

# बिसौ शताब्दीमा पाश्चात्य कला : दोस्रो विश्वयुद्धको सँघारसम्म आइपुग्दा

नवीन्द्रमान राजभण्डारी

## लेखसार

पाश्चात्य कलाको इतिहासमा बिसौ शताब्दीमा जस्तो अनेकौं वाद एवम् शैलीहरू यस अधिका शताब्दीहरूमा देखा परेका थिएनन् । परम्परादेखि विग्रह र आधुनिकतातर्फ अग्रगमनको युगका रूपमा यो शताब्दी स्मरणीय रहेको छ । यस युगमा प्रवर्तित विविध वाद, शैली एवम् कला आन्दोलनहरूले कलालाई सर्वथा नवीन तथा आधुनिक स्वरूपमा प्रस्तुत गरेका थिए । प्रस्तुत लेखमा बिसौ शताब्दीको युरोपेली कलाका पृष्ठभूमि, आधुनिक कलाको जन्म तथा दोस्रो विश्वयुद्ध सुरु हुनु अगाडिसम्म देखापरेका कलाका शैली, प्रवृत्ति, कला अभियानहरू एवम् समग्र कला क्षेत्रमा तिनले पारेका प्रभावबारे चर्चा गरिएको छ ।

## पृष्ठभूमि

पाश्चात्य कलाको इतिहास एकदम सिलसिलाबद्ध रहिआएको छ । प्रत्येक कालखण्डको कलाको सोभन्दा अघिल्लो र पछिल्लो कालखण्डको कलासँग तादात्म्य रहेको हुन्छ वा भनौं, कुनै निश्चित समयको कला सोभन्दा अगाडिको र पछाडिको समयको कलाबिच सेतुको रूपमा रहेको हुन्छ । यो अविराम क्रमबद्धता नै पाश्चात्य कलाको इतिहासको विशेषता रहिआएको छ । बिसौ शताब्दीको युरोपेली कलाका बारेमा चर्चा गर्नुअगाडि यसको पूर्वपीठिका अर्थात् उन्नाइसौं शताब्दीको कलाबारे सङ्क्षेपमा नै भए पनि सामान्य चर्चा वाञ्छनीय छ ।

उन्नाइसौं शताब्दीको प्रारम्भसँगै पाश्चात्य कलामा दुईओटा प्रमुख कला आन्दोलनहरू 'नवशास्त्रीयतावाद' (निओ-क्लासिसिज्म) र 'स्वच्छन्दतावाद' (रोमान्टिसिज्म) देखापरेका थिए । यीमध्ये एकेडेमी र राष्ट्रिय कला प्रदर्शनीहरूमा नवशास्त्रीयतावादको प्रभुत्व रहेको थियो भने स्वच्छन्दतावादले भावी प्रवर्तनकारी कला आन्दोलनहरूका लागि मार्गप्रशस्त गर्ने भूमिका निर्वाह गरेको थियो । जाक-लुई डेभिड (सन् १७४८-१८२५), जाँ-ओगुस्ट-डोमिनिक ईंग्र (सन् १७८०-१८६७) आदि कलाकारहरूले विगतको समृद्ध परम्परालाई बदलिँदो समयको परिप्रेक्ष्यमा विश्वव्यापी, स्थायी र सुन्दर सिर्जनाका लागि माध्यमका

रूपमा नवशास्त्रीयतावादलाई अवलम्बन गरेका थिए । उनीहरू कलाले दर्शकको नैतिक सदगुण र सुरुचिलाई प्रोत्साहित गर्नुपर्छ भन्ने अपेक्षा राख्थे । स्वच्छन्दतावादले व्यापकताका बदला वैयक्तिकता र विचारका बदला भावनालाई जोड दिएको थियो । स्वच्छन्दतावादी चित्र तथा मूर्तिहरू साहित्य, भू-दृश्य, समकालीन घटनाहरू वा कलाकार स्वयम्का कल्पनामा आधारित नाटकीय अथवा सवेगपूर्ण विषय वस्तुमा आधारित हुन्थे । समग्रमा स्वच्छन्दतावादी कलाकारहरूको उद्देश्य चित्रमा तीव्र भावद्वारा दर्शकको मन उद्वेलित गर्नु रहेको थियो । असमानुपातिक सन्तुलनमा आधारित सशक्त संयोजन, चर्ककला रङ सङ्गति तथा खुकुला तुलिकाघातहरू तिनका विशेषता थिए ।



Jacques-Louis David, *Oath of the Horatii*, 1784, Oil on canvas, 326 cm x 427 cm. Musée du Louvre, Paris.



**Theodore Géricault, *Raft of the Medusa*, 1818-1819.** Oil on canvas, 491.5 cm x 716.5 cm. Musée du Louvre, Paris.



**Jean-François Millet, *The Gleaners*, 1857.** Oil on canvas, 84 cm x 112 cm. Musée d'Orsay.

फ्रान्सका तेओडोर जेरिको (सन् १७९१-१८२४) र ओजेन देलाक्रा (सन् १७९८-१८६३), स्पेनका गोया (सन् १७४६-१८२८), इङ्गल्यान्डका विलियम टर्नर (सन् १७७५-१८५१) र जोन कन्स्टेबल (सन् १७७६-१८३७), जर्मनीका क्यास्पर डेभिड फ्रेडरिख (सन् १७७४-१८४०) आदि अत्यन्त प्रभावशाली स्वच्छन्दतावादी चित्रकारका रूपमा चिनिन्छन् ।

सन् १८४० का दशकको उत्तरार्द्धमा 'रिअलिज्म' अर्थात् 'यथार्थवाद'को उदय भएको थियो । ग्युस्ताव कुर्बे (सन् १८१९-१८७७), ओनोरे दोमिय (सन् १८०८-१८७९), ज्याँ-फ्राँस्वाँ मिले (सन् १८१४-१८७५) जस्ता यथार्थवादी कलाकारहरूले सामान्य ग्रामीण जनजीवन र समाजका विपन्न वर्गलाई महत्त्व दिई तिनलाई कलामा उतारेका थिए । कलाका सम्बन्धमा स्थापित मान्यता र परम्परालाई यी यथार्थवादीहरूले चुनौती दिएका थिए । उनीहरू कला भनेको 'आवरणरहित यथार्थ' हुनुपर्छ भन्ने दृढ धारणा राख्थे । कलामा यथार्थवादी आन्दोलनको मूलभूत उद्देश्य समाज र प्रकृतिको प्रत्यक्ष अध्ययन तथा राजनीतिक एवम् सामाजिक विसङ्गतिलाई उदाङ्गो पार्नु थियो । अतः यथार्थवादी कला शैलीका विषय वस्तुमा सामान्य मानिसहरूको दैनिक जीवन, उनीहरूको सुख दुःखका कथा आदिकै प्राधान्य हुन्थ्यो । फलतः उनीहरूको कला जीवनको यथार्थ दर्पणको रूपमा रहेको थियो । तत्कालीन सन्दर्भमा यथार्थवाद अत्यन्तै प्रवर्तनात्मक दृष्टिकोण थियो । यो अत्यन्त चुनौतीपूर्ण

कला अभियान थियो । यसै यथार्थवादसँग जोडिएर सन् १८६० का दशकमा 'इम्प्रेसनिज्म' अर्थात् 'प्रभाववाद'को उदय भएको थियो ।

इम्प्रेसनिस्टहरूले विशुद्ध र अमिश्रित रङहरू तथा खुकुला तुलिकाघातद्वारा भू-दृश्य चित्रहरू रचना गरेका थिए । क्षण क्षणमा परिवर्तन भइरहने प्रकाशको प्रभावलाई समाउने उनीहरूको प्रयास रहेको थियो । शीघ्र नै यी इम्प्रेसनिस्टहरूले नवनिर्मित पेरिस नगरीका सडकहरूमा देखिने व्यस्त एवम् जीवन्त जनजीवनलाई पनि अङ्कन गर्न थालेका थिए । पातला रङ्गाङ्कन र प्रस्ट देखिने तुलिकाघातहरू, खुला संरचना तथा हेर्दा सामान्य जस्ता लाग्ने तर मानवीय अनुभूति र अनुभवका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण विषय वस्तुहरू प्रभाववादका विशेषता मानिन्छन् । प्रभाववादी चित्रकारहरूका लागि विषय वस्तुको सतही सादृश्य र तिनको सूक्ष्म अङ्कनसँग भन्दा त्यसमा दृश्यमान वातावरण तथा प्रकाशको समुच्चा प्रभावसँग सरोकार थियो । उनीहरू चाक्षुष यथार्थ तथा प्रकाशको प्राकृतिक गुणप्रति सचेत थिए । अतः मौसमको अवस्थाअनुसार प्रकाश र रङमा आउने परिवर्तन तथा थिएटरको स्पट लाइट एवम् क्याफेका लाल्टिनको प्रकाशको प्रभावबारे उनीहरूको अध्ययन केन्द्रित रहेको थियो ।

कलाका लागि निर्दिष्ट परम्परागत नियमहरूलाई लत्याउँदै सर्वथा नवीन सोच र शैलीलाई अङ्गीकार गरेका कारण अधिकांश कला इतिहासविद्हरू इम्प्रेसनिस्टहरूलाई आधुनिक कलाका प्रवर्तकका रूपमा मान्छन् । उन्नाइसौं शताब्दीमा औद्योगिक



**Claude Monet**, *On the Bank of the Seine, Bennecourt*, 1868. Oil on canvas, 81.5 cm x 100.7 cm. Art Institute of Chicago.

क्रान्तिले तत्कालीन समाजमा ल्याएको परिवर्तनसँगै मध्यम वर्गीय कला अनुरागीहरूको सङ्ख्या पनि ह्वात्तै बढेको थियो। परन्तु उनीहरूको रुचि भने रुढीवादी र परम्परागत कलाप्रति नै थियो। यी नव कला सङ्ग्रहकर्ताहरूबाट नियमित र औपचारिक कला संस्कृतिदेखि पृथक धारका यी आधुनिक कलाकारहरू लाभान्वित हुन सकेका थिएनन्। यी आधुनिक कलाकारहरूको लोकाप्रियता केही समीक्षक र सङ्ग्रहकर्ताहरू माझ मात्र सीमित थियो।

सन् १८८० का दशकको मध्य कालसम्म आइपुग्दा इम्प्रेसनिज्मले मजबुत जरा गाडिसकेको थियो। यसै समयदेखि अरू नयाँ कला अभियानहरू पनि क्रमशः देखापर्न थालिसकेका थिए। कलाका क्षेत्रमा देखापरेका यी नयाँ धारहरूले परम्परालाई झन् चुनौती दिन थालेका थिए। इम्प्रेसनिज्मलाई पछ्याउँदै उदाएको 'पोस्ट-इम्प्रेसनिज्म' अर्थात् 'उत्तर-प्रभाववाद' भित्र दुईओटा महत्त्वपूर्ण प्रवृत्तिहरू उत्थान भएका थिए। एकातिर पौल सेजान (सन् १८३९-१९०६) र जर्जेज सोरा (सन् १८५९-१८९१) ले आकृतिको संरचनागत मूल्यबारे अनुसन्धान गरेका थिए भने अर्कातिर पौल गोवँ (सन् १८४८-१९०३) र भिन्सँट भान गो (सन् १८५३-१८९०) ले मानवीय संवेगात्मक पक्षलाई अभिव्यक्त गरेका थिए।

पोस्ट-इम्प्रेसनिस्ट चित्रकारहरूमा सोरा र सेजान सर्वथा नवीन वस्तुपरक कलाका प्रणेताका रूपमा चिनिन्छन्



**Paul Cezanne**, *Mont Sainte-Victoire*, 1895. Oil on canvas, 92 cm x 73 cm.

भने भान गो र गोवँलाई मनोगत यथार्थलाई चित्रण गर्ने चित्रकारका रूपमा लिइन्छ। यी दुवै प्रवृत्तिले बिसौ शताब्दीको पूर्वाद्ध कालको कलाका लागि पूर्वाधारको काम गरेका थिए।

'सिम्बोलिस्टस्' अर्थात् प्रतीकवादी कलाकारहरूले बदलिँदो दुनियाँदेखि विरक्तिएर धुमिल कल्पनाको जगत्भित्र प्रवेश गरेका थिए। 'आर्ट नोव्यु' अर्थात् 'नव कला' आन्दोलनले प्राकृतिक आकार र ढाँचाहरूमा केन्द्रित डिजाइनाई पुनरुत्थान गरेका थिए। वास्तुकलाका क्षेत्रमा शताब्दीको प्रारम्भमा प्रश्रय पाएका ऐतिहासिक पुनरावृत्तिको प्रवृत्तिलाई शताब्दीको मध्यवर्ती समयसम्म आइपुग्दा प्राविधिक प्रवर्तनहरूले विस्थापित गरेका थिए। अन्ततः यसबाट आधुनिक गगनचुम्बी वास्तुकला (स्काइ स्क्रेइपर) को विकासका लागि ढोका खोलिएको थियो।

## आधुनिक कलाको जन्म

सामान्यतया एद्वार माने (सन् १८३२-१८८३), क्लोद मोने (सन् १८४०-१९२६), कामियू पिसारो (सन् १८३०-१९०३), पियरे-अग्युस्ट रेन्वा (सन् १८४१-१९१९), एड्गा देगा (सन् १८३४-१९१७) जस्ता इम्प्रेसनिस्ट कलाकारहरूलाई आधुनिक कलाको जनकका रूपमा लिइन्छ। सन् १८६० को दशकदेखि यी कलाकारहरूले थालनी गरेका बहु पक्षीय कला आन्दोलनको प्रभाव सम्पूर्ण युरोप र अमेरिकाको कला जगत्मा झन्डै सय वर्षभन्दा बढी समयसम्म कायम



Vincent van Gogh, *Bedroom in Arles*, 1889. Oil on canvas, 57.5 cm x 74 cm. Musée d'Orsay, Paris.

