

S
T
R
E
E
T



A R T
& Politik-maatschappelijk discours in Yogyakarta.
Door Ellen van Loenen



Illustraties omslag: Foto's van street art kunstwerken en activiteiten van de street art community in Yogyakarta. Centraal Java, Indonesië. Voor informatie en bronnen zie bijlage 1.



Street art

en politiek-maatschappelijk discours in Yogyakarta.

Auteur: Ellen van Loenen
Studentnr.: 3799441
Email: e.vanloenen@students.uu.nl
Telefoon: 06 52 07 60 41
Begeleider: Dr. M. Oosterbaan
Datum: 15 augustus 2013



Universiteit Utrecht

Deze master thesis is ingeleverd als afronding van de antropologische master: Multiculturalisme in
vergelijkend perspectief aan de Universiteit Utrecht.

Als ik weet

Dat ik denk

Dat ik weet

Wat ik zie

Weet ik dat ik beter kijken moet.

Ellen van Loenen, Januari 2010'

Inhoudsopgave

	<i>Pagina</i>
Kaarten Indonesië en Java	6
Voorwoord	7 - 8
Inleiding	9 - 22
Methodologische verantwoording	18 - 22
1. Historische context van de publieke sfeer.	23 -
1.1 Inleiding	24 - 26
1.2 De koloniale overheersing.	26 - 29
1.3 De publieke sfeer tijdens de regimes van Soekarno en Soeharto.	30 - 34
1.4 Opvattingen over kunst in publieke ruimte tijdens de <i>Reformasi</i> .	34 - 35
1.5 Reflectie	35 - 36
2. Invloed van mondiaal kapitalisme op de <i>street art community</i>.	37 - 53
2.1 Inleiding	37 - 43
2.2 Dominantie van mondiaal kapitalisme in de publieke ruimte.	44 - 48
2.3 Het netwerk van <i>street art</i> als <i>grassroots</i> beweging.	49 - 52
2.4 Reflectie	52 - 53
3. Invloed van corruptie op de <i>street art community</i>.	54 - 69
3.1 Inleiding	55 - 58
3.2 De <i>rule of law</i> in Indonesië.	59 - 63
3.3 De strijd tegen corruptie in de publieke sfeer.	64 - 68
3.4 Reflectie	68 - 69
Conclusie	70 - 74
Referenties	74 - 80
Bijlagen	81 - 84
Bijlage 1: Bronnen illustraties omslag.	81
Bijlage 2: Uitnodiging protest Jembatan ontvangen via <i>Facebook</i> .	82 - 83
Bijlage 3: <i>Poster Jembatan Kewek, wet van voor reclame artikel 8.</i>	84
Figurenlijst	85
Notes	86 - 87

Kaarten Indonesië en Java.



Figuur 1.

Voorwoord

Daar stond ik dan, op 10 februari 2013, als antropoloog in spe voor het bamboehok van het huis in Yogyakarta dat de komende drie maanden mijn thuis zou zijn. Dit onbekende huis, in de voor mij onbekende stad, het onbekende land met allemaal onbekende mensen om me heen maakte dat ik me meer vreemdeling dan antropoloog voelde. Maar met dat ik het huis binnenliep kwam al snel de warmhartigheid en behulpzaamheid op me af die mijns inziens kenmerkend is voor Indonesiërs. Dankzij deze eigenschap werd deze eerst zo onbekende plek in drie maanden onderzoek mijn thuis.

Tijdens mijn veldwerk heb ik ondervonden hoe belangrijk de behulpzaamheid van andere mensen is voor het doen van antropologisch onderzoek. Een antropoloog is continu afhankelijk van de informatie, bereidwilligheid en openheid van de mensen die hij of zij in tegenkomt en doet daardoor onderzoek *naar* en *met* mensen. Het onderzoek *naar* mensen werd in mijn geval het onderzoek over de ideeën, motivaties en idealen van de *street art* kunstenaars. Om hierachter te komen moest ik *met* de kunstenaars samenwerken, wat betekende aanpassing van mijn non-verbale en verbale gewoontes aan die van hen. Het eerste contact was aftastend maar dit veranderde langzaam in wederzijdse openheid. Tijdens interviews en gesprekken wisselden we onze ideeën uit en filosofeerden over de samenleving en hun kunstpraktijken.

Allereerst wil ik *UrbanCult* bedanken voor zijn enthousiasme over mijn onderzoek, gesprekken en hulp. Bayu, Sigit en zijn vrouw, Methodos, Anti-Tank, Zent Prozent, Dodok, HereHere, Guerillas en Teguh dank ik voor alle waardevolle gesprekken en openheid. Voor het begrip van de Indonesische taal en cultuur ben ik de docenten van PuriBahasa, Caroline, Suthik, mijn talk Sherley en Maya dankbaar. Jullie steun, hulp, uitleg, advies en tips maakte communicatie tussen mij en Indonesiërs en daarmee het verloop van mijn onderzoek soepeler.

‘Teman di Indonesia terimakasih sekali.’

Hoewel in drie maanden veldwerk veel korte tijdelijke vriendschappen ontstaan, krijgen andere mensen een speciaal plekje in je hart. Trees, dankjewel voor je altijd luisterende oor, alle leuke, vervelende, grappige, vreemde momenten die we hebben meegemaakt en waarin je me steunde. Zowel tijdens onze tijd in Yogyakarta als het schrijven van deze thesis. Ook studiegenootjes en vrienden Anoeke, Marjolein, Aart en Yvonne bedankt voor het delen van alle *ups en downs* die er zijn geweest tijdens de master, het veldwerk en het schrijven van deze thesis. De *'Friends- avondjes'* waren een waardevolle bijdrage voor het afronden van deze studie.

Uiteraard dank ik mijn ouders en broertjes, oma en mijn vrienden en vriendinnen, voor hun steun, trots, opbeurende woorden en gezellige ontspannen momenten tussendoor.

Tot slot wil ik alle docenten van de master *'Multiculturalisme in vergelijkend perspectief'* bedanken voor een zeer interessant, inspirerend en leerzaam jaar. In het speciaal mijn begeleider Dr. M. Oosterbaan. Dank voor alle kritische doch motiverende woorden, het begrip en inlevingsvermogen dat u getoond heeft. Iedere feedbacksessie gaf mij nieuwe inspiratie, moed en enthousiasme.

Ellen van Loenen

Augustus 2013

Inleiding



Figuur 2.

Vignet

'Cagar Budaya dan situs sejarah tidak untuk iklan.'

(Cultureel erfgoed en historische plaatsen zijn niet voor reclame.)

Op 1 maart 2013 ontving ik via *Facebook* een uitnodiging (zie bijlage 2) van *street art* fotograaf Urbancult voor een protest. De uitnodiging was naar vele mensen verstuurd. We werden allemaal opgeroepen om dezelfde avond om zes uur bij Jembatan Kewek te zijn, een brug in centraal Yogyakarta. Yogyakarta wordt gezien als de culturele hoofdstad van Indonesië. Urbancult is als inwoner en cultuurliefhebber trots op deze identiteit. Hierdoor is hij actief betrokken om de kunst en cultuur in de stad te behouden. Dit doet hij onder andere door het fotograferen van alle *street art*. De foto's plaats hij op internet om de kunstwerken te documenteren. Op deze manier wil hij de kunstwerken, die gekenmerkt worden door tijdelijkheid, behouden. Hierdoor kent hij veel leden van de *street art community*. Gedurende mijn onderzoek introduceerde hij me bij vele *street art* kunstenaars en nodigde me uit voor presentaties, openingen en andere evenementen. Zo ontving ik ook

