

2004/10/12







உலகியல் இழைந்திட ஒப்பிலாக் கற்பனை  
ஒளிரச் செய்வதே ஒவிய நுண்கலை



# நுன்கை

மலர் : 6, இதழ் : 1

1987-88

## பொருளடக்கம்

1. ஓவிய சிற்பக் கலைச்செம்மல் — திரு. தனபால்	— பா.சு. மணியன்	4
2. நவீன சிற்பங்கள்	— சரவணன்	14
3. நவீன கோபுரக் கட்டிடக்கலைக்கோர் எடுத்துக்காட்டு — திருவரங்கம் இராசகோபுரம்	— இரா. கிருஷ்ணமூர்த்தி	19
4. கோடைக்கானலில் ஒரு ஓவியர் முகாம்	— லீலா கணபதி	29
5. Recreating Ganesha.	— J. Sultan Ali	39
6. Art Practice and Art Appreciation	— Ram Niwas Mirdha	49
7. On Aesthetics	— M.V. Devan	54
8. The Birth and Evolution of the Bhavani collection of Sarees	— M. Reddeppa Naidu	56
9. Wood Carvings of Saoras in the collection of Madras Museum	— N. Devasahayam	62



**டாக்டர் ஓளவை நடராசன்**

அரசு செயலாளர்

தமிழ் வளர்ச்சி-பண்பாட்டுத் துறை

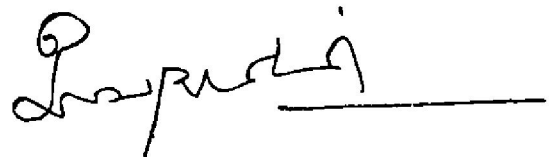
தலைமைச் செயலகம்

சென்னை-9

இன்றைய ஓவிய, சிற்பக் கலைகளின் படைப் பாளர்களாகத் திகழும், கலைப்பெருமக்களைப் பற்றியும், கலைப் படைப்புகளின் திறன் அமைப்பு நிலைப் பற்றியும் கட்டுரைகள் கொண்ட கவினி தழாக “நுண்கலை” வெளி வருகிறது. தமிழக அரசின் கைவினைக் கலை மன்றமாகிய ஓவிய நுண்கலைக்குழு ஆண்டிற்கு இருமுறை இவ்விதழை வெளியிட்டு வருகிறது.

ஓவிய, சிற்பக் கலைகளின் நடைமுறை நலங்களைப் பற்றி விளக்கும் கட்டுரைகளைக் கொண்ட இவ்விதழ், சிற்பக்கலையில், ஒரு புதுப்பாங்கைத் தோற்றுவித்த திரு. தனபால் அவர்களின் கை வண்ணத்தால் பிறந்த சிற்பத்தை முகப்பட்டையில் தாங்கி வெளிவருகிறது. இவ்விதழ் கலையார் வலர்களின் கண்ணுக்கும், கருத்திற்கும் விருந்தாக அமையும் என்பது என் துணிபு.

அன்புள்ள,





## ஓவிய சிற்பக் கலைச் செம்மல் - திரு. தனபால்

பா.சு. மணியன்

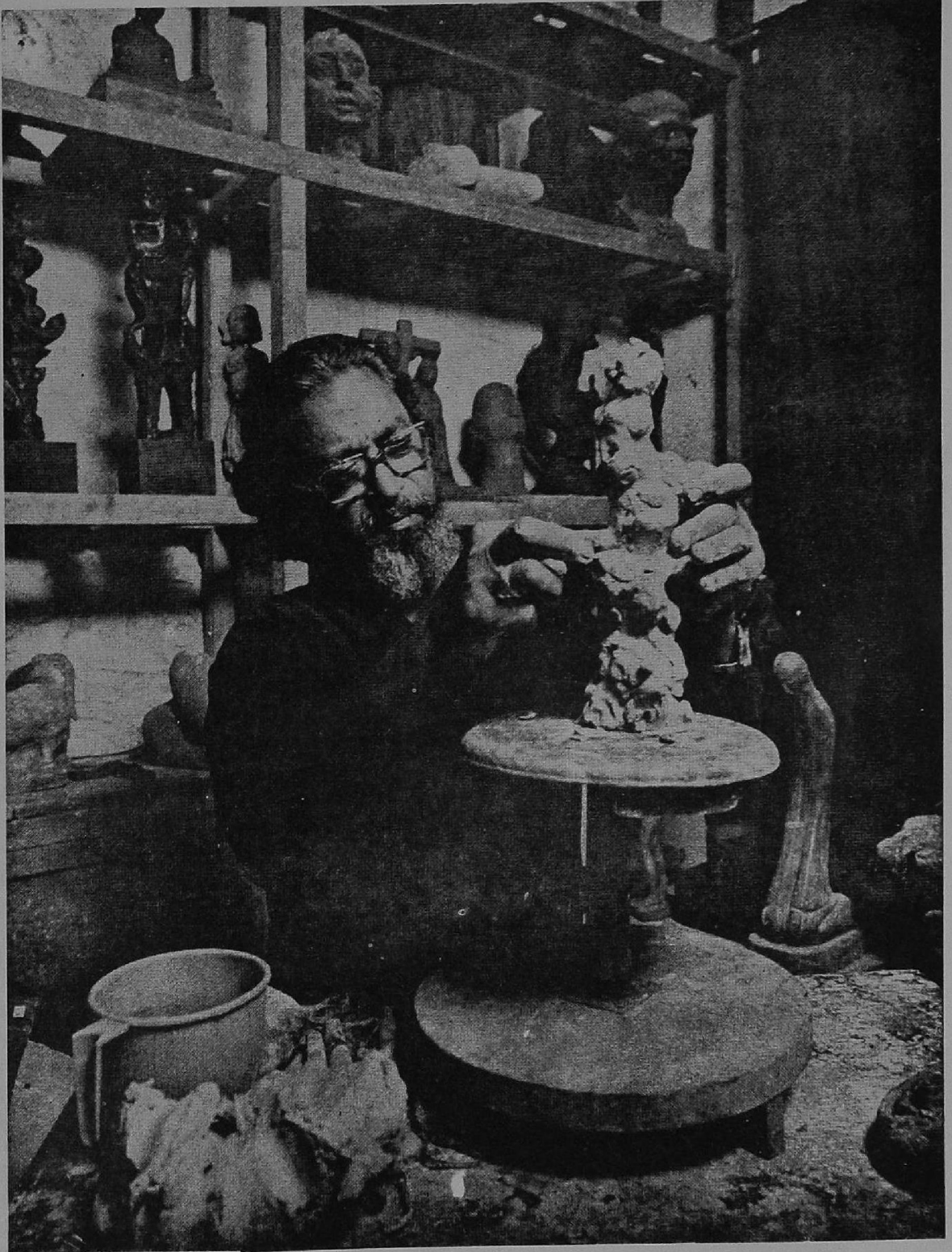
தென்னிந்தியா உருவாக்கிய சிற்பிகள் பலருள் மிகவும் குறிப்பிட வேண்டியவர் திரு எஸ். தனபால் ஆவார். எழுச்சியுட்டும் தோற்றமும், இனிய பண்புகளும் கொண்ட தனபால் இயல்பாகவே எளிமையும், கருணையும் ஒருங்கே அமையப்பெற்றவர். எல்லோரிடமும் ஒரே மாதிரி அன்பு பாராட்டி, பாசத்தைப் பொழியும் இவர் கலையின் பால் காட்டிய அக்கறையே, அவரை இன்றைக்கு ஒரு உன்னத நிலைக்குக் கொண்டு வந்திருக்கிறது.

1919 ஆம் ஆண்டு மார்ச்சு திங்கள் 3ஆம் தேதி அன்று, சென்னை மாநகரில் பிறந்த தனபால் அவர்கள், பிள்ளைப்பருவம் தொட்டே கலையில் ஆர்வம் காட்டி வந்தார். சிறுவனாய் இருக்கும்போது, பள்ளிக்குச் செல்லும் வழியில், மயிலாப்பூர் கோவிலுக்கு அருகில் உள்ள சாலையில் முதியவர் ஒருவர் கோவில் ரதத்தில் பொருத்தும் மரச்சிற்பங்களைச் செய்வதைக் கண்டு, தன்னையும், தான் பள்ளிக்குச் செல்ல வேண்டும் என்ற நினைப்பையும் மறந்து மலைத்து மணிக்கணக்கில் நின்று இருக்கிறார். கடவுளர் திரு வருவச் சிற்பங்களுக்கும், யானை, சிங்கம் போன்ற விலங்கினச் சிற்பங்களுக்கும் தமது கைத்திறத்தால் அம்முதியவர் எவ்வாறு உயி ரோட்டம் அளிக்கிறார் என்பதையே கவனித்துக் கொண்டிருப்பார். வீணையொன்றில் இதிகாசச் சிங்கமான யாளியின் சிற்பத்தை

அச்சிற்பி எவ்வாறு வடித்தார் என்பதை இன்றளவும் தனபால் நினைவில் வைத்துக் கூறுகிறார். குயவர் ஒருவருடன் அவர் நட்பு கொண்டு, களிமண் வடிவங்களில் மிகுந்த ஆர்வம் காட்டினார். பல்லாண்டுகள் கழித்து தனபாலின் முதல் களிமண் சிற்பம் அக் குயவர் துளையில்தான் உருப் பெற்றது. தொழுவதற்கென்று தம்முடைய தாய் வீட்டில் வைத்திருந்த வெண்கலச் சிலைகள், பல வகையான அமைப்புகளையும், உருவங்களையும் படைக்கும் தனபாலின் ஆர்வத்திற்குத் தூண்டுகோல்களாக அமைந்தன.

கலையில் அவருக்கிருந்த ஆர்வத்தைச் சொல்லி முடியாது. இதனால் அவருக்குப் பள்ளிக் கல்வியில் நாட்டம் இல்லாமல் போயிற்று. படிப்பதை விட்டு விட்டு விலங்குகள், பறவைகள், மலர்கள் ஆகியவற்றின் படங்களை வரைவார். சோழர், பல்லவர் கால வெண்கலச் சிலைகளைப் பிரதியெடுப்பார். அவருடைய பள்ளி ஆசிரியரான பழனி உடையார் என்பவர், தனபாலின் அந்தரங்க ஆர்வத்தைப் புரிந்துகொண்டு, அவருடைய முதல் மரச் சிற்பங்களையும், களிமண் உருவங்களையும் படைப்பதற்கு வேண்டிய மரம், களிமண், சிற்பக் கருவிகள் முதலானவற்றுக்கு ஏற்பாடு செய்தார். கோவிந்தராஜுலு நாயக்கர் என்ற ஆற்றல் வாய்ந்த ஆசிரியர் ஒருவரிடம் கலையின் அடிப்படைகளை தனபால் கற்றுக் கொண்டார். சென்னை, கலை - கைத்தொழில் பயிற்சிப்பள்ளி (தற்போது, சென்னை, அரசு





திரு. தனபால் தனது சிற்பக் கூடத்தில்



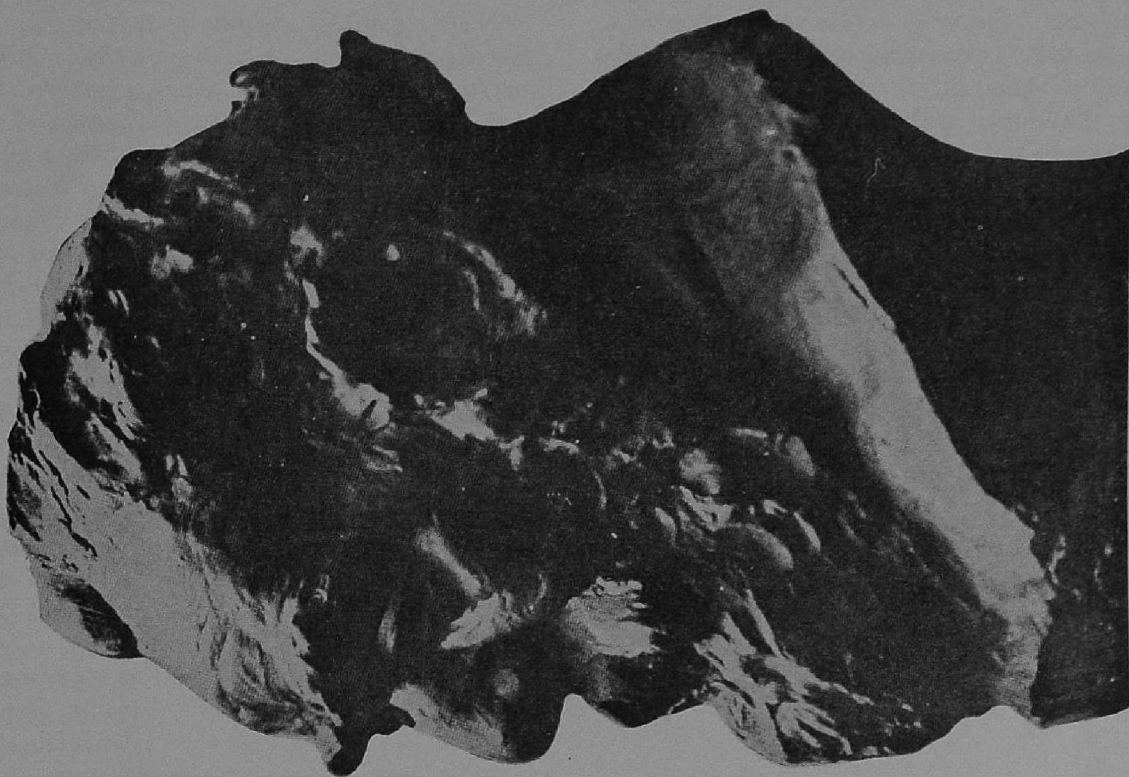


சக்தி - படிமச்சிற்பம்

ஓவியக் கலைக்கல்லூரி என்றழைக்கப்படுவது) நடத்திய நுழைவுத் தேர்வுக்கு அவர் தனபாலைத் தயார் செய்தார். 1935-ல் தனபால் தேர்வு எழுதினார். பாராட்டுக் குரிய திறமையினால் அவர் நுண்கலைத் துறை மாணவராகச் சேர்த்துக் கொள்ளப் பட்டார். உடனேயே கல்லூரி முதல்வர் திரு டி.பி. ராய் சௌத்திரி அவர்களின் நாட்டத்தைக் கவர்ந்தார். அவருடைய இடைவிடாத ஊக்கம்தான் தனபால் முதலில் ஓவியத்திலும், பின்னர் சிற்பத்திலும் சிறந்து விளங்கக் காரணமாக இருந்தது.

அவருடைய காலத்தில் இந்தியா முழுவதுமே, வங்காள மரபுதான் ஓவியத்தில் பிரதிபலித்தது. அதில், பிரிட்டிஷ் பாரம்பரியத்தின் மெய்ம்மைக் கோட்பாட்டின் சுவடும் இருந்தது. தனபாலுக்கு இரண்டுமே அவ்வளவாகப் பிடிக்கவில்லை. ஆனால் வங்காள மரபில் உண்மையான இந்திய பாணி பிரதிபலித்ததால் அதையே தெரிந்தெடுத்தார். முதலில் அவர் இந்திய மரபு ஓவியங்களைத் தான் வரையத் தொடங்கினார். அவை பெரும்பாலும் அவரைச் சுற்றியுள்ள அன்றாட வாழ்க்கை முறையை பிரதிபலிப்பதாக இருக்கும். நந்தலால் போஸின் ஓவியங்களை அவர் நுணுக்கமாக ஆராய்ந்தார்; அந்த ஓவியங்கள் அவரைப் பெரிதும் கவர்ந்தன. இருப்பினும், ஒருவித அதிருப்தி அவருடைய மனதைப் பெரிதும் வாட்டியது. அவர் இளைஞராதலின், ஓவியத்தில் புதுமை காண விரும்பினார். நந்தலாலுக்கு மேல் புதுமை காண விரும்பிய இவர் ககனேந்திரநாத் தாகூரின் ஓவியங்களில் மனதைப் பறி கொடுத்தார்; குறிப்பாக, “மர்ம வீடு” (The house of mystery) அவரை மிகவும் சிந்திக்க வைத்தது. அருமையாக இடைவெளிவிட்டும், புதுமையான முறையில் கோடுகளைப் பயன்படுத்தியும், மரபுக் கட்டுப்பாட்டை மீறியும் வரையப்பட்டிருந்த அந்த ஓவியம் அவருடைய மனதில் ஆழ்ந்த பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது; அதன் விளைவே அவருடைய “கனவு மாளிகை” (Dream Palace) ஓவியம். சிந்தனையைத் தூண்டும் வண்ணம் வரையப்பட்ட தொங்கு படிகளும், நடைகளும் அவருடைய கற்பனையாற்றலை வெளிப்படுத்தின. இக்கால அளவில் அவர்





பெரியார் - படிமச் சிற்பம்



திரு. தனபாலின் ஆசிரியர் - சிமட்டிச் சிற்பம்

படைத்த முக்கியமான சில படைப்புகளில், ஊடுறுவும் வெளிர் பச்சை வண்ணமாக, நீர்வண்ணக் கலவையில் வரைந்த ஐப்பானிய பாணி “குடையுடன் மனிதன்” (Man with Umbrella) என்ற ஓவியமும், வெளிர் மஞ்சள் பின்னணியில் பழங் கருப்பு வண்ணத்தில் வரையப்பட்ட, வறுமையின் பிரதிபலிப்பான “துனியக்காரி” (Witch) என்ற ஓவியமும், ஏறக்குறைய பல்லவர் பாணிக்கே உரித்தான, சிற்ப வடிவிலான, குத்தும் கொம்புடைய “காளை” சிற்பமும் ஆகும்.

சாம்பல் பச்சை வண்ணத்தில் வெள்ளைக்கோடுகள் இழைய, நந்தலால் போஸ், ககனேந்திரநாத் தாகூர், இரவீந்திரநாத் தாகூர் ஆகியோரின் பாணிகள் கலந்த ஓவியம், திரு தனபால் அவருடைய இளமைப் பருவத்தில் உருவாக்கிய மிகச் சிறந்த ஓவியங்களில் ஒன்றாகும்; அதில் சீன மரபும் ஓரளவு பிரதிபலிக்கச் செய்தது. முதலிரண்டு ஓவியங்களையும், ஜகன்மோகன் மாளிகைக்காக மைசூர் மகாராஜா விலை கொடுத்து வாங்கினார்.

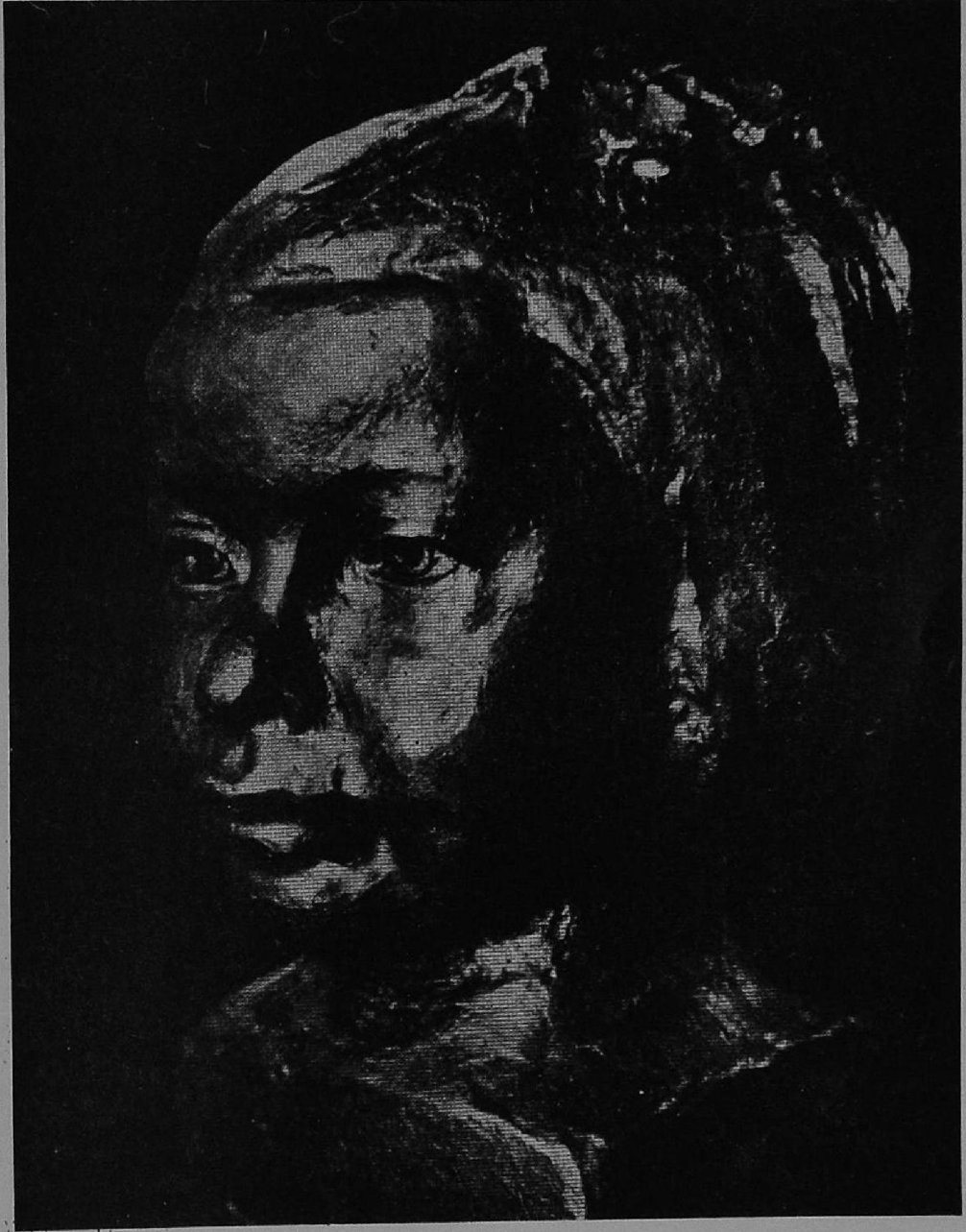
பிரஷ் அல்லது பென்சில் கொண்டு நுண்ணியமுடைய முதல் தர ஓவியங்கள் வரைவதில் அவர் மிகச் சிறந்து விளங்கினார். அத்தகைய ஓவியங்களில் ஒன்று தான் “வசந்த ருது” (Vasanth Ruthu). தனபாலின் அக்கால வரி ஓவியங்கள், அவற்றின் மிக மெல்லிய கோடுகள், உணர்ச்சிப் பிரதிபலிப்புகள் ஆகியவற்றினால்

சிறந்து விளங்கின. சோழர் சுவர் ஓவிய மாதிரியில் அவருடைய ஓவியம் அமைந்திருந்த உண்மை ஓவியக்கலையில் ஈடுபாடுள்ளவர்களுக்கு மட்டுமே புரியும். அவர் நீர்வண்ணக் கலவையில் வரைந்த ஓவியம் “அமர் நிலை பறவைகள்” (Perching Birds) உயிரோட்டமுள்ளதாய் அனைவரையும் கவர்ந்தது. 1961 ஆம் ஆண்டில் “திருவிழாக் களிப்பு” (Festival mood) என்ற ஓவியத்தை தனபால் வரைந்தார்; கனிகளையும், காய்கறிகளையும் பெண்கள் சுமந்து போகும் காட்சிதான் அது. அவருடைய பெரிய ஓவியப்படைப்புகளில் அநேகமாக இதுதான் கடைசி என்று சொல்லலாம். ஏனென்றால், அவர் இச்சமயத்தில்தான் மெல்ல மெல்ல

சிற்பக்கலையில் நாட்டம் கொள்ளத் தொடங்கினார்; இதற்குக் காரணம் திரு டி.பி. ராய் செளத்திரிதான்; சிற்பக்கலையில் ஈடுபடுமாறு தனபாலை இடைவிடாது தூண்டி வந்தவர் அவர்தான். சிறு வயதிலிருந்தே சிற்பக்கலையில் அவர் காட்டி வந்த ஆர்வம் இச்சமயத்தில் வேகம் பெற்றது; ஓவியத்தில் அவருக்கிருந்த நாட்டம் படிப்படியாகக் குறைய, அவர் ஓவியத் துறையிலிருந்தே விலகி, சிற்பக்கலையில் ஈடுபட்டு, அதில் அவருக்கிருந்த உண்மை யான ஆர்வத்தை வெளிப்படுத்தினார். தங்கள் படைப்புகளுக்கான பொருள்களையோ அவற்றின் மெய் விளக்கங்களையோ பற்றி அவ்வளவாகக் கவலைப்படாமல் ஓவியர்கள் அவற்றைச் சின்னாபின்னப்படுத்திக் கொண் டிருந்த காலம் அது. இந்தியாவிலுள்ள ஓவியக்கூடங்களிலும், கலைப்பள்ளிகளிலுமுள்ள கலைக்கூடங்களிலும் இருந்த கலைஞர்களை மரபுக் கலைஞர்கள் உறுத்துப் பார்த்து வந்த காலம் அது. வழக்கம்போல் மாதிரிகளை வைத்து உருவங்கள் படைக்கின்ற முறையானது, நிலையான ‘வடிவு அமைப்பு’ கோட்பாடுகளில் இருக்கக் கூடிய கற்பனையாற்றலை வெளிப்படுத்த அவ்வளவாக வாய்ப்பளிக்கவில்லை. மரபு முறை சிற்பக்கலையின் பிடியிலிருந்து விலகித் தம்முடைய விருப்பப்படி சிற்பங்கள் வடிக்கின்ற ஆற்றலை தனபால் பெற சிறிது காலமாயிற்று.