रहेको थियो। 'रिनेसाँ' अर्थात् पुनर्जागरण कालदेखि चल्दै आएका कला परम्परालाई परित्याग गर्दै अग्रगामी हुनु नै आधुनिक कलाको थालनी मानिन्छ।

कलाका सम्बन्धमा परम्परादेखि निर्धारित प्रचलन, शिल्प पद्धति, दृष्टिकोण र नियमहरू भन्नाले क्यानभासमाथि तेल रङ्गद्वारा निर्दिष्ट तरिकाले तुलिका सञ्चालन गर्नु, मूर्तिहरू धातुमा ढलान गर्नु, एक विन्दु दूरान्तरको नियमलाई पालन गर्नु, विवस्त्र मोडेल हेर्दै आकृतिको अध्ययन गर्नु, गहककला विषय वस्तुलाई मात्र बृहत् आकारका चित्र रचनाका लागि स्थान दिनु भन्ने बुझिन्छ। झन्डै चार सय वर्षदेखि कलाकारहरूले यिनै परम्परागत मार्गलाई पछ्याउँदै आएका थिए। यस अवधिमा देखा परेका प्रवर्तनकारी मानिएका कला अभियानहरू समेत यिनै परम्पराका अधीनस्थ रही अस्तित्वमा आएका थिए।

उन्नाइसौं शताब्दीको मध्य कालमा आएर कलाकारहरूले परम्परागत विरासतमाथि गम्भीर र तर्कपूर्ण प्रश्न उठाउन थालेका थिए। उनीहरूको चिन्तनका मूलतः दुईओटा आधारहरू रहेका थिए – पहिलो, परम्परालाई अन्धानुकरण गरेर अब कलालाई यसभन्दा अगाडि डोन्याइरहुनु सम्भव छैन र दोस्रो, द्रुत गतिमा भइरहेको सहरीकरण तथा औद्योगीकरणका कारण बदलिँदो विश्वका लागि परम्परागत कला असान्दर्भिक भइसकेको छ। यस सन्दर्भमा क्लोद मोनेको प्रकरण उल्लेखनीय छ। मोनेका एकेडेमिक गुरु उनलाई कुनै पनि विवस्त्र आकृतिलाई अवलोकन

गर्दा ग्रिक मूर्तिलाई स्मरण गर्न भन्थे। परन्तु आधुनिक जीवनसँग ग्रिक मूर्तिको कसरी सामञ्जस्य हुन सक्छ भन्ने प्रश्नले मोनेलाई विचलित बनाउँथ्यो। यस अतिरिक्त व्यावसायिक फोटोग्राफीको अभ्युदय पनि कलामा प्रयोगशीलताका लागि ठुलो उत्प्रेरणाको कारक बनेको थियो। त्यही काम फोटोग्राफीले गर्ने भएपछि फेरि उही प्राचीन पद्धतिलाई अवलम्बन गर्दै किन अड्कन गरिरहने भन्ने सोचाइले कलाकारहरूलाई पिरोल्न थालेको थियो।

यी कलाकारहरूले कला रचना गर्ने क्रममा परम्परालाई मात्र अस्वीकार गरेका थिएनन्, अपितु कलामा एकेडेमिक प्रशिक्षण, एकेडेमीका प्रदर्शनीहरू र तत्कालीन कला पारखीहरूको रुचिलाई समेत चुनौती दिएका थिए। त्यस ताका उनीहरूका लागि यो कदम निकै महँगो परेको थियो। आर्थिक लाभका दृष्टिले उनीहरूले चयन गरेको मार्ग निकै कष्टप्रद थियो। उनीहरूले कलाका क्षेत्रमा प्रचलित एवम् स्थापित धारभन्दा पृथक सर्वथा नवीन प्रयोगहरू गरेका थिए। नियमित र औपचारिक कला संस्कृतिदेखि भिन्न धारका यी आधुनिक कलाकारहरूका कामलाई त्यस बेला 'अभाँगाड'को संज्ञा दिइएको थियो। फ्रान्सेली भाषाबाट आएको 'अभाँगाड' शब्दले 'अगाडिको पङ्क्ति' वा 'अग्रगामी' भन्ने अर्थ बुझाउँछ।

परम्परादेखि विग्रह र आधुनिकताको सूत्रपात हठात् वा एकै पल्ट भएको थिएन। वास्तवमा आधुनिक कलाको अभियान विस्तारै र तर्कपूर्ण ढङ्गबाट क्रमशः अगाडि बढ्दै गएको थियो। कलाकारहरूले परम्पराप्रति प्रश्न उठाउँदै स्थापित नियमहरूलाई क्रमशः परित्याग गर्दै जान थालेका थिए। विग्रहको यस क्रमले एकपछि अर्को दशक हुँदै निरन्तरता लिएको थियो। कलामा आधुनिकता क्रान्तिकारी अवधारणा थिएन, बरु विकासवादी थियो। यथार्थवादी कलाकारहरूले सामाजिक दृष्टिले परम्परादेखि चल्दै आएका विषय वस्तुको विवरणात्मक, गहन र भव्य प्रस्तुतिलाई महत्त्व दिन छाडेका थिए भने प्रभाववादीहरूले स्केच र पूर्ण कामबिच अन्तर मान्ने स्थापित धारणालाई भङ्ग गरिदिएका थिए। तत्कालीन केही निश्चित दर्शक एवम् समीक्षकका दृष्टिमा यथार्थवाद र प्रभाववाद दुवै

कला अभियान उग्रवादी थिए। परन्तु यथार्थमा ती दुवै शैलीका कलाकारहरूले परम्पराका केही पक्षलाई अक्षुण्ण नै राखेका थिए।

## प्रारम्भिक आधुनिक कला

बिसौ शताब्दीको पाश्चात्य कलामा अनेकौं वाद एवम् शैलीहरू द्रुत गतिमा आउने जाने क्रम जारी रहेको थियो। कतिपय वाद एवम् शैलीहरू एकआपसमा विलय पनि भएका थिए। सन् १९०० मा पेरिसमा आयोजित विश्व मेलामा प्रदर्शित इम्प्रेसनिस्ट र पोस्ट-इम्प्रेसनिस्ट कलाकारहरूका कलाकृतिले तत्कालीन युवा कलाकारहरूमा गहिरो प्रभाव पारेका थिए। उन्नाइसौं शताब्दीका कलाकारहरू जापानी उड ब्लक प्रिन्टबाट प्रभावित थिए भने बिसौं शताब्दीको पूर्वार्द्धमा अफ्रिकी कलामा देखिने ज्यामितीय अमूर्तताप्रति कलाकार, कला सङ्ग्रहकर्ता एवम् समीक्षकहरूको अभिरुचि बढ्दै थियो।

विश्वलाई हेर्ने क्रममा आधुनिक कलाकारहरूले पनि अनेकौं नवीन दृष्टिकोण तथा शैलीहरू प्रवर्तन गर्न थालेका थिए। अधिकांश कलाकारहरूले भौतिक शास्त्र र मनोविज्ञानबारे अध्ययन गरेका त थिएनन्, अपितु यी दुई क्षेत्रबाट रूपान्तरण भइरहेको यही विश्वमा उनीहरू पनि बस्थे। समाजको सेरोफेरो भइरहेका निरन्तर परिवर्तनहरूले कलामा पनि आधुनिकताको चाहना र अन्वेषणलाई मलजल गर्दै थियो। यद्यपि बिसौं शताब्दीको पूर्वार्द्धसम्म पनि 'मोडर्न आर्ट' अर्थात् 'आधुनिक कला'ले विवादास्पद, आलोच्य, प्रचारपरक, अपरिपक्व, राजनीतिक हथकण्डा आदि विशेषण पाई नै रहेको थियो। आधुनिक कलाप्रति यी आरोप र आलोचनाहरू न्यायसङ्गत थिएनन्। वास्तवमा आधुनिक कला आधुनिक समाजको उपज थियो। यस शताब्दीको औद्योगिक समाजको गतिसँगै आधुनिक कलाकारहरू पनि अगाडि बढिरहेका थिए। 'नयाँपन'को अवधारणा नै 'मोडर्निज्म' अर्थात् 'आधुनिकता'को कसी बन्न थालेको थियो। 'अभाँगाड' लाई कलात्मक परिवर्तनको संवाहकका रूपमा लिइन् थालेको थियो। अभाँगाडको अवधारणाबाट बिसौं शताब्दीमा

कला शैलीहरूको द्रुत गतिमा परिवर्तनलाई योगदान पुगेको थियो।

बिसौं शताब्दीको पहिलो चरणमा चित्रकलाको क्षेत्रमा स्पेनिश कलाकार पाब्लो पिकासो (सन् १८८१-१८७३) र फ्रान्सेली कलाकार आँरी मातिस (सन् १८६९-१९५४) को उल्लेख्य भूमिका रहेको थियो। पूर्ववर्ती प्रभाववादी तथा उत्तर-प्रभाववादीहरूका तुलनामा यी दुई कलाकारहरू शीघ्र नै स्थापित हुन सफल रहेका थिए। मातिस जीवनभर कलरिस्ट रहेका थिए भने पिकासोले आफूलाई एक शैलीबाट अर्को शैलीमा स्थानान्तरण गरी नै रहेका थिए। उनी एकै पटक विभिन्न शैलीमा काम गर्थे। उनको पहिलो वैयक्तिक शैली 'सिम्बोलिज्म' अर्थात् 'प्रतीकवाद'बाट प्रभावित थियो।

## ब्लु पिरियड र रोज पिरियड : आधुनिक कलामा पिकासोको प्रवेश

सन् १९०१-१९०३ अवधिमा पिकासोले निलो रङको प्राधान्य रहेका केही चित्रहरू रचना गरेका थिए। मानवतावादी दृष्टिकोणबाट प्रेरित ती चित्रका विषय वस्तुमा पेरिस र बार्सिलोनाका भिखारी, सडक गायक, श्रमजीवी एवम् विपन्न वर्गका पात्रहरू थिए। यस ताका रचिएका उनका कामहरूलाई 'ब्लु पिरियड' चित्रका रूपमा वर्गीकरण गरिएका छन्।

पिकासोका ब्लु पिरियडको चित्र रचना 'वृद्ध गिटार वादक' (दि ओल्ड गिटारिस्ट) मा लामो र कृशकाय दृष्टिविहीन पात्रलाई एकोहोरोसँग गिटार वादनमा लीन देखाइएको छ। आकृतिमा देखिने लम्ब आकार र निलो रङले सोह्रौं शताब्दीका चित्रकार एल ग्रेको (सन् १५४१-१६१४) का चित्रमा देखिने आध्यात्मिक भावको स्मरण गराउँछ। ब्लु पिरियडको अवधि सन् १९०४ सम्म रहेको थियो।

सन् १९०४ देखि पिकासो स्थायी रूपमा पेरिसको माँमात्रमा बसाइ सरेका थिए। यसै समयदेखि उनका चित्र रचनाहरूमा निलो रङको ठाउँमा गुलाबी रङ देखापर्न थालेको थियो। सर्कसका विदूषक, नट, भाँड, नर्तक आदि चित्र-पात्रका रूपमा देखापर्न थालेका



**Pablo Picasso, *The Old Guitarist*, 1903.** Oil on canvas, 123 cm x 83 cm. Art Institute of Chicago.

थिए। यसलाई पिकासोको 'रोज पिरियड' भनिन्छ। ब्लु पिरियडको चित्रका मूल भाव मानवीय विषादको अभिव्यक्ति थियो भने रोज पिरियडमा समर्पण, मनोविनोद र कतै कतै नैराशयका भाव पनि थिए। यी चित्रमा रातो, सुन्तला, गुलाबी रङहरूको प्राधान्य रहेको थियो। आधुनिक कलाको विकासमा पिकासोको रोज पिरियडको महत्त्वपूर्ण प्रभाव परेको थियो।

## फाववाद : बिसौं शताब्दीको पहिलो कला आन्दोलन

फ्रान्समा एकेडेमीद्वारा आयोजना गरिने कला प्रदर्शनीहरूमा रूढीवादी निर्णायकहरूकै बाहुल्य रहेको अवस्था थियो। उनीहरू आधुनिक प्रवृत्तिका कलाकृतिहरूलाई हेय दृष्टिले हेर्थे। सन् १९०५ मा एकेडेमीप्रति असन्तुष्ट कलाकारहरूको एक समूहले

बसन्त कालमा आयोजना गरिने राष्ट्रिय प्रदर्शनीका विरुद्ध 'सल्लोदोतान' अर्थात् शरदकालीन प्रदर्शनीको थालनी गरेका थिए। यस प्रदर्शनीमा यथार्थवादी, प्रभाववादी, उत्तर-प्रभाववादी, प्रतीकवादीहरूका अतिरिक्त केही एकेडेमिक कलाकारहरूका कृतिहरू पनि समाविष्ट थिए। बिसौं शताब्दीको पहिलो कला आन्दोलनको सुरुआत यसै प्रदर्शनीबाट भएको मानिन्छ। त्यस प्रदर्शनीमा आँरी मातिस, आन्द्रे देर्रे (सन् १८८८-१९५४), मउरिस भ्लामँक (सन् १८७६-१९५८) आदि आधुनिक कलाकारहरू सम्मिलित थिए। प्रदर्शनी कक्षमा सजिएका उनीहरूका क्यानभासहरू विशुद्ध एवम् चर्हकिला रङहरूबाट रङ्गिएका थिए। यी युवा कलाकारहरूका कामलाई टिप्पणी गर्ने क्रममा कला समीक्षक लुई वोक्सेलले 'फाव्स' अर्थात् 'जङ्गली' उपमा दिएका थिए। यही शब्द 'फाव्स'बाट यी कलाकारहरू प्रसिद्ध भएका थिए।

फाव आन्दोलनलाई बिसौं शताब्दीको पहिलो कला आन्दोलन मानिन्छ। आँरी मातिस र आन्द्रे देर्रे यस आन्दोलनको अगुवा कलाकारका रूपमा चिनिन्छन्। यो कला आन्दोलन एकेडेमिक कलाका विरुद्ध अगाडि आएको आन्दोलन थियो। कुनै निर्दिष्ट नियम र सिद्धान्तमा यो वाद आधारित थिएन। यस शैलीमा काम गर्ने कलाकारहरू कलाका परम्परागत नियम



**Pablo Picasso, *Family of Saltimbanques*, 1905.** Oil on canvas, 201 cm x 203 cm. The National Gallery of Art, Washington, D.C.



