

ആധുനിക കേരളത്തിന്റെ കലയും കാഴ്ചയും

ഡോ.കവിത ബാലകൃഷ്ണൻ

അസിപ്രൊഫസർ, ഗവ. കോളേജ് ഓഫ് ഫൈൻ ആർട്സ്, തൃശ്ശൂർ

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ എത് ഇന്ത്യൻ പ്രദേശത്തിന്റെ കലാചരിത്രവും ആ ഭൂ-ഭാഷാ മേഖലയിൽ അനുഭവിക്കാൻ കഴിഞ്ഞ കലയെന്ന വ്യവഹാരത്തിന്റെ പ്രാദേശികജീവിതവും രാഷ്ട്രജീവിതവും തമ്മിലുള്ള ചിതറിയ സംവാദത്തിന്റെ ഒരു മണ്ഡലമാണ്. ആ സംവാദാത്മകതയാണ് ഈ ലേഖനം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന അടിസ്ഥാനപ്രമേയം. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര കേരളത്തിന് കലാചരിത്രം എന്നൊന്ന് ആലോചിക്കുമ്പോൾ, പരിഗണനാർഹമായ പല വിഷയങ്ങളുണ്ട്. അവ സമഗ്രമായി വിശകലനം ചെയ്യുകയല്ല, പ്രസക്തമെന്ന് തോന്നുന്ന ചില സംവാദവിഷയങ്ങൾ ആവുന്നത്ര ഒരു നൂലിൽ കോർത്തിടുകയാണ് ഈ ലേഖനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ‘മോഡേൺ ഇന്ത്യൻ ആർട്ടിലും’ ‘ലോകകല’യിലും, കേരളവും മലയാളിയും നടത്തിയ സംവാദങ്ങളുണ്ട്. കേരളത്തിലെ കലയുടെ പ്രാദേശിക ജീവിതത്തിൽ ഇന്നും അദൃശ്യമായിരിക്കുന്ന കലാചരിത്ര സാമഗ്രികൾ പലതും ഈ പ്രമേയത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ‘മോഡേൺ ഇന്ത്യൻ ആർട്ട്’ ഒരു കേന്ദ്രീകൃത വ്യവഹാരമല്ല. മോഡേൺ കേരള ആർട്ട് എന്നൊന്നാകട്ടെ പൊതുവിൽ ഇവിടെ പറഞ്ഞുപരിചയിച്ചിട്ടുമില്ല. കലാചിന്തയ്ക്ക് ഒരു പ്രാദേശികവഴി സാധ്യമാണെങ്കിൽ അത് ഭാഷാസംസ്ഥാനമെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള ആ പ്രദേശത്തിന്റെ സ്വത്വനിർമ്മാണങ്ങളിൽനിന്നോ കൊളോണിയൽ വിടുതലിൽനിന്നോ തുടങ്ങുന്നതല്ല. അത് കാഴ്ചയുടെയും കാണിയുടെയും ചരിത്രപരതയുടെ ബഹുലതകളിൽനിന്നും തങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഒരു സവിശേഷബോധം നിർമ്മിക്കുന്ന രീതിശാസ്ത്രങ്ങളുടെ പേരാണ്.

പൊതുവിൽ കലാകാരന്മാരുടെയും അവരുടെ വ്യക്തിപ്രതിഭ കാണിക്കുന്ന കലാഭാഷകളുടെയും ഒരു തുടർച്ച ഭാവനയിൽ കണ്ട്, അതിൽ



എല്ലാം ഒരുക്കിക്കാണുന്ന ഒന്നാണ് പൊതുവേ നമുക്കിടയിൽ പരിചയമുള്ള കലാചരിത്രം. കലാവസ്തുക്കളെന്നാൽ ഒറ്റപ്പെട്ട കാര്യമല്ല, കാഴ്ചയുടെ വ്യവഹാരങ്ങളാണ് അവ. വ്യക്തികളുടെയും അവരുടെ ഭാഷയുടെയും മാത്രമായിട്ടുള്ള തുടർച്ചകളോ വിടർച്ചകളോ അല്ല ഇവിടെ വിഷയം. അവരെ അങ്ങനെയെല്ലാം ആയിരിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ച കാലവും സാമൂഹികമായ അധികാരബന്ധങ്ങളും, അവ വസ്തുക്കൾക്കും മനുഷ്യർക്കും കല്പിച്ചുകൊടുക്കുന്ന പദവികളും പരിശോധനാവിഷയമാകണം. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം, കേരളസംസ്ഥാന രൂപവല്ല്യരണത്തിനുശേഷമുള്ള ഈ മേഖലയിലെ അറുപതുവർഷത്തെ കലാചരിത്രമെന്ന് പറയുന്നത്, അതിനു മുമ്പേ രൂപപ്പെട്ട പല സുപ്രധാന ഘടകങ്ങളുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരജീവിതം കൂടിയാണ്. അത് സൂക്ഷ്മവും സ്ഥൂലവുമായ അനുഭവങ്ങൾ, ദേശത്തിന്റെയും, ദേശീയതയുടെയും, രാഷ്ട്രത്തിന്റെയും, വ്യക്തിയുടെയും, വ്യക്തിത്വങ്ങളുടെയും, സ്വത്വരാഷ്ട്രീയങ്ങളുടെയും കലാപ്രദർശന വ്യവഹാരങ്ങളുടെയും വസ്തുതകൾകൊണ്ട് നെയ്യുണിർമ്മിക്കാവുന്നതാണ്. അതിനുള്ള പരിശ്രമമാണ് ഇവിടെ നടത്തുന്നത്.

ഒന്ന്: കേരളവും മലയാളിയും

കേരളത്തിന്റെ കലാചരിത്രം എന്നതുതന്നെയാണ് മലയാളിയുടെ കലാചരിത്രമെന്നത് പലപ്പോഴും തെറ്റിപ്പോകുന്ന ഒരു പൊതുധാരണയാണ്. കേരളം 1956-ൽ ഭാഷാടിസ്ഥാനത്തിൽ രൂപംകൊണ്ട ഒരു ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ മേഖലയാണ്. അതായത് ഒരു പ്രദേശം. 'മലയാളി' എന്നതാകട്ടെ സാഹിത്യകേന്ദ്രീകൃത മനോഭാവം കൊണ്ടും ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് യഥാർത്ഥ ദൃഷ്ടികൊണ്ടും രൂപപ്പെട്ടതാണ്. ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ ഒരു ദേശമെന്ന അനുഭവം കൊണ്ടും വരമൊഴിയാൽഭാഷയുടെ പ്രത്യേകതകൾകൊണ്ടും അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഇന്ത്യയിലെ പല പ്രദേശവ്യക്തിത്വ (regional identity)ങ്ങളിൽഒന്നായി ഒരുപരിധിവരെ 'മലയാളി'യെ മനസ്സിലാക്കാം. ഭാഷാസാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ 'എഴുത്തിന്റെ ദേശം' എന്നും മറ്റും നിരൂപിച്ച് പതിവുണ്ട്. സാഹിത്യം അടക്കമുള്ള കലകളുടെ ദേശചരിത്രം നമുക്കിടയിൽരൂപപ്പെട്ടത് യഥാർത്ഥമായ പ്രതിനിധാനപരതയിലാണ് (Realistic representation); ചിത്രോപമസുന്ദരവും (picturesque) ഉടൽവിശദാംശകേന്ദ്രീതവുമായ (physiognomic) നോട്ടപ്പുറങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരങ്ങളാണ് സംഭവിച്ചത്. അതിൽകാണുക എന്ന പ്രവൃത്തി ഇഴചേരാതെ വയ്യ. ഒരു വസ്തുവിനെ കാണുക എന്നത് അതവിടെയുണ്ടെന്ന ഒരുതരം വിശ്വസിക്കൽആണെന്നതു (Seeing is Believing) ജോൺബെർജ്ജുടെ അതിപ്രശസ്തമായ ഒരു ചിന്തയാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ സർവ്വ തലങ്ങളെയും കഥകളെയും ഭാവുകതവത്തെയും അപ്പാടെ വലിയ സത്യാവിഷ്കാരം കണക്കേ ആവേശിച്ച ഒരു കൊളോണിയൽഭൂതകാലത്താണ് ഈ സാഹിത്യകേന്ദ്രീകൃത മനോഭാവവും ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് യഥാർത്ഥ ദൃഷ്ടിയും 'മലയാളി'യെ ഒരു ഭാഷാജനമായി രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. അത് പിന്നീട് രാഷ്ട്രത്തെയും സംസ്ഥാനത്തെയും ഒരു ചിത്രമായി, (ഭൂ)പടമായി, പ്രതീകമായി, ചിത്രോപമമായ കഥാ(ഹീച്ചർ)ലോകമായി, ഒരു വിശേഷപ്പെട്ട തനിമയായി കാണാൻ പഠിപ്പിച്ചു.

നമ്മൾ ആദ്യം മലയാളികളാവുകയും പിന്നീട് അതിന്റെ പേരിൽ ഭാഷാസംസ്ഥാനം എന്നനിലയിൽ കേരളീയരാവുകയുംചെയ്ത ജനതയാണെന്നും പ്രശ്നം അവിടെ തുടങ്ങുന്നുവെന്നും ബിപിൻബാലചന്ദ്രൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ആധുനിക പൗരസമൂഹമായി നമ്മെ പരിണമിപ്പിച്ചത് മലയാളഭാഷയാണ് എന്നർത്ഥത്തിൽ സാഹിത്യകേന്ദ്രീകൃതമായൊരു വ്യവഹാരത്തിൽവികസിച്ചതാണ് കേരളത്തിന്റെ പൊതുമണ്ഡലം എന്നു പറയാം. സാഹിത്യകേന്ദ്രീകൃത മനോഭാവം

വഴിയെ മറ്റു സാംസ്കാരിക രൂപങ്ങളുടെയും ഇന്ദ്രിയാനുഭവങ്ങളുടെയും മേൽ അധിഗതം ഉറപ്പിക്കുകയും കേരള പൗരസമൂഹം പകർന്നാടുന്ന ഒരു സ്വത്വബോധം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്തു. ഇവിടെ വികസിച്ച ചിത്ര-ശില്പ കലകളെക്കൂടി അതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി ‘മലയാള ദൃശ്യകല’ എന്ന് വിളിച്ച് പ്രശ്നം പരിഹരിക്കാനൊട്ട് കഴിയുന്നതുമില്ല. യഥാതഥവാദപരമായ മനോനിലയിലേക്കുള്ള ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് ദൃഷ്ടിയുള്ള പരിണാമത്തെയാണ് മാനകീകരിക്കപ്പെട്ട മലയാളഭാഷയിലൂടെയുള്ള സ്വത്വരൂപീകരണം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. കാവ്യപാരമ്പര്യങ്ങൾക്ക് ഉണ്ടായിരുന്ന രൂപകാത്മക പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നുള്ള ഒരു വിച്ഛേദം ആണിത്. അതിനു പ്രചാരംനല്കിയത് ഗദ്യഭാഷയിലൂടെയുള്ള സാഹിത്യത്തിന്റെ വികാസമാണ്. പക്ഷേ, സാഹിത്യരൂപത്തിനു ഇങ്ങനെ യൊരു വിച്ഛേദത്തിനുള്ള ധൈര്യം നല്കിയതിൽ അക്കാലത്ത് പ്രചാരം സിദ്ധിച്ച കഴിഞ്ഞിരുന്ന ചിത്രകലയിലെ യഥാതഥശൈലി ആയിരുന്നു എന്നതിന് ഇന്ദുലേഖയിലെ ആമുഖത്തിൽ ഒ.ചന്ദ്രമേനോൻ പറയുന്നതിനെ ഉദ്ധരിച്ച് ബിപിൻ¹ തെളിവുതരുന്നു.

