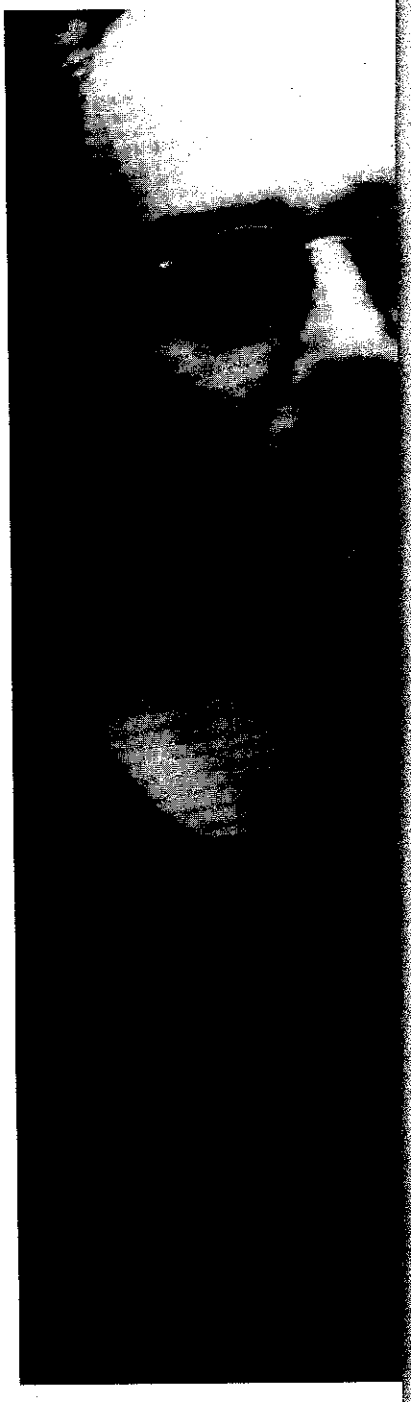
آشنایی معلمان هنر با استادان صاحب نام هنر ایران، فرصتی ارزنده و مغتنم است؛ آیدین آغداشلو: نقاش، پژوهشگر، منتقد هنری و اندیشمند معاصر، در این نوشتار به چگونگی آغاز زندگی هنری و دیدگاه های خویش می پردازد که امید است راهگشای معلمان هنر باشد.

دیباچه مجموعه نقاشی‌ها

آیدین آغداشلو



نقاشی را مثل هر نقاش حرفه‌ای دیگر از نوجوانی شروع کردم. از همان سال های سختی و کوشش، ایام آرمان های دور و درازی که هر چه دور از دسترس می‌نمود، اما معنای مرا که افزون کرد، حاصلش را داده بود و بیش تر از آن هم از سر من زیاد بود.

نقاشی را نزد خود آموختم، اما اگر در جایی و در کسی کاردانی و مهارتی سراغ داشتم، با فروتنی روانه می‌شدم تا بیش تر بیاموزم: کار با رنگ روغن را از تیگران بازیل و کار با آبرنگ و گواش را از بیوک احمری، و در ادای این دین، سال ها بعد نمایشگاهم را به او تقدیم کردم. اصول و فوت و فن تذهیب و خوشنویسی و نگارگری (مینیاتور) و نقاشی گل و پرنده را آرام آرام و طی سال ها کشف کردم، و به یمن خطوط تکه پارهٔ قدیمی و ارزانی که می‌خریدم و در پی کاری دقیق و طولانی تعمیرشان می کردم و به روزگار حشمت و سلامتشان باز می گرداندم، شدم تذهیب کار و نگارگر.

از همان نوجوانی، با حیرت، تصاویر چاپی کار استادان اروپایی را تماشا و سعی می کردم به خوبی آن ها نقاشی کنم. هر قدر فاصله ام از کارهای آنان زیادتر می‌نمود، اشتیاقم به هم ترازی هم، بیش‌تر می‌شد. این شد که کپی کاری ماهر شدم و اولین سفارشم، کپی ونوس راکبی کار ولاسکز، را در دوازده سالگی به چهل تومان فروختم.

