ג׳ון ברג׳ר: הדחפים הטרנספורמטיביים של האמנות

בעקבות מספר ספרים שיצאו לאחרונה על ומאת ג׳ון ברג׳ר, בסמוך לפטירתו של המבקר ב-2017, סעדי ניקרו צולל אל -כמה מכתביו ורישומיו של ברג׳ר, וחוקר את הדחפים הטרנספורמטיביים המניעים את גישתו ההקשרית, המולקולרית ודמוית הקונסטלציות של ברג׳ר, ואת הרלוונטיות שלה למשבר העולמי העכשווי.

מאמר מאת סעדי ניקרו נובמבר 2, 2022

קו, אזור טונאלי, הוא חשוב לא באמת רק משום שהוא מתעד מה ראית, אלא בגלל מה שהוא יוביל אותך לראות.
John Berger, "The Basis of all Painting is Sculpture and Drawing."1

מבול של ספרים פרי עטו של ג׳ון ברג׳ר ואודותיו הופיע עם מותו בינואר 2017. בין הכותרים שיצאו לאור: הביוגרפיה האינטלקטואלית המצוינת שכתב ג'ושוע ספרלינג (Sperling)2 ואוסף מאמרים קצרים, מצויינים באותה מידה, שנכתבו בידי אקטיביסטים, אמנים ויצרני תרבות, ונקראאגרטל *פרחי בר: מסות לכבוד ג'ון ברג'ר*.3 בין הטקסטים המרובים שכתב ברג'ר עצמו, יצאו לאור שני קבצים של מאמריו על אמנות: *נופים: ג'ון ברג'ר על אמנות* ו-*פורטרטים: ג'ון ברג'ר על אמנים* 4. שניהם נערכו על ידי טום אוברטון (Overton), שגם כתב את ההקדמה. אליהם מצטרפים שני ספרים העוסקים בפרקטיקת הרישום של ברג'ר כאמן, המשלימים את הגותו:*Bento's Sketchbook*5, ספר מרתק, גם אם מעט אקסצנטרי, שכתב ברג'ר בהשראת שפינוזה ו-*Confabulations* 6, מבחר ממאמריו המאוחרים יותר.

John_Berger-2009_(1).jpg



[1]
ג'ון ברג'ר, שיחה בספריה בשטרסבורג, 2009 **[2]**
צילום: Ji-Elle [3], CC BY-SA 3.0 [4]

ביחד, הפרסומים הללו הם עדות למורשתו המשמעותית של ברג'ר ולהשפעתו המתמשכת על שדות הלימוד והביקורת של תחומי האמנות החזותית, ייצור תרבות ותרבות פוליטית. למרות שלספר *A Jar of Wild Flowers* [5] ניתנה תת-הכותרת *celebration*, חגיגה, שלושים ושישה הטקסטים שבו אינם "חוגגים" את דמותו של ברג'ר כדמות הגיוגרפית. במקום זאת, כמעט כל מאמר בספר קושר את השפעתו של ברג'ר בהקשר מסוים ויוצא מתוך התייחסות לתחומי העיסוק של כל כותב וכותבת. באופן הזה ניתן לקבל מושג כיצד ביטויים צורניים הקיימים באמנות ובהפקה של תוצרי תרבות מרמזים על קיומו של מארג שתי וערב, שבו שזורים יחד הבטים כמו רגישות פוליטית, היסטוריה חברתית וההפצה של המשאבים הקשורים בהופעתם - בין אם הם חומריים או מדומיינים. באיכויות-מארג אלו מצטברות יכולות טרנספורמטיביות שונות שמטרתן חדשנות ושינוי. כפי שחוקר התרבות ניקוס פאפאסטרגיאדיס (Papastergiadis) כותב במאמרו שבספר: "חידושים צורניים הם חשובים אצל ברג'ר אך לעולם אינם נתפשים בריק. הם יופיעו תמיד יד ביד עם שאיפות לטרנספורמציה חברתית." (72-73)7

השאיפות לטרנספורמציה, המהדהדות את איכויות המארג הקיימות בהן, כפי שהזכרתי קודם לכן, כוללות בנוסף גם חוויה בלתי נדלית של "פלא" ו"היקסמות" (פאפאסטרגיאדיס) והן מבארות לא רק את אופן המחשבה של ברג'ר, אלא גם את השימוש הפרקטי העולה ממחשבתו - את הפעולה הממשית של כתיבתו, או את עבודות הרישום שלו המתאפיינות ברעננות שאינה יומרנית. מאמריו מפעילים מעין פניה אל פוטנציאל חדש של משמעות, המתגלה באמצעות תהודה חוזרת ונשנית העולה מהם באמצעות ניסוח בלתי צפוי, או להבדיל, ברישום, באמצעות נגיעה בעפרונו, בניסיון להשוות עצמו אל הדימוי שמעניין אותו - הדימוי אותו הוא בדרכו לגלות.

