আর্টফাইন, ভল্যুম-০৭, পৃ. ৪৭ - ৬৪, ISSN: 2706-6193

সাম্প্রতিক দৃশ্যশিল্পে মাধ্যমগত সুনির্দিষ্টতা বিষয়ক বিতর্ক : বাংলাদেশের দ্বিবার্ষিক শিল্প প্রদর্শনীতে কতিপয় শিল্পকর্মের একটি পর্যবেক্ষণ

ধীমান সরকার*

[**সার-সংক্ষেপ :** দৃশ্যশিল্পের পরিসরে মাধ্যম সংক্রান্ত নানা পর্যালোচনা এবং বিশে-ষণ ঘটেছে পশ্চিমা বিদ্যায়তনিক পরিসরে। ইতিহাস এবং আর্থ-সাংস্কৃতিক পরিস্থিতির সমান্তরালে মাধ্যম কিভাবে রূপায়িত হচ্ছে, মাধ্যম সংক্রান্ত বোঝাপড়া বা তার সংজ্ঞায়ন কিভাবে বিবর্তিত হয়ে যাচ্ছে তা পশ্চিমের শিল্পপাঠে আধুনিক থেকে উত্তরআধুনিক বা সাম্প্রতিক দশায় উত্তরণের প্রসঙ্গ অবতারণার এক জরুরি মানদণ্ড। সুনির্দিষ্ট মাধ্যমের প্রয়োগ এবং খোদ মাধ্যমকেই সাব্জেক্ট বা বিষয় হিসেবে সাব্যস্ত করার পশ্চিমা আধুনিক সময়ের লক্ষণ হিসেবে বিবেচিত যা ব্যক্তি শিল্পীর স্বতন্ত্র শৈলী নির্মাণে কিংবা শিল্পবস্তুর বাজারমূল্য নির্ধারণে জরুরি ছিল। ক্রমে সাম্প্রতিক সময়ে যখন শিল্প বহু বিভক্ত এবং বিচিত্র চরিত্রে আত্মপ্রকাশ করতে শুরু করে তখন মাধ্যমের বিবিধতা বা অনির্দিষ্টতা একটি বৈশিষ্ট্যে হিসেবে দাঁড়ায়। বাংলাদেশেও আন্তর্জাতিক রুচি এবং এবং তার প্রভাব বলয়ের বাইরে নয়, যার সাম্প্রতিকতম প্রকাশগুলো সচরাচর দেখা যায় আমাদের দ্বিবার্ষিক শিল্প প্রদর্শনীগুলোতে যেখানে মাধ্যমের বিবিধতা ও বৈচিত্র্য বিশ্বায়িত পরিস্থিতির সমান্তরালেই লক্ষণীয়। উলে-খ্য যে, সাম্প্রতিক দৃশ্যশিল্পে ধারণাপ্রধান উদ্দেশ্য থেকে শিল্প সৃষ্টি করেও কিভাবে মাধ্যমের সুনির্দিষ্টতাকেও আত্তীকৃত করে নেওয়া যায় তার কিছু সচেতন প্রয়োগও এসব প্রদর্শনীতে দেখা যায়।]

ভূমিকা

দৃশ্যশিল্পের চর্চায় মাধ্যম এক অবিসংবাদী প্রসঙ্গ। দৃশ্যশিল্পের বেলায় যেহেতু কোন শিল্পবস্তুর বস্তুগত সত্তাকে প্রথমত দর্শন-ইন্দ্রিয়ের সাহায্যে চিহ্নিত করে, অতঃপর তার

* **ধীমান সরকার :** সহকারী অধ্যাপক, চারুকলা বিভাগ, জাহাঙ্গীরনগর বিশ্ববিদ্যালয়, **ই-মেইল :** dhiman.sarkar@juniv.edu

অভিব্যক্তি থেকে একটি অনুভূতির উপলব্ধি হয়, তাই তার মাধ্যম, যা বস্তুসত্তা হিসেবে তার অবস্থিতির বাহক হিসেবে কাজ করে তা এই সংক্রান্ত বোঝাপড়ায় গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রাখে। এক্ষেত্রে মাধ্যম বিষয়ক যেসকল আলোচনা বিদ্যায়তনিক পরিসরে রয়েছে তাতে মাধ্যম কি শিল্পে সুনির্দিষ্ট থাকে নাকি বহুবিধতা এবং কার্যকারিতা যুক্ত হয়ে একাধিক মাধ্যম অনির্দিষ্টভাবে একটি শিল্পের রূপ বা আঙ্গিক পরিগঠনে সাহায্য করে তা বিগত শতক থেকেই এক জরুরি বিতর্ক। বিশেষত যান্ত্রিক এবং প্রাযুক্তিক বিকাশের সূত্র ধরে দৃশ্যশিল্প পরিসরে নতুন অনুষঙ্গ হিসেবে ফিল্ম বা ভিডিওগ্রাফির যুক্ততা দৃশ্যশিল্পে ভার্চুয়াল সত্যতা হিসেবে কোন দৃশ্যবস্তুর বর্ধিত (augmented) সত্তা বিষয়ে দর্শককে মনযোগী হতে বাধ্য করেছে। এই ভার্চুয়াল বাস্তবতা মাধ্যম হিসেবে নতুন মাধ্যম (new media) বলে পরিচিতি পেয়েছে বিগত শতকের প্রথমার্ধ থেকেই। খুব স্বল্প সময়ের মাঝে কয়েক দশকেই ব্যাপক এবং বিচিত্র প্রাযুক্তিক বিকাশ এই নতুন মাধ্যম বা ‘new media’ সম্ভাবনা ও প্রয়োগ শিল্পে আরও ব্যাপক করে তুলেছে, বেড়েছে এর বৈচিত্র্য ও মাত্রিকতাও। ফলে মাধ্যমগত বিশুদ্ধতা আর সেক্ষেত্রে বজায় থাকছে না কোন শিল্পবস্তুর আঙ্গিক পরিগঠনে। অর্থাৎ, দ্বিমাত্রিক এবং ত্রিমাত্রিক এই দুই বাস্তব মাত্রাগত পরিসরে শিল্পবস্তু যেসকল মাধ্যম দিয়ে চিহ্নিত হতে পারে তার পরিচয়কে উৎরেও মাধ্যমে আরও বহু স্তর যুক্ত হওয়ায় তার বিন্যাসও বদলে যাচ্ছে। এই বাস্তবতা বিংশ শতকের আগে থেকেই কয়েক ধাপের ইন্ডাস্ট্রিয়াল বিপ-বের সাথে প্রাসঙ্গিক যা বিচিত্র সামাজিক পটপরিবর্তনের মাধ্যমে ব্যক্তি শিল্পীর কাজের স্বতন্ত্র স্টাইল থেকে পরিচয় নির্মাণের প্রবণতাকেও প্রতিষ্ঠিত করেছে ইউরোপ ও দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ পরবর্তী অর্থনৈতিক পরাশক্তি আমেরিকার বাস্তবতাতে। সেকারণে স্টাইল বা নিজস্ব শৈলীর মর্যাদা ও পরিচয় নির্মাণের বাহক হিসেবে মাধ্যম অত্যন্ত জরুরি প্রসঙ্গ হিসেবে বিবেচিত হয়ে আসছে। এখানে মাধ্যম এর বিশুদ্ধতা বিশেষভাবে গুরুত্বপ্রাপ্ত যা ব্যক্তি শিল্পীর কাজের স্বতন্ত্র শৈলী বা সিগ্নেচার স্টাইল তুলে ধরে। কিন্তু বিশ শতকের শেষপাদে এসে বিশ্ব অর্থব্যবস্থা এবং তৎসংলগ্ন বিশ্বায়নের ধারণা যেভাবে বিবিধ স্থান এবং কালকে একাকার করে ফেলার প্রবণতা থেকে বিস্তৃত হয়েছে তেমনই একইভাবে নানা কাউনটার বিতর্ক এবং অবস্থানকেও জরুরি করে তুলেছ যা একরৈখিক অবস্থান থেকে সরে এসে ব্যক্তি স্থান কিংবা প্রসঙ্গের বিবিধতাকে আমলে নিয়ে আসছে। তার ফলে একই শিল্পবস্তুর আঙ্গিক গঠনে মাধ্যমও বিশুদ্ধতা বিবর্জিতভাবে অভিনব এবং বহুমাত্রিক প্রয়োগে বৈচিত্র্যপ্রবণ হয়ে উঠছে। এই প্রবণতাকে উত্তর-আধুনিক এবং eclectic ভঙ্গির প্রসার বলা চলে। সুতরাং মাধ্যম কিভাবে ব্যক্তি শিল্পী বা খোদ শিল্পবস্তুর পরিচয়ের স্বার্থে একক ও সুনির্দিষ্ট থাকছে আর কিভাবে বহু বিচিত্র মাধ্যমের সংশ্রব এবং সমন্বয়ে তা শিল্প-আঙ্গিককে বিচিত্র ও সম্ভাবনাময় করে তুলছে তা পর্যবেক্ষণসাপেক্ষ। একইসাথে নব্যঔপনিবেশিক বাস্তবতার অংশীদার হিসেবে

বাংলাদেশের দৃশ্যকলার পরিসরে সংঘটিত দ্বিবার্ষিক শিল্প প্রদর্শনী যা সমকালীন প্রেক্ষিতে এই স্থানের বহুমুখী দৃশ্যকলা চর্চার খতিয়ান হিসেবে বিবেচ্য তার মাঝে বিবিধ মাধ্যমের প্রয়োগে মাধ্যম সুনির্দিষ্টতা কিংবা অনির্দিষ্টতার কিছু যুগপৎ লক্ষণ প্রকাশ পাচ্ছে। এই বাস্তবতা অনেকাংশেই একটি উত্তর ঔপনিবেশিক পরিচয় নির্মাণ প্রক্রিয়ার যে সঙ্কট তার লক্ষনাক্রান্ত যার প্রকাশ দেখা যায় এমনকি ষাট এবং সত্তরের দশকে পাশ্চাত্য ফেরত দ্বিতীয় প্রজন্মের শিল্পীদের কাজে যেখানে তাঁরা পাশ্চাত্যের আর্টের পরিসরে বিপুল আলোচিত বিমূর্ত প্রকাশবাদিতার প্রভাবে একঅর্থে আচ্ছন্ন ছিলেন। তাই, বাংলাদেশের চারুশিল্পের মূলধারায় স্থানিকতার আলোচনা ইতিহাস নির্মাণের জরুরি উপলক্ষ হলেও এই প্রদর্শনীসমূহের কাজে শিল্পীদের স্থানিক অভিজ্ঞতা এবং অনুভূতির দৃশ্যরূপকে পাশ্চাত্যের তাত্ত্বিক বোঝাপড়ার পাটাতন দিয়ে বিবেচনা করা অসঙ্গত হবেনা।

