

ÖZ/ ÇEVİRİ-M SELF/ TRANS-LA TION

SUDARSHAN SHETTY

10 Eylül / September 2019

31 Ekim / October 2019

Küratör / Curator

Hasan Bülent Kahraman



AKBANK
SANAT

ÖZ/ÇEVİRİ-M
SELF/TRANS-LATION

Sudarshan Shetty

Küratör / Curator
Hasan Bülent Kahraman

Mağaranın Duvarındaki El ya da Sudarshan Shetty’nin Yapıtı

I

İnsanlığın bilinen en eski resimleri Chauvet ve Lascaux mağaralarındadır. Bu görüntüler 25-30 bin yıl eskiye gider. Lascaux mağarasında insan resmedilmemiştir. Bir tek görüntü dışında bütün resimler hayvanlara aittir. Bu büyük birikime yönelik çözümlerler çok uzun yıllar boyunca onların niçin yapıldığı sorusuna cevap aradı, arayış hâlâ sürüyor.

Sadece bu iki mağarada değil duvar resmi bulunan birçok mağarada çalışmalar yapan Andre Leroi-Gourhan’ın vardığı sonuçlar her bakımdan üzerinde durmaya değerdi. Antropolog, Paleolitik döneme ait bu mağaraların modern zamanlardaki dinî tapınaklara benzediğini öne sürüyordu.¹ Mağaraların kiliselerin yapısıyla benzerlik gösterdiği kanısındaydı. Hepsi bir giriş, bir iç oda ve bir mihraptan (altar) müteşekkildi. Resimler de gelişigüzel yapılmamıştı, belli bir yörünge ve doğrultu izliyordu.

Mağaralar bölgelerle veya düzenlenmiş ibadethanelerle bölünmüştü. Her bir bölümü temsil eden bazı semboller vardı. Örneğin bizonlar ve atlar daha çok orta bölümde yer alıyordu. Toplam resimlerin %60’ı bu hayvanların görüntüsüydü. Buna mukabil bizonlar dişi, atlar erkek kimliğinin temsilcisiydi. Bu iki kimlik ögesi mağara resminin temeliydi. Bu resimlerin içindeki soyut görüntüleriyle antropolog dönemin etkili düşünce sistemi olduğu olan yapısalcılık bağlamında açıklıyordu. Yani, bu resimler aslında daha üst ve daha geniş bir sistemin göstergeleriydi.

Gourhan’ın görüşleri elbette tartışıldı.² Bazı yaklaşımları kabul edildi, bazılarına karşı çıkıldı. Onlar bir yana, Gourhan’ın belirttiğimiz düşünceleri bize üstü örtülü biçimde iki önemli önermede bulunuyor. Birincisi, ressamın doğayı içeri almıştı. Bu görüş sadece onun tarafından ve sadece mağara resmi için değil bütün sanat tarihi boyunca bütün sanat yapıtları için savunuldu. İkincisi, Leroi-Gourhan mağaraları derhal din yapılarına benzetiyor, böylece sanatla din arasında bir ilişki kuruyordu. Bu da salt ona ait bir görüş sayılmazdı. Mağara resmi üstünde duran birçok düşünür bu yapıtların Şamanizmle yani belli bir din edimiyle ilişkisini kuruyordu.³

¹ Andre Leroi-Gourhan, *The Dawn of European Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982; *Les religions de la préhistoire: Paléolithique*. Paris: Presses Universitaires De France, 2015.

² Önemli eleştiri kaynaklarından biri: Peter J. Ucko, Andree Rosenfeld, *Palaeolithic Cave Art*. Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1967.

³ Jean Clottes, J.D. Lewis-Williams, *The Shamans of Prehistory: Trance and*

Aynı şekilde sanat-din etkileşimi de sanat tarihinin temel önermelerinden biriydi. Hatta bir üçüncü kademedен daha söz edilebilir. Leroi-Gourhan’ın analizi, özellikle çizimlere yapısal bazı alt ve üst izlekler aradığı noktada onlara mitoloji, ritüel, kült gibi evrensel ‘geçerliliği’ olan bir ‘bağlam’ tayin ediyordu. Wittkower’in çok farklı bir yönelimle ele aldığı ‘imgelerin dolaşımı’ anlayışına bir doğrulama geliyordu böylelikle.⁴ Yani, bugün de şu veya bu şekilde kültürün içinde devam eden benzer unsurlar bu yaklaşımla bir kaynağa ve kökene bağlanıyordu. Sanat, temeli doğada bulunan yani gerçekçi, dinle irtibat sağlamış yani kutsal, izlekleri olan yani evrensel bir olgu şeklinde temellendiriliyordu.

Bununla birlikte sanat tarihinde sanatın doğuşunu ve sanatın ne olduğunu açıklayan yaklaşımların bu büyük gövdesi birkaç kere kırılır. Onların arasında çok önem taşıyanlardan biri sanatı gene doğrudan bir metafizikle ilişkilendirerek açıklayan Andre Malraux’dur.

II

Malraux sanat yapıtını Baudelaire’in moderni tarif edişini hemen anımsatacak şekilde⁵ garipliğin, tesadüfi olanın ve gelip geçici olanın eşzamanlı beraberliği diye betimler.⁶ Fakat daha önemli olanı, sanatın düzenle değil kaosla ilişkili olduğunu söylemesidir. Daha doğrusu sanatla kaos arasında bir ilişki olduğunu öne sürer. Kaos (olgusu/düşüncesi) olmaksızın sanatın üretilmeyeceğini düşünür. İnsan kaosa direnerek sanatı meydana getirir.⁷ Kaos sadece evrenin ürettiği veya içerdiği kaos değildir. Görüntülerin (appearances) hazırladığı kaostur. İnsan bu kaosa sanatla direnir. Çünkü sanat insanın kaosta kaybolmayacağını, mevcudiyetini (presence) sürdüreceğini, kaosa rağmen ayakta kaldığını/kalacağını duyurur.

Bu koşullar altında sanat Malraux’nun çok bilinen kavramıyla söylersek kadere karşı koyan bir karşı-kader’dir (anti-destiny).⁸ Karşı-kader büyük ölçüde insanın kaderine başkaldırmasıdır ve o isyanın içinde kendisine yeni bir kader çizmesidir. İnsan, sanatı mevcut (kaotik) dünyanın dışına çıkmak istediği için ve çıkarken meydana getirir. Artık dünyanın

Magic in the Painted Caves. New York: Harry N. Abrams, 1999.

⁴ Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols: The Collected Essays of Rudolf Wittkower*. Londra: Thames and Hudson, 1987.

⁵ Charles Baudelaire, ‘The Painter of Modern Life’, *Selected Writings on Art and Literature*. Londra: Penguin, s. 403.

⁶ Andre Malraux, *Picasso’s Mask*. New York: Henry Holt&Co., 1976; s. 221-222.

⁷ Andre Malraux, *The Voices of Silence*, s. 324.

⁸ Andre Malraux, *The Voices of Silence*, s. 619.

kendisine çizdiği kaderden kurtulmuş, yeni kaderini kendisi hazırlamaya başlamıştır. Ama buradaki karşı-kader tanımıyla ilgili bir noktayı unutmamak gerek: sanat uzun dönemler boyunca dine karşı bir din olmuştur. Yani bir mutlaktan bir başka mutlağa geçiş olarak da etkinlik kazanmıştır sanat. Malraux bu anlayışı reddeder. Peşinde olduğu görüş sanatın dine karşı başka bir mutlak alan meydana getirerek karşı-kader çizmesi değildir.

Malraux'nun sanatı dinden ayırıştırma kaygısı hemen aklın hakimiyetini düşündürür: din dışı olduğuna göre o zaman sanat aklın mutlağına bağlı olacaktır. Hayır, Malraux'nun düşüncesi bu anlayışla da özdeşleşmez. Malraux, her türden mutlağın hakimiyetine karşı olduğundan aklın biçimlendirdiği sanat da sanatın gerçeğini yansıtmayacaktır. Karşı-kader aklın çizdiği kaderden de ötededir.

Malraux, sanatın devreye girmesiyle birlikte dünyanın, en ileri noktaya giderek söyleyelim, artık anlamını yitirdiğini söyler. Sanat dünyayı insan ölçeğine indirgemiş, dış dünyanın özerkliğini elinden almıştır.⁹ Bu yaklaşım Weber'in moderni tanımlarken öne sürdüğü 'dünyanın büyüünün bozulması' türünden bir tanım değildir. Malraux'ya göre sanatın dünyası doğanın dünyası değildir. Sanat dünyayı taklit etmez. Antik Yunan'dan beri devam eden mimesis Malraux'da kendisine bir karşılık bulmaz.¹⁰ Sanat, kaotik dünyanın reddedildiği, ona başkaldırılan noktada başladığı için dışarıdaki dünyayla irtibat içinde değildir, daha doğrusu onun uzantısı değildir. Malraux'ya göre dış dünyanın gösterildiği resimlerde bile dünya farklıdır. Bu dünya resmin dünyasıdır. Kaderin ortadan kaldırılması gibi dış dünya da özerkliğini yitirmiştir.

Malraux'nun saptaması sanıldığından çok daha önemlidir. Çünkü sanatla realite arasındaki ilişkiyi koparmaktadır. Sanatın tanımı bundan böyle doğanın yansılaması (taklidi) olmaktan çıkacak, realist sanat kavramı devre dışı kalacaktır. Sanat başka bir düzlemin gerçekliğidir. Buna zihin denebilir, kurgu denebilir, ama en önemlisi kavramadır (comprehension).

Söz konusu anlayışın bir başka boyutundan daha söz edelim. İnsan sanatı dünyanın dışına taşıdığında veya dünyayı sanatın dışına çıkardığında kendi durum, koşul ve konumunu da değiştirecektir. İnsan artık kaderini reddeden ve yeni bir kader kur(gulay)an insan olarak himmet, şefkat, merhamet

beklediği dünyadan uzaklaşacak, kendisinin efendi olduğu bir dünyaya geçecektir. Bu dünya onundur, kendisi de dünyanın hem merkezi hem efendisidir. Böylece insan kaderini terk etmiş, kaderinin yerine yarattığı anlamı/önemi (significance) koymuştur.¹¹ Edilgin olan konumundan çıkıp etkinlik konumuna yerleşmiştir.

Malraux'nun işaret ettiği anlamdaki sanatçı Tanrı değildir. Sadece yaratıcıdır. Nitekim Malraux hemen her metninde tekrar edeceği çıkarsamayı yapar ve insanın yaratarak direneceğini öne sürer. İnsan yaratarak sadece Tanrı'ya, kendi dışındaki, kendisinin içinde bulunduğu dünyaya değil, kendisine de direnecektir. Bu yeni bir anlam dünyası kurmaktır, yeni ilişkiler temellendirmektir. Malraux'ya göre bu dünyada insan anlam veremediği her şeyi dışında tutmaktadır. Zihninden ve sanat söyleminden dışladıkları insanın direniş alanını genişletmekte, aynı zamanda insanı ve sanatı verili olandan da arındırmaktadır.¹² Çünkü, Tanrı'nın dünyası, bu kaostan kurtulmanın yolu olarak önerilmektedir. Kaotik olmayan düzenli dünya verili olan ve tek biçimli dünyadır: Tanrı'nın önerdiği dünyadır. Eğer o tek izlek takip edilirse dünya dinginleşecek, kaotik olmaktan kurtulacaktır: ama bu tek bir yoldur. O nedenle bir mutlakliyetin yerine geçen mutlakliyetlerin hepsi 'tek yol'dan söz eder. Bu doxa'nın kurgusudur. Oysa yeni anlamlar dünyası ve sanat kurgusu bu verili formu tek gerçek olmaktan çıkarmıştır. Şimdi çokluk söz konusudur.

Verili dünya ötesindeki anlam arayışı gerçekçiliğin yeni bir katmanda reddedilişidir. Gerçek olan tanımlıdır. Hatta ön tanımlıdır. Dil ve başta sözcükler olmak üzere ona bağlı kabuller bize kurgulanmış ve tekilliklere indirgenmiş bir dünyadan söz etmektedir. Dil ıralı ve örgütlü bir düzendir. Dille anlamlandırdığımız her sistem aynı özellikleri taşıyacaktır. 'An'laşma bu ıralara ve dizgelere uymaktır ve hepsi bir arada monolitik bir yapı meydana getirir. Dil bir biçimdir ve tekildir. Gerçek de onun bir uzantısı olarak biçimlenir. Dilin anlam evrenine yerleşen sanatın bu bakımdan yeniliği yoktur. Gerçekçi olabilir ama onunla sınırlı kalır. Malraux ise insanın yeni bir düzen inşa ettiğinden söz açmaktadır: çoğulcu bir düzen.

Yeni kurgu içinde değişen sadece dünya değildir. Malraux'ya göre bu yeni evrede güzellik ve estetik de üstümüzdeki eski gücünü yitirecektir, yitirmiştir. Artık dünyanın durağan/dingin halinden kaynaklanan, onun verili

¹¹Yukarıda aynı konuda verdiğimiz dipnottan başka, bkz. Andre Malraux, *The Metamorphosis of the Gods*. Çev. S. Gilbert. New York: Garden City N.Y., 1960, s. 226.

¹² Andre Malraux, *The Voices of Silence*, s. 633.

kurgusunu içeren ve o sıralama ve örgütlenme olduğunda ortaya çıkan (Antik Yunan ve Rönesans estetiği bu anlayışın en ileri noktasıdır) güzellik, dünyanın reddedilmesiyle birlikte ortadan kalkmıştır. Bu gene ciddi bir saptamadır. Çünkü geleneksel planda maksadı güzellik yaratmak olan sanat, üretimi ve varlığıyla birlikte güzelliği dönüştürmekte hatta devre dışı bırakmaktadır. Ama bu tanımıyla Malraux görüşlerini en uç noktada doğrulamaktadır: dünyadan kopan bir sanatın maksadı elbette onun güzelliğini savunmak veya yeniden üretmek olamayacaktır.

Bütün bu tahayyülün altında çok önemli bir saptama yatar. Malraux, 'sanat nedir' sorusunu sormanın 'insan nedir' sorusunu sormak olduğunu belirtir. Saptama sadece Malraux'nun kendi kurduğu sanat geometrisi içinde önem taşımakla kalmamaktadır. Sanatın evrensel gerçekliğinde de yeni bir eşik oluşturmaktadır. Bunun uzantısı olarak sanatın gerçekliği insanın gerçekliğidir demek en doğrusu olacaktır. Ama bir temel önerme daha buraya eklenebilir: bütün bu çerçeve kabul edilirse o zaman sanat elbette insanın üretimi olarak vücut bulacaktır ama ortaya çıktığı andan itibaren de insanı tayin edecektir sanat. Hatta bu planda sanatı üreten kişi olarak sanatçı belki sanatın önünde görülebilir ama o bile yetersizdir, sonunda neyin sanat olacağını, sanatçının neyi sanat olarak biçimlendireceğini de gene sanat zorlamaktadır.

Kısacası, insan sanatı değil sanat insanı meydana getirmektedir.¹³

III

Sudarshan Shetty'nin yapıtları büyük ölçüde Malraux'nun getirdiği bu kışkırtıcı tanım çerçevesinde ele alınabilir.

Shetty'nin yapıtlarının bir bölümü, özellikle de kırılmış porselenlerle ahşapları bir araya getirip kaynaştırdığı yapıtları daha ilk bakışta bizi bu düşünceye götürür. Ortada herkesin ilk bakışta tanıdığı nesneler durmaktadır. Bunlar fincanlar, çay tabakları, testiler, sürahilerdir. Ne var ki hiçbir karşılığını doğada bulan, bildiğimiz nesneler değildir. Ciddi bir yabancılaşma etkisi taşımaktadırlar üstlerinde. Çünkü görmeye hiç alışkın olmadığımız, bizde garipseme duygusu uyandıran iki malzemenin birbirine ulanmasından meydana gelmişlerdir.

