

































תערוכה	קטלוג
מנהלת המוזיאון רעות פרסטר	עורכת גליה בר אור
אוצרת ראשית אירנה גורדון	טקסט גליה בר אור, אירנה גורדון
אוצרות התערוכה גליה בר אור, אירנה גורדון	עיצוב והפקה אביגיל ריינר [The Studio], אור סגל
עוזרות לאוצרות יוליה יבלונסקי, דסי לוי, אתי נמיר, אניה קרופיאקוב	עריכת טקסט דפנה רז
הפקה דניאל צדקה־כהן	תרגום לאנגלית דריה קסובסקי
רשמת סיגל קהת־קרינסקי	סיוע בתחקיר ועיבוד דימויים אניה קרופיאקוב
עיצוב, תכנון והקמה טוקן סטודיו לעיצוב בע"מ	סיוע ברישום דסי לוי
עיצוב גרפי והפקה טלי ליברמן, איל זקין	תצלומי הצבה יובל חי
התקנת וידיאו ומערכות סאונד Pro-AV פתרונות תצוגה דיגיטליים בע"מ	תצלומים נוספים אברלי, רבקה אדרת, אינה ארואטי, רוברט בסל, טלי בוגן, טל גבעוני, גדי דגון, הירש דיאמנט, אורי זינגר, אברהם חי, אתי נמיר, רולי נתיב, דוד סוזנה, ויקטור פרוסטיג, עוזי פורת, שאול צאיג, שוקי קוק, מיכאל רורברגר, יונה שלי, אלעד שריג
עריכת טקסט דפנה רז	הדפסה ובריכה ע.ר. הדפסות בע"מ, תל־אביב
תרגום לאנגלית דריה קסובסקי	העבודות באדיבות האמן, אלא אם צוין אחרת המידות נתונות בסנטימטרים, עומק × רוחב × גובה
תרגום לערבית נואף עתאמנה	המערכת עשתה כל מאמץ לאתר את שמות הצלמים ובעלי הזכויות על החומרים שנאספו ממקורות שונים. אנו מתנצלים על כל השמטה או טעות, ואם יובאו לידיעתנו נפעל לתקן במהדורות הבאות.
סיוע בהקמה אמנון עובד	הקטלוג הופק בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות
	קט' 3/2023
	מסת"ב 3-685-598-965-978

מוזיאון פתח־תקווה לאמנות גאה להציג קטלוג מקיף ראשון ליצירתו של מוטי מזרחי, המלווה את תערוכתו הרטרוספקטיבית הנפתחת במוזיאון בינואר 2024.

מאחר שמטרתו המרכזית של מוזיאון פתח־תקווה לאמנות היא קידום האמנות בישראל והמחקר על אודותיה בפרספקטיבה של עבר, הווה ועתיד, יש חשיבות רבה לפרויקט זה של תערוכה וקטלוג מקיפים מיצירתו של אחד האמנים המרכזיים הפועלים בישראל זה חמישים שנה. יצירתו הרב־תחומית של מוטי מזרחי חלוצית במובנים רבים, והיא רלוונטית ומשמעותית בימים אלה של מלחמה ושבר. מזרחי בוחן את הדימוי האמנותי ומגבלותיו, ועבודתו מסמנת – תוך עירוב של הומור ואירוניה, חושניות וכאב – מהלכים נושאים ומדיומליים עקרוניים של התמודדות עם גוף העצמי וגוף הרבים, הקשר בין גוף ונפש, ואופני הכינון של מיתוסים ואתוסים מעצבי זהות.

מימושם של הקטלוג והתערוכה הוא פרי עבודה מאומצת של שותפים רבים. בראש ובראשונה תודתנו שלוחה למוטי מזרחי, שפתח בפנינו את חדרי לבו ומחשבתו, התמסר כולו לדרך והיה לנו כסטלה מאריס. התערוכה והקטלוג קרמו אור וגידים ביוזמתה של גליה בר אור, בעקבות זכייתה בפרס מטעם בית לאמנות ישראלית להגשת מחקר על מוטי מזרחי. הצעתה התלכדה עם תוכניות שנדונו במוזיאון מזה זמן.

תוכן העניינים

27	<b>פתח דבר</b> רעות פרסטר
31	<b>מגבלות נצחיות</b> גליה בר אור
57	<b>מכיתות מהבהבות</b> אירנה גורדון
70	<b>ציונים</b> <b>ביוגרפיים</b>
76	<b>עבודות</b>
221	<b>אינדקס</b> <b>עבודות</b>



תודה והערכה מיוחדת לד"ר גליה בר אור, עורכת הקטלוג והאוצרת השותפה של התערוכה, על המהלך האוצרתי והמחקרי המעמיק והרגיש. מאמרה בקטלוג מעניק מבט רטרוספקטיבי על יצירתו של מזרחי, בתנועה בין מזרח למערב, בין התעלות לנפילה, בין הרוחני לחומרי ובין המגוון למעורר האימה. בר אור ממקמת את יצירתו בסיפורה של אמנות ישראל ובהקשריה הבינלאומיים, בשדה המחקר האמנותי ובמרחב התרבות המקומי.

תודה גדולה לד"ר אירנה גורדון, האוצרת הראשית של המוזיאון ואוצרת שותפה בתערוכה, על עבודה יסודית ורבת־השראה, במסירות אין־קץ. במאמרה לקטלוג מציגה גורדון פרשנות ליצירתו של מזרחי במונחים של חיפושי תודעה בעימות עם הוויה קיומית של אבסורד. תערוכה מקיפה למוטי מזרחי היתה אחת מתוכניותיה מאז כניסתה לתפקיד אוצרת המוזיאון, ואני שמחה על שילוב הכוחות הסינרגטי שנוצר בפרויקט הנוכחי. תודה מיוחדת לאביגיל ריינר, שהיתה בעבר סטודנטית של מזרחי בבצלאל, על עיצוב הקטלוג בתבונה ומסירות יוצאות דופן. תודה לדפנה רז על עריכה מקיפה ומעמיקה של טקסטי הקטלוג והתערוכה, לדריה קסובסקי על עבודת התרגום המדוקדקת לאנגלית, ולנוואף עתאמנה על התרגום המקצועי לערבית בתערוכה. תודה מקרב לב לאניה קרופיאקוב על הסיוע המשמעותי במחקר, בעיבוד הדימויים ובהבאת העבודות למצב תצוגה, ליוליה יבלונסקי ולאתי נמיר על העזרה במחקר, וכן למיקי אבני, לסיגל רונן ולשמוליק קרמפף.

תודתנו והערכתנו נתונות לבית לאמנות ישראלית בניהולה של עידית עמיחי, על תמיכתם בקידום המחקר והעשייה האמנותית בארץ ובחקר עבודתו של מוטי מזרחי. תודה למועצת הפיס לתרבות ואמנות על התמיכה בקטלוג ובתערוכה, בהמשך לתמיכתה רבת־השנים בעשייה המתמשכת של המוזיאון. תודות חמות לקרן אוטסט על התמיכה הבלתי מתפשרת במוזיאון ועל מענק להפקת עבודה חדשה לתערוכה; למוזיאון תל־אביב לאמנות על ההתגייסות להשאלה מעבודותיו של מזרחי לתערוכה; לגלריה שלוש לאמנות עכשווית ולאוסף דורון סבג, ORS בע"מ, שאיפשרו בחפץ לב השאלת עבודות לתערוכה; לצוות Pro-AV ולצוות חברת טוקן על תכנון החלל וההקמה המורכבת של התערוכה; וכמובן לאיל זקין וטלי ליברמן על העבודה מלאת המעוף בעיצוב המעטפת הגרפית. תודה לצוות היקר של מוזיאון פתח־תקווה לאמנות ושל קריית המוזיאונים, על המחויבות וההירתמות לתערוכה. תודה מיוחדת לדניאל צדקה־כהן על תרומתה המשמעותית ועל ההפקה הבלתי מתפשרת; לדסי לוי על המסירות והעזרה בהפקה; לסיגל קהת קרינסקי על הרישום והשימור; לרינת אהרון על השיווק; לעינת כהן על היח"צ; ולאמנון עובד על הסיוע בהקמת התערוכה ובליוי השוטף והתחזוקה.

לסיום, בימים מורכבים וקשים אלה של מלחמה ואבל, אנו חשים ביתר שאת את תפקידה של האמנות בשמירה על שאר־רוח של תרבות ואנושיות. הוצאתו של קטלוג זה בעת הנוכחית אינה ברורה מאלה כלל ועיקר.

## מגבלות נצחיות

גליה בר אור

### **- פרק 1 -** **דיוקן עצמי**

#### **תצלום ילדות**

תצלום ילדות של מוטי מזרחי, אז תלמיד כיתה ו' בבית ספר ממלכתי-דתי בשכונת רמת-ישראל בתל-אביב. היום הוא יכול לשחזר במדויק את אירוע הצילום בבית הספר: כיצד תכנן בראשו כל פרט ופרט, כשהוא יושב צמוד לשולחן וזרועו הימנית מורמת בהצבעה, בעוד כף ידו השמאלית מונחת על הציור הפרוש לפניו על השולחן. המבט למצלמה מואר, וכבר מסתמן בו החיוך המופר.

אפשר לראות בתצלום ילדות זה פרפורמנס ראשון. בכל מקרה, כבר אז מסתמן בו, בפוטנציה, הדיוקן העצמי המבויש שעמו יפרוץ כעבור 15 שנה לזירת האמנות. במבט לאחור ייתכן שצפון בו אף יותר מזה: רפלקסיה על עצם עשיית אמנות ובה גם שאלת ההתכוונות, שכן האצבע המצביעה כלפי מעלה מורה משהו על הכניית הזהות העצמית של האמן לאורך כל הדרך.



ג'ף קונס, ג'ף קונס החדש, 1980, שקף  
דוראטרנס בקופסת אור, 100x75



מוטי מזרחי, 1958



אנרוף, 1973, תצלום שחור-לבן

כמו מותג יציב ובלתי משתנה, הדיוקן העצמי של קונס ישמר זהות יציבה וזהות כנגד איום הכליה ושיני הזמן, שהרי הבנייתו היתה מלכתחילה אבן־ראשה במופע הראווה שימשיך לפתח, ויתמיד במסריו גם בפיסול. באשר לדיוקן הילדות של מזרחי – בזנב החיוך שניצת בעינו כבר הסתמן שגם אם הצפוי בלתי נמנע, הרי הרשות נתונה וההתכוונות היא תמיד כלפי מעלה. מוטי מזרחי יסרב מאז להיכלא בזהות נתונה וחוסמת ויתמיד לשייט במרחב חירות משלו, מרחב של זהויות מורכבות.

הדיוקן העצמי של מזרחי פושט ולובש צורה, מדמות השוטה על הגבעה לדמות השמאן, האסתטיקן הנהנתן בוונציה, או אדריכל שנראה כמו מצביא רומאי בפח'אות כף יד אחת. לדידו של מזרחי אלה "משיכות לכל מיני כיוונים, שיחד יוצרות ריבוי, ואני צריך לתזמן אותן, לגעת נגיעות קלילות בכל מיני דברים"<sup>3</sup>, כשהפגיון מוסתר למטה בכרית פוך. ובכל אותן שנים, שבמהלכן יצר דיוקנאות עצמיים, התמיד מזרחי לעסוק בד־בבד גם בעבודות אובייקט. מההקבלה בין דיוקן הילדות שלו לזה של קונס, אפשר לפיכך למשוך חוט להגדרתו של מזרחי כאמן של אובייקט ורדי־מייד – מושג שלא־פעם הוספד ונטען כי כבר מוצה וחלף מן העולם. אולי מפני שגם לאובייקט, כמו לדיוקן, אין זמן תפוגה, כי הוא נוגע בגופם של דברים. חרף מגבלת המיקום הפריפריאלי, עבודות האובייקט החדשניות של מזרחי זכו בהכרה והוצגו בתערוכות מרכזיות ברחבי העולם.<sup>4</sup>

### מכה ובלִימה

לא קל להסביר עבודה של מוטי מזרחי, שמתפצלת, כאמור, לשני ערוצים: דיוקן עצמי שפושט ולובש צורה, ואמנות־אובייקט שחוזרת בהתמדה לעבודות מראשית הדרך. יתרה מזו, נדמה ששני הערוצים סותרים זה את זה. מזרחי לא העמיד כלי עזר להגדרת פועלו ולא עשה עבודה קלה לפרשניו, מה גם שפעל בדרכו־שלו ולא נטה להשתייכות כיתתית בעולם האמנות. נוכחותו היתה אמנם מורגשת כבר בראשית הדרך, אך הוא מעולם לא נטל חלק במאבקי הכוח בשדה, וגם לא באלה שניטשו בבצלאל בשנות ה־70. עבודתו חידשה בכך שהציפה רבדים מעולמו והדהדה סביבות חיים דתיות, מזרחיות ופריפריאליות, שונות מאלה שרווחו בשיח האמנות המרכזי. חלוציותה טמונה בהעמדת אמצעים וכלים שאיפשרו את ביטויים של עולמות אלה, במחוות גדולות שלא הצטמצמו למוסכמות השדה המקומי.

<sup>3</sup> מתוך "ראיון עם מוטי מזרחי", 1991: תשעה עמודים מודפסים במכונת כתיבה, הקל בעמ' 12, מאושרים בחתימתו של מזרחי (אין פרטים נוספים על ההקשר והמראיינת); הארכיון לתיעוד ולחקר האמנות בישראל ע"ש משה ציפר, הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל־אביב.

<sup>4</sup> למשל בתערוכה "אבסטרקט/ריאל" במוזיאון לאמנות מודרנית קרן לודוויג, וינה (1997, אוצר: לורנד הגייס).

"ישבתי לבוש מכנסיים עם כתפיות שאמא שלי תפרה לי, והחולצה עם הכפתורים שהיא תפרה לי. והיד על הציור שציירתי, שאני זוכר אותו על השולחן, ואני מצביע ככה למעלה, לשמים". בהמשך מוטי מזרחי מצביע למעלה כדי לספר שעשו לו קרחת: הוא אושפז בבית חולים בשל בעיות בבטן, "ולא ידעתי שיש לי מחלה אוטואימונית שפוגעת בכל מיני איברים. התברר שיש לי כינים ועשו לי קרחת. איזו השפלה". והוא צוחק.<sup>1</sup>

תצלום ילדות של ג'ף קונס, זרועותיו שלובות על גבי קופסה חדשה ומפתה של גירים צבעוניים עם ציור של אתלברט הנמר. את אחד הגירים הוא אווז בין האגודל לאצבע, ומבטו המודע למצלמה מאשר שהכל טוב ונכון לו. קונס האמן הגדיל את התצלום, הניחו בקופסת אור ובצדו הכותרת נ'ף קונס החדש, 1980. כך נכלל נ'ף קונס החדש במקום מרכזי בתערוכה "חדש" (1980), שסימנה את ראשית הקריירה האמנותית שלו: הצבה מרהיבה של רדי־מיידס, שואבי אבק (חדשים) ותצלומי דיוקנו הבוגר, אפופי הילת נשגב של תאורת ניאון.

תצלום כמסמך באלבום משפחתי עבר טרנספורמציה והיה לארטיפקט, מקור וראשית, הכְּניה של אמן. קונס הוסיף וסיפר שהזיקה לאמנות ניצתה בו למראה קופסה של דגני בוקר. זו עוררה בו עונג ראשוני עמוק כל כך, שנחרת בו כסוג של פליאה. מבטו הרפלקסיבי יהיה מאז נטוע באמנות כְּמה שבכוחו לעורר פליאה. עבודתו תלהט בפליאה הזאת, הכרוכה בעונג הצרכנות, ותיצור גלגול נוסף של רדי־מייד במוטציה של החדש, בעולמות הראווה של המדיה.<sup>2</sup>

דיוקנאות הילדות של מזרחי ושל קונס משקפים ביוגרפיות שונות כל כך, שנדמה כי כל הקבלה ביניהם מסתכנת בהרמת גבה. אך השוואה ביקורתית בין השניים מכוונת לעתיד: עבודתו של כל אחד מהם תציע, בדרכה, פרספקטיבה להיבטים פטישיסטיים של תשוקה, קיטש וקסם, במיצבים ומיצגים שלא יירתעו מסקס ומטעם זול בעטיפה יוקרתית. העבודות של שניהם יאתגרו את כללי התקינות הפוליטית באמנות הגבוהה ויערערו את סף הבושה ואפילו את עמדת השיפוט. הם יערבו באמנות הגבוהה תחומים של אוּמנות, אופנה ומסחר, שעולם האמנות בישראל הקפיד מאז ומעולם להתבחן מהם; הם יערערו בכך על הבחנות של "גבוה" ו"נמוך", ויאתגרו כסוס טרויאני את יחסי הכוח והבידול השולטים בשדה.

<sup>1</sup> מוטי מזרחי בשיחות עם המחברת; ציטוטים מדבריו המופיעים להלן בלא מראה־מקום, לקוחים משיחות אלה.

<sup>2</sup> ראו האל פוסטר, "אלילי פסטיש", ומה אחרי פארסה? אמנות וביקורת בעידן זה של קריסה: מבחר מאמרים, תרגמה מאנגלית: אסתר דותן (תל־אביב: פיתום, 2022), עמ' 30-31.





דיוקן בבית חולים, 1967,  
עט ועיפרון על נייר, 35x25,  
באדיבות מירי וייזר

בישראל של שנות ה־70, הצגת תצלום כאובייקט אמנות, כפי שעשה מזרחי, היתה יוצאת דופן גם משום שצילום לא התקבל עדיין כאמנות. במוזיאונים המרכזיים לא פעלו מחלקות לצילום וכך גם בבצלאל, שבו התקיימו לימודי הצילום במחלקה לגרפיקה, כמדיום משרת. מזרחי למד צילום אצל אפרים דגני, שהיה "האחראי לצילום" במחלקה לגרפיקה. ב־1972 החל חנון לסקין ללמד צילום במחלקה לאמנות, ולימים העיד ש"בתקופת הקונספט" הצילום היה בעיקר תיעוד של פרפורמנס ושל דברים אחרים, אבל לא עמד בפני עצמו כאמנות. בשנים הבאות ערערו "מורי הציור, הפיסול והקונספט" על ערך הצילום כאמנות וגם על מעמדו של המורה לצילום, ולסקין החליט ש"מספיק, לא רוצים אותי כאן", והקים יחידה בין־מחלקתית לצילום בבצלאל (1977).<sup>9</sup>

מזרחי העיד שלא־פעם נשאל, בהסתייגות או תמיהה, מדוע הגדיל את תצלומיו. הוא הבחין שלא רק הגדלת התצלומים עוררה ביקורת, אלא ש"הדימוי עצמו היה אסור". במבט לאחור, מה שהיה מקובל באותם ימים נתפס בזיכרוננו כ"סוג של טשטוש, משהו מעורפל וקצת מושגי". ביקורת העבודות בבצלאל בשנות לימודיו הראשונות נשמעה לו כגיבוב אינטלקטואלי שאינו מצטרף לגוף משמעות בזיקה למציאות, והוא חש דחף להתנסות שונה ואחרת, לשפה שגם לדימוי יהיה בה מקום. הדימוי עמד ביסוד זיקתו של מזרחי לאמנות מגיל צעיר, שכן בשנות ריתוקו למיטת חוליו ושהותו כמטופל במחלקת גריאטרית,<sup>10</sup> הרבה להעתיק מספרי אמנות (רמברנדט, מיכלאנג'לו) והעביר את זמנו בקריאה וברישום דיוקנאות ואובייקטים.<sup>11</sup> בתוך כך יצר לעצמו מרחב דימויים הנפתח לאופק גם במצבים קשים, בסביבת חיים הנטועה בסבל ובשקיעה.

כגיבוב אינטלקטואלי שאינו מצטרף לגוף משמעות בזיקה למציאות, והוא חש דחף להתנסות שונה ואחרת, לשפה שגם לדימוי יהיה בה מקום. הדימוי עמד ביסוד זיקתו של מזרחי לאמנות מגיל צעיר, שכן בשנות ריתוקו למיטת חוליו ושהותו כמטופל במחלקת גריאטרית,<sup>10</sup> הרבה להעתיק מספרי אמנות (רמברנדט, מיכלאנג'לו) והעביר את זמנו בקריאה וברישום דיוקנאות ואובייקטים.<sup>11</sup> בתוך כך יצר לעצמו מרחב דימויים הנפתח לאופק גם במצבים קשים, בסביבת חיים הנטועה בסבל ובשקיעה.

כשהחל את לימודיו בבצלאל, והוא כבר בן 24, בחר מזרחי להניח לעבר ולהיפתח לחדש ולאפשרות של תמורה ביצירתו: בשנתיים הראשונות (1970-1972) למד רישום אצל יוסף הירש ופיסול אצל פנחס עשת, ובשנה האחרונה (74-1973) למד בהנחיית משה גרשוני והמשיך לשנת התמחות נוספת (1975). בכל אותן שנים, הדימוי היה כוח מניע בעבודתו.

החלוציות של עבודתו טמונה ביצירת דיוקן עצמי מבויס בצילום ובממד הפיקטוריאלי שהקנה לו. תצלומיו של מזרחי עומדים כאובייקט־אמנות בפני עצמו – לא כאיבר בקולאז', ובלי להתנצל או להידרש לגליטימציה באמצעות תוקף מושגי המתקבל במערך של סדרה. במובן זה עבודתו מתייחדת על רקע "קרובת משפחתה"

<sup>9</sup> חנון לסקין מצוטט אצל נועה צדקה, האמת הפוטוגרפית אמת טבעית היא: כרוניקה של מחלקה לצילום (תל־אביב: רסלינג, 2018), עמ' 179, 184.

<sup>10</sup> למחלה האוטואימונית שבה לקה לא נמצא טיפול, ובהעדר מוסדות אשפוז לטווח ארוך באותם ימים – ברירת המחדל היתה מחלקה גריאטרית.

<sup>11</sup> בגיל 17 פקד מזרחי חוג ערב לאמנות בהנחיית מרים גורנשטיין (לימים מרים אור, מרצה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל־אביב), שהאמינה בו, ציידה אותו בצבעים ואף קישרה בינו לבין דן הופנר, מנהל בצלאל, שקיבל אותו ללימודים בתמיכת מלגה. אלא שהחמרה במצבו הבריאותי ריתקה אותו למיטה למשך שבע שנים, ואת לימודיו בבצלאל החל רק בגיל 24, לאחר ניתוח השתלת פרקים בירכיו. הקשר עם גורנשטיין־אור נמשך עד מותה.

ריבוי התחומים בעבודתו של מזרחי לא נעלם מעיני הביקורת. יגאל צלמונה, הראשון שכתב עליו טקסט משמעותי, התייחס לכך בסקירת תערוכת היחיד הראשונה שלו בגלריה שרה גילת בירושלים (1975). צלמונה שיבח את עבודתו וציין כערך את "המתח הקיומי" הפועם בה. בצד זאת תהה על עירוב התחומים – עבודות־גוף, עבודות־אובייקט ועבודות בדגש על "ממד איקונוגרפי", בלשונו, דוגמת הפרפורמנס *ויה דולורזה* (1973).<sup>5</sup> בעבודה זו צעד מזרחי בדרך הייסורים של ישו כשהוא נשען על קביו, מתחנה לתחנה בדרך אל הצליבה, כשהוא נושא תצלום של דיוקנו העצמי השעון על גבו וקשור בסרט למצחו – פרקטיקת סבלות שהכיר מהווי השוק שבו מכר אביו ירקות.

צלמונה סבר שעבודתו של מזרחי קרובה יותר לתיאטרון, ונדמה שסברה זו מבקשת הסבר. באותה תקופה נתפס הפרפורמנס כמדיום החושף את הממד האישי והאינטימי באמצעות הגוף ומחוותיו ולא בהקשרים חברתיים והיסטוריים, איקונוגרפיים או סמליים – וזאת לרקע נטייתה של האמנות החזותית בארץ, נוכח לחצים לביטוי זהותי־יהודי, להיזהר זהירות יתרה מנראטיבים. "מטבע הנושאים", הבחינה שרה בריטברג בהתייחס לתערוכה זו של מזרחי, כי "התצלומים מתפוצצים מהבעתיות וסמליות. ואף שדמותו של האמן מופיעה במרבית התצלומים, נראה כאילו נקבר הממד האישי תחת ערמות הסמלים ההיסטוריים".<sup>6</sup>

בהקשר של רוח הזמן, חשוב להוסיף כי המונח "פרפורמנס" הושפע מהדיון ה"חם" בראשית שנות ה־70 ב"מבעים פרפורמטיביים" ו"מעשי דיבור"<sup>7</sup> – מושגים שמקורם בפילוסופיה של הלשון ועניינם המבע באמצעות הגוף, **פעולה** שיוצרת **אפקט** – בדגש על הגוף ולא על סמל או איקונוגרפיה. תערוכתו של מזרחי, שכללה גם אובייקטים ו"התפוצצה", כאמור, מהבעתיות איקונוגרפית ונראטיבית, נתפסה לכן כקשורה לתיאטרון יותר מאשר לאמנות עכשווית של פרפורמנס ועבודת־גוף.

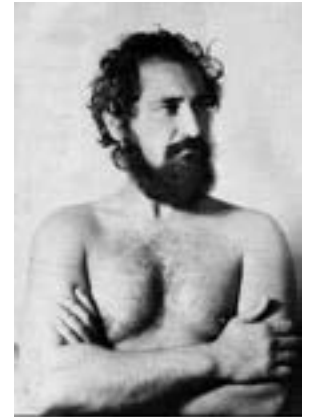
קשב לניואנסים של זמן מסייע להבנת ייחודה של עבודתו ואופני חריגתה מחזית האמנות בת־הזמן, אף שלכאורה היתה חלק בלתי נפרד ממנה. כבר בשלב מוקדם זה פיתח מזרחי ז'אנר חדש של צילום, שהרי באותה תקופה לא היה מקובל לקבע עבודות פרפורמנס בצילום ולהציג את התצלומים כעבודת אמנות בפני עצמה. הדגש באמנות הפרפורמנס הושם על חד־פעמיותו של האירוע, במשמעותו כתלוי־זמן ותלוי־השתתפות קהל. הקפאה בדו־ממד של אירוע שייחודו בעצם זמניותו, נתפסה כנוגדת את מהותו – וגם אם וכאשר תועד, איכות התצלומים כלל לא עמדה על הפרק. בשיח רווחה אז ביקורת מוסדית שיצאה נגד ההיגיון המסחרי של שוק האמנות, ותצלום־שהיה־לאובייקט נרָאה זר לאמנות אלטרנטיבית המתנגדת למסחור.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> יגאל צלמונה, "מתח קיומי ואישי", מעריב, 7.3.1975.

<sup>6</sup> שרה בריטברג, "הצילום כאמצעי הבעה אישי", ידיעות אחרונות, 7.5.1976.

<sup>7</sup> ספרו של ג'ון אוסטיין איך עושים דברים עם מילים [תרגם לעברית: גיא אלגת (תל־אביב: רסלינג, 2006)], שראה אור ב־1962, והספרים שראו אור בעקבותיו מאת תיאורטיקנים של אמנות ופרפורמטיביות (ביצועיות) ופילוסופים של הלשון (בהם ז'אק דריירה וג'ודית באטלר), השפיעו רבות על השיח הבין־תחומי ועל האמנות העכשווית.

<sup>8</sup> הצגתו של תיעוד פרפורמנס בצילום כיצירת אמנות היתה נדירה גם באמנות הבינלאומית. רק אמני־גוף ספורים, דוגמת ויטו אקונצ'י, יצרו עבודות צילום ייחודיות בהתבסס על פרפורמנס.



הזמנה לתערוכת יחיד ראשונה בגלריה שרה גילת, ירושלים, 1975

המושגית, שיצרו באותן שנים אמניות ואמנים תלמידי המדרשה לאמנות (אז ברמת-השרון).<sup>12</sup> לדיוקן העצמי שלו בצילום לא נלווה טקסט, ולא נדרש לו גיבוי דיאלוגי עם אמנים איקוניים דוגמת יוזף בויס. בעבודות הצילום שלו מהדהד זיכרון תמונתו המותמר לשפת חולין עכשווית ומוטמע ביומיום של הגוף – המכנה המשותף שלנו כבני אדם. על פי יונג, שמזרחי החל להתעניין בו באותו זמן, מאמץ, רפיון וכאב הם האמת שמשדר הגוף, כאשר החוויה המוטמעת בארכיטיפ־גוף יוצרת הקשר משותף.

מה הכיר מזרחי מהנעשה באמנות הבינלאומית בת־הזמן? במוזיאון ישראל הוצגו בעת לימודיו בבצלאל תערוכות של כריסטיאן בולטנסקי ושל דאגלס יובלר (Huebler), ומזרחי זוכר את ההלם שחווה בתערוכת יובלר. עם זאת, בעבודתו לא מסתמנת זיקה ישירה למקורות אלה – וגם הניסיון לשוחח עמו על אמנות בינלאומית שאליה התוודע בכתב־עת, או על סוגיות תיאורטיות של אמנות וצילום, לא ממש מעורר אותו. השפה של מזרחי מסרבת להתמלכד בתוויות של שדה האמנות או בשיח התיאורטי־סוציולוגי.

השפה של מזרחי רוויה בעושר חווייתי הנטוע תמיד בזיכרון של מפגש כלשהו בחייו, שולי לכאורה אך מכונן, שטבע בו תובנה שלעולם לא תישכח. שיחה על עבודותיו בשנות ה־70 עשויה להתחיל בזכרון ילדות מהזמן שבו נחשב לחזק בכיתה, עד שהגיע ילד חדש. מזרחי תקף ב"הרבה אגרופים קטנים" – ואילו יריבו "החטיף" אגרוף אחד בבטן, עד שנשימתו נעתקה. הילד החדש, אָטי בתנועותיו, נתן מכה ובלם, ומזרחי הבין שמה שהיה כבר לא יהיה: "הרבה אגרופים קטנים" עומתו בתודעתו עם טקטיקה של "מכה ובלימה". אצל מזרחי מספר הסיפורים, התמונה נפתחת באחת ומעוררת לחיים עולמות בתוך עולמות, על פרטיהם הקטנים הרוויים בחישה, בתנועה וברגש. כמספר הוא מודע מאין ולאן, וברגע הנכון ישוב לאמנות עם תובנה: "כך הרגשתי כשבנתי את הדימויים שלי בשנות ה־70: נזירי, פיסולי, בלי התרברבות לירית של נגיעות. משהו סולידי, כמו שאתה נותן אגרוף קמוץ ובולם, ויש ערך בבלימה וגם למכה, ומשום כך נשאו העבודות אופי כזה".<sup>13</sup> אפשר עכשיו להעז ולהגדיר משהו על התכוונות בד־בבד בעבודתו, מעלה ומטה, כמו בדיוקן הילדות המתומצת עם היד המורה כלפי מעלה והשנייה כלפי מטה וקצה החיוך הבורק בעין, והכל רווי בזיקות בלתי נדלות של תנועה: כך בדיוק הדיבור שלו על אמנות, הנע מזכרון הגוף אל עולמות המושג, שבהם יבקש למקד את המהות.

<sup>12</sup> | דוגמת תמר גטר ודוד גינתון.

<sup>13</sup> | "ראיון עם מוטי מזרחי", 1991, לעיל הערה 3, שם עמ' 15.



תרגיל ברישום, ביתת פיסול בהנחיית משה גרשוני, 1973

## דיוקן עצמי בעבודת־גוף

מזרחי זיהה אפוא את כוחו של הצילום לברוא זהויות מורכבות, ויצר דיוקן עצמי מבנים הקשוב למרחב ולתלת־ממד של מדיום הפיסול, שאליו יפנה בעשור הבא. עבודותיו שנחרתו בזיכרון חשפו רבדים חדשים של הגוף הפרטי והקולקטיבי, ונתנו ביטוי לזהויות שהודחקו באמנות הישראלית. הן עסקו בדימוי עצמי ובתדמית, כולל זו שהאדם יוצר לעצמו ונלכד בה, ונאבק בה. הקל בראשית דרכו פיתח מנגנון פנימי המסרב למלכודת זהותית אחת נתונה, החוסמת ומקבעת בדומה למסכה.

הדיוקן העצמי שנשא על גבו בפרפורמנס *ויה דולורוזה* (1973), שנראה כמו איקונה של קדוש ביזנטי מזוקן שעניו מודגשות, צולם למעשה ב־1972 לתערוכת סוף־שנה בבצלאל, וכעבור שנה עשה בו שימוש לעבודת הצבה בכיתה הפיסול של גרשוני. הוא הציג בה מכלול של מיצבים ניסיוניים, שעסקו בתדמית ובפולחן אישיות בהשראת חווייתו כיו"ר הנבחר של אגודת הסטודנטים – דמות "ציבורית" לכאורה, שהיא בה־עצמה אלמונית לחלוטין לסטודנטיות ולסטודנטים החדשים שהגיעו להרשמה. זקנו צימח כדי להעלים את הבעות פניו ולהדגיש את העיניים, והתצלום מוסגר ונתלה לצד מראָה בחלל הבניסה לבצלאל, שבו הוצב לוח מודעות. ההצבה כללה גם דיוקן עצמי נוסף, שצולם ב־1972, בחזה חשוף ובחצי פרופיל – מחווה שמאזכרת את דיוקנו המפורסם של הרצל (התצלום התנוסס גם על ההזמנה לתערוכת היחיד הראשונה שלו ב־1975).

בפועלם של אמנים כמשה גרשוני, אביטל גבע ומיכה אולמן, המורים החדשים בבצלאל, המושגי, החברתי והפוליטי נגעו בפרטי ובזיקות לקולקטיבי. בסביבה זו יכול היה מזרחי להתדיין בטיבו המורכב של הדימוי העצמי ובקושי להשילו ולזכות בחירות. בהנחיית גרשוני פיתח שפה של הצבה מרחבית שבכוחה להתמודד עם פניה המשתנות של הזהות, ובנתיב זה המשיך באורח זה או אחר בכל עבודתו.

לימים הופך מזרחי כאמן־גוף מהחשובים שפעלו בישראל, והעבודה *ויה דולורוזה* זכתה בהכרה כשילוש משמעותי של פריצות דרך: העיסוק בגוף, העיסוק בנכות, והעיסוק בנושא הנוצרי שהיה טאבו בחברה הישראלית.<sup>14</sup> הגוף היה למעשה נעדר נוכח באמנות המקומית, שהזרם המרכזי שלה הלך בנתיבי ההפשטה בדרך אל המופשט. ב־1967 הסתמן שבר, כנראה בזיקה למלחמת ששת הימים, עם הפצעתם של ציור חדש ופיסול

פיגורטיבי שבמרכזם הגוף האנושי. הגוף בציור של אורי ליפשיץ ושל מיכאל דרוקס, למשל, ובפיסול יציקות הגוף של יגאל תומרקין, הציג גופניות פעורה, חשופה וגרוטסקית ופרש מרחב אלטרנטיבי דוחה־

<sup>14</sup> | כך לדברי אמיתי מנדלסון המצוטט אצל ענת ברזילי, "אנוכי במזרח", כלכליסט, 29.6.2017.



נרזה לביאנלה הבינלאומית לצעירים  
בפריז, 1980



עקדת יצחק: תצלום 1973, 1541, תצלום  
שחור-לבן (צילום: רבקה אדרת)

**15** | אדם ברוך, "גוף דרוקס ראשון יחיד", פרוזה, 43 (דצמבר 1980), עמ' 24-25.

**16** | Dror Harari, *Engaging the Body, Contesting Collective Identity: Performance Art after the Yom Kippur War*; מחור 90 העתיד לראות אור בקרוב.

פאתוס כנגד האופוריה הלאומית שפשתה כאן לאחר המלחמה. במגמה חדשה זו של פריצת הגוף לאמנות ניכרה הוויה של אחרות גופנית, תרבותית ולשונית, ובמובן זה אפשר לאבחן בה חתרנות פוליטית. על מפנה הגוף בציור הישראלי כתב אדם ברוך, במבט לאחר: "בגידת הגוף, הגוף ככלי נשק, הגוף כגוף ראשון; בתל-אביב זה עדיין לא במחזור: דרוקס מחזור 67, גוף דרוקס ראשון יחיד. איך נראה הפחד של זריצקי – אף אחד לא יודע".<sup>15</sup>

את עבודות הגוף שלו יצר מזרחי מ־1973 ואילך בהמלחמת יום כיפור, שהניעה את העיסוק בתחום זה באמנות ישראל: במקביל לתערוכתו של מזרחי ב־1975 הוצגו בארץ תערוכות נוספות שבמרכזן אמנות-גוף, בהן תערוכת יוכבד ויינפלד בגלריה דבל בירושלים ותערוכת גדעון נכטמן בגלריה יודפת בתל-אביב. מזרחי העיד שעם פרוץ מלחמת יום כיפור חש "כאב עמום" וצורך לתת ביטוי לכאב, ולכן "ברח" למדבר יהודה. עקדת יצחק (1973) שלו צולמה במדבר, ומזרחי מזהה היום "ממד ארוטי ומיתי" בגוף שצולם במבט מלמעלה, עקוד ופשוט-ידיים. בעבודה זו, שהדהדה את המצב הפרטי והקולקטיבי כאחד, ניתן ביטוי לחולשת הגוף ולחוסר אונים, שהיה יוצא דופן באמנות הישראלית.

חוקר הפרפורמנס דרור הררי קושר את עקדת יצחק לשיח הביקורתי שהתעורר בעקבות המלחמה, וקורא את אקט ההקרבה של מזרחי כפעולה טקסית פרפורמטיבית המהפכת את האידיאל הציוני, שחייב הקרבה כהוכחת נאמנות של הבן לאב מדור החלוצים. לדעת הררי, מזרחי – שחש אחר בשל נכותו – הפך את טקס העקדה לאקט ביקורתי. הבן פונה אל האל בתחינה להתערבות מצד שמים, ומבקש מחדש את המיתוס של יחסי הבן והאל לאחר הכזבתה של המנהיגות.<sup>16</sup>

עבודת-גוף זו בוצעה על-ידי מזרחי בגופו-שלו, כפי שעשה בכל עבודותיו למעט אחת, שאחר ביצע והוא צילם והיא נחשפת כאן לראשונה. מזרחי מציין שזוהי עבודה "מסתורית", המהדהדת עומק שאינו יכול להסביר. הוא הנחה את ידידו רוברט בסל להשתופף, כשהוא אחוז בחבל, במורד המדרונות ההרריים של ירושלים לעבר הכפר הערבי ליפתא. הגוף המקופל כעוצר נכרך בו כבחבל הטבור. כאמור, העיסוק בגוף היה נוכח באמנות הישראלית לאחר מלחמת יום כיפור. אלא שבסביבה אמנותית שהדירה את ייצוג הגוף במשך



נתלה על חבל, 1973, תצלומי  
שחור-לבן

שנים, ייצוג הגוף הנכה היה נדיר אף מייצוגי מחלה,<sup>17</sup> קל וחומר במקרים של נכות שלא נגרמה כתוצאה מפציעה במלחמה. אך יש לציין שעבודתו של מזרחי עסקה בדיוקנו העצמי, שכלל כמובן מאליו את הקביים ששימשו אותו בהליכה והמתינו לצדו כאשר ישב, אך נעדרו מהתמונה כאשר צולם מהחזה ומעלה. עבודתו הקגילה אמנם את המבט לנראות של קביים במרחב הציבורי, אך הם היו עבורו לא יותר מכלי. דיוקנאותיו הפיסוליים לא כוללים קביים – שהרי פסל אינו נזקק להם – וקביים לא נכללו בהצבות האובייקטים שלו (רק בתערוכה אחת שלו, "רחמים" מ־2004, הוצבו הליכונים, שלדבריו ייצגו זקנה). עם זאת, מאחר שמזרחי פעל במרחב ציבורי כאמן משפיע הפורץ ברוחו מגבלות נצחיות (כשמה של אחת מעבודותיו המרכזיות), לעצם נוכחותם של הקביים היתה השפעה מכוננת בהשלכתם הקולקטיבית. דרור הררי דן בדרכו של מזרחי לאתגר את מה שקרוי "יכולתנות" או "אייבליזם" (Ableism) – אפליה ודעה קדומה הדוחקת לשוליים אנשים בעלי מוגבלות – הקל בדיוקן המוקדם הפארודי של מזרחי בחזה חשוף, שאזכר את דמות הרצל ואת חזונו הגופנית (שעברה מיתיציה בעבודות האר-נובו של אפרים משה ליליון); ובעבודות אחרות שלו המכרסמות בדימוי המקובע של הסובייקט הציוני-ישראלי ודמות הצבר.<sup>18</sup> הקביים נוכחים למשל בעבודה בצק (1973) – לצד גופניות

חסרת עכבות בקיום פומבי של יחסי מין, המערערת, לדברי הררי, על הייצוג הטיפוסי של בעלי מוגבלויות כחסרי שליטה על צורכיהם, רצונותיהם ותשוקותיהם ולכן כיצורים לא-מיניים וחסרי אונים, בייחוד בהשוואה לדימוי הדומיננטי של הצבר הבריאי, הנמרץ והחזק. בהערה מעניינת מאוחר דיון על האכזות הפארודית של ייצוגים עצמיים קוויריים, המאפשרת להחזיר לשיח "קוד סימון אלטרנטיבי" באמצעות "הצמדת הקודים למבני סימון קיימים";<sup>19</sup> במקום הסתרה של הגוף הנכה והמוגבל, הוא נוכח בהקצנה. בה'בעת נשמר מזרחי מכך שמשוה בחייו, בנטייתו, באמנות שלו ובמורשת שלו ייטה אל הדרמטי מדי. מראשיתה משוך על עבודתו דוק מצנן, ומוטמעת בה תמיד אפשרות ההסטה והסטייה מדרך המלך. כמו בחידה רבת-פנים ופרדוקסים, הכל בעין המתבוננת.

**17** | ראו שרה בריטברג, "דיוקנו של האמן כאיש חולה: עם תערוכתו של גדעון גכטמן", *ידיעות אחרונות*, 28.2.1975.

**18** | ראו הררי, לעיל הערה 16, שם.

**19** | מו: Moe Meyer, "Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp," *The Politics and Poetics of Camp* (London & New York: Routledge, 1994), p. 11.





כלוב, 1974, מיצג בירושלים



נולם, 1974, מיצג בירושלים

במקביל גם בעבודות־גוף, אך אלה נשאו אופי אחר. הקיצוניות שבהן תבעו תעצומות נפש והיו כרוכות בסבל גופני,<sup>20</sup> למשל עקדת יצחק (1973) ואחרות שלא פורסמו, בהן נולם (1974), שתוארה בפי מזרחי כ"גולם מושלך בצדי הדרך" או כגולם ניצב "המנסה לתקשר עם העולם".

במבט לאחור, מזרחי דיבר על הזדקקות לחוויות גופניות ורגשיות מועצמות, "כאילו אני חייב לסבול", והודה שהתהליך היה קצת הרסני לו, בדומה ל"סוג של התמכרות", ושם היה ממשיך בכך ייתכן שלא היה שורד.<sup>21</sup> הטראומה שעבר בשבע שנות אשפוז קשות בתקופה שקדמה לתחילת עיסוקו באמנות, היתה עזה מכדי שתבוא לידי ביטוי, באותן שנים, באמצעות הגוף הזוכר. מזרחי נדרש לשכלל רגישויות מסוג אחר.

אחרי 1975 התחולל מהפך בעבודתו. מפנה המבע והדגשים המשתנים קיבלו ביטוי בכותרת – "תערוכה לבנה" – שנתן לתערוכה יחיד שיזם ב־1977 בגלריה שרה גילת הירושלמית, שבה הציג שנתיים קודם לכן תערוכת יחיד ראשונה. מהלך זה לא נסתר מעיניו של יגאל צלמונה, שציין כי בעבודותיו הקודמות של מזרחי היה "יסוד כאוטי (דסטרקטיבי, לדברי האמן) – אקספרסיוניזם של כאב וחידלון לצד עבודות נזיריות יותר, שביטאו רצון לשלוט בדברים. התערוכה הנוכחית – כולה שליטה עצמית אפולונית, ניקיון ונזיריות".<sup>22</sup>

מזרחי, שנמנע על פי רוב מהמינוח השגור בשיח האמנות העכשווית, דיבר לימים על המפנה במונחים ההולמים עבודת רדי־מייד: "שימוש בקיים, במייד, באופן המציע דרכי ראייה שלא היו קיימות קודם לכן", בפעולה "מופשטת" שנעשית "באמצעות עזרים מוחשיים: כדי לחבר את הכוס לבקבוק או לכל דבר אחר, עלי להפשיט אותה מן המובנים היומיומיים שלה, לכאורה. גם כוס, כלומר אובייקט, שומרת על המובן שלה – אבל זהו אובייקט, שבהקשר המיוחד שבו אני מציב אותו, לובש מובן אחר".<sup>23</sup>

<sup>20</sup> על אמנות־גוף ראו חנה פרוינד־שרתוק, למה הם עושים את זה לעצמם: פגיעה עצמית באמנות־גוף רדיקלית (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, קו אדום, 2019); הדס עפרת, מציאות רבה מדי: על אמנות המופע (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, קו אדום, 2012).

<sup>21</sup> מתוך "שיחה עם מוטי מזרחי", 2.6.1995, עמ' 5; תמלול בכתב־יד של מפגש עם מזרחי בשיעור של מרים אור על "פיסול באמנות המודרנית", הסדרות המורים, תל־אביב; המסמך שמור בארכיון לתיעוד ולחקר האמנות בישראל ע"ש משה ציפר, הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל־אביב.

<sup>22</sup> יגאל צלמונה, "תערוכה לבנה", מעריב, 8.4.1977.

<sup>23</sup> "מוטי מזרחי: התנועה של המדיום הסטטי", 25.10.1992; ראיון השמור בארכיון האמן, שנעשה בהכנה לכתיבת ספרם של רחל ליבסקי־כהן וברוך בליך (עורכים), המדיום באמנות המאה ה־20 (תל־אביב: אור־עם, 1996).

מגבלות נצחיות, 1973, תצלום שחור-לבן (צילום: ויקטור פרוסטיג)



## - פרק 2 - אובייקט

את מגבלות נצחיות (1973) מחשיב מוטי מזרחי כעבודתו החשובה הראשונה, ואולי אף כמשמעותית בעבודותיו. תצלום הילדות שלו, לדבריו, היה לה מקור השראה. הדיאלוג בין התצלומים, בין הילד לבין האמן שצמח ממנו, כמוהו כגשר המרחף על פני תהום של פערים ומטעין בהווה סמויה את האובייקטים המופיעים בתצלום: כוס זכוכית, שעון־יד, משטח מחוספס (שולחן).

היד עם השעון היא זו שנחה בתצלום הילדות על הציור שצייר הילד – ועבשיו האצבעות צמודות לקרקעית של כוס זכוכית, כאשר חיץ דק ושקוף חוצה בין החוץ לבין חלל הפנים. האצבעות לכודות בתוכה במגבלת תנועה, בעוד השעון שבחוץ מסמן את תנועת הזמן, או את הזמן האוזל. היד השנייה, זו שהורתה כלפי מעלה בתצלום הילדות, מונחת פשוטה על משטח השולחן החשוף. בתצלום מ־1973 הכל חשוף; זרועות האמן חשופות שלא כמו זרועות הילד, העטויות שרוולים ארוכים של חולצה שתפרה לו אמו. העבודה מגבלות נצחיות לוכדת, בפשטות ישירה ובלי מילים, את זיקתו החזקה של מזרחי לגוף וגם לרוח. "העברת מהויות", הוא קורא לזה. במגבלות התנועה הוא עסק



רגל עם כנף, 1973, תצלום שחור-לבן  
(צילום: רוברט בסל)



רגל על אבן, 1976, תצלום שחור-לבן  
(מתוך סדרה של שלושה)



תנשפת, 1977, תצלומי צבע  
(מתוך סדרה של תשעה)

## נקודת אור

"תערוכה לבנה" שיקפה בדרכה את עולמות הריפוי החדשים שאליהם נחשף מזרחי באותה עת. הוא יזם אותה בניסיון "ליצור בתדר של אור ולא בתדר של כאב. שם אני מתנווד כל הזמן, להציל את עצמי". לעולמות ה"הילינג", הריפוי והוויית החיים האחרת נחשף דרך קולט מוסקט-אבולקר, שהיתה לדמות משמעותית בחייו והנחתה אותו כיצד לא להתמלכד במעגלי ההשתקעות בכאב ולפתוח את עצמו לקשב אל החוץ. אבולקר לימדה אותו "לדמות נכון" וכיוונה למדיטציה קצרה, כי אין "להיגב" על ידי המדיטציה. באלג'ר היתה אבולקר אסיסטנטית של אביה שהיה מנתח מוח, ועברה התנסות קשה של מחלה וריפוי עצמי בסיועו. בעקבותיה פיתחה נתיב משלה לטיפול באמצעות מה שכינתה "דימוי ער" ("working imagery"), המקביל למה שקרוי היום "דמיון מודרך". גישה ההוליסטית הושתתה על כלים מדעיים של חקר המוח, ששולבו במקורות רוחניים ובלמידה אינטואיטיבית.

גם עבודתו של יוזף בויס ודמותו המיתית היו מקור השראה למזרחי, בעיקר לעבודות מוקדמות דוגמת רגל עם כנף (1973), שבה מוטמעת החבישה כחלק בלתי נפרד מהגוף הדואב שחוזה פציעה ומחלה. החבישה היא גם כנף, המסמלת את פוטנציאל השיקום באמצעות האמנות. דימוי הכנף הקרועה, שאיבדה את מוטת התעופה שלה עקב הקרקוע, מעלה על הדעת – בהיפוך אירוני – את דמותו של הרמס, שליח האלים המעופף.<sup>27</sup> אלא שבויס, ציין מזרחי, אמנם דיבר אליו בהיבט הטקטי של הפרפורמנס ובמקצב של עבודתו – אך ההקשר התוכני של עבודתו היה נותר זר לו.

**27** | הממד האוטופי של הכנף התעצם בפיסול של מזרחי בשנות ה-80 – למשל ברוכבת השלום (1985), שהוצגה ב-1988 בביתן הישראלי לביאנלה בוונציה. עבודה זו קורצת בדרכה לאמנותו של ולדימיר טטלין – אמן מהפכן שביקש לשדרג, באמצעות הכנפיים בעבודתו *Letatlin* (1932), את החזון הקומוניסטי-מטריאליסטי של אופניים לכל פועל.



משולש יד פרח כוס הפוכה, 1977, תצלום צבע

כדרכו של מזרחי, עבודותיו החדשות התייחסו לעבודות-מפתח קודמות; הן כמו יושבות על כתפי הקודמות להן ומטמיעות בתוך כך משקעי התנסות ושכבות משמעות נצברות. העבודה משולש יד פרח כוס הפוכה (1977), למשל, מהדהדת את מגבלות נצחיות: כוס הזכוכית התהפכה על פיה, ואצבעות האמן המתכנסות התהפכו אף הן, באופן החושף את חלל הפנים של כף היד שהיתה לקולטת, לא עוד לכודה. סידור האלמנטים כולם יוצר משולש שווה-צלעות, המסומן באמצעות חוט הקושר בין כף היד לבין כוס הזכוכית ההפוכה ותפרחת פרח צהובה.

כבר בעבודות שהוצגו קודם ל"תערוכה לבנה", ב-1976,<sup>24</sup> הדגש עבר – באמצעות צירוף של כמה תצלומים במערכי הצבה – מעבודות יחידות למקבצי אובייקטים.<sup>25</sup> הצירוף העביר את הדגש למרחב בלתי נדלה של זיקות הדדיות בין האובייקטים לבין עצמם ובין לבין העולם והצופה. מערכת היחסים הפתוחה שיוצרת ההצבה איפשרה התחקות אחר שלם כלשהו, הגדול מסכום חלקיו. מזרחי המשיך אמנם לעסוק ב"מהויות" – אך הדגש עבר לדינמיקה של התנועה ביניהן, תנועת זיקות שאינה מתמצה בהגדרה חותכת של דימוי-אובייקט, אלא פותחת קשב לרבדים המוטמעים בחומר, בצבע, בחושי-תנועת-רגשי, בטרנספורמציה של המורכב והמרובה.

"אם אין לי מה ש'בפנים', לא אתמצא בחלל", מסביר מזרחי. העיסוק במהויות באמצעות אובייקטים פנה אפוא אל המרחב הסמוי, הלא מפורש, אל מה שהתנסח כקשב ל"מה שיבוא מבפנים וימצא צורה בשפה". והרי הפה הוא שפה וגם סף, פנים שהוא גם חוץ ומרחב ספי שבין הפנים לבין החוץ – שפה שפותחת וגם סוגרת, חוסמת את הגישה לתהום הפנים כאשר "יש נתק בין השפה לבין מה שיש לך בפנים".

