

फोटोग्राफीका नागरिक

फोटोडेमोस कलेक्टिभ, युनिभर्सिटी कलेज अफ लन्डन

'फोटोग्राफिसँग जुनसुकै सम्बन्धमा जोडिने जो कोही पनि फोटोग्राफीको नागरिक हो । यहि आधारमा उनी फोटोग्राफर हुन् अर्थात उनी तस्बिर हेर्छिन वा तस्बिरको टिप्पणी अथवा व्याख्या गर्छिन । र, तस्बिर अरूलाई देखाउछिन वा आफैलाई तस्बिरमा कैद गर्छिन ।'

(Azoulay 2012:69)

'चोरीबाट भएको यस्तो क्षतिको कल्पना गर्नुहोस जहाँ तपाईं आफ्नै फ्रेमबाट लुटिनु भएको छ...' (Derrida 2017:18)

यो फोटो-निबन्धमा एक सहकार्य परियोजनाका केहि यस्ता हिस्साहरुको प्रतिनिधित्व गरिएको छ, जहाँ 'लोकपना' फोटोग्राफी इन्फ्रालिक्स र राजनीतिक भविष्यलाई फ्रेममा कैद गर्न सकियोस । 'सिटिजन्स अफ फोटोग्राफी: द क्यामरा एन्ड द पोलिटिकल इमेजिनेसन' दैनन्दिनका छविका 'प्रतिनिधित्व' र राजनीतिबाट निसृत 'प्रतिनिधित्व'का बीचको सम्बन्ध केलाउने एक प्रयोगधर्मी (empirical) मानवशास्त्रीय अनुसन्धान हो । फोटोडेमोस कलेक्टिभ ६ जना शोधकर्ताको समुह हो । शोधकर्ताका नाम र तिनले अनुसन्धान गरेका देशहरु यस प्रकार रहेका छन्: नलुवेम्बे बिनाइसा (नाइजेरिया), विन्ध्या बुथपितिया (श्रीलंका), कन्स्तान्तिनोस कलान्जिस (ग्रीस), क्रिस्टोफर पिन्ने (बंगलादेश, भारत र नेपाल) , इलिएना एल. सेलेजान (निकारागुवा) र सोक्फे यड (कम्बोडिया) । यो परियोजना मानवशास्त्र विभाग युनिभर्सिटी कलेज अफ लन्डन (युसिएल) मा आधारित छ भने परियोजनामा युरोपियन रिसर्च काउन्सिल (एडभान्स ग्रान्ट नम्बर ६९५२८३) ले लगानी गरेको हो ।

यो संक्षिप्त व्याख्यानले अनुसन्धानका केहि परिकल्पनाबारे जानकारी दिन्छ र फोटोग्राफी अभ्यास गरिएका विस्तारित क्षेत्र अर्थात भौगोलिक, साँस्कृतिक एवं अवधारणागत क्षेत्रका रुपरेखा कोर्छ । व्याख्यानपछि ६ वटा विषयवस्तुसँग सम्बन्धित खण्ड छन् र तस्बिरका विस्तृत सन्दर्भकृत अनुशिर्षक (क्याप्सन) प्रस्तुत गरिएका छन् जहाँ दृष्यता, क्रूरता, भविष्यतालगायतका प्रश्नबारे तुलनात्मक दृष्टिकोण प्रस्तुत गरिएका छन् । हामीले पुनर्उत्पादन गरेका तस्बिरलाई केही सन्दर्भमा छविका विशेष सामाजिक अभ्यास दर्शाउनका लागि दस्तावेजीकरण गर्ने गरि

रचना गरेका छौं । केहि सन्दर्भमा भने छविहरूको न्यूनतम वा फराकिलो फ्रेमिडबिनै 'पुनः खिचिएका तस्बिर छन्' किनभने हामी तस्बिरको 'सरल' मौलिकतामै केन्द्रित हुन् चाहन्छौं । यहाँ 'पुनःतस्बिर खिच्नु'को अर्थ विरोधाभाषी रूपमा शोधकर्ता एक साधारण 'फोटोकपी गर्ने व्यक्ति बनेका छन्' जहाँ यथासम्भव छविको मौलिकता जोगाइएको छ । यहाँ क्यामराको फोकल लेन्थले पुरै वस्तुलाई समेट्ने गरि शोधकर्ताले कागजी वा स्क्रिन श्रोतका नजिक क्यामरा पुर्याएका छन् । फोकल लेन्थले वस्तु समेट्नु एक यस्तो ज्यामितीय विन्दु हो, जहाँ मानवशास्त्री वा फोटोग्राफर सैद्धान्तिकरूपमा अदृश्य एवं विलुप्त हुन्छन । तर यति गर्दापनि मौलिकतामाथिको अधीनता कहिल्यै पूर्ण हुँदैन । फोटोग्राफिक हस्तक्षेपकर्ता सेरी लिभाइनले छनौट र पुनःउत्पादनको उद्देश्य वा कामले जहिले पनि नयाँ लेखकत्वको जन्म दिन्छ भन्ने देखाएकी छिन् (Crimp 1980) । मौलिकतासँग जतिसुकै नजिक भए पनि मानवशास्त्री वा फोटोग्राफरमाथि दर्शकका गुणस्तरीयता सम्बन्धित चासो रहन्छन नै । उल्लिखित 'प्रतिलिपि'को काम 'फोटोग्राफी' नै हो भन्दा हुन्छ अर्थात पुनरावर्ती बिनाको पुनःउत्पादन । यद्यपि यो प्राविधिक प्रक्रिया अपरिहार्य रूपमा रचनात्मकता, सचेत छनौट, दृश्यदर्शीको प्राथमिकता निर्धारणले प्रभावित भएको हुन्छ, जसले व्यक्तिपरक विश्व-दृष्टिकोणलाई फ्रेमिड गर्छ ।

हामी आशा गर्छौं विभिन्न फ्रेमका गठजोडले विचारका विविधता झल्काउने छन् । हरेक छवि पछाडीका तर्क र दैनन्दिनका अभ्यासमा ती छविले कसरी काम गर्छन भन्ने बोध गराउने छ । तस्बिरका जुमिड इन वा आउटले (क्यामराको लेन्सले नजिक वा टाढाबाट कैद गरेको तस्बिर) थोरबहुत अलमल पार्न सक्छ यद्यपि यो प्रक्रिया फलदायी नै छ ।

छवि र तिनका बुझाई हाम्रो अध्ययनक्षेत्रको गहन अनुसन्धानबाट सम्भव भएको हो । एकरूपता एवं भिन्नता दुवैबाट निर्देशित यो संयोजनमा 'स्थानीय भन्दा बृहत् र वैश्विक भन्दा कम' व्योममा हामीले विविध विषयवस्तुलाई स्पष्ट पार्ने प्रयास गरेका छौं । तुलनात्मक समाज विज्ञानको दाँजोमा यो फोटो-निबन्ध आइजेन्स्टाइन (1943)को फिल्मिक मोन्टाजको ऋणी छ भने बर्जर र मोहर (1982) को 'अदर वे अफ टेलिड' अर्थात 'भिन्न तरिकाले भन्ने'

विधिबाट यो फोटो-निबन्ध सार्थक बनेको छ¹। यो निबन्धमा वाल्टर बेन्जामिनले भन्ने गरेको 'अन्तरंग छवि-अनिवार्यताहरू' (Bildnotwendigkeiten) छन् जहाँ 'रूपान्तरणका रूपमा कल्पना गरिएका वस्तुका सबै चरण र स्तरमा निस्कर्ष रहन्छ' (Benjamin 2008:273)। हाम्रो अध्ययन विधिमा आबद्धता, प्रतिध्वनी एवं अनुकम्पनका साथसाथै विषमता, भिन्नता एवं अस्वीकार्यता संलग्न छन्। हाम्रो अध्ययन विधिले समाज विज्ञानलाई एकांगी बनाउने 'प्रतिमानात्मक' वर्णन नभई विभिन्न संकेत एवं प्रतीकका क्रमिकताबाट अर्थ निकाल्न मिल्ने 'विन्यासक्रमात्मक' वर्णनमा आधारित छ।

चित्र १ स्टुडियोमा खिचिएको तयारी पोशाक उद्योगका श्रमिकहरूको सामुहिक तस्बिर।

राना प्लाजा भवनको छैठौं तल्लामा रहेको न्यु वेभ स्टाइल लिमिटेड कारखानामा काम गरेकी अखी अख्तर (१८ वर्ष) तस्बिरको पछाडीको पङ्क्तिका बीचमा छिन। अखी र उनका साथीहरू बांगला नयाँ वर्ष (पोहेला बोइशाख १४२०) अर्थात् १४ अप्रिल २०१३मा एक स्थानीय स्टुडियोमा तस्बिर खिचिरहेका थिए। राना प्लाजा भत्किँदा अखी र तस्बिरमा रहेका ६ जना साथीको मृत्यु भएको थियो। सो तस्बिरको प्रतिलिपि राना प्लाजा विपत्तिपछि अखीका परिवारले अभियन्ता एवं फोटोग्राफर तस्लिमा अख्तरलाई हस्तान्तरण गरेका थिए। सौजन्य: तस्लिमा अख्तर। सन् २०१८ बंगलादेशको राजधानी ढाकामा एक कपडा श्रमिक अभियन्तासँगको संवादले फोटोग्राफिक र राजनीतिक प्रतिनिधित्वबीचको सम्बन्धले फोटोग्राफिक छविहरूको शाब्दिक अस्तित्वको दायरा नाघ्छ भन्ने स्पष्ट गरायो। बरु एक किसिमको अव्यक्त 'तस्बिर खिचिने योग्यता' (photographability) परम्परागत नागरिकताका दावीहरूका समानान्तर अधिकारका रूपमा देखियो। यो अनुभूति सन् २०१३को राना प्लाजा कारखाना विपत्तिको अनुस्मरण र विपत्तिमा मारिएका हजार भन्दा बढी श्रमिकहरूको दृश्यतालाई पुनः दाबी गरेकी फोटोग्राफर एवं अभियन्ता तस्लिमा अख्तरको कामले जगाएको हो। विपत्ति स्थलमा बेपत्ता भएका मानिसका आफन्तले सार्वजनिक गरेका तस्बिरबाट प्रभावित भएर अख्तर दृश्य मानवशास्त्रमा सक्रियरूपमा संलग्न भएकी थिईन। अन्य अभियन्ताको सहयोगबाट

¹ बर्जर र मोहरका प्रयोगहरूलाई आइसेन्स्टाइनको प्रारम्भिक प्रस्ताव (जसलाई हामी मोन्टेजको 'अणु' भनेर कल्पना गर्न सक्छौं) को विस्तारका रूपमा हेर्न सकिन्छ। अर्थात् 'जस्तोसुकै किन नहोस दुई फिल्मका हिस्साहरूको समिश्रण हुँदा अनिवार्य रूपमा नयाँ अवधारणा एवं नयाँ गुणस्तर उत्पन्न हुन्छ' (Eisenstein 1943:16)।

