



कलामा मोडर्निज्म : केही धारणा र तर्क

नवीन्द्रमान राजमण्डारी

लेखसार

कलामा 'मोडर्निज्म' अर्थात् 'आधुनिकतावाद' को अवधारणा पाश्चात्य कलाको ऐतिहासिक क्रमकै शृङ्खला थियो । यस अवधारणाको उत्थान हुनुपछाडि उन्नाइसौं शताब्दीको विश्व राजनीतिक परिदृश्यका अतिरिक्त जापानी उडब्लक प्रिन्ट तथा अफ्रिकी कला जस्ता गैर पाश्चात्य कलाका प्रभावको पनि प्रत्यक्ष भूमिका रहेको थियो । सन् १९७० का दशकसम्म आइपुग्दा कलाका क्षेत्रमा हुनुसक्ने र हुनुपर्ने भएभरका नवीन प्रयोग तथा प्रवर्तनहरू भइसकेका थिए, र समकालीन कलाकारहरूले तिनको आवृत्ति गर्ने कार्यलाई मात्र निरन्तरता दिइरहेका हुन् । गैर पाश्चात्य मुलुक र तेस्रो विश्वका मुलुकका लागि मोडर्निज्मको अवधारणा पश्चिमा जगत्भन्दा पृथक रहेको थियो । गैर पाश्चात्य मुलुकका कलाकारहरूले मोडर्निज्मभित्र आफ्ना 'रुट्स' (जरा) अर्थात् जातीय, क्षेत्रीय, राष्ट्रिय तथा सांस्कृतिक पहिचानलाई समेट्ने प्रयत्न गरेका थिए, र अद्यापि गरिरहेका छन् ।

शब्दकुञ्जी : अभाँ-गाड, एकेडेमी, एक्सट्रयाक्ट आर्ट, इम्प्रेसनिज्म, मोडर्निज्म, पोस्ट-इम्प्रेसनिज्म

इटालियन मूलका स्विस कलाकार एवम् कला लेखक सान्द्रो बोकोलाले लेखेका जर्मन भाषाबाट अङ्ग्रेजीमा अनुदित पुस्तक 'दि आर्ट अफ मोडर्निज्म' (इ. स. १९९९) कला अध्येताहरूका लागि अत्यन्तै पठनीय पुस्तक रहेको छ । पुस्तकको पहिलो परिच्छेदको शीर्षक रहेको छ – 'दि एन्ड अफ दि मोडर्न इरा' अर्थात् 'आधुनिक युगको अन्त्य' ।

पुस्तकको यस परिच्छेदमा सान्द्रो बोकोला लेख्छन् : कलामा 'मोडर्निज्म (आधुनिकतावाद) को अवधारणा एकासि शून्यबाट उत्थान भएको

थिएन, र इम्प्रेसनिस्टस् (प्रभाववादीहरू) को पहिलो प्रदर्शनी (इ. स. १८७४) हुनु निकै अगाडि नै यो देखापरिसकेको थियो । वस्तुतः चौधौं शताब्दीको उत्तरार्द्धदेखि उन्नाइसौं शताब्दीको मध्यावधिसम्मलाई 'मोडर्न इरा' (आधुनिक युग) भन्नु उपयुक्त हुन्छ । यिनै विस्तृत पृष्ठभूमिका आधारमा पाश्चात्य कलामा आधुनिकताका स्वस्महरूलाई सही ढङ्गबाट बुझ्नुपर्ने हुन्छ (बोकोला १९९९: ३५) ।

सन् १८७४ को अप्रिल १५ तारिखका दिन पेरिसमा फोटोग्राफर नादर्को स्टुडियोमा तिस

जना कलाकारहरूको पहिलो सामूहिक प्रदर्शनी आयोजना गरिएको थियो । लुई लर्वा नामका समीक्षकले 'ल सारिवारी' मा क्लोद मोनेको चित्र 'इम्प्रेसन : सनराइज' (सूर्योदयको प्रभाव) लाई सन्दर्भ सूत्रका रूपमा प्रयोग गर्दै आफ्नो लेखको शीर्षक 'प्रभाववादीहरूको प्रदर्शनी' राखेका थिए । तिनै समीक्षक लर्वाले आफूहरूका लागि प्रयोग गरेका 'प्रभाववादी' शब्दलाई सहर्ष ग्रहण गर्दै ती कलाकारले आफूहरूको समूहलाई सगर्व 'इम्प्रेसनिस्ट आर्टिस्टस्' (प्रभाववादी चित्रकारहरू) भनी घोषणा गरेका थिए (राजभण्डारी २०२० : २०८) ।