இந்தியச் சிற்பக் கலையைப் பற்றி மிகவும் கவனமாக ஆராய்ந்த அவர், அதன் மெய் விளக்க அமைப்பு நிலையிலும், இடைவெளி விடும் முறையிலும், வடிவத்தின் லயத்திலும், வடிவின் உயிரோட்டத்திலும் எளிமையிலும், இந்தியத் தன்மையின்சாரம் மறைந்திருக்கக் கண்டார். சோழர், பல்லவர் காலச்சிற்பங்களையும், மதுரா சிற்பங்களையும் மிகவும் நுணுக்கமாக ஆராய்ந்த அவர், இந்தியச் சிற்பக் கலைஞர்கள் வடித்த சிற்பங்கள், ஐரோப்பியச் சிற்பிகள் வடித்த சிற்பங்களைக் காட்டிலும் மிகவும் உன்னதமானவை என்றறிந்தார். அவருடைய படைப்பில் உருக்கோவையின் பருமானமும் அமைப்பும் தனித்தன்மை பெற்று விளங்கின. இந்தியத் தன்மை பிரதிபலிக்கும் சிற்பங்களைப் படைக்கத் தொடங்கிய அவர், முழுக்க முழுக்க இம்மண்ணுக்கே உரித்தான பாணியைப் பின்பற்ற ஆரம்பித்





சுவிடன் நாட்டைச் சேர்ந்த பெண்ணின் படிமச் சிற்பம்



அவ்வையார் படிமச் சிற்பம்



டாக்டர் இராதாகிருட்டிணன்- சிமிட்டிச் சிற்பம்



தார். சென்னை கலைக் கைத்தொழில் பயிற்சிப்பள்ளி முதல்வராக இருந்த திரு ராய் செளத்திரி 1957- ஆம் ஆண்டில் ஓய்வு பெற்றார்; திரு கே.சி.எஸ். பணிக்கர் அப்பதவியில் அமர்ந்தார். அப்பள்ளியில் பயிற்றாசிரியராகச் சேர்ந்த தனபால், களிமண் சிற்பக்கலையில் நாட்டம் செலுத்தினார். பழைய மரபிலிருந்து விலகி புதிய மரபுக்குச் சென்று அவர் வடித்த முதல் முன்று சிற்பங்கள், “ஒரு பெண்ணின் சிரம்” (Head of a woman) “கிறிஸ்துவின் சிரம்” (Head of Christ) “தாயும் சேயும்” (Mother and Child) ஆகியவை ஆகும்: அவை, நவீன முறையிலான அடிப்படை இந்தியக் கோட்பாட்டில் அவருக்கிருந்த ஆழ்ந்த ஈடுபாட்டைக் காட்டுகின்றன. இச்சமயத்தில்தான், பிரிட்டிஷ் சிற்பி ஹென்றி மூர் என்பவரின் சிற்பக்கலையும் “சாய்ந்த உருவங்கள்” (Reclining Figures) என்ற படைப்பில் அவர் பின்பற்றிய இடைவெளி முறையும் தனபாலை வெகுவாகக் கவர்ந்தன: இக்கால அளவில் அவரே வடித்த “நிற்கும் பெண்கள் மூவர்” (Three women standing) என்ற சிற்பம், பழம் பெரும் சிந்தனைகளின் சரியான கலப்பாக - நவீன படைப்பாக விளங்கியது. முதன் முதலாக, அளவிட்ட, சமமட்ட -உட்குழிவு முறைகளை மிகவும் கவனத்துடன் அவர் பின்பற்றினார். தனபாலுடைய சிற்பங்கள் ஓவிய நலம் பெற்று விளங்கின; வாழ்க்கையோடு அவர் எப்படி ஒன்றி விட்டார் என்பதை அவை வெளிப்படுத்தின. அவருடைய “நமாஸ்” என்ற படைப்பு ஒரு நேர் கோட்டை ஆதாரமாகக் கொண்டு, அழுத்தம் மிக்க கோடுகளுடன் எளியவளைவு கொண்டதாகும். அதில், எளிமை மிளிரும் கருத்தியல் பிரதிபலித்தது.

1958 ஆம் ஆண்டில் புது டில்லியில் நடைபெற்ற சமகாலச் சிற்பிகள் அனைத்திந்தியப் பொருட்காட்சியில் தனபாலின் சிற்பங்கள் காட்சிக்கு இடம் பெற்றிருந்தன. தமிழ் நாட்டிலிருந்து தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஒரே சிற்பி அவர்தான். மீண்டும், 1960 ஆம் ஆண்டில், புது டில்லியில் ஒரு பொருட்காட்சி நடைபெற்றது; அதில் இடம்பெற்ற அவருடைய “சிலுவை சுமந்த ஏசு” (Christ bearing the Cross) சிற்பம் பெரும் பரபரப்பை உண்டாக்கியது. வெண்கலத்தில் வடிக்கப்பட்ட

இச்சிற்பத்தின் உணர்ச்சி பிரதிபலிப்பு முழுக்க முழுக்க வட்டாரத்தன்மை நிறைந்ததாக - பிறப்பிடத்தின் முழு விளக்கமாக (பல்லவர் பாணி கலந்து) இருந்தது; வடிவமைப்போ, குழப்பமற்ற வரிகள் கொண்டு, நவீனமாக இருந்தது. அது, ஏசுவின் திரிந்த உருவமாகும்; அதில் முக்கு நீண்டும், கண்கள் பிதுங்கியும் இருந்தன; பழம் மரபிலிருந்து விலகிய உத்தி கையாளப்பட்டிருந்தது. இச்சிற்பம், 1962ஆம் ஆண்டில் லண்டனில் நடைபெற்ற காமன்வெல்த் நாடுகள் பொருட்காட்சியில் இடம் பெற்றது; அதே ஆண்டில், லலித கலா அகாடமியின் தேசிய விருது பெற்றது. அது தற்போது, சென்னை, அருங்காட்சியகத் திரட்டில் இடம் பெற்றுள்ளது.

1962ஆம் ஆண்டில் ‘பிளாஸ்டர் ஆப் பாரிஸ்’ கலவையில் அவர் ‘ஏசு’ உருவத்தை வடித்தார்: அது, பண்டைய கிழக்கு ரோமானிய மரபில் இந்திய மேற்பூச்சில் உருவான ஒரு நினைவுச் சின்னமாகும். இச்சிற்பம், சிற்பிக்கு சோகரசத்திலிருந்த ஈடுபாட்டை நயத்தோடு வெளிப்படுத்துவதாக இருந்தது; அவருடைய கிறிஸ்து சிற்பங்கள் அனைத்திலும் இந்த அம்சம் அதிக முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது. தனபாலுடைய “அவ்வை” சிற்பம், “கிறிஸ்து” சிற்பத்தைக் காட்டிலும் சிறப்பாக அமைந்திருந்தது. அது, மானிட இரக்கத்துடன் கூடிய யதார்த்த நிலைக்குச் சென்று வடித்த சிற்பமாய் விளங்கியது. உருத்திரிந்த இச்சிற்பத்தில் காட்டப்பட்ட தீவிரம் மனதைச் கவருவதாய் கம்பீரமாய் இருந்தது.

இடைப்பட்ட சிறு காலத்தில் வெண்கலத்திலும், பிளாஸ்டர் ஆப் பாரிஸ் கலவையிலும் சிற்பங்கள் வடிப்பதில் தனபால் ஈடுபட்டார். 1954-ஆம் ஆண்டிலேயே அவர் ஜார்ஜ் ரெவேயின் உருவத்தைப் பாராட்டத் தகுந்த முறையில் வடித்தார்; அதில், உணர்ச்சி பிரதிபலிக்கும் பக்குவம் தெரிந்தது. புகழ்வாய்ந்த அரசியல்வாதி காமராசு நாடாரின் தலையுருவைச் சிற்பமாக வடித்தார். 1962ஆம் ஆண்டு முதல் 1970 வரையிலான கால அளவில் இந்தியக் குடியரசுத் தலைவரான, இந்தியத் தத்துவ மேதை அரசியல்வாதி டாக்டர் சர்வபல்லி இராதா கிருஷ்ணனின் உருவச் சிலையைத் திறம்பட



ஒரு ஓவியனின் உருவப்படம்-படிமச் சிற்பம்

வடித்தார்; காந்தி நூற்றாண்டு விழா சமயத்தில் மகாத்மா காந்தி அவர்களுடைய முழு உருவச் சிலையை வெண்கலத்தில் வடித்தார். தத்ருபமான வடிவில் - சுய நாகரிகப் பிரதிபலிப்பில் அமைந்திருந்த அச்சிலை ஓரிசா அரசின் கலைப்பொருட்கள் திரட்டில் இடம் பெற்றுள்ளது.

கடைசி பத்தாண்டில், சிமிட்டி காங்கிரீட், வெண்கலக் கலவைகளில் “இணைவு” (Composition) என்ற பெயரில் தனபால் தொடராகச் சிற்பங்கள் வடித்துள்ளார்; அவை பெரும்பாலும் மனித உருவங்கள்; தனியாகவோ கூட்டமாகவோ அமைந்தவை. அவருடைய சிற்பப் படைப்பில் ஆண், பெண், குழந்தைகள் அனைவரும் இடம் பெற்றுள்ளனர். அவருடைய தனிப்பாணியில் - கை வண்ணத்தில், அவருக்கே உரித்தான தனித் தன்மையில் - கற்பனையில் அவர்கள் தனித்தன்மைகள் பெற்றுள்ளனர். தனபால் மனிதனை மனிதனாகக் காண்பதில்லை; மனித உருவில் மானிடப் பொரு

ளையும், வடிவையும் தான் காண்கிறார். அவருக்கென்று ஏற்படுத்திக்கொண்ட தனி வழியில் - விருப்பத்தில்தான் அவர் மனிதச் சிற்பத்தை வடிக்கிறார். பரத நாட்டியம், கதகளி நாட்டிய பாவங்களில் தேறிய - மனித உருவத்தின் நயங்களை, அங்க அசைவு ஆகியவற்றை அறிந்துகொள்ளும் பண்புடையவர் தம்முடைய வாழ்க்கையோடு ஒன்றி விட்டதாக அவர் எண்ணுகிறார்.

1973ஆம் ஆண்டில் அவர் வடித்த “சக்தி” (Sakthi) அவருடைய பெருமையைப் பறைசாற்றும் கடைசி சிற்பமான “நிற்கும் உருவம்” (Standing Figure) ஆகியவற்றில் வரையறுத்த பரிமாணத்திற்கும் முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படவில்லை. தன்னிச்சையான கலை நயத்திற்குதான் முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. காங்கிரீட்டில் வடிவமைக்கப்பட்ட இச்சிலை, நின்ற நிலையில் எளிய பாணியில் அமைந்ததாகும். கரடு முரடாக அமைக்கப்பட்டிருந்தாலும், வடிவில் நளினத்தையும், அழகையும் காணலாம். அடிப்படைப் பக்குவங்களில் தனபால் ஆர்வம் கொண்டவர் என்பது, அவருடைய மனோரதத்தில் விளங்கும்; சிற்பம் வடிக்கும்போது இடைவெளி முறையைக் கையாளுவதில் அவர் தனிச்சிறப்பு பெற்றிருக்கிறார்; “உடல் முண்டம்” (Torso) என்கிற சிற்பத்தில் அவர் கையாண்டுள்ள இடைவெளிமுறை இதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு ஆகும்; இறுதி அமைப்பு, திறந்த இடைவெளியுடன் இணைந்து இயற்கைச் சூழ்நிலையின் ஒரு பகுதியாக மாறியுள்ளதை அதில் காணலாம்.

சென்னை கலை கைத்தொழிற்ப் பயிற்சிப் பள்ளியின் நுண்கலைகள் துறையில் 1941 ஆம் ஆண்டிலிருந்து பணியாற்றிய தனபால் 1972-ல் அதன் முதல்வராக நியமிக்கப்பட்டார்; 1977-ல் ஓய்வு பெறும் வரை அப்பதவி வகித்து வந்தார்.

தென்னிந்தியாவில் நவீன சிற்பக்கலைக்கு அஸ்திவாரமிட்ட பெருமை தனபாலையே சாரும். அவர் சிற்பக்கலைக்குப் பொறுப்பேற்ற சமயம் நுண்கலைகளில் ஒருவித தேக்கமிருப்பதைக் கண்டார். கலைகளில் அரிய தொரு கலையாகிய சிற்பக்கலையை வளர்க்கும் பொருட்டு மாணவர்களுக்குத் தேவை





தாயும் சேயும் - சுடுமண் சிற்பம்

யான வசதிகள் செய்து கொடுத்து அவர்களுக்கு ஊக்கமளித்தார். சிற்பம் வடிக்கப் பல்வேறு உலோகங்கள், களிமண், மரம் முதலானவற்றை அறிமுகப்படுத்தி, மாணவர்கள் தாங்கள் விரும்பிய சாதனத்தில் சோதனைகள் மேற்கொள்ளும் வார்ப்புப் பிரிவு ஒன்றையும் ஏற்படுத்தினார்.

மாணவர்களிடம் புதைந்து கிடக்கும் ஆற்றலை வெளிப்படுத்தித் தம்முடைய கலைத் திறனையும், முழு ஆற்றலையும் அவர்கள் பொருட்டுச் செலவிட்டார். தம்முடைய கருத்தும், விருப்பமும் என்னவென்பதை உணர்ந்து செயல்படும் அளவுக்கு மாணவர்களை அவர் வயப்படுத்தியிருந்தார். சிற்பக் கலையின் அடிப்படைக் கோட்பாட்டை நன்கறிந்து செயல்படுவதால் விரும்பிய பலன் கிடைக்குமென்ற உண்மையை மாணவர்கள் உணர்ச்சி செய்தார். அவருடைய திறமையினால் மாணவர்கள் உருவக் கலைச் சிற்பிகளாக உருவானது மட்டுமின்றி, சிற்பக் கலையில் தங்களுக்கென்றே தனி முத்திரை பெறும் அளவுக்குத் தேறியும் இருந்தனர்.

ஓவியத்திலும், சிற்பத்திலும் மட்டுமின்றி, நகை வடிவமைப்பு, பீங்கான் வடிவமைப்பு, உப்புற அலங்காரம், மலர் அலங்காரிப்பு, தோட்டக்கலை ஆகியவற்றிலும் தனபால் மிகுந்த ஆர்வம் காட்டினார்.

தனபாலுடைய மாணவர்களில் பலர் இன்று புகழ்பெற்ற ஓவியர்களாகவும், சிற்பிகளாகவும் — இந்தியாவிலும், வெளிநாட்டிலும் பாராட்டு பெற்று, தங்களுடைய கலை ஆசான் தனபாலுக்குப் பெருமை சேர்த்துள்ளனர்.

இந்தியாவின் மிகச் சிறந்த சிற்பிகளில் ஒருவரென மதிக்கப்படும் எஸ். தனபாலுக்கு மத்திய லலிதகலா அகாதமியும், தமிழ்நாடு ஓவிய நுண்கலைக்குழுவும், விருது வழங்கி கௌரவித்து உள்ளன. அவரது சிறந்த சிற்பங்கள் இந்தியாவின் பல அகாடமிகளிலும், வெளிநாடுகளிலும் நிரந்தரமான காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டு உள்ளன. தனபாலின் சிற்பங்கள் — அவை படைக்கப்பட்ட காலத்தில் அறியப்பட்டதை விட தற்போது அதிகமாக கலை விமர்சனர்களின் கவனத்தைக் கவர்ந்து உள்ளது.

Courtesy - S.Dhanapal  
Pioneer Sculptor of South India  
by Anjali Sircar

## நவீன சிற்பங்கள்

சரவணன்.

தமிழ்நாட்டுச் சிற்பங்கள், அழகு, வனப்பு உணர்த்தும் பொருள் ஆகிய காரணங்களால் முக்கியத்துவம் பெற்று, உலகப்புகழ் பெற்று விளங்குகின்றன. சிற்பங்கள் தனி மனிதனின் படைப்பாக இல்லாமல்-ஒரு சமுதாயத்தின் படைப்பாகவே இருந்து வருகிறது. கலைச் சார்ந்த தத்துவ விளக்கம் ஒரு பக்கத்தில் சொல்லப்பட்டு வந்தாலும் கலைப்படைப்பாளர்கள் தங்கள் பாரம்பரியத்தின் வழியே கற்பனை-அழகு, வெளிப்பாடு என்பதைப் பிரதான அம்சமாகக் கொண்டு உழைத்தார்கள். அதன் காரணமாகக் கைத்தொழில் என்ற அம்சத்தை எளிதாகவேக் கடந்து அவை கலையாக மாறின. மாமல்லபுரத்துக் கற்சிற்பங்களும், நடராசர் செம்பொன் திருமேனியும் படைத்தவர்கள் கலைத்தொழிலாளர்கள் என்று சொல்வது, கலையை, அதன் முழு அர்த்தத்தோடும் அறிந்து கொள்ளாததின் காரணமே. கற்பனையும், தொழில் திறனும் ஒன்றாக இணைந்து போகும்போது சமுதாயம் படைக்கும் ஒவ்வொரு படைப்பும் கலைப்படைப்பாகவே மாறி வருகிறது. அதற்கு தமிழ்நாட்டை ஒரு எடுத்துக்காட்டாகச் சொல்ல வேண்டும்.

மரபின் வழியாக மண்ணில் செய்த சுட்ட சுடுமண் சிற்பங்கள், பழமைக்குப் பழமையாகவும், புதுமைக்குப் புதுமையாகவும் உள்ளன. மனிதனின் சுதி படைப்பு என்று சொல்லப்படும் சுடுமண் படைப்புகளில் காணப்படும் கலையம்சம், உருவச் சிறப்பு,

அது உணர்த்தும் தத்துவப் பொருள், சமூக, சரித்திர ஆசிரியர்களைப் போலவே சிற்பிகளையும், ஓவியர்களையும் வெகுவாகக் கவர்ந்து உள்ளது. மரம், கற்கள், உலோகங்கள் என்று நவீன சிற்பத்தைப் படைக்கச் சென்றச் சிற்பிகளில் சிலர், மண்ணால் கவரப்பட்டார்கள். மண்ணின் எளிமையும் அதன் மூலமாகப் படைக்கப்படும் படைப்புகளின் மூலமாக வெளிப்படும் நிரந்தரமான அழகும் அவர்களை வெகுவாகவே கவர்ந்தது. அத்துறையில் பலர் உழைத்து வந்தாலும், தமிழ்நாட்டில் இருந்து மூக்கையா, தட்சணாமுர்த்தி, நந்தன், கருணாமுர்த்தி, விஜயவேலு என்ற சிலரை குறிப்பிட வேண்டும். அவர்கள் உறுதியுடனும், நம்பிக்கையோடும் மண்ணை தங்கள் படைப்புக்களுக்குப் பிரதான அம்சமாகக் கொண்டு உழைத்து, வெற்றியும்பெற்று இருக்கிறார்கள்.

சோதனை, புதிய முயற்சி என்பது கலைப்படைப்பில் இடைவிடாது நிகழ்ந்து வருவது தான். ஒவ்வொரு தலைமுறையிலும் தங்களுக்கு உகந்தது என கலைப்படைப்பாளர்கள் தேர்வு செய்யும் பொருள்களில், தங்கள் கலை உணர்வுகளை, கற்பனைத்திறனை, சிந்தனையை வடித்து வருகிறார்கள். அதனை இயற்கையின் விதியென்றே சொல்ல வேண்டும். 1850-ல் சென்னையில் ஓவிய-சிற்பக் கல்லூரி ஏற்படுத்தப்பட்டது. முறையான படிப்பும், கலை உணர்வும்

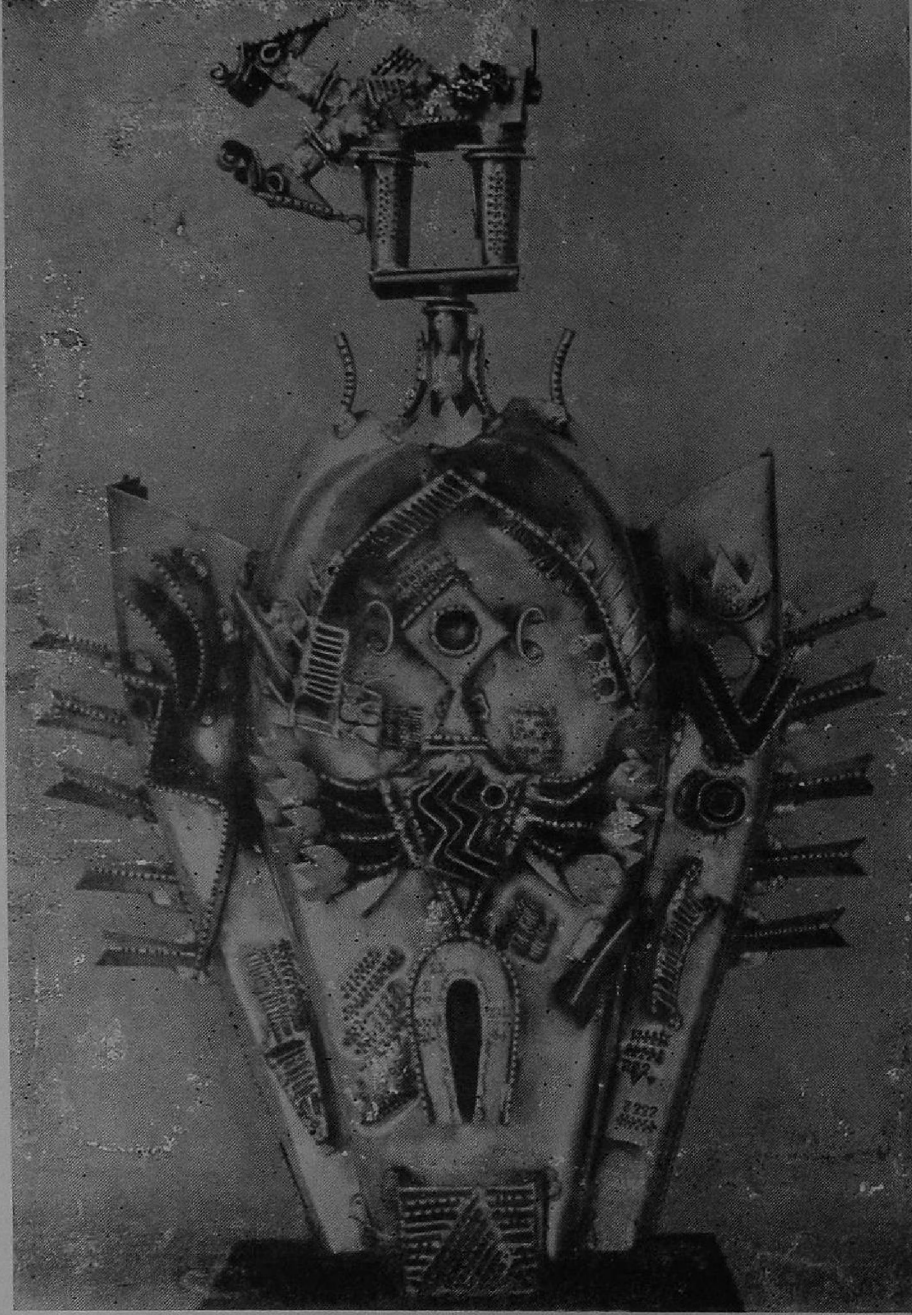




திரு. சி. தட்சிணாமூர்த்தி - நவீன சுடுமண் சிற்பம் (சந்திப்பு)

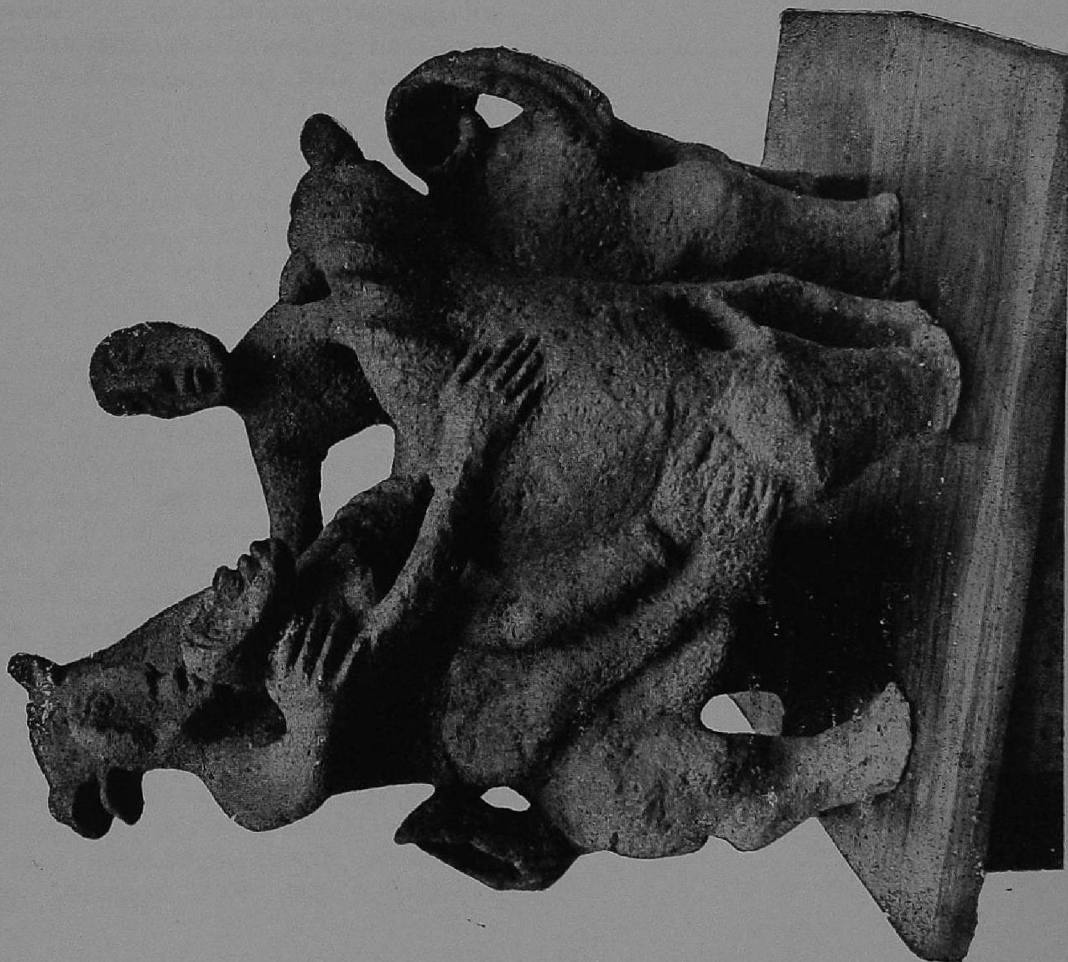
பெற்ற பலர் சிற்பிகளாக இப்பள்ளியில் படித்துத்தேறி வெளியே வந்தார்கள். கலைப் படைப்பாளர்கள் உந்து சக்தியாக முதல்வர் ராய் சௌத்திரி இருந்தார். அவரே ஒரு சிற்பி, மரபும், நவீனப்பாணியும் அவரிடம் ஒன்றாகப் பரிமளித்தது. அவருக்குப் பின்னால் எஸ். தனபால், ஜானகிராமன், கன்னியப்பன், நந்தகோபால் என்று புகழ் பெற்ற சிற்பிகள் சென்னை கலைத்தொழில் கல்லூரியின் வழியாக அறியப்பட்டார்கள். அவர்களில் தனபாலனிடம் மரபும், மரபு சார்ந்த சிந்தனையும், அதன் பூரண அழகும் துல்லியமாக வெளிப்பட்டது. ஆனால் அவருக்குப் பின்னால் வந்த சிற்பிகள் சிற்பம்

என்பதை அதன் அமைப்பு முறையில் நவீனமாக ஏற்றுக்கொண்டார்கள். சிற்பம் வெளிப்படுத்திய கருத்து, காட்சி என்பது இதிகாச, புராண, பழைய கதைப் பாடல்களில் இருந்து பெறப்பட்டு இருந்தது. அமைப்பு அம்சம் புதுமையாகவும் மூலமான அம்சம் மரபைச் சார்ந்தும் இச்சிற்பிகளிடம் ஆரம்பக் காலத்தில் இருந்தது. ஆனால் விரைவிலேயே கருத்தும் புதுமையாக இருக்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில் மறுபடியும் சோதனை, முயற்சியில் இறங்கினார்கள். நவீன சிற்பம் என்பது இதன் சகல அம்சங்களிலும் நவீனமாக இருக்கவேண்டும் என்ற சிந்தனை உரம் பெற்றதே அதற்குக் காரணமாகும்.

