

שיחה עם יוסי ברגר

"אני מעמיד את עצמי בתוך תבנית זכוכית שהעולם כותב עליה"

סטודיו, גליון מס' 81, עמ' 24-29 | אפריל 1997

תמר גטר:

איך היית מתחיל דיבור על היחס שלך לסטנדרטי. לסטנדרט בעבודה שלך?



יוסי ברגר:

קשה לי להגיד. זה נמצא שם.

גטר:

אמרת לי פעם, שכל דבר שיש לו תקן מקסים אותך; שהיית "מת" להיכנס לחדר הבקרה של חברת חשמל, למשל. אני לא מצליחה להבין, מה יכול להיות מקסים בחדר הבקרה של חברת חשמל.

ברגר:

זה לא היה חדר הבקרה. דיברתי על תוכניות הפריסה של כל עמודי החשמל, על אופן הקיטלוג והמספור שלהם.

גטר:

אני עדיין לא מבינה.

ברגר:

אני לא יודע. שפה זה סטנדרט. המלה היא סטנדרט. היא בעצמה תקן. כל המלים הן סטנדרט. אני בא לסטנדרט מהכיוון של השפה.

גטר:

כשאתה בונה עבודה, איך מעסיק אותך תוכנו של משפט?

ברגר:

הוא עקרוני.

גטר:

איך הוא עקרוני לשאלת התקן?

ברגר:

זה שאר הרוח של התקן. הסטנדרטי מקפל בתוכו קסם. כמובן שזה קשור למה שאתה מכניס...

גטר:

אתה יכול לתאר לי איך אתה בונה עבודה?

ברגר:

תחשבי, למשל, על העבודה 'אולי זה מה שנראה לי נהדר'. יש בה שני סוגי טקסטים: האחד רשמי, שמגדיר את הטקסט השני וממקם אותו בעולם כעבודת אמנות. הוא כתוב בקונבנציה שמגדירה עבודות אמנות, כמו במוזיאון, או בקטלוגים - 'אולי זה מה שנראה לי נהדר', (מס', 1),

1995, הדפסה על נייר, 1:1). והטקסט השני הוא בדרך כלל טקסט פרוזאי, שלכאורה אין בו שום דבר שמצדיק את המסגור שלו ואת ההגדרה האמנותית שלו. מתוך פעולת ההגדרה הטקסט הפרוזאי הופך לתבנית מוכרת, כזו שקיבלה הכרה, נעשתה בת התייחסות ותקנית. היא עשויה להיראות אבסורדית ומיותרת, ואולי היא כזו.

גטר:

ההפתעה אמורה להיבנות מהשאלה למה בכלל? מי צריך את זה?

ברגר:

בעבודה האדומה שלי 'ללא כותרת' (שם זמני) זה לא עולה כנראה. באחרות, כן. נדמה לי שאצל המינימליסטים, למשל, לא עמדה באמת שאלה כזו. האובייקט שלהם היה מאוד פואטי, אינטלקטואלי, חושני. היתה הצדקה טוטלית לקיום של האובייקטים האלה. בקונצפט, המיותרות היתה נוכחת יותר.

גטר:

זאת אומרת שאצלך עקרוני שהמיותרות תעלה כשאלה?

ברגר:

זה לא ממש מנחה אותי. אבל אני מוקסם מדברים שמשדרים ספק לגבי עצם נחיצות הקיום שלהם ועושים את זה עם הרבה חן, כוח ופאתוס. אני מנסה לעשות עבודות שיש בהן הומור עצמי.

גטר:

אני צריכה להבין טוב יותר את קסם המיותרות בעיניך. היה פן מיסטי וגם מוסרי ל- looking on the overlooked של הפופ. למשל, הם העריצו את האילוזיוניזם האמריקני של המאה ה-19, והפופ שימר הד חזק לרעיונות של אמרסון, שהתייחס ליומימי, לזניח, לחפץ או מלה מוכרים עד זרה, במונחים של מוצג דתי. עובדה אצלו היתה "אפיפניה של האל"... הפופ רווי בחידה כזו - המיסטורין של הנוכחות. הם כולם עסוקים בזה "עד העצם". וזה מתחזק אצלם דווקא מתוך העיסוק בקונבנציונליזם של השפה. איך אני יכולה להבין את מראה הסחורה של וורהול בלי זה? זה הרי להיכנס עם הראש בקיר של האפיפניה האבודה. אין אל, יש כסף, אבל המיסטורין נשאר. אני שואלת שוב, מה זה 'הזניח' בשבילך?