'आर्ट हिस्ट्री : अ भ्यु अफ दि वेस्ट' (इ. स. १९९५) मा मरिलिन स्टोक्सट्याड लेखिन् : सन् १८६० का दशकदेखि यी कलाकारहरू (इम्प्रेसनिस्टस्) ले थालनी गरेका बहुपक्षीय कला आन्दोलनको प्रभाव सम्पूर्ण युरोप र अमेरिकाको कला जगतमा झन्डै सय वर्षभन्दा बढी समयसम्म कायम रहेको थियो । रिनेसाँ कालदेखि चल्दै आएका कला परम्परालाई परित्याग गर्दै अग्रगमन गर्नु नै आधुनिक कलाको थालनी मानिन्छ । कलाका लागि निर्दिष्ट परम्परागत नियमहरूदेखि बाहिर निस्की सर्वथा नवीन सोच र शैलीमा काम गरेका कारण अधिकांश कला इतिहासविद्हरू एदार माने र अन्य इम्प्रेसनिस्ट चित्रकारहरूलाई 'आधुनिक कलाका जनक' मान्छन् (स्टोक्सट्याड १९९५ : ७६४) ।

उल्लिखित तर्क विपरीत सान्द्रो बोकोला जस्ता कला विज्ञहरू इम्प्रेसनिज्मको उत्थान हुनुअगाडि नै कलामा 'मोडर्निज्म' अर्थात् 'आधुनिकतावाद' प्रारम्भ भइसकेको धारणा राख्छन् ।

'मोडर्न' (आधुनिक), 'मोडर्निटी' (आधुनिकता), 'मोडर्निज्म' (आधुनिकतावाद) र 'पोस्ट-मोडर्न'

(उत्तर-आधुनिक) – यी शब्दका सही अर्थ, परिभाषा र अवधारणाबारे विज्ञहरूसिबिच सर्वसम्मत मतैक्य रहेको पाइँदैन ।

अङ्ग्रेजी भाषाका अधिकांश आधिकारिक डिक्सनरीमा उल्लिखित शब्दहरूलाई यस अनुस्य परिभाषित गरिएको पाइन्छ – मोडर्न : वर्तमान वा हालसालको समय, समकालीनको पर्यायवाची; मोडर्निटी : नवीन वा आधुनिक हुनुको अवस्था; मोडर्निज्म : सामान्यतया विचारको कुनै गतिविधि, विशेषतः कला, साहित्य वा वास्तुकलाका सन्दर्भमा परिवर्तनकामी, पुरानो वा परम्परादेखि निवृत्ति, तथा 'अभाँ-गाड' (विशेषतः कला र साहित्यमा नवीन तथा प्रगतिशील विचार) तर्फ उन्मुख ।

'मोडर्निज्म' र 'मोडर्न आर्ट' शब्द सामान्यतया गुस्ताभ कुर्बेद्वारा प्रतिपादित रियलिज्म (यथार्थवाद) देखि उत्तरवर्ती कला आन्दोलनहरू हुँदै एक्सट्रयाक्ट आर्ट (अमूर्त कला) र सन् १९६० का दशक ताका विकसित कलाका विविध चरणहरूका लागि प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

मोडर्निज्मअन्तर्गत अनेकौँ कला शैलीहरू समेटिएका छन्, अपितु 'मोडर्निस्ट आर्ट' (आधुनिकतावादी कला) लाई परिभाषित गर्ने सन्दर्भमा केही निश्चित अन्तरनिहित सिद्धान्तलाई अवलम्बन गरिएको पाइन्छ – जस्तै : ऐतिहासिक तथा पुरातनवादी मान्यताअनुसार चल्दै आएका विषयवस्तुको यथार्थपरक अङ्कनको बहिष्करण; 'एक्सट्राक्सन' (अमूर्तता) को प्रवृत्तितर्फ उन्मुख हुने सन्दर्भमा 'फर्म' (स्वरूप) बारे नवीन प्रवर्तन तथा प्रयोग (आकार, रङ, रेखा आदिका सन्दर्भमा); विविध सामग्री, प्रविधि तथा पद्धतिमा जोड । विभिन्न सामाजिक एवम् राजनीतिक मुद्दाबाट पनि मोडर्निज्म अभिप्रेरित

रहिआएको छ । कतिपय विचारकहरूको मतअनुसार आदर्श जीवन र समाजको परिकल्पना तथा समुन्नतिप्रतिको आस्थासंग पनि मोडर्निज्मको अवधारणा जोडिएको छ ।

