

گوگن ہیمنمائش: امریکی آرٹ پر ایشیائی اثرات کے ۳۰ برس



دی سٹیشن آف ریٹکنگ، نیو یارک، ۱۹۸۸ء

جان کیج
نیو ریور وائر کلاک سیریز #۵۰، ۱۹۸۸ء
وائٹ کلاک ان ہارچمینٹ پیپر
۳۵.۶x۹۱.۳ سینٹی میٹر

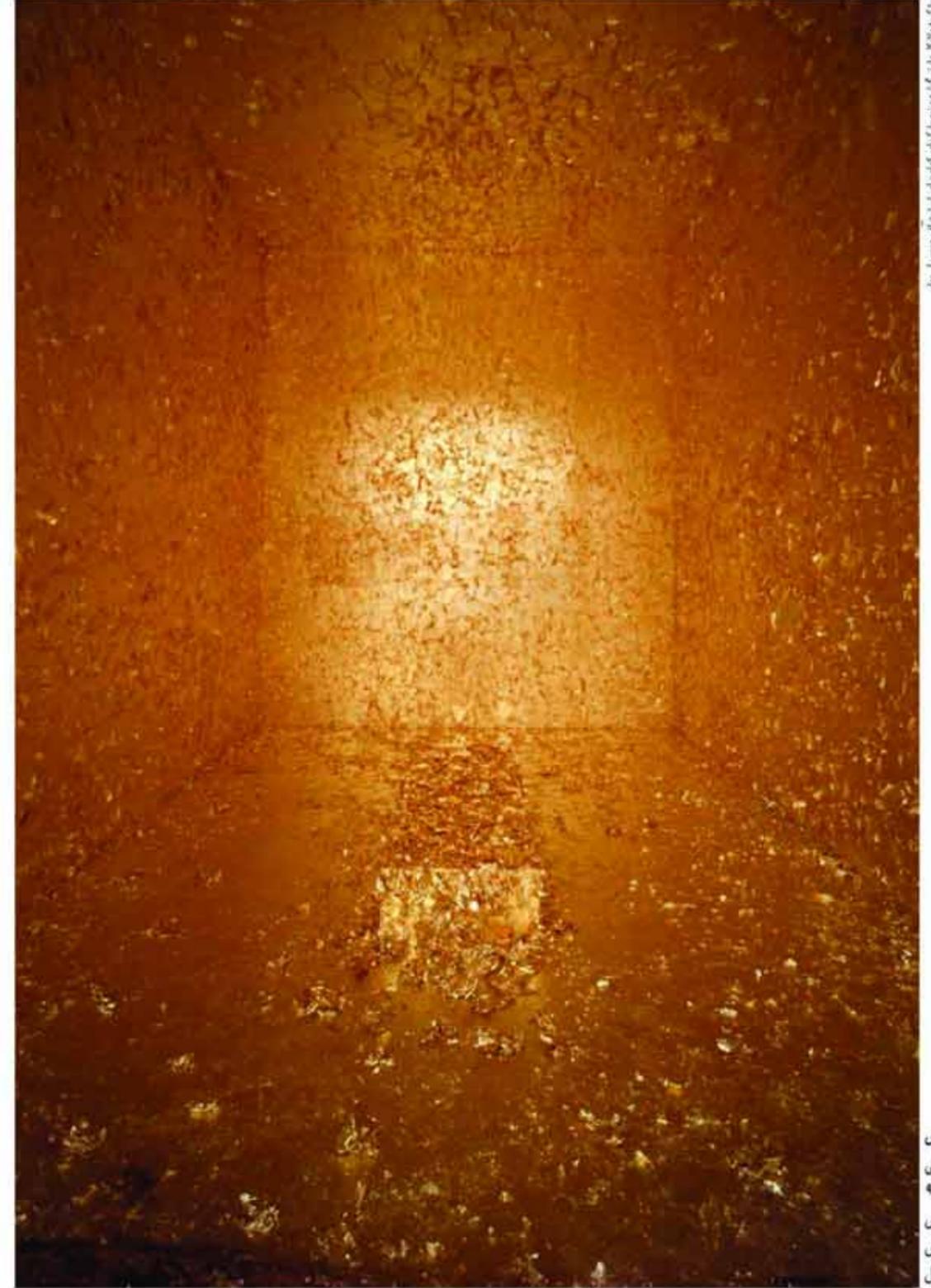
وچھوتی پھیل

ایشیائی تحریریں، فلسفہ، مذہب، رنگ، رقص اور دست کاری امریکی آرٹ کو ایک صدی سے بھی زیادہ عرصے سے متاثر کر رہے ہیں۔ بہت سے امریکی آرٹسٹوں نے ایشیا کا سفر کیا ہے اور بہت سارے ایشیائی ہیں۔ امریکی آرٹ کی تاریخ کا ایک نیا منظر نامہ پیش کرنے کے مقصد سے نیویارک کے اولین میوزیموں میں سے ایک میں ایک کامیاب نمائش نے ان رشتوں کو یکجا کیا۔



نمائش دی تقریباً ساٹھ امریکن آرٹسٹ کنٹریبلٹ ایشیا (۱۸۶۰-۱۹۸۹) (تیسری سوچ: امریکی آرٹسٹ ایشیا ۱۹۸۹-۱۸۶۰ میں مستشرق) جس کا افتتاح اس سال کے آغاز میں نیویارک میں واقع گوگن ہیمن میوزیم میں ہوا، نے امریکی آرٹ کی تاریخ پر ہمیشہ کے لیے نظر ثانی کر دی، کیوں کہ اس نے امریکی آرٹسٹوں پر یورپ کے اثرات سے توجہ ہٹا کر ایشیا پر مبذول کرائی۔ یہ بات حیرت انگیز ہے۔ حالانکہ متعدد امریکی آرٹسٹوں کا ایشیا کے ساتھ انفرادی رشتہ مستند ہے، یہ پہلا موقع ہے کہ امریکی تخلیقی گھر میں ایک نئی بھری اور تصوراتی زبان کی تخلیق میں ایشیائی افکار و خیالات کا جائزہ بنیادی ذریعہ کے طور پر لیا گیا ہے۔

