আলোকচিত্রের নাগরিকগণ [সিটিজেনস অব ফটোগ্রাফি]
ফটোডেমোস কালেকটিভ, ইউনিভার্সিটি কলেজ লন্ডন

আলোকচিত্রের সাথে যেকোনো ভাবে সম্পর্কিত যেকোনো ব্যক্তিই আলোকচিত্রের নাগরিক—তিনি আলোকচিত্রী হোন, বা আলোকচিত্রের দর্শক, টীকাকার, বা বিষয় হোন, কিংবা আলোকচিত্রের প্রদর্শক যে-ই হোন না কেন।'
(আজুলাই ২০১২:৬৯)

'চুরি করে চোর যদি আপনার ফ্রেমগুলোই শুধু নিয়ে যেতো তবে কী ক্ষতিটাই না হতো, একবার ভেবে দেখুন তো...' (দেরিদা ২০১৭:১৮)

এই ফটো-নিবন্ধে একটি যৌথ প্রকল্প থেকে কিছু খণ্ডচিত্র উপস্থাপন করা হয়েছে। সেই প্রকল্পে খুঁজে দেখা হয়েছে 'লৌকিক' আলোকচিত্র কীভাবে রাজনীতির ভবিষ্যতগুলোকে উদ্ভাসিত করতে পারে ও চেহারা দিতে পারে। 'আলোকচিত্রের নাগরিক: ক্যামেরা ও রাজনৈতিক কল্পনা' শিরোনামের এই প্রকল্প বস্তুত দৈনন্দিন ছবির মাধ্যমে 'উপস্থাপনা' আর রাজনীতির মাধ্যমে 'উপস্থাপনা'—এই দুইয়ের মধ্যকার সম্পর্কের গভীরে একটি প্রত্যক্ষ নৃবৈজ্ঞানিক অনুসন্ধান। ফটোডেমোস কালেকটিভ হলো ছয়জন গবেষকের একটি যৌথ প্রয়াস। গবেষকদের নাম এবং তারা যে যে দেশে গবেষণা করেছেন তা হলো: নালুওয়েম্বে বিনাইসা (নাইজেরিয়া), বিন্ধিয়া বুথপিটিয়া (শ্রীলঙ্কা), কনস্টান্টিনোস কালান্টজিস (গ্রিস), ক্রিস্টোফার পিনি (বাংলাদেশ, ভারত ও নেপাল), ইলিয়ানা এল সেলেজান (নিকারাগুয়া) এবং সোকফিয়া ইয়ং (কম্বোডিয়া)। প্রকল্পটির দপ্তর ইউনিভার্সিটি কলেজ লন্ডনের (ইউসিএল) নৃবিজ্ঞান বিভাগে অবস্থিত এবং এটি ইউরোপিয়ান রিসার্চ কাউন্সিল অ্যাডভান্সড গ্রান্ট ৬৯৫২৮৩ এর দ্বারা অর্থায়ন করা হয়।

এখানে এক সংক্ষিপ্ত লেখায় এই গবেষণার কিছু অনুসিদ্ধান্ত তুলে ধরার পাশাপাশি আমরা আলোকচিত্র চর্চাকে যে সম্প্রসারিত ক্ষেত্রে (ভৌগোলিক, সাংস্কৃতিক, ধারণাগত) স্থাপন করতে চাই তার রূপরেখা তুলে ধরা হয়েছে। এরপর আছে ছয়টি বিষয়ভিত্তিক অনুচ্ছেদ, যেখানে দীর্ঘ প্রেক্ষিতসম্বলিত ক্যাপশন সহযোগে কতগুলো ছবি উপস্থাপন করা হয়েছে, যেগুলো থেকে দৃশ্যমানতা, নৃশংসতা ও ভবিতব্যের মতো প্রশ্নে তুলনামূলক দৃষ্টিভঙ্গি পাওয়া যায়। আমরা এখানে যেসব আলোকচিত্র ব্যবহার করেছি সেগুলো অনেকক্ষেত্রেই স্পষ্টরূপে বিবৃত এবং যেসব ছবিকে রূপায়িত করেছে সেগুলোকে নির্দিষ্ট সামাজিক চর্চার মধ্যে পরিষ্কারভাবে স্থাপন করে। কোনো কোনো ক্ষেত্রে আলোকচিত্রটি পুরোনো কোনো আলোকচিত্র থেকে 'পুনঃচিত্রিত' করা হয়েছে। সেক্ষেত্রে ফ্রেমিংয়ের কোনো বিস্তার না ঘটিয়ে বা যৎসামান্য বিস্তার ঘটিয়ে পুনঃচিত্রিত করা হয়েছে, কারণ আমরা 'একদম' মূলে থাকতে চেয়েছি। আবার, আলোকচিত্রের 'পুনঃচিত্রণ' ইঙ্গিত করে যে গবেষক এখানে এক সাধারণ 'ফটোকপি যন্ত্রের' ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়ে আলোকচিত্রকে সেটার মতো করেই যতটা সম্ভব পুনঃরুৎপাদন করেছেন। কাগজে ছাপা বা পর্দা যেটাই তার বিষয় হোক না কেন, গবেষক ক্যামেরাটিকে সেটার আরও কাছে নিয়ে গেছেন, যতক্ষণ না এর ফোকাল লেংথ বিষয়টাকে ঘিরে ফেলেছে। এই জ্যামিতিক বিন্দুতে নৃবিজ্ঞানী/আলোকচিত্রী তাত্ত্বিকভাবে অদৃশ্য ও অবচিত হয়ে পড়েন। তবু মূলের এরূপ আনুগত্য কখনই পরিপূর্ণ হয় না। যেমনটা আলোকচিত্রিক-হস্তক্ষেপবাদী শেরি লেভিন দেখিয়েছেন (ক্রিম্প ১৯৮০), বাছাই ও অভিপ্রায় থেকেই কিংবা নিছক পুনরুৎপাদনের কাজ থেকেই সবসময় এক নতুন কর্তাসত্তা বেরিয়ে আসে। আলোকচিত্রী/নৃবিজ্ঞানী মূলের যত কাছেই যান না কেন, তিনি সবসময়ই কোনো পর্যবেক্ষকের চিন্তার ক্ষেত্রই প্রস্তুত করেন। আমাদের হয়তো এই 'অনুলিপি' তৈরির কাজকে সহজ ভাষায় বলা উচিত 'আলোকচিত্র' তোলা - যা একপ্রকার পুনরাবৃত্তি ছাড়া পুনরুৎপাদনের কাজ - তথাপি সেই কারিগরি প্রণালীটি ইতিমধ্যে (অনিবার্য কারণে) কলুষিত হয়ে গেছে সৃষ্টিশীলতা, সচেতন-পছন্দ, এবং ভিউ-ফাইন্ডারকে একটি বিষয়ীকেন্দ্রিক বিশ্ববীক্ষা তৈরির উপায় হিসাবে চালনার মতো ধারণা আরোপ করার ফলে। ফ্রেমের এই পরিবর্তনের সামগ্রিক প্রভাবে, আমরা আশা করি, দোলায়মান ফোকাস তৈরি হবে, যা একক চিত্রমালার ভাব জাগানোর পাশাপাশি সেগুলো দৈনন্দিন চর্চায় কীভাবে সচল হয় তার যৌক্তিক ধারণা দেয়। জুম ইন ও জুম আউট বিভ্রান্ত করতে পারে, তবে তা ফলদায়কও বটে।

এসব চিত্র ও এদের সম্পর্কে আমাদের বোঝাপড়া, স্থানীয় পর্যায়ে নিবিড় মাঠকর্মের ফসল। তবে, আমরা এটাকে নিছক স্থানিকীকরণের লক্ষ্যপূরণ হিসাবে না দেখে একটি পূর্বশর্ত বলে গণ্য করি। সাদৃশ্য ও বৈসাদৃশ্যকে পাশাপাশি রেখে

(জাক্সটাপজিশনের মাধ্যমে), আমরা সাধারণ বিষয়গুলোকে ‘স্থানীয়-এর অধিক আর বৈশ্বিকের চেয়ে কম’ এমন এক পরিসরে একে অপরের সাথে কথোপকথনে সামিল করিয়ে স্পষ্ট করার চেষ্টা করেছি। ফটো-নিবন্ধের উপযুক্ত এই জাক্সটাপজিশন পদ্ধতি অনেকটা ঋণী আইজেনস্টাইনের (১৯৪৩) চলচ্চিত্রিক মন্টাজ আর বার্জার ও মোহর (১৯৮২) কর্তৃক পূর্ণতা দেওয়া 'বলার অন্য পন্থা'-এর কাছে। তুলনামূলক সামাজিক বিজ্ঞানের কাছে এই ঋণ অনেক কম।[1] এটা জাগিয়ে তুলতে চায় এমন ভাব যেটা বেঞ্জামিনের ভাষায় ‘অন্তরস্থিত চিত্র-অনুজ্ঞা’ (*Bildnotwendigkeiten*), যা ‘রূপান্তর বলে গণ্য বস্তুর প্রতিটি পর্যায় ও স্তরের শেষ কথাটি বলে দেয়’ (বেঞ্জামিন ২০০৮:২৭৩)। আমরা যে পদ্ধতি অনুসরণ করেছি তাতে একদিকে যেমন রয়েছে সারিবদ্ধকরণ (অ্যালাইনমেন্ট), প্রতিধ্বনি ও অনুরণন, অন্যদিকে তেমনি রয়েছে বৈপরিত্য, বৈসাদৃশ্য ও প্রত্যাখ্যান। সামগ্রিকতামুখী সামাজিক বিজ্ঞানের 'শ্রেণিগত বা পদগত' (প্যারাডিগমেটিক) অক্ষের বদলে, আমাদের পদ্ধতি বরং গল্পবলার ‘পরম্পরাগত' (সিনট্যাগমেটিক) গ্রন্থনা অবলম্বন করে।

চিত্র ১ তৈরি পোশাক শ্রমিকদের স্টুডিওতে তোলা দলগত প্রতিকৃতি।
পেছনের সারির মাঝখানে রয়েছেন আঁখি আখতার (১৮)। তিনি রানা প্লাজা ভবনের ৬ষ্ঠ তলায় নিউ ওয়েভ স্টাইল লিমিটেড কারখানার কাজ করতেন। তিনি ও তাঁর বন্ধুরা বাংলা নববর্ষে (পহেলা বৈশাখ ১৪২০) বা ২০১৩ সালের ১৪ এপ্রিল একটি স্থানীয় স্টুডিওতে ছবি তুলেছিলেন। আঁখি ও এই ছবিতে থাকা তাঁর ছয় বন্ধু রানা প্লাজা ধ্বসে মারা গেছেন। ধ্বসের পর আঁখির পরিবার ছবিটির একটি কপি অধিকারকর্মী ও আলোকচিত্রী তাসলিমা আখতারকে প্রদান করে। তাসলিমা আখতারের সৌজন্যে।

ঢাকায় বস্ত্রশ্রমিকের অধিকার নিয়ে কাজ করেন এমন একজন অধিকারকর্মীর সাথে ২০১৮ সালে আলাপকালে তিনি স্পষ্ট করে বলেন যে আলোকচিত্রিক ও রাজনৈতিক উপস্থাপনার মধ্যকার সম্পর্ক ক্রিয়াশীল হয় আলোকচিত্রের আক্ষরিক অস্তিত্বের বাইরের এক পরিসরে। 'আলোকচিত্রের বিষয় হয়ে উঠার এক ধরনের সুপ্ত সক্ষমতা' বরং এক ধরনের অধিকার হিসাবে আবির্ভূত হয়; অধিকতর প্রচলিত নাগরিকত্বের দাবির মধ্যে যে অধিকার স্বীকৃত এটা তারই সমান্তরাল। এই উপলব্ধি উসকে দিয়েছে রানা প্লাজা বস্ত্র-কারখানা ধ্বসের স্মৃতিচারণ এবং আলোকচিত্রী ও অধিকারকর্মী তাসলিমা আখতার কর্তৃক হাজারের অধিক নিহত শ্রমিকের দৃশ্যমানতা পুনরুদ্ধারের কাজ। ২০১৩ সালে রাজা প্লাজা ধ্বসের পর নিখোঁজদের ছবির ফটোকপি তাঁদের আত্মীয়রা প্রকাশ্যে প্রদর্শন করছিলেন; এর দ্বারা আলোড়িত হয়ে তাসলিমা একটি দৃশ্যগত নৃবৈজ্ঞানিক কাজ শুরু করেন। আরও অধিকারকর্মীদের সাথে সাথে, তিনি নিখোঁজদের পরিবারের সাথে দেখা করে কথা বলেন এবং যাঁরা নিহত হয়েছেন তাঁদের জীবনের প্রামাণ্য ছবি আলোকচিত্রে ধরার চেষ্টা করেন। এই কাজে বস্ত্রশ্রমিকদের মুখাবয়ব ও সাক্ষ্য দৃশ্যমান করার তাঁর যে বৃহত্তর প্রকল্প রয়েছে (আখতার ২০১৭), তারই প্রতিধ্বনি পাওয়া যাচ্ছে।[2]

