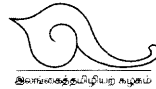


ஓவச் செய்தி

கடந்த காலச் செய்திகள் சொல்லும்
மு. கனகசபை ஓவியங்கள்

தொகுப்பு
இ. தனஞ்சயன்



இலங்கைத்தமிழியற் கழகம்
2020

இலங்கைத்தமிழியற் கழக வெளியீடு – இல.01

'ஓவச் செய்தி' – கடந்த காலச் செய்திகள் சொல்லும் மு. கனகசபை ஓவியங்கள்/இலங்கைத்தமிழியற் கழகம்/
தொகுப்பு : இ. தனஞ்சயன்/ கொழும்புத்துறை/2020/ ISBN 9786245381005/விலை:1000/= / பக்கங்கள் 131

'Övac ceyti' - Kaṭanta kālac ceytikaḷ collum mu. Kaṇakacapai öviyaṅkaḷ / Society of Sri Lankan Tamilology/
Complied by R.Thananchayan/Colombuthurai/2020/
ISBN 9786245381005/Price: 1000/= / Pages 131

மு. கனகசபையின் ஓவியங்களும் இனவரையியல் வரைபடவாக்கமும்

கலாநிதி தா. சனாதனன்

சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், நுண்கலைத்துறை, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

“பிரதிநிதித்துவம் என்பது சமூக இருப்பிலிருந்து வேறுபட்டு சொல்லணியில், பணுவலில், காட்சிவடிவத்தில் குறியீடு செய்யப்பட்ட, மறுவடிவமைக்கப்பட்ட ஒன்றை அழுத்துகிறது” - ரோலண்ட் பாத்¹

அறிமுகம்

1995 ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை, பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பியின் தலைமையில் “ஓவியத்தில் தமிழடையாளம்” என்ற தொனிப்பொருளில் ஓர் கலந்துரையாடலை ஏற்பாடு செய்திருந்தது. இதில் ஓவியர்களான அ. மாற்கு மற்றும் கா. இராசரத்தினம் உட்பட பலர் கலந்து கொண்டு தமது கருத்துக்களை முன்வைத்திருந்தனர். ஈழத்தில் தமிழரின் விடுதலைப் போராட்டத்தின் பின்னணியில் யாழ்ப்பாணத்துப் புலமைசார் வெளியில் ஓவியம் பற்றி நிகழ்ந்த கருத்துப் பகிர்வுகளில் அடையாளம் என்பது பிரதான தொனிப்பொருளாகத் தொடர்ந்து விவாதிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. இது ஓவியனின் தனிப்பட்ட அல்லது தனித்துவமான பாணியை அல்லது குறித்த காலத்தின் அல்லது இடத்தின் அல்லது இனத்தின் அடையாளத்தைப் படைப்பில் எவ்வாறு முன்வைப்பது என்பதாக அமைந்தது. மேலும் “உள்ளூர் அடையாளம் என்பதை உருவாக்குவது சமகால உள்ளடக்கமா” அல்லது “உருவத்தின் பண்பா” அல்லது “மரபா” என்பன போன்ற கேள்விகளும் எழுப்பப்பட்டன, “வெளிச்செல்வாக்குகள் அற்ற படைப்புக்களை உருவாக்குதலே உள்ளூர் அடையாளத்தை உருவாக்கச் சிறந்த வழி”, “வெளிச் செல்வாக்குகளைச் செரித்து தன்வசப்படுத்தி உருவாவதே அடையாளம்” என்பன போன்ற வாதங்களும் முன்வைக்கப்பட்டன. இந்த கருத்துப் பகிர்வுகள் மரபு எதிர் நவீனம், மேற்கத்தேயம் எதிர் கிழக்கத்தேயம், உருவம் எதிர் அடர்பம், யதார்த்தவாதம் எதிர் நவீனவாதம் போன்ற வாதங்களுடன் சம்பந்தப்பட்டனவாகவும் அமைந்திருந்தன. இக்கருத்துப் பகிர்வுகள் வெறும் வாய்ப்பேச்சுடன் மட்டும் முடிந்துவிடாமல் ஒவ்வொரு படைப்பாளியின் படைப்பிலும் தொடர்ந்துள்ளதை இக்காலகட்டப் படைப்புக்களைப் பார்க்கும்போது தெரியவருகிறது. 1980களில் யாழ்ப்பாணத்தில் உத்வேகம் பெற்றிருந்த ஓவியச் செயற்பாடுகளின் கொதிநிலையில் இருந்து இக்கேள்விகள் மேற்களம்பியிருந்தன. இக்காலத்திலும் இதனைத் தொடர்ந்து வந்த காலத்திலும் அடையாளம் பற்றிய கேள்விகளுக்கான பதில்களை நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் பல படைப்பாளிகளின்

1. Roland Barthes, "The Reticor of Image", In Photography Reder, ed. Liz Wells (London & New York: Routledge,2003) 114-125

ஆக்கங்கள் முன்வைத்தன. இந்தப் பின்னணியில் முத்தையா கனகசபையின் படைப்புக்கள் மிகுந்த கவனத்திற்குரியவை. அவர் யாழ்ப்பாணத்தின் பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளை ஒரு காலனிய இனவரைபியலாளனைப் போல பிரக்களை பூர்வமாக ஆவணப்படுத்தியுள்ளார். அடையாளம் பற்றிய கேள்விகளுக்கு சாத்தியமாகக் கூடிய பன்மைத்தனமான பதில்களைப் புரிந்து கொள்வதிலும் குறித்த காலகட்டத்தின் சிந்தனையோட்டங்களைப் புரிந்து கொள்ளுவதிலும் கனகசபையின் படைப்புக்களுக்கு முக்கிய பங்கு உண்டு.

இனவரைபியலும் காலனிய காட்சிச் சட்டகமும்

கிறிஸ்தவ மதப்பரம்பலும் காலனிய பண்பாட்டு விரிவாக்கமும் தென்னாசியாவின் கலை வடிவங்களின் பயிற்சி, பயில்வு, நுகர்ச்சி, ஊடகம், பயன்பாடு என்பனவற்றில் பாரிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தின. காலனிய ஆட்சியாளர்களால் வரைதல், ஓவியம், புகைப்படம் என்பன கலை வெளிப்பாட்டிற்காக அல்லாமல் ஆட்சிமுறைமையின் ஓர் கருவியாகவும் பொழுது போக்கு வடிவமாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டன². பிரித்தானிய காலனியவாதமானது அடையாளங்களைக் காண்பதற்கும் கையாள்வதற்கும் ஆற்றுகை செய்வதற்குமான புதிய வழிகளைக் கொண்டுவந்தது. பல்வேறுபட்ட காலனிய ஆவணங்களின் உற்பத்தியால் அடையாளங்கள் மாறாதவையாகவும் நிலையானவையாகவும் உருவாயின. இதற்கு முன்னர் திரவகத்தன்மை உடையனவாகவும் தெளிவற்ற எல்லைகளைக் கொண்டனவாகவும் காணப்பட்ட அடையாளங்கள், மாறாதனவாகவும் கணிப்பிடக்கூடியனவாகவும் காட்சிப்படுத்தக்கூடியனவாகவும் இவ்வாவணங்களினூடு உருவாயின³. காலனிய குடிசன மதிப்பீட்டைப் போல, உள்ளூர் வாசிகளைக் கணக்கெடுத்தல், பட்டியலிடல், வகைபிரித்தல் என்பனவற்றுடன் இது சம்பந்தப்பட்டிருந்தது. இந்த பிரதிநிதித்துவ முறைமையில் "சாதிகளும் வேடவுடைகளும்" (Castes and costumes) என்றழைக்கப்பட்ட காண்பிய சொல்லணியானது (visual genre) முக்கியமானது. உள்ளூர்வாசிகளின் தேகத்தை அவர்களின் இன, மத, சாதி, பால்நிலை மற்றும் தொழில்சார் அடையாளங்கள் எனக் காலனியவாதிகளால் கருதப்பட்டவற்றைக் கொண்டு வரைபடமாக்கும் நடவடிக்கையாக இது அமைந்தது. இந்த அடையாளமானது உள்ளூர்வாசிகளின் தோலின் நிறம், ஆடை, அணிகலன்கள் சார் வகைமாதிரிகளினூடு காட்சிப்படுத்தப்பட்டது. இதற்கு நல்ல உதாரணமாக சாமுவேல் டானியல் என்ற ஆங்கிலேய ஓவியரால் தீட்டப்பட்ட நீர்வாண் ஓவியமொன்றில் (பின்னர் பதிப்போவியமாக உருவாக்கப்பட்டது) யாழ்ப்பாணத்து இந்துப்பெண் (உரு-01) காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளாள். கடும் கபில நிற தேகத்தை மூடி, வெள்ளை நிறப் பருத்திச் சேலை அணிந்தவளாக அவள் காணப்படுகிறாள். அவளுக்கு அருகேயுள்ள கடகத்தினுள் வாழைக்குலையும் பின்னணியில் பனங்கூடலும் ஓலையால் வேயப்பட்ட வீடும் காணப்படுகின்றன. இதைப் போலவே அவரால் வரையப்பட்ட இந்து ஆண் (உரு-01) என்ற இன்னொரு ஓவியத்தில் வெள்ளை வேட்டி, தலைப்பாகை என்பவற்றுடன் நெற்றியில் சந்தனத் திலகத்துடன் இந்து ஆண் காட்டப்பட்டுள்ளான். யாழ்ப்பாணத்தவர் பற்றிய காலத்தால் முந்திய பிரதிநிதித்துவங்களில் ஒன்றான இது காலனியவாதிகளின் யாழ்ப்பாணத்தவர்

