

ערב רב

יהונתן ה. משעל | ראיונות | 14/10/2012

עבודה מתוך ריקות

ממקום מושבה בניו-יורק משחזרת שירלי וגנר זיכרונות של תצלומים ונופי ילדות מישראל, בונה אותם בסטודיו ומצלמת את המודל. בשיחה היא מדברת על המעבר מהמדרשה לייל, מציור לצילום, מהנוף לזיכרון ומשם לסטודיו.

אהבתי 0 שתפי

ציץ



שירלי וגנר - פיצוץ

פגשתי את שירלי וגנר לראשונה עומדת על סולם, בזמן שיצרה את עבודת הקיר הגדולה בחלק האחורי של גלריה דן כמה ימים לפני פתיחת התערוכה. "זה עוד ממש לא גמור" היא אמרה. הסתכלתי על העבודות התלויות מסביבי ועל אלו שמונחות על הרצפה. "את אלו אנחנו עדיין מתלבטות אם להציג בחלון הגלריה או לתלות פה", אמרה בעודה מצביעה על אחד הקירות. ההחלטה לערוך עימה ראיון על התערוכה הגיעה עם ההתרשמות מהכנות והישירות של וגנר המאפיינים גם את עבודותיה. המפגש כשלעצמו היווה נוף חריג בקרב שדה האמנות הישראלי, ששומר בדרך כלל על פאסון וריחוק.

עבודותיה של וגנר נעשות מתוך הזיכרון של האמנית בלבד, ללא מקור ויזואלי כלשהו. הדיוק בפרטים, המציאות הצילומית שנשקפת מהן והעובדה שהן אופן התמודדות של האמנית עם השאלה של היותה ישראלית החיה בחו"ל, הופכות את ההתבוננות בעבודות למרתקת ומעלות שאלות על אופן העבודה, על התהליך שהוביל אותה להגיע לעבוד כך ועל התוצרים: סטים מצולמים עם מראה מציאותי להפליא, המוצגים בתערוכה. וגנר מגיעה להציג בישראל אחרי תקופת העדרות ממושכת, עבודה ומגורים בניו-יורק, והצגה של תערוכות בגרמניה וארה"ב. ב"חריגות נוף", אותה אצרה רווית הררי, מוצגים ארבעה גופי עבודות, הגדולה מביניהן עם צילומים של סטים המראים תמונות נוף ישראליות – שיחי צבר, בית בטון עזוב בצל אקליפטוס, שדה קמה ושריפות עם עשן שחור סמיך על רקע מה שנראה כמו חומה צבאית עם מגדלי שמירה וסימני רכבים צבאיים. סדרת העבודות השנייה, "מתווים לאתרי בנייה והריסות", מציגה את האופן שבו וגנר תופסת את הנוף האורבני הישראלי, בצבעי אפור וצהוב, בתנועה מתמדת ומעגלית בין

אפור של בטון לצהוב של חול. בגוף העבודות השלישי, המוצג בקדמת הגלריה בחלון התצוגה הפונה לרחוב, מוצגים "תצלומי אוויר". העבודות מציגות נוף ממבט מלמעלה, בדומה לצילומי לוויין או של איסוף מודיעין. על הקיר האחורי של הגלריה מוצגת חורשת אקליפטוס, עשויה מגליונות נייר בשכבות, עליהם עבדה וגנר בתוך הגלריה. מעבר לכח של העבודה עצמה, היא נותנת הזדמנות להבין את אופן העבודה שלה בצורה מוחשית.



שירלי וגנר על רקע עבודה בסטודיו

יש שני אלמנטים בעבודה שלך שאני רוצה לדבר עליהם: שאלות בסיסיות לגבי האופן שאת עובדת, מה את עושה והמקומות שאת עובדת מתוכם, וההקשרים הפוליטיים של העבודות.