سرشوق آمده بودم و زیاد کار می کردم، تا روزی داشتم کپی سفارش بعدی ام، صورت شوپن، کار دلاکروا، را می کشیدم که داریوش شایگان آمد و نقاشی را تماشا کرد و گفت این کار هیچ حاصلی ندارد. اثر هنری واقعی، هدفی را دنبال می کند که حاصل تجربه و عمل خود هنرمند است؛ و حواسم قدری جمع شد. دریافت بعدی رامدیون اشارهٔ جلال مقدم هستم که فقط یک روز در مدرسهٔ جم قلهک معلممان شد و همان روز بود که برایم روشن کرد تفاوت کار دگاوتولوزلوترک در کجاست.

همان روز بود که دربسته‌ای به رویم گشوده شد و فهمیدم درک معنای نقاشی، کلیدی دارد که در دست من نیست و من تنها قلمزن نقاشی ام. پس گشتم به دنبال معنای نقاشی، که لابد مثل مسابقات مجله ها یک جای منظره ای مخفی شده بود. کم کم کارهای استادان بزرگ را شناختم و وقتی که دیدم بضاعتم کفایت نمی کند، شروع کردم به خواندن، به خواندن هر تکه کاغذ که گیرم می آمد. باز که کفایت نکرد، انگلیسی را هم آموختم تا بیش تر بخوانم. اما معرفت، دریای گسترده‌ای بود، پیچیده و پنهان شده در تاریکی غلیظ، و منِ مشتاق، هراسان رها شده ای در گوشه‌ای گم.

سرگشتگی اما خاص من نبود، ما نسلی بودیم از نوع و جنسی که بختمان گفت و در آغاز راه، اهمیت آموختن را آموختیم و آن لحظهٔ رهایی، آن اشارهٔ جادویی به دربسته‌ای در جایی و به کلیدی در جای دیگر، عاقبت فرا رسید.

اما گشودن آسان نبود. کم و بیش، همه‌مان امیروی امیر نادری بودیم و مهربانی جهانی که به لطف و مرحمت دستمان را بگیرد و ما را بربکشد،

شامل حالمان نشد، اما به جد و جهد یاد گرفتیم که چه طور سرپا بمانیم و دیوژن وار از مزاحمان بخواهیم که بگذرند و حائل خورشید نشوند. خواهشی که هنوز هم چنان برقرار است. اما چون حکایت این نسل را در جایی دیگر گفته ام، دیگر تکرار نمی کنم.

نوزده سالم بود که رفتم به دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران. سال‌های آن دانشکده، سال‌های هدر عمر من بود و دین هیچ یک از معلمان آن جا را به گردن ندارم. تنها خاطره‌ای که برایم مانده، تصویر جماعتی است که به جان‌کندن و سعی و هیاهو می‌خواهند جای بهتری را در واگن قطاری دست و پا کنند که سال هاست سر جایش مانده و پوسیده است و لوکوموتیوش، دیر زمانی است که نعره کشان رفته و همه را جا گذاشته است. کسی هم متوجه این نکته نیست.

وقتی که فهمیدم، خودم را از واگن انداختم پایین؛ سال هزار و سیصد و چهل و سه بود که از دانشکده آمدم بیرون.

ده سال بعد را به گوشه و کنار هر سبک و شیوه‌ای سر کشیدم. صاحب مهارت‌هایی شدم که هر تکه‌اش از جایی می‌آمد، از نقاشی‌های سوررئالیستی تا مشق‌های رنسانسی، از آدمک‌های دکیریکویی تا دست‌های وهم آلودی که به توقع و انتظار از ظلمات بیرون آمده بودند، از درخت‌های بارور و برافراشته‌ای که خانه بندی جدول‌های هندسی سایه‌های فرارشان را مقید می‌کرد، تا تک چهره های آدم‌ها، تا چشم انداز بام خانه های کوچک محقر و مکرر دور و برم.

همهٔ این راه پیچاپیچ و گاه بن بست را باید می‌رفتم تا به جایی برسم. تا در یک دوران گذار تعیین کننده، نقاش های دلپذیر نقاشان گذشته که روزگاری چنان دوستشان داشتم جای چشم اندازها و چهره‌های واقعی را بگیرند؛ چنین شد که ونوس بوتیچلی از درون صدف زاده شد و بر پشت بام کاهگلی منزل آقای نوری همسایه مان، در کوچه نوبهار قلهک ایستاد. با شکوه و جمال و لطف تمام.