2. T.Sanathanan, Modernity Class Identity and Visual Art in Colonial Colombo, C.1815-1955, PhD dissertation submitted to Jawaharlal Nehru University, New Delhi, 2010(Unpublished)

3. Sudipta Kaviraj, "On the Construction of Colonial Power; Structure, Discourse and Hegemony", quoted in Dipesh Chakrabarty, Habitations of Modernity: Essays in the Wake of Subaltern Studies (Delhi: Permanent Black, 2002) , 87.



(உரு-01) சமுவேல் டானியல். இந்து ஆணும் பெண்ணும், 1808 பதிப்போவியம்

பற்றிய பார்வையை அல்லது மனப்பதிவை முன்வைக்கிறது. இதைப்போலவே பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நடுவாக்கில் கொழும்பில் தாபிக்கப்பட்ட சாள்ஸ் ஸ்கவுன் அன் கொம்பனி, டபிள்யு. எல். எச்.ஸ்கீன் அன் கொம்பனி, பிளாட்டே போன்ற புகைப்பட ஸ்டூடியோக்களும் வேறுபட்ட இன, சாதி, தொழிசார் உடல்களைப் பதிவுசெய்தலில் நாட்டம் செலுத்தின. ஆபிரிக்காவில் காலனிய புகைப்படம் பற்றியதொரு முன்வைப்பில் போல் லாண்டா குறிப்பிடுகிறார் “நவீனத்துவத்தின் உலகமயமாக்கும் ஒருமைத்தன்மையாக்கும் (homogenizing) அலையில் அடித்துச் செல்லப்பட்டிருக்கக்கூடிய தொல்குடிகளின் (primitives) உருவங்களை புகைப்படம் உறையவைத்தது” என்று⁴. அந்தவகையில் காலனியப் புகைப்படத்தின் மொழியானது இனவரைபியலுடன் நெருக்கமாகப் பிணைக்கப்பட்டிருந்தது. காலனிய பிரதிநிதித்துவங்கள் திரவகத்தனமாகவும் நிலைமாறாத தக்கனவாகவும் இதுவரை இருந்துவந்த உள்ளூர் மக்களின் சமூக அடையாளத்தை மாறாததாகவும் திட்பமானதாகவும் வகைமாதிரிப்படுத்தின⁵. உடல்களை வகைமாதிரிப்படுத்தலினூடு இப்பிரதிநிதித்துவங்கள் உள்ளூர் உடல்களை சமகால இடத்திலிருந்தும் நேரத்திலிருந்தும் தூரப்படுத்தின. இக்காலனிய பிரதிநிதித்துவங்களையொட்டி உள்ளூர்வாசிகள் தம்மை மறுவடிவமைத்துக் கொள்ளலும் தமது சமூக அடையாளங்களைக் கற்பனை செய்தலும் உருவானது⁶. இவ்வகைமாதிரிப்படுத்தல் (stereotyping) எவ்வெவ் செயித் குறிப்பிடும் கீழைத்தேயவாதம்

4. Paul S. Landau, “ In Empires of the Visual: The Photography and Colonial Administration in Africa”, In Images of Empire: Visuality in Colonial and post colonial Africa, Ed. Paul S. Landau and Deborah D. Kaspin (Berkeley ; University of California Press, 2002) ,144.

5. வகை மாதிரிப்படுத்தல் பற்றிய மேலதிக வாசிப்பிற்கு; Homi K. Bhaba, Location of Culture (London & New York: Routledge,1994)

6. Nira Wickramasinge, Sri Lanka in the modern Age: A History of Contested Identities (Sri Lanka: Vijitha Yapa Publication,2006), 99-100.

(Orientalism) என்ற கருத்தாக்கத்துடனும் சம்பந்தப்பட்டது. கீழைத்தேய வாதம் கீழைத்தேயத்தவர்கள் எவ்வாறு காணப்படுகிறார்கள் என்பதிலும் பார்க்க அவர்களை மேலைத்தேயத்தவர்கள் எவ்வாறு நோக்கினர் என்பது பற்றியதாக அமைவதாக செய்தி வரையறை செய்வதிலுண்டு அதை ஓர் பார்வை முறையாக வாசிக்கிறார். இன்னொரு வகையில் பிரதிநிதித்துவ அரசியலானது இனத்தின் அடுக்கமைவில் இருந்த பெறுமதி மதிப்பீட்டிலிருந்து உருவாவதாக எட்டவேட் செய்தி வாதிக்கின்றார்⁷. இப்பார்வை முறைக்குப் பின்னால் கீழைத்தேயத்தவர்கள் வரலாற்றிலிருந்து கைவிடப்பட்டவர்கள், முன்னேற்றமற்றவர்கள், மூடநம்பிக்கையிலும் வழக்கொழிந்த சடங்குகள் சம்பிரதாயங்களிலும் திளைத்திருப்பவர்கள் என்கின்ற முற்கற்பிதங்களும் தப்பிப்பிராயங்களும் குடிக்கொண்டிருந்தன⁸. இதையொத்த கருத்தாடலை, இக்காலகட்டத்தில் காலனியவாதிகள் அல்லது மேலைத்தேயத்தவர்கள் தாம் சாராத சமூகங்களையும் பண்பாடுகளையும் ஆய்வு செய்ய அறிமுகமான மானிடவியல் (Anthropology) ஆய்வுமுறையான இனவரைபியலும் (Ethnography) கொண்டிருந்தது. மானிடவியலின் ஆய்வுப் பொருளான "பழங்குடி" என்பது காலம் சார்ந்த ஓர் வகைப்பாடு. அது தொடர் முடியாத தூரத்தில் நிலைகொண்டுள்ளது என்கிறார் வபியான்⁹. இனவரைபியல் என்பதை குறித்த மக்கள் கூட்டத்தை அல்லது பண்பாடுகளை அவற்றின் பழக்க வழக்கங்கள், நடைமுறைகள் என்பவற்றுடன் "விஞ்ஞான ரீதியாக" வர்ணிக்கும் ஓர் முறையாக நம்பப்படுகிறது.