اوپر: سولومن آر گوگن ہیمن میوزیم، نیویارک سٹی کا انوکھا دائرہ نما منظر۔
اوپر بائیں: آر کیٹیکٹ فرینک لائڈ رائٹ (بائیں) گوگن ہیمن میوزیم کے اسپاٹلر نما مجوزہ ماڈل کو آرٹسٹ بیرونیس ہل ریپے اور آرٹ کے سرپرست سولومن آر گوگن ایم کے ساتھ ۱۹۳۵ء میں دیکھتے ہوئے۔



مائیکل ہنڈل، نیو یارک، ۱۹۸۸ء

جیمس لی بیارنس
دی ڈیٹو آف جیمس لی
بیارنس ۱۹۸۴ء
گولڈ لیف، کرسٹلس
اینڈ پلیکسی گلاس
ڈائمنشن ویرٹیبل

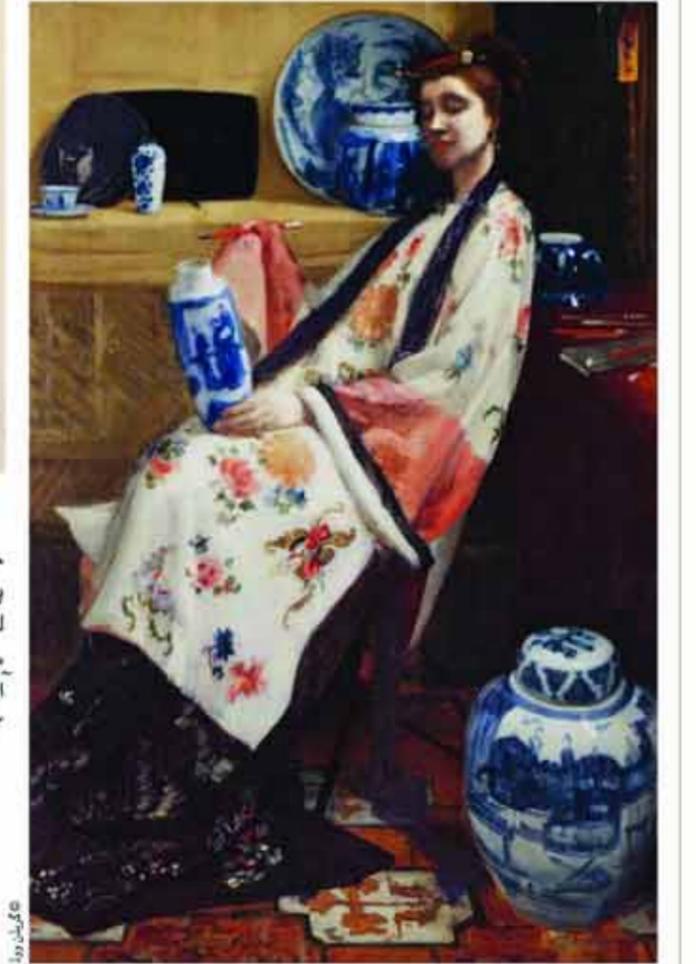
ہے، ان آرٹسٹوں کے اپنے اظہار کے نئے پیمانے میں ایشیائی افکار کی موزونیت کے سرسری انتخاب کو ظاہر کرتا ہے۔ گوگن ہیمل میں ایشیائی آرٹ کی سینئر نگراں الکوٹز رامرو وضاحت کرتی ہیں کہ یہ نمائش مشرق یا مغرب کے بارے میں نہیں ہے، یہ ایک نئی، تیسری، کچھ دوسری طرح کی چیز ہے جس کی تخلیق اس نئی کیسٹری سے عمل میں آئی ہے، یہ پتھر اور اظہار کا ایک نیا مرکب ہے۔ جہاں تک اس کے پیچھے کارفرما فکر کا سوال ہے تو امریکی آرٹسٹ ایشیائی فلسفے، مذہبی کتب، مراقبانہ اعمال، جمالیات، تماشاگری سے متعلق روایات، ادب اور شاعری وغیرہ کو دیکھتے رہے ہیں، بشور کے ایک نئے ماڈل کے طور پر، خود زندگی کے عمل کے طور پر۔ المختصر یہ کہ یہ نمائش جدید امریکی کچھ نہیں کی چیزیں ایشیا سے ملتی ہیں کی ۱۳۰ سالہ ملی تاریخ کے علاوہ کچھ نہیں ہے۔ جنوری ۳۰ سے اپریل ۱۹ ۲۰۰۹ تک جاری رہنے والی یہ عظیم نمائش سات مضمونی حصوں میں تقسیم تھی، جو گوگن ہیمل کی منفرد گنبد نما عمارت میں گھومتی ہوئی اوپر کی طرف گئی ہے۔ ۱۹۵۹ میں فرینک لی لائڈ رائٹ (جس کی یادگار وراثت گوگن ہیمل کی پچاسویں سال گرہ منانے کے لیے نمائش کے عقبی منظر میں رکھی ہوئی ہے) کے ڈیزائن

میری کسٹ
دی لیٹر، ۱۸۹۰-۹۱
ڈرائنگ پوائنٹ اینڈ
ایکوائنٹ ان کریم لیڈ
۳۳.۳x۲۱.۱
س م

کے ہوئے اس میوزیم کے اندر کوئی دیوار، کوئی کمرہ، کوئی علاحدہ فلور نہیں ہے۔ یہ ایک گھماؤ والی عمارت ہے جس میں کھلے ہوئے بڑے حاشیے ہیں جن پر چاروں طرف آرٹ کی نمائش ہوتی ہے اور وسط میں ایک تالا ہے جسے آپ ہر سطح سے نیچے تک دیکھ سکتے ہیں۔



سولہویں صدی کی ایک عظیم ترین فنکار



جیمس میگل نل ولسلر
پہلی اور روز، دی لینچ
لیزن آف دی سکس
مارکس، ۱۸۶۳
اٹل ان کینوس
۳۳.۳x۲۱.۱
س م

