

புகைப்படக்கலைக் குடிமக்கள் (Citizens of photography)

புகைப்படம்சார் ஆய்வுக் குழு (PhotoDemos Collective), லண்டன் பல்கலைக்கழகக் கல்லூரி,

‘புகைப்படப்பிடிப்பாளராக ; புகைப்படங்களைப் பார்வையிடுபவராக; புகைப்படங்களுக்கு கருத்து அல்லது விளக்கம் கூறுபவராக ; ஏனையவர்களுக்கு அவற்றை காட்சிப்படுத்துபவராக அல்லது தன்னைத்தானே புகைப்படம் எடுப்பவராக புகைப்படக் கலையில் ஏதேனும் ஈடுபாட்டினைக் கொண்டிருப்பவர் புகைப்படக்கலைக் குடும்பத்தின் அங்கத்தவர் ஆவார்.’ (அஸௌலேய் 2012:69)

‘உங்களுடைய புகைப்பட சட்டகங்கள் (frames) மட்டுமே கொள்ளையடிக்கப்பட்ட ஓர் திருட்டுச் சம்பவத்தினால் ஏற்படுத்தப்பட்ட பாதிப்பினை கற்பனை செய்துபாருங்கள்....’ (டெறிடா 2017:18)

‘நாட்டுப்புறப்’ புகைப்படக்கலையானது அரசியல் எதிர்காலங்களை மெருகூட்டி ஓர் கட்டமைப்புக்குள் எவ்வாறு வகைப்படுத்துகின்றது என்பது தொடர்பில் ஆராய்ந்த ஓர் கூட்டு முயற்சித் திட்டத்தினால் கிடைக்கப்பெற்ற விடயங்களை இந்தப் புகைப்படம்சார் கட்டுரை அறிமுகம்செய்கின்றது. ‘புகைப்படக் கலைக் குடிமக்கள் : புகைப்படக் கருவியும் அரசியல் கற்பனையும்’ என்ற இந்தத் திட்டமானது அன்றாட நிகழ்வுப் படங்கள் மூலமான ‘பிரதிநிதித்துவத்திற்கும்’ மற்றும் அரசியல் மூலமான ‘பிரதிநிதித்துவத்திற்கும்’ இடையிலான தொடர்பினை அனுபவ ரீதியில் ஆராயும் ஓர் மானிடவியல் ஆய்வு ஆகும். இந்தப் புகைப்படம்சார் ஆய்வுக் குழு ஆறு ஆய்வாளர்களை உள்ளடக்குகின்றது. ஆய்வாளர்களின் பெயர்களும் அவர்கள் ஆய்வுமேற்கொண்ட நாடுகளும் : நலுவெம்பே பினைசா (Naluwembe Binaisa) (நைஜீரியா), விந்தியா புத்பிற்றிய (Vindhya Buthpitiya) (இலங்கை), கொன்ஸ்தான்ரினோஸ் கலன்ஸிஸ் (Konstantinos Kalantzis) (கிரீஸ்), கிறிஸ்தோபர் பின்னி (Christopher Pinney) (பங்களாதேஸ், இந்தியா, நேபாளம்), இலீனா L. ஸலீஜன் (Ileana L. Selejan) (நிக்கரகுவா) மற்றும் சொக்பீ யுங் (Sokphea Young) (கம்போடியா). இந்தத் திட்டம் லண்டன் பல்கலைக்கழகக் கல்லூரியின் (UCL) மானிடவியல் துறைத் திணைக்களத்தில் ஐரோப்பிய ஆராய்சிக் கவுன்சிலின் 695283 இலக்கமுடைய உயர்தர மானியத்தின் நிதி உதவியுடன் மேற்கொள்ளப்பட்டது.

இந்த ஆய்வுக்குத் தகவல் வழங்கியதும் (பூகோள, கலாச்சார மற்றும் கோட்பாடு உள்ளிட்ட) நாம் புகைப்படம்சார் நடைமுறையினை நிலைநாட்ட முயற்சிக்கும் பரந்துபட்ட விடயப்பரப்புக்களை விவரிக்கின்றதுமான சில கருத்தியல்களை ஓர் சுருக்கத் தொகுப்புரை அறிமுகம் செய்கின்றது. அதனைத் தொடர்ந்து ஆறு கருப்பொருட்களைக் கொண்ட பிரிவுகள் உள்ளன. அவை காட்சிப்படுத்தல், கொடுமை மற்றும் எதிர்காலம் உள்ளிட்ட வேறு பல விடயங்கள் தொடர்பான ஒப்பீட்டுப் பார்வைகளை வழங்குகின்ற நீண்ட சூழ்நிலைசார் தலைப்புக்களுடன் படங்களைக் காட்சிப்படுத்துகின்றன. நாம் இங்கு மீள்பிரசுரம் செய்யும் புகைப்படங்கள் சிலவேளை வெளிப்படையாகப் பதிப்புரிமைகொண்டதாக இருக்கின்றதுடன் அவை குறித்த சமூக நடைமுறைகளுக்குட்பட்ட காட்சிகளைத் தெளிவாக ஆவணப்படுத்துவையாகவும் அமைந்துள்ளன. நாம் மூலப்பிரதியினையே அடிப்படையாக வைத்திருக்க விரும்புவதால், சிலசமயங்களில் அந்தப் படங்கள் சிறிய அல்லது சுருங்கிய சட்டகத்தினுள் (frame) ‘மீண்டும் புகைப்படம் எடுக்கப்பட்டுள்ளன’.

இங்கே ‘படங்களை மீண்டும் புகைப்படம் எடுத்தல்’ என்பது படத்தினை எந்த மாற்றமும் இன்றி முடிந்தவரை மிக நெருக்கமாக வைத்து மறுபிரதி செய்யும் புகைப்பட நகலியாக (photo-copier) ஆராய்ச்சியாளர் மாறியுள்ளார் என்பதை முரண்நகையாகச் சுட்டிக்காட்டுகின்றது. புகைப்படக் கருவியின் குவிவு மையத் தூரம் படப்பிரதித் தாளினை அல்லது திரையினை உள்ளடக்கும் வரை ஆராய்ச்சியாளர்

புகைப்படக் கருவியினை மிக நெருக்கமாக நகர்த்துகிறார் என்பதே அதன் அர்த்தமாகும். இதுவே கட்புலனாகாத அல்லது வழக்கொழிந்த விடயங்களை மானுடவியலாளர்/புகைப்படம் எடுப்பவர் கோட்பாட்டுரீதியில் வழங்குவதற்கான மையப் புள்ளி ஆகும். ஆயினும் மூலப் பிரதிக்கு இணையாக இரண்டாம்தர நிலை ஒருபோதும் இருக்காது. புகைப்படக்கலை ஈடுபாட்டாளர் ஷெரீ லெவினி (Crimp 1980) நிரூபித்ததைப் போல், தெரிவு, நோக்கம் அல்லது உண்மையில் மீள்பிரதியாக்கம் போன்றவற்றிலிருந்து எப்பொழுதும் ஓர் புதிய படைப்பு எழுந்துகொண்டே இருக்கும். புகைப்படவியலாளர்/மானுடவியலாளர் மூலப்பிரதியைப் போன்று எடுக்கின்றாரோ இல்லையோ என்பதைத் தாண்டி, அவர்கள் ஓர் பார்வையாளரின் கரிசனைகளை எப்பொழுதும் மிகத் தெளிவாக முன்னிறுத்துகின்றனர். அநேகமாக, இந்த ‘பிரதியெடுத்தல்’ நடவடிக்கையினை நாம் வெறுமனே ‘புகைப்படமெடுத்தல்’ எனக் கூறவேண்டும் - இது மறுநிகழ்வற்ற ஓர் பிரதியெடுத்தல் செயற்பாடு - ஆயினும் அந்த தொழிநுட்ப செயன்முறை ஏற்கனவே (தவிர்க்கமுடியாதவாறு) ஆக்கத் திறன், உணர்வுத் தெரிவு, ஓர் குறித்த உலகக் கண்ணோட்டத்தினை வடிவமைக்கும் ஓர் வழியாக viewfinder இனை சீர்செய்தல் போன்ற அனுமானத்தினால் பாதிப்படைந்துள்ளன. இந்த சட்டகங்களின் நிலைமாற்றத்தின் ஒட்டுமொத்த விளைவு ஒற்றைப் படங்களுக்கு தர்க்க உணர்வினை வழங்கி அன்றாட நடைமுறையில் அவை எவ்வாறு புழக்கத்தில் கொண்டுவரப்படுகின்றன என்பது தொடர்பில் ஓர் ஊசலாடும் கவனத்தை உருவாக்குகின்றது என நாம் நம்புகின்றோம். பெரிதாக்குதலும் சிறிதாக்குதலும் (zooming in, and zooming out) திசைதிருப்புவதாக இருக்கலாம். ஆனால் பயனுள்ளதாகவும் இருக்கின்றது.

படங்களும் அவை தொடர்பான எமது புரிதலும் அதிவேக உள்ளூர் களப்பணியின் விளைவாகவே உருவாகின்றன. இருப்பினும், இதனை நாம் உள்ளூர் முடிவு என்பதை விட ஓர் முன்நிபந்தனையாகவே நோக்குகின்றோம். ஒற்றுமை மற்றும் தொடர்பின்மை ஆகிய இரண்டினாலும் நிர்வகிக்கப்படும் ஒத்திசைவுகள் மூலம் நாம் பரந்துபட்ட கருப்பொருட்களை ‘உள்ளூர் மட்டத்திலோ அல்லது உலகளாவிய ரீதியிலோ அன்றி இடைப்பட்ட’ ஓர் மட்டத்தில் ஒருவரோடு ஒருவர் உரையாடி தெளிவாக்க முயற்சிக்கின்றோம். ஓர் புகைப்படம்சார் கட்டுரைக்குப் பொருந்தும் வகையில், ஒப்பீட்டு சமூக அறிவியலைக் காட்டிலும், ஈசென்ஸ்ரீனின் (1943) பல்வகை வேறுபாடான திரைப்படங்களின் தொகுப்பிற்கும் பேஹர் மற்றும் மோஹர் (1982) இனால் வெற்றிகொள்ளப்பட்ட ‘வேறுவிதமாகக் கூறுதல்’ என்பதற்கும் இந்தக் கட்டுரை பின்பற்றிய முறைமை கடப்பாடுகொண்டிருக்கின்றது.¹ உருமாற்றத்தின் அனைத்துக் கட்டங்களிலும் இறுதி வார்த்தையாக உள்ள ‘அகத்தோற்றத் தூண்டுதல்கள்’ (*Bildnotwendigkeiten*) என பெஞ்சமின் அழைத்தமை தொடர்பில் இது விழிப்புணர்வுபட்ட முயல்கின்றது (பெஞ்சமின் (2008:273). தொடர்புபடுத்தல், எதிரொலித்தல் மற்றும் தரப்படுத்தல் ஆகியவற்றை எமது முறைமை பின்பற்றிய போதிலும் வேறுபாடு, தொடர்பின்மை மற்றும் மறுதலிப்பு ஆகியவற்றையும் பின்பற்றுகின்றது. ஓர் ஒட்டுமொத்த சமூக அறிவியலுக்கான ‘முன்மாதிரி’ அச்சாக இருப்பதைக் காட்டிலும் ‘ஒத்திசைவான’ தொடர் கதைகூறலை ஊக்குவிக்கின்றது.

படம் 1 ஆடைத் தொழிலாளர்கள் புகைப்படக் கலையகத்தில் குழுவாக எடுத்துக்கொண்ட படம். பின்வரிசையின் நடுவில் காணப்படுகின்ற அக்கி அக்தர் (18) நியூ வேவ் ஸ்ரைல் (New Wave Style Ltd)தொழிற்சாலையில் றனா பிளாசா கட்டடத்தொகுதியின் ஆறாம்

¹ இரண்டு வேறுவகையான படத்தின் பகுதிகளை ஒன்றிணைப்பதால் அது ஓர் புதிய கருத்துவாக்கமாகவும், புதிய தரமாகவும் உருவாகின்றது என்ற ஈசென்ஸ்ரீனின் ஆரம்ப முன்மொழிவினை (படத் தொடரின் கூறு என நாம் நினைக்கலாம்) விவரிப்பதாக பேர்கர் மற்றும் மோகிரின் பரிசோதனை பார்க்கப்படமுடியும். (ஈசென்ஸ்ரீன் 1943:16).

மாடியில் பணிபுரிந்தார். அவளும் அவளது சகாக்களும் 14 ஏப்ரல் 2013 இல் வங்காளப் புத்தாண்டு (போகிலா பொய்சாக் 1420) அன்று ஓர் உள்ளூர் புகைப்படக் கலையகத்தில் புகைப்படம் எடுக்கப்பட்டனர். இந்தப் புகைப்படத்தில் உள்ள அக்கியும் ஆறு சிநேகிதர்களும் றனா பிளாசா தகர்ந்து விழுந்தபோது இறந்தனர். இந்த அனர்த்தத்தின் பின்னர் அக்கியின் குடும்பத்தினர் இப்படித்தின் ஓர் பிரதியினை செயற்பாட்டாளரும் புகைப்படவியலாளருமான ரஸ்லிமா அஹ்தருக்கு வழங்கியுள்ளனர். ரஸ்லிமா அஹ்தருக்கு நன்றி.