দৃশ্যশিল্পে মাধ্যম এর পরিচয় এবং মাধ্যম সুনির্দিষ্টতার প্রসঙ্গ

মাধ্যম বা মিডিয়া (media) শব্দটি মিডিয়াম (medium) শব্দটির বহুবচন হিসেবে ব্যবহৃত। প্রচলিত অর্থে মিডিয়া শব্দটির সাথে সাধারণ মানুষ বেশি পরিচিত গণমাধ্যম বা সংবাদমাধ্যম এর সংক্ষিপ্ত চলতি চয়ন হিসেবে। তবে দৃশ্যশিল্পের পরিসরে একাধিক অর্থের প্রস্তাবনা নিয়ে আসে। মাধ্যম শব্দটি একইসাথে মাত্রাগত অবস্থিতির সাপেক্ষে শিল্পের টাইপ বা প্রকরণকে নির্দেশ করে। অর্থাৎ, শিল্পকর্ম সেটা দ্বিমাত্রিক হলে তাকে টাইপ হিসেবে পেইন্টিং, প্রিন্ট, ড্রইং ইত্যাদি মাধ্যমে করা এমন অভিধায় চিহ্নিত করে যায়। আবার শিল্পের উপস্থাপনে ত্রিমাত্রিকতা থাকলে তাকে টাইপ হিসেবে বলা চলে তা ভাস্কর্য মাধ্যমে তৈরি। আবার শব্দগতভাবে, শিল্পে যে উপকরণ ব্যবহার করা হয়েছে তাকে পরিচিত করাতেও মাধ্যম শব্দটি ব্যবহৃত হয়ে থাকে। যেমন- কোন পেইন্টিংয়ের সাপোর্ট ক্যানভাসে যদি তেলরঙ ব্যবহার করা হয়ে থাকে তাহলে তার মাধ্যম হিসেবে তেলরঙ উল্লেখ করা হয়। আবার কোন ভাস্কর্যের পুরো অবয়ব যদি ব্রোঞ্জ উপকরণে নির্মিত হয়ে থাকে তাহলে বলা হয় সেই ভাস্কর্যটি ব্রোঞ্জ মাধ্যমে করা। একইরকম ভাবে মাধ্যম শব্দটির উপকরণ চিহ্নিতকরণের ব্যবহার দেখা যায়- কাগজে জলরঙ বা ওয়াটার কালার, চারকোল বা পেনসিল মাধ্যমে করা ড্রইং; এচিং বা লিথোগ্রাফি মাধ্যমে করা কোন প্রিন্ট ওয়ার্ক ইত্যাদি পরিচয়ে।

শিল্পের বিশ শতকীয় আধুনিকতার সূচনাপর্ব হতেই শিল্পে নতুন মাধ্যম বা new media একটি প্রসঙ্গ হিসেবে বিবেচিত হতে থাকে যেখানে শিল্পী পাবলো পিকাসো কিংবা জর্জ ব্রাক প্রণীত synthetic cubism এর কিছু উপস্থাপনে এটা প্রস্তাব করা সম্ভব হয় যে যেকোনো উপকরণকেই আর্ট এর মাধ্যম বা উপকরণ হিসেবে বিবেচনা করা যায়। এই সূত্রপাতের জের ধরে সমসাময়িক সমাজ বাস্তবতার বৌদ্ধিক বিবেচনায় শিল্পে assemblage, installation এবং performance art এর মত অভিনয়ধর্মী

মাধ্যমের বিবিধ ব্যবহারের প্রাসঙ্গিক উত্থান হতে দেখা যায় যা প্রথাগত ভাস্কর্যের আবেদন এবং প্রকাশ থেকে ভিন্ন ব্যঞ্জনা নিয়ে আসে। আবার বিগত শতকের ত্রিশ এর দশকে মোশন বা ভিডিওগ্রাফির প্রচলন শিল্পের মাধ্যম হিসেবে virtual reality কেও বিবেচনায় নিয়ে আসল যা তার পূর্বসুরি স্থিরচিত্রের প্রবর্ধিত একটি অবশ্যম্ভাবী বাস্তবতা হিসেবে সামনে এলো। এক্ষেত্রে ফিল্ম বা কাহিনীনিভর চলচ্চিত্র একইসাথে যোগাযোগ কিংবা সামাজিক বিনোদনের বাজারি প্রয়োজন ছাড়াও বুদ্ধিবৃত্তিক ভাষা নির্মাণের মাধ্যম হিসেবে দৃশ্যকলা চর্চার অনুষঙ্গ হিসেবে জরুরি হয়ে ওঠে। স্থিরচিত্র কিংবা চলচ্চিত্রের যান্ত্রিক পুনরুৎপাদন সক্ষমতা হাতে তৈরি শিল্পবস্তু বা artefact এর অনবদ্য মাহাত্ম্যকে অতিক্রম করে মাধ্যমের বিচিত্রতার এবং বহুরুপীতার সম্ভাবনাকে বাড়িয়ে দেয়। ফলে মাধ্যম তার সুনির্দিষ্ট এবং বহুদিনের প্রথাগত সত্তা অর্থাৎ দ্বিমাত্রিক চিত্রকলা কিংবা ত্রিমাত্রিক ভাস্কর্যের বাইরে এক বিনির্মিত পরিচয়ের দিকে অগ্রসর হতে থাকে। মূলত বিশ শতকের দৃশ্যশিল্প সংক্রান্ত জরুরি কিছু বিতর্ক যেমন প্রাযুক্তিক বিকাশের ফলে শিল্পের চরিত্র, শিল্পসত্তা, শিল্পীর সামাজিক পরিচয় বা দায় বনাম ব্যক্তিসত্তা, শিল্পে সমাজ বাস্তবতা বা সমাজ সঙ্কটের প্রকাশ বনাম শিল্পে প্রসঙ্গের দায়হীনতা ইত্যাদি অবস্থানগত বিতর্কের অভিপ্রকাশেও শিল্পের মাধ্যম একটি জরুরি প্রসঙ্গ হিসেবে সামনে এসেছে। শিল্পে মাধ্যম সুনির্দিষ্টতা (medium specificity) শিল্পের বিশুদ্ধ অভিব্যক্তি প্রদানে সক্ষম, নাকি মাধ্যম অনির্দিষ্টতা (medium aspecificity) শিল্পের অভিব্যক্তিকে বা প্রকাশকে আরও বিস্তারিত করে তোলে সেই সংক্রান্ত বিতর্ক বিগত শতকের দ্বিতীয়ার্ধে দুই আমেরিকান তাত্ত্বিক Clement Greenberg এবং Rossalind Krauss এর বয়ানে উঠে এসেছে।

মিডিয়া স্পেসিফিসিটির এই বিকাশ এবং বোঝাপড়া আর্ট এর মডার্নিটির বিকাশ এর সূত্র ধরে অগ্রসর হয়, তাই সেই প্রেক্ষিত থেকে আধুনিক এবং পরবর্তী উত্তরআধুনিক পর্যায়ক্রমিক বিবেচনায় মাধ্যম সুনির্দিষ্টতা'র বিষয়টি বোধগম্য হয়। ফলে মাধ্যমকে একটি objective element বা বস্তুগত উপকরণ হিসেবে বিবেচনা করে এর শক্তি সম্ভাবনা এবং সুনির্দিষ্টতার প্রসঙ্গটি সামনে আসে; এখানে subject বা চিত্রবিষয়কে বিবেচনার প্রসঙ্গটি আসে পরে, মাধ্যমের বাস্তবতা এবং objective শক্তিমত্তাকে আমলে নেবার পর। অর্থাৎ চিত্রের অর্থ কিংবা বিষয়ের প্রেক্ষাপট থেকে অনুভূতি নেবার আগে তার কনট্যাক্সট নিরপেক্ষ মাধ্যমগত প্রয়োগ এবং প্রকাশ থেকে নান্দনিক অনুভূতি বা বোধ অর্জন করা সম্ভব।

মাধ্যম সুনির্দিষ্টতার ধারণার উদ্ভব ও আধুনিকতার মানদণ্ডে এর বিচার

শিল্পের ক্ষেত্রে যেকোনো মাধ্যম দিয়েই যে যেকোনো অনুভূতি কিংবা অভিব্যক্তির কাছে পৌঁছানো যায় না, এক এক মাধ্যমের এক এক ধরনের গুণ থাকে এবং সে অনুযায়ী তা উপযোগী হয়ে ওঠে এই সংক্রান্ত বোঝাপড়ার সূত্রপাত ঘটে ১৭৬৬ খ্রিস্টাব্দে যখন

তাত্ত্বিক Lessing, রোমান কবি Horace এর একটি বক্তব্যের সমালোচনা করেন। কবি Horace এর বক্তব্য ut pictorial poesis (as is painting, so is poetrz) বিষয়ে Lessing বলেন এই চিত্র ও কবিতা দুটি মাধ্যম একেবারে মূলগত এবং চরিত্রগতভাবেই ভিন্ন; কবিতা তার পংক্তিমালার বিস্তারের মধ্য দিয়ে পরতে পরতে অগ্রসর হয় যখন কোন পাঠক তা পাঠ করেন, সময়ের ভেতর দিয়ে এর বিস্তার এবং প্রবাহ। অপরদিকে পেইন্টিং বা চিত্র মাধ্যম হিসেবে স্থান বা স্পেস দিয়ে সীমায়িত, একটি নির্দিষ্ট স্পেস বা চিত্রতলেই তার বিন্যাস ও বিস্তার। কিন্তু একইসাথে Lessing কবি James Thomson এর বিস্তারিত বিবরণমূলক স্তবক থেকে এই ব্যাখ্যাও দেন যে এখানে কবি থম্পসন বিবরণের বিস্তৃতিতে একটি ল্যান্ডস্কেপ পেইন্টিং এর মধ্যে যে প্রকৃতির বর্ণনার যে গুণ থাকে তা অর্জন করেছেন। আবার বিপরীতভাবে কোন চিত্রকর্ম Allegory বা রূপকের ব্যবহারে কবিতার গুণে উত্তীর্ণ হতে পারে (Greenberg, 1985)।