تجارت کا آغاز کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے لیے عرصے سے جزیرے میں محصور قوم نے اپنی فریب کار روحانیت کے ذریعے امریکیوں کے اندر تلاش اور تجسس کے دیپ جلا دیے۔ چھپائی کے لیے استعمال ہونے والے چونی تراشوں، چینی مٹی کی مصنوعات اور اسکرین پینٹنگس کی برآمد جاپانی جمالیات کو امریکی گھروں تک لائی۔ واقعہ یہ ہے کہ جاپانی اثرات کو پوری نمائش میں ہر جگہ محسوس کیا جاسکتا ہے۔

اس کے مقابلے ہندوستان سے متاثر فن پاروں کی نمائش میں کمی کے بارے میں پوچھتے جانے پر منرو وضاحت کرتے ہوئے کہتی ہیں: ”ہم بجز اٹال کے علاقے کی قوت ہیں، اس لیے مشرقی ایشیائی تارکین وطن جنوبی ایشیائی تارکین وطن سے تعداد میں زیادہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے آرٹسٹ اور آرٹ کے استاد جاپان نژاد تھے، اور انہوں نے ہماری

جمالیات کو متاثر کیا۔“ اپنی بات جاری رکھتے ہوئے وہ مزید کہتی ہیں: ”دل چاہے بات یہ ہے کہ ہندوستانی آرٹ اس لیے نہیں تک پایا کہ یہ بہت زیادہ بھدا ہے۔ امریکہ ایک پریسٹنٹ ملک ہے یہاں پر انیسویں صدی کا علمی منظر نامہ بوسٹن کے اشرافیہ طبقے کے ذریعے تشکیل پایا جن کے لیے مادی جسم سے ہر مشرقی ایشیائی آرٹ — نیم غیر مرئی، تجربی — زیادہ قابل قبول تھا۔“

ممبئی، ہندوستان سے تعلق رکھنے والی ۳۲ سالہ ساندھنی پوڈار جو میوزیم میں ایشیائی آرٹ کی معاون نگراں ہیں، اس کی ایک دوسری توجہ پیش کرتی ہیں: ”ہندوستانی کی پریسٹنٹ جاپانی آرٹ امریکہ میں پہلے کھل گیا کیونکہ جاپانی بدھ ازم روزمرہ کی زندگی پر نافذ کیا جاسکتا ہے۔ ہندوستان میں اس کی مزاحمت پائی جاتی ہے۔ ہندوستان حکایت و علامت سے تعلق رکھتا ہے۔ اپنی فن کاری کے عمل اور زندگی میں نافذ کرنے کے لیے ہندوستانی آرٹ تک امریکیوں کی رسائی بہت کم ہے۔“

نمائش میں جہاں ہندوستان کا علمی اثر غیر معمولی طور پر محسوس ہوا، وہ ہندو ازم کے حوالے سے تھا۔ انیسویں صدی میں رالف والدو ایمرسن، ہنری ڈیوڈ تھورلو پھیٹھسٹن اور بعد میں بیسویں صدی میں شاعری ایلس ایلیٹ نے گیتا اور اپنشد کا مطالعہ کیا۔ اس

سے بھی بعد میں یوگا اور مجرد مراقبہ امریکیوں میں مقبول ہوئے۔ ہندوستانی موسیقی نے راگ اور بیدہ گونی کے ذریعے، جسے امریکہ میں پہلی بار رومی شکرنے متعارف کرایا، پٹلس کے ذریعے امریکی راگ موسیقی کو متاثر کیا۔ البتہ اس دوران ہندوستان کے بارے میں سیاسی بیداری سوائے گاندھی جی کی جانب امریکیوں کی مسلسل کشش کے کچھ بھی نہیں تھی۔ نمائش کا خط انقطاع ۱۹۸۹ ایک تاریخی علامتی نقطہ ہے یعنی انٹرنیٹ کا عروج اور گلوبلائزیشن کا آغاز۔

نمائش کے دوسرے حصے کا عنوان ”فکر کے مناظر: فطرت کے نئے تصورات“ بیسویں صدی بیسویں کے ابتدائی ایام کے درمیان گھومتا ہے۔ جون ہی چینی مصوری اور فلسفے تک رسائی ممکن ہوئی ویسٹ کوٹس کے آرٹسٹوں نے چینی منظر نامے سے مناسب سیاحی، برش ورک اور کثیر الجہات نکات نظر کو اختیار کر لیا۔ امریکی دانشور روحانی اقدار کے لیے ایشیا کی طرف دیکھتے ہیں۔ عارضین اور سوامی دوپکا نند کو پڑھتے ہیں۔ اور آرٹسٹ مورس گر یوز مغرب کی حد سے بڑھی ہوئی عقلیت اور تکنیکیات پر پندی پر تنقید کرتے ہیں۔

نمائش کا تیسرا حصہ ”خدا یاؤنڈ، جدید شاعری اور ڈانس تھیٹر“ امریکی آرٹ سے پرے کا اہم اور بنیادی اظہار پیش کرتا ہے۔ پاؤنڈ کے چینی شاعری اور روایتی جاپانی ڈراموں کے جدت آمیز ترجموں نے آزاد شاعری میں انقلاب پیدا کر دیا۔ اس نے ایلیٹ کی شاعری اور ڈیو بیوٹی ایٹس کے ڈراموں کو متاثر کیا اور ایک ایسے شاعر انقلاب کا پیش خیمہ ثابت ہوا جس نے دنیا بھر میں انگریزی ادب کو متاثر کیا۔ پاؤنڈ کی ایک مختصر سی کتاب تھی جس میں ۱۵ چینی



