

פעילויות חסרות תוחלת: על השתלות פרפורמטיביות, זהות ואוטופיה ביצירתו המוקדמת של פנחס כהן גן

דרור הררי

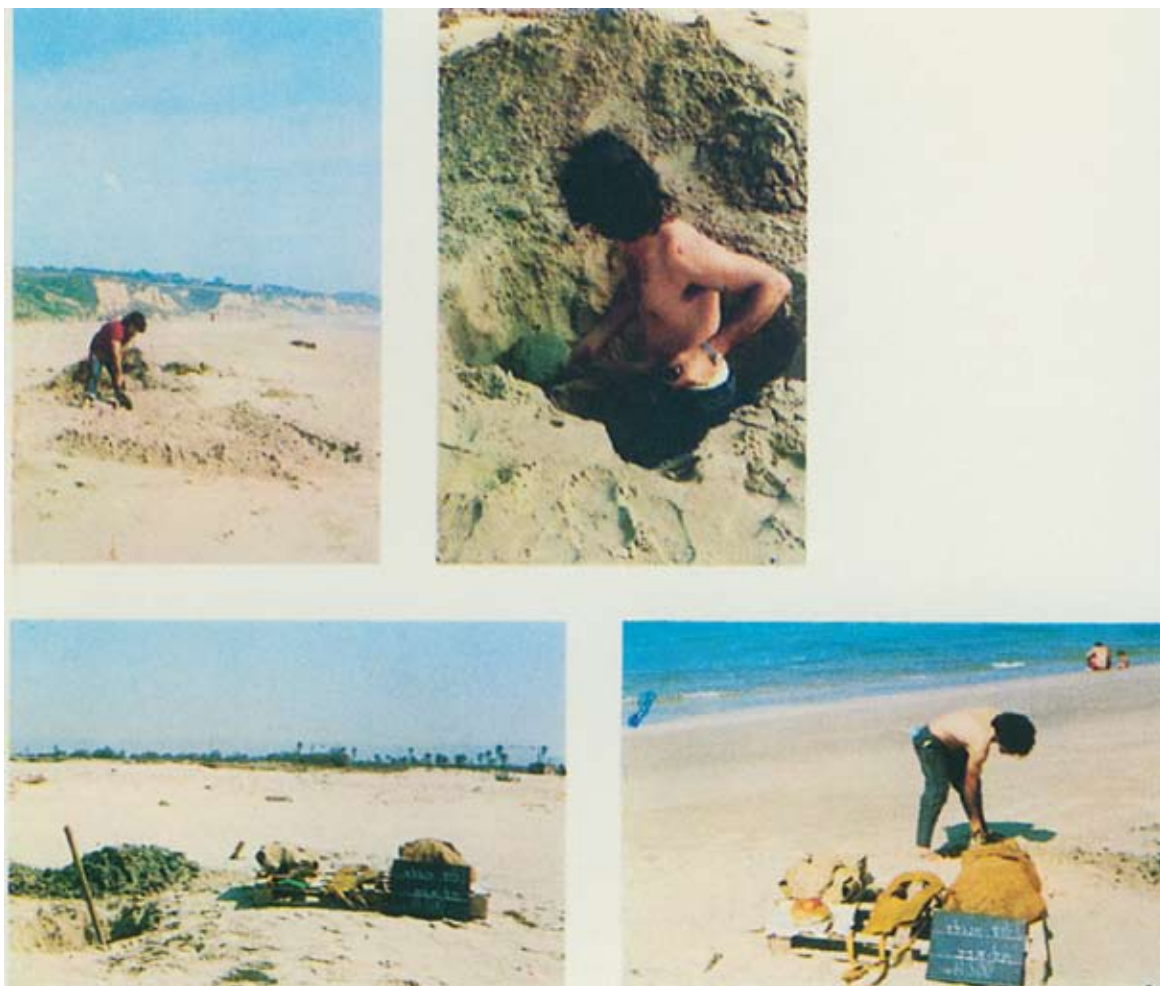
החוג לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת תל-אביב

אני מוצא חפיפה בין היותי איש עדות המזרח לבין היותי אמן עצמאי ויוצר החי במציאות המבקשת לכפוף אותו לעולם מושגי שאיננו שייך לו.¹

קייץ 1972. האמן פנחס כהן גן, יליד מרוקו (1942), שהיגר לישראל עם משפחתו בשנת 1949, מבצע את אחת מפעילויותיו (activities) המושגיות הראשונות – "עיר התקווה". הפעילות כללה חפירת בור בחוף הים והצבת שלט שעליו כתוב "לוס אנג'לס-תל אביב, 14,500 ק"מ"; טיסה ללוס אנג'לס ושהייה של כשלושה שבועות במקום; חפירת בור בחוף הים בלוס אנג'לס וצילום של האמן בתוך הבור. הפעילות תועדה והוצגה ב־1973 במוזיאון חיפה לאמנות במסגרת התערוכה "דיוקן עצמי באמנות הישראלית" כמערך של אובייקטים ותיעודים ויצרה דימוי של חפירת מנהרה בין ישראל לארצות הברית וחיבור בין שתי היבשות, בין שתי התרבויות (תמונות 1, 9).²

1 מדברי פנחס כהן גן בריאיון לעמנואל בר-קדמא, "מצוקה עדתית ואהבת הארץ", ידיעות אחרונות, ארכיון בית ציפר לתיעוד וחקר האמנות הפלסטית בישראל באוניברסיטת תל-אביב, תיקיית פנחס כהן גן, תיק 0068.1.

2 השימוש בתמונות המופיעות במאמר זה נעשה באישורו ובאדיבותו של פנחס כהן גן – האמן ובעל זכויות היוצרים.



1 פנחס כהן גן, "עיר התקווה", קיץ 1972. תיעוד פעילות. חפירת מנהרה מושגית בין תל אביב ללוס אנג'לס

קיץ 1974. יונה פישר, אוצר האמנות הישראלית והמודרנית במוזיאון ישראל, אוצר את "פעילויות", תערוכת יחיד של כהן גן המציגה עשר פעילויות שיצר בין דצמבר 1972 ליוני 1974. הפעילות עיר התקווה לא נכללה בתערוכה זו, אך כהן גן מזכיר אותה בקטלוג: בקיץ 1972 נסעתי ללוס אנג'לס. רציתי לברר לעצמי מהי השפעתה של סביבה חדשה על האדם. מניעי הנסיעה היו פסיכולוגיים. עם שובי חשתי במלוא משמעותה של החזרה לסביבה טבעית. כיום אני אומר: "סביבה טבעית" הוא מושג יחסי. מולדת יחסית, בית יחסי. הטיסה נגעה גם בשאלת ההגירה. כינתי את הנסיעה "אוטופורטרט", כלומר בדיקת מצבו של מהגר. המהגר מחפש עולם

חדש, עתיד. החזרה לארץ היא השלמה עם המציאות, השלמה שפירושה חיים תוך הסכמה לתנאים השוררים בה (כהן גן 1974, 5).

ההערה של כהן גן ממסגרת את מרכיבי הדיון המרכזיים של מאמר זה: ראשית, לפעילות יש תוקף של "אוטופורטרט" מעצם נוכחותו המגולמת (embodied) של האמן אשר מוציא אותה לפועל בזמן ובמקום מוגדרים; שנית, כהן גן הוא הנושא והמושא של הפעולות האמנותיות שהוא מבצע; לבסוף, פעילויותיו הן אוטוביוגרפיות ועוסקות בחוויה אישית וקונקרטית של "הגירה" ושל האפשרות (או הדרישה) להטמעה תרבותית.³ במילים אחרות, ה"פעילויות", כפי שהגדיר כהן גן את הפעולות האמנותיות שיצר בראשית שנות השבעים, משקפות את חוויית הניכור שלו כמהגר שלא נמצא ב"סביבה הטבעית" שלו, שעבורו ישראל היא "מולדת יחסית, בית יחסי".

מאמר זה מנתק במכוון את פעילויותיו של כהן גן מראשית שנות השבעים — רובן הוצגו כאמור במסגרת התערוכה "פעילויות" ב-1974 — מגוף יצירתו העצום, המתפרס על פני למעלה מארבעה עשורים, ומסמן אותן כסדרה מובחנת של עבודות בעלות מאפיינים אסתטיים-פרפורמטיביים ייחודיים.⁴ אחד המאפיינים הפרפורמטיביים הבולטים הוא זה שאני בוחר לכנותו "השתלה", קרי החדרת גורם זר לתוך "סביבה טבעית" מובחנת (אקולוגית, תרבותית, אסתטית) ובעלת תכונות אופייניות ומאחדות בניסיון חסר סיכוי — מושגי בגישתו ופוליטי בתכליתו — לשלבו בתוכה. המאמר בוחן עבודות אלו של כהן גן על רקע המפנה הפרפורמטיבי באמנות הישראלית, שמציין מגמה של העברת הדגש מיצירת האמנות (האובייקט) אל פעולת היצירה והיוצר ואשר התערוכה "פעילויות" הייתה אחד מציוני הדרך שלו; מנסח ומפענח את המתודולוגיה הייחודית להן; ומציע קריאה חברתית-פוליטית שלהן על רקע הנכחתה של שאלת זהותו של כהן גן כ"מהגר" וכ"פליט", כהגדרתו, ולנוכח הנסיבות ההיסטוריות של התקופה והתעוררותו המחודשת של שיח האוטופיה. כפי שמעיד האפיגרף בפתח המאמר, יצירתו של כהן גן משקפת את הביוגרפיה שלו כיוצר מזרחי הפועל במסגרת תרבותית-אמנותית ממוערבת, אוטוריטיבית ומאחדת, שלה תקנון אסתטי-אידיאולוגי מחייב.⁵ אינני היחיד ובוודאי לא הראשון שזיהה את הממד האישי באמנותו. ככמה תערוכות שאצרה גליה בר אור היא בוחנת היבטים ביוגרפיים ביצירתו. בקטלוג לתערוכה הרטרופסקטיבית "אנצור דמעתי עם בוא גאולתי" (דצמבר 2012–יוני

3 הבחירה של כהן גן במונחים "מהגר" ו"הגירה" בהקשר הביוגרפי מעידה כשלעצמה על מחשבה פוליטית (וכבר "פוסט-ציונית"). זאת בתקופה שבה להגירה הייתה משמעות לאומית בלבד ומונחיה הבלעדיים היו — ובמידה רבה נותרו עד היום — "עלייה" ו"ירידה".

4 בפרפורמטיבי כוונתי לאפיונה האונטולוגי-פנומנולוגי של היצירה, כלומר ביצועה-קיומה בזמן ובמקום מוגדרים — ועל כן היותה קונטינגנטית וכת חלוף — וגילומה בגופו של היוצר המוציאה לפועל.

5 במאמרה על האמנות הישראלית כותבת שרה חינסקי: "ההשתתפות בשדה האמנות [הישראלית] היא שידול להפקרת ההבדל האתני ול'ריתוך' בכור, לכיוון אחד בלבד: לכיוון של יוזם האסימילציה" (חינסקי 2002, 81).

2013) היא מצביעה על כך ש"הרקע הביוגרפי והכאן-עכשיו ההיסטורי הודרו במשך עשרות שנים משיח האמנות בארץ ומהצהרות האמנים עצמם [...]. כהן גן התייחד בכך שעיצב את סיפור חייו בעקביות כהבניה מודעת של מטא-נרטיב" (בר אור 2012, 60). מה שאני מבקש להראות במאמר זה הוא שפענוח של הפעילויות לא רק כאסטרטגיה של אמנות מושגית אלא במיוחד מבעד לפריזמה של מחקר הפרפורמנס מסייע לזהותן כביצוע של פעולה המנכיחה את עצמיותו המגולמת של האמן (embodied self) בהקשר קונקרטי של זמן ומקום, ומעמתת את הצופה עם נוכחות מתועדת זו.

ביסוד המאמר מונחות אפוא שלוש טענות הקשורות זו בזו: ראשית, אף שלא נוצרו לעיני קבוצת צופים מוזמנת המוגדרת כקהל (אם כי תמיד היו משתתפים-צופים נוספים בעת ביצוע), פעילויותיו של כהן גן היו ביצועים בזמן ובמקום, שתועדו והוצגו בשלב מאוחר יותר במסגרת של תערוכה, ועל כן ניתן לנתח אותם בהקשר של הקטגוריה המוכללת של פרפורמנס. שנית, המעבר של כהן גן מיצירת אובייקטים (רישומים, תחריטים) לפרקטיקה של פעילות לא היה רק השתקפות של רוח הזמן המושגית ורצון לדה-מטריאליזציה של האמנות, אלא בייחוד המנגנון שאפשר לו להעביר בהדרגה את הדגש ביצירתו אל העיסוק בעצמי וזהותו הן בהקשריהם ההיסטוריים (זמן) והן בהקשריהם הסביבתיים, החברתיים והתרבותיים (מקום). שלישית, ההשתלה, כמאפיין פרפורמטיבי של פעילויותיו, הייתה ביטוי לחוויה האישית של כהן גן — ה"שתל" המזרחי הזר — שהניסיון להתיכו בכור המצרף של התרבות הישראלית, האירופוצנטרית, האשכנזית, נכשל. במילים אחרות, סדרת פעילויותיו ביטאה ביקורת כפולה: הן על שדה האמנות הישראלית, מרכזי הכוח שלה וסדר היום האסתטי שהשליט, או במילותיו — "זו הייתה אמנות חדשה בישראל, טוטאלית, ששברה את כל הקשר ההיסטורי הליניארי עם תולדות האמנות המקומית";⁶ והן על הממסד החברתי-פוליטי, שנשלט בידי אליטה אשכנזית, שחזון ה"אנחנו" הקולקטיבי הממוערב והמרוחק שלה זכה לאישור מחודש

6 ריאיון עם פנחס כהן גן, תל אביב, 9.12.2009. כשכהן גן החל להיות פעיל בשדה האמנות הישראלית היו מוקדי הכוח וההשפעה שלו נתונים בידיהם של אמנים ותיקים ומוערכים, שרבים מהם היגרו מאירופה. הבולטים שבהם הם אמני קבוצת "אופקים חדשים", ששלטה בשדה האמנות מקום המדינה ועד ראשית שנות השישים — ולאחריהם הצברים, בני הרור השני, כדוגמת "החצר" של רפי לביא (רבים מאמני "עשר פלוס" ותלמידיו). נוסף על כך, כפי שטוענת אריאלה אזולאי בספרה אימון לאמנות (אזולאי 1999), משטר השיח של שדה האמנות עד שנות השבעים ובמהלכן היה מכוון-אובייקט, והסוכנים אשר עיצבו את מרכז השדה ופיקחו עליו — בייחוד שרה ברייטברג-סמל, אוצרת האמנות הישראלית במוזיאון תל אביב באותן שנים, ורפי לביא, אמן, מורה ומי שתמך באמנים מ"חצרו" ודאג לקדםם — הדירו את כל מי שלא יישר קו עם הפרקטיקות ה"לגיטימיות": "הדומיננטיות של הציור הכתיבה את מה שנכנס למוזיאון והמוזיאון קבע את גבולות שדה הראייה — מן המוזיאון ראו כמעט רק ציור" (שם, 171). וגם: "ברייטברג-סמל לא התיימרה לשנות את המוזיאון. היא פשוט התעלמה ממה שהכריז על עצמו מלכתחילה כ'מחוז' למקום ועסקה רק במה שהכריז על עצמו מלכתחילה כ'מיועד למקום'" (שם, 175-176). מפאת קוצר היריעה לא אוכל למקם את פעילויותיו של כהן גן בהקשר הפוליטי של משטר השיח המוזיאלי בשנות השבעים ולמפות את גורמי הכוח שפעלו בשדה באותן שנים, וממילא מלכתחילה בחרתי להתמקד בפעילויותיו "מחוז למקום" שכן הוצגו בתערוכה מוזיאלית. להרחבת הדיון הביקורתי הזה ראו אזולאי 1999.