אני לא מדברת על פוליטיקה כי אין לי מה להגיד, אבל נגיע לזה. אני חושבת שזה מדבר דרך העבודות. איך אני עובדת? ציירתי המון שנים וזה התחיל מנסיון לצאת מתוך המדיום של ציור, שהיה לי מאד קשה איתו. כל הזמן היה צריך לחדור דרך איזשהו מחסום. בלוק. הבד הזה שהיה תמיד מולי. באמת באופן מאד בסיסי הייתי צריכה להיות מוכלת, וציור לא מכיל אותך, אתה צריך להכיל אותך. סיימתי את הלימודים במדרשה, ארזתי את הסטודיו ולא עבדתי כמה זמן. הגעתי לניו-יורק. פתאום להיות בחו"ל, פעם ראשונה שאלתי את עצמי מה זה אומר להיות ישראלית, ומה באמת אני אמורה לעשות. לא הגעתי למה שאני עושה מתוך הקשרים פוליטיים בכלל. הגעתי מתוך רצון למרוד במגמה של המדרשה שהיתה אז – של איך לדבר על ציור ולא לעשות ציור.

זה מה שהיה אז?

אני לפחות ראיתי את זה ככה. זה היה מאד טקסטואלי, מאד מידוע. היה במדרשה המון דיבור. ארבע שנים מדהימות שבהן קראתי המון ודיברנו המון על ציור, אבל כשעזבתי את המדרשה הבנתי שבעצם אני בכלל לא יודעת לצייר. ישבתי בסטודיו והתחלתי להעתיק ציורים. ממש להתחיל מההתחלה, ועם זה הגעתי לאוניברסיטת ייל, עם ציורים מאד גדולים. ועדיין, נשארה תחושת חוסר. רגע השינוי המכריע היה כשהלכתי ברחוב, ראיתי מישהי ופתאום היתה לי התקה לארץ והרגשתי שאני בתל אביב. הבנתי שיש משהו בי שמחפש נורא את הישראליות בחו"ל ואני מתחילה להתעסק עם הנושא הזה. התחלתי למצוא נשים שנראו כמוני, לראיין ולצלם אותן, ובסופו של דבר הבאתי אותן כולן לסטודיו, הלבשתי אותן כחול לבן וצילמתי אותן בפורטרט קבוצתי בשם I thought they were Israeli. זו היתה נקודת התחלה לעבודות שאני עושה היום, שקשורות

בהתקה, בניית סטים ומשחק עם אלמנטים של זהות. עניינה אותי גם החוויה – מה הקהל הישראלי חווה כשהוא רואה את הצילום, מה הקהל האמריקאי חווה, איך מגשרים ביניהם.

ובשלב הזה מה הקשר בין איך שאת אומרת שאת יודעת לדבר על מה שאת עושה, לבין לעשות?

לא כל כך עשיתי. הייתי הולכת לספרייה העתיקה בייל. ישבתי שם במדור ה"יהודי ארץ ישראלי", שזה שני מדפים וחצי. עניין אותי להסתכל בספרים שצולמו על ידי צלמים שבאים מבחוץ ומנסים לתעד את הישראלי האקזוטי, ה"צבר". המשחק שלי היה לדפדף נורא מהר, ואיפה שנעצר הדף, ההנחה שלי היתה ששם יש משהו. כלומר, הנסיון היה לחפש מתוך עיוורון, כמו מערכת סונאר.

זה תרגיל שעשית לעצמך?

כן. אז זה אחד הדברים שעשיתי. השני היה באמת ללכת ברחוב ולראות מה אני מרגישה לנשים שנראו לי ישראליות. המשחק עם הישראליות, הישראליות אני קוראת להן – הסתיים כמו שהוא התחיל. יום אחד נכנסתי לבית קפה, וישבה שם מישהי שאמרתי יואו, זאת ממש זאת, זאת הישראלית שלי, מצאתי אותה, ניגשתי לדבר איתה והרגשתי שיש לה מבטא זר, שאלתי אותה איך קוראים לה והיא אמרה: "שירלי". כן, היא היתה ישראלית. אז הפרוייקט הסתיים. סגרת את המעגל.

והשאר לא היו ישראליות.

לא, זה היה כל העניין. הן לא היו ישראליות, ועניין אותי גם איך הן מרגישות – מה קורה להן כשאני מדברת איתן על זה שהן נראות לי ישראליות. להן זה היה מן צחוקים, אותי זה לא הצחיק בכלל.

מה זה היה מבחינתך?

היה משהו קצת עצוב בהבנה שכבר אין כלום. זה היה ממש לקחת ולפרק את כל המיתוסים לחתיכות קטנות, ובניגוד להולוגרמה, שבה כל חלקיק

משקף את כל הדימוי, פה כשהדימויים פורקו בסטודיו לא נשאר כלום.
זאת היתה התחושה שלי.



