ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್
K.T. SHIVA PRASAD

ಎಚ್. ಎ. ಅನಿಲ್ ಕುಮಾರ್
H. A. ANIL KUMAR

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ
KARNATAKA LALITHAKALA ACADEMY

ಕೆ. ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್

K. T. SHIVA PRASAD

ಎಚ್. ಎ. ಅನಿಲ್ ಕುಮಾರ್

H. A. Anilkumar

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ

ಕನ್ನಡ ಭವನ, ೨ನೇ ಮಹಡಿ, ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

KARNATAKA LALITHAKALA ACADEMY

Kannada Bhavana, 2nd Floor, J.C. Road, Bangalore- 560 002

K.T. SHIVA PRASAD -- A Monograph written and translated into English by H.A. Anil Kumar and Published by Shri H. Shankarappa, Registrar, Karnataka Lalithakala Academy, Kannada Bhavana, J.C. Road, Bangalore - 560 002

First Edition : 2000

1000 copies

Pages: 80

Price Rs: 45/-

ಹಕ್ಕುಗಳು - ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ

Copyrights: KLKA

ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರು : ಪ್ರೊ. ವಿ. ಜಿ. ಅಂದಾನಿ

ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಮಿತಿ:

ಶ್ರೀ. ಚಿ. ಸು. ಕೃಷ್ಣಸೆಟ್ಟಿ

ಶ್ರೀ. ಆರ್. ಜಿ. ರಾಯ್ಕರ್

ಶ್ರೀ. ರಾಜೇಂದ್ರ ಅಷ್ಟಗಿ

ಶ್ರೀ. ಅಶೋಕ ಟಿ. ಅಕ್ಕಿ

ಶ್ರೀಮತಿ, ಭಾನು ಮುನಾಫ್

ಪ್ರಕಾಶಕರು

ಶ್ರೀ. ಎಚ್. ಶಂಕರಪ್ಪ

ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್

Coverpage Painting: "Tiger Painting" 1997, Oil on Painting

Backpage Painting: "Tiger, Tiger" 1985, Oil on Painting

Cover & Backpage design:

artist Devraj. B

Lettersetting & Printing:

Dharini Graphics,

Rajajinagar,

Bangalore - 560 021

Ph: 3327029

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು

ಕರ್ನಾಟಕದ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಯೋಜನೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಹೊರಬಂದಿವೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅವರ ಕಲೆಯ ಆತ್ಮೀಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ ಅವರುಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ವಿಶಾಲ ಭಿತ್ತಿಯನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾವಿದರ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಶ್ರೀ ಕೆ.ಟಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀ ಎಚ್.ಎ. ಅನಿಲ್ ಕುಮಾರ್ ಬರೆದಿರುವ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ನನಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ನನ್ನ ಆತ್ಮೀಯ ಗೆಳೆಯ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ. ದಲಿತ ಹಾಗೂ ಶೂದ್ರ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ, ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಂತರಂಗೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು, ತೈಲವರ್ಣ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆಯಾಮ ನೀಡಿರುವ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನವು ಸಮಗ್ರ ಭಾರತದಲ್ಲೇ ಅನನ್ಯವೆನಿಸುವಂಥದ್ದು. ಕಲೆಯ ವಾಣಿಜ್ಯ ಪ್ರಭಾವಳಿಯ ಹೊರಗಿರುವ ಹಾಸನದಂತಹ ತಾಲ್ಲೂಕಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುಕೊಂಡೇ ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಜೀವಂತ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್. 'ತೈಲವರ್ಣದ ಚಿತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇನ್ನೂ ಸತ್ತಿಲ್ಲ' ಎಂಬುದನ್ನು ಇವರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಹತ್ತಾರು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಬೃಹತ್ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳ ಮೂಲಕ ಅನ್ವೇಷಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

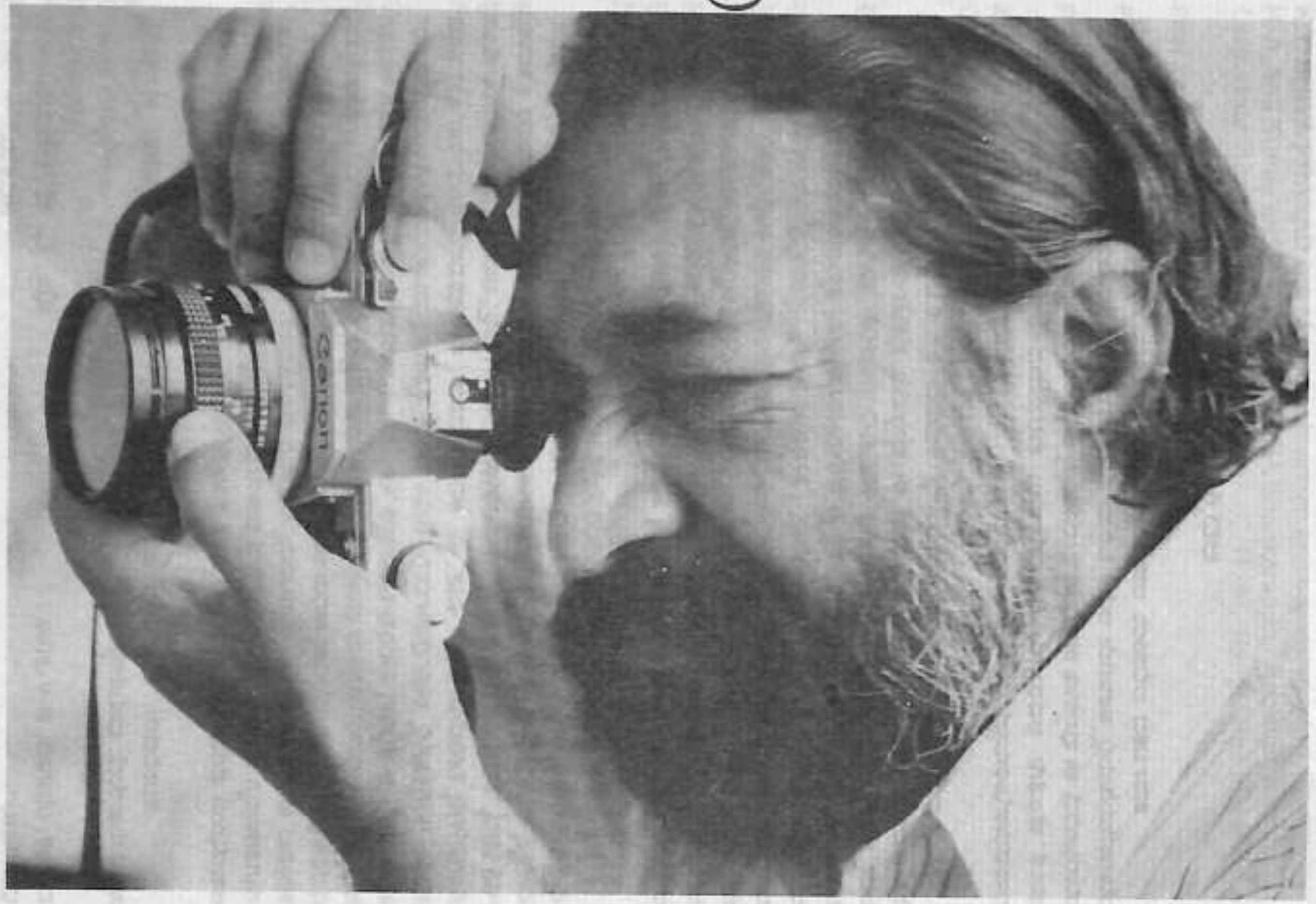
ಅವರ ಜನಪ್ರಿಯ "ಹುಲಿವೇಷ"ದವರ ಸರಣಿ ಚಿತ್ರಗಳು, ಅವುಗಳೊಂದಿಗೆ ತೊಗಲುಬೊಂಬೆ, ಕಾಮಿಕ್ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮ ಪೋಸ್ಟರ್‌ಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೀಗೆ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ನಮಗೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೈಲವರ್ಣವು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಡದಂತಹ ಅನುಭವ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ವೇದ್ಯ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಬಲ್ಲ, ಅವರ ಕುರಿತು ಈವರೆಗೂ ಹೊಸ ನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಿರುವ ಲೇಖಕ ಎಚ್. ಎ. ಅನಿಲ್‌ಕುಮಾರ್, ಈ ಕಲಾವಿದರ ಕೊಡುಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಅದೂ ಒಂದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ('ಟೈಗರ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್') ಅನನ್ಯವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪರವಾಗಿ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಅಭಿನಂದನೆ. 'ಅಭಿನವ' ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದ ಗಂಭೀರ ಪತ್ರಿಕಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊಸ ಮುಖ ನೀಡುತ್ತಿರುವ ನ.ರವಿಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಿಕಾ ಅವರು ಅತೀವ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಅಂದವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಲಾವಿದ ಬಿ. ದೇವರಾಜ್ ಮುಖಪುಟವನ್ನು ಸೊಗಸಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನನ್ನ ಕನಸುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ವಾಸ್ತವದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಸಹಕರಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಸದಸ್ಯರಿಗೂ, ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಶ್ರೀ ಶಂಕರಪ್ಪನವರಿಗೂ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪರವಾಗಿ ಮತ್ತು ನನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಕಲಾವಿದರು, ಕಲಾರಸಿಕರು ಮತ್ತು ಕಲಾಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಈ ದ್ವಿಭಾಷಾ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದಿನಾಂಕ: ಯುಗಾದಿ, ೫-೪-೨೦೦೦, ಪ್ರೊ. ವಿ. ಜಿ. ಅಂದಾನಿ

ಬೆಂಗಳೂರು ಅಧ್ಯಕ್ಷರು.

ಕೆ.ಟಿ.ಶಿವಪ್ರಸಾದ್



K.T.SHIVA PRASAD

ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ

ನಾನು ಮೊದಲು ಶಿವಪ್ರಸಾದರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾದದ್ದು ೧೯೯ಳರಲ್ಲಿ. ಅವರ ಮತ್ತು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಕ್ಯಾಟಲಾಗನ್ನು ಬರೆದುಕೊಡುವಂತೆ ಮಾರ್ಥ ನನಗೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದರು. ನಾನು ಕೂಡಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದ್ದೆ. ನನ್ನ ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರಕಾರ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಓಬಿರಾಯನ ಕಾಲದ್ದಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ಈಸಲ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಜೀವಂತ ಕಲಾಕೃತಿ ಮೂಡಿಬರುವ 'ಛಾನೇ' ಇರಲಿಲ್ಲ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಆಗ ನಾನು ನೋಡಿದ್ದ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಏಕೈಕ 'ಟೈಗರ್ ಮ್ಯಾನ್' ಎಂಬ ಚಿತ್ರದ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಗುಣವು ಯಾವುದೇ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಮಾನದಂಡದಿಂದಲೂ ಸೋಲುವ ಛಾನ್ಸೂ' ಇರಲಿಲ್ಲ!

ಶೂದ್ರ, ದಲಿತ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಳುವಳಿಗಳ ಪಕ್ಷಪಾತಿಯಾದ, ಸಿರಿವಂತ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ತೋಟದ ಮನೆಯೊಂದನ್ನು ಮನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ, ಬರೆಯಬೇಕಾದ ಕ್ಯಾಟಲಾಗ್‌ನ ನೋಟ್ಸ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರ ಮನೆಯಿರುವ ಹಾಸನ ತಲುಪಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಬಾಡಿಗೆ ಮನೆ. ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಮಾರ್ಥ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಬೆಳೆಸಿದ್ದ ನೂರಾರು ಗಿಡಗಳು. ಅವೆರಡು ಅಂಶಗಳ ಕೇಂದ್ರಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದುದು ಅವರ ಬೃಹತ್ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಚಿತ್ರಗಳು. ಮನೆ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದಿದ್ದು, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದರೊಳಗಿನ ಮನಸ್ಸಿನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕೃತಿಗಳು ಬೃಹತ್ತಾಗಿ, ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿದ್ದುದು ನನಗೆ ಅರ್ಥಪೂಣವಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿಗೆ ವ್ಯಯಿಸುವ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಆರ್ಥಿಕ ದ್ರವ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ 'ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು', ಅವರ ಪುಟ್ಟ ಮನೆಯನ್ನು ಕಂಡು 'ಬಡತನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಅದೊಂದು ಸಮೀಪ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಾಗತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಮುಂದೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಾಲ್ಕು ಕ್ಯಾಟಲಾಗನ್ನು ನಾನು ಬರೆದಾಗ ಅವುಗಳಿಗೊಂದು ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡಲು ಅವರ ಸುತ್ತಲಿನ ಈ, ಇಂತಹ ಅಂಶಗಳು ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳು ಆತ್ಮೀಯ ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ನನಗೆ ದಕ್ಕಿದ್ದಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ-ಬಡತನವೆಂಬ ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪಿನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ನೋಡಲಿಚ್ಛಿಸುವ ನಾವು, ಅವುಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಕಂದುಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕುರುಡಾಗಿರುತ್ತೇವೆ. ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವೂ ಹಾಗೆಯೆ! "ನೈಜ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ವಸಾಹತು ಇತಿಹಾಸದ ಸ್ಪರ್ಶವಿದೆ' ಎಂಬ ಒಂದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅನಿಷ್ಟಕ್ಕೆಲ್ಲ ಶನೀಶ್ವರನೇ ಕಾರಣವೆಂಬಂತೆ, ಅದರ ಅದ್ಭುತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೆಲ್ಲದರ ಬಗ್ಗೆ ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿ ಕುಳಿತಿದೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ. ನಾನು ನೈಜತೆಯ ಕಟ್ಟಾಭಿಮಾನಿಯೇನಲ್ಲ. ಆದರೆ ನೈಜತೆಯೊಳಗಿನಿಂದಲೇ, ಅದರದ್ದೇ ನಿರ್ವಚನ ಮಾಡಬಲ್ಲಂತಹ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಾನು ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಮಿಲನ್ ಕುಂದೇರನ 'ಜೋಕ್' ಕಾದಂಬರಿಯು ಇಂತಹದ್ದು, ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದ ಬಂಧವನ್ನೇ ಅದು ನಿರ್ವಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಓಡಾಟ ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಅಂತಹ ಇಕ್ಕಟ್ಟು. ಒಳಗಿನ ರೂಮೊಂದರ ತುಂಬ ಶೂಗಳ ಸಂಗ್ರಹದಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯೂ 'ಕಾಲಿಡುವಂತಿಲ್ಲ'. ಮತ್ತು

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಿತ್ರದ ರಚನೆಗೂ ಅಗತ್ಯವಿರುವ, ಅವರು ಕ್ಲಿಕ್ಕಿಸಿರುವ ನಿತ್ಯ ಜನಜೀವನದ ಅಪಾರ ಫೋಟೋಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ

ಬೆಸುಗೆ ಹಾಕುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜವಾದಿಗಳಿಗೆ ಇವರ ಕೃತಿಗಳೊಳಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇವರ ಸಮಾಜವಾದೀಯ ನಂಬಿಕೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಕೆ ದೊರಕಬೇಕಾದರೆ ಇವರ ಮನೆಯನ್ನು ಹೊಕ್ಕು, ಅಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳು, ಇವರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವ ಶಿಲ್ಪಗಳು, ಫೋಟೋಗಳು ಮತ್ತು ಇವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು, ಕಿವಿಯಾನಿಸಿ, ಮನಸ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಶೋಧಿಸಬೇಕು - ಶರ್ಲಾಕ್ ಹೋಮ್ಸ್ನಂತೆ. ಆಗಲೇ ಎರಡರ್ಧ ಹೋಳಾಗಿರುವ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹರೂಪದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

* * *

ಸುಮಾರು ಒಂದು ವರ್ಷ ಕಾಲ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಬರೆದ ಪುಸ್ತಕವಿದು. ಕಾಲವನ್ನು ಎಂದೂ ಒಂದೇ ಸಮವೆಂದು ಭಾವಿಸದ ನನ್ನ ಸಮಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ನಿರುಕಿಸಿದ ವಿ.ಜಿ.ಅಂದಾನಿಯವರು, ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಶಂಕರಪ್ಪನವರು, ನಾನು ಕೊಟ್ಟ 'ಚಿತ್ರ'ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ತಾಳಿಕೊಂಡಿರುವ 'ಅಭಿನವ'ದ ಗೆಳೆಯರಾದ ಚಂದ್ರಿಕ-ನ.ರವಿಕುಮಾರ್, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಸಹಮತ ಹೊಂದಿದಂತೆ ನಟಿಸಿದರೂ ತಮ್ಮದೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಛಾತಿಯುಳ್ಳ ಸುರೇಖ, ಬಾಬು ಈಶ್ವರಪ್ರಸಾದ್ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕಾಶ್ ಬಾಬು - ಇವರುಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೊಂದು ಕಟ್ಟೆಚ್ಚರಿಕೆಯ ಗುಣ ಲಭಿಸಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಗೆಳೆಯರಾದ ಎನ್. ಮರಿಶಾಮಾಚಾರ್, ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ, ಸುರೇಶ್ ಜಯರಾಮ್, ಎಂ.ಜಿ. ದೊಡ್ಡಮನಿ, ಮಾರ್ಥ ಯಾಕಿಮೊವಿಝ್ ಹಾಗೂ ಸತ್ಯಪ್ರಕಾಶ್ ವಾರಣಾಸಿಯಂತಹವರಿಂದ ನಾನು ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಸಹೃದಯತೆ ಹಾಗೂ ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧತೆಯು ಈ ಪುಸ್ತಕದೊಳಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರೆ ನಾನು ಧನ್ಯ. ಮುಖಪುಟ ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಒಳಗಿನ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಕಲಾವಿದ ಬಿ. ದೇವರಾಜ್, ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆಸಿದ ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಮಿತಿ - ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಕೇವಲ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಸೋಗಿನದಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಹಪಾಠಿಯಾಗಿ, ಗುರುವಾಗಿ ಅನೇಕ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಅಂತಹವರ ವಿಶಿಷ್ಟ ನೈಜತೆ'ಯ ಕಟ್ಟಾಭಿಮಾನಿಯಾಗಿದ್ದ ಅಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಮೃತ್ಯವಶನಾದ ಗೆಳೆಯ ಕಲಾವಿದ-ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕ ವಿ.ರಾಜಾವೀರನನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ...

ಬೆಂಗಳೂರು

ಎಚ್. ಎ. ಅನಿಲ್ ಕುಮಾರ್

ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ದರ್ಶನ

"ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪ್ರತಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು (ಇಮೇಜ್-ಮೇಕಿಂಗ್) ಕುರಿತಂತೆ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಅಂಶಕ್ಕೆ ನಾನು ತಣ್ಣಗೆ, ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲಾರೆ. ಈ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುವ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಹೊಳಹು, ತತ್ವ, ವಸ್ತು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನಾ ಕಲೆ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಅರ್ಥೈಸಬಹುದು. ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ನಾನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಇಂತಹ ಸಮಕಾಲೀನ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕತೆಯ ಹೊರೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆಗೊಳಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ, ಅದರ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಆವರಣದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಡಿಲಗೊಳಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪಾರ್ಶ್ವವಾಯುಪೀಡಿತ ನಾಸ್ತಾಲಿಯಾವು ಇಂದು ಒಂದು ತುರ್ತಿನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕರು' ಈ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಮುಖೇನವೇ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆಯಾಮದ ಮೇಲಿನ ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರ ಸ್ವಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಘೋಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆಕಾರಗಳ ನಡುವಣ, ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿ ಸಂಬಂಧವು ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದರಿಂದ, ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಇಂದು ತುರ್ತಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ' ಗೀತಾ ಕಪೂರ್

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ "ಟೈಗರ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್" (೧೯೯೭- ಮುಖಪುಟ ಚಿತ್ರ ನೋಡಿ) ಎಂಬ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಸಾಧನೆಯ ಒಂದು ರೂಪಕವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು.

ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ನಾಲ್ಕಾರು ದಶಕಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾರಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಕೇವಲ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಹೀಗೆ ಹಿಡಿದಿರಿಸುವುದು ತೀರ ಅಪರೂಪ. ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡುವವರ ಕಥೆಯೇ ಬೇರೆ. ಅಂತಲ್ಲಿ ಆ ಕಲಾವಿದನ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಆತನ ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ 'ಸಂಕೇತ'ವಾದರೂ, ಅದು ಒಂದು 'ರೂಪಕ'ವಾಗಿ ಸಫಲವಾಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಸಂಕೇತವು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ-ಸರಣಿಯೊಂದರ ಹಾಗೂ ಆ ಕಲಾವಿದನ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಧನೆಯ ಇತಿಮಿತಿಗಳಿಗೂ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಡುವ ಅಪಾಯವಿದೆ. 'ಜೆಮಿನಿರಾಯ್ ಶೈಲಿ'ಯೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಯೊಂದು ಇಂತಹ 'ರೂಪಕ'ವಲ್ಲದ 'ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ'ಗೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಈ 'ಹುಲಿಚಿತ್ರ' ('ಟೈಗರ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್) ಅಂತಹುದಲ್ಲ. ಈ ಕೃತಿಯ ಒಳಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತು ಕೃತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಬರೆಯುವ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕನ್ನಡದ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ವಿವರವನ್ನು, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗದವರು ಕಲಾವಿದನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥೆ ಹೆಣೆಯುವುದು ಕನ್ನಡ ದೃಶ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಇನ್ನುಳಿದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಬರಹದ 'ಶೈಲಿ'ಯು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ವಿಶಾಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವದ ಅಂಗವಾಗಿ ನೋಡಲಿಚ್ಛಿಸದೆ, ನೋಡಲಾಗದವರು ರೂಪಿಸಿದ ಒಂದು ನಿರ್ಮಿತಿ (ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟ್). ಎರಡನೆಯದು ವಾಚ್ಯಾನುಭವದ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯಷ್ಟೇ 'ದೃಶ್ಯ'ವೊಂದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವವರ ಅಸಹಾಯಕ ಶೈಲಿ. ಇವೆರಡರ ನಿಜ ಸಮಾಗಮವಾದಾಗಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅನುಭವದ ಜೀವಂತ ಅಂಗವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ರೂಪಿತವಾಗುವುದು. ಬಹುಶಃ ಹೀಗಿನ್ನೂ ಆಗದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿಶಾಲ ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರ್ಚೆಯು ನಿಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿರುವುದು. ಕಲಾಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದಲೇ, ಅದರ ನಿರ್ವಚನದ ಮುಖೇನವೇ, ಅದು ರೂಪುಗೊಂಡ ವಿಶಾಲ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ಮಾತೃವಿನ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಒಂದು ಸಾಹಸಗಾಥೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಕೃತಿಯ ಮುಖೇನ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರನ್ನು ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಅರ್ಥೈಸುವ ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಪುಸ್ತಕ.

ಈ 'ಹುಲಿಚಿತ್ರ'ವನ್ನು ನಾಲ್ಕಾರು ವಿಧದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂತಹುದರಲ್ಲಿ ಆಯ್ದ ಮೂರು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ/ಇರುವ 'ದೃಶ್ಯ-ವಾಚ್ಯತೆ'ಯ ಒಂದು ಜ್ಞಾನಪ್ರಕಾರದ ವಿವಿಧ 'ವೀಕ್ಷಣಾಕ್ರಮ'ದ ಮೇಲೆಯೂ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವ ಒಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೋಟಕ್ರಮವಿದು.

(ಅ) ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಒಂದು: 'ಹುಲಿಚಿತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಹುಲಿವೇಷದವನೊಬ್ಬ ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಗ್ರನಾಗಿ ನಿಂತಂತಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಹಿಂದಿರುವ ಮಾಂಸದಂಗಡಿಯ ಮುಂದೆ ಮೇಕೆಗಳು ಕಾದಾಡುತ್ತಿವೆ. ಆ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೂ ಹುಲಿವೇಷದವನ ರೋಷಾವೇಶಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯತೆಯು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತು ಸಿಗುವಂತಹದ್ದು. ಜೊತೆಗೆ, ರಸ್ತೆ ದಾಟುವಾಗ ಅಚಾನಕವಾಗಿ ವಾಹನವೊಂದು ನುಗ್ಗಿ ಬರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾದಚಾರಿಗಳು ಹಿಂದೆಗೆಯುವಂತೆ, ವೇಷಗಾರನು ಚಿತ್ರದ ಎಡಕ್ಕೆ ತನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ಹಿಂತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಲಾಭವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಕಣ್ಣಿಗೇ. ಏಕೆಂದರೆ, ಆತ ಕೃಪೆ ತೋರಿ ಹಿಂದೆಗೆದುದರಿಂದಲೇ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ (ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ) ಮೇಕೆಗಳ ಕುಸ್ತಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಹುಲಿವೇಷದವನ ಆವೇಶ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ವೈರತ್ವದ ಭಾವಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದು, ವೀಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯ ಕ್ಷಣವೊಂದರ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. (ಇದೊಂದು ಕೃತಿಯ ಭೌತಿಕ ವಿವರಗಳಿಗೆ ನಿಷ್ಠವಾದ ಫಾರ್ಮಾಲಿಸ್ಟ್ ವಿಮರ್ಶೆ)

(ಆ) ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎರಡು: ಈ ಹುಲಿವೇಷದವನು ಅಚಾನಕವಾಗಿ ಹಿಂದೆಗೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ತಾನೇ ಹುಲಿಯಾಗಿ, ತನ್ನ ಶಸ್ತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಯಾರ ಮೇಲೋ ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡಲು ತಯಾರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಆಕ್ರಮಣವು ವೀಕ್ಷಕರಾದ ನಮ್ಮ ಕಡೆಗಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಬೆನ್ನಿನ ಹಿಂದೆ ಎಡಕ್ಕಿರುವ ಯಾವುದೋ ವ್ಯಕ್ತಿ-ವಸ್ತುವಿನ ಕಡೆಗೆ ಆತನ ಗಮನವಿದೆ. ಬಹುಶಃ ತೂಗು ಹಾಕಲಾಗಿರುವ ಮಾಂಸದ ಕೆಳಗೆ ಗಾಜಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾಗಿರುವ ಕಾರಿನ

ನಿಜರೂಪವು ನಮ್ಮಬೆನ್ನ ಹಿಂದಿದೆ. ಅದೇ ಅವನ ರೋಷಾವೇಶದ ಮೂಲವಾಗಿರಲೂಬಹುದು. ಹುಲಿವೇಷದವನನ್ನು ಅಸಡ್ಡೆಗೊಳಗಾದ ಜಾನಪದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿಯೂ, ಕಾರನ್ನು ಯಾಂತ್ರೀಕರಣದ ಸಂಕೇತವಾಗಿಯೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಿ ಬಿಡಬಹುದು. ಸಮಾಜವಾದದೊಳಗೆ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ವೈರುಧ್ಯದ ನಿರಂತರ ಘರ್ಷಣೆಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಕ್ಲೀಷೆಯನ್ನು ತನ್ಮೂಲಕ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆರೋಪಿಸಿಯೂ ಬಿಡಬಹುದು.

ಆದರೆ ಈ ಗ್ರಹಣಕ್ರಮವನ್ನು ತೊರೆಯುವುದೂ ಅಷ್ಟು ಸುಲಭದ ಮಾತಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಾಗದುದ್ದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಬಲವಾದ ಸಾಕ್ಷಿಗಳು ಚಿತ್ರದೊಳಗೇ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹುಲಿವೇಷದವನ ಸಮಗ್ರ ದೇಹದ ಹೊರರೇಖೆಗಳು ಒಂದು ಕಟೌಟಿನ ರೀತಿ, ಚಿತ್ರದ ಇತರೆ ವಿವರಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಆಕಾರವು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಇಮೇಜ್ ಒಂದನ್ನು ಸುತ್ತಲಿನ ವಿವರದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗುವಂತೆ ಭಿನ್ನಗೊಂಡು, ವೀಕ್ಷಕನೆಡೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಆತನು ಮುಂದೆ ಚಾಚಿದ ಬಲ ಮುಂಗೈ ಇದೆ. ಅದು ಚಿತ್ರಿತ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ, ನಾವು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುತಃ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪದರವನ್ನು (ಇದ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ನೈಜತೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಡಾ-ವಿಂಚಿಯ ಸ್ಫುಮಾಟೋ ತಂತ್ರ ಎನ್ನುತ್ತಾರಲ್ಲಾ ಅದನ್ನು ಸರಿಸುಮಾರು ಹೋಲುತ್ತದೆ) ಒಡೆದು ಹಾಕಲು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನದಂತಿದೆ.

ಯುರೋಪಿಯನ್ ಕಲಾವಿದ ಕರವಾಜಿಯೋನ ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ ಎರಡೂ ಕೈಗಳನ್ನು ಹೊರಚಾಚಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡೂ ತುದಿಗಳ ನಡುವೆ ಐದಡಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದಾಗ್ಯೂ, ಎರಡೂ ಕೈಗಳು ಒಂದೇ 'ಅಳತೆ'ಯಾದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತಗೊಂಡಿವೆ! ಅಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತ ತನ್ನ ಕೈಯನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ಹೊರಚಾಚಿದರೂ ಚಿತ್ರದ/ಚಿತ್ರಿತ ಪರದೆಯನ್ನು 'ಹರಿದು' ತನ್ನ ಭಕ್ತರಾದ ನೋಡುಗರನ್ನು (ವೀಕ್ಷಕನ ಮನೋಪರದೆಯನ್ನು) ತಲುಪಲಾರದ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಕರವಾಚಿಯೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಹುಲಿವೇಷದವನು ಈಗಲೋ ಆಗಲೋ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪರದೆಯನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕುವುದು ನಿಶ್ಚಿತ. ಅದು ಹುಲಿವೇಷದವನ ಉದ್ದೇಶವೂ ಸಹ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಆತನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹರಿತವಾದ ಅಸ್ತ್ರವಿದೆ. ಅದರ ಇರುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಮುಂಗೈ ಹೊರಚಾಚುವಿಕೆಯ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಯತ್ನವು ವೀಕ್ಷಕನ ಮನೋಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನೇ ಈ ದೃಶ್ಯ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಭಾಗಿಯಾಗುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ 'ದೃಶ್ಯಸಾಮರ್ಥ್ಯ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್, ಅಂತೆಯೇ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಭಾರತದ ಬಹುಪಾಲು ದೃಶ್ಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ನಗರೀಕೃತ ವೀಕ್ಷಕನಿಗಾಗಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ, ಈ "ಹುಲಿಚಿತ್ರ"ದೊಳಗಿನ ವೇಷಗಾರನು ನಮ್ಮ ಮೂಲಕ ನಗರೀಕರಣದ ಮೇಲೆ

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೨

ದಾಳಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಇದೊಂದು ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲದ, ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅತಂತ್ರತೆಯೊಂದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಎಡಪಂಥೀಯ ಒಲವುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶಾಕ್ರಮ)

(ಇ) ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮೂರು: ಈ ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಬಲಭಾಗದ ಎತ್ತರಕ್ಕೇರುವ ಬಾಗಿಲಿನಂತಹ- ಅವಕಾಶ, ಚಿತ್ರದ ನಿಜ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಹುಲಿವೇಷದವನ ಎಡಕ್ಕಿರುವ ಕಂದು-ಕಪ್ಪನೆಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದ, ಏಕವರ್ಣಿಯವೆನ್ನಿಸುವ (ಮೊನೋಕ್ರೋಮಿಶ್) ವೇಷಗಾರನ ಪರಿಣಾಮದೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿ, ಈ ಕಪ್ಪಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರಿತ ಭಾಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಒಂದು 'ಕಟೌಟ್' ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಮುಂಗೈಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮಗ್ರ ದೇಹವು ಚಪ್ಪಟೆಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಜನಪ್ರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ಕಟೌಟ್‌ಗಳೂ ಸಹ ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿರುವಂಥವು. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆತನನ್ನು ಹಿಡಿದಿರಿಸುವ ಎತ್ತರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವರ್ಣಗಳೂ ಗಮನಾರ್ಹ, ಕಾಲಿನ ಭಾಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರುವ ಕೆಂಪು ಹಾಗೂ ಕುರಿಪಟ್ಟಲಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದ ಬೂದು ಬಣ್ಣವು ಅಡ್ಡಕ್ಕೆ ನಿಂತ ಬಣ್ಣದ ತಗಡೂ ಹೌದು. ಅಥವ/ಮತ್ತು ಮಲಗಿರುವ ರಸ್ತೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಕಾರಿನ ನೆರಳು ಬೀಳುತ್ತಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಬಣ್ಣವೂ ಇದರೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಅದು ರಸ್ತೆ ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಬೂದು ಬಣ್ಣದ ನಿಜಾರ್ಥವು ಅಯೋಮಯವಾದುದಾಗುತ್ತದೆ. ವೇಷಗಾರನ ಕೈಲಿರುವ ಶಸ್ತ್ರದ ಚಿತ್ರಣ ರೀತಿಯೂ ಆತನ ಚರ್ಮದಂತಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಆತನ ಮೈಯ ಚರ್ಮದ 'ಅರ್ಥ' ಹಾಗೂ ಶಸ್ತ್ರದ 'ಅರ್ಥ' ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಳೇ ಬಿದ್ದ ಕುರಿಮಾಂಸವೂ ಒಮ್ಮೆ ತೂಗುಹಾಕಿದಂತೆನಿಸಿದರೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ತ್ರಿಶಂಕುಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ! ಅವು ಕೋಣೆಯೊಂದರ ಒಳಗೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯೂ ಅಷ್ಟೇನೂ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ನಿರ್ಣಯವಾಗಲಾರದು.

ಹುಲಿ ವೇಷಗಾರನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ರೀತಿಯು ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಚಿತ್ರಣದ ರೀತಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನ. ವೇಷಗಾರನ ಮೇಲಿಂದ ನಿಜ ಚರ್ಮಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಿತ ತೈಲವರ್ಣ ಚರ್ಮಕ್ಕೆ - ಎರಡಕ್ಕೂ ಬಿಸಿಲಿನ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ಪರ್ಶವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನೆರಳು ಆತನ ಮೈಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಇದನ್ನು ತೈಲವರ್ಣ ಚಿತ್ರಣಕ್ರಮದಲ್ಲಿ 'ಚಿರಸ್ಕುರೊ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆತನನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆಯೂ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕೀಯ ನೈಸರ್ಗಿಕ ನೆರಳು ಬೆಳಕಿನಾಟ ಕಂಡುಬರದು. ಒಟ್ಟಾಗಿ ಮೇಲಿನ 'ಇ' ಭಾಗದ ವಿವರಗಳು ಚಿತ್ರದ 'ಅ' ಮತ್ತು 'ಆ' ವಿವರಗಳಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಹಾಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಅತಾರ್ಕಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದೊಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಕಟೌಟ್ ಸಹ ಹೌದು. ಈ ರೀತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಜನಪ್ರಿಯ ದೃಶ್ಯ-ಪ್ರಚಾರ ಕಲೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. (ಆಧುನಿಕ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಮ್ಯೂರಲ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದು)

"ಹುಲಿಚಿತ್ರ"ವನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಸಾಧನೆಯ 'ರೂಪಕ'ವೆಂದೆ. ನಂತರ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಮೂರು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಚಿತ್ರ ತನ್ನನ್ನೇ ಹಲವು ಬಗೆಯ ವಾಚ್ಯವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

ಮತ್ತು ಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲು ತಯಾರಾದಾಗ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಓದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಆ ಅಂಶ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಕರು ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡಕೂಡಲೇ ಅವಸರವಸರವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿಬಿಡುವಂತೆ ಇದೊಂದು ಕೇವಲ 'ಸೋಷಿಯಲಿಸ್ಟ್-ರಿಯಲಿಸಂ' ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಈ ಕೃತಿಯ ಹಂದರವು ಸೋಷಿಯಲಿಸ್ಟ್ ನೈಜತೆಯನ್ನು ನಿಕೃಷ್ಟವೆಂದು ನಿರಾಕರಿಸದೆ, ಅದನ್ನು ತನ್ನ ವಿಶಾಲ ಹಂದರದ ಅನೇಕ ಸುಪ್ತ ಅನುಭವದೊಳಗಿನ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಕೂಡ.

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೩

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಕೃತಿಯು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ (ಜನನ: ೧೯೪೭) ಇಲ್ಲಿಯವರೆವಿಗೆ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಹಂದರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲೂ ನೆರವು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಲಾದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮ. ಇದೇ ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಪ್ರವೇಶಿಕೆ ನೀಡುವ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಾಧನ. ಮೊದಲ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ, ಸೌಂದರ್ಯತ್ಮಕ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳು ಅಮೂರ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ವರ್ಣವು ನೈಜ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನವೊಂದರ ಅಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ವರ್ಣದೊಂದಿಗೆ ಇತರ ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯರೂಪಕದ ಸಾಧನಗಳೆಲ್ಲ (ಆಕಾರಗಳು, ಸಂಯೋಜನೆ, ಮೈವಳಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಸಾಂದ್ರ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಮೂರನೆಯ ಗ್ರಹಣಕ್ರಮವು ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆಯ ಪರಿಧಿಯ ಹೊರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ, ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆ ಎಂಬ ಇನ್ನೂ ಅಷ್ಟೇನೂ ಪರಿಚಿತವಲ್ಲದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ಕೃತಿಯು ಹಲವು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದಾಗಲೂ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಬಳಸುವ ತೈಲವರ್ಣವೇ (ಅದರ ಸಾಂದ್ರತೆ, ಬೆಳಕಿನೊಂದಿಗಿನ ಅದರ ಒಡನಾಟ ಇತ್ಯಾದಿ) ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಕೃತಿಯ ಹಲವು ಅನುಭವಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವೈರುಧ್ಯಮಯ ಆಶಯ ಹೊಂದಿರುವಾಗಲೂ ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯ. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಅನುಭವ ನೀಡುವ ಅಪರೂಪದ ಅರ್ಹತೆ ಹೊಂದಿರುವಾಗಲೂ ಅವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ, ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸೇಂದ್ರೀಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ತೈಲವರ್ಣವೆಂಬ ಭೌತಿಕ-ಕಲಾತ್ಮಕ ವಸ್ತು ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳಲು ತಯಾರಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕ್ರಮದ ಫಲವಿದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಲಾವಿದರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕೃತಿ ಸಮೂಹವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಭೌತವರ್ಣಗಳು, ಒಂದು ಆದಿಭೌತಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿಬಿಡುವಂತಹ ಭಾವನೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ತೈಲವರ್ಣದ ಅನುಭವವು ಅವರದೇ ಜಲವರ್ಣದ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೆನಪಾಗಿ ಉಳಿದು, ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

೧

ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ, ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು ಮಾರ್ಪಾಡುಗೊಂಡಿವೆ. ಶೈಲಿಯೂ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮೂರೂ ಶೈಲಿಗಳ ಅನುಭವಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ 'ಸಾರರೂಪಿ'ಯಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು ೯೦ರ ದಶಕದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ. ಆ ಉದ್ದೇಶವು ಈ ಕೆಳಕಂಡಿದೆ.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ, ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೋಷಿಯಲಿಸ್ಟ್-ರಿಯಾಲಿಸಂ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಂದು ಮೋಟಿಫ್ ಆಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರಷ್ಟೇ. ಅದು ಒಂದು ಆರಂಭಿಕ ನೆಪವೇ ಹೊರತು ಆತ್ಯಂತಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಕಲಾಜೀವನದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ, (ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಸರಿಯಲಿಸಂ- ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹ ಕೃತಿ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ನಂತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ-ಫ್ರೆಂಚ್ ರಿಯಲಿಸ್ಟರನ್ನು ಹೋಲುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಸರಿಯಲಿಸಂ ಹಾಗೂ ಫ್ರೆಂಚ್-ರಿಯಲಿಸಂ ಎಂಬುದೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಟರ್ಮಿನಾಲಜಿಗಳಷ್ಟೇ. ಅದಲ್ಲದೆ ಈ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳಿಗೂ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಆ ಘಟ್ಟದ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಫ್ರೆಂಚರ ಕೃತಿಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಯ

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೪

ಆರಂಭಿಕ ಹಂತದ ಸುತ್ತಲಿನ ಜಗತ್ತಿನ ದಾಖಲೆಯಾಗದೆ, ಫೋಟೊಗ್ರಫಿ ತಂತ್ರದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ದಾಖಲೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಮೆರ ಮತ್ತು ತೈಲವರ್ಣ ಎರಡೂ ಸಹ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ತಾವು ಮೂಡಿಬಂದ ನಾಡಿನಿಂದ (ಯೂರೋಪಿಯನ್-ಅಮೇರಿಕ) ಹೊರಗಣ ಭೌಗೋಳಿಕ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವಂಥವು. ಹಾಗೂ ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಂತಹವು. ಕ್ಯಾಮೆರ, ತೈಲಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಯ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಸಾಧನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಅಲಿಖಿತ ದ್ವೇಷ ಇದ್ದ/ಇರುವ ಪರಿಸರದೊಳಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಇದೇ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದ ಪ್ರತಿರೋಧಿ ಬಂಡಾಯದ ಅಂಶವು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಕಲಾವಲಯದಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಮರ್ಶಾಹೀನ ಪ್ರಮುಖ ನಂಬಿಕೆಗಳಲ್ಲೊಂದನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಪ್ರತಿರೋಧಿಸಿದ್ದು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಆರಂಭಿಕ ಕೃತಿಗಳ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ.

