

פסטיבלי אינדי בישראל: לקראת חשיבה אחרת על המרחב הקוסמופוליטי

דלית שמחאי, אורי דורצ'ין*

תקציר. המאמר מציג ניתוח אתנוגרפי של סצנת המוזיקה העצמאית בישראל, ובמיוחד של שני פסטיבלים בולטים – אינדינגב ויערות מנשה. פסטיבלים אלו ומארגניהם מתוארים לא פעם כחלוצים, ופעולתם מתכתבת בבירור עם אתוסים לאומיים. במקביל, אותם מארגנים – כמו שחקנים נוספים בסצנה – הם חלק מרשת חברתית ומקצועית שנפרשת מעבר לגבולות הארץ, ושגרת עבודתם כרוכה בתנועה מתמדת בין מקומות שונים בעולם. במציאות זו, החוויה הגלובלית וההקשרים הלאומיים שלובים זה בזה כמכלול הוליסטי. בניגוד לפסטיבלים המקדשים ערכים של לאומיות או בינלאומיות, שמעוגנים בתפיסה בינרית ביחס למקום, הפסטיבלים המוצגים כאן כורכים זו בזו קטגוריות של מרחב וסגנון כעניין שבשגרה. קטגוריות אלו, כפי שחווים אותן המארגנים, אינן נתפסות עוד כמקטעים בדידים אלא כממדים המשכיים המכילים זה את זה. את התנועה הפיזית והתודעתית שעושים יצרני האינדי בין המקום לעולם אנו מדמים לתנועה המעגלית על פני טבעת מוביוס, תנועה המוליכה מן החוץ אל הפנים וחוזר חלילה תוך שהיא מתנהלת כל העת על מישור אחד ללא חוויה של חציית גבול.

מילות מפתח: קוסמופוליטיות, אינדי, מרחב, פסטיבלים, גלובליזציה

"זה משהו שסיפרנו הרבה פעמים, שזה התחיל אחרי שהיינו בפסטיבלים באירופה", ענה אחד ממפיקי אינדינגב כשביקשנו להבין כיצד עלה לראשונה הרעיון להפיק את הפסטיבל. בראיונות לתקשורת ואיתנו עולים שוב ושוב שמותיהם של הפסטיבלים שהיוו מקור השראה לאירוע המקומי, מעלים בדמיון נופים ירוקים ומזג אויר קריר. אלא שבמצפה גבולות, האתר שבסמוך לו מתקיים אינדינגב, האויר חם ויבש. את פני הבאים מקדם שלט בעברית ארכאית – "ברוכים הבאים בצל קורתנו". משרד ההפקה המאולתר של הפסטיבל ממקום במרכז מבקרים המנציח את פועלם של מיישבי הנגב הציונים. על קירותיו הפנימיים של מבנה הבוץ תלויות תמונות בשחור-לבן שמהן נשקפים החלוצים בעבודתם, וביניהן תלויים גיליונות בריסטול שמשמשים את אנשי ההפקה. מבעד לחלון

* ד"ר דלית שמחאי, החוג לשירותי אנוש והחוג ללימודים רב-תחומיים, המכללה האקדמית תל-חי

ד"ר אורי דורצ'ין, החוג למדעי ההתנהגות, המכללה האקדמית נתניה

אפשר לראות צעירים וצעירות בבגדי עבודה מותחים ציליות, מניחים קווי מים, מותחים כבלי חשמל ותולים שלטי הכוונה שהכינו בעצמם. קו של דמיון נמתח בין העבר להווה, בין מקימי היישוב החלוצי ובין מפיקי הארוע המוזיקלי, קו שנמתח הלאה לאותם "פסטיבלים באירופה" ומשם בחזרה אל המדבר. כמי שמנהלים את חייהם בתנועה מתמדת לאורכו של הקו הזה, בין שם לכאן, בין הבית לעולם, מפיקי הפסטיבל מציעים פתח לחשיבה אחרת על קטגוריות מרחביות ועל היחסים ביניהן.

במאמר זה נתמקד בשני אירועים מרכזיים בסצנת האינדי בישראל: פסטיבל אינדינגב בדרום ופסטיבל יערות מנשה בצפון. המקומות שבהם מתקיימים אירועים אלו הם נקודות ציון משמעותיות בהיסטוריוגרפיה הציונית. בימי שגרה, קבוצות של תיירים ותלמידי בית ספר עולות לרגל למצפה גבולות ולאנדרטה ביערות מנשה לזכר בני הקיבוצים שנפלו במלחמות ישראל. מארגני הפסטיבלים גדלו ביישובים הסמוכים, אתרי המורשת שזורים בזיכרונותיהם האישיים, המשפחתיים והקהילתיים, והסמליות הלאומית של המקומות הללו מקבלת ביטוי בשמות שהעניקו לפסטיבלים. פעם בשנה הם נאספים ממקומות שונים בישראל ובעולם ומקימים כמו ידיהם אירוע פסטיבלי צבעוני ומרהיב. במהלך הפסטיבל משנה המרחב המוכר את פניו. זהותם המקומית של האתרים אינה נמחקת, אך היא מפנה מקום לחוויה בעלת מאפיינים על-מקומיים וקוסמופוליטיים.

קוסמופוליטיות, באופן שבו נדון במושג זה כאן, נקשרת פחות בפרישה הפיזית של המרחב ויותר באופן שבו הוא נחוה ומדומיין על ידי השחקנים הפועלים בו. כדי להבין את ההבדל מציעים מישל סר וברונו לאטור לחשוב על מושג המרחב באמצעות מטפורה של ממחטת בד משובצת (Serres & Latour, 1995). כל זמן שהבד פרוש, מתקיימים יחסים ברורים ומדידים בין נקודות שונות על פני הארץ; ואולם מרגע שקיפלנו או קימטנו אותו כדי לתחוב אותו לכיסנו, הקפלים והקמטים יוצרים בו יחסים חדשים – מה שהיה רחוק הופך לקרוב וההפך, מה שהיה נפרד עשוי להתאחד, וגם הפנים והחוץ כבר אינם מתקיימים בהכרח כשני ממדים נבדלים. מטפורה אחרת, רלוונטית אף יותר בהקשר של התנועה בין המקום לעולם, היא זו של טבעת מוביוס: טבעת זו, שלה צורה ייחודית המתאפיינת בפיתול כפול, מאפשרת התקדמות על פני אותו מישור ומוליכה לסירוגין מהחוץ אל הפנים וחוזר חלילה (Neuman, 2003). לתפיסתנו המטפורות האלה יעילות מפני שבניגוד לפרדיגמה של גלוקליזציה, הרווחת בשיח על קוסמופוליטיות ומזהה את ההווה הקוסמופוליטית עם מרחבי גבול שמאוכלסים בתוצרים היברידיים, אנו מציעים לחשוב על קוסמופוליטיות כעל תנועה המשכית דרך ממדים שמבליעים למפרע האחד את השני.

ככלל, האנשים המעורבים בהפקת הפסטיבלים הם צעירים יחסית, כאלה שהתבגרו במהלך שנות התשעים ובראשית המילניום. ככאלה, הם מתייחסים להיבטים הגלובליים בתרבות המקומית כדבר מובן מאליה. העיסוק שלהם בהפקת מוזיקה ואירועי מוזיקה גם הוא מציב אותם בתוך רשת של יחסים שחורגת מגבולות המדינה, שכן מרכיב חשוב בעבודתם – ביקור באירועים ובהופעות ברחבי העולם, תיאום הופעות, עבודה מול התקשורת, ייצוג אמנים

1 עמדה זו בולטת בהשוואה לאופן המשברי שבו חוו מתבגרי שנות השבעים והשמונים את תהליך הגלובליזציה ואת ההשקה של המדיניות הניאו-ליברלית בכלכלה ובתרבות הישראלית. ראו למשל

ועוד - מבוסס על קשר מתמיד, וירטואלי בחלקו, עם שותפים הנמצאים במקומות שונים על פני הגלובוס. פועלם זה של אנשי האינדי מאפשר מבט ביקורתי על אחת ההבחנות המרכזיות בכתיבה על קוסמופוליטיות, זו שמבדילה בין אליטות פריבילגיות ובין צרכנים פסיביים של תוצרי התרבות הגלובלית. עבור הקבוצה הראשונה, אותם "תיירים" מקצועיים במושגיו של זיגמונט באומן (2002), האפשרות לחוות את העולם כולו כבית כרוכה בויתור מרצון או בשחרור פיזי ותודעתי מהעוגן המכביד של הבית הלאומי. בני הקבוצה השנייה הם מי שאין באפשרותם לשוטט בחופשיות בעולם ושאינם חווים את השייכות למקום כעול מכביד. אלה הם צרכני הקצה של תהליכים שאין להם חלק בהבנייתם, ולפיכך הם מתאפיינים במה שמכונה "קוסמופוליטיות בנלית", כפוייה למעשה (Szerszynski & Urry, 2002). אנשי האינדי אינם מתאימים לאף אחת מהקטגוריות האלה. מצד אחד, החופש לעסוק ביצירה, במוזיקה ובאמנות ולנוע בין מוקדי פעילות שונים מסמן אותם כקבוצה שנהנית מפריבילגיה מופלגת; מצד שני, הם רחוקים מאוד מ"האליטה הגלובלית" שעליה מבסס באומן את התיאוריה שלו. הם אמנם אוזנים בהון תרבותי רלוונטי - ידע, שפה, כישורים - שמאפשר להם לתקשר ולפעול עם הדומים להם במקומות רבים בעולם, אלא שבניגוד לאנשי עסקים, תקשורת ואקדמיה הם תיירים דלי אמצעים, שאת הרקע הפרופסיונלי שלהם קשה עד מאוד לתרגם לנכסים חומריים. ואמנם, העיסוק בהפקות מוזיקליות משמש להם מקור הכנסה בלתי יציב המחייב שילוב של עיסוקים אחרים, שגם הם על פי רוב קצרי טווח, וההכנסה מהם היא המאפשרת את המשך הפעילות בתחום המוזיקה. שגרת עבודה זו מתאפשרת בזכות התודעה הקוסמופוליטית המאפיינת את דור המילניום, אבל בה בעת גם מזינה אותה. בהתייחס לקוסמופוליטיות נאמץ במאמר זה את ההשקפה שהציג מוטי רגב (למשל 2013, 2019, Regev), שלפיה היווצרותה של קוסמופוליטיות אסתטית או תרבותית כרוכה בתודעה מסוג חדש, שבה המקומי והעל-מקומי מתקיימים כמרחבים המשכיים המקפלים בתוכם זה את זה.