Bu durum, tik ağacıyla çininin kaynaşması, bize Shetty'nin doğayı yansılamadığını, doğanın yapıta şu veya bu şekilde girdiğini ama doğadan farklı bir ikinci doğa, daha doğrusu

doğa düzlemi oluşturduğunu gösterir. Bu artık sanatın/ sanatçının doğasıdır. Malraux'ya atfen söylersek, doğanın kendi halindeki kaotik yapıyı bu nesneler aşmış, kendi kaoslarını hazırlamışlardır. Üstelik çarpıcı bir özellikleri daha vardır: bu yapıtlar bizi uyandırdıkları ayrışıklık duygusuyla başlı başına bir kaos düzlemine çeker. Ne var ki, izlendiklerinde uyandırdıkları duygu o değildir. Tersine, bu yapıtlar, özellikle kaos ötesi bir dinginlik, bir derinlik duygusu çağrıştırır. Sanatçı doğaya açık ve ağır şekilde müdahale etmiştir ama ortaya sükûnet çıkmıştır. Çünkü, nesneler kendi düzenlerini, kusursuz sentezlerini ve uyumlarını kurmuşlardır.

Bu durum kendi habituslarını yaratmalarından kaynaklanır. Bu yapıtlar varlıklarını hiçbir şeye borçlu değildir. Sadece sanat yapıtıdırlar. Doğadaki bazı formlara benzeyebilirler. Ama doğadan kopukturlar. O zaman doğaya borçlu olmaları da gerekmemektedir. Halbuki, gerçek/çilik adına doğaya bağlansalardı doğanın kaotik yapısını içlerinde, hücrelerinde, var oluşlarında taşıyacaklardı. Oysa şimdi son derecede pastoral bir duygu yaratarak, son derecede lirik yapıtlar olarak o kaosun dışındadırlar.

Dinginlik duygusunu yaratan iki nedenden söz edelim. Birincisi, Shetty'nin nesnelere (ve kendisine) yeni bir kader biçmesidir. Kader rızanın öteki yüzüdür. Ama eğer Malraux'ya dönersek buradaki kader, bir direnişten kaynaklanır. Shetty, çok usulca ve ustaca nesnenin verili dünyasından doğan ve ona bağlı olan kaderi yadsıyarak, onu kenara iterek yarattığı yeni kaderin nesnesini bize sunmaktadır. İkinci neden, gene Malrux'nun söylediği üzere bu nesnelerin doğaya bağlı olan güzellik anlayışının dışında kalmasıdır. Son derecede güzeldirler ama bu doğanın kendilerine atfettiği bir güzellik değildir. Özgünlüğün, s/ıra dışı olmanın, tekilliğin, kendi başına kalmanın (solitude) güzelliğidir. Çünkü, Shetty artık Tanrı değildir, Tanrısal güzelliğin dışındadır ama sanatçı olarak büyük yaratının izini sürmekte ve onu biçimlendirmektedir. Bu biçim her koşulda güzeldir.

IV

Shetty'nin yapıtlarındaki güzelliğin bir başka boyutuna dönelim.

Malraux, sanat nedir sorusunu sormak insan nedir sorusunu sormaktır demişti. Shetty, yeni bir nesne düzlemi yaratarak insan nedir sorusunu açıyor. Soru kendiliğinden ve sadece nesneden kaynaklanarak çıkmıyor ortaya. Daha somut bir zemine oturuyor. Shetty yeniden ürettiği yapıtları evlerde kullanılmış ve atılmış eski malzemelerden yapıyor.

⁹ Andre Malraux, "De la representation en Orient et en Occident", Verve, no. I (Summer, (938), s. 69; zikreden Derek Allan, 'On art as anti-destiny: Foundations of Andre Malraux's theory of art', *Literature&Aesthetics*, V.13, No.2, 2003; s. 13.

¹⁰ Derek Allan, *Art and the Human Adventure: Andre Malraux's Theory of Art*. Leiden: Brill, 2009; s. 138-143.

¹² Andre Malraux, Past, Present, *Future: Conversations with Guy Suares*. Çev. D. Coltman. Boston: Little Brown, 1974, s. 151.

Kırık tabak, çanak ve eski evlerden, kapı kasalarından, pencere pervazlarından, döşeme tahtalarından sağlanmış ahşap: Shetty'nin kullandığı 'hammadde' bu ve elbette bu bir hammadde değil. Aksine, çok işlenmiş, 'pişmiş' bir malzeme bu, 'değer'i olan bir malzeme. Daha da önemlisi kullanıldığı için bu malzemenin bir hafızası var. İnsana değmiş, dokunmuş, onunla yaşamış ve bir tarih oluşturmuş. Tarih hafızadır ve hafıza tarihtir.

Hafızası olan varlık insandır. İnsan hafızasıyla kaimdir. Shetty'deki malzeme de insanla özdeşleşmiştir. Shetty'nin o malzemeye yeni bir anlam yüklemesi söz konusudur ama bu anlam katkısı malzemenin gerçekliğini belleğe doğru çekmektedir. Bir manada onu insansılaştırmaktadır. Söz konusu kırık fincanı kimlerin kullandığını bilmiyoruz. O bakımdan anonimdir. Ama bir insanın elinde kaldığını ve gene bir insanın ona yeni bir anlam kazandırdığını biliyoruz. Aynı şey ahşap için de geçerli.

Bu koşullar altında Shetty'nin yapıtları doğrudan doğruya insan elinden çıkmıştır. Hem bir sanatçı olarak Shetty'nin eli değmiştir onlara hem de Shetty'den önceki insanların. Söz konusu niteliğiyle bu yapıtlar Lascaux mağarasının duvarlarındaki resimlerle aynı anlam yüküne sahiptir. O resimleri kimin yaptığını bilmiyoruz. Ama onlara bir insan elinin değdiğini biliyoruz. Değmek kelimesiyle değer kelimesi bu bakımdan önemlidir. Bir elin değdiği nesne değer kazanır.

Böylelikle Shetty, Malraux'nun getirdiği Tanrı olmayan sanatçı tanımını doğrular. Bu yapıtlar insanın tarihine sahip malzemeden yapılmakla ikinci bir katman türetirler. Shetty'nin onlara yönelmesi bir tesadüf olamaz. Aksine son derecede ciddi bir bilince tekabül eder. Shetty insana dönük sorgulamaların peşindedir. İnsan soyut bir varlık olabilir. Ama edimiyle somuttur. Shetty o somutluğun altını çizer. İnsan yeryüzündeki varlığını techne ile üretir. İnsan homo faber olarak evrendeki konumuna yerleşir: yapan insan.

Yapmak ve yaparak olmak Marx'ta emektir. İnsan emeğinin sonucudur, emeğinin ürünüdür. Emeğiyle üretmeyen insan yok olmaya mahkumdur. Malraux'nun yaparak direnmek dediği veya sanat yapıtını bir direniş olarak sunan önermesi Shetty'de somut karşılığını bulur. Shetty iki düzlemde insanın emeğine gönderir izleyeni. Karşımızdaki nesne bir insan tarafından üretilmiş, bir başka insan tarafından kullanılmış ve bir sanatçı emeğiyle yeniden üretilerek meydana gelmiştir.

V

Shetty'nin yapıtı yoğun felsefi boylamlara sahiptir.

Her şeyden önce nesnenin nesneliğini ortaya getirdiği andan itibaren onun varlığıyla ilgili bir sorgulamaya gireriz. Nesnenin gerçeği nerededir? Bu çok önemli bir felsefe sorusudur ve Shetty yapıtının arka planında bu soruyla uğraşmaktadır. Çünkü varlık kendisinde mi sonludur yoksa varlık onu kullananın, ona anlam atfedenin, onu yeniden üretenin midir?

Bu sorularla birlikte Shetty kendi yanıtını vermeye başlar. Sanatçı önce varlığı varlık olma halinden kurtarır. O hamlesiyle nesnenin evrensel gerçekliğine müdahale etmiş olur. Nesneyi kendisi olmaktan çıkardıktan sonra onu yeni bir varlığa kavuşturur. Eşya boşlukta duran anonim bir varlık değildir artık. Shetty'nin (yeniden) ürettiği bir varlıktır. Kimlik ve kişilik kazanmıştır. Eşya yeniden doğmuştur. Böylece Heidegger'in çok iyi bilinen kavramını bağlamından soyutlayarak söylersek, eşya artık 'dünyaya atılmış' bir varlık olmaktan çıkmıştır. Belki 'kurtarılmıştır'. Aidiyet kazanmıştır.

Marx'ın üretim kavramı bu bakımdan önemlidir. Marx'ın Grundrisse'de belirttiğine göre 'üretim genel olarak bir soyutlamadır, ama ussal bir soyutlama.' Üretim ortak unsuru ortaya çıkaracak ve sabitleyecektir.¹⁴ Shetty'nin tamı tamına böyle bir tutum içinde olduğunu söyleyebiliriz. Ortak unsuru ortaya çıkarmakta ve sabitlemektedir. Bu ortak unsur nesnenin kendisi olabilir (çünkü aynı zamanda bir girdi veya hammaddedir), nesnenin geçmişteki anlamı olabilir. Özellikle bu son olgu önemlidir. Çünkü Shetty yeniden ürettiği nesneleri kendilerine ait anlam bağlamından koparmamaktadır: fincan gene fincan, tabak gene tabaktır. Ama onları soyutlamaktadır (abstracting). Dolayısıyla da ussal kurgusundan ve yaklaşımından vazgeçmemektedir. Shetty'de kendi haline bırakılmış bir nesne anlayışı yoktur. O nedenle nesneyi dünyaya atılmış halinden uzaklaştırdığını belirtiyoruz. Aksine ona ussal bir yeni bağlam çizmektedir ki, kaotik dünyadan onu çıkarıp sanatın dünyasına taşımasında başka bir anlam aranamaz.

VI

Ama burada başka bir olgu devreye girer: zaman.

Shetty'nin yapıtları eski bir yapıtın, atılmış, kullanılmış, terk edilmiş bir yapıtın yeniden üretilmesiyse, bu onun içerdiği zamana dönük bir müdahaledir. Kullanılmak ve yıpranmak zamanın yükünü taşımak ve nihayet o yükün altında kırılmaktır. Her eskime nesnenin veya gerçekliğin başka bir zamana ait olduğunu bize söyler. Nesnenin üstünden zaman/

¹⁴ Karl Marx, *Grundrisse*. Çev. Martin Nicolaus. Londra: Penguin Books, 1973, s. 19.

lar geçmiş ve onu eskitmiştir.

Zaman doğanın asal ögesidir. Zaman doğada işlenir. Zaman doğayı işler. Doğanın dönüşümü, ağaçların büyümesi, otların çıkması, dağların ufalması, derelerin kuruması, göllerin oluşması birer zaman faktörüdür. Zaman dışa çıkarsa doğa biter. Fakat zamanın doğayla kurduğu ilişki kadar insanın ve kültürün de zamanla ilişkisi söz konusudur. İnsan ölür. Ölüm bir doğa olayıdır ve saydığımız öteki doğa olayları gibi zamanın türevidir. Doğallıkla, zamana bağlı olarak, zamanın bir türevi olarak ölmek yaşanmaktır. Yaşlanmanın/eskimenin doğa(l) olduğunu belirttik. İnsan öleceğini bilerek yaşayan tek canlıdır. Çünkü insan zamanın bilincindedir. Zamanı keşfetmiştir.

Shetty eskiyen/kırılan objelere baktığında, onları eline aldığı anda, zamanı eline alır. Objeleri yeniden ürettiğinde onlara yeni bir hayat üfler. Bu yanıylar Shetty, sanatçı-Tanrı değildir ama nesneleri canlandıran bir Tanrıdır. Nesneler artık Shetty'nin başlattığı zamanla yeni bir hayata geçmişlerdir. Böylece Shetty sadece nesneleri yeniden üretmekle kalmamış zamanı da dönüştürmüş ve yeniden üretmiştir. Shetty de bir insan olarak öleceğini bilir. Ama nesneler yaratarak, onlara yeni yaşamlar vererek zamana direnir. Üstelik nesnelerin yaşamı kendi yaşamı değildir. Belki onlar yaşayacak ama Shetty'nin hayatı bir noktada sona erecektir. Sanat tam da bunun için vardır: direnmek, bizden sonra da bize ait olan şeyin yaşaması! İnsan Peche Merle mağarasının duvarına elinin izini bu nedenle bıraktı. Zamana hatta kendisine de direniyordu: ölecekti, bunu biliyordu ve direniyordu ölümlülüğüne, kendisine. Kendisini ve nesneleri ölümün elinden kurtarmıştı.

Bu denklemde dikkat çeken başka bir nokta var. Zaman-insan ilişkisi tekil bir ilişki değildir. Farklı katmanlara sahiptir. O katmanların başında gelen, en önemlisi zamanla kültürün ilişkisidir. Batı ve Doğu bir kültürel realite olarak o ilişkiyi farklı şekillerde yaşar. Bilinen gerçek şudur: Batıda insan zamanı inşa etmiştir. Batının saati ayrıntılıdır ve anlara bölünmüştür. Doğuda ise zaman insanı inşa eder. Uzun, geniş aralıklarla yayılan, mevsimlerle değişen, doğayla bütünleşmiş bir zaman vardır. Batıda zaman doğaya direnir. Doğuda ise doğayla uyum içindedir zaman. Shetty nesneleri zamanın elinden kurtarıırken aslında onlarla Doğuya ait bir kültürel ilişki kurar.

Shetty'nin zamanla ilişkisi nesneleri hayata yani doğaya iade etmektir. Zamanın ve ölümün geniş parantezlerinde yaşayacaktır Shetty'nin yeniden 'örülmüş' nesneleri. Zaman onları tüketseydi, uzun bir erime içinde yok olup doğaya dönselerdi bu da Doğunun zaman tercihiyle uyuyacaktı. Shetty bu gerçeğe karşı çıkmaz. Sadece onu yeniden üretir.

Nesnelere ikinci bir hayat üfleyerek Doğunun büyük Şaman geleneğine keskin bir göndermede bulunurken yeniden doğaya saldıgı nesnelerin bir kere daha geniş hayatlarını yaşamasına imkan hazırlar. Evet, bu kere Shetty Tanrı-sanatçı konumunu yadsımıştır ama bir tür Şaman olduğunu saklama olanağı yoktur.

Ölümlle girilmiş bu türden her ilişki Şamanistiktir.

VII

Burada başka bir düğüm atıyor Shetty.

Zamanın Batıda bir ölçme sorunu olduğunu belirttik. Gerçekten de modernleşme bir ölçmeler tarihidir. Zaman da netice olarak bir ölçme birimidir. İnsan ölçerek dünyayı kendi ölçeğine indirir. Ölçmek dünyanın sonsuzluğunu insanın kendisiyle oranlamasıdır. Dünyayı bir birim ölçeğinde anlamamanın yoludur, yani dünyayı/evreni insanın kendi bilincine taşıması içindir ölçmek. Ölçemeseydik dünyanın büyüklüğünü bilemeyecektik. Buna karşılık ölçmek insanın kendisini sınırlamasıdır, insanın kendisini ölçünün sınırları içine çekmesidir. Ayrıca ölçü değer üretir. Bir gram altınla bir ton altın arasındaki fark bir ölçü mertebesidir.

Shetty zamanın ölçüsünü nesneyi yeniden üreterek değiştiriyor. Zamana müdahale ediyor. O müdahalesiyle Shetty objektif zamandan sübjektif zamana geçer. Objenin sübjektif boyutunu keşfeder. Objenin doğal zamanını ve gerçekliğini kendi ürettiği objenin sübjektivitesiyle değiştirir. Bu evrensel bir müdahaledir. Shetty'nin başarısı özünde çok radikal olan bu müdahaleyi çok yumuşak, duyarlı, lirik, poetik bir şekilde başarmasıdır. Zaten zamanın sübjektif hale getirilmesi özünde poetik bir olgudur. Poetikanın zamanı sübjektiftir. Her şiir kendi sübjektif zamanını yaratır.

Shetty'nin nesne ve zaman arasında kurduğu bu ilişki gelişir ve onun ölçü araçlarına müdahalesine dönüşür. Bunların başında daha eski dönemlerde kullanılan, ağırlık ölçmeye yarayan kilogramlar gelir. Shetty bu 'alet'leri keser. Şiddetli, sert, gene radikal bir müdahaledir bu. Düzenin tersine çevrilmesi ve bir kaotik ortamın yaratılmasıdır. Ölçüler düzeni kurmaya, tayin etmeye yarar. Ölçü, bu nedenle modern sistemin ayrılmaz parçasıdır. Ölçü varsa düzen olacaktır. Sıralamalar, tasnifler, düzenlemeler ölçü sayesinde mümkün hale gelir. Bunlar ise insanı zora koşan unsurlardır. İnsanın özgürlüğü bu bağlamlarda kısıtlanır. Shetty kiloları keserek kısıtlamaya geniş 'ölçüde' müdahale eder. Nasıl nesneleri birleştirirerek, yeniden üreterek onların doğallığından kaynaklanan yapılarını öznelleştiriyorsa bu defa da ölçüleri bölerek onların yapılarını öznelleştirir.