রানা প্লাজা ধ্বসে হারিয়ে যাওয়া মানুষদের আলোকচিত্র-সম্বলিত এক গুচ্ছ 'স্মৃতি কাঁথা' প্রদর্শন করা হয় সেই ভবনের সামনে, বিপর্যয়ের পঞ্চম বার্ষিকীতে ২০১৮ সালের ২০ এপ্রিল তারিখে। অধিকারকর্মী নাদভি আবদুল্লাহকে আমি জিজ্ঞাসা করেছিলাম, কোন ছবিটা তাঁর অনুভূতিতে সবচেয়ে বেশি নাড়া দিয়েছে। তিনি একটা আলোকচিত্রের দিকে ইঙ্গিত করলেন, যেটাতে এক হোস্টেলে একসাথে বসবাসকারী আটজন নারী শ্রমিক ও তাদের বন্ধুরা একটি আলোকচিত্র স্টুডিওতে গিয়ে ছবি তুলেছেন। উপলক্ষ ছিল বাংলা নববর্ষ (১৪ এপ্রিল ২০১৩)। তাঁরা বাংলাদেশের জাতীয় পতাকার রঙের সাথে মিল রেখে লাল ও সবুজ রঙের পোশাক পরিধান করেছিলেন। স্টুডিওর পটভূমিতে দেখা যায় তরুশ্যামল অগ্রভূমি আর পেছনে উচুঁ নীল পর্বতবহুল নাটকীয় দিগন্ত দেখা। সেই ভবনধ্বসে আট নারীর সাতজনই নিহত হন।

সেই অধিকারকর্মীর মতে, প্রতিকৃতিটার সামষ্টিক চরিত্র একটা দ্বিমুখী অবিচারের আভাস দেয়: প্রথমত ধ্বংসযজ্ঞ, যা তাঁর দৃষ্টিতে একটি কর্পোরেট গণহত্যা; আর দ্বিতীয়ত প্রত্যেক শ্রমিকের স্বতন্ত্র দৃশ্যগত উপস্থাপনার যে অধিকার রয়েছে সেটার

[1] বার্জার ও মোহরের পরীক্ষা-নিরীক্ষাকে দেখা যেতে পারে আইজেনস্টাইনের এই প্রাথমিক প্রস্তাবনারই (যাকে আমরা মন্টাজের 'পরমাণু' বলে ভাবতে পারি) বিস্তার হিসাবে: 'যে কোনো ধরনের দুই টুকরা ফিল্ম পাশাপাশি রাখলে সেই জাক্সটাপজিশন থেকে অবধারিতভাবে একটি নতুন ধারণা, একটি নতুন গুণের উদ্ভূত হয়' (আইজেনস্টাইন ১৯৪৩:১৬)।
[2] www.athousandcries.org ওয়েবসাইটেও বাংলা ও ইংরেজি ডকুমেন্টেশন দেখুন।

অস্বীকৃতি। 'তাঁর আত্মীয়স্বজনদের কাছে[3] শুধু এই গ্রুপ ছবিটাই ছিলো', অধিকারকর্মী দুঃখের সাথে জানান, 'তাঁর একটাও একক ছবি আত্মীয়স্বজনের কাছে ছিলো না'। তাঁর এই কথায় অংশত এই ধারণারই মেলে যে তাঁর আর কোনো পরিচয়জ্ঞাপক ছবি না থাকার বিষয়টি আরও বেশি ক্ষমতাহীনতার লক্ষণ হিসাবে ব্যবহার করা যেতো: অর্থাৎ তাঁর কোনো ব্যাংক অ্যাকাউন্ট বা ভোটার পরিচয়পত্র থাকার কথা নয়। অন্যভাবে বললে, এই নারী শ্রমিকের একক নিজস্ব ছবি না থাকা কেবল অল্প বয়সে নিষ্ঠুরভাবে জীবনের অপচয়কে প্রকাশ করে না, বরং উপস্থাপনার অনুপস্থিতির মধ্য দিয়ে এটাও প্রকাশ পায় যে দৃশ্যমান হওয়ার অধিকার তাঁর ছিলো না।

এতে আলোকচিত্রের সর্বব্যাপিতা প্রতিফলিত হয়, এমনকি সেসব ক্ষেত্রেও যেখানে আলোকচিত্র অনুপস্থিত বা অসম্পূর্ণ। আর, এটা আমাদেরকে মনে করিয়ে দেয় যে যদিও অনেক বয়ান অনুযায়ী আলোকচিত্র খুব সহজলভ্য হয়ে উঠেছে, আসলে তা না; এথনোগ্রাফি থেকে তেমনটাই প্রকাশিত হয়। আমাদের ঠিক যেমন জেনে রাখা উচিত যে পৃথিবীর মোট জনসংখ্যার ৮০ ভাগ কখনো উড়োজাহাজে যাতায়াত করেনি, ঠিক তেমনি এটাও মাথায় রাখা উচিত যে বিশ্বের অনুন্নত ও উন্নয়নশীল কিছু উল্লেখজনক অংশে আলোকচিত্র এখনও 'স্কেয়ার্স রিসোর্স' বা দুষ্প্রাপ্য হিসেবে বিবেচিত, আর এই বিষয়টি কোনোভাবেই সহজলভ্যতার কারণে অসংবেদনশীলতাকে নির্দেশ করেনা, বরং উপস্থাপনের অভাবের কারনে ব্যর্থ 'নাগরিকত্ব'-কে নির্দেশ করে।

ঢাকায় আমরা যেমনটা দেখেছি তেমন বিষয়ে আলোকপাত করা হয়েছে আরিয়েল্লা আজুলাইয়ের প্রথমদিককার কাজে। ফটোডেমোস কালেকটিভে আমরা এথনোগ্রাফি ব্যবহার করে যেসব অনুসিদ্ধান্ত পরীক্ষা করেছি সেগুলোর সূত্রায়নে তাঁর *সিভিল কনট্রাক্ট অব ফটোগ্রাফি* (২০০৮) গুরুত্বপূর্ণ ছিল। আজুলাই বলেন যে আলোকচিত্র 'নাগরিক কল্পনার' নতুন একটি ধরনকে সম্ভব করে তোলে, এবং নাগরিকত্বের একটি নতুন সংযোজক [সাবজাংকটিভ] ধরন নিয়ে আসে। বেনজামিন বর্ণিত আলোকচিত্রের 'ঘটনা' [ইভেন্ট] ও 'বাস্তব-নির্ভরতা' [কন্টিনজেন্সি] এর মৌলিক ভূমিকার পুনঃপ্রতিষ্ঠা আমাদেরকে বেশ কিছু প্রশ্নের সম্মুখীন করেছে। প্রশ্নগুলো আলোকচিত্রের সাথে রাজনীতির সম্পর্ক বিষয়ক, যা কয়েক দশক ধরে ফুকোডিয়ান ও আলথুসেরিয়ান প্রভাবের (যার মূল কথা হলো, আলোকচিত্রের শক্তি চূড়ান্ত বিচারে নির্ধারিত হয় রাষ্ট্র দ্বারা) ফলে সামনে আসেনি। আলোকচিত্র তত্ত্বের উপর ফুকোডিয়ান মতৈক্যের সবচেয়ে ক্ষতিকর প্রভাবের মধ্যে রয়েছে চিত্রের মতাদর্শিক ভূমিকাকে চিত্র নির্মাণের বাস্তব-নির্ভরতা ও সাজসরঞ্জামের আগে স্থাপন করা। এই উপেক্ষিত বাস্তব-নির্ভর দিকগুলো নিয়েই ফটোডেমোস কাজ করে।

ফটোডেমোসের কর্মপদ্ধতির মূলে রয়েছে 'উপস্থাপনা'-কে শুধুই ক্ষমতা হিসেবে না দেখে তার পরিবর্তে ওয়াল্টার বেনজামিনের (২০০৮:২৩,২৯) মতো করে উপস্থাপনাকে একটি সক্রিয়, পরিবর্তনশীল ও সম্ভাব্য রূপান্তরমূলক প্রক্রিয়া হিসেবে দেখা। জন ট্যাগের প্রভাবশালী ফুকোডিয়ান অভিমত অনুযায়ী আলোকচিত্র কেবল রাষ্ট্রের উপপ্রপঞ্চ [এপিফেনোমেনোন], আলোকচিত্রের ক্ষমতা আসলে শুধু রাষ্ট্র কর্তৃক নথিবিদ্ধ করা, নজর রাখা ও সংরক্ষন করার ক্ষমতা, তার বিপরীতে, আজুলাইয়ের মতে, আলোকচিত্র 'এমন একটা রাজনৈতিক সম্পর্কের জায়গা তৈরি করে দিয়েছে, যেই জায়গাটুকু কেবলমাত্র ক্ষমতাসীন দলের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়না' (২০০৮:১২)। আজুলাই আরও বলেন যে, আলোকচিত্র 'নাগরিক দক্ষতা' (২০০৮:১৮), 'নাগরিক জ্ঞান' সৃষ্টিতে (২০০৮:১০) ও 'আলোকচিত্রের নাগরিকতা' তৈরিতে সহায়তা করে (২০০৮:১৭)।

আমাদের গবেষণাটি আলোকচিত্রের এথনোগ্রাফির সেই ঐতিহ্যের উপরও দাঁড়ানো (বাজোরেক ২০২০; কালান্টজিস ২০১৯; মিরিয়ারকা মিডিয়া ২০১৯; পিনি ১৯৯৭; স্ট্রাসলার ২০১০; রাইট ২০১৩) যা প্রচলিত দীর্ঘমেয়াদী এথনোগ্রাফিক মাঠকর্মের মাধ্যমে আলোকচিত্রের চর্চাকে বুঝতে ও উপস্থাপন করতে চেষ্টা করেছে। তবে, আমরা নির্দিষ্ট কিছু অঞ্চল ও ঐতিহ্য নিয়ে করা গবেষণাকে ক্ষমতা ও সম্ভাবনার বৃহত্তর প্রশ্নের সাথে মিলিয়ে নিতে চাই। অতএব, আমরা বিভিন্ন অঞ্চল ও নেটওয়ার্কের ব্যাপারে আগ্রহী।

ফটোডেমোস কালেকটিভ মাঠ গবেষণার মাধ্যমে অনুসন্ধান করেছে আলোকচিত্রের ভবিষ্যৎ, অর্থ্যাৎ আলোকচিত্রের মাধ্যমে সাধারণ জনসমষ্টিকে দৃশ্যমান করার প্রকৃতি, এবং সাধারণ নাগরিকতাকে এগিয়ে নিতে রাজনৈতিক স্বীকৃতির ক্ষেত্রে ক্যামেরা যে সম্ভাবনা তৈরি করতে পারে সেসব বিষয়ে। এছাড়া, আলোকচিত্রের 'রাজনৈতিক অজ্ঞান' ও 'ঠিক ইহজাগতিক নয়' এমন

[3] 'নিখোঁজ' মানুষের সন্ধান পেতে ছাপা পোস্টারে কারা ছবিটি ব্যবহার করেছিলেন।

অবস্থানকে চালিত করে রাজনীতির যে সূক্ষ্ম ও সুপ্ত একাত্মতা ও দ্বন্দ্ব, ফটোডেমোস কালেকটিভ সেটাও অনুসন্ধান করে, আর সেই সাথে, আমাদের বিবেচ্য বিষয়কে 'আলোকচিত্র' বিশেষ্য রূপে না দেখে বরং 'আলোকচিত্রণ' ক্রিয়া হিসেবে দেখার সুবিধাও বিবেচনা করে। আজুলাইয়ের কাজকে নতুন কোনো সঙ্কীর্ণ মতবাদ হিসেবে না দেখে বরং নতুন চিন্তার সূচনাবিন্দু হিসেবে গ্রহণ করে ফটোডেমোস কালেকটিভ বাস্তবে আলোকচিত্র যেভাবে চর্চিত হয় তার উপর গবেষণা করেছে। এর ক্ষেত্র হলো আলোকচিত্রশিল্পের মাধ্যমে তুলে ধরা জনমানুষের সাধারণ, দৈনন্দিন, বাস্তবিক জীবনযাপন নানান আঙ্গিক, যা কেবল এথনোগ্রাফির মাধ্যমে তুলে আনা যায়।

আলোকচিত্র সবসময় রূপান্তরের মধ্য দিয়ে গেছে। এর আঙ্গিক ও পরিসীমা বিশ্লেষণের নতুন নতুন সম্ভাবনার কথা মনে করিয়ে দেয়। ফটোডেমোস কালেকটিভের কাজের এই ভূমিকার উদ্দেশ্য হলো এক্ষেত্রে অবদান রাখা। কালেকটিভ এটা করে শ্রীলঙ্কা, কম্বোডিয়া, গ্রিস, নিকারাগুয়া, নাইজেরিয়া, বাংলাদেশ, নেপাল ও ভারতে রাজনৈতিক কল্পনার ক্ষেত্রে ক্যামেরা যে ভূমিকা রাখে তার তুলনামূলক বয়ানের ভিত্তিতে। নিচে আমাদের মাঠকর্ম-পরবর্তী আলাপ-আলোচনার কিছু খণ্ডাংশ তুলে ধরেছি, আর সেই সাথে আমরা কিছু স্থানোত্তীর্ণ মন্টাজ, আখ্যান ও সংযোগকে একত্রিত করার চেষ্টা করেছি।