[6] 514x840.jpg

Confabulations

John Berger



הספר Confabulations, ספרו של ג'ון ברג'ר, Penguin, 2016

בשביל ברג'ר, תכונות צורניות בתרבות החזותית הן אינן רק במובן של פורמליות (*formality*). למעשה, הרבה מביקורת האמנות שלו הוקדשה לאופנים בהם קיווה להמחיש כיצד בביצוע הערכה אסתטית של אמנות קיימת הנטייה לאידיאליזציה, וכך לתווך עבודות אמנות כסטטיות - כלומר, כאלה שאינן מייצרות שינוי. בשביל ברג'ר בהערכת והבנת אמנות באמצעות קונבנציות המייצרות אידיאליזציה לא נלקחות בחשבון הדרכים שבאמצעותן ציור מוצג ונתפש כאשר הוא פומבי, וכך מפחיתות מיכולת היצירה להיות בעלת משמעות. באמצעות עיוורון כזה, קונבנציות נוטות לרוקן את הדחפים הטרנספורמטיביים הקיימים בציור. ברג׳ר הבין צורה,*form*(התכונות הפורמליות, הצורניות – מבחינה חומרית ואידאית – של ציור לדוגמה, או של ז׳אנר וסגנון בספרות וקולנוע), באופן די פרקטי, כבעל יכולת לשנות צורה, כ-*trans-form*-ational. הצורה אינה רק מעוגנת בהקשר, אלא דוחפת להקשר כמארג של היסטוריות חברתיות ותרבותיות (כמו שקורה לדוגמה באתרים מוסדיים המוקדשים להערכה והבנה הנרכשת של ציור ולאופן הופעתו).

הדחף הטרנספורמטיבי באמנות מעלה על הדעת אתי*ר בן זמננו*,[8] הרומן שכתב ברג'ר במחצית המאה העשרים. הצייר ההונגרי יאנוס לאווין (Lavin), הדמות המרכזית בספר, כותב ביומנו ש"כל רישום מוצלח – אפילו אם הוא רישום של יד או טורסו, בהיותן צורות שנרשמו בתודעה אלפי פעמים בעבר – הוא כמו מפה של אי חדש, שזה עתה התגלה" (53). בהיותו עסוק באופן משמעותי ביותר ביכולת של עבודתו האמנותית לערב באופן (לא) שווה מערכות יחסים אפשריות בין טרנספורמציה חברתית ואמנות, בשביל לאווין אין פורמולה שבעזרתה ניתן להגדיר את הקישור בין אמנות ותרבות פוליטית. לכן, תהיה זו טעות להחשיב ציור כביטוי של רעיונות, או כייצוג של העולם. לצייר זה להשיג, בכל פעם מחדש, את הלמידה (*learning*) כיצד לצייר. כמו שלאווין למעשה מתקשה לקבל את הפעולה של ציורו, שום נוסחה לעולם לא תספק לו את המשמעות למאמציו היצירתיים: "תהליך הלמידה", הוא כותב ביומנו, "הוא התהליך של התחלה מחדש, שוב ושוב". (48)

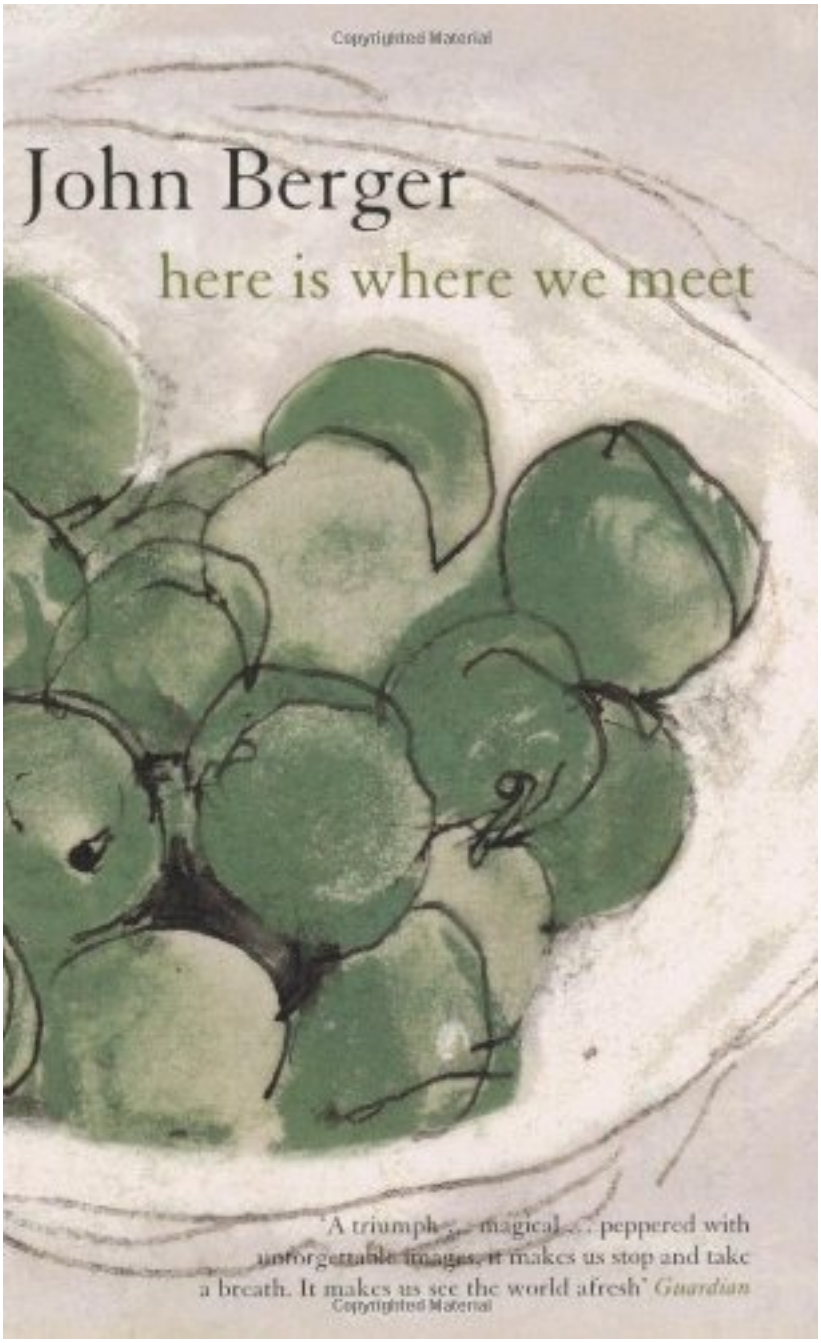
[8] John Berger and Michael Silverblatt - part 1