Shetty'nin zaman ve bölme arasında kurduğu bu ilişki kendisini çok farklı bir işte daha gösterir. Shetty çok 'görmeli' bir yapıtını iki aşamada oluşturur. Esasen iş tektir: Shetty geleneksel kıyafetini giyinmiş olarak bir eski zaman çanağını eline alır ve onu omuzundan aşağı atarak kırar. Çanak parçalanmıştır. Bu tıpkı Shetty'nin ölçü aletlerini kesmesine benzer bir girişimdir. Shetty gene bir nesneyi kendi doğallığından öteye taşımaktadır. Kesmek neyse kırmak da odur. Fakat bir ayrıntısı vardır bu eylemin: Shetty'nin yöntemiyle kırmak gene bir zaman meselesidir. Nasıl zaman bir nesneye etkiyip onu eskitiyorsa, aynı şekilde omuzun üstünden düşen cisim elden çıkarıldığından yere düştüğü ana kadar geçen süre içinde 'eskir' ve yere düştüğünde, yani o 'zamanın' sonunda parçalanır. Shetty bu hareketiyle zamanın ölçülebilir oluşuna dikkat çeker. Düşürmek, eskitmektir, bir nesneyi, denebilirse, 'zamanlamak'tır veya bir nesnenin zaman yolculuğunu hızlandırmaktır. Zaman muhtemelen o çanağı bir şekilde yok edecektir ama Shetty işte o 'zamanı' kendisi belirlemekte, öylece nesnenin kaderini de tayin etmektedir.

Ardından Shetty aynı nesneyi bütünleştiriyor. Sergide yer alan iş o bütünleştirilmiş çanaktır. Bunun Shetty'nin buraya kadar ele aldığımız bütün işlerinde görülen parametreleri içerdiği apaçık. Bütünleştirmek zaten onun temel edimleri arasında. Nasıl nesneleri farklı malzemelerden bir araya getiriyorsa bu defa da aynı çanağı kendisine ait parçaları kullanarak yeniden kuruyor. Birleştirilmiş nesnelerle ilgili olarak söylediklerimiz bu yapıt için de geçerli. Gene de arada bir fark var: bu defa hem nesnenin kendi parçalarını kullanıyor yeniden üretim için hem de bu defa eski bir zamanın yükünü, hafızasını taşıyan bir yapıt değil, doğrudan Shetty'nin parçaladığı bir çanak işleme tâbi tutuluyor.

Bu yapıtın tam da bu özelliğiyle biraz daha metafizik bir anlam ifade ettiği öne sürülebilir. Hatta bir nesnenin kendi parçalarından oluşturulması biraz dinsel bir motif de taşıyabilir. Çünkü kendisine ait parçalarla bir yapıtın yeniden hayat bulması biraz basübadelmevt'i (resurrection) anımsatıyor, anıştırıyor, çağırıştırıyor bize. Basübadelmevt insanın kendisine ait bütünlükle yeniden 'doğması'dır (?), yeniden canlanmasıdır. Oluşumun klasik anlatısı İsa'nın yeniden hayata dönmesidir. İsa hayata yeniden döner ve kapalı bir odada havarilerine görünür. Aziz Thomas orada değildir. Kendisine diğer arkadaşları İsa'yı gördüklerini söylediklerinde elindeki çivi izlerini, vücudundaki yara izini görmeden inanmam der. Hz. İsa yeniden yanlarına geldiğinde, Batı sanatında çok resmedildiği üzere, Thomas parmağını peygamberinin yarasına dokundurur ve inanır.

Buradaki espri Hz. İsa'nın kendi varlığıyla ortaya çıkmasıdır.

Shetty, çanağı onardığında ve onu yeniden 'yaralarıyla' (kırıklar çanağın üstünde izlenebilmektedir) birlikte bir bütüne kavuşturduğunda bu öyküyü bize anımsatır. Ama ortada bir kere daha sübjektifleştirilmiş, sanatçının 'elinin izi'ni taşıyan yapıt vardır. Kaldı ki, Shetty çanağı kırışını üç ayrı fotoğraf karesinde zapt etmiştir. Fotoğraf karesi zamanın bir ürünüdür. Deklanşörün üç kere açılıp kapanmasıdır veya uzun ve tek fazlı bir çekimin gene zamana bağlı olarak ortaya çıkan üç ayrı döneminin yakalanmasıdır. Shetty işinin zamanla kurduğu ilişkiyi daha ileri ölçüde somutlaştıramazdı. Sergide sadece kırılıp yeniden bütünlenmiş bir çanağın ve bu sürecin görüntülenmesi bu bakımdan kendisine özgü anlamını içinde saklamaktadır. Bu girişimin doğrudan beden politikalarına dönük çağrışımlarını da o arada ihmal etmemek gerekir.

VIII

Politika Shetty'nin yapıtlarını ortaya çıkaran büyülü bir kelime olabilir.

Hiç öyle görünmese bile, asıl başarı odur, karşımızda son derecede güçlü politik yapıtlar duruyor. Politika mutlaka büyük harfle yazılan Politika değildir. 1990'lardan bu yana dünya bu gerçeği öğrendi. Politika gündelik hayatın ve insanın gündelik, sıradan edimlerinin politikasıdır. Mikro politika doğrudan devletle ve ilgili mekanizmalarla işleyen makro politikanın yerini alalı çok oldu. Makro politikalar mikro politikalarla uzlaşıyorsa doğru olabilir. Yoksa Leviathan'ların veya Behemot'ların dünyasıdır politika. Kaldı ki, güç ilişkilerinin alanı olan ve hegemonyaların üstünden ilerleyen bir politikanın artık daha fazla geçerliliğinin olmadığı bir dünyada yaşıyoruz.

En azından evrensel ve 'ikinci en iyi' demek olan politika kendisine ne kadar yabancılaşırsa o kadar gerçeğe yaklaşacaktır. Devletin ve temsil ettiği büyük hegemonyanın mikro düzeydeki her alanı tayin ettiği malum. Devlet ve erk özdeşliği beden, bellek, mekan, kimlik, aidiyet politikalarını boş zaman politikaları dahi üretmeyi bilecek ölçüde tayin eder. Politikanın politik hakimiyet anlamına geldiği bir dünyada daha ileri düzeye geçen bir demokrasiden söz edilemez. Tersine demokrasiyi kendisine yabancılaştıran bir mekanizmaya dönüşecektir politika.

Tekçi, içe kapalı, soyutlamacı politik eksenler şimdi yerlerini kimlik, fark ve tanıma politikaları üstünden gelen bir açılıma bırakmak istiyor. Buna yatay ilişkileri, sivilleşmeleri, katılımcı, etkileşimli, saydam politik zeminleri, hesap vermeyi eklemek gerekir. Bunlar oluşturulursa insanın daha üretken,

dönüştürücü, çoğul özne olması söz konusudur. Buradaki gizem çoğulculuk kavramındadır. Modern dönem siyaseti tekillikler üstüne kuruldu. Dışlamacı, katı, içe dönüktü. Ulus devletin kurucu unsurunu özne haline getirmiş, onun dışında kalanları yabancılaştırmıştı. Zaman bu dar çemberi kırdı. Dünyanın bu sıkışmayı daha fazla taşıması olanaksızdı.

Shetty, siyaseti bu perspektiften ve bu değerlerle görüyor. Onun için siyaset bir sentez. Birleşmelerin, kavuşmaların, kaynaşmaların sentezi. Kırık fincanların ve atık ahşapların kaynaşması bize ikiliklerin dünyasını getiriyor. İkilik siyasette her zaman mevcuttur. Mesele karşıtlık olarak mı uzlaşma olarak mı tezahür edeceğidir. Shetty tartışılmaz bir açıklıkla cevabını veriyor. Yapıtının özü zıtlıkların kaynaştırılmasına dayanıyor. Olmayacak, yan yana gelemeyecek, birleşmesi metafizik zorlamalara yol açacak unsurları kavuşturuyor Shetty. Bunun apayrı bir politik tutum olduğunu ayrıca söylemeye gerek yok. Diller, dinler, ırklar, kimlikler temelinde radikal şekilde ayrılmış bir dünyada, göçmenlerin ölüme terk edildiği hatta ölüme zorlandığı bir uluslararası ilişkiler dünyasında Shetty farklılıkların bir arada bulunmasındaki zorunluluğa ve bir araya gelmesindeki imkana dikkat çekiyor. Olmayacak denen şeyler başarıyorsa politika anlamlıdır. Shetty bu saptamayla kuruyor yapıtlarını. Onun yapıtı bugünkü dünyanın aykırı, zıtlaşmacı, çatışmacı yapısı karşısında büyük bir merhamet çılgılığı.

Köktenci bir politik çağrı.

IX

Aynı politik yaklaşım Shetty'nin yapıtının arkasında gizlediği öteki dinamiklerde de izlenebilir.

Bunların başında ev kavramı geliyor.

Evin ne olduğunu biliyoruz: bilinemeyecek kadar geniş, yüklü ve çapraşık bir kavram ev. Ama Bachelard bize evi çekmecelere, dolaplara, aynalara varana kadar anlattı ve tanımladı.¹⁵ Ev her şeyden önce bir mekan. Her mekanın kendisine ait, kendisine özgü bir sınırı var. Sınır yoksa mekan da yoktur. Bütün ev kurgusu evin sınırlarını gözetmekle kaimdir. Sınırlarının dışında meydana gelen, kurulan bir ev olamaz. Evin her ögesi, her 'elemanı' o sınırlarla iç içedir. Evin birimleriyse daha başlangıçta böyledir: odalar, sofalar, mutfaklar, banyolar! Hepsi sınırlıdır.

Shetty'nin sergide yerleştirdiğimiz bir yapıtı son derecede çarpıcı bir iş olmakla kalmaz, ev konusunu da başka bir düzleme taşır. Bu bir halıdır. Bir halıyı buzdolabında

dondurup elde ettiği kalıbı el işçiliğiyle ahşaba geçirerek meydana getirmiştir yapıtını Shetty. Her şeyden önce yapıtın zanaat boyutu insanı ürpertir. Ancak Rönesans veya Doğu minyatürlerinde, Ermeni taş ustalığında görülen bir hassasiyetle yapıt ortaya çıkarılmıştır. Bir el işçiliği şahıkasıdır. İnsan, önündeyken, aşılamayacak, düzeyine erişilmeyecek her yapıt karşısında duyduğu hayranlığı, şaşkınlığı ve hepsinden önemlisi tekinsizlik duygusunu hisseder. Kaldı ki, bu duygunun ortaya çıkması için ikinci bir katman daha vardır. Eşya kendi gerçeğinden soyutlanmıştır. Bütün sürrealist sanatta görülen anlamın kaydırılması (displacement) Shetty'nin yapıtını da damgalamıştır. Man Ray'in altında çiviler olan ütüsü, Oppenheim'in kürklerle kaplı fincan, tabak ve kaşığı neyse Shetty'nin yapıtı da odur. Aynı duygu Dalí'de görülebildiği gibi mekan deplasmanlarının doruk noktası düşlerin dünyasıdır ve bu bakımdan Delvaux'nun resimleri ayrı bir yerde durur.

Bahsettiğimiz tekinsizlik duygusunun bir sebebi de eve ait, yani korumanın, sığınmanın mekanı olan eve ait, evin sıcaklığıyla bütünleşmiş bir nesne olan halının bu soğuk, katı, ters görüntüsüdür. Freud, evi çok değişik bir şekilde tanımlıyordu. Scherner'den hareketle insanın bir bütün olarak sadece ev formunda temsil edildiğini belirtiyordu.¹⁶ (The only typical, that is, regular representation of the human person as a whole is in the form of a house). İnsan bakımından bu derecede kavrayıcı olan bir mekanın yaşadığı dönüşümün irkiltici olduğu, olacağı muhakkaktır. Shetty, Freudcu anlayışla söylersek, halıyı bu şekilde ait olduğu mekandan kaydırarak insanın tam temsilini de engelliyor. Nedenlerine geleceğiz.

Kritik kavram düşlerdir. Freud düşlerimize giren ve dönüşmüş nesnelerin sembolik değerler kazandığını belirtiyordu, nevrozlarımızın ve bilinç dışımızda birikmiş sorunların bir ifadesidir o semboller. Bizi ürküten ve anlamını bulmak için düşünmemizi gerektiren sembolik anlam değişikliklerini Shetty somut birer gerçeklik olarak bize gösteriyor: yumuşak, yün bir halı şimdi karşımızda katı, sert bir tahtadan 'imal' edilmiş olarak duruyor. Her hayranlık duygusu insana ürpertiyle gelir. İşçiliğin düzeyi bizi ne kadar hayran ediyor ve o marifet düzeyinin insan ötesi olduğunu düşünüyorsak, halının bu nitelikleri de aynı tekinsizlik duygusunu büsbütün büyütüyor.

Fakat Shetty'nin maksadı sürreal bir obje yaratmak değil. Bir sürrealist sanatçı değil Shetty. Olmadığı gibi psikanalitik zorlamaların içinde de görünmüyor. Psikanalitik okumalar

¹⁵ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*. Çev. M. Jolas. Londra: Penguin, 2014.

¹⁶ Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*. Çev. G.S. Hall. Durham: Duke Classics, 2014, s. 321.

a posteriori'dir. Her edim ve nesne bu tür değerlendirmelere açıktır. Shetty'nin yapıtları da bu açıdan ele alınabilir. Gene de ana maksadın özellikle psikanalitik bir ufuk yaratmak olmadığı bellidir. O zaman karşımızda duran halının öteki anlamlarına bakmak gerekir.

X

Shetty'nin maksadı sürrealist ve psikanalitik bir evren yaratmak olmadığına göre, öncelikle, yaşadığımız duyguyu gene Shetty'nin oeuvre'nün bağlamında ele almaya çalışalım ama aynı noktadan ilerleyelim: tekinsizlik duygusu sübjektiftir. İçer dönük bir duygudur. Tıpkı korku, sevinç, acı çekme gibi. Bu duyguların nesnel bir düzlemi yoktur. Freud bunu belirtiyordu. Hemen işaret edelim ki, söz konusu duygunun temelinde Shetty'nin bir başka plandaki zorlaması yer alıyor: Shetty, evin sarıp sarmalayan, kuşatıcı, koruyucu anlamını dönüştürüyor. Bunu az önce belirttiğimiz kapalılık yani sınır duygusunu zorlayarak gerçekleştiriyor. Bir mekanın dış çizgilerini öneren halı bu defa sadece dokusundaki değişikliklerle değil aynı zamanda sınır-dışı olmakla da bizi ve algımızı zorluyor. Shetty'nin ahşap halısını mekana yerleştirdiğimizde ve onu o planda gördüğümüzde hem halının boşlukta kalmış yani yerini bulamamış hali biz ürkütüyor ve yaralıyor hem de bize bir soru soruyor: bu geniş mekandaki küçük halı neyi gösteriyor? Mekanın ev olarak tahayyülünü mü istiyor bizden?

Hangisi olursa olsun ortada tedirginlik yaratan bir anlam zorlaması var. Müdahale ev anlayışınadır. Shetty, ev diye bildiğimiz yerleşik ve müspet duyguların öyle olmadığına işaret ediyor: halı bu kadar sert, acıtıcı olabilir ve bu kadar huzursuz edebilir bizi. Yani, ev dikenli, zorlu bir alandır. Bunu metaforik plana taşırsak, bugünün dünyasında gerçek tam da budur: insanların evleri yoktur, olan evleri dikenli, sert, acıtıcıdır. Göçmenliğin en büyük sancısı evin yitimidir.

İkinci düzlem ise şu: bir halı kendisine ait bir mekanda bu kadar iğreti durmaz. İyi düzenlenmiş bir burjuva evinde bu beklenemez. Her şey yerli yerindedir o evlerde. Yerli yerinde olma halini sınırlar hazırlar: mekana ölçü ve uyum hakimdir. Ama yoksulların evi öyle değildir. Sadece ihtiyaçla düzenlenmiştir o evler. Eşyanın işlevi uyumun ve ölçünün uzağındadır. İnsanlar ihtiyaçlarını gidermek için bulduklarıyla yetinmiştir. Evin 'estetliği' unutulmuştur. Üstünde özellikle durulacak bir konu değildir yoksullar için ev estetiği. İğretilik o evlerin özgün dokusudur.