סמוך לזמנה של "תערוכה לבנה", ראתה אור בעברית האסופה נהמה: שירה ביטניקית אפריקאית – שכותרתה מהדהדת המיית לב ומבע הנובע מבפנים, "יהום הסער". בהשראתה קרא מזרחי לאחת מעבודותיו תנשפת, מלשון נשימה. סדרה של תצלומי פה שיצר מתמקדת בחור הפעור במרכזם,<sup>26</sup> ומראהו כעין תנשמת. החור הפעור אל חלל פנימי אפל יצר אפקט טורד – חייתי וארוטי, גופני ומטאפיזי. הנשימה נקשרה לנשמה, *metaphor*, שמפיה חיים בתנועה של חומר ותודעה ונקשרת ליסוד האפל של החור, הנקב ודימויו החוזרים בעבודתו של מזרחי, נָשֵׁם במובן של הרס ושל מיניות ואיום סמוי, חברתי ופוליטי.

**24** | "מוטי מזרחי, דרורה כלפון", 1976, גלריה הקיבוץ, תל-אביב.

**25** | בתערוכה בגלריה הקיבוץ זיהתה שרה בריטברג "יחס חדש לדימוי, תפיסה שונה ליצירה המצולמת, והבחנה חריפה של ההתרששות המופשטת שבסודם של חפצים פשוטים"; ראו "הצילום כאמצעי הבעה אישי", ידיעות אחרונות, 7.5.1976.

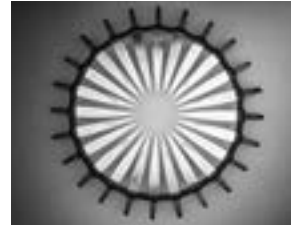
**26** | ב-1972 יצר משה גרשוני סדרת תצלומים של פה ובהונות, לצד הכיתוב "הבעיות האמיתיות הן עם הפה ואצבעות הרגליים".



ברכת כוהנים, 1973, תצלום שחור-לבן  
(צילום: ויקטור פרוסטיג)



ברכה, 1993, MDF, כפפות אגרוף  
וגוף תאורה, קוטר 150, אוסף מוזיאון  
לאמנות מודרנית קרן לודוויג, וינה



רינז, 1996, אלומיניום, ברזל בציפוי  
ניקל ונורת LED, קוטר 200



הנשר עובר, 1974,  
תצלום שחור-לבן  
(צילום: ויקטור פרוסטיג)

## שמש בגבעון דום

בסרטו של עמית גורן לא בדיוק מזרחי<sup>31</sup> (2001), המצלמה מלווה את מזרחי כשהוא נכנס לביתה של אבולקרא 25 שנים לאחר מפגשם הראשון, וברקע נחשפת להרף עין, תלויה על הקיר, עבודתו משולש יד פרח כוס הפוכה – שהוצגה ב"תערוכה לבנה" וסימנה את היחלצותו של מזרחי מ"תדר של כאב" ופנייתו ל"תדר של אור". מזרחי היה אז בן 29, ובעת צילום הסרט הוא בן 54 ושקוע בהכנת תערוכה מקיפה במוזיאון חיפה לאמנות ("רואנדה-קזנובה", 2000). מזרחי מתיישב, עוצם את עיניו, נושם שלוש נשימות, ומדמיין – בהדרגה אבולקרא – שהוא מצייר "בעט זהב" את צורת הירך שלו, בעוד החלל סביבו מזהיב וכל איבר נפרד מזולתו באור. לשאלת אבולקרא מה ראה בטרם פקח את עיניו, מזרחי משיב "קשת צבעים", ואבולקרא מאשרת שזה טוב.

המצלמה חוזרת לתערוכה בחיפה וסוקרת עבודות המקרינות אור ניאון, ולא אור זהב שמקורו בשמש. בעוד אור הניאון בעבודותיו של ג'ף קונס עוטה, כזכור, הילה של תשוקה כמו-פולחנית למופע החיזיון הצרפתי של הרדי-מייד – אור הניאון הקורן מהאובייקטים של מזרחי שולח לעולמות אחרים לגמרי: מסתוריים, עתידיניים, וגם אלימים. בעבודה רינז (1996), למשל, מעגל של סכיני מתכת בוהקים סובב ליבה שנראית כמו כוכב זוהר.

מבט מקרוב חושף מיקוד אלים, הלוכד את חודי הסכינים בהילת ניאון אדומה. היופי הקר ופוטנציאל האלימות הגלומים בעבודה מהדהדים כמובן בבותרת רינז ושולחים למחוזות הפיתוי הרעיל של "רואנדה-קזנובה".

<sup>31</sup> | תסריט ובימוי:  
עמית גורן, 64:30 דקות,  
שירות הסרטים הישראלי.



מתוך הילינג, 1979, וידאו, 20 דקות

"זה לא שפתאום גיליתי את הגוף. הזיקה שלי לגוף, וגם לרוחניות, חזקה מאוד. מילדות אני מוקף כל הזמן בטיפולים, ומי שהשפיעה עלי בטיפול היתה קולט אבולקרא".

ואכן, השינוי בעבודתו חל לאחר מפגשו עם אבולקרא בסוף 1975. הוא ניכר, למשל, בעבודת הנגיב רנל על אבן (1976), האפופה איכויות של אור. גם כאן יש התייחסות לעבודה קודמת, רנל עם כנף, אך בעבודה זו קרני השמש שוטפות בהילתן המוארת את כף הרגל החשופה ונושאות פוטנציאל חלומי של ריחוף. בהשפעת עבודתו עם אבולקרא והתוודעותו לכוחות הריפוי של טיפולים כמו רפלקסולוגיה ושיאצו, החל מזרחי לעבוד בבית אמו עם קבוצת אמנים, שפעלה איתו במיצג הילינג לאירוע "מיצג 79", שאצר גדעון עפרת בבית האמנים בתל-אביב. העיקרון המנחה היה ריפוי באמצעות התלכדות של גלי קול, המוסעים דרך צינורות חלולים אל נקודות אנרגיה בגוף.

בביקורת על האירוע אבחנה דורית לויטה "אלמנט פשיסטי", שהתגלם ב"פעולת היחד" בין המשתתפים לבין עצמם ובינם לבין הקהל, בהיותה "פעולה המונית שאינה תלויה במימוש הפרט". היא הוסיפה והבחינה ש"פשיזם אינו רק תכונתו של הימין אלא גם תכונת השמאל" הכולל מיסטיציזם לסוגיו, "שהרי אותם טייסי קמיקזה יפנים [במלחמת העולם השנייה] לא היו אלא נזירים של הטאואיזם". את ההבחנות האלה, ציינה, אפשר להחיל על רוב העבודות שהוצגו ב"מיצג 79".<sup>28</sup> אלא שהמניעים והלבטים של מזרחי היו שונים לחלוטין. הוא שאל את עצמו אם נכון לו, כאמן, לעשות מהילינג מיצג ולטרוח על סובלימציה אמנותית, והחליט לא ליצור עוד מיצגים מסוג זה. במקום זאת המשיך לעסוק בהילינג לשמו, על ענפיו השונים, ובמשך תקופה ארוכה אף הנחה קבוצת עמיתים מהארץ ומחו"ל.

בסרט הילינג (1979), שיצר במדרשה לאמנות על גבי מה שהוא מכנה "תיאטרון שולחן", כינס מזרחי התנסויות שונות משנות ה-70, בהן עבודת-קיר שיצר ב"סדנה פתוחה" במוזיאון ישראל (1975)<sup>29</sup> ודימויים מ"תערוכה לבנה". הוא ביקש ליצור "עבודת פיסול שמחזיקה חומר" ולא "קליפינג", שאז החל להיות פופולרי. עבודה כזו פירושה עריכה במקצב אטי, "פריים אחר פריים", כאשר כל יחידת פעולה כמוה כפיסול, חוויה של רצף וקטיעה שמתממש בה ממד תרפויטי. המארג כולו ייצג חזרה והשתנות בדימוי, במקצב ובצבע, בנוסח פואטי שהודגש בעיקר במחצית השנייה של הסרט. החומריות הורגשה בתקריבים של אובייקטים כמו כוס, בקבוק וכדור ובמרחב הנופי סביבם, כאשר ברקע מתנגנת מוזיקת "קונדליני" מדיטטיבית.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> | דורית לויטה, "מיצג 79: המופע של מוטי מזרחי", הארץ, 13.7.1979.

<sup>29</sup> | אף שבזיכרון נחרת הפרפורמנס שביצע שם, נכללה באירוע גם עבודת-קיר שבה שלושה טקסטים ממוסגרים. מתחתם תלה אנך (כבל ומשקולת), שריחף מעל כוס מים במרחב נופי של שתי גבעות חול המכוסות בכוסות הפוכות.

<sup>30</sup> | מוזיקה המשמשת בפרקטיקות הילינג ברקע התנועה התרפויטית.





מתוך פתונים לאופרת העקדה, 1984, טושים וצבע מים על נייר, 25x29

בעבודה מעגלית מוארת אחרת, ברכה (1993), כפפות אגרוף אדומות רכובות על תקליט חרוט ומתכנסות למוקד מסנוור. הכותרת שולחת לדיוקן עצמי מוקדם של מזרחי, הנשר עובר (1974), שבו כפות ידיו המוצלבות מטילות צל שחור בצורת עיט או נשר אפל, המתלכד עם גוף אדם ויוצר ראש-מסכה או שילוב מסתורי של חיה ואדם, הכלאה מאגית ומאיימת כצלה הנעור של הטוטליטריות. בעבודה מוקדמת נוספת, ברכת כוהנים (1973), ראשו של מזרחי נראה בבירור כאשר מבטו נישא מעלה בריכוז רליגיזי, נעוץ בכפות ידיו העטויות כפפות אגרוף במחוות כוהנים טקסית. שניות של ברכה ואיום נוכחת אפוא בעבודותיו מתחילת הדרך, וכך גם השילוב הצורני של תמצות אסתטי ופוטנציאל של אלימות; אלא שהעבודות משנות ה-70 ניחנות בנוכחות אנושית ישירה המקרינה עדיין, למרות הכל, אמונה בהלימה בין שפה ועולם ובכושרה של השפה לדבר אל כל אדם באשר הוא.

במובן זה, המעבר החד בסרטו של גורן – מטיפול הילינג אצל אבולקר אל ההצבה בתערוכה "רואנדה-קזנובה" – מאיר את המורכבות הסותרנית בפועלו של מזרחי. שניות זו מכוננת זרקור גם אל התפניות הקוטביות בעבודתו, שהתחוללו דווקא בתקופות שיא של הצלחה אמנותית.

בסוף שנות ה-70, כאשר עבודתו זכתה להכרה עם הצגתה של "תערוכה לבנה", פנה מזרחי אל הקוטב הנגדי ויזם פעולות פרפורמטיביות שחצו קווים אדומים, בצורה ובתוכן. במיצג שפחות (1981, במסגרת "רוח אחרת", מוזיאון תל-אביב לאמנות), למשל, שולבו הגרוטסקי באיקוני והטקסי בקרנבלי ובתחושת ביזוי: אדם תלוי לרקע שלט של פרסום חוצות, תרועת אשכבה, תצוגת אופנה, תזמורת מכבי-אש, נאום של בן-גוריון ועוד.<sup>32</sup> במיצג שנת היונה בתל-חי (1980) הופיע מזרחי בעירום חלקי (לבוש גופייה וגרביים אדומים וחבוש כובע גרב) כשהוא נשען על קביו, בעוד פלג גופו התחתון, כולל איבר מינו, צבוע לבן והוא גורר אחריו צמיג ומשתין על ממטרה, וסביבו ילדים המפריחים יונים מקופסאות שהונחו על הצמיג. זמן קצר לאחר מכן עבר המופע החי תמורה: לא עוד מיצג בגופר-שלו, אלא מופע פיסולי או "מופע קפוא" – כפי שכינה מזרחי הצבה שיצר לגג ביתן הלנה רובינשטיין (סנפרוטסט, 1984-85), כעין מיצג שקפא בדמויות פוליאוריתן צבוע.

וגם התפנית הקוטבית הבאה לא איחרה לבוא: בשיא נסיקתו כאמן, לאחר שפרץ

לתודעה הבינלאומית בפיסול הפיגורטיבי שהציג בביאנלה בוונציה (1988), חזר מזרחי לממד האינטימי. היה זה זמן קצר לאחר שחבר לאוצר אדם ברוך במסע פרסום עצמי חסר תקדים,<sup>33</sup> ועשה לו שם מחוץ לחוגי האמנות ב"ליין" של עבודות מוזמנות-מסחריות, שנויות במחלוקת. ושוב, דווקא בפסגת הפעילות המוחצנת, חזר מזרחי לנקודת המוצא שסומנה בעבודתו מנבלות נצחיות, והמשיך לשקוד על צירופים הגותיים ופואטיים, שהם בה-עברת גם מושגיים. כוסות

<sup>32</sup> יש לציין שבאותה עת העתיק מזרחי את מגוריו מירושלים לתל-אביב.

<sup>33</sup> ראו סיגל רשף, "באוטובוס ליונציה: השליחים שלך לביאנלה יקבלו פרסום על גבי אוטובוסים", העיר, 24.6.1988.



פנורפה, 1988, צלחת לוויין, מתכת ופוליאסטר

זכוכית ואסמבלאז'ים של אובייקטים שבו והופיעו לצד רישומים המלווים בשיחה שירית,<sup>34</sup> במהלך שהתפתח לתערוכה "מחירות כף יד אחת" (1990, גלריה שלוש, תל-אביב).

תנועות הקיצון הללו בעבודתו של מזרחי עוררו תהייה בחוגי האמנות: האם בראשית שנות ה-80, כאשר החל ליצור את מופעיו הקרנבליים, חווה שבר בחייו ובתפיסת התואם הקאנטיאני בין האסתטי לבין האמת והמוסר, שאפיינה את עבודתו בשנות ה-70? האם, כפי שהציע חיים לוסקי, החל בעקבות השבר הזה לנקוט את "שיטת הייצוג השקרית, על מנת לדבר על האמת בהיפוך הקלאסי של האמנות הפלסטית המערבית", הפוסט-מודרנית? והאם החזרה לרוח המוארת של "תערוכה לבנה" בסוף אותו עשור מעידה שהוא שרוי עדיין בתהליך של חיפוש?<sup>35</sup>

מזרחי השיב בפשטות: "רציתי עכשיו אווירה פחות מהקרביים", וחזר על התשובה שנתן כאשר פנה מעבודות גוף מייסרות לעבודות הילינג. מופעי הפיסול שלו, טען, בידוריים רק במבט ראשון, ולמעשה תכניהם קשים: "הייתי שד מרקד ומאחז עיניים. [...] איש עם צלחת ועליו מטוסים, מהו? – קדוש מעונה שחבר של אור מפלחת את ירכו. זה מקביל לבעיה הפיזית שלי".<sup>36</sup> במופע הפיסול, במקום לצייר "בעט זהב" את צורת הירך שלו בעוד סביבתו מזהיבה באור השמש – החרב מפלחת את הירך. השניות המתמדת הזאת – גופנית ומושגית, פרטית וקולקטיבית – היא יסוד האני הפוליטי המזוהה בדמויות הפיסוליות של מזרחי, בדמותו-שלו.

הפנייה החדה לאובייקט איפשרה לצנן מעט, ליצור מרחק מהקרביים באמצעות "צמצום והפנמה" ל"אמנות פרופר". במובן זה, העבודה מנבלות נצחיות היתה נקודת-ציון מכוננת להפנמה שנדרשה לו. עבודה סגולית זו בצילום הציעה דיאלקטיקה בלתי נדלית בין "חוץ" ו"פנים", בממדים החורגים מהבינאריות השגורה – ממדים שאליהם פנה בסדרה מחירות כף יד אחת. בניסיון "לחלץ מהויות", עבודות האובייקט החדשות נעשו ביציקת אלומיניום, בפליז ובעץ אלון, בעיצוב מדויק, מלוטש ואלגנטי, ושילבו חלקי רדי-מייד כמו סרגל, תקליט, גלגל ועוד. בה-עברת, הצבת יחידות הפיסול הקטנות יחד, במקבצים, ביקשה שפת אובייקט שונה, מבע שונה מזה של הדימוי הצילומי.

בעבודת צילום, זרועות "חתוכות" אינן נתפסות כקטיעה – אך לא כך בפיסול, שמבעו מקיף יחסים של קרבה ומרחק בין הזרועות. ועוד: ביחסי הגומלין בין "פנים" ו"חוץ" בעבודת פיסול, מה מגדיר את חללה החסום של הכוס בהשוואה לחלל הפתוח? בצירופי האובייקטים שלו ביקש מזרחי ליצור תחושה ולא מידע, וזאת באמצעות אינטואיציה המשוחררת ממושגי השגרה. הקשב שלו כיוון ל"עולם המורכב מגלי קול", ועבודתו ניזונה מעבודת גוף ורוח

<sup>34</sup> ראו אודי אלובי, "שיחות עם מוטי מזרחי, לרגל חשיפה ראשונה של רישומים פרי עטו", העיר, 23.9.1988.

<sup>35</sup> חיים לוסקי, "אמנות עניה-עשירה", ידיעות אחרונות: 7 לילות, 21.12.1990.

<sup>36</sup> מזרחי בראיון לנעמי סימון-טוב, "כף יד רחוצה", מקומון תל-אביב, 7.12.1990.



תקליט ומחנה, 1989, אלומיניום



סטלה מאריס, 1993, תקליט מתכת, אלומיניום ונורת ניאון, אוסף מוזיאון תל-אביב לאמנות

בתקופת המפנה של 1990. העבודה התייחסה לחברת תקליטים בשם זה: באמצעות זכר הצליל שנטבע בגופו, הדהד האובייקט האילם את מה שלא נשמע בו בפועל.<sup>41</sup> ה"תקליטים" שיצר מזרחי לפני "סטלה מאריס", ובהם גם תקליט ומחנה (1989), עוצבו כאובייקטים תבליטיים בוהקים, ארציים ובה־בעת מושגיים, שמהדהדים את "היש והאין". הסמל של "מזרחי פאונדרישן", לדבריו, מחזיק מינוס ופלוס, יש ואין, בשילוב של דימוי ה"מחנה" האלוהית מצוירו הנודע של וויליאם בלייק. "המחנה מסמנת סדר ומידה, והתקליט סובב סביב עצמו עד אינסוף כמו יהלום המשקף דברים. ומה במרכז? את זה אני לא יודע. אולי אין שם כלום – ובכל זאת יש משהו שמושך פנימה, כי אלה כוחות צנטריפטליים". המפנה הזה שחל בעבודתו של מזרחי הצמיח ב"סטלה מאריס" שילוב משונה בין פֿטיש חומרי דמוי אובייקט־תקליט ממש, לבין איקונה ירחית שאורה זרחני ומתפשט בחלל.

"סטלה מאריס" אינה רק נקודת אור אלא גם כוכב המסמן כיוון,<sup>42</sup>

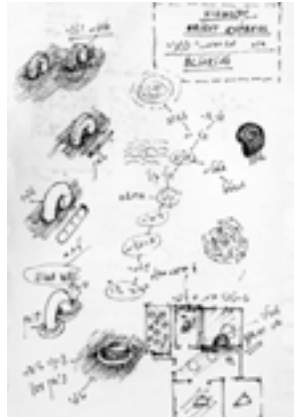
כוכב שאליו נשאו יורדיים עיניים לניווט דרכם, כוכב הצפון המתפקד כמצפן ונקשר למצפון ולמוסר. אבל זכר הגוף השמימי הזה, הנושא חותם של קדמוניות קוסמית ונצחית של כיוון, הוטבע דווקא בתקליט שתנועתו סיבובית, בלי כיוון ונתיב. התקליט כמו מגלם את הבחנתו של רפי לביא "שמש בגבעון דום": שבר מרחבי־קוסמי המגיע לכדי עצירה של מהלך הזמן.

התערוכה עסקה בשבר עולמי, בחיפוש דרך או באובדן דרך, והגופים בה הוארו באור ניאון שיצר חלל קסום של מופע. אור הניאון, שכידוע הוא "קר, לא טבעי ולא אנושי", נקשר ל"חומריות היי־טקית המאפיינת את העבודות החדשות, [...] צומת חדש בעבודתו" של מזרחי – אבל גם, בשניות האופייניות לו, "לריפוי ולפעילות ההילינג" שבה עסק.<sup>43</sup> מזרחי עצמו הוסיף שעניינו "בניווט וחיפוש רחני", בעוד

<sup>41</sup> דימוי התקליט הופיע כבר בתערוכה "מוטי מזרחי, דרורה כלפון" בגלריה הקיבוץ בתל-אביב, 1976.

<sup>42</sup> "סטלה מאריס" – כוכב הצפון – נראה כעומד על מקומו בנקודה קבועה בשמים, ולכן נודע כאמצעי עזר בניווט. הוא נקרא בשם זה, "כוכב הים", על שום השימוש שעשו בו ספנים לניווט בדרכי הים.

<sup>43</sup> ראו רון פונדק, קט' מוטי מזרחי: סטלה מאריס (רמת-גן: הגלריה לפיסול ע"ש יוסף קונסטנט, 1993).



דף ממחברת סקיצות, 2015

בהדרכת אבולק, שאותה פיתח והעמיק בהשראת מקורות מן היהדות (קבלה) והאסלאם (סופיזם) ופרקטיקות של ריקוד ותנועה מיסטית. לכל אלה משותפת תפיסת החיים כתנועה, שסייעה למזרחי בניסיונות הסובלימציה שמעבר למגבלות ההשתנות הפיזית של החומר והטרנספורמציה של הגוף.

תהליך העבודה החל, לדבריו, בהכנת רשימה של אובייקטים, ציון פעלים או נפעלים הנקשרים בהם וזיהוי תכונתם המשותפת: לברז, תצלום רנטגן של יד ותיבת תהודה, למשל, משותפת התנועה מבפנים החוצה: גלי מים, גלי רנטגן וגלי קול. האובייקטים של מזרחי הם "חפצים מולכים, מובלים, מעין צינורות שבאמצעותם אנו מתוודעים למרכיבים הבסיסיים: אור, קול, מים ותנועה. העבודות מבטאות אנרגיה עצורה, תנועה שהוקפאה".<sup>37</sup> בביקורת על תערוכת "פסלים ותחריטים" של מזרחי בגלריה שרה לוי בתל-אביב (1989), ציין רפי לביא שהיא רוויה תנועה לכיוונים שונים ובתאוצות שונות, ועם זאת היא למעשה "סטטית, מאוד סטטית". הכוח של עבודתו של מזרחי, הבחין לביא, טמון ביחס המוזר בין "הדינמיקה הסופר-חזקה" לבין מצב של "שמש בגבעון דום".<sup>38</sup>

אובייקטים אלה של מזרחי מיוצרים באמצעים תעשייתיים ולא ידניים, ובעיצובם המשובכל הם נדמים לתבשיטים מסתוריים וחייזריים. בה־בעת, מסביר מזרחי, כשם ש"מחיאות כף יד אחת" אינן נשמעות – האובייקטים הם מעין "משפטי זן" או "רגע של הארה שגורם לקפיצה מיסטית".<sup>39</sup> הפער הזה בין הנראה לנשמע או בין פעולה לבין היותה בלתי ניתנת למימוש, בין המדעי־אמפירי לבין התחושה והרגש, אינו רחוק מרוח עבודתם של מרסל דושאן או של בויס, שבעבודות אירואסיה (67-1965) שלו סימן את השניות ואת האיחוד הנכסף בין הרוחניות המזרחית לבין הרציו של תרבות המערב. הנגדה זו בין המחשבה המזרחית והמערבית העמיקה אצל מזרחי בעבודתו נקדש הירח (1991), והתעצמה לכדי התנגשות עולמות של ממש, התנגשות ציוויליזציות, בתערוכה "סטלה מאריס" (1993). בהמשך הדרך, בתערוכה "רואנדה־קזנובה" (2000), יהדהד הקונפליקט המזרחי בהקשרים חברתיים ופוליטיים, מקומיים וגלובליים.

## סטלה מאריס

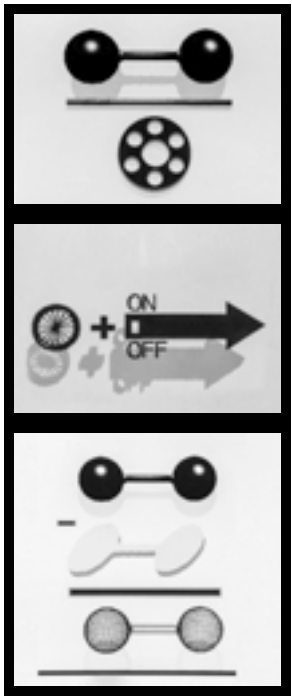
העבודות המרכזיות בתערוכה "סטלה מאריס" (1993) הושתתו על אובייקט התקליט החרוט, שעמד במרכז הרישומים והשיחה השירית (1988) שנזכרה לעיל: "הד ארצי הוא הד של אידיאל. הד ארצי הוא הד של תקופה. הד ארצי הוא אידיאולוגיה. הד ארצי הוא ההד של הארץ שלי".<sup>40</sup> זו היתה גם כותרת של גלויה־עבודת־דואר שיצר מזרחי

<sup>37</sup> דניאלה טלמור, קט' מוטי מזרחי: רואנדה־קזנובה (מוזיאון חיפה לאמנות, 2000), עמ' 10.

<sup>38</sup> רפי לביא, "היחס המוזר בין תנועה לקיפאון", העיר, 12.5.1989.

<sup>39</sup> מזרחי בראיון לנעמי סימון־טוב, לעיל הערה 36.

<sup>40</sup> לעיל הערה 34.



נוסחאות, 1993, הדמיה ממוחשבת לתערוכה "עקבות פעולה"

**44** | ז'אן טרדייה, מתוך "העדים הבלתי נראים" ("Les témoins invisibles"), מצוטט אצל גסטון בשלאר, הפואטיקה של החלל, תרגמה מצרפתית: מור קדישזון (תל־אביב: בבל, 2021), עמ' 306.

**45** | Cormac McCarthy, *Stella Maris* (New York: Knopf, 2022).

**46** | המדידה, איכון המיקום בגלקסיה וסימן האינסוף יחדיו בעבודות מאוחרות יותר העוסקות בגופים שמיימיים, ובהן עין השמש (2012). מזרחי ממשיך גם היום לתכנן עבודות שייווצרו בסיוע לוויינים.

**47** | מזרחי מצוטט אצל פונדק, לעיל הערה 43, שם.

שבדברי האמן והמשורר ז'אן טרדייה (Tardieu) – "כדי להתקדם אני חג סביב עצמי, סופֶה מעצם נייחותי המלאה"; במקום אחר סיכם טרדייה: "אך בפנים, הגבולות אינם עוד".<sup>44</sup>

בספרו האחרון של קורמאק מקארתי, סטלה פֶּאריס,<sup>45</sup> נקשרים השיח המדעי מתחומי המתמטיקה והפיזיקה התיאורטית למרחבי־סֶף סכיזופרניים שבין דמיון להזיה עתידנית, בתיאורי חלקיקים אלמנטריים ("גרביטונים") חסרי מאסה וסמיויים מן העין. גם אצל מזרחי שגורים רעיונות של גוף חסר מאסה וחסר גבולות שכולו גלי תנועה, כעין מרחב סְפִי שמאיים להיפרֶץ ומהווה מקור אור ואסון בעת ובעונה אחת. בתערוכה "סטלה מאריס" נכללו גם הדמיות ממוחשבות, שבהן נקשר אובייקט (כגון כוס) עם איבר אנושי (כגון אוזן) באמצעות נוסחאות חידתיות כמו־מתמטיות, המבוססות על שפה פיקטוגרפית של עולם זה שהיה לאחר, או האחר שהוא כבר כאן.<sup>46</sup> הרציונל העומד מאחוריהן, לדברי מזרחי, הוא "פורמולה, סוג של לוגיקה ומתמטיקה, בתנאי מעבדה המבודדים השפעות חיזוניות", שמטרתה "לגעת בדילמות – עבודה על־זמנית של הנגדת מצבים, חיפוש דרך במצב קיומי של תקופת מעבר עולמית".<sup>47</sup>

נדמה שלחיפוש הזה של מזרחי אין זמן תפוגה, ויצירת מבנים כמו־מדעיים המורכבים מאובייקטים וסימנים מלווה את עבודתו לכל אורכה. מזרחי מודע לכך ש"המחוגה האלוהית" – כתבנית־עומק של הוויה ועולם – תהא תמיד בלתי מושגת לבני תמותה, ועדיין המערכות המתנגשות שהוא יוצר אינן אפוקליפטיות. הן חותרות אל החירות שמעבר למגבלות נצחיות, בהיותן פרקטיקה רוחנית הנוגעת במחוזות שבין דמיון והזיה לבין אנליזה רציונלית. המבנה הנוסחתי יונק מהמיתולוגיה האינטימית שהותוותה בעבודתו לאורך השנים בעבודות רדי־מייד, המטעינות במורכבות פרטית וקולקטיבית את מופע המסתורין העתידיני באור הניאון הקר. "אני בא ממצוקה אישית של ציפה, של ריחוק, של עומס חווייתי. אני לא צלם, אני לא צייר; אולי אני מנסה לשדר את האק־ג' הפיזירוחני־מנטלי שלי, אותות שאני שולח. העולם כל כך עמוס בדברים".

לשפה הרזה של עבודות "סטלה מאריס", שקרינת הניאון שלהן ירקקה וחולנית, קדמה הצבה פשוטה ומינימליסטית שהציב פעם, ב־1973, בבצלאל: נורה חשופה המשתלשלת מעל פלטת פורמייקה ירוקה. מזרחי נתפס לפורמייקה הזאת ולצבעה הירקרק כי היה בה

משהו "מוכר מאוד, ערירי, קר ומנוכר". ירוק כזה מוצאים במוסדות ציבוריים, בייחוד בבתי חולים ובמרפאות של קופת חולים, כמו אלה שבהם היה מאושפֶז בצעירותו למשך שבע שנים, מרותק למיטה בלי אפשרות תנועה ומגע עם החוץ; בסרטו של עמית גורן מדבר מזרחי, הממתין לבדיקת MRI, על הקור המתכתי של המקום, על השקשוק של עגלות השירות ומגע הניקל במעברים בין אולמות ועולמות – סביבת רדי־מייד המחזיקה הקשרים נסתרים בנוסח "מְקֶדֶם האמנות" של דושאן.<sup>48</sup> אצל מזרחי ה"מְקֶדֶם" הזה מהדהד את הממשי כאפקט טראומטי המסרב להסמלה.

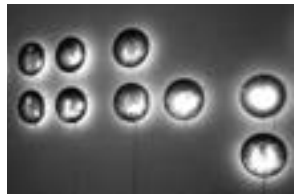
### סֶף השפה

בשנות ה־90, העשור האחרון של המאה ה־20 ושל האלף השני, התחוללה טלטלה בין הבטחה לאסון. העשור החל במלחמה העולמית בעיראק ושיגור טילים לישראל, המשיך בפתח של תקווה לשלום ולחזון של מזרחי תיכון חדש עם חתימתם של הסכמי אוסלו, ובעקבותיהם שנות אופוריה של פריחה ודיאלוג תרבותי פורה עם העולם, שהסתיימו באלימות קשה: רצח ראש הממשלה יצחק רבין, אינתיפאדה וקריסת חזון השלום – וברקע גם רצח־עם שיטתי ברואנדה. בעשור הזה של שנות ה־90, האפוף אווירה של סוף, התאפיינה האמנות הבינלאומית בהצבות ספקטולריות עם נטייה לאסתטיזציה של הפוליטי – בעוד שבישראל הלכו ונסדקו הזהויות הקולקטיביות ההומוגניות. מאז מלחמת יום כיפור חל שינוי בתפיסת הסובייקט הציוני, במקביל למגמות של התפרקות הסובייקט בהגות בת־הזמן, ממחוזות מהותניים ויציבים אל סְפִירות נזילות ומשתנות. בהמשך, עם החזרה לסובייקט הפוליטי, גבר הקשב לגוף ולנראטיבים של הדרה, יד ביד עם העִמָּקה של פוליטיקת הזהויות – מגדרית, מזרחית, פלסטינית – שהציפה את השיח בסוגיות מודחקות המחלחות מן השוליים אל המרכז.<sup>49</sup>

לכל אלה היה הד בעבודתו של מזרחי, שיצר במגוון רחב של סוגי מדיה והשתתף ב"ביאנלות" ובהתערוכות תזה רבות ברוח הזמן. בד־בבד פיתח פרויקט ייחודי משלו, שליכד עבודות מהתערוכה "סטלה מאריס" ועבודות נוספות תחת הכותרת "רואנדה־קזנובה". במסגרת זו יצר עוד ועוד מיצבים בארץ ובעולם, שהקשרי התצוגה במקומות השונים הטעינו כל אחד מהם בפרספקטיבות תרבותיות ופוליטיות תלויות זמן ומקום. התערוכה הראשונה, בגלריה שלוש בתל־אביב ("רואנדה־קזנובה: פיתוי", 1997), היתה אפוא – לדברי

**48** | ראו: Marcel Duchamp, "The Creative Act," *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, eds. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (London: Thames & Hudson, 1975); ראו גם: מרסל דושאן, "הפעולה היצירתית", מן ואל הזכוכית הגדולה, בעריכת מרדכי עומר וארטורו שוורץ (אוניברסיטת תל־אביב: הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, 1994), עמ' 6-5; תורגם לראשונה על־ידי יונה פישר, קט' מרסל דושאן (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1972).

**49** | ראו רוני כהן־בנימיני, "גוף ראשון, יחיד", קט' גוף ראשון, יחיד: גברויות באמנות הישראלית (מוזיאון אשדוד לאמנות, 2019), עמ' 29; דורון רבינא, "להרוג זמן", קט' ובסוף נמות: אמנות צעירה בשנות ה־90 בישראל (מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2008), עמ' 43-44.



**Light**, 2000, CNN כתובת ברייל של המלה Light, שקפים של תצלומים ממלחמת המפרץ מוצגים לעיגולי פרספקס במסגרות מתכת וגופי תאורה, קוטר 40 כ"א

אוצרת הגלריה, נירה יצחקי – פרק ראשון ביריעה מרובת פרקים; חזון כלל-עולמי של שיתופי פעולה רוחניים-פילוסופיים ביפן, גרמניה, רוסיה, ארצות-הברית, אוסטרליה ורואנדה.<sup>50</sup>

הרעיון הנץ בראשו של מזרחי בעת ששהה בווינה, שם אורגנה מגבית לשיקום ילדי רואנדה הפגועים – מבצע שייצג בעיניו ניסיון צבוע של המערב לקנות כפרה על פשעי הקולוניאליזם וניצול העולם השלישי, כאשר השילוב של "קזנובה" עם "רואנדה" מרמז על יחסי כוח השוזרים פיתוי באלימות. השם שבחר מהדהד גם את השניות המובנית בעבודותיו, הנעות בין הבטחה לאיום ובין יופי פתייני למועקה מצמיתה. כמוטו לפרויקט בחר מזרחי באמרה המפורסמת של לודוויג ויטגנשטיין – "מה שאי-אפשר לדבר עליו, על אודותיו יש לשתוק"<sup>51</sup> – שבמקרה שלו מעוגנת בזמן ובמקום ומהדהדת את הפצע הפוליטי המזרחי. בחירה זו, שאינה מובנת מאליה, זכתה לשבחים כהצלחה "לאזן את הנהיר והיפה שבגלוי עם החידתי שברובד הנסתר".<sup>52</sup>

לאורך העשור המשיך מזרחי לפתח את מבע האובייקט המייחד אותו – אובייקט שהוא מיצב, ומופע, וחלל העומד לעצמו. הוא יצר מערכים של אובייקטים המוארים בתאורת ניאון, כעין אותות של מנגנון מושגי, שעליהם כתב האוצר וההוגה לורנד הגיי: "באסופות האובייקטים מתקיים תמיד מבנה-יסוד גיאומטרי נוקשה מאוד, השומר על רציונליות וניתן לשליטה". זהו מבנה בעל "בהירות פורמלית, [...] רשת מחייבת שבה הפריטים הפונקציונליים מאבדים את תפקידם המקורי ואת המראה הרגיל שלהם, ואפשר לראות בהם מרכיבים של מנגנון ענק הנשלט בקפידה".<sup>53</sup>

בעבודה **Light** (2000) החליפו עדשות מפרספקס ירקרק את שורות הנורות של מבנה ה"בהירות הפורמלית" ויצרו מופע שמימי מוזר. סדר עריכת הגופים המוארים בעבודה זו אינו נהיר: האם הוא אקראי? ואולי איתות כלשהו, מסוג מורס? אלא שסדרת העיגולים הפולטים אור קר הרכיבה למעשה את המלה אור, **Light**, בכתב ברייל. האפל היה לנראה גם כאשר הסתבר שהכתמים הנוזליים והמופשטים לכאורה אינם אלא דימויי מלחמה שצולמו במצלמות לילה של CNN במלחמת המפרץ. מכאן הגוון הירקרק המחליא המאפיין צילום אינפרה-אדום, הנושא עמו מרחבי תודעה של עידן טכנולוגי אחר מזה החושי של איתות המורס. דימויו של צילום ירקרק זה כבר נקשרו בפרקטיקה של מלחמה סטרילית-ספקטולרית, לרקע דימוי מיתולוגי של מלחמת כוכבים – חיזיון אופטי מנוכר המנותק ממצאיות פוליטית-כלכלית מורכבת.

**50** | ראו נירה יצחקי, קט' מוטי מזרחי: רואנדה-קזנובה, פיתוי (תל-אביב: גלריה שלוש, 1997). רוב הפרויקטים המתוכננים אכן יצאו אל הפועל, ובהם התערוכה המקיפה "רואנדה-קזנובה" במוזיאון חיפה לאמנות (2000), אוצרת: דניאלה טלמור, בלוויית קטלוג וסרט בבימויו של עמית גורן.

**51** | לודוויג ויטגנשטיין, מאמר לוגי-פילוסופי, תרגם מגרמנית: עדי צמח (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994), עמ' 81.

**52** | עוזי צור, "אמירה פוליטית ויופי מפלצתי", הארץ, 26.12.1997.

**53** | לורנד הגיי, קט' מוטי מזרחי, פטריק רנו: פסאז' (תל-אביב: גלריה שלוש, 1996); ראו גם קטלוג תערוכה נוספת שאצר הגיי: *Abstrakt / Real* (Vienna: Museum of Modern Art, Ludwig Foundation, 1997).



למעלה: דואר מזרחי: התנחלות אלון-מורה, 1980, גלויה; למטה: פענן פטרס הקדוש, 2000

בעיסוקו הנמשך בתענועי התודעה האנושית, טיפל מזרחי גם במדיה כשלוחה של מיתוסים ואמונות וכמערכת המְבִנָה תודעה באמצעות שימוש מניפולטיבי במיתוס. כבר ב-1980 התייחס לאמצעי התקשורת התמים לכאורה של תצלומי עיתונות המלווים בכיתוב, כאשר הדפיס ושלח "אמנות דואר" בנוסח גלויות מזכרת תיירותיות – למשל בתצלום המהדהד את האתוס החלוצי של העליות הראשונות ומלווה בכיתוב "התנחלות אלון-מורה, 8.6.1979". גם בתערוכה "רואנדה-קזנובה" כלל עבודת גלויה: תצלום של פעמון פטרס הקדוש מהעיר קלן, ובצדו כיתוב בגרמנית הנקשר למיתוס ה"היימאט" ולייסורי ה"פולק" הגרמני,<sup>54</sup> שגרשם גם על הקיר בווזלון, באותיות ברייל. חומריות הווזלון השמנוני מעלה על הדעת (בעקבות בויס) חום, שיקום וסולידריות, אך השילוב בין זלין וברייל מייצג כשל תקשורתי, שהרי בפעולת הקריאה במישוש האותיות נמרחות ומיטשטשות. הטיפול בזיכרון הנבנה על מחיקה ושכחה מְעִבָה בשכבה נוספת את עיסוקו של מזרחי בפרדוקס התודעה האנושית,

המתעצבת מתוך ועל גבי סמלים שעיצבה בעצמה. במקביל בחן מזרחי שאלות של רזולוציה ועיבוד מידע, אם בתקשורת הדיגיטלית, המאפשרת דחיסת מידע ומהירות, ואם בתקשורת המודפסת.<sup>55</sup> תצלומי עיתונות (מספטמבר 2000 עד ספטמבר 2001) עובדו במחשב והודפסו על לוחות להצגת מציאות מעורפלת, בניסיון לעבד בתודעה חווית זמן של שנה אחת, שהחלה באינתיפאדה השנייה והסתיימה באסון מגדלי התאומים.

לרקע חשבון נפש של מפנה המאה, שנקשר בשיח הביקורתי על השלכות המופשט

כייצוג אידיאליסטי של אמת, זכו עבודות האובייקט של מזרחי לחשיפה רחבה, והחל בשנות ה-90 נכללו בתערוכות בינלאומיות מרכזיות שעסקו במעמד האובייקט והרדי-מייד.<sup>56</sup> מקום מרכזי במיוחד תפס מזרחי בתערוכה "מושגים של מרחב" (2002) בקרן ז'ואן מירו בברצלונה, שבה הציג לצד פרנץ וסט (West), טוני קראג (Cragg), כריסטיאן בולטנסקי, חיים סטיינברך ועוד. עבודתו ברכה (1993) אף התנוססה על עטיפת הקטלוג ועל כרזה שנתלתה ברחבי ברצלונה. בכל אחת מתערוכות אלה יצר מזרחי הצבה שהיא למעשה סוג של מופע-אובייקט, שחומריות הרדי-מייד שלו מעוררת משקעי זמן ומפעילה את החלל בהילת ניאון האפופה מטעני גוף ורגש, נפש ותודעה.

**54** | "פטרס הקדוש הוא שמי. אני מגן על המולדת הגרמנית. כנצר לייסורי העם הגרמני, אני קורא לאחדות".

**55** | למשל בתערוכה "רואנדה-קזנובה: Blinking", הסדנה לאמנות, יבנה, 2002.

**56** | למשל בתערוכה "אבסטרקט/ריאל" במוזיאון לאמנות מודרנית קרן לודוויג, וינה (1997), אוצר: לורנד הגיי, שבה הציג לצד הלן צ'דוויק (Chadwick), ברטראן לאווייה (Lavie), רייצ'ל ווייטריד (Whitread) ואחרים.





רחמים, 2004, 40 הליכונים עם  
מגבות ורודות ופנסים

## מופע־אובייקט: תיאטרון־דיוקן וחזרה לפרפורמנס

בשנות האלפיים פיתח מזרחי פרקטיקה נוספת של מופע: תיאטרון יידיש הסובב דיוקן עצמי שלו, כאובייקט פיסולי יצוק מפוליאסטר צבוע. החזרה של דיוקן האמן ללב עבודתו פתחה שער לחזרה נוספת בעקבותיה, של עבודות פרפורמנס, כאשר בכל סוגי המופע הללו – מופע־אובייקט, תיאטרון יידיש ומיצג – השתלבו לבלי הפרד דיוקן עצמי ואובייקט.

השילוב הייחודי הזה התמצה בטרילוגיה של שלוש תערוכות (2004), שהוצגו במקביל בשלושה "מקומות מחבוא" (כלשונו) בתל־אביב: "נהי" (גלריה דביר), "תשוקה" (גלריה שלוש) ו"רחמים" (גלריה המדרשה). ה"אובייקט" חרג ממובנו הצר כדומם שמהותו ניגוד לחי ולאנושי, כחלק ממופע מרחבי שאינו מקובע למקום והאובייקט בו מחזיר מבט ומעורר היזכרות. בתערוכה "נהי" נפרש לאורך קיר הגלריה מסך בד אדום ועליו, ברקמת זהב בערבית, שירה של אום־כולתום "סירת אל חוב" ("דרכה של האהבה"), מול אבטיחים שהונחו על הרצפה והתפקעו מחום במהלך התערוכה; בתערוכה "רחמים" הוצבו הליכונים מתכת עם מדבקות "יד שרה" ועליהם מגבות ורודות ופנסים המאירים באור סנוורים – אובייקטים הלוקחים חלק במערכת יחסים מורכבת, הטעונה במשקעים של הדרה ושוליות, געגוע ותחושת אסון, נהי, תשוקה ורחמים.

גם הקהל לקח חלק במופע: בתערוכה "תשוקה", נקב בקיר הזמין את הצופה להציץ דרכו על אובייקט בחלל הנסתר, בעודו נלכד ומאייש את הסף בין מציצנות (סטייה) לאמון תמים בפלא המובטח הצפון מאחור. ואולם, גם אם נותר דבר־מה מפליאת הצופה, הרי שהיא קועקעה בפנייה לאחור לעבר היציאה, נוכח המבט הבוקע מתצלומיהם של יגאל עמיר ומרדכי וענונו. לרקע משקעים חברתיים, תרבותיים ופוליטיים שרחשו בטרילוגיה, ונוכח השם הטעון "תשוקה", נפער פתח למחשבה על מה שבין כוח האהבה המניע חיים ויצירה לבין האיום שבחציית קווים, שאחריתה אסון. התערוכות כללו גם ממד של סאונד. בתערוכה "נהי" ניגן המוזיקאי אמיר שהסאר שירי געגועים לפרס בחליל נאי – "נאי של הלב, המביע המיה ובכי פנימי"; ובתערוכה "רחמים" נשמע ברקע קולו של ברי סחרוף בשירת יידיש.

שלא כמו "חמלה", המונח "רחמים" פוגעני – אבל לא ביידיש. זמן קצר לאחר התערוכה המשולשת, שר מזרחי עצמו ביידיש "יהודים רחמו רחמו". גם פיסול הפוליאסטר הצבוע שיצר כמופע קפוא ב־1984, עבר טרנספורמציה: מדמויות חיילים על גג תל־אביב – לבן־דמותו־שלו המגלם דמויות מעולם התרבות החֶרֶב של אירופה היהודית לפני השואה. דיוקנו של מזרחי (בגובה 120 ס"מ) השתלב היטב בתיאטרון הכולל את שפשוּן הניבּוּר דער נענען (2007), ש"לוק (2006), או פרייז לוי (2008). היה זה תיאטרון נודד בין מוזיאונים ואירועי אמנות (בעיקר בחו"ל), שבו מופע הפיסול מלווה בקולו של מזרחי השר שירים ביידיש, אם בחי ואם בפסקול.<sup>57</sup> באתי לשיר שירים ביידיש כי הרגשתי שהכל רדוד. אני

לא יכול לנשום נשימה עמוקה. שם אני יכול לנשום, נשמה, אני יכול לבכות. אני מזרחי ולא מזרחי, גם וגם, אני מרגיש יהודי, לא כל כך ישראלי".

מזרחי גאה במוצאו המזרחי, ואת קטלוג תיאטרון היידיש הקדיש להוריו, נתנאל אבו־איברהים ופלורה בינט־עזיזה.<sup>58</sup> מעולם לא אהד את מגמת הצמצום לזהות חד־ממדית, ומשך עוד ועוד חוטים לזהותו המורכבת כאדם וכאמן, שבה היה ליידיש מקום כבר בתקופת הילדות וההתבגרות. התיאטרון שלו גרוטסקי ומכמיר לב, רווי אירוניה עצמית והזדהות, ובמרכזו דמות האנטי־גיבור שאינו ממצמץ מול מרכזי הכוח ועומדת לו חוכמת הדורות, בדגש על חמלה והכרה בגבורה של החלש. בעודו תובע את עלבון הוריו ואת מחיר המחיקה והיהירה, הוא מתייצב כדרכו נגד הזרם המרכזי והגלובליזציה ממערב. בה־בעת, במופעים אלה שבהם פעל למעשה כאוֹצֵר, הקדים לבשר את מה שבשנים הבאות יופר כמפנה הסולידריות באוצרות, מתוך קשב לאחר ולזהויות מורכבות לאחר שנים של שיח ביקורתי דיכוטומי ופוליטיקת זהויות, שבגרסתה הרדיקלית מצטמצמת לסטריאוטיפים.

במקביל לפעילותו ב"תיאטרון היידיש", השיק מזרחי את סדרת המיצגים בעין התודעה: *פה נורא הפקום הזה* (2017), שבמרכזם דמות האמן הניצב בגופו, במקום ובזמן, כעֶד.<sup>59</sup> מזרחי יושב בגבו לצופה, ויש לשער שמבטו מופנה אל מה שלפניו. מעתה אין הוא פועל ומציג אלא נוכח באופן מלא וישרי, בגופו וברוחו, כמו נושא בנוכחותו את כל מה שנצבר במשקעי יצירתו וחייו. כדרכו, עבודה זו בהיכל הספר ובמוזיאון ישראל יושבת על כתפי עבודה קודמת, *פלך ירושלים או השוטה על הנבעה* (1973), שבה הוא נראה יושב על פסגת הר הזיתים וצופה אל הר הבית. אלא שבמיצגיו המאוחרים מזרחי לא מגלם עוד את דמות השוטה, ואף לא סוחב על גבו את דיוקנו בדמות ישו נושא הצלב. הזבוב – זה ששלח אותו למסע תודעה שהחל בפרויקט "רואנדה־קזנובה" – הוא שרוכב מעתה על גבו, בדומה לכפפות האַגרוף האדומות בעבודה ברכה (1993) הרכובות על תקליט, שבגופו חרוט זיכרון מעגלים־מעגלים. הישירות של היסוד ההיברידי בעבודת הגוף של מזרחי היא מסוג של "מכה ובלימה", יציר כלאיים אפל ויפה להלל. הישירות הזאת אף הילכה קסם על סצנת הרוק האלטרנטיבי בישראל, והעבודה ברכה מתנוססת על עטיפת אלבומה של להקת "ג'נג'יות".

אם דימינו שעבודתו של מזרחי מתפצלת לשני ערוצים נפרדים – דיוקן עצמי הלוּבש ופושט צורה, ואובייקט החוזר בגלגולים שונים – הרי שהיסוד ההיברידי קושר בין ערוצי הרדי־מייד והדיוקן בעבודת הגוף של מזרחי ומייחד אותו כאמן הגוף החשוב בישראל.

**57** "תיאטרון היידיש" הוצג ב־2009 במוזיאון ריזו בפלרמו, סיציליה, בתערוכה "חוויות מהותיות" ("Essential Experiences"), שבה הציגו גם מרינה אברמוביץ' (Abramović), יאן פאבר (Fabre), וויליאם קנטרידג' (Kentridge), גילברט וג'ורג', ואחרים. שנה קודם לכן, ב־2008, הוצג מופע של "תיאטרון יידיש" בתערוכה "Micro-Narratives" במוזיאון לאמנות מודרנית, סנט־אטיין, צרפת (אוצר: לורנד הגיי).

**58** בהוצאת קרן מזרחי לרגל ההצגה הראשונה של "תיאטרון היידיש" במוזיאון לאמנות מודרנית, סנט־אטיין.

**59** הראשון בהם הוצג ב־2017 בהיכל הספר ובמוזיאון ישראל, ירושלים.

## מְכִיתוֹת מֵהֶבֶהוֹת

אִירֵנָה גוֹרְדוֹן

”אפילו לאנשים חסרי אוונגליון יש הר זיתים משלהם, וגם על ההר שלהם אסור להירדם. האדם האבסורדי אינו מבקש עוד להסביר ולפתור, אלא להרגיש ולתאר. הכל מתחיל באדישות גלויית עיניים”.

אלבר קאמי, הפיתוס של סִיזִיפוס<sup>1</sup>

### פְּרֹלֹג

על פי המיתולוגיה היוונית, סִיזִיפוס, מייסדה ומלכה הראשון של קורִינְתוס, נענש על־ידי זאוס בעוון תאוה לחיים, מרידה וזלזול באלים. זאוס פסק כי לאחר מותו ייגזר עליו לגלגל סלע ענק במעלה הר במחוז טרטרס שבמעמקי השאול, רק כדי להגיע לפסגה ולצפות בו נופל חזרה למטה וחוזר חלילה לעד, נידון לנצח למאמץ חסר תוחלת ולייאוש בלא סוף. על פי הפילוסוף והסופר אלבר קאמי, סִיזִיפוס הוא גיבור האבסורד המתגלם באדם המודרני – אדם המבקש את הבנת הקיום, את המוחלט, את בהירותה של המציאות והפמיליאריות שלה בשקפה את החותם האנושי; אלא שגורלו נחרץ להתקיים בעולם חסר משמעות תבונית, עולם של סתירות, שבו אין אמת אחת והתודעה מגלה רק ”אין־קץ של מכיתות מהבהבות”<sup>2</sup>. האבסורד של גלגול האבן במעלה ההר חרף הידיעה שהיא עתידה לשוב וליפול מטה, הוא ביטוי לתשוקת האדם להסבר ולא־יחוי הקרעים שבעולם בעודו מכיר בכך שהסבר כזה לא קיים, שאין הדברים מתקבלים על הדעת. האבסורד הוא סתירה שאינה ניתנת לפתרון בין תודעת התווה לבין השאיפה להסבר, להבנה ולגאולה; הוא נולד מ”עימות בין הזעקה האנושית לבין השתיקה חסרת ההיגיון של העולם”<sup>3</sup>.