উপস্থিতি ও অন্তর্ধান

চিত্র ২ শ্রীলঙ্কার জাফনাতে অবস্থিত একটি স্টুডিওতে আলোকচিত্রিক অবশেষ।
উত্তর শ্রীলঙ্কায় আলোকচিত্রের দৈনন্দিন চর্চার দৃশ্য-বস্তুগত গতিপথ কেমন হবে তা ঠিক করে দিয়েছে কয়েক দশকের যুদ্ধ। যেভাবে সংঘাত তামিল সামাজিক জগতকে গড়ে দিয়েছিলো সে সম্পর্কে মূল্যবান অন্তর্দৃষ্টি পাওয়া যায় যুদ্ধের ফলে প্রায় ধ্বংসপ্রাপ্ত স্টুডিও আর্কাইভগুলো থেকে। মোবাইল ফোনে ছবি তোলার প্রচলন বাড়া সত্ত্বেও, জাফনার স্টুডিওগুলো টিকে আছে। যেসব ছবি তোলা হচ্ছে তার মধ্যে রয়েছে রাষ্ট্রের নির্দেশিত জাতীয় পরিচয়পত্র ও পাসপোর্টের জন্য মুখমণ্ডলের ছবি থেকে শুরু করে আঁকা ও ফটোশপকৃত প্রেক্ষাপটসহকারে ধারণ করা কল্পনাশ্রয়ী প্রতিকৃতি যেগুলো স্টুডিওর গ্রাহকদেরকে অন্য কোনোখানে নিয়ে যাওয়ার ভেলকি দেখায়। এই ধরনের দৈনন্দিন আলোকচিত্র যে শুধু অভিবাসনের জনপ্রিয় আকাঙ্ক্ষারই প্রকাশ ঘটায় তা-ই নয়, বরং দক্ষিণ ভারতীয় তামিল সিনেমার রোমাঞ্চ ও সম্ভাবনার অবিকল প্রতিরূপ তৈরি করতে সহায়তা করে। ছবি: বিন্ধিয়া বুথপিটিয়া, ২০১৮।

চিত্র ৩ ইয়ান্নিস সারোস মোবাইল ফোন দিয়ে তুলছেন নিজের একটি কালো-সাদা প্রতিকৃতি, যেটি কালান্টজিস কর্তৃক ২০০৭ সালে ক্রিটেতে তোলা।
ঘটনাটি স্ফাকিয়ান উচ্চভূমির এক গ্রামের কফি হাউসে ঘটেছিলো, যেখানে তিনি ২০০৬ সাল থেকে থেমে থেমে মাঠকর্ম করছিলেন। মাঠ পরিদর্শনকালে তিনি যাঁদের সাথে আলাপ করেছিলেন তাঁদেরকে আলোকচিত্র ফেরত দিতে যান। ইয়ান্নিসের এই পদক্ষেপ যে শুধু এথনোগ্রাফিক সাক্ষাতে অনুভূতির প্রগাঢ়তা ও আলাপের উষ্ণতার প্রতি আবেদন তৈরি করে তা-ই নয়, বরং ঘাটতি ও অসমতাও নির্দেশ করে: ইতিহাসে সাধারণত স্থানীয়দেরই সবসময় আলোকচিত্রের মডেল হতে দেখা গেছে, তাঁরা জগত-জীবনের আলোকচিত্রী হননি, আর তাই তাঁদের অতীতের ও পূর্বপ্রজন্মের যে গুটিকয়েক ছবি তোলা হয়েছিল তাঁরা সেগুলো খুঁজে বেড়ান প্রতিনিয়ত। আলোকচিত্র ফেরত দেয়ার মধ্যে একটা কিছু করার যে সন্তোষজনক অনুভূতি তৈরি হয় তা স্কাফিয়াতে যাঁরা ক্যামেরা নিয়ে হাজির হন সেসব দর্শনার্থীদের রাজনৈতিক ও অনুভূতিগত ভূমিকা (এবং এথনোগ্রাফার ও দর্শনার্থীর ভিন্ন ভিন্ন রূপে হাজির হওয়ার মধ্যে সাদৃশ্য ও বৈসাদৃশ্য) নিয়ে আলোচনার দাবি করে। সেরকম আলোকচিত্র নিয়ে কথা বলার সময় স্কাফিয়াবাসীরা অনেক সময় তাঁদের নিজেদের অল্পবয়সী, আরও নির্মল সত্তার মুখোমুখি হওয়ার বিস্ময়ের কথা বলেন। ছবি: কনস্টান্টিনোস কালান্টজিস, ২০১৭।

চিত্র ৪ বামে নীল শার্ট পরিহিত নেম নরমের একটি আলোকচিত্র, ১৯৮০'র দশকে কম্বোডিয়া-থাইল্যান্ড সীমান্ত বরাবর একটি শিবিরে তোলা।

ডানে, চাকরির আবেদন করার জন্য ছবিসম্বলিত পরিচয়পত্র তৈরি করতে তার প্রতিকৃতি কাটা হয়েছে। ১৯৮০'র দশকে, কম্বোডিয়ার পরিস্থিতি ছিল নাজুক; দেশের বেশিরভাগ জায়গা ছিলো ভিয়েতনামী সৈন্যদের নিয়ন্ত্রণে আর থাই সীমান্তবর্তী অঞ্চলসমূহ ছিলো খেমাররুজের দখলে। ভিয়েতনাম ১৯৭৯ সালে হামলা চালিয়ে খেমাররুজকে উৎখাত করে। সেই সময় প্রায় দশ লাখ কম্বোডীয় দেশ ছেড়ে পালিয়ে যায় এবং অন্য কোথাও আশ্রয়প্রার্থী হওয়ার আগে থাইল্যান্ড ও ভিয়েতনাম সীমান্তে আশ্রয় নেয়। সেই রূপান্তরকালীন সময়ে, ছবি তোলার, বিশেষত ছবিসম্বলিত পরিচয়পত্রের জন্য, ব্যবস্থা চালু ছিলো না, আর তাই যুবক নরমকে আগের একটি ছবি (থাইল্যান্ডে, ক্যাম্পে ফিরে আসার আগে) নকল করে পরে সেটা ছবিসম্বলিত পরিচয়পত্রের জন্য কেটে নিতে হয়েছিলো। পুনঃআলোকচিত্রণ: সোকফিয়া ইয়ং, ২০১৮।

চিত্র ৫ ড মিসেস ফানমিলায়ো রেনসোম-কুটি দলগত প্রতিকৃতি।
ড মিসেস ফানমিলায়ো রেনসোম-কুটির আর্কাইভ ইবাদান বিশ্ববিদ্যালয়ের বিশেষ সংগ্রহশালায় সংরক্ষিত আছে। ঔপনিবেশিক কাল থেকে উত্তর-ঔপনিবেশিক কাল পর্যন্ত বিস্তৃত পেশাজীবনে তিনি শিক্ষা ক্ষেত্রে কাজ করেছেন এবং রাজনৈতিক তৎপরতায় অংশ নিয়েছেন; জাতীয় ও আন্তর্জাতিক উভয় পরিসরে তিনি ছিলেন নারী অধিকারের পক্ষের নেতৃস্থানীয় প্রচারক। ফানমিলায়ো রেনসোম-কুটি দেশজুড়ে নারীদের মধ্যে কৌশলগত জোট গঠনের মাধ্যমে তাঁদেরকে সংগঠিত করার কাজ অক্লান্তভাবে করে গেছেন। ইবাদানের প্রিমিয়ার হোটেলের সামনে এই দলগত ছবিটি তোলা হয়েছিল স্বাধীনতার ঠিক আগে আগে। এই ছবির নারীরা তাঁদের দৃশ্যমানতা বাড়াতে আলোকচিত্রের ক্ষমতা কাজে লাগিয়েছেন। এমন আলোকচিত্র সংবাদপত্রে, প্রচারণা সাহিত্যে এবং অন্যান্য মাধ্যমে প্রকাশিত হয়। এই আলোকচিত্রে ফানমিলায়ো রেনসোম-কুটি তাঁর সহ-নাগরিকদের সঙ্গে বসে রয়েছেন দ্বিতীয় সারিতে। তিনি কৌশলগত কারণে দলগত ছবির প্রতি বেশি গুরুত্ব দিতেন। আর শ্রেণিগত অবস্থান, অর্থনৈতিক ও জাতিগত সীমারেখা নির্বিশেষে নারীদের সংহতি, ঐক্য ও সংঘবদ্ধতার প্রতীক হিসেবে সবসময় ঐতিহ্যবাহী নাইজেরীয় পোশাক পরতেন। ফানমিলায়ো রেনসোম-কুটি জাতিগত পরিচয়, শ্রেণিগত অবস্থান ও লৈঙ্গিক পরিচয়ের রাজনীতিকীকরণের বিরুদ্ধে চ্যালেঞ্জ জানাতে নিষ্ক্রিয় আত্ম-পরিচয় অতিক্রম করে আলোকচিত্র শিল্পের বিধ্বংসী সম্ভাবনাকে আলিঙ্গন করেছিলেন, যার দৃষ্টান্ত দেখা যাচ্ছে এই আলোকচিত্রে, যেখানে সংগঠিতকরণ ও প্রচারের শক্তিকে বাড়িয়ে তুলেছে। তারিখ ও আলোকচিত্রী অজানা। © ইবাদান বিশ্ববিদ্যালয়, বিশেষ সংগ্রহ, ইবাদান, নাইজেরিয়া

চিত্র ৬ আম্বেদকর স্মৃতি উদ্যানে দর্শনার্থীরা আম্বেদকর জয়ন্তী (আম্বেদকরের জন্মদিন) উপলক্ষে একে অপরের ছবি তুলছেন, আম্বেদকর স্তূপের ভিতরে, লক্ষ্ণৌ, ২০১৮।
ভীমরাও আম্বেদকর (১৮৯১-১৯৫৬) ছিলেন বিংশ শতাব্দীর শীর্ষস্থানীয় দলিত চিন্তাবিদ ও রাজনীতিক। এই শতাব্দীতে তিনি নতুনভাবে উজ্জীবিত এক সামাজিক আন্দোলনের প্রধান অনুপ্রেরণা হয়ে উঠেছেন। উত্তর প্রদেশের প্রাক্তন দলিত মুখ্যমন্ত্রী মায়াবতীর উদ্যোগে তৈরি আম্বেদকর উদ্যানটি ১০৮ একর জায়গা জুড়ে বিস্তৃত। এটি জন-স্থাপত্যের এক অনবদ্য কাজ। স্তূপের ভিতরের ভাস্কর্য আলোকচিত্রের আদলে তৈরি (এখানে বামদিকে আম্বেদকর, মাঝখানে কাঁশিরাম আর ডানদিকে আম্বেদকরের স্ত্রী রমাবাঈ), যা এখন এক পবিত্র প্রতিমূর্তির অংশ হয়ে উঠেছে। অ্যানালগ আলোকচিত্র থেকে ভাস্কর্য আর সেখান থেকে ডিজিটাল চিত্র পর্যন্ত যে গতিপথ তা আলোকচিত্রের চির-পরিবর্তনশীল প্রকৃতির কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। আম্বেদকর স্মৃতি উদ্যান, বিশেষত স্তূপের ভিতরের অংশ, দলিতদের কাছে এক পবিত্র স্থান। এখানে আলোকচিত্রের মাধ্যমে একটি প্রচলিত রাজনৈতিক পরিচয় প্রচার ও ঘোষণা করা হয়। ছবি: ক্রিস্টোফার পিনি, ২০১৮।

চিত্র ৭
২০১৮ সালের ১৮ এপ্রিল নিকারাগুয়ার মানাগুয়ায় সরকারবিরোধী বিক্ষোভ শুরু হয়; পরে এটা ১৯৭৯ সালের সোমোজা একনায়কতন্ত্রের পতন ঘটানো সান্দিনিস্তা বিপ্লব-উত্তর সবচেয়ে বড় সামাজিক আন্দোলনে পরিণত হয়। এবার জনতা বিদ্রোহ করে সান্দিনিস্তা পার্টি (এফএসএলএন) ও এর নেতৃবৃন্দ, প্রেসিডেন্ট ড্যানিয়েল ওর্তেগা ও ভাইস-প্রেসিডেন্ট রোজারিও মুরিয়োর বিরুদ্ধে। আলোকচিত্র যে সাক্ষ্যপ্রমাণ প্রকাশ করে তা কেবল দৃশ্যমানতা ও অদৃশ্যতার বৃহত্তর ব্যবস্থার মধ্যেই বোঝা যায়। 'ছবি তোলার জন্য উপযুক্ততা'ও 'দর্শনযোগ্যতার' সাথে যুক্ত। মানাগুয়ার কাছে মাসায়া শহরে ২০১৮ সালের ১৩ মে আয়োজিত এক সংহতি মিছিল থেকে লোকনৃত্যে ব্যবহার্য্য ঐতিহ্যবাহী 'হস্তক্ষেপমূলক' মুখোশ পরা এক নারীর ছবি তোলা হয়। বিক্ষোভকারীরা