אינדי

המושג אינדי נגזר מהמילה independence, והוא נקשר היסטורית עם עמדה של שוליות בסביבה אמנותית ותרבותית. ה"עצמאות" שאליה מכוון המושג היא עצמאות מחסותן של חברות מסחריות בתעשיות כגון קולנוע, אופנה ועיתונות. בהקשר המוזיקלי מזוהה האינדי עם פועלם של לייבלים עצמאיים (record labels), שהציעו אלטרנטיבה לאוריינטציה המסחרית של חברות התקליטים הגדולות השולטות בשוק המוזיקה העולמי. חברות תקליטים עצמאיות אינן עניין חדש והן נוכחות בשוק המוזיקה כבר משנות החמישים, אולם "אינדי" מזוהה עם תצורות אלטרנטיביות של רוק, שזכו לפופולריות בבריטניה ובאמריקה מאז שנות השמונים. לפי ונדי פונרו, החברות העצמאיות התיימרו לאפשר יצירה של מוזיקה "בעלת גוון אקספרימנטלי שמיועדת לקהלים ספציפיים או לקהילה מקומית, בניגוד למוזיקה שפונה לקהל הרחב" (Fonarow, 2006, p. 12). בשיח הרווח משמש אפוא המושג אינדי להתייחסות לשני היבטים שיש ביניהם חפיפה חלקית: האחד הוא דפוס של פעולה עצמאית שזכתה לכינוי DIY (do it yourself), והשני הוא אסתטיקה סגנונית מוזיקלית ששואבת ממסורת הרוק האלטרנטיבי וחורגת מתצורות מוזיקליות פופולריות. בהקשר המרחבי, שבו אנו עוסקים כאן, נודעה למושג אינדי משמעות במובן של יצירת

צליל מקומי ייחודי (לדוגמה גראנג' של סיאטל או מדצ'סטר של העיר מנצ'סטר), המהווה אלטרנטיבה לסגנון הגנרי של "מוזיקת אמצע הדרך".

ואולם סגנונות מוזיקליים, כמו האידיאולוגיות ואופני הפעולה שמאחוריהן, מעולם לא נבדלו זה מזה באופן שבו נהוג לחשוב עליהם ולהציג אותם בשיח הפופולרי והאקדמי, ואינדי איננו שונה בהקשר זה, על אף המשמעות הנרמזת משמו. אכן, כבר בשנות השמונים היה אפשר להבחין בדיאלקטיקה שבין התצורות האידיאיות, המנוגדות כביכול, של פופ מסחרי ורוק עצמאי (Dale, 2008; Hesmondhalgh, 1999). בין השאר, לייבלים עצמאיים ביססו יחסי עבודה עם חברות מסחריות, ואילו החברות הגדולות עצמן השיקו חברות בת שתכליתן הייתה להקליט ולהפיץ סגנונות אלטרנטיביים. מנגד, מבין המפיקים והאמנים העצמאיים היו כאלה שלא ראו עצמם מחויבים לרעיון של אלטרנטיבה סגנונית, והמוזיקה שלהם לא הייתה שונה מסגנונות פופולריים של תקופתם. מאז שנות התשעים, דינמיקה זו יצרה מצב שבו הקטגוריות "מוזיקה אלטרנטיבית" ו"מוזיקה מסחרית" הפכו למעשה לחלוקות משנה בתוך התרבות התאגידית (Brooker, 2003).

מוזיקת אינדי נקשרת גם כיום בראש ובראשונה עם מוקדי היצירה העיקריים שלה בבריטניה ובארצות הברית, אולם היא מתקיימת תחת שם זה במקומות נוספים. סצנות של מוזיקה אלטרנטיבית בפריפריה של הצפון הגלובלי, ובמקומות אחרים בעולם, מתפתחות כחלק מתהליכי דמוקרטיזציה, צמיחתו של מעמד בינוני חדש וחשיפה של צעירים בעלי אמצעים כלכליים לסגנונות מרחבי העולם.² הפריסה הגלובלית של האינטרנט מאפשרת למוזיקאים להתוודע לסצנות אינדי ברחבי העולם ולאמץ את האתיקה והאסתטיקה של DIY. במקומות רבים קשורה התפתחותן של סצנות אינדי בהתרופפות השליטה המדינתית ובחופש השמור ליוצרים, אך במקומות אחרים – דרום קוריאה למשל – זוכה האינדי להצלחה דווקא בזכות מענקים ותמיכה מדינתית המכוונת לחזק את הסקטור היצירתי (Kim, 2019). להבדיל, המקרה של אינדי בסין, בטיוואן ובניו זילנד מראה שתמיכת המדינה עשויה להוביל לריסון האנרגיה היצירתית ולטיפוח דפוסי פעולה שחושפים את האמנים להיבטיה הפוגעניים של הכלכלה הניאו-ליברלית (Jian, 2018).

ניתוח סצנות אינדי מרחבי העולם עוסק אפוא לא רק בשאלת היחס שבין מוזיקה עצמאית ומסחרית, אלא גם בהיבטים שונים של יזמות ויוזמה ברוח ה-DIY כגישה לניהול קריירה וב־gig economy כמודל כלכלי בר קיימא במציאות הניאו-ליברלית:

לאור התמוטטות שוק המשרות לצעירים וחוסר היציבות הכלכלי של שוק העבודה, [...] יכולות נרכשות בתחום הפקת מוזיקה ופרפורמנס מקבלות משנה חשיבות, שכן אפשר לנצל אותן לבנייה של קריירת DIY. [...] ההבדל בין פרקטיקות תרבותיות של DIY ובין אלה של המיינסטרים הולך ומיטשטש, בהיתן הרמה הגבוהה של יזמות ומקצועיות שמאפיינת כיום את הספרה התרבותית של הפקת עצמאיות (Bennett, 2018b, pp. 141-142).

2 ראו למשל את העבודות של פאולה גרה (Guerra, 2018), שאנון גרלנד (Garland, 2019) וברנט לובאס (Luvaas, 2009, 2012) על פורטוגל, צ'ילה ואינדונזיה, בהתאמה.

3 בעניין זה ראו גיליון מיוחד בעריכת אנדי בנט (Bennett, 2018a), וכן אסופת מאמרים בנושא בעריכתם של איאן הרגריבס וג'ון הרטלי (Hargreaves & Hartley, 2016).

ואכן, כפי שעולה ממחקרים רבים, אימוץ פרקטיקות של DIY מהווה יתרון בשוק תעסוקה נצלני, מסוכן ובלתי יציב (Haenfler, 2018; Tarassi, 2018). בהקשר זה מדגישים חוקרים הן את ההיבט של ורסטיליות, קרי היכולת למלא תפקידים שונים לפי צורכי הפרויקט, הן את ההיבט של רשתות חברתיות בלתי פורמליות המשמשות ליצרני תרבות עצמאיים רשת של ביטחון ושייכות (Carradini, 2018; Rogers, 2008).

בתוך כך, נדמה שדווקא ההיבט המרחבי אינו זוכה לתשומת לב מספקת בדיון על מוזיקה עצמאית, אף שהתפתחות טכנולוגית ויצירת רשתות חברתיות ומקצועיות קשורות אליו בקשר ישיר. עד כה, הדיון הער על סצנות עצמאיות נטה לבחון את התופעה בעיקר בהקשרה המקומי ולהדגיש את תרומתה של הסצנה להבניה של מקום באמצעות סגנון וצליל ייחודיים שמאפיינים אותו לכאורה (Ballico, 2011; Garland, 2019; Matsue, 2008; Skandalis et al., 2020). יוצאת מן הכלל הזו היא עבודתו של ברנט לובאס על יצירת מוזיקה עצמאית באינדונזיה (Luvaas, 2012). כמו חוקרים אחרים, גם לובאס מראה כיצד מוזיקאי אינדי תורמים ליצירה מחדש של זהות ומקום, אולם בו בזמן הוא מדגיש שהיצירה מרופפת את הקשר המובן מאליו לכאורה שבין השיוך המקומי-לאומי ובין הבניית העצמי:

מוזיקת אינדי הפכה למדיום חשוב לדה-טריטוריאליזציה של העצמי ממדינת הלאום ולאמצעי לעיצוב של בריתות, רשתות וזרמים מסחריים מסוג חדש, שקוראים תיגר על גופים המנהלים את הפוליטיקה הגלובלית ועל מבנים קשיחים של תעשיית המוזיקה המיושנת. במוזיקה, כמו בתחומים אחרים, DIY משמעו ביסוס ריבונות עצמית ותביעה של היחיד למעמד לגיטימי כיום תרבות על הבמה העולמית, ולא רק כנמען שולי הממוקם בפריפריה הגלובלית. (Luvaas, 2012, p. 127)

חרף ההבדלים הגדולים בין שני המקרים, זה של אינדונזיה וזה של ישראל, גישתו של לובאס מכוונת להיבט שאותו אנו מבקשים להדגיש במאמר זה. בהיסטוריוגרפיה של המוזיקה בישראל נפקד מקומו של המושג אינדי לפחות עד תחילתן של שנות האלפיים.⁴ סיבה אחת לכך היא הריחוק הגיאוגרפי והתרבותי של ישראל ממוקדי הייצור של מוזיקת האינדי. סיבה שנייה, רלוונטית יותר, היא שהקטגוריזציה המקובלת של מוזיקה בישראל התייחסה מאז ומתמיד למעמד של הסגנונות השונים ביחס לתרבות הלאומית ההגמונית, ולחלוקה הדיפרנציאלית של משאבים ויוקרה הנגזרים ממעמד זה (Regev & Seroussi, 2004). במילים אחרות, בישראל לא התקיים שוק חופשי של מוזיקה שבו יש מתאם בין פופולריות של סגנון או אמן מסוים ובין בולטות במדיה המקומיים. במציאות זו של שוק רזה התפתחה מעין "תרבות המונים ללא המונים" (קלדרון, 2009, עמ' 16), שבה ציר החלוקה שבין מוזיקה מסחרית למוזיקה עצמאית היה ממילא פחות רלוונטי. אופיה של תעשיית המוזיקה הוביל לכך שמרבית היוצרים המקומיים פעלו הלכה למעשה באופן עצמאי (הדוגמה של

4 אפשר לטעון שהמושג אינדי נותר בלתי רלוונטי בשיח על המוזיקה הישראלית לפחות עד תחילתו של המילניום. בספרם *Popular Music and National Culture in Israel* (Regev & Seroussi, 2004), מוטי רגב ואדווין סרוסי אינם מזכירים את המושג ולו פעם אחת. גם עשר שנים מאוחר יותר, כאשר הסצנה שאנו כותבים עליה כאן כבר הייתה מבוססת היטב, אסופה בת יותר מאלף עמודים שכותרתה "מוזיקה בישראל" (ולפה ואחרים, 2014) עדיין התעלמה לחלוטין ממושג זה.