de *Facebook*-uitnodiging voor het protest. Hoewel ik niet precies wist wat er zou gaan plaatsvinden vertrouwde ik erop dat het evenement interessant zou zijn voor mijn onderzoek. Stipt zes uur die avond kwam ik aan bij de brug. Op drie jongens met een fotocamera en wat voorbijgangers na was er echter niemand te bekennen. Ik vroeg me af of ik op de juiste plek was en werd onzeker, hadden ze me voor de gek gehouden? Maar aangezien er sinds mijn komst in Indonesië nooit iets op tijd begonnen was, besloot ik te wachten bij de jongens met de camera. Op mijn beste Indonesisch probeerde ik erachter te komen of ze er ook voor het protest waren. Ik kwam helaas niet meer te weten dan dat ze een korte film aan het maken waren. Aangezien de *street art* kunstenaars altijd filmpjes van hun activiteiten op internet plaatsen en ik deze plek had doorgekregen nam ik aan dat ik op de goede locatie was. Langzaam verzamelden zich meer en meer mensen bij de brug en begon ik gezichten van een aantal *street art* kunstenaars te herkennen. Nu wist ik zeker dat ik op de goede plek was. Toen het ongeveer een uur later behoorlijk druk was geworden brak het protest los. Ruim honderd fietsers kwamen tegelijk aan en parkeerden de fietsen aan de zijkant van de weg. Uit fietskarren kwamen kwasten en grote emmers witte verf tevoorschijn, door een megafoon werd coördinerende informatie omgeroepen, flitsen van fotocamera's knipperden door de lucht en de *street art* kunstenaars en fietsers, begonnen de muren van de met reclame bedekte brug wit te schilderen (zie figuur 1). Zo werd die avond de brug vrij gemaakt van reclame. Eenmaal wit werden er een aantal posters en stencils op geplaatst met de tekst dat de reclame op de brug in strijd is met de wet, artikel 8 de betreffende vergunningen voor reclameⁱⁱ. Omdat de brug sinds 2011 genomineerd is als cultureel erfgoed, waar de tekst in figuur 1 naar verwijst, zou volgens de organisatoren en deelnemers van het evenement de originele staat beschermd moeten worden tegen reclame. Het leek alsof de brug bezet werd door de leden van de *fiets community*, *street art community*ⁱⁱⁱ en andere geïnteresseerden uit Yogyakarta die kennis hadden genomen van het evenement zoals buurtbewoners en journalisten.

De gebeurtenis in het vignet hierboven omvat een aantal veel voorkomende onderwerpen die *street art* kunstenaars in Yogyakarta via hun kunst communiceren. Dit zijn vrijheid van meningsuiting, corruptie, overdaad aan reclame in de straten van de stad, de consumptiemaatschappij en individualisering van de maatschappij. Deze onderwerpen

komen samen in een maatschappelijk, politiek en wetenschappelijk debat over de werking van verschillende structuren die invloed uitoefenen op de politieke besluitvorming van een democratie. De ruimte waarin deze structuren met elkaar bewegen wordt ook wel de publieke sfeer genoemd. Habermas (in Calhoun 1996) stelt dat de publieke sfeer het domein is van het sociale leven waar publieke opinie gevormd wordt. Het streeft naar het vormen van een algemene wil. Met deze wil wordt de staat geïnformeerd en activiteiten van de staat gecontroleerd. De publieke sfeer is volgens hem ontstaan gedurende de achttiende eeuw bij de bourgeoisie omdat het beredenering veronderstelt. Dit ging gepaard met de komst van media en persvrijheid. Door circulatie van kranten, magazines, televisie, radio en internet wordt publieke opinie gevormd. De publieke sfeer is daarom niet per definitie een fysieke ruimte waarin mensen samenkomen. Habermas (in Edgar 2006) maakt in de publieke sfeer onderscheid tussen *leefwereld* en *systeem* (2006: xvi). In de leefwereld communiceert 'de gewone man' met elkaar waardoor een gezamenlijk begrip van de wereld als betekenisvolle plek ontstaat. In dit begrip zijn tradities ingebed zijn. Op die manier wordt er in de leefwereld geleidelijk naar omgangsnormen toegewerkt. Elk individu kan invloed uitoefenen op deze norm waardoor individuele socialisatie mogelijk is. Dit noemt hij *communicative rationality* (in Edgar 2006: xvi), een open discussie waardoor conflicten in een maatschappij worden opgelost. Tegenover de leefwereld staat het systeem als een schijnbare natuurlijke maar betekenisloze macht. Het zijn de structuren in de maatschappij die geld en macht verdelen. Het systeem is gebaseerd op *instrumental rationality* (Habermas in Edgar 2006: xvi). De regels worden gemaakt om op efficiënte wijze de doelen die zijn gesteld te behalen. Leefwereld en systeem zijn afhankelijk van elkaar. Individuele *agents* uit de leefwereld zijn de motor van het systeem.

In een autonoom functionerende publieke sfeer laat het systeem de aanvechtingen die de individuen uit de leefwereld aangaan toe. Dit komt vooral voor in kleine maatschappijen, individuen staan dan één op één met elkaar in contact waardoor betekenisvolle communicatie mogelijk is. Er is een balans tussen de *communicative rationality* en *instrumental rationality* (Habermas in Edgar 2006: 17). Deze balans vervalt wanneer het systeem de *communicative rationality* verdringt. Habermas (in Edgar 2006) ziet dit voornamelijk ontstaan in grote steeds complexere maatschappijen die door modernisering en mondialisering ontstaan. Verschillende schrijvers stellen dat het *face-to-face* contact tussen individuen van een maatschappij afneemt (e.g. Habermas in Calhoun

1996; Bauman 2011; Harvy 1990). In de grote complexere maatschappijen is er een afstand tussen het niveau waarop organisatie plaats vindt en het dagelijkse leven van het individu. Dit komt doordat de besluiten van een staat steeds grotere gebieden en meer individuen betreft. Habermas (in Edgar 2006) stelt dat in deze complexe maatschappijen kapitalisme en de staat automatisch samen gaan. Volgens hem leidt deze samenkomst tot het verschuiven van een publieke sfeer bestaand uit cultureel debatteren naar cultureel consumeren. Individuele *agents* gaan niet meer in tegen de regels die hun acties regeren. Het systeem koloniseert dan de leefwereld. Dit is in tegenstelling tot vele andere schrijvers die stellen dat modernisering en mondialisering organisatie mogelijkheden van de onofficiële publieke sfeer vergroten (e.g. Castells 1996; Appadurai 2006; Juris 2008). Doordat men zich makkelijker en sneller kan bewegen in tijd en ruimte kunnen mensen zich sneller organiseren. Dit biedt nieuwe mogelijkheden voor het vormen van *grassroots* bewegingen (Juris 2008: 2).

Benhabib (2002) bouwt voort op de theorie over de publieke sfeer van Habermas (in Calhoun 1996). Ze concretiseert leefwereld en systeem met behulp van de termen *officiële* en *onofficiële publieke sfeer* (Benhabib 2002: 21-22). De officiële publieke sfeer bestaat volgens haar uit de representatieve instellingen van een democratie namelijk; publieke bureaucratieën, politieke partijen en de rechterlijke, wetgevende en uitvoerende macht. Al deze instituties werken vanuit *instrumental rationality* waardoor de officiële publieke sfeer overeenkomt met het systeem waar Habermas (in Calhoun 1996) over spreekt. De onofficiële publieke sfeer bestaat echter uit sociale bewegingen, maatschappelijke, politieke, culturele, religieuze- en kunstverenigingen zonder officiële macht. Samen vormen ze de publieke sfeer van een liberale democratie. *'The public sphere is composed of the anonymous and interlocking conversation and contestation resulting from the activities of these various groups'* (Benhabib 2002: 21). Uit het citaat blijkt dat er communicatie over en weer is tussen de verschillende groepen in de publieke sfeer. Per situatie verschillen de groepen maar ook de leden van de groep die met elkaar in interactie zijn. Leden van de onofficiële publieke sfeer zullen met enige regelmaat ook onderdeel uitmaken van de officiële publieke sfeer. Een voorbeeld hiervan is *street art* fotograaf Urbancult uit het vignet hierboven. De *communities* waarmee hij het protest organiseerde hebben geen officiële macht waardoor ze onderdeel zijn van de onofficiële publieke sfeer. Tegelijkertijd is Urbancult zelf werkzaam bij de overheid op de afdeling kunst en cultuur. Dit maakt hem een

agent in de officiële publieke sfeer. Een strikt onderscheid houdt hier geen stand. De officiële en onofficiële publieke sfeer zijn afhankelijk van elkaar en vormen samen een dynamisch speelveld van machtstructuren bestaand uit groepen en individuele *agents*.