तस्लिमाले राना प्लाजा विपत्तिमा बेपत्ता भएकाहरूका परिवारलाई भेटिन, अन्तर्वार्ता लिइन र मृत्यु भएकाहरूको फोटोग्राफीका माध्यमबाट जीवनको दस्तावेजीकरण गर्ने प्रयास गरिन । अख्तरको कामले कपडा कारखानामा काम गर्ने श्रमिकको अनुहार एवं बयानलाई दृश्यका रूपमा देखाउने उनको वृहत परियोजनालाई प्रतिध्वनित गरेको थियो (Akhter 2017)²।

विपत्तिको पाँचौं वर्षगाँठ २० अप्रिल सन् २०१८मा राना प्लाजा विपत्तिस्थलमा पीडितका तस्बिर प्रदर्शनीमा राखेर स्मृती कथा श्रृंखलाको अनावरण गरिएको थियो । मैले अभियन्ता नदवी अब्दुल्लालाई यी मध्ये कुन तस्बिरले उनलाई सबैभन्दा बढी प्रभावित गर्यो भनेर प्रश्न गरेको थिए । उनले आवासगृहमा सँगै बस्ने आठ महिला श्रमिकहरूले स्टुडियोमा खिचेको तस्बिर औल्याएका थिए (माथिको तस्बिर) । १४ अप्रिल सन् २०१३का दिन नयाँ वर्षको अवसर थियो र उनीहरूले बंगलादेशको झण्डासँग रंग मिल्ने गरि रातो र हरियो रंगका लुगा लगाएका थिए । स्टुडियोको पृष्ठभूमिमा हरियाली मैदानमा ठडिएका निला हिमालहरूले बनाएको नाटकीय क्षितिज देख्न सकिन्थ्यो । तस्बिरका आठमध्ये सात जना अन्ततः भवन (राना प्लाजा) भत्किदा मारिएका थिए ।

अभियन्ता नदवी अब्दुल्ला सो तस्बिरले दुई किसिमको अन्याय झल्काएको बताउछन । पहिलो, यसरी ठुलो संख्याका मानिस मारिनु भनेको कर्पोरेट हत्या हो र दोश्रो, हरेक श्रमिकको अधिकार हुनुपर्ने छवि प्रतिनिधित्वको वंचितिकरण हो । ‘आफन्तसँग अखि अख्तरको एउटा एकल तस्बिर पनि थिएन थियो त केवल एउटा सामुहिक तस्बिर मात्रै’³ अभियन्ताले दुखेसो व्यक्त गरेका थिए । यी महिलासँग सामुहिक तस्बिर बाहेक अन्य कुनै तस्बिर नै नहुनुले उनी अत्यधिक अधिकारविहीन थिइन भन्ने देखाउथ्यो अर्थात बैंक खाता वा मतदाता परिचयपत्र पनि थिएन भन्ने जनाउथ्यो । सम्भवतः अभियन्ताको दुखेसोले यहि तथ्यलाई इंगित गर्थ्यो । आर्को भाषामा भन्ने हो भने नृशंस ढंगले कलिलै उमेरमा जीवन गुमाउन पुगेकी यी महिलाको जीवनकै संकेत गर्ने कुनै छवि नै छैन र प्रतिनिधित्वको अनुपस्थिति नै एउटा संकेत बन्न पुगेको छ अर्थात उनलाई अधिकारका रूपमा मिलेको दृष्यताको अभाव नै एउटा संकेत बन्न पुग्यो ।

² यसको बंगाली एवं अंग्रेजी दस्तावेजका लागि www.athousandcries.org हेरो ।

³ जसले तस्बिरलाई ‘हराएको’ पोस्टरको रूपमा प्रयोग गरेको थियो ।

बंगलादेशको यो अनुभवबाट फोटोग्राफीको सर्वव्यापकता झल्किन्छ चाहे तस्बिर नै उपलब्ध नहोस वा अपुरो होस र हामीलाई एथ्नोग्राफीले (समाज विज्ञानमा शोधका विषयवस्तुको गुणात्मक विश्लेषण गर्ने एक अनुसन्धान विधि) तस्बिरको अति-प्रचुरता एवं परिपूर्णताको मान्यतालाई पुनर्विचार गर्न पनि सघाउछ । जसरी विश्वका ८० प्रतिशत मानिसहरूले हवाईजहाजमा यात्रा नगरेको तथ्य हाम्रा लागि नौलो जानकारी हुन्छ त्यसैगरी दक्षिणी गोलार्द्धका महत्वपूर्ण क्षेत्रहरूमा फोटोग्राफी 'दुर्लभ संसाधन' बनेको हुन्छ अर्थात् दृश्यताको प्रचुरताको निस्फिक्रीपनले नभई दृश्यताको अभावले 'नागरिकता' कुण्ठित भएका हुन्छन ।

उल्लिखित ढाका अनुभवले अरिएला एजौलेको कामसँग परिचित हुने मौका उपलब्ध गरायो । एजौलेको सिविल कन्ट्रयाक्ट अफ फोटोग्राफी (2008) फोटोडेमोस कलेक्टिभमा एथ्नोग्राफीका लागि थुप्रै परिकल्पनाहरू तयार गर्न महत्वपूर्ण रहयो । फोटोग्राफीले नयाँ किसिमको 'नागरिक काल्पनिकी' सम्भव तुल्याउछ र नागरिकताको सम्भाव्यता प्रदान गर्छ एजौले तर्क गर्छिन । बेन्जामिनको फोटोग्राफिक 'घटना' र 'आकस्मिकता'को पुनःदाबीले फोटोग्राफी र राजनीतिको सम्बन्धबारेका प्रश्नलाई सतहमा ल्याइदिएको छ । यी प्रश्नहरूलाई फुकोडियन (मिसेल फुकोको सिद्धान्तमा आधारित मत) र एल्थुसरियन (लुई एल्थुसरको सिद्धान्तमा आधारित मत) प्रभावले दशकौंसम्म निषेध नै गरेको थियो अर्थात् यी दुवै मतहरूले फोटोग्राफीको शक्ति अन्ततः राज्य निर्धारित हुन्छ भन्ने दाबी गर्छ । फुकोडियन फोटोग्राफीको सैद्धान्तिक मतले छविको वैचारिक पक्षलाई अधिक महत्व दिएको थियो, जहाँ छविको आकस्मिकता एवं निर्माणको बन्दोवस्तीको पक्ष उपेक्षित रहन गयो । फोटोडेमोस परियोजनाले भने बेलगाम आकस्मिकताहरूलाई अपनाएको छ ।

फोटोडेमोस परियोजनाको गुह्य विचार भनेकै तस्बिरको 'प्रतिनिधित्व'लाई शक्तिमा मात्रै सिमित गर्नु होइन बरु परियोजनाले वाल्टर बेन्यामिनले (2008:23, 29) भनेझै 'प्रतिनिधित्व'लाई एक सकृय, अप्रत्यासित र सम्भावित रूपान्तरणकारी प्रतिक्रियाका रूपमा हेर्नु हो । जोन ट्यागको (1988) प्रभावशाली फुकोडियन मतले फोटोग्राफीलाई राज्यकै विस्तारित रूपमा हेर्यो अर्थात् ट्यागका अनुसार तस्बिरले राज्यका लागि दस्तावेजीकरण, निगरानी एवं अभिलेख निर्माण गर्छ । फोटोग्राफीले 'राजनीतिक सम्बन्धहरूका लागि व्योमको निर्माण गर्छ जहाँ यी सम्बन्धलाई कुनै किसिमले पनि सताले जोड्दैन' (2008:12) एजौले तर्क गर्छिन । नागरिक

एजौले थप्छिन फोटोग्राफीमा 'आम सीप'लाई (2008:18) हृदयंगम गरिन्छ, फोटोग्राफीले 'आम ज्ञान' (2012:10) उत्पादन गर्छ, जसले 'फोटोग्राफीको नागरिकता' (2008:17) निर्माण गर्न सघाउछ ।

हाम्रो शोध-अनुसन्धान फोटोग्राफी एथ्नोग्राफीको ऐतिहासिक प्रचलनमा पनि आधारित रहेको छ (Bajorek 2020; Kalantzis 2019; Miryarrka Media 2019; Pinney 1997; Strassler 2010; Wright 2013) जहाँ परम्परागत एवं दीर्घकालीन एथ्नोग्राफिक अनुसन्धान मार्फत फोटोग्राफीका अभ्यास बुझ्न र प्रस्तुत गर्न खोजिएका छन् । हामीले विशिष्ट स्थान एवं परम्पराका अध्ययनको समिश्रण गरेका छौं जहाँ शक्ति एवं सम्भावना सम्बन्धित व्यापक प्रश्न गरिएका छन् । तसर्थ हामीहरू दुवै व्योम र संजालमा रुचि राख्छौं ।

फोटोडेमोस कलेक्टभले भविष्य-उन्मुख फोटोग्राफीको दृश्यता र क्यामराले साधारण नागरिकताभन्दा पहिले राजनीतिक पहिचान दिन्छ भन्ने विषयबारे अन्वेषण गरेको छ । कलेक्टभले फोटोग्राफीको 'राजनीतिक अचेतना' र 'पन्थनिरपेक्षता पूर्ण रूपले कायम नभएको अवस्था' निम्त्याउने अव्यक्त एवं गोप्य राजनीतिक पहिचान तथा विवाद र 'फोटोग्राफी' नामवाचक शब्दको ठाउँमा 'फोटोग्राफिड' (तस्बिर खिच्ने प्रक्रिया) क्रियावाचक नामलाई प्रश्रय दिदाको फाईदा पनि अन्वेषण गर्छ । एजौलेको कामलाई नव-शास्त्रीय अवधारणाका रूपमा नलिई उत्पादनशील सुरुवाती बिन्दुका रूपमा लिई फोटोडेमोस कलेक्टभले फोटोग्राफीलाई अस्तित्वमा रहेको अभ्यासका रूपमा अध्ययन गरेको छ । कलेक्टभले फोटोग्राफीबाट निसृत व्यवहारिकता, 'लोकपना', दिनचर्या, हस्तक्षेप एवं संकटमा चासो राख्छ जसलाई एथ्नोग्राफी विधीबाट मात्रै अध्ययन गर्न सम्भव हुन्छ ।

फोटोग्राफी जहिल्यै पनि रूपान्तरणको अवस्थामा रहेको हुन्छ । यसका रूप र दयाराले विश्लेषणका नयाँ एवं पुनरुत्थानशील उपायको माग गर्छ । फोटोडेमोस कलेक्टभको यो परिचयले फोटोग्राफीको काममै योगदान दिनु हो । कलेक्टभले श्रीलंका, कम्बोडिया, ग्रीस, निकारागुआ, नाइजेरिया, बंगलादेश, नेपाल र भारतको राजनीतिक काल्पनिकीमा क्यामराको भूमिकाको तुलनात्मक भाष्यका आधारमा योगदान दिएको छ । निम्न खण्डमा अतिरिक्त-स्थानीय मोन्टेज, भाष्य एवं सम्बन्धलाई एक ठाउँमा ल्याउने प्रयास गरेका छौं जहाँ हाम्रा अध्ययन-क्षेत्र पश्चातका संवादका केही अंश उल्लिखित छन् ।