இலங்கைத்தீவு காலனிய காலத்தில் பிரதான கப்பல் போக்குவரத்துப் பாதையில் அமைந்திருந்தமையானது பல வெளிநாட்டு ஓவியர்கள் பயணிகளாக தரித்துச் செல்லும் ஏது நிலைகளை உருவாக்கியது. அத்துடன் பல நிலவுரு ஓவியங்களை வரைபவர்களும் தாவரங்கள் மற்றும் விலங்கினங்கள்- உள்ளூர் பண்பாட்டுக் கோலங்களைப் பதிவு செய்பவர்களும் இக்காலத்தில் பயணங்களை மேற்கொண்டனர். மேலும் அன்று இலங்கையில் தங்கியிருந்து காலனிய அரசுக்கு பணியாற்றிய பொறியியலாளர்களும் இராணுவ அதிகாரிகளும் கூட பொழுது போக்காக இவ்வாறான காண்பிய ரீதியான ஆவணப்படுத்தல்களில் ஈடுபட்டனர்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் இம்மாற்றங்களை முறை சார்ந்து உருவாக்கும் பிரதான முகவராகக் காலனியக் கல்வி காணப்பட்டது. காலனியக் கல்வியும் கிறிஸ்தவ மதத் தைப் போலவே உள்ளூர்வாசிகளை "நாகரிக"மடையச் செய்யும் வேலைத்திட்டத்தைக் கொண்டிருந்தது. தொழில் புரட்சிக்குப் பிந்தய பிரித்தானியாவால் சித்திரம், கைவினை போன்ற பாடங்கள் தொழில் நுட்பப்பாடங்களாக தென்னாசியப் பாடசாலைகளிலும் பின்னர் தொழில் நுட்பக் கல்லூரிகளிலும் புகுத்தப்பட்டன. கொழும்பில் ரோயல் அக்கடமியிலும் பின்னர் தொழில் நுட்பக் கல்லூரியிலும் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட வரைதல் பாடமானது கலை வெளிப்பாட்டை அல்லாமல் நில அளவையாளர்களையும் பொறியியல் படம் வரைபவர்களையும் உருவாக்கும் நோக்கத்தைக் கொண்டிருந்தமை, இலங்கையில் இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க கால நிருவாக அறிக்கைகள் மற்றும் பாடத்திட்டத்திலிருந்து தெரியவருகிறது. மேலும் வரைதல் பாடம், அரச திணைக்களங்களில் படவரைஞர்களாகவும் நில

7. Edward Said , Orientalism: Western Conception of the Orient(London: penguin Books 1995)

8. Linda Nochlin, The Politics of Vision: Essay on Nineteenth Century Art and Society(New York: Harper & Row,1989), 36.

9. Johannes Fabian, Time and the Other: How Anthropology makes its objects (New York: Coloumbia University Press, 1983), 144

அளவையாளர்களாகவும் பாடசாலைகளில் வரைதல் ஆசிரியர்களாகவும் அரச வேலைவாய்ப்பைப் பெறும் ஓர் சந்தர்ப்பத்தை திறந்ததினூடு புதிதாக மேலேழுந்து வந்த நடுத்தரவர்க்கத்தின் புதிய அபிலாசைகளைத் தீர்த்து வைத்தது. இதனால் பாரம்பரிய கலைப்பயில்வினாள் இயங்கிய சாதிக் கட்டுப்பாடுகளைத் தாண்டி காலனியத்தால் கட்டமைக்கப்பட்ட புதிய வர்க்கம் சார், மதம் சாரா வெளிக்குள் கலையை நிலை நிறுத்தியது எனலாம்.

அந்தவகையில் காலனிய ஆவணப்படுத்தும் வேலைத்திட்டம், கல்வி மற்றும் வெளிநாட்டுப் படைப்பாளிகளின் வருகை என்பனவற்றினூடு நிலவுருப்படங்கள் மற்றும் இனவரைபியல் உள்ளடக்கங்கள் புகைப்படம், நீர் மற்றும் எண்ணெய் வர்ண ஓவியங்களினூடு உள்ளூர்வாசிகளிடம் பரிச்சயமாகியதுடன் பரவலும் அடைந்தது. எனவே இப்புதிய காண்பிய ஊடகங்களும் உத்திமுறைகளும் அவை காவி வந்த காட்சிச்சட்டகத்துடனும் பிரதிநிதித்துவ அரசியலுடனும் இணைந்தே பரவலடைந்தன. இக்காட்சிகளைச் சித்திரிக்கும் காண்பிய முறையாக யதார்த்தவாதம் அல்லது மாயாவாதம் காணப்பட்டது. இக்காட்சி முறைமை மூலக்காட்சிக்கு கிட்ட இருந்ததால் பிரதிநிதித்துவம் செய்யப்படுவது உண்மையானதாகவும் தத்துவபுரமானதாகவும் நம்பப்பட்டது. இக்காட்சி முறைக்கும் காலனிய அதிகாரத்திற்குமிடையேயிருந்த தொடர்பினால் உள்ளூர்வாசிகள் இவ்வணுகுமுறையால் மேலும் ஈர்க்கப்பட்டனர். இதனால் காலனியத்தினூடு அறிமுகமான காட்சிப்படுத்தல் முறைகளைக் கைக்கொள்ள உள்ளூர்வாசிகள் பெருமுயற்சி செய்தனர். அவர்களின் இம்முயற்சியை காலனிய அதிகாரத்தை அவர்கள் தமதாக்கிக்கொள்ளும் இதர முயற்சிகளுடன் இணைத்தே நோக்க வேண்டுமென கலை வரலாற்றாசிரியர்கள் எடுத்துக்காட்டுகின்றனர்¹⁰.

இவ்வாறு காலனியக் காட்சிச் சட்டகத்தை தமதாக்கிக்கொள்ள முயற்சித்த முதல் சந்ததி ஓவியர்கள்தான் காலனியத்தால் அதன் தேவைகளுக்காக அறிமுகம் செய்யப்பட்ட காண்பிய உத்திமுறைகளையும் பார்வை முறைகளையும் உள்ளூர்மயப்படுத்தி அவற்றைக் கலை வெளிப்பாட்டு வழிமுறையாக மாற்றியவர்களுமாவர். அந்தவகையில் இலங்கை கலைச் சங்கம் (Ceylon Society of Art), இலங்கை கலைக்கழகம் (Ceylon Art Club), வின்சர் கலைக்கழகம் (Winzor Art Club), 43 குழு (43 Group) மற்றும் விடுமுறை கால ஓவியர் குழு (Holiday Painters' Group) என்பவற்றுடன் கொழும்பிலும் யாழ்ப்பாணத்திலும் இணைந்து இயங்கிய பல படைப்பாளிகளின் முயற்சிகளில் நிலவுரு, நிலைப்பொருள், உள்ளூர் வாழ்கைக் கோலங்கள் சார்ந்த சித்திரிப்புகள் பொதுவான கருப்பொருட்களாக அமைந்தன. இதனூடு காலனிய காட்சிச் சட்டகத்தை தகவமைத்துக் கொள்ளவும் தமதாக்கிக் கொள்ளவும் அவர்கள் போட்டியிட்டனர். காலனியத்துக்கெதிரான தாக்குப்பிடிப்பிலும் தேசிய வாதங்களின் மேற்கிளம்புகையின் பின்னணியிலும் உள்ளூர் படைப்பாளிகளின் இத்தகைய முயற்சிகளின் அரசியல்தனத்தைக் குறைத்து மதிப்பிட முடியாது. இம்முயற்சிகளினூடு இனவரைபியல் காட்சிப்படுத்தலும் நிலவுரு ஓவியமும் புதிய தேசத்தின் புவியியல் மற்றும் பண்பாட்டியல் தேகத்தை வரையறை செய்வனவாகவும் பறை சாற்றுவனவாகவும் அமைந்தன. எனினும் இந்த சுய மானிடவியலாக்க (self anthropologizing) முயற்சியானது பல உள்முரண்பாடுகளையும் கொண்டது. இதனூடு காலனியவாதிகள் உருவாக்கிய வகைமாதிரிக்குள் உள்ளூர்வாசிகள் தம்மைத் தாம் நோக்கவும் அடையாளப்படுத்தவும் போட்டியிட்டார்கள்.

10. Geeta Kapur. When was modernism: Essays on Contemporary Cultural Practices in India (Delhi: Thulika Books, 2000),17.

முத்தையா கனகசபை

“மேலைத்தேய கீழைத்தேய ஓவியப்போக்குகளை உள்வாங்கி எமது மண்ணில் இருந்தான, எமக்கே உரிய படைப்புகள் வெளிவரவேண்டும். மேலும் ஓவியர்களின் தனித்தன்மை முக்கியமாகப் பேணப்பட வேண்டும். இதற்கேற்ப எமது ஓவியக் கற்கையும் செயற்பாடுகளும் ஓவிய ஆசிரியர்களின் அணுகு முறையும் மாற்றப்படவேண்டும்”.