**Henri Matisse, *The Woman with a Hat*, 1905.** Oil on canvas, 80.6 cm x 59.7 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

त्यागेर स्वतन्त्र भएर काम गर्थे । उनीहरू कला सम्बन्धी स्थापित मान्यतालाई मान्दैनथे । उनीहरू आफ्ना चित्रमा विजातीय तथा चर्हाकिला राता, पहेंला, निला, हरिया आदि रङहरू अति स्वच्छन्द र निःसङ्कोच पोत्थे । भू-दृश्य, स्थिर वस्तु, समुद्री किनार, पोर्ट्रेट, दैनिक जीवन आदि उनीहरूका विषय वस्तु थिए । विरूपण (डिस्टोर्सन) गरिएका आकृतिहरू, समतल र विशुद्ध रङहरूको संयोजन, छाया प्रकाशको सर्वथा अभावका कारण फाव चित्रकारहरूको चित्र झट्ट हेर्दा कुनै बाल कला जस्तो प्रतीत हुन्थ्यो ।

स्वच्छन्दतावादी कलाकार ओजेन देलाक्रा तथा उत्तर-प्रभाववादीहरू पौल गोग्वँ र भिन्सँट भान गोका चित्रहरू फाववादीहरूको प्रेरणाका स्रोत थिए । तत्कालीन कला जगत्मा प्रचलित कलाभन्दा नितान्त बेग्लै र अनौठा देखिने उनीहरूका काम जनताले मन नपराउनु स्वाभाविक नै थियो ।

सन् १९०५ मा सिर्जित देखेको 'कोलिओरेका



**André Derain, *Mountains at Collioure*, 1905.** Oil on canvas, 81.3 cm x 100.3 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.

पहाडहरू' (माउन्टेन्स एट कोलिओरे) र मातिसको 'टोप लगाएकी महिला' (दि वुमन विथ दि ह्याट) लाई फाववादको सुरुका महत्त्वपूर्ण कृतिका रूपमा लिइन्छन् । देखेको रचना भान गो, सोरा, गोग्वँ र आर्ट नोब्युबाट प्रेरित थियो । 'सल्लोदोतान'मा मातिसको 'टोप लगाएकी महिला' सार्वजनिक गरिँदा त्यसको घोर आलोचना भएको थियो । चित्रमा दृश्यमान खम्बा डूड्ड, अपुरो जस्ता लाम्ने तुलिकाघातहरू र स्वेच्छाचारी रङ सङ्गतिका कारण तत्कालीन समीक्षकहरूले चित्रलाई अति रूखो र अराजक भनी टिप्पणी गरेका थिए । परन्तु यथार्थमा मातिस सबल र विचारशील आधुनिक सर्जक थिए । उनले आफ्ना रचना मार्फत सकारात्मक र रमणीय अनुभूतिलाई सम्प्रेषण गर्ने प्रयास गरेका थिए । उनकै शब्दमा – "चित्र भनेको थकाइ लागेको बेला आराम गर्ने कुसी जस्तो हुनुपर्छ ।"

सन् १९०८ सम्म आइपुग्दा फाववाद सेलाइसकेको थियो । मातिस स्वयम्ले सन् १९०७ पछि फाववादलाई छोडेर लयपूर्ण चित्र रचना गर्न थालेका थिए । फाववादबारे मातिसकै शब्दमा – "फाववाद नै सबै थोक होइन तर यो सबै कुराको सुरुआत भने हो ।"

### 'दि ब्रयुके' र आदिमवाद

उत्तरी युरोपमा हल्यान्डका भिन्सँट भान गो र बेल्जियमका जेम्स इन्सोर (सन् १८६०-१९४९) ले



**Karl Schmidt-Rottluff, Three Nudes – Dune**  
Picture from Nidden, 1913. Oil on canvas,  
98 cm x 106 cm. Staatliche Museen zu Berlin,  
Preussischer Kulturbesitz. Nationalgalerie.



**Emil Nolde, Masks, 1911.** Oil on canvas,  
73.03 cm x 77.47 cm. Nelson-Atkins Museum, Kansas  
City, Missouri.

विस्तार गरेका अभिव्यञ्जनावदी (एक्सप्रेसनिस्ट) परम्परालाई अनुसरण गर्दै युवा कलाकारहरूले जटिल संवेगात्मक एवम् आध्यात्मिक अवस्थालाई सम्प्रेषण गर्ने सन्दर्भमा अमूर्त आकार र रङहरू प्रयोग गर्न थालेका थिए ।

सन् १९०५ मा पेरिसमा फाव कला प्रदर्शनी भएको समय जर्मनीको ड्रेसडेनमा वास्तुकलाका चार जना विद्यार्थीहरू फ्रित्स ब्लेइल (सन् १८८०-१९६६), एरिख हेक्कल (सन् १८८३-१९७०), अर्नस्ट लुडविग किर्सनर (सन् १८८०-१९३८) र कार्ल स्मिथ रट्टल्फ (सन् १८८४-१९७६) ले चित्रकलामा नै समर्पित रहने निधो गर्दै 'दि ब्रयुके' अर्थात् 'दि ब्रिज' नाउँको समूह खडा गरेका थिए । केही समयपछि अरू जर्मन र युरोपेली कलाकारहरू यस समूहसँग आबद्ध भएका थिए । यो समूह सन् १९१३ सम्म सक्रिय रहेको थियो । यसका संस्थापकहरूले 'दि ब्रयुके' नाउँ जर्मन विचारक फ्रेडरिख नित्सेको सन् १८८३ मा प्रकाशित 'डस स्पेक जराथुस्त्र' को एउटा अनुच्छेदमा उल्लिखित वाक्यांशबाट लिएका थिए । त्यसमा नित्सेले भविष्यका लागि अझ सुयोग्य बन्नका लागि 'पुल' को रूपमा उत्थान हुन सक्ने मानवीय क्षमताबारे उल्लेख गरेका थिए ।

दि ब्रिज समूहका कलाकारहरूको अभिप्राय आफ्ना कला र आधुनिक क्रान्तिकारी विचारहरू तथा परम्परागत एवम् अभाँगाड कलाबिच 'पुल' (ब्रिज) वा शृङ्खला कायम गर्नु थियो । उनीहरूको धारणाअनुसार प्रचलित संस्कृति कृत्रिम र क्षयोन्मुख थियो । त्यस विरुद्ध सम्पूर्ण क्रान्तिकारी तथा अग्रगमनकारी विचारधाराका सर्जकहरू दि ब्रिजमा एकत्रित हुने छन् भन्ने उनीहरूको अपेक्षा थियो ।

प्राकृतिक वातवरणबिच रहेका विवस्त्र आकृतिहरू उनीहरूका प्रिय विषय थियो । यस सन्दर्भमा कार्ल स्मिथ रट्टल्फको 'निडेनको बालुवाको ढिस्को र तिन निर्वसनाहरू' (श्री न्युड्स - ड्युन पिक्चर फ्रम निडेन) उल्लेख्य रहेको छ । यस रचनामा तिन जना विवस्त्र नारीका सरलीकृत आकृतिलाई भू-दृश्यको पृष्ठभूमिसँग एकीकृत गरिएको छ । चित्रको शैली सरल र सीधा रहेको छ । यसलाई 'प्रिमिटाभिज्म' अर्थात् 'आदिमवाद'को आधुनिक प्रवृत्तिको उपयुक्त उदाहरणका रूपमा लिन सकिन्छ । पाश्चात्य कलाबाट अछुत रहेका अफ्रिका, अमेरिका र ओसिनियाका कला यसको प्रेरणा स्रोत रहेको थियो । आधुनिक कलाकारहरूको यस समूहले पश्चिमा संस्कृति इतर सौन्दर्यलाई आत्मसात् गरेका थिए । उनीहरू ती आदिम





**Ernst Ludwig Kirchner**, *Street Berlin*, 1913. Oil on canvas, 121 cm x 91 cm. The Museum of Modern Art, New York.

संस्कृतिलाई सभ्यताको प्रदूषणबाट मुक्त आध्यात्मिक ऊर्जाका स्रोत मान्थे। यस अतिरिक्त त्यस ताका जर्मनीमा लोकप्रिय संस्कृतिका रूपमा नमनवाद (न्युडिज्म) को उत्थान भइरहेको थियो।

सन् १९०६ मा एमिल नोल्डे (सन् १८६७-१९५६) दि ब्रयुके समूहसँग आबद्ध हुन पुगेका थिए। उनी यस समूहका पूर्णकालीन सदस्य त थिएनन्, अपितु उनी आदिमवादप्रति योजनाबद्ध हिसाबले समर्पित रहेका थिए। उनी नियमित रूपमा जातीय सङ्ग्रहालयहरू जान्थे। सङ्ग्रहालयमा राखिएका अफ्रिका र ओसिनियाका जातीय संस्कृतिका कलाकृतिहरूबाट उनी निकै प्रभावित थिए। फलतः उनका कुचीबाट 'मखुन्डाहरू' (मास्कस्) शीर्षकको रचना सिर्जना भएको थियो।

दि ब्रिज समूका अर्का कलाकार एरिख हेक्केलको 'डल्लो परेर बसेकी महिला' (क्रुचिड वुमन) शीर्षकको काठको मूर्तिको अभीष्ट प्रकृतिमा फर्किने



**Paula Modersohn-Becker**, *Self-Portrait with an Amber Necklace*, 1906. Oil on canvas, 61 cm x 50 cm. Kunstmuseum, Basel, Switzerland.

अत्कण्टाको अभिव्यक्ति थियो। अर्नेस्ट लुडविग किर्सनरको 'बर्लिनको सडक' (स्ट्रिट, बर्लिन) को केन्द्रीय पात्रका रूपमा दुई जना यौनकर्मी महिलाहरू रहेका छन्। रुखो रङ विन्यास, ढल्के दूरान्तर, कोणीय रेखाहरूले किर्सनरको अभिव्यञ्जनावादी प्रवृत्तिलाई पुष्टि गर्छन्।

### स्वतन्त्र अभिव्यञ्जनावादीहरू

दि ब्रिज समूहले सामूहिक रूपमा उनीहरूको कलात्मक लक्ष्यलाई विस्तार गरिरहेको बेला अन्य जर्मन भाषी मुलुकहरूमा अनेकौँ एक्सप्रेसनिस्ट कलाकारहरू व्यक्तिगत रूपमा काम गर्दै थिए। तीमध्ये क्याथे कोल्वित्स् (सन् १८६७-१९४५) प्रिन्टमेकिङका माध्यमद्वारा समाजका श्रमजीवीहरूसँग सम्बन्धित विषय वस्तुलाई अभिव्यक्त गर्दै थिइन्। अर्का महिला कलाकार पाउला मोडरसन-बेकर (सन् १८७६-१९०७) ले अनेकौँ पल्ट पेरिस भ्रमण गरेकी कारणले



**Egon Schiele, *Self-Portrait Nude*, 1911. Watercolour, gouache, and graphite on paper, 51.4 cm x 34.9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.**

होला उनीमाथि पोस्ट-इम्प्रेसनिज्मको गहिरो छाप परेको थियो। उनको 'गेरु रङको गहना सहितको आत्मचित्र' (सेल्फ-पोट्रेट विथ एन अयम्बर नेक्लेस) मा गोवैँको प्रभाव टड्कारो देख्न सकिन्छ। तथापि यो चित्र रचनाले दि ब्रिज समूहको न्युड पेन्टिङ शैलीलाई पनि आत्मसात् गरेको देख्न सकिन्छ।

पाउलाको सौम्य आत्मचित्रको तुलनामा अस्ट्रियाका एगोन सिले (सन् १८९०-१९१८) ले आफ्ना आत्मचित्रहरूमा शारीरिक र मानसिक यातनालाई अभिव्यक्त गरेका थिए। आफ्ना अनगिन्ती ड्रइङ र जलरङ चित्रहरूमा सिलेले नारी आकृतिहरूलाई उदाङ्गो यौनिक अवस्थामा अङ्कन गरेका थिए। उनका आत्मचित्रहरूमा उनको कला र जीवनमा विद्यमान डाँवाडोल यौन मनस्थितिलाई अभिव्यक्त गरिएको पाइन्छ। 'यौन' जस्तो नितान्त वैयक्तिक अनुभूतिलाई एगोन सिलेले बिना कुनै हिचकिचाहट आत्मचित्रहरू मार्फत सार्वजनिक गरिदिएका थिए।

उनको 'नग्न आत्मचित्र' (सेल्फ-पोट्रेट न्युड) लाई यसको उदाहरणका रूपमा लिन सकिन्छ। भाव सम्प्रेषणका दृष्टिले यो रचना अति आक्रामक रहेको छ।

### 'दि ब्लु राइडर' को अध्यात्मवाद

सन् १९११ मा जर्मनीको म्युनिखमा 'दर ब्लौ राइटेर' अर्थात् 'दि ब्लु राइडर' समूह अस्तित्वमा आएको थियो। आध्यात्मिक उद्देश्य प्राप्तिका क्रममा यस समूहका सदस्य भासिली कान्डिन्स्की (सन् १८६६-१९४४) ले कलाको इतिहासमा पहिलो पल्ट पूर्णतः अमूर्त चित्रहरू रचना गरेका थिए। यस समूहको नामकरण रसियाको मस्को नगरको प्रतीक चिह्नमा अङ्कित ब्लु नाइट सेन्ट जर्जको लोकप्रिय आकृतिबाट गरिएको थियो। रसियाको मस्कोबाट आएका भासिली कान्डिन्स्की र जर्मनीको म्युनिखका स्थानीय बासिन्दा फ्रान्स मार्क (सन् १८८०-१९१६) को सक्रियतामा दि ब्लु राइडरको स्थापना भएको थियो। कान्डिन्स्की र मार्क दुवै जना निलोलाई आध्यात्मिकताको रङ मान्थे। सन् १९११ को डिसेम्बरमा यस समूहको पहिलो प्रदर्शनी आयोजना गरिएको थियो। प्रदर्शनीमा चौध जना फरक फरक ढर्का कलाकारहरूका काम राखिएका थिए। सो प्रदर्शनीमा यथार्थवादमा आधारित सरल कामदेखि अमूर्तता जस्ता उग्रवादी विषय र शैलीमा आधारित कामहरू समेटिएका थिए।



**Franz Marc, *The Large Blue Horses*, 1911. Oil on canvas, 105 cm x 181 cm. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.**