Video of John Berger and Michael Silverblatt - part 1

דברים דומים ניתן לומר גם על עבודתו המאוחרת של ברג׳ר, שמשמרת את הסקרנות המערערת הזו, שהניעה את עיסוקיו בצעירותו. הוא לא היה אחד שיציג טענה אינטלקטואלית על המשכיות וסדר, ובכתיבתו תמיד נראה כאילו ברג׳ר נע ונד בין קונבנציות של צורה - *form* - (ביקורת אמנות, שירה, פרוזה, תסריטי קולנוע), בעודו משאיר אחריו שאריות מעשנות של נקודות חיכוך בין ז׳אנרים שונים. ודאי ניתן היה לכלול את ברג׳ר בספר שכתב אדוארד סעיד, ושפורסם לאחר פטירתו של סעיד, על "סגנונות מאוחרים", ובו ה"מאוחרות" (*lateness*) עוברת "לא כהרמוניה וכדיוק, אלא כאי-התפשרות, קושי וכסתירה בלתי-פתורה."[9]

הדחפים הטרנספורמטיביים בעבודתו של ברג׳ר מקיפים את הפלא ואת הסקרנות שהוא מוצא לא רק בעולם סביבו, או בתכונות הצורניות של יצירת אמנות, אלא במדיומים עצמם, שבעזרתם ודרכם עבודות של ייצור תרבות מצליחות לעצב ולהכווין את סביבותיהן - המקומות שבהם הן נוצרות ונחשפות לקהל. בהתמודדותו עם קונבנציה כזו או אחרת, בכתיבתו הביקורתית והיצירתית, ברג׳ר ידע לשנות את צורת הקונבנציות ולהעניק להן תכונות המעלות אי-היכרות, בעיקר על ידי כך שהציב בחזית תהליכים שבעזרתם אמנות מאפשרת היזון חוזר, כמודליות היסטורית (modality historical), ולא צורה (form), תרבות ייצור של.[10]

[9] 519lmj2+jAL.jpg



[10]כריכת הספר של ג'ון ברג'ר, This is where We Meet, Bloomsbury, 2005

כמו שהצבע ברישומיו עולה על קווי המתאר ומציפם, כך, עבור ברג'ר, גם קונבנציות גנריות והצורות התואמות אותן בחומר הן לעולם אינן אריזות מסודרות שניתן לגדום מתוך הדופק המפעם בלב נסיבות קיום עבודת האמנות, מהאופן בו היא נעשתה ומהחיות הנוכחת בה. בו בזמן, הקשר ונסיבות לא יכולים למצות את שרשור המשמעות ואת התהודה ששימושים גנריים, כמו קונבנציות, יכולים לאפשר ולגלם, אלא שמסגרת של ציור, או להבדיל קו מתאר של דימוי, מכוננים ספים הנחצים בפתילי המארג המחבר צורה, הקשר, צורניות ונסיבות. הגישה ההקשרית (*relational*) והמעט-מולקולרית של ברג'ר כלפי ייצור תרבותי, הקדימה את הופעת המיצב (*installation*), המתייחס לאתר הצבתו ומסגל לתוכו את סך המשאבים החומריים והמדומיינים על מנת ליצור את קווי המתאר והסביבות שלו, ובסופו של דבר, את דבר סיבת התרחשותו.

דוגמה נוספת לעמדה הביקורתית של ברג'ר כלפי קונבנציות גנריות ניתן למצוא בג'[11]הרומן זוכה פרס בוקר מ-1972. לאורך כל הספר ברג'ר חוקר כיצד ידע כללי על אודות העולם מערב תפישה רכושנית, המובילה להשטחה של האחר לכדי אידיאל, כלוא בתוך מתאר פורמלי (*formal*), מוחזק על ידי הצורה (*form*) עצמה. לדוגמה, במוטיבציה לכיבוש רומנטי של

קמי (Camille), הדמות האפונימית בספר מהרהרת:

> *היא היתה צריכה להפוך לאידיאל. היא שיתפה פעולה איתך מתוך בחירה של איכויות מהן ניתן לעשות לה אידיאליזציה. בחרת בתמימות של קמי, בעדינות שלה, ברגשות האימהיים, וברוחניות שלה. בשבילך, היא הדגישה אותן. היא הדחיקה בעצמה תכונות הסותרות אותן. היא הפכה למיתוס שלך. המיתוס היחידי שהיה שלך בלבד.* (179)

בעוד שבג'ו ברג'ר חוקר קונבנציות של ספרות וייצור תרבותי (באופן דומה ל*דרכי ראייה*, *Ways of Seeing*, ספרו -המפורסם וסדרת הטלוויזיה בעלת אותו השם שיצר עבור ה-BBC באותה שנה, 1972), הרומן כולל אמירות מטא רפלקטיביות אודות הפוטנציאל הטרנספורמטיבי של פעולת הכתיבה שלו עצמו. "מה שאני לא תופש או מדמיין", הוא כותב, "מדהים אותי בייחוד שלו." מה שמרשים את ברג'ר, אפשר לומר, הוא האופן בו ייחודיות מתנגדת להגדרתה ביחס לשלם בו היא לוקחת חלק, מתנגדת להיותה רק חלק מתוך סטנדרט גנרי. מסיבה זו, הוא מצביע, המרכיבים הפורמליים עץ – "עלים, ענפים, או גזע" – או, להבדיל, המרכיבים של אדם – "איברים, עיניים, שיער" – הם בעצם "שטחיים". למעשה: "אני מוכה הלם על ידי הייחודיות של כל אירוע. מכאן עולה הקושי שלי ככותב – אולי חוסר האפשרות העצום של היותי כותב. כיצד אוכל להעביר ייחודיות כזו?" (136)

[11] John Berger / Ways of Seeing , Episode 1 (1972)

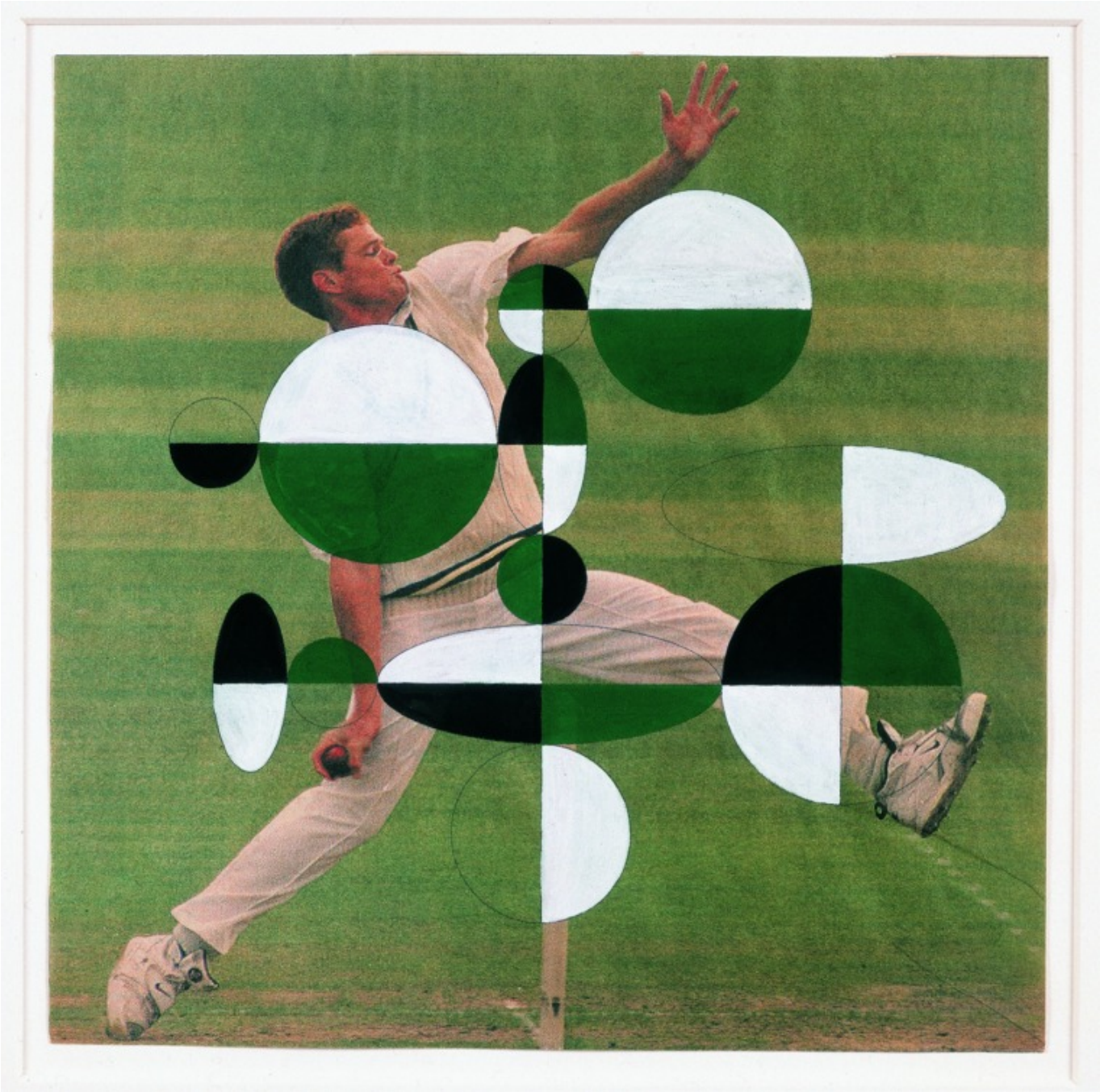
Video of John Berger / Ways of Seeing , Episode 1 (1972)
جون بيرجر، Seeing of Ways, الفصل 1, BBC, 1972

