ATHENA, VOLUME IX, JULY 2025 C.E. (ISSN: 2454-1605) pp. 154–169
www.athenajournalcbm.in

উত্তর-আধুনিক চিত্রকলা এবং আলোকচিত্র: একটি তুলনামূলক পর্যালোচনা

ড. অমিত ভট্টাচার্য*

প্রাপ্ত: ২৮.০২.২০২৫ পরিমার্জন: ১৪.০৫.২০২৫ গৃহীত: ১০.০৬.২০২৫

সারসংক্ষেপ: *আধুনিক ফটোগ্রাফি তার যাত্রাপথ শুরু করে ছিল প্রয়োগকৌশলের চূড়ান্ত উন্নতির সঙ্গে পা মিলিয়ে। যদিও এটা জোর দিয়ে বলা যায়, যে প্রয়োগকৌশলের প্রভূত উন্নতি হলেও, ফটোগ্রাফারদের নিজস্ব মতামতের ক্ষেত্রে তা কোনো দিনই অগ্রাধিকার পায়নি। ১৮৮৮-তে George Eastmen-এর hand-held ক্যামেরার আবিষ্কার এবং ১৯২৪-এ Leica ক্যামেরার সঙ্গে 35mm ফটোগ্রাফির অগ্রগতি, ছবি তোলার পুরানো কষ্টকর পদ্ধতিকে অনেক সহজ করে তুললেও এটা কিন্তু বলা যায় যে ঐতিহ্যগত ভিউ ক্যামেরার সাহায্যেও এ কাজ একেবারে অসম্ভব ছিল না। ১৯৮০-র দশকের প্রথম দিকে ফটোগ্রাফির ভূমিকা কিছু মৌলিক পরিবর্তনের মধ্যে দিয়ে গিয়েছিল। যদিও ১৯৬০-র দশকের এবং ১৯৭০-র পপ্‌আর্ট এবং কনসেপচুয়্যাল আর্টে শৈল্পিক অভিব্যক্তিগুলিকে প্রকাশের কাজে ফটোগ্রাফির ব্যাপক ব্যবহার লক্ষ্য করা যায় এবং ১৯৮০-র দশকে এসে ফটোগ্রাফি পরিণত হলো একটি পোস্টমডার্নিস্ট হাতিয়ারের যা দৃশ্যকলা জগতের শিল্পীদের নতুন এক ভিত্তির সামনে এনে দাঁড় করালো। একটি বস্তু হিসাবে ফটোগ্রাফের গুরুত্ব এবং দৃশ্যমান বাস্তব জগতের সাক্ষ্য হিসাবে এর ভূমিকা আর তেমনভাবে বিবেচিত হলো না। একটি কাজের অর্থ ও তার ব্যাখ্যা বেশিমাত্রায় প্রায়ই ঘনিষ্ঠ সম্পর্কে যুক্ত হয়ে পড়ছিল সেই বর্ণনার সঙ্গে যার মধ্যে ইহাকে দেখানো হয়েছে এবং কেমন ভাবে একে প্রদর্শিত করা হয়েছে তার সঙ্গে। দৃশ্যকলার তরুণ শিল্পীদের ফটোগ্রাফির যে দিকটি বিশেষভাবে মুগ্ধ করেছিল সেটি হলো ফটোগ্রাফি মডার্নিজমের সঙ্গে যুক্ত শিল্প ও শিল্পীদের ঐতিহ্যগত প্রতিষ্ঠাকে ধ্বংসপ্রাপ্ত করেছিল-কারণ একটি ফটোগ্রাফের সীমাহীন সংখ্যায় প্রতিলিপি তৈরি করা যায় এবং এর আয়তন ও উপস্থাপনাকে পরিবর্তিত করা যায়।*

সূচক শব্দ: *আধুনিক শিল্প, ফটোগ্রাফি, ক্যামেরা, পোস্টমডার্নিজম, দৃশ্যকলা।*

*সহকারী অধ্যাপক, ফাইন আর্টস বিভাগ, দেব সংঘ ইনস্টিটিউট অফ প্রফেশনাল স্টাডিজ অ্যান্ড এডুকেশনাল রিসার্চ, দেওঘর।
e-mail: dr.amit.bhattacharya@gmail.com

বিভিন্ন ধরনের ইনস্টলেশনের কাজগুলি তৈরি করা হয়েছিল ষাটের দশক এবং সত্তরের দশক জুড়ে। এখানেও ফটোগ্রাফি তার গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রেখেছে। এগুলি তৈরি হয়েছিলো সেই সব শিল্পীদের দ্বারা যাঁরা পারফরম্যান্সের (Performance) কাজও করেছিলেন (শিল্পীরা তাঁদের কাজের মধ্যে অভিনয়ে অবতীর্ণ হয়েছিলেন), যেমন Nam June Paik, Joseph Beuys বা Rebecca Horn অথবা তাঁদের দ্বারা যাঁদের সঙ্গে যোগ ছিল ধারণামূলক শিল্পের (Conceptual art), যেমন Jonathan Borofsky Christopher Burden। পরিবেশসংক্রান্ত কাজগুলির (Environmental works) একটি বিশেষ ক্ষমতা অবশ্য আশির দশকে ফুটে উঠেছিলো। যেহেতু আমরা তাদের মধ্যে ঘুরে বেড়াতে পারি, এই ধরনের কাজ সহজেই হয়ে গিয়েছিলো বৃহত্তর পৃথিবীতে আমাদের প্রতিনিধি হিসেবে স্কেল মডেল (Scale models) এবং এই 'অতীতমুখী' ('Retrospective') দশকের ইনস্টলেশনগুলিকে (Installations) উত্তরোত্তর আধুনিকতা-উত্তর পৃথিবীর (Postmodern world) অবস্থা সম্পর্কে মন্তব্য বলে মনে করা হয়েছিলো। এই ইনসটলেশনগুলির মধ্যে কিছু হচ্ছে স্মৃতির জন্য নির্দিষ্ট জায়গা যেমন কি না Christian Boltanski-র কাজে আছে—এর ইনসটলেশনগুলি বিংশ শতাব্দীর সংকটময় ইতিহাসকে প্রতিফলিত করে এবং এর মধ্যে শিল্প যে ভূমিকা নিয়েছিলো তাও অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণরূপে আত্মপ্রকাশ করেছিলো। এই পদ্ধতির বিভিন্ন কাজের ক্ষেত্রে, যেমন কিনা Ilya Kabakov-এর কাজে লক্ষ্য করা যায় যে, পূর্বেকার আধুনিক শিল্পের বিরাট আকাঙ্ক্ষাগুলি নেমে এসেছিল আবর্জনার স্তূপে। একই সময়ে, এমনকি সেইসব শিল্পীরাও যেমন কিনা Bill Viola অথবা Jenny Holzer, যাঁরা নতুন ইলেকট্রনিক কলাকৌশলে প্রবেশ করেছিলেন, তাঁরা তা করেছিলেন এক সতর্ক, সন্দেহ মেশানো বিদ্রুপের সাহায্যে, ভবিষ্যতের এক সাহসী নতুন পৃথিবীতে যেকোনো বিশাল বিশ্বাসকে ভেঙে দিয়ে।

ফরাসি শিল্পী Christan Boltanski (জন্ম ১৯৪৪) বহু Neo-Expressionist-দের মতো দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের ইউরোপীয় স্মৃতিগুলি নিয়ে লেনদেন করেন। Boltanski ৬-ই সেপ্টেম্বর ১৯৪৪-এ মুক্তির দিন প্যারিসে জন্মগ্রহণ করেন, ঠিক যে সময়ে মিত্র সেনাবাহিনী শহরে প্রবেশ করেছিলো এবং তাঁর মধ্য-নাম সেকারণেই 'Liberté' রাখা হয়েছিল। তিনি প্রায়ই কারাগার, হাসপাতাল ও বিদ্যালয়—এই রকম স্থানগুলি নিয়ে তাঁর কাজগুলি সৃষ্টি করেছেন। প্রতিষ্ঠানগত জায়গাগুলি এই যুদ্ধ সংক্রান্ত পরিণতি এবং অতীতের শিক্ষাগুলির সঙ্গে অনেক বেশী সম্পর্কযুক্ত ছিল। একটি শোক পূর্ণ সিরিজের মধ্যে হোম বিশেষকে (Holocaust যার মধ্যে উৎসর্গীকৃত গোটা প্রাণীটিকে জীবন্ত দগ্ধ করা হতো) জাগিয়ে তোলার জন্য Blotanski শিশুদের ফটোগ্রাফগুলিকে ঝুলিয়ে দিলেন এবং তাদের চতুর্দিক দিয়ে পরিবেষ্টন করে দিলেন ছোটো ছোটো বৈদ্যুতিক বাল্বের সমষ্টিগুলিকে যেগুলি উপাসনার স্থানের মধ্যে মোমবাতির আলোর মতো একটি দীপ্তিময়তাকে যেন উদ্ভাসিত করে তুলেছে তাঁর 'Lessions of Darkness' (১৯৮৭)' কাজটিতে।

তাঁর কিছু অন্যান্য কাজগুলি সেইসব অনুভূতিগুলিকে জাগিয়ে তোলে যেগুলি কম আচ্ছন্নকর রূপে এবং অনেক বেশী মিশ্রিতরূপে গণ্য করা যায়। তাঁর 'The Shadows' (১৯৮৪)-ভীতি পূর্ণ, করাল এবং কৌতুকপূর্ণ বিষয়কে মিলিত করে। আলোগুলির সামনে সাধারণ ফিগারগুলিকে ঝুলিয়ে দেওয়া হয় যাতেদেওয়ালের ওপরে তাদের অশুভ লক্ষণ পূর্ণ বৃহৎ ছায়াগুলিকে গঠন করা যায়। ছোটো ছোটো কাগজের পুতুলগুলিকে তাদের গলা থেকে ঝোলানো হয়েছে এবং কঙ্কালগুলি দোল খাবার ফলে অস্থির আকৃতির মতো দেখা যাচ্ছে, এই অন্ধকারের মধ্যে যেগুলিকে দেখে একটি ছোট্ট শিশু হয়ত বা বা আতঙ্কিত হয়ে পড়বে। এই একই সময়ে এরা Balinese পুতুলনাচের পুতুলের ছায়াসংক্রান্ত থিয়েটারের ঐতিহ্যগত দিকটির সম্পর্কেও অবগত করায়। এই ইনস্টলেশনের কাজগুলিকে ভবিষ্যতের প্রামাণ্য দলিল হিসেবে রাখবার জন্য তাদের ফটোগ্রাফ নেওয়া হয়।

আশির দশকে ব্যাপকভাবে পরিচিতি 'Appropriation' অন্যান্যদের কাছ থেকে সরাসরি ধার করার প্রয়াসের মাধ্যমে বিভিন্ন আকৃতি নিয়েছিলো। যার একটি লক্ষণীয় উদাহরণ দেখা যায় Barbara Kruger (জন্ম ১৯৪৫)-এর