از همین زمان، نقاشی های قرون پانزده و شانزده اروپا شدند الگوی کارم و به جای این که به نظاره انهدام ارزش‌های زمانه‌ام بنشینم، خاطرات انهدامی را تصویر کردم که از نابجایی ارزش‌های اصیلی حکایت می‌کردند که در روزگار ما مجال وجود نداشتند و دوام و تاب نمی‌آوردند، و اشاره داشتم به عصری که در هتاکی و تخریب حد نمی شناخت و در هوای عفنش هر فرشته در چشم به هم زدنی پژمرده و خاکستر می‌شد؛ مثل آن صحنه کشف نقاشی های دیواری باستانی در فیلم رم فدریکو فلینی که نقاشی ها به محض تماس با هوای مسموم سال های هفتاد، که از رخنه مته های کاونده فولادین به داخل حریم معبد مخفی مانده در پس قرون منتشر می‌شدند، رنگ می‌باختند و محو می‌شدند.

دوره خاطرات انهدام از سال پنجاه و سه شروع شد و به تخریب و از شکل انداختن نقاشی‌های رنسانسی گذشت تا در سال پنجاه و شش رسیدم به نقاشی های سال های آتش و برف. با اشاره به واپسین روزهای بی‌خیالی و خوش خرامی موجودات فاخر و متکبری که از زمستان سرد منتشر و برف نشسته بر پس زمینه هایشان بی‌خبر بودند. یا تمنای ماندگاری خوشی گذرای آن لحظه، بی‌خبر ماندنشان را می‌طلبید.

نقاشی های این دو دوره را در قطع های نسبتاً بزرگ صد در هفتاد سانتی متر و با گواش می‌کشیدم و حاصل ده ها کار بسیار دقیق این شد که توانستم گواش را با مهارت به کار برم و وسیلهٔ دلخواهم باقی بماند، که هنوز هم مانده است.

از اواسط دهه هفتاد میلادی بود که دانستم الگو قرار دادن نقاشی‌های استادان گذشته و تخریب و تغییرشان، روش مرسومی در هنر غرب هم هست، تا

● آدمی باید کور می‌بود یا در دنیا را می‌بست تا جولان مرگ را نبیند و مردان جوانی را، که به چیزی نمی‌گرفتندش و از استقبالش بیمی در دل نداشتند... مثل همان مینیاتور در پرواز میان دود غلیظ که گرچه مچاله است، اما نمرده است... مینیاتورهای مچاله از همین جا آمدند

بعدها که در سال ۱۹۷۸ کتاب «هنر درباره هنر» نوشته لیپمن و مارشال درامد و این مکتب صاحب اصول و اساسنامه هم شد.

سال های بعد به کار زیاد گذشت و الگوی های نزدیک تر و تازه تر را جست و جو کردم و یافتم : در چهره سنگی و صیقلی نیمرخ آرام و نجیب پارسی باشکوهی که از تیشه یونانی مهاجم، یا هدف گیری فلان خان ایلاتی، در هم شکسته بود در کاسه فیروزه‌ای منقوش هشت صد ساله ای که تکه هایش در هوا پراکنده بود و در پس زمینه، توفانی از خاک، افق را به آسمان متصل می‌کرد و در هم می‌تنید؛ در پادشاهان جواهر نشان و مطربان بی‌خیال قاجاری که مهر «باطل شد» سرتاپایشان را می‌پوشاند.

جنگ که شد، سهم اندکم را با نقاشی مینیاتور سوختهٔ رضا عباسی ادا کردم که در آسمان رها بود و در دور دست ستون های دود سیاه حریق ظلمت را می‌گستراند، و جهان شد مصداق عینی خاطرات انهدام من.

آدم باید کور می‌بود، یا در دنیا را می‌بست و به سوراخی می‌خزید، تا جولان مرگ را نبیند و مردان جوانی را، که به چیزی نمی گرفتندش و از استقبالش بیمی در دل نداشتند.

مثل همان مینیاتور در پرواز میان دود غلیظ که گرچه مچاله است، اما نمرده است. کشتگان بسیاری را در اطرافم سراغ کردم که نمرده اند، که برای من نمی‌میرند. از این جا به بعد دیگر حدیث جمال و جوانی و طراوت بود که مثله می‌شد و مرگ پیروز بود که همچنان شلتاق می‌کرد و من نمی توانستم صورت همه مرده ها را نقاشی کنم، ناچار تمثیل، مینیاتورها و قطعه‌های خوشنویسی و تذهیب را جایگزینشان کردم تا از سر مویه و دادخواهی، روایتگر آن ستمی باشم که عرصه خاک را در می‌نوردید.