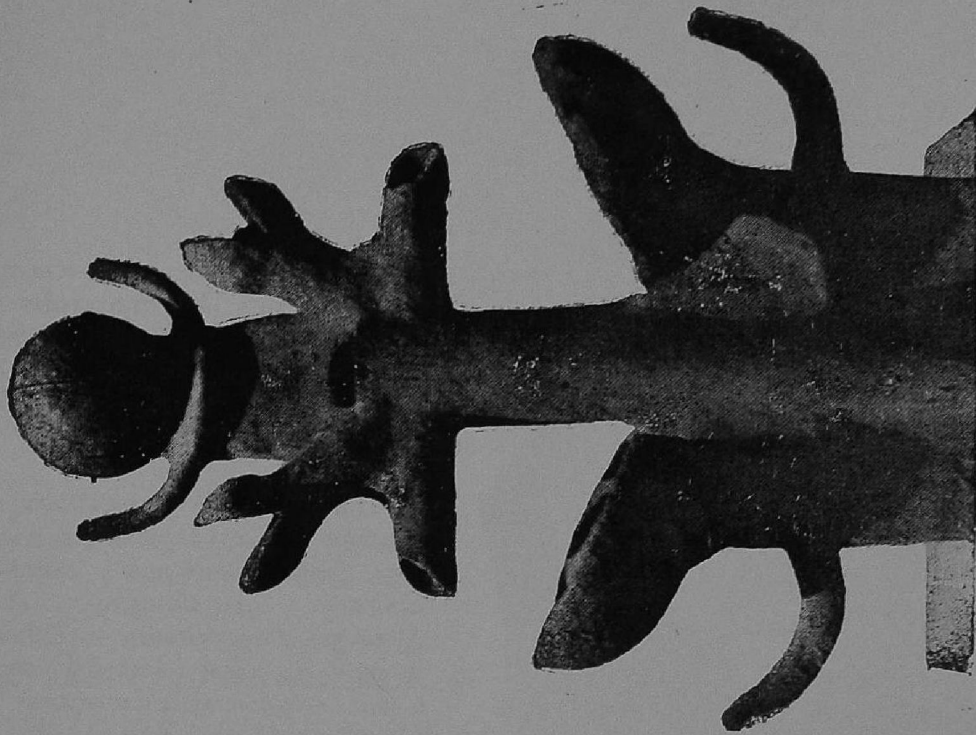


திரு. நந்தகோபாலின் - நவீன படிமச் சிற்பம்



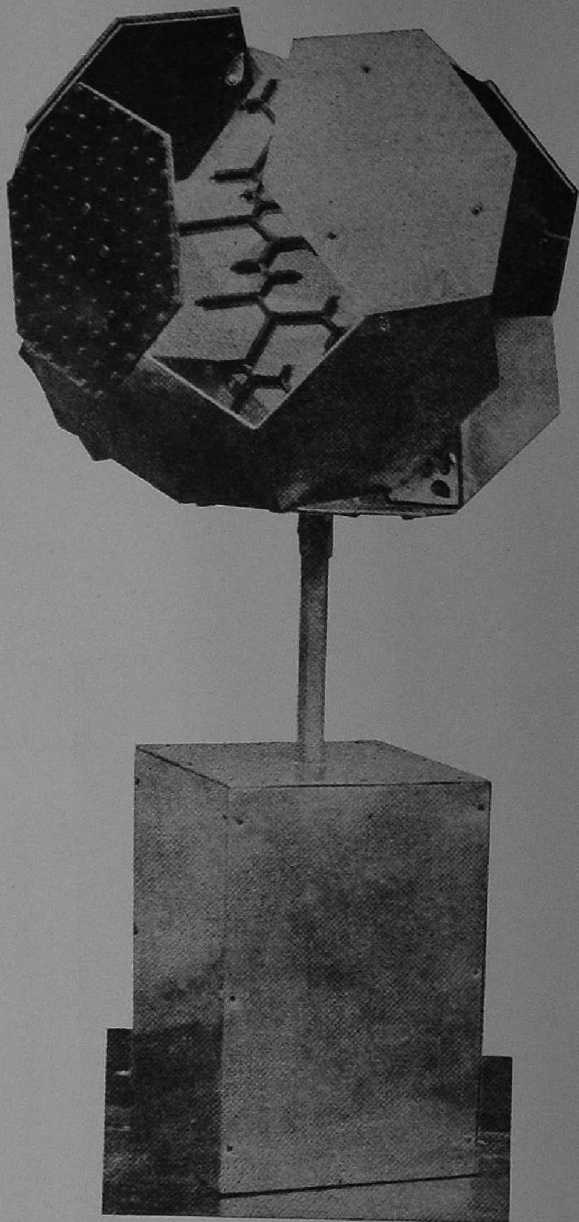


திரு. மூக்கையாவின் - சுடுமண் சிற்பம்



திரு. நந்தனின் - சுடுமண் சிற்பம்





ஐரோப்பாவில் அகஸ்டின் ரூதேன், ஹென்ரி மூர் போன்ற நவீன சிற்பிகளின் சோதனை முயற்சிகள் வெற்றியடைந்தது, உலகம் முழுவதிலும் உள்ள சிற்பிகளுக்கு மேலும், மேலும் சோதனையில் ஈடுபட ஊக்கம் அளித்தது.

அசலான ஒரு கலைப்படைப்பு என்பது தெரிந்த ஒன்றை மறுபடியும் புனைந்துகாட்டுவது இல்லையென்றும் - மனத்தில் அறிந்து கொள்ள முடியாமலும், பிடிபடாமலும் இருக்கும் சிந்தனையை, காட்சியை, கருத்தை காணும் முயற்சி என்பது ஸ்தாபிக்கப்பட்டதும், கலைப்படைப்பாளர்கள் உற்சாகமாக செயல்பட ஆரம்பித்தார்கள். அவர்களின் படைப்புக்களை அறிந்து கொள்வதிலும், புரிந்து கொள்வதிலும், சிறிது இடர்பாடு இருந்தாலும், அதன் கலையம்சம் பற்றி சந்தேகம் அகன்று விட்டது. நவீன கலை என்பது நவீன வாழ்க்கையோடு அதிகமாக சம்பந்தமுள்ளதாகிவிட்டது. கலையின்றி வாழ்க்கை இல்லையென்பதால் நவீன கலை, வாழ்க்கை யின் ஓர் அம்சமாகி விட்டது.

திரு. கன்னியப்பனின் - நவீன சிற்பம்

## நவீன கோபுரக் கட்டிடக் கலைக்கோர் எடுத்துக்காட்டு

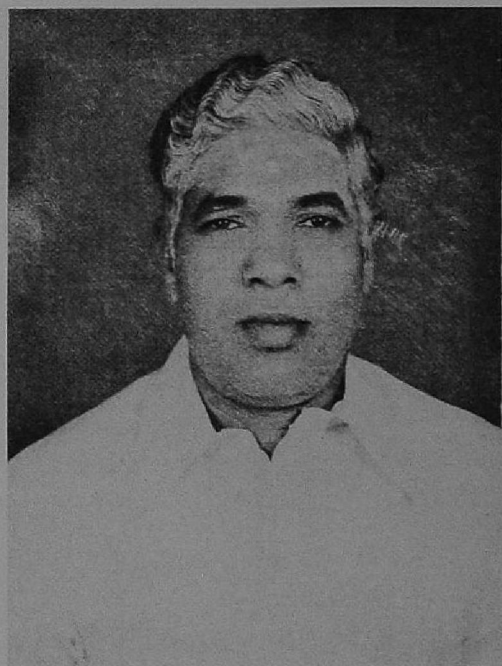
“திருவரங்கம் இராசகோபுரம்”

ஆர். கிருஷ்ணமூர்த்தி

“கங்கையிற் புனிதமாய்  
காவிரி நடுவுப் பாட்டுப்  
பொங்கு நீர் பரந்து பாயும்  
பூம் பொழில் அரங்கம்”

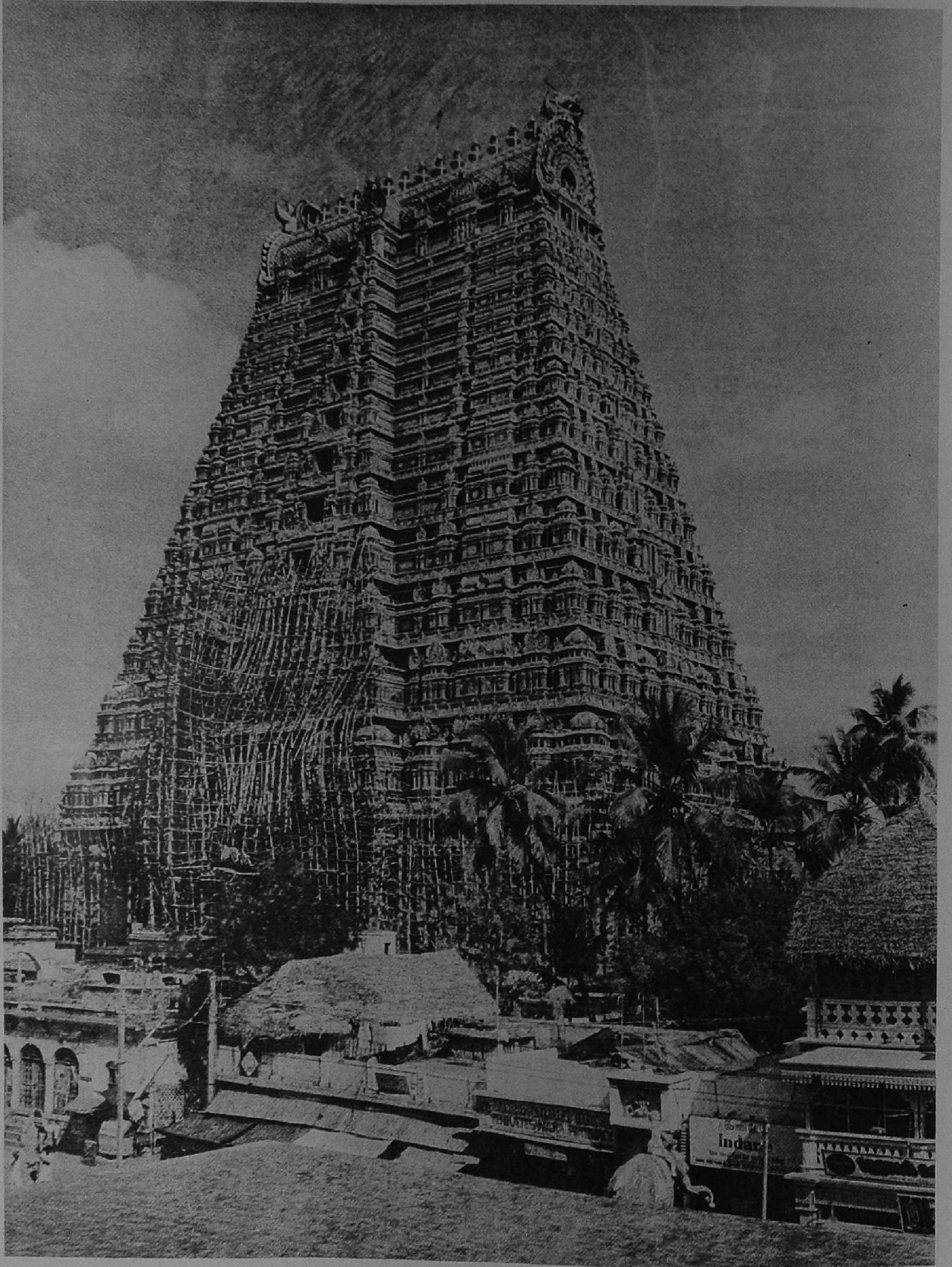
என்னும் தொண்டரடிப் பொய்யாழ்  
வாரின் பாசரம் காவிரிக்கு நடுவில் அமைந்  
துள்ள திருவரங்கத்தின் எழிற்கோலத்தினைச்  
சித்தரிக்கின்றது. கங்கையிற் புனிதமாய் காவி  
ரியும் அதன் கிளைநதியாகிய கொள்ளிடமும்  
மாலை போல் அமைய, அவற்றிற்கு இடைப்  
பட்ட தீவ் திருவரங்கம் அமைந்துள்ளது.  
கோவிலின் வாயிலில் அமைந்துள்ள உயர  
மான கோபுரம் இராச கோபுரம் எனப்படும்.

இந்தியாவிற்கு பெருமை சேர்க்கக் கூடிய  
தாகவும் நமது தமிழ் நாட்டின் சிற்பக் கலைக்  
கோர் எடுத்துக்காட்டாகவும் விளங்குகிறது  
திருவரங்கம் இராசகோபுரம். இந்த கோபுரம்  
தென்கிழக்கு ஆசியாவிலேயே மிகப்பெரிய  
தாகவும் மிகஉயர்ந்ததாகவும் அமைந்து உள்  
ளது. மொத்தம் 246 அடி உயரமும் 165



ஸ்தபதி எம்.எஸ். சிவப்பிரகாசம்





இராச கோபுரம் பின்புறத் தோற்றம்



அடி அகலமும் கொண்டு தெற்கு வாசலுக்கு கோபுரமாகவும் உயர்ந்து நிற்கிறது. இந்த சிறப்புமிக்க கோபுரத்தைக்கட்டியவர் ஸ்தபதி எம்.எஸ். சிவப்பிரகாசம் அவர்கள். இவர் 1942 ஆம் ஆண்டு தஞ்சை மாவட்டம், கோவில் கந்தன்குடி என்னும் சிற்றூரில் ஸ்தபதி குடும்பத்தில் பிறந்தவர். ஏழாண்டு காலம் குருகுலக் கல்வி பயின்று சிற்ப சாத்திரங்களையும், ஆகம விதிகளையும் செவ்வனே கற்றுத் தேர்ந்து, எந்த திருப்பணியினையும் தனித்து ஏற்று நடத்தும் திறன் மிக்கவராக உருவானார். இவர் முதலில் சென்னையில் உள்ள கோவூர் சௌதாம் பிகை சமேதர சுந்தரேசுவரர் சுவாமி கோவில் இராசகோபுரத் திருப்பணியை ஏற்றுக் கொண்டு ஒவ்வொரு நிலையிலும் நிலா முற்றமும் அழகிய சிற்ப வேலைப்பாடுகளும் நிறைந்து இருக்குமாறு சிறப்பாக நிறைவேற்றினார். தொடர்ந்து பல கோவில் இராச கோபுரப் பணிகளை மேற்கொண்டு பல திருப்பணிகளைச் செய்துள்ளார். திருவரங்க இராசகோபுரத் திருப்பணியை செய்து தன்னுடைய பூர்வ புண்ணிய பலன் என்று கூறுகிறார்.

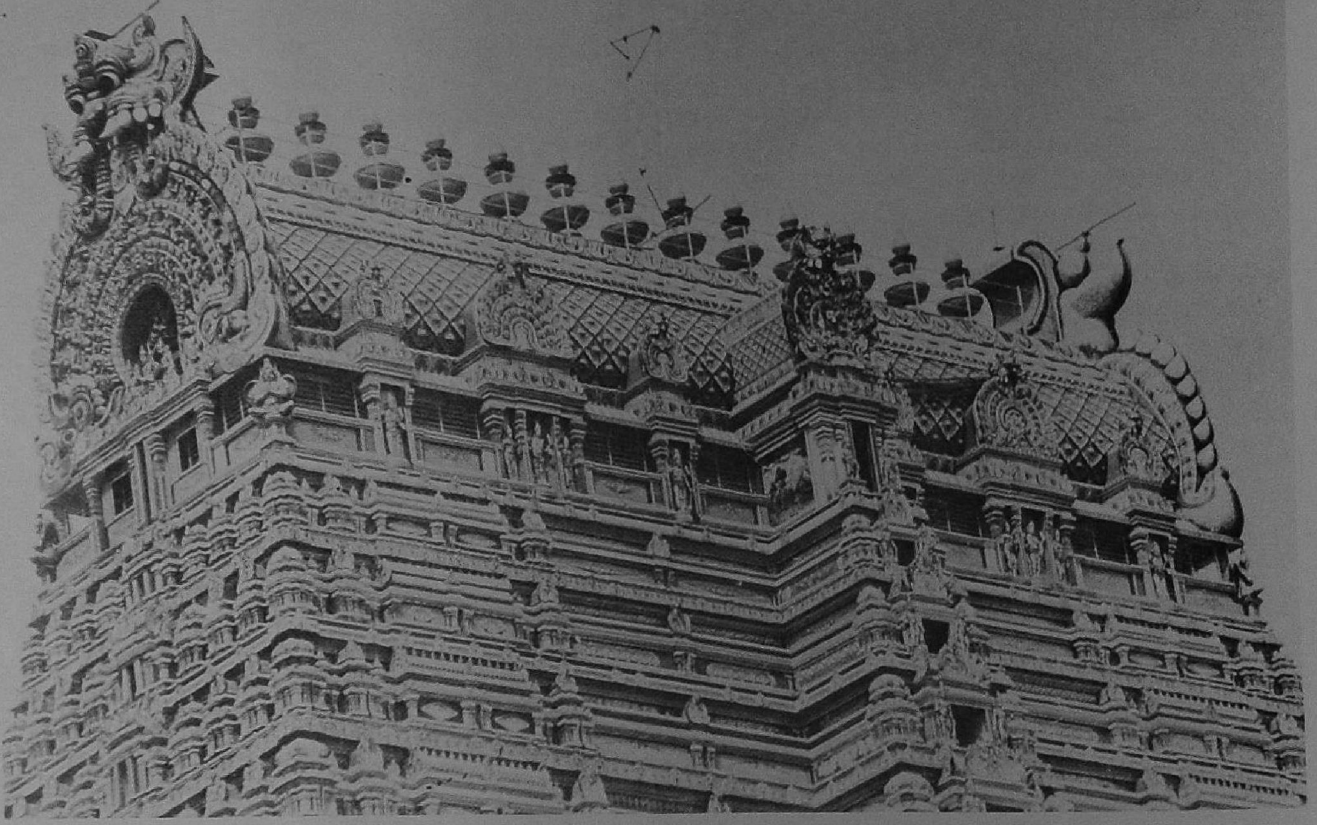
கி.பி. 16-ம் நூற்றாண்டில் ஆட்சி புரிந்த அச்சுதராயரால் திருவரங்கம் தெற்கு வாயிலில் இராசகோபுரத்திற்காக அடித்தளம் அமைக்கப் பெற்று “கல்காரச்சுவர்” எழுப்பப்பட்டு மொட்டை கோபுரமாக இத்துணை நாள் இருந்தது. இதன் மீது தற்போது எழுப்பப்பட்ட இக்கோபுரம் கட்டும், திருப்பணிகடந்த 1979 ஆம் ஆண்டு மே திங்கள் இருபதாம் நாளன்று தொடங்கப் பெற்று (20-5-1979), இந்த வருடம் மார்ச் திங்கள் இருபத்தைந்தாம் தேதியன்று நிறைவுபெற்றது (25-3-1987). மொத்தம் எட்டு ஆண்டுகள் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டன. கல்காரத்தின் நீளம் 165 அடி. அகலம் 97 அடி. கல்காரத்தின் மத்தியில் உயரம் 50 அடி. இதில் 39 அடி உயரமும் 21 1/4 அடி அகலமும் உள்ள வாயில் உள்ளது.

கோபுரம் கட்டுவதற்கு முன் அஸ்திவாரத்தின் திறன் அறியப்படும். அதுபோல இந்த கோவிலிலும் மேற்கொள்ளப்பட்டது. பூமி மட்டத்திற்கு நேராக உள்ள பகுதி சித்திரவானம் எனப்படும். இதற்கு கீழே 50 அடி

ஆழத்தில் அஸ்திவாரம் இருக்கலாம் எனவும் அதற்கு கீழே கெட்டியான களிமண் இருக்கலாம் எனவும் கணக்கிடப்பட்டன.

முற்காலத்தில் செங்கற்களும், சுண்ணாம்பு தீர்வையும் சுதை சிற்பங்கள் செய்யவும், கோபுரக் கட்டிடங்கள் கட்டுவதற்கும் பயன்பட்டன. அந்த வகையில் செங்கற்கள், அங்குலம், 3/4 அங்குலம் என்ற அளவுகளில் ஒரே துளையில் தயாரிக்கப்பட்டு குறிப்பிட்ட உஷ்ணத்தில் துடைக்கப்பட்டு உறுதியாக தயாரிக்கப்பட்டன இவைகளை தயாரிக்க உபயோகப்பட்ட செம்மண் பலவகை சோதனைகளுக்கு உட்படுத்தப்பட்ட பின்னரே ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டன. இந்த வகை செங்கற்கள் மிகவும் உறுதி வாய்ந்ததாகவும் பல மடங்கு எடையைத் தாங்க வல்லமை பெற்றதாகவும் இருந்தன. ஒரு கோவிலைக் கட்டி முடிக்கும் வரையில் ஒரே துளையில் இருந்து தயாரிக்கப்பட்ட செங்கற்களே பயன்படுத்தப்பட்டன, என்பது குறிப்பிடத் தக்கது.