শিল্পে। তাঁর ছবি-এবং-লেখা সমন্বয়গুলি প্রকাশ করে আজকের দিনের মিডিয়া সংস্কৃতির সব থেকে উদ্দেশ্য প্রণোদিত রদবদলকারী দিগুলি। Kruger, যিনি ষাটের দশকের মাঝামাঝি সময়ে Mademoiselle-এ একজন গ্রাফিক ডিজাইনার হিসেবে কাজ করেছিলেন, তিনি অনুকরণ করেছিলেন চকচকে 'Look' পত্রিকার একটি লে-আউটকে। প্রসঙ্গক্রমে Krugar-এর 'Untitled (Your Gaze Hits the side of My Face)'[২] কাজটি লক্ষণীয়।

Barbara Kruger-এর 'You are a Captive Audience' (১৯৮৩) তাঁর স্টাইলের অপর একটি উদাহরণ। এটা একটি শক্তভাবে ছাঁটাই করা সাদা-কালোর ক্লোজ-আপ যা নেওয়া হয়েছে কোনো ম্যাগাজিন বা সংবাদপত্র থেকে এবং বিপুল অনুপাতে বিস্তৃত করা হয়েছে যতটা সম্ভব রুক্ষভাবে; যাতে দর্শক ইহার উপস্থিতি বা বক্তব্যটি এড়িয়ে যেতে না পারে, যাকে লাল পটভূমিতে সাদা অক্ষর দিয়ে স্টেনসিল করা হয়েছে। অসম্পর্কিত লেখা এবং ছবিকে মেশানোর ব্যাপারটি পরিষ্কারভাবেই উদ্দেশ্য প্রণোদিত। নাম-না-জানা শক্তি দ্বারা চালিত হওয়ার ব্যাপারে মানুষের সুপ্ত সামাজিক ভয়কে কাজে লাগিয়ে তীক্ষ্ণ উদ্বেগ জাগানোর জন্য এই পালটা বক্তব্যটি উদ্দেশ্য প্রণোদিত, বিশেষ করে এ-রকম শক্তি বলতে এমন বড় অ-ব্যক্তিগত শক্তিকেন্দ্র যেমন কিনা সরকার, মিলিটারি অথবা করপোরেশন।

Kruger-এর কাজ হচ্ছে সৌর জালের প্রতি একটি তীক্ষ্ণ আঘাতের মতো: বক্তব্যটি সরাসরি, উত্তরটি তাৎক্ষণিক। Annette Lemieux-এর বিষয়গুলি (জন্ম ১৯৫৭) আরো শান্ত কিন্তু এক্ষেত্রে আরো চিন্তা উদ্রেককারী। সামাজিক বিষয়গুলিকে কেন্দ্র করে, এগুলো মানুষের অবস্থাকে সম্বোধন করেছে বিতর্কের মধ্যে না গিয়েও। পুরোনো ফটোগ্রাফ এবং বর্ণনার মানে সম্পর্কে নতুন সম্ভাবনা দেখতে পারার বিশেষ ক্ষমতা ছিল Lemieux-এর। 'Truth' (১৯৮৯)—হলো আওয়াজ সম্পর্কিত একটি ইমেজ কিংবা এর অনুপস্থিতি। রেডিওর ইতিহাস নিয়ে একটি বই থেকে প্রাপ্ত ছবিটি, একটি দৃশ্যমান অংশ যা বলছে, একটি প্রবাদ বাক্য— "কোনো খারাপ কিছু শুনবেন না, কোনা খারাপ কিছু বলবেন না, কোনো খারাপ কিছু দেখবেন না।" ক্যানভাসে রূপান্তরিত অবস্থায়, এটি একটি খুব স্বতন্ত্র অর্থ অর্জন করেছে এর নতুন পটভূমিতে। মোটা অক্ষরে স্টেনসিলে করা অবস্থায় আছে রুশ প্রবাদ বাক্যটি, "রুটি আর নুন খাও কিন্তু বলো সত্যি কথা," যার মোটামুটি মানে দাঁড়ায়, "কারোর আতিথেয়তা গ্রহণ করার সময় খোলাখুলি হও।" অক্ষরগুলি ছবিটিকে এক আমোদজনক প্রচার ফটোগ্রাফ থেকে একটা অশুভ চেহারার প্রচার পোস্টারে পরিবর্তিত করে দেয়। প্রাথমিক ইম্প্রেশানের বিপরীত হিসেবে ব্যাপারটি রাশিয়াও নয় আবার সমাজতন্ত্রও নয়—ফটোগ্রাফটি তুলে ধরে বিখ্যাত আমেরিকান বিনোদন শিল্পী Jack Benny-র মধ্য দিয়ে আধুনিক জীবনে মিডিয়ার ভূমিকা। তাঁরা আমাদের বাড়িতে প্রবেশ করেন অতিথি হিসেবে তবে মন খোলাভাবে নয়: এখানে শিল্পী তাঁর মুখটা বন্ধ রাখেন যাতে কোনো অশুভ কথা না বেরিয়ে পড়ে। স্বয়ং মিডিয়ামটির দ্বারা আবরিত হয়ে, তিনি ইচ্ছে মতো তথ্য চেপে দিয়ে সত্য বিকৃত করেন, তবে ইচ্ছাকৃত মিথ্যা না বলে। সত্যের উদয় হয় আপেক্ষিক দৃষ্টিকোণের একটি ব্যাপার হিসাবে, যা নির্ধারণ করে কে এটা পরিচালনা করছে এবং কে এটা শুনেছে এই উভয় ক্ষেত্রেই।

আমেরিকান পোষ্টমডার্নিস্ট শিল্পীদের মধ্যে সর্বাপেক্ষা অপরিহার্য রূপে Sherrie Levine (জন্ম ১৯৪৭)-এর নাম উঠে আসতে পারে। তিনি তাঁর শিল্পকে শিল্প ইতিহাস থেকে আক্ষরিক অর্থেই সম্পূর্ণরূপে পৃথক করে রেখেছিলেন। ১৯৮১-তে Levine প্রথম শিল্প দুনিয়াকে চিনিয়ে দিলেন তাঁর নিজের অবিকৃত ফটোগ্রাফিগুলির এক প্রদর্শনী দিয়ে যেগুলি এসেছিল Edward Weston, Walker Evans এবং Andreas Feininger-এর মতো মাস্টার ক্যামেরাম্যানদের অতি পরিচিত, ফটোগ্রাফির পাঠ্য পুস্তকগত উদাহরণগুলি থেকে। তাঁর গড়া এই আইকনগত ইমেজগুলির প্রতিলিপি করণ, মর্ডানিজমের আদর্শগুলিকে যেমন, মৌলিকতা (originality), বিশুদ্ধতা (authenticity) এবং এমনকি একটি বলিষ্ঠ নন্দনতত্ত্বকে ধ্বংসসাধন করার জন্য তীব্রভাবে গর্ত খনন করেছিলেন। এই সিরিজটি সম্পূর্ণ করার পরে Levine উপলব্ধি করলেন যে, তাঁর এই ঐতিহাসিক নন্দনতাত্ত্বিক মূল্যমান ধ্বংস করার যে চেষ্টা তাকে যে শুধু ফটোগ্রাফিক পুনরুৎপাদনের

মধ্যে দিয়েই সফল করা যায় তা নয়, তাঁকে তাঁর নিজস্ব নারীসুলভ ছোঁয়ার মধ্যে দিয়েও সম্পন্ন করা যায়। সুতরাং এতে বিস্মিত হওয়ার কিছু নেই যে, Leger, Mondrian, Lissitzky-এবং Stuart Davis-এর পেইন্টিং এর শিল্প গ্রন্থ পুনরুৎপাদনের পরবর্তীকালে Levine শীঘ্রই জলরং গোয়াশের হ্যান্ডপেইন্ট করতে শুরু করেছিলেন ছাপার ভুলচুক সমেত তা সম্পূর্ণ হয়েছিল। উদাহরণ স্বরূপ Sherrie Levine-এর 'After piet Mondrain'[৩] কাজটি উল্লেখযোগ্য।

১৯৭৮-সাল থেকে শুরু করে Cindy Sherman (জন্ম 1954) পারফরম্যান্স এবং ফটোগ্রাফি শিল্পের সঙ্গে এক বন্ধনে আবদ্ধ হয়েছিলেন। তিনি নিজেকে দেখিয়েছিলেন স্থির চিত্রের এক চলমান, অফুরন্ত উদ্ভাবনী সিরিজের মধ্যে যাকে মনে করা হতো 'এক ফ্রেম মুভি নির্মাণ' হিসাবে। উদাহরণস্বরূপ Sherman-এর 'Untitled film Still' (১৯৭৯) কাজটি উল্লেখযোগ্য।

১৯৮০-৮২-তে একটি সিরিজের মধ্য দিয়ে Sherman রঙে এবং লাইফ-সাইজ মাত্রায় কাজ করা শুরু করেন। ছবিগুলি যতই বৃহৎ আকারে বেড়ে উঠতে শুরু করলো ততই অবস্থা হয়ে উঠলো বেশী রকম কেন্দ্রীভূত। এখানে তিনি বিশেষভাবে নির্দিষ্ট আবেগময় মুহূর্তগুলোর উপর দৃষ্টিকে ফোকাস করলেন। সেটিং, পটভূমি (একটি প্রজেক্টর সিস্টেম দ্বারা সরবরাহ করা), পোশাক-পরিচ্ছদ, পরচুলা, মেকআপ এবং পারফরম্যান্স-এর সঙ্গে লাইটিং-এর সংযুক্তিকরণ স্বয়ং একটি সমন্বিত মুড সৃষ্টি করে, যেমন—উদ্বেগ, মানসিক ক্লান্তি, প্রণয়ের ভান অথবা আত্মবিশ্বাস। উদাহরণস্বরূপ বলা যায়, তাঁর লিনোলিয়াম দ্বারা আচ্ছাদিত একটি রান্নাঘরের মেঝের উপরে লম্বা পশমি ঘাগরা পরিহিতা, হাত-পা টানটান করে ছড়িয়ে আলুথালুভাবে শুয়ে থাকা ও দৃঢ়মুষ্টিতে ধরে থাকা ছেঁড়া খবরের কাগজের টুকরো-সহ বালিকাটির ফটোগ্রাফটি ('Untited' ১৯৮১. Colour photograph)। Hitchock-এর একজন নায়িকার মতো, বিষয়টি ফটোগ্রাফির ফ্রেমের বাইরেও কিছুটা দর্শকের অনুভূতিতে আঘাত করার মতো প্রতিভাত হয়।