Verschillende schrijvers wijzen erop dat in de moderne wereld de circulatie van audio en visueel materiaal een belangrijk onderdeel is van wil en opinievorming in de publieke sfeer (e.g. Habermas in Edgar 2006; Warner 2002; Spyer 2008 eg.). Leden van de officiële publieke sfeer maken hier gebruik van door aan praatprogramma's mee te doen, tijdens verkiezingsperiodes *flyers* uit te delen, posters op te hangen of reclamefilmpjes op tv uit te zenden. Ook de onofficiële publieke sfeer maakt veelvuldig gebruik van audio en visueel materiaal om opinie te vormen. Warner (2002) illustreert dit aan de hand van de circulatie van teksten waardoor een *public* (2002: 50) ontstaat. Onder deze teksten verstaat hij ook visuele en audio tekst. Hij heeft een aantal criteria opgesteld waarmee hij de *public* definieert. Ten eerste is het zelforganiserend en ontstaat vanuit een openbaar debat los van de staat, het recht of bestaande machthebbende instellingen. Ten tweede is het een relatie tussen vreemden. Niet iedereen uit de *public* kent of ziet alle individuen die erbij horen. Dit maakt het een ingebeelde groep. Ten derde is het zowel persoonlijk als onpersoonlijk. De vierde criteria is dat een *public* een minimale vorm van aandacht vraagt. Enkel het aanzetten van een tv maakt een individu al onderdeel van de *public*. Ten vijfde is een *public* de sociale ruimte die gecreëerd wordt door de reflexieve circulatie van debatten en gesprekken. De teksten die circuleren, roepen reacties en discussie op waardoor thema's, normen en waarden ontstaan. Ten zesde is een *public* een tijdelijke aangelegenheid. Wanneer, door wie, hoe en het tijdsbestek waarin een tekst circuleert, is afhankelijk van externe factoren. Het debat dat een tekst aangaat is niet tijdloos waardoor de relevantie ervan een keer zal verdwijnen. En tot slot bepaalt de vormgeving van de tekst de stijl van het debat en de mensen die eraan meedoen. Het geeft de *public* zijn karakter.

Warner (2002) suggereert dat de publieke sfeer een neutraal gebied is zonder vooropgesteld normatief kader. Door de circulatie van het discours in de publieke sfeer ontstaat er een normatief kader voor de maatschappij. Modood (2007) stelt echter in lijn met Asad (2003) dat de publieke sfeer altijd een normatief kader heeft voortkomend uit de geschiedenis waardoor het discours beïnvloed wordt. Beide stellen dit in de context van de secularisatiethesis en dus het historische intrinsieke verband tussen religieuze structuren en

de structuren van de natie-staat. Hirschkind (2001) sluit hierbij aan, maar laat het religieuze aspect achterwegen. Hij stelt dat de publieke sfeer altijd een normatief kader heeft omdat het verbonden is met processen uit de geschiedenis en de aanwezige dominante instituties. Hij stelt dat de publieke sfeer niet simpel ingedeeld kan worden als *deliberatief* of *normatief* (Hirschkind 2001: 3), maar bestaan ze twee parallel aan elkaar. Dit betekent dat er in de publieke sfeer continu dialoog is tussen individuen dat het normatieve kader van het discours vormt. Tegelijkertijd is er ook sprake van een normatief kader dat al aanwezig is en het discours in de publieke sfeer beïnvloedt. Dit is kader is ontstaan vanuit de geschiedenis en maar komt ook voort uit dat wat gezaghebbende instanties opleggen.

Warner (2002) blijft in zijn theorie over de publieke sfeer bij de circulatie van teksten. Hierbij gaat hij ervan uit dat teksten bewust geschreven, gepubliceerd en vervolgens gelezen worden. Het is een voorgestructureerde, rustige en kalme setting. Spyer (2008) laat ons echter met behulp van iconografie in Ambon zien dat ook beelden in de publieke sfeer discours communiceren. Iconografie is een kunstvorm kenmerkend voor het christendom. De iconen krijgen binnen deze traditie hun betekenis. Het zien van iconen herinnert de christenen aan hun identiteit. Iconen in de kerk smelten samen met hun omgeving, waardoor er sprake is van een eenheid. Toen de spanningen tussen christenen en moslims in Ambon opliepen werden de iconen uitvergroot op muren en bilboards in de straten van de stad geplaatst. Ze komen in contact met het dagelijks leven van christenen en mensen met andere religieuze achtergronden, ze contrasteren met hun omgeving. Met de iconen vergroten de christenen hun zichtbaarheid voor elkaar, voor andere religieuze groepen en voor de overheid. Verschillende schrijvers stellen dan ook dat het aanzicht in de straten van een stad een besef van tijd, ruimte en identiteit geeft (e.g. Spyer 2008; Anderson 2006; Hirschkind en Larkin 2008). Deze zichtbaarheid wilden de christenen bewerkstelligen omdat ze zich als groep sociaal, economische en politiek achtergesteld voelden ten opzichte van moslims. De iconografie communiceert dus een maatschappelijk politiek discours over religie en de staat.

Dit onderzoek van Spyer (2008) laat ons zien dat de publieke sfeer zich ook afspeelt in een chaotische urbane setting. Interessant aan dit onderzoek is dat gedurende de oorlog tussen moslims en christenen de iconen werden getransformeerd tot *street art*. Met de technieken van de *street art* zoals *murals* en posters werd een vernieuwde vorm van iconografie tot stand gebracht. In deze vernieuwde vorm komen de iconen los van traditie,

rituelen en kerkelijke instituties, belanden in de straten van de stad waar ze politiek-maatschappelijk discours communiceren. In *street art* wordt de publieke ruimte, die in dit onderzoek begrepen wordt als de fysieke ruimte van de stad, onderdeel van de publieke sfeer. Door deze kracht van *street art* wilde ik het graag centraal stellen in dit onderzoek naar discours in de publieke sfeer. Met dit onderzoek wil ik illustreren dat *street art* geen vandalisme is of enkel zorgt voor de esthetisering van de publieke ruimte. Het is een kunstbeweging in de onofficiële publieke sfeer. De focus van dit onderzoek ligt daarom op de vraag welke politiek-maatschappelijke discourses *street art* in Yogyakarta communiceert.

Street art is een specifieke kunstvorm die zich onderscheidt van andere kunstvormen doordat enkel de kunstenaar bepaalt wat hoe en waar de kunst op straat geplaatst wordt (Waclawek 2011: 9). Kenmerkend voor de *street art* is de tijdelijkheid van de kunstwerken. Regelmatig worden oude werken vervangen door nieuwe. Werken veranderen ook continu doordat *street art* kunstenaars op elkaar reageren door tekst of illustratie aan een al bestaand werk toe te voegen. Dit is in tegenstelling tot *public art* waar verschillende instanties en mensen mee beslissen over het concept van het kunstwerk, waar het geplaatst wordt en over de duur van het project (Waclawek 2011: 9). *Street art* kan zich uiten in de vorm van een beeld, een theater- of muziekoftreden. Dit onderzoek heeft zich echter gericht op de tweedimensionale kunst met een breed scala aan technieken zoals posters, stencils, *murals* en *graffiti pieces*^{iv} dat op muren geplaatst wordt om een boodschap te communiceren. Deze technieken worden in Yogyakarta op vier manieren ingezet namelijk: (1), om te adverteren (2), esthetisering van de publieke ruimte (3), als promotie van de eigen creatieve vaardigheden (4), communiceren van politiek en/of maatschappij discours. Dit onderscheid moet gezien worden als een veld waarbinnen de *street art* kunstenaars zich bewegen. Afhankelijk van leeftijd en persoonlijke opvatting bewegen vele *street art* kunstenaars zich echter over al deze gebieden.