उपस्थिति र अवरोध

चित्र २ श्रीलंकाको जाफना स्टुडियोमा रहेको फोटोग्राफीका अवशेष ।

तस्बिरले दशकौंको युद्धले उत्तरी श्रीलंकामा दैनन्दिनका फोटोग्राफिक अभ्यासका दृश्य सम्बन्धित विषयवस्तुलाई आकार दिएको छ । युद्धले तहसनहस भएका स्टुडियोका अभिलेखले द्वन्द्वले तमिल समुदायको सामाजिक

जीवनलाई कसरी निर्माण गर्यो भन्नेबारेमा प्रशस्त जानकारी दिन्छ । मोबाइल-फोन फोटोग्राफीको सुरुवातका बाबजुद जाफनाका स्टुडियोहरू चलिरहेकै छन् । स्टुडियोमा रहेका राज्यले अनिवार्य बनाएको राष्ट्रिय परिचयपत्र र राहदानीका लागि चाहिने नाक-कान देखाउने तस्बिरदेखि पृष्ठभूमिमा पेन्टिङ वा ग्राहकका फोटोसपयुक्त उत्कृष्ट पोर्ट्रेट तस्बिरले विभिन्न सम्भावना प्रस्तुत गरेका छन् । यस्ता दैनन्दिनका तस्बिरले बसाइँसराइका लोकप्रिय महत्वाकांक्षालाई मात्रै देखाउदैन यसले दक्षिण भारतीय तमिल सिनेमाको प्रणय एवं सम्भावनालाई दोहोर्याउन मदत गर्छ । विन्ध्या बुथपितियाले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र ३ सन् २००७ क्रिटमा जियान्निस सारोस आफ्नो मोबाइल फोनबाट कलान्जिसले खिचेको आफ्नै श्याम-स्वेत तस्बिर तस्बिर कैद गर्दै ।

स्फाकियन पठारमा फैलिएको गाउँको कफी हाउस भित्रको दृश्यमा उनी सन् २००६ देखि निरन्तर कार्यक्षेत्रमा अनुसन्धान गरिरहेका छन् । भ्रमणका क्रममा उनी वार्ताकारलाई तस्बिर फिर्ता गर्दै छन् । जियान्निसको हाउभाउले एथ्नोग्राफिक भेटको प्रभावी तीव्रता एवं संवाद झल्काउछ तर अभाव र विषमता पनि छुट्टैनन अर्थात् स्थानीयहरू ऐतिहासिक रूपमा आफ्नो जीवनका फोटोग्राफर भन्दा पनि तस्बिर खिचिन तयार भएका व्यक्ति हुन् । स्थानीयहरू आफू र आफ्ना पुर्खाका केही उपलब्ध प्रारम्भिक छविका निरन्तर खोजीमा संलग्न छन् । तस्बिर फिर्ता दिएर जुन योगदानको सन्तोषजनक भावना उत्पन्न हुन्छ त्यसले स्फाकियाका क्यामराधारी आगन्तुकका राजनीतिक एवं भावनात्मक भूमिका प्रतिबिम्बित गराउँछ । यसका साथै एथ्नोग्राफर र पर्यटकबीचका समानता एवं भिन्नता पनि प्रतिबिम्बित हुन्छन । यी तस्बिरका बारेमा छलफल हुँदा प्रायः स्फाकियन वार्ताकार आफ्नो निष्कलंक युवापनसँगको साक्षात्कार हुँदाको क्षुब्धतामा जोड दिन्छन । कन्स्तान्तिनोस कलान्जिसले खिचेको तस्बिर, २०१७ ।

चित्र ४ सन् १९८०को दशकमा कम्बोडिया-थाइल्यान्ड सीमानाको शिविरमा लिइएको नीलो शर्ट लगाएका न्हेम न्हर्मको तस्बिर (बायाँपट्टिको तस्बिर) ।

दायाँपट्टीको तस्बिरमा रोजगार आवेदनका लागि फोटो परिचयपत्र बनाउन तस्बिरको शिर भाग काटिएको छ । सन् १९८०को दशकमा कम्बोडियाको अवस्था नाजुक थियो । देशका अधिकांश भूभाग भियातनामी सेनाद्वारा नियन्त्रित थियो । खमेरुजले (कम्बोडियाली कम्युनिस्ट पार्टी) थाइल्यान्डका सीमा क्षेत्रमा कब्जा जमाएको थियो

। भियतनामले सन् १९७९मा खमेरुजलाई आक्रमण गरेर अपदस्थ गरेपछि करिब एक लाख कम्बोडियालीले अन्यत्र शरण खोज्नु अघि थाइल्याण्ड र भियतनामको सीमानामा शरण खोजेका थिए । यो संक्रमणकालीन अवधिमा फोटोग्राफी विशेषतः परिचयपत्रका लागि खिचिने फोटो-आईडी सेवा उपलब्ध थिएनन् । नतिजा थाइल्याण्डमा शिविरमा फर्किनु अगाडी युवा न्हर्म पुरानो फोटो प्रयोग गर्न बाध्य भए र आईडीका लागि फोटो काट्न पुगे । सोक्फे यडद्वारा पुनःखिचिएको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र ५ श्रीमती डा. फुनमिलायो रान्सोम-कुटीको समूहमा खिचिएको तस्बिर ।

श्रीमती डा. फुनमिलायो रान्सोम-कुटीका अभिलेख इबादान विश्वविद्यालयको विशेष संग्रहमा राखिएको छन् । औपनिवेशिक कालदेखि उत्तर-औपनिवेशिक समयसम्म शैक्षिक एवं राजनीतिक सक्रियता फैलाउने उनी राष्ट्रिय एवं अन्तर्राष्ट्रिय मंचमा महिला अधिकारकी अग्रणी अभियन्ता थिइन् । फुनमिलायो रान्सोम-कुटी महिलाका अन्तरदेशीय रणनीतिक गठबन्धन निर्माण गर्न अथकरूपमा लागेकी थिइन् । मुलुक स्वतन्त्र हुनु अघि इबादानको प्रिमियर होटल बाहिर खिचिएको यो सामुहिक तस्बिरमा महिलाहरूले आफ्नो दृश्यता बढाउन फोटोग्राफीको शक्ति प्रयोग गरेको देखिन्छ । यस्ता फोटोहरू पत्रपत्रिका, प्रचार साहित्य एवं अन्य ठाउँमा सम्प्रेषित भएका थिए । देशवासीहरूले घेरिएकी फुनमिलायो रान्सोम-कुटी यो तस्बिरमा दोस्रो पङ्क्तिमा बसेकी छिन् । उनले रणनीतिक रूपमा सामुहिक फोटोलाई जोड दिएकी थिइन् । वर्गीय, आर्थिक एवं जातीय भिन्नताहरूलाई समेटेर सबै महिला ऐक्यबद्ध एवं संगठित पार्ने उद्देश्यले उनले सधैँ परम्परागत नाइजेरियाली पोशाक पहिरेकी थिइन् । यो फोटोमा देखाइएझैं परिचालन र प्रसारको शक्ति सार्थक बनाउँदै फुनमिलायो रान्सोम-कुटी एक निष्क्रिय आत्ममुग्धताका सट्टा जाती, वर्ग एवं लिङ्गको राजनीतिकरणलाई चुनौती दिन फोटोग्राफीको विघटनकारी सम्भावनालाई अँगालेकी थिइन् । © इबादान विश्वविद्यालय, विशेष संग्रह, इबादान, नाइजेरिया ।

चित्र ६ अम्बेडकर जयन्तीको अवसरमा लखनाउस्थित अम्बेडकर स्तुप भित्रको अम्बेडकर मेमोरियल पार्क आएका आगन्तुक एक-अर्काको फोटो खिचदै, २०१८ ।

भीमराव अम्बेडकर (सन् १८९१-१९५६) २०औँ शताब्दीका अग्रणी दलित चिन्तक एवं राजनीतिज्ञ हुन् । उनी अहिलेको शताब्दीको उर्जावान सामाजिक आन्दोलनका प्रतीक हुन् । आन्दोलनलाई नेतृत्व दिएकी उत्तर प्रदेशकी

दलित मुख्यमन्त्री रहेकी मायावतीले निर्माण गरेको अम्बेडकर पार्कले एक सय आठ एकड जमिन ओगटेको छ र यो पार्कले प्रभावशाली सार्वजनिक वास्तुकलाको छनक प्रस्तुत गर्छ । स्तुप भित्रका फोटोमा देखाइएका मूर्ति बाँयादेखि दाँया क्रमशः अम्बेडकर, कांशीराम र अम्बेडकर पत्नी रमाबाई अहिले पवित्र प्रतिमाका कोटीमा पर्छन् । एनालग फोटोदेखि प्रतिमा हुँदै डिजिटल छविसम्मको यात्राले फोटोग्राफीको परिवर्तनीय गुण झल्काउछ । स्तुपको भित्री स्थान अम्बेडकर मेमोरियल पार्क दलितहरुको पवित्रस्थल हो । यहाँ एक परम्परागत राजनीतिक पहिचान प्रस्तुत गरिएको छ र यसलाई यो फोटोले पुष्टि गरेको छ । क्रिस्टोफर पिन्नेले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र ७

निकारागुवाको राजधानी मानागुवामा १८ अप्रिल सन् २०१८मा विस्फोटक रुपमा सरकारविरोधी प्रदर्शन सतहमा आयो, जुन सन् १९७९मा सोमोजा तानाशाही हटाउन भएको स्यान्डीनिस्टा क्रान्तिपछिकै सबैभन्दा ठुलो सामाजिक आन्दोलन बन्न पुग्यो । यस पटक जनता स्यान्डीनिस्टा पार्टी- एफएसएलएन, पार्टीका नेता, राष्ट्रपति ड्यानिएल ओर्टेगा र उप-राष्ट्रपति सौजारियो मुरिलोका विरुद्ध सडकमा आएका थिए । फोटोग्राफीले खुलासा गरेको प्रमाणलाई दृश्यता एवं अदृश्यताको वृहत साम्राज्यबाट मात्रै बुझ्न सकिने छ । तस्बिर, खिचिने र देखिने योग्यतासँग जोडिएको छ । १३ मे सन् २०१८मा मानागुवा नजिकैको मसाया सहरको ऐक्यबद्धता प्रदर्शनमा लोकनृत्यमा प्रयोग गरिने पारम्परिक 'इन्टरभिन्ड' मुखौटो लगाएकी एक महिलालाई देखाइएको छ । प्रदर्शनकारीले सन् २०१८को विरोध प्रदर्शनका क्रममा प्रहरीसँग भएको हिंसात्मक मुठभेडमा रबरको गोलीबाट घाइते भएका विद्यार्थीहरूका सम्मानमा मुखौटाका आँखामा पट्टी लगाएका थिए । सन् १९७८-८९को चर्चित स्यान्डीनिस्टा विद्रोहको बेला पनि यस्तै मुखौटो लगाइएको थियो र प्रदर्शनकारी नियतवश यो महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक सम्बन्ध ब्युताइरहेका थिए । क्रान्तिदेखि नै मसाया स्यान्डीनिस्टाको गढ रहेको थियो, तर सन् २०१८मा मसाया ओर्टेगा-मुरिलो शासनका विरुद्धमा उभियो । इलिएना एल. सेलेजानले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

