International Journal of Engineering Research & Management Technology

ISSN: 2348-4039

July-2018 Volume 5, Issue-4

Email: editor@ijermt.org www.ijermt.org

20 वीं सदी की शुरुआत में भारतीय कला और राष्ट्रवाद का अध्ययन

Dr. Ramavtar Meena

associate professor

-Drawing and Painting, Govt. College, Tonk (Raj.)

सार

"बंगाल स्कूल" के चित्रों में राष्ट्रवाद की प्रकृति की एक सामान्य जांच के रूप में जो शुरू हुआ, वह लगभग 1895 और 1920 के बीच बंगाल में दो अलग–अलग अभी तक संबंधित समूहों के बीच राष्ट्रवाद की नब्ज का पता लगाने पर केंद्रित एक परियोजना में बदल गया। यह पत्र चित्रकार अबनिंद्रनाथ टैगोर पर मौजूदा छात्रवृत्ति से संबंधित है, जिसका नाम बंगाल में राष्ट्रवाद और चित्रकला के बारे में प्रवचन में सबसे अधिक बार उल्लेख किया गया है; इस छात्रवृत्ति को संबोधित करते हुए, मैं अबनिंद्रनाथ, उनके चित्रों और राष्ट्रवाद के विचार के बीच संबंधों पर एक महत्वपूर्ण विश्लेषण देता हूं। इसके बाद मैं रवीन्द्रनाथ टैगोर के व्यवहार और बीसवीं शताब्दी के पहले दशक के दौरान बंगाल में स्वदेशी आंदोलन के साथ उनके संबंधों और अबनिंद्रनाथ के कला आंदोलन के उत्साह के बाद आए देशभक्ति के उनके अनूठे पथ के साथ उस चर्चा का अनुसरण करता हूं। अपने निष्कर्ष में, मैं रवींद्रनाथ और अबनिंद्रनाथ के "राष्ट्रवाद" का अंतिम विश्लेषण प्रस्तुत करता हूं।

मुख्य शब्दरू भारतीय कला, राष्ट्रवाद

परिचय

भारत में यूरोपीय कला परंपरा की घुसपैठ ने कला और सौंदर्यशास्त्र की भारतीय दुनिया में प्रतिक्रियाओं की लहर पैदा कर दी, सभी ताकत और प्रकृति में भिन्न थे। इस पत्र में, मैं परंपरा के इस विघटन के लिए सबसे मजबूत प्रतिक्रियाओं में से एक की जांच करने का प्रयास करूंगारू जिसने एक विशिष्ट भारतीय के एक साथ संरक्षण और निर्माण के माध्यम से राष्ट्रवाद के नाम पर ष्जोरदार प्रतिरोध" के रूप में पहचाना गया है। कला के माध्यम से पहचान जबकि कला में इस राष्ट्रवादी भावना की चर्चा अक्सर अबनिंद्रनाथ टैगोर के नेतृत्व में पेंटिंग के "बंगाल स्कूल" के अध्ययन तक ही सीमित है, मैं बंगाल में कला के भीतर राष्ट्रवादी भावनाओं का पता लगाने की कोशिश करूंगा जहां वे पूरे समय सबसे मजबूत रहे। हालांकि बंगाल स्कूल ने खुद को स्थापित किया, हालांकि कमजोर रूप से, 2 1920 के दशक में अबनिंद्रनाथ के विद्यार्थियों के "अखिल भारतीय प्रसार" के माध्यम से, मैं तर्क दूंगा कि यह शायद स्कूल का यह सामान्यीकरण है जिसने अपनी एक बार की तेज अभिनव बढ़त को सुस्त कर दिया। इस कारण से, मैं अबनिंद्रनाथ और उन आलोचकों के समूह का अनुसरण करूंगा, जिनकी बयानबाजी में सहजीवी, यदि थोड़ा परजीवी नहीं था, तो उनकी कला के साथ