ഇങ്ങനെ സവിശേഷ സ്വരൂപം കണക്കേ രാഷ്ട്രവും പ്രദേശവുംനിന്ന ആ ഭാവുകത്വത്തെ നമുക്കിടയിൽ പല രീതിയിൽ അട്ടിമറിച്ച് ഒന്നാണ് ആധുനികകല. അതു കാണാത്തതു കാണുന്ന ഒരു ഭാവുകത്വത്തിന്റെ പേരാണ്. അതിന്റെ ചിതറിയതും ഇരുണ്ടതുമായ ദേശാതീതരൂപങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ, എല്ലാം കാണാമെന്ന പോലെ തെളിച്ചപ്പെടുത്തിയ ഈ പ്രതിനിധാനഭാവുകത്വത്തിനു കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. എന്നാൽ ‘മലയാളി’ ഒരു സമൂഹമെന്നനിലയ്ക്ക് ഏറ്റവുമധികം അന്യനാടുകളുമായി അങ്ങോട്ടുചെന്ന സമ്പർക്കം പുലർത്താൻ തുടങ്ങിയതു സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരമാണ്. ഈ ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ മേഖലയുടെ അനുഭവലോകത്തെ പല ഭൂമികളിലേയ്ക്ക് വ്യാപിപ്പിക്കുകയും അവിടെ നിന്നൊക്കെയും ‘ആധുനികത്വ’യുടെ അനുഭവസമ്പത്തു നിറയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. പക്ഷേ, സാഹിത്യത്തിൽ ഭേദമാണെങ്കിലും, ചിത്ര-ശില്പകലകളുടെ കാര്യം വരുമ്പോൾ, കാഴ്ചയുടെ സാംസ്കാരികപ്പുറങ്ങളെ വരവുവെക്കാൻ ഒരുതരം രവിവർമ്മ ഫിക്ഷൻ കൂടാതെ അതിനു പറയത്തക്ക ‘ആധുനികതാ രെജിസ്റ്ററുകൾ’ ഇല്ല. ‘മലയാളി’ എന്നത് അയാളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യപൂർവ്വ ഭാഷയുടെ ശേഷികളിൽത്തന്നെ തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു സംസ്കാരവ്യവഹാരത്തിന്റെ പേരുമാണ്. ‘പ്രാദേശിക ചിത്രകലയുടെ അദൃശ്യവും താഴ്ന്നതും പഴയതും ജനപ്രിയവുമായ ജനസ്സുകളിൽകൂടുതലും പുലരുന്ന ഒരു ഭാഷയായി രവിവർമ്മഭാഷ’ മലയാളിമനസ്സുകളിൽ പെരുകി. ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ കേരളത്തിൽ മൂന്നാക്കം കിട്ടിയ കലാജനസ്സായ സാഹിത്യാധിഷ്ഠിത

ചിത്രീകരണവും മറ്റും ഈ ജനപ്രിയ ജനസ്സിൽ സാധ്യമാകാവുന്ന 'ആധുനിക കലാത്മകത'യുടെ അങ്ങയറ്റമാണ്; ആർട്ടിസ്റ്റ് നമ്പൂതിരിയൊക്കെ വലിച്ചെത്തിച്ചത്. സാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ വാഴ്ചപ്പെടുന്ന വാങ്മയചിത്രസ്തുതികൾക്കൊപ്പം നില്ക്കാനുള്ള കഥാഗാത്രനിലകൾ കൊണ്ടു മാത്രം പ്രീണിപ്പിക്കാവുന്ന കലയഭിരുചികളാണ് മിക്ക ഇലസ്ട്രേറ്റർമാർക്കും നിർമ്മിക്കേണ്ടിവന്നത്! ആധുനികവാദപരമായ ഒരു വീക്ഷണത്തിൽ നോക്കുമ്പോൾ അത് നിസ്സാര കൃത്യം. ആർ. നന്ദകുമാർ വിശേഷിപ്പിച്ചതുപോലെ കഥാപാത്രം ഉടുപ്പിട്ടതോ അല്ലയോ എന്ന് മാത്രം കാണിക്കുന്നത്! സാഹിത്യചരിത്രത്തിലെ കലാഭിരുചികൾ നിയതാർത്ഥത്തിൽ 'ആധുനിക'മാകാൻ പ്രയാസം നേരിട്ട ഒന്നാണ്. ഇതും കലാചരിത്രത്തിലെ ആധുനികതാവാദവും തമ്മിൽ ഒരു തർക്ക സ്ഥലം സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം നിലവിൽവന്നു. ഇക്കാര്യം അന്നുതന്നെ ഭാവുകത്വപരമായി തിരിച്ചറിഞ്ഞവർ അപൂർവ്വമായി ഇവിടെയുണ്ടായിരുന്നു. മദ്രാസിൽനിന്നിറങ്ങിയ 'അന്വേഷണം മാസിക' ഒക്കെ ചിത്രീകരണങ്ങൾ ഇല്ലാതെപോലും സാഹിത്യം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നു എന്നോർക്കാം.

കലയുടെ രാഷ്ട്രജീവിതത്തിൽ (മോഡേൺഇന്ത്യൻആർട്ടിൽ)നിന്നു നോക്കുമ്പോൾ, പാർശ്വവത്കരിക്കപ്പെട്ട, ഏറെക്കുറെ അദൃശ്യവും അപ്രസക്തവുമായ 'പ്രാദേശികർ' എന്ന ഒരു ഏകപക്ഷീയമായ ധാരണയിലായിരുന്നു കേരളത്തിൽ ജീവിക്കുന്ന ഒരു കലാകാരൻ ഏറെക്കാലം അടയാളപ്പെട്ടത്. ഉപജീവനം, അതിജീവനം തുടങ്ങിയ പരിഗണനകൾമാത്രം മുന്നിൽക്കണ്ട്, കലാകാരന്മാരും അവരുടെ ആധുനികതയെ കേവലമായ ആത്മരതിയ്ക്ക് ഉപകരിക്കുന്ന വ്യക്തിവാദമായി കണ്ടിരുന്നു. പക്ഷേ അടിയന്തിരാവസ്ഥക്കാലത്തെ സാംസ്കാരികജീവിതത്തിന്റെ കലക്കത്തിനുശേഷം വന്ന തലമുറ, കേരളത്തിനു പുറത്തു വികസിച്ച കലയുടെ രാഷ്ട്രജീവിതവുമായി ചില സവിശേഷ രീതികളിൽ ബന്ധപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട് എന്നതാണ് വാസ്തവം. അതിനാൽ മലയാളിയുടെ കലാചരിത്രം കേരളമെന്ന പ്രദേശത്തുനടന്ന കലാപ്രവർത്തനങ്ങളെയും അവിടെ ജീവിച്ച് പ്രവർത്തിച്ചവരേയും മാത്രം കുറിക്കുന്ന ഒരു സംവർഗമായി കണ്ടാലത്ത് പരിമിതമാകും. കലാകാരന്മാർ എവിടെ പ്രവർത്തിച്ചു എന്നത് അവരുടെ ദൃശ്യതയെ കുറിക്കുന്ന അധികാരഘടനയുടെ സൂചകമാണ്. അവരുടെ വ്യക്തിപരമായ പ്രൊഫൈലുകളല്ല, അവർ കൂടെക്കൊണ്ടുനടന്ന യാത്രാബാഗിലെ ഭാവുകത്വങ്ങളാണ് 'മലയാളി'യുടെ കലാചരിത്രം നിർമ്മിക്കേണ്ടത്. അത് കേരളമെന്ന ഭൂഭാഗത്തിൽ നടക്കുന്ന കലയുടെയും ജീവിക്കുന്ന കലാകാരന്മാരുടേതും



മാത്രമാകണമെന്ന ശാഠ്യം പൊതുവേ കാണാറുണ്ട്. അത് ഒരു പരിമിതവിചാരം മാത്രമാണ്. കലാചരിത്രത്തിൽ കേരളവും 'മലയാളി'യും സംവാദികളാണ്.

‘മലയാളി ആർട്ടിസ്റ്റ്’

കേരളവും മലയാളിയും തമ്മിലുള്ള സംവാദം കലാകാരന്റെ വ്യക്തിത്വത്തെ പ്രതിയും ചോദ്യമുയർത്തി. ആരാണി ‘മലയാളി കലാകാരർ’? അത് സത്യത്തിൽ കേരളത്തിലല്ല, അടിയന്തിരാവസ്ഥയ്ക്കുശേഷമുള്ള ഇന്ത്യൻ ആധുനികകലയുടെ കേരളത്തിലെ പ്രാദേശിക അടിയൊഴുക്കുകൾ നിർമ്മിച്ച രാഷ്ട്രചരിത്രത്തിലാണ് രൂപംകൊള്ളുന്നത്. അത് ഒരു രാഷ്ട്രീയസംവർഗ്ഗവുമായി കാണേണ്ടതുണ്ട്. കാരണം എൺപതുകളിൽ കലയെ ഒരു ഉപജീവനമാർഗ്ഗമോ വ്യക്തിപരമായ ശൈലികളുടെ സംസ്ഥാപനമോ അല്ലാതെ ഒരു ദാർശനികപ്രശ്നമായിക്കണ്ട ഒരു കൂട്ടം കലാവിദ്യാർത്ഥികൾ ഇവിടെ ഉണ്ടായത് എഴുപതുകളിലെ അടിയന്തരാവസ്ഥ ഏല്പിച്ച സാംസ്കാരിക മർദ്ദം കൊണ്ടായിരിക്കാം. സാഹിത്യത്തിന് ഇവിടെ മലയാള ഭാഷയുടെയും പ്രാദേശിക ചരിത്രവ്യവഹാരങ്ങളുടെയും പ്രാഥമികമായ പിന്തുണയുള്ളതുപോലെ കേരളത്തിലെ ജീവിതത്തെ സത്താപരമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന കലയുടെ ഒരു രെജിസ്റ്റർഇല്ലാതിരിക്കെ, അത് രാഷ്ട്രചരിത്രത്തിൽ നിർമ്മിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്ന് ബോധ്യപ്പെട്ടവർ. ബംഗാളി ഒഴികെ ഇന്ത്യയിലെ ഏതൊരു ഭാഷാപ്രദേശത്തിനും ഈ കലാചരിത്രത്തിന്റെ വരവുപുസ്തകം ഇല്ലാത്തതിന്റെ പ്രശ്നമുണ്ട്. ഉള്ള രാഷ്ട്രചരിത്രത്തിലാകട്ടെ നഗരകേന്ദ്രങ്ങളും അക്കാദമിക് ഇടങ്ങളും അതിനേക്കാളേറെ (പലപ്പോഴും surplus ആകുന്ന) മൂലധനസാധ്യതകളും ആണ് ഭരിക്കുന്നത്. അവിടെ തങ്ങൾ പല കാരണങ്ങളാൽ പാർശ്വവല്ലരിക്കപ്പെടുന്നു എന്ന ബോധമാണ് ആദ്യമായി എൺപതുകളിൽ തിരിച്ചറിയാവുന്ന ചില ഗുണവിശേഷങ്ങളോടെ ‘മലയാളി ആർട്ടിസ്റ്റ്’നെ ഉണ്ടാക്കിയത്. തങ്ങൾ നേടുന്ന ഉയർന്ന വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും സാമൂഹികഘടനയിലെ അസമത്വങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ദാർശനികബോധങ്ങൾക്കും സാഹിത്യത്തിന്റെയോ പത്രപ്രവർത്തനത്തിന്റെയോ ഭാഗമായിട്ടല്ലാതെ മറ്റേതെങ്കിലും വിധത്തിൽപ്രായോഗികമായി ഇടപെടാൻകഴിയുന്ന ഒരു ഇടം ഈ നാട്ടിൽഇല്ലായ്ക, കലയുടെ സാധ്യതകൾ മറ്റെങ്ങോ നിന്നെന്നപോലെ പുസ്തകങ്ങളായും മറ്റും അനുഭവാധിഷ്ഠാനമില്ലാതെ വലിച്ചെടുക്കേണ്ടിവരിക, സ്വന്തം വിട്ടിലെയും ദേശത്തെയും ജീവിത സാഹചര്യങ്ങളിലെ താരതമ്യേനയുള്ള ദരിദ്രാവസ്ഥകൾതുടങ്ങിയ പല കാരണങ്ങളും എൺപതുകളിൽ

മലയാളി യുവതലമുറ പൊതുവിൽ ആന്തരികമായ ഒരു രാഷ്ട്രീയപ്രമേയമായി മാറുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ചിത്ര-ശില്പകലകൾക്ക് തിരുവനന്തപുരത്തുണ്ടായിരുന്ന സ്ഥാപനം എഴുപതുകളിൽ ഒരു ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസ കേന്ദ്രത്തിന്റെ പദവി കൈവരിച്ചെങ്കിലും അതിന്റെ ബാലാരിഷ്ടതകൾ ഈ പൊതുവായ രാഷ്ട്രീയ പ്രമേയത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ സഹായിച്ച മുർത്തസന്ദർഭമായി മാറി. ഇന്ത്യൻകലയുടെ മുഖ്യധാരയിൽ (ബറോഡയുടെയും ശാന്തിനികേതന്റെയും അക്കാദമിക് ഇടത്ത്) ഈ പ്രശ്നങ്ങൾ ഉയർത്തുന്ന ശല്യക്കാരനായ ‘റാഡിക്കൽ കലാ വിദ്യാർത്ഥി’യായും, പിന്നീട് മറ്റൊരു തിരിവിൽ കലയുടെ മൂലധനവിപണിയിലെ ‘ബോംബേ ബോയ്സ്’ ആയിട്ടുമാണ് മുഖ്യമായും ‘മലയാളി ആർട്ടിസ്റ്റ്’ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. രണ്ടാമത്തെ തിരിവിലെ ആൾ പ്രായോഗികതാവാദിയാണ്. ‘പ്രാദേശികതാവാദത്തിന്റെ വിവേചനമുന്നകളുടെ കത്തേൽക്കാതെ മുഖ്യധാരയിൽ പ്രവർത്തിക്കാനുള്ള തന്ത്രങ്ങൾ പഠിച്ച ആളാണ്. ഇന്ത്യൻകലയുടെ അധികാരരൂപങ്ങളിൽ ‘മലയാളി’ ഇങ്ങനെ തന്റെ ‘പ്രാദേശികത’യെ തർക്കവിഷയമാക്കിയതുകൊണ്ട് യഥാക്രമം തോൽവിയുടെയും വിജയത്തിന്റെയും ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളായി ഈ രണ്ടുസന്ദർഭങ്ങൾ മാറി.