**Vasily Kandinsky, *Improvisation 28*, 1912.** Oil on canvas, 111 cm x 162 cm. Guggenheim Museum, New York.

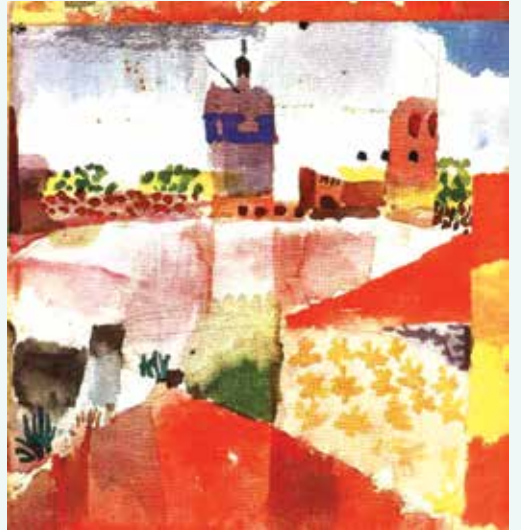
पशु जगत्प्रति फ्रान्त्स मार्कको निकै भुकाव थियो । मानवभन्दा पशुले प्रकृतिसँग विशुद्ध आध्यात्मिक सम्बन्ध राख्छ भन्ने उनको मान्यता थियो । उनी आफ्ना चित्र रचनाहरूमा जनावरलाई कडा र शुद्ध रङमा अङ्कन गर्थे । उनको 'बृहत् निलो घोडाहरू' (दि लार्ज ब्लु हर्सेज) मा निलो रङका घोडाहरूको सङ्गीतपूर्ण संयोजनलाई उष्ण रङको भू-दृश्यसँग एकीकृत गरिएको छ ।

कान्डिन्स्की अध्ययनशील र उग्रवादी एक्सप्रेसनिस्टका रूपमा चिनिन्छन् । उनका प्रारम्भिक कामहरू रसियाली लोक संस्कृतिमा आधारित छन् । 'निलगिरी' (दि ब्लु माउन्टिन) जस्ता उनको सुरुका काममा प्रयुक्त समतल आकृति र समानान्तर तुलिकाघातहरूमा गोर्वा र सेजानका प्रभाव दृष्टिगोचर हुन्छ । उनका थुप्रै कामहरूमा घोडचढीहरूका आकृति रहेका छन् । उनले आफ्ना यी आकृतिलाई बाइबलमा वर्णित 'अपकलिप्स' अर्थात् महाप्रलयको बेला आउने भनिएका घोडचढीहरूका रूपमा अभिव्यक्त गरेका थिए ।

उन्नाइसौं शताब्दीका अमेरिकी चित्रकार ह्विस्लर (सन् १८३४-१९०३) का कामहरूको अध्ययनपश्चात् कान्डिन्स्कीलाई सङ्गीत र चित्रबिच सम्बन्ध छ र सङ्गीतकारले ध्वनिलाई व्यवस्थित गरे जस्तै चित्रकारले रङ र आकृतिलाई व्यवस्थित गर्छ भन्ने धारणा बसेको थियो । उनको यस अन्तर्दृष्टिबाट पाश्चात्य कलालाई तुलो योगदान पुगेको थियो ।

साङ्गीतिक अनुसन्धानका क्रममा अस्ट्रियाका कम्पोजर आर्नोल्ड सोयनबर्गसँग कान्डिन्स्कीको साक्षात्कार भएको थियो । सन् १९१० का दशकमा सोयनबर्ग सङ्गीतको इतिहासमा निकै महत्त्वपूर्ण प्रयोग गर्दै थिए । उनले सङ्गीत रचनामा विश्रामका लागि प्रयोग गरिने 'टोनल सेन्टर' भनिने मुख्य स्वर वा वादी स्वरलाई हटाइदिएका थिए । यसबाट श्रोताका लागि विश्राम रहित साङ्गीतिक तनाव जारी रहन्थ्यो । सोयनबर्गले सङ्गीतमा गरेको यस प्रयोगबाट कान्डिन्स्कीको मनमा पनि यदि 'टोनल सेन्टर' बिना नै सङ्गीतको रचना गर्न सकिन्छ भन्ने कलामा पनि 'विषय वस्तु' बिना रचना गर्न सकिन्छ भन्ने विचार जागृत भएको थियो । तदुपरान्त उनी अमूर्त चित्र रचनातर्फ अग्रसर हुन थालेका थिए ।

कान्डिन्स्कीले आफ्ना कामहरूको शीर्षक पनि सङ्गीतबाट लिएका थिए, जस्तै : 'कम्पोजिसन', 'इम्प्रोभाइजेसन' आदि । उनका चित्रले बाह्य उद्दीपकभन्दा आन्तरिक स्थितिलाई अभिव्यक्त गरून् भन्ने उनको ध्येय थियो । उनको 'इम्प्रोभाइजेसन २८' शीर्षकको प्रसिद्ध काम यसै समयको थियो । यस चित्र



**Paul Klee, *Hammamet with Its Mosque*, 1914.** Watercolour and graphite on paper, 20.6 cm x 19.7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

मार्फत भू-दृश्यको लुप्त अवशेषलाई प्रस्तुत गर्नु उनको उद्देश्य रहेको छ, तथापि झट्ट हेर्दा यसमा रङ, रेखा र आकारका भुमरी मात्र दृश्यमान हुन्छ। चित्रकारको उद्देश्य यस रचनामा दर्शकले परम्परागत ढङ्गले घर, पहाड वा मानव मुहार खोज्नुका बदला कुनै सङ्गीतको धुन सुने जस्तो अनुभूति गरून् र त्यसमा चुर्लुम्म डुबेर सर्वथा नौलो अनुभव प्राप्त गरून् भन्ने रहेको छ।

कान्डिन्स्कीले आफ्नो काम गर्ने पद्धतिबारे 'कन्सर्निङ दि स्परिट्युअल इन आर्ट' (कलामा आध्यात्मिकताका सम्बन्धमा) शीर्षकको लघु पुस्तक पनि लेखेका थिए। उनले लेखेका थिए - "रङ्गले सीधा आत्मालाई प्रभाव पार्छ। रङ किबोर्ड हो, आँखा मुङ्गी हुन्, पियानो अनेकौँ तारहरू सहितको आत्मा हो। त्यसलाई बजाउने कलाकारको हात हो। उसले खास उद्देश्य सहित एकपछि अर्को कुञ्जीलाई औँलाले छुँदै बजाउँछ र आत्मालाई झङ्कृत बनाइदिन्छ।"

कान्डिन्स्की आफ्नो कलालाई युरोपेली समाजमा व्याप्त भौतिकवाद विरुद्धको बृहत् राजनीतिक अनुष्ठान मान्थे। उनको बुझाइमा - भौतिक संसारलाई दुरुस्त अङ्कन गर्ने कलाको परम्परा मूलतः भौतिक सुखकै तृष्णा हो - यस्तो भौतिक यथार्थप्रति कला आश्रित हुनु हुँदैन। आफ्ना चित्र रचनाहरूले मानवतालाई आध्यात्मिकता र आन्तरिक जगत्प्रतिको सघन चेतनालाई डोऱ्याऊन् भन्ने उनको अपेक्षा थियो।

स्विट्जरल्यान्डमा जन्मेका पौल क्लीले (सन् १८७९-१९४०) सन् १९१२ मा आयोजित ब्लु राइडर समूहको दोस्रो प्रदर्शनीमा भाग लिएका थिए। यद्यपि उनी यस समूहसँग स्थायी रूपमा आबद्ध भएका थिएनन्। सन् १९१४ मा ट्युनिसियाको भ्रमणपश्चात् रङको अभिव्यक्तिशील क्षमतादेखि उनी उत्प्रेरित भएका थिए। उत्तर अफ्रिकाको भ्रमणबाट फर्के लगत्तै उनले जलरङबाट त्यहाँको स्मृतिमा आधारित चित्रहरू सिर्जना गरेका थिए। यसै शृङ्खलाको उनको 'हम्मामेटको मस्जिद' (हम्मामेट विथ इट्स मस्क) मा प्रयुक्त ज्यामितीय संयोजन र अनियमित तुलिकाघातहरूले सेजानका कामको

झङ्कृतो दिन्छन्। क्ली कुशल भायलिन वादक पनि थिए। अतः उनी चित्रमा पनि सङ्गीतकारले ध्वनिसँग खेले जस्तै रङलाई प्रयोग गर्न चाहन्थे। उनको उद्देश्य बाह्य स्वरूपलाई वर्णन गर्नु नभई चित्र रचनामा निहित भावनाका सूक्ष्म अनुभूतिलाई जगाउनु थियो।

## क्युबिज्म : घनाकारहरूको विचित्रता

प्रथम विश्वयुद्ध अगाडि देखापरेका आधुनिक कला अभियानहरू मध्ये उत्तरवर्ती कलाकारहरूमा 'क्युबिज्म' अर्थात् 'घनवाद'ले सर्वाधिक प्रभाव पारेको बुझिन्छ। क्युबिस्ट शैलीका प्रवर्तकहरू पाब्लो पिकासो र जर्जेज ब्राक (सन् १८८२-१९६३) थिए। यी दुवै कलाकारले यो शैली मार्फत आधुनिक जीवनलाई कलामा वर्णन गर्नुका अतिरिक्त त्यसलाई कसरी हेर्ने भन्नेबारे अन्वेषण गरेका थिए।

पेरिसको कला जगत्मा 'ब्लु पिरियड' र 'रोज पिरियड' को ख्यातिसँगै पिकासो पनि स्थापित हुँदै थिए। यसै ताका पेरिसका सङ्ग्रहालयहरूमा राखिएका पश्चिमा कला इतरका कलाकृतिसँगको साक्षात्कारले



**Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger (O. J. Version O) (The Young Ladies of Avignon), 1907. Oil on canvas, 243 cm x 233 cm. The Museum of Modern Art, New York.**



**Pablo Picasso, Portrait of Ambroise Vollard, 1910.**  
Oil on canvas, 65 cm x 92 cm. Pushkin Museum,  
Moscow, Russia.

उनको कलाकारितामा महत्त्वपूर्ण मोड ल्याइदिएको थियो। सन् १९०६ मा लुभ्र सङ्ग्रहालयमा हालसालै सङ्कलित छैटौँ-पाँचौँ इस्वी संवत्पूर्वका आइबेरियन प्रायद्वीप (वर्तमान स्पेन र पोर्चुगल) का कलाकृतिहरू सार्वजनिक गरिएका थिए। ती प्राचीन आइबेरियन आकृतिहरूबाट पिकासो अति मुग्ध भएका थिए। उनी जातीय सङ्ग्रहालयहरूमा राखिएका अफ्रिकी कलाकृतिहरू हेर्न बारम्बार जान्थे। अफ्रिकी मखुन्डाहरूको अनौठा स्वरूप र तिनमा दृश्यमान अभिव्यक्तिशील सामर्थ्य देखेर उनी निकै उद्दीप्त भएका थिए। उनले केही अफ्रिकी मखुन्डा किनेर आफ्नो स्टुडियोभित्र पनि राखेका थिए। अफ्रिकी कलासँग पिकासोको लगावको फलस्वरूप सन् १९०७ मा उनको कुचीबाट 'अविन्यौँका युवा महिलाहरू' (दि योड लेडिज अफ अविन्यौँ) जन्मेको थियो।

पिकासोको यस कृतिलाई क्याबिज्मको पहिलो चित्रका रूपमा लिइन्छ। यस चित्रद्वारा पिकासोले आकार सौन्दर्यको परम्परागत एवम् प्रचलित धारणालाई क्रमभङ्ग गरेका थिए।

पिकासोको 'अविन्यौँका युवा महिलाहरू' प्रति उनका अधिकांश मित्रहरूले असन्तुष्टि व्यक्त गरेका थिए। मातिसले यसलाई 'आधुनिक कलाप्रतिको मजाक' भनी टिप्पणी गरेका थिए। परन्तु ब्राकले यसलाई सकारात्मक रूपमा लिँदै यसलाई अझ परिष्कृत दिशातर्फ लान सकिने सम्भावना देखेका थिए। कतिपय महिलावादीहरूले पिकासोको यस कृतिलाई नारी मात्रको घोर अनादरका रूपमा लिएका थिए। अनेकौँ आलोचना वा प्रशंसाका बिच 'अविन्यौँका युवा महिलाहरू' ले पिकासोलाई पेरिसको अभाँगाड अभियानमा अग्र पङ्क्तिका कलाकारका रूपमा स्थापित गरिदिएको थियो। कलामा यो सर्वथा नवीन शैलीको प्रवर्तनको दिशामा ब्राकले उत्साहपूर्वक पिकासोलाई साथ दिएका थिए। यी दुई कलाकार बिचको सहकार्यको फलस्वरूप क्याबिस्ट शैलीको प्रादुर्भाव भएको थियो।

सेजानले उत्तर-प्रभाववादी चित्रकार एमिल बर्नार् (सन् १८६८-१९४१) लाई लेखेको एउटा पत्र सन् १९०७ मा प्रकाशित भएको थियो। पत्रमा सेजानले प्रकृतिका सबै वस्तुहरूलाई गोलाकार र शङ्कु आकारमा हेरेर चित्रण गरिनुपर्छ भन्ने विचार व्यक्त गरेका थिए। सेजानका चित्रहरू तथा उनका विचारबाट घनवादी चित्रकारहरूलाई नयाँ दृष्टिकोण प्राप्त भएको थियो। वास्तवमा क्याबिस्ट कला आकार के हो, आकार कसरी बन्छ, भन्ने बौद्धिक चिन्तनलाई विश्लेषण गरी अध्ययन गरिएको कला थियो। यो शैली 'फर्म' अर्थात् 'आकार'माथि प्रयोगको खोज थियो। मूर्ति चारैतिरबाट देखिन्छ भने चित्रमा केवल एक पक्ष मात्र देखिन्छ। यसकारण चित्र कहिल्यै पूर्ण हुँदैन भन्ने धारणा क्याबिस्टहरूको थियो। यसै कुरालाई मनन गरी चित्र पनि पूर्ण बनाउने प्रयासको फलस्वरूप घनवादको श्रीगणेश भएको थियो। घनवादी कलाकारहरू दृष्टिले होइन, अपितु मस्तिष्कले चित्र बनाउँथे।



**Georges Braque, Houses at l'Estaque, 1908.** Oil on canvas, 73 cm x 59.5 cm. Kunstmuseum Bern, Switzerland.

सन् १९०७ मा कवि अपोलिनेर ग्वियोमले पिकासोसँग ब्राकको परिचय गराएका थिए। पिकासो र ब्राक बिचको परिचय घनवादको विकासका लागि महत्त्वपूर्ण साबित भएको थियो। सन् १९०८ मा कानविलरको ग्यालरीमा आयोजित ब्राकको पहिलो एकल प्रदर्शनीलाई कला समीक्षक लुई वोक्सेलले आलोचना गर्दै 'घनाकारहरूको विचित्रता' उपमा दिएपछि यस शैलीको नाम 'घनवाद' अर्थात् 'क्युबिज्म' रहन गएको थियो।