המילים הללו של ברג'ר מגלות רגישות לא לדברים או לאנשים עצמם, אלא ל"*יחסים*אותם אני תופש בין הדברים" (137, הדגשת המחבר). ניתן להבין את הרגישות הזו שלו כשינוי העובר מסידור ואריזה של אירועים כדוגמאות של רצף זמני המחוברות באופן סיבתי ("כתוצאה של זמן") אל הצטלבויות של מקום ("אופן מורחב של המקום"). את "התבנית הסינכרונית המורכבת" (137), אותה ניתן למצוא בשורה מן הספר, המצוטטת תדיר: "לעולם לא יקרה עוד הדבר, שסיפור יחיד יסופר כאילו הוא הסיפור היחידי הקיים." (133)[12]

עבור ברג'ר, האחד משליך על ריבוי, מספר חלקים שתהודתם היחסית אינה מוכלת בצורה פשוטה וברורה לשלם המוכפף להגיב לדימוי שליט. "אבל אני לא סכום כל חלקיו", אומרת קמי (202) במאמציה לדמיין את חווית העצמי שלה בצורה שאינה מוכפפת ללוגיקה רומנטית של רכושנות.

בסכמה היחסית, ההקשרית, המולקולרית הזו, העצמי, או האובייקט, שזור באופני מודליות משתנים של חליפין ושל מערכות היחסים המשיקות להן. התכסיס של ברג'ר לשינוי צורת דימוי של שלם גמור למרכיביו, מייצר למעשה אפקט קולאז'י או מונטאז'י, המציב בחזית את הפעולה, התנועה, התהליך, את הסירקולציה המולקולרית ואת התגובות שבסביבה. מושפע מהדגש ההקשרי ששמו הקוביסטים על קומבינציות, אי-המשכיות, אי-נוחות ותהליך, ברג'ר אסף את מה שכינה "ההרגל להסתכל על כל גוף או אובייקט כאילו היה שלם בפני עצמו, השלמות שלו עושה אותו נפרד."[13]

[12] 9305Orozco.jpg



[13]גבריאל אורוסקו, Atomist: Making Strides, 1996
גואש ודיו על גזרי נייר עיתון, 20.9X20.9 ס"מ

באדיבות האמן וגלריה Goodman Marian

הגישה של ברג'ר הקדימה גם את השיח העכשווי אודות פרקטיקות אמנות במובנים של הדהוד, מחוות ותפישה, כמו לדוגמה הדיון של ג'יל בנט (Bennett) על עבודת האמנות הדיגיטלית של גבריאל אורוסקו (Orozco), ובמיוחד על סדרת*האטומיסטים* (*Atomists*)[14] [14]מ-1996. בהתמקדותו בתצלומי ספורט, בחירת הנושא של אורוסקו היא מעניינת בפני עצמה, במיוחד בהתחשב באופן בו תצלומי ספורט מגלמים את הדילמה של הניסיון לתפוס תנועה על ידי הכחשתה.

על ידי הנחת צורות גיאומטריות על חלקים שונים של תצלום ובו דמות ספורטיבית בתנועה, אורוסקו מושך תשומת לב לגמישות המאורגנת של חלקי גוף, וכך קורא תגר על כפיפות החלקי לשלם. הוא קורא לזה "חפיפה של שני דימויים

בתנועה", ואומר ש"מצד אחד, התצלום של דמויות בתנועה, ומצד שני, צורה גאומטרית בעלת תנועה. ההתערבות הגאומטרית מעל לתצלום הופכת את התנועה של הגופים בתצלום לרלוונטית יותר, מאפשרת לה להיתפש בדרך אחרת. אז אני מבטל את התנועה אבל גם מגלה אותה."15

כפי שהכותרת "האטומיסטים" מרמזת, אורוסקו מעוניין להציב בחזית את התנועה של החלקים ביחסים הפנימיים שלהם, יותר מאשר להראות את השלם – בהדגישו את הברכיים והמרפקים הגמישים של שחקן הקריקט ולא את השחקן עצמו. התכסיס המרתק של שינוי צורת דימוי של שלם מוחלט אל מרכיבי חלקיו מייצר אפקט כמו-קולאז'י או כמו-מונטאז'י, המראה את הפעולה, את התנועה, את התהליך, את המולקולריות ואת יחסי הגומלין בתוך סביבה. עבור בנט, תנועות משנות-צורה, טרנספורמטיביות, כמו אלה מסתכמות ב"אסתטיקה של תנועה ושל השתלשלות האירועים".16היא מושכת את תשומת הלב לעבודות של ייצור תרבותי כסצנות של תצורות חלקים בלתי פוסקות, הקיימות בתוך ודרך אופנים מודליים של ייצור, הפצה, חשיפה והסתגלות. בדרך דומה, בשביל ברג'ר, קו ברישום מספק לא רק מתאר, או וקטור. קו, למעשה, מביא שינוי מולקולרי, וכך מציב בחזית את חוסר השלמות וחוסר האחידות של השלם.