ברגר:

העבודה שלי מסתכלת על ההסתכלות, על המיותר לכאורה. המיותרות היא לא של הדבר בעולם, אלא באמנות; בשביל מה לעשות ציור כזה. בעולם אין שום דבר מיותר. מיותרות היא רק עניין של ייחוס משמעות או חוסר משמעות. עמדה כלפי אובייקטים. כשאני כותב "שלוש" אני לא מנסה לאפשר לך מבט על המיותר, הזניח, הדברים הקטנים שהם כל כך "פואטיים" וכמה כביכול אפשר ללמוד מהם, זה לא ממש מעניין אותי. לכאן נכנס העניין שלי בתקן. בתקן יש תביעה להסתכלות מסויימת על העולם, ובו אני מביט: אני מסתכל על אופן התבנות של הדברים.

גטר:

דיברת על שני סוגים של חומרים לשוניים: רשמיים, (או פורמליים), ופרוזאיים. הטקסטים שמרכיבים את החלקים הפרוזאיים מתייחסים לביטויי רגש, סיטואציות רגשיות יומיומיות. למה דווקא חומרים כאלה?

ברגר:

אני מניח אותם במשקל זהה למלה "שלוש", למשל. הסיפור הפרוזאי הוא בעצמו תבנית תקנית. הטיפול הפלסטי אחיד. אני מצייר אותם באותו אופן.

גטר:

אבל בהתקנה של תווית מוזיאלית או קטלוגית נשארת שאלה על החומר המשווה - "שלוש" ומשפט כמו "צחקתי כי הייתי מאושרת". האם עלי לגלות אותם כבעלי ערך חדש, כמו, נניח, הקומקום המתגלה לעינינו מחדש בטבע דומם? האם המשפט "צחקתי כי הייתי מאושרת" הוא כמו סתם מספר?

ברגר:

כן, "צחקתי" הוא בעל מעמד זהה לזה של המלה "שלוש". שניהם סיפורים. שניהם מצוירים בכתב ראי ושניהם כמעט מחוקים בצבע, קשה יחסית לקרוא אותם. כתב הראי מעיד על הטקסט כהשתקפות, כעל משהו שלא אני כתבתי. אני מעמיד את עצמי בתוך תבנית מזכוכית, שהעולם כותב עליה, ומה שאני רואה זה כתב הראי הזה, "מהצד השני". אני, כולם בעצם, ניצבים מאחורי המסך ומוגדרים בידי הסיפורים האלה.

גטר:

איזה סיפור זה "שלוש"?

ברגר:

הסיפור שלנו. של העולם. אנשים מספרים לעצמם, ומספרים להם סיפור על העולם שמגדיר אותם, ו"שלוש" זו הגדרה חזקה, אולי חד-משמעית.

גטר:

ה"תכנים" הם -

ברגר:

כן כן, תמיד אישיים... לא אינטימיים, אבל הכל מתחיל מדברים מאוד אישיים. יש תכנים לא מוסברים. אני לא יודע למה אני אוהב את הסטנדרטי. אולי כי הוא אנושי, תמצית המגבלה של האינטלקט. הוא לא קיים בטבע. אין גיאומטריה בטבע. אין צורות כאלה. הסטנדרטיזציה מאפשרת תיאום, תקשורת טובה לכאורה, ארגון מושלם של העולם. קחי את הריבוע, למשל: יש בו משהו גאוני, שימושי, הוא כל כך הרמוני ונעים לעין, לאינטלקט, ומצד שני הוא מבטא מגבלה קשה של חוסר יכולת להבחין בפרטים. הוא עצמו סטנדרטיזציה של צורות אחרות שקיימות בטבע.