בעקבות מלחמת ששת הימים.⁷ את הטענה בדבר ביקורת חברתית-פוליטית אבקש לבחון גם לאור תפיסת האוטופיה של הרברט מרקוזה (מרקוזה 1970), שהפיחה רוח במפרשי המחאות של השמאל החדש והסטודנטים באירופה ובארצות הברית בשלהי שנות השישים, בשעה שבישראל תחושות האופוריה והאומניפוטנטיות שהשרו אנשי הצבא והמדינאים עטפו את כולם בהרגשת שותפות ואחדות. אני מציע לראות בפעולות ההשתלה ה"כושלות" של כהן גן ביקורת על קונספציית הגאולה המתממשת של הלאומיות הציונית, שקנתה לה אחיזה בחברה הישראלית המאוחדת בזכות אחת ואוטופיה אחת לאחר מלחמת ששת הימים.

"המדינה הזו לא שלי"

קשה להעלות על הדעת אחרות טוטלית יותר מבחינת תפיסת המציאות, העצמי וניסוחם הנוקב מזו של פנחס כהן גן: אמן טוטלי, כך על פי הגדרתו, אבל גם מריר, כועס ומאוכזב.⁸ בריאיון שנערך בביתו דיבר כהן גן גם על הנסיבות העגומות והשנויות במחלוקת של התפטרותו מבצלאל בשנת 1993, והכריז: "המסקנה שלי הטוטאלית היא שהמדינה הזו לא שלי. המדינה הזו נוסדה על ידי אשכנזים למען האשכנזים".⁹ עוד הוסיף, "האוטופיה שלי הייתה שצריך להקים מדינה יהודית מזרחית לצד המדינה היהודית המערבית הקיימת היום". הפרדוקס הוא שלמרות תוכנית ההפרדה העדתית שאליה הוא ערג ועורג, שמשחררת את ה"אחר" המזרחי מחיבוקה הפטרוני של ההגמוניה האשכנזית, ולמרות התבטאויותיו החריפות בנוסח "אנחנו מיעוט מזרחי נרדף" ו"אנחנו (המזרחים הישראלים) מסכני מסכנים של הפזורה המזרחית כולה", כהן גן מעולם לא הגדיר את עצמו, ועדיין לא מגדיר את עצמו, אמן מזרחי. הגדרה זו אני מעוניין לחלץ ולכונן מתוך עיון תיאורטי וביקורתי בסדרת פעילויותיו. לדבריו, הוא אמן השייך לזרם המושגי, המחפש אחר נוסחת-העל של האמנות, בן דורם, חברם ושותפם לאידיאולוגיה האמנותית של יהושע נושיטין, משה גרשוני, מיכה אולמן, אביטל גבע ויחזקאל ירדני בראשית שנות השבעים. למרבה האירוניה, את גילומיו האסתטיים של חזונו הרדיקלי (שמקצין משנות התשעים בעקבות פרשת בצלאל העגומה), אפשר לאתר כבר בפעילויותיו המושגיות החלוציות מראשית שנות השבעים, שבהן עשה שימוש במתודת ההשתלה

7 סמי שלום שטרית מזהה את מלחמת ששת הימים כאחד הגורמים להתחדשות ההתקוממות המזרחית. על רקע המלחמה, "[ש]סחפה את כולם בענן גדול של אחדות לאומית", נתבעו המזרחים להחליט לאיזה צד של המתרס התרבותי הם משתייכים: לזה של המנצחים (ישראל ותרבות המערב) או המובסים (התרבות הערבית). ההנחה והציפייה בעקבות המלחמה, טוען שטרית, היו שהמזרחים יוותרו על המאבק לצדק חברתי ויבחרו להיטמע "בישראליות החזקה של דיין ורבין, של אשכול וגולדה, תוך קבלת נחיתות מוצאם התרבותי כעובדה אמפירית" (שטרית 2004, 131).

8 אינני היחיד שאבחן זאת; "כהן גן בלי זעף זה לא כהן גן", כתב גדעון עפרת כבר ב-1982 בעיתון הארץ (עפרת 1982, 28).

9 לדבריו הוא התפטר בעקבות התבטאות של אחד המורים בבצלאל שלפיה קיבל את מינוי הפרופסור על רקע מוצאו הערבי (ריאיון עם פנחס כהן גן, לעיל הערה 6).

ובכישלונה הידוע מראש. לכן שאלתי אותו בזהירות, האם ייתכן שעמיתיו לעשייה יצרו אמנות מושגית אשכנזית, בעוד הוא יצר אמנות מושגית מזרחית? כאמור, תשובתו הנחרצת של כהן גן הייתה "אני לא אמן מזרחי, אני אמן אוניברסלי". אף על פי כן אני מוצא עקבות ברורים למזרחיותו הביקורתית ביצירתו הפרפורמטיבית-אוטוביוגרפית, שבה "הפגנת נוכחותו" של הגורם הזר, הבלתי מתיישב עם סביבתו, ממלאת תפקיד מרכזי.¹⁰

האמנות המושגית שהתפתחה במערב במחצית השנייה של שנות השישים, כשלב נוסף של הדה-מטריאליזציה של האובייקט ופריצת גבולות ההגדרה האמנותית, הגיעה לישראל אחרי מלחמת ששת הימים. האידיאה של אמנות שאיננה מתגלמת באובייקט מוגמר אלא בהקשריה השונים (פילוסופיים, פנומנולוגיים, חברתיים-פוליטיים, אקולוגיים), ברעיון ובכוונותיו המוצהרות של האמן, שימשה קרקע פורייה ליצירה שלא רק אתגרה את טבעה המוסדי של האמנות אלא גם העמידה במבחן תבניות חשיבה אידיאולוגיות. בהקשר הישראלי האמנות המושגית פרוצת הגבולות גויסה לטובת אקטיביזם אמנותי שביקש לעסוק בין השאר בסוגיות חברתיות-פוליטיות. כפי שכותבת אלן גינתון: "האמנות המושגית הציעה אסטרטגיות ופרקטיקות שהתאימו למצב החדש [של טשטוש גבולות מדיניים אחרי מלחמת ששת הימים], לעומת הציור והפיסול שהתאימו הרבה פחות" (גינתון 1998, 26). הבחנה זו מקבלת ביטוי הולם בדברים שכתב יונה פישר בקטלוג התערוכה המושגית הראשונה שאצר במוזיאון ישראל, "מושג+אינפורמציה" (פברואר 1971), כשביקש לאפיין כמה עקרונות בולטים של האמנות המושגית: "[עיקרון 1] — האמן העוסק במציאות, בחיים, מתייחס אליהם מהבחינה האקטואלית. [...] היצירה היא רגעית ובת-חלוף. הטכנולוגיה, המשברים החברתיים והפוליטיים, האשליה החולפת שבמצבים אופטיים האבסורד והבלתי ניתן לפתרון הם הנושא והחומר של האמן המושגי" (פישר 1971). בתערוכה חלוצית זו הציגו בין השאר גם גבע וגרשוני, שיחד עם אולמן התגבשו בשנת 1972 לקבוצת חברים שביצעה בשיתוף אמנים נוספים סדרת פעולות מושגיות בעלות חותם סביבתי-חברתי, שלימים קיבלה את השם פרויקט מצר-מסר. פעולות אלו, שנעשו ביוזמת גבע בסביבת קיבוצו עין שמר, כללו התייחסות ותגובה של האמנים להיבטיו החברתיים, הפוליטיים והאקולוגיים של המרחב הספציפי. אף שלא השתתף בפרויקטים שיזמו חברי הקבוצה, ראה עצמו כהן גן חלק מהמילייה האמנותי-חברתי הזו — שחבריו היו בקשר מקצועי וחברי כאמנים וכמורים צעירים בבצלאל — ושותף לעיצובה של המגמה המושגית באמנות הישראלית: "לא ידענו מה אנחנו עושים באותה תקופה מבחינה היסטורית. ידענו שאנחנו משנים עולם [...]. היינו תנועה", אמר לי באותו ריאיון. כהן גן מגדיר את מטרת "התנועה" ביצירת אלטרנטיבה למוקדי הכוח בשדה האמנות הישראלית, שאותם הוא משרטט כך: "באותה תקופה, מי ששלט בגאון היה [יוסף] זריצקי. הוא היה המלך שבכלל לא התייחס אלינו. ועל ידו הייתה הקבוצה השנואה ביותר 'עשר פלוס' של רפי לביא".

¹⁰ על "הפגנת נוכחות" במרחב הציבורי כפרקטיקה התנגדותית של שוליים עיינו אולאי 1999, 158–159,

באמצעות פעילויותיו עשה כהן גן חיבור ייחודי בין המשבר האסתטי שפקד את האמנות הישראלית, שהייתה שרויה אז בתקופת מעבר סגנונית ודורית, למאבקים בין עמדות בתוך שדה האמנות, ולחוויה אישית של משבר זהות. פעילויותיו, שקשרו מעשה אסתטי לניסוי מדעי וליומן אישי, ביקרו את העיוורון (והשיכרון) האידיאולוגי-חברתי שהחברה הישראלית לקתה בו לאחר מלחמת ששת הימים, שתוצאותיה סימלו את התממשות האוטופית של חזון הציונות הכורח יחדיו בלא כל קושי לאומיות ודת, או במילותיה של אלה שוחט: "ציונות כביטוי לתשוקה הדתית של כלל היהודים" (Shohat 1999, 11).¹¹ פעילויותיו של כהן גן היו ביטוי מגולם בגופו לטרגדיה הפרטית שלו כיהודי מזרחי – או, אם נשתמש במושג שנעשה נפוץ בעשור האחרון בשיח המזרחי הביקורתי ובמחקר ההיסטורי, "יהודי-ערבי"¹² – שנתבע בשם מפעל הלאומיות המאחדת למחוק את עברו, שורשיו וזהותו, להיטבל באגן הטבילה הציוני ולהיוולד מחדש בזהות ישראלית המושגת הפורצת גבולות, שהלמה כדבריה של גינתון נשלטת ומפוקחת על ידו). האמנות המושגית הפורצת גבולות, שהלמה כדבריה של גינתון את המצב המדיני-חברתי, באה לידי ביטוי בשלל צורות בעבודותיהם של אמנים כדוגמת יהושע נוישטיין, דב אור נר, יצחק דנציגר, אביטל גבע, מיכה אולמן ומשה גרשוני. כהן גן השתמש בה ביחס לגבולות הפרוצים של זהותו באמצעות פרקטיקה של פעולה, של יצירה "אקטואלית", "רגעית ובת-חלוף", כפי שהגדירה פישר.

פעילויות: מאובייקט לפעולה לסובייקט

"פעילויות" הייתה תערוכת היחיד השנייה של כהן גן והצגתה בכיתן בילי רוז במוזיאון ישראל העידה ללא ספק על הערכה כלפי יצירתו של האמן הצעיר, שקנה המידה והאינטנסיביות שלה היו מסחררים. לא פחות חשוב מכך, הצגתה במוזיאון הייתה אישור לחדשנותה, אם נשפוט על פי מדיניותו של יונה פישר, שבניגוד לקו השמרני של מוזיאון תל אביב קידם סדר יום אוצרותי של אוונגרד אמנותי בין-לאומי ומקומי (עיינו עפרת 2012). לפרויקטים הייחודיים והניסיוניים שלו קרא כהן גן פעילויות, והדגיש בכך את התארעותם ועראיותם, מיקומם ותחולתם בנסיבות קונקרטיות של זמן ומקום. זה היה אחד הניסיונות הראשונים של אמן ישראלי להמשיג ולבאר את גוף העבודות שיצר בתקופה סוערת שבה גבולות אסתטיים נפרצים והגדרות ישנות מאבדות את תוקפן. באין מונח אחד מוגדר לשלל הגילויים הפרפורמטיביים שצצו בסצנת האמנות בראשית שנות השבעים, השמות שהשתמשו בהם היו לא מחייבים ולרוב מיובאים, כדוגמת "הפנינג" הנפוץ, שתורגם מילולית ל"התרחשות", או "אירוע". היו שהעדיפו את המונח "פרויקט", בעל הניחוח המושגי, שנטרל קמעה מן הסטטוס ה"אמנותי" של היצירה ורמז על ממדיה הגדולים שאינם הולמים אובייקט מוזיאוני. כך למשל "פרויקט נהר ירושלים" (1970)

11 בריאיון עמו סיפר לי כהן גן: "אבא היה דתי. פתח את החלון ביום כיפור, ראה נשים תולות כביסה ואמר 'אוי ואבוי, לא הגענו למדינה הנכונה'" (ריאיון עם פנחס כהן גן, לעיל הערה 6).

12 עיינו לוי 2011.

המכונן של יהושע נוישטיין, ג'ורג'ט בלייה וג'רי מרקס,¹³ ו"פרויקט ים המלח" (1972) של כהן גן (שיתואר בהמשך). המונח "פעילות", שבו בחר כהן גן להגדיר את עבודותיו, העיד לא רק על אפיונה האונטולוגי של יצירתו כפעולה המתקיימת בזמן, אלא גם על האנרגיה והמשאבים שהושקעו בה. כפי שכתב גדעון עפרת: "פנחס כהן גן 'עובד על גדול'. הגם שגופו אינו אדיר, הוא האתלט בין אמני ישראל — נושא תבל ומלואה על כתפיו. הוא מגשר בין גיאוגרפיות, מזיז היסטוריות. [...] קנה המידה שלו גלובלי, אם לא קולוסלי" (עפרת 1982, 28).