ആധുനികകാല ഇന്ത്യൻകലാചരിത്രത്തിലെ കേരളത്തിന്റെ ‘പ്രാദേശിക പദവി’യിൽ സാരമായ മൂല്യവർദ്ധന നേടുന്നവിധം ‘ലോകകല’ എന്നൊരു വ്യവഹാരത്തിൽ ഇന്ത്യയുടെ പ്രമുഖമായ ഒരു ബിനാലെ പ്രദേശം ഉൾക്കൊള്ളുമിടം ആകുമ്പോൾ കേരളമാണ് ഒരു സ്വത്വപുനർനിർവ്വചനം നടത്തുന്നത്. ‘മലയാളി’ എന്ന ഒരു ടാഗ് രാഷ്ട്രീയമായി ഏതാണ്ട് അപ്രസക്തമായിരിക്കുന്നു. മോഡേൺ ഇന്ത്യൻ ആർട്ടിലെ ഒരു പാർശ്വവൽകൃത മേഖലയ്ക്ക് അതിന്റെ സ്വത്വരാഷ്ട്രീയം എന്നത് ഒരു അപവാദമായി ഉപയോഗിക്കാം. എന്നിട്ട് വലിച്ചെറിയാനോ, അപ്രസക്തമാക്കാനോ പരിവർത്തനവിധേയമാക്കാനോ കഴിയുന്ന ഒരു കാര്യവുമാണത് എന്നുവരുന്നു. ഇത് സമകാലിക കലയുടെ വ്യവഹാരം ഇന്ന് “പ്രാദേശികതാ വാദത്തിന്” തരുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു പാഠം ആണ്.

കലാസൃഷ്ടിയിലെ ഭാഷയെയോ അതിന്റെ പിറകിലധ്വാനിക്കുന്ന ആളെയോ ഒരു ദേശ-സംസ്കാര സ്വത്വമായി കാണുമ്പോൾ തന്നെ അത് പലതായിരിക്കുന്നതിലെ സങ്കീർണ്ണതയാണ് ആ സ്വത്വത്തെ നിലനിർത്തുക. ചരിത്രപരമായ ഒരു ഹ്രസ്വകാലനിർമ്മിതി മാത്രമോ, അല്ലെങ്കിൽ ഒരാളുടെ മൊത്തം ജീവിതാനുഭവ സത്യാവിഷ്കാരമോ ആകാം അത്. രണ്ടുവിധത്തിൽനോക്കിയാലും, ഒരു സർഗ്ഗാത്മക

വ്യക്തിയെ സംബന്ധിച്ചും, അയാളുടെ സൃഷ്ടിയെ സംബന്ധിച്ചും ‘മലയാളി’ എന്നത് അസ്ഥിരമായ ഒരു സ്വത്വ നിർമ്മിതിയും പദവി സൂചനയുമാണ്. ‘മലയാളി കല / കലാകാരൻ’ എന്നത്, ‘ഇന്ത്യൻ ആർട്ടിസ്റ്റ്’ ‘ഇന്റർനാഷണൽ ആർട്ടിസ്റ്റ്’ എന്നൊക്കെ പോലെത്തന്നെ ഭാഗികമായ പല ചരിത്രസംവർഗ്ഗങ്ങളിൽ ഒന്നുമാത്രമാണ്. പരസ്പരം കയറിക്കിടക്കാവുന്നവയാണ് അവ. മലയാളിയായ ഒരാളുടെ ഒരു കലാസൃഷ്ടി എന്ന നിലയിൽ ഒരു സൃഷ്ടി നമ്മൾ കാണുകയാണെങ്കിൽ, അത് അന്തർദ്ദേശീയജീവിതമോ രാഷ്ട്രജീവിതമോ, ഇതു രണ്ടും കൂടിയോ ഉള്ളതായിരിക്കേണ്ടതെന്ന, അതിൽ അയാൾ ഏതു രീതിയിൽ കേരളം എന്ന ഈ ദേശത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുവെന്ന് പ്രത്യേകം നോക്കുന്നു എന്നേ അർത്ഥമുള്ളൂ. അയാളെയോ സൃഷ്ടിയെയോ സംബന്ധിച്ച പല ഏകകങ്ങളിൽ ഒന്നു മാത്രം. ചിലപ്പോൾ അങ്ങനെ പറയത്തക്ക ഒരു അടയാളവും അയാൾ ശേഷിപ്പിക്കാതെയും ഇരിക്കാം.

സ്വത്വത്തിന്മേൽ സ്വത്വം ശേഷിക്കാതെ

‘Vision unlimited’ (Grosvenor Gallery, London, May 2005) എന്ന തന്റെ പ്രദർശനത്തിന്റെ കാറ്റലോഗിൽ സമകാലികചിത്രകാരനായ ഷിബു നടേശൻ പറയുന്നുണ്ട്, ‘ആ ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് യഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ, പെയിൻറിങ്ങ് സൈലി അതിനെക്കൊണ്ട് ചെയ്യാനുള്ളതൊക്കെ ചെയ്തു കഴിഞ്ഞു. ഇപ്പോൾ അത് അമിതമായിരിക്കുന്നു. ഇനി അതിനെ ആകെ ട്രാൻസ്ഫിപ്പിക്കുന്ന ഒരു യഥാർത്ഥ്യം ആക്കണം. പ്രമേയമൊക്കെ മാറ്റണം. അതിനെ വിപ്ലവകരമായ ഒന്നാക്കണം.’ തൊണ്ണൂറുകളുടെ ഒടുവിൽ ഷിബു നടേശൻ, ഇന്ത്യയിൽ വലിയ കലാകമ്പോളം വികസിക്കുന്നതിന്റെ ആദ്യകാല സദ്ഫലങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന ചിത്രകാരനാണ്. അന്ന് അദ്ദേഹത്തെ ആകർഷിച്ച ‘റിയലിസം’ തന്റെ പ്രാദേശികതയിൽ പരിചയമുള്ള ‘രവിവർമ്മ ഫിക്ഷേഷൻ’ തരുന്നതല്ല. രവിവർമ്മയുടേത് യൂറോ-കേന്ദ്രിതമായ ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ അതിന്റെ നാച്ചുറലിസ്റ്റ് ഭാഷയുടെ യാന്ത്രികവും ജീർണ്ണവുമായ ‘അക്കാഡമിക്’ ആർട്ടിന്റെയും നാലാംകിട അച്ചടിപ്പകർപ്പിന്റെയും അപൂർവ്വ ലബ്ബിയിൽ ആകൃഷ്ടനായ ഒരു കോളനിവത്കൃതമനസ്സിന്റെ ഉള്ളിൽ നടന്ന ട്രാൻസ്ഫിപ്പിക്കുന്ന യഥാർത്ഥ്യമാണ്. ദൈവം ഭൂമിയിലെ മനുഷ്യരെപ്പോലെ നാടകീയമായി നില്ക്കുന്ന രവിവർമ്മചിത്രത്തിലെ മുഹൂർത്തങ്ങൾ ഒരു സർഗ്ഗാത്മകവട്ടുപിടിച്ച മനസ്സിന്റെ ഭാവന തന്നെയാകാം. പക്ഷേ, അതു പകരുന്ന ഭാവുകത്വസംബന്ധിയായ അടവ് കാണണമെങ്കിൽ അതിൽ നിന്നു പുറത്തുകടക്കണം. അതിനെ അതിജീവിച്ച് മൗലികമായ ചില



സന്ദർഭങ്ങളെ ആഗ്രഹിച്ച ഒരു മലയാളി ആർട്ടിസ്റ്റ് എന്ന നിലയ്ക്ക് ഷിബു വിഹരിക്കുന്നത് നാച്ചുറലിസത്തിന്റെ മലയാളി പൊതുവേ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടില്ലാത്ത യൂറോപ്യൻ ചരിത്ര സന്ദർഭങ്ങളിലാണ്. ഒരു പെയിന്റിങ്ങിൽവിഷയം (subject matter) എങ്ങനെയാണ് ധ്യാനാത്മകമായ ശ്രദ്ധയോടെ മറ്റൊരു രൂപം പ്രാപിക്കുന്ന വിധം കമ്പോസ് ചെയ്യുന്നത് തുടങ്ങിയ ഏറ്റവും അടിസ്ഥാനപരമായ ചോദ്യങ്ങൾ ഒരു ഇന്ത്യക്കാരൻ, ഒരു മലയാളി, പെയിന്റിങ്ങിനെ സംബന്ധിച്ച് ചോദിക്കേണ്ടിവന്നു. തന്നെ വെറും അനുവർത്തിയാക്കുന്ന ചരിത്രപരമായ അഭിരുചിബലതന്ത്രങ്ങളുടെ നിയന്ത്രണങ്ങളില്ലാതെ ഏറെക്കുറെ സ്വച്ഛന്ദമായി ഒരു ‘പെയിന്റെർലി’ ഭാവുകത്വത്തിൽ എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്യേണ്ടിയിരുന്നു. എന്തു വരയ്ക്കപ്പെട്ടു എന്നതല്ല അവിടെ രാഷ്ട്രീയം. എങ്ങിനെ ഒരു പെയിന്റിങ്ങിനെക്കുറിച്ച് ആധികാരികതയുള്ള പരിപൂർണ്ണ അവകാശത്തോടെ ചിന്തിക്കാം എന്നതാണ്.

നരേറ്റീവ് പെയിന്റിങ്ങ് ചെയ്യാൻചില തന്ത്രങ്ങളുണ്ട്. ‘the homage’, ‘adorations’ എന്നിങ്ങനെ പല ഭാവസാന്ദ്രതകൾ, ചില നാടകീയ തകൾ ഒക്കെയും ചിത്രത്തിൽകൊണ്ടുവരിക. ഇതൊക്കെ മുഖ്യമായി ഒട്ടുക്കുമ്പോൾ അവിടെ ആർട്ടിസ്റ്റിന്റെ ദേശ-സംസ്കാര സത്തകൾ ഒരു പ്രമേയമായി നിശ്ചിതമാകണമെന്നില്ല. അവിടെ രചനാപരമായ

പ്രശ്നങ്ങളെ ഏറ്റവും മൗലികമായി, സമീപിക്കുകയാണ് എന്നതാണ് പ്രധാനം. തനിക്കുമേൽ സാംസ്കാരിക മേഖലയ്ക്കുള്ള യൂറോപ്യൻ നാച്ചുറലിസം എന്ന അപരവിദ്യയ്ക്കുമേൽ പോലും ഇന്ത്യാക്കാരൻ സ്വന്തമായ ചില ചിന്താപദ്ധതികൾ കണ്ടെത്തുകയാണ്. പെയിന്റിങ് ഇത്തരം ചില കണ്ടെത്തലുകൾ ആകുമ്പോൾ ദേശം എന്ന പ്രമേയം അയാളുടെ നിരവധി ഏകകങ്ങളിൽ ഒന്നുമാത്രമാകുന്നു. പല സംസ്കാരങ്ങൾക്കിടയിൽ തനിക്ക് വേണ്ടതായ രാഷ്ട്രീയധ്വനിയോടെ മാത്രമല്ല, നേരർത്ഥരഹിതമായും ലഭ്യമാകുന്ന പല ബിംബങ്ങളുടെ സ്വതന്ത്രമായ പെയിന്റേർലി വിനിമയമായി ഒരു മലയാളി ആർട്ടിസ്റ്റിന്റെ പെയിന്റിങ് രണ്ടായിരത്തിനശേഷമുള്ള കാലത്തേക്ക് മാറിയതിനു ഒരുദാഹരണം ആണ് ഷിബു നടേശന്റെ വർക്കുകൾ. അന്തർദ്ദേശീയ കലാകമ്പോളത്തിൽ 'ഇന്ത്യൻ ആർട്ട്' എന്ന സംവർഗത്തിൽ അത് ഏറെ വിജയിച്ചു. ബിംബങ്ങളെ കൂസലില്ലാതെ ഉപയോഗിക്കുക എന്നതാകട്ടെ ഇന്നും 'പ്രാദേശികത' പൊതുവിൽ അനുവദിക്കുന്ന കാര്യമല്ല.