שירלי וגנר – תצלום אוויר

מהמיתוסים שגדלת עליהם?

כן, לקחתי את המיתוסים, התחלתי לגעת בהם אחד אחד ולנסות לעשות העמדה שלהם כאילו אני הבמאית שבודקת אותם, ובודקת גם כמה הדמויות חשובות. היו לי דימויים בראש כמו ריקוד ההורה של פעם, המעפילים או המתעמלים עם הגופיות, כל הפוסטרים המפוסמים של האחים שמיר, ועם זה התחלתי. אני לא יודעת מאיפה זה הגיע.

אולי כמו שאת אומרת, מתוך החוויה שלך כישראלית בחו"ל?

אני חושבת שזה היה רגע מאד לא טקסטואלי אצלי. כשאתה בא מהמדרשה של פעם אתה עטוף בטקסטים וידיעה. בייל איכשהו לקחתי דווקא החלטה להיות dumb. המשמעות של המילה הזאת בשבילי, dumb, היא לעבוד מתוך ריקות, ממקום ניטראלי יותר.

זה באמת שינוי מרחיק לכת.

למה? אני חושבת שהרבה אמנים מרגישים שהם צריכים להיות טקסטואלים. שהם צריכים להסביר את העבודה שלהם, שהם צריכים להיות מחוברים לטקסט בחבל טבור. אני לא מאמינה בזה. אני מאמינה שאמן צריך לעשות, בהוויה שלו, ואמן שעובד נכון כבר מכיל את הכל. הוא לא צריך ללמוד את זה ולדבר על זה. ברגע שהוא מחובר לתרבות, שהוא משקף תרבות, זה שם. ואני רוצה להבהיר משהו, זה לא שאני לא קוראת טקסטים או שהפסקתי ללמוד.

למה חשוב לך להבהיר את זה?

כי זה נעשה מתוך בחירה ולא מחוסר ידע. מתוך מקום נינוח יותר. אמן לא יכול להיות מבקר ואמן. זה לעבוד מתוך מקום שאתה לא מבין מה אתה בדיוק חושף. לא היתה לי איזו החלטה, הדברים היו צריכים לצאת לבד, אז הייתי צריכה להפסיק.

להפסיק לעשות את התהליך של הביקורת?

כן. להפסיק גם לעשות תהליך של פרשנויות והליכים תיאורטיים וטקסטואלים. הייתי חייבת להפסיק, ומעניין שהחוויה הזאת זה קרתה לי דווקא בשיעור של מולי נסביט מכתב העת "אוקטובר". היה לה קורס שדיבר על אמנים שמעוררים חוויה. מת'יו ברני, רוני הורן, גבריאל אורוזקו. אמנים שעובדים פחות עם האובייקט. היא קראה לשיעור world as picture והפילה אותי. שם התחברתי לדברים האלו: מה זו באמת חוויה שלי, איזו חוויה יש לי. באתי עם ידע, לא עם חוויה. הגעתי עם ידע של מי אני: אני ציירת, אני מתעסקת בדימויים מופשטים, אתה יודע, היה לי מן טקסט כזה על עצמי.

ומה גילית?

עבורי זה היה רגע של, אוקי, מתחילים מהתחלה. קודם כל מתחילים מההתחלה. למחוק הכל. זה מאד הפחיד אותי, אבל אמרתי טוב אני כבר

ב grad school, יאללה, מה אני יכולה להפסיד? מקסימום יעיפו אותי. זה היה ממש להיות או לחדול. אתן לך דוגמא. כשהייתי במדרשה, למדנו ודיברנו המון על האמנים דיוויד סאלי ואריק פישל. זה היה לדבר על ציור בלי לצייר. דיוויד סאלי הפך לדמות נורא חשובה בציור שלי ועם הזמן התאהבתי בעבודות שלו, שנראו לי כל כך עשירות. פשוט ישבתי כל הזמן והסתכלתי בציורים שלו. ראיתי ולמדתי כל ציור חדש, ואז הגעתי לנוי יורק וראיתי תערוכה שלו, וזה היה כלום. הבנתי שבארץ החוויה שלי היתה הניגוד למה שבנימין מדבר עליו – האאורה של הרפרודוקציה. ההבנה הזאת שפילטריזציה שקורית בארץ היא כל כך מתוחכמת, שזה הופך להיות מודל של איך לדבר על דברים שקורים לפעמים סתם באופן יותר אינטואיטיבי, להפוך אותם פה לסוג של פרשנות וביקורת, שהופכים אותם לקצת יותר ממה שהם באמת.

