

“אין מקום לפוליטיקה בשכונה”: אמנות ציבורית בשכונת קו תפר בירושלים – בין הפוליטי לחברתי

מירב אהרון גוטמן

הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון

האם אמנות יכולה לשנות מציאות ולהוות מרחב לדיאלוג? קבוצת מוסללה מאמינה שכן. בקו התפר הירושלמי, הם יוצרים פעולות ומסלולי אמנות במרחב הציבורי (מתוך אתר האינטרנט של קבוצת מוסללה, המקדמת אמנות מתערכת במרחב הציבורי של שכונת קו תפר בירושלים).

אמרנו לאנשים מקרן ירושלים ואנשים מהעירייה – אל תתנו לנו רעל מתוק. אנחנו רוצים את התרבות שלנו. בלי עבר אין לנו עתיד. שמנו מטרה לא לערב תרבות ואמנות בפוליטיקה (יו"ר המינהל קהילתי בתגובה על פעילותם של האמנים בשכונה).

מאמר זה מתעד ומנהיר את המפגש בין קבוצת אמנים המכונה “מוסללה”, אשר פעלה במרחב הציבורי של שכונת מוסררה בירושלים בשנים 2009–2015, לבין המינהל הקהילתי של השכונה. היה זה מפגש בין מטרות הקבוצה ופעולותיה לבין הפרשנות שהעניקו להן

* ברצוני להודות לחברי מוסללה, שהעזו לפעול בפומביות הישראלית והיו פתוחים לדיאלוג ביקורתי. תודה לחברי המינהל הקהילתי על שעות וימים של מפגשים ושיחות. תודה למורי רם על עזרתו בפענוח ההיסטוריה והסוציולוגיה של שכונת מוסררה, ותודה לדוד בהר פרחיה, קולגה וחבר.

אנשי המינהל הקהילתי, אבל גם ההפך: מפגש בין פעולות המינהל הקהילתי לבין הפרשנות שהעניקה להן קבוצת האמנים. תחילתו של המפגש בשיתוף פעולה; אחריתו בחילוקי דעות קשים אשר הובילו למאבק של המינהל הקהילתי בקבוצת האמנים עד להפסקת פעילותם והוצאתם מהשכונה.

המאמר מבוסס על מחקר שקיימתי בשנים 2013–2014. אמנם הגעתי אליו מתוך עניין בסוגיות של פשע וטרור בשכונות קו התפר בירושלים, אך ככל שהתעריתי בשכונה הלכתי ונחשפתי לעומק הקרע בין קבוצת האמנים לחברי המינהל הקהילתי עד שהנחתי מאחור את שאלת המחקר המקורית. עכשיו ביקשתי להבין את מקורותיה של המתיחות בשכונה: רצייתי להבין כיצד קרה שקבוצת אנשים צעירים שבאו להציע את זמנם, כישרונם ותשוקתם – נדחו. בהיותי חוקרת הפועלת מתוך פקולטה העוסקת בארכיטקטורה ובינוי ערים, היה חשוב ומעניין בעיני לפענח את הכישלון הזה. רבות מהתיאוריות המובילות בסוגיות של התחדשות עירונית עוסקות במקומם המרכזי של אמנים בתהליכי שינוי בערים וביכולת שלהם להעניק ערך והון תרבותי גבוה לשכונות ולאזורי תעשייה; אפילו שם ניתן להם: "המעמד היצירתי" (the creative class, Florida 2002). המקרה של מוסררה דחק בי למצוא שפה תיאורטית חדשה להבין דרכה את האירועים בשכונה.

קצה חוט תיאורטי נמצא לי באופן שבו פירשו חברי המינהל את פעילותה של מוסללה, ומרכיב זה נשזר אחר כך ביומן השדה שלי לכל אורכו. בחולפם על פני לוח המודעות שהתקינו קבוצת האמנים, בבואם לתערוכה, למסיבה, להופעה, לגינה הקהילתית – אנשי המינהל הקהילתי שאלו את עצמם שוב ושוב: האם לנגד עיניהם פעולה פוליטית? ואמנם, לפי הבנתם, האמנים "עשו פוליטיקה". "חשבנו שיעשו אמנות, לא פוליטיקה", הם חזרו וטענו. ניגשתי אפוא לקרוא על מושג הפוליטי, ומשם הדרך לחנה ארנדט הייתה קצרה. בספרה מ-1958, המצב האנושי (ארנדט 2013), ארנדט מסייעת לנו להבין את אחורי הקלעים של השאלה "מהו הפוליטי?". לטענתה, עצם השאלה חושפת אי-נחת; במקרה שלנו – האי-נחת שחשו אנשי המינהל הקהילתי לנוכח פעילותה של קבוצת האמנים. השאלה "האם מדובר בפעולה פוליטית?" מסגירה מבוכה הנובעת מחוסר היכולת להכריע בשאלה פשוטה אחרת: אם האירוע הזה או התערוכה הזאת פועלים לטובתנו אם לאו. המבוכה וחוסר הנחת, אשר התפתחו בהדרגה לקונפליקט, קשורים בעיניי להבחנה המרתקת שעושה ארנדט בספרה בין החברתי ובין הפוליטי. בשיח הפוליטי-הציבורי הנפוץ בזירת האקטיביזם החברתי מושגים אלה נזכרים בנשימה אחת, אך ארנדט מסמנת דווקא את כוחם הדיאלקטי, כלומר את המתח הניגודי שהם יוצרים כשמביאים אותם לדור בכפיפה (או שמא נאמר בשכונה) אחת. הפוליטי, על פי ארנדט, הוא החירות לעסוק בריבוי באופן שפותח אותו לתוצאות בלתי צפויות. החברתי, לעומת זאת, הוא האופן שבו הריבוי מוסדר, מנוהל, ממוסד ומנורמל.¹

1 הטענה המרכזית של המאמר מבוססת אפוא על הזיקה שבין האמיק, שפתם של הנחקרים, לבין האתיק, המסגרת התיאורטית שאני מאמצת על מנת לפרוס את הטענה המרכזית. במקרה הזה, ה"פוליטי" וה"חברתי" היו הצמתים שבהם נפגשה שפת המחקר עם שפת הנחקרים. צמתים אלה נמצאים במוקד

בהבחנה הזו בין החברתי לפוליטי טמון, לפי הבנתי, ההסבר לכישלון שיתוף הפעולה בין מוסללה למינהל הקהילתי במוסררה. מצד אחד, עבור האמנים, הבסיס של הפעולה האמנותית הוא יצירת דיאלוג עם האחר באשר הוא; כלומר, לפי הגדרתם האמנותי והפוליטי כרוכים זה בזה. ההיסטוריה המרחבית של בתי האבן הערביים, הגבול העירוני הבין-לאומי והחיים על קו התפר קסמו לקבוצה כיוון שהיא מזהה את הפעולה האמנותית עם האפשרות לעסוק בריבוי. האמנים ביקשו אפוא ליצור "דיאלוג" ו"נקודות מפגש" (כך בשפתם) עם הפלסטיני המתגורר במוסררה המזרחית ולראות במוסררה המזרחית ובמוסררה המערבית מרחב חיים אחד. בה בעת, הם ביקשו גם ליצור חיבור עם תושבי השכונה, יהודים יוצאי ארצות ערב, אשר בישראל הפכו לבני המעמד הנמוך (Semyonov and Epstein 1987; Shohat 1988). אוכלוסיית השכונות נתפסת בישראל כ"קהילה אותנטית"², אותנטיות המטעינה את פעולתם של האמנים המבקשים ליהנות מזיווה בעוצמה חברתית (Cohen and Aharon-Gutman 2014). הדבר נכון במיוחד במוסררה, על ההיסטוריה החברתית הייחודית לה, שבמרכזה צמיחתה של תנועת "הפנתרים השחורים" בתחילת שנות השבעים של המאה העשרים: בעיני האמנים, כל קשר לפנתרים השחורים נתפס כאפשרות לגעת ברגע המסוים בהיסטוריה של החברה בישראל שבו התעוררה מחאה אשר נתפסת עד היום כמחאה חברתית "אותנטית" ומלאת עוצמה.

מצד שני, מרגע שאימצו תפיסה של האמנותי כפעולה מתערבת במרחב הפומבי נדרשו האמנים להתמודד עם שאלת הלגיטימציה: מהו מקור הלגיטימציה שלהם לפעול פעולה ולהתערב בתוך מרחב אינטימי של שכונה? מהמחקר עולה כי על מנת לייצר לגיטימציה כזאת הם נדרשים להיות "חברתיים", זאת אומרת לפעול עם המוסדות החברתיים השכונתיים ומתוכם. היה להם ברור כי בלא רשות לפעולתם ובלא הכרה בה מצד התושבים — אין הם יכולים לפעול בשכונה.

אם כן, האמנים נכשלו מפני שהחמיצו את ההבחנה בין הפוליטי לחברתי, משום שביקשו להיות "חברתיים" ו"פוליטיים" בו בזמן, אבל לא ראו כיצד הפוליטי (פעולה בתוך העולם המרובה) והחברתי (ארגון, הסדרה ונרמול של העולם המרובה) חותרים זה כנגד זה; לכן גם יצרו בקרב תושבי השכונה תחושה קשה של רמייה ואיום. הקונפליקט בין המינהל לאמנים החל בהבעת ביקורת ותרעומת הדדית, ומאירוע לאירוע התגלגל לפעולות אלימות בדרגות שונות: עץ רימון שנשתל בגינה הקהילתית נעקר; שלטים בערבית שתלו חברי מוסללה נתלשו; אפילו סביב פרויקט קריאת רחובות בשכונה על שם מפעלם של הפנתרים נתגלעה מחלוקת וחלק מהשלטים הושחתו. בכל אזור הפעילות של השכונה רוססו כתובות גרפיטי בדמותו של בגין, ועל חלקו הפנימי של הקיר האקוסטי אשר נבנה לאורך כביש 1 ושמשגר את השכונה ממזרח נכתב "מוסללה החוצה" (תמונה 1). המאבק התגלגל לפתחה של עיריית ירושלים, ועלו

2 המהלך שנעשה במאמר — הניסיון להציע פרשנות למושגים אשר עומדים בלבו של קונפליקט במציאות החברתית הנחקרת. ראו גם את הדיון בסעיף "מתודולוגיה והצגת השחקנים".

2 לחשיבות ה"אותנטית" כערך חברתי בתוך הכלכלה הסימבולית ראו Brown-Saracino 2004; Zukin 2008.



1 "מוסללה החוצה".
גרפיטי על צדו הפנימי
של הקיר האקוסטי המקיף
את השכונה.
צילום: מירב אהרון גוטמן

בו לדיון שאלות כמו מיהם נציגי השכונה ה"אמיתיים" ולמי מגיע תקציב לפעולות תרבות בשכונה.³ כפי שאתאר בהמשך, כמה פעמים במהלך המאבק דרשו חברי המינהל הקהילתי כי אחד ממייסדי מוסללה לא ישתתף בפעילות. דרישה זו התגלגלה לתביעה לפנות את המקלט הציבורי שבו קיימו האמנים את פעילותם. תביעתם זו נענתה ולבסוף נאסר על חברי הקבוצה להשתמש במקלט שהיווה את מוקד פעילותם בשכונה. המשמעות בפועל הייתה הוצאתם מהשכונה.