פעילויותיו של כהן גן תופסות נפח קטן יחסית ברזומה האמנותי שלו, ובניגוד לרובה המכריע של יצירתו אי-אפשר להגדירן "עבודות אמנות" (works of art) אף שהן מותרות אחריהן שיירים — תיעודים, רישומים ורשמים אשר הוצגו בתערוכות. למעשה אני טוען כי סדרת הפעילויות האינטנסיבית של כהן גן הופכת לבעייתית ומאתגרת בדיוק את הקטגוריה האסתטית הזאת, שמנציחה הבחנה אונטולוגית מסורתית (זמנית ומרחבית) בין תהליכי ייצור האובייקט על ידי האמן ובין תפיסתו על ידי הצופה. פעילויותיו בראשית שנות השבעים הן גוף יצירה ספציפי בעל מאפיינים אונטולוגיים ואסתטיים ייחודיים אשר ניתן לשייכו לקטגוריה המוכללת של הפרפורמנס. פעילויות אלו, כמו גם השתמעויותיהן הפוליטיות, היו ביטוי למה שאריקה פישר-ליכטה מכנה "האסתטיקה של הפרפורמטיב" (Fischer-Lichte 2008). הפרפורמנס, מבהירה פישר-ליכטה, אינו מייצר "חפצים" [artifacts] קבועים, חומרניים שניתן להעבירם; הוא חולף, ארעי ומתקיים רק בהווה" (שם, 74). מה שנעשה בו שימוש במהלך הפרפורמנס ומה שנוצר במסגרתו (טקסטים, תיעודים, אובייקטים, רישומים) אינו אלא עקבות של הפרפורמנס לאחר שהסתיים וניתן להציגו במוזיאון או בגלריה. כאלה הן למשל יצירות ה"ירי" (Tirs) של ניקי דה סנט פאל (de Saint Phalle) שהוצגו בגלריות לאחר שנוצרו בפעולת ירי (לעתים כשקהל מוזמנים צופה בתהליך היצירה), וכאלה הן גם פעילויותיו של כהן גן.

העברת הדגש המכוונת מעבודת האמנות המגולמת באובייקט השלם אל פעולת היצירה ואל הסובייקטיביות היוצרת היא ללא ספק אחת התופעות המסקרנות והמתאגרות באמנות הפלסטית במחצית השנייה של המאה העשרים,¹⁴ ויש לה זיקה ל"מפנה הפרפורמטיבי" (the performative turn) שעיצב את פני התרבות והאמנות והמחשבה על אודותיהם בעשורים האחרונים של המאה (Davis 2008, 1; Fischer-Lichte 2008, 24 ff.). מפנה זה מעמיד למבחן את הרעיון המודרניסטי הקאנטיאני בדבר האוטונומיה של האמנות ושל החוויה האסתטית, מדגיש את המעבר מהאובייקט המוגמר אל תהליך יצירתו ומצמיח גילויים שונים של אמנות מבוססת זמן ומקום המיוסדת על עקרון הפעולה והפרפורמנס (Fischer-Lichte 2014, 147 ff.). התפתחות זו קשורה קשר הדוק לנסיבות היסטוריות (מלחמת העולם השנייה ולאחריה גלי המחאה והאקטיביזם החברתי של שנות השישים), לשינויים פרדיגמטיים באופני המחשבה של

13 פרויקט נהר ירושלים היה, לתפיסתו של פישר (1971), היצירה המושגית הראשונה באמנות הישראלית. הקהל הוזמן להלך לאורך אפיקו החרב של ואדי אבו-טור בירושלים, להאזין לצלילי פכפוך שבקעו מרמקולים קטנים שהוסתרו בצמחייה ולדמיין זרימה של נחל.

14 עיינו הררי 2014, 31-43.

התרבות המערבית (כדוגמת המעבר ממסורת מנטליסטית-רציונליסטית למסורת פנומנולוגית), כמו גם, וחשוב ביותר לענייננו, הופעתה במהלך שנות השישים והשבעים של אמנות העוסקת ב"עצמי", שלה זיקה הדוקה לצמיחתה של פוליטיקה של זהויות. הביצוע כמורוס של יצירה אמנותית מאפשר לאמן לוותר על המצע המתווך – בד הקנבס או החומר הפיסולי; באין מצע נהפך האמן עצמו מבחינה פיזית, אסתטית, ביוגרפית ובעיקר פוליטית למושא היצירה. התערוכה בביתן ביילי רוז הציגה אובייקטים, תיעודים מצולמים ויומנים מעשר פעילויות שנוצרו בין דצמבר 1972 ליוני 1974 – תקופה עתירת אירועים היסטוריים הרי גורל במישור המדיני, הצבאי והחברתי, שהייתה להם השפעה קריטית על המרחב שבו פעל כהן גן ועליו עצמו. כהן גן גילם, חווה והגיב בפעילויותיו למתחים התרבותיים, החברתיים והאידיאולוגיים שעמם התמודדו בלית בררה רוב המהגרים ממדינות מוסלמיות, שנאלצו להשלים עם "הזהות הישראלית כ'מערבית' (וככזו) עוטה על עצמה את חותם ה'נורמטיביות' והופכת את עצמה לקנה מידה תרבותי" (חינסקי 2002, 72). העמדה הביוגרפית-חברתית שפעל ממנה הייתה של מהגר "בן עדות המזרח" בחברה ישראלית אשכנזית, שהזדהה עם מחאתם של "הפנתרים השחורים" שפרצה ב-1971,¹⁵ ושל "יהודי-ערבי", שעל רקע הסכסוך המתמשך והאלים בין ישראל לשכנותיה נקרע בין הזדהותו האתנו-תרבותית, השתייכותו הלאומית הציונית,¹⁶ וניסיונות העיצוב וההגדרה של הפרסונה היוצרת שלו כאמן מושגי, אוניברסלי. במהלך התקופה הספיק כהן גן לטוס שלוש פעמים לחו"ל כדי ליצור פעילויות בסביבות גיאוגרפיות-תרבותיות זרות וגם להגיב בכמה פעילויות למלחמת יום הכיפורים. את התערוכה ליווה קטלוג צנוע שבו הוצגו הפעילויות על פי הסדר הכרונולוגי של ביצוען. הקטלוג לא נפתח בטקסט רקע או בפרשנות אלא רק בהערת מבוא קצרה של פישור המבהירה כי "קטלוג זה הינו חלק בלתי נפרד מהתערוכה" (כהן גן 1974, 3). דפדוף בקטלוג מבהיר עד מהרה את פשר המבוא הלקוני, שכן את ההסברים לכל אחת מהפעילויות מספק האמן בעצמו. כהן גן, באותה מחווה אופיינית של אמן טוטלי, הוא גם זה שמייצר את הפרשנות ליצירתו ומציגה באמצעות פרגמנטים יומניים והגותיים, שמהווים חלק בלתי נפרד ממנה. הכתיבה היומנית והצגתה כשלעצמן חושפות פן פרפורמטיבי-אוטוביוגרפי ביצירתו ומגדירות עבור הקהל מסגרת התייחסות שאי-אפשר להתעלם ממנה, ובדיוק משום כך הופכת ל"חלק בלתי נפרד מהתערוכה", במילותיו של פישור.

¹⁵ כהן גן הזדהה עם מחאת "הפנתרים השחורים" אבל לא רצה להיות מזוהה עם הסגנון. לדבריו, היה חשוב לו להציג את עצמו כ"פנתר לבן, פנתר של צווארון לבן, אינטלקטואל" (ריאיון טלפוני עם פנחס כהן גן, 20.5.2014). הוא ראה עצמו "נזיר האקדמיה": סטודנט עסוק לתואר ראשון בסוציולוגיה ותולדות האמנות ומורה צעיר באקדמיה לאמנות ולעיצוב בצלאל, שהמחאה התפרצה אצלו באמנות. על מחאת "הפנתרים השחורים", שאותה הגדיר שטרית "אירוע העימות הקולקטיבי המחולל", אשר עיצב את אופי התודעה ואת דפוס הפעולה הביקורתית-חברתי המזרחי מאז שנות השבעים, עיינו שטרית 2004, 119–197.

¹⁶ ראו שנהב 2003, 16–20.



2 פנחס כהן גן, "תערוכת תחריטים ברפת קיבוץ נירים", פברואר 1972. תיעוד פעילות

כפי שעולה מניתוח הפעילויות שיצר כהן גן, לא ניתן להמעיט בחשיבות מקומו ומשמעותו של המעבר מאובייקט לפעולה בעבודתו על הסדרה — מהלך שכולל גם את המעבר מאובייקט לסובייקט והפיכת עצמו למצע הפיזי, ההגותי והפוליטי של יצירתו. הפעילות הראשונה בסדרת העבודות הייתה ואף נקראה "תערוכת תחריטים ברפת קיבוץ נירים" (תמונה 2), אשר הוצגה למשך כשבועיים בראשית פברואר 1972: "22 תחריטים הוצגו בטור מעל אבוכי הפרות. התערוכה נמשכה 12 יום, 24 שעות ביממה. האירוע התרחש בתוך מסלול הליכה שגרתי של בני משק" (שם, 4). שאלה מתבקשת היא מדוע "תערוכת תחריטים ברפת קיבוץ נירים" נכללת בתערוכה תחת הכותרת של "פעילות", שהרי מדובר בתצוגה של אובייקטים אסתטיים? כאן מסייעת לנו הגדרתו של כהן גן עצמו למושג "פעילות": "פעילות מתרחשת באזור מסוים וקשורה להגותו של האמן, פעילותו האמנותית וייצוגה באובייקט. מטרותיה סוציולוגיות, פוליטיות ואמנותיות"¹⁷. התקתה של תערוכת התחריטים מ"סביבתה הטבעית" בגלריה והצבתה ברפת הייתה כשלעצמה פעילות שהתקיימה באזור מוגדר ונשאה

¹⁷ ריאיון עם פנחס כהן גן, לעיל הערה 6. בקטלוג לא ניתנה הגדרתו של כהן גן למושג "פעילות", אולם יש לשער שהצופה המעורכן קשר את המוצגים והתיעודים למכלול הגילויים המושגיים-פרפורמטיביים של אמנות פעולה וסביבה שהחלו להופיע מ-1970.

משמעויות סוציולוגיות, פוליטיות ואמנותיות כגון מערכת היחסים בין מוסד אמנותי לרפת, בין עבודת אמנות לעבודת חקלאות, בין האידיאלים של חברה קיבוצית יצרנית ומגשימה לאידיאלים האסתטיים של יושבי העיר, ובין יצרן האמנות לצרכן.¹⁸ זאת ועוד, התערוכה לא הסתכמה בהצגה קונוונציונלית של אובייקטים אלא התקיימה כהתרחשות — "תערוכה ברפת" — שנמשכה 12 יום, 24 שעות ביממה והתייחסה למערך הפעילויות השגרתיות של חברי הקיבוץ ברפת ובסביבתה. אבל יותר מכך, כהן גן מסביר בקטלוג כי מטרת התערוכה שהתמקמה ברפת הייתה "ניסיון ליצור, אצלי כאצל הצופה, תחושה של ניכור". הוא מדגיש כי אין לצמצם את הניכור למשמעותו האסתטית אלא להבינו גם במישור תרבותי: "את תחושת הניכור שלי אני מגדיר ביחס לשאלת התשתית שלי ולסביבתי התרבותית" (שם, 5). במילים אחרות, כהן גן משתמש בתערוכה כאמצעי פרפורמטיבי, אפקטיבי, שפועל על הצופה ומעורר בו תחושה תרבותית של הזרה — יציאה ממרכזי התרבות הבורגניים אל תערוכה המתקיימת ברפת של קיבוץ על גבול רצועת עזה — הזוהה לחוויית הניכור שהוא חש כלפי הסביבה התרבותית שבה הוא פועל.

בין סתיו 1972 לאביב 1973 כהן גן מבצע את "פרויקט ים המלח". הערת המבוא להצגת הפרויקט בקטלוג התערוכה לא מותירה ספק לגבי משמעויותיו: "ניתן עתה להגדיר את ההגירה המאסיבית מארצות מוצא שונות לישראל כמעבר מסביבה טבעית לסביבה חדשה המבקשת לגבש דפוסים של סביבה טבעית" (שם, 6). הפרויקט המורכב שם לו למטרה לבדוק אפשרות של "יצירת תנאי חיים בסביבה מתה יחסית" (שם) וכלל לא מעט הכנות טכניות, עריכת חישובים והתייעצויות עם מדענים מומחים בתחום חקלאות הדיג וסביבת ים המלח. שלב הביצוע העיקרי כלל השתלת "שרוולים מפוליטלין שצפו על פני ים המלח ובתוכם הוזרמו מים מתוקים מעין פשחה. לתוך השרוולים המבודדים הוכנסו דגים" (שם). בסיום הפרויקט מסכם כהן גן וכותב: "מים מתוקים ובהם דגים מועברים אל תוך ים המלח. המליחות גדלה ככל שהמרחק גדל ממקור המים המתוקים. מכיוון שהחיים והמליחות עומדים ביחס הפוך, אפשרות קיום החיים מתמעטת עם ריחוקם מן המקור" (שם). "פרויקט ים המלח" הוא ניסוי מדעי-מושגי שאפתני המציג תהליכים טבעיים כיצירת אמנות, בדומה לפרויקט "שיקום מחצבת נשר" של דניצ'גר שנערך בשיתוף מומחים מהטכניון (1971), לניסוי שערכו ב-1972 גבע וחניכיו בסמינר גבעת חביבה ובו הניחו ספרים בתיבת ברזל ועקבו אחר תהליכי הריקבון שלהם, ולפעולות ה"חזרה לטבע" של דב אור נר, אשר במסגרתן ביקש להחיל על יצירותיו את מחזוריות הקיום בטבע (למשל "בחזרה לטבע" [1969] ו"הצפת עבודות בסטודיו" [1969]). עם זאת, הוא נבדל מהם בכישלונו המובנה. "פרויקט ים המלח" הוא גם, ובמיוחד, מטפורה, שהפרשנות הפוליטית שלה ניתנת

18 למי ולמה מיועדת התערוכה? האם גם הפרות צופות בתערוכה? פרט לאמירה על היחסים האימננטיים בין טבע לתרבות יש בפעילות זו הערה ביקורתית על קהל צרכני האמנות, שמתכתבת עם יצירתו המפורסמת של יוזף בויס (Beuys): "איך להסביר תמונות לארנבת מתה" ("wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt", 1965), שהתקיימה בגלריה בדיסלדורף. במיצג זה לחש בויס לארנבת מתה שהחזיק בידיו הסברים על תמונות בתצוגה, בזמן שקהל הצופים צופה במתרחש מחוץ לגלריה הנעולה.