অতি সাম্প্রতিক কালে Sherman তাঁর ফটোগ্রাফের ইমেজগুলিকে ওল্ডমাস্টারদের শিল্প থেকে নিয়ে যথাযথতা (appropriation) এনেছেন, যেমন তাঁর Caravaggio-র 'Bacchus'-এর ভঙ্গিতে অনুকরণ করা 'Unitiled No. 224 (after Caravaggio's Bacchus)' (১৯৯০) ফটোগ্রাফিটির মধ্যে দেখা যায়। এই সিরিজটির বেশিরভাগ কাজগুলি, যেগুলিকে শিল্প ঐতিহাসিকরা প্রতিকৃতি নামে আখ্যায়িত করেছেন, ফরাসি অথবা ইটালির শিল্প-সম্বন্ধীয় গ্রন্থাবলির প্রতিলিপিগুলিকে ভিত্তি করে গড়ে উঠেছে। অবশ্য Sherman-এর বক্তব্যগুলি বদলে দেয় এবং বিকৃত করে দেয় সেই কমপোজিশনগুলিকে যার উপর তাদের ভিত্তি, এবং তাদের কয়েকটি দেখলে মনে হয় সমন্বয় বা আবিষ্কার এবং আপাতদৃষ্টিতে কোনো নির্দিষ্ট উৎসের সঙ্গে যা সম্পর্কিত নয়। তাঁর প্রকল্পটি আসলে এই ধারণার উপর ভিত্তি করে যে, ছদ্মবেশে দেখানোর রাস্তা ছাড়া অন্য রাস্তায় 'মহিলা' ব্যাপারটির আদৌ কোনো অস্তিত্ব নেই। যত কাছে অথবা দূরেই হোক না কেন উল্লিখিত উৎসটি, Cindy Sherman এবং তাঁর অনুসরণকারী 'Image-scavengers'-রা আমাদেরকে জিজ্ঞাসু করে তোলেন যে, ইমেজগুলিতে তাঁরা যে কৃতিত্বের সঙ্গে পরিচালনা করেন তার উপর দর্শকের বিশ্বাসের ব্যাপ্তিটি কতদূর পর্যন্ত প্রসারিত হতে পারে।

সব পোস্টমডার্ন ফটোগ্রাফি শুধু মাত্র কথার সঙ্গে যুক্ত নয়। এমনকি তা অন্যান্য উৎস থেকেও নিছক পাওয়া নয়। একটা কৌতূহলজনক মধ্যবর্তী উদাহরণ জোগান দিয়েছেন Cindy Sherman। ১৯৮৮-তে Jeanne Siegel-এর নেওয়া একটি সাক্ষাৎকারে Sherman তাঁর ফটোগ্রাফির ভূমিকা নিয়ে আলোচনা করেন—

> **Cindy Shaman:** I still wanted to make a filmic sort of image, but I wanted to work alone. I realized that I could make a picture of a character reacting to something outside the frame so that the viewer would assume another person.
> Actually, the moment that I realized how to solve this problem was when Robert [Longo] and I visited David Salle, who had been working for some sleazy detective magazine. Bored as I was,

waiting for Robert and David to get their 'art talk' over with, I noticed all these 8 by 10 glossies form the magazine which triggered something in me. (I was never one to discuss issues-after all, at that time I was 'the girlfriend').

Jeanne Siegel: In the 'Untitled Film Stiles', what was the influence of real film starts? It seems that you had a fascination with European starts. You mentioned Jeanne Moreau, Brigitte Bardot and Sophia Loren in some of you statements. Why were you attracted to them?

CS: I guess because they weren't glamorized like American starlets. When I think of American actresses from the the same period, I think of bleached blonde, bejewelled furred sex bombs. But, when I think of Jeanne Moreau and Sophia Loren, I think of more vulnerable, lower-class types of characters, more identifiable as working-class women.

At that time I was trying to emulate a lot of different type of characters. I didn't want to stick to just one. I'd seen a lot of the movies that these women had been in but it wasn't so much that I was inspired by the women as by the films themselves and the feelings in the films.

JS: And what is the relationship between your 'Untitled Film Stills' and real film stills?

CS: In real publicity film stills from 40s and 50s something usually sexy/cute is portrayed to get people to go see the movie. Or the woman could be shown screaming in terror to publicize a horror film.

My favourite film images (where obviously my work took its inspiration) didn't have that. They're closer to my own work for that reason, because both are about a sort of brooding character caught between the potential violence and sex. However, I've realized it is a mistake to make that kind of literal connection because my work loses in the comparison. I think my characters are not quite taken in by their roles so that they could n't really exist in any of their so-called 'films', which, next to a real still, looks unconvincing. They are too awarded of the irony of their role and perhaps that's why many have puzzled expressions. My 'stills' were about the faceless of role playing as well as contempt for the domineering 'male' audience who would mistakenly read the images as sexy...

JS: Another critical issue attached to the work was that notion the stereotypical view was exclusively determined by the 'male' gaze. Did you see it only in this light or did it include the woman seeing herself as well?

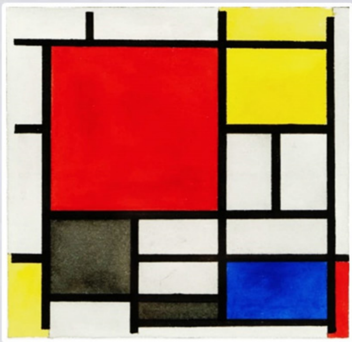
CS: Because I'm a woman I automatically assumed other woman would have an immediate identification with the roles. And I hoped men would feel empathy for the characters as well as shedding light on their role-playing. What I didn't anticipate was that some people would assume that I was playing up to the male gaze. I can understand the criticism of feminists who therefore assumed I was reinforcing the stereotype of woman as victim or as sex object. [8]

তাঁর সেরা কাজগুলির মধ্যে আছে আগেকার ফটোগ্রাফগুলি যেগুলি নেওয়া হয়েছিল পুরোনো চলচ্চিত্রের স্থির দৃশ্য থেকে অনুকরণ করে। এদের মধ্যে তিনি পূরণ করেছেন তারকা হওয়া, চরিত্র অভিনেতা হওয়া, সেট ডিজাইনার হওয়া, প্রযোজক হওয়া এবং ফটোগ্রাফার হওয়া গোপন আমেরিকান স্বপ্নটিকে, অবশ্য তিনি তা করেছেন প্রায় প্রতিনিধি হিসাবে অংশ নিয়ে। তিনি যে ভূমিকা চান, নিজে তারকা হিসেবে তিনি সেই ভূমিকা গ্রহণ করতে পারেন এবং এই বাছাইটা অত্যন্ত আলোকোজ্জ্বল রূপে ফুটে ওঠে। 'Untitled Film Still # 2' (১৯৭৭) ছবিটি দেখায় ১৯৪০ এবং ১৯৫০-এর চলচ্চিত্রগুলির প্রতি তাঁর পক্ষপাতিত্বকে যা দেখিয়েছে সুন্দরী মহিলাদের স্পর্শকাতর নায়িকা হিসেবে। ছবিটি একটি নিখুঁত সময়ের কাজ, এতে শেষ বিবরণ আছে পোশাক, সেটিং এবং আলোকসজ্জার। শুধু মাত্র এটার দিকে ক্ষণিকের জন্য

তাকালে তবে আমরা বুঝতে পারি যে ফটোগ্রাফিটি তুলে ধরে রুপালি পর্দায় মেয়েদের ছবি যেভাবে স্থান পায় সে সম্পর্কে ঔৎসুক্য জাগানোর মতো প্রশ্ন। বক্তব্যটা মেয়েলি কিনা তা হয়ে আসছে বিস্তর বিতর্কের বিষয়। Sherman এর নিজেকে ব্যবহার করাটা নিছকই নিজেকে অতিরিক্ত ভালোবাসার একটা চর্চা এবং গতানুগতিকতার ওপরে তাঁর বিশ্বাস এক হালকা পণ্যচর্চার উদাহরণের চেয়ে বেশি কিছু নয়। কিংবা তাঁর ভঙ্গিমার মধ্যে আছে এক মেয়েলি ভাবের বিদ্রুপ। অবশ্য আমরা এটা ব্যাখ্যা করতে এগোই, ফটোগ্রাফিটি বিস্ময়করভাবে প্রভাব ফেলে এর অতীতের প্রতি আকর্ষণের বলয় দিয়ে এবং সেই রহস্যের ভাব দিয়ে যা এটা বিতরণ করে। এখানে আয়নায় তাকালে মহিলাটির সময়হীন ভাবমূর্তিটির আধুনিকীকরণ করা হয়েছে এর সব থেকে উত্তেজনামূলক এবং ধাঁধা জনক প্রকাশ ভঙ্গিমার মধ্যে। বলা যেতে পারে Sherman পরোক্ষভাবে Voyeurism-কে প্রকাশ করেছেন, যা কিনা একটা তৈরি করা কল্পনা জাল যা চিরকালের মতো বাদ দেয় বিশ্বস্ত অভিজ্ঞতাকে। সেই ভিত্তিতে, এটা পোস্ট মর্ডানিজমের একটি দৃষ্টান্ত।

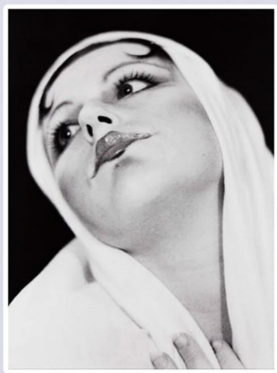
১৯৯০-এর দশকের শিল্পীদের কাজে একটি নির্দিষ্ট কোনো চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য খুঁজে পাওয়া অত্যন্ত কঠিন। এই সময়কালে, বহু সংখ্যক থিম (themes) তাঁদের কাজের মধ্যে আবর্তিত হতে দেখা যায়। ইহাদের মধ্যে রাজনীতি এবং লিঙ্গ দ্বারা নির্ধারিত কাজগুলিই জনগণের মধ্যে বেশী আগ্রহ জাগিয়ে তোলে। এই দশকটিকে দ্বন্দ্ব ও বিকেন্দ্রী করণের দশক রূপে চিহ্নিত করা যেতে পারে। এছাড়া এই দশকের কোনো কোনো শিল্পী (Jonanthan Lasker, Mark Tansey প্রমুখ) যেমন শিল্পের ঐতিহ্যগত দিকগুলি নিয়ে কাজ করা শুরু করেছিলেন তেমনই Stan Douglas ও Tony Oursler-এর মতো শিল্পীরা মিডিয়া এক ভিডিও ইনস্টলেশান-এর তাঁদের চিন্তাভাবনাকে কেন্দ্রীভূত করলেন।

Christian Boltanski, Reserves: 'The Purim Holiday, 1989



Sherrie Levine (American, born 1947), After Piet Mondrian, 1983, Water colour and graphite on paper, Size:13.3 x 13 cm. (5.2 x 5.1 in.)