புகைப்பட மற்றும் அரசியல் பிரதிநிதித்துவத்திற்கு இடையிலான உறவு என்பது வெறுமனே புகைப்படங்கள் இருக்கின்றன என்று சொல்வதையும் தாண்டிய ஓர் வட்டத்தில் இயங்குகின்றது என்பதை 2018 இல் பங்களாதேஸ் தலைநகர் டாக்காவில் ஜவுளித் தொழிலாளர்களுக்கான செயற்பாட்டாளர் ஒருவருடன் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஓர் கலந்துரையாடல் தெளிவுபடுத்தியுள்ளது. மாறாக, குடிமக்களின் மரபுரீதியிலான உரிமைகளுக்கு நிகராக மறைந்திருக்கும் புகைப்படவியலும் வெளியப்பட்டுள்ளது. இந்த உணர்வு றனா பிளாசா ஜவுளித் தொழிற்சாலையின் பேரழிவினை மீள்நினைவுபடுத்துவதாலும் 2013 இல் இடம்பெற்ற இந்தப் பேரழிவின்போது இறந்த ஆயிரத்திற்கும் அதிகமான தொழிலாளர்களைப் பார்க்கக்கூடியநிலையினை ஏற்படுத்தியதில் புகைப்படப்பிடிப்பாளரும் செயற்பாட்டாளருமான ரஸ்லிமா அஹ்தர் மேற்கொண்ட பணியினாலும் தூண்டப்பட்டுள்ளது. பேரழிவு இடம்பெற்ற இடத்தில் காணாமல்போனவர்களின் புகைப்படங்களை உறவினர்கள் வெளியப்படையாகக் காட்சிப்படுத்தியதன் மூலம் காட்சி சார்ந்த மானிடவியல் பணியில் அஹ்தர் ஈடுபட்டார். ஏனைய செயற்பாட்டாளர்களுடன் அவர் காணாமல்போனவர்களின் குடும்பத்தினரைச் சந்தித்து நேர்காணல் மேற்கொண்டு இறந்தவர்களைப் பற்றிய புகைப்படரீதியிலான ஆவணப்படுத்தலை மேற்கொள்ள முயற்சிசெய்தார். ஜவுளித் தொழிலாளர்களின் முகங்களையும் சாட்சியங்களையும் காணச் செய்யும் அவரது பரந்த திட்டத்தினை இந்தப் பணி எதிரொலித்துள்ளது. (அஹ்தர் 2017).²

பேரழிவின் ஐந்தாம் ஆண்டு நினைவினை முன்னிட்டு பாதிக்கப்பட்டவர்களின் புகைப்படங்களை உள்ளடக்கிய ஓர் ஞாபகார்த்த திரைகள் (சிறிமிரி கதா) றனா பிளாசா தளத்திற்கு முன்னால் 20 ஏப்ரல் 2018 அன்று திறந்துவைக்கப்பட்டுள்ளது. அதில் எந்தப் புகைப்படம் மிகவும் தங்களைப் பாதிக்கின்றது என நான் செயற்பாட்டாளர் நடவி அப்துல்லா அவர்களிடம் கேட்டேன். விடுதியில் ஒன்றாக வாழ்ந்த எட்டுப் பெண் பணியாளர்களும் நினேகிதர்களும் ஓர் புகைப்படக் கலையகத்திற்குச் சென்று எடுத்துக்கொண்ட புகைப்படத்தினை அவர் சுட்டிக்காட்டினார். பங்களாதேசத்தின் புதுவடருடப்பிறப்பு அன்று (14 ஏப்ரல் 2013) தேசியக் கொடியின் நிறங்களான சிவப்பு மற்றும் பச்சை நிறங்களில் ஒருமித்து உடை அணிந்து இந்தப் படம் எடுக்கப்பட்டது. பசுமையான முன்புறமும் நீல மலைகள் சூழ்ந்த வியத்தகு அடிவானமும் கலையகத்தின் பின்னணியில் காணப்படுகின்றது. எட்டுப் பெண்களில் ஏழு பேர் இந்தப் பேரழிவில் இறந்திருப்பர்.

செயற்பாட்டாளரின் ஆய்வில் இந்தப் புகைப்படத்தின் தன்மை ஓர் இரட்டை அநீதியைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றது: அழிவு – பலர் கொல்லப்பட்ட ஓர் பெருநிறுவனக் கொலைச் செயல்; தனித்தனிக் காட்சிப் பிரதிநிதித்துவத்தை மறுத்தல் - இது ஒவ்வொரு

தொழிலாளரின் உரிமை. அவளது உறவினர்களிடம்³ ஒரேயொரு குழுப் புகைப்படம் தான் இருந்தது. அவளது தனிப்படம் என்று எதுவும் இருக்கவில்லை எனச் செயற்பாட்டாளர் வருந்தினார். பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கக்கூடிய பணியாளர் அடையாள அட்டைப்படங்கள் கூட இல்லாதமை அதிகாரமளிக்கப்படாத தன்மையின் அறிகுறி என்ற ஊகத்தினைப் பிரதிபலிப்பதாக அமைகின்றது: அவளுக்கு வங்கிக்

² பங்களா மற்றும் ஆங்கில ஆவணத்தினை இந்த இணையத் தளத்தில் பார்வையிடவும்: www.athousandcries.org.

³ 'ஓர் தொலைந்த சுவரொடியின்' பகுதியாக யார் புகைப்படத்தினை பயன்படுத்தியது.

கணக்கோ அல்லது வாக்காளர் அடையாள அட்டை எதுவுமோ இருந்திருக்காது. வேறு விதமாகக் கூறுவதானால், இள வயதில் அழிக்கப்பட்ட ஓர் உயிரை அடையாளப்படுத்த எந்தத் தனிப்படமும் இல்லை என்பதுடன் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தல் இல்லை என்பது அவளது உரிமையான காட்சிப்படுத்தல் இல்லை என்பதை சாதாரணமாகச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளது.

புகைப்படம் எடுத்தல் என்பதன் வியாபகத்தினை அது இல்லாத அல்லது முழுமையற்ற இடங்களில் கூட (அல்லது அநேகமாக, குறிப்பாக) நிறுவுகின்றது. மேலும் புகைப்படம் எடுத்தல் மூலம் இனப்பரம்பல் ஆய்வு ஊகிக்கும் செறிவு மற்றும் மிகைப்படுத்தல் கணக்குகளை திருத்துவதற்கும் எச்சரிக்கை வழங்குகின்றது. உலக சனத் தொகையில் 80 வீதமானோர் விமானம் மூலம் பயணிக்கவில்லை என்பதை அறிந்துகொள்வதைப் போலவே தென் பூகோளத்தில் புகைப்படவியல் அரிதான வளமாக உள்ளது என்பதையும் மிகைப்படுத்தலினூடாக மயக்கவில்லை என்பதையும் ஏற்றுக்கொள்வது முக்கியமானதாகும். ஆனால் இது ஓர் குறுக்கீட்டு தெரிவுநிலை மூலம் தடுக்கப்பட்ட குடியரிமை ஆகும்.

மேலே விவரிக்கப்பட்ட டாக்கா சந்திப்பு ஏரியல்லா அஸௌலேயின் ஆரம்பகட்டப் பணி மூலம் வெளிச்சத்திற்கு கொண்டுவரப்பட்ட ஓர் சம்பவத்தினை வழங்குகின்றது. ஏரியல்லா அஸௌலேயின் புகைப்பட சிவில் ஒப்பந்தம் (2008) இனவியல் ரீதியாக புகைப்பட ஆய்வுக் குழுவினால் (PhotoDemos Collective) ஆராயப்பட்ட கருதுகோள்களில் பலவற்றை உருவாக்குவதில் முக்கியம் வகிக்கின்றது. மக்களின் கற்பனை உணர்வின் ஓர் புதிய வடிவத்தினை புகைப்படவியல் சாத்தியமாக்குகின்றது எனவும் குடியரிமையின் ஓர் துணைவடிவத்தினை வழங்குகின்றது என அஸௌலே வாதிட்டுள்ளார். பெஞ்சமினியன் புகைப்பட 'நிகழ்வின்' அடிப்படையான பங்கினை வலியுறுத்துவது பூகோல்டியன் மற்றும் அல்துசேரியனின் பல தசாப்த கால செல்வாக்கு பறிக்கப்பட்டதால் (புகைப்படவியலின் சக்தி இறுதியில் அரசினாலேயே தீர்மானிக்கப்பட்டது என்ற அதன் கூற்று) புகைப்படத்திற்கும் அரசியலுக்கும் இடையிலான இணைப்புத் தொடர்பிலான கேள்விகளை எழுப்பியுள்ளது. படத்தினை தயாரிப்பதில் உள்ள இடையேற்பாடுகள் மற்றும் கணிப்பியல்களின் செலவில் படத்தின் கருத்தியல் பணியினை முன்னிறுத்துதல் என்பது புகைப்படவியல் கோட்பாட்டில் உள்ள பூகோல்டியனின் ஒருமித்த கருத்தின் மிகவும் தீங்கான விளைவாகும். இந்தப் பிளவுபட்ட இடையேற்பாடுகளைத்தான் இந்த ஆய்வுக் குழுவான போட்டோடெமோஸ் ஒன்றுபடுத்துகின்றது.

வெறும் அதிகாரத்திற்கு 'பிரிதிநிதித்துவத்தினைக்' குறைக்க மறுப்பதும் அதற்குப் பதிலாக வோல்ற்றர் பெஞ்சமினியன் நுண்ணறிவுகளைப் (2008:23,29) பிற்பற்றி, அதனை ஓர் இயங்கு நிலையான, எதிர்வுகூறமுடியாத மற்றும் மாற்றத்திற்குள்ளாகக் கூடிய நடைமுறை ஒன்றாகப் பார்ப்பதே இந்த ஆய்வுக் குழுவின் பிரதான அணுகுமுறையாக உள்ளது. அதேசமயம், ஜோன் ரக்கின் செல்வாக்குமிக்க பூகோல்டியனின் நிலைப்பாட்டில் புகைப்படவியல் என்பது ஓர் அரசினுடைய இரண்டாம் தர விடயமாகவும் ஆவணப்படுத்தல், கண்காணித்தல், மற்றும் காப்பகப்படுத்தல் போன்றவற்றுக்கு அரசிடம் அதிகாரம் இருப்பதாகவும் பார்க்கப்பட்டது. ஆளும் அதிகாரத்தினால் பிரித்தியேகமாக மத்தியஸ்தம் செய்யப்படாத (2008:12), சிவில் சார்ந்த திறன்களை (2008:18) உட்புகுத்தி சிவில் அறிவினை (2012:10) உருவாக்கி மற்றும் புகைப்படவியல் சார்ந்த குடியரிமைக்கு (2008:17) அனுசரணை வழங்கி அரசியல் ரீதியான உறவுகளுக்கான ஓர் இடத்தினை புகைப்படவியல் உருவாக்கியுள்ளது என அஸௌலே வாதிடுகின்றார்.

புகைப்படவியலின் இனவியல் சார்ந்த ஓர் பாரம்பரியத்தினையும் எமது ஆய்வு கட்டியெழுப்புகின்றது என்பதைப் புரிந்துகொண்டு (பஜொரேக் 2020 (Bajorek 2020); கலன்ட்ரிஸ் 2019 (Kalantzis 2019) ; மரியார்கா மீடியா 2019 (Miryarrka Media 2019); பின்னி (Pinney 1997); ஸ்ராஸ்லெர் 2010 (Strassler 2010) ; றைத் 2013 (Wright 2013)) மரபுத்தியில் நீண்டகாலமாக இனவியல் களப்பணி ஊடாக புகைப்படவியல் நடைமுறையை வழங்குகின்றது. இருப்பினும், அதிகாரம் மற்றும் சாத்தியப்பாடு தொடர்பான பரந்துபட்ட கேள்விகளுடன் குறிப்பிட்ட இடங்கள் மற்றும்

பாரம்பரியங்களை ஆய்வுசெய்ய நாம் முனைகின்றோம். எனவே நாம் பிராந்தியங்கள் மற்றும் வலைப்பின்னல்கள் ஆகிய இரண்டிலும் ஆர்வம் கொண்டுள்ளோம்.

கள ஆராய்ச்சி, எதிர்காலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவகப்படுத்தல் ரீதியிலான தீர்க்கதரிசனம், புகைப்பட காட்சிப்படுத்தல் தன்மை, மற்றும் சாதாரண குடியரிமையின் அரசியல் அங்கீகாரத்தின் வடிவத்தினை முன்கூட்டியே புகைப்படக் கருவி வழங்கக்கூடிய சாத்தியப்பாடு ஆகியவற்றினூடாக இந்தக் குழு ஆய்வுசெய்கின்றது. புகைப்படக்கலையில் அரசியல் மயக்கநிலையினையும் மற்றும் மதசார்பற்ற அந்தஸ்தினையும் தூண்டுகின்ற வெளிப்படாத மற்றும் இரகசிய அரசியல் அடையாளப்படுத்தல்கள் மற்றும் போட்டிகளையும் இது ஆய்வுசெய்கின்றது.

‘புகைப்படகலை’ என்று சொல்வதைக் காட்டிலும் ‘புகைப்படம் எடுத்தல்’ என்ற செயலினூடாக எமது கரிசனைக்குரிய விடயத்தை கருத்திலெடுப்பதன் நன்மைகளையும் இது ஆய்வு செய்கின்றது. ஓர் புதிய மரபுவழியாக அல்லாமல் பயனுடைய தொடக்கப்புள்ளிகளின் ஓர் தொகுப்பாக அஸௌலேயின் பணியினை அணுகி புகைப்படக்கலையினை உண்மையில் நடைமுறையில் உள்ள ஒன்றாக இந்த ஆய்வுக் குழு (PhotoDemos Collective) ஆய்வுசெய்துள்ளது. இனவியல் மட்டுமே அகப்படுத்தக்கூடிய புகைப்படக்கலையின் ஊடாக அரங்கேற்றப்பட்ட நடைமுறைக்கேற்ற பொதுவான நாளாந்த நடைமுறைகள், தலையீடுகள் மற்றும் இக்கட்டான நிலைமைகள் தொடர்பாக இதன் கரிசனை உள்ளது.

புகைப்படக்கலை எப்பொழுதும் மாற்றமடையும் நிலையிலேயே இருக்கின்றது. இதன் வடிவங்களும் நோக்கமும் புதிய மற்றும் மறுமலர்ச்சியுடைய பகுப்பாய்வு முறைகளைக் கோருகின்றன. PhotoDemos Collective இனூடைய ஆக்கப் பணியின் இந்த அறிமுகம் இதற்கு ஓர் பங்களிப்பினை வழங்குவதை நோக்கமாகக்கொண்டுள்ளது. இலங்கை, கம்போடியா, கிறீஸ், நிக்கரகுவா, நைஜீரியா பங்களாதேஸ், நேபாளம் மற்றும் இந்தியா ஆகிய நாடுகளில் உள்ள அரசியல் தொடர்பான கற்பனைத்தோற்றத்தில் புகைப்படக் கருவியின் பங்கு தொடர்பான ஒப்பீட்டு விவரணங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு இப் பணி மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. மேலதிகமான உள்ளூர் படங்களின் தொகுப்புகள், விவரணங்கள் மற்றும் தொடர்புகளை ஒருங்கிணைக்க நாம் முயற்சித்தமையால் எமது களப்பணிக்குப் பின்னரான சில உரையாடல்களின் பகுதிகள் கீழே தரப்படுகின்றன.

