

## משיכה לחוסר אונים

עמי שטייניץ

המאמר נכתב לקטלוג תערוכה של מאיר פיצ'חדזה אך לא פורסם. ב-2018 נערכו בו תיקונים.

ילדות זה חוסר אונים וזה מה שמשך אותי. כל מה שעשיתי בחיים זה לברוח מחוסר אונים.

מאיר פיצ'חדזה

23.4.2002

בעבודות שיצר מאיר פיצ'חדזה ממחצית שנות התשעים של המאה העשרים הודגש המרכיב הסיפורי על פני המרכיב המבני שאפיין את עבודותיו המוקדמות. דמויות ילדים, נשים וחפצים מוצגות בעבודות החדשות לבדן או בקבוצות מצומצמות על רקע אפלולי או במסגרת שחורה. אולם, הסיפוריות המתבקשת שמזמין הביטוי הפיגורטיבי מתרחשת בצמצום. הדמויות, הפנים, העיניים, המבט והחפצים המוארים מקרינים הלך רוח יותר מסיפור. בלב התיאור שוכנת מהות מופשטת, עלומה, המשדרת השלמה ושאלה.

הציורים מושכים פנימה אל קרבה לדמויות ולחפצים. ראשיתן של העבודות הללו בשנת 1996 בה צייר פיצ'חדזה את דמותו ואת הקרובים אליו. אלה עבודות אישיות אך לא בשל זהותן המשפחתית אלא בשל הניסיון לחוש באמצעותן קרבה ליסודות הקיומיים של מוחלשות ואחרות. המרכיב האוטוביוגרפי של הדיוקן העצמי ודמויות בני המשפחה העניק לפיצ'חדזה נקודת התבוננות שונה מזו שאפיינה את העבודות שקדמו לשנת 1996. בעבודות הקודמות, הסביר פיצ'חדזה, "המבט היה החוצה, ועכשיו הוא מהחוך פנימה" והשימוש בהרבה שפות בציור אחד התחלף בשפת ציור מסוימת.<sup>1</sup>

מפגש העיניים שיוצר פיצ'חדזה נע מהדמות המצוירת אל המתבונן ומהצופה אל הדמות. המבט מבחוח והמבט מבפנים נתפסים להתבוננות הדדית. יסוד פנימי של הדמות המצוירת נלכד בעין המתבונן ומנכיח סוג של מסתורין שנובע מהקשר סיפורי חסר. זהו מבט לוכד, הבזק הנקלט בדומה לפעולת הצילום שייצוגו כפוף לכללי הפרספקטיבה ומסורת אמנות הייצוג ה-"נמשכת מלאונרדו עד סרה דרך ורמייר".<sup>2</sup> המבט מנוסח במסגרת הכללים והמגבלות של המערכת הנראית של היש.

המרחב הבימתי שמכתיבים כללי התיאור מופעל ליצירת הלך הרוח הנשקף מהציור ומציב את הביטוי העצמי במסגרת גבולות השפה. הופעת הדמויות והחפצים בציורים נערכת במסגרת זו ומתוכם ניבט הממד

<sup>1</sup> ליטמן שני, "תערוכות חדשות", הארץ, 13.3.97, עמ' ד' 6  
<sup>2</sup> Krauss E. Rosalind, 1993, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, p.111

האישי והציבורי של יצירת האמנות.<sup>3</sup> המבט פנים אל פנים נעדר לרוב מהעבודות הקודמות של פיצ'הדזה שהושתתו על הרכב מבני מחולק. בעבודות הנוכחיות נתקל המבט במופע חזיתי של דמויות מוארות על פני רקע אפלולי באורח שמחריף תחושת זרות כלפי הסביבה.<sup>4</sup> הדמות המוארת בסביבה האפלה מהדהדת ייצוגים מוכרים מהרכבים חזותיים, בימתיים וקולנועיים.<sup>5</sup> המבט נלכד במצב המבוים ומתקיים מולו כאחר וכעוד יחיד בין רבים. המבט מתרחש כתובנה פרטית אך מדגיש את הנראות כמארג התבוננות של אחרים. הכורח של היות עצמי, מסביר הפילוסוף ז'אן פול סארטר, פועל כ-"בושה המגלה לי את מבט האחר ואותי בקצהו של אותו מבט. זו בושה...שגורמת לחיות בלי לדעת את המצב של להיות מושא להתבוננות".<sup>6</sup>

הדמויות בציורים קובעות את נקודת המבט על פי מבנה אלגורי בו כל תמונה מייצגת שאילה מתמונות אחרות. דימויים אלגוריים נכתבים על פי תמונות קיימות שהאמן מאמץ ודרכו הן רוכשות מהות ביטוי חדשה.<sup>7</sup> דימויים אלה נלקחים ממקורות צילום ושעתוק המחלישים את "הילת" עבודת היד. חולשה זאת מתווספת לנקודות הרפיון שהציורים אוספים. תיאורי הדיוקן והמשפחה מזכירים צילומי סטודיו מוקדמים שנשענו על מסורת הציור כדי להנציח בני משפחה בטכניקה שאפשרה צריכה המונית שלהם. כניסתן של שכבות אזרחיות חדשות אל מעמד ההנצחה האמנותי באמצעות טכנולוגיית הצילום מקנה לדמויות זרות מעמדית בעלת יופי מיוחד.<sup>8</sup> "משום שבכל תצלום" כותב רולאן בארת "נמצא תמיד אותו סימן הכרחי למוטי העתיד לבוא, הנה כל תצלום ותצלום, ככל שיראה צמוד לעולם הנרגש של היצורים החיים, מציב אתגר לפני כל אחד ואחד מאתנו".<sup>9</sup> המבט, כותב וולטר בנימין, מעמת את הצופה עם ההיסטוריה כנוף מאיים וקדמון. כל מה ששגוי, עצוב וכושל מראשית ההיסטוריה מבטא בפנים. למרות שהלך רווח זה חסר את הכריזמה של חופש הביטוי והפאר של הישגי האנושות, הוא מבטא את כפיפות האדם לטבע ומבטא באמצעות נעלם קיומי את שאלת ההיסטוריה והביוגרפיה של היחיד.<sup>10</sup>

האזור העמום בו מתקיימת "הילת" הציור כעבודת מקור לצד מערכת שיטתית של שיכפול הדימוי, יוצר את השעטנו האסתטי שמקנה לאלגוריה אופי מלאכותי הנווד בין סגנונות וחוצה גבולות. תנודה מאולצת זו שהודגשה בעבודותיו של מרסל דושאן, מופיעה כיום באמצעות הכלאות ובדגש על ליקוט וחיבור עם

<sup>3</sup> Adorno Theodor, 1997, *Aesthetic Theory*, The Athlone Press, pp. 1-19

<sup>4</sup> בראיון עם מאיר פיצ'הדזה לעיתון מעריב שנערך ב- 4.2.94 כותב המראיין סער דין: "כשאני שואל אותו מדוע אין אנשים בציוריו, הוא קם מכסאו, מסתובב קצת בחדר, מדליק סיגריה, מעיף מבט על ציוריו, ורק אז עונה: "אין לי בעיה פיסית לצייר אנשים או פורטרטים, יש לי בעיה נפשית עם זה. הייתה רוצה מאוד לצייר פורטרטים ואנשים, אבל זה לא הולך. השאלה שלך היא כמו להגיד למי שהולך קצת עקום כל חייו שהוא הולך עקום, ואז הוא הולך למראה לבדוק האם זה כל כך בולט".

<sup>5</sup> Jay Martin, *Downcast Eyes*, 1993, University of California Press, pp.5-9

<sup>6</sup> Krauss E. Rosalind, 1993, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, p. 112

<sup>7</sup> Owens Craig, *Beyond Recognition*, 1992, University of California Press, p.54

<sup>8</sup> Benjamin Walter, *Illuminations*, 1969, Schocken Books, p. 226

<sup>9</sup> בארת רולאן, מחשבות על הצילום, בית הוצאה כתר, עמ' 99

<sup>10</sup> Benjamin Walter, *Origin of German Tragic Drama*, p. 183-84

טכניקות עבר מוכרות.<sup>11</sup> המגע הנבוכ עם ההיסטוריה אינו מבאר אותה או את מה שבאמת התרחש. הוא מאות לזיכרון על סכנת ההשלמה עם כוח וחושף את התרבות כנגועה בנדבכים של ברבריות. הוא מנכיח עצבות מול שפת הכוח של ההיסטוריה ומציב את עצמו לצד המוחלשים והנאבקים שרק באמצעותם יכולה האנושות העכשווית לכפר על מלוא עברה.<sup>12</sup>

מתח קיומי מלווה את סיפור חייו של מאיר פיצ'חדזה והילדות הנבטת מצוירו מושכת לחוסר אונים ומתעתעת בין חולשה לעוצמה. הילדות אינה רק נוסטלגיה, זיכרון וגעגועים. היא נוכחת בתודעה הבוגרת כיסוד עמום של תובנות ראשוניות הנושאות משמעות עבור קורות החיים. יסוד המרצד בחיים הבוגרים כאור המבליח אל גוף המצלמה. רוזלינד קראוס מתייחסת להקלקת הצמצם בעבודת הצילום של מאן ריי כאל הפעלת פאטיש שמקורו ברשמים חזותיים. פרויד מתאר את הפאטיש כהבזק שנגלה לילד אך מסרב להיקלט בתודעה, מציאות שהופרעה על ידי בעתה ונשמרת בזיכרון כפאטיש. רשמי הפגיעה נקלטים כעדות מוכחשת המתורגמת למראות של אחיזת עיניים. הפאטיש מתנגד לשונה ולתהפוכות הגורל. אחיזת העיניים אורגת את הפאטיש כחלופה מצועפת של רגעי חשש ובושה. לאקאן מכנה את ריצודים הללו "תכשיט", "מסך" או "מבט". פרויד מתייחס להבהקים הללו כאל סדק המתוך את שדה הראיה כדי לאפשר תחושות של לראות לצד להיראות והזיה לצד מציאות המגינים על מיזוג התעותע אל נפתלות היומים.

הרגשות המתלווים לפאטיש אינם של סיפוק אלא של הפרעה וכישלון. ההפרעה נוצרת מתוך תחושה של כפילות, של אי בהירות והתפצלות של כל "זהות" מעצמה אל מה שאיננה. רוזלינד קראוס מתארת את המורכבות הרגשית באמצעות הפסל, כדור תלוי, שיצר ג'אקומטי בשנת 1930. הגוף הסהרוני המופיע בפסל נדמה כאיבר חדירה זכרי והכדור המחורץ כנשי. אולם, מראה השפתיים הווגינלי של הסהרון אותו חוכך הכדור המחורץ התלוי מעליו מהתל בזהות המינית. כל אפשרות מניעה אפשרות אחרת: שפתיים, ישבן, פה, עין, פין, וגינה, כדור הארץ והירח, מתקתקים כמחוג המצביע כל רגע על הרכב חדש. יותר ממשחק חילופים מתייחסת קראוס לצורניות המגוונת ולהשתנות כאל הגיון פנימי בו צורה פועלת נגד עצמה מתוך עצמה ומניעה הגיון משתבר המפרק את האפשרות הרעיונית של הפרויקט המודרני אודות סדר "ייחודי".<sup>13</sup> פרנסואה ליוטאר מכנה הפכפכות זו, מטריקס, נוכחות הפועלת מעבר לגבולות הנראה. שום דבר מובנה, טוען ליוטאר, שום כוונה לא ממלאת את הסדק שפותחת הראיה עבור מרחב הקיום של החיים. ריק פסיבי הוא שמאפשר לגוף לחבור לחושים ולשאת עמו תת מודע שהוא מושא של הדחקה. החלל הפסיכואנליטי של תת המודע סולד ממגמת הארגון של הממשי ומאפשר לאחד, שניים, שלושה ויותר דברים להתרחש באותו מקום וזמן. "חלל" בלתי נתפס זה מורכב מגופים של ניגודים וסתירות

Owens Craig, *Beyond Recognition*, 1992, University of California Press, P.58

Benjamin Walter, *Illuminations*, 1969, Schocken Books, p.p 254-263

Krauss E. Rosalind, 1993, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, p.p. 149-180

11

12

13

אותם ניתן לחוש רק דרך התגלות של "דמויות".<sup>14</sup> ג'אקומטי מציב את הכדור התלוי והסחרון בתוך קו מתאר של תיבה כנבדלים וכחלק מהממשות, כגילום של נתק הכרוך במציאות,<sup>15</sup> כמסד של שפת הפרספקטיבה התיאורית.

הסביבה האפולולית בה מופיעות הדמויות ונגלים החפצים בציורים של פיצ'הדזה משמשת כתיבה אפילה, כנבדלות בתוך ממשות. הקונכייה של מסגרת הנוף מבטאת מרחב מאורגן של חושך ואור בו נגלים הפרטים כתעתיק, כמצולם, כדמויות הפועלות מעבר לתיאור של ביוגרפיה אישית. הנופים הקלאסיים והמאורגנים מופיעים בעבודתו של פיצ'הדזה מראשית דרכו האמנותית כשהם נעים בין "אמנות גבוהה" לציורי קיטש מסחריים. מפתח האפשרויות שמבטא הנוף האפולולי מתעצם כאשר הוא מתחבר עם דימוי אחר של "חורים שחורים" שצורתם כביצה או כדמעה.<sup>16</sup> הצורה האובלית ביולוגית מופיעה כמסגרת אליפטית מוזהבת בה נתון הנוף כבר בשנות השמונים המוקדמות והדמעה, תכשיט, הופיעה לראשונה בשנת 1988 בציור עליו נכתבה המילה, אימא, בשפה הגרוזינית.<sup>17</sup> הדמעה משתלבת עם הנוף במשחק הבלתי נדלה של אפשרויות החוסם ופותח את המבט אל המצב האוטוביוגרפי. "קוראים לזה דמעה" אומר פיצ'הדזה " אבל אפשר לקרוא לזה גם טיפה. בעצם זו צורה גיאומטרית שיש בה משהו מאוד אגרסיבי ומשהו מאוד רך. אני יכול למצוא את הניגוד שיש בה בכל דבר שאני עושה, נוף שאתה לא יודע אם הוא בזריחה או בשקיעה. זה התחיל כשעון חול, שתי טיפות מנוגדות כשלכל אחת מהן הצללה מצד אחר. רציתי להמחיש שיש לציור אור משלו. יכול להיות שהייתה גם מחשבה לקחת משהו מהילד הבוכה של תחנה מרכזית. זה לא ברור".<sup>18</sup>

השיח הסותר והמתפצל יוצר תנועה של ניגודים מתנגשים, אלימים ורכים המסמנים עדויות המהדהדות ישות שלא ניתן לדעת. גרשום שלום כותב על משנתו של פרנץ רוזנצווייג "שהעולם הזה של היסודות האילמים, שלא ניתן לו להשמיע בחוץ את קולו נקרא בפי רוזנצווייג 'העולם הקדמון המתמיד'. האורגנון להשגתו, מורה הדרך שבעזרתו אנו יורדים ל'אימהות' ומעלים את עמקי-אינם, היא המתמיטיקה, שפת הסימבולים האילמים. בעזרת השפה הקדמונית הזאת הקודמת לכל שפה, אנו מביאים לידי ביטוי את

<sup>14</sup> op. cit p.p. 216-222

<sup>15</sup> Krauss E. Rosalind, 1977, *Passages In Modern Sculpture*, The MIT Press, p.114

<sup>16</sup> רפפורט טליה, "בין שקיעה רומנטית לדמעה סינתטית", דבר, משא, 11.3.94, עמ' 26

<sup>17</sup> תמיר טלי, "דמעה נפרדת מהבכי", הארץ, 21.12.92, עמ' ב'7,

<sup>18</sup> עמירב עופר, "גרביטציה גרוזינית", דבר השבוע, 21.2.92, עמ' 62-72. בסרטה של הבמאית לינה צ'פלין משנת 2000 המתעד מסע שערך פיצ'הדזה לגרוזיה לאחר 27 שנות היעדרות הוא מתייחס לטיפה גם כחיבור של עיגול עם משולש, כאליומה ורכה וכזכרי ונשי. אצל מאור חיים, "טיפת דמעה במסגרת", סטודיו, גליון מס' 11 מאי 1990, מתייחס פיצ'הדזה לטיפה ואומר "אמנות היא עגלת הדמעות האנושית, דמעות קריסטל, שאלוהים נתן לבודדים. האמנים הם שליחים שמוטלת עליהם חובת התנדבות. עליהם להעביר את הדמעות ממקום למקום, כדי שישמרו על הקריסטליות שלהם. האמנות היא בכי מזויף, העוזר לנו לסחוב את הבכי האמיתי... דמעות שמחה ודמעות עצב נראות אותו דבר, ושתיהן מלוחות".

המהויות הסימבוליות והאילמות הללו<sup>19</sup> אילמות זו אינה מתרחשת כמסע של משמעות פרטית. לדעתו של עמנואל לוינס, "הידיעה הנועזת והרחוקה ביותר אין בכוחה להציב אותנו בקשר עם מה שהוא אחר באמת. אין היא יכולה לבוא במקום החברתיות... החברתיות תהיה אופן היחלצות מן ההיות, שיהיה נבדל מן ההיחלצות באמצעות הידיעה... סילוק הריבונות מצד ה'אני' כמוהו כיחס החברתי עם האחר."<sup>20</sup>

מאיר פיצ'חדזה בוחר ביצירה האמנותית כילד בן 12 בעיר הולדתו קוטאסי שבגרוזיה. הוא החל לצייר בהשפעת אחותו הבוגרת ממנו בחמש שנים, קאוולה, שהייתה בת בריתו מול אביהם. הציור אפשר הגירה פנימית ממצאות קשה, סגורה וטעונת סבל. הסחת דעת מאב נוקשה שנשפט בנערותו בשל גניבה פעוטה לחמש שנים קשוחות בכלא והפך לשורד המבקש להנחיל לילדו את עובדות החיים באמצעות עבודות שיפוץ מפרכות. הציור העניק גם מקלט ממערכת חינוך שהשרתה עליו פחד ואותה שנא, ובריחה ממצאות חברתית קשה של עוני מעורב באלימות, כבוד, מין, חסד ושחיתות שלטונית. מציאות בה ילדים נחשפים לנקמה בדמות חבילה המגיעה לשכנים ומתפוצצת, מקרי אונס ובגידות במשפחה. מציאות בה ילדים מטפסים על עץ בשכונה כדי להציץ לדוד מזיין את ילדתו המאומצת בת ה-12 של אחיו. מציאות מאצ'ואיסטית ארוכת שנים של כבוד מוזר לפיו לוקחים הלוואה בריבית כדי לקנות שמפניה לאורח.<sup>21</sup>

"האכזבה מהחיים" אומר פיצ'חדזה "הניעה אותי לצייר. לו הייתי אלוהים ליום אחד הייתי עושה עולם יפה יותר, אנושי יותר."<sup>22</sup> התסכול והיופי האנושיים מציבים אותו בנקודת תימהון והתבוננות בהגיון של מהות הפועלת נגד עצמה. חוויית הסבך התרבותי ויצירת האמנות מתחילה עבורו בגרוזיה הסובייטית בשנות השישים של המאה העשרים. תקופה של ריאליזם חברתי קומוניסטי שמוכתב ממוסקבה על ידי קולוניאליזם רוסי שדיכא מאפיינים רב תרבותיים מזרחיים ומערביים, מוסלמים ונוצרים, שהרכיבה צומת הדרכים היורו-אסיאנית בה ניצבת גרוזיה מראשית ההיסטוריה. כדי לנצח את סיסמאות הקומסומול ולהימנע מהשפלה נדרשו ציניות ושפה כפולה. דיבור אחד בציבור ומילון אחר של שיח אישי. המזור היחיד למצב הפסיכו-פוליטי, לשפה המפוצלת שנדרשה כדי לשרוד שיטה שנצחיותה לא הוטלה בספק, היה חיפוש רוחני עצמי. חלק מהאמנים הלא ממוסדים שפעלו מחוץ לשיטה חיפשו את זהותם באמצעות אמנות מערבית מופשטת שהעניקה את האפשרות לעסוק בעצמי מחוץ להקשר הפוליטי. אמנים עצמאיים

<sup>19</sup> שלום גרשום, דברים בגו, 1975, עם עובד, עמ' 418

<sup>20</sup> לוינס עמנואל, אתיקה והאין סופי, שיחות עם פיליפ נמו, 1982, הוצאת מאגנס, עמ' 48-56

<sup>21</sup> הפרטים בקטע זה לקוחים מכמה מקורות: על הציור כהכרח מדבר פיצ'חדזה בכתבה של חנה פרוינד, "פיצ'חדזה התנחל בגיבעון", מעריב, מעריב סופשבוע, 17.5.1991, עמ' 36-38. על מציאות קשה מלאת סבל, על הקשר עם אחותו, על כבוד והלוואה בריבית כתבה קדוש אורנה, "בחזרה לגרוזיה", מעריב, מעריב סופשבוע, 14.7.2000. על העבודה בשיפוצים, על הפחד ממערכת החינוך ועל העץ ממנו הציצו כילדים אל גילוי העריות מסופר בסרטה של הבמאית לינה צ'פלין משנת 2000. על ישיבת אביו בכלא, החבילה המתפוצצת, מקרי האונס והבגידות סיפר פיצ'חדזה במהלך השיחות לקראת כתיבת המאמר.

<sup>22</sup> סער דיין, "מאיר פיצ'חדזה", מעריב, סופשבוע, 4.2.1994, עמ' 4

אחרים הכירו בכך שהריאליזם הסוציאליסטי מחד והמודרניזם המערבי מאידך מנותקים ממצויאות בעלת משמעות עבורם. "בכדי לעסוק בחיים כפי שהתרחשו סביבם", כתב אריק בולטוב, "צריך היה להמציא שפה חדשה. למרות ה'אמת' הקיימת בכל שפת אמנות טובה קשה לתווך את המציאות באמצעותן. כל אמנות נוסדת מחומרים אמיתיים שלא ניתן להלבישם בחומרים זרים. מהיחיד נדרשת הבנת השפה של החיים הממשיים." <sup>23</sup> ההבנה שהמורכבות והנשגבות של החיים באה לביטוי בזכות כוחו של היחיד התקבלה אצל אמני סירוב סובייטים כדרך להמיר תוהו ובוהו קיומי בעוצמה אנושית רוחנית. <sup>24</sup>

יסודות של עוצמה רוחנית ניתן היה לדלות בקוטסיאי בשנות השישים של המאה העשרים ממקורות שערבו חטא, חסד ונאמנות במרחב החיים המקומי המיוסר. יסודות אלה התקיימו באמצעות האמנות הביזנטית שגדשה את הכנסיות הרבות ששרדו בגרוזיה את השלטון הסובייטי ודרך גלויות של יצירות אמני רנסנס כמו ליאונרדו ורפאל ואמנים מודרניים כמו ואן-גוך, בזכות יצירות של אמנים מקומיים כמו, ניקו פירוסמאני (1862–1918), שעבד כעני בין עניים בקרב שכבות העם מוכות החסר והאלימות וצייר בבתים ובחמארות זולות תמורת מנת אוכל יומית, ועד שירה וספרות שביטאו את תעתועי הרוח האנושית. כל אלה עקפו את היום של הקומסומול והפיחו אמונה בביטוי האמנותי ובכישרון הנדרש להגשמתו. <sup>25</sup> אמיל דורקהיים מפרש את היסודות האמוניים כביטויים חברתיים נישאים. "החברה אינה חסרת הגיון, גחמנית ודמיונית כפי שמיוחס לה פעמים רבות מדי. להפך, המודע הקולקטיבי... פועל מעל ומחוץ להתרחשות האישית או המקומית והוא ביטוי נעלה של חיי הנפש שרואה את הדברים בהיבטם החיוני והיסודי ומבארת אותם כרעיונות אפשריים. בעת שהמודע הקולקטיבי מביט מלמעלה הוא גם מביט למרחבים אל עבר נקודות בזמן שאוחזות בכל הידע המצוי. זאת הסיבה שרק המודע הקולקטיבי מעניק לתודעה את התבניות הראויות להבנת המשמעות המלאה של דברים ומאפשרת את המחשבה אודותם." <sup>26</sup> ומוסיף דורקהיים, "תבנית מושגית זו אינה דמיונית או הזויה מפני שכל הכוחות המוסריים המתעוררים

---

<sup>23</sup> Wallach, Amei, 1996, *Ilya Kabakov - The Man Who Never Threw Anything Away*. Harry N. Abrams, Inc, Publishers, p.39

<sup>24</sup> Kolodzei Natalia, 2001, *Gia Edzgeradze: Georgian-Soviet Hybrid Within Nonconformist Circles*, p.p 2,9,11, 20, <http://216.239.53.100/search?q=cache:shnr96IWIGAC:casnov1.cas.muohio.edu/havighurstcenter/papers/kolodzei.pdf+%22Gia+Edzgeradze%22&hl=en&ie=UTF-8>

<sup>25</sup> על השפעת פירוסמני, על גלויות של לאונרדו ורפאל בהקשר של מיומנות והכרח מספר פיצחדזה ב- פרוינד חנוש, "פיצ'חדזה התנחל בגיבעון", מעריב, מעריב סופשבוע, 17.5.91. על דפדפת רפרודוקציות של ואן-גוך ועל הכנסייה ששימשה סדנה למורה אצלו למד אמנות כותב סער דיין, "מאיר פיצ'חדזה", מעריב, סופשבוע, 4.2.94 עמ' 4. על אהבתו לכנסיות, לשקט, לתמונות לתשמישי הקדושה ולחפצים סיפר פיצחדזה בשיחות שנערכו לקראת כתיבת המאמר. על אחותו מקאוולה והקשר לספרות כתוב אצל קרפל דליה, "גלות של הנפש", הארץ, 14.3.97 ואצל סער דיין.

<sup>26</sup> Durkheim Emile, 1954, *The Elementary Forms of Religious Life*, The Free Press, p. 444

בנו מציאותיים ממש כמו מילים המשחזרות עבורנו רעיונות שמילים סייעו ליצירתם.<sup>27</sup> "מועקות חברתיות מממשות את עצמן דרך ביטויים רוחניים, אין הן נכשלות בהקניית המחשבה לבני האדם כי סביבם קיים או מתקיימים כוחות לקח משמעותיים בהם הם תלויים."<sup>28</sup>

ציוריה של מקאוולה פיצ'חדזה טרם ההגירה לישראל ולאחריה ספוגים בדמויות סמליות בג'סטות אקסטטיות של גוף, ידיים, הבעה וצבעוניות טעוני נשיות, פיתוי, שבריריות ואהבה. עבודותיה נגועות במורא מהול בתימהון סרקסטי של שפה כפולה הנוטלת ומערערת על הקדושה הביזנטית. הדמויות באמנות הביזנטית ניצבות באורח מאופק וייצוגי כמו בנפרד מזמן אמיתי וממקום ממשי. הן נטולות משקל, תחושה הנוצרת בחלקה מפני שכפות הרגליים אינן מונחות על הקרקע והדמות נראית כמרחפת על קצות האצבעות. הדמויות מוגדרות על ידי קווי מתאר ומתאפיינות ברגשות מאופקים המבוטאים בהבעת פנים ומבע עיניים ממוקד שנועד להקנות לצופה חוויה רוחנית נפרדת מגשמיות החיים. היצוניות זו שרויה בדממה המבקשת לצלול אל מסתורי החיים והטבע כדי למצוא פתרונות לבעיות חומר ורוח אפופי חטא והרס. מקאוולה עושה שימוש מוחרף בערכים הרוחניים, הצורניים ובשילוב הממד המופשט בחיפוש אחר משמעות עצמית במסגרת שיטה אמנותית. עיתוי הגיל חרץ את גורלה בעקבות הגירת המשפחה לישראל שהתאפשרה במפתיע בשנת 1971. בבואם לישראל היה מאיר פיצ'חדזה בן 17 ואחותו בת 23, פער שאפשר לו לחוות אחרת את הקליטה במקום חדש. "היא לא התאקלמה בארץ" מסביר פיצ'חדזה "המזל הגדול שלי לעומת חוסר המזל שלה הוא שאני הגעתי צעיר יותר לארץ, בגיל שאפשר לי להתאקלם. אולי אם זה היה קורה לה בגרוזיה היה לה יותר קל להתמודד".<sup>29</sup> שש שנים לאחר ההגירה ושלושה חודשים לאחר שנישואיה הקצרים התפרקו ונכזבה אהבתה, התאבדה מקאוולה בבית המשפחה באור יהודה. "לאחותי שלא בחיים יותר הייתה בעיה חמורה. חלק מההתאבדות שלה קשור לעלייה שלנו ארצה. היא לא יכלה להיפרד מאותה 'גרוזיה שלה', למרות שהצליחה כאן. אני זוכר איך היא כתבה המון מכתבים לחברים שלה שם, וקראה בלי סוף ספרות גרוזינית. בעצם, היא הייתה קשורה רק לשם". מות אחותו סימן לפיצ'חדזה בנוקשות את חותם הנפש של התרבות, גרם לו להיפרד מציורי נשים ונוף שאפיינו את עבודתו עוד בגרוזיה ולהשית על עצמו התחלה חדשה שתסיים את תסמונת המהגר.<sup>30</sup> הוא מעבד את הציור הפיגורטיבי לתוצרים מסחריים של עבודות קיטש שממכירתם הוא מתפרנס ומפתח מהלך של סמלים אילמים כשפה אמנותית.

אולם, הדחקת ההגירה, הדמויות והנוף, נכשלים מפני שהם נתקלים במציאות המגדירה אותו כאחר. מציאות זו מתבררת בתוקף החזות האישית והאמנותית. במשך תקופה ארוכה לאחר שקבע את מגוריו

Durkheim Emile, 1973, *The Dualism of Human Nature and its Social Condition*, p.160 <sup>27</sup>

Durkheim Emile, 1954, *The Elementary Forms of Religious Life*, The Free Press, p. 171 <sup>28</sup>

עמירב עופר, "גרביטציה גרוזינית", דבר, דבר השבוע, 12.2.92 <sup>29</sup>

סער דיין, "מאיר פיצ'חדזה", מעריב, סופשבוע, 4.2.94 <sup>30</sup>

ברחוב אמיל זולה במרכז תל-אביב נהגו שוטרי המדור לעצור את פיצ'חדזה ולערוך חיפושים על גופו. "דבר ראשון שואלים אותי, מה אתה עושה כאן. אחר-כך שואלים, מתי היית עצור בפעם האחרונה. לא שואלים - אם הייתי עצור בכלל. מדובר בדיסהרמוניה בין הדימוי לבין הרקע. פעם שאלתי מדורניק אחד, אם לא לימדו אותו בקורס שוטרים שיש כאלה שנראים פושעים, אבל הם לא." <sup>31</sup> הפער בין דימוי לרקע מלווה אותו גם כשהוא צועד ברחובות הראשיים של האמנות בישראל. המשמעת, היכולת והמורכבות שפיתח כמערכת סמלים אילמים מקנה לו מקום של כבוד. <sup>32</sup> אולם, מקום זה מסומן לרוב כזרות, כפער ביחס למרכז שעבודותיו חיצוניות ממנו. <sup>33</sup> השונות והשייכות המקומיים מהדהדים עבורו את פיצול האישיות שיצרו המצב האמנותי והפוליטי בגרוזיה. "העבודות שלי שונות ממה שעושים בישראל. הנופים שלי מתקשרים קצת עם גרוזיה. הצבע לא ישראלי, אין בציורי אור ישראלי. הציור חד מדי וצעקני מדי. אני חושב שזה ציור גלוי ואני לא מתכוון למזרח אירופה או למקום ספציפי. זה ציור של עקור, של פליט. בעבודות חוזר מוטיב של מראה והשתקפותה, כפילות כמו הזהות שלי. אני לא ישראלי ואני לא גרוזיני, אולי משהו בין השניים." <sup>34</sup> מדיניות כור ההיתוך שנוסחה עם קום המדינה דחקה את הבדלי המורשת העמוקים בין העולים השונים והציבה עבור המהגרים דגם של אדם ישראלי. <sup>35</sup> דמות זו של "אדם חדש" ביקשה להתנער מהמציאות המגוונת הקיימת של יהדות "גלותית". <sup>36</sup> הבניית הזהות הקבוצתית מזמינה מעמד של כותבי הסיפור. אולם, בישראל, קשה לספר "סיפור פשוט" ואל שיה הזהות חודרים יסודות מזיכרון העבר אל מרכיבי הקיום של ההווה. <sup>37</sup> תהליך עיצוב הזהות בישראל תבע נאמנות לתרבות השלטת באורח שהדיר מגוון של ביטויים משיח האמנות העכשווית ודחק את מי שנתפס כשונה ואחר אל שוליים אתניים ופולקלוריים ללא מעמד חדשני ואוניברסלי. הנרייט דהאן-כלב טוענת שהפיצול שיצר ניסוח הזהות ותוצאות האחדות האזרחית ציבורית עבור יהודי מדינות ערב והאסלאם חייבו את הפרט לוותר על השונות ולאמץ נקודת מבט "אוניברסלית" זהה. השאיפה ליצירת חברה הומוגנית, שווה, על פי קווי מתאר של מורשת, היסטוריה ותרבות משותפים, אך סלקטיביים, הפרה את אפשרות ביטוי הזיכרון הקולקטיבי של הקבוצות השונות. התהליך שנועד לכאורה לחולל שוויון יצר פיצול מפני שעקרונותיו התרבותיים נקבעו עוד לפני קום המדינה על פי תמונת עולם מערבית שהביאה למחיקה

<sup>31</sup> קרפל דליה, "בית חרושת פיצ'חדזה לציור", העיר, 4.12.87, עמ' 42, 33

<sup>32</sup> גינתון דוד, "ציירים מקנאים בו", תל-אביב, 18.5.90

<sup>33</sup> היחס לעבודותיו של פיצ'חדזה כזרות מופיע בהתייחסויות רבות לעבודותיו וגם בהתייחסויות שאינן לעצמו. מופיע ב-רפפורט טליה, "המרחב בין מציאות לאשליה", דבר, משא, 25.12.92, עמ' 26, סער דין, "מאיר פיצ'חדזה", מעריב, סופשבוע, 4.2.94, דירקטור רותי, "מסע אמיץ אל תוך עצמם", מעריב, ספרות ואמנות, 11.12.92, רווח יהודית, "לא פוחד מקיטש", גלובס, 7.12.92, סנדר-אלטמן שלומית, "המסגרת שבין מציאות לדמיון", העיר, 27.11.92, פרוינד חנוש, "פיצ'חדזה התנחל בגיבעון", מעריב, מעריב סופשבוע, 17.5.91, בכתבה זו אומרת נעמי גבעון בעלת הגלריה שבחרה לייצגו "פיצ'חדזה מייצג עמדה תרבותית שונה ממה שהתפתחה בארץ מאז 'אופקים חדשים'. הוא לא אמן שגדלנו איתו, אלא מישהו שאנחנו מאמצים את הדרך שלו. זה כמו שהיינו לוקחים מישהו מחוץ לארץ".

<sup>34</sup> קרפל דליה, "בית חרושת פיצ'חדזה לציור", "העיר", 4.12.87

<sup>35</sup> קלדרון ניסים, פלורליסטים בעל כורחם, 2000, אוניברסיטת חיפה\זמורה ביתן, עמ' 145

<sup>36</sup> צוקרמן משה, חרושת הישראליות, 2001, הוצאת רסלינג, עמ' 225

<sup>37</sup> וינצקי-סרוסי ורד, בשארה עזמי, עורך, 1999, בין האני לאנחנו, עמ' 20-22



אקטיבית של זיכרון וזיקות תרבותיות של קבוצות אחרות. כתוצאה מכך שלטו קובעי המשמעות בזכות לנתב את השיח הציבורי וכמחזיקים בידע, עיצוב המשמעות, בניית הזיכרון, עמדות הכוח וניסוח ההון הרוחני.<sup>38</sup> מוחלשות זו של השונה מתקיימת על גבה של בעייתיות מסובכת יותר של יחסים בין "עולם ראשון" ל"עולם שלישי". אלה שוחט מציינת ש"קולה ההגמוני של ישראל היה מאז ומתמיד קולם של יהודי אירופה האשכנזים בעוד שקולם של הפלסטינים ושל המזרחים עומעם או הושחק. על גבה של הפרובלמטיקה מזרח-מערב מתקיימת פרובלמטיקה נוספת, הקשורה אליה אך לא זהה איתה – זו של היחסים בין "העולם הראשון" וה"עולם השלישי". שוחט מבכרת לדון בישראל בגישת "העולם השלישי" בגלל שני מובנים: "ראשית, עקב האנלוגיה שבין מאבק העם היהודי לשחרורו ובין מאבקי העולם השלישי נגד הקולוניאליזם... דבר שני, עקב ההשלכות השליליות שהיו לצורה זו של שחרור לאומי יהודי על עמים ספציפיים בעולם השלישי. הגם שישראל איננה ארץ מארצות העולם השלישי על פי ההגדרה המקובלת של המושג, יש בכל זאת נקודות דמיון ואנלוגיות מבניות בינה ובין ארצות אלה, אנלוגיות שאינן זוכות להכרה, אפילו בישראל עצמה – ובעצם במיוחד בה."<sup>39</sup> המורכבות המסובכת הזאת קורמת עור וגידים באופן לא יאמן בחוויית החזות הזרה והמעצרים. פיצ'חדזה מוסיף ומספר: "כשהייתי בגרמניה הרגשתי את זה חזק. חשבו שאני תורכי. היו מצבים שהרגשתי שהם רועדים משנאה. הסתכלו בי כאילו הייתי חיה, אבל לא היה אכפת לי, שיקפאו בקור של עצמם. עם לא סימפטי. אבל פה (בישראל) זה נעשה טירוף, עוצרים אותי כל הזמן. נמאס לי."<sup>40</sup> האפשרות הכואבת שבגרמניה ובישראל פועל מבט המסמן חזות ומוצא לשלילה מדגישה את ליקוי המאורות של שיח הזהות המקומי ואת רמת האלימות בה הוא נתון.

המצב הקיצוני והמוחשי של שונות מנחה את תודעת העקור והפליט של פיצ'חדזה. את מצוקת התקשורת והשייכות הוא משווה ל"זעקה" של מונך. זעקת האני האילם המנסה לצעוק בכל כוחו ולא מצליח להוציא הגה. "למצב כזה", אומר פיצ'חדזה, "אתה מגיע רק אחרי שצרכת בעוצמות גבוהות, ללא מענה"<sup>41</sup> השליטה בה נוקט פיצ'חדזה בהופכו את הזעקה לאילמות באה דווקא מהכרת עוצמתו של המוחלש.<sup>42</sup> הכרת מקומו האנושי במשוואת הכוחות החברתיים, הבנת מקומה של האמנות במערכת כוחות זו והכרת המשמעות הרוחנית של אלם אל מול מציאות קיומית. עוצמה זו לא נעלמה משרה ברייטברג-סמל שכתבה עליו כחריג ביחס למסורת האמנות הישראלית אך ראתה בנוכחותו עדות להתפתחויות חדשות במישורים של שפת האמנות, קהילת האמנות ומקומם החברתי. "פיצ'חדזה", טענה ברייטברג-סמל, "בניגוד לאמנים ישראלים שחונכו על מודרניזם, פועל מתוך הנחת יסוד, שהציור מתקיים בתוך הקהילה הרחבה, לאו

<sup>38</sup> דהאן קלב הנרייט, בשארה עזמי, עורך, 1999, בין האני לאנחנו, עמ' 65-62

<sup>39</sup> שוחט אלה, 1989, הקולנוע הישראלי, היסטוריה ואידאולוגיה, ברירות, עמ' 10

<sup>40</sup> קרפל דליה, "בית חרושת פיצ'חדזה לציור", העיר, 4.12.87, עמ' 4, 33

<sup>41</sup> מאור חיים, "טיפת דמעה במסגרת", סטודיו, גליון מס' 11, מאי, 1990

<sup>42</sup> אצל קרפל דליה, "גלות של הנפש", הארץ, 14.3.97, עמ' 52-50 אומר פיצ'חדזה "בן אדם מיואש לא מהגר, גם בשביל בריחה צריך כוח."

דווקא זו המקצועית ושממנה הוא שואב לגיטימציה...השאלה המבצבצת מבעד לציורו (מהו מקור הסמכות שלי כצייר ומי הצופה שלי) והתשובה הדמוקרטית שהוא נותן לה (מקור הסמכות הוא הקהל הנהנה) עוד יעסיקו ודאי את עולם האמנות הישראלי והלא ישראלי. והתשובה עליה היא שתכריע את צורתה ואת מקומה של האמנות במאה הבאה.<sup>43</sup>

מה שמסתמן ומתעצם בעבודותיו של פיצ'הדזה במחצית שנות התשעים אינו עתיד בהתאם לתפיסת השייכות המודרנית של ברייטברג-סמל. הוא מערער על דלות החומר כהצעה לאמנות הישראלית ועל הצגתו כחריג לעומתה. הוא מזדהה באופן נוקב עם דמויות ועם גלות אותן דחק בחרדת שורד לאחר מות אחותו. דמויות משפחה, בעיקר ילדים הלקוחים מתצלומים, שכבר בעבר הופיעו מעת לעת בעבודות שנות השמונים והתשעים של המאה העשרים, רומזות לזיכרון והמשכיות. בשנת 1996 ההזדהות היא מוצהרת ומתבטאת בהצבת עצמו במרכז התמונה כדמות המסיטה או משפילה את מבטה. מהגר, נווד, פליט הנושא מזוודות וספרים. הצבה מרכזית זו של הדמות במרכז נוף אפלולי המואר באור חמצמץ מעידה על תפנית משפת הסמלים המתמטית אל הצבת דמות המוחלשות כסמן חברתי רוחני. זו עמדה תרבותית המציבה את הגלות וההגירה כיסודות שווים במפת שיח האמנות ועמדה ביקורתית כלפי מקורות הסמכות שלו. גלות זו, כותב אמנון רז קרקוצקין, אין עמה חזרה אל העבר אלא גילוי הממד הבסיסי של דיכוי. תודעת הגלות ושיבתה אל השיח פורמת את הסדר המודרני של כור ההיתוך ובוחנת, כמיעוט, את הנחות היסוד של קובעי המשמעות. הגלות מאזכרת את גורלם ההיסטורי של היהודים ומתוך כך מציבה את הרוע כסיבה להתנהגות מוסרית המסמנת את חיובו המובהק של העולם. מבחינה זו אין תפישת הגלות מצב כפוי אלא בחירה במידת האנושיות. הגלות, כותב רז-קרקוצקין, "היא המסגרת שבה ההגדרה העצמית מתעצבת בתוך המתח שבין דימוי העצמי ובין דימוי העצמי בעיני האחר...לתיאולוגיה המגולמת במושג הגלות יש מבחינה זו תפקיד ראשוני של הגבלה עקרונית של תפישת הריבונות, באופן המצמצם את כוח הדיכוי שלה...השאלה איננה חווית הגלות...אלא כיצד לשוב ולחוש גלות כאן בארץ, וזאת בלי לשכוח את אלה המצויים במצב של גלות ממשית, את המדוכאים בעולם השלישי, את שוכני מחנות הפליטים."<sup>44</sup>