মুখোশের উপরে চোখে বাঁধার পটি পরে ২০১৮ সালের বিক্ষোভ চলাকালে পুলিশের সাথে সহিংস সংঘর্ষের সময় রাবার বুলেটে আহত শিক্ষার্থীদের সম্মান জানান। ১৯৭৮-৯ সালের সান্দিনিস্তা জনবিদ্রোহের সময় একই ধরণের মুখোশ ছদ্মবেশ আকারে পরিধান করা হতো। বিক্ষোভকারীরা ইচ্ছাকৃতভাবে এই গুরুত্বপূর্ণ ঐতিহাসিক সম্পর্কেক কাজে লাগাচ্ছিলো। বিপ্লবের পর থেকে মাসায়া ছিলো সান্দিনিস্তা ঘাঁটি এলাকা, তবুও ২০১৮ সালে শহরটি ওর্তেগা-মুরিয়ো সরকারের বিরুদ্ধে চলে যায়। ছবি: ইলিয়ানা এল সেলেজান, ২০১৮।

ইতিহাসের বেদনার কথা

চিত্র ৮ কম্বোডিয়ার খেমাররুজ কর্মীদের সন্তানেরা (একটি পারিবারিক আলোকচিত্রের আর্কাইভ থেকে নেওয়া)।
আলোকচিত্রটি ১৯৭০'র দশকে তোলা। দেশটিতে গৃহযুদ্ধ বাঁধে (যুক্তরাষ্ট্র-ভিয়েতনাম যুদ্ধ সংশ্লিষ্ট আঞ্চলিক ভূ-রাজনৈতিক অশান্তি একে উসকে দেয়)। যুক্তরাষ্ট্রপন্থী এক জেনারেল ১৯৭০ সালে নরোদম সিহানুককে ক্ষমতাচ্যুত করেন। খেমাররুজ সিহানুকের শাসনব্যবস্থায় বিদ্যমান অসমতার কারণে অসন্তুষ্ট ছিলো; তারা শ্রেণী-ভিত্তিক প্রতিরোধ উৎসাহিত করে এবং জেনারেলকে উৎখাত করে। খেমাররুজ শাসনভার গ্রহণ করে নিয়ে জীবনধারা ও শ্রেণিগত সব ধরনের বৈষম্য নির্মূলের চেষ্টা করে, সব জনসাধারণকে কৃষকের সমতলে নিয়ে যায়। খেমাররুজের প্রত্যেক নাগরিককে ধানক্ষেতে কাজ করার কথা বলা হয়। খেমাররুজ শাসনাধীনে ব্যক্তি নাগরিকের ছবি তোলার ঘটনা খুবই বিরল, কেননা ক্যামেরা সাধারণত শুধুমাত্র নেতাদের কর্মকাণ্ড রেকর্ড ও প্রোপাগান্ডা তৈরিতে ব্যবহৃত হতো। প্রত্যেক কম্বোডীয়কে কালো শার্ট ও ট্রাউজার পরার নির্দেশ দেওয়া হয়। রঙের বৈচিত্র্য শ্রেণিবৈষম্য সৃষ্টি করে বলে বিশ্বাস করা হতো। খেমাররুজ ক্যাডাররা তাদের সন্তানদের উপর একই পোষাক কোড চাপিয়েছিলো। পুনঃআলোকচিত্রণ: সোকফিয়া ইয়ং, ২০১৮।

চিত্র ৯ ইয়র্গস দিমপোলোস, ১৯৪৩ সালে বেহরমাখট সৈন্যদের দ্বারা গ্রিসের কালাভ্রিতাতে বেসামরিক ব্যক্তিদের হত্যাকাণ্ড থেকে বেঁচে যাওয়া একজন, তাঁর বাবার একটি প্রতিকৃতি কালান্টজিসকে দেখাচ্ছেন; প্রতিকৃতিটি কালাভ্রিতা হলোকাস্টে নিহতদের স্মরণে পৌর জাদুঘরের ছবির দেয়ালে প্রদর্শিত হয়।
হত্যাকাণ্ড পরবর্তী সময়ে নিহতদের আত্মীয়স্বজন (নারী ও শিশু) তাঁদের আলোকচিত্র একত্রিত করে নিহত পুরুষ আত্মীয়দের ছবির কোলাজ তৈরি করেছিলেন। জাদুঘরটি গত কয়েক দশকে সেসব ছবির অনেকগুলোই সংগ্রহ করছে, এবং নিহতদের প্রতিকৃতির জন্য জাদুঘরের একটি কক্ষ নিবেদিত করেছে। আলাপে অংশগ্রহণকারীরা আশা প্রকাশ করেন, সেই ভয়াবহ হত্যাকাণ্ডের ছবি/ভিডিওর খোঁজ তাঁরা পাবেন যা সংকলিত করে এমন একটি সংগ্রহশালা বানানো যাবে যা দেখে পুরো ঘটনা দর্শকদের কাছে বোধগম্য হয়ে উঠে, এবং কোনো দ্বিধাদ্বন্দ্বের সুযোগ না থাকে। ১৯৪৩ সালের হত্যাকাণ্ডটি জাতীয়ভাবে আবার সামনে আসে যখন ২০১০ সালে ইউরোপীয় ইউনিয়ন ও আন্তর্জাতিক মুদ্রা তহবিলের (আইএমএফ) সাথে গ্রিসের বেইল-আউট চুক্তি হয়, যেখানে জার্মানি মুখ্য ভূমিকা পালন করে। স্থানীয় অংশগ্রহণকারীদের অনেকের কাছে গ্রিসের সংকট ও সংশ্লিষ্ট কৃচ্ছ্রসাধন নীতি ১৯৪০'র দশকেরই ধারাবাহিকতা। নিহত স্থানীয়দের প্রতিকৃতি গ্রিকদের বিরুদ্ধে সংগঠিত অন্যায়ের সাক্ষ্য বহন করছে বিধায় গ্রিসের বহু নাগরিকের কাছে এই জাদুঘরে যাওয়া তীর্থদর্শনের মতো ব্যাপার, আর সেই সাথে সমকালীন ইউরোপীয় রাজনীতিতে গ্রিসের পরনির্ভরতা নিয়ে দুঃখ প্রকাশ করার একটি মঞ্চ হিসেবে কাজ করে। জাদুঘর পরিদর্শনের একটি গুরুত্বপূর্ণ অংশ হচ্ছে আলোকচিত্র গ্রহণ ও ধারণের কাজ, কারণ গ্রিক সামাজিক যোগাযোগমাধ্যমে আলোকচিত্র প্রচারের সময় ক্যাপশন হিসেবে ফ্যাসিবাদ-বিরোধী আহবান থেকে শুরু করে ইউরোপীয় ইউনিয়ন-বিরোধী জাতীয়তাবাদী বক্তব্য থাকে। ছবি: কনস্টান্টিনোস কালান্টজিস, 2018।

চিত্র ১০ ছবি বাধাঁই করার দোকানের অবশেষ, কিলিনোচ্চি, শ্রীলঙ্কা।
যুদ্ধ ও বাস্তুচ্যুতির ফলে ব্যক্তিগত ছবির বেহাল দশা বহুগুণ বেড়ে যায়। স্টুডিও আর ছবি বাঁধাই করার দোকানগুলোতে অসংগৃহীত প্রচুর আলোকচিত্র বছরের পর বছর ধরে পরিত্যক্ত অবস্থায় পড়ে থাকে, কারণ সেগুলোর মালিকদের, ভাগ্য ভালো হলে, হয় সারা দ্বীপ জুড়ে ছড়িয়ে পড়েন, বা তারও বাইরে বিভিন্ন দিকে চলে যান, কিংবা, ভাগ্য খারাপ হলে, নিহত হন বা

নিরুদ্দেশ হয়ে যান। যুদ্ধের কারণে যেখানে ব্যক্তিগত আলোকচিত্র নষ্ট হয়ে গেছে, কিংবা বার বার বাস্তুচ্যুত হওয়ার কারণে হারিয়ে গেছে, সেখানে ঘটনাক্রমে সংগ্রহস্থল হয়ে ওঠা এসব স্টুডিও আর ছবি বাঁধাইয়ের দোকান যুদ্ধ-সংঘাতে বিপন্ন সামাজিক ইতিহাসের রক্ষক হিসেবে ভূমিকা পালন করে। ছবি: বিন্ধিয়া বুথপিটিয়া, ২০১৮।

চিত্র ১১ ৯ মে ২০১৮, মানাগুয়া, নিকারাগুয়া।
মানাগুয়ায় একটি মিছিল শেষে বিক্ষোভকারীরা রাজনৈতিক বন্দীদের মুক্তির দাবিতে জাতীয় পুলিশের সদর দফতরের সামনে জড়ো হয়। বামদিকে, একজন ব্যক্তি 'Movimento estudantil 19 de abril' (১৯ এপ্রিল ছাত্র আন্দোলন) লেখা টি-শার্ট পরে আছেন; এটা ওর্তেগা সরকারের সহিংসতার প্রতিক্রিয়া হিসেবে গড়ে উঠা সংগঠনের নাম। অন্য ব্যক্তিটির হাতে পলিটেকনিকস ইউনিভার্সিটির (ইউপোলি) এক সহ-শিক্ষার্থীর তথ্যসম্বলিত হাতে তৈরি একটি পোস্টার; সহ-শিক্ষার্থীটি আহত হয়েছে, এবং তাঁকে নির্বিচারে আটক করা হয়েছে। ছবি: ইলিয়ানা এল সেলেজান, ২০১৮।

চিত্র ১৩ রাষ্ট্রীয় সহিংসতাকে স্মরণীয় করে রাখা, জাফনা।
যুদ্ধোত্তর শ্রীলংকায় জাতি, রাষ্ট্র ও নাগরিকতার রাজনীতির মাঝে, ব্যক্তিগত এসব আলোকচিত্র সচল হয়ে উঠেছে রাজনৈতিক প্রতিরোধের অলিগলিতে ও কর্মকাণ্ডে, জবাবদিহিতা ও প্রতিকারের দাবি তোলার মাঝে, এবং রাষ্ট্রীয় সহিংসতায় নিহত প্রতিটি ব্যক্তিকে দৃশ্যমান করে গণনায় ধরতে। যখন বেসামরিক তামিল নাগরিকদের বিরুদ্ধে রাষ্ট্রীয় নৃশংসতাকে 'বিজয়' ও 'সন্ত্রাসবাদের পরাজয়'-এর সিনেমাটিক বয়ানের মোড়কে উপস্থাপনা করা হয়, তখন প্রতিবাদের দৃশ্যমানতা বাড়াতে এসব প্রতিকৃতি সক্রিয়ভাবে ব্যবহার করা হয়। ছবি: বিন্ধিয়া বুথপিটিয়া, ২০১৮।

ছবির রাজনৈতিক কাজ

চিত্র ১৩ নাইজেরিয়ার ওসুন রাজ্যের আদিবাসীদের জন্য পরিচয়পত্রের গুণাগুণ কীর্তন করতে একটি বিলবোর্ড।
ইওরুবার প্রাণকেন্দ্র ওসুনের ইলে-ইফেতে, একটি অদৃশ্য সীমারেখা মোদাকেকে ও ইলে-ইফের জনগণকে আলাদা করে; ইওরুবার মতো একই জাতিসত্তার হওয়া সত্ত্বেও ১৫০ বছরেরও বেশি সময় ধরে আন্তঃজাতিগত সংঘাতের শিকার হচ্ছে। যদিও বর্তমানে এই অঞ্চল শান্ত আছে, তবে চাপা উত্তেজনা এখনও বিরাজমান, যার এই বিলবোর্ডের অবস্থান থেকে বোঝা যায়। নাইজেরিয়ার বর্তমান সংবিধান কয়েক দশকের সামরিক শাসনের পর ১৯৯৯ সালে গণতান্ত্রিক শাসনব্যবস্থায় প্রত্যাবর্তনের সূচনা করে; এই সংবিধান সকল নাইজেরীয়কে জাতীয় পর্যায়ে অধিকার প্রদান করে, তাছাড়া আদিবাসী কিনা তার ভিত্তিতে, ও পিতৃসূত্রীয় উত্তরাধিকারের মাধ্যমে ফেডারেল-স্টেট পর্যায়ে অধিকার প্রদান করে। সকল ধরনের পরিচয়পত্রের জন্য পাসপোর্ট ছবি আবশ্যক, এবং এই প্রয়োজনের উপর ভিত্তি করে গ্রামীণ অর্থনীতি ও ব্যস্ত নগরের বহু স্টুডিও তাদের কাজ চালিয়ে যাচ্ছে। বিলবোর্ডের লেখাটি অনুবাদ করলে তা অনেকটা এমন দাঁড়ায়: 'সুনাগরিকের কার্ড/ আমরা সুনাগরিক! /এই যে আমাদের কার্ড/ আজই নিবন্ধন করুন/ উন্নয়ন/ প্রগতি/ ও আপনার কাজের অগ্রগতির জন্য'। বিলবোর্ডের আলোকচিত্রে দুই নারীকে উপস্থাপন করা হয়েছে কেবল অলসভাবে নিজেদের সৌন্দর্যবর্ধনে মনোযোগী হিসেবে, অপরদিকে, ছবিটিতে পুরুষরা তাঁদের ওসুন প্রাদেশিক পরিচয়পত্র ধরে আছে, অর্থাৎ তাঁদের উপস্থাপন করা হয়েছে রাষ্ট্রের উন্নয়নে সহায়তাকারী সুনাগরিক হিসেবে। ছবি: নালুওয়েম্বে বিনাইসা, ২০১৮।