Shetty'nin halısı büyük bir mekandaki küçük nesne olarak öncelikle bizim bu gerçeğe 'uyanmamızı' sağlıyor. Bir ünlem

işareti o halı. Gerek doğasındaki, dokusundaki farklılıkla gerekse mekân uyumsuzluğuyla bizi yerleşik ev düzeninin dışına itiyor. Ev dışına çıkmaksa öncelikle tedirgin edicidir. Shetty'nin politik olmaya başladığı noktadayız. Sanatçı, o tedirginlik duygusunu esoterik bir maksatla uarmıyor ki sürrealizmdeki tekinsizlik duygusu bu şekilde nitelendirilebilir. Shetty gündelik hayatın, insan serüveninin gerçeğine işaret ederek, yoksulluğu vurgulayarak bizi politik planda rahatsız etmeyi başarıyor.

Bahsettiğimiz rahatsızlığı besleyen bir damar daha var.

Ev hafıza demek olduğu kadar da hatıra demektir. Evlerimizin bize sıcak gelmesi, bize mutluluk vermesi büyük ölçüde hatıralar nedeniyledir. Hatıralar nesnelerle hazırlanır. Hatıra oluşturan nesnelerin bazıları gelip geçici ve gündeliklidir. Bazıları ise kalıcıdır. Halılar bu büyük ve kalıcı nesneler arasındadır. Nesiller de bir halıyı kullanır.

Shetty'nin halısının doğrudan bir eve ait olmadığını biliyoruz. Sanatçı halıyı yerinden edilmiş (displaced) bir nesne olarak, bir 'atık' olarak bulmuştur. Yani, bugünkü dünyayla bir analogi yaparsak, hafızası silinmeye çalışılan bir bilgisayar gibidir o halı. Bir evden çıkarılan herhangi bir nesne artık yoksulluğun kucağına bırakılmıştır. Tümöyle bir ihtiyaç nesnesine, bir işlev nesnesine dönüşmüştür. Birisi onu, eğer olabiliyorsa, alacak ve uyum gözetmeyerek kullanacaktır. Bu bizatihi yukarıda verdiğimiz yoksulluk tanımıdır. Dolayısıyla Shetty'nin halısı artık yoksulluğun hafızasına kayıtlıdır. Yoksulluğun hatıralarını/hafızalarını biriktirmektedir. Shetty halıyı ayrıca ahşaba dökerek o hafızayı dondurmaktadır. Kaldı ki kaynak halının nerede olduğunu da bilmiyoruz. O nedenle ahşap halıya büsbütün acıma duygusuyla veya içimizi acıtan bir duyguyla yaklaşıyoruz. Ve bu halı artık kaynak halının hafızasından gerçekten de arınmış, soyunmuş, bize yeni bir tarih üretmeye başlamıştır.

Söz konusu niteliğiyle halıyla evlerden atılmış kırık tabaklar, çanaklar arasında bir yazgı ortaklığı var. Bunların tümü 'atık' nesneler. Tümü ait oldukları mekanlardan dışlanmış, çevreleriyle kurduğu hafıza ilişkisini koparmış nesneler. Yeniden kavuşturuldukları yaşamlar bir geriye dönüşüm hayatı değil. Kesinlikle değil. Hepsi yeni bir tarihin hem öznesi hem nesnesi olarak duruyor karşımızda ve bize ev ve bellek konusunda ufuk açıcı saptamalarda bulunuyor.

Kısacası ortada hayli politik bir gerçeklik var. Bu 'manifest' olmayan ama köklü politik im günümüz dünyasının koyu ve katı kısıtlamalarına radikal bir müdahaledir. Aynı radikal müdahalenin eşsiz bir estetik çabayla bütünleşmesiye

sanatçının başarısıdır.

XI

Benzer bir tutumu Shetty'nin videolarında kullandığı maketlerin küçük ölçekli modellerinin mekana yerleştirilmesinde de görüyoruz. Sinematik mekan bir süre sonra gerçekliğin mekanı olarak sergi alanına yerleşiyor. O kadar yalın ve düz bir açılım değil bu. Gerçeğin dönüştürümü bakımından son derecede önemli bir çaba.

Sinema gerçek değildir. Hayaldir. Sinema ontolojisinin en önemli ve en çetrefilli niteliği budur. Gerçeğin içinden getirilmiş, gerçek/çi duygular/düşünceler oluşturmalarını istediğimiz bir görüntüler dünyasıdır sinema. Görüntü gerçek ötesidir. Üstelik perdedeki görüntü bazen gerçek bir mekanda kaydedilmiştir bazen bir stüdyoda. Stüdyo gerçeğe benzetilerek kurulmuş, bizde gerçek sanısı uyandıran bir alandır. Film de öyledir bir bütün olarak: gerçek sanısı uyandıran görsel evren.

Shetty bu noktadan yola çıkıyor ve hayallerimizin üstüne oturduğu sinematik alanın yapılarını/mekanlarını birer 'gerçek' olarak önümüze koyuyor. Bu mekanların video işlerinin bulunduğu alanın hemen önünde yer alması ayrıca anlamlıdır. Shetty dikkat çekici şekilde görüntüyle gerçek arasındaki ilişkiye parmak basıyor.

Gene de sorunlu bir yanı var işin. Shetty, sinematik alanın mekanını bire bir ölçekte getirmiyor izleyiciye. Onun küçük bir maketini sunuyor. Aynı ölçekte getirseydi bile durum sorunlardan arınmış olmayacaktı. Çünkü gerçeğe daha yakın duran ama gerçek olmayan, kurmaca bir mekanda bulunacaktık. Belki gerçekten uzak olma duygumuz biraz daha zayıf olacaktı ama gene de gerçeğin içinde yer almayacaktık. Gerçeğin içine yerleşmek zaten olanaksızdı. Shetty bu olgudan hareketle daha da ileri gidiyor ve izleyicinin maketle yetinmesini istiyor. O zaman şöyle bir semiyotik denklem çıkıyor ortaya: sinema gerçek değil, sinemanın içinde yer aldığı mekanın maketi gerçek değil. Gerek video işi/sinema gerekse maketler sergi mekanında izleyiciye sunulan görüntüler, 'yapıtlar'. Neredeyse gerçek ötesi bir gerçek ötesiyle karşı karşıyayız.

Shetty'nin buradaki yaklaşımı kendi içinde büyük bir tutarlılık sergiliyor. Nasıl yapıtları arasında mekanından edilmiş nesneler varsa bu defa da Shetty mekanından edilmiş mekanları ortaya koyuyor. İnsan bir nesnenin ait olduğu mekanın dışına çıkmasına hazırlıklıdır. Nesne, son kertede, kullanılan ve atılan bir şeydir. Eskimek de nesnenin gerçeğidir. Tükenmek anlamına gelir. Kaldı ki bazı nesneler bilhassa

atılmaları için imal edilmiştir. Bazı nesneler de ortadan kalkacaktır, sonuna kadar kullanılan bir kurşun kalem veya silgi gibi.

İnsanı büsbütün yadırgatan şey ait olduğu mekanın dışına çıkarılmasıdır. Hele mekanın kendi alanından başka bir alana göçmesi daha da tedirgin edicidir. Bu, gerçekte olmayacak, görülmeyecek bir şeydir. Shetty bize sinematik mekanı yeniden ve somut şekilde üretetek ikili bir sarmal içinde iki şeyi duyumsatıyor: sinema/video gerçek değildir, kurmacadır ve aynı şekilde sergi de bir kurmacadır. Hepsi bize bir öykü anlatır, o öykü yaşamdaki bir sorunla ilgilidir, üstünde düşünmemizi sağlar ama sinema ve sergi gerçek olamaz.

Bu Antik Yunan'dan beri devam eden theatron kavramı üstüne bir gözlem ve imlemedir. Sinematik mekanın maketini sergileyerek, onu bir sergi ögesine dönüştürerek serginin de bir gösterim olduğunu belirtir. Theatron bu düzeyde de geçerlidir. Sinemaya göre maket daha gerçektir. Ama gerçek mekana göre de maket bir kurmacadır. Ve bunların bileşimi şudur: gerçek daima başka bir yerdedir.

Shetty bu yaklaşımıyla kuram (theory) kavramına bir imlemede bulunuyor. Bilenler bilir: theory sözcüğü theoros sözcüğünden geliyor, izleyici demek. Buradan düşünme, spekülasyonda bulunma anlamına gelen theoroia sözcüğüne geçiliyor. Oradan da geç dönem Latincesinde theory sözcüğüne ulaşıyor. İlginç olanı theatron sözcüğünün de tıpkı theoros sözcüğü gibi theasthai-bakmak fiilinden türemesi. Shetty bu olguyu bize gerçek kavramını anımsatarak ve tiyatroyu yani özünde bakma eylemini gerçeikle irtibatlandırarak anımsatıyor.

Kendi yapıtı bakımından son derecede önemli bu yaklaşım. Nedeni şu: Shetty eğer eski, kırık, atılmış bir fincanı yeniden hayata kavuşturuyorsa burada o yapıt hakkında bütün söylediklerimizden daha ilginç bir yan var: gerçek! Evet, gerçek hangisi? Bir zamanlar kullanılmış ve eskimiş, hatta işlevi bakımından yok olmuş nesne mi, Shetty'nin ona kazandırdığı yeni hayat ve dolayısıyla yeni gerçek mi? Hayatsa gerçektir. Ama bir nesnenin gerçeği onun aynı zamanda kullanım değerindedir. Şeyin şeyliği (the thingness of the thing) budur. Shetty, hayli çapraşık, hayli karmaşık ve hayli ustalıkla bir dizi paraboller çizerek bizi bu noktaya getiriyor. Yani yeniden ürettiği yapıtın gerçeikle kurduğu onca ilişkiye ve bize anımsattığı onca gerçekliğe rağmen son kertede bir yapıt olduğunu vurguluyor ve theasthai ve theatron kavramlarını birbiriyle buluşturuyor: gerçek, 'olan' değildir, gerçek daima daha ötede bir yerdedir. Sanat yapıtı gerçeğin bileşenlerini

çözümler ve yansıtır ama kendisi bir kurmacadır, bir theasthai olgusudur.

XII

Sudarshan Shetty’nin yapıtları ilk bakışta hepimize tanıdık geliyor. Gerçi tanıdığımız nesnelerden farklı görünüyorlar. Bir gariplikleri var ama buna rağmen içimizi ısıtan bir nitelik de taşıyorlar. Buna karşılık biraz daha derinlemesine düşününce bu yapıtların asıl tedirgin edici yanlarının daha alt katmanlarda olduğunu anlıyoruz. Tanıdıklığın içinden doğan bir huzursuzluk bu. İnsan çok sevdiği, benimsediği, içselleştirdiği bir şeyin tedirgin edici olmasını istemez. Huzursuz olmaktan doğası gereği kaçınan insan bu durumdan daha da uzakta kalmak çabasındadır. Ama tekinsizlik tam da böyle bir şey: tekin olanın öyle olmayabileceği hal!

Sanatın özü bu. Gerçek sanat büyük teselli imkanlarına rağmen insanda daima irkiltici duygular hazırlar. Sanatın ayrıksı yanıdır bu. Sanat yerleşik olan değildir. Shetty’nin yapıtlarında kendisini özellikle öne çıkaran duygu budur. Bu niteliğiyle Shetty sanatını bugünün dünyasında özellikle ayrıcalıklı bir konuma yerleştiriyor: bu sanat güncel sanatın bütün olanaklarını alt metin olarak sonuna kadar kullanıyor. Ama kendisini ontoloji olarak ifade etmesi gerektiğinde insanın bilinç dışında yer alan sanat gerçekliğiyle özdeşleşiyor.

İnsanın derin bilincinde veya bilinç dışında yer alan sanat ancak bir yere kadar klasik sanattır. Ondan ötesi ilk/sel (primal sanata aittir. Mağara duvarlarına çizdiğimiz resimlerdir onlar ve bu gerçek tartışma götürmez. Hepimiz onları görmedik. Ama görmesek bile o sanatı yapmaya bizi iten olgular bilinç dışımızda gömülü duruyor. Erken dönem sanatı psikanalizde çok ele alınmış ilk/birincil sahne (primal scene) ile acaba benzeştirilebilir mi? ¹⁷ Nasıl çoğu kez görülmediği halde bazı imlerle kurgulanan bir gerçeklikse birincil sahne, ilk insanın yaptığı resimler de bugünkü insan için öyledir.¹⁸

Shetty’nin yapıtlarındaki evrensellik tam da bu büyük tarihin kavranmasından kaynaklanıyor. Büyük gerçeklik

dünyası Shetty’ye Duchamp sonrası evrende gezinen ama insanın en derin noktalarına dokunan bu görkemli yapıtları üretme olanağını veriyor. İşte bu çevirimdir. Çevirim daima kültürler arasıdır. Çevirim daima bir kaynak ve bir amaç metin içerir. Çevirim daima aktarma eylemidir. Ve aktarma sadece metni aktarmak değildir. Maksadı, meramı, muradı aktarmaktır. Shetty tam da bunu yapıyor. Ahşabı porselenle birleştirirken, halıyı ahşaba dökerken, kırık çanağı yeniden üretirken tüm bunları bir alt metnin üst metne aktarılması olarak kurguluyor. Sanatın başka bir anlamı olduğunu düşünmek de olanaksızdır. Bu itibarla Shetty elini sanatın ilk günkü gerçekliğinin içinde tutuyor. Üstelik, sanat gerçek değildir. Daima daha fazlasıdır, daima gerçek ve üstüne eklenmiş olanlardır, sanat.

Bu gerçeği bilmesidir Shetty’yi mağaranın duvarındaki ele dönüştüren de.

Hasan Bülent Kahraman

¹⁷Freud’un birincil sahneyle ilgilenmesi farklı kaynaklara yayılan bir süreçtir. Örneğin konuyu Fliess’e yazdığı mektuplarda ele alır. Ama teorizasyon geniş ölçüde *‘kurt adam’* diye bilinen vaka analizinde ortaya çıkar. Sigmund Freud, ‘From the History of an Infantile Neurosis’. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*. Londra: The Hogarth Press, s. 1-124

¹⁸Birincil sahneyle sanat ilişkisi elbette daha önce kurulmuştur. Örneğin şu makale Picasso’nun Guernica resminde aynı izleği kovuşturur. Ne var ki, bizim değerlendirmemiz bu derecede içe dönük bir analiz anlayışından uzak, daha geniş ve kültürel bir yaklaşımdadır. Raul Hartke, ‘The Primal Scene and Picasso’s Guernica’, *The International Journal of Psychoanalysis*. No 81, 2001; s. 121-139.





The Hand Drawing On The Walls Of The Cave Or The Works Of Sudarshan Shetty

I
The oldest known paintings of humankind are found in the caves of Chauvet and Lascaux. These images date back to 25-30 thousand years ago. There are no human beings depicted in the Lascaux cave. All pictures are of animals except for one. For many years, analyses of this great reserve sought an answer to the question of why they were made, and the search still goes on.

The conclusions reached by Andre Leroi-Gourhan, who had studied not only these two but many other caves with wall paintings, were worthy of attention in every respect. The anthropologist was suggesting that these caves from the Palaeolithic Period resembled the religious temples of the modern era.¹ He regarded the caves to have a similar structure with churches. They all consisted of an entrance, an inner room and an altar. And the paintings were not random either, they followed a certain trajectory and direction.

The caves were divided by zones or organized places of worship. Each section was represented by certain symbols. For example, images of bison and horses were mostly in the middle section. The images of these animals amounted to sixty per cent of all pictures. Additionally, the bison were representative of female and the horses of male identity. These two elements of identity constituted the foundation of cave paintings. And the anthropologist explained the abstract images within these paintings in accordance with the context of structuralism, the influential systematic of thought of that period. In other words, these pictures were in fact signs of a higher and broader system.

Gourhan's views were of course debated over.² Some of his propositions gained acceptance, and some were opposed. These things aside, the ideas of Gourhan that we have mentioned implicitly provide us with two important propositions. Firstly, that the painters had let nature in. This view was argued not just by him and not only for cave paintings, but for all works of art throughout the history of art. Secondly, that Leroi-Gourhan was immediately drawing

¹ Andre Leroi-Gourhan, *The Dawn of European Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982; *Les religions de la préhistoire: Paléolithique*. Paris: Presses Universitaires De France, 2015.