יצירתו של מזרחי פועלת בשדה שהאקסיומה הזאת בבסיסו, בהנחה שהקיום הוא אבסורד. עבודותיו משנות ה־70 של המאה ה־20 ועד ימינו, המתפרשות על פני כל מדיום אפשרי – מיצג ומיצב, צילום, וידאו, סאונד ופיסול, רישום והדפס – היו ועודו, ברוב

<sup>1</sup> אלבר קאמי, המיתוס של סִיזִיפוס: מסה על האבסורד, תרגם מצרפתית: צבי ארד (תל־אביב: עם עובד, ספריית אופקים, 1978), עמ' 118.

<sup>2</sup> שם, עמ' 28.

<sup>3</sup> שם, עמ' 39.



בעין התודעה, מה נורא הפיקום הזה: הפיה, 2017, תצלום צבע (צילום: טלי בוגן)



ידישע תיאטער: Ecce Homo, 2006, פוליאסטר צבוע, גובה 118

במבט לאחר, מתחילת דרכו עסק מזרחי בגוף כחומר ובגוף כמקום, בגוף כשילוב היברידי של אדם וחיה – אם בחיבור בין אדם וציפור טרף, ואם במסעו של הזבוב החיירי הרכוב על גבו. בזירה חברתית ותרבותית הנשלטת על־ידי שיח דיכטומי ותפיסות לעומתיות, ההיברידיות של עבודתו לא מפסיקה להפתיע: מוטי בן פלורה<sup>60</sup> נושא בגופו את שמשון הניבור דער נענעך, אם כביגית הגוף ואם ככלי נשק. הוא מעז ולא ממצמץ, תמיד במחוות גדולות של מכה ובלימה, של פרטי בלאומי, גאולה באובדן. מה נורא הפיקום הזה (בראשית כח, יז), כותרת מיצגיו האחרונים, מכוונת לשער השמים מסיפור סולם יעקב – לסף שבין ארץ לשמים, בין הגוף לרוח, בין החלום לערות ובין היש לא־יין, בקריאת השכמה.

<sup>60</sup> בפתיחת תערוכתו מתווים לאופרת העקדה בגלריה שרה לוי, הוחלף שם הרחוב התל־אביבי שבו שכנה הגלריה, ונקרא ליום אחד ”מוטי בן פלורה”.

המקרים, חלוציות באופן שבו הן מנסחות את כוחו של הדימוי האמנותי ואת מגבלותיו ביחס למהות חומרית ורגשית, ביחס למציאות ולאפשרות לגעת בה. המבע האמנותי שלו, המורכב ממעברים מרובדים בין החזותי לשפתי, בין המימטי־ייצוגי־פיגורטיבי לבין המושגי, בנוי כמרוץ שליחים תחבירי והתנסותי, גופני ורעיוני, המתווה את חיפושה של התודעה אחר משמעות בחוויית האבסורד.

### הדימוי האבסורדי: בין הפרפורמטיבי למושגי

ברגע שהאדם משתחרר מאשליה של עולם אחר, אומר קאמי, "לא עוד נגזר על מחשבתו להתכחש לעצמה, אלא לפרוץ מחדש בתמונות ובדימויים. המחשבה משתעשעת – במיתוסים, ללא ספק – אבל מעמקי המיתוסים אינם אלא ייסורי האדם וכמותם בלתי נדלים. לא האגדה האלוהית המשעשעת ומסנוורת אלא הפרצוף, התנועה והדרמה הארציים, בהם מסתכמות חוכמה קשה ותאוה שאין לה מחר"<sup>4</sup>. מזרחי, המכנה את האבסורד בעבודותיו "השעיות והטעיות", מציע מבע הבוחן את משמעותו ופעולתו של הדימוי בעולם, את כוחו לייצג את המציאות או ליצור אותה, להטיל בה סדר או לחשוף את האקראיות וחוסר המשמעות שבה. הוא עושה זאת מתוך הוויה נפשית אישית הנתונה בגוף בשר ודם למוד כאב ומוגבלויות – גוף הנטוע במציאות החברתית־פוליטית הישראלית ובזו האוניברסלית; גוף המזין את תודעת דמותו ותפקידו של האמן.<sup>5</sup>

כבר בעבודותיו הראשונות משנות ה־70, שנוצרו במהלך לימודיו בבצלאל ונחלק

מתערוכת הסיום שלו, העמיד מזרחי במרכז – בגופו־שלו – את

הדימוי והתדמית, כמה שמייצג את הדינמיקה בין בחירה ומעשה

ידי אדם לבין מערכת האילוצים החברתיים־תרבותיים־פוליטיים.

עבודות שהיו לאיקוניות – בהן הנשר עובר, שפע ישראל, ברכת כוהנים,

רגל עם כנף, מלך ירושלים או השוטה על הנבעה, ויה דולורזה, עקדה, בצק

– היו כולן פעולות מבוימות או תיעוד של פעולות, שכמו ממשיכות

להתרחש בגוף התצלום. לאחר שבבצלאל ריפו את ידיו בכל הקשור

לציור, הבחירה בצילום איפשרה לו להנכיח את חקירת העצמי

בתיווך ההרחקה והניכור הטבועים במדיום. התצלומים הודפסו

באיכות טכנית מחוספסת, בכוונת מכוון שנתנה ביטוי לדחיפותה

של המחווה. קיבועם של תצלומי מיצגים כעבודות אמנות בפני עצמן

היה צעד פורץ דרך, תולדת כוחו של מזרחי לגעת במהות הדימוי

ובפוטנציאל ההתמרה הגלום בו. המהלך מתווה אסטרטגיה של

התנגדות, ביו־פוליטיקה שעיקרה המרת האירוע החי באובייקט

מלאכותי, המחליף את הממשי ומשועתק במנותק מן המקור.<sup>6</sup>

בעבודה מלך ירושלים או השוטה על הנבעה (1973) נראה מזרחי על הר הזיתים מול גוף הר הבית, כשהוא יושב ברפיון על כיסא, גבו אל הצופה, קביו לצדו ולראשו מצנפת מבריסטול לבן. דמות האמן הופכת למעין אובליסק חי אך קיקיוני; מלך־נביא המתריע בשער ועומד מנגד ובה־בעת אדם משולל כוחות, המזכיר את מופע האבסורד הדאדאיסטי של הוגו באל בקברט וולטר בציריך 1916. בדומה לסצנות המופרות מתצריבי לוס־קפריצ'וס של גויא, כמוהו כדמות הכופר המוצא להורג בכיכר העיר לעיני ההמון, כשחקן ראשי בריטואל הדת המקאברי. מזרחי: "אנשים רוצים מלך, אז התחפשתי למלך ואני יושב על הגבעה. אני מתחזה, וההקשר הירושלמי איפשר לי דברים"<sup>7</sup>. הדימוי בתצלום הקפוא מניע במחשבתנו את הסצנה, את הדרמה – זו ההיסטורית וזו הפרטית.

דימוי ותדמית הם לב תצלומי ויה דולורזה (1973), שבהם מזרחי, עטור זקן עבות, מתהלך בירושלים העתיקה כשהוא שעון על קביו ונושא את דיוקנו־שלו על גבו. על פי המסורת הנוצרית, זוהי הליכה סמלית של ייסורים, קורבן והקרבה למען גאולת האדם. זוהי גם ההליכה שבה התקבע הדימוי החזותי כייצוג של הרוחני, בדיוקנו של ישו שנטבע במטפחתה של ורוניקה (vera icon, דימוי אמיתי), לאחר שמחתה בה את הדם והזיעה מפניו. חביבה פדיה מזהה את דפוס ההליכה של הנביאים (לצד ההליכה כעונש וככפרה, אך גם כהבניה של זהות נגדית במיתוס של קין) כאקט המפעיל אחרים ומשנה הווה ועתיד – "הליכה המבשרת ומסמנת חורבן או גלות עתידיים, הליכה של יחיד המגלם בהליכתו אות עבור הכלל"<sup>8</sup>. מזרחי קושר בהליכתו את כובד משקלה המיתי, הדתי וההיסטורי של העיר עם גורלו־שלו כאדם, כיהודי, כישראלי וכאמן, בעודו מעמיד בסימן שאלה את האקט הסמלי ואת דימויו המתקבע, המניע יחידים וקולקטיבים לאמץ אמונות ואידיאולוגיות הגמוניות.

דמות האמן כקורבן וכמשיח, כנושא הכאב ומביא הגאולה בסבלו, מועלית אצל מזרחי גם באקט הסמלי של העקדה, הנחשב בנצרות לפרה־פיגוריציה של צליבת ישו. בה־בעת הוא ממסגר את האקט כהתרסה כלפי הציונות, המעמידה את מגשימיה במבחן של קורבן

ומוות על רקע מלחמת יום הכיפורים. לאחר שבתחילת דרכו קשר

ועקד את עצמו במיצג קשירות בפדנר יהודה (שקובע בצילום כעקדה,

1973) – בהמשך יצר מזרחי, בשיתוף עם אריק שפירא, אופרה שלא

הועלתה (נותרו ממנה והוצגו רק מתווים לאופרת העקדה, 1984), ובה

ביקש לגולל את ההיסטוריה היהודית, הקהל בסיפור העקדה, בשילוב

דימויים חזותיים וקוליים הלקוחים מעולמות שונים ואף מנוגדים.

אלה מתווים ציוריים וצבעוניים, המשלבים אלמנטים פנטסטיים ומד"ביים עם אלמנטים מתרבויות המזרח הקדומות. מזרחי מתעקש

על העקדה, שמקורה בטקסי קורבן אליילים, כאקט פרפורמטיבי אבסורדי המצליב בין האמוני, הלאומי והאמנותי: ההקרבה כמעשה בלתי מתקבל על הדעת הנטוע בקיום האנושי.

<sup>7</sup> מזרחי: "העבודה רגל עם כנף – זו החובה לטרנספורמציה רוחנית. אין מעוף, יש דריכה מתוחה, מול המתח של הר הזיתים, הר הבית, כל המיתוס, הקדושה וההיסטוריה העקובה מדם"; הציטוטים מדברי מוטי מזרחי המופיעים להלן בלא מראה־מקום, לקוחים משיחה עם המחברת לקראת התערוכה.

<sup>8</sup> חביבה פדיה, לעיל הערה 5, שם עמ' 18.

<sup>4</sup> | שם, עמ' 144.

<sup>5</sup> תפיסת העצמי בעבודותיו של מזרחי מהדהדת שתי פרדיגמות מודרניסטיות, המתוארות כך על־ידי חביבה פדיה: פרדיגמה תיאולוגית, המעגנת את הופעתו כנביא המתריע בשער, כשמאן וכמרפא; ופרדיגמה ייצוגית, המעגנת את שיקוף הזהות שבמסגרתה הוא פועל; ראו חביבה פדיה, הליכה שמעבר לטראומה: מיסטיקה, היסטוריה וריטואל (תל־אביב: רסלינג, 2011), עמ' 31.

<sup>6</sup> | ראו בוריס גרויס, כוח האמנות, תרגמה מאנגלית והוסיפה הערות: אסתר דותן (תל־אביב: פיתום, 2009), עמ' 76.

בשנות ה־70 הושפע מזרחי, בדומה לאמנים ישראלים אחרים, מהאמן הגרמני יוזף בויס, שהניח שוויון־ערך בין האמנות והחיים בהציבו את האמנות כמנוע לשינוי חברתי ואת האמן כנביא ומדריך. בויס ומזרחי כאחד יצרו אמנות "שמאנית" המעוגנת בגופם, במחלה וברפוי, בשאיפה לתיקון ובתפיסת הגוף, על מגבלותיו, כפלטפורמה לשינוי חברתי.<sup>9</sup> אלא שבניגוד לרצינות הגרמאנית של בויס, מזרחי לא רק העמיד אלא בה־בעת קיעקע כל מערכת מיתית המציעה תקווה וגאולה באמצעות האמנות, מתוך עמדה אירונית והומוריסטית המציגה אבסורד, או במילותיו־שלו: פעולות ודימויים המנכיחים טמטום מתריס.

ברנל עם כנף (1973) נראית כף רגלו של מזרחי בתקריב ובצדודית על רקע הנוף המיתי של ירושלים, כשהיא במנח מתוח של דריכה והיא עטורה נוצה. זוהי סינקדוכה, חלק המסמן את דיוקנו השלם של האמן כנושק לאלוהי, בדומה להרמס שליח האלים במיתולוגיה היוונית. הדימוי לוכד את המתח שבשאיפה לנסוק מעלה, שקודמת לה דריכה טעונה והרת־כוונה, קפיצה אמונית המקורקעת בגשמי. האבסורד נעוץ בדימוי המצביע על חוסר היתכנות, שכן הנוצה היא נוצת־תרנגולת שאין בכוחה לעוף, והמוקם – ירושלים, עיר עם היסטוריה עקובה מדם – אינו מאפשר. הדריכה, ארצית ונבואית כאחת, נתקלת בחומת חוסר המשמעות – ועם כל זאת ממשיכה להתרחש בתצלום, מגלגלת את האבן כלפי מעלה.

ההתמודדות עם תודעת האבסורד, על פי קאמי, מחייבת סילוק של אשליית הגאולה דרך מאבק בלתי פוסק בנורמות החברתיות ובהֶגְנוֹת ההיגיון. זוהי החירות המתמדת, הכרוכה בשחרור מפחד המוות. את הרוח הזאת אֶבְחַן יגאל צלמונה בעבודתו של מזרחי כבר ב־1975, כשתיאר אותה כ"ספוגת אקזיסטנציאליזם ותחושת אבסורד".<sup>10</sup> רצפי הדימויים של מזרחי שוזרים את מסכת חייו באיקונוגרפיה הקולקטיבית הנקשרת בהם. הוא בוחן אותם כאיקונות, כסימנים הנושאים משמעות ופרשנות משתנה מתקופה לתקופה, בהתאם להקשר החברתי־תרבותי־פוליטי, כך שהם פועלים על הצופה באופן תבוני וקמאי בעת ובעונה אחת. האיקונות מופרות ומשובשות באופנים מושגיים וקונקרטיים, מקודדים ופיגורטיביים, כאשר מזרחי מחדד את המובן מאליו ומערער עליו בהצבעה על חוסר ההיגיון שהנביע אותו.

העבודה הנשר עובר (1974) מציינת את מזיגת הפעולה הישירה, הרגשית־גופנית, עם זו המיתית־רוחנית של יצירת הדימוי, באופן המאזכר אגדה המתועדת אצל פליניוס הזקן, ומאתרת את הולדת הציור במעשה בתו של בוטאדס הפסל, שרשמה על הקיר את מתאר הצל של אהובה היוצא לקרב. ברקע אפשר לחשוב גם על מדיום

<sup>9</sup> | ראו קובי בן־מאיר, "יוזף בויס ככלי לריפוי באמנות הישראלית של שנות ה־70", פרוטוקולאז' 2011: המוות אמן מגרמניה, אוסף מאמרים מכתב־העת המקוון היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים של המחלקה להיסטוריה ותיאוריה בבצלאל, בעריכת בן ברוך בליך, גל ונטורה, דנה אריאלי־הורוביץ, דרור פיימנטל, נעמי מאירי־דן (תל־אביב: רסלינג, 2011), עמ' 176-177.

<sup>10</sup> | יגאל צלמונה, "מתח קיומי ואיש", מעריב, 1975.7.3; צלמונה התייחס לעבודות הדיוקן העצמי המבויתות בתערוכת היחיד של מוטי מזרחי בגלריה שרה גילת (ירושלים, 1975).

הצילום כְּעֻקְבָה של המציאות, ועל הפחד הראשוני מאקט הצילום כגזל נשמות. שם העבודה מתייחס, בין השאר, לשיר־עם פרואני הנפוץ, שבשנות ה־50 יצרו לו סיימון וגרפונקל גרסת פופ המעניקה ממד נוסף לשאיפת החירות והמעוף ממעמקי הגוף הכולא. ההסתרה האיקונוקלסטית של הפנים בעבודתו של מזרחי, שמייצגת נכות ופגימה, מסמנת בה־בעת תמורה רוחנית המונעת על־ידי החפיפה המאגית בין דמות אדם וציפור.<sup>11</sup> תנועת הידיים המייצרת את הדימוי היא הדימוי עצמו, כאשר העבודה נבנית מתוך המתח והאנרגיה האצורים בין הדבר לבין צֵלוֹ, בין הגשמי לבין הסימן שלו, בניסיון האבסורדי והכושל תמיד לגעת בעצמי.

אודיסאוס ביקש להיקשר לתורן כדי שיוכל לשמוע את שירת הסירנות מבלי לסכן את חייו. מזרחי שואל מדוע עשה כך, והתשובה נרמזת אולי בדברי תיאודור אדורנו ומקס הורקהיימר בחיבורם *הדיאלקטיקה של הנאורות*: אודיסאוס מאבד את עצמו כדי למצוא את עצמו מחדש; הוא מנוכר מן הטבע ובכל זאת קשור בו, ממפה אותו; הוא שולט בטבע בהבנה של תהליכיו ודרכיו, עד כדי בגידה בהם. אודיסאוס אינו הורג את הסירנות או מנצח אותן, אלא מערים עליהן בתבונתו וכך מפורר את קסמן. הציוויליזציה המערבית נעה במהלך אודיסאי דיאלקטי, התקדמות תבונית תוך כדי הידרדרות מיתית לשאול.<sup>12</sup> שהרי נצחון התבונה על המיתוס, כפי שהבחין ולטר בנימין, אינו אלא אשליה או מעשייה.<sup>13</sup>

הדיאלקטיקה הזאת נפרשת אצל מזרחי כהתנגדות פנימית המגולמת במחשבת הדימוי, שביסודה מהלכים מושגיים הפוגשים מהויות אי־רציונליות. היא אוגדת בכפיפה אחת מופעים גופניים וחומריים, אקספרסיביים וגרנדיוזיים, עם מטאפיזיקה רוחנית. היא מאשררת את הדימוי ובו־זמן מחוללת הֶחֱשֶׁד מיידיית שלו. אל בימת הדימוי מעלה מזרחי, בזו אחר זו, את המערכות התבוניות ואת אלו הטרנסצנדנטיות, שבלעדיהן אין סדר והיגיון, טוב ורע; הוא בורא אותן ומפרק אותן, מטיל בהן היגיון ואז מצביע על שרירותן. בעבודה ברכה (1993), למשל, כפפות אָגרוף אדומות ערוכות במבנה עגול, מעין תקליט הנושא ידע או שמא צלחת קליטה לוויינית, שהיא גם מגן ללוחמים שבמרכז פתח עגול מואר שאליו פונות הכפפות. יצרי הגוף הקמאיים של לחימה ואלימות מופנים בעבודה אל הרוח ואל הָרֵיק גם יחד. ההתפלשות המינית הפומבית בבצץ, שנותר ממנה רק דימוי צילומי (1973), או התגוששות הפתאקִים (1975) במסגרת "סדנה פתוחה" במוזיאון ישראל, מתלכדות ומתכנסות אל פסל הכפפות ברכה. אלא שפסל זה נושא בחובו גם את לגלולי הדיוקן העצמי ברכת כוהנים (1973), שבו נראות פניו הנסערות של מזרחי המסמן בידיו את המחווה של

<sup>11</sup> | ראו קובי בן־מאיר, לעיל הערה 9, שם.

<sup>12</sup> | ראו: Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 35-64, 2002); ראו גם יוסי מילי, "מציאות, מציאות־שכנגד והיסטוריה: האודיסאה של ולטר בנימין", *זמנים*, 44 (1993), עמ' 69-51.

<sup>13</sup> | ולטר בנימין, "פרנק קפקא, ליום השנה העשירי למותו", *מבחר כתבים*, ב: *הרהורים*, תרגם מגרמנית: דוד זינגר (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ' 247.



האבסורדית נשענת על משפט מפתח בן בודהיזם – "כשמוחאים כף נשמע צליל; מה הצליל של היד האחת?" – והיא מתייחסת לתבליטי-קיר מעוצבים מאלומיניום מלוטש, לעתים בשילוב עץ וברזל ונורות ניאון, המציגים מערכות איקונוגרפיות נזירות, אפילו סטריליות, שהן הגיוניות ותבניות רק לכאורה. מזרחי מבקש לגעת במהויות הדברים, לדעת כיצד כל גוף הוא מלאות ומראָה חיה של היקום, וכיצד הוא מושפע מהגופים הקרובים אליו ומשפיע עליהם בחזרה (במהלך המזכיר את עקרון המונאדות של לייבניץ). על בסיס שרטוטים פיזיקליים שעוסקים במדידות ובכוו הכבידה, בתנועה, באור ובמים, חוזרים שוב ושוב דימויים של משקולות, מחוגות, משפכים, חצים, סרגלים, המסמנים בדרכם את המנגנונים שלהם, את מה שהם מודדים – ובה־בעת מהדהדים את האיקונוולוגיה הציונית והישראלית. אלא שבהומור אבסורדי, הרציונות התהומית שלהם מתעתעת בנו: שני חצים מורים לכיוון אחד ועץ ביניהם; מסרק עם תושבת אלומיניום לנורת ניאון שאינה דולקת; אורחת גמלים ואקדח מעל פומפיה; מחוגה על תקליט, המסמן תנועה אינסופית וכישורי אגירה של מידע קר ומנוכר, בהיותו זיכרון קפוא המשכפל את עצמו. המתח בין מידע, ידע ומהות לבין כישורי תפיסת העולם והאפשרות (או חוסר האפשרות) להבינו, יהפוך בעבודה 'ידע' (1995) ו'דפיון' (1995) למשוואה של משקולות ועדשות ריקות. העדשה הריקה היא התקליט מ'חיאות' כף 'יד אחת; והיא גם העין החיזרית הירקרה המאירה בעבודות סטלה פאריס (1993); והיא גם העין הקיקלופית בפסל החוצות ענק הממדים 'עין השמש' (אשדוד, 2012), עין שכמו נחתה מהחלל והיא ספק שוקעת ספק זורחת; והיא גם העין של תחילת הדרך בדיוקן הצילומי 'יד על עין' על פה (1973), שבו חסם מזרחי באופן חלקי את פיו ואחת מעיניו והותיר לצופה המביט בו רק עין אחת המתקשרת מבעד לעדשת משקפיים עבה. כך הוא בוחן את מגבלת התפיסה ובה־בעת מצביע על הפוטנציאל הטמון במגבלה.

### דמיון, דימוי, מקום

העדשה הריקה היא גם האינסוף של התודעה – המרחבים חסרי הגבולות של המחשבה והדמיון שאפפו את מזרחי בשנים הארוכות, בין גיל 17 ל-23, שבהן היה מאושפז בבתי חולים. הדמיון החללי מתמזג עם המערכות הסמליות־מושגיות של 'חיאות' כף 'יד אחת, והופך ב'קדש הירח' – שהוצג ב-1991 בקונסטהאלה דיסלדורף, ואחר כך במוסקבה ובמוזיאון ישראל בירושלים – להצבה פולחנית עתידינית הממזגת אלמנטים אפולוניים ודיוניסיים. 'קדש הירח' (בשטח 125 מ"ר) – במת מקדש עם מערכת קוסמית של מנגנונים מכניים מוזרים, כמו־דאדאיסטיים, בערבוביה של עתידינות חוץ־ארצית וקדושה, ארוטיקה ומוות, טכנולוגיה, מדע ופולחן – רוצף במאה משקולות ברזל גדולות, מסילות, כדי קבורה ודיסקית אלומיניום ענקית חרוטה בתקליט. מעליהם ריחפו דמויות ברונזה של

הצמדת אצבעות ליצירת חרכים שדרכם "חודרת השכינה"; הידיים עטויות הכפפות הגסות מבטלות את הילת הקדושה ומנכיחות את המאבק הקיומי.

פעולת הידיים מרכזית בעבודה איקונית אחרת, 'מנבלות נצחיות' (1973), שבה מוחלפת מחוות הכוהן כלפי מעלה במחווה כלפי מטה, במנח אבסורדי שכולו כבידה. הפרדוקס בשם העבודה מסמן את המגבלות הנצחיות כעונש או כפעולה סזיפית נצחית, וזאת במחווה צורנית פשוטה ומקודדת, בלתי מפוענחת לחלוטין. הידיים הן דיוקן עצמי חלקי שהוא שלם, כאשר בלב הפעולה אצור מתח הלוכד את הקשר הקיומי בין גוף, זמן ומרחב. בתהליך חקירה מתמשך של מסד דימויים קבוע ואופני השתנותם, הדימוי העצמי הסמלי והמיסטי הופך לחידה לוגית בסדרת הטריפטיכונים 'אקום' (1976). הצירוף הצילומי של דימויי אובייקטים ודיוקנאות עצמיים יוצר תחביר של זרימה וקיעון, הכלה וריקון, נשיפה ושאיפה, גוף ונפש, המזוקק בהמשך – בסדרת העבודות 'שולש יד פרח כוס הפוכה' (1977) – לשאלת הקשר בין סימן, מסמן ומסומן ברוחו של פרדינן דה־סוסיר, מי שהניח את יסודות הבלשנות המודרנית בהפרדה בין סימן למשמעות. בד בבד מזרחי מציע הפשטה ליחסי גוף־עולם־דימוי בייצוג של שלושה אלמנטים שהקשר ביניהם נוצר על־ידי חוט מחבר, בעוד היד הנאחזת כמו בוראת את התחביר. התוצר, הנחוה דרך המחשבה ודרך הגוף בעת ובעונה אחת, הוא דימוי מופשט וגשמי גם יחד.<sup>14</sup> השילוש הוא התגלמות המפנה הלשוני – ייצוג חזותי של הקשר בין מלה, משמעות ועולם – ובו־בזמן הוא מגלם את הקפיצה האמונית של הנצרות בדמות האב, הבן ורוח הקודש, כדרך להתמודד עם האבסורד הקיומי. מנגד עומדת הגישה הקרטזיאנית של "אני חושב משמע אני קיים", וזו הקאנטיאנית הגורסת שעולם התופעות "גזור" לפי מידת האדם ומובן רק מבעד למבנה התודעה האנושית. העולם נדמה לנו מופך, ממשיך קאמי, בזכות מערכות (תבניות או אמוניות) של נקודות ייחוס יומיומיות, שאנחנו עורכים לעצמנו כדי שנדע איך להגיב – אך אינן אלא אשליה. יצירתו של מזרחי נעה הלך ושוב בין המערכות הללו תוך העלאה מתמדת של השילוש שאין מוצא ממנו, אדם־עולם־אבסורד. בעבודתו 'יא־אופי', 'יא־רוח', 'יא־אלבי' (2002) השילוש הוא שלוש קפסולות גדולות

בדמוי מזוזות, שעליהן כתוב הביטוי שהיה שגור בפי אמו כשהיה ילד, "אמי, נשמת, לבי", בעוד נורות ניאון מאירות באור קר את הריק שבתוכן; ואילו בבית, נוף, רוח (2000) אלה שלושה מבני פרספקס תיבתיים שבתוכם מחיצות מחוררות. מזרחי חוזר ומסמן את השילוש כמקום של התמודדות בלתי פוסקת, בניסיון לאחוז בגוף וללכוד את הרוח בתוך הקיום, כנגד המוות.

התחביר המושגי־מופשט־לוגי – על סתירותיו המבטאות את הניגוד לכאורה בין העולם לבין ההכרה האנושית – משתכלל בעבודות הסדרה 'חיאות' כף 'יד אחת מראשית שנות ה־90. הכותרת

<sup>14</sup> |ראו שרה בריטברג, "הצילום כאמצעי הבעה אישי", 'ידעיות אחרונות', 7.5.1976; בריטברג הבחינה שדווקא תצלומיו של מזרחי, העמוסים כל כך בסמליות היסטורית ומיסטית, סוללים את הדרך לצילום הנוגע במופשט. היחס החדש לדימוי נובע מצילומם של חפצים פשוטים באופן המחלף מהם אנרגיות מטאפיזיות.

אקורדיוניסטים (רגליהם בשמים והאקורדיון משמש להם בסיס) ופסל מרדוך מכונף. מרדוך – שהיה הכינוי של מוטי (מרדכי) מזרחי כילד בשכונת רמת-ישראל – הוא מזרחי, הוא דיוניסוס, הוא השמאן המרפא, הוא המקורקע המבקש לנסוק, המאמין בפגאניות ובאל אחד, בבשר וברוח. בדמותו נפגשות ומעומתות במקום אחד, מתמזגות ומתפרקות, תפיסות "מערביות" רווחות של תבונה, ורוח "מזרחית" מיסטית של תשוקה, מסתורין וספק. יופיו של מַקְדֵּש הירח הקוסמי התחלף בדימויי תשוקה מסורסים ברואנדה-קֶזֶנוֹבָה – פרויקט מתמשך, ששיאו בתערוכת יחיד במוזיאון חיפה לאמנות (2000) ובעקבותיה סדרת תערוכות בארץ וברחבי העולם. את דמותו הפתיינית של קזנובה, שבדילוג בולימי בין מושאי תשוקה מתחלפים קורא תיגר על האבסורד של היותו בן-חלוף, שזר מזרחי ברצח העם המחריד שביצעו בני ההוטו בבני הטוטסי ברואנדה ב־1994. הזיווג האבסורדי הזה, שמוחה נגד נישול וניצול, מתגלם בשילוב של מיצבים פיגורטיביים פתייניים-פופיים ומיצבים מושגיים מתומצתים: מיקרופון-פאלוס ענק המונח על הרצפה לצד עדשה שקופה; פסלי יתושים שגדלו לממדים עצומים; דמות ילד עם פאלוס ענקי; עיגולי פרספקס מוארים המרכיבים על הקיר את המלה CNN Light בכתב ברייל, ועליהם תצלומים ירקרקים ממלחמת המפרץ; פסל־קיר מטבעת מתכת, שסכיני חרבות פונות אל מרכזת הריק והאור הקר שבוקע מתוכה פועל כהבטחה רוחנית ריקה, כאור זרקורים מסמא. אור כזה, כדימוי שאינו ניתן לאחיזה, ימשיך ויופיע בעבודותיו של מזרחי בדמות אור השכינה החודר מבעד לחרכי הידיים, אורו הקר של בית החולים, או האור המרצד של מסך הטלוויזיה.

הדימוי שהתרחב והיה למקום קיבל ביטוי יוצא דופן של מהלך חזותי ורעיוני במרחב העירוני, בשלוש תערוכות שנפתחו במקביל בתל-אביב: בגלריה שלוש, בגלריה דביר ובגלריה המדרשה (2004). היתה בפרויקט קריאת תיגר על התעתוע של חיי היומיום העירוניים, ועל הביזור והבדידות הנלווים לאינדיבידואליזם. בתערוכה "תשוקה" בגלריה שלוש נחצה החלל על-ידי מסך אדום ובו חור הצצה, שהמציץ בו פגש בהתבוננות עצמה בצורת עדשה גדולה, שקופה וריקה, ולצדה מגבת ורודה. מאחור נתלו לעין-כל דיוקנאות ענק של יגאל עמיר ומרדכי ואנונו – שניהם מזרחים, הממוקמים בקצוות המנוגדים של הקשת הפוליטית. בתערוכה "רחמים" בגלריה המדרשה, ההליכה של המבקר בגלריה עומתת עם התגלמות ההליכה בדמות צבא הליכוניים עם מגבות ורודות, כשברקע נשמע ברי סחרוף שר "יהודים רחמו רחמו" מתוך מחזה של אברהם גולדפאדן, אבי תיאטרון היידיש המודרני; ואילו ב"נהי", בגלריה דביר, הפך המסך המסתיר לאובייקט חושני אוריינטלי בדמות וילון אדום, שעליו נרקמו בזהב משפטי אהבה משיר של אום-כולתום, הרצפה הפכה למקשת אבטיחים וברקע ניגן מוזיקאי בכלי נשיפה פרסי.

מזרחי, איקונופיל ואיקונוקלסט, משוקע כולו ביופיים ובמשמעותם של דימויים – ובזמן מבקר את שליטתם בתודעה. עבודותיו בשנות ה־90 ובראשית שנות האלפיים כבר נוגעות באופן ישיר בבולימיה התקשורתית, הממריצה תשוקות חקייניות ומפתה

לעונג של הסחת דעת, במילותיה של היטו שטיירל.<sup>15</sup> כבר בגלויות ששלח בדואר מזרחי (1980), ועליהן מודפסות תמונות של אירועי אקטואליה ולצדם כיתובים שהופיעו בעיתונות ללא קשר נושאי ביניהם, הסתמנה ביקורת לא רק על התקשורת אלא גם על תפיסת המושג "מזרחי". גדעון עפרת, שליווה את מזרחי כמרצה בבצלאל, באוצר וכחוקר, ראה בדואר מזרחי אקט של הפקעה שרירותית ובריאה של "רשת-מדיה פרטית, שאינה מצטרפת לשום תמונת עולם עקבית, ואף להיפך: סתמיות, אבסורד וקיעקוע של התרבות לגרעינים של פרואציות חסרת פשר".<sup>16</sup> כעבור עשרים שנה, בסדרה *Blinking*, הפך מזרחי קטעי עיתונות שאסף לאורך 13 חודשים – הֶחָל בעלייה של אריאל שרון להר הבית ב־28 בספטמבר 2000, שהציתה את האינתיפאדה השנייה, ועד לאסון התאומים ב־11 בספטמבר 2001 – למעין ציור מופשט מרצד ובלתי נהיר. המתבוננים בגבבת הדימויים הדיגיטליים הזאת אינם רואים דבר, ובכל זאת מתמידים בצפייה חסרת פשר.

### הדימוי כהתנגדות תיאטרלית

השחקן, המגלם רגשות ורעיונות בגופו, הוא האדם האבסורדי בעצם התעקשותו לגלם עוד ועוד דמויות כנגד כל הסיכויים, כנגד הזמן החולף והמוות האורב מעבר לפינה.<sup>17</sup> התגלמות העצמי בריבוי של דמויות ותפקידים מאפשרת את שיקוף הזהות והסביבה שבתוכה הוא פועל. כפי שהבחין אדם ברוך, מזרחי "חוצב דימויים מתוך מאגר הדימויים הישראלי".<sup>18</sup> כמי שהביוגרפיה שלו מגלמת שורשיות והגירה גם יחד, הוא מביט בחברה הישראלית מבפנים ומבחוץ בעת ובעונה אחת.

בהזמנה לתערוכתו הראשונה בגלריה שרה גילת (ירושלים, 1975), הדפיס מזרחי תצלום של דיוקנו העצמי, עירום בפלג גופו העליון ופניו עטורות זקן ומופנות הצדה בדומה לדיוקן מפורסם של הרצל. כעבור כארבעים שנה יצר פסל של הרצל, הנפגש עם הקיסר וילהלם השני בשערי מקווה-ישראל. הקיסר וסוסו חצויים לשניים, והרצל מביט בחלל הריק שנפער בין חלקיהם. האירוניה של החזון הציוני השברירי מהדהדת באירוניה של הפסל החצוי, המבוסס על דימוי תיעודי-לבאורה שהיה למעשה פוטומונטאז'. הדימוי נשען לפיכך על המיתוס ובה-בעת מפרק אותו, תרתי-משמע.

בדומה למשחק התפקידים, גם הפרפורמנס – כפעולה חיה המבוצעת מול קהל, שהגוף במרכזה בשילוב עם אובייקט וטקסט, תנועה וצליל, והיא נושאת על גבה את מסורת האוונגרד המודרניסטי במאה ה־20 – מרכזי ביצירתו של מזרחי מראשיתה. התפקידים

<sup>15</sup> היטו שטיירל, חלכאי המסך: מסות על פוליטיקה של דימוי חזותי, ערכה ותרומה מאנגלית: אסתר דותן (תל-אביב: פיתום, 2015), עמ' 120.

<sup>16</sup> גדעון עפרת, זהות, זיכרון, תרבות: מבחר מאמרים, 2008-2012 (ירושלים: כרמל, 2012), עמ' 253; עפרת הוסיף ותיאר באירוניה את ההתנשאות של הבצלאלים ה"הומניסטים", בשנות ה־70, על חברה ה"מזרחי", מראשוני אמני המיצג והגוף שדיבר על זהותו באופן "סוכני" וסובלימטיבי; ראו שם, עמ' 89.

<sup>17</sup> קאמי, לעיל הערה 1, שם עמ' 98-101.

<sup>18</sup> אדם ברוך מצוטט אצל טליה רפפורט, "אתה בחרתנו", דבר השבוע, 29.4.1988.

כמו רוכבת השלום המכונפת אך מקורקעת, ביטאו יחד את מפגש הכוחות האפולוניים והדיוניסיים בתיאטרון אבסורד קפוא של תשוקה וסירוס, גבורה וכישלון, כהיסטוריה הנתפסת בתודעה רק כשהיא הופכת למיתוס.<sup>23</sup>

בלי לוותר על אף אתר שבו הדימוי יכול למרוד בגבולותיו־שלו, יצא מזרחי אל המרחב הציבורי עם פסלי חוצות בולטים במסורת הפיסול המערבי והמזרחי הקדום, שיש בהם מן המונומנטלי והמיתי: חלקם משלבים אבסורד והומור, כמו *עמוד בורג* ו*ברוזים* (1989); חלקם רנסנסיים־חושניים, שיוצרים רצף בין זהות מזרחית ומערבית, דוגמת *נשיקה מזרחית* (1992, על משקל נשיקה צרפתית, או לחלופין תנועה מזרחית); וחלקם מבטאים את המפגש בין גוף ותודעה, למשל פסלים שבמרכזם דמותו המיתולוגית של *איקרוס* (1985), שאצל מזרחי לא מתרסק מטה אלא תלוי לנצח בין שמים וארץ. זוהי נפילה חופשית בלי קרקע מוצקה, בבידה או נקודות ייחוס יציבות של חברה ותרבות; נפילה של פיכחון והומור גם בניסיון להתעלות; נפילה של חלום,<sup>24</sup> ברוח הסצנה הפותחת את סרטו של פליני *שמונה וחצי*: גבר נראה מגבו כשהוא כלוא במכונית בפקק אדיר, מנסה להיחלץ כשסביבו פרצופים קפואים, מנוכרים, והנה הוא מרחף באוויר מעל ההמון. בסצנה הבאה הוא עדיין באוויר אך רגלו קשורה בחבל האחוז בידי עורך־דין; ההכרעה ניתנת, והוא נופל. קאמי: "לחיות, הווה אומר, להחיות את האבסורד. להחיות את האבסורד פירושו ראשית כל להביט בו. שלא כבמקרה אאוירדיקה, האבסורד מת רק בשאנו מפנים לו עורף. אחת העמדות הפילוסופיות העקיבות הבודדות היא אפוא

המרד. זהו עימות מתמיד בין האדם לבין אי־הבהירות שלו. זוהי תביעה לשקיפות בלתי אפשרית. המרד מערער על העולם בכל שנייה ושנייה. [...] מרד זה הוא הביטחון בקיומו של גורל מוחץ, ללא ההשלמה העשויה להתלוות לכך."<sup>25</sup>

ב־2008 "שכפל" מזרחי את דמותו בזהויות שאינן מזרחיות אלא אירופיות במפגיע, תחת הכותרת *"דישע תיאטער*. תרבות היידיש קרובה ללבו בין השאר משום דחיקתה על־ידי הישראליות, ובין הדמויות שבהן יצק את עצמו נמנים *שיילוק* (2006), המלווה בריבית ממחזהו של שייקספיר *הסוחר מוונציה*, ושמשון הגיבור שהפך לשמשון הניבור דער נענעך (2007) – גיבור שהיה לאדם שפוף וחסר כוחות, אך עדיין נאבק ומזמזם את שיר האמונה והחזון של טשרניחובסקי ("שחקי שחקי"). דרך דימויו העצמי המשתנה, מזרחי מעצב את הגבורה מחדש במיתולוגיה של פגיעות, שיבוש וכישלון – אך גם של מאבק, געגועים, חמלה ואמונה ברוח האדם, שהמוזיקה היא אחד מביטוייה.

השונים שהוא בוחר לגלם פעם אחר פעם, מאפשרים לו להרחיק את המגע האינטימי בפנייה למופע שבין טקס פולחני או קרנבל לבין הצגת תיאטרון; מסגרת הנשענת על מבנה ואלתור ויוצרת דימוי השתתפותי הפתוח לריבוי משמעויות ופרשנויות. הדימוי ה"סטטי־פועל", שיצר בראשית הדרך בעבודות צילום מבוימות ובמיצגים, התפתח לכלל מופעים רדיקליים מרובי משתתפים: למשל ב"סדנה פתוחה" (1975) במוזיאון ישראל, שבה חשב לעצמו פצעים וטבל פניו בשמן כשברקע מופיעים מתאבקים גרוזינים; או באירוע בבית האמנים בתל־אביב (1976), שבו ישב בגבו המעורטל לקהל, זרועותיו פשוטות לצדדים כצלוב, שערו משוח בשמן, ומשני עבריו בחורות במופע חשפנות לצלילי נאום ציוני של בן־גוריון; או במיצג הקרנבלסקי־דיוניסי שנת ה'ונה באירוע "הלחי 80'", שהגיב להסכם השלום עם מצרים, לאידיאל העבודה העברית ולמיתוס טרומפלדור, ונשאר חקוק בתודעה כתצלום איקוני.<sup>19</sup>

הדיוניסי בעבודתו של מזרחי לא מבטל את האפולוני־פורמליסטי – אם בהתמקדות בצבע הלבן כמוטיב מרכזי במיצג שנת ה'ונה, שבו צעד מזרחי על מדשאת תל־חי, נשען על קבין, כשפלג גופו התחתון עירום וצבוע לבן; ואם באקט ההקִשגה של יצירת סרט וידיאו מהמיצג ה'ילינג, שבוצע ב־1979 באירוע "מיצג 79" בבית האמנים בתל־אביב, כטקס של נשיפות והשמעת קולות למטרות ריפוי וחיידוד מחשבתי (מזרחי נמנע מפעולות "רוחניות" מעין אלה בשנים הבאות). גם המיצג רב־המשתתפים והאנרכיסטי *שפחות* (1981), שבוצע בתערוכה "רוח אחרת" במוזיאון תל־אביב לאמנות, הומשג ברוח מוטו מספרו של אלבר קאמי *הדָּבָר*: "כל תנועה שנעשה בעולם הזה עלולה להביא למוות".<sup>20</sup> מתוך המופע הפרוע־מלנכולי, בהשראת סרטיו של פליני, זוקק המרד של מזרחי במוסכמות התרבות והלאום, כאשר המציאות מנותצת והדימוי לא נכפה מבחוץ אלא נוצר מבפנים בפעולת המשתתפים והצופים: הדימוי כחלק מהמציאות ולא כייצוג שלה. הרדיקליות

של מופעים אלה לא נגזרת מלהט מהפכני חמור סבר אלא מרוח הקרנבל, כפי שהציגו באחטין: "הילולה איקונוקלסטית אפופת עליצות, [...] החוגגת התמוטטות של הסטטוס־קוו".<sup>21</sup>

בסוף שנות ה־80 ובשנות ה־90 – על רקע מלחמת לבנון, האינתיפאדה הראשונה וקריסת הבורסה, התקווה של הסכמי אוסלו וקטיעתה ברצח רבין, לצד העמקת הניאו־ליברליזם הקפיטליסטי ופוליטיקת הזהויות – התגלגלו המופעים של מזרחי לכלל מערכים פיסוליים פיגורטיביים תיאטראליים, טוטמים גרנדיוזיים המייצגים מהויות פגומות והרס עצמי – בהם *סנפרוטסט* (1985) על גג ביתן הלנה רובינשטיין בתל־אביב, או המיצבים שהציג בביתן הישראלי לביאנלה בוונציה ב־1988.<sup>22</sup> גיבורים ואֵלים פגועים ומקוטעים, מן המערב ומן המזרח, מתולדות הציונות ומתולדות האמנות, לצד דמות

**19** | התצלום הופיע בין הדימויים הפותחים את קטלוג התערוכה *צ'ק־פוסט* (2008) במוזיאון חיפה לאמנות (אוצרת: אילנה טננבאום), שסיכמה את שנות ה־80 באמנות הישראלית. עוד על האירוע באצירתו, ראו גדעון עפרת, "הרצל מזרחי", 5.5.2013, ארכיון הטקסטים המקוון *המחסן של גדעון עפרת*.

**20** | קאמי, לעיל הערה 1, שם עמ' 220.

**21** | ראו אצל גרויס, לעיל הערה 6, שם עמ' 82.

**22** | על המיצב *סנפרוטסט* (1985) כסצנה פיסולית־תיאטרלית מתמשכת־מוקפאת, ראו דברי מוטי מזרחי אצל שרה ליברמן, "תלת־ממד גם על הגג", דבר, 6.2.1985; על פסליו שהוצגו בביאנלה בוונציה ראו טליה רפפורט, "הפנטזיה השחורה והפראית של הזוג המוזר", דבר, 15.4.1988.

**23** | גדעון עפרת, לעיל הערה 19, שם.

**24** | ראו מיכאל סגן־כהן, "מוטי מזרחי: שיר חדש", קט' מוטי מזרחי, *צדוק בן־דוד* (הביתן הישראלי, הביאנלה בוונציה, 1988).

**25** | קאמי, לעיל הערה 1, שם עמ' 68-69.

בעבודה *CNN Light* (2000); או בעבודה *מחשבה פלוטשת* (1993), בדמות שתי פצירות ענק שביניהן משקולות אלומיניום אופקיות, בתחביר מינימליסטי של מפגש אלים בין תודעה ודימוי. למפגש הזה אין שפה מתאימה, ובכל זאת הוא אינו מוותר על המאמץ הסיזיפי, הבלתי מרפה, לאחוז במהות.

מזרחי עומד על הקשר בין דבר בעולם לבין השפה או הייצוג הסמינטי שלו. ברוח דוּשָאן ומגריט הוא רושם וכותב באינטנסיביות יחסים בין משקולות למילים, ובסדרת העבודות *אבני שפה* (2020-21) הוא עורך בצילום תחביר של אובייקטים המונחים על מצע של מלח: משקולות ודג, משקולות וחצי עגבניה, ביצה חצויה, פרח, אקדח, צלחת, דג, חליל, עדשה. חיבורי הדימויים הללו מוצגים כנוסחאות הומוריסטיות ופתייניות כאחת, במפגשים קונקרטיים ובה־בעת מטאפוריים המגלמים את ניסיונותיו העקביים להבין את העולם, ללכוד את הבהובי התודעה.

מזרחי: "כעת אני נסוג למילים, לצלקות התודעה. צלקת היא החיבור של השבר, והיא גם מסמנת ומשמרת את השבר: יש לי מרק צלקות, ואני יוצר תפריט של צלקות, תודעה מטוגנת בשמן עמוק, גרידה של קליפת מוח, רסק עצמות, בשר כוכבים, שיבוץ חורי עשן במצח נחושה, אור באור, יד ביד. למשפטים האלה אני יכול לצרף דימויים שלי, נגיד פעמון מעל כוס – ואז אתה יוצר שפה. אך העיקר זה לעבור את מחסום השפה, שיבוץ תודעה. תעלה את המילים, אני אומר לעצמי. ומה קדם למילים? הנהמה; אבל המילים שתוציא, לעולם לא יהיו בדיוק מה שבפנים. מתוך הנהמה הזאת יוצאים לי סיפורים."

האבן שמזרחי מגלגל במעלה ההר – כאמון, כקורבן, כמאהב וכמתקן עולם; כמי שמנהל דיאלוג עם המזרחיות שלו ביציאה ממנה וחזרה אליה בדרכים ישירות ועקיפות; כמי שעוטה על עצמו מגוון זהויות (ישו והרצל, מרדוך ודיוניסוס, איקרוס ושמשון) – היא ההשתוקקות לחירות מוחלטת במציאות של אבסורד. הוא עושה זאת באמצעות הטעיות והגחכה השלובות ברצינות תהומית, בחיבור של הומור וטרגיות, של דיוק ותמצות עם פריעה ושיבוש. מתוך עמדה ביקורתית מפוכחת, פארודית ואירונית גם כשהיא נוקבת או משתלחת, יצירתו מצויה תמיד בריחוק של הרהור מתוח על אתוסים ומיתוסים ששולטים בחיים האישיים והציבוריים.

נקודת המוצא של אחרות פילוסופית או רוחנית מאפשרת את הרדיקליזציה של הדימוי ואת החשדנות כלפיו, במהלך הבוחן את אפשרויות ההיחלצות הגלומות בשפת האמנות בעודו מבטל אותן, על מנת להישאר נטוע באבסורד שבמאבק הקיום. מזרחי נאחז בייצוג החזותי כאתר מרכזי של מאבק פוליטי, אך מקעקע אותו ומציג את ריקונו בהבנה שהוא משוקע באינטרסים ובכוחות הגמוניים – וגם את הייצוג הקולי והשפתי הוא בוחן כמהלך שיוצר משמעויות ומפרק אותן, במערכים של אנרכיה וזיקוק, קקופוניה וצלילות. מזרחי נוהם ומפיח חיים בתודעת האבסורד, בעודו מתעקש לפעור את המציאות ולהראות את הטמון בדברים.

במציג בעין התודעה: פה נורא הפקום הזה (2017) במוזיאון ישראל (הכותרת, המצטטת את קריאתו של יעקב המתעורר מחלומו, משלבת את האקט האמנותי עם האמוני וההיסטורי ויוצרת הקשדה אירונית של שלושתם), חזר מזרחי לתפקיד השחקן הראשי: הוא ישוב בכיסא גלגלים כשעל גבו, כאלטר־אגו, לא צלב אלא זבוב מתכת – היבריד שבין יצור חי למכונה, כלי תקשורת מעופף שראשו מזכיר מיקרופון. כך ניצב מזרחי בהתרסה מול פסל נמרוד של יצחק דנציגר, מול היכל הספר, מול ציור של שמואל הירשנברג, מול ישו לפני שופטיו של מאוריצי גוטליב, וגם מול עבודות *ויה דולורוזה* שלו־עצמו שהוצגו בתערוכה "זהו האיש: ישו והאמנות הישראלית" (שאצר אמיתי מנדלסון, 2017). הפעולה צולמה בווידיאו והפכה לסדרת תצלומים, שבהם נראה מזרחי בגבו כשדיוקנו ה"גבי" הופך לחלק מן הדימוי שלנגד עיניו. ההתעמתות שלו ושלנו עם הנכסים של היכל האמנות, הנצח והקדושה מהדהדת את המפגש המתריס בין האנושי והחרק, בנוסח גרגור סמסא של קפקא.

מזרחי: "כשהייתי ילד בשכונה, אריה בוסי היה מגרה אותך לרוץ אחריו. היה קיר גדול מאוד של כמה מטרים, והוא היה רץ אל הקיר ומתעתע בך, ואתה היית נכנס בקיר. שמעון עובדיה היה דוחף אותך, אתה היית דוחף אותו בחזרה, ואז הוא היה עוזב ואתה היית נופל. זו הטעיה שמטרתה לערער לך את שיווי המשקל. פורצים לך את הגבולות ואתה חשוף. שבעים שנה אחר כך, המופע האחרון שלי בבצלאל התחיל מזה שישבתי במסעדה ואיזה כלב לא הפסיק לנבוח, והתחלתי לנבוח עליו בחזרה. היה קרב נביחות בינינו וכולם היו בשוק נוכח ההיפוך התודעתי הזה. ואני חשבתי לעצמי, שיהיו לי לפחות זכויות של כלב. אז גם במופע התחלתי לנבוח והרמתי את היד עם האצבע המורה, כמו הילד שהייתי בן שבע, אבל על האצבע שמתי רדיד אלומיניום. פעם אני מצביע לאלוהים, ופעם היד קפוצה לאגרוף, סמל המרד. הצופים צייצו וניפחו בלונים במופע אבסורדי, שאז שוחררו ונחתו מטה בשקט וברכות כאשר ברקע נשמע קולו של יוסי בנאי המקריא פרקי תהלים. מתוך ההטעיה והגיחוך נוצר איזון עדין מאוד – וזה האבסורד."