এখানে দেখা যাচ্ছে মিডিয়াম স্পেসিফিসিটির ধারণার একটি বীজ নিহিত রয়েছে লেসিং এর এই পর্যবেক্ষণে। কিন্তু তিনি আবার মাধ্যমগত পার্থক্যের প্রশ্নে এই পৃথক দুই মাধ্যমের বিরোধ বজায় না রেখে বরং কবিতা এবং চিত্রকলার মাঝে একটি সম্পর্ক স্থাপনের প্রয়াস পেয়েছেন বিবরণ কিংবা রূপকের মধ্যকার পারস্পরিক তুলনায়। ১৯৪০ সালে গ্রিনবার্গের মাধ্যম সুনির্দিষ্টতা বিষয়ক পর্যালোচনার সূত্রেই লেখকের মাধ্যমে লেসিং এর এই উদাহরণটি মাধ্যমের বিশেষত্ব বিষয়ক প্রাথমিক বোঝাপড়া হিসেবে সামনে আসলেও গ্রিনবার্গ মূলত আরও বিশুদ্ধ জায়গা থেকে মাধ্যমের নিজস্ব চরিত্র, তার সম্ভাবনা এবং প্রয়োগকে গুরুত্ব দিতে চেয়েছেন শিল্পতত্ত্বের আধুনিক পাটাতনে। তিনি পেইন্টিং মাধ্যমে রোম্যান্টিক আর্ট মুভমেন্ট এর প্রকাশ বিষয়ে বলেন যে রোম্যান্টিসিজম এর ধারণায় ব্যক্তি শিল্পীর আবেগ, বিশ্বাস, মূল্যবোধ এবং জাতীয় কিংবা স্বতন্ত্র অনুভূতির প্রচণ্ড প্রতাপের ফলে শিল্পীরা চিত্র-মাধ্যম পটীয়সী ক্র্যাফটম্যান এর পরিচয় থেকে নিজেদের উত্তরণ ঘটাতে সক্ষম হয়েছিলেন অনুভূতিপ্রবণ শিল্পী হিসেবে। এখানে মাধ্যমের নিজস্ব গুনাগুণের চাইতে চিত্রবিষয় এবং বিষয়ের প্রকাশের কাব্যিক ভঙ্গি জরুরি প্রসঙ্গ। এক্ষেত্রে চিত্রমাধ্যম বা অয়েল পেইন্টিং বরং তাদের এই অভিব্যক্তির তীব্রতার বাহক হিসেবে সম্পূর্ণ সহযোগিতা করতে পারেনি। ফলে মাধ্যম অনেক সময় শিল্পী এবং দর্শকের অনুভূতির সেতুবন্ধনের ক্ষেত্রে বাধা হয়ে দাঁড়িয়েছে। মাধ্যম হিসেবে অয়েল পেইন্টিং এবং এর ব্রাশ স্ট্রোক ও প্রেজেন্টেশনের নিরীক্ষার মনস্তাত্ত্বিক বাস্তবতা তখনও শিল্পীর সামাজিক পরিসরে তৈরি হয়নি, ফলে চিত্রমাধ্যম হিসেবে অয়েল এর যে বস্তুগত নিজস্ব শক্তিমত্তা তা রোম্যান্টিক পর্যায়ে অনাবিষ্কৃত থেকে গেছে।

১৯৪০ সালে ক্লিমেন্ট গ্রিনবার্গ মাধ্যম সুনির্দিষ্টতার আইডিয়া বা প্রসঙ্গটি সামনে নিয়ে আসেন আধুনিক শিল্পের বোঝাপড়ার ক্ষেত্রে। তিনি তার পর্যবেক্ষণ থেকে দেখান

বিশ শতকের প্রারম্ভে আধুনিক পর্যায়ে এসে শিল্প এমন এক মোড় নেয় যেখানে ব্যক্তি শিল্পীর সদর্প আত্মপ্রকাশ ঘটে এবং শিল্পীর কাজে মাধ্যমের সচেতন প্রয়োগ আধুনিক শিল্পকে পূর্বতন স্থান বা গোষ্ঠীর অন্তর্গত শিল্প থেকে তাকে পৃথক করে। উনিশ শতকের যন্ত্রশিল্পের বিকাশ ও ফটোগ্রাফির আবিষ্কার, বিশুদ্ধ রেপ্রেজেন্টেশন বা বাস্তবানুগ ধারার ধ্রুপদী এবং আবহমান চর্চা থেকে আর্টের বিশেষ করে চিত্রকলার উত্তরণ এর পথ সুগম হয় পশ্চিমের প্রাগ্রসর শিল্পীদের তৎপরতায়। শিল্প মাধ্যমের নিবিড় নিরীক্ষা এবং অনুশীলন মাধ্যম হিসেবে চিত্রকলাকে একটি সুস্থিত ধারা হিসেবে চিহ্নিত করে তার করণকৌশল, বস্তুগতসত্তা এবং প্রায়োগিক সম্ভাবনা ও তার চরিত্র নিয়ে বেশি সচেতনতার প্রয়াস পান শিল্পীরা যেখানে চিত্রের অন্তর্গত অর্থবহতা, তার মাধ্যমে কোন প্রচারিত সত্য বা মেসেজ, চিত্রের রোমান্টিক বা কাব্যিক ভাবালুতা এসমস্ত কিছুই গৌণ হয়ে পড়ে কেবলমাত্র মাধ্যম হিসেবে এর স্বতন্ত্র গুরুত্ব আরোপের প্রক্রিয়ায়। এক্ষেত্রে ফ্রান্সের শিল্পী পল সেজানের কাজে এই প্রবণতা বা বাস্তব প্রতিবেশকে দেখার বিষয়ে এর প্রেক্ষাপট বা স্থানিক প্রসঙ্গ নিরপেক্ষ ফিজিক্যাল এক অস্তিত্বমানতা হিসেবে দেখার ভঙ্গির উত্থান ঘটতে দেখা যায়। সেজানের ব্রাশ স্ট্রোকের স্বতন্ত্র গুণ, দর্শনেন্দ্রিয়ে একইসাথে যা স্পর্শযোগ্য এবং দৃঢ় অনুভূতির জন্ম দেয়, তার সামগ্রিক উপস্থাপন তার দেখা দৃশ্যপটের এক তাৎক্ষনিক ইম্প্রেশন। সেই দৃশ্যপট ঐতিহাসিক বা সামাজিক সময়কাল বা স্থানিকতার দায় থেকে মুক্ত কেবলই জগতের বাস্তব রূপের অনুভূতি দিতে তৎপর। পল সেজানের ট্রিটমেন্ট এর এই বস্তুতান্ত্রিক অবস্থান পরবর্তীতে নিরীক্ষাপ্রবণ শিল্পী পাবলো পিকাসোকে উজ্জীবিত করে। কোন এক সাক্ষাতকারে তিনি সেজানের আঁকা একটি সমুদ্রের দৃশ্যপটের নীল ব্রাশ স্ট্রোক আঙ্গুল দিয়ে দেখিয়ে তিনি বলেন- "Look at the sea. It's solid as rock. "(Picasso, 1973) এখানে পিকাসো বস্তুতই সমুদ্রের পানিকে নিরেট পাথরের সাথে তুলনা করে সেজানের পেইন্টিং এ ব্রাশস্ট্রোকের ফিজিক্যাল যে বস্তুগত সত্তা আছে তার দিকেই ইঙ্গিত করছেন। অর্থাৎ এখানে পাশাপাশি সংস্থাপিত অজস্র স্ট্রোক একটা ইউনিট হিসেবে কেবল নীল বর্ণ ধারণ করা বস্তুসত্তা, সামগ্রিকভাবে তাকে আমরা সমুদ্র হিসেবে চিহ্নিত করি বা সমুদ্রের ইমেজ হিসেবে স্বীকৃতি দেই কিংবা তার নান্দনিক উপস্থাপনে আপ্লুতও হই আমাদের বাস্তব অভিজ্ঞতায় সমুদ্র দেখার সাপেক্ষে। সুতরাং দর্শক হিসেবে আমাদের দেখার অভিজ্ঞতা ও চেতনাগত অনুভূতি কোন চিত্রের বস্তুসত্তার ওপর আরোপিত হয়ে থাকে, নতুবা চিত্রে মাধ্যম অর্থাৎ উপকরণ হিসেবে তেলরঙ, এক্রেলিক বা জলরঙ যাই হোক না কেন তার একটি স্বতন্ত্র মানবীয় অনুভূতি নিরপেক্ষ অবস্থান আছে। আমাদের দর্শন অনুভূতির মেক্যানিকাল কার্যকারিতার প্রসঙ্গে আরও একটি উদাহরণ এভাবে দেওয়া যায় লেখক Ed Ruscha'র একটি বক্তব্য থেকে- 'looking at the word [that he painted] long enough to lose the meaning (Ruscha,2011).' এখানে সেন্স বা চেতনাকে যদি

কেবলমাত্র বাস্তবজগতের ফিজিক্যাল অনুভূতি দিয়ে চাক্ষুস করা যায় তাহলে চেতনা তার অন্তর্গত অর্থ হারাতে থাকে। যেমন উদাহরণ প্রাসঙ্গিক হয় ভিন্নভাষী কোন ব্যক্তির সামনে যদি তার অজানা কোন ভাষার কিছু বর্ণমালা হাজির করা হয় তাহলে সেগুলো তার কাছে কেবল অর্থহীন কিছু ফিগারের ইমেজমাত্র। কিন্তু অর্থ অজানা থাকলেও বর্ণমালার ডিজাইনিক ভ্যালু সেই দর্শককে একভাবে পরিতৃপ্ত করতে পারে তার ইমেজ উপভোগ করার অভিজ্ঞতা এবং বোঝাপড়ার সাপেক্ষে। এভাবে ইমেজ কনট্যাক্সট বিবর্জিত হয়েও নান্দনিক হয়ে উঠতে পারে তার শৈলীগত প্রকাশভঙ্গিতে। একইভাবে কোন শিল্পকর্মও তার কনট্যাক্সট বা প্রসঙ্গ বিবর্জিত হয়ে মাধ্যমের প্রায়োগিক গুণাগুণে অনন্য হয়ে ওঠার সম্ভাবনা রাখে। বিশ শতকের প্রথমপাদের শিল্প অনুশীলনে এবং প্রাগ্রসর আন্দোলনগুলোর নিরীক্ষায় তাই মাধ্যমের সুনির্দিষ্টতার বিষয়টি সূচনা হিসেবে উঠে আসে।

গ্রিনবাগের বক্তব্যে এই প্রাসঙ্গিক সিদ্ধান্ত পাওয়া যায় যেখানে আধুনিক চিত্রকলায় চিত্রতলে চেনা বস্তুগুলোর সংস্থাপনে স্পেসের বিষয়টি জরুরি -

> 'Medium specificity' is a theory that can be applied to most of the artistic forms, but it was particularly oriented toward painting, sculpture, and adapted to literature and music. For instance, in painting the canvas flatness, the colours materiality, all its physical elements are the subjects that art must explore. Abstractism is seen as experimentation of the possibilities offered by the pictorial technique. However, Clement Greenberg specifies that: 'Modernist painting […] has not abandoned the representation of recognizable objects in principle. What it has abandoned in principle is the representation of the kind of space that recognizable objects can inhabit' (Greenberg, 1982, p.6).