इतिहासका पीडा

चित्र ८ कम्बोडिया, खमेरुजका कार्यकर्ताका सन्तान (पारिवारिक फोटोग्राफिक अभिलेखबाट) ।

यो फोटो सन् ७०को दशकमा खिचिएको हो । अमेरिका-भियातनाम युद्धले निम्त्याएको क्षेत्रीय भूराजनीतिक कम्पनका कारण मुलुक गृहयुद्धको चपेटामा परेको थियो । एक अमेरिकापरस्त जेनरलले नोरोदोम सिहानुकलाई

अपदस्थ गरेका थिए । सिहानुक सत्ताले निम्त्याएको असमानताबाट असन्तुष्ट खमेरुजले वर्ग आधारित प्रतिरोधबाट जेनरललाई पदच्युत गरेका थिए । खमेरुज सत्तामा आसिन भए लगत्तै सबै किसिमका जीवनशैली एवं वर्गीय भिन्नताहरू हटाउने प्रयास गर्यो र सबै जनतालाई किसानको हैसियतमा राख्यो । खमेरुज सत्तामा हरेक नागरिकले धान खेती गरिस भन्ने अपेक्षा गरिएको थियो । र, व्यक्तिगत तवरमा नागरिकको फोटो खिचिनु निकै दुर्लभ थियो । क्यामरा सामान्यतया नेताका गतिविधि दस्तावेजीकरण गर्न एवं प्रोपागान्डा दस्तावेज बनाउन प्रयोग गरिन्थ्यो । सबै कम्बोडियालीमाथि कालो शर्ट र सुरवाल लगाउनुपर्ने उर्दी जारी गरिएको थियो । यसका पछाडी रंगहरूमा हुने विविधताले वर्गीय असमानता सिर्जना गर्छ भन्ने तर्क गरिएको थियो । खमेरुज कार्यकर्ताले आफ्ना सन्तानका लागि पनि एउटै ड्रेस कोड लागु गरेका थिए । सोक्फे यडद्वारा पुनः खिचिएको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र ९ सन् १९४३मा ग्रीसको कलात्रितामा वेरमाक्ट सेनाको नरसंहारमा बाँचेका योगोस डिमोपोलस कलान्जिसलाई कलात्रिता नरसंहार (होलोकस्ट) नगर संग्रहालयमा भित्तामा प्रदर्शन गरिएका पीडितहरूका तस्बिरमा आफ्ना पिताको पोर्ट्रेट तस्बिर देखाउँदै ।

नरसंहार पीडितका आफन्तले (सामान्यतया महिला र बालबालिका) आफ्ना मारिएका (पुरुष) आफन्तको प्रदर्शनी गर्न तस्बिरको संकलन एवं कोलाज निर्माण गरेका थिए । संग्रहालयले केहि दशकयता यथासम्भव सबै तस्बिर जम्मा गरेको थियो र एक कोठा पीडितका पोर्ट्रेट तस्बिरका लागि छुट्याएको थियो । वार्ताकारले कुनै दिन नरसंहारका ती तस्बिर वा भिडियो पत्ता लगाउन सक्नेछन्, जसले आफन्तलाई नरसंहारका मूर्त अभिलेख एवं छविका सम्बन्धमा स्पष्टता प्रदान गर्नेछ भन्नेमा आशावादी छन् । युरोपियन युनियन (EU) र अन्तरराष्ट्रिय मुद्रा कोषले (IMF) ग्रीसमा सन् २०१०मा गरेको वित्तीय उद्धार सम्झौतापछि सन् १९४३को नरसंहार राष्ट्रिय प्रतिनिधित्वहरूमा पुनः सक्रिय बनेको छ । स्मरण रहोस नरसंहारमा जर्मनीको प्रमुख भूमिका रहेको थियो । थुप्रै स्थानीय वार्ताकारहरूका लागि ग्रीस संकट र यससँग जोडिएको मितव्ययिता सन् १९४०कै अतिक्रमणको सिलसिला हो । यो संग्रहालयमा भ्रमण गर्दा उत्पीडनको तीर्थयात्राको भान हुन्छ किनभने अधिकांश ग्रीक संग्रहालयमा हत्या गरिएका मानिसहरूको तस्बिरमा उत्पीडन निर्विवाद रूपमा कैद भएको देख्छन् र ती तस्बिर भूगोलको समकालीन राजनीतिमा ग्रीसको निर्भरतालाई लिएर विलाप गर्ने एउटा मंच पनि बन्नपुग्छ । संग्रहालयका तस्बिर खिच्ने काम यी संग्रहालय भ्रमणको मुख्य प्रयोजन हो किनभने यी तस्बिर ग्रीसका सामाजिक संजालका पोष्टमा फासिवाद

विरोधी आव्हानदेखि युरोपियन युनियनमाथि सन्देह गर्ने राष्ट्रवादी अनुशिर्षकसहित देख्न पाइन्छन । कन्स्तान्तिनोस कलान्जिसले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र १०. फ्रेमको पसल अझै पनि छ, किलिनोची, श्रीलंका

युद्ध र विस्थापनले व्यक्तिगत छविका अनिश्चितता बढाई दिएको छ । स्टुडियो र तस्बिरको फ्रेमिड गर्ने पसल वर्षौंदेखि बेवारिसे रहेका तस्बिर संकलनकर्ता बनेका छन् । सकारात्मक कोणबाट हेर्ने हो भने बेवारिसे तस्बिरधनी टापुभिन्नै वा बाहिर तितरवितर भएका थिए भन्न सकिन्छ र नकारात्मक परिकल्पना गर्ने हो भने तस्बिरधनी कि मारिए कि बेपत्ता भएका थिए । व्यक्तिगत तस्बिर युद्धमा नष्ट हुँदा वा विस्थापनका क्रममा हराउँदा संयोगले बनेका यी भण्डारहरूले द्वन्द्वबाट प्रभावित सामाजिक इतिहासहरूको सुरक्षा गर्ने छवि-निर्माताहरूको भूमिकालाई उजागर गर्छ । विन्ध्या बुथपितियाले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र ११. ९ मई २०१८, मानागुवा, निकारागुवा

मनागुवामा भएको जुलुसको कार्यक्रम सकिएपछि राष्ट्रिय प्रहरी मुख्यालय अगाडी जम्मा भएका प्रदर्शनकारी राजनीतिक बन्दीका रिहाईको माग गर्दै । बाँयातर्फ एक पुरुषले लगाएको टि-सर्टमा '१९ अप्रिलको विद्यार्थी आन्दोलन' जनाउने संकेत चित्र हो । १९ अप्रिलको विद्यार्थी आन्दोलन ओर्टेगा सत्ताको हिंसात्मक प्रतिक्रियाले जन्माएको संगठन हो । आर्का प्रदर्शनकारीले घाइते तथा मनोमानी ढंगले गिफ्तार भएका पोलिटेक्निक विश्वविद्यालयका एक विद्यार्थीको सुचना विवरण भएको हस्तलिखित पोस्टर प्रदर्शन गरिरहेका छन् । इलिएना एल. सेलेजानले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र १२. राज्य हिंसाको स्मरण गर्दै, जाफना

युद्धपछिको श्रीलंकामा राष्ट्र, राज्य र नागरिकता गिजोलिएको राजनीतिक अवस्थामा यी व्यक्तिगत तस्बिरलाई जवाफदेहिता र क्षतिपूर्तिसँग जोडिएका राजनीतिक प्रतिरोध एवं माग दाबी गर्न काम र दायराभिन्नै परिचालन गरिदै आएका छन् । यी तस्बिरले दृश्यात्मक रूपमा राज्य हिंसाबाट मारिएकाहरूको तथ्यांक प्रस्तुत गरिरहेको छ । तमिल नागरिकमाथी गरिएको राज्य अत्याचारलाई चलचित्रमा झैं 'आतंकवादको अन्त्य' भन्ने अर्थ दिने गरि 'विजय'का

रुपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यी पोर्ट्रेट सक्रिय ढंगले विरोधको दृश्यता बढाउनको लागि प्रयोग गरिएका थिए ।
विन्ध्या बुथपितियाले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

छविहरूको राजनीतिक प्रयोजन

चित्र १३. नाइजेरियाको ओसुन राज्यका आदिवासीले परिचयपत्र बनाउँदाको फाईदा जनाउने विज्ञापन पाटी

योरुबाको मुटु ओसुन राज्यको इले-इफेले अदृश्य रूपमा मोडाकेके र इले-इफे मानिसहरूलाई छुट्याउछ । योरुबा समुदायकै जस्तो जातीय पहिचान माने पनि यी दुवै समुदायले करिब एक सय ५० वर्षभन्दा बढी समय अन्तर-जातीय द्वन्द्व व्यहोरेका छन् । उसो त यो क्षेत्र हाल शान्त छ यद्यपि विज्ञापन पाटीमा यो स्थानविशेषलाई इंगित गरेको विषयवस्तुले तनाव बाँकी नै छ भन्ने देखाउछ । सन् १९९९मा लोकतान्त्रिक व्यवस्थाको पुनरागमनको घोषणा गर्दै जारी भएको नाइजेरियाको हालको संविधानले राष्ट्रिय स्तरमा अधिकार प्रत्यायोजन गरेको छ र संघीय-राज्य स्तरमा आदिवासीपनका आधारमा पनि पितृवंशीय अधिकारहरू प्रत्यायोजन गरेको छ । राहदानी तस्बिर सबै किसिमका परिचय पत्रहरूका लागि नभई नहुने तस्बिर हुन् र यी तस्बिर ग्रामीण अर्थतन्त्र र व्यस्त महानगरका साना स्टुडियोका लागि महत्त्वपूर्ण व्यवसाय बनेका छन् । विज्ञापन पाटीमा लेखिएका विज्ञापनहरूलाई यसरी अनुवाद गर्न सकिन्छ: 'असल नागरिकता परिचयपत्र /हामी असल नागरिक हौं ! / यहाँ छ हाम्रो पत्र / आजै दर्ता गर्नुहोस् / विकास / प्रगति / र, तपाईंको कामलाई अगाडी बढाउनका लागि'। चाखलाग्दो विषय के छ भने यो तस्बिरमा दुई महिलालाई सजावटमा केन्द्रित गरेर प्रस्तुत गरिएको छ, जबकि पुरुषहरू ठिक विपरित राज्यको 'विकास' परियोजनामा इच्छुक अधिनस्थ र सहयोगी छु भनेर संकेत गर्दै ओसुन राज्यको परिचयपत्रहरू समातिरहेका छन् । नलुवेम्बे बिनाइसाले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र १४. सन् १९७०को दशकमा जर्मन पर्यटकले खिचेको स्फाकियन पुरुष जियान्निस जाम्बेटिसको पोर्ट्रेट समात्दै छोरी मारिया ।