Dit onderzoek heeft zich voornamelijk gefocust op *street art* kunstwerken die politiek-maatschappelijk boodschap communiceren. De boodschap van een *street art* kunstwerk wordt gezien en opgepikt in de snelheid van het voorbijgaan. Verkeer raast langs en voetgangers passeren terwijl een *street art* kunstenaar zijn werk op een muur plaats. De meeste voetgangers blijven even staan, kijken wat er gebeurt en lopen weer door. Voordat

de voetganger zijn wandeling ging maken had hij of zij hoogstwaarschijnlijk niet de intentie om de boodschap dat het kunstwerk communiceert te ontvangen. Dit is in tegenstelling tot de circulatie van discours door tekst waar Warner (2002) over schrijft. De lezer maakt bewust de keuze om de boodschap van een tekst wel of niet te ontvangen. Afhankelijk van de titel, de samenvatting, opmaak, afbeeldingen en daarmee de inhoud kiest de lezer of hij of zij de inhoud van de tekst interessant genoeg acht om te lezen en de boodschap tot zich te nemen. Daarbij kost het meer tijd om de boodschap van een artikel dan de boodschap van een afbeelding te ontvangen. Een blik van twintig seconden op een afbeelding ter grote van een A4 is genoeg om de essentie van de boodschap te vatten. De boodschap van een tekst ter grote van een A4 tot je nemen neemt echter langer dan twintig seconden in beslag. Dit onderzoek wil laten zien dat de publieke sfeer zich niet alleen in de voorgestructureerde setting van tekst maar juist ook letterlijk in een chaotische snelle urbane setting afspeelt.

De verweving van het normatieve en deliberatieve kader in de publieke sfeer (Hirschkind 2001: 3) is leidraad in de analyse van de *street art* activiteiten uit dit onderzoek. De *street art* kunstenaars vormen middels hun activiteit in het hier en nu een continue dialoog over de normen en waarden van de samenleving. De kunstwerken fungeren voornamelijk als spiegel van twee grotere politieke- en maatschappelijke discourses in de publieke sfeer over het normatieve kader van Indonesië. Het eerste discours gaat over de invloed van het mondiaal kapitalisme op het politiek-economische systeem van de democratie Indonesië. Het biedt de *street art* kunstenaars als kunstbeweging in de onofficiële publieke sfeer zowel mogelijkheden als onmogelijkheden om zich te mengen in politiek-maatschappelijk discours en zal centraal staan in hoofdstuk twee. Het tweede discours dat vrij dominant is in de publieke sfeer van Indonesië betreft corruptie. In dagelijkse gesprekken, krantenartikelen, op het journaal en in de *street art* is het een continue terugkerend thema. Het derde hoofdstuk van dit onderzoek focust zich daarom op hoe de *street art* kunstenaars zich tot dit discours verhouden en hoe corruptie hun dagelijkse activiteit beïnvloedt. Maar zoals Hirschkind (2001) stelt, is de relevantie van de hierboven beschreven thema's in Indonesië beïnvloed door een bestaand normatief kader voortkomend uit de geschiedenis. Daarom wordt er in het eerste hoofdstuk aandacht besteed aan de geschiedenis de democratie Indonesië. In dit hoofdstuk zal blijken dat het normatieve kader van *street art* kunstenaars in het huidige Yogyakarta komt voort uit een geschiedenis van autoritaire regimes en onderdrukking waarin kunstenaars hun kunst in de

publieke ruimte inzetten als middel van protest. Deze thesis wordt afgesloten met een concluderend hoofdstuk waarin blijkt dit onderzoek heeft laten zien dat de *street art community* een *grassroots* beweging in de onofficiële publieke sfeer is van de democratie Indonesië. Het politiek-maatschappelijk dat *street art* kunstenaars communiceren, keert terug in de media, alledaagse gesprekken, de politiek maar ook in mondiale organisaties en bewegingen in zowel de officiële en onofficiële publieke sfeer. Dit maatschappelijke draagvlak, maakt *street art* relevant voor het antropologische onderzoek naar politiek-maatschappelijk discours in hedendaagse democratieën.

Methodologische verantwoording

Voordat ik naar Yogyakarta vertrok had ik me ingelezen en een onderzoeksvoorstel geschreven waardoor ik enigszins een beeld had gevormd van het verloop van mijn veldwerkperiode. Al met al ben ik vaker niet dan wel op mijn gemak geweest. Ik heb me naïef, ongemakkelijk, zwak, sterk, trots, blij en verdrietig gevoeld. Uiteraard verliep mijn onderzoek niet altijd zoals ik verwachtte. Enigszins gedwongen door de dynamiek en onvoorspelbaarheid van de activiteiten in de *street art community* heb ik me gedurende het onderzoek vooral laten leiden door de mogelijkheden in het veld. Met andere woorden: in de dagelijkse activiteiten heb ik me laten leiden door wat de *street art* kunstenaars mij in het hier en nu aanboden. Zo heb ik *wayfaring* (Ingold 2010: 148) in praktijk gebracht.

Tegenover Urbancult en de *street art* kunstenaars die ik in deze thesis bij naam noem ben ik altijd open geweest over mijn rol als onderzoeker. Wanneer ik me voorstelde, vertelde ik waarom ik geïnteresseerd was in *street art*, vroeg of ik hun werken mocht gebruiken in mijn onderzoek en voorafgaand aan een interview vroeg ik toestemming om het gesprek op te nemen. Zo bewerkstelligde ik *informed consent* (Boeije 2010: 45). Daarbij zijn de *street art* kunstenaars die deelgenomen hebben aan mijn onderzoek heel bewust bezig met het communiceren van hun boodschap en staan hier volledig achter. Ze zetten foto's van hun werk met het statement dat ze willen maken op internet. Daarom heb ik ervoor gekozen om in deze thesis de pseudoniemen te gebruiken die de kunstenaars zelf ook gebruiken. Mensen die mij gedurende dagelijkse gesprekken of activiteiten, zoals de taalles, onbewust waardevolle informatie gaven zijn geanonimiseerd.



Figuur 3.

Kenmerkend voor antropologisch onderzoek is participerende observatie (DeWalt en DeWalt 2002: 1). De mate waarin ik participeerde was afhankelijk van de activiteit. Optimale participatie vond plaats toen *street art* kunstenaar Zent Prozent mij met graffiti op een muur schilderde (zie figuur 3). Terwijl hij bezig was heb ik gefilmd en op een bepaald moment zelf een klein stuk geschilderd. Maar ook aanwezig zijn tijdens het *displayen* van Sigit, het protest bij Jembatan Kewek en andere activiteiten kan gezien worden als een vrij actieve vorm van participatie. Gedurende al deze evenementen is het namelijk zeer gewoon dat er verschillende mensen aanwezig zijn, met elkaar praten en het evenement aanschouwen. Observatie en participatie vielen op die manier eigenlijk iedere keer samen. Uit de observaties die ik tijdens deze activiteiten deed ontstonden vragen die ik ter plekke of in een interview stelde. Voorafgaand aan een interview stelde ik een *topic list* (Boeije 2010: 23) op. Tijdens interviews was ik, afhankelijk van wat ik wilde bereiken en hoe het interview verliep, meer of minder sturend waardoor deze *unstructured*, *semi-structured* of *structured* (DeWalt en DeWalt 2002: 121) waren.