भिक्टोरियन युगका ब्रिटिस विचारक, लेखक एवम् कला समीक्षक जोन रस्किनले सन् १८४३-६० अवधिमा 'मोडर्न पेन्टर्स' शीर्षकमा पाँच खण्डको पुस्तक शृङ्खला लेखेका थिए । सो पुस्तकमा उनले समकालीन चित्रकार जे. एम. डब्लु. टर्नरलाई 'आधुनिक चित्रकारमध्ये शीर्षस्थ चित्रकार' को संज्ञा दिएका थिए । रोयल एकेडेमीमा प्रदर्शित टर्नरका कामबारे जोन इगल्स जस्ता तत्कालीन प्रभावशाली कला समीक्षकको नकारात्मक समीक्षाको कडा प्रतिवाद गर्दै रस्किनले आफ्नो 'मोडर्न पेन्टर्स' को पहिलो भागमा टर्नरको कामका पक्षमा जिरह गरेका थिए । रिनेसाँपछिका पुराना मास्टरहरूका तुलनामा आधुनिक भू-दृश्य चित्रकारहरू, विशेषतः टर्नरलाई उनी निकै अब्बल दर्जाका चित्रकार मान्थे । बरोक शैली (सत्रौँ शताब्दी) का क्लोद लोरेँ, साल्वाटोर रोजाजस्ता लोकप्रिय चित्रकारका ल्यान्डस्केप पेन्टिङलाई रस्किनले 'चित्रकारीका सूत्रलाई पछ्याएर बनाइएका तर प्रकृतिप्रति निष्ठा नभएका रचना' घोषणा गरिदिएका थिए । यस प्रकरणले कलामा आधुनिकतावादको अवधारणालाई रोमान्टिसिज्म (स्वच्छन्दतावाद) देखि नै खोजिन थालिसकेको पुष्टि हुन्छ ।

बोकोलालाको तर्कअनुसार आधुनिकतादेखि आधुनिकतावादतर्फ युरोपको स्यान्तरणमा उन्नाइसौँ शताब्दीको विश्व राजनीतिक परिदृश्यहरू, जस्तै : अमेरिकी स्वतन्त्रता सङ्ग्राम, एटलान्टिक क्षेत्रमा ब्रिटिस साम्राज्यको अवसान, फ्रान्सेली क्रान्ति आदिको सर्वापरि

भूमिका रहेको थियो, र यसै समयदेखि युरोपेलीहरूको सामाजिक एवम् सौन्दर्य चेतले क्रमशः चरणबद्ध रूपमा आधुनिकताबाट आधुनिकतावादतर्फ प्रवेश गर्न थालेको थियो ।

बोकोलाले आफ्नो पुस्तकमा आधुनिकतावादका अग्रज कलाकारका रूपमा अठारौँ र उन्नाइसौँ शताब्दी बिचका स्पेनिस चित्रकार गोयाको नाम किटेर उल्लेख गरेका छन् । उनका शब्दमा : शैलीगत दृष्टिले उन्नाइसौँ शताब्दीका कला आन्दोलनहरूलाई सामान्यतया निओ-क्लासिसिज्म (नवशास्त्रीयतावाद), रोमान्टिसिज्म (स्वच्छन्दतावाद), सिम्बोलिज्म (प्रतीकवाद) तथा रियलिज्म (यथार्थवाद) गरी चार ओटा प्रमुख धारमा विभाजन गरिन्छ । तथापि कृतित्व र व्यक्तित्वका दृष्टिले एक जना विशिष्ट कलाकारलाई तीमध्ये कुनै निश्चित कला आन्दोलन वा शैलीको परिधिभित्र बाँध्न सकिँदैन – उनले ती सबैमा निहित अपरिहार्य पक्षहरूलाई अवलम्बन गरी तिनलाई एउटै सिँगो स्वरूपमा एकीकृत गरिदिएका थिए । ती चित्रकार हुन् – फ्रान्चिस्को होसे डे गोया वाई लुसिएँटेस – आधुनिकतावादका सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण अग्रदूत तथा सर्वकालिक श्रेष्ठ चित्रकार (बोकोला, १९९९ : ६७) ।

गोयाको जीवनको उत्तरार्द्ध कालका काममा देखिने असाधारण कल्पनाशक्तिका कारण बोकोलालाको उपर्युक्त भनाइप्रति सहमति जनाउने बलियो आधार रहन्छ ।

अठारौँ शताब्दीको अन्तिम दशक ताकादेखि नै सीमित सङ्ख्यामा रहेका अधिकांश कला संरक्षकहरू हराउन थालिसकेका थिए, र तिनका बदला खुला कला-बजार देखापर्न थालिसकेको

थियो । यद्यपि पेरिस, लन्डनलगायत अन्य प्रमुख युरोपेली नगरहरूमा बृहत् एवम् महत्त्वपूर्ण कला प्रदर्शनीमाथि एकेडेमीको नियन्त्रण भने कायम नै रहेको अवस्था थियो ।