Barbara Kruger, Untitled (The future belongs to those who can see it), 1997, Silkscreen on vinyl, 85 × 60 in | 215.9 × 152.4 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C., Washington



Cindy Sherman, Madonna (Self-Portrait), 1975, Gelatin Silver Print

Caravaggio, Young Sick Bacchus, c. 1593, Oil on canvas, 67 cm × 53 cm (26 in × 21 in), Galleria Borghese, Rome

Cindy Sherman. Untitled #224, 1990, Chromogenic color print, 48 x 38" (121.9 x 96.5 cm). Collection of Linda and Jerry Janger, Los Angeles

Addian Piper (জন্ম ১৯৪৮)-এর শিল্প সরাসরিভাবে জন্ম নেয় দার্শনিক (Piper হলেন Harvard University-র একজন Ph.D.) হিসেবে তাঁর ট্রেনিং এবং ১৯৬০ ও ১৯৭০-এর দশকে পারফরম্যান্স ও কনসেপচুয়্যাল আর্ট নিয়ে তাঁর কাজ করবার অভিজ্ঞতায় মধ্য দিয়ে। তাঁর কাজের মধ্যে ভিডিও টেপ, ফটোগ্রাফিক মন্টাজ এবং দর্শকদের সামনে আমেরিকার জাতি বিদ্বেষ সংক্রান্ত নৃশংসতা বিষয়ে পারফরম্যান্সগুলি উল্লেখযোগ্য। উদাহরণস্বরূপ, তাঁর 1990-এ করা ফটোগ্রাফিক মন্টাজটির উল্লেখ করা যেতে পারে। ‘Pretend not to know what you know’-এই ক্যাপশান যুক্ত ফটোগ্রাফিক মন্টাজটির মধ্য দিয়ে তিনি সেই জাতিগত বিদ্বেষের হিংস্রতাকেই তুলে ধরেছেন। একই বিষয়ের উপর তাঁর কিছু আগের একটি কাজ ‘Portrait # 2’-যেখানে একটি ছাপানো লেখায় ভর্তি কাগজের উপর তাঁর নিজের মুখটিকে অর্ধেক সাদায় ও অর্ধেক কালোয় দেখা যাচ্ছে।[৫]

Carrie Mae Weems (জন্ম ১৯৫৮)-এর ক্যালিফোরনিয়া বিশ্ববিদ্যালয়ে লোকাচার বিদ্যা (Folklore) নিয়ে পড়াশোনার হাত ধরেই ফটোগ্রাফির সঙ্গে তাঁর পরিচয়। তাঁর সুপরিচিত কাজগুলি সৃষ্টি হয়েছিলো যখন তিনি দক্ষিণ ক্যারোলিনা ও জর্জিয়ায় উপকূলগুলিতে ভ্রমণরত অবস্থায় ছিলেন, যেখানে কালো মানুষেরা স্বতন্ত্রভাবে নির্জন এলাকায় বসবাস করেন এবং তাঁদের পশ্চিম আফ্রিকীয় সংস্কৃতির বহু দিকে রক্ষা করে চলেছেন। উদাহরণস্বরূপ, তাঁর ‘Untitled (Blessing and Healing Oil)’-এই টেক্সট যুক্ত ডকুমেন্টরি ফটোগ্রাফটির উল্লেখ করা যেতে পারে।

বিশেষ মুহূর্তগুলির দ্বারা প্রেরিত হয়ে স্মরণীয় ঘটনাগুলিকে স্ন্যাপ শট্-এর মতো করে তুলে রাখেন Nan Goldin (জন্ম ১৯৫৩)। তাঁর ‘Ric and Randy Embracing, Salzburg’-কাজটিতে এ ধরনেরই একটি ঘনিষ্ঠতা পূর্ণ মূহূর্তের উদাহরণ লক্ষ করা যায়। এই ফটোগ্রাফটিকে বর্তমানে ফটোগ্রাফির বিভিন্ন গ্রন্থে অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে, যেমন— The

Ballad of Sexual Dependency, The Other Side, Tokyo Love প্রভৃতি। ১৯৭০-এর দশকে Goldin বোস্টনের School of the Musium of Fine Arts-এ শিক্ষাগ্রহণ করেন। কিন্তু, নাটক ও রাত্রিকালীন জীবনের প্রতি তাঁর মোহ তাঁকে ড্রাগের প্রতি আসক্ত করে তোলে। New York-এ আসার পর তিনি তাঁর পূর্ববর্তী বোহেমিয়ান জীবনকে বিসর্জন দিয়ে তাঁর বন্ধুবান্ধবদের ফটোগ্রাফ নিতে শুরু করেন। Goldin-এর স্মৃতিতে জাগিয়ে রাখবার মতো ক্ষমতা সম্পন্ন ফটোগ্রাফগুলির অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হলো তাদের অতি সমৃদ্ধ রং। এর সঙ্গে Goldin সংগীত সহযোগে স্লাইড শো-র মাধ্যমে তাঁর ফটোগ্রাফগুলি দেখানোর ব্যবস্থা করেন যা দর্শকদের মধ্যে এক প্রচণ্ড আবেগকে জাগিয়ে তোলে। Weems-এর ফটোগ্রাফির মধ্যে যে একটি কাহিনিকে তুলে ধরার প্রবণতা দেখা যায়, Goldin-এর কাজেও সেই একই ধরনের সাদৃশ্য খুঁজে পাওয়া যায়। তাঁর নিজের কথায়— "Each of my pictures is a story, a story without end"[৬]

বিশিষ্ট ফরাসি শিল্পী Annette Messager (জন্ম ১৯৪৩) গত কিছু বছর ধরে তাঁর কাজের মাধ্যমে তাঁর দেহগত অভিজ্ঞতাগুলিকে প্রতিরূপ দিয়েছেন যা দর্শকদের মধ্যে নতুন ধরনের এক উত্তেজনা ছড়িয়েছে। প্রথম দর্শনে, Messager-এর অ্যাসেমব্লেজ 'My Vows'-এই কাজটি দেখলে বিমূর্ত বলে মনে হয়।[৭] খুব কাছ থেকে পরীক্ষা করলে বোঝা যায় যে ইহা তৈরি হয়েছে শত শত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র সাদা-কালো ফটোগ্রাফ দ্বারা, যেগুলি সুতোর সাহায্যে বিভিন্ন দৈর্ঘ্যে ঝুলিয়ে দেওয়া হয়েছে। প্রতিটি ফটোগ্রাফ পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে নারী দেহের এক একটি অংশকে বর্ণনা করছে: চোখ, কান, মুখ, হাত, স্তনবৃন্ত এবং আরো অন্যান্য অংশগুলি। দর্শকরা যদিও এগুলি চিনতে পারেন কিন্তু একটি একক মূর্তির অনুমান এগুলি থেকে করা সম্ভবপর হয় না। ফটোগ্রাফগুলি প্রচুর সংখ্যায় ও অনেক প্রলেপ বিশিষ্ট এবং বহুরকমের। এগুলি একটি নারী দেহকে পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে বর্ণনা করে যা আকার ও চিহ্নগুলিকে একটি সীমাহীন সংখ্যায় আত্মস্থ করতে সমর্থ।

শিল্পকলার সরকারি সমর্থনের বিষয়ে ১৯৮৯-এর যুদ্ধকে যদি একটি একক ইমেজ দ্বারা আইকনীকৃত করতে হয় তবে তা হবে Andres Serrano-র (জন্ম ১৯৫০) 'Piss Christ' কাজটি। এটি একটি বিশাল ফটোগ্রাফ যা কাঠ-প্লাস্টিক দ্বারা গঠিত এবং প্রস্রাব দ্বারা নিমজ্জিত ক্রুশবিদ্ধ একটি যিশুমূর্তি। আমেরিকীয় পরিবার সংগঠন ও অন্যান্য গণ-নীতিশাস্ত্রের রক্ষাকারীরা স্পষ্টতই: যখন হয়ে উঠেছিলেন ঈশ্বর নিন্দাকারী, তখন যে সমস্ত শিল্পীরা স্বাধীনভাবে তাঁদের অভিব্যক্তিকে শিল্পের মাধ্যমে প্রকাশ করতে পারার অধিকারের জন্য লড়াই করছিলেন, 'Piss Christ' ছিল সেই সময়ে দাঁড়িয়ে একটি 'নিগ্রো সৌন্দর্য'-সংক্রান্ত ইমেজ যা যিশুর শরীরকে ঘিরে সনাতন ক্যাথোলিকদের যে বদ্ধ-সংস্কার তাকে পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে পরীক্ষা করে। Lucy Lippard-এর মন্তব্য অনুযায়ী, 'Piss Christ'-এই শিরোনামটি ফটোগ্রাফটিকে রূপান্তরিত করে—

> "...into a sign of rebellion or an object of disgust by changing the context in which it is seen" [৮]

মৃত্যু ও ফরেনসিক বিজ্ঞানসংক্রান্ত চিহ্নগুলিকে পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে বর্ণনা করেছে Serrano-র 'The Morgue' যা, Michelangelo-র 'Creation of Man'-এর মানবীয় ও স্বর্গীয় হাত দুটির মিলনের থেকেও পরোক্ষভাবে অনেক বেশী ভৌতিকরূপে প্রতীয়মান হয়।

Sally Mann (জন্ম ১৯৫১)-এর জগৎ সামাজিক ও রাজনৈতিক দ্বন্দ্বগুলির থেকে যেন বহু আলোকবর্ষ দূরে অবস্থান করছে। ১৯৮৪ থেকে ১৯৯৫ পর্যন্ত তিনি আমেরিকার দক্ষিণে গ্রামীণ পরিবেশে বসবাস করেছেন এবং তাঁর তিনটি সন্তানের ফটোগ্রাফগুলি তুলেছেন। তাঁর ফটোগ্রাফগুলির মধ্যে Nan Goldin-এর স্ন্যাপশটের প্রভাব লক্ষ করা যায় এবং Julia Margaret cameron-এর ফটোগ্রাফের মধ্য দিয়ে কাহিনিকে তুলে ধরার ঐতিহ্যটিও পরিলক্ষিত হয়। Mann-এর বহু ফটোগ্রাফের মতো 'The Two Virginias #4'-এও লক্ষ করা যায় যে দুটি ফোকাস-বিন্দু এখানে একত্রিত হয়েছে: পুরোভূমিতে মাতামহীর উজ্জ্বল সাদা চুল ও বৃক্ষদেহের গ্রন্থি সাদৃশ্য দুটি হাত এবং পশ্চাদ্ভূমিতে দীপ্তিমান ছোট্টো মেয়েটি। পারস্পেকটিভের স্থান-পরিবর্তনটি এক্ষেত্রে বিশেষ উল্লেখযোগ্য যা একটি একক ইমেজের মধ্যে উভয় মহিলাকেই ধরে রাখতে সমর্থ হয়েছে।[৯]

Courtauld Institute-এ শিল্প ইতিহাসের ছাত্র থাকাকালীন অবস্থায় Jeff Wall (জন্ম ১৯৪৬) উনবিংশ শতাব্দীর ফরাসি শিল্পীদের সমসাময়িক জনজীবনকেন্দ্রিক পেইন্টিংগুলি দ্বারা উদ্বুদ্ধ হন। তাঁর 'A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)' পঞ্চাশটি ফিল্ম দ্বারা গঠিত এবং যা নেওয়া হয়েছিলো ডিজিটাল প্রয়োগ কৌশলের মাধ্যমে পাঁচ মাস কালব্যাপী সময় ধরে। কানাডার Vancouver-এর কাছাকাছি একটি লোকেশনে নেওয়া এই ফটোগ্রাফটিতে দেখা যাচ্ছে পেশাদার অভিনেতারা চিত্রনাট্য অনুসারে অভিনয়রত।