### אפילוג: האבסורד כנהימה

ב־1989 ערך מזרחי טקס דאדאיסטי חגיגי במרחב הציבורי (עם תזמורת כלי נשיפה ודגים באקווריום) במסגרת תערוכתו בגלריה שרה לוי בתל־אביב. את שם הרחוב שבו שכנה הגלריה שינה ל"מוטי בן פלורה" – שם ששימש "לוגו" לעבודות הסדרה *פחיות* כפי יד אחת ומבטא את הקשר האמיץ עם אמו, שהיתה דמות מרכזית בחייו. כאן השם הוא דימוי טקסטואלי, שפועל במרחב הציבורי כדי לקבע את זהותו המזרחית ואת השפה כמקור להתהוות הדימוי החזותי, ובו־בזמן מתנכר לשפה בהצגת השרירותיות שלה כסימן. הטעיות ממין זה חוזרות שוב ושוב אצל מזרחי, למשל בשימוש בכתב ברייל



## ציונים ביוגרפיים

מוטי מזרחי נולד ב־1946 בשכונת שבזי בתל־אביב וגדל בשכונת רמת־ישראל. בשנים 1970-1974 למד אמנות בבצלאל, ועד סוף שנות ה־70 התגורר ופעל בירושלים. ב־1980 חזר לתל־אביב שבה הוא עובד עד היום. בשנים 1980-1987 לימד בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים; במדרשה לאמנות, רמת־השרון; בבית ספר קלישר לאמנות, תל־אביב; במכון הטכנולוגי, חולון; ובקמרה אובסקורה, תל־אביב, שם גם כיהן כראש המחלקה לאמנות.

### תערוכות יחיד ומבחר פסלים במרחב הציבורי

**1973** *ז'ה דולורוזה*, מיצג ברחובות ירושלים העתיקה — **1975** "מוטי מזרחי: אמנות מושגית מישראל", גלריה Soft Art, לוזאן, שווייץ | "פנים חדשות: מוטי", גלריה שרה גילת, ירושלים — **1976** "מוטי מזרחי, דרורה כלפון", גלריה הקיבוץ, תל־אביב — **1977** "תערוכה לבנה", גלריה שרה גילת, ירושלים — **1978** גלריה סן־פטרי, ארכיון לאמנות ניסיונית ושולית, לונד, שוודיה | גלריה גלומרכט, אמסטרדם — **1982** "זמירות", אגף הנוער, מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרת: אפרת נתן — **1984** "מתווים לאופרת העקדה", גלריה שרה לוי, תל־אביב — **1985** הצבת הפסלים סנפרוסט וק'נת מלאכים בסניף בנק דיסקונט, רמת־אביב ג', תל־אביב | הצבת הפסל *איקרוס* בפארק הלאומי רמת־גן — **1986** "ספינת הערב", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: שרה בריטברג־סמל — **1987** "תערוכת פרס סנדברג לאמנות ישראלית", מוזיאון ישראל, ירושלים | הדלקת פסל החלוץ '87, תיאטרון ירושלים, במסגרת פסטיבל ישראל — **1988** "צדוק בן־דוד, מוטי מזרחי", הביתן הישראלי, הביאנלה בוונציה; אוצר: אדם ברוך (קטלוג) | "איקרוס", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; אוצר: מאיר אהרונסון | הצבת הפסל *עפוז*, בוגן וברווזים בכיכר מסריק, תל־אביב — **1989** "מוטי מזרחי: פסלים ותחרוטים", גלריה שרה לוי, תל־אביב — **1990** "מחייאות כף יד אחת", גלריה שלוש, תל־אביב (קטלוג) — **1992** הגלריה של מכון אורנים לאמנות, קריית־טבעון | הצבת הפסל *מלאך השלום*, בית דני, תל־אביב | הצבת הפסל *נשיקה מזרחית*, בית האופרה, תל־אביב — **1993** הצבת הפסל *נפילת המוזות*, מגדל בית האופרה, תל־אביב | "סטלה מאריס", הגלריה לפיסול ע"ש יוסף קונסטנט, רמת־גן (קטלוג) | "פסלי ברונזה", מקום לאמנות עכשווית, ירושלים — **1996** "פסאז": מוטי מזרחי, פטריק רנו", גלריה שלוש, תל־אביב; אוצרים: נירה יצחקי, לורנד הגיי (קטלוג) — **1997** "רואנדה־קזנובה: פיתוי", גלריה שלוש, תל־אביב (קטלוג) — **2000** "רואנדה־קזנובה", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: דניאלה טלמור (קטלוג) — **2001** "רואנדה־קזנובה: פיתוי", גלריה בראונשטיין־קוואי, סן־פרנסיסקו — **2002** "רואנדה־קזנובה: Blinking", הסדנה לאמנות, יבנה — **2002-03** "רואנדה־קזנובה: Blinking", גלריה שלוש, תל־אביב (דפדפת) — **2004** "נהי", גלריה דביר, תל־אביב | "תשוקה", גלריה שלוש, תל־אביב | "רחמים", הגלריה של המדרשה לאמנות, תל־אביב — **2008** "מוטי מזרחי: כלב מעורב", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: אילנה טננבאום — **2011** "חדר חריגים: דיוקן עצמי כשמאן בעבודתו של מוטי מזרחי", מרכז לאמנות עכשווית, תל־אביב; אוצרת: כילי קורן — **2012** הצבת הפסל *עין השמש*, כיכר היובל, אשדוד — **2014** "Ich bin ein Mensch", גלריה ניצנה, תל־אביב — **2015** "מסיבת אירוסין: Piazza delle Nozze" המנזר הפרנציסקני, רמלה — **2017** "בעין התודעה: מה נורא המקום הזה / זה האיש", מיצג בהיכל הספר ומוזיאון ישראל, ירושלים — **2021** "אות", סטודיו שוקי קוק, תל־אביב

## מבחר תערוכות קבוצתיות (ומיצגים שבוצעו במסגרתן)

**1975** "סדנה פתוחה", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרים: יונה פישר, סרז' שפיצר | "הערוכה קבוצתית", בית האמנים, תל־אביב | "אמנים צעירים", גלריה ג'ולי מ', תל־אביב — **1976** "אמן וצילום: הטריאנלה השנייה לצילום", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצר: יונה פישר (קטלוג) | "מיצג 76" (המיצג הבטחות), בית האמנים, תל־אביב; אוצר: גדעון עפרת (דפדפת) | "תשע עבודות + מופע", גלריה ג'ולי מ', תל־אביב | "הקיבוץ", גלריה הקיבוץ, תל־אביב — **1977** "הערוכת הסתיו", גלריה שרה גילת, ירושלים — **1978** גלריה ג'ולי מ', תל־אביב | "אמן-חברה-אמן", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: שרה בריטברג־סמל (קטלוג) | מרכז לאמנות ותקשורת (CayC), בואנוס־איירס — **1979** "אמנים בוחרים אמנים", מוזיאון תל־אביב לאמנות | "מיצג 79" (המיצג הילינג), בית האמנים, תל־אביב; אוצר: גדעון עפרת (דפדפת) — **1980** הביאנלה לצעירים של פריז; אוצר: ז'ורז' בודאיי (קטלוג) | "תל־חי 80": מפגש אמנות בת־זמננו" (המיצג שנת ה'יונה), אוצר: אמנון ברזל (קטלוג) | "גבולות", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרת: סטפני רחום (קטלוג) — **1981** "רוח אחרת" (המיצג שפחות), מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: שרה בריטברג־סמל (קטלוג) | "דמות האשה באמנות הישראלית", תערוכה נודדת, אמנות לעם | "סלון הסתיו", דיזנגוף סנטר, תל־אביב; אוצר: יאיר גרבוז | "מגמות באמנות ישראלית, 1970-1980", יריד האמנות הבינלאומי, בזל; אוצר: מיכה לוין (קטלוג) | "אמנות צעירה מישראל", מרכז הני אונסטד לאמנות, הוויקוד, נורווגיה (קטלוג) — **1982** "כאן ועכשיו", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרים: יגאל צלמונה, מאירה פרי־להמן, ניסן פרז (קטלוג) | "תמונות אינן אסורות", קונסטאהלה דיסלדורף; אוצר: יורגן הרטן (קטלוג) — **1983** "דמות החלוץ באמנות הישראלית", בית הנשיא, ירושלים; אוצר: גדעון עפרת (קטלוג) | "המצלמה כמכחול", תערוכה נודדת, אמנות לעם; אוצרת: שרה בריטברג־סמל (קטלוג) — **1984** "שמונים שנות פיסול בישראל", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצר: יגאל צלמונה (קטלוג) | "אגס וגם תפוח", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: רחל מלצר (קטלוג) | "הערוכה לבנה", דיזנגוף סנטר, תל־אביב; אוצרת: זיוה רון | "תערוכה שחורה", דיזנגוף סנטר, תל־אביב; אוצרת: זיוה רון — **1984-85** "שנתיים: איכותיות מצטברות" (ספוטוט, הצבה פיסולית על גג ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו), מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: שרה בריטברג־סמל (קטלוג) — **1985** "ציוני־דרך באמנות ישראל", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצר: יגאל צלמונה (קטלוג) | "בשטח פתוח: הביאנלה הראשונה לפיסול", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; אוצר: מאיר אהרונסון (קטלוג) | "דיוקן עצמי", גלריה אחד־העם 90, תל־אביב | "בגן של מזרחי", גבעתיים — **1986** "אין חיות רעות: חיות כמוטיב", תערוכה נודדת, אמנות לעם; אוצרת: הילי גוברין (דפדפת) — **1987** "אמנות ישראלית: עשר שנות רכישה", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: ורדה רז | התצוגה הישראלית לביאנלה הבינלאומית לאמנות, סאורפאולו; אוצר: מרדכי עומר | "עקדת יצחק באמנות הישראלית", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; אוצר: גדעון עפרת (קטלוג) — **1988** "מבוא לביאנלה בוונציה", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; אוצר: אדם ברוך | "על אחד ההרים: ירושלים באמנות הישראלית", הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל־אביב; אוצר: מרדכי עומר (קטלוג) | "עם בונה ארץ: היסטוריה ישראלית בראי האמנות", מוזיאון הרצליה; אוצר: רמי כהן (קטלוג) | "ארבעים מישראל: פיסול ורישום עכשווי", מוזיאון ברוקלין, ניו־יורק; מוזיאון באס, מיאמי; המוזיאון היהודי, אמסטרדם; אוצרת: רביבה רגב (קטלוג) | "מוזיאון חוצות", שלטים ברחבי הארץ | "הדפס־רשת באמנות ובתעשייה", בית האמנים, ירושלים — **1989** "בצל הקונפליקט", המוזיאון היהודי, ניו־יורק; אוצרת: סוזן תומרקין־גודמן (קטלוג) | "העמוד בפיסול הישראלי", הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל־אביב; אוצר: מרדכי עומר (קטלוג) | "מחווה ליוזף בויס", מכון גתה, תל־אביב; אוצר: יגאל תומרקין — **1990** "החוויה היהודית באמנות המאה ה־20", מרכז בריקן לאמנויות, לונדון; אוצר: אברהם קאמפף (קטלוג) | "אמנות ישראלית עכשווי: תצוגה מורחבת", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרות: אלן גינתון, חבצלת קולודרו (קטלוג) | "פיסול בממד אנושי", הביאנלה הראשונה לפיסול, עין־הוד; אוצר: מאיר אהרונסון (קטלוג) | "גבול השלום: מפגש אמנים ישראלי־פלסטיני בנבעת־חביבה", המרכז לאמנויות גבעת־חביבה | "חנוכה סדנאות האמנים בתל־אביב", סדנאות האמנים, תל־אביב | "בריאות ואריכות ימים: גילויי הומור באמנות הישראלית", תערוכה נודדת, אמנות לעם; אוצר: פיליפ

רנצר (קטלוג גלויות) | הפסטיבל הבינלאומי השמיני לווידיאו, סאורפאולו (קטלוג) — **1990-92** "מקום: פיסול ישראלי עכשווי", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; מוזיאון הארה, טוקיו; מוזיאון פוקואוקה, יפן; המוזיאון הלאומי לאמנות עכשווית, סיאול; אוצרת: רביבה רגב (קטלוג) — **1991** "אמנות ישראלית סביב 1990" (המיצב *פקדש היח*), קונסטאהלה דיסלדורף; בית האמנים המרכזי, מוסקבה; מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרת: דורית לויטה־הרטן (קטלוג) — **1992** "מבט והיבט: אמנות צעירה מישראל", תערוכה נודדת בגרמניה; אוצרים: אנה כריסטיין־הרטניק, הנס קייזר, נועה אבירם, חנה קופלר | "אמנות בפס עיצוב", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; אוצר: סורין הלר (קטלוג) | "כתב־העת *פושן* על קירות הגלריה", גלריה בוגרשוב, תל־אביב | "אוצרים באמנות הישראלית", גלריה שרה קונפורטי, יפו (קטלוג) | "פיסול בתיאטרון", מוזיאון ינקו־דאדא, עין־הוד; מוזיאון ערד; מוזיאון בת־ים; אוצר: סורין הלר (קטלוג) — **1993** "מקום: אמנות עכשווית מישראל", מוזיאון לאמנות מודרנית קרן לודוויג, וינה; אוצר: לורנד הגיי (קטלוג) | "מקום: אמנות עכשווית מישראל", גלריה פישר, אוניברסיטת דרום קליפורניה, לוס־אנג'לס; אוצרת: שלומית שקד | "עימותים: רכישות חדשות", מוזיאון לאמנות מודרנית קרן לודוויג, וינה; אוצר: לורנד הגיי (קטלוג) | "90-70-90", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: רונה סלע (קטלוג) | "מזרחי נגד ראובורגר", גלריה בינט, תל־אביב | "תפר: בין מלחמה לשלום", מוזיאון יד לבנים, פתח־תקוה; הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה (קטלוג) | "עקבות פעולה", גלריה שלוש, תל־אביב | "חמש השנים הראשונות", סדנאות האמנים, תל־אביב; אוצרת: מימי ברפמן (קטלוג) | "ענבי טלק", גלריה מרי פאוזי, תל־אביב | "הארות", בית האמנים, תל־אביב; אוצרת: נעמי שלו | "מהפכה שמחה", הסדנה החדשה לאמנות, רמת־אליהו — **1994** "אמני הסדנאות במחווה לבאוהאוס", סדנאות האמנים, תל־אביב | "תל־חי על הגורן: מפגש אמנות תל־חי 94", אוצר: גדעון עפרת | "חרדה", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; אוצרת: מרים טוביה־בונה (קטלוג) | "חפץ-אובייקט: שיח בין אמנות לעיצוב", מוזיאון הרצליה לאמנות; מוזיאון ינקו־דאדא, עין־הוד; מוזיאון בת־ים; מוזיאון אשדוד; הגלריה העירונית כפר־סבא; אוצרת: צופיה דקל | "תערוכת הוקרה לג'ון בייל", גלריה בצלאל, ירושלים | "אמן-מורה-אמן", מכון אבני, תל־אביב — **1995** "איזהו גיבור? גיבורים בעבר ובהווה", אגף הנוער, מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרת: תמר שץ (קטלוג) | גלריה שטיינק, וינה | "מפה של זיכרון: מרחב ההנצחה לזכרו של יצחק רבין", מוזיאון ארץ־ישראל, תל־אביב; אוצרת: בתיה דונר (קטלוג) | "מיתוס דדלוס ואיקרוס", מוזיאון יד לבנים, פתח־תקוה; אוצרת: רות מנור (קטלוג) | "פיסול קטן", גלריה שלוש, תל־אביב | "קראופ הולך על אמנות הסביבה", גלריה שלוש, תל־אביב | "אמני ישראל בשכונות ובעיירות פיתוח", המרכז לאמנויות, ירושלים (קטלוג) — **1996** "ויהי אור", הביאנלה לפיסול, קיפסיסה, אתונה | "חלונות: מתווים לשבעה נושאי־חתך באמנות ישראל", מוזיאון ישראל, ירושלים | "90-70", גלריה שלוש, תל־אביב | "בהירות אפלה", גלריה שלוש, תל־אביב | "בעיניים של גבר", פרימידיה מרכז לאמנות עכשווית, חיפה | "עקדת יצחק: לזכר יצחק רבין ז"ל", גלריה מני H, תל־אביב — **1997** "אבסטרקט / ריאל", מוזיאון לאמנות מודרנית קרן לודוויג, וינה; אוצר: לורנד הגיי (קטלוג) — **1998** "היבטים באמנות הישראלית של שנות ה־70: תיקון", הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל־אביב; אוצר: מרדכי עומר (קטלוג) | "היבטים באמנות הישראלית של שנות ה־70: העיניים של המדינה: אמנות חזותית במדינה ללא גבולות", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: אלן גינתון (קטלוג) | "אמנות שנות ה־70: תוספות", גלריה שלוש, תל־אביב | "קדימה: המזרח באמנות ישראל", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרים: יגאל צלמונה, תמר מנור־פרידמן (קטלוג) | "המאור הקטן: כלי אור באמנות ישראלית עכשווית", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרת: שרית שפירא | "אמנות ישראלית עכשווית: שלושה דורות", הגלריה הלאומית, אתונה; גלריה ברונר, לונדון; אוצר: מרדכי עומר (קטלוג) | "הזוכים בפרסי משרד החינוך התרבות והספורט תשנ"ז", בית האמנים, תל־אביב | "60 כוח־סוס", בית הגפן, חיפה | "פסלים בגינה", סדנאות האמנים, תל־אביב | "פיסול חוצות", פארק רעננה | "שבעה אמנים בשבע סוכות", מוזיאון ארץ־ישראל, תל־אביב; אוצר: בוקי גרינברג (קטלוג) — **1999** "כתמים: מאוסף אמנות ישראל ועוד", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרת: שרית שפירא | "אקו", גלריה שלוש, תל־אביב | "זה מסתובב: אמנים יוצרים בנושא מקור וזיוף", תיאטרון גבעתיים; אוצר: דורון פולק (קטלוג) — **2000** "אוסף ורה, סילויה וארטורו

תל־אביב לאמנות; אוצרת: אלו גינתון (קטלוג) | "אמנות ישראלית: תצוגת קבע חדשה", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצר: אמיתי מנדלסון | "ירושלים: מעברים", מוזיאון מגדל־דוד, ירושלים; אוצרת: אילת ליבר | "ישראל, ארץ וזהות: עבודות מאוסף לוינ", גלריה רו־גרין, הפדרציה היהודית, קליוולנד, אוהיו (קטלוג) — **2017** "זה האיש: ישו באמנות הישראלית", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצר: אמיתי מנדלסון (קטלוג) | "טור אישי: מבחר מאוסף נאוה ורוני דיסנצ'יק", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרת: תמרה אברמוביץ' — **2018** "אני אדם מיטה: מחווה לאדם ברוך", בית חיים שטורמן, עין־חרוד; אוצר: רינו צרור (קטלוג) — **2019** "גוף ראשון, יחיד: גבריות באמנות הישראלית", מוזיאון אשדוד לאמנות; אוצרים: יובל ביטון, רוני כהן־בנימיני (קטלוג) | "באוהאוס חברתי: חוויה אורבנית", שוק תלפיות, חיפה; אוצרת: גליה בר אור — **2022** "לשהות עם השאלה", המרכז לאמנות דיגיטלית, חולון; אוצר: מאיר טאטי | "צעד קדימה, מבט לאחור", בית האמנים, תל־אביב; אוצרת: אינה ארואטי | "הולדת", אמנות במרחב הציבורי, אתונה; אוצר: דימיטריוס אליטיניוס — **2023** "מרד בבצלאל: סימפוזיון" (המיצג *נשיפת נשפה*), המחלקה לתרבות חזותית וחומרית, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

### פרסים

**1976** פרס ביאטריס קולינר לאמן צעיר, מוזיאון ישראל, ירושלים — **1987** פרס לאמן ישראלי, מוזיאון תל־אביב ובנק דיסקונט | פרס סנדברג לאמנות ישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים | פרס קרן התרבות אמריקה-ישראל — **1997** פרס עידוד היצירה, משרד החינוך והתרבות — **2001** פרס סנדל לפיסול, מוזיאון תל־אביב לאמנות — **2002** פרס שר המדע, התרבות והספורט

שוורץ לאמנות בת־זמננו", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרים: מרדכי עומר, אהובה ישראל (קטלוג) — **2001** "הנשקיה", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: אלו גינתון (קטלוג) | "תמונות מקומיות: אמנות ישראלית מהאוסף ועוד", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצרת: שרית שפירא | "היבטים רישומיים בהדפס", סדנת ההדפס ירושלים, ירושלים; אוצר: אילן ויזגן — **2002** "מושגים של מרחב", קרן ז'ואן מירו, ברצלונה, אוצר: לורנד הגיי (קטלוג) | "גבולות הפיסול", הגלריה של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע; המוזיאון הפתוח, תפן ועומר; אוצרים: חיים פינקלשטיין, חיים מאור, רותי אופק (קטלוג) | "שיבת ציון: מעֵבר לעקרון המקום", זמן לאמנות, תל־אביב; אוצר: גדעון עפרת (קטלוג) — **2002-03** "נטע זר", מוזיאון ינקו־דאדא, עין־הוד; הגלריה העירונית כפר־סבא; מוזיאון ערד; אוצר: אריה ברקוביץ (קטלוג) — **2003** "כן תעשה לך: תחיית היהדות באמנות הישראלית", זמן לאמנות, תל־אביב; אוצר: גדעון עפרת (קטלוג) | "תקשורת בין האמנויות: העיר האידיאלית", הביאנלה לאמנות בוולנסיה, ספרד (קטלוג) | "מִפקד: מוטי מזרחי, מיקי קרצמן, בועז ארד, גיא רז", גלריה שלוש, תל־אביב | "Surface Talk", גלריה שלוש, תל־אביב — **2004** "בובה של תערוכה", זמן לאמנות, תל־אביב; אוצר: גדעון עפרת | "זמן לאהבה: דימויים של אהבה רומנטית באמנות ישראלית עכשווית", זמן לאמנות, תל־אביב; אוצרת: תמי כץ־פרימן (קטלוג) | "מתווים לאהבה ראשונה", גלריה דביר, תל־אביב — **2005** "יופי וקדושה: יצירות־מופת מכל הזמנים", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצר: יגאל צלמונה (קטלוג) | "העברים החדשים: מאה שנות אמנות ישראלית", מרטיין גרופיס־באו, ברלין; אוצרים: יגאל צלמונה, דורית לויטה־הרטן (קטלוג) | "4 בנובמבר 1995: רצח ברטרופסקיבה", גלריה בצלאל, תל־אביב; אוצרות: דליה מנור, דנה אריאלי־הורביץ | "The Giving Person", פלאצו דל־ארטה, נאפולי; אוצר: לורנד הגיי (קטלוג) | "מגורים: פרטי/ציבורי", מוזיאון לאמנות מודרנית, סנט־אטיין, צרפת; אוצר: לורנד הגיי (קטלוג) — **2006** "דו"ח מחלה: ייצוגים של גוף פגוע או חולה בעבודות של אמנים עכשוויים בישראל", הגלריה של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע; אוצרים: חיים מאור וסטודנטים (קטלוג) | "עבודות אור", מוזיאון לאמנות מודרנית קרן לודוויג, וינה | "אוסף רפי לביא", משכן לאמנות עין־חרוד; אוצרת: גליה בר אור | "וידאו־Zero: כתוב בגוף, פעולה בשידור חי, הדימוי המוקרן", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: אילנה טננבאום (קטלוג) | "ישראל: אמנות וחיים", פלאצו ריאל, מילאנו; אוצר: אמנון ברזל (קטלוג) — **2007** "Dateline Israel", המוזיאון היהודי, ניו־יורק; אוצרת: סוזן תומרקין־גודמן (קטלוג) | "בזעיר אנפין", סדנת ההדפס, ירושלים; אוצר: אריק קילמניק (קטלוג) — **2008** "גופי־עצמי: אמנות בישראל, 1968-1978. שישים שנות אמנות בישראל: העשור השלישי", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצר: מרדכי עומר (קטלוג) | "צ'ק־פוסט: שנות ה־80 באמנות ישראל. שישים שנות אמנות בישראל: העשור הרביעי", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: אילנה טננבאום (קטלוג) | "Micro-Narratives", מוזיאון לאמנות מודרנית, סנט־אטיין, צרפת, אוצר: לורנד הגיי (קטלוג) | "Mediations", הביאנלה בפוזנן, פולין; אוצר: לורנד הגיי (קטלוג) — **2009** "מהדורה אחרונה: העיתון כחומר גלם באמנות עכשווית", הגלריה של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע; אוצרים: חיים מאור וסטודנטיות (קטלוג) | "אבטיחים", מוזיאון בית ראובן, תל־אביב; אוצרות: כרמלה רובין, שירה נפתלי, עדנה ארדה (קטלוג) | "חוויות מהותיות", מוזיאון ריזן, פלרמו, סיציליה (קטלוג) — **2010** "אתם לא רואים שאני הולך באוויר?", גלריה שלוש, תל־אביב | "הזקן: דוד בן־גוריון ומורשתו בראי האמנות בישראל" (המיצג *ידישע אקוואריום לידער*), הגלריה של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע; אוצרים: חיים מאור וסטודנטיות (קטלוג) — **2011** "אוונגרד ישראלי בחיתוליו", מוזיאון אשדוד לאמנות; אוצר: יונה פישר — **2012** "מחווה לדניס אופנהיים, 1938-2011", הבאר: מרכז לאמנות, באר־שבע | "דיקנאות קין: ייצוגים של אחרים באמנות עכשווית", הגלריה של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע; אוצרים: חיים מאור וסטודנטיות | "הגוף החסר: דימויי גוף בין יהדות לנצרות", מוזיאון בית התפוצות, תל־אביב; אוצרת: אירנה גורדון (קטלוג) | "אמנות בכל אופן", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: שרה ריימן־שור — **2013** "אוצר: יונה פישר", מוזיאון אשדוד לאמנות; אוצרים: יובל ביטון, רוני כהן־בנימיני (קטלוג) — **2014** "מיתוס סדנה, ארבעה עשורים: התגלויות", סדנת ההדפס, ירושלים; אוצרים: אירנה גורדון, תמר גיספ־גרנינברג, אריק קילמניק — **2015** "המוזיאון מציג את עצמו: אמנות ישראלית מאוסף המוזיאון", מוזיאון

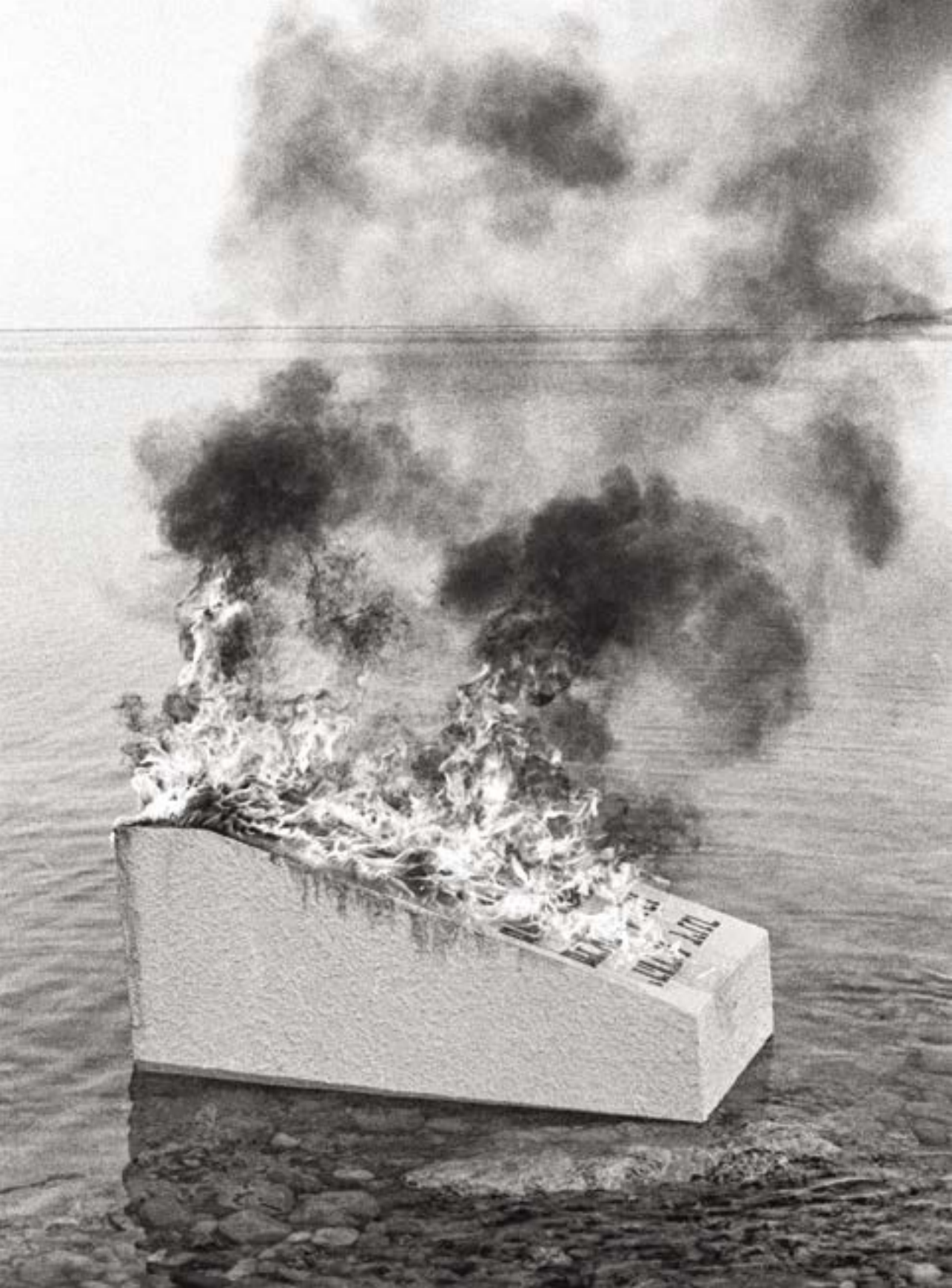


77 1973 מוטי מזרחי בתערוכת סוף שנה בבצלאל  
Motti Mizrachi at the Bezalel year-end exhibition



76 1972 דיוקן עצמי Self-Portrait



















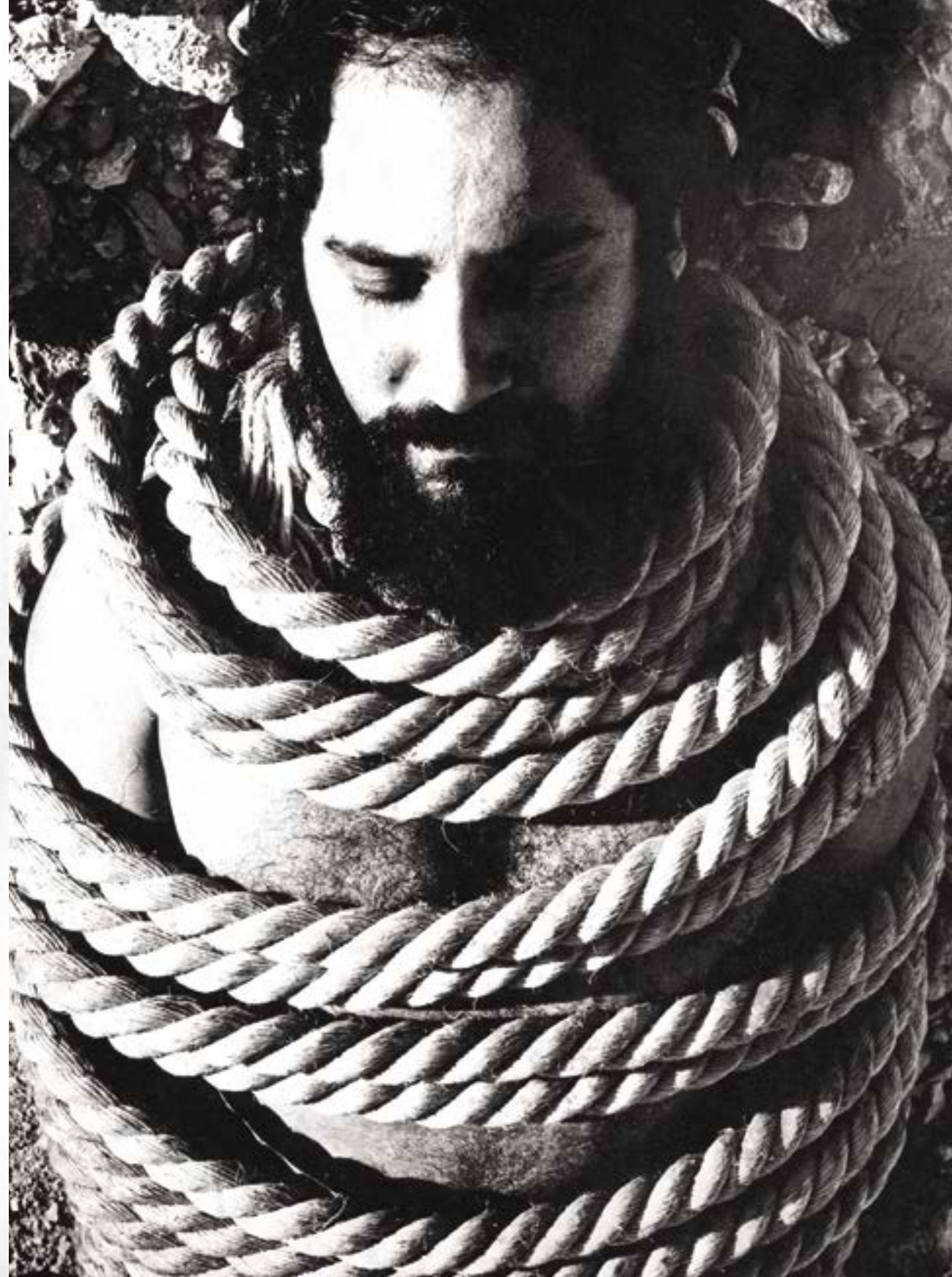












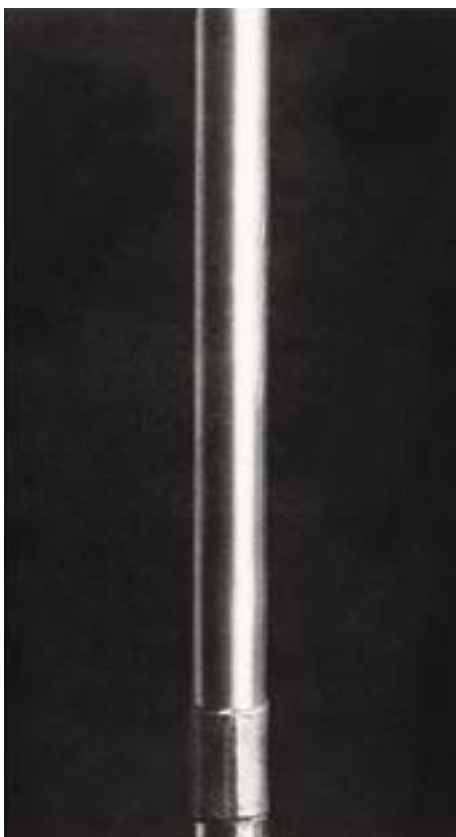










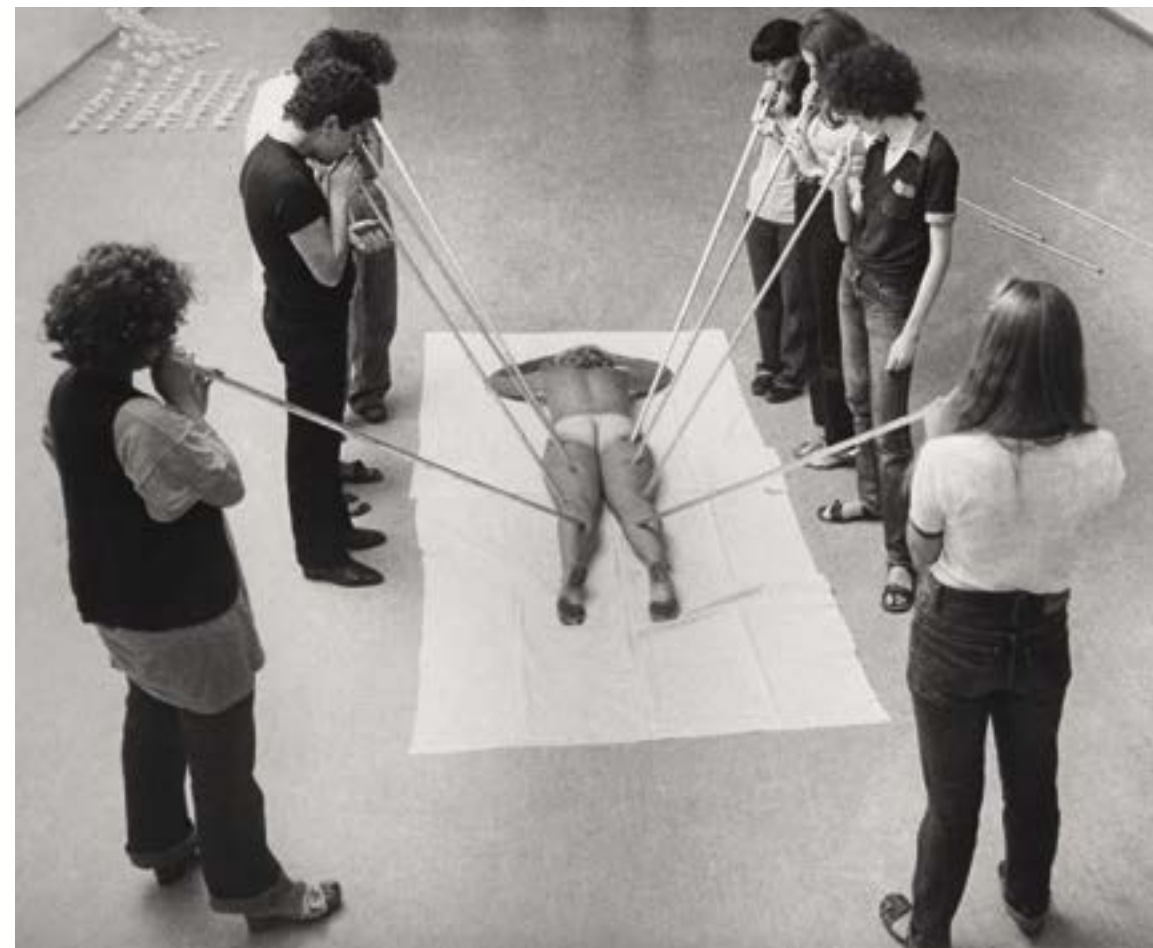


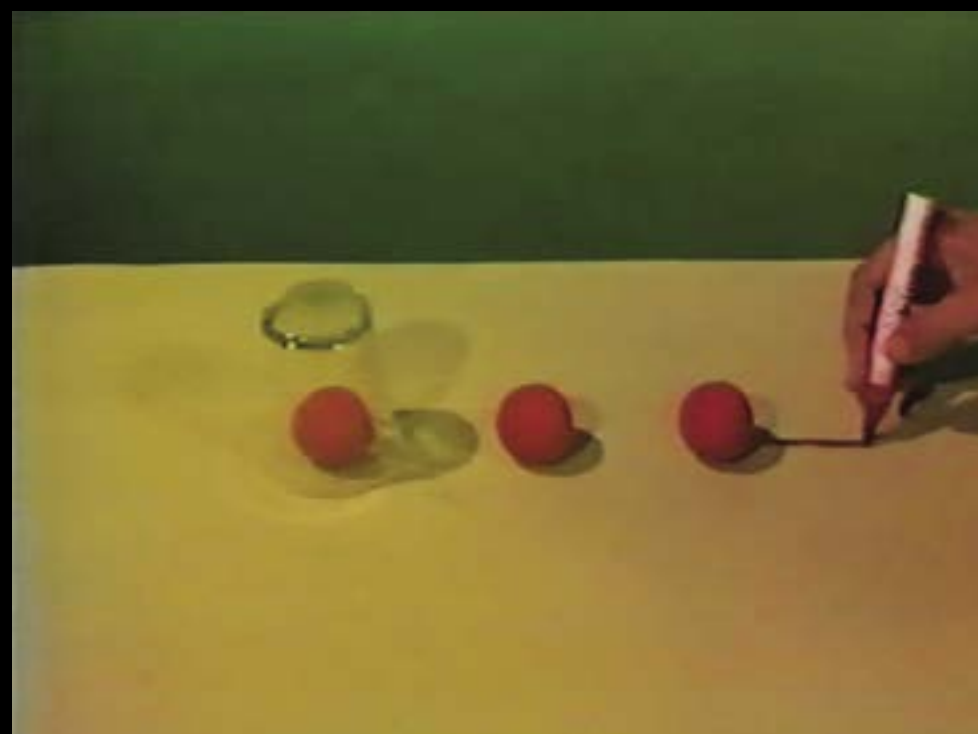


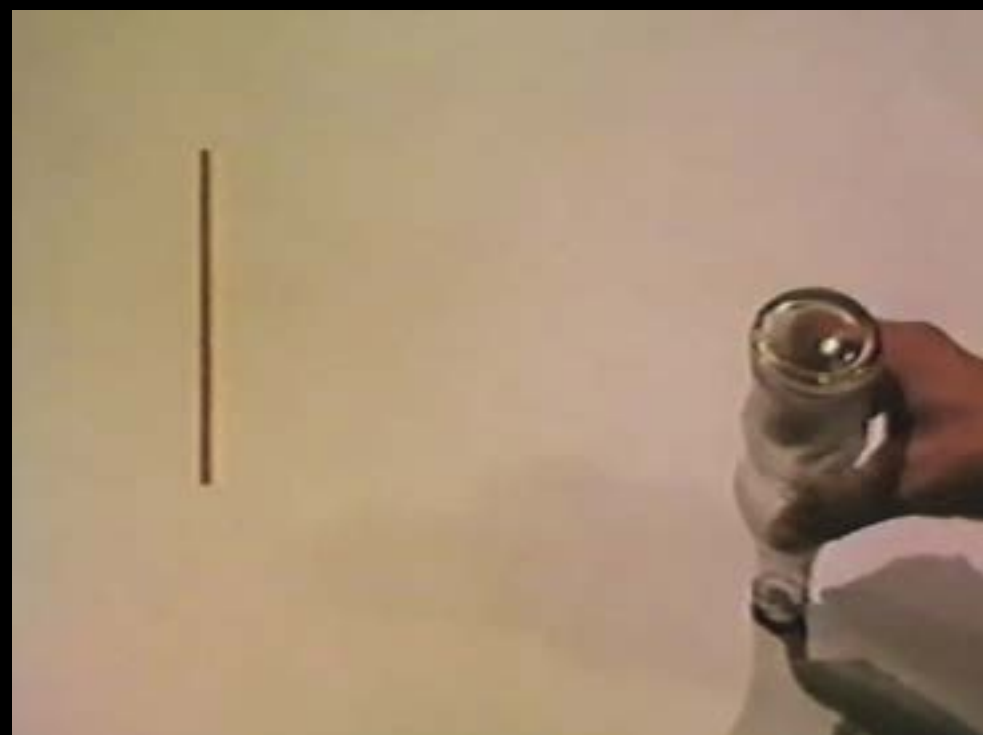
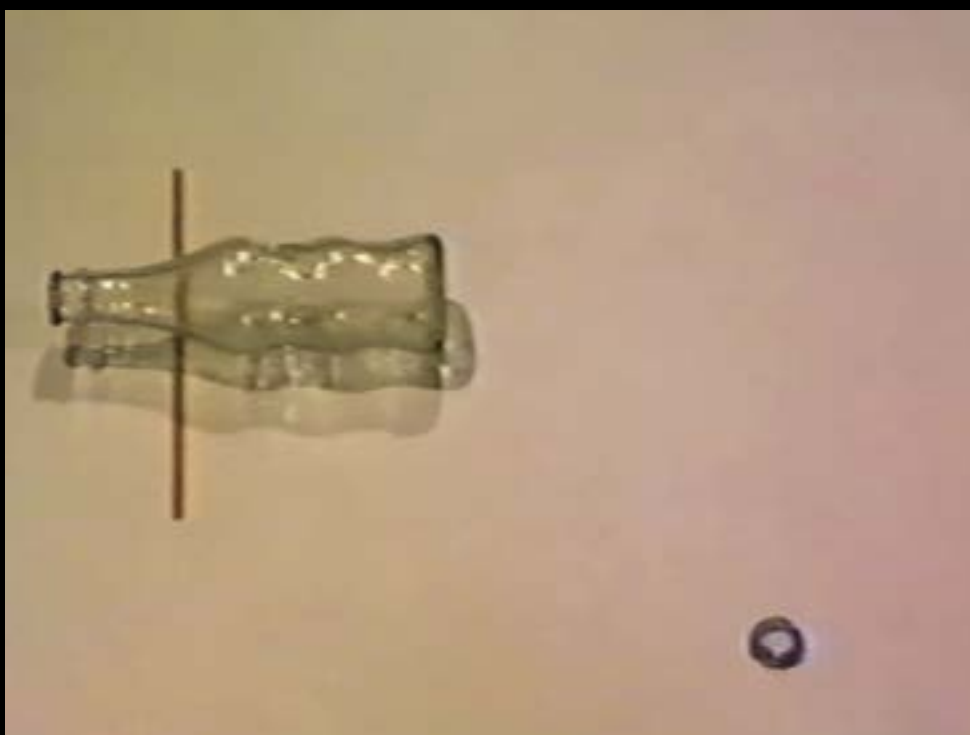


















ידיעות אחרונות

# הלירות שכר

גלינו מספר 47

יום שישי, י' בכסלו, תש"ס, 30.11.1979



RABBI URI BLOI (ON THE LEFT) AND  
RABBI MOSHE HIRSH: "WE DIDN'T  
REACH THE SUMMIT OF HATRED  
THAT ZIONISM DESERVES".

Motti Mizrachi



אורי בלוי  
ומושי מזורחי  
במסגרת  
של  
יחידה

מוטי מזורחי  
שביל הכלניות 10  
שכונת רמת ישראל, ת"א  
טל. 03-232340

Original Silkscreen Tel-Aviv 1980







# המושך בחוטים: באסם א-שקעה:



"MINUTES" -  
AN ORIGINAL ISRAELI MOVIE.