² For one of the most important sources of criticism, see Peter J. Ucko, Andree Rosenfeld, *Palaeolithic Cave Art*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1967.

a similarity between caves and religious structures, and thus establishing a relationship between art and religion. This too was not really an opinion exclusive to him. A number of scholars contemplating on cave paintings were establishing a relationship between these artworks and Shamanism, that is, with a certain religious act.³

Similarly, the interaction between art and religion was also one of the fundamental propositions of art history. One could even talk of a third level. Leroi-Gourhan's analysis, especially when he was pursuing some major and minor structural themes in the drawings, was assigning a 'context', such as mythology, ritual, cult to them that would be universally 'valid'. Thus, this acted as a confirmation of Wittkower's understanding of the notion of the 'migration of images', which he was addressing with a very different orientation.⁴ That is to say, similar elements that still exist one way or another in culture today were connected to a source and origin through this approach. A foundation for art was established as a universal phenomenon with themes that have a basis which had roots in nature, that is to say realistic, which has connections with religion, that is to say sacred.

However, this grand body of approaches in art history that explain the birth of art and what art is had been subjected to ruptures several times. One of the most important among of these was Andre Malraux, who provided an explanation of art through a direct association with the metaphysical.

II
Malraux describes the work of art in a way that is reminiscent of Baudelaire's description of the modern,⁵ as the simultaneous coexistence of the strange, the contingent, and the ephemeral.⁶ But what is more important is that he states that art is linked to chaos, not order. To be precise, he suggests that there is a relationship between art and chaos. He thinks that art cannot be produced without (the phenomenon/notion of) chaos. The human being creates art through his resistance against chaos.⁷ Chaos is not just the chaos that the universe generates or contains. It is chaos concocted by appearances.

³ Jean Clottes, J.D. Lewis-Williams, *The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves*. New York: Harry N. Abrams, 1999.

⁴ Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols: The Collected Essays of Rudolf Wittkower*. London: Thames and Hudson, 1987.

⁵ Charles Baudelaire, 'The Painter of Modern Life', *Selected Writings on Art and Literature*. London: Penguin, p. 403.

⁶ Andre Malraux, *Picasso's Mask*. New York: Henry Holt&Co., 1976; pp. 221-222.

⁷ Andre Malraux, *The Voices of Silence*, p. 324.

It is through art that the human being resists this chaos. Because art is an affirmation that the human being will not be lost within chaos, that he shall maintain his presence, that he has survived/will survive despite the chaos.

Under these circumstances, art is, if we were to put it through Malraux's well-known concept, an anti-destiny that resists destiny.⁸ For the most part, anti-destiny is man's revolt against his fate, and his act of drawing a new destiny through that defiance. The human being creates art because he wants to step out of the present (chaotic) world, and does so on his way out. Now he is free from the destiny that the world has prescribed to him, and has begun formulating his new destiny himself. But there is one thing that should not be overlooked regarding the definition of anti-destiny here: for a long time art has been a religion against religion. In other words, art has also assumed a function as a transition from one absolute to another. Malraux rejects this understanding. The view that he pursues does not coincide with art generating an anti-destiny by way of creating another absolute space in opposition to religion.

Malraux's concern for separating art from religion immediately brings to mind the dominance of reason: since it is non-religious, art will be dependent on the absoluteness of reason. No, Malraux's thought does not identify with this understanding either. As Malraux opposes the domination of any kind of absolute, the art shaped by reason will not reflect the reality of art. Anti-destiny lies beyond the destiny drawn by reason.

Malraux states that, with the introduction of art – let us put it at its most extreme – the world has now lost its meaning. Art has scaled the world down to man's measure and has taken away the autonomy of the outside world.⁹ This approach is nothing like the 'demystification of the world' definition that Weber has proposed in his description of the modern. According to Malraux, the world of art is not the world of nature. Art does not imitate the world. The phenomenon of mimesis that has existed since the Ancient Greek civilization, does not find a counterpart in Malraux's thought.¹⁰ As art begins at the point where the chaotic world is rejected,

⁸ Andre Malraux, *The Voices of Silence*, p. 619.

⁹ Andre Malraux, "De la representation en Orient et en Occident", in Verve, no. I (Summer, (938), p. 69; cited in Derek Allan, 'On art as anti-destiny: Foundations of Andre Malraux's theory of art', *Literature&Aesthetics*, V.13, No.2, 2003; p. 13.

¹⁰ Derek Allan, *Art and the Human Adventure: Andre Malraux's Theory of Art*. Leiden: Brill, 2009; pp. 138-143.

revolted against, it is not in contact with the outside world, or rather, it is not an extension of it. According to Malraux, even in paintings that represent the outside world, it is a different world. This world is the world of painting. Just like the abolishing of destiny, the outside world has also lost its autonomy.

Malraux's evaluation is far more significant than it seems. Because he severs the relationship between art and reality. Art will no longer be defined as a reflection (imitation) of nature, and the concept of realist art will no longer exist. Art is the reality of another plane. It can be called the mind, it can be called fiction, but most importantly it is comprehension.

Let us talk about another dimension of this understanding. When man moves art outside of the world or takes the world outside of art, he will be also changing his own situation, condition and position. As a man rejecting his destiny and form(ulat)ing a new destiny, he will be leaving the world from which he expects benevolence, compassion and mercy behind, and moving into a world where he is the master. This world is his, and he is both the centre and the master of this world. Thus, man has abandoned his destiny, and replaced his destiny with the meaning/significance he has created.¹¹ He has left his passive position behind and settled into an active position.

In the sense that Malraux points out, the artist is not God. He is merely a creator. As a matter of fact, Malraux proposes the conjecture that he shall reiterate in almost every text of his, and claims that man will revolt through creating. By creating, man will not only revolt against God, to the world outside, the world he exists within, but also revolt against himself. This means establishing a new world of meaning, founding new relationships. According to Malraux, in this world, man excludes everything he cannot make sense of. What mankind excludes from his mind and from the discourse of art expands his field of resistance, and at the same time, purges him and art from the given.¹² Because the world of God is proposed as a way out of this chaos. The non-chaotic, ordered world is the given, and it is a world with a single uniform configuration: it is the world put forward by God. If that single path is followed, the world would become unflustered and free from being chaotic: but this is the only way. That is why all absolutes that replace an absolute speak of the 'only way'.

¹¹ In addition to the reference concerning the same subject mentioned in the footnote above, see Andre Malraux, *The Metamorphosis of the Gods*. Trans. S. Gilbert. New York: Garden City N.Y., 1960, p. 226.

¹² Andre Malraux, *The Voices of Silence*, p. 633.

This is the formulation of the doxa. Whereas the world of new meanings and the formulation of art have dislodged this given form from being the only reality. Now there is a multitude.

The search for meaning beyond the given world is a rejection of realism on a new level. The real is defined. It is even predefined. Language and assumptions connected to it, especially words, tell us of a world that is formulated and reduced to singularities. Language is an order, organized and with a distinct character. Any system that we assign a meaning to through language will present the same characteristics. Communicating is abiding by these characteristics and arrangements, and all together this forms a monolithic structure. Language is a form and it is singular. The truth is formed as an extension of it. In this respect, the art that resides in the universe of meaning pertaining to language has no novelty. It might be realistic, but it is limited to this only. Malraux, on the other hand, speaks of man constructing a new order: a pluralist order.

It is not just the world that changes in the new formulation. According to Malraux, in this new phase beauty and aesthetics will also lose, have also lost their former power. Now, beauty, which originates from the still/serene state of the world, which contains its given formulation, and which emerges when that arrangement and organization exists (the aesthetics of Ancient Greece and Renaissance constitute the most advanced point of this understanding), has disappeared due to the rejection of the world. Once again, this is a significant assessment. Because, art, which traditionally has the purpose of creating beauty, is now transforming beauty, even discarding it with its production and existence. But through this definition Malraux affirms his views at the most extreme: art that is cut off from the world, of course, cannot have the purpose of endorsing or reproducing its beauty.

Beneath this whole perception lies a very important assessment. Malraux states that posing the question of 'what is art?' is in effect enquiring about 'what is man?'. This assessment is not limited to being significant in terms of the geometry of art that Malraux establishes. It also sets a new threshold in the universal reality of art. Consequently, it would be accurate to say that the reality of art is the reality of man. But one more fundamental proposition could be added here: if this whole framework is agreed with, then art will of course appear as a product of man, but from the moment it emerges, it will also determine man. In fact, from this perspective, the artist as the person who produces art might be viewed to

precede art, but even that would be incomplete, since it would be again art that would influence what is going to be art, drive the artist towards what he should shape into art.

In short, it is not man that constitutes art, but rather art that constitutes man.¹³

III

For the most part Sudarshan Shetty's works can be considered within the framework of this provocative definition of Malraux.

Some of Shetty's works, especially the ones where he merges broken porcelains with wood, steer us towards this idea at a glance. There are objects that everyone would recognise at first sight. These are cups, saucers, jugs, decanters. However, none of these are objects found in nature, objects we are familiar with. They bear a significant sense of alienation. Because they are made by merging two materials that we are not accustomed to seeing together, evoking a feeling of oddity.

This situation, the merging of teak and porcelain, demonstrates that Shetty is not producing a reflection of nature, that nature has found its way into the artwork one way or another, but that it has taken on the form of a second nature that is different from nature, or rather that it has created a nature plane. This is now the nature of art/artist. If we were to speak with reference to Malraux, these objects have transcended the chaotic structure of nature, and paved the way for their own chaos. Besides, they have another striking feature: these artworks drag us into a plane of chaos through the sense of anomaly that they evoke. However, this is not the feeling that they give rise to when they are viewed. On the contrary, the artworks bring a sense of serenity beyond chaos, a certain feeling of depth, to mind. The artist has clearly and heavily intervened in nature, but out of that a certain calm has emerged. Because the objects have established their own order, their flawless synthesis and harmony.

This is due to them having created their own habitus. These artworks do not owe their existence to anything. They are only works of art. They might resemble some forms in nature. But they are detached from nature. Therefore they do not need to owe anything to nature. Whereas, if they were attached to nature in the name of real/ism, they would be carrying the chaotic structure of nature within, in their cells,

¹³ Andre Malraux, *Past, Present, Future: Conversations with Guy Suares*. Trans. D. Coltman. Boston: Little Brown, 1974, p. 151.

in their existence. Yet now they create an extremely pastoral sensation, and as highly lyrical works, they exist outside of chaos.

Let us talk about two reasons that create the sense of serenity. First of these is that Shetty has devised a new destiny to the objects (and himself). Destiny is the flip side of consent. But if we were to return to Malraux, the destiny here originates from a resistance. Ever so gently and skilfully, Shetty denies the destiny that arises from and is bound to the given world of the object, and pushing that aside, he presents us the object of the new destiny that he has created. The second reason, again as Malraux has stated, is that these objects remain outside the understanding of beauty that is bound to nature. They are extremely beautiful, but this is not a beauty that nature has ascribed to them. This is the beauty of originality, of being extraordinary, of singularity, of solitude. Because Shetty is no God, the Divine remains outside of this beauty, but as an artist he traces and shapes the great creation. And this form is beautiful under any circumstances.

IV

Let us now turn to another dimension of the beauty in Shetty's artworks.

Malraux had said posing a question of what is art is asking the question of what is man. By creating a new object plane Shetty elaborates on the question of what is man. The question does not arise spontaneously and solely originating from the object. It rests on a more concrete ground. Shetty makes the artworks he has re-produced, from old materials that have been used and discarded at homes. Broken plates, bowls, and wood salvaged from old houses, from door frames, window jambs, and floorboards: this is the 'raw material' that Shetty uses, and of course this is no raw material. On the contrary, it is a highly processed, 'matured' material, a material that has 'value'. More importantly, the material he utilises contains memory. It has been in contact with, has touched the human being, has lived with him and acquired a history. History is memory and memory is history.

The entity with memory is the human being. The human being is extant through his memory. The materials of Shetty have also become identified with the human being. Shetty has ascribed a new meaning to that material, but this contribution of meaning draws the reality of the material towards memory. In a sense, this humanizes it. We do not know who has used the broken cup. It is therefore anonymous. But we do know

that it was in the hands of a human being, and that, again, it was another human being who had ascribed a new meaning to it. The same goes for the wood too.

Under these circumstances, Shetty's works have been directly shaped by human hands. They were touched both by the artist, that is by Shetty's hands, and by other people before Shetty. In this respect, these artworks bear the same weight of meaning as the paintings on the walls of the Lascaux cave. We do not know who made those paintings. But we know that it was a human hand that touched them. An object touched by a hand gains value.

Shetty thus confirms Malraux's definition of the artist who is not a God. Through being made of materials with a human history, these artworks develop a second layer. It is no coincidence that Shetty was driven towards them. On the contrary, this corresponds to an utterly conscious act. Shetty is pursuing enquiries regarding the human being. The human being can be an abstract entity. But he is concrete through his acts. Shetty underscores that concrete aspect. Man produces his presence on earth through techne. Mankind resides in his place within the universe as homo faber: man the maker.

To make and to exist through making is labour in Marx. Man is the outcome of his labour, the product of his labour. Any man who does not produce with labour is doomed to extinction. What Malraux calls resisting by making or his proposition that presents the work of art as a revolt, finds a concrete counterpart in Shetty. Shetty steers the viewer towards the labour of man on two different planes. The object in front of us was produced by one human being, used by another human being, and created by being re-produced through an artist's labour.

V

Shetty's work has powerful longitudinal philosophical implications.

First and foremost, from the moment when he presents the objectness of the object he starts a process of questioning concerning its existence. Where does the truth of the object lie? This is a very important philosophical question, and in the background of his work Shetty examines this question. Does the entity have an end in itself, or does it belong to the one who uses it, who ascribes meaning to it, who re-produces it?

With these questions, Shetty begins to present his own answer. First of all, the artist frees the entity from being an entity. With this move he interferes with the universal reality

of the object. After relieving the object from being itself, he assigns a new existence to it. The artefact is no longer an anonymous entity in a vacuum. It is an entity that Shetty has (re)produced. It has gained an identity and a personality. The artefact is reborn. Thus, if we were to use the well-known concept of Heidegger abstracted from its context, the artefact is no longer an entity 'thrown into the world'. Perhaps it is 'saved'. It has gained belonging.

Marx's concept of production is important in this respect. According to Marx in *Grundrisse*, 'production in general is an abstraction, but a rational abstraction'. Production will bring out and fix the common element.¹⁴ We can say that Shetty has adopted exactly this attitude. He brings out and fixes the common element. This common element can be the object itself (because it is also an input or raw material), it can be the meaning of that object in the past. This latter phenomenon is particularly important. Because Shetty does not detach these objects that he re-produces from the context of meaning that they have: the cup is still a cup, the saucer is still a saucer. But he is abstracting them. And thus, he does not abandon his rational formulation and approach. In Shetty's work one could not talk of an understanding of the object left to its own devices. That is why we are arguing that he is removing the object from its state of being thrown into the world. Quite the contrary, he draws a rational new context to it, and his act of detaching it from the chaotic world and moving it into the world of art could not be interpreted any other way.

VI

But here, another phenomenon comes into play: time.

If Shetty's works are a re-production of an old artefact, a discarded, used, abandoned article, then this is an intervention regarding the time it encapsulates. Being used and worn is to bear the burden of time and to finally break under that burden. Each sign of age tells us that the object or its reality belongs to another time. Time/s have flowed over the object and aged it.

Time is the principal element of nature. Time is processed in nature. Time processes nature. The transformation of nature, the growth of trees, the sprouting of the weeds, the erosion of mountains, the drying of streams, the formation of lakes are all factors of time. In the event of the exclusion of time, nature would come to an end. But as well as the relationship between

time and nature, there is also the relationship of man and culture with time. Man dies. Death is a phenomenon of nature, and like the other phenomena of nature, it is derivative of time. Naturally, depending on time, as a derivative of time dying is aging. We have stated that aging/being worn is a matter of nature, that it is natural. Man is the only life form living with the knowledge that he will die. Because man is aware of time. He had discovered time.