எனக் குறிப்பிடும் முத்தையா கனகசபை 12.3.1925 இல் யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள கொழும்புத்துறை என்ற கிராமத்தில் விவசாயக் குடும்பமொன்றில் பிறந்தார். கொழும்புத்துறை ரோமன் கத்தோலிக்க சாதனா பாடசாலையிலும் பின்னர் புனித சம்பத்தரிசிசியார் கல்லூரியிலும் கல்விகற்றார். 1943 தொடக்கம் முன்று ஆண்டுகள் கோப்பாய் ஆசிரியர் கல்லூரியில் பொது ஆசிரியர் பயிற்சியைப் பெற்றுக்கொண்டார். இக்காலத்தில் நான்கு மாதங்கள் பலப்பிட்டியில் விவசாயம், மரவேலை, கயிற்று வேலை, மாடு மற்றும் கோழி வளர்ப்பு, சுவரோவியம் என்பவற்றில் பயிற்சிபெற்றார். 1947 இல் கம்பளை சாகிராக் கல்லூரியில் ஆசிரியராக இணைந்து கொண்டதுடன் இதே ஆண்டில் ஆங்கில ஓவிய ஆசிரியர் பரீட்சையில் சித்தி எய்தினார். 1949 க்கும் 50க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் ஓவியத்திலும் கைவினையிலும் கொழும்பு தொழில் நுட்பக் கல்லூரியில் பயிற்சி பெற்றார். கனகசபையின் அன்றைய குறிக்கோள் கலை வரலாற்றில் கலைமாணிப் பட்டத்தைப் பெறுவதாக இருப்பினும் இலண்டன் பல்கலைக்கழகம் பரீட்சைகளை நிறுத்திக் கொண்டதால் அது நிறைவேறவில்லை. 1947 இலிருந்து 67 வரை கம்பளை சாகிராக் கல்லூரி, காத்தான்குடி மத்திய மகாவித்தியாலயம், யாழ்ப்பாணம் ஸ்ரான்லி கல்லூரி, நெல்லியடி மத்திய மகாவித்தியாலயம் என்பனவற்றில் சித்திரபாட ஆசிரியராகவும் பின்னர் 1968 இலிருந்து 1985 வரை கலை கைவினைக்கான கல்வி அதிகாரியாகவும் பணியாற்றி ஓய்வு பெற்றார். 1985 க்கும் 1992 க்கும் இடையில் கொழும்புத்துறை விநாயகர் கோயில் நிர்வாகசபையில் இணைந்து தொண்டாற்றினார். கலைப்பற்றும் சமய நம்பிக்கையும் காரணமாக நான்கு முறை இந்தியாவிற்குச் சுற்றுப்பயணம் செய்துள்ளார்.

1960 வரை நீர்வர்ணத்தில் ஓவியங்களைத் தீட்டியுள்ள கனகசபை அதன் பின்னர் கன்வஸில் எண்ணெய் வர்ணத்தினாலான ஓவியங்களைத் தீட்ட ஆரம்பித்தார். கிட்டத்தட்ட 75 ஓவியங்கள் வரைந்துள்ளார். அவற்றைத் தனது குழந்தைகள் என அடிக்கடி குறிப்பிட்டுவந்தார். இவற்றில் 25 படைப்புகள் உள்நாட்டு யுத்தத்தின் போது நிகழ்ந்த இடப்பெயர்வுகளில் காணமற் போயின. எஞ்சியவை இன்று யாழ்ப்பாணப் பொதுசன நூலகத்திலும் யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழக நூலகத்திலும் சில தனிநபர்களினது சேகரிப்பிலும் உள்ளன. பெரும்பாலான ஓவியங்கள் கனகசபை அரச கல்விச் சேவையிலிருந்து ஓய்வு பெற்றதன் பின்னர் வரையப்பட்டவை. குறிப்பாக தொண்ணூறுகளில் யாழ்ப்பாண இடப்பெயர்வுக்கு முன்னரும் பின்னரும் வரையப்பட்டவை.

11. நேற்று: யாழ்ப்பாணத்து மூத்த ஓவியர்களின் காட்சிக் கையெழுத்து (யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்: நுண்கலைத் துறை, 1995).

1980களில் யாழ்ப்பாண கலைவெளிப்பாட்டுச் சூழலில் திருப்பங்கள் ஏற்பட்டுவந்த காலப் பகுதியில்தான் கனகசபையும் ஆசிரியர் தொழிலிலிருந்து ஓய்வு பெற்று முழு மூச்சாக ஓவியம் வரைய ஆரம்பித்தார். 1986 இல் வெளிவந்த 'தேடலும் படைப்புலகமும்' என்ற நவீன ஓவியம் பற்றிய நூலில் யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்களின் பட்டியலில் கணிப்பைப்பெறாத கனகசபை, 1991 இல் இந்துக் கல்லூரியில் உள்ளூராட்சித் திணைக்களத்தால் ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட காண்பியக் காட்சியில் பங்குபற்றுவதும் 1995 இல் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை ஏற்பாடு செய்த "நேற்று" எனப்படும் மூத்த ஓவியர்களின் காட்சியில் உள்ளடக்கப்பட்டதும், பின்னர் 1997 இல் சோ. கிருஷ்ணராஜாவால் எழுதப்பட்ட "பிற்காலத்து யாழ்ப்பாண ஓவியர்கள்" என்ற நூலில் உள்வாங்கப்பட்டதும் மிகக் குறுகிய காலத்தில் அவர் தன்னை யாழ்ப்பாணக் கலை உலகத்தினுள் நிலைநிறுத்திக் கொண்டதனை எடுத்துக்காட்டுகின்றன". இதற்கு இக்காலத்தில் அவருக்கும் மாற்கு மாஸ்ரருக்கும் இடையே ஏற்பட்ட நெருக்கமான நட்பும் காரணமாகும். மாற்கு மாஸ்ரர் என்று பொதுவாக அறியப்பட்ட அப்புக்மாமி மாற்கு 1980 களில் யாழ்ப்பாணத்தில் பல இளையோர் ஓவியத் துறையில் நுழையக் காரணமானவர். நவீன பாணி ஓவியங்களையும் சிற்பங்களையும் தமிழ் அடையாளத்துடனும் தமிழரின் விடுதலைப் போராட்டத்துடனும் இணைத்தவர். மாற்கு மாஸ்ரர், கனகசபையைத் தொடர்ந்து ஓவியம் தீட்ட உணக்கப்படுத்தியது மட்டுமல்லாமல் இளம் தலைமுறைப் படைப்பாளிகளுக்கு அவரை அறிமுகம் செய்தும் வைத்தார். ஈழ புரட்சிகர மாணவர் இயக்கத்தின் அங்கத்தவரும் யாழ்ப்பாண ஓவியர்களை தேச விடுதலையில் ஒற்றிணைக்க முயற்சித்தவருமான 'வேலு' என அறியப்பட்ட ஜெயமுருகனின் முயற்சியால் 1989 இல் அமைக்கப்பட்ட "கலை வட்டம்" என்ற அமைப்பிற்கு தலைவராக கனகசபையை மாற்கு பிரேரித்தார். இந்த ஓவியர்களின் குழு சிறிது காலமே இயங்கியிருந்தாலும் அதன் கூட்டங்கள் கனகசபையின் வீட்டிலேயே நடைபெற்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

கனகசபையின் காட்சி உலகம்

கனகசபையின் ஓவியங்களை மூன்றாக வகைப்படுத்தலாம்: இனவரைபியல்சார் காட்சிப்படுத்தல்கள், போர்க்காலப் பதிவுகள் மற்றும் மெய்யுருக்கள். அவர் யாழ்ப்பாணத்தின் மதம், தொழில்சார் நடவடிக்கைகளைக் கருப்பொருளாகக் கொண்டு படைப்புக்களை உருவாக்கியுள்ளார். இதனால் யாழ்ப்பாணத்தின் பண்பாட்டுக் கோலங்களை ஒரு இனவரைபியலாளரைப் போல கனகசபை தனது ஓவியங்களில் ஆவணப்படுத்தியுள்ளார். இவ்வாறான ஆரம்பகால முயற்சிகளுக்குச் சான்றுகளாக யாழ்ப்பாணக் கோட்டை (1972), நல்லூர் ஆலய தேர்த் திருவிழா (1972), மீன் விற்கும் பெண்கள் (1973) போன்ற ஓவியங்கள் அமைகின்றன. இவற்றில் வெளிப்பாடு என்பதைக் காட்டிலும் ஆவணப்படுத்தலும் காட்சி விபரிப்பும் அதிகம் காணப்படுகின்றன. தான் கண்ட காட்சியின் மிக நுணுக்கமான தரவுகளை வேறுபட்ட செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டுள்ள மனித உருவங்களினூடு எடுத்துக்காட்ட ஓவியர் முயன்றுள்ளார். ஓவியத்தின் முன்னணியும் இடையணியுமே செயற்பாடு மிக்கனவாகக் காணப்படுகின்றன.