स्फाकिया क्रिकको पहाडी क्षेत्र हो । पर्यटकहरूले कम्तिमा १८औं शताब्दीदेखि क्रिकका बासिन्दाहरूको तथाकथित साँस्कृतिक एवं जातीय शुद्धतामा जोड दिदै आएका छन् र तिनका पछाँटे जीवनशैलीलाई मन पराउँदै आएका छन् । यी अवधारणालाई यहाँका बासिन्दाले आफुलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा समाहित गरिसकेका छन् र यो समावेशिता

फोटोग्राफिक प्रक्रियामा देख्न सकिन्छ । पुरुषत्वको परम्परा झल्काउने जस्ता लोकपना खोज्ने फोटोग्राफरले आफुले खिचेका तस्बिर पछि, तस्बिर खिचिएका स्थानीयलाई नै उपहार दिएका थिए । यी उपहारलाई स्थानीयले आफ्नो घरको सजावटमा प्रयोग गरेका छन् । आफैलाई बाहिरियाले सिर्जना गरेको छविमा पाउने प्रक्रियाले विषमता झल्काउछ किनभने स्थानीयहरु ती तस्बिरका निर्माता होइनन् । यद्यपि तस्बिरले आदानप्रदानको सम्भावनालाई पनि नझल्काउने भने होइन । उदाहरण सन् १९६०को दशकमा जर्मनहरुद्वारा गरिएको तस्बिर फिर्ताले तस्बिर खिचिने व्यक्ति र फोटोग्राफर बीचको संवादात्मक निकटतालाई बलियो बनाएको थियो । यो निकटताले स्थानीयहरुलाई पर्यटन र जर्मन राष्ट्र-राज्यका बारेमा औपचारिक रूपमा प्रश्न गर्दा आउने धारणाहरुलाई परिवर्तन गर्ने सम्भावना प्रस्तुत गर्थ्यो । सन् २०१० पछिको 'ग्रीस संकट' अवधिमा जर्मनीसँगको सम्बन्ध पुनः राजनीतिकरण भएको थियो । यस अवधिमा ग्रीस सरकारले युरोपियन युनियन एवं जर्मनीले सुझाएको मितव्ययिता योजना लागू गरेको थियो, तर क्रिटले आफुलाई यो विदेशी प्रभुत्वको विरुद्धमा आदिवासी प्रतिरोधी शक्तिका रूपमा उभ्याएको थियो । फ्रेमको मूल तस्बिर (अज्ञात फोटोग्राफरले खिचेको सन् १९७० आसपास) को फ्रेमसहितको तस्बिर कन्स्तान्तिनोस कलान्जिसले खिचेका हुन्, २०१७ ।

चित्र १५ कलान्जिसलाई स्पाइरोस सिकोउरास सन् १९८० र ९०को दशकमा स्फाकियन पठारको गाउँमा सानो रेस्टुरा सञ्चालन गरेदेखि पर्यटकसँगको अन्तरक्रियालाई चित्रण गर्ने तस्बिर देखाउँदै ।

उनलाई यी तस्बिर खिचेका केहि वर्षपछि फोटोग्राफरले दिएका थिए । धेरैजसो तस्बिरले उनलाई परिचारकको भूमिका निर्वाह गर्दै गरेको देखाउछ उदाहरणका लागि आगन्तुकहरुलाई ओखर दिदै । जमिनसँग जोडिएकाको आतिथ्यतालाई नैतिक रूपमा उत्कृष्ट मान्ने विश्वासका कारण पश्चिमा युरोपेली पर्यटकहरु स्फाकियातर्फ आकर्षित हुन्छन् र यसले स्फाकियन आतिथ्यको आत्म छविलाई संलग्न गराउछ । आफुले खिचेका तस्बिरहरु मार्फत फर्कने पर्यटक आफुलाई स्थानीय सौन्दर्य परिदृश्यमा समाहित गर्छन् र आफ्ना परिचारकलाई तिनै तस्बिर सौगात दिन खोज्छन् । आतिथ्यताको आदर्शीकरणलाई आज पर्यटकले जग्गा खरिद गरेर जटिल बनाईदिएका छन् र यसले आतिथ्यताको शक्ति गतिशीलतालाई परिवर्तन गरेको छ । शक्ति गतिशीलताको परिवर्तनलाई स्थानीय रूपमा ग्रीसको राष्ट्रिय ढुकुटीको 'संकट'का रूपमा ग्रहण गरिएको छ । कन्स्तान्तिनोस कलान्जिसले खिचेको तस्बिर, २०१७

चित्र १६. फेम्सफोटोसद्वारा तस्बिर खिचिएका महिला विद्यार्थी- २००४ ।

स्वतन्त्रताको ५० वर्षपछि यी युवतीहरू नाटकमार्फत महिला अधिकार एवं अर्थपूर्ण राजनीतिक परिवर्तनका लागि गरिएका संघर्षलाई प्रतिबिम्बित गरिरहेका छन् । नाइजेरियामा व्यवसायिक फोटोग्राफरको कामको उच्च मूल्यांकन हुन्छ र स्मार्टफोनको युगमा पनि हरेक उत्सव तथा अनुष्ठानमा फोटोग्राफरको महत्वपूर्ण स्थान रहेको छ । जन्मदिन, ब्याप्टिज्म (इशाई धर्ममा आवद्ध हुन गरिने औपचारिक अनुष्ठान), विवाह, अन्त्येष्टीलगायतका कर्ममा समेत फोटोग्राफरलाई डाकिन्छ । यो समाजमा तस्बिरलाई सम्झना र भविष्यवाणीका रूपमा लिइन्छ । तस्बिरलाई भविष्यका आकांक्षा एवं जीवनका परिणामहरूका संकेतका रूपमा पनि लिइन्छ । यी उत्सव तथा अनुष्ठानमा खिचिने सामुहिक तस्बिरमा युवतीहरू सबैभन्दा राम्रो लुगा लगाउछन् र बेदागी शृंगारपटार गर्छन् । इला ओरंगनका नयाँ पुस्ताका फोटोग्राफरले छविको रूपान्तरणकारी क्षमताको दायरालाई फराकिलो पारिदिएका छन् । फेम्सफोटोसले खिचेको यो तस्बिरमा महिला विद्यार्थीहरूले आफैलाई प्रदर्शनीमा राखेर र फेसनमा सजिएर सामाजिक अपेक्षाहरू माथिका आफ्ना आलोचना र प्रतिरोधलाई व्यक्त गरेका छन् । यी युवतीहरू एकातर्फ पितृसत्ताले जकडिएको समाजको प्रहसन गरिरहेका छन् र बालिका एवं किशोरीहरूलाई पढाई जारी राख्न प्रोत्साहन गर्दछन् भने आर्कोतर्फ मुलुक एवं भावी नागरिक पुनरुत्पादन गर्ने लैंगिक हेरचाहको जिम्मेवारी अर्थात् आमा, भान्से र सफाईकै भूमिका जारी राख्ने अपेक्षा गरिरहेका छन् । तस्बिर © २०१४, फेम्सफोटोस, इला ओरंगन र अबियोकुता, नाइजेरिया ।

चित्र १७. अंकल स्पेसलको ऐना तस्बिर ।

स्टेफेन स्प्रागको चर्चित लेख 'योरुबा फोटोग्राफी: हाउ द योरुबा सी देमसेल्भ्स' (१९७८) मा वरिष्ठ फोटोग्राफरद्वय सिम्पल फोटो र सर स्पेसलका कामलाई समावेश गरिएको थियो । यी दुवै फोटोग्राफर अझै पनि इला ओरंगनको प्राचिन सहर ओसुनमा बस्छन् । यो तस्बिरका सर स्पेसललाई अहिले उनको ज्येष्ठ हैसियत झल्काउन अंकल स्पेसल भनेर बोलाइन्छ । बिनाइसालाई स्पेसलले ऐना भित्र तस्बिरहरू मिलान गर्ने कलालाई कसरी सार्थक बनाए भनेर बताइरहेका छन् । स्पेसलका अनुसार यो प्रविधि उनलाई पहिलो पटक सपनामा आएको थियो । अन्तिम कलाकृतिको अभ्यास, प्रक्रिया, श्रोता र मरणोत्तर जीवनले राजनीतिक काल्पनिकीहरू भित्रका निरन्तरता एवं अवरोधलाई गम्भीर रूपमा प्रतिबिम्बित गर्छ । यो कलाकृतिले साम्प्रदायिक पदानुक्रम र उत्तरऔपनिवेशिक

लोकतन्त्रको पूर्ववर्ती सामाजिक संरचनाहरू दर्शाउछ किनभने कुलीन ग्राहकहरू र शाही वंशका सदस्य कलाकृति सेवाका मुख्य ग्राहक हुन्छन् । व्यवसायिक प्रयोगशालामा 'मिरर पोर्ट्रेटहरू' अर्थात ऐना तस्बिरका उपलब्धता नभएका होइन तर अंकल स्पेसलले आफ्नो अद्वितीय प्रविधि अतुलनीय रहेको दाबी गर्छन् । थुप्रै प्रतिष्ठित मानिस यो कारीगरीबाट बनेका ऐना पोर्ट्रेटहरू बनाउन जारी राख्छन् किनभने यी पोर्ट्रेटले सम्पत्ति, शक्ति एवं विशेषाधिकार झल्काउछ । नलुवेम्बे बिनाइसाले खिचेको तस्बिर, २०१७ ।

चित्र १८. कम्बोडियाका प्रधानमन्त्री हुन सेनसँग एकजना दीक्षित विद्यार्थीको 'फोटोसण्ड' अर्थात कृत्रिम तस्बिर ।

शक्तिशाली व्यक्तिसँग तस्बिर खिच्नुले फाईदा हुने र शक्तिको प्रवाहमा आफ्नो पहुँच सहज हुन्छ भन्ने विश्वासका कारण धेरै कम्बोडियाली माथिको जस्तै तस्बिर चाहन्छन् । कुनै आधिकारिक वा दिक्षान्त समारोह जस्ता कार्यक्रममा अधिकांश विद्यार्थी प्रधानमन्त्रीसँग तस्बिर खिच्नका लागि पर्याप्त भाग्यमानी हुँदैनन् । जबसम्म विद्यार्थी उच्च अंक प्राप्त गर्दैनन् वा विश्वविद्यालयका रेक्टर वा कुलपतिको सिफारिस पाउदैनन् तबसम्म प्रधानमन्त्रीसँग तस्बिर खिच्न पाउँदैनन् । तस्बिरमा देखाइएका यी विपन्न विद्यार्थीले सफ्टवेयर प्रयोग गरेर प्रधानमन्त्री हुन सेनसँग आफ्नो तस्बिर जोड्नका लागि एक फोटोग्राफरलाई रकम भुक्तानी गरेका थिए । आफन्त र साथीहरूका अगाडी आफ्नो शक्तिको पहुँच देखाउन यस्ता तस्बिर घर वा अफिसमा झुन्ड्याइन्छ । सोक्फे यडद्वारा पुनः खिचिएको तस्बिर, २०१८ ।