കേരളത്തിന്റെ മലയാള അച്ചടിമാധ്യമസംസ്കാരം ബഹുവർണ്ണക്കടലാസിൽ ചിത്രങ്ങൾ അച്ചടിച്ച് ചിത്രകാരന്മാരെ പ്രാധാന്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയിട്ടും അതിലൂടെ കച്ചവടം വികസിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയിട്ടും നാളേറെയായെങ്കിലും, എപ്പോഴെങ്കിലും ചിത്രകലയുടെ രാഷ്ട്രീയശേഷി ഉയരുമ്പോൾ ചിത്രകാരനെ കൈവിടുന്നത് കാണാം. ഈയിടെയാണ് 'മൃഗംഗിയുടെ ദുർമൃത്യു' എന്ന പേരിൽ സി.ഗോപൻ എഴുതിയ നാടകത്തിനു വേണ്ടി ടോം വട്ടക്കുഴി ഇലസ്ട്രേഷൻ ചെയ്ത് അത് ഭാഷാപോഷിണി മാസികയിൽ അച്ചടിച്ചുവന്നതിന്റെ പിറ്റേന്നു തന്നെ മനോരമയുടെ ഓഫീസ് മുഴുവൻമാസികയും തിരിച്ചെടുത്ത്, പുതിയ ലേഔട്ടിൽ നാടകമടങ്ങിയ വാരിക രണ്ടാമത് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. ടോം വരച്ച ചിത്രം ആരെയാക്കെയോ പ്രകോപിപ്പിച്ചു. മതനേതാക്കളെ, മതവിഭാഗത്തെ, അങ്ങനെ ചിലരെ. വൻമതകലഹം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുവിക്കും എന്നൊരു ആശങ്കയ്ക്കു ഭീഷണിയെ പത്രം മാപ്പു പറഞ്ഞ് ഒതുക്കി. ടോം എന്ന ഇലസ്ട്രേറ്ററുടെ ചിത്രകുറ്റവും അങ്ങനെ ഒതുങ്ങി. സാമ്പത്തികവും മതപരവും പുരുഷാധിപത്യപരവുമായ അധികാരകക്ഷിനിലകൾക്ക് നിയന്ത്രണമുള്ള മാധ്യമവ്യവസായം തങ്ങൾ അച്ചടിച്ച് കമ്പോളത്തിൽ എത്തിച്ച കലയെ ആശങ്കയ്ക്കും വിലയിരുത്തുമ്പോൾ എങ്ങനെ നിർല്ലജം തങ്ങൾതന്നെ പിൻവലിക്കുന്നു എന്നു കാണിച്ചു.

ആനന്ദംഗികമായി സൂചിപ്പിക്കട്ടെ; ഇലസ്ട്രേഷനിൽ സമീപകാലത്ത് ടോം വട്ടക്കുഴി വികസിപ്പിക്കുന്ന 'മാസ്കരിക വെളിച്ചത്തിലെ

റിയലിസ്റ്റാഷ്യം നേരത്തെ ഷിബുവിനെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞപ്പോലെ, യൂറോപ്യൻകലാചരിത്രത്തിലെ പെയിൻറിങ്ങുകളെ സ്വന്തം പാഠാന്തരഭാഷയിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മമായ രചനാപരതയാണ്. ഷിബു വിഹരിക്കുന്ന ഗ്ലോബൽ ആർട്ട് ലോകവും ടോം ഏറെയും വിഹരിക്കുന്ന മലയാളി ഇലസ്ട്രേഷനും തമ്മിൽ പദവിമൂല്യപ്രജനനശേഷിയിൽ അജഗജാന്തരമുണ്ട്. ചിത്രകലയുടെ വ്യാവഹാരികലോകം അവയുടെ വ്യവസ്ഥകളുടെ അധികാരകേന്ദ്രങ്ങൾ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പരസ്പരം അകന്നിരിക്കുവേ തന്നെ, അടിസ്ഥാനപരമായ കലാഭാഷയിലെ ചിന്തകളിൽ പലപ്പോഴും സമാനവഴികൾ തുടരുന്നു. പദവിമൂല്യവിവേചനങ്ങൾ അനുസരിച്ച് കലാകാരന്മാരെ നമ്മൾ പൂജിക്കുകയോ തഴയുകയോ ചെയ്യാം. പക്ഷേ അവ ചിലപ്പോൾ ഒരേ ബൗദ്ധികതയുടെ ഭാഷാഭേദങ്ങൾമാത്രമെന്നും കണ്ടേക്കാം.

ഇന്ത്യൻ ആർട്ടിസ്റ്റ് : പ്രാദേശികരുടെ നീക്കിയിരുപ്പ്

പുസ്തകകേന്ദ്രിതവും പത്രഭാഷയിലെ വായനകൊണ്ടു സിദ്ധിച്ചതുമാണ് പൊതുവിൽ നമ്മുടെ കലാചരിത്രബോധം. കലതേടി കേരളം വിട്ടുപോയവരുടെ രാഷ്ട്രജീവിതം വെറും ശീലംകൊണ്ടു പെട്ടെന്നു നമ്മൾ വരവുവെക്കാറുണ്ട്. അവരുടെ ലബ്ധപ്രതിഷ്ഠകൊണ്ടും, അവർനേടുന്ന വിഗ്രഹപ്രാധാന്യം കൊണ്ടുമാണ് അത് പെട്ടെന്നു സംഭവിക്കുന്നത്, പാരീസ് വിശ്വനാഥനെയോ ഏ.രാമചന്ദ്രനെയോ കാണാംപോലെ. എന്നാൽനമുക്കു മുന്നിൽ കലാകാരനായി കാണപ്പെട്ട ഒരാൾ കല തേടി കുടിയേറ്റം നടത്തിയ നാഗരികൻ അല്ലെന്നിരിക്കട്ടെ. ‘ഇന്ത്യൻ ആർട്ടിസ്റ്റ്’ ആകുന്നവിധം ബിംബാവലികൾ നിർമ്മിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും, ഇന്ത്യൻ കലയുടെ പ്രബലമായ ഒരു ആധികാരികജ്ഞാനകേന്ദ്രവും അയാളെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ മെനക്കെട്ടിയിട്ടില്ലെങ്കിലും, അയാളുടെ കലയിൽ ഒരു പ്രാദേശികജീവിതം മാത്രമല്ല, ഒരു രാഷ്ട്രജീവിതവും ഉണ്ടായേക്കാം എന്നു കാണണം. ഒരു കലാകാരനെന്ന നിലയിൽ അയാളുടെ ജീവിതത്തിലും കണ്ടേക്കാം ഒരേസമയം പ്രാപഞ്ചികവും ദേശവാദപരവുമാകാവുന്ന ചില പരിശ്രമങ്ങൾ. അയാളുടെ രാഷ്ട്രജീവിതം, അവഗണിക്കപ്പെടുന്ന വൈദഗ്ദ്ധ്യങ്ങൾകൊണ്ട് നിറഞ്ഞതാകാം. അജ്ഞാതരായ എണ്ണച്ചായചിത്രകാരന്മാരെക്കുറിച്ച് തപ്ലി ഗുഹ തക്കർത്ത പറയുന്നുണ്ട്. കലയുടെ മഹത്വമുള്ള രജിസ്റ്ററിലെന്നതെക്കാൾ ഇവരുടെ ചിത്രഭാഷ പരമ്പരാഗതമോ സാമ്പ്രദായികമോ ആയ ഒന്നിന്റെ ഓർമ്മകളുണർത്തിക്കൊണ്ടാകാം കഴിഞ്ഞുപോരുന്നത്. ആധുനികതയുടെ സന്ദർഭത്തിലും സാമ്പ്രദായികമായ ഒരുശീലം അടപ്പിട്ടു തുടരുന്നവർ എന്നു അവർ

കാണപ്പെടാം. എന്നാൽ പിന്നീടു വരുന്ന ഏതെങ്കിലും തലമുറയിൽ ചിലർ ഒരു സ്വപ്നസംഭരണിയിലെന്ന് പോലെ ഈ സാമ്പ്രദായികരെ ആവാഹിക്കുന്നതും അപൂർവ്വമായി കാണാം. പുതിയരൂപത്തിൽ തിരിച്ചെത്തുന്ന ചിത്രഭാഷകളുടെ ഉത്തരാധുനികകാലത്താണ് ഇത് ഏറെയും സംഭവിക്കുന്നത്. അവർക്കുള്ളതാണ് സമകാലികപ്രസക്തി എന്നും വരുന്നു. ഒരു രാഷ്ട്രജീവിതം നിഷേധിക്കപ്പെട്ടവരുടെ അടയാളങ്ങൾക്കുറേക്കൂടി ദൃശ്യമാകുന്നത് പിന്നീട് ഒരു ഘട്ടത്തിൽ ദൃശ്യത നേടുന്ന ഇത്തരം ആളുകളിലാണ്.

ഉദാഹരണത്തിന് തൊണ്ണൂറുകളിലെ ഗ്ലോബലൈസേഷന്റെ കാലത്ത് കേരളത്തിൽ തിരുവനന്തപുരത്തു അധികമാരുമറിയാതെ ജീവിച്ച ചിത്രരചനയിലേർപ്പെട്ട ജീവിക്കുകയായിരുന്ന ഗോപികൃഷ്ണയെ, ഏതോ ഇരുണ്ട ഇടത്തുനിന്നെന്ന് പോലെ കൗതുകപൂർവ്വം ചില ഇന്ത്യൻ ആർട്ട് ഗാലറികൾക്കുണ്ടുപിടിച്ചു. കൊച്ചിയിലെ കാശി ആർട്ട് കഫെയും ദൽഹിയിലെ പാലറ്റ് ഗാലറിയും പിന്നെ മുംബൈയിലെ ഗിൽഡ് ഗാലറിയും രണ്ടായിരത്തിനു ശേഷം ഗോപികൃഷ്ണയുടെ ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചു. ഒരേസമയം കൗതുകകരമായ ഒരു മലയാളി അർട്ടിസ്റ്റ്, പുതിയ തലമുറയിലെ ഇന്ത്യൻ ആർട്ടിസ്റ്റ് എന്നിങ്ങനെ ഗോപികൃഷ്ണ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടമ്പോൾ, മറ്റൊരു പുറത്ത് അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടുവച്ച ചരിത്രപരമായ പ്രശ്നമേഖലകൾ ഒരു മലയാളി പുരുഷന്റെ ഭാഷാനഷ്ടത്തെക്കുറിച്ചായിരുന്നു എന്നു വായിക്കാവുന്നതാണ്.

പാശ്ചാത്യ 'അക്കാദമിക് റിയലിസം' ഇവിടെ വന്നത് ഒരു ആധുനികതയുടെ ലക്ഷണയുക്തസ്വഭാവത്തോടെയാണ്. പക്ഷേ, അത് എന്നേയ്ക്കും വേണ്ടിയുള്ള ആധുനികതയാണ് എന്നപോലെ, ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടു മുഴുവനും മലയാളിയുടെ ചിത്രം കാണൽശീലങ്ങളെ നയിച്ചു. മിനിയേച്ചറും, പട് പെയിന്റിങ്ങും പോലുള്ള പാരമ്പര്യ ചിത്രകലകൾ കേരളത്തിൽ 'അക്കാദമിക് റിയലിസം'² മൂല്യസംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചില്ലെന്ന ആർ. നന്ദകുമാർ നടത്തിയ ശ്രദ്ധേയനിരീക്ഷണമുണ്ട്. ജാതി സമൂഹത്തിൽനിന്നും ലൈംഗികസമൂഹത്തിലേയ്ക്ക് പരവപ്പെട്ട ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ കേരളജീവിതത്തിന്റെ ഉള്ളിലെ പുരുഷപക്ഷം പരമ്പരാഗത കരകൗശലവിദഗ്ദ്ധരിൽനിന്നും ഭിന്നമായി ആധുനിക കലാകാരനെന്ന നിലയിൽ വിജയശ്രീലാളിതനായ രവിവർമ്മയെത്തന്നെ ഒരു 'ഫിക്ഷൻ' പോലെ ആഘോഷിച്ചുവരികയായിരുന്നു. പക്ഷേ, ഈ ആഘോഷവാനും മഹാ-നോട്ടക്കാരനുമായ മലയാളി, വന്ന വഴിയേ മറച്ചുവെച്ചിരുന്ന ദുഃഖിതന്റെ ഉള്ളും ഉണ്ട്. അത് ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിൽ



കേരളത്തിനു പുറത്ത് ഇന്ത്യയിലെ പല ഭാഗത്തും രൂപപ്പെട്ട പുതിയ ആധുനികതകളുടെ തളിച്ചുകളെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ വിസമ്മതിച്ചുവെന്നു മാത്രമല്ല, രവിവർമ്മ നിർവ്വിശേഷമായ ചിത്രണശൈലികളോടു ഏതാണ്ടൊരു രാജഭക്തന്റെതുപോലുള്ള വിധേയത്വം കാണിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. യാതൊരു പുരോഗമനപരമായ ആക്കങ്ങളും ഇല്ലാതെ, ചരിത്രപരമായ മഹത്വനഷ്ടങ്ങളിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ട് കഴിഞ്ഞതാണ് ഈ മിഥ്യാലോകം. അത് തോടുപൊട്ടിച്ചതാണ് ഗോപീകൃഷ്ണയുടെ ചിത്രങ്ങളിലെ കാതൽ. ചുരുക്കത്തിൽ കേരളം വിട്ടുപോയവരും, ഇവിടെ തുടർന്നവരും, ഇവിടെ അജ്ഞാതരായിരുന്ന് വരപ്പിലേർപ്പെട്ടവരിലേയ്ക്ക് ഗ്ലോബലൈസേഷന്റെ കാലത്ത് കൗതുകക്കണ്ണുകൾ എത്തിച്ച മുൻബൈ കലാനാഗരികരും ഫലത്തിൽ 'ആധുനികകലയുടേതായ ഒരു ചരിത്ര മില്ലായ്മ തങ്ങളിൽ ഏല്പിക്കുന്ന നഷ്ടബോധം എന്ന വിഷയത്തിൽ

‘മലയാളി ആർട്ടിസ്റ്റ്’ ‘മോഡേൺ ഇന്ത്യൻ ആർട്ടുമായി’ നടത്തിയ ബഹുമുഖമായ മൗനസംവാദങ്ങളിൽ അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ പ്രേരകശക്തികളാണ്.