இருப்பும் மறைப்பும்

படம் 2 இலங்கையின், யாழ்ப்பாணத்தில் உள்ள ஓர் புகைப்படக் கலையகத்தில் உள்ள புகைப்பட எச்சங்கள். இலங்கையின் வடபகுதியில் பல தசாப்தகால யுத்தமானது அன்றாட புகைப்படவியல் நடைமுறைகளின் மாறுபட்ட தோற்றங்களை வடிவமைத்துள்ளது. போரினால் சிதைக்கப்பட்ட கலையக ஆவணக்காப்பகங்கள் தமிழர் சமூக உலகினை மோதல் வடிவமைத்த வழிகள் தொடர்பான சிறந்த நுண்ணறிவினை வழங்கியுள்ளன. மொபைல் தொலைபேசியில் புகைப்படம் எடுக்கும் வசதி வந்துள்ளபோதிலும் யாழ்ப்பாணத்தில் புகைப்படக் கலையகங்கள் தொடர்ந்தும் இருக்கின்றன. அரசின் கட்டாய அடையாள அட்டை மற்றும் கடவுச்சீட்டுக்கான புகைப்படங்கள் இங்கு எடுக்கப்படுகின்றன. அதுமட்டுமல்லாமல் கலையகத்தின் வாடிக்கையாளர்களுக்கு வேறு இடங்களில் நிற்பதைப் போன்ற சாத்தியக்கூறுகளை வழங்கும் விதமாக வண்ணம் தீட்டப்பட்ட மற்றும் கணினியில் வடிவமைக்கப்பட்ட பின்னணியில் அற்புதமான உருவப்படங்களும் எடுக்கப்பட்டுள்ளன. அத்தகைய புகைப்படங்கள் புலம்பெயர்தலுக்கான பொதுவான அபிலாசைகளை ஏற்படுத்துகின்றது மட்டுமல்லாது காதல் மற்றும் தென்னிந்திய தமிழ் சினிமாவினை பிரதியீடுசெய்யவும் உதவுகின்றது. படப்பிடிப்பு - விந்தியா புதிப்பிடிப்பு, 2018.

படம் 3 கிறீட் என்னும் இடத்தில் 2007 இல் கியானிஸ் ப்சரோஸ் தனது மொபைல் தொலைபேசியுடன் தன்னைத் தானே கறுப்பு வெள்ளைப் படம் பிடிப்பதை கலன்ட்ரிஸ் படம்பிடித்துள்ளார்.

2006 இலிருந்து இடைநிலை களப்பணியாளராகப் பணியாற்றிக்கொண்டிருந்த மேட்டுநில கிராமமான ஸ்பாகியன் கிராமத்தில் உள்ள கோப்பிக் கடை ஒன்றில் இந்தக் காட்சி இடம்பெற்றது. தனது விஜயங்களின் போது அவர் புகைப்படங்களை உரையாடல்களில் ஈடுபட்டவர்களுக்கு திருப்பிக்கொடுத்துக்கொண்டிருந்தார். இனவியல் ரீதியிலான சந்திப்பின் உரையாடல் மற்றும் பாதிப்புத் தீவிரம் ஆகியவற்றினை கியானிசின் முகபாவம் தெரிவிக்கின்றது. அதுமட்டுமல்லாமல் பற்றாக்குறை மற்றும் சமச்சீரற்றதன்மை போன்றவற்றினையும் தெரிவிக்கின்றது : உள்ளூர்வாசிகள் வரலாற்றுரீதியாக தமது வாழ்வுலகத்தைப் புகைப்படம் எடுப்பவர்களாக அல்லாமல் புகைப்படம் எடுக்கப்படுபவர்களாகவே இருந்துவருகின்றனர். அத்துடன் அவர்கள் தம்முடையதும் தமது முன்னோர்களினதும் முன்னைநாள் படங்கள் சிலவற்றை தொடர்ந்து தேடிவருபவர்களாகவும் உள்ளனர். ஸ்பாகியாவில் புகைப்படக் கருவிகளுடன் வரும் பார்வையாளர்களின் அரசியல் மற்றும் உணர்வுரீதியிலான பங்குகளின் (மற்றும் இனவியலாளருக்கும் சுற்றுலாப் பயணிக்கும் இடையிலான ஒற்றுமைகள் மற்றும் வேற்றுமைகளினதும்) பிரதிபலிப்பிற்கு படங்களை திருப்பிக் கொடுக்கும்போது வெளிப்படும் மகிழ்ச்சிகரமான உணர்வு உத்தரவாதத்தினை வழங்குகின்றது. அத்தகைய படங்களைப்பற்றி கலந்துரையாடும்போது ஸ்பாகியாவில் உரையாடல்களில் ஈடுபட்டவர்கள் அடிக்கடி தமது தூய்மையான இளமையினைப் பார்வையிடும் அதிர்ச்சியினை வலியுறுத்திகின்றனர். படப்பிடிப்பு - கொன்ஸ்தான்ரீனோஸ் கலன்ஸிஸ், 2017.

படம் 4 1980 களில் கம்போடிய- தாய்லாந்து எல்லையில் உள்ள ஓர் முகாமில் எடுக்கப்பட்ட நகிம் நகார்மின் ஓர் புகைப்படம் - இடது பக்கத்தில் ஓர் நீலநிற மேற்சட்டையுடன் உள்ளவர். ஓர் வேலை விண்ணப்பத்திற்கான புகைப்பட அடையாள அட்டை தயாரிப்பதற்காக வலது பக்கத்தில் அவரது புகைப்படம் வெட்டப்பட்டுள்ளது. 1980 களில் நாட்டின் பெரும்பான்மையான பகுதி வியட்னாமிய இராணுவப் படைகளின் கட்டுப்பாட்டில் இருந்த அதேவேளை, தாய்லாந்து எல்லை வலையங்களை கமறூக் ஆக்கிரமித்திருந்தமையால் கம்போடியாவின் நிலைமை ஸ்திரமற்றதாக இருந்தது. 1979 இல் வியட்னாம் படையெடுத்து கமறூக்கினை வெற்றிகொண்டதால் மில்லியன் கணக்கான கம்போடிய மக்கள் நாட்டிலிருந்து தப்பிச் சென்று வேறு நாடுகளில் அகதித் தஞ்சம் கோருவதற்கு முன்னதாக தாய்லாந்து மற்றும் வியட்னாம் எல்லைகளில் தஞ்சமடைந்தனர். இந்த நிலைமையால்தான் புகைப்படம் பிடித்தல் மற்றும் குறிப்பாக புகைப்பட அடையாள அட்டைச் சேவைகள் இருக்கவில்லை. இதனால் ஏற்கனவே உள்ள ஓர் புகைப்படத்தினை அடையாள அட்டைக்காகப் பிரதிசெய்ய இளையவரான நகார்ம் என்பவரை நிர்ப்பந்தித்தது. (தாய்லாந்தில் அவர் முகாமிற்குத் திரும்ப முன்னர்). எனவே தன்னிடம் இருந்த படத்தினை அவர் துண்டாக்கியுள்ளார். புகைப்பட மீள்பிரதியாக்கம் - சொக்பீ யங், 2018.

படம் 5 டாக்டர் திருமதி பண்மிலாயோ றன்சம் - குரி குழு உருவப்படம். டாக்டர் திருமதி பண்மிலாயோ றன்சம் குரியின் ஆவணங்கள் இபடான் பல்கலைக்கழகத்தின் விசேட களஞ்சியத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளன. காலனித்துவ மற்றும் காலனித்துவத்திற்குப் பிற்பட்ட காலப்பகுதியில் கல்வி மற்றும் அரசியல் செயற்பாடுகளைப் பரப்பும் ஓர் பணியில் தேசிய மற்றும் சர்வதேச மட்டத்தில் பெண்களின் உரிமைகள் தொடர்பான முன்னணிப் பிரச்சாரகராக அவர் இருந்தார். நாடளாவியரீதியில் மூலோபாயக் கூட்டணிகளை கட்டியெழுப்ப பெண்களை ஒழுங்குபடுத்துவதில் பண்மிலாயோ றன்சம் குரி அயராது பாடுபட்டார். சுதந்திரத்திற்கு முன்னர் இபடானில் உள்ள பிளீமியர் விடுதிக்கு வெளியே எடுக்கப்பட்ட இந்தக் குழுப்படத்தில் உள்ள பெண்கள் தமது முக்கியத்துவத்தை அதிகரிக்க புகைப்படக்கலையின் சக்தியைப் பயன்படுத்துகின்றனர். அத்தகைய புகைப்படங்கள் பத்திரிகைகள், பிரச்சார பிரசுரங்கள் மற்றும் பிற இடங்களில் வெளிவந்தன. இந்தப் படத்தில் பண்மிலாயோ றன்சம் குரி தனது சக நாட்டு சகாக்கள் சகிதம் இரண்டாவது வரிசையில் அமர்ந்திருக்கின்றார். அவர் குழுப்படத்தினை மூலோபாய ரீதியாக வலியுறுத்தியுள்ளார். அத்துடன் வர்க்க, பொருளாதார மற்றும் இன எல்லைகளைக்கடந்து பெண்களின் ஒற்றுமை, ஐக்கியம் மற்றும் அமைப்பினை அடையாளப்படுத்தும் வகையில் அவர் எப்பொழுதும் நைஜீரியப் பாரம்பரிய உடையினையே அணிந்திருப்பார். பண்மிலாயோ றன்சம்-குரி ஓர் செயலாற்றலற்ற சுய

பகட்டினைத் தாண்டி, இந்தப் புகைப்படத்தில் எடுத்துக்காட்டப்பட்டதைப் போன்று அணதிரட்டுதல் மற்றும் பிரச்சாரம் செய்தல் போன்றவற்றுக்கான ஆற்றலை அதிகரித்து இன, வர்க்க மற்றும் பாலினம் ஆகியவற்றினை அரசியல்மயப்படுத்துவதற்கு இந்தப் புகைப்படக்கலையின் கட்டுப்பாடத சக்தியை பின்பற்றியுள்ளார். திகதியும் படப்பிடிப்பாளரின் பெயரும் தெரியாது. பதிப்புரிமை - இபடான் பல்கலைக்கழகம், விசேட களஞ்சியம், இபடான், நைஜீரியா

படம் 6 2018 இல் அம்பேத்காரின் ஜெயந்தி விழா அன்று (அம்பேத்காரின் பிறந்ததினம்) அம்பேத்கார் நினைவுப் பூங்காவிற்கு சென்ற விருந்தினர்கள் ஒருவரையொருவர் லக்னெளவிலுள்ள அம்பேத்கார் தூபியினுள் புகைப்படம் எடுத்துக்கொண்டனர்.

பிகிம்றாவோ அம்பேத்கார் (1891-1956) அவர்கள் 20ம் நூற்றாண்டின் முன்னணிவகிக்கும் தலித் சிந்தனைவாதியும் அரசியல்வாதியும் ஆவார். தற்போதைய நூற்றாண்டில் புதுவலுப்பெற்றுள்ள சமூக இயக்கத்தின் முன்னணித் தலைவராக அவர் மாறியுள்ளார். உத்தரப் பிரதேசத்தின் முன்னாள் தலித் முதலமைச்சர் மாயாவதியினால் ஆரம்பிக்கப்பட்ட அம்பேத்கார் பூங்கா 108 ஏக்கர் நிலப்பரப்பில் அமைந்துள்ளதுடன் பொதுக் கட்டடக்கலையின் ஓர் நினைவுச் சின்னப் படைப்பு ஆகும். தூபியின் உள்ளே அமைந்துள்ள சிற்பங்கள் புகைப்பட மாதிரிகளாக வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன (இங்கு இடது பக்கத்தில் அம்பேத்கார், நடுவில் கன்சிராம் மற்றும் வலது பக்கத்தில் அம்பேத்காரின் மனைவி ராமாபாய்) இது தற்போது ஓர் புனித உருவப்படமாக மாறியுள்ளது. அனலொக் புகைப்படம் முதல் சிற்பம் மற்றும் டிஜிற்றல் படம் வரையிலான மாற்றப்பாதையானது புகைப்படக்கலை தொடர்ச்சியாக மாறும் இயல்பு கொண்டது என்பதை எமக்கு எச்சரிக்கின்றது. அம்பேத்கார் நினைவுப் பூங்காவானது குறிப்பாக தூபியின் உட்பகுதி தலித்துக்களுக்கு ஓர் புனித தலமாகும். இங்கு ஓர் பாரம்பரிய அரசியல் அடையாளம் புகைப்படக் கலை மூலமாகப் பரப்பப்பட்டு உறுதிப்படுத்தப்படுகின்றது. படப்பிடிப்பு - கிறிஸ்தோபர் பின்னி, 2018.