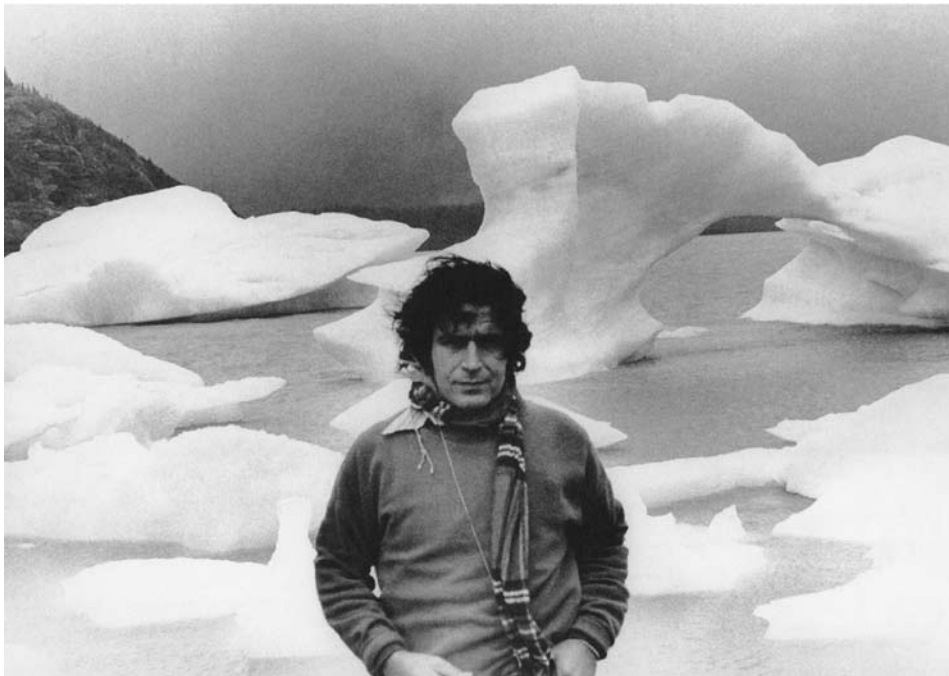


3 פנחס כהן גן, "מקום", גלריה יודפת, תל אביב, אפריל-מאי 1972. תיעוד פעילות. חציבה ומילוי של דמות אדם בקיר הגלריה

בטקסט: המהגר התרחק מסביבתו הטבעית (ארץ המקור בגלות = "מים מתוקים") ונדרש לגבש לעצמו דפוסים של סביבה חדשה (ישראל = "מים מלוחים"), אלא שהריחוק מהמקור (חיים) והמעבר אל "סביבה מתה יחסית" מאיים על קיומו. במילים אחרות, הדרישה לשלילת הגלות בשילוב עם הניסוי הישראלי לאינטגרציה התבררו כמיתים (רז'קרוצקין 1994).

בין אפריל למאי 1973 מציג כהן גן בגלריה יודפת בתל אביב את העבודה "מקום", שעניינה זהות יחסית ומוביליות חברתית (תמונה 3). במיצב-פעילות זה כהן גן כבר לא מבצע התקה (displacement) מטפורית של העיסוק בעצמי לאובייקט חלופי (תחריטים המוצגים ברפת או דגים המושתלים בים המלח), אלא מייצג אותו באמצעות מערכת דימויים אינדקסיאלית. העבודה הורכבה משלושה אלמנטים: על קיר הגלריה נחצבה דמות אדם במידותיו של כהן גן (מעין "נגטיב" של היוצר מוטבע בקיר). סמוך לדמות החצובה תקע כהן גן ארבע יתדות (שתיים לרגליים ושתיים לידים), שייתכן כי רימזו למעשה הצליבה או לחלופין לדמות האדם הוויטרובי של לאונרדו דה וינצ'י. אורחי התערוכה הוזמנו לטפס על היתדות, להתמקם ולהצטלם. בנוסף הוקרן סרט 16 מ"מ קצר שתיעד את טקס הענקת תואר הבוגר של כהן גן מהאוניברסיטה העברית בירושלים. לעומת שתי פעילויותיו הקודמות של כהן גן, העיסוק בעצמי ביצירה "מקום" מקבל ממד מוחשי, אם כי עדיין מסומן, מיוצג. כהן גן מתמקם בגלריה והופך לקנה מידה פיזי — באמצעות הדימוי החצוב והיתדות — המאפשר למבקרים למדוד את עצמם ביחס אליו. בנוסף הוא מיוצג באמצעות הסרטון של הענקת התואר האקדמי, שהציג, כמו פרגמנט מסרט טבע תיעודי, את התופעה החריגה: מזרחי נאור. כהן גן אמנם נעדר בגופו מן התערוכה אבל רישומיו, עקבותיו, מוצגים בה כתייעוד לנוכחותו ולפעולת היצירה שלו. האונטולוגיה של הדמות הכהן-גנית החצובה מזכירה את ההווה הרפאית של יצירותיו האנתרופומטריות של איב קליין: ציורי גוף שנוצרו על ידי מריחת גופן של דוגמניות כצבע והטבעתם על כר קנבס. בעקבות רולאן בארת ניתן לומר כי בדומה לדימוי המצולם, הדמות החצובה לא מציבה רק את היעדרו של האובייקט, כהן גן, אלא גם את העבודה שהוא היה, חצב ונחצב לאותו קיר ממש — "דימוי מטורף, שהשתפשף בממשי" (בארט 1988, 117).

כחודש לאחר הצגת העבודה "מקום", ביוני 1973, יוצא כהן גן לאלסקה כדי לבצע את הפעילות "מסע באלסקה" (תמונה 4). אין ספק כי פעילות זו מהווה נקודת ציון משמעותית במעבר שמתרחש בתוך סדרת הפעילויות מעיסוק מושגי בשאלת המקום אל עיסוק קונקרטי בשאלת המיקום — שלו עצמו — כלומר, מעיסוק באובייקט לעיסוק בעצמי, בזהות ובפוליטיקה שלו. בתערוכה עצמה הפעילות מדווחת כיומן ויזואלי, תיעודי-התרשמותי באמצעות צילום, רישום וטקסט; אולם בלתי אפשרי לראות באלה אובייקטים אסתטיים עצמאיים, שכן כל אחד ואחד מהם — בין כרישום, כצילום או כטקסט — הוא הטבעה בחומר של עצם פעולת המסע באלסקה של כהן גן, באותו אופן ש"ציורי הפעולה" של ג'קסון פולוק, כפי שזיהה אותם המבקר האמריקני הרולד רוזנברג, היו הטבעה בחומר של פעולת היצירה עצמה (Rosenberg 1952, 22). "המסע" באלסקה, אם כן, הוא הוא "האובייקט", יצירת האמנות המתממשת כביצוע (פרפורמנס) של תוכנית פעולה, שנהגתה והוצאה לפועל על ידי כהן גן כמו גוף-עצמו



4 פנחס כהן גן, "מסע באלסקה", יוני-אוגוסט 1973. תיעוד פעילות

במקום ובזמן מוגדרים. האובייקטים שמוצגים בתערוכה אינם אלא שאריות חומריות והטבעות תיעודיות (חלקיות, סלקטיביות) של מה שהתרחש והסתיים. יתרה מזו, על רקע הקביעה המקובלת שלפיה אמנות ביצועית, חיה, פרפורמנס, מבליטה את נוכחותם הגופנית הבורזמנית של מבצע וצופה ומהווה תנאי להתנסות ביצירה ולהבנתה, אמליה ג'ונס טוענת כי התנסות רטרואקטיבית באמצעות תיעוד של היצירה מעידה על בעיה טכנית (חוסר האפשרות להיות נוכח במקום בזמן הפעולה) ולא הרמנויטית דווקא, וכי גם התנסות כזאת מחוללת חוויה "ממקור ראשון", חוויה בין-סובייקטיבית משמעותית (Jones 1997, 11–12). בראייה זו, אף שבסופו של דבר הצופה בתערוכה מתרשם מאובייקטים המוצגים לפניו, הפוקוס הוא בביצוע (פרפורמנס) של המסע ובמבצע, שאותם האובייקטים מתעדים ומנציחים.

"זה לא היה מיצג". האומנם?

אף שפעילויותיו של כהן גן מילאו תפקיד מרכזי בצמיחתה של רגישות פרפורמטיבית באמנות הישראלית של שנות השבעים, ולמרות חשיבות המעבר אל ה"עצמי" בעבודותיו מבוססות

הזמן, כהן גן דוחה את הניסיון לזהותן עם המיצג (performance art), שבאופן מסורתי נתפס ומוגדר כפעולה חיה של אמן לפני קהל צופים.¹⁹ כאשר הוא מגדיר "פעילות" הוא טורח להדגיש: "זה לא היה מיצג שנוכחות הקהל היא חלק ממנו".²⁰ אלא שדווקא על רקע ניסיונו להבדיל את יצירתו הפרפורמטיבית ממה שמקובל להגדירו כמיצג מתחדדת ביתר שאת ההבחנה בין פעילויותיו של כהן גן לאלה של עמיתיו ל"תנועה" המושגית.

המיצג זוהה בתחילה כזרוע של אמנות מושגית המעבירה את הדגש מאמנות כאובייקט לאמנות החוקרת את טבע האמנות באמצעות פעולות הגוף והתגובות שהן מעוררות (עיינו Borden 1971; Féral 1992).²¹ פרייזר וורד מציע הבחנה ברורה יותר בין שתי התופעות וטוען שמטרתו של המיצג שונה מזו של האמנות המושגית: "בזמן שאמנות מושגית עסקה בבירור מערכת היחסים שבין ייצור אסתטי ותנאי המוסדיים, המיצג [...] בחן את ההשפעה של יחסים אלה על הסובייקטיביות של היוצר" (Ward 1997, 36). וורד מוסיף כי הצבת הגוף של אמן המיצג בתוך מערכת יחסים זו שבין האובייקט האסתטי למוסד האמנות נתפסה כבעלת אפקט ביקורתי המצביע על הבנייתה החברתית, הקונטינגנטית, של הסובייקטיביות.

עמיתיו של כהן גן ליצירה המושגית ראו באמנות אמצעי להנעת תהליכים בעולם, בטבע, בחברה ובאמנות, ובעצמם — את מחוללי המנגנון הזה (כאלה הן למשל פעולותיהם האמנותיות של גבע, אולמן וגרשוני במסגרת פרויקט מצר-מסר). לעומת זאת אצל כהן גן מושא הפעולה היה בראש ובראשונה הוא עצמו, המחולל והמחולל, הפועל והנפעל. נכון שהפעולה האמנותית של כהן גן לא בוצעה לעיני קהל צופים (live), אולם עצם הדבר שהוא הנושא והמושא של היצירה המתממשת בגוף-עצמו, מייצר זיקה ברורה בין פעילויותיו לבין תופעת המיצג. פעילויותיו התרחשו תמיד במקום ספציפי, שהתכתב עם ביוגרפיה פרטית של זרות ופליטות, נמשכו פרק זמן מוגדר, התבססו על נוכחותו הפיזית והאוטוביוגרפית של כהן גן ותועדו בצילום, בכתיבה יומנית-אישית וברישום. פול שימל, שרואה בצייר הפעולה האמריקני ג'קסון פולוק את חלוץ אמנות הפעולה שממנה היה עתיד לצמוח הפרפורמנס ארט, קושר את המעבר מאובייקט לפעולה ובסופו של דבר לגוף ולסובייקט אל חוויית האובדן ותחושת הארעיות שליוותה רבים לאחר מלחמת העולם השנייה, השואה ופצצת האטום (Schimmel 1998, 17). אמן הפעולה הנוכח כמו גופו באקט היצירה שואף להנכחה אקזיסטנציאלית של פעולת היצירה ושל עצמו בתוכה, ברוח "אני פועל (כאן ועכשיו) משמע אני קיים". הבחנה זו ללא ספק רלוונטית גם

19 עיינו לדוגמה הרדי 2014, 31–36; Wilson 1997, 2; Goldberg 1988, 7–9; Ward 1997, 36. את החידוש הלשוני "מיצג" כחלופה עברית למונח performance art טבע גדעון עפרת בשנת 1976 לקראת פסטיבל המיצגים שאצר — "מיצג 76" (כלומר כשנתיים לאחר התערוכה "פעילויות").

20 ריאיון עם פנחס כהן גן, לעיל הערה 6.

21 חוקרת התיאטרון והפרפורמנס ז'וזט פראל טוענת כי לידתו של הפרפורמנס ארט במודרניזם ובמיוחד בזיקתו של המודרניזם לתיאוריה. לדבריה, בשלבי צמיחתו המוקדמים מילא הפרפורמנס ארט פונקציה מוגדרת — תיאורטיזציה של הפנומן האמנותי; זו העמידה למבחן בין השאר את הזיקה שבין האובייקט האמנותי לחלל, לזמן ולגוף (Féral 1992, 144–147).

להבנת צמיחתם של המיצג ושל אמנות הפעולה הסביבתית בישראל בשנות השבעים על רקע אירועי התקופה, ובייחוד לאחר מלחמת ההתשה ומלחמת יום הכיפורים, שיצרו את הסדקים הטראומטיים בחוויה הישראלית ובתפיסת ה"אנחנו" האומניפוטנטי, הקולקטיבי. על אחת כמה וכמה נמצא לדבר תוקף ביצירה של כהן גן, שבה ההנכחה האקזיסטנציאלית שיקפה טראומה כפולה: הטראומה הקולקטיבית של העקירה התרבותית וניסיון ההשתלה בסביבה קיומית חדשה, והטראומה הפרטית של פגיעה בפגיעה טרור בירושלים בשנת 1968. במשמעות זו של הנכחה עצמית לא מתווכת של סובייקטיביות מוכחשת הוא מסביר את עבודתו מקום: "אני המקום שלי". "לא היה במאי, לא היה שחקן, לא הייתה מיזנסצ'נה, אלא אני-עצמי, גופי-עצמי".²²

מסעות הגירה מושגיים

אי-אפשר להתעלם מן הזיקה האסתטית-מושגית בין פעילויותיו הסביבתיות של כהן גן לבין עבודותיהם של אמני האדמה האמריקנים שהחלו לפעול בסוף שנות השישים (כמו רוברט סמית'סון, דניס אופנהיים, מייקל הייזר, וולטר דה-מרמה). ואולם בעבורם הייתה האדמה בראש ובראשונה מצע וחומר ליצירה ניאורומנטית של "ציור בנוף"²³ ובמקביל כזו שהתמקדה בתיאורטיזציה של יצירת האמנות (בהקשר האסתטי, החברתי והכלכלי: הגדרת האובייקט הפיסולי, ממדיו, מיקומו מחוץ לגלריה, זמניותו), ובעבור האמנים הישראלים, כפי שמבחין גרעון עפרת, האדמה נשאה משמעות פוליטית בהקשר לסוגיות לאומיות — "אמנות של שטחים מוחזקים" (עפרת 1993); כהן גן לעומת זאת חדר לתוך סביבות שמאכלסות מערכות קיום אורגניות, אסתטיות, אידיאולוגיות, בניסיון למקם או להתמקם בהן, לייצר בתוכן קיום שזר להן. יתרה מזו, אם אמני הסביבה הישראלים נאחזו בקרקע המולדת ששימשה להם מצע חומרי ומיתי ליצירתם — "עבודות האדמה בארצות הברית היו קוסמופוליטיות", אמרה אפרת נתן, "כאן עבודת האדמה הייתה ארץ-ישראל" (אצל עפרת 1992, 32) — כהן גן פרץ את גבולותיה הגיאוגרפיים המוגדרים של האמנות הסביבתית הישראלית ויצר פעילויות הרחק מחוץ לגבולות הארץ. נסיעותיו, שאותן מימן במשכורת המורה הצנועה שלו, היו מסעות הגירה מושגיים אל הקצוות של הגלובוס ושלו עצמו: יציאה מן הטריטוריה המוגדרת והמגדירה של ישראליותו וניסיון להתמקם בסביבות גיאוגרפיות ותרבותיות רחוקות וזרות; ניסיון המשקף את הביוגרפיה של כהן גן כמהגר, או "הומלס תרבותי", שנע בכיוון הפוך לזרם השיבה הציונית וקיבוץ הגלויות.