גטר:

היחס הזה לגיאומטריה ולסטנדרטי מביא אותי לשאול אותך על יחסך לבקט?

ברגר:

אני לא יודע איך מתחילים לענות על שאלה כזו. כנראה שמדובר באהבה.

גטר:

מה ביחס למיספור?

ברגר:

הוא לא מפסיק לספור. מדרגות, אבנים, תאריכים, מרחקים, מספרים, דמעות.
אני משועשע מזה.

כשהייתי קטן התעניינתי במספרי הרישוי של המכוניות והקשר שלהם לשנת הייצור. לכל עיר היתה ספרת קידומת: ירושלים היתה 6, חיפה היתה 7, ולתל-אביב, שעליה ידעתי יותר, היו הספרות 2 ו-3. המודלים של 68, למשל, התחילו במספר 248. בשנת 71 התחילה הסדרה 300 ו-73 התחילה עם 315. מאז אני לא זוכר. כנראה הפסקתי להסתכל. בכל אופן, זיהוי הסדרות נעשה לפי השינויים בפרטים ובצורות של המכוניות החדשות. אף פעם לא התקשרתי למשרד הרישוי לשאול ולוודא את נכונות התצפיות האלה.

גטר:

סיפור מתחיל להיות טוב כשהוא דומה לריבוע?

ברגר:

לא. כשהוא מאיר ריבוע.

גטר:

זה מוזר, יכולת למצוא רדי-מייד כמו "צחקתי כי הייתי מאושרת" באין ספור טקסטים, או לשמוע אותו ברחוב, או להמציא אותו.

ברגר:

אני נהנה מהאבסורד שבציטוט במובן זה...

גטר:

... במובן זה שהוא סופר שקשה לציטוט? במקומות מכריעים כאילו אין "אובייקט" לצטוט?

ברגר:

אני מצטט משפטים של בקט שלא ניתנים לציטוט במובן זה שהם חומקים מטביעת האצבעות שלו, מה שנשאר זו רק הידיעה שמדובר בציטוט, ועוד של בקט.

גטר:

למה אתה לא כותב לבר?

ברגר:

אני לא יכול. אני כותב "שלוש". בעבודה האדומה זה שלי. אני מסתדר עם מלים בודדות. בכלל, באינטגרציה אני די גרוע.

גטר:

בעבודה האדומה כל הטקסט שלך?

ברגר:

כן. הרשימה. אבל בדרך כלל במקום להמציא אני מוצא. זה רדי-מייד. חיוני שהמשפטים יהיו רדי-מייד. מהמלים שלי לא מסוגל להתרחק. אני צריך את הרדי-מייד כדי שזה יהיה רחוק ממני, כדי שאוכל להסתכל על זה וגם לראות משהו. רק ממרחק. זה צריך לדבר אלי.

גטר:

אלוהים, אפילו בשביל לכתוב "מה"! לולא זה היה כל כך קיצוני היה אפשר לתהות על טריוויאליות.

ברגר:

כן, זה הולך על חוט דק. באמת אפשר להאשים אותי, אני יכול לראות את האדם שיגיד את זה. למרות שאני מאמין שההתקרבות... וזה שאני מאמין שאני לא נמצא שם...

גטר:

... כלומר?

ברגר:

שהכל הוא רגע לפני. קרוב... אבל אני לא מאמין שזה שם. האשמה כזו בטריוויאליות! לא יודע. אין לי מה להגיד עליה. לצייר מספרים על בד לבן זה מתקרב מאוד לטריוויאלי, אני חושב. ואני חושב שזה משהו.

גטר:

פעם אמרת לי, שמכל המקומות בעולם היית רוצה לבקר בבונקר של היטלר.

ברגר:

זה מקום מרתק. בתור תייר.

גטר:

אפשר לקשור את זה לשאלת התקן?

ברגר:

את כל הדברים בעולם אני רואה קשורים לשאלת התקן, אבל בגלל ההקשר הבוטה שיש לנאציזם ולשאלה הזו, התקן כאן הוא בעיני פחות מעניין כי הוא מובן מאליו, ואני נמשך למקומות שבהם שאלת התקן יותר סמויה או פחות שקופה.