سولہویں صدی کی ایک عظیم ترین فنکار

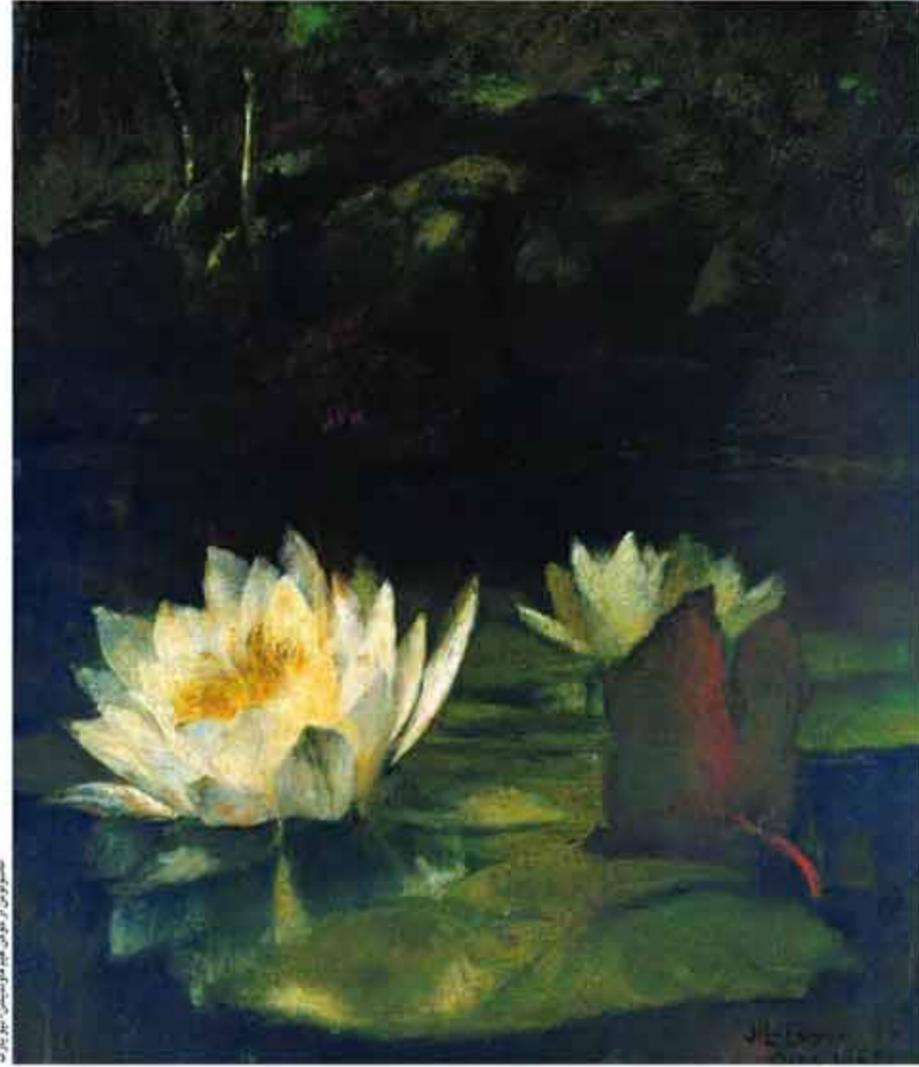
اوپر: لا مونٹ ینگ، ماریاں زازویلا ڈریم ہاؤس، ساؤنڈ اینڈ لائٹ انسٹالیشن، ۱۹۶۲ تا حال۔ لا مونٹ ینگ، ماریاں زازویلا اور دی جسٹ لاپ راگنا طائفہ، براگ سنڈر، ۲۰۰۸ پیش کرتے ہوئے۔

دائیں: جیک کیروال، فیس آف دی بونہ، ۱۹۵۸ کاغذ پر پینسل ۱۶.۵x۲۰.۹ سینٹی میٹر

نہیں استعمال ہوئے ہیں بلکہ علامت کے طور پر اس کی شکل کو بہتر بنانے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ تجربی اظہاریت کی طرف لے جاتا ہے جس کا التزام وسط صدی کے اچھے آرٹسٹوں جیسے مارک ٹوہی، ڈیوڈ اسمتھ، جیکسن پولک، براس مارڈن اور ہندنر تھورنبرو بھادو سارنے کیا، جو بیماری بھر کم متحش دیواری پینٹنگوں کو تیار کرنے کے لیے خشک رنگ استعمال کرتے ہیں۔ پوڈار کہتی ہیں: ”ہم نے نوز کو امریکہ میں تجربی آرٹ کے ابتدائی تخلیق کار کے تناظر میں پیش کیا ہے کیوں کہ خشک رنگ کی پرتوں کے ذریعے زمین تیار کرنے کا طریقہ ان کا اپنا ہے۔ ان کی عظیم ایڈیشن پینٹنگ ڈیلاوا (۱۹۳۸x۱۶۲ سینٹی میٹر) ایک پوری دیوار پر پھیلی ہوئی ہے جیسا کہ پوڈار

تعمیر شامل ہیں اور جو پینٹنگس اور صفات سے متاثر ہیں کو نمائش میں نمایاں جگہ دی گئی ہے۔ ایلیٹ کی شاہکار نظم دی ویسٹ لینڈ کا مسودہ یہاں موجود ہے۔ رابندر ناتھ ٹیگور کی گیتا ٹیگور بھی ایٹس کے تعارف کے ساتھ یہاں موجود ہے۔ ۱۹۳۵ میں جیمس سائز ایما موڈو کوچی اور قس سائز مارتھا گراہم نے مل کر روایتی جاپانی ڈراموں سے متاثر ایک ڈانس تھیٹر قائم کیا اور اس طرح مشرقی جمالیات نے امریکی قلم کو ہمیش کے لیے بدل دیا۔

”تجربی آرٹ، خطائی اور جمالیات“ کا حصہ ہمیں اس نمائش کے قلب تک لے جاتا ہے، ایک ایسا تجربہ جو مشرقی خطائی اور تجربی آرٹ کے ملاپ سے حاصل ہوا ہے۔ خطائی کے برش کی ضرب اور سیاحی لکھنے کے لیے