চিত্র ১৪ স্ফাকিয়ান পুরুষ ইয়ান্নিস জাম্বেটিসের প্রতিকৃতি, ছবিটি ১৯৭০'র দশকে এক জার্মান পর্যটকের তোলা, যাঁর মেয়ে মারিয়া একে ধরে আছেন।

ক্রিটি দ্বীপের এক পাহাড়ি অঞ্চল স্ফাকিয়া; সেই অঞ্চলে দর্শনার্থীরা অন্ততপক্ষে অষ্টাদশ শতাব্দী থেকে সেখানকার অধিবাসীদের উজ্জ্বল সাংস্কৃতিক ও জাতিগত বিশুদ্ধতার কথা বিশেষ গুরুত্বের সঙ্গে বলেছেন, তাদের রুক্ষ ও শ্রমসাধ্য জীবনধারা দেখে মুগ্ধ হয়েছেন। এসব ভাবনার সঙ্গে মিশেছে অধিবাসীদের নিজেদের সম্পর্কে ধারণা; আলোকচিত্রিক প্রক্রিয়ায় এই সম্মিলিত শক্তিই সম্ভবত লক্ষ্যনীয় হয়ে ওঠে। যেসব আলোকচিত্রী প্রথাগত বৈশিষ্ট্যের খোঁজ করেন, দৃষ্টান্তস্বরূপ পৌরুষময় ঐতিহ্যের অভিব্যক্তি খোঁজেন, তাঁরা পরবর্তী সময়ে তাঁদের ছবিগুলো তাঁদের মডেলদের উপহার দেন; মডেলরা সেইসব ছবি তাঁদের ঘরবাড়ি সাজানোর কাজে ব্যবহার করে। কেউ যখন বাইরে থেকে আসা কোনো মানুষের তোলা ছবিতে নিজেকে দেখতে পায়, তখন সেই দেখার প্রক্রিয়ায় অসামঞ্জস্য থাকে; কারণ স্থানীয় লোকেরা সেইসব ছবি তোলে না। তবে এর মধ্যে দিয়ে বিনিময়ের সম্ভাবনাও সৃষ্টি হয়। উদাহরণস্বরূপ, ১৯৬০ দশকে জার্মানদের তোলা আলোকচিত্রের মধ্য দিয়ে আলোচিত্রের বিষয়ী ও আলোকচিত্রীর মধ্যে সংলাপমূলক নৈকট্য সম্ভব হয়েছিলো; বলা যেতে পারে, স্থানীয় লোকজনদেরকে পর্যটন ও জার্মান জাতি-রাষ্ট্রের সঙ্গে তাদের সম্পর্কের বিষয়ে আনুষ্ঠানিকভাবে জিজ্ঞাসা করা হলে তারা যে অবস্থান ব্যক্ত করতো, সংলাপমূলক নৈকট্যের দ্বারা সেই অবস্থান কিছুটা নমনীয় হতে পারতো। ২০১০ সালের 'গ্রিক সংকট'-এর পর জার্মানির সঙ্গে তাদের সম্পর্কের পুনঃরাজনীতিকরণ ঘটে; ওই সংকটের সময়ে গ্রিক সরকার ইউরোপীয় ইউনিয়ন/জার্মানির দেওয়া কৃচ্ছ্রসাধন পরিকল্পনা প্রয়োগ করে; তখন কৃচ্ছ্রসাধন পরিকল্পনার বিরোধী সমালোকেরা ক্রিটি দ্বীপকে বিদেশি আধিপত্যের বিরুদ্ধে স্থানীয় প্রতিরোধের শক্তি হিসেবে চিহ্নিত করে। আদি ছবিটির আলোকচিত্রী অজানা, *আনুম//নিক* ১৯৭০ সালে তোলা, পরবর্তীতে ২০১৭ সালে কনস্টান্টিনোস কালান্টজিস তুলেছেন।

চিত্র ১৫ স্ফাকিয়ান উচ্চভূমির এক গ্রামে ১৯৮০ ও ১৯৯০ এর দশকে স্পাইরোস সিকোরাস যে ছোট রেস্তোরাঁ চালাতেন সেখানে পর্যটকদের সাথে তাঁর মিথস্ক্রিয়ার ছবি কালান্টজিসকে দেখাচ্ছেন।
এসব ছবি যাঁরা তুলেছিলেন তাঁরাই পরবর্তীকালে তাঁকে দিয়েছিলেন। বেশিরভাগ ছবিতে তাকে অতিথিসেবকের ভূমিকায় (যেমন, দর্শকদের আখরোট দিচ্ছেন) দেখা যায়। স্থানীয় অধিবাসীদের অতিথিপরায়ণতাকে নৈতিক দৃষ্টিকোণ থেকে এক উচ্চতর দান হিসেবে দেখা একটা গুরুত্বপূর্ণ ফ্যান্টাসি, পশ্চিম ইউরোপের পর্যটকরা যা স্ফাকিয়ায় পেতে চায়; এতে অতিথিপরায়ণ স্ফাকিয়ার নিজের ছবিটিও আছে। ফিরে যাওয়া পর্যটকেরা তাঁদের আলোকচিত্রের মধ্য দিয়ে নিজেদেরকে স্থানীয় নান্দনিক দৃশ্যপটে প্রবিষ্ট করান এবং তাঁদের আপ্যায়নকারীদের প্রতিদান দিতে চান। পর্যটকেরা জমি কেনার ফলে এখন অতিথিপরায়ণতার আদর্শায়ন জটিল হয়ে উঠেছে; তার ফলে অতিথিপরায়ণতার ক্ষমতার গতিপ্রকৃতি বদলে গেছে এবং স্থানীয়ভাবে একে দেখা হচ্ছে গ্রিসের সংকট-পরবর্তী জাতীয় উত্তরাধিকারের অবক্ষয়ের আলোকে। ছবি: কনস্টান্টিনোস কালান্টজিস, ২০১৭।

চিত্র ১৬ নারী শিক্ষার্থীবৃন্দ, ছবি: ফেমসফটোস [FemsFotos], ২০০৪।
স্বাধীনতার পঞ্চাশ বছর পর, এই ক্রীড়নশীল তরুণীরা নারীর অধিকার ও অর্থবহ রাজনৈতিক পরিবর্তনের জন্য চলমান সংগ্রামেরই প্রতিভূ। নাইজেরিয়াতে পেশাদার আলোকচিত্রীদের কাজের দাম বেশ চড়া। এই স্মার্টফোনের যুগেও তাঁদের উপস্থিতি প্রতিটি উদযাপনের অপরিহার্য অঙ্গ হিসেবে বিবেচনা করা হয়। এমন বহু উদযাপনই জীবনের বিভিন্ন পর্যায়ের সাথে সম্পর্কিত, যেমন জন্মদিন, খ্রীষ্টধর্মে দীক্ষাদান উৎসব, বিবাহ ও অন্ত্যেষ্টিক্রিয়া। আলোকচিত্রকে দেখা হয় স্মরণ ও ভবিষ্যৎ কথনের ক্রিয়া হিসেবে, ভবিষ্যতের আকাঙ্খা এবং জীবনের পরিণতির নির্দেশক হিসেবে। এসব অনুষ্ঠানে, তরুণীদের বেশিরভাগ দলগত পোর্টেটে সাধারণত তাঁদেরকে সবচেয়ে ভালো পোশাক, পরিপাটি চুল ও মেক-আপে সজ্জিত হিসেবে তুলে ধরা হয়। ইলা ওরানগুনে আলোকচিত্রীদের এক নতুন প্রজন্ম ইমেজ ইভেন্টের রূপান্তরকামী সম্ভাবনাকে টেনে প্রসারিত করেছে। ফেমসফটোসের তোলা এই ছবিতে, একদল নারী শিক্ষার্থী সমাজের প্রত্যাশার বিরুদ্ধে তাঁদের সমালোচনা ও প্রতিরোধের প্রকাশ ঘটিয়েছে একান্ত নিজস্ব কায়দায়। এই তরুণীরা এমন এক একগুঁয়ে পিতৃতান্ত্রিক সমাজের প্যারোডি করেছে যে সমাজ একদিকে তরুণীদের শিক্ষা চালিয়ে যেতে উৎসাহিত করে, অন্যদিকে আশা করে যে তাঁরা মা, বাবুর্চি ও পরিচ্ছন্নতাকর্মী হিসেবে তাঁদের ভূমিকাও অব্যাহত রাখবে, আর সেই সাথে জাতির ও তার ভবিষ্যত নাগরিক পুনরুৎপাদনের লিঙ্গভিত্তিক দায়িত্বও তাদের বহন করতে হবে। আলোকচিত্র © ২০১৪, ফেমসফটোস [FemsFotos], ইলা ওরানগুন ও আবেকুটা, নাইজেরিয়া

চিত্র ১৭ *আংকেল স্পেশাল মিরর ফটোগ্রাফ*

সিম্পল ফটো ও স্যার স্পেশাল নামক বয়োজেষ্ঠ্য দুই আলোকচিত্রী, যাদের তোলা ছবি স্টিভেন স্প্রাগের 'ইওরুবা ফটোগ্রাফি: হাউ দ্য ইওরুবা সি দেমসেলভস' [ইওরুবা আলোকচিত্র: ইওরুবারা কীভাবে নিজেদের দেখে] নামক প্রভাবশালী প্রবন্ধে ছাপা হয়েছিলো, এখনও তাঁরা ওসুনের প্রাচীন শহর ইলা ওরানগুনে বাস করেন। এই ছবিতে স্যার স্পেশাল, যিনি এখন তাঁর বেশি বয়সের কারণে সবার কাছে আংকেল স্পেশাল হিসেবে পরিচিত, বিনাইসাকে বুঝিয়ে বলছেন আয়নার মধ্যে একাধিক আলোকচিত্রকে একটি আরেকটির ভেতর নিমজ্জিত করার কায়দাটি উনি কীভাবে পুরোপুরি রপ্ত করেছিলেন। সেই কায়দাটি ছিলো তাঁর স্বপ্নে পাওয়া। চূড়ান্ত শিল্পকর্মটির চর্চা, প্রক্রিয়া, দর্শক, ও ভবিষ্যৎ অস্তিত্ব আদতে রাজনৈতিক কল্পনার ধারাবাহিকতা ও ছেদকে গভীরভাবে প্রতিফলিত করে। এগুলোতে উত্তর-ঔপনিবেশিক গণতন্ত্রের পূর্ববর্তী সাম্প্রদায়িক ক্রমোচ্চ শ্রেণিবিন্যাস ও সামাজিক কাঠামোর প্রতিফলন ঘটে, কারণ এই সেবার প্রধান গ্রাহক এখনও অভিজাত ও রাজবংশোদ্ভূতরা। যদিও এখন ছবি ডেভেলপ করার বাণিজ্যিক ল্যাবরেটরিতে 'মিরর পোর্ট্রেট' সহজলভ্য হয়ে উঠেছে, আংকেল স্পেশাল এখনও দৃঢ়ভাবে বিশ্বাস করেন যে উনার কায়দাটি অতুলনীয়, আর তাই এখনও অনেক বিশিষ্টজন হাতে তৈরি মিরর পোর্ট্রেট পেতে চান, যাতে দর্শকের চোখে তাঁদের ধন-দৌলত, ক্ষমতা ও প্রতিপত্তি প্রকাশ পায়। ছবি: নালুওয়েম্বে বিনাইসা, ২০১৭।

চিত্র ১৮ কম্বোডিয়ার প্রধানমন্ত্রী হুন সেনের সাথে এক সদ্য-স্নাতকের 'ফটোশপ' করা ছবি।

ক্ষমতাধর ব্যক্তিত্বের সাথে এক ছবিতে উপস্থিত থাকলে তা সৌভাগ্য বয়ে আনবে এবং ক্ষমতাবলয়ে সহজে যাওয়া যাবে, এই বিশ্বাস থেকে বহু কম্বোডীয় এমন ছবি পেতে চায়। স্নাতক হওয়া বা এমন কোনো অনুষ্ঠানে, প্রধানমন্ত্রীর সাথে ছবি তোলার সৌভাগ্য অনেক শিক্ষার্থীরই হয় না, যদিনা তাঁরা সর্বোচ্চ নম্বর পায় বা বিশ্ববিদ্যালয়ের রেক্টর বা উপাচার্য তাঁদের নাম সুপারিশ করে। এই দরিদ্র শিক্ষার্থী তাঁর স্নাতক হওয়ার অনুষ্ঠানে হুন সেনের সাথে, সফটওয়্যার ব্যবহার করে, ছবি করে দেওয়ার জন্য এক আলোকচিত্রীকে অর্থ প্রদান করেন। এমন ছবি বাড়িতে বা অফিসে রেখে আত্মীয়স্বজন ও বন্ধুবান্ধবকে তাঁর ক্ষমতার সাথে সম্পর্ক দেখানো হবে। পুনঃআলোকচিত্রণ: সোকফিয়া ইয়ং, ২০১৮।