השינוי המולקולרי הזה מערב טרנספורמציה של פני השטח, ההופכים כך לסביבה. כפי שהוא מדגים במאמר חשוב על פרקטיקת הרישום שלו, ברישום של קו יש תצורה (*configuration*) של פני שטח שמשתנה לאתר בעל שלושה ממדים, ובו תנועה וקונטרסט, "שניתן לנוע דרכו, אבל לא לראות דרכו" (29).17כל קו, מריחה או כתם מביאים בעקבותיהם קונפיגורציות נוספות באמצעות "יחסי גומלין של משטחים נסוגים ומשטחים מתקדמים" (30). כתוצאה מכך, ברג'ר מתאר קו כעובר "דרך" (ההטייה אצל ברג'ר) חלל הרישום, ולא על משטח הנייר: "לא כמו נהג של מכונית, במישור אחד, אלא כמו טייס באוויר, היכול לנוע בכל שלושת הממדים." (29).

[15] John Berger About Time

Video of John Berger About Time

ברג'ר הושפע מאד מכתיבתו של ולטר בנימין (Benjamin), ובמיוחד ממאמרו המוכר, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", אותו הוא מזכיר ב*דרכי ראייה* (גם בסדרת הטלוויזיה וגם בפרק הראשון של הספר). הנקודה המרכזית כאן היא התובנה של בנימין אודות ההתפתחות של השימושים הטכניים (במיוחד הצילום), של שעתוק עבודת האמנות, שלא רק מעלה על הדעת את מושג ה"מקור", אלא מקדם גם דרכים מרובות של הפצה, יצירת הקשר ויצירת ערך, ובסופו של דבר הפצה מרובה של משמעות. בעקבות ההפצה הזו, המובן והערך של "מקור" מתערער והמשמעות של "אותנטיות" נפגעת. אם לצטט את המשפט המפורסם של בנימין: "הטכניקה של שעתוק מנתקת את האובייקט המשועתק מממד המסורת. בעשיית עבודות משועתקות, הוא ממיר קיום ייחודי בריבוי העתקים".18כמו בנימין, ברג'ר לעולם לא מבטל את הרפרודוקציה כלא-אותנטית, אלא מדגיש כיצד טכניקות של שעתוק מביאות ריבוי משמעויות, מעניקות את האפקט המייצר היסטוריזציה לעבודת אמנות, באמצעות דה-מיסטיפיקציה של "הערך הרוחני" שבה.19

עוד היבט המראה את השפעתו של בנימין על ברג'ר הוא בדחפים הטרנספורמטיביים של מה שבנימין מכנה "קונסטלציות", עליהם כתב ב*מקורות הטרגדיה הגרמנית*,20- ספרו על הדרמה הטראגית הגרמנית של המאה השבע-עשרה, או מחזות-אבל, שפורסם ב-1928. בהקדמה בספר, בנימין מכנה "פרגמנטים של מחשבה" (29) את מה שמוליד "ויתור על כל ראייה של השלם" (56). על מנת לבאר זאת, הוא מציב אנלוגיה לפסיפס. בהיותו מורכב מפרגמנטים, או חלקיקים, הפסיפס מראה את התהליך שדרכו נוצרת תמונה. פסיפסים עשויים בדרך כלל מחלקים קטנים של אבנים, זכוכית, או אריחים, למרות שניתן להכינם מחומרים אחרים (עלים, ניירות, חיתוכי נייר וכו'). החלקים מקבלים משמעות מובנת באמצעות התבניות, מסומנים באמצעות צבעים מנוגדים, צורות וטקסטורות.

התכונה המיוחדת של פסיפס היא שאין בו מאמץ להסתיר את הסדקים והבקיעים שנוצרים בהצבת החלקים בקרבה אלה לאלה. בפסיפסים אפשר לכן להבחין גם בדימוי וגם בחלקים, והחלקים אינם מוסתרים באמצעות הדימוי. פרגמנטים והתהליכים שדרכם הם נוצרים מייצרים את מה שבנימין מכנה "מומנטום" – הקצב הבלתי-שגרתי בעזרתו פרגמנטים בפסיפס, או של מחשבה, לעניינו, חוצים את צורת קווי המתאר שלהם. "הערך בפרגמנטים של מחשבה" כותב בנימין, "הוא גדול יותר ככל שיחסי הגומלין ביניהם מפגינים פחות ופחות את הרעיון העומד בבסיסם." (29)

באחד המאמרים הבנימיניים ביותר שלו,*שימושים בצילום*,21ברג'ר מפתח פנומנולוגיה של פרקטיקות חזותיות, ומציע שהיישום ה"טכני" של הצילום, "השימוש שלו ואופן 'קריאתו'", הפכו "שכיחים, חלק בלתי מובחן בתפישה המודרנית עצמה" (53). למרות זאת, הוא יוצר הבחנה בין מה שהוא מכנה שימושים "פרטיים" ו"פומביים" בצילום, וטוען ש"התצלום הפרטי" משמר המשכיות להקשר שבו הוא הופק (לדוגמה, באלבום תצלומי משפחה), בעוד ה"תצלום הפומבי" (לדוגמה,

תצלום שנקרע מהקשר עשייתו), סוחב איתו מומנטום מנכר, שבעזרתו הוא "מנותק מכל חוויית קיום." (55-56).

