

1

סרטיו של הנרי שלזניאק 1976-1979
לקראת הקרנה: הצדעה לקולנוע הישראלי
אוניברסיטת תל-אביב, הפקולטה לאמנויות

סינמטקתל-אביב אפריל 21 | 1992

בסוף שנות ה-60 ובתחילת ה-70 התארגנו אמנים תל-אביבים, רובם ציירים, לצורך הצגת תערוכות משותפות, ערבי הקרנה, הפנינגים ופרויקטים ניסיוניים. שם ההתארגנות היה "10 פלוס". יותר מפואטיקה משותפת מוגדרת או מנוסחת, קרב אותם העניין המקצועי ההדדי וכן יסוד חברתי וגילאי. פחות או יותר זה היה דור המדינה, דור המודרניזם הישראלי. ועם זאת, אף שלי לא מוכרת הצהרה ממשית בענין, העיסוק בקולאז' היה משותף לרוב אנשי הקבוצה והוא שקרב אותם. הקולאז' הוא גם המכנה המשותף, העקרון הבסיסי בסרטים שלהם.



הקולאז' (כעשייה 'קבוצתית') היה גם מה שהבחין את האבסטרקט הישראלי מן האבסטרקט הבינלאומי ומה שפתח את הדיון ב'מקום', או ב'מקומיות'. לא נערך דיון מפורט כזה בהקשר לסרטים שנעשו ב "10 פלוס" אך לא כאן המקום לפתח נושא זה.

השמות הבולטים בקבוצה היו: רפי לביא, יאיר גרבוז, הנרי שלזניאק, רן שחורי, מיכאל דרוקס. לא פעם השתתפו בתערוכות אמנים נוספים כמו: מיקי איזמן, אביבה אורי, מיכה אולמן, ציונה שימשי, לאה ניקל, גרשוני, רזניק ואחרים. במקרים אחדים נוצר גם שיתוף פעולה עם הבמאי ז'אק קטמור, ועם אנשים שפעלו איתו ב'עין השלישית' כמו מיכאל רורברגר, או עם אנשים נוספים שהיה להם ענין במולטי מדיה ובמוסיקה ניסיונית כמו יוסי מר-חיים ואריה שפירא. את הסרטים של הנרי שלזניאק ורפי לביא אי אפשר לנתק מן הענין והמעורבות שלהם במוסיקה. פס הקול בסרטים שלהם צריך להתפס כמרכיב אינטגרלי בחשיבה ובפרקטיקה האסתטית שלהם. על הנרי מספרת עדנה שלזניאק, אשתו, שבנית פס הקול היתה עבורו כמעט לב הענין, ואולי אפילו הסיבה לעשות את הסרטים.

באמצע שנות ה-70 התחילו גם תלמידים של לביא, גרבוז ושחורי לעסוק בסרטים ניסיוניים וכך הסתפחו ל-"10 פלוס" אפרת נתן, נחום מילר, יהודית לויין, מיכל נאמן, נחום טבת, וגם אני.

סרטים נוספים ועבודות וידאו נעשו בשנים הללו גם בתל-אביב (בני אפרת למשל), וגם בבצלאל ע"י מוטי מזרחי, יהושע נוישטיין ואחרים. ככל הידוע לי לא נבחרו סרטים אלה להצגה במסגרת הפסטיבל הנוכחי. אינני יודעת איך נומקה ההחלטה על ידי המארגנים, אבל לי נדמה כי הדבר נובע מן הקושי להכליל אותם בין הקולאז'יסטים. הם נעשו ברובם תחת השפעה של קונספטואליזם, אמנות גוף ופרפורמנס ארט והיו שייכים כבר לניצניה של מודעות אידיאולוגית שלא באה לידי ביטוי בעשייה המרכזית של מרבית אנשי "10 פלוס". כך גם לגבנו, התלמידים, הקשר אל הקולאז' היה רופף או לא קיים כלל, אבל בנסיבות התצוגה והמקום, מבלי לתת דעת יתרה בעניין, סופחנו אל המורים שהיו ב - "10 פלוס" וכך זה נשאר 'בחבילה' של סרטי אמנים משנות ה-70 גם היום בפסטיבל הזה, כמעט שני עשורים אחרי המאורעות.

רוב סרטי הקולאז' שהנרי שלזניאק הוא נציג בולט שלהם נעשו באמצעים ביתיים, ללא עזרי צילום כמו דולי, סוללות, או תאורה מתוככמת. אלה היו סרטי 8 מ"מ. את פס הקול היו מבשלים מטייפ לטייפ, לעיתים יותר נדירות, אם הייתה גישה, באמצעות סינטסייזר. רובם סרטים קצרים, דקות ספורות לסרט.

יש לומר דברים אחדים לגבי עצם הפנייה של ציירים לעיסוק בסרטים. למען האמת, יש קושי ברור לומר את המילה 'סרטים', וקשה עוד יותר לומר 'עיסוק' בקולנוע. כבר מתיאור אופן העשייה הביתי שהזכרתי אפשר לחוש עד כמה בעצם היו הסרטים האלה הרחבה של פעילות הסטודיו- הסרטים האלה נתפסו כאופן אפשרי של פיתוח הלשון הויזואלית הטהורה של הציור. ב'טהורה' הכוונה זו שלא תהיה מוכתמת ב'משמעות' אלא תהיה בעיקר חושנית, קונקרטי וגופנית באותו אופן שבו אמור היה הציור לפעול את פעולתו, תמיד ביחס חושי לעולם שבו נמצא הגוף ובו הוא פועל. אז, מאוד לא אהבו את המילה 'נושא'. 'יצוג' או 'ספרותיות' היו מילות גנאי.

היום מקובל לדבר על הקולאז' אחרת לגמרי, אבל אז אלה היו המונחים ואלה המושגים. כדאי לזכור שהיתה פרספקטיבה כזו.

האונגארד ו"10 פלוס"

ממחצית המאה ה-19 לערך התחילה האמנות לחוש עצמה מאוימת מתרבות ההמונים שבגלל תנאי ההפצה והצריכה שלה הלכה ותפסה את החלל המרכזי של הנוכחות הויזואלית בתרבות. להתמודד, על כן, עם המושג ועם המורשת של האמנות הגבוהה התחיל להתפס כעמידה מנגד וכנגד האיום של תרבות ההמונים: כך נולדה התביעה העצמית של האמנות להתרחש מחוץ למעגלי הצריכה הכלליים, להשקיף עליהם, לנתח ולבקר אותם תוך כדי חשיפת המנגנונים המניפולטיביים שלהם. זה המובן שבו האונגארד רצה להבין את עצמו כניגוד של הבידור.

מלחמת העולם החריפה את התודעה הזו. יותר מכל אידיאולוגיה שלטונית לפניו ידע הפשיזם לנצל את כוחה של המניפולציה הויזואלית בכל מעגלי הצריכה החזותיים. עם הבנת משמעותו השטנית של הכוח הפוליטי הטמון באימאז', בעצם, למן הרגע שבו הובן כי אין כל דרך להפריד את ביקורת הקפיטליזם מביקורת הפשיזם נוצר המשבר המרכזי בתודעה העצמית של האמנות המודרנית. והמשבר הוליד את האידיאל של יצירת אופוזיציה רדיקלית, וגם אנרכיסטית, למעגל הצרכני. זו אמורה להיות לא רק נגד הבידור או נגדו, אלא ממש סוג של מיקום אקטיבי מחוץ למערכת. עיסוק בספציפיות ג'אנרית, (המבט העצמי של המדיום) היה אחד הביטויים של אקטיביות כזו. כשם שהציור אמור היה להיות הנושא של הציור (באותו אופן חושי, קונקרטי וגופני) כך גם הקולנוע במסגרת האונגארד אמור היה לעסוק בקולנוע עצמו, במיוחד למדיום הזה. אם רושם אשליתי הוא התכלית הראשונה של הקולנוע המסחרי אז על הקולנוע האונגארדי מוטל לחשוף את הקונבנציות החוברות יחד ליצירתו של רושם כזה. כל מה שמוסתר מעיניו של צופה בקולנוע המסחרי: איך 'מודבק' הרצף החלל-זמני של עלילה יתגלה או יתפצח בסרט האונגארד. ה"כלב האנדלוזי" של בוניאל הוא דוגמא מוקדמת יותר לסוג כזה של פיצוח אשליתי המציאות.

הציור המופשט וגם הורסיה הקולאז'ית שלו הרגישו כמובן מחותנים ראשיים של הקולנוע הניסיוני. באופן דומה, גם הסרטים של גודאר עוררו בציירים תחושה של קירבת אינטרסים, קרבה שגודאר מצידו חש כלפי הציור. כך יצא שגם סרטי הדאדא והסוריאליזם שהכירו אותם היטב בתל-אביב של שנות ה-70 וגם סרטיו של גודאר יצרו תמריץ חזק לעשית סרטים. כמו כן הוקרנו אז סרטים רבים של האונגארד האמרקני; סרטים של מייקל סנאו, (Michael Snow) ג'ויס ויילנד, (Joyce Wieland) קן ג'יקובס, (Ken Jacobs) אנדי וורהול, (Andy Warhol) תום בראק'אג', (Tom Breckage) וויטן אק'ונצ'י (Vitto Acconchi).

והיתה, כמובן, לפני הכל, האפשרות הטכנית - מצלמות 8 מ"מ בהשג כיס.

המיליטנטים שבין אנשי הגל החדש הצרפתי, של הקולנוע הסיטואציוניסטי הגרמני, ז'אן מארי שטראוב, למשל (Jean-Marie Straub), ושל הקולנוע המטריאלי האמריקאי חלקו תפיסות קרובות למדי על אופיו של הקולנוע כאופוזיציה רדיקלית. הם חלקו הבנה לגבי הצורך להתייבב מחוץ למעגלי הבידור, הצורך לחשוף את המניפולטיביות של האימאז', הצורך להפוך את הקולנוע לאזמל תרבותי יעיל.

בישראל נשמט כמעט לחלוטין הבסיס האידיאולוגי הזה והקולנוע הניסיוני התייבב על ערכים אסתטיים ופורמליים. הסיבות למצב זה מסתברות מכיוונים שונים ולא נוכל כאן להקיף את הנושא, בכל זאת אציין דברים אחדים, חלקם בודאי ידועים היטב. תפיסת האמנות הישראלית הושחתה על מושגי האינדיבידואל, האישיות והרצון. האמנות נתפסה כדוקומנט חוויתי, כביטוי או דיבור שרציפותו כמו גם לכידותו מנומקים באמצעות מושג האישיות מתוך הנחת הבנה גרעינית שלה (ברוב המקרים גם היום זה כך). הקולנוע המסחרי אוהב להניח סובייקט דומה, 'גרעיני', כשם שהוא אוהב להניח 'טבע' ו'טבעי', כשם שהוא חפץ להניח כנתון את מצב העניינים בעולם. בכך הוא אפראט מצוין להפצה של אידיאולוגיות שלטוניות. כאשר לקחו על עצמם האונגארדיסטים לקרוע מבפנים, לפרום את הקודים של בידור ההמונים, ממילא הם תקפו את תמונת האינדיבידואל הזו. אבל לאמנים מכאן, בניגוד לאמן הרדיקלי האירופי או האמריקני היתה תודעה של פליטה. בכך הם לא התייבבו בעמדה שונה מזו של הרוב. כמו 'כולם' הם היו פליטיו של הפשיזם האירופי, צופים או משתתפים במלחמות ישראל באמונה כזו או אחרת בנחיצותן, אך עדין מאמינים מאוד שביסודן הן נועדו לשמר את זכותם הבסיסית להגדרה עצמית. במצב עניינים פסיכולוגי-קיומי כזה לא יכלה להיווצר הסוכרניות הדרושה לפעולה ביקורתית עמוקה. היא היתה (כמו תמיד ובכל מקום) נחלה של בודדים, בודדים בשמאל, לאו דווקא אמנים. אני לא מציעה כאן שיפוט אלא אבחון של נסיבות האירועים. רוב האמנים אפילו לא הבחינו ממש במוטיבציות ובמשימות העיקריות של האמנות המערבית לאחר המלחמה; כך ראו בפשיזם סיפור גרמני, או גרמני-איטלקי בלבד, ונשמטה הבנת הרגע בו הדיון בפשיזם נקשר ללא הפרד בדיון בקפיטליזם. האמנות המקומית דלגה, כך ניתן לומר זאת, או לא נתקלה, לא יכלה להתקל בביקורת הסובייקט כפי שהצטירה בפרויקט של האונגארד המערבי. על, או מתוך הנתונים הפסיכולוגיים של פליטים ובני פליטים הורכבה בהצלחה מוחצת האידיאולוגיה שתכליתה השכנוע הפנימי כי כל מוצאות היהודים לפני ואחרי הקמת המדינה חייבים להתפס בקטגוריה של החד-פעמי והמיוחד. במצב כזה כל דיון בקשרי הקפיטליזם לפשיזם לא נגע בשום צורה ממשית לעיסוקי המקום הזה בעצמו. גם עבור אמני "10 פלוס" שהם אמנים אמני דור המדינה, והנרי שלזניאק אף שהיה אמריקאי - בתוכם, אז, בשנות ה-70, ישראל הייתה 'משהו' אחר. ישראל לא היתה 'אחרת' באופן יחסי או רלבנטי, אלא באופן די טוטלי.

התוצאה של מארג זה בסרטים של "10 פלוס" - ורסיה אסתטית מאוד של קולנוע אונגארדי. הורסיה המקומית ניזונה מזן מרופד של אונברסאליזם, מאיזו נוחיות קוסמופוליטית כללית, כמו גם מאי נוחיות קוסמופוליטית כללית בדרך כלל. הטווח הביקורתי, הנוקב, ה'אופוזיציה' היתה עמומה למדי או לא היתה.

שלזניאק – סרטים לבנים - המסך הוא נושא בשני מובנים.

הסרטים של הנרי שלזניאק אף שברובם נעשה שימוש בפילמים שצולמו בעת נסיעה בארצות הברית, אחוזים היטב בתוך ההגיון האסתטי הספציפי שאותו תיארת. יש איפה לקרוא אותם במסגרת אסתטיציסטית, חויתית והויתית. יש בהם עידון רב ובעיני הם מן היפים שבסרטי שנות ה-70.

על תערוכת היחיד שנערכה במוזיאון תל-אביב חמש שנים אחרי מותו של הנרי שלזניאק, ב-1985, כתב דויד גינתון וציין כי מושג האמנות של שלזניאק היה קלאסי: הוא הבין את האמנות כמה ששייך לעיסוק ביפה וביופי.

קשריו של שלזניאק אל הקולנוע האבנגארדי מהודקים מתוך התפיסה של האוטונומיות המדיומלית וחלשים, כמו של רעיו, כלפי המשימה התרבותית, הפוליטית.

הנרי שלזניאק נולד ב-1938 ונפטר ב-1980. הוא החל להציג ב-1965. בין 1967 ל-1968 עסק שלזניאק בעיקר בצילום לאחר פרישה מנסיונות של כתיבה ספרותית. שנת 1966 מציינת את תחילת הקריירה שלו כצייר. הסרטים בהם נצפה הערב נעשו בטווח של שלוש שנים, בין השנים

1976 - 1979. הם מאחדים במידה רבה את הנסיון שלו כצלם וכצייר כאשר כמעט לכל רעיון ציורי שלו נמצא אנאלוג קולנועי.

המאפיין הפורמלי הבולט של הסרטים היא הציפה של מרכיב פיגורטיבי בתוך שדה מונוכרומי, לכן עפ"ר, לפעמים שחור, כמו בציוריו. לעיתים קרובות נעשה שימוש חוזר באותו מרכיב. גם החזרה היא מאפיין פורמלי בולט של סרטיו. הלובן - *הבוהק* צריך לומר - של הסרטים מתקבל על ידי שטיפת הצלולואיד בכלור או בכימיקלים אחרים, לעיתים ע"י שימוש ב'מוביל' ('לידר') של הפילם.

הלובן המבהיק מתקשר מעט מאוד עם דימוי של חוץ או של אור יום. הוא נחוה יותר כתכונה של הרגשה פנימית, או מצב רגשי. הלובן מעורר תחושה של מחסום, של אלם והוא משרה מלנכוליה. המסך הלובן משאיר גם רושם חזק של הסתרת שדה הראיה, כסיוו.

גם בציור של הנרי שלזניאק וחזק יותר בסרטיו מאורגנת ההסתרה הזו בתבנית קצבית. היא מאפשרת לי לחשוב את הלובן בהקשר של בחירה באי-דיבור או בשתיקה, שכן המקצבים של הבהוב המסך השרוט והמרצד ביחס להופעה והיעלמות של דימוי מזוהה (פיגורה) פועלים בדמיון מסוים לפליטת מילים, או לעצירות נשימה, לדיבור מקוטע.

'בין הדיבורים' - היה צד כזה גם לשיחות עם הנרי שלזניאק. להאזין טוב להנרי דרש תשומת לב גבוהה מאוד לכל מה שעשוי להטעין או להטעים את מובנן של מילים באמצעים לא מילוליים, ולא רק 'שפת גוף', גם 'שפת' חפצים. הנרי גרם לשמוע את הצליל ואת החומר של דברים, גם של 'חומר' מילים.

השוואת אלה עשויות להאיר במידת מה גם את יסוד האלימות העצמית שמצויה בסרטים שלו.

בחלק מן הסרטים תוכלו לזהות ציורים מצולמים של שלזניאק, לפעמים בשלמותם, לפעמים רק קטעים מהם. אף פעם לא ידעתי מהו 'השלם' אצל שלזניאק. גם הסרטים, גם הציורים נראים כמו הרף עין של משהו, קטע.

כאשר מופיעות בסרטים *תמונות* של ממש, 'חתיכות מציאות' (דמויות, מקומות, פעולות) הרי שהתפיסה שלהן היא תמיד שטוחה, ציורית. ארגון הסרט בזמן מסמן תמיד רפלקסיה על תהליך

היצור עצמו. כל שוט, או כל סיקוונס נעשה חלק זמן מובחן וכך זמן השוטים יוצר רושם של שיטוח החומר המיוצג; גם פעולות שעורכות זמן נתפסות כתמונה אחת. המונטאז' האיזושטייני עוסק במתח של הבוזמוניות המוטלת על שני ארועים (או דברים) המתרחשים במקומות שונים. במונטאז' של שלזניאק משיגה תפיסת הסיקוונס מבנה של משך תמוני. זהו התרגום של החלל האופטי של הקולאז', תמוני, אך מסרב לאשליה הריאליסטית של חלל 'מיוצג'. אין אצל הנרי שלזניאק ניסיון לתאר או ל'ספר' סיפור. ה'עולם' חודר לסרט מבעד לסרוב של הציור המופשט, וגם של הקולאז' למושג ה-real של הציור הריאליסטי ושל הקולנוע המסחרי. כך גם הניסיון לשחזר 'משמעות' מתוך ה'דימוי', מתוך 'הפיגורות' של הסרט, מנוטרל באותה מהירות כמעט שבו הוא נבנה, או מציע עצמו לצופה מעצם הרצף הגלום בשוט. כל רגע בסרטים של שלזניאק פועל כנגד האפשרות של הענקת מלאות משמעותית לדימוי. ה'דימוי' הוא רגע, הוא לא רגע סטטי, הוא גם לא משהו דינאמי, זה הבזק של נוכחות, עקבה של נוכחות. לא יותר. על ידי כך מובלעת המלאכותיות של הרגע האילויוני ומה שמוצג לנו במונחים של real היא רק הצפייה עצמה בזמן הריאלי שלה. אין לסרט זמן משוחזר. אין לו 'מה היה'. מה שמובלט לחזית היא הסתירה שבין הסוביקטיביות של עשית הסרט לבין 'יצוג עולם'. הרגע הסוביקטיבי הזה הוא כאן התכלית ואבן היסוד של ההשקפה האסתטית של שלזניאק. המסך הוא נושא בשני מובנים.

המסך נושא את התמונות המופיעות עליו כשם שבד הציור נושא עליו את התצלומים המודבקים, את הדימויים המוקרנים או את רישומי השבלונות ואת הטקסטים. המסך שקול ל-support הציור. מצד שני, הוא מסרב לתפקד כרקע או כמרקע. מה ששלזניאק מציע בעצם הוא ל'הפוך' את הרקע, את המסך עצמו, לתוכן אימאז' בפני עצמו. במובן זה, רגע לבן בסרט, או רגע שחור, רגע של 'רקע' כביכול, משהו נטול דימוי במובן השגור של המילה, הוא מבחינתו באותו מעמד ערכי שיש לפיגורה, דימוי נישא. הרגע ה'ריק' הוא דימוי בפני עצמו.

כך גם ביחס למקבילה הקולית. רגעים דוממים בסרט ממלאים חלל, הם דימוי מבחינתו לא פחות מאשר הקטעים בהם נשמעים מוסיקה או קטעי דיאלוגים. הנרי שלזניאק צילם עשרות של פילמים ללא כל תוכנית מוגדרת, וללא כל סלקציה משמעותית. הוא התייחס אל הצילום כאל יצור של חומר גלם, נטול ערך אמנותי כשלעצמו. כך הוא נהג גם בחומר האודיאלי המוקלט.

אפילו השימוש שלו ביצירות מוסיקליות של יוצרים אחרים נתפס אצלו תחת הקטגוריה של חומר גלם. שלזניאק התנגד לחשוב את אקט השיבוץ של קטע מוסיקלי בפס הקול עליו עבד כצורה של ציטטה. הוא כפר במושג הציטטה, האזכור או הקונוטציה כפוטנציאלים ערכיים בתוך מבנה של ארגון משמעות. הוא ראה בהם טקסטורה קולית שמשכה פוטנציאל שלם של יחסים עם החומרים הקוליים האחרים העוקבים ועם החומר האופטי איתו היא מעובדת מבחינתו לשלמות אחת, עצמאית, שאיננה מתפרקת יותר למקורותיה, והיא בלתי תלויה בהם. זו היתה תפיסת הקולאז' שלו, תפיסת הציור כמו גם תפיסת העשייה של הסרטים. הנרי שלזניאק לא ניסה בשום שלב של התנסותו בעשית סרטים, 'להתאים' 'רעשים' ל'תמונות'. הוא לא אהב איורים. בהתייחס לקונבנציות הדרמטיות של יחסי קול-תמונה, ובהתייחס לציפיות המובנות והמורגלות של צופים, היתה בנית פס הקול שלו משימה מסובכת ותובענית במיוחד. לא תמיד הצליח הנרי שלזניאק להתנער מן האיור אותו תעב, אבל זהו הניסיון, וככזה הוא צריך לעורר תשומת לב.

את הענין של הנרי באקראיות כמו גם את יחסו האנטי-הרארכי לגבי חומר הגלם שלו בכללותו יש להבין, כמובן, על רקע מעורבותו במוסיקה מודרנית, ובמוסיקה ובתאוריה של ג'ון קייג' במיוחד. ההשפעה מן הקולאז' האמריקני, במיוחד ראושנברג, ומן היוצרים האמריקנים שכבר הזכרתי חזקה.

עם כל האמור ביחס לקיטוע וביחס ל'שלם' הלא גמור של הסרט של שלזניאק, עדין, אם משוים אותו ל'שלם' של ג'ון קייג' התמונה משתנה מעט: ההשקפה על הרדי מייד, על המקרה ועל התאונה הם מרכיבים סטרוקטורליים ביצירה הסופית של קייג'. הנרי עבד על סרטיו מתוך תפיסה רלטיבית, קלאסית במידה רבה, מתוך אידיאה של 'קומפוזיציה', כלומר ארגון משקלים, יחסי כוחות, איזון. זאת ועוד: ככל שסרטיו הם מופשטים, עדיין, לפחות אחדים מהם, למרות הכוונה המוצהרת, מאפשרים תפיסה של התחלה-אמצע וסוף. אני חושבת שאין זה מקרה; זוהי הפרשנות ה'קולנועית' שלו לתפיסת הציור שלו שגם היא, בסופו של דבר, איננה אנטי-רלטיבית במובן האמריקאי החמור (פולוק, למשל) והיא איננה מוותרת לרגע אחד על התיחסות אל הציורים של שדה התמונה, האופקי והאנכי. בכך היא 'קלאסית'. אני מציינת דברים אלה על רקע דברים אחרים ששמעתי ושמנסים לומר על האמנות של הנרי שלזניאק. אני רוצה לטעון ולהדגיש רעיון זה אף כי נכון לומר שהקומפוזיציות של הציור שלו אמנם מציגות מידה הגונה של הגיון אדיטיבי ודקורטיבי. (כלומר שהן מגלות חיבה עזה לאנטי-רלטיבי). התעקשותי על המבנה הקלאסי של הציורים ושל הסרטים באה להצביע על המרחק של הנרי שלזניאק מן המודלים הרדיקלים שלו גם בקולנוע וגם במוסיקה. הקולנוע המטריאלי האמריקאי בדמיון למינימליזם בפיסול, ידע לנסח את המבנה הנון-רלטיבי, ובעיקר ידע להסיק את הפוטנציאל הביקורתי של מבנה כזה.

נאמר ביחס לציוריו של הנרי שלזניאק שהדגש המרכיב שלהם, לפחות בסוף הדרך, היה על היחס שבין הדימוי הבודד, הפיגורה, לכל השאר, לחלל התמונה. במובן הזה שלזניאק לא נצרב בזיכרון כצייר של עימותים, או כצייר התר אחרי 'קומפוזיציות'. זו היתה הבחנה נכונה להבנתי של אלן גינתון. היא מעוררת את השאלה היכן אנו מוצאים את הנרי הקיצוני יותר, בסרטים או בציורים? אני חושבת, בחשבון אחרון - בציורים.

אני מבקשת לראות בכל הדברים שנאמרו כאן פתח דבר מצומצם ביותר לדיון בסרטיו ובאמנותו של הנרי שלזניאק. למרבה הצער, אבל לא למרבה ההפתעה, אמנות זו לא זכתה עדין לאף מחקר מקיף.

הסרטים בהם נצפה מיד צולמו במקור ב- 8 מ"מ והועברו לוידאו לאחר מות שלזניאק ביוזמת יאיר גרבוז, חברו הקרוב. במקור אין להם שמות, רק כינויי זיהוי. בין הסרטים ניתן כיתוב של השנים בהם נעשו. הם יוקרנו כאן באדיבותה של הגב' עדנה שלזניאק. זהו גם הרגע להודות לה באופן אישי על שיתוף הפעולה איתי ועם סינמטק תל-אביב.