कला संरक्षकहरूको अभाव र एकेडेमीद्वारा निर्धारित कठोर नियमहरू परम्परावादी कलाकारका लागि समेत चुनौतीपूर्ण रहेको अवस्थामा नवीन एवम् प्रगतिशील सोचद्वारा अभिप्रेरित 'अभाँ-गाड' कलाकारहरूका लागि त झन् फलामको च्युरा चपाउनु सरह नै थियो । ती अभाँ-गाड कलाकारहरू परम्परादेखि मान्यताप्राप्त विषयवस्तु (पौराणिक, धार्मिक, ऐतिहासिक आदि) देखि विमुख हुन थालेका थिए । उनीहरूले कलामा नयाँ आदर्श तथा नवीन विषयवस्तु एवम् माध्यमलाई प्रयोग गर्न थालेका थिए । उनीहरूको यस दृष्टिकोणलाई तत्कालीन राजनीतिक एवम् सामाजिक परिवर्तनले पनि निकै मलजल गरेको थियो ।

एकातर्फ 'सलौं' भनिने फ्रान्सको वार्षिक राष्ट्रिय कला महोत्सवमा प्रगतिशील कलाकारहरूका काम अस्वीकृत हुन्थे भने अर्कोतर्फ उनीहरूका कामप्रति रुचि राख्ने र तिनलाई सङ्ग्रह गर्ने केही सीमित सम्पन्न व्यक्तिहरू पनि देखापर्न थालेका थिए । तदुपरान्त परम्परावादी कलाकारहरू र प्रगतिशील कलाकारहरू बिच स्पष्ट विभाजन रेखा कोरिएको थियो । त्यस ताका कला, सङ्गीत, साहित्य, दर्शन आदिसँग सम्बन्धित लेख रचनाहरू व्यापक रूपमा प्रकाशित हुन थालेका थिए । परम्परामा अन्तर्निहित आदर्श र पूर्वाग्रहदेखि मुक्त रही कलात्मक सिर्जनाहरूको मूल्याङ्कन र समीक्षा गरिन थालेको थियो । नवीन धारमा काम गर्ने कलाकारहरूलाई समाजमा स्थापित गराउनमा यस्ता लेख रचनाहरूको सबल भूमिका रहेको थियो ।

कलामा आधुनिकतावादको उत्थानका सन्दर्भमा मरिलिन स्टोक्सट्याड लेखिछन् : उन्नाइसौं शताब्दीको मध्यवर्ती कालसम्म आइपुग्दा कलाकारहरूले परम्परागत विरासतमाथि गम्भीर र तर्कपूर्ण प्रश्न उठाउन थालेका थिए । उनीहरूको चिन्तनका मूलतः दुई ओटा आधारहरू रहेका थिए – पहिलो, परम्परालाई अन्धानुकरण गरेर अब कलालाई यसभन्दा अगाडि जो-याइरहनु सम्भव छैन – 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 हेर्दा ग्रीक मूर्तिलाई स्मरण गर्न भन्थे । परन्तु आधुनिक जीवनसँग ग्रीक 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 कलाकारले त्यसैका लागि फेरि प्राचीन पद्धतिलाई अवलम्बन गर्दै किन अङ्कन गरिरहने भन्ने सोचाइले कलाकारहरूलाई पिरोल्ल थालेको थियो (स्टोक्सट्याड १९९५ : ७७६) ।

तत्कालीन सन्दर्भमा रियलिज्म र इम्प्रेसनिज्म दुवै कला अभियानले प्रगतिशील धारलाई प्रतिनिधित्व गरेका थिए । यद्यपि ती दुवै शैलीले परम्पराका केही पक्षलाई अक्षुण्ण नै राखेका थिए । सन् १८८० का दशकको मध्यवर्ती कालपछि देखापरेका अरु नयाँ कला अभियानहरूले परम्परालाई झन् चुनौती दिन थालेका थिए । यीमध्ये पोस्ट-इम्प्रेसनिज्म (उत्तर-प्रभाववाद) सर्वाधिक उल्लेखनीय रहेको

छ । सन् १९१० को नोभेम्बर महिनामा ब्रिटिस कलाकार एवम् समीक्षक रोजर फ्रायको सक्रियतामा लन्डनको ग्राफ्टोन ग्यालरीमा पौल गोगाँ, पौल सेजान, भिन्सँट भान गो आदि फ्रान्सेली कलाकारहरूको चित्र रचनाहरूको प्रदर्शनी आयोजना गरिएको थियो । उन्नाइसौँ शताब्दीको उत्तरार्द्ध र बिसौँ शताब्दीको पूर्वार्द्धका आभङ्ग-गाड चित्रकलाका सन्दर्भमा इम्प्रेसनिज्म विरुद्धको बृहत् प्रतिक्रियालाई पहिचान गर्ने क्रममा रोजर फ्रायले 'पोस्ट-इम्प्रेसनिज्म' शब्दको प्रयोग गरेका थिए ।