המוזיקה המזרחית מתבקשת בהקשר זה), אלא שהתנהלות זו לא התקיימה בזיקה למושג אינדי שהתקבע באתן שנים בחלקים שונים בעולם. נוסף על כך, תוצריה של מוזיקת האינדי באירופה ובאמריקה של שנות השבעים והשמונים לא זכו לתהודה רחבה במוזיקה הישראלית, ונחגגו בעיקר בסצנות שוליים שגם הן לא בהכרח הגדירו עצמן באמצעותו של מושג זה. כאמור, הוא הפך רווח בישראל רק בעשור הראשון של שנות האלפיים, בין השאר הודות לפופולריות שצבר פסטיבל אינדינגב.

סצנת האינדי בישראל התפתחה בהקשרים דומים לאלה של סצנות מקבילות בעולם, קרי התבססות הסדר הניאו-ליברלי, התרחבות התקשורת הדיגיטלית והתפתחות האוריינות הטכנולוגית בקרב צעירים. טכנולוגיות הקלטה זולות וזמינות מאפשרות כיום להפיק מוזיקה עצמאית באיכות גבוהה ולהפיץ אותה בפורמט דיגיטלי דרך ערוצי הסטרימינג, אתרי שיתוף תוכן ורשתות חברתיות. בתנאים אלו מצטמצמת מאוד התלות של יצרני וצרכני המוזיקה באולפני הקלטה ובתיווך של חברות התקליטים המסורתיות. בהתאם, חברות תקליטים עצמאיות הופכות לשחקן מרכזי ומשפיע: הכנסותיהן מהוות כיום כמחצית מכלל ההכנסות בשוק המוזיקה העולמי (Mulligan, 2021), עובדה השוחקת במידה רבה את האפיל הלעומתי שנודע למושג אינדי בעבר.⁵ בהיבט המרחבי יש לנתונים אלו משמעות דרמטית, שכן הפצה עצמאית וצריכה של מוזיקה מתקיימות יותר ויותר במרחב וירטואלי נטול גבולות.⁶ ככל שגובר השימוש בפלטפורמות אינטרנטיות לצריכת מוזיקה כך מיטשטשת מפת הדרכים הסגנונית שהתבססה באופן מסורתי על פרמטרים דמוגרפיים או בייקטיביים לכאורה, כגון שפה, לאום, מעמד, צבע עור ומגדר (פישר, 2022; Johnson, 2018). הסתמכות של ערוצי הסטרימינג על מאגרי מידע עצומים מוציאה מהמשוואה את הממד המתווך של זהות חברתית (הן של הצרכן הן של האמן), ומשקלת במקומו מכלול רחב של פרמטרים המספקים פרופיל אינדיווידואלי של כל צרכן וצרכנית.⁷ הדבר מביא לכך שבקרב פלח הולך וגדל של צרכנים – בעיקר צעירים – הנטייה להאזנה אקלקטית היא עניין שבשגרה, מצב שאפשר לראות בו משום קוסמופוליטיות המתקיימת "בהיסח הדעת" (Regev, 2011, p. 110) או אומניבוריות נטולת יומרות (Warde et al., 2007). התנאים החדשים שבהם מיוצרת, מופצת ונצרכת המוזיקה מובילים לשינוי יסודי במפת המוזיקה הישראלית. עודד ארו מתאר את התהליך הזה דרך מקרה הבוחן של הפופ הים-תיכוני (Erez, 2022). בניגוד לעמדה הרואה בפופ הים-תיכוני בראש ובראשונה התפתחות בתחומה של המוזיקה המזרחית, ארו מתאר את הסגנון כהטמעה והתאמה של מגמות בפופ הגלובלי באופן המייצר ממד של אינטימיות תרבותית מקומית. לטענתו, מה שמאפיין אמנים כמו עומר אדם ועדן בן זקן הוא האופן הפשוט, הבלתי מתריס, שבו הם כורכים בכפיפה אחת ממדים שנראו עד לא מזמן מנוגדים: תרבות תל-אביבית היפסטריית

5 מנתונים שמפרסם איגוד תעשיית ההקלטות האמריקאי (RIAA) עולה שבשנת 2021 לא פחות מ-89% מסך ההכנסות של מוזיקה מוקלטת מגיעים מערוצי הסטרימינג ומערוצים דיגיטליים אחרים (Friedlander & Bass, 2022).

6 נתון זה כשלעצמו אין בו כדי להצביע על ההעדפות המוזיקליות של צרכנים. אגף המחקר בחברת ספוטיפיי, ערוץ הסטרימינג הדומיננטי בעולם, מראה שלצד הגידול המתמיד במספר המשתמשים יש גם גידול בצריכת תוכן מקומי במדינות השונות (Johnson, 2018).

7 במושגיה של רובין ג'יימס (אצל Johnson, 2018), המושג ז'אנר הופך ממסמן דמוגרפי למסמן "פסיכוגרפי".

עם תרבות מזרחית של שכונות הפריפריה, תכנים מעולם המסורת עם כאלה של קהילת הלהט"ב, מוזיקה מזרחית עם רוק "אשכנזי", צליל אקוסטי עם הפקה מוזיקלית מבוססת ביט מעולמות ההיפ הופ. יתרה מזו, ארז מדגיש שהביטוי הפופולרי "באס וסלסולים", שלכוד את המגמה העכשווית של סכסוך גבולות והתכת סגנונות, אינו מצטמצם לתחומה של מוזיקת המצעדים בלבד אלא מאפיין "גם מוזיקאים המזוהים עם סצנות אינדי ומוזיקה אלטרנטיבית [ומספק] אינדיקציה לחפיפה בין תבניות אסתטיות ושרדות שנתפסו עד לא מכבר כמנוגדים זה לזה" (Erez, 2022, p. 486).⁸ חשוב להבהיר שמגמה זו מאפיינת לא רק זמרים, כותבים ומפיקים מוזיקליים אלא גם מבקרים ועורכי מוזיקה, מי שהיו עד לא מכבר שומרי החומות של ההבדלה הסגנונית. בריאיון שערכנו עם קוואמי, מייסד ומנהל הרדיו האינטרנטי רדיו הקצה המחויב למוזיקה אלטרנטיבית, הוא טען שעירוב סגנונות והיעדר טהרנות הוא "הברכה הכי גדולה שיש בימינו" (שמחאי ודורצ'ין, 2021, עמ' 236). "זה קשור לזה שהעולם השתנה", הסביר לנו קוואמי:

[זה קשור] לזה שהקהל [הצעיר] גדל על שילוב של ערכים. יש לו בתודעה גם את גלגל"צ אבל גם את האינטרנט, יש לו נגישות למיליון דברים שאף אחד לא מכון חוץ מאלגוריתם [...]. מי שמקשיב לתחנות רדיו אלטרנטיביות כמו הקצה או קורא מגזינים בחו"ל, כמו Pitchfork למשל, יראה שגם הם מערעבים מאד בקלות בין מה שנחשב אלטרנטיבי "הארד" לבין ביונסה. (שמחאי ודורצ'ין, 2021, עמ' 236)

דבריו של קוואמי מבהירים פעם נוספת את הקשר בין צריכה סגנונית אקלקטית ובין שטטוש קטגוריות של ערך אמנותי וגבולות גיאוגרפיים.

הפסטיבלים שחקרנו מזמנים חוויה שמשקפת ובה בעת מבנה את השינוי הזה ואת הנוגדלנטיות שבה הוא מתקבל. בשני הפסטיבלים פועלות חמש במות במקביל, וכל אחת מהן מציעה רצף של הופעות המתקיימות לאורך היום והלילה. בניגוד לפסטיבלים אחרים, שבהם הבמות מייצגות סגנונות שונים ובכך פונות לקהלים מובחנים (Dorchin, 2013), כאן נעשית חלוקת המופעים בין הבמות על בסיס שיקולים אחרים, כגון גודל ההרכב, היקף הקהל הצפוי והופעה מסוימת והאמצעים הטכנולוגיים הנדרשים למופע. היעדר החלוקה הסגנונית קשור בין השאר לקושי ההולך וגדל להחיל הגדרות קונבנציונליות על חלק גדול מההרכבים, אבל יותר מכך הוא מתבסס משום שמרבית הפעילים בסצנה אינם מייחסים להיבט זה משמעות רבה.⁹ ההתנהלות האופיינית בקרב באי הפסטיבל

8 המונח "באס וסלסולים" לקוח משירים המצליח של הצמד סטיק וכן אל, מהמייצגים הבולטים של המגמה שארו מנתח במאמרו. ביטוי נוסף לשטטוש הגבולות שבין המסחרי לעצמאי אפשר לראות בדבריו של יאיר שרוני, איש להקת גארדן סיטי מובמנט, המופיעים בהמשך.

9 מי שהתבררו במילניום החדש מקבלים את המצב הזה כמוכח מאליו ונוטים להתייחס להבחנות סגנוניות, ובעיקר לשאלות הנוגעות להיררכיה של טעם מוזיקלי, כאל עניין ארכאי או חסר פשר לחלוטין (שמחאי ודורצ'ין, 2021). בהקשר זה, גם ההבחנה הבסיסית בין אינדי ובין מוזיקה של הזרם המרכזי נדמית חסרת תוחלת. אסף בן דוד, ממפיקי אינדינגב, טען בריאיון ש"הגבולות האלה רק פוגעים בכולם" (ור אביב, 2014). חברי להקת טייני פינגרו התנערו כבר בשנת 2010 מתייגם כלהקת אינדי והסבירו בריאיון לעיתון הארץ ש"אנחנו לא מתעקשים להיבדל, אנחנו עושים מוזיקה בשביל לעשות מוזיקה, לא כדי להשתתף לקליקה או לז'אנר מסוים" (פן, 2010). לבסוף, במשאל שיטתי רחב היקף שערכנו בקרב באי הפסטיבלים, יותר מ-80% מהמשיבים העידו שאינם מעדיפים מוזיקת אינדי על מוזיקה אחרת.