संबंध केवल वर्ष 1910 या उसके बाद तक ही थे। उस समय मेरी उंगली राष्ट्रवाद की नब्ज पर रहेगी, इतिहास के माध्यम से अबनिंद्रनाथ के शिष्यों का अनुसरण करने के बजाय, मैं रवींद्रनाथ टैगोर के उपचार के साथ उपनिवेशवाद से संबंधित अभी तक अलग–अलग सूक्ष्म प्रतिक्रिया के मार्ग का अनुसरण करूंगा। इस अंतिम खंड में, मैं राष्ट्रवाद बनाम पश्चिमीकरण के ध्रुवीकृत विमर्श के लिए टैगोर की अनूठी प्रतिक्रिया को एक के रूप में मानूंगा, जिसने संघर्ष की द्विआधारी प्रकृति को भंग कर दिया और प्रकृति, परंपरा पर ध्यान केंद्रित करके "अंदर से" भारतीय पहचान को पुनरू उत्पन्न करने की मांग की, और शिक्षा में व्यक्तित्व का प्रोत्साहन।

भारत में कला परंपराओं को बदलना

18वीं शताब्दी के अंत में भारत में यूरोपीय कलाकारों के आगमन की शुरुआत से, भारत पर आधिकारिक तौर पर ब्रिटिश ताज का शासन होने से पहले, कला और कलाकारों की लोकप्रिय धारणाएं और विचार जमीन पर बदलने लगे। 5 1854 में कलकत्ता में स्कूल ऑफ इंडस्ट्रियल आर्ट की स्थापना हुई। 1865 में, यह स्कूल निजी तौर पर चलाना बंद कर दिया जाएगा और इसका नाम बदलकर गवर्नमेंट स्कूल ऑफ आर्ट कर दिया जाएगा। इस स्कूल में भारतीय छात्रों के साथ–साथ पूरे देश में इसके सहयोगी स्कूलों में लोकप्रिय नामांकन को भारत में "कलाकार" की एक नई परिभाषा के संस्थागतकरण और सार्वजनिक स्वीकृति के रूप में पढ़ा जा सकता है, जो 18 वीं शताब्दी के अंत से किण्वन कर रहा था। इस नए प्रकार के राज्य संचालित कला विद्यालय में मैट्रिक पास करने वाले छात्रों ने "यथार्थवादी और भ्रमपूर्ण तेल चित्रकला की कला में महारत हासिल करने के लिए, पोर्ट्रेट के लिए कमीशन सुरक्षित करने और श्ललित कला' प्रदर्शनियों की प्रतिष्ठित श्रृंखला में प्रवेश पाने के लिए ऐसा किया।" 6 जो सभी विशिष्ट रूप से यूरोपीय परंपराएं थीं।

भारतीय कला के सामाजिक आयाम

भारतीय कला के अमूर्त, वैचारिक और सौन्दर्यपरक आधार पर अत्यधिक जोर देने के लिए इसके साधनों, विधियों और प्रेरणाओं को निर्धारित करने में काम करने वाली अधिक मानवतावादी और सामाजिक ताकतों को समझने में संतुलन खोजना पड़ा। भारतीय कला की औपनिवेशिक गलत व्याख्या की लंबे समय से राष्ट्रवादियों द्वारा आलोचना की गई थी, जो इसके बचाव में उठे और ऐसा करते हुए, भारतीय कला की श्अन्य–सांसारिकताश को दोहराया, अक्सर अधिक व्यावहारिक और सांसारिक चिंताओं को छोड़कर। प्रारंभिक भारतीय कला के अध्ययन में निहररंजन रे के महत्वपूर्ण योगदान (रे 1945) ने सुधारात्मक के रूप में समाजशास्त्रीय पद्धति का समर्थन किया, हालांकि उनका यह भी मानना था कि कला की प्रक्रियाओं को काम पर सामाजिक–आर्थिक ताकतों द्वारा हमेशा समझाया नहीं जा सकता है।

एन एप्रोच टू इंडियन आर्ट (1974) में, उन्होंने एक ऐसे दृष्टिकोण से दूर जाने की आवश्यकता पर बल दिया, जो लगातार भारतीय कला रूपों को उनकी धार्मिक और आध्यात्मिक सामग्री के आधार पर रक्षा करने की आवश्यकता महसूस करता था। रे का ध्यान भारतीय कला के लिए एक दृढ़ मानवतावादी, कलात्मक और सामाजिक आधार स्थापित करने पर था। कला व्याख्या के स्रोतों के संबंध में, उन्होंने एक ऐसे दृष्टिकोण की