De technieken die ik tijdens mijn onderzoek gebruikte heb ik gedurende het

veldwerk enigszins aanpaste door de dynamiek van het veld. Allereerst heb ik een kalender gemaakt. In eerste instantie was het de bedoeling om van tevoren een planning te maken van welke activiteit ik wanneer ging doen. Plannen was echter vrij lastig in de Indonesische dagelijkse gang van zaken. Een afspraak maken voor twee of drie dagen later was bijna onmogelijk. En met enige regelmaat kreeg ik een bericht dat ik per direct ergens heen moest. Dit zorgde ervoor dat mijn kalender al snel veranderde in een logboek (DeWalt en DeWalt 2002: 153) waarin ik iedere avond opschreef wat ik die dag gedaan had.

Een tweede belangrijke techniek was het maken van foto's. Pink (2001) stelt dat het gebruik van film en fotografie, afhankelijk van het veld waarin een onderzoeker zich bevindt, goed mogelijk is. Alle *street art* kunstenaars maken foto's en filmpjes van hun *street art* activiteiten. Dat maakte het voor mij mogelijk om ook foto's te maken van de activiteiten en kunstwerken. Er kan zelfs gesteld worden dat mij dit meer onderdeel maakte van de activiteit. Ook maken de documentatie van foto's het voor mij mogelijk om de kunstwerken ook tijdens het schrijven van deze thesis nog eens goed te bekijken. Daarbij reflecteert het de specifieke tijd en plaats van mijn onderzoek, de kunstwerken die tijdens mijn aanwezigheid in Yogyakarta centraal stonden in de *street art community* zijn nu hoogstwaarschijnlijk vervangen.

Verder heb ik gebruik gemaakt van *Jot notes*, *head notes*, *expanded fieldnotes*, vignetten, dagboek en *meta notes* (DeWalt en DeWalt 2002: 144-155). *Jot Notes* (2002: 144) sloeg ik tijdens de activiteit op in mijn telefoon in plaats van een notitie boekje te schrijven. Ten eerste maakte dit mijn aantekeningen minder opvallend omdat omstanders vaak zelf ook met hun telefoon bezig waren. Ten tweede was het gemakkelijker voor mezelf omdat ik mijn notitieboekje nog wel eens vergat en door vochtigheid van het regenseizoen snel onbruikbaar werd. Na afloop schreef ik deze aantekeningen uit, vaak in de vorm van *expanded field notes* (DeWalt en DeWalt 2002: 148) op mijn laptop. Bij grote gelegenheden schreef ik vignetten, zoals aan het begin van deze inleiding. En tot slot hield ik een dagboek bij waarin vooral de fases die ik hierboven beschreven heb goed terug te lezen zijn.

In mijn veldwerkperiode zijn er drie fasen te onderscheiden. De eerste fase was de oriëntatie van mijn onderzoeksveld. Yogyakarta was voor mij eerst een intense, dynamische en overweldigende stad. Voornamelijk de chaos, stank en geluid van het verkeer waren overheersend. In deze eerste fase lag mijn focus op het eigen maken van de stad en de

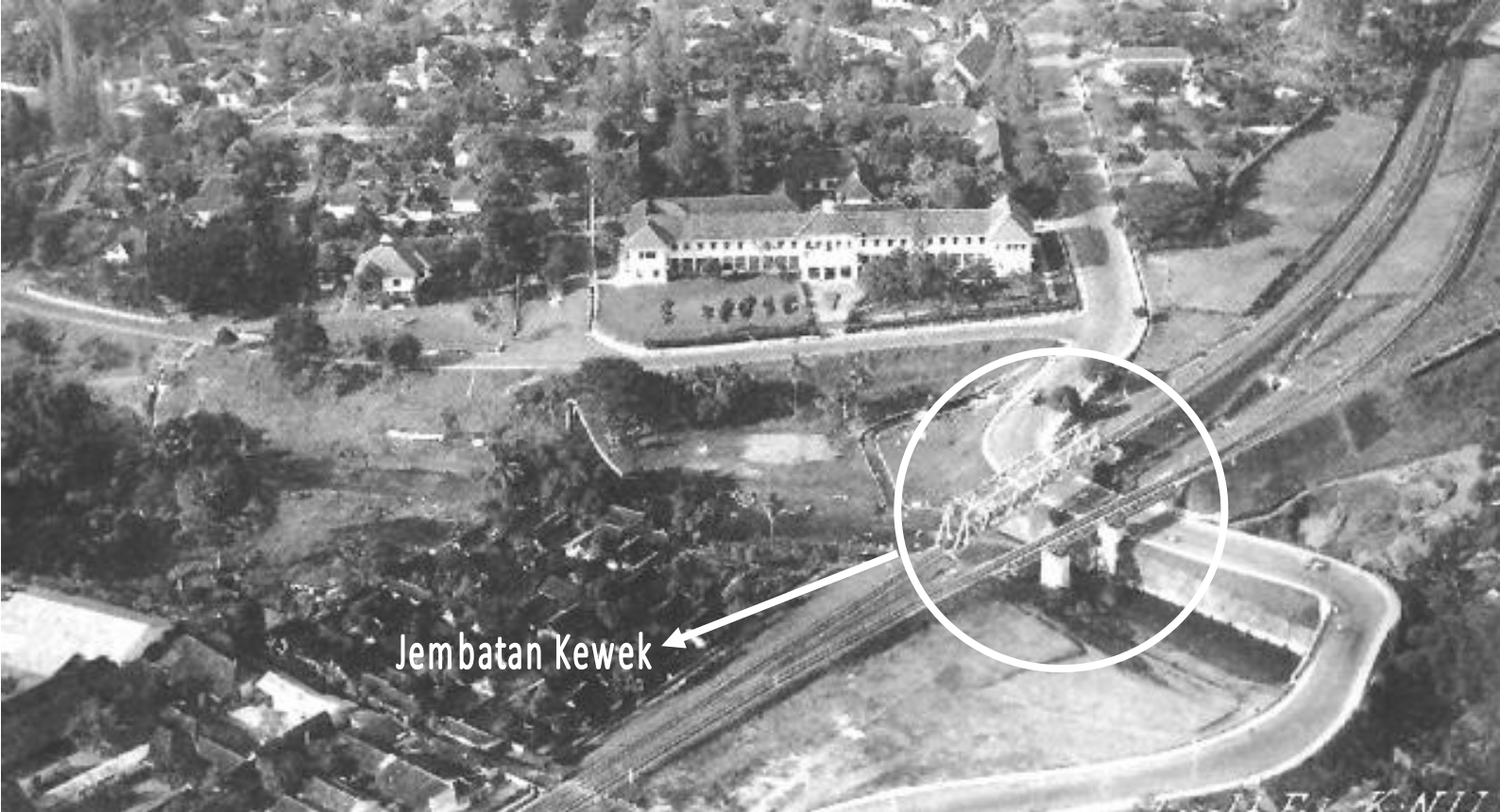
Indonesische taal. Ik wilde zicht krijgen in de structuur van de *street art community*. Om dit te kunnen doen was mijn eerste prioriteit dat ik me kon verplaatsen. Daarom heb ik een scooter gehuurd waar ik vele uren mee door de stad gedwaald heb om de wegen te leren kennen en de *street art* op te bekijken. De tweede prioriteit was de taal cursus. Een kleine beheersing van de taal maakt het contact met Indonesiërs een stuk gemakkelijker. Dat ik de moeite deed om de taal te leren werd als een vorm van respect en oprechte interesse ervaren. Hierdoor waren vele Indonesiërs een stuk opener naar mij. Een handige bijkomstigheid was dat mijn docenten van de taalschool mij tips gaven voor mijn onderzoek en vertelden over omgangsnormen in Indonesië. Tot slot heb ik in deze fase verschillende contacten gelegd met zowel *street art* kunstenaars als andere inwoners van Yogyakarta. Deze fase kwam ten einde tijdens schrijven van het eerste veldwerkverslag, met het inzicht dat er een verdeling was onder *street art* kunstenaars wat betreft de inhoudelijke opvatting over de functie van *street art*. Ik was tevreden over mijn eerste periode en bevindingen in het veld.