पुनरावृत्ति र आकस्मिकता

चित्र १९. २४ अप्रिल २०१८, निकारागुवा ।

जसै घटनाको खुलासा हुँदै गयो एउटा भावनात्मक अभिलेखको निर्माण एवं पुनर्निर्माण हुँदै गयो । विशेषतः सन् १९७८-७९को ऐतिहासिक विद्रोहलाई लिएर निकारागुवाका जनताले विगतका द्वन्द्व र घटनाको पुनरावृत्तिका छविका संयोगलाई प्रतिबिम्बित गर्दै र ती घटनाद्वारा आफुलाई व्यक्त गरेका छन् । सडकबाट स्मृति विस्मृत नभएकाले नयाँ दस्तावेजीकृत तस्बिरहरू र सन् १९७८-७९का चर्चित तस्बिरलाई एक ठाउँमा ल्याएर जाँचिएको थियो । प्रस्तुत 'डिजिटल मोन्टाज' एक उदाहरण हो । यो डिजिटल मोन्टेजमा निकारागुवा विरोध प्रदर्शन झल्काउने सामाजिक संजालको एक टाइमलाइनमा सन् १८५६मा अमेरिकी आक्रमणकारी विलियम वाकरको आक्रमणका विरुद्ध लडेका

राष्ट्र नायक एन्ड्रेस क्यास्ट्रोको तस्बिर (श्रोत लुइस भर्गरा अहुमाडा द्वारा सन् १९६४मा बनाएको पेन्टिङ्ग), ऐतिहासिक स्यान्डीनिस्टा विद्रोहका बेला सन् १९७९मा एस्टेली सहरमा सुसान मेसेलास खिचेको चर्चित मोलोटोभ म्यानको तस्बिर र राजधानी मानागुवामा सन् २०१८ अप्रिलको विरोध प्रदर्शन जनाउने समकालीन तस्बिरलाई एक ठाउँमा संयोजन गरिएको थियो ।

चित्र २०. ९ मई २०१८ मानागुवा, निकारागुवा ।

सन् २०१८ को विशालमध्येको एक विरोध प्रदर्शनमा मानिस प्रसिद्ध मुक्काबाज एवं मानागुवाका पूर्व मेयर र ओर्टेगा शासनका मुखर विरोधी एलेक्सिस अर्गुएलोको प्रतिमाका वरिपरि भेला भएका थिए । उनको मृत्युका कारण अझै पनि अस्पष्ट रहेको छ र हालका वर्षमा अर्गुएलो ओर्टेगा शासनको दण्डहीनताको प्रतीक बनेका छन् । त्यस दिन घन्टौंसम्म प्रदर्शनकारी अर्गुएलोको प्रतिमामा चढेर झण्डा फहराइरहेका थिए र सरकारी दमनका पीडितका तस्बिर एवं प्रतीक पनि प्रदर्शन गरिरहेका थिए । इलिएना एल. सेलेजानले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र २१. नेपालको दक्षिणकालीका फोटो स्टुडियोहरूले प्रयोग गर्ने एक फोटोसप खाकामा रहेका अवयव ।

काठमाडौं उपत्यकाको दक्षिणमा रहेको यो लोकप्रिय देवीको मन्दिरले तीर्थयात्रीलाई आकर्षित गर्ने गर्छ, जहाँ धेरैले मन्दिरमा दर्शन गरेको छु भनेर देखाउने उद्धेश्यले फोटोसप खाकामा तस्बिर बनाएर आफ्नो भ्रमणलाई स्मरणीय बनाउछन् । दक्षिणकालीमा रहेका २० अस्थायी स्टुडियोले एउटै फोटोसप खाका प्रयोग गर्छन् । यो खाकाका मुख्य अवयव केबलकारका लागि प्रशिद्ध आर्को तीर्थस्थल मनकामनाबाट लिईएका छन् । दक्षिणकाली मन्दिरदेखि स्टुडियोमा अत्यधिक सम्झौताबाट निर्मित फोटोसप व्योममा हुने स्थानान्तरणले निम्त्याएको फोटोग्राफिक आकस्मिकताको न्यूनीकरणले नेपालीको व्यापारिक चतुरता दर्शाएको छ । तर यसले साम्प्रदायिक अख्तियारीमाथि पनि खतरा तेर्स्याएको भन्ने देखाउछ ।

मौरिस ब्लचले प्रतिपादन गरेको 'दैनन्दिनको बोली' र 'औपचारिक बोली'का बिचको परस्पर विरोधले दक्षिणकालीमा भएका अभ्यासलाई उजागर गर्छ । 'दैनन्दिनको बोली'लाई शब्दावली, शैलीगत नियमहरूको अनुपस्थिति र प्रस्तुतीकरण सम्बन्धीका असंख्य छनौटले प्रतिनिधित्व गर्छ भने 'औपचारिक बोली'ले बहिष्करण, सीमितता र स्थिरताको प्रतिनिधित्व गर्छ । दक्षिणकालीको फोटोसप खाकाले डिजिटल माध्यमको कमजोर लड्ग (अमूर्त भाषिक

नियम) को प्रतिनिधित्व गर्छ, जसले फोटोग्राफीको अत्यधिक आकस्मिकतालाई बेन्यामिनले भन्ने गरेको मूल अवस्थामा प्रतिस्थापित गर्छ । क्रिस्टोफर पिन्नेद्वारा पुनः खिचिएको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र २२.

तेजस दशमी ग्वाला-पशुपालकका देवता तेजाजीमा समर्पित भएर मनाइने एक उत्सव हो, जहाँ यी देवता नाग महाराजको मित्र बनेर सर्पको टोकाईबाट सुरक्षा दिने काम गर्छन । सन् १९७७ ताका मध्य भारतमा कृष्ण भगवानसँग सम्बन्धित मटकी फोड उत्सव मनाइन्थ्यो, जहाँ अग्लो स्थानमा डोरीमा झुन्ड्याएको घडा फुटाउन मानिस टावरजस्तो संरचना बनाउथे । गाँउको एल्बममा सुरक्षित रूपमा दस्तावेजिकृत गरिएका तस्बिरमा सहभागी गाउँको परिक्रमा गरेर मन्दिरका वरिपरि भेला भएका छन् ।

तस्बिर खोतल्दै जाँदा घडा फोडको तस्बिर आँउछ जहाँ एक मानवाकृत टावर रहेको छ । तीन तहमा रहेको यो टावर सम्भवतः ३० देखि ४० जनाले बनाएको देखिन्छ । यो जीवित पिरामिडको संरचनाले आकार लिन संघर्ष गर्दै गर्दा सहभागीहरूले रहस्यमय शक्तिको उपस्थितिको महसुस गरेका थिए । अल्बमको शेष तस्बिरमा मटका फोडन बनेको टावर संरचनाको ठिक दायाँतर्फ हावामा उड्न खोजिरहेको टाटेपाटे प्रज्वलनशील सर्प जस्तो आकृति थियो । तस्बिरमा रहेका मटका फोड उत्सवका सहभागी र अन्य उत्साहित सहभागीहरूले आफुले नाग महाराजलाई देखेको बताएका थिए । साक्षी सहभागीहरूका अनुसार उत्सवको उत्साहलाई नागको रहस्यमय उपस्थिति थप ओजस्वी बनाएको थियो । नगर वरिपरीका व्यवसायिक फोटोग्राफर ग्रामीण फोटोग्राफीको स्वत्वमीमांसा अर्थमाथि अत्यधिक सन्देह गर्छन ।

ग्रामीण फोटोग्राफीको स्वत्वमीमांसा अनुसार तस्बिर खिचिने प्रक्रियामा मृतात्मा देखिन्छ । वास्तवमा १२० मिडियम फर्म्याट तस्बिर धुलाउने क्रममा नेगेटिभ रिल कोरिदा तस्बिरमा भ्रममा पार्ने आकृति देखिनपुग्छ। विशेषतः गहिरो गरि कोरिएका नेगेटिभ उच्च तापमानमा 'पगलन' थाल्छ र त्यसकारण अन्तिममा छापिने तस्बिरमा प्रज्वलनशील आकृति बन्छ । सन् १९७७मा कृष्णा स्टुडियो नागडाले खिचेको तस्बिर र यो तस्बिरलाई सन् २०१९मा क्रिस्टोफर पिन्नेद्वारा पुनः खिचिएको फोटो ।

अन्यत्र, र यसबीचमा

चित्र २३. जाफनाको एक स्टुडियोमा पेन्टिङ गरिएको पृष्ठभूमि ।

लाटे बरुकी र प्रभाववाद भन्न मिल्ने युरोपेली कला इतिहासका शैलीमा जाफनाका यो चित्रमय स्टुडियोको पृष्ठभूमिले भूमध्यसागरको अपरिचित तटीय सहर वा कुलीन अंग्रेजका महलको भित्री दृश्य सम्झाउछ । यो स्टुडियोमा स्थानीय मानव निर्मित वा प्राकृतिक दृश्य वा दक्षिण एसियाका अन्यत्र स्टुडियोहरूमा देखिने आधुनिक काल्पनिकी झल्काउने छवि प्रतिबिम्बित हुँदा नरु स्टुडियोको मालिक आफै नबस्ने र ठेगाना नभएको अन्यत्रको काल्पनिक दृश्य देख्न सकिन्छ । परम्परागत स्टुडियोका तुलनामा स्टुडियो बाहिरका असाधारण एवं मनमोहक दृष्यमा तस्बिर बढी खिचिन्छ । तर जाफनाका बासिन्दा यो स्टुडियोको पृष्ठभूमिमा फोटो खिचाउन रुचि गर्छन् । उनीहरूको यो रुचिमा स्टुडियोका फोटोग्राफरका 'काइ रासी' अर्थात 'भाग्यमानी हात'ले पनि थप उत्साह थपेको छ । विन्ध्या बुथपितियाले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र २४. सन् १९३० ताकाको चिनिया आप्रवासीको परिवारको रंगिन बनाईएको तस्बिर ।