גטר:

עדיין, "מכל המקומות בעולם"...

ברגר:

כי יש קסם. כל התערבות בנויה על קסמים כאלה. זה מקום טעון. תחשבי רגע על המלה "טעון". במה דברים טעונים? ברוח. ושם יש רוח פרצים. זה במקום לבקר באורסט. גם שם יש רוח אבל שם הייתי משתעמם. למה שאדם יבחר מכנסיים כאלה ולא אחרים, כי מייחסים להם תכונה מופשטת שלא נמצאת בהם - בקיצור ובגדול - רוח. זו סביבה שלמה. אני לא יכול להסביר את זה. אני יודע מיד שחפץ פרטי לא היה עושה לי כלום, אבל הבונקר זה חפץ פורמלי, כללי, מקום ההישרדות האחרון של השיטה, של הפרוצדורה. אני סקרן למכונה. איך עבדה המכונה בבונקר. היטלר היה בדרג חשוב במכונה הזו. לראות איך זה עובד, זה מדהים. מעניין איפה זה היה ממוקם, איזה מין מבנה זה היה, איך היתה החלוקה בתוכו, איזה דרך היה היטלר צריך לעשות מהחדר הפרטי שלו לחדר המלחמה. מה היה לו בחדר שלו. ראיתי מיטת יחיד. אולי חלמתי את זה. אני חושב שאולי בטלוויזיה הראו משהו כזה. בונקר זה עניין. זה מה שיש מתחת, וזה נאצי.

גטר:

חומרי העבודות שלך הם חומרי אימה?

ברגר:

כן, יש להם צד אפל. רע.

גטר:

רע?

ברגר:

לא נוח. לא נעים. לא, אין בהם אימה ממש.

גטר:

העניין שלך בתקן, באסטרטגיות של תכנות, המשחק שלך בהזזת הערות שוליים מהשוליים למרכז, מקבל מן הקונצפטואליזם והמינימליזם את התביעה לספוג את ביקורת האמנות לתוך הפעילות האמנותית באופן קונקרטי ומטריאלי. אבל אצלם לא היתה דרך להפריד את הביקורת משאלת הקונטקסט החברתי והפוליטי. אתה אדיש לכך? מה תענה למי שטוען שהתכנסת לך לתוך דיון אסתטי, "מטוהר", פנים אמנותי?

ברגר:

לא. אני לא חושב שאני עוסק בזה. אבל בהחלט יש עיסוק בקונבנציה של כתיבה. הקומפוזיציה נגזרת מהקונבנציה הזו. אני מנסה לסדר עולם. נכון שאי אפשר לתת תיאור "חדש" של העולם, אבל תראי איזו תחושת מציאות עולה מטקסט של בקט. הוא מאפשר ראייה. הוא גורם לי אילוזיה שיש שקיפות, ששקיפות אפשרית, לא במובן של ראיית עולם "אובייקטיבית" (פרספקטיבית) אלא שקיפות ודיוק מירביים בחשיפת המסך; הנפרדות הפיזית שלנו מן הדברים וגם מהלשון. המבט שלו מוחשי לי יותר מהמצית המונח לפני. זה קרוב אלי.

גטר:

נשוב רגע לשאלת הקונטקסט. אפשר להיזכר ברוברט סמיתסון שלגלג על "קונטקסטואליזם" שתבע לעצמו דונלד ג'אד. או בביקורת של דן גרהאם את המינימליזם ואת הקונצפטואליזם מתוך הרגישות למה שדורדר במהירות לעניין פורמלי, עוד סוג של קומפוזיציה. הוא ביקש

לצמצם, ואולי אף לסלק את האסתטי לטובת קונטקסטואליזם והיסטוריוזציה, למשל, לזהות את אובייקט האמנות עם הפרודוקציה החברתית שלו, כמו שזה בא לידי ביטוי ב- 'Homes for America' אתה פועל אחרי כל האנשים האלה, ואני שואלת האם נכון להניח שאתה מחפש מן תחייה אסתטית של הקונצפט?