படம் 7

பூலை 1979 இல் சோமோசா சர்வாதிகாரத்தினைக் கவிழ்த்த சான்டினிஸ்ரா புரட்சியினைத் தொடர்ந்து மிகப்பெரிய சமூக இயக்கமாக வளர்வதற்கு முன்னர் நிக்கரகுவாவில் மனாகுவா என்ற இடத்தில் 18 ஏப்ரல் 2018 அன்று அரசுக்கு எதிரான கிளர்ச்சி வெடித்தது. இம்முறை சான்டினிஸ்ரா கட்சியான FSLN இனையும் மற்றும் அதன் தலைவர்களான, ஜனாதிபதி டானியல் ஓற்றீகா, துணை ஜனாதிபதி றொசாரியோ முறில்லோ ஆகியோரையும் எதிர்த்து மக்கள் கிளர்ந்தெழுந்தனர். புகைப்படம் எடுத்தலின் மூலமாக வெளிப்படுத்தப்பட்ட ஆதாரத்தினை கண்ணுக்குள் புலப்படும் மற்றும் புலப்படாத ஓர் பரந்த ஆட்சிப் பரப்பினுள் மட்டுமே விளங்கிக்கொள்ளக்கூடியதாக இருக்கும். புகைப்படம் எடுத்தலுக்கான ஆற்றலானது பாரவைத் திறனுடன் தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றது. மனாகுவாவிற்கு அருகிலுள்ள நகரான மசாயாவில் 13 மே 2018 இல் இடம்பெற்ற கூட்டுப் பேரணியில் பொதுவாக நாட்டுப்புற நடனங்களில் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு இடைப்பட்ட பாரம்பரிய முகமூடி அணிந்திருந்த ஓர் பெண் படம்பிடிக்கப்பட்டுள்ளார். 2018 இல் பொலிசாருடன் ஏற்பட்ட வன்முறை மோதல்களின்போது றப்பர் தோட்டாக்களினால் காயப்படுத்தப்பட்ட மாணவர்களை நினைவுகூருவதற்காக ஆர்ப்பாட்டக்காரர்கள் முகமூடிகள் மீது கண்திட்டிக்களை (eye patch) வைத்திருந்தனர். 1978-9 இல் இடம்பெற்ற சான்டினிஸ்ரா மக்கள் கிளர்ச்சியின் போது அதேவகையான முகமூடிகள் மாறுவேடமாகக் காண்பிக்க அணியப்பட்டன. அந்த முக்கிய வரலாற்றுத் தொடர்பை ஆர்ப்பாட்டக்காரர்கள் வேண்டுமென்றே கவனயீர்ப்புச் செய்கின்றனர். புரட்சியினைத் தொடர்ந்து மசாயா சான்டினிஸ்ராவின் ஓர் பலமான கோட்டையாக இருந்துவருகின்றது. அயினும் 2018 இல் ஓற்றீகா முறில்லோவின் ஆட்சிக்கு எதிராகத் திரும்பியுள்ளது. படப்பிடிப்பு - இலீனா எல். சலீஜன் 2018.

வரலாற்றின் வலி தொடர்பாக

படப்பிடிப்பு 8 கம்போடியாவின் கமரூக் போர்வீரர்களின் குழந்தைகள் (குடும்பப் பட ஆவணத்தில் இருந்து). இந்தப் படம் 1970 களில் எடுக்கப்பட்டது. நாடு உள்நாட்டுப் போரினுள் தள்ளப்பட்டது (அமெரிக்க-வியட்னாம் போருடன் தொடர்புபட்ட பிராந்திய பூகோள அரசியல் குழப்பங்களால் தூண்டப்பட்டது). 1970 இல் ஓர் அமெரிக்க சார்பு

ஜெனரல் நொறோடொம் சிகாநெளக்கினை பதவிநீக்கினார். சிகாநெளக்கின் ஆட்சியின் சமத்துவமின்மையால் அதிருப்தியடைந்த கமரூக் வர்க்க அடிப்படையிலான எதர்ப்பினை ஊக்குவித்து ஜெனரலை தூக்கியெறிந்தது. கமரூக் ஆட்சியைக் கைப்பற்றி மக்களை விவசாயிகள் என்ற நிலைக்கு சமப்படுத்தி அனைத்து வாழ்க்கை முறை மற்றும் வர்க்க வேறுபாடுகளை அகற்ற முயற்சித்தது. கமரூக்கின் ஒவ்வொரு குடிமகனும் நெல் வயலில் வேலைசெய்யவேண்டும் என எதிர்பார்க்கப்பட்டனர். கமரூக் ஆட்சியின் கீழ் குடிமக்களின் தனிப்பட்ட படங்கள் மிகவும் அரிதாகவே இருந்தன. ஏனெனில் தலைவர்களின் செயற்பாடுகளை ஆவணப்படுத்தவும் பிரச்சார ஆவணங்களைத் தயாரிக்கவும் மட்டுமே பொதுவாக புகைப்படக் கருவி பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. அனைத்து கம்போடியர்களும் கறுப்பு நிற மேற்சட்டைகளும் நீளக் காற்சட்டைகளும் அணியுமாறு உத்தரவிடப்பட்டுள்ளனர். வெவ்வேறு நிறங்கள் வர்க்க சமத்துவமின்மையினை ஏற்படுத்தும் என நம்பப்பட்டது. கமரூக் போராளிகள் தமது குழந்தைகளும் அதேவகையான உடைகளை அணிவதற்குத் திணித்தனர். மீள்பிரதிப் படப்படிப்பு - சொக்பீ யுங், 2018. படம் 9 கியோகோஸ் டிமோபெளலொஸ். இவர் 1943 இல் கிரேக்க நாட்டிலுள்ள கலாஹ்நிறாவில் வெர்மாக்ட் படையினரால் மேற்கொள்ளப்பட்ட பொதுமக்கள் மீதான படுகொலை நடவடிக்கையில் இருந்து தப்பியவர். இவர் கலாஹ்நிறா படுகொலை தொடர்பான நகராட்சி மன்றத்தின் அருங்காட்சியகத்தின் சுவரில் உள்ள பாதிக்கப்பட்டவர்களின் படத்தில் தனது தந்தையின் படத்தினை கலன்ற்சிசுக்குக் காட்டுகின்றார்.

படுகொலையினைத் தொடர்ந்து பாதிக்கப்பட்டவர்களின் உறவினர்களான பெண்களும் குழந்தைகளும் புகைப்படங்களைச் சேகரித்து படுகொலைசெய்யப்பட்ட ஆண் உறவினர்களைச் சித்தரிக்கும் படத்தொகுப்புக்களை உருவாக்கினர். அண்மைய தசாப்தங்களில் இவ்வாறான படங்கள் பலவற்றை அருங்காட்சியகம் சேகரித்து பாதிக்கப்பட்டவர்களின் உருவப்படங்களை ஓர் அறையில் வைத்துள்ளது. இந்தப் படுகொலை தொடர்பான புகைப்படங்களையும் வீடியோக்களையும் தாம் ஒரு நாள் கண்டுபிடிப்போம் எனவும் இதுதொடர்பான எந்தத் தெளிவின்மையினையும் அது இல்லாது செய்து சம்பவங்கள் தொடர்பான உறுதியான ஆவணங்களை வழங்கும் என உரையாடலில் பங்குகொண்டவர்கள் நம்பிக்கை வெளிப்படுத்தினர். ஐரோப்பிய ஒன்றியம் மற்றும் சர்வதேச நாணய நிதியத்தினால் மேற்கொள்ளப்பட்ட, ஜேர்மனி பிரதான பங்கு வகித்ததாகத் தோன்றுகின்ற கிரேக்கத்தின் 2010 இன் பின்னரான பிணை எடுப்பு உடன்படிக்கையினைத் தொடர்ந்து 1943ம் ஆண்டின் படுகொலை தேசிய பிரதிநிதித்துவங்களில் மீண்டும் புத்துயிருட்டப்பட்டுள்ளன. கிரேக்க நெருக்கடியும் அதனுடன் தொடர்புடைய கடும்தடவடிக்கைகளும் 1940 களின் ஆக்கிரமிப்பின் தொடர்ச்சியாகவே உரையாடல்களில் கலந்துகொண்ட பல உள்ளூர்வாசிகளுக்கு உள்ளது. இந்த அருங்காட்சியகத்திற்கு ஓர் விஜயம் மேற்கொள்வது படுகொலைசெய்யப்பட்டவர்களின் உருவப்படங்களில் மறுக்கமுடியாத வகையில், உள்ளூர்வாசிகளைப் பார்க்கின்ற ஓர் பாத யாத்திரையாவும் மற்றும் அதனை சமகால ஐரோப்பிய அரசியலலிற்குள் கிரேக்கம் தங்கியிருப்பதையிட்டு வருந்துவதற்கான ஓர் இடமாகவும் பல கிரேக்கர்கள் பார்க்கின்றனர். பாசிச எதிர்ப்பு அழைப்புக்கள் தொடக்கம் தேசியவாத - ஐரோப்பிய ஐயுறவுக் கொள்கை வரையான தலைப்புக்களில் கிரேக்க சமூக ஊடகங்களில் படங்கள் பிரசுரிக்கப்படுவதால் இந்த விஜயங்களின்போது படமெடுத்தல் என்பது ஓர் முக்கிய அங்கமாக உள்ளது. படப்பிடிப்பு - கொன்ஸ்ரான்ரினோ கலன்றிஸ், 2018.

படம் 10 சட்டகக் (Frame)கடை எச்சங்கள், கிளிநொச்சி, இலங்கை போரும் இடப்பெயர்வும் தனிப்பட்ட படங்களின் நிச்சயமற்றதன்மையினை அதிகரித்துள்ளது. புகைப்படக் கலையகங்களும் சட்டகம்போடும் (framing) கடைகளும் பல வருடங்களாக கைவிடப்பட்ட மற்றும் உரியவர்களால் சேகரிக்கப்படாத படங்களின் காப்பாளர்களாக மாறியுள்ளன. ஏனெனில் படங்களுக்கு உரியவர்கள் நாட்டில் அல்லது அதற்கு அப்பால் சிதறிச்சென்றுள்ளனர். அல்லது கொல்லப்பட்டோ அல்லது காணாமல் ஆக்கப்பட்டோ உள்ளனர். தனிப்பட்ட புகைப்படங்கள் பொதுவாக போரினால் அழிக்கப்பட்டன அல்லது பல்வேறு இடப்பெயர்வுகளால் இழக்கப்பட்டன. போரினால் பாதிக்கப்பட்ட சமூக வரலாறுகளைப் பாதுகாப்பதில் உருவப்பட தயாரிப்பாளர்களின் பங்கினை இந்தக் களஞ்சியங்கள் முன்னிலைப்படுத்துகின்றன. படப்பிடிப்பு – விந்தியா புத்திட்டிய, 2018

படம் 11 9 மே 2018 மனாகுவா, நிக்கரகுவா.

மனாகுவாவில் இடம்பெற்ற ஆர்ப்பாட்டத்தின் முடிவில் ஆர்ப்பாட்டக்காரர்கள் தேசிய பொலிஸ் தலைமையத்திற்கு முன்னால் ஒன்றுதிரண்டு அரசியல் கைதிகளை விடுதலை செய்யுமாறு கோரினர். ஒற்றிகாவின் ஆட்சியின் வன்முறைக்கு எதிராக உருவாக்கப்பட்ட ஓர் அமைப்பான 'மோவிமென்ரோ எஸ்ருடன்ரில் 19 டி ஏப்ரில்' (19 ஏப்ரல் மாணவர் இயக்கம்) இன் அடையாளத்தைக் கொண்டுள்ள ஓர் ரீசேட்டினை இடது பக்கத்தில் உள்ள ஒருவர் அணிந்துள்ளார். பொலிரெக்னிக்ஸ் பல்கலைக்கழகத்தினைச் சேர்ந்த காயப்படுத்தப்பட்ட, பலவந்தமாகத் தடுத்துவைக்கப்பட்ட ஓர் சக மாணவனைப் பற்றிய தகவல் கொண்ட கையால் தயாரிக்கப்பட்ட ஓர் பதாகையினை மற்றொருவர் வைத்திருக்கின்றார். படப்பிடிப்பு இலீனா எல். சலீஜன் 2018.

படம் 12 அரசு வன்முறையினை நினைவுகூருதல், யாழ்ப்பாணம்.

போருக்குப் பிந்திய இலங்கையில் தேசம், அரசு மற்றும் குடியரிமை போன்ற சிக்கலற்றைந்த அரசியலினுள், இந்த தனிப்பட்ட புகைப்படங்கள் அரசு வன்முறையினால் இறந்தவர்களின் கணக்கெடுப்பினை பார்வைரீதியாகக் கணக்கெடுத்து பொறுப்புக்கூறல் மற்றும் தீர்வு வழங்கல் ஆகியவற்றுடன் தொடர்புபட்ட அரசியல் எதிர்ப்பு மற்றும் உரிமை கோரல் செயற்பாடுகளில் திரட்டப்பட்டன. தமிழ் சிவிலியன்களுக்கு எதிரான அரசு அட்டூழியங்கள் 'மாபெரும் வெற்றி' மற்றும் 'பயங்கரவாதம் தோற்கடிக்கப்பட்டமை' போன்ற சினிமா பாணியிலான கதையாடல்களால் பூசிமெழுகப்பட்டிருக்கும்போது இந்த உருவப்படங்கள் எதிர்ப்பின் காட்சிப்படுத்தலை விரிவுபடுத்த தீவிரமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. படப்பிடிப்பு - விந்தியா புத்திபட்டிய, 2018.

படங்களின் அரசியல் பணி

படம் 13 நைஜீரியாவின் ஓசன் மாநில பழங்குடியினருக்கான அடையாள அட்டைகளின் சிறப்புக்களை ஓர் விளம்பரப்பலகை எடுத்துரைக்கின்றது.