वकालत की जिसे पुरातत्व के लिए लंगर डालने की आवश्यकता थी (रे 1945: अपप–अपपप) और अन्य ग्रंथों के बहिष्कार के लिए कुछ प्रकार के पाठ्य स्रोतों पर विषम निर्भरता पर सवाल उठाया।

21वीं सदी में विचार किए जा रहे पटचित्र को जारी रखने की समस्या को समझने के लिए, सबसे पहले यह समझना महत्वपूर्ण है कि बीसवीं शताब्दी में पटचित्र के बजाय अन्य लोगों के भाव क्यों फले–फूले। कालीघाट रचनाओं ने प्रदर्शित किया कि सर्वोत्तम संभव भीड़ के साथ, पटुआ अपने काम को नई सेटिंग्स में समायोजित कर सकते हैं। किसी भी मामले में, पटचित्र उस तरह का शिल्प कौशल नहीं था जिसे विधायक और उच्च समाज के शिक्षित लोग बीसवीं शताब्दी के मध्य में खोज रहे थे। अब तक, कालीघाट के नलों के अलावा, देशी पटुआ यात्रा करने और अपना काम पेश करने की प्रवृत्ति में थे, इसे बेचने के लिए नहीं। तद्नुसार स्वयं के भीतर सतत अर्थव्यवस्था जो स्वदेशी विकास का प्रमुख कारण थी, पटुआ के लिए कोई स्थान नहीं था। जो भी हो, जिस तरह से प्रथम श्रेणी के विद्वानों ने विभिन्न श्रमसाध्य कार्यों को खुले में विज्ञापित किया, उसने 21 वीं सदी के लिए एक मॉडल का प्रदर्शन किया। इस बीच पटचित्र एक बार फिर देश में समग्र आबादी के बीच अनिश्चितकालीन गुणवत्ता में फिसल गया। यदि गुरुसदय दत्त के लिए नहीं, जिनके नलों का वर्गीकरण उनके बंगाली लोगों के शिल्प कौशल ऐतिहासिक केंद्र का एक टुकड़ा बन गया था, और कुछ हद तक वर्तमान शिल्पकार, जैमिनी रॉय के लिए, शहरी संज्ञान में उनकी पूरी तरह से अनदेखी की जा सकती थी। तब, मोहनदास गांधी और रवींद्रीनाथ टैगोर पूरे दिल से भारत की पूरी आबादी के लिए प्रथागत भारतीय कला शिल्प कौशल की कुख्याति को आगे बढ़ा रहे थे। इधर–उधर यह तोहफा है कि पटचित्र को स्वतंत्रता–पूर्व की कारीगरी के विकास से अलग रखा गया था।

टैगोर और शांतिनिकेतन की भूमिका

1921 में, टैगोर, प्रभावी रूप से एक प्रसिद्ध बंगाली लेखक, ने कलकत्ता के उत्तर में एक छोटे से शहर शांतिनिकेतन में एक कॉलेज की स्थापना की, जिसे उन्होंने विश्व–भारती, या "एक विश्व कॉलेज" कहा। रेबेका एम. अर्थी कलर की रचना विश्वभारती ने "अपने केंद्र के रूप में भारत के अतीत और लोगों की विरासत के साथ अमूर्त और उत्कृष्ट अनुभव की उन्नति का उपक्रम किया था।"

टैगोर को भारतीय कॉलेजों में ब्रिटिश प्रभाव के कारण दर्ज दृष्टिकोण के नुकसान पर जोर दिया गया था। उन्नीसवीं सदी के मध्य में, महत्वपूर्ण शहरी क्षेत्रों में निर्मित क्षेत्रीय स्कूलों में शीर्ष भारतीय शिल्पकार तैयार किए गएरू बॉम्बे स्कूल, कलकत्ता स्कूल, मद्रास स्कूल। इन स्कूलों में शिक्षित शैली सीधे दृष्टिकोण के मानक और ब्रिटिश रॉयल अकादमी से आयातित प्रामाणिकता पर निर्भर करती थी।