הפרק הראשון של המאמר כולל דיון תיאורטי במשנתה של ארנדט בנוגע למושגים "פוליטי" ו"חברתי" ובנוגע ל"פעולה בתחום הציבורי". אציג את המתחים ואת הפרדוקסים הנוצרים כשמביאים את המושגים הללו למרחב אינטלקטואלי ואורבני אחד. שני הפרקים הבאים מציגים את ההיסטוריה האורבנית של השכונה ואת השחקנים המרכזיים הקשורים לפעולתה של קבוצת האמנים. חלק זה מספק מסגרת הקשר רחבה לבחינת האירועים. בשני הפרקים האחרונים אפרוס את הממצאים המרכזיים של עבודת השדה בשכונה. בחלק זה אתמקד בתיעוד הקונפליקטים שהתגלעו סביב פעולת חברי מוסללה ואתאר את הפרשנויות השונות שניתנו לה במרחב השכונתי — על ידי אנשי המינהל הקהילתי מצד אחד, ועל ידי אנשי מוסללה עצמם מצד שני. הפער שבין פרשנויות אלה הוליד מאבק שבסופו גורשו האמנים מהשכונה.

3 במהלך המאבק האשימו לא פעם חברי המינהל הקהילתי את קבוצת מוסללה בתמיכה במועמדים אחרים לבחירות למינהל הקהילתי.

שדה של ניגודים: משנתה של חנה ארנדט על הפוליטי, החברתי והפעולה הפומבית

משנתה של ארנדט היא מקור השראה ובסיס תיאורטי לדיון בסוגיות מגוונות של אלימות, טרור, ממשליות, מדינה ומשפט, ובשנים האחרונות היא אף זוכה לפרשנות אקטואלית בסוגיות של אלימות בערים (Mustafa et al. 2013) ושל הגירה ואורח חיים (Bilsky 2008). כאמור, מאמר זה מתרכז בספרה המצב האנושי ומתוכו הוא מתמקד בחברתי/פוליטי ובמושג הפעולה בתחום הציבורי.

פוליטי/חברתי

ארנדט מבקרת את הטענה של תומס אקווינס ש"האדם פוליטי מטבעו, כלומר חברתי" (ארנדט 2013, 52). מבחינתה, החברתי והפוליטי אינן מילים נרדפות. ההפך הוא הנכון: אלה הם שני מושגים מנוגדים ונבדלים המקיימים ביניהם יחס דיאלקטי. עיקר הפער ביניהם נובע מכך שהם מבטאים יחס הפוך לסוגיית בסיס בחיים האנושיים – הריבוי (plurality). אריאלה אזולאי ועדי אופיר מסבירים כי "המפעל ההגותי של ארנדט בכללותו הוא מאמץ לחשוב את המצב האנושי מתוך הקיום ברבים" (אזולאי ואופיר 2013, 24). הריבוי הוא ריבוי אנושי הנובע מן "הסינגולריות המפתיעה, המבטיחה שגלומה בכל אדם שבא לעולם" (שם, 25). הפעולה הפוליטית מייצרת תוצאות בלתי צפויות, ופתיחת הריבוי לתוצאות בלתי צפויות היא יסוד החירות האנושית. לפוליטי אין מובן אחר מלבד החירות, החירות להיות יחד בין רבים. החברתי, לעומת זאת, הוא נרמול, מיסוד ורגולציה של הריבוי, ובלשונה של ארנדט, "החברתי מחייב את הקונפורמי". הריבוי לפי ארנדט אינו רק ריבוי סוציולוגי. ארנדט מכוונת לשכבה בסיסית יותר בקיום החברתי ומעניקה לריבוי משמעות נוספת הנוגעת לממד האנושי, להבדל בין בני אדם באשר הם בני אדם. הקטגוריות הסוציולוגיות הן כבר צורה של סיווג הריבוי, הן צעד ראשון בארגון ומיסוד של הריבוי על בסיס של מגדר, גזע, לאום וכדומה. בעוד שהפוליטי הוא הפעולה בתוך הריבוי ואופן ההיענות לו, החברתי הוא ריבוד של הרבים אשר מיוצג ומשתקף במערכת מוסדות – מהמשפחה ועד המדינה; ובמחקר זה יתווסף עליהם מנעד של ארגונים ומוסדות הקשורים במרחב ובטריטוריה השכונתית כגון מינהל קהילתי (ועד שכונה) ומרכז קהילתי (מתנ"ס). החברה מבקשת להסדיר את הריבוי ולנטרל את הפוטנציאל האנרכי הטמון בו (אזולאי ואופיר 2013). החברתי מנרמל את היחסים בין רבים ובכך אף מפקח על תוצאות ארגון היחסים ושולט בהן, ואילו הפוליטי הוא ההתעקשות לפעול בין רבים, כלומר בין קבוצות ויחידים שונים ומגוונים.

לפוליטי יש נוכחות בהיותו פעולה אנושית הנמצאת מחוץ להיסטוריה ולכן גם מחוץ לסוציולוגיה (Villa 1992). לפוליטי אין מובן אחר מלבד החירות, החירות להיות בין רבים, עם אחרים, נגדם ולצדם, באופנים שלא נקבעו מראש, שנוצרים ומעוצבים מחדש בכל רגע.

בתוך הקיום יחד, הפוליטי שואף לייצר ברשות הרבים אפשרויות קיום חדשות (שם), וכפי שניסחה זאת דנה וילה: "החירות של הפעולה הפוליטית היא החירות של 'אנו הרבים/השונים' המעורבים בשינוי עולמנו המשותף".⁴

את המתח שבין הפוליטי ובין החברתי אפשר להסביר גם בהיותו מתח בין פעולה חסרת כיוון (הפוליטי) ובין פעילות בעלת כיוון ברור (החברתי). החברתי שואף לנרמול, להאחדה, ליצירת סדר באמצעות היררכיה. זה כיוון ברור מהכאוטי אל ההיררכי, אל הנשלט. הפוליטי הוא פעולה חסרת כיוון — פעולה מבררת, חוקרת, פעולה בין רבים שבוחנת אפשרויות חדשות. כפי שאפרט בהמשך, האנשים הפועלים את הפעולה הפוליטית אינם יודעים מה יהיו תוצאותיה והשלכותיה. לכן הפעולה הפוליטית היא תמצית החירות, היא השתחררות מהציות לסדר החברתי. אם מקבלים את תפיסתה זו של ארנדט אזי מתברר מדוע הפעולה הפוליטית מייצרת סביבה חוסר נחת ולעתים קרובות גם איום. האיום אינו מפני הרצון להוליך לכיוון אחר. לאיום מסוג זה קל להתנגד, אם רוצים. האיום נובע מחוסר הוודאות לגבי השלכות, מחוסר הכיוון.

הפעולה בתחום הציבורי

הריבוי אינו רק מושג חיוני להבנת ההבדל שבין החברתי לפוליטי אלא גם בסיס מושג הפעולה. לדידה של ארנדט, הריבוי, הפעולה והפוליטי הם למעשה מקשה אחת. בספר המצב האנושי ארנדט מעניקה קדימות למושג הפעולה. היא מבחינה בין חיי עיון לחיי מעשה, שהיא מכנה במילים הלטיניות *vita active* (ארנדט 2013, 33). חיי המעשה מורכבים משלושה תחומים: (א) עבודה: הפעילות המחזורית שנועדה לספק את צורכי הקיום ההכרחיים; (ב) מלאכה: פעילות שיוצרת חפצים ובונה עולם; (ג) פעולה: פעילות שאינה קשורה לחומר אלא רק ליחסים בין בני אדם רבים.

הפעולה היא הפעילות היחידה המתרחשת בין אנשים במישרין, ללא תיווך של דברים או של חומר — [היא] תואמת את התנאי האנושי של הריבוי. את העובדה שבני אדם, ולא האדם, חיים על פני הארץ ומתגוררים בעולם. בעוד שכל ההיבטים של הקיום האנושי קשורים איכשהו לפוליטיקה, ריבוי הוא התנאי הספציפי בה' הידיעה — לא רק התנאי ההכרחי — אלא התנאי המאפשר של כל החיים הפוליטיים (שם, 34).

ארנדט מציינת שבקרב הרומים "לחיות" ו"להיות בקרב בני אדם" — הן מילים נרדפות, כמו ש"למות" ו"להדול מלהיות בקרב בני אדם" הן מילים נרדפות. כל הפעילויות האנושיות מותנות בעובדה שבני האדם חיים יחד, אבל רק את הפעולה אי-אפשר לדמיין מחוץ לחברת בני האדם (שם, 35). פעולה, להבדיל ממלאכת ידיים, לעולם אינה אפשרית באופן מבודד: "להיות מבודד

⁴ "The freedom of political action is the freedom of a 'plural we' engaged in changing our common world" (Villa 1992, 277)

פירושו להיות משולל יכולת לפעול" (שם, 221). תפיסה זו קושרת בין הפעולה לרעיון הפומביות הן כתחום בין-אנושי והן כתחום פיזי: "מרחב ההופעה מתהווה בכל מקום שבו בני אדם מצויים יחדיו בנקודת דיבור ופעולה, ומכאן שהוא קדום וקודם לכל כינון רשמי של התחום הציבורי ולצורות הממשל השונות, כלומר למגוון הצורות שבהן אפשר לארגן את התחום הציבורי". על פי פירושה של ארנדט למונח "פומבי", דבר המופיע בפומבי יכול להיראות ולהישמע על ידי כל אחד. בהקשר של מחקר זה, המופע (performance) — משהו שנראה ונשמע על ידי האחרים וגם על ידינו — חשוב מפני שהוא מכונן מציאות (אזולאי ואופיר 2013, 8). המונח "פומבי" מסמן את העולם עצמו. לחיות יחד בעולם פירושו שעולם של דברים נמצא בין אלה החולקים אותו, כמו שולחן הניצב בין היושבים סביבו. העולם, כמו כל מה שנמצא בין לבין, מקשר בין בני אדם ומפריד ביניהם בעת ובעונה אחת. התחום שבין הפומבי לפרטי מופיע בספרה כמו במה שעליה יתרחש המחזה של חיי המעש (שם, 18).

ארנדט מבחינה בין ביצוע של טקס או מנהג, שיש להם דפוסים, זמנים ומקומות קבועים, לבין ביצוע של פעולה ששום מאפיין שלה אינו קבוע מראש חוץ מהעובדה שהיא מתרחשת בפומבי (שם, 19). הפעולה היא תמיד בגדר התחלה חדשה. היא מקור להשתלשלות דברים חדשה. כיצד תיראה ההשתלשלות הזאת? מה יישאר מהפעולה ולכמה זמן? אלה שאלות שמחוללי הפעולה אינם יכולים להשיב עליהן משום שהפעולה, בהיותה ביטוי עליון לחופש לעשות מעשה בין רבים, היא גם ביטוי לתלות המוחלטת של היחיד הפועל באחרים שביניהם הוא פועל. תוצר הפעולה שברירי בגלל התלות בתגובת האחרים (שם), ולכן פעולה הנעשית בין רבים ופותחת את הריבוי לדיון — היא בגדר פעולה פוליטית.

הפעולה על פי ארנדט מורכבת ממעשה ודיבור. אין הכוונה לדיבור פונקציונלי המשמש גם במסגרת העבודה וגם במסגרת המלאכה, אלא לדיבור מלווה-מעשה אשר נותן פומבי לשאלה "מי אתה" (ארנדט 2013, 211). "בפעולה ובדיבור בני אדם מראים מי הם, מגלים באופן פעיל את הזהות האישית והייחודית שלהם וכך יוצרים את הופעתם בעולם האנושי" (שם, 212). ארנדט עוסקת באמנות בהיותה דוגמה לפעולה, למעשה בעולם: "התוכן המסוים של הפעולה והדיבור, כמו גם המשמעות הכללית שלהם, יכולים להתגלות בצורות שונות ביצירת אמנות" (שם, 220). ההתייחסות של ארנדט לאמנות כפעולה פוליטית חשובה במיוחד בהקשר של מחקר זה. וילה טוענת בעקבות ארנדט כי ההישג של הפעולה האמנותית אינו בתוצר אלא בעצם היותה מופע (Villa 1992). איכותה זו היא שמעניקה לפעולה האמנותית את חיוניותה. מכאן שההישג המרכזי של פעולת האמנות הוא בעצם היותה פעולה המתקיימת בין רבים, בהיותה כזו היא מופע של חירות ולכן גם מופע פוליטי.