यो तस्बिर फ्रान्सेली उपनिवेशकालमा राजधानी नाम्पेन्हको एक फोटो स्टुडियोमा खिचिएको हो । तस्बिरमा कैद गरिएका परिवारका सदस्यका मृत्यु भएको वर्षौंपछि परिवारका आफन्तलाई तस्बिर दिनका लागि तस्बिरलाई श्याम-स्वेतबाट 'स्तरान्ति' गरेर पुनःमुद्रण गरिएको थियो । रोलाण्ड बार्थेसको पुस्तक क्यामरा लुसिडा सम्झाउने गरि यो तस्बिरले लामो 'पूर्ववर्ती भविष्य'लाई पुष्टि गर्छ (१९८१:९६) र फोटोग्राफीको अस्पष्ट अस्थायीपनलाई मूर्त रूप दिन्छ । यो तस्बिर शान्तिदेखि विश्व युद्ध, विश्व युद्धदेखि नरसंहारकारी सत्ता र पुनःशान्तिकालसम्मको प्रलयकारी एवं राजनीतिक विपत्तिका बीचमा जोगिन सफल भएको थियो । यो तस्बिर पुर्खाहरूले जोगाएर राखेको बहुमूल्य सम्पत्ति हो र यो तस्बिर फोटोग्राफी सबै कम्बोडियाली विशेषतः ग्रामीण इलाकाका जनताको पहुँचमा थिएन भन्ने यथार्थको द्योतक पनि हो । सोक्फे यडद्वारा पुनः खिचिएको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र २५. एवाईआर डिजिटल स्टुडियोमा प्रदर्शित दुई पशतो चलचित्र स्टारका छवि झल्काउने तस्बिर, पेसावर, पाकिस्तान ।

तस्बिरका दुई पुरुषहरू जहाँगीर खान र अबराज खान प्रख्यात अभिनेता हुन् जसले पख्तुनहरूले भन्ने गरेको 'पुरुषका गहना' अर्थात बन्दुक बोकेका छन् । बाँकी दुई महिलाको पहिचान खुलेको छैन । एवाईआर डिजिटल

सिनेमा रोडमा अवस्थित छ जहाँ आफ्ना हिरोका नजिक पुर्याउने मोन्टेजका निम्ति चलचित्र प्रेमीहरु आउने गर्छन । दानियल शाहद्वारा पुनः खिचिएको तस्बिर, २०२१ ।

चित्र २६. खाडी मुलुकमा भविष्य छ भन्ने देखाउनका निम्ति सम्भावित आप्रवासीका व्याख्यानसहितको तस्बिरका मोन्टेज, विरगंज, नेपाल ।

फोटोग्राफीलाई प्रायः गतिशिलताको कल्पना गर्न वा अभिलेखीकरण गर्न प्रयोग गरिन्छ । ऐतिहासिक रूपमा यो स्टुडियोमा मूलतः साइकल ल्याइन्थ्यो पछि स्टुडियोहरुले मोटरसाइकललाई सजावटका रूपमा प्रयोग गर्न थाले । र, हुँदाहुँदा हजारौंजहाज तथा गाडीहरुमा गरिने यात्रा पनि स्टुडियोको सजावट बन्न पुग्यो । यो सजावट प्रायः अन्तर्राष्ट्रिय आप्रवासनको इच्छा वा आवश्यकतासँग जोडिएको हुन्थ्यो । यस्ता तस्बिरले फोटोग्राफी र विन्यासक्रमात्मक व्योमसँग संवाद गर्छ, जसले अब के हुने भन्ने प्रश्नलाई मूर्तरूप दिन्छ । क्रिस्टोफर पिन्नेद्वारा पुनः खिचिएको तस्बिर, २०१९ ।

चित्र २७.

उत्तरी बंगलादेशको जाफ्लोडमा गरिएका भ्रमण मध्येका एक भ्रमणको तस्बिरहरु देखाउने १८ वर्षीय बंगलादेशी विद्यार्थीको इन्स्टाग्राम प्रोफाइल । बंगलादेश र भारतीय राज्य मेघालय छुट्टयाउने पियाइन नदी युवा बंगलादेशीको चर्चित पर्यटकीय गन्तव्य हो । यहाँ आउने अधिकांश युवाहरु बगिरहेकै नौकामा तस्बिर मुद्रण गर्ने फोटोग्राफरबाट सेवा लिन्छन । नदीबीचको चट्टानमा बसेर पर्यटक मेघालय तर्फका भारतीय पर्यटकसँग व्हाट्सएप नम्बर आदान-प्रदान गर्छन । फोटोग्राफी अन्तर्राष्ट्रिय सीमा पार गर्ने र 'अन्यत्र' उम्किनै गम्भीर कल्पनामा अलमलिएको छ । इन्स्टाग्रामका विद्यार्थी अन्ततः साउदी अरब पुगे जहाँ उनलाई म्याकडोनल्डको एक रेस्टुरामा रोजगारी दिने वाचा गरिएको छ । क्रिस्टोफर पिन्नेले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

भविष्यलाई अन्धकारमय बनाउने पर्दा हटाइदैं

चित्र २८. मानागुवा, निकारागुवा ।

हफ्तौदेखि टिभी च्यानललाई निगरानी गरिएका बेला नागरिकले आफुलाई संगठित बनाउन र दंगा प्रहरी एवं सरकार समर्थकसँग सामना गर्न सामाजिक संजालको व्यपाक प्रयोग गरेका थिए । संघर्ष जनाउने तस्बिर र जोडिएर आउने घनिष्टताले निर्देशित वृत्तान्त एवं कथा सामाजिक संजालको भित्तामा देखिनु सामान्य भैसकेको थियो । क्याथोलिक चर्चले विद्यार्थी र प्रदर्शनकारीका समर्थन र सरकारको हिंसात्मक प्रतिक्रियाको निन्दा गर्न जुलुसको आह्वान गरेको थियो । तस्बिरमा २९ अप्रिलका दिनमा मानागुवाको क्याटेड्रल मेट्रोपोलिटानाका (नगरको मुख्य गिर्जाघर) अग्ला पर्खालहरूमा युवा पुरुषहरू बसिरहेका छन् ।

यी मध्ये एक जनाले स्मार्टफोन समातिरहेका छन् । आन्दोलनका क्रममा मोबाइल फोन सडकमा यत्रतत्र देखिन्थे । नागरिकले विरोध प्रदर्शनमा आफ्नो सहभागिता र असाधारण रूपमा स्वीकृत घटनालाई हरेक दिन दस्तावेजीकृत गरेका थिए । अवलोकन गरे अनुसार थुप्रै अवसरमा मानिसले आन्दोलनरत प्रदर्शनकारी भीडका अगाडी पोर्ट्रेट र सेल्फी खिचेका थिए । उनीहरूले सडकका भित्तामा कोरिएका ग्राफिटी, स्टेन्सिल र ट्यागहरूलाई पृष्ठभूमि बनाएर पनि तस्बिर खिचेका थिए । यी तस्बिरले फोन क्यामरालाई न्यायको माग गर्ने संयन्त्रका रूपमा प्रयोग गरिएको छ भनेर देखाउछ । यसबाहेक फोन क्यामराको प्रयोगलाई आफ्ना नजिक 'बनाइदैं गरिएका' इतिहासको दस्तावेजीकरण गर्न एवं साक्षी बस्ने उपकरणका रूपमा पनि प्रयोग भईरहेको छ भन्ने देखाउछ । इलिएना एल. सेलेजानले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र २९. खमेरुज शासनकालपछि कम्बोडियाको कम्पोङ थोम प्रान्तको स्टोङ जिल्लामा सन् १९८९ मा भएको पारिवारिक पुनर्मिलन ।

खमेरुज शासनकालमा भोकमरी, बलात् श्रम, रोग र मृत्युदण्डका कारण करिब २० लाख मानिस मारिएका थिए । परिवारका सदस्यका बीचमा विश्वासको कमी थियो । खमेरुजले खाना चोर्ने जस्ता नियम विपरितका कामको पोल लगाउन बालबालिकालाई जासुसी गर्न लगाएको थिए । र, उचित छानबिन नगरिकनै आरोपितहरूलाई मृत्युदण्ड दिइन्थ्यो । परिवारका सदस्यलाई देशका विभिन्न भागमा मजदुरी गर्न खटाइएको थियो ।

सन् १९७९मा भियातनामी सेनाले खमेरुजलाई पराजित नगरेसम्म छुट्टिएका परिवारका सदस्य आफ्नो जीविकोपार्जन र अवस्थाका बारेमा एक अर्कासँग संचार-सम्पर्क गर्न असमर्थ थिए । यो तस्बिरले सन् १९७०देखि सन् १९८८ सम्म छुट्टिएर बसेका दुई भाईको पारिवारिक पुनर्मिलन देखाउछ । दुवै भाईलाई एकअर्कासँग भेट

नहुन्जेलसम्मको समय अवधीभर ज्युदै थिए भन्ने समेत थाह थिएन । यो तस्बिर उनीहरूको भेट भए लगत्तै खिचिएको थियो, जहाँ परिवारका सदस्यहरू एकअर्कालाई भेट्नका लागि थाइल्यान्ड-कम्बोडिया सीमादेखि कम्पोड थोम प्रान्तको स्टोड जिल्लासम्म पुग्थे । यो यात्राका लागि उनीहरूले पाँच दिनको समय खर्चिनु पर्थ्यो ।

तस्बिरको पृष्ठभूमिको रंग र बच्चाहरूले लगाएको लुगाले नयाँ ढंगले एकीकरण, पुनर्मिलन र उत्सवको चित्रण गःछ । खमेरुज कालको श्याम-श्वेत पोशाक विपरित यस तस्बिरका रंगीन पोशाकलाई नरसंहारपछिको 'पुनः सभ्यता' को रूपमा अर्थ्याउन सकिन्छ । खमेरुज कालमा तस्बिरमा देखाइएका झैँ बाँच्न सफल भएकाले आफुलाई अध्यारो अर्थात खमेरुजले थोपरेको दुख एवं आतंकबाट मुक्त पार्न सफल भएका छन् । सोक्फे यडद्वारा पुनः खिचिएको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र ३०. सन् २०१८ मा जाफनाको एक आप्रवास परामर्श संस्थाले अमेरिकी ग्रीन कार्ड पाउनेहरूको भिसा तस्बिरको प्रदर्शन गरेको छ ।

युद्धको कारण क्षीण भएको नागरिकताको प्रतिक्रियास्वरूप फोटोग्राफीका नयाँ उपाय अवलम्बन गरिएका छन् । फोटोग्राफरहरू आफ्ना ग्राहकका अपेक्षित भविष्यका सहजकर्ता बनेका छन् । केही स्टुडियोका फोटोग्राफर उनीहरूको 'काइ रासी' अर्थात 'भाग्यमानी हात'का कारण फोटो खिचन डाक्ने गरिएका छन् । यी फोटोग्राफरले विवाह-प्रस्ताव पोर्ट्रेट, राहदानी एवं भिसा फोटोहरू वा पश्चिमा मुलुकमा जाने इच्छालाई सम्बोधन गर्ने गरि कलात्मक संयोजन गरेका विवाहका तस्बिर एवं एल्बमका माध्यमबाट नयाँ किसिमको महत्वाकांक्षी नागरिकताका लागि मध्यस्थता गर्ने काम गरिरहेका छन् । फोटोग्राफर र तस्बिरले आंशिक रूपमा मध्यस्थ गराएको इच्छयाएका भविष्यले नागरिकतामा युद्धको दीर्घकालीन प्रभावहरू एवं तमिल समुदायको अन्तरदेशीय विस्थापन र गतिशीलताका सम्भावना तर्फ प्रतिबिम्बित गःछ । विन्ध्या बुथपितियाले खिचेको तस्बिर, २०१८ ।