सन् १९०९ मा पिकासोले अर्को चित्र 'तिन महिलाहरू' (श्री युमेन) रचना गरेका थिए। यो चित्र रचना 'अविन्योका महिलाहरू' को विकसित रूप थियो। पिकासो र ब्राकले एक मूर्तिकारले जस्तो आफ्नो रचना वस्तुको चारैतर्फ निरीक्षण गरेर तिनलाई मूल तथा सरल आकारहरूमा विभाजन गरी चित्रण गर्थे। तत्कालीन सन्दर्भमा यसले चित्रकलालाई रचनात्मक एवम् मनोवैज्ञानिक महत्त्व प्रदान गरेको थियो। सन् १९१० देखि उनीहरूले यस शैलीमा प्रायः स्थिर-वस्तुचित्र तथा पोटेटहरू बनाउन थालेका थिए।

तिनमा ब्राकको 'भायलिन र जलपात्र' (भायलिन एन्ड वाटर जग) तथा पिकासोको 'भायलिन वादक' (दि भायलिन प्लेयर), 'कानविलरको पोटेट' (पोटेट अफ कानविलर), 'अम्ब्रोज वोलारको पोटेट' (पोटेट अफ अम्ब्रोज वोलार) आदि विशेष प्रसिद्ध छन्।

सन् १९२५ सम्म कला क्षेत्रमा सर्वाधिक सामर्थ्यशाली एवम् प्रेरणादायक कला शैलीको रूपमा क्युबिज्मको वर्चस्व रहेको थियो। सन् १९१२ सम्म यो शैली पेरिसमा मात्र सीमित रहेको थियो। परन्तु शीघ्र नै अन्य मुलुकहरूमा पनि यस शैलीले व्यापकता पाएको थियो। सन् १९२५ मा पाब्लो पिकासोले 'तिन नर्तकहरू' (थ्री डान्सर्स) शीर्षकको चित्र बनाएर क्युबिज्मबाट बिदा लिएका थिए। यसपछि घनवादी आन्दोलन मुस्ताउन थालेको थियो। तथापि बिसौं शताब्दीको कला इतिहासमा घनवादले अमिट प्रभाव छोडेको छ।

**आयनलिटिक क्युबिज्म :** सन् १९०५ मा

सल्लोदोतानमा प्रदर्शित फाववादी कामहरूबाट प्रभावित भएर जर्जेज ब्राकले पनि चर्किल्ला रङहरूको प्रयोगद्वारा भू-दृश्य चित्रहरू बनाउन थालेका थिए। परन्तु सन् १९०७ मा सेजानका कामहरूको प्रदर्शनी हेरेपछि उनको भावी दिशा निर्दिष्ट भएको थियो। पिकासोको 'आविन्योका महिलाहरू'ले उनको रुचिमा परिवर्तन ल्याइदिएको थियो। सन् १९०८ मा सिर्जित उनको 'लेस्टाकको घरहरू' (हाउसेज एट लेस्टाक) शीर्षकको चित्र रचनालाई प्रारम्भिक क्युबिज्मको उदाहरणका रूपमा लिइन्छ। यस रचनामा उनले प्रकृतिमा देखिने अनेक थरीका रङलाई खैरो र हरियोमा सीमित गरेका थिए। आकृतिको सूक्ष्म अङ्गलाई त्यागेर आधारभूत ज्यामितीय आकारमा परिणत गरेका थिए। ब्राकले आफ्नो यो रचना सन् १९०८ को सल्लोदोतानका लागि बुझाएका थिए। परन्तु चित्र निर्णायक मण्डलले यसलाई अस्वीकृत गरेको थियो। निर्णायकहरूको समूहमा मातिस पनि थिए। मातिसले ब्राकको सो चित्रलाई 'फुच्चे घनाकारहरू' भन्दै खिचि गरेका थिए।

ब्राक र पिकासो बिचको सहकार्य सन् १९१४ सम्म कायमा रहेको थियो। घनवादको प्रारम्भिक कालका



**Georges Braque**, *Fruit Dish and Glass*, 1912. Charcoal, wallpaper, gouache paint, paper, paperboard. The Metropolitan Museum of Art, New York.

चित्रहरूमा दुवै जनाले प्रत्यक्ष वस्तु अथवा प्राकृतिक दृश्यअन्तर्गत आकारहरूको विश्लेषण गरेर घनवादी चित्रहरू बनाएका थिए। अतः त्यस समयका घनवादी चित्रहरूलाई 'आधुनिक क्युबिज्म' अर्थात् 'विश्लेषणात्मक घनवाद' भनिन्छ। यस शैलीअन्तर्गत पिकासो र ब्राकले विषय वस्तुलाई आंशिक रूपमा चोसो परेका आकारहरूमा विभाजन गर्दै तिनलाई पुनःसंयोजन गरेका थिए। उनीहरूको ध्येय कलाका प्राकृतिक नियमलाई अनुसरण गर्नु थिएन, बरु सौन्दर्यगत संरचनाको प्रस्तुति थियो।

**सिन्थेटिक क्युबिज्म** : क्युबिज्मको आरम्भिक कालका चित्रका विषयहरू प्राकृतिक थिए। केही समयपछि ब्राक र पिकासोले मानव निर्मित ज्यामितीय वस्तुहरूलाई घनवादी चित्रणका लागि उपयुक्त विषयका रूपमा प्रयोग गरेका थिए। सन् १९११ देखि ब्राकले आफ्ना चित्रहरूमा अक्षरलाई पनि



**Pablo Picasso**, *Mandolin and Clarinet*, 1913. Mixed media, 58 cm x 36 cm x 23 cm. Musée Picasso, Paris.

अङ्कन गर्न थालेका थिए। पेरिसका क्याफेका झ्यालहरूको सिसामा लेखिएका अक्षरहरू देखेर उनलाई यस दिशातर्फ प्रेरणा मिलेको थियो। त्यसपश्चात् काठ अथवा सिङ्गमरमरका सतहहरूको अनुकरण गर्ने तथा समाचारपत्रहरूको शीर्षकलाई चित्रमा समावेश गर्न थालेका थिए। सन् १९१२ देखि घनवादी चित्रकारहरूले कपडा, वाल पेपर, समाचारपत्र, तास, जुट, सलाईका काँटी आदि वस्तुहरू चित्र सतहमाथि टाँसेर त्यसमाथि साङ्केतिक रेखा र रङहरूको सहायताले चित्र रचना गर्न थालेका थिए। फलतः आधुनिक कलामा 'कोलाज' पद्धतिको जन्म भएको थियो। यस सन्दर्भमा पिकासोको 'बेतको कुर्सीमा वस्तु समूह' (स्टिल लाइफ अन क्यान चियर) लाई घनवादको पहिलो कोलाज कृति मानिन्छ। त्यसै वर्ष ब्राकले वाल पेपर टाँसेर 'फलफूलको थाली र गिलास' (ग्लास एन्ड फ्रुट डिस) शीर्षकको कृति सिर्जना गरेका थिए। आफ्ना चित्र



**Fernand Léger, Three Women, 1921.** Oil on canvas, 184 cm x 252 cm. The Museum of Modern Art, New York.

रचनामा विविधता ल्याउन घनवादी चित्रकारहरू रडसँगै बालुवा, काठका धुलो आदि पदार्थ चित्रपटमा टाँस्छे। यसबाट चित्रकलामा माध्यम सम्बन्धी कल्पना र प्रयोगमा मौलिक परिवर्तन आएको थियो। यस्तो प्रकारका घनवादी चित्रकलालाई 'सिन्थेटिक क्याबिज्म' अर्थात् 'संश्लेषणात्मक घनवाद' भनिन्छ।

पिकासोले कोलाज पद्धतिलाई विस्तार गर्दै 'मान्डोलिन र क्लारिनेट' (मान्डोलिन एन्ड क्लारिनेट) जस्तो सिन्थेटिक क्याबिज्ममा आधारित क्रान्तिकारी मूर्ति रचना गरेका थिए। काठका टुक्राहरू जोडेर रचना गरिएको यस मूर्तिमा दुईओटा वाद्य सामग्रीलाई एक अर्कासँग समकोणमा पर्ने गरी संयोजन गरिएको छ। पिकासोले यस मूर्ति मार्फत 'असेम्ब्लेज' पद्धतिको प्रवर्तन गरेका थिए। उनले मूर्तिकारहरूका लागि कुँदाइ, कटाइ, ढलाइ जस्ता परम्परागत दायराभित्र मात्र सीमित रहिरहनु पर्दैन र त्यस अतिरिक्त अरू पनि वैकल्पिक माध्यम तथा पद्धति अपनाउन सकिन्छ भन्ने पुष्टि गरिदिएका थिए।

### क्याबिज्मको विस्तार

ब्राक र पिकासोका स्टुडियोबाट जन्मेको क्याबिज्मका विविध स्वरूप तथा चरणहरू शीघ्र नै फ्रान्स लगायत अन्य मुलुकहरूमा विस्तार हुन थालेका थिए। विभिन्न मुलुकका अनेकौँ कलाकारहरूले क्याबिस्ट शैलीलाई विविध स्वरूप दिन थालेका थिए।

**फ्रान्स :** फ्रान्सका रबर्ट डिलाने (सन् १८८५-१९४१) र उनकी युक्रेनियाली पत्नी सोनिया डिलाने-टेर्क (सन् १८८५-१९७९) ले एकल रङ्गी एवम् जड आयूनलिटिक क्याबिज्मलाई सर्वथा भिन्न दिशातर्फ डोच्याएका थिए। त्यस्तै, फर्डिनान्ड लेगर (सन् १८८१-१९५५) ले यान्त्रिक स्वरूपमा आधारित क्याबिज्मको विकास गरेका थिए।

**इटली :** सन् १९११ को अप्रिल महिनामा इटलीको मिलानका पाँचजना कलाकारहरूले 'भविष्यवादी चित्रकलाको प्राविधिक घोषणापत्र' (टेक्निकल म्यानिफेस्टो अफ फ्युचुरिस्ट पेन्टिङ) प्रकाशित गरेका थिए। यस घोषणापत्रमा उनीहरूले गति र त्यसको सौन्दर्यमाथि जोड दिएका थिए। 'फ्युचुरिज्म' अर्थात् 'भविष्यवाद' को परिकल्पनाकार फिलिपो मारिनेत्ती (सन् १८७६-१९४४) थिए। सन् १९१२ मा भविष्यवादी कला प्रदर्शनीको तयारीको सिलसिलामा यस समूहका केही सदस्यहरू पेरिस गएका थिए। त्यहाँ क्याबिस्ट कामहरू देखेपछि यन्त्र, गति र युद्धप्रतिको मोहलाई अभिव्यक्त गर्नमा यो शैली सहायक हुन सक्ने कुरामा उनीहरू विश्वस्त भएका



**Kazimir Malevich, Eight Red Rectangles, 1915.** Oil on canvas, 57.5 cm x 48.5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.





**Constantin Brâncuși, Bird in Space, 1923.** Bronze, 137.2 cm x 21.6 cm x 16.5 cm The Metropolitan Museum of Art.

थिए। यन्त्रलाई आधार मानेर कला बन्न सक्छ भन्ने धारणा उनीहरूमा थियो। उनीहरू यन्त्रको गति, तीव्रता एवम् तिनको सञ्चालनमा सौन्दर्य पाउँथे।

**रसिया :** बिसौं शताब्दीका पहिलो दशकमा रसियाको सेन्टपिटर्सबर्ग र मस्कोमा प्रभाववादी तथा उत्तर-प्रभाववादी कलाकारहरूका कामहरूको प्रदर्शनीहरू हुन थालेको थियो। यस अतिरिक्त ती सहरका महत्त्वपूर्ण कला सङ्ग्रहकर्ताहरूले आधुनिक कलाकारहरूका कलाकृतिहरू खरिद गर्न थालेका थिए। फलतः रसियाली दर्शकहरूलाई युरोपका अन्यत्र ठाउँमा भइरहेका कलाका नवीनतम विकासबारे सजग बनाइदिएको थियो। सन् १९१२ सम्म आइपुग्दा अनेकौं रसियाली कलाकारहरूले क्युबिज्म र

फ्युचरिज्मको सम्मिश्रणमा आधारित कला रचनाहरू सिर्जना गर्न थालिसकेका थिए। यस शैलीलाई उनीहरूले 'क्युबो-फ्युचरिज्म'को संज्ञा दिएका थिए। परन्तु शीघ्र नै रसियाली कलाकारहरूले क्युबिज्मलाई पूर्णतः अमूर्त कला (एब्स्ट्र्याक्ट आर्ट) तर्फ डोच्याएका थिए। यो नयाँ कला आन्दोलनका प्रणेता काज्मिर मालेभिच (सन् १८७८-१९३५) थिए। उनी सन् १९१५ पछि मस्कोका अभाङ्गाड आर्टिस्टका रूपमा उदाएका थिए।

सेन्ट पिटर्सबर्गमा भएको प्रदर्शनीमा मालेभिचको 'आठओटा राता आयताकारहरू' (एड्ट रेड रेक्टायाङ्गल्स) शीर्षकको चित्र सार्वजनिक गरिएको थियो। यो चित्र रचनामा सेतो रङ्गाङ्कित भूमिमाथि आठओटा राता आयताकारहरू राखिएका छन्। आफ्नो कलालाई उनी 'सुपरमायुटिज्म' अर्थात् 'सिर्जनात्मक कलामा विशुद्ध अनुभूतिको सर्वोच्चता' भन्थे।

अर्का कलाकार भ्लादिमिर टाट्लिन (सन् १८८५-१९५३) सिन्थेटिक क्युबिज्मबाट प्रभावित कला रचनाद्वारा रसियाली कलालाई बैलै दिशातर्फ डोच्याउँदै थिए। उनी धातु, सिसा, प्लास्टर, ढुङ्गा, तार, काठ आदि विविध सामग्रीहरू प्रयोग गर्दै गैर प्रतिनिधिमूलक रिलिफ मूर्तिहरू रचना गर्थे। आफ्ना यस्ता रचनालाई उनी 'काउन्टर-रिलिफ' भन्थे। उनको तर्कअनुसार ती प्रत्येक सामग्रीले आकार र रङको आआफ्नै प्रभाव बोकेको हुन्छ, तसर्थ सही सामग्रीलाई सही स्थानमा प्रयोग गरिनुपर्छ।

### अमूर्ततातर्फ मूर्तिकला

प्रथम विश्वयुद्ध हुनु केही वर्ष अगाडिदेखि नै चित्रकलाको हाराहारीमा मूर्तिकलाका क्षेत्रमा पनि प्रवर्तनकारी परिवर्तनहरू देखापर्न थालिसकेका थिए। एरिक हेक्केलले अभिव्यञ्जनावादी ढाँचा र पिकासोले निर्माण ढाँचामा आधारित मूर्ति रचनाहरू सिर्जना गरेका थिए। रोमानियामा जन्मेका कन्सट्यान्टिन ब्राँकुसी (सन् १८७६-१९५७) को नाउँ त्रि-आयामिक अमूर्त रचना सिर्जनामा समर्पित सर्जकका रूपमा



**Marcel Duchamp, Fountain, 1917.** Porcelain fixture and enamel paint, 61 cm x 36 cm x 48 cm. Photograph by Alfred Stieglitz. Philadelphia Museum of Art.