ארנדט מדגישה את היותה של הפעולה מסע. יש פער, היא טוענת, בין נקודת המוצא, לנקודת הסיום. אי-אפשר לצפות את תוצאת הפעולה; סופה והשלכותיה אינם ניתנים לניבוי. בהקשר של מחקר זה יש להדגיש כי אי-יכולת הניבוי היא בראש ובראשונה נחלתם של מבצעי הפעולה ולא רק של סביבתם. בגלל הפער בין תחילתה של הפעולה (כוונת המפעילים אותה) ובין אחריתה (תוצאת הפרשנות של הסובבים אותה) — תוצאתה איננה הפיכה.

הגאולה האפשרית מקשיי אי ההפיכות [...] היא הכושר לסלוח. התיקון לחוסר היכולת לנבא, לאי הוודאות הכאוטית של העתיד, מצוי בכושר להבטיח ולקיים. שני הכשרים האלה כרוכים זה בזה ככל שאחד מהם, פעולת הסליחה, משמש לביטול מעשי העבר, ש"חטאיו" תלויים מעל כל דור חדש כמו חרב דמוקלס: ואילו האחר, (שבו אדם) כובל את עצמו באמצעות הבטחות, משמש כדי להקים איים של ביטחון באוקיינוס אי הוודאות [...] בלי שנסלח, בלי שנשתחרר מתוצאות מעשינו, יכולתנו לפעול תהיה כביכול מוגבלת למעשה אחד בודד, שממנו לא נוכל להיחלץ לעולם: לעולם נישאר קורבנות של תוצאות המעשה הזה (ארנדט 2013, 272).

מחקר זה עוסק בקבוצת אמנים (מוסללה) אשר פעולתה האמנותית נמנית עם זרם המכונה אמנות ציבורית⁵ (public art), אמנות מתערבת או אמנות תלוית מקום⁶ (site-specific art). זרם זה מבקש להוציא את האמנות מחוץ למוסדות ולפעול בתוך הסביבה הבנויה היומיומית. תחילתה של הפעולה האמנותית בזרם זה אינה מוגבלת לאירוע מוגדר אלא נתפסת כתהליך מתמשך שבו האמנים לומדים את המרחב, התרבות וההיסטוריה של הזירה שבה הם פועלים. לאחר מכן הם בוחרים חלל, תוכן וצורת הבעה מתוך סלים מגוונים ואינטרדיסציפלינריים. הפעולה האמנותית בזרם זה מתרחשת בתוך המרקם היומיומי, בפומבי, בין רבים, ומושכת אליה מעגל של אנשים אשר חווים את הנעשה ומעניקים לאירוע פרשנות, כלומר מגיבים על האופן שבו האמנים הגיבו אליהם. האמנים הם החשופים באירוע: הם בונים זרקורים ובמות מזדמנות ומקהילים סביבם ציבור, קהל. הציבור הוא המעניק לאירוע משמעות ותגובתו היא חלק אינטגרלי מהאירוע. הוא יכול לשרוק בוז או למחוא כפיים ולהביע תמיכה. כשהאמנים יוצאים לדרך אחרתה אינה ידועה, והמתח הזה בין "כוונת המשוור" לפרשנות של הציבור הוא מתח בסיסי באמנות. האמנות, אפשר לומר, מתרחשת בתוכו. גישה זו לפעולה אמנותית כפי שהיא באה לידי ביטוי בשכונת קו תפר בירושלים עומדת במוקדו של מחקר זה ומזמינה את השימוש בתיאוריה של ארנדט לניתוח תוצאותיה. קבוצת האמנים מוסללה פועלת מתוך עקרונות של ביטוי אמנותי שעל פי ארנדט ניתן לראות בהם עקרונות של פעולה פוליטית לכל דבר ועניין. כאלה הם הן הרצון להעלות לדיון את הריבוי (למשל באמצעות שילוט "סמטת הלא נחמדים" ושילוט אירועי בסטת האבטיחים גם בערבית, כפי שאדון בהמשך) והן הפעולה מתוך הרצון להתערב ולייצר אירוע להתייחסות במרחב שבו אנשים נמצאים יחד.

5 "אמנות ציבורית היא אמנות אשר שמה לה למטרה להיות מעורבת בקהילה וליצור מרחבים — חומריים, וירטואליים או מדומיינים — אשר בהם יכולים אנשים לזהות את עצמם מתוך התבוננות מחודשת

בקהילה, בשימושים במרחבים ציבוריים או בהתנהלות של הקהילה אתם" (Sharp et al. 2005, 1003).

6 המטרה של אמנות תלוית מקום הייתה לא רק להסתגל למגמות האמנות המשתנות של התקופה כי אם גם לזהות אמנות ציבורית עם יצירת אמצעי נוחיות ציבוריים ופרויקטים בעלי אוריינטציה של אתר. מטרה זו הביאה את האמנות הציבורית להידמות לארכיטקטורה ועיצוב סביבתי (Kwon 2002, 67). לקריאה נוספת

בנושא אמנות תלוית מקום ראו Kaye 2013.

מתודולוגיה והצגת השחקנים

מבחינה מתודולוגית, מאמר זה נשען על שתי שיטות מחקר: הראשונה היא חקירה סוציו-היסטורית של השכונה. חקירה זו יצרה מסגרות הקשר רחבות להבנת המבנה הפיזי של השכונה והתפתחותה, בייחוד לנוכח היותה שכונת קו תפר בירושלים. חקירה זו אף סייעה למפות את הקבוצות השונות בשכונה ואת מערך היחסים ביניהן. חלק זה של המחקר נשען על ניתוח ספרות קיימת, ניתוח תוכניות שיקום השכונה והתכנון העירוני, ראיונות של היסטוריה שבעל פה וכתבות בנושאים הנוגעים לעניין. שיטת החקירה השנייה היא מחקר שדה בשכונה, מתודולוגיה מרכזית ומוכרת בסוציולוגיה ואנתרופולוגיה עירונית. קנה המידה השכונתי, יחד עם מחקר עומק, מאפשר לנו ליצור תמונה הוליסטית, מרובת שכבות וממדים, שתהווה מסגרת פרשנות משמעותית (Geertz 1973). במקרה של מוסררה המחקר (שנעשה בשנים 2013–2014) כלל ביקורים רבים בשכונה אשר הורכבו מסיורים פורמליים וא-פורמליים, ראיונות פורמליים ושיחות רחוב מזדמנות, צילום ותיעוד של אינטראקציות בשכונה. כל הראיונות והאינטראקציות תומללו במלואם והושם דגש רב גם על התיעוד הוויזואלי. בימי שהותי בשכונה לנתי כנסיית נוטרדם הסמוכה, החלטה שהתקבלה פעמים רבות בהרמת גבה בקרב בני שיחי תושבי השכונה, משום שהתפרשה ככניסה למרחב נוצרי, שלפי השקפתם הוא מחוץ לתחום עבור תושביה היהודים-ישראלים.

במהלך המחקר פגשתי בכתייהם תושבים של השכונה המזוהים עם גל הג'נטריפיקציה (gentrification) הראשון של השכונה, כפי שאסביר בהמשך, ובהם גם צייר ואנשי תקשורת. עם זאת, מרכז תשומת הלב במחקר הופנה לשתי קבוצות מרכזיות. הקבוצה הראשונה היא אנשי המינהל הקהילתי.⁷ הרוב המכריע של האנשים שעמם שוחחתי היו נושאי תפקידים בעבר ובהווה של השכונה, כולם גברים מזרחים בסביבות גיל חמישים. זירת הבית של המינהל הקהילתי היה המתנ"ס השכונתי, ובו התקיימו מרבית המפגשים.

7 רעיון המינהל הקהילתי גובש ונבחן על ידי צוות של אנשי אקדמיה ומתנדבים שפעלו בשכונת תלפיות מזרח בשנות השמונים למען קליטת עולים ולמען ותיקים משכבות שונות, בניסיון לפתח מערכת קהילתית שכונתית (חסון 1989). הרעיון גובש לנוכח התסיסה החברתית בשכונות המצוקה של ירושלים בשנות השישים והשבעים. מטרת הפרויקט היו גיבושה של אוכלוסיית השכונה, הגברת המעורבות בחיי השכונה ושיפור וייעול של השירותים הניתנים על ידי הרשויות ברמה השכונתית. פרויקט המינהלות החל בתלפיות מזרח ב-1973 במתכונת של ניסוי שכונתי. ב-1977 החליט ראש עיריית ירושלים להפוך את מודל המינהלות לדגם ניסיוני-עירוני. ג'וינט ישראל הצטרף לפרויקט בתורת שותף רעיוני וכספי. ב-1985, עם תום שלב הניסוי, החליטה עיריית ירושלים החלטה בזכות רעיון המינהלות. העירייה הכירה בהן בבחינת הגוף המייצג הבלעדי של השכונה, והשותף לעירייה בקביעת המדיניות השכונתית ובהתמודדות עם בעיותיה וצרכיה של השכונה. למינהל אין מעמד סטטוטורי, כלומר הוא אינו פועל מתוקף חוק. עם זאת קיבלו המינהלות לגיטימציה מהנהלת העיר וממועצת העיר והוכרו כנציגות המוסמכת של התושבים בשכונות. להכרה זו אין משמעות חוקית והיא בעיקר סמלית (שם, 5).

הקבוצה השנייה היא קבוצת האמנים מוסללה, המורכבת מגברים ונשים צעירים בני שלושים – ארבעים. מייסדי הקבוצה הם בוגרי המחלקה לאמנות בכצלאל. רבים מהם העתיקו את מקום מגוריהם לשכונה או לסביבותיה. סוגיית האתניות שלהם לא עלתה באופן ישיר. מייסד הקבוצה סיפר לי כי הוא מגיע מבית מעורב, והוא היה ועודנו דמות מרכזית בהקמה של הקבוצה ובייצוג שלה מול הרשויות ומול השכונה. כאמור, באחד משלבי המאבק התנה המינהל הקהילתי את המשך הפעילות של הקבוצה בשכונה בהיעדרו של מייסד הקבוצה. זירת הבית של האמנים הייתה המקלט הציבורי אשר ניתן להם לטובת הקמת נגרייה קהילתית וקיום מפגשים.

העבודה עם קבוצת האמנים, קבוצה אוריינית אשר באה מתוך האקדמיה ומקיימת אתה דיאלוג צמוד, יצרה מצב מיוחד שבו שפת החוקרים (אתיק) ושפת הנחקרים (אמיק) היו קרובות מאוד. היה זה אתגר מיוחד של עבודת שדה בתנאים של קרבה בין הגוף האקדמי החוקר ובין מושאי המחקר. רעיונות ומושגים אשר כיכבו במאמרים פופולריים הדהדו כעבור זמן קצר בפעולותיהם ובטקסטים שיצרו – הן באתר האינטרנט של הקבוצה והן בפרסומים שהוציאו.

אנשי הקבוצה גילו עניין רב באחורי הקלעים של עבודתי המחקרית: ביקשו לקרוא מאמרים רלוונטיים ולעיין במפות ובתוכניות שהגעתי אליהן במהלך המחקר. עם תום שלב עבודת המחקר הם אף הזמינו אותי וביקשו שאציג לפנייהם את ממצאיי. מפגש זה התקיים בביתו של אחד מחברי הקבוצה, לאחר הוצאתם מהשכונה. גם חברי המינהל הביעו עניין בעבודה וקראו טיוטות אחרונות של המאמר בטרם הוגש לשיפוט.