মাধ্যম সুনির্দিষ্টতা এবং অনির্দিষ্টতা বিষয়ক বিতর্ক

মাধ্যমের অনির্দিষ্টতার প্রসঙ্গটি তাত্ত্বিকদের পর্যবেক্ষণে আসে বিগত শতকের ৬০ এর দশকে উত্থিত কন্সেপচুয়াল আর্ট এর শিল্পীদের দশকব্যাপী মুভমেন্ট এবং তার পরবর্তী পোস্ট কন্সেপচুয়াল তৎপরতা থেকে যেখানে প্রথমে মাধ্যমকে প্রায় বর্জন করে আর্ট এজ আইডিয়া তত্ত্বের প্রসার ঘটে। তবে তাত্ত্বিক Rossalind Krauss এর আলোচনায় এক্ষেত্রে dematerialization এর চেয়ে বরং ফিল্মের প্রসঙ্গটি বেশি উঠে আসে, যেখানে তিনি ভিডিওগ্রাফি বা ফিল্ম এর শব্দ, দৃশ্যরূপ, অভিনয় এমন সমস্ত ফর্ম এর একত্রিত সমাহার থেকে তিনি একে চরিত্রগতভাবে মাধ্যম অনির্দিষ্ট বলেন (Chierico, 2016)। কিন্তু এটিও সত্য যে ফিল্ম এর উত্থান ৩০ এর দশকে যখন মাধ্যম সুনির্দিষ্ট শিল্প হিসেবে ব্যক্তিক অভিব্যক্তির বয়ান চিত্রকলায় এবং ভাস্কর্যে স্পষ্ট এবং প্রভাবশালী। ফলে নতুন মাধ্যম বা new media হিসেবে ফিল্ম এর উত্থান আধুনিক পর্যায়ে হলেও

এর বৈশিষ্ট্যগত কারণে মাধ্যম হিসেবে এর সম্পূর্ণ নিরীক্ষা মূলক বিকাশ ঘটে ধারণাপ্রধান এবং পোস্ট কন্সেপচুয়াল সময়ে। ফিল্ম বা চলচ্চিত্র থেকে মাধ্যমগত এই বৈচিত্র্যকে তিনি post- medium turn হিসেবে আখ্যায়িত করেন (Krauss, 2000)। তবে ধারাবাহিক এবং আধুনিক সময়ের আপ্ত media specificity সম্পর্কেও Krauss তার অবস্থান স্পষ্ট করেন মিডিয়াকে একটি set of convention আখ্যা দিয়ে যেখানে শিল্পী খোদ মিডিয়ার গুণাগুণ বা বৈশিষ্ট্যকে তার কাজের সাবজেক্ট হিসেবে বিবেচনা করতে পারেন, যেমনটা বায়মরফিক ভঙ্গিতে মাধ্যমের সহজাত চলন এবং চরিত্র অনুযায়ী পেইন্টিং এবং পেইন্টারলি টেকচার তৈরি করা হয় এবং অবশেষে সেই অভিব্যক্তিই চিত্র বিষয় হিসেবে বিবেচিত হয়।

> "in order to sustain artistic practice, a medium must be a supporting structure, generative of a set of conventions, some of which, in assuming the medium itself as their subject, will be wholly 'specific' to it, thus producing an experience of their own necessity" (Krauss, 2000, p.26).

তিনি বলেন যে মাধ্যম, কন্সেপচুয়াল বা পোস্ট মিডিয়াম পর্বে এসে সুনির্দিষ্ট মিডিয়া'র চেয়ে বরং আর্টে সুনির্দিষ্ট অবজেক্ট হিসেবে ক্রিয়াশীল। অর্থাৎ আর্ট অবজেক্টই মিডিয়াটে পরিণত হচ্ছে। এক্ষেত্রে তিনি শিল্পীদের বরং তাদের কনভেনশনের প্রথাগত সেট থেকে বেরিয়ে এসে মিডিয়ার আবিষ্কার বা উদ্ভাবনের দিকে জোর দেন কন্সেপচুয়াল প্রবণতার সাপেক্ষে।

এই বিতর্কে একটি প্রসঙ্গ বেশ জরুরিভাবেই ৬০ এর দশকের কন্সেপচুয়াল পর্বের শিল্পী Joseph Kosuth সূত্রে হাজির হয় যে, মাধ্যম নির্দিষ্টতা শিল্পকর্মকে অবশেষে বস্তুসর্বস্ব কৈবল্যবাদী আলাপেই সীমায়িত রাখে, মাধ্যমের গুণ এবং বৈশিষ্ট্যের সাপেক্ষে শিল্পী তার কাজের শৈলী নির্ধারণ করেন, ফলে এক্ষেত্রে শিল্পীর বুদ্ধিবৃত্তিক অবস্থান বা শিল্পের কনট্যাক্সট হয়ে পড়ে অগুরুত্বপূর্ণ। ফলে কোন সমসাময়িকতার নিরিখে শিল্পকে পাঠ বা বিচার করা যায় না। এক্ষেত্রে শিল্পী Kosuth কিছুটা তাচ্ছিল্যভরেই স্পেসিফিক মিডিয়ার এই নির্বিবাদ গ্রহণকে সমালোচনা করেন-

> 'Being an artist now means to question the nature of art. If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art. If an artist accepts painting (or sculpture) he is accepting the tradition that goes with it. That's because the word art is general and the word painting is specific. Painting is a kind of art. If you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art' (Kosuth, 1969).

শিল্প তত্ত্বের সাম্প্রতিক পাঠে মাধ্যম এর সংজ্ঞায়ন এবং এর ভূমিকা সাধারণভাবে আধুনিক এবং উত্তর আধুনিক শিল্পের উপস্থাপনে এবং প্রকাশের বৈপরীত্য নির্দেশ করে

থাকে। মাধ্যমের সুনির্দিষ্টতা এক্ষেত্রে আধুনিক পর্যায়ের শিল্প সংক্রান্ত বিবেচনার অর্জন, অপরদিকে মাধ্যম অনির্দিষ্টতাকে ব্যাখ্যা করা হয়ে থাকে উত্তর-আধুনিক পর্যায়ের শিল্পের চারিত্রলক্ষণ হিসেবে। যদিও শিল্প মাধ্যমের এই ভূমিকাজনিত বিতর্কের পরও বলা চলে এই দুই সাংস্কৃতিক পর্যায়ের কোন বিরোধাত্মক অবস্থান নেই, বরং একটি পর্যায় থেকে অপর পর্যায়ে উত্তরণের একটি ধারাবাহিক উত্তরসুরিতা এবং অনুভূতির তথা অভিব্যক্তির বিবর্তনের প্রসঙ্গ এখানে মূলত ক্রিয়াশীল। তবে মাধ্যমের সুনির্দিষ্টতাকে আধুনিক শিল্পতত্ত্বের কেন্দ্রে বিবেচনায় রাখার বিষয়টিকে অনেক তাত্ত্বিক মডার্ন আর্ট থিওরির সীমাবদ্ধতা হিসেবে দেখেন। তাদের মতে সাম্প্রতিকতম সময়ের দৃশ্যশিল্পের কোন উপস্থানকেও শিল্পের প্রথাগত মাধ্যম অভিধা দিয়ে যেমন মাত্রিকতার মানদণ্ডে পেইন্টিং বা ভাস্কর্য এমন পরিচয়ের নিরিখে কোন শিল্পকে ব্যাখ্যা করা একটি ভুল প্রবণতা, কেননা প্রায় সমার্থক উত্তর আধুনিক এবং সাম্প্রতিকতার পরিসরে শিল্পের মাধ্যম এতো বিচিত্র এবং কন্সেপচুয়াল সময়ের উত্তরাধিকার ধারণ করে চিন্তাগতভাবে এতো অগ্রসর যে তা আইডিয়াতে এবং দৃষ্টিভঙ্গিতে সরাসরি অবদান রাখতে সক্ষম। ফলে কেবল মাধ্যমের নিজস্ব সত্তা বা তা থেকে কোন সাবজেক্টিভ অনুভূতির প্ররোচনাই অভিব্যক্তির প্রয়োজনে যথেষ্ট নয়। কিন্তু আবার একথাও অস্বীকার করার উপায় নেই যে মাধ্যমকে সুনির্দিষ্টতার রিচুয়াল থেকে মুক্তি দিলেও উত্তর আধুনিক পর্যায়ে মাধ্যম বিবর্জিত কোন ভাবনা ভাবা সম্ভব নয়, বরং আরও গবেষণা এবং নিরীক্ষার জন্যই তার আলোচনাও বহু বিস্তৃত হওয়া প্রয়োজন। ফলে এখানে থেকেই একেবারে সাম্প্রতিকতম শিল্পপাঠও মাধ্যম বিষয়ক আলোচনা আধুনিক পর্যায়ের সুনির্দিষ্টতা থেকে চিন্তা বা আইডিয়া অর্জন করে নেয় এবং একে প্রেক্ষিতবিশেষে পুনরুজ্জীবিতও করে থাকে।

বাংলাদেশের দ্বি-বার্ষিকে মাধ্যম-নিরপেক্ষ শিল্প-প্রবণতার প্রেরণা এবং তার প্রভাব

বাংলাদেশে শিল্পের রুচি এবং শিল্প বিষয়ক মনোভাব প্রসারে দ্বি-বার্ষিক শিল্প প্রদর্শনীগুলোর বেশ কিছু প্রচ্ছন্ন প্রভাব রয়েছে প্রাতিষ্ঠানিক এবং ব্যক্তিক পরিসরে। বিশেষত, ১৯৮১ খ্রিস্টাব্দে এশিয়ান আর্ট বিয়েন্নালের প্রথম আসরে কতিপয় জাপানি শিল্পীর কাজের সুবাদে মাধ্যমের নিরীক্ষার অপ্রথাগত এবং অপ্রতিষ্ঠিত ধারা সাথে প্রথম প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা ঘটে বাংলাদেশের সমকালীন শিল্পী এবং কলাবিদদের। এই সূত্রপাতের সুবাদে শিল্পের প্রয়োজনে নির্বাচিত উপকরণসমূহের পারস্পরিক সম্পর্কের বিন্যাসে নতুন দৃষ্টি এবং রুচির সন্ধান পান শিল্পীরা। ভাস্কর্যের প্রথাগত মাধ্যম এবং বেদীনির্ভর ফ্রি স্ট্যান্ডিং ভাস্কর্য অথবা কোন তল সংলগ্ন রিলিফের প্রকরণকে ভেঙে অপ্রথাগত কিছু উপকরণের সমন্বয়ে অস্থায়ী ভাস্কর্য তৈরির শিল্পভাষার জাপানি স্থানিক প্রয়াস থেকে থাকলেও এই ভঙ্গির প্রথম দৃশ্যরূপ নির্মিত হয় দাদাবাদের পরবর্তী সময়ে আমেরিকার মারশেল দুশাম্প এবং প্রমুখ শিল্পীবর্গের সৃষ্টিশীল প্রকাশভঙ্গি থেকে।