കലയിലെ പൊളിറ്റിക്കൽ ആക്ടിവിസം

ആധുനികമലയാളി നടത്തിയ കലാപ്രയോഗത്തിന്, കണ്ടാൽ തിരിച്ചറിയുന്ന ഏതെങ്കിലും ഒരു പുതിയ ശൈലിയുടെയോ അധ്യയനരീതിയുടെ (സ്കൂൾ)യോ കേന്ദ്രസ്ഥമായി അല്ല ഉള്ളത്. കലാകാരന്മാരുടെ നിരന്തര അസ്ഥിരതയും, കടിയറങ്ങിയ അനുഭവങ്ങളും, പാർശ്വസ്ഥിതികളും ഏതെങ്കിലും വിധത്തിൽ പരിഹരിക്കുംപോലെ തോന്നിപ്പിക്കുന്ന ശക്തമായ ഏതെങ്കിലും കേന്ദ്രനിർമ്മിതി ഉണ്ടായിട്ടില്ല ഇവിടെ. കലയിലെ പൊളിറ്റിക്കൽ ആക്ടിവിസം ആണ് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര കേരളത്തിന് കലാചരിത്രം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന കാതലായ വിഷയമെന്ന് വേണമെങ്കിൽ പറയാം. അതാകട്ടെ ചിതറിയ ചിന്തകളും പരീക്ഷണങ്ങളുമാണ്; അതായത് ശീലങ്ങളെയും സമ്പ്രദായങ്ങളെയും ആചാരങ്ങളെയും പരിവർത്തിപ്പിച്ചോ അവയിൽനിന്നും കുതിച്ചുയരുന്ന വ്യക്തികളും അവരുടെ കൂട്ടങ്ങളും തങ്ങൾക്കായി സാമൂഹികമായ ഇടവും ദൃശ്യതയും നേടുക. കൂടാതെ ആ നേട്ടങ്ങളെ നിരന്തരം സാമ്പർഭികവും ആപേക്ഷികവുമാക്കി നിർത്തിക്കൊണ്ട് നവീനമായ സാധ്യതകൾ ആരായുക. വ്യക്തിപരവും സാമൂഹികവുമായ പലതിനെയും കാലികമായി കോർത്തെടുക്കാവുന്ന ഒരു പ്രയോഗം എന്ന നിലയ്ക്കാണ് ‘ആധുനിക കല’ ഒരു പ്രസക്തമായ വ്യവഹാരവും രാഷ്ട്രീയവുമാകുന്നത്. അങ്ങനെയൊന്നിന്റെ പ്രാദേശികജീവിതവും രാഷ്ട്രജീവിതവും തമ്മിലുള്ള സംവാദത്തിന്റെ ആഘാതവും ഫലവുമാണ് ഈ ചിന്തയും അതിന്റെ ‘പൊളിറ്റിക്കൽ ആക്ടിവിസം’ത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചില സന്ദർഭങ്ങളും. അവ ചിലത് ഒന്ന് തൊട്ടുകാണിക്കാം.

കെ.സി.എസ്. പണിക്കരുടെയും ടി.കെ. പത്മിനിയുടെയും ചിത്രഭാഷകൾ—മലമ്പുഴ ഡാമിൽ ഒരു പൊതുവിടം നേടിയ കാനായി കുഞ്ഞുരാമന്റെ യക്ഷി എന്ന പ്രമാദശില്പം—സി.എൻ.കരുണാകരന്റെ ‘ചിത്രകൂടം’ എന്ന ആർട്ടിസ്റ്റ് സ്റ്റുഡിയോ—എം.വി.ദേവന്റെ പരിശ്രമത്തിൽ എറണാകുളത്ത് നിലവിൽവന്ന കലാപീഠം എന്ന ഒരു കൂടിച്ചേരുമിടം—മലയാള സാഹിത്യവുമായി സംവദിച്ച് ഉണ്ടായ ഇലസ്ട്രേഷൻ എന്ന വ്യവഹാരം, ലോകത്തു തന്നെ അണ്ടർഗ്രൗണ്ട് കോമിക്കുകൾപോലും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാത്ത ഗ്രാഫിക് സീരീസ് (1961-1973) എന്ന നിലയിൽ

മലയാളത്തിൽ ജി.അരവിന്ദൻപരീക്ഷിച്ച ‘ചെറിയ മനുഷ്യരും വലിയ ലോകവും’, കേരളത്തിന്റെ മുഖ്യധാരാ ജീവിതം പാർശ്വവത്കരിച്ച ദരിദ്ര പാർക്കുന്ന തീരദേശത്തേയ്ക്ക് തങ്ങളുടെ കലാപ്രദർശനം കൊണ്ടുവന്ന റാഡിക്കൽ പെയിന്റേഴ്സ് ആൻഡ് സ്കൾപ്ചേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ എന്ന കലാകാര ഗ്രൂപ്പിന്റെ ആക്ടിവിസം-രാജ്യത്തെ നിയോ-ലിബറൽസാമ്പത്തിക ഉണർവുകളെ കഴിവിന്റെ പരമാവധി ഉപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഇന്ത്യൻ ആർട്ടിൽ അതുവരെയുള്ള ഒരു പ്രാദേശികസ്വത്വത്തെ കവിയുന്ന മുഖ്യധാരയിലെ വിജയശ്രീലാളിതൻ മാരായി ‘മലയാളി ആർട്ടിസ്റ്റുകൾ’ സ്വയം അവതരിപ്പിച്ചത്.

കലയുടെ ഭൂപടം എന്നത് ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ യൂറോ-അമേരിക്കൻ മൂലധനശേഷിയും ഇന്ത്യൻ നഗരകേന്ദ്രിതരോ അക്കാദമിക് പണ്ഡിതരോ ആയ ചെറുവിഭാഗത്തിന്റെ സ്വത്വപ്രതിഷ്ഠാപനശ്രമങ്ങളുംകൊണ്ടു നിർമ്മിച്ചതായിരിക്കവേ, ആ ഭൂപടത്തിൽ കേരളം എന്ന മേഖലയ്ക്കുണ്ടായിരുന്നത് താരതമ്യേന അപ്രസക്തമായ ‘പ്രാദേശിക പദവി’ (Indian Vernacular)യാണ്. അതിൽ ഇന്ന് വലിയ മാറ്റം വരുത്തുന്നുവെന്നു പൊതുവിൽ തോന്നിപ്പിക്കുന്ന കൊച്ചി ബിനാലെ ആണ് ഏറ്റവും ഒടുവിൽ ഉണ്ടായിരിക്കുന്ന ‘പൊളിറ്റിക്കൽ ആക്ടിവിസ്റ്റ്’ സന്ദർഭം. ഇവയൊന്നും കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ കലയെന്ന വ്യവഹാരം നേടിയ ഏകമുഖമായ എന്തെങ്കിലും പ്രാമാണികതയുടെ കാര്യമല്ല. തുടക്കത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, കലയുടെ പ്രാദേശിക ജീവിതവും രാഷ്ട്രജീവിതവും തമ്മിലുള്ള സംവാദത്തിനു വഴിവെട്ടിയ ചില സൂചകങ്ങൾ മാത്രമാണിവ. കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ അത്യാവശ്യം ദൃശ്യത നേടിയവയും.

കലയിൽ രാഷ്ട്രീയമെന്ന സംവർഗ്ഗത്തിന്റെ അടങ്കൽ

എൺപതുകളിൽ ഒരു ഹ്രസ്വകാലം ആക്ടിവിസത്തിന്റെ മേലങ്കി അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ എടുത്തണിഞ്ഞ ‘റാഡിക്കൽ ഗ്രൂപ്പ്’ പ്രവർത്തിച്ചതും അറിയപ്പെട്ടതും മുഖ്യമായും വർഗസമരങ്ങൾ നടത്തുന്ന മലയാളിയുവാവിന്റെ വിപ്ലവഭാഷയിലാണ്. എന്നാൽ അന്ന് അതിൽ ഉൾക്കൊള്ളാനിടമില്ലാതിരുന്ന പലതരം കീഴാളതയുടെയും സാമൂഹിക ഇടം നേടലിന്റെയും രാഷ്ട്രീയഭാഷകളും വേറെയുണ്ട്. സാവധാനത്തിൽ തങ്ങളുടെ പൗരജീവിതത്തിന്റെ ഇടവും ദൃശ്യതയും നേടിയെടുക്കുന്ന ചിത്രകാരികളുടെ സൂക്ഷ്മഭാഷകൾ അതിന് ഉദാഹരണം. എല്ലാവിധ മേലാളതകൾക്കും അപ്പുറം ഒരു സ്വച്ഛതയിൽ ഇടം പിടിക്കാൻ കഴിയുമോ എന്നന്വേഷിക്കുന്ന അധികാരശൂന്യരായ ലോകപൗരന്മാരുടെ കലാപരമായ ഭാഷാ

പരിശ്രമങ്ങളുടെ സമകാലികമായ 'അലുക്കപ്രയോഗ' (Contemporary Fringe Practices)ങ്ങളുണ്ട്. ഇന്ന് 'ഊരാളി' പോലുള്ള മ്യൂസിക്ക് കൂട്ടായ്മകളും, Guesswho എന്ന ഗ്രാഫിറ്റി ആർട്ടും കേരളത്തിൽ സാംസ്കാരിക പ്രതിരോധത്തിന്റെയും എതിർപ്പിന്റെയും ഒരു മിശ്രഭാഷ നിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. അതായത് 'പെറക്കിക്കൂട്ടും സംസ്കാരങ്ങളുടെ' ഭാഷ. അതുപോലെ അപരിഷ്കൃതമായതിനെ ഒരു പരിഷ്കൃത ശില്പ ഭാഷയ്ക്കകത്ത് ബോധപൂർവ്വം ഉപയോഗിച്ച് സ്വയം മൂല്യവത്താക്കുന്ന ഒരു 'പ്രിമിറ്റീവിസ്റ്റ്' (Primitivist) ട്രിപ്പ് ഉള്ള ആധുനികശില്പം മെന്നെന്ന 'ശില്പി'യും, ഒരു ഗാലറിയും കണ്ടെത്തിപ്പിടിച്ചില്ലെങ്കിലും രാജനെ 'ശില്പിരാജൻ' എന്ന അനുപപാരിക സുഹൃദ്വലയങ്ങളുമുണ്ട്. അവയിൽ ജീവിതാവിഷ്കാരത്തിന്റെ തെറിച്ചിരിയുണ്ട്. ഗാലറികളിലും പൊതുവിടങ്ങളിലും നടക്കുന്ന ആധുനിക ശില്പത്തിന്റെ ജനസ്സിനെ, വളരെ വിദഗ്ദ്ധമായി പുറത്തുനിന്ന്, അഥവാ അരികിൽനിന്ന് ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിവുള്ളതാണ് തൃശ്ശൂർ സ്വദേശിയായ 'ശില്പി രാജന്റെ' ജീവിതം.