ಪ್ರತಿಭಟನಾತಕ ಮೂಲಗುಣವೊಂದು ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದುದು ಹೀಗೆ, ರೂಪಕವೊಂದನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಈ ಕಲಾವಿದನ ನೈಜ ಆಕಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಇರುವ ಬದಲು ಗೋಡೆಯಂತಹ ಆಕಾರವೊಂದು ನಿಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಗೋಡೆಯು, ನಿರಂತರವಾಗಿ ತನ್ನ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಮಾನವಾಕಾರಗಳ ಕಡೆಗೇ ಕಣ್ಣಿನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ತಿರುಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. ತೈಲವರ್ಣದ ಮಾನವಾಕಾರಗಳಿಗೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರಕಲು ಕಾರಣ ಮುಂದಿನ ದಶಕಗಳ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಉದ್ದೇಶವೊಂದರ ಸಫಲತೆಗಾಗಿ, ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ಆಗ ನಿಶ್ಚಿತವಾದುದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನಿರಂತರವಾಗಿ, ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಅಂಶವು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸರಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಛದ್ಮವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಮರುಕಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಲಾವಿದರ ಕಲೆಯು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಅತೀತ- ರೂಪಕದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಬಹುದು:

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕೃತಿ ಸಮೂಹವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೈಲವರ್ಣ ಹಾಗೂ ಕೆಲವೊಂದು ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ಹಾಗೂ ಜಲವರ್ಣದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತಹುದು. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಒಂದೇ ಸರಣಿ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಅಥವ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆದಿ-ಅಂತ್ಯವಿರುವ ಸಿನಿಮಾದಂತೆ ಭಾವಿಸಿದರೆ, ಅಂತಹ ಒಂದು ನಿರ್ಮಿತಿಯು ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಥಾನಕದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಆ ಕಥನದ ವಿವರ ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ.

(ಅ) ತೈಲವರ್ಣ ಹಾಗೂ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಗಳು (ಇದನ್ನು ನಾಮಪದ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯಾಪದ ಎಂಬೆರಡು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕು) ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿರುವ ಮೊದಲನೆ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರಿಗೆ

ಆತ್ಮೀಯರಾದ ಚಿತ್ರಿತ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತವಾದ ಕ್ಯಾಮೆರದ ಕಡೆಗೆ ತಮ್ಮ ಅಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಮಾನವಾಕಾರಗಳು ಬೆದರಿದ ದಿಟ್ಟ ನೋಟದಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಪ್ರೇಮನ್ನೇ ಕ್ಯಾಮೆರಾದ ಪ್ರೇಮ್ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ, ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ, ನಾಗರೀಕನನ್ನು ಪುನರ್ ಸಂಕೇತಿಸುವ ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕನನ್ನಾಗಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ದಿಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳ ಮೂಲಕ ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ 'ಕೇವಲ' ಮನರಂಜನಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು, ಚಿತ್ರಿತ ಮನುಷ್ಯಾಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಉಳಿದ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಆದಷ್ಟು ನಿಸರ್ಗವೇ ಮುಂತಾದ ಶುದ್ಧ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಮೂಡಿಬರದಂತೆ ತಡೆಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಗಮನವನ್ನು ತಮ್ಮೆಡೆಗೇ ತಿರುಗಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೫

(ಆ) ಎರಡನೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಿತ ಮನುಷ್ಯರು ತಾವಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗಿನ ತಮ್ಮ ತಾರ್ಕಿಕ, ಸಹಜ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೊಲಾಜ್ ರೀತಿಯ ಹೊಸ ತೆರನಾದ, ಸಹಜವೆನ್ನಿಸುವ ಸಂಬಂಧವು ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಆಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಏರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಒಂದು ಘಟ್ಟದ ನಂತರ ಆಕಾರಗಳು ನಿಜಜೀವಿಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಸಹ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಈ ಹಂತದ ಕೃತಿಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಆಕಾರಗಳು ಮನುಷ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಸ್ವತಃ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ಬೇಡಿಕೆಯ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರರಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

(ಇ) ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ, ಮೂರನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಏಕೆಂದರೆ, ವೀಕ್ಷಕನ(ಳನ್ನು ಆತನ/ಆಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ದೈಹಿಕ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಒಳಕ್ಕೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುವ ಸಲುವಾಗಿ! ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಯೋಚಿಸುವಾಗ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಂಡುಬರುವ ಎಲ್ಲ ಆಕಾರಗಳೂ ಸಹ ಬಯಲು ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರದಾರಿಗಳಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ಸರಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ತೊಗಲುಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರುವುದೂ ಈ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಅವರುಗಳ ಕರ್ತವ್ಯ ಏನಿದ್ದರೂ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹೊಸಿಲನ್ನು ದಾಟಿಸಿ ಚಿತ್ರಲೋಕದೊಳಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅಥವಾ/ಮತ್ತು ಒಳಗಿನ ಸೌಂದರ್ಯಾತಕ ಲೋಕ ಹಾಗೂ ಹೊರಗಿನ ಭೌತಿಕ ಲೋಕವೆರಡನ್ನೂ ಒಂದು ಮಾಡಿಬಿಡುವುದು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಳಿಸಿ ಹಾಕಿಬಿಡುವುದು. ತನ್ಮೂಲಕ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ತಾವು ಸ್ವತಃ ಪಾಲ್ಗೊಂಡ ಸೋಷಿಯಲಿಸ್ಟ್, ದಲಿತ, ಬಂಡಾಯ ಚಳುವಳಿಗಳ

ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಗೊಂದು ದೃಶ್ಯ ಪರ್ಯಾಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದ ಅಪರೂಪದ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಲಾವಿದ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅವರ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾರರೂಪದ ಒಂದು ಕಥಾನಕ. ಅವುಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

೩

ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ತೈಲವರ್ಣ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಮೆರವು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶಗಳು ಎಂದೆ. ಇವೆರಡೂ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ, ಕೇವಲ ಒಂದು ಅಂಗೀಕೃತ ಸೃಜನ ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಒಂದು ದಾಖಲಾತಿಯ ಯಂತ್ರ ಎಂದಷ್ಟೇ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷದ ಫಲಿತಾಂಶವೇ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯ ಕಥೆಯೂ ಹೌದು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಕ್ಯಾಮೆರದ ಸಹಾಯ ಪಡೆಯದ ನೈಜ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅಂಶಗಳು ವಿಸ್ಮೃತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರುತ್ತವೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ದೃಶ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಕ್ಯಾಮೆರವನ್ನು ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ದಾಖಲಾತಿಯ ಯಂತ್ರ'ವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ದೇಹಸ್ಪರ್ಶಗುರುತು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನೈಜತೆಯ ಗಡಿ ಮೀರಿದಾಗ ದೊರಕುವುದು ಅತಿ-ನೈಜ ಎಂದು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುವ ಅಮೂರ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯಿದು. ಶಿವಪ್ರಸಾದರನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿರೊಂದಿಗೆ ಜೋಡಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಇದು ಅರ್ಥವಾಗದು.೧* ಅವರು ಕ್ಯಾಮೆರವನ್ನು ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ದಾಖಲೆಯ-ಯಂತ್ರವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಅದೇ ಕ್ಯಾಮೆರವನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಯಂತ್ರವೊಂದನ್ನು 'ಯಾಂತ್ರಿಕ' ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸುವ ವಿಭಿನ್ನ ಗುಣವಿದು.

ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಇವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದಾಗ ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿನ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು 'ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ' ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಸಾಧಿತವಾಗಬೇಕಾದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರ್ಯೋದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಶಸ್ತ್ರಸಜ್ಜಿತಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಲಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ, ಇಲ್ಲಿಯೇ ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ನಯವಾಗಿ, ಬ್ರಷ್‌ನ ಗುರುತು ಉಳಿದರೂ ಸಪೂರವಾಗಿ ಸವರಿದಂತಹ

ಚಿತ್ರಣಕ್ರಮವನ್ನು ಶಿವ ಆಗ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ವೀಕ್ಷಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಆಕಾರಗಳು ಆ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಯೇ ಆ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಗ್ರಹಣ ಕ್ರಮಗಳು.

ಮೊದಲನೆಯದು ಸಹಜಕ್ರಿಯೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ, ಸೃಜನಲೋಕದೊಳಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು/ಆಕಾರಗಳು ನವೀನ ರೀತಿಯ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಬೇಡುತ್ತವೆ. ಸೃಜನಲೋಕವನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಮಿತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ತವಕವಿದೆ ಅವರಲ್ಲಿ. ಅವರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ 'ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇಂತಹ ಆಸೆಯನ್ನು ಅವುಗಳೊಳಕ್ಕೆ ಸೇರ್ಪಡೆ ಮಾಡಿದಂತಾಗಿದೆ.

ಈ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಇವುಗಳಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯ ಮಾರುವೇಷದ ಆಹ್ಲಾದಕರ ವಾತಾವರಣವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಗಫರ್ ಸಣ್ಣ ಟೊಮಾಟೊ ಗುಡ್ಡೆಗಳನ್ನು ಮಾರುವಾಗ, ವೀರಸ್ವಾಮಿ ಮೇಸ್ತ್ರಿ ಕ್ಯಾಮೆರಕ್ಕೆ ಫೋಸು ಕೊಡುವಾಗ ಮತ್ತು ಮೈಲಾರಲಿಂಗ ಅರ್ಚಕರು ಗುಂಪಾಗಿರುವಾಗಲೂ ಈ ಮಾತು ನಿಜ. ಅಂದರೆ ಗಫರನ ದಾರಿದ್ರ, ವೀರಸ್ವಾಮಿ ತಡೆಹಿಡಿದಿರಬಹುದಾದ ತನ್ನ ಒಡಲಾಳದ ಗಾಥೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಚಕರ ಭಯಭೀತಗೊಳಿಸುವ ಗಂಭೀರ ಮೌನಕ್ಕೆ ಸರಿಸಮನಾದ ತೈಲವರ್ಣದ ಚಿತ್ರಣ 'ಶೈಲಿ' ಈ ಕೃತಿ ಸರಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಕ್ಷರಶಃ ನೈಜ ಮಾನವಾಕಾರದಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡವಿದ್ದು, (ಲೈಫ್- ಸೈಜ್) ಅವುಗಳದೇ ಫೋಟೋ ಅಥವ ಸೈಡ್‌ಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಇಡೀ ಚಿತ್ರ-ಚೌಕಟ್ಟು ಚಿಕ್ಕದಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳ ಮೊನಚು ಗುಣವು(ಶಾರ್ಪ್‌ನೆಸ್)ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಚಿತ್ರಿತ ಶೈಲಿಯ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ದ್ವಿಗುಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹುಪಾಲು ಮಾರಾಟವಾಗಿರುವ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಈ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈಗ ವೀಕ್ಷಿಸಲು ಪಾರದರ್ಶಿಕೆ ಅಥವ ಫೋಟೋಗಳೇ ಮೂಲ ಆಧಾರವಾಗಿವೆ ಕೂಡ. ಈ ಆಹ್ಲಾದಕತೆ'ಯು ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ಪಶ್ಚಿಮಭಾಗದ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ಹುಟ್ಟಿಬೆಳೆದ ಹಾಸನ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನವರು, ಸಮಕಾಲೀನ ಆಧುನಿಕ, ಆಧುನಿಕ-ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಹಚರರನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಂತಹ ಉದಾಹರಣೆ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳಿಗೊಂದು ಆತ್ಮಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವೂ ಅನಾಯಾಸವಾಗಿ ದೊರಕಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅವರೊಂದಿಗೇ, ಅವರುಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಸ್ವತಃ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಸಹ ಆ ಜನರನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಲು ಸೂಕ್ತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದರ ಅಗತ್ಯ ಈ ಕಲಾವಿದರಿಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಆಗ ಲಭ್ಯವಿದ್ದುದು ಮುಂಬಯಿಯ ಸರ್. ಜೆ.ಜೆ.ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಲಿತಾಗಿನ ತೈಲ-ನೈಜಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿ.

ಆದರೆ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಲಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಆಹ್ಲಾದವು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಕೇವಲ ತೈಲವರ್ಣದ ಚಿತ್ರಣದ ರೀತಿಯ ಕಲಿಕೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಯು ತೈಲಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿಯ ಆಂತರಿಕ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಅವರ ಈ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ತೈಲವರ್ಣ ಹಾಗೂ ಫೋಟೋ ಎರಡೂ, ಒಟ್ಟಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನ 'ತಾರ್ಕಿಕ ಯುಗ'ದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದು, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪಲ್ಲಟ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಜಾತಿ, ವರ್ಗ ಸಂಘರ್ಷ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳಿಗಾಗಿರಬಹುದಾದ ಅನ್ಯಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ದನಿಯೆತ್ತಿದ ಗುಂಪಿನ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದರು. ಅವೆರಡೂ ಜಂಟಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ತೀವ್ರ "ವರ್ಣಸಂಕರ'ವೇ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದುದಿದೆ. ಅಂದರೆ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೇ ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಇದರ ಒಳಗಿನವನೇ ಆದ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಅಂತರಂಗೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲದೆ, ಅದನ್ನೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ 'ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಶಸ್ತ್ರ'ವನ್ನಾಗಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವೊಂದು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಸೃಜನ-ಅಸ್ತ್ರವನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದು ಒಂದು ಸಮಾಜೋ-ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಸಶಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ.

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೭

ಭೌತಿಕವಾದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳಿಗೂ ಶಕ್ತಿ ದೊರಕುವುದು ಅಮೂರ್ತ ನೆಲೆಗಳಿಂದ. ರಾಜಕೀಯ ಮೆರವಣಿಗೆ, ಹೋರಾಟ, ಓಡಾಟ, ಇತ್ಯಾದಿ ದೈಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಭೌತಿಕವಾದ ಸಂಘರ್ಷವಾದರೆ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕ- ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳಿಗೆ ಅಂತಹ ಒಂದು 'ಬಹಿರ್ಮುಖತೆ' ಎಂಬುದು ಬೇಗನೆ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಜನರಲ್ ಡಯಾಸ್‌ನನ್ನು ಮೆಕ್ಸಿಕೋ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಕೆಡವಬೇಕಾದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಡಯಗೊ ರಿವೇರ, ಸಿಕ್ವೆರಸ್ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರು ಅತಿ ಮಾನವಾಕಾರದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಅಂಗವಾದ, ಹರಿಪುರ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಅಧಿವೇಶನಕ್ಕೆ ನಂದಲಾಲ್ ಬೋಸ್ 'ಹರಿಪುರ ಪೋಸ್ಟರ್'ಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಇವೆರಡೂ ಬಹಿರ್ಮುಖ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ' ಚಿತ್ರಗಳು. ಇಂತಹ ಬಹಿರ್ಮುಖಿ ಸೃಜನ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗೆ ಜೋರು ಧ್ವನಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸೃಜನ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಮಾನದಂಡಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯುವ ತಾಕತ್ತು ಇರಲಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮೇಲಿನೆಡರು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕಲೆಯ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾನದಂಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾದಷ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾಪಕದಲ್ಲಿ ಮಾನ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ಕಾರಣ ಅವರಿಗೆ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದೊಳಗಿನ ಸೃಜನ-ರಾಜಕಾರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ವಿಸ್ತಾರ ಅರಿವು.

ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರದ್ದು ಅಂತರ್ಮುಖಿ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ವಿರುದ್ಧ-ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಶತ್ರು ಪಕ್ಷದವರಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಪುರಾವೆಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ.*2* ಇಂತಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬಂಡಾಯದ ಕೂಗಾಟ ಚೀರಾಟಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಪಿಸುಮಾತಿನ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಸವಾಲೊಂದು ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಾಜವಾದಿ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಧ್ವನಿಗೂಡಿಸಿದ್ದಾಗಲೂ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಧ್ವನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ 'ದೃಶ್ಯಧ್ವನಿ'ಯೊಂದನ್ನು ತನಗಾಗಿಯೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರಸಂಗ ಕೂಡಾ ಹೌದು.

ಇಂತಹ ಅಪೂರ್ವ 'ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ರಾಜಕಾರಣ'ದ ಸಫಲತೆಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಹೊರಗಿನವರ ಅನುಮತಿಗಾಗಿ ಕಾಯಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಫಂಕ್ಷನಲ್ ಅಲ್ಲದ, ಫಾರ್ಮಲ್ ಆದ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಗೆ ಆ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಪ್ರತಿಫಲವೂ ಸಹ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಭೌತಿಕವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಫಲಿತಾಂಶ ಹೊಸ ಹೊಸ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ, ಕೊನೆ ಮೊದಲಿಲ್ಲದಂತೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತಲೆ ಎತ್ತುವಂತಹುದು.

ಇಂತಹ ಅಪೂರ್ವ 'ವರ್ಣಸಂಕರ'ವನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಶತೃವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿದ್ದು, ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಅವಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದಂತಹ 'ನೈಜಚಿತ್ರಣ' ಕ್ರಮ. ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ಮುನ್ನವೇ ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಸೋಷಿಯಲಿಸ್ಟ್ ರಿಯಲಿಸಂ' ಎಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ನೆಪಮಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಎಷ್ಟು ನಯವಾಗಿ ವರ್ಣಮೇಳವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿದ್ದರೂ ಸಹ, ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತದ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳಲ್ಲಿ, ಭೌತಿಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳೂ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ.

ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ ನೋಡಿ. "ಮಾರಮ್ಮ ಮತ್ತು ರಾಮಾನಾಯ್ಕ" ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮನಾಯ್ಕನ ಅಂಗಿ ಮತ್ತು ಮಾರಮ್ಮನ ಕೈಗಳಲ್ಲಿರುವ ಶಸ್ತ್ರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮಾರಮ್ಮನ ಆಕಾರವು ಹೆಚ್ಚು ನೈಜವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಒಳಗೇ ಕೆಲವು 'ಪ್ರದೇಶಗಳೇ' ಏಕೆ ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ನೈಜ ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಳದಿ ಬಣ್ಣ ಬಳೆಯಲಾಗಿರುವ ಮರದ ಮಾರಮ್ಮನ ಛಾಯಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ತೆರನಾದ, ಹಲವು ಹಂತಗಳ ನೈಜತೆಗಳಿವೆ. ರಾಮನ ಬಟ್ಟೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಆತನ ಮುಖದ ನೈಜತೆ ತೀವ್ರವಾದುದು. ತ್ರಿಶೂಲ ಮುಂತಾದ ಶಸ್ತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಮಾರಮ್ಮಳ ಮರದ ಮುಖದ ಮೇಲಿನ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣವು ಬಿರುಕುಬಿಟ್ಟಿರುವುದರ ಚಿತ್ರಣವು ತೀವ್ರ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಈ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ನಾನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದೇನೆಂದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನೈಜತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಹುನ್ನಾರ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ರೂಢಿಗತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೈಜಕಲೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡೇ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಇದು ಈ ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಯಂ-ಲೇವಡಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನೈಜತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದವರೆಲ್ಲರೂ, ನೈಜ ಸೃಜನತಂತ್ರಗಳನ್ನು (ಸರ್ ಜೆ.ಜೆ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಂತಹ ಕಡೆ ಕಲಿತವರು) ಅನುಮಾನಾತೀತವಾಗಿ, ನೇರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡವರೇ. ತಾವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಸೃಜನಶೀಲ ನೈಜತೆಯ ತಂತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಅನುಮಾನ ಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ದೃಶ್ಯ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರ ಇಡೀ ತಂಡವೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಜೆಮಿನಿರಾಯ್, ಕೆ.ಸಿ.ಎಸ್. ಫಣಿಕ್ಕರ್ ಮುಂತಾದವರ ಕಲಾವೃತ್ತಿ ಜೀವನದ ಆರಂಭಿಕ ದಿನಗಳ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ನೈಜ ಚಿತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅವರದೇ ನಂತರ ಕಾಲದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಈ ನನ್ನ ಹೇಳಿಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಾಲ ಶಾಲೆಯ ಶೈಲಿ, ಚೋಳಮಂಡಲ ಕಲಾಶೈಲಿ ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು 'ಗುರ್ತಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ರವಿವರ್ಮನ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ 'ನೈಜ'ವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಶತ್ರು ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಿದ್ದವು. ಇಂತಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಶಾಲೆಗಳೊಂದಿಗೂ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜೆಮಿನಿರಾಯ್ ಹಾಗೂ ಫಣಿಕ್ಕರ್‌ರವರು ನೈಜದಿಂದ ನೈಜವಿರೋಧಿ ಶೈಲಿಗೆ ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರು. ಇವರದು ಯಾವುದೇ ಅಪರಾಧಿ ಭಾವವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಪಕ್ಷಾಂತರ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇರೆಯೇ ಒಂದು ಸುದೀರ್ಘ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದೇನೆಂದರೆ ತೋರಿಕೆಗೆ ನೈಜವೆನ್ನಿಸುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಳಿಗೆ ಅದರ ಶಕ್ತಿಯ ಕುರಿತು ಅನುಮಾನ ಉಂಟಾದಾಗ, ಅದೇ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಬೇರೊಂದು ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ತಮ್ಮ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಸೃಜನಶೀಲ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಇದನ್ನೇ.

೪

ಚಿತ್ರಾಂಶಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನೈಜತೆ ಎಂಬುದು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ 'ಮೇಲೆ' ಸಮಾನ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಹರಡಿದ್ದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಜಲಮೂಲವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವಾತನ 'Y' ಆಕಾರದ ಕೊಂಬೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ, ಜಲವಿರುವ ಕಡೆ, ಗುರುತ್ವದ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಳಕ್ಕೆಳೆಯಲ್ಪಟ್ಟಂತಿರುತ್ತದೆ, ಈ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳಲ್ಲಿನ ನೈಜತೆಯ ಸ್ವರೂಪ. ಮೈಲಾರಲಿಂಗ ಸಂತನ ಹೊದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ, ಮಾರಿದೇವಿಯ ಮುಖದ ಮೇಲೆ 'ರಂಗಪ್ಪ ಹೊದ್ದಿಸಿರುವ ಸೀರೆಯ ಮೇಲೆ, 'ತುಕ್ರ'ನು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಕಲ್ಪನೆ ಕೆತ್ತನೆ-ಇವೇ ಮುಂತಾದವು ಅಂತಹ ತೀವ್ರ 'ನೈಜ ಕೇಂದ್ರಗಳು'. ಆ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳ ಮೇಲೆ

ಇಂತಹ ಅತಿ-ನೈಜ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇವೆ. ರಾಮನಾಯ್ಕನ ಮುಖವು ಮಾರಮ್ಮಳ ಮುಖದಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾದುದು. ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಕಣ್ಣಿನ ಗಮನವನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಈ ಅತಿ-ನೈಜ ಕೇಂದ್ರ'ಗಳು ಸ್ವಾಧೀನಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನಾದ್ಯಂತ ಇರುವ ಭೌತ-ಜಗತ್ತನ್ನು ನೆನಪಿಸುವ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಿಗೂ ಈ ಕೇಂದ್ರವೇ ಮುಖ್ಯ ನಾಯಕನಿದ್ದಂತೆ, ಅಂದರೆ ಆ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿನ ದೃಷ್ಟಿ 'ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣ'ವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬರೆದ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಜ್ಞರೆಲ್ಲರೂ (ಇ.ಎಚ್. ಗಾಂಬ್ರಿಲ್, ರುಡೊಲ್ಫ್, ಆ ಹಿಮ್ ಮುಂತಾದವರು) ಸಫಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಈ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಗೂ, ಅವರು ಕ್ಯಾಮೆರವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದ ಮನುಷ್ಯರು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯ ನಡುವೆ ಒಂದು ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಿಕರಿಸಬಹುದು.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ವ್ಯಾಪಾರವು ವೀಕ್ಷಕ ಮತ್ತು

ವೀಕ್ಷಿತ (ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನ್ ವೀಕ್ಷಣಾಕ್ರಮವು ಇದನ್ನು 'ಸಿಗ್ನಿಫೈಯರ್' 'ಸಿಗಿಪೈಡ್' ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತದೆ) ಆಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾನು ಈ ಮುಂಚೆ 'ವೀಕ್ಷಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಆಕಾರಗಳು ಈ ಜಗತ್ತಿನ ನಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಯ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಗ್ರಹಣಕ್ರಮಗಳು' ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಮುಂಚಿನ ಏಳು ಪ್ಯಾರಾಗಳಲ್ಲಿನ ವೀಕ್ಷಣೆಯ ವಿವರವು ವೀಕ್ಷಕನ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಮೂಡಿ ಬಂದಂತಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, 'ರೀಡರ್-ಓರಿಯಂಟೆಡ್' (ಇದನ್ನು 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಪೇಕ್ಷಣೆ' ಎಂದು ಓದಿಕೊಳ್ಳಿ) ಥಿಯರಿಯ ಅಪೂರ್ವ ಬಳಕೆಯಾದುದಿದೆ. ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿರಚನೆ ಹಾಗೂ ಅವರ ಜನಪರ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆ – ಈ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ತೊಡಗಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಸುತ್ತಲಿನ ಜನಸಮೂಹದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು, ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದುದು. (ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವುಗಳು ಎಂದು ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು.) 'ಜನಪರ' ನಿಲುವನ್ನು ಇಂದು ಕನ್ನಡದ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಾಹಿತ್ಯವು 'ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್' ನಿಲುವು ಎಂದು ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಅಣಕಿಸುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

'ಸಮಾಜಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ, 'ಅದು ಅಸಾಧ್ಯ' ಎಂಬ ಒಂದು ಬಲವಾದ ಅಲಿಖಿತ ಒಪ್ಪಂದವು ಕನ್ನಡ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ನಂಬಿಕೆ. ವಿಮರ್ಶಕ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಜಾಣರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರು, "ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಇರುವಾಗ ನೈಜ ಕಲೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇನು?" ಎಂಬಲ್ಲಿಗೇ ತಮ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತೆಳುಗೊಳಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ 'ಪ್ರಭೆ' (aura)ಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಆಗದ ಹವ್ಯಾಸಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಗುಣವಿದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕೃತಿಸಮೂಹವು ಈ ಬಗೆಯ ಅನೈತಿಕ ಆರೋಪಗಳಿಗೊಂದು ಗಂಭೀರ ಪ್ರತಿರೋಧ ಒಡ್ಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಈ ಕೃತಿಗಳ ಆಸ್ವಾದನೆಯಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕನ ಪಾತ್ರವು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಿನೆಮ ಮತ್ತು ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗಂಭೀರ ವಲಯದೊಳಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಆರೋಪ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಸುತ್ತಲಿನ ಕಲಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನಿರಾಕರಣೆಯು ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅಲಿಖಿತ ನಿಯಮದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ 'ಸ್ವಜನಪರ' (ದೇಸಿ) ಕಲಾವಿದ ಸಮೂಹದ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ಮಾದರಿ.*3*

ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಣವು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ, ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ವೀಕ್ಷಕನೆಡೆಗೆ ಒಂದು ತೀಕ್ಷ್ಣ ಮಾಂತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರ ನೀಡುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಅವರನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಅವರ ಇರುವಿಕೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಅತಂತ್ರರನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಅವರು ನಮ್ಮನ್ನು 'ದೃಷ್ಟಿ'ಸುವ 'ದ್ವಿದಳ ಮಾದರಿ', ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳೊಳಗಿನ ರಾಮನಾಯ್ಕ, ಸಾಕಮ್ಮ, ವೀರಸ್ವಾಮಿ ಮೇಸ್ತ್ರಿ ತುಕ್ರ, ರಂಗಪ್ಪ, ರಾಜಮ್ಮ, ನಸೀಮ್ ಇತ್ಯಾದಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಒಳಗಿನಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡುವ ರೀತಿಯು, ರಸ್ತೆ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಜನರು ನಮ್ಮನ್ನು ನೋಡಿದಂತಿಲ್ಲ. ಅವರು ನಮ್ಮನ್ನು ತಮ್ಮವನೆಂದು ಭಾವಿಸಿಯೇ ಸಹಜವಾಗಿರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ, ನಮ್ಮ ಅವರ ನಡುವೆ ಯಾವುದೋ ಕಾಣದ ಶಕ್ತಿಯೊಂದು ಅವರನ್ನು ಬೆಚ್ಚಿಬೀಳಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ರೂಪಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇದೊಂದು 'ಸೃಜನಭ್ರಮೆ'' (ಕ್ರಿಯೇಟಿವ್ ಹ್ಯಾಲುಸಿನೇಷನ್), ಕನ್ನಡದ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರೇತಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗಿನ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಈ ಚಿತ್ರಿತ ಮಾನವಾಕಾರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಿಷ್ಟ ದೃಶ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಈ ಚಿತ್ರಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೆಲಾಂಕಲಿಕ್ ನೋಟಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಪದವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ!

ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಮೆಲಾಂಕಲಿಕ್-ರೀತಿಯ ಅವರ ನೋಟದಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚದೆಡೆಗೆ ಒಂದು ಭೀತಿ ತುಂಬಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪದ ಹೋಲಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಕೊಡುವುದಾದರೆ, ಕ್ಯಾಮೆರಾವನ್ನು, ಅದೇನೆಂದು ತಿಳಿಯದಿರುವಾಗ, ಅದು ಊರಿನ ಬೀದಿಗೆ, ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿ ನಿಂತಾಗ ಆಗುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ/ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪಲ್ಲಟದ ಶಾಕ್ ಅವರ ನೋಟದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದೆ. ಮೇಲ್ವರ್ಗದ, ರಾಜಮಹಾರಾಜರ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ಗುಣವಿದೆ ಇಲ್ಲಿ. ಅವರಾದರೋ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತು ವರ್ಚಸ್ಸು ಹಾಗೂ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಿಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. 'ತೈಲವರ್ಣದ ಚೌಕಟ್ಟು' ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತೆರದ ಬಾಗಿಲು ಮತ್ತು ಅದರ ಮುಖೇನ ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮನ್ನು ನೋಡಿದಂತಾಗಲಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಹುದುಗಿರುತ್ತದೆ, ಅಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಜನರ 'ಅಂತರಂಗ'ದ ನೋಟವೆಂಬುದು ಯಾವ ಭಾರತೀಯ ತೈಲ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಗೊತ್ತಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮುಖಾಂತರ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ (ಅಂತರಂಗದ) ಮುಖವನ್ನು ತೋರಿಸಲಿಚ್ಛಿಸದ ದಾಖಲಾತಿ ಕೃತಿಗಳೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಇಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವೇ ತೈಲಮಾಧ್ಯಮದ ಮುಖಾಂತರ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಶಾಲೆಯ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಸೃಜನಶೈಲಿಯ ಅವಸಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದುದು. ಈ ಮಾದರಿಯ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ, ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ (ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪದವೀಧರರಾದರು) ರೂಪುಗೊಂಡ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ಇಂತಹ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ದೌರ್ಬಲ್ಯಾತ್ಮಕ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಬಚಾವಾಗಲು ತಮ್ಮ ಬಣ್ಣದ ಪ್ಯಾಲೆಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ತೈಲವರ್ಣ ಹಾಗೂ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣ ತಂತ್ರವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಮೀಕರಿಸಿದ್ದು,

ಆದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಮಾನವ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವುಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ನೋಡುವ ಬದಲು ಅವರುಗಳು ಅವರ ಪ್ರಥಮ ವೀಕ್ಷಕ'ನಾದ ಕಲಾವಿದರನ್ನೇ ನೋಡಿದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಒಳಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಹೊರಗಿನ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅವ್ಯಕ್ತ ಅಡ್ಡಗೋಡೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರಿತ ಆಕಾರಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಈ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊರಕ್ಕೆ ಬರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ದೃಶ್ಯಸರಣಿಯೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು ಇಂತಹ, ಅಕ್ಷರಶಃ ಕಲ್ಪಿತ ಕಥೆ ಕಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ಕಾರಣವೂ ಅಡಕವಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಸ್ವಯಂ-ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಿದ್ದಂತೆ (ಸೆಲ್ಫ್ ಪೋರ್ಟ್ರೇಟ್), ಅಬ್ದುಲ್ ಗಫರನಿಗೆ ಟೊಮ್ಯಾಟೋ ಗುಪ್ಪೆಗಳಿದ್ದಂತೆ, ರಾಮನಾಯ್ಕನಿಗೆ ಮಾರಮ್ಮಳಿದ್ದಂತೆ, ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ಅರ್ಚಕರಿಗೆ ಢಮರುಗವಿದ್ದಂತೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರಿಗೆ 'ತೈಲವರ್ಣ ಬೆರೆತ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಣ ತಂತ್ರ'. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆತನ ವೃತ್ತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಶಸ್ತ್ರವು ನೇರವಾಗಿ ಕಾಯಕದ ಅವಸರದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ, ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣದ ಮುಂಚಿನ ಅಥವ/ಮತ್ತು ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣದ ತವರಾದ ನಗರೀಕೃತ

ಪ್ರದೇಶದ ಪ್ರಭಾವಲಯದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬದುಕುತ್ತಿರುವವರ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯ ಆತ್ಮೀಯತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಿದು. ನಗರೀಕರಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ದೈನಂದಿನ ಕಾರ್ಯ ನಿಮಿತ್ತ ಬಳಸುವ ವಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರಲಾರ. ಆದರೆ ಗಫರನ ಸಣ್ಣ ಟೊಮ್ಯಾಟೋ ಗುಪ್ಪೆಯೂ ಸಹ ಆತನಿಗೆ ಅತೀವ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದು. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಏಳಡಿ ಎತ್ತರದ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸೊಂದನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಅವರು ಬಳಸುವ ಕೇವಲ ಬಿಳಿಯ ತೈಲವರ್ಣದ ಟ್ಯೂಬುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ನೂರೈವತ್ತರಷ್ಟು, ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಕಾಯಕಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಸಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈ ಕಲಾವಿದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನೊಳಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಹೀಗೆ ಅವರ ಶಸ್ತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಕಾರ್ಯನಿಮಿತ್ತ ಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವುದು ಮತ್ತು ಈ ಹಂತದ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಂತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಿದೆ. ನೆನಪಿರಲಿ, ಇಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲರ ಶಸ್ತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಮಾರಕಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ದೈನಂದಿನ ದುಡಿಮೆಗೆ ಅವು ಅನಿವಾರ್ಯ (ಗುಡಿಸಲು, ಮನೆ, ಗ್ಯಾರೇಜು, ವಠಾರ, ಹುಲಿವೇಷ, ಬಂದೂಕು, ಎತ್ತಿನ ಗಾಡಿ

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೧೧

ಇತ್ಯಾದಿ) ಇದನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಿ, ಬಡಜನರ ಕುರಿತು ಕರುಣೆಯಿಂದ ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮಾತಲ್ಲ. ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರೇ ಇದನ್ನು ಹತ್ತಾರು ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದು, ಅದರ ಫೋಟೋಗಳಿಗಿಂತ ನೂರಾರು ಪಟ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಶ್ರಮ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆಯಾ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಆದಷ್ಟು 'ಅವುಗಳೇನು' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಮಾಯವಾಗದಂತೆ, ಸಾಕಷ್ಟು ಆರ್ಥಿಕದ್ರವ್ಯ ವ್ಯಯಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ -- ಪ್ರಾಯೋಜಿತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು (ಮ್ಯೂರಲ್ ಇತ್ಯಾದಿ) ಹೊರತುಪಡಿಸಿ - ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ದೀರ್ಘಾವಧಿ, ಹಣ ಎರಡನ್ನೂ ವ್ಯಯಿಸಿದಸುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದೊಂದು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯೊಂದರ ಸಾಕ್ಷಿಯೂ ಹೌದು. ಮತ್ತು ಇಲ್ಲೊಂದು ಸ್ವಾರ್ಥದ ಅಂಶವೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ತಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನೂ ಅವರಿಗೇ ಆರೋಪಿಸುವ, ಅವರುಗಳ ಶಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಸ್ತ್ರವಾದ ತೈಲವರ್ಣ-ಛಾಯಾಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಮೂಲೋದ್ದೇಶ. ಇದು ಎಂಭತ್ತರ ದಶಕದ ಆರಂಭದವರೆಗಿನ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಒಂದು ಪಕ್ಷಿನೋಟ.

ಈಗ ತಮ್ಮ ಐವತ್ತರ ಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿರುವ ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯ ಕಳೆದೊಂದು ದಶಕವು ಮಹತ್ತರ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಂತಹ ವರ್ಷಗಳು. ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ಚಳುವಳಿ, ಜೀವನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ರಚನಾವಿಧಾನಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಘಟ್ಟ. ಅವುಗಳನ್ನು ಈಗ ಅರ್ಥೈಸುವಾಗ ಒಬ್ಬ ಆಗಿಹೋದ ವಯೋವೃದ್ಧ ಕಲಾವಿದ ಅಥವ ಕೃತಿರಚನೆಯ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ತೊರೆದುಬಿಟ್ಟಿರುವ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದಂತೆ ಅರ್ಥೈಸಲಾಗದು. ಲಿಯನಾರ್ಡೋ-ಡ ವಿಂಚಿ, ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನಂತಹವರು ತಮ್ಮ ಜೀವಿತಾವಧಿಯ ಅಂತಿಮ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದರು. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಿರುವ ಕಲಾವಿದ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, 'ನೈಜಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ'ವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸರಳವಾಗಿ, ಸಹಜವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಒಡಲೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಅದರ ನಿರ್ವಚನದ, ರೂಪಾಂತರದ ಮತ್ತು ಅದು ರೂಪುಗೊಂಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಇತರ ಪೂರಕ ಪರಿಶೋಧಿತ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಬೆಸುಗೆ ಹಾಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವಂತಹವರು. ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳು ಅವರ ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನದ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಾಲವೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ನಿರ್ಣಯಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಈ ನನ್ನ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಗುರ್ತಿಸುವ ಅಗತ್ಯತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಅವರ ಕೃತಿ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವ ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಈ ಪುಸ್ತಕ.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕಲಾವೃತ್ತಿಯ ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳದಿರುವುದು. ಕಲಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಜೀವನಾನುಭವದ' ಅನಿವಾರ್ಯ, ಆದರೆ ಭಾಗಶಃ ಅಂಗಗಳಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವರು ಅತಿ ವಿರಳ. ಅಪರೂಪಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಆರ್.ಎಸ್. ನಾಯ್ಡು, ರುಮಾಲೆ ಚೆನ್ನಬಸವಯ್ಯನಂಥವರ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಕಲಾವೃತ್ತಿಗಳು ಹೀಗೆ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಇದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸುಳಿವು ನಮಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಅವರುಗಳ ಕುರಿತ ಸಂಶೋಧನೆ ಇನ್ನೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರು ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳೊಳಕ್ಕೆ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುವ ಮುನ್ನವೇ ಕಳೆದು ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೇನೋ ಎಂಬ ಭಯವೂ ಕಾಡದಿರದು.