אחרי שראיתי את דיוויד סאלי היתה לי פגישה עם אריק פישל אצלי בסטודיו. שאלתי אותו אם הוא מודע לכל התיאוריות סביב העבודה שלו, לדמות ה"מהפכן" שהפך להיות בגלל זה. הוא אמר "אין לי מושג בכלל, אני רק עובד. תני להם לומר מה שיש להם להגיד, אני אף פעם לא חשבתי על זה בצורה ישירה. אני רואה עכשיו כשעשיתי את זה כבר, אבל כשהתחלתי לעבוד מעולם לא חשבתי על נושא ספיצפי. פשוט עבדתי ושיקפתי".

זו עמדה מאד נאיבית, בעצם, ואני ישבתי שם ואמרתי, איזו אכזבה, מה זה?! אני לא רוצה לשמוע את זה. אבל עם הזמן התחילה לאט לאט לחלחל אצלי האפשרות הזו שאוכל לסמוך על עצמי קצת יותר. בלי לפחד שלא תמיד אוכל להסביר הכל, ולשקף את העבודה שלי ברמה תיאורטית דרך טקסטים של לקאן ודרידה ולא מתוך מקום של עצמך.

אבל אם אני מבין נכון אז את אומרת שזה אותו דבר. לשקף את מה שאת חווה ולהגיד את זה טקסט, זה שווה ערך.
לא. אני אומרת שזה בסדר לא לעשות את זה. שזה בסדר לבחור פשוט

לעבוד.

אז איך עשית את זה בפועל?

זה התחיל עם משחק תפקידים והמשיך עם משחק בסטודיו, משחק עם עצמי בנושא עצמו, משחק חומרים, משחק רעיונות, הכל משחק. זה שייך לריקות, ללהיות דאמב

את מציבה משחק מול חשיבה תיאורטית, או שאת אומרת, בוא נשים את הכל בצד כי צריך שיהיה משחק?

צריך שיהיה משחק, אבל משחק נעשה מתוך מקום שכבר מניח שחשבת מספיק. אצלי זה לא היה יכול להתקיים בו זמנית. ואני מאמינה שבסופו של דבר אני משקפת חוויה של כמעט כל אמן. אי אפשר להיות זה שחושב את הטקסטים וזה שעובד. נראה לי נורא בסיסי. אני לא מתכוונת שזה ישמע כל כך שטחי, זה הרבה יותר מעמיק מזה. אבל אני לא מצליחה להגיד את זה בצורה שלא תישמע נורא שחור לבן.

להכנס לתהליך שאת לא יודעת איך הוא נגמר.

ולתת גם לאמן להכניס אותך לתוך התהליך הזה, בתור הצופה. אני חושבת שצופים אוהבים להיות מאד סמכותיים. זה מרגיע צופים להיכנס ולדעת שיש להם כבר את הקוד לפירוק העבודה, הם כבר יודעים, הם באים מהטקסט, מהעכשיו, הם מבינים. ובחוויה שלי לפני 10-11 שנה בתור סטודנטית אמרתי לעצמי וואלה, מת'יו ברני, זה מישהו שאני צריכה להתמסר אליו ולצאת מתוך העבודה שלו. אפשר בכלל לעבוד ככה? זה נורא עניין אותי. המקומות האלו של...אני קוראת לזה To be dumb. אבל זה dumb ממקום של התמסרות, לא ממקום של ניהיליזם. ממקום של החלטה.



שירלי וגנר – פיצוץ

את מתחילה לתאר יותר לעומק את התחושה הזאת יש פה מימד פיזי של התמסרות לעשייה, של לא לתת למחשבה להוביל. לנתק את המחשבה באופן מודע. לעבוד עם המוח כדי לנתק אותו. ככה הגעתי לעבוד על הדברים שאני עושה, אם נדבר רגע על החומרים שאני עובדת איתם. רק בישראל שמעתי מאנשים שאמרו לי שאני בעצם מתחברת בעבודות לתקופה נורא מסויימת. בכלל לא הייתי מודעת לזה.