When Shetty looks at the objects that are worn/broken, when he holds them in his hands, he takes hold of time. When he re-produces the objects, he breathes new life into them. In this sense, Shetty is not an artist-God, but a God who revives objects. With the time that Shetty sets in motion the objects have now entered a new life. Thus Shetty has not only re-produced the objects, but he has also transformed and re-produced time. As a human being, Shetty also knows that he will die. But by creating objects, giving them new lives he resists time. Furthermore, the life of these objects is not his life. Perhaps they will continue to live, but Shetty's life will end at some point. That is exactly why art exists: to resist, to make something that belongs to us live after we are gone! This is why mankind left a print of his hand on the walls of the Peche Merle cave. He was resisting time, even resisting himself: he was going to die, he knew that, and he was resisting against his mortality, against himself. He had saved himself and the objects from the hands of death.

There is another significant point in this equation. The relationship of time-man is not a singular relationship. It has different layers. The foremost of these layers, the most important of these is the relationship between culture and time. As a cultural reality, the West and the East experience that relationship in different ways. The known fact is that in the West man had constructed time. The time in the West is elaborate and it is divided into moments. Whereas in the East, time constructs the man. There is a time that is long, stretching over broad periods, changing with seasons, a time integrated with nature. In the West time resists nature. Whereas in the East, time is in harmony with nature. As he saves the objects from the hands of time, Shetty actually establishes a cultural relationship that is Eastern in its essence with them.

Shetty's relationship with time is one of returning the objects back to life, that is, back to nature. Shetty's re-'woven' objects will continue to live within the vast parentheses of time and death. If time had consumed them, if over a long

¹⁴ Karl Marx, *Grundrisse*. Trans. Martin Nicolaus. London: Penguin Books, 1973, p. 19.

time they had eroded and vanished, and returned to nature, this would have been in agreement with the Eastern tendency of perceiving time. Shetty does not oppose this fact. He only reproduces it. He makes a vivid reference to the great Shamanic tradition of the East by breathing a second life into the objects, while also providing an opportunity for the objects he has released back into nature to live an extensive life once again. Yes, this time Shetty has denied the position of the God-artist, but he has no way of hiding that he is some kind of Shaman.

Any relationship of this nature with death is Shamanistic.

VII

Here, Shetty ties another knot.

We have stated that time is a matter of measurement in the West. Indeed, modernization is a history of measurings. Ultimately, time is also a unit of measurement. By measuring, man scales the world down to his measure. Measuring is a means to compare the endlessness of the world in proportion to the man himself. It is a way to understand the world on a scale of units, that is to say, measuring is there to allow mankind to bring the world/universe into his consciousness. If we were not able to measure, we would not be able to know the magnitude of the world. On the other hand, measuring also involves the human being limiting himself, it implies that the human being has confined himself within the bounds of measurement. Furthermore, measurement also creates value. The difference between a gram of gold and a tonne of gold is a degree of measure.

Shetty changes the measure of time by re-producing the object. He is interfering with time. With that intervention, Shetty shifts from objective time to subjective time. He discovers the subjective dimension of the object. It replaces the natural time and reality of the object with the subjectivity of the object that he produces. This is a universal intervention. Shetty's success is that he manages to realise this extremely radical intervention in a very gentle, sensitive, lyrical, poetic way. The subjectivization of time is already essentially a poetic phenomenon. The time of poetics is subjective. Every poem creates its own subjective time.

The relationship that Shetty establishes between the object and time evolves, and becomes an intervention to devices of measurement. The most important ones among these are the kilograms that were used in earlier eras to measure weight. Shetty cuts these 'devices'. This is again

a violent, harsh, radical intervention. It is a reversal of the established order, and the creation of a chaotic environment. Devices of measurement are there to establish, to determine the order. This is why measurement is an indispensable part of the modern system. If there is measurement, there will be order. Rankings, classifications and arrangements become possible through measurement. Yet these are burdensome elements for the human being. The freedom of the human being is restricted in these contexts. By cutting these weights Shetty intervenes in this restriction on an extensive 'measure'. Just as he subjectifies the structures of the objects originating from their nature by merging and re-producing objects, this time he subjectifies the structures of the devices of measurement by cutting and dividing them.

The relationship that Shetty establishes between time and division also becomes manifest in a totally different artwork. Shetty creates this rather 'grand' work in two stages. In fact, it is a single artwork: dressed in a traditional outfit, Shetty holds an old crock and breaks it by throwing it over his shoulder. The crock is now broken. This is an endeavour much like Shetty cutting the devices of measurement. Once again Shetty displaces an object beyond its naturalness. Breaking is the same as cutting. But there is one detail involved in this act: breaking, in the way that Shetty does, is again a function of time. Just as time affects and ages an object, the object that is thrown over the shoulder 'ages' in the time between the moment it is dropped and the instant it hits the ground, and when it falls, that is, at the end of that 'time', it breaks into pieces. Through this act Shetty points out that time is measurable. Dropping something is aging it, 'subjecting it to time', if you will, or speeding up the object's journey in time. Time would have probably destroyed that crock somehow, but Shetty determines that 'time' himself, and thus determines the fate of the object.

Then, Shetty brings the same object back together. The work displayed at the exhibition is that rejoined crock. It is obvious that this contains all the parameters seen in all of Shetty's works we have examined so far. Integrating parts to form a whole is already among his fundamental acts. Just as he brings together different materials to form objects, this time he is reconstructing the same crock using its own pieces. What we have said about the merged objects also applies to this work. Yet there is a difference: this time he uses the pieces of the object itself in his re-production, and also this is not an artwork that carries the burden, the memory of a past,

here the procedure is implemented on a crock that Shetty has broken himself.

Considering this aspect, it could be argued that this artwork conveys a meaning that is a little more metaphysical. In fact, the creation of an object from its own parts might entail a somewhat religious motif. Because giving life to an artefact by using its own pieces is to some extent remindful, reminiscent, evocative of resurrection. Resurrection is the rebirth (?), restoring to life of the human being maintaining his own integrity. The classic narrative of this event is the resurrection of Jesus. Jesus is restored to life and appears to his disciples in an enclosed room. St. Thomas was not present. When his friends tell him that they have seen Jesus, he says, I won't believe it unless I see the nail marks on his hands and the wound on his body. When Jesus arrives, in an act often depicted in Western art, Thomas touches the wound of the prophet and then he believes. The peculiar thing here is that Jesus appears as himself.

When he repairs the crock and rejoins it with its 'wounds' (the seams of the broken pieces are visible on the pottery) back into a whole Shetty reminds us of this story. But once again there is a subjectified artwork that bears the 'hand marks' of the artist. Furthermore, Shetty has captured himself breaking the crock on three separate photographic frames. The photographic frame is a product of time. It is the shutter opening and closing three times, or three separate instants captured from of a long, single take, which also happens as a matter of time. Shetty could not have further concretized the relationship that his artwork establishes with time. In this respect, the fact that only the broken and re-assembled crock, and the visualization of the process of it being broken is presented in the exhibition embodies its own unique meaning. The connotations that this endeavour holds in terms of body politics should also not be overlooked.

VIII

Politics might be a magical word that reveals a certain aspect of Shetty's artworks.

Although they don't look like it – which is the real achievement – we are faced with extremely powerful political works. Politics does not necessarily have to be Politics with a capital letter. Since the 1990s the world has recognised this fact. Politics is the politics of everyday life and the everyday, ordinary acts of man. Micro-politics has long replaced macro-politics that operates directly through the state and its

related mechanisms. Macro-politics might be right if they are in tune with micro-politics. Otherwise, politics is the world of the Leviathans or Behemoths. Besides, we now live in a world where politics as the domain of power relations and as a realm that proceeds through hegemonies no longer has any validity.

Politics that is at least universal and 'second best' would come closer to reality the more alienated from itself it is. It is a known fact that the state and the great hegemony that it represents determines each and every corner on the micro level. The congruity of state and power determines the politics of body, memory, space, identity and belonging, almost to the extent of even producing politics of leisure. In a world where politics equals to political domination, one cannot talk of a democracy of a more advanced level. On the contrary, politics will turn into a mechanism that is alienated from democracy.

Monist, introverted, abstractionist political axes are now giving way to an initiative that comes from a line of politics of identity, difference and recognition. To this we should add lateral relations; civilianisation; participatory, interactive, transparent political grounds; and accountability. If these could be established, then the human being could become a more productive, transformative, plural subject. The magic here is hidden in the concept of pluralism. The politics of the modern era was founded on singularities. It was exclusionary, adamant, and introverted. It had made the constituent element of the nation-state its subject, and alienated the rest. Time has broken this restricted circle. It was impossible for the world to carry this restraint any longer.

Shetty views politics from this perspective and with these values. For him politics is a synthesis. It is a synthesis of unifications, convergences, coalescences. The fusion of broken cups and discarded woods brings about a world of dualities. Duality is always present in politics. The question is whether it manifests as an opposition or a reconciliation. Shetty answers with an undeniable clarity. The essence of his work is based on the fusion of opposites. Shetty brings together elements that would not, could not come side by side, and the merging of which would lead to metaphysical challenges. It goes without saying that this is a very distinctive political attitude. In a world that is radically divided on the basis of languages, religions, races, and identities, in a world of international relations where immigrants are left to die or even driven to die, Shetty draws attention to the necessity of having differences exist together and the possibilities of their coexistence. Politics is meaningful if it achieves things deemed impossible.

It is this conviction with which Shetty constructs his works. His work is an exceptional cry for compassion in the face of the contrary, dissonant, clashing nature of today's world.

A fundamentalist political call.

IX

The same political approach can be observed in the other dynamics that Shetty keeps hidden behind his work.

First and foremost among these is the concept of home.

We know what a home is: home is a concept that is too broad, too laden with meaning and too convoluted to be known. But Bachelard has told us about and defined the house in all its details, including its drawers, cupboards, and mirrors.¹⁵ First of all, a house is a space. Every space has its own, its unique boundaries. Without boundaries, there is no space. The whole notion of the house exists through conforming to the boundaries of the house. There cannot be a house that takes place, that is established outside its borders. Every component, every 'member' of the house is intertwined with those borders. The units of the house are also this way from the start: the rooms, sofas, kitchens, bathrooms! All of these are with borders.

An artwork of Shetty that we have included in the exhibition is not just an extremely striking piece, but it also moves the subject of home to another level. This is a carpet. Shetty had created his work by freezing a carpet in a refrigerator and replicating the configuration on wood by hand. First of all, the craft dimension of the work is dazzling. The piece was created with the meticulous care that one could only see in Renaissance or in Eastern miniatures, and the craftsmanship of Armenian masonry. It is a marvel of handiwork. Confronting the piece, one feels the admiration, astonishment and, above all, the sense of uncanny one would feel in the face of any artwork that could not be surpassed or matched. Furthermore, there is a second layer that contributes to the emergence of this feeling. The artefact is abstracted from its reality. The displacement of meaning seen in all surrealist art also has its marks on Shetty's work. Whatever Man Ray's flat-iron with nails underneath, Oppenheim's fur-covered cup, saucer and spoon is, so is Shetty's work. The same sentiment can be observed in Dali, and the pinnacle of spatial displacements is the realm of dreams, and in this respect Delvaux's paintings have a special place.

One of the reasons behind this sense of uncanny is the cold, solidified, awkward appearance of the carpet, which is typically an object associated with home, that is a protected, sheltered place, and an object fused with the warmth of home. Freud described the house in a quite peculiar way. He makes reference to Scherner, and states that, 'The only typical, that is, regular representation of the human person as a whole is in the form of a house'.¹⁶ It is certain that the transformation of a place that is this enveloping for the human being would be, or rather, is startling. If we were to put it with a Freudian understanding, by way of displacing the carpet from the space that it belongs, Shetty also prevents the rendering of a full representation of the human being. We shall come to the reasons behind this.

The critical concept here are dreams. Freud was stating that the objects that find their way into and are transformed in our dreams were gaining symbolic values, and that these symbols are the expressions of our neuroses and problems accumulated in our unconscious. The symbolic alterations of meaning that make us feel unsettled and demand us to think in order to find their meanings, are presented by Shetty in the form of concrete realities: a soft, woollen carpet is now a solid, hard object 'made' out of wood. The feeling admiration always comes with a shiver. As much as we admire the level of craftsmanship and consider the level of skill to be beyond humanly possible, these qualities of the carpet also greatly amplify the same sense of uncanny.

But Shetty's aim is not to create a surreal object. Shetty is not a surrealist artist. Nor does he seem interested in strained psychoanalytical constructions. Psychoanalytical readings are a posteriori. Every act and object is open to such evaluations. Thus, Shetty's works could also be considered from this perspective. However, it is clear that the main goal was not to create a specifically psychoanalytical horizon in particular. Then we need to look at the other meanings of the carpet in front of us.

X

Since Shetty's intention is not to create a surrealist and psychoanalytic universe, first of all, let us attempt to consider the feeling we experience in the context of Shetty's oeuvre, but let us proceed from the same point: the sense of uncanny is subjective. It is an introverted feeling. Just like fear, joy,

suffering. These emotions do not have an objective plane. This is something that Freud was pointing out. Let us immediately point out that at the bottom of this feeling lies a challenge presented by Shetty on another plane: Shetty transforms the enveloping, encompassing, protecting meaning of home. He does this by challenging the sense of being enclosed, that is, the sense of border that we have just mentioned. The carpet, which suggests the outlines of a space, challenges us and our perception not only through the transformation of its constitution, but also through being out of place. When we place Shetty's wooden carpet in the exhibition space and we look at it in that plane, we are both startled and hurt by its state of being suspended in a vacuum, that it has not found its proper place in the space, and it poses a question: what does the small carpet in this large space communicate? Does it want us to imagine this space as a house?

No matter what, there is a sense of unease created by a challenging of meaning. The intervention is one that concerns the understanding of home. Shetty points out that the established and positive emotions that we associate with home are not what they seem: a carpet can be this hard and hurtful, and it could cause this much unease. So, the house is a thorny, challenging area. If we would carry this to a metaphorical plane, this is exactly the reality in today's world: people have no homes, the homes that they have are thorny, hard, and hurtful. The greatest ache of being a migrant is the loss of home.

The second plane is this: a carpet would not look this much out of place in a space where it belongs. This would not be expected in a well-organized bourgeois house. Everything has its place in those homes. It is borders that prepare the condition of being neat and in order: the space is dominated by measure and harmony. But houses of the poor are not like that. Those houses are arranged according to need only. The function of the article is positioned a long way away from harmony and measure. These people had settled for what they found to meet their needs. The 'aesthetics' of the house have been overlooked. The aesthetics of the home is not particularly a topic to delve in for the poor. The borrowed look constitutes the original fabric of those houses.

As a small object in a large space, Shetty's carpet, first of all, allows us to 'wake up' to this fact. That carpet is an exclamation mark. Both through its distinct nature and texture, and being in discord with the space, it pushes us out of the established order of the house. And getting out of the house

is essentially unsettling. This is where Shetty starts to become political. The artist does not stimulate that sense of unease with an esoteric purpose, although the sense of uncanny in surrealism can be described as such. By pointing at everyday life, the reality of the human adventure, and placing emphasis on poverty, Shetty manages to disturb us on a political level.

There is yet another vein that feeds the aforementioned unease.

As much as home is memory, it is also a memento. The fact that we perceive our homes as warm places that make us happy is largely due to mementoes. Mementoes are prepared with objects. Some of the objects that make up mementoes are temporary and everyday objects. Some others are lasting. Carpets are among these big and lasting objects. One carpet is used by many generations.

We know that Shetty's carpet does not belong to a particular house. The artist has found the carpet as a displaced object, as 'waste'. So, if we were to make an analogy with today's world, that carpet is like a computer whose memory is tried to be erased. Any object removed from a house is actually left to the hands of poverty. It has been completely transformed into an object of need, an object of function. Someone will take it, if that's possible, and make use of it disregarding harmony. This is exactly the definition of poverty we have presented above. Therefore, Shetty's carpet is now stored in the memory of poverty. It accumulates the mementoes/the memories of poverty. By making a wooden cast of that carpet Shetty also freezes that memory. Furthermore, we also do not know where the original carpet is. That is why we respond to the wooden carpet with a feeling of pity or a heart-breaking sentiment. And this carpet is now really purged and stripped of the memory of the original carpet, and has started generating a new history for us.

Due to its features, the carpet and the broken plates and bowls thrown out of the houses share a common fate. These are all 'waste' objects. They are all objects that have been excluded from the spaces to which they belong, objects that have severed the relationship of memory that they have established with their surroundings. The lives they have been reinstated into are not lives of recycling. Definitely not. All of these stand before us as both the subject and the object of a new history, and offer assessments about home and memory that are broadening our horizons.