இவ்வாறு செய்யப்பட்ட செங்கற்கள் சகடம் செய்தல் என்ற முறையில் சட்ட சதுரமாக, மூலைகள் மட்டமாக பலகை கட்டைகளை போல் செய்யப்பட்டன. இந்த செங்கற்களை வெட்டுவதற்கு மரக்கட்டை பெட்டிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. தேவையான அளவுகளை இந்த கட்டைகளினால் வெட்டினர். இந்த செங்கற்கள் ஒன்றன் மீது ஒன்று வைத்தால் பலகைகளை அடுக்கி வைத்தாற்போல அவ்வளவு கச்சிதமாக இருக்குமாம். ஒவ்வொரு செங்கல்லும் மற்றொன்றோடு வடிவொத்த ஒப்புமை கொண்டதாக தயார் செய்யப்பட்டது. சுண்ணாம்பு தீர்வை கட்டுமானப் பணியில் முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. செங்கற்களை ஒன்றோடு ஒன்று இணைக்கவும், பூச்சு வேலைகள் நிறைவு செய்யவும் இது பயன்பட்டது. சுதை சிற்பங்களில் சுண்ணாம்பு தான் முக்கிய மூலப் பொருள். இவற்றை தயாரிக்க பிரத்தியேக முறைகள் வழக்கத்தில் இருந்தன. செக்கு போன்ற அமைப்பு, சுமார் 15 அடி முதல் 20 அடி விட்டமும் 1 அடி முதல் 1 1/4 அடி ஆழத்தில் ஒரு அடி அகலத்தில் வட்ட வடிவ குழி செய்யப்பட்டு அதில் கெட்டியான உருளை வடிவம் கொண்ட கருங்கல் சுற்றி வர ஏற்பாடு செய்து அதில் காளை



இராச கோபுர சிகரம்

மாடுகள் சுற்றி இழுத்து வருமாறு அமைக்கப் பெற்றிருந்தது. அந்த குழிகளில் சுண்ணாம்பு காரை இடப்பட்டு மாவு போல அரைக்கப் பட்டது. அவ்வாறு அரைக்கும் சமயத்தில் தண்ணீருக்குப் பதிலாக கடுக்காய் சாறு, பணை வெல்லம், முட்டையின் வெள்ளைக் கரு ஆகியன சேர்க்கப்பட்டன. இதனால் இந்த சுண்ணாம்பு கலவை மிகுந்த உறுதிக்கும், கடினத் தன்மைக்கும் சிறந்து விளங்கியது. மாவுபோல அரைக்கப்பட்ட தீர்வை அப்படியே 10 முதல் 15 நாட்கள் புளிக்க

வைத்தனர். புளிக்க வைத்த நாட்களில் தினமும் சில மூலிகை சாறுகளும் சேர்க்கப்பட்டு தீர்வையை காய வைத்தனர். புளிக்க வைத்த தீர்வை மிகவும் உறுதியுடனும் அதிக பட்ச எடையைத் தூக்க வல்லதாகவும் இருந்தது. செங்கற்களை இணைக்கும்போது சகடம் செய்த செங்கற்களின் மீது இத்தீர்வையைப் பரப்பி அதன் மேல், செங்கற்கள் வைக்கப்பட்டன. அப்போது ஒரு செங்கல் விற்கும் அடுத்த செங்கல்லிற்கும் இடைவெளி மிகக் குறைந்த அளவே இருந்தது. அது

இன்றைய கணக்குப்படி 1மி.மீட்டர் அளவிற்  
கும் குறைவாகவே இருந்தது. இதனால் செங்  
கற்கள் பார்ப்பதற்கு ஒன்றன்மீது ஒன்று எவ்  
வித இணைப்பும் இன்றி அடுக்கி வைத்தாற்  
போல இருக்கும். இதனால் சிற்பங்கள்  
அல்லது கட்டிடத்தின் திறன் செங்கற்களால்  
மட்டுமே இருந்தது. சுண்ணாம்பின் அள  
வைப் பொருத்து இல்லை. இந்த முறை  
யினால் வெயில், மழை முதலிய இயற்கை  
மாறுபாடுகளினால் சதை சிற்பங்களில்  
வெடிப்பு ஏற்படவோ பெயர்ந்து விழுந்து  
விடவோ வாய்ப்பில்லாமலிருந்தது. மேலும்  
பல நூற்றாண்டுகள் கடினத்தன்மையுடன்  
இவ்வமைப்புக்கள் நிலைத்து நின்றன. இதன்  
பின்னர் தேவையான உருவங்களை வடி  
வமைக்க சுண்ணாம்பு தீர்வை கொண்டே  
முடித்தனர். இவ்வாறு செய்யப்பட்ட சதைச்  
சிற்பங்கள் நமது நாட்டில் பெரும்பாலான  
கோவில் கோபுரங்களில் இன்றும் காணலாம்

தற்காலத்தில் இவ்வாறு செய்வதற்கு  
மிகுந்த காலதாமதம் ஆகும் என்ற காரணத்  
தால் இம்முறையை பின்பற்றுவதில்லை.  
இத்திருப்பணியில் தேவையான அளவு செங்  
கற்களை தொழிற்சாலைகளில் தயார் செய்து  
உபயோகப்படுத்தி சுண்ணாம்பு தீர்வைக்குப்  
பதிலாக, சிமெண்ட் தீர்வை அதாவது,  
சிமெண்ட், மணல் ஆகியன கிரைண்டிங்  
மிஷின்களில் நன்றாக கலக்கப்பட்டு, அவ்  
வப்போது உபயோகிக்கப்பட்டது. இவை  
களை புளிக்க வைக்க வேண்டிய தேவை  
இருக்கவில்லை. தயாரிக்கப்பட்டதும் பயன்  
படுத்தும் வகையில் இருந்தது.

கோபுர உத்திரங்கள் பழங்காலத்தில்  
மரத்தால் குறிப்பாக ஈட்டி மரத்தில் செய்யப்  
பட்டிருந்தன. தற்போது அவை கான்கிரிட்  
கலவைகளினால் தேவையான அளவுகளில்  
தயார் செய்யப்படுகின்றன. மரத்தை எங்



இராச கோபுரத்தின் அடிப்பகுதியின் தோற்றம்

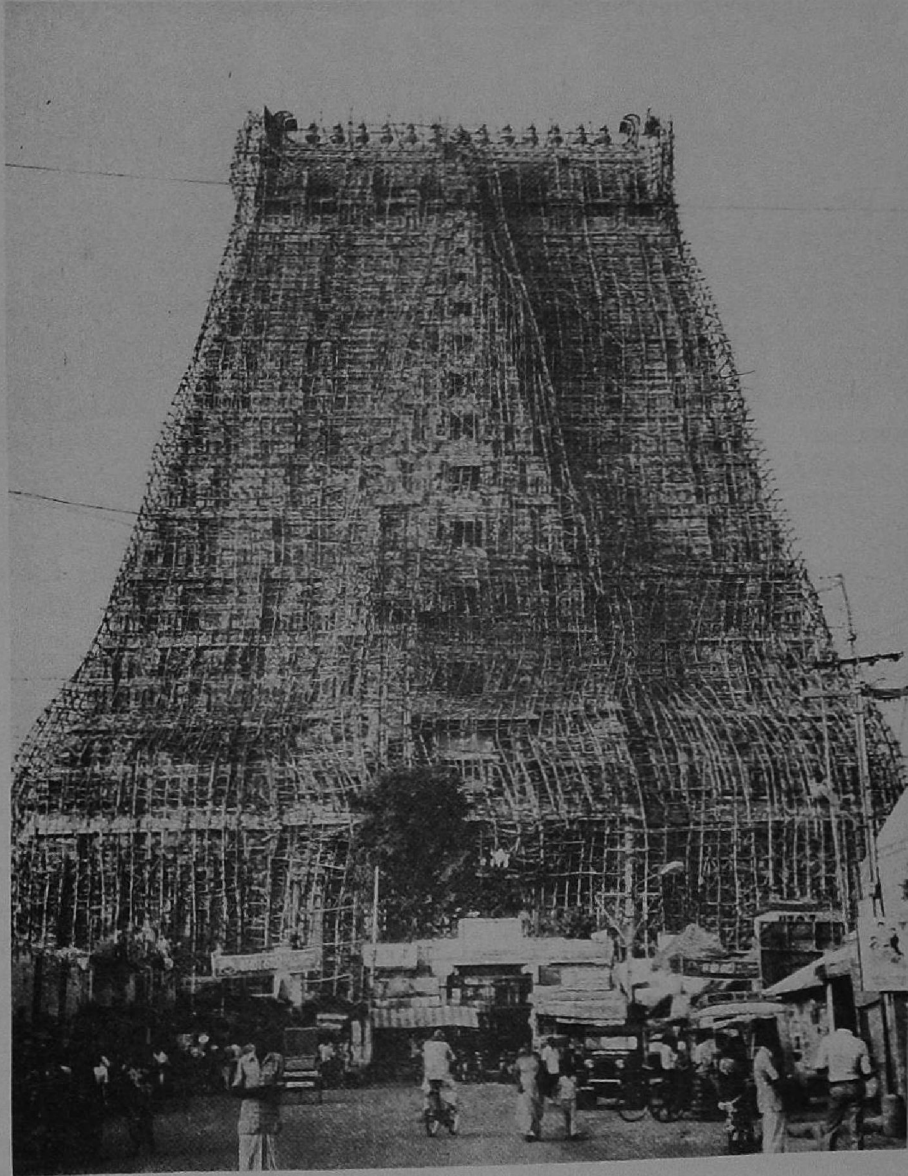


கும் உத்திரத்திற்கு பயன்படுத்தவில்லை. இணைப்பு பொருளாக நடுவில் நன்றாக முறுக்கேற்றப்பட்ட இரும்புக் கம்பிகளைப் பயன்படுத்தினர். இவ்வகை கான்கிரிட் உத்திரங்கள் செய்ய 1 அங்குல 3/4 அங்குல ஜல்லி கற்கள் பயன்பட்டன. இவைகள் கான்கிரிட் உறுதிக்கு உறுதுணையாக இருக்கின்றன. சுதை சிற்பங்களுக்கும் செங்கற்கள், கான்கிரிட் கலவைகளே உபயோகப்படுத்தப்பட்டன. கோபுர வேலைப்பாடுகளில் சுதை சிற்பங்களுக்கு வண்ணப்பூச்சு பூசுவது முக்கிய அம்சமாகும். பழங்காலத்தில் மூலிகை இலைகளிலிருந்து தயாரிக்கப்பட்ட சாறு, சில மண்வகைகள், கல்லிலிருந்து பொடி செய்து எடுக்கப்பட்ட தூள் ஆகியவற்றை கலந்து வண்ணங்கள் தயாரித்துள்ளனர். முதல் பூச்சு, இரண்டாம் பூச்சு, நிறைவு பூச்சு என மூன்று நிலைகளில் பூச்சு வேலைகள் செய்து வண்ணம் பூசினர். இதற்கும் கால தாமதம் ஆயிற்று. இருப்பினும் இவை பல நூற்றாண்டுகள் நிலைத்து நின்றன. சில நேரங்களில் தங்கம், வெள்ளி உலோகக் கலவைகளிலிருந்தும் வண்ணங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. ஆனால் காலதாமதம், பொருட்செலவு மூலிகை சாறு கலப்பு ஆகியன செய்ய வசதி குறைவாக இருப்பதானால், செயற்கை வண்ணம் அதாவது சிந்தெடிக் பெயிண்ட், தொழிற்சாலைகளில் தயாரிக்கப்படுவதை, தேவையான நிறங்களில் முன்கூட்டியே சொல்லி தயார் செய்து அதனை சுதை சிற்பங்களில் வண்ணப்பூச்சாக பூசி உள்ளனர். சுமார் 12 நிறவண்ணங்களை தருவித்து அறுபதுவரை நிறபேதங்களை உருவாக்கி பயன்படுத்தி உள்ளனர். இவற்றைக்கொண்டு தற்கால வழக்க முறைப்படி சிறந்த நிறபேதங்களை உருவாக்கி உள்ளனர்.

இதுவரை பழங்காலந் தொட்டு சுதை சிற்பங்கள் இணைக்க பெரிதும் இரும்புக் கம்பிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. ஆனால் இந்த கோபுரத்தில் மட்டும் முதன் முறையாக இவற்றிற்கு பதிலாக செம்புக் கம்பிகளை இணைத்து புதுமை புகுத்தி உள்ளார் சிற்பி. இதன் சிறப்பு அம்சம் செம்பிற்கு துருப்பிடிக்கும் தன்மை இல்லை. மேலும் மிருது தன்மையும் உறுதியும் உள்ளதால் தேவையான வடிவமைப்பில் எளிதில் பயன்படுத்த

முடிந்தது. கான்கிரிட் மற்றும் செங்கற்களுடன் சேர்ந்து எவ்வித ரசாயன மாற்றத்திற்கும் உட்படாமல் மாறுதல் அடையாமல் இருக்கும் செம்பு பழங்காலந்தொட்டே பஞ்சலோக விக்சிரகங்கள் செய்ய பயன்பட்டு வருகின்றது என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இராசகோபுரம் மொத்தம் 13 நிலைகளை கொண்டதாக உள்ளது. முதல் நிலையும் 13ம் நிலையும் மற்ற நிலைகளிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டதாகவும் வித்தியாசமானதாகவும் அமைக்கப்பட்டு உள்ளன. முதல் நிலையில் 14 அடி 9 அங்குல கனமுள்ள வெளித்தாய்ச் சுவரும், 8 அடி கனமுள்ள உள்தாய்ச்சுவரும் செங்கல்லால், கான்கிரிட் சிமெண்ட் கலவை கொண்டு எழுப்பப்பட்டன. வெளித்தாய்ச்சுவர் சரிவாக மேல்நோக்கி செல்கிறது. உள்தாய்ச்சுவர் நேராக செல்கிறது. இவ்விரண்டு சுவர்களின் மேல் பகுதிகளில் தண்டயக்கட்டு (Corbels) வேலைப்பாடு செய்யப்பட்டுள்ளது. வெளித்தாய்ச்சுவரும் உள்தாய்ச்சுவரும் ஒன்பதாவது நிலையில் இணைகின்றன. வெளித் தாய்ச் சுவருக்கும் உட்தாய்ச் சுவருக்கும் இடைப்பட்ட பகுதி பிரகாரம் போல உள்ளது. முதல் நிலையில் தெற்கு வாயிலில் இரு துவார பாலகர்கள் நான்கு கரங்களுடன் காலடியில் இரு சிங்கங்களுடனும் காட்சியளிக்கின்றனர். முதல் நிலையின் வெளிப்புறம் நான்கு முலைகளிலும் சுமார் 6 அடி உயரமுள்ள கருடாழ்வார் திருவுருவங்கள் செய்யப்பட்டன. முதல் நிலையில் அடுத்து மிக முக்கிய அம்சம், உட்பகுதியின் தெற்கு பகுதியில் அரங்கன் அரவணையில் துயில் கொண்ட திருக்கோலம் சுதைச் சிற்பமாக செய்யப்பட்டுள்ளது. இந்த சுதை சிற்பம் மூலவரின் திருக்கோல அமைப்பினை ஒத்து இருக்கிறது. இத்திரு உருவம் 12 அடி நீளத்துடனும், 8 அடி அகலமும் 18 அடி உயரமும் கொண்ட விமானத்தின் கீழ் தெற்கு நோக்கி உள்ளது. வடக்கு முகப்பில் அமைந்துள்ள தாயார் திரு உருவம் விமானத்துடன் அமைந்துள்ளது. அரங்கநாயகி பத்மாசனத் திருக்கோலத்தில் உள்ளார். இந்த விமானம் 8 அடி நீளத்துடனும், 4 அடி அகலமும், 12 அடி உயரமும் கொண்டு உள்ளது. உருவச்சிலை கிழக்கு நோக்கி உள்ளது.



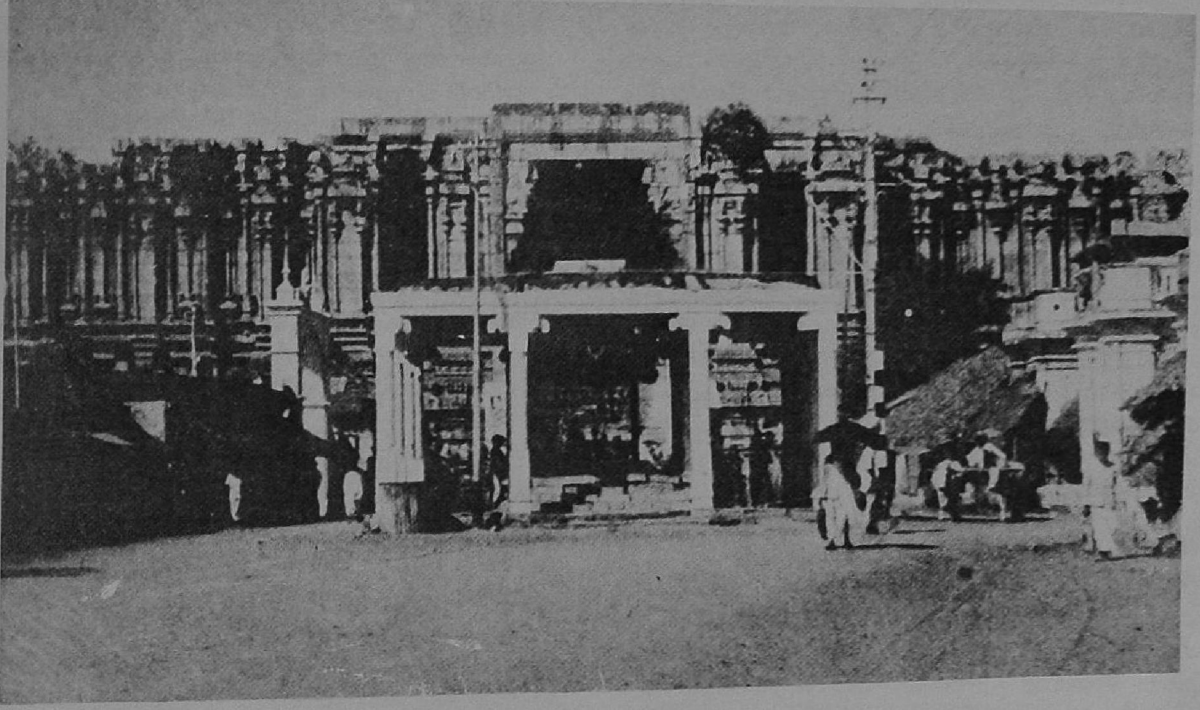
இராச கோபுரம் முழுமையாகக் கட்டி  
முடிக்கப்பட்ட பின், சாரம் எடுக்கப்படாத நிலையில் அதன் தோற்றம்

தற்கால சுகை சிற்பங்களில் இந்த சிற்பங்கள் இரண்டும் மிகுந்த வேலைப்பாடுகளுடன் சிறந்து விளங்குகின்றன. கண்ணுக்கு விருந்தாக, வண்ணங்களில் அமைக்கப்பெற்று உள்ளன.

கோபுரத்தின் தெற்கு வடக்கு முகப்பு களுக்கு ஆயாதிமுக சாலை என்று பெயர். முதல்நிலையின் கிழக்கு கோடியிலும், மேற்கு கோடியிலும் உள்ள கோபுரம் போன்ற வேலைப்பாட்டிற்கு கர்ணகூடு என்று பெயர். மையப்பகுதியில் உள்ளது மைய சாலை எனப்படும். இவை ஒவ்வொன்றும் ஒரு கோபுரம் போல உள்ளது. இத்தகைய பல கோபுரங்கள் சேர்ந்த உருவமே பெரிய கோபுரமாகும். இவை அனைத்தும் மிகச் சிறந்த முறையில் உருவாக்கப்பட்டன. தனித் தனியாக ஒவ்வொரு நிலையும் ஒவ்வொரு கோபுரமாக காட்சியளிக்கிறது. முதல் நிலையின் உச்சிக்கும் விமானத்தின் மேல் பகுதிக்கும் இடைப்பட்ட பகுதி சிகரம் எனப்படும். சிகரத்திலுள்ள வண்ணக் கூடு போன்ற அமைப்பு பண்டியல் எனப்படும். மகா பத்மம் என்ற பகுதியில் “தாமங்கள்” சிறப்பாக உள்ளன. இரண்டாம் நிலையிலிருந்து பன்னிரண்டாயிரம் நிலை வரை உள்ள நிலைகள் ஒன்றிற்கு ஒன்றும் சரியான விகிதாச்சாரத்தில் அளவில் குறைந்து சிற்ப சாஸ்த்திர நியதிப்படி சரியான அளவுகளில் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. அனைத்து நிலைகளிலும் துவாரபாலகர், துவாரபாலகி சிற்பங்கள் உள்ளன. நிலைய மைய சாலையின் மேல் அமைந்துள்ள நாசி அர்த்த நாசி எனப்படும். கோபுர விமானத்தின் இரு பக்கங்களிலும் அமைந்துள்ளது. மகாநாசி (யாளி) அர்த்த நாசியில் கந்தர்வ பத்தி, பூதபத்தி, யாளி பத்தி ஆகியன உள்ளன. இது மகாநாசியில் எட்டில் ஒரு பங்கு உள்ளது. மகாநாசியின் அகலம் 26 அடி. தலை உயரம் 10 1/2 அடி, கூடுதல் உயரம் 28 அடி. இரு மகாநாசிகளும் ஒத்த அளவுப்படி செய்யப்பட்டுள்ளதால் யாதொரு வேறுபாடும் இல்லாமல் இருந்து உள்ளன. மகாநாசியின் மையத்தில் மூன்று பத்திகள் உண்டு. அவை கந்தர்வ பத்தி, பூத பத்தி, யாளி பத்தி ஆகியன. மகாநாசியின் தலை பயங்கர தோற்றத்தைக் கொண்டதாய் உள்ளது. கண்கள் சட்டியை கவிழ்த்து வைத்தாற்போல் உள்ளது.

பற்கள் யானைத் தந்தங்களை போல் மிகப் பெரியதாக உள்ளன. சுகை சிற்பங்களும், ஸ்தல வரலாற்று புராண காட்சி அமைப்புகளும் மிகக் குறைந்தே செய்யப்பட்டுள்ளன. காலதாமதம், பொருட்செலவு, மூலிகை வண்ணச் சேர்க்கை இல்லாமை காரணங்கள் கொண்டு இவை குறைவாக உள்ளன. இது சற்று எதிர்பார்த்ததைவிட அளவில் குறைவு தான். வண்ண ஓவியங்களில் இயற்கை காட்சிகள், இசைக் கருவிகள், கடவுள் படங்கள் ஆகியனவே அதிகம் இடம் பெற்றுள்ளது, குறிப்பிடத்தக்கது. பதின்மூன்றாம் நிலை மற்ற நிலைகளை விட உயரமானதாகும். இது இரு தளங்களுடன் கூடியதாக உள்ளது. நிலையின் தெற்கு வாயிலில் துவாரபாலகர் உருவங்களும், வடக்கு வாயிலில் துவாரபாலிகை உருவங்களும் உள்ளன. இந்நிலையைச் சுற்றி கடவுள் உருவங்கள் சுகை சிற்பங்கள் வடிவில் உள்ளன. மூலையில் கருடாழ்வார் திருவுருவங்கள் உள்ளன. இக்கோபுரத்தின் அமைப்பில் மொத்தம் 16 கோபுரம் தாங்கிகள் அமைக்கப்பட்டு உள்ளன. வேறு எந்த கோவில் அமைப்பிலும் இல்லாத சிறப்பு அம்சம் 13-ஆம் நிலையைச் சுற்றிலும் 3 அடி அகலத்தில் பொது மக்கள் சுற்றிப் பார்ப்பதற்கு வசதியாகப் “போட்டிகோ” போன்ற அமைப்பு உள்ளது. இதில் கைப்பிடி சுவர் உள்ளது. இதிலிருந்து கலசங்களின் பகுதிவரையிலும் செல்ல வசதி உள்ளது. மேல் உள்ள இடைவெளியில் கம்பிகள் போடப்பட்டு உள்ளன. இங்கிருந்து சுமார் 10 மைல் சுற்றளவு உள்ள பகுதிகளை கண்களிக்கலாம். இந்த பிரத்தியேக அமைப்பு வேறு எங்கும் இல்லாத அமைப்பு. அடுத்து இங்கு பொருத்தப்பட்டு இருக்கும் கலசங்கள் செம்பினால் செய்யப்பட்டு மஞ்சள் வண்ணம் பூசப்பட்டு மிக கம்பீரமாக காட்சி அளிக்கின்றன. இவற்றை அமைத்த விதத்தை காண்போம். பதின்மூன்றாம் நிலையின் மேல் பதின்மூன்று கான்கிரிட் உத்திரங்கள் அமைக்கப்பட்டு உள்ளன. இப்பதின்மூன்று உத்திரங்களின் மேல் பதின்மூன்று கலசங்கள் பொருத்தப்பட்டு உள்ளன. இக்கலசங்கள் பொருத்தப்படுவதற்கு முன் 1 அடி விட்டமும் 16 அடி உயரமுள்ள பதின்மூன்று தேக்கு மர உருட்டுக்கள் நடப்பட்டன. கோபுரத்தின் உச்சியின் நடுப்பகுதி ‘கபாலம்’ என்று பெயர். இதிலுள்ள துவாரம் புரந்த





இராச கோபுரத்தின் கட்டுமானப் பணிகள்  
தொடங்குவதற்கு முன் அடித்தளத்தின் தோற்றம்

வெளி எனப்படும். சந்தனக் கல்லைத் துளைத்து அதன் நடுவில் தங்கத்தகடு வைத்து அதன் மேல் வெள்ளித் தகடு வைத்து, நவரத்தினக் கற்கள் வெள்ளி ரூபாய்கள் ஆகிய வற்றுடன் பெருமளவில் பிரதிஷ்டை செய்து கபால வெளியை மூடி அதன் மேல் கலசத் திற்குரிய 'யோக தண்டு' என்று சொல்லக் கூடிய 16.6 அடி உயரமும் 1 அடி விட்டமுள்ள தேக்குமரம் நடப்பட்டு உள்ளது. இத் தேக்கு மரத்தில் கலசம் பொருத்தப்பட்டு உள்ளது. மீன், ஆமை போன்ற திருவுருவங்கள் வெள்ளித்தகட்டில் செய்து நவரத்தினங்கள் சேர்த்துக் கலசத்தின் மையப் பகுதியாகிய 'குடம்' என்ற பகுதியில் வைக்கப்

பட்டு உள்ளன. கோபுரத்தின் உச்சியில் மூன்று இடி தாங்கிகள் வைக்கப்பட்டு உள்ளன.

இராஜகோபுரத்தை கட்டுவதற்குத் தற்காலத்தில் உள்ள பல சாதனங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. கட்டுமானப் பொருள்கள் மற்றும் பணியாட்கள் மேலே செல்ல மூன்று இயங்கேணிகள் (லிப்ட்) சிற்பி அவர்களின் சொந்த முயற்சியில் உருவாக்கப்பட்டு அவரின் திட்டப்படி வடிவமைக்கப்பட்டன. சுதை சிற்பங்கள் ராஜகோபுர அளவிற்கு எண்ணிக்கையில் அதிகமாக தயாரிக்கப்படாவிட்டாலும், சிற்பங்கள் நூற்றிற்கு மேல் உள்ளன.

இதுவரை அனைத்து கோவில்களிலும் 7 நிலை, 9 நிலை, 11 நிலை என்று தான் இருந்திருக்கின்றன. இந்த இராஜகோபுரம் அனைத்திற்கும் சிகரமாக இருக்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில் 13 நிலைகளைக் கொண்டு வானளாவிய கோபுரமாக சிறப்பாக அமைக்கப் பெற்று உள்ளது. மேலும் பதினமூன்று நிலைகள் உள்ளும் நல்ல முறையில் சுற்றிப்பார்க்க போதுமான இட வசதி செய்யப்பட்டு இருக்கிறது. வருங்காலத்தில் இவ்விடங்களில் சிறந்த காவியங்களை யும், ஸ்தல புராண கதைகளையும் வரைந்து வைத்தும், நூலகங்கள் அமைத்து பாது காக்கவும் பயன்படுத்தலாம். இதுவும் மற்ற கோபுர அமைப்புகளில் இல்லாத தனித் தன்மையாகும்.