আমেরিকান-কানাডিয়ান শিল্পী Stan Douglas তাঁর ক্রশ-মিডিয়া সংক্রান্ত কাজগুলিকে 'archaeology' হিসেবে ব্যবহার করেছেন। তাঁর 'Evening'-এই ভিডিও প্রজেক্টধর্মী ইনস্টলেশনটির মাধ্যমে তিনি ষাটের দশকের সামাজিক-রাজনৈতিক অসন্তোষ জাগরণের পরিবর্তনে আমেরিকার সংবাদ অনুষ্ঠানগুলির ভূমিকাকে তুলে ধরেছেন।

California Institute for the Arts-এ পড়াশোনা শেষ করবার পর Tony Oursler (জন্ম 1957) নিউ ইয়র্কে আসেন এবং কাহিনি সমৃদ্ধ অগ্রবর্তী 'হাইব্রিড' উদাহরণগুলি গড়ে তোলার জন্য ভিডিওকে ব্যবহার করতে শুরু করেন যা ১৯৯০-এর দশকের একটি চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য রূপে দেখা দিল। তাঁর এই ভিডিওগুলি অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ সামাজিক বর্ণনারূপে উঠে আসে যা বর্ণিত হয় জাদুকরী কল্পচিত্র ও জনপ্রিয় লোককথার ঢঙে এবং যেগুলি ভিডিওর সঙ্গে অন্যান্য শিল্পকলার মধ্যবর্তী প্রাচীরগুলিকে ভেঙে দেয়। Oursler শুধু মাত্র একজন চিত্রনাট্যকার বা ক্যামেরাম্যানই নন, তিনি সৃষ্টি করেছেন ছোটো ছোটো সেটগুলি ও পুতুল নাচের পুতুলগুলি যাদের মধ্যে দিয়ে গল্পগুলি অভিনীত হয়। ভিডিও শিল্পী, নাট্যকার, ভাস্কর ও পুতুলনাচ শিল্পীদের সহযোগে তাঁর সাম্প্রতিক ইনসটলেশন ধর্মী কাজগুলোতে ভিডিও যন্ত্রানুসঙ্গের দ্বারা প্রজেক্ট করা ইমেজগুলি সাধারণ বস্তু ও ফিগারগুলিকেই তুলে ধরে। দৃশ্যগুলি প্রধান থিম হিসেবে উঠে আসে মনস্তাত্ত্বিক খণ্ডাংশগুলি। Oursler-এর কথায়—

> "One of the predominant signs of schizophrenia: the inability to identify the perimeter of the body or to perceive the point at which the body ends and the rest of the world begin."[১০]

এই অবস্থাটি পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে বর্ণনাকৃত হয়েছে তাঁর একটি ইনস্টলেশানের মাধ্যমে যেটিকে প্রথম দর্শনে দেখলে একটি ঘরের ভেতরে সৃষ্ট ব্রহ্মাণ্ডের মডেল বলে ভুল হয়। যদিও এই গ্লোবগুলি আসলে এক একটি বৃহদাকার চক্ষু গোলক ভিডিও প্রজেকশনের মাধ্যমে এই মায়াময় জগৎকে সৃষ্টি করা হয়েছে। দানবীয় পার্থিব চোখগুলির কোনো কোনোটা দেখছে দূরদর্শন, অন্যগুলি দেখছে ভিডিওগেম অথবা পর্নোগ্রাফিক ফিল্ম। মানবীয় পরিচিতিগুলির উপর টেকনোলজির অভিঘাত সংক্রান্ত Duchamp-এর বিদ্রুপ পূর্ণ কাজগুলি Oursler-এর কাজের ক্ষেত্রে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ প্রভাব রেখেছে।

শিল্পী, নক্সাবিদ ও ফটোগ্রাফার lan Chamberlain-এর 'Deck Chairs' ফটোগ্রাফটিতে প্যাটার্নযুক্ত নকশার আধিক্য লক্ষ্য করা যায় সেখানে জাহাজের ডেকের উপর পেতে বসবার উপযোগী চেয়ারগুলির সারিবদ্ধ অবস্থান ও তাদের ডিজাইনগুলি একটি দৃশ্যগত মায়াময় পরিবেশের সৃষ্টি করে।

Gary L. Gorby-র ফটোগ্রাফি, তাঁর নিজের কথায়—

> "The citric Christians claim special locations or events as their spaces; spaces where heaven and earth merge uniting their souls with God. Two photographs were like that for me as well. On a day trip to a small from community in Median, Spain, I met Tao Leo. Her radiant smile and warm personality welcomed me to her village. I was not just a passing visitor, but also an honoured guest. May I remember to treat others on their journeys in such a sensitive and caring way?

> The pilgrimage to Chimayo takes us to the pilgrimage church in the mountains of New Mexico. The ancient doors are open to receive the thousands of pilgrims on their journey to enlightenment and healing. Is there a door closed in your life? If you will release the lock, God's healing love can enter your sanctuary". [১১]

পোস্টমডার্ন আর্টের ইমেজারি ব্যবহার করা হয়েছিল শিল্পের ঐতিহাসিক গঠন এবং আধিপত্য বিস্তারকারী ক্রম বিভাজনের দখল নেওয়ার জন্য। শিল্পীরা শিল্পের রীতি-নীতিগুলির সামাজিক এবং আধুনির মূল্যেকে অস্বীকার এবং প্রশ্ন— দুটিই করার ক্ষেত্রে চেষ্টা চালিয়ে ছিলেন। Eija-Liisa Ahtila ও Maria Ruotsala এবং অন্যান্যরা তাদের কাজের এক তাত্ত্বিক কাঠামোর মধ্যে মূল্যগুলি নিয়ে কাজ করেছিলেন, যেগুলি সৌন্দর্য এবং উৎকর্ষতার সঙ্গে সম্পর্কিত যৌন স্বাতন্ত্র্যকে প্রকাশ করেছিল। তাঁরা ব্যাপক বিনোদন এবং বিজ্ঞাপনের ক্লিশেগুলিকে উন্মুক্ত করার চেষ্টা তাঁরা চালিয়েছিলেন। Postmoraali (Postmoral) (১৯৯২) বইটির মুখবন্ধে Arja Elovirta লিখেছিলেন:

> "'Postmoral' can mean the re-evaluation of seemingly neutral moral issues; a transfer from aesthetics to society, playing with desire and power as stakes in a world which has lost its innocence." [১২]

Stefan Bremer নিয়েছিলেন উদ্দীপকের ভূমিকা এবং সামাজিক প্রশ্নগুলির উপর তাঁর অভিমত প্রকাশ করেছিলেন। নিজেকে ব্যগ্র ভাবে ১৯৮০-র দশকের হেলসিঙ্কির রাতের জীবনে পাঙ্ক এবং রক সংস্কৃতিতে ছুঁড়ে দিয়ে, Breme সময়ের ভাবমূর্তিকে একটা নিশ্চিন্ত পরিবেশের মধ্যে অমর করে দিয়েছিলেন। Bremer প্রান্তিক এবং আত্মকেন্দ্রিক ব্যক্তিদের, উপসংস্কৃতির ও ক্ষুদ্র সংস্কৃতির গোষ্ঠীগুলির 'সরকারি' ফটোগ্রাফার হয়ে দাঁড়িয়েছিলেন। No comments নামে তাঁদের প্রদর্শনীতে প্রকাশ পায় রাজনৈতিক নীতিগুলির অবক্ষয়। Bremer প্রশ্ন করার সাহস দেখিয়েছিলেন—কি পরিবেশন করা যেত এবং আলোচনা করার উপযুক্ত ছিল।

১৯৮০-র দশকের মাঝামাঝিতে, একটি আরও ব্যক্তিগত ও বিষয়ভিত্তিক ফটোগ্রাফি, বিশুদ্ধ তথ্যভিত্তিক (Documentary) ফটোগ্রাফিকে অপসারিত করেছিল, যখন কিনা মহিলারা এগোতে শুরু করেছিলেন বিশেষত নারীবাদী দৃষ্টিকোণের মধ্যে দিয়ে। Ulla Jokisalo ফটোগ্রাফির তদানীন্তন পদ্ধতিগুলিকে পরিত্যাগ করেছিলেন ব্যক্তিগত ও গোপন জিনিসকে উন্মুক্ত করে ফটোগ্রাফার ও যার ফটোগ্রাফ নেওয়া হচ্ছে এই উভয়ের ভূমিকাকে মিশিয়ে দেবার মাধ্যমে। কাজগুলির মানে খুঁজে পাওয়া যায় প্রাথমিক অভিজ্ঞতাগুলির সার্বজনীনতার মধ্যে। Jokisalo তাঁর ইমেজারি গড়ে তুলেছিলেন তাঁর অন্তর জগতের মধ্যে। দৃঢ়ভাবে আসা উৎস বিন্দুগুলি এবং উদ্দেশ্যগুলি এসেছিল তাঁর শৈশবের ফটো অ্যালবাম থেকে। তিনি ব্যবহার করেছেন প্রতীকী ভাবে উত্তেজিত করে এমন কিছু উপাদান, যেমন কাঁচি, রক্ত, বোরখা, ছুঁচ-সুতো এবং এর সঙ্গে অন্তর্ভুক্ত ছিল আরও সরল অথচ কার্যকরী ইমেজারিগুলি।

যাঁরা ১৯৭০-র দশকে সাদা-কালো তথ্যভিত্তিক ফটোগ্রাফিতে শিক্ষা পেয়েছিলেন তাঁরা ১৯৮০-র দশকের ইমেজারি এবং বিষয়বস্তুর সংস্কারক-এ পরিণত হয়েছিলেন। ধার করা ইমেজ, কম্পিউটারের রদবদল, রঙের ব্যবহার, নেগেটিভের পরবর্তী ব্যবস্থাপনা এবং সাজানো ফটোগ্রাফ মূলত বদলে দিয়েছিল গোটা ফটোগ্রাফিক শিল্পকে। প্রকাশের বিভিন্নতা গড়ে উঠেছিল পরীক্ষা-নিরীক্ষার মধ্যে দিয়ে। Jokisalo, যিনি প্রায়ই নর্দান ল্যাপল্যান্ডে ফটো তোলার জন্য ভ্রমণ করতেন, তিনি আগ্রহ প্রকাশ করেছিলেন ফটোগ্রাফ এবং ইতিহাসের মধ্যেকার সম্পর্কগুলি নিয়ে। যেমনভাবে তদানীন্তন তথ্যভিত্তিক ফটোগ্রাফি উত্তরাপথের জীবনকে অমরত্ব দেবার চেষ্টা করেছিল, তিনি অবশ্য তেমনভাবে চেষ্টা করেননি। Puranen যে ঘটনাগুলির ফটোগ্রাফ নিতে চাইতেন সেগুলিকে তিনি নির্মাণ করে নিতেন। ১৯৯০-র দশকের প্রথম দিকের An