היא שיטוט - לעיתים אקראי - בין הבמות, פרקטיקה המאפשרת את אותה חוויה של ריבוי סגנוני ושינויי אווירה תכופים. ואולם גם התקבעות מול במה אחת, שהיא בחירה מקובלת פחות, תזמן למבקר חוויה דומה, בשל ההבדלים בין ההופעות המתקיימות על כל אחת מהבמות. לבסוף, המרחב הפסטיבלי מכתוב בו־זמניות של צריכה אקלקטית. על אף הריחוק היחסי בין הבמות, בעת השיטוט בין מתחמי הפסטיבל (מתחם האוכל, מרצ'נדיז, שירותים, קמפינג) נמסכים זה בזה הצלילים שמגיעים מהבמות השונות (אקוסטי, חשמלי, אלקטרוני), וכך גם המקצבים (רוק, מזרחי, רגאיי) והשפות (עברית, אנגלית, ערבית).¹⁰ המושג אינדי כפי שהוא מתגבש בפסטיבלים הוא אפוא מכיל במהותו, ולא מדיר; ממוסס גבולות, ולא מבצר אותם.

קוסמופוליטיות בישראל

אף שלמושג קוסמופוליטיות יש היסטוריה ארוכה במחשבה המערבית, הדיון בו מתקיים זה שלושה עשורים בזיקה לשיח על גלובליזציה ופוסט־לאומיות (Delanty, 2018). בהקשר של ישראל, הכתיבה בעניין זה מתייחסת על פי רוב לשינוי ערכים בתרבות המקומית שאפשר לתמצת אותו, אמנם בהכללה, כמעבר מאידיאולוגיה אתנוצנטרית לאומית קולקטיביסטית לגישה ליברלית, רב־תרבותית ואינדיווידואליסטית (ראו למשל אוחנה, 1998; אלמוג, 2004; בן רפאל, 2008). שינוי דרמטי ותשתיתי מעין זה הוא פועל יוצא של דיאלקטיקה בין תהליכי מיקרו המתרחשים מלמטה, בספרה הציבורית, ובין תהליכי מקרו המתרחשים מלמעלה, במדיניות החברתית־כלכלית (רם, 2005). במובן זה אפשר לטעון שקוסמופוליטיות נתפסת בעיני רבים כחלק מתהליך הבניית הזהות לא רק של יחידים וקבוצות בחברה הישראלית, אלא גם של המדינה עצמה. שתי דוגמאות לכך הן הפצת הדימוי של ישראל בעולם כמרחב ידידותי לקהילת הלהט"ב (Puar, 2011) והשיח סביב מעמדה של ישראל כ"אומת סטארט־אפ" שמובילה בפרמטרים של חדשנות ויצירתיות (Tawil, 2015). להיות "אומת סטארט־אפ" או להיות "גיי־פרנדלי", כפי שמציינת ג'סבייר פואר, "פירושו להיות מודרני, קוסמופוליטי, מפותח, חלק מהעולם הראשון, [...] ויותר מכול: להיות דמוקרטי" (Puar, 2011, p. 138). בשתי הדוגמאות האלה מדגישים הכותבים שהמוטיבציה ליצירת דימוי קוסמופוליטי לישראל נובעת מהרצון לבדל אותה משכנותיה ולטשטש את ההיבטים הפחות ליברליים ודמוקרטיים בהתנהלותה במרחב של המזרח התיכון. לעניינו של מאמר זה, מה שחשוב הוא שבשתיהן משתקפת דואליות לכאורה בין קיום במרחב המקומי ובין זיקה למרחב הגלובלי.

10 כפי שמתאר תומס ג'ונסון, החוויה החושית שמזמן הפסטיבל, והנטייה האינקלוסיבית שהיא מולידה, מתקשרת למושג "הילה של יחסים" שטבע החוקר ויליאם ג'יימס (אצל Johnson, 2018). במקור מכון ג'יימס למכלול היחסים שהופכים דמות למה שהיא, או להקשרים הרבים שמעצבים כל תופעה שנמצאת במוקד תשומת הלב. ג'ונסון משתמש במושג כדי לדון בתחומים האפורים שנוצרים מזליגה של סגנונות מוזיקליים זה אל זה. אפשר לומר שתחומים אפורים אלו - אותן הילות של יחסים - תמיד היו משמעותיים יותר מכל ייצוג אותנטי של סגנון. עידן הפוסט־ז'אנר מעצים את התופעה הזאת וחושף אותה ביתר שאת.

גישה רווחת, המסמנת אופציית ביניים בתוך המערכת הדואלית, מדגישה את הממד הגלוקלי בתהליך ייצור התרבות ובתוצרי התרבות עצמם. בדיון מקיף על "הגלובליזציה של ישראל" מצביע אורי רם (2005) על דיאלקטיקה בין תהליך כלל-עולמי של "אמריקניזציה", שמובילה להאחדה בעיקר בהקשרים מבניים וארגוניים, ובין זיקה מחודשת לסימבוליקה ורטוריקה לאומית. ועם זאת, קובע רם, המהלכים הללו אינם מוציאים זה את זה, שכן מסמניה של התרבות המקומית-לאומית מעוצבים כעת למפרע על ידי סטנדרטים גלובליים של חשיבה, ארגון ואסתטיקה. בדוגמאות מתחום הקולניריה הוא מראה כיצד הפלאפל המקומי עובר תהליך של "מק'דונלדיזציה", ואילו רפי גרוסגליק (2015, Groszlik) מראה כיצד החמוס (שכמו הפלאפל נוכס גם הוא כסמל של תרבות מקומית לאומית) משתלב בטרנד הגלובלי של צריכת מזון אורגני, המזוהה עם ערכים של קדמה, רווחה ואליטיזם תרבותי. דוגמה אחרת היא זו שמציגים אריאל הנדל ודניאל מונטרסקו (2019) במחקר על השקת מותגי יין המופקים מזני גפן מקומיים. אם בדוגמאות של רם וגרוסגליק סמלים מקומיים זוכים למעמד גלובלי, במקרה זה מצביעים הכותבים על "מפנה ילידי", כזה שבו תרבות היין העולמית מכה שורש - תרתי משמע - באדמת המולדת. מהדוגמאות עולה שהממד הטמפורלי (שבו מובנים הן הדמיון ההיסטורי הן ההבטחות העתידיות) והממד החברתי (שבו מעמדות מبدילים את עצמם מאחרים באמצעות פרקטיקות ופרפורמנס של צריכה) מציעים מרחב מקוטע, שבו הכאן והשם מובחנים בבירור זה מזה. פרדיגמת הגלוקליזציה מאפשרת לדון ב"שילוב הניגודי" בין מגמות עולמיות ומקומיות (רם, 2005, עמ' 13), אבל פעם נוספת נראה שהיא מגבילה את הדיון למסגרת של חשיבה במושגים דיכוטומיים.

גישה שונה מוצגת בעבודותיו של מוטי רגב, שהראה כיצד המוזיקה הפופולרית תורמת להתהוותה של "קוסמופוליטיות אסתטית", קרי תהליך שבו צורות ביטוי המסמנות את ייחודן התרבותי של אומות שונות - או של קבוצות בתוכן - חולקות מרחב סגנוני ואסתטי משותף שהולך וגדל (Regev, 2013). מוזיקת פופ-רוק היא דוגמה לתצורה אמנותית שנותנת ביטוי ייחודי לזהות המקומית או הלאומית אך בה בעת היא גם קוסמופוליטית לעילא. רגב איננו מתאר את היצירה המוזיקלית כמרחב ביניים שבו המקומיות נפגשת עם מקור חיצוני כלשהו; תחת זאת הוא מפרש את המושג פופ-רוק כמכלול תרבותי-סגנוני שטוען למפרע באינספור אופני ביטוי מקומיים שנטמעו בו לאורך השנים.¹¹ במובן זה, הוא טוען, פופ-רוק מתפקד כסוכן המאפשר את המצב הקוסמופוליטי ומקדם אותו. השקפה זו מדריכה גם את אופן ההסתכלות שלנו על פסטיבלי המוזיקה, שכן היא מתארת הווייה מוכללת שאין לה מקור, יעד ואזורי גבול; היא מתאפיינת כדינמיקה המשכית ומעגלית המשלבת ממדים שונים לכלל שלמות אחידה.

מתודולוגיה

בשנים 2015-2019 ערכנו מחקר אתנוגרפי מקיף בסצנת האינדי בישראל. לאור הבנתנו שגבולותיה של סצנה זו עמומים, התחלנו את דרכנו בפרויקטים מוזיקליים ששמום כלל את

11 עבור רגב, המושג פופ-רוק הוא מושג תיאורטי המתייחס למגוון התצורות של המוזיקה הפופולרית הסחירה, מפופ ורוק מסורתיים ועד היפ הופ, מוזיקה אלקטרונית ומוזיקת עולם.

המונח אינדי (אינדינגב, אינדי־סיטי וכדומה). מכאן עקבנו אחרי תנועתם של כמה שחקנים מרכזיים בסצנה, פקדנו אירועים ומקומות, ונפגשנו עם שחקנים אחרים שהאינפורמנטים שלנו סימנו כמרכזיים. השתתפנו בהכנות לפסטיבלים, צפינו באירועי חוצות ובאירועים שהתקיימו במועדונים קטנים. ראינו מפיקים, אמנים, יזמיות תרבות, עיתונאים ובעלי מועדונים בעבר ובהווה ועקבנו אחר כתבות וראיונות עימם ועליהם בתקשורת. במהלך המחקר התחקינו אחר הקשרים החברתיים והמקצועיים בין השחקנים, והם הפנו אותנו זה לזה.

המאמר מתמקד בפסטיבלי המוזיקה אינדינגב ויערות מנשה ובאנשים האמונים על הפקתם.¹² שני פסטיבלים ותיקים ומצליחים אלה שאבו, כאמור, השראה מפסטיבלים דומים המתקיימים בעולם ובהם רוסקילדה (דנמרק), פיוז'ן (גרמניה) ופרימוורה (ספרד). הפסטיבלים מייצגים את המודל של מוזיקת האינדי לא רק בתוכניהם המוזיקליים אלא גם בהיותם יוזמה עצמאית של בני המקום, המפיקים את "הפסטיבל שלהם" במרחב הבית שבו גדלו. לאורך תקופת המחקר הצטרפנו לתהליכי ההפקה של שני הפסטיבלים, הנמשכים חודשים רבים. התלוונו למפיקים בפגישות עבודה שהתקיימו בבתיהם ונטינו את אוהלינו במתחם הצוות של כל אחת מההפקות כדי להשתתף בתהליך הקמתם בשטח.