Motti Mizrahi

מוטי מזרחי

שביל הכלניות 10

שכונת רמת ישראלי ת"א

טל. 03-23 23 40

Original Silkscreen Tel-Aviv 1980



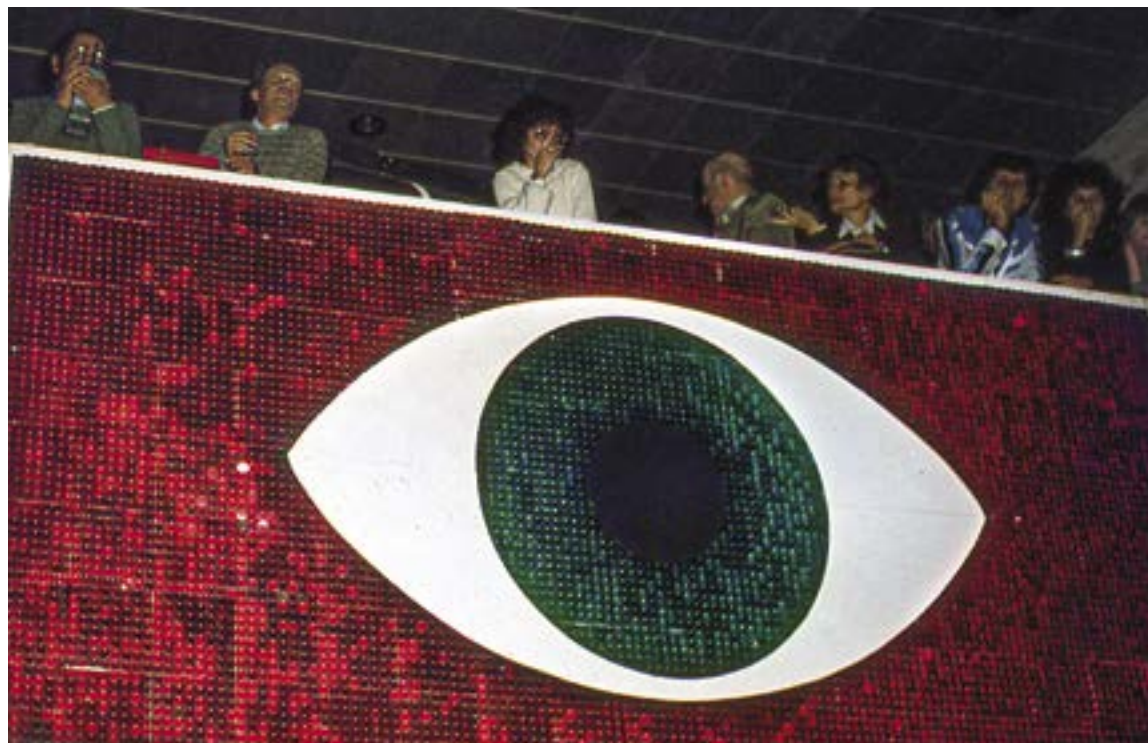


23/1/57  
הלנה – החוט המקשר בין דני ואחובה

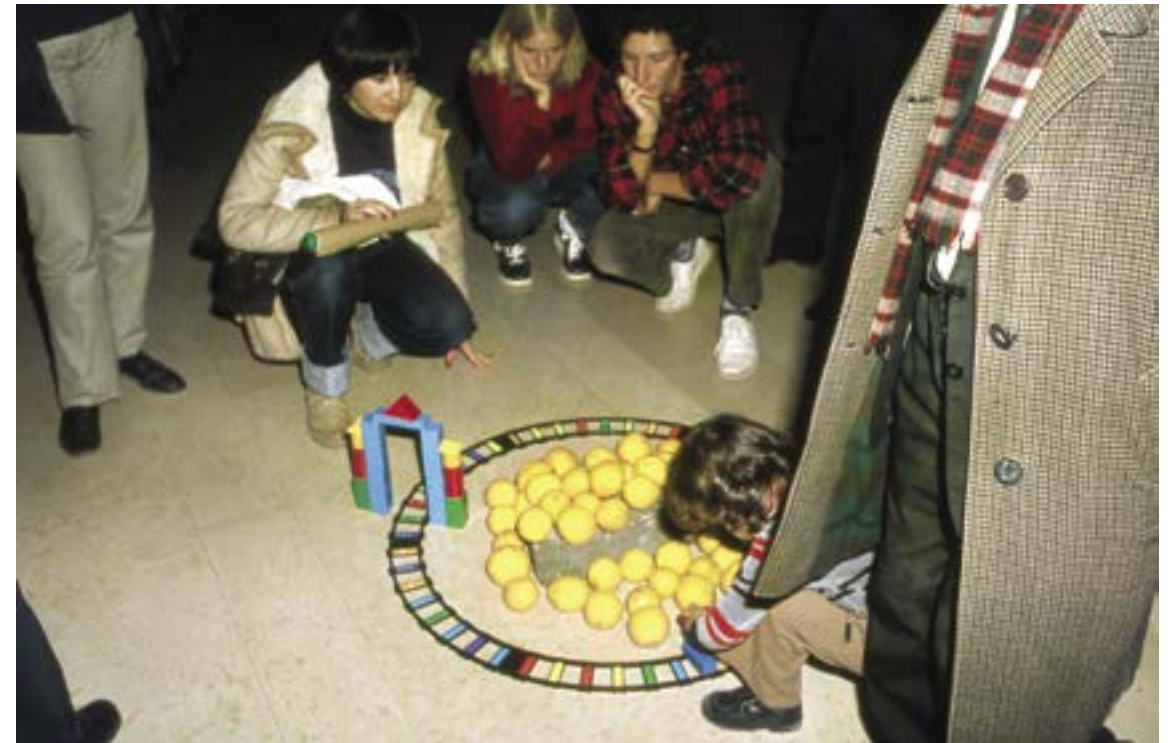


1/1/58  
צמנית הבית והבן-השורץ: חושב נטף ואחיות חידור













מתווים לאופרת העקדה: הים



מתווים לאופרת העקדה: תקומה







דגמים לאופרת העקדה



















ZADOK BEN DAVID MOTTI MIZRACHI





143 1988 **Tempietto** טמפייטו



The Pioneer החלוץ 1988 142





145 1988 The Peace Rider רוכבת השלום



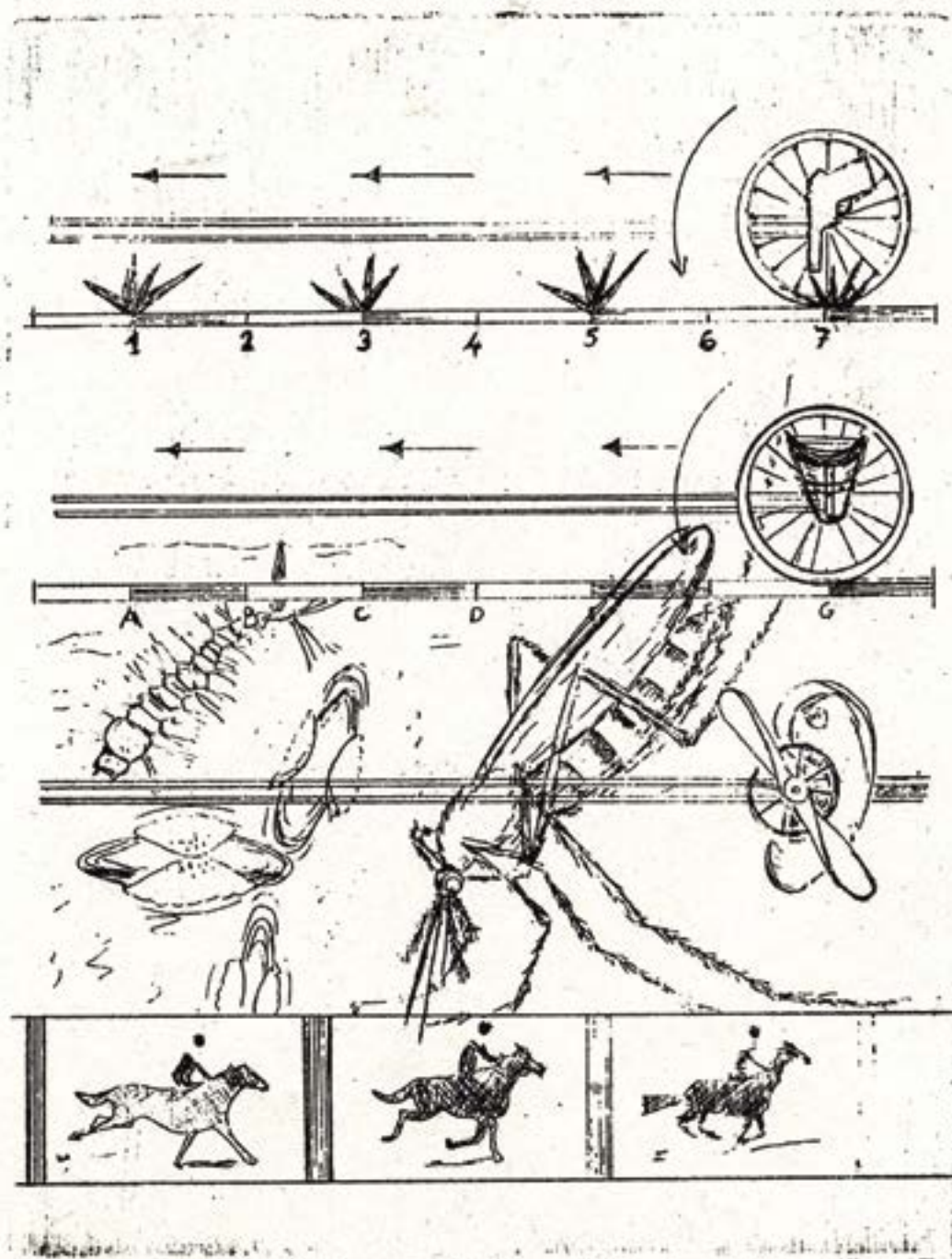
1988 Evening Boat ספינת הערב







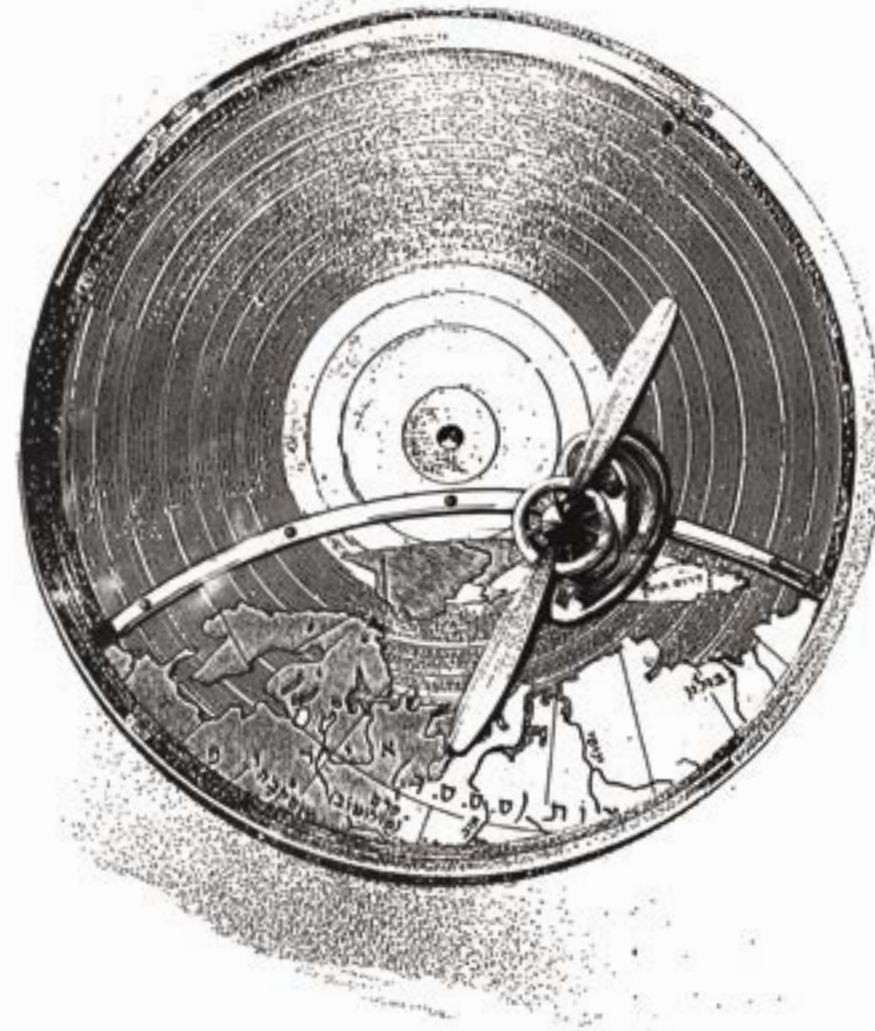








"LISTENING AND OBSERVING"

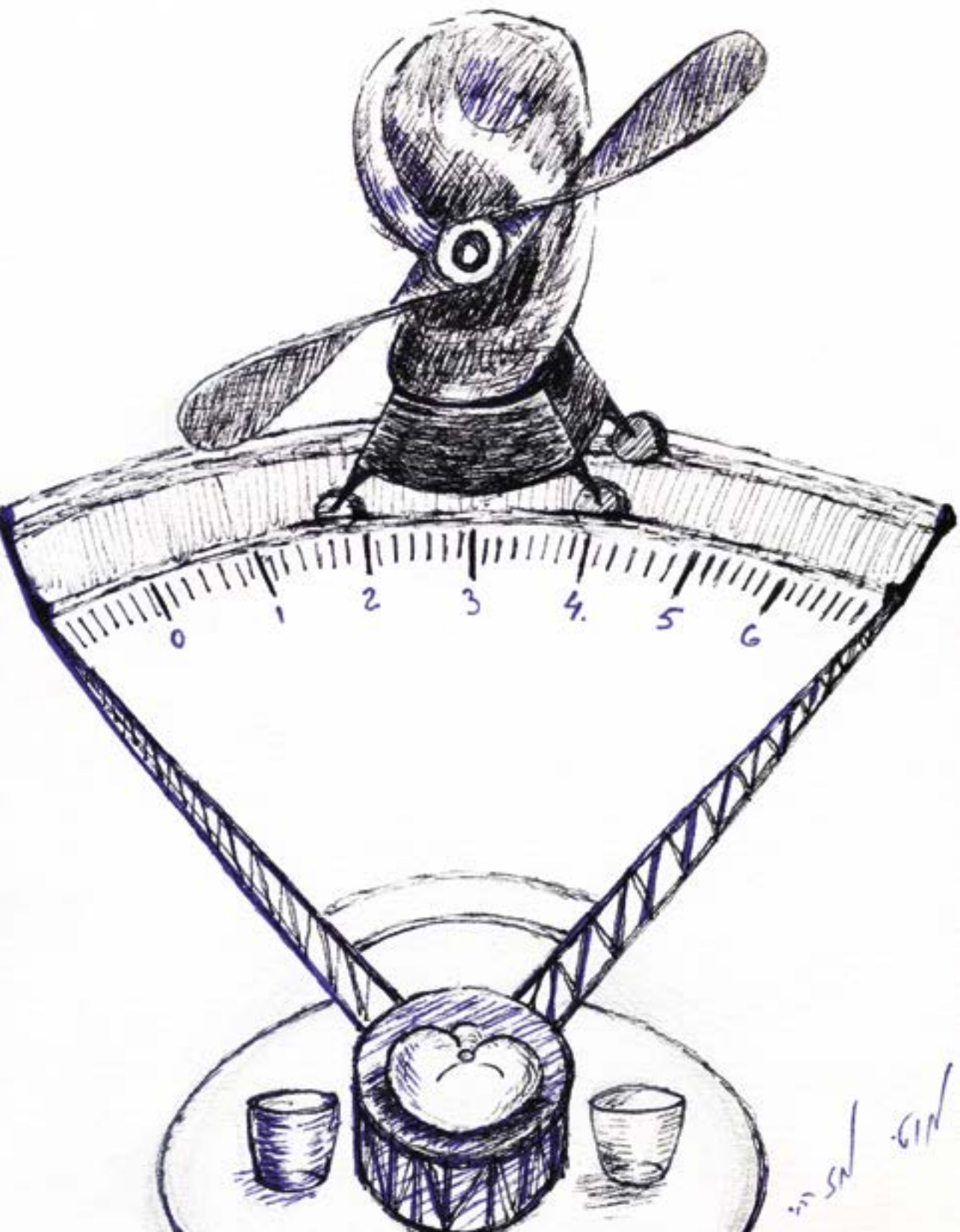


"הד-ארצי"

RECORD NUMBER 2



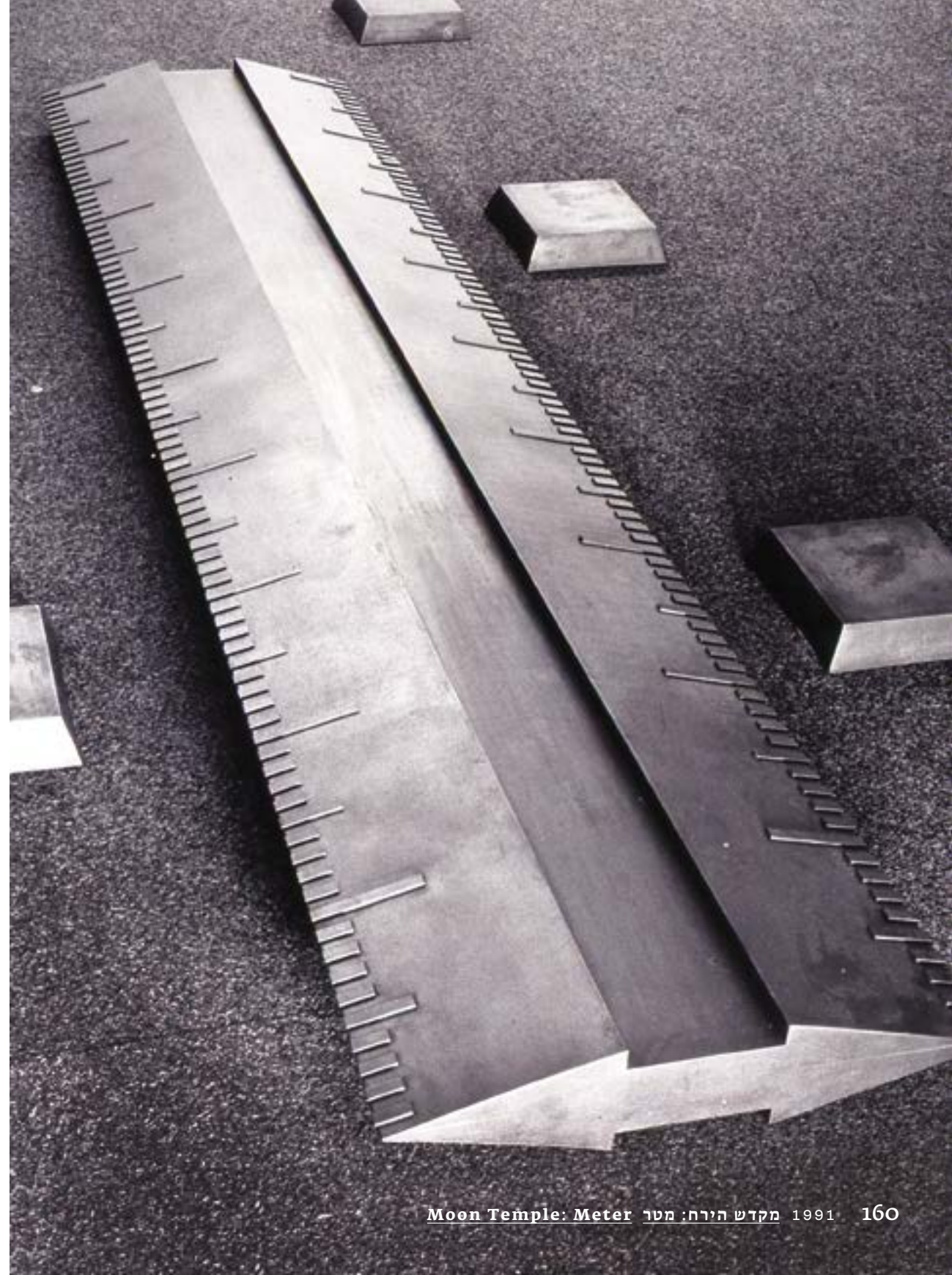
















1992 Oriental Kiss נשיקה מזרחית



1992 Marduk מרדוך 162





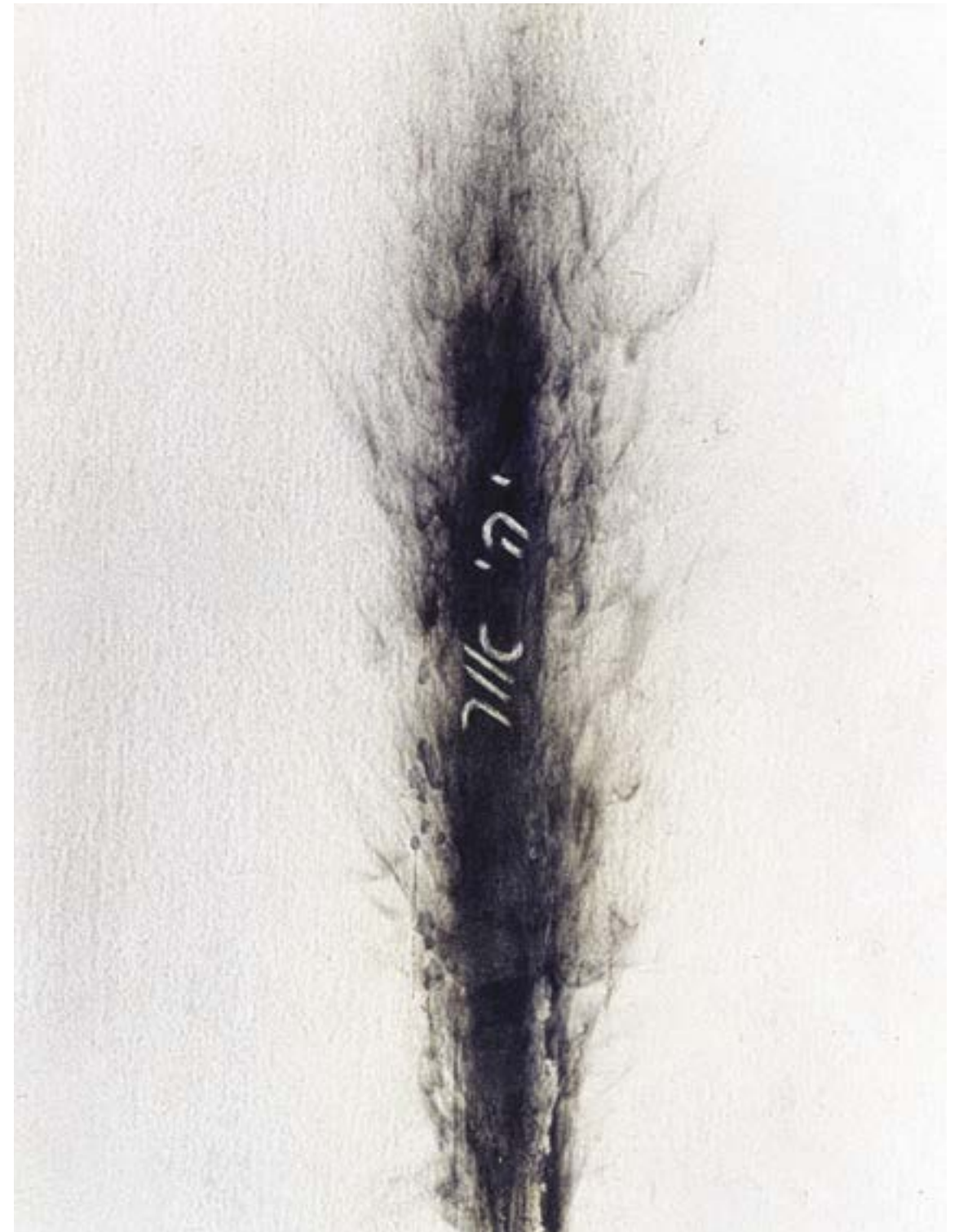


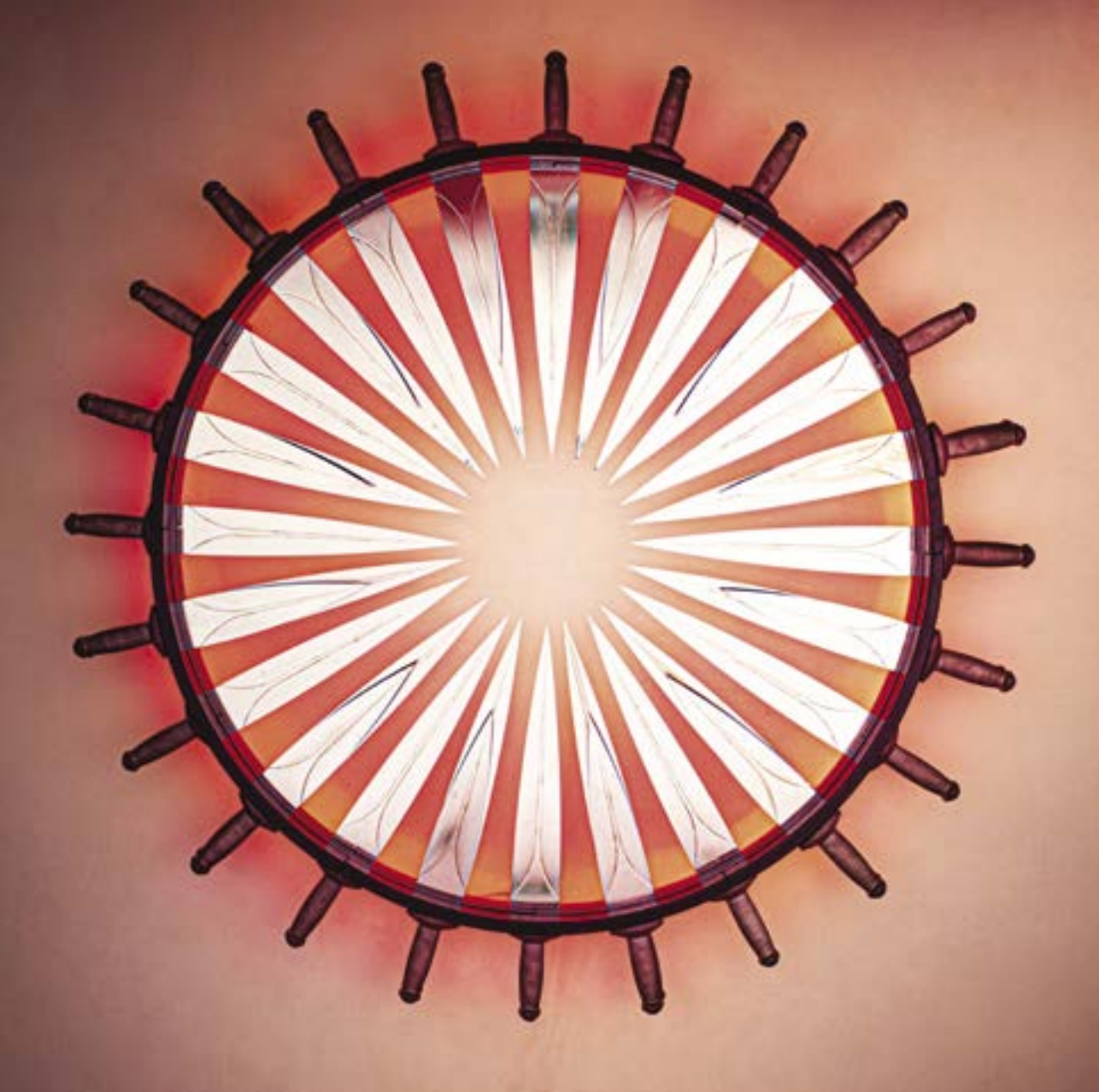










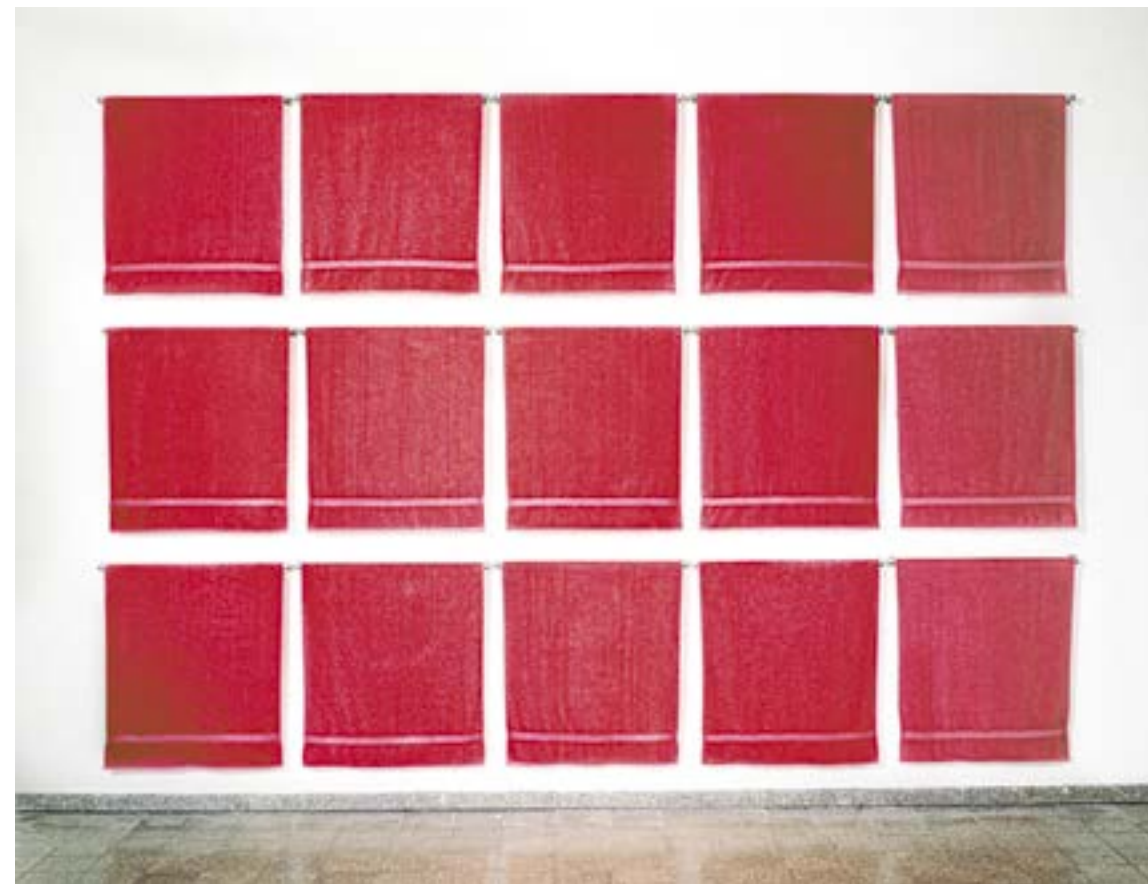










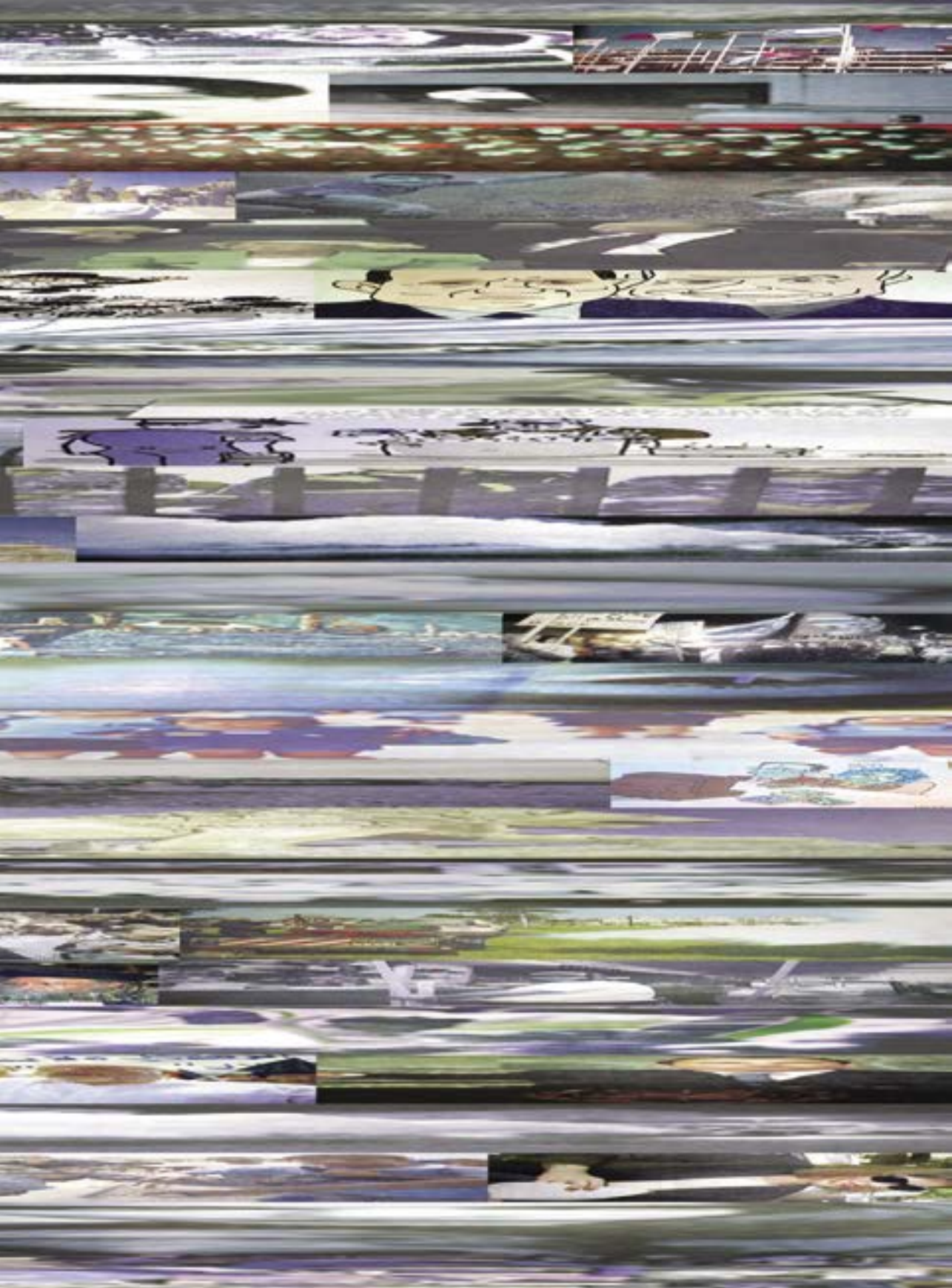
















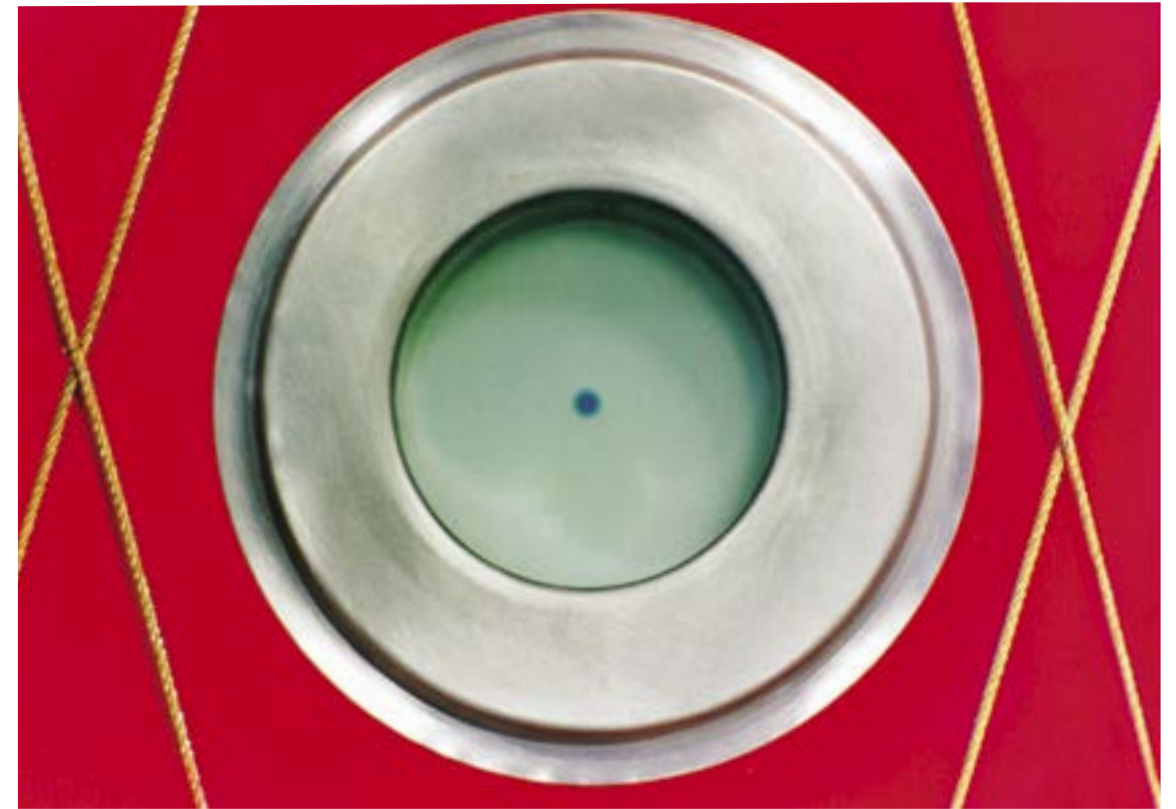
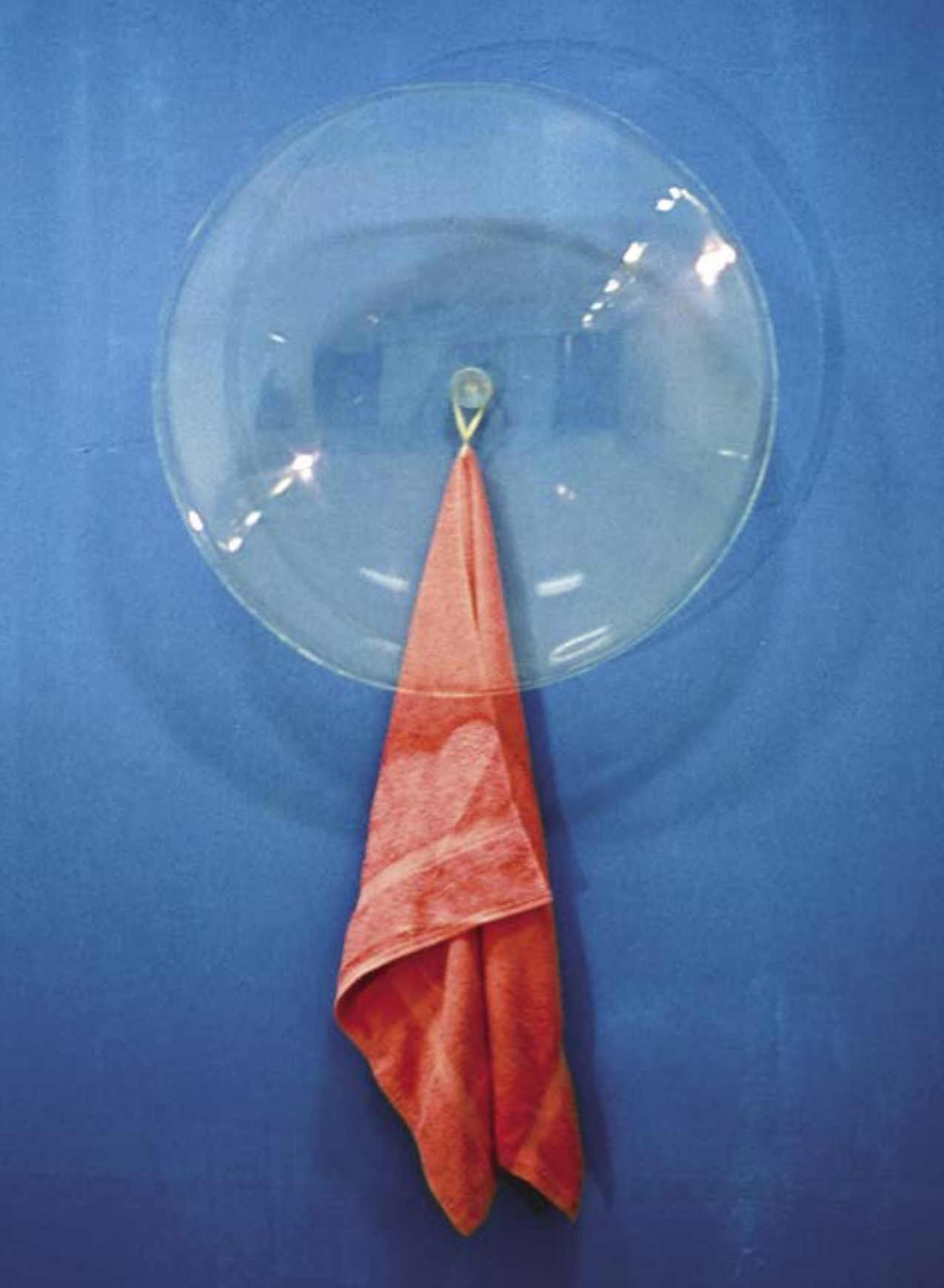
יא־אומי, יא־רוחי, יא־אלבי



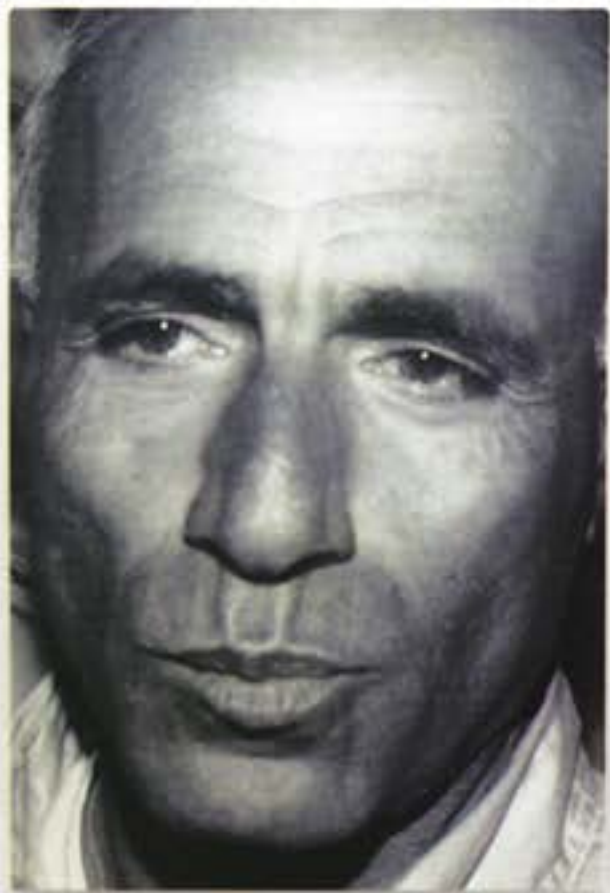












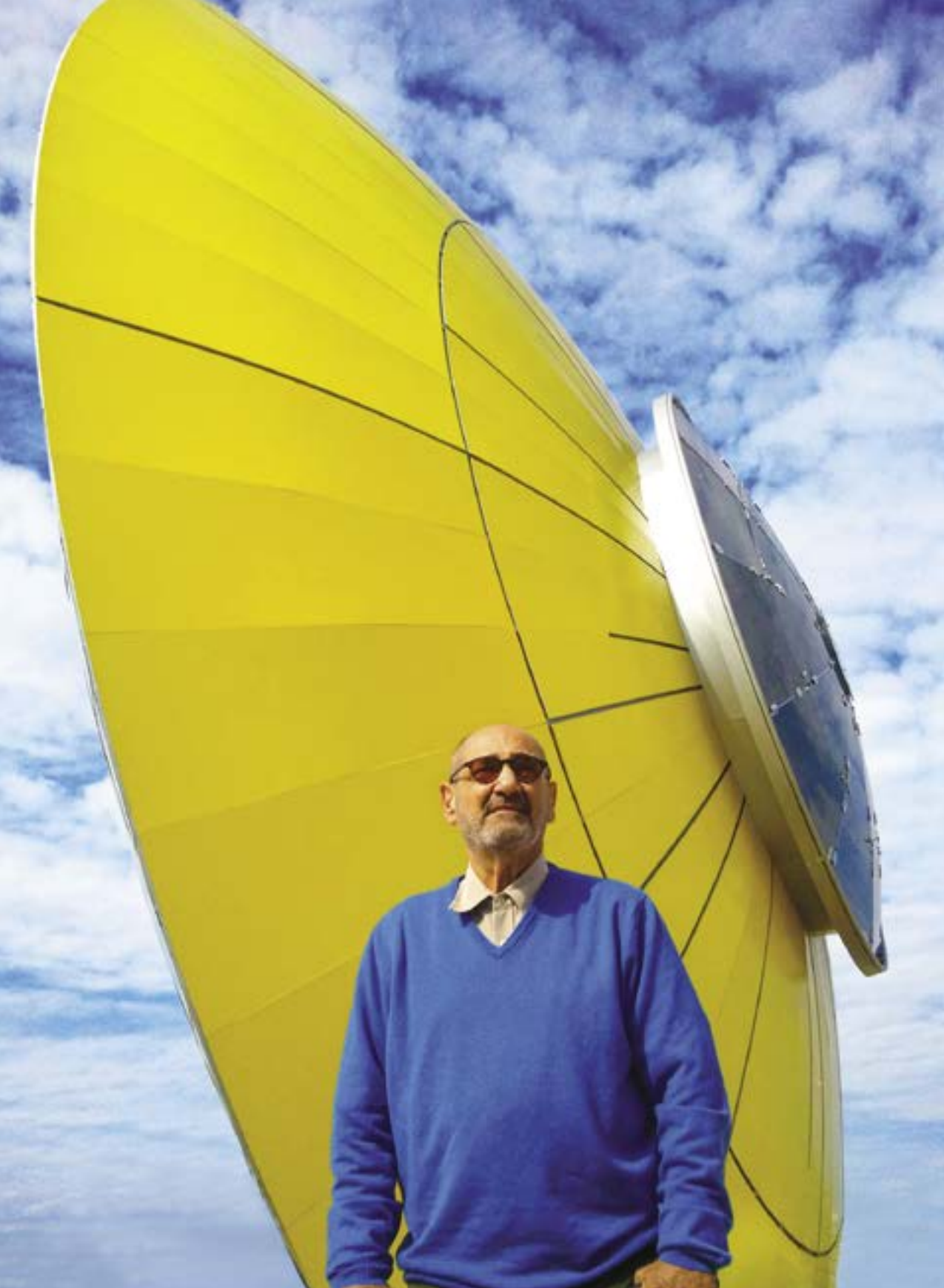












→ 2007 יידישע תיאטער, היהודים: שמשון הגיבור דער נעבעך  
Yiddish Theater, the Jews: Samson the Pitiful  
 2008 יידישע תיאטער, היהודים: מחווה לפרימו לוי  
Yiddish Theater, the Jews: Homage to Primo Levi











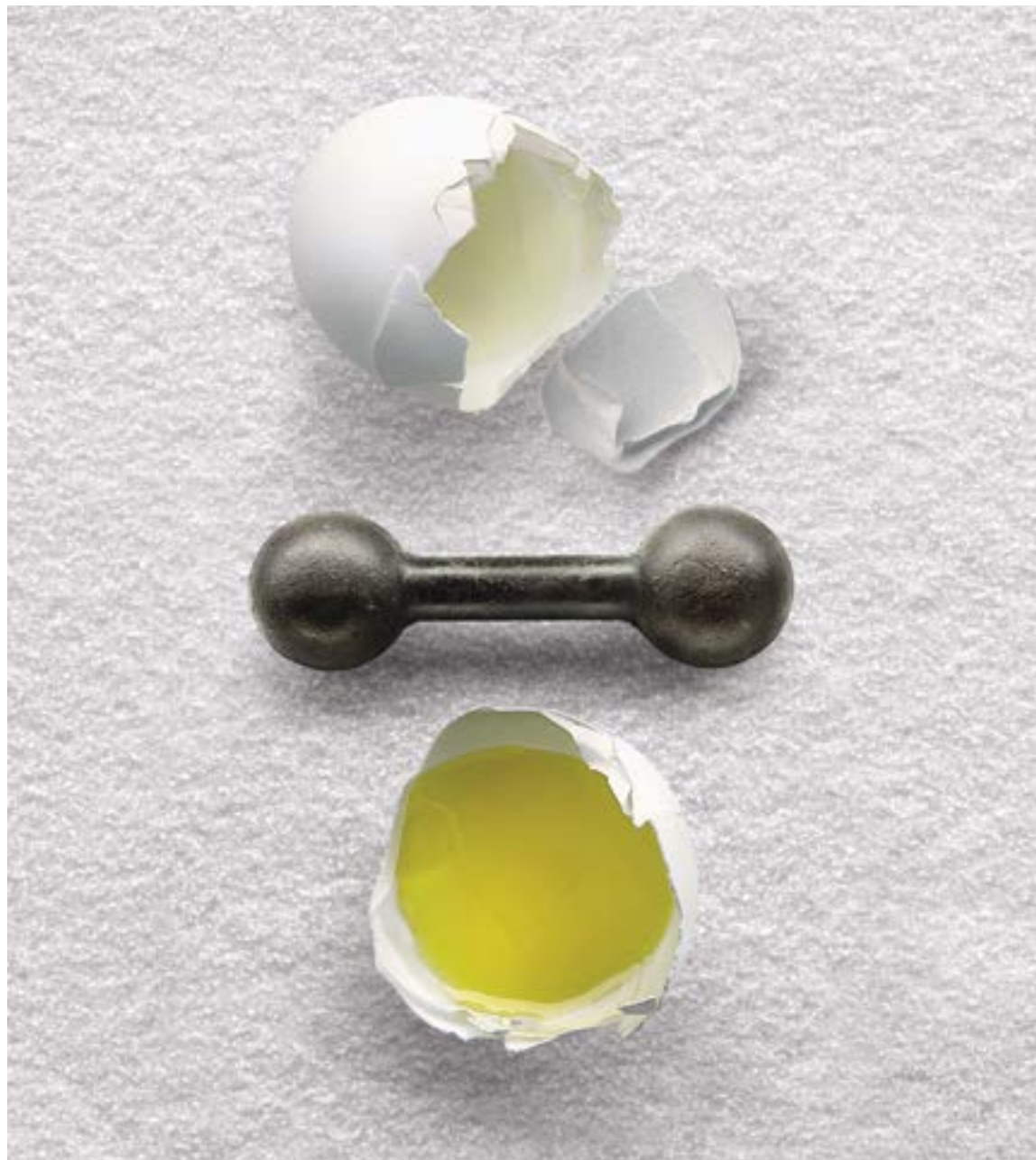




→ 2017 בעין התודעה, מה נורא המקום הזה: פנים אל פנים  
**In Eye of Consciousness, How Dreadful is This Place: Face to Face**  
בעין התודעה, מה נורא המקום הזה: המיה  
**In Eye of Consciousness, How Dreadful is This Place: Murmur**

מוטי מזרחי ודב אור־נר, הבן האובד  
**Motti Mizrachi and Dov Or-Ner, The Prodigal Son** 2017 212













אינדקס עבודות

76	1972	<u>דיוקן עצמי</u> , תצלום שחור-לבן (צילום: ויקטור פרוסטיג) <i>Self-Portrait</i> , black-and-white photograph (photo: Victor Frostig)
77	1973	מוטי מזרחי בתערוכת סוף שנה בבצלאל Motti Mizrachi at the Bezalel year-end exhibition
79-78	1973	<u>קברים בוערים</u> , תיעוד מיצג בים המלח <i>Burning Tombs</i> , documentation of a performance at the Dead Sea
80	1973	<u>דיוקן עצמי</u> , תצלום שחור-לבן <i>Self-Portrait</i> , black-and-white photograph
81	1973	<u>יד על עין יד על פה</u> , תצלום שחור-לבן (צילום: ויקטור פרוסטיג) <i>Hand on Eye Hand on Mouth</i> , black-and-white photograph (photo: Victor Frostig)
82	1973	<u>שמע ישראל</u> , תצלום שחור-לבן (צילום: ויקטור פרוסטיג) <i>Shema Yisrael</i> , black-and-white photograph (photo: Victor Frostig)
83	1973	<u>ברכת כוהנים</u> , תצלום שחור-לבן (צילום: ויקטור פרוסטיג) <i>Priestly Benediction</i> , black-and-white photograph (photo: Victor Frostig)
85	1973	<u>מגבלות נצחיות</u> , תצלום שחור-לבן (צילום: ויקטור פרוסטיג) <i>Eternal Limitations</i> , black-and-white photograph (photo: Victor Frostig)
87	1973	<u>מלך ירושלים, או השוטה על הנבעה</u> , תצלום שחור-לבן (צילום: רוברט בסל) <i>King of Jerusalem, or the Fool on the Hill</i> , black-and-white photograph (photo: Robert Bassel)
89-88	1973	<u>עקדת יצחק</u> (גלויה למיצג <u>קשירות בפדבר יהודה</u> ), תצלום שחור-לבן (צילום: רבקה אדרת) <i>The Binding of Isaac</i> (in conjunction with the performance <i>Bindings in the Judean Desert</i> ), black-and-white photograph (photo: Rivka Aderet)

<b>93-91</b>	<b>1973</b>	<b><u>ייה דולורוזה</u>, תיעוד מיצג בירושלים (צילום: אברלי)</b> <b><u>Via Dolorosa</u>, documentation of a performance in Jerusalem</b> (photo: Avrali)
<b>94</b>	<b>1973</b>	<b><u>עקדה</u> (נלווה למיצג <u>קשירות בפדבר יהודה</u>), תצלום שחור-לבן (צילום: רבקה אדרת)</b> <b><u>Binding</u> (in conjunction with the performance <u>Bindings in the Judean Desert</u>), black-and-white photograph (photo: Rivka Aderet)</b>
<b>95</b>	<b>1974</b>	<b><u>הנשר עובר</u>, תצלום שחור-לבן (צילום: ויקטור פרוסטיג)</b> <b><u>El Cóndor Pasa</u>, black-and-white photograph (photo: Victor Frostig)</b>
<b>96</b>	<b>1973</b>	<b><u>רגל עם כנף</u>, תצלום שחור-לבן (צילום: רוברט בסל)</b> <b><u>Foot with Wing</u>, black-and-white photograph (photo: Robert Bassel)</b>
<b>99-98</b>	<b>1973</b>	<b><u>בצק</u>, תיעוד מיצג בבצלאל (צילום: הירש דיאמנט)</b> <b><u>Dough</u>, documentation of a performance in Bezalel (photo: Hirsh Diamant)</b>
<b>100</b>	<b>1975</b>	<b><u>טובל בשמן</u>, מתוך מיצג ב"סדנה פתוחה", מוזיאון ישראל, ירושלים (צילום: דוד סוזנה)</b> <b><u>Dipped in Oil</u>, from a performance at "Open Workshop," The Israel Museum, Jerusalem (photo: David Soussana)</b>
<b>102-101</b>	<b>1975</b>	<b><u>פתאבקים</u>, תיעוד מיצג ב"סדנה פתוחה", מוזיאון ישראל, ירושלים (צילום: דוד סוזנה)</b> <b><u>Wrestlers</u>, documentation of a performance as part of "Open Workshop," The Israel Museum, Jerusalem (photo: David Soussana)</b>
<b>103</b>	<b>1976</b>	<b><u>ואקום</u>, טריפטיכון צילומי, 200x45</b> <b><u>Vacuum</u>, photographic triptych, 200x45</b>
<b>105</b>	<b>1977</b>	<b><u>משולש יד פרח כוס הפוכה</u>, תצלום צבע, מתוך סדרה ל"הערוכה לבנה", גלריה שרה גילת, ירושלים</b> <b><u>Triangle Hand Flower Overturned Glass</u>, color photograph, from a series created for "White Exhibition," Sara Gilat Gallery, Jerusalem</b>
<b>107-106</b>	<b>1977</b>	<b><u>תנשפת</u>, סדרת תצלומים מודבקים על בריסטול</b> <b><u>Owl</u>, series of photographs mounted on Bristol board</b>
<b>108</b>	<b>1979</b>	<b><u>הילינג</u>, תצלום מבויים למיצג באירוע "מיצג 79", בית האמנים, תל-אביב</b> <b><u>Healing</u>, staged photograph for a performance at "Performance '79," The Artists' House, Tel Aviv</b>
<b>109</b>	<b>1978</b>	<b><u>הללויה</u>, מיצב בתערוכה "אמן-חברה-אמן", מוזיאון תל-אביב לאמנות</b> <b><u>Hallelujah</u>, installation in the exhibition "Artist and Society in Israeli Art, 1948-1978," Tel Aviv Museum of Art</b>
<b>113-110</b>	<b>1979</b>	<b>מתוך <u>הילינג</u>, וידיאו עם פסקול, 20 דקות (צילום וידיאו: פיליפ רנצר; עריכה: מישל אופטובסקי; סאונד: קונדליני מיפונה)</b> <b>From <u>Healing</u>, video with soundtrack, 20 min (camera: Philip Rantzer; editing: Michel Opatowski; sound: Kundalini Mifune)</b>
<b>114</b>	<b>1980</b>	<b><u>שנת היונה</u>, 1980, תיעוד מיצג באירוע "תל-חי 80: מפגש אמנות בת-זמננו"</b> <b><u>Year of the Dove</u>, 1980, documentation of a performance at "Tel Hai '80: Contemporary Art Meeting"</b>