ஏறக்குறைய எட்டாண்டுகள் நடைபெற்ற இத்திருப்பணியில் எந்தவிதமான இடையூறு களும், இன்றி திருப்பணி நடைபெற்றது மிக்க சிறப்பாகும். இந்த நீண்ட கால கட்டத் தில் எவ்வித சாலை போக்குவரத்துக்கும் இடையூறு இன்றியும் எவ்விதமான தடங் கலும், பொருட் சேதமும் இன்றி நிறை வேறியதும் குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாகும். கட்டுமானப் பொருட்களை அவ்வப்போது கொண்டு வந்து கட்டிட வேலைகளை துரித மாகவும் நேர்த்தியாகவும் செய்த பெருமை ஸ்தபதி அவர்களையே சாரும்.

ஸ்தபதி திரு. சிவப்பிரகாசம் அவர்கள் மேற்கொண்டு பூர்த்தி செய்த திருப்பணிகள் பல. அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கது, திருநெல்

வேலி நெல்லையப்பர் காந்தியம்மாள் திருக் கோயில் திருப்பணியும், இராமேசுவரம் அருள் மிகு இராமநாதசாமி கோவில் திருப் பணியும் முக்கியமானவையாகும். அவர் குறிப்பிட்டு சொல்வது கோவில்களில் உள்ள பழங்கால சிற்பங்களை அதன் வடிவம் மாறாமல் இருப்பதற்கு சுண்ணாம்பு அல்லது வண்ணங்களை அதன் மேல் பூச வேண்டாம், என்பதும் கல் சிற்பங்களை இருக்கும் நிலை யிலேயே பாதுகாக்க வேண்டும் என்பன வாகும். அவர் மிகவும் ஆச்சரியப்படும்படி அமைந்துள்ளது சுசீந்திரம் தானுமாலைய சிற்பக் கோவிலாகும்.

வளம் மிகுந்த சமயப்பாரம்பரியம் உள்ள இந்த நாட்டின் மிகச் சிறந்த கோயிற் சிற்பக் கலை வேலைப்பாடுகளில் ஒன்றாக இந்த இராசகோபுரப் பணி, இடம் பெறத்தக்கது. இதனை இத்துணை சிறப்பு மிக்கதாக ஆக்கித் தந்து தென்கிழக்கு ஆசியாவிலேயே மிகப் பெரியதும், உயர்ந்ததும் ஆகிய இராச கோபுரத்தை நாம் வாழும் இந்த காலக் கட்டத்தில் உருப்பெறச் செய்து சரித்திரத்தி லேயே மிகச் சிறந்த கோயிற் சிற்பக்கலை வேலைப்பாடுகளில் ஒன்று என மெச்சும் அளவிற்கு “திருப்பணியை முடித்த திருப் பணி செம்மல்” திரு. சிவப்பிரகாசம் ஸ்த பதி அவர்களின் புகழ் என்றென்றும் நிலைத்து நிற்கும்.

## கோடைக்கானலில் ஒரு ஓவியர் முகாம்

திருமதி. லீலா கணபதி, அரசு கலைத்  
தொழிற் கல்லூரி, சென்னை

கோடையிலே இளைப்பாற்றிக்கொள்ளும் குளிர்ந்தருவே தருநிழலே' என்று இராமலிங்க சுவாமிகள் - வெப்பம் தரும் கோடைக்காலத்தில் தன்னை வந்து அடைந்தவர்களுக்கு குளிர்ச்சி தரும் மரநிழலைப்போல தன்னை வந்து சரணடைந்தவர்களுக்கு துன்பம் நீங்க பேரானந்தம் தருவது இறைவனது திருவடி நிழல் என்று சொன்னார். இறைவனது திருவடி நிழலைப்போல் குளிர்ச்சி தரும் மர நிழல்களோடு இயற்கையின் குளுமையும் சேர, "கோடைக்கானல்" ஓவியர்களை அழைத்து தன் எழிலை அள்ளி வீசி, பரவசத்தில் திக்கு முக்காடச் செய்தது.

காணும் திசை எல்லாம் இயற்கை அன்னையின் களிநடனம்; நோக்கு திசை யாவும் நோக்கினார்க்கு இன்பம்; இவ்வியற்கை கண்களுக்கு மட்டும்தானா மகிழ்ச்சி? கருத்துக்கும் இன்பம் அன்றோ; எங்கும் இனிய காட்சிகள், கண்ணுக்கும் கருத்துக்கும் குளுமை; உடலையும் உள்ளத்தையும் ஈர்க்க வல்ல நல்ல சூழ்நிலை.

நோக்கினார் கண்ணிடத்தே தம் தொழில் நிறுத்தும் 'கண்ணுள் வினைஞர்' என்று போற்றப்படும் கலைப் படைப்பாளர்களுக்கு இந்த சூழ்நிலை பெருவிருந்து அன்றோ! இத்தகைய இனிய சூழலில் ஓவியர்களுக்கு பத்து நாட்கள் முகாம் நடத்தி திட்டமிட்ட, தமிழ்நாடு ஓவிய நுண்கலை குழு அதனை

சிறப்பாக செயல்படுத்தியும் காட்டிற்று. இதில் தமிழ் நாட்டிலிருந்து பன்னிரெண்டு ஓவியர்கள் கலந்து கொண்டனர். அந்த பன்னிரெண்டு ஓவியர்களில் இந்த முகாமில் கலந்து கொள்ளும் அரும்வாய்ப்பு எனக்கு கிட்டியது. அதுவும் பெண் ஓவியர் நான் ஒருத்தியே என்றும் எண்ணும்போது மேலும் பெருமை கொள்ளுகிறேன்.

27.3.1987 அன்று கோடைக்கானலிலே உள்ள சுற்றுலா விடுதி தமிழ்நாட்டின் பல் வேறு இடங்களில் இருக்கும் ஓவியர்களை வரவேற்றது. அன்றாட அடிப்படை தேவைகளை பூர்த்தி செய்வதுடன், அந்த விடுதி இயற்கை எழிலை அள்ளிப் பருகும் வாய்ப்பினையும் ஓவியர்களுக்கு அளிக்கின்ற சூழலில் அமைக்கப் பெற்றிருந்தது. அந்த விடுதியின் காப்பாளர் திரு. விஸ்வநாதன் அவர்கள் முகாமை திருவிளக்கினை ஏற்றி துவக்கி வைத்தார். அன்னாரின் கலை ஈடுபாடு, ஓவியரிடத்தில் கொண்ட அன்பு, ஓவியர்களின் பணிக்கு அருந்துணையாக இருந்தது.

கோடைக்கானலின் அமைதியான, அழகிய, பசுமை நிறைந்த குளிர்ச்சியான சூழ்நிலை, வாழ்க்கையின் அன்றாட போராட்டத்திலும், நெரிசலிலும், செயற்கையாக வாழ்ந்து வரும் ஓவியர்களுக்கு ஒரு நல்விருந்தாக அவர்கள் உள்ளத்தையும் உடலையும் பரவசப்படுத்தும் நிலையில் அமைந்திருந்தது.





திருமதி லீலா கணபதியும் அவரது ஓவியமும்

ஓவியர்களும் இயற்கையோடு ஒன்றி தம் கற்பனைக்கேற்ற இடங்களை தேர்ந்து எடுத்து, அந்த பத்து நாட்களும் தம்மை மறந்து கலைப்பணியாற்றினர். ஓவியர் தம் பணிக்குத் தேவையான பொருட்கள் நிர்வாகத்தினரால் அளிக்கப்பட்டு, மற்ற செளகரியங்களும் செய்து கொடுக்கப்பட்டன.

இதில், சென்னை அரசு கலைத்தொழிற் கல்லூரி முதல்வரும் தமிழ்நாட்டின் தலை சிறந்த ஓவியருமான திரு. சந்தானராசு அவர்கள், கோடைக்காலனின் எழிலில் மயங்கி, தீட்டிய ஓவியங்கள் அவரது கலை

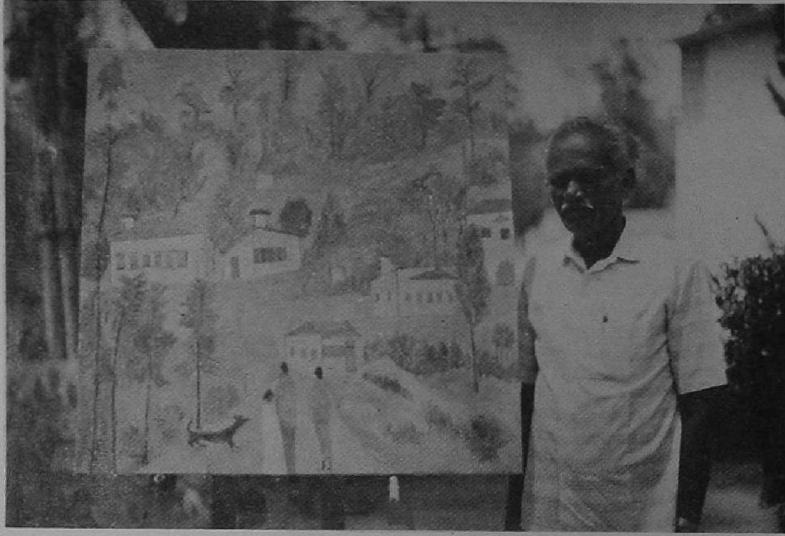
உள்ளத்தையும் கருத்தாழத்தையும் பறைசாற்றவல்லன. திரு. முத்துசாமி இயற்கையின் அழகினை ஒட்டுக்கலை பாணியில் (Collage) தீட்டுவதுடன் தத்தருபமாகவும் வரைந்தார். திரு. பெருமாள் தனக்குரிய குழந்தைப்பாணி (Child Art) யிலும், திரு.சண்முகசுந்தரம் மக்கள் ஒற்றுமையை உணர்த்த பல மதக் கோயில்களை ஒருங்கிணைந்து தீட்டியிருந்தார். நான் மலர்களின் வண்ண வடிவினை மட்டுமில்லாமல் அவைகளின் களிநடனத்தையும் என் ஓவியத்தில் கொண்டு வரமுயன்றேன். திரு. சதார் என்ற ஓவியர் உருவாகவும்,



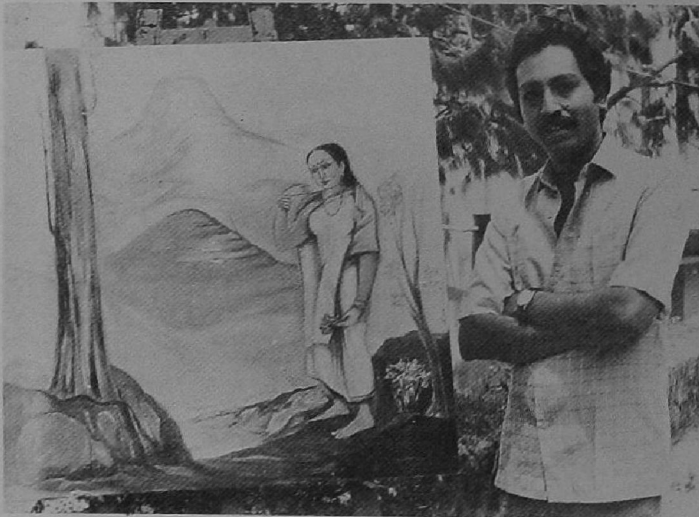
ஒவியர் முகாமில் ஒரு காட்சி



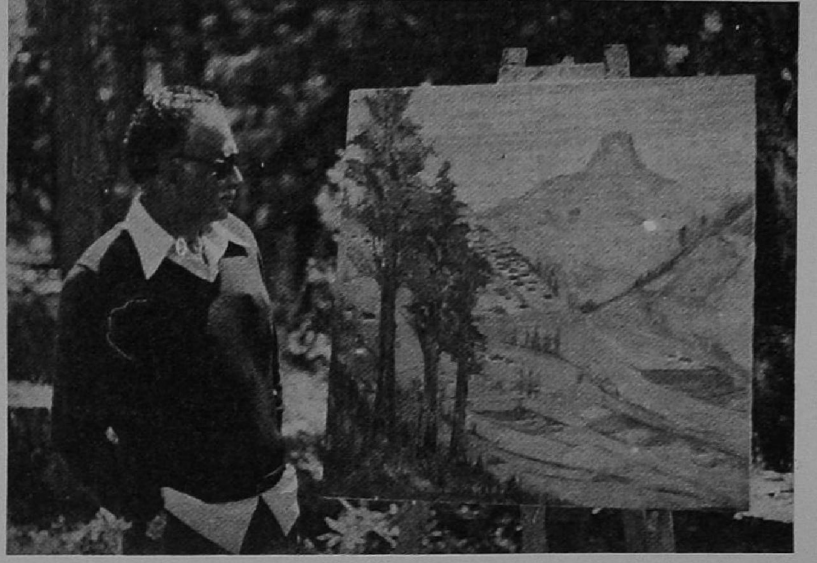




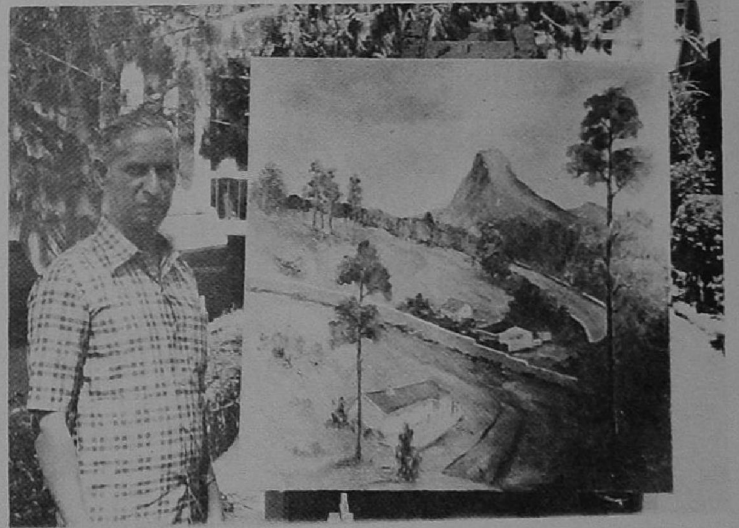
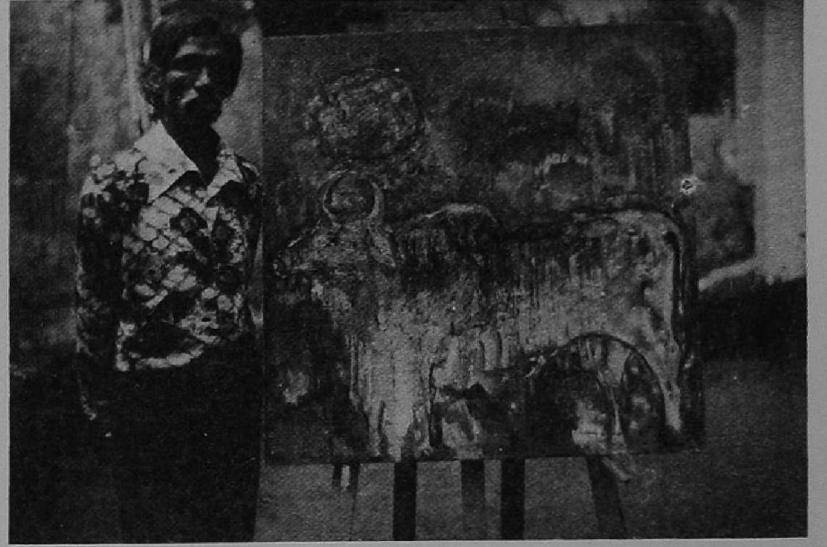
ஓவியர் முகாமில் பங்கு கொண்ட ஓவியர்களும்  
அவர்கள் வரைந்த ஓவியங்களும்







ஓவியர் முகாமில் பங்கு கொண்ட  
ஓவியர்களும் அவர்கள் வரைந்த  
ஓவியங்களும்



அருவமாகவும் (Abstract) கோடையின் அழகைச் சித்தரித்தார். இவர் இந்த முகாமில் ஓவியர்கள் கோடையின் முக்கிய எழிலார்ந்த தோற்றத்தை கண்டு ரசிக்க நுண் கலைக்குழு ஏற்பாடு செய்த உலாவினை சிறப்பாக செய்து முடித்ததுடன் ஓவியர்களோடு கலைநுட்ப ரையாடி உற்சாகப்படுத்தினார். திரு. வடிவேலு அமைதியாக இயற்கையை தத்தருபமாக வரைந்தார். திரு. பாலசுப்பிரமணியம், இயற்கை அன்னையின் அழகை தன் திரைச் சீலையில் (Canvas) சித்தரிப்பதோடு அல்லாமல் அதனை தன் புகைப்படப் பெட்டியில் கொண்டு வருவதிலும் தீவிரமாக ஈடுபட்டிருந்தார். திரு. கிருஷ்ணமூர்த்தி என்பவர் இயற்கையின் அழகினை கூத்தின் அசைவோடு தீட்டினார்.

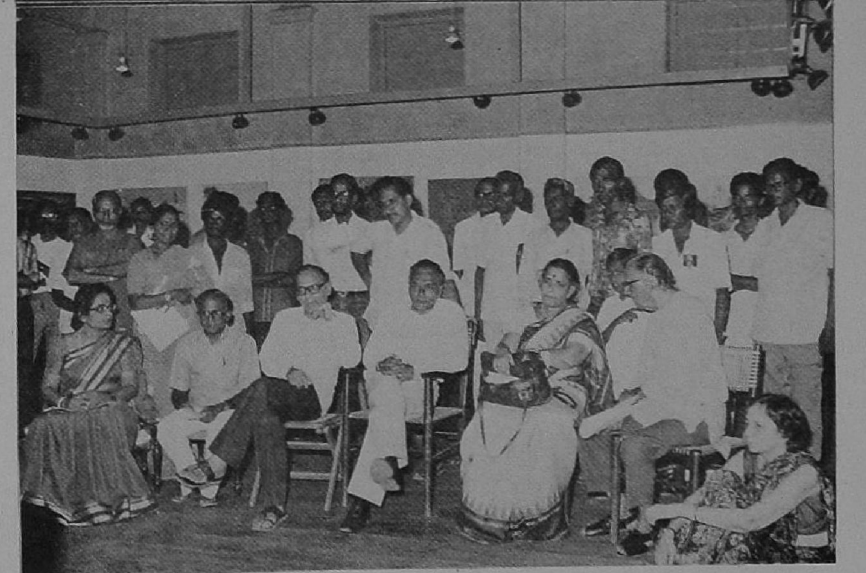
இவர்களைத் தவிர இளைஞர்களான திரு. சீனிவாசன் தனக்குரிய தனித்தன்மையில் ஜியோமிதி வடிவில் கோடுகளால் சித்தரித்திருந்தார். திரு. ரங்கராஜன் மென்மையான வண்ணக் கலவையில் கோடையின் எழிலைத் தீட்டினார். சாம். அடைக்கலசாமி 'சர்ரியலிசம்' (surrealism) என்ற பாணியில் நம்மை கனவுலகிற்கே (Fairyländ) அழைத்து செல்லும் வகையில் கற்பனைத் திறத்தோடு வரைந்திருந்தார்.

இவ்வாறு தீட்டப்பட்ட ஓவியங்கள், கடைசி நாள் கண்காட்சியாக வைக்கப்பட்டு பதிவு நாடாவில் படமாகவும் பதிவு செய்யப்பட்டது. இந்தக் கண்காட்சியை தமிழ்

வளர்ச்சி - பண்பாட்டுத்துறை, இணைச் செயலாளர் அவர்கள் திறந்து வைத்து ஓவியர்களை ஊக்குவித்தார். கல்வித்துறை அரசு செயலாளர் அவர்கள், திருமதி. சரோஜினி வரதப்பன் மற்றும் பல பிரமுகர்களும், இக்கண்காட்சியைக் கண்டு களித்தனர். இவ்விழாவிற்கு சிகரமாக அமைந்தது மதுரை திரு. வேலு குழுவினரது கூத்தாகும். அவர்தம் குழுவோடு பலவித ஆட்டங்களை ஆடி ஓவியர்களையும் மற்றவர்களையும் மகிழ்வித்தார். இந்த கோடைக்கானல் மூகாமை சிறப்பாக ஏற்பாடு செய்த தமிழ்நாடு நுண்கலைக் குழுவிற்கு ஓவியர்கள் சார்பில் நன்றி சொல்ல கடமைப்பட்டுள்ளேன். மேலும் மேலும் இத்தகைய மூகாம்கள் தமிழ் நாட்டின் பல இடங்களில் நடத்தப்படவேண்டும் என்பதையும் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்

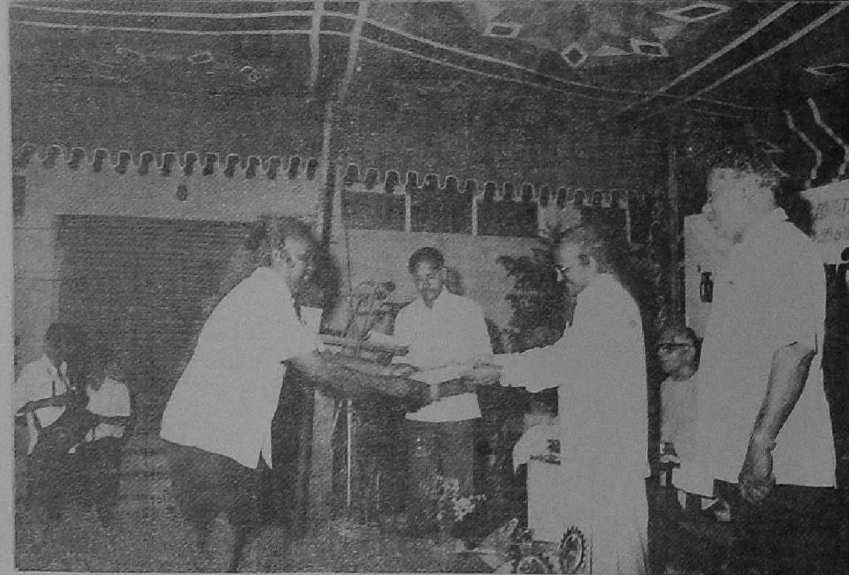
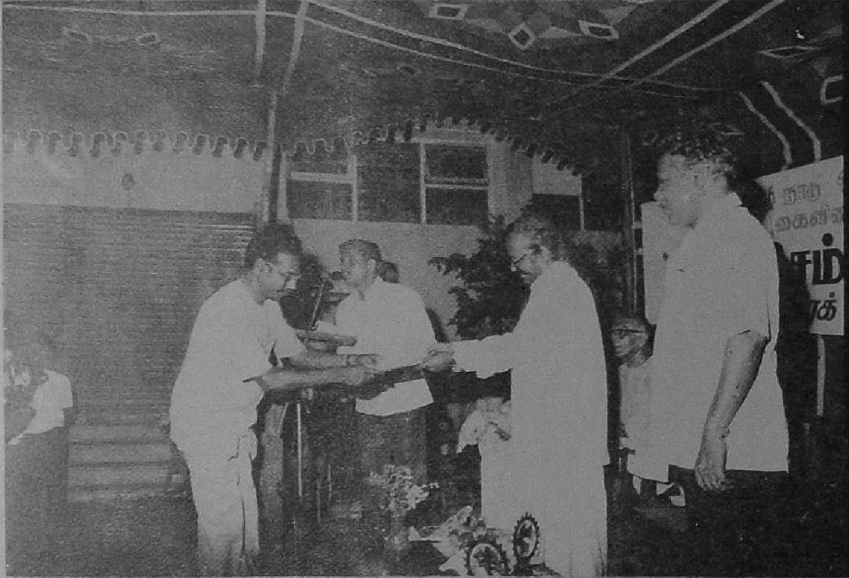
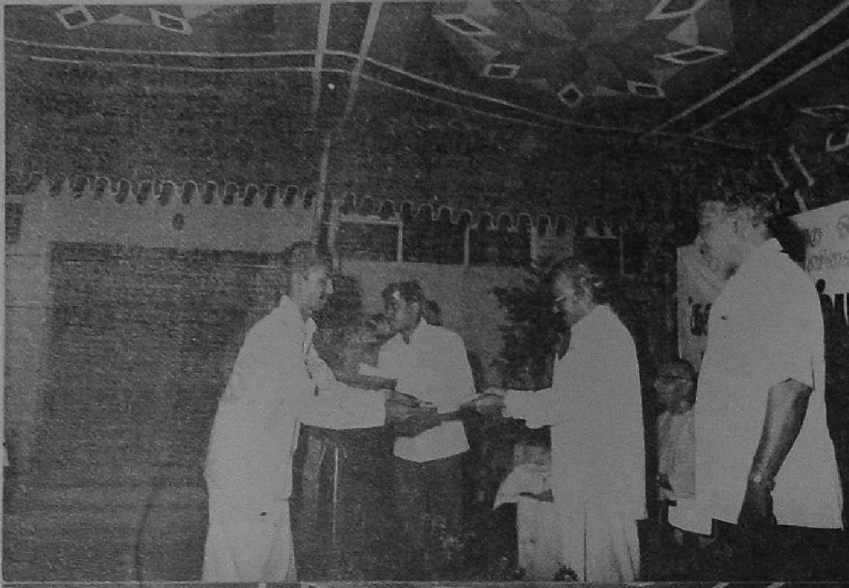
இத்தகைய மூகாம்கள் - மக்கள் ஓவியர்களோடு தொடர்பு கொள்ளுவதுடன் ஓவியர்களை நேர்முகமாக அறிந்துகொள்ள பயன்படுகிறது. இன்றைய சமுதாய சூழ்நிலையில் தனித்தனியாக வாழும் ஓவியர்கள் ஒன்றுகூடி ஒருவரை ஒருவர் புரிந்துகொள்வதுடன் பொதுமக்களையும் சுற்றுப்புற சூழ்நிலையையும் அனுசரித்து அவர்களுடன் தொடர்பு கொண்டு அவர்களது எண்ணத்தையும் எதிர் பார்ப்பையும் உணர்ந்து கொள்ளவும் உதவுகிறது. இது இன்று மக்களுக்கும் ஓவிய சிற்பப் படைப்பாளர்களுக்கும் இடையே இருக்கும் திரையை நீக்க பயன்படும் என்பது உறுதி.