مینیاتورهای مچاله، که تعدادشان زیاد شد، از این جا آمدند و اگر بخواهم به دوره ای از کارهایم اشاره کنم که مجموعهٔ مهارت های فنی و بنیان های حسی ام در یک جا جمع شد و حاصل داد، همین دوره است. در این نقاشی ها پرداخت و قلم گیری شیوهٔ مکتب اصفهان قرن یازدهم باید در ساختار پیچیدهٔ کاغذ چروک خورده و مچاله‌ای کار می‌شد که صناعت دوگانه‌ای را می‌طلبید: از سویی قلم گیری باید راحت و قوی حرکت می‌کرد. انگار که روی کاغذی صاف اجرا شده باشد. و از سوی دیگر، سایه. روشن، پستی و بلندی و جنس و رنگ کاغذ مچاله شده، عینیتی ملموس و واقعی را باید انتقال می‌داد. همراهی و هماهنگی این دو شیوه مختلف، در حقیقت نقطهٔ تلافی دو هنر و دو جهان بینی شرقی و غربی بود، تلاقی دو ساختاری که یکی جهان را در سطحی خیالی، و دیگری در بعدی عینی جست وجو و تصویر می‌کند.

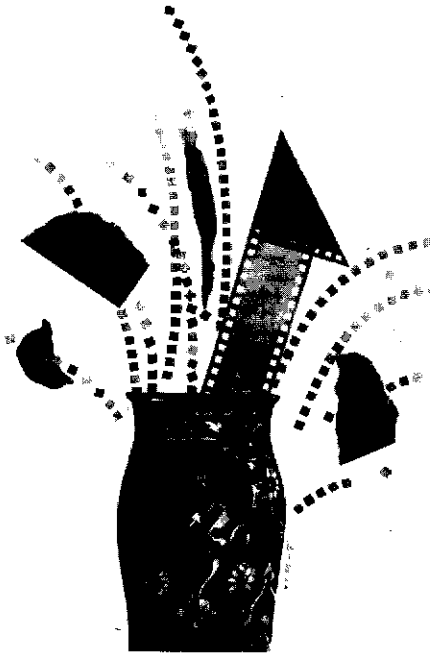
مینیاتورهای مچاله، از مچاله شدن من و نسل من هم حکایت داشت و تلخی عمیقی را شکل می‌داد که حاصل عدم درک و تفاهم میان نسل من و نسل تازه از راه رسیده‌ای بود که عادت داشت، به جای این که بشناسند و از سر صبر انتخاب کند، راحت

اثر آیدین آغداشلو

● درک معنای نقاشی، کلیدی دارد

● یافتم یا نیافتم به کنار، در دل این جست و جوی دراز سی ساله، چه خوشی عظیمی نهفته بود!

● اگر بگویم که در کارهای گرافیکی ام نقاشم، و در نقاشی هایم، تصویرگر، هراسی هم از این داوری ندارم



مچاله کند و دور بیاندازد.

بعد ها که دیدم در مینیاتورهای پاره و سوخته ام، که با چاقو تکه تکه شان می‌کردم و تا به نیمه می‌سوزاندمشان، تلخی جایش را به سبعیت داده و انهدام حقیقی، جای انهدام مجازی را گرفته است، مقوله را رها کردم.

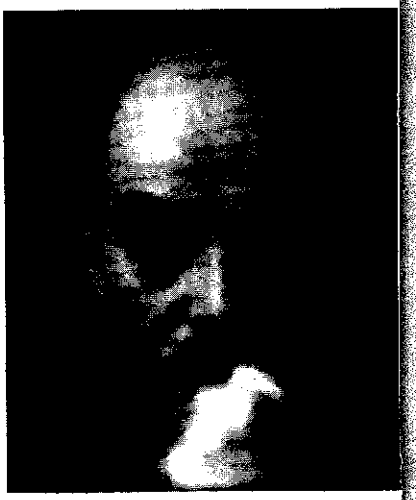
آبرنگ های سال‌های بعد هم باز بهانه ای شدند برای حسرت و دریغ؛ چه «یادداشت های باغ ملک» و چه «منظره های بی اهمیت» که هنوز هم برای من بازگو کننده تنها ماندن ارزش های بی حفاظ در معرض زمانه اند، به پیری و مرگ هم اشاره دارند، اشاره ای نزدیک، به مادرم، به خانم ناهید نخجوان که مرگ را پذیرا نبود و نادیده می گرفت و قرار باقی عمر را بر خوشی های مفروض و موهوم در پیش‌رویی می‌گذاشت که می‌دانستیم بنا نبود و بیماری در راه بود و تکیدگی و مرگ.