ברגר:

אם השאלה הזו היא אופן אחר לשאול אם אני פורמליסט, אז תשובה אחת אפשרית היא שגם גרהאם הוא פורמליסט, במובן זה שקומפוזיציות והרמוניה של צורה חשובות לו והוא משתמש בהן גם אם זה לא הדבר שהוא רוצה לדבר עליו, לא הדבר שמעסיק אותו. ג'ף וול בונה פורמולות מושלמות כדי להציג את הדיון הקונטקסטואלי שלו. לפי זה כולם פורמליסטים. מצד שני, אפילו כריסטיאן דיור הוא קונטקסטואליסט. למה מתייחסים כשאומרים קונטקסטואליסט? להקשר פוליטי-חברתי? להקשר של אדם בעולם? כל אמן טוב הוא קונטקסטואליסט, וכל אמן טוב הוא פורמליסט. את מדברת אתי על ההיסטוריה של האמנות ואת מנסה למקם אותי ולקשור אותי בחוטים לשאלה, האם הגישה המינימליסטית הזו והזו... אני לא יודע, העבודה שלי זה דיון אסתטי פנים-אמנותי! ?

גטר:

למה לא?

ברגר:

יכול להיות שזה יוצא בסוף דיון פנים-אמנותי, אבל זה לא מתכוון להיות כזה. לגמרי לא. אפשר לדבר על קונבנציות שאני משתמש בהן. אפשר לדבר אתי על מופשט, מינימליזם או קונצפט. היחס שמקיימות העבודות שלי עם הדברים האלה הוא מסוים, אבל אין לי רצון וכוח לנסח את היחס הזה.

גטר:

בכל זאת השאלה רלוונטית, לא?

ברגר:

כן, אבל בואי נצא מהעבודות עצמן.

גטר:

אתה אוהב את ה-cut של אובייקטים טכניים, צורת האות שלך, התלות הגמורה במחשב. השימוש בצבע הוא תעשייתי. אפילו הסטודיו שלך נראה כמו מין מעבדה... דושאן בזמנו ביקר קשות ניכוס אסתטי של הרדי-מייד, הוא חשד ב-look הכמו רדיקלי, הוא קרא לזה בזלזול "היופי של הפולקלור התעשייתי". אתה לא מפתח מ"פולקלור" כזה? ... אני מנסה להתקין.

ברגר:

אני לא מרגיש מותקף. לא צריך להגזים, לא כל שימוש באובייקט תעשייתי או אובייקט שנראה כזה צריך להיות פולקלוריסטי. החשד ב-look של הדברים נראה לי מוצדק. בכל look יש איזה ניסיון למניפולציה, יש פוטנציאל לחנפנות, יש תביעה להסתכלות, ולכן הוא גם יכול להיות

בעייתי. אלא שנראה לי שהיום ה- look שמעלה את החשד הוא דווקא היופי של פולקלור ההיי-טק, ובאותה מידה היופי של פולקלור האנטי היי-טק, הכאילו טבעי, של החומרים ה"אמיתיים".

גטר:

אני אנסה לשאול מכיוון אחר. לפופ ולתנועות שאחריו היה עניין עמוק בכל דבר שהוא disposable, בר-ויתור, ארעי, שאפשר לסלקו, שאינו מכיר, לא נותן עצמו בקלות לאיסוף מוזיאלי. זה תמיד היה בשם ההווה וחלק מהפירוש הוויטליסטי של איך להיות אנטי-מסורתי. האמבלמה של לא-מסורת... להרבה אמנים מהדור שלי היה יחס עמוק לעניין הזה, וזה איכשהו נעלם. מרביתם עושים היום אובייקטים יפים, מכירים. אצל אחדים נעשתה היכולת, ואפילו היכולת הווירטואוזית - לערך. נדמה לי שיש סירוב לראות באידיאל ה- disposable התקפה מעניינת על הארטיפקט ו"הקובייה הלבנה". אולי אפילו חושבים אותה למשעממת, חיצונית, לפעמים לא יותר מסוג של רדיקליזם קונפורמי, משהו ששייך לטקסי החניכה של האקדמיות. עכשיו אני מסתכלת על העבודות שלך ואומרת לעצמי: אתה במקום קצת משונה; מצד אחד, יהיה מי שירצה להושיב אותך על מודל קונצפטואלי, פואטי-שמרני. מצד אחר עולה ה"רדיקליות" של "אין לי מה למכור"... אף אחד בארץ לא יגרד מהקיר את אותיות הברד שלך...