'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ' ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವರದೇ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಧಿಪತ್ಯ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವರು ಸಮಾಜಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸರಳೀಕೃತ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ನೆಲೆಯವರು ಎಂಬ ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ಆರೋಪವೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ತೀರ ಇತ್ತೀಚೆಗಷ್ಟೇ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಒಲವಿನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು (ಸೋಮನಾಥ ಹೋರರಂತಹವರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು) ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಜೆ. ಸ್ವಾಮಿನಾಥನ್,

ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್‌ರಂಥವರು ಕಲಾವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಇತರ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ತಾಳೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು, ಒಂದಿಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲವೆಂದು ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡಿ ಸೂಚಿಸುವ ಅದ್ಭುತ ಕ್ರಮ ಅಪರೂಪದ್ದು. ಇಂಥವರನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ 'ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಅವಸರಿಸುವ ಕಲಾಸಾಹಿತ್ಯವು ಲೇವಡಿಯ ವಸ್ತುವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್ ಹಲವು ದಶಕಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ, ಅವರದೇ ಬರಹಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅವರ ಒಟ್ಟಾರೆ 'ಕಲೆ-ಬದುಕು' ಎಂಬ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಅವರ ಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿನ ಗಿಡ, ಹುಳು ಹುಪ್ಪಟೆಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಒಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಪಂಚ'ವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಗಿಡಮರಗಳೇ ದಟ್ಟಾರಣ್ಯಗಳಾಗಿ, ಹುಳು ಹುಪ್ಪಟೆಗಳೇ ಅನಾದಿ ಕಾಲದಿಂದ ಜೀವಿಸಿ ಬಂದ ಪ್ರಾಣಿ ಸಂಕುಲಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಶಕಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಬೇರೆಯೇ ಒಂದು ನೀಳತೆ.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿ ಸಮೂಹವು ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ, ಇಂತಹ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಜಗತ್ತನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತಾವು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಶೈಲಿಯಿಂದಲೇ ದೊರಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮಾನವ ಹಾಗೂ ಆತನ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳ ಪೂರೈಕೆಗಾಗಿ ತಾನೇ ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡ ಶಸ್ತ್ರಗಳು ಆಧುನಿಕಪೂರ್ವ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿದ್ದವು. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ಆತ್ಮೀಯತೆಯನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕಿದ್ದು, ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಬಳಸುವ 'ತೈಲವರ್ಣ-ಜಲವರ್ಣ-ಕ್ಯಾಮೆರ' ಎಂಬ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣ ಶಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಅವರ ಕೃತಿಯೊಳಗೇ ರಾಮಾನಾಯ್ಕ, ಹುಲಿವೇಷದವ, ಮೈಲಾರಲಿಂಗ ಅರ್ಚಕರು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ಮಾರಮ್ಮ ದೇವಿ, ಹುಲಿಯ ಚರ್ಮ, ಡಮರುಗಗಳಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದೆ. ಆದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇವರ ಸೃಷ್ಟಿಗಳೆಲ್ಲ 'ಸ್ವಯಂ-ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು' ಎಂದೂ ಗುರ್ತಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಯನ್ನು ನೈಜತೆಯ ದಾಖಲಾತಿಯ ಯಂತ್ರವೆಂದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಬಳಸುವ ಒಂದು ಕ್ರಮವಿದೆ. ಅದರ ಮುಂದುವರೆದ ರೂಪಗಳ (ನೆನಪು' - ಯಂತ್ರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಂಟರ್‌ನೆಟ್‌ನ ಸೌಂದರ್ಯದವರೆಗೂ) ಪರಿಚಯ ಅಷ್ಟೇನೂ ಇಲ್ಲದ, ನಗರದಿಂದ 'ಮಾನಸಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ ದೂರವಿರುವ, ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯರಾದ ಜನಸಮುದಾಯವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಲು ಇದನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಂತಹ ಸಿಲಿಕಾನ್ ನಗರದಲ್ಲೂ ಈ ಮಂದಿ ಕಂಡುಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಿಜಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಈ ಜನ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಸೇರಿದವರಲ್ಲ. ಇಂತಲ್ಲಿ ನಗರೀಕರಣದ ವೈಭವವೆಲ್ಲವೂ ಈ ಜನರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಲ್ಲದೆ, ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲೊಮ್ಮೆ (ಒಮ್ಮೆಯಾದರೂ ಎಂದರೂ ಸರಿಯೇ)

ಅನುಭವಿಸಬೇಕೆಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಐಶಾರಾಮದ ಬಯಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವುದಾದರೆ ನಗರೀಕರಣವು ಇವರಿಗೆ ನಿರಂತರ ಅವ್ಯಕ್ತ/ಅಮೂರ್ತ ಭೀತಿ'ಯ ಸಂಕೇತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮೂಲಕ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ನೋಡುವುದು ಇಂತಹ ಭೀತಿಯುಕ್ತ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದಲೇ. ಇಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಅಸ್ತ್ರವು, ಅದರ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಕಲೆಯ ಒಳಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಶಸ್ತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವರ ಆಯುಧಗಳು ಭೌತಿಕ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ಅದನ್ನೇ ಕಲೆಯೆಂಬ ಆದಿಭೌತಿಕ ಬಯಕೆಯ ಪೂರೈಕೆಗಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗಲೂ ಅವರು ಕ್ಯಾಮೆರವನ್ನು ಒಂದು ಭೌತಿಕತೆಯ-ದಾಖಲಾತಿಯ ಯಂತ್ರ ಎಂಬುದನ್ನಾಗಲೀ ಅಥವ ಮೂರ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಹಠವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತತೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ಮೂರ್ತದ ಒಳಗೇ ಅವಿರ್ಭವಿಸಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಮೂರ್ತ- ಅಮೂರ್ತವೆಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಭಿನ್ನತೆಯ ಹೊಡೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೧೩

ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಕ್ಯಾಮೆರವನ್ನು ತೈಲವರ್ಣದ ಅಂತರ್ಗತ ಭಾಗವಾಗಿಸುವಾಗ ಈ ಎರಡೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಶುದ್ಧತೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮುಂತಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇವರ ಎರಡನೇ ಹಂತದ ನಂತರದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ತೈಲವರ್ಣ ಅಥವಾ ಕ್ಯಾಮೆರಾದ 'ಶುದ್ಧ' ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಲಿಯನಾರ್ಡೊ ಡ ವಿಂಚಿ, ಮಾರ್ಸೆಲ್ ಡುಶಾಂಪರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಾಗುವಂತೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು, ಯಂತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಯಂತ್ರೀಕರಣದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಗುಣವನ್ನು ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕರಣಗೊಳಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕದ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಭೌತಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದರೆ, ಸಪೂರವಾದ ಕುಂಚದ ಚಿತ್ರಣಕ್ರಮವು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಆದರ್ಶದ ಪೂರೈಕೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಒರಟಾದ ಮೆತ್ತನೆಯ ರೀತಿಗೆ (ಇದನ್ನು 'ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ) ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದ್ದು, ತೀರ ಅತೀತಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಇವರ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಣಕ್ರಮವು ಮೊದಲಿಗೆ ಸಮತಟ್ಟಾದ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿದಂತಿದ್ದರೆ ಈಗ ಒರಟಾಗಿ ಉತ್ತಲಾದ 'ಬಣ್ಣದ ಹೊಲ'ದ (ಕಲರ್ ಫೀಲ್ಡ್) ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರರಚನೆ ಮಾಡಿದಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವ ಪಾರದರ್ಶಿಕೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ನೈಜವೆನ್ನಿಸುವ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಒರಟು

ಬಂಡೆಗಳು ಮೇಲೆ ಹಾಯಿಸಿದಾಗ ಕಾಣುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಬಡತನದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ಮೇಲಿನ ಒರಟು ವಿವರಣೆಯು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಈ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಲಾದ ಶೈಲಿಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಿಜ ಬದುಕು ಇವೆರಡರ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣದ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ 'ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಜಗತ್ತೊಂದರ' ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕಡೆಗೆ ಒಂದು ದಾಪುಕಾಲು ಹಾಕಿದಂತಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ಈ ಹಂತದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿನ ಸಪೂರ ಚಿತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕ ಇರಿಸಿ ಗ್ಯಾಲರಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಅನುಭವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಎರಡು ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಈ ಅಸಲಿ ಕೃತಿಯ ಫೋಟೋ/ಪಾರದರ್ಶಿಕೆ ಮುಖಾಂತರ ಆಫ್‌ಸೆಟ್ ಪ್ರಿಂಟಿನ ಮೂಲಕ ಮೂರನೇ ಹಂತದ ನೈಜತೆಯಾಗಿ ತೀಕ್ಷ್ಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಆರಂಭಿಕ ಸಪೂರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಣವು ಹಿಡಿದಿರಿಸಿದಷ್ಟು ಅನಾಯಾಸವಾಗಿ, ಇಂಪಾಸ್ಟ್-ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಣ್ಣನೋಟಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತ ಅಗತ್ಯ ಬೆಳಕು. ಕ್ಯಾಮೆರ ಈ ಎರಡನೆಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವಾಗ ಬೆಳಕು ಎಡದಿಂದ ಅಥವ ಬಲದಿಂದ ಬಿದ್ದಂತೆಲ್ಲಾ ಆ ಕೃತಿಯು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ, ಆ ಚಿತ್ರವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪಿಸಬಹುದಾದ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಭಾವನೆಗಳು ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಈ ಫೋಟೋಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಅಸಲಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕ ಇಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗಿರುವ ಬೆಳಕಿನ ಪ್ರಖರತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಆ ಒಂದೇ ಅಸಲಿ ಕೃತಿಯ ಭಾವನೆಗಳು ವ್ಯತ್ಯಸ್ಥಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಸ್ಥಿಕರಣವನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಆವರಣದೊಳಗೇ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಘಟನೆ. ಇಂತಹ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಒಂದೇ ಕೃತಿಯ ಎರಡು ಅನುಭವವು ನೈಜತೆಯ ಏಕತೆಯನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ನೈಜತೆಯೊಳಗೆ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ವಸಾಹತು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ನಿರ್ವೀರ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಒಂದು ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವ ಅಂತಹ ನೈಜತೆಯೊಳಗಿನ ಏಕಶಿಲಾ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಗುಣವನ್ನು ಹಲವಾರು ಕಲಾತ್ಮಕ-ನಿರ್ಮಿತಿಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅನ್ವಯದ ಮುಖೇನವೇ ಶಿವಪ್ರಸಾದ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಗುವ 'ಫಲಿತಾಂಶ'ವನ್ನು ಸ್ವದೇಶೀಯ/ಸ್ವಜನಪರ ಮತ್ತು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅದೂ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂನ ಸೀಮಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು

ಮೀರಿ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಸಾಧನೆ. ಅದನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ, ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

(೧) ತೈಲವರ್ಣದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ, ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಪುನರ್ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ಹುಲಿವೇಷದವನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ (ಜಲವರ್ಣ, ಚಾರ್‌ಕೋಲ್ ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ಇತ್ಯಾದಿ) ಮರುಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚೀನಿ ದೇಶದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚಿತ್ರಣದ ರೀತಿಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಇಂತಹ ಒಂದು ಭಿನ್ನ ಸೃಜನಕ್ರಮವು ವೀಕ್ಷಕನ ನೆನಪನ್ನು ಸೃಜನತೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಬಯಲಿಗೆಳೆದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವೀಕ್ಷಕನ ಜೀವಿತಾವಧಿಯ ಹಲವು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ನೋಡಿದ ವಸ್ತು, ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ (ಬಣ್ಣ ಅಳತೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ನಮಗೆ ನೆನಪಾಗದು. ಇದು 'ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಕ್ ಮೆಮೊರಿ' ಎನ್ನುತ್ತೇವಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಈ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಕವಾದ ನೆನಪು ಯಾವ ಮೂಲದಿಂದ ಜನಿಸಿತೋ ಅದೇ ಕ್ಯಾಮೆರವನ್ನು, ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ಯಾಮೆರ ಎಂಬ ಐರೋಪ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಯಂತ್ರವನ್ನು ಪೌರ್ಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಭ್ಯಾಸವೊಂದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅದೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ-ಯಾಂತ್ರಿಕವಲ್ಲದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ ಇಲ್ಲಿ.

(೨) "ರಂಗಮ್ಮ" "ಹುಲಿವೇಷ"ದವ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ತೈಲವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿದ ನಂತರ, ಅವರನ್ನೇ ಜಲವರ್ಣದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೂ ಚಿಕ್ಕ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದಾಗ, ಇಂತಹ ರಚನೆಗಳು ವೀಕ್ಷಕನ/ಳ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಳತೆಯ ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಬೇಡುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ರಂಗಮ್ಮ" ಮೂಲತಃ ಎತ್ತರದ ತೈಲವರ್ಣ ಕೃತಿ. ನಂತರ (೧೯೯೭ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತ) ಅದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಡ್ಡವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿ ಆಕೆಯೇ ಆಗಿದ್ದು, ಹಿಂದಿನ ತೈಲವರ್ಣದ ಅದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆನಪನ್ನು ತಂದರೂ ಸಹ ಆಕೆಯನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿರಿಸುವ 'ಚೌಕಟ್ಟು' ಬದಲಾಗುವುದು ಬೇರೇನನ್ನೋ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾವೊಂದನ್ನು ಥೇಟರಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದುಕೊಂಡರೆ ಬೆಳಕು ಸಣ್ಣದಾಗಿ ಒಳಬಂದಾಗ ಆಗುವಂಥ ತಡಬಡಿಕೆ "ರಂಗಮ್ಮಳ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ನೋಡುವಾಗ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಸಿ.ಡಿ ಮತ್ತು ವಿಡಿಯೋ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಒಂದೆಡೆ ಅದು ಫ್ರೀಜ್ ಆಗುವಾಗಿನ ರಸಹೀನತೆಯನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ರಂಗಮ್ಮನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಲಾತ್ಮಕ'ವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಸಹಜ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮವೆಂದು - ಅದೂ ಸೃಜನಕಲೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ - ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅಂಥ 'ಸಹಜತೆಯನ್ನೆ' ಸುಳ್ಳಾಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನೋಡನೋಡುತ್ತಲೇ ಅದು ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಎಂದು ಅರಿತಾಗ ಆಗುವ ಗ್ರಹಣಪಲ್ಲಟದ ವಿಧಾನವಿದು.

ಕ್ಯಾಮೆರವನ್ನು ಅದರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ಷಮತೆಯಿಂದ ದೂರಗೊಳಿಸಿ ತೈಲಚಿತ್ರದೊಳಕ್ಕೆ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡಾಗ ಇಂತಹ ಗ್ರಹಣ ಪಲ್ಲಟವೂ ತೀವ್ರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

(೩) ಮೂರನೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಪುನರ್ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಅವರು ಒಂದೇ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಜಲವರ್ಣದ ರಂಗಮ್ಮ ತೈಲವರ್ಣದ ರಂಗಮ್ಮಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವೆನಿಸುವಂತೆ) ಅಥವ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಒಂದಷ್ಟು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ವರ್ಷಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹಿ ತವಾಗುವ ಸಪೂರ ಚಿತ್ರಣಕ್ರಮದಿಂದ ಒರಟಾದ ಉತ್ತಿ ಕೆತ್ತಿದಂತಹ ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಣ 'ಕ್ರಮ'ವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದು, ಕೃತಿಯೊಳಗಿದ್ದ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಅಂತೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಕೇವಲ ಅದರ ಆಯಾತಾಕಾರದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು 'ಎತ್ತರ'ದಿಂದ 'ಅಗಲ'ಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದು, ತನ್ಮೂಲಕ ಒಳಗಿನ ಅದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ 'ಭಿನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆ'ಯನ್ನು ಸೃಜಿಸಿದ್ದು ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ನೋಡಿದರೆ

ನಾವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡುವಂತೆ ಆಕಾರಾದಿ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು; ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು, ಅದರ ಪುನರ್-ಚಿತ್ರಣದ ಮೂಲಕ ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದು; ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪೊನ್ನಮ್ಮ ಒಂದೇ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ, ಅದರ ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ, ಭಾರತೀಯವೆನಿಸಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವೆನಿಸುವ ಸಹಜ ನೈಜ' ದೃಶ್ಯಸರಣಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಬಗೆಯೇ ಈ ರೂಪಾಂತರದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು. ಈ ರೂಪಾಂತರವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶದ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಎಂದು ಈ ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಕ್ರಮವು ದಶಕದಾದ್ಯಂತ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾದ ಯೋಜನೆಯೋ ಅಥವ ತಾನಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಗೊಂಡ ಅಪ್ರಜ್ಞ ನಿರ್ಮಿತಿಯೋ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ ಒಂದಂಶವಂತೂ ನಿಜ, ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ತಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ- ರೂಪಾಂತರವಿದು ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಅನುಮಾನವಿರದು.

ಮೇಲಿನ ಅಂಶವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ನನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯ ಅಭ್ಯಾಸಬಲದಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳೊಳಗಿನ ಆಂತರೀಕ ವಿವರಗಳ ಮುಖಾಂತರವೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಇತರ ಕಲಾಕೃತಿ ಸರಣಿ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು,

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಈ ಅಭ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ನೆರವಾಗುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಮುಖಾಂತರವೂ ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಕೃತಿಸರಣಿಯ ಅಭ್ಯಾಸಬಲವಾದ 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ದಾಖಲಾತಿ ಕ್ರಮದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನನ್ನದು. ಯಾವುದೇ ಕಲಾವಿದನ ಬಗ್ಗೆ ಪರಿಚಯ ನೀಡುವ ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕ್ರಮವೆಂಬುದು ಇರಲಾರದು. ಅಂತಹ ಪರಿಚಯಾವಳಿಯು ಬರಹಗಾರನ ಒಂದು ಇಚ್ಛಿತ 'ನಿರ್ಮಿತಿ' ಎಂಬುದೇ ಈ ಬರಹದ ಮುಖ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕೂಡ.

೬

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಈವರೆಗಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಒಂದು ಲಿಖಿತ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಂಡುಬರುವ ಈ ಲಿಖಿತ ನಿರ್ಮಿತಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಶಿಸ್ತೇನೇ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತಿನ ಬರಹದ ದ್ರವ್ಯ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೇ, ಕರ್ನಾಟಕವೇ ಏಕೆ ಸಮಗ್ರ ಭಾರತದ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯೆಂಬುದು ಗರಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಆಯ್ದ ಕೆಲವರ, ಕೆಲವು ಪಂಥಗಳ 'ಹೀರಾಯಿಕ್ ನರೇಟಿವ್' ಆಗಿರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್‌ನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಮೇಲಿನ ಎಚ್ಚರದೊಂದಿಗೆ, ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಲಾಂಗ್ ಶಾಟ್' ಮತ್ತು 'ಕ್ಲೋಸಪ್'ನ ಸಮನ್ವಯದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸ್ವತಃ ಕಲಾತ್ಮಕ-ಛಾಯಾಗ್ರಹಣದ ಶಿಸ್ತನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಇವರು, ಇದನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿಯಾರು.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಸಮೂಹದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಮಾಪನ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, ಅಲ್ಲಿ, ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಹಂತದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ವೇಗದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಇವರ ಕೃತಿಗಳ ಪದರೂಪದ ವಿವರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಇವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಥನದಂತೆ ವಾಚಿಸುವುದಾದರೆ ಇವುಗಳ ಸಪೂರ ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಒರಟು ಶೈಲಿಗೆ ಬದಲಾದ ಘಟ್ಟವು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಮೊದಲಿಗೆ, ಅವುಗಳ ಮೇಲ್ಪದರದ ದೃಶ್ಯಾಕರ್ಷಣೆಯ ಶಕ್ತಿ ಕ್ಷೀಣಗೊಂಡಿತು. ಈ ಅಂಶವು ಕೃತಿಗಳ ಆಂತರಿಕ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಊನ ಮಾಡದಿದ್ದರೂ ಸಹ ಮೇಲ್ಪದರದ ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರ 'ಆಕರ್ಷಕ' ಗುಣವೇ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಇವರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಕಲೆಯ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಪೆಟ್ಟುಬೀಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇತ್ತು. ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕಲಾವಿದರು,

ಕಲಾಸಂಗ್ರಹಕಾರರೊಂದಿಗೆ ಒಡನಾಡಿದ್ದ ಶಿವಪ್ರಸಾದರಿಗೆ ಇದು ತಿಳಿಯದಿದ್ದ ವಿಷಯವೇನಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ಇವರು ಇಂಪಾಷ್ಟೋ ತಂತ್ರ ಬಳಸತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಸಾಮಗ್ರಿ, ಬಣ್ಣ, ಸಮಯದ ವೆಚ್ಚವೂ ದ್ವಿಗುಣಗೊಂಡದ್ದಿದೆ. ಕಲಾವಸ್ತುಗಳ ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರವು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಅದರ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದಿದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ದಟ್ಟ ಬಣ್ಣ ಬಳೆದ ಮೂರು ದಿನಗಳ ನಂತರ ಹೆಬ್ಬೆಟ್ಟಿನಿಂದ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಇಂಚುಗಳಷ್ಟು ದೂರ ಆಚೆ ಈಚೆ ಸರಿಸಿ ವ್ಯತ್ಯಸ್ಥಗೊಳಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಇಂಪಾಷ್ಟೋ ತಂತ್ರದಿಂದಾಗಿ ಇವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರಂತರವಾದ "ವೀಕ್ಷಣಾ-ಪಲ್ಲಟ' ಉಂಟಾಯಿತು. ಮುಂಚಿನ ಸಪೂರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತಲ್ಲದೆ ಇವುಗಳನ್ನು ತೀರ ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಮತ್ತು ದೂರದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಎರಡು ಪರಸ್ಪರ 'ಭಿನ್ನ' ಅನುಭವಗಳನ್ನೇ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಉಬ್ಬುಶಿಲ್ಪದ ಗುಣ ಈ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳಿಗಿವೆ. ಬೆಳಕಿನ ದಿಕ್ಕನಾಧರಿಸಿ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧ ಇಂಚಿನಷ್ಟು ಹೊರಚಾಚಿರುವ ವರ್ಣಮೇಳದ ನೆರಳು ನಿರಂತರ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು, ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ವರ್ಣಸಂಕರಕ್ಕೂ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದ ಉಬ್ಬಿನ ಬಣ್ಣದ ಪ್ರದೇಶದ ನೆರಳು ನೀಲವರ್ಣದ ಸಪೂರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದು ಕೇವಲ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣದ ನೆರಳಲ್ಲ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಳದಿಯ ಪ್ರತಿಫಲನವೂ ಸೇರಿದ್ದು ಹಳದಿಯು ನೀಲಿಯೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಹಸಿರಿನ ವರ್ಣಛಾಯೆಗಳಾಗಿರುವುದು (ಟೋನ್ಸ್) ದೂರಕ್ಕೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಸ್ವತಃ ಬಣ್ಣದ ಪ್ರದೇಶಗಳಾಗಿರುವುದು ಮತ್ತು ಉಬ್ಬುಗೆತ್ತನೆಯಂತಿರುವುದರಿಂದ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ಸಹಜ/ಕೃತಕ ಬೆಳಕನ್ನಾಧರಿಸಿ ಉಂಟಾಗುವ ಅನೈಚ್ಛಿಕ ನೆರಳುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಚಿತ್ರ ಮೈದಾನದ' (ಪಿಕ್ಚರ್ ಫೀಲ್ಡ್) ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಇಂಪಾಷ್ಟೋ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಭೂತ ಲಕ್ಷಣ. ಮುಂದೆ ಓದುವಾಗ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿಗಳು ಹೇಗೆ 'ವರ್ಣದ ಅಂಗಳ'ಗಳಾಗುತ್ತವೆಂದು ಸೂಚಿಸುವಾಗ ಈ ಮೇಲಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಂತರದ ಮಾತು.

೬

ಸಪೂರ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿಯು ಬದಲಾದಾಗ ತಾವಿಚ್ಛಿಸದ ಬೆಳಕಿನಾಟವನ್ನೂ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನೊಳಗಿನ ಜಗತ್ತು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದು ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ತೈಲವರ್ಣದ ತಾತ್ವಿಕ ಅಂತ್ಯದ ನಂತರ, ಅದರ ನಿಶ್ಚಿತ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಿತಿ ಮೀರಿದಾಗ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಗುಣಲಕ್ಷಣವಿದು. ಆದರೆ ಆ ಲಕ್ಷಣವು, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳ ತೈಲವರ್ಣವೆಂಬ ಶಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮದೊಳಗೇ ಕಂಡುಬರುವುದೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ "ಹುಲಿಚಿತ್ರ"ದ ಹುಲಿ ಮಾನವನನ್ನು ಮತ್ತೆ ನಾವು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಂಪಾಲ್ಟೊ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾದ ಕೆಲವು ಆಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಲಾದಂತಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಒಂದು ಉಪಮೆಯನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇಂಪಾಷ್ಟೋ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಲಾಗಿರುವ 'ಹುಲಿವೇಷದವನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಹುಲಿವೇಷದವನು ಹಳದಿ ಏಕವರ್ಣಿಯ

ತೈಲಚಿತ್ರದ ಉಬ್ಬುಗೆತ್ತನೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದಂತಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಮುಖದ ಸಮೀಪದೃಷ್ಟಿ ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆತನನ್ನು 'ಅರ್ಥ' ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವುದಾದರೆ ಹುಲಿವೇಷವು ಆತನಿಗೆ ಒಂದು ಅಂಗಿಯಂತಹ ಮೈಮೇಲಿನ 'ಹೊದಿಕೆ'ಯಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅದು ಆತನ ಚರ್ಮಕ್ಕೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ಎರಡನೇ ಚರ್ಮ. ಆತನನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ತೈಲವರ್ಣವು ಮೂರನೆಯ ಚರ್ಮವೆಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಏಕೆಂದರೆ ಆತ ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿರುವ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತು-ಆಕಾರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ನಮಗೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ಹಿಂದಿರುವ ವರ್ಣಮಯ ದೃಶ್ಯಪರದೆ, ನಮ್ಮ ಮತ್ತು ವೀಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನ ಕಾಣದ ಪರದೆಯನ್ನು ಹರಿದು ಹಾಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ತೈಲವರ್ಣಮಯವಾಗಿರುವುದು ಆತನ ಏಕವರ್ಣಿಯತೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿದೆ. ಆತನನ್ನೂ ಕಟೌಟ್ ಎನ್ನಿಸುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ವೀಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನ ಅಗೋಚರ ಪರದೆಯನ್ನು ಹರಿಯುವ ಆತನ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಒಂದು: ಪರದೆ ಸರಿಸಿ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಚಿತ್ರಜಗತ್ತಿನೊಳಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನ ಅಥವಾ/ಮತ್ತು ಎರಡು: ಸ್ವತಃ ಆತನೇ ಚಿತ್ರಜಗತ್ತಿನಿಂದ ನೈಜಜಗತ್ತಿಗೆ ಧುಮುಕಿಬಿಡುವ ಹುನ್ನಾರು.

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೧೭

ಶುದ್ಧ ಭಾರತೀಯ/ಕನ್ನಡದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಅನುಭವವೊಂದನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಈ ಹಂತದ ಪ್ರತಿ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ಅಥವ ಎರಡು ಮಾನವಾಕಾರಗಳು ಬಯಲು ನಾಟಕಗಳ 'ಸೂತ್ರಧಾರ'ನಂತಹ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಅವು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ರೂಢಿಗತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರದಾರನ ಸ್ವಗತಗಳಿಗೆ (ಸಾಲಿಲೋಕ್) ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಆತ ನಾಟಕದ ಆಂತರ್ಯದ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಕರಗಿಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗಾಗ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ನಾಟಕದ ಓಟದ ಕಡೆಗೆ, ಅದರ 'ನೈಜ'ವೆನಿಸುವ ಮಾಯಾಗುಣದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ತಿಳಿಹೇಳುತ್ತ, ಅದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಲೋಕದಿಂದ ಹೊರಕ್ಕೆಳೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ನೈಜ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗಿರುವ ಕಾಲದೇಶದ ಬಂಧನ 'ಸೂತ್ರಧಾರ'ನಿಗಿಲ್ಲ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಮಾತೇ ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ'ವಾಗಿರುವ ನಮ್ಮ ಲಿಖಿತ ಹಾಗೂ ವಾಚ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವಾಚ್ಯ ಗುಣದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗಸೂಚಿಯೊಂದರ/ಯೊಬ್ಬನ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದುದ್ದೇ. ಮಾತು ಅಭಿನಯ, ದೃಶ್ಯ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿರುವ ಸೂತ್ರಧಾರನು, ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸೋತಿತೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮೈದಾಳಿ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಪ್ರಭಾವಕಾರಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದರ ಬಾಹುಳ್ಯವಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಅವು ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗದ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಇನ್ನಿತರ ನಿಕೃಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಪೂರೈಸಲು, ಆಂತರೀಕವಾಗಿಯೇ ಕೆಲವು ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಾಹುಳ್ಯವಿರುವ ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಸೂತ್ರಧಾರ'ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಮೂಡಿಬರಲು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಒಂದು ಬಲವಾದ ಕಾರಣ.

ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಬೇರೊಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯರಹಿತ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ'ದಲ್ಲಿ (ಇದನ್ನು 'ನಾನ್ ಪರ್ಫಾರ್ಮಿಂಗ್ ವಿಜ್ಯುಯಲ್ ಆರ್ಟ್ಸ್' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ.) ಸೂತ್ರಧಾರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಲ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ನಾನು ವಿವರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಮತ್ತೆ ನೆನಪಿಸುವುದಾದರೆ, ಈ ಮೂರನೆಯ ಹಂತದ ಅವರ ಆಕಾರಗಳು ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ ತಂತ್ರದ್ದು. ಅಂದರೆ, "ಹುಲಿಚಿತ್ರ"ದ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ, ಆತನ ಮುಖದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹಳದಿ ತೈಲವರ್ಣದ ಮೆತ್ತನೆಯ 'ಮೇಲೆ' ಬರೆದಂತಿದೆ -- ಗ್ರಾಫಿಟಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ (ಗೋಡೆ ಬರಹಗಳಂತೆ). ಆತನ ಮೈಮೇಲಿನ ಪಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಬಳಿಯುವಾಗ ಒಂದು ಅಪರೂಪದ - ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾವಿದರು ಹೆಚ್ಚು ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಬಾಧಿಸದ - ಪ್ರಸಂಗ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹುಲಿವೇಷದವನ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೊದಲು ರಚಿಸಿ ನಂತರ ಅದರೊಳಕ್ಕೆ ಹುಲಿವೇಷದವನ 'ಚರ್ಮ'ವನ್ನು ಬಳಿಯಲಾಯಿತೇ? "ಚರ್ಮವನ್ನು ಬಳಿಯಲಾಯಿತೇ' ಎಂದು ಕೇಳುವಾಗ, ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗಿನ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ದೋಷ ಹಾಗೂ ಸಂಕಷ್ಟ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ದೋಷಯುಕ್ತ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದೇ ಇಲ್ಲ. ಹುಲಿವೇಷದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿಜಚರ್ಮದ 'ಮೇಲೆ', ಹುಲಿಚರ್ಮದ ದೃಶ್ಯ ಮೂಡಿಸಲು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಈ ಕೃತಿಗೆ ಆಧಾರವಾದ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರೇ ಸೆರೆಹಿಡಿದ ಫೋಟೋಗಳಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪೈಂಟಿಂಗ್ ಆಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸುವಾಗ "ಕಲಾವಿದ 'ಚರ್ಮ'ದ ದೃಶ್ಯರೂಪವನ್ನು ಬಳಿದರು" ಎಂಬುದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸ್ವಲ್ಪ ತೊಡಕಿನ ಪದಪುಂಜ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಅಪರೂಪದ ಗುಣ ಮತ್ತು ಈ ಕಲಾವಿದ ಕೃತಿ ರಚಿಸುವ ವಿಧಾನದಿಂದಾಗಿ ಇಂತಹ ತೊಡರು ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೈಜವೆನ್ನಿಸುವ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಮೂಡುವುದು ಹಲವಾರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವ ತೆಳು ತೈಲವರ್ಣದ ಹಲವು ಪದರಗಳಿಂದ. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಅರ್ಥದ ಮಾತಿದು. ಅಂದರೆ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಪ್ರತಿ ಇಂಚಿಂಚೂ ಕ್ರಮೇಣ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಅಂತಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮನುಷ್ಯಾಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಿವರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಗಾಢವಾದ ಸಂಬಂಧದೊಂದಿಗೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಜೊಷ್ವಾ ರೆನಾಲ್ಡ್, ಗೇನ್ಸ್ ಬರೋರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾಗ್ವಾದವು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. 'ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಸಬೇಕೆಂದು, ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ನಿಷಿದ್ಧವೆಂದೂ' ಹೆಚ್ಚು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಪಕ್ಷಪಾತಿಯಾದ ರೆನಾಲ್ಡ್ ಹೇಳಿದಾಗ ಆತನಿಗೆ ಸಡ್ಡು ಹೊಡೆದ ಗೇನ್ಸ್ ಬರೋ "ಬಾಯ್ ಇನ್ ಬ್ಲೂ ಜಾಕೆಟ್" ಎಂಬ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿ, ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವು ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆಂದು ಸಾಧಿಸಿದ. ಇಬ್ಬರ ಕಲಹದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಫಲಿತಾಂಶಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಈ ಘಟನೆಯು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೈಜಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

ಆಕಾರ-ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕೊಂಡಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಚಿತ್ರರಚಿಸುವ ವಿಧಾನವು ಈ ನೈಜತೆಯ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಅದರ ಅಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಮುರಿಯುತ್ತದೆ.

ಹುಲಿವೇಷದವನು ರೇಖಾಚಿತ್ರದೊಳಕ್ಕೆ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ತುಂಬುವಾಗ, ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣಗೊಂಡಾಗಲೂ ಅದರ ಸುತ್ತಲಿನ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಬಿಳಿಯದಾಗಿದೆಯೇ, ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಬೈಂಜಟಿನ್ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ ಜೋಡಣೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಈ ಕ್ರಮವು ಹೆಚ್ಚು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಕಲ್ಲುಗಳನ್ನು (ಇದನ್ನು 'ಥೆಸ್ಸೇ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ) ಒಂದರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಒದ್ದೆ ಗಾರೆಗೆ ಒತ್ತುವಾಗ, ಅದೊಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಾಗಿತ್ತು, ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿದ ಹೆನ್ರಿ ಮಥಿಸ್ ಇದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡಾಗಲೂ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆಯ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಆ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯ ಏಸ್ತೆಟಿಕ್ ಅನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರಿಗೆ ಇದೊಂದು ಹೊಸಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣದ ಅನಿವಾರ್ಯ ತಂತ್ರವಾಯಿತು. ಇದನ್ನೆ ಈ ಹಿಂದೆ 'ನಾಟಕದ ಆತಕ್ಕೆ ಸೇರಿಯೂ ಹೊರಗುಳಿಯಬಲ್ಲ, ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ನಡುವೆ ಪುನರಾವರ್ತಿತ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಬಲ್ಲ' ಸೂತ್ರಧಾರನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದು, ಮತ್ತು ಈ ಹೋಲಿಕೆಯು ಕೇವಲ 'ಸಂಕೇತ'ಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿಗಳೊಳಗಿನ ಆಕಾರಗಳ ಮುಖೇನವೇ ಅವರ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಸರಣಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸಪೂರವಾಗಿದ್ದ ಅವರ ಚಿತ್ರಣಶೈಲಿಯು - ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಿಯೇ ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಬದಲಾದಾಗಲೇ ಮೂಲಭೂತ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದ್ದು, ಅವರ ಚಿತ್ರಿತ ಮನುಷ್ಯಾಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ "ಹುಲಿಚಿತ್ರ"ವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಮತ್ತು ನೆಪಮಾಡಿಕೊಂಡು ವಿವರಿಸಲಾಗಿರುವ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲ - ಸಹಜವಾಗಿ ಇವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವಂತಹವು. ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಆಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ 'ಚಿತ್ರಿತ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದವು. ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ, ಚಿತ್ರಣಶೈಲಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದಾಗಿ, ಅಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಕಣ್ಣಿನ ವೀಕ್ಷಣಾಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ 'ಪಲ್ಲಟ'ದ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಬೇಡುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ವಿವರಿಸಿರುವಂತೆ, ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿನ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಆಕೃತಿಗಳು 'ಸೂತ್ರಧಾರ'ರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೆರಡು ಆಕಾರಗಳಿರುವುದು ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಆಕಾರಗಳ ಸಮೂಹವೊಂದರ (ಹಲವಾರು ಮನುಷ್ಯಾಕಾರಗಳಿರುವ) ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯು ಈ 'ಸೂತ್ರಧಾರ'ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ/ಕಲಾನುಭವದ ರೂಢಿಗತ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹೊರಗೂ ಜನಸಮೂಹದೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆವ ಬದುಕನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ನೈಜ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಮೂಡಿಸದಿರುವುದು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ವೈರುಧ್ಯಮಯವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂನ

ಸರಳೀಕೃತ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಗೆ ಇವರು ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಸಾಕ್ಷಿ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ದೃಶ್ಯಭಾಷೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಮುಖೇನವೇ, ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ತಮ್ಮ ಮಾನವಾಕಾರಗಳನ್ನು ಮೆಟಾಫರ್/ಸಂಕೇತವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ನಾನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದೇನೆಂದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ದೃಶ್ಯಕಥನ-ರೂಪಕದಲ್ಲಿನ ಮಾನವರು ಮಾನವರೇ ಅಲ್ಲ, ಅವರೊಂದು 'ರೂಪಕ'!

೮

ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ತಮ್ಮದೇ ಹಳೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಮಾನವಾಕಾರಗಳ ಮುಖೇನವೇ 'ಸೂತ್ರಧಾರ'ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವುದು. 'ಕಲೆಯ ಒಳಗೊಂದು ಕಲೆ'ಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದು. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣದ ಮುಖ್ಯಕಥೆಗಳ ಒಳಗೇ ಬರುವ ಉಪಕಥೆಗಳಂತಹವು ಇವು.

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೧೯

'ಚಿತ್ರಿತ ಜಗತ್ತಿಗೂ ನಿಜ ಜಗತ್ತಿಗೂ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ'ವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ "ನಿರ್ಮಿತಿ'ಯಿದು. ಈ ನಂಬಿಕೆಯು ರೊಲಾಂಡ್ ಬಾರ್ಥ್ ಹೇಳುವ 'ಪಠ್ಯದ (ಇದನ್ನು 'ಚಿತ್ರ'ಎಂದು ಓದಿಕೊಳ್ಳಿ) ಹೊರಗೆ ಪ್ರಪಂಚವಿಲ್ಲ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯೋ ಎಂಬಂತೆ ಈ ಕಲಾವಿದ ಹೊರಗೂ ನೈಜಜಗತ್ತಿನೊಳಗಿನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ, ಈಗಾಗಲೇ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಜಗತ್ತಿನಿಂದಲೂ ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದ್ರವ್ಯವನ್ನು, ಆಕಾರವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವ ರೂಢಿಗತ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನಿಲುವಿದು. ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು.

ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೆನಪಿನಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಆತನ ನೆನಪಿನ ವಿವರವು ಗರಿಷ್ಠವಾಗಿರಲೆಂದು ಆತನನ್ನು ಫೋಟೋ ಮೂಲಕ ದಾಖಲಿಸಿ ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಮ. ಆದರೆ ಮೊದಲೇ ಬೇರೊಂದು 'ಸಂದರ್ಭ'ದಲ್ಲಿ ಅನುಷ್ಠಾನಗೊಂಡಿರುವ 'ಪಿನ್‌ಅಪ್' ಹುಡುಗಿಯರ ಫೋಟೋಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ-ದೃಶ್ಯ-ಸಂಕೇತದ ಸಮಿಶ್ರಣ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಗುರುತಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯ ಭೌತಿಕ ಸ್ಥಿರ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಪ್ರೇಮಿನೊಳಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುವುದು ಮತ್ತೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಕ್ರಮ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳ ಅತ್ಯುತ್ಕಟಾವಸ್ಥೆ ಎನ್ನಿಸಿರುವ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಇವೆಲ್ಲವೂ, ಒಮ್ಮೆಲೇ, ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ನೈಜತೆಯ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿ ಮೂಡಿಬರುವ ಚಿತ್ರಗಳು. ತನ್ಮೂಲಕ ಈ ಕೃತಿಗಳು

ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮವೊಂದರ ಅನುಭವ ಲೋಕವನ್ನು ನಮಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

೧೯೯೭ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈಯಿಯ ಜಹಂಗೀರ್ ಆರ್ಟ್ ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಸರಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ "ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರ" ಬಳಕೆ ವಿಫುಲವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಬರವಣಿಗೆಯ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸೃಜನದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಳಸಿ, ವಿವರಿಸಲಾಗುತ್ತಿರುವ "ಹುಲಿಚಿತ್ರ"ವು ಈ ಸರಣಿಗೇ ಸೇರಿದ್ದೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದನಕಾರಿಯಾದ ನಗ್ನ/ಅರೆನಗ್ನ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ದೇಹಗಳನ್ನು ಸಹಜವೆನಿಸದ ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಳವಡಿಕೆಯು ಆ ಚಿತ್ರಗಳ 'ಸಹಜತೆ'ಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸದೆ ವೀಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಚುಚ್ಚುತ್ತದೆ. ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರು ಕದ್ದುಮುಚ್ಚಿ ನೋಡಬೇಕಾದ 'ಪೀಪ್ ಷೋ'ಗಳ ಬೆಡಗಿಯರು, ಮ್ಯಾಗಜೆನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಲೈಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಈ ಹುಡುಗಿಯರನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಆಳೆತ್ತರಕ್ಕೆ, ಅದೂ ತೈಲವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಸರಾಗವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟವಲ್ಲವೋ ಅಂತಹ 'ದೃಶ್ಯ'ವನ್ನು ಒಂದು ಗಂಭೀರ ಸೃಜನ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಇರಿಸುವ ನಿಷಿದ್ಧ ಚಟುವಟಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಗ್ಯಾಲರಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಯ್ದ ದೃಷ್ಟಿಯ ಆವರಣದೊಳಗೆ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗಲೂ ಅವರನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ 'ಶಿಷ್ಟ-ದೃಷ್ಟಿಯ' ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕಾಗುವ ಒತ್ತಡವು ಈ ಸರಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರನ್ನು ಕದ್ದು ಮುಚ್ಚಿ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ನೋಡುವಾಗ ಅವರು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವ' ಬಗೆಯು ತೀವ್ರವೇಗದ್ದು. ಆ ವೇಗವು ಈ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಧಾನಗತಿಯದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ದೃಷ್ಟಿಯು ಜಾನ್ ಬರ್ಜರ್ ಸೂಚಿಸುವ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ 'ವೀಕ್ಷಿಸುವ' ನಮ್ಮ ಗಮನವು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಬದಲಾಗುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಈ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳು ಸಹಾಯಕಾರಿ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅಸಲಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರುವ ಈ ಹುಡುಗಿಯರು ತಮ್ಮ ಮೈಮೇಲಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೇ ವೀಕ್ಷಕರೇ 'ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ' ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಹ ಭೌತವಸ್ತುವಿನ (ಹೆಣ್ಣಿನ ನಗ್ನ ದೇಹಗಳ) ವೀಕ್ಷಣೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಜೋಡಿ ಕಣ್ಣಿಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ. ಅದೇ ಹುಡುಗಿಯರು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಟಾಬಯಲಾಗುತ್ತಾರೆ. ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ಸಪೂರ ಸುಲಲಿತ ದೇಹಗುಣಗಳನ್ನೂ ಈ ಹುಡುಗಿಯರು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ, ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಹೆಣ್ಣಿನ ನಗ್ನ ದೇಹ ರಚನೆಗಾಗಿ

ತೈಲವರ್ಣದ ಸಪೂರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಒಂದು ಅಲಿಖಿತ ನಿಯಮವಾಗಿತ್ತು. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಿಯಮವು ಮುರಿದು ಬೀಳುತ್ತದೆ.

ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಓದುವಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ 'ಸಾಂಕೇತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದ(ಪರ್ಸಾನಿಫಿಕೇಷನ್ ಆಫ್ ಎ ಬೀಯಿಂಗ್) ಸೂತ್ರಧಾರರು' ಎಂಬ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರೂ ಸಹಾ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ, ವೀಕ್ಷಕರ ಶಿಷ್ಟ-ದೃಷ್ಟಿ ಒಳಗಿನ ಪದರಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ನಿಶಿದ್ಧ ಚಪಲಗಳನ್ನು ಕೆಣಕುವ ತುಂಟ ಸೂತ್ರಧಾರಣಿಯರ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸ್ವತಃ ಖಡಾಖಂಡಿತ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಶಿಷ್ಟ ವೀಕ್ಷಕ/ವಿಮರ್ಶಕ ಕಣ್ಣನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದೊಂದು ಯಾವುದೋ ವಿಶಾಲ ಉದ್ದೇಶವೊಂದರ ಪೂರೈಕೆಗಾಗಿ ರೂಪಿಸಲಾಗಿರುವ 'ಕಲಾತ್ಮಕ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ' ಆಟವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯುವ ತಾಳ್ಮೆಯಿಲ್ಲದ ಒಂದು ವೀಕ್ಷಕ ವರ್ಗವು, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ನಿಜಜೀವನದ-ಬಿಂಬವೇ ಹೌದು ಎಂಬಂತೆ ಈ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.*2* ಅಂತಹ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಮಾಜವಾದದ ಒಲವುಳ್ಳ ಶಿವಪ್ರಸಾದರದ್ದು.

ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಇಂತಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಸಮಾಧಾನವಿರುವುದು. ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಸಮೂಹವು ತೋರಿಕೆಗೆ ನೈಜಚಿತ್ರ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನೆನಪೂ ಸಹ ಸರಳವಾದುದ್ದಲ್ಲ. ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯಾದಷ್ಟೇ ಗಾಢವಾದುದು. ಅಂದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಾಂದ್ರಗೊಂಡಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೋಲುವ' (ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ) ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೇ ಅಂತಹ ಕೃತಿಗೆ, ಅದು ನೆನಪಿಸಿಕೊಡುವ ದೃಶ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಎಲ್ಲ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಬಿಡಬಹುದು. ಇದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ರೂಢಿ. ಯೂರೋಪಿಯನ್ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ಆಲ್ಬರ್ಟಿಯು ಇಟಾಲಿಯನ್ ಮೇರುಕೃತಿ ಸಮೂಹವನ್ನು ಕುರಿತ ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ "ನೈಜಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕಿಟಕಿಯ ಮೂಲಕ ಗೋಚರಿಸುವ ದೃಶ್ಯ" ಎನ್ನುವ ಒಂದು ವೀಕ್ಷಣಾ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನೇ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ್ದಿದೆ. ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮನಂತಹವರ ನೈಜತೆಯಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕನೇ ಒಂದು ಆಳೆತ್ತರದ ಆಯಸ್ಕಾಂತವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ವಸ್ತು-ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಕಬ್ಬಿಣದಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಲಾದಂತಿದ್ದಾರೆ. ಹೇಗೆ ಅವರೆಲ್ಲ/ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ವೀಕ್ಷಕನ ಕಡೆಗೇ ತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅಂತಹ ಒಂದು ಸಂಯೋಜನಾ ಕ್ರಮವು ಕಳೆದ ಒಂದು ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಇನ್ನೂ ಚಾಲನೆಯಲ್ಲಿರುವ ರೂಢಿಗತವಾದ ಶೈಲಿ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಆಲ್ಬರ್ಟಿ-ರವಿವರ್ಮರ ನಡುವಿನ ನೈಜ ದೃಶ್ಯವ್ಯಾಕರಣದ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದಷ್ಟೂ, ಅಷ್ಟೂ ವೀಕ್ಷಣಾಶಕ್ತಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವಿದ್ದೂ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕುವ ಕಡೆಗೇ

ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಸಂಯೋಜನಾತಕ ಜಾಣ್ಮ ಇರುವುದು. ಅಥವ ಇದನ್ನು ರೂಢಿಗತ ನೋಟಕ್ರಮವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಸಮಾಧಾನ'ವೆಂದೂ ಅರ್ಥೈಸಬಹುದು.

ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಸಮೂಹವೇ ವೀಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಾಸ್ತಾQಯಾವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ಅದನ್ನೇ ನಾನು ಈ ಹಿಂದೆ ಆಲ್ಬರ್ಟ್-ರವಿವರ್ಮರ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಿದ್ದು, ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರು ಇಂತಹ ಒಂದು ಚಿರಪರಿಚಿತವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ರಸ್ತೆ ಮತ್ತು ಮನೆಯ ಮುಂದೆ ಬಂದಾಗ ಅವರ ಭಂಗಿ ಹಾಗೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗಿನ ಅವರ ಸಂಬಂಧ ಇವೆರಡೂ ಸಹ ಸಹಜ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೈಜತೆಯ ಗಡಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದಾಗಿತ್ತು.

"ಪೊನ್ನಮ್ಮ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ನೋಡಿ, ತುಂಡು ಒಳಉಡುಪು ಮಾತ್ರ ಧರಿಸಿ ನಿಂತಿರುವ ಬೃಹದಾಕಾರದ ಹೆಣ್ಣಿನ ನೀಲಿ ಪೋಸ್ಟರ್‌ಗೆ ಪೊನ್ನಮ್ಮ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ವಸ್ತ್ರಮಯವಾಗಿರುವ

ಪೊನ್ನಮ್ಮಳ ಮುದಿ ಮುಗ್ಧ ದೇಹಕ್ಕೂ, ನಗ್ನತೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಶಯವುಳ್ಳ ಪೋಸ್ಟರಿನ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಯೌವ್ವನದ ಹೆಣ್ಣಿನ ದೇಹಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿರೋಧಾಭಾಸ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಎರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳ ನಡುವಿನ ವಿರೋಧಾಭಾಸವೆಂದೇನಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ, ಪೊನ್ನಮ್ಮಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವುದು ಗೋಡೆಯ ಮೇಲಿನ ಪೋಸ್ಟ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಕನ್ನಡಿಯೊಳಗಿನ ಬಿಂಬ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ನೋಡಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಪೂರಕ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ವೀಕ್ಷಕನ/ಳ ಲಿಂಗವನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಸಿಕತೆಯನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯು ಕೆಣಕುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಪೊನ್ನಮ್ಮ ತನ್ನ ಹಿಂದೆ ಇರುವುದೇನೆಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹಿಂದಿರುಗಿ ನೋಡಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಆಕೆ ಆ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಏಕೆಂದರೆ ಮೊದಲಿಗೆ ೧೯೯೭ರಲ್ಲಿ ಪೊನ್ನಮ್ಮ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಕುಳಿತಾಗ (ಹಾಗೆ ಮೊದಲು ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ) ಆಕೆಯ ಹಿಂದೆ ಆ ಅರೆನಗ್ನ ದೇಹವಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ, ಮೊದಲು ಆ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ಅಂಗಡಿಯೊಳಗೆ ನಿಂತ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರು. ಇದೊಂದು ಅಕ್ಷರಶಃ/ಭಾಗಶಃ ಪುನರ್ ಚಿತ್ರಿಸಲಾದ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್. ಈ ರೀತಿ ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಜಾಯಮಾನವೂ ಒಂದು ಅಪರೂಪದ ನಿರ್ಧಾರ. ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆನಂತರ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಅಂಗಡಿಯ ಬಾಗಿಲಿಗೆ

ಗೋಡೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಅದರ ಮೇಲೆ ನಗ್ನ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪೋಸ್ಟರ್ ಬರೆದರು. ನಗರಗಳಲ್ಲಾಗುವಷ್ಟು ಶೀಘ್ರಗತಿಯಲ್ಲಲ್ಲದೆ ತೀರ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಟೌನ್‌ಗಳಲ್ಲಿನ ಮನೆಮಠಗಳು ಬದಲಾವಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ನವೀಕರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೈಜವೆನಿಸುತ್ತಲೇ ಈ ಬಗೆಯ ಸೌಂದರ್ಯೇತರ 'ಬಯಕೆ'ಗಳು ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ದಶಕಗಳ ನಂತರ ಜನ ಊರುಗಳಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬಂದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ರಸ್ತೆಗಳು, ಮನೆ, ಜನಜಂಗುಳಿಯ ಬದಲಾವಣೆ, ಮನುಷ್ಯರು, ಮತ್ತವರ ಸ್ನೇಹದ ಕೊಂಡಿಗೆ ಕುಂದುಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ರೀತಿ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರು ಸಹಜವೆನ್ನಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಆತುಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದರೂ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ 'ಕೊಲಾಜ್' ಗುಣದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನೈಜವೆಂದು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ, ಆ ಹುಡುಗಿಯರು ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ಲೈಲಾ" ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ) ಅಲ್ಲಿ ಇರಬಾರದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಆ ಆಕಾರಗಳ ನಗ್ನತೆಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಾಗ ಅವುಗಳಿಗೆ ನೀಡಲಾಗಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ನಮ್ಮ ನಿಗೂಢ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು “ಬಯಲುಗೊಳಿಸಿದಂತೆಯೂ' ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸ್ಥಳಾವಕಾಶದ ನಡುವಿನ ಸ್ಥಳಪಲ್ಲಟದ ಘರ್ಷಣೆಯು ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಕೂಡುಕುಟುಂಬ ಎಂಬ ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಂಸಾರದ ಬಂಧವು ಕ್ರಮೇಣ ನ್ಯೂಕ್ಲಿಯಸ್ ಫ್ಯಾಮಿಲಿ ಎಂಬ ಸಣ್ಣ ಕುಟುಂಬಗಳಾಗಿ ಹೊಳಾಗುತ್ತಿದ್ದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ, ಈ ಇದೇ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅಂತಹ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸ್ಪರ್ಶ ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಕಾಕತಾಳೀಯ ಸಂಬಂಧವೇನಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಇದೊಂದು ಎಡಪಂಥೀಯ ಒಲವಿನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಗಳು ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಇಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಲೀಷೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕೃತಿಸಮೂಹದ ಭೂಪಟದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದಿ ಒಲವು; ನೈಜತೆಗೊಂದು ಮುಸುಗಿದ ಗುದ್ದು; ನಿಕೃಷ್ಟಗೊಂಡ ಕೆಲವು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಪುನರ್ ಬಳಕೆ ಮುಂತಾದ ನಾಲ್ಕಾರು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಬೆಲೆಯುಂಟು.

"ಪೊನ್ನಮ್ಮ" ಮತ್ತು "ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರ 'ನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಮೇಲಿನ ವಿಷಯವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ನಗರೀಕರಣದ' ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು ಸೂಚಿಸಿದರೂ ಸಹ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನೊಳಗಣ ಆಕಾರಗಳ ಸೂತ್ರಧಾರಿತ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ರೂಪಾಂತರ ಮತ್ತು ಅವುಗಳೊಂದಿಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹದ ಕಣ್ಣಿನ ನೋಟವನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಹಭಾಗಿತ್ವವು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳೊಳಗೆ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಕಾವಲುಗಾಯುವ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ (ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದು) ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಕೃತಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಕೆ ನೀಡುವ ಔದಾರ್ಯ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೨೨

ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ನೈಜತೈಲವರ್ಣದ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಎಂದು ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತವಾದ, ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬೆಲೆಯಿರುವ 'ನಿರ್ಮಿತಿ'. ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಭಾವಿಸಿರುವಂತೆ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ 'ಒಳಗಿನ' ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವ 'ಕಣ್ಣು', ಕೇವಲ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗದು. ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕಾರು ಶತಕದಾದ್ಯಂತ ಮೂಡಿಬಂದುದನ್ನೆಲ್ಲ 'ನೈಜ'ವೆಂದು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವುಗಳ ನಡುವಿನ ಪರಸ್ಪರ ಅಗಾಧವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಹಾಗೂ ಭಿನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಐರೋಪ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು 'ಒಂದು' ಎಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾವಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದು. ಈ ಚರ್ಚೆ ಬೇರೆಯೇ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣವಾದರೂ ಸಹ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅವರ ವೀಕ್ಷಕವರ್ಗದ ನಡುವಿನ ಮುಖ್ಯಕೊಂಡಿಯಿದು, ಮತ್ತು ಈ ಕೊಂಡಿಯನ್ನೇ ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೀಡು ಮಾಡುತ್ತಾರ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್,

ಅದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಭಾರತೀಯ ನೈಜ ದೃಶ್ಯಕರಣದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ಕ್ರಮೇಣ ಅದರೊಳಗಿನಿಂದಲೇ' ಅದರ ವಿರುದ್ಧಾರ್ಥ, ವಿರುದ್ಧ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸತೊಡಗಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹೆಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಒಂದು ತರಹದ ನೈಜವಲ್ಲದ ಕೊಲಾಜ್ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಇದು ಒಂದು ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ, ವೈರುಧ್ಯವೇ ಜೀವಸತ್ವವೆನಿಸುವ ಕೊಲಾಜ್. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪಶ್ಚಿಮ ಘಟ್ಟಗಳ, ಹಾಸನ, ಸಕಲೇಶಪುರ ಇತ್ಯಾದಿ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಜನಜೀವನದ ನೈಜ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಮುಂಚಿನ ಕೃತಿಗಳು ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರ ಅಳವಡಿಕೆಯು ಎಂತಹ ರೂಪಾಂತರವೆಂದರೆ ಅವುಗಳು ಕೇವಲ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಷ್ಟೇ, ಗೊತ್ತಿರುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಕೊಲಾಜ್ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಹೊಸಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿಯಿದು. ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಕಾಣದ, ಕೇಳದುದ್ಯಾವುದೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸದ ಸಂದರ್ಭವೊಂದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸಲ್ಲುವವರಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದರು. ಗೊತ್ತಿರುವ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಭವವು ಕ್ರಮೇಣ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾಗಲಾರದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಬದಲಾದುದೂ, ಅದೂ ಗೊತ್ತಿರುವ ಜಗದ 'ನೆನಪಿನೊಂದಿಗೇ' ಹಾಗಾದುದನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಲೇಟ್-ಮಾಡರ್ನ್ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ 'ಬೈನರಿ ಅಪೋಸಿಷನ್' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ಸಂಗ್ರಹರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನೈಜತೆಗೂ, ಕೊಲಾಜ್ ದೃಶ್ಯಾಂಶಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದ್ವೇಷವು, ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ ತಿಳಿದವರಿಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅರಿವಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕಥಾನಕವೊಂದರ ಎಳೆಯನ್ನು ಮುರಿಯದಂತೆ ನೈಜತೆ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟರೆ ಅದನ್ನು ಛೇದಿಸುವುದೇ ಕೊಲಾಜ್-ಕಥಾನಕದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯ ಹಾಗೂ ದಲಿತ ಚಳುವಳಿಗಳು ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ಒಂದು

ಎಳೆಯಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು ನಂತರ ಹಲವು ಕವಲುಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗೀಕರಣಗೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಅದೇ ಕಾಲದ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದೇ ಎಳೆಯ ದೃಶ್ಯಾನುಭವದಿಂದ ಹಲವು ಕವಲುಗಳುಳ್ಳ ಕೊಲಾಜ್ ರೀತಿಗೆ ವಿಭಾಗಗೊಂಡುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈ ವಿಷಯವು ಮತ್ತೊಂದು ಬೇರೆಯದೇ ವಿವರಪೂರ್ಣ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೇಡುತ್ತದೆ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವೈಮನಸ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಸಾಧನವಷ್ಟೇ. ತನ್ಮೂಲಕ ನೈಜ ದೃಶ್ಯಕರಣದ ವ್ಯಾಕರಣದ ಪುನರ್ ರಚನೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಸಮೂಹ. ಇಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು -ಕೇವಲ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವ, ಕೇವಲ ಚಿತ್ರಾಂಶಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹೊರಗಿನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು (ಸಾಮಾಜಿಕ, ವ್ಯಕ್ತ, ಅವ್ಯಕ್ತ) ಪರಿಗಣಿಸದ ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಣಗಳಿಂದ ಬದಲಾಯಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಹಾಗೂ ಒತ್ತಡವಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳು, ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಆಧುನಿಕವಾದ, ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹೆಜಿಮೋನಿಕ್ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ

ಭಿನ್ನವಾದ ಕೃತಿಗಳು. ಅನುಭವ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ನೀಡುವ ನೆಲಾಕೃತಿಯ ("ಅರ್ಥ್‌ವರ್ಕ್") ವೈಯಕ್ತಿಕೃತ ಅನುಭವವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ ಈ ಕೃತಿಗಳು. ಅದನ್ನು ಶಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ಕೇವಲ ಹೊರಗಿನ ಭಿನ್ನ ಜಗತ್ತುಗಳ ಆಕಾರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಬೆರೆಸುವುದಿಲ್ಲ. ತೊಗಲುಬೊಂಬೆಯಾಕಾರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ನೈಜ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಕಲ್ಪಿತ ಜಗತ್ತನ್ನು ಬೆರೆಸುವ ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯವಾದ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಕೇವಲ ಕಣ್ಣುಗಳು ಸಾಲದಾಗುತ್ತವೆ. ಕೇವಲ ಕಣ್ಣಿನ ದೃಷ್ಟಿಗಷ್ಟೇ ಆಹಾರವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕೃತಿರಚನೆಯ ಕಾಲವು - ವಾದಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ - ಶುದ್ಧ ಈಸಲ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್ ಮುಖಾಂತರವೇ. ಅದಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನ/ಹೆಚ್ಚಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಸಾಧನೆ. 'ನೈಜಲೋಕದ ಎಲ್ಲ ಮೂಲೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸದೆಯೇ ಅದನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಲಾಗಿದೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಕೃತಿ ಸಮೂಹವು ಒಂದು ನಿಚ್ಚಳ ಸಾಕ್ಷಿ ಕೂಡ.

೬

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಸಾಂದ್ರವಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರನ್ನು, ಬೇರೊಂದು

ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಈಸಲ್ ನೈಜ ಚಿತ್ರಗಳೊಳಕ್ಕೆ ಆ ಹುಡುಗಿಯರು ತರಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ವಿಚ್ಛಿದ್ರಕಾರಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅರಿವಿನೊಂದಿಗೇ ಒಳಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು.

ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅಪೂರ್ಣ ಅವಸ್ಥೆ. ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ ನಾಟಕ ನಡೆಯುವಾಗಲಷ್ಟೇ 'ಚಲನಶೀಲವಾಗಿದ್ದು' ಈ ಗೊಂಬೆಗಳು, ಇನ್ನಿತರ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರ/ಅಪೂರ್ಣ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಬರದ ಸಮಯದಲ್ಲಿರುವ ಸಿನಿಮಾ ರೀಲಿನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಹಾಗೆ. ಆದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವೀಕ್ಷಕ-ಕಲಾಕೃತಿಯ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೇರ್ಪಡೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರು ಈಸಲ್ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ನೀಡಲು ಆರಂಭಿಸಿದ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು, ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಒಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಐವತ್ತರ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿರುವ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಈಚಿನ ದಿನಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳದ್ದೇ ಆಧಿಪತ್ಯ.

ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳ ಒಳಗೆ ತೊಗಲು-ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಥಮತಃ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸನ್ನು ನೋಡುವ ರೂಢಿಗತ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ವಿನೋದಮಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ಮೂರನೆ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಒಮ್ಮೆಲೆ ವೀಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ತಲೆಯನ್ನು ಸಮಯಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬದಲಿಗೆ ಅಡ್ಡಡ್ಡ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ/ಳೆ. ಮೇಲಿನಿಂದ ಬೀಳುತ್ತಿರುವಂಥ, ಅಡ್ಡಲಾದ, ತಲೆಕೆಳಗಾದ ತೊಗಲು-ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೋಡಿಕಣ್ಣನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನ 'ಮೇಲೆ' 'ಕೆಳಗೆ' ಎಂಬ ಗುರುತ್ವದ ಅಂಶಗಳು ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದು ಭೌತಿಕವಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಚಿಕಿತ್ಸಕ ಕ್ರಮ.

"ದ ಚೇರ್" ಎಂಬ ಇಂತಹ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ, ಎಡಕ್ಕೆ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಸೈನಿಕನ ತೊಗಲುಚಿತ್ರವೊಂದು ಕುದುರೆಯನ್ನೇರಿ, ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಎಡ-ಎತ್ತರದ ಫ್ರೇಮಿನ ಮೇಲೆಯೇ, ಅದೊಂದು ದಾರಿಯೋ ಎಂಬಂತೆ “ನಡೆದು' ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಫ್ರಿಕನ್ ತೊಗಲುಚಿತ್ರವೊಂದು ತಲಕೆಳಗಾಗಿಯೇ ಮುಖವಾಡವೊಂದನ್ನು ಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಂಡು 'ಕುಳಿತುಬಿಟ್ಟಿದೆ', ತ್ರಿಶಂಕುವಿನಂತೆ. ಬಲಕ್ಕೆ ಮೈಸೂರಿನ ಸೈನಿಕನ ತೊಗಲು-ಚಿತ್ರ ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೇರಿ 'ಇಳಿದು' ಬರುತ್ತಿದೆ. ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳು ಕುರ್ಚಿಯೊಂದರ ಮೇಲೆ ಮಂಡಿಯೂರಿ, ಪೃಷ್ಠವನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿ ಬಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೊಂದು ಬಗೆಯ 'ಗಡಿಯಾರದ ಮುಳ್ಳು ಚಲಿಸುವ ದಿಕ್ಕಿನ (ಕ್ಲಾಕ್‌ವೈಸ್) ಚಲನೆ' ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೇವಲ 'ಆಕಾರಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ಚಲನೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಈ ಹುಡುಗಿಯ ಆಕಾರವು ಹೆಚ್ಚು

'ಇಂದ್ರಿಯಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಬಲ್ಲಳು' ಹಾಗೂ 'ಫೋಟೋವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ನೈಜ ಹುಡುಗಿ' ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಂದಾಗಿ, ಹೋಲಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ನೈಜವೆನ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇತರ ಮೂರು ಆಕಾರಗಳು 'ನೈಜ' ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ, ಛಾಯಾಗ್ರಹಣದ ಮೂಲಕ ಹಾದು, ನಮ್ಮದೃಷ್ಟಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಿದಂತಹವಲ್ಲ. ಅವರು ಎಂದೆಂದಿಗೂ "ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಜಗತ್ತಿನವರು', ನಿರಂತರವಾಗಿ 'ಕಲ್ಪಿತ ಜಗತ್ತಿಗೇ' ಸೇರಿದವರು. ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ "ಪದ್ಮ" ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಜಜೀವನದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದಿರುವ ಪದಳು ಬಾಗಿಲಿಗೆ 'ಒರಗಿ ನಿಂತಿದ್ದರೂ' ಸಹ, ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಮಲಗಿದಂತೆ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಸಹ, ಆಕೆಯೇ ನಿಜವಾದವಳು. ಆಕೆಯ ಎಡ-ಬಲಕ್ಕೆ ಕೆಳಗಿರುವ ಸೂಪ- ಗರ್ಲ್ ಆಕಾರಗಳು ಕಲ್ಪಿತ ಜಗತ್ತಿನವರು ಎನ್ನಿಸದಿರದು.

'ಬೈನರಿ ಆಪೋಸಿಷನ್ಸ್' ಎಂಬ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ತಂತ್ರದ ಪದದ ಅರ್ಥವು ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಳೆದುಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಎರಡು ಅಥವ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವೈರುಧ್ಯಮಯ ಜಗತ್ತಿನ ಮಿಶ್ರಣವಾಗುವಲ್ಲಿ (ಎಕ್ಲಕ್ಟಿಕ್) ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಮಿಕ್ ಪ್ರಪಂಚದ ಸೂಪರ್‌ಗರ್ಲ್, ನೈಜ ಜಗದ ಪದ್ಮ ಶಿವಪ್ರಸಾದರದೇ ಹಳೆಯ ಕೃತಿಗಳ ಪಾರ್ವತಿ, ಹುಲಿವೇಷದವ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಒಂದೇ ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದ್ದಾರೆ -- ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲೆಕ್ಟಿಕ್ ಮಿಶ್ರಣವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ನೈಜ, ಕಲ್ಪಿತ ಎಂದು ಯಾವ ಎರಡು ರೂಪಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರಂತರವಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಲವು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು, ಅದರ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಕಲ್ಪಿತ ನೈಜತೆ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಬೆರೆಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದನಿರುವುದು ಅಪರೂಪ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಂತೂ ಇದು ಇನ್ನೂ ಅಪರೂಪ.

ಇನ್ನಿತರ ಎಷ್ಟೋ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಪಾರ್ವತಿ, ಪದ್ಮ ಹುಲಿವೇಷದವರನ್ನು ನಮ್ಮ ಜಗತ್ತಿನವರೆಂದು, ಅವರನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ತೊಗಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗದ ಒಂದು ಮನಸ್ಸಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ತೊಗಲುಚಿತ್ರಗಳು ಯಾವ ಜಗತ್ತಿನವು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲೂ ಉಪವಿಭಜನೆ ಮಾಡುವಾಗ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ-ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತೊಗಲುಚಿತ್ರಗಳೆಂಬ ವಿಭಾಗೀಕರಣವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ, ವಸಾಹತು-ವಸಾಹತೋತ್ತರ, ಆಧುನಿಕಪೂರ್ವ-ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಂಬ ಅನೇಕ ಕಲಾತ್ಮಕ/ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ಮೃತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿನ ಮನಸ್ಸಿನಾಳಕ್ಕೆ ದಾಳಿಯಿಡುತ್ತವೆ. (ಲಿಯೊ ಸ್ಟೆನ್‌ಬರ್ಗ್ ಹೇಳುವಂತೆ 'ದ ಐ ಆಫ್ ದಿ ಮೈಂಡ್' ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ನೋಡುವ ಕ್ರಮವಿದು.) ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಕಾಣುವ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಹಳೆಯ ಚಿತ್ರಗಳ ನೆನಪಿನೊಂದಿಗೆ ಅವುಗಳು ಮೂಡಿ ಬಂದ ಪರಿಸರದ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆನಪಿನ' (ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯ) ವಿಶಾಲತೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವರಿಗೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ದೃಶ್ಯಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಒಂದು ಅಗಣಿತ ಗಣಿ.

ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ಕಣ್ಣಿನ ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ನಿಜವಾದರೂ ಸಹ ಅವರ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳು ಕೇವಲ ಈಸಲ್ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ.

'ತೊಗಲುಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನಲ್ಲಿ ತೇಲುವಂತೆ ಕಾಣುವುದು' ಕ್ಯಾನ್ವಾಸನ್ನು ನೋಡುವ ರೂಢಿಗತ ಕ್ರಮದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಭಾವನೆ. ಆದರೆ ಅಸಲಿ ತೊಗಲುಬೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಪಂಚೆಯ ಹಿಂದೆ ಬೊಂಬೆಯು ತೇಲುವುದು, ಚಲಿಸುವುದು ಅದರ 'ಅಸಲಿ ನಿಲುವು' ಕೂಡ. ಅಂದರೆ ಈ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನಲ್ಲಿ ತೊಗಲುಬೊಂಬೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಅದರ ಅಸಲಿ ಆಟ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿನ ಅದರ ಪಾತ್ರ ಪರಸ್ಪರ ಘರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಕಣ್ಣಿನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಭೂತಕಾಲದ 'ನಾಸ್ಟಾಲಿಕ್ ನೆನಪು' (ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ನೆನಪು) ಹಾಗೂ ವರ್ತಮಾನದ ಗೋಚರಿತ ದೃಶ್ಯ (ತೈಲವರ್ಣದ ತೊಗಲು ಚಿತ್ರ) ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪ್ರಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ತೊಗಲುಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಅದು ನಿರಂತರವಾಗಿ 'ನೆನಪಿಸುವ' ಅಸಲಿ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಬೆಳಕಿನಿಂದುಂಟಾದುದು. ಅಸಲಿ ಆಟದಲ್ಲಿ ಪಂಜಿನ ಬೆಳಕು ಈ

ತೊಗಲಿನ ಆಕಾರದ ಮೂಲಕ ಹಾಯ್ದು ಅದರ ಮುಂದಿರುವ ಬಿಳಿ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಲೈಡ್ ಬಿಂಬವನ್ನು ಹಾಯಿಸಿದಂತೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಕಾಣುವ ಕ್ಷಣಿಕ ಬಿಂಬವೊ, ಸತ್ಯವೋ; ಅದು ಮೂಡಲು ಕಾರಣವಾದ ಮೂಲ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ 'ಅಸಲಿಯೋ' ಎಂಬುದೊಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ. ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಈ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿವೆ.

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ಈ ಬೊಂಬೆಯ ಮೂಲಕ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ರೂಢಿಗತವಲ್ಲದ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುವಂತೆ ಉತ್ತೇಜಿಸಿದಂತಾಯಿತು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ತನ್ನ ಮೂಲಕ ಬೆಳಕನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗೊಂಬೆಯು, ಈಗ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳಲ್ಲಿ ತಾನು ರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ತೈಲವರ್ಣದ 'ಮೇಲೆ' ಬೆಳಕನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಇಂಥ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಇರುವ ಗ್ಯಾಲರಿಯ ಬೆಳಕಿನ ಏರಿಳಿತದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ವೀಕ್ಷಕನು ಅದನ್ನು ನೋಡುವ ಹತ್ತಿರ/ದೂರ ಅಂತರವನ್ನಾಧರಿಸಿಯೇ, ಅದರ ರೂಪವು ಅಯೋಮಯವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅಯೋಮಯ ಗುಣವೇ ಈ ಹಿಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾದ ಸೂತ್ರಧಾರನ/ಳ ಗುಣವು ಕೂಡ. ಆತ/ಆಕೆ ಒಂದು ಕಥಾನಕವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಕೆಟಲಿಸ್ಟ್ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆತ ತನ್ನದೇ ತರ್ಕದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ದೃಶ್ಯಕಥನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಬಿಡಬಲ್ಲ.

ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರು ಹಾಗೂ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ ಆಕಾರಗಳು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಒಂದು ವಾಚ್ಯಕಥನ, ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿ, ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ, ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಮತ್ತು ಈಸಲ್ ಚಿತ್ರ - ಇನ್ನೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿ, ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದಲೇ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೊಂದಿದೆ. 'ವೀಕ್ಷಕರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಅಂಗಳವನ್ನು - ಕೇವಲ ದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರವೇಶಿಕೆಯಿಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ - ದೈಹಿಕವಾಗಿಯೂ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತಾಗಬೇಕು. ತನ್ಮೂಲಕ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಸತ್ಯವಾದ ಜನಸಮೂಹದ ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಳುವಳಿಯ ಅನುಭವವು, ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಕಲಾವಿದನಾದ ಸಮಾಜವಾದಿಯೊಬ್ಬ ಘೋಷಣೆಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನು, ಅರ್ಥವನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭವವೊಂದನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು. ಈ ಅಂಶಗಳು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕೃತಿಗಳ ಸತ್ವವೆನ್ನಬಹುದು.

ದೃಶ್ಯೀಕರಣದ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ಕೋನದಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ತೊಗಲುಚಿತ್ರಗಳ ಕೃತಿಸಮೂಹವು ವೀಕ್ಷಕನ ಮಾನಸಿಕ ಗುರುತ್ವವನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕುತ್ತದೆ. ಅನುಭವದ ಅತೀತತೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಈ ಬಗೆಯ ಗುರುತ್ವ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರ-ಶಿಲ್ಪಗಳಲಲ್ಲದೆ, ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಕಲಾರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಗುರುತ್ವರಹಿತ ಗುಣ ಕಂಡುಬರಬಲ್ಲದು. ದೇವಾಲಯ, ಚರ್ಚ್ ಮುಂತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ವಿಫುಲವಾಗಿರುವ ಸೀಲಿಂಗ್-ಮ್ಯೂರಲ್‌ಗಳ (ಮೇಲ್ಚಾವಣಿಯ ಚಿತ್ರ) ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು, ಕತ್ತು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಎತ್ತುವಂತಹ ಸರಳ ದೈಹಿಕ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಗುರುತ್ವ ನಾಶದ ಅಂಶ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ 'ನೈಜಜಗತ್ತನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಮೇಲ್ಚಾವಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಮಿಕಂಜಲೋವಿನ 'ಜೆನಿಸಸ್ ಆಫ್ ಅರ್ಥ್", ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿ ಮುಖರ್ಜಿಯ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಮೇಲ್ಚಾವಣಿಯ ಮ್ಯೂರಲ್, ಇತ್ಯಾದಿ) ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತ ಜಿಯಾಮಿಟ್ರಿ ಆಕಾರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅಥವ ಇದು ಆಕಾಶ, ಇದು ಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಯವಾಗುವಂತಹ ಆದಿಭೌತಿಕ ಅನುಭವ ನೀಡುವ 'ಜೆನಿಸಸ್ ಆಫ್ ಅರ್ಥ್' ಅಥವ ಒಂದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಜನ ಸಮೂಹದ ಇತಿಹಾಸದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಂತೆ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ನೈಜ-ಸ್ಥಳಾವಕಾಶದ 'ಸ್ಥಾನ ಪಲ್ಲಟವೂ' ಹೌದು.

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೧೬

ಆದರೆ ತೊಗಲುಬೊಂಬೆ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಂಯೋಜನಾ ಚಾತುರ್ಯದ ಆಧಾರದ ಮೂಲಕ, ಅದೂ ಈಸಲ್ ಚಿತ್ರಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ವೀಕ್ಷಕರ ಈ ಆದಿಭೌತಿಕ ಅನುಭವ, ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯು ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನೈಜತೆಯ ಹೊರಗಿರುವ ದೃಶ್ಯ, ನೆನಪು, ನಾಸ್ಟಾಲ್ಡಿಯಾ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲವೂ, (ಅಂದರೆ ಭೂತಕಾಲವೆಲ್ಲವೂ) ಸಂಗ್ರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿನ ತಾರ್ಕಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ (ಈಸಲ್ ಚಿತ್ರವು ತಾರ್ಕಿಕ ಯುಗದ ಶಿಶು) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವುದು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಧನೆ.

ಪ ರಿ ಸ ಮಾ ಪ್ತಿ

ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಿರುವ ಕಲಾವಿದ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಕಲಾ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಗ್ರಹರೂಪದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಥವ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿಯಾಗಲೀ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷದ ಅವರ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಪಕ್ಷಿನೋಟವೂ ಸಹ ಅಸಾಧ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಕುರಿತಾದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷಿನೋಟವೂ' ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ ನಂಬಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಚಿಂತಿಸುವುದಾದರೆ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರನ್ನು (ಅಂತೆಯೇ ಯಾವುದೇ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಕುರಿತ ಯಾವುದೇ ಮಾಹಿತಿಯು ಒಂದು ನಿರ್ಮಿತಿ (ಕನ್‌ಸ್ಟಕ್ಸ್) ಆಗುತ್ತದೆಯಷ್ಟೇ. ಈ ರೀತಿಯ ಹಲವು ನಿರ್ಮಿತಿಗಳೂ ಸಾಧ್ಯ. ಮಾಹಿತಿ ನೀಡುವ ನಿರ್ಮಿತಿಗಿಂತಲೂ ಅದರೊಂದಿಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಬೆಸುಗೆ ಉತ್ತಮ. ಈ ಪುಸ್ತಕ ಅಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ,

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಈ ಬರಹದ ತಿರುಳನ್ನು ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ತೈಲವರ್ಣದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಮುಖಾಂತರ ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ಅದಕ್ಕೊಂದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಸ್ವ-ವಿಮರ್ಶಕ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಹಂತದವರೆವಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ, ಅಸಲಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೈಲವರ್ಣವು, ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಮುನ್ನ ಹೇಗೆ ಏಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತೋ ಅದೇ 'ನೈಜತೆ'ಯ ಆವರಣದೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ರಮೇಣ -- ಈ ಮುನ್ನ ವಿವರಿಸಲಾದ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹಾಗೂ ಮೂರನೇ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿನ ತೈಲವರ್ಣದ ಬಳಕೆಯ ಕ್ರಮವು ಬದಲಾಗತೊಡಗಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸೌಂದರ್ಯಾತೀತವಾದುದು. ಕೇವಲ ಶುದ್ಧ ಸೇಂದ್ರೀಯ (ಸನ್ಮುಯಲ್) ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸಿದರೂ ಸಹ ಈ ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ ತಂತ್ರವು ರೂಢಿಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದ (ಶಿವಪ್ರಸಾದರದ್ದೇ ಹಳೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ) 'ದೃಶ್ಯ-ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುತ್ತವೆ. ದೃಶ್ಯಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನವು ಕ್ಷೀಣವಾಗಿರುವ ಜನಸಮೂಹಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿರುವ ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯು (ಈ ತಂತ್ರದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ) ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜನಾಕರ್ಷಕ ಗುಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಈ ಜನಾಕರ್ಷಕ ಗುಣವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ದೃಶ್ಯದಾರಿದ್ರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಬಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಜಗತ್ತನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಗದ ಕ್ಲೀಷಾತ್ಮ 'ಗುಣ'. ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಷ್ಟೋ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಊರ್ಧ್ವ ಮುಖವಿದೆ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಇಂತಹ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳು

ಒರಟು ಮೈವಳಿಕೆ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಮಿತಿಗೊಂಡ ಅನುಭವ ನೀಡಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಬದಲಿಗೆ ಒರಟಾದ, ಅಪೂರ್ಣವಾದ, ಭಿತ್ತನೆಯ ಮುಂಚಿನ ಉತ್ತಿದ ನೆಲದಂತಹ ಉಬ್ಬುಗೆತ್ತನೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ವೀಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಚಿತ್ರಿತ 'ಆಕಾರ'ಗಳಿದ್ದಾಗಲೂ (ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರು, ತೊಗಲುಬೊಂಬೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಸಹ ಈ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅನುಭವದಿಂದ ವೀಕ್ಷಕ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ಜೀವಿಸಿರುವ ಕಲೆಯ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಪೂರ ಚಿತ್ರಣಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆಯಿದ್ದಾಗಲೂ ಅವರು ಅದನ್ನು ತೊರೆದು ಕಡಿಮೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಶೈಲಿಗೆ ಬದಲಾಗಿರುವು, ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಸಾಕ್ಷಿಯಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಭವದೊಂದಿಗೇ, ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಮೇಲೆ ಈ ಬಗೆಯ ತೈಲದ ಬಳಕೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಮೂಡಿರುವ ಆಕಾರಗಳು ನೀಡುವ 'ಅರ್ಥ'ದ ಅನುಭವವು ಸೇರಿಯಷ್ಟೇ ಒಂದು ಒಟ್ಟಾರೆ ದೃಶ್ಯಾರ್ಥ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಈ ಬಗೆಯ ಸಮಗ್ರತೆಯ ದೃಶ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ದೃಶ್ಯ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆ ಇರುವುದು.