Imaginary Home-coming নামে তাঁর প্রজেক্টে, তিনি কাজ করেছিলেন ঐতিহাসিক ফটোগ্রাফি নিয়ে যার নাম Old sami Portraits। তিনি বৈজ্ঞানিক সংগ্রহশালা থেকে পোর্টেটগুলি নিয়ে তা সমন্বয় করেছিলেন আমেরিকার মূল উত্তরাঞ্চলের নৈসর্গের সঙ্গে। অন্যভাষায়, তিনি মিশিয়েছিলেন বাস্তব এবং তার প্রকাশের পথকে।

ফটো স্কাল্পচার: ক্যামেরা ইমেজকে একটা ভরাট (Solid) ত্রয়ীমাত্রিক ভাবে পুনরুৎপাদনের কৌশলগুলি ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগে জন্ম নেয়। আজকের দিনে লেজার-কম্পিউটার ব্যবস্থায় যেকোনো স্কেলে ০.০০১ ইঞ্চি (০.০২৫ মিলিমিটার) অথবা তার চাইতেও আরোও বেশী নিখুঁতভাবে পুনরুৎপাদনের কাজটি করে থাকে। এদেরকে ব্যবহার করা হয়ে থাকে একমাত্র একটা ই ধরণবিশিষ্ট স্কেল-মডেল থেকে মাস্টার মোল্ড তৈরি করার কাজে। দ্বিমাত্রিক নকশা এবং ড্রইং থেকে ভরাট (Solid) মডেল তৈরি করতেও ইহাকে ব্যবহার করা হয়ে থাকে।

সাধারণ ফ্ল্যাট ইমেজকে Bus-relief, stereoscopic photography এবং Holography-এর মতো আলোকচিত্রের কৌশলগুলির সাহায্যে একটি ভাস্কর্যগুলো অস্তিত্ব প্রদান করে। অন্যান্য কৌশলগুলি একটি সাধারণ ইমেজকে রদবদল করতে রিলিফের মতো আকৃতি দান করে। এরকম একটি পদ্ধতি হলো যাতে-কার্ডবোর্ড থেকে কাটা আকৃতিগুলিকে জোড়া দিয়ে তৈরি করা হয় একটি পজিটিভ মোল্ড। পাতলা ম্যাট সারফেস কাগজের (সারফেস ফাটল আটকানোর জন্য) একটা ওয়েট-প্রিন্ট ঐ মোল্ডের ওপর চেপে ধরে তাকে আকৃতি দেওয়া হয় এবং জায়গা মতো তাকে ধরে রাখা হয় যতক্ষণ পর্যন্ত না আকৃতিটি শুকিয়ে যায়। অন্য একটি পদ্ধতিতে, প্রিন্টটিকে একটি নরম ধাতু যেমন, সীসায় ফয়েলের পাতলা পাতের ওপর চাপানো হয় যাকে পেছন থেকে চাপ দিয়ে রিলিফে পরিণত করা হয়। এইসব কৌশলগুলি প্রত্যেকটিই প্রায় নিখুঁত; সত্যিকারের ফটো স্কাল্পচার একটা স্বাধীনভাবে দাঁড়ানো ঘন বস্তু উৎপাদন করে যা চলে আসে দ্বিমাত্রিক আলোকচিত্রের ইমেজ থেকে।

ফটো স্কাল্পচারের সব থেকে সূক্ষ্ম পদ্ধতি হচ্ছে আজকের সলিড ফটোগ্রাফি সিস্টেম। পোর্টেট স্কাল্পচারের ক্ষেত্রে আটখানা ক্যামেরার একটি সন্নিবেশ ব্যক্তিকে ঘিরে ফেলে যেটাকে আলোকিত করা হয় চারদিক থেকে একটা স্ট্রাইপ এবং শ্যাডোর সমাবেশ দিয়ে, যেন জিনিসটি একটি ঘনকের মাঝখানে আছে। ক্যামেরাগুলিতে 35 mm সাদা-কালো ফিল্ম ব্যবহৃত হয় এবং এক সেকেন্ডেরও কম সময়ে আটটি ছবি নেওয়া হয় (ভিডিও ক্যামেরা এবং টেপ রেকর্ডিং অথবা রেকর্ডিং ছাড়া সরাসরি ভিডিও প্রসেসিং, এসবও ব্যবহার করা যায়)। প্রসেসিং হয়ে গেলে, নেগেটিভগুলিকে অপটিক্যাল পথে স্ক্যান করা হয় এবং আলোকসজ্জার বিকৃতিগুলিকে স্বয়ংক্রিয়ভাবে কম্পিউটারকে জোগান দেওয়া হয়। কম্পিউটার এবার সমস্ত দৃশ্য থেকে তথ্য রাশী-র পারস্পরিক ঘনকের নির্দেশক তথ্যগুলির অনুরূপ বিন্দু থেকে বিষয়টির উপরিতলের প্রতিটা বিন্দু কতখানি বাঁদিক-ডানদিক, উঁচু-নিচু এবং ভেতরে-বাইরে আছে তার তুলনা চালায়। এখান থেকে মাল্টিপল কাটারের সঙ্গে স্বয়ংক্রিয় মিলিং মেশিনদের (Automatic-milling machines) চালাতে একরাশ নির্দেশ দেওয়া হয়। অনেক আঙুল বিশিষ্ট লেদ মেশিনদের মতো, এই মেশিনগুলি নরম প্লাস্টিক উপাদানের একটি ব্লককে আকৃতি প্রদান করে যেকোনো পূর্ব পরিকল্পিত আনুপাতিক হ্রাস বা বৃদ্ধি অনুযায়ী বিষয়টির একটি হুবহু পুনরুৎপাদন করে। শেষ পুনরুৎপাদনটি হতে পারে ফিনিশ-কোটেড, অথবা এটাকে ব্যবহার করা যেতে পারে একটা ছাঁচ তৈরি করার জন্য একরাশ বিভিন্ন উপাদানের সঙ্গে ঢালাই করার কাজে।[১৩]

ডিজিটাল ফটোগ্রাফি: বর্তমানে ফটোগ্রাফির যে প্রযুক্তি ভিজ্যুয়াল কমিউনিকেশনের ক্ষেত্রে বিপ্লব ঘটিয়েছে এবং এক নতুন দিগন্ত খুলে দিয়েছে তার নাম— ডিজিটাল ফটোগ্রাফি। নতুন প্রযুক্তি প্রচলিত ফটোগ্রাফিকে সঙ্গে নিয়ে হয়ে উঠেছে পরিণত, সহজতর, গতিশীল এবং কম খরচের। আজকের দিনে এই প্রযুক্তি ইমেজ বা ছবি তৈরি ও তা নিয়ে কাজ

করার ক্ষেত্রে প্রকাশনা, সাংবাদিকতা, বিজ্ঞাপনে এবং ভিজুয়াল আর্টে— হয়ে উঠেছে অপরিহার্য। সৃজনশীল প্রকাশের প্রয়োজনে পাল্টে গেছে ফটোগ্রাফার, গ্রাফিক শিল্পী, ডিজাইনার ও অন্যান্য ক্ষেত্রে নিযুক্ত লোকজনের কাজের পদ্ধতি, দায়দায়িত্ব ইত্যাদি।

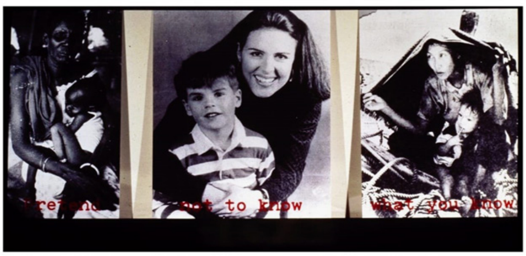
প্রতিচ্ছবি বা চিত্র দুই প্রকার স্থির চিত্র যেখানে একটি মাত্র চিত্রপটের ব্যবহার এবং মেশান চিত্র যা হলো একাধিক পটের সমন্বয়ে তৈরি। যদিও কম্পিউটারে ব্যবহৃত চিত্র সর্বদাই ডিজিটাল চিত্র বা ইমেজ। ডিজিটাল ইমেজ হলো ছোট ছোটো চিত্রাংশ বা পিক্সেলের সমন্বয়ে তৈরি। পিক্সেল হলো কম্পিউটার স্ক্রিনের দৃশ্যমান আলোর বিন্দু। ঐ পিক্সেলসমূহ কম্পিউটার স্ক্রিনের রো এবং কলাম বরাবর অবস্থান করে। সমস্ত ইমেজ এবং গ্রাফিক্স নির্ভর করে এই পিক্সেলের উপর, পিক্সেল কম্পিউটার ইমেজের বিল্ডিং ব্লক হিসাবে বিবেচিত হয়। প্রত্যেক পিক্সেল চিত্রের কোনো অংশের নির্দিষ্ট রং বা তার বিভিন্ন শেড-এর পরিচয় বহন করে এবং এটা নির্ভর করে কম্পিউটার মেমোরি বা স্মৃতি আধারে তার জন্য কতটা জায়গা নির্দেশিত আছে তার উপর।