<b>120-116</b>	<b>1980</b>	<b><u>דואר מזרחי</u>, גלויות, הדפס רשת על נייר כרומו</b> <b><u>Mizrachi Mail</u>, postcards, screenprint on chrome paper</b>
<b>125-122</b>	<b>1981</b>	<b><u>שנחות</u>, תיעוד מיצג בתערוכה "רוח אחרת", מוזיאון תל-אביב לאמנות (צילום: מיכאל רורברגר)</b> <b><u>Festivities</u>, documentation of a performance in the exhibition "A Turning Point," Tel Aviv Museum of Art (photo: Michael Rorberger)</b>
<b>133-126</b>	<b>1984</b>	<b><u>פתווים ודגמים לאופרת העקדה</u>, טושים וצבע מים על נייר, פסלוני פלסטלינה וחוטי ברזל, מראות הצבה בתערוכה "מתווים לאופרת העקדה", גלריה שרה לוי, תל-אביב</b> <b><u>Studies and Models for the Binding Opera</u>, markers and watercolor on paper, plasticine and wire figurines, installation views in the exhibition "studies for the Binding Opera," Sara Levi Gallery, Tel Aviv</b>
<b>137-134</b>	<b>1985</b>	<b><u>סנפרוסט</u>, יציקות גוף בפוליאוריטן ופוליאסטר צבוע, תחבושות גבס, פרספקס וקונסטרוקציות ברזל, הצבה פיסולית על גג ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת-זמננו, במסגרת התערוכה "שנתיים: איכותיות מצטברת", מוזיאון תל-אביב לאמנות (צילום: אינה ארואטי)</b> <b><u>Sunfrost</u>, body casts in painted polyurethane and polyester, plaster bandages, plexiglass, and iron constructions, sculptural installation on the roof of Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, as part of the exhibition "Two Years: Israeli Art, Qualities Accumulated," Tel Aviv Museum of Art (photo: Ina Aruetti)</b>
<b>138</b>	<b>1989</b>	<b><u>עמוד, בורנ וברוויזים</u>, פסל ברוזנה, ברזל ופלדת אלחלד, גובה 5 מ', כיכר מסריק, תל-אביב</b> <b><u>Pillar, Screw, and Ducks</u>, bronze, iron, and stainless steel sculpture, h. 5 m, Masaryk Square, Tel Aviv</b>
<b>139</b>	<b>1985</b>	<b><u>איקרוס</u>, יציקת גוף מפוליאסטר צבוע ועמוד מתכת, 220x123x110, אוסף מוזיאון רמת-גן לאמנות ישראלית</b> <b><u>Icarus</u>, painted polyester body cast and metal pole, 220x123x110, collection of Ramat Gan Museum of Israeli Art</b>
<b>141-140</b>	<b>1988</b>	<b>הביתן הישראלי, הביאנלה לאמנות בוונציה</b> <b>The Israeli Pavilion, Venice Art Biennale</b>
<b>142</b>	<b>1988</b>	<b><u>החלוץ</u>, עיסת נייר צבועה ונורות, גובה 6 מ'; מראה הצבה בביתן הישראלי, הביאנלה בוונציה</b>
<b>143</b>	<b>1988</b>	<b><u>טפייטן</u>, קלקר, עיסת נייר, פוליאסטר ומתכת צבועה, אוסף מוזיאון רמת-גן לאמנות ישראלית; מראה הצבה בביתן הישראלי, הביאנלה בוונציה</b> <b><u>Tempietto</u>, Styrofoam, papier mâché, polyester, and painted metal, collection of Ramat Gan Museum of Israeli Art; installation view at the Israeli Pavilion, Venice Biennale</b>



144	1988	<b>ספינת הערב</b> , 1988, מתכת, עץ, פוליאסטר ונורות להט; מראה הצבה בביתן הישראלי, הביאנלה בוונציה
		<b>Evening Boat</b> , 1988, metal, wood, polyester, and incandescent light bulbs; installation view at the Israeli Pavilion, Venice Biennale
145	1988	<b>רוכבת השלום</b> , אופניים מפוליאסטר צבוע; מראה הצבה בביתן הישראלי, הביאנלה בוונציה
		<b>The Peace Rider</b> , painted polyester bicycle; installation view at the Israeli Pavilion, Venice Biennale
146	1988	<b>אנג'לו אנג'לו</b> , יציקת גוף בפיברגלס צבוע (עם גרזינים וקרני פרה), גובה 196, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים; מראה הצבה בביתן הישראלי, הביאנלה בוונציה
		<b>Angelo Angelo</b> , body cast in painted fiberglass (with axes and cow horns), h. 196, collection of the Israel Museum, Jerusalem; installation view at the Israeli Pavilion, Venice Biennale
147	1988	<b>יותר יפני טיפני</b> , תצלום מבוים, מתוך הצבה בביתן הישראלי, הביאנלה בוונציה (צילום: גדי דגון)
		<b>More Japanese than Japanese</b> , staged photograph, from an installation at the Israeli Pavilion, Venice Biennale (photo: Gadi Dagon)
149-148	1990	<b>פחיאות כף יד אחת: תורת הפידות</b> , פליז ויציקות אלומיניום, 100x195, אוסף דורון סבג, ORS בע"מ
		<b>One-Handed Clappings: Ethics</b> , brass and aluminum casts, 100x195, Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.
150	1989	<b>פעיפה</b> , אלומיניום, ברזל, ברונזה ושיש, 200x170, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים
		<b>Beating</b> , aluminum, iron, bronze, and marble, 200x170, collection of the Israel Museum, Jerusalem
151	1990	<b>פחיאות כף יד אחת: פעיפה</b> , הצריב
		<b>One-Handed Clappings: Beating</b> , etching
152	1990	<b>תקליט פס' 2</b> , מתוך הסדרה <b>הד ארצי</b> , עיפרון וזירוקס על נייר פרגמנט
		<b>Record no. 2</b> , from the series <b>Hed Arzi</b> , pencil and Xerox on parchment paper
153	1990	<b>פחיאות כף יד אחת: אורחת נפלים</b> , יציקת אלומיניום, 110x95
		<b>One-Handed Clappings: Camel Caravan</b> , aluminum cast, 110x95
154	1990	<b>פחיאות כף יד אחת: מטען אנרגיה</b> , יציקת אלומיניום ועץ אלון, 125x80
		<b>One-Handed Clappings: Energy Charger</b> , aluminum cast and oak wood, 125x80
155	1990	<b>פחיאות כף יד אחת: פד־נשפה</b> , יציקת אלומיניום, עץ אלון וברז, 85x85
		<b>One-Handed Clappings: SoulMeter</b> , aluminum cast, oak wood, and faucet, 85x85
156	1990	<b>פחיאות כף יד אחת: פטוטלת +</b> , יציקת אלומיניום, 85x70
		<b>One-Handed Clappings: Pendulum +</b> , aluminum cast, 85x70
157	1990	<b>פחיאות כף יד אחת: פד־נשפה</b> , עיפרון על נייר
		<b>One-Handed Clappings: SoulMeter</b> , pencil on paper
159-158	1992	<b>פקדש הירח</b> , מראה הצבה בקונסטהאלה דיסלדורף
		<b>Moon Temple</b> , installation view at Kunsthalle Düsseldorf
160	1991	<b>פקדש הירח: פטר</b> , עץ צבוע באקריליק וגרפיט, אורך 300, מראה הצבה בקונסטהאלה דיסלדורף
		<b>Moon Temple: Meter</b> , acrylic- and graphite-painted wood, l. 300, installation view at Kunsthalle Düsseldorf
161	1990	<b>נפילת המוזות</b> , מראה הצבה בבית האמנים MDX, מוסקבה
		<b>The Fall of the Muses</b> , installation view at MDX Artists House, Moscow
162	1992	<b>מרדוך</b> , יציקת ברונזה, 45x37x35
		<b>Marduk</b> , bronze cast, 45x37x35
163	1992	<b>נשיקה פזרחית</b> , הצבה פיסולית, גובה 13.5 מ', מגדל האופרה, תל־אביב
		<b>Oriental Kiss</b> , sculptural installation, h. 13.5 m, Opera Tower, Tel Aviv
165-164	1993	<b>נפילת המוזות</b> , פסל ברונזה, גובה 410, מגדל האופרה, תל־אביב
		<b>The Fall of the Muses</b> , bronze sculpture, h. 410, Opera Tower, Tel Aviv
167	1993	<b>סטלה פאריס</b> , תקליט מתכת, אלומיניום ונורת ניאון, אוסף מוזיאון תל־אביב לאמנות
		<b>Stella Maris</b> , metal record, aluminum, and fluorescent light, colleciton of Tel Aviv Museum of Art
168	1993	<b>ברכה</b> , MDF, כפפות אגרוף וגוף תאורה, קוטר 150
		<b>Blessing</b> , MDF, boxing gloves, and light fixture, d. 150
169	1993	<b>פשוואה</b> , מראה הצבה בתערוכה "מקום: אמנות עכשווית מישראל", מוזיאון לאמנות מודרנית קרן לודוויג, וינה
		<b>Equation</b> , installation view in the exhibition "Makom: Zeitgenössische Kunst aus Israel," MUMOK—Museum of Modern Art, Ludwig Foundation, Vienna
171-170	1994	<b>שליטה</b> , ידיות כרום־ניקל וגופי תאורה, 125x250x9, אוסף מוזיאון לאמנות מודרנית קרן לודוויג, וינה
		<b>Control</b> , nichrome handles and light fixtures, 125x250x9, collection of MUMOK—Museum of Modern Art, Ludwig Foundation, Vienna
173-172	1995	<b>ויהי אור</b> , פיוח נר על קיר, עקבות מיצג בתערוכה "מפה של זיכרון", מוזיאון ארץ־ישראל, תל־אביב
		<b>Let there be Light</b> , candle soot on wall, traces of a performance in the exhibition "Map of Memory," Eretz Israel Museum, Tel Aviv
174	1995	<b>דפיון</b> , ברזל בציפוי ניקל, ופרספקס, 60x150x14
		<b>Imagination</b> , nickel-coated bronze, and plexiglass, 60x150x14
174	1995	<b>חשיבה</b> , ברונזה בציפוי ניקל, ופרספקס, 35x50x15
		<b>Thinking</b> , nickel-coated bronze, and plexiglass, 35x50x15

אינדקס עבודות	Index of Works		
175	1996	<p><u>רינוז</u>, אלומיניום, ברזל בציפוי ניקל ונורות LED, קוטר 200</p> <p><u>Concentration</u>, aluminum, nickel-coated iron, and LED tubes, d. 200</p>	<p><u>חור הצצה</u>, אלומיניום, קוטר 15</p> <p><u>Peeping Hole</u>, aluminum, d. 15</p>
176	1998	<p><u>פצפון</u>, יציקת פוליאסטר, פיגמנט ונורת ניאון, 45x10x4, אוסף גלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל־אביב</p> <p><u>Conscience</u>, polyester cast, pigment, and fluorescent light, 45x10x4, collection of Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv</p>	<p><u>חור הצצה</u>, עדשת פרספקס שקופה ומגבת ורודה על רקע כחול, קוטר 60</p> <p><u>Peeping Hole</u>, transparent plexiglass lens and pink towel on blue background, d. 60</p>
177	2000	<p><u>בית, נוף, רוח</u>, לוחות פרספקס מחוררים, 80x35x22.7 ס"מ (פרט)</p> <p><u>Dominus, Spiritus, Sanctus</u>, perforated plexiglass plates, 80x35x22.7 each (detail)</p>	<p><u>תשוקה</u>, מראה הצבה בגלריה שלוש, תל־אביב</p> <p><u>Passion</u>, installation view at Chelouche Gallery, Tel Aviv</p>
179-178	2000	<p><u>רואנדה־קזנובה</u>, מראה הצבה במוזיאון חיפה לאמנות</p> <p><u>Rwanda-Casanova</u>, installation view at Haifa Museum of Art</p>	<p><u>רחמים</u>, 40 הליכוניים עם מגבות ורודות ופנסים, מראות הצבה בגלריה המדרשה, תל־אביב</p> <p><u>Compassion</u>, 40 walkers with pink towels and flashlights, installation views at HaMidrasha Gallery, Tel Aviv</p>
180	2000	<p><u>שארית החום</u>, 15 מגבות ורודות ומתלים בציפוי כרום־ניקל</p> <p><u>Residual Heat</u>, 15 pink towels with nichrome-coated hangers</p>	<p><u>וויטער וויטער</u>, כרזה: דימוי דיגיטלי, 30x21 (צילום ועיצוב: מיקי אבני)</p> <p><u>Forward Forward</u>, poster: digital image, 30x21 (photo and design: Miki Avni)</p>
181	2000	<p><u>Cutout</u>, גוף תאורה ויציקת ברונזה בציפוי כרום וניקל, 60x100</p> <p><u>Cutout</u>, light fixture and nichrome-coated bronze cast, 60x100</p>	<p><u>נדודים</u>, כרזה: דימוי דיגיטלי (צילום ועיצוב: מיקי אבני)</p> <p><u>Wandering</u>, poster: digital image (photo and design: Miki Avni)</p>
183-182	2000	<p><u>CNN Light</u>, כחובת ברייל של המלה Light, שקפים של תצלומים ממלחמת המפרץ מוצמדים לעיגולי פרספקס במסגרות מתכת וגופי תאורה, קוטר 40 ס"מ, מראה הצבה בתערוכה "רואנדה־קזנובה", מוזיאון חיפה לאמנות</p> <p><u>CNN Light</u>, Braille inscription of the word Light, Gulf War photograph transparencies mounted on plexiglas circles in metal frames, and light fixtures, d. 40 each, installation view in the exhibition "Rwanda-Casanova," Haifa Museum of Art</p>	<p><u>ידישע תיאטער, היהודים: ששטן הניבור דער נעבעך</u>, פוליאסטר צבוע, גובה 118; מראה הצבה בתערוכה "ירושלים: מעברים", מוזיאון מגדל דוד, ירושלים, 2015</p> <p><u>Yiddish Theater, the Jews: Samson the Pitiful</u>, painted polyester, h. 118; installation view in the exhibition "Jerusalem: Passages," The Tower of David Museum, Jerusalem, 2015</p>
185-184	2000	<p><u>בוקר טוב חיפה</u>, אובייקטים מפוליאסטר צבוע על מצע תבן, מראה הצבה בתערוכה "רואנדה־קזנובה", מוזיאון חיפה לאמנות</p> <p><u>Good Morning Haifa</u>, painted polyester objects on straw, installation view in the exhibition "Rwanda-Casanova," Haifa Museum of Art</p>	<p><u>ידישע תיאטער, היהודים: פחוזה לפרופו לוי</u>, פוליאסטר צבוע, גובה 118</p> <p><u>Yiddish Theater, the Jews: Homage to Primo Levi</u>, h. 118</p>
186	2002	<p><u>בוקר טוב חיפה</u>, אובייקטים מפוליאסטר צבוע על מצע תבן, מראה הצבה בתערוכה "רואנדה־קזנובה", מוזיאון חיפה לאמנות</p> <p><u>Good Morning Haifa</u>, painted polyester objects on straw, installation view in the exhibition "Rwanda-Casanova," Haifa Museum of Art</p>	<p><u>עין השמש</u>, פסל מקונסטרוקציית מתכת בחיפוי אלומיניום, זכוכית ופלדת אלחלד, גובה 18 מ', כיכר היובל, אשדוד</p> <p><u>Eye of the Sun</u>, aluminum-coated metal construction, glass, and stainless steel sculpture, h. 18 m, HaYovel Square, Ashdod, Israel</p>
187	2002	<p>קטעי עיתונות לעבודה <u>Blinking</u></p> <p>Newspaper clippings for <u>Blinking</u></p>	<p><u>הרצל פונש את הקיסר וילהלם השני בשערי פקווה־ישראל</u>, פסל ברונזה, גובה 700</p> <p><u>Herzl Meets Emperor Wilhelm II at the Gates of Mikveh Israel</u>, bronze sculpture, h. 700</p>
189-188	2002	<p><u>רואנדה־קזנובה: Blinking</u>, עבודת מחשב בהדפסה על בד, שלוש יחידות, 116x80 ס"מ, אוסף גלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל־אביב</p> <p><u>Rwanda-Casanova: Blinking</u>, computer work printed on canvas, three units, 116x80 each, collection of Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv</p>	<p><u>פנים אל פנים</u> (גלוה למיצג <u>בעין התודעה: מה נורא הפקום הזה</u>, היכל הספר ומוזיאון ישראל, ירושלים), תצלום צבע (צילום: טלי בוגן)</p> <p><u>Face to Face</u> (in conjunction with the performance <u>In Eye of Consciousness: How Dreadful is This Place</u>, the Shrine of the Book and the Israel Museum, Jerusalem), color photograph (photo: Tali Bogen)</p>
191-190	2004	<p><u>יא־אופי, יא־רוחי, יא־אלבי</u>, גלילי פליז צרובים בעיטורי מילים וגופי תאורה, 120x10 ס"מ</p> <p><u>Ya Ummi, Ya Rouhi, Ya Albi (My Mother, My Soul, My Heart)</u>, brass cylinders burnished with word decorations, and light fixtures, 120x10 each</p>	<p><u>הפיה</u> (גלוה למיצג <u>בעין התודעה: מה נורא הפקום הזה</u>, היכל הספר ומוזיאון ישראל, ירושלים), תצלום צבע (צילום: טלי בוגן)</p> <p><u>Murmur</u> (in conjunction with the performance <u>In Eye of Consciousness: How Dreadful is This Place</u>, the Shrine of the Book and the Israel Museum, Jerusalem), color photograph (photo: Tali Bogen)</p>
193-192	2004	<p><u>נהי</u>, מראה הצבה בגלריה דביר, תל־אביב</p> <p><u>Wailing</u>, installation view at Dvir Gallery, Tel Aviv</p>	<p><u>תשוקה</u>, מראה הצבה בגלריה שלוש, תל־אביב</p> <p><u>Passion</u>, installation view at Chelouche Gallery, Tel Aviv</p>



Index of Works

מוטי מזרחי ודב אור־נר, <u>הבן האובד</u> , תיעוד מיצג	2017	213
Motti Mizrachi and Dov Or-Ner, <u>The Prodigal Son</u> , documentation of a performance		
<u>אבני שפה: אות</u> , סקנוגרפיה, 58×52 בקירוב כ"א (צילום: שוקי קוק)	2021	215-214
<u>Corner Stones: Letter</u> , scanography, ca. 58×52 each (photo: Shuki Kook)		
<u>נביחות, נשימות ונשפת</u> , תיעוד מיצג בסימפוזיון "מרד בבצלאל", המחלקה לתרבות חזותית וחומרית, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים	2023	217-216
<u>Barking, Breathing, and Soul</u> , documentation of a performance in the symposium "Uprising at Bezalel," Department of Visual and Material Culture, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem		
<u>גרביטציה</u> , טכניקה מעורבת, 500×150	2024	218
<u>Gravitaion</u> , mixed media, 500×150		
<u>אבני שפה</u> , טכניקה מעורבת על בד, 350×400	2024	219
<u>Corner Stones</u> , mixed media on cloth, 350×400		

Martin-Gropius-Bau, Berlin; curators: Yigal Zalmona, Doreet LeVitte Harten (cat.) | “November 4, 1995: Assassination in Retrospect,” Bezalel Gallery, Tel Aviv; curators: Dalia Manor, Dana Arieli-Horowitz | “The Giving Person,” Palazzo delle Arti di Napoli (PAN), Naples; curator: Lóránd Hegyi (cat.) | “Domicile: privé/public” [Home: private/public], Musée d’art moderne, Saint Etienne, France; curator: Lóránd Hegyi — **2006** “Illness Report: Representations of the Injured or Ill Body in the Works of Contemporary Artists in Israel,” Avraham Baron Art Gallery, Ben Gurion University of the Negev, Beer Sheva, Israel; curators: Haim Maor and students from the curatorship course (cat.) | “LichtWerke aus der Sammlung” [Light Works from the Collection], Museum of Modern Art, Ludwig Foundation (MUMOK), Vienna | “The Raffi Lavie Collection,” Mishkan Museum of Art, Ein Harod, Israel; curator: Galia Bar Or | “Video Zero—Live Acts: Performing the Body,” as part of “Videostoria: The First Generation of Projected Images,” Haifa Museum of Art; curator: Ilana Tenenbaum (cat.) | “Israele, Arte e Vita [Israel: Art and Life], 1906–2006,” Palazzo Reale, Milan; curator: Amnon Barzel (cat.) — **2007** “On a Small Scale,” Jerusalem Print Workshop; curator: Arik Kilemnik (cat.) | “dateline:Israel—New Photography and Video Art,” The Jewish Museum, New York; curator: Susan Tumarkin Goodman (cat.) — **2008** “My Own Body: Art in Israel, 1968–1978 / Sixty Years of Art in Israel: the Third Decade,” Tel Aviv Museum of Art; curator: Mordechai Omer (cat.) | “Check-Post: Art in Israel in the 1980s / Sixty Years of Art in Israel, The Fourth Decade, 1978–1988,” Haifa Museum of Art; curator: Ilana Tenenbaum (cat.) | “Micro-Narratives: Tentation des petites réalités [Temptation of Small Realities],” Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, France; curator: Lóránd Hegyi (cat.) | Mediations Biennale, Poznan, Poland; curator: Lóránd Hegyi (cat.) — **2009** “Last Edition: Newspaper as Art Material in Contemporary Israeli Art,” Avraham Baron and Senate Art Galleries, Ben Gurion University of the Negev, Be’er Sheva, Israel; curators: Haim Maor and Students from the curatorship course (cat.) | “Watermelons,” Rubin House, Tel Aviv; curators: Carmela Rubin, Shira Naftali, Edna Erde (cat.) | “Essential Experiences,” Palazzo Riso (RISO, Museo regionale d’Arte Moderne e Contemporanea di Palermo), Sicily (cat.) — **2010** “Can’t You See I’m Walking on Air?,” Chelouche Gallery, Tel Aviv | “The ‘Old Man’: David Ben Gurion and His Legacy in the Mirror of Israeli Art” (the performance *Aquarium Songs in Yiddish*), Avraham Baron and Senate Art Galleries, Ben Gurion University of the Negev, Be’er Sheva, Israel; curators: Haim Maor and Students from the curatorship course (cat.) — **2011** “Israeli Avant-Garde in its Cradle,” Ashdod Art Museum, Ashdod, Israel; curator: Yona Fischer — **2012** “Homage to Dennis Oppenheim, 1938–2011,” HaBe’er Art and Visual Media Center, Be’er Sheva, Israel | “Portraits of Cain: Representations of ‘Others’ in Contemporary Art in Israel,” Avraham Baron and Senate Art Galleries, Ben Gurion University of the Negev, Be’er Sheva, Israel; curators: Haim Maor and Students from the curatorship course | “The Absent Body: Body Imagery between Judaism and Christianity I the Work of Eight Israeli Artists,” ANU—Museum of the Jewish People, Tel Aviv; curator: Irena Gordon (cat.) | “Art Any Way: Exploring the Wheel,” Tel Aviv Museum of Art; curator: Sara Raiman-Shor — **2013** “Curator: Yona Fischer—Beginnings of a Collection,” Ashdod Art Museum, Ashdod, Israel; curators: Yuval Beaton, Roni Cohen-

Binyamini (cat.) — **2014** “Workshop Myth: Four Decades—Revelations,” Jerusalem Print Workshop; curators: Irena Gordon, Tamar Gispán-Greenberg, Arik Kilemnik — **2015** “The Museum Presents Itself: Israeli Art from the Museum Collection,” Tel Aviv Museum of Art; curator: Ellen Ginton (cat.) | “Israeli Art: The Renewed Collection Galleries,” The Israel Museum, Jerusalem; curator: Amitai Mendelsohn | “Jerusalem: Passages,” The Tower of David Museum, Jerusalem; curator: Eilat Lieber | “Israel—Land & Identity: Artworks from the Levin Collection, Jerusalem,” Roe Green Gallery, Jewish Federation of Cleveland, Ohio (cat.) — **2017** “Behold The Man: Jesus in Israel Art,” The Israel Museum, Jerusalem; Amitai Mendelsohn (cat.) | “Off the Record: Works from the Nava and Ronnie Dissentshtik Collection,” The Israel Museum, Jerusalem; Tamara Abramovitch — **2018** “Homage to Adam Baruch on the 10th Anniversary of His Death,” The Chaim Shturman Museum, Ein Harod, Israel; curator: Rino Zror (cat.) — **2019** “First Person Singular: Masculinities in Israeli Art,” Ashdod Art Museum, Ashdod, Israel; curators: Yuval Beaton, Roni Cohen-Binyamini (cat.) | “Social Bauhaus: An Urban Experience,” Talpiot Market, Haifa; curator: Galia Bar Or — **2022** “Maintaining the Question,” The Center for Digital Art, Holon, Israel; curator: Meir Tati | “A Step Forward, Looking Back,” The Artists House, Tel Aviv; curator: Ina Aruetti | “Ekneimoi” [Birth], Art in the Public Sphere,” Athens; curator: Dimitris Alithinos — **2023** “Uprising at Bezalel: A Symposium” (the performance *Barking, Breathing, and Soul*), Department of Visual and Material Culture, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

### Prizes and Awards

**1976** The Beatrice S. Kolliner Award for a Young Israeli Artist, The Israel Museum, Jerusalem — **1987** The Israel Discount Bank Prize for an Israeli Artist, Tel Aviv Museum of Art | The Sandberg Prize for Israeli Art, The Israel Museum, Jerusalem | America-Israel Cultural Foundation Prize — **1997** Creativity Encouragement Prize, Israel Ministry of Education and Culture — **2001** The Dan Sandel and Sandel Family Foundation Sculpture Award, Tel Aviv Museum of Art — **2002** Israel Minister of Science, Culture and Sport Prize



São Paulo (cat.) — **1990-92** “Place & Mainstream: 44 from Israel—Contemporary Sculpture,” Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel; Hara Museum ARC, Gunma Prefecture, Japan; Fukuoka City Museum, Fukuoka, Japan; National Museum of Contemporary Art, Seoul; curator: Reviva Regev (cat.) — **1991** “Israeli Art Around 1990” (the installation *The Moon Temple*), Kunsthalle, Düsseldorf; Central Artists’ House, Moscow; The Israel Museum, Jerusalem; curator: Doreet LeVitte-Harten (cat.) — **1992** “Einblicke–Ausblicke: junge Kunst aus Israel” [Insights and Prospects: Young Art from Israel], traveling exhibition in Germany: Leipzig, Bonn, and Berlin; curators: Anna Kristine-Hartnik, Hans Kaiser, Noa Aviram, Hana Kofler (cat.) | “Art in Design Line,” The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel; curator: Sorin Heller (cat.) | “*Musag* Art & Culture Magazine: On the Gallery Walls,” Bograshov Gallery, Tel Aviv | “Curators in Israeli Art,” Sarah Conforti Gallery, Jaffa (cat.) | “Sculpture towards Theater,” Janco-Dada Museum, Ein Hod; Arad Museum; Bat Yam Museum, Israel; curator: Sorin Heller (cat.) — **1993** “Makom: Zeitgenössische Kunst aus Israel” [Place: Contemporary Art from Israel], Museum of Modern Art, Ludwig Foundation (MUMOK), Vienna; curator: Lóránd Hegyi (cat.) | “Locus: Contemporary Art from Israel,” Fisher Gallery, University of South Carolina, Los Angeles; curator: Shlomit Shakked (cat.) | “Konfrontationen: Neuerwerbungen 1990–1993” [Confrontations: Recent Acquisitions 1990–1993], Museum of Modern Art, Ludwig Foundation (MMKSLW), Vienna; curator: Lóránd Hegyi (cat.) | “90-70-90,” Tel Aviv Museum of Art; curator: Rona Sela (cat.) | “Mizrachi vs. Rauchwerger,” Bineth Gallery, Tel Aviv | “The Seam: Between War and Peace,” Yad Labanim Museum, Petach Tikva, Israel; The Art Gallery, University of Haifa (cat.) | “Action Traces,” Chelouche Gallery, Tel Aviv | “The First Five Years,” Tel Aviv Artists’ Studios; curator: Mimi Brafman (cat.) | “Powder Clouds,” Mary Faouzi Gallery, Tel Aviv | “Happy Revolution,” The New Art Workshop, Ramat Eliyahu, Rishon LeZion, Israel — **1994** “The Studios’ Artists Pay Tribute to the Bauhaus,” Tel Aviv Artists’ Studios | “Tel Hai 94: Contemporary Art Meeting,” The Arts Institute, Tel Hai, Israel; curator: Gideon Ofrat | “Anxiety,” The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel; curator: Miriam Tovia Boneh (cat.) | “Object/Object: A Dialogue between Art and Design,” Herzliya Museum of Art; Janco-Dada Museum, Ein Hod; Bat Yam Museum; Ashdod Museum of Art; Municipal Art Gallery, Kfar Saba, Israel; curator: Sophia Dekel | “Homage to John Byle,” Bezalel Gallery, Jerusalem | “Artist-Teacher-Artist,” Avni Institute, Tel Aviv — **1995** “Heroes,” Youth Wing, The Israel Museum, Jerusalem; curator: Tamar Shatz (cat.) | Galerie Steinek, Vienna | “Small Sculpture,” Chelouche Gallery, Tel Aviv | “Map of a Memory: Spectrum of Commemoration in Memory of Yitzhak Rabin,” Eretz Israel Museum, Tel Aviv; curator: Batia Donner (cat.) | “The Myth of Daedalus and Icarus,” Yad Labanim Museum, Petach Tikva, Israel; curator: Ruth Manor (cat.) | “Co-Op Votes for Environmental Art,” Chelouche Gallery, Tel Aviv | “Illuminations,” Eretz-Israel Museum, Tel Aviv; The Artists’ House, Tel Aviv; curator: Naomi Shalev (cat.) | “Israeli Artists in Neighborhoods and Development Towns,” The Arts Center, Jerusalem (cat.) — **1996** “Let There Be Light,” The 9th International Biennale of Sculpture, Kifissia, Athens | “Windows: Glimpses of Seven Themes in Israeli Art,” The Israel Museum, Jerusalem | “70-90,” Chelouche Gallery, Tel Aviv | “Clair-Obscur,” Chelouche Gallery, Tel Aviv | “In a Man’s Eyes,” Pyramida

Contemporary Art Center, Haifa | “The Binding of Isaac: Spectrum of Communication in Memory of Yitzhak Rabin,” Many H Gallery, Tel Aviv — **1997** “Abstrakt / Real,” Museum of Modern Art, Ludwig Foundation (MUMOK), Vienna; curator: Lóránd Hegyi (cat.) — **1998** “Tikkun: Perspectives on Israeli Art of the Seventies,” The Genia Schriber University Art Gallery, Tel Aviv University; curator: Mordechai Omer (cat.) | “Perspectives on Israeli Art of the Seventies: ‘The Eyes of the Nation,’ Visual Art in a Country without Boundaries,” Tel Aviv Museum of Art; curator: Ellen Ginton (cat.) | “Art of the 1970s: Supplements,” Chelouche Gallery, Tel Aviv | “To the East: Orientalism in the Arts in Israel,” The Israel Museum, Jerusalem; curators: Yigal Zalmona, Tamar Manor-Friedman (cat.) | “The Lesser Light: Images of Illumination in Contemporary Israeli Art,” The Israel Museum, Jerusalem; curator: Sarit Shapira | “Contemporary Israeli Art: Three Generations,” The National Gallery—Alexandros Soutzos Museum, Athens; Brunei Gallery, School of Oriental and African Studies, University of London; curator: Mordechai Omer (cat.) | “Recipients of the 1997 Israel Ministry of Education, Culture, and Sports Prizes,” The Artists’ House, Tel Aviv | “60 Horsepower,” Beit HaGefen Gallery, Haifa | Sculptures in the Garden,” Tel Aviv Artists’ Studios | “Outdoor Sculpture,” Raanana Park, Israel | “Seven Artists in Seven Sukkot [Booths],” Eretz-Israel Museum, Tel Aviv; curator: Buki Greenberg (cat.) — **1999** “Stains: From the Israeli Art Collection and Elsewhere,” The Israel Museum, Jerusalem; curator: Sarit Shapira | “Echo,” Chelouche Gallery, Tel Aviv | “It Turns: Original or Fake,” Givatayim Theater, Israel; curator: Doron Polak (cat.) — **2000** “The Vera, Silvia, and Arturo Schwarz Collection of Contemporary Art,” Tel Aviv Museum; curators: Mordechai Omer, Ahuva Israel (cat.) — **2001** “Armory Show,” Tel Aviv Museum; curator: Ellen Ginton (cat.) | “Localities.il: Israeli Art from the Collection and Elsewhere,” The Israel Museum, Jerusalem; curator: Sarit Shapira | “Drawing Aspects in Prints,” Jerusalem Print Workshop; curator: Ilan Wizgan — **2002** “Conceptes de l’Espai” [Space Concepts], Fundació Joan Miró, Barcelona, curator: Lóránd Hegyi (cat.) | “The Boundaries of Sculpture,” Avraham Baron Art Gallery, Ben Gurion University of the Negev, Be’er Sheva, Israel; The Open Museum, Tefen and Omer Industrial Park, Israel; curators: Haim Finkelstein, Haim Maor, Ruti Ofek (cat.) | “The Return to Zion: Beyond the Principle of Place,” Time for Art — Israeli Art Center, Tel Aviv; curator: Gideon Ofrat (cat.) — **2002-03** “Alien,” Janco Dada Museum, Ein Hod; Municipal Gallery, Kfar Saba; Arad Museum, Israel; curator: Arie Berkowitz (cat.) — **2003** “‘Thou Shalt Make...’: The Resurgence of Judaism in Israeli Art,” Time for Art—Israeli Art Center, Tel Aviv; curator: Gideon Ofrat (cat.) | “La Ciudad Ideal [The Ideal City],” 2nd Bienal de Valencia, Spain (cat.) | “Mifkad [Census]: Motti Mizrachi, Miki Kratsman & Boaz Arad, Guy Raz,” Chelouche Gallery, Tel Aviv; curator: Nira Itzhaki | “Surface Talk,” Chelouche Gallery, Tel Aviv — **2004** “The Puppet Show: The Terrible Thing that Happened to the Doll Zehava,” Time for Art—Israeli Art Center, Tel Aviv; curator: Gideon Ofrat | “Love is in the Air: Romantic Love in Contemporary Israeli Art,” Time for Art—Israeli Art Center, Tel Aviv; curator: Tami Katz-Freiman (cat.) | “First Love Drafts,” Dvir Gallery, Tel Aviv — **2005** “The Beauty of Sanctity: Masterwork from Every Age,” The Israel Museum, Jerusalem; curator: Yigal Zalmona (cat.) | “Die neuen hebräer, 100 jahre kunst in Israel” [The New Hebrews: 100 Years of Art in Israel],

Naor's Place, Jerusalem — **1996** "Passage International: Motti Mizrachi, Patrick Raynaud," Chelouche Gallery, Tel Aviv; curators: Nira Itzhaki, Lóránd Hegyi (cat.) — **1997** "Rwanda-Casanova: Temptation," Chelouche Gallery, Tel Aviv (cat.) — **2000** "Rwanda-Casanova," Haifa Museum of Art; curator: Daniella Talmor (cat.) — **2001** "Rwanda-Casanova: Temptation," Braunstein/Quay Gallery, San Francisco — **2002** "Rwanda-Casanova: Blinking," The Art Workshop, Yavneh, Israel — **2002-03** "Rwanda-Casanova: Blinking," Chelouche Gallery, Tel Aviv (brochure) — **2004** "Wailing," Dvir Gallery, Tel Aviv | "Passion," Chelouche Gallery, Tel Aviv | "Compassion," HaMidrasha Gallery, Tel Aviv — **2008** "Motti Mizrachi: A Mongrel Dog," Haifa Museum of Art; curator: Ilana Tenenbaum — **2011** "Exceptions Room: Self-Portrait as a Shaman in Motti Mizrachi's Work," The Center for Contemporary Art (CCA), Tel Aviv; curator: Killy Koren — **2012** Installation of the sculpture *Eye of the Sun*, Hayovel Square, Ashdod, Israel — **2014** "Ich bin ein Mensch," The Gallery at Nitzana, Tel Aviv — **2015** "Engagement Party: Piazza delle Nozze," The Franciscan Monastery, Ramla, Israel — **2017** "In Eye of Consciousness: How Dreadful is This Place / Behold the Man," performance in the Shrine of the Book and the Israel Museum, Jerusalem — **2021** "Signal: Motti Mizrachi, Scanography," Studio Shuki Kook, Tel Aviv

### **Selected Group Exhibitions**

#### **(and Performances staged as part of these shows)**

**1975** "Open Workshop," The Israel Museum, Jerusalem; curators: Yona Fischer, Serge Spitzer | "Group Exhibition," The Artists' House, Tel Aviv | "Young Artists," Julie M. Gallery, Tel Aviv — **1976** "The Artist and the Photograph: The 2nd Triennale of Photography," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Yona Fischer (cat.) | "Performance '76" (the performance *Promises*), The Artists' House, Tel Aviv; curator: Gideon Ofrat (brochure) | "Nine Works + A Performance," Julie M. Gallery, Tel Aviv | "The Kibbutz," HaKibbutz Art Gallery, Tel Aviv — **1977** "The Autumn Exhibition," Sara Gilat Gallery, Jerusalem — **1978** Julie M. Gallery, Tel Aviv | "Artist and Society in Israeli Art, 1948–1978," Tel Aviv Museum of Art; curator: Sarah Breitberg-Semel (cat.) | CAyC—Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires — **1979** "Performance '79" (the performance *Healing*), The Artists' House, Tel Aviv; curator: Gideon Ofrat (brochure) | "Artist's Choice," Tel Aviv Museum of Art — **1980** The International Biennale of Young Artists, Paris; curator: Georges Boudaille (brochure) | "Tel Hai '80: Contemporary Art Meeting" (the performance *Year of the Dove*); curator: Amnon Barzel (cat.) | "Borders," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Stephanie Rachum (cat.) — **1981** "A Turning Point" (the performance *Festivities*), Tel Aviv Museum of Art; curator: Sarah Breitberg-Semel (cat.) | "The Woman in Israeli Art," travelling exhibition, Omanut La'am | "The Autumn Salon," Dizengoff Center, Tel Aviv; curator: Yair Garbuz | "Trends in Israeli Art, 1970–1980," International Art Fair, Basel; curator: Michael Levin (cat.) | "Ung Kunst fra Israel" [Young Art from Israel], Henie

Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Norway (cat.) — **1982** "Here and Now: Israeli Art," The Israel Museum, Jerusalem; curators: Yigal Zalmona, Meira Perry Lehmann, Nissan N. Perez (cat.) | "Bilder Sind Nicht Verboten" (Images are Not Forbidden), Kunsthalle, Düsseldorf; curator: Jürgen Harten (cat.) — **1983** "The Archetype of the Pioneer in Israeli Art," The President's Residence, Jerusalem; curator: Gideon Ofrat (cat.) | "The Camera as a Brush," travelling exhibition, Omanut La'am; curator: Sarah Breitberg-Semel (cat.) — **1984** "80 Years of Sculpture in Israel," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Yigal Zalmona (cat.) | "Pear and Apple: Still Life," Tel Aviv Museum of Art; curator: Rachel Melzer (cat.) | "White Exhibition," Dizengoff Center, Tel Aviv; curator: Ziva Ron | "Black Exhibition," Dizengoff Center, Tel Aviv; curator: Ziva Ron — **1984-85** "Two Years: Israeli Art, Qualities Accumulated" (*Sunfrost*, sculptural installation on the rooftop of the Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art), Tel Aviv Museum of Art; curator: Sarah-Breitberg Semel (cat.) — **1985** "Milestones in Israeli Art," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Yigal Zalmona (cat.) | "In the Open: The First Sculpture Biennial," The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel; curator: Meir Ahronson (cat.) | "Self-Portrait," Ahad Ha'am 90 Gallery, Tel Aviv | "In Mizrachi's Garden," Givatayim, Israel — **1986** "There are No Evil Beasts: The Animal Motif in Art," travelling exhibition, Omanut La'am; curator: Hily Govrin (brochure) — **1987** "Israeli Art: A Decade of Acquisitions," Tel Aviv Museum of Art; curator: Varda Raz | The Israeli Presentation, The 19th International Art Biennial, São Paulo; curator: Mordechai Omer | "The Sacrifice of Isaac in Israeli Art," The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel; curator: Gideon Ofrat (cat.) — **1988** "The Venice Biennale: The Israeli Proposal," The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel; curator: Adam Baruch | "Upon One of the Mountains: Jerusalem in Israeli Art," The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University; curator: Mordechai Omer (cat.) | "A People Builds Its Land: Israeli History as Reflected in Art," Herzliya Museum, Herzliya, Israel; curator: Ramy Cohen (cat.) | "40 from Israel: Contemporary Sculpture and Drawing," The Brooklyn Museum, New York; The Bass Museum of Art, Miami Beach; The Jewish Museum, Amsterdam; curator: Reviva Regev (cat.) | "Outdoor Museum," billboards installed throughout Israel | "Screenprint in Art and Industry," Jerusalem Artists' House — **1989** "In the Shadow of Conflict: Israeli Art, 1980–1989," The Jewish Museum, New York; curator: Susan Tumarkin Goodman (cat.) | "The Column in Contemporary Israeli Sculpture," The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University; curator: Mordechai Omer (cat.) | "Homage to Joseph Beuys," Goethe-Institut, Tel Aviv; curator: Igaël Tumarkin — **1990** "Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century," Barbican Art Gallery, Barbican Center, London; curator: Avram Kampf (cat.) | "Israeli Art Now: An Extensive Presentation," Tel Aviv Museum of Art; curators: Ellen Ginton, Havatzelet Kolodro (cat.) | "Sculpture in a Human Dimension," The 1st Sculpture Biennale of Ein Hod: Nature has Built Us a Museum, Ein Hod, Israel; curator: Meir Ahronson (cat.) | "The Border of Peace: An Israeli-Palestinian Artist Gathering in Givat Haviva," The Art Center, Givat Haviva, Israel | "Inauguration of the Tel Aviv Artists' Studios," Tel Aviv Artists' Studios | "Good Health and Long Life: Humor in Israeli Art," travelling exhibition, Omanut La'am; curator: Philip Rantzer (postcard cat.) | "8th Fotoptica International Video Festival,"



## **Biographical Notes**

Motti Mizrachi was born in 1946 in Tel Aviv's Shabazi neighborhood, and grew up in the Ramat Israel neighborhood. Between 1970 and 1974 he studied art at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, and until the late 1970s he lived and worked in the city. In 1980 he returned to Tel Aviv, where he has lived and worked since. Between 1980 and 1987 he taught at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem; HaMidrasha School of Art, Ramat Hasharon; Kalisher School of Art, Tel Aviv; Holon Institute of Technology; and Camera Obscura School of Art, Tel Aviv, where he also headed the Art Department.

### **Solo Exhibitions and Selected Outdoor Sculptures**

**1973** *Via Dolorosa*, street performance in the Old City of Jerusalem — **1975** "Motti Mizrachi: Conceptual Art from Israel," Soft Art Gallery, Lausanne, Switzerland | "New Faces: Motti," Sara Gilat Gallery, Jerusalem — **1976** "Motti Mizrachi, Drora Halfon," HaKibbutz Art Gallery, Tel Aviv — **1977** "White Exhibition," Sara Gilat Gallery, Jerusalem — **1978** Galerie St Petri—Archive of Experimental and Marginal Art, Lund, Sweden | Galerie Lóa Bloemgracht, Amsterdam — **1982** "Songs," Youth Wing, The Israel Museum, Jerusalem; curator: Efrat Natan — **1984** "Studies for the Binding Opera," Sara Levi Gallery, Tel Aviv — **1985** Installation of the sculptures *Sunfrost* and *The Angels' Lamentation*, Ramat Aviv Gimel Branch, Israel Discount Bank, Tel Aviv | Installation of the sculpture *Icarus*, National Park, Ramat Gan, Israel — **1986** "The Evening Boat," Tel Aviv Museum of Art; curator: Sarah Breitberg-Semel — **1987** "Winners of the Sandberg Prize for Israeli Art," The Israel Museum, Jerusalem | Lighting of the sculpture *Ha'ahalutz '87*, Jerusalem Theater, as part of the Israel Festival — **1988** "Zadok Ben-David, Motti Mizrachi," The Israeli Pavilion, Venice Biennale; curator: Adam Baruch (cat.) | "Icarus," The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel; curator: Meir Ahronson | Installation of the sculpture *Pillar, Screw, and Ducks*, Masaryk Square, Tel Aviv — **1989** "Motti Mizrachi: Sculptures and Etchings," Sara Levi Gallery, Tel Aviv — **1990** "One-Handed Clappings," Chelouche Gallery, Tel Aviv (cat.) — **1992** The Gallery of the Art Institute, Oranim College, Kiryat Tivon, Israel | Installation of the sculpture *The Angel of Peace*, Beit Danny, Tel Aviv | Installation of the sculpture *Oriental Kiss*, Opera Tower, Tel Aviv — **1993** Installation of the sculpture *The Fall of the Muses*, Opera Tower, Tel Aviv | "Stella Maris," Joseph Constant Sculpture Gallery, Ramat Gan, Israel (cat.) | "Bronze Statues," Contemporary Art at Daphna

Mizrachi: “Now I retreat to words, to the scars of the mind. A scar is a healing of the rift, and it also signifies and preserves the rift: I have a soup of scars, and I create a menu of scars, deep-fried consciousness, a cerebral cortex scraping, bone paste, star meat, inlaying smoke holes in a defiant forehead, light in light, hand in hand. To these sentences I can attach my own images, say a bell above a glass—and then you create a language. But the main thing is to cross the language barrier; mind setting. Make the words come up, I tell myself. And what preceded the words? The howl; but the words you utter to the world will never be exactly what is inside. From this howl, I produce stories.”

The stone which Mizrachi is rolling up the mountain—as an artist, as a victim, as a lover, and as a reformer; as someone who conducts a dialogue with his *Mizrahi* origin, leaving it and returning to it in direct and indirect ways; as someone who assumes diverse identities (Christ and Herzl, Marduk and Dionysus, Icarus and Samson)—that stone is the longing for absolute freedom in an absurd reality. He does this by means of deception and ridicule, fused with the utmost gravity, in a combination of humor and tragedy, of precision and essence with disruption and distortion. Out of a disillusioned critical stance, parodic and ironic even when it is poignant or sarcastic, his work always keeps a distance of a tense reflection on ethea and myths that dominate personal and public life.

The starting point of a philosophical or spiritual otherness makes for the radicalization of the image and the suspicion towards it, in a process that explores the possibilities of escape inherent in the language of art, only to eliminate them and remain in the absurd of the existential struggle. Mizrachi clings to the visual representation as a central site of political conflict, but undermines it and presents its voiding, understanding that it is absorbed in hegemonic interests and powers. Similarly, he explores vocal and verbal representation as an act that creates and deconstructs meanings, in arrays of anarchy and distillation, cacophony and clarity. Mizrachi howls from within the consciousness of the absurd, insisting on opening up reality and exposing hidden strata.



disruption, and failure, but also one of struggle, longing, compassion, and belief in the human spirit, music being one of its manifestations.

In the performance *In Eye of Consciousness: How Dreadful is This Place* (2017) at the Israel Museum (whose title, quoting Jacob upon waking up from his dream, combines the artistic act with the religious and the historical to cast ironic doubt on all three), Mizrachi resumed the protagonist's role: he is seated in a wheelchair, carrying on his back, as an alter-ego, not a cross but a metal fly—a hybrid between a living being and a machine, a flying means of communication whose head resembles a microphone. Mizrachi thus defiantly confronts Itzhak Danziger's sculpture *Nimrod*, the Shrine of the Book, a painting by Shmuel Hirszenberg, Maurycy Gottlieb's *Christ before His Judges*, as well as his own *Via Dolorosa* works that were presented in the exhibition "Behold the Man: Jesus in Israel Art" (curated by Amitai Mendelsohn, 2017). The act was captured on video and made into a series of photographs, in which Mizrachi is seen from the back, with his "rear" portrait becoming a part of the image before his eyes. His and our confrontation with the properties of the hall of art, eternity and sanctity echoes the defiant encounter between the human and the insect, a-la Kafka's Gregor Samsa.

Mizrachi: "When I was a kid in the neighborhood, Aryeh Busi would tease you to run after him. There was a very large wall of several meters, and he would run to the wall and trick you, and you would crash into the wall. Shimon Ovadia would push you, you would push him back, and then he would let go of you and you'd fall. It is a deception intended to undermine your balance. They breach your boundaries and you are left unprotected. Seventy years later, my last performance in Bezalel started with my sitting in a restaurant; some dog kept barking, and I started barking back. There was a barking confrontation between us, and everyone was stunned by this mind reversal. So I thought to myself, I should at least have the rights of a dog. So in the performance too, I started barking and raised my hand with the index finger, like the seven-year-old child I was, but I covered the finger with aluminum foil. Once I point at God, and once the hand is clenched into a fist, the symbol of rebellion. The viewers, in an absurd show, were chirping and inflating

balloons, which were then released, landing quietly and gently, while actor Yossi Banai's voice was heard in the background reciting Psalms. The deception and ridicule gave rise to a very delicate balance—and that's the absurd."

### **Epilogue: The Absurd as a Howl**

In 1989, Mizrachi held a festive Dadaist ritual in the public space (with a brass band and fish in an aquarium) as part of his exhibition at Sara Levi Gallery, Tel Aviv. He changed the gallery's street name to "Motti ben Flora" (Heb. Motti son of Flora)—a name that served as "logo" for the works in the series *One-Handed Clappings*, articulating his close bond with his mother, who was a central figure in his life. The name functions as a textual image, which operates in the public space to establish his *Mizrachi* identity and fix language as the source for the formation of the visual image, concurrently denying language by presenting its arbitrariness as a sign. Similar deceptions often recur in Mizrachi's work, such as in the use of Braille in *CNN Light* (2000); or in *Polished Mind* (1993), in the form of two huge nail files with horizontal aluminum weights between them, in a minimalist syntax of a violent encounter between consciousness and image. While there is no apt language for such an encounter, he nevertheless carries on the unrelenting Sisyphean effort to reach the essence.

Mizrachi delves into the connection between a thing in the world and its semiotic representation or language. In the spirit of Marcel Duchamp and René Magritte, he has unremittingly recorded relations between weights and words, and in the series *Corner Stones* (2020-21; whose Hebrew title literally translates as "building blocks of language"), through photography, he arranged a syntax of objects placed on a bed of salt: a dumbbell and a fish, a dumbbell and half a tomato, an egg cut in half, a flower, a gun, a plate, a fish, a flute, a lens. The combinations of these images are presented as formulae both humorous and seductive, in encounters at once concrete and metaphorical that embody his consistent attempts to fathom the world and capture the flickers of the mind.

the wild-melancholic performance, inspired by Fellini's films, as reality was shattered and the image was created from within (rather than imposed from the outside) by the act of the participants and viewers: the image as part of reality and not as a representation of it. The radical nature of these performances did not derive from a serious revolutionary sentiment but from the carnivalesque mood, as presented by Bakhtin: "An iconoclastic celebration that exuded an aura of joy," inviting one to "revel in the downfall of the status quo."<sup>21</sup>

In the late 1980s and during the 1990s—against the background of the Lebanon War, the first Intifada, and the collapse of Israeli bank stocks; the hope of the Oslo Accords and their interruption by Rabin's assassination, along with the deepening of capitalist neoliberalism and identity politics—Mizrachi's performances evolved into theatrical figurative sculptural arrays; grand totems representing flawed essences and self-destruction, including: *Sunfrost* (1985) on the rooftop of the Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv, or the installations he presented in the Israeli Pavilion at the 1988 Venice Biennale.<sup>22</sup> Heroes and gods from East and West, from the history of Zionism and

the history of art, maimed and amputated, alongside a figure such as that of the winged but grounded *Peace Rider*, were brought together, expressing the encounter of Apollonian and Dionysian forces in a frozen absurd theater of desire and castration, heroism and failure, as a history that can be perceived only when it becomes a myth.<sup>23</sup>

Giving up on no site where the image can rebel against its own boundaries, Mizrachi went out into the public space with prominent outdoor sculptures in the tradition of ancient Western and Eastern art, which boasts monumental and mythical elements: some combined absurdity and humor, such as *Pillar, Screw, and Ducks* (1989); others were sensual and renaissance-like, creating a continuity between Mizrahi and Western

identity, as in *Oriental Kiss* (1992)—a play on words alluding to the Hebrew terms for both "French kiss" and "the finger" ("oriental gesture" in literal translation from the Hebrew); yet others express the encounter between body and consciousness, such as sculptures centered on the mythological figure of Icarus (1985), who in Mizrachi's case does not crash down, but rather hangs forever between heaven and earth. It is a free fall without solid ground, gravity, or stable social and cultural reference points; a fall of disillusionment and humor even in an attempt to rise and transcend; the fall of a dream,<sup>24</sup> in the spirit of the opening scene of Federico Fellini's *8½*: a man is seen from the back, in his car, stuck in a massive traffic jam, trying to get out while frozen, alienated faces surround him, but lo and behold, he soars into the air, floating above the crowd. In the next scene he is still in the air, but his leg is tied to a rope held by a lawyer; the decision is made, and he falls. Camus: "Living is keeping the absurd alive. Keeping it alive is, above all, contemplating it. Unlike Eurydice, the absurd dies only when we turn away from it. One of the only coherent philosophical positions is thus revolt. It is a constant confrontation between man and his own obscurity. It is an insistence upon an impossible transparency. It challenges the world anew every second. [...] That revolt is the certainty of a crushing fate, without the resignation that ought to accompany it."<sup>25</sup>

In 2008, Mizrachi "replicated" his image in non-Mizrahi, categorically European identities, under the title *Yiddish Theater*. Mizrachi feels close to Yiddish culture in part due to of its rejection by Israeliness; the characters in which he cast himself include *Shylock* (2006), the moneylender in Shakespeare's play *The Merchant of Venice*, and Samson

the mighty who became *Samson the Pitiful* (2007)—a hero who has become a stooping, powerless man, yet still struggles, humming Shaul Tchernichovsky's song of faith and vision ("I Believe" aka "Rejoice, rejoice now in the dreams"). Through his altering self-image, Mizrachi reshapes heroism as a mythology of vulnerability,

<sup>21</sup> See in Groys, *Art Power*, pp. 72–73.