पौल सेजान, जर्ज सोरा, भिन्सँट भान गो र पौल गोगाँले प्रारम्भमा इम्प्रेसनिज्मलाई पछ्याएका थिए । परन्तु शीघ्र नै उनीहरू अभिव्यक्तिका लागि इम्प्रेसनिज्मदेखि पृथक शैलीको खोजीमा लागेका थिए । पोस्ट-इम्प्रेसनिज्मभित्र दुई ओटा महत्त्वपूर्ण धारहरू उत्थान भएका थिए । सेजान र सोराले आकृतिको संरचनागत मूल्यबारे अनुसन्धान गरेका थिए भने गोगाँ र भान गोले संवेगात्मक पक्षलाई अभिव्यक्त गरेका थिए । कतिपय पोस्ट-इम्प्रेसनिस्ट कलाकारहरू उन्नाइसौँ शताब्दीको उत्तरार्द्ध ताका विकसित सिम्बोलिस्ट (प्रतीकवादी) अभियानबाट पनि प्रेरित थिए (राजभण्डारी २०२० : २३९) ।

गुस्ताभ कुर्बेले रियलिज्ममार्फत चित्रलाई आदर्शवादी जञ्जालबाट मुक्त गरेका थिए । फ्रान्सेली कला जगत्मा शताब्दीऔँदेखि प्रभुत्त्व जमाउँदै आएका पौराणिक एवम् ऐतिहासिक विषयवस्तुलाई उनले सामान्य जनजीवनमा आधारित आफ्ना तथार्थवादी चित्र रचनाद्वारा चुनौती दिएका थिए । कुर्बेपछि एद्वार मानेले सर्वथा पृथक रङ्गाङ्कन पद्धतिमा समकालीन पात्रहरूलाई प्रस्तुत गरेका थिए भने क्लोद मोनेले दृश्यको प्रत्यक्ष प्रभावलाई अङ्कन गरेका

थिए । तत्कालीन सन्दर्भमा त्यो सर्वथा नवीन प्रवर्तन थियो । सोरा र सेजानका लागि विषयवस्तुको स्वस्व (फर्म) तथा रङको विन्यासले महत्त्व राख्यो; र उनीहरूले दृश्यमान यथार्थलाई ठोस, रूखो एवम् विशुद्ध चित्रमय संरचनामा प्रस्तुत गरेका थिए । उनीहरूको अन्वेषणका कारण नै उत्तरवर्ती क्युबिज्म, डे स्टेल समूह, रसियन कन्सट्रक्टिभिज्म, बौहौस जस्ता कला अभियानको उत्थान सम्भव भएको थियो ।

पोस्ट-इम्प्रेसनिस्ट कलाकारहरू गोगाँ र भान गोले चित्रमा रङ र स्वस्वमार्फत मनोवैज्ञानिक भाषालाई सम्प्रेषण गर्न सकिन्छ भन्नेबारे अन्वेषण गरेका थिए । यी दुई कलाकारले वैयक्तिक संवेग र अनुभूतिका प्रतिध्वनिलाई दृश्यगत यथार्थमा अभिव्यक्त गरेका थिए — कुनै सङ्गीत रचना गरे जस्तै । उनीहरूलाई फाव आर्टिस्टहरू (आँरी मातिस, अँद्रे देराँ आदि) ले पछ्याएका थिए — फाववादीहरूलाई आत्मसात् गर्दै कान्डिन्स्कीले नन्-फिगरेटिभ आर्ट, र मातिसले जीवनको उत्तरार्द्धमा डिकोपेज आर्ट प्रवर्तन गरेका थिए । एडवार्ड मुँख र जेम्स इन्सोरले यथार्थ संसारभित्रका अनौठा कल्पना र दुःस्वप्नमा आधारित चित्र रचना गरेका थिए — उनीहरूलाई जर्मन एक्सप्रेसनिज्म (जर्मन अभिव्यञ्जनावाद) का अतिरिक्त जर्जिओ डे सिरिको, रेने माग्निट्टे, साल्वाडोर डाली जस्ता सरियालिस्ट (अतियथार्थवादी) कलाकारहरूले पछ्याएका थिए (बोकोला १९९९ : ६५) ।

कलाविद्हरूका अनुसार आधुनिकतावादले अफ्रिकी कलामा निहित सौन्दर्यगत गुणलाई पत्ता लगाउनु कुनै आकस्मिक संयोग थिएन । सन् १९०६ मा गोगाँका कामहरूको प्रदर्शनीपश्चात् अफ्रिकी कलाले आधुनिकतावादीहरूलाई आकर्षित गर्न थालेको थियो । सर्वप्रथम सन् १९०७ मा

पेरिसको सङ्ग्रहालयमा अफ्रिकी कलासंग पाब्लो पिकासोको साक्षात्कार भएको थियो । उनले यसको (अफ्रिकी कला) अभिव्यक्तिशील सामर्थ्यलाई पहिचान गर्दै तत्काल यसलाई आफ्नो कला रचनामा उपयोग गरेका थिए । फलतः उनको कुचीबाट 'दि योड लेडिज अफ अविन्यौ' जस्तो रचना जन्मेको थियो । सिम्बोलिज्मदेखि अभिप्रेरित आफ्ना 'ब्लु पिरियड' र 'पिङ्क पिरियड' देखि अघाडसकेका पिकासोले 'दि योड लेडिज अफ अविन्यौ' मार्फत नयाँ मार्ग तर्फ लम्केका थिए । तदुपरान्त उनका प्रारम्भका काममा देखिने विषादपूर्ण भावुकतालाई प्रिमिभि आर्ट (आदिम कला) मा पाइने अभिव्यक्तिशील जोश तथा सामर्थ्यतर्फ मोडिदिएको थियो ।