12. ஈழத்து நூல், சஞ்சிகை. ஓவிய, சிற்ப கண்காட்சிக் கையேடு (யாழ் உள்ளூராட்சி திணைக்களத்தின் உணக்குவிப்புடன் யாழ் நோட்டரிக் கழக ஆதரவுடன் யாழ் மாவட்ட சனசமூக நிலையத்தின் சம்மேளனம், 1989). நேற்று: யாழ்ப்பாணத்து மூத்த ஓவியர்களின் காட்சிக் கையேடு (யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்: நுண்கலைத்துறை, 1995), சோ. கிருஷ்ணராஜா, பிற்காலத்து யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்கள் (யாழ்ப்பாணம் : யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், 1990)

மேலும் வெள்ளை மற்றும் மஞ்சள் வர்ணப் பாவனையானது ஓவியத்தின் ஆழத்தை குறைத்துவிட்டுள்ள நிலையில் மனித உருவங்களின் அளவு வித்தியாசங்களும் செறிவு வித்தியாசங்களும் ஓவியத்தினுள் ஆழத்தைக் கொண்டுவருகின்றன.

ஓர் மழைநாள் (1988), சாவுவீடு - பறைமேள ஊர்வலம்(1986), குதிரை வாகனம் (1987)போன்ற ஓவியங்கள் நீண்ட இடைவெளியின் பின்னர் வரையப்பட்டுள்ளன. மழையில் நடக்க மறுக்கும் ஆட்டைக் குடை பிடித்த ஒரு மனிதன், எதிர்க் காற்றுடன் போராடி இழுத்துச் செல்வதனைச் சித்திரிக்கும் "ஓர் மழைநாள்" (படம் 16:1, படம் 16:2) என்ற ஓவியத்தில் குடையின் ஊசலாட்டம், ஆட்டின் ஒத்துழையாமை என்பவற்றுடன் யாழ்ப்பாணத்தின் மாரிகாலம், அதன் கதகதப்பு, சும்மிருட்டு, ஈரம், மணம், நிறம் என அனைத்தும் மிகவும் உயிர்ப்புடன் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன.

இதனைத் தொடர்ந்து 1990களில் வரையப்பட்ட ஓவியங்களில் குறிப்பிடும்படியானவையாக வேள்வி (1993), கள்ளுத் தவறணை (1997), இரவுத் திருமண ஊர்வலம் (1997), பனைமரம் சீவுபவர்கள் (1997), காவடி ஆட்டம் (1997), பொங்கல் திருவிழா - மட்டுவில் அம்மன் கோயில் (1998), கிடுகு பின்னூதல் (1999), பனைமரத்தில் கள் எடுத்தல், திருவிழா, கடற்கரை, பொன்னுருக்குதல், மீன்பிடி பாய்மரக் கப்பல், படகில் எருதை ஏற்றும் காட்சி என்பவற்றைக் குறிப்பிடலாம். ஓவியங்களின் தலைப்புக்களைக் கொண்டே அவற்றின் இனவரையியல்சார் அணுகுமுறையைப் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது. "திருமண ஊர்வலம்" (படம் 21) என்ற ஓவியத்தில் 1935இல் பார்த்த இரவு நேரத் திருமணத்தில் பெற்றல்மக்ஸ் வெளிச்சத்தில் நிகழும் மொட்டைக் கார் ஊர்வலம் சிறைப்பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. முன்னால் செல்லும் தவில் நாதஸ்வரக்காரர்களின் நடையின் வேகத்துக்கேற்ப நகரும் காரும் அதைச்சுற்றி நகரும் பட்டாடை மினுமினுக்கும் மக்கள் கூட்டமும் மிகவும் தத்துரூபமாக கொண்டுவரப்பட்டுள்ளன. இது அவரது கலையாற்றலுக்குச் சிறந்த சாட்சியமாகும். இங்கு ஓவியும் அயலில் உள்ளவற்றில் அது செலுத்தும் தாக்கமும் மிகச் சிறப்பாகக் கொண்டுவரப்பட்டுள்ளன. கள்ளுத்தவறணை (படம் 20) பற்றிய காட்சிச் சித்திரிப்பில் பனைவெளிகளில் ஒதுக்கமாயிருக்கும் தவறணையில் அவிழும் பல்வேறு காட்சிகள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. மனித உடல்கள் பல்வேறு வகைப்பட்டனவாகவும் வேறுபட்ட செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டுள்ளனவாகவும் காட்டப்பட்டுள்ளன. இதனுடைய யாழ்ப்பாண மாந்தர்களின் சாதாரணமான, அழகுபடுத்தப்படாத உடலானது மிகவும் இயல்பாக வெளிக்கொணரப்பட்டுள்ளது. அதைப்போலவே சாவுவீடு-பறைமேள ஊர்வலம் (படம் 11) என்ற ஓவியத்திலும் பறையடிப்புடன் இயைந்த உடல்கள் கொண்டுவரப்பட்டுள்ளன. இவ்வுடல்கள் எவ்வாறு தோன்றுகின்றனவோ அவ்வாறு கொண்டுவரப்பட்டுள்ளன. இதில் காலனிய வகைமாதிரிப்படுத்தலோ சீர்படுத்தல்களோ காணப்படவில்லை என்பது கவனிக்கப்பட வேண்டியது.

90களில் தீட்டப்பட்டவற்றில் முன்னைய ஓவியங்களின் தொடர்ச்சி காணப்பட்டாலும் அவற்றில் உருவங்கள் பிராரம்ப உருக்களாக (sketch) மனப்பதிவின் வடிவங்களாக மாறி அரூபமாக்கப்பட்டுள்ளன எனலாம். நிறத்தெரிவில் கனகசபை காட்சிக்கு உண்மையாக இருத்தல் என்பதிலும் காட்சியின் தனது மனப்பதிவுக்கே முக்கியத்துவம் தந்துள்ளார். அவரது நிறப் பிரயோகமும் மனப்பதிவு வாதிகளின் பிரயோகத்தை ஒத்ததாக

பிராரம்ப தோற்றத்தை முன்வைப்பதாகக் காணப்படுகின்றது. ஓவியம் பிரக்கை பூர்வமான பிரயத்தனங்கள் அற்று இயல்பாகவும் கட்டுப்பாடுகள் அற்றும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

“மற்றைய கலைகளைப் போல ஓவியமும் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் ஓர் வழி. எனது இளமைக்காலத்தில் நான் பார்த்தவற்றையும் அநுபவித்தவற்றையும் எனது ஓவியங்களில் வெளிப்படுத்துகிறேன். ஆத்ம திருப்திக்காகவே நான் படைக்கின்றேன். பெரும்பாலான எனது படைப்புக்களில் மனித உருக்களைக் கொண்டு மையக்காட்சியை அமைத்து பின்னர் வெளியை நிலவுருக்களைக் கொண்டு நிரப்புகிறேன். எனக்கு ஓவியத்தில் பின்னணி என்பது இரண்டாம் விடயமே. உணர்வு வெளிப்பாடு என்ற வகையில் ஓவியத்தில் நான்கு சட்டங்களுக்குள்ளும் படைக்கும் போது ஓவிய விதிகள் தடையாய் உள்ளன. இச்சந்தர்ப்பங்களில் விதிகள் மீறப்படலாம். ஆனால் என்னைப் பொறுத்தவரையில் மீறல் கடினமாயுள்ளது”

என்று தனது ஓவியமாக்கல் முயற்சி பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றார் ஓவியர் கனகசபை¹³.