מוסררה: ניתוח סוציו-אורבני

את מוסררה הקימו בשנת 1889 ערבים מוסלמים ונוצרים (הנגבי 2000) עשירים שהשתייכו לקהילה הפלסטינית בירושלים (ריכטר-אריאל 2011). במהלך המלחמה ב-1948 אולצו התושבים הפלסטינים לברוח, ומוסררה חולקה בין ישראל לירדן – כלומר, החלק המוכר כיום כמוסררה או שכונת מורשה הוא בעצם חלקה המערבי של מוסררה הפלסטינית. סוגיה זו הייתה משמעותית בפעילות של האמנים ובסיבות לפרוץ המאבק ביניהם ובין המינהל הקהילתי. אזור השכונה שנותר בצד הישראלי השתרע על פני 163 דונם וכלל שמונים בתים נטושים. לאחר המלחמה עברו כשישים משפחות להתגורר בצד הישראלי של השכונה, רובם יהודים מזרחים שהיגרו ממדינות המזרח התיכון וצפון אפריקה.

תנאי המחיה בבתי הערביים היו קשים (יניב ופרחי 1982, 52). הבתים, שכבר היו בשלבי התפוררות, חולקו ל-340 יחידות דיור (שם, 25) ובכל בית גרו יחד בין ארבע לשמונה משפחות. ברבות מהדירות לא היו שירותים או מקלחת בתוך הבית. התקרות הגבוהות של המבנה הפכו את חימום החלל בימי החורף הירושלמי הקר למטלה קשה. הלחות התמידית שהייתה בכמאתיים דירות גרמה לבעיות בריאות חמורות בקרב הילדים והזקנים (שם, 26).

נוסף על תנאי המחיה הבעייתיים, סבלו תושבי מוסררה גם מהיותה שכונת גבול אשר פאתה המזרחית היא הגבול הבין-לאומי עם ירדן. אחד ממרואייני התייחס לסוגיה זו: "זאת שכונת תפר. ב-48' אנחנו היינו בשר תותחים. הושיבו את כל אנשי מרוקו על הגבול ממש. אם את חוזרת שלושים – ארבעים שנה אחורה, שמו אותנו על קו התפר ואמרו לנו: 'אלה שם [מניף את ידו] ערבים. הם האויב'". מצב זה השתנה בעקבות מלחמת 1967, כאשר אוחדה ירושלים תחת השלטון הישראלי ומוסררה חדלה להיות שכונת ספר, לפחות ברמה הפורמלית. עם זאת, הזעם של תושבי מוסררה גבר עם התגברות האי-שוויון בישראל. בראשית שנות השבעים היה שיעור האבטלה בשכונה גבוה למדי: כ-180 גברים מעל גיל עשרים (אשר היוו יותר משלושים אחוזים מראשי המשפחות) היו מובטלים, ו-75 אחוזים מאלו שעבדו הועסקו בעבודות בשכר נמוך (שטרית 2004, 138). רק 56 אחוזים מהילדים בגיל 14–17 למדו במסגרות חינוכיות, מהם 16 אחוזים בבית ספר יסודי. מתוך 838 מבוגרים, 431 חסרו שמונה שנות לימוד ושום אדם מהשכונה כולה לא היה רשום במוסד כלשהו להשכלה גבוהה (יניב ופרחי 1982, 27).

התפיסה המקובלת בשנות השבעים והשמונים – שרווחה הן בקרב מנהיגים והן בקרב חוקרים – תלתה את התנאים הסוציו-אקונומיים הקשים בשכונה כמוצאם האתני של התושבים (שם). אולם מחקרים מאוחרים יותר טענו שתושבי השכונה סבלו מהפליה בשל מוצאם המזרחי, והצביעו על הקצאה לא שוויונית של משאבים (שטרית 2004; Bernstein 1984). אף על פי כן, הזוהות האתנית המשותפת של התושבים הפכה לבסיס סוציאליזציה מוצק בקרב התושבים עצמם (יניב ופרחי 1982, 82) ולקרקע פורייה לפעילות פוליטית. בינואר 1971, קבוצה קטנה של בני נוער ממוסררה אשר נפגשו בקביעות באחד ממועדוני הנוער בשכונה הקימה תנועה חברתית בשם "הפנתרים השחורים", בהשראה ישירה מתנועת "הפנתר השחור" האמריקנית (Cromer 1978). הפנתרים של מוסררה מיקדו את רוב מאמציהם בארגון הפגנות ציבוריות ובפרסום סדרת עלונים שבהם הציגו את טענותיהם על חוסר השוויון בחברה בישראל, וחיברו בין הזוהות האתנית שלהם – יהודים מזרחים – לבין מצבם הסוציו-אקונומי (לב ושנהב 2009). הם נתקלו בהתנגדות עזה של הרשויות אך זכו לתשומת לב נרחבת בציבור (שטרית 2004, 119–160; לב ושנהב 2009).

בשנת 1978 הוספה מוסררה לתוכנית הממשלתית הרשמית של "פרויקט שיקום שכונות" (עצמון 1988, 366). פרויקט זה נועד לספק פתרון רב-פנים לבעיות שונות שעמן התמודדה השכונה (יניב ופרחי 1982, 26). כל יחידת דיור בשיכונים הורחבה ב-26 מטר רבוע. בבתים הערביים הופנה המאמץ העיקרי לאיחוד כמה דירות יחד. נוסף על הרחבת המרחב הפיזי נועד הפרויקט, לכאורה, לפתור את הבעיות החברתיות והחינוכיות שדרשו רפורמה רצינית למען רווחת תושבי מוסררה (גוגנהיים ובלוך 1986, 159). אולם, כמה תושבים מקומיים התנגדו לפרויקט החידוש והביעו חשש שמוסררה תהפוך לשכונה של מעמד הביניים ושאוכלוסייתה תוחלף בדיירים עשירים יותר (שם, 53; ריכטר-אריאל 2011). פעולות ההתנגדות כללו הפגנות אלימות ואף פלישה לדירות משופצות (עצמון 1988, 372–374). עימות זה והעובדה שתושבי

מוסררה כבר היו מאורגנים מבחינה פוליטית מנעו שינוי דמוגרפי משמעותי באזור, וכך גם הוגבל מספר אנשי החוץ העשירים אשר רכשו נדל"ן בשכונה (שם, 370; קרא 2001). בשנות השמונים נכנסו כמה משפחות חדשות להתגורר בשכונה. משפחות אלה אופיינו ברקע אתני שונה, ובעיקר במשלחי יד חדשים. הם הגיעו בשל האפשרות להתגורר בבתים הערביים, אשר סיפקו לרבים מהם גם מרחב של פעולה אמנותית. היה זה הגל הראשון של הג'נטריפיקציה. אחד מתושבי השכונה סיפר על כניסתם של התושבים החדשים:

האינטגרציה? (התושבים החדשים) הפכו את הבתים שלהם לגטאות. אצלנו הכול היה פתוח. מתי הם בפעם האחרונה ביקרו במתנ"ס? האינטגרציה פה לא הצליחה. הייתה להם היהירות שהם יותר טובים. הילדים שלהם לא הלכו לבית הספר אתנו. ההורים שלהם דאגו שלא יהיה להם שום קשר עם מישהו מהשכונה. עד היום החוגים שלהם, החברים שלהם, אף אחד לא בשכונה. אנחנו אנשים חמים. חיבקנו אותם. כשבא אדם, הוא אדם עד שהוא מוכיח אחרת. הם באו לגור בבית... שום קשר לאנשים בשכונה. ותמיד אנחנו ויתרנו, נתנו. אבל זה לא הלך.

חשוב לציין כי קבוצת התושבים החדשים עצמה, אשר ממשיכה להתגורר בשכונה, מחזיקה בגרסה שונה של רגע המפגש בינה לבין הוותיקים, אשר לטענתם כלל אף זריקת בקבוק תבערה לכניסה של בית וקריאות תדירות "אשכנאצים". רגע המפגש ראוי למסגרת מחקרית ממוקדת ונפרדת.

בסוף שנות התשעים היו שלוש קבוצות חברתיות מובהקות בשכונה. הראשונה הייתה משפחות של יהודים מזרחים שגרו בשכונה משנות החמישים והשישים. השנייה הייתה "התושבים החדשים" (כך הם מכונים עד היום, אף שהם מתגוררים בשכונה יותר מעשרים שנה) שהגיעו בגל הראשון לג'נטריפיקציה. הקבוצה השלישית הייתה מספר רב של משפחות יהודיות חרדיות שעברו למוסררה משכונות גובלות המאוכלסות בצפיפות יתר. תהליכי ההתחרדות עוררו הדים בקרב שתי הקבוצות האחרות ויצרו מציאות פוליטית חדשה בשכונה (קרא 2001). אל מציאות מורכבת זו נכנסה ב־2009 קבוצת האמנים מוסללה. כך הקבוצה מציגה את עצמה באתר האינטרנט שלה:

מוסללה היא ארגון ללא מטרת רווח אשר הוקם בשנת 2009 על ידי אמנים, תושבים ופעילים קהילתיים במוסררה. הארגון מייצר ומנהל תערוכות אמנות, "שבילי/עקבות אמנות" אורבאניים, סיורים מודרכים, גינה קהילתית וסדנאות אמנות; בנוסף הוא פתח לאחרונה מפגש פעיל ומרכז מחקר ומרחב לתערוכות. מוסללה מעוניינת לייצר מודל חדש המשלב פעילות אמנותית עם אוריינטציה חברתית. רוב הפעילויות מתרחשות בחוץ, במרחב הציבורי, בעלות אדוות המשפיעות על השכונה וסביבותיה במזרח ומערב ירושלים ומעבר לה. קבוצת מוסללה פועלת על בסיס ההנחה שעוצמת האמנות והיצירה יכולה לשנות אופני חשיבה והתנהגות של חברה ויחידים. העבודה שאנו עושים אמורה לקדם את הטרגנספורמציה של ירושלים לחברה פתוחה ויצירתית, בה ניתנת לכל אדם האפשרות לבטא ולהגשים את עצמו/ה. אנו מאמינים שאמנות הינה השפה הרב־תרבותית והבינ"ל היחידה ולכן עליה להיות נגישה, תקשורתית וכלי מפתח ליצירת דיאלוג בין אנשים, קבוצות, קהילות

ומדינות. הדגש מושם על יצירת אמנות במרחב הציבורי ועל שמירת דיאלוג פתוח עם קהילות מקומיות אשר רבים מחבריהן אינם נחשפים תדיר ליצירה אמנותית ולעיתים אף נרתעים מגישות קשורות-אמנות. אנו מייצרים פעילויות במהלך כל השנה מתוך אמונה ששינוי עמוק מגיע/נובע מתוך פעולה מתמשכת ועקבית – כמו זריעת זרע וטיפוחו המסודר עד לגדילתו לעץ עמוס פרי.⁸

שאלתי מדוע בחרו לקרוא לקבוצה מוסללה: זה חיבור של שם השכונה עם המילה מסלול. אחת הפעילויות הראשונות והמשמעותיות שהקבוצה ארגנה הייתה הדרכת סיורים במסלולים בשכונה. כמו כן, השם מוסללה מבטא ניסיון לשנות משהו באופייה של השכונה שהצליל "רע" מופיעה בשמה פעמיים: "השינוי ל'לה' מעיד על מוזיקה, שירה ואמנות. המעבר בין 'רע' ל'לה' מתבצע על ידי שינוי קטן ביותר, הוספת צ'ופצ'יק על הרי"ש – כמו השינויים הקטנים שאנחנו מסוגלים לעשות, אבל בתקווה שייצרו יחדיו צליל חדש".

"חשבנו שיעשו אמנות, לא פוליטיקה": מחקר שדה בשכונה בקונפליקט

כבר במפגש הראשון עם אחד החברים המובילים בקבוצת האמנים הוא שטח לפניי את הגדרתו לפעולה אמנותית: "התפיסה שלי את האמנות זה שהיא מקדמת שוויון וקבלת האחר". הרעיונות הראשונים והמידיים אשר נבעו מהגדרה זו של אמנות חתרו ליצירת מפגש עם האחר, ובמקרה של מוסררה האחר הוא המזרחי הגר בשכונה וגם הפלסטיני הגר במוסררה המזרחית. אחד האמנים החברים בקבוצה, למשל, הציע להציב פריסקופ על חומות השכונה על מנת להביט אל תוך החלק המזרחי, מעבר לקו הגבול העירוני.