פסטיבלי אינדי: ממצאים משדה המחקר

מוטי רגב מזהה בעבודתו את התגבשותה של קוסמופוליטיות אסתטית עם עלייתו של מעמד בינוני חדש, שטעם אומניבורי מבטא עבורו לכאורה עמדה ליברלית, ולמעשה משמש לו אמצעי של התבדלות. דוגמה לכך מתוארת במאמר העוסק בפסטיבלי תרבות ואמנות בישראל שמגדירים עצמם "בינלאומיים" (Regev, 2011). אירועים אלו, טוען רגב, מהווים טקס, מעין ריטואל של עלייה לרגל שבמסגרתו רוכשי הכרטיסים מאשררים את זהותם האישית והקולקטיבית כסובייקטים קוסמופוליטיים. יש דמיון בין פסטיבלי האינדי לפסטיבלים הבינלאומיים האלה. כמוהם, גם הירידה אל הנגב או הנסיעה אל היער בצפון מאפשרות התנתקות זמנית מהסביבה היומיומית והיבלעות במרחב ריטואלי של פעילות אינטנסיבית רוויה משמעות סמלית. כמו הפסטיבלים הבינלאומיים, גם פסטיבלי האינדי מושתתים על היגיון של ריבוי וגיוון סגנוני, ואפשר לומר שהם מקדמים צריכה תרבותית אקלקטית שחורגת מגבולות הזרם המרכזי. אלא שפסטיבלי האינדי אינם בינלאומיים במובן הפשוט של המושג. ראשית, אמנים מחו"ל אמנם מופיעים בהם לעיתים, אבל הם בודדים ונכחותם אינה מקבלת בולטות מיוחדת מצד המפיקים. שנית, אמנים מישראל שבנו לעצמם בסיס מעריצים רחב גם בחו"ל (טאטרן, גארדן סיטי מובמנט, נגה ארז, אסף אבידן, בלקן ביט בוקס, לולה מארש ואחרים) מושכים קהל רב יותר מאמנים לא־ישראלים ומסמנים קו קוסמופוליטי בסגנון ובשפה המוזיקלית שלהם. שלישית, מכיוון שמפיקי הפסטיבלים אינם רואים את הלאומיות כנקודת מוצא מרכזית, והם ממילא אדישים למדי ליוקרה המזוהה עם בינלאומיות, הם אינם טורחים לנסח הצהרות מחייבות בדבר הבינלאומיות של האירוע.

עמדה זו, שאנו מזהים כקוסמופוליטיות אגבית, רווחת בסצנת האינדי ובאה לידי ביטוי למשל בבחירה של אמנים רבים לשיר בשפות שונות, לרבות עברית. העדפה זו קשורה לתהליך הסוציאליזציה המוזיקלית של אותם יוצרים, שהתבסס על האזנה למוזיקה אנגלו-אמריקאית (בעיקר). מסיבה זו מרגישים רבים מהם ששירה באנגלית "טבעית" להם יותר משירה בעברית. גבע אלון, שארבעת אלבומיו הראשונים הם על טהרת האנגלית, אמר:

יש לי מחויבות [כיום לכתוב בעברית] כי אני מרגיש שייך לפה, אני חלק מפה, וזו השפה שלי. [...] יותר קשה לי ליצור בעברית מאשר באנגלית. [אנגלית] היא מאוד עגולה ומתנגנת וקלה לעיכול ועברית זאת שפה הרבה יותר חותכת בכל המובנים, שפה הרבה יותר קשוחה. זה כאילו בא ממקום אחר לגמרי. (חדד, 2016)

הבחירה בין אנגלית לעברית, או השילוב ביניהן, אינה נקשרת להכרעות אסטרטגיות או אידיאולוגיות אלא לסוגיות אמנותיות. זו איננה אסטרטגיה של מי שמבקשים "לכבוש את העולם", וגם לא ביטוי של ניכור כלפי העברית והישראליות.¹³ העברית והאנגלית אינן מובנות כמי שמקיימות יחסים של ניגוד, אלא מסמנות מיקומים שונים על רצף המוביוס של האסתטיקה הקוסמופוליטית. עמדה זו מתבהרת על רקע תפיסות בינריות שאפיינו יוצרים ישראלים בתקופות מוקדמות יותר. כך למשל מלכה שפיגל, חברת ההרכב מינימל קומפקט שפעל באירופה באמצע שנות השמונים, הסבירה ש"חיינו בחוץ ויצרנו בחוץ, לא יצרנו בשביל הארץ, יצרנו בשביל העולם" (חדד, 2016).

בדיון שלהלן לא נתמקד במוזיקה עצמה, אלא נבחן את אופני התפיסה ודפוסי הפעולה של יצרני התרבות. נראה שבשונה מהקוסמופוליטיות המובנית בפסטיבלים בינלאומיים, פסטיבלי האינדי ממוססים הבחנות קשיחות בין קטגוריות סגנוניות ומרחביות שעד לא מכבר נדמה היה כי הן מובנות מאליהן. בהשראת הניתוח ההוליסטי שהציע רגב, נראה כיצד הממדים המקומיים והלא-מקומיים מתמשכים זה מתוך זה.

היבטים לאומיים בהפקת הפסטיבל

מי שביקש למצוא היבטים מקומיים ולאומיים בפסטיבלי האינדי ימצא אותם בנקל. נוסף על ציון המיקום הגיאוגרפי בשמותיהם של שני הפסטיבלים, הסלוגן של אינדינגב – "מפריחים את הדממה" – מתכתב בבירור עם עולם המושגים החלוצי. כפי שכבר צוין, שני הפסטיבלים מתקיימים באתרים לאומיים בעלי משמעות סמלית שמקבלת ביטוי במרחב: המרחב שבו מתקיים אינדינגב מסמל את חשיבותה של ההתיישבות, והמרחב שבו מתקיים פסטיבל יערות מנשה – יער הקיבוצים, המנציח את בני התנועה הקיבוצית שנפלו במלחמות ישראל – מאדיר את ערך ההקרבה. בקצהו של היער, על גבעה נישאה שמשקיפה על עמק יזרעאל, ניצבת אנדרטת בטון גבוהה לזכר החללים ששמותיהם חקוקים בה. ההתרחשות הפסטיבלית מתנהלת בסמוך לאנדרטה, ובעת ההליכה ביער נגלים מבעד לצמרות העצים האנדרטה ודגל הלאום המתנוסס מעליה.

13 יאיר שרוני, כותב המילים של להקת האינדי-פופ האלקטרוני המצליחה גארדן סיטי מובמנט, אומר ש"אין לנו שום דבר נגד עברית, ואם יבוא האמן הישראלי שאנחנו אוהבים וזה ירגיש נכון – בשמחה נשתף פעולה" (חדד, 2016). לשם השוואה ראו למשל Khan-Harris, 2002.

מפיקי הפסטיבלים אינם אדישים לסימבוליקה הזאת. כמי שנולדו וגדלו ביישובי האזור, הם מזדהים את השטח החקלאי ואת היער כהמשך של סביבת הבית ולעיתים אף מבטאים תחושה של בעלות על המרחב, למשל בשימוש הרווח במושג "היער שלנו". ואמנם, אנשים צעירים אלו מרגישים בבית במצפה וביער. מאז ילדותם נהגו לטייל בשטחים אלו ולערוך בהם פעילויות שונות, ומאוחר יותר, כבני נוער, כבר לקחו חלק בעיבוד השדות והמטעים באזור. כיום, כאשר מרביתם כבר חיים במקומות אחרים, הפקת האירוע מספקת להם הזדמנות לשוב ולהיפגש עם חבריהם בסביבת הבית שגדלו בה, ויחד הם עובדים במשך כחודש על הקמת הפסטיבל "שלהם". לקראת שלב ההקמה ובמהלכו מתקבצים המארגנים מרחבי הארץ והעולם ומתנהלים בשטח כמעין קומונה אינטימית המספקת את צרכיה, לרבות מטבח שדה, חדר אוכל פתוח, אזור קמפינג ללינה, מחסן כלים, סדנת יצירה, משרד, וכן שירותים ומקלחות שדה שאותם הם מקימים מייד עם הגעתם לשטח. בשבועות של שלב ההקמה בונים המארגנים במו ידיהם חלק ניכר ממתחמי הפסטיבל ומהשירותים שהוא מספק לקהל. הם מנקים את השטח ומסמנים אותו, מכשירים את אזור הקמפינג ומגרשי החניה, מקימים תשתיות של חשמל ומים, גדרות, פינות ישיבה מוצלות ומתקני שירותים ומקלחות, ומשקיעים משאבים רבים בעיצוב המרחב ובהעמדה של מיצבי אמנות. האווירה במקום וחלק גדול מהפעילויות המתרחשות בו מזכירות את מחנות הקיץ של תנועות הנוער, שהתקיימו אף הם במרחבים אלו.