അടിയന്തിരാവസ്ഥക്കാലത്തെ പ്രതിരോധജീവിതത്തിനും അതിന്റെ ആത്മബോധത്തിനും ശിക്ഷയായി നേടിയ കൊടിയ മർദ്ദനത്തിനും ജയിൽവാസത്തിനും ശേഷം, ഈ സമൂഹത്തിൽ ചിത്രകാരനോ ശില്പിയോ ആയി അറിയപ്പെടുക എന്നതിനേക്കാൾ, മൗലികമായി അതാകുക എന്നതിലേയ്ക്ക് മാത്രം എത്തിപ്പെട്ട വി. മോഹനൻ എന്ന ഒരാളുണ്ട്. ആ എത്തിപ്പെടലിൽ ചിലപ്പോൾ ഒരു മീഡിയം അതിന്റെ പരിചിതമായ ശീലുകളിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെട്ടുപോകുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന് 'ഉറങ്ങാത്ത നിലവിളികൾ' എന്ന ഒരു സീരീസിൽ മോഹനൻ ഡിജിറ്റൽസങ്കേതം ഒരു പ്രോസസിന്റെ ഭാഗമായി എടുക്കുന്നു. അത് ഒരു 'ന്യൂ മീഡിയ'യുടെ എന്നതേക്കാൾ ചിത്രത്തിന്റെ അനുഭൂതിയുടെ അടങ്കൽ തെളിക്കാൻവേണ്ടിയാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. പുതിയകാലത്തിന്റെ സാങ്കേതികഭാഷയുടെ ആത്മാവിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങാൻ വേണ്ടതായ വ്യാവഹാരികജ്ഞാനത്തെ മോഹനൻ ഗൗരവത്തിൽ എടുക്കുന്നില്ല. അതിനെ താൻപരിചയിച്ച മുൻപൊരു കാലത്തെ നിലവിളികൾക്കു രൂപം കൊടുക്കാൻമാത്രമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. ഇത് ഒരർത്ഥത്തിൽ തന്റെതന്നെ ഭൂതകാലം വേട്ടയാടുന്ന അവസ്ഥയുമാണ്. പ്രാദേശികതയിൽ, സമരമുഖങ്ങളിലേയ്ക്ക് ഏറ്റവും യോജിച്ച ചിത്രമോ ശില്പമോ ആയി മോഹനന്റെ വർക്കുകൾ എറ്റെടുക്കപ്പെടുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന് മോഹനൻ കല്ലിൽചെയ്ത ശില്പം മാനാഞ്ചിറ മൈതാനത്തിലെ കവാടത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്ലാച്ചിമടയിലെ സമരമുഖത്താണ് അത് ആദ്യം പോയത്. പിന്നെ അത് സുഹൃദ്സംഘത്തിന്റെ പിൻതുണയിൽ,

കോഴിക്കോടൻ നഗരവികസനപദ്ധതികളുടെ ഭാഗമായി മാനാഞ്ചിറയിലെത്തി. ഇന്നത്തെ നവ സാമൂഹിക സമരപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ചില സവിശേഷതകൾ ഈ കലാകാരന്മാർക്കും ഉണ്ടെന്നു തോന്നുന്നു. അതായത്, ഒരാളുടെ പാർശ്വനിലകൾ (life in margins) മോശമല്ല. അവ സർഗ്ഗാത്മകമാകാം. പക്ഷേ സജീവവും അലക്ഷ്യവുമായ നിസ്വജീവിതത്തിന്റെ സ്വച്ഛതയിൽനിന്നുതിർക്കുന്ന സമരഭാഷയുള്ളതും അതിനാൽത്തന്നെ പാർശ്വവൽക്കരണയന്ത്രത്തെ (ഇവിടെ കലയുടെ സ്ഥാപിതലോകം) കൂസാത്തതുമാണ് പലപ്പോഴും ശില്പി രാജന്റെയും വി. മോഹനന്റെയുമൊക്കെ നിലപാട്.

വിശ്രമവേളകളിൽ ഒരു തുറസ്സായ പൊതുവിടത്തു സ്വകാര്യത തേടി ഒറ്റപ്പെട്ടോ ചെറുക്കൂട്ടമായോ വരുന്ന മനുഷ്യർക്കു മദ്ധ്യേ അങ്ങനെ കാണുന്ന നിലയ്ക്ക് മാനാഞ്ചിറ മൈതാനത്ത് 2012-ൽ സ്ഥാപിച്ച മറ്റൊരു ശില്പമുണ്ട്. ശാന്തിനികേതനിൽ രാം കിങ്കർബെയ്ജിന്റെയും സോമനാഥ് ഹോർന്റെയും ശിഷ്യത്വം വളരെ ആഴത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള, സ്വതന്ത്രഇന്ത്യൻ ആധുനിക ശില്പകലാചരിത്രത്തിൽ തന്റേതായ വഴി മെനഞ്ഞിട്ടുള്ള കെ.എസ്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ 'കാലപ്രവാഹം' (Time Tide) എന്ന ശില്പം. കല്ലിലും, ബ്രോൺസിലും ആണ് ഇത് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ആർ. ശിവകുമാർനടത്തുന്ന ഒരു നിരീക്ഷണമുണ്ട്. 'പൗരാണികശില്പത്തിൽകാണുമ്പോലെ, മനുഷ്യനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആലോചിക്കുമ്പോൾ പലപ്പോഴും ചലനരഹിതമാണ് ശില്പം. രൂപങ്ങളെ ചലനാവസ്ഥയിൽ ആവിഷ്കരിച്ച് ശില്പികൾ ഈ പരിമിതി മറികടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അപ്പോഴും അത് ഉറച്ചുപോയ ഒരു ചലനം തന്നെ. അപ്പോഴും ചലനത്തിന്റെ ഒരു പ്രതീതി മാത്രം. അങ്ങനെ ശില്പമായി കാണുന്ന രൂപം യഥാർത്ഥ ഭൗതികാവസ്ഥയുടെയും പ്രതീതിയനുഭവത്തിന്റെയും ഒരു കൂട്ടിയോജിപ്പാകുന്നു'. മുസുയി, മയ്യ എന്നിങ്ങനെ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മനുഷ്യർക്കായി ആൺ, പെൺ ആദിപ്രരൂപങ്ങൾക്ക് (archetypes) രാധാകൃഷ്ണൻ രൂപം കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ഇവർ മനുഷ്യകലത്തിന്റെ ചലനോർജ്ജത്തെ ആവാഹിക്കുന്നവരാണ്. പക്ഷേ, ഇവർ ഒരു കല്ലിൽനിന്നും, മീഡിയത്തിൽനിന്നും സ്വാഭാവികമായി പിറവിയെടുക്കുന്നവരല്ല. നമ്മളെപ്പോലെ ജീവിതത്തിൽ നഷ്ടം വരുന്ന സ്വാഭാവികതയെ, ഉള്ളിലെ ഭാവനാത്മകമായ ലോകത്തിന്റെ ചലനവുമായി പ്രതീതിഭാഷയിൽ ഘടിപ്പിക്കുന്ന, പല ശകലിത ഭാഗങ്ങളുടെ ഒരു ഏകരൂപമാണ്. 'കാലപ്രവാഹം'ത്തിൽ മുസുയി എന്ന ആൺകുട്ടിരൂപം എവിടെനിന്നോ പറന്നുവന്ന പക്ഷിപോലെ ഒരു കൽത്തൂണിൽ രണ്ടുകൈയും പത്തിയിൽ ഊന്നി നില്പാണ്. ദൂരനിന്നും

കിഴെനിന്നും ചുറ്റിനും നടക്കുന്നതിൽനിന്നും കാണികൾ ഈ ശില്പത്തെ പലമാതിരി അടുപ്പത്തിൽ കാണുന്നു. ആ മൈതാനത്തിന്റെ സ്വഭാവവും അതുതന്നെ. മനുഷ്യർ വന്നുംപോയും ഇരിക്കുന്ന അസ്ഥിരവും ശകലി തവുമായ പൊതുവിടം. മുസുയിയുടെ കൈപ്പത്തി ഒഴികെയെല്ലാം അന്തരീക്ഷത്തിൽ എന്തോ ഒരു ഒഴുക്കിലാണ്. മുതിർന്ന ഏതൊരാൾക്കും ഈ ശില്പം തന്നിൽനിന്നും ഒഴിഞ്ഞുപോയ ഒരു കസർത്തുശേഷിയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കും. ഇവിടെ ഈ ശില്പി ആളുകളുമായി സംവദിക്കുന്നത് അവരുടെ പ്രാദേശികവൽകൃതമായ ജീവിതഭാഷയിലല്ല. മറിച്ച് അതിൽവേണ്ടവിധം തിരിച്ചറിയാതെ കിടക്കുന്ന ആധുനികതയുടെ മുഹൂർത്തം എന്താണോ അതിന്റെ ഭാഷയിലാണ്. മുൻ കാനായിയുടെ 'യക്ഷി'യിലും 'മുക്കോലപ്പെരുമാളിലും' തെളിഞ്ഞത് അതായിരുന്നു. പക്ഷേ, പിന്നീട് മലയാളിയായ കാണിയുടെ ഇടപെടലുകളിൽ ഭാവനകൾ അവയുടെ മാറ്റാനാകാത്ത ഗോത്രസൂചികകൾക്കൊണ്ട് നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. 'യക്ഷി' ഒരു പുരുഷഭാവനയിലെ ആളാണ്. അതിൽ ആ നഗ്നശില്പത്തിന് കിട്ടിയ പേരുമാണത്. പക്ഷേ ആ ശില്പത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ പെൺസാന്നിധ്യമാണ് ഇന്നും അതിന്റെ കരുത്ത്. പിന്നീട് മിക്ക കാനായി ശില്പങ്ങളും, ജലകന്യകയും ശംഖും മറ്റും, പുരുഷഭാവനയുടെ ആധിപത്യത്തിൽമാത്രം ഇവിടെ കഴിഞ്ഞുകൂടുന്ന ഒന്നാണ്. തന്റെ തന്നെ ആധുനികത കാനായിക്കും കാണികളായ നമ്മൾക്കും നഷ്ടംവന്നില്ലേ എന്ന സംശയിക്കാൻ ഇതൊക്കെത്തന്നെ കാരണങ്ങൾ. (ആ ആധുനികത യഥാർത്ഥ ഭൗതികാവസ്ഥയുടെയും പ്രതീതിയനുഭവത്തിന്റെയും കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കൽഎന്നർത്ഥത്തിലാണ് ഇവിടെ എടുക്കുന്നത്).

ആധുനിക ഇന്ത്യൻപൊതുവിട ശില്പകലയുടെ വിവിധധാരകളുടെ നേരനുഭവം കേരളത്തിൽവളരെക്കുറവാണ്. കെ.എസ്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ ശില്പം അതിലെ ശാന്തിനികേതൻധാരയെ ആ സൂളിങ്ങിന്റെ തന്നെ എഴുപതുകളിലെയും എൺപതുകളിലെയും രാഷ്ട്രജീവിതം എന്തെന്ന് ചിന്തിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ആ ബോധനധാരയുടെ ആഴത്തിലുള്ള 'ഇന്ത്യൻപ്രപഞ്ചവീക്ഷണം' ഏതൊരാളെയും അയാളുടെ സന്ദർഭത്തിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും പ്രാദേശികവൽകൃതമായ ക്ലിപ്തകളിൽനിന്നുപോലും 'ആധുനികത'യുടെ പ്രസക്തി കണ്ടെത്താൻപ്രേരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നതാണ്. (ഒരുപക്ഷേ, ശാന്തിനികേതനിൽനിന്നുള്ള ആ ദാർശനിക ഊർജ്ജത്തെ തന്റെ തിരുവനന്തപുരം സൂളിങ്ങുമായി ഘടിപ്പിച്ച് ശില്പഭാഷ സ്വരൂപിച്ച ഒരു ശില്പി കേരളത്തിലിന്നുള്ളത് ഫൈൻ ആർട്സ് കോളേജദ്ധ്യാപകനായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഏ.പി. സുനിൽകുമാർ ആയിരിക്കും.) കേരളത്തിലെ കലാകാണിയുടെ മുന്നിൽആധുനിക

ശില്പകലയുടെ രാഷ്ട്രജീവിതത്തിന്റെ ഒരു രൂപം കാണിക്കുന്നു എന്നതു തന്നെയാണ് രാധാകൃഷ്ണന്റെ മാനാഞ്ചിറശില്പത്തിന്റെ ചരിത്രപ്രസക്തി. ഓരോരോ ഘട്ടങ്ങളിൽ ഉയർന്നുവന്നിട്ട്, ഒറ്റപ്പെട്ട ഓർമ്മകളായി അവശേഷിക്കേണ്ട ഒന്നല്ല രാഷ്ട്രീയപ്രതിരോധം. നമ്മുടെ സമരങ്ങൾക്ക് മനുഷ്യരാശിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അതിജീവനത്തിന്റെ ആഴത്തിലുള്ള കാരണമുണ്ടെന്ന് ബോധ്യപ്പെടാത്ത 'പ്രതിരോധ പ്രഹസന'ങ്ങളുടെ കാലത്ത് കലയിൽ ആ കാരണങ്ങൾ പ്രയോഗത്തിലായിട്ടുള്ളത് എത്രയോ വിപുലമായി പരിഗണിക്കേണ്ടതാണ്.