חברי הקבוצה הגדירו מחדש את המרחב השכונתי: באומרם "מוסררה" חברי מוסללה מתכוונים לשכונה על שני צדיה, המזרחי והמערבי. החיבור לחלק של מוסררה הפלסטינית עמד במרכז האג'נדה של הקבוצה. חברי הקבוצה ידעו שתושביה של מוסררה היהודית ידחו את האג'נדה הזאת משום שהיא מהווה איום ישיר על שאלת הבעלות – הן הקניינית הן הסימבולית – על המרחב. התרשמתי כי חברי מוסללה היו ערים לרגישות זו, אך סברו כי יש לפעול אף על פי כן. זאת אומרת, כבר בהנחות היסוד הבסיסיות ביותר שלהם, לצד ניסיונותיהם לעבוד עם השכונה ומתוכה, הם ערערו את הסדר החברתי הקיים, פעלו פעולה מערערת בתוך הריבוי האנושי, הסוציולוגי והמרחבי. בפעילותם הם שאלו: מהי שכונת מוסררה? מהם גבולותיה? מהו שמה?

כבר מראשית פעילותה עמדו לפני קבוצת האמנים כמה אתגרים. המרכזי שבהם קשור לתהליכי הג'נטריפיקציה. המחקר האקדמי עמד על יכולתה של האמנות להניע ג'נטריפיקציה, תהליך אשר לעתים תוצאותיו עבור האוכלוסייה המקומית קשות (Zukin 1995; Ley 2003). אם כן, חברי הקבוצה צפו מראש את ההשלכות הפוטנציאליות של פעולותיהם בשכונה ונתרו

עם האתגר — כיצד ניתן בכל זאת לפעול לשינוי באמצעות אמנות בלי ליפול למלכודת הג'נטריפיקציה.

בשיחותינו הקשיתי ושאלתי לא פעם מדוע בחרו לבוא לחיות ולפעול בשכונה שלא נולדו בה, שמשפחותיהם אינן גרות בה ושהם אינם בקיאים בהליכותיה. "השכונות שלנו לא מעניינות", הם ענו וביטלו את האפשרות לעסוק במחוזות ילדותם. "אנחנו אמנים מפוכחים. זאת שכונה שכבר עברה ג'נטריפיקציה. [רצינו] לעשות משהו מעבר לזה", הם חזרו ואמרו, והעלו לדיון מפורש את עצם פעילותם בשכונה ואת השלכותיה. כמה מחברי הקבוצה המייסדת עברו לגור בשכונה, אך עדיין לא נתפסו כ"מוסררים" בהיררכיה השכונתית הפנימית.

מה הביא אפוא את קבוצת האמנים הללו לפעול בשכונה המזוהה עם יהודים מזרחים, אשר לפי הפרמטרים של החברה בישראל הם בחזקת "האחר המשמעותי" להם? ומה הביא את המינהל הקהילתי לשתף פעולה עם היוזמה? לפי הבנתי, כל אחד מהצדדים זיהה אצל האחר הון סימבולי שיכול לפעול לטובתו: קבוצת האמנים מצאה במוסררה בריקות מוכנות לשינוי חברתי אשר נבנו בידי הפנתרים השחורים בשנות השבעים. מחאת הפנתרים תועדה ונחקרה (Cromer 1978; Bernstein 1984) וגם עשורים רבים אחרי הופעתה הייתה לה עדנה בקרב אינטלקטואלים באקדמיה (לב 2008; לב ושנהב 2009). עיסוק מחודש זה הסב את תשומת לבם של סטודנטים ויוצרים צעירים לפועלם של הפנתרים.

אמן שפעל עם מוסללה אמר לי: "מוסררה היא הסטודיו שלהם ומשם הם חוצבים את הצלחתם ואת הקריירה שלהם". דברים אלה משקפים את יחסי הכוחות המורכבים בין קבוצת האמנים לבין תושבי השכונה. התושבים עצמם מודעים לכוח המשיכה של השכונה בקרב קבוצות שונות בחברה בישראל. בריאיון אתו אמר לי יו"ר המינהל הקהילתי:

מה הפירוש של מוסררה במרוקאית? יפה, עדינה. אנחנו מובלעת. יושבים בגרוויטציה של העולם. העיניים של כל העולם נשואות אלינו. כולם רוצים את הפנינה היפה הזו. הם [קבוצת האמנים] ידעו שבלי מוסררה אין להם אפשרות. הם גילו את המטען פה. למה לא הלכו לשכונה אחרת? אנחנו. האנושיות שלנו. המרקם. המקום הוא פוטנציאל לשאוב ממנו.

למרות עמדתם זו הרגישו הוותיקים כי בכוחות עצמם לא יוכלו ליצור ערך, הון תרבותי שאפשר לסחור בו בזירה הכלכלית והתרבותית. בראיונות עמם העידו חברי המינהל הקהילתי כי פעמיים הסכימו לשותפות עם קבוצות בעלות הון חברתי וסימבולי גבוה מתוך הבנה שהצד השני יעזור להם לתרגם את המשאבים הפיזיים והחברתיים של השכונה לערך. בפעם הראשונה הם כרתו ברית עם הגל הראשון של ההגירה לשכונה — אמנים ואנשי אקדמיה ותקשורת שבאו לשכונה בשנות השמונים. דייוויד ליי טען כי סוכני הג'נטריפיקציה (gentrifiers) מתרגמים את הונם התרבותי ואת מעמדם למשאב מרחבי (Ley 2003). חבר אחר במינהל הקהילתי סיפר: "יזמנו סדנאות שיתוף. ניסינו שנתיים. פעמיים בשבוע. [הם, התושבים החדשים] אנשים אינטליגנטים. ברמה. לצערי לא הצלחנו". במילים אחרות, הניסיון הראשון לשיתוף הפעולה יצר ג'נטריפיקציה והדרה חברתית במקום אינטגרציה והעלאת ערך.

למרות כישלוננו של הניסיון הראשון, אותה תפיסה הניעה את חברי המינהל הקהילתי לזוּם שיתוף פעולה גם בפעם השנייה, עם קבוצת האמנים מוסללה: "חשבנו שיעשו אמנות, לא פוליטיקה. הם [קבוצת האמנים] ישבו אצלי בבית", אומר ראש המינהל הקהילתי בחיך, ומוסיף:

רצינו לגוון, שלא יהיה רק צבע אחד שחור כזה. [ש]תהיה פה פעילות תרבות, אמנות — אבל בלי פוליטיקה. הרבה אמנים לא רצו להצטרף [למוסללה] בגלל הדעות שלהם. הם מסתכלים עלינו מלמעלה. רואים אותנו קטנים. תקציבים שהיו אמורים להגיע אלינו — הגיעו אליהם. הם הציגו את עצמם כנציגים של מוסררה — ונתנו להם. אנחנו מינהל קהילתי. למה המדינה מעבירה להם כסף? מה הם, נציגי השכונה? כל הרעיונות שלהם היו בולשיט. הייתה להם מטרה חומרית.

שיתוף הפעולה התהווה כאשר אנשי המינהל הקהילתי הבינו את המעשה של מוסללה כמעשה חברתי, כלומר כמאמצים להיטיב, במסגרת מוסדות שכונתיים קיימים ומוסכמים, את מצב השכונה. שיתוף הפעולה בתחילת הדרך נסב סביב פעולות שנתפסו בעיני אנשי המינהל כא-פוליטיות באופן מובהק: גינה קהילתית ו"סטודנטיות נחמדות" שמלמדות את הילדים אנגלית. רעיון הגינה הקהילתית (אחד המיזמים המשמעותיים של מוסללה) נתפס בעיני הוותיקים כפעולה של אסתטיזציה, שיקום וטיפוח במובן הפשוט ביותר של המילה, לכן הקמת הגינה זכתה לקונסנזוס ואפשרה שיתוף פעולה. אחד האמנים בקבוצה ראה אף הוא בהקמת הגינה הקהילתית נקודת מוצא לתיאום ציפיות עם תושבי השכונה, ובראשם המינהל הקהילתי, בנוגע לפעילות הקבוצה.

עד הפרויקט הזה אפשר לקרוא לזה אמנות שמתערבת במרחב הציבורי — משתלטים על עץ, צובעים לכן וכותבים עליו שירים ונשאר משהו מעניין, התגייסות לשטח מת והפיכתו לגינה קהילתית. [זה] נעשה בתוך הקהילה הקטנה של הצעירים שנוגעים במוסררה. בגינה הקהילתית לא הייתה לאף אחד בעיה שמישהו התייחס למרחב וגינן את זה. [זאת הייתה] התרחשות שלא נראתה בעייתית.

שיתוף הפעולה התאפשר אפוא בזכות פעילות הקשורה בטבע ונוי, פעילות אשר הובנה על ידי חברי המינהל הקהילתי כא-פוליטית. בשפתה של ארנדט נאמר כי זה היה מעשה חברתי: פעולה שנועדה לנרמל ולהסדיר את המפגש בין רבים (במקרה זה האמנים החדשים והתושבים הוותיקים) באמצעות עבודה במסגרת מוסדות חברתיים מוכרים: גינה, מתנ"ס, שיעורי עזר. ואולם האידיליה לא נמשכה זמן רב. האירוע הראשון, שכלל סיוור בשכונה, אורגן על ידי מוסללה וזכה לתמיכת המינהל הקהילתי. חברי המינהל הקהילתי לא נכחו בו אך צפו בכתבה על האירוע בטלוויזיה, וכך סיפר אחד מהם: "מה אני רואה בטלוויזיה? הם [מוסללה] מדברים שמוסררה הייתה שכונה פלסטינית. אני חבר מרכז ליכוד ומעולם לא הכנסתי פוליטיקה בנושא השכונתי. מוסללה אמרו טעינו — זה לא יקרה יותר. אמרו שהם עושים אמנות. בסדר, אמנות". ברגע שבו מוסללה התערבה בנרטיב השכונתי ופתחה אותו לדיון מחודש — כמו

למשל בשאלת ההיסטוריה המרובה של השכונה, ואף יותר מכך בשאלת גבולות השכונה (כפי שנראה בהמשך) – החלה הפעולה שלהם להתפרש כפוליטית והחששות מפני תוצאותיה עלו לדיון. במושגיה של ארנדט, קריאת התיגר על גבולותיה של השכונה כמו גם חשיפת שכבותיה ההיסטוריות הן פעולות של חקירה והשתתפות בתוך הריבוי, בלי לדעת את כיוון הפעולה ואת תוצאותיה. לדידה של ארנדט, מצב זה גורם מעצם הגדרתו לתחושת איום והתנגדות. מי יודע מה יהיו התוצאות של החייאת גבולות השכונה ההיסטוריים, אשר כוללים בתוכם גם את חצייה המזרחי של השכונה? מעשה זה מפר את שלמותו של קו הגבול בין מזרח ומערב, בדמות כביש 1 והקיר האקוסטי המקיף את השכונה. קווי ההפרדה נבנו בעמל רב והם דרך משמעותית של תושבי השכונה לייצר טריטוריה מוגדרת ומגודרת אשר מעניקה להם ביטחון אישי. פתיחה של גבולות השכונה אפוא היא פעולה פוליטית אשר מאיימת על ביטחונם האישי והקולקטיבי. לכן הם מתנגדים לפעולה זו ופועלים נגדה, כפי שהסביר חבר אחר במינהל הקהילתי:

בהתחלה מוסללה התנדבו לעזור לילדים בשכונה. סבכה. לאט לאט הסתבר שזה לא בדיוק נכון. הפעילות לא הייתה לילדי השכונה. הביאו פעילים פוליטיים מהצד השמאלי. לא עשו חשבון לאנשים בשכונה. אמרתי להם – תירגעו. סירבו. היו יורדים פה עם קבוצות של אנשים (בין היתר פלסטינים) [מצביע על בתים של אנשים ואומר] – הנה הבתים שלכם.⁹ אתה לא חושב מה זה אומר [על הנוכחות שלנו פה]? אנחנו בעד העשייה. דברים טובים. תרבות. כל דבר שיעשיר את הילדים והאנשים שלנו. אבל אנחנו נגד השמאל והם שמאל קיצוני. 73 [השנה שבה הפנתרים השחורים קיימו את המחאה מתוך השכונה] זה קצת שונה. לא היה מה לאכול – ויצאנו להפגין. היינו רעבים ללחם. [אבל] הם עושים משהו פוליטי.