उल्लेखनीय रहेको छ। सन् १९०४ मा ब्राँकुसी पेरिस बसाइँ सरेका थिए। उनी गैर पाश्चात्य कलाबाट प्रभावित थिए। उनी पश्चिमा इतर कलामा देखिने सरल आकारहरूको प्रशंसक थिए। तिनमा दृश्यमान विषय वस्तुको 'सार तत्त्व' बाट उत्प्रेरित भएर उनले लेखेका थिए - "बाह्य स्वरूप यथार्थ होइन, वास्तविक यथार्थ त वस्तुको सार तत्त्व हो। बाह्य सतहको अनुकरण गरेर सारभूत यथार्थलाई अभिव्यक्त गर्नु सर्वथा असम्भव हुन्छ।" आफ्ना यिनै मान्यताबाट प्रेरित भएर उनले 'जादुइ पक्षी' (म्याजिक बर्ड), 'नवजात' (दि न्यु बर्न), 'अन्तरिक्षमा पक्षी' (बर्ड इन स्पेस) जस्ता आधुनिक मूर्तिकलाका कालजयी रचनाहरू सिर्जना गरेका थिए।

## दादा : युद्धप्रतिको आक्रोश

सन् १९१४ को अगस्ट महिनामा प्रथम विश्वयुद्ध सुरु हुँदा युरोपका राजनीतिक नेताहरू यो युद्ध केही महिनाभित्र नै सकिनेमा विश्वस्त थिए। युद्धरत सबै पक्षले आफ्ना जनतालाई युद्धमा आफूहरूकै विजय हुने र तत्पश्चात् युरोप पुनः समृद्धिको मार्गमा लम्किने आश्वासन दिएका थिए। परन्तु यो ठूलो भ्रम सावित भएको थियो। यस युद्धले मानव इतिहासमा त्यस अगाडि कहिल्यै नदेखिएको नरसंहार गरेको थियो। युद्धमा मेसिनगन, अग्नि प्रवाहक, युद्ध हवाईजहाज,

विषालु ग्यास आदि नवीनतम नरसंहारकारी प्रविधिहरूको व्यापक प्रयोग गरिएको थियो। सर्वसाधारण जनताले सबै खाले जायज नाजायज प्रचारबाजी, मुनाफाखोरहरूको हालिमुहाली, खाद्य वस्तुको चरम अभाव जस्ता यातना भोग्नुपरेको थियो। यसबाट समाजका सबै पक्ष आक्रान्त र आक्रोशित भएका थिए। यिनै पृष्ठभूमिमा युद्ध र युद्धजनित विध्वंसप्रति तिखो प्रतिक्रिया अभिव्यक्त गर्ने सन्दर्भमा पहिलो कला आन्दोलनका रूपमा 'दादा' आन्दोलनको सूत्रपात भएको थियो।

सन् १९१६, फ्रेब्रुअरी ५ तारिखमा स्विट्जरल्यान्डको जुरिखमा 'क्याब्रे भोल्लेए' नाउँको क्याफेको स्थापनासँगै दादा अभियानको सुरुआत भएको थियो। यस क्याफेका संस्थापकहरू जर्मन अभिनेता तथा कवि ह्युगो बाल एवम् नाइट क्लब गायिका एम्मी हेनिङ्गस थिए। क्याफेमा भेला भएका कलाकार, लेखक तथा सङ्गीतकारहरूको समूहले



**Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919.** Pencil on reproduction of Leonardo's Mona Lisa, 19.7 cm x 12.1 cm. Philadelphia Museum.



**Kurt Schwitters**, *Das Unbild*, 1919, Collage, Staatsgalerie Stuttgart.

दादा अभियानको घोषणा गरेका थिए। युद्धको पागलपन र यसबाट भएको विवेकहीन नरसंहारको तीव्र विरोध नै उनीहरूको कला आन्दोलनको उद्देश्य थियो। युद्धका योजनाकार एवम् राजनीतिज्ञहरूलाई क्षुद्र र फोहोरी भाषामा गाली गर्नु, कर्कश सङ्गीत बजाउनु तथा विगतका संस्कृति एवम् कलाकृतिहरूको खिल्ली उडाउनु नै उनीहरूको आन्दोलनको तरिका थियो। 'दादा' को शाब्दिक अर्थ जर्मन भाषामा 'हल्लिने काठको घोडा' (हब्बी हर्स) हुन्छ तर यो कला आन्दोलनको नामकरण कुनै सोचविचार गरेर राखिएको थिएन। यो आन्दोलन सुरु गर्ने क्रममा चक्कुको टुप्पोबाट शब्दकोश पल्टाउँदा चक्कुको टुप्पो जुन अक्षरमा परेको थियो, त्यही शब्दको नामबाट यस आन्दोलनको नामकरण गरिएको थियो।

फ्रान्सेली कलाकार मार्सेल ब्रुसॉ (सन् १८८७-१९६८) का कामलाई दादा आन्दोलनको सर्वाधिक विषयकारी कृतिका रूपमा लिइन्छन्। उनका सिर्जनालाई समीक्षकहरूले 'पोस्ट-मोडर्न' अर्थात्

'उत्तर-आधुनिक' कलाको मूल स्रोत मानेका छन्। युद्धका कारण संयुक्त राज्य अमेरिका पलायन हुनुअगाडि पेरिसमा ब्रुसॉले क्याबिज्ममा काम गरेका थिए। पछि उनले 'मस्तिष्कहीन क्रियाकलाप' भन्दै चित्रकारीलाई सदाका लागि तिलाञ्जली दिएका थिए। उनी कलाले दर्शकको बौद्धिकतालाई छुनुपर्छ भन्ने मान्यता राख्थे।

सन् १९१७ को 'फोहोरा' (दि फाउन्टेन) शीर्षकको चिनिचाँ माटोबाट बनेको युरिनल (पिसाब फेर्ने भाँडो) तथा सन् १९१९ मा निर्मित 'एल.एच.ओ.ओ.क्यू' शीर्षक दिइएको मोनालिसाको प्रिन्टमा सिसाकलमले जुंगा र बोकेदाही लगाइएको उनका कलालाई त्यति बेलाको कला प्रवृत्तिमा ठूलो फड्कोका रूपमा लिइन्छ। यी दुवै उनका 'रेडिमेट एप्रोच' अर्थात् 'बनिबनाउ तरिका' अन्तर्गत दुई भिन्दा भिन्दै प्राविधिक स्वरूपमा निर्माण भएका थिए। मोनालिसाको प्रिन्टमाथि लेखेर 'मोन्टाज' प्रविधिको प्रयोग र



**Hannah Höch**, *Dada Dance*, 1922. Photomontage, 32 cm x 23 cm. Israel Museum, Jerusalem.

बजारमा बेचन राखिएको पुरुषले प्रयोग गर्ने पिसाब फेर्ने भाँडोमा 'आर. मट १९१७' नाउँमा छद्म हस्ताक्षर गरिएको थियो ।

द्युसाँले उनको 'फोहोरा' लाई सन् १९१७ मा अमेरिकन सोसाइटी अफ इन्डिपेन्डेन्ट आर्टिस्टस्को पहिलो वार्षिक प्रदर्शनीमा रचनाकारको नाउँ गुमनाम राखी पठाएका थिए । उक्त सोसाइटीमा कुनै पनि कलाकारले न्यूनतम प्रवेश शुल्क तिरेर भाग लिन पाउने प्रावधान थियो । द्युसाँ आफैँ पनि सोसाइटीका संस्थापक सदस्यमध्ये एक थिए । प्रदर्शनीका लागि 'फोहोरा' पठाउनु पछाडि संस्था कतिको खुला र उदार छ भन्ने बुझ्ने पनि उनको उद्देश्य रहेको थियो । सोसाइटीका बहुसङ्ख्यक सदस्यहरूको निष्कर्षमा द्युसाँको 'फोहोरा' कुनै कला रचना नै थिएन र त्यो अति अभद्र थियो । स्वभावतः द्युसाँको रचना प्रदर्शनीका लागि अस्वीकृत भएको थियो । यसबाट क्षुब्ध द्युसाँले तत्काल सोसाइटीको सदस्यताबाट राजीनामा दिएका थिए । वास्तवमा उनको उद्देश्य यी रचना मार्फत परम्परागत रूपमा स्थापित कलाप्रतिको मान्यता र दृष्टिकोणलाई चुनौती दिनु थियो । द्युसाँको प्रश्न थियो – "यदि कलाको उद्देश्य सौन्दर्यपूर्ण कृतिको सिर्जनाद्वारा मानव सभ्यतालाई योगदान पुऱ्याउनु हो भने त्यही सभ्यताले गरेको यत्रो नरसंहारपछि कलाकारले किन र कसका लागि सिर्जना गर्ने ?" द्युसाँको प्रस्तुतिले ख्याति वा बदनामी जे कमाणे पनि आधुनिक कलाको उन्नयनको दिशामा त्यो क्रान्तिकारी फड्को थियो ।

शीघ्र नै अन्य मुलुकहरूमा पनि दादा अभियान विस्तार हुन थालेको थियो । सन् १९१७ मा ह्युगो बाल र रोमानियामा जन्मेका कवि ट्रिस्टन जाराले 'ग्यालरी दादा' सञ्चालन गरेका थिए । जाराले 'दादा म्यागाजिन' को पनि सम्पादन गर्थे । यस पत्रिकाले युरोपका विभिन्न सहरमा बस्ने समान विचारका महिला पुरुषहरूलाई आकर्षित गरेको थियो । जुरिखमा डेरा जमाएर बसेका ह्युगो बालका सहयोगीहरू युद्ध सकिए लगत्तै आआपनो मातृभूमिमा फर्केसँगै दादा आन्दोलन अझ विस्तार भएको थियो । यस आन्दोलनलाई जर्मनीमा विस्तार गर्ने श्रेय रिचर्ड

ह्युलसेनबेक (सन् १८९२-१९७४) लाई जान्छ । सन् १९१८ मा बर्लिनमा 'क्लब दादा'को स्थापनामा उनको प्रमुख भूमिका रहेको थियो । अन्यत्र दादा आन्दोलन बढी साहित्य केन्द्रित रहेको तुलनामा 'बर्लिन दादा'ले उल्लेख्य परिमाणमा दृश्यगत कृतिहरू जन्माएको थियो । बर्लिन दादाका सदस्यहरूको रुचि कोलाज र फोटोमोन्टाजमा केन्द्रित रहेको थियो । यस प्रकरणमा कुर्ट स्विट्सर्स (सन् १८८७-१९४८) को नाउँ अग्र पङ्क्तिमा आउँछ । उनी रेलका टिकट, हुलाक टिकट, रासन कुपन, बियर लेबल जस्ता आधुनिक समाजमा आम रूपमा प्रयोग गरी मिल्क(इएका वस्तुहरूलाई एकमाथि अर्को टाँसेर रचना गर्थे । स्विट्सर्सले सिन्थेथिक क्युबिज्मको कोलाज पद्धतिलाई अझ विस्तृत स्वरूप दिएका थिए । जाँ आर्प (सन् १८८६-१९६६) का कामलाई दादा कोलाजको उत्कृष्ट रचनाका रूपमा लिइन्छ । हन्नाह होख (सन् १८८९-१९७८) ले प्रायः महिलाहरूको मुद्दालाई सम्बोधन गरिएका निकै सशक्त फोटोमोन्टाजहरू रचना गरेकी थिइन् । उनको 'दादा नृत्य' (दादा डान्स) शीर्षकको रचना निकै प्रसिद्ध रहेको छ ।

दादा आन्दोलनसँग सम्बद्ध अधिकांश कलाकारहरूले सन् १९२० को दशकको मध्य कालमा विकसित 'सरिअलिज्म' अर्थात् 'अतियथार्थवाद'लाई अवलम्बन गरेका थिए ।

## दि आर्माँरी सो : अमेरिकामा हलचल

युरोपमा भएको आधुनिक कलाको विकासबारे संयुक्त राज्य अमेरिकाका कलाकारहरू पूर्ण जानकारी मात्र थिएनन्, अपितु उनीहरूले त्यसलाई पछ्याउन समेत थालिसकेका थिए । बिसौं शताब्दीको प्रारम्भ ताका अमेरिकी कलामा यथार्थवादी परम्पराकै वर्चस्व रहेको थियो । अमेरिकामा आधुनिक कलालाई स्थापित गराउने दिशामा सन् १९१३ मा न्युयोर्कमा आयोजित 'दि आर्माँरी सो' निकै सार्थक सावित भएको थियो । यस प्रदर्शनीको आयोजनामा अर्थर बी. डेभिस (सन् १८६२-१९२८) को सक्रियता रहेको थियो । नेसनल एकेडेमी अफ डिजाइन कति पुरातनवादी छ र आस्कन स्कुलको यथार्थवादी प्रवृत्ति

पनि पुरानै ढर्राको छ भन्ने सावित गर्नु नै यस प्रदर्शनीको प्रमुख उद्देश्य रहेको थियो । प्रदर्शनीमा राखिएका एक हजार तिन सय ओटाभन्दा बढी कलाकृतिमध्ये एक तिहाइ मात्र युरोपेली कलाकारहरूका थिए । अपितु तिनले सबैको ध्यानाकर्षण गरेका थिए ।