দুশাম্প ও প্রমুখের এই নতুন প্রকাশভঙ্গি পরবর্তী সময়ে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধোত্তর আমেরিকার এক শিল্পীগোষ্ঠীর উপজীব্য হিসেবে সামনে আসে যেখানে শিল্পের মাধ্যমগত নিরীক্ষা মাধ্যমের সুনির্দিষ্টতাকে প্রশ্নবিদ্ধ করে। সমকালীন শিল্পের বাজারমুখিনতা কিংবা শিল্পের ধ্রুপদী চর্চা এবং উপস্থাপনভঙ্গির মাঝে মাধ্যমের বিশুদ্ধতার প্রসঙ্গ যা শিল্পকে শিল্পবস্তু (art-object) এ পরিচয়ের বাইরে পরিচিত হতে দেয়না, তার বিরুদ্ধে গিয়ে শিল্পীগোষ্ঠী আর্ট এর dematerialization ধারণা নিয়ে আসে যেখানে ধারণা (concept) কিংবা আইডিয়া শিল্পের মূল উপজীব্য (Artstory, 2019)। ফলে সমকালীন মিনিমালিজমের প্রসঙ্গের সাথে কিছুটা সামঞ্জস্যপূর্ণ থাকলেও আর্ট এর শিল্পবস্তু অভিধাকে উৎরে পারফর্মেন্স বা কৃতকলা থেকে শুরু করে যেকোনো ধরনের আইডিয়া এবং উপস্থাপনভঙ্গি যা প্রথাগত মাধ্যমকেন্দ্রিক ধারণাকে চ্যালেঞ্জ করে তার মধ্য দিয়ে এর বিকাশ ঘটে। একইসাথে শিল্পের উচ্চবর্গীয় ও নিম্নবর্গীয় ধারার বিভাজনকেও প্রশ্নবিদ্ধ করে ধারণা বা আইডিয়া অভিলাষী শিল্পপ্রয়াসকে গ্যালারির চৌহদ্দির বাইরে গণমুখী ও স্থানিক উপস্থাপনে তার পরিমণ্ডল এবং দর্শকশ্রেণিকে বর্ধিতকরণের মধ্য দিয়ে অগ্রসর হতে থাকে। এই বহুধা ও বিচিত্র বাস্তবতায় দক্ষতানির্ভর এবং মাধ্যমপ্রধান শিল্পের বদলে রেডিমেড স্কাল্পচার হিসেবে কোন রিয়েল লাইফের ব্যবহার্য বস্তু থেকে শুরু করে ফাউন্ড অবজেক্ট ইত্যাদির ধারণাগত উপস্থাপন এবং সংস্থাপনে ইন্সটলেশন আর্ট এবং স্থানিক কোন পরিসরে বা গণ পরিসরে গিয়ে বক্তব্যনির্ভর সাইট স্পেসিফিক আর্ট এর অনুশীলন দেখা যায়। সাথে নিজের দেহ এবং তার অভিব্যক্তিকে ব্যবহার করে শক্তিশালী সময়-প্রাসঙ্গিক এবং দার্শনিক বক্তব্য উপস্থাপনের প্রয়াসও প্রভাবশালী হয়ে ওঠে। যদিও এই ধারণার নতুনতর প্রবণতা গণচেতনা বা সাধারণ্যের সাথে আরেকধরনের বুদ্ধিবৃত্তিক দূরত্ব তৈরি করে তারপরও তা দর্শককেও উদ্বুদ্ধ করে শিল্পের বোঝাপড়ায় প্রাতিষ্ঠানিক বনিয়াদের বাইরে গিয়ে নিজস্ব দৃষ্টি তৈরি করতে। ৬০ এর দশকের এই প্রবণতা বিগত শতকের অন্তেই অর্থনৈতিক বিশ্বায়ন এবং তথ্যপ্রবাহের গতির সাথে রুচি এবং চিন্তার পরিসরেও প্রভাব রেখে আন্তঃমহাদেশীয় সংযোগকে বৃদ্ধি করে বিশ্বের বিভিন্ন প্রান্তের শিল্পচর্চায় এই বুদ্ধিবৃত্তির নতুন জ্ঞানকাণ্ড এবং ধরনকে দ্বিবার্ষিক বা সমধর্মী প্রদর্শনীগুলোর মাধ্যমে প্রতিষ্ঠিত করতে সক্ষম হয় যাকে পোস্ট কন্সেপচুয়াল আর্ট প্রবণতা হিসেবে বিবেচনা করা চলে।

কন্সেপচুয়াল আর্ট এর একদশকের (১৯৬০-১৯৭০) ধারাবাহিকতায় পাশ্চাত্যে যে ধারণা এবং দৃষ্টির সূত্রপাত ঘটে তা শিল্পে পোস্ট-কন্সেপচুয়াল প্রবণতার জন্ম দেয় যেখানে মাধ্যম অনির্দিষ্ট বা সুনির্দিষ্ট যেমনই থাকুক তাতে প্রসঙ্গ বা প্রেক্ষাপটের সাথে সমন্বিত প্রকাশে শিল্পের ধারণা বা আইডিয়া প্রধান অভিব্যক্তি হিসেবে বিবেচিত হবে। যেমন ইয়ং ব্রিটিশ আর্টিস্ট (YBA) গ্রুপের অন্যতম শিল্পী ট্রেসি এমিন এর ১৯৯৮ সালে একটি গ্রুপ প্রদর্শনীতে প্রদর্শিত My Bed শিরোনামে শিল্পকর্মটিতে শিল্পী

রেডিমেড স্কাল্পচার হিসেবে তার ব্যবহৃত বিছানাকে ব্যবহার করেন তার আশেপাশে পড়ে থাকা তার নিত্যব্যবহার্য বস্তুর উচ্ছিষ্ট দিয়ে উপস্থাপন করে। ব্যবহার্য বস্তুসহকারে বাস্তব জীবনের পরিসরকে একদম অবিকৃতভাবেই গ্যালারি পরিসরে বিদ্যতমহলের সামনে উপস্থাপনের মধ্য দিয়ে শিল্পী তার আবেগ এবং নিত্যকার জীবনের বিশুদ্ধ অভিব্যক্তির বয়ান তুলে ধরতে প্রয়াসী হয়েছেন যা দর্শকের দেখার ভঙ্গিতে সমাজপরিসরের অন্যান্য বাস্তবতাকেও প্রাসঙ্গিক করে তুলতে পারে, তাই কোন ক্র্যাফটসম্যানশিপের প্রয়োগ বা বাহুল্য ছাড়াই এই অবিকৃত উপস্থাপন করেন তিনি কনসেপ্ট এবং মনোবৃত্তিক অভিব্যক্তি প্রকাশের প্রয়োজনে। আবার ১৯৭৮ এ শিল্পী সিন্ডি শ্যারমেনের Untitled Film Stills series এর বিখ্যাত কাজগুলোয় যদিওবা ফটোগ্রাফির মতন ট্র্যাডিশনাল মাধ্যমকে ব্যবহার করা হয়েছে কিন্তু ধারণা বা আইডিয়ার প্রসঙ্গে তা অনবদ্য হয়ে উঠেছে যখন শিল্পী এর মাধ্যমে এক কল্পিত সিনেমাটিক দৃশ্যপটে নিজেকে স্থাপন করে এর চরিত্র হিসেবে এক একটি স্থির ছবিতে আবির্ভূত হন। সমকালীন প্রেক্ষাপটে বিকাশমান ভোক্তা সংস্কৃতির পাশাপাশিই আমেরিকার গণ-মনোবৃত্তি এবং নারীত্বের প্রথার গণ্ডিকে প্রশ্ন করে এই সিরিজ তৈরি হয়, ফলে প্রথাগত মাধ্যম হিসেবে ফটোগ্রাফি তার ডকুমেন্টেশনের উপযোগিতা থেকে বরং বর্ধিত কোন ধারণার বাহক হিসেবে কাজ করে (Walker, 2022)।

তবে বাংলাদেশের শিল্পঅঙ্গনে এশিয়ানের অপ্রথাগত মাধ্যমের নিরীক্ষা কিংবা বিগত শতকের ৮০ এর দশকের পর শিল্পীদের বৃত্তিলাভের মাধ্যমে পাশ্চাত্যগমন ও সমকালীন শিল্পপ্রবণতা পর্যবেক্ষণ এই দুই অভিজ্ঞতার বাইরে অন্য কোন স্থানিক নিরীক্ষার সূত্রপাত ঘটেনি যা স্বতঃপ্রণোদিত এবং বহিঃউৎসাহ ছাড়াই একাডেমিক পরিসরে গড়ে উঠেছে। ফলে কেন্দ্রীয় পাশ্চাত্যমুখিন প্রবণতার প্রান্তিক পরিসরের তৎপরতা হিসেবে কিংবা পোস্ট কন্সেপচুয়াল ধরনের স্থানিক অনুশীলন হিসেবেই এ ধরনের মাধ্যম-নিরপেক্ষ চর্চাকে বিবেচনা করা সঙ্গত। এমন চর্চার ধরন দেশের অগ্রজ শিল্পী কালিদাস কর্মকার থেকে শুরু করে পরবর্তীতে ঢালী আল মামুন, দিলারা বেগম জলিসহ অনেকেরই কাজেই বেশ কয়েক দশক যাবত বর্তমান। বিগত শতকের শেষের দিকে জাতীয় পর্যায়ের বেশ কিছু উদ্যোগে শিল্পীদের এমন মাধ্যমের প্রথাকে ভেঙে বেরিয়ে এসে নতুন প্রবণতাকে উচ্চকিত করতে দেখা যায়। উদাহরণস্বরূপ, ১৯৯৭ সালে ঢাকার মুক্তিযুদ্ধ জাদুঘরে শিল্পী ওয়াকিলুর রহমানের স্মারকনামা শীর্ষক প্রদর্শনীতে স্বাধীনতা যুদ্ধে ক্ষতিগ্রস্ত মানুষের রিপোর্ট সংবলিত বইয়ের ২৫০ টি কপি তিনি পুরো প্রদর্শনকক্ষে ঝুলিয়ে দেন। মুক্তিযুদ্ধ পরবর্তী সময়ের শিল্পে যে বয়ান এবং উপস্থাপন পরিলক্ষিত হয় তার একটি ক্লাসিক রূপায়ণের বিপরীতে এই প্রদর্শনী একটি অন্যতর দৃষ্টিভঙ্গি স্থাপন করে যেখানে মাধ্যমের দ্বিমাত্রিক চিত্রনিভর্র কিংবা বেদি নিভর্র ভাস্কযের্র প্রকরণকে ভেঙে ধারণার অনুগামী সামগ্রিক এবং বিষয়-নিভর্র মাধ্যম উপস্থাপিত হয়।