चित्र ३१. 'हलचल'

स्मार्टफोन, डिजिटल प्रविधि र सामाजिक संजालले युवा नाइजेरियालीहरूमा उद्यमशीलताको विष्फोटन नै गराएको छ । करिब २० करोड जनसंख्या भएको मुलुक र त्यसमा बढ्दो युवा जनसंख्याका लागि सीमित अवसरका कारण धेरैले 'वेटहुड' अर्थात 'रोजागारीको प्रतीक्षा'को अनुभव गरेका छन् । यी मानिसले गरिबी, अल्परोजगारी, द्वन्द्व र

असुरक्षाबाट पार पाउन सकेका छैनन् । सामाजिक सञ्जालका डिजिटल मंचहरू सीमित स्रोतहरूका बाबजुद सपनाहरूलाई वास्तविकतामा परिणत गर्न सक्ने बिन्दु हुन् । 'मेरो फोन मेरो पसल' अब सामान्य हुन् थालेको छ जहाँ दर्जी, सिकर्मी, चर्मकार र अन्यले आफ्ना सामान-उत्पादनको विज्ञापन गर्न पाएका छन् ।

फेसबुक, व्हाट्सएप र इन्स्टाग्राम कलाकारहरूका लागि जति लोकप्रिय छन् त्यति नै समुदायिक अभियन्ताका लागि लोकप्रिय छन् । यस तस्बिरमा अफ्रिकन पप कलाकार, फोटोग्राफर र ग्राफिक्स डिजाइनर एचबोर्ड आफ्नो कामलाई अन्तर्राष्ट्रिय दृश्यात्मक संगीतसँग जोड्न चाहन्छन् । एचबोर्डले फोटोग्राफी, सेल्फी, भिडियो जस्ता अन्तरसम्बद्ध दृश्यात्मक माध्यमहरू, मुल्य एवं सफलताका स्थानीय सौन्दर्यता, गहना, चमकधमकताको प्रयोग गरेका छन् । उनको कामको संक्षिप्त नाम 'ओमो जी' हो जहाँ योरुबा भाषामा 'ओमो'को अर्थ सन्तान हुन्छ भने 'जी'ले स्थानिय हिप-हप संस्कृतिको 'गड' अर्थात भगवानको अर्थ जनाउँछ ।

'ओमो जी' अर्थात 'भगवानको सन्तान'ले आफुलाई 'डिजिटलवृत्त'मा अगाडी सारेका छन् जहाँ कलाकार आफ्नो प्रतिभाका साथसाथै छविका माध्यमबाट पनि दर्शक-श्रोतालाई मन्त्रमुग्ध पार्न चाहन्छन् । उच्च शक्तिको आकांक्षा नाइजेरियाको महत्वाकांक्षी फोटोग्राफी एवं राजनीतिक काल्पनिकीको मूल ध्येय हो । तस्बिर © वुरौला ओलानरेवाजु एचबोर्ड, नाइजेरिया, २०२० ।

चित्र ३२. 'लिकियात बागमा आउनुस , आउनुस' : अटो-रिक्सा पछाडी प्रदर्शनमा राखिएको एक मुद्रित फोटोग्राफिक मोन्टाज, रावलपिंडी, पाकिस्तान ।

मृत्युको ४०औं दिनमा गरिने अनुष्ठान, जसलाई चेलम भनिन्छ, त्यस अवसरमा मुमताज हुसैन कादरीको छवि र पाठ मिश्रित विज्ञापन । चेलमको आयोजना २७ मार्च २०१६मा बेनजिर भुट्टोको हत्या भएको ठाउँ रावलपिंडीको लिकियात बागमा हुनेछ । तस्बिरको माथि दायाँपट्टि देखाइएको शव मुमताज हुसैन कादरीको हो, उनले पन्जाबका गभर्नर सलमान तासीरको हत्या गरेका थिए । कादरीलाई फेब्रुअरी २०१६मा मृत्युदण्ड दिइएको थियो । तासीरले 'इश्वरनिन्दा'को आरोप लागेकी असिया बिबीको प्रतिरक्षामा बोलेका थिए । तासीरको हत्यासँगै कादरीलाई केहि पुरातनपन्थी सुन्नीले गाजी र सहिद घोषणा गरेका थिए । पोस्टर विगतसँग जोडिए तापनि पोस्टरले भविष्यको घटनाको घोषणा गर्छ अर्थात फोटोग्राफिक रूपमा मानिसको विशाल संख्याको कल्पना गर्छ । यस्ता तस्बिरले कादरीको चेलममा सहभागी हुन् २५ हजार मानिसहरूलाई एक ठाउँमा ल्याउन सघाएको थियो । क्रिस्टोफर पिन्नेले खिचेको तस्बिर, २०१६ ।

चित्र ३३. 'किनभने बाउका छोरा छैनन्'

फोटोग्राफरले छनौट गरेको हास्यपूर्ण अनुशिर्षकसहितको यो फोटो सन् २०१८ मा कलान्जिस पहलकर्ता भएको प्रदर्शनी 'द स्फाकियन स्क्रिन'मा प्रदर्शनीमा राखिएको थियो । यो तस्बिरले स्फाकिया, क्रिटको पहाडलाई बुझ्ने नयाँ दृष्टिकोण सुझाएको छ । तस्बिरले स्फाकियनहरूको सामाजिक संजालमा उदाईरहेको काल्पनिक चित्रको त्यस्तो विधालाई प्रतिनिधित्व गर्छ, जहाँ युवतीहरूले पहाडमा खिचाएको तस्बिर अर्थात तस्बिरमा खिचिने व्यक्ति पुरुष नभएको स्थानीय तथाकथित विरोधाभासलाई इंगित गर्छ ।

उच्च स्थानमा रहेको स्फाकिया एक गाईवस्तु चरण एवं पर्यटकीय क्षेत्र हो, जसले शुद्धता, जंगली पिछडापन एवं पुरुषत्व योद्धापनको मिथकीय व्योमको प्रतिनिधित्व गर्छ । स्फाकियाको प्रतिनिधित्व शताब्दीयौंदेखि शहरी क्षेत्रका बाहिरीयाले गर्दै आएका छन् । थुप्रै घरपरिवारले वनस्पतिशास्त्री, लोककथाकार र पछि पर्यटकले खिचेका पुर्खाको तस्बिर देखाउँछन् । सन् २०१० देखि स्थानीयमाझ डिजिटल फोटोको विस्फोटन भएको छ । यसले एक अद्भुत क्षणको प्रतिनिधित्व गर्छ, जहाँ बासिन्दा अब आफ्नो र आफ्नो क्षेत्रको प्रतिनिधित्वका लागि बाहिरीयाहरूमा मात्रै निर्भर छैनन् ।

धेरै डिजिटल तस्बिरमा महिलाले सार्वजनिक रूपमा यस क्षेत्रमा प्रभुत्व जमाएका पुरुष केन्द्रित फोटोग्राफीमा टिप्पणी गरेका छन् र गाउँले जीवनका वैकल्पिक अवधारणा प्रस्तुत गरेका छन् । आर्कोतिर डिजिटल फोटोग्राफीलाई समान रूपमा अँगाल्नुको सट्टा धेरै स्फाकियन वार्ताकारले सामाजिक-संजालका दृश्यात्मक अभ्यासमाथि प्रश्न गरेका छन् । र उनीहरूले प्रायः पुरुष पुर्खाहरूलाई देखाउने ऐतिहासिक एनालग तस्बिरहरूलाई प्राथमिकता दिन्छन् । इओसीफिना लेफाकीले खिचेको तस्बिर, २०१७ ।

निष्कर्ष

छविहरूको समिश्रणको यो मोन्टाजले क्यामरा मूलतः राज्यबाट उपनिवेशित नभएको देखाउछ । फुकोडियन वा ट्यागको दृष्टिकोणले फोटोग्राफीको सिद्धान्तमा दाबी गरिएझै धेरै महत्व राखे पनि वास्तविक अभ्यासमा हुने फोटोग्राफीको विविधतालाई यो दृष्टिकोणबाट व्याख्या गर्न असफल देखिएको छ । यद्यपि एक मानकीय मानवशास्त्रीय अध्ययनले अनन्त विविधताको सम्भावना देखाउछ र यो संकलनमा दोहोरिने अलंकार एवं वास्तुकलाले फोटोग्राफीको

अस्पष्ट उपस्थितिलाई पुष्टि गर्छ । भिन्नताले अनिवार्य रूपमा अभ्यासलाई खण्डन गर्दैन । यद्यपि भिन्नताले जटिल एवं अवरोध निम्त्याउने 'लचिलोपन' प्रकट गर्न सक्छ ।

तसर्थ विविध क्षेत्रका अभ्यासमा हामी प्रतिध्वनि तथा समानता देख्न सक्छौं । अर्थात् हामी फोटोग्राफिक घटनाको आकस्मिकतासँग जोडिएर आउने पुनरावर्ती चासो, क्यामराका माध्यमबाट अतितको सम्झना भन्दा भविष्यको कल्पना र प्रस्तुति एवं यथार्थको समिश्रण देख्न सक्छौं । संक्षेपमा भन्ने हो भने परस्पर भिन्नताको संयोजनले फोटोग्राफीले मानव जीवनमा ल्याउने 'अस्तव्यस्तता' को (Barthes 1981:12) प्रमाण दिन्छ ।

संदर्भसामाग्री

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 Anthropology*. 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.

परिचय :

दिनेश पन्त :

भारतको दिल्ली स्थित साउथ एशियन विश्वविद्यालयबाट समाजशास्त्रमा स्नातकोत्तर गरेका पन्त हाल काठमाडौँबाट नेपालीमा प्रकाशित हुने नयाँ पत्रिका दैनिकमा विचारपृष्ठ पृष्ठको सम्पादन एवं अनुवाद गर्छन् । उनी मानवशास्त्रीय अध्ययन तथा एथ्नोग्राफीमा विशेष रुची राख्छन् ।

नरेश ज्ञवाली : डेढ दशक भन्दा लामो समय पत्रकारितामा बिताई सकेका ज्ञवाली हाल युनान विश्वविद्यालय, चीनमा अन्तर्राष्ट्रिय सम्बन्धमा अध्ययन गरिरहेका छन् । अरुन्धती रोय लिखित पुस्तक 'द डक्टर एण्ड द सेन्ट : द अम्बेडकर-गान्धी डिभेड : कास्ट, रेस एण्ड एन्नाहिलाइसिस अफ कास्ट'को नेपाली अनुवाद गरेका छन् भने भारतको दिल्लीबाट प्रकाशित हुने समकालीन तीसरी दुनिया म्यागजिनको 'प्रगतिवादी नेपाली साहित्य विशेषांक- २०२१' को सम्पादन गरेका छन् ।