পুনরাবৃত্তি ও বাস্তব-নির্ভরতা

চিত্র ১৯ নিকারাগুয়া, ২৪ এপ্রিল ২০১৮।

ঘটনা ঘটে চলার সাথে সাথে অনুভূতির এক সংগ্রহশালা গড়ে উঠে, আবার ভেঙ্গে গিয়ে নতুন করে গড়ে উঠতে থাকে। নিকারাগুয়ানরা অতীতের, বিশেষত ১৯৭৮-৯ এর ঐতিহাসিক বিদ্রোহের সময়কার, সংঘাত ও ঘটনাবলির পুনরাবৃত্তি ঘটছে বলে জানান। বর্ণনায় উঠে আসে ছবি ও ঘটনার কাকতালীয় মিলের কথা। ১৯৭৮-৯ সময়কার কিছু সুপরিচিত ছবির সাথে বর্তমান সময়ের প্রামাণ্য ছবির সাদৃশ্য চোখ ধাঁধিয়ে দিচ্ছিলো; রাস্তায় রাস্তায় স্মৃতি সক্রিয়ভাবে জাগিয়ে তুলছিলো। এই ডিজিটাল মন্টাজও তেমনই এক দৃষ্টান্ত। সামাজিক যোগাযোগমাধ্যমে বহুল প্রচারিত এই ছবিতে নিকারাগুয়ায় বিদ্রোহের একটা সময়ক্রম রয়েছে: এতে আছে জাতীয় বীর আন্দ্রে কাস্ত্রোর ছবি, যিনি ১৮৫৬ সালে যুক্তরাষ্ট্রের উইলিয়াম ওয়াকার নামক এক ফিলিবাস্টারের আক্রমণের বিরুদ্ধে লড়েছিলেন (লুই ভার্গারা আহুমাদার আঁকা একটি চিত্রকর্ম থেকে নেওয়া), তার পাশেই জুড়ে দেওয়া হয়েছে সুজান মিসেলাসের বিখ্যাত আলোকচিত্র 'মলোটোভ ম্যান' যেটি ঐতিহাসিক সান্দিনিস্তা বিদ্রোহের সময়ে ১৯৭৯ সালে এস্তেলি শহরে তোলা, আর সেই সাথে রয়েছে বর্তমান সময়ের একটা ছবি যেটি ২০১৮ সালের এপ্রিলে রাজধানী মানাগুয়াতে বিক্ষোভ চলাকালে তোলা।

চিত্র ২০ ৯ মে ২০১৮, মানাগুয়া, নিকারাগুয়া।

২০১৮ সালের বিক্ষোভের সময় একটি বড় মিছিল থেকে বিক্ষোভকারীরা বিখ্যাত বক্সার অ্যালেক্সিস আরগুয়েলোর মূর্তি ঘিরে জড়ো হয়েছিলো। তিনি ছিলেন মানাগুয়ার প্রাক্তন মেয়র এবং ওর্তেগা শাসনের বিরুদ্ধে সোচ্চার। তাঁর মৃত্যুর কারণ এখনও অব্যাখ্যাত; এটা সাম্প্রতিক সময়ে শাসকের দায়মুক্তির প্রতীক হয়ে উঠেছে। সেদিন বিক্ষোভকারীরা মূর্তিটিতে চড়ে কয়েক ঘন্টা ধরে পতাকা, প্রতীক ও সরকারী দমন-পীড়নের শিকার ব্যক্তিদের ছবি প্রদর্শন করেছিলো। ছবি: ইলিয়ানা এল সেলেজান, ২০১৮।

চিত্র ২১ নেপালের দক্ষিণকালীতে অবস্থিত আলোকচিত্র স্টুডিওগুলোতে ব্যবহৃত একটি ফটোশপ টেমপ্লেটের নানা উপাদানের মুদ্রণ।
কাঠমুন্ডুর দক্ষিণে অবস্থিত এই জনপ্রিয় দেবি মন্দিরের আকর্ষনে তীর্থযাত্রীরা ছুটে আসে। অনেকেই যাত্রার স্মৃতি ধরে রাখতে এমন ছবি তুলিয়ে নেয় যেটা দেখে মনে হয় তারা মন্দিরের সামনে দাঁড়ানো। সেখানে যে বিশটা অস্থায়ী স্টুডিও আছে তাদের সবাই একটি ফটোশপ টেমপ্লেট ব্যবহার করে, যেটার মূল উপাদানগুলো মনকামনা তীর্থস্থান থেকে আমদানি করা (ক্যাবল-কারের অস্তিত্ব এ কারণেই)। দক্ষিণকালী মন্দির থেকে স্টুডিওর ফটোশপের সাজানো জগতে পৌঁছাতে পৌঁছাতে আলোকচিত্রের বাস্তব-নির্ভরতা কমে যাওয়া থেকে আমরা শুধুমাত্র নেপালিদের ব্যবসায়িক চতুরতা সম্পর্কেই ধারণা পাইনা, বরং বাস্তব-নির্ভরতা যে পূজনীয় কর্তৃত্বের জন্য হুমকি তৈরি করে সেটাও প্রকাশ পায়। মরিস ব্লক যেভাবে 'দৈনন্দিন ভাষা' ও 'আনুষ্ঠানিক ভাষা'-র মধ্যেকার পার্থক্য তুলে ধরেছেন সেভাবে দক্ষিণকালীর চর্চা ব্যাখ্যা করা যায়। দৈনন্দিন ভাষার ক্ষেত্রে, শব্দভাণ্ডার পরিপূর্ণরূপে ব্যবহৃত হয়, এবং শৈলীগত রীতি-নীতির অনুপস্থিতি ও উপস্থাপনার বহুবিধ উপায় দেখা যায়। আনুষ্ঠানিক ভাষার ক্ষেত্রে, অনেক ধরনের অভিব্যক্তি বর্জন করার চর্চা, নানান সীমাবদ্ধতা ও রীতি-নীতির স্থায়িত্ব লক্ষনীয়। এই দক্ষিনকালী টেমপ্লেটে মূর্ত হয়ে উঠেছে ডিজিটাল ভাষার দারিদ্র; এই ভাষাই দিনে দিনে, বেনজামিনের ভাষায় আলোকচিত্রের 'নিজের' রাজ্যে, আলোকচিত্রের অতিশয় বাস্তব-নির্ভরতার জায়গা নিয়ে নিচ্ছে। পুনঃআলোকচিত্রণ: ক্রিস্টোফার পিনি, ২০১৮।

চিত্র ২২
পল্লী দেবতা তেজাজীর উদ্দেশ্যে তেজা দশমী উৎসব উদযাপন করা হয়। তেজাজী নাগ মহারাজের (শঙ্খচূড়) সাথে মিত্রতার মাধ্যমে সাপের কামড় থেকে লোকজনকে সুরক্ষিত রাখেন। মধ্যভারতে ১৯৭৭ সালেও এই উৎসবে মটকা ফোড় থাকতো, যা কৃষ্ণের সাথে সম্পর্কিত এক প্রকার মানব-মিনার। একটি গ্রামে সযতনে সংরক্ষিত আলোকচিত্রের অ্যালবামে এই উৎসব উদযাপন ধারন করা হয়েছে; নানা ছবিতে দেখা যায় যে অংশগ্রহণকারীরা সারা গ্রাম প্রদক্ষিণ করার পর মন্দিরকে ঘিরে সমবেত হয়েছেন। এই সিরিজের পরবর্তী ছবিগুলোতে দেখা যায় মটকা ফোড় অর্থাৎ সেই মানব-মিনার নির্মানের কাজ; যেখানে ৩০ থেকে ৪০ জন মানুষ তিন স্তরে দাঁড়িয়ে মিনার তৈরি করছেন। যখন এই জীবন্ত পিরামিড ধীরে ধীরে গঠিত হচ্ছে তখন অংশগ্রহণকারীরা হঠাৎ এক রহস্যময় শক্তির উপস্থিতি টের পেতে থাকেনে, এটা এমন জাদুকরি শক্তি যা ১৫-২০ ফুট দৈর্ঘ্যের কোনো ব্যক্তির পক্ষেই প্রয়োগ করা সম্ভব। সিরিজটির শেষ ছবিতে দেখা যায় অন্তিম দৃশ্য: মানব-মিনারের সমান্তরালে সাপের মতন চিত্রবিচিত্র ডোরাকাটা দাগ ছবিটির বামপাশ বেয়ে উপরে উঠে গেছে। মটকা ফোড়ে যারা অংশগ্রহণ করে আর যারা প্রবল উত্তেজনা নিয়ে তা দেখে (যাদের উপস্থিতিও ছবিতে ধারণ করা আছে), তাঁরা সবাই যে অভিজ্ঞতার মধ্য দিয়ে যায় তা ছবিটিতে স্পষ্ট: সেটা হলো যার স্মরণে এই আয়োজন সেই শঙ্খচূড় সাপের রহস্যময় উপস্থিতি, সবার মাঝে থেকে উৎসবের পরিবেশকে উজ্জ্বল করে তোলা। আলোকচিত্রের এই গ্রামীণ অন্টোলজিতে মাধ্যম হিসেবে এর গুরুত্ব এই জায়গায় যে এটা মৃতের আত্মাকে দৃশ্যমান করে তোলে; ওই অন্টোলজি সম্পর্কে আশপাশের শহরের পেশাদার আলোকচিত্রীরা অত্যন্ত সন্দিহান। তাঁদের মতে, ১২০ মিডিয়াম ফরম্যাট ফিল্ম ডেভেলপ করার সময় নেগেটিভের উপর খুব সহজেই আঁচড়ের দাগ পরতে পারে, যার ফলে ছবির উপর বিভ্রান্তিকর নয়েজ দেখা দিতে পারে। অধিক তাপে গভীর দাগও 'গলতে' শুরু করে। বিভক্ত নেগেটিভ অনেক সময় মুদ্রিত ছবিতে নানাবর্ণের ছাপযুক্ত প্যাটার্ন তৈরি করে। নাগদার কৃষ্ণা স্টুডিওতে ১৯৭৭ সালে তোলা একটি আলোকচিত্র; ক্রিস্টোফার পিনি ২০১৯ সালে পুনঃচিত্রিত করেন।

অন্যত্র, ও ইতিমধ্যে

চিত্র ২৩ জাফনার এক স্টুডিওতে ব্যবহার্য আঁকা পটভূমি।
ইউরোপীয় শিল্প ইতিহাসে যে শিল্প-শৈলী বারোকের শেষভাগ ও ইম্প্রেশনিজমের বৈশিষ্ট্যমণ্ডিত বলে বিবেচিত সেই শৈলীতে আঁকা জাফনার মনোরম স্টুডিও পটভূমিগুলো অচেনা-অজানা কোন ভূমধ্যসাগরীয় উপকূলবর্তী শহরের কথা মনে করিয়ে দেয়, বা কল্পনায় নিয়ে যায় ইংরেজদের কারুকাজখচিত ম্যানর বাড়ির অভ্যন্তরে। এসব পটভূমিতে স্থানীয় কোনো কৃত্রিম বা প্রাকৃতিক দৃশ্যপটের দেখা মিলে না, এমনকি দক্ষিণ এশিয়ায় অন্যত্র নানান স্টুডিওতে যেমন আধুনিক কল্পনাসমৃদ্ধ পটভূমি দেখা যায় তেমনটাও খুঁজে পাওয়া যায় না, বরং স্টুডিওর পৃষ্ঠপোষকদের নিয়ে যাওয়া হয় অনির্ধারিত এক কল্পনাপ্রসূত অন্য কোনো

জায়গায়। স্টুডিওতে গিয়ে ছবি তোলার চল আর নেই; বরং সবাই চায় বাইরে গিয়ে আউট-ডোর শ্যুট করতে। কিন্তু এখনও জাফনার বাসিন্দারা এসব পটভূমির কল্পজগত ঘুরেফিরে দেখতে চান; স্টুডিওর আলোকচিত্রীরা তাদের কাছে 'কাই রাসি' বা 'পয়মন্ত হাত'। ছবি: বিন্ধিয়া বুথপিটিয়া, ২০১৮।

চিত্র ২৪ এক চিনা অভিবাসী পরিবারের রঙ করা আলোকচিত্র, আনুমানিক ১৯৩০'র দশক।
ফরাসি ঔপনিবেশিক আমলে নমপেনের এক স্টুডিওতে তোলা এই আলোকচিত্রকে পুনঃমুদ্রণ করে আত্মীয়স্বজনদের সাথে শেয়ার করার জন্য সাদা-কালো ছবিকে 'আপগ্রেড' করা হয় (ছবিতে যাঁরা আছেন তাঁদের মৃত্যুর বহু বছর পরে)। রোলাঁ বার্থের *ক্যামেরা লুসিডার* শরণ নিয়ে বলা যায়, এটা দীর্ঘায়িত 'পুরাঘটিত ভবিষ্যতের' (১৯৮১:৯৬) দৃষ্টান্ত এবং আলোকচিত্রের সময়গত দোদুল্যমানকে মূর্ত করে। এটা মহাপ্রলয় ও রাজনৈতিক বিপর্যয়ের মাঝে টিকে থেকেছে, শান্তি দেখেছে আবার যুদ্ধও দেখেছে, যুদ্ধ থেকে গণহত্যার সাক্ষী হয়েছে, আবার শান্তির সময়ে ফিরে এসেছে। এটা যুগের পর যুগ ধরে উত্তর-প্রজন্মের সযতনে আগলে রাখা মহামূল্য আলোকচিত্র। এটা আমাদেরকে মনে করিয়ে দেয় যে আলোকচিত্র সবার জন্য সহজলভ্য ছিলো না, বিশেষত গ্রামাঞ্চলের ক্যাম্বোডীয়দের কাছে। পুনঃআলোকচিত্রণ: সোকফিয়া ইয়ং, ২০১৮।