এটি লক্ষণীয় যে, অর্থনৈতিকব্যবস্থার বৈশ্বিক প্রেক্ষাপটে নিওলিবারাল বাস্তবতায় বিশ্বের প্রান্তিক পরিসরের জীবনমানসহ নানা বৈশ্বিক সমাজ-রাজনৈতিক প্রসঙ্গ যেমন পরিবেশ দূষণ, নারী ও অন্যান্য লৈঙ্গিক পরিচয়, আদিবাসী প্রসঙ্গ, অভিবাসী জীবন-বাস্তবতা ইত্যাদি সমসাময়িক অমিমাংসিত বহু প্রসঙ্গই বিশ্বের প্রভাবশালী অর্থনীতির দেশগুলোর অনুদান কার্যক্রম বা এনজিও'র মাধ্যমে পরিচালিত হওয়া বিশ শতকের শেষপাদ হতেই চলমান। অর্থনীতি এবং জীবনমানে বৈশ্বিক মানদণ্ডে পিছিয়ে পড়া স্থান বা জনগোষ্ঠীর ত্রাতা ভূমিকায় অবতীর্ণ এসকল তৎপরতার সাথে শিল্পের চর্চার ক্ষেত্রেও নানা অনুদান বর্তমান। এই শিল্প-অনুদানে শিল্পীদের একক কিংবা সাংগঠনিক অবস্থান থেকে সজ্ঘটিত কার্যক্রমে বাংলাদেশের শিল্পেও বৈশ্বিক রুচি এবং দাতাশ্রেণির বোঝাপড়ার অনুগামী প্রকাশভঙ্গি আত্তীকরণের প্রচেষ্টা আছে। ফলে পোস্ট ক্লাসিকাল বা পোস্ট মিডিয়াম নানা ধরনের চর্চা বাংলাদেশের শিল্প-অঙ্গনেও চোখে পড়ে যার কিছু নমুনা উপস্থাপন ঘটে প্রতিবছরই দ্বিবার্ষিক শিল্পপ্রদর্শনীর আসরে। বিশেষত সামদানি প্রযোজিত ঢাকা আর্ট সামিট কিংবা এশিয়ান আর্ট বিয়েন্নালের মত পরিসর যেখানে আন্তর্জাতিক শিল্পীদের কাজ প্রতিনিয়তই প্রদর্শিত হচ্ছে তাতে দেশীয় শিল্পীদের কাজেও প্রাসঙ্গিক প্রেক্ষিতকে অবলম্বন করে মাধ্যমের অনির্দিষ্ট এবং বিচিত্র নিরীক্ষার প্রকাশ দেখা যায়। ঢাকা আর্ট সামিটের ২০১৮ এর আসরে আর্টিস্ট দ্বারা পরিচালিত উদ্যোগ হিসেবে উড়ন্ত আর্টিস্ট কমিউনিটি, গিদ্রি বাউলি, ব্যাক আর্টসহ আরও কিছু উদ্যোগের প্রদর্শনে মাধ্যম অনির্দিষ্টতা এবং পারফর্মেন্স এর বৈচিত্র্য উলে-খযোগ্য। এই দাতাশ্রেণি নিভ্র্ব শিল্পপ্রয়াস বাদেও শিল্পীদের কাজে ৮০ এর দশকের বহির্মুখীনতার অভিজ্ঞতা এবং নব্বই এর দশকে তার প্রসার নানাভাবেই শিল্প সংগঠন এবং ব্যক্তি শিল্পীর কাজের চর্চায় ধরা পড়ে। শিল্পী মাহবুবুর রহমান কিংবা শিল্পী তৈয়বা বেগম লিপির কাজে এই দীর্ঘ অভিজ্ঞতা এবং মাধ্যমের নিরীক্ষার ছাপ বর্তমান। ১৯৯৪ সালের পর থেকেই চারুচর্চার একাডেমীক প্রথাকে উৎরে নতুন মাধ্যম এবং নিরীক্ষার প্রতি তাদের আগ্রহ থেকে বিভিন্ন দেশের শিল্প প্রদর্শনীতে অংশগ্রহণ এবং স্থাপনাধর্মী, সাইট স্পেসিফিক এবং পারফর্মেন্স এর যুগপৎ এবং ধারাবাহিক চর্চা বাংলাদেশের শিল্পের মাধ্যম বিবিধতার অনুশীলনের অগ্রগামী শিল্পী হিসেবে বেশ কয়েক প্রজন্মকে তাঁরা উদ্বুদ্ধ করে আসছেন।

বাংলাদেশের শিল্প অঙ্গনে কনসেপ্ট অনুগামী মাধ্যম-অনির্দিষ্ট শিল্প চর্চার একটি নজির হিসেবে শিল্পী মাহবুবুর রহমানের কাজ এর কিছু পর্যবেক্ষণ হাজির করা যেতে পারে। বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমীতে ১৯৯৪ খ্রিস্টাব্দে উপস্থাপিত শিল্পী মাহবুবুর রহমানের কাঠ, কাপড় এবং কর্পূরের সমন্বয়ে স্বগেব্র জন্য অপেক্ষা শিরোনামের শিল্পকর্মটি বহুমাধ্যমিকতার একটি উদাহরণ যার মাত্রিকতার সাথে বাংলাদেশের শিল্পঅঙ্গন অভ্যস্ত হতে শুরু করেছিল। ইন্সটলেশন আর্ট চরিত্রগতভাবেই মাধ্যম-

বিবিধতাকে সমর্থন করে যা উপাদান হিসেবে শিল্পের কনট্যাক্সট এর সাথে সর্বতোভাবে সম্পর্কিত নাও হতে পারে। কনসেপ্ট বা শিল্পের আইডিয়ার বাহক হিসেবে একটি অভিব্যক্তি বা অনুভূতির উপস্থাপন হিসেবে তার উপযোগিতা বজায় থাকে। শিল্পী মাহবুবুর রহমানের কাজে এই প্রকরণেরই আভাস পাওয়া যায় যেখানে অনুভূতির বাহক হিসেবে শিল্পের মাধ্যমকে অনির্দিষ্ট রেখে কাজে লাগানো হচ্ছে। এই প্রবণতাকে তাত্ত্বিক বিবেচনায় আমেরিকান সমালোচক Rossalind Krauss এর শিল্পের সাম্প্রতিক প্রবণতায় মাধ্যমের নব রূপায়ন, অন্বেষণ এবং নিরীক্ষার দ্বারা মাধ্যমের নতুন আবিষ্কারের দিকে ইঙ্গিত করেন। শিল্পীর সিগ্নেচার স্টাইল কিংবা পরিচিতিমূলক দৃশ্যরূপের প্রয়োজনের চেয়ে কনসেপ্ট বা ধারণানির্ভর প্রসঙ্গ এখানে বেশি গুরুত্বপূর্ণ। তবে এই উপস্থাপন প্রবণতা কন্সেপচুয়াল আর্ট এর ধারাবাহিক এবং পর্যায়ক্রমিক বিকাশে যে পোস্ট কন্সেপচুয়াল বিকাশ দেখা যায় তার লক্ষণের সাথে প্রাসঙ্গিক, যেখানে মাধ্যম হিসেবে ম্যাটেরিয়ালকে অগ্রাহ্য বা অগুরুত্বপূর্ণ করে নয় বরং ধারণার প্রয়োজনে মাধ্যমের নতুন বিন্যাস করা হচ্ছে। একইসাথে এই মাধ্যমগত উপস্থাপনে উপাদানগুলোর সম্পর্ক বদলে ফেলার ফলে তা মাধ্যম অনির্দিষ্ট উপস্থাপিত হচ্ছে। এই সামগ্রিক উপস্থাপন Krauss এর এই অনুজ্ঞা সমর্থন করে শিল্পের মিডিয়া, স্পেস এবং উপস্থিত দর্শকদের আন্তঃসম্পর্ক বিবেচনায় রাখার প্রস্তাবনাকে যা অবধারিত ভাবেই এই তাত্ত্বিকের প্রস্তাবিত post-medium সংক্রান্ত বোঝাপড়াকে আমলে নেয়।

কিন্তু একটু পরবর্তী সময়ের একই শিল্পীর (মাহবুবুর রহমান) কিছু কাজের উপস্থাপন ঘটে ঢাকা আর্ট সামিটের ২০১৪ এর আসরে, বৃত্ত আর্ট ট্রাস্টের প্রযোজনায়; যেখানে assemblage পদ্ধতিতে বহু সংখ্যক কেঁচিকে যুক্ত করে একটি কর্নেল বা একজন সমরনায়কের পোশাকের আদল হাজির করেন শিল্পী, শাসনতন্ত্র এবং ক্ষমতাবলয়ের এক ধরনের প্রতীকায়ন হিসেবে। একই আসরে প্রায় সমধর্মী উপস্থাপন দেখা যায় শিল্পী তৈয়বা বেগম লিপির কাজে যেখানে অজস্র ব্লেডকে এই assemblage পদ্ধতিতেই জুড়ে দিয়ে কিছু নারীর অন্তর্বাস এর আদল উপস্থাপন করেন শিল্পী। কনসেপ্ট হিসেবে কাজে নারীত্ব, পরিচয় এবং সামাজিক সম্পর্কের যুগপৎ সঙ্কট ও সংশয় নিয়ে কাজ করা শিল্পী লিপির কাজের এই উপস্থাপন যা করণকৌশলে ভাস্কর্যের কন্সট্রাকশন রীতি অনুযায়ী নির্মিত; তাকে প্রদর্শনী কক্ষে স্থাপিত প্রথাগত ভাস্কর্যের আওতা থেকে পোস্ট কন্সেপচুয়াল জ্ঞানকাণ্ডে নির্মিত একটি মাধ্যম সুনির্দিষ্ট ভাস্কর্য হিসেবেই উল্লেখ করতে হয়, কেননা এখানে বিছানার সাথে মানুষের সম্পর্ক এবং তার বাস্তব জীবনে তার উপযোগিতার থেকে ভিন্নতর কোন সংলাপ অভিব্যক্তিময় ভঙ্গিতে হাজির হচ্ছে। (Summit, 2014)