היחס של מקימי הפסטיבל לאתר שבו הם שוהים הוא כאל "מקום קטן" במשמעות שאותה ניסחו זלי גורביץ' וגדעון ארן: "מקומיות פשוטה, תחושת מקום הנקבעת וניתנת לאפיון על פי לוקאליות מסוימת במובן הקרוב למושג הילידיות" (1991, עמ' 11). תחושת השייכות הפשוטה הזאת, מסבירים גורביץ' וארן, מנוגדת להנדסה מלאכותית של זיקה אל ובעלות על "המקום הגדול", היא ארץ המולדת. ילידיות כתוצר של עיצוב תודעה ממסדי מקשה על האפשרות לחוות את השייכות למקום כמצב מובן מאליו. גם אם אפשר לראות בקרב מארגני הפסטיבל את אותותיה של האידיאולוגיה הציונית, יחסם לסביבת הבית אינו מצטמצם להיבט זה ואינו מוכתב על ידו. הסנטימנט שחשים אנשי אינדינגב למצפה גבולות קשור למקום עצמו, ולא לתפקיד שהוא ממלא בתודעה הקולקטיבית. באופן דומה, כאשר מפיקי יערות מנשה משתמשים במושג "היער שלנו" הם מדברים כבני המקום, ולא כסובייקטים לאומיים שהקשר שלהם ליער מוגדר ביחס לנוכחותה המופגנת של האנדרטה או לנוכחותו המוכחשת של הכפר הפלסטיני ששכן באזור, שאת חורבותיו כיסו יערני קק"ל. במילים אחרות, תחושת הבית מתאפשרת משום שהיא אינה כרוכה בשאלות שנוגעות למעמדו כבית לאומי ואינה מאוימת על ידי נרטיבים מקבילים של שייכות.¹⁴

14 מפיקי פסטיבל יערות מנשה הפגינו יחס מכבד כלפי ההיסטוריה הפלסטינית. בעקבות שיחות עם צאצאיהם של תושבי הכפר ששכן באזור טרם עקירתו ב-48', הם דאגו להגן על שרידיו ולמנוע מהמשתתפים לפגוע בהם מבלי משים, ושלט מטעם ההפקה הנכיח את ההיסטוריה של הכפר שחבר. במסגרת פרויקט אמנות שיזמה ההפקה לאמנים יהודים ופלסטינים מישראל הוצבו פסליותם בשטח הפסטיבל במעין גלריה ביער. חלק מהפסלים התייחסו בכירור לעקירה ותרמו גם הם להעלאת המודעות אליה.

אלא שהפסטיבל לא מתקיים בבית ממש, אלא מחוץ לו ובסמוך אליו. יתרה מזו, הפסטיבל איננו נתפס רק כהמשכו של הבית שכן הוא נבנה על מנת לייצר סביבה אחרת, אלטרנטיבית, שונה מאוד באופייה ובמטרותיה, כזאת שכלל אינה מבקשת להתקבע כבית. באופן שבו חושבים המארגנים על הפסטיבל שלהם ומעצבים אותו הם מדגישים את מאפייניה הפיזיים של הסביבה, המעניקים לפסטיבל את אופיו המיוחד לא פחות מהאמנים המופיעים בו ומהמוזיקה המנוגנת בו. היער והמדבר מעניקים להם השראה, ומשום כך חשוב להם לבלות כחודש בשטח הפסטיבל בעת שהם מקימים אותו. כאשר מארגני אינדינגב יורדים אל המדבר, הם מתארים את שטח הפסטיבל הריק כ"ארגז חול" שמזמין אותם להשתעשע בתוכו ולהקים בו את עולמם הזמני, הפנטסטי. גם היער, כפי שמארגני יערות מנשה מוצאים אותו עם הגיעם, מזמן אינספור אפשרויות שמתוכן הם בוחרים לבסוף כיצד לארגן, לתחום ולסמן את המרחב. כשהגענו ליער עם קבוצת ההקמה התבקשנו על ידי מארגני המפגש להתחלק לקבוצות ולצאת לסיור חופשי ביער כדי שהמפגש הבלתי אמצעי עם הטבע יעלה בדמיוננו רעיונות מקוריים בנוגע למה, איך ואיפה אפשר לעשות את הדברים בצורה שונה מהפעמים הקודמות. כשם שהמארגנים פועלים על סביבתם כדי להכשיר אותה לצורך האירוע כך הם גם מאפשרים לסביבה לפעול עליהם, ומתייחסים אליה לא פעם במושגים שמדגישים את אלמנט הסוכנות השמור לה.

בהקשר זה, אפשר שהיער והמדבר אינם בגדר "מקום קטן" כפי שהצענו לעיל, כי אם "מקום קטן מאוד", כזה שייחודו מזהה עם מאפייני הטבעיים ואינו תלוי כלל בקשר שמקיימים עימו קולקטיבים כאלה או אחרים. כך למשל, אחד הכינויים שהוצמדו למרחב שבו מתקיים פסטיבל אינדינגב הוא "ארץ החיפושיות השחורות", על שם חיפושיות השחורות (*Tenebrionidae*) הנפוצות בו. בהקמת הפסטיבל יזם צוות ה-art קמפיין לשמירה על החיפושיות השחורות, תלה תמרורי אזהרה בשטח הפסטיבל ואף הקים מקדש קטן לכבודן (ראו תצלום 1).



תצלום 1. יצירת וצלמת: לנואל טיראן תשבי

בנקודה זו, שבה המרחב מופשט מסימבוליקה והופך למקום "קטן מאוד", הוא הופך גם לאוניברסלי, שכן הוא משוחרר זמנית מהזיקה שיש לקבוצות אנושיות ביחס אליו. בזמן הפסטיבל היער הוא "רק" יער, לא "יער הקיבוצים", ואילו "ארץ החיפושיות השחורות"

היא ארצם של יצורים שממילא חסרים תודעה של גבול ושמנתנהלים על פי צווים הקשורים באקולוגיה ולא באידיאולוגיה.

תחושת השייכות למקום שמאפיינת את המארגנים מחריגה את המקום ממסגרת החשיבה הלאומית, ומענגת אותו בה בעת הן במסגרת השייכות המשפחתית והקהילתית

הן במסגרת השייכות הגלובלית. הנמכה של המקום הקטן לרמה של מקום-קטן-מאוד, כזה שקודם לפעולה האנושית ולתביעות הבעלות הנגזרות ממנה, מאפשרת למארגנים לחוות אותו כ"ארגו חול" שבו אפשר לחגוג הוויה גלובלית שגם היא נטולת עוגן מקומי. כשארצן של החיפושיות הופכת למרחב גלובלי, או כאשר העיצוב הגרפי של פסטיבל יערות מנשה מעמיד במרכזו עץ ששורשיו פונים לשמיים והגזע שלו מתמוזג עם צוואר גיטרה (ראו איור 1), אפשר לדמיין את הקיפול ברצועת המוביוס המאפשר מעבר חלק מממד אחד למשנהו ללא תודעה של חציית גבול.



איור 1. עיצוב ראשוני: רו שלח (מתוך אתר האינטרנט של פסטיבל יערות מנשה)

מקומיות פריכה

דפוס הפעולה שמושתת על עיקרון של עבודה עצמאית (DIY), והרעיון שהפסטיבלים מניחים יסוד לקיומה של המוזיקה העצמאית בישראל, מסבירים את ההתייחסות הרווחת אליהם בשיח התקשורתי כאל "חלוצים". בכתבה המסקרת את שלב ההקמה של אינדינגב נכתב שהמארגנים "מגיעים להקים את הפסטיבל בהתנדבות וברוח חלוצית שהיתה גורמת לבן גוריון להסמיק מגאווה" (פן, 2010x). בכתבה אחרת נטען ש"יש משהו חלוצי" בכך שהפסטיבל "מביא אנשים לנגב, שעתיים נסיעה מתל אביב" (גדג', 2016). בברכה מצולמת שהעלה רמי פורטיס (בעצמו "חלוץ" של המוזיקה העצמאית בישראל) לפייסבוק ביום פתיחת הפסטיבל החמיא הזמר לאנשי אינדינגב ותיאר את פועלם כ"פרויקט ציוני מבורך". המארגנים, שצפו בסרטון בעת הפסקת צהריים במתחם צוות ההקמה, הופתעו מתיאור זה וחלקם אף הביעו הסתייגות ממנו.

כיצד אפשר להבין את חוסר הנחת הזה מצד מי שטבעו את הסלוגן "מפריחים את הדממה" ובכך עשו בעצמם את האסוציאציה שבין הפסטיבל למעשה הציוני החלוצי? לדברי תומר, איש צוות ההפקה שהיה מעורב בניסוח הסלוגן, מדובר במחווה כנה, לא צינית, "לסוג של ציונות מפעם [...] חיבור לתרבות העברית, לרעיון שאנחנו חוזרים שוב אל המצפה הראשון בנגב". עם זאת, הסלוגן שטבע תומר מגלם בתוכו אלמנט של "שיבוש תרבות" (Carducci, 2006), כלומר יחס שאינו מקדש את עולם הערכים הישן אלא עושה בו שימוש יצירתי באופן שמעניק משמעות לערכי ההווה.¹⁵ לדברי תומר, הרעיון

15 שיבוש תרבות (culture jamming) פירושו ניכוס של מותג מוכר ושימוש בו למטרות חתרניות, לרוב פוליטיות (Carducci, 2006). המושג רלוונטי כאן בעינינו, אף שבמקרה זה שיבוש המושג המקורי לא נעשה ממניעים חתרניים ואינו נושא אופי קנטרני.

המקורי היה לדבר על "הפרכה" ולא על "הפרחה", ורק בטעות התקבל הנוסח המוכר. אולם כפי שהוא עצמו מעיד, מדובר בהבדל מהותי שחורג מתחום הסמנטיקה. המעבר מהפרחת השממה להפרכת הדממה לוכד את ההבדל שבין מודרניות ל"מודרניות נזילה", במושגיו של באומן, כלומר מעבר מדפוס חשיבה שמעוגן במושגים קונקרטיים וסולידיים לכוזה שנקשר במושגים של ארעיות והיעדר נוכחות חומרית. ואמנם, הפרויקט החלוצי של מארגני הפסטיבל אינו מתיימר להכות שורש באדמה, כי אם לכל היותר לתקוע יתד שאפשר לשלוף ולאחסן בכל רגע נתון. מעשה ההפרכה מקבל אפוא משמעות כפולה; הפרכת הדממה היא בהכרח רגעית, כזאת שאינה חוקקת סימנים בנוף החומרי, ומכאן שמדובר בהבניה של מקומיות פריכה, שאין בה תביעה לזהות אקסקלוסיבית ולקשר נצחי שבין האנשים למקום.

אף שהפסטיבל מתיימר להידמות לאירועים אחרים מסוגו המתקיימים בעולם, אין בו ביטוי לעמדה האקסקלוסיבית שלפיה אוריינטציה גלובלית עומדת בניגוד לערכים לאומיים. דווקא משום שייכותם הפשוטה והמוכנת מאליה של המארגנים למקום, דפוס החשיבה שלהם איננו מכויל לפי הפרמטרים של לאומיות שנרמזים בדבריו של פורטיס, ולכן הם מתקשים לקבל את ההיגיון שמצמצם את הפרויקט שלהם להקשר צר זה. דוגמה נוספת לכך עולה מהדברים שאמר עומר דיין, יזם תרבות, חבר להקת Shtuby וממפיקי פסטיבל יערות מנשה. כשהוא מתייחס לאופי הפעילות שלו משתמש עומר במונח "חקלאות תרבות", ומסביר:

הכי נוח לי עם זה. זה משהו שאני יכול להבין אותו, שאני יכול להרגיש אותו. אני יכול להרגיש את האדמה בידים, את הרטיבות. [...] אני מבין את העובדה שאמן מרגיש [מת] הולך לרדת גשם ושצריך לעשות את הפעולה לפני [כן]. [...] [האמן] נמצא קרוב לאדמה, הוא עושה את כל ה-cycle, הוא סבלני, הוא מבין שיש תהליכים שמעורבים בעניין הזה והוא עושה הכול בידים שלו.