ברגר:

האובייקט שלי לא רוצה להסתלק. אני נלהב לרעיון שאפשר לקחת את המלים שלי הביתה, בשקית. המלים שלי הן אובייקטים.

גטר:

והעקשנות העצומה בעניין הלא ארטי, זה אנטי גדול אצלך, לא?

ברגר:

תמיד קיימת סכנה כשאתה עושה דבר שיש בו מעט, שיש בו כל כך מעט, שתנסה ליפייף אותו. ארטיות זה ליפייף. הייפיוף של האובייקט יכול להיות רע. אני נזהר מזה, זה נכון. **גטר:** העבודה שלך כאילו משדרת שני דברים בעת ובעונה אחת ואולי הם סותרים: סופר-ארטיות והיותה בת סילוק בעת ובעונה אחת.

ברגר:

כן, אני שמח. אני מאוד נמשך לדברים שהם דבר והיפוכו.

גטר:

אתה מצויר ציורי שמן על בד. בהתחלה רק צילמת. למה התחלת לצייר? אולי מוטב לשאול קודם למה צילמת?

ברגר:

צילמתי מלים ובדים. רק טקסטורה. זה היה צילום מדעי של בד, ללא קפלים, ללא דרמה וללא סביבה. גם למלים נגשתי באותו אופן.

גטר:

מה משך אותך בזה?

ברגר:

המבנה. אם מדובר בבר, משכה אותי הגרידיות שבו. הכיסוי, האטימות שלו.

גטר:

ולמלה היה מעמד דומה?

ברגר:

מאוד דומה. בעיני טקסט הוא מסך, כמו חתיכת בד. הוא יצירת וילון. הטקסט כאובייקט הוא סוג של שקף, אתה מסתכל על המציאות וזה נראה פשוט, מוסדר, מין מסך מובן...

גטר:

דיברת על כיסוי ואטימות ועכשיו על שקיפות, למה אתה מתכוון?

ברגר:

שקיפות לכאורה, כמובן. העולם לא מסביר את עצמו, צריך להסביר אותו. השפה היא כלי ההסבר, היא רוצה להבהיר אותו, היא מכסה ואוטמת בכיסוי כמו שקוף. הצילום מבליט את זה. אני רוצה להסתכל בכיסוי. ליצור מודעות למסך שהשפה יוצרת. המצלמה עזרה לי משום שהיא מיכנית, ניטרלית, לא אישית, משום שהיא מעתיקה את מה שהיא לא רואה. כשאתה מדבר על מסך אתה לא יכול להראות את הדבר עצמו. הבר הוא בר, אבל תצלום של בר זו הרחקה שמצביעה עליו, הוא בעצמו פעולת מיסוך.

גטר:

וברגע מסוים התחלת לצייר. הציור הוא רק העצמה של הפרוצדורה הזו?

ברגר:

התצלומים של דפים שעליהם היה מודפס טקסט עוררו בי אי נוחות משום שהתצלום דמה מדי לנייר המצולם. יותר מכך, גם התצלום וגם הנייר המצולם לא ממש נראו אובייקטים. טקסט הוא אנטי-אובייקט, מלה היא הדבר האחרון שאפשר לדבר עליו כעל אובייקט בחלל. בטקסט מודפס חושבים על התכנים שקוראים ולא על האובייקט שרואים. מלה מצולמת מוצאת חן בעיני יותר מאשר נייר מודפס, במיוחד כאשר הציפייה או השימוש הרגיל המתבקש במצלמה הוא לצילום של אנשים, נוף, אובייקטים... ברגע מסוים זה לא הספיק לי. כאשר הרגשתי שהצילום לא מצליח להנכיח את המלה חשבתי על אפשרויות אחרות ועלה ציור. את שואלת אם הציור הוא רק העצמה - לא. איך אפשר להגיד "רק"? במה שנוגע לכדים: לא התחלתי לצייר את הבר עצמו, אבל חשוב לי שהוא נמצא שם. אם את שואלת למה לא לתלות בגלריה סתם חתיכת בר...