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೧೭

ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ 'ರೀತಿ' (ಶೈಲಿಯಲ್ಲ!) ಇದಾದರೆ ಎರಡು ಹಾಗೂ ಮೂರನೇ ಹಂತದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರು ಹಾಗೂ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳ ಆಯ್ಕೆಯು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಹುಡುಗಿಯರನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿಯೇ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ, ಸೌಂದರ್ಯೇತರ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನೋಟವನ್ನು ಸಾಮೂಹಿಕ ವೀಕ್ಷಣಾಕ್ರಮದ ಪರಿಧಿಗೆ ಎಳೆತಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ರೂಢಿಗತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಹಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಮ. ಇದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ದಿನನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮದೇಹಗಳನ್ನು ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಬಚ್ಚಲು ಮನೆ ಮತ್ತು ಮಲಗುವ ಕೋಣೆಯಂತಹ ಕಡೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೈಹಿಕ ಭಂಗಿಗಳಿಗೆ ಇತರರ ಕಣ್ಣುಗಳ, ನೋಟದ ಆವರಣವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಗುಂಪು ಜನರೆದುರು, ಅವರ ಗಮನ ಸೆಳೆದು ಅವರೊಂದಿಗೆ ಒಡನಾಡುವಾಗ, ಕ್ಯಾಮೆರವೊಂದು ನಮ್ಮನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಸಿರುವಾಗ, ನಮ್ಮಮೈಯೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮನಿಲುವು, ಮಾತು, ಸಂಜ್ಞೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ – ನಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಅದುಮಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವ ಇದ್, ಈಗೋ ಮತ್ತು ಸೂಪರ್-ಇಗೋಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಈ ತರಹದ ವಿಭಿನ್ನ ನಡವಳಿಕೆಯ ಕ್ರಮಗಳೇ. ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರನ್ನು ಬೃಹದಾಕಾರದಲ್ಲಿ, ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಇದೇ ಇದ್, ಈಗೋ ಹಾಗೂ ಸೂಪರ್ ಈಗೋವನ್ನು ಬೆಸೆದುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಬಚ್ಚಲು ಮನೆಯಲ್ಲಿನ

ಒಬ್ಬನ/ಳ ಏಕಾಂತದ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಊರ ಮುಂದಿನ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಭಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಧುತ್ತನೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ ಆಗುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಶಾಕ್ ಈ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ, ಗ್ಯಾಲರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳ ಎದುರಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಸಲೀಸುತನವು ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಗುರುತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳನ್ನು ಸಲೀಸಾಗಿ ನೋಡುವಾಗ ವೀಕ್ಷಕ ಹೊಸದೊಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯುಳ್ಳ 'ಪಾತ್ರ'ವನ್ನೇ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ತಯಾರಾಗುತ್ತಾನೆ/ಳೆ. ಅದೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ/ರೂಪಾಂಶಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ರಚನಾತಂತ್ರದ ಮೂಲಕವೇ, ಅದರೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಒಂದು ಶಕ್ತ ಅಂಶ.

ಈಗಾಗಲೇ ವಿವರಿಸಿರುವಂತೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸುಗಳೊಳಕ್ಕೆ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳ-ಚಿತ್ರಗಳ ಅಳವಡಿಕೆಯು ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಕೃತಿಯ ಒಳಕ್ಕೆ ಎಳೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಹೊಸಬಗೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಈ ಬೊಂಬೆಗಳು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕಿರುವ ಕಾರಣವಂತೂ ವಿಶೇಷವಾದುದೇ. ಸಾಹಿತ್ಯಕವಲ್ಲದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ' ಒಂದು ಶಿಸ್ತು ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ (ಕರ್ನಾಟಕ, ಭಾರತ) ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ದಾರಿದ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪರಿಜ್ಞಾನವು ಅಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ದಕ್ಕಿರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪರ್ಯಾಯ ಮಾರ್ಗಗಳ ನಿರಂತರ ಶೋಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವೇ, ತಮಗಿಂತ ಮುಂಚೆ ಆಗಿ ಹೋದ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೊಂದು 'ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ'ಯಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿ ಸಮೂಹವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯ ತಮ್ಮ ಮುಂಚಿನ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕ/ಭಾರತೀಯ ನೈಜ ಆವರಣಗಳಲ್ಲಿ ಅತೀವ ನಿಷ್ಠೆ ಹೊಂದಿರುವ ಕೃತಿಗಳ ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯನವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕೂಡ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸುಧೀರ್ ಪಟವರ್ಧರ ಕೃತಿಗಳೊಳಗೆ ಸರಳ-ನೈಜ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಮನುಷ್ಯಾಕಾರಗಳು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ, ಅದೂ ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯಾಕಾರಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಹೆಚ್ಚು ಅಮೂರ್ತ ರೂಪಾಂಶಗಳ ಮುಖೇನವೂ ಸಹ ನಡೆಸಿ ಕೊಡುವುದೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಈ ಮುಂಚೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದೆ - "ನೈಜಪ್ರಕಾರದೊಳಗಿನ ಆಕಾರಗಳು' ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇ ನೈಜ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಾಧನೆಯೂ ಹೌದು" ಎಂದು. ಅದನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ನೈಜ ಕಲಾಕಾರರು ಫಣಿಕ್ಕರ್ ಮತ್ತು ಜೆಮಿನಿರಾಯರಂತೆ ನೈಜತೆಯ ಆವರಣವನ್ನು

ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ತ್ಯಜಿಸಿ ಹೊರನಡೆದರೇ ಹೊರತು ಶಿವಪ್ರಸಾದರಂತೆ ಅದರೊಳಗಿನಿಂದಲೇ, ಅದರದೇ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ 'ಸ್ವಯಂ ಚಿಕಿತ್ಸಕ' ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಕರ್ನಾಟಕದ 'ಜನಪರ' ಗುಂಪಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕಗಳಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾರಂಗದ ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದವರನ್ನು ವಿಶ್ವಾತಕರು ಎನ್ನಬಹುದು. ಅವರುಗಳ ವಿಫಲತೆಯಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದು, ಜನಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಆತ್ಮೀಯರಾಗಿದ್ದ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಅಭಿರುಚಿಯ ಕಲಾಸಮೂಹವೇ 'ಸ್ವಜನಪರ' ಮಾದರಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು. ಎಪ್ಪತ್ತು-ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಾಲನೆಗೆ ಬಂದ ಸಿನಿಮಾಸ್ಕೋಪ್ ಹಾಗೂ ೭೦ ಎಂ.ಎಂ ಸಿನಿಮಾಗಳ (ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ) ಅನುಭವಕ್ಕೂ, ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳ ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇದೆ. ಎರಡೂ ದೃಶ್ಯಾನುಭವಗಳು ವೀಕ್ಷಕನ ರೂಢಿಗತ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಕಣ್ಣನ್ನೂ ಮೀರಿದ ದೈಹಿಕ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಬೇಡುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡೂ ತೆರನಾದ ಅನುಭವಗಳು ಒಂದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹೊಸ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗವು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ಒರಟು ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ತತ್ವದ ಜನಸಮೂಹದ ದೈಹಿಕ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಆದರೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಎಳ್ಳಷ್ಟಾದರೂ ಹೊಂದಿರುವಂತಹುದೂ ಹೌದು.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ರೂಢಿಗತವಾಗಿರುವ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಬಯಕೆಗಳೇನೆಂದರೆ, ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ಸೌಂದರ್ಯೇತರ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು. ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಕಲೆಯ ಅನುಭವವು ಸಮಾಜಶಾಸೀಯ ಉದ್ದೇಶ/ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟ ಹೊಂದಬೇಕೆಂದು ಸಮಾಜವಾದಿ ಕಲಾವಿದರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಬಹುಪಾಲು ರಷ್ಯನ್ ಕಲೆ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ' ಮಾದರಿಯ ಕಲಾಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯೇ (ಫಾರ್ಮಲಿಸಂ) ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿದ್ದದು. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಸಮೂಹ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಸೇತುವೆ. ಅದು 'ಸ್ವ-ಚಿಕಿತ್ಸಕ' ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದಾದ್ದರಿಂದ ಸಮಾಜೋ- ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯ ಸಂಲಗ್ನವಾದ ಈ ಕೃತಿಗಳ ಆಂತರ್ಯದಿಂದಲೇ, ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ರೂಪಾಂತರವಾದುದು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳ ಅನನ್ಯ ಗುಣ. ಮುಂಬೈ ಕಲಾವಿದ ಅತುಲ್ ದೊಡಿಯರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಕೇವಲ ಆಕಾರಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂತೃಪ್ತತೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವಾದಿ ಒಲವುಳ್ಳ ಶಿವಪ್ರಸಾದರಿಗೆ ಒರಟು ಒಗರಿನ ಒಂದು ವಿಶಾಲ ಭಿತ್ತಿಯ ಇರುವಿಕೆಯೆ ಅದು ಅವರ ಪ್ರತಿ ಆಕಾರಗಳ ಆಂತರೀಕ ಪದರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದುದು ಅವರ ಹತ್ತಿರದ ಕಲಾವಲಯದ ಗ್ರಹಣಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವ ಗೌರವ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಆದರೆ ಆ

ಕೃತಿಸಮೂಹವು ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದರ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಈಗಲೇ ಅಂದಾಜು ಮಾಡುವುದು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಈ ಮೊದಲೇ ನಾನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದೂ' ಸಹ ಒಂದು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ನಿರ್ಮಿತಿ. ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೋ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೂ ಸಹ. ಆದರೆ ಈ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಆಕೃತಿಗಳೊಳಗೇ ಸಾಕ್ಷಿಗಳು ದೊರಕುವಂತಿರಬೇಕು. ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ಅವರ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಕ್ಷಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದೊಂದು ತೀರಾ ಅಪರೂಪದ ಘಟನೆ. ನಗರೀಕರಣದ ವಲಯದ ಹೊರಗಿನಿಂದಲೇ ನಗರೀಕರಣ-ಗ್ರಾಮೀಣತೆ' ಎಂಬ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ವೈರತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ. ತೈಲವರ್ಣ ದಾಖಲಾತಿಯ ಆತ್ಮವುಳ್ಳ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳು, ಸೇಂದ್ರೀಯ ದೈಹಿಕ ನಗ್ನತೆ, ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯ ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ - ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವು ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕ. ನಗರೀಕರಣ-ಗ್ರಾಮೀಣತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ದೃಶ್ಯವಿಶೇಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಹಂತದ ಮಟ್ಟಿಗೇ ನಿಂತುಬಿಡುವಂತಹದ್ದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವಾದ

ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಜಗತ್ತು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಂತೆ ಮತ್ಯಾವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೂ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಪ್ರಕಾರವು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆಂಬುದಷ್ಟೇ ಅದರ ಹೆಚ್ಚಳಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಆತ್ಯಂತಿಕವೆಂದು ನಂಬಿಕೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೆ, ಅದನ್ನು ಮೀರಿದ ಸೌಂದರ್ಯೇತರ ಅನುಭವವೂ ಸಹಾ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರಿಕರಗಳ ಮುಖೇನವೇ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿವೆ. ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯೇತರ ಎಂದಾಕ್ಷಣ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಲೆ' ಎಂಬಂತಹ ಕ್ಲೀಷೆಯನ್ನು ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಡ್ಡುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಹೀಗಾಗುವಾಗ, ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ 'ಸೂಕ್ತ ಸಾಧನ'ವನ್ನೂ ಸಹ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ತೈಲವರ್ಣ ಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವು ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಸಾರಸತ್ವವನ್ನು ಸಹಾ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ತನ್ಮೂಲಕ 'ಹೊಸವಸ್ತುಗಳ ಮುಖೇನ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೈಲವರ್ಣದ ಸತ್ವದ ಇತಿಮಿತಿಗೆ ಸೂಚಿ' ಎಂಬ ಅಲಿಖಿತ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು

ಸುಳ್ಳಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದ ವಿವಾನ್ ಸುಂದರಂ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ಬಳಸಿ, ನಂತರ ಹೊಸವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತೊಡಗಿದ ಕ್ರಮದೊಂದಿಗೇ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಹೋಲಿಕೆಯು ಅಧ್ಯಯನ ಯೋಗ್ಯ.

ತೈಲವರ್ಣ ಹಾಗೂ ನೆಲಾಕೃತಿಯ ನಡುವಣ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣಿನ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೈಲವರ್ಣದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕ-ಕಣ್ಣಿಗೆ ದೇಹವು ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿದ್ದು, ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೂ ಕಣ್ಣೆ ಮೂಲದ್ವಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನೆಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೇಹವೇ ಕಣ್ಣಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತದೆ. ಭೌತಿಕ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ರೂಢಿಗತ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಕೆಲಸ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕೃತಿಯ ಒಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಸತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಬಲ್ಲ ಅವರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಸೂತ್ರಧಾರನ ರೂಪಕವು ನೋಡುಗನನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಯಾತ್ರೆಗೆ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಮೇಲ್ಛಾವಣಿಯ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಂತಾದಾಗ ವೀಕ್ಷಕ ಮೊದಲಿಗೆ ತಾನು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದೇನೆ' ಎಂಬಂತಹ ಗುರುತ್ವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಥಿಕ್ ಇಂಪಾಸ್ಟೋ ತಂತ್ರವು ಈ ಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ವೀಕ್ಷಕನ ಅಂತರವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಮೃತಿಯೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಹಳೆಯ ಸಪೂರವರ್ಣನೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಈಗಿನ ಚಿತ್ರ-ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಂದು ಅಂತರದಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ, ಅವರ ಹಳೆಯ ನೈಜ ಶೈಲಿಯ ಅನುಭವದ ನೆನಪಾಗಬಹುದು. ಇದು ಕನ್ನಡ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಮರುಕಳಿಸುವ ಒಂದೇ ಹಾಡು ಅಥವ ಸಂಗೀತದ ರೀತಿ, ಅಥವ ಪಿತೃವನ್ನೇ ಹೋಲುವ ಪುತ್ರನ ನೆನಪು ಪಿತೃವಿನ ಕಥನವನ್ನೇ ನೆನಪಿಸುವ ಪರಿಯಿದು.

ವಸಾಹತು-ವಸಾಹತೀಕೃತ ಅನುಭವದ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರಿಗೆ ದಕ್ಕಿದ ತೈಲವರ್ಣದ ಚಿತ್ರದ ಕ್ರಮವು; ಅವುಗಳು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯ; ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯ ಆಕಾರಗಳ ಪುನರ್‌ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ; ಈ ರೀತಿಯ ಮರೆಯಲ್ಲಿರುವ ದೃಶ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಮನೋಪರದೆಗೆ ಎಳೆದು ತರುವ ಪಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರ ಆಕಾರಗಳ ಪುನರ್‌ಚಿತ್ರಣ; ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅನುಭವಗಳಿಗೆಲ್ಲ ದಿಕ್ಸೂಚಿಯಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವ ರೂಪಕದ ಸೂತ್ರಧಾರಿ ಗುಣ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಬೌದ್ಧಿಕ-ಅನುಭಾವಿಕ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ, ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಅನುಭವ ಜಗತ್ತು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಿಗೆ

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೩೦

ಸಾಕ್ಷಿಯೆಂದರೆ: ವೀಕ್ಷಕನು ಹಿಂದೆಂದೂ 'ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ' ಈ ಕೃತಿಗಳು ಒಳಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಗುಣ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ನಡುವಿನ ಕಲ್ಪಿತ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಗಡಿಗಳು ಇಂತಲ್ಲಿ ಕಡಿದುಬೀಳುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಊಹಿಸುವುದೂ ಕಷ್ಟದ ವಿಷಯವಲ್ಲ:

ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಮೂಲತಃ ಸಮಾಜವಾದಿ ಒಲವುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯ ಕಲಾವಿದರು ರಾಜಕೀಯ ತತ್ವಗಳ ಪೂರಕಚಿತ್ರಗಳ (ಇಲ್ಲಸ್ಟ್ರೇಷನ್) ಆತ್ಮವುಳ್ಳ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಗೇ ತಮ್ಮ ಸೃಜನ-ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಧಾರೆ ಎರೆದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ದುರಂತಗಳು ಅವರಿಗೆ ಎಚ್ಚರ ನೀಡಿದ್ದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ್ದೇ ಆದ ಬಂಡಾಯ ಚಳುವಳಿಯ ಆರ್ಭಟ, ರಷ್ಯದ ಏಳು ದಶಕಗಳ ಸರ್ಕಾರಿ ಮುಖವಾಣಿಯಾಗಿದ್ದ ಕೃತಿಸಮೂಹ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕತೆ-ಸಾಮಾಜಿಕತೆಗಳ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಗಮವೇ ಆ ದಾರಿ ಎಂಬುದು ಇವರ ನಂಬಿಕೆ.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವರ "ಹುಲಿಚಿತ್ರ'ವು ಇತ್ತ ಕೇವಲ ಫಾರ್ಮಲಿಸ್ಟ್ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಲಿ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನಿಲುವಿನದೆಂದೇ ನಂಬಿಕೊಳ್ಳಲಾದ ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಗಷ್ಟೇ ದಕ್ಕದೆ, ಇವೆರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅರ್ಥೈಸುವಾಗ ಮಾತ್ರ ದಕ್ಕಬಲ್ಲ, ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅತಂತ್ರತೆಯೊಂದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಎಡಪಂಥೀಯ ನಿಲುವಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಭೂಮಿಕೆಯಾಗುವುದು.

ರೂಪಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಇವರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು/ಳು ಮೆಕ್ಸಿಕನ್ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಂತಹವುಗಳ ಗಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿತಗೊಂಡು ರಕ್ತಕ್ರಾಂತಿಗೆ ತಹತಹಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತೋ ಅಂತಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಯ 'ಒಳಕ್ಕೆ' ಮೌನವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ/ಳೆ. ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಅನುಭವದ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದರಿಂದ (ಮತ್ತೆ "ಹುಲಿಚಿತ್ರ"ದ ಮೂರು ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನ ಅನುಭವಗಳಿದ್ದಂತೆ) ಕೇವಲ ಎಡಪಂಥೀಯ ಅಥವ ಶುದ್ಧ ರೂಪಾಂಶಗಳ ಏಕಶಿಲಾ ಅನುಭವವನ್ನಷ್ಟನ್ನೇ ಅನುಭವಿಸುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿ ನಿಶಿದ್ಧವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ಕಣ್ಣೋಟಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದ 'ದೈಹಿಕ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯು' ಈಸಲ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಘಟಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಭೌತಿಕವಾದ ಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾದುದು ಈ ರೀತಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಿಘಟನೆ. ಅನ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿನ ("ಅರ್ಥೈವರ್ಕ್) ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೂಲಭೂತ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೂಢಿಗತ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದರ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಶಕ್ತಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಅಪರೂಪದ ಕಲಾತ್ಮಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಗೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಷ್ಟೇ.

ಇದನ್ನೇ ನಾನು ಈ ಮುಂಚೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದು, ಭೌತಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳಿಗೆ ಆದಿ ಅಂತ್ಯಗಳುಂಟು, ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭವದ ಚಳುವಳಿಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲವೆಂದು. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಈ ಅನನ್ಯ ಬೆಸುಗೆಯ ಚಳುವಳಿಯ ವಕ್ತಾರ.

"ಹುಲಿಚಿತ್ರ"ದ ಹುಲಿಮಾನವ ತನ್ನನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಶೋಷಿಸುವವರೆದುರು ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಬೀಸಬಲ್ಲ. ಅದೇ ಕತ್ತಿಯಿಂದ ತನ್ನ ಹಿಂದಿರುವ 'ಸ್ಫುಮಾಟೋ' ಪರದೆಯನ್ನು ಹರಿದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಚಿತ್ರಿತ ಪ್ರಪಂಚದೊಳಕ್ಕೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ.

ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್/೩೧

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು:

* ನೋಡಿ: ಗೀತಾ ಕಪೂರರ ಲೇಖನ (ಪುಟ ೫೭, ದ ಆರ್ಟ್ ನ್ಯೂಸ್ ಮ್ಯಾಗಝಿನ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ, ಸಂಪುಟ ೪, ಸಂಚಿಕೆ ೩.)

೧* ವಿಮರ್ಶಕ ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಫೋಟೋ ರಿಯಲಿಸಂ' ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪಂಥದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವಂತಹ ಚಿಂತನೆ ಇದು. ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಇದು ತಪ್ಪು (ನೋಡಿ 'ಫೋಟೋ ರಿಯಲಿಸಂ' ಕುರಿತಾದ ಇವರ ಪುಸ್ತಕ, ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಮಾಲಿಕೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕೆಡೆಮಿ ಪ್ರಕಟಣೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೫.)

೨. ಕೆ. ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಇಂತಹ ಅವಸರದ ತೀರ್ಮಾನಗಳು' ಲಿಖಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಸೂಕ್ತ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ವಿದ್ಯಾಮೂರ್ತಿಯವರು ಬರೆದಿರುವ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೆ (ನೋಡಿ: "ನಾಟ್ ನ್ಯೂಡಿಟಿ ಮ್ಯಾಟರ್ ಬಟ್ ದ ವೇ ಇಟೀಸ್ ಡನ್", ೧೯ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೯೮, 'ಇಂಡಿಯನ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್' ದೈನಿಕ) ಈ ಲೇಖಕಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. "ನಗ್ನ ಯುವತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಅಂತಹ ಘನಂಧಾರಿ ಕಾರ್ಯವೇನಲ್ಲ (ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ "ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ ಮತ್ತು ನಗ್ನ ಹೆಣ್ಣು" ಎಂಬ ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪಿನ ಚಿತ್ರ ನೋಡಿ) ಆದರೆ ಅವರನ್ನು ಅವರ ನೈತಿಕತೆಗೆ ದಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಅಂತಹ ಕಾರ್ಯವೇ.... ಇಲ್ಲಿ (ಶಿವಪ್ರಸಾದರ) ಚಿತ್ರ ರಚಿಸುವ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯೂ ಕಾಣದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಲಾವಿದ ನಗರ ಮತ್ತು ಹಳ್ಳಿಯ ಜೀವನವನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ, ಪರಸ್ಪರ ವೈರುಧ್ಯಗೊಳ್ಳುವ ಅಂಶಗಳೋ ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಮತ್ತೊಂದು "ಭೂತ ಚಿತ್ರ"ದಲ್ಲಿ) ಒಬ್ಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಟ ಹಾಗು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುವ ನಗ್ನ ಹೆಣ್ಣು ಬಹುಶಃ 'ಸ್ಥಳೀಯ'ಳಿರಬೇಕು ಇಬ್ಬರನ್ನು ಎತ್ತರದ ಕಟ್ಟಡಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿ ನಗರದಲ್ಲಿನ ಹಳ್ಳಿಗರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಪುರಾತನವಾದುದು ಮತ್ತು . ಚಿತ್ರಾಂಶಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿ ಇಲ್ಲ. ತಾಜಾ ಒಳನೋಟಗಳ ದಾರಿದ್ರವೂ "ಪೊನ್ನಮ್ಮ" ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ

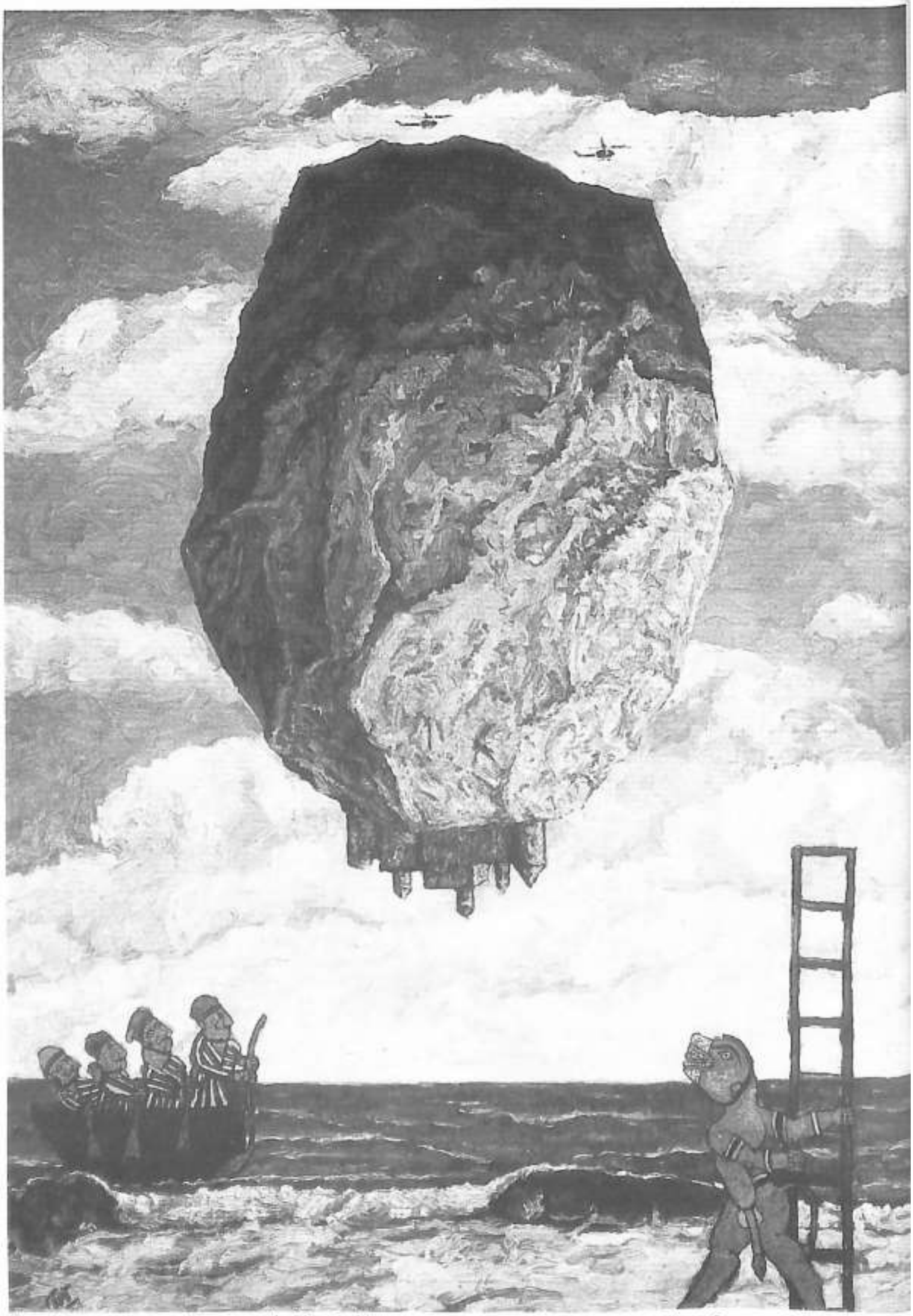
ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. (ಇದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಇದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿ.) ಈ ಕಲಾವಿದನ ಫಿನ್‌ಅಪ್ ಹುಡುಗಿಯರು ಹಾಗೂ ಅರೆನಗ್ನ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಳಕೆಯು ಗೊತ್ತುಗುರಿ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಬೋರ್ ಹೊಡೆಸುತ್ತದೆ. (ಭಾಷಾಂತರ ನನ್ನದು.) ವಿದ್ಯಾಮೂರ್ತಿಯವರ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ತಾರ್ಕಿಕ, ಅನುಭವಾತ್ಮಕ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರದ ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ಅವಸರದ ತೀರ್ಮಾನದಂತಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಹಿಂದಿನ ಸಿಟ್ಟು ತೀರಾ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ವಿವರಿಸಿ ಈ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಎಳೆಸಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಕಲಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಗೌರವ ದೊರಕಿಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಬರೆಹಗಳ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳಿಗೇ ಈ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಪಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಆದರ್ಶೀಕೃತ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿನ ಭಿನ್ನತೆ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಈಸಲ್ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮದ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದ ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್, ಅಸೆಂಬ್ಲೆಟ್‌ಗಳೊಂದಿಗೆ ವೈರುಧ್ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಂಬ ಅಲಿಖಿತ ನಂಬಿಕೆಯೊಂದಿದೆ. ಇಂತಹ ನಂಬಿಕೆಯು ಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಮರ್ಶಕಿಯಂತಹವರನ್ನು, ತಮ್ಮ ವಿರುದ್ಧ-ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಾಳೆಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರ ಸಾಧನೆಯನ್ನು 'ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ' ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಧ್ವನಿ, ತೀರ್ಮಾನ, ನಂಬಿಕೆ, ಒತ್ತಾಯ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು (ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ) ಅಂತಹವು.

೩. ಆರ್. ಎಸ್. ನಾಯ್ಡು ಒಬ್ಬ ಮರೆತುಹೋದ, ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ಮುಂಚಿನ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸೇರಿದ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದ. ಇವರ ಕೃತಿಗಳು (ರೇಖಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪಗಳು) ಶೈಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಡಾಮಿಯರ್‌ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಯ್ಡುರವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಅವರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಹಾಕಿವೆ.

000

''ಭೂತ ಚಿತ್ರ - ೨'' ಜಲವರ್ಣ ೧೮'' X ೧೨'' ೧೯೯೭

"Bhoota Painting - II" *Watercolour 18" x 12" 1997*

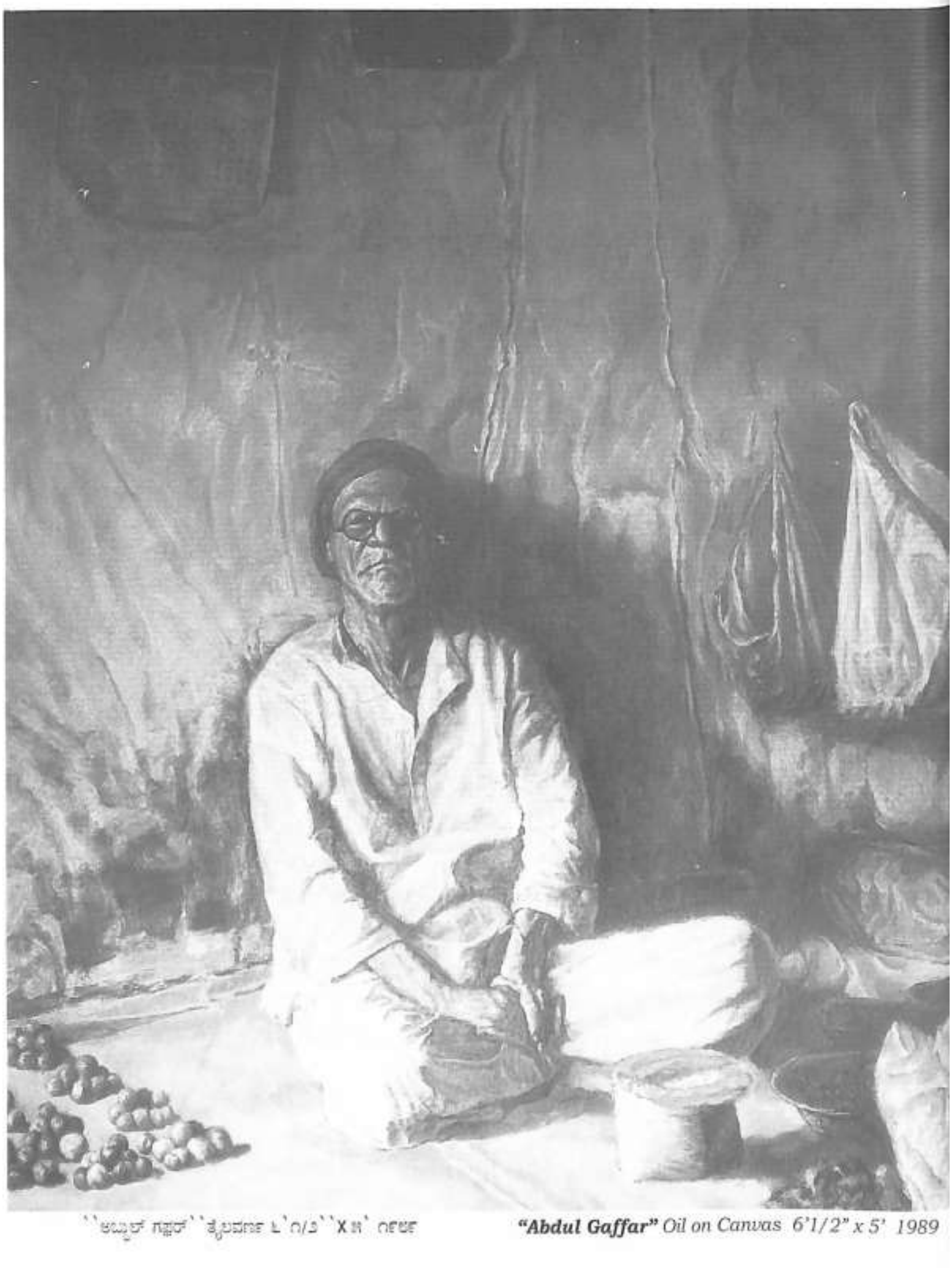


``ಮಗ್ರಿಥನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅರಮನೆ`` ತೈಲವರ್ಣ ೬'೬'' X ೪'೭'' ೨೦೦೦

"Magritte's Castle" *Oil on Canvas 6'6" x 4'7" 200*

''ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು'' ಜಲವರ್ಣ ೧' x ೧' ೧೯೯೭

"Portraits" *Watercolour 1' x 1' 1997*



''ಅಬ್ದುಲ್ ಗಫಾರ್'' ತೈಲವರ್ಣ ೬'೧/೨''x೫' ೧೯೮೯

"Abdul Gaffar" *Oil on Canvas 6'1/2" x 5' 1989*

ಡಾಬಾದ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ತೈಲವರ್ಣ

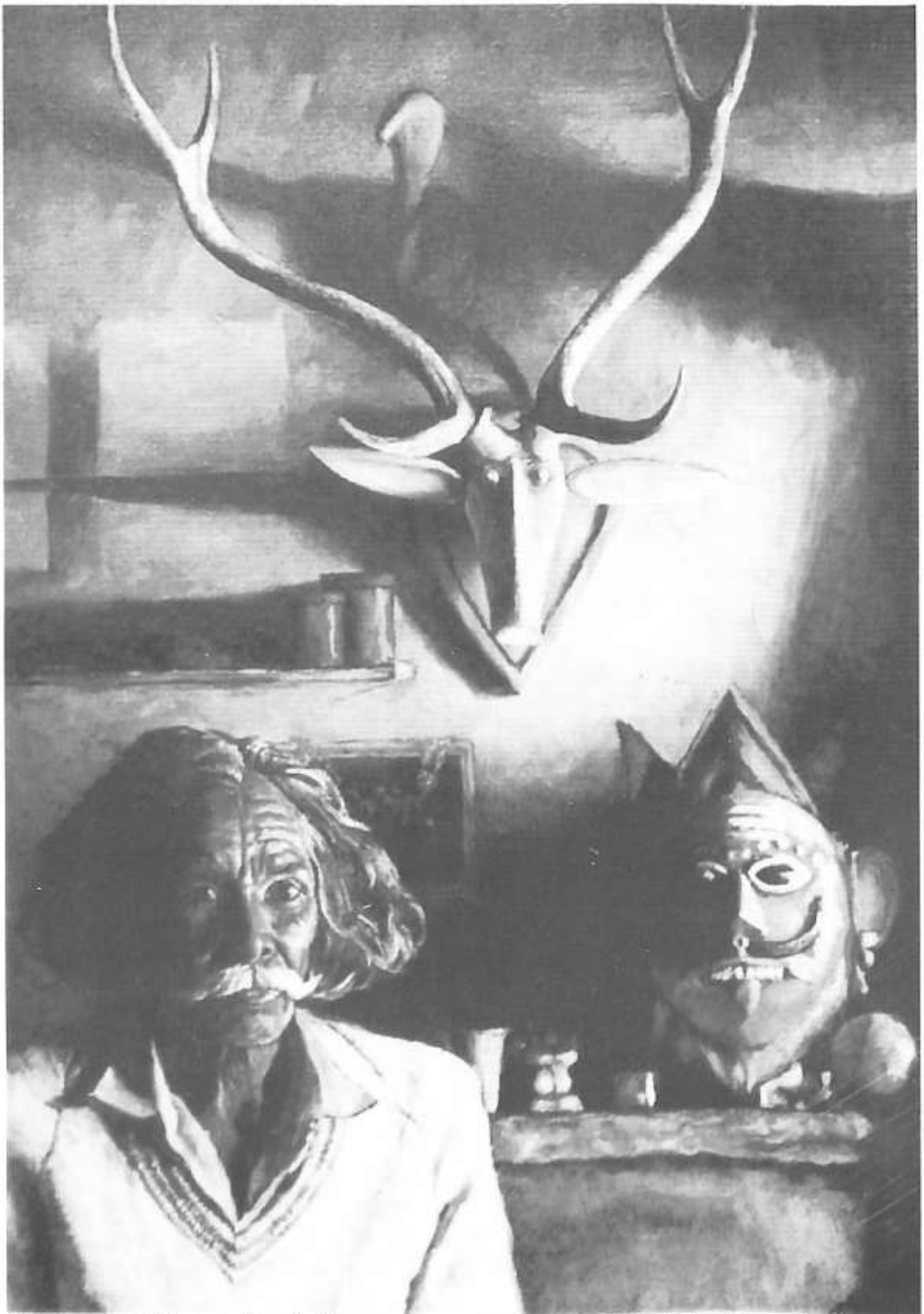
"At the Daba" *Oil on Canvas 5'0" x 3'6" 1999*