עומר חי עם משפחתו גם כיום בקיבוץ שבו נולד וגדל, אך הוא גם הקול המוביל בלהקה שמופיעה ברחבי העולם ושהופעתה משלבת מוזיקה עם אלמנטים תיאטראליים. כחבר בקהילה המקומית וכאמן, מפיק ויזם, התנהלותו של עומר מסכסכת אפוא גבולות של מרחב וסגנון. עבודת האדמה מהווה עבורו מסגרת מושגית זמינה, אולם הוא מקנה לפעילותו משמעות שאינה קשורה למקום ספציפי. "חקלאות התרבות" שהוא מטפח, בניגוד לחקלאות הקונבנציונלית שאביו וסבו עסקו בה, ממירה את מיתוס השייכות המזוהה עם השורש בהיגיון ההתפשטות הרב-כיוונית נעדרת המקור של הריוזום.

מאז נעוריהם, עת השתלבו בעבודות השדה והמשק, למדו מקימי הפסטיבלים להוקיר מלאכה שתובעת "ללכלך את הידיים" ורכשו כישורים שמסייעים להם כיום בהקמת הפסטיבל. כאשר רואים אותם עובדים על הקמת הפסטיבל במרחבי השדות וביער "שלהם", ומתפעלים לשם כך כלים חקלאיים ואחרים, עשוי להיווצר הרושם שהם פשוט ממשיכים את המסורת של הוריהם וסביהם. במובן מסוים "חלוצי האינדי" אכן ממשיכים את המסורת שהחלו בה הורי הוריהם; אלא שהתכלית שונה, וחשוב מכך – המסגור של עצם הפעילות גם הוא שונה. יותר משהם מחיים את החלוציות הישנה, מלכלכים אנשי האינדי את הידיים מתוך אידיאל ה-DIY של תרבות האינדי העולמית, אידיאל המציב

אלטרנטיבה ליצירה מתועשת ומתווכת המושתתת על מיקור חוץ וחלוקת עבודה קשיחה. קווי המים והברזיות, שאופייניים כל כך לחקלאות הקיבוצית, למחנות הקיץ של תנועת הנוער ולמאהלי הצבא, הם היום חלק בלתי נפרד ממיצוב הפסטיבל המקומי במסגרת של פעילות תרבותית קוסמופוליטית. צינורות אלו לא ישמשו להפרכת השממה אלא להפרכת הדממה; מטרתם אינה לקבוע עובדות בשטח, אלא לאפשר את קיומו של אירוע בעל אופי על-מקומי שיפורק וייעלם כלא היה בתוך ימים אחדים.

לשם השוואה, כשאמני אינדי באינדונזיה מתייחסים לתרבות המקומית במשמעותיותה הלאומיות, האזוריות או הילידיות הם חשים כי היא מגבילה ומרחיקה אותם מהחלום של "חיים מעבר לגבולות הארכיפלג" (Luvaas, 2009, p. 262), כלומר הם מבקשים להבליט את הממד הגלובלי של עבודתם על פני זה המקומי. בד בבד הם מציגים תפיסת מקומיות נוספת, כזאת שמתייחסת למרחב האינדונזי כמקום בתוך העולם – מקום שבו צעירים בעלי אמצעים יכולים ליצור תרבות מקומית שאינה מוגדרת על בסיס מרחבי. יחסם של אנשי יערות מנשה ואינדינגב למרחב מציג היגיון דומה, שבו הקוסמופוליטיות המאפיינת את המיזם התרבותי אינה שוחקת את ייחודו של המקום, על ההיבטים הנוסטלגיים והסימבוליים שבו.

היגיון זה מתבהר בעזרת התבוננות השוואתית על פסטיבל אינדי אחר, פסטיבל מטאור שהתקיים בישראל בקיץ 2018. על אף הזיקה בינו ובין יערות מנשה ואינדינגב, פסטיבל מטאור סומן בקרב רבים בסצנת האינדי כ"אחר", בעיקר משום שמארגניו בחרו להשקיע כסף רב בהבאתם של אמנים לא ישראלים ואף הדגישו זאת בפרסום המקדים של הפסטיבל. כפי שציינו, "אמנים מחו"ל" שמופיעים באינדינגב וביערות מנשה אינם מוצגים בהכרח כ"הדליינרים" (headliners), כלומר הם אינם מסומנים ככוכבים ששמורה להם משבצת מיוחדת בתוכנית הפסטיבל. לענייננו, הנקודה החשובה איננה ההשקעה הכספית הגדולה ומספר האמנים יוצא הדופן שבאו מחו"ל להופיע בפסטיבל, אלא ההבחנה והבידול שעשו מפיקיו בין קטגוריות שונות של אמנים. במהלך הפסטיבל באה ההבחנה הזאת לידי ביטוי צורם ביחס הנבדל שזכו לו האמנים המקומיים לעומת זה שקיבלו האורחים. בארגון המרחב, למשל, הופרדו האמנים המקומיים והאורחים למתחמים שונים, ובעוד האמנים האורחים זכו לשורה של כיבודים, האמנים המקומיים מצאו עצמם ללא שירותים בסיסיים של מזון ומשקה. כמה מהמוזיקאים הישראלים שהיו מופתעים ומאוכזבים מגישתם זו של המפיקים הביעו את תחושת התסכול בקול רם. אורי בראונר כינרות, מוזיקאי ותיק המופיע תחת הכינוי UBK (ראשי התיבות של שמו) שהקריירה שלו נפרשת על פני ארבע יבשות, פרסם פוסט תקיף בדף הפייסבוק שלו וכתב:

פסטיבל מטאור איכותי, הביך ועצבן אותי כל כך. [...] נראה לי שאפשר להגיד שאני למוד נסיון כלשהו בתחום הפסטיבלים, אחרי שניגנתי ברוסקילדה, לולה פלוזה, גלסטונברי, פוג'ירוק, פרימוורה ועוד עשרות אם לא מאות. הפרדה בין אמנים מחו"ל לאמנים ישראלים (יעני על בסיס לאום)?! וואט דה פאק? בדיחה רעה של מישהו?

יש להדגיש שוב שהביקורת שנמתחה על המארגנים לא התמקדה אך ורק באפליה בין אמנים אורחים למקומיים כי אם גם בעצם ההבחנה ביניהם. במקרה של כינרות, כמו אצל אמנים רבים אחרים, נבעה הביקורת מנטייתם של המפיקים לקטלג אותם על בסיס שיוך לאומי, גישה שמנוגדת ככול לאופן שבו הם תופסים את עצמם – כסובייקטים

קוסמופוליטיים. אין זה מפתיע אפוא שכינרות חתם את הפוסט המריר שלו בקביעה ש"אי אפשר להשוות את [מטאור] לפסטיבל אינדינגב [למרות שגם] בשנותיו הראשונות היו כשלים אירגוניים". כאמור, לא רק התנאים הפיזיים והיחס המפלה הם שהולידו את התרעומת, אלא גם הקטגוריזציה הרדוקטיבית שממנה נגזר יחס זה.

הבמה שמציעים אינדינגב ויערות מנשה לאמנים כמו UBK מספקת לבאי האירוע חגיגה של קוסמופוליטיות, כזו המשקפת מציאות מסוג חדש שבה המשתתפים והמקום עצמו עשויים להיות ישראליים ולא ישראליים גם יחד. לכן אין פלא שכאשר מוצאים עצמם אנשי האינדי באירועים שפועלים על פי היגיון בינרי, הם חווים זאת כצרימה שאינה מתיישבת עם המיצוב העצמי שלהם ועם האופן שבו הם מדמיינים את מרחב הפעולה שלהם.

סיכום

במסה "Cosmopolitanism: A Critical Theory for the Twenty-First Century" קורא אולריך בק לחוקרים להשתחרר מ"לאומיות מתודולוגית" שמניחה את המסגרת הלאומית כבסיס הכרחי לניתוח ופרשנות (Beck, 2007). בק איננו מתכחש למרכזיותו של הלאום כמסגרת ארגונית פוליטית וכקטגוריית זהות אלא מבקש להבין כיצד הלאומיות מובנית במציאות הקוסמופוליטית, ודוחק בנו להכיר בפער ההולך וגדל בין אופני הקיום והתפיסה של האנשים שאנחנו חוקרים ובין מסגרות הניתוח שאנחנו משיתים עליהם.

בניסיון להיענות לאתגר שהציב בק, התמקדנו במאמר זה בסצנת האינדי בישראל, ובעיקר בשני הפסטיבלים המרכזיים בה. דרך התמקדות במרחבי הפסטיבלים ובמשמעויות שמעניקים להם המפיקים הצבענו על הוויה ותודעה שאינן מעוגנות עוד בהיגיון של הזדהות על בסיס לאומי, וממילא גם לא בבסיס ההיגיון של בינלאומיות. כפי שהראינו, תפיסה זו אינה מתנערת מלאומיות; תחת זאת, התודעה הלאומית היא אופציה חלקית וזמנית בלבד, כזו שאיננה קודמת למעגלי שיוך אחרים ואיננה סותרת, מכתובה או מגבילה אותם. את ההבחנה הדואלית מחליפה אצל אנשי האינדי גישה קוסמופוליטית, שבה ישראל – על הרפרטואר הסימבולי והמעשי שהאזרחות בה נושאת עבורם – מהווה חלק אינטגרלי בלתי נפרד שאיננו פחות מהמרחב הגלובלי וגם אינו נעלה ממנו.