در یادداشت های باغ ملک هم، عمارت ها و اتاق های خالی و حوض ها و پله ها و کاشی ها و نرده ها بودند که می‌پوسیدند و می‌مردند، و من چه عاجز بودم از سد راه اجل زمان شدن و ناچار نشسته بودم به کار ثبت و ضبط لحظه های آخر. در امانت‌داری این ثبت و ضبط، اجرای دقیق و کارآمدی را می‌طلبیدم تا نکته ای از قلم نیفتد و سهوی نرود. این شد که در کارها از قلم خشک بسیار استفاده کردم؛ با گوشهٔ چشمی به کار اندرو وایت و شیوهٔ سهل و ممتنع او، اما در این برداشت به همین مقدار اکتفا کردم که قلم خشک را تنها در بی اثر کردن شیرینی و ملاحت آبکی شیوه های رایج آبرنگ به کار برم و از زبری کاغذ، بافتی جدی و خشک را بیرون بکشم.

منظره های بی اهمیت، راهی شد برای نمایش عطوفت و شفقتی که به جاهای پرت و اشیا از یاد رفته داشتم. برای دریای قهوه ای و ساحل پر زباله و قلوه سنگ‌ها و شیر و شلنگ آب و هر شیء بی اهمیت دم دستی که اگر درست نگاهش کنی، می‌بینی که معنای فروتنانهٔ مستور و عمیقی را در خود حمل می‌کند: بی ادعایی.

بعد هم رسیدم به تک چهره های نقاش که تصویر درهای پوسیده و بسته مانده است، به نشانهٔ فراموش شدگی خود خواستهٔ من در این سال‌ها. نشانه که می گویم، می‌بینم همه نقاشی هایم اشاره‌ای دارند به معنایی و دائم دارم میان معنای ادبی و نقاشی ناب، بند بازی می‌کنم، که اگر خطا کنم، یا پرت می‌شوم به ورطهٔ سمبولیسم دستمالی شده‌ای که اغلب حربه و اسباب دست هر مدعی کنار مانده و به بازی گرفته نشده ای است، یا می‌افتم به چاه ویل فرمالیسم، میدان گریزی که چشم و دل باز آدم را کور می‌کند؛ چشم و دل آدمی مثل مرا، که همیشه می‌خواست وجدان بصری و تصویری دورانش باشد و راوی این حضور بماند، که نخواست مانند یاقوت مستعصمی خطاط، در آن غوغای بغداد و هیاهوی هلاکو، برود بالای مناره‌ای و «کاف»ی بنویسد که به «عالمی بیارزد». شاید هم اگر چنین کاف یگانهٔ بی بدیلی را می‌توانستم بنویسم، قیل و قال عالم در گوش جانم فرو می‌نشست و رها می‌شدم.

نقاشی ها به کنار، عمری را به کار گرافیک گذراندم و گذرانم اغلب از همین راه بود. اما بعد از سال پنجاه و هشت بود که معنای مشخصی را در کارهای گرافیکم سراغ کردم و دریافتم که هنر گرافیک، کارش فقط لفظ را به تصویر درآوردن نیست و باید معنای موضوعی را که سفارش گرفته‌ام از صافی ذهنم بگذرانم تا حاصل جمع آن موضوع و معنا و برداشت شخصی ام به ثمر برسد، زیرا ترجمان عنوان به تصویر، که نشد کار. اگر در دورانی توانستم این راه را آغاز کنم، به خاطر تحمل و همراهی سفارش دهندگانی بود که این در را برایم نیمه باز گذاشتند. به همین خاطر است که اغلب کارهای گرافیک فرهنگی ام اثر از دورهٔ خاطرات انهدام دارند. مثل روی جلد کتاب شیخ شرزین. و از سوی دیگر، هر کدام از نقاشی های دیگر مرا هم به راحتی می‌شود در زمینهٔ تصویر گرافیکی قرار داد و خلاص شد. پس درست است اگر بگویم که در کارهای گرافیکی ام نقاشم و در نقاشی هایم تصویرگر. هراسی هم از این داوری ندارم، چرا که دیری است مرزهای قاطع تعریف های ن هایی و جمع بندی‌های تعیین تکلیف کننده را چندان جدی نمی گیرم و آسوده ام و



حالا، در آغاز پنجاه و چهار سالگی، تنها به این تعریف کلی و مبهم، دل خوش کرده ام که آدمی هست رسیده به معنایی، که راه بیانش را هم یافته است. یا خیال می‌کند که یافته است. و مجال مختصری دارد تا پیغامش را منتقل کند. باقی همه حرف است و از مقولهٔ گران جانی و حب و بغض زیادی.