לאיזה תקופה?

לתקופה של לפני. ישראל האידיאולוגית, כל המיתוסים שנוצרו אז שהיו קשורים בתרבות הויזואלית. זה לא היה מהלך מכוון. הכיוון שלי היה ללכת ממקום של לנתק את המחשבה ולהכנס פנימה, ונראה מה ייצא.

וזה מה שיצא?

אז זה מה שיצא כי אני ילידת 69. מה אני אעשה הלאה? אני לא יודעת. יש שוב חלל ריק עכשיו, אחרי התערוכה, אחרי כמה תערוכות.

אז קרה הדבר הזה. ואז מה חשבת עליו? את ניצבת עכשיו מול סדרה של עבודות, שמייצגות את ישראל האידיאלית, את מבינה את מה שעשית.

כן, ברור שאחרי תקופה מאד ארוכה של עבודה התחיל להתגבש לי מה אני עושה. ואז העבודה כבר תופסת כיוון, אני לא עבדתי לגמרי בתוך חלל ריק.

מה את עושה בעבודה שלך?

בנייה ושיחזור בעזרת מלאכת היד. הוא נעשה באמצעות חיפוש. המילה חיפוש והמילה שיחזור חשובות לי מאד. כשאני מתחילה סט, השיחזור פה הוא לא תמיד שיחזור של נוף עצמו, או הנושא של הנוף, אלא שיחזור של איך אני זוכרת הכל. של החוויה של להתבונן. למשל כשאני עובדת אני נורא מקפידה שהסטודיו יהיה ריק. לא ספרים, לא צילומים, לא רפרנטים. אני נכנסת לחלל הריק עם בד מתוח על הקיר, שהולך להיות שם איזה ציור רקע. זה כמו תיאטרון כשמתחילים לבנות תפאורה לאיזה משהו שהולך להתרחש שם, כשההצגה בסוף היא הסט ולא האנשים שיכנסו וידברו. תמיד יש לי נושא, למשל ההתפוצצויות או אקליפטוסים, או החורבה. תמיד יש לי איזו מפית שהבאתי מבית קפה, ששם עלה לי הרעיון הזה או משהו. אין לי ממש סקיצות או מיצבים שאני מתכננת מראש. זה תמיד מתחיל מרגע שהיה לי איזשהו דימוי בראש.

את חושבת שזה צילום ספציפי?

אני חושבת שאני עובדת עם זיכרון של צילומים, או של נסיעות בארץ. מן דימוי חמקמק שאתה לא יכול ממש לתפוס אף פעם. היו לי שיחות עם פיטר האלי בייל על המעבר מציור לצילום מהסוג שאני עושה. הוא כל הזמן אמר לי "את חייבת למצוא מה מתאים לטבע שלך, למי שאת, כדי לעבוד". הוא אמר שאחד האתגרים הוא שאנשים הרבה פעמים מחליטים איזה סוג אמן הם, ולא תמיד באמת מתחברים לסוג אמנות שמתאים להם לעשות. הרבה פעמים נוצר נתק, כשהרעיונות לא

מוצאים את המקום שהם צריכים להיות בו. הוא אמר: "אל תפחדו למצוא את המקום הזה שהוא את, גם אם זה לא נראה לך הגיוני". ואני בכלל במחלקה לציור, אני צריכה לצייר, שם הייתי אז. האלי מאד אהב את הציורים שלי אבל הרגיש שזה לא בטבע שלי.

כותבים כל מיני דברים על העבודות שלך, למשל בראיון איתך שפורסם לאחרונה בניו-יורק, בו נשאלת על המטען הפוליטי של העבודות. איפה את ביחס לדברים האלו?

כשאתה שואל אותי שאלה כזאת אתה בעצם מניח אמנות פוליטית. אין דבר כזה אמנות פוליטית, באותה מידה שאין דבר כזה אמנות א-פוליטית. החוויה שלנו היא פוליטית. בשיקוף של דברים, כל דבר הוא פוליטי. אני חושבת שאני פועלת ממקום של געגוע וביקורת באותו הרגע. נוסטלגיה עמוקה מאד, והבנה שהדבר הזה שאני כל כך נוסטלגית אליו זה קרטון, זה סט. זה המקום שאני עובדת ממנו. קבלה של זה.

בראיון את מתארת את המקומות, הסטים שאת מייצרת בתור "שום מקום".