विश्वभारती के अंदर उत्कृष्ट भावों का एक स्कूल था, कला भवन, जो टैगोर और स्कूल के कार्यकारी नंदलाल बोस के दिमाग की उपज थी। उनका लक्ष्य विशेषज्ञ और अच्छे शिल्पकार के बीच की बाधा को तोड़ना था, जिससे उनकी समझ में भारत की रचनात्मक विरासत के बारे में ऊर्जा मिल सके। ! ! जो भी हो, वर्ग की नींव पर थोड़ा ध्यान देते हुए, देशभक्त गौरव से जुड़े शिल्पकारों का उद्देश्य नहीं होना था। बल्कि उच्च और निम्न वर्ग के कारीगरों के बीच विभाजन काफी अधिक प्रमुख हो गया, प्रत्येक पक्ष ने लोगों की

कारीगरी सम्मेलन की स्थापना के एक टुकड़े को खारिज कर दिया, जो टैगोर के उद्देश्य के मूल में था, या तो इसकी स्टाइलिश विरासत या इसका उपयोगी उपयोग। कॉलेज के अंदर एक और स्कूल, शिल्पाभवन, 1922 में टैगोर और उनकी छोटी बहू द्वारा शुरू किया गया था ताकि कुशल उन्नति उद्देश्यों के लिए देश के वयस्कों और युवाओं को विशिष्टताओं और व्यवसायों मंश तैयार किया जा सके। ये व्यक्ति जन्मजात शिल्पकार परिवारों से नहीं थे और इन्हें शुरुआती चरण से ही तैयार रहना चाहिए।

इस प्रकार, उनके द्वारा बनाई गई वस्तुओं का उद्देश्य ऊपरी और सफेदपोश वर्ग के स्टाइलिश स्वाद को संतुष्ट करना था, नया बाजार जिसे लोगों की कारीगरी को राष्ट्रीय कारणों से मदद के रूप में बेचा जा सकता था, आयातित माल का विकल्प। जैसा कि के.जी. सुब्रमण्यन, कला भवन में पेंटिंग के एक प्रोफेसर, षविशेष शशिल्पकारिता नोव्यूश स्वाद, पूर्व को पश्चिम के साथ समायोजित करने वाले टैगोरों के अनुभव में, मेक के साथ कारीगरी, बड़े पैमाने पर निर्माण के साथ व्यक्तिगत कल्पना ... ने शिल्पाभवन वस्तुओं को संतृप्त किया ... और एक विचारशील मारा उस समय के विकसित विश्व स्तर की संवेदनाओं में सामंजस्य।" इन पंक्तियों के साथ टैगोर के प्रयासों ने शिल्प कौशल की विश्वसनीयता को बेच दिया, उनके फैशन ने वस्तुओं को पारंपरिक समाज के शिल्पकारों से उत्पन्न उत्प्रेरक के बजाय एक शहरी आदर्श के लिए बनाया। शिल्पाभवन की वस्तुएं भारतीय शहरी लोगों के स्वाद के लिए अपनी प्रथागत शैली को खो देती हैं। कला भवन के अंत में, उच्च और मजदूर वर्ग के शिल्पकार स्टाइलिश पकड़ रहे थे लेकिन इसके पीछे के इतिहास को खो रहे थे। कला के यूरोपीय काम की अवज्ञा के साथ आगे बढ़ने के लिए, भारत में युवा विशेषज्ञ, यूरोप में युवा कारीगरों के समान, प्रेरणा के लिए एक और "कच्चा" स्टाइलिश खोज रहे थे। जैसा भी हो, जहां पिकासो और उनके सहयोगियों ने अफ्रीकी कवर की खोज की, भारतीयों ने अपनी नींव प्रकट करना शुरू कर दिया। यही वह चीज है जो मूल रूप से भारतीय नवाचार को अपने यूरोपीय साझेदार से अलग करती है। प्रसिद्ध "अन्य " का जवाब देने के बजाय, वे अपने बारे में सोच रहे थे।