اگر از همان سال پنجاه و چهار، سال اولین و آخرین نمایشگـــاهم، مقید این می‌مانـدم که از نقاشی‌هایم عکسی بگیرم یا نام و نشانی خریدارانم را در دفتری بنویسم، این مجموعه کامل تر از این می‌شد. مثلاً از سی نقاشی آن نمایشگاهم فقط چهار پنج نمونه در اینجا آمده است، یا از نزدیک به صد نقاشی پیش از سال پنجاه و سه، تنها سه نقاشی ام را یافته ام. از نقاشی های بعد از سال پنجاه و هفت هم چیز زیادی در دست نمانده است، چون اغلب در امریکا و آلمان و انگلستان پراکنده اند و عموماً در سال‌های بین پنجاه و هشـت تا شصت کار شده اند. سال هایی که در نومیدی و فقر و تنهایی کار می کردم کنار امضای یکی هم نوشته ام: در نهایت پریشانی احوال نقاشی شد.

● سورهٔ حمد را که از روی خط میرعماد نوشته و تذهیب کرده ام. از بهترین کارهایم در این زمینه می‌دانم و با چشمانی که ضعیف تر شده اند و حوصله ای که کاستی گرفته و دستی که لرزشش افزون شده است.

از نگارگری هایم، اسمی که این روزها مترادف مینیاتور می‌آید و جایگزین خیلی بدی هم نیست، تقریباً هیچ نمونه ای ندارم. ده ها کارم را آن روزها آدم عـــلاقـــه‌منـــدی می‌خریـــد و در دوردســـت ها می‌فروخت که حلالش باد. از خوشنویسی‌های با قلم مو و خطوط قطاعی، شکر خدا، دو نمونه را نگاه داشته ام که به یمن اهدا به عزیزانم از نگاه خریدار خریداران و نگاه فروشندهٔ خودم در امان مانده‌اند.

سورهٔ حمد را که از روی خط میرعماد نوشته و تذهیب کرده ام، از بهترین کارهایم در این زمینه می‌دانم و با چشمانی که ضعیف تر شده اند و حوصله ای که کاستی گرفته است و دستی که لرزشش افزودن شده است، امید رسیدن به گردش را هم ندارم.

این مقدمه را دوباره که می‌خوانم، می‌بینم بنابر معمول نوشته های این سال های من، همچنان اندوه برشادمانی چیره است، و وقتی که فیلم گفت و گوی فدریکو فلینی را به یاد می‌آورم، خجالت زدهٔ اندوه‌های ناچیز و حسرت های بی‌مقدارم می‌شوم و در برابر او، که با چه سرخوشی درخشانی حاصل عمر پربارش را جمع می‌زند و با چه آرامش با شکوهی آنچه مقدور و مقدر او بوده است را می‌پذیرد، سراخلاص فرود می‌آورم.

اما افسوس همیشگی من باید از آن رو باشد که

به چشم انداز وسیع و بالابلندی که به جست‌وجویش برخاستم، دست نیافتم و شاید آرمان و امید موهومم، که جای بسیار رفیعی را نشانه می‌زد، نگاهم را از منظر مختصر و دلپذیری، که چه دم‌دست بود و مطبوع، پرت کرد و به دوردستی کشاند که هنوز می‌جویمش و نمی‌یابمش.

یافتم یا نیافتم به کنار، در دل این جست و جوی درازسی ساله، چه خوشی عظیمی نهفته بود و چون شادمانه زیستم، پس حسرتی نیست.

دارد. به طوری که اکثر خدایان هند، در حقیقت شکل تبلور قوای طبیعت هستند. «ناندلال» نهایت کوشش خود را در پیوند ارزش‌های انسانی و طبیعت اعمال نمود تا هنرآموزان در ضمن و همراه با آموزش، به نوعی همزیستی مطلوب با طبیعت دست یابند.