De tweede fase begon echter wat minder positief en kan vergeleken worden met wat men in de antropologische literatuur de crisisfase noemt (Oberg 2006: 143). Er volgde zich een aantal vervelende gebeurtenissen binnen mijn privé kring op, mijn portemonnee werd gestolen en ik was getuige van hoe een gehandicapte jongen midden op straat door een grote groep mannen uitgelachen, uitgeoeld en gepest werd waardoor hij in paniek raakte. Dit incident raakte me diep door mijn persoonlijke betrokkenheid met gehandicapten en onmacht die ik voelde om hem te helpen. Ik kreeg een hekel aan alles in Indonesië, het land maakte me boos en mijn vertrouwen in Indonesiër was verdwenen. Ik was er van overtuigd dat iedereen meer van me wilde en alleen maar aardig waren tegen mijn blanke huid en daarmee gepaard gaande veronderstelde rijkdom. Deze houding en gevoelens maakten het verdiepen in de contacten die ik had, het houden van interviews en het leggen van nieuwe contacten moeilijk. Na vele gesprekken met een studiegenootje die ook in Yogyakarta was voor haar onderzoek, mijn ouders en een Skypegesprek met mijn begeleider beseftte ik dat ik kleine en overzichtelijke stappen moest zetten. Ik besloot een afspraak te maken met Urbancult om te praten over mijn bevindingen en hem advies te vragen. Hij was het eens met mijn bevindingen en adviseerde met welke *street art* kunstenaars ik kon gaan praten. Dit bracht mij in de herstelfase (Oberg 2006: 143) waarin ik begon met interviewen.

De derde fase bestond uit heel veel interviews en informele gesprekken. Steeds vaker werd ik betrokken bij de vele activiteiten in de *street art community*. Ik kreeg het gevoel dat ik me helemaal in het veld bevond en zag steeds meer connecties tussen alle verschillende activiteiten, gesprekken en de observaties die ik had gedaan. Nu had ik het gevoel dat mijn onderzoek diepgang kreeg maar helaas was het al bijna tijd om afscheid te nemen. Alles wat bij aankomst in Yogyakarta vreemd was, voelde nu vertrouwd. Ik bevond me in de aanpassingsfase (Oberg 2006: 143). Ik stoorde me niet meer aan de chaos en stank van het verkeer in de stad. Opeens was ik er niet meer zo zeker van of ik wel naar huis wilde. Mijn leven in Nederland, thuis wat vertrouwd hoorde te zijn leek erg ver weg en onbekend. En dat is mijn inziens het effect van veldwerk. Het zet niet alleen een kritische blik op het kader van degene die onderzocht wordt maar ook op de dagelijkse gang van zaken in het leven van de onderzoeker en maakt normatieve opvattingen relatief, zoals ook Rabinow (2007) in zijn boek constateert.



1. Historische context van de publieke sfeer.



Figuur 4.

1.1 Inleiding

Figuur 4 is een luchtfoto gemaakt door het Koninklijk Nederlands-Indisch Leger (KNIL), te herkennen aan de tekst rechts onderaan de foto. Het KNIL was het leger in Indonesië gedurende de koloniale tijd. De op de foto aangegeven brug uit Yogyakarta, Jembatan Kewek, nam een prominente plek in tijdens het protest op 1 maart 2013 beschreven in het vignet in de inleiding van deze thesis. Twee dagen na het protest stonden de kranten vol over de gebeurtenis. Zo verscheen in de online krant Kompas^v een artikel waarin de betekenis van de gebeurtenis verbonden werd met het koloniale verleden.

Deelnemers interpreteren het protest '1 Maart Algemeen Offensief' niet alleen als een moment waarop de geschiedenis herhaalt wordt en Yogyakarta opnieuw herovert wordt uit handen van indringers, maar ze interpreteren het ook als het opnieuw in beslag nemen van Yogyakarta dat overgenomen was door allerlei soorten van kolonialisme, namelijk; de commercialisering en privatisering van de openbare ruimte. [...] Op

1 maart 2013 wordt de soevereiniteit van Yogyakarta herwonnen, net als 64 jaar geleden. (Kurniawan 2013^{vi})

In het citaat wordt het protest op 1 maart 2013 verbonden met een soort gelijke gebeurtenis die bij de brug plaatsvond tijdens de onafhankelijkheidstrijd in 1949. Op 1 maart van dat jaar verwijderden Indonesische nationalistische strijders de rails op Jembatan Kewek waardoor het spoor onbruikbaar werd. Aangezien het een belangrijke aanvoerroute was van materieel en strijdkrachten veroorzaakte het logistieke problemen bij de KNIL en verzwakte de positie van de Nederlandse overheersers. De actie was onderdeel van een grotere aanval tegen de Nederlandse bezetters in Yogyakarta die op dezelfde dag gehouden werd. Later dat jaar vierden de Indonesische nationalistische strijders de overwinning op de onafhankelijkheidstrijd. De datum 1 maart symboliseert voor de deelnemers van het protest in 2013 het verzet in Yogyakarta tegen autoritaire machthebbers uit het Westen in de publieke sfeer. Dit laat zien dat het politiek-maatschappelijk discours dat de *street art* kunstenaars communiceren intrinsiek verbonden is met de geschiedenis van de natie-staat en dus een normatief kader heeft zoals vele schrijvers beargumenteren (e.g. Asad 2003; Hirschkind 2001; Ingold 2010; Modood 2007). Dit hoofdstuk zal zich daarom richten op de geschiedenis van de publieke sfeer in Indonesië die zich kenmerkt door dominantie van autoritaire machthebbers.

In totaal zijn er in Indonesië drie autoritaire regimes geweest namelijk; (1), de kolonisten (2), Soekarno en (3), Soeharto. Gedurende deze regimes diende de publieke sfeer als platform voor propaganda van de staatsideologie en werd op deze manier gedomineerd door de staat. Het was geen open en vrije politieke ruimte voor discours. Ondanks deze dominantie heeft de onofficiële publieke sfeer in de geschiedenis van Indonesië continu naar manieren gezocht om deze dominantie door de staat tegen te gaan. Voornamelijk in de geschiedenis van Yogyakarta is het een terugkerend fenomeen dat de onofficiële publieke sfeer posters, slogans en andere kunst in de publieke ruimte plaatst waarin een politiek-maatschappelijke opinie is verwerkt. Het bood de 'gewone man' de mogelijkheid om een stem van protest en verzet uit te brengen tegen de autoritaire regimes. De eerste paragraaf van dit hoofdstuk richt zich op de werking van de publieke sfeer in Indonesië gedurende de koloniale tijd. Vervolgens zal de tweede paragraaf aandacht besteden aan de werking van de publieke sfeer gedurende de regimes van Soeharto en Soekarno. In beide paragrafen zal

het eerste gedeelte van de paragraaf zich richten op de dominantie van de staatsideologie in de publieke sfeer. Het tweede gedeelte van beide paragrafen zal zich richten op het verzet door de onofficiële publieke sfeer tegen deze dominantie met behulp van kunst in de publieke ruimte. In de conclusie van dit hoofdstuk zal blijken dat de gebeurtenissen en opvattingen uit de drie hierboven beschreven regimes het normatieve kader vormen van het discours dat de *street art* kunstenaars van dit onderzoek in hun kunst communiceren.