כאשר מפיקי הפסטיבל שבים ונפגשים זה עם זה שנה אחרי שנה במרחב הביתי שלהם, הם במובן מסוים גם חוזרים בזמן ומחדשים את הקשר עם חברי הילדות, עם הקהילה המקומית, עם הסביבה עצמה ועם פרקטיקות ששימשו אותם בתקופות שונות בחייהם. ועם זאת, השיבה הזאת נעשית על מנת לייצר אירוע תרבותי שהוא זר למקום, ואשר במהלכו המקום הופך זר לעצמו. כך, כאשר יורד הלילה על הפסטיבל, האורות נדלקים והמון אדם מתקבץ מול הבמות המרעימות מוזיקה במגוון סגנונות, האירוע מקבל אופי "שומקומי" שדומה בכול לאירועים המתקיימים בשומקומות אחרים בעולם. הפשטה זו של המדבר והיער מסממניהם המקומיים איננה בגדר כמיהה אל הגלובלי בקרב מי שעבורם הבית הוא נטל מכביד. נהפוך הוא, דווקא תחושת הביתיות, אותה שייכות נינוחה ומוכנת מאליה למקום, מאפשרת למארגנים לפעול בתוכו ועליו; להוסיף למרחב ממדים חדשים של זהות וזיקה, ממש כפי שקורה להם, ההולכים ובאים במרחב הקוסמופוליטי, בתנועה המתפתלת הלוך ושוב על המישור האחד של טבעת המוביוס.

רשימת מקורות

- אוחנה, דוד. (1998). *הישראלים האחרונים*. הקיבוץ המאוחד.
- אלמוג, עוז. (2004). *פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית*. אוניברסיטת חיפה זמורה ביתן.
- באומן, זיגמונט. (2002). *גלובליזציה: ההיבט האנושי* (בתרגום גרשון חזנוב). הקיבוץ המאוחד.
- בן רפאל, אליעזר. (2008). *מפלורליזם לרב-תרבותיות*. סוגיות חברתיות בישראל, 6, 94-120.
- גביש, יובל. (2020). "דור הסדק": רוק אלטרנטיבי ישראלי בשנות ה-80-90 בין הסדר הפורדיסטי לפוסט-פורדיסטי [חיבור לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת חיפה].
- גדג', נגה. (2016, 19 באוקטובר). אינדינגב אימפריה. 232 עיתון תושבי המועצה האזורית אשכול.
- גורביץ', זלי, וגדעון ארן. (1991). על המקום: אנתרופולוגיה ישראלית. אלפיים, 4, 9-44.
- הנדל, אריאל, ודניאל מונטרסקו. (2019). בעקבות הגביע הקדוש: יינות ילידיים, מדע והפוליטיקה הקולוניאלית של הזהות המקומית. סוציולוגיה ישראלית, כ(2), 107-135.
- וולפה, מיכאל, גדעון כ"ץ וטוביה פרילינג (עורכים). (2014). *מוזיקה בישראל*. מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות.
- זר אביב, אורי. (2014, 10 באוקטובר). עצמאיים לנצח: מארגני פסטיבל אינדינגב עדיין אופטימיים. *TimeOut*.
- חדד, איתמר. (2016, 18 באוקטובר). בריחת מוחות: למה יותר ויותר מוזיקאים בוחרים ליצור באנגליה, ולמה לעשות מזה עניין? וואלה! תרבות.
- טאוב, גדי. (1997). *המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל*. הקיבוץ המאוחד.
- פישר, ערן. (2022). *חושבים בשבילך: מבט ביקורתי על אלגוריתמים*. הקיבוץ המאוחד.
- פן, ליה. (2010, 6 באוקטובר). אפקט האינדינגב: מה סוד ההצלחה של הפסטיבל שגדל משנה לשנה? הארץ.
- פן, ליה. (2010, 13 בדצמבר). חברי להקת "טייניפינגרס" מבקשים: רק אל תקראו לנו להקת אינדי הארץ.
- קלדרון, נסים. (2009). *יום שני: על שירה ורוק בישראל אחרי יונה וולך*. דביר.
- רם, אורי. (2005). *הגלובליזציה של ישראל: מק'וורלד בתל אביב, ג'יהאד בירושלים*. רסלינג.
- שמחאי, דלית, ואורי דורצ'ין. (2021). מחוץ לסקאלה: שיחה עם אייל פרידמן, מנהל הקצה - תחנת רדיו אינטרנטית עצמאית. *דברים*, 14, 231-241.
- Ballico, Christina. (2011). *Alive and gigging: An exploration of the role of the live music environment in the Perth indie pop/rock music industry*. In *Instruments of Change: Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music Australia-New Zealand 2010 Conference* (pp. 9-13). International Association for the Study of Popular Music.
- Beck, Ulrich. (2007). *Cosmopolitanism: A critical theory for the twenty-first century*. In George Ritzer (Ed.), *The Blackwell companion to globalization* (pp. 162-176). Blackwell.
- Bennett, Andy (Ed.). (2018a). *Youth, music and DIY careers [Special issue]*. *Cultural Sociology*, 12(2).

- Bennet, Andy. (2018b). Conceptualising the relationship between youth, music and DIY Careers: A critical overview. *Cultural Sociology*, 12(2), 140–155.
- Brooker, Joseph. (2003). Commercial alternative. *New Formations*, 50, 106–122.
- Carducci, Vince. (2006). Culture jamming: A sociological perspective. *Journal of Consumer Culture*, 6(1), 116–138.
- Carradini, Stephen. (2018). An organizational structure of indie rock musicians as displayed by Facebook usage. *Journal of Technical Writing and Communication*, 48(2), 151–174.
- Dale, Pete. (2008). It was easy, it was cheap, so what? Reconsidering the DIY principle of punk and indie music. *Popular Music History*, 3(2), 171–193.
- Delanty, Gerard. (2018). Introduction: The field of cosmopolitanism studies. In Gerard Delanty (Ed.), *Routledge international handbook of cosmopolitanism studies* (pp. 1–8). Routledge.
- Dorchin, Uri. (2013). Seeking truth in hip-hop music and hip-hop ethnography. In Fran Markowitz (Ed.), *Ethnographic encounters in Israel: Poetics and ethics of field work* (pp. 79–96). Indiana University Press.
- Erez, Oded. (2022). Bass and Silsulim: Israeli Music After Muzika Mizrahit. In Guy Ben-Porat, Yariv Feniger, Dani Filc, Paula Kabalo, & Julia Mirsky (Eds.), *Routledge handbook on contemporary Israel* (pp. 476–488). Routledge.
- Fonarow, Wendy. (2006). *Empire of dirt: The aesthetics and rituals of British indie music*. Wesleyan University Press.
- Friedlander, Joshua P., & Matthew Bass. (2022). *Year-end 2021 RIAA revenue statistics*. RIAA.
- Garland, Shannon. (2019). Amiguismo: Capitalism, sociality, and the sustainability of indie music in Santiago, Chile. *Ethnomusicology Forum*, 28(1), 26–44.
- Groslik, Rafi. (2015). Hummus and the organic food trend in Israel: Cosmopolitanizing a national dish. *Ethnologie Francaise*, 45(2), 257–267.
- Guerra, Paula. (2018). Raw power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241–259.
- Haenfler, Ross. (2018). The entrepreneurial (straight) edge: How participation in DIY music cultures translates to work and careers. *Cultural Sociology*, 12(2), 174–192.
- Hargreaves, Ian, & John Hartley (Eds.). (2016). *The creative citizen unbound: How social media and DIY culture contribute to democracy, communities and the creative economy*. Bristol University Press.
- Hesmondhalgh, David. (1999). Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*, 13(1), 34–61.
- Jian, Miao-Ju. (2018). The survival struggle and resistant politics of a DIY music career in east Asia: Case studies of China and Taiwan. *Cultural Sociology*, 12(2), 224–240.

- Johnson, Thomas. (2018). *Analyzing genre in post-millennial popular music*. City University of New York.
- Kahn-Harris, Keith. (2002). "I hate this fucking country": Dealing with the global and the local in the Israeli extreme metal scene. In Richard A. Young (Ed.), *Music, popular culture, identities* (pp. 119–136). Brill.
- Kim, Soochul. (2019). "Now it's indie": The creative turn of the cultural policy in the Korean indie music scene. *International Communication Gazette*, 81(2), 193–208.
- Luvaas, Brent. (2009). Dislocating sounds: The deterritorialization of Indonesian indie pop. *Cultural Anthropology*, 24(2), 246–279.
- Luvaas, Brent. (2012). *DIY style: Fashion, music and global digital cultures*. Berg.
- Matsue, Jennifer Milioto. (2008). *Making music in Japan's underground: the Tokyo hardcore scene*. Routledge.
- Mulligan, Mark. (2021, December 3). Music market shares: Independent labels and artists are even bigger than you thought. *Midia*.
- Neuman, Yair. (2003). Mobius and paradox: On the abstract structure of boundary events in semiotic systems. *Semiotica*, 147(1–4), 135–148.
- Puar, Jasbir. (2011). Citation and censorship: The politics of talking about the sexual politics of Israel. *Feminist Legal Studies*, 19(2), 133–142.
- Regev, Motti. (2011). International festivals in a small country: Rites of recognition and cosmopolitanism. In Liana Giorgi, Monica Sassatelli, & Gerard Delanty (Eds.), *Festivals and the cultural public sphere* (pp.108–123). Routledge.
- Regev, Motti. (2013). *Pop-Rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Polity Press.
- Regev, Motti. (2019). Postlude: World culture after cultural globalization. *Poetics*, 75, Article 101383.
- Regev, Motti, & Edwin Seroussi. (2004). *Popular music and national culture in Israel*. University of California Press.
- Rogers, Ian. (2008). "You've got to go to gigs to get gigs": Indie musicians, eclecticism and the Brisbane scene. *Continuum*, 22(5), 639–649.
- Serres, Michel, & Bruno Latour. (1995). *Conversations on science, culture and time* (Trans. Roxanne Lapidus). University of Michigan Press.
- Skandalis, Alexandros, Emma Banister, & John Byrom. (2020). Musical taste and the creation of place-dependent capital: Manchester and the indie music field. *Sociology*, 54(1), 124–141.
- Szerszynski, Bronislaw, & John Urry. (2002). Cultures of cosmopolitanism. *The Sociological Review*, 50(4), 461–481.
- Tarassi, Silvia. (2018). Multi-Tasking and making a living from music: Investigating music careers in the independent music scene of Milan. *Cultural Sociology*, 12(2), 208–223.

- Tawil, Yoel. (2015). A "start-up nation": On performance and creativity in Israel. *Ethnologie Francaise*, 45(2), 223–233.
- Warde, Alan, David Wright, & Modesto Gayo-Cal. (2007). Understanding cultural omnivorousness, or The myth of the cultural omnivore. *Cultural Sociology*, 1(2), 143–164.