போர்க்காலப் படைப்புக்களாக இடம்பெயரும் காட்சி (1991 படம் 18) நாவற்குழிப் பாலத்தில் இடம்பெயரும் காட்சி (1999 படம் 30) அகதிகள் மீண்டும் வீடு திரும்புதல் (படம் 50), கிளாலி கடற் பயணம் (படம் 48) போன்றவை அமைகின்றன. இவற்றில் தனது இடப்பெயர்வு அனுபவங்களை மிகவும் நுணுக்கமாக எடுத்துக்காட்ட முயன்றுள்ளார். 1990இல் மூன்றாம் ஈழப்போர் வெடித்தபோது யாழ்ப்பாணத்துக்கும் நாட்டின் பிறபகுதிகளுக்குமான ஆனையிறவினூடான தரைவழிப்பாதை மூடப்பட்டது. இக்காலத்தில் கிளாலிக் கடலினூடாக மக்கள் வன்னிப் பெருநிலப்பரப்பிற்குப் பயணம் செய்தனர். இப்போக்குவரத்தும் அரசினால் தடை செய்யப்பட்டிருந்தது. தடையை மீறிப் பயணம் செய்வோர் அவ்வப்போது இலங்கை முப்படையினரதும் தாக்குதலுக்கு உள்ளாகி உயிரிழந்தனர். அரசு படையினரின் கண்காணிப்பிலிருந்து தப்ப, இரவு நேரங்களிலே மக்கள் தமது உயிரைக் கையில் பிடித்தபடி இப்பாதையினூடு பயணத்தை மேற்கொண்டனர். கனகசபையின் “கிளாலி கடற் பயணம்” (படம் 48) என்ற ஓவியமானது முழுநிலவில் கிளாலிக் கடலைக் கடக்கும் வள்ளங்களைச் சித்திரிக்கிறது. இரவுக்காட்சி மிகவும் ரம்மியமாக தோன்றினாலும் அதன் பின்னால் ஓளிந்துள்ள அச்சமும் துயரும் பயங்கரமும் வின்சன் வான் கோவின் “நட்சத்திர இரவு” (Stary Night) என்ற ஓவியத்தை ஞாபகமூட்டுகின்றன.

1995இல் சமாதானப் பேச்சுவார்த்தைகள் முறிந்துபோனதையடுத்து தமிழீழ விடுதலைப் புலிகளின் கட்டுப்பாட்டிற்குள் இருந்த யாழ்ப்பாணத்தின் வலிகாமப் பகுதியை இலங்கை இராணுவம் தனது கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொண்டுவரப் பாரிய தாக்குதல்களின் மத்தியில் படை நகர்வை மேற்கொண்டது. பின்வாங்கிச் சென்ற விடுதலைப் புலிகள் கிட்டத்தட்ட ஐந்து இலட்சம் பொதுமக்களை தம்முடன் புலம் பெயர நிர்ப்பந்தித்தனர். சந்ததி சந்ததியாக தாம் வாழ்ந்த இடங்களை விட்டு மக்கள் வெளியேறும் பேரவலம் நிகழ்ந்தது. மக்கள் தங்களால் குறுகிய காலத்துள் இடம்மாற்றக்கூடிய உடைமைகளையும் காவிக்கொண்டு இடம்பெயர்ந்தார்கள். இந்த இடப்பெயர்வில் பலர் காணாமற்போனார்கள்

13. நேற்று: யாழ்ப்பாணத்து மூத்த ஓவியர்களின் காட்சிக் கையெழுத்து (யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்: நுண்கலைத் துறை, 1995).

அல்லது இறந்தார்கள். ஒடுங்கிய நாவற்குழிப் பாலத்தை பல ஆயிரக்கணக்கானோரும் கால்நடைகளும் மக்கள் உடைமைகளை ஏற்றிய வாகனங்களும் கடக்க நேரிட்டதால் பாரிய நெரிசல் ஏற்பட்டது. இலங்கை வான்ப்படையினால் நடாத்தப்பட்ட வான்தாக்குதல்கள் இந்தப் பயணத்தை மேலும் அச்சமும் துயரமும் நிறைந்ததாக மாற்றின. கனகசபையின் ஓவியம் (படம் 30) வானத்திற்கும் திறந்த வெளிக்கும் புலிகளின் ஆணைக்கும் அரசாங்கத்தின் தாக்குதலுக்குமிடையே ஓர் குறுகிய பாலத்தில் சிக்கிக்கொண்ட மக்கள் கூட்டத்தின் பேரவலத்தைச் சித்திரிக்கிறது. மனித அவலத்தின் பாரிய அளவைக் காட்ட அவர் காட்சியைத் தூரத்திலிருந்தும் உயரத்திலிருந்தும் காண்பதுபோல (Panaromic View) வரைந்துள்ளார். இந்தக் காட்சிச் சட்டகம் மக்களை தமது தனியடையாளங்களையும் சமூக அடையாளத்தையும் இழந்தவர்களாக, அகதிகளாக அலைந்து திரிபவர்களாகக் காட்டுகின்றது. ஓவியத்தின் பின்னணியில் பறக்கும் உலங்கு வானூர்திகளும் மேல் எழும் கரிய புகையும் விமானக் குண்டு வீச்சும், காட்சிக்குப் பதற்றத்தையும் புதிரையும் தருகின்றன. ஒருவகையில் கனகசபையின் இனவரைபியல் காட்சிப்படுத்தல் இந்த ஓவியத்தில் ஒரு நாடகத்தனமான மாற்றத்தை வந்தடைகிறது.

கனகசபை சில மெய்யுருக்களையும் வரைந்துள்ளார். இவற்றுள் அவரது சுயவுரு (படம் 41), அவரது தந்தை (படம் 34), தாய் (படம் 49) மற்றும் மனைவியின் (படம் 14, படம் 15, படம் 12) மெய்யுருக்கள் அடங்குகின்றன. “கதிர்காம பாதயாத்திரை” (1991), கோடாலிச்சாமியார் (1998) என்ற இரு ஓவியங்களிலும் மெய்யுருவை இனவரைபியல் வர்ணிப்புடன் இணைக்க ஓவியர் முயன்றுள்ளார். கோடாலிச்சாமியார்(படம் 28) என்ற ஓவியத்தில் கதிர்காமத்தில் அன்னதானம் செய்ய நல்லூர்க் கந்தசாமி கோயில் திருவிழாவில் 1930 களில் நன்கொடை சேகரிக்கும் கோடாலிச்சாமியார் காட்டப்பட்டுள்ளார். கதிர்காம பாதயாத்திரை (படம் 17) என்ற ஓவியத்தில் யாழ்ப்பாணத்துச் சித்தர்களான கடைச் சாமியார், செல்லப்பா சாமியார், யோக சாமியார் என்போருடன் யோகசுவாமியாரின் சீடரான கவாய் சாமியாரும் (கருமை நிற ஆடை அணிந்தவர்) கதிர்காமத்திற்கு யாத்திரை செல்வதான கற்பனைக் காட்சியை வரைந்துள்ளார். இவ்வோவியம் யாழ்ப்பாணத்திற்கும் கதிர்காமத்திற்குமான சந்ததி சந்ததியான ஆத்மீகத் தொடர்பையும் யாழ்ப்பாணச் சித்தர்களின் தொடர் யாத்திரையையும் திரை விலக்க முயல்கின்றது. யோகர்சாமியுடன் கனகசபையும் அவரது தந்தையாரும் நல்லூறவைப் பேணிவந்தனர் என்பதை இங்கு ஞாபகத்தில் கொள்வது பொருத்தமானதாகும். இங்கு மனித உடல்கள் பிற சித்திரிப்புகளில் காட்டப்பட்டுள்ளது போன்று பிராரம்ப வரைபாக அல்லாமல் தெளிவான வரையறுப்புகளும் குணாதியங்களும் கொண்டனவாகக் காணப்படுகின்றன.