לעומת זאת, במקום לחשוב על התצלום הפומבי כאובדן, ברג'ר למעשה מתעניין באפשרויות הפוטנציאליות היכולות להציל זיכרון משכחה, במיוחד על ידי הענקת חיים חדשים לדימוי וגאולתו. ולכן הדימוי זוכה ביכולת הטרנספורמטיבית שלו - על ידי "רכישה מחדש של הקשר חי". בהיותו תמיד גולמי, "הדימוי הצילומי נגאל כאשר הוא "הופך לחלק אינטגרלי של התהליך שבו אנשים מייצרים את ההיסטוריה של עצמם." (61).

אני פונה לעניין אחר לרגע על מנת להביא דוגמה לפוטנציאל הטרנספורמטיבי הזה שברג'ר מתאר, במובנים בהם לדימוי הצילומי קיימת היכולת, כמו גם לתצלום עצמו, לעורר היסטוריה חברתית כך שתהפוך לאירוע. במאמר על צילום קולוניאלי באוסטרליה, האנתרופולוג ג'ון בראדלי (Bradley) וכותבים נוספים עוקבים אחר המסלול שעברו תצלומים מקוריים שנעשו לקראת סוף המאה התשע-עשרה. התצלומים נוצרו על ידי אנתרופולוגים המוקדמים יותר שהיו נלהבים לשמר תיעוד של ילידי אוסטרליה בני היאניוואה (Yanyuwa),[22]אנשים אותם הם תפשו במבט גזעני, אבולוציוני, וכמי שנועדו להשמדה. חלק מהתצלומים נחו במשך שנים במוזיאון במלבורן, כמוצגים הקשורים לאבוריג'ינים באוסטרליה.

בראדלי והקולגות שלו עזרו להציל את התצלומים הללו מתיחומם חסר האוויר של תאי הזכוכית בהם הוצבו, והעבירו אותם למעט צאצאי הניצולים של אנשי היאניוואה. בעוד שהתצלומים נשאו עדות לאבותיהם, הם גם לקחו חלק ביכולת של הצאצאים לשמר דימויים ונרטיבים של אבותיהם, של ההיסטוריה שלהם ואכן גם חוויה של עצמם כקהילה. מעניין הדבר שמהיותם קודם כל דוגמאות למה שהאנתרופולוגים המוקדמים ראו כגזע גוסס של בני אדם, התצלומים הפכו לעדות להנחה הגזענית הזו בדיוק, ויותר מכך, הפכו לכלים בעזרתם אנשים יכולים לשקם את היכולת לספר את ההיסטוריה של עצמם.

אולם בחזרה אל ברג'ר, התצלומים "ממשיכים להתקיים בזמן, במקום להיות רגעים אסורים".[23]כמו שהזכרתי קודם לכן, הרעיון של "תצלום פומבי" הוא שריד לתובנה של בנימין של הדימוי שנגאל. למרות שהתצלום אולץ להראות עצירה של רגע בזמן, הפרדה מהמשכיות של נרטיב, הוא הפך זמין לאירוע שבו מעבר הזמן הופך משמעותי בשביל שיכולות טרנספורמטיביות יוכלו לעלות ולהופיע באזורי השבר של ההיסטוריה החברתית, של תרבות פוליטית, ושל אמנות והפקת תרבות.

[16] John Berger: Understanding a Photograph

Video of John Berger: Understanding a Photograph

הבט משמעותי בגישת הקונסטלציות של ברג'ר היה האמון שלו ב*תקווה*. בעוד אמנות וייצור תרבות לעולם אינם קודים של טיעון אידיאולוגי כלשהו, הם מערבים תהליכים בהם שינויי צורה תרבותיים וחברתיים קיימים כפוטנציאל (באופן מפתיע ובדרכים שונות) כפי שהם ממשיים. הפוטנציאל הזה משליך על סירקולציות של משאבים חומריים ומדומיינים, שניתן להבין כיכולות מגולמות להסתגל ולעבוד ביחד עם משאבים כאלה. בעת ההרס הסביבתי הנוכח כיום בעולם, המשקף אך גם משלים את המגפה הקשורה והעולמית אף היא, הדחפים הטרנספורמטיביים בעבודתו של ברג'ר מזכירים לנו שכמו כל משאב אחר, ניתן לארוז תקווה באריזות שונות ולסדרן באופני חלוקה שונים, למרות שהיא נשארת גמישה מספיק בשביל שנוכל להתערב בה.