ডিজিটাল ক্যামেরা: গতানুগতিক ফটোগ্রাফিক ক্যামেরার (যেমন— এস-এল-আর, ভিউ ক্যামেরা, ভিউফাইন্ডার ক্যামেরা ইত্যাদি) সাহায্যে ছবি তোলা ও ডিজিটাল ক্যামেরায় ছবি তোলার মধ্যে কোনো তফাত নেই। ক্যামেরার যন্ত্রাংশ ও কাজের মধ্যেও অনেক মিল খুঁজে পাওয়া যায়। একমাত্র তফাত হলো এখানে গতানুগতিক ক্যামেরার মতন আলোক সংবেদনশীল ফিল্ম থাকে না— পরিবর্তে থাকে সিসিডি বা চার্জড কাপ্সড্ ডিভাইস যার কাজ হলো— কোনো বিষয় থেকে আলো প্রতিফলিত হয়ে যখন এর উপর এসে পড়ে তখন তা বৈদ্যুতিক ভোল্টে পরিবর্তিত হয়। সিসিডি হলো আদতে সিলিকন সম্বলিত সেমি কন্ডাক্টর পদার্থ বা আলোক সংবেদনশীল সেল। এই ধরনের সহস্রাধিক সেলের সমন্বয়ে তৈরি গ্রিড ক্যামেরার লেন্সের পিছনে অবস্থান করে এবং এই গ্রিডের উপর যখন বিভিন্ন রং প্রবল্যের আলো এসে পড়ে এবং ফলে তা সমপরিমাণ বৈদ্যুতিক চার্জে পরিণত হয়। এই চার্জ অ্যানালগ অবস্থা থেকে এডিসি অ্যানালগ-টু-ডিজিটাল কনভার্টারের মাধ্যমে ডিজিটাল সিগন্যালে পরিবর্তিত হয়। প্রতিচ্ছবির তথ্য সম্বলিত এই সমস্ত ডিজিটাল ডাটা বাইনারি সংখ্যা অর্থাৎ ০, ১-এর মাধ্যমে প্রকাশ করা হয়। এই ডিজিটাল ডাটা কম্পিউটারের স্মৃতি আধারে সংরক্ষিত হয়। ছবি তোলার উদ্দেশ্যে যখন ডিজিটাল ক্যামেরায় সাটার টেপা হয়, বিষয়বস্তু থেকে আলো লেন্সের মধ্যে দিয়ে গিয়ে পৌঁছায় সিসিডি-র উপর, সিসিডি থেকে তথ্য এডিসি হয়ে কম্পিউটারে ডাউনলোড করা হয়। অর্থাৎ তথ্যসমূহ প্রাথমিক স্মৃতি আধার অথবা সাহায্যকারী স্মৃতি আধার যেমন ফ্লপি ডিস্ক বা ফ্ল্যাস কার্ডে ভবিষ্যতে ব্যবহারের প্রয়োজনে সংরক্ষিত হয়। এইভাবে কোনো রকম ফিল্ম প্রসেসিং-প্রিন্টিং এবং স্ক্যানিং ছাড়াই কম্পিউটারে ডিজিটাল ইমেজ পাওয়া যায়। গতানুগতিক ফটোগ্রাফিতে তৈরি অ্যানালগ ছবি বা বিষয় থেকে কম্পিউটারে ডিজিটাল ইমেজ পেতে গেলে পনেরোটি ভিন্ন ভিন্ন পর্যায়ে নির্দিষ্ট কাজ অতিক্রম করে তবে কম্পিউটারে ডিজিটাল ইমেজ পাওয়া যায় কিন্তু ডিজিটাল ক্যামেরায় ঐ পনেরোটি নির্দিষ্ট কাজ ছাড়াই ওয়ান স্টেপে কম্পিউটারে ডিজিটাল ইমেজ পাওয়া যায়।[১৪]

ইমেজ ফাইল ফরম্যাট: ডিজিটাল ইমেজকে কম্পিউটারে সংরক্ষণ করতে গেলে ইমেজ ফাইল ফরম্যাটের প্রয়োজন হয়। রাস্টার ও ভেক্টর পদ্ধতির উপর ভিত্তি করে নানান ফাইল ফরম্যাট যেমন ডিআইবি, রিফ, পিএভি, স্টাফ, জীফ্, পিক্ট ইত্যাদি রাস্টার বা বিটম্যাপ ফাইল ফরম্যাট এবং পিএস, ইপিএস, ডাবলু এম্ এক্ ইত্যাদি ভেক্টর ফাইল ফরম্যাট ব্যবহৃত হয়। কমপ্রেসড্ ইমেজ ফাইল ফরম্যাট যেমন জেপেও ব্যবহৃত হয় এই প্রয়োজনে।

অবশেষে ঐ ডিজিটাল ইমেজ ফাইলটিকে কম্পিউটারে ইমেজ এডিটিং সফ্টওয়ারের সাহায্যে (যেমন এডোব ফটোশপ) প্রয়োজনীয় পরিবর্তন যেমন— চাহিদামতো প্রিন্ট-সাইজ, রেজলুশন, হিস্টোগ্রাম দেখে লেবেল ও কার্ডে কালার ও টোনাল কারেকশন, ফিলটার ইফেক্ট, টেক্সটের সংযোগ ইত্যাদি ঘটান হয়। এবার ভবিষ্যৎ প্রয়োগের কথা ভেবে অর্থাৎ ঐ ডিজিটাল ছবিটির প্রিন্ট নেওয়া হবে না কোন মাল্টিমিডিয়া প্রডাক্ট বা ওয়েবসাইট তৈরিতে ব্যবহৃত হবে সেই অনুযায়ী নির্দিষ্ট ফাইল ফরম্যাটে কম্পিউটারের স্মৃতি আধারে সংরক্ষিত হয়।[১৫]

Portrait sculpture photography by Brno Del Zou



Adrian Piper, Pretend not to Know What You Know, Gelatin silver photographs with silkscreened text, 1990, (43 7/8 x 98 in./ 111.4 x 248.9 cm)

Annette Messager - My Vows [1988-91]

Andres Serrano, Immersion (Piss Christ), Photograp, 1987, (150×100 cm), Cibchrome print

Sally Mann (American, b. 1951), The Two Virginias #4, 1991, Gelatin silver print, Collection of The Estée Lauder Companies Inc.

FROM EPHEMERA TO REALITY, Richard Artschwager's Live in Your Head, 2002.

উপসংহার

সাম্প্রতিক বছরগুলিকে কয়েকজন চিত্রশিল্পী ও সমালোচক ফটোগ্রাফির বিরুদ্ধে একযোগে দৃঢ়রূপে বিলাপ করেছেন। সমালোচক Baudelaira আহ্বান জানিয়ে বলেছেন—

"Remorseless decline in artistic taste" [১৬]

—যা ফটোগ্রাফির উত্থানের সঙ্গে সম্পর্ক যুক্ত। কিন্তু, এটাও বিশেষভাবে লক্ষণীয় যে, বর্তমানে সেই সমস্ত চিত্রকর ভাস্কর এবং অন্যান্য শিল্পীদের সংখ্যা ক্রমশ স্ফীত হয়ে উঠছে যাঁরা তাঁদের শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে কোনো না কোনো ভাবে ফটোগ্রাফির ব্যবহার করছেন। ফটোগ্রাফিকে তাঁরা হয় তাঁদের নিজস্ব শিল্পকর্মে ব্যবহার করছেন, না হয় তাঁরা ফটোগ্রাফিকে একটি স্বাধীন প্রিন্ট তৈরির মাধ্যম হিসেবে ব্যবহার করেছেন। কিছু সমসাময়িক শিল্পীরা অবশ্য ইমেজ সৃষ্টির রীতি প্রণালি হিসেবে ফটোগ্রাফির মূল্য অথবা গুরুত্বকে খাটো করে দেখার দিকে ঝুঁকেছেন। আজ পেইন্টিং ও ফটোগ্রাফি পূর্বের তুলনায় অনেক বেশী রকমভাবে পরস্পরের সঙ্গে এমনভাবে জড়িয়ে গেছে যে এদের পরস্পরের থেকে আলাদা করা অসম্ভব রূপে প্রতিভাত হচ্ছে।

এই নিবন্ধনটিতে সামগ্রিক ভাবে মনোনিবেশ করা হয়েছে পেইন্টিং-এর উপর ফটোগ্রাফির প্রভাব সম্পর্কে এবং ফটোগ্রাফিক অভিব্যক্তির বিভিন্ন স্টাইল আরো ব্যাপকভাবে লক্ষ্য করা গেছে, 'শৈল্পিক' পথে। অধিকাংশ ফটোগ্রাফিক প্রচেষ্টাগুলি হয়ে আসছে খুবই অনুকরণমুখী। এটা বিশেষভাবে প্রতীয়মান O.G. Rejlender, H.P. Robinson এবং তাঁদের অনুগামীদের ফটোগ্রাফগুলির মধ্যে ১৮৬০-র দশক থেকে শতাব্দীর শেষ পর্যন্ত 'High Art' পিক্টোরিয়্যালিস্ট আন্দোলনের মধ্যে। আর্টে ফটোগ্রাফি পরবর্তীকালে প্রবাহিত হয়েছে ইমেপ্রশনিজম্, সরিয়্যালিজম্, কিউবিজম্ এবং একরাশ অন্যান্য আন্দোলনের অনুকরণের মধ্যে দিয়ে যা আলোচিত হয়েছে বিভিন্ন অধ্যায়গুলিতে। পেইন্টাররা দৃশ্যমান জ্ঞানের সঙ্গে ফটোগ্রাফির অভিব্যক্তি এবং অবদানকে মিশিয়ে তোলার ক্ষেত্রে যতটা সফল হয়েছিলেন, প্রকৃত অভিব্যক্তির নিজস্ব পথের সঙ্গে পেইন্টিং-এর প্রভাবের সমন্বয় সাধন করতে অধিকাংশ ফটোগ্রাফাররা সেই তুলনায় কম সফল হয়ে আসছেন।

আধুনিক আর্ট-ফর্ম হিসেবে অত্যাধুনিক ফটোগ্রাফির প্রচলন হয়েছে সাম্প্রতিকতম বছরগুলিতে। একে সম্ভবপর করে তুলেছে শিল্প ও ডিজিটাল কম্পিউটার প্রযুক্তির নতুন নতুন অগ্রগতিগুলি যা প্রকাশিত হচ্ছে আধুনিক ফটোগ্রাফি ও ডিজিটাল শিল্পের এক অভিব্যক্তিরূপে। শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে কম্পিউটার এবং ব্যক্তি প্রচেষ্টার সমন্বয় সাধিত হচ্ছে, ফলে আধুনিক ফটোগ্রাফি এবং চারুকলার মাঝখানে থাকা সীমানার উত্তরণ ঘটছে। হচ্ছে ফটোগ্রাফি ও কম্পিউটারভিত্তিক দৃশ্যের অবতারণা। ফটোগ্রাফির পরে আসে সেই ফটোগ্রাফিই— কিন্তু এটি আবার বদলে যায় পরবর্তীতে। ডিজিটাল ইমেজ উৎপাদন আমাদের আমন্ত্রণ জানায় ফটোগ্রাফির ইতিহাসকে এই সময়ের আলোকে দেখবার জন্য। আলাদা আলাদা ইমেজগুলিকে নিয়ে অধিবাস্তব (Surreal) একত্রীকরণের ক্ষেত্রে নতুন উদ্যম পরিলক্ষিত হচ্ছে। কম্পিউটারকে ব্যবহার করা হচ্ছে, ঠিক যেমনটি ব্যবহার করা হচ্ছে ফটোগ্রাফিকে। কোনো কিছুকে প্রতিনিধিত্ব করার ক্ষেত্রে ফটোগ্রাফির ভূমিকাটিকে আক্ষরিক অর্থে ডিজিটাল ফটোগ্রাফি সমাপ্ত করেছে। ফটোগ্রাফি হচ্ছে আমাদের ইতিহাসের প্রতিচ্ছবি। ফটোগ্রাফিক ইমেজের ডিজিটাইজেশন্ আমন্ত্রণ জানিয়েছে মন্টাজের বিপুল নতুন সম্ভবনাগুলিকে। ভালো ফটোগ্রাফার হচ্ছেন তিনিই যিনি উপহার দেন নির্দিষ্ট নিখুঁত ছবি। ১৯৩০-এর দশকে Walter Benjamin অনুশোচনা করেছিলেন যে, ফটোগ্রাফি নিজেকে যেকোনো রকম "চেহারা ভিত্তিক চরিত্র নির্ধারণ বিদ্যা, রাজনৈতিকতা, বৈজ্ঞানিক আগ্রহ" থেকে উত্তরোত্তর শৃঙ্খলা মোচন করেছিল এবং চাইছিল 'সৃজনশীল' হতে।[১৭] Avant garde-দের শৈল্পিক রণসজ্জার হাতিয়ার হিসাবে নিশ্চয় ফটোগ্রাফির স্থান নির্ধারিত হতে পারে না, যখন পৌনে একশ বছর আগে Alfred Stieglitz এবং Paul Strand নান্দনিক মাধ্যমে হিসাবে ফটোগ্রাফির প্রয়োজনীয়তা বিষয়ে একটা সমীক্ষা চালিয়েছিলেন। ডিজিটাল আর্ট,