שום מקום זה מאוד חשוב. nowhere. desolate Land.

איך זה מתיישב אחד עם השני – געגוע וביקורת הן תחושות שמחוברות למקום.

ברגע שאתה מבין שהמקום הזה הוא קרטון, מיתוס ולא כלום, הוא הופך להיות השום מקום הזה שאתה כל כך קשור אליו, והוא נהיה בשבילך הקדמה למאמר אינסופי שאמור ללמד אותך על ההסטוריה שלך ומי אתה. מה זה קקטוסים? זה כל כך שרירותי. האקליפטוסים שהם מן כאלה מילים בתרבות שלנו, שכשאתה רואה אותן כתובות אתה כבר רווי. אני חושבת שזה הקבלה שזה שום מקום, אבל באותו זמן זו גם קבלה של הקשר למקום הזה.



שירלי וגנר – אקליפטוס וחורבה

הסבירי.

אני רוצה ללכת צעד אחד אחורה לסדרת העבודות הקטנות שתלויות על הקיר, שנקראת 'מתווים לאתרי בנייה והריסות'. זאת סדרה של עשרות עבודות שאני עושה כבר הרבה שנים. אין לה קשר ישיר לסטים לבד מסוג של בדיקה של חומרים ובניית דימוי לתוך חלל. שאלת המוצא היא איפה נקודת האפס, הנקודה בה ההריסות ואתר הבנייה מתעתעים. אני קוראת לזה 'בניית ההרס'. בתוך המחזור הזה, של ההריסות שהופכות להיות אתר בנייה, שהופכות להריסות שהופכות להיות אתר בנייה, אני חושבת שזה המקום שאני שואפת אליו. נקודת האפס. וזה דרך אגב מאד אנלוגי לפרקטיקה של הסטודיו. בנייה והריסה זה מה שאתה עושה בסטודיו כל הזמן. וזה גם המקום שאנחנו חיים בו.

מתי בניין הופך להריסות וחורבות לבניין?

הם אף פעם לא. הם תמיד בדרך לאתר בנייה, ואתר בנייה תמיד בדרך להריסות. כשאני אומרת את זה אני חושבת על "אנחנו", אני מרגישה שאני ישראלית... זה לא בניית ההרס פה? זאת הפרקטיקה. בניית ההרס. בכל מקום יש איזו ערמת בטון וערימת לבנים, שלא לדבר בכלל על מה שקורה כשיוצאים מתל אביב, ברמה הרבה יותר פוליטית. זה החיבור הבלתי מודע לחבל הטבור של צהוב של חול ואפור של בטון. זה המקום שמעניין אותי. זה המפתח. אתר בנייה והריסות. נקודת האפס היא התפר שבתוכו אני נמצאת כל הזמן, אבל אי אפשר להגיע אליה אף פעם. אתה רק חי במעגל שלה, אתה רק כל הזמן מסתובב על הציר.

מהעבודות ברור שיש לך אחיזה מאד מדויקת בפרטים.

אלה המקומות שמנחים אותי. אלה שקי החול עם הנרות בדרך שלי. רק שאין חתונה בסוף.

חתונה?

עם הארץ. אני נורא רוצה לחזור.

אבל מכל מה שאת מתארת, להיות בחו"ל זה לא חלק מהותי ממי

שאת ומה שאת עושה?

כשישבתי בסטודיו בניו יורק ודנה גילרמן שאלה אותי את השאלה הזאת בטלפון אמרתי בוודאי, אבל עכשיו אני לא יודעת. יכול להיות שלא. כבר יש לי המון סקיצות מהשבוע הזה שהייתי פה לעבודות חדשות, וזה כל מיני ערמות של בלאגנים. זה כבר המקום שמאחורי האתר בנייה ומאחורי ההריסות. זה האוסף והגיבוב, שזה בעצם ציור אחד גדול מופשט, יכול להיות שזה כבר העבודות שאני עושה עם הכוונה להיות בארץ.

אז גם במקום הזה את מרגישה שאת מובילה את עצמך יותר דרך המעשה ופחות דרך מה את חושבת עליו?