മറ്റൊരു പുറത്ത്, രാഷ്ട്രീയം ഒരു പ്രയോഗമെന്നതിലുപരി, പ്രമേയം ആകുന്നതും കാണാം. ഗതകാല രാഷ്ട്രീയ പ്രമേയങ്ങളെ വീണ്ടും പരിശോധിക്കുകയോ, ക്ലിഷേവല്ലരിക്കുകയോ ചെയ്യാവുന്ന പല പ്രവണതകളും സന്ദർഭങ്ങളും കലാരംഗത്ത് ഇന്നുണ്ട്. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെയും സാമൂഹ്യ വിപ്ലവത്തിന്റെയും മർദ്ദത്തെ നിഷ്പ്രഭമാക്കി ഇന്നും തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നതാണ് ഇന്ത്യയിൽ ജാതിജീവിതം. ഇതിനുള്ളിൽ താരതമ്യേന അദൃശ്യമായിരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയപ്രതിരോധത്തിന്റെ ഐതിഹ്യങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന മുരളി എന്ന 'ചിത്രകാരൻ' സമീപകാലത്ത് കേരളത്തിൽപലയിടത്തും പ്രദർശനങ്ങൾ നടത്തിയിരുന്നു. അത് പലതും കീഴാള പ്രതിരോധജീവിതങ്ങളുടെ ഗതകാല രാഷ്ട്രീയ പ്രമേയങ്ങളെ ഓർമ്മയിൽനിലനിർത്താനുള്ള പരിശ്രമങ്ങളായി കാണാവുന്നതുമാണ്. ചരിത്രപ്രാധാന്യമുള്ള രാഷ്ട്രീയ സമരങ്ങൾ നയിച്ച പ്രദേശങ്ങളെയും (വൈക്കം സത്യാഗ്രഹം അനുസ്മരണം—ശില്പ ഉദ്യാനം, കേരള ലളിതകലാ അക്കാദമി -2014-15), സാഹിത്യത്തിലെ ചില ഭാവനാത്മക ഇടങ്ങളെയും ('തസറാക്ക്' ശില്പങ്ങൾ), കേരളീയ മുഖ്യധാരയിൽവന്നിട്ടില്ലാത്ത കലാരൂപങ്ങളെയും (ചവിട്ടുനാടകം ഉപജ്ഞാതാവ് ചിന്നതമ്പി അണ്ണാറിയുടെ ശില്പം കൊച്ചി മുസിരിസ് ബിനാലെയുടെ ആദ്യ എഡിഷന്റെ ഭാഗമായി-2012) അവയുടെ ഐതിഹാസികമായ രാഷ്ട്രീയപ്രാധാന്യത്തെക്കണ്ട് പുതിയൊരു കാലത്ത് അടിമുടി സ്ഥാപനവൽകൃത സന്ദർഭങ്ങളിൽ ആഘോഷിക്കുന്നു. ഇതെല്ലാം കേരളത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ശില്പികൾക്കും ചിത്രകാരന്മാർക്കും ചില ശ്രദ്ധേയഇടങ്ങളും സാമൂഹികജീവിതവും പകരുന്നുണ്ട്. സമൂഹമനസ്സിൽ പലപ്പോഴും തങ്ങളും ജനാധിപത്യവും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുത്താൻ സഹായിക്കുന്ന ചില കീഴാള രാഷ്ട്രീയപ്രമേയങ്ങൾ ഉണർത്തിവിടുന്ന മാന്ത്രികവസ്തുക്കളായി ശില്പങ്ങൾ കേരളത്തിന്റെ പൊതുവിടങ്ങളിൽ കൂടുതലായി കാണപ്പെടാൻചിലപ്പോഴൊക്കെ കിട്ടുന്ന അവയുടെ ഈ ക്ലിഷേയായ അടങ്കൾപോലും സഹായിക്കുന്നു.

പുതിയ കാലത്ത് ശില്പികൾക്ക് വലിയ പണച്ചെലവു കൂടാതെ അവർ ചെയ്യാനാഗ്രഹിക്കുന്ന സ്മാരകസ്വഭാവത്തിനു വേണ്ടതായ വലിപ്പത്തിൽ ശില്പം ചെയ്യാനും ഇതു സഹായിക്കുന്നു. എന്നാൽ, ഇവയൊക്കെ കലയുടെ സ്ഥാപനങ്ങൾ അവയുടെ സ്വത്വ പ്രതിനിധാനത്തിനുവേണ്ടിയും കൂടി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഇടങ്ങളാണ് എന്നതും ശ്രദ്ധിക്കണം. അവിടെ രാഷ്ട്രീയ ഓർമ്മകളും, അവയുടെ സാമഗ്രികളും വളരെയെളുപ്പം ഫെറ്റിഷ്യ കളാകുന്നുമുണ്ട്. മറ്റൊരു പുറത്ത് നിയോലിബറൽ ഉണർവുകൾ മുഴുവൻ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി കേരളമെന്ന മേഖലയിൽ ഒരു ലോകകലയുടെ കേന്ദ്രം കൊച്ചി നഗരത്തെ ബ്രാൻഡ് ചെയ്തുകൊണ്ട് നിർമ്മിക്കുന്ന കൊച്ചി-ബിനാലെ ഫൗണ്ടേഷന്റെ സ്ഥാപനവൽക്കരണത്തിന്റെയും ഇവൻ്റ് മാനേജ്മെന്റിന്റെയും ഭാഷയിലോലും കലയിലെ പ്രബലമായ യൂറോ-അമേരിക്കൻ മേധാവിത്തത്തെ ചാടിക്കടക്കുന്നതിന്റെ രാഷ്ട്രീയമായ അടരുകളും ഇന്ത്യൻ കലാചരിത്രത്തിന്റെതന്നെ പൊളിച്ചെഴുത്തും ഉണ്ട്.

കലയ്ക്ക് പല അടരുകൾ ഒരുമിച്ചു വിരിഞ്ഞ സാമൂഹികജീവിതം ഈ പ്രദേശത്ത് നേടിത്തരാൻ റാഡിക്കൽ പുരുഷന്റെ വിപ്ലവഭാഷയുടെ ഉള്ളിലെ ദ്വന്ദ്വം (പ്രതിലോമകരം/പ്രതിരോധം) പര്യാപ്തമായിരുന്നില്ല. അത് പൊതുവിൽശക്തമായ ഒരു എതിർകക്ഷിയോടുള്ള ഏകമുഖമായ പ്രതിരോധമായിരുന്നു. എന്നാൽ പലർ പങ്കെടുത്തുപരിവർത്തനം വരുത്തുന്ന നവ-സാമൂഹികഭാവുകത്വങ്ങളുടെ സംവാദമാണ് ഇന്ന് സമകാലികതയിൽ കലയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ഇത്തരം അടരുകൾ അനിവാര്യമായും മുന്നോട്ടുവരുന്നത്.

കാലവും കാണിയും

കാലക്കണക്കിൽ കൃത്യമാകുന്ന ഒരു സാമാന്യധാരണയനുസരിച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര കേരളകലാചരിത്രം അറുപതുകളിൽ 'മലയാളിയായ കലാകാരന്മാർ' കലതേടി നടത്തിയ കുടിയിറക്കങ്ങളിൽ തുടങ്ങുന്നു. പക്ഷേ, ഈ കുടിയിറക്കം ഒറ്റപ്പെട്ട രൂപത്തിൽ വളരെ മുമ്പേയുള്ള ഒരു ദൃഷ്ടാന്തം തന്നെയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ കേരളം വിട്ടുപോയിട്ട് യാത്രകൾചെയ്ത് ഉത്തരേന്ത്യൻ തന്മൂലാക്കന്മാരുടെയും അച്ചടിവിദ്യയുടെയും പിന്തുണയോടെ രവിവർമ്മ പരിചയപ്പെടുത്തിയതാണ് സമകാലിക സാഹിത്യരൂപത്തെപ്പോലും സ്വാധീനിച്ച ആ യഥാതഥചിത്രണത്തിന്റെ ലോകപരിവർത്തനശേഷി. അത് ഇന്നും കേരളത്തിന്റെ കാഴ്ചയുടെ സംസ്കാരചരിത്രത്തിൽ വിമർശാത്മകമായി വകയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടില്ല. അത് എളുപ്പവുമല്ല. അതുകൊണ്ടുകൂടിയാകാം,

എങ്ങോട്ടും കടിയിറങ്ങാതെ ഇവിടെ രൂപപ്പെട്ട ‘മലയാളി’യുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ച ചിത്രകാരന്മാർ എന്നെന്നേക്കുമായുള്ള ഒരുതരം സമ്പ്രദായവിരുദ്ധതയുടെ സൂചകമായി ഒരളപ്പത്തിനുവേണ്ടി രവിവർമ്മയുടെ ഭാഷയെ കരുതിപ്പോയത്. ഇവിടെ രൂപപ്പെട്ട ‘മലയാളി’യുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ച സാഹിത്യീയത അതിനു കറച്ചൊക്കെ പിന്തുണയും നല്കി.

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഇന്ത്യൻ പ്രാദേശികഭാഷാസംസ്കാരങ്ങളിൽ (പത്രമാസികകൾ, ഫിലിം പോസ്റ്ററുകൾ, പരസ്യങ്ങൾ, ബിൽബോർഡുകൾ തുടങ്ങിയ ഇടങ്ങളിൽ) വികസിച്ച അച്ചടിചിത്രങ്ങൾ അതാതിടങ്ങളിൽ ഫോട്ടോഗ്രഫിയും സാഹിത്യചിത്രീകരണങ്ങളും ആധുനിക ഡിസൈൻരീതികളും ഉല്പാദിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിശ്ചിതമായ സംസ്കാരസ്വഭാവങ്ങൾ അവയിൽ കാണാം. അങ്ങനെ ഒരു ‘കേരള ആർക്കൈവ്’ ഉണ്ടെന്നു കരുതുക. തെരുവുകളുടെ മാറുന്ന പല മുഖച്ഛായകളിലും വ്യക്തിജീവിതം മുതൽ സാംസ്കാരികമാറ്റങ്ങൾവരെ നിരന്തരമായ നോട്ടക്കാരടെ ഭാഷയിൽ അവ കുറിച്ചിട്ടു സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ടാകാം.

1956-ലെ കേരള സംസ്ഥാനപ്പിറവി മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ് ആഘോഷിച്ചത് കണ്ണാടി നോക്കി പൊട്ടുതൊടുന്ന മുല്ലപ്പൂ ചൂടി നേര്യതുടത്ത ഒരു മങ്കയെ പിറകവശം പാർത്ത് നോക്കുന്ന കാണിയായി വായനക്കാരനെ നിർമ്മിച്ചുകൊണ്ടാണ്. അയാൾ ആ കാണി ആയിത്തീരുകയും ചെയ്തു. അതിന്മേൽ ‘My dearest’ എന്ന് ആരോ എഴുതിപ്പോയിരിക്കുന്നു, ചിത്രം കണ്ട ഒരാളേഴുന്നിലാകാം. യാദൃച്ഛികമായി എന്റെ കയ്യിൽവന്ന ഒരു കോപ്പിയിൽ കണ്ടതാണ്. ആരാധിക്കപ്പെടുന്ന കാഴ്ചവസ്തു (അത് ദേശമായാലും പ്രണയിനിയായാലും) പലപ്പോഴും അറിയാതെ കാണി തന്നിലെ നോട്ടക്കാരന്റെ സ്വത്വം നിർമ്മിക്കും. പഴയ മാസികകളുടെ ആർക്കൈവുകളിൽ നോക്കിയാൽ കാണുന്ന ഇത്തരം ചില അടയാളവാക്യങ്ങൾ, നോട്ടത്തിന്റെ പൊരുളുകൾ എന്നോണം, ‘മലയാളി’നോട്ടക്കാരന്റെ മനോവ്യാപാരത്തിന് ഫോറിൻസിക് തെളിവായി നില്ക്കുന്നത് കാണാം.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരമുള്ള നമ്മുടെ കലാചരിത്രകഥ, പൊതുവേ കലയ്ക്കുതെ രണ്ടുതരം പുരസ്കാരം സൃഷ്ടിച്ചു. സാമ്പ്രദായികർ/പ്രാദേശികരും, ആധുനികർ/സമകാലികരും. എന്നിട്ടും ഈ ധ്രുവീകരണത്തിനു കാരണമായ ഭാവുകത്വവ്യതിയാനങ്ങളോട് സൂക്ഷ്മ പുലർത്താൻ പൊതുവേ വിമുഖതയാണ്. തങ്ങൾ ഏറെക്കുറെ പരിചയിച്ച സാഹിത്യ ഭാവുകത്വത്തിലുള്ള കലയുടെ തുടർച്ചക്കും പരിരക്ഷക്കും വേണ്ടിയെന്നപോലെ (ആധുനികതാവാദത്തോടുള്ള വിരുദ്ധതയോടെ)

കലയുടെ കാര്യത്തിൽ പൊതുവേ കേരളം കാണപ്പെടുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ, ഒരു സെക്ഷലർ പൊതുവിടം വികസിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നാണ് ഒരു ആധുനികശില്പം എന്ന ധാരണ പകരാൻ പൊതുവേ ഇവിടെ സാധിച്ചിട്ടില്ല. അക്കാദമിക് ആർട്ട് സ്കൂൾ ശൈലിയിൽ ലൈഫ് സ്റ്റഡി ചെയ്തപ്പോലെയിരിക്കുന്ന പല ശില്പങ്ങളും പ്രതിമകളും ഇന്ന് കേരളത്തിൽ അങ്ങോളമിങ്ങോളമുണ്ട്. പക്ഷേ ഒരു ശില്പം, ഒരു പുജാ വിഗ്രഹം ആണെന്ന് ജനങ്ങൾ തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്ന അവസ്ഥ പോലുമുണ്ട്. പൊതുവിടം മതേതരമാക്കുന്നതിനേക്കാൾ മതപരമാക്കാനുള്ള പ്രവണത ഏറിവരുന്ന ഈ കാലത്ത് ശില്പികളോ, സ്ഥാപനങ്ങളോ ഭരണകൂടം തന്നെയോ പൊതുവിടത്തെ എങ്ങനെ സമകാലിക ആധുനികജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന സൗന്ദര്യരൂപമാക്കാം എന്ന് ചിന്തിക്കുന്നില്ല. ആധുനികർക്ക്/സമകാലികർക്ക് 'ലോകകല്പ'യുടെ മാതൃകയിൽ കലയനുഭവം പകർന്ന് ഇവിടെ വന്ന ബിനാലേയോട് സാധാരണക്കാരനായ മലയാളി കാണിയ്ക്ക് മിശ്രപ്രതികരണം വരാൻ ഒരു കാരണം ഭാവുകത്വപരവുമായി കലയിൽ അയാളിവിടെ അനുഭവിക്കുന്ന ആധുനികതാനഷ്ടമാണ്, അസൂപ്രജ്ഞതയാണ്.