''ರಂಗವ್ವ'' ತೈಲವರ್ಣ ೬'೧/೨'' x ೪'೧/೨'' ೧೯೮೯

"Rangavva" *Oil on Canvas* 6'1/2" x 4'1/2" 1989

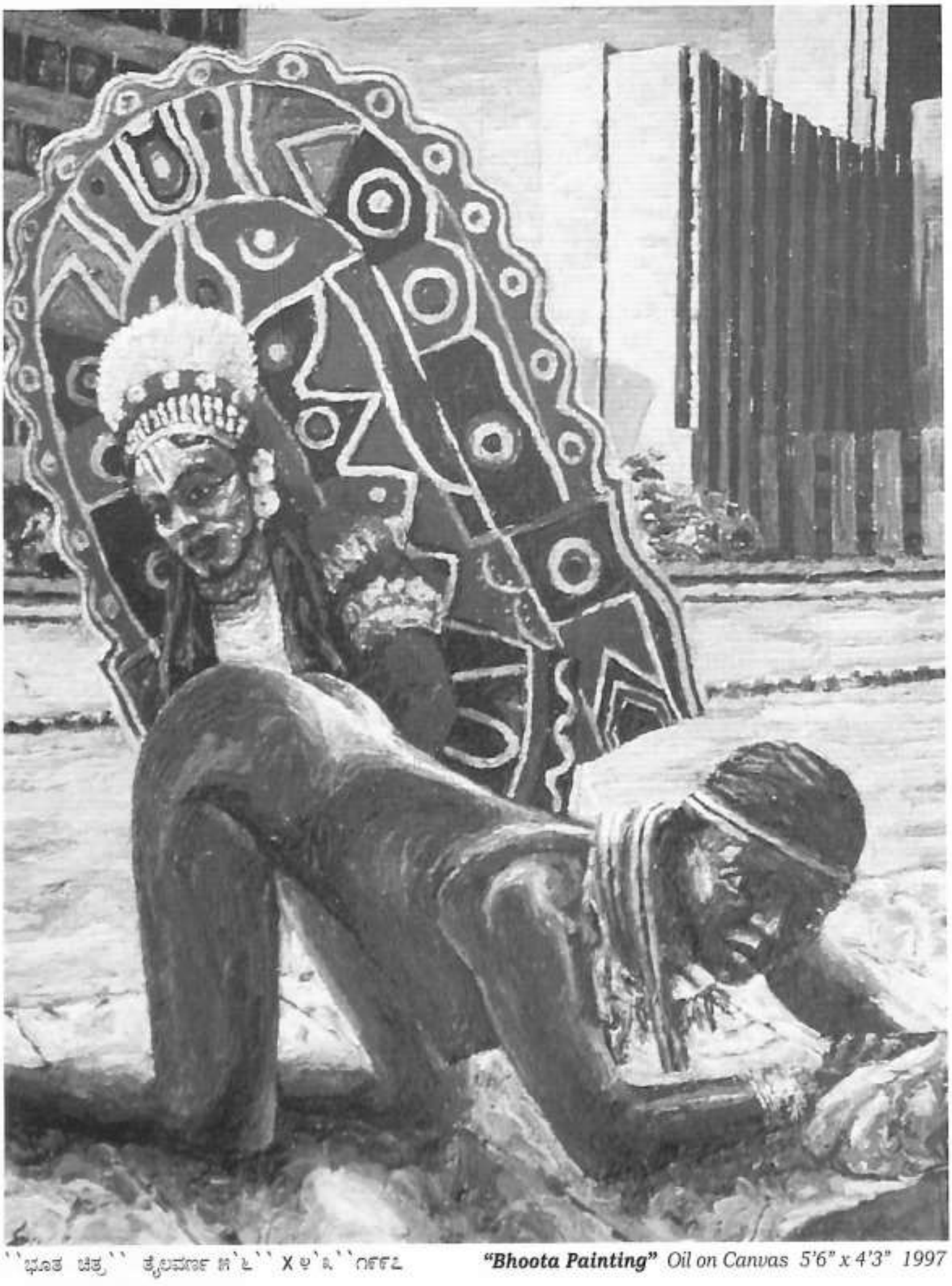
"ಕ್ಷೌರಿಕ ಬಾಲು" ತೈಲವರ್ಣ ೬ X ೪೧/೨ ೧೯೮೩

"Balu the Barber" *Oil on Canvas 6' x 4'1/2" 1983*



"ವೀರಸ್ವಾಮಿ ಮೇಸ್ತ್ರಿ" ತೈಲವರ್ಣ ೫' x ೩'೧೦" ೧೯೮೭

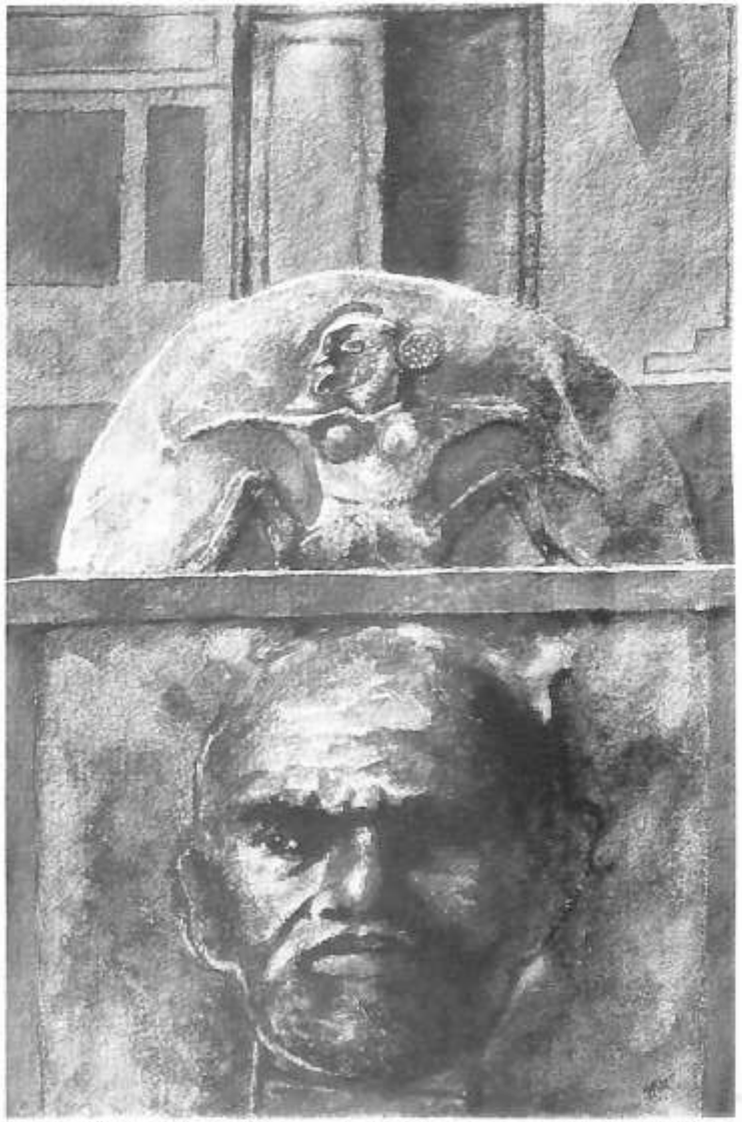
"Veeraswamy Mestry" *Oil on Canvas 5' x 3'10" 1987*



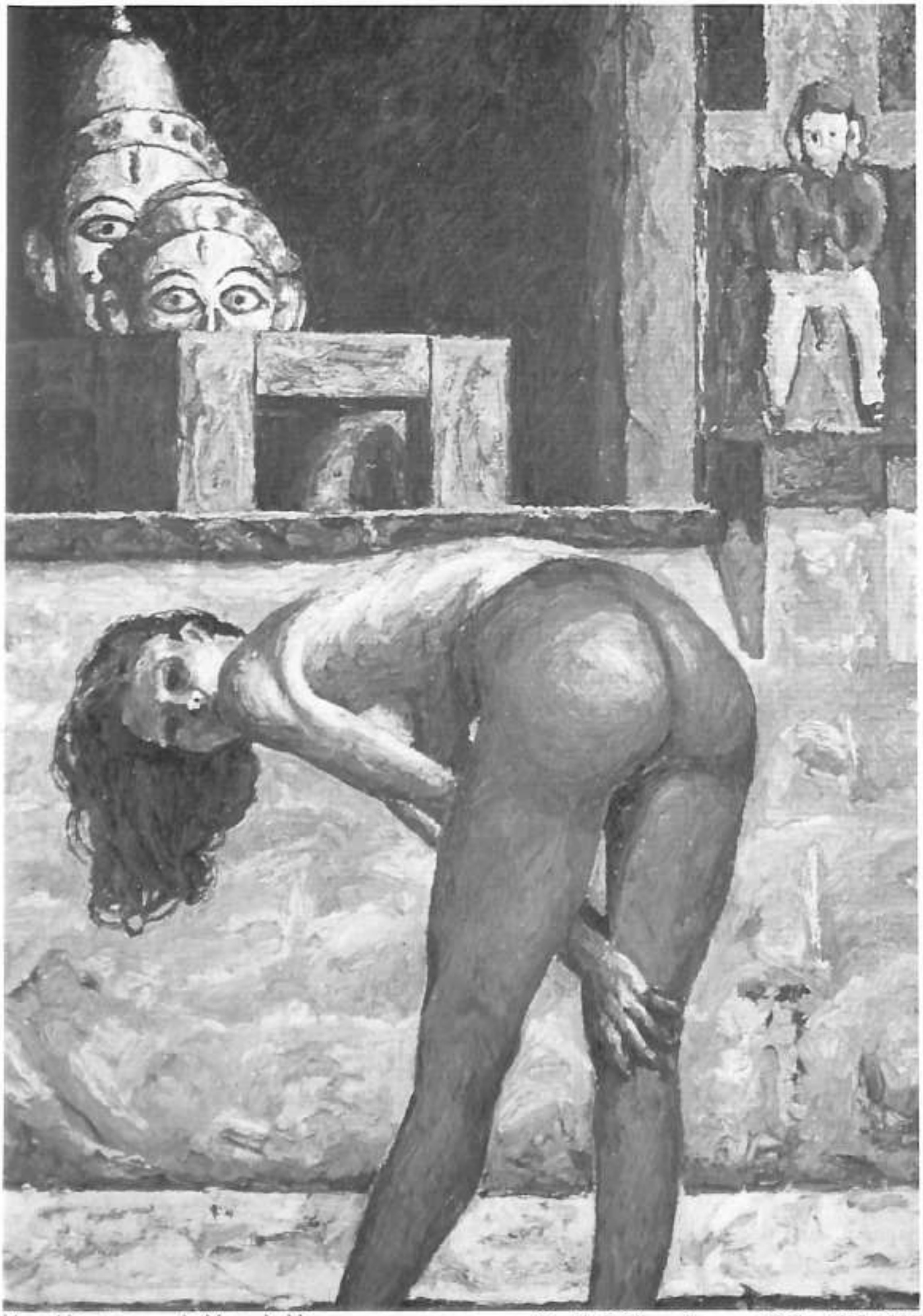
''ಭೂತ ಚಿತ್ರ'' ತೈಲವರ್ಣ ೫'೬'' x ೪'೩'' ೧೯೯೭

"Bhoota Painting" *Oil on Canvas 5'6" x 4'3" 1997*

"Servo Tin" 4'1/2" x 3"oil on canvas 1996

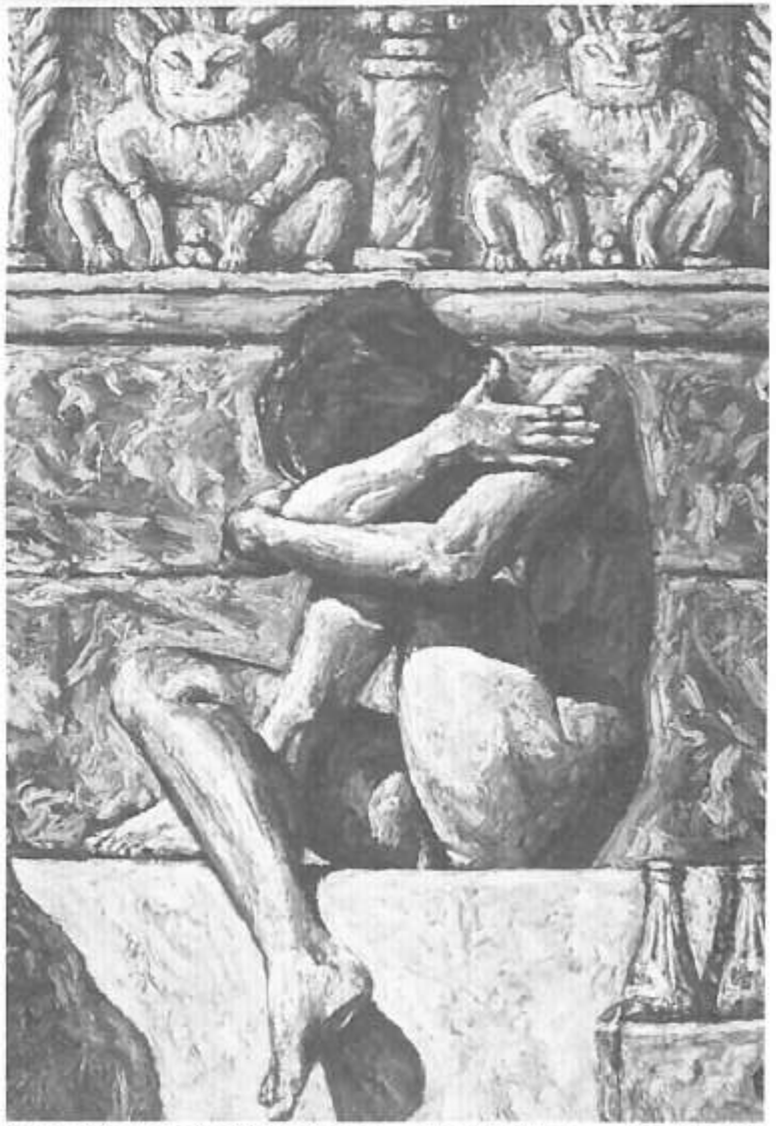


"Memorial Stone - I" watercolour 18" x 12" 1996

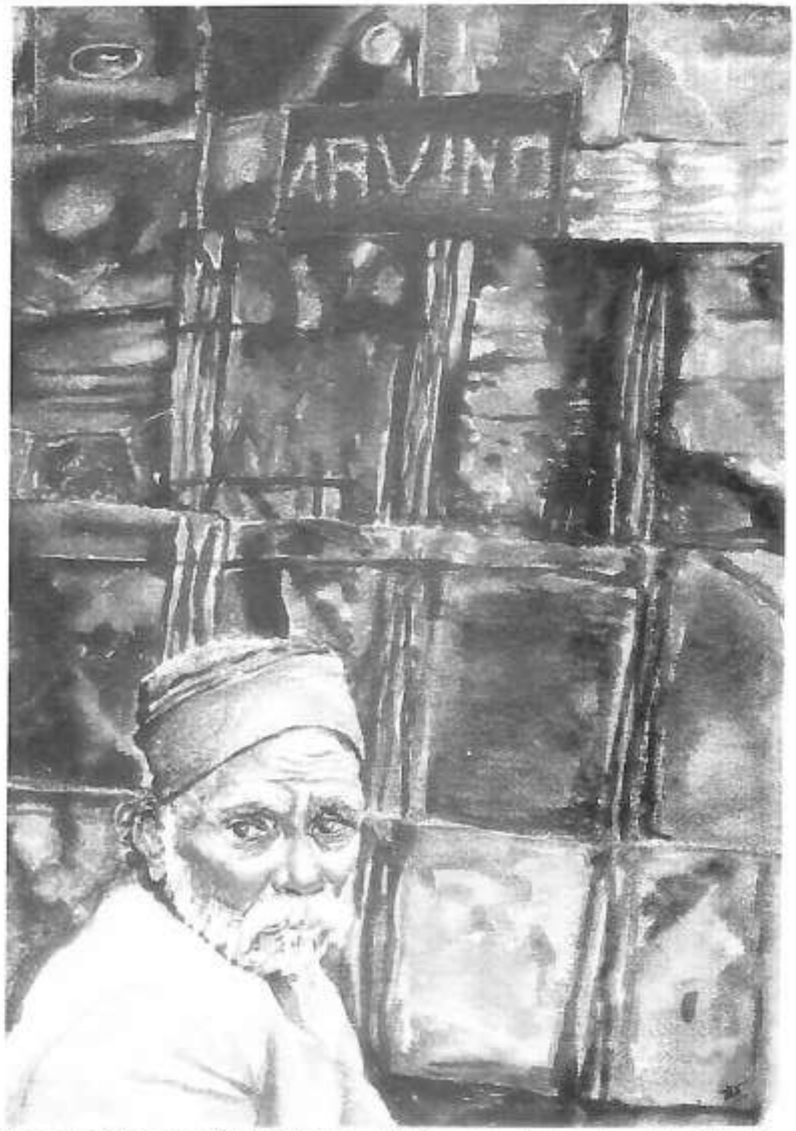


``ಲೈಲಾ'' ತೈಲವರ್ಣ ೫'೬'' X ೪'೩'' ೧೯೯೭

"Laila" *Oil on Canvas 5'6" x 4'3" 1997*



"The Nude" Oil on Canvas 4'11" x 3'6" 1997

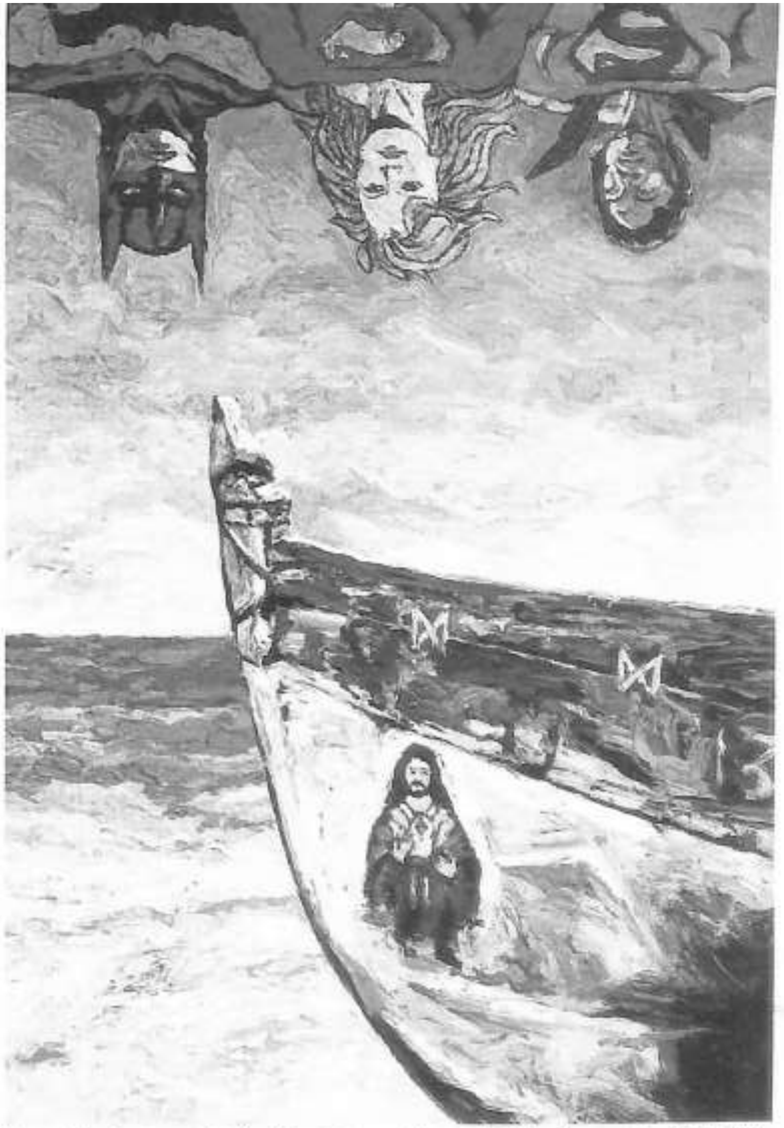


"Thimma Bovi" Watercolour 18" x 12" 1997

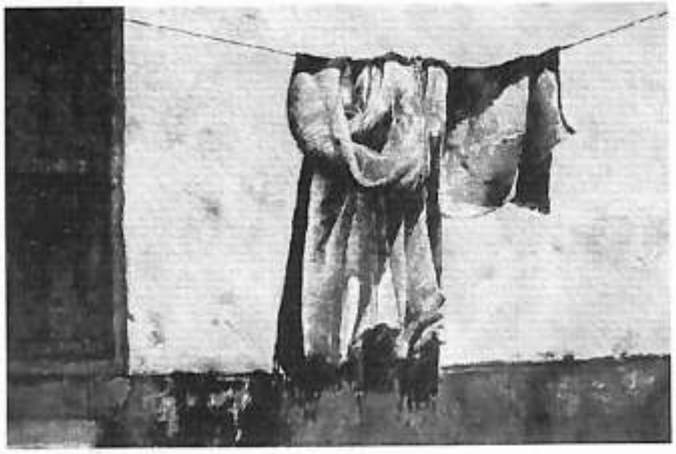
ಹಾದಿಬದಿಯ ಟೀ ಅಂಗಡಿ ''ತೈಲವರ್ಣ ೪'೩'' x ೩'೧೦'' ೧೯೯೭

"Wayside Tea Stall" *Oil on Canvas 4'3" x 3'10" 1997*

''ಪೊನ್ನಮ್ಮ'' ತೈಲವರ್ಣ ೫'೩'' X ೩'೧೦'' ೧೯೯೭ **"Ponnamma"** *Oil on Canvas 5'3" x 3'10" 1997*



''ಪಯಣ'' ತೈಲವರ್ಣ ೫' X ೩'೧೦'' ೧೯೯೯ **"Voyage"** *Oil on Canvas 5' x 3'10" 1999*

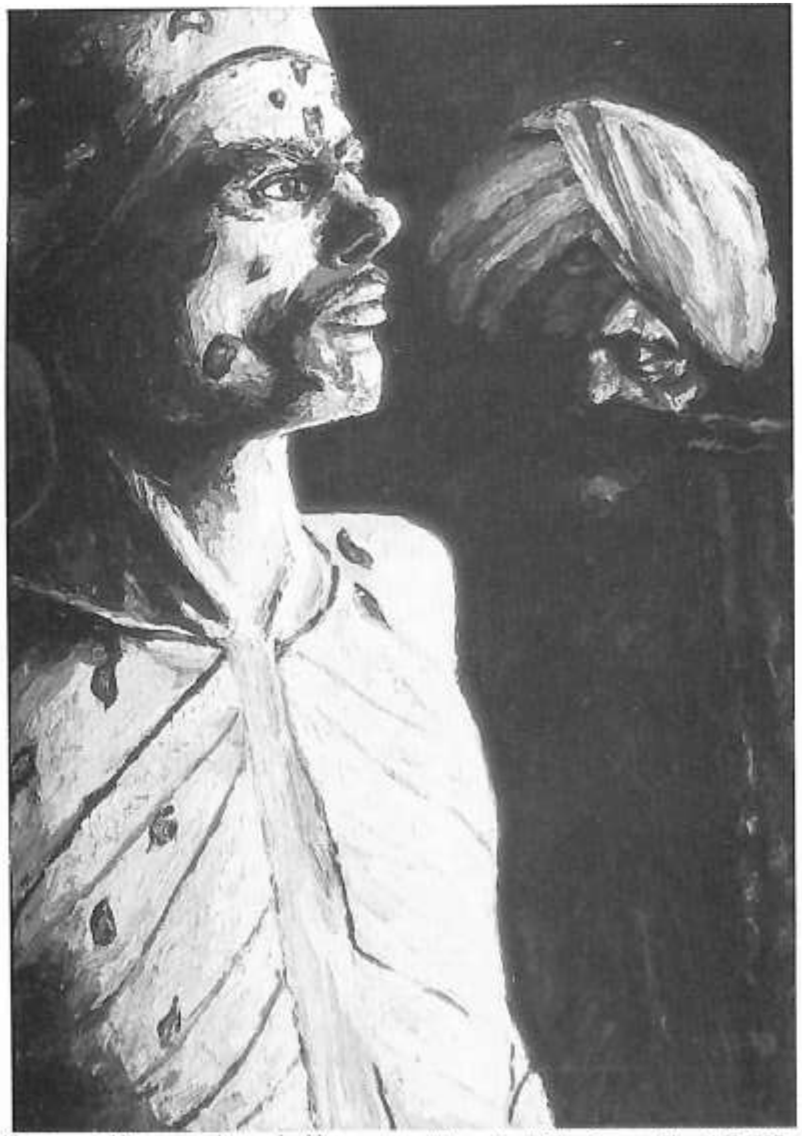


``ಕಂಬಳಿ``
ಜಲವರ್ಣ
೧೮`` X ೧೨`` ೧೯೮೭

"Rugs"
Watercolour on Paper
18" x 12" 1987

``ಮಕ್ಕಳು`` ತೈಲವರ್ಣ ೪` X ೪` ೧೯೯೯

"Children" *Oil on Canvas 4' x 4' 1999*



"Tiger Man" Oil on Canvas 5' x 4' 6" 1997

"Puppet & Nude" Oil on Canvas 5'1/2" x 4'3" 1998

ಪರಿಚಯಾವಳಿ

ಇತ್ತೀಚೆಗಷ್ಟೇ ಕುಪ್ಪಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ 'ರಾಷ್ಟ್ರಕವಿ ಕುವೆಂಪು ಸ್ಮಾರಕ'ವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ (ಜನನ: ೧೯೪೭) ಅದೊಂದು ತಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆ, ಆದರ್ಶಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಯೂ ಹೌದೆಂದು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಹಾಗೂ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯತೆಯು ಶೂದ್ರ, ದಲಿತಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ಸಮಾಜವಾದಿ ನಂಬಿಕೆಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸಂಸ್ಕೃತ-ಕನ್ನಡ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ-ಅಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ಪದ್ಯ-ಗದ್ಯಗಳ ನಡುವಣ ಒಂದು ಬೈನರಿ ಅಪೋಸಿಷನ್ ಆಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೋ ಹಾಗೆಯೇ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ತೈಲವರ್ಣ-ಈಸಲ್ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮ+ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ- ಜಲವರ್ಣಗಳ ಮಧ್ಯದ ಸ್ವಯಂ-ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಗುಣಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀ ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪಶ್ಚಿಮ ಘಟ್ಟಗಳ ಕಾಡುಮೇಡುಗಳ ನಡುವಿನ ಜೀವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್‌ದೂ ಒಂದು ಪಾಲಿದೆ. ಸಾವಿರಾರು ಫೋಟೋಗಳ ಮೂಲಕ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಅದನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆ ಲೇಖಕನೊಂದಿಗೆ ಈ ಕಲಾವಿದನ ಆತ್ಮೀಯತೆ. ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ಕರ್ವಾಲೋ' ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಶಿವ ರಚಿಸಿರುವ ಎತ್ತಿನ ಬಂಡಿ, ಜೇನು ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ಹತ್ತಾರು ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಬಹು ಜನಪ್ರಿಯ. ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವರು ದಲಿತತತ್ವದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಬಳಕೆಯನ್ನೇ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ, ಅವರ ಗೆಳೆಯರಾದ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಕೇಳವರ್ಗದ ಜನರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ತೈಲವರ್ಣ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೇ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸರ್.ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾಶಾಲೆ (ಮುಂಬೈ)ಯಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣವು (೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ಡಿಪ್ಲೊಮ) ಕಲಾವಿದನಿಗೆ, ಇಂತಹ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅದಕ್ಕೂ ಮುನ್ನ ಇವರು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಇಂಜನಿಯರಿಂಗ್ ಓದಿದ್ದು, ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿಯಂತರದ ಜ್ಞಾನದಿಂದಾಗಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯಾಗಿಯೂ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಗಣಿತಾವಿಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಕಲೆಯ ಸಮೀಕರಣವು ತೈಲವರ್ಣದ ನೈಜತೆಯಿಂದ ಸಾಂದ್ರಗೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾದುದು ಹಾಗೂ ಈ ಮೂರೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರಿಗೆ ದಕ್ಕಿದ್ದು ಕಾಕತಾಳೀಯವಲ್ಲ. ರೈತಸಂಘ, ದಲಿತಸಂಘರ್ಷ ಸಮಿತಿ, ಪ್ರೊ. ನಂಜುಡಸ್ವಾಮಿಯಂಹವರೊಂದಿಗಿನ ಒಡನಾಟವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾಗಲೂ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ತಾವು ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದರಾಗುವ ಅಪಾಯವನ್ನರಿತಿದ್ದರು. ಕೇವಲ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದರಾಗುವುದೆಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅಪಚಾರವೆಸಗಿದಂತೆ ಎಂದು ಅವರಿಗೆ ನಿಖರವಾಗಿ ತಿಳಿದಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹೊರಗಿದ್ದುಕೊಂಡೇ (ಹಾಸನದಲ್ಲಿ) ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಿಂದ ಈ ಕಲಾವಿದ ತಮ್ಮ ದೃಶ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಫಲಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ಅನೇಕ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಂದರೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು (೨೦೦೦), ರೆನ್ನೈಸಾನ್ಸ್ ಗ್ಯಾಲರಿ("೯೭), ಸಾಕ್ಷಿ ಗ್ಯಾಲರಿ ("೯೨ & '೯೧) (& '೮೬, '೮೫- -ಇವೆಲ್ಲವೂ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ); ಸಾನ್ಸ್ ಟಾಚೆ ಗ್ಯಾಲರಿ(೯೭), ಜಹಾಂಗೀರ್ ಆರ್ಟ್ ಗ್ಯಾಲರಿ('೯೨, '೮೯ &' ೮೭) (ಎಲ್ಲವೂ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ); ಆರ್ಟ್ ಟುಡೆ ಗ್ಯಾಲರಿ (೧೯೬, ನವದೆಹಲಿ) ಮತ್ತು 'ದ' ಗ್ಯಾಲರಿ (೮೮, ಚೆನ್ನೈ), ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಅನೇಕ ಸಮೂಹ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಂದರೆ 'ಕಲಾ ಯಾತ್ರಾ' ('೯೦, ೮೭, ೮೬ & ೮೨); 'ಐವತ್ತನೇ ವರ್ಷದ ಸ್ವಾತಂತ್ರೋತ್ಸವ', ಇಮೇಜಸ್ ಗ್ಯಾಲರಿ("೯೬- ಎಲ್ಲವೂ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ); 'ಮಿನಿಯೇಚರ್ ಆಕಾರದ ಪ್ರದರ್ಶನ' ಸಾನ್ಸ್ ಟಾಚೆ ಗ್ಯಾಲರಿ (೯೮); ಭಾರತ ಐವತ್ತು ವರ್ಷ, RPG ಪ್ರದರ್ಶನ ('೯೭), ಬಾಂಬೆ ಆರ್ಟ್ ಸೋಸೈಟಿಯ ಆಹ್ವಾನಿತರ ಪ್ರದರ್ಶನ('೮೯ ಎಲ್ಲವೂ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ) ಮತ್ತು ಬಿನಾಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನ(೮೮- ಭೂಪಾಲ್)

ವಿಳಾಸ : ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ಸಂಖ್ಯೆ ೪೪, ಕುವೆಂಪು ನಗರ, ಹಾಸನ ೫೩೭ ೨೦೧, ದೂರವಾಣಿ ೦೮೧ ೭೨-೬೩೬೪೮

President's Note

One of the major programmes of Karnataka Lalitkala Academy has been to publish books on art and artists. Several books on senior and contemporary artists have already been published under this scheme. These books not only provide an intimate introduction to the artists and their art, but also unveil the wider spectrum that enabled them to evolve in the first place.

I am privileged to publish this book, written by H.A. Anil Kumar about the artist K.T. Shiva Prasad, in the "Contemporary Artist Series". Shiva Prasad is a friend of mine and a very prominent contemporary artist of the country. His participation in those movements, meant for the cause of the marginalised dalits and shudras; the way he internalises those experiences as an artist; and his attempt to clad an aesthetic dimension around it, are attempts unique in the pan-Indian art's context. Inspite of living in a district like Hassan, which is outside the commercial aura of art like as it is in Bangalore, he has been able to acquire all the lively characteristics of the contemporary art world. This is a revelation. He has also proved that the media of oil-canvas is yet much alive and at the same, he has discovered several newer possibilities of oil media through his canvases.

Along with the popular paintings like the "Tiger Man" series, those post- colonial paintings, wherein he has adopted the cultural essence of leather puppets, pinup girls,

comic-strip characters and film posters, constitute that variety of specific experiences which, perhaps, the usage of the oil paint in the West has not been able to foresee. These are very much pronounced in Shiva Prasad's paintings like "Tiger, Tiger", "Magritte's Castle", "Ponnamma" and "Puppet and the Nude".

The writer of this book, in his introductory note (in Kannada) narrates the curious incident wherein he came to appreciate Shiva's works. "There was no 'chance' of the creation of a lively artwork in the easel painting format, anymore, according to the already set notion of a generation of artists, to which I belonged", he says, "On the contrary, the magic of oil painting evident in the "Tiger Man", the only one that I had seen till then, had absolutely no 'chance' of being ignored by any art historical standards, as well!" Anil Kumar also cautions the reader that it would be a myopic attempt to imagine a kind of 'richness' based on the amount of time and money that this artist spends on each of his canvas, and 'poverty', based on the smallness of his house, that is the birth place for

The canvases. The writer alleges that this prejudice is due to the habit of, "The modern and contemporary art historical evaluation (itself) of Indian art (that) does see things in black and white. It has turned its back to the immense possibilities within the realism/naturalism of art, just because the latter has a tag of colonial history attested to itself". He sites a suitable literary example in Milan Kundera's novel "Joke", which, like Shiva Prasad's paintings, disseminates its own self -- the media of Novel. Shiva, on the other hand, "uses artistic realism to deconstruct its own self".

The writer says that such facts serve as a good examples for Shiva's attempt to link both socialism and aesthetics. He puts forth the jest of the connecting link, which he 'sees' in between the artist's artworks and social activity, in an impressive way. In his own words, "If the socialist wants to gain an entry into his artworks, and in turn, if an artist community has to understand his socialism both of them need to enter his house and look at his paintings, the collected sculptures, photographs and listen to his explanation about them, keenly -- like Sherlock Holmes. It is only then that the split personality of Shiva Prasad can be seen together".

Art writer H.A.Anil Kumar is thoroughly aware of Shiva's artistic/political activities and has been able to evoke meaningful insights through his writing about the artist, both in English and Kannada, in the form of this book. The writer does this by basing his whole argument on a single painting as well (i.e. "Tiger Painting").

I congratulate H.A. Anil Kumar, who has spent almost one full year in realising this book. I personally and on behalf of the academy. Na. Ravi Kumar and Chandrika of 'Abhinava' have taken care of the editing and printing of this book. Artist B. Devraj has designed the coverpage as well as the inside visual-pages. But for the co-operation of members of the academy and registrar Shri Shankarappa, this book would have been an impossibility. I thank all these people for their mindful co-operation.

It is my earnest hope that the artists, lovers of art and of literature will welcome this fresh addition to our publications.

5-4-2000 Prof V.G. Andani

President

THE MYLARALINGA DARSHANA

The protestations about the image among Indian artists and critics now leave me cold. I prefer to slowly shift my vocabulary to what, in contradistinction to the image, may be called idea, concept, object, installation. Making these categories coeval helps unburden the image, it loosens out the spell - a paralysing nostalgia - into which the imagist, claiming ancestral rights over the great domain of aesthetics, tend to cast themselves. A more democratic relationship between forms broadens the signifying capactiy of the artwork.

- Geetha Kapoor1

(1)

"Tiger Painting" (1997), an oil painting by K.T. Shiva Prasad, can be

considered as a 'suitable metaphor' that contains his overall artistic as well as socialistic activity/experience, that are inseparable. A single work of those artists who paint in an 'established style', might be able to behave as a symbolic representative of those artists' overall creation. But it might not succeed as a metaphoric representation! The so-called 'Jamini Roy-style' is one such well known example.

There are several ways in which the eye can travel into/inside the "Tiger Painting" (see the cover page picture): There is a specific method of unveiling an artwork through verbal description, in the contemporary Karnataka/Kannada context. It is also the referential position in which Shiva himself is situated. And this is a context wherein a work of art is

analysed only formally. The only other critical method evident is that which weaves a social-saga around artwork(s)/artists, due to the inability of the critics (around Shiva Prasad) to get an 'entry' into the actual work of art. The former, formalist style of writing is a 'construct' nurtured by those who did/could not place art as a part of a specific regional cultural experience. The latter is the style of those who could experience art only on 'literal/literary' grounds. I particularly believe that it is only when an amalgamation of both these styles occur that a concrete, lively cultural experience, through visual artworks, would be possible in our context. Perhaps it is due to this kind of lack of contextuality that the kind of

'experience' conveyed through the art literature, is being held at bay by the overall Kannada cultural experience.It is possible to suggest several ways of experiencing this "Tiger Painting". Out of them, I have chosen three distinct methods of perceiving it. This experimental choice will also be able to throw light on the 'tradition of seeing', cultivated by the visual-literacy that existed/exists in and around Karnataka.

Analysis (1):

In the "Tiger Painting", a tiger-masked man stands aggressively in the foreground of the picture space. A pair of rams are ferociously fighting with each other, in front of the mutton stall behind him. The inoods of the rams and the masked-man are easily recognisable and they also seem to correlate.

Also, the masked-man appears to be instantly withdrawing into the pictorial space, just like a pedestrian would from the main road, onto the footpath, when a vehicle would speeden up towards him, unexpectedly. Such a gesture is an added bonus to the sense of (our) sight. It is so due to our habit of formalist analysis of artworks, that evokes meanings to the physical details of the painting, which was/is much desired in our context.

Analysis (2):

The tiger-man is not withdrawing by instinct. Instead thinking differently -- it can also be understood that he is ready to pounce upon someone like a 'tiger' and not as 'an alibi of a tiger'. Though he seems to pounce upon the audience -- he is not attacking 'me, the audience' as much as he is aiming at somebody/thing beyond, to the left side of my back. Perhaps the car whose reflected image is visible on the glass, below the mutton that hangs down behind him -- can be thought to be behind us, the onlooker. That might be the target of the tiger-man's angst. At this stage, it would be too convenient to 'understand' the tiger-

man as a symbol of the culturally/politically much ignored folk art form; and the car can be understood as a representative of the modern world. With this kind of understanding, it is comfortably to annotate this work as 'the populist cliche of the clash/contrast in between these two social standards in our society'. On the other hand, it is not that very easy either to ignore the above mode of reading into paintings as well. Because, the evidences within this artwork argue too strongly towards this end:

The overall detail of the painted body of the tiger-man, within this work, stands out of the rest of the pictorial objects, like a wooden 'cut-out' that also formed the background of the streets of the South Indian cities. Bombay, Madras and Bangalore were such cities whose populist visuals -- chiefly the cutouts of film and political personalities -- excited Shiva to an extent.

This cutout 'appearance' of the tiger-man is a 'device' to segregate it from the rest of the painted surface. Speaking in a more technical tone, this cut-out shape dissociates itself from the background -- just like the highlighted image in computer graphics can be seggregated-- and seems to be constantly in an act of emerging towards the audience.

The tiger-man's right hand thrust is proof enough to his physical attraction towards the viewer. Metaphorically speaking, his hand seems to tear off the imaginary layer that exists between the background from which he is emerging out and the physical frame of this picture. This is a metaphoric layer that recalls the 'sfumato' technique. On the contrary, it is obvious that Shiva Prasad's tiger-man is about to 'tear' the metaphoric layer at any moment, particularly in the way it gets recorded on the onlooker's psyche. This is what the tiger-man also intends to do on the audience's mind while performing, in general, and on the viewer of this picture in particular. The weapon in his hand enhances this intended drama.

Since because this and the other works of this artist are placed in an urban viewership -- like most of the Indian artworks -- the essence of this work is also a kind of an attack on the urban psyche, as well. (This is a non-formalist analysis of this work. It is a conscious attempt to grasp the ambiguity of a society through one of its own production: the artwork).

Analysis (3):

Compare the vertical door-like structure, adjacent to the right side frame of the picture, along with the dark-red area behind the left side of the tiger- man, that thrusts the figure forward. These factors, along with the dominant, brittle monochromic yellow of the tiger-man segregates the figure from the background, due to the flatness of the background.

It is not a mere coincidence to note that even our politicians and popular personalities are rendered 'flat'in the forms of cutouts.

The gray colour that form the background of the fighting rams is to be understood as the metallic sheet in front of the mutton stall which in turn 'contains' the painting of the rams, 'within' the physically true painting. And/or it denotes the road on which a car is positioned. The latter presumption can be argued to be true because the colour of the shadow of the car coincides with this gray. In a way it is the ambiguous nature of the gray that is a long lasting truth in this work.

The paint that constitutes the weapon in the hands of tiger-man recalls his (painted) skin in a deeper sense. Thinking in this way, it can be understood that the 'meaning' of his body skin as well as the weapon need to be similar. Even the suspended torsos of the mutton appear to be either floating or

suspended. It will be a risky, skeptical venture to conclude that they are located 'inside' a room.

The style in which the tiger-man is painted varies from that of the background, in more than one way. Painted dramatic sunlight kisses his real skin as well as the painted skin on the real one. This theatrical chiaroscuro is not evident elsewhere in the rest of the painted surface or objects. It is only the ever changing real gallery light that decides the nature of the secondary (but real) light, that should fall upon the already 'painted' sunlight within the picture. Ironical enough, this is a rarity.

Compared with the first two methods, the third method of analysis/grasping process of the "Tiger-Painting" turns out to be anti-logical. In other words, the disjoined argument (of the third kind), in a way, can modify this artwork to be a 'creative-cutout'. This is argued by keeping in mind the fact that it is the illogical kind of verbal analytic construct (as against the written/printed ones of the mainstream artforms) amongst the so called common mass, that assumes a unique 'artistic' position for the populist visual imageries in Indian context.