אנשי המינהל מתחו ביקורת על פעולתה של מוסללה וכינו אותה "פוליטית" במונח זה שזיהו אותה מבחינה מפלגתית על קו הרצף שבין ימין לשמאל, בעיקר בנוגע לעמדות המובעות על הרצף הזה ביחס לסכסוך הישראלי-פלסטיני. אך בניתוח שלי, שנעשה בעקבות ארנדט ובעזרתה, אני מבקשת להוסיף שכבת משמעות להתנגדות של אנשי המינהל. את השימוש שלהם ב"פוליטי" אני מציעה להבין לא במשמעות המפלגתית-אידיאולוגית הצרה אלא באופן רחב יותר, כדרך להתנגד לפתיחה של הגדרות קולקטיביות ומרחביות, פתיחה אשר מחבלת במאמצים המתמשכים של תושבי השכונה המזרחים להבדיל את עצמם ממזרח העיר ולבסס את מעמדם כבעלי הבית, תרתי משמע, למרות – ובגלל – ההיסטוריה המורכבת של השכונה. נקודת ההתנגדות מסמנת את המפנה בפרשנותם של חברי המינהל לפעילותה של מוסללה. כל עוד הפעולה הובנה כ"חברתית" – היא זכתה לתמיכה. מרגע שנתפסה כפוליטית, כלומר כפעולה שפועלת בתוך הריבוי, היא עוררה התנגדות.

לנוכח הציפייה שלהם לעשייה חברתית במסגרת המוסדות השכונתיים, חברי המינהל ראו

9 אחת הפעולות המרכזיות של מוסללה בשכונה הייתה סיורים מאורגנים, המכונים בטרופות heritage

tourism. לקריאה נוספת ראו Boyd 2000.

באמנות המשמשת שפה של פעולה פוליטית — רמייה. בשיתוף הפעולה בין האמנים למינהל, המינהל לא ראה עצמו כבעל אמירה או תרומה בנוגע לפעולה האמנותית: "אוהבים או לא אוהבים אמנות — אנחנו לא מתערבים בזה", אמר יו"ר המינהל, כלומר, אנשי המינהל סברו כי בחסות האמנות יוכלו לתת למוסללה חופש לפעול בלא פיקוח. מכאן אף ניתן להבין את תחושת הרמייה, כדברי יו"ר המינהל: "אמרנו לאנשים מקרן ירושלים ואנשים מהעירייה — אל תתנו לנו רעל מתוק. אנחנו רוצים את התרבות שלנו. נציג העירייה אמר להם: יש פה מנהיגות נבחרת — הם יקבעו את רוח הדברים. שמנו מטרה לא לערב תרבות ואמנות בפוליטיקה".

מעניין לציין שחברי המינהל אתגרו את הפעולה הפוליטית של מוסללה והזכירו נרטיבים נוספים של ריבוי, אבל ריבוי שלא זכה להתייחסות של האמנים, כדברי יו"ר המינהל: "במקום להסביר על התושבים, משפחות שטבעו בים כדי לעלות לארץ ישראל"¹⁰ עברו תלאות, באו לפה ונישקו את העפר — אתה בא לנסח את הדברים מחדש? אתה יודע מה ההורים שלנו השאירו שם, במדינות ערב? לאן אתה רוצה להחזיר אותנו? לים? לאיראן?" במסגרת הניתוח שאני מציעה כאן בעקבות ארנדט, אני מבקשת לטעון שדברים אלה מלמדים אותנו על תחושת האיום הנובעת מפעולה בתוך הריבוי. חברי המינהל הקהילתי תהו מה יהיו המשמעויות של הפעולה הפוליטית, הפעולה בתוך הריבוי שאת תוצאותיה לא ניתן לנבא: "אתה בא לנסח את הדברים מחדש?" שואל יו"ר המינהל, זאת אומרת, השאלה היא שאלה רטורית שבאה לשקף לקבוצת האמנים את הפעולה שלהם כפעולה מתערבת, שפותחת מחדש את הריבוי באופן שכופר בהבניות החברתיות שהקבוצה המזרחית פעלה לייצורן במשך שנים ובמאמצים גדולים. אך שאלתו המהדהדת ביותר היא "לאן תחזירו אותנו? לים? לאיראן?" — שאלה רטורית אשר מבהירה את האיום שחשים חברי המינהל לנוכח פעולת האמנים. "הים" ברטוריקת הסכסוך הישראלי-פלסטיני הוא המקום של הכישלון והמחיקה מהמרחב, ואיראן היא מייצגת הרוע והאיום על עצם קיומה של המדינה.

"אתה יודע", אמרתי ליו"ר המינהל, "הדור הזה של אמנים בא מבתי ספר ששם התפיסה היא שאמנות חייבת לנקוט עמדה. אמנות מעורבת. יש כאן דיון מהי אמנות". "אני מבין את זה", כך ענה לי, "התחלתי בבית ברל לימודים. ראיתי לאן הכיוון מוביל. הסוציולוגיה במיוחד. אז אחרי סמסטר עזבתי והלכתי לבר-אילן". כלומר, ליו"ר המינהל יש יכולת רפלקסיה עצמית גבוהה. מקורות ההשראה של פעולות האמנים ברורים לו והוא החליט ביודעין שלא להיות חלק מהאוניברסיטאות והמכללות אשר נתפסו בעיניו כבתי מדרש של אידיאולוגיה שהוא מתנגד לה. מרגע שנפער הפער בין המשמעות שמעניקים חברי קבוצת האמנים לפעולתם האמנותית בשכונה לבין הפרשנות של אנשי המינהל, הרואים באמנות פעולה של אסתטיזציה של המרחב — נסדק האמון בין הצדדים וכל פעולה שקיימה קבוצת מוסללה הפכה מקור לקונפליקט ועוררה התנגדות. כאמור, רבות מהפעולות של קבוצת האמנים עסקו בערעור ההפרדה בין מזרח העיר

למערכה. ערעור זה מצא ביטוי מרחבי ותרבותי בפרויקטים כמו "מדרגות קיארה": מדרגות אשר בנה האמן המוביל בקבוצה מעבר לחומה המקיפה את השכונה, המשמשת קיר אקוסטי לכאורה וחומת הפרדה בין שני חלקי העיר בפועל. את המדרגות בנה כדי לקצר את הדרך לבית אהובתו אשר התגוררה בחלקה המזרחי של העיר. מדרגות אלה עוררו ועודן מעוררות מחלוקת קשה, והן ראויות לדיון נפרד, וכמותן גם סיורים של קבוצות מעורבות או סוכת הידידות שהוקמה על מנת לשמש בסיס ליצירת דיאלוג עם ה"אחר". במסגרת המצומצמת של מאמר זה החלטתי לנתח בהרחבה פעולה אמנותית מרכזית כ"חקר מקרה מורחב" (extended case study).

חקר מקרה מורחב — נקודת מפגש: בסטת אבטיחים על קו התפר

כך מציגים חברי מוסללה באתר האינטרנט שלהם את הרעיון להקים בסטת אבטיחים על קו התפר ההיסטורי בין מזרח ירושלים למערבה:

קבוצת "מוסללה" מקימה סככת אבטיחים פעילה למרגלות חומת העיר העתיקה. כשנפלו החומות בין ירדן לישראל בקיץ '67, השתנה בן יום אופיו של שטח ההפקר. האזור החוצץ בין שני צדי העיר הפך למרחב של מפגשים: מפגש בין מזרח ומערב, עיר עתיקה וחדשה [...] בלא יד מכוונת, אישורים או פיקוח — המרחב קבע את כלליו וסדריו ובתהליך עצמאי הפכו בסטות האבטיחים למקום המפלט מחום הקיץ. מדי ערב, עם רדת החשכה, נדלקו האורות על מתחם הבילוי שהשתרע משער שכס ועד לשער מנדלבאום. החאפלות בעברית וערבית שנמשכו לעתים עד אור הבוקר כללו אבטיח עם גבינה מלוחה, מאפייה שפתוחה עד אור הבוקר, סחלב חם וטלוויזיות עם סרטי פעולה. לחוויה הלילית הזאת היו שותפים כולם — עשירים ועניים, תיירים לצד מקומיים, חרדים וחילונים, יהודים וערבים, וכולם היו מרוכזים בעניין אחד — אבטיח על הסכין, קר ומתוק.

טקסט עשיר זה מיטיב לייצג את המניע ואת אופני הפעולה של קבוצת האמנים: פעולה במרחב ששואבת השראה מרגע אחד בהיסטוריה של המרחב שבו יהודים וערבים קיימו שותפות סביב מסחר באבטיחים. כפי שנראה בהמשך, את הלגיטימציה להתכתב עם העבר הזה שואבים האמנים מתוך דיאלוג עם דמויות שבלטו במחאת הפנתרים. הפרויקט הוא פעולה אמנותית, לא אלמנט אמנותי סטטי אלא התרחשות אשר מייצרת מקום.

ואכן על קו התפר בין מזרח העיר למערבה הקימו חברי הקבוצה, עם אמנים אורחים, מתחם של ממכר אבטיחים, לצד מיצג של עבודות אמנות והתרחשות מוזיקלית-תרבותית (תמונה 2). הפרויקט התקיים בשכונה פעמיים, בקיץ 2012 ובקיץ 2013, אך כבר בפעם הראשונה התגלעו תוך כדי האירוע מתחים בין הצדדים. לאירוע הגיעו צעירים פלסטינים רבים והחלה מסיבת ריקודים. יו"ר המינהל הקהילתי: "הם [קבוצת האמנים] הביאו את הפח של הפחת של שער שכס [מתכוון לצעירים פלסטינים ממזרח העיר]. אחת הנשים הוותיקות הייתה באירוע וסיפרה לנו שהרימו סטורנטיות על הכתפיים ושלחו ידיים. באמצע הפסיקו את האירוע. אז מוסללה



2 הכניסה למתחם. צילום: מירב אהרון גוטמן

לקחו את השטח — שהוא לא שלהם, הפכו את זה לקו התפר. קיבלו אישור חד־פעמי וכל התקציבים נשאבים דרכו. למה הם צריכים לייצג אותי?"

האיום שחשו תושבי השכונה הוותיקים לנוכח פעולות האמנים מקבל באמצעות חקר מקרה זה ביטוי קונקרטי ומלא משמעות: בעיניהם, פעולה אשר מאפשרת לצעירים פלסטינים ממזרח העיר להגיע לשטח השכונה ולייצר אינטראקציה עם בנות יהודיות היא בגדר חציית גבולות. העירוב של האיום הלאומי עם האיום המגדרי נוגע בפחדים קמאיים של פגיעה בקבוצה באמצעות פגיעה בנשות הקבוצה. הנושא המגדרי עלה שוב בהקשר אחר: בשיחה שלי עם אחד מחברי המינהל הקהילתי הוא ניסה להוכיח את הצביעות בפעולת האמנים ואת הסטנדרטים הכפולים שנהוגים לדעתו ברפואה הפעולה. מדוע למשל, הוא שואל, נשים ערביות אינן משתתפות במפגשי ערבים ויהודים? "למשל לעשות פעילות של יהודיות וערבים. אין ערביות. למה אין ערביות? זה נשמע אולי פרימיטיבי, אבל זה לא מתאים. תעשו תרבות נורמלית. למשל במרכז צעירים היו מפגשים של יהודים וערבים. אין לי בעיה עם זה כל עוד זה בא ממקום חברתי אמיתי — לא פוליטי".