«ناندلال» با شخصیتی قوی و اعتقادی راسخ به لیبرالیزم، پیوندی میان نئوکلاسی سیزم و توان‌های بومی پدید آورد. هنرمندان مدرنی چون «بینود بیهاری موکورجی»[۱۷] و «رام کینکار»[۱۸] حاصل همین نظام فکری بودند. ناندلال به شاگردانش می‌آموخت که حقیقت مطلق برای یک هنرمند، نقطه‌ای ثابت نیست، بلکه راهی است که او در آن سیر می‌کند. او بنیانگذار فرهنگستانی در شانتی نیکتن بود که در آن، منابع مکتوب بسیار و تعداد زیادی آثار هنری چون نقاشی‌های کلاسیک، آثار دستی، صنایع روستایی، تصاویر طوماری قومی و قلابدوزی‌های محلی گردآوی شده بود. این آثار حامل اطلاعات بسیار دربارهٔ سنن گوناگون هنر هند هستند.

در کشور هند

آموزش هنر در دورهٔ پس از استقلال

هندوستان در سال ۱۹۴۷ میلادی، پس از مبارزاتی وسیع و عمیق، تحت رهبری‌های مهاتما گاندی از زیر یوغ استعمار انگلیس رها شد و به استقلال رسید. سیستم سیاسی و فکری این کشور پس از استقلال متحول شد و به تبع آن، سیستم آموزشی هند از جمله آموزش هنر، نیز، دستخوش تغییراتی گشت. البته نباید فراموش کرد که یک جامعه، همانند انسان، پدیده‌ای زنده است که در دورهٔ حیات خود مراحلی را طی می‌کند. همان طور که فرزندان پس از رشد و بلوغ از پدر و مادر خود جدا می‌شوند و زندگی مستقلی را آغاز می‌کنند، ولی ارتباط آنان با دوران جوانی و نوجوانی و ویژگی‌های خانوادگی قطع نمی‌شود، یک جامعه نیز پس از ورود به مرحله‌ای نوین از حیات، «بی ارتباط با» و «بی تأثیر از» گذشتهٔ خود نخواهد بود.

نظام آموزش هنر هند نیز پس از استقلال دستخوش تحولات بسیار، از مقطع ابتدایی تا مقاطع عالی شد، اما مسلماً این نظام نوین، کاملاً مستقل و بدون تأثیر از نشیب و فرازها و تعالیم گذشته نبوده است.

به عبارت دیگر، هند با داشتن تاریخی پر حادثه، «تفکرات ودایی»[۱۹]، آیین‌های هندویی، بودایی، جینی، اسلام و سنت فرهنگی مسلمانان طی حکومت سلاطین دهلی و دکن و امپراطوران مغول، و سلطهٔ انگلیس و جهان‌بینی غربی را در جهاز هاضمه قوی خود فرو برد و کوشید تا با کوله‌باری حجیم و وزین از تجربیات تلخ و شیرین (که قطعاً هر دو ارزشمند بودند) به بازسازی و بنیانگذاری روش نوین آموزش هنر خود بپردازد.

یادداشتها:

۱ـ مطالب مستند مندرج در این مقاله، از مدارک موجود در آرشیو ملی هند و آکادمی هنرهای زیبای هند، توسط مؤلف گردآوری و استخراج گردیده است.

۲ـ Lord Curzon

۳ـ Simla

۴ـ Industrial Art

۵ـ E.B.Ha vell

۶ـ Abanindranat Tagire

۷ـ Rabindrsnat Tagire

۸ـ Washtechniyue

۹ـ Nandlal Bouse

۱۰ـ Jain Bangiya kala Samsad

۱۱ـ School of Art Bombay

۱۲ـ good art

۱۳ـ School of Living

۱۴ـ immitating art

۱۵ـ Shantinikatan

۱۷ـ Binod Bihari Mukhergi

۱۶ـ در این جا لیبرالیزم به تعریف خاص سیاسی ـ غربی آن اطلاق نمی‌شود بلکه به تفکر آزادمنشانه و عاری از تعصبات، که ریشه در فلسفه‌های قدیم هند دارد، گفته می‌شود. بنابراین تفکر، همه موجودات با همهٔ نگرش‌ها، پاره‌ای از یک بدنهٔ اصلی وجودند و نفی آن‌ها به منزلهٔ نفی بخشی از وجود است و این به هیچ وجه مطلوب نیست.

۱۸ـ Ram Kinkar

۱۹ـ Vedic Ideas.