<sup>22</sup> On the installation *Sunfrost* (1985) as a continuous-frozen sculptural-theatrical scene, see Motti Mizrachi's assertions in Sarah Lieberman, "3D on the Rooftop Too," *Davar*, 6 Feb. 1985 [Hebrew]; for an elaboration on his sculptures exhibited at the Venice Biennale, see Talia Rappaport, "The Odd Couple's Wild Black Fantasy," *Davar*, 15 April 1988 [Hebrew].

<sup>23</sup> Ofra, "A Mizrahi Herzl."

<sup>24</sup> See Michael Sgan-Cohen, "Motti Mizrachi: A New Song," cat. *Zadok Ben-David, Motti Mizrachi*, trans. Richard Flantz (The Israeli Pavilion, Venice Biennale, 1988).

<sup>25</sup> Camus, "The Myth of Sisyphus," p. 54.



flickering abstract painting. Looking at this pile of digital images, one sees nothing, yet persists in pointless viewing.

### The Image as Theatrical Resistance

The actor, who embodies feelings and ideas, is the absurd man in his very insistence on portraying more and more characters against all odds, against ephemerality, the passing time, and death lurking around the corner.<sup>17</sup> The embodiment of the self in a multitude of characters and roles enables the reflection of the identity and environment within which he operates. As Adam Baruch observed, Mizrachi “carves images from the Israeli image bank.”<sup>18</sup> As someone whose biography encapsulates rootedness and immigration at the same time, he looks at Israeli society from the inside and the outside simultaneously.

In the invitation to his first solo exhibition at Sara Gilat Gallery (Jerusalem, 1975), Mizrachi printed a photograph of his self-portrait, with naked upper body, his bearded face turned sideways, calling Herzl's famous portrait to mind. Some forty years later he created a sculpture of Herzl meeting Kaiser Wilhelm II at the gates of Mikveh Israel. The emperor and his horse are cut in half, and Herzl looks at the empty space that opened between their parts. The irony of the fragile Zionist vision is echoed in the irony of the halved sculpture, based on an allegedly documentary image which was in fact a photomontage. The image thus rests on the myth and at the same time deconstructs it, literally.

Much like role playing, performance—as a live act performed before an audience, centered on the body, combined with object and text, movement and sound, an act which carries on its back the tradition

of the modernist avant-garde in the 20th century—has been central to Mizrachi's work from the very outset. The different roles he chooses to enact time and again, allow him to restrain intimacy by turning to a performance that is between a ritual or carnival and a theater performance; a format which relies on

structure and improvisation, and produces a participatory image which is open to multiple meanings and interpretations. The “static-active” image formed at the beginning of his career in staged photographic works and performances, later evolved into multiple-participant radical performances: e.g. “Open Workshop” (1975) at the Israel Museum, Jerusalem, in which he bandaged his wounds and dipped his face in oil while Georgian wrestlers performed in the background; the event staged at the Artists' House, Tel Aviv (1976), where he sat with his bare back to the audience, his arms outstretched sideways like a crucifix, his hair anointed with oil, flanked by young women in a strip show to the sounds of a Zionist speech delivered by Ben-Gurion; or the carnivalesque-Dionysian performance *Year of the Dove* at the “Tel Hai ‘80” art meeting, which responded to the peace agreement with Egypt, the ideal of Hebrew Labor, and the Trumpeldor myth, and remained etched in consciousness as an iconic photograph.<sup>19</sup>

The Dionysian in Mizrachi's work does not eliminate the Apollonian-formalist aspect—whether in the focus on the color white as a central motif in the performance *Year of the Dove*, in which Mizrachi walked on the lawn of Tel Hai, leaning on his crutches, his lower body naked

and painted white; or in the conceptualization act of creating a video from the performance *Healing*, staged in 1979 as part of “Performance ‘79” at the Artists' House, Tel Aviv, as a ritual of exhalations and sounds emitted for the purpose of healing and mental refinement (Mizrachi refrained from such “spiritual” actions in the ensuing years). By the same token, the multi-participant anarchist performance *Festivities* (1981), which was held in the exhibition “A Turning Point” at Tel Aviv Museum of Art, was conceived in the spirit of a motto from Albert Camus's novel *The Plague*: “[W]e can't stir a finger in this world without the risk of bringing death to somebody.”<sup>20</sup> Mizrachi's rebellion against cultural and national conventions was distilled from

<sup>19</sup> The photograph was among the opening images of the exhibition catalogue *Check-Post* (2008) at Haifa Museum of Art (curator: Ilana Tenenbaum), which summarized the 1980s in Israeli art. For an elaboration about the event, curated by Gideon Ofrat, see “A Mizrahi Herzl,” *Gideon Ofrat's Warehouse*—online text archive, 5 May 2013 [Hebrew].

<sup>20</sup> Albert Camus, *The Plague*, trans. Stuart Gilbert (New York: Vintage, 1991 [1948]), p. 252.

<sup>17</sup> See Camus, “The Myth of Sisyphus,” pp. 50–53.

<sup>18</sup> Adam Baruch quoted in Talia Rappaport, “For You have Chosen Us,” *Dvar Hashavu'a*, 29 April 1988 [Hebrew].

intertwined the seductive character of Casanova—who in his bulimic skipping between alternating objects of desire challenges the absurdity of being mortal—with the horrific Rwandan genocide committed by the Hutu against the Tutsi in 1994. This absurd pairing, which protests against dispossession and exploitation, was embodied by a combination of seductive-popish figurative installations and concise conceptual installations: a huge phallic microphone placed on the floor next to a transparent lens; sculptures of mosquitoes that have grown to monumental dimensions; the figure of a boy with a huge phallus; illuminated plexiglass circles hung on the wall to make up the words “CNN Light” in Braille, bearing greenish photographs from the Gulf War; a wall sculpture of a metal ring, with sword blades facing its empty center, as the cold light emanating from it acts as an empty spiritual promise, as blinding spotlights. Such a light, as an image that cannot be grasped, will continue to appear in Mizrachi’s works in the form of the divine light of the Shechinah infiltrating through the slits between the fingers, the cold light of the hospital, or the flickering light of the television screen.

The image, which expanded to become a locus, was given unusual treatment as a visual and conceptual act performed in the urban space, in three simultaneous exhibitions in Tel Aviv: at Chelouche Gallery, Dvir Gallery, and HaMidrasha Gallery (2004). The project challenged the mirage of everyday urban life, and the decentralization and solitude that accompany individualism. In the exhibition “Passion” at Chelouche Gallery, the space was cut by a red screen with a peep hole, where the one peeking through encountered observation itself in the form of a large, transparent, empty lens, with a pink towel next to it. In the back, hung for all to see, were gigantic portraits of Yigal Amir, assassin of Prime Minister Yitzhak Rabin, and Mordechai Vanunu, who was accused of exposing Israel’s nuclear secrets to the world—both of *Mizrachi* origin, although located at opposite ends of the political spectrum. In the exhibition “Compassion” at HaMidrasha Gallery, the visitor’s walk in the space was contrasted with the embodiment of walking in the form

of a host of walkers with pink towels on them, as Berry Sakharof’s voice was heard in the background singing “Oh, Good Jews, have Mercy” from a play by Abraham Goldfaden, the father of modern Yiddish theater. In the exhibition “Wailing” at Dvir Gallery, on the other hand, the hiding screen was converted into a sensual oriental object in the form of a red curtain on which love phrases from an Umm Kulthum song were embroidered in gold, the floor was transformed into a watermelon field, and in the background a musician played a Persian wind instrument.

Mizrachi, an iconophile and iconoclast, is completely engrossed by the beauty and meaning of images, and at the same time criticizes their control over consciousness. His works in the 1990s and early 2000s touched directly on media bulimia, which stimulates imitative desires and seduces one to surrender to the oblivious pleasure of distraction, as maintained by Hito Steyerl.<sup>15</sup> A critique not only of the media, but also of the notion of the *Mizrachi* (North African Sephardi Jew) already appeared in the postcards sent by the artist in *Mizrachi Mail* (1980), on which he printed pictures of current events accompanied

by thematically unconnected captions from the press. Gideon Ofrat, who followed Mizrachi in his capacity as a lecturer at Bezalel, a curator and a researcher, regarded *Mizrachi Mail* as an act of arbitrary, healthy expropriation of “a private media network, which does not add up to form a consistent image of the world, and even contrarily: attests to the triteness, absurdity, and the undermining of culture into kernels of meaningless banality.”<sup>16</sup> Twenty years later, in the series *Blinking*, Mizrachi transformed press clippings he collected over 13 months—beginning with then-right-wing opposition leader Ariel Sharon’s visit to the Temple Mount on September 28, 2000, which sparked the second Intifada (Palestinian Uprising), and ending with the World Trade Center disaster on September 11, 2001—into a baffling

<sup>15</sup> Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (e-flux journal; Berlin: Sternberg Press, 2012), p. 165.

<sup>16</sup> Gideon Ofrat, *Identity, Memory, Culture: Selected Essays, 2008–2012* (Jerusalem: Carmel, 2012), p. 253 [Hebrew]; Ofrat ironically described the condescension of the “humanist” Bezalelites in the 1970s over their *Mizrachi* friend, one of the first performance and body artists who discussed his identity in a “frugal,” subliminal manner; see *ibid.*, p. 89.



partitions inside. Mizrachi once again signifies the trinity as a site of endless struggle, in an attempt to hold onto the body and capture the spiritual within existence, against death.

The conceptual-abstract-logical syntax—with its contradictions that convey the ostensible contrast between the world and human consciousness—is elaborated in the early 1990s series *One-Handed Clappings*. The absurd title is based on a key Zen Buddhist kōan—"When you clap your hands, you make a sound; but what is the sound of one hand clapping?"—and refers to wall reliefs made of polished aluminum, at times combined with wood, iron, and fluorescent lights, introducing monastic, even sterile, iconographic systems that are only ostensibly logical-rational. Mizrachi strives to touch on the essence of things, to know how each body is a living mirror of the whole universe, and how it is affected by the bodies close to it, affecting them in return (like Leibniz's monads). Based on physical drawings pertaining to measurements and gravity, movement, light, and water, images of weights, compasses, funnels, arrows, and rulers recur, signifying their mechanisms, what they measure, while echoing the Zionist and Israeli iconology. With absurd humor, however, their abysmal gravity deceives us: two arrows that point in one direction, with a tree between them; a comb with an aluminum mount for an unlit fluorescent light; a camel caravan and a gun above a grater; a compass on a record, representing endless movement and storage skills of alienated cold data, being a frozen memory that replicates itself.

The tension between information, knowledge, and essence, on one hand, and the skills of perceiving the world and the possibility (or impossibility) of understanding it, on the other, will be transformed in *Knowledge* (1995) and *Imagination* (1995) into an equation of weights and empty lenses. The empty lens is the record from *One-Handed Clappings*; it is also the greenish alien eye that illuminates the *Stella Maris* works (1993); and also the cyclopean eye in the gigantic outdoor sculpture *Eye of the Sun* (Ashdod, 2012)—an eye that seems to have landed from outer space, possibly declining, possibly rising; and it is also the eye of his early

career in the photographic portrait *Hand on Eye Hand on Mouth* (1973), in which Mizrachi partially blocked his mouth and one of his eyes, leaving the viewer looking at him with only one eye communicating through a thick spectacle lens. In this way he examines the limitation of perception and at the same time points to the potential inherent in that very constraint.

### **Imagination, Image, Place**

The empty lens is also the infinity of consciousness—the boundless realms of thought and imagination that surrounded Mizrachi during the long years of hospitalization, between the ages of 17 and 23. The spatial imagination fuses with the symbolic-conceptual systems of *One-Handed Clappings*. In *Moon Temple*—exhibited in 1991 at the Kunsthalle Düsseldorf, and later in Moscow and the Israel Museum, Jerusalem—it transforms into a futuristic ritual installation that combines Apollonian and Dionysian elements. A temple altar with a cosmic system of strange, Dada-like mechanical apparatuses, extending over 125 sq.m., in a jumble of extraterrestrial futurism and sanctity, eroticism and death, technology, science and worship, *Moon Temple* was lined with a hundred large iron weights, rails, burial urns, and a gigantic aluminum disk engraved as a record. Above them hovered bronze figures of accordion players (their feet in the sky and the accordion serves as their base) and a winged *Marduk* sculpture. Marduk—Motti (Mordechai) Mizrachi's nickname as a child in Ramat Israel neighborhood—is Mizrachi; he is Dionysus, he is the healing shaman, he is the grounded one who seeks to ascend, who believes in paganism and in one God, in flesh and in spirit. His figure brings together and deconstructs prevalent "Western" concepts of reason, and a mystical "Eastern" air of passion, mystery, and doubt.

The beauty of the cosmic *Moon Temple* was replaced by images of neutered passion in *Rwanda-Casanova*—an ongoing project that culminated in a solo exhibition at Haifa Museum of Art (2000), followed by a series of exhibitions in Israel and the world over. Mizrachi

that intersect with irrational essences. It unites physical and material, expressive and grand manifestations with spiritual metaphysics. It reaffirms the image and at the same time doubts it. On the image stage, Mizrachi calls forth, one by one, the rational and the transcendent systems, without which there is no order and logic, good and evil; he constructs and deconstructs them, infuses them with logic only to point out their arbitrariness. In *Blessing* (1993), for example, red boxing gloves are arranged in a circular structure, like a record that carries knowledge or a satellite dish, which is also a warriors' shield with a round illuminated opening in the center, towards which the gloves face. The body's primal instincts of fighting and violence are directed to both the spirit and the void in this work. The public sexual wallowing in dough, of which only a photographic image remains (1973), or the grappling of the *Wrestlers* (1975) as part of "Open Workshop" at the Israel Museum, come together in *Blessing*. This glove sculpture, however, also conceals the incarnations of the self-portrait *Priestly Benediction* (1973), featuring Mizrachi's agitated face, as his hands make the hand gesture associated with the blessing, spreading his fingers and splitting them into two sets of two fingers each (forming the Hebrew letter *shin*, symbolizing God), so that "the Shechinah (divine presence) may peer through the resulting openings; the hands covered in the coarse gloves eliminate the aura of sanctity, presenting the existential struggle.

Hand gestures are also central to another iconic work, *Eternal Limitations* (1973), in which the upward priestly gesture is replaced by a downward gesture, in an absurd pose that screams gravity. The paradox in the work's title signifies eternal limitations as punishment or as a never-ending Sisyphean act, via a simple, coded formal gesture, entirely undecipherable. The hands are a partial self-portrait that is whole, and their position holds a tension that encapsulates the existential link between body, time, and space.

In a continuous process of research into a fixed database of images and their transformations, the symbolic, mystical self-image becomes a logical puzzle in the triptych series *Vacuum* (1976). The photographic

juxtaposition of images depicting objects and self-portraits generates a syntax of flow and fixation, inclusion and voiding, exhalation and inhalation, body and mind; it is subsequently distilled—in the series *Triangle Hand Flower Overturned Glass* (1977)—to the question of the affinities between sign, signifier, and signified à la Ferdinand de Saussure, who laid the foundations of modern linguistics through the differentiation between sign and meaning. At the same time, Mizrachi offers an abstraction of the body-world-image relationship via the representation of three elements, linked by a connecting thread, while the grasping hand creates the syntax. The result, experienced simultaneously through mind and body, is an image at once abstract and corporeal.<sup>14</sup>

The trinity is the embodiment of the linguistic turn—a visual representation of the connection between word, meaning, and the world, and at the same time it embodies Christianity's leap of faith in the form of the Father, the Son, and the Holy Spirit, as a coming to terms with the existential absurd. This is opposed by the Cartesian approach of "I think therefore I am," and the Kantian view which holds that the phenomenological world is "cut to human measure" and can be understood only through the structure of human consciousness. The

world seems familiar to us, Camus continues, thanks to (rational or religious) systems of mundane reference points, which we set for ourselves so that we know how to react—but they are nothing but an illusion. Mizrachi's work oscillates between these systems while constantly introducing the inescapable trinity man-world-absurd.

In *Ya Ummi Ya Rouhi, Ya Albi* (My Mother, My Soul, My Heart, 2002), the trinity is manifested in three large mezuzah-like capsules which bear the eponymous phrase frequently used by his mother, while fluorescent lights illuminate the void inside with a cold light, whereas in *Dominus, Spiritus, Sanctus* (2000) these are three boxlike plexiglass structures with perforated

<sup>14</sup> See Sarah Breitberg, "Photography as a Vehicle of Personal Expression," *Yedioth Ahronoth*, 7 May 1976 [Hebrew]; Breitberg observed that it was precisely Mizrachi's photographs, so loaded with historical and mystical symbolism, which paved the way for photography that touches on the abstract. The new approach to the image stems from photographing simple objects in a manner that extracts metaphysical energies from them.



In *Foot with Wing* (1973), Mizrachi's foot is seen in close-up and in profile against the mythical view of Jerusalem, in a tense posture of stepping, crowned with a feather. It is a synecdoche, a part that represents the whole—the complete portrait of the artist as verging on the divine, much like Hermes, the messenger of the gods in Greek mythology. The image captures the tension innate to the aspiration to soar, which is preceded by a charged step full of intention, a leap of faith grounded in the corporeal. The absurd is rooted in the image that points to impossibility, since the feather is that of a chicken that cannot fly; and the place—Jerusalem, a city with a bloody history—does not facilitate such soaring. The step, both earthly and prophetic, encounters the wall of meaninglessness; nevertheless, it continues to take place in the photograph, rolling the stone upwards.

According to Camus, coming to terms with the consciousness of the absurd requires the elimination of the illusion of redemption through a ceaseless struggle with social norms and the constructs of logic. It is eternal freedom, which involves liberation from the fear of death. Yigal Zalmona identified this spirit in Mizrachi's work as early as 1975, when he described it as “imbued with existentialism and a sense of the absurd.”<sup>10</sup> Mizrachi's image sequences entwine his biography with the collective iconography associated with them. He explores them as icons, as signs that carry meaning and interpretation which change from period to period, in keeping with the social-cultural-political context, hence they act on the viewer in a manner both rational and primal. The icons are violated and disrupted in conceptual and concrete, coded and figurative manners, as Mizrachi reinforces the obvious and challenges

it by pointing out the illogic that spawned it.

The work *El Cóndor Pasa* (1974) indicates the fusion of direct, emotional-physical action with the mythical-spiritual act of image-creation, calling to mind a myth recorded by Pliny the Elder, ascribing the birth of painting to the act performed by potter Butades's daughter, who drew the outline of her lover's shadow

<sup>10</sup> Yigal Zalmona, “Existential and Personal Tension”, *Ma'ariv*, 7 March 1975 [Hebrew]; Zalmona referred to the staged self-portraits in Mizrachi's solo exhibition at Sara Gilat Gallery (Jerusalem, 1975).

on the wall as he was leaving for war. In the background, one may also think of the medium of photography as a trace of reality, and of the primal fear of the photographic act as soul-stealing. The work's title refers, among other things, to a well-known Peruvian folk song, for which Simon & Garfunkel created a pop version in the 1970s that added another dimension to the yearning for freedom and flight from the depths of the imprisoned body. The iconoclastic concealment of the face in Mizrachi's work, which represents disability and flaw, simultaneously signifies a spiritual transformation driven by the magical overlap between a human figure and a bird.<sup>11</sup> The hand gestures that produce the image *are* the image itself, while the work is constructed from the tension and energy stored between the thing and its shadow, between the corporeal and its sign, in the absurd and always failed attempt to touch on the self.

<sup>11</sup> See Ben-Meir, “Joseph Beuys as Healing Medium.”

<sup>12</sup> See Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* [1947] (Stanford, CA: Stanford UP, 2002), pp. 35–64, specifically pp. 46–47; see also Yossi Mali, “Reality, Counter-Reality, and History: The Odyssey of Walter Benjamin,” *Zmanim: A Historical Quarterly*, 44 (1993), pp. 52–69 [Hebrew].

<sup>13</sup> Walter Benjamin, “Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death,” in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968), p. 117.

Odysseus asked to be bound to the ship's mast so that he could hear the song of the Sirens without putting himself in danger. Mizrachi asks why he did so, and the answer is possibly implied in the words of Theodor W. Adorno and Max Horkheimer in their magnum opus *Dialectic of Enlightenment*: “Odysseus loses himself in order to find himself”; he is estranged from nature and yet connected to it, mapping it; he masters nature by understanding its processes and ways, to the point of betraying them. Odysseus does not kill the Sirens or defeat them, but rather outwits them and thus dissolves their charm. Western civilization moves in a dialectical Odyssean course, rational progress concurrent with a mythical fall into the Underworld.<sup>12</sup> For the victory of reason over myth, as Walter Benjamin observed, is a fairy tale.<sup>13</sup>

In Mizrachi's work, this dialectic unfolds as an internal resistance embodied in the perception of the image, which is underlain by conceptual acts

king-prophet at the gate, opposing, and at the same time—a powerless man, reminiscent of Hugo Ball's Dadaist absurd performance at Cabaret Voltaire, Zurich in 1916. As in the well-known scenes from Goya's *Los Caprichos*, he is comparable to the figure of the heretic who is executed in the city square in front of the crowd, to the lead actor in a macabre religious ritual. Mizrachi: "People want a king, so I dressed up as a king and I'm sitting on the hill. I'm an imposer, and the Jerusalem context made things possible for me."<sup>7</sup> The image in the frozen photograph animates the scene, the drama—both the historical and the private—in our minds.

Image, self-image, and perception are at the heart of the *Via Dolorosa* photographs (1973), in which Mizrachi, bedecked with a thick beard, walks through the Old City of Jerusalem, leaning on his crutches and carrying his portrait on his back. According to Christian tradition, it is a symbolic walk of suffering and sacrifice for the redemption of man. It is the same walk in which the visual image was fixed as a representation of the spiritual, in the image of Jesus Christ that was imprinted in the Veil of Veronica (Latin *vera icon*, true image) after she used it to wipe the blood and sweat from his face. Haviva Pedaya identifies the

walking of the prophets (alongside walking as a form of punishment and atonement, but also as the formation of a counter identity, in the Cain myth) with an act that stimulates others and changes the present and future—"a walking that foreshadows and signifies future destruction or exile, a walk of an individual who, in his walk, is symbolic for the collective."<sup>8</sup> In his walk, Mizrachi links the mythical, religious, and historical baggage and weight of the city with his own destiny as a human being, a Jew, an Israeli, and an artist, while questioning the symbolic act and its fixed image, which leads individuals and collectives to adopt hegemonic beliefs and ideologies.

<sup>7</sup> Mizrachi: "The work *Foot with Wing* is the obligation for spiritual transformation. There is no flight, there is tense treading, against the tension of the Mount of Olives, the Temple Mount, all the myths, the sanctity, and the bloody history"; all the unreferenced quotes from Motti Mizrachi below were drawn from a conversation with the author prior to the exhibition.

<sup>8</sup> Pedaya, "Walking through Trauma," p. 18 [Hebrew].

The figure of the artist as a victim and a messiah, as the bearer of pain whose suffering brings redemption, is also introduced in Mizrachi's work in the symbolic act of the binding, which in Christianity is perceived as a pre-figuration of the crucifixion; at the same time he frames the act as defiance against Zionism, which puts its implementers to the test of sacrifice and death against the backdrop of the Yom Kippur War. Having bound himself in the performance *Bindings in the Judean Desert* (which was perpetuated in photography as *Binding*, 1973) at the outset of his career, Mizrachi (in collaboration with Arik Shapira) later created an opera that was not performed (of which only *Studies for the Binding Opera*, 1984, remained and were exhibited), in which he sought to unfold Jewish history, beginning with the story of the Binding of Isaac, through a combination of visual and audio images derived from divergent, even antithetical worlds. These are colorful painterly studies blending fantastic and science-fiction elements with others from the ancient cultures of the Levant. Mizrachi insists on the binding, which originated in pagan sacrificial rituals, as an absurd performative act in which the religious, national, and artistic intersect: sacrifice as an inconceivable act rooted in human existence.

In the 1970s, Mizrachi, like other Israeli artists, was influenced by German artist Joseph Beuys, who claimed an equivalence between art and life, introducing art as an engine for social change, and the artist as prophet and guide. Both Beuys and Mizrachi created "shamanistic" art rooted in their bodies, in illness and healing, in the quest for rectification (*tikkun*) and the perception of the body, including its limitations, as a platform for social change.<sup>9</sup> In contrast to Beuys's Germanic gravity, however, Mizrachi not only put forth but also concurrently undermined any mythical system that offers hope and redemption via art, out of an ironic, humorous stance which presents absurdities, or in his own words: actions and images that present defiant stupidity.

<sup>9</sup> See Kobi Ben-Meir, "Joseph Beuys as Healing Medium in 1970s Israeli Art," *Protocollage 2011: Death is a Master from Germany*, selected essays from the e-journal *History & Theory: Protocols*, the History and Theory Department at Bezalel, eds. Ben Baruch Blich, Gal Ventura, Dana Arieli-Horowitz, Dror Pimentel, Naomi Meiri-Dan (Tel Aviv: Resling, 2011), pp. 176-177 [Hebrew].



recognizing that such an explanation does not exist, that things don't make sense. The absurd is an irreconcilable contradiction between the awareness of chaos and the yearning for explanation, understanding, and redemption; it "is born of this confrontation between the human need and the unreasonable silence of the world."<sup>3</sup>

Mizrachi's work transpires in a field underlain by this axiom; it is rooted in the notion that existence is absurd. His works from the 1970s to the present, spanning every possible medium—performance and installation, photography, video, sound and sculpture, drawing and print—were and still are, for the most part, pioneering in the way they formulate the power and limitations of the artistic image in relation to a material and emotional essence, in relation to reality and the ability of touching it. Consisting of stratified transitions between the visual and the lingual, between the mimetic-representational-figurative and the conceptual, his artistic expression is structured as a syntactic and experiential, physical and mental relay race, which outlines the mind's search for meaning in the experience of the absurd.

### **The Absurd Image: Between the Performative and the Conceptual**

Once man is liberated from the illusion of another world, says Camus, "The outcome of his thought, ceasing to be renunciatory, flowers in images. It frolics—in myths, to be sure, but myths with no other depth than that of human suffering and, like it, inexhaustible. Not the divine fable that amuses and blinds, but the terrestrial face, gesture, and drama in which are summed up a difficult wisdom and an ephemeral passion."<sup>4</sup> Mizrahi, who refers to the absurd in his works as "suspensions and deceptions," probes the meaning and operation of the image in the world, its power to represent reality or create it, impose order on it or expose its randomness and meaninglessness. He does this out of

3| Ibid., p. 28.

4| Ibid., pp. 117–118.

a consciousness dwelling in a flesh-and-blood body  
versed in pain and limitation—a body rooted in the

Israeli socio-political reality as well as the universal one; a body that feeds the notion of the artist's figure and role.<sup>5</sup>

Already in his early works, created in the 1970s during his studies at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, and as part of his graduation exhibition, Mizrahi placed the notions of image and perception at the center—using his own body—as representing the dynamic between man-made action and choice, and the set of social-

cultural-political constraints. Works that became iconic—including *El Cóndor Pasa*, *Shema Yisrael*, *Priestly Benediction*, *Foot with Wing*, *King of Jerusalem*, or *the Fool on the Hill*, *Via Dolorosa*, *Binding*, and *Dough*—were all staged actions or documentations of actions that continue to take place in the body of the photograph, as it were. Having been discouraged from engaging in painting at Bezalel, photography enabled him to explore the self through the mediation of the distancing, detachment and alienation inherent in the medium. The photographs were printed with a deliberately rough technical quality that conveyed the urgency of the gesture. Introducing photographs of performances as works of art in their own right was a groundbreaking move, the result of Mizrahi's power to touch on the essence of the image and its transformative potential; an act that outlines a strategy of resistance, a biopolitics whose main objective is to replace the living event with an artificial object, which substitutes for the real and is reproduced independently of the original.<sup>6</sup>

In *King of Jerusalem*, or *the Fool on the Hill* (1973) Mizrahi is seen seated limply on a chair on the Mount of Olives, facing the Temple Mount, with his back to the viewer, his crutches by his side, wearing a white Bristol board bonnet on his head. The figure of the artist transforms into a living yet ephemeral obelisk; a

5| The perception of the self in Mizrahi's works echoes two modernist paradigms, as described by Haviva Pedaya: a theological paradigm which anchors his appearance as a prophet at the gate, a shaman, and a healer; and a representative paradigm which anchors the reflection of the identity as part of which he operates; see Haviva Pedaya, *Walking through Trauma: Rituals of Movement in Jewish Myth, Mysticism, and History* (Tel Aviv: Resling, 2011), p. 31 [Hebrew]; see also Haviva Pedaya, "Walking, Walking Out, and Walking Through: Transitional Space and Traumatic Time," in Y. Ataria, D. Gurevitz, H. Pedaya, and Y. Neria (eds.), *Interdisciplinary Handbook of Trauma and Culture* (Switzerland: Springer, 2016), pp. 217–249.

6| See Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2008), pp. 56–57.

“Even men without a gospel have their Mount of Olives. And one must not fall asleep on theirs either. For the absurd man it is not a matter of explaining and solving, but of experiencing and describing. Everything begins with lucid indifference.”

Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*<sup>1</sup>

### **Prologue**

In Greek mythology, Sisyphus, the founder and first king of Corinth, was punished by Zeus for his passion for life, rebellion against the Olympian gods, and scorn for the pantheon. Zeus decreed that in the afterlife he would be doomed to roll a giant boulder up a mountain in the abyss of Tartarus in the underworld, only to reach the peak and watch it roll back down, over and over again, eternally condemned to futile labor and endless despair.

Philosopher and novelist Albert Camus views Sisyphus as the quintessential absurd hero embodied in modern man—a man who strives to gain true grasp of existence, who seeks the absolute, longing for clarity in the face of reality, striving for its familiarity as it reflects the human imprint; but he is doomed to exist in a world devoid of rationality, a world

of contradictions, in which there is no single truth, where an “infinite number of shimmering fragments is offered to the understanding.”<sup>2</sup> The absurdity of the stone rolling up the mountain, despite the knowledge that it is bound to roll back down, is an expression of man's desire for an explanation, for unity, while

<sup>1</sup>| Albert Camus, “The Myth of Sisyphus” [1955], in *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans. Justin O’Brien (New York: Vintage, 1991), p. 94.

<sup>2</sup>| Ibid., p. 18.



dichotomous critical discourse and identity politics, whose radical version amounted to stereotypes.

Concurrent with his activity in the “Yiddish Theater,” Mizrachi launched the series of performances *In Eye of Consciousness: How Dreadful is This Place* (2017), which revolved around the figure of the artist, standing physically in the given place and time, as a witness.<sup>59</sup> Mizrachi sits with his back to the viewer, his gaze presumably directed at what is in front of him. From now on, he no longer acts and presents, but is rather fully and directly present, in body and spirit, as if carrying, in his very presence, all that has accumulated in the residues of his art and life. As usual, this work in the Shrine of the Book and the Israel Museum sits on the shoulders of an earlier work, *King of Jerusalem, or the Fool on the Hill* (1973), in which he is seen seated on the summit of the Mount of Olives, looking towards the Temple Mount. In his later performances, however, Mizrachi no longer portrays the fool, nor does he carry his portrait on his back as if he were Jesus carrying the cross. From now on, it is the fly—the one that sent him on a journey of consciousness that began with the Rwanda-Casanova project—that rides on his back, like the red boxing gloves in the work *Blessing* (1993), which are mounted on a record whose body is engraved with the memory of circles. The directness of the hybrid element in Mizrachi’s body work is one of “punching and pausing,” a dark and beautiful hybrid. This directness even cast a spell on the alternative rock scene in Israel, and the work *Blessing* is featured on the album cover of the Israeli duo Gingiot (Redheads).

Having described Mizrachi’s work as split into two separate channels—a self-portrait that assumes and sheds form, and an object that recurs in different incarnations—it is the hybrid element that links the readymade and portrait channels in his body work, singling him out as the most important body artist in Israel. In retrospect, from the

very outset of his career, Mizrachi has been concerned with the body as a material and as a place, as a cross between man and animal—whether in the combination of a man and a bird of prey, or in the journey of the

<sup>59</sup> | The first of these was staged in 2017 at the Shrine of the Book and the Israel Museum, Jerusalem.

alien fly mounted on his back. In a social and cultural arena dominated by a dichotomous discourse and antithetical perceptions, the hybrid quality of his work never ceases to surprise: Motti ben Flora<sup>60</sup> carries *Samson the Pitiful* in his body, whether as the betrayal of the body or as a weapon. He dares and does not flinch, always with grand gestures of punching and pausing, of the personal in the national, of redemption in destruction. *How Dreadful is This Place* (Genesis 28:17), the title of his recent performances, is directed at the gates of heaven from the story of Jacob’s ladder—on the threshold between heaven and earth, between body and spirit, between dream and wakefulness, and between being and nothingness—as a wake-up call.

<sup>60</sup> | At the opening of his exhibition “Studies for the Binding Opera” at Sara Levi Gallery, Tel Aviv, the gallery’s street name was changed to “Motti Ben Flora” (Motti son of Flora) for a day.

curtain was set against watermelons that were placed on the floor and exploded in the summer heat during the exhibition period. In the exhibition “Compassion,” metal walkers with stickers of the Yad Sarah voluntary medical supply organization were installed, with pink towels and blinding flashlights hanging from them—objects that take part in a complex relationship, charged with residues of exclusion and marginalization, longing and a sense of disaster, wailing, passion, and pity.

The audience also took part in the performance: in the exhibition “Passion,” a hole in the wall invited viewers to peek at an object in the hidden space, thus being caught in the liminal space between voyeurism (perversion) and naive trust in the promised marvel lurking behind it. Even if there was anything left of the viewer’s wonder, however, it was brought to the ground of reality when turning back to the exit, by the gazes emanating from the photographs of Yigal Amir, assassin of Prime Minister Yitzhak Rabin, and Mordechai Vanunu, who was accused of exposing Israel’s nuclear secrets to the world. Against the social, cultural, and political baggage that simmered under the trilogy’s surface, and in view of the charged title, “Passion,” room was made for contemplation of the link between the power of love that drives life and creation, and the threat of crossing lines, which is bound to end in disaster. The exhibitions also included a dimension of sound: in “Wailing,” Iranian musician Amir Shamsar played songs of longing for Persia on a ney reed flute—“an instrument of the heart, which conveys yearning, longing, inner weeping”; in the exhibition “Compassion,” Berry Sakharof’s voice was heard in the background, singing in Yiddish.

Unlike “compassion,” the term “pity,” corresponding with the Hebrew title of the show, is offensive—but not so in Yiddish. Shortly after the exhibition trilogy, Mizrachi himself sang in Yiddish “Oh, Good Jews, have Mercy [‘pity’ in the Hebrew].” The painted polyester sculpture he created as a frozen performance in 1984 also underwent a transformation: from soldier figures on a Tel Aviv rooftop to his own figure enacting various figures from the destroyed cultural world of Jewish Europe

before the Holocaust. Mizrachi’s portrait (120 cm in height) fit well into the theater, which included *Samson the Pitiful* (2007), *Shylock* (2006), *Primo Levi* (2008). It was a traveling theater between museums and art events (mainly abroad), where the sculpture performance was accompanied by Mizrachi’s voice singing in Yiddish, either live or recorded on the soundtrack.<sup>57</sup> “I came to sing songs in Yiddish because I felt that everything was shallow. I can’t take a deep breath [Heb. *neshima*]. There, I can breathe my soul [*neshama*], I can cry. I am both *Mizrahi* [Eastern Jew] and not *Mizrahi*; I feel Jewish, not so much Israeli.”

Mizrachi is proud of his *Mizrahi* origin, and dedicated the Yiddish Theater catalogue to his parents, Nathaniel Abu-Ibrahim and Flora Bint-Aziza.<sup>58</sup> He never sympathized with the trend of reduction to a one-dimensional identity, and drew more and more strings to his complex identity as a human being and an artist, an identity in which

<sup>57</sup> | *Yiddish Theater* was presented in 2009 at the Palazzo Riso (RISO, Museo d’Arte Contemporanea della Sicilia) in Palermo, in the exhibition “Essential Experiences,” which also featured Marina Abramović, Jan Fabre, Gilbert & George, William Kentridge, and others. A year earlier, in 2008, *Yiddish Theater* was performed in the exhibition “Micro-Narratives,” at Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, France (curator: Lóránd Hegyi).

<sup>58</sup> | Published by the Mizrahi Foundation for the first performance of “Yiddish Theater” at Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne Métropole.

Yiddish already played a role during his childhood and adolescence. Grotesque and heart-rending, full of self-irony and identification, his theater is centered on the figure of the anti-hero who does not flinch in the face of the centers of power and holds the wisdom of the ages, with emphasis on compassion and recognition of the heroism of the weak. While claiming the insult of his parents and the price of erasure and arrogance, he positions himself, as always, against the Western mainstream and globalization. At the same time, in these performances, in which he practically acted as a curator, he heralded what in the following years would be recognized as the solidarity turn in curating, attentive to the *other* and to complex identities, after years of



In his ongoing engagement with the mirage of human consciousness, Mizrachi also addressed media as an extension of myths and beliefs and as a system that structures consciousness through a manipulative use of myth. As early as 1980, he referred to the ostensibly innocent medium of press photographs accompanied by captions, when he printed and sent “mail art” in the form of touristy souvenir postcards—e.g., a photograph echoing the pioneering ethos of the first waves of Jewish immigration to Palestine, accompanied by the caption “Elon Moreh settlement, 8.6.1979.” Similarly, in the exhibition “Rwanda-Casanova” he included a postcard work: a photograph featuring the St. Peter’s bell in Cologne (Petersglocke, p. 53 bottom), alongside an inscription in German referring to the myth of the “*Heimat*” and the agony of the German “*Volk*,”<sup>54</sup> which was also inscribed on the wall in Vaseline, in braille. While the materiality of the greasy Vaseline calls to mind (after Beuys) warmth, rehabilitation, and solidarity, the use of Vaseline and braille represents a communication failure since the letters are smeared and blurred by tactile reading. The engagement with memory based on erasure and oblivion adds another layer to Mizrachi’s preoccupation with the paradox of human consciousness which is shaped from and on symbols designed by that very consciousness. At the same time, Mizrachi explored issues of resolution and information processing, whether in digital media, which enable information compression and speed, or in printed media.<sup>55</sup> Computer-manipulated press photographs (from September 2000 to September 2001) were printed on boards to present an ambiguous reality, in an attempt to process, in consciousness, a time experience of one year, which began with the second Intifada

54| “St Peter is my name. I protect the German homeland. Born out of German suffering, I call for unity.”

55| For example, in the exhibition “Rwanda-Casanova: Blinking,” the Art Workshop, Yavneh, Israel, 2002.

(Palestinian uprising) and ended with the September 11 attacks.

Against the backdrop of turn-of-the-century soul searching, linked to the critical discourse on the implications of the abstract as an idealistic representation of truth, Mizrachi’s object works received wide exposure. Starting in the 1990s, they were included

in major international exhibitions which delved into the status of the object and the readymade.<sup>56</sup> His work took a particularly central place in the exhibition “Conceptes de l’Espai” (Space Concepts, 2002) at Fundació Joan Miró, Barcelona, where he exhibited alongside Franz West, Tony Cragg, Christian Boltanski, Haim Steinbach, and others. His work *Blessing* (1993) was even chosen for the catalogue cover and for a poster hung throughout Barcelona. In each of these exhibitions, Mizrachi created an installation which was, in fact, a type of performance-object. Its readymade materiality evoked temporal baggage and activated the space with a fluorescent aura shrouded by the baggage of body and emotion, mind and consciousness.

### **Object-Performance:**

#### **Portrait Theater and the Return to Performance**

In the 2000s, Mizrachi developed another performance practice: a Yiddish theater revolving around his self-portrait as a sculptural object cast in painted polyester. The return of the artist’s portrait to the core of his work opened the door to another return, that of performance works; in all these types of performance—object-performance, Yiddish theater, and performance art—self-portrait and object were inseparably combined.

This unique combination culminated in an exhibition trilogy (2004), featured simultaneously in three “hiding places” or “hide-outs” (as he called them) in Tel Aviv: “Wailing” (Dvir Gallery), “Passion” (Chelouche Gallery), and “Compassion” (HaMidrasha Gallery). The “object” deviated

from its narrow sense as an inanimate object that is essentially antithetical to the living and the human, as part of a spatial performance that does not settle in one place, in which the object reciprocates a gaze and evokes reminiscing. In the exhibition “Wailing,” a red curtain was stretched across the gallery wall, bearing the Arabic lyrics of Umm Kulthum’s song, “*Sert el Hob*” (Speaking of Love), embroidered with gold thread. The

56| For example, in the exhibition “Abstrakt/Real” at the Museum of Modern Art, Ludwig Foundation (MUMOK), Vienna (1997, curator: Lóránd Hegyi), where he exhibited alongside Helen Chadwick, Bertrand Lavier, Rachel Whiteread, and others.

political subject, attention to the body and to narratives of exclusion increased, concurrent with the deepening of (gender, Eastern, Palestinian) identity politics, which flooded the discourse with repressed issues seeping from the margins to the center.<sup>49</sup>

All of these found an echo in Mizrachi's work. He created in a wide range of media and participated in many "biennials" and thesis exhibitions in the spirit of the times. Concurrently, he developed a unique project, which brought works from the exhibition "Stella Maris" and other works together under the title "Rwanda-Casanova." As part of

the project, he created numerous installations in Israel and around the world, with the display contexts in the different venues charging each of them with time- and place-dependent cultural and political perspectives. The first exhibition, at Chelouche Gallery, Tel Aviv ("Rwanda-Casanova: Temptation," 1997), was, according to the gallery's curator, Nira Itzhaki, the first in a wider multi-chapter project; a worldwide vision of spiritual-philosophical collaborations in Japan, Germany, Russia, the United States, Australia, and Rwanda.<sup>50</sup>

Mizrachi conceived of the idea during a sojourn in Vienna, where a fundraiser was organized for the rehabilitation of the injured Rwandan children—an endeavor that he thought represented a hypocritical attempt by the West to clear its conscience and buy atonement for the crimes of colonialism and the exploitation of the Third World. The combination of "Casanova" with "Rwanda" suggested power relations where temptation and violence are interwoven. The chosen title also echoes the duality inherent in his works, which swing between promise and threat, seductive beauty and paralyzing oppression. As a motto for the project, Mizrachi chose Ludwig Wittgenstein's famous dictum—"Whereof one cannot speak, thereof one must

be silent"<sup>51</sup>—which in his case is anchored in time and place, and echoes the Eastern (Mizrahi) political wound. This surprising choice was praised as successful in "balancing the lucid and beautiful in the overt layer with the enigmatic in the hidden dimension."<sup>52</sup>

Throughout the decade, Mizrachi continued to develop and hone the object-centered expression identified with him—an object that is an installation, a spectacle, and a space in its own right. He created arrays of objects illuminated with fluorescent lights, as signals of a conceptual apparatus, of which curator and thinker Lóránd Hegyi wrote: "... the assemblages always reveal a very rigid basic geometric structure; this structure in turn always retains rationality and controllability, method and formal lucidity," functioning as "a constraining net in which the functional objects lose their original function and their usual appearance and are arranged as components of a strongly controlled, enormous mechanism."<sup>53</sup>

In *CNN Light* (2000), greenish plexiglass lenses replaced the rows of light bulbs of the "formal brightness" structure, creating a strange celestial spectacle. The order in which the illuminated bodies in this work were installed is puzzling: Is it random? Is it some sort of Morse code signal? In fact, the set of circles emitting cold light made up the word "*Light*" in Braille. The dark became visible, even when it turned out that the seemingly abstract, liquid stains were nothing but war images captured by CNN night cameras during the Gulf War. Hence the sickening greenish hue characteristic of infrared photography, which carries realms of consciousness from another technological era, different from the sensory era of Morse code. The images of this greenish photography have been associated with the practice of a sterile-spectacular war, at the background of a mythological image of a star war—an alienated optical vision detached from a complex political-economic reality.

<sup>49</sup> See Roni Cohen-Binyamini, "First Person Singular," cat. *First Person Singular: Masculinities in Israeli Art* (Ashdod Art Museum, 2019), p. 29 [Hebrew]; Doron Rabina, "Time Killing," cat. *Eventually We'll Die: Young Art in Israel of the Nineties* (Herzliya Museum of Art, 2008), pp. 258-256.

<sup>50</sup> See "Rwanda-Casanova: Temptation—From Conversations between Nira Itzhaki and Motti Mizrachi," cat. *Motti Mizrachi: Rwanda-Casanova, Temptation*, trans. Katrin Tchetchik (Tel Aviv: Chelouche Gallery, 1997). Most of the planned projects were indeed implemented, including the comprehensive exhibition "Rwanda-Casanova" at Haifa Museum of Art (2000, curator: Daniella Talmor), which was accompanied by a catalogue and a film directed by Amit Goren.

<sup>51</sup> Concluding remark of Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* [1922], trans. C.K. Ogden (New York: Cosimo, 2009), 7, p. 108.

<sup>52</sup> Ouzi Zur, "Political Statement and Monstrous Beauty," *Haaretz*, 26 Dec. 1997 [Hebrew].

<sup>53</sup> Lóránd Hegyi, cat. *International Passage: Motti Mizrachi and Patrick Raynaud*, trans. Katrin Tchetchik (Tel Aviv: Chelouche Gallery, 1996), n.p.; see also the catalogue of another exhibition curated by Hegyi: *Abstrakt/Real* (Vienna: Museum of Modern Art, Ludwig Foundation, 1997).



elementary particles (“gravitons”). Mizrachi too contemplates notions pertaining to a massless, boundless body that is all waves of motion, like a liminal space that threatens to be breached and constitutes a source of light and disaster at the same time. The exhibition “Stella Maris” also included computer simulations in which an object (such as a cup) was linked with a human organ (such as an ear) via enigmatic, quasi-mathematical formulae based on a pictographic language of this world that has transformed into another, or the other that is already here.<sup>46</sup> The rationale behind them, according to Mizrachi, is “a formula, a kind of logic and mathematics, [...] laboratory conditions that will isolate external influences,” whose purpose is “to touch upon dilemmas. An atemporal work, a contrasting of states, a quest, a contrasted global existential state. [...] We are in a global transition period”<sup>47</sup> (p. 50).

It seems that Mizrachi's quest has no expiration date, and the creation of quasi-scientific structures composed of objects and signs has accompanied his work from the outset. Mizrachi is aware that the “divine compass”—as a profound pattern of being and of the world—will forever be unattainable for mortals, and yet the conflicting systems he creates are not apocalyptic. They strive for the freedom beyond eternal limitations, being a spiritual practice that touches on the realms between imagination-hallucination and rational analysis. The formulaic structure draws on the intimate mythology outlined in Mizrachi's work over the years in readymade works, which charge the futuristic mystery spectacle

under the cold neon light with individual and collective intricacy. “I come from a personal predicament of buoyancy, of distance, of experiential overload. I'm not a photographer, I'm not a painter; maybe I'm trying to convey my physical-spiritual-mental ECG, signals that I send. The world is flooded with things.”

The frugal language of the “Stella Maris” works, with their sickly greenish fluorescent radiation, was preceded by a simple, minimalist installation that he staged in 1973 at Bezalel: a bare light bulb suspended

above a green Formica board. Mizrachi was attracted to this Formica and its greenish color because there was something “very familiar, lonely, cold and alienating” about it. Such green is found in public institutions, especially in hospitals and health provider clinics, like those where he was hospitalized as a child for seven years, confined to a bed, unable to move or maintain contact with the outside. In Amit Goren's film, while awaiting an MRI, Mizrachi talks about the metallic coldness of the place, about the rattling of the service trolleys, and the touch of nickel in the transitions between halls and worlds—a readymade setting that conceals latent connections a-la Marcel Duchamp's “art coefficient.”<sup>48</sup> For Mizrachi, this “coefficient” echoes the real as a traumatic effect that refuses to be symbolized.

### The Threshold of Language

The 1990s, the last decade of the 20th century and the second millennium, were marked by an oscillation between promise and catastrophe. The decade began with the global Gulf war for Kuwait and the firing of missiles from Iraq to Israel; it continued with a dawn of hope for peace and the vision of a new Middle East upon the signing of the Oslo Accords, followed by euphoric years of flourishing and fruitful cultural dialogue with the world, which ended in severe violence: the assassination of Prime Minister Yitzhak Rabin, the Intifada (Palestinian uprising), and the collapse of the vision of peace—with a systematic genocide in Rwanda in the background. In this decade of the 1990s, which was shrouded by an atmosphere of end, international art was characterized

by spectacular installations which tended to aestheticize the political—while in Israel the homogenous collective identities gradually cracked. Since the Yom Kippur (1973) War, the perception of the Zionist subject gradually changed, parallel to the disintegration of the subject in contemporary thought, from stable essentialist realms to fluid, changing spheres. Later, with the return to the

<sup>46</sup> | Measurement, orientation in the galaxy, and the infinity sign will recur in later works dealing with celestial bodies, including *Eye of the Sun* (2012). Even today, Mizrachi still continues to plan works that will be created with the help of satellites.

<sup>47</sup> | Mizrachi quoted in Pundak, cat. *Motti Mizrachi: Stella Maris*.

<sup>48</sup> | See: Marcel Duchamp, “The Creative Act,” *ARTnews* 56:4 (Summer 1957); rep. in *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, eds. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (London: Thames & Hudson, 1975), pp. 138–140.

not heard—the objects are a kind of “Zen proverbs” or “a moment of enlightenment that causes a mystical leap.”<sup>39</sup> This gap between the visible and the audible, between an action and its being unrealizable, between the empirical-scientific and the sensory-emotional, recalls the spirit of Marcel Duchamp’s works; it also calls to mind Beuys, who in *Eurasia* (1965–67) signified the duality and the coveted union between Eastern spirituality and the ratio of Western culture. This contrast between Eastern and Western thought was reinforced in Mizrachi’s work *The Moon Temple* (1991), and intensified into a real clash of worlds, a clash of civilizations, in the exhibition “Stella Maris” (1993). Later on, in the exhibition “Rwanda-Casanova” (2000), the Eastern conflict will resonate in social and political, local and global contexts.

### Stella Maris

The pivotal works in the exhibition “Stella Maris” (1993) were based on the engraved record, an object which was at the center of the drawings and the aforementioned poetic discourse (1988): “Hed Arzi (literally ‘echo of my land’ or ‘an earthly echo’) is the echo of an ideal. Hed Arzi is the echo of an era. Hed Arzi is an ideology. Hed Arzi is the echo of my country.”<sup>40</sup> This was also the title of a postcard-mail art created by Mizrachi during the turning point of 1990. The work referred to an Israeli record company of that name: through the memory of the sound imprinted in its body, the mute object echoed what could not be heard in it.<sup>41</sup>

Mizrachi’s “records” prior to “Stella Maris,” including *Record and Compass* (1989), were designed as bright material objects, which were, at the same time, conceptual and embossed, echoing presence and absence. According to the artist, the “Mizrachi Foundation” symbol encapsulates minus and plus, being and nothingness, combined with the image of the divine “compass” from William Blake’s famous painting. “The compass signifies order and measure, and the record revolves around itself to infinity like a diamond that reflects things. What is in the

center? I don’t know. Perhaps there is nothing there—and yet something pulls inwardly, because these are centripetal forces.” This turning point in Mizrachi’s work gave rise, in “Stella Maris,” to a strange combination between a material fetish resembling an actual object-record, and a lunar icon radiating a phosphorescent light that spreads through the space.

“Stella Maris” is not only a point of light but also a star that marks a direction,<sup>42</sup> a star that sailors looked to for navigation; the North Star that functions as a compass and is linked to conscience and morality. The memory of the luminous celestial body that bore the hallmark of an eternal, cosmic primacy was imprinted, however, on a record whose movement is cyclical, with neither direction nor path. The record seems to embody Raffi Lavie’s observation “sun, stand still over Gibeon”: a cosmic-spatial rupture that ultimately halts the course of time.

