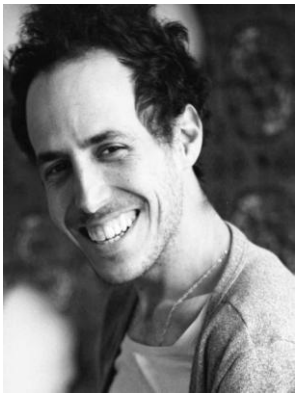
21

FOR-, OR AFTER-IMAGE?

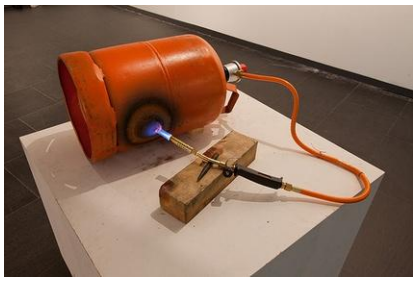
הערות אחדות על עבודתו של **אריאל שלזינגר**

נובמבר 2003



העבודה של אריאל שלזינגר ערנית לאופיו העכשוי של קו היצור התעשייתי אשר בו הפיתוח וההפקה של חפצים ומכשירים ביתיים מתבצעים במדינות שונות, בידי חברות נפרדות ומעצבים רבים המפתחים חלקים שונים של מכשיר אחד, שגם הרכבתו והפצתו חוברים לאותה שרשרת יצור ארוכה ואנונימית המצטרפת אל שרשרת צרכנית נעדרת פרצוף כמוה.

אריאל שלזינגר מביט על תוצר המדף ה ׳ערום׳ מכל שקדם לו היסטורית במערכת של היצור התעשיתי, ערום מכל איכות ארטיזנלית (של מלאכת יד) וחף מן החותמת הסינגולרית המתלווה אליה. הוא מבקש לעצמו מבט מייחד ומיוחד על מוצרים יומיומיים כאלה, נעדרי כל סימון מותגי או אידיאולוגי כלשהו: *״לשלוף אחד ממיליון ולעשות לו פרסומת ׳עצמית׳, ׳אישית׳״.*



אך אספקט גואל זה של השבת זהות , או של המצאתה מחדש עבור חפצים גזולים בעולם גזול, הוא רק צידו האחד של המטבע. צידו השני כרוך בהתמודדות עם הריק המאכלס נסיון כזה להפחת רוח חיים במת.

מחוותו היסודית של שלזינגר בנויה על השתרבבות דמיונית ופואטית - - וממילא חסרת תועלת ועל כן קומית, או קומית-טראגית - - אל תוך פס היצור. היא גלומה במימיקה של רברס, בהליכה אחורה מן המוצר אל הפרוטוטיפ; כביכול כל הדרך בחזרה מן המוצר אל שולחן המעצבים. כך הוא מציג לנו את מקומו של האמן, היוצר, במעין שיחזור של עמדת כוח אבודה, תוך שהוא חושף פיקציה ידועה אודות שליטה בעניינים, יחס ראשוני שהולך ונעלם - היוצר ויצירתו.

שלזינגר גוזר נִטרול מוחלט (עפ״ר) של אפשרות השימוש במכשירים ובחפצים אליהם הוא נטפל, ומנצל מרבית את מרווח ה**שינוי המזערי** בכל הנוגע למראה שלהם ולמארז שלהם.

במקום הדמיוני שהוא מייצר נקטעת שרשרת היצור המשומנת ומשהו מפסיק לעבוד, משהו במוצר ′נתקע′, ′משתגע′ או ′קופא′.

ההצבות המורכבות שהוא בונה כמו גם האובייקט הבודד שהוא מייצר, כמו למשל קופסת אבקת הכביסה ***"אריאל "*** בעלת הגראפיקה הממונעת שלה, (סיב אופטי החבוי בתוך הקופסה ובקרטון המארז ′שלה′) הם תמיד ′מוצר′ שסוטה מעצמו הממוקם בחלל שאף הוא סוטה מעצמו.

התוצאה היא סוג מפתיע מאוד, ומאוד מצחיק, של מן רוח-רפאים חללִית, ואולי גם התעכבות מאוד ראשונית על המונח הבסיסי ביותר של פסל, ושל פיסול: היות בדמות הדבר, היות בצלמו ובדמותו.