1.2 De koloniale overheersing.

Voor de komst van de Nederlandse kolonisten bestond Indonesië uit verschillende koninkrijken en vorstendommen die etnisch, linguïstiek en religieus van elkaar verschilden. De Nederlandse kolonisten centraliseerden de macht en richtten de natie-staat Nederlands-Indië op. Vanuit economische en politieke belangen van de kolonisten moest er een gevoel van samenhang komen onder de leden van de diverse vorstendommen en koninkrijken. Hiervoor was de ervaring van een gezamenlijke geschiedenis en identiteit die gekoppeld werd aan de natie-staat nodig. Ten eerste stelt Anderson (2006) dat taal, met behulp van de mogelijkheden die printkapitalisme bood, zorgde voor het ontstaan van een nationaal bewustzijn. Er werd een nationale taal vastgesteld. Deze nieuwe taal was afgeleid van het Maleis. Iedereen kreeg les in deze taal en door technologische ontwikkelingen was verspreiding van de taal gemakkelijk. Dit zorgde ervoor dat alle leden met elkaar konden communiceren maar ook dat de staat gemakkelijk het gedachtegoed van zijn inwoners kon beïnvloeden. Een voorbeeld hiervan is de verspreiding van nationale kranten. Bovenaan de krant staat altijd een plaats of naam van het land en de datum. Het herinnert de lezer eraan dat veel mensen in dezelfde plaats of hetzelfde land tegelijk de krant lezen en betrokken zijn bij dezelfde onderwerpen en bewerkstelligd daardoor een besef van tijd en ruimte. Het plaatsen van gebouwen en symbolen in de publieke ruimte, zoals monumenten, was de tweede manier waarop het nationale bewustzijn bewerkstelligd werd (Anderson 2006). Het zien van deze symbolen en gebouwen herinnerden de inwoners eraan dat ze samen met anderen onderdeel waren van de natie-staat en daarmee grotere groep dan hun koninkrijk of vorstendom. Er ontstond een beleving van een gezamenlijke geschiedenis, cultuur en identiteit verbonden met Nederlands-Indië (Anderson 2006:181). Hieruit blijkt dat de

kolonisten bewust het aanzicht in de publieke ruimte en printkapitalisme, en dus de publieke sfeer inzette om hun de staatsideologie te bereiken, namelijk; vergroten van nationaal bewustzijn.

De koloniale overheersing werd onderbroken tijdens de Tweede Wereldoorlog. Van 1942 tot en met 1945 werd Nederlands-Indië door de Japanners bezet. Na 1945 wilde Nederland zijn kolonie terug, maar Indonesische nationalistische strijders gingen hier niet mee akkoord. Er brak een onafhankelijkheidsstrijd uit die op twee niveaus (Bank 1981: 233) plaatsvond. Enerzijds waren er de nationalistische intellectuelen die zich bewogen binnen politiek en economische machthebbende instanties, de officiële publieke sfeer. In Yogyakarta is de sultan hier een voorbeeld van. Hij weigerde samenwerking met de kolonisten als enige sultan in de omgeving. Op die manier behield hij zijn eigen soevereiniteit. Anderzijds waren er de revolutionaire jongerenbewegingen die voornamelijk bestonden uit jonge intellectuelen, de *pemuda* (e.g. Sastramidjaja 2000: 23). Ze organiseerden protesten en pleegden aanslagen op strategische plekken tijdens de onafhankelijkheidsstrijd. Deze twee niveaus opereren zelfstandig maar ook samenwerken, wat blijkt uit de steun en aanmoediging die de *pemuda* van de sultan ontving.

Tegenwoordig is er in het museum Benteng Vredeburg^{vii} te Yogyakarta een tentoonstelling over de koloniale overheersing. In het deel van de tentoonstelling dat de onafhankelijkheidsstrijd betreft is te zien dat kunstenaars uit Yogyakarta het protest van de *pemuda* steunden door posters te ontwerpen. De betekenis van de acties van de kunstenaars wordt als volgt omschreven: *'Artist from Yogyakarta were making posters to enhance the spirit of Yogyakarta and installed the posters in strategic places'* (Benteng Vredeburg 2013^{viii}). Uit het citaat blijkt dat de posters moesten zorgen voor kracht en moed onder inwoners om door te gaan met de onafhankelijkheidsstrijd. De slogans en poster in figuur 5 zijn daar voorbeelden van. De vertaling van het onderschrift is: *'Slogans voor afhankelijkheid en antikolonialisme uit het jaar 1945'*. De slogans op de bovenste foto links reageert op de Nederlands-Indie Civil Administration (NICA). Deze militaire organisatie was opgericht in 1944 en had als voornaamste doel om, na de Japanse capitulatie, de burgeradministratie en de Nederlandse wet weer op orde brengen. Nederlands-Indië moest weer de kolonie worden die het voor de oorlog was. Op de website van het Nationaal archief^{ix} blijkt dat de Indonesiërs fel reageerden op de NICA en de naam Nederlands-Indië.



Slogan Kemerdekaan dan Anti Penjajah Tahun 1945



Slogan Kemerdekaan dan Anti Penjajah Tahun 1945



Poster Perjuangan Tahun 1945

Figuur 5.

Dit blijkt ook uit de slogan 'No Indonesian cares about the NICA' op de bovenste foto links in figuur 5. Door de felle reactie van de Indonesiërs wordt de naam van de NICA in januari 1946 gewijzigd naar *Military Administration-Civil Affairs Branch* (AMACAB). Dit verandert echter niet veel aangezien de organisatie nog altijd Nederlandse overheersing bewerkstelligt. Desondanks zijn de hierboven beschreven slogans een stem van de onofficiële publieke sfeer tegen de koloniale overheersing en voor onafhankelijkheid.

De poster rechts in figuur 5 communiceert een boodschap aan de burgers in plaats van aan machthebbende instanties zoals de eerder genoemde slogans doen. De poster had als doel mensen aan te zetten tot participatie in de protesten tegen koloniale overheersing. Op de poster wordt protest verbeeld door de gebalde vuisten, de schreeuwende uitdrukking op het gezicht en de stok die de man in zijn hand heeft. Onderdrukking is te herkennen aan de handboeien om de polsen van de man. Dit beeld wordt aangevuld met de tekst *Boeng ajo Boeng* wat oud Indonesisch is voor 'Kom op jongens kom op'. Deze combinatie van tekst en beeld zorgt ervoor dat de man op de poster protesteert tegen onderdrukking. Het zien van deze poster in de publieke ruimte moest de protestanten moed geven om de protesten te blijven voortzetten (Benteng Vredeburg 2013^x).

Interessant voor dit onderzoek om op te merken is dat de mogelijkheid voor de productie en verspreiding van de posters mogelijk wordt gemaakt door printkapitalisme. Evenals de kranten die het nationaal bewustzijn vergroten (Anderson 2006). Hieruit blijkt dat zowel de officiële als onofficiële publieke sfeer zich kan mengen in politiek-maatschappelijk discours door de komst van printkapitalisme. Sterker nog, het koloniale beleid betreffende het verspreiden van een nationale taal en het creëren van nationaal bewustzijn heeft zich uiteindelijk tegen de koloniale overheersers gekeerd. In posters wordt door kunstenaars deze gezamenlijke taal, het printkapitalisme en het nationaal bewustzijn namelijk ingezet om de koloniale overheersing ten einde te laten komen. De strijd die de posters ondersteunden heeft uiteindelijk ook geleid tot de onafhankelijkheid van Indonesië. Op 27 december 1949 tekende Nederland onder druk van de internationale gemeenschap de onafhankelijkheidsverklaring.