மாண்புமிகு கல்வியமைச்சரிடம்  
 “கலைச் செம்மல்” விருதுகள் பெறும்  
 ஓவியர்கள் திரு. சந்தானராசு  
 மற்றும் திரு. நரசிம்மமூர்த்தி

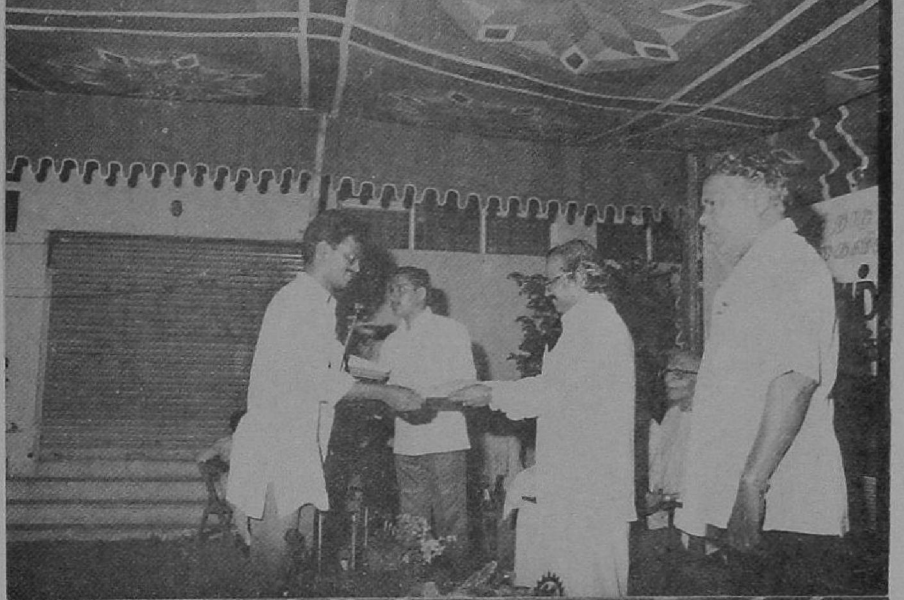
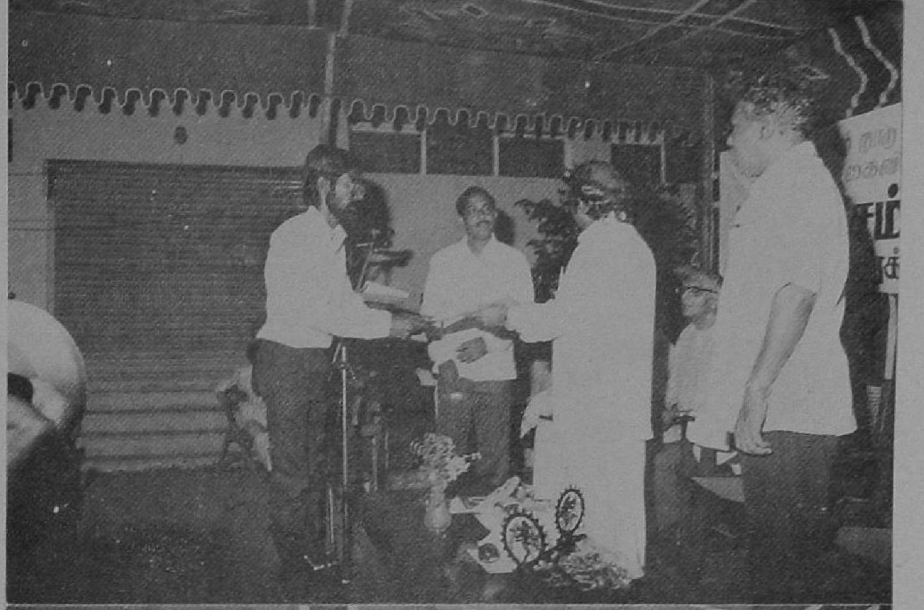


ஓவியர் முகாமில் உருவாக்கப்பட்ட  
 கலைப்படைப்புகள் அடங்கிய  
 கலைக்காட்சியைத் தொலைக்காட்சி  
 இயக்குநர் பார்வையிடுகிறார்





மாண்புமிகு கல்வியமைச்சரிடம்  
விருதுகள் பெறும் ஓவியர்கள்.



வருடாந்திர கலைக் காட்சியில்  
விருது பெறும் ஓவியர்கள்





*Highly Ornamented Ganesh in Tanjore  
Style*

*By K.Sreenivasulu*



## RECREATING GANESHA

**His form is not to be seen, no one behold Him with the eye, He is to be apprehended by the heart, by thought, by mind. Those who know Him thus became immortal.**



J. Sultan Ali

Ganesha, of all the Hindu pantheon, is the most interesting and artistic; not only for his importance, but also for his iconographical peculiarities: Elephant's head, bulging belly, serpent around his waist and variety of poses and postures. In terms of time, historians differ, though the God appeared to be a late addition to the hierarchy of Hindu deities; yet, he has achieved a very exalted position amongst other Gods and Goddesses, within a very short span of time. Scholars and historians view that his worship began sometime in 6th Century A.D. and within a period of two or three centuries, he rose with rapidity to prominence; so much so, that by tenth century an independent sect, within the fold of Hinduism, known as the Ganapatya came into being. Ganesha's worship spread widely, not only in India, but all over the South East Asia, where Hinduism became a living faith.

The strange form of Ganesha is a language in itself with highly symbolic significance. One who tries to explore it; will find consoling facts about the evolutionary

scope and destiny of human life. Ganesha represents the indomitable spiritual power active in the life-stream, which evolves it from primitive consciousness. "Invoke first that dynamic spiritual energy in you; in all your endeavour and you will emerge victorious in the fulfilment of your life" - this is the message of Glory Lord Ganesha conveys to man.

Of the numerous Gods and Goddesses recreated by contemporary artists, Ganesha enjoys a favoured position. Ganesha, the Lord of Ganas, also called Vighneswara, is believed to remove obstacles, fears inherent in man and to grant "immortality". It is said, that this benevolent God grants each person the kind of success he or she desires: "He who desires knowledge obtains knowledge; he who desires wealth obtains wealth; he who desires sons obtains sons; he who desires salvation obtains the way".

Ganesha has been given as many as thirty two names, but the common names with which he is remembered are: VINAYAKA

(remover of obstacles); VIGHNESHWARA (Lord of obstacles); SIDDHIDATA (Bestower of success); GANAPATI (Leader of Ganas); GAJAMUKHA (Elephant faced); VAKRA TUNDA (One with twisted trunk); EKADANTA (One with the single tusk); LAMODARA (One with the pot belly) and DVI-DEHAKA (the doubled bodied). He has two acolytes: SIDDHI (success) and BUDDHI (wisdom). His Vahana is a rat. He is also known as Lord of jewels and the entire wealth is in his keeping to give. Ganesha, it is said, gave writing and helped the great sage Vyasa to write the inimitable Mahabharata.

Contemporary Indian artists, though familiar with numerous such characteristics of Ganesha, are, however, not interested in these attributes of Him. What captivates them is His peculiar binary configuration: the elephant's head, voluminous anatomical structure, rhythmic contours, small but vigilant eyes, short legs and many such qualities of rarity that inspire their imagination to recreate this God in accordance to their concept and thinking.

It is interesting to note, during the process of its development through the years, Indian art has inherited various styles, trends, approaches and techniques. Contemporary Indian art, discloses an amalgam of Western art and a rich Indian tradition. Some artists have been influenced completely by Western visual vocabulary and have incorporated its features into their works; there are others, who have tried to create a synthesis by taking what has appealed to them in Western and other alien arts and combining it with interesting traits of the Indian tradition - to create something entirely different. In other words, there is a distinct effort to be creative and modern. At the same time, there is a desire to confine work to our environment, culture and roots, and yet maintain universality.

A few artists from South India, who have been fascinated with Hindu pantheon and mythology, atleast for sometime, belong to the latter school of thought. They are: K. Sreenivasulu (b.1923); P.V.Janakiram (b.1930); K.M.Gopal (b.1930); S.P.Jayakar (b.1931) M. Reddeppa Naidu (b.1932); D.Venkatapathy (b.1935); M.Senathipathi (b.1939) and K.S.Gopal (b.1939) and a few others. These artists, while trying to preserve salient iconographical features, have created physiognomical exaggerations of the deities, forming images that are a distinct manifestation of the artist's individuality.

Of the numerous Gods and Goddesses recreated by these artists, Ganesha appears to be their liked choice. A brief analysis of works of these artists, should enable us to understand their approach to creativity of this munificent deity, not only in terms of technique they adapt but also varied visual interpretations they give to it.

M. Reddeppa Naidu, a distinguish National Award winner, depicts in the oil painting, overall characteristics of Ganesha with utmost grace of line, which accentuates anatomical structure of the deity, with exceptional swift and flow, measured in terms of proportion and clarity of image. His images have often been misunderstood as fantasies, specially ink drawings, though they are not. His creativity is a reality that springs from his own deeper self, and expresses a sense of spiritual and emotional liberation, with misty colour tones that reflect ingeniousness. K.M. Gopal, contemplates Ganesha in an entirely different way. He selects symbolic representations of varied sections of the deity from traditional and other sources and integrates them into a striking process of metal craftsmanship. He has depicted Ganesha in several different incarnations, like: Gayatri Ganesha,



*Lyrical Liness, Like Poem, Expresses Emotions Of The Artist*

*By M.Reddeppa Naidu*

Gnaneshwari Ganesha (female form of Ganesha), Tirugnana Gnaneshwari, Ar-dhanarishwara Ganesha, Balaji Ganesha, Vighnaraja Ganesha and so forth. According to Hindu Shastra, he emphasises, there are 1008 forms of Ganesha, though artists through the ages, have conceived and visualised only 64 in multifarious forms. Gopal, innovative and skilful, feels inspired to search for new concepts with unusual distortions, which give his creativity, modernity and yet significantly projects affiliation



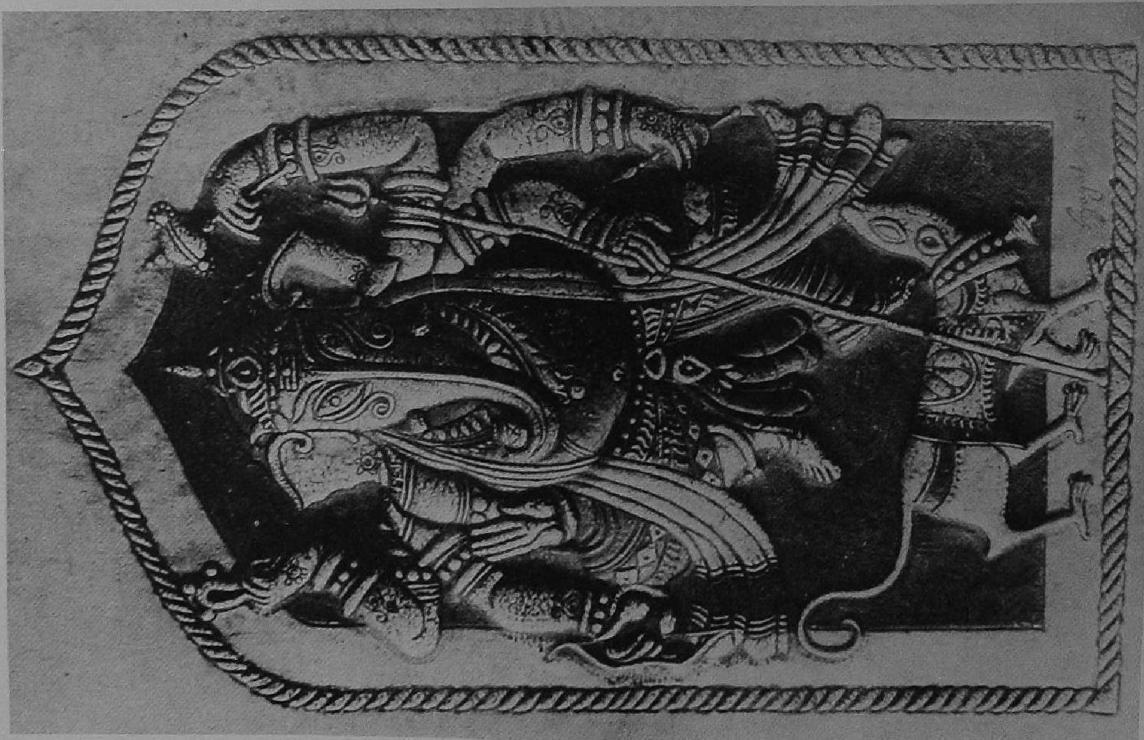
*Decorative Bold Lines Help Delineate Deity's Movement And Form*

*By. P.S.Nandhan*

to tradition and culture. Critics have classified his imagery as: 'Neo-Tantric'.

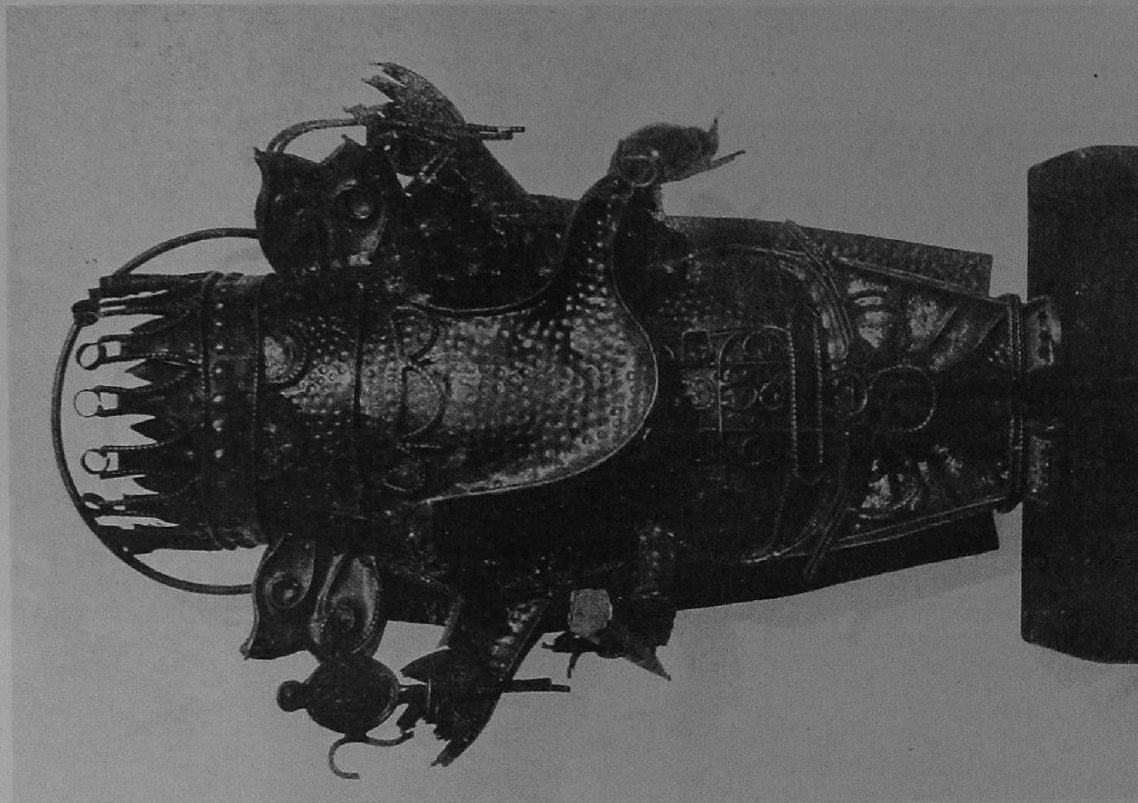
M. Senathipathi, compatible and cohesive, in his approach to work, modulates his creativity with two distinct idiosyncrasies: intensification of linear movements throughout his compositions, with emphasis on rhythm and grace, and the impressive design, pattern and texture. Meticulous workmanship shapes his metal repousse into a comprehensive relief of tactile quality and





Border Around The Deity Help Visual  
Impact

By. S.P.Jayakar



Blackish Tone Emphasises Anatomical  
Structures

By. P.V.Janakiram

texture, which aesthetically highlights his technique, potency of imagination and art. His Ganesha, silver plated in varied poses, creates mystic visions: the elephant, associated with Ganesha, robust and the biggest vertebrate and the mouse his vehicle about the smallest. The massiveness of the one contrasts well with the minuteness of the other. Life as such is neither heavy nor light. As the Atman or the Self is the same in all. Such Cosmic thoughts occur with serenity in Senathipathi's Ganesha series.

D.Venkatapathy, rather conservative and receding, tends to perceive established

norms of image-making; though he is not against innovations and experiments. His faith in tradition is passionate and that perhaps holds him back from adventure into modernity. His Ganesha, though bold and massive, adheres to conventional trait. The same Venkatapathy, in painting and drawing, is efflorescent and vibrant and here, his creative faculty plays with utmost freedom, allowing his visual vocabulary to poise with emotion and drive with exceptional flow of contours and curves. His technique of metal repousse work is steady; it helps build varied textures over the entire surface of his compositions, which emphasises forms into prominence.



*Lord Ganesha - Embroidered On Hand Woven Cloth With Bead Work  
By. Folk Artist From Kutch (Gujarat)*



*Stocky Figure Of Ganesha Emphasising Pattern And Bold Form, Inspired From Tribal Art Source*

*By. J.Sultan Ali*

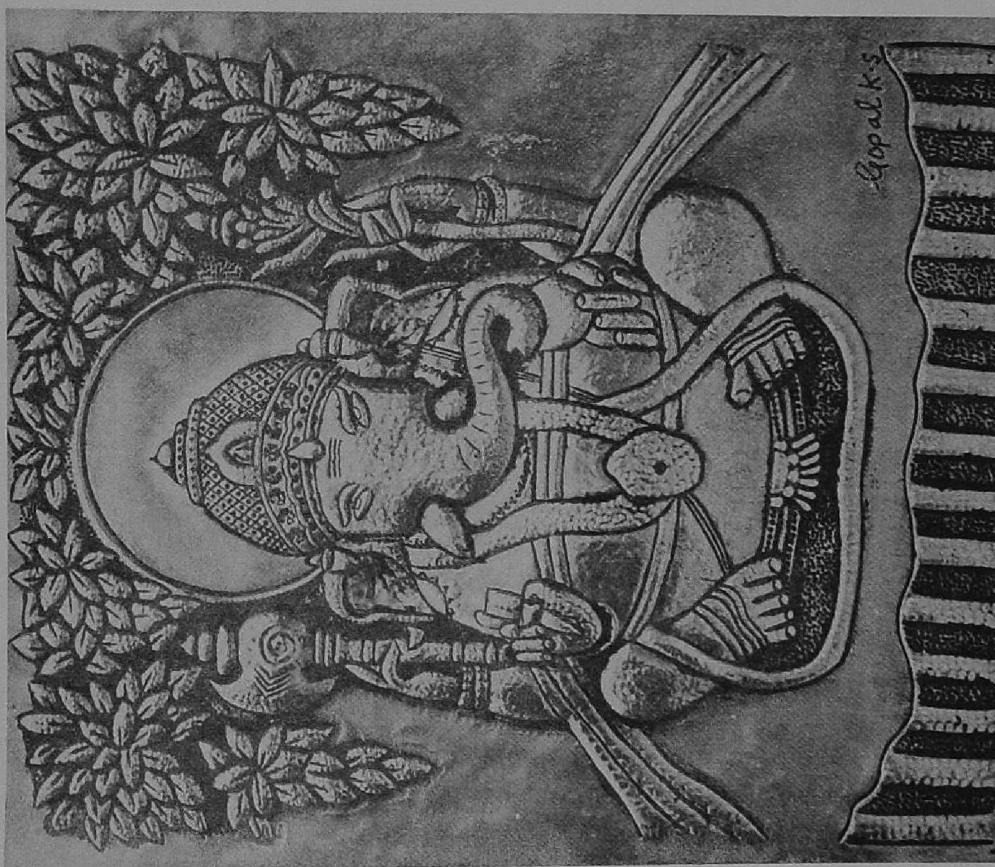
S.P.Jayakar, is essentially a figurative artist, who strived for a long time to establish a distinctive style of his own. His work: the dancing Ganesha, displays a characteristic that is his own - something personal and discreet. His facile line, elongated and rhythmic; embellishes the splendour of this bulky deity. The equilibrium, between the six spread out arms and the flow of drapery, connecting rat, the deity's Vahana, is verily equitable, so is the mobility and tempo of the dance posture. Jayakar's technique of metal relief is industrious, it has been applied with exceptional care in his compositions, creating textural uniformity all over. To accentuate specific form, like curvature over deity's forehead, his fanny ears or splitting of the trunk in the centre to create pattern; the form's edge is incised like an engraving. This helps to protrude form linearly, permitting Ganesha to look 'finished' and 'impressive'. Further, Jayakar builds around his figures a 'Thoran', lace-like pattern, which encloses image into it for effective visual impact.

K. Sreenivasulu's painting renews in us an awareness that even today, inspite of advancement of technology and industrialisation, effects of which have been felt in the rural areas as well, yet terracotta toys, pottery, spinning of fabric, alpona design at doorsteps, metal figurine, patta painting, wood carving and other artistic creations, product of a rural settlement, continues to be in vogue and receive patronage even today. This creativity of simplicity and naive expression, genuine and chaste, show delicate sensitivity of folk artists. Sreenivasulu developed fascination for Kondapalli folk dolls and other rural art forms of Tamil Nadu, almost immediately after his graduation from Art College around 1945.

Hindu mythology has been his source of inspiration. In flat opaque water colour he painted several Gods and Goddesses, beside numerous celestial beings, in sweeping lines which proves his definite skill and precision of drawing. Art historians conclude: what Jamini Roy was to Bengal that is what Sreenivasulu is to Tamil Nadu. Both, infact, extolled folk tradition into contemporary Indian art with eminence. Of late, Sreenivasulu's interest has aroused immensely for Tanjore painting, and recently he even painted several beautiful pictures in that style. Some on glass and others on cloth pasted on wooden planks; a typical Tanjore painting technique. Amongst the compositions, one of Ganesha is a very striking piece. Highly decorative ornamentally; as heavy jewellery was considered an expression of devotion to Gods. Infact, Gods were embellished with real gems, pearls and Gold. But the deity's treatment, in this particular painting, with strong deft lines, adhering to iconography, painted with plain white colour, the symbol of purity, draws one's attention to the quality of divinity and radiance enthused into this exquisite work.

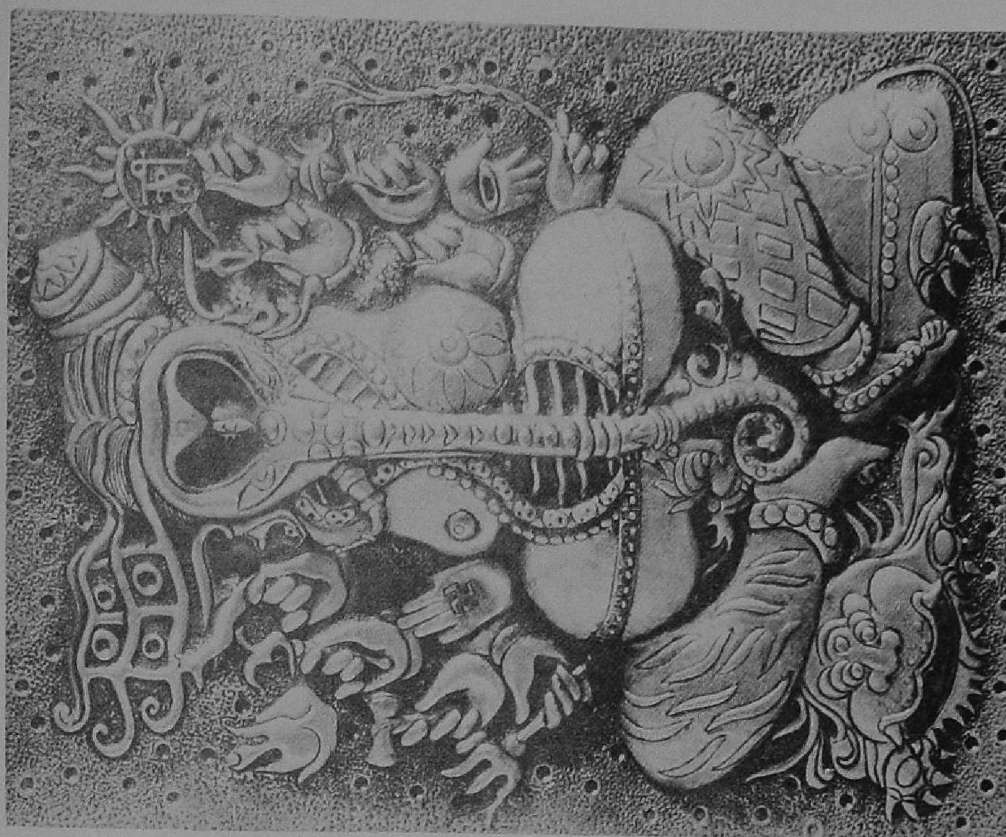
P.V.Janakiram is one of those dedicated and talented sculptors, who has not only mastered the art of metal medium, but through it, glorified Hindu deities, mostly in copper, with exceptional dexterity and technical excellence. His basic source of inspiration being Hindu mythology, like Sreenivasulu and others, wherein numerous Gods and Goddesses attract his imagination. But of all these, Ganesha, however, has been his preferred deity. He has depicted this benevolent God in varied moods and postures with meticulousness. Many other sculptors, working in metal, prefer to silverplate their work, so as to accentuate details of forms created and also to usher ex-





Pygmean Ganesha Created In Traditional  
Structure

By. K.S.Gopal



One Of The Myriad Incarnation Forms Of  
Ganesha

By. K.M.Gopal



*Bold Representation Of Ganesha In  
Conventional Form*

*By. D.Venkatapathy*





Seated Ganesha In Wood, Kerala, 17th  
Century A.D.