পিস্ট্যরিয়্যাল মন্টাজ —এদেরকে হয়ত তুলনা করা যেতে পারে একটি ধাঁধার সঙ্গে। যদিও ডিজিটাল ইমেজ প্রসেসিং তদানীন্তন ফটোগ্রাফিকে অপসারিত করতে কতটা সফল হবে তা ভবিষ্যৎই বলবে যেমন হয়তবা পেইন্টিংকে অপসারিত করতে সফল হয়েছিল তদানীন্তন ফটোগ্রাফি অথবা ফিল্ম যেমন অপসারিত করেছিল ফটোগ্রাফিকে, আবার ভিডিও যেমন অপসারিত করেছিল ফিল্মকে ইত্যাদি। ফটোগ্রাফির ডিজিটাইজেশন্ নিছকই বোঝায় এক অদৃশ্যমান সংখ্যাভিত্তিক সংকেতের (Code) মধ্যে এর অনুবাদকে—ইহা সহজবোধ্য এক অনুবাদ যেখানে শব্দ, লেখা এবং ফিল্ম মিডিয়াদের সঙ্গে এর মিল পাওয়া যায়। ইহা এখন ডিজিটাল ভাণ্ডারের জগতে এই সব মিডিয়াদের সঙ্গে হাত মেলাতে পারে। উপযুক্ত ভাবে সজ্জিত একটি কম্পিউটার এইসব লেখা, শব্দ, ফটোগ্রাফি অথবা ফিল্মের সংকেতগুলিকে উদ্ধার করতে সক্ষম। মাল্টিমিডিয়া বলতে বিভিন্ন মিডিয়ার ঐশ্বর্যকে বোঝায় না, কিন্তু বোঝায় কম্পিউটারের মধ্যে নির্দেশিত মিডিয়ার আদান-প্রদানকে। Aziz এবং Cucher নামের ক্যালিফোর্নিয়া নিবাসী শিল্পীদ্বয় তাঁদের পোর্টেটের ভিতরে থাকা মানুষদের জ্ঞানহীনতার জগতে ডুব দিতে পথ করে দিয়েছেন। Keith Cottingham কম্পিউটারের মধ্যে ক্ল্যাসিক্যাল অঙ্কন কৌশলগুলি, একটা মোল্ডেড মুখোশ এবং ফটোগ্রাফগুলির সমন্বয়সাধন করে উৎপাদন করেছেন যমজ অভিব্যক্তিগুলিকে।

এই গবেষণা পত্রটির বিষয়টিকে বাছা হয়েছিল যেখানে ফটোগ্রাফাররা ও শিল্পীরা তাঁদের নিজস্ব ক্ষেত্রগুলিতে বিশেষ কিছু অযাচিত অথবা নির্দিষ্ট লক্ষ্য পূরণের জন্য ফটোগ্রাফিকে ব্যবহার করেছিলেন সেগুলি ফটোগ্রাফির বিশেষ বিশেষ ধারাগুলিকে অনুশীলন করবার মধ্যে দিয়ে খোঁজার চেষ্টা করা হয়েছে। এই লক্ষ্যগুলি প্রধানত ফটোগ্রাফারদের ক্ষেত্রে শিল্প বস্তুর সমতুল ইমেজ সৃষ্টির মধ্যে ও শিল্পীদের ক্ষেত্রে আরো নিখুঁত বাস্তব সম্মত চিত্র সৃষ্টির প্রেরণা জুগিয়েছিল। অতীতে বহু ফটোগ্রাফার শিল্পকলার বিভিন্ন ইজমগুলির সঙ্গে সমতা রেখে ফটোগ্রাফ সৃষ্টির ক্ষেত্রে তাঁদের স্বাক্ষর রেখেছেন, যেমন আধুনিক বিখ্যাত শিল্পীদের কাজগুলির সঙ্গে অতীতের নির্দিষ্ট ইজমগুলির তুলনা টানা হয়েছে।

গবেষকের দ্বারা এখানে ফটোগ্রাফ-এর মধ্যে সেই 'ইজম'-গুলিকে খোঁজার চেষ্টা করা হয়েছে। এজন্য যে কাজগুলি ইতঃপূর্বেই সম্পাদিত হয়েছে সেই কাজগুলির অধ্যয়ন অত্যন্ত জরুরি বিষয় হিসেবে দেখা দিয়েছে। উক্ত এই 'ইজম'গুলি সৃষ্টির পিছনে থাকা পদ্ধতিগুলির বিশ্লেষণও একইভাবে গুরুত্বপূর্ণ বিষয় হিসেবে দেখা দিয়েছে। যেমন, আর্ট ফটোগ্রাফির ক্ষেত্রে একটি নন্দনতাত্ত্বিক বিষয়টির প্রতি সর্বাপেক্ষা গুরুত্ব আরোপিত হয়েছে।

Man Ray বিশ্বাস করতেন যে, পেইন্টিং ও ফটোগ্রাফি দুটি সম্পূর্ণ আলাদা মাধ্যম। বিজ্ঞান ও প্রযুক্তি সংক্রান্ত যে বিষয়গুলি ফটোগ্রাফির মধ্যে সংযুক্ত হয়েছে সেগুলি হলো—ক্যামেরার ব্যবহার কৌশল, বিষয় ও স্থান নির্বাচন, সঠিক সময়ের ব্যবহার, নির্দিষ্ট আলোর ব্যবহার, যট্ নেবার জন্য সঠিক মুহূর্ত ও প্রয়োগকৌশলগত বিভিন্ন রদবদল।[১৮]

গোটা পৃথিবীজুড়ে আজ ফটোগ্রাফির ব্যবহার প্রতিদিনের কর্মকাণ্ডের মধ্যে ব্যাপকভাবে সম্পৃক্ত হয়েছে। এর মধ্যে রয়েছে চিকিৎসাবিজ্ঞান সংক্রান্ত রেডিওগ্রাফি, মহাকাশ গবেষণা সংক্রান্ত ফটোগ্রাফি, ম্যাক্রো ও মাইক্রো ফটোগ্রাফি, ইনফ্রারেড ফটোগ্রাফি এবং এছাড়াও আরো বিভিন্ন ক্ষেত্রে ফটোগ্রাফির ব্যবহার। শখের ফটোগ্রাফারদের শৈল্পিক ফটোগ্রাফি ও পেশাদার ফটোগ্রাফারদের পরীক্ষা-নিরীক্ষামূলক ফটোগ্রাফি উভয়ই আজ প্রদর্শনীর অঙ্গ হিসেবে দেখা দিয়েছে।

কিন্তু শিল্প হিসেবে ফটোগ্রাফির অংশগ্রহণ সর্বাপেক্ষা গুরুত্বপূর্ণ বিষয় হিসেবে উঠে এসেছে বিশিষ্ট ব্রিটিশ শিল্প ঐতিহাসিক Aaron Scharf –এর কথায়…

"The Camera also gave pictures of more statistical relevance; the exact shapes of natural forms were clearly defined, often over a great depth of field... The images in each case were interested with objectivity, with that cherished, impersonal truthfulness for which a great number of artists had so long sought." [১৯]

ফটোগ্রাফির উদ্ভাবনের ফলে শিল্পের দুনিয়ার এক বড় রকমের পরিবর্তন ঘটে যায়। উভয় মাধ্যমেই একে অপরের দ্বারা প্রভাবিত হয়। শিল্পীরা যেমন ফটোগ্রাফির শক্তি ও ক্ষমতাকে শিল্পে কাজে লাগালেন, তেমন ভাবে ফটোগ্রাফাররাও তাঁদের ফটোগ্রাফিতে 'আর্টিস্টিক ইফেক্ট' আনতে সচেষ্ট ছিলেন। আর এর ফলস্বরূপ আশির দশকের পর থেকে দেখা যেতে লাগলো গোটা একটা ফটোগ্রাফিই একক শিল্প বস্তুরূপে দেখা দিচ্ছে।

সূত্রনির্দেশ:

১. Clerc, L.P., (1970). *Photography in Theory and Practice Vol. 1 & II,* The Focal Press (London), pp. 115–170.

২. Cox, Arthur, (1961). *The Manual of Photo-Technique,* Penguin Books Ltd. (London), pp. 26-53.

৩. Januszczak, Waldemar, (1996). *Techniques of the Great Masters of Art,* Chart Well Books, Inc., New Jersey. pp. 56-129.

৪. Thames and Hudson, (1997). *History of Art,* Janson & Janson, London. p. 949.

৫. Cox, Arthur, (1991). *Optics– The Technique of Definition,* The Focal Press, London, pp. 65-78.

৬. Thames and Hudson, (1988). *History of Modern Art,* Janson & Janson, London. p. 779.

৭. Gernsheim, H. and A.A., (1952). *The History of Photography,* Oxford University Press, London, pp. 98-127.

৮. Thames and Hudson, (1988). *History of Modern Art,* Janson & Janson, London. p. 787.

৯. Sowerby, A.L.M., (1961). *Dictionary of Photography,* Lliffe Books Ltd., London, pp. 68-94.

১০. Thames and Hudson, (1988). *History of Modern Art,* Janson & Janson, London. p. 804.

১১. Wakefield, G.L., (1960). The Focal Encyclopaedia of Photography. Fountain Press, London, pp. 112.

১২. https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://glosbe.com/en/en/postmoral&ved=2ahUKEwj_peT0k_qMAxVCxjgGHRzkFEMQFnoECB8QAQ&usg=AOvVaw1aqlYQj6Lcy9-wKS8fcFFy, Accessed 25th February, 2025.

১৩. Wakefield, G.L., (1954). *Hand Book of Amateur Photography,* Fountain Press, London, pp. 129-218.

১৪. বেগ, মনজুর আলম, (১৯৭৪), *আধুনিক ফটোগ্রাফি,* নিউ সেন্ট্রাল বুক এজেন্সী, কলিকাতা, পৃ. ৬৩-৬৭।

১৫. রায়, নীরদ, (১৯৯৩), *ফটোগ্রাফি,* দে'জ পাবলিশিং, কলিকাতা, পৃ. ৫২-৭৭।

১৬. Broecker, William L., (1984). *Encyclopedia of Photgraphy,* Crown Publishers, INC. New York, p. 375.

১৭. Langford, M.J., (1972). *Basic Photography,* Foca! Press, London, pp. 78-105.

১৮. Gowing, Sir Lawrance, (1994). *A Biographical Dictionary of Artists,* Grange Books, U.K., pp. 129-286.

১৯. Scharf, Aaron, (1968). *Art and Photography,* Allen Lane, p. 54.