בניתוח הדברים דרך העדשה שחנה ארנדט מציעה לנו עולה כי נקודת המפגש עם האחרים התקבלה בצורה לא מאיימת כאשר נוצרה במסגרת מפקחת, מוסדרת ומנרמלת – במתנ"ס. שם נתפסה פעולת המפגש כ"חברתית" ולא "פוליטית", אף על פי שבשני המקרים היה זה מפגש בין יהודים לערבים. בריאיון עמו אמר לי המעצב המוביל של האירוע:

אני חושב שלא הייתי מודע למורכבות של המקום עד שלא הייתי מעורב בבסטה של האבטיחים כמעצב מוביל. זה היה פרויקט בקנה מידה גדול. היה לו פוטנציאל לשתף את הקהילה בתהליך של הבנייה של הדברים. זיהינו את השטח הספציפי שגובל בכביש מספר 1. הרעיון היה לייצר מרחב של מפגש: אג'נדה רחבה יותר שמנסה להעז ולהפגיש בין כל האוכלוסיות מעבר למוסדרה. היה מהלך שחורג מגבולות הקהילה הקטנה. [...] בניסיון למשוך את המזרח ואת המערב ביחד שייפגשו. יש עניין פוליטי בחציית הכביש. רצייתי את הבסטה במערב העיר. היה תהליך מדהים כי הייתה לנו תמה. התכתבנו עם ההיסטוריה של המקום – זה היה המקום שבו קמו הבסטות של האבטיחים אחרי '67 – בניסיון לשחזר את אותו רגע. אולי היום אני אומר זה היה שחזור נאיבי. שאלנו את האנשים מה הם זוכרים [...] היו לנו קשרים טובים עם אחד מהפנתרים השחורים. הוא היה חיובי לגבי הפעילות של מוסללה והוא סיפר ממה היו עשויות הבסטות. הוא זכר הכי טוב, הוא היה פיגורה חשובה בכניית הפרויקט. והכול היה טוב ויפה, פרויקט מדהים עד היום של הפתיחה. בתור מתכנן מיצבתי את הבסטה שתפנה באופן ברור עם הפנים אל החוץ, תסתכל לכל הכיוונים כולל שער שכם. השתמשנו בהמון אור, ובאו המון אנשים. היה שם אירוע תרבותי של עשרה ימים, כל יום משהו אחר, מוזיקה חיה, ערב מספרי סיפורים, ערב על הפנתרים השחורים, הקרנת סרטים, תערוכה קטנה, והיה אפשר לקנות אבטיח בחמישה שקלים. בלילה הראשון אמרתי למוסללה, "אם אתם רוצים שיבואו תכתוב גם בערבית וגם בעברית". הערב הראשון היה חגיגה גדולה, הגיעו ממזרח העיר ומערב העיר והגורדיה האמנותית של ירושלים. החברה הצעירים ממזרח העיר התלהבו מאוד וקצת נסחפו עם הבנות. גם את זוגתי נפנפו, אבל לה לא אכפת – היא עוסקת במחול. אבל לקהילה המקומית של מוסדרה זה לא נראה בכלל, ועל מה הם נתפסו? על השלט [בערבית]. הם לא אהבו את הרעיון של אוכלוסיות נפגשות, לא הראו סובלנות או כוונה להכיר את האחר. מאז מנסים לסגור את הבסטה של מוסללה, מקלות בגלגלים או בעיטות ברגליים. האירוע יצא לפועל גם בשנה השנייה כי זה היה אירוע מוצלח. במינהל הקהילתי הציבו תנאי שמוסללה יוכלו לעשות את האירוע בתנאי שהמנהיג של מוסללה לא יהיה נוכח בעת ההקמה. זה היה פרויקט בלי המנהל האמנותי שלו, היה מזור, לא היה שלד רעיוני. הם הציבו [מבנים] בתוך השטח – לא הייתה קריאה, 'בואו תיפגשו' – ועדיין הייתה הצלחה ועכשיו עובדים על השלישי. יש חיכוך מתמשך.

בחרתי לספר את סיפור האירוע בשפת מרואייני משום שלהבנתי היא משקפת רבדים רבים: מחד גיסא, האמן המוביל מספר על האירוע ומשתף בפרטיו: ממחשבת התכנון ועד האירועים כפי שהיו. מאידך גיסא, הוא מציע לנו התבוננות ממרחק הזמן וניתוח של המעשה. בסטת האבטיחים, פעולה שיצאה מגבולות השכונה והופנתה לכל ירושלים, הביאה לשיאו את המתח הדיאלקטי בין פעולה חברתית לפעולה פוליטית במובן שחנה ארנדט העניקה לו: מצד אחד



3 זירת האירוע, עם השלט בערבית.
צילום: דוד בהר-פרחיה

זאת הייתה פעולה חברתית, ממסדית, אשר זכתה לתמיכה מכספי מדינה בין היתר; מצד שני זו הייתה פעולה פוליטית אשר הסגירה או כוננה את המרחב כקו תפר, והחייתה אפשרות של חיים משותפים וכניסה של תושבי מזרח העיר לאזורי השכונה. הניסיון לפעול פעולה פוליטית וחברתית בעת ובעונה אחת יצר את ההתנגדות לפעולה ובהמשך — את כישלונה. האמנים נשענו על רגע בהיסטוריה האורבנית של ירושלים כולה, אך רגע זה שייך גם לנרטיב הייחודי של תושבי השכונה — בסטות האבטיחים על קו התפר. רגע זה הוגש להם בתיווכו של אחד מחברי הפנתרים, ותיווך זה היה רב משמעות עבורם. כפי שציינתי בפתח הדברים, הבסיס של מוסללה לפעולה אמנותית הוא הדיאלוג עם האחר, ולכן החיאת המרחב כ"קו תפר" הייתה משאב שמתוכו פעלו. "החצייה היא אקט פוליטי", אמר אחד האמנים ובכך חשף את מודעותו לטשטוש קווי הגבול. במובן זה, ה"פוליטי" של האמן מתלכד עם ההגדרה של חנה ארנדט למושג.

גם הכיתוב בערבית (תמונה 3) במתחם הבסטה היה אקט ברור של הפרת ההפרדה וטשטוש הגבולות. עבור תושבי השכונה, אשר מבקשים לנרמל את המרחב הטעון ממילא, הנכחתו של קו התפר היא מעשה בעייתי. מיקומו של האירוע בצד המערבי והזמנה של צעירים תושבי מזרח ירושלים להשתתף בו נוגדים את משימתם המתמשכת: להיפרד ככל הניתן משכניהם הפלסטינים בתוך מרחב עירוני צפוף. כפי שהסביר המעצב המוביל של האירוע:

מה הייתה הטעות שלי בנקודת מפגש? [לדוגמה] אתה לא תזמין שיעור עירום לאוכלוסייה מסורתית. יש רגישות מסוימת שאתה צריך לקחת בחשבון. אז כל הנקודה של המפגש יהודים-ערבים זאת נקודה רגילה. הוותיקים לא יכולים לפגוש אותם (את הפלסטינים) בתור שווים. הוא יכול להיות פועל או עובד מטבח. אבל לא שווה בין שווים. זה החטא הקדמון שמאיים על הבעלות [שלם]

על הבתים. לדעתי זה קשור למקום שלמזרחי יש פחד מהתחברות עם הערבים כי הוא דומה לו. כי הערבי הוא האחר האולטימטיבי שלנו. אחת הבעיות המרכזיות – אין כאן יכולת לפתור בעיות, לדיאלוג, אין מרחב ניטרלי. נקודת המפגש לא יכולה לשמש (מקום של) שיח פנימי. התקווה שלי זה להקים בסטה ופורום שכונתי שיתקבל. הבסטה בשבילי היה רעיון תמים של פעולת מפגש.

מדבריו ניכר כי האמנים מודעים לאיום שהפעולה שלהם מחוללת ואף ברור להם אחד ממקורות האיום – הבעלות על הבתים בשכונה. כאשר עימתי את חברי המינהל הקהילתי עם העובדה שקבוצת האמנים מתחברת לאירוע ולתקופה שסימנו רגע של דיאלוג בין יהודים לערבים, הם אמרו לי, "כשאת עושה מתוך הרצון שלך זה הרבה יותר טוב וטבעי. הדברים השתנו. אז בבסטות המודעות הפוליטית של הפלסטינים הייתה ככה ככה. רצו להתפרנס. לא הייתה אלימות".

הסבר זה, שחזר בשיחות רבות שלי עם אנשי השכונה, מדגיש את חשיבותם של התנאים שבהם ניתן לקיים פעולה כזאת או אחרת. מרגע שהשתנו התנאים, חוסר הרגישות להקשר הרחב יכול להיות הרה אסון. הזעם של תושבי השכונה על הפרויקט הביא אותם להדיר את רגליהם מהאירוע בשנה השנייה. בהיעדרותם, הצלחת המיזם נתפסה כהצלחה "חיצונית" והעידה כי חברי מוסללה נכשלו במטרתם הראשונה, לפעול בשכונה. הגדרת הפעולה ככישלון, למרות הצלחתה במונחים אובייקטיביים, נבעה מהרעיון העומד במרכזו של חיבור זה: עבור קבוצת האמנים כל פעולה פוליטית יכולה להתקיים רק אם היא באה מתוך לגיטימציה "קהילתית". בהיעדרה של לגיטימציה זו – פעולתם, בעיני עצמם, נתפסה ככושלת. חוסר האמון בין הצדדים גרם למאבק בשאלה מי מחזיק במפתחות לשער שסוגר על המתחם, ובעצם, מיהם הבעלים ה"אמיתיים" של המרחב הציבורי על קו התפר. האמן שהוביל את המיזם אמר לי: "אנחנו מפספסים כשאנחנו לא נפגשים עם האחר. למרות הפיגועים והסכנות אני רוצה לפגוש את האחר. אותי מעניינת הרבת-תרבותיות הזאת. נקודות המפגש האלה. ואני רוצה לפגוש. מה שחשוב זה להעלות את השאלה של פתוח סגור. עצם זה שאתה מעלה את האפשרות זה חשוב. יש כאן שאלה של איזה פילוסופיית חיים אתה רוצה לחיות. גם הצד השני חי בפחד. הפחד הזה הוא רק מסרס".

מניתוח זה עולה כי קבוצת האמנים ניסתה לאחוז את החבל בשני קצותיו: מצד אחד הם ביקשו להיות "חברתיים", כלומר לפעול מתוך לגיטימציה והסכמה בין קבוצות מעמד ואתניות שונות בתוך החברה בישראל. בהיותם חברתיים, הם ביקשו לשאוב לגיטימציה מתוך העובדה שהם מקדמים את ענייניהן של קבוצות קצה בחברה. אך החברתי, כך לימדה אותנו ארנדט, מחייב את הקונפורמי. הוא עוסק במיסוד, נרמול והסדרה. ואכן, קבוצת האמנים ביקשה לפעול מתוך הסדר הקיים ולא רק זאת אלא גם להיות חלק מהמבנה המוסדי: הם ביקשו תמיכה ותקציבים, שיתפו פעולה עם מחלקת התרבות של העירייה, ביקשו להשתמש במקלט הציבורי בתור בסיס לפעילותם והבטיחו לעבוד עם ילדי השכונה. מצד שני, הם ביקשו לפעול פעולה "פוליטית" באופייה: פעולה אשר פותחת את הריבוי לתוצאות בלתי

צפויות. הם ביקשו לעצמם חירות לקיים פעולה במרחב הציבורי של השכונה אשר תצביע על אפשרויות קיום חדשות.