הזיקה הרוחנית חברתית נובעת בציורים מהצבתה של האחרות כדימוי העיקרי הנגלה למבט הפונה מהחוץ פנימה. דמות האני, אשר בראשית התהליך נראית בסביבת "נוף נפשי" מהגב או במבט מושפל, נמשכת בסדרה של דמויות שעיקרן ילדים, נשים וחפצים. הדמויות המביטות במבע עיניים ובהצבה ניאו ביזנטית מוארות בסביבה מבודדת על פני ממשות דוממת, אינסופית, הנעדרת נוכחות חיים מוחשית. מרחב אור וחושך ריק ומאיים זה, מקום המסתור של כוחות עלומים, מסמן את אפשרות של הכרה הבאה מראיה, אך בד בבד משמר את תחושת הנעלמות בה נתון הכול. הדמויות מופיעות בנוף של נראות והיעלמות, מביטות נכוחה בדומיה, אוספות את המתבונן אל מצב דמדומים. האלם ניבט בציור בישירות בפניהם של מוחלשים

<sup>43</sup> ברייטברג שרה, תאומים זהים ומודל המודרניזם באמנות הישראלית, סטודיו, 35 (1992) 24-27, 54-55

<sup>44</sup> רז קרקוצקין אמנון, 1993, גלות בתוך ריבונות לביקורת "שלילת הגלות בתרבות הישראלית, תיאוריה וביקורת 4, עמ' 23-35

הלקוחים מהקופסה האפלה של זיכרון הילדות האישי, או מתצלומי ילדים כפי שצולמו בג'נין על ידי צלם התיעוד אלדד רפאלי לאחר מבצע "חומת מגן", ומתמונות של נשים מוסלמיות עטויות רעלה.

מצב זה של "פנים אל פנים" מעלה זיק של מסתורין המייצג קיום הנוגע לכלל נפש. קיום תאב חיים, רואה ונראה, הנע בין היווצרות להיכחדות וצורב בתובנות נוקבות אודות אפסות הכוח. הטבע הלילי והחשוך של ההיות קובע את הסובייקט כישות הכפופה לאחר. המוות הוא שמכניס לתוך החיים אחרות. המוות שבא אל ה"אני" כל העת, אומר עמנואל לוינס, מכניס לתוך החיים אחרות ובכך במקביל ליסוד הארוטי שבו מתעמת האני עם אחרותו. הפנים אינן מביטות כדמות אלא מפתיעות כהתגלות. מן הפנים של האחר עולה הציווי הקדמון "לא תרצח". הפנים תובעות תקשורת במבצע עיניים חשוף המשבש ומטיל ספק באשליית העוצמה של היחיד. כשלו ה"אני" לשלוט ביש מכין אותו לקראת שבר ביש הנגרם על ידי היענותו לתביעתו של האחר. "היחס האירוטי" אומר לוינס, "אינו מנטרל את האחרות מעצם היותה אלא משמר אותה. האחר...אינו בבחינת אובייקט הנעשה לשלנו או לאנחנו אלא, אדרבא, הולך ונסוג אל תוך מסתורו. לא רק חוסר האפשרות לדעת הוא מה שחשוב...אלא האופן של היות שכולו עצמו אך אינו אלא התחמקות מפני האור". מבחינה זו גורס לוינס לא ניתן להגדיר את הממשי רק על פי אובייקטיביות היסטורית אלא "גם בזיקתו אל המיסתורין, המפר את רצף הזמן ההיסטורי... ריבוי הפנים של החברה אינו אפשרי אלא בזיקה למסתורין זה." המבט הפונה אל הפנים כמוהו כידיעה וכתפיסה. "הגישה אל הפנים" אומר לוינס "היא אתית מעיקרה... אומנם התפיסה עשויה לשלוט על היחס שאתה מקיים עם הפנים, אלא שייחודן של הפנים נעוץ במה שאינו יכול להצטמצם לכדי תפיסה... ראשית יש לציין את תמימותן של הפנים, את הצגתן הגלויה ללא הגנה. מבין כל איברי הגוף עור הפנים הוא העירום והדל ביותר. הוא עירום ביותר כי ערייתו מהוגנת. וגם דל ביותר, שכן יש בפנים דלות בסיסית... שהאדם משתדל לחפות על דלות זו בגינונים והעמדות פנים למיניהן. הפנים חשופות ומאוימות, כביכול מגרות אותנו למעשה אלימות. יחד עם זאת הפנים אוסרות עלינו להרוג." הדמויות בציורים לבושות בקפידה, הבעתן ממוקדת בפנים וכל איבר חשוף אחר מסמן אפשרות של חטא בשרים. פני האחר הדלות המסמנות את הציווי, לא תרצח, מסיטות את ה"אני" מתחושת הכל יכול של "גוף ראשון" ומחייבות אותו להיענות ב"אחריות אחת נוספת יותר משיש לכל האחרים...אין משמעות לצדק אלא אם הוא שומר על הרוח של קיום מעבר לאינטרסים המחייב את רעיון האחריות כלפי האדם האחר. בעיקרון אין האני עוקר את עצמו מן 'הגוף הראשון' שלו, אלא הוא נושא ומחזיק את העולם." מבחינה זו מיוסדת משמעות החיים האנושיים בחיי היום יום של האני זמן רב בטרם התוודע לשאלה או לציווי. הניסיון הבסיסי ביותר של המציאות הראשונית ביותר הוא אתי מיסודו<sup>45</sup>.

המוחלשות, כמהות של אחרות, כפרימה של עוצמה וכפגימה בסדר קיים, מופיעה כגלות בעבודות של מאיר פיצ'חדזה בעת של התערעורת יסודות קהילתיים, ערכיים וקיומיים, בעת שמהיות גורל עבר מציפות את ההווה בישראל. הגלות שכה נדחקה כישן מפני חדש מתדפקת בצניעות ובנחישות כיסוד נעדר

---

<sup>45</sup> Peperzak, A. To the Other, An Introduction to the Philosophy of Emmanuel Levinas, Purdue University Press, 1993, p.p 33-123

של זיכרון, ספק, רוחניות ואתיקה. הדמויות הכמו ביזנטיות שכמו מרחפות על פני נוף כמו רנסנסי אינן גרוזיניות או ישראליות, אחרות או זרות, אלא ביטוי דומם לחלקיותן של אמיתות.