- 1. The Basis of all Painting is Sculpture and Drawing." Republished in Tom Overton (ed), *Landscapes: John Berger on Art*. London: Verso, 2018.
- 2. Joshua Sperling, *A Writer of Our Time: The Life and Work of John Berger*. London: Verso, 2018
- 3. Asmin Gunaratnam, Amarjit Chandan, (eds) *A Jar of Wild Flowers: Essays in Celebration of John Berger*. London: Zed Books, 2016
- 4. Tom Overton (ed), *Landscapes: John Berger on Art*. London: Verso, 2018; and Portraits: John Berger on Artists. London: Verso, 2017
- 5. John Berger, *Bento's Sketchbook*. London: Verso, 2015
- 6. John Berger, *Confabulations*. London: Penguin, 2016
- 7. "The Colour of the Cosmos: John Berger on Art and the Mystery of Creativity." In

Gunaratnam & Chandan (see footnote 2)

- London: Verso, 2010 *A Painter of Our Time*.John Berger, 8.
- . London: Vintage, *Late Style: Music and Literature Against the Grain* Edward W. Said. On 9. 2007, p. 7.
- ב'מודליות' כוונתי שעבודת אמנות מקיפה מספר אפליקציות פרקטיות ופרודוקטיביות, ומגוון של משאבים 10. מדומיינים וחומריים, כמו גם את היחסים החברתיים ואת ההערכה הנרכשת, שבעזרתם עבודות של ייצור תרבותי מקבלות את ערכן. אלה כוללים את הכלים ואת החומרים שבהם אמנים משתמשים בעבודתם (כלים וחומרים בהן כלולות היסטוריות החברתיות של ייצור וחליפין), כמו צבעים ומברשות, שימושים דיגיטליים, בדים, עדשות וסרטי צילום; זמן וחלל, אור וקול; קידום והפצה; חללי תערוכות ואתרי תצוגה; כמו גם ביקורות וכתיבת הערות.
- . London: Bloomsbury, 2012*Novel A* :G John Berger, 11.
- ברומן ההצהרה הזו לא רק מוכרזת כרעיון מופשט, אלא מקבלת בשר. דוגמה לכך היא ריבוי הסיפורים 12. והגרסאות השונות של מה שקורה לדמות של צ'אווז (Chávez), כאשר הוא מנסה להיות האיש הראשון שטס מעל האלפים. נראה שככל שיהיו יותר עדים, כך יהיו יותר גרסאות של מה שאירע, שהופצו באמצעות שמועה, רכילות ועל ידי העיתונות (153). ברג'ר שאל את הדמות ואת האירועים מהחיים: חורחה צ'אווז, פריזאי ממוצא פרואני, שטס מעל האלפים ב-1910.
- *Landscapes:* .John Berger. "The Moment of Cubism." Republished in Tom Overton (ed), 13. . London: Verso, 2018, p. 132*John Berger on Art*
- Jill Bennett. Practical Aesthetics: Events, Affects and Art after 9/11. London: I.B. Tauris, 14. 2012
- Gabriel Orozco, Atomists. Exhibition at the Museum of Modern Art, New York, 1996. 15. Accessed, April 7, 2020 [14] https://www.moma.org/audio/playlist/240/3097
- Bennet, p. 158 16.
- ראו בה"ש 1.17.
- 18. Walter Benjamin. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". 18. . Translated by Harry Zorn. London: Pimlico, 1999, p. 215*Illuminations*
- . London: penguin, 2008, p. 21*Ways of Seeing* John Berger, 19.
- Walter Benjamin, The Origin of German Tragic Drama. Translated by John Osborne. 20. London: Verso, 1992
- . London: Bloomsbury, 2009*About Looking* John Berger, "Uses of Photography". In his 21.
- Put They t'Can Why'" .(Haralampou) וליקה הארלמפו (Adgemis) ג'ון ברדלי, פיליפ אדג'מיס 22. *History and* Their Names?': Colonial Photography, Repatriation and Social Memory." , 25.1, 2014, 47-71*Anthropology*
- John Berger, "Uses of Photography," p. 61 23.

Source URL: https://tohumagazine.com/he/article/%D7%92%E2%80%99%D7%95%D7%9F-%D7%91%D7%A8%D7%92%E2%80%99%D7%A8-%D7%94%D7%93%D7%97%D7%A4%D7%99%D7%9D-%D7%94%D7%98%D7%A8%D7%A0%D7%A1%D7%A4%D7%95%D7%A8%D7%9E%D7%98%D7%99%D7%91%D7%99%D7%99%D7%9D-%D7%A9%D7%9C-%D7%94%D7%90%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%AA

Links
[1] https://www.tohumagazine.com/sites/default/files/John_Berger-2009_%281%29.jpg
[2] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/John_Berger-2009_%281%29.jpg
[3] https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Ji-Elle
[4] https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0
[5] https://archive.ica.art/bulletin/writer-our-time
[6] https://tohumagazine.com/he/file/514x840jpg
[7] https://www.tohumagazine.com/sites/default/files/514x840.jpg
[8] https://tohumagazine.com/he/file/john-berger-and-michael-silverblatt-part-1
[9] https://tohumagazine.com/he/file/519lmj2jaljpg
[10] https://www.tohumagazine.com/sites/default/files/519lmj2%2BjAL.jpg
[11] https://tohumagazine.com/he/file/john-berger-ways-seeing-episode-1-1972
[12] https://tohumagazine.com/he/file/9305orozcojpg
[13] https://www.tohumagazine.com/sites/default/files/9305Orozco.jpg
[14] https://www.moma.org/audio/playlist/240/3097
[15] https://tohumagazine.com/he/file/john-berger-about-time
[16] https://tohumagazine.com/he/file/john-berger-understanding-photograph