The exhibition engaged with a universal rupture, with seeking or

losing the path, and the objects in it were illuminated with fluorescent light that spawned a magical space of a spectacle. The fluorescent lamp, which “radiates a light that is cold, unnatural and inhuman [...] combines comfortably with the high-tech metriality that characterizes the new works,” as a new intersection in his practice, but it is also connected to his characteristic duality, “to healing and the healing activities that Mizrachi was involved in.”<sup>43</sup> Mizrachi himself added that he was interested in “navigation and spiritual search,” while in the words of artist and poet Jean Tardieu—“In order to advance, I walk the treadmill of myself / Cyclone inhabited by immobility; concluding: “But within, no more boundaries!”<sup>44</sup>

In Cormac McCarthy’s latest novel, *Stella Maris*,<sup>45</sup> the scientific discourse from the fields of mathematics and theoretical physics is linked to schizophrenic liminal spaces between imagination and futuristic hallucination, in descriptions of hidden, massless

<sup>42</sup> | “Stella Maris”—the North Star (Polaris)—appears to stay put at a fixed point in the sky, therefore it is known as an aid in navigation. It was called “Star of the Sea” because it was used by sailors to navigate sea routes.

<sup>43</sup> | Ron Pundak, cat. *Motti Mizrachi: Stella Maris*, trans. Richard Flantz (Ramat Gan: The Constant Sculpture Gallery, 1993), n.p.

<sup>44</sup> | Jean Tardieu, from *Les Témoins invisibles*, p. 36 [French], quoted and translated in Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1994 [1958]), p. 214.

<sup>45</sup> | Cormac McCarthy, *Stella Maris* (New York: Knopf, 2022).

<sup>39</sup> | Mizrachi in an interview with Naomi Siman-Tov

<sup>40</sup> | Aloni, “Conversations with Motti Mizrachi.”

<sup>41</sup> | The image of the record already appeared in the exhibition “Motti Mizrachi, Drora Halfon” at HaKibbutz Art Gallery, Tel Aviv, 1976.

judgment, truth, and morality, which characterized his 1970s work? Following this rupture, did he, as Aïm Deüelle Lüschi suggested, begin to resort to “false representation in order to speak of the truth via the classical inversion of [post-modern, /G.B.O.] Western visual art”? Does the return to the enlightened spirit of “White Exhibition” at the end of the same decade indicate that he was still in a process of searching?<sup>35</sup>

Mizrachi replied simply: “I wanted a less visceral atmosphere now,” and repeated the answer he gave when he turned from excruciating body works to healing works. His sculptural shows, he maintained, were entertaining only at first glance, but their contents were in fact harsh: “I was a deceptive dancing demon. [...] A man with a plate and airplanes on him, what is he?—a martyr whose thigh is pierced by a sword of light. It corresponds with my physical problem.”<sup>36</sup> In the sculptural performance, instead of drawing the shape of his thigh with a “golden pen” while his surroundings turn gold in the sunlight, the sword cuts through the thigh. This constant ambiguity—physical and conceptual, private and collective—is the political element of self identified in Mizrachi’s sculptural figures, in his own figure.

The sharp turn to the object enabled him to cool down a little, to draw away from the visceral through “reduction and internalization,” towards “proper art.” In this sense, *Eternal Limitations* was a formative landmark for the internalization he required. This idiosyncratic photographic work introduced an inexhaustible dialectic between “exterior” and “interior” far beyond conventional dimensions, on a scale to which he turned in the series *One-Handed Clappings*. In an attempt to “extract essences,” the new object works were made in cast aluminum, brass, and

oak, with a meticulous, polished and elegant design, and combined readymade elements, such as a ruler, a record, a wheel, etc. At the same time, the installation of the small sculptural units together, in clusters, sought a different object language, an expression other than that of the photographic image.

**35** | Aïm Deüelle Lüschi, “Poor-Rich Art,” *Yedioth Aharonoth*: 7 Nights, 21 Dec. 1990 [Hebrew].

**36** | Mizrachi in an interview with Naomi Siman-Tov, “A Washed Hand,” *Tel Aviv*, 7 Dec. 1990 [Hebrew].

In photography, “cut” arms are not perceived as amputation, as opposed to sculpture, in which the proximity and distance between the arms are an integral part of the expression. Moreover: in the reciprocity between “interior” and “exterior” in a sculptural work, what defines the closed space of the glass compared to the open space? In his object combinations, Mizrachi sought to create a feeling rather than convey information, through intuition unbound by routine concepts. His attention was directed to a “world made of sound waves,” and his work was nourished by physical and spiritual work under Aboulker’s guidance, which he developed and deepened, inspired by sources from Judaism (Kabbalah) and Islam (Sufism), as well as by practices of dance and mystical movement. All of these share the perception of life as movement, which helped Mizrachi in his attempts at sublimation beyond the limitations of the physical transmutation of matter and the transformation of the body.

The work process began, he says, by preparing a list of objects, specifying active or passive verbs associated with them, and identifying their common feature: a faucet, an X-ray photograph of a hand, and a sounding board, for example, share the movement from the inside out: water waves, X-ray waves, and sound waves. Mizrachi’s objects are “conduits, vessels, conductors by means of which we are introduced to basic elements, such as light, sound, water and motion. They express arrested energy and frozen movement.”<sup>37</sup> In a review of Mizrachi’s exhibition “Sculptures and Etchings” at Sara Levi Gallery, Tel Aviv (1989), Raffi Lavie noted that it was imbued with movement in different directions and at different speeds, yet it was in fact “static, very static.”

The power of Mizrachi’s work, Lavie observed, lay in the strange relationship between the “super-powerful dynamics” and a state of “sun, stand still over Gibeon.”<sup>38</sup>

These objects by Mizrachi were produced industrially rather than manually. In their elaborate design, they resemble mysterious, alien jewelry. At the same time, Mizrachi explains, just as “one-handed clappings” are

**37** | Daniella Talmor, cat. *Motti Mizrachi: Rwanda-Casanova*, trans. Hanita Rosenbluth (Haifa Museum of Art, 2000), p. 78.

**38** | Raffi Lavie, “The strange relation between movement and stagnation,” *Ha’Ir*, 12 May 1989 [Hebrew].



metal knives surrounds a core that looks like a glowing star. A closer look reveals a violent focal point, which captures the knife tips in a red glow. The cold beauty and the potential for violence inherent in the work resonate in the title *Concentration*, conjuring up the “Rwanda-Casanova” realms of toxic temptation.

In another illuminated circular work, *Blessing* (1993), red boxing gloves are mounted on an engraved record, converging into a blinding focal point. The title refers to Mizrachi's early self-portrait, *El Cóndor Pasa* (1974), in which his crossed hands cast a black shadow in the shape of an eagle or a dark vulture, which merges with a human body to create a head-mask or a mysterious combination of animal and man, a hybrid at once magical and menacing, like the awakening shadow of totalitarianism. In another early work, *Priestly Benediction* (1973), Mizrachi's head is clearly visible, lifted up with religiosity, pinned by his hands covered with boxing gloves in a ceremonial priestly gesture. The duality of blessing and threat has been present in his works from the outset, as was the formal combination of an aesthetic essence and a violent potential; but the works from the 1970s possess a direct human presence that, despite everything, still radiates a belief in the congruence between language and the world, and in the ability of language to speak to all people.

In this sense, the sharp transition in Goren's film—from the healing therapy in Aboulker's clinic to the installation in the exhibition “Rwanda-Casanova”—sheds light on the contradictory complexity of Mizrachi's work. This duality also highlights the polar twists and turns in his work, which took place precisely during peak periods of artistic success.

In the late 1970s, when his work gained recognition following the presentation of “White Exhibition,” Mizrachi turned to the opposite pole and initiated performative acts that crossed red lines, in form as well as content. In the performance *Festivities* (1981, as part of “A Turning Point,” Tel Aviv Museum of Art), for example, the grotesque was combined with the iconic, and the ritualistic with the carnivalesque and

with a sense of humiliation: a man hanging against the backdrop of a billboard, a requiem blare, a fashion show, a fire brigade band, a speech by Ben-Gurion, etc.<sup>32</sup> In the performance *Year of the Dove* in Tel Hai (1980), Mizrachi appeared partially naked (wearing an undershirt, red socks, and a stocking cap), leaning on his crutches, his lower body and genitals painted white; he drags a tire behind him and urinates on a sprinkler, surrounded by children releasing pigeons from boxes placed on the tire. A short time later, the live show underwent a transformation: no longer a performance involving his own body, but a performative sculptural show, a “frozen performance”—as Mizrachi himself called an installation he created for the roof of the Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art (*Sunfrost*, 1984–85), like a performance frozen in painted polyurethane figures.

The next flip-flop was not long in coming: at the height of his artistic success, after bursting into international consciousness with the figurative sculpture he presented at the Venice Biennale (1988), Mizrachi returned to intimate dimensions. It was shortly after he teamed up with curator Adam Baruch on an unprecedented self-advertising campaign,<sup>33</sup> making a name for himself outside the art circles with a “line” of controversial commissioned-commercial works. Once again, at the very peak of extroverted activity, Mizrachi returned to the starting

point, as outlined in *Eternal Limitations*, and continued to work on philosophical-poetic combinations, which were equally conceptual. Glasses and assemblages of objects re-emerged alongside drawings accompanied by poetic discourse,<sup>34</sup> in a process that evolved into the exhibition “One-Handed Clappings” (1990, Chelouche Gallery, Tel Aviv).

These extreme shifts in Mizrachi's work raised questions in the art circles: In the early 1980s, when he began creating his carnivalesque shows, did he experience a rupture in his life and in his perception of the Kantian correspondence between aesthetic

<sup>32</sup> | At that time Mizrachi moved his residence from Jerusalem to Tel Aviv.

<sup>33</sup> | See Sigal Reshef, “On the Bus to Venice: Your emissaries to the Biennale will receive advertising on buses,” *Ha'ir*, 24 June 1988 [Hebrew].

<sup>34</sup> | See Udi Aloni, “Conversations with Motti Mizrachi upon the first exposure of his drawings,” *Ha'ir*, 23 Sept. 1988 [Hebrew].

the sun's rays bathe the bare foot with their luminous aura, carrying a dreamlike potential of levitation. Influenced by his work with Aboulker and his new acquaintance with the healing powers of complementary therapies such as reflexology and shiatsu, Mizrachi began working in his mother's house with a group of artists, who collaborated with him in the performance *Healing* for the "Performance '79" event curated by Gideon Ofrat at the Artists' House, Tel Aviv. The guiding principle was healing by means of converging sound waves, transmitted through hollow tubes to energy centers (*chakras*) in the body.

Reviewing the event, Doreet LeVitte diagnosed a "fascist element," which was embodied in the "joint action" among the participants and between them and the audience, being a "mass action that does not depend on the realization of the individual." She further observed that "fascism is not only a characteristic of the right wing, but also a characteristic of the left," including mysticism of all kinds; "after all, those Japanese kamikaze pilots [in World War II] were nothing but monks of Taoism." These observations, she noted, could be applied to most of the works presented in "Performance '79."<sup>28</sup> Mizrachi's motivations and deliberations were completely different, however. He asked himself whether it was right for him, as an artist, to make a performance out of healing and bother with artistic sublimation, and decided not to

create any more performances of this type. Instead, he continued to engage in healing as such, through its diverse branches, and for a long time he even guided a group of colleagues from Israel and abroad.

In the film *Healing* (1979), created at the Midrasha School of Art on what he calls "table theater," Mizrachi brought various experimental works from the 1970s together, including a mural he created in "Open Workshop" at the Israel Museum, Jerusalem (1975)<sup>29</sup> and images from "White Exhibition." He sought to create a "sculptural work that holds matter" rather than a "clipping," which was gaining popularity at the time.

<sup>28</sup> | Doreet LeVitte, "Performance '79: Motti Mizrachi's Show," *Haaretz*, 13 July 1979 [Hebrew].

<sup>29</sup> | Although this performance was etched in memory, the event also included a wall piece composed of three framed texts. Underneath them he hung a plumb line (a cable and a weight), which hovered over a glass of water in a scenic expanse of two sand hills covered with inverted glasses.

This kind of work meant slow, "frame by frame" editing where each unit of action is like a sculpture, an experience of continuity and interruption which embeds a therapeutic dimension. The entire array represented repetition and transformation in terms of image, rhythm, and color, in a poetic style that was emphasized mainly in the second half of the film. The materiality was felt in the close-ups of objects such as a cup, a bottle, and a ball, and in the scenery around them, with meditative "Kundalini" music playing in the background.<sup>30</sup>

### Sun, Stand Still Over Gibeon

In Amit Goren's film *Apropos Mizrachi* (2001),<sup>31</sup> the camera follows the artist as he enters Aboulker's house 25 years after their first encounter. His work *Triangle Hand Flower Overturned Glass*—which was featured in "White Exhibition" and marked his deliverance from the "frequency of pain" and his turning to a "frequency of light"—is revealed fleetingly in the background, hanging on the wall. Mizrachi was 29 years old at the time, and when the film was shot he was 54, engrossed in preparing a comprehensive exhibition at Haifa Museum of Art ("Rwanda-Casanova," 2000). Mizrachi sits down, closes his eyes, takes three deep breaths, and imagines—under Aboulker's guidance—that he is drawing his thigh shape with a "golden pen," while the space around him turns golden, and each limb separates from its counterparts in the light. When asked by Aboulker what he saw before he opened his eyes, Mizrachi replies, "a rainbow of colors," and Aboulker confirms that this is good.

The camera returns to the exhibition in Haifa, reviewing works

that radiate fluorescent light, rather than the sun's golden light. While the fluorescent light in Jeff Koons's works takes on an aura of quasi-ritual passion for the consumerist spectacle of readymade, the neon light radiating from Mizrachi's objects conjures up completely different worlds: mysterious, futuristic, and violent. In *Concentration* (1996), for example, a circle of shiny

<sup>30</sup> | Music used in healing practices in the background of the therapeutic movement.

<sup>31</sup> | Director and screenplay: Amit Goren, 64:30 min, Israel Film Service.

of affinities that could not be reduced to a decisive definition of image-object, but drew attention to the strata embedded in the material, color, movement, in the sensory and emotional aspects, in the transformation of the complex and the multiple.

"If I don't have what's 'inside,' I won't be able to navigate in the space," Mizrachi explains. The preoccupation with essences through objects thus turned to the invisible, implicit space, to what was formulated as attentiveness to "what will come from within and find form in language." After all, the mouth is both a language and a threshold, an interior that is also an exterior and a liminal space between the inside and the outside—a language that opens and closes, blocking access to the abyss of the interior, while "there is a disconnect between language and what you have inside."

Close to the opening of "White Exhibition," *An Anthology of American Beat Poetry* was published in Hebrew under the title *Howl*—a title that resonates with strong emotion and a feverish expression that stems from within. Inspired by the book, Mizrachi titled one of his works *Tinshemet* (literally barn owl, alluding to the Hebrew word for breath, *neshima*). A series of photographs depicting a mouth created by Mizrachi focuses on the gaping hole in their center,<sup>26</sup> which resembled a barn owl. The hole gaped into a dark inner space generated a disturbing effect—bestial and erotic, physical and metaphysical. Breathing (*neshima*) was associated with the soul (*neshama*)—*pneuma*—which breathes life into the movement of matter and consciousness, and is linked to the dark aspect of the hole, the puncture, and its recurring images in Mizrachi's oeuvre; desolation (*neshama*) in the sense of destruction, of sexuality, and of latent, social and political threat.

<sup>26</sup> In 1972, Moshe Gershuni created a series of photographs of a mouth and toes, with the caption: "The main (real) problems are with the tongue and the toes."

### Spot of Light

"White Exhibition" reflected the new worlds of healing to which Mizrachi was exposed at the time. It was his attempt to "create art at a frequency of light and not at a

frequency of pain, where I constantly sway," an attempt "to save myself." He was exposed to the worlds of healing, therapy, and alternative life experience through Colette Béatrice Aboulker-Muscat, who became a significant figure in his life and guided him how not to get caught up in the circles of immersion in pain, and open himself to the outside. Aboulker taught him to "imagine correctly" and directed him to a short meditation, so as not to "get lost" in it. In Algiers, Aboulker was an assistant to her father, a neurosurgeon. She went through a difficult experience of illness and self-healing with his help, and subsequently developed her own path of treatment using what she termed "working imagery," equivalent to what is now called "guided imagery." Her holistic approach was based on scientific tools of brain research, combined with spiritual sources and intuitive learning.

Joseph Beuys's work and his mythical figure were also a source of inspiration for Mizrachi, especially in early works such as *Foot with Wing* (1973), in which bandaging is integral to the aching body that experiences injury and illness. The wound-dressing is also a wing, which stands for the potential of rehabilitation through art. The image of the torn wing, which lost its flying capacity as a result of its grounding, brings to mind—in an ironic reversal—the image of Hermes, the winged messenger of the gods.<sup>27</sup> According to Mizrachi, he related to

the ceremonial aspect of Beuys's performance and the rhythm of his works, but the thematic context of his oeuvre remained foreign to him. "It's not that I suddenly discovered the body. My bond with the body, and also with spirituality, is very strong. Since childhood, I've been constantly surrounded by treatments, and the person who affected me therapeutically was Colette Aboulker."

Indeed, the change in his work occurred after meeting Aboulker late in 1975. It is discernible, for example, in the negative work *Foot on a Stone* (1976, p. 43 middle), which is engulfed by qualities of light. While also alluding to an earlier work, *Foot with Wing*, here

<sup>27</sup> The utopian dimension of the wing was enhanced in Mizrachi's sculpture in the 1980s, as in *The Peace Rider* (1985), which was presented since 1985 in Neve Shalom, and in 1988—in the Israel Pavilion at the Venice Biennale, and alludes to Vladimir Tatlin, a revolutionary artist who sought to upgrade the communist-materialist vision of a bicycle for every worker through the wings in his work *Letatlin* (1932).



With direct simplicity and without words, *Eternal Limitations* captures Mizrachi's strong connection to both body and spirit; "transmitting essences," as he calls it. Limitations of movement were also addressed in body works he created at the time, but these carried a different character. The more extreme among them demanded immense mental strength and involved physical suffering,<sup>20</sup> as did *The Binding of Isaac* (1973), and other works which were never exhibited or published, including *Golem* (1974; p. 41 right), described by Mizrachi as a "golem (cocoon) cast to the side of the road" or as a perpendicular golem "trying to communicate with the world."

Looking back, Mizrachi spoke of needing enhanced physical and emotional experiences, "as if I must suffer," and admitted that the process was somewhat destructive to him, "like an addiction," and that if he had continued with it, he might not have survived.<sup>21</sup> The trauma he experienced during seven tough years of hospitalization in the period preceding the beginning of his art practice was too intense to be expressed at the time through the remembering body. Mizrachi needed to develop and refine sensitivities of a different kind.

After 1975, a transformation occurred in his work. This turn in expression and the changing emphases were manifested in the title—"White Exhibition"—which he gave to a solo exhibition he initiated in 1977 at the Jerusalem-based Sara Gilat Gallery, where he had presented his first solo exhibition two years earlier. This shift did not go unnoticed by Yigal Zalmona, who pointed out that in Mizrachi's previous works there was a "chaotic element (destructive, according to the artist)—an expressionism of pain and desistance alongside more ascetic works, which articulated a desire to control things. The current exhibition is all about Apollonian self-control, cleanliness, and monasticism."<sup>22</sup>

**20|** For an elaboration on body art, see Hanna Freund-Chertok, *Why Would They Do That to Themselves: The Moral and Ontological Status of Radical Body Art* (Tel Aviv: HaKibbutz HaMeuchad, 2019) [Hebrew]; Hadas Ofrit, *Too Much Reality: On the Art of Performance* (Tel Aviv: HaKibbutz HaMeuchad, 2012) [Hebrew].

**21|** From "Conversation with Motti Mizrachi," 2 June 1995, p. 5 [Hebrew]; a handwritten transcript of a meeting with Mizrachi in Miriam Or's class on "Sculpture in Modern Art," Teachers' Union, Tel Aviv (extension of the Hebrew University); the document is kept in the Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Art, The David and Yolanda Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University.

**22|** Yigal Zalmona, "White Exhibition," *Ma'ariv*, 8 April 1977 [Hebrew].

Mizrachi, who usually avoids the terminology prevalent in the discourse of contemporary art, later spoke of the turning point in terms befitting a readymade piece: "using the existing, the immediate, in a way that introduces previously nonexistent modes of seeing," via an "abstract" act performed "by means of tangible aids: to connect the glass to a bottle or anything else, I have to strip it of its everyday sense, so to speak. A glass, namely an object, retains its meaning; but it is an object that assumes a different meaning in the special context in which I place it."<sup>23</sup>

As with Mizrachi, his new works alluded to previous key works; as if they were sitting on the shoulders of their predecessors, thereby assimilating residues of experience and accumulated layers of meaning.

The work *Triangle Hand Flower Overturned Glass* (1977), for example, echoes *Eternal Limitations*: the glass has turned upside down, and the artist's converging fingers have also turned round, curling inward in a way that reveals the interior space of the hand now facing up, receiving rather than trapped. The arrangement of the elements forms an equilateral triangle, marked by a string connecting the palm of the hand to the inverted glass and a yellow inflorescence.

In works presented before the "White Exhibition," in 1976,<sup>24</sup> however, the emphasis already shifted from individual works to clusters of objects through the installation of photograph layouts.<sup>25</sup> The combination of multiple photographs shifted the emphasis to an inexhaustible space of mutual affinities between the objects themselves, and between them and the world and viewer. The open relationship spawned by the installation made it possible to trace some whole greater than the sum of its parts. Mizrachi continued to engage with "essences," but the emphasis shifted to the dynamics of the movement between them, a movement

**23|** "Motti Mizrachi: The Movement of the Static Medium," 25 Oct. 1992 [Hebrew]; an interview kept in the artist's archive, conducted in preparation for the book: Rachel Bilski-Cohen and Baruch Blich (eds.), *The Medium in 20th Century Arts* (Jerusalem & Tel Aviv: Van Leer Institute & Or-Am, 1996) [Hebrew].

**24|** "Motti Mizrachi, Drora Halfon," 1976, HaKibbutz Art Gallery, Tel Aviv.

**25|** In the exhibition at HaKibbutz Art Gallery, Breitberg identified "a new approach to the image, a different perception of the photographic work, and an acute insight into the abstract occurrence underlying simple objects"; see Sarah Breitberg, "Photography as a Means of Personal Expression."

were even rarer than representations of illness,<sup>17</sup> let alone instances of disability which were not war-related. Mizrachi's work, however, engaged with his self-portrait, which naturally included the crutches that he used for walking and waited by his side when he sat, but were absent from the picture when he was photographed from the chest up. His work indeed accustomed the viewer to the appearance of crutches in the public space, but the crutches were a mere tool for him. They were not included in his sculptural portraits—because a sculpture does not need crutches—nor in his object installations (and in one exhibition only, "Compassion" from 2004, did he install walkers which, he says, represented old age).

Since Mizrachi operated in the public sphere as an influential artist who broke eternal limitations (as the title of one of his key works suggests), however, the very presence of the crutches had a formative effect in their collective projection. Harari discusses Mizrachi's way of challenging the so called "ableism"—discrimination and prejudice that marginalizes disabled people: from his early parodic bare-chested portrait, which alluded to the figure of Herzl and his physical appearance (mythologized in E.M. Lilien's Jugendstil works), as well as in his other works that gnaw at the fixed image of the Zionist-Israeli subject and the figure of the *sabra* (native Israeli Jew).<sup>18</sup> The crutches are present, for example, in the work *Dough* (1973), alongside an uninhibited

physicality engaging in public sexual intercourse, which, according to Harari, undermines the typical representation of people with disabilities as lacking control of their secretions, desires, and passions, hence as asexual and impotent creatures, especially compared to the dominant image of the healthy, vigorous, robust *sabra*. Adding an interesting note, Harari refers to a discussion about the parodic quality of queer self-representations, which allows "entering alternative signifying codes into discourse by attaching them to existing structures of signification";<sup>19</sup> instead of concealing the limited, disabled body, its presence is

<sup>17</sup> See Sarah Breitberg-Semel, "Portrait of the Artist as a Sick Man: Upon Gideon Gechtman's Exhibition," *Yedioth Aharonoth*, 28 Feb. 1975 [Hebrew].

<sup>18</sup> See Harari, *Engaging the Body*.

<sup>19</sup> Moe Meyer, "Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp," *The Politics and Poetics of Camp* (London & New York: Routledge, 1994), p. 11.

exaggerated. At the same time, Mizrachi was wary lest anything in his life, his disposition, his art, and his legacy should lean to the overly dramatic. From the very outset, he applied a "cooling" effect, so to speak, which toned down his work, and always included a possibility of shift and deviation from the main road. Like a multifaceted, paradox-ridden puzzle, everything is in the eye of the beholder.



*Eternal Limitations*, 1973, black-and-white photograph (photo: Victor Frostig)

## - Chapter 2 - Object

Motti Mizrachi considers *Eternal Limitations* (1973) to be his first important work, perhaps even the most significant of all his works. His childhood photograph, he says, was a source of inspiration for it. The dialogue between the photographs, between Motti the child and the artist who he grew up to be, is like a bridge

over an abyss of gaps, infusing the objects in the photograph—a glass, a wristwatch, a rough surface (table)—with a latent being.

The hand with the watch is the same hand that rests on the child's drawing in the early photograph. Now the fingers touch the bottom of a glass, with a thin, transparent buffer dividing the exterior from the interior. The fingers are trapped inside the glass, restricted in movement, while the watch outside signifies the passage of time, or indicates that time is running out. The other hand, the one that pointed upwards in the childhood photograph, rests outstretched on the bare tabletop. In the 1973 photograph, everything is exposed; the artist's arms are bare, unlike the child's arms, which are covered in the long sleeves of a shirt sewn for him by his mother.

of Herzl's famous portrait. (The same photograph also appeared on the invitation to his first solo exhibition in 1975).

In the work of artists such as Moshe Gershuni, Avital Geva, and Micha Ullman, the new teachers at Bezalel, the conceptual, social, and political touched on the private-individual aspect and its link to the collective. In this setting, Mizrachi could discuss the complex nature of the self-image and the difficulty in shedding it to gain freedom. Under Gershuni, he developed a language of spatial installation capable of dealing with the changing face of a complex identity, and he continued to follow this path, in one way or another, throughout his oeuvre.

Years later, Mizrachi would be recognized as one of the most important body artists active in Israel, and the work *Via Dolorosa*—as a significant triple breakthrough in its engagement with the body, with disability, and with a Christian subject, until then taboo in Israeli society.<sup>14</sup> The body was an absent presence in local art, whose mainstream followed the paths of abstraction on the way to full-

fledged abstract. 1967 saw a break, likely related to the Six Day War, with the emergence of a new form of painting and figurative sculpture centered on the human body. The body in Uri Lifshitz's and Michael Druks's painting, for example, and in Igaël Tumarkin's sculpture of body casts, offered a gaping, exposed, and grotesque physicality, introducing an alternative anti-pathos space in contradistinction to the national euphoria that prevailed in the aftermath of the war. This new invasion of the body into art surrendered the presence of physical, cultural, and linguistic otherness, and in this sense may be associated with political subversiveness. Adam Baruch wrote about the body's turning point in Israeli painting, in retrospect: "The betrayal of the body, the body as a weapon, the body as the first body [person], in Tel Aviv this is still not in circulation, Druks circa 67, Druks' first body singular, what Zaritsky's fear looks like nobody knows."<sup>15</sup>

<sup>14</sup> According to Amitai Mendelsohn, as quoted by Anat Barzilay in "I am in the East," *Calcalist*, 29 June 2017 [Hebrew].

<sup>15</sup> Adam Baruch, "Druks' First Body Singular," *Proza*, 3-4 (December 1980), pp. 24-25 [Hebrew]. The English version of the quote appeared in: Galia Bar Or, "Remarks on the Collection of Israeli Art," cat. *Israeli Art from the Collection of Gaby and Ami Brown*, trans. Richard Flantz (Ein Harod: Mishkan Museum of Art, 2009), p. 248; translator's note: the Hebrew term is a pun denoting both "first body" and "first person."

Mizrachi created his body works from 1973 onwards, beginning during the Yom Kippur War, which spurred the practice of this field in Israeli art: simultaneously with Mizrachi's 1975 exhibition, other exhibitions centered on body art were also staged in Israel, including Yocheved Weinfeld's exhibition at Debel Gallery, Jerusalem, and Gideon Gechtman's exhibition at Yodfat Gallery, Tel Aviv. Mizrachi attested that at the outbreak of the Yom Kippur War, he felt a "dull pain" and needed to express that pain, so he "fled" to the Judean Desert. His *Binding of Isaac* (1973) was shot in the desert, and today Mizrachi identifies an "erotic and mythical dimension" in the body shot from above, bound, arms outstretched. This work, which echoed both the private and the collective situation, articulated the body's weakness and helplessness, an unusual manifestation in Israeli art.

Performance scholar Dror Harari links the *Binding of Isaac* to the critical discourse that arose in the wake of the war. He interprets Mizrachi's sacrificial act as a performative ritual act that overturns the Zionist ideal, which required sacrifice as a proof of the son's loyalty to the pioneering-generation father. According to Harari, Mizrachi—whose disability made him an *other*—turned the binding rite into a critical act. The son turns to God, pleading for divine intervention, reconstructing the myth of son-God relations following the leadership's failure.<sup>16</sup>

Mizrachi created this body work with his own body, as he did in all of his works save one, which was photographed by him, but performed by someone else. According to Mizrachi, the latter work, which makes its debut here, is a "mysterious" work that echoes a depth he cannot explain. He instructed his friend Robert Bassel to assume a crouching position, bound by rope, while going down Jerusalem's mountain slopes, towards the Arab village of Lifta. The body, folded like a fetus, is bound as with an umbilical cord (p. 39).

As aforesaid, engagement with the body surfaced in Israeli art after the Yom Kippur War. In an artistic environment that excluded body representations for years, however, manifestations of the disabled body

<sup>16</sup> Dror Harari, *Engaging the Body, Contesting Collective Identity: Performance Art after the Yom Kippur War* (forthcoming).



contemporary everyday language and assimilated into the daily routine of the body—our common denominator as human beings. According to Jung, with whose writings Mizrachi was fascinated at the time, effort, weakness, and pain are the truth conveyed through the body, and the experience embedded in a body-archetype generates a shared context.

What did Mizrachi know about the goings-on in contemporary international art? During his studies at Bezalel, the Israel Museum staged exhibitions by Christian Boltanski and Douglas Huebler, and Mizrachi remembers the shock he experienced at the Huebler exhibition. His own work, however, does not surrender a direct affinity with these sources, and he doesn't seem interested in discussing international art to which he was exposed via magazines, or theoretical issues pertaining to art and photography.

Mizrachi's language refuses to be trapped by art labels or the theoretical-sociological discourse. It is steeped in experiential richness always rooted in the memory of some encounter in his life, ostensibly marginal but formative, which left him with an unforgettable insight. A conversation about his 1970s works might start with a childhood memory of the time when he was considered the strongest in class, until a new kid arrived. Mizrachi attacked with "many small punches"—while his opponent punched him once in the belly, leaving him breathless. The new boy, slow in his movements, punched and paused, and Mizrachi realized that things wouldn't be the same again: "many small punches" were contrasted in his mind with a "punch and pause" tactic.

With Mizrachi the storyteller, the picture unfurls, bringing worlds within worlds to life, including their smallest details saturated with sensation, movement, and emotion. As a storyteller, he is aware of what and where, and at the right moment he will return to art with an insight: "This is how I felt when I was constructing my images in the 1970s: ascetic, sculptural, without the lyrical boasting of soft

strokes. Something solid, like giving a punch with a clenched fist and then pausing, and there is value to both the braking and the blow, that's why the works had such character."<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Interview with Motti Mizrachi, 1991, p. 15 [Hebrew].

One can now set out to say something about simultaneous orientations in his work, upward and downward, as in the succinct childhood portrait with one hand pointing up and the other down, and the inkling of a smile shining in the eye, and everything is saturated with inexhaustible associations to movement: this is exactly how he speaks about art, shifting from the memory of the body to the worlds of concept, where he seeks to focus the essence.

### **Self-Portrait in Body Art**

Mizrachi identified the power of photography to generate complex identities and created a staged self-portrait attentive to the space and to the three-dimensional medium of sculpture, to which he would turn in the next decade. His works, which remained etched in memory, revealed new layers of the private and collective body, manifesting identities previously excluded in Israeli art. They addressed self-image and persona, including the image a person creates for himself, the one he is trapped in and fights. From the outset of his life and career he developed an internal mechanism that refused the single given identity trap, which restricts and fixes the individual like a mask.

The self-portrait he carried on his back in the performance *Via Dolorosa* (1973), which resembled an icon of a bearded Byzantine saint with accentuated eyes, was taken in 1972 for the year-end exhibition in Bezalel, and was used a year later for an installation work he did in Gershuni's sculpture class. It was an entire array of experimental installations which engaged with one's image and personality cult, inspired by his experience as the elected chairman of the student union—an ostensibly "public" figure, entirely unknown to the new students who came to register. He grew a beard to hide his facial expressions and emphasize his eyes, and the photograph was framed and hung next to a mirror in the Bezalel lobby, where the notice board was situated. The installation also included an additional self-portrait taken in 1972, bare-chested and in half-profile, a gesture reminiscent

as works of art in their own right. The emphasis in performance art was placed on the one-off nature of the event, in its meaning as time-dependent and audience participation-dependent. Freezing an event whose uniqueness lies in its temporality in a two-dimensional medium was regarded as antithetical to its very essence. Even when a performance was documented, the quality of the photographs was not an issue. The discourse of the time was largely dominated by institutional criticism that negated the commercial logic of the art market, and a photograph-turned-object seemed foreign to alternative art that opposed commercialization.<sup>8</sup>

In 1970s Israel, presenting a photograph as an art object, as did Mizrachi, was unusual also because photography was not yet embraced as a full-fledged art form. The major museums did not have photography departments, nor did the Bezalel Academy of Art, where photography studies were held as part of the Graphics Department, as an assisting medium. Mizrachi studied photography with Ephraim Degani, who was “in charge of photography” in the Graphics Department. In 1972, Hanan Laskin began teaching photography in the Department of Fine Art, and later said that “during the concept period,” photography was mainly a documentation of performances and other things, but did not

stand in its own right as art. In the following years, the “painting, sculpture, and concept teachers” challenged the value of photography as art, as well as the status of photography teachers, and Laskin decided that “enough is enough, I am not wanted here,” and established an interdepartmental photography unit at Bezalel (1977).<sup>9</sup>

Mizrachi says that he was often asked, with disapproval or puzzlement, why he enlarged his photographs. He noticed that not only the enlargement of the photographs invited criticism, but also the fact that “the image itself was forbidden.” Looking back, he remembers what was prevalent in those days as “a kind of blur, something vague, somewhat conceptual.”

<sup>8</sup> The presentation of performance documentation in photography as a standalone work of art was also rare in international art. Only a few body artists, such as Vito Acconci, created unique photographic works based on performance.

<sup>9</sup> Hanan Laskin quoted in Noa Sadka, *Photographic Truth is Natural Truth: A Chronicle of a Photography Department* (Tel Aviv: Resling, 2018), pp. 179, 184 [Hebrew].

In the first years of his studies in Bezalel, the critical review of students' works sounded to him like quasi-intellectual verbiage that does not add to meaningful statements in relation to reality, and he yearned for a different experience and a language that gives room to the image as well. Imagery was at the core of Mizrachi's affinity for art from a young age. During his bedridden years and his time as a patient in a geriatric ward,<sup>10</sup> he often copied art books (Rembrandt, Michelangelo) and passed the time reading and drawing portraits and objects,<sup>11</sup> thereby creating

a space for himself that opens to the horizon, even in a living environment rooted in suffering and decline.

When he began his studies at Bezalel, already 24 years old, Mizrachi chose to let go of the past and open himself up to the new and to the possibility of change in his work. In the first two years (1970–72) he studied drawing with Joseph Hirsch and sculpture with Pinchas Eshet, and in the final year (1973–74) he studied under Moshe Gershuni, whereafter he continued for another internship year (1975). Throughout those years, the image was a driving force in his work.

The pioneering nature of his work lies in the creation of a carefully staged photographic self-portrait, and the pictorial dimension with which he furnished it. Mizrachi's photographs stand in their own right as art objects—not as elements in a collage, unapologetically and without addressing the conceptual validity obtained through the layout of a series. In this respect, his work stands out vis-à-vis its conceptual “relative” created in those years by artists who were students at the Midrasha School of Art (then in Ramat Hasharon).<sup>12</sup> His self-portrait photographs are not accompanied by text, nor do they seek the backing of a dialogue with iconic artists such as Joseph Beuys; these photographs resonate with a pictorial memory, which is transformed into a

<sup>10</sup> There was no treatment for the autoimmune disease from which he suffered, and in the absence of long-term hospitalization facilities in those days, the default was a geriatric ward.

<sup>11</sup> At the age of 17, Mizrachi attended an evening art class directed by Miriam Gorenstein (later Miriam Or, a lecturer in the Department of Art History at Tel Aviv University), who believed in him, equipped him with paints, and even connected him with Dan Hoffner, then director of Bezalel, who arranged a scholarship for him. The deterioration of his health condition, however, confined Mizrachi to bed for seven years, and he began his studies in Bezalel only at the age of 24, after hip joint replacement surgery. The relationship with Gorenstein-Or continued until her passing.

<sup>12</sup> E.g. Tamar Getter and David Ginton.

his peripheral location, Mizrachi's innovative object works have won recognition and have been presented in major exhibitions the world over.<sup>4</sup>

### **Punching and Pausing**

It is not easy to explain Mizrachi's work, which, as aforesaid, splits into two channels: a self-portrait that sheds and assumes form, and object art that constantly returns to his early works. Moreover, these two channels seem to contradict each other. Mizrachi, on his part, has not provided aids to define his practice nor made it easy for his commentators; he followed his own path and was reluctant to affine himself with any artistic group. Although his presence was clearly felt from the very outset of his career, he never took part in the art world's power struggles, not even those fought at Bezalel in the 1970s. His work was innovative in that it brought to the fore various aspects of his world and echoed orthodox, *Mizrahi* (Eastern), peripheral living habitats, different from those that dominated the mainstream art discourse. Its seminal contribution lies in introducing means and tools with which to present these worlds in grand gestures that were not restricted to the conventions of the local field.

The multi-disciplinary quality of Mizrachi's work did not go unnoticed by critics. Yigal Zalmona, the first to write a significant text about him, referred to this aspect in his review of Mizrachi's first solo exhibition at Sara Gilat Gallery, Jerusalem (1975). Zalmona commended Mizrachi's

work and pointed out the "existential tension" pulsating in it. At the same time, he wondered about the jumble of art forms—body works, object works, and works centered on an "iconographic dimension," as he put it, such as the performance *Via Dolorosa* (1973).<sup>5</sup> In this work, Mizrachi walked down Jesus's route of sorrows, following the Stations of the Cross to the site of the crucifixion, leaning on his crutches, carrying a self-portrait photograph on his back, supported by a

4| Including the exhibition "Abstrakt/Real—References: Malevich, Duchamp, Beuys" at the Museum of Modern Art, Ludwig Foundation (MUMOK), Vienna (1997, curator: Lóránd Hegyi).

5| Yigal Zalmona, "Existential and Personal Tension," *Ma'ariv*, 7 March 1975 [Hebrew].

band around his head, as porters do—a manner of carrying he saw at the market where his father sold vegetables.

Zalmona argued that Mizrachi's work was closer to the theater, a conjecture which seems to call for an explanation. At that time, performance was perceived as a medium that exposes the personal-intimate dimension through the body and its gestures rather than in social and historical, iconographic or symbolic contexts—bearing in mind the tendency of visual art in Israel to exercise extreme wariness of narratives, vis-a-vis pressures to articulate a Jewish identity. "Due to the nature of the themes addressed," Sarah Breitberg observed in reference to Mizrachi's exhibition, "the photographs explode with expressiveness and symbolism. Although the artist's figure appears in most of the photographs, the personal dimension seems to have been buried under heaps of historical symbols."<sup>6</sup>

In the context of the *zeitgeist*, it is important to add that the term "performance" was also inspired by the discourse in the early 1970s on "performative utterances" and "speech acts"<sup>7</sup>—concepts that originate in the philosophy of language and are concerned with expression

through the body, an *act* that creates an *effect*—with emphasis on the body rather than on a symbol or iconography. Mizrachi's exhibition, which also consisted of objects, and "exploded," as aforesaid, with iconographic and narrative expressivity, was therefore seen as more related to theater than to contemporary performance and body art.

Attention to nuances of the period may assist in understanding the uniqueness of Mizrachi's work and how it deviated from the contemporary art front, even though it was ostensibly an inseparable part of it. Already at this early stage, Mizrachi developed a new genre of photography, since at the time, it was not customary to perpetuate performance works in photography and to present the resulting photographs

6| Sarah Breitberg, "Photography as a Personal Means of Expression," *Yedioth Aharonoth*, 7 May 1976 [Hebrew].

7| J.L. Austin's book, *How to Do Things with Words* (Cambridge: Harvard UP, 1962), together with books published in response to it, by theorists of performativity, art, and language (such as Jacques Derrida and Judith Butler), influenced the multidisciplinary discourse and contemporary art.



hand this way, up, to the sky.” Later, Mizrachi raises his hand upwards to say that his hair had been shaven: he had been hospitalized for stomach problems, “I didn’t know I had an autoimmune disease that affects various organs. It turned out that I had lice, and they shaved my hair. What a humiliation,” he laughs.<sup>1</sup>

—

A childhood photograph of Jeff Koons (p. 31), his folded arms resting on a tantalizing new box of crayons with a picture of Ethelbert the Tiger. He holds a crayon between his thumb and finger, and his conscious gaze at the camera radiates well-being. Koons the mature artist enlarged the photograph and placed it in a light box next to the caption: *The New Jeff Koons*, 1980. The work was featured prominently in the exhibition “The New” (1980), which marked the beginning of his artistic career: a spectacular installation of readymades—(new) vacuum cleaners—and photographs of his adult portrait, surrounded by a sublime, semi-divine aura of fluorescent lighting.

The photograph as a document in a family album was transformed into an artifact, an original and an origin, the making of an artist. Koons further recounted that the affinity for art was sparked in him at the sight of a cereal box, which aroused such a deep primal pleasure in him that remained etched as a kind of wonder. His reflexive gaze will be henceforth rooted in art as something that has the power to arouse amazement. His work will play with this wonder, which is bound up with

the delight in consumerism, and will create another incarnation of readymade in the mutation of the new, in the spectacle worlds of the media.<sup>2</sup>

—

The childhood portraits of Mizrachi and Koons reflect such different biographies that any comparison risks skepticism, but a critical comparison between the two is aimed at the future: their works will offer, each uniquely, a perspective on fetishistic aspects of desire, kitsch, and enchantment, in installations

1| Motti Mizrachi in conversations with the author; all the following unreferenced quotations from the artist were extracted from these conversations.

2| See Hal Foster, “Fetish Gods,” in *What Comes after Farce?: Art and Criticism at a Time of Debacle* (London: Verso, 2020).

and performances that do not shy away from sex and bad taste in a luxurious wrapper. The works of both will challenge the rules of political correctness in high art and undermine the threshold of shame and even the very position of judgment. They will introduce craft, fashion, and commerce into high art, fields from which the art world in Israel has always been careful to differentiate itself, thereby undermining such distinctions as “high” and “low,” and challenging, as a Trojan horse, the power relations and differentiations that dominate the field.

Like an unchanging brand, Koons’s self-portrait will maintain its glamorous identity against the threat of death and the ravages of time, as its construction was, from the outset, a cornerstone in the spectacle that he will continue to develop, and will persist in his sculptural messages as well. As for Mizrachi’s childhood portrait, the tail of the smile that flashed in his eye already suggests that even if the predetermined is inevitable, permission is granted and orientation is always upward. Henceforth Mizrachi will refuse to a given, confining identity and will persistently sail in his own free space of complex identities.

Mizrachi’s self-portrait assumes and sheds form, from the image of *The Fool on the Hill* to that of the shaman, the hedonistic esthetician in Venice, or an architect who looks like a Roman general in *One-Handed Clappings*. For Mizrachi, these are “strokes in different directions, which together create a multiplicity. I have to time it, to touch lightly on all kinds of things,<sup>3</sup> while the dagger is hidden underneath in a down pillow.”

Through all those years during which he created self-portraits, Mizrachi continued to engage in object works. One may thus draw a line from the comparison between his childhood portrait and that of Koons to Mizrachi’s description as an artist of objects and readymades—a concept that has been frequently eulogized and deemed exhausted and outdated. Perhaps because the object, like the portrait, has no expiration date, since it touches on the essence of things. Despite the limitation of

3| From “Interview with Motti Mizrachi,” 1991 [Hebrew]: nine typewritten pages, beginning on page 12, certified by Mizrachi’s signature (no further details are provided about the context or the interviewer); Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Art, The David and Yolanda Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University.

**- Chapter 1 -**  
Self-Portrait**Motti Mizrachi, 1958****Childhood Photograph**

A childhood photograph of Motti Mizrachi, then a sixth grader at a state religious school in Tel Aviv's Ramat Israel neighborhood. Today he can still recreate the occasion accurately: how he planned every detail in his head, sitting at a school desk, his right hand raised, while his left rests on the painting spread out on the table before him. The gaze at the camera is illuminated, and the familiar smile is already showing.

One may regard this childhood photograph as a first performance. The staged self-portrait with which he would break into the art world fifteen years later is already potentially discernible here. In retrospect, it may reveal even more than that: a reflection on the very practice of art making, including the question of orientation, since the finger pointing upwards says something about the structuring of the artist's self-identity throughout his life and career.

"I was sitting there in suspender pants that my mother sewed for me, and the button down shirt that she sewed for me. And the hand on my painting, which I remember spread on the table, and I raise my

and the catalogue took shape at the initiative of Galia Bar Or, following her winning an award from the Institute for Israeli Art for a research on Mizrachi's work. Her research proposal merged with plans discussed at the Museum for some time now.

Special thanks and appreciation to Dr. Galia Bar Or, the catalogue's editor and co-curator of the exhibition, for the in-depth research and sensitive curatorial work. Her catalogue essay provides a retrospective gaze at Mizrachi's practice, which oscillates between East and West, rise and fall, the spiritual and the material, the absurd and the terrifying. Bar Or places his oeuvre within the story of Israeli art and its international contexts, in the field of artistic research and in local cultural realms.

Heartfelt thanks to Dr. Irena Gordon, the Museum's chief curator and co-curator of the exhibition, for her inspiring, thorough work and endless dedication. Her catalogue essay offers an interpretation of Mizrachi's work as quests of the mind in its relentless confrontation of an absurd existence. Gordon has planned a comprehensive exhibition centered on Mizrachi's work since she assumed the position as chief curator, and I am happy about the synergy of forces that made the plans a reality.

Special thanks to Avigail Reiner, a former student of Mizrachi at the Bezalel Academy of Arts and Design, for the intelligent and dedicated design of the catalogue. Thanks to Daphna Raz for the comprehensive, painstaking editing of the catalogue and exhibition texts, to Daria Kassovsky for the meticulous translation into English, and to Nawaf Atamnah for the proficient Arabic translations for the exhibition. Sincere thanks to Ania Krupiakov for the significant assistance in research, image processing, and preparing the works for display, to Julia Yablonsky and Eti Namir for helping in the research, and to Miki Avni, Sigal Ronen, and Shmulik Krampf.

Our thanks and appreciation to the Institute for Israeli Art and its director Idit Amihai, for supporting the promotion of art research and practice in Israel and the study into Motti Mizrachi's oeuvre. Thanks to the Israel Lottery Council for Culture and Art for supporting the catalogue and the exhibition, in continuation of its long standing support of the Museum's ongoing activity. Warm thanks to the Outset Contemporary

Art Fund for the uncompromising support of the Museum and the grant for the production of a new work for the exhibition; to Tel Aviv Museum of Art for the full engagement in lending Mizrachi's works from their collection; to Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv, and the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd, who kindly lent works for the exhibition; to the Pro-AV and Tucan Design Studio teams for the space design and the complex mounting of the exhibition; and last but not least, thanks to Ayal Zakin and Tali Liberman for the insightful design of the exhibition's graphic language.

Thanks to the dear staff of Petach Tikva Museum of Art and the Museum Complex for their dedication and for harnessing their efforts to bring the project to fruition. Special thanks to Danielle Tzadka-Cohen for her significant contribution and uncompromising production; to Dassi Levy for the dedication and production assistance; to Sigal Kehat Krinski for the registration and preservation; to Rinat Aharon for the marketing; to Einat Cohen for the PR; and to Amnon Oved for his help in mounting the exhibition and its ongoing maintenance.

These complex, difficult days of war and mourning reinforce art's role in maintaining a spirit of culture and humanism. The publication of this catalogue at the present time is all but trivial.



Contents

296	<b><u>Foreword</u></b> Reut Ferster
292	<b><u>Eternal Limitations</u></b> Galia Bar Or
256	<b><u>Shimmering Fragments</u></b> Irena Gordon
236	<b><u>Biographical Notes</u></b>
221	<b><u>Index of Works</u></b>
76	<b><u>Works</u></b>

Page numbering runs in ascending Hebrew order; the Works and Index of Works sections (pp. 76-219, 221-228) follow the Hebrew reading direction, from right to left

Petach Tikva Museum of Art is proud to present a first comprehensive catalogue of Motti Mizrachi's oeuvre, accompanying his retrospective exhibition at the Museum which opened in January 2024.

For the Museum, whose main goal is the promotion and study of art in Israel past, present, and future, a comprehensive exhibition and catalogue centered on the work of one of the leading artists in Israel for the past fifty years, are of great importance. Mizrachi's multidisciplinary work is pioneering in many ways, and is relevant and significant in these days of war and conflict. It explores the artistic image and its limitations, blending humor and irony, sensuality and pain to draw attention to fundamental thematic and medium-related questions concerning the individual body and the collective body, the connection between body and mind, and the ways in which identity-shaping myths and ethe are constituted.

The exhibition and catalogue were made possible through the arduous work of many. First and foremost, we extend our gratitude to Motti Mizrachi, who opened his heart and mind to us, devoted himself entirely to the journey and guided us like Stella Maris. The exhibition

Exhibition

Museum director  
**Reut Ferster**

Chief curator  
**Irena Gordon**

Exhibition curators  
**Galia Bar Or, Irena Gordon**

Assistants to the curators  
**Ania Krupiakov, Dassi Levy,  
Eti Namir, Julia Yablonsky**

Production  
**Danielle Tzadka-Cohen**

Registrar  
**Sigal Kehat Krinski**

Design, planning,  
and installation  
**Tucan Design Studio Ltd.**

Graphic design  
and production  
**Tali Liberman, Ayal Zakin**

Video and sound systems  
**Pro-AV Ltd.**

Text editing  
**Daphna Raz**

English translation  
**Daria Kassovsky**

Arabic translation  
**Nawaf Atamnah**

Installation assistant  
**Amnon Oved**

Catalogue

Editor  
**Galia Bar Or**

Texts  
**Galia Bar Or, Irena Gordon**

Design and production  
**Avigail Reiner [The Studio], Or Segal**

Text editing  
**Daphna Raz**

English translation  
**Daria Kassovsky**

Research assistant  
and image processing  
**Ania Krupiakov**

Registration assistant  
**Dassi Levy**

Installation photographs  
**Youval Hai**

Additional photographs  
**Rivka Aderet, Ina Aruetty, Avrali, Robert Bassel, Tali Bogen,  
Gadi Dagon, Hirsh Diamant, Victor Frostig, Tal Givony,  
Avraham Hay, Shuki Kook, Eti Namir, Israel Roly Nativ,  
Uzi Porat, Michael Rorberger, Elad Sarig, Yona Schley,  
David Soussana, Shaul Tsaig, Ori Zinger**

Printing and binding  
**A.R. Printing Ltd., Tel Aviv**

Works are courtesy of the artist, unless otherwise indicated  
Measurements are given in centimeters, height × width × depth

Every effort has been made to trace and credit all photographers and  
copyright holders of the materials reproduced in this book. We regret  
any omissions or errors, and will be pleased to make the appropriate  
acknowledgments in future editions.

The catalogue was produced with the support of the  
Israel Lottery Council for Culture and Arts

Cat. 3/2023  
ISBN 978-965-598-685-3

pp. 2-23: Installation views in the exhibition “Mind Flickers,”  
Petach Tikva Museum of Art, 2024

Motti Mizrachi Mind Flickers