চিত্র ২৫ পাকিস্তানের পেশোয়ারে অবস্থিত এওয়াইআর ডিজিটাল স্টুডিওতে টাঙানো ছবিতে চারজন পশতু চলচ্চিত্র তারকা। পুরুষ দু'জন হলেন সুপরিচিত অভিনেতা জাহাঙ্গীর খান ও আবরাজ খান; তাঁরা যেন বন্দুক 'পুরুষের গহনা', এই পাখতুন মতেরই রূপকার। নারী দু'জনের পরিচয় জানা যায়নি। এওয়াইআর ডিজিটাল স্টুডিও সিনেমা রোডে অবস্থিত; যেসব চলচ্চিত্র অনুরাগী তাদের প্রিয় নায়ক-নায়িকাদের পাশে থেকে ছবি তুলতে চায় তাদের তেমন মন্টাজ করে দেয় এই স্টুডিও। পুনঃআলোকচিত্রণ: দানিয়াল শাহ, 2021।

নেপালের বীরগঞ্জ থেকে অভিবাসী হতে চাওয়া এক লোকের বিশদ ফটোমন্টাজ, যেখানে ফুটে উঠেছে পারস্য উপসাগরীয় অঞ্চলে ভবিষ্যত গড়ে তোলার স্বপ্ন।
গতিশীলতা ধারণ করা বা কল্পনা করার জন্য প্রায়শই আলোকচিত্র ব্যবহৃত হয়। ইতিহাসের দিকে তাকালে দেখা যায়, স্টুডিওতে প্রায়ই দুই চাকার সাইকেল নিয়ে আসা হতো। পরে স্টুডিওতে প্রপ হিসেবে মোটরবাইক রাখার চল শুরু হয়। কালক্রমে, স্টুডিও হয়ে উঠে উড়োজাহাজ ও মোটর-চালিত গাড়িতে ভ্রমণ মঞ্চায়নের একটি জায়গা। ফলে, স্টুডিওর সাথে যুক্ত হয়ে পড়ে আন্তর্জাতিক অভিবাসনের আকাঙ্ক্ষা এবং/অথবা প্রয়োজন। এমনসব ছবি আলোকচিত্রের উচ্চাভিলাষী ও সম্ভাবনামূলক জায়গাতে আবেদন তৈরি করে; যা এখনও বাস্তব হয়নি তাকে বাস্তবে রূপ দেয়। পুনঃআলোকচিত্রণ: ক্রিস্টোফার পিনি, ২০১৯।

চিত্র ১৮ বছর বয়সী একজন বাংলাদেশী শিক্ষার্থীর ইনস্টাগ্রাম প্রোফাইল; এখানে বাংলাদেশের উত্তরাঞ্চলের জাফলংয়ে তাঁর একাধিক সফরের ছবি দেখা যাচ্ছে। বাংলাদেশ ও ভারতের মেঘালয় রাজ্যকে আলাদা করেছে পিয়াইন নদী। জায়গাটি অল্পবয়সী বাংলাদেশীদের কাছে জনপ্রিয় পর্যটন গন্তব্য। পর্যটকদের অনেকেই সেখানকার কয়েক ডজন আলোকচিত্রীর মধ্য থেকে কাউকে দিয়ে ছবি তুলিয়ে নেয় আর সেই আলোকচিত্রীরা ভাসমান বজরায় প্রিন্টার দিয়ে ছবি প্রিন্ট করে তাদের গ্রাহকদের দেয়। পর্যটকরা নদীর মাঝখানে পাথরের উপর গিয়ে বসে আর মেঘালয়ের দিক থেকে আসা ভারতীয় পর্যটকদের সাথে হোয়াটসঅ্যাপ নম্বর বিনিময় করে। জাতিরাষ্ট্রের সীমানা পেরিয়ে 'ওপারে' যাওয়ার এই ফ্যান্টাসিতে আলোকচিত্র গভীরভাবে জড়িয়ে আছে। পরবর্তীকালে সেই শিক্ষার্থী সৌদি আরবে চলে যান, যেখানে তাঁকে ম্যাকডোনাল্ডসের এক আউটলেটে কাজের প্রতিশ্রুতি দেওয়া হয়েছিলো। ছবি: ক্রিস্টোফার পিনি, ২০১৮।

ভবিষ্যতকে ঢেকে রাখে যে পর্দা তা সরানো

চিত্র ২৮ মানাগুয়া, নিকারাগুয়া।
বেশ কয়েক সপ্তাহ ধরে যখন টিভি চ্যানেলগুলোকে সেন্সর করা হচ্ছিলো তখন নাগরিকেরা নিজেদের সংগঠিত করতে এবং দাঙ্গা পুলিশ ও সরকারি সমর্থকদের সাথে সংঘর্ষ রেকর্ড করতে ব্যাপকভাবে 'সামাজিক যোগাযোগ মাধ্যম' ব্যবহার করছিলো। সামাজিক যোগাযোগমাধ্যমের ফিডে লড়াইয়ের ছবি আর সেই সাথে অন্তরঙ্গ বয়ান ও বিবৃতি স্বাভাবিক ব্যাপার হয়ে উঠে। শিক্ষার্থী ও বিক্ষোভকারীদের সমর্থনে এবং সরকারের সহিংস প্রতিক্রিয়ার নিন্দা জানাতে ক্যাথলিক চার্চ একটি মিছিলের ডাক দেয়। এই ছবিতে ২৯ এপ্রিল মানাগুয়ার ক্যাথেড্রাল মেট্রোপলিটানার উঁচু দেয়ালের উপরে যুবকদের বসে থাকতে দেখা যাচ্ছে। ওদের একজনের হাতে স্মার্টফোন ধরা। রাস্তায় সবার হাতে হাতে ছিলো মোবাইল ফোন। সাধারণ নাগরিকেরা প্রতিবাদ-বিক্ষোভে তাদের অংশগ্রহণ রেকর্ড করছিলেন যা ছিলো অসাধারণ এক ঘটনা। অনেকক্ষেত্রে দেখা গেছে, লোকজন উপচে পড়া ভিড়ের মধ্যে নিজের পোর্ট্রেট ও সেলফি তুলছে আর গ্রাফিতি, স্টেনসিল ও ট্যাগে ভরা রাস্তাকে পটভূমি বানিয়ে পোজ দিচ্ছে। এমন ছবি ন্যায়বিচার দাবির হাতিয়ার হিসেবে ফোন ক্যামেরা ব্যবহারের উপর আলোকপাত করার পাশাপাশি খুব কাছ থেকে ইতিহাস সৃষ্টি প্রত্যক্ষ করা ও রেকর্ড করার সুযোগ দেয়। ছবি: ইলিয়ানা এল সেলেজান, ২০১৮।

চিত্র ২৯ খেমাররুজ শাসনের অবসান ঘটার পর একটি পারিবারিক পুনর্মিলনী, স্টুং জেলা, কাম্পং থম, কম্বোডিয়া, ১৯৮৯। খেমাররুজ শাসনামলে অনাহার, বাধ্যতামূলক শ্রম, অসুস্থতা ও মৃত্যুদণ্ডের ফলে প্রায় বিশ লাখ লোক মারা যায়। পরিবারের ভিতরে ও পরিবারের সদস্যদের পরস্পরের মধ্যে আস্থার সম্পর্ক নাজুক হয়ে পড়েছিলো; কারণ শিশুদেরকে খেমাররুজের পক্ষে গুপ্তচরবৃত্তি করতে ও খাদ্য চুরির মতো অসদাচরণ কর্তৃপক্ষকে জানাতে উৎসাহ দেওয়া হতো। যথাযথ তদন্ত ছাড়াই নিয়মিতভাবে অভিযুক্তদের মৃত্যুদণ্ড দেওয়া হতো। পরিবারের সদস্যদেরকে দেশের নানা প্রান্তে কাজ করতে পাঠানো হতো। ১৯৭৯ সালে ভিয়েতনামী সৈন্যদের দ্বারা খেমাররুজ সরকার উৎখাত না হওয়া পর্যন্ত, তারা তাদের জীবিকা ও অবস্থা বিষয়ে কোনো যোগাযোগ করতে পারতো না। এই আলোকচিত্রে দুই ভাইয়ের পারিবারিক পুনর্মিলনের গল্প ধরা রয়েছে। তাঁরা ১৯৭০ থেকে ১৯৮৮ সাল পর্যন্ত বিচ্ছিন্ন ছিলেন; উভয়ই যে বেঁচে আছেন এবং তাঁদের পরিবার ও সন্তানও আছে, সে তথ্যও কারোর জানা ছিলো না। তাদের দেখা হওয়ার পরপরই এই ছবি তোলা হয়। পরিবারটির একাংশকে (থাই-কম্বোডিয়া সীমান্ত থেকে) কাম্পং থমের স্টুং জেলায় পৌঁছাতে অন্তত পাঁচ দিন ধরে ভ্রমণ করতে হয়েছিলো। ছবির পটভূমির রঙ ও শিশুদের পোশাক একীকরণ, পুনর্মিলন ও উদযাপনের এক নতুন রূপ ফুটিয়ে তোলে। কালো-সাদা পোশাকের খেমাররুজের বিপরীতে এই আলোকচিত্রে যে বৈচিত্রময় বাহারি পোশাক দেখা যাচ্ছে তা গণহত্যা-পরবর্তী শাসনামলে 'পুনঃসভ্যকরণ' রূপে পাঠ করা যেতে পারে, যেখানে এই আলোকচিত্রে যাঁদের দেখা যাচ্ছে তাঁদের মতো বেঁচে থাকা ব্যক্তিরা নিজেদের মুক্ত করছে খেমাররুজ-আরোপিত কালো ও গাঢ় রঙের (দুঃখ ও সন্ত্রাসের) শৃঙ্খল থেকে। পুনঃআলোকচিত্রণ: সোকফিয়া ইয়ং, ২০১৮।

চিত্র ৩০ যাঁরা যুক্তরাষ্ট্রের গ্রিন কার্ড পেয়েছেন তাঁদের ভিসার আলোকচিত্র প্রদর্শন করছে এক অভিবাসন পরামর্শক সংস্থা, জাফনা, ২০১৮।
যুদ্ধের ফলশ্রুতিতে ক্ষতিগ্রস্ত নাগরিকতার প্রভাবের বিরুদ্ধে প্রতিক্রিয়াস্বরূপ নতুন ধরনের আলোকচিত্র তৈরি হয়। আলোকচিত্রীরা হয়ে উঠতে থাকেন তাঁদের গ্রাহকদের প্রত্যাশিত ভবিষ্যতের স্বপ্নসারথী। স্টুডিওর কিছু কিছু লোকেদের ডেকে নিয়ে যাওয়া হতো, কারন তাঁদের হাতকে সৌভাগ্যবান মনে করা হতো। তাঁরা বিবাহের প্রস্তাব সংশ্লিষ্ট পোর্ট্রেট, পাসপোর্ট ও ভিসার ছবি, বা পাশ্চাত্যের অভিবাসন/সীমান্ত ব্যবস্থাপনাকে সন্তুষ্ট করতে বিবাহের ছবিগুলোকে শৈল্পিকভাবে সাজিয়ে গুছিয়ে দেওয়ার মাধ্যমে নতুন ধরনের উচ্চাকাঙ্ক্ষী নাগরিকতার দিকে অগ্রসর হতে সহায়তা করতেন। খানিকটা আলোকচিত্র ও আলোকচিত্রীর দ্বারা সাজানো এই কাঙ্খিত ভবিষ্যত আদতে নাগরিকতার উপর যুদ্ধের প্রলম্বিত প্রভাবেরই প্রতিফলিত ঘটায়, আর সেই সাথে মনে করিয়ে দেয় গতিশীলতার সম্ভাবনার কথাও যা তামিল কমিউনিটির বাস্তুচ্যুতি ও পৃথিবীজুড়ে ছড়িয়ে ছিটিয়ে পড়ার কারনে সম্ভব হয়েছে। ছবি: বিন্ধিয়া বুথপিটিয়া, ২০১৮।

চিত্র ৩১ 'হাস্ল' [তাড়াহুড়া]।
স্মার্টফোন, ডিজিটাল প্রযুক্তি ও সামাজিক যোগাযোগমাধ্যমের আবির্ভাবের ফলে বহু নাইজেরীয় তরুণকে নানান ব্যবসায়িক উদ্যোগ গ্রহণে উদ্বুদ্ধ করেছে। প্রায় ২০ কোটি মানুষের এই দেশে ক্রমবর্ধমান যুবসমাজের জন্য সুযোগ-সুবিধা সীমিত;