صورتوں اور رنگوں میں مشابہتیں، نیو یارک

استفراق کی طرف مائل کرتی ہیں۔ یہ عبادت جیسی ہیں۔ ٹھیک اسی طرح زرینہ کی دو اقلیدی پینٹنگیں بھی ذہن کو خاموشی میں غرق کر دیتی ہیں۔ ”زرینہ کی شاعرانہ ذہن ڈرائنگس (سوئی کی مدد سے کی جانے والی نقش گری) کی جڑیں اقلیدی عمل میں پیوست ہیں۔“ پوڈا تجربہ کرتی ہیں۔ وہ گروڈ کا استعمال ایک نسائی پوشش کے ساتھ فریم ورک کے طور پر کرتی ہیں۔ مارٹن اور رہنارت کے تصوراتی فریم ورک سے مشابہت یہ ایک علمی اور ترکیبی طریقہ ہے۔ پینٹنگ کی یہ عظیم شکل اس سے پہلے کبھی نہیں دکھائی گئی اس لیے ہم نے زرینہ کو اسی جمہوری پلیٹ فارم پر رکھ کر اسے ان کے ساتھ ضم کر دیا۔ بعد میں چوٹی تختے پر اس کی زیادہ معروف

جان لا فارگ
دی لاسٹ وانڈر لیلی ۱۸۲۰
لکڑی پر اہل، ۲۳.۵x۱۹.۱ سینٹی میٹر

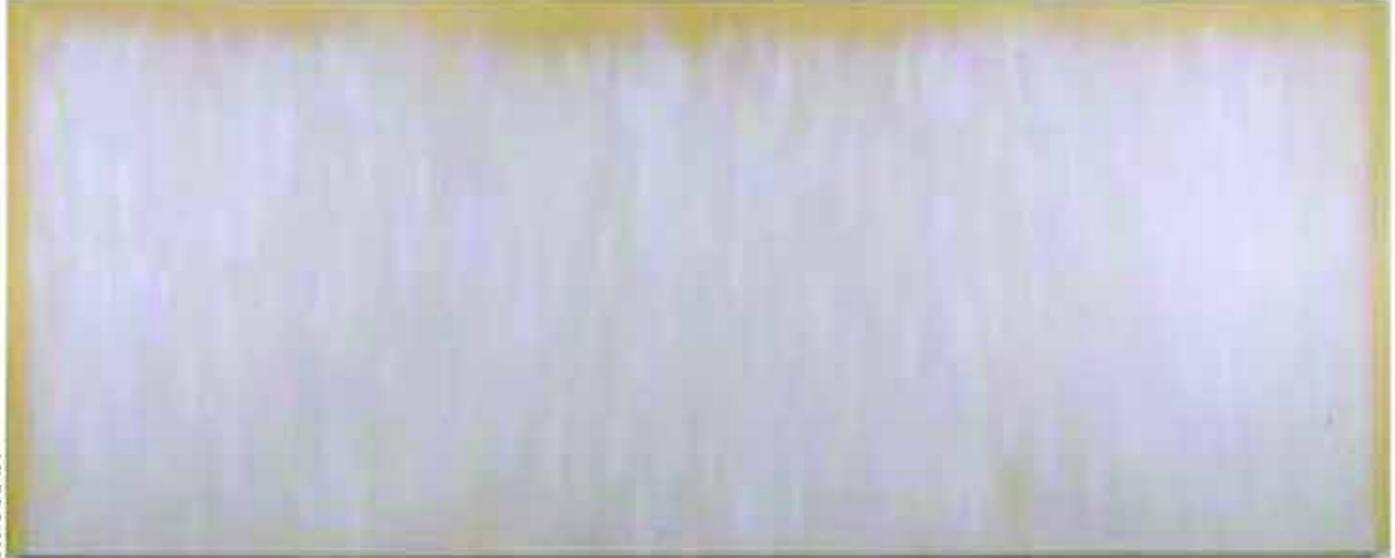
نو کیو، جاپان میں ایک اسٹیج شو کے دوران تیار کی گئی رابرٹ روشن برگ کی ”گولڈ اسٹینڈرڈ“، تجربی آرٹ سے مشابہت جسپر جونس کی ڈائرس آن اسے پلین جو ایک تانسٹرک تہتی بدھت دیوی پرفورس ہے جو کھوپڑیوں سے مزین ہے۔ جس کو جونس نے رقاص اور قاص ساز مری کو نکھم سے منسوب کیا تھا جیسی آرٹ کی دنیا کے بڑے ناموں کی خوبصورت پینٹنگیں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھیں۔

اگلا مرحلہ ”مشاہداتی تجربے کا فن“: خالص تجربہ اور کیف آور اقلیدی نقاشی“ اس یک رنگ اقلیدی نقاشی کو ظاہر کرتا ہے جو ایڈر نہارت، اکنس مارٹن اور ہندو ادا مری کی زرینہ کے ساتھ مخصوص ہے اور جو مرآتے کی خود کو بدل دینے والی قوت سے مدد لیتے رہے (۱۹۵۰ کی دہائی کے اواخر سے ۱۹۷۰ کی دہائی کے وسط تک)۔ رہنارت کی سیاہ تجربی پینٹنگیں دماغ پر توجہ کے ذریعے بہت زیادہ

رنگ بھرتا ہوں، موجود رنگوں کا ذخیرہ خشک رنگ کے ساتھ ایک باریک جالی دار اسکرین کے ذریعے کیوں اس پر پھیلا یا جاتا ہے۔ اسٹروکس کو مخصوص طور پر بنائے گئے بھاری برشوں سے برش کیا جاتا ہے جو خشک رنگ کو اوپر سے نیچے کی طرف لے جاتا ہے۔ پھر پورے حصے پر آئل اور پلاسٹک میڈیم سے اسپرے کیا جاتا ہے جو رنگوں کو کیوں اس پر چپکا دیتا ہے۔ دوسو تک پرتیں ایک دوسرے میں پیوست ہوتی ہیں۔ جس سے بڑے پیلے بن جاتے ہیں۔ رنگوں کو آزادی کے ساتھ اس طرح پھیلا نا ایک منفرد عمل ہے رنگولی سے مشابہت۔۔۔ جسے آپ دیوار پر نہیں لگا سکتے۔۔۔ لیکن زیادہ پیچیدہ اور زیادہ پرکار۔ رنگولی کا خیال اہم تھا خشک رنگ کی بصری قوت کے سبب یعنی پینٹ اپنی چمک کھودتا ہے۔ جس طرح جیکسن پولک نے برشوں سے آزادی کا طریقہ اپنا کر کچھ نیا کیا اسی طرح میرا طریقہ بھی نیا اور نسبتاً زیادہ آزاد ہے۔“