দ্বিবার্ষিক শিল্প প্রদর্শনীতে ধারণা-প্রধান শিল্পে মাধ্যম সুনির্দিষ্টতা

দ্বিবার্ষিক শিল্পে পাশ্চাত্যের অপরাপর শিল্প ধারার মতই পোস্ট কন্সেপচুয়াল শিল্পের প্রভাব এবং তার মধ্য দিয়ে মাধ্যম নিরপেক্ষ কিছু অনির্দিষ্ট প্রবণতা বিষয়টি ধারাবাহিকভাবেই আসে, তা পূর্বে আলোচিত শিল্পী মাহবুবুর রহমানের কাজ স্বর্গের জন্য অপেক্ষা'র মাধ্যম অনির্দিষ্ট এবং উপাদানগুলোর সম্পর্ক পরিবর্তনকামী উপস্থাপনের মধ্যেই পাওয়া যায়। কিংবা বর্তমান শতকের দ্বিবার্ষিক শিল্প প্রদর্শনীগুলোতে ভিডিওগ্রাফি, এনিমেশন অথবা কাইনেটিক্স সম্বলিত কিছু ইন্সটলেশনে মধ্যেই আমাদের স্থানিক পরিসরে শিল্পীদের মাঝে মাধ্যম বিষয়ক ব্যাপক নিরীক্ষা এবং মাধ্যমকে তার বিশুদ্ধতার গুণে আবদ্ধ না রেখে কনসেপ্ট এর প্রয়োজনে ব্যবহার করার স্বতঃস্ফূর্ত উদ্যোগ নিয়তই দেখা যায়। কিন্তু এটাও লক্ষণীয় যে কিছু কিছু শিল্পকর্মে শিল্পীরা সচেতনভাবেই মাধ্যমকে সুনির্দিষ্ট করে তুলেছেন তাদের কাজে কনসেপ্ট বিষয়ক সকল সতর্কতা এবং জরুরত মাথায় রেখেই। পূর্বের নিবন্ধে উলে-খিত শিল্পী তৈয়বা বেগম লিপির নির্মিত ব্লেড এর এসেম্বলেজড বিছানাটি সেই প্রবণতাকেই সমর্থন করে।

প্রচ্ছন্নভাবে লক্ষ্য করলে দেখা যায় বাংলাদেশের দ্বিবার্ষিক শিল্প প্রদর্শনীগুলোর ধারাবাহিকভাবে সংঘটিত আসরে যেসকল শিল্পকর্ম স্থান পায় তা আধুনিক এবং উত্তরাধুনিক উভয় প্রবণতারই সম্মিলিত এবং প্রসঙ্গবর্জিত উপস্থাপন। এখানে ধারণানির্ভর, থিমনির্ভর কিংবা অনেকক্ষেত্রে সরাসরি সামাজিকসঙ্কট এবং রাজনৈতিক বাস্তবতার ইস্যুনির্ভর, জাতীয়তাবাদী চেতনার উদযাপন, ঐতিহ্যিক বা লোকায়ত বিষয়াশ্রয়ী বহুবিধ বহু প্রকরণের শিল্পকর্ম উপস্থাপিত হয় যা প্রকাশভঙ্গিতে বিমূর্ত থেকে শুরু করে আধাবিমূর্ত, অভিব্যক্তিময় বিমূর্ত, পরাবাস্তব ধাঁচের সিম্বল বা প্রতীকাশ্রয়ী, মিনিমাল, বিবরণমূলকসহ নানা অভিব্যক্তিতে মূর্ত হয়। এসব ক্ষেত্রে বিশ শতকীয় পাশ্চাত্য মেজাজ প্রবণ আধুনিক বা সাবজেক্টিভ প্রকাশ যেমন অনেক শিল্পে দেখা যায় যেখানে শিল্পী তার সিগ্নেচার স্টাইল বিষয়ে অত্যন্ত সচেতন, আবার অনেকক্ষেত্রেই কেবলমাত্র কনসেপ্টের প্রয়োজনে সুস্থিত কোন সিগ্নেচার স্টাইলের পরোয়া না করেই শিল্প উপস্থাপনে বহুমাধ্যমিক উপস্থাপন দেখা যায়। আধুনিক সাজেক্টিভ ধাঁচের শিল্পে মাধ্যম বিষয়ক যে উপস্থাপন দেখা যায় তা অধিকাংশক্ষেত্রেই পেইন্টিং, কিংবা ভাস্কর্যের মত প্রথাগত মাধ্যমগুলোয় শিল্পীর নিজস্ব পদ্ধতি এবং নির্বাচিত উপাদানের সুনির্দিষ্টতাই লক্ষণীয় যা মূলতই মাধ্যমের বিশুদ্ধ প্রকাশ এবং গুণাগুণের গুরুত্বের দিকেই শিল্পীর মনোযোগ নিশ্চিত করে। এটা অবধারিতভাবেই ক্লাসিক মাধ্যমনির্ভর আর্ট অবজেক্ট এর প্রতি অনুরক্ততা থেকেও আসে। কিন্তু ইন্সটলেশন আর্ট যেগুলো মূলতই পোস্ট কন্সেপচুয়াল চরিত্রের তার মাঝে বহুমাধ্যমিক উপস্থাপন একটি সহজাত ব্যাপার হলেও কিছু কাজে কনসেপ্ট থেকেই সরাসরি রেফারেন্স অবজেক্ট বা মূল অবজেক্ট আর্ট এর

উপকরণ হিসেবে যুক্ত হয়ে তার মাধ্যমকে সুনির্দিষ্টতা দিচ্ছে সেই বিশেষ শিল্পকর্মটির প্রয়োজনে; এখানে মাধ্যম সুনির্দিষ্টতা মাধ্যমের গুনাগুণ বা বিশুদ্ধতা নিভর্র নয়, বরং ব্যক্তি শিল্পীর কনসেপ্ট এর সাথে অঙ্গাঙ্গিভাবেই জড়িত।

যেমন- এশীয় দ্বিবার্ষিক শিল্প প্রদর্শনীর ১৯ তম পর্বে শিল্পী ফারেহা জেবার ইন্সটলেশন A Bird's Nest, Nature and Nurture এ। এখানে একইসাথে পুরো কম্পজিশনের পশ্চাৎপটে কিছু অভিব্যক্তিময় ড্রইং সংযুক্ত করে তার সামনেই প্রাসঙ্গিক অভিব্যক্তি বজায় রেখে পাট বুননের মাধ্যমে একটি ঝুলন্ত এবং সঞ্চরনশীল গাছের আদলকে যুক্ত করেছেন যার মধ্য দিয়ে রক্তাভ কিছু তল দেখা যাচ্ছে যা কিছুটা কেটে দেখানো প্রাণীদেহের মত। শিল্পীর দীর্ঘদিনের চর্চায় প্রকৃতি এবং মাতৃজঠরের উপমায়িত উপস্থাপনে প্রকৃতির অবিচ্ছেদ্য অংশ হিসেবে এখানে পাটের ব্যবহার একইসাথে তার ব্যক্তিক উপলব্ধি সঞ্জাত নারীত্বের যন্ত্রণার বয়ান এবং স্থানিক একটি প্রাকৃতিক উপাদানের রূপায়ন দু'টোরই যুগপৎ সম্পর্ক এবং সংলাপ প্রকাশ করছে। এখানে প্রকৃতির সরাসরি রেফারেন্স হিসেবে মাধ্যম পাট একটি গুরুত্বপূর্ণ প্রসঙ্গ। আবার একই শিল্পীর জাতীয় চারুকলা প্রদর্শনীর ২৫ তম আসরে একটি কাজে দেখা যায় একইভাবে উপাদান পাট এর বুনন ব্যবহার করে মাতৃত্ব বা নারীত্বের পরিচায়ক শরীরী অনুষঙ্গের সাথে তার সম্পর্ক স্থাপন করতে। কিন্তু এখানে সিগ্নিফাইড অবজেক্ট হিসেবে একটি Mason jar বা শস্য সংরক্ষণের প্রাচীন পাত্রের আদল তিনি নিয়ে এসেছেন কাজে যা ব্যবচ্ছেদ থেকে নারীত্বের শরীরী অনুষঙ্গ অভিব্যক্ত হচ্ছে, যেন এই বিরাট ম্যাসনে সযত্নে সংরক্ষিত হচ্ছে কিন্তু নারীত্বের মনোদৈহিক বেদনার মূর্ত প্রতীক হয়ে। সাথে যুক্ত হচ্ছে কিছু এক্সপ্রেসিভ ড্রইং। ফলে দেখা যাচ্ছে শিল্পী পাটকে প্রকৃতির অনুষঙ্গ হিসেবে সরাসরি কাজে ব্যবহার করে মাধ্যমকে তার কনসেপ্ট এর প্রয়োজনেই সুনির্দিষ্ট করছেন। আবার শিল্পী তার স্পেস অধিগ্রহণ করে নেওয়া প্রমাণ আকৃতির কাজে সিগ্নেচার স্টাইল হিসেবেও মাধ্যমের নির্বাচনে সচেতন।

প্রায় একই প্রবণতা লক্ষণীয় শিল্পী সারদ দাশের কাজে যেখানে তিনি নাগরিক বিকাশমানতার ফলে প্রকৃতির অবক্ষয়কে প্রকাশ করতে উদ্যত হন কিছু সুনির্দিষ্ট মাধ্যমের ব্যবহারে। কিছু জটিল জ্যামিতিক বিন্যাস, চিত্র এবং গ্রাফের মাঝে গাছের ডালকে বিচ্ছিন্ন এবং কর্তিত অবস্থায় একটি নির্দিষ্ট সারিতে বিন্যস্ত করে নগরায়ন এবং প্রকৃতির জটিল এবং বিপরীত সম্পর্কের অভিব্যক্তি প্রকাশ করে পুরো ইন্সটলেশনের স্পেস অধিকার করেছেন শিল্পী। কেটে রাখা গাছের ডাল এবং গাঢ় আলট্রা মেরিন রঙের কর্তিত হাত সমরূপী নগর যন্ত্রণা এবং প্রকৃতি বিচ্ছিন্নতার দিকে ইঙ্গিত করছে। প্রকৃতির রেফারেন্স হিসেবে গাছের ডাল এখানে সুনির্দিষ্ট মাধ্যম হিসেবে উল্লেখযোগ্য। তবে সামগ্রিক উপস্থাপনে মাধ্যম অনির্দিষ্ট ধারণার প্রচারই এখানে বেশি লক্ষণীয়। আর সেলফ রেফারেন্স হিসেবে শিল্পীর এই স্টাইল তার দীর্ঘদিনের বডি এজ আর্কাইভ বা