כן, מה שאנחנו חושבים הוא בדרכנו. המחשבה היא בדרכנו, היא לא מאפשרת לנו באמת להגיע למהות. הידע הוא בדרכנו. הידע הוא הכלי, אבל הוא לא יכול להיות המקום ממנו פועלים. השראה וידע זה בעיני דברים שלא יכולים להתקיים באותו הזמן, באותו ציר זמן. אתה חייב לדעת, אבל ההשראה היא אינטואיטיבית, היא משתמשת בידע שלך. המקום של השראה הוא מקום ללא גיל, ללא זמן, הוא לא מקום אפיסטימולוגי ואני חושבת שאתה חייב להיות נאמן לזה, אתה חייב לקבל את זה.

השראה מבוססת על ידע אבל לא מייצרת אותו? היא מייצרת משהו אחר?

אני חושבת שההשראה סוגרת לידע את הדלת בפרצוף. הידע לא נמצא כשיש השראה. הידע בא לפני, הידע בא אחרי, הידע מנתח את זה ומפרש את זה, אבל הרגע של ההשראה זה רגע שאתה מנותק ממקום אפיסטימולוגי. מה זאת השראה? הרחם שבו נוצרים העוברים של העבודות. זאת השראה. המקום הזה שבו ניבט הזרע, ומתחיל לעבוד עצמו לתוך חומר, הדבר הזה שמתחיל לקרות כדימוי, כרעיון. למשל ההתפוצצויות אצלי הם הרבה פעמים כאלה. אני לא בדיוק רואה אותן, אין לי בדיוק את הרגע של 'זו ההתפוצצות שאני רוצה לעשות', זה הרבה פעמים נוצר תוך כדי. אני קוראת לזה "להפוך קש לזהב". אני יושבת בסטודיו עם כל החומרים, ולאט לאט הם מתחילים להיות סביבי. ההתפוצצות מתחילה להיות מולי, איתי.

תארי את החוויה הזאת.

בשבילי ללכת לסטודיו זה להפוך קש לזהב. בהגדרה של הפרקטיקה של מה זה בכלל להיות בסטודיו, זאת העבודה, שעם אקדח לראש שלך, אתה חייב להפוך קש לזהב. יש לך את הלילה, ובבוקר צריך להיות שם זהב.

ובמקרה של הפיצוצים, זה נורא מצחיק, כי זה באמת הפך להיות קצת כזה, כי כשאני קונה את החומרים – ובארצות הברית זה נורא כיף, הכל נורא גדול וענק – אז אני מזמינה 20 קילו של חומר פורשת אותו על הרצפה, ומתחילה לתפור אותו, לערום אותו, לגלגל אותו, עד שבסופו של דבר החומר שישבתי עליו הופך להיות ענן פיצוץ מולי. ולאט לאט זה מתחיל.

בלי שהבנת מראש בדיוק מה זה.

לא תמיד יש לי בראש את הצורה. לא, ממש לא. הפיצוץ, עד התוצאה הסופית שלו, משתנה כל הזמן. כן, זה ממש להפוך קש לזהב. אגב, גם האקליפטוסים בגלריה שמוצגים עכשיו בעבודת הקיר היה להפוך קש לזהב. זה היה קשה. הסבל במהלך האמנותי, הלידה! זה היה קשה. עד שזה יוצא. האקליפטוסים לא היה קל.

מה לא היה קל בזה?

תמיד יש הנאה. אבל הקיר של האקליפטוס נוצר ממש בעבודה מתוך עיוורון. לא ידעתי איך זה ייצא. לא היה לי דימוי בראש לבד מהידיעה שהחדירה דרך שכבות הנייר והחיתוך ועבודת היד תייצר אותו. ידעתי שאני רוצה משהו בין לוח מודעות ישן לבין האפרוריות של האקליפטוסים ברקע של כל צילומי צה"ל וההגנה. אלה האפורים, מהצילומי שחור לבן. זה לנסות להחיות את הצילומי שחור לבן.

כמה זמן תהליך כזה לוקח?

זה תלוי, הזמן הכי ארוך שלקח לי לבנות סט זה שנה, וזה היה עם הקקטוסים, כשתפרתי אלף עלים במשך שנה. זה היה תהליך פרפורמטיבי בשבילי. משהו סייזיפי, גם קשור לנושא של הקקטוסים, בלי הקוצים. אבל בדרך כלל זה יכול לקחת חודשיים, שלושה במקרה הטוב.