יוני-אוגוסט 1973, "מסע באלסקה". בין 25 ביוני ל-21 באוגוסט באותה שנה שהה כהן גן בוויסקונסין בארצות הברית והכין את הפעילות: "הגדרת מערכת של דימויים ומשמעויות

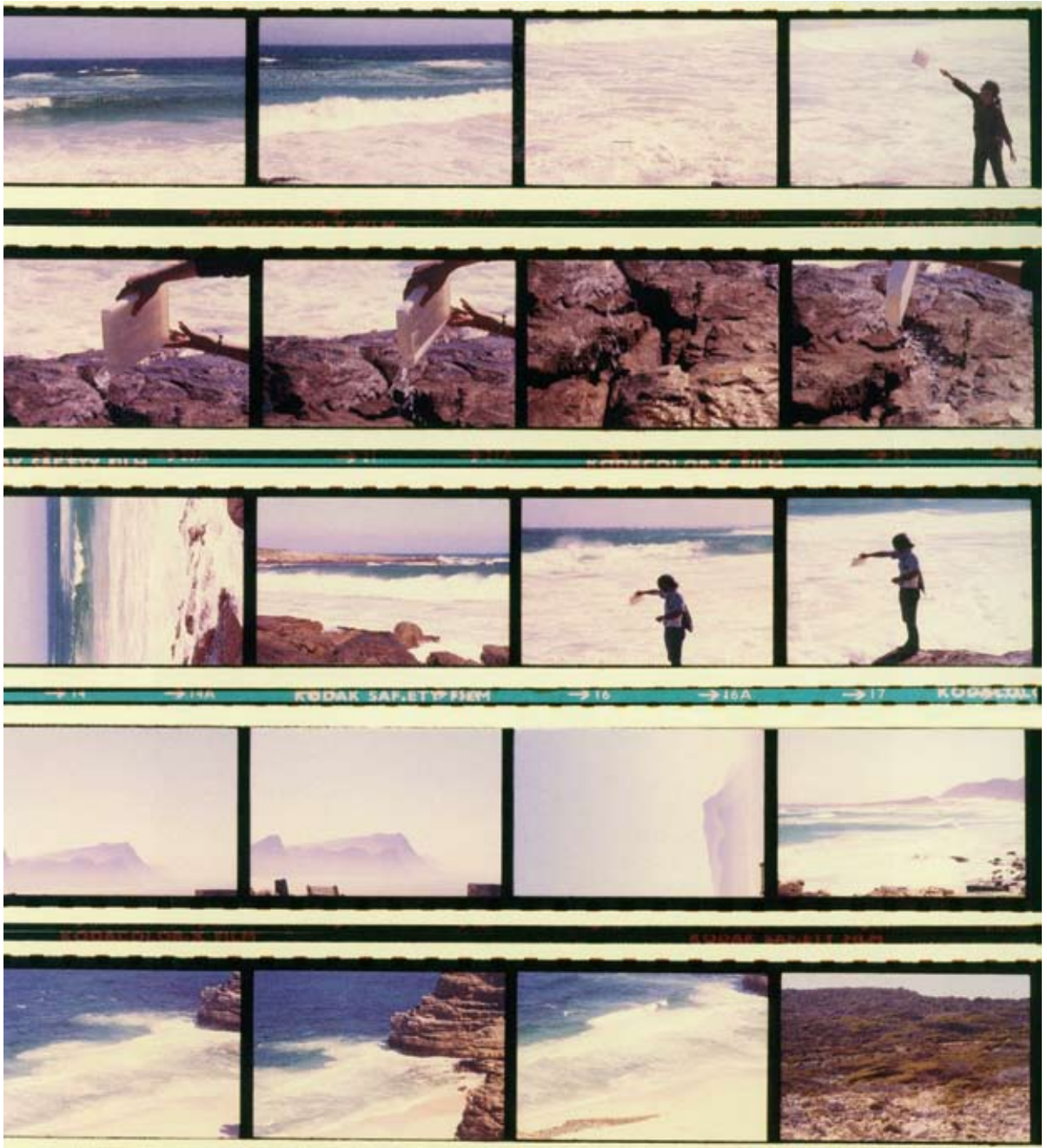
22 ריאיון עם פנחס כהן גן, לעיל הערה 6.

23 כך תפסו זאת אמנים כמו אולמן, גרשוני וגבע וביחס להגדרה זו הגיבו בעבודותיהם הביקורתיות

הסביבתיות-חברתיות כדוגמת "מצר-מסר" (1972). עיינו עפרת 1992, 32.

הקשורים בטריטוריה ספציפית (אלסקה) (כהן גן 1974, 12). ב־22 באוגוסט הוא טס לאלסקה ושהה בה עד ל־30 בחודש. זו פעילות מוגדרת בזמן ובמקום שנושאה ומושאה, יוצרה ומצעה חופפים לחלוטין — כהן גן. במסע לאלסקה שם לו כהן גן למטרה להרחיק לכת, או במילותיו "להגיע לקצה של עצמון, לקצה הגיאוגרפיה" (שם, 13). בדומה לפעילות עיר התקווה, שנערכה שנה קודם לכן (אך כאמור לא נכללה בתערוכה "פעילויות"), המסע לאלסקה היה ניסיון ליציאה טוטלית מן הטריטוריה הקיומית המוגדרת של כהן גן (גלריה, ירושלים, ישראל), חצייה של גבולות גיאוגרפיים, תרבותיים ולאומיים המגדירים את זהותו, על מנת לבחון אותה מחוץ למקום. ואמנם, "החיים בסביבה אחרת", כותב כהן גן, "מעלים בעיות של היררכיה, של המושגים שבהם אתה חי — מושגי החברה, השייכות הגיאוגרפית, מקומך בירושלים, בביתך, בחדר, אתה־עצמך" (שם). מסקנותיו של כהן גן העולות מתוך הפעילות באלסקה הן אישיות ומתייחסות להיבטים אישיותיים פיזיים, מנטליים ופסיכולוגיים. ב"מסע באלסקה" כהן גן מבליט היבט נוסף, שאף שלא נפקד משאר פעילויותיו מקבל כאן ממד חדש ומועצם: הגישה הרואה ביצירת האמנות מעשה טוטלי המשקע בתוכו את הווייתו הכוללת של האמן. כהן גן טס לנקודה המרוחקת ביותר בגלובוס כדי להתנסות באופן המוחשי ביותר בחוויית הקצה: מסע הדרוש התמודדות נפשית ופיזית וגם — פרט לא שולי כלל — השקעה כספית נכבדת. במחווה המזכירה את היזרקותו האתלטית, אבל הפוטומונטזית, של איב קליין מבעד לחלון אל האין ביצירה המצולמת "זינוק אל האין" (1960; "Saut dans le Vide"), כהן גן משליך עצמו באופן ממשי אל "הקצה", אל הנקודה שבה נפגשים קצוות מדומיינים של גיאוגרפיה, תרבות ועצמי ומאחוריה פרוס ה"אין". את הקצה הזה — שהוא מנטלי, גופני ואסתטי — ביקש כהן גן לחוות ולהעביר ביצירתו: "היה לי חשוב להראות שיש לי משהו מיוחד. חשבתי שאני ממציא שפה מיוחדת במינה ואני עומד מאחוריה עד הסוף, על החיים ועל המוות. ובאמת הייתי על סף מוות ומשם התגלגלו כל הפרויקטים העצומים האלה, שאפילו יונה פישר, כשהוא הזמין אותי להציג במוזיאון ישראל, לא ידע מה לעשות עם זה"²⁴.

30 במרץ–18 באפריל 1974, "דרום אפריקה, כף התקווה הטובה" (תמונה 5). חסר מנוחה וטוטלי כדרכו, שוב יוצא כהן גן אל מסע אמנותי מושגי, אבסורדי, כשהוא נושא עמו שני גלונים של מים מים המלח ושופך אותם בקצה הדרומי של חצי האי כף התקווה הטובה, בנקודה שבה מתחברים האוקיינוס ההודי והאוקיינוס האטלנטי. "בפעולה זו", הוא כותב, "עלתה כמות המלחים באוקיינוסים באחו שלא ניתן להעריכו" (כהן גן 1974, 23). כהן גן מבקש להרחיב ולתת הקשר חדש, בין־אזורי, ל"פרויקט ים המלח" שיצר לפני מלחמת יום הכיפורים, "להמחיש שהימים באזורנו מתחברים זה לזה, פרט לים המלח" (שם). בפעילות זו מציב כהן גן את ים המלח כאחר גיאוגרפי, זר למערכת הימית האזורית ובכך מייצר אנלוגיה משולשת בין זרותו של ים המלח לזרותה של ישראל לסביבתה לזרותו שלו. עוד הוא כותב: "ההחלטה להעביר מים מים המלח הייתה החלטה של הרגע האחרון. רציתי לתת תוקף של



5 פנחס כהן גן, "דרום אפריקה, כף התקווה הטובה", מרץ-אפריל 1974. תיעוד פעילות

פעולה פיזית לרעיון" (שם). ההחלטה הספונטנית לבצע את הנסיעה לדרום אפריקה מסמנת עיקרון נוסף שמאפיין את סדרת הפעולות המושגיות התכופות שייצר כהן גן מיד לאחר המלחמה: מימוש הרעיון באמצעות פעולה חד-פעמית ובת חלוף, להבדיל מהאפשרות של מימושו באובייקט יציב ונצחי.²⁵

באוגוסט-ספטמבר 1975 (כשנה לאחר התערוכה "פעילויות" במוזיאון ישראל), טס כהן גן להימליה על מנת לבצע את "פרויקט התפיסות עם אסיה". כהן גן לוקח עמו אורז וזורע אותו על גבול נפאל-טיבט, ובנוסף הוא זורע את שמות המדינות ישראל, הודו וסין באנגלית. בכך למעשה משלים כהן גן את מסעותיו לארבע כנפות תבל כשהוא שב ומאתגר את גבולות זהותו, מיקומו והשתייכותו שלו דרך הפריזמה שבוחנת את מקומה, מעמדה והשתייכותה התרבותית והגיאוגרפית של ישראל – ישות שצמחה כשלוחה של תרבות אירופית בלבנט, אי מערבי הנטוע בתוך המזרח אך מנותק מהקשריו התרבותיים ובדרך כלל שרוי עמו בסכסוך לאומי, דתי ותרבותי.

פעילויות "ממקפות"

המונח הממוקף "יהודי-ערבי" הופך את שאלת ההגדרה והייצוג של "הספרדים", "בני עדות המזרח", "מזרחים" לבעייתית, ומדגיש את זיקתם הפרובלמטית לתרבות הערבית אשר לתוכה היו ארוגים טרם הגירתם לישראל ועמה קיימו דיאלוג מעצב "שחולל את זהותם היודאית-ערבית" (שוחט 2004, 49).²⁶ באמצעות המקף מבקשים שוחט ורבים אחרים לציין את רעיון ריבוי ההיסטוריות והזהויות היהודיות שהודרו, נחקקו והושכחו בתהליך האחדה והעדפה של המפעל הציוני-לאומי שהוליד את "היהודי החדש", הצבר, הישראלי, ואשר במהותו, כפי שטוענת שרה חניסקי, נשען על מנגנוני "התמערבות". גם שדה האמנות הישראלית, כותבת

²⁵ משיחה עם שרון קרן, תלמידו של כהן גן באותן שנים, עולה כי עם שובו לארץ שוחח כהן גן עם תלמידיו על מסעו לכף התקווה הטובה בקשר לפיתוח משמעויותיו המושגיות והגיאופוליטיות של "פרויקט ים המלח". עם זאת, לא היה עיסוק ישיר בהשלכות הפוליטיות של הביקור בדרום אפריקה (ריאיון טלפוני עם שרון קרן, 22.2.2015). יש להניח שכהן גן היה ער להשלכות האלה, אולם נדמה שההקבלה הפוליטית בין ישראל לדרום אפריקה לא גילמה תפקיד מרכזי במסע, בפעילות שבוצעה או בהצגתה המוזיאולית.

²⁶ לקטגוריות השייך ולאופני ההגדרה של ה"מזרחים" בשיח הציבורי יש משמעות החושפת את פעולתם של מנגנוני שיפוט, ערכים, דירוגים היררכיים ובאופן כללי יחסי כוחות חברתיים-פוליטיים-כלכליים. על פי סמי שלום שטרית התיוג "עדות המזרח" תפס את מקומה של ההגדרה העצמית "ספרדים", ששימשה בתקופת היישוב טרם הקמת המדינה (שטרית 2004, 44). חן משגב טוען כי תיוג קולקטיבי זה ביטא עמדה אוריינטליסטית שתפסה את המזרחים כמסה בעלת איכויות תרבותיות הומוגניות של נחשלות ושקפה את מקומם הקולקטיבי בתוך המערכת החברתית-כלכלית כאזרחים מדרגה שנייה (משגב 2014, 71-72). אצל שנהב הצירוף "יהודי-ערבי" אינו מציין זהות מהותנית כי אם קטגוריה דיסקורסיבית מתנגדת, ביקורתית, שמערערת על צורת דיבור הגמונית, ציונית-אירופוצנטרית, ביחס לזהות המזרחית (שנהב 2003, עמ' 20-21; עיינו גם לוי 2011, עמ' 102-103). השימוש שנעשה כאן במושג יהודי-ערבי ביחס לזהותו של כהן גן הוא במשמעות פונקציונלית, דיסקורסיבית זו.

חינסקי, "מושגת על המושג המיתי של 'המערב' כעיקרון מארגן שלו" (חינסקי 2002, 68), ומשום כך, היא מוסיפה, "הצנטריזם הציוני אף אינו משרטט את הערכים כחלק מן המפה הקרויה תרבות" (שם, 70).