निष्कर्ष

इस परियोजना को राष्ट्रवाद की वास्तविक प्रकृति की पहचान करने की उम्मीद में शुरू किया था, जिसके बारे में अबनिंद्रनाथ टैगोर और "बंगाल स्कूल" के संदर्भ में अक्सर बात की जाती है। कुछ हद तक निराशाजनक रूप से मैंने जो सीखा, वह यह था कि "राष्ट्रवाद" को अक्सर इस विषय के लिए जिम्मेदार ठहराया जाता है, जबकि चित्रकला की शैली में निहित है, यह एक विचार था जो कला आंदोलन के समकालीन लोकप्रिय सांस्कृतिक पत्रिकाओं में उत्पादित बयानबाजी द्वारा काफी हद तक फुलाया गया था। इसके अतिरिक्त, अपने शोध में मुझे जो सच्ची देशभक्ति की भावनाएँ आईं, वे सभी विशिष्ट रूप से गैर–राजनीतिक थीं, विशेष रूप से वे जो रवींद्रनाथ टैगोर के अध्ययन में पाई गईं। यानी जहां अबनिंद्रनाथ टैगोर के चित्रों में और रवींद्रनाथ के विचारों में एक विशेष प्रकार की राष्ट्रवादी भावना मौजूद है, वहीं उन भावनाओं के मूल में प्रत्यक्ष राजनीतिक टकराव का हमेशा विरोध होता था। इस पत्र में टैगोरों द्वारा प्रचारित राष्ट्रवाद हमेशा औपनिवेशिक भारत के लिए एक अलग, समानांतर दुनिया में मौजूद थारू इसमें कभी भी सीधे सामना किए बिना ब्रिटिश उपस्थिति और प्रभाव को नकारना और नकारना शामिल था।

संदर्भ ग्रन्थ

कुमारस्वामी, आनंद। "माता भरत।" आधुनिक समीक्षा, अप्रैल 1907।

अय्यर।, जी. सुब्रमण्यम, "स्वदेशी आंदोलनरू एक प्राकृतिक विकास।" द मॉडर्न रिव्यू, अप्रैल 2017।

बहन निवेदिता। "राष्ट्रीयता को आकार देने में कला का कार्य" आधुनिक समीक्षा, जनवरी, फरवरी 2015

टैगोर, अबनिंद्रनाथ. "कला के तीन रूप।" द मॉडर्न रिव्यू, अप्रैल 2018

टैगोर, रवींद्रनाथ. राष्ट्रवाद। लंदन, यूनाइटेड किंगडम: मैकमिलन एंड कंपनी, 2019।

भरूचा, रुस्तम। एक और एशिया। नई दिल्ली: ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस, 2006

गुहा, रणजीत. इतिहास की छोटी आवाज। रानीखेत, बैंगलोररू ओरिएंट ब्लैकस्वान, 2014।

गुहा—ठाकुरता, तापती। "अबनिंद्रनाथ, ज्ञात और अज्ञात: द आर्टिस्ट वर्सेज द आर्ट ऑफ़ हिज़ टाइम्स।" सेंटर फॉर स्टडीज़ इन सोशल साइंसेज, कलकत्ता। (2019)।

मित्तर, पार्थ. औपनिवेशिक भारत में कला और राष्ट्रवाद, 2019&2021: पाश्चात्य अभिविन्यास। कैम्ब्रिज, यूनाइटेड किंगडम: कैम्ब्रिज यूनिवर्सिटी प्रेस, 2018।

सरकार, सुमित. बंगाल में स्वदेशी आंदोलन, 1903&1908। नई दिल्ली: पीपुल्स पब्लिशिंग हाउस, 2017।

सुब्रमण्यन, केजी मैजिक ऑफ मेकिंगरू एसेज ऑन आर्ट एंड कल्चर। कलकत्ता: सीगल बुक्स, 2020-

शिव कुमार, आर। "अबनिंद्रनाथ: सांस्कृतिक राष्ट्रवाद से आधुनिकतावाद तक।" नंदन, 2014-

सरकार, संदीप. "अबनिंद्रनाथ टैगोर और रवींद्रनाथ टैगोर" भारत एआरटी पत्रिका, 2016