In deze paragraaf is gebleken dat de Nederlandse kolonisten de natie-staat Indonesië hebben en het nationaal bewustzijn gevormd. Sinds de koloniale tijd was printkapitalisme en het aanzicht in het publieke domein onderdeel van politiek-maatschappelijk discours in de publieke sfeer. Eerst werd het voornamelijk ingezet ter ondersteuning van het politiek-economische beleid van de kolonisten en diende het staatsbelang. Tijdens de onafhankelijkheidsstrijd werd de publieke ruimte en printkapitalisme juist ingezet door *pemuda*, en daarmee de onofficiële publieke sfeer, ter ondersteuning van protest en verzet tegen de koloniale overheersing. Yogyakarta vormde destijds het centrum van protest, wat zich onder andere voltrok door kunst in de publieke ruimte te plaatsen. De koloniale overheersing vormt daardoor een bron voor de identiteit van Yogyakarta als stad van protest en verzet tegen autoritaire machthebbers. En een bron voor de identiteit van jonge kunstenaars als kritische en actieve participanten van de samenleving. In de volgende paragraaf zal blijken dat deze identiteit voornamelijk gedurende het Soeharto tijdperk wordt versterkt.

1.3 De publieke sfeer tijdens de regimes van Soekarno en Soeharto.

Het koloniale bewind werd opgevolgd door de geleide democratie onder leiding van Soekarno. In een poging om van Indonesië geen islamitische staat te maken maar een staat waarin de culturele diversiteit een plek had, introduceerde hij de *Pancasila* (Ramage 1995: 48). De *Pancasila* is een ideologie bestaand uit een set van vijf principes die tot op de dag van vandaag het politiek-maatschappelijk discours in Indonesië beïnvloedt. Het eerste principe van de *Pancasila* is het geloof in God. Elke Indonesiër moest een religie aanhangen en andere religies respecteren. Men was vrij in het kiezen van een eigen religie. De tweede pijler is humanitarisme wat door Soekarno zelf ook wel aan internationalisme verbonden werd. Dit vertaalde het streven dat Indonesië binnen de internationale gemeenschap werd gezien als gelijkwaardig lid. De derde pijler is die van nationale eenheid. Uit alle diversiteit waaruit Indonesië bestond moest er een eenheid gevormd worden in de vorm van de natie-staat zoals de Nederlandse kolonisten deze gevormd hadden. De vierde pijler stelt dat de democratie Indonesië zijn basis moest hebben in overleg en consensus. Het overleg en de consensus werden afgeleid van de traditionele vorm en betekende dat alle leden van de gemeenschap de mogelijkheid moesten hebben om hun mening te geven. Voor er een besluit genomen werd moest iedereen het met de uitkomst eens zijn. Tot slot is er de pijler van sociale rechtvaardigheid. Hierbinnen werd gestreefd naar economische en sociale gelijkheid en vooruitgang van Indonesië. Zoals vaker bij een ideologie kunnen er vraagtekens gezet worden bij de uitvoerbaarheid. Er is ook wel gebleken dat in werkelijkheid niet alle pijlers altijd toegepast werden. Voornamelijk overleg en consensus in de traditionele vorm waren moeilijk te hanteren door de vele eilanden en daarmee omvang van de natie-staat Indonesië (Ramage 1995: 51).

De geleide democratie van Soekarno kwam ten einde door een bloedige strijd waarna Soeharto hem opvolgde. Met de komst van Soeharto leek het er eerst even op dat Indonesië een democratie werd. Er was echter opnieuw sprake van een schijn democratie. De Golkar partij van Soeharto was de grootste van drie partijen. Twee andere partijen waren de Indonesische democratische partij *Partei Demokrat Indonesia* (PDI) en de islamitische *Partai Persatuan Pembangunan* (PPP). Maar Soeharto regeerde met het leger en bleef aan de macht door mensen op zijn partij te laten stemmen in ruil voor een baan (Schulte Nordholt 2008a: 36). Hierdoor was er wederom sprake van een dictatuur, ook wel bekend

als de Nieuwe Orde. Destijds geassocieerd als een van de meest autoritaire regimes (Schulte Nordholt 2008b: 16). De *Pancasila* werd door Soeharto voortgezet. Een kleine verandering was niet onontkoombaar aangezien Soeharto's beleid zich meer dan Soekarno's beleid richtte op de interne economische ontwikkeling van Indonesië. Deze verandering was van grote invloed op de tweede pijler, humanitarisme dat synoniem werd voor nationalisme in plaats van internationalisme zoals onder Soekarno. Het representeerde het ideale gedrag tussen Indonesiërs waarbinnen tolerantie en respect voor elkaar centraal stond. Daarnaast werd gedurende het Soeharto tijdperk de vijfde pijler, sociale rechtvaardigheid, van groot belang (Ramage 1995: 56). Soeharto baseerde het staatsmodel ook op dat van een familie en noemde zich '*Bapak Pembangunan*', oftewel 'vader van de ontwikkeling' (e.g. Sastramidjaja 2000: 19). Een vader is als man het hoofd van de familie waar iedereen naar moet luisteren. Door zichzelf als vader te positioneren dulde Soeharto geen tegenspraak. Een ander effect van dit model is dat familieleden, vrienden en kennissen van Soeharto allemaal op hoge posities terecht kwamen. Er ontstond zo een ongelijke verdeling van de macht die net als tijdens de koloniale tijd in handen was van een kleine groep rijke elite. Daarom introduceerde de *pemuda* de term KKN (Waranti in Nguyen 2004: 132), afkorting van *Korupsi, Kolusi en Nepotisme* (corruptie, samenzwering en vriendjespolitiek). De term verwees naar de overheersende cultuur van de overheid en duidt op de corruptie, samenzwering en vriendjespolitiek die Soeharto hanteerde (Winarta in Nguyen 2004: 132). Er was sprake van een bureaucratie gevormd rondom de KKN.

Gedurende beide regimes was de staat dominant in het discours in de publieke sfeer. Het aanzicht in het publieke domein vervulde het staatsbelang. Zo was er geen sprake censuur en diende alle posters ter propaganda van de staatsideologie *Pancasila* en Soeharto als vader van Indonesië (Sastramidjaja 2000: 14). Dit blijkt uit een interview in het *lifestyle*-magazine Latitude^{xi} met de kunstenaarsgroep Apotik Komik.

For more than three decades, public space in Indonesia has been almost totally controlled by the state. In particular, during the New Order (1966-1998), public space was used for state propaganda: billboards and posters proclaimed the necessity of family planning ("Dua Anak Cukup") and Suharto's achievements as the "Father of Development". (in Chin 2002)

Uit het citaat blijkt de publieke ruimte werd gedomineerd door staatspropaganda. Posters of kunstvormen die niet de ideologie van de staat promootten werden dan ook niet in de publieke ruimte getolereerd. Uit het krantenartikel van Sien (1999) in de Jakarta Post blijkt dat vrije expressie van opinie in kunst überhaupt onderdrukt werd tijdens de Nieuwe Orde. Onderdrukking hiervan vond plaats door kunstenaars te vervolgen of mysterieuze wijze te laten verdwijnen wanneer ze via hun kunst kritische uitspraken deden over het regime (Anderson Sutton 2004: 203). Anderzijds blijkt uit (Weintraub 2004) dat Soeharto zelf juist traditionele kunstvormen als Wayang Golek inzette om de staatsideologie te promoten. Wayang Golek is een traditioneel poppentheater waarin gewerkt wordt met een schimmenspel. Weintraub (2004) stelt dat de staatsideologie werd vertaald in de muziek, karakters van de poppen, verhaallijnen, bewegingen en stemmen in Wayang Golek.

Dat de publieke sfeer, publieke ruimte en de staatsideologie verweven zijn, blijkt ook uit een voorbeeld dat *street art* kunstenaar Sigit^{xii} geeft tijdens een informeel gesprek voorafgaand aan een interview. Binnen de *street art community* hebben veel mensen een meer uitgesproken uiterlijk en zijn tatoeages en piercings niet vreemd (Sigit 2013^