ஜொருபாவின் மையப்பகுதியான இலே-ஐபி ஓசன் என்னும் இடத்தில் கண்ணுக்குத் தெரியான ஓர் எல்லைக் கோடு மொடகேகே மற்றும் இலே-ஐபி மக்களைப் பிரிக்கின்றது. இவர்கள் ஜொருபா இனத்தவர்களாக இருந்தபோதிலும் 150 வருடங்களுக்கு மேலாக இனத்திற்கிடையிலான மோதல்களினால் பாதிக்கப்பட்டிருந்தனர். இப்பிராந்தியம் தற்போது அமைதியாக இருக்கின்றபோதிலும், அதன் குறிப்பிட்ட அமைவிடம் தொடர்பில் இந்த விளம்பரப் பலகை சுட்டிக்காட்டுவதைப் போல் பதட்டங்கள் தொடர்ந்து நிலவுகின்றன. பல தசாப்தங்களாக இடம்பெற்ற இராணுவ ஆட்சியின் பின்னர் 1999 இல் ஜனநாயக அரசாட்சிக்கு மாறுவதை பிரகடனம் செய்கின்ற நைஜீரியாவின் தற்போதைய அரசியல் அமைப்பு, உரிமைகளை தேசிய மட்டத்திலும், மேலும் பூர்வீக வம்சாவளியினூடாக பழங்குடியினரின் உரிமைகளைக் கூட்டாட்சி மட்டத்திலும் ஒப்படைக்கின்றது. அனைத்து அடையாள அட்டைகளினதும் முக்கிய அங்கமாகக் கடவுச்சீட்டுப் புகைப்படங்கள் உள்ளன. கிராமிய மற்றும் நகர்ப்புற பொருளாதாரங்களில் உள்ள பல சிறிய புகைப்படக் கலையகங்களுக்கு இந்தப் புகைப்படமெடுத்தல் ஓர் முக்கிய வர்த்தகமாக அமைகின்றது. விளம்பரப்பலகையில் உள்ள கூற்றினை இவ்வாறு மொழி பெயர்க்கலாம்: 'சிறந்த குடிமக்கள் அட்டை / நாம் சிறந்த குடிமக்கள்! / இதுவே நமது அட்டை / இன்றே பதிவுசெய்யுங்கள் / அபிவிருத்திக்காக / முன்னேற்றத்திற்காக உங்களுடைய வேலையின் முன்னேற்றத்திற்காக.' என்னும் சொற்றொடர்கள் காணப்பட்டன. இந்தப் புகைப்படத்தில் உள்ள இரண்டு பெண்களும் வெறுமனே அழகுபடுத்தலில் கவனம்செலுத்துவதாக காட்சிப்படுத்தப்படுகின்றமை வியக்கத்தக்கதாக உள்ளது. அதேவேளையில் அதற்கு முரணாக, ஆண்கள் தமது ஓசன் மாநில அடையாள அட்டையினை வைத்திருப்பதாக காண்பிப்பது அவர்கள் மாநிலத்தின் அபிவிருத்தித் திட்டத்தில் ஆர்வமுள்ளவர்களாகவும் ஆதரவாளர்களாகவும் இருப்பதை சமீக்கை செய்கின்றது. படப்பிடிப்பு - நலுவெம்பே பினைசா, 2018.

படம் 14 கியானிஸ் ஸம்பேரிஸ் என்ற ஓர் ஸ்பாகியான் மனிதனின் உருவப்படம். ஜேர்மன் சுற்றுலாப் பயணி ஒருவரால் எடுக்கப்பட்டது. அவரது மகள் மரியா வைத்திருக்கின்றார்.

ஸ்பாகியா என்பது கிறீற் இன் ஓர் மலைப்பாங்கான பிராந்தியமாகும். குறைந்தது 18ம் நூற்றாண்டுகளில் இருந்து அங்கு பார்வையாளர்களாகச் செல்பவர்கள் அதன் குடிமக்களின் வெளிப்படையான கலாச்சாரம் மற்றும் இனத் தூய்மையினை வலியுறுத்தி வந்துள்ளதுடன் அவர்களின் கரடுமுரடான வாழ்க்கைமுறையினையும் போற்றியுள்ளனர். இந்தக் கருத்துக்கள் குடிமக்களுக்குத் தம்மைப் பற்றிய சொந்த உணர்வுகளைத் தூண்டியுள்ளதுடன். இந்தக் கூட்டுறவு புகைப்படமெடுத்தல் நடவடிக்கையிலும் அவதானிக்கப்படுகின்றது. ஆண்வர்க்க பாரம்பரியத்தின் சொற்றொடர்களைத் தேடிய புகைப்பட கலைஞர்கள் தாம் எடுத்த புகைப்படங்களை உரியவர்களுக்கு பரிசாக வழங்கினர். அவர்கள் அவற்றினை தங்கள் வீடுகளை அலங்கரிக்கப் பயன்படுத்தினர். வெளியாட்களால் உருவாக்கப்பட்ட படங்களில் ஒருவர் தன்னைப் பார்ப்பது சமச்சீர்ற்ற தன்மையை ஏற்படுத்தலாம். ஏனெனில் உள்ளூர்வாசிகள் இந்தப் படங்களை தயாரித்தவர்கள் அல்லர். ஆனால் இது பண்டமாற்றத்திற்கான சாத்தியப்பாடுகளையும் ஏற்படுத்துகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக, 1960 களில் ஜேர்மனியர்கள் புகைப்படங்களை கையளித்தமையானது படப்பிடிப்பாளருக்கும் படம் பிடிக்கப்பட்டவருக்கும் இடையிலான உரையாடல் நெருக்கத்தினை ஏற்படுத்தியுள்ளது. இது சுற்றுலா மற்றும் ஜேர்மன் தேசிய அரசுடனான தங்கள் உறவு பற்றி முறையாகக் கேட்டால் உள்ளூர்வாசிகள் வெளிப்படுத்தும் நிலையை மட்டுப்படுத்தும் என்று கூறலாம். 2010 கிரேக்க நெருக்கடிக்குப் பிந்திய காலப்பகுதியில் ஜேர்மனியுடனான உறவு குறிப்பாக மீண்டும் அரசியல்மயப்படுத்தப்பட்டது. இக்காலப்பகுதியில் கிரேக்க அரசாங்கங்கள் ஐரோப்பிய ஒன்றியம் /ஜேர்மன் இனால் உருவாக்கப்பட்ட கடன்திட்டங்களுக்கு விண்ணப்பித்தன. அத்தோடு இந்தக் கடன்திட்டத்திற்கு எதிரான விமர்சனங்களில் வெளிநாட்டு மேலாதிக்கதினை எதிர்க்கும் சுதேச எதிர்ப்பு சக்தியாக கிறீற் குறித்துக்காட்டப்பட்டது. மூலப்படத்தினை எடுத்தவர் யார் என்பது தெரியாது, பதிப்பு.1970, மீள்பிரதிப் படப்பிடிப்பு - கொன்ஸ்ரான்ரினோ கலன்ரிஸ், 2017.

படம் 15 ஸ்பைரோஸ் ரிஸிகோறஸ் என்பவர் 1980கள் மற்றும் 1990களில் ஸ்பாகியான் மேட்டுநில கிராமத்தில் ஓர் சிறிய உணவகத்தினை நடாத்திக் கொண்டிருந்த காலப்பகுதியில் சுற்றுலாப் பயணிகளுடனான தனது தொடர்பாடல்களை சித்தரிக்கும் புகைப்படங்களை கலன்ரிஸ்"க்கு காண்பிக்கின்றார்.

இந்தப் புகைப்படங்கள் புகைப்படப்பிடிப்பாளர்களால் பிந்தைய ஆண்டுகளில் அவருக்கு வழங்கப்பட்டுள்ளன. அனேகமான படங்களில் அவர் ஒரு வரவேற்பாளராக செயற்படுவை காட்டுகின்றன (உதாரணமாக விருந்தினருக்கு வால்நட்ஸ் வழங்குகின்றார்). அந்த இடத்தில் வேரூன்றி இருப்பவர்களால் தார்மீக ரீதியில் வழங்கப்படும் விருந்தோம்பல் என்பது ஓர் உயரிய பண்பாக இருக்கும். இதனை மேற்கு ஐரோப்பிய சுற்றுலாப் பயணிகளும் ஸ்பாகியாவில் பின்பற்றுகின்றனர். விருந்தோம்பலின் சுயபிம்பமாக ஸ்பாகியனை இது ஈடுபடுத்துகின்றது. அவர்களுடைய புகைப்படங்கள் மூலமாக திரும்பிவரும் சுற்றுலாப் பயணிகள் அழகிய உள்ளூர் நிலப்பரப்பில் தம்மை உள்ளுழைத்து தமது வரவேற்பாளரின் கையாளும் விதத்தினை பதிலீடு செய்ய முயற்சிக்கின்றனர். சுற்றுலாப் பயணிகள் தற்போது நிலத்தை வாங்குவதன் மூலம் விருந்தோம்பலின் இலட்சியம் சிக்கலுக்குள்ளாகியுள்ளது. இது விருந்தோம்பலின் இயங்கு சக்தியினை மாற்றுகின்றது. அத்துடன், தேசிய பாரம்பரியத்தினை வலுக்குறைக்கும் பிந்திய நெருக்கடி என கிரேக்கத்தினால் கருதப்படுவதாக உள்ளூரில் கூறப்படுகின்றது. படப்பிடிப்பு – கொன்ஸ்ரான்ரினோ கலன்ரிஸ், 2017.

படம் 16 பெம்போட்டோசினால் (FemsFotos) படப்பிடிப்பு மேற்கொள்ளப்பட்ட பெண் மாணவர்கள், 2004.

சுதந்திரமடைந்து 50 வருடங்களில் பெண்களின் உரிமைகளுக்கான மற்றும் அரசியல் மாற்றத்திற்கான போராட்டங்கள் தொடர்கின்றன என்பதை இதில் பாத்திரம் வகிக்கும் இளம் பெண்கள் பிரதிபலிக்கின்றனர். நைஜீரியாவில் துறைசார்ந்த புகைப்படவல்லுனர்களின் பணி பெரிதும் போராட்டப்படுகின்றது. அத்தோடு சிமாட் தொலைபேசி பாவனையில் உள்ள போதிலும் ஒவ்வொரு கொண்டாட்டங்களிலும் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றது. இந்தக் கொண்டாட்டங்களில் பல பிறந்தநாட்கள், ஞானஸ்நானம், திருமணங்கள் மற்றும் மரணச் சடங்குகள் போன்ற வாழ்க்கை நிலை நிகழ்வுகளுடன் தொடர்புபட்டுள்ளன. எதிர்பால அபிலாசைகள் மற்றும் வாழ்க்கையின் பலாபலன்களை குறித்துக்காட்டுபவையாகவும் நினைவு கூறும் மற்றும் தீர்க்கதரிசனம்

கூறும் செயல்களாகவும் புகைப்படங்கள் பார்க்கப்படுகின்றன. இந்த நிகழ்வுகளில், இளம்பெண்களின் அனேகமான குழுப் படங்களில் அவர்கள் பொதுவாக சிறந்த உடையுடன் சிகை அலங்காரமும் ஒப்பனையும் செய்யப்பட்டவர்களான காண்பிக்கப்படுகின்றனர். இலா ஓறன்கனிலுள்ள புதிய தலைமுறையைச் சேர்ந்த புகைப்படக் கலைஞர்கள் படநிகழ்வின் உருமாற்றும் திறனை விரிவுபடுத்தியுள்ளனர்.

FemsFotos இனால் எடுக்கப்பட்ட இந்தப் புகைப்படத்தில் பெண்மாணவர்களின் ஓர் குழு சமூகத்தின் எதிர்பார்ப்புக்களுக்கான அவர்களின் விமர்சனத்தையும் எதிர்ப்பினையும் தமது பாணியில் வெளிப்படுத்துகின்றனர். இந்த இளம் பெண்கள் பிடிவாதமான ஆணாதிக்க சமூகத்தினை கேலிசெய்கின்றனர். ஒரு புறத்தில் இந்த இளம்பெண்களை கல்வியில் தொடர்ந்து ஈடுபட உணக்குவிக்கின்றது. ஆனால் மறுபுறத்தில் தாய்மார்களாக உணவு சமைப்பவர்களாக, துப்புரவு செய்பவர்களாக தமது பாத்திரங்களைத் தொடர்ந்து வகிக்கவேண்டும் என எதிர்பார்க்கப்படுகின்றனர். அத்தோடு தேசத்தையும் அதன் எதிர்கால குடிமக்களையும் விருத்தி செய்யும் பாலின பாராமரிப்புப் பொறுப்புக்களும் சுமத்தப்பட்டுள்ளன.

புகைப்படம் - 2014 FemsFotos, இல் இலா ஓறங்கன் மற்றும் அபியோகுட்டா, நைஜீரியா.

படம் 17 அங்கிள் ஸ்பெஷல் மிற்றர் புகைப்படம் (*Uncle Special Mirror Photograph*) சிம்பிள் போட்டோ (Simple Photo) மற்றும் சேர் ஸ்பெசல் (Sir Special) ஆகிய மூத்த புகைப்படக் கலைஞர்களின் படைப்புக்கள் ஸ்டீபன் ஸ்ப்நாக்கின் 'ஜொருபா புகைப்படக்கலை : ஜொருபா தம்மை எவ்வாறு பார்க்கின்றது' என்ற முக்கிய கட்டுரையில் இடம்பெற்றுள்ளன. புராதன நகரமான இலா ஓறங்கன், ஓசன் இல் தற்போதும் வசிக்கின்றனர். இந்தப் படத்தில் தற்போது அங்கிள் ஸ்பெசல் (Uncle Special) என அழைக்கப்படுகிற சேர் ஸ்பெசல் தனது முதிய அந்தஸ்தினை பிரதிபலிப்பதற்காக தனக்கு கனவில் வந்த ஓர் நுட்பமான, கண்ணாடிகளுக்குள் புகைப்படங்களை ஒன்றிணைக்கும் கலையினை அவர் எவ்வளவு முழுமையாக மேற்கொண்டார் என்பதை பினைசாவுக்கு விளக்குகின்றார். இறுதிக் கலைத் தொழிலின் நடைமுறை, செயல்முறை, பார்வையாளர்கள் மற்றும் பிற்பட்ட வாழ்க்கை போன்றன அரசியல் கற்பனைகளினுள் உள்ள தொடர்ச்சிகளையும் இடைநிறுத்தங்களையும் ஆழமாகப் பிரதிபலிக்கின்றன. இவை காலனித்துவத்திற்குப் பிற்பட்ட ஜனநாயகத்திற்கு முற்பட்ட சமூகக் கட்டமைப்புக்கள் மற்றும் வகுப்புரீதியிலான படிநிலைகளைப் பிரதிபலிக்கின்றன. ஏனெனில் உயர்ந்தோர் குழாம் மற்றும் அரச பரம்பரை உறுப்பினர்கள் போன்றவர்களே பூஜைகளில் பிரதான வாடிக்கையாளர்களாக இருந்தனர். வணிக ரீதியில் வளர்ந்துவரும் ஆய்வகங்களில் 'கண்ணாடி உருவப்படங்கள்' கிடைக்கக்கூடியதாக உள்ளபோதிலும், தனது தனித்துவமான நுட்பத்தின் செயற்றிறன் நிகரற்றது என அங்கிள் ஸ்பெஷல் வலியுறுத்துகின்றார். மேலும் வைத்திருப்பவர்களுக்கு செல்வம், சக்தி, மற்றும் சலுகையை வழங்கும் என குறிப்பிடப்படும் கைவினையால் தயாரிக்கப்பட்ட கண்ணாடிப் படங்களுக்கு பல பிரமுகர்கள் தொடர்ந்தும் உத்தரவிடுகின்றனர். படப்பிடிப்பு – நலுவெம்பே பினைசா, 2017.