கனகசபையின் ஓவியமாக்கல் முறையாக ஞாபகம்

கனகசபையின் ஓவியங்களில் இனவரைபியல் அணுகுமுறை காணப்பட்டாலும் அவற்றில் பெரும்பாலானவை நேரடியாகப் பார்த்து வரையப்பட்டவையோ அல்லது உடன் நிகழ்காலத்தில் வரையப்பட்டவையோ அல்ல என்பது மிகுந்த கவனிப்புக்கு உரியது. உதாரணமாக, நல்லூர் ஆலயத் தேர் (படம் 8) என்ற ஓவியம் 1972இல் வரையப்பட்டது. இன்று அந்த ஆலயத்தின் முகப்பில் உள்ள வில் மண்டபம் 1970இலேயே

கட்டப்பட்டுவிட்டது. ஆனால், குறித்த ஓவியம் காட்சிப்படுத்தும் ஆலயம் அதற்கு முன்பிருந்த ஓட்டுக்கரை முகப்புடன் காணப்படுகிறது. அதாவது தீட்டப்பட்ட காலத்து ஆலயத்தைப் பதிவு செய்யாது அதற்கு முற்பட்ட காலத்து ஆலயத்தையே அந்த ஓவியம் பதிவு செய்கிறது. இதைப்போலவே கனகசபை 1935இல் பூநகரியில் தான் பார்த்த வேள்வியை 1993இலும் அதே ஆண்டில் நல்லூர் திருவிழாவில் கதிர்காம அன்னதானத்திற்காக நன்கொடை வசூலிக்கும் கோடாலிச் சாமியாரை 1998இலும் ஓவியமாக்கியுள்ளார். 1930களில் தனது பாடசாலை மாணவப்பருவத்தில் பார்த்த இராக்காலத் திருமண ஊர்வலத்தை 1997இல் வரைந்துள்ளார். 1995இல் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து மக்கள் வெளியேற்றப்பட்டபோது ஓவியர் இந்தியாவிலிருந்ததை அறியமுடிகிறது. இதனடிப்படையில் 1999இல் வரையப்பட்ட 'இடம் பெயர்தல்- நாவற்குழிப் பாலம்' என்ற ஓவியமானது பிறரது அனுபவங்களையும் ஞாபகங்களையும் கற்பனையையும் அடிப்படையாகக்கொண்டு வரையப்பட்டுள்ளது எனலாம். மற்றைய ஓவியங்களும் இவ்வாறு ஞாபகப்படுத்தல் என்ற பொறிமுறையினூடே வரையப்பட்டுள்ளன. ஞாபகம் என்பது நிகழ்காலத்தால் தெரிவு செய்யப்படுகிற இறந்தகால அனுபவங்களையும் கற்பனையின் வேலைப்பாட்டையும் உள்ளடக்கியது . அந்தவகையில் குறிப்பிட்ட காட்சிகளைத் தெரிவுசெய்து ஓவியமாக்க கனகசபையைத் தூண்டிய காரணிகள் என்ன என்பது இங்கு மேற்கிளம்புகின்ற முக்கிய வினாவாகும். கனகசபையின் அனேக ஓவியங்கள் 1990களில் குறிப்பாக யாழ்ப்பாண இடப்பெயர்வுக்குப் பின்னர் வரையப்பட்டுள்ளன என்ற அவதானம் இவ்வினாவிற்கு விடை காணும் ஆர்வத்தை மேலும் தூண்டுகிறது. யாழ்ப்பாணத்தில் நூற்றாண்டுகளாகத் தொடர்ந்தும் மாறியும் வந்த சமூக பண்பாட்டு இழைப்பில் முறிவைக் கொண்டந்த ஓர் வரலாற்று நிகழ்வாக 1995இன் யாழ்ப்பாண இடப்பெயர்வு அமைந்தது. இந்த இடப்பெயர்வினைத் தொடர்ந்து பலர் வன்னிப்பிரதேசத்திற்கும் இலங்கைத் தீவின் பிற பாகங்களுக்கும் பிற தேசங்களுக்கும் பல்வேறு காரணங்களுக்காகக் குடிபெயர்ந்தார்கள் அல்லது குடிபெயர் நிர்ப்பந்திக்கப்பட்டார்கள். யாழ்ப்பாணம், உலகத்தோடும் இலங்கையின் பிற பாகங்களுடனும் தொடர்பை இழந்து தனிமைப்படுத்தப்பட்டிருந்தது. தமிழீழ விடுதலைப்புலிகள் இயக்கத்தின் தடையுத்தரவுகளை மீறி தமது வீடுகளுக்குத் திரும்பிய மக்கள் இராணுவ நிர்வாகத்தின் கீழும் இரவு நேர ஊரடங்குச் சட்டங்களின் கீழும் ஓட்டுக்குழுக்களின், சட்டத்துக்குப் புறம்பான ஆட்கடத்தல்- கொலை- கப்பம் பெறுதல் போன்ற நடவடிக்கைகளின் கீழும் பயத்துடனும் பீதியுடனும் வாழ நிர்ப்பந்திக்கப்பட்டனர். இவ்வாறு வீடு திரும்பியவர்களை இனத்துரோகிகளாகவும் இராணுவத்துடன் கூட்டுச்சேர்ந்தவர்களாகவும் விடுதலைப் புலிகள் சித்திரித்தனர். ஒருவகையில் யாழ்ப்பாணச் சமூகம் அதன் வரலாற்றில் எல்லாராலும் கைவிடப்பட்டு இருட்டின் அடி இடுக்கில் வாழ நிர்ப்பந்திக்கப்பட்ட ஒரு காலத்திலும் இடத்திலும் இருந்துகொண்டுதான் இவ்வோவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன என்ற அவதானம் இவ்வோவியங்களின் பண்பாட்டு அரசியலைத் திரைவிலக்குகின்றது. புலப்பெயர்வுகளாலும் அரசு-இராணுவ கட்டுப்பாடுகளாலும் விழாக்களும் சடங்குகளும் இதர பண்பாட்டு நிகழ்வுகளும் தமது முன்னைய அர்த்தத்தை இழந்த நிலையில், முன்னைய சமூக அமைப்பு சிதைந்து நாளாந்த வாழ்தல் தலைகீழாக மாறிய நிலையில் அவை முற்றாக மறைந்துவிடுமோ அல்லது மறக்கப்பட்டுவிடுமோ என்ற ஏக்கம் இறந்தகாலப் பண்பாட்டுக் கோலங்களை நினைக்க அல்லது ஆவணப்படுத்த கனகசபையைத் தூண்டியுள்ளன எனலாம். தனது சமூக வலைப்பின்னல்களை இழந்து தனித்துவிடப்பட்ட ஒருவருக்கு ஓவியமும் பழைய ஞாபகங்களும் துணையாகியுள்ளன. மேலும் உடன் நிகழ்கால நிலவரங்கள் மீதான

உடன்பாடினமைகள் அல்லது விமர்சனங்கள் இங்கு அமைதியான இறந்த காலத்திற்கான ஏக்கமாக மாறிவிடுகின்றன. பண்பாட்டுக் கோலங்களே அடையாளங்களாகக் காணும் கீழைத்தேயவாத மற்றும் தேசியவாத முயற்சிகளிலிருந்து கனகசபையின் படைப்புக்கள் மாறுபட இந்த ஏக்கமே காரணமாகிறது. ஏக்கம் பண்பாட்டுக் காட்சிகளை தேசியவாதம் எதிர்பார்க்கும் குறியீட்டுத்தனமான பிரதிநிதித்துவங்களாகக் கொண்டாடாமல் கழிவிரக்கமாக மாற்றிவிடுகிறது. கழிவிரக்கம் என்பது ஆங்கில மொழியில் nostalgia என அழைக்கப்படுகிறது. கிரேக்க மொழியிலிருந்து உருவாகிய இவ்வார்த்தையானது 'alōs' துக்கம், துயர் என்பதையும் 'nostos' வீடு திரும்புதலையும் (home coming) குறிக்கிறது. அந்தவகையில் இதன் ஆரம்பப் பாவனையானது வீடு பற்றிய வருத்தத்தை அல்லது ஏக்கத்தைக் குறித்து நின்றது. Mourning and Melancholia என்ற தனது நூலில் சிக்கமன் புரொய்ட் கழிவிரக்கத்தை இழப்பின் நீடித்த நிராகரிப்பு, இழந்த பொருளுக்கான ஏக்கத்தின் அடக்கப்பட்ட வடிவம் என்கிறார் . படைப்பாளியின் அல்லது அவன் சார்ந்த சமூகத்தின் இழப்புப் பற்றிய உணர்வானது மறைமுகமாக இக்காட்சிச் சித்திரிப்புகளில் ஒட்டிக்கொண்டுள்ளது. அந்தவகையில் தேசியவாதத்தின் அடையாளம் பற்றிய பிரக்ஞை பூர்வமான உரிமை கோரல்கள் அல்லது நிராகரிப்புகளிலிருந்து கனகசபையின் பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளின் அகவயமான காட்சிப்படுத்தல்கள் மாறுபடுகின்றன. ஞாபகத்தின் வேலைப்பாட்டில் மறத்தல் என்ற பொறிமுறை கூடவே ஒட்டிக் கொண்டுள்ளதால் ஓவியம் துலக்கமான தத்துவமான யதார்த்தவாதக் காட்சிப்படுத்தலாக அல்லாமல் கருகலான மனப்பதிவுவாதக் காட்சிப்படுத்தலாக உருவாகிவிடுகிறது.