It can be assumed that there is no specific method of reading this picture. Hence - as the (even intellectual) audience immediately around Shiva Prasad's works, in general, till date, hasten to conclude his works do not belong to 'social realism'. At the same, it would be interesting to note that social realism becomes a partial element/integral part of his work's multifaceted appearance. These three different ways of experiencing the "Tiger Painting" share one aspect in common. It is Shiva's method/process of using the oil paint in a personal mode. And it is the oil paint's opaqueness, its intimacy with light etc. that

controls the whole situation of communication between this work and the eyes. This is the first and foremost visual/physical element that permits an entry into this canvas in particular. In other words, the oil paint attains the kind of flexibility to suit and become the basic inevitable component of the mutually deviant experiences conveyed by the "Tiger Painting."

In the first analysis, the colours embrace our mind in an abstract way. In the second, the very same colours are manipulated to catalyse a real-socialist narrative. And in the third analysis, along with these colours, even the other visual metaphoric elements like the sense of shapes, composition, texture, all in all, refute to construe a singular, logical and common sensual experience.

This is the result of Shiva Prasad's intimacy with a particular notion of dealing with oil painting for about three decades. Hence, when the overall body of his works are recalled, it is difficult to overlook the 'meta-physical' dimension that his oil colours achieve, just because any kind of specific physicality, for it,

is contested. At the same, even while experiencing his comparatively small formatted watercolour works, they carry the 'memory' of those surface physicality of his oil colour works.

(11)

Shiva Prasad's paintings of three decades can be divided into three different stages, for the sake of convenience. Even his style of painting has undergone changes. But it would be interesting to observe that these three different stages occurred in the way in which it emerged, due to a rather subconscious but specific intention of the artist. This intention becomes obvious in his works of the late 90's. It is as follows:

From the beginning Shiva has used the socialist realism as a 'motif' and not as an ultimate goal as such. In the 70's his works used to 'recall' surreality which later got modified into those that 'resembled' the French-realism. The surreality and French reality are comparative terminologies to remind his works to the readers, who would appreciate to read and grasp unknown experiences through the more popularly known examples. Otherwise, there are no deeper and subtler inter-connections between these terminologies and Shiva's works, beyond the stylistic similarity, though the artist himself is all in appreciation for those particular European isms. Also, there are remarkable differences even within those well-known European examples, as well as between them and the compared works (of Shiva).

For instance, the French reality is a document of the world around, in the absence of photography, because the latter was in its archaic condition, then. French Realism was also a form of protest to the presence of the physically non-existent 'angels' and 'angels' in the western tradition of picture-making since Renaissance. This is to be thoroughly understood while experiencing the seeming (but not) reality evident in the works of a post-colonial, post-photographic, Asian artist like Shiva Prasad. Further, Shiva's works are based on oil-colours and photographs -- the two media which were chosen by him, as an Indian, during a period when the notion of art with a capital 'A' wished to do away with these media. Their origin from a cultural/geographic location outside indigenism (read it as Euro-American) was to be blamed for such an exclusion, particularly by the depthless, evocative and rigid Indian art historical discourses around such issues.

In other words, Shiva hails from an art circumstance wherein there exists an unwritten rule that has created hatredness towards that art whose 'reality' is enhanced due to the usage of oil paints and photography. More important is the fact that inspite of living within such a circumstance, Shiva employed the very same to realise what he wanted from it. This amounts to the creation of an 'individualist protest' art, which is, arguably, not an avant garde

habit in the known sense. This is a notable revolt (many similarities exist in between his individual revolt and the Kannada literary community's specific anarchic movement of the 1970's, popularly known as the 'Bandaya chaluvali'. And most of them know and share Shiva's viewpoint as well. Aesthetically speaking, the credit of 'creatively oppressing' an important but reasonably illogical belief, sustained by the art community around him, is an important feature of Shiva's works. It is in this way that a sense of 'resistance' always prevailed in Shiva's creative act from the initial days. Shiva was involved with the Rammanohar Lohia-inspired socialist movement, in its regional avathaar all these years. This committment, along with the 'aesthetic realism as a motif', have mutually complemented each other in setting the artistic goals for him, time and again, whose relation is anything other than being mere linear.

Coming back to the "Tiger Painting", due to the way it is being painted, the wall in the background instructs the onlookers' gaze towards the figure, time and again. The reason for such an underlined focus upon the figures in his first stage of works (of the 70s) was due to a specific concern, as realised in the later works, and the very same has been explained in the future pages. The kind of resistance that Shiva portrayed throughout, in different stages

of time and style was not a manifested one in the purist Marxist sense. These intentions can be read with certain amount of sureness at all the stages of his painterly career. It is this aspect that links all his works together and can be summarised through the usage of an extreme-metaphor, as explained further:

While most of Shiva's overall creative output is in the medium of oil canvas, a few of them are watercolours and graph(ic)ite drawings. If his overall body of works can be imagined to be a cinematic narrative or of any other kind that has a beginning and an end, then its interior details can be described as below:

(a) Oil colour and photography (both these terms should be considered as 'nouns' as well as 'verbs') play the major role in the first stage of his works and they are empowered to visually depict/interpret the rural folks. These men and women are staring towards the very media that depicted them in the very first place (i.e. camera and the oil paint), as if the latter are symbols of urbanisation/progress vis-a-vis modernity. They seem to look at the painting frame as though it is (also) a different kind of photo frame through which they confront the urban people via the audience vis-a-vis the photographer. They the 'subjects' of the paintings -- deliberately erase off any evocation of romantic moods by resisting the possible presence of any kind of pleasant landscapes or any visuals for that matter. Ironic enough is the fact that this (the tradition of landscape painting) was exactly the 'visuals' that dominated the mainstream visual culture of Shiva's immediate predecessors in Karnataka. As

a result, they 'demand' the viewer's attention towards themself, which is further explained.

(b) In the second stage of Shiva's artworks, the painted human beings get disjoined from the logistics of the painted background from within which they are being made to emerge. Hence a peculiar kind of collage is born due to such a placement. It is at this stage that the figures as "representatives of real human beings" begin to loose some responsibilities as such. The 'referent' and the 'referred' are no more interrelated. Hence, at this stage, though the figures are in the form of human beings, they also become metaphors in the form of the culturally recognisable 'Sutradaras'.

(c) The modifications in the first two stages occur for a specific reason. It is a credibility that the artist himself would not have foreseen. It is in the third stage that the function of the overall art of Shiva Prasad becomes a reality in the way he wants it in drawing the onlooker into the canvas frame, rather almost literally. Thinking from this

particular angle, it is easy to relate all his figures with the characters of 'bayalu nataka' (a kind of populist theatre play that is in vogue in some of those rural areas in and around Hassan, Bangalore and southern part of Karnataka, even to this day). The usage of the leather puppet images in his recent canvases prove that it is not a mere coincidence that his painted figures, till date, have an 'internal urge' to share aesthetic/political matters with the former. Arguably, the prime concern of Shiva's figures is to draw the audience into the 'aura' of the pictured world, or commix both the 'gaze' and the 'gazed' into a single meaningful whole. More important is the fact that this socially/politically aware artist intends to 'erase' off the difference in between the aesthetic and the mundane worlds. Consequently, Shiva attempts to construe a visual alibi to the dalit, bandaya and other such 'marginalised' socialist/communicative movement in which he has been participating from past three decades. This makes him one of those rare, politically correct artist in our immediate surrounding.

(III)

Oil paint and camera were inevitably part and parcel of Shiva's works, from the day one. However, they are switched away from remaining as merely 'a recognised medium of expression' and, 'a documentative apparatus', respectively. In a way, the conflict in between these two also forms the core essence of his creative output of the 70s. Historically speaking, it is the human touch through which an artwork, based on realism, has saved itself from a photograph's generally presumed notion of 'perfection of/in reality'. On the contrary, in the Photo-Realist works, the absence of this very human (artist's) touch is what is being celebrated as an achievement of the human hand, though with the aid of a technical device -- the photography. I am just trying to point out

that reality, at its extreme, as a perfect photograph or a painted visual, tends to abstraction. May be that is how a beholder perceives the world. Those among Shiva's critics who have branded Shiva as a Photo-Realist fail to see this reasoning 1. It is also an indication of the theoretically depth-less circumstance from within which Shiva has to liberate this notion of using reality in a parochial (in no mean sense of the term) mode, for a cause.

More than the technicalities, it is the theoretic dimension of the photography that Shiva has been concerned, while adapting its privileges, into his works. Hence, this also involves a curious aspect in his works, wherein they sideline the technical aspect of a

technical apparatus (still-camera) and employ it for an aesthetic purpose, in a circumstance wherein the ongoing artistic battle regarding the aesthetics of photography is yet to begin.

While his works can be subdivided into three chronologic stages, for the sake of a clear grasp of his creation, the works belonging to the first stage reveal that they are more 'illusionistic' in attitude. One can identify that the foundation for an extra-humanistic program -- through realism that occured in the later years, are being layed during these early years. Shiva used the oil paints, then, in a smoothly rendered manner so that the brush strokes were almost invisible (or, not of much prominence) while perceiving each canvas as a whole. At that point there were two alternative activities taking place in those works:

It was the 'manner in which a mutual understanding' was possible in between the beholder and the figures 'inside' the pictures. The onlooker experiencing the figures 'within' the canvases was an understandable process -- that was in vogue around Shiva. In other words, that was the way the audience would look at something 'within' a given picture, at the cost of rejecting the background as such. The vice versa of this process, i.e., the figures from within the canvases attempting to interact with the audience demands a special consideration. There is an attempt to consider the aesthetic vis-a-vis canvas boundary as a delimiting frame and hence budge out of it into a 'real' world. This is no exaggerated metaphor. The very way in which the figures are painted indicated that this desire is stuffed into their very veins through the paint.

Looking at the works of the first stage, one can identify that there is a hide and seek play that adds a bit of pleasantry into these works. This is true even when "Abdul Gaffar" is selling tiny heaps of tomato, "Veeraswamy Mestry" poses to the camera and when "Mylaralinga Priests" group together. It means to say that the way in which the oil paint is personified in these canvases have the potential to 'contain' the poverty of Gaffar, the possible pathos of Veeraswamy and the melancholic terror caused by the silent and piercing gaze of the Mylaralinga Priests.

All these works are more or less life-sized, intentionally. While viewing these works in photographs or slides, their original size always reduces and hence the sharpness of their images increases, thus enhancing the pleasure of their appearance. Since most of Shiva's works of this stage are sold or gifted away, their documentation in the form of photo or/and slides demand our attention for yet another reason: The people in this first stage of Shiva's artistic venture are those who live(d) in and around the western parts of Karnataka. There is hardly another instance in the history of visual art in the contemporary, modern or pre-modern Karnataka, wherein the people who are immediate neighbours to an artist, themselves becoming the subjects of that artist's creative expression. Hence, inevitable these works achieve a kind of autobiographical undertone.

Though Shiva Prasad has been participating in the social/political movements meant for the upliftment of those 'marginalised' people around him, he had the dearth of a creative media that could accommodate them into his aesthetic expression as well. The immediate apparatus available to him, then, was the easel painting method that he acquired while studying at Sir J.J. School of Art, Bombay. However, oil paint alone did not bring about this so called 'pleasurably intimacy' that his works acquired subsequently. Photography has become a twin ingredient, along with oil paints, in the works of this particular stage. Photography and oil paint that are intimately associated with the European 'age of reason' undergoes a meaningful shift in Shiva's works. It is interesting to note that the 'protest movements' that Shiva participated in the capacity of an activist (more than as an artist) addressed the politics of casteism and class division. It is not a coincidence that a global awareness regarding these issues happened almost exactly during the birth of photography and democracy. In other words, the oil paints and photography were the two media that were internalised by Shiva to deal with the issues of casteism. The media and the indigenous racism were to be freshly negotiated since because they were alien to each other.

Though all protests are physical at the base level, such protests acquire potential from abstract sources. While political protests like rallies, picketing and other such physical activities constitute the physical conflict of a movement, creative-protests do not stand an advantage of such an 'external face'. Hence the latter's credibility and relevance are not easily identifyable. Perhaps the role of the monumental murals of Diego Rivera, Siqueras and others in the context of Mexican revolution supports my argument. Along with these, the so called 'Haripur Paintings' by Nandalal Bose constitute the 'illustrative political/nationalist/manifesto- like' visuals. Such visuals would be rather loud. They might fail to achieve equal, uniform credentials in both political and creative measures. The sociology of the above two art activities are more pronounced

than their artistic credibility, perhaps for the same reason. Shiva Prasad's works exceed the above limitations due to a thorough awareness of the politics of creativity within the confines of art history.

In Shiva's works, a form of protest is evident within the confines of aesthetics. Those who attempt to create an antithesis to this peculiar genre find it difficult to find evidences within these works to do so; and end up at mistaking the obvious style of the painting as pro- academic. A whispering intellectual challenge, devoid of loud slogans, is tagged to these works, for the convenience of the onlooker. In other words, Shiva, as an activist, has added his voice to a socialist intention. But as an artist, he has construed a personalised 'visual voice' for himself by seggregating it from the mass. This is a rare event in the contemporary history of Karnataka art. I believe that the artist need not wait for an external judge to confirm the success of such a ethnocentric (in an affirmative voice) creative-politics.

When Shiva coined out such a sacrilegious act in the form of art, he had to face an unfair trial. It was his 'realistic painting methodology' that had convinced both the elite and the innocent about its ineptess (only), which played the role of an unfair foe with Shiva. However, in reality, 'social-realism' was only a means for Shiva's expression rather than an end. For instance, in the first stage of his paintings, though the whole area of each canvas was rendered with deliberate smoothness, all the objects/images in it did not produce 'uniform reality' as such. Consider the following example in order to understand what I am trying to prove:

In "Maramma and Ramanayaka", Maramma's figure seems to be more closer to reality than Ramanayaka's shirt or the weapon in the former's hand. This is an instance that raises the question as to why a few specific 'areas' in a work of art are closer to being natural than a few others. There are several layers of reality in this painting, which are construed with the aid of photographs of wooden-Maramma which in turn was initially painted with yellow enamel paint -- in reality. Compared with the picturisation of his clothes, the reality in Ramanayaka's face is more intense. It is also true that, the rendering of the cracks formed by the wood that represents her face -- when compared to the way the trident is painted -- has multiple illusionistic possibilities.

Through the above example I am attempting to point out the fact that Shiva Prasad deliberately attempts to negate realism at various levels in his work; and it is more interesting to note that he does it through the very media and elements of 'realism' itself! This intention speaks about the artist's ability for self-criticism.

If a bird's eye view of Indian art history of the twentiety century is taken into account, one can notice that those painters who created artworks in

realistic/naturalistic mode (like those who studies mostly at Sir J.J. School of Art and the like) used those factors of reality in an uncritical mode. At the slightest doubt regarding the genuinity of realism, most of them discarded it almost totally. There are instances wherein a whole gamut of artists shifted their concerns to a totally alien 'style' of painting from realism, without even reconsidering the possibilities of greyer shades in between. A comparision between the various stages of works of Jamini Roy, K.C.S. Panikker etc., proves this. It is also true that those art schools that we stylistically identify as Bengal School and Cholamandalam basically considered the Ravi Varman style of realism as their foe. Roy and Panikker, for instance, shifted their styles from academicism to more indigenous ones. The shift was self-consciously done. A detailed discourse is necessary to argue over this point. The point that I am trying to drive home is that there has hardly been an instance in Indian art history wherein a doubt aroused in an artists' style of painting half way through his career, has resulted in a self-analytical, self-critical discourse, from within the same style of painting. Shiva Prasad has done it, as a rare instance. This is one of the main contribution of Shiva Prasad to Indian art history, for he is a n artist who has dared to stay 'within' a media, whose classical intentions have been however re-evaluated by him over the decades.

Pictorially speaking, realism had not spread uniformly on his first stage of canvases. A few 'intensely real' areas (like on the face of Maramma, Rangamma's saree, the stone carving behind which Tukra stands etc.) exist in these works. Occasionally, there are more than one such spot. Ramanayaka's face is as intense as that of Maramma. While looking at such paintings, these are the very spots that draw our attention at the very beginning. In a way, this spot acts as a 'pointer' which lets our gaze to move, shift and rest at positions elsewhere on the canvas, in the way our gaze looks at them. In other words, the gaze refuses to get de-centralised in an anarchic mode. Those psychologists-art historians who have written about the 'gaze' and 'visual perception' (like E.H.Gombrich, Rudolf Arnheim etc.,) have elaborated on the importance of such dense centre-points in artworks. There is a more complex mutual relation between those men who were 'focused' and photographed (by Shiva himself); and such intense areas within his art works. This can be explained in a different way as well.

There are two kind of interaction occuring in between the 'one who looks' (signifier) at and the 'seen' (signified) in the first stage of Shiva's paintings. I have earlier classified this as "the two experiential process occuring 'through' the beings, from within the picture, as well as the onlooker 'peeping' into the picture". The explanation given in the previous paragraphs arise from the point of the 'onlooker' looking into the picture. This aspect is relevant in Shiva's context, because, when these works were created in the

70s, the readers' oriented theory was in vogue as an aesthetic apparatus as well as a social movement, of which Shiva himself was a part. In other words, the response of the audience around Shiva Prasad's involvement as an artist as well as an activist in social movements becomes all the more imporatant and relevant. However it is quite tragic to note that such 'pro-common man' stance is easily and uncritically branded as 'Marxist' without even taking a closer look at the contradictory varieties within Marxism as such in, the form of Dalit and Shudra cultural movements in Karnataka.

(IV)

A few intelligent critics have been questioning 'the necessity of realism in the age of photography' whose authenticity itself can be, for instance, in turn, re-questioned in this age of the computers. These two points have framed the minds of criticism that have been evaluating and hence affecting the experiential process of works of Shiva Prasad and the like, particular through the print media, to the audience. This is the kind of infantile criticism that cannot even take into account the 'aura' described in Walter Banjamin's famous article on photography, for an argument. Shiva Prasad's works altogether 'formally protest' such illegitimate allegations towards realismn in art.

The role of the onlooker, while perceiving the first stage of Shiva's works demands a special attention. This is notable because it is a well known belief that 'the artist from a non-performing visual art (i.e., excluding film, theatre and other kind of performances) usually does not let in the onlooker into the serious aura of his/her expression.' The same belief exists around Shiva's circumstance and it is an unwritten agreement amongst the art circle to believe so. Hence, through his works, he negotiates such a belief and hence becomes a role model for the 'Swajanapara' 2 art community of Karnataka.

If one can realise the relevance of Shiva's photographs in experiencing his first stage of works, he/she can realise the 'intensity' with which the people from 'within' his painting yearn to have a relation with those 'outside' the picture surface. Because of due to the way in which they stare at us, we, the onlookers do not feel like looking at them as mirror images. But we tend to treat them as mundane beings. It is so because of due to the schizophrenic gaze that they shoot towards us. To put it in a non-metaphoric way, the characters like Veeraswamy Mestry, Thukra, Rangappa, Rajamma, Naseem etc. do not look at us as if they are people from the roadside. Instead, though they seem to look at us as we are one of them, there seems to be an invincible power that threatens them and hence segregates both of us them and/from us. This is a kind of 'creative hallucination'.

They seem to nurture a fear towards the outside real world. It is a

specific kind of a cultural-shock (perhaps literally) that they experience when they face an apparatus, that is alien to them, their street and their village/town. is the static camera that they fear. This expression is exactly in contrast with that of the one 'contained' in the faces of the photographs of bourgeoisie and the kings. For the latter, it is an exhibitionist attitude that they deliberately put up while looking towards the camera. They presume the frames of the camera to be that of the main door of their houses to freely exhibit their pomposity. Perhaps for the very same reason their 'internal' depth is never realised in any of the Indian portraits' history. Such portraits mainly attempt to conceal their unknown face through a known medium. The Indian academic portraits in victorian styles perished perhaps due to reasons like this. This forms the background for Shiva Prasad, who escaped the drawbacks of such bourgeoisie stance, despite being educated at Sir J.J.School of Arts, Bombay (Bachelors degree in 1973). Henceforth, arguably, due to such and other reasons, Shiva commixed the art of oil painting and photography onto the same palette.

As a result, in his first stage of works, the human beings do not seem to look at the onlooker, but at the artist himself, at the moment of being photographed! Understanding from this angle it becomes obvious that the artist is the 'first audience' for them. In other words, there are invincible walls symbolically structured between the people within the canvases, the artist outside and the audience. And the painted people are always attempting to break open these veiled walls and emerge out. In a way, his first stage of works is a kind of self-portrayal of Shiva Prasad. Just like the tiny heaps of tomato are to Gaffar, Maramma is to Rama Naika, the Damaruga is for Mylaralinga priests, so is the technique of oil paint commixed with photography for Shiva. 'Man and his/her instrument', a combination that assists his/her profession, is what becomes all the more relevant design that backs up this self-portrayal. It insists on the immediacy of kayaaka.

Historically speaking, these paintings narrate the intimate tale of those living outside the direct influence of urban situation which is in turn the brain child of pre and pro-indistrialisation. A city-dweller, for instance, would not have such an intimacy with the apparatus he uses for his profession, like a rural town-dweller does. On the contrary, for Gaffar, the tiny heap of tomato is as important as an industry. When Shiva Prasad paints such an otherwise negligible subject, theme, object and men on a large canvas, sometimes as big as 7'x7', the white paint used (alone) on such a canvas amounts to 150 tubes. It is a proof to his belief in realising the 'ignored and unusual aspect' in the usual and commonplace situation.

There is a specific reason as to why these rural, town-dwellers in Shiva's paintings are ever equipped with their professional-apparatus. It is the same

as that of the reason as to why these works of Shiva are autobiographical. One important point to be noted is that all these instruments with the men are not aggressive 'weapons' meant to be used 'against' someone else. It is (the hut, house, garage, veranda, tiger-mask, rifle, bullock cart etc.) an inevitable part and parcel of their day to day life. These do not even just squarely fit into the motto to paint poverty in a sympathetic tone. Shiva's process of painting involves several intense photographic sojourns in the geographic locations with which he is familiar and hence induces nostalgia into it. It is these photos that might or might not become the subjects/imagery of his future pantings. He blows up those selected photographs into several hundred times in paint, onto the canvas. There is enough amount of economy involved in picturising these clicked objects. In other words, any chosen photographic-image looses its identity as such, first of all, due to the maximum expansion of the size of the objects. The spirit of 'Minimalism' is involved in this. Amongst the artistic productions of contemporary Karnataka but for those sponsored and commissioned murals -- it is Shiva's works that involve so much of economy, time and travelling. This is the evidence to prove Shiva Prasad's peculiar social commitment. Generally speaking, there is also a self-concerned attitude in such an attempt. Shiva's chief intention over here is to identify himself with his models and draw similarities between his painterly apparatus and his subject's their tools and apparatus. This is a partial view of Shiva's artworks, produced till the beginning of the 80's.

(V)

Shiva is in his early fifties now. The last decade has brought about several major shifts in this artist's works. That was the time when his involvement in the socio-political movements, life style and the painterly tendencies/techniques influenced mutually. Those works the 80's cannot be recollected in retropsect like we usually do with the works of senior artists whose best creative period is already over. Both K.Venkatappa and Leonardo-da Vinci withdrew from creative activity during the evening of their lifetime. On the contrary, Shiva Prasad is an artist who is very much creatively alive. Without being apologetical, it can be argued that he has been knitting together a rare discourse that deals with reality, realism, its 'deconstruction', formal evolution and the cultural situation, from which all these emerge. Since it is yet an ongoing process, one cannot be very conclusive about his contribution. As per today, it is better to identify his unique character, artistic personality and its relevance to our context. This lengthy article attempts to assume a theoretic base/position, to grasp the artist and his art, together. It is done so with a lamentation that his (and his kind) of works are manipulatively forgotten due to the cultural amnesia dictated by the art pedagogical institutions which has written off any immediate references to naturalism.

The one notable aspect about Shiva's work is its refusal to be tied down to a mere aesthetic boundary. There are very few artists in India/Karnataka who have commixed their vocation as artists and their domestic life-style together, in formulating a singular experience. The examples of R.S. Naidu, Rumale Chennabasavaiah from Karnataka are exceptions. Though their biographies hint at this, not much research has been done towards this end. In a way, it is feared that they have been lost to us even before they are evaluated within the history of Indian/Karnataka art. Arguably, the history of Indian art is that of the artists who perceive their creations by 'aesthetic standards' alone. It implies that those artists who did not place their works within this are also simply understood to be of a Marxist blend. Consider the case of Somnath Hore. Though initiated into social activism and art, at the same, through the 'Tebagha' movement, it is only recently that an assessment of his artistic contribution has been done through pure aesthetic measures. But it is quite notable that a few artists like J.Swaminathan, K.G. Subramanyan, through their works, express the fact that their 'artwork proper' and the other events of their life are inseparable. It would also be a fact of self-ridicule if one attempts to classify their works in the known (west-oriented) art historical norms. In fact the works themselves suggest us to look at the outside world in their own terms. This can be further explained in a different manner:

If one attempts to grasp the life and works of K.G. Subramanyan over the decades, it can be summarised as below: the people, flora, fauna, insects in the garden around his house through his art gradually become a self-complete entity of its own. The greenery turns into forests, insects metamorphose into a panorama of the evolution of animal history and so on. Similarly, Shiva Prasad's artworks, till date, present a self-complete world in a different context and manner. And the potential to do so is available to him by the socialist life style chosen by him. It is further elaborated as below.

Man/woman and the apparatus that they created, for the sake of fulfilling their day to day requirements, had a kind of belongingnes/ intimacy in the pre-modern condition. The first thing that Modernity did was to break this relation. In this context, Shiva Prasad's sophisticated 'artistic apparatus' (oil paint- watercolour-camera) and those 'functional apparatus' of Ramanaika, Tiger- man, Mylaralinga Priests (goddess Maramma, the tiger skin, damaruga respectively) share an intimate relation in between. Hence, his artistic output has an underlined autobiographical connotation. However, there is a slight difference. Photography is not employed here as a mere documentative apparatus. There is a specific mode in which the photo-effect is employed. In other words, photography is engaged herein to document a mass/class of people who are away from accessing the photographic apparatus' 'improvised' forms (like the movie camera, computers etc.). And it is the rural people who are

arguably away from these facilities. It is a deliberately schemed attempt to 'identify' this particular mass of people. On the contrary, this very mass/class of people can be seen even in a metropolitan city like Bangalore. However, these people suffer from an identity crisis, of not being able to belong to the city in spirit as well as their own rural geographic location due to their helpless economic situations. For those relatives of such men/women residing back in the villages and towns, the facilities of the city are more of a kind of extravaganza, that is to be experienced at least 'once in a life time'. On the other hand, urbanisation (with all its accessories) also becomes a symbol of 'unseen/abstract fear' posed for ever, to the rural folks who have migrated to the city.

The (wo)men from within Shiva Prasad's paintings, in general, stare at the onlooker with this kind of 'unseen/abstract fear'. It is at this point that Shiva's apparatus achieves a denser personality. In other words, if the people within his artworks engage their apparatus for a basic physical gain alone, the artist uses his apparatus for a metaphysical gain. While differing from the intended purpose of one's mundane apparatus, the artist does not sacrifice the will to document and re-present them on the canvases. Hence, reality and abstraction are interwoven in Shiva's works, thus refuting the western art historical notion or 'reality v/s abstraction' in more than one sense.

Shiva de-constructs a couple of art historical presumptions (like the purity of the media, hegemony and hierarchy of the media etc.) while attempting to bring about a non-anomalous relation between oil paints and the application of camera. For instance, in the second stage of his works, he releases them from the notion of a puritanic attitude of two media: paint and the camera in particular. In other words, the notion evident within the idea of 'purity of a medium' is refuted. Hence, as it happens in the works of Leonardo-da Vinci and Marcel Duchamp, Shiva's works also personalises the qualities of machinery and mechanical devices in a post-mechanical age. It can be an altogether a different story. The works of Shiva can be seen in an altogether new light, if the idea of the relation between what 'appears' to be similar - a machinery and an artwork - but vary in their function (practical & artistic) is clearly understood. (For the different conditions of the interrelation between machinery and art, before and after the invention of machinery, read: the book on Marcel Duchamp by Octavia Paz.) The major technical modifications that have occurred in his works chiefly include the shift from a smooth rendering of oil paint to a opaque impasto like marking process. If the images and what they convey can be forgotten for a while, his canvases of this period almost appear to be like the tilled farm land. In a way, it appears to be like the image of a realistic photography projected upon a rough textured wall.

(VI)

The above change led Shiva towards the creation of a self-realised, self-complete utopian world of his own, perhaps immediately. If, for instance, the representational works of the first and the second stages are placed next to each other in a gallery and perceived together, the play of light upon it obviously brings about the experiential difference. Two such works are reproduced in this very book (compare the surfaces of "Abdul Gaffar", "Tiger Painting" and "At the Dhaba"). The complex difference in between these two can be further elaborated like this. These works, belonging to the first, second and the third stages -- printed in this book represent a 'third state of reality' because it has been 'printed in offset on paper', initially from the 'scanning' of 'photo/transparency' of the 'painting' of the 'photograph' of 'real models', in turn. However, the artworks belonging to the second stage cannot be recognized as proximate-to-reality as we can with the first stage of work. It is so because, the behavior of light on the second stage of his work (due to its thick impasto mode) is an ambiguous one, like as it happens with a relief sculpture. Hence, if one can agree with the relevance of light in perceiving a work of art, there is more than one 'kind' of experience stored within, especially in the second stage-work. This is true, even if we can bypass the several stages of reproduction and watch the originals. Shiva deliberately uses this aspect as a fragmentary part of what he is attempting to convey.

This is a rare fete. Two or more varying experiences of the same work brought about due to the varying light, deletes the fundamental notion of reality as being 'one'. In fact it castrates the supremacy of a singular scientific experience, embedded in the understanding of what we simply call as realistic artwork. Shiva distorts this monolith victorian experience, multiply, through experimental constructs. Through the result of such a construct, he designs a post-colonial 'swadeshi/swajanapara12 visual discourse. Time and again, it is necessary to take note that while doing so, he exceeds the limitations posed by what is understood to be a Marxist angle of perceiving art as well as life. Shiva achieves this specific goal in three ways, as mentioned below:

(a) The images/models once painted are re-painted varyingly over a span of time. For example, the image of "Tiger Painting" has been represented in various postures and media (oil, watercolour, charcoal etc.). According to the classical notion of the Chinese visual culture, this method enhances the perceptive ability of the onlooker. And reality can be defined multiply. This also 'recalls' the nostalgic memories in any way other than that of a singularly presumed 'photographic memory'. It is also ironic to note that, to achieve this, Shiva employs the camera which produces an undoubtedly singular reality, at a time. In a way, a western mechanical/technical/logical/scientific

apparatus like the camera is being engaged herein to serve an eastern, non- scientific discourse.

(b) When people like "Rangamma", "Tiger, Tiger" (see back page cover) etc., are first depicted on large oil-canvases and further re-rendered in a different version in watercolours, the concentration of the onlooker is put to test. For instance, Rangamma is initially a six feet verticle figure in oil. Later, when she was painted horizontally in watercolour, at least the frame ('of mind' as well) changes. When seen together -- though the images are the same despite being rendered in a deviant media the frames withold the audience's involvement into the tromp le'ole-like possibility of the painted ones. In a way, the 'commonplace' quality of reali(sm)ty is being contested herein. This is a shock that one experiences when the frame of an artwork 'within' that frame becomes a part of the work. This occurs because Shiva deletes the scientific functionality of the camera and draws it into the boundary of easel painting.

(c) Shiva often rearranges some of his own earlier 'composed pictures. Or, often he re-paints an older canvas, intentionally altering a few visuals from within.

Summarising the whole argument till now, Shiva Prasad's personality

as an artist can be noted as below:

(i) The smooth oil rendering technique that was favored by those seeking 'pleasantness' in his works and a technique rendered for decades was substituted by the thick impasto technique that was like a farmer's 'tilled **earth'.**

(ii) The same images/figures were retained and re-presented in different media and format that changed the onlookers' opinion about the very artistic figure, due to such alteration. As a result, the purpose of the same figure in the same canvas was restructured due to the creation of repainted versions, upon a few specified areas.

I have suggested that all these modifications within the confines of realism/naturalism in a post-colonial situation was undertaken with a specific intent. Before elaborating on this further, it is a theoretic quiz as to whether this was a pre-planned agenda or was it a chained intutional series of works that redefined the previous series as well as those yet to come.

This can be explained differently. Perhaps due to my habit of deriving the overall essence of an artist/series of artworks through the details of a specific work of art of that particular artist, I have hereby attempted to build up a discourse and identify the fundamental demands working in the background of Shiva Prasad's preoccupation as an artist. Further, in this specific case, along with

this habit, I would engage another aspect of that cultural context which framed Shiva as an artist. In other words, I am attempting to grasp the essence of this artist through a method that would necessarily differ from the ideal notion of artistic discourse: that of disjoined (hence) 'objective documentative process' of perceiving an art circumstance. This essay also depends on the belief that there cannot be an ideal mode of objectification of an artist as such. Because my genuine belief is based on the fact that 'such an objective way of looking art is in itself an intended construct'.

(VII)

First of all, there is the necessity of a new written construct to understand Shiva's works in specific and the art of Karnataka artists in particular.Though the demand for such a new written/printed construct appears to be beyond the imagination of an academic methodology, ultimately, the new construct can also become an academic method as well. The urgency for such a new mode of writing emerges due to the shortcomings evident within the current 'heroic narrative'style of writings which more or less deal chiefly with individual artists. This is true even in the pan-Indian situation. As per today, it is the history of a few blessed and chosen artists that is digested in the name of 'all Indian art'. Hence this kind of an awareness is necessary, in order to understand Shiva's contribution in the right mode. Metaphorically speaking in a cinematic language, the closeup and long shots are both together relevant, in order to see through the art of Shiva. Since he himself is a photographer, he would approve of such a methodology.

The third stage of Shiva's artworks is composed of comparatively radical shifts, far away from the traces of social realism. The shift from the smooth rendering technique to the opaque impasto was a major decision. When this did happen, the surface-attraction diminished from these works. And it was intentional. Though this aspect did not cause any damage to the internal essence of his works, there was a tendency of loss of the art market for his works, which arguably is based more or less on the 'surface delight' due to the lack of proper connoissership. Not that he did not realise this. Shiva had interacted with the academic art circles and art market of Bombay for years. At the same, since the inception of impasto technique into his works, the cost of the paints per canvas became economically costlier. The chemistry of art materials definitely influences the creative dimension of its artistic intentions as well. There are occasions when Shiva, after applying a very thick blotch of paint, had moved that particular colour by inches to the left or right with his thumb, even after a couple of weeks.

Such and other possibilities, brought about a permanent 'perceptive- disorientation' into his works. Unlike those earlier smoothly rendered canvases,

the impasto-clad works look like two totally different visuals from close-up and from a distance. It is the characters of relief sculptures that are invited into these canvases at the base level. Based on the source of gallery light that falls upon these impasto strokes, which are as thick as three-fourth of an inch, the sense of perception of the onlooker is permanently arrested. This is a kind of colour-disorientation (i.e., 'varna sankara', a word which has a indigenous cultural notation as well). For instance, as it happens in the "Tiger Painting", when the yellow colour of the thick impasto falls on the flat blue surface, the colour mixture, as seen, is not only a purple shadow. The half-white colour of the artificial gallery light is also added to this colour scheme that can finally result into tints with an intensity of yellow-green. This kind of colours contain two personalities at the same. (i) Paints containing colours in themselves. (ii) Since the paints are presented in relief-impasto format, the colour of its shadow depends on the way in which its own colour mixes with the specific colour of the light falling on it, as well as the nature of the colour surface onto which it falls. In other words, the 'colour field' that receives them also becomes an active participant in the perception of these impasto strokes. This fact becomes all the more relevant in understanding the fact that colour fields become an integral part of the discourse, solidified by the recent works of Shiva Prasad as discussed further.

(VIII)

It was an inevitable proposition for Shiva to accept the change brought about by the unexpected play of light on thick impasto colour areas. In art historical terms, this is one of the several new characters that was born with the logical theoretic death of oil paint in the way it was empowered, within the boundaries of the 'mainstream art'. But the artist imports these characters into the legtimate boundary of oil paint itself. (ref: Tiger Painting once again) As earlier said, in a metaphorical tone, the impasto technique recalls a slide projection of a real-photo on a rugged wall. If that kind of perception can be permitted to be continued, the tiger man's body is an ideal example for such a projection in yellow monchrome. A closeup view of his face further enhances this effect. If a further attempt to understand him is attempted, the tiger-skin overlapped onto his body does not behave like a shirt, but is like a second skin applied on his body. Let us presume that the paint that depicts this is a kind of skin. It is so because he seems to be closer to us than any of that painted matter in the picture frame. Due to this proximity, he seems to tear off the 'painted' visual layer; and the layer in between the onlooker and himself. This is catalysed by the monochromish quality of his body as against the colourfulness of the rest of the background ingredients. The former quality is intensified due to the latter, as well. In a way, he appears to be a 'cut-out' figure.

There are two reasons for us to presume that the Tiger man is

attempting to 'tear off' the artistic screen between himself and us. (i) Arguably, he is attempting to pull in the audience into the world to which he belongs i.e. the painted world. and (ii) Otherwise, he himself is ready to pounce out of his world into ours.

Speaking from a pure Indian vis-a-vis Kannada commonplace notion, the human beings (usually one or two) in the third stage of Shiva Prasad's paintings behave like the role of 'Sutradaara' as is evident in the desi theatre performances. They act as 'pointers/guide' to the eyes that helps the spectator to travel through the paintings as though they were a kind of A 'map'. According to the theatrical convention, there is a special relevance to the 'soliloquy of the Sutradaara'. Unlike other real actors/characters/images/figures, he does not get totally immersed into the structure of the story/theme. Every now and then, he guides us towards the magical quality of the story (note the irony) and a few subtler issues, which otherwise would go unnoticed to the largely casual perceptive ability of the Indian onlooker. As a figurative painter, Shiva shares this Sutradaara's notion of drawing attention to his 'act' than upon 'himself', like say, the focusing upon Sherlock Holmes at the cost of his creator, Sir Arthur Conan Doyle. On the other hand, the Sutradaara even pushes us out of the illusionistic world of art as well. He is beyond the restriction of time and space that binds the other usual characters to the theme of the plays and real-pictures. In a context like that of ours (Kannada/Indian) wherein our perception is largely based on 'the spoken', 'written', 'verbal' and 'vocal', the necessity of an 'ideal' guide/pointer, in the form of a 'visual' has been there since ages. Perhaps the sutradaara (who is the personification of words, performances and visuals) must have come as a visual cultural messiah whenever/wherever literaryness and literary readings would have failed to grasp the essence of visual arts -- be it in the modern or pre-modern context.

In other words, the very dominance of a particular influential media of expression has always given a chance for the other sidelined medium of expression to find 'alternative deceptive modes of communicating/ addressing' the mass. This is the reason for the birth of such a device called as Sutradaara in the visual works of Shiva Prasad.

There is yet another reason as to why Shiva engages the sutradaara-like characters into his works which are self-consciously non-performing visual media. As earlier said, the physical aspect of the third stage of Shiva's artworks are constituted by thick impasto strokes. There is an element of graffity on the face of the ("Tiger Painting") tigerman because he seems to be depicted on a rugged surface. Shiva's application of colour stripes onto the tigerman's body gives way to a curious question -- that does not bother art historians much, but is a matter of great concern to the artists: Was the 'skin' of the tiger-man applied 'into' the outline drawn earlier? When we ask a

question as to "whether the skin is applied?" the kind of linguistic difficulty evident in expressing such a doubt, particularly in the Kannada language also comes into the fore (one should remember that this is a translation of the original write up in Kannada). Just because of the alienness of such a question in the context of Kannada culture to which Shiva himself belongs to, it seems to be something more than a mere lingusitic error. However even this error might hint at a meaning within.

Based on the initial photographs of the tiger-man by Shiva, it can be derived that an attempt is being made to depict the picture of the tiger skin 'on' to the real skin of the person who behaves like a tiger-man. But, while attempting to describe the painting process as above, it would be quite a quizzical thing to say that the artist has applied 'the visual form of skin' through (via) the oil paint. This is a sophisticated 'appropriation' brought about by the artist's process of working, rather than being a linguistic problem. Usually, the real imageries and realistic paintings in contemporary Karnataka art are construed by the classical mode of painting: layers after layers; and layers above layers. In other words, each and every square inch of the canvas is 'developed' gradually. There will be a network of colour-stroke fibre that knits both the figure and the background strongly, in such cases. The famous argument between the British painters, Thomas Gainsborough and Joshua Reynolds as to whether blue colour can/cannot be applied in the foreground for a figure, resulted in Gainsborough literally attempting such a picture. It also confirms the colonial undercurrent to such beliefs that are embedded amongst the realist post-colonial painters even to this day. Shiva Prasad's methodology of painting refutes the logistics of the depiction of reality due to its colonial connections. Further, the colonialism's monopoly is aesthetically dislodged.