കലതേടി നഗരപ്രദേശങ്ങളിലേയ്ക്ക് മലയാളി ഗ്രാമീണരായ യുവാക്കൾ 'ആധുനികതയുടെ നെരിപ്പോട്ടം' ഉള്ളിലാക്കി പടിയിറങ്ങിയ ആ 'കഥാപാത്രങ്ങളിൽ' മാത്രമായി ആധുനികകലയുടെ കഥ തുടങ്ങുന്നതും ഒടുങ്ങുന്നതും ഭാവുകത്വപരമായ അടവുകളിലാണ്. മുകുന്ദന്റെ 'ദൽഹി' എന്ന നോവലിലെ അരവിന്ദനെപ്പോലെ (പാട്രീസ് ലുഥുംബയുടെ കൊലയിൽ ഇവിടെയിരുന്ന് ദുഃഖിക്കുന്നവനും വിപ്ലവം പല ബിംബങ്ങളായി സ്വീകരിക്കുന്നവനുമായ) ഒരു റിബൽ കഥാപാത്രം ആയി മലയാളി പൊതുസമൂഹം പൊതുവിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന കണ്ടു. ഒരു 'ഫിക്ഷണൽജീവി' മാത്രമാണിയാൾ. വാസ്തവത്തിൽ ഇവിടെ വകയിരുത്തപ്പെടാത്ത, കാഴ്ചയുടെ ആധുനിക കലാഭാഷകളും അവയുടെ തുടർച്ചകളും, അവയിൽ നിന്നുള്ള ശക്തമായ വിടുതലുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി കുറേക്കൂടി സൂക്ഷ്മമായി ഈ കുടിയിറക്കങ്ങളെ പ്രത്യേകം കാണുന്നത് കൂടുതൽ ഫലപ്രദമാകും. കലയുടെ ചരിത്രം രേഖീയമായ കാലബോധത്തിലല്ല പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. കലാകാരനായി പൂർണ്ണമായി ജ്ഞാനസ്നാനം ചെയ്തവർ മാത്രമല്ല ആ വ്യാവഹാരികതയെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്ന പലരും ജീവിക്കുന്ന നിത്യജീവിതവഴിയിലും കാലബന്ധങ്ങൾ തലങ്ങും വിലങ്ങും കിടക്കുന്നു.

മറ്റൊരു കാര്യമുള്ളത്, സിനിമയിലും സാഹിത്യത്തിലും മലയാളിയ്ക്ക് ഒരു അന്തർദ്ദേശീയനാകാൻവിമുഖതയില്ല. ഫിലിം സൊസൈറ്റി

പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെയും ആധുനികകവിതയുടെയും മാർക്സിസ്റ്റ് ദർശനങ്ങളുടെയും ദേശാന്തരഭാവുകത്വങ്ങൾക്ക് കേരളത്തിൽകിട്ടിയ വലിയ സാംസ്കാരിക ഇടവും ഇതിന് സഹായിച്ചു. പക്ഷേ, ചിത്ര-ശില്പകലയുടെ കാര്യം വരുമ്പോൾ ഇതേ ആളുകൾ ഉത്തരവാദിത്തമുള്ള ആസ്വാദകരെന്ന നിലയിൽ, ആധുനികർ പോലുമാകാൻ പരിമിതമായിട്ടേ മുൻകൈ എടുത്തിട്ടുള്ളൂ. ഇതിനിടെ ലളിതകലാഅക്കാദമി പോലുള്ള സാംസ്കാരിക സ്ഥാപനങ്ങളിൽ മാറിമാറി വരുന്ന ഭാരവാഹിത്വങ്ങൾ 'കലയെ ജനകീയമാക്കാൻ' (ആധുനികമാക്കാനല്ല എന്നതാണ് വിരോധാഭാസം) നാടെങ്ങും ഗാലറി സ്ഥാപിച്ചിട്ടും ബസ്സോടിച്ചിട്ടും കലയുടെ പേരിൽ മലയാളികാണി അതിലെ അധികാരബന്ധങ്ങളും നവലോകവും തിരിച്ചറിയുന്നവനാകാൻ അക്കാരണം കൊണ്ടൊന്നും സാധിച്ചെന്നു പറയാനാകുന്നില്ല.

സ്ഥാപിതകേന്ദ്രങ്ങൾ ഇങ്ങനെ ആധുനികകലയുടെ പേരിൽ ജനങ്ങളുമായി ഇടപെടുന്നതിന് പ്രയാസപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ, ഇന്ന് നവമാധ്യമ കാലം ഇക്കാര്യത്തിൽ പുതിയൊരു അനുകൂലസന്ദർഭം സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. കേരളവുമായി ബന്ധമേയില്ലാത്ത, ഈ ലോകത്തെ വേറെ ഏതെങ്കിലും നാട്ടിൽ നടക്കുന്ന കലാവിപ്ലവം പോലും ഒരർത്ഥത്തിൽ 'മലയാളി'യുടെ കൂടി ആകാം, അയാൾ സേർച്ച് എൻജിനുകളുടെ സഹായത്താൽ മോണിറ്ററിൽ നിർമ്മിക്കുന്ന ഡിജിറ്റൽ പ്രൊട്ടോക്കോളുകൾക്ക് വിധേയനായി നിർമ്മിക്കുന്ന ഇന്റർനെറ്റ് രാജ്യം മറ്റൊരു 'വിർച്വൽകലാ ചരിത്രം' അയാൾക്കു പകരുന്നു. പണ്ട് നേരിട്ടനുഭവിക്കാൻ ആകാത്ത കലാചരിത്രം തന്റേതുകൂടിയാണെന്ന് അനുഭവിക്കാവുന്നതിനുള്ള സാമഗ്രിയായത് യൂറോപ്യൻകലയുടെ പരിമിതമായി ലഭ്യമായിരുന്ന ചരിത്ര പുസ്തകങ്ങളാണെങ്കിൽ ഇന്ന് ഒരാൾക്ക് ലോകത്തെ ഏതിടത്തെ കലാവ്യവഹാരവും കണ്ട്, അവയെ സ്വന്തം കാണൽശീലത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കാം. അതിനാൽ, കേരളം രൂപപ്പെട്ടനാൾ മുതൽ ഇന്നോളം, ഒരു ഭൂപ്രദേശം എന്ന നിലയിലും അവിടെ പുഷ്പിപ്പടുന്ന പ്രത്യേക സാഹിത്യസംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗം എന്നനിലയിലും രൂപപ്പെട്ട, കഥ നേരെ വായിക്കുന്ന വെറും വായനക്കാരനായ ഒരു 'മലയാളി' മാത്രമല്ല ചിത്ര-ശില്പവ്യവഹാരത്തിൽ ആകൃഷ്ടരായി ഇന്നുള്ളത്. സമകാലിക കലാചരിത്രനിർമ്മിതിയിൽ അയാൾ കാണി അഥവാ 'വായനാമനുഷ്ഠി' ആണ്. അയാൾ പല കാലങ്ങളിൽ ഒരേസമയം ഇടപെടുന്നു. അങ്ങനെയും ഒരു 'മലയാളി കാണി'യുണ്ട്.

കുറിപ്പുകൾ

1. കാണുക, ബിപിൻ ബാലചന്ദ്രന്റെ ലേഖനം. ആധുനിക മലയാള ദൃശ്യകല: ചരിത്രവും വ്യവഹാരവും. (കാണി, 2017.)
2. പാശ്ചാത്യ 'അക്കാദമിക്' നിയമിതത്വം ഇവിടെ വന്നത് ഒരു ആധുനികതയുടെ ലക്ഷണമല്ല സാമൂഹികതയുടെതാണ്. പക്ഷേ അത് എന്നേക്കും വേണ്ടിയുള്ള ആധുനികതയാണ് എന്നപോലെ, ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടു മുഴുവനും മലയാളിയുടെ ചിത്രം കാണൽ ശീലങ്ങളെ നയിച്ചു. മിനിയേച്ചറും, പട് പെയിന്റിംഗും പോലുള്ള പാരമ്പര്യ ചിത്രകലകൾ കേരളത്തിൽ നിലവിലില്ലാതിരുന്നതുകൊണ്ട് കേരളത്തിലെ കലാസങ്കല്പങ്ങളിൽ 'അക്കാദമിക്' നിയമിതത്വം മൂല്യസംഹർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചില്ലെന്ന ആർ.നന്ദകുമാർ നടത്തിയ ശ്രദ്ധേയനിരീക്ഷണമുണ്ട്. ആധുനികകേരളത്തിലുള്ള ചിത്ര ശില്പകലകളുടെ കാലക്രമസരിച്ച് സംസ്കാരപഠനങ്ങളുടെ ഭാഗമായ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഉള്ള ഒരു ചരിത്രവിചാരം എഴുതിയിട്ടുള്ളത് ആർ.നന്ദകുമാറാണ് *Painting and Sculpture in Modern Kerala: A Historical Overview*, Kerala State Gazetteer, Vol4, Part 2. അതനുസരിച്ച് ആധുനികതയുടെ മുഹൂർത്തം രവിവർമ്മയിൽ തുടങ്ങുന്നു. സംസ്കൃത കൃതികളുടെ തർജ്ജമകളും അവ പഠിച്ച് ചർച്ച ചെയ്യുന്ന വിവിധ സംഘങ്ങളും മറ്റും നിലവിൽ വന്ന ആ കാലഘട്ടം നിയോ ക്ലാസ്സിക്ക് ഭാവുകത്വവുമായി സാഹിത്യം ബന്ധത്തിൽ വരുന്നുവെന്നും അതിനൊത്ത രൂപം മറ്റുകലകളിൽ ഇല്ലെന്നും വന്നു. ആ ഒഴിഞ്ഞ ഇടം ആണ് ഒരുതരത്തിൽ രവിവർമ്മചിത്രങ്ങൾ നികത്തി നേടിയത് എന്ന നിരീക്ഷണമുണ്ടിതിൽ. ഒപ്പം തന്നെ Industrial School of Art കൾ വഴി കൊളോണിയൽ പരിശീലനങ്ങൾ ലഭിച്ച തിരുവിതാംകൂർ ക്രാഫ്റ്റ്സ്സ്മനെ കുറിച്ചും ട്രാവൻകൂർ സ്റ്റേറ്റ് മാനുവൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കോളനി ഭരണം കൊണ്ട് ഇന്ത്യയിൽ പലയിടത്തും എന്നപോലെ കേരളത്തിലും നിലവിൽവന്ന ചില ഇൻഡസ്ട്രിയൽ സ്കൂളുകൾ, ഇൻഡോളജിസ്കൂൾ, ഉത്തരേന്ത്യൻ രാജകുടുംബങ്ങളുമായി കേരളത്തിലെ രവിവർമ്മ കുടുംബത്തിന്റെ ചില ബന്ധങ്ങൾ, പുറത്തുനിന്നും വന്ന് കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രശില്പങ്ങളെക്കുറിച്ച് പഠിച്ച ചില കലാചരിത്രകാരർ, സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം മദ്രാസ് സ്കൂൾ, ബറോഡ ഫാക്കൽറ്റി തുടങ്ങിയ അക്കാദമിക് കേന്ദ്രങ്ങളിൽ വികസിച്ച കലാഭാഷകൾ, കല തേടി പുറത്തേക്ക് പോയ കലാകാര തലമുറകൾ എന്നിങ്ങനെ പലതും കേരളത്തിന്റെ കലയനുഭവത്തിന്റെ കൂടി ഭാഗമാകാൻ. അവ മോഡേൺ ഇന്ത്യൻ ആർട്ടിന്റെയും മലയാളിയുടെയും അകവും പുറവും ഒന്നാക്കിയ ചില കലാചരിത്രസന്ദർഭങ്ങളാണ്. പക്ഷേ അങ്ങനെ ഇവയെ അകത്തുനിന്ന് ഏകോപിപ്പിച്ച് ആധുനികകാലഘട്ടവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി തുടർച്ചയായി മനസ്സിലാക്കുന്ന ഒരു വ്യവഹാരം ഉണ്ടായിട്ടില്ല. ആ ഏകോപനത്തിന് കാലാനുകൂലനികമായ ഒരു രേഖീയ രീതിശാസ്ത്രം മതിയാകുകയുമില്ല.