முடிவுரை: கனகசபையின் ஓவியங்களில் அடையாளம்

கனகசபையின் ஓவியங்களைத் தொகுத்து நோக்குகையில் அவை மனிதர்களைப் பற்றியவை. இம்மனிதர்கள் பண்பாட்டு நடவடிக்கையுடன் ஒன்று கலந்தவர்களாக காட்டப்பட்டுள்ளார்கள், அவர்களின் உடல்கள் பண்பாட்டு அடையாளங்களால் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இந்துக்களின் ஆகமம் சார்ந்த ஆகமம் சாராத வழிபாட்டுடன் சம்பந்தப்பட்ட சடங்குகள், திருவிழாக்கள், பல்வேறான பாரம்பரிய தொழில்கள், சாவு மற்றும் திருமணச் சடங்குகள், நாளாந்தக் காட்சிகள் போன்ற உள்ளடக்கங்கள் கையாளப்பட்டுள்ளன. மேலும் இக்காட்சிகள் நேரடியாகப் பார்த்து வரையப்படாமல் காட்சி ஞாபகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு மீள வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே இவை நினைத்தலும் மறத்தலும் சம்பந்தப்பட்டவை எனலாம். கனகசபை இவற்றை வரைந்துள்ள காலகட்டத்தின் சமூக அரசியல் சூழலில் வைத்து நோக்கும்போது இவற்றின் சாதாரண உள்ளடக்கங்கள் அசாதாரண முக்கியத்துவத்தைப் பெற்றுவிடுகின்றன. தமிழ்த் தேசியவாதத்தின் மேற்கிளம்புகை, தமிழ் அடையாளம் பற்றிய கேள்விகளை பொது வாழ்விலும் கலைவெளிப்பாட்டிலும் முன்னிறுத்தியது. மறுபுறத்தில் நவீனமயமாதலும் போரும் இடப்பெயர்வும் மரபார்ந்த சமூகவாழ்க்கையை வேகமாக மாற்றத்திற்குள்ளாக்கின. இவை இறந்த காலத்து நினைவுகளை ஏக்கங்களாகவும் எதிர்பார்ப்புக்களாகவும் கழிவிரக்கமாகவும் மாற்றின. இந்தப் பின்னணியில் ஏற்கனவே பாடசாலை மற்றும் தொழில் நுட்பக் கல்லூரிப் பாடத்திட்டங்களில் உள்ளூர்க்காட்சிச் சித்திரிப்புடன் சம்பந்தப்பட்ட ஓவிய ஒழுங்கமைப்பு (Composition) முயற்சிகளை கனகசபை தனது தனிப்பட்ட வெளிப்பாட்டிற்கும் அடையாளப் பதிவுக்குமான வழிமுறையாக

மாற்றியுள்ளார். அவரது தொடக்ககால ஓவியங்களில் புகைப்பட யதார்த்தத்தை ஒத்த தத்துவரூபத்தை நோக்கிய போக்கு காணப்பட்டாலும் காலம் செல்லச் செல்ல அவை மனப்பதிவுவாத அணுகுமுறையில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.

நல்லூர் கந்தசாமி கோயில் ஒருமுகத் திருவிழாவின்போது வரும் ஏழு குதிரைகளில் – வாகனங்களில் – வேலைத்தாங்கி வரும் பிரதான சிவப்பு நிறக் குதிரையைப் பார்ப்பதற்காக நான் செல்வதுண்டு. சாமி ஏற முன்னரும் இறங்கிய பின்னரும் முகமண்டபத்தில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் குதிரை வாகனத்தை மிக அருகில் இருந்து அனுபவிப்பது எனது வழமை. பிற்பட்ட நாட்களில், இது கோவிந்தராஜன் என்ற இந்தியச் சிற்பியால் செய்யப்பட்டதாக அறிந்து கொண்டேன். 2003 ஆம் ஆண்டுத் திருவிழாவின் போது என்று நினைக்கிறேன் குதிரையைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் போது கனகசபை மாஸ்டரைச் சந்தித்தேன். அப்போது தானும் ஒவ்வொரு வருடமும் இக்குதிரையைக் காண குறித்த திருவிழாவிற்கு தவறாது வருவதாக எனக்கு அவர் கூறியது ஆச்சரியத்தைத் தந்தது. அவரின் முகத்தில் இருந்த ஆர்வமும் பூரிப்பும் எனக்கு இன்றும் நினைவில் இருக்கின்றது. “இது திமிறிக் கொண்டிருக்கிற கம்பீரமான குதிரையடா தம்பி, இதுக்கு தான் வேலைக் காவி வருகிறோம் என்கின்ற திமிர் இருக்கு. இது இந்தியாக்காரனின் படைப்பு, இதைத்தான் “குதிரை வாகனம்” (1987 படம்13) என்ற நான் வரைந்த ஓவியத்தில் கொண்டுவர முயன்றுள்ளேன்” என அவர் பொங்கியெழும் ஆர்வத்தின் மத்தியில் பெருமையுடன் கூறினார். இதனைத் தொடர்ந்து நான் பல வருடங்களாக அவரைச் சந்திக்கும் சந்தர்ப்பமாக நல்லூர் ஒருமுகத் திருவிழாவும் இருந்து வந்துள்ளது. அவர் உடல் தளர்ந்த நிலையிலும் குதிரை வாகனத்தைப் பார்க்க திருவிழாவிற்கு வருவதை நிறுத்தவில்லை. குதிரை உலாப் போய் திரும்பி வரும் வரை கோயில் முகமண்டபத்திலேயே காத்திருந்து அதை உள்வாங்கிய பின்னரே வீடு திரும்புவார். இந்த நிகழ்ச்சியும் உரையாடலும் கனகசபைக்கும் ஓவியத்திற்குமான தன்வயத்தனமான உணர்வுபூர்வமான தொடர்பை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. அந்த வகையில் இந்த இனவரைபியல்சார் வர்ணிப்பிற்குப் பின்னாலுள்ள தனிப்பட்ட அனுபவத்தை இது சுட்டி நிற்கிறது. இவ்வாறுதான் கனகசபையின் ஒவ்வொரு ஓவியமும் அவருக்கும் காட்சிக்குமிடையிலான நீண்ட சம்பாஷணை, ஈடுபாடு, நெருக்கம், மனப்பதிவு, ஞாபகம் என்பனவற்றின் பதிவாகும். இதனால் அவரது ஓவியங்களில் காலனிய இனவரைபியல் காட்சிகளிலுள்ள புறவயமான பண்டமாக்குதல் (objectification) நிகழவில்லை. இன்னொருவகையில் சொன்னால் ஓவியனாக கனகசபையின் பார்வைக் கோணம், குறித்த பண்பாட்டுக்கு வெளியே இருந்தான உற்று நோக்குகையாக (gaze) அல்லாமல், காட்சியின் ஓர் அங்கமாக மக்களோடு மக்களாக உள்ளது. அதனால் காட்சிகளிலுள்ள ஒவ்வொரு உருவும் கரைந்து போனவையாக, கருகலான ஞாபகங்களாக, பிராரம்ப உருக்களாக மாறிப்போயுள்ளன. இதனால் இப்படைப்புகளில் நிஜக் காட்சிக்கும் ஞாபகத்திற்குமிடையேயான பதற்றம் இழையோடுகிறது. அது அருபத்திற்கும் உருவத்திற்குமான பதற்றமாகவும் அவதானத்திற்கும் வெளிப்பாட்டிற்கும் இடையிலான பதற்றமாகவும் உருப்பெறுகிறது. இவை நவீன ஓவியங்களைப் போல பார்வையாளனது அனுபவங்களினால் மட்டுமே முழுமையடைய வேண்டியிருப்பதனால் அவனது அனுபவங்களையும் அவாவி நிற்கின்றன.