באחת מהצבות הרפאים האלה - - כדין אפורה עד תום כולה - - בונה שלזינגר בעץ את מחבר חלקי הפלסטיק (המרכיב הקבוע) של מקרן שקופיות ושל דיסק-מן, ומחבר אליהם את אביזרי התפעול המקוריים (מחסנית, מערכת אופטית, אפרכסת, קבלים). הכל נמצא במקום ו′מחובר′ כראוי אבל התמונה המובטחת לא תראה, והצליל - לא ישמע. גם ערמת כסאות הפלסטיק האפורים המרוכזת בפינה מספרת על התרחשות של דיאלוג-צפייה מושעית או מחוסלת, אין לדעת מה גורלה.

נוכחותם המזערית והערירית של החפצים בחלל שמאובזר אף הוא בטקטיקה של ה′**<u>על-יד</u>**′, וה′**<u>כמעט-כמו</u>**′ יוצרת מעין אולם המתנה משרדי שאינו מפסיק, בה בעת, להיות חלל הכיתה המוכר.

באמצעות ה *כמו-קיר* , ו*הכמעט- ממש-וילון- ודטיקלי* שאת המתלה שלו הוא מייצר מחדש מעץ במקום פס המתכת המקורי, מפיק שלזינגר את דימוי ה*כמו-חלון* שלו.

זהו דימוי ענק - מלוא כל רוחב האולם גודלו. הוילון, זה שנועד להסתיר, לחצוץ ולסנן, הופך פרדוקסלית למסך כפול, גם משקף וגם מקרין: שורות צפופות של נורות פלורסצנט המורכבות בינו לבין הקיר חוברות ליצירת האשליה של תאורת חוץ עזה, מסנוורת, אפילו מסמאת עיניים. כך נושא הוילון את ה′חוץ′ ואפשר את ה′מציאות′ שאף היא איננה, ומוטב לומר כי היא מוכחשת, וככזו אף היא מ ′שומקום′, או מן המקום המוכחש החוזר ומופיע בהצבה הזו, כמו סיוט, גם בתצלום שעל הקיר שממול לחלון. זו ה′תמונה′ היחידה התלויה באולם הריק. אי אפשר שלא לראותה. נראית בה מנהרה פתוחה-

סתומה שכל מציינה העירוניים והפוליטיים - הכתובת שעל הקיר שלה - נמחקו אף הם באפור. זהו אותו צבע אפור בו משתמש שלזינגר אבל הפעם זהו הצבע האמיתי שבו השתמשו שומרי החוק בסיטואציה האמיתית, שם בחוץ.

ואחת היא המציאות בהצבה שלו, גזולה לעד ,או מוארת עד אין-קץ במערומיה העצובים כשאר המוצרים.

אשר לציפייה, תקוות האירוע הגדול, ההתרחשות הממשית, שאותה מעניק החלל המעוכב והמואר שלו ?

כמו במחזה של בקט, הציפייה מבטיחה ומכזבת כאחת.

בהילוך לאחור, אל הפרוטוטיפ, הופך מסך השיקוף הקורן - - זה שנכשל להביא תמונה אך נעשה היא בעצמה - - לשאלה נוקבת על יחס אחר, נורא, אף הוא סוג של יחס בין יוצרים ליצירתם.

באותו אופן פועלת גם הבדיחה המטורפת של שלזינגר שבה אנו צופים בדגם קרקועו המוחלט של מטוס אולטרה אירודינמי שכנפו הלבנה, הצחה והזקורה פיתחה זוג מבושים צח כמוה, בצורת שני כדורי פינג-פונג. זהו מטוס *'עם ביצים'*, *ו'בלי ביצים'* גם יחד, ואינני יודעת אם ראיתי דימוי קטן ומושחז מזה - - אם חושבים על ה-11- בספטמבר, למשל.

דגם המטוס הזה שמוט לו כמן פאלוס קטן, מפואר וחסר תכלית, חרטומו תקוע על צידו האחורי של *הכמו-חלון*, והוא מתגלה לצופה כמעט באקראי. הלחמת הכדורים (ה'ביצים') של שלזינגר מושלמת; כאילו כך נפלט האווירון הזה מפס היצור המלוהט מדי שלו. זהו מוצר *'דפוק'* כפי שנוהגים לומר. ואכן, *לא רק 'עומד'* לו קבע, הוא גם נולד עם *'גידול'*.