सन् १९६० का दशकमा कलामा मोडर्निज्म निकै प्रभावशाली विचारका रूपमा मुखरित भएको थियो । 'मोडर्निस्ट पेन्टिङ' को सिद्धान्तलाई स्थापित गराउनमा क्लेमेन्ट ग्रिनबर्ग जस्ता तत्कालीन प्रभावशाली अमेरिकी समीक्षकको उल्लेख्य भूमिका रहेको छ । 'नन्फिगरेटिभ एक्सप्रेसिभिज्म' (वस्तुनिरपेक्ष अभिव्यञ्जनावाद) का हाँगालाई विभाजन गर्ने क्रममा मार्क रोथको, बर्नेट न्युमन, फ्राङ्क स्टेला आदि अमेरिकी चित्रकारहरूका कामलाई 'कलर फिल्ड पेन्टिङ' नामकरण उनैले गरेका थिए । सन् १९६० मा यिनै ग्रिनबर्गको 'मोडर्निस्ट पेन्टिङ' शीर्षकको निबन्ध प्रकाशित भएको थियो । तत्कालीन कला वृत्तमा उनको यो निबन्ध निकै चर्चित रहेको थियो । आफ्नो यस लेखमा उनले कलामा देखापर्दै गरेका प्राविधिक परिवर्तन तथा तिनको उत्थानबारे सविस्तार चर्चा गरेका छन् । क्लेमेन्ट ग्रिनबर्गको सो लामो लेखको सारतत्त्व यस प्रकार रहेको छ : कला र साहित्यका निर्दिष्ट सीमादेखि मोडर्निज्म निकै अगाडि

बढिसकेको छ, र यसभित्र हाम्रो संस्कृतिका प्रायः सबै जीवित पक्ष समाहित भइसकेका छन् । कलामा 'मिडियम' (माध्यम) को महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको हुन्छ । यथार्थपरक, प्रकृतिपरक आदि कलामा मिडियममार्फत कलालाई लुकाइन्छ तर मोडर्निज्ममा मिडियममार्फत कलाप्रति दर्शकको ध्यानाकर्षणको अपेक्षा राखिन्छ । चित्रको माध्यम (समतल सतह, तुलिकाघातजनित टेक्सचर, रङ र तिनका गुणका अर्थमा) लाई पहिचान गर्न सक्षम पहिलो चित्रकार पोल सेजान थिए । उनका (सेजान) लागि मूलतः चित्र रचनामा परिणामभन्दा प्रक्रियाले बढी महत्त्व राख्यो । मोडर्निज्मको अर्थ विगतसंग सम्बन्ध विच्छेद सर्वथा होइन । बरु यसलाई पूर्ववर्ती परम्पराको खुलासा र स्पान्तरणको अर्थमा लिन सकिन्छ – र, परम्पराको निरन्तरता पनि । अतीतका कला र विगतका उत्कृष्टतालाई कायम राख्ने आवश्यकता र बाध्यता बिना आधुनिकतावादी कला सम्भव हुँदैन । तथापि मोडर्निज्मले बाह्य वा सतही समीक्षाभन्दा अभियन्तरदेखिको समीक्षालाई जोड दिन्छ । आधुनिकतावादी चित्रले वस्तुको 'रेप्रिजेन्टेसन' (प्रतिनिधित्व) लाई चटक्क छाडेको छैन – केवल चित्र सतहमा त्रि-आयामिक भ्रम पैदा गर्ने पुरातन अभ्यासलाई मात्र परित्याग गरेको हो । मोडर्निस्ट पेन्टिङमा समतल चित्र सतहलाई जोड दिइन्छ, र यसमा मूर्ति रचना जस्तो त्रि-आयामिक भ्रमको कुनै स्थान रहँदैन । अपितु यसमा 'अप्टिकल इलुजन' (चाक्षुष भ्रम) पैदा गर्ने सामर्थ्य हुनु अनिवार्य हुन्छ (ग्रिनबर्ग, १९६०) ।

जर्मन विचारक वुल्फगांग वेल्स्कले मोडर्निज्मबारे एकदम पृथक धारणालाई अधिसारेका छन् । सन् १९८८ मा प्रकाशित उनको लेख 'आवर पोस्ट-मोडर्न मोडर्निज्म' मा उनले सत्रौँ शताब्दीदेखि उन्नाइसौँ शताब्दीको