Contours And Linear Movements Emphasis  
This Highly Textured Repousse  
By. M. Senathipathi





*Vinayaka - Bestower Of Boons - Leather Puppet Karnataka*

cellence of textural qualities. Janakiram leaves his work in plain blackish tone, so that, the forms created by him emphasis their own significance inherent in them, alongwith many other attributes they hold in a subtle manner, in relation to space and line of other adjoining forms. He does not rely on textural qualities to create visual impact.

His process of working, appears simple but demands tenacious determination and skill to achieve what is in his mind. His works, therefore, are capable to transmute the visual experience of the viewer into one of enjoyment, communication and impulse, since decorative and other elements get submerged into totality with spaciousness of configurations of forms, leaving one to admire and concentrate on sheer quintessence of his creativity of enormous concepts and veracity of his technique

His multifarious Ganesha, worked in this process, possess a quality of rural festive toys; robust and naive. Folk art, for its spontaneity and vigour of execution, has invariably appealed to Janakiram very much; and those inimitable qualities and thinking have been imbibed into his creativity. Forceful rhythm and contour, essential attributes of folk art, expanse the entire area of his imagery. His introduction of welding, a modern technology, into the traditional technique of metal work, is an attempt to be appreciated, for this devise makes this craft innovative with new impetus and possibilities.

K.S. Gopal's Ganesha bears simulation to Venkatapathy's, except that sacred Pipal tree has been inducted into the composition. Gopal's creative faculty is speculative and conforms to traits that are traditionally acceptable to the masses. His Ganesha, though pygmean in structure with restricted line movements, yet casts ritualistic spell with awe and a prominent halo behind the decorative crown. His workmanship and control of metal is creditable, since entire surface of his relief work embody grainy dots of minuteness, creating ocular sensations. Gopal, essentially is a print-maker and his experiences, varied and colourful filled with emotions, reverberates into his etchings with deft competency.

Since the dawn of civilisation, man has always looked up to God - a superbeing in whom he sought solace, refuge and comfort in times of stress. Man began to search eagerly for a representation - for a picture, an idol or an image - a visual entity to whom he could surrender himself. The image of God was created, evolved and took many forms. Centuries later, this creative process continues in the work of these and other artists.

# ART PRACTICE AND ART APPRECIATION

---

Ram Niwas Mirdha

---

The subject of art practice and appreciation concerns the practitioners of art i.e. artists, who make art and who express themselves through this, and also the public for which this art is produced i.e. the society of which we are all members. This subject very obviously covers, the making of art the objective presence of art, as a man made artefact and its relevance as human expression. On the one hand we are concerned with the aspirations of artists and their motivation, and on the other, there is the experience embodied in works of art which has to be established as value and aesthetic experience by the public exposed to this art.

While these two areas can be roughly demarcated in this manner, it must be admitted that there is a common and very vital factor which links these two areas - namely, the fact that the creator or artist is essentially a human being, and that the spectator; the audience and public draw sustenance from the same life experience that goes into the making of art. If we understand this basic relationship, it would be easy to conceive of a situation in which art as human experience can be shared.

Unlike phenomenal nature which is around us and which we experience directly either as beauty or terror: for instance, as gorgeous sunsets, exquisite natural scenery or disasters such as forest fires and floods -all relating to the reality outside us; the experience of art can be had only in specific works of art, which take considerable time to be made, on terms of a personal process and which are the result of the experiences mentioned.

But, in undertaking to make art, the artist as a human being, has looked into the world of his inner and personal experience. Seeing the past, both of himself and of society, seeing this in terms of memory, which in a sense is timeless and also of imagination, which is man's greatest attribute as a living species, the artist is an explorer and discoverer of inner worlds. His art mirrors this world and his experience imparts structure and form to the discipline he practises as a sculptor; print maker or painter. In this province the experience which he seeks to convey is essentially human as I have said earlier; but this experience is embodied in the material he chooses to express himself in, as a artists in

wood; stone; plaster; bronze; paint etc. Unlike the photograph of a scene which records one moment in time and one ideal chosen view or perspective a landscape in water colours or in oils, for instance, is the result of a series of human acts and decisions reflecting not only thousand of landscapes seen but also the many many responses the artist has made to the experience of space - time - light - atmosphere and to such of feelings as joy, amazement, adventure etc. These factors shape and colour the work of art, and in the process, what can be taken as the experience of a sensitive human being gets identified with and becomes inseparable from the skill and craftsmanship required for executing the work. A good artist therefore not only communicates the valid and quintessential experience of life, but also transform the material of art, making it a thing which has an objective existence and a phenomenon life of its own.

I now come to the area of art appreciation. Before art can be appreciated, it is to be experienced and this means that a spectator must acquire the habit of encountering art. It is only then, that he will be able to respond to the experience which the artist embodies in his work, and to which he as a person must relate himself bringing to bear on the work of art his own personal experience. Thus the intuition of the artist embodied in the sunset landscape, will relate to the experience of a spectator as regards these phenomena. Nature which affects and conditions man, as his environment, is now experienced by the spectators, in terms of human nature, which is the repository of feelings and emotions.

Before going into the specific difficulties which one may encounter in terms of art appreciation, I would like to state quite clearly, that except for the artist who makes art and

lives close to it, ordinary people generally speaking will have to look for art and experience it under predetermined conditions. Though one may encounter a monumental sculpture in a public place, it is not likely that a person will see a painting or a print in the rounds of his daily life. For this, he or she will have to visit the studio of a artist or go and see exhibition presented by an individual or an organisation. Therefore the habit of visiting art exhibitions has to be cultivated seriously. In fact, this exposure to art should be as regular and normal a practice, as going to the cinema or taking a walk along the sea beach or in a park. Having said this, I would like to add that, the taste for art needs to be cultivated very carefully. As every individual has certain marked preferences and a taste for colour and design, as is evident from the way he chooses to dress or decorate his home, the experience of art can be built up gradually by responding to what one actually likes, irrespective of whether what one admires is the highest specimen of art.

As in literature, where before a person can acquire true taste, it is required of him to develop the habit of reading, similarly in art a person must be familiar with the language and the forms of art before he or she can understand it. However, as art embodies human experience, presented visually the spectator should respond to an exhibition of the work of an artist or of a group of artists innately as a human encounter. Admittedly those who experience contemporary art for the first time or during the initial stage will find it puzzling, and one might say almost incomprehensible. This is primarily because the spectator has preconceived notions of what art should be. These notions are based supposedly on a awareness and appreciation of the art of the past.

In the absense of subject and themes, which a spectator can recognise in the



absence of shape, that he can identify the spectator might be at a loss and he might wonder what effect the artist he intending to convey or what significance there can be in the particular arrangements of lines, colours masses and abstract forms. The truth, however, is that apart from some of the new material used today in art, the purpose of art is the same today as it was in the past and the elements of art the ingredients of design and form, the feeling and vision which is embodied in a modern contemporary work of art, are much the same, as those embodied in the art of the past.

There are portions of miniature paintings which are abstract. It is possible to disfocus the projection of slide of a miniature and make it an abstraction of colours. Similarly, movement in tradition sculpture; the sense of poise, dynamism and presence can also be sensed in modern sculpture. As fire generates heat and light wherever there is fire, similarly a true work of art, for the reasons that I have mentioned earlier, embodies the quantum of universal human experience common to mankind: and this experience communicates itself to those who approach art with an open mind and with all their sensitivity.

**NUNKALAI** is a bi-annual art magazine devoted to the art forms of India with special reference to the arts and crafts of Tamil Nadu. Your support to this activity by way of subscriptions and contribution of articles will be most welcome. All correspondence should be addressed to:

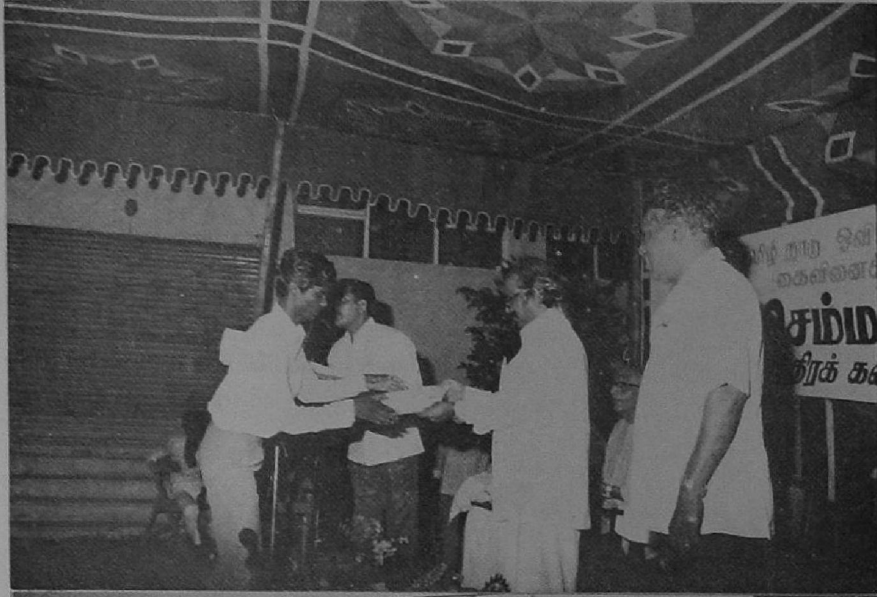
Annual subscription — Rs. 10/-

Single copy price — Rs. 5/-

Tamil Nadu Ovia Nunkalai Kuzhu

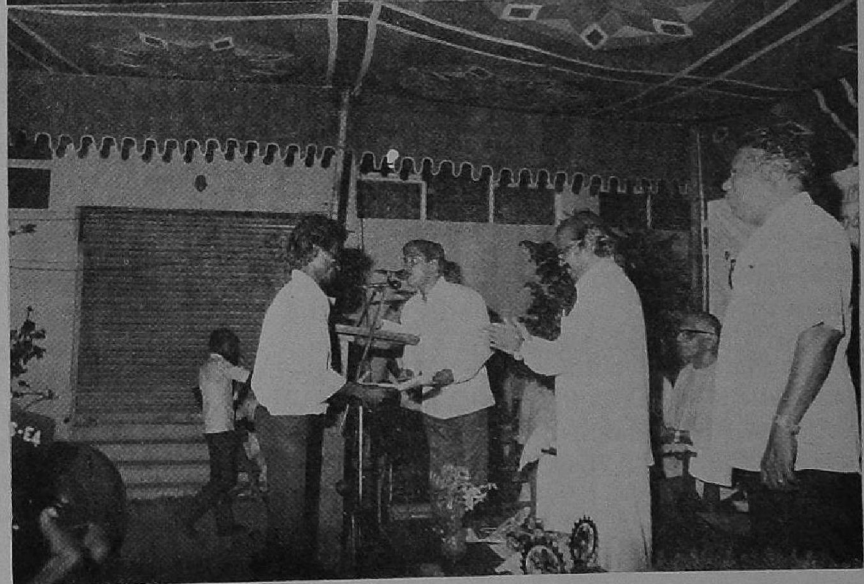
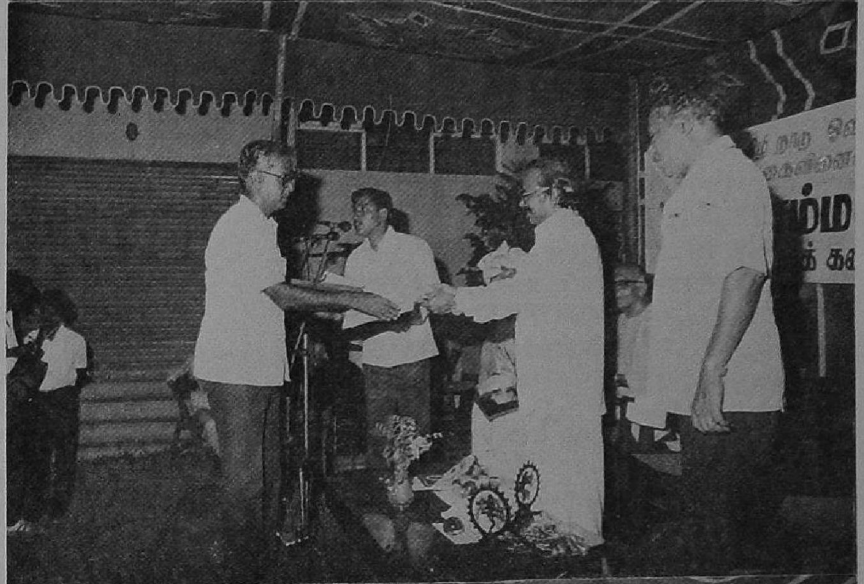
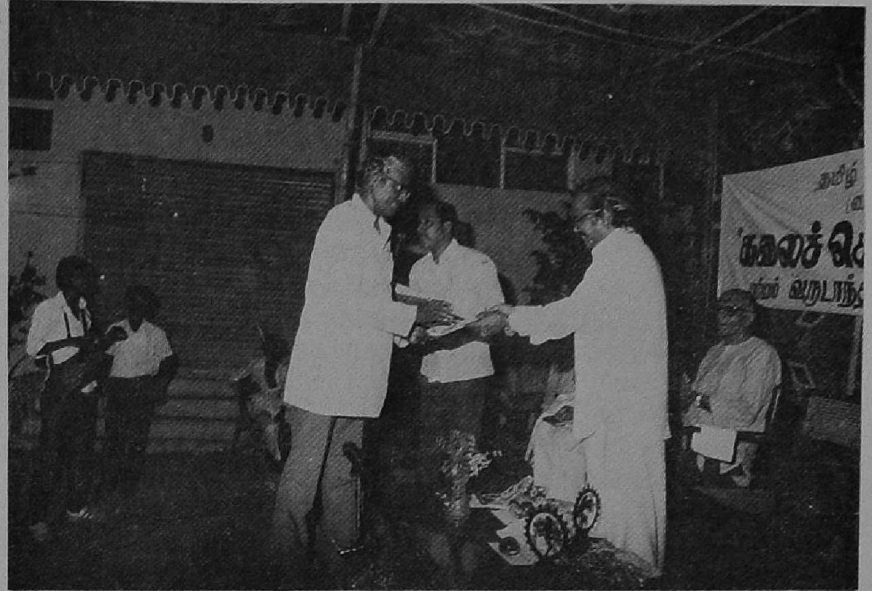
Government Museum Campus

Pantheon Road, Egmore, Madras 600 008



ஓவிய நுண்கலைக் குழுவின்  
வருடாந்திர கலைக்காட்சியை  
மாண்புமிகு கல்வியமைச்சர்  
தொடங்கி வைத்து  
பார்வையிடுகிறார்

வருடாந்திர கலைக்காட்சியில்  
விருது பெறும் ஓவியர்கள்





# ON AESTHETICS

---

M.V. DEVAN

---

Lord Brahma is the authority for the creation of Universe. Viswakarma wields the authority for artistic creation. He is engaged in the creation of ever new forms (Genius is nothing but the capacity to create every new forms). The art practised by Mayasura is to imitate the creations of Viswakarma, as well as other objects found on earth. And Mayasura's creations attract the people instantly just as easily as evil thoughts enrap-ture human minds within no time. People never bother to ask why these imitations, when the originals are already there. Not only that, they even seem to believe that copying and deceiving by such artifice (The House of wax - (Lacquer) in Mahabharata) are clever things to do some rare skill of craft and needs to be acclaimed as being greater than creative faculty. Mayasura's success lies in the acceptance of such concepts as a translation that excels the original, copies that excel the original and the basic principle involved herein is 'exact similarity'. The creation of Viswakarma are originals and are not modelled out of something else. So these works cannot be evaluated by comparison or contrast. To evaluate a cow by ovine standards, one needs real insight - mere sight cannot help.

The controversy in the field of art anywhere and at any time had been that between the schools of Viswakarma and Mayasura. It is still carried on in our times. So also are attempts to regain the aesthetic tastes that has been corrupted by time.

In the ultimate analysis what is the standard by which the value of an artistic creation is determined? What is the peculiar charm of a piece of art that uniformly highlights its other-worldliness, incomparability, originality, capacity for expression, and beauty? What is the essence of artistic beauty ever bright and limitless, beyond the ideas and aspirations of different times and climes.? The answer is very simple the formliness of the artistic creation. We cannot come across a creation that is neither well-formed nor ill-formed. We have not heard of any such thing, we do not remember any such thing. There is only one thing that is conceived of as formless and abstract that is God or Brahma. Art is not a creation of God, but of man. And the creations of form-bound man will naturally be form-bound and limb-jointed.

What distinguishes man from other creatures, again, is nothing but his desire to create new forms. The image takes shape in his mind and is then transferred into an outside medium through the efforts of the eye, hand and mind.

The human eye, window to man's mind, is the most powerful, precise and efficient of the sense organs that guide his activities more than eighty percent of man's experiences and the imaginative edifices built up on them are contributions of the eyesight. Among the functional organs of man it is only the eyes that have a second birth. A new born baby has only a two dimensional vision till about eight months. It is only after, that the child gets the three dimensional vision. He acquires the third dimension-the sense of distance then, and the fourth dimension, namely sense of time, that is implied in it.

The concept of the form is based on vision. Once the interconnection of these two are properly understood it will not be difficult to realise that the changes taking place in the field of art are those related to form. If the study of artistic styles and their variations is to be complete and meaningful one has to master the principles of transformation in art forms completely. One has to make a deep study of biological morphology and then go on to the differences in artistic forms as well as their points of agreement and admixture, thereby attaining a new perspective. Without a sound knowledge of the basic aesthetic environments of artistic structure one cannot properly perceive or grasp the nature and true significance of the temple courtyard, and the sanctum sanctorum built in its centre, the deity installed therein or the flagstaff as well as the canopy of sky that covers the whole thing.

According to the religious texts in India artistic vision has been classified into three: one, the world of sound (Nadabrahma)- vocal music and instrumental music come under this category: two, the world of rasa

(rasabrahma)- the arts like poetry, drama and dance: three, the world of space (vastubrahma)- spatial art forms like Painting, Sculpture and Architecture. This classification does not imply that these are totally unconnected with each other or that they are confined to some water-tight compartments. Classification only helps better arrangement of facts that would make a proper understanding of them easier. If the presence of worldly matter of predominance of the medium happens to be the least, that group would be nearer to the world of sound. When Schopenhauer and Pater started that all arts move closer to music they might not have meant that poetry, painting and sculpture would become music, but only that the intensity of solid objects in theme and medium will be lessened. This also easily attracts popular minds. So also, Bergson and Clive Bell who argued that artistic beauty is the beauty of formal order and that the essence of beauty is significant form, might not have meant that music, poetry and painting should become architecture but only that the formal order inherent in them should be proportionate as in architecture, should have variety and tonal gradations.

We are living at a point of time when the world of spatial art has attained greater importance than the world of sound and the world of rasa. The heart-beats, emotions and dreams of this age have blossomed forth not through music or poetry but through painting, sculpture, architecture and that kind of arts. The process that have slowly but comprehensively revolutionised our artistic perspectives, the original ideas and works of art that have contributed to these changes consistently in this century all have taken place in the fields of painting, sculpture, architecture and the like. It is not to a small extent that the changes in the formal order in plastic and graphic arts that have influenced poetry, drama, music and allied arts. In short it is no exaggeration to say that the modern times have been subject to multifarious and all embracing influence of the world of spatial arts.

COURTESY "CHITRAM"

# THE BIRTH AND EVOLUTION OF THE BHAVANI COLLECTION OF SAREES

---

M. REDDEPPA NAIDU

---

Nearly five years ago, Martand Singh, showed us a saree for reproduction on the looms at the Weavers' Service Centre, (WSC), Madras. This saree was very characteristic of three-shuttle weave. The body was in forest green, with dotted jari line and border colour checks. In the checks, there are jamdani woven butties. The border was in araku red and the pallu was of the same colour, with a diamond pattern extra weft design all over. The peculiarity of the border was that, after every eight or six inches, the design changed. The whole saree border had a total number of 18 patterns of geometrics, each of which had been woven for six or eight-inch variations. The patterns were of a width of four inches extra-wrap design, and they were supported on either side by small decorative patterns. This saree was from the collection of Mrs. Pupul Jayakar.

It was reproduced on the looms at WSC, Madras, as part of a revival of traditional sarees. The saree is from Karnataka and is of pure silk. There is also a name woven on the saree, in Urdu. This could be the name of the weaver. Until Mrs. Jayakar informed us that the saree was from Karnataka, we could not definitely determine which region it belonged to, but the saree certainly had

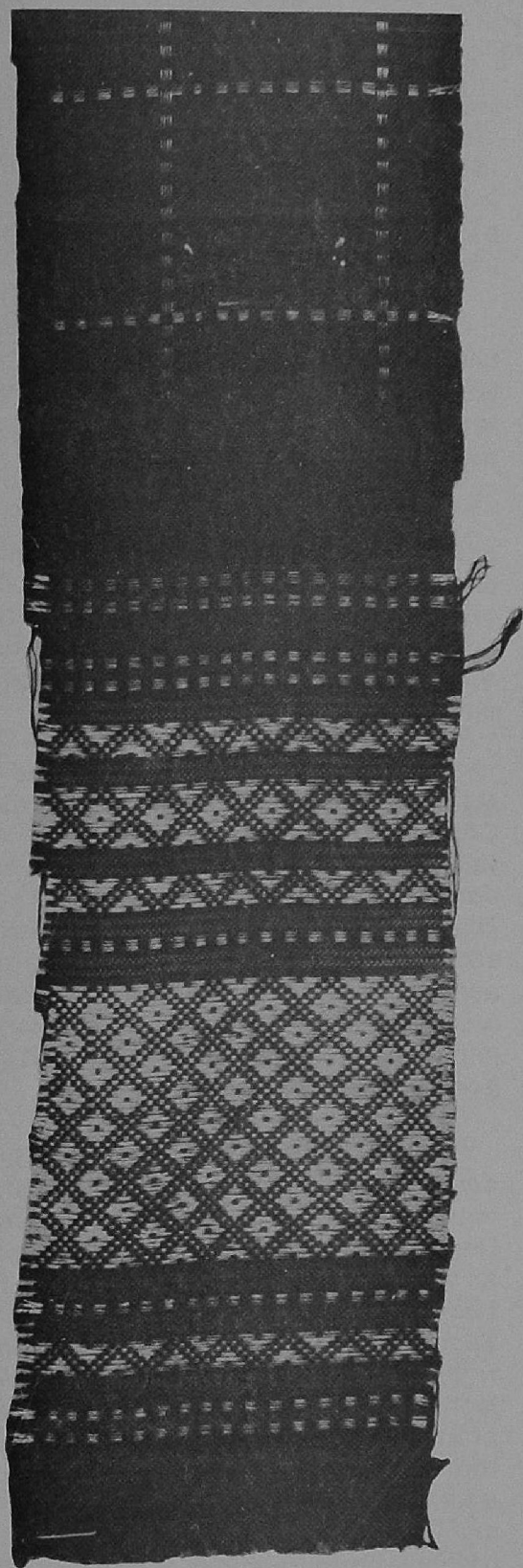
characteristics of the southern region. Geometric patterns have always been in production, but the patterns on this saree were unique. The saree soon came to be a familiar piece at WSC here and was referred to as the "multi-border saree of Mrs. Jayakar".

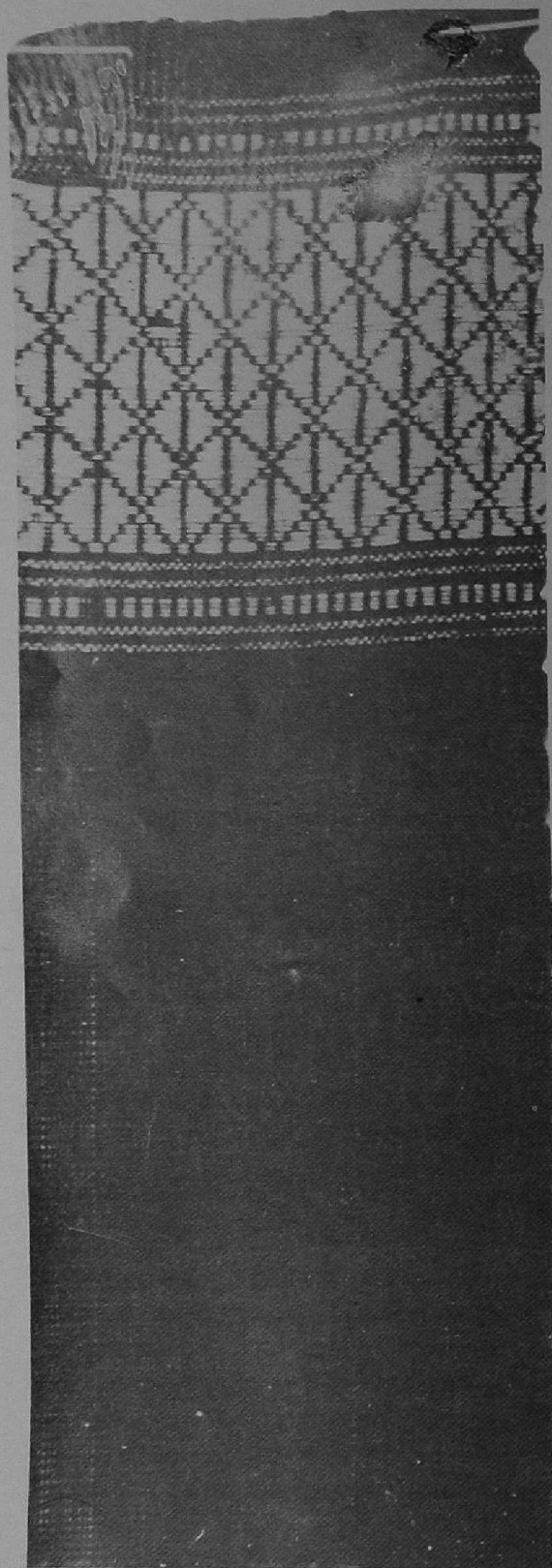
What, one wonders, has this traditional saree to do with the recent collection of sarees exhibited by Co-optex, at the Lalit Kala Akademi (April 17-20).