In short, we are faced with a highly political reality. This fundamentally political but not 'manifest' allusion is a radical

¹⁵ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*. Trans. M. Jolas. London: Penguin, 2014.

¹⁶ Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*. Trans. G.S. Hall. Durham: Duke Classics, 2014, p. 321.

intervention to the sombre and stern constraints of our present-day world. The integration of this radical intervention with a unique aesthetic endeavour on the other hand is the artist's achievement.

XI

We see a similar attitude when Shetty places small-scale versions of the models that he uses in his videos, into the exhibition space. After a while, the cinematic space becomes established in the exhibition area as the space of reality. This is not a simple and straight forward enterprise. It is an extremely significant effort in terms of the transformation of reality.

Cinema is not real. It is imaginary. This is the most important and intricate attribute of the ontology of cinema. Cinema is a realm of images borrowed from reality, which, we wish, would create real/istic feelings/thoughts. The image is beyond-the-real. Besides, the image on the screen is sometimes recorded in a real space, and sometimes in a studio. The studio is an area that is constructed to resemble reality, a space that evokes the impression of being real. So is the film as a whole: a visual universe that evokes the impression of being real.

Shetty starts off from this point and places the structures/spaces of the cinematic space on which our dreams reside, in the form of 'realities' in front of us. The fact that these model spaces are located right in front of the area where the videos are, is also quite significant. In a remarkable way, Shetty touches on the relationship between image and reality.

There is again something problematic about this work. Shetty does not present the space of the cinematic realm on a one-to-one scale to the viewer. He offers a small model of it. Even if he were to present it on the same scale, the situation would not be free of problems. Because, then, we would be in a space that seems closer to the real but is not real, we would be in a fictitious space. Perhaps the sensation of being separated from reality would have been a little muted, but nevertheless we would still not be situated within reality. Being placed into reality would not have been possible anyway. Taking this phenomenon as his starting point, Shetty goes even further and demands the viewer to settle for the model. Then a semiotic equation emerges: cinema is not real, and the model of the space in which the cinema was shot is not real. Both the video piece/cinema and the models are images, 'artworks' that

are presented to the viewer at the exhibition venue. We are almost facing something that is beyond the beyond-the-real.

Shetty's approach here is very consistent in itself. Just as the objects that have been displaced from their spaces among his works, this time Shetty presents spaces displaced from their places. We are prepared to see the object move out of the space to which it belongs. Ultimately, the object is a thing that is used and discarded. And aging is the reality of the object. It implies exhaustion. Furthermore, there are some objects that are specifically made to be disposable. And some objects will eventually cease to exist, like a pencil or an eraser that is used up.

What is quite alienating is to be taken away from the place to which one belongs. The relocation of a space away from its own realm and into another area is even more disturbing. This is something that is actually implausible, or unimaginable. By re-producing and concretizing the cinematic space Shetty makes us sense two things in the form of a double spiral: cinema/video is not real, it is fiction, and likewise, the exhibition is also a fiction. They all tell us a story, a story that is about a problem in life, they make us think about it, but cinema and exhibition cannot be real.

This is an observation on and an allusion to the concept of theatron that has existed since Ancient Greece. By exhibiting a model of the cinematic space, by transforming it into an element of the exhibition he indicates that the exhibition is also a staging. Theatron is still applicable on this level. Compared to cinema, the model is far more real. But in comparison with the actual space, the model is a fiction. And the combination of these is this: the real is always somewhere else.

With this approach, Shetty makes an allusion to the concept of theory. Some of you might already know: the word theory derives from the word theoros, which means spectator. This, in turn, is linked to the word of theoria which means contemplation, speculation. And from there we reach the word theory in Late Latin. The interesting thing is that, just like the word theoros, the word theatron also derives from the verb theasthai, to behold, to look at. Shetty reminds us of this phenomenon by calling to mind the concept of the real and by linking theatre, that is, essentially the act of looking with the real.

This approach is extremely important in terms of his own work. Here is the reason: if Shetty is restoring an old, broken, discarded cup to life, there is something far more interesting

here than all the things we have said about that work of art: reality! Yes, which one is real? The object that was once used and has aged, perhaps even defunct, or the new life that Shetty gave it, and therefore the new reality? Life, on the other hand, is real. But the reality of an object is also a matter of its use value. This is the thingness of the thing. By drawing a series of highly intricate, highly complex and highly masterful parabolas Shetty brings us to this point. In other words, despite the various relationships that the work he had re-produced has established with reality and the various realities it reminds us, he emphasizes that ultimately this is a work of art, and he brings together the concepts of theasthai and theatron: the real is not 'that which is', the real is always somewhere further away. The work of art analyzes and reflects the components of reality, but it is a fiction, a phenomenon of theasthai.

XII

Sudarshan Shetty's works seem familiar to all of us at a glance. Though they look different from the objects we know. They have something odd about them, but still they have a quality that warms our heart. However, upon further consideration, we realise that the real unsettling aspect of these artworks lie in lower layers. This is an unease born of familiarity. One does not want a thing that he loves, he embraces and internalizes to be unsettling. The human being, who by nature avoids unease, would try to stay even further away from this situation. But the uncanny is something exactly like that: a situation in which the familiar would become unfamiliar!

That's the essence of art. Despite the great possibilities of consolation, true art always grooms startling emotions. This is the anomalous aspect of art. Art is not that which is established. This is the feeling that becomes particularly prominent in Shetty's works. In this respect, Shetty places his art in a remarkably privileged position in our present-day world: his art uses all the possibilities of contemporary art to the fullest in the form of a subtext. But when it has to express itself as an ontology, it identifies with the reality of art that exists in the human unconscious.

The art that exists in the depths of the human consciousness or in the unconscious is only to a certain degree classical art. The realm beyond that belongs to primal art. These are pictures we have drawn on the walls of the caves, and that is an indisputable fact. Not all of us have seen them. But even if we haven't seen them, the phenomena

that have driven us to make that art remain buried in our unconscious. Can early art be likened to the primal scene that was discussed in depth in psychoanalysis?¹⁷ Much like the primal scene which, although in many cases an event that is not witnessed, constitutes a reality constructed through some symbols, the paintings of the early man represent the same for the contemporary man.¹⁸

The universality of Shetty's works stems from the recognition of this grand scheme of history. The greater world of reality allows Shetty to produce these sublime works of art that are roving in the post-Duchampian universe and touching the deepest parts of the human being. This is translation. Translation is always intercultural. Translation always involves a source and a target text. Translation is always an act of transferring. And transferring is not just the transmitting of the text. Its purpose, its intention, its will is to transmit. That's exactly what Shetty does. In merging wood with porcelain, making a wooden cast of the carpet, and re-producing the broken crock, he composes all of these as an act of transferring a subtext to a meta-text. It would be impossible to think that art has any purpose other than this. In this regard, Shetty keeps his hands on the reality that art had on the first day. Besides, art is not real. It is always something more, art is always the real and everything added onto it.

And it is his grasp of this fact that transforms Shetty into the hand on the walls of the cave.

Hasan Bülent Kahraman

¹⁷Freud's interest in the primal scene is a process that is spread over various sources. For instance, he examines the subject in his letters to Fliess. But, for the most part, the theorisation takes shape in the case analysis known as the '*wolf man*'. Sigmund Freud, 'From the History of an Infantile Neurosis'. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*. London: The Hogarth Press, pp. 1-124

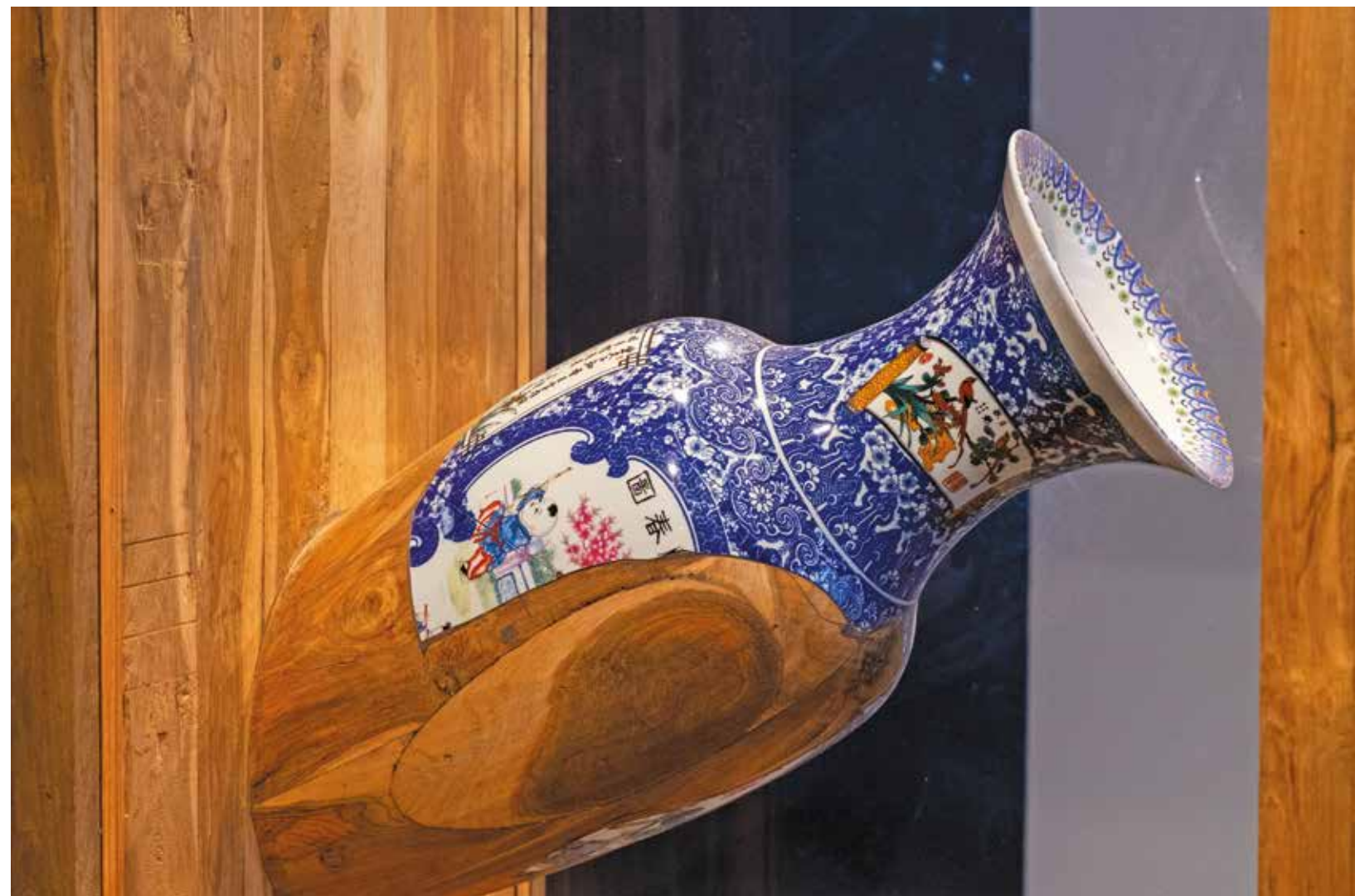
¹⁸The relationship between the primal scene and art is of course one that has been established before. For instance, the following article enquires into the same trajectory in Picasso's Guernica. However, our evaluation is not really based on an inward focused understanding of analysis, it is a broader and more cultural approach. Raul Hartke, 'The Primal Scene and Picasso's Guernica', *The International Journal of Psychoanalysis*. No 81, 2001; pp. 121-139.





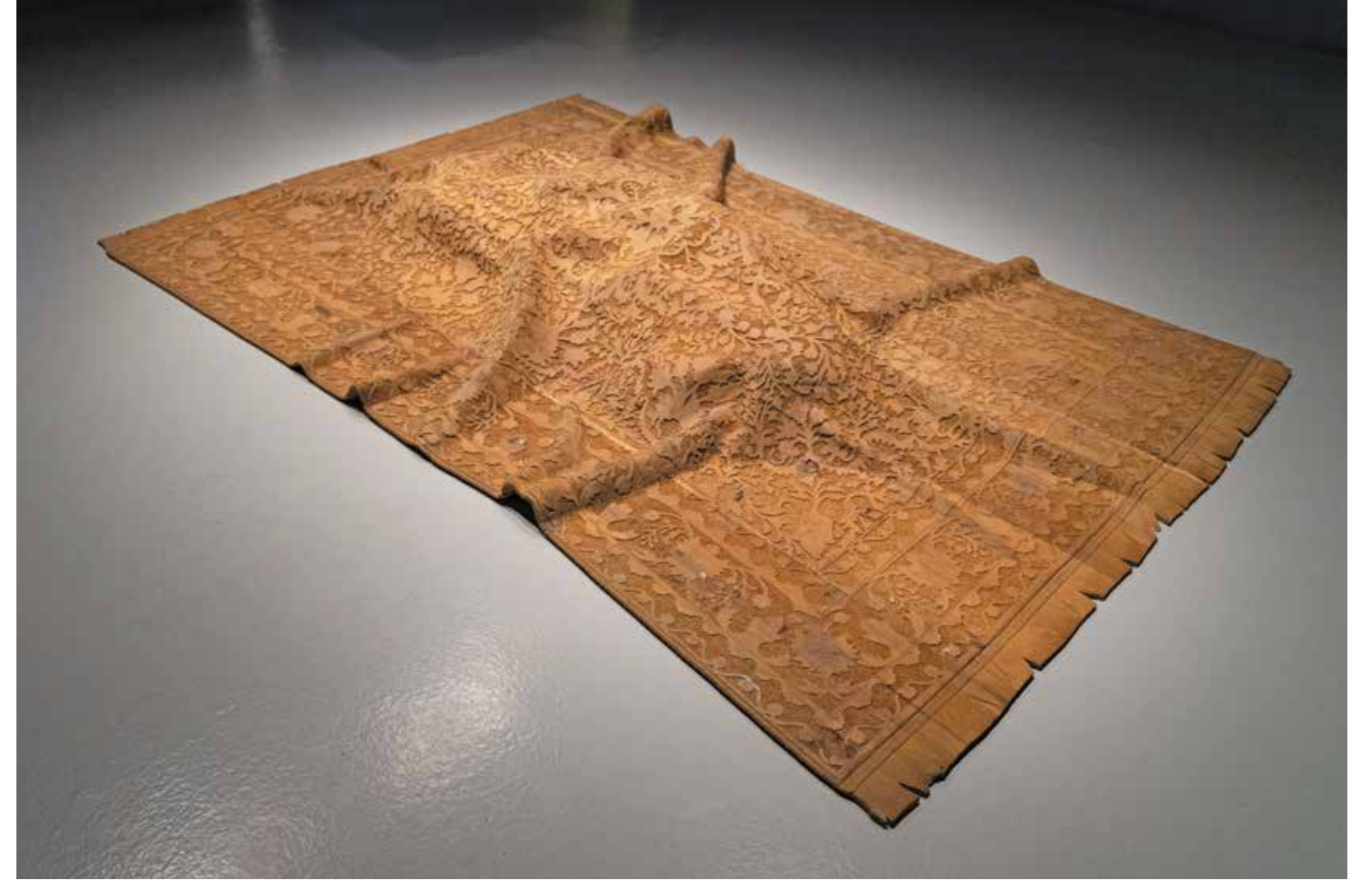
İsimsiz Untitled
Heykel Sculpture
Geri dönüştürülmüş tik ağacı ve buluntu seramikler
Recycled teak wood and found ceramics
193 x 79 x 94 cm
2017







İsimsiz Untitled
Heykel Sculpture
Geri dönüştürülmüş tik ağacı
Recycled teak wood
226 x 152,4 x 26 cm
2017