படம் 18 கம்போடிய பிரதமர் குன் சென் உடன் ஓர் பட்டதாரி நிற்கின்றதாக போட்டோசொப்பில் தயாரிக்கப்பட்ட படம். அதிகாரம் மிக்க நபருடன் படம் பிடித்துக்கொள்வது அதிஸ்டத்தினை வழங்கும் என்றும் அதிகார ஓட்டத்திற்கு அனுசரணை வழங்கும் என்றும் நம்பி, பல கம்போடியர்கள் அத்தகைய படங்களை விரும்புகின்றனர். பட்டமளிப்புப் போன்ற ஓர் உத்தியோகபூர்வ நிகழ்வில் அல்லது கொண்டாட்டத்தில் அனேகமான மாணவர்களுக்கு பிரதமருடன் படமெடுத்துக்கொள்ள அதிர்ஸ்டம் இல்லை. அவர்கள் உயர் மதிப்பெண்களைப் பெற்றால் அல்லது பல்கலைக் கழக முதல்வரினால் சிபார்சு செய்யப்பட்டால் மட்டுமே அதற்கான வாய்ப்பு இருக்கும். பொருளாதார ரீதியில் வறியவரான இந்தப் பட்டதாரி கணினி மென்பொருளை உபயோகித்து குன் சென்னுடன் தான் நிற்பதான படத்தை சித்தரிக்க ஓர் புகைப்படக் கலைஞருக்கு பணம் வழங்கியுள்ளார். ஒருவர் அதிகாரத்துடனான தனது தொடர்பை உறவினர்களுக்கு அல்லது நண்பர்களுக்கு காண்பிக்க இத்தகைய ஓர் புகைப்படம் வீட்டில் அல்லது அலுவலகத்தில் தொங்கவிடப்படும். பிரதியாக்கம் - சொக்பீ யுங், 2018.

மறுபடி நிகழ்தலும் தற்செயலும்

படம் 19 நிக்கரகுவா, 24 ஏப்ரல் 2018

சம்பவங்கள் அடுத்தடுத்து நடைபெற்றதால், ஓர் பாதிப்பு மிக்க ஆவணக்காப்பகம் உருவாக்கப்பட்டு மீளுருவாக்கம் செய்யப்பட்டது. கடந்த கால முரண்பாடுகள் மற்றும் சம்பவங்கள் திரும்பத் திரும்ப நடைபெற்றமை குறிப்பாக 1978-9 இல் இடம்பெற்ற வரலாற்றுச் சிறப்புமிக்க புரட்சி தொடர்பில் நிக்கரகுவா மக்கள் பேசியுள்ளனர். இவை கழகம், நிகழ்வு ஆகியவற்றில் படங்களின் பொருத்தப்பாட்டினை பிரதிபலிக்கின்றது. வீதிகளில் நினைவுகள் பலமாக இருந்தமையால் புதிய ஆவணப்படங்களுக்கும் 1978-9 இலிருந்து நன்கு அறியப்பட்ட படங்களுக்கும் இடையிலான தொடர்புகள் பரிசோதிக்கப்பட்டன. இந்த டிஜிற்றல் படத் தொகுப்பு அதற்கான ஓர் உதாரணத்தைக் கொண்டுள்ளது. சமூகவலைத் தளங்களில் பரவலாகப் பகிரப்பட்ட இதில் நிக்கரகுவாவில் இடம்பெற்ற ஆர்ப்பாட்டத்தின் காலவரையறைகளைக் காட்டுகின்றது: அமெரிக்கப் படைவீரர் வில்லியம் வோக்கரின் படையெடுப்புக்கு எதிராக 1856 இல் போரிட்ட தேசிய வீரர் அன்ட்ரஸ் கஸ்ரோவின் படமும் (லூயிஸ் வேர்கரா அகுமடாவினால் வரையப்பட்ட 1964ம் ஆண்டு ஓவியத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டது) வரலாற்றுச்சிறப்புமிக்க சாடினிஸ்ரா கிளர்ச்சியின் போது சுசன் மீசெலாவினால் 1979 இல் எஸ்ரெலி நகரில் எடுக்கப்பட்ட ஓர் உருவப்படத்தின் தன்மை வாய்ந்த மோலோற்றோவ் மனிதனின் (*Molotov Man*) படமும் தலைநகரான மனாகுவாவில் ஏப்ரல் 2018 இல் இடம்பெற்ற ஆர்ப்பாட்டத்தின்போது எடுக்கப்பட்ட ஓர் சமகாலப் படமும் இணைக்கப்பட்டிருந்தது.

படம் 20 9 மே 2018 மனாகுவா, நிக்கரகுவா.

2018 எதிர்ப்பு ஆர்ப்பாட்டங்களின் ஓர் பகுதியாக ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட ஓர் பாரிய எதிர்ப்பு ஆர்ப்பாட்டத்தின் போது பிரபலம் வாய்ந்த குத்துச்சண்டை வீரரும், மனாகுவாவின் முன்னாள் முதல்வரும் ஒற்றீகா ஆட்சிக்கு எதிராக குரல்கொடுத்தவருமான அலெக்சிஸ் ஆர்குலோவின் உருவச் சிலையினைச் சுற்றி மக்கள் ஒன்றுதிரண்டனர். இன்னும் விளக்கப்படாத அவருடைய இறப்பு அண்மைய ஆண்டுகளில் அந்த ஆட்சியின் தண்டனையின் அடையாளமாக மாறியுள்ளது. அந்த நாளில் பல மணி நேரங்களாக அரசாங்க அடக்குமுறையினால் பாதிக்கப்பட்டவர்களின் படங்களையும் அடையாளங்களையும் கொடிகளையும் தாங்கியவாறு மக்கள் நினைவுத் தூபியினை சூழ்ந்தனர். படப்பிடிப்பு - இலீனா எல். சலீஜன், 2018

படம் 21 டக்சின்காளி, நேபாளத்தில் உள்ள புகைப்படக் கலையகம் பயன்படுத்தும் போட்டோசொப்பில் வடிவமைக்கப்பட்ட உருவங்களின் படங்கள் காத்தமண்டுவிற்குத் தெற்கே உள்ள இந்த பிரபல அம்மன் கோவில் பாதயாத்திரீகர்களை கவர்கின்றது. இவர்களில் பலர் தமது வருகையினைக் குறித்து வைப்பதற்காக அந்த கோவிலுக்கு முன்னால் நின்று படம் எடுத்துக்கொள்கின்றனர். புனித யாத்திரிகை இடமான மனகமனவிலிருந்து கொண்டுவரப்பட்ட போட்டோசொப்பில் வடிவமைக்கப்பட்ட உருவங்களின் மாதிரி ஒன்றினையே இருபது தற்காலிக கலையகங்களும் பயன்படுத்துகின்றன. (இது கேபிள் காருக்கான காரணத்தை விளக்குகின்றது) டக்சின்காளி கோவிலில் இருந்து போட்டோசொப்பில் வடிவமைப்புச் செய்யப்பட்ட கலையகத்தின் இடத்திற்கு மாற்றப்பட்டதால் குறைவடைந்த படமெடுத்தல் நிகழ்வானது, நேபாளத்தின் வணிக புத்திரிசாதுரியத்தினை மட்டும் எமக்குக் கூறவில்லை. மாறாக, இந்த நிகழ்வுகள் வழிபாட்டு அதிகாரத்திற்கு ஏற்படுத்துகின்ற ஆபத்துக்களையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. டக்சின்காளியில் நடைமுறைகளை வெளிப்படுத்தும் நாளாந்த பேச்சுச் செயல்களுக்கும் விதிமுறைகளுக்கான பேச்சுச் செயல்களுக்கும் இடையிலான எதிர்ப்பினை மெளரிஸ் புளொச் வரைபடமாக்குகின்றார். முதலாவதாகக் குறிப்பிட்ட விடயமானது முற்றுமுழுதாக ஓர் சொற்றொகுதியாகவும் நவீன விதிகள் மற்றும் காட்சிகள் தொடர்பான பல்வேறு தெரிவுகள் இல்லாதது எனவும் வகைப்படுத்தப்படுகின்றது. இரண்டாவது விடயம் விலக்குதல், வரையறுத்தல் மற்றும் சரிசெய்தல் ஆகியவற்றுடன் தொடர்புபடுகின்றது. இந்த டக்சின்காளி மாதிரியானது தரங்குன்றிய டிஜிற்றல் வழக்கு மொழியினை வெளிப்படுத்துகின்றது. புகைப்படமெடுத்தலின் பிறப்பிடம் என பெஞ்சமின் அழைக்க விரும்பிய அதிகப்படியான

எதிர்பாராத நிகழ்வினை இது பதிலீடு செய்கின்றது. மறுபிரதி - கிறிஸ்தோபர் பின்னி, 2018.

படம் 22

நாக மகாராஜாவின் (நாகபாம்பு மன்னன்) கூட்டு உருவமாகிய நாட்டுப்புறத் தெய்வமான தேஜாஜியினை கொண்டாடும் திருவிழாவான தேஜாஸ் தஸ்மி பாம்புக் கடியிலிருந்து பாதுகாப்பு வழங்குகின்றது. மத்திய இந்தியாவில் குறைந்தபட்சம் 1977 இல் கிருஸ்ணருடன் தொடர்புபட்ட ஓர் மனிதக் கோபுரமான மட்கி பொட் உடன் இந்த திருவிழா தொடர்புபட்டுள்ளது. இத்திருவிழாவில் பங்குபற்றுவோர் கிராமத்தைச் சுற்றி வந்தபின்னர் கோவிலைச் சுற்றிவருவதை ஆவணப்படுத்தும் ஓர் புகைப்படத் தொகுப்பு ஆவணத்தில் புகைப்படங்கள் கவனமாகப் பாதுகாக்கப்பட்டுள்ளன. மட்கி பொட் என்ற மனித கோபுரம் மூன்று அடுக்குகளில் 30 அல்லது அநேகமாக 40 நபர்களால் கட்டப்படும் தொடர்ச்சியான காட்சிகளை இத்தொடரின் பின்னாலுள்ள படங்கள் காட்டுகின்றன. இந்தப் பிரமிட்டு வடிவமெடுக்கப் போராடிய வேளையில் யாரோ ஒருவர் 15-20 அடி உயரத்துக்கு செலுத்தக்கூடிய சக்தி மண்டலமான ஓர் மர்மம் இருப்பதை அதில் பங்குகொண்டவர்கள் அறிந்துகொண்டனர். இத்தொடரில் இறுதியாக உள்ள படம் இறுதி முடிவினை வழங்குகின்றது: கோபுரத்திற்கு சமாந்தரமாக பல வண்ணப் புள்ளிகள் கொண்ட உயர்ந்துசெல்லும் பாம்பு போன்ற வரிகள் படத்தின் இடது பக்கத்தில் காணப்படுகின்றன மட்கி பொட்டில் பங்குகொண்டவர்களுக்கும், தமது பிரசன்னங்கள் படங்களில் ஆவணப்படுத்தப்பட ஆர்வம் கொண்ட பல பார்வையாளர்களுக்கும் தாம் அனுபவித்தவற்றை புகைப்படம் தெளிவுபடுத்தியுள்ளது: திருவிழா நினைவுகூரும் நாக பாம்பு அந்த நிகழ்வில் மர்மமான பிரசன்னத்தை வழங்கியிருந்தது. இறந்தவர்களின் ஆவிகள் வெளிப்படும் ஓர் ஊடகமாகப் புகைப்படக்கலை பாராட்டப்படும் கிராமப்புற தத்துவ சாஸ்திரத்தில் அண்மைய நகரத்திலுள்ள புகைப்பட வல்லுனர்கள் பெரிதும் சந்தேகம் கொண்டுள்ளனர். 120 நடுத்தர மாதிரிப் படத்தினை உருவாக்கும்போது நிழற்படத் தகடு கீறல்களுக்கு உட்பட்டு படத்தின் மேற்பரப்பில் குழப்பமான சத்தத்தை உருவாக்குகின்றன என்பது அவதானிக்கப்பட்டது. உயர் வெப்பநிலையில் ஆழமான கீறல்கள் உருக ஆரம்பிக்கக் கூடும். பிரிக்கப்பட்ட நிழற்படச்சுருள் தகடுகளை இறுதியாகப் படமாக்கப்படும்போது படத்தில் பல வண்ணப் புள்ளிகளை உருவாக்கியுள்ளன. நக்டா கிருஸ்ணா புகைப்பட கலையகத்தினால் 1977 இல் எடுக்கப்பட்ட புகைப்படம் 2019 இல் கிறிஸ்தோபர் பின்னியினால் மறுபிரதி செய்யப்பட்டது.

வேறு இடங்கள் மற்றும் இடைநேரங்கள்

படம் 23 யாழ்ப்பாணம் புகைப்படக் கலையகம் ஒன்றில் வர்ணம் தீட்டப்பட்ட பின்னணி. ஐரோப்பிய கலை வரலாற்றில் மறைந்துபோனதாக வகைப்படுத்தப்படும் கலைப் மற்றும் சித்தரிப்புப் பாணிகளுக்கு இடைப்பட்ட ஒரு பாணியில் அமைந்த யாழ்ப்பாண புகைப்படக் கலையகத்தின் கவரும்படியான பின்னணிகள் இனங்காணமுடியாத மத்தியதரைக்கடல் கரையோர நகரங்களின் காட்சிகளை நினைவுபடுத்துகின்றன அல்லது ஆங்கிலப் பாணியிலான பண்ணை வீடுகளின் செழுமையான உட்புறங்களை கற்பனையாகக் காட்டுகின்றன. இவை உள்ளூர் கட்டுமானத்தின் அல்லது இயற்கையான தரைத்தோற்றத்தின் அல்லது தெற்காசியாவில் பிற இடங்களில் உள்ள கலையகங்களினால் வழங்கப்பட்ட நவீன கற்பனைக்காட்சிகளின் அடையாளப்படுத்தக்கூடிய அம்சங்களைப் பிரதிபலிக்கவில்லை. ஆனால் கலையகத்தின் வாடிக்கையாளர்கள் வேறொரு இடத்தில் வசிப்பதான கற்பனை எண்ணங்களைப் பிரதிபலிக்கின்றன. தாராளமான வெளிப்புறப் படப்பிடிப்புக்களுக்கு உகந்ததாக பாரம்பரிய கலையக வர்ணனை வழக்கொழிந்துபோயுள்ள அதேவேளை, யாழ்ப்பாண குடியிருப்பவாசிகள் கற்பனையான இந்தப் பின்னணிகளையும் கைராசியான புகைப்படப்பிடிப்பாளர்களையும் தேடிச்செல்கின்றனர். படப்பிடிப்பு விந்தியா புத்பிட்டிய, 2018.