During the process of painting the tiger-man, even after applying the yellow paint 'into' the drawing of this very man, the rest of the canvas area remained unpainted and white, in the "Tiger Painting". The process, instead of being akin to that aesthetic habit of the 'age of reason', is more related to the pre-modern Byzantine mural technique. Herein, the final most aspect of the tessere were placed against the wet cement -- at one go. When Matisse derived elements from the very same tradition he was doing so as an 'insider' to that visual tradition. But for Shiva, it became an inevitable mode of execution, by choice and not by chance. This is the very aspect that I tried to make clear when I said that the Sutradaara can, in Shiva's paintings, point out towards the not so very easily predictable inter-cultural relations like this, though he himself (Sutradaara) is/was an alien to that particular oil tradition.

Putting it in a different way, there is an urgency to understand Shiva's earlier works in the light of the recent works. When his smooth rendering technique was changed to thick impasto technique, at the cost of economic

and aesthetic facilities, it was the human figures that underwent a change in personality, first of all. All those experiences described above by considering the "Tiger Painting" are also, more or less, those applicable to his overall artworks in general. In his first stage of artworks, the figures very much belong to the world of the 'background' that contains them. But gradually, as the works underwent unforeseen shifts, the figures' relation with the background underwent drastic modifications.

To put the whole arguement in a nutshell, the main figures in Shiva's works perform the traditional role of a Sutradaara. The absence of multiple human beings in most of his works underlines the narrative responsibility of the Sutradaara. Initially it might seem ironic to note that Shiva, whose social life involves participating with large crowds, refuses to picturise multiple human beings in his works. On the positive side, it should be noted that this aspect proves that he is not mesmerised with the oversimplified, commonman's 'representational notion' of Marxist ideology. It can be briefed up that Shiva Prasad has converted his realism-based human figures into 'symbols' and 'metaphors' of visual kind, in order to serve a social concern in a unique way. other words, Shiva's human beings are not beings at all at the first place. They are metaphors personified!

(IX)

Shiva Prasad has recently created a 'personification of metaphor' (Sutradaara) through human beings that were based on the real human beings, earlier represented in his own earlier paintings. It is similar to the process of creating art within/from art. These are comparable to the sub-stories 'contained' within the main epics in Indian mythologies, within its meta-structures. This is a kind of construct possible due to the belief that 'there is no differences in between the pictured world and the real one'. This also recalls to one's mind the idea of Roland Barthes' notion of 'no world beyond the text'. As if to prove this, Shiva derives the primary sources for his paintings from the outside, domestic world as well as from his own earlier paintings, as if there is hardly any difference in between. This is a standpoint that opposes the difference between the picture and the society.

The above statement can be explained in a different way: One way of picturing a person is by memory. In order to derive the maximum amount of detailing of him/her, an artist might use his/her photograph. However, re-representing the already consumed photographs of, say, 'pin-up girls'; and leather puppets which in turn traditionally represents 'static-actions'; and thus inviting them into the flat, two dimensional picture frame which is necessarily 'static' is yet another variety of depicting reality. In the recent works of Shiva Prasad -- which can be argued over as the culmination point of his mature artistic/socialist intentions -

all the above modes of drawing from a kind of 'ready-mades' are together applied to achieve varying results. All these 'representational personalities' appear in the guise of real imageries. Further, in a post-colonial situation like ours, they readily yield to a new visually experiential interpretation.

In the series of works exhibited in 1997 at Jehangir art gallery, Bombay, the images of the pin- up girls was in excess. The "Tiger Painting" that is being used throughout this book, to narrate the artistic activities of Shiva Prasad, belongs to this series in spirit as well as in reality. The nude and semi-nude female bodies are inserted into the picture frame in a not so very convincing positions. In a way they prick the ethics of the onlooker.

Explaining it more clearly, these pin-up girls are not meant to be seen in public. Slides, magazines and peep shows of pornographic nature are the politically correct 'original space' of these images. Shiva Prasad brings in a cultural shock by blowing them up into life-sized oil figures, meant for the public viewership. In a way, an ethically banned imagery is being sacrilegiously invited into a sacred space of serious art. Although the onlookers' expectation, in a sanctified gallery space, is that of a 'select- viewership', (s)he has no choice but to observe and hence yield to perform an act of looking at something unexpected. It is a sacriligeous act, similar to reading the sexual graffiti 'in' the public toilet. The initial reaction while watching the pin-up girls is that of a hesitant viewership, commixed with the fear of social mockery. But in his canvases, the process of looking is made to slow down due to the very process of being rendered. John Berger's notion of looking and seeing cross into each other's boundaries with ease. In their original context of popular graffiti, these girls do not reveal all their phyical details due to the smallness of the picture space within which they are contained. Much is left to the imagination of the onlooker who is always in a hurry over there. And the richness of each onlooker's imagination depends on his experience and capacity to do so. However, in Shiva's works these specific characters of the girls drift into oblivion. They have nothing to hide anymore and are over exposed. Also, since they are clad with thick impasto paints, their sensuousness and elegance are covered up or put to stake. The ideal art historical notion of the 'pleasantry' of oil rendering technique is put to stake, herein, because they act as an 'alibi' to the sensuality of female flesh in this case.

It should always be remembered that Shiva Prasad's recent figures as well as the older ones (due to their redefined nature in the light of the recent ones) are 'metaphoric personification of beings' rather than being the real ones. This helps to understand the future analysis of his works. Thinking from this angle, it can be understood that the pin-up girls are also a kind of female- Sutradaaras.

Shiva Prasad, an artist with strong convictions, mocks at the 'conditined visual perceptive ability' of the onlooker Iwith a specific intent. Those who lack patience to discover this artistic-scientific play, oversimplistically brand his works as if they are of a homogenous kind or even vulgar. 3 The artist is dissatisfied with the process of 'seeing' a work of art evident around him. For instance his works 'recall' the memory of realistic-works in the general sense. It is not a simple equation. It is as dense as nostalgia itself. It is the usual habit to allege all the historic character of an art media even when that media is used in varying contexts. For instance, the notion of realism can range between Alberti's definition of Renaissance realism and that of Ravi Varma. Alberti defines it as 'a view through the window' while Ravi Varma's colonial situation cajoles him to treat his figures in a manner wherein 'all the painted objects/beings turn towards the onlooker as though they are made up of iron pieces and the audience is made up of powerful huge magnets.' Shiva's works, due to the age and cultural context in which they exist, engage this whole range of discourse of realism, from within. Ultimately, Shiva's compositional intellilgence, as is evident in his works, lies in erasing off realism's aesthetic relevance, with a purpose.

Even before the pin-up girls entered Shiva's series of works, his works had construed a kind of nostalgia to his audience over a couple of decades. This is similar to those evoked by the Alberti-to-Ravi Varma's realities. However, the way the pin-up girls 'appeared' on the roads, their background, their posture in front of the domestic abode and more relevantly their relation with the social/pictorial background, all in all, had one particular intention in mind -- to exceed the limitations of realism.

Consider the work "Ponnamma" (see: the black and white reproduction of it in this book) for instance. Ponnamma is seated with her back to the blue picture of the torso of a naked female body, wearing only an underwear. A clearcut contrast is built in between the fully dressed, aged, innocent body of Ponnamma and the youthful body of the self consciously nude behind it. This need not be a mere contrast between two generations. Added to this, it can be argued over that the nude behind Ponnamma is not a poster but a mirror image of a real body in a mirror. Based on the gender of the onlooker, this work evokes varying degree of sensuality in him/her. Perhaps Ponnamma would not have had wished to be seated there if she had turned around and seen the nude, which would be an anti-thesis to the former's existence. It is so because when at first Ponnamma initially sat over there the nude body was not there, behind her. Instead, Shiva had painted a women wearing a saree inside a provision-store, behind Ponnamma. This is a literally/partially re-painted canvases, which hence undergoes change in its spirit as well. This kind of an attempt for 'improvisation' of one's old canvas is an adventurous

act, which implies that the artist is rectifying his earlier standpoint that might even negate the previous one. Hence, what we 'see' in the present canvas is not what it 'contains' (two different versions of visuals)!

Metaphorically speaking, while attempting to paint "Ponnamma" for the second time, a wall was build 'onto' the space that had the picture of a store, earlier; and a poster was painted upon it. The rural building-scapes do not undergo change as drastically as it happens in the urban area. Very often, such para-aesthetic desires/intentions can be traced in Shiva's works. Both the versions of Ponnamma, together, is a comment on the the aspect that 'whenever a villager returns back to his town after a stretch of time, the 'unchanged' rural-scape succeeds to re-present him with unchanged people, their apparatus and hence their friendly intimacy. The films and stories that were created around Shiva, in the Navodaya times, when he was in his teens, had such an intention of re-uniting the broken joint families and the return of the prodigal sons to their rural lands, always from the urban location (Navodaya was a cultural happening that had occurred mainly in Kannada literature a generation ahead of Shiva). Shiva's "Ponnamma", in a way, is a mockery at such a one way nostlgia from urban to the rural. Although the pin-up girls attempt to merge with the background due to the similarity in the way they are painted, the collage/disjoined quality in between them is obvious, due to the alienness of their placement in a public sphere. (ex: see the reproduction of "Laila" as well). In other words, those girls do not fit in to be in that place and position due to the way they appear. If the looking eyes of the beholder yield to the provocative quality of those nudes, the background containing them exposes the eye's hypocritical position to a large extent. Hence these works speak about a kind of violence between the shift in the ethical positions in between the public and the private sphere.

Altogether, Shiva's works of the third kind is an amalgamation of several psychological elements contained in a socialistic tendency, a punch to the art of realism, the recycling of a few cliched art forms etc.,

A few more details, based on the relation between "Ponnamma" and the pinup girls can be given. Shiva's works of this stage address the question of urbanisation. Along with it, the metamorphosis of his figures into Sutradaaras and their interrelation with the onlooker is established, beyond the mere visual strategies. This interaction in between the Sutradaara and the onlooker gains an anthropological relevance as well. In a situation like that of ours wherein the precious canvases are to be well guarded from the onlooker, these works invite him/her into the canvas for a participation which is aesthetic and hence sociologic.

To put it in a different way, it can be said that what we identify casually

as oil canvas is -- putting it differently -- an intended 'structured construct' for Shiva. If the modernist critics' assumption that the visual activity 'contained' within the canvas and the 'eyes' that watch them alone play a role in art activity, it is like refuting the immense internal difference within the realism that occured over several centuries, predominantly in the West, for instance. This is a gross mistake that one tends to make if one presumes that European art is 'one'. Though this argument demands elaboration that cannot be dealt within the context of this essay, it is a chief link that associates Shiva's works with his audience. However, ultimately, he concludes by mocking at this very relation.

In other words, Shiva, whose 'reality-like' visualisation was located within the confines of the mode of reality, evident within the post-independance Indian context, has further attempted to evoke a meaning that opposes this very former notion. The pin-up girls and their placement in the public sphere not only commixes the interior with the exterior, artistically, but brings about a clash between our notion of what is 'private' and 'public'. This is a very intimately private collage by Shiva.

Shiva's earlier works used to provide a dense and intimate real experience of the life around the western ghats of Karnataka like Hassan, Sakaleshpura etc. From such a take-off point, the insertion of pin-up girls into his later works was so drastically different that they did not become 'collages' in any (mere) physical sense of the word. It was an attempt to create an altogether new world order, by erasing/modifying some of the older ones. There were times when, like the French Realists of 1850s, the visuals that could not be seen and felt by the ordinary senses were banned from his works. In such a circumstance, the pin-up girls entered into his works as 'those' who do not belong to any sanctified public space and at the same -- as those who could gain willful entry into any intimately private sphere. This is the kind of binary opposition that occurred in his works when the easily identifiable, mundane world that he created gradually included the unknown. But this was without loosing the sense of the real/normal.

This should be understood in the light of the well known experiential differences evident between 'realism' and 'collage' in the history of naturalistic art. However, this historicity has a specific relevance to Shiva. It is so because, even when the 'bandaaya' and 'dalit' movements occurred in Karnataka, mainly in the cultural and literary fields in the 70's, their main function ended up being opposed to the artistic possibilities of the media that they were using, not as a default. However, Shiva Prasad was perhaps the only artist who could provide an 'visual alibi' to such a happening, since he was the sole representative of the art community in those movements, after R.S.Naidu 4 Hence, for the same reason, Shiva's standpoint, specific to the visual media, becomes unique as

well as private. This again demands an elaborate discussion which is beyond the structure of this essay.

Shiva builds up an opposition to realism from within. However this does not end up as his aim, but as a means to an end. Consequently, he attempts to redefine 'the grammar of representation through realism', differently. Due to the same reason his works demand a radical change in the perceptive ability of the visually educated audience, to modify his/her method of looking at artworks from only 'within'. It implies the ignorance of the socially expressed as well as hidden context from which such artworks emerge.

Arguably, for reasons explained earlier, Shiva Prasad's works attempt to narrate the essence of an 'Earthwork'. They act upon the presumption that an Earthwork is hegemonically (in art historical sense) more advanced than the easel painting format. It is presumed so due to the latter's wider range of experiential possibilities as well as due to the fresh mode of perceptive ability that it evokes amongst the audience, just because of its newness. And this does not become possible just because of an admixture of two different worlds, contained in two or more deviant media. For instance, he commixes the real world of easel painting with that of the leather puppetry, by inviting the latter's 'world view' via their images/forms/performative-abilities onto his canvases. This is a serious perceptive error in our context wherein attempts to admix the motifs of traditional paintings with that of the easel painting has been meek and ridiculous. It has been the motto of several mediocre painters who believe that the 'Mysore and Tanjore traditional painting belongs to Karnataka' and 'the former is more close to our roots'. Shiva's mature attempt, on the other hand, is a visual device that involves a new dimension into it: the performative element. Then, a mere looking-apparatus in the form of a pair of eyes, becomes insufficient to grasp these works. The function of easel painting as 'merely visual' is refuted through the very media/apparatus, in Shiva's artworks. In simpler words, 'Shiva's works seem to tell us that the world of reality is totally explored and then set aside from within, through its own devices'.

(X)

In the last/third stage of his artworks, Shiva Prasad has attempted to involve the art of leather puppetry with a clear politically consciousness of the art history. The entry of puppetry images (and more than that) was somewhat similar to the insertion of pin-up girls into his canvases, that together converted his initial social-realist works in a non-reversible way. The static figure/image of leather puppetry is, first of all, an 'incomplete state' of a performance. They become alive only when they perform. The static pose is an interlude position of the essence of puppetry. This is crudely similar to a movie film role, in spirit.

In Shiva's paintings, they further enhance the sophistication of his works by accumulating much more reading possibilities that was unheard of in the mainstream history of a post-colonial history of easel painting. In a way, this is a continuation of the spirit of the essence of his canvases containing pinup girls.

The static mode of watching a canvas is toppled upside down due to the presence of the images/figure of leather puppetry. To explain it in a lighter mode, if one has to watch these canvases, he/she has to tilt his head that compels him to readjusts his pair of eyes by ninety degrees to the left or/and right. The puppetry images are suspended in such a way that they seem to pose in several angles that do not cater to the onlooker's sense of gravity any more. This is a mockery to the 'usual' way of looking at (not art, but) the world. In other words, the sense of gravity of the eye is toppled. And this is a visual-jolt that again persuades Shiva's audience to stop expecting something usual from his works, forever.

In the work "Chair", the puppet of a British soldier rides a horse, vertically, as if the verticle frame itself is the base of the canvas. An African man, with a mask in front of him, is seated upside down within the top edge of the frame and is seemingly comfortable, say, like a Trishanku. To the right of the canvas is a Mysorean soldier-puppet who is descending down along the verticle frame. A pin-up girl is kneeling down below, with her buttocks, drawing our attention in an exaggerated way, due to its comparatively largeness. There is the possibility of a clockwise movement, prescribed to the eye, in this work. One can agree with this 'movement' only if all these figures are accepted only as images, irrespective of their variant cultural connotations. The girl is comparatively more sensuous and real of all the figures, because of the sensuous ability of the paint 'on' her silhoutte. Whereas the other figures are not those which are re-represented to us 'through' the aid of the camera. They belong to an 'imagined world' of their own, forever. It is for this very reason that in one of Shiva's work "Padma", the girl alone seems to be real. This is true in spite of the fact that Padma stands leaning against the door but appears to sleep on the frame. (depends on which side of the right angle tilt the audience's head has to undergo, while looking at it.) The images of the Super-Girl to Padma's below-left does not seem to be from the real world for several reasons. However, the main reason is the difference in between the fictional appearance of the super-girl as against the stark reality of Padma, brought about in the same canvas.

That particular 'binary opposition' emerging from the post-colonial cultural analytical language, looses its specificity in the recent works of Shiva Prasad. When there does exist a constant interrelation between two different experiences like that of an image of puppet with that of a physically real being,

the 'ecclecticism' born out of it looses its contextually original impact. In Shiva's recent works, the characters like the super-girl from the world of comics, Padma from the mundane world, Parvathi from Shiva's earlier canvas, the recurrent tiger-skinned man all of them assemble together in the same canvas, in a meaningful way. That particular difference in between these mutually ecclectic world is lost due to the 'excess of readability' of meanings in between deviant worlds. Perhaps there is hardly any other artist who works in such a de-constructive mode, from within the realm of realism, in Karnataka/India.

It is easy to accept the images of Parvathi, Padma, Tiger Man as belonging to our mundane world, due to the condition to which we correlate. But, the question as to which world do the puppet figures belong to, is quite problematic. If all these images are related to the physical world, with the aid of artistic nostalgia of the imageries from his previous works, this congregation becomes a self-conscious visual treat. Together, this ecclecticism exceeds the definition of visual art as something that is within the confines of the eye sight.

The puppet figures seem to 'float' because of due to the way in which we are conditioned tosee a canvas-painting. On the contrary, when these very figures are suspended from their original context -- of being colourful shadows 'played' on a white screen they do not seem to be suspended but look comfortable, being 'mobile' over there. In other words, the original 'play' of the puppetry and its static 'image' clash with each other. In a way each of Shiva's such canvas is an amalgation of the past and the present, as well as two culturally variable art forms. However, it is the difference in between the kind of light that reveals an initial puppet play and that which exposes their imagery on Shiva's canvases that brings about this experiential difference.

Shiva's canvases that contain the leather puppet figures address the question of the impossibility of the singular experiential definition of such and other traditional artforms. Shiva has painted these puppets in thick-impasto technique. Hence the puppet figures which initially used to let artificial light pass through them, now, receives light upon themselves because they are made up of thick, opaque oil paints. Secondly, based on the severity of light (always artificial and indoor gallery light), the distance from which the onlooker can look into these canvases is decided, ambiguously.

This is the very ambiguity which defines the character of the sutraadara, discussed earlier, in Shiva's works. He/she is like a catalyst to experience a visual. At times the sutradaara can also redefine the essence of Shiva's visual narrative in his own terms.

It is already argued that both pin-up girls and the puppet figures effectively perform the role of Sutradaara in Shiva's works. A verbal narrative, theatricality, a popular artform, the photography and easel painting -- are together

combined in the works of Shiva with a specific aim: It is to make the audience to participate in the works not only visually but also/almost physically. And the necessity for such a physical participation is due to the artist's desire to make the audience 're-experience' the textures of the socialist involvement that he himself is so very much committed to, in an artistic manner. Perhaps a synopsis of the overall truth about Shiva Prasad, till date, aims at making available a social experience -- that he has gone through as an active participant, apart from being an artist. This experience is brought about in a mere artistic mode in order to exceed the cliche of a Marxist visual perception, as we understand it generally.

Speaking from the angle of the psychology of visuals, the leather puppets in Shiva's canvases insists the onlooker to loose his sense of gravity. Speaking from a sociological point of view, a man can loose his sense of gravity in adverse situations, i.e., while being in a state that puts off one's economic and physical normalcy. The new modes of artistic experience that mainly involves new, non-artistic materials do provide such a visual gravitless character by default. The ceiling murals, just because of its pecularity of being above one's head and since it suggests a gentle 'physical' movement of the viewers, contain this ability. For the same reason, a ceiling mural refutes visuals that depict real scenes and sequences. Either they are metaphysical (Michelangelo's ceiling murals for instance) or panoromic (Binode Bihari Mukherjee's ceiling mural at Santiniketan) in nature. Hence this repositions the 'naturalistic space' in art, as a physical device.

When Shiva pictorially redefines the images and hence the rneaning of the leather puppets 'in' his canvases, a specific reversal occurs. The realism itself is elated to the status of metaphysics because those experiences that are para-realistic in his works recall realism in art, thanks to his sincere belief in the handling of oil paints and the way in which it is being rendered from several decades. His relevance as an artist lies in the fact that he assigns a kind of new-post-colonial realism in to those visuals; and hence to the nostalgia itself, that lies outside the boundaries of any known variety of realism.

CONCLUSION:

K.T. Shiva Prasad is an artist yet alive. Hence it would be a myopic attempt to summarise or draw an ultimatum about his works, till date, in a specific way. Even a bird's eye view of his three decades of artistic career would only be an introduction to the panorama of cultural shifts occuring within his works. It is so because even such a kind of introduction would be a kind of subjective 'construct'. However, it can be concluded that several such constructs about Shiva's works would be possible.

K.T. Shiva Prasad/31

The whole argument can be summarised as below:

By using oil paint for such a long stretch of time, Shiva has assigned the very oil media with a subjective/individual personality. If the functionalism of oil paint was confined to the culture with which it was familiar and had a logical reasoning for being so, now, in Shiva's case, it is a an altogether different case. The oil medium's role is drastically modified in particularly the second and the third stage of his works. And the reason for this is largely para-aesthetic in nature. Even when these works are examined in 'pure visual' terms, it can be observed that their sensuality/sensuousness are negated due to their shift into a more crude, opaque impasto technique. It is an act of reinforced boldness because it is the audience who, by and large, suffer from the lack of visual knowledge and visual pedagogy. It is so because the dramatic sensuality of visuals, that has been given down to us from the works of the likes of Ravi Varma's calenders, create a kind of intoxicativeness and hence fail to expand our visual parameters. It is a cliche. On the contrary, the impasto technique involved in handling oil paint has a positive note to it. They recall, in no mean sense, the incomplete tilled land of the earth, before sowing seeds of any kind. The farmers movement, dalit and socialist movements with which Shiva has been identifying himself, are those that are closer to earth metaphorically, symbolically as well as physically. This is notable in the background of the fact that even when a specific kind of smoother variety of Shiva's canvases (like his first-stage works) is popular and in demand in the market, he has already discarded that particular style. However, it should not be forgotten that even the way in which they are is rendered (thick impasto, for instance) provoke a kind of sensory appeal minus what they depict as image/form -- theoretically speaking.

While this is the radical shift that he made in the mode (not 'style'!) of painting, the invocation of pin-up girls and leather puppets in his second and third stage of paintings further 'adds' to the logically explainable narrative, which I have done in this essay. With the insertion of pin-up girls, 'an act of looking' -- that was confined only to a private viewer-ship, was brought out into the public spectacle. Speaking from a conventional cultural sense from wherein Shiva hails from, this is a sacrilege. This can be further explained differently. In our day to day life, we use our physique in bathroom and the bedroom, for instance. There would be no permission for others' gaze, to look at us (our physique and through that, into our 'real' psyche) over there. On the contrary, in a public sphere, while interacting with a group of people, our body language would be more self-conscious, as if a camera is constantly looking at us, and as if we are aware of that as well. That is a landscape wherein the artist and the onlooker have to perform together (like the leather puppets in Shiva's works!)

through their stance, speech, gestures etc. This must happen at the cost of suppressing the privacy that they possess in the bathroom and bedroom, broadly speaking. Indeed the mutual difference between Freud's id, ego and superego is what is put to play to the utmost in Shiva's works on the whole. 'The pin-up girls in the public sphere' arguably commix all these three aspects together, simultaneously. It is a kind of cultural shock that exposes the private behavior of a person in public.

The spontaneity with which an onlooker looks at the artworks in a gallery looses its sense of commonplace, in this case. Instead of looking at them as a 'general outsider', he/she gets ready to become an 'integral part' that involves a new kind of participation that too 'within' the spirit of these works. And Shiva ably brings about this kind of an audience-performance, from within the confines of aesthetic/formalistic compositional combination.

The insertion of puppets into his canvases draws the onlooker further one step 'into' Shiva's works. There is no prescribed way of experiencing visuals as it is possible with verbal art forms in our context (of Karnataka/India). Wherever there exists an artform, other than literature, it lacks the sophisticated experiential facility, available to literature. Hence an inventory into alternative modes of experiencing them would be constantly on the search. In other words, the current visual artform itself behaves as an 'analysis' to those visual grammar that has occured till date. In this regard, Shiva's works can be understood to be an analysis, through visual form -- of the real-like visual construct that occured in the context of India vis-à-vis Karnataka. This kind of understanding is inevitable too. While the purpose of the reality in the works of artists like Sudhir Patwardan are obvious, abstraction plays an 'equal' role in the real-like canvases of Shiva, while serving the same purpose. As described elsewhere previously, the achievement of forms in a real-like work also represents the overall achievement of that canvas. Those artists who were into this kind of reality, renounced the reality/academicism/victorianism altogether, when they wanted to move away from the limitation of such a possibility, when they wanted to move away from the limitation of such a possibility. It was unlike Shiva Prasad, who, belonging to a later generation, dared to stay within the 'legitimate boundaries' of realism, yet developed to be a 'critical insider' by using the same media, idea and style, in order to widen the very definition of those 'legitimate boundaries'.

Hence Shiva Prasad is the best model for the 'Swajanapara' (a variety of nativism) sense of art activity. Those who are critically recognised as the legitimate heroes of art activity in Karnataka can be termed as 'Viswathmaka' group of artists. (Those artists/artworks/art activity which was away from such critical acclaim but were closer to the popular taste of the civilians are termed as 'Swajanapara'.)

K.T. Shiva Prasad/33

There is a kind of inevitable relation between the artworks of Shiva of the 70s and the cinemascope/70 m.m movies (i.e., in pan Indian context) both of which emerged in the 70s and 80s. Both these specific categories of the respective artforms attempted to enhance the active participation of the audience. Both these demand a kind of participation from the audience, in a way which excels the mere gaze of the eye. Shiva's attempt to contain the spirit of two media at the same, in a singular media, is notable. This is a post-Marxist possibility that excels the notion of a crude physical participation of the artist within the confines of Marxist ideology.

One of the most easily identifyable belief till recently is that the artwork should be used for a purpose beyond the mere aesthetic purpose. Or to be more specific, the social and the aesthetic aspects of an artwork are placed at loggerhead with each other. Those who insist on leftist intentions ignore the aesthetic possibility of art as irrelevant (for instance the Russian art of this century) and vice versa (modernist art in Karnataka that insists, by and large, the formal desires, very much. Shiva's works form a bridge between the two. While in the works of the Mumbai based artist Atul Doddiya, this is achieved in the repetition of already used and re-presented images, Shiva achieves this in 'any area' of his canvas, often irrespective of the change/modification in the imageries he uses.

* * *

The necessity to look at Shiva's overall output would also serve as an asset to the 'looking process' existing around him. However since he is artistically very much alive, it would be difficult to conclude as to how to go about this. As is mentioned earlier, even an attempt to grasp his overall works should become a kind of 'construct'. Otherwise, that art history wherein de-centralisation itself is at the core might also be appled herein. However, the very internal necessity of Shiva's works insist that they should be 'seen' together. This compulsion is born due to his committment to his immediate society in the way he has been doing it. This is a rare incident in the history of Karnataka art:

Shiva's works altogether refute the binary imagination of 'urbanisation- ruralisation', literally from a position outside the urban location. The assembling of oil paint, the photos whose intentions are documentative, sensual physical nudity of the pin-up girls, the reinterpretation (i.e., visually) of leather puppetry etc. are combined together for this purpose. Even the 'urban v/s rural' construct is something that do not usually exceed the boundaries of aesthetics. However, Shiva's works internalise even this erred notion, to construe a cultural experience. However, till now, this has been the privilege of literary fields in Karnataka, that too in the form of 'group activities', with a compulsion to only verbally narrate such experiences. No other non-literary discourse -- including

the expression through visual arts -- has/had attempted at such a depth in the modernist or contemporary phase of Karnataka art. This alone is not proof to Shiva Prasad's involvement in a visual cultural discourse either. It also teaches us that the para-aesthetic experiences, through artworks, is yet a possibility. And, Shiva does this precisely from within the 'confines' and 'apparatus' of aesthetics itself! This is a great cultural intervention 'into' and 'from' within the serious art world of Karnataka, that earlier believed that there could hardly be any purpose for an artwork, beyond its modernist notion of aesthetic experiences.

To put it in a different way, Shiva Prasad's works, in spirit, contain the essence of an 'Earthwork'. As a result, the notion that 'the artworks created with the usage of new objects point out towards the limitation of those done in oil colours', which is in vogue today, is put to stake. It would be fruitful to undertake a comparative study of the spirit of Shiva's works with that of another important Indian artist, Vivan Sundaram, who shifted from the three decades of practise in oil painting into creating artworks using newer non-art objects.

The main difference in between the artworks created out by oil paints and that which is termed as 'Earthwork' is related to that of the participatory role of the audience's eye. It is, respectively, the difference between the role of the static eye and a mobile one. In the latter case, there would be no function to the static eye. The art historical metaphor of 'entering an artwork' becomes almost literally possible in the latter case. The symbolic Sutradaara in Shiva's works prepare the audience for such a sojourn 'within' his oil paints, with the aid of a chain of metaphors, alibis and symbols. In other words, the first and the foremost thing that the spirit of his overall artworks creates is to remove the sense of gravity from underneath the audience's feet, as though (s)he is looking at a ceiling mural! In order to enhance this effect, the thick impasto influences our 'sense of sight' and decides the distance from which his individual works should to be seen. The notion of memory and nostalgia becomes all the more relevant here. Since the basic elements of his works seem to be made up of uniform materials (chemically and in spirit), the 'memory' of his old works are re-projected into the psyche of the onlooker while watching the present ones, and vice versa, as a part of an internal necessity. The re-direction of the pin-up girls and hence their cultural functions from the graffity-like status to that of the sanctified space; and the multiple role enacted by the metaphoric Sutradaara are hence the product of Shiva's three decades of perception through a specific media. And this is an unique world, specifically built through three decades. The audience is drawn into the works like never before. The imagined difference between different media (like the oil paint and artistically newer objects) vanishes in such cases. And it is not difficult to imagine the reason for this.

Shiva Prasad is basically an artist with a strong socialist belief of a different kind. There are instances wherein such socialist/leftist artists have visualised their artworks in such a way as to mainly reach the common men as such. Such examples are in plenty. The rather loud Bandaaya literature movement in Karnataka, the seven decades of Russian artworks etc., believed in an admixture of aesthetic-socialist purpose, at least in their manifestos. Hence, for the same reason, the "Tiger Painting" -- an important representative of Shiva Prasad's creative outlook -- becomes a 'general dias' for the 'deviant modes of looking', developed over the decades, through the formalist as well as socialist art criticism, in Karnataka. In this background, the audience gets an entry into Shiva's painting in a very spontaneous way. Since more than two different ways of looking at them is made available (like the three different ways of looking at the "Tiger Painting"), a monolithic mode of perception (formalist 'or' socialist) is dissolved 'through' them.

Such an instance, wherein the participation of something more than the eye -- is demanded from the audience's side, while perceiving Shiva's works -- is unheard of in his surrounding, in Karnataka in specific and India in general. The severity of such a construct for perception is as relevant and intense as a 'physically real revolution and protest. The 'role' of the onlooker, in a more contemporaneous artform like that of an 'Earthwork' is made possible within the confines of a highly ignored (though not discarded) media like that of the easel painting, in Shiva's works. This a strong evidence to Shiva Prasad's commitment to the possibility of an interaction in between the artistic and socialist cause.

This is what I had mentioned earlier: There can be a beginning and end to a physical and social movement but not to a peculiar experience brought by the combination of artistic and socialistic notions of creativity. Shiva Prasad, in the Indian art context, is a pioneer in this regard.

Hence, the tiger-man, in the "Tiger Painting", can swing his sword towards those among the audience whom he thinks have exploited him, both socially and artistically. He can even tear open the sfumato-veil and let in another kind of onlooker into the world of his own with the aid of the same sword.

'Ramanaika, 'Tiger Man' and the 'Mylaralinga Priest'own Maramma's sculpture, tiger skin and damaruga respectively. And K.T. Shiva Prasad, the artist, owns Ramanaika, Tiger Man and the Mylaralinga Priest, in turn. There is a stark similarity between what the artist and his subjects 'own'. Yet, what Ramanaika has might not necessarily belong to Shiva!

While the painted men own what Shiva has painted, the artist himself paints something that he himself cannot own. It is called as the 'Sutradaara' -

- a rightful metaphoric personification of 'visual sensation'. This is a tactical device invented by Shiva, the artist, in order to provide an alternative experience in a space wherein the literal, oral and written experiences claim supremacy. In fact, Shiva's Sutradaara is an expression of the marginalised. If literature is brahmin, the visual arts in general and Shiva's works in particular is shudra!

NOTES:

* The article by Geetha Kapoor (page: 57, The Art News Magazine of India, vol. 4, issue 3)

(1) K.V.Subramanyam generally categorises Shiva Prasad's as Photo- realist in his essay on the same subject. It is the result of a general assumption as to what photo-realism might be, rather than a proper theoretic categorisation. see: his essay on 'Photo Realism', Janapriya Kalamalike, Karnataka LKA publication, Bangalore, 1995

(2) I have theoretically categoried a more intense mode of understanding the modernist and contemporary phase of Karnataka art, elsewhere. Swajanapara and Vishwathmaka are those two 'constructs'-- similar but much different from Desi and Maargi notion of literature within which Shiva's works act as a role model for the Swajanapara type. Though it is a construct ideally suited to understand the art of the State, I believe that it is equally applicable to understand the art in the pan-Indian context as well. However, the 'Swajanapara' roughly represents the art of those who were in vogue in the yesteryears and are now marginalised by the art community, though not theoretically. Vishwathmaka, on the contrary, is the mainstream notion of art that shifts and changes at varying times. Often, like the Yin and Yang concept, these two constructs intermingle and crisscross each other's boundaries at different time and space. For an elaborate discussion on this subject see: my article on the same in "Nota Pallata" (a collection of my essays on visual culture), Abhinava publication, Bangalore; 1998.

(3) An ideal sample that represents the hasty judgement about K.T.Shiva Prasad's works, around him, can be 'sensed' in Vidya Murthy's review of one of his show. She says, "Painting naked women's (?) is really no big deal. But it is if they are represented in an offensive manner. (also see: the painting "The Puppet and the Nude", reproduced in this book as you read this)... Here, not even his painterly skills are seen. The artist reduces the difference between urban and rural life into simplistic polarities... (In "Bhoota Painting") the indigenous performer... and a strange-looking naked woman, probably a 'native', is presented against... high rise buildings. This representation of the innocent villagers in the city is outdated and is not even resolved pictorially... lack of freshness of ideas is seen in "Ponamma" (compare it with the analysis of this very work in this book, page 25-26) pin-ups and girlies pictures is boring and pointless (see: "Not Nudity that matters, but the way it's done", Vidya Murthy, 19th December 1998, Indian Express). Note that the words that are

italicised and in bold are 'judgemental' and not explanatory. They target Shiva's artworks almost with

what seems to be a personal grudge of some kind. This contrasts with the close-up objective analysis of the artworks -- the fundamental requirement of the written discourse of art. It is also noteworthy that shades of idealogically extreme positions, (like the tradition of easel painting as 'opposed to' installations/assemblages) that the critics like Vidya Murthy nurture, as a prejudice, compels them to write off the creations, in a media, at the cost of the other one -- perhaps too casually. It can be concluded from the critic's opinion that no matter whether it is a painting or a photograph, the very representation of a pin-up girl's image itself is a taboo. It amounts to an ardent insensitivity towards what the media can itself do to an image. At the same it amounts to cultural censorship!

(4) R.S.Naidu is a forgotten Marxist artist belonging to a generation much before that of Shiva. Naidu's works (drawings and sculptures) stylistically recall those of Daumier. His participation as a socialist-activist is much more acknowledged than his artistic abilities.

0 0 0

BIODATA:

K.T.Shiva Prasad (born: 1947) has recently installed the 'Kuvempu Smaraka' (a monument for the Gnanapeet awardee writer Ku.Vem. Pu) at Kuppalli, the birth place of the poet. The artist believes that it is also a 'construct' of his idealogy and beliefs. It is not only the beliefs in a social movement for the upliftment of dalits and shudra that relates Shiva to Kuvempu. Just like as the poet had considered the rupture between sanskrit-Kannada, brahminism-nonbrahminism as a kind of bi- nary opposition that was evident between his poetry and phrases, Shiva has also creatively identified the rupture between the oil paint-photography, reality-surreality, painterly attitude-deconstruction as the core essence of his works.

The artist Shiva claims credibility in the lively experiences of the life in and around the western ghats of Karnataka, so much exemplified by the writer Poornachandra Tejaswi, the son of the gnanapeet awardee writer. Hence, one of the most popular visuals include the line drawings that he designed for the former's novel "Karvalho". No wonder that both of them are pals. Also, Devanuru Mahadeva, a dalit writer metamorphosed the very written language (i.e. Kannada) in order to convey his experiences as a dalit. At the same, his friend Shiva Prasad also manipulated oil paints so as to suit the post-colonial situation as well as convey an experience of the people just around him -- the marginalised. The techniques that he learnt under the guidance of painters like Akbar Padamsee at Sir J.J.School of Arts (Bombay, diploma in 1972) aided him in this venture. Since he had given a try in educating himself in engineering, it was easy for him to practise as an architect, as well. It is too obvious a fact that mathematics, science and arts, together, gave way to 'real- ism in art' from wherein Shiva took off as an artist.

Shiva was quite aware of the danger of being, and being branded as a Marxist artist, even while his interaction with the dalit sangarsha samithi and Prof. Nanjunda Swamy, the pioneer of farmer's movement in Karnataka is deep rooted. Hence, the artist stayed away from a commerically important centre like Bangalore, at Hassan and proved that Marxism can be adopted as a fragmentary part of one's expres- sion, not necessarily for the so called social service.

Shiva Prasad has held several solo shows that include those at Karnataka Chitrakala Parishath (2000), Renaissance gallery (1997), Sakshi gallery ('92 & '91) (& '86, '85 - all at Bangalore); Sans Tache gallery ('97), Jehangir gallery ('92, '89 & '87) (all at Bombay), Art Today gallery ('96, New Delhi) & 'The' gallery ('88, Madras). He has also participated in several group shows that include those at Kala Yatra ('90, '87, '86 & '82), 50 years of Independence, Images gallery ('96 -- all at Bangalore); The miniature format show, Sans Tache gallery ('98) 50 years of India, RPG ('97), the Bombay Art Society Centenary Invitees show ('89 -- all at Bombay) & Biennale ('88 -- Bhopal).

Address: K.T. Shiva Prasad, #44, Kuvempu Nagar, Hassan 537 201, Karnataka, INDIA Ph: 08172 63648

ರಾಮಾನಾಯ್ಕ, ಹುಲಿ ಮಾನವ ಮತ್ತು ಮೈಲಾರಲಿಂಗ ಅರ್ಚಕರು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾರಮ್ಮ ದೇವಿಯ ಶಿಲ್ಪ, ಹುಲಿಚರ್ಮ ಮತ್ತು ಡಮರುಗದ ಒಡೆಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇತ್ತ ಕಲಾವಿದ **ಶಿವಪ್ರಸಾದರು** ರಾಮಾನಾಯ್ಕ, ಹುಲಿ ಮಾನವ ಮತ್ತು ಮೈಲಾರಲಿಂಗ ಅರ್ಚಕರ ಮೇಲೆ ಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಇವರ ಚಿತ್ರಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಾಧಿಸಿರಬಹುದಾದ ಒಡೆತನದ ನಡುವೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇದೆ. ಆದರೂ, ರಾಮಾನಾಯ್ಕನಿಗೆ ಸೇರಿದುದೆಲ್ಲ ಶಿವಪ್ರಸಾದರದ್ದೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದೇನಿಲ್ಲ!

ಶಿವಪ್ರಸಾದರು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದೆಲ್ಲ ಅವರು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಸೇರಿದ್ದು. ಆದರೆ ಈ ಕಲಾವಿದ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲ ಕಲಾವಿದನಿಗಷ್ಟೇ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ದೃಶ್ಯಾನುಭೂತಿಯ ಮೂರ್ತರೂಪ ಈತ. ಲಿಖಿತ, ವಾಚ್ಯ ಹಾಗೂ ಮೌಖಿಕ ಅನುಭವಗಳದ್ದೇ ಆಧಿಪತ್ಯವಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯ ಅನುಭವವೊಂದನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಅನ್ವೇಷಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ರೂಪಕ ಈ ಸೂತ್ರಧಾರ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿರುವುದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ರೂಪವಾಗಿ ಜನಿಸಿದ್ದಾನೆ ಈ ಶಿವನ ಸೂತ್ರಧಾರ. ಸಾಹಿತ್ಯವು **ಬ್ರಾಹ್ಮಣ**ವಾದರೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು, ಅದರಲ್ಲೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಶಿವಪ್ರಸಾದರ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಗಳು **ಶೂದ್ರ**.

ಎಚ್. ಎ. ಅನಿಲ್ ಕುಮಾರ್