את עושה את כל העבודה הזאת, ובעצם, בסופו של דבר זה לא חלק מהעבודה. את מצלמת. זה לא שבסוף אנשים יכולים להכנס לתוך הסט שהכנת.

לא, אני לא מראה את הסט. זה המקום האישי שלי, זה כמו שאתה לא מכניס מישהו למחברת הרישומים שלך. גם הסטים נבנים, ונראים מאד שונה מהצילום. זה אישי במובן הזה שאני לא רוצה שיראו את הפאקים שלי. אבל לא כטעויות אלא בבחינת מערכת של תרגום: בסטים יש טעויות שאני עושה מראש, כי אני יודעת ולוקחת בחשבון כבר את הפער שבין הסט לבין החלל המצולם והמושטח, הדו ממדי. העבודה על הסט היא לא כזאת שאני מכינה סט ואז רק מצלמת אותו. אני עובדת מתוך כוונה שאין שום סיכוי שמה שרואים בסט ייראה בצילום. זה נגטיב-פוזטיב. הסט הוא הנגטיב של הצילום. בכל הרמות. חשבתי אולי לעשות ספר "מאכזב" שמראה רק את התהליכים. להראות את הצילומים של התהליך. אני צריכה לחשוב האם אני מוכנה לעשות את זה.

אבל זה כאילו את מתנתקת לחלוטין מהתוצר שלך. גם במשך כל השיחה לא דיברת על התוצר, רק על הדבר הזה שאת עושה אותו, שכאילו במקרה בסופו גם יש צילום.

הצילום הוא הרגע הכי חשוב. מישהו שאל אותי אם לא קשה לי לפרק את הסטים. ברור שכן. זאת פרידה מאהוב, זה נורא קשה כי זה משהו שבנית בעמל ידיך, ונקשרת אליו. קשה לי להסביר את זה. בסט של ההתפוצצות למשל אין כלום מאחור, זאת כמו בטן לויתן פתוחה. ההתפוצצות נבנית מולי, כמו ציור. זה מלא צלופנים ורשת לולים, ובכל צילום אני משאירה משהו שיראו מאחורה, אני מעוניינת במקום המצפה והמתאכזב, הבין אשליה למציאות, תמיד יש את המקומות האלו שאני משאירה את המבנה מאחורה, או חוט, או המקום שהאשליה צריכה להתנפץ לך ואתה הולך הביתה מאוכזב.

זה כדי לאכזב את הצופים?

זה כדי להגיע לנקודת האפס הזאת. של גם וואו וגם להשאר עם כלום.

לא להיות קשורה בעצם לגבולות?

כן. המדיום יבוא ממך. איזו צורה יהיו לרעיונות שלך, לדימוי שלך. מאוד חשוב, הדקויות האלו. למשל בתמונה של השדה, הטשטוש היה מאוד חשוב לי. כשאני בונה דבר כזה, אני שואלת איך בונים טשטוש לתוך מצלמה חדה שרואה כל דבר? אז בשדה, שהוא בעצם על מישור אחד – כי העובי שלו הוא דק מאד, אני בונה שכבות, ובסופו של דבר, לא ידעתי איך לעשות את הטשטוש הזה של האופק. ואז הלכתי סתם לכלבו עם הילדים שלי ופתאום ראיתי נוצות. וככה אני עובדת. אני רואה את החומר ואז אני רואה את הדימוי. אז פשוט שמת נוצות למעלה.

וזה ייצר את האפקט שרצית?

בסוף השדה, יש נוצות קטנות. זה הכל משחק, אין ידע. זה קורה. אני רואה את החומר. זה לסמוך על עצמי. ואני לא יודעת מאיפה אני יודעת את זה. ראיתי נוצות בחנות כלבו והבנתי שזה האופק שלי.

**תערוכתה של שירלי וגנר מוצגת בגלריה דן בת"א עד סוף
אוקטובר 2012. אוצרת: רות הררי**

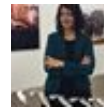
גלריה דן יהונתן משעל שירלי וגנר

ציוץ אהבתי 0 שתפי

מיין לפי הישנות ביותר

0 תגובות

הוסיפי תגובה...



פלאגין התגובות של פייסבוק

כתיבת תגובה

האימייל לא יוצג באתר. שדות החובה מסומנים *

התגובה שלך

שם *

אימייל *

אתר

להגיב