प्रारम्भिक काललाई 'मोडर्न इरा' (आधुनिक युग), उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्द्धमा 'मोडर्निज्म' (आधुनिकतावाद) को थालनी तथा बिसौं शताब्दीको सुरुआतसंगै सन् १९६० का दशकसम्मलाई 'मोडर्निज्म' र 'पोस्ट-मोडर्निज्म' (उत्तर-आधुनिकतावाद) को समयका रूपमा वर्गीकरण गरेका छन् । उनी पोस्ट-मोडर्निज्मलाई 'ट्रान्स-मोडर्निज्म' (पराआधुनिकतावाद) वा 'एन्टी-मोडर्निज्म' (आधुनिकतावाद विरोधी) अर्थमा लिंदैनन् । उनी यसलाई बिसौं शताब्दीमा विकसित गूढ आधुनिकतावादको सामयिक स्वस्वका रूपमा अर्थात्छन् ।

मोडर्निज्मको अवसान

कतिपय समकालीन कलाविदहरूका विचारमा सन् १९७० का दशकसम्म आइपुग्दा कलाका क्षेत्रमा हुनसक्ने र हुनुपर्ने भएभरका प्रयोग तथा प्रवर्तनहरू सबै भइसकेका थिए, र समकालीन कलाकारहरूले तिनको आवृत्ति गर्ने कार्यलाई मात्र निरन्तरता दिइरहेका छन् । यस अवस्थामा वर्तमान सन्दर्भमा आधुनिक भनिएका कला वास्तवमा नै कुन हदसम्म आधुनिक हुन् त भन्ने प्रश्न पनि उठ्न सक्छ ।

सान्द्रो बोकोला लेख्छन् : अधिकांश आधुनिकतावादी कलाकारहरूले आफ्ना आदर्श र लक्ष्यलाई यथासम्भव सुन्दर एवम् वैयक्तिक ढङ्गले हासिल गरिसकेका छन् । अद्यापि कतिपय कलाकारहरू तिनै प्रतीमानभित्र रही निरन्तर काम गर्दै छन् । परन्तु पोस्ट-मोडर्न कलाकारहरूका लागि यो कुनै विकल्प हुन सक्दैन । नत उनीहरू विगतका माग र आवश्यकतालाई स्वीकार्न सक्छन्, नत उनीहरू नयाँ मानक स्थापित गर्न सक्ने अवस्थामा छन् । अतः उनीहरूको मूल लक्ष्य भनेको

यथासम्भव पूर्वस्थापित नियमलाई उपेक्षा गर्नु नै रहेको हुन्छ । यो नै उनीहरूका लागि आफ्ना विशिष्टता र श्रेष्ठतालाई अभिव्यक्त गर्ने सम्भाव्य मार्ग रहेको छ । पूर्ववर्ती संरचनाका परिधिभित्र नयाँ आविष्कारको कुनै गुन्जाइस अब देखिंदैन । नक्साभित्र रहेका सबै क्षेत्र भरिसकिएका छन्, कतै खाली ठाउँ बाँकी छैन । परन्तु यसको अर्थ प्रायः भनिएको वा सुनिएको जस्तो 'कलाको अन्त्य' किमार्थ होइन – यो त केवल एक युगको अन्त्य मात्र हो – 'हाम्रो आधुनिकतावाद' को अन्त्य (बोकोला १९९९ : ५८९) ।

मरिलिन स्टोक्स्ट्याड लेख्छन् : सन् १९७० का दशकको उत्तरार्द्धसम्म आइपुग्दा कलाका परम्परागत नियमलाई भङ्ग गर्ने कुनै पनि कसर बाँकी रहेको थिएन । साथै अभां-गाड पनि समाजदेखि पृथक कुनै समूह रहेन । परिणामतः तदुपरान्त सिर्जित 'पोस्ट-मोडर्न' भनिएका अधिकांश कला रचनामा कलाकारहरूले औपचारिक प्रवर्तनप्रति केन्द्रित रहनुका बदला हाम्रो विश्वलाई प्रतिबिम्बित गर्नेतर्फ बढी ऊर्जा लगाउँदै आएका छन् । आधुनिक कलाले अनवरत रूपमा कलाका सीमाबारे अनुसन्धान गरेको थियो भने पोस्ट-मोडर्न युगले दर्शकसँग अन्तरसंवाद गर्नका लागि सम्भावनाका नयाँ द्वारहरू खोलेदिएको छ । यदि हामी (दर्शकहरू) अतीतका कलाबारे जानकार र सचेत छौं भने निस्सन्देह भविष्यमा देखापर्ने अरु विविध प्रकारका सिर्जनशीलताको आनन्द लिन सक्षम हुने छौं (स्टोक्स्ट्याड १९९५ : ९२८) ।

यस सन्दर्भमा सन् १९९४ को जुलाई ४ तारिखका दिन प्रख्यात लेखक एवम् चेक गणतन्त्रका तत्कालीन राष्ट्रपति भात्सलाभ