סיכום

ניתוח פעולתה של קבוצת האמנים בשכונת קו תפר בירושלים מלמד כי בתנאים של קונפליקט לאומי מתמשך אי-אפשר לייצר פעולה שהיא בה בעת פוליטית וחברתית: אי-אפשר לקבל לגיטימציה מהתושבים לפתוח את חייהם לפעולות שתוצאותיהן אינן ברורות, לא כשהם יושבים בלבו של הקונפליקט. דבריו של יו"ר המינהל הקהילתי כי "אין לו בעיה עם מפגשי יהודים וערבים" וטענתו שהוא עודד אותם במסגרת פעילות המתנ"ס – כל עוד באו ממקום "חברתי אמיתי" – עוזרים לנו להבין את ההבדל בין החברתי ובין הפוליטי. מפגש בין צעירים יהודים וערבים במתנ"ס כמעשה נוסף של "דו-קיום" הוא פעולה חברתית: פעולה של רגולציה, ניסיון לנתב את הריבוי הפלסטיני-ישראלי מאיום לנרמול היחסים ולהסדרתם בתוך מבני הכוח הקיימים. לעומת זאת, פעילויות מפגש פוליטיות אינן מקדמות את נרמול היחסים אלא מייצרות התרחשות בלתי צפויה בין רבים שהשלכותיה אינן ברורות. למשל, שילוט בערבית בשכונה, ריקודים ומופעים בערבית אשר מושכים פלסטינים צעירים – כיצד ישפיעו פעולות אלה על השכונה? ההבדל בין קבוצת האמנים לבין המינהל הקהילתי הוא שחברי המינהל לא היו מוכנים לבדוק את המשמעויות האלה ונלחמו על שמירת המצב והסדר הקיימים. בכישלון פעולתה לימדה אותנו קבוצת האמנים כי אי-אפשר ליטול את החירות לערער על מציאות ריבוי מסוימת ובו בזמן לנסות ולייצר קונפורמיות והסכמה בתוכה.

מניתוח האירועים בשכונה עולה התלות של המינהל הקהילתי וקבוצת האמנים אלה באלה. התלות של חברי המינהל הקהילתי בקבוצת האמנים קשורה ברצון שלהם ליצור ערך: להפיק מן הנכסים השכונתיים ערך תרבותי ולכן גם כלכלי. כפי שטענתי קודם, אנשי המינהל הקהילתי ראו במוסללה קבוצה בעלת כוח מתוקף השכלתם של חבריה ונכונותם לקחת על עצמם אחריות לפעילויות בשכונה, בייחוד עם ילדים ונוער. תפיסה זו קודמה רבות על ידי עיריית ירושלים, אשר רואה בקבוצות אמנים סוכני שינוי. התלות של קבוצת האמנים במינהל הקהילתי ובתושבי השכונה הוותיקים הייתה קיומית: חברי הקבוצה הרגישו שאינם יכולים לפעול בשכונה בלא הכרה. יתרה מזאת, הם ביקשו לינוק מן המחאה החברתית של הפנתרים השחורים ולהתחבר אליה. קבוצת האמנים הייתה זקוקה למינהל הקהילתי גם כדי להצליח לפעול מבחינה ארגונית וכלכלית. הם קיבלו רשות להשתמש במקלט השכונתי והפעולות הראשונות נעשו בשיתוף פעולה וגם בתמיכה כספית של המינהל הקהילתי. המסגרת המושגית שארנדט מציעה מעניקה לנו דרך נוספת לבאר באופן דיאלקטי את יחסי הכוח בשכונה. לכאורה הכוח נתון בידי מבצעי הפעולה, אך הם תלויים תלות מוחלטת באחרים הסובבים אותם. הפעולה איננה אפשרית באופן מבודד שהרי "להיות מבודד פירושו להיות משולל יכולת לפעול" (ארנדט 2013, 221). בקיומם, האחרים הם שמעניקים לך את החירות

לפעול פעולה מערערת, פעולה פוליטית. אך אותם אחרים הם שמעניקים גם משמעות למעשה ולדיבור וחורצים את דינה של הפעולה.

מרגע שנסדק האמון ולא נותר עוד מקום לא לסליחה ולא להבטחה — הומר כוחה של הפעולה באלימות ששיאה היה המאבק להוצאת מוסללה מהשכונה. חברי הקבוצה הרגישו פעמים רבות שתוצאות הפעולות היו רחוקות מאוד מהפעולה והדיבור שעמם יצאו לדרך: הם לא תיארו לעצמם שאירוע מוזיקלי בבסטת אבטיחים ייתפס כאיום על כבוד נשים וכחציית גבולות. בשיחות רבות עלה הצורך שלהם להתפייס בצורות שונות: סוכת דיאלוג, בסטה שבה מתקיים דיאלוג, שיחות פומביות. אך כל ניסיון שלהם נתקל במאבק ובהתנגדות מצד המינהל הקהילתי. את הסירוב הזה ניתן להבין בשני מעגלי פרשנות נפרדים: ראשית, אני סבורה כי אנשי המינהל הקהילתי איבדו אמון. "אמרנו להם אלף פעם" היה משפט ששמעתי שוב ושוב. מבחינת אנשי המינהל, חברי מוסללה לא באמת ניסו להשתנות. שנית, אני סבורה שחוסר האמון לבש פנים אישיות מאוד. ההתנגחות בין הצדדים נעשתה לאישית ולא היו גורמים שהצליחו לחבר בין יו"ר הוועד ובין האדם שהיה הרוח החיה במוסללה.

כפי שלימדה אותנו ארנדט — הפגיעה הבסיסית והמרכזית בקבוצת האמנים הייתה בהימנעות מהם — מחוסר השתתפות באירועיהם ועד הוקעתם וסילוקם מהשכונה. כך ניטלה מהם היכולת לפעול שהרי הפומביות היא יסוד הכרחי ביכולת לחולל פעולה ואילו פעולה מתוך בידוד אינה אפשרית. בשלב הראשון היה שיתוף פעולה בין אנשי המינהל הקהילתי ובין קבוצת האמנים. בשלב השני נכטו אכזבה וכעס על ההתעקשות של האמנים לפתוח את השכונה למפגש עם האחר שאת תוצאותיו לא ניתן לנבא. התגובה המידית של התושבים הוותיקים הייתה הדרת רגליהם מהפעילויות שארגנה הקבוצה, וכך גם אם הפעולות זכו להצלחה בעיני המילייה האמנותי של ירושלים, האמנים עצמם חוו תחושת כישלון. לדידם, אובדן היסוד הקהילתי ערער את הלגיטימיות שלהם ואת עצם הקיום שלהם בשכונה. הצעד הבא במאבק היה הדרה פרסונלית של מנהיג קבוצת האמנים מפעולות מרכזיות. אך המינהל הקהילתי לא הסתפק בזה ונאבק על גירושם של האמנים מן השכונה: הם לא הורשו לשהות במקלט שהיה בסיס העשייה שלהם ולפעול במרחב השכונה. כך התבטל פוטנציאל הכוח הטמון בעשייה בין רבים (שם, 234) ובמקומו — כפי שקורה לא אחת — באה אלימות.

ביבליוגרפיה

- אזולאי, אריאלה, ועדי אופיר, 2013. "פתח דבר", חנה ארנדט, המצב האנושי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד (קו אדום), עמ' 9–29.
- ארנדט, חנה, 2013. המצב האנושי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד (קו אדום).
- גוגנהיים, דוד, ואלכס בלוך, 1986. "שכונת מוסררה-מורשה בירושלים", אדריכלות 8, עמ' 53–56.
- הנגבי, חיים, 2000. "מוסררה כמשל", תיאוריה וביקורת 17 (סתיו), עמ' 231–235.
- חסון, שלמה, 1989. מינהלות שכונתיות בירושלים: ניסיון חדש בניהול עירוני, ירושלים: מכון ירושלים לחקר ישראל.
- יניב, גיל, וג'ודי פרחי, 1982. "מורשה: קיום ואפיונים של שכונת שיקום בירושלים", תכנון סביבתי: רבעון האיגוד לתכנון סביבתי 28, עמ' 24–33.
- לב, טלי, 2008. "נמחק את עברם של אלה שיש להם עבר: הפרוטוקול המלא של פגישת הפנתרים השחורים עם ראש ממשלת ישראל, אפריל 1971", תיאוריה וביקורת 32 (אביב), עמ' 191–226.
- לב, טלי, ויהודה שנהב, 2009. "הפנתרים השחורים ופוליטיקת הזהויות בראשית שנות השבעים", תיאוריה וביקורת 35 (סתיו), עמ' 141–164.
- עצמון, יעל, 1988. "השתתפות תושבים בשכונת שיקום ירושלמית: הזדמנות להשפעה או מראית עין", מגמות 31, עמ' 363–383.
- קרא, ברוך, 2001. "קודם באו כרישי הנדל"ן ואחריהם החרדים", הארץ, 30.9.2001.
- ריכטר-אריאל, לירון, 2011. "שינויים חברתיים כתוצאה משיקום שכונות בירושלים", היסטוריה ותיאוריה 21 (מקורן).
- שטרית, סמי שלום, 2004. המאבק המזרחי בישראל: בין דיכוי לשחרור, בין הזדהות לאלטרנטיבה, 1948–2003, תל אביב: עם עובד.

- Bernstein, Deborah, 1984. "Conflict and Protest in Israeli Society: The Case of the Black Panthers," *Youth Society* 16, pp. 129–152.
- Bilsky, Leora, 2008. "Uniforms and Veils: What Differences Does a Difference Make," *Cardozo Literature Review* 30, pp. 101–129.
- Boyd, Stephen, 2000. "'Heritage' Tourism in Northern Ireland: Opportunity Under Peace," *Current Issues in Tourism* 3(2), pp. 150–174.
- Brown-Saracino, Japonica, 2004. "Social Preservationists and the Quest for Authentic Community," *City and Community* 3(2), pp. 135–156.
- Cohen, Nir, and Meirav Aharon-Gutman, 2014. "Citizenship at Work in the Israeli Periphery: The Case of Peri Ha'Galil," *Environment and Planning D: Society and Space* 32(4), pp. 605–658.

- Cromer, Gerald, 1978. "The Israeli Black Panthers: A Case Study of the Politicisation of Juvenile Delinquents," *The Howard Journal of Criminal Justice* 17, pp. 41–48.
- Florida, Richard L., 2002. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books.
- Geertz, Clifford, 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic.
- Kaye, Nick, 2013. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London and New York: Routledge.
- Kwon, Miwon, 2002. *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: The MIT Press.
- Ley, David, 2003. "Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification," *Urban Studies* 40(12), pp. 2527–2544.
- Mustafa, Daanish K., Katherine E. Brown and Matthew Tillotson, 2013. "Antipode to Terror: Spaces of Performative Politics," *Antipode* 45, pp. 1110–1127.
- Semyonov, Moshe, and Noah L. Epstein, 1987. *Hewers of Wood and Drawers of Water: Non-Citizen Arabs in the Israeli Labor Market*, Ithaca, N.Y.: ILR Press.
- Sharp, Joanne, Vanda Pollock and Ronan Paddison, 2005. "Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration," *Urban Studies* 42(5–6), pp. 1001–1023.
- Shohat, Ella, 1988. "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims," *Social Text* 19–20, pp. 1–35.
- Villa, Dana. R., 1992. "Beyond Good and Evil: Arendt, Nietzsche, and the Aestheticization of Political Action," *Political Theory* 20(2) pp. 274–308.
- Zukin, Sharon, 1995. *The Cultures of Cities*, Cambridge, Mass.: Blackwell.
- , 2008. "Consuming Authenticity: From Outposts of Difference to Means of Exclusion," *Cultural Studies* 22(5), pp. 724–748.