מיד לאחר מלחמת יום הכיפורים מייצר כהן גן שתי פעילויות "ממקפות" שמגיבות למתח הזהויות שבתוכו היה ממוקם כאמון ישראלי, יהודי-ערבי, ואשר התחדדו על רקע המלחמה. ב-7 בינואר 1974 הוא מבצע את "נגיעה בגבול" (תמונה 6). בימים שלאחר מלחמת יום הכיפורים גבולות ישראל מדממים כפצעים פתוחים. עד לחתימת הסכמי הפרדת הכוחות ב-18 בינואר 1974 נמשכת מלחמת התשה שמגיבה לדינמיקה של המשא ומתן בין הצדדים. לרגע חולף, בלשונו של זלי גורביץ', איבדה ישראל את "הגבול העבה" — זה ש"מפריד בין דומה לשונה, שלי ללא-שלי, אני לאחר, מגדיר צדדים כישויות שלמות" — ונותרה עם "גבול דק" המגדיר "אי-מקום, על שפת המקום, שניות, ריבוי, בלבול, התלבטות" (גורביץ' 2007, 188–189). המצב הספי או ה"מקפי", אם להשתמש בעיקרון המושגי-ביקורתי שמציע המונח "יהודי-ערבי", שישאל נקלעה אליו — מישיבה לבטח על גבולות יציבים אל החרדה של גבולות לא ודאיים לאחר המלחמה — היה הרקע לפעולת גרילה אמנותית, שכללה "נסיעה של ארבעה אזרחים ישראליים בכיוון ארבעת הגבולות; סימון הנקודות שבהן הם נעצרים ע"י הצבא" (כהן גן 1974, 16).²⁷ סימון הנקודות שבהן נעצרו מבצעי הפעילות נעשה באמצעות מטיל ברזל שעליו הוטבעו נתונים דמוגרפיים. במקביל, וזהו מרכיב חשוב של הפעילות, נשלחו מכתבים אל אגודות האמנים של המדינות שמעבר לגבול בבקשה "לבצע את הפעולה בגבולותיהם" (שם). כותבת שוחט: "העובדה של'מזרחים' היו קשרים תרבותיים והיסטוריים הדוקים יותר עם אלה המוחזקים כאויב — הערבים' — מאשר עם היהודים האשכנזים שאתם נאלצו לחלוק לאומיות משותפת איימה על הרעיון של אומה הומוגנית [...] כמו גם על הדימוי העצמי האירופי-ישראלי, שרואה עצמו בתור שלוחה אירופית" (Shohat 1999, 7). כהן גן מנצל את הרגע הזמני והחולף של הידקקות הגבול, של גבולות עמומים ומאוימים, על מנת להאיר את סוגיית הזהות הלאומית והתרבותית-עדתית ולחשוף את המנגנונים האידאולוגיים שמעצבים את גבולותיה של הקולוניה הממוערבת, הנאורה, הממוקמת על גבול המזרח התיכון, ומפקחים עליהם. "גבול הכוח שלנו", כותב כהן גן בקטלוג, "אינו גבול טריטוריאלי, אלא גבול של תרבות, גבול בין תרבויות שהמרחק ביניהן עולה לאין שיעור על המרחק הגיאוגרפי" (כהן גן 1974, 17). "הגבול בין אוכלוסיית ירושלים [כך במקור]", הוא מוסיף, "כמוהו כגבול הבין-עדתי בישראל" (שם). כהן גן מייצר אנלוגיה בין "הגבול העבה" המפריד בין מדינות אויב וזהויות לאומיות לבין "הגבול הדק", העמום, הלא מוצהר, הסמוי, שחוצץ בין אוכלוסיות דתיות ועדתיות והופך את הישראליות, שמותכת בלחץ האידאולוגיה לתבנית אחת, לזהות כפויה שמסתירה אידאולוגיה בינרית והעדפה תרבותית.

10 בפברואר 1974, "פעולה במחנה הפליטים ביריחו" (תמונה 7). את הפעילות הזאת

27 "ארבעת האזרחים" היו כהן גן ושלושה מתלמידיו בבצ'אל — שרון קרן, גבי קלזמר וד"ק ז'אנו.



6 פנחס כהן גן, "נגיעה בגבול", ינואר 1974. תיעוד פעילות

ביצע כהן גן כחודש לאחר "נגיעה בגבול" והיא כללה שלושה מרכיבים: "א. שיחה על ישראל במרחק של 25 שנה, בשנת אלפיים, בפני שני פליטים ומלוויי [של כהן גן]; ב. אמירה: 'פליט הוא אדם שלא יכול לחזור למקום הולדתו'; ג. בניית מחסה ארעי" (שם). העיסוק בפוליטיקה של זהות אישית בולט ומוצהר במיוחד בעבודה זו. להבדיל מהילידים שפגש באלסקה, אשר ביחס אליהם הוא קובע "אשאר אורח", בפעילות זו מייצר כהן גן, היהודי המזרחי, היהודי-ערבי, אנלוגיה (והזדהות) בין האחרות ותחושת הפליטות שלו לזו של הפליט הפלסטיני. בקטלוג מצטט כהן גן מתוך יומנו האישי: "פעולה זו צמחה במשך השנים האחרונות וקיבלה צורה דוקא עתה, לאחר המלחמה. הבעיה הייתה לתת ביטוי לרגשותיו של אדם שהוא במצב של פליטות מתמדת" (שם). השימוש במושג "פליט" וההזדהות עם מצבו היו אמורים לצרום למי שקרא את הדברים בקטלוג לתערוכה המוצגת במוזיאון ישראל בירושלים; שהרי "פליטות" מציינת את העזיבה הכפויה של המולדת ומשמרת את הרצון לשיבה (עיינו גם שוחט 2004, 53). כלומר, ישנה שאלת השיבה של הפלסטיני ממחנה הפליטים ביריחו, שעולה או לא עולה בשיחה עם האמן "על ישראל במרחק של 25 שנה, בשנת אלפיים", שהיא חלום הבלהות של הבית הלאומי ונקודת המחלוקת המוסרית המלווה את נרטיב הגאולה, השחרור והקמת המדינה. אלא שבנוסף, האפשרות לקריאה אחרת, שעושה אנלוגיה בין מצב הפליטות של



7 פנחס כהן גן, "פעולה במחנה הפליטים ביריחו", פברואר 1974. תיעוד פעילות. הקמת אוהל

הפלסטיני לזה של היהודי-ערבי, שאינו יכול "לחזור למקום הולדתו", היא הצהרה על דחייה מרצון של מפעל ההשבעה-עלייה הציוני ושל רעיון שלילת הגלות. "האם רצו היהודים-הערבים להישאר?" שואלת שוחט, "האם רצו לעזוב? האם הפעילו רצון חופשי? האם באמת קיבלו החלטה? לאחר שהגיעו לישראל, האם רצו לשוב? האם יכלו לשוב?" (שם).

15 במרץ 1974, "גזר": פעולה בשדה הגזר של קיבוץ נירים (תמונה 8). לעומת פעילותו הראשונה של כהן גן בנירים שכללה הצבה של תערוכת תחריטים ברפת הקיבוץ, בפעילות זו האובייקט המושג הוא כהן גן עצמו הכורה לעצמו בור באדמה שממנו הוא עוקב אחר צמיחת הגזר. בהערותיו בקטלוג קושר כהן גן בין שלוש הפעילויות שיצר מיד לאחר המלחמה — "נגיעה בגבול", "פעולה במחנה הפליטים ביריחו" ו"גזר" — למיני סדרה שנושאה הוא "האדמה". פעילויות אלו הן תגובות שונות של כהן גן לאירועי התקופה, ניסיונות חוזרים ונשנים למציאת מקום, להתמקמות, שמסתיימים באקט אבסורדי של שתילת עצמו בשדה גזר. פרק זמן של שנה אחת בלבד מפריד בין שתי הפעילויות שכהן גן מבצע בקיבוץ נירים, ובמהלכה ניכר בכירור המעבר מן האובייקט המשמש תחליף לעצמי אל העצמי המגולם בגוף ונוכח, שמהווה גם מקור וגם מצע ליצירה. רצף הפעילויות הזה שמגיב למלחמת יום הכיפורים ולהתפרצות האלימה של הקונפליקט הציוני-ערבי מחדד את משבר הזהות שבתוכו נתון כהן



8 פנחס כהן גן, "גזר", מרץ 1974. תיעוד פעילות. האמן קבור בעומק 60 ס"מ ומכוסה פרספקס

גן עצמו: המתח בין זהותו היהודית, הציונית, הישראלית, למקורותיה בתרבות הערבית. שוחט מזכירה כי על פי העמדה הציונית "יהודיות וערביות שוללות זו את זו" (שוחט 2004, 55). מחד גיסא, הציונות האירופוצנטרית לא נתנה לגיטימציה לערביותם של יהודים יוצאי מדינות מוסלמיות. מאידך גיסא, ציונותם של אותם יהודים נתפסה כבגידה באומה הערבית. הטרגדיה של האמן הישראלי, היהודי-ערבי, שנקרע בין זהויות שנסתיבות היסטוריות מונעות מהן לדרור בכפיפה אחת, מזמנת פענוח של גזר כפעילות אבסורדית של השתלה עצמית בעומק 60 ס"מ בתוך שדה חקלאי בניסיון להבין את ההיגיון של מערכת חיים עצמאית, "מציאות גזרית" (כהן גן 1974, 21).

השתלה/התכה

הביוגרפיה של כהן גן ותיעולה אל תוך פעילויותיו המושגיות בשנות השבעים — "נולדתי במרוקו וזוהי בעיני תחילתו של מסלול חיים, כאדם וכאמן" (שם, 5), הוא כותב בקטלוג התערוכה "פעילויות" — ייחדה אותו בקרב דור היוצרים הצעירים שהחלו להשפיע על סצנת האמנות בארץ באותה עת. ביוגרפיה זו כוללת ניסיונות השתייכות והתמקמות חברתיים בתוך המערכים שיעצבו את האתוס הצברי — למשל, בנעוריו הוא הצטרף לתנועת הנוער "השומר הצעיר", המשיך לשירות בנח"ל וחי תקופה קצרה בקיבוץ להבות הבשן.²⁸ אף על פי כן הוא לא היה ולא חש עצמו צבר, לדבריו, ופעילויותיו היו ביטוי לחוויית חוסר השייכות ולניסיונותיו העקביים למצוא מקום, להתמקם. במסגרת פעילויותיו בסביבות קיום מוגדרות בדק כהן גן את האופן שבו, במילותיו של פוקו, "המרחב ניתן לנו תחת צורה של יחסי מיקום" (פוקו 2003, 9), ואת הדרך שבה צורת יחסים זו מכוננת קטגוריות של שיוך ומעצבת זהות. במילים אחרות, הפעילויות של כהן גן היו פעולות אוטוביוגרפיות של התמקמות בסביבות מוגדרות. המרחבים שבחר לפעול בהם היו אחרים, הטרוטופיים, ביחס להגדרתו כאמן (הרפת של קיבוץ נירים, ים המלח, מחנה הפליטים ביריחו, דירתו בירושלים) וכישראלי (לוס אנג'לס, אלסקה, דרום אפריקה, הרי ההימליה וגם מעברי הגבול בין ישראל למדינות שכנות). ברם, הנושא המרכזי שחזר ונבדק היה אפשרות יישומה של אוטופיה, של מימוש ה"אין-מקום" ושל מה שאין לו מקום ולא יכול להיות לו מקום במסגרת מציאות מרחבית/אקולוגית/היסטורית/ביוגרפית נתונה משום שהוא מוצב כניגודה: מיקומם של דגים חיים בתוך אובייקט אמנותי (בתערוכתו הראשונה "אמנות טוטאלית: מן הנוף אל ההפשטה ומן הטבע אל האמנות", 1972), הצבתו של אובייקט אמנותי בתוך רפת, החדרת דגים חיים לים המלח, וכמובן התמקמותו של כהן גן עצמו באלסקה או בשדה גזר, או בישראל.

הפרפורמנס מחולל את חומריותו שלו המוטבעת לרגע חולף במקום, בזמן ובגופו של האמן. פישר-ליכטה מכנה זאת "יצירה פרפורמטיבית של חומריות" (Fischer-Lichte 2008).

28 בר אור 1994; ריאיון עם פנחס כהן גן, לעיל הערה 6.

76). חומריותו של הפרפורמנס היא לא רק חמקמקה אלא גם מוכפלת וספית (לימינלית): היא מה שהיא ואחרת, אקטואלית וסימבולית בו־זמנית. כך למשל, "פרויקט ים המלח" הפך באופן זמני את ים המוות לברכת דגים; "תערוכת תחריטים ברפת קיבוץ נירים" הפכה את הרפת למשך שבועיים לגלריה ואת הפרות לחלק מהתצוגה; אוהל במחנה פליטים נעשה לבית ארעי; שני גלונים של מי ים המלח אפשרו את חיבורו הזמני למערכת גיאוגרפית-אוקיאנית מרוחקת. כל אלה הם פעולות של התערבות במציאות קונקרטיה שמחוללות לפרק זמן קצוב וחולף מציאות חלופית שבירה, ניסיונית, נסית, אוטופית ובלתי ניתנת לשחזור. בדומה לכוחו הטראנספורמטיבי של מבע לשוני פרפורמטיבי (ביצועי) — שמתפקד כפעולה המחוללת שינוי ממשי במציאות (אוסטין 2006, 30) — כך גם פעילויותיו של כהן גן הן טראנספורמטיביות ומחוללות שינוי במציאות המטריאלית לטווח הזמן המוגבל של ביצוען.

את המתודה האופיינית לפעילויותיו הניסיוניות של כהן גן אני מכנה "השתלה" (transplantation), מונח שהוא עצמו השתמש בו פעם אחת באופן תיאורי-טכני בהקשר של "פרויקט ים המלח". החל בתערוכה שהציג בגלריה דוגית בשנת 1972 — "אמנות טוטאלית: מן הנוף אל ההפשטה ומן הטבע אל האמנות" — שבה ניסה להפגיש בפעם הראשונה בין טבע לאמנות על ידי הצמדת שקית עם דגים חיים לתצלום נוף של הכנרת, ולאורך פעילויותיו המגוונות בשנות השבעים, כהן גן עוסק בעקביות בניסיונות השתלה של חיים ובעיקר שלו עצמו אל תוך סביבות קיום זרות. ב"השתלה" כוונתי להעברת איבר מסביבתו האורגנית הטבעית (דגים, תחריטים, מי ים המלח, כהן גן) והחדרתו/שתילתו בסביבה חדשה. ברפואה מטרת הטכניקה הזאת היא להבטיח את המשך פעילותו התקינה של הגוף שבו מושתל האיבר, והצלחתה מותנית, כשמדובר בהעברה מסביבה לסביבה או מגוף לגוף, בהתאמה ביולוגית שמאפשרת את קליטתו של האיבר המושתל ומונעת את דחייתו. ביצירותיו של כהן גן ההשתלה קושרת מלכתחילה בין גוף לאיבר שאינם מתאימים ולכן היא כושלת מן הבחינה המעשית, אך היא אפקטיבית מבחינה מושגית ופוליטית. זיהויה של ההשתלה כמתודה אופיינית לפעילויותיו של כהן גן מאפשר להבחין מבחינה רעיונית ואידיאולוגית בינו לבין פעולות השיקום הסביבתיות של יצחק דנציגר שנעשו באותן שנים, כדוגמת "שיקום מחצבת נשר" (1971), "טקס נטיעות לזכר חללי סירת אגוז" (1977) ו"שיקום בוסתן בוואדי עין שיח" (במהלך שנות השבעים). דנציגר היה בן שיח ומקור השראה לאמנים הצעירים, הצברים, שהחלו לפעול בשלהי שנות השישים ועיצבו את "התנועה" המושגית, בייחוד גבע, גרשוני ואולמן. מרדכי עומר מזהה את הרחף של דנציגר ברצון לתיקון עולם. על יצירתו המפורסמת "שיקום מחצבת נשר" הוא כותב: "עבודה זו מבטאת בצורה הברורה ביותר את יסוד ה'תיקון' או ה'גאולה' ביצירתו [...] ניסיון להחיות את הטבע, להשיבו אל האדם ואל עצמו, כשהוא נקי ומשוחרר מפגעי הזמן. דנציגר יצר סדר טבעי חלופי במקום שבו נפגע הטבע בידי האדם והזמן" (עומר 1998, 65). גם את יצירתו של כהן גן, כדוגמת "פרויקט ים המלח", מפרש עומר כפעולת תיקון ברוח עבודותיו של דנציגר. אולם ניתן להצביע על הבדל מהותי בין גישות האמנים: בעוד לפרויקטים האקולוגיים של דנציגר —

שביסודם החזרת האיזון האקולוגי שהתערער לקדמותו — היה סיכוי להצליח, פעילויותיו של כהן גן מבוססות מתורת ההשתלה היו מלכתחילה חסרות תוחלת וכישלונן היה ידוע מראש. במילים אחרות, שלא כמו דנציגר, שהציג תוכנית ריאלי לתיקון הקיים (מדעית-אקולוגית-אידיאולוגית), כהן גן התעמת עם הבלתי אפשרי והפעילות נותרה בסופו של דבר תכלית עצמה. בעקבות פשר-ליכטה ניתן לומר כי ההשתלה היא יצירה (generation) פרפורמטיבית, טרנספורמטיבית, של מציאות חומרית מוגדרת ומוגבלת בזמן, שמעמתת בין יסודות שאינם מתיישבים זה עם זה, שמוציאים או מבטלים זה את זה — רפת/תחריטים, ים המלח/דגים, אלסקה/כהן גן, פעולת גרילה אמנותית/פיקוח על גבולות — ומשקפת מערכי חשיבה בינריים וחוויית חוסר שייכות. כלומר, ההשתלה היא מודוס פרפורמטיבי שמחולל מציאות זמנית ובת חלוף.