मार्क रोथको, नम्बर १४, इ. सं. १९६०, कथानभासमा तेलरङ्ग, २९१.८३ से. मि. X २६८.२९ से. मि., सान फ्रान्सिस्को म्युजियम अफ मोडर्न आर्ट, सान फ्रान्सिस्को, संयुक्त राज्य अमेरिका

हाभेलले संयुक्त राज्य अमेरिकाको फिलाडेल्फियामा आफ्नो संभाषणका क्रममा बोलेका यी पङ्क्तिलाई निकै अर्थपूर्ण मान्न सकिन्छ – “मलाई लाग्छ, आधुनिक युगको अन्त्य भइसकेको यथार्थलाई पुष्टि गर्ने पर्याप्त कारणहरू छन् । अनेकौं कुराले आज हामी सङ्क्रमण कालबाट गुज्रिँदै छौं भन्ने सङ्केत गर्छ । लाग्छ, केही आउने क्रममा छन्, र केही कष्टसंग जन्मिँदै छन् । एकातर्फ केही आफैँमा क्षतविक्षत, क्षीण र गलित हुँदै छन् भने अर्कोतर्फ भग्नावशेषबाट केही कुरा उत्थान हुँदै छन् तर ती अद्यापि अस्पष्ट छन् ।”

निष्कर्ष

कलामा मोडर्निज्मको अवधारणा निर्विवाद रूपमा पाश्चात्य कलाकै उपज थियो । अपितु आधुनिक कलाका जग मानिने इम्प्रेसनिज्म, पोस्ट-इम्प्रेसनिज्म, सिम्बोलिज्म जस्ता कला आन्दोलनहरूको उत्थानमा जापानी उडब्लक प्रिन्ट तथा अफ्रिकी कला जस्ता गैर पाश्चात्य कलाको सघन प्रभाव रहेको यथार्थलाई सर्वथा बिरिन्नु हुँदैन । बिसौ शताब्दीको मध्य कालसम्म आइपुग्दा ढिलो वा चाँडो गैर पाश्चात्य मुलुक र तेस्रो विश्वका मुलुकहरूमा पनि आधुनिक कला विस्तार भइसकेको थियो । त्यहाँका कलाकारहरूले पनि क्युबिज्म, सरियालिज्म, एब्सट्राक्ट एक्सप्रेसनिज्म आदि विविध वाद एवम् शैलीलाई अनुसरण गर्न थालेका थिए । तथापि ती मुलुकका लागि मोडर्निज्मको अवधारणा पश्चिमा जगत्भन्दा पृथक रहेको थियो ।

मोडर्निज्मको अवधारणालाई परिवर्तनकारी वा परम्पराको बहिष्करण जे जस्ता विशेषण दिइए तापनि यो पाश्चात्य कलाको ऐतिहासिक क्रमकै शृङ्खला थियो । पाश्चात्य कलामा जस्तै

सिलसिलेवार हिसाबले पश्चिमेतर कलामा मोडर्निज्मको प्रवेश भएको थिएन । केही हदसम्म यो पाश्चात्य कलाको अन्धानुकरण मात्र थियो । अपितु कतिपय सन्दर्भमा पश्चिमेतर कलाकारहरूले मोडर्निज्मभित्र आफ्ना 'रूट्स' (जरा) अर्थात् जातीय, क्षेत्रीय, राष्ट्रिय तथा सांस्कृतिक पहिचानलाई समेट्ने प्रयत्न गरेका थिए, र अद्यापि गरिरहेका छन् ।

सन्दर्भ सामग्री

- Bocola, Sandro. (1999). *The Art of Modernism: Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day*. Munich, London, New York: Prestel.
- Bohn, Willard. (2002). *The Rise of Surrealism, Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*. Albany: State University of New York Press.
- Etaryan, Yelena. (2020). "The German View on Modernism and Postmodernism". *Wisdom 2* (15) <https://wisdomperiodical.com/index.php/wisdom/article/view/336>
- Greenberg, Clement. (1960). "Modernist Painting Forum Lectures". Washington, D. C.: Voice of America.
- Harrison, Sylvia. (2001). *Pop Art and the Origin of Post-Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press,
- Hopkins, David. (2000). *After Modern Art: 1945-2000*. Oxford: Oxford Univ. Press,
- Lucie-Smith, Edward. *Movements in Art since 1945: World of Art*. London: Thames and Hudson, 2001.
- Stokstad, Marilyn. *Art History: A View of the West*. Volume One and Volume Two. 3rd ed. New Jersey: Pearson Education, Inc. 2008.
- राजभण्डारी, नवीन्द्रमान (२०२०) । *पाश्चात्य कलाको सङ्क्षिप्त इतिहास* । काठमाडौं : सिर्जना कलेज अफ फाइन आर्ट्स ।