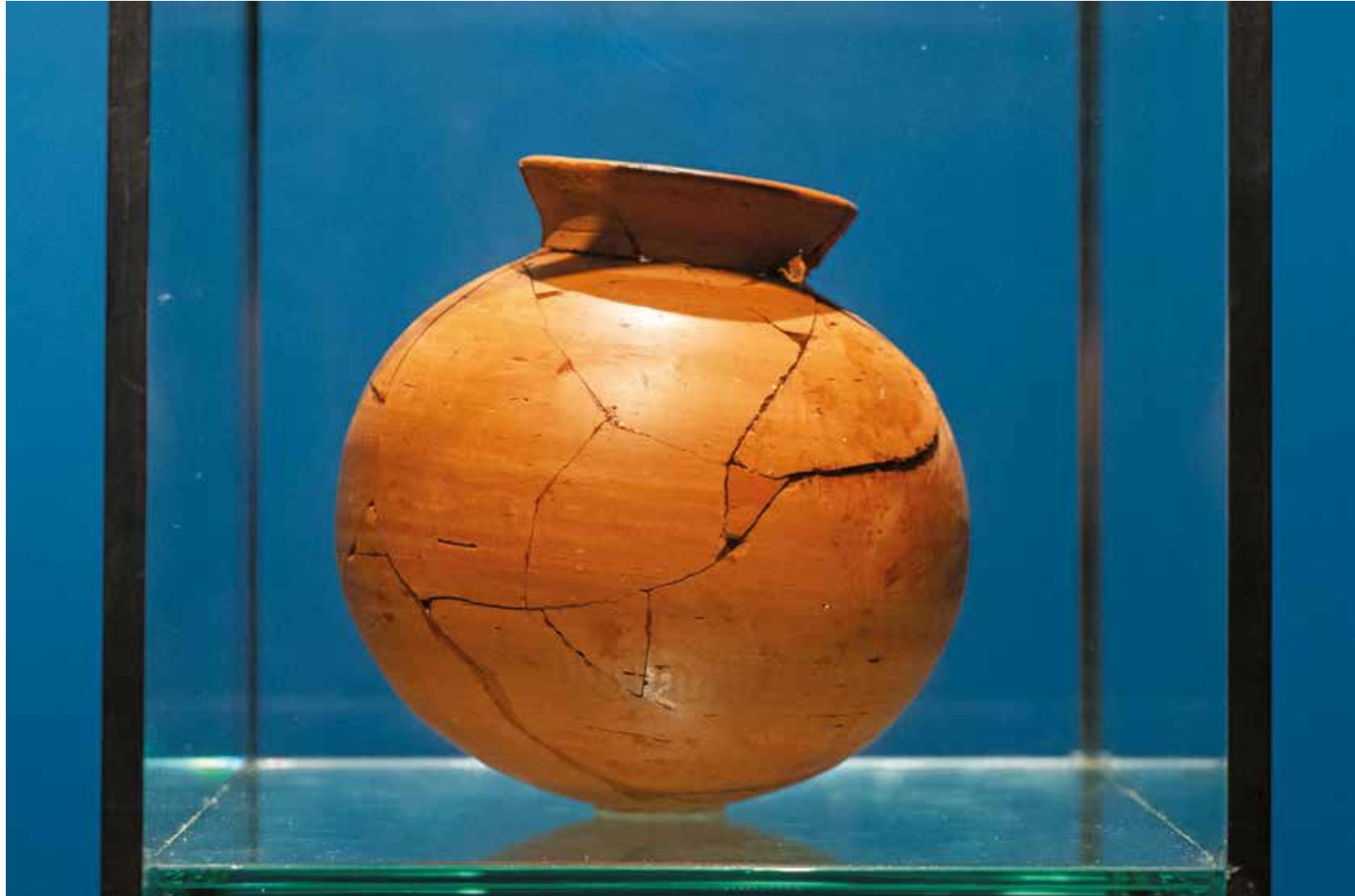




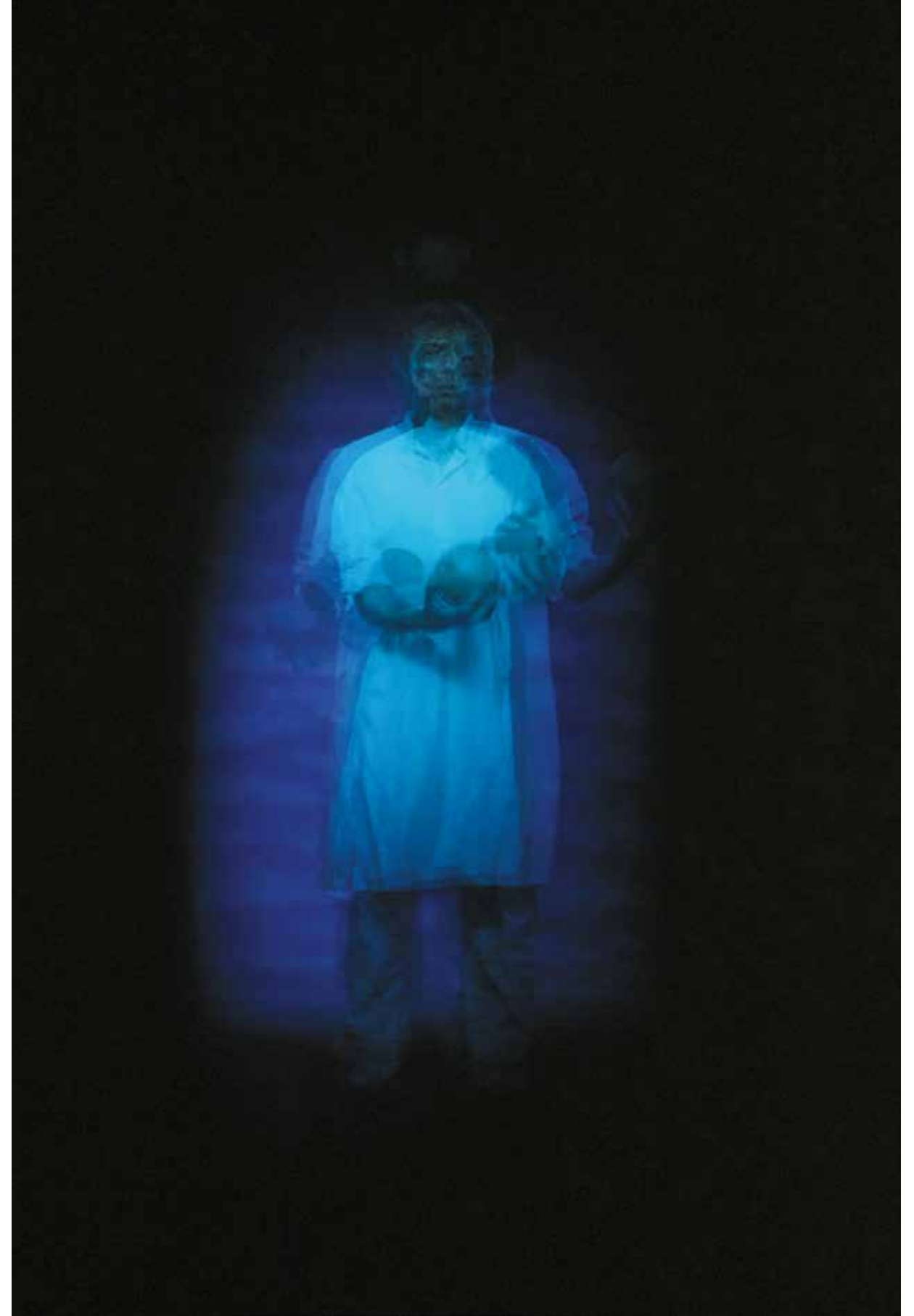
İsimsiz Untitled
Yerleştirme Installation
Kil, cam, çelik Clay, glass, steel
3 adet fotoğraf 3 Photographs
60,5 x 91,5 cm
2012







İsimsiz Untitled
HD video, 1', loop
2012





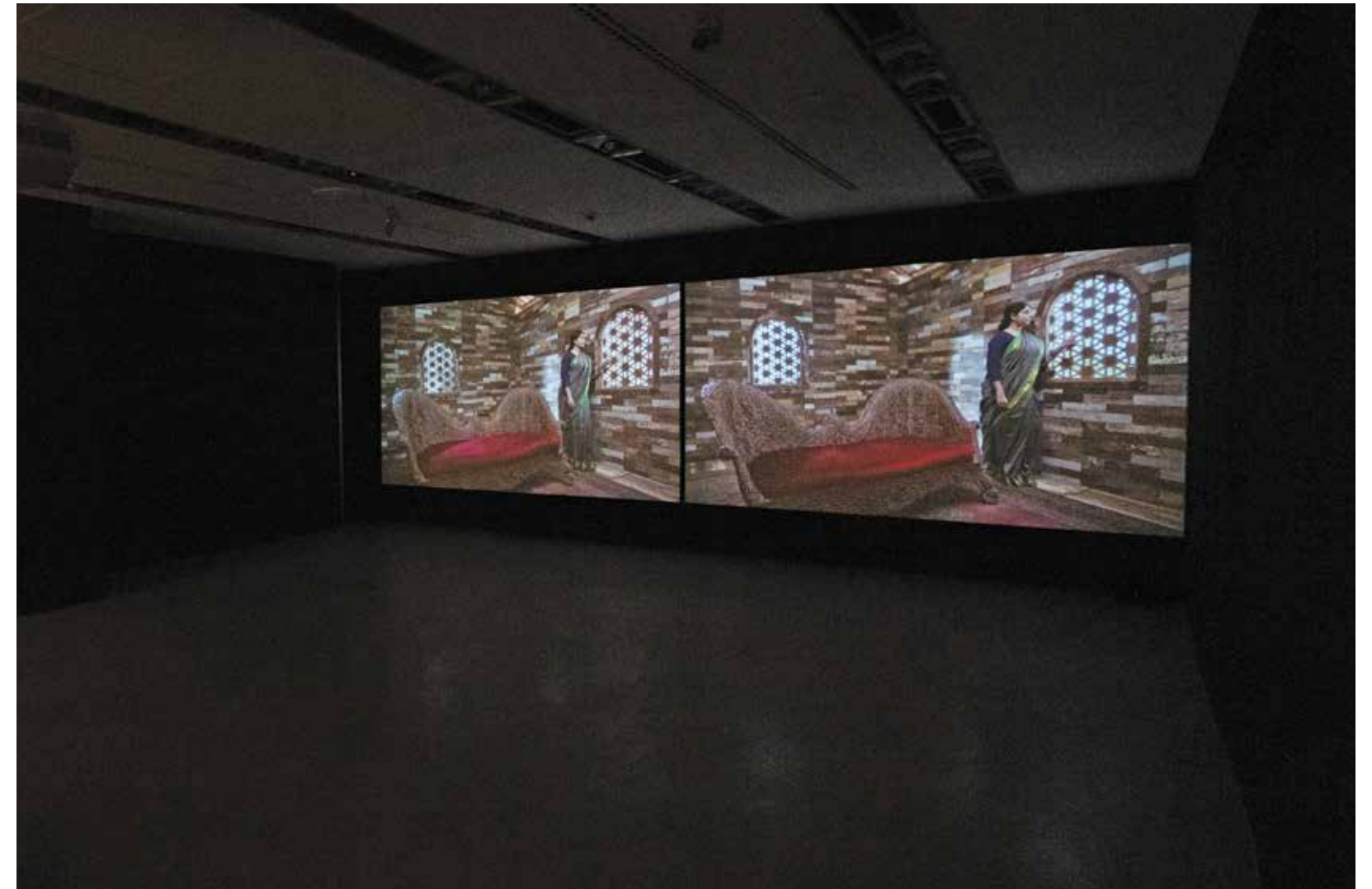
İsimsiz Untitled
Heykel Sculpture
Ahşap ve porselen Wood and porcelain
68 x 137 x 61 cm
2017







A Song A Story
Video, 24'18"
Ed. 2/3
HD video, renk, ses Color, sound
2016











A Song A Story Miniature Model
Yerleştirme Installation
Geri dönüştürülmüş tik ağacı
Recycled teak wood
Değişken Boyutlar Various Dimensions
2016-2017





Shoonya Ghar
Video, 60', Ed. 2/3
HD video, renk, ses Color, sound
2015



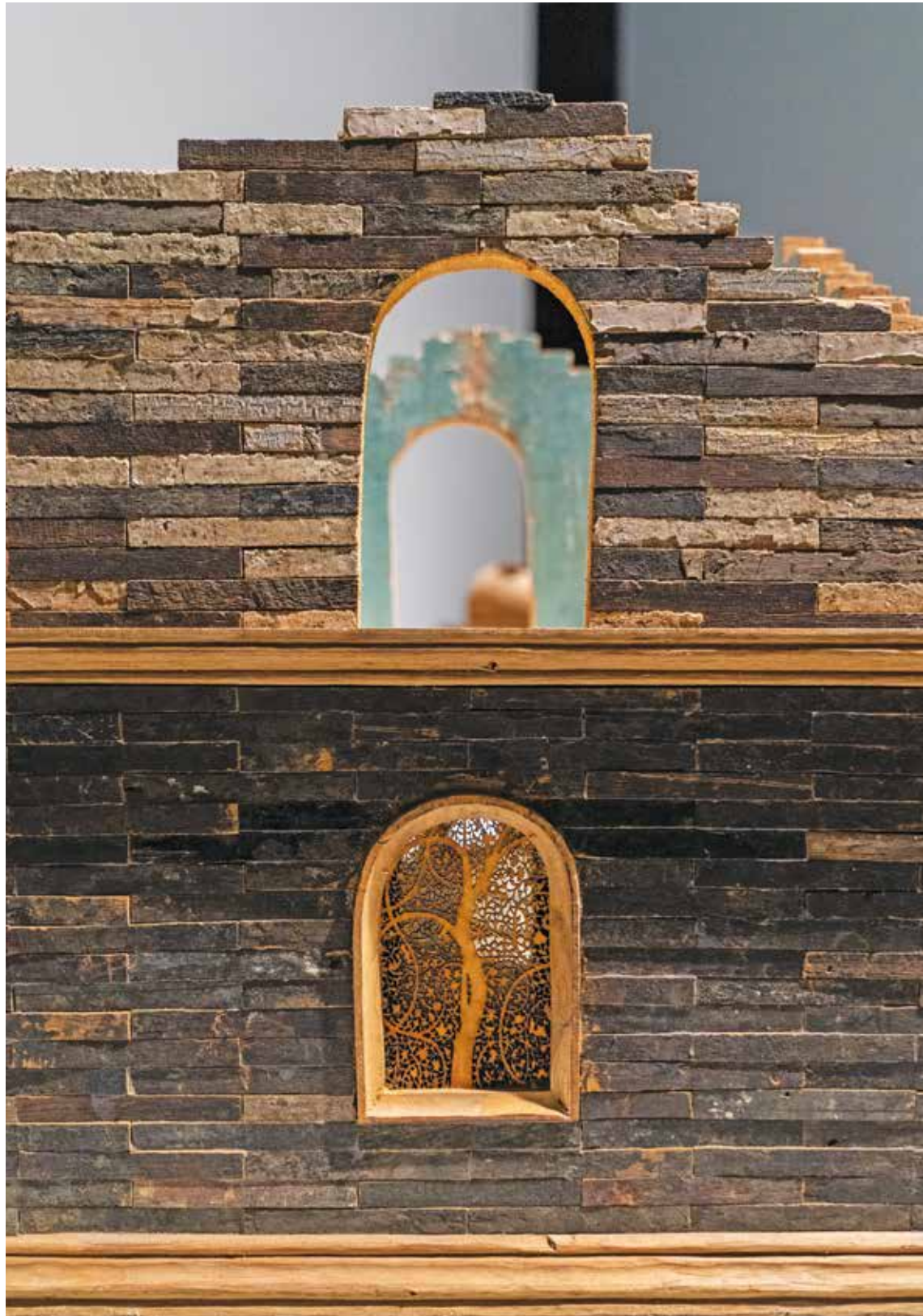






Shoonya Ghar Minyatür Model Miniature Model
Yerleştirme Installation
Geri dönüştürülmüş tik ağacı
Recycled teak wood
177,8 x 81,3 x 40,6 cm
2016







İsimsiz Untitled
Heykel Sculpture
Çelik, cam Steel, glass
28 x 24 x 24 cm
2013











AKBANK SANAT
İstiklal Caddesi No: 8 Beyoğlu 34435 İstanbul
T: (212) 252 35 00-01
www.akbanksanat.com

METİN | TEXT
Hasan Bülent Kahraman

FOTOĞRAFLAR | PHOTOGRAPHS
Serkan Yıldırım

TASARIM | DESIGN
Being Çözüm

BASKI | PRINT
Kurumsal Baskı Hizmetleri
Dereboyu Cad. 2. Nurol Plaza No: 21-A
Maslak - İstanbul
Tel: (0212) 264 72 16 - 17