יתרה מזו, כפי שאני רואה זאת, בחירתו של כהן גן דווקא במתודת ההשתלה אינה מקרית, שכן זו מדגישה את חולשותיו של "משטר השילוב הישראלי" (משגב 2014, 71), של רעיון "כור ההיתוך", "הארוג", כדבריו של ההיסטוריון יוסף גורני, "בתוך האידיאולוגיה הציונית מראשיתה כאתוס מוסרי וכמיתוס חווייתי של החברה הלאומית הנבנית תוך קיבוץ גלויות ומיזוגן על אדמתה ההיסטורית" (גורני 2001, 4). גורני מבחין בין מיזוג תרבותי בתוך "כור" (melting pot), בתוך הכלי, כלומר המדינה כמסגרת שמאפשרת קיום רב-תרבותי, לבין מיזוג כ"נקודת היתוך" (melting point), "שפירוש", לדבריו, "היה לחץ לשינוי אורחות חיים, שפות, משלח יד, מקומות מגורים, שאפיין את שנות החמישים" (שם, 18). טכניקת ההשתלה שבה השתמש כהן גן בפעילויותיו וכישלונה הצפוי והידוע האירו את חולאיו של הגוף החברתי-תרבותי, הציגו את רעיון ההיתוך הציוני כניסיון אוטופיסטי אבסורדי שנכשל ואת כהן גן עצמו כקורבן של טכנולוגיית ההיתוך. לא פחות חשוב מכך, כל זה נעשה בתקופה שבה רבים בציבוריות הישראלית רצו או התפתו להאמין — לנוכח "האווירה המיסטית והפלאית (נס ששת הימים)" (שטרית 2004, 131) — שהמפעל הציוני כחזון לאומי (משיחי) התגשם.

קץ האוטופיה?

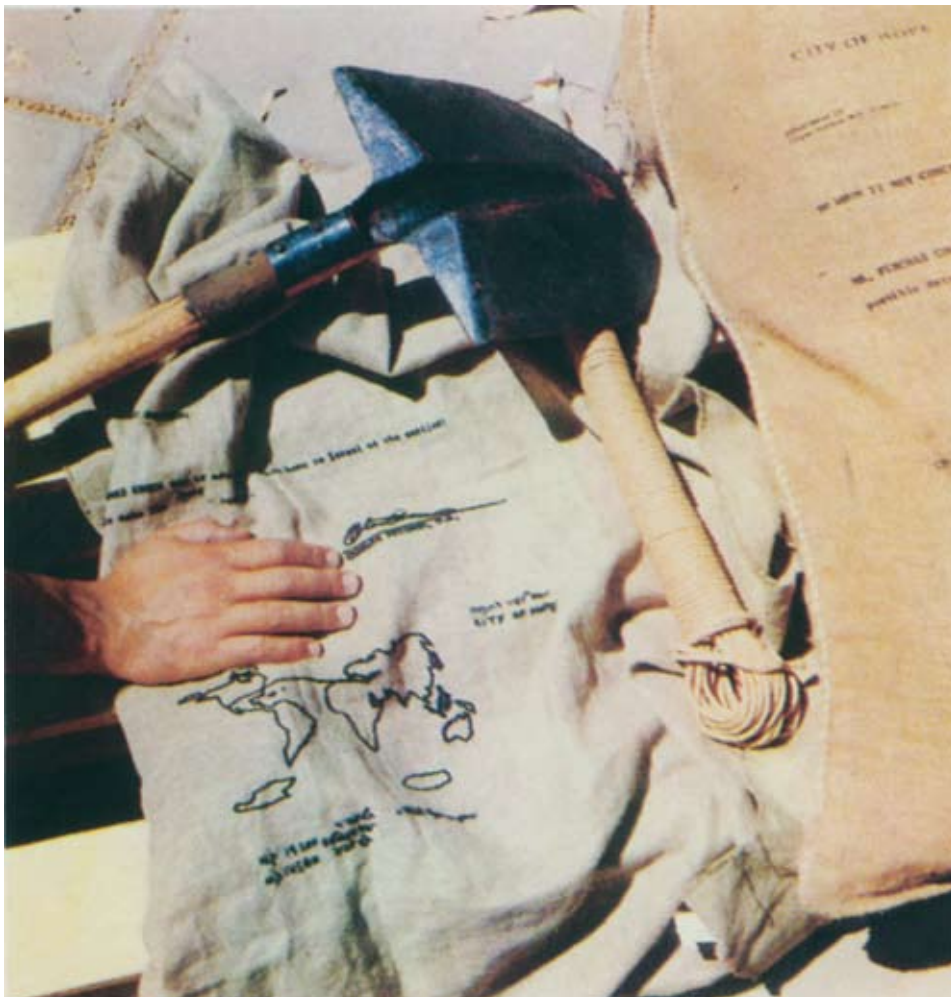
האופציה של אמנות פעולה שאפיינה את האוונגרד האמנותי מראשיתו, ובעיקר התשוקה לחידוש הזיקה בין האמנות לחברה והגדרה מחדש של מעמד האמן בתוכה, עלו בקנה אחד עם תחיית החשיבה האוטופית במערב בשנות השישים והשבעים, והותאמו לנסיבות המציאות המקומית.

אין צורך להכביר מילים על תחושת האופוריה והאומניפוטנטיות הכוזבת שיצרה ושיווקה הנהגת המדינה ואשר עיצבה את התודעה הישראלית לאחר מלחמת ששת הימים; די להיזכר בשני משפטים מפורסמים שנאמרו על ידי מנהיגי התקופה: גולדה מאיר, שאמרה בפגישה עם נשיא ארצות הברית חודשים ספורים לפני מלחמת יום הכיפורים: "מצבנו מעולם לא היה

טוב יותר" (עיינו וונטיק ושלום 2013), ומשה דיין, שדיבר בימים הראשונים של המלחמה על "חורבן הבית השלישי"²⁹, ובכך ביטא את התפיסה שרווחה בקרב חלקים נכבדים בציבוריות הישראלית, במיוחד לאחר 1967, שלפיה הבית השלישי, כחזון ציוני-משיחי, עומד על תלו. הפילוסוף הרברט מרקוזה, איש אסכולת פרנקפורט, נשא בשנת 1967 באוניברסיטה החופשית של ברלין הרצאה שכותרתה "קץ האוטופיה". בהרצאה הוא ביקש לברר את תפקידה הביקורתי של האוטופיה והסביר כי במשמעותה הבסיסית אוטופיה היא מושג היסטורי. "עניינה — תוכניות לשינוי דמותה של החברה, הנחשבות כבלתי-ניתנות-למימוש" (מרקוזה 1970, 22). המשמעות של הגשמת האידאל האוטופי היא "שהאפשרויות החדשות המזומנות לחברה האנושית ולעולם הסובב אותה אינן עוד המשכן של האפשרויות הישנות. את האפשרויות החדשות אין לחזות עוד באותה רציפות היסטורית, לפי שמתחייב מהן ניתוק הרציפות ההיסטורית" (שם, 21). אלא שבראייתו של מרקוזה, תפיסתה של אוטופיה כתוכנית לשינוי שנחשבת "בלתי-ניתנת-למימוש" הגיעה לקצה. זאת משום שההתפתחות הטכנולוגית של החברות המפותחות בעולם המערבי במחצית השנייה של המאה העשרים יצרה מצב שאין עוד דבר שאיננו בר השגה. לאור תפיסה זו ועל רקע דבריהם של גולדה ודיין אני מבקש לפרש את אוירת האופוריה ששררה בישראל לאחר מלחמת ששת הימים כביטוי של "קץ האוטופיה", קרי הנחת התממשותו של החזון האוטופי-לאומי-ציוני. ישראל הגדולה נהפכה באחת למעצמה אזורית ונתפסה כהתגלמותה הנסית של מציאות היסטורית חדשה.

מרקוזה מציע חלופה לתפיסה הליניארית והפרוגרסיבית של המחשבה המרקסיסטית והליברלית ותובע חשיבה שרואה את האוטופיה לא כמטרה סופית, ריאלית, שמושגת עם הבשלתם של התנאים ההיסטוריים, אלא כאלטרנטיבה רדיקלית למערכת החברתית הקיימת. מרקוזה מצביע על שני מכשולים שממשיכים לחבל באפשרות של שינוי חברתי. המכשול הראשון מופיע כאשר גורמים אובייקטיביים וסובייקטיביים של סיטואציה חברתית נתונה עומדים בדרכו של שינוי (שם, 22). אולם מרקוזה מבהיר כי "כל הכוחות החומריים והאינטלקטואליים שניתן לגייסם למען מימושה של חברה חופשית מצויים בעין. את אי-התמסרותם למטרה זו יש לייחס אך ורק להתייצבותה הטוטלית של החברה הקיימת נגד האפשרות של השתחררותה" (שם, 23–24). שתי הפעילויות שערך כהן גן בראשית שנת 1974, לאחר מלחמת יום הכיפורים כשברקע הסכם הפרדת הכוחות, מתייחסות למכשול זה: "נגיעה בגבול" ו"פעולה במחנה הפליטים ביריחו". פעילויות אלו מאירות גורמים אובייקטיביים (גבולות, שוטרים צבאיים, מעמד הפליט) וסובייקטיביים (תודעת פליטות, תפיסת האחר כאויב) שעומדים בדרכו של השינוי. ההזדהות שמציג כהן גן בין אחרותו החברתית לאחרותם של הפליט הפלסטיני ושל הזהות הערבית ממחישה כי המכשול האובייקטיבי — כלומר תשתית המחשבה הפרדיגמטית של הציונות, המציבה את הערביות כמנוגדת בתכלית לישראליות ולא מסוגלת או מעוניינת

²⁹ אין ודאות באשר למועד שבו אמר דיין את המשפט המפורסם במהלך המלחמה. על פי עדותה של עורכת עיתון דבר דאו, חנה זמר, הוא אמר זאת ככל הנראה בדיון בלשכתה של גולדה מאיר ביום השלישי למלחמה (9 באוקטובר).



9 פנחס כהן גן, "עיר התקווה", קיץ 1972. תיעוד פעילות

ליצור דיאלוג עם "האחר", בין שאלה הכוחות האינטלקטואליים והיצירתיים שמעבר לגבול (כדוגמת אגודות האמנים של "מדינות האויב") ובין שזה המהגר ממרוקו — מכשול זה נותר בעינו. קשיחותם של המערכים הבינריים, המשמרים מצב של עימות בין מושגים (תרבויות, זהויות) ומונעים כל סיכוי למיקוף, דוחה בסופו של דבר את רעיון "קץ האוטופיה", כשהיא מוסיפה להנציח את "האפשרויות הישנות".

המכשול השני העומד בדרכה של תוכנית לשינוי חברתי, על פי מרקוזה, מופיע כאשר תוכנית כזאת "סותרת חוקים מסוימים הקבועים קביעה מדעית, חוקים ביולוגיים, חוקים פיסיקליים וכו'" (שם, 22). מרקוזה מוסיף כי "רק תוכנית כזאת היא אוטופית מעיקרה, רוצה

לומר 'חוקי-היסטורית' (שם, 23). לא במקרה מהדהד בדבריו חזון אחרית הימים הנבואי של ישעיהו, "וגר זאב עם כבש ונמר עם גדי ירבץ [...] ואריה כבקר יאכל תבן" (ישעיהו יא, ו-ז), המתאר שינוי אונטולוגי בטבע הדברים, במהותם הביולוגית, הפיזיולוגית והחברתית. חלק ממיזמי ההשתלה הפרפורמטיביים של כהן גן, כדוגמת "תערוכת תחריטים ברפת קיבוץ נירים", "פרויקט ים המלח", "מסע באלסקה", "דרום אפריקה, כף התקווה הטובה", "פעולת קידוח"³⁰, היו מיוסדים מהותית על סתירה בסיסית של חוקי טבע שהדגישה את המכשולים הטבעיים והתרבותיים העומדים בדרכה של טרנספורמציה חברתית. כל עוד דגים לא יוכלו לחיות בים המלח, כל עוד בין האסקימואים באלסקה הוא תמיד ייחשב אורח, כל עוד הזרמת מים מתוקים דרך קידוח ברצפת ביתו לא תוכל לשנות את רמת המליחות של ים המלח, וכל עוד פרות יישארו אדישות ליצירות אמנות התלויות מעל האבוס ברפת — אי-אפשר לדבר על הגשמת החזון הציוני-אשכנזי של מיזוג גלויות ועל התכתן האוטופית לזהות ישראלית אחת.

מפעילויות ההשתלה הניסיוניות של כהן גן ניתן לחלץ כמה מסקנות סוציו-פוליטיות: ראשית, למרות התחושה הרווחת של הגשמת החזון הציוני ("בית שלישי") לאחר מלחמת ששת הימים, נותרו בדרך מכשולים מהותיים שדחו את רעיון קץ האוטופיה — כלומר השאיפה האוטופית ותכליתה לא מוצו; שנית, מתודת ההיתוך הציונית, שביקשה להתגבר על "גורמים אובייקטיביים וסובייקטיביים" ועל "חוקים מסוימים הקבועים קביעה מדעית", בלשונו של מרקוזה, נכשלה ולא הצליחה לשנות את טבעו של כהן גן — המהגר, הפליט שנותר זר לסביבתו, שזהותו כיהודי-ערבי חותרת תחת המטה-נרטיבים המאחדים של הלאומיות הציונית; ושלישית, פעילויותיו של כהן גן היו דיוקנאות עצמיים המייצגים אוטוביוגרפיה של סובייקט מזרחי במצב של ניכור, איבר שהשתלתו לא צלחה, זר נצחי.