اگلا حصہ، بدھ ازم اور نئی طرح ڈالنے والا ما بعد جنگ کے ان حقیقت میں آرٹسٹوں سے تعلق رکھتا ہے جو شرقی ایشیائی بدھت افکار کی طرف متوجہ ہوئے اور آرٹ مخالف ایک تحریک کو جنم دیا جس نے یومیہ وجود کی شاعری کے لیے ۱۹۵۰ کی دہائی کی پورٹروائی اقدار کو رد کر دیا تھا۔ زمین (ایک بدھت فرقہ) موسیقار جان کینگ نے بدھ ازم کے خلائی آئیڈیل کے لحاظ میں بے صوت موسیقی لکھی (حقیقی طور پر پینا کو بند کر کے!) لیکن کینگ ایک بصری آرٹسٹ بھی تھا۔ یہاں اس کی ۳۰ تجربی پینٹنگوں کی نمائش کی گئی ہے۔ اس کا بیان ”آرٹ خود کے اظہار کا نہیں اپنے کو بدلنے کا نام ہے“ زمین کے لیے ان آرٹسٹوں کے جوش و جذبہ کو سمونے ہوئے ہے۔ اس کے برعکس ہندوستانی اپیل لی مولی کی ایک تجربی پینٹنگ سے صادر ہوتی ہے جس کا عنوان شام کا راک ہے اور ڈریم ہاؤس میں روشنی اور آواز کی ایک تعصیب جسے اقلیدی موسیقی کہہ کر ڈالنے والے لاسونٹی بیگ اور لائٹ آرٹسٹ ماریاں زازیلانے تخلیق کیا ہے۔ یہ دونوں ہندوستانی گلوکار پنڈت پران ناتھ کے شاگرد تھے جنہوں نے ”نڈا رہا“ (آواز خدا ہے) کی تعلیم دی۔ ان کی بڑی تعصیب نے نمائش میں کچھ حوصلہ دیا کہ وہ وہاں سے نکلے پاؤں گزریں۔ بیگ کا دعویٰ ہے کہ آواز اور روشنی سننے والے کی نفسیاتی حالت کو پر آواز ذہنی کیفیت میں تبدیل کر سکتے ہیں۔

بیٹ مصطفین کے کام کو دعوے کے طور پر نمائش میں اپنی جگہ ملی ہے۔۔۔ ناول نگار جیک کیرواک نے بدھ ازم کو دریافت کیا۔ ”دھرما بس“ شائع کی اور مکمل آزادی کی وکالت کی۔ ایلن کنسرگ کی شہرہ آفاق ”کلم ہاؤل“ ایک ایسی نسل کی نمائندگی کرتی ہے جس نے ما بعد جنگ کے قدامت پسندانہ فکر کی کھلے عام مخالفت کی۔ یوگا میں سانس لینے کے طریقے اور مانتا پڑھنے کے طریقے پر کام کر کے کنسرگ نے ایک ایسا شاعرانہ بیان تیار کیا ہے جو انسانی سانس سے ہم آہنگ ہے۔ نمائش میں موجود اس کی متعدد سیاہ و سفید تصویریں ہندوستان اور جاپان کے اس کے اسٹار کی تصویلات بتاتی ہیں۔ گلی کو سچے سے حاصل کردہ کھار کو کھیا کر کے



ذیلوارا، ۱۹۸۲

نظور بھاو سار
ذیلوارا، ۱۹۸۲
ایکریلک اور کینواس پر ہیکمینٹ، ۲۸x۴۲x۴۲ سینٹی میٹر

انہاری قوت سے میری توجہ کسی اور جانب مبذول کر سکتے تھے۔ میں پر جوش تھا۔ میں نے امریکہ کو اپنے گھر جیسا پایا۔“

رنگریز بھاو سار کے نزدیک ذیلوارا کی سفیدی خاموشی کو ابھارتی ہے: ”مکمل خاموشی غار کی سی، بے زبانی کی خاموشی، مراقبے کی خاموشی، فطرت کو دیکھ کر آپ خوشی سے مجھم جاتے ہیں۔ آپ کا مادی وجود تجربے کی وسعت میں گھلے لگتا ہے۔ آپ تخلیق کا حصہ بن جاتے ہیں۔ جب میں اسٹوڈیو میں داخل ہوتا ہوں، تو ہر چیز غائب ہو جاتی ہے، بشمول میرے اپنے وجود کے۔ وہ طاقت جو مجھے کھینچتی ہے۔ میں کبھی نہیں سمجھ سکا کہ کیوں۔۔۔ دراصل یہ وہ طاقت ہے جو مجھے پینٹ کرنے پر مجبور کرتی ہے۔“ اپنے اختراعی خشک رنگ کے استعمال کی تفصیل وہ اس طرح بیان کرتے ہیں: ”میں رنگین پاؤڈر کے ساتھ کام کرتا ہوں۔ ایک نوجوان آدمی کے طور پر میں نے احمد آباد میں ۸۰x۲۵ فٹ کی رنگولی بنائی تھی۔ اس کے بنانے میں ۱۵ دن اور رات لگے تھے۔ مجھ میں کافی قوت ہے اور میں تجزی کے ساتھ پرتوں میں