শরীরকে বাস্তব ঘাতের সংরক্ষণাগার হিসেবে দেখার প্রবণতা থেকে উৎসারিত। (এশিয়ান, ২০২৩)

২৫ তম জাতীয় চারুকলা প্রদর্শনীতে শিল্পী ফারহানা ফেরদৌসী'র কাজ প্রাণের ওম পর্যবেক্ষণ করলে দেখা যায় প্রাণীদেহের আভ্যন্তরীণ মাইক্রস্কপিক বিশে-ষণের ফলে যে অজস্র ছোট কুঠুরি চোখে পড়ে তারই সেনসিটিভ রূপায়ন তিনি ঘটিয়েছেন তার কাজে, যাকে তিনি বলতে চান ঘুমন্ত জীবনের সম্ভাবনা যা বহিঃপৃথিবীর সঙ্কট থেকে সবচেয়ে নিরাপদ আশ্রয়স্থল, একে তিনি মাতৃগর্ভের ওম বা মমতার সাথে তুলনা করে জীব কিংবা প্রাণের অস্তিত্ব রক্ষায় এর মাহাত্ম্যকে প্রকাশ করেন। তিনি মাধ্যম হিসেবে বেছে নিয়েছেন টেক্সটাইল এর বুননকে যার মাধ্যমে প্রাণীজ কোষের অরগানিক দৃশ্যরূপের খুবই অনুভূতিপ্রবণ রুপায়ন করতে সক্ষম হন। শিল্প মাধ্যম হিসেবে টেক্সটাইল বুনন অনেক প্রাচীন এবং আবহমান হলেও তার সুনির্দিষ্ট ক্যারেক্টারকে তিনি কাজে লাগিয়েছেন কনসেপ্ট এর প্রয়োজনে।

একই দ্বিবার্ষিক প্রদর্শনীর আসরে জয় কর্মকারের অ-আধ্যাত্মিক ইন্সটলেশনটিতে কনসেপ্ট এর মধ্য থেকেই উঠে আসা রেফারেন্সিয়াল অবজেক্ট এর সরাসরি প্রয়োগে কনসেপ্ট বিধৃত করা পদ্ধতিটি কন্সেপচুয়াল কাজেও মাধ্যমের সুনির্দিষ্টতা হিসেবে গুরুত্বপূর্ণ। এখানে পুরান ঢাকার হিন্দু জনগোষ্ঠীর ধর্মীয় চর্চায় দেবী প্রতিমার কিংবা আনুষঙ্গিক ধর্মীয় উপকরণের মাধ্যমগত রূপান্তর তিন দেখিয়েছেন সেখান থেকেই সরাসরি সংগৃহীত দুই ভিন্ন সময়ের ভিন্ন মাধ্যমে করা একই প্রতিমার পাশাপাশি সংস্থাপনে। একটি মাটির প্রতিমার অর্ধাংশ ব্যবচ্ছেদ করে তার বাকি অর্ধাংশে সেই একই দেবীর সাম্প্রতিক সময়ে বাজার চলতি সিনথেটিক বা প-াস্টিক মাধ্যমে করা প্রতিমা বসিয়ে দিয়ে এই রূপান্তর তিনি চাক্ষুস করান। তার কনসেপ্ট নোটে বাজারে যান্ত্রিক পুনরুৎপাদনজনিত সস্তা পণ্যের বিকাশের ফলে উদ্ভূত পরিস্থিতি থেকে হস্ত নির্মিত অবজেক্ট এর চ্যালেঞ্জের মুখে পড়ে যাবার বাস্তবতা তিনি দেখিয়েছেন এই ধর্মীয় চর্চার পরিসরে সরাসরি স্থানিক অবজেক্টকে শিল্প উপকরণ হিসেবে ব্যবহার করে। একে Krauss এর পর্যালোচনার সূত্রে post medium সময়ে মিডিয়ার বদলে রেডিমেড স্কাল্পচার বা সুনির্দিষ্ট অবজেক্ট যে শিল্প মাধ্যম হিসেবে পরিণত হচ্ছে তার একই স্থানিক উদাহরণ হিসেবে বিবেচনা করা যায়।

উপসংহার

বাংলাদেশে শিল্পকলার বিস্তৃতি ঘটেছে স্থানিক নানা ঐতিহ্যিক প্রেরণা, জাতীয়তাবাদী প্রেক্ষিত কিংবা পাশ্চাত্যের প্রভাবশালী শিল্প প্রবণতাগুলোর প্রত্যক্ষ বা অপ্রত্যক্ষ সংযোগে ও সংশ্রবে। পাশ্চাত্যের শিল্পপাঠে মাধ্যম বিষয়ক পর্যালোচনা যেমন আর্থ-সাংস্কৃতিক পট পরিবর্তনের সাথে নিয়ত প্রাসঙ্গিক থেকে আধুনিক ও উত্তরাধুনিক

পর্যায়ের বিবর্তন এবং বিবর্ধনের সূত্রে অগ্রসর হয়েছে; একটি উত্তর ঔপনিবেশিক বাস্তবতায় বাংলাদেশের শিল্পপাঠে তেমন সরাসরি পর্যালোচনার কোন সূত্র নেই। কেননা এখানে মূলধারার শিল্পের বাঁক বদল ঘটেছে বহিঃপ্রভাবে, সমগ্র বিশ্বের নব্য উদারবাদী বাস্তবতার ট্রেনড বা প্রচলকে কখনও অনুসরণ করে, কখনও স্থানিক বাস্তবতার সাথে শিল্পীর ব্যক্তিক আধুনিকতার সমঝোতার মাধ্যমে। একথাও অনস্বীকার্য যে, শিল্পের বিশ্বজনীন চরিত্র পেতে গেলে সাম্প্রতিক সময়ে ঐতিহ্যের নন-ক্রিটিকাল কিংবা গতানুগতিক চর্চার কোন মূল্য নেই, বরং স্থানিক পরিসর থেকে উপাদান এবং মাধ্যমকে বুঝে নিয়ে তার ক্রমাগত নিরীক্ষা এবং গবেষণার মধ্য দিয়েই এযাবতকালের পোস্ট মিডিয়াম চর্চায় শিল্পের সাংস্কৃতিক মূল্যমান তৈরি করা যাবে। এই গবেষণায় উল্লিখিত শিল্পকর্মগুলো লক্ষ্য করলে সাম্প্রতিক সময়ে মাধ্যম বহুবিধতার মাঝেই যে বৈশিষ্ট্যগুলো পরিলক্ষিত হয় তাতে কনসেপ্ট'এর অনুগামী মাধ্যম বা রেফারন্স অবজেক্টকেও মাধ্যম হিসেবে সুনির্দিষ্ট করা হলেও প্রতিটি কাজে ব্যক্তি শিল্পীর সিগ্নেচার স্টাইল বা ছাপ রেখে যাবার আকাঙ্ক্ষাও বেশ প্রবল যা অনেকটাই মডার্নিস্ট প্রবণতারই একটি প্রয়াস। তবে সাম্প্রতিকতম সময়ে অনেক শিল্পীর কাজে এই সিগ্নেচার স্টাইলের ছাপ রেখে যাবার দায়মুক্ত অভিব্যক্তির স্বতঃস্ফূর্ততাও লক্ষণীয়। সমসাময়িক সমাজ-পরিসরের দ্রুত পটপরিবর্তনের যে অবচেতন পাঠ তার সাথে শিল্পীদের কাজে ব্যক্তিক স্টাইল বিবর্জিত বহুমাধ্যমিক এবং অনিয়ত উত্তরাধুনিক প্রকাশভঙ্গিটি সম্পর্কিত। সেক্ষেত্রে আমাদের দেশে নিয়মিতভাবে অনুষ্ঠিত দ্বিবার্ষিকগুলোতে যেসকল কাজ হাজির হচ্ছে তার মাধ্যমের প্রয়োগ, বিশ্লেষণ অর্থাৎ মাধ্যম সংক্রান্ত পর্যালোচনার ও নতুন পাঠ বাংলাদেশের সাম্প্রতিক সময়ের শিল্পপ্রবণতার প্রকাশ, কার্যকারণ এবং তার স্থানিক বা ঐতিহাসিক গুরুত্ব বোঝাপড়ায় সহায়ক হতে পারে।

তথ্যসূত্র

Chierico, A., 2016. Medium specificity in post-media practice. *V!RUS*, [e-journal] 12. Available at: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=6 &lang=en> [Accessed 00 Month 0000].

Krauss, R.E., 2000. A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition, 31st of the Walter Neurath memorial lectures. New York: Thames & Hudson.

Kosuth, J., 1969. *Art After Philosophy*. London: Studio International.

Ruscha, Ed, In Dana Goodyear, “California Postcard Moving Day.” New Yorker, April 11, 2011, p- 20

Pablo Picasso, quoted in William S Rubin (interviewed by Milton Esterow), Visits with Picasso at Mougins, Artnews 72 (Summer 1973), p-44.

Greenberg, C., 1982. Modernist Painting. In: Francis Frascina & Charles Harrison, eds. 1982. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology.* Thousand Oaks: SAGE Publications.

Greenberg, C., 1985. Towards a Newer Laocoön. In: Francis Frascina, ed. 1985. *Pollock and After: The Critical Debate.* London: Routledge

Art story(2019) Conceptual Art[online]; The Art Story, [Last Viewed: 12 May, 2024], Available from: https://www.theartstory.org/movement/conceptual-art/

Walker, Sylvia (2022) Post Conceptual and Neo-conceptual Art[online]; contemporary art issue, [Last Viewed: 12 May, 2024], Available from: https://www.contemporaryartissue.com/post-conceptual-and-neo-conceptual-art-a-complete-overview/

2nd edition Dhaka Art Summit 2014 publication Samdani Art Foundation, 2014, Dhaka.

১৯ তম দ্বিবার্ষিক শিল্প প্রদর্শনীর ক্যাটালগ, বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ঢাকা, ২০২৩।