גטר:

זה נעשה.

ברגר:

אז אפשר להגיד שהתחלתי ל"תלות" אותם.

גטר:

אבל בסופו של דבר גם בציורים שלך אתה לא בדיוק מקנה למלים מעמד של אובייקט?

ברגר:

את מתכוונת לחומריות?

גטר:

כן, מספר, מלה. אצל ג'ונס זה חצי תבליט, כמעט חפץ. הברדים שלך הם מאוד אופטיים.

ברגר:

לא, הם לא. נראה לך שאין עניין בברד, שיש עניין רק במה שכתוב עליו?
שהדבר היחיד להסתכל עליו זו המלה?

גטר:

כן, הטיפול שלך בברד כל כך מינימלי שהוא נעשה זניח כ"ציור". זה כל כך לא חומרי.

ברגר:

הוא מאוד חומרי. קחי דף נייר בגודל זהה לברד, תלי בגלריה ותראי את ההבדל. זה הבדל קיצוני ביותר. עצום. במובן הזה הציור שלי לא אופטי אבל אני משמר בציור משהו מהפרוצדורות של הצילום: יש עבודה בפוזיטיב ונגטיב...

גטר:

מה פירוש?

ברגר:

במקום אור זה צבע. השבלונה של האות חוסמת מעבר של צבע, וכשהיא מוסרת מתקבל הפוזיטיב או הנגטיב, תלוי בסוג השבלונה. הפרוצדורה צילומית כמו בפוטוגרמה אבל התוצאה היא חומרית. אולי יש אבסורד בדיבור כזה, או בעשייה כזו. אני מתקשה לקרוא לעצמי צייר, או לקרוא לאובייקטים הללו ציורים.

גטר:

אלו הם ציורים.

ברגר:

ובסוף יש בהם גם אובייקט מצוייר. הציור הוא מסך. הוא כאילו נחתם מבחוץ, או מהעבר האחר של הברד. הוא לא בסמכות שלי, לא ממני, הוא מצטייר, אם אפשר לומר את זה כך. שפה בעיני היא סוג של תוכנה. היא מורכבת עלי. היא מחופשת לאובייקטיבית ומספרת סיפורים. אני לא יכול לברוח מזה.

גטר:

"השפה כותבת אותנו"?

ברגר:

כן, והיא אכזרית, ואולי גם "טמבלית", מצליחה ולא מצליחה לעשות את הדבר שהיא נועדה לעשות. יש בה כשל בסיסי, אינהרנטי, לסטנדרטיות שלה. זה מה שמעניין אותי. שתי עבודות שלי עם המשפט "צחקתי כי הייתי מאושרת" היו תלויות במרחק כמה מטרים זו מזו. ההבדל היחיד היה שהראשונה היא מספר אחת והשנייה מספר שתיים. בשכפול של מרילין מונרו תמיד נוסף משהו, יש אותה מרילין וסטיות ההדפסה הן עוד ציור. בשתי העבודות שלי כל מה שנוסף זה המספר "שתיים". המעבר בין העבודות הוא מבט על פרוצדורה של מעבר, המשפט הרגשני הזה הפך לאלמנט כמו בירוקרטי, מתוייק. מתוייק - זה מה שנראה לי נהדר.

כיתובים:

1. יוסי ברגר, 'ללא כותרת' (מס' 1) (פרטים), 1997, שמן על בד, 62 יחידות, 41x41 ס"מ כ"א כל הצילומים: איתן שוקר
2. יוסי ברגר, 'ללא כותרת' (מס' 1) מראה כללי
3. יוסי ברגר, 'ללא כותרת' (מס' 1) (פרטים), 1997
4. יוסי ברגר, 'סופמשחק' (מס' 180), 1997, (1 סימני דפוס גזורים מבד, גובה אות 10.5 או 11.5 ס"מ - מראה כללי