படம் 24 சீன புலம்பெயர் குடும்பம் ஒன்றின் வண்ணமயமான புகைப்படம், பதிப்பு 1930கள்.

பிரெஞ்சு காலனித்து காலத்தில் புனொம் பென் என்னும் இடத்தில் உள்ள புகைப்படக் கலையகத்தில் எடுக்கப்பட்ட இந்தப் புகைப்படம் மறுபிரதி எடுக்கப்பட்டு உறவினர்களுக்குப் பகிர்வதற்காக கறுப்பு வெள்ளை நிறத்திலிருந்து

‘மேம்படுத்தப்பட்டது’ (படத்தில் உள்ளவர்கள் இறந்து பல ஆண்டுகளின் பின்னர்). கமெரா லூசிடாவில் நோலண்ட பார்த்தீஸினை நினைவுகூருவதற்காக, இது ஓர் நீண்ட முற்கூட்டிய எதிர்காலத்தினை எடுத்துக்காட்டுகின்றதுடன் புகைப்படக்கலையின் நிச்சயமற்ற தற்காலிகத் தன்மையினையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இது அமைதியிலிருந்து போருக்கும், போரிலிருந்து இனப்படுகொலை ஆட்சிக்கும் மற்றும் மீண்டும் அமைதிக்கும் என வெளிப்படையான அரசியல் பேராபத்தினூடாகத் தப்பிப்பிழைத்தது. இது சந்ததியினரால் பொக்கிசமாகப் பாதுகாக்கப்பட்ட ஓர் புகைப்படம். அத்தோடு புகைப்படம் எடுத்தல் என்பது எல்லோருக்கும் குறிப்பாக கம்போடியர்களுக்கு கிடைக்கமுடியாதது என்பதற்கான ஓர் அறிகுறியாகவும் உள்ளது. மறுபிரதியாக்கம் - சொக்பீ யுற், 2018.

படம் 25 பாகிஸ்தானில் பெசாவாரிலுள்ள AYR டிஜிற்றல் புகைப்படக் கலையகத்தில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ள பாஸ்ரோ திரைப்பட நட்சத்திரங்கள் நால்வரை பிரதிபலிக்கும் படம்.

துப்பாக்கிகளே ‘ஆண்களின் ஆபரணம்’ என்ற பக்துனின் கருத்திற்கு உருக்கொடுத்த ஜகன்ஜிர் கான் மற்றும் அப்ராஸ் கான் ஆகிய இரு ஆண்களும் நன்கு அறியப்பட்ட நடிகர்கள் ஆவர். இரு பெண்களின் அடையாளங்கள் தெரியவில்லை. AYR டிஜிற்றல் சினிமா வீதியில் அமைந்துள்ளதுடன். திரைப்பட கதாநாயகர்களுடன் அருகாமையாக படமெடுத்துக்கொள்ள வரும் திரைப்பட ரசிகர்களின் தேவையினை நிறைவேற்றுகின்றது. மறுபிரதியாக்கம் - லானியல் ஷா, 2021.

படம் 26 பேர்சியன் குடாவில் ஓர் எதிர்காலத்தினை காட்சிப்படுத்தும் எதிர்கால வாய்ப்பைத் தேடிப் புலம்பெயர்ந்த, நோபாளத்திலுள்ள பேர்குனியைச் சேர்ந்த ஒருவரின் விரிவான படத் தொகுப்பு. நகர்வினை பதிவு செய்ய அல்லது கற்பனை செய்ய புகைப்படமெடுத்தல் அடிக்கடி பயன்படுகின்றது. வரலாற்றுரீதியில், மிதிவண்டிகள் அடிக்கடி கலையகத்தினுள் கொண்டுவரப்பட்டன. பின்னர் கலையகங்கள் மோட்டார் வண்டிகளை ஓர் அணைப்பாகப் பயன்படுத்தத் தொடங்கின. அதனையடுத்து, விமானங்களிலும் மோட்டார் வாகனங்களிலும் பயணங்களை மேற்கொள்ளும் ஓர் மேடையாக புகைப்படக் கலையகம் மாறியது. அடிக்கடி, இது நாடுகடந்த புலம்பெயர்வுக்கான ஆசையுடனும் மற்றும் /அல்லது தேவையுடனும் இது இணைக்கப்பட்டுள்ளது. அத்தகைய படங்கள் படமெடுத்தலின் ஆர்வத்தினையும் பின்னோட்டத்தினையும் வெளிப்படுத்தி இன்னும் என்ன இருக்கின்றது என்பதை உண்மையாக்குகின்றது. மறுபிரதியாக்கம்- கிறிஸ்தோபர் பின்னி, 2019.

படம் 27 18 வயதுடைய பங்களாதேச மாணவன் ஒருவரின் இன்ஸ்டிராம் சுயவிபரம். பங்களாதேசின் வடக்கே உள்ள ஜவ்லோங் என்னும் இடத்திற்கு தான் மேற்கொண்ட பல்வேறு விஜயங்களில் ஒன்றினைப் பதிவுசெய்த படத்தினை வெளிப்படுத்துகின்றது. பங்களாதேசத்தினையும் இந்திய மாநிலமான மேகலயாவினையும் பிரிக்கின்ற ஆறான பியைன் பங்களாதேச இளைஞர்களுக்கு ஓர் பிரபலமான சுற்றுலாப் பிரதேசமாகும். அவர்களில் பலர், மிதக்கும் படகுகளில் தமது வாடிக்கையாளர்களின் படங்களை அச்சுப் பிரதிசெய்து வழங்க அச்சுப் பொறிகளைப் பயன்படுத்தும் டசின்கணக்கான புகைப்படமெடுப்பவர்களில் ஒருவரின் சேவைகளைப் பெற்றுக்கொள்கின்றனர். ஆற்றின் நடுவே சுற்றுலாப் பயணிகள் பாறைகளின் மீது இருந்து மேகலயாப் பக்கத்திலிருந்து வரும் இந்திய சுற்றுலாப் பயணிகளுடன் வட்ஸ்அப் விபரங்களை பரிமாறிக்கொள்கின்றனர். நாட்டுக்கு வெளியே எல்லை கடந்து அதற்கு அப்பால் தப்பிச் செல்லுவதற்கான நம்பாசைக்குள் புகைப்படமெடுத்தல் ஆழமாகச் சிக்குண்டுள்ளது. அதனைத் தொடர்ந்து அந்த மாணவன் சவுதி அரேபியாவுக்கு குடியேறியுள்ளனர். அங்கே அவனுக்கு மக் டொனால்டில் வேலை வழங்குவதாக வாக்குறுதியளிக்கப்பட்டது. படப்பிடிப்பு - கிறிஸ்தோபர் பின்னி, 2018.

எதிர்காலத்தை மறைக்கும் திரையை நீக்குதல்

படம் 28 மனாகுவா, நிக்கரகுவா.

பல வாரங்களாக, தொலைக்காட்சி அலைவரிசைகள் தணிக்கை செய்யப்பட்டிருந்த வேளையில், குடிமக்கள் தம்மை ஒழுங்குபடுத்தவும், கலக எதிர்ப்பு பொலிசாருடனும் அரசாங்க ஆதரவாளர்களுடனுமான மோதல்களை ஆவணப்படுத்தவும் சமூக வலைத் தளங்களை பெரியளவில் பயன்படுத்தினர். போராட்டத்தின் படங்கள் பெரும்பாலும் நெருக்கமான சம்பவங்கள் மற்றும் சாட்சிகளுடன் சமூகவலைத் தளங்களில் சாதாரணமாக வெளிவந்தன. மாணவர்கள் மற்றும் ஆர்ப்பாட்டக்காரர்களுக்கு ஆதரவாக அரசாங்கத்தின் வன்முறை நடவடிக்கையினைக் கண்டித்து ஓர் ஆர்ப்பாட்டப் பேரணியை மேற்கொள்ள கத்தோலிக்க தேவாலயத்தினால் அழைப்புவிடுக்கப்பட்டது. 29 ஏப்ரல் அன்று இளைஞர்கள் மெட்ரோபொலிரனா கதிட்ரலின் உயர்ந்த சுவர்களின் உச்சியில் இருப்பதை இந்தப் படம் காட்டுகின்றது. அவர்களில் ஒருவர் ஸ்மாட் தொலைபேசி ஒன்றினை வைத்திருக்கின்றார். ஆர்ப்பாட்டங்களின் போது மொபைல் கருவிகள் வீதிகளில் எங்கும் காணப்பட்டன. ஒவ்வொரு நாளும் குடிமக்கள் ஆர்ப்பாட்டங்களிலும் அசாதாரணமானவையாகக் கருதப்பட்ட நிகழ்வுகளிலும் கலந்துகொள்வதை ஆவணப்படுத்தியுள்ளனர். பல்வேறு சம்பவங்களில் அவதானித்ததைப் போன்று மக்கள் நிரம்பி வழியும் கூட்டத்துடன் உருவப்படங்கள் மற்றும் செல்பிகளை எடுப்பார்கள். சுவர் ஓவியங்கள், புதாகைகள் மற்றும் கிறிபிற்றி சித்திரத்தினால் நிரப்பப்பட்ட வீதிகளின் பின்னணிகளின் முன்னால் நின்று படமெடுத்துக்கொள்வார்கள். அத்தகைய படங்கள் நீதி கோருவதற்கான ஓர் கருவியாக தொலைபேசியின் கமரா பயன்படுத்தப்பட்டதைப் பிரதிபலிக்கும் வாய்ப்பினை வழங்குகின்றன. அத்துடன் இது மிகவும் நெருக்கமாக எடுக்கப்படுவதால் சாட்சிப்படுத்துவதற்கும் வரலாற்றினை ஆவணப்படுத்துவதற்கும் கூட வாய்ப்புக்களை வழங்குகின்றன. படப்பிடிப்பு - இலீனா எல். சலீஜன், 2018.

படம் 29 கம்போடியாவின் கம்பொங் தொம் மாநிலத்தின் ஸ்ரௌங் மாவட்டத்தில், கமரூக் ஆட்சியின் பின்னர் ஓர் குடும்பத்தின் மீளிணைவு. 1989. கமரூக் ஆட்சியின் போது பட்டினி, கட்டாய வேலை, நோய் மற்றும் மரண தண்டனை போன்றவற்றின் விளைவாக இரண்டு மில்லியன் அளவிலான மக்கள் இறந்தனர். கமரூக்கிற்காக உழவு பார்க்கவும், உணவு திருடுதல் போன்ற தவறான நடத்தை தொடர்பில் தகவல் வழங்கவும் சிறுவர்கள் ஊக்குவிக்கப்பட்டதால் குடும்பங்களுக்கிடையிலும் குடும்ப அங்கத்தவர்களுக்கிடையிலும் உள்ள நம்பிக்கை பலவீனமாக இருந்தது. முறையான விசாரணை இன்றி, குற்றம்சுமத்தப்படுபவர்கள் ஒழுங்குமுறையில் தூக்கிலிடப்பட்டனர். நாட்டின் பல்வேறு பாகங்களில் வேலை செய்ய குடும்ப உறுப்பினர்கள் பணிக்கப்பட்டார்கள். 1979 இல் வியட்நாமிய படையினரால் இந்த ஆட்சி வெற்றிகொள்ளப்படும்வரை அவர்களால் தமது வாழ்வாதாரங்கள் மற்றும் நிலைமைகள் பற்றி தொடர்புகொள்ளமுடியவில்லை. தாம் ஒவ்வொருவரும் தப்பியிருப்பதையோ, தமக்கு குடும்பமும் பிள்ளைகளும் உள்ளனர் என்பதையோ அறியாமல் 1970 இலிருந்து 1988 வரை பிரிந்திருந்து வாழ்ந்த இரு ஆண் சகோதரர்கள் மீண்டும் ஒன்றுசேருவதை இந்தப் புகைப்படம் பதிவிடுகின்றது. அவர்கள் சந்தித்த சற்றுப் பின்னர் புகைப்படம் எடுக்கப்பட்டது. ஒரு குடும்பத்தினர் (தாய்-கம்போடிய எல்லையில் உள்ளவர்கள்) கம்பொங் தொம்மில்லுள்ள ஸ்ரௌங் மாவட்டத்திற்குச் செல்ல குறைந்தது ஐந்து நாட்கள் பயணம் செய்யவேண்டும். படத்தின் பின்னணியின் நிறமும் பிள்ளைகளின் ஆடைகளின் நிறமும் ஒன்றிணைவு மற்றும் மீளிணைவு மற்றும் கொண்டாட்டத்தின் புதிய வடிவினை சித்தரிக்கின்றன. கமரூக்கின் கறுப்பு வெள்ளை ஆடைக்கு முரணாக இந்தப் புகைப்படத்தில் காணப்படும் பலவகை நிறங்ககள் இனப்படுகொலை ஆட்சிக்குப் பின்னான 'மறு நாகரிகத்தின்' ஓர் வடிவமாகப் பார்க்கலாம். இந்தப் புகைப்படத்தில் உள்ளவர்களைப் போன்று தப்பியுள்ளவர்கள் கமரூக்கினால் அமுல்படுத்தப்பட்ட கறுப்பு மற்றும் கரும் நிறங்களிலிருந்தும் (துக்கத்தினதும் பயங்கரத்தினதும் நிறம்) தம்மை விடுவித்துக்கொள்கின்றனர். மறுபிரதி - சொக்பீ யுங், 2018.