After the saree was produced on the looms at WSC it led to the further development of cotton sarees with geometric patterns and jari borders and pallu. The borders, however, were not on such an elaborate scale. A simplified version of each geometric pattern of the saree, with different colour schemes was made.

While in the original saree, the extra warp design in the border is two inches, the width has been reduced to one inch, and this is in pure zari. The whole saree is of a plain colour with this border of a geometric pattern, with extra-warp design, and on either side, there is a small motif and a line to support this design. The pallu, too, was simplified to a







five inch band, of jari weft. This is known as "Raiku". At either end of this five inch band, in the pallu, we have temple weave (step projections). Also at either side of this five inch band of jari weft, we have zari lines for highlights.

So, as these designs were adopted and being produced on the looms at WSC visitors were highly appreciative. Constant enquiries were made as to when these sarees would be available to the buying public.

The weaving took a couple of years. The combination of patterns, their variations, and colours, seemed inexhaustible. Shot colours were used, changing the wefts. The products created such a pitch of admiration that almost everyone who visited the centre wished to have them.

When this was happening at the WSC, Madras, plans were afoot at the Development Commissioner for Handlooms, (DCH) office, New Delhi, for each state in the country to contribute to a national collection of sarees. The idea was to revive the great traditional sarees and to make these available to the people through commercial production, and also to create new patterns in weaves. Most important of all, it set out to identify the good product for the people.

WSC, Madras, had to achieve this in coordination with Co-optex. The designs had to be developed at WSC and the implementation and product development of these was to be handled by Co-optex. In Tamil Nadu, two important weaving areas were chosen--Trichy and Salem. And the geometric patterns, which had been developed on the looms at WSC, were given to Co-optex for production at Vilandai a village 20 km. from the great historical place Gangaikondacholapuram. As the site is of great significance, we still feel the flavour of its highly evolved traditions is weaving within a radius of 25 km.



The weavers, in whichever weaving society we visited in this particular area, exhibited an excellent degree of craftsmanship, being able to weave in finer counts (up to 120) and precisely according to specifications. Thus, Vilandai was aptly chosen for the task. These zari patterns did not pose a problem to these weavers, since they were already familiar with weaving techniques. They could achieve the same quality, texture and scale that had been achieved at the WSC.

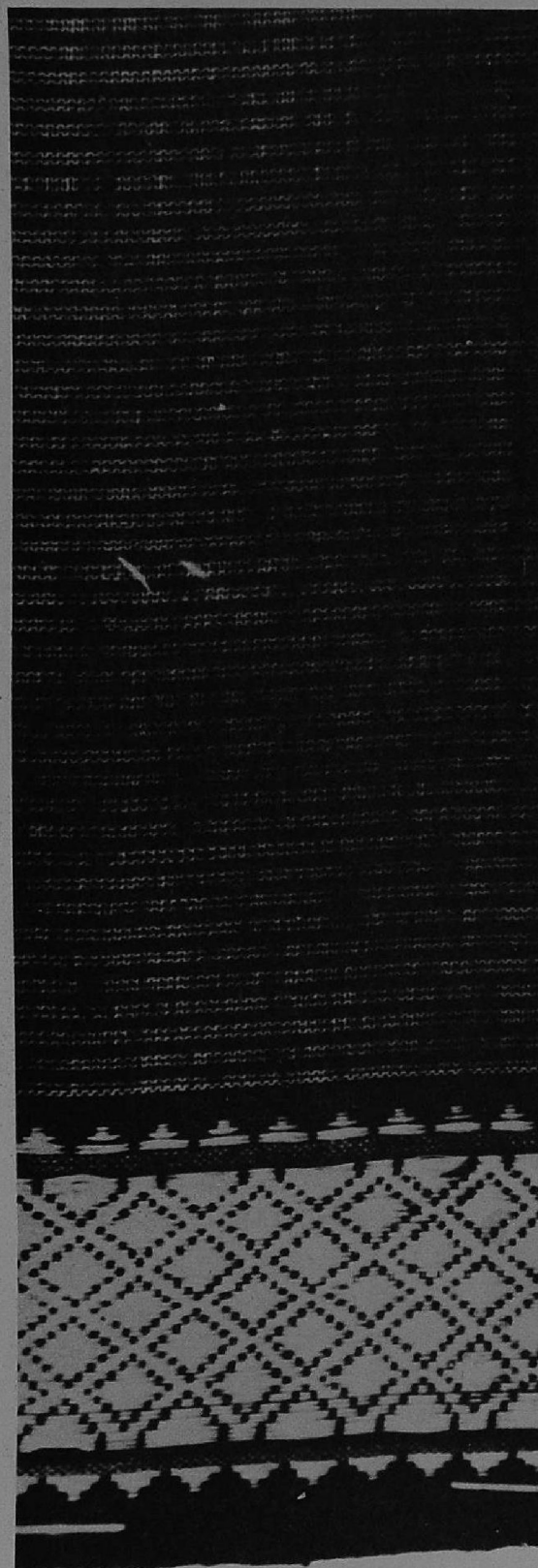
In some of the patterns of Vilandai, geometric patterns both positive and negative were to be on one side. That is, the reverse effect of the design was to be woven, alternating with the main motif. This made the reverse side of the border the same as the right side. This was an important feature of the product. All these designs had been worked mainly in three-colour ways, where in some cases, more colours had also been produced. Also, the appreciable quality of colours available at the production areas were well utilized.

The other centre, Salem, is where cotton and lightweight silk weaving is done. Less expensive cotton sarees designed with an artistic imagination, new patterns of checks, stripes, variations of these and in different colours, were brought out. Lightweight silk sarees of Salem were planned with narrow borders, with two or three colour stripes in the body and with a minimum extra-warp design in silk thread with a suitable pallu.

The original Chettinadu sarees are in coarse counts and also of a lesser width. The colours are earthy and basic: strong colours of araku red, mustard, black and yellow, with warp stripes and broader borders of 10 to 12 inches. These traditional patterns were also adopted minimising the border width and following the traditional patterns and colours in a finer count of 80s. A few designs of these patterns have been brought out, well produced at Salem, as part of the collection.



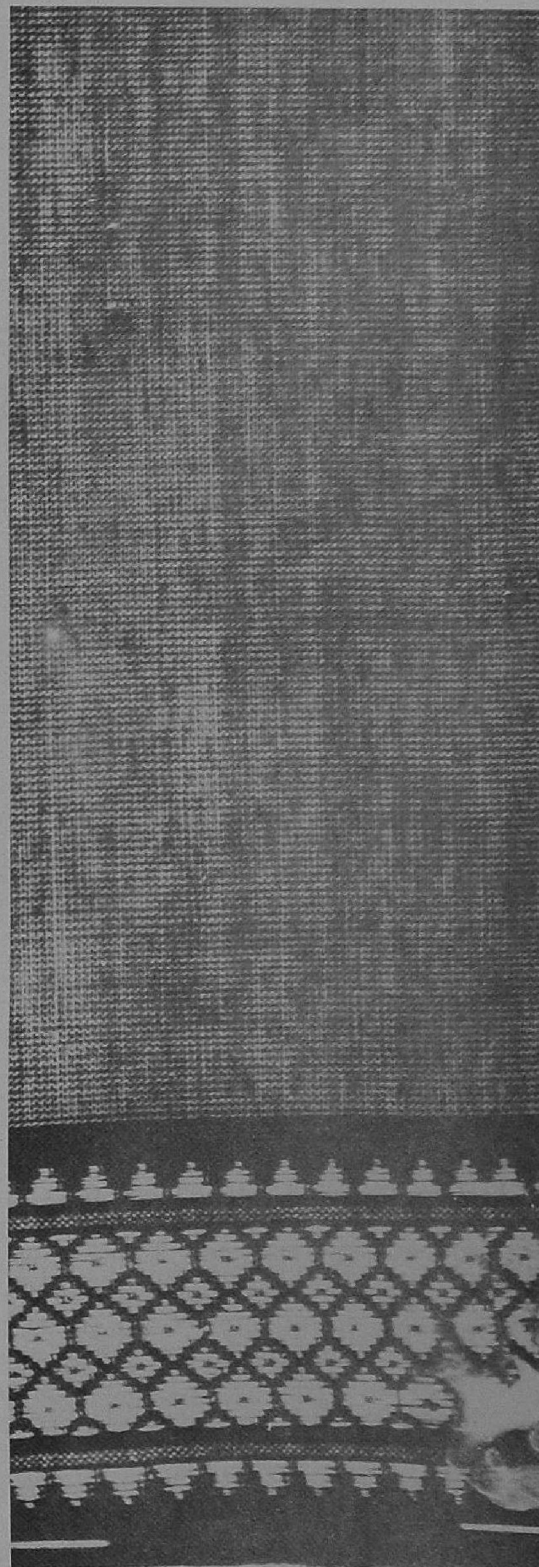




From the revived Karuppur blocks, new layouts were brought out for printing of silk, as well as cotton. These gave a new facet to the enterprise.

While production was in progress, technical help was rendered at every stage by the WSC. On the spot suggestions were implemented with the coordination of Co-optex technical staff.

The concept of a national collection demanded a name, as every new product does. Thus, the Tamil Nadu contribution was christened 'Bhavani'.



# WOOD CARVINGS OF SAORAS IN THE COLLECTION OF MADRAS MUSEUM

---

N. Devasahayam, Curator for Anthropology,  
Government Museum, Madras

---

Wood carving is an ancient craft in India and still practised both by the folk in the rural plains and the tribals in the hills. The wood carving of tribals is generally of ritualistic and of utilitarian purposes, however, at present, due to exposure to the plains, this art has undergone a process of cultural erosion.

The Ethnological galleries of the Madras Government Museum hold rich and varied carvings of the tribals of South, North and North Eastern regions and also of the folk and rurals from South India. Among the tribals represented the Saoras of Ganjam (Orissa) and Vizagapatnam (Andhra) are of special interest since this tribe bridges the South with the North. The Saoras are shifting cultivators and are noted for their high standards of taste in dance, music and in preparing carvings in wood. The seventeen wooden anthropomorphic and zoomorphic carvings of Saoras in the collection are superb and

known for their form, style and motivation. These crude carvings which were collected during the time of Dr. Edgar Thurston and are just mentioned in the records as "Wooden Votive offerings" and "these were parted at that time to the Dist. Officer on the understanding that they would be worshipped by the Govt."<sup>1</sup> Thus these figures have a sentimental value and they reveal in detail, the Saora's Eschatology. Like anyother primitive man, the Saora believes that he has got two souls i.e. the big Soul (free soul) and the little soul (body soul). The little soul is considered essential to life and its departure means death of the person. The concept of big soul or free soul is quite interesting and this soul exists independently of the body both in life and after death too. Since this big soul can leave the body during sleep and wander about, it can meet and converse with gods and tutelaries and it can even descend to the Underworld. The action by soul after death is quite elaborate and that once the



big soul leaves the body at death, this soul becomes a shade and then an ancestor. Therefore, immediately after the death, the shade (soul) visits the underworld and as soon as the funeral is over, the shade is sent back to wander on earth. And this is the period of waiting and the shade is finally and permanently admitted into the full fellowship of the ancestral death, only after the elaborate and expensive ceremony of planting of Menhir is performed. This period of interval is really a testing period for the relatives since the dead are supposed to create a lot of mischief and problems. It is here that the relatives are expected to provide all the needs and necessities of the dead including the food, shelter, clothing etc. and are thus propitiated to avert misery to the living.

The general belief among the Saoras is that there are two types of ancestral dead living in the Underworld. Accordingly, if a Saora dies in a normal way he becomes a god of the ancestor and joins with other relative ancestors. While these who die of Cholera or small pox or are killed by a tiger, instead of turning into a human form of ancestor, automatically become the ancestors of the god or goddess of small pox (Rugaboi) or the ancestors of goddess of Cholera (Mardisum) or the ancestors of god of tiger (Kinnasum). Further he will go on inflicting his heirs with small pox or cholera or bring trouble through the tiger.



*Merry Go - Round Type Shrine Of Saoras  
For Manduasum*



*Female Fetish Figure - Of Saora Tribe  
Wood Carvings Of Saora Tribe*

Yet there is also another belief among the Saoras as observed by Fawcett. 2. This is that at the time of burning the dead, all the belongings of the deceased should also be burnt (like that of Todas of Ooty) and thereby all his belongings are sent to the shade to avoid nuisance by the shade to the living.

Apart from this act, the ashes and bones that are collected on the next day after the cremation are buried at a particular place, over which a miniature hut is built. The required food, clothing, wooden guns, etc which are needed by the shade are also kept inside the hut. Further the hut is decorated with wooden birds hanging from the top with red and white strips of cloth. The idea is that the shade who is living in the trees and rocks without proper food and clothing is thereby appeased to come over and stay in the hut and to accept all the offerings. Actually these grave huts are not to accommodate the shades permanently but probably it is rather intended to flatter the shades, giving the impression that those living are still concerned for the shades by providing suitable accommodation. Finally at Gaur ceremony, a menhir is planted (for each family) and it seems that the ancestors are not satisfied with this arrangement, since the planting of a new stone is to bring in a new ghost into close association with other ancestors, rather than to provide it with an earthly home.

Yet another kind of shelter made by the Saoras for their dead is the Sadru shrine<sup>3</sup> -generally these shrines are found both inside the village in front of particular houses erected by individuals for their own ancestors or special gods as private shrines



and those outside the village for the gods of the Community as public shrines. As usual, the private shrines are provided with furniture, clothings, bunches of feathers, a mirror, a bell and a lamp, a brush, a wooden gun, a sword, a knife, a bird, etc. and sometimes with modern images of gods inside. The gods include Patha Munda, Kittung, Manduasam etc. Here also the ghost is not imagined as living in the shrine but it is rather a place where he can rest when he is invited to attend a festival. These offering in wood are offered in the shrine by each family during the Harvest festivals, through the shamans. The upkeep also rests with each family from father to son and so on and so forth and if repairs are not done at the appropriate time, the dead will try to cause trouble to the living.

In India, preparation of images of tribal gods or heroes are rare among the tribals especially the Baigas, Munias, Marias Gonds, Gadabas, Didayis, Bondos but Saoras are an exception to this character. The Saora Carpenter makes rude small images of their deities of both the sexes, with images holding something, either a gun or a sword, with certain distortion of erogenous areas. It is quite interesting to see how he starts this artistic and colourful work. So when he decides to prepare a figure he goes fasting into the thick forest in search of a suitable *Shorea robusta* tree and brings the log to one of the shrines, where rice and liquor are offered to it by the shaman. Still fasting, the carpenter fashions the figure with an axe and knife. Rice and liquor are again offered when the figure is completed



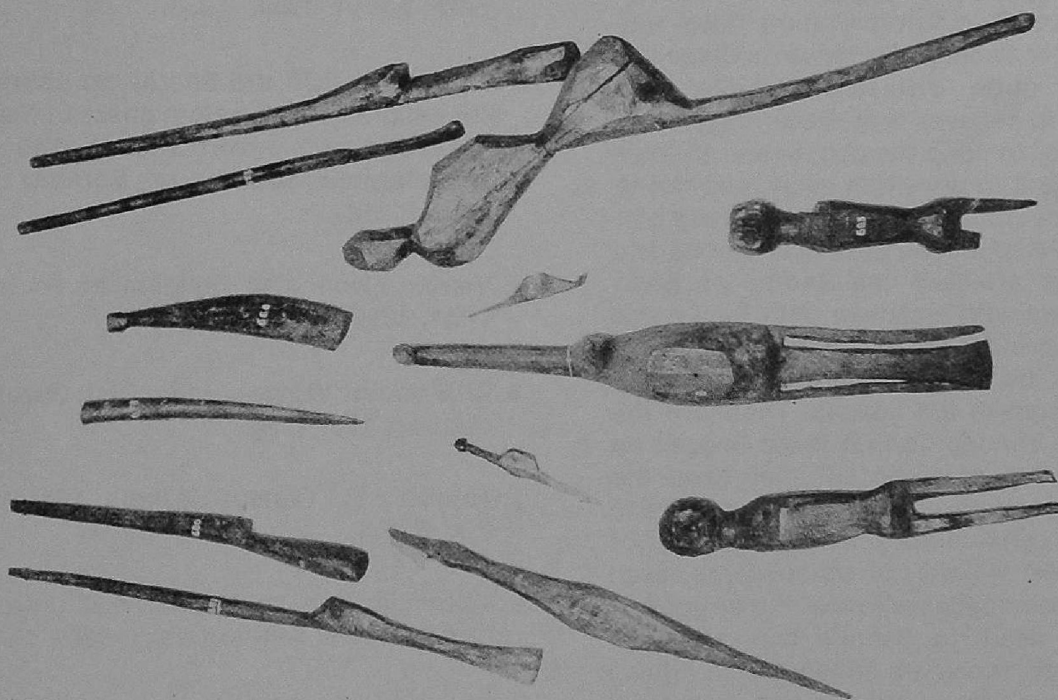
*Wooden Carvings Of Saora Tribe*



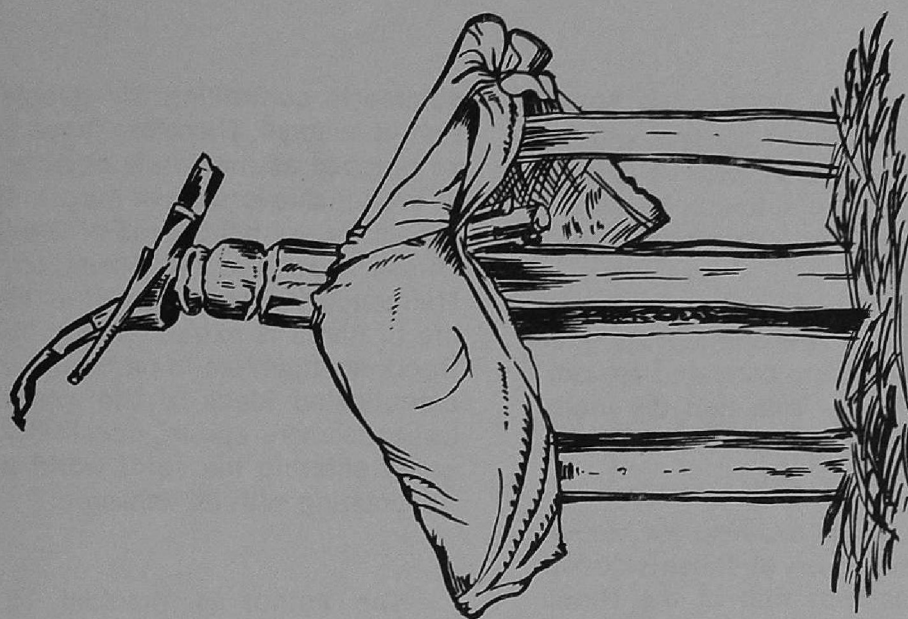
and the Saoras carry the images from the village with the beating of drums and in the company of Children. And finally at the chosen place, the shaman digs holes in the ground and erects the image. When old images become decayed and fall, they are replaced by fresh ones and automatically the fallen ones lose their power and strength. The wooden bird figures in the Museum collection, just remind us that birds like cock, fowl etc. are sacrificed periodically to propitiate the gods - Banumsum (tiger God), Galbesum (Cattle-god) and Jaliyasum<sup>4</sup> (God of illness, death). Further it is noted that to appease the Jabia which is causing death, Saora hungs a bunch of peacock feathers tied with bits of cloth to a pole which is stationed at the priest's house. The bird peacock is also associated with another God, Galbesum, which causes diseases to cattle and if a man is attacked by this deity, he dreams of a peacock and his soul flies up like a peacock into a tree. After death, the shade certainly demands the peacock feathers at the funeral and thus peacock hunt has become a special feature in Limma ceremony of Saoras. It is also learnt that peacock feathers are offered and burnt at Yugubai and her shrine to avert small pox. A broom of peacock feathers is used to sweep a village to drive away any disease. Saora's shaman too use a peacock feather to brush a patient's body in order to extract some material substance which has been sent in by a sorcerer.

.Three types of monkey gods are represented in Saora's Pantheon. They are Arsibasum and Kargudsum and Makrisum and their action on human babies is very severe and in course of time they take the form and shape of monkeys, if not appeased on time. The lone monkey's wooden figure in the collection is the tallest one and is crudely shaped and is in abstract form.

The wooden figures of guns, sticks or clubs and swords reminds us tools of self defence and are symbols of strength and power. Especially to the god Jagdumbasum (of cannibal nature with tiger claws and with long hair) a toy wooden gun made up from date palm wood is offered. The guns are fired continuously at all important functions in Saoras life the aim is to give an impression to the dead that honour and respect is duly given, and to publish the fact of a death or a connected ceremony for the dead which is in progress and also to scare away hostile gods and ghosts who might interfere. However the main factor is that fire at Gaur ceremony was to warn the existing ancestors to clear the path the underworld for a new resident was on his way! The dagger of katar type is used by the shaman of Saora for taking Omens. The swords are used in dancing and for killing the birds in sacrifice. It is a belief that gods and tutelaries have a number of retainers armed with swords or guns. Only two human figures are available in the collection - a male (33 cm. height) and female (40 cm. height). Elwin is of the opinion that Kittungs appear more in human form than the other Gods - since Kittung is the creator of the world and author of human institution. At Bungding village there was an image of Kittung. Hutton<sup>5</sup> refers to a particular thatched miniature hut raised in Munisingi Village in Orissa in 1931, to accommodate a rough wooden female figure which serves to accommodate the soul till the Gaur ceremony. It has been recorded that at Bodo Okhra Village, there were male and female figures representing Patha Munda and Galbesum. Further, it was noticed that at Karanjaju Village there was a male figure representing Manduasum in one of the shrines. Thus apart from Kittung, Patha Munda, Galbesum, Manduasum, gods represented in human forms, the other important figure we do come across in Saora hill area is that of Sahibosum and his consort-representing a touring official and he is the tallest among



Wooden Carvings Of Saora Tribe



Sadru - Shrine Of Saoras With Wooden Gun  
And Bird At The Top

the figures, 3' to 7' in height. The Manduasum is the great friend of the dead and he likes merry go-round type shrines. He is just like a little doll of an arms length in height (16") but the feet and arms are fully represented.

While in Kittung figures, the feet and the arms are merged with the body and are not recognisable. It is inferred that the male and female human figures represented in the collection are that of Kittung.

In conclusion, let us examine the hidden theological interpretation of these wooden images of Saoras with that of the Hindu belief and notions. The general Hindu notions are that the figure or image itself is taken as a real god, further the image helps the worshipper in the process of worship and finally the image is regarded as a symbol to convey the spiritual meaning to the worshipper. However this interpretation does not hold good for Saoras. His views on these images are quite different, simple and primitive. He believes that these images are prepared not to bring the god, nearer to their habitation but to drive him away, and not to remind the worshipper of him but to help him to forget. For example, the Patha Munda and his consort attacked the Saoras of Bodo Okira village with sickness until they made the images for them. Similarly Sahibosum tormented the Saoras of Karanjaju village, until they carved the images. Therefore the underlying concept is that these images do not symbolise anything but they keep the gods away and the offerings that are made to them are to ensure the combined absence of god in their vicinity. In other words, even though these images are meant to be gods or ancestral dead, in Saora's true sense of eschatology, these are simply fetish figures and they possess powers to help Saora out of various difficulties or in achieving his

desires in controlling the ghosts and their untold misery<sup>6</sup>. Therefore these figures may be grouped as inanimate objects or objects of irrational reverence of the primitive people especially the hill Saoras of Ganjam Dist of Orissa. How true are Christoph Von Furer Haimendorf<sup>7</sup> words, "the ritual and religious life of Saora is extraordinarily complex and Saora shamanism in particular is based on complicated ideas of the interrelationship between men, spirits, possibility of human being entering the spirit world and closely associating with its denizens."

The author is thankful to Thiru N. Harinarayana, the Director of Museums Govt. Museum, Madras for the encouragement given in preparations of this paper.

1. Thurston E. Castes and Tribes of Southern India, Vol VI, 1909, P.335.
2. Fawcett.F.: "On the Saoras an aboriginal Hill people of the Eastern ghats of Madras Presidency," Journal of the Anthropological Society of Bombay Vol-I 1883, P.249.
3. Verrier Elwin: The Religion of an Indian Tribe, 1955, P 175.
4. W. Francis! Vizagapatnam Dist. Gazetteer, Madras, 1907 P.26.
5. Hutton J.H.! Census of India, 1931, Vol-I., P.iii B, P.4.
6. Majumdar D.M. and Madan T.N.! Introduction to Social Anthropology, 1967, P.162.
7. Christoph Von Furer Haimendorf: Tribes of India - the struggle for survival, 1982, P.21.