স্বভাবতই যুবসমাজের অনেককেই ‘অপেক্ষার প্রহর’ গুণতে হয়। তাঁরা দারিদ্র্য, কর্মহীনতা, সংঘাত ও নিরাপত্তাহীনতার এক বিভ্রান্ত সময়ের মধ্য দিয়ে যায়। সামাজিক যোগাযোগমাধ্যমের ডিজিটাল প্ল্যাটফর্মগুলো এমন একটি প্রবেশদ্বার হয়ে দাঁড়িয়েছে যেখানে সম্পদ সীমিত থাকলেও স্বপ্নেরা সত্যি হওয়ার সম্ভাবনা থাকে। একটা কথা বেশ প্রচলিত হয়েছে: ‘ফোনটাই আমার দোকান’। এখন দর্জি, কাঠমিস্ত্রি, মুচি ও অন্যরা তাঁদের পণ্যদ্রব্যের ছবি তুলে বিক্রয়ের উদ্দেশ্যে সামাজিক যোগাযোগমাধ্যমের প্ল্যাটফর্মগুলোতে পোস্ট করে। ফেসবুক, হোয়াটসঅ্যাপ ও ইন্সটাগ্রাম শিল্পীদের কাছে যেমন জনপ্রিয় তেমনি জনপ্রিয় কমিউনিটির কর্মীদের কাছেও। এই ছবিটি তৈরি করেছেন আফ্রো-পপ শিল্পী, আলোকচিত্রী ও গ্রাফিক্স ডিজাইনার এইচবই [Hboi], তিনি তাঁর কাজকে দেশের সীমানা ছাড়িয়ে ভিজ্যুয়াল মিউজিকের জগতে নিয়ে যাওয়ার আশা রাখেন। এইচবই বিভিন্ন দৃশ্যগত মাধ্যম (আলোকচিত্র, সেলফি, ভিডিও), মূল্যবোধ ও সাফল্যের আঞ্চলিক নন্দনতত্ত্ব, ঝকঝকে তকতকে গয়না ইত্যাদির সংমিশ্রন কাজে লাগান। স্ট্র্যাপলাইনে 'ওমো জি' ['OMO G'] আরেক স্তরের অর্থ নির্দেশ করে, ইওরুবা ভাষার শব্দ 'ওমো' মানে 'শিশু' আর হিপ-হপের নিজস্ব ভাষায় 'জি' বলতে 'ঈশ্বর'কে [গড] বোঝায়। ‘ঈশ্বরের শিশু’ এর উদ্বোধন হয়েছে ‘ডিজিস্ফিয়ার’-এ, যেখানে শিল্পীরা তাঁদের শৈল্পিক গুণাবলির মতোই তাঁদের ছবি দিয়েও দর্শকদের মুগ্ধ করার চেষ্টা করে। নাইজেরিয়ার রাজনৈতিক কল্পনায় ও আলোকচিত্রের উচ্চাকাঙ্ক্ষী দৃশ্যপটে উচ্চতর শক্তির কাছে আকুতি করার বিষয়টি বার বার ফিরে ফিরে আসে। আলোকচিত্র © ইউরোলা ওলানরিওয়াজু এইচবই, নাইজেরিয়া, ২০২০।

চিত্র ৩৩ 'আসুন, আসুন, লিয়াকত বাগ': একটি অটো-রিকশার পিছে প্রদর্শিত একটি মুদ্রিত আলোকচিত্রের মন্টাজ, রাওয়ালপিন্ডি, পাকিস্তান।

ছবি ও লেখার এই অসাধারণ সম্মিলনের মাধ্যমে জানানো হচ্ছে যে মমতাজ হোসেন কাদরির *চেহলাম* (মৃত্যুর চল্লিশতম দিন) অনুষ্ঠিত হবে ২০১৬ সালের ২৭ মার্চ তারিখে রাওয়ালপিন্ডির লিয়াকতবাগে, যেখানে বেনজির ভুট্টোকে হত্যা করা হয়েছিলো। কাদরি পাঞ্জাবের গভর্নর সালমান তাসিরকে হত্যা করেছিলো এবং তাকে ২০১৬ সালের ফেব্রুয়ারিতে ফাঁসি দেওয়া হয়েছিলো। তার মৃতদেহ উপরের বামদিকে দেখানো হয়েছে। 'ব্লাসফেমি'র অভিযোগে অভিযুক্ত আসিয়া বিবির পক্ষে তাসির কথা বলেছিলেন। পরবর্তীতে, কিছু গোঁড়া সুন্নি কর্তৃক কাদরিকে প্রথমে গাজি ও পরে শহিদ বলে ঘোষণা দেওয়া হয়। যদিও পোস্টারটি অতীতমুখী, এতে আগামীর এক অনুষ্ঠানের ঘোষণা দেওয়া হয়েছে এবং আলোকচিত্রিকভাবে কল্পনা করা হচ্ছে এক বিশাল জমায়েত, যা এখনও জড়ো হয়নি। এই জাতীয় চিত্র কাদরির চেহলামে পঁচিশ হাজার লোকের জমায়েত করতে সহায়তা করেছিল। ছবি: ক্রিস্টোফার পিনি, 2016।

চিত্র ৩৩ 'যেহেতু বাবার কোনো ছেলে নেই'।

হাস্যরসপূর্ণ শিরোনামের এই আলোকচিত্র ‘দ্য স্কাফিয়ান স্ক্রিন’ নামক প্রদর্শনীর জন্য বাছাই করেছিলেন এর আলোকচিত্রী। ২০১৮ সালে কালান্টজিস কর্তৃক কিউরেট করা এই প্রদর্শনী ক্রিটের স্কাফিয়াতে অবস্থিত পাহাড়কে নতুনভাবে দেখার সুযোগ করে দেয়। এটা স্কাফিয়ানদের সামাজিক যোগযোগমাধ্যমে প্রকাশিত চিত্রকল্পের নতুন এক ধারা প্রদর্শন করে, যেখানে কম-বয়সী নারীরা তাদের আঞ্চলিক একটি অসঙ্গতির দিকে আলোকপাত করে; অসঙ্গতিটা হচ্ছে পুরুষ ব্যতীত অন্য কারোর স্কাফিয়ান পাহাড়ে উঠে ছবি তোলা। স্কাফিয়া একটি গ্রামীন পর্যটন এলাকা। এর মধ্যে উচ্চভূমির বিশুদ্ধতা ও অসভ্য পশ্চাদপদতার একটি মিথ কাজ করে। স্কাফিয়ার আঞ্চলিক সংস্কৃতিতে পাহাড় পৌরুষত্বের ও যোদ্ধার প্রতীক হিসেবে সেখানকার মানুষের মনে গেঁথে আছে, আর তাই সেই পাহাড়ে কোন নারীর ছবি আঞ্চলিকদের কাছে বেমানান ঠেকে। স্কাফিয়া যুগ যুগ ধরে শহুরে বহিরাগতদের দ্বারা সংজ্ঞায়িত, বিশ্লেষিত ও উপস্থাপিত হয়েছে, এবং সেখানকার বেশিরভাগ বাড়িতেই দেখা যায় পূর্বপুরুষদের ছবি যেগুলো বহিরাগত (স্কাফিয়া দিয়ে যাতায়াত করা উদ্ভিদবিদ, লোকসাহিত্যিক, ও পর্যটক) মানুষেরা তুলে দিয়েছিলো। ২০১০ সাল থেকে হুট করেই স্কাফিয়ার স্থানীয় অধিবাসীদের নিজের ছবি তোলার ধুম লেগে যায়। এটি একটি অভিনব মুহূর্ত; কারন এর অর্থ হচ্ছে, স্কাফিয়ার অধিবাসীরা নিজেদের বা নিজ অঞ্চলের উপস্থাপনার জন্য শুধুই বহিরাগতদের উপর আর নির্ভরশীল নয়, কীভাবে অন্যদের কাছে নিজেদের তুলে ধরবে সেটা তারা নিজেরাও ঠিক করতে পারছে। ইদানিং নারীরা প্রকাশ্যেই অনেক ডিজিটাল ছবিতে তাদের এলাকার পৌরুষ-কেন্দ্রিকতা নিয়ে কথা বলছে, এবং এর পরিবর্তে তাদের পল্লীজীবন আর কেমন হতে পারে সেই সম্বন্ধেও আলোচনা করছে। একই সাথে, ডিজিটাল আলোকচিত্রকে মুক্তিদায়ী বলে সম্মিলিতভাবে গ্রহণ না করে বরং বহু স্ফাকিয়ান অংশগ্রহণকারী সামাজিক যোগাযোগমাধ্যমে দৃশ্যগত চর্চা নিয়ে প্রশ্ন তুলছেন

এবং পুরুষ-কেন্দ্রিক চিত্রায়নের ঐতিহাসিক অ্যানালগ আলোকচিত্রের প্রতি অনুরাগ ব্যক্ত করছেন। ছবি: ইয়োসিফিনা লেফাকি, ২০১৭।

উপসংহার

এই ছবিগুলোর মন্টাজ প্রমাণ করে যে ক্যামেরা এখনও অনেকটাই রাষ্ট্র দ্বারা অনিয়ন্ত্রিত। যে ফুকোডিয়ান/ট্যাগিয়ান দৃষ্টিভঙ্গী দাবি করে যে আলোকচিত্র রাষ্ট্রের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত, সেটা কিন্তু বাস্তব জীবনে আলোকচিত্রের চর্চায় প্রকাশিত বৈচিত্রকে ব্যাখ্যা করতে সক্ষম নয়। তবে, যদিও নৃতাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে মানুষের সৃজনশীলতা-তাড়িত আত্মীকরণের অগণিত বৈচিত্র স্বাভাবিকভাবেই প্রত্যাশিত, আমাদের এই সংগ্রহে আমরা নির্দিষ্ট কিছু পুনরাবৃত্ত লক্ষণা ও স্থাপত্যকেই তুলে ধরতে চেয়েছি, যার মাধ্যমে আলোকচিত্রের দ্ব্যর্থহীন উপস্থিতি প্রকাশ পায়। ভিন্নতা কোনো চর্চাকে খণ্ডিত করবেই এমন নয়; বরং, ভিন্নতার জন্যই প্রকাশিত হতে পারে কিছু বেশ জটিল এবং সুপ্ত 'টেনসিলিটি' [প্রসারন-ক্ষমত]। অতএব, আঞ্চলিক আলোকচিত্রের এসব চর্চাকে ভালোমত খেয়াল করলে, আমরা কিছু সাদৃশ্য দেখতে পাই: আলোকচিত্রিক ঘটনার বাস্তব-নির্ভরতা, ক্যামেরায় কেবলমাত্র অতীতকে স্মৃতি রূপে ধরে রাখার পরিবর্তে নতুন ভবিষ্যতের সম্ভাবনা ব্যক্ত করা, শিল্প ও বাস্তবের সম্মিলিত প্রকাশ; সহজ কথায়, নানান জায়গার নানান ধরনের নানান আলোকচিত্রের মাঝে আমরা দেখতে পাই বৈপরিত্বের জটিল কিন্তু অবিচ্ছেদ্য সম্পর্ক যা সেই 'বিশৃঙ্খলা' (বার্থ ১৯৮১:১২) সম্পর্কে আমাদেরকে জানান দেয়, যেই বিশৃঙ্খলা আলোকচিত্র মানবজীবনে এনে দেয়।

গ্রন্থসূত্র

Akhter, T. 2017. *Lives Not Numbers*. Dhaka: Samhati Prokashon.

Azoulay, A. 2008. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.

——— 2012. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (trans. L. Bethlehem). London: Verso.

Bajorek, J. 2020. *Unfixed: Photography and Decolonial Imagination in West Africa.* Durham NC: Duke University Press.

Barthes, R. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (trans. R. Howard). New York: Hill and Wang.

Benjamin, W. 2008. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media* (eds. M.W. Jennings, B. Doherty and T.Y. Levin; trans. E. Jephcott, R. Livingstone, H. Eiland and others). Harvard: Belknap Press.

Berger, J. and Mohr, J. 1982. *Another Way of Telling: A Possible Theory of Photography*. New York: Pantheon.

Crimp, D. 1980. 'The Photographic Activity of Postmodernism', *October* 15:91-101.

Derrida, J. 2017. *The Truth In Painting* (2nd edn., trans. G. Bennington and I. McLeod). Chicago: University of Chicago Press.

Eisenstein, S. 1943. *The Film Sense* (trans. J. Leda). London: Faber.

Kalantzis, K. 2019. *Tradition in the Frame: Photography, Power, and Imagination in Sfakia, Crete*. Bloomington IN: Indiana University Press.

Miryarrka Media 2019. *Phone and Spear: A Yuta Anthropolo*gy. London: Goldsmiths Press.

Pinney, C. 1997. *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*. London: Reaktion Books.

Sprague, S. 1978. 'How the Yoruba See Themselves', *African Arts* 12(1):52-59, & 107.

Strassler, K. 2010. *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham NC: Duke University Press.

Tagg, J. 1988. *The Burden of Representation*. Basingstoke: Macmillan.
Wright, C. 2013. *The Echo of Things: The Lives of Photographs in the Solomon Islands*. Durham NC: Duke University Press.