समीक्षकहरूले मातिस, कान्डिन्स्की, ब्राक, घुसाँ, ब्राँकुसी आदि कलाकारहरूलाई 'अराजकताका प्रतिनिधि' भनी संज्ञा दिएका थिए । सोही प्रदर्शनीका केही कामहरू सिकागोमा प्रदर्शन गरिँदा त्यहाँका नागरिक समाजका अगुवाहरूले प्रदर्शनीबारे छानबिन गर्नका लागि आयोग नै गठन गरियोस् भन्ने माग समेत गरेका थिए । त्यहाँको स्कुल अफ दि आर्ट इन्स्टिच्युटका शिक्षक तथा विद्यार्थीहरूको आक्रोशित जमातले मातिसको पुतला दहन गरेका थिए । परन्तु अमेरिकी युवा कलाकारहरूको एउटा समूह भने युरोपमा विकसित नवीनतम धारप्रति निकै सकारात्मक रहेका थिए ।

आर्मोरी सोमा भाग लिएका मार्सडेन हार्टले (सन् १८७७-१९४३) अमेरिकी आधुनिक कलाका अग्रजमध्ये एकका रूपमा चिनिन्छन् । उनको 'जर्मन अधिकृतको पोर्ट्रेट' (पोर्ट्रेट अफ अ जर्मन अफिसर) शीर्षकको चित्र रचनामा क्युबिज्म र कान्डिन्स्कीको रङ्गीचङ्गी तथा आध्यात्मिक भावयुक्त अभिव्यञ्जनावादको सम्मिश्रण दृष्टिगोचर हुन्छ ।

## युद्ध ताका युरोपेली कला

युरोपभरिका कलाकार तथा वास्तुकारहरूलाई पहिलो विश्वयुद्धले गहिरो प्रभाव पारेको थियो । त्यही प्रभावको परिणामस्वरूप दादावादीहरूले युद्धको विध्वंशलाई व्यङ्ग्य गरेका थिए भने कतिपय कलाकारहरू युद्धको अवशेषमाथि नयाँ, समृद्ध र सुरक्षित सभ्यताको उत्थान हुन्छ भन्ने आसमा थिए । यस्तै नैराश्य र क्षोभ, आशा र उमङ्ग तथा खोज र चिन्तनका मार्गलाई पछ्याउँदै सन् १९१९ देखि १९३९ का अवधि युरोप र उत्तर अमेरिकामा अनेकौं विचारधारालाई प्रतिनिधित्व गर्ने अनगिन्ती कलाकृतिहरू रचिएका थिए ।



Marsden Hartley, *Portrait of a German Officer*, 1914. Oil on canvas, 178 cm x 105 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

## कन्सट्रक्टिभिज्म : उपयोगवादी कला

सन् १९१७ मा रसियामा भएको क्रान्तिपश्चात् त्यहाँको राजतन्त्रलाई विस्थापन गर्दै साम्यवादी बोलसेभिकहरू सत्तारूढ भएका थिए । त्यहाँका अधिकांश अभाँगाड कलाकारहरू बोलसेभिकहरूका समर्थक थिए । सन् १९२१ मा अलेक्सान्डर रोड्चेन्को (सन् १८९१-१९५६) को अग्रसरतामा 'कन्सट्रक्टिभिस्ट्स' अर्थात् 'रचनावादीहरू' नाउँको समूह गठन भएको थियो । यस समूहका कलाकारहरू स्टुडियोभिन्न काम गर्न छाडेर कलकारखानमा गएर काम गर्थे । यी कलाकारहरू 'कलकारखानामा नै यथार्थ जीवन रहेको

हुन्छ र तिनलाई नै कलामा अभिव्यक्त गरिनुपर्छ' भन्ने मान्यताबाट अभिप्रेरित थिए । राजनीतिक रूपले प्रतिबद्ध यी कलाकारहरू सौन्दर्यगत मुद्दाको खोजीका बदला समाजका लागि उपयोगी कलाकृति निर्माणमा जोड दिन्थे । 'कन्सट्रक्टिभिज्म' अर्थात् 'रचनावाद'को मूल अभीष्ट यही थियो । सोही अनुरूप अल लिस्सिन्सकी (सन् १८९०-१९४१) जस्ता तत्कालीन प्रभावशाली कलाकार र उनका समकालीन कलाकारहरूको रुचि प्रयोगान्डा फोटोग्राफ, फोटोमोन्टाज, पोस्टर, टाइपोग्राफी, टेक्सटाइल, फर्निचर, वास्तु डिजाइन आदिप्रति रहेको थियो ।

## सामाजिक यथार्थवाद : आम जनताका लागि कला

सन् १९२२ ताका रसियामा अर्भोगाड अभियानका प्रबल विरोधी कलाकारहरू 'क्रान्तिकारी रसियाका कलाकारहरूको सङ्घ' (एसोसियसन अफ आर्टिस्टस् अफ रिभोल्युसनरी रसिया) सँग आबद्ध भएका थिए । उनीहरूको एक मात्र उद्देश्य कामदार, कृषक, क्रान्तिका योद्धाहरू लगायत लालसेना (रेड आर्मी) को जीवनी र इतिहासलाई स्पष्ट र प्रतिनिधिमूलक ढङ्गले अङ्कन गर्नु थियो । उनीहरू बृहत् आकारका क्यानभास र सालिकहरूमा जनता जनार्दनलाई सीधा छुने खालका बहादुरी र प्रेरक विषय वस्तुलाई अभिव्यक्त गर्थे । उनीहरूका कामहरू सन् १९३२ मा कलामाथि नियन्त्रण राख्ने स्टालिनको नीतिलाई स्थापित गराउने दिशामा ठूलो सहायक सिद्ध भएको थियो । यस सन्दर्भमा सन् १९३७ मा पेरिस विश्व मेलामा प्रदर्शित भेरा मुखिना (सन् १८८९-१९५३) को 'कामदार र सामुदायिक कृषक महिला' (वर्कर एन्ड कलेक्टिभ फार्म वुमन) शीर्षकको स्टेनलेस स्टिल निर्मित २३.८ मिटर अग्लो स्मारक मूर्तिलाई सामाजिक यथार्थवादको उदाहरणका रूपमा लिन सकिन्छ ।

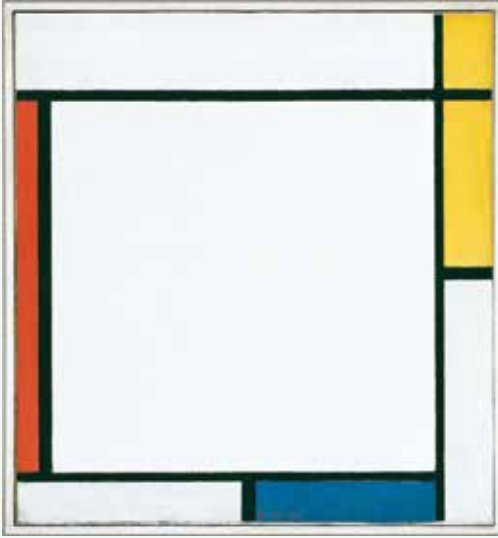
## डे स्टेल : सरलीकृत कलाको खोजी

नेदरल्यान्ड्समा थियो भान डोयस्वर्ग (सन् १८८३-१९३१) र पिपट मॉन्ड्रियान (सन् १८७२-१९४४)



**Vera Mukhina, Worker and Collective Farm Woman, 1937. Stainless steel, 23.8 m high.**

तथा अन्य केही चित्रकारहरू भू-दृश्य र वास्तुकलामा आधारित अमूर्त कलाबाट विस्तारै गम्भीर तर सरल ज्यामितीय कलातर्फ बढ्दै थिए । उनीहरूको समूह 'डे स्टेल' नाउँबाट चिनिन्थ्यो । भान डोयस्वर्गले 'डे स्टेल' नै नाउँबाट पत्रिका प्रकाशनको थालनी गरेका थिए । यो पत्रिका डच कलाकार, वास्तुकार तथा डिजाइनरहरू माझ निकै लोकप्रिय रहेको थियो । विषय वस्तुलाई अत्यावश्यक आकार र रङमा मात्र सीमित गर्दै विशुद्ध अमूर्त र शाश्वत चित्र रचना गरिनुपर्छ भन्ने मान्यता डे स्टेलका प्रणेताहरूको थियो । आफ्ना यिनै मान्यतालाई स्थापित गराउने दिशामा उनीहरू क्रियाशील थिए । उनीहरू आफ्ना चित्र रचनामा कालो, सेतो र प्राथमिक रङहरू (रातो, निलो, पहेँलो) मात्र रङ्गाङ्कित ठाडा र तेर्सा आकारहरूमा आधारित सरलीकृत दृश्य रचनाहरू सिर्जना गर्थे ।



**Piet Mondrian**, *Composition with Yellow, Red and Blue*, 1927. Oil on canvas, 37.8 x 34.9 cm. The Menil Collection, Houston.

सन् १९२० देखि पियट मॉन्ड्रियानले 'रातो, पहेँलो र निलोका संरचना' (कम्पोजिसन विथ रेड, यलो एन्ड ब्लु) जस्ता चित्रहरू रचना गर्न थालेका थिए। उनका चित्र रचनाहरूमा तिनओटा प्राथमिक रङहरू (रातो, पहेँलो र निलो) तथा तिनओटा तटस्थ रङहरू (सेतो, खरानी र कालो) एवम् तेर्सा र छड्के रेखाहरू अङ्कन गरिएका हुन्छन्। चित्रकारको व्याख्याअनुसार दुईओटा रेखीय दिशाहरूले विपरीत शृङ्खलाहरू, जस्तै : पुरुषका विरुद्ध महिला, व्यक्तिका विरुद्ध समाज र अध्यात्मवादका विरुद्ध भौतिकवादको साङ्केतिक अर्थ बोक्छन्। मॉन्ड्रियान आफ्ना रचनाहरूको उद्देश्य ऊर्जाशील सन्तुलन प्रस्तुत गर्नु रहेको ठान्छन्।

वास्तुकार तथा डिजाइनर गेरिट रिटभिल्डले (सन् १८८८-१९६४) डे स्टिललाई तेस्रो आयाममा विस्तार गरेका थिए। उनको 'स्क्रोडर हाउस' लाई आधुनिक वास्तुकलाको महत्त्वपूर्ण उदाहरणका रूपमा लिइन्छ। कालान्तरमा उनको यो वास्तु शैली 'अन्तर्राष्ट्रिय शैली' (दि इन्टरनेसनल स्टाइल) नाउँबाट चिनिएको थियो। रिटभिल्डले स्क्रोडर हाउसको डिजाइनमा पूर्णतः मॉन्ड्रियानको सिद्धान्तलाई अनुसरण गरेका थिए।



**Gerrit Rietveld**, *Interior, Schröder House*, 1925.

डे स्टेल समूह सन् १९१७ देखि १९३१ सम्म सक्रिय रहेको थियो।

## बौहौस : कलाका सबै विधालाई एकीकरण गर्ने प्रयास

जर्मन भाषामा 'बौहौस'को शाब्दिक अर्थ 'गृह रचना' (कन्सट्रक्सन हाउस) भन्ने हुन्छ। बौहौस कला संस्थाको स्थापना जर्मनीको वाइमारमा वाल्टर ग्रोपियसले गरेका थिए। यो कला संस्था सन् १९१९ देखि १९३३ सम्म सञ्चालनमा रहेको थियो। यस अवधिमा बौहौस सन् १९२५ मा डेस्साउ र सन् १९३२ मा बर्लिनमा स्थानान्तर भएको थियो। ग्रोपियस वस्तुतः वास्तुकार थिए। मध्य युगमा प्रचलित 'बौहुटेन' भनिने वास्तुकारहरूको गिल्ड अर्थात् सङ्घलाई पुनर्जीवित गर्ने उनको धोको थियो। वास्तुकार, चित्रकार, मूर्तिकार, डिजाइनर र शिल्पकारहरूको आपसी समन्वय र सहकार्यद्वारा कला निर्माण गर्नु बौहौसको मूल उद्देश्य रहेको थियो। आधुनिक कला, वास्तुकला, ग्राफिक डिजाइन आदि सबै क्षेत्रमा बौहौस शैलीले व्यापक प्रभाव पारेको थियो। अपितु ग्राफिक डिजाइनका क्षेत्रमा यस शैलीले सार्थक एवम्



**Anni Albers, Wall Hanging, 1926.** Silk, two-ply weave, 183 x 122 cm. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

दीर्घकालीन प्रभाव पारेको थियो। टाइपोग्राफीको क्षेत्रमा 'सान्स सेरिफ फन्ट' लाई लोकप्रिय बनाउनुमा बाह्रौस डिजाइनरहरूको उल्लेखनीय योगदान रहेको छ।

सन् १९३३ मा जर्मनीमा अडोल्फ हिटलर सत्तारूढ भए लगत्तै उनको नाजी पार्टी आधुनिक कलाप्रति निकै आक्रामक हुन थालेको थियो। त्यसको पहिलो सिकार बौहौस कला संस्था बनेको थियो। नाजी सरकारले बौहौसमाथि प्रतिबन्ध लगाइदिएको थियो। तदुपरान्त त्यहाँ अध्यापन गर्ने कतिपय चित्रकार, डिजाइनर तथा वास्तुकारहरू संयुक्त राज्य अमेरिका पलायन भएका थिए।

### अतियथार्थवाद : सघन यथार्थको खोजी

सन् १९२४ मा 'सरिअलिज्म' अर्थात् 'अतियथार्थवाद' आविर्भाव हुनुको पृष्ठभूमिमा पहिलो विश्वयुद्ध नै

थियो। सरिअलिस्ट आन्दोलनका प्रणेता फ्रान्सेली लेखक आन्द्रे ब्रेतौँ (सन् १८९६-१९६६) थिए। सुरुमा उनी पनि दादा आन्दोलनसँग आबद्ध रहेका थिए। परन्तु शीघ्र नै उनी अन्धाधुन्ध विरोध गर्नु र कटुता मात्र पोख्नुका बदला केही निश्चित एवम् योजनाबद्ध विचारधारा लिएर अगाडि बढ्नुपर्छ भन्ने निष्कर्षमा पुगेका थिए। फलतः उनले सन् १९२४ मा 'अतियथार्थवादको घोषणापत्र' प्रकाशित गरेका थिए। यस घोषणापत्रको मूल आधार 'मानव दिमाग भनेको चेतन मस्तिष्कभित्र रहेका तर्कसङ्गत र सुसंस्कृत शक्तिहरू विरुद्ध अवचेतन मस्तिष्कभित्र रहेका असङ्गत तर्क र प्रवृत्तिहरूको द्वन्द्व भूमि हो' भन्ने सिग्मन्ड फ्रायडको दृष्टिकोण रहेको थियो।