פנחס כהן גן: גאולה בין הרווחים ופרפורמנס של זהות

לאורך יצירתו ארוכת השנים כהן גן מוטבע ומגולם בתוך עבודותיו: תחילה באופן פיזי ממשי, כפי שהיה בפעילויותיו בראשית שנות השבעים, ובהמשך, מהנסיעה לניו יורק ב-1975 ללימודי התואר השני, באמצעות דמות אדם גזורה, רשומה, מצוירת, סכמטית-גשטאלטית, פועלת-נפעלת בתוך המרחב הצוירי-ישומי-קולאזי-מיצבי, בלתי נפרדת ממנו. אפשר להבינה כדמות "כל אדם" אוניברסלית ובו בזמן כגלגולו הסימבולי, הרישומי, של כהן גן בדמות "כהן גן" (עיינו גם אביב 2012, 87, 91). זו בבואתו הסכמטית בתפקיד "מלאך היסטוריה" בנימיני, המתבונן על ההיסטוריה האנושית ומעיד על מה שרואות עיניו (אביב 2012, 91; Benjamin 2007, 257-258).

³⁰ ב-26 באפריל 1974, שבוע בלבד לאחר חזרתו מהפעילות בדרום אפריקה, הוא קודח ברצפת ביתו בירושלים ומזרים דרך החור מים מתוקים על מנת להשפיע על רמת המליחות של ים המלח.

לא נהדף אל העתיד בעוצמה על ידי סערת הקדמה הנושבת מגן עדן; הוא, להבדיל מהמלאך, כלוא בין דפי ההיסטוריה של התרבות-מדע-אמנות-פילוסופיה, גזור מתוכה, מצויר לתוכה, מעין "זליג" בנוסח וודי אלן, שלא רק נמצא בתוך האירועים ומשמש עד אקטיבי למתרחש אלא גם מתאר אותם, מתערב בהם ומגיב להם. כהן גן בעיקר כלוא בתוך מרחב הפעולה החברתי-פוליטי-אמנותי ה"ישראלי".

ראיינתי אותו בדירת מגוריו הסגפנית (ללא שם על הדלת, אשר ממנה לרבירו הוא לא מרבה לצאת), שהיא גם סטודיו וגם מחסן שבו מאוחסנות עבודותיו בארגזים ועל מדפי מתכת פשוטים.

הררי: אתה מגדיר את עצמך אמן טוטאלי. מה זה אומר אמן טוטאלי?
 כהן גן: אמן טוטאלי זה אמן שגם כותב את התיאוריות שלו, גם מיישם אותן וגם רוצה למצוא את נוסחת-העל ליצירת האמנות. זו הטררגדיה שלי. אתה מדבר עם אמן שחושב את עצמו לחשוב ביותר בעולם, מצד שני לכושל ביותר בעולם אחרי ון-גוך.
 הררי: שהוא מה? דמות אב או מקרה נוסף של כישלון מפואר?
 כהן גן: הוא דוגמא טרגית... יותר בתחום של הדיסקומוניקציה עם העולם, שהעולם לא הבין אותו.³¹

גם לאחר שקראתי עליו, עיינתי בספריו, נפגשתי אתו לריאיון וביקרתי בתערוכה הרטרופקטיבית שאצרה גליה בר אור כמוזיאון תל אביב — "אנצור דמעתי עם בוא גאולתי: עבודות 1970–2012" — אני עדיין מתקשה להחליט מיהו כהן גן: האם הוא מודרניסט נואש התר אחר נוסחת-העל של האמנות, חוקר אטום היצירה העורג אל ייצוגו של הנשגב וכדרכם של מודרניסטים אדוקים שואף לגאולה אסתטית? ואולי הוא פוסטמודרניסט בלתי נלאה, שממחיש ביצירתו ובניסוחיה אפופי הסוד את מגבלות הייצוג, את חוסר ההתאמה בין המחשבה לבין העולם, את מצבו של האמן כפילוסוף, ש"הטקסט שהוא כותב או היצירה שהוא משלים", כפי שמסביר זאת ליוטאר, "אינם נשלטים עקרונית על ידי כללים מבוססים זה מכבר ואינם יכולים להישפט באמצעות שיפוט מכריע, באמצעות יישום קטגוריות מוכרות [...]. הכללים והקטגוריות הללו הנם מה שהיצירה או הטקסט מחפשים" (ליוטאר 2006, 30)? ואולי הוא (פוסט)מודרניסט, שמחפש גאולה בתוך המגבלה, כלומר שמגבלת הייצוג היא גאולתו — גאולתו של פנחס כהן גן, המהגר ממרוקו שדוחה כל ניסיון לתייגו ובה בעת מתייג בלהט מנוסה בבהירות את הניסיון לעשות זאת?

מה שברור הוא שכהן גן מסרב שידברו בשמו, ייצגו אותו, יתייגו, יגדירו ויכפו עליו תיאוריה, כפי שאני עושה כאן, וכפי שנעשה לו מאז היגר עם משפחתו לארץ. כהן גן הוא מקור הידע ומייצגו, ויעידו על כך פרסומיו הרבים שבהם מכונסים המודלים התיאורטיים שלו המנוסחים לא אחת בצורת אלגוריתמים מורכבים ולא מאוד נגישים. בחיפושיו המתמשכים אחר נוסחת-העל

31 ריאיון עם פנחס כהן גן, לעיל הערה 6.

של האמנות והניסיון לייצוגה המתמטי, הלשוני והאמנותי, כהן גן שרוי בתנועה מתמדת לא רק בין מודלים אלא גם בין שפות, ב"רווחים", כפי שמכנה זאת בר אור, בין תחומי ידע, טכניקות וסוגי שיח (בר אור 1994, 11), או ב"אזורי המקף" שמזמנת הקטגוריה המושגית-ביקורתית "יהודי-ערבי": מצד אחד הוא יהודי-ערבי פרטיקולרי שמחפש את מקומו, מצד שני הוא מנסחה של אריתמטיקה אמנותית שלנוסחאותיה אין גבולות תרבותיים, גיאוגרפיים או לאומיים. לסיום, בציטוט מדבריה של בר אור שכבר הובא בתחילת המאמר נאמר כי "כהן גן התייחד בכך שעיצב את סיפור חייו בעקביות כהבניה מודעת של מטא-נרטיב" (בר אור 2012, 60; ההדגשה שלי). אני מסכים עם ההבחנה של בר אור אך מבקש להחליף את הרעיון של עיצוב הנרטיב הביוגרפי בעקרון הפרפורמנס: כהן גן מבצע את זהותו כ"אחר" בעקביות. טענה זו שלפיה פעילויותיו, יצירתו, הגותו והתנהלותו בשדה האמנות הישראלית הן בגדר פרפורמנס איננה פרובוקציה (אשכנזית), רדוקציה של הישגיו לאמירה (המושמעת לעתים) של גילום הפרסונה המתקרבת של "המזרחי הדפוק"; נהפוך הוא, זהו פרפורמנס ביקורתי מתמשך של זהות עצמית, שכהן גן ביצע, ומוסיף לבצע, ככל הנראה באפקטיביות, ולכן משלם על כך מחיר אישי. כהן גן מבצע את תפקיד "האחר", "המהגר", "הפליט", מציג בעקביות לא רק את "הזור חשוף [ה]עצבים [...] הבלתי נלאה" (קריסטבה 2009, 14), אלא בעיקר את "אותו חוסר נחת שמייצרת הופעתו הפרויקטיבית של האחר בתוך מה שאנו ממשיכים לקיים כ'אנחנו' מובהק ואיתן. [...] הזר נמצא בתוכי, ולפיכך כולנו זרים" (שם, 205). כהן גן חושף — אם באמצעות פעולות השתלה מושגיות המעמדות יסודות זרים, נוכחותה הטורדת של הדמות הכהן-גנית ביצירתו או התנהלותו בשדה האמנות — את זרותה האימננטית של החברה הישראלית לעצמה ולכן את האלימות הסמויה שהיא מפעילה על מנת ליצור מראית עין של האחד, השלם. מפעילויותיו בראשית הדרך, ולאורך יצירתו הנפרסת על פני ארבעה עשורים, כהן גן מנפץ בעקביות את אשליית "קץ האוטופיה".

ביבליוגרפיה

- אביב, נעמי, 2012. "מי מכיר את האיש שבקיר", פנחס כהן גן: אנצור דמעתי עם בוא גאולתי, עבודות 1970–2012, קטלוג התערוכה, אוצרת גליה בר אור, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 87–91.
- אוסטין, ג'ון ל', 2006. איך עושים דברים עם מילים, בתרגום גיא אלגת, תל אביב: רסלינג.
- אזולאי, אריאלה, 1999. אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאולית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר.
- בארת, רולאן, 1988. מחשבות על הצילום, בתרגום דוד ניב, ירושלים: כתר.

- בר אור, גליה, 1994. "יצרנו אמנות לפני שהייתה לנו החברה", עיבוד ההיסטוריה 1994, קטלוג התערוכה, אוצרת גליה בר אור, עין חרוד: משכן לאמנות, עמ' 7-13.
- , 2012. "ביוגרפיה ואחרות: "האזרח החדש הוא המהגר העתיק", פנחס כהן גן: אנצור דמעתי עם בוא גאולתי, עבודות 1970-2012, קטלוג התערוכה, אוצרת גליה בר אור, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 59-81.
- גורביץ', זלי, 2007. על המקום, תל אביב: עם עובד.
- גורני, יוסף, 2001. "כור ההיתוך החלקי במחשבה ובמעשה הציוניים", הציונות כג, עמ' 3-19.
- גינתון, אלן, 1998. "העיניים של המדינה: אמנות חזותית במדינה ללא גבולות", היבטים באמנות הישראלית של שנות השבעים (סדרה), "העיניים של המדינה": אמנות חזותית במדינה ללא גבולות, קטלוג התערוכה, אוצרת אלן גינתון, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 25-58.
- הררי, דרור, 2014. מופע-העצמי: פרפורמנס ארט וייצוג העצמי, תל אביב: רסלינג.
- וונטיק, בועז, זוכי שלום, 2013. "אותה הגברת בשינוי האדרת: פגישת ראש הממשלה גולדה מאיר עם נשיא ארצות-הברית ריצ'רד ניקסון, 1 במרס 1973", קתדרה 146, עמ' 143-172.
- חינסקי, שרה, 2002. "עיניים עצומות לרווחה: על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית", תיאוריה וביקורת 20 (אביב), עמ' 57-86.
- כהן גן, פנחס, 1974. פעילויות, קטלוג התערוכה, אוצר יונה פישר, ירושלים: מוזיאון ישראל.
- לוי, ליטל, 2011. "מיהו יהודי-ערבי? עיון משווה בתולדות השאלה, 1880-2010", תיאוריה וביקורת 38-39 (חורף), עמ' 101-135.
- ליוטאר, ז'אן-פרנסואה, 2006. הסברים על הפוסטמודרני: תכתבות 1982-1985, בתרגום אמוץ גלעדי, תל אביב: רסלינג.
- מרכזה, הרברט, 1970. קץ האוטופיה, בתרגום ש' שלמה, תל אביב: עם עובד.
- משגב, חן, 2014. "מזרחיות", מפתח 8, עמ' 67-95.
- עומר, מרדכי (אוצר), 1998. היבטים באמנות הישראלית של שנות השבעים (סדרה), תיקון, קטלוג התערוכה, תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר.
- עפרת, גדעון, 1982. "לפרק את המדינה", הארץ, 26.3.1982, עמ' 28-30.
- , 1992. "החלל הציבורי של שנות השבעים", סטודיו 37 (אוקטובר), עמ' 32-35.
- , 1993. "אמנות שטחים מוחזקים", אביטל גבע: חממה, קטלוג התערוכה — ביאנלה ונציה, אוצר גדעון עפרת, עמ' 126-141.
- , 2012. "מלחמת המוזיאונים 1965-1975", המחסן של גדעון עפרת: ארכיון טקסטים, <http://gideonofrat.wordpress.com/2012/03/08> (אוחזר ב־13.7.15).
- פוקו, מישל, 2003. הטרוטופיה, בתרגום אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג.
- פישר, יונה (אוצר), 1971. מושג+אינפורמציה, קטלוג התערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל.
- קריסטבה, ז'וליה, 2009. זרים לעצמנו, בתרגום הילה קרס, תל אביב: רסלינג.
- רז-קרקוצ'קין, אמנון, 1994. "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שליילת הגלות' בתרבות הישראלית" (חלק שני), תיאוריה וביקורת 5 (סתיו), עמ' 113-132.

שוחט, אלה, 2004. "שבירה ושיבה: עיצוב של אפיסטמולוגיה ערבית", יגאל נזרי (עורך), חזות מזרחית, תל אביב: בבל, עמ' 45–82.

שטרית, סמי שלום, 2004. המאבק המזרחי בישראל 1948–2003, תל אביב: עם עובד.

שנהב, יהודה, 2003. היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד.

- Benjamin, Walter, 2007. *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books.
- Borden, Lizi, 1971. "Three Modes of Conceptual Art," *Artforum* 10, 10 (June), pp. 68–71.
- Davis, Tracy C., 2008. "Introduction: The Pirouette, Detour, Revolution, Deflection, Deviation, Tack, and Yaw of the Performative Turn," in Tracy C. Davis (ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–8.
- Féral, Josette, 1992. "What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre," trans. Carol Tennessen, *Discourse* 14, 2 (Spring), pp. 142–162.
- Fischer-Lichte, Erika, 2008. *The Transformative Power of Performance*, trans. Saskya Iris Jain, London and New York: Routledge.
- , 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London and New York: Routledge.
- Goldberg, Roselee, 1988. *Performance Art: From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson.
- Jones, Amelia, 1997. "Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation," *Art Journal* 56, 4 (Winter), pp. 11–18.
- Rosenberg, Harold, 1952. "The American Action Painters," *Art News* 51, 8 (December), pp. 22–23, 48–50.
- Schimmel, Paul, 1998. "Leap into the Void: Performance and the Object," in Paul Schimmel (ed.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949–1979*, London and New York: Thames and Hudson, pp. 17–119.
- Shohat, Ella, 1999. "The Invention of the Mizrahim," *Journal of Palestine Studies* xxix, 1 (Autumn), pp. 5–20.
- Ward, Frazer, 1997. "Some Relations between Conceptual Art and Performance Art," *Art Journal* 56, 4 (Winter), pp. 36–40.
- Wilson, Martha, 1997. "Performance Art: [Some] Theory and [Selected] Practice at the End of This Century," *Art Journal* 56, 4 (Winter), pp. 2–3.