رہا۔ میں نے ہزاروں میل لمبے دھاگے دھوپ میں خشک ہوتے دیکھے۔ ٹائلس لگی ہوئی ہماری چھت سے ہو کر آنے والی روشنی میں ذرات ایک پوری کائنات معلوم ہوتے تھے۔“ وہ مزید کہتے ہیں: ”میرا کام بے پینٹی کے بارے میں ہے، حرکت کے بارے میں ہے، ذرات سے متعلق ہے، پتوں سے متعلق ہے، پانی کے بلبلوں سے متعلق ہے، بادلوں کی شکلوں سے متعلق ہے۔ یہ میرے لیے ایک چارج ہے، کتنا ٹھہرا ہوا آرٹ ہے۔ پھر بھی زندگی اور نقاشی، جسے میں فلاڈلفیا میں بہترین کاموں کو دیکھ کر بدل گئے۔ میں نے ان سے قربت محسوس کی۔ ہندوستان میں ماڈرن آرٹ کے میوزیم میں میں نے مارک روٹھو کی ایک پینٹنگ دیکھی تھی جو ۱۹۵۷ میں احمد آباد آئی تھی۔ وہ جیسے مجھ سے چپک گئی۔ پھر میں نے درخت پینٹ کیے جو تمام کے تمام سرخ اور سیاہ تھے۔ آپ ان درختوں کو دیکھ نہیں سکتے تھے امریکہ آ کر مجھے یہ ادراک ہوا کہ کہانی سنانے اور ایشیائے فطرت کی پینٹنگوں میں مجھے دل چسپی نہیں ہے بلکہ میری دل چسپی ان رنگوں میں ہے جو کائنات کو بھر دیتے ہیں۔ رنگ آپ کو خود اپنی دریافت کی دعوت دیتے ہیں۔ میں نے ان تمام حوالوں کو مٹا دیا جو وسیع تجربے کی

وضاحت کرتی ہیں: ”ذیلوارا ایک نفاذ آمیز کام ہے جسے میں نے نمائش کے لیے منتخب کیا ہے اس بڑے نتیجے پر وہ تھا ہے۔ گوگن ہیمل کی سادگی کے مد نظر متعدد انتخابات کیے گئے تھے۔ پھر وہ کہتی ہیں کہ ”گوراگ، سنسکرت ادب، ہندوستانی جہالیاں اور یہاں کے موسمِ نورا کے لیے سرچشمہ فیض کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن ان کی اپروچ خاص امریکیوں جیسی ہے۔

بھاو سار ایک ایسے امریکی ہیں جنہیں اپنے ہندوستانی ورثے پر فخر ہے۔ وہ بمبئی کے سرے بے اسکول آف آرٹ سے ایک ڈپلوم لے کر ۱۹۶۲ میں امریکہ آئے۔ ان کے متعدد میوزیم شو ہو چکے ہیں۔ اور ان کی ایک ہزار سے زائد پینٹنگوں کی نمائش مغربی دنیا کے مختلف انتخابات میں موجود ہیں۔ وہ کہتے ہیں: ”میں نے آرٹ زندگی سے سیکھا ہے۔ ہندوستان میں جہالیاں کو ہم ہولی، دیوانی اور رنگولی سے کشید کرتے ہیں۔ ہم آرٹ کو میوزیم میں نہیں رکھتے۔ میں رنگریزوں کے ایک خاندان میں پیدا ہوا۔ بچپن میں رنگوں کے مہوں سے گھرا

جیکسن پولوک
نامعلوم (ریڈ پینٹنگ ۱)، سرکا ۱۹۵۰
۶ حصوں میں کینواس پر اہل اور کینواس پر انامل، سب سے چھوٹا ۲۰.۳x۵۰.۸x۲۰.۳ سینٹی میٹر سب سے بڑا ۳۳x۵۳ سینٹی میٹر۔



عوض تصویریں

مورس گریوس
تبدیلی کا وقت، ۱۹۳۳
شہپر ان پیپر
۶۱x۶۲ سینٹی میٹر



شہپر ان

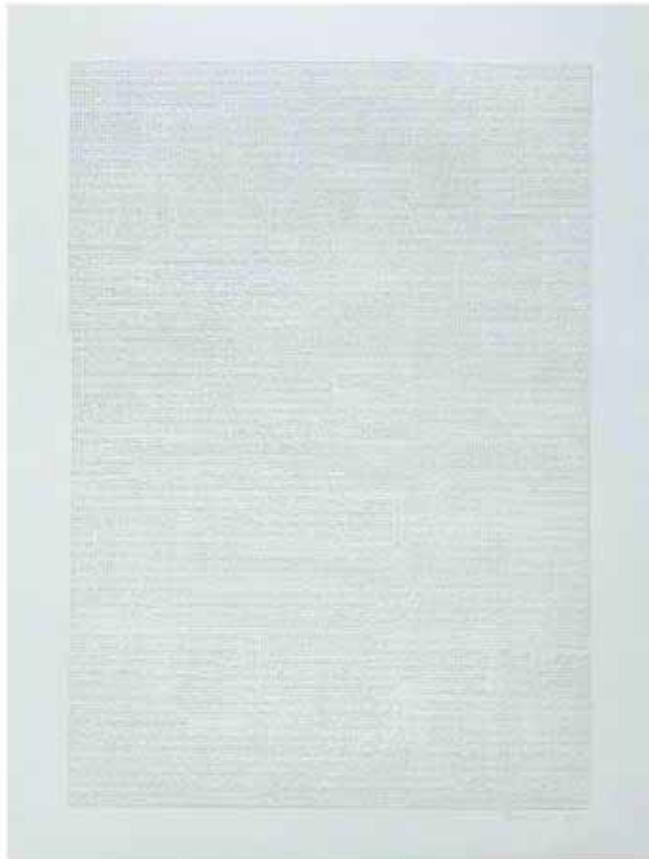
میرے پاس کوئی اسٹوڈیو نہیں تھا۔ میں ایک نئے شہر میں تھی، اکیلی اور تنہا رہتی تھی۔ میں زیادہ لوگوں کو نہیں جانتی تھی۔ تب میں نے یہ کیا، ویرات گئے تنہا اپنی دو چھتھی میں۔ میں چھوٹے کام پسند کرتی ہوں۔ آپ کو بناوٹ کو دیکھنے کے لیے بہت قریب آنا پڑتا ہے۔ اور مواد کی سہا بعا دی (لمسی یا بھری ہوئی) کو مجھ سے رکھتی ہوں۔ زرینہ اس پر لطف عمل کو ناکے توڑنے اور بنانے کے لیے اردو زبان کے لفظ ”بجیہ گری“ سے تعبیر کرتی ہیں۔ یہ ان سوراخوں کی بھی یاد دلاتا ہے جنہیں کیڑے کتاب کے اوراق میں بنا دیتے ہیں۔ میرے والد کے پاس علی گڑھ میں ایک لائبریری تھی۔ میں نے الماری کی درازوں سے کیڑوں کو باہر آتے دیکھا ہے، ان میں سوراخ کر کے۔ ایک چھوٹے شہر میں پروان چڑھنے کے دوران میں نے ہر چیز دیکھی ہے۔ کیڑوں کوڑوں کو اور چیونٹیوں کو دیوار پر چڑھتے ہوئے۔ میرا کام ایسے ہی مشاہدات پر مبنی ہے یعنی فطرت کے مشاہدے اور اس سے تعلق پر۔ میں آرٹ اسکول نہیں گئی۔ کبھی بھی باقاعدہ تربیت حاصل نہیں کی۔ میں خود اپنی معلم ہوں۔“

ان کا طریقہ کار یہ ہے کہ وہ کاغذ کے دو باریک پارچوں کو چاول کی لٹی سے چپکاتی ہیں۔ پھر اسے دباؤ کے عمل سے گزرتی ہیں تاکہ یہ کارڈ بورڈ کی طرح پرت دار بن جائے۔ ”یہ طریقہ جاپان میں اور ہندوستان کی مختصر نقاشی میں استعمال ہوتا ہے، زرینہ کہتی ہیں ”یہ چپکا ہوا پارچہ اسٹارڈوم (ایک قسم کی پھلائی ہوئی پولسٹرن) پر رکھا جاتا ہے اور سوئی سے اس میں سوراخ کیے جاتے ہیں۔ اس عمل کا کوئی ضابطہ نہیں ہے۔ ہاتھ جو کچھ چاہتا ہے کرتا ہے، میں اپنے ہاتھ کو بالکل چھوڑ دیتی ہوں کہ وہ وجدانی طور پر میری رہنمائی کرے۔ میں ردوبدل نہیں کرتی۔ ایک ماری قوت ہاتھ اور مواد کی رہنمائی کرتی ہے یہ الہامی مداخلت ہے۔ میں اشیاء کے وسیع منصوبے میں ایک چھوٹا سا آلہ ہوں۔ یہ بتانا میرے لیے مشکل ہے کہ میں جو کچھ بھی کرتی ہوں، کیوں کرتی ہوں۔ ایک چیز جسے میں نے سرسری طور پر دیکھا ہے، سالوں بعد ابھر کر سامنے آ سکتی ہے۔ کوئی نہیں جانتا کہ اس کے دماغ کے کس خانے میں وہ آواز یا احساس چھپا ہوا تھا۔ پھر وہ کہتا ہے: اوہ! میں اسے جانتا تھا۔ یا یہ چیز یہاں پر ہے۔“

کیا وہ انسپائریشن کا انتظار کرتی ہیں؟ ”میں جو کچھ کرنا چاہتی ہوں اس کے بارے میں ایک لمبے وقت تک سوچتی ہوں، پھر میں اسے کر ڈالتی ہوں۔ اگر میں اس کا منصوبہ بھی بناتی ہوں تو جب ایک بار مواد مجھے مل جاتا ہے تو پھر یہ انجام پذیر ہو کر رہتا ہے۔ میں کبھی نہیں سوچتی کہ یہ کیسا نظر آئے گا۔ کیوں کہ یہ تخلیق سے متعلق ہے۔ یہ دوبارہ بنانے سے متعلق نہیں ہے۔“ یہی بات اس دائرۃ المعارف نمائش میں موجود ۲۳۳ مختلف الجہات فن پاروں میں سے ہر ایک کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ ہر ایک تخلیق سے متعلق ہے، کوئی بھی دوبارہ تخلیق سے متعلق نہیں ہے۔



دبھوتی ٹیل نیوز ویک انٹرنیشنل، نیویارک میں معاون مدیر ہیں۔



زرینہ

زرینہ
بے عنوان، ۱۹۷۷
لیمینٹیڈ پیپر
سوئی سے چھیدنا
۶۰x۵۰ سینٹی میٹر

سے متعلق ہیں جسے میں نے ہندوستان میں بڑا ہوتے سیکھا تھا۔۔۔ میں اسے سینے کے لیے آرام دہ پاتی ہوں۔۔۔ میں سٹم کا حصہ ہوں۔ میں نظم یا ترتیب پسند کرتی ہوں، چیزوں کو ایک ساتھ رکھنا پسند کرتی ہوں۔“ وہ اپنے کام کی حقیقت کے بارے میں اس طرح تبصرہ کرتی ہیں: ”جب آپ ناکوں کو الگ کرتے ہیں، دھماگوں کو ادھیڑتے ہیں تو یہ سچ پر ایک نشان چھوڑ جاتا ہے۔ چھوٹے دماغ نے ڈالنے کا عمل ایک آنسو جیسا، ایک ڈغم، کنائے یا رمز کی ایک یاد جیسا۔ میں کھیل رہی تھی مختلف چیزیں آزمایا کرتی تھی، جب مجھے پتہ چلا کہ دھماکا ضروری نہیں ہے۔ ۱۹۷۷ میں

نقاشی بے گھری کے بارے میں ایک سیاسی بیانیے پر مشتمل ہے۔ وین ڈرائنگس اقلیدی تجربی آرٹ کا ایک سچا رد عمل ہیں۔ زرینہ اتفاق کرتی ہیں۔۔۔ ”میں یہاں تیس برس سے ہوں۔ میں ان آرٹسٹوں کے کام سے واقف تھی۔ مجھ میں تجسس ہے۔ میں مختلف شو دیکھتی ہوں اور ان کے کاموں کے بارے میں سوچتی ہوں۔ لوگ میرے کام کو جاپان سے جوڑتے ہیں۔ اور میں پسند کرتی ہوں چھدری بالکل سفید شٹو جمالیات کو۔ لیکن یہ تمام وین ڈرائنگس۔۔۔ پرنٹ میکر کرشناری نے انہیں نہیں نام دیا ہے۔۔۔ ایک ایسی خاتون کے کام