अतियथार्थवादीहरूले अवचेतन मनलाई उन्मुक्ति दिने क्रममा केही पद्धतिहरूको विकास गरेका थिए, जस्तै : स्वप्नको विश्लेषण, स्वतन्त्र सम्बन्ध, स्वःस्फूर्त लेखाइ, शब्द खेल, सम्मोहित आनन्द आदि। मानिसहरूलाई आफ्ना सङ्कुचित चेतनाभित्र लुप्त रहेका यथार्थभन्दा पर रहेको सघन यथार्थ वा 'अतियथार्थ' लाई पत्ता लगाउन सघाउनु नै अतियथार्थवादको उद्देश्य थियो।

सचेतन मस्तिष्कको नियन्त्रणबाट बाहिर ल्याई नवीन एवम् आश्चर्यजनक आकृतिहरू सिर्जना गर्ने पद्धतिलाई अतियथार्थवादी चित्रकारहरूले 'अटोमाटिज्म' अर्थात् 'स्वयम् चालित क्रिया'को संज्ञा दिएका थिए। यसै पद्धतिलाई अनुसरण गर्दै जर्मनीका



**Salvador Dalí, The Persistence of Memory, 1931.** Oil on canvas, 24 cm x 33 cm. The Museum of Modern Art, New York.



कलाकार म्याक्स एर्न्स्ट (सन् १८९१-१९७६) ले 'ड्रुन्ड' (दि हड्) जस्तो अतियथार्थवादी चित्र सिर्जना गरेका थिए। कुनै दुःस्वप्न झैं प्रतीत हुने उनको यस चित्र रचनामा काठबाट निर्मित दानवहरूको समूह कुनै अदृश्य प्रतिद्वन्दीतर्फ बढ्दै छन्। चित्रमा देखिने भयोत्पादक प्रभाव वास्तवमा चित्रकारले भोगेको प्रथम विश्वयुद्धको हिंसाको प्रतिध्वनि हो।

स्पेनिस कलाकार साल्वाडोर डाली (सन् १९०४-१९८९) का अतियथार्थवादी चित्र रचनाहरू एकदम ध्याननिष्ठ भएर सम्पादन गरिएका हुन्छन्। उनी माड्रिडमा कला अध्ययन गर्दा ताकादेखि नै भ्रमोत्पादक आकृतिहरू रचना गर्ने परम्परागत पद्धतिमा सिपालु भइसकेका थिए। सन् १९२८ मा उनी पेरिस जाँदा अतियथार्थवादीहरूसँग उनको परिचय भएको थियो। लगत्तै अर्को वर्ष अर्थात् सन् १९२९ देखि उनी अतियथार्थवादी आन्दोलनसँग आबद्ध भएका थिए। अतियथार्थवादी सिद्धान्तका लागि 'भयाक्रान्त-समीक्षात्मक-क्रिया' (पाय्रनइड-क्रिटिकल मेथड) लाई डालीको देन मानिन्छ। भयाक्रान्त व्यक्तिलाई परम्परावादी सोचको जञ्जालबाट मुक्त गर्न सकिन्छ भन्ने डालीको मान्यता थियो। उनी हिंसा, हत्या, दुराचारलाई यथार्थको पछाडि लुकेका घृणास्पद सत्य मान्थे। यस सत्यलाई उनले 'जलिरहेको जिराफ' (दि बर्निड जिराफ), 'गृहयुद्धको पूर्वसूचना' (प्रिमोनिसन अफ सिभिल वार) 'स्मृतिको दबाब' (परिसिस्टेन्स अफ मेमोरी) जस्ता रचनाहरू मार्फत उद्घाटन गरिदिएका छन्।

अर्का स्पेनिस कलाकार हवाँ मिनो (सन् १८९३-१९८३) का अतियथार्थवादी चित्र रचनाहरूमा काल्पनिक आकृतिहरू देखापर्छन्। उनी प्रायः क्यानभासमाथि सुरुमा किरिमिरे चित्रहरू बनाउँथे। तिनले कुन आकार लिन्छन्, सोअनुसार थप रेखा तथा रङहरू प्रयोग गर्थे। वास्तवमा मिनो बाल कलाबाट प्रभावित थिए। बाल बालिकाका कलालाई उनी स्वतःस्फूर्त तर अभिव्यक्तिका दृष्टिले निकै सशक्त मान्थे।



Joan Miro, *Shooting Star*, 1938. Oil on canvas, 65.2 cm x 54.4 cm. National Gallery of Art, Washington D.C.

## पिकासोको र्वेर्निका : निरीह नागरिकहरूको आम हत्याका विरुद्धमा

स्पेनमा गृहयुद्ध उत्कर्षमा थियो। त्यहाँको शासन सत्तामाथि तानाशाही जनरल फ्रान्क्को फ्राङ्कोको नियन्त्रण थियो। सन् १९३७, अप्रिल २६ का दिन जर्मन सेनाको बमवर्षक विमानले स्पेनको बास्क प्रान्तको सानो सहर र्वेर्निकामा अन्धाधुन्ध बमबारी गरेका थिए। उक्त बमबारी जनरल फ्राङ्कोको सहमतिमा गरिएको थियो। त्यो विध्वंशकारी बमबारीमा एक हजार छ सय जना निरीह नागरिकहरूले ज्यान गुमाएका थिए। विश्व इतिहासमा पहिलो पल्ट बमबारीबाट नागरिकहरूको आम हत्याको यस घटनाले समस्त विश्व नै स्तब्ध भएको थियो। त्यस ताका स्पेनिस कलाकार पाब्लो पिकासो पेरिसमा बस्थे। उनले तत्काल यो भयानक आम हत्याप्रति 'र्वेर्निका' चित्र रचना मार्फत प्रतिक्रिया जनाएका थिए। उनको यो विशाल चित्र (३.४९ मिटर X ७.७७ मिटर) युद्धको निर्ममताको प्रतीकका रूपमा विश्व विख्यात रहेको छ।



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Oil on canvas, 349 cm x 777 cm. Museo Reina Sofia, Madrid, Spain.

यस चित्रमा कालो, विभूती र सेतो रङ मात्र (समाचार पत्रहरूमा छापीने फोटोग्राफको रङ जस्तो) प्रयोग गरिएका छन्। मृत बालकलाई बोकेकी महिला, अग्निले दग्ध घरभित्र थुनिएकी महिला, शक्तिको मदले उन्मत्त साँढे, विद्रोहले उत्तेजित घोडा, भयले आर्तनाद गरिरहेका महिला पुरुषका विरूपण गरिएका आकृतिहरू यसमा चित्रित छन्। पिकासो स्वयम्को भनाइअनुसार वेर्निकाको चित्रण प्रतीकात्मक छ। साँढे पाशविकता र अन्यायको प्रतीक हो अनि घोडा जनताको प्रतीक।

वेर्निकामा पिकासोले घनवादी आकारलाई अनेकौँ परम्परागत आकृतिहरूसँग एकीकृत गरेका छन्। यस रचनालाई घनवाद, अभिव्यञ्जनावाद, प्रतीकवाद र अतियथार्थवाद सम्मिश्रित युद्ध विरोधी अति सशक्त कृतिका रूपमा लिइन्छ। सन् १९३७ मा भएको पेरिस अन्तर्राष्ट्रिय प्रदर्शनीको स्पेनिस खण्डमा यो चित्र पहिलो पल्ट सार्वजनिक गरिँदा यसको व्यापक प्रशंसा भएको थियो। वास्तवमा पिकासोले आधुनिक कलाको भाषा मार्फत अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा सनसनीपूर्ण युद्ध घटनालाई मर्मस्पर्शी ढङ्गले अभिव्यक्त गरेका थिए।

## उपसंहार

बिसौं शताब्दीको सुरुका तिन दशकभित्र केही महत्त्वपूर्ण कला आन्दोलनहरू अस्तित्वमा आएका

थिए। पाश्चात्य कलामा स्थापित परम्परागत नियमहरूलाई क्रमशः विस्थापन गर्दै नयाँ अध्यायहरू थप्ने दिशामा तिनको उल्लेख्य भूमिका रहेको थियो। यस प्रकरणमा फाववादीहरू र अभिव्यञ्जनावादीहरूले सर्वथा नौलो रङ्गाङ्कन पद्धतिद्वारा परम्परागत प्रतिनिधिमूलक चित्रण पद्धतिलाई चुनौती दिएका थिए। यो प्रक्रिया चुलिँदै सन् १९१० सम्म आइपुग्दा पूर्णतः अमूर्त शैलीसम्म पुगिसकेको थियो। क्युबिस्ट कलाकारहरूले चित्र तथा मूर्ति दुवै विधामा नूतन र प्रभावशाली संरचना पद्धतिलाई प्रतिपादन गरेका थिए। भविष्यवादीहरूले 'गतिको सौन्दर्य'लाई नयाँ ढङ्गले स्थापित गरेका थिए। पहिलो विश्वयुद्ध ताका दादा आन्दोलनले कला स्वयम्कै औचित्य र प्रकृतिमाथि प्रश्न खडा गर्ने जस्तो आक्रामक पाइला चालेको थियो। स्थापित परम्परा र मान्यतालाई चुनौती दिने क्रममा अनेकौँ कलाकारहरू गैर पाश्चात्य संस्कृतिहरूप्रति आकृष्ट भएका थिए।

युद्ध ताका कैयौँ कलाकारहरूले आफ्ना कलालाई सामाजिक सन्दर्भसँग सघन रूपले जोडेका थिए। कसैले पहिलो विश्वयुद्धमा भएको नरसंहारप्रति त कसैले विविध प्रकारका सामाजिक अन्याय र असमानताप्रति तीव्र प्रतिक्रिया जनाएका थिए। कतिले अधिनायकवादी निरङ्कुशताप्रति आक्रोश पोखेका थिए। रसियामा साम्यवादी क्रान्तिपश्चात्

रचनावादीहरू (कन्स्ट्रक्टिभिस्ट्स) ले आधुनिक शैलीलाई व्यावहारिक आवश्यकतासँग समाहित गरेका थिए। सामाजिक यथार्थवादीहरूले कलालाई आम जनमानसका लागि उपयोग गरेका थिए। बौहौस कलाकारहरूले आम उत्पादनलाई उपभोक्ताहरूका लागि सुरुचिपूर्ण र सुन्दर स्वरूपमा पस्किदिएका थिए। डे स्टेलसँग आबद्ध डच चित्रकार तथा वास्तुकारहरूले विशुद्ध रङ र सरलीकृत आकारहरूका माध्यमद्वारा मानव मस्तिष्कको शुद्धीकरण गर्न सकिन्छ भन्ने अपेक्षा राखेका थिए। फ्रायडको सिद्धान्तलाई अध्ययन गर्ने र पाश्चात्य संस्कृतिलाई कल्पनाको अनौठो उदानतर्फ डोच्याउने क्रममा अतिथार्थवादीहरूले अवचेतन मस्तिष्कलाई स्वतन्त्र गराउने उपायको खोजी गरेका थिए।

यसरी सन् १९३० का दशकको उत्तरार्द्धसम्म आइपुग्दा पाश्चात्य कलामा अनेकौं प्रयोगहरू भइसकेका थिए। ती सबैको मूलभूत अभीष्ट शान्त, समुन्नत र कलात्मक सभ्यताको विकास थियो। परन्तु कलाकर्मीहरूले अपेक्षा गरे जस्तो केही हुन सकेन। अन्ततः सन् १९३० का दशकको अन्त्यसँगै समस्त युरोप फेरि अर्को महाविनाशकारी युद्धतर्फ लम्किसकेको थियो। फलतः अनेकौं कलाकारहरू युरोपबाट अमेरिकातर्फ पलायन हुने क्रम सुरु भइसकेको थियो। दोस्रो विश्वयुद्धको सँघारसम्म आइपुग्दा कलाका क्षेत्रमा गरिएका विविध प्रयोगहरू र सो अवाधिमा चलेका युगान्तकारी कला आन्दोलनहरूले सन् १९४५ पछि अर्थात् दोस्रो विश्वयुद्धपछि आउने आधुनिक कलाका लागि मजबुत आधारको निर्माण गरिसकेका थिए।

## सन्दर्भ सूची

- Adams, Laurie Schneider. *A History of Western Art*. 3rd ed. New York: McGraw-Hill, 2001.
- Antliff, Mark, and Patricia Leigten. *Cubism and Culture*. World of Art. London: Thames and Hudson, 2001.
- Arnason, H. Harverd. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. 5th ed. Rev. Peter Kaln. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2004.

- Boccol, Sandro. *The Art of Modernism: Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day*. Munich, London, New York: Prestel, 1999.
- Bohn, Willard. *The Rise of Surrealism, Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*. Albany: State Univ. of New York Press, 2002.
- Bowness, Alan. *Modern European Art*. World of Art. New York: Thames and Hudson, 1995.
- Cunningham, Lawrence S. and Reich, John J. *Culture and Values: A Survey of the Humanities*. 6th ed. USA: Thomson Learning Inc, 2006.
- Gombrich, E. H. *The Story of Art*. London: Phaidon Press Ltd., rev. ed. 2000.
- Gowing, Sir Lawrence (Ed.). *A Biographical Dictionary of Artists*. Revised ed. Oxfordshire, England: Andromeda Oxford Ltd. 2002.
- Gowing, Sir Lawrence (Ed.). *A History of Art*. Rev. ed. Oxfordshire, England: Andromeda Oxford Ltd. 1995.
- Hamilton, George Heard. *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*. 6th ed. Pelican History of Art. New Haven: Yale Univ. Press, 1993.
- Rubin, James H. *Impressionism*. Art and Idea. London: Phaidon, 1999.
- Stokstad, Marilyn. *Art History: A View of the West*. Volume One and Volume Two. 3rd ed. New Jersey: Pearson Education, Inc. 2008.



## नवीन्द्रमान राजभण्डारी

नवीन्द्रमान राजभण्डारी चित्र सिर्जनाका अतिरिक्त सिर्जना कलेज अफ फाइन आर्ट्समा कला इतिहास विषय अध्यापन गर्छन् र कलाबारे लेख्छन् पनि। उनीद्वारा लिखित 'पाश्चात्य कला : सङ्क्षिप्त इतिहास (पहिलो भाग)' प्रकाशित भइसकेको छ भने यसै पुस्तकको दोस्रो भाग प्रकाशोन्मुख छ।