

בית הספר לאמנות המדרשה  
המכללה האקדמית בית ברל

# מוטי מזרחי - ממוגבלות לתנועה

מאת: ליאת פארי

מנחה: גלעד מלצר

שנה: 2006

## תוכן עניינים

1	.....מוטי מזרחי - ממוגבלות לתנועה.....
3	.....מבוא .....
4	.....פרק 1: הנכות הפיזית כמקור ליצירה .....
11	.....פרק 2: נכות האדם מול החברה התרבות ואל מול הקידמה הטכנולוגית:.....
18	.....פרק 3: תנועה.....
26	.....סיכום.....
29	.....ביבליוגרפיה .....

בעבודה זו אעסוק בקשר בין נכותו הפיזית של האמן מוטי מזרחי ובין עיסוקו בנושאי מוגבלות ונכות. הנכות הפיזית שימשה עבור מזרחי כמנוף ליצירה, ומכאן היא מעוררת שאלות, כגון: מהי נכות? מהו ריפוי? מה תפקיד האמן והאמנות? וכיו"ב. נכותו של מזרחי השפיעה על תפיסת עולמו, על כן, אתייחס למשמעות הנכות והשימוש בגוף ובכאב כבסיס לעבודותיו, ואבחן את הקשר בין חיים, לבין יצירת אמנות. מלבד זאת, אבחר לשקף אצל מזרחי את הבחירה האופטימית ואת הרצון לגדול מתוך הנכות.

מתוך הממד האישי של השפעת הנכות הפיזית, אראה את האופן בו הנכות המתקיימת בעבודותיו של מזרחי שינתה צורה, כאשר הוא התייחס לנכות ומוגבלות בצורה רחבה יותר. מזרחי חרג מעבר לסביבתו הפרטית והגיב ביצירתו לסביבתו החיצונית המשתנה, הפוליטית והחברתית, כשהוא הצביע על מוגבלויות אותם מצא בעולם החיצוני לו. הוא בטא מוגבלות של האדם ביכולתו לתפוס ולהבין את המציאות. מזרחי לעג למיתוסים של התרבות, הטכנולוגיה והמדע, האידיאולוגיה והתייחס גם למוגבלות של האמנות. "הוא שומר על אותנטיות, מתוך מודעות ומתוך כורח, וקשוב למיתוסים הישראלים והיהודים".<sup>1</sup> ועם זאת הוא שומר על מרחק, "אנו בתקופת מעבר עולמית, ולכן מחפשים עכשיו דת, מיסטיקה, כלכלה, חברה, פוליטיקה עבר-הווה-עתיד, מפגש מעבר".<sup>2</sup>

מזרחי חוקר את המציאות ומודע לדינמיות של החיים "בכל עבודה שאני עושה אני נותן ביטוי לתנועה, לאיכות של תנועה, לאיכות של אנרגיה",<sup>3</sup> עבור מזרחי התנועה היא חיים.

ועם זאת, מודע היטב למוגבלות שקיימת כל הזמן, כמעט בכל יצירותיו התנועה מוגבלת, משהו אותו יצר מזרחי באופן מלאכותי במודע, מגביל ולעיתים אף מונע לגמרי את התנועה. מזרחי חיפש את התנועה הרוחנית שמעבר להגבלות, שממשיכה להתקיים במצב הסטטי לכאורה, התנועה המתמדת, האין סופית. באמצעות מיקוד דווקא בפיסול, אדגים כיצד ניצל מזרחי את הפיסול הנייח, וניסה לקיים בתוכו תנועה. כך אשקף כיצד הוא שמר על שני הקצוות, מחד על תנועה ומאידך חוסר תנועה.

מיקוד זה בחיפוש המתמיד של מזרחי אחר תנועה, יסכם את מהלך העבודה, המראה את המעבר מנכות פיזית וקונקרטית, דרך ביטוי כללי יותר של מוגבלות בתפישת המציאות, אל הרחב והמופשט בתנועה.

---

1 טלמור דניאלה, "מוטי מזרחי רואנדה קזנובה", מוזיאון חיפה לאמנות, חיפה 2000, עמ' 11.

2 מזרחי, ראה הערה מס' 1.

3 מזרחי, מתוך, "המדיום באמנות המאה העשרים" (עורכים: רחל בילסקי כהן, ברוך בליך), "אור עם", מכון ון ליר, ירושלים, 1996, עמ' 201.

## פרק 1: הנכות הפיזית כמקור ליצירה

פרק זה יעסוק בנכות הפיזית כמקור השראה ליצירה. אתייחס למשמעות הנכות אצל מזרחי והשימוש בגוף ובכאב כבסיס לעבודה ואראה את השפעתו של האמן הגרמני ג'וזף בויס, (Beuys) על יצירתו של מזרחי.

אבחן את הקשר בין חיים וחוויות מעצבות במהלכם, לבין יצירת אמנות, לפי גישתו של הפילוסוף ג'ון דיואי (Dewey). בנוסף אנסה להראות אצל מזרחי את הבחירה האופטימית, הכאב מול השמחה, המוגבלות כמקפצה, ואסביר זאת מההיבט הפסיכולוגי.

**מוטי מזרחי** נולד בת"א בשנת 1946. בגיל 12 חלה מזרחי בדלקת פרקים, בין הגילאים 17-23 שהה זמן רב בבתי חולים ועבר ניתוחים ותהליך שיקום ממושך. מאז מזרחי נעזר בקביים. נסיבות אלו יצרו קרקע לעולם ביניים של דמיון ומציאות.

"המתנה הכי גדולה שלי הייתה זה שהייתי חולה כל כך. אם לא הייתי חולה, הייתי נמחק, כי היו מצפים ממני לכל מיני דברים כמו שציפו מהאחים שלי... בגלל שהייתי חולה נהיה לי עומק אסטרטגי. היה לי זמן לשכב במיטה ולחלום וכך נוצר מרחב החלימה שלי..."<sup>4</sup>

בתחילת דרכו השתמש מזרחי בגופו כבסיס לעבודתו בצילום, בוידאו, במיצגים. "בשנות השבעים גופי היה האובייקט המייצג. גוף ששידר תחושות, רגשות, ואליו ניתן היה להתכוון ולהקשיב. העבודות ניזונו מהקשבה פנימית ואינטואיציה שחידדו במידה רבה את המבט לעתיד... הן התקשרו לזמנים אחרים, להיסטוריה, למקום... אני הייתי המרכז, והכאב שירת אותי והיה המקור שממנו יצרתי. הקשר לגוף, ההקשבה הפנימית בונים סוג של אותנטיות שאתה יש לך את היכולת לגדול"<sup>5</sup> מזרחי התעסק בצורה אובססיבית בגופו. "אני חושב שהכאב היה בשבילי הדרך לגדול ושכל מכשול הוא לצורך גדילה."<sup>6</sup>

אחת הדוגמאות לשימוש בגוף והגבלתו, היא העבודה - "רגל עם כנף". בצילום, נראית רגל בתנועת הליכה אליה מוצמדת כנף נוצות, על רקע העיר ירושלים. לפי דבריו מזרחי ניסה "להעלות את ירושלים מעלה".<sup>7</sup> מדובר כאן ברצון להתעלות, מול כוחו של הקיום הארצי. האדמה תופסת מחצית מהתמונה והכנף עצמה לא באמת עוזרת לרגל לעוף, ובנוסף מקשה על ההליכה. מזרחי יצר סתירה, שכן הוא ביקש להתעלות ושם כנף שאינה יכולה לתפקד. הכנף הלבנה מלאת רכות, האירוניה מאוזנת על ידי



איור 1 רגל עם כנף" צילום מתוך פעולה 1973

4מזרחי, ליבנה, נרי, "מזרחי לא מקופח" הארץ, 14.4.2000

5מזרחי, טלמור דניאלה, "מוטי מזרחי רואנדה קזנובה", מוזיאון חיפה לאמנות, חיפה 2000

6ראה הערה מס 1

7מזרחי, ד"ר סגן-כהן, מיכאל, "מוטי מזרחי - שיר חדש", הביאנלה בוונציה 1988 - הביתן הישראלי: מוטי מזרחי וצדוק בן דוד, עורך אדם ברוך, משרד החינוך והתרבות, ירושלים, 1988.

שעה שטופת השמש. עבור מזרחי כל תנועה היא קשה, ישנו דיאלוג בין נכותו ההופכת לנקודת זינוק יחד עם אמירה פוליטית על ירושלים של מטה, כבדה ולא זזה לעומת אחותה הרוחנית של מעלה. ההתעלות היא בקשה לתנועה רוחנית. יש כאן קשר להרמס שנעל לרגלי סנדלים אשר מהם צמחו כנפיים, בעזרתם היה מתנייע, וזהו רמז לדינאמיות קוסמית.

ניתן למצוא חוט מקשר בעבודותיו של מזרחי לתפישותיו של ג'ון דיואי (Dewey), פילוסוף, פסיכולוג ואיש חינוך אמריקאי, שהתייחס לקשר בין חיים לאמנות. נכותו של מזרחי השפיעה על הדרך בה הוא חשב והציג. חוויות (an experience)<sup>8</sup> רבות הקשורות למחלתו בהן חווה בצורה מוחלטת מוגבלות, יצרו ניסיון (experience) המהווה תהליך מתפתח על פי אותם רגעים של חוויה. דרך ניסיון זה מזרחי חקר את המציאות. דיואי מבחין בין ניסיון לחוויה. הוא משתמש בדימוי של מישור וגבעות. החוויה מייצגת את הגבעות, רגעים שנשארו בזיכרון, חיוניות מוגברת קשר פעיל עם העולם, מיוחדות של הרגע הספציפי, או תובנה אשר מגיעה בעקבות אותו רגע, כמו ההבנה של מזרחי בקשר להתעלות שהמוגבלות יכולה לאפשר, "המוגבלות בעיני היא מקפצה, הזדמנות לחרוג מהמעגל הרוטיני. כוח אדיר שגורם למוגבל לסטות מהדרך הרגילה ולזכות באפשרות של גילוי. הפגיעה הפיזית אצלי יכלה להביא לידי דרדור ושקיעה, אבל היא העלתה אותי מבחינה רוחנית. זה המשוב ההדדי בין הגוף והרוח".<sup>9</sup> לפי דיואי, זהו רגע אסתטי שהופך את הזמן לאידיאל, וקשור למצב בו החוויה היא התגשמותו של האורגניזם במאבקיו בעולם. ההישגים של מאבק זה, הם תמצית האמנות ולכן, ניתן לראות מדוע מזרחי חזר שוב ושוב לחוויה של מוגבלות המשמשת לתמצית ומקור ממנו הוא יוצא. הרגעים המיוחדים של החוויות נחרטו בזיכרונו והוא יכול לחזור ולחוות אותם שוב ושוב מחדש. כאשר הוא יוצר, הוא מחבר מאותו רגע עשיר את הרגש והאינטלקט, ויוצר חוויה חדשה עבור הצופה, אך הבסיס לכל זה הוא אותו ניסיון הנצבר על ידי חוויות שונות וספציפיות. מזרחי האמין, שעל ידי הגבלת התנועה ניתן להגיע למהות הנקייה יותר הנמצאת מאחורי הדברים. תובנה זו הובילה אותו ליצור נכויות שונות אותם מצא בעולם. בעבודה "רגל עם

כנף", ניתן לראות כי חווית הנכות הפיזית הובילה את מזרחי ליצור מוגבלות מכוונת, כנף שאינה יכולה לעוף, אדמה כבדה, קרובה לקרקע. כך גם בעבודה "מגבלות נצחיות", בצילום זה נראות שתי ידיו של מזרחי, יד אחת עם שעון מוכנסת לתוך כוס, מוגבלת. השניה פרוסה לידה שטוחה, חופשית. שם העבודה "מגבלות נצחיות" מחזק את הרעיון שמופיע כבר בצילום. יד מוגבלת ושעון המסמל זמן. היא מבטאת מתח מתמיד, פתיחות וסגירות, ועם זאת קיים בה הומור, אופציה חדשה להתבוננות במציאות, השואלת האם גם בתוך כל המוגבלות עדיין קיימת תנועה. בעבודה זו הידיים חתוכות אך לא קטועות. ישנה עצירה של תנועה מסוימת, חלל סגור של כוס לעומת חלל פתוח. "יד ליד כוס, יד בתוך כוס, סגורות באופן שונה. יש קירבה והבדל בין



איור 2 "מגבלות נצחיות"

שתיהן, שתיהן של אותו אדם, לא זרות.<sup>10</sup>

מזרחי, בתור אמן מתחיל, הושפע מג'וזף בויס (Beuys), אמן אשר לקורות חייו נודעת חשיבות מכרעת בהבנת מורכבותה וייחודה של יצירתו.

8 John Dewey "Art as Experience", New York, 1934 Minton balch 8

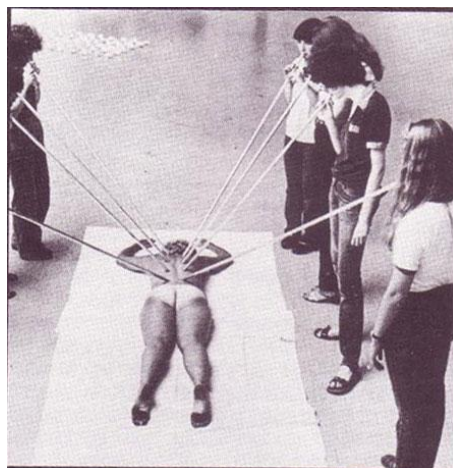
9 מזרחי, סמל, נאוה, "תובע את עלבונה של התמימות" כלבו, 25.3.88

10 סימן טוב, נעמי, "כף יד רחוצה", תל אביב, 07.12.90

הביוגרפיה שלו הפכה למעין "מיתוס" פרטי בו הוא עשה שימוש לכל אורך הקריירה האמנותית שלו. בויס עסק בתחומים רבים, בפרק זה אתייחס לקורות חייו והשפעתן על יצירתו, ולאופני היצירה בהם פעל בהקשר זה, וכיצד הדבר מקרין ליצירתו של מזרחי.