படம் 30 யாழ்ப்பாணத்தில் குடிவரவு ஆலோசனை நிறுவனம் ஒன்றினால் காட்டப்பட்ட, அமெரிக்க கிறீன் காட்டுக்களை (Green cards) வெற்றிகரமாகப் பெற்றுக்கொண்டவர்களின் விசாவுக்கான புகைப்படங்கள், 2018.

போரின் ஓர் விளைவாக, பாதிக்கப்பட்ட குடியரிமை விளைவுகளுக்கு பதிலளிப்பதன் பொருட்டு புகைப்படமெடுத்தலில் புதிய வழிமுறைகள் விருத்திசெய்யப்பட்டன. புகைப்படப்பிடிப்பாளர்கள் தமது வாடிக்கையாளர்களின் எதிர்பார்க்கப்பட்ட எதிர்காலங்களுக்கு அனுசரணையாளர்களாக மாறியுள்ளனர். சில புகைப்படக் கலையக உரிமையாளர்கள் அவர்களது கைராசி காரணமாக தேடிச்செல்லப்பட்டனர். திருமண முன்மொழிவு உருவப்படங்கள், கடவுச்சீட்டு மற்றும் விசா புகைப்படங்கள், அல்லது கலைநயமிக்க திருமணப் படங்கள் மற்றும் மேற்கூலக குடிவரவு/எல்லை அதிகாரிகளைத் திருப்திப்படுத்துவதற்கான படத் தொகுப்புக்கள் மூலம் புதுவகை அபிலாசைக் குடியரிமையினை இணக்குவிக்க அவர்கள் உதவியுள்ளனர். புகைப்படப்பிடிப்பாளர்களும் புகைப்படங்களும் பகுதியளவில் இடைத்தரகராக இருந்த இந்த விரும்பப்படும் எதிர்காலங்கள் குடியரிமை மீது போர் ஏற்படுத்திய நீடித்த தாக்கங்களை பிரதிபலித்துள்ளதுடன் தமிழ் சமூகத்தின் நாடுகடந்த இடப்பெயர்வு மற்றும் பரவல் ஆகியவற்றினால் வாய்ப்பளிக்கப்பட்ட நகர்வுகளுக்கான சாத்தியக் கூறுகளுடன் ஒருங்கிணைந்துள்ளன. படப்பிடிப்பு – விந்தியா புத்திபட்டிய, 2018.

படம் 31 'பரபரப்பு'.

ஸ்மாட் தொலைபேசிகள், டிஜிற்றல் தொழிநுட்பங்கள் மற்றும் சமூக ஊடகங்களின் வருகையானது பல இளம் நைஜீரியர்களின் தொழில் முயற்சிகள் சிதறுவதற்கு வழிவகுத்துள்ளது. 200 மில்லியன் அளவிலான மக்களைக் கொண்ட ஓர் நாட்டில், வளர்ந்துவரும் இளம் சமுதாயத்தினருக்கான வளங்கள் மட்டுப்படுத்தப்பட்ட அளவில் இருப்பதால் அவர்களில் பலர் 'காத்திருப்பினை' அனுபவிக்கின்றனர். வறுமை, வேலையின்மை, மோதல் மற்றும் பாதுகாப்பின்மை போன்றவற்றினைத் தாங்கிக்கொள்கின்றனர். மட்டுப்படுத்தப்பட்ட வளங்களைக் கொண்டுள்ளபோதிலும், சமூக ஊடகங்களின் டிஜிற்றல் தளங்கள் கனவுகள் செழிக்கக்கூடிய ஓர் வாய்ப்பாக உள்ளன. தையல் தொழிலாளர்கள், தச்சுத் தொழிலாளர்கள், காலணி தயாரிப்பாளர்கள் மற்றும் ஏனையவர்கள் தமது உற்பத்திப் பொருட்களை படமெடுத்து தங்கள் சேவைகளை வெளிப்படுத்துவதால் 'தொலைபேசியே எனது கடை' என பொதுவான கூற்று வழக்கு உள்ளது. முகநூல், வட்ஸ்அப் மற்றும் இன்ரகிராம் ஆகியன சமூக செயற்பாட்டாளர்களைப் போலவே கலைஞர்களுக்கும் பிரபலமாக உள்ளன. ஆயிரிக்க பொப்பிசை கலைஞரும், படப்பிடிப்பாளரும், வரைகலை வடிவமைப்பாளருமான ஹ்பொய் இனால் தயாரிக்கப்பட்ட இந்தப் படத்தில் அவர் தனது பணியை ஒரு நாடுகடந்த பட இசைக்காட்சியுடன் இணைக்க விரும்புகின்றார். ஒன்றோடொன்று இணைக்கக்கூடிய காட்சி ஊடகங்கள் (புகைப்படம், செல்பி படப்பிடிப்பு, மற்றும் வீடியோ), மதிப்புமீட்டும் வெற்றியும் பெற்ற நாட்டுப்புற அழகுக் கலை, ஆபரணம், பிரகாசம் மற்றும் குளிர்ச்சி ஆகியவற்றினை ஹ்பொய் பயன்படுத்துகின்றார். 'OMO G' என்ற வரியில் *omo* என்பது யொரூபா சிறுவனையும் 'G' என்பது நாட்டுப்புற மொழியில் கடவுளையும் குறிக்கின்றது. 'கடவுளின் குழந்தை' ('Child of God') என்ற தொடர் டிஜிற்றல் படிநிலையில் நான்காவது இடத்தில் உள்ளது. இதில் கலைஞர்கள் தமது திறமையினூடாக தமது தோற்றத்தின் மூலமாக கவரச்செய்ய முயற்சிக்கின்றனர். நைஜீரியாவில், புகைப்படமெடுத்தல் மற்றும் அரசியல் கற்பனைகளுக்கான அபிலாசைகளில் உயர் அதிகாரத்திற்கான வேண்டுகல் என்பது ஓர் பேசுபொருளாகவே உள்ளது. படப்பிடிப்புரிமை வுறெளலா ஒலன்றிவாயு ஹ்பொய், நைஜீரியா, 2020.

படம் 32 'வாருங்கள், வாருங்கள், லகியற் பஹ்': ஓட்டோ நிக்சோ ஒன்றின் பின்புறத்தில், பாதிக்கப்பட்ட ஓர் புகைப்படம், நாவல்பிண்டி, பாகிஸ்தான். இந்தப் படமும் தகவலும் 27 மார்ச் 2016 அன்று பெனாசீர் பூட்டோ படுகொலைசெய்யப்பட்ட இடமான லகியற் பஹ், நாவல்பிண்டியில் நடைபெறவுள்ள மும்தாஸ் குசைன் குவாட்றியின் இறப்பின் 40ம் நாள் நினைவினை விளப்பரப்படுத்துகின்றது. பஞ்சாப் ஆளுனரான சல்மான் ரசீரினைப் படுகொலை செய்த குவாட்றி பெப்ரவரி 2016 இல் தூக்கிலிடப்பட்டார். அவரது சடலம் இடது பக்கத்தின் மேலே காட்டப்படுகின்றது. தெய்வ நிந்தனை செய்ததாகக் குற்றஞ்சாட்டப்பட்ட ஏசியா பிபி (Asia Bibi) இனைப் பாதுகாப்பதற்காக ரசீர் பேசியதைத் தொடர்ந்து அவர் குவாட்றி காசி மற்றும் சாகிட் (இஸ்லாமிய போர்வீரர் மற்றும் மாவீரர்) என சில

சுன்னி முஸ்லீம்களினல் பாராட்டப்பட்டார். கடந்த காலத்தில் இடம்பெற்ற நிகழ்வாக இருந்தாலும் இந்த சுவரொட்டியானது எதிர்கால நிகழ்வு ஒன்றினை அறிவிக்கின்றது. பெரும்திரளான ஓர் கூட்டம் சேர இருப்பதை புகைப்படரீதியில் கற்பனை செய்கின்றது. இத்தகைய படங்கள் குவாட்றியின் நினைவு நிகழ்வினைக் கொண்டாட ஒன்றுகூடிய இருபத்து ஐயாயிரம் மக்களை வரவழைக்க உதவியுள்ளது. படப்பிடிப்பு கிறிஸ்தோபர் பின்னி, 2016.

படம் 33 'தந்தைக்கு ஓர் மகன் இல்லை என்பதால்'.

'ஸ்பாகியான் ஸ்கிநீன்' என்னும் கண்காட்சிக்காகப் படப்பிடிப்பாளரினால் தெரிவுசெய்யப்பட்ட நகைச்சுவை மிக்க தலைப்புடன் 2018 இல் கலன்ற்சிசினால் தொகுக்கப்பட்ட இந்தப் படம் கிநீந், ஸ்பாகியாவிலுள்ள மலையினை அடைவதற்கான ஓர் புதிய வழியினைக் கூறுகின்றது. ஸ்பாகியான்களின் சமூக ஊடகப் பக்கங்களில் வெளிவரும் படங்களைப் பிரதிபலிக்கின்றது. இதில் ஒரு ஆணாக இன்றி, இளம் பெண்கள் மலைமீது படமெடுக்க காட்சி கொடுக்கும் விடயம் உள்ளூரில் எதிர்ப்புக்கு உள்ளாகுவதை முன்னிலைப்படுத்துகின்றது. ஓர் மேய்ச்சலுக்குரிய மற்றும் சுற்றுலாப்பயணிகளுக்குரிய ஓர் இடமான ஸ்பாகியா மேட்டுநிலத் தூய்மை, நாகரீகமற்ற பின்தங்கிய நிலை மற்றும் மலை அதன் முரட்டுத்தனம் மற்றும் போர்வீரத் தனம் ஆகியவற்றின் (ஆண்கள்) சிறந்த சாம்ராஜ்யம். என ஓர் கட்டுக்கதையினை ஏற்படுத்துகின்றது. பல நூற்றாண்டுகளாக நகர்ப்புற வெளியாட்களால் ஸ்பாகியா பிரதிநிதித்துவப்படுத்தப்பட்டுள்ளதுடன் பெரும்பாலான வீடுகள் தாவரவியலாளர்கள், நாட்டுப்புறவியலாளர்கள் மற்றும் மிக அண்மையில் சுற்றுலாப் பயணிகள் போன்றவர்களால் எடுக்கப்பட்ட மூதாதையர்களின் படங்களை காட்சிப்படுத்துகின்றன. 2010 இலிருந்து உள்ளூர்வாசிகளால் எடுக்கப்பட்ட டிஜிற்றல் புகைப்படங்கள் எழுச்சியடைந்துள்ளன. இது குடியிருப்பு வாசிகள் தம்மையும் தமது பிராந்தியத்தையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதற்காக வெளியாட்களில் மட்டும் இனிமேலும் தங்கியிருக்கத் தேவையில்லை என்ற ஓர் புதுமையான தருணத்தைப் பிரதிபலிக்கின்றது. பல டிஜிற்றல் புகைப்படங்களில், இப்பிராந்தியத்தின் ஆண் ஆதிக்கத்தன்மையான பட உருவவியல் தொடர்பில் பெண்கள் பகிரங்கமாக கருத்துக்கூறுகின்றனர். அத்துடன் கிராம வாழ்க்கை எவ்வாறு இருக்கும் என்பதற்கான காட்சிகளையும் வழங்குகின்றன. அதேவேளை, டிஜிற்றல் புகைப்படக்கலையினை விடுதலையாக ஒன்றுபட ஏற்றுக்கொள்வதற்கு அப்பால், உரையாடலில் கலந்துகொண்ட பல ஸ்பாகியான்கள் சமூக ஊடகங்களின் காட்சி நடைமுறைகளைப் பற்றி கேள்வி எழுப்புவதுடன் ஆண் மூதாதையர்களை சித்தரிக்கும் வரலாற்றுரீதியிலான அனலொக் புகைப்படங்களுக்கான விருப்பினை வெளிப்படுத்துகின்றனர். படப்பிடிப்பு லிவாகி, 2017.

முடிவுரை

இந்தப் படங்களின் தொகுப்பானது புகைப்படக்கருவி பெரும்பாலும் அரசால் கட்டுப்படுத்தப்படவில்லை என்பதை வெளிப்படுத்துகின்றன. இது அரசால் கட்டுப்படுத்தப்பட்டது என்றும் புகைப்படக்கலைக் கோட்பாட்டின் மீது பெரிதும் கவலைகொண்டுள்ளதாகவும் உறுதிப்படுத்துகின்ற பூகோல்டியன்/ராகியன் பார்வையானது உண்மையில் இருக்கும் புகைப்படக்கலையின் பன்முகத்தன்மையினை விளக்கத் தவறுகின்றது. இருப்பினும், மனிதனின் படைப்பாற்றலால் உந்தப்பட்ட முடிவற்ற பன்முகத்தன்மையினை நிலையான மானுடவியலின் பிரதிபலிப்பு எதிர்பார்க்கின்ற அதேவேளையில், இந்தச் சேகரிப்பானது புகைப்படமெடுத்தலின் நிச்சயமற்ற இருப்பை தீர்மானிக்கும் ஓர் தொடரான சொற்றொடர்களையும் கட்டமைப்புக்களையும் கோடிட்டுக்காட்டுகின்றது. வேறுபாடு என்பது ஓர் நடைமுறையினை நிச்சயமாகச் சிதறடிக்கவில்லை: அது உண்மையில் ஒரு சிக்கலான மற்றும் கட்டுப்பாடான 'இறுக்கத்தினை' வெளிப்படுத்துகின்றது. இருப்பினும் பிராந்திய நடைமுறைகள் முழுவதிலும் பொதுமைப்பாடுகளையும் எதிரொலிப்புக்களையும் நாம் காணமுடியும் : புகைப்படமெடுத்தல் நிகழ்வின் நிச்சயமின்மை தொடர்பான தொடர்ச்சியான கரிசனை, வெறுமனே கடந்தகாலத்தை நினைவூட்டுவதை விட எதிர்காலங்களை கற்பனை செய்வதற்கான கமராவின் முற்போக்குநிலை, செயல்திறனினதும் உண்மையினதும் இணைவு ; சுருக்கமாக, மனித வாழ்க்கைக்கு புகைப்படமெடுத்தல் கொண்டுவரும் 'தொந்தரவுகளை' (பார்த்தேஸ் 1981:12) நியாயப்படுத்துகின்ற எதிர்ப்புக்களின் சிக்கலான நடனம்.

References

- 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.