כך או כך, כמו המקרן שלא מקרין, כמו הדיסק-מן שלא מנגן, והוילון שמגלה את מה שהוא מסתיר, כך גם המטוס אינו יכול לטוס, וכולם יחד קופאים על מקומם, מפסלים את שארית הדימוי שלפני או אחרי הארוע הגדול.

שנינות קומית וחריפות פסיכולוגית מציינות את כל ההברקות הפורמליות של שלזינגר. אופן רכיבת כדורי הפינג-פונג על קו החיתוך של כנף המטוס , כמו גם ההסטה של מיקום 'אבר המין' של המטוס אל הכנף, הן דוגמה טובה לכך. בכל אובייקט והצבה שלו - - בלי ספק **הדוב** הוא המקרה המשוכלל מכולם - - מתגלה שלזינגר כבעל ידע עיצובי רב, וכמי

שיודע להלחים בשלמות מפתיעה שפות עיצוב של המדיה, עם השפה ההיסטורית של האמנות המודרנית, דאדא- סוריאליזם, ובמיוחד – פופ.

היסטורית, ניתן לחשוב על שלושה ליצנים גאונים שניחמו את האנושות באמצעות מכשירים מקולקלים או לחליפין משופרים עד אין קץ; צ׳ארלי צ׳אפלין, באסטר קיטון וטאטי.

הבא להתפלסף באריכות יתרה במונחי ביקורת מרקסיסטית, או קפיטליסטית על הג׳אנר שיצרו אנשים אלה מסתכן בהחמצת עיקרו: היחוד החד-פעמי של המכשור המוצג והפועל שלו.

גם אצל שלזינגר הכל קם ונופל על המסוימות הזו, והשאלה שלו - איך בדיוק לעשות את המכשירים, מקולקלים באופן מושלם וחד-פעמי , או היפר-פונקציונליים, היא גם שאלתו האחת ויחידה של הצופה - איך בדיוק הם עשויים? איך, למה וכמה הם שונים מן האופן בו נועדו לשמש ולפעול, וכמה השתנו ממה שנועדו להיות לעין: בדיוק ברמת הסיב, הצבע, הגימור והליטוש, כמו גם בדיוק ברמת המחברים הסמויים ביותר שלהם.

עניין זה הוא מרכזי.

הפיתוי של המוצר התעשייתי המלוטש, (גם הממוזער לעיתים קרובות), בנוי במידה רבה על הויתור שלנו לפענח את מרכיביו. פעם פרקו כדי להבין, כדי להעריך מוצר. היום המוצר נראה מונוליתי; הוא סודי, סטרילי וכמו בלתי ניתן לפיצוח. את הפיתוי הזה שמופק מתוך האנונימיות, מתוך הויתור על מגע, ממיר שלזינגר בפיתוי הארוטי הגלום באותה מימיקה של הדרך המהופכת אל הפרוטוטיפ. יש להבחין גם במרחק האירוני שמייצר המהלך הזה ביחס לכמיהה למגע הידני של ׳פעם׳. שלזינגר יודע היטב להשמר מפני התמכרות רגרסיבית לאותו אידיאל אבוד של עבודת יד.

על כן נכון וצריך להדגיש עד כמה כרוכה החוויה מול פסליו בנכונות שלנו להתמסר באמת אל המפלות הנואלות של התעשיות הזעירות הללו שאותן הוא מפיק בשקדנות אין-קץ. איך אחרת יעמוד הצופה מול אותו אוירון צעצוע שכנף אחת שלו התנפחה, ומה הוא אמור לבקש לנפשו לנוכח סלילי סרט הדבקה (מסקינג-טייפ) שתפחו במן שיבוט עצמי לתאומים, לשלישיה, ואף לרביעיה סיאמית?

הקיצוניות של ההתמסרות אל החומר, אל המגע ואל ההנאה מן העשייה הידנית, אותה תובע שלזינגר מעצמו ומן הצופה שלו מעמידה - חרף האירוניה - את מודל הפיתוי שלו על המובן הקלאסי של עמידה מול אמנות מתוך הנכונות להבלע, להשאב אל האובייקט. חפציו של שלזינגר עשויים בחמדה רבה והם גורפים את הצופה אל רצינותו הגמורה של התענוג ושל החום האנושי. מתוך כך מתבלט הטווח הרגשי והאקספרסיבי של הג׳סטה שלו - יצירת חוויה נטולת ניכור במחוזו של הניכור המוחלט.