כטייס במלחמת העולם השנייה, בויס נפצע כמה פעמים. מטוסו הופל מעל חצי האי קרים והתרסק לקרקע בסופת שלג עזה, שם הוא נפצע ואיבד את הכרתו. לימים סיפר שניצל על ידי נוודים טאטארים, אשר אספו אותו מבין הריסות המטוס, והשיבוהו לחיים על ידי כיסוי גופו בשומן ועטיפתו ביריעות לבד. (השומן והלבד היו חומרים "טעונים" מבחינתו, והופיעו רבות ביצירתו). אירוע זה, כפי שסופר על ידי בויס, החל את ה"מיתוס" האישי שלו, אשר אותו הוא הפך לאלמנט מתוקשר, שעורר לא מעט פקפוקים לגבי האותנטיות שבו. שאלת האמינות אינה משנה את העובדה שבויס החליט להפוך את האירוע הטראומתי של התרסקותו ל"אירוע מפתח" ביצירתו. בויס הכריז שיצירותיו הן שלוחה של אישיותו, המבטאת את התפקיד שבחר למלא בחברה: אמן-שמאן, בעידן הפוליטי בו הוא חי.

לבוים נודע מוטיב חזק של ריפוי באמנותו אותה ראה מאוחדת עם פעילות חייו כמשנה חברתי ומנהיג רוחני, מזרחי אף הוא עסק בתחום הריפוי כשהופיע **במיצגי הילינג** בשנות השבעים. הוא נחשף לפילוסופיה הסופית והחליט לפעול כגורו. "הגעת לי למסקנה שיש לי יכולות ריפוי ושאני יכול לשנות את החיים של אנשים".<sup>11</sup> בבית אימו הקים קבוצת אנשים, ביחד עבדו בדמיון מודרך, ויברציות של קול. הרצון להתערב במציאות ולרפא אותה מתחלואיה, הוביל את מזרחי לעשיית מיצגים בנושא הריפוי, אשר אמורים ליצור אצל הצופה חוויה. דיואי טען שהעשייה האמנותית היא שיא המודעות ומקורה משותף למדע, כאשר המטרה היא משותפת ליצור חיים עשירים יותר. אך מזרחי עשה את **ההפרדה**. בעקבות מיצגים אלו הוא הבין שההפרדה בין פעולות הריפוי לבין אמנות, הכרחית עבור שני התחומים. "הרגשתי שאני מנסה לגרור את היכולת ההילרית שלי לאמנות וזה עושה את האמנות שלי לא נקייה, אז החלטתי לא להיות גורו".<sup>12</sup>



"מיצג יהילינג" 1977

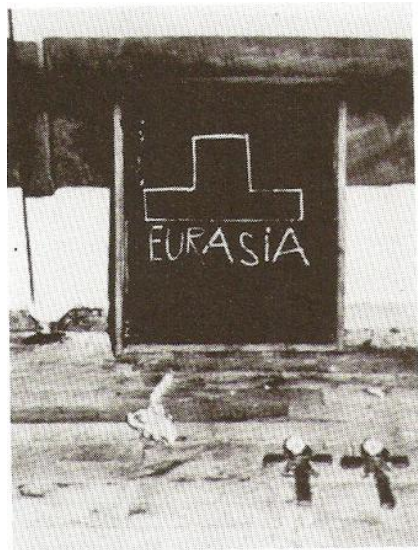
כוונתו של בויס הייתה לא רק להוות שמאן כמכשף השבט, המסייע לבני שבטו בעת מצוקה (אישית, חברתית, כלכלית), אלא, כשמאן המבקש לרפא את חוליי השבט כולו (החברה הגרמנית והעולמית). הוא נטל על עצמו את תפקיד השמאן, מכשף השבט המוציא לאור את הפנטזיות המשותפות לחברה. תפקידו לתווך בין העולם הזה לבין הנסתר, במטרה להציל את הקהילה. פעולת התיווך של השמאן היא אקסטטית, סוג של פעולה יצירתית, טקסית. בויס לא חיקה פעולות טקסיות פרימיטיביות, אלא הבין את החברה הגרמנית של זמנו, כחברה בעלת אופי שבטי, ולכן יצר בפעולותיו הקשרים לזמן ולתקופה, ופעל כ"שמאן עכשווי" לטיהורה ולגאולתה של החברה (הגרמנית בפרט, והעולמית בכלל). הוא כיוון את הזרקור לבעיות כלל עולמיות ולהקשרים פוליטיים טעונים, בהעלותו לדיון ציבורי (באמצעות מיצגיו ו"פעולותיו") בעיות חברתיות, אקולוגיות ופוליטיות – הן בגרמניה והן במערך הגלובאלי, מתוך ניסיון לשנות את הקיים ולעצב חברה חדשה המבוססת על ערכים חדשים. יצירת האמנות מבחינתו, חייבת לשלוח את הצופה לעולם בעל תכנים המשמעותיים לו, ורק כך תוכל להשפיע ולגרום לשינוי פני החברה. בעיני בויס האמנות נתפסת רק כמרכיב אחד של הגישה ההוליסטית (Whole-מכלול שלמות) החותרת לשינוי. כל פעילותו לאורך כל שעות היממה, נתפסו על ידו כיצירת אמנות, ללא חיץ בין פעילות יצירתית לבין חייו.

11מזרחי, סמל, נאוה, "תובע את עלבונה של התמימות" כלבו, 25.3.88  
12ראה הערה מס' 8

ליצירת השינוי החברתי לו ייחל, נדרשת פעילות דרסטית, חריגה ופרובוקטיבית, שונה מן המקובל. הוא בחר לפעול באמצעות פעולות המעוררות פרובוקציות, פעולות הידועות בשם האקציונים. בויס טען כי זוהי הדרך היחידה לעשות אמנות. אמנות הנעשית למען הבורגנות היא קיטש, ולכן האקציונים הם פעולות למען האמנות, שהיא יצירתיות אשר תביא את החירות המבוקשת. כשמאן הוא ביקש לעורר שאלות ולהעלות נושאים לדיון, להראות שקיים תחום נוסף, מעבר למה שרואה העין. באמצעות פעולת השמאן, ניתן יהיה לגלות רבדים שונים של האנושות.

המיצג "אירואסיה" היה אחד מהביטויים של הניסיון ל"רפא" את החברה וליצור איחוד מחדש בין מזרח ומערב. ראשיתו של מיצג זה הייתה "חלוקת הצלב", אשר סימלה את החלוקה בין מזרח למערב (כמו בין רומא לביזנטיון בעבר). בראשית הפעולה, דחף בויס באמצעות ברכיו, שני צלבי נחושת קטנים, שהונחו על הרצפה. אל כל אחד מהצלבים חובר שעון עצר שכוון לצלצל בשעה מסוימת. על הלוח צייר בויס צלב שאת מחציתו מחק, ובמקום המחוק כתב "אירואסיה". (שילוב של אירופה ואסיה). בהמשך, הוא איזן ארנב מת שהאריך את רגליו, אוזניו וגבו במוטות עץ, והניחו לפני הלוח. אחר כך פיזר אבקה לבנה בין רגלי הארנב, החדיר מדחום לפיו ונשף בצינור. אז, גרם לנענוע אוזני הארנב, כאשר הניח לוח ברזל תחת רגליו והלם בו. לבסוף, רשם על הלוח שתי טמפרטורות דמיוניות, של הלבד והשומן, וטמפרטורה לסכנת התלקחות אש. הרעיון של מיצג זה היה ביטוי התהליך ההיסטורי של הפרדת העמים. הארנב נתפס כסמל בן חלוף, המגשר על הניגוד שבין "איש המערב", הרציונלי, ל"איש המזרח" הרוחני, אשר יוביל אותם לאיחוד רוחני מחדש. ניתן לראות כי הדרך לאיחוד קשה. האדמה קפואה, היחסים שבין מזרח למערב "קפאו בקור הסיבירי", ובסוף הדרך ישנו חום, כעיקרון המחזק את האיחוד בין מזרח למערב. כשמאן, בויס נטל על עצמו לבצע את תחילתו של תהליך האיחוד המחודש, לסמן ולהנחות את החברה.

"מזרחי רואה את מחלתו כביטוי לחסר רוחני מסוים דיסהרמוניה. מחשבה הוליסטית, תפיסה מסוימת בדבר היחסים שבין מצב רוח של אדם לגופו".<sup>13</sup>



איור 3 "אירואסיה" מיצג. ג'וזף בויס 1963

אצל מזרחי קיימת תפיסת עולם המחפשת משהו כולל יותר, מחבר, הוליסטי, אך בשונה מבוים "שערער במופגן את החיך המפריד בין אמנות וחיים, אמן ויצירה, ביוגרפיה ומיתוס",<sup>14</sup> מזרחי, שמר על ההפרדה והחליט לשים בצד את יכולות הריפוי ההילריות שלו. ואין זה אומר שוויתר על הרצון והחיפוש לרפא בעזרת אמנות, הוא ניסה זאת בכיוונים נוספים.

ניתן לראות כיצד מזרחי בחר לייצר ריחוק ולשים את האמנות מעלה לחיים כמושיעה גואלת ועילאית אף מעבר לעמדת "גורו" בעוד אצל בויס האיחוד של הפרמטרים השונים בחיים הוא שמביא את ההתחדשות הרוחנית.

"מדעת ואולי שלא מדעת מזרחי ניזון מהדואליות של היותו מודע לסבלו כאדם פרטי, המתקיים יחד עם שאיפתו להפוך את עצמו ואת חייו למשהו כללי-ציבורי. הוא אמן המבטא בפעילותו, בעבודתו והאלהת קורבנו הפרטי, את האמונה בתפקידה המוסרי של האמנות... מזרחי מחפש עדיין את הדרך הנכונה, את המינון המדויק שבין התאמתו לשפה הפוסט מודרנית לבין שאיפתו לשמר את הממד האותנטי של עבודתו בעבר".<sup>15</sup>

13 סגן-כהן, מיכאל, "מוטי מזרחי - שיר חדש", הביאנלה בוונציה 1988 - הביתן 14 רזון, רועי, "לידת השמאן וחי המכונה (חלק א)", סטודיו, גיליון 94, יוני 1998  
15 לוסקי חיים, "אמנות עניה ועשירה", ידיעות אחרונות, 21.12.1990, עמ' 25

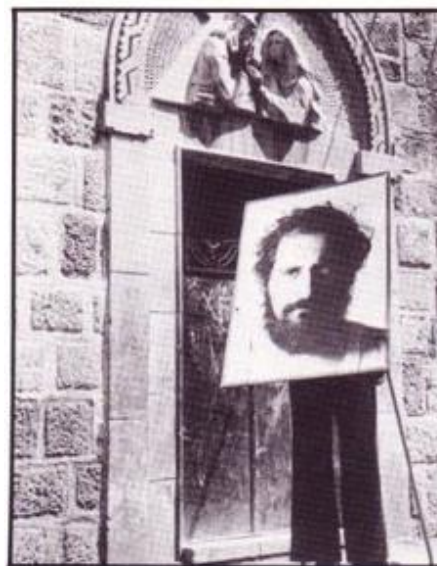
הסבל בעבודתו של מזרחי מטהר וכך גם אצל בויס. הקורבן הוא המבשר שאוחז באמת כנגד האירועים הפיזיים התחתונים.

ליכולת ולרצון לסבול נגישות רבה למיסטיקה, לדת, לגאולה. בויס עשה שימוש רב בצלבים: בהפיכתם לכלי ("ב"ארואסיה"), בסחיבתו מוטות ברזל, שעליהם מתנוססת ארנבת מתה – כנושא צלב, בשימוש בצלב כסמל בין מזרח למערב, כל אלו מזכירים את הנצרות. דמותו של בויס ואישיותו, כפי שמופיעה במייצגים, מקרינה כוח, מסתורין ותחושת יעוד, קסם אישי וכריזמה. בהיותו סובל, בהיותו מקריב עצמו למען..., הוא משמש למעשה, בתפקיד - הגואל.

"מרכזיותו של מושג "התחייה" הנוצרי עבור בויס תובן כמזור לפצע פעור. איוש תפקיד השמאן-הרועה-המנהיג הוא מודל חליפי לא רק ביחס למנהיגות הפוליטית במדינה הקפטילסטית, אלא גם לנוכח השבר הקולוסאלי והטראומטי של דמות המנהיג/האב הטוטלית של הרייך השלישי".<sup>16</sup> כך נתפשת הפעילות האמנותית כמכלול בעל משמעות סימבולית אדירה, לא רק אמנות שבאה חשבון עם מעמדה ההיסטרי והתרבותי, אלא אף מכריזה על התחדשות ואוטונומיה, החייאת הגרמני ואיחוייו עם האנושי האוניברסלי.

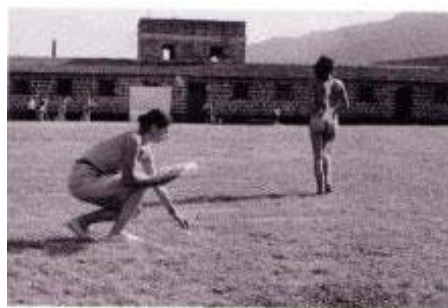
"מדובר בחווית סף-מוות, שהיא בה בעת גם טקס מעבר ולידה מחדש (מתוך זיקה מוצהרת לתחייתו של ישו), כשזירת מלחמת העולם השנייה משמשת לה חדר לידה[...]. מתוך הרחם האקזוטי הזה הוא נולד מחדש כאמן שמאן דומיננטי עם הילה בוהקת".<sup>17</sup> סיפור זה של בויס, תפור על מוטיב מיתולוגי עתיק. קארל יונג (Jung) התייחס אליו, "בליעת הגיבור על ידי חיה גדולה, "לידה שנייה" מבטן החיה ושיבה הביתה עם כוחות חדשים, תכופות אלוהיים. יונג ראה במיתוס זה סימול להתגבשות פוזיטיבית בגלגול חדש מתוך מצב בעייתי".<sup>18</sup>

במיצג, "ויה דולורזה", נשא מזרחי על גבו ומוחזק על ידי מצחו, כדרך הסבלים, צילום גדול ובו דיוקן עצמי, כשהוא נושא עליו אייקון "ביזנטי" זה, כמו שלט פרסומת, הלך בדרך ייסורי ישו בירושלים, ותיעד את האירוע. פעמים רבות ישו מסמל הקרבה עצמית למען רעיון. הליכתו, כשהוא נעזר בקביים, הפכה דרך זו לדרך ייסוריו האישית. מזרחי הצליח ליצור דימוי הקשור לחווייתו האישית של כל אדם, הנושא במסכת חייו וייסוריו את הדימוי העצמי שלו, גרסה חדשה לצלב אותו נשא ישו. נכותו של מזרחי סייעה ביצירת הדימוי החזק, ייסוריו ממשיים ומלווים בכאב מתמיד.



Mirachi. From Via Dolorosa. Photograph, 1973. מרחי. מתוך הויה דולורזה. צילום, 1973.

איור 4 "ויה דלורזה" צילום מתוך פעולה 1973



שנת היונה, 1980, מיצג, תל חי '80  
Year of the Dove, 1980, performance  
Tel Hai '80



איור 5 "שנת היונה" מיצג. ביאנלה הישראלית לפיסול בתל חי 1980

16 ראה הערה מס 11

17 ראה הערה מס 11

18 ראה הערה מס 11



בשנות השמונים מסתמן שינוי בגישתו של מזרחי, כאשר עשה את המיצג "שנת היונה" בביאנלה הישראלית לפיסול בתל חי. תל חי הוא מקום טעון במיתוס הישראלי הציוני. מיצג זה כלל מספר פעולות חסרות משמעות אמיתית, אישה צעירה הולכת בקו ישר ומפזרת ביצים, אישה נוספת אוספת את אותן ביצים. אז החל מזרחי לנוע ערום על הדשא באלכסון, לבוש גופיה לבנה כאשר על ראשו כובע רחב שוליים, ולרגליו גרביים אדומות, את איבר מינו צבע בלבן, הוא התנהל בכבדות לא רק בגלל נכותו, בנוסף קשר לרגליו חבלים ופנימית של גלגל מכונית מלאה אויר ובתוכה קופסאות קרטון. כאשר הגיע לאמצע הדשא הופעלו הממטרות, מזרחי החל להטיל את מימיו על ממטרה מסוימת והסתכל אל על. בנוסף היו עוד מספר פעולות של ילדים אשר העיפו יונים מקופסאות ועוד. כל הפעולות מתחזות לפעולות בעלות משמעות, למרות שהן נעדרות כל משמעות. מזרחי כינה טכניקה זאת בשם "השעיות וטעויות". שורה של פעילויות היוצרות צליל מסוים, אך בעצם אין להם שום כיוון מוגדר.

מזרחי, הרחיב את נושאי העיסוק במוגבלות והציע ארגון חדש במקומות שונים בהם יושבים מיתוסים ואידיאולוגיות, בכך מחא נגד מוסכמות, הוא החליש את כוחם ואת הערכים שהכילו, והראה את המוגבלות וחוסר האונים. זהו מקום של ריקון משמעויות וניפוץ תכנים מתעתעים מקום בו מזרחי שונה בגישתו בויס המפטם ודוחס משמעויות לפרטי פרטים באופן כנה שנועד להיפתחות האדם וליצירת שיח של שינוי.

מבחינתו של בויס, השימוש באובייקטים נועד להעניק משמעות חדשה לחיים. ביצירותיו, עשה שימוש פרובוקטיבי מכון בחומרים ואובייקטים חריגים, כדי להאיר באור שונה את המציאות, אותה ביקש לשנות.

לפיכך השימוש בחומרים "חיים" - שומן, שער, ציפורניים, כמו לדוגמא, בעבודה "כסא שומן". בעבודה זו בויס השתמש בגוש שומן, חומר טבעי ורוטט, והניח אותו על כסא מהוקצע, מעשה ידי אדם. השומן מסמל אנרגיה, חום ומקור חיים ראשוני, ואילו הכיסא מסמל את פעילות האדם המודרני. קיים כאן ניגוד בין המוטיב החי, האנרגטי, לבין זה הגיאומטרי הלא משתנה. בויס ביקש ליצור כאן סינתזה בין שני הקטבים, האלמנט הקמאי, השומן (שמסמל עבור בויס, את החזרה לחיים אחרי התאונה), ביחד עם האלמנט הטכנולוגי.

בויס חזר אל המהות האנושית, אל מהות העולם. לחומרים אלו הוסיף אירועים סימבוליים לחיי החברה בתקופתנו, מיתוסים וסמלים של החברה הגרמנית, ומאידך הזכיר את שורשי הקיום האנושי. במקביל, השתמש בפרטים הקשורים למיתוס הפרטי שלו.

מזרחי בדרך פעולה זו, של מייצגים בהם מתבצעות פעולות המתחזות לבעלות משמעות למרות שהן נעדרות משמעות, אותה כינה טכניקת "השעיות והטעויות", אשר חזרה על עצמה שוב ושוב בנוסחים שונים, חשף והסתיר בו זמנית את הנושאים בהם באמת התעסק. למעשה, כך ניצל את החולשות שלו והשתמש בהן כאמצעי לנקודת מוצא, הוציא אותם מהקשרן הראשוני וייצר חידה עבור הצופה. מזרחי שאף לכך שהצופה יעבור תהליך חשיבה ופענוח וכך יוכל לחוות רגע של גדילה.

מההיבט הפסיכולוגי, תהליך זה מתאפיין כמנגנון הגנה הקרוי: תגובה-היפוך, או תצורה-תגובה (Reaction-formation):

"תהליך שבאמצעותו שולטים ברגשות או בדחפים אסורים, דרך יצירת דפוסי התנהגות שהם היפוכם הגמור של רגשות ודחפים אלה. על פי התיאוריה הפסיכואנליטית הקלאסית, היפוך התגובה פועל תוך



איור 6 "כסא שומן" בויס, 1964 אוסף מוזיאון אסיטארדרמשטאט

הדחת הדחף המקורי הממשיך להתקיים באופן לא מודע בצורתו המקורית ולכן עלול להופיע בנסיבות מסוימות.<sup>19</sup>

במנגנון הגנה זה קיימת הכחשה. האדם עושה ההפך מהחוויה. וכך למרות המגבלה הוא מראה לעצמו ולעולם שהוא לא מוגבל. כלומר, למרות נכותו, במיציגו, השתמש מזרחי בגופו, הציג אותו מול הקהל, ועל אף שהוסיף וקשר לרגליו חבלים, הוא הראה כי המוגבלות הפיזית אינה מגבילה את יכולתו ליצור, להפך, הוא היה בעל עמדה ביקורתית והציע ארגון חדש של המציאות.

"על אופניים הוא אמנם לא רוכב ומזמן שכח איך רוקדים או קופצים, אך הוא אומר, אני רקדן מעולה באמנות. היכולת להשתעשע, היא בעיניו דרגה גבוהה של שליטה ולא מגיעים אליה בן-יום"<sup>20</sup> מזרחי מכנה את הכיוון החדש, "החיים כקרקס"<sup>21</sup> ובכך הוא איפשר לעצמו להיות ליצן, והרחיב את חופש הפעולה שלו. תהליך נפשי זה אצל מזרחי שוב יצר הפרדה בין יחידות חיים שונות בניגוד לבויס שלקח את הטראומה שלו כחלק אינטגרלי ממנו הוא ובשורתו נובעים.

מזרחי השתמש בגופו על מנת לנצח את גשמיותו.

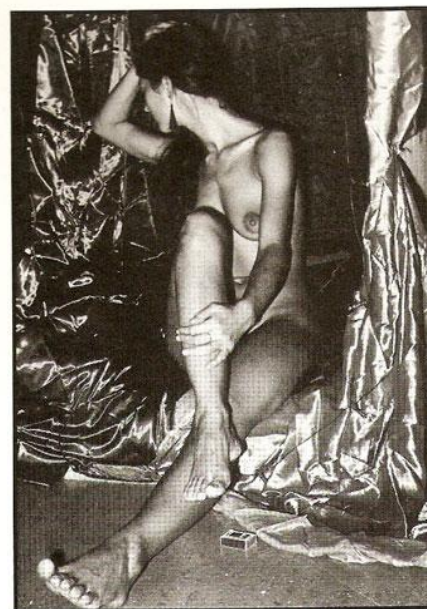
העיסוק הגופני אצל שני האמנים בולט ודומיננטי בשל חוויות הכאב והאנורמליות הפיזית שנחווה. שניהם עירערו על זמניותם בעולם זה. מזרחי ניסה להתנתק מהזמניות שמייצגת את הפיזיות הכוללת ובהתנתקו ממנה תתכן לו גאולה מנכותו המגבילה אף היא, ואילו בויס ניסה להשתלב בזמן החדש עם יכולות חדשות שכאילו נוצרו מפרורמצייה.

מזרחי הוא אמן פוליטי ביקורתי השואף לכנות, וזה לא סותר את השאיפה שלו לשלב ולפעול בעבודותיו, בהומור ביחד עם קלות משחקית ורוחנית, "הטון הדומיננטי אינו בכיני. ומבעד לכאבים, קיים טון, אופטימי, חיובי רוחני".<sup>22</sup>

בהמשך מזרחי עשה עוד מספר מיצגים באותה הרוח, כאשר אחד מהם נקרא "שמחות". בהקשר זה מעניין לראות שהמילה "שימחה" חוזרת על עצמה אצל מזרחי. בטקסט המצורף, כתב מזרחי "שהמיצג נועד ליצור איזה סחרור ובניית תחושה מופשטת, שניתן בעזרתה לבחון מציאות בראיה חדה ומחודשת".<sup>23</sup> חוויות הכאב והנכות מודחקת ובמקומה נוצר דפוס התנהגות הפוך של ליצנות ושימחה וגם התעלות רוחנית וכוחות חזקים להמשיך הלאה.

"המוגבלות בעיני היא מקפצה, הזדמנות לחרוג מהמעגל הרוטיני. כוח אדיר שגורם למוגבל לסטות מהדרך הרגילה ולזכות

באפשרות של גילוי. הפגיעה הפיזית אצלי יכלה להביא לידי דרדור ושקיעה, אבל היא העלתה אותי מבחינה רוחנית. זה המשוב ההדדי בין הגוף והרוח [...] ההתגברות על הכאב היא אותה חיוניות שאני לא מפסיק לדבר עליה, לכל אותן אמרות כנף כמו, "אף על פי כן, נוע תנוע", "גם אם יתמהמה בוא יבוא", "למרות הכל", יש אצלי תוקף חזק [...] אני כמו לוחם גרילה. יש לי כל מיני טקטיקות ואסטרטגיות של התגברות על פחדים, וגם על שיתוק פנימי".<sup>24</sup>



איור 7 "שמחות" מיצג . מוזיאון תל אביב

19 ארתור. ס. ריבר, לקסיקון למונחי הפסיכולוגיה, עורך: אבי קצמן, כתר, ירושלים, 1992, עמ' 672

20 סמל, נאוה, "תובע את עלבונה של התמימות" כלבו, 25.3.88

21 טלמור דניאלה, "מוטי מזרחי רואנדה קזנבה", מוזיאון חיפה לאמנות, חיפה

22 סגן-כהן, מיכאל, "מוטי מזרחי - שיר חדש", הביאנלה בוונציה 1988-

23 מזרחי, סגן-כהן, מיכאל, "מוטי מזרחי - שיר חדש", הביאנלה בוונציה 1988-

24 ראה הערה מס' 6

אצל מזרחי היופי והכאב ביחד. "החופש, הכיף וההתחפשות, הכל אני. גם העליצות וגם הרצינות הן תחפושות. אני מאוד רציני, אבל גם זה שטויות".<sup>25</sup>

בפרק זה הראיתי כיצד עסק מזרחי בנכות ובגוף והשתמש במוגבלות כנקודת מוצא בתחילת דרכו. "אני חושב שהכאב הפיסי הקל עלי. אלו כאבים הרבה יותר קלים מאשר לעמוד חשוף מול עולם שאתה לא מוצא לו משמעות. הכאבים הפיסיים הם הרבה יותר קונקרטיים ומוטב שיהיו לך כאבים כאלה ושתתעסק בהם מאשר בבעיות הגדולות של היקום".<sup>26</sup>

בויס, עם הזמן, זנח את החומרים ה"חיים" של מיצגיו ועבר יותר ויותר, מתוך אידיאולוגיה, להסביר ולהרצות את מחשבותיו בפני קהל ללא שום ריחוק סימבולי, הוא רצה שהאמנות שלו תהייה "נקייה" מאובייקטים וחומרים, כך הוא קיווה, היא תהיה ישירה ומובנת יותר.

תהליך דומה קרה אצל מזרחי, אשר נטש את העיסוק בעצמו, בגופו ובנפשו, שאפיין את עבודתו בשנות השבעים ועבר מהמדד האישי פנימי לממד הלוקאלי, (יוצג בפרק 2) ומשם לעולם הרחב ואל המופשט. (יוצג בפרק 3)

---

25 ראה הערה מס' 6

26 ראה הערה מס' 1

## פרק 2: נכות האדם מול החברה התרבות ואל מול הקידמה הטכנולוגית:

בפרק זה אתייחס לעבודותיו של מזרחי העוסקות בנכות כמושג המוגבלות בתחומים שונים.

מזרחי הושפע ממרסל [דושאן](#) , (Duchamp)

וישנן הקבלות בעבודותיו להתייחסות הבודקת את מרחב התנועה האנושי ומיקומו בחברה ושינויים החלים בעידן טכנולוגי .

מזרחי הגיב ביצירתו לסביבתו החיצונית המשתנה, הפוליטית והחברתית. הוא שמר על אותנטיות, מתוך מודעות ומתוך כורח, והיה קשוב למיתוסים הישראלים והיהודים ועם זאת שמר על מרחק, "אנו בתקופת מעבר עולמית, ולכן מחפשים עכשיו דת, מיסטיקה, כלכלה, חברה, פוליטיקה עבר-הווה-עתיד, מפגש מעבר".<sup>27</sup>

"נקודת ההתבוננות של מזרחי פרדוקסאלית, הכוללת בה בשעה את הסימן ואת המסומן ההפוך לו. מוסכמות וסטריאוטיפים מאבדים מכוחם ומנושלים מן המשמעויות שכביכול מושרשות בהם, לטובת מחברים חזותיים מפתיעים ולא מקובלים".<sup>28</sup> מזרחי הושפע מדושאן, לא רק מהרוח המושגית, זו שמעונינת לשאול שאלות על עצם הבנת המושג "אמנות", כי אם, גם בנושאי העיסוק, אשר היוו מקור השראה. דושאן ניסה לתת ביטוי לתנועה ול"מכניזם" של דמות האדם, והגיב לתהליכי התייעוש וההתפתחות הטכנולוגית, עסק במכונה, בארטיקה, ובחוסר יכולת להגיע לידי מימוש .



איור 8 שחר היא חלק מהתערוכה "רואנדה-קזנובה", שהציג מזרחי במוזיאון חיפה, בשנת 2000.

העיסוק בארטיקה כממחישת נקודת שיא של היצירה על מול עקרות, מטפלת בעולם האמנות אשר בליבו חוסר יכולת לגעת בממשות, בחברה הפונה לאקט הארוטי בהערצה אך בריקון ובתכנים ואידיאולוגיות חברתיות שתוקפן פג כגודל הפאתוס שדרכם היה בשימוש.

מזרחי הסתכל על דברים אלה והוסיף את הפאן המקומי במקום בו פעל .

העבודה "שחר"- היא חלק מהתערוכה "רואנדה- קזנובה", שהציג מזרחי במוזיאון חיפה, בשנת 2000. בעבודה מתרחשת סצנה בין שתי דמויות, גבר ואישה, עשויים פוליאסטר לבן, בקנה מידה כמעט אנושי. ברקע קירות אדומים, על הרצפה קש ועליו מונחות שבע ביצים גדולות, צבועות לבן פנינה מבריק. האישה קורעת ללקט שיבולים, ומאחור בועל אותה הגבר כבדרך אגב, תוך כדי התמתחות.

בעבודה זו התעסק מזרחי בכמה נושאים שונים, מיתוס החלום הציוני, אידיאולוגיות שאכזבו, ארטיקה משפילה שאינה מגיעה לידי מימוש, כמו ההבטחה – השחר שיעלה ואתו תקופה חדשה.

מזרחי התייחס לשימוש הכוחני של מנהיגויות באידיאולוגיה, הוא הזכיר את ברית המועצות שם האידיאולוגיה הקומוניסטית אפשרה למנהיגים לצבור כוח, להשתלט, לדכא ולהרוג. "אידיאולוגיות

27מזרחי, טלמור דניאלה, "מוטי מזרחי רואנדה קזנובה", מוזיאון חיפה לאמנות, חיפה, 2000, עמ' 11  
28טלמור דניאלה, "מוטי מזרחי רואנדה קזנובה", מוזיאון חיפה לאמנות, חיפה, 2000 עמ' 9

משתנות, הולכות וחולפות, משנות צורה, וכל מי שנתון תחת השפעתן לא מודע לכך שמאחורי התמונה שהציגו בפניו קיימת מציאות אחרת".<sup>29</sup> מזרחי התאכזב מאידיאולוגיות אלו. הגבר ייצג את החלוץ, "אני הייתי רומנטי כלפי הדימוי של דמות החלוץ האידיאלי באנדרטאות, עבורי זאת הייתה תקופה רומנטית ויפה של דור שלם שמאמין".<sup>30</sup> סצנה זו היא אלגורית, הגבר הבועל ייצג את המנהיגות ואילו האישה ייצגה את העם. "הפוליטיקאים משתמשים באידיאולוגיה כדי לשכנע אנשים לעשות מעשה ומי שמתכופף הוא בעצם אני, את, העם"<sup>3231</sup> האישה לא שמה לב למה שעושים לה, היא עובדת והוא הגבר מתמתח, ובדרך אגב עושה את המעשה.

מזרחי יצר כאן עולם אוטונומי בעל צורת חשיבה אי רציונלית, אבסורדית, אירונית, בעזרת הומור זה ניסה לנפץ מיתוסים. ניתן לראות עבודה זו בהשוואה לעבודתו של דושאן **"זכוכית הגדולה"**.

בה הוצג אקט מיני שבוצע כפעילות מכנית. דמות האדם הוחלפה במנגנונים מכניים, שהופעלו באופן מיני ואנושי. מחד, לעג דושאן למיתוס של המדע והטכנולוגיה ומאידך ביקר את המיתוס הארוטי של הבתוליות,

על ידי הצגת האקט דרך מכונות מודרניות. ניתן לראות שה"זכוכית הגדולה" מסמלת באופן אירוני את תופעת האהבה השייכת לעולם הדמיון, שאינה מגיעה לידי הגשמה במציאות.<sup>33</sup>

ביצירה " הזכוכית הגדולה" התרחשה פרשת אהבים בלתי אפשרית. בעבודתו של מזרחי מה שלא הצליח להגיע לידי מימוש אלו ההבטחות, המיתוסים, האידיאולוגיות. השחר העולה היה הבטחה שלא מומשה, כמו "שמש העמים" של סטלין גם הביצים שפוזרו על הרצפה נראו כאילו עמדו לבקוע ולתת חיים למשהו לא ידוע, מסתורי, "אולי אידיאולוגיות חדשות ומתחכמות, המעמידות בסימן שאלה את מה שצופן העתיד. אולי רמז לדמויות הנמצאות לידן, לעתיד העולם, לחברה ולפרט. הביצים אוצרות בחובן אנרגיית חיים, מכילות אידיאולוגיות ה"בוקעות" לעולם חדש וטוב יותר, או ממשיכות את האיוולת הקודמת."<sup>34</sup>



איור 9 הזכוכית הגדולה

מזרחי כמו דושאן השתמש בארוטיקה על מנת להעביר את המסר. "הארוטיקה היא הדבר האהוב עלי ביותר (...). היא תחום קרוב מאוד לחיים, יותר מאשר הפילוסופיה או כל דבר מסוג זה. הארוטיקה היא דבר מה חייתי, בעל היבטים רבים, משהו שנעים להשתמש בו, כפי שמשתמשים בשפופרת צבע מהנה ביצירה (...). אני מאמין מאוד בארוטיקה, כי היא באמת דבר נפוץ בעולם, דבר הקרוב לכל נפש (...). למעשה היא מהווה ניסיון לחשוף לאור

היום דברים, שתמיד היו חבויים (לאו דווקא דברים ארוטיים) בגלל הדת הקתולית ובגלל חוקי החברה. להיות מסוגל לגלות אותם ולהעמידם לשימוש של הקהל – חשוב לדעתי מפני שזה היסוד של הכל, אך איש אינו מדבר עליו."<sup>35</sup>

דושאן בנה באופן חזותי סיפור טרגי קומי על תסכול מיני, אי יכולת להגיע לידי פורקן, למגע מושלם, רק יכולת הגירוי נותרה. (המכונות קיימות אך הן לא מייצרות דבר) "יש הרואים ב"זכוכית הגדולה" מטפורה

29 ראה הערה מס 1

30 ראה הערה מס 1 עמ 16

31 ראה הערה מס 4

32 בהקשר זה, אפשר לראות את ההשפעה הדאדאיסטית, בעקבות המצוקה שחשו מול הטבח חסר ההיגיון של המלחמה, הנעשה בשם ערכים מקודשים, הם שוללים את כל הערכים, כדי להביא לשינוי. הם זועקים נגד ההיגיון הבורגני שלדעתם מוביל את האנושות לתוהו ובוהו.

33 איזנברג, ביאטריס, "אמנות בעידן הטכנולוגי, גישות אנטי-טכנולוגיות", עמ 17

34 ראה הערה מס 1

35 דושאן, ראה הערה מס 7, עמ 7

לאמנות ולמצבו של האמן: הוא מתוסכל, כי לעולם לא יוכל להגיע לאמנות שהיא משאת נפשו. זהו ביטוי הפער שבין כוונת האמן ליכולת מימושה. היוצר נותר ללא תשובות. השאלות מעוררות גירוי, אך לאמנות אין תשובות עליהן, אמנות מייצרת רק גירויים<sup>36</sup> וכך בעצם נחשף הפן המוגבל, הנכה של האמנות.

מזרחי חיפש מהות רוחנית, בעזרת האמנות ניסה לגעת בה. אולם טען, "בעצם כל מה שאני אומר ועושה אלה קליפות ותירוצים, ניסיון לגעת במשהו לגמרי מופשט, החל מתחושות פיזיות וכלה במופשט".<sup>37</sup> עם כל זאת מזרחי המשיך ליצור, היה מודע למגבלות האמנות ובו זמנית ראה בה גם דרך. "אמנות היא פעילות חברתית מצטברת, כמו אבק, אף שאין רואים אותו הוא מצטבר".<sup>38</sup>

לבחירה של מזרחי בשמות העבודות משמעות רעיונית הלקוחה מדושאן, השם "שחר" אינו מסביר את העלילה המתרחשת, כי אם מוסיף ומחזק את האירוניה ויוצר הקשר נוסף. "בשחר, כאשר עולה הבוקר, עומד הזוג על מפתן של תקופה חדשה, כהבטחה לעתיד, כהיגד על החלום הציוני, וצופה לעבר נוף ישראלי של עמק חרוש תלמים ושטוף שמש, שקיבל צורה שונה מזו שחלמו עליו האנשים שכבשו את השממה ויצרו כאן".<sup>39</sup>

על פי דושאן: "קיים מתח בין שמות התמונות לבין התמונות עצמן. השמות אינם מגדירים את התמונות, ואף לא להפך, אלא הם פועלים אלה על אלה. מוסיפים ממד חדש: הם פועלים כצבעים חדשים, או מוטב להשוותם ללקה, דרכם נראית התמונה בעצמה גדולה יותר. שמה של ה"זכוכית הגדולה" אינו רק מסביר את העלילה, אלא מהווה גם משחק מילים, המייצר מרחק מהמציאות ומרמז על ההומור המצוי בתוך היצירה עצמה. בכותרת "הכלה מופשטת על ידי רווקייה, אפילו" המילה "אפילו" היא מילת מפתח. ביצירה מתרחשת פרשת אהבים בלתי אפשרית בין כלה נכנעת למחצה לבין רווקים חושקים "אפילו", או בצרפתית meme. אך בצרפתית היגוי מילה זו דומה להיגוי של הביטוי maime (אוהבת אותי), ואם נאמר את המשפט בקול רם, הוא יקבל משמעות חדשה: "הכלה המופשטת בידי רווקייה אוהבת אותי". מצד שני המילה meme (אפילו) אינה קשורה לשום דבר במיוחד, היא מהווה הדגש ספרותי. ההומור שבהדגשה זו, טוען אנדרה ברטון,<sup>40</sup> מוסיף ממד קומי לשם.<sup>41</sup>

"מחיאות כף יד אחת", היא תערוכה שהציג מזרחי בשנת 1991, בתערוכה 15 עבודות, עשויות אלומיניום, ברונזה, פליז, עץ אלון, חלקי רדי מייד, ודימויים היצוקים בחומר, כמו סרגל, תקליט גלגל ועוד. העיצוב מינימליסטי, מדויק, מלוטש ואלגנטי. הפסלים והתבליטים מהווים מחבר של חפצים, אשר הוצאו מהקשרם. "אין אלה מוצרים סתמיים, אלא חפצים מוליכים, מובילים, מעין צינורות שבאמצעותם אנו מתוודעים למרכיבים הבסיסיים: אור, קול,



איור 10 שלושה מעצורים



איור 11 "מחיאות כף יד אחת מס' 10", 1991, יציקת אלומיניום, ברזל ועץ אלון. 85 ס"מ מעל 85 ס"מ

36 הדס נורית, "ערעור על מסורת האמנות ועל תפקידה", "עיונים באמנות המאה העשרים", משרד החינוך וספורט, המרכז לחינוך טכנולוגי חולון, 1996, עמ' 249

37 ראה הערה מס' 1

38 מזרחי, סמל, נאוה, "תובע את עלבונה של התמימות" כלבו, 25.3.88

39 טלמור, ראה הערה 2 עמ' 16

40 Andre Breton, 1966-1896, סופר סוריאליסטי, צרפתי

41 ראה הערה מס' 7, עמ' 15

מים ותנועה. העבודות מבטאות אנרגיה עצורה, תנועה שהוקפאה.<sup>42</sup> בתערוכה זו מתעסק מזרחי במדידה. הוא מודד קול, כיוון, תנועה, כובד, ועוסק בארגון דברים.<sup>43</sup>

בעבודה "מחיאות כף יד אחת מס' 10", סרגל וחוט הנושא משקולת ומסתובב על גלגל, לכאורה, היא נראית כמכונת מדידה אמיתית. במרכז, בתוך מסגרת עץ, מופיעות עצמות זרוע ומעליהן ברז. היד היא שלד ומהברז לא יוצאים מים. המכונה אינה מודדת כלום, ונוצרת תחושה של אימפוטנטיות, ניסיון למדוד את הבלתי אפשרי. מזרחי ראה את התרבות המערבית, סוגדת לחוקי המדע, "אני אומר שהעולם כל הזמן שרוי בספק. הרצון לשלוט בכל, לדעת, לראות ולחשוף כל דבר זה להמית אותו. כולנו כמו עכברי מעבדה המשתתפים במחקר, אין שום צל, הכל מואר, אבד המסתורין."<sup>44</sup> דושאן התייחס למדע בדרך אירונית, וניסה להראות לנו את המגוון שבחוקים המדעים, דרך מצבים אירוניים ואבסורדיים. "בסך הכל אנו נאלצים לקבל את מה שמכונה חוקי המדע כי הם הופכים את החיים ליותר קלים, אין זה אומר ולא כלום לגבי ערכם ותוקפם. אולי הכל הוא אשלייה בלבד [...], המילה חוק מנוגדת לכל עקרונותיי. ברור שהמדע הוא מעגל סגור. אך כל חמישים שנה מיישהו מגלה חוק חדש אשר משנה את הכל. פשוט לא הבנתי מדוע מתייחסים כולם ביראת כבוד למדע ולכן נאלצתי לתת לו סוג אחר של הסבר מזויף."<sup>45</sup>

אצל דושאן המכונה היתה מטאפורה על האדם המודרני, וסימלה את העדר הפתרון לבעיות בעולם המתועש והממוכן, כיוון שהמכשירים אינם תיפקדו באמת. בעבודה "מחיאות כף יד אחת מס' 11" יחידת משקל עליה כתוב "ק"ג, חוזרת שלושים פעמים. במרכזה סרגל מדידה על גבי קופסת עץ.

עבודה זו מזכירה באופן ישיר את "שלושה מעצורים תקינים" של דושאן אשר ניסה לשמר צורות שהתקבלו בדרך מקרית, וכך להשיג "מקריות משומרת". בדרך ניסויית יצר דושאן סרגלי מדידה חדשים עם "מטרים" בעלי אורכים שונים מן האורך הקבוע. הוא חיפש עולם בו חוקי הפיזיקה יפעלו בצורה שונה. אל חיפוש זה התייחס כאל ניסוי בעל אופי מדעי, ה"מעצורים" שמורים בתוך תיבת עץ המגינה עליהם, כמו על ממצא מדעי של ממש. הפרדוקס מתעצם כאשר הוא עובד בטכניקות מדויקות להפליא ונעזר בחישובים מתמטיים, דרכם הוא מגיע ל"יופי שבאדישות" ומהצד השני מסתמך על חוקי המקריות.<sup>46</sup>

גם מזרחי ניסה למדוד משהו בלתי אפשרי. יחידות המשקל הופכות דקורטיביות ועם זאת יוצרות אשליה של מדידה ושיטור. כאשר יצר דושאן את ה"רדי מייד" הראשון שלו "גלגל האופניים".



איור 12 "גלגל אופניים" מורכב משרפרף בעל מוש בעץ עגול, בגובה של 60 ס"מ, עליו הרכיב דושאן גלגל שלאופניים הפוך. גובהו הכולל של "גלגל אופניים" הוא 129.5 ס"מ ורוחבו הוא 63.5 ו-41.9 ס"מ. 1913

42 טלמור, ראה הערה מס 2, עמ 10

43 דירקטור, רותי, "למדוד את הבלתי אפשרי", חדשות, 23.12.90

44 מזרחי, ראה הערה מס 1, עמ 12

45 דושאן, ראה הערה מס 7, עמ 17

46 מרסל דושאן יוצר עבודה זו, כשהוא לוקח שלושה חוטים, כל אחד באורך מטר, הוא מטיל אותם מגובה מטר כלפי בד המונח למטה, כך שכל קו מתעקם לפי "רצונו החופשי". החוטים הודבקו על בד. לאחר מכן לפי מתאר החוטים, נוסרו שלושה "סרגלים" מעץ, באופן שנותרו ישרים מצד אחד, בעוד שצידם השני מחקה את צורת התפתלות החוט.

החפצים הפשוטים והיומיומיים הופקעו משימושם, על השרפרף לא ניתן היה לשבת והאופן אינו יכול היה לשמש לנסיעה. החיבור בין השניים שלל מהאובייקטים את תפקודם השימושי. הגלגל סימן את האופציה לתנועה, אך למעשה אין תנועה, וזו שקיימת היא סיבוב הגלגל סביב עצמו. דושאן שינה את זווית הראייה ובעקבות זאת דרש מאתנו התייחסות חדשה. "דושאן הראה לנו, ואני נטלתי זאת ממנו, כי אנו מוקפים בדברים, בחפצים, שהמחבר ביניהם נושא משמעות עודפת מעבר למשמעויות הבודדות שלהם. ניקח כוס, בקבוק, פרח וחפצים אחרים. מטרתי היא לחשוף את המהויות של הדברים, את המהות של הכוס, של הפרח וכו'. ואני משיג זאת, כאשר אני מציב את האחד ליד האחר, ואגב כך גורם לחוויה כלשהי אצל הצופה, שאלמלא המחבר הזה שיצרתי, הוא מעולם לא היה מגיע אליו. אינני ממציא צורות חדשות, לא מוכרות. אני משתמש בקיים, במידי, ומציע דרכי ראייה, שלפני כן לא היו קיימות. כדי לחבר את הכוס לבקבוק או לכל דבר אחר, עליו להפשיט אותה מן המובנים אשר לכאורה הם מובנים יום יומיים שלה, ולפיכך גם כוס, כלומר האובייקט, שומר על המובן שלו, אבל זהו אובייקט, שהקשר המיוחד שאני מציב אותו, לובש מובן אחר, מובן מופשט".<sup>47</sup>

מערך חדש של חפצים זרים זה לזה, מקנה להם משמעות ויזואלית מופשטת. דושאן כינה זאת חוויה מטאפיזית, גם מזרחי ראה את יצירתו כמעבירה חוויה מטאפיזית. דושאן חיפש מסר שאינו רציונלי, או לוגי, כדי לבטא ביקורת והתרסה. כאשר הפקיע מחפצים יומיומיים את משמעותם והפכם למוצג אמנותי, יצר פרדוקס, ערער את הביטחון אצל הצופה, העלה סימני שאלה. פרדוקס זה התקיים בעבודתו של מזרחי, יש לו מספר ביטויים: בעבודה "מחיאות כף יד מס' 3" מופיעים שני גפרורים גדולים, שגלגלים מפרידים ביניהם. הגלגלים מונעים אפשרות של חיכוך, כך שבעצם אין אש והגלגלים שהיו אמורים ליצור תנועה, הם אלו שעוצרים אותה. גם בברזים, חסרה זרימת המים ובמקום שתהיה תנועה, נוצרת עצירה סטטית. קיים הפוטנציאל<sup>48</sup> אך הוא מנוטרל על ידי העבודות עצמם.

ביטוי נוסף הם אובייקטים בעלי היגיון מדעי מול הכוחות הקוסמיים – בעזרת מטר, פנס, משקולת, ניסה מזרחי לבטא תנועה, קול, אור. "אני משתמש בציוויליזציה המערבית, מדבר אתה ומנסה לבטא את המשהו הבלתי נתפס".<sup>49</sup> הגימור הטכני המעוצב, התעשייתי, המנוכר מול אותו יסוד קוסמי, בלתי נתפס כמו התנועה. אובייקטים לא אישיים ועם זאת חושפים מוגבלות ונכות.



איור 13 "מחיאות כף יד אחת מס' 3", 1991, עץ אלון, 70 ס"מ על 28 ס"מ.

ביטוי נוסף לפרדוקס זה אפשר למצוא בשם העבודה, "מחיאות כף יד אחת, אי אפשר לשמוע. זהו משפט זן, מין פרדוקס, זה רגע של הארה הגורם לקפיצה מיסטית, שרציתי לבטא בעבודה. כמו בד"חה שעובדת על חסר ורוגע של צחוק. סוג מסוים של ואקום".<sup>50</sup> השם מסגיר מוגבלות, האבסורד שבפעולה הלא אפשרית, ואינו מתחבר לדימויים היוזואליים, אלא כמותם מכיל בו זמנית תנועה ושיתוק. מזרחי משמיע קול, אך שפתיו אינן דובבות. מכיוון שהביטוי "מחיאות כף יד אחת" נהגה בלשון הטבעית שלנו, אפשר לשייכו לפעולת מחיאת הכסף ביד אחת. מספור העבודות מנכס למרווח שביניהן ריתמוס של מחיאת כף. הדממה הנוצרת בין העבודות מופרת, אגב מספורן.<sup>51</sup>

דושאן ומזרחי יצרו בחברה המגלה וסוגדת לחוקי המדע. דושאן בהומור ואירוניה הפריך את האבסורד הטמון בכך ומזרחי ערער על מושלמות זו בחשיפת נכותה הטבועה בבסיסה.

47מזרחי, "התנועה של המדיום הסטאטי" "המדיום באמנות המאה העשרים" (עורכים: רחל בילסקי כהן, ברוך בליך), "אור עם", מכון ון ליר, ירושלים, 1996, עמ' 202

48כפי שמוכר בהקשר לעבודות "הזכוכית הגדולה" ו"שחר".

49מזרחי, סימן טוב, נעמי, "כף יד רחוצה", תל אביב, 07.12.90

50מזרחי, ראה הערה מס 23

51גם כאן ניתן לראות ההשפעה של דושאן, כאשר השמות מתייחסים לרעיון ולא לתיאור החזותי



ההד שישי בעבודותיו של מזרחי לדושאן הופיע בהצגת הגיחוך של חוקים מדעים המובילים לשום מקום, כאשר ייצר פעילות מכאנית ועצר אותה.

יופי העבודות מדגיש את הפרדוקס של הנכות הקיימת בחברה ובאמנות של הנראות המוערכת שאין לה תוכן ממשי. הנטרול של הרגש אצל דושאן רוקן כל תוכן בעוד שאצל מזרחי ישנה חשיבות לחיפוש אחר דבר מה אמיתי – ישנו ליטוש טכני, לא אישי, כמו אצל דושאן החושף את מוגבלות האדם, אבל דרך ניפוח המיתוסים והחשיבה האירציונאלית נוצר עולם אוטונומי המכוון לעולם שמעבר לנראה ולברור מאליו.

### פרק 3: תנועה

מזרחי באמנותו חקר את המציאות, תנועה היוותה מוטיב קבוע בעבודותיו. הוא היה מודע לדינמיות של החיים ועם זאת גם למוגבלות שקיימת כל הזמן, "בכל עבודה שאני עושה אני נותן ביטוי לתנועה, לאיכות של תנועה, לאיכות של אנרגיה."<sup>52</sup>

כמעט בכל יצירותיו התנועה מוגבלת, משהו אותו יצר מזרחי באופן מלאכותי במודע, מגביל ולעיתים אף מונע לגמרי את התנועה. התנועה אותה מנע מזרחי היא לרוב התנועה החיצונית הנראית. למרות ההגבלות והמניעות, לדעת מזרחי, תמיד ממשיכה להיות תנועה. בעבודותיו קיים דיאלוג עם התנועה שנמצאת מאחורי המוגבלות שנראית לעין, והוסיף הגבלות כדי לאפשר למשהו יותר עמוק, יותר נקי לעלות מעל פני השטח. אותו משהו הקשור לתנועה המתמדת, האין סופית.

בפרק זה אתמקד בפיסול. הפיסול, בשונה מהמיצגים והוידאו הנו סטאטי. מזרחי ניצל את הפיסול הנייח, וניסה לקיים בתוכו תנועה. וכך שמר על שני הקצוות, מחד על תנועה ומאידך חוסר תנועה.

פסליו בעלי כוריאוגרפיה דינאמית "מרחב הזמן איפשר לי להציג פיסול נע, ובכך דומני, הדגמתי לעצמי כיצד אני רוצה לראות את הפסלים שלי, אשר למרות הסטאטיות הפיסית שלהם, הם נעים בחלל ובזמן."<sup>53</sup>

במקביל אתייחס לאמנים נוספים שעסקו בתנועה, [אומברטובוצ'יני](#), [Boccioni](#) וג'אקומו באלה, (Balla), השייכים לזרם הפוטוריסטי, בעזרתם אדגים את השאיפה לייצג תנועה, אופני היצירה, נקודת הדמיון והשוני בינם לבין מזרחי.

אמן נוסף הוא [גבריאל אורזקו](#) - [\(Orozco\)](#) - אמן עכשווי, בעבודותיו, עיסוק בתנועה ותנועה עצורה, חיפוש אחר תנועה במובנים רחבים ורבים, ואופני יצירה מגוונים, אשר מעניין להשוותם לאלו של מזרחי.

בשנות ה-80 עסק מזרחי בעיקר בפיסול פיגורטיבי, שנראה כמו תאטרון בהקפאה. דמויות של נשים וגברים בתנועה שנעצרה או שהיא בלתי אפשרית, או בעלי איברים קטועים.

**"אנג'לואנג'לו"** פסל אשר מתאר אדם רץ, כמעט מרחף, בעל זוג קרניים, "אלא שלקלות התנועה הברוקית הלניסטית יש צד מורבידי, שכן לרץ, תקועים גרזנים בגב."<sup>54</sup> לפסל, פנים רבות, מחד קלות תנועה, ריצה קלת רגליים ומשולחת איברים, יד ימין בתנועה של שלום וברכה (הצדעה), ומאידך בניגוד לתנועה הקלה (זו שעבור מזרחי קיימת בפנטזיה, בתור נכה) קיימים הגרזנים האלימים, המבטאים כאב.



איור 14 "חלוץ 87" פוליאסטרצבוע, 6 מטרגובה. 1987

52 מזרחי, מזרחי מוטי, "התנועה של המדיום הסטאטי" המדיום באמנות המאה העשרים (עורכים: רחל בילסקי כהן, ברוך בליך), "אור עם", מכון ון ליר, ירושלים, 1996, עמ' 200  
53 מזרחי, ראה הערה מס' 1, עמ' 201  
54 ד"ר סגן-כהן, מיכאל, "מוטי מזרחי - שיר חדש", הביאנלה בוונציה 1988 - הביתן הישראלי: מוטי מזרחי וצדוק בן דוד, עורך אדם ברוך, משרד החינוך והתרבות, ירושלים, 1988

מזרחי התייחס לכאבו ולסבלו המתמיד, אך דיבר כאן על הכאב האנושי המתלווה אל כל אחד ואחד, כל רץ ורץ במרוץ החיים והמוות.

מזרחי התייחס בעבודותיו לתנועה המיסטית, המתמדת, הריקוד הקוסמי, הוא ציטט את הסופים, המיסטיקאים המוסלמים, אצלם ניתן למצוא הרבה רעיונות על תנועה, לדוגמא משפטו של אבו טאליב קאלים: "אנחנו גלים שהתנוחה בהם היא אין. אנו חיים משום שאין בנו מנוחה."<sup>55</sup>

בנוסף התייחס לפיסול ההודי העתיק ועל הדרך בה הוא מתאר את הריקוד הקוסמי של האל שיווה. ריבוי הידיים מאפשר קריאות שונות של מצב הגוף, ומכניס תנועה שיש בה אף את השקט והריכוז שבתנוחה. משהו מהפיסול ההודי נמצא אצל מזרחי גם מבחינה פורמלית וגם מבחינה איקונוגרפית.

כמו בפסלו "חלוץ 87", בו נראית דמות גבר בגובה 6 מטרים, לבוש מכנסיים ונעול נעליים צבאיות, גופו העליון חשוף. שש הידיים של האישי, שמכוש בכל אחת מהן, מניפות את המכוש בצורה המציגה שלבים שונים של אותה תנועת הנפה (מעין קונפיגורציה פוטוריסטית) ליידות המכושים מחוברות נורות חשמל בשורה. הפסל יצוק פוליאסטר צבוע. על פניו זהו פסל ספוג תנועה, תנופה, וגדוש איברים, מטרתו להפגין אי שקט פנימי "בקונטקסט החברתי המקומי ציוני, שהחלוציות הייתה בו ערך, נראה שהחלוץ בשנת 87 הפך למין גולם, המכה ללא טעם. התכלית החלוצית הפכה אלימה משהו, מכה חלשה חוזרת על עצמה בעיפות."<sup>56</sup>



איור 15 "אנג'לו אנג'לו" פוליאסטר צבוע, גובהאדם, 1986

בצד הקלאסיות והבהירות אליהן מזרחי חתר בשלב הפיסול של יצירתו, יש בפסל גם הומור ועממיות. הנורות הצבעוניות מקרבות את הפסל למין פסל של גן שעשועים עממי. היסוד המשחקי חשוב למזרחי. האור החשמלי מוסיף ממד פיסולי חדש.

זהו פסל ארצי, העומד בשתי רגליים על הקרקע, ועם זאת המגמה היא כלפי מעלה, ובהקשר של מעלה תמיד קיימת גם הנפילה.

השאיפה מעלה מעלה, המשולבת בקלות פיסולית והומור, באה לידי ביטוי ב"רוכב השלום" שהופיע במספר עבודות של מזרחי.

מזרחי פיסל את "רוכב השלום" רכוב על אופניים. האופניים היו בתחילת המאה סמל לטכנולוגיה מודרנית, בשרות חופש התנועה האישי והתענוג. אצל מזרחי שמרו האופניים משהו ממשמעות זו, והכנפיים שנוספו מסמלות ומבטאות את הרצון והצורך להתעלות. "מזרחי חוזר ומרכיב כביכול מין רדי מייד אופניים ומושיב עליהן אדם מכונף: "רוכב של שלום". לעניין הכנפיים, מעניין שטטלין הרוסי עסק באחרית ימיו רבות בניסיון להמציא את הכנפיים, שיאפשרו לכל חבר וחבר לעוף בחופשיות. במקום אופניים, כנפיים. זהו, כמובן, האספקט המטריאליסטי אוטופיסטי של העניין, שאצל מזרחי לובש צורה פחות קונקרטי ויותר מטפורית, רוחנית."<sup>57</sup>

רוכב האופניים מתקשר לכיוונים נוספים. הסינים רוכבי האופניים המסמלים עמדה או מצב אנטי מערבי. ו"גלגל האופניים". ההפוך של דושאן.

55ראאה הערה מס 3  
56ראאה הערה מס 3  
57ראאה הערה מס 3

אצל מזרחי אין יונה עם עלה של זית, אלא רוכב אופניים סהרורי המדווש במקום ולא מצליח להתקדם. "כשבוחנים את כיווני התנועה של האופניים והכנפיים מתברר שהם מנוגדים. הם לא יכולים לנוע ביחד, רק באיזון מסוים, האיזון הזה הוא השלום."<sup>58</sup>

הפוטוריסטים הושפעו מתורתו של הפילוסוף הצרפתי אנרי ברגסון (Bergson) אשר פעל בעשור הראשון של המאה העשרים, וחיפשו שפה שתרגם את ההתרשמות החושית מן האובייקטים, שיוצגו במצב של תנועה ובמצב של השפעה הדדית עם הסביבה.



איור 16 "רוכבהשלום" פוליאסטר צבוע, גובה אדם 1987-88

"ממשיות היא התהוות מתמדת. לעולם אינה דבר מוגדר ועומד, תנועה פרושה יצירה! (כי התנועה היא הצטברות בלתי פוסקת של רשמים). כך נהפכת התנועה לעצם הממשיות: זו צורת הקליטה שלנו, וזו גם מהות החיים. לעולם אין מצב של חוסר תנועה, ולכן גם החומר אינו קבוע ומוגדר, והוא פועל על סביבתו."<sup>59</sup>

"הפוטוריסטים האמינו כי מהות החיים נעוצה בתנועה. הם מצאו בתנועה מהירה תופעה ייחודית לזמנם, תכונה מרכזית של המאה ה-20, סימפטום של עולם בו הגיעו המכונה ואמצעי התחבורה למעמד שלא נודע לבני התקופות הקודמות. העידן החדש הוא עולמם של מכונית המרוץ, המטוס, הטלגרף, האופטיקה והמכניקה החדשה."<sup>60</sup> בנוסף ציינו שהתנועה תבטא את תחושת הדינמיות עצמה (תוך כדי הנצחתה), "הכל נע הכל נמצא במרוצה, הכל משתנה במהירות"<sup>61</sup>

הפוטוריסטים שאפו לייצג תנועה מושלמת, הם האמינו במדע, בעולם המכונה ובטכנולוגיה המודרנית, וניסו להראות שאמנות נותנת ביטוי לדופק החיים המודרני, בו הכל בתנועה.

בדומה לפוטוריסטים, שכוונתם הייתה לבטא תנועה, שהיא דבר מופשט, כך גם מזרחי "אני משתמש בציוויליזציה המערבית, מדבר אתה ומנסה לבטא את המשהו הבלתי נתפס."<sup>62</sup> אך בשונה מהפוטוריסטים, אצל מזרחי התנועה תמיד תהיה מחוברת לחוסר תנועה. והשימוש ב"מדע" הוא ביקורתי ואירוני, שהרי מזרחי מראה בעזרתו את חוסר התנועה. (ראה פרק 2)

בציורו של בוצ'יני, השייך לקבוצת הפוטוריסטים, "דינמיזם של רוכב אופניים", "מבטא בוצ'יני את הדינמיזם האוניברסלי ואת התנועה המתמשכת, האין סופית, בשפה אבסטרקטית, חזותית המבטאת באמצעות קווי הכוח, Line of force,<sup>63</sup> הנקראים גם קווי התנועה. מצב זה מטעין את היצירה הפוטוריסטית בתנועה מתמדת, גם אם אינה מוחשית, ובדינמיזם, המבטאים חזותית באמצעות השימוש בקצעים הקוביסטיים בקוויות יותר דינמית, היוצרת את קווי הכוח."<sup>64</sup>

58 לייבנה, נרי, "מזרחי לא מקופח" הארץ, 14.4.2000  
59 ברגסון, מתוך חיבורו "ההתפתחות היוצרת", הדס נורית, "ערעור על מסורת האמנות ועל תפקידה", "עיונים באמנות המאה העשרים", משרד החינוך וספורט, המרכז לחינוך טכנולוגי חולון, 1996, עמ' 128  
60 פריצקי, נועה, "אמנות בעידן הטכנולוגי, גישות אנטי-טכנולוגיות", האוניברסיטה הפתוחה, 1981, תל אביב, יחידה 3, עמ' 2  
61 "המניפסט הטכני של הציור הפוטוריסטי", אפריל, 1910 מתוך ראה הערה מס 9  
62 מזרחי, סימן טוב, נעמי, "כף יד רחוצה", תל אביב, 07.12.90  
63 "קווי הכוח - Line of force - כינוי לצורות האלכסוניות החוצות את הקומפוזיציות הפוטוריסטיות - בעיקר בציורו של בוצ'יני. קווי הכוח משקפים את הפעילות הגומלין הנוצרת בין אובייקט לבין סביבתו, כחלק מרעיון, התנועה האבסולוטית" הפנימית ו"התנועה היחסית" החיצונית, הקיימים בכל אובייקט המצוי בהשתנות מתמדת, בזרימה הרציפה של הזמן - על פי תורתו של הפילוסוף אנרי ברגסון. מתוך ראה הערה מס 13, עמ' 500  
64 הדס נורית, "ערעור על מסורת האמנות ועל תפקידה", "עיונים באמנות המאה העשרים", משרד החינוך וספורט, המרכז לחינוך טכנולוגי חולון, 1996, עמ' 132

בוצ'יני לא ניסה לתאר את רוכב האופניים, אלא את עצם התנועה, את המהירות, את הקצב ואת התנופה הנוצרים עם סיבוב הדוושות במהירות, הגורמת לגלגלי האופניים ולרוכב עצמו להיעלם כליל בסבך הקווים הצבעוניים.<sup>65</sup>

אצל בוצ'יני חתכו הקווים את הקומפוזיציה וביטאו את פעולת הגומלין שבין רוכב האופניים לסביבתו, כביטוי להוויה, שהיא רק חלק מרצף אין סופי בזמן ובמרחב. בוצ'יני הדגיש את הדינמיות על חשבון התיאור הפיגורטיבי, והתקרר ביצירה הסופית להפשטה טוטאלית.

בוצ'יני במניפסט על פיסול הדגיש את הצורך לבטא שתי מהויות בפיסול – את "האין סופיות הפלסטית הפנימית" של האובייקט ואת "האין סופיות הפלסטית החיצונית" שלו.

בכל גוף קיימים שני סוגי תנועה:

"תנועה אבסולוטית (מוחלטת) – שהיא תנועה פנימית, בלתי מוחשית, הטבועה בעצם קיומו של האובייקט, גם אם הוא נייח.

תנועה יחסית- תנועה חיצונית, מוחשית, הקיימת בין האובייקט לסביבתו.<sup>66</sup>

בוצ'יני ביקש לבטא בפסליו את שני סוגי התנועה, כדי להמחיש את אין-סופיות התנועות ואת החדירות ההדדיות של הכוחות הפועלים על האובייקט.

בהתייחס למושג "תנועה אבסולוטית" של בוצ'יני בהקשר לעבודותיו של מזרחי, ניתן לראות, לדוגמא, את הבחירה באופניים בפסלי "רוכב השלום". לאופניים תנועה פנימית, גם כשהן נייחות (על פי בוצ'יני), חשוב לראות שמזרחי בחר באובייקט שהוא כלי המשמש לתנועה, והתנועה אותה הגביל מזרחי, היא התנועה ה"יחסית" (על פי בוצ'יני), תנועה שהיא מוחשית, חיצונית של האובייקט. מכיוון שהאופניים לא זזים, לצופה ברור שמדובר בכלי שאמור לנוע, וכך, "כביכול" גם התנועה "האבסולוטית" מוגבלת. מזרחי לא השאיר את המצב תקוע, הוא חיפש את התנועה, "כשבוחנים את כיווני התנועה של האופניים והכנפיים מתברר שהם מנוגדים. הם לא יכולים לנוע ביחד, רק באיזון מסוים, האיזון הזה הוא השלום."<sup>67</sup>



איור 17 "צורות ייחודיות של התמשכות בחלל", בוצ'יני יפסל ברומה, 1913.

בפסל "[צורות ייחודיות של התמשכות בחלל](#)", של בוצ'יני, נראה גוף אדם בתנועה. נושא העבודה הוא תנועה ומטרתו להציג מעין כוח ריתמי המתקדם בחלל.

המבנה הפיסיולוגי של אנטומיית השרירים שימש לבוצ'יני כנקודת מוצא לצרכים אסתטיים, (קדם לו רישום הכנה שבוטלת בו פעולת השרירים בזמן שהגוף בתנועה)

"הוא מחפש את מקצב הגוף כביטוי לצורה מופשטת של מקצב באשר הוא"<sup>68</sup> בפסל נשתמרה הצורה הבסיסית של הגוף, אך היא רק מעין רמז למבנה האנטומי, המעורר בצופה אסוציאציות, מבלי לתאר במפורש.

65 ראה הערה מס 13, עמ' 131

66 ראה הערה מס 13, עמ' 132

67 ליבנה, נרי, "מזרחי לא מקופח" הארץ, 14.4.2000

68 ראה הערה מס 13, עמ' 134

"כדי ליצור תנועה, מעביר בוצ'ני את העין שלנו מהרגל האחורית אל הגוף ובחזרה לרגל הקדמית, כך שנוצרת תחושה כאילו אנחנו עוקבים אחר תנועת הפסל צעד אחר צעד, פסיעה אחר פסיעה."<sup>69</sup>

דרך זו דומה לדרכו של מזרחי, שניסה להציג מסר שיגרום לצופה רטט, והוא יחוש כאילו הפסל נע, "אני מנסה להפעיל את הצופה למלא פערים, ובכך להניע את הפסל. אני מעוניין להכניס את הצופה למעין מסגרת, להקשר, שבו מתוך מרכיב אחד של העבודה הוא "ידע" ללכת הלאה למרכיב הבא, והעבודה תנוע בדמיונו. זאת על אף שאחרי הכל מדובר בפסול סטטי."<sup>70</sup> אצל מזרחי, כאשר מדובר בתנועה, הכוונה רחבה יותר והפערים אותם יכול למלא הצופה מתכתבים גם עם תולדות האמנות, אמונה, מיתוסים, חיים, מוגבלות (כמו ברוכב השלום, כלומר, הוא יצר דינמיקה גם ביחסים שבין הפסל לבין הסביבה וגם בתוך הפסל עצמו. הקצעים והזוויות החדות יוצרים דינמיקה בחומר עצמו והברונזה כולה מקבלת ריצוד של תנועה. "היחסים בין הפסל לסביבה באים לידי ביטוי בזוויות החדות החותכות את האוויר. קדימה- בראש וביד המורמת, ואחורה- באזור הרגליים."<sup>71</sup> חיבורי השרירים יוצרים רצף, המזכיר אובייקט ממשי. כך מתגשם ביטויים של קווי הכוח בפסל זה.

מזרחי, בהקשר לפסלו "אנג'לו אנג'לו", ציטט את גורדייף (Gurdieff), "כמו הריקוד שלו, שבה בעת, עשה תנועות שונות לכאורה ואפילו מנוגדות באברי הגוף שלו."<sup>72</sup> גם מזרחי ביקש לבצע כמה תנועות במקביל, כמו בחיים, וזאת בפסל ניח.

באלה הוא אמן פוטוריסט נוסף שעסק בתנועה, וחיפש פתרונות בבעיית העברתה של התנועה לבד. בציורו "מכונת דוהרת" באלה בחר להתמקד בגלגל, שהוא רק חלק אחד מתוך האובייקט-מכונת, מכיוון שעניינו הוא התנועה ולא האובייקט בכללותו, כך יכול הצופה לעקוב אחרי התנועה והתגובות החושיות המתעוררות בעת הצפייה.



איור 18 "מכונת דוהרת" שמן על בד 1913

"כאשר המכונת נוסעת, צורתה אינה משתנה אלא מיקומה משתנה. אמנם בראיית הגוף הנע קיימת קפיצת העין ממקום למקום, אבל במקביל לה נוצרת תחושה של קביעות- אנו נשארים סטטיים בעוד שהגוף שלפנינו נע. כלומר הצופה הסטטי חש

בתנועת המכונת כתוצאה מקליטת שינוי מקומה בחלל, ולהפך: כשאנו חוזים בשינוי מקום המכונת, אנו קובעים כי אנו רואים אותה בתנועה."<sup>73</sup>

אצל באלה, שינוי מקום בחלל מתורגם ל"תזוזה" על גבי המשטח הדו ממדי. הוא חזר על צורתו של הגלגל, ומילא את הציור בקווים המשקפים את קוויו החופשיים של גוף נע בחלל, קווים שהעין נוטה להתעלם מהם. וכך השלים לצופה מבחינה פסיכולוגית, את רסיסי התנועה החלקית, שמוחנו ביטל בידעו כיצד תיראה התמונה המושלמת. ומה שבעצם קיים הם סרטוטי תנועה בחלל.

גם מזרחי השתמש במוחו של הצופה, בעבודה "החלוצ" כאמור מופיע אלמנט זה של רצף תנועה סטטי המושלם על ידי עין הצופה. מלבד העיסוק בתנועה מופיע נושא שבירת המיתוס בעזרת הקיטוע של התנועה ההרואית לחלקיה השונים. הידיים הכבדות מונפות ומכבידות על הרעיון הבלתי אפשרי שמובע באדם המשוכלל הזה שהופך לאל מגוחך מרובה ידיים. הסטטיות של הפסל הנציחה לא את האידאל כי אם את המוגבלות "אולי מוגזם לומר זאת, אך אני מעוניין להפנט את הצופה, למתוח את מוחו, כך שיראה

69 ראה הערה מס 9, עמ' 31  
70 מזרחי, ראה הערה מס 1, עמ' 201  
71 ראה הערה מס' 9, עמ' 33  
72 ראה הערה מס 1 עמ' 201  
73 ראה הערה מס' 9, עמ' 6

בפסל הסטטי אירוע בו זמני.<sup>74</sup> וכך דן מזרחי בעזרת התנועה והצופה בנושאים הנגזרים מהחיבור של הצופה והדמות.

עבור מזרחי התנועה היא חיים. בהקשר לעבודות הגרפיות שלו, אמר אורוזקו "מעניין אותי איך דברים מתחילים, ואיך לבטא באופן גרפי משהו שמתחיל ואז מתפשט או מקבל כיוון משל עצמו. זה קשור לתנועה, לצמיחה."<sup>75</sup>

"הפיסול הוא מצב של כליאה"<sup>76</sup> אמר מזרחי, עבור אורוזקו הפיסול הוא בית קיבול, מיכל.

דרך הצגת עבודותיו של אורוזקו (לא רק פיסול) אנסה להראות, איך שני האמנים תפשו את המהות של התנועה.

אורוזקו הוא אמן נודד, פסל, צלם, אמן מיצבים, רשם. את יצירותיו עשה תוך כדי מסעותיו בעולם, בתנועה ממקום למקום, שייך ובעצם לא שייך, הוא מספר את סיפור הנדודים. חלק מחומרי הגלם הם ביטוי לכך, כרטיסי טיסה, שטרות כסף, צילומים.

הוא נודד ונע בזירת האמנות העולמית, "מתעסק בתהליך הרגשי-נפשי של הנדודים, וגם בזה הפיזי, בתנועה עצמה – הצד הארצי אם רוצים."<sup>77</sup>

אורוזקו התנסה ללא הרף בסוגים שונים של תהליכים ואובייקטים, וחומרים רבים ומגוונים.

הקפיצה מחומר לחומר היא סוג של תנועה, מעבר בין מדיום אחד לאחר מאפיינת את יצירתו של מזרחי לאורך השנים, אמנם פרק זה עוסק בפיסול של מזרחי, אבל מעניין לראות את הדמיון בין מזרחי לאורוזקו גם בנושא זה. [אורוזקו מתוך ראיון על פיסול](#)

לאורוזקו מספר עבודות אשר עסקו בהעדר תנועה כמו, "[La Ds](#)"

בה הוא חתך מכונית לשלוש חתיכות, הוציא את החלק האמצעי, וריתך את שתי החתיכות האמצעיות. התוצאה מתעתעת, מהצד היא נראית מושלמת, ישר מקו הייצור, אבל כאשר מתחילים להסתובב סביבה מגלים שמהו שונה. עבודה זו מעוררת עניין רב, אך אתייחס להיבט מהכיוון של התנועה- למכונית אין מנוע, וכך, הופכת הצורה בעלת הנוכחות האווירודינמית המוגזמת, למצבה חיה למהירות, אליה אינה יכולה להגיע יותר. "אמנם, אורוזקו הציל פח חלוד מאימת המחזור, והעניק לו את יופי נעוריו, אבל, הסירוס גדול מהיפויף."<sup>78</sup>



איור 18 "La Ds", אורוזקו

עבודה נוספת היא "Elevator" מעלית מבניין בשיקגו, הדלתות פתוחות והנורה מאירה, אך המעלית מונחת על הרצפה, המשקולות ומיני הכבלים חסרים, ומהעצם המגושם הזה שוב נשללה מהות קיומו – התנועה. גם פה אורוזקו הפליא לרתך, והפיתוי להיכנס הוא אשלייתי – התקרה נמוכה מידי מכדי לאפשר לנוסע לעמוד זקוף. זהו ניסיון נואש של סריס לפתות, להבטיח מסע בלתי אפשרי.

ניתן למצוא את הדימיון הרב בעבודות אלה של אורוזקו, שעוסקות בהעדר התנועה, והגבלתה, בהשוואה לעבודותיהם של מזרחי ודושאן העוסקות במוגבלות, שהוצגו בפרק 2.

## "האטומסטים"

74 ראה הערה מס' 1, עמ' 201

75 אורוזקו, בוכלו, בנג'מין, "גבריאל אורוסקו, בנג'מין בוכלו, שיחה בניו יורק", קו – המעורר, גיליון 16-18, 2004

76 ראה הערה מס' 1, עמ' 201

77 אשכול-רוקח, יורם, "תראו מה קרה לסיטראן, גבריאל אורוזקו", שישי, תקשורת תרבות, עמ' 12-13, 1996

78 ראה הערה מס' 26

היא סדרת צילומים מטופלים, על בסיס תצלומי ספורט אשר הוצגה ב-1996. השם לקוח בהשראתו של דמוקרטיסוס, הפילוסוף היווני, אשר הוביל את רעיון האטומים והאטומיזם ביוון העתיקה. הוא טען, שהאטומים לא יעלמו ולא יתחלקו, הם פשוט ימשיכו לנוע, בדורשם חלל ריק ואין סופי לפעולתם. אורזקו לא התעניין בדימויים בלבד, אלא בתנועה אל תוך המראית ואל מחוץ לה. הוא ציין ש"משהו מבחוץ מייצר עיגולים ומעגלים. כל תפישה של תמונת עולם יחידה, דוממת עלתה על שרטון."<sup>79</sup>

בעבודה זו, נוצר מארג של פעולה, התנגשות הירואית בין שכבות, קיפאון. אף אחת מהשכבות לא הפכה את החומר לקומפוזיציה. הדימויים הוגדלו לגודל אדם, השחקנים חובטים ובוועטים בווירטואוזיות, "דיסקיות חגות סביב צירן בעוד המרפקים נסוגים כגוף אחד. אין דרך אחת לאפיין את זרם התנועות המתואר ב"אטומיסטים".<sup>80</sup>

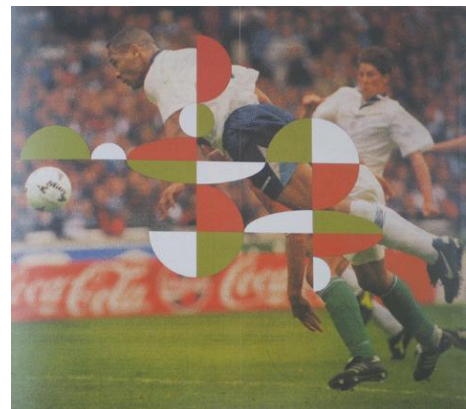
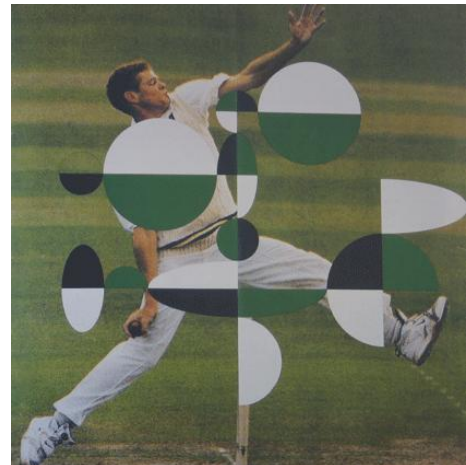
אורזקו השתמש בתנועה כדי לייצר ריק, חלל ריק.

"באטומיסטים הצבעים באו מהתצלום. הם בין המעגלים, הנעים והצפים, לבין הצירים האלה, שחותכים או חוצים את המעגלים והופכים אותם למשהו כמו קונסטרוקציה סטטית. הם נעים וסטטיים בעת ובעונה אחת."<sup>81</sup>

ב"אטומיסטים" קיים זיווג בין הפשטה לצילום ספורט, רעיון זה צמח כאשר אורזקו ניסה להוסיף דיאגרמות ולהגדיל את תצלומי הספורט, ההגדלה הופכת את התמונות לגרפיות יותר כיוון שהגרעיניות בולטת יותר, "כמו אצל רוי ליכטנשטיין, או אצל ז'ורז' סרה, מה שמכניס לדימוי הסטטי תחושה מיוחדת של תנועה. הנקודות האלו מעלות על הדעת מתמטיקה, מולקולות, אטומים, ואת רודצ'נקו, פלנטות וגם את אמנות הטנטרה המבטאת את התפתחות היקום והאנרגיה. זה קשור לאופן שבו בונים דימוי כך שייתפש כתנועה, ובמובן מסוים זה דומה לאופ-ארט, כי גם התנועה שלה, האופן שבו היא נתפשת אצלך בחושים, גורמת לך לראות את היקום כולו... אני לא אדם דתי אבל הביטוי הגרפי הזה סיקרן אותי, וכך גם אופני תפישה של תנועה ושל חלל בממשות שלו."<sup>82</sup>

אצל מזרחי, הצהרת הכוונות של הדמויות עלתה מתוך הפעולה שלהן. בפסלו "החלוץ", החלוץ עסוק בעבודתו, טרוד בעבודת המכוש. מזרחי יצר מצב של דמדומים פסיים, חצי חלום, לא הכל בפוקוס מלא. וכך העבודה צריכה ללכוד את הצופה, שידור ישיר לתת מודע שלו, בתקווה להגיע גם לממד הרציונלי, "התוך של העבודות הוא תזמור נכון של תנועות. לצורה וצבע יש תנועה."<sup>83</sup>

גם אצל אורזקו התנועה היא פיזית וגם מנטלית, הוא אינו עוסק רק בהרף עין של התנועה, הנתפס בעדשת המצלמה. זה הרבה יותר טוטאלי ונוגע בתנועה מתמדת שהגיעה למצב של סטטיות. "כמו שגלגל



איור 19 "האטומיסטים" סדרת צילומים מטופלים, על בסיס תצלומי ספורט אשר הוצגה ב-1996.

79 אורוזקו, נסביט, מולי, "גבריאל אורוסקו- הסערה", קו- המעורר, גיליון מס' 16-18, 2004

80 מולי, ראה הערה מס' 28

81 אורוזקו, ראה הערה מס' 24

82 אורוזקו, ראה הערה מס' 24

83 מזרחי, סמל, נאוה, "תובע את עלבונה של התמימות" כלבו, 25.3.88



האופניים המסתובב הופך בהדפס לעיגול סטטי לגמרי, תצלומי הספורט עוסקים בביטוי כזה של תנועה, במובנה הבסיסי ביותר.<sup>84</sup>

עיסוק בתנועה תמיד יהיה קשור גם למהירות, ולזמן.

בעבודה נוספת "Extension of Reflection" אורוזקו תיעד עקבות שהשאירו גלגלי האופניים שנסע בהם בצורה מעגלית, על אדמת חוף הים. התנועה יוצרת מעגלים ונוצרה על ידי גלגלי האופניים העגולים גם כן. בעבודותיו של אורוזקו עיסוק בעקבות, עקבות שהזמן משאיר או פעולות שונות המשאירות תוצאות ושרידים. בעבודה זו התנועה התרחשה לפני הצילום, אורוזקו דיבר על זמניות שהייתה רגע לפני או רגע אחרי.



איור 20 "Extension of Reflection"

מזרחי השתמש באופניים ב"רוכב השלום" ולמרות השימוש באובייקטים שמסמלים תנועה, כמו כנפיים ואופניים הוא הקפיד את התנועה, בדומה לאורוזקו גם אצל מזרחי בהווה לא קיימת תנועה, ולצופה נותר לדמיין תנועה שהתרחשה בעבר או תנועה עתידית...

עבור אורוזקו, הכדור והעיגול מייצגים תנועה וגם סטטיות. "המעגל הוא אלמנט של אל-עיצוב, הוא נייטרלי. הוא תנועה טוטאלית אבל גם סטטיות טוטאלית, שטחיות טוטאלית אבל גם נפחיות טוטאלית."<sup>85</sup>

העיגול, בין אם ברישום, צילום, ציור, או פיסול, מתקשר לתנועה ביצירותיהם של מזרחי, בוצ'יני, באלה, אורוזקו, וגם אצל דושאן, אשר מזרחי ואורוזקו הושפעו ממנו.



איור 21 "רוכב השלום" פוליאסטר צבוע, גובה אדם 1987-88

כאשר מדובר ביצירות המנסות לייצג תנועה, לצופה יש משמעות. בוצ'יני, בפיסולו, מעביר את העין של הצופה, בין חלקי הגוף השונים וכך נוצרת תחושה של מעקב אחרי תנועות הפסל ממש. אצל באלה הצופה נדרש לעקוב אחרי התנועה, וכאשר הוא מבחין בשינוי מקום המכונית, מוחו קובע שהיא בתנועה.

אורוזקו התייחס לצילום ופיסול כאמצעי בשירות מטרה, "הפעלה" של חלל, "אני מתכוון להפעלת החלל שבין הסימן לצופה ואדם שלישי שנמצא שם. אני חושב שהפיסול מתרחש בחלל הזה, שבין האובייקט לאדם המתבונן בו. זה ברור מאילו – ועדיין, כל מה שאתה יכול לעשות עם החלל הזה... זה מה שמסתורי."<sup>86</sup>

דושאן הכיר בכך שהיצירה אינה קיימת, אלא באמצעות משתתף נוסף: הצופה, לכל צופה התרשמות שונה וראייה אחרת של היצירה, זה הוביל את דושאן להכרה בכך, שהיצירה היא אין סופית ולעולם אינה מושלמת.

אצל מזרחי הצופה יוצר את התנועה, בכך שהוא עושה את החיבורים, הוא חיפש את הצופה האינטליגנטי שידע לחבר בין האברים השונים, כלומר, למלא פערים בין אברי הפסל עצמו. וגם בין הפסל להקשרים היותר רחבים שלו, תולדות האמנות, וההיסטוריה.

"אני רוצה עבודה שהצופה יוכל לרקוד איתה והיא תרקוד איתו בחזרה."<sup>87</sup>

84 אורוזקו, ראה הערה מס' 24

85 אורוזקו, ראה הערה מס' 24

86 אורוזקו, ראה הערה מס' 24

87 מזרחי, ראה הערה 32

שלושת האמנים שהצגתי בהקשר לתנועה בעבודותיו של מזרחי, מבקשים לבטא תנועה ביצירותיהם, בוצ'יני ובאלה, האמינו כי מהות החיים נעוצה בתנועה, וביקשו לתת תרגום למציאות ממשית כלשהיא. לבטא את תחושת הדינמיות עצמה. בגישתם, העיקר הוא החידוש של תקופתם - התנערות מן המסורת האקדמית, ושימוש באמנות לשרת את הצרכים האינטלקטואלים, ביטוי ומענה לדופק החיים המודרני. מטרתם הייתה היכולת וההצלחה לבטא דבר מופשט כמו תנועה,

אשר לדעתם, קשורה לקידמה, לאופן בו הכל נע, מתקדם, משתנה במהירות.

אורוזקו ומזרחי ביטאו תנועה פיזית ומנטלית, הקשורה לתהליכים רגשיים, ביחד עם זאת עסקו בהעדר תנועה והגבלתה, במה שנע וסטטי במקביל, אורוזקו השתמש בתנועה כדי לייצר ריק, חלל ריק, תנועה מתמדת שהגיעה למצב של סטטיות ואילו מזרחי חיפש את התנועה הרוחנית שמעבר להגבלות, שממשיכה להתקיים במצב הסטטי לכאורה.

בעבודה זו בחנתי את הקשר בין נכותו הפיזית של מזרחי לבין קיום של נכות ומוגבלות ביצירתו. לנכות זו ביטויים שונים. דרך מיקוד ביצירות מתקופות שונות, לאורך דרכו האמנותית של מזרחי, הראיתי איך אותה נכות, מקבלת אופי ומשמעות שונה בתוך היצירה, כשהיא מושפעת משינויים ותהליכים בתפישתו של מזרחי את הנושא של נכות וקיומה.

אני מבחינה במספר צירים בעלי קשר לתהליכים ושינויים בתפישת הנכות, בהם נעה עבודתו של מזרחי. הציר הראשון הוא העיסוק בנכות האישית הפיזית והרוחנית, והשימוש בגוף ובכאב כבסיס לעבודותיו, בתחילת דרכו.

בהמשך, המעבר לעיסוק במובנים רחבים יותר של נכות, כמו ההתייחסות ביצירתו לסביבתו החיצונית המשתנה, הפוליטית והחברתית, וההצבעה על מוגבלויות אותם מצא בעולם החיצוני לו. הדגמתי איך מזרחי ביטא את מוגבלות האדם ביכולתו לתפוס ולהבין את המציאות כשלעג למיתוסים של התרבות, האידיאולוגיה, הטכנולוגיה והמדע, והתייחס גם למוגבלות של האמנות. ולבסוף העיסוק בתנועה אשר קיימת בכל עבודותיו של מזרחי, בין אם היא מוגבלת ובין אם לאו. מזרחי חיפש את התנועה הרוחנית אשר קיימת גם במצבים הסטטיים, המוגבלים. לעיסוק בתנועה, כמובן, קשר לעובדת היותו של מזרחי נכה פיזית, שהרי הוא נאלץ למצוא את התנועה בתוך המוגבלות.

"מזרחי עובר מהממד האישי-פנימי לממד הלוקאלי, ומשם לעולם הרחב ואל המופשט."<sup>88</sup>

מעניין לראות את התנועה של מזרחי בין מדיה למדיה, המהווה ציר נוסף. בתחילה צילום, וידאו ומיצגים, השייכים לתקופה המושגית של מזרחי, דרך פיסול פיגורטיבי גדול וצבעוני, למיצבים ללא דמויות אדם המאכלסים חפצים, המזכירים את עולם העיצוב. כל מדיה שייכת לתקופה אחרת, "בשנות השבעים עסק בבדיקה, בשנות השמונים לימוד ועיבוד, ובשנות התשעים באה הסינתזה ועמה חיפוש המסקנה."<sup>89</sup> לפי טענתו של רון פונדק. בעבודה זו התייחסתי ל"בדיקה" בפרק הראשון, בו מזרחי בדק ועסק בעצמו, כשהוא המרכז, ל"לימוד והעיבוד" בפרק השני בו מזרחי למד ועיבד את סביבתו והנכיות השונות הקיימות בעולם, בפרק השני מוצגות עבודות משנות התשעים (בשונה מטענתו של פונדק) ואולי זה מפני שה"סינתזה" בעבודה זו קשורה למסקנה שמגיעה בפרק השלישי העוסק בתנועה. עבור מזרחי התנועה היא חיים, לכן, הוא מחפש ומבטא אותה בכל יצירותיו.

בתחילת דרכו מאפיינת את מזרחי דמות האדם, (לרוב הוא עצמו) זוהי פנייה ישירה אל הצופה, שיכול לפענח את דמות האדם ולתקשר עם העבודה, כך גם פסליו מייצגים דמויות אנוש. הדיאלוג עם הקהל חיוני למזרחי, "אני רוצה עבודה שהצופה יוכל לרקוד אתה והיא תרקוד אתו בחזרה".<sup>90</sup> מעניין לראות שגם כאן מתקיים ציר העובר ממוחשי למופשט, כאשר מזרחי נטש את דמות האדם ועבר למיצבים הבנויים מחפצים, פיסול יותר אזוטרי המתייחס לסוגים שונים של תנועות ולאילויות שלהן. כאן המשימה של מזרחי היתה לגרום לצופה להיפתח, לעבור תהליך חושי ואחר כך תהליך של חשיבה, כמו מעין חידה.

ציר נוסף הוא ההסתכלות הדואלית של מזרחי על המציאות, כמו כאב מול שימחה, מוגבלות מול יכולת התעלות, תנועה מול סטטיות, יצירת דו משמעיות ופרדוקסים על מנת ליצור "עולם" חדש- השימוש בהומור ואירוניה בשביל להעביר ביקורת רצינית על החברה, ליטוש וגימור טכני מעוצב כדי לבטא משהו בלתי נתפס כמו תנועה, שימוש באובייקטים לא אישיים, ועם זאת חושפים מוגבלות ונכות של האדם.

<sup>88</sup>טלמור דניאלה, "מוטי מזרחי רואנדה קזנובה", מוזיאון חיפה לאמנות, חיפה 2000

<sup>89</sup>ד"ר רון פונדק, ראה הערה מס' 1

<sup>90</sup>מזרחי, סמל, נאוה, "תובע את עלבונה של התמימות" כלבו, 25.3.88

אצל מזרחי היופי והכאב ביחד. "החופש, הכיף וההתחפשות, הכל אני. גם העליצות וגם הרצינות הן תחפושות. אני מאוד רציני, אבל גם זה שטויות".<sup>91</sup> הסתכלות כזו משני צדדים, אשר בעצם מתארים אותה מהות, קשורה לנכותו הפיזית של מזרחי, שהרי ביחד עם התנועה, תמיד קיימת גם המגבלה.

מה שיפה אצל מזרחי, זו הבחירה בתוך המגבלה למצוא את התנועה.

"עם כל הכאב שיש אני מחפש אופטימיות, הומור ופאן, [...] לא רואה את עצמי מוסר רק את הכאב. אני נותן גם אפשרות של פיוס וכוח לצאת מזה, וזה מקביל להתגברות שלי במישור האישי [...]. ההתגברות על הכאב היא אותה חיוניות שאני לא מפסיק לדבר עליה, לכל אותן אמרות כנף כמו, "אף על פי כן, נוע תנוע", "גם אם יתמהמה בוא יבוא", "למרות הכל", יש אצלי תוקף חזק".<sup>92</sup>

---

91מזרחי, ראה הערה מס' 3

92מזרחי, ראה הערה מס' 3

## ביבליוגרפיה

1. איזנברג, ביאטריס, **אמנות בעידן הטכנולוגי, גישות אנטי-טכנולוגיות**, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, יחידה 9, 1982.
2. ארתור, ס. ריבר, **לקסיקון למונחי הפסיכולוגיה**, עורך: אבי קצמן, ירושלים: כתר, עמ' 672, 1992.
3. אשכול-רוקח, יורם, "תראו מה קרה לסיטרואן, גבריאל אורוזקו", **שישי, תקשורת תרבות**, עמ' 12-13, 1996.
4. בוכלו, בנג'מין, "גבריאל אורוסקו, בנג'מין בוכלו, שיחה בניו יורק", **קו-המעורר**, גיליון 16-18, 2004.
5. ביברמן, אפרת, "תיאוריה מצוירת -או- ציור תיאורטי: אורוסקו והשיחה הפסיכואנליטי", **היסטוריה ותיאוריה**, גיליון מס' 1.
6. בליך, ברוך, **מוטי מזרחי, מציאות כף יד אחת**, גלריה שלוש, תל אביב 19, האוניברסיטה הפתוחה, רמת אביב, עמ' 1-29, 1982.
7. גילרמן דנה, "חיים ארסי לימד אותי מה זאת הטעיה", **הארץ**, 8.9.2004.
8. דירקטור, רותי, "למדוד את הבלתי אפשרי", **חדשות**, 23.12.1990.
9. הדס, נורית, "ערעור על מסורת האמנות ועל תפקידה", **עיונים באמנות המאה העשרים**, משרד החינוך והספורט, המרכז לחינוך טכנולוגי חולון, עמ' 124-135, 241-251, 1996.
10. טלמור, דניאלה, **מוטי מזרחי רואנדה קזנובה**, חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות, 2000.
11. לוסקי, חיים, "אמנות עניה ועשירה", **ידיעות אחרונות**, 21.12.1990, עמ' 25.
12. לורנד, הייגי, **פאסז': מוטי מזרחי ופטריק רנו**, גלריה שלוש, תל אביב, 1996.
13. ליבנה, נרי, "מזרחי לא מקופח" **הארץ**, 14.4.2000.
14. מוניץ, חנן ואחרים, **פרקים נבחרים בפסיכיאטריה**, פפירוס, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 236-237.
15. 1995.
16. מזרחי, מוטי, "התנועה של המדיום הסטטי", **המדיום באמנות המאה העשרים** (עורכים: רחל בילסקי כהן, ברוך בליך), אור עם, ירושלים: מכון ון ליר, עמ' 199-203, 1996.
17. מנור, דליה, "גבריאל אורוזקו", **סטודיו**, גיליון 91, 1998.
18. נסביט, מולי, "גבריאל אורוסקו- הסערה", **קו-המעורר**, גיליון מס' 16-18, 2004.
19. סגן-כהן, מיכאל, **מוטי מזרחי - שיר חדש**, הביאנלה בוונציה 1988- הביתן הישראלי: מוטי מזרחי וצדוק בן דוד, עורך: אדם ברוך, ירושלים: משרד החינוך והתרבות, 1988.
20. סימן טוב, נעמי, "כף יד רחוצה", **תל אביב**, 07.12.90.
21. סמל, נאוה, "תובע את עלבונה של התמימות", **כלבו**, 25.3.88.
22. פריצקי, נועה, "אמנות בעידן הטכנולוגי, גישות אנטי-טכנולוגיות", תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, יחידה 3, 1981.
23. קידר, דורית, "הכוס היא גם כוס", **על המשמר**, 21.12.90.

24. רוזן, רועי, "לידת השמאן וחיי המכונה (חלק א)", **סטודיו**, גיליון 94, עמ' 34-42, יוני 1998.
25. Balch, Minton, **Art as Experience**, John Dewey, New York, 1934
26. Orozco, Gabriel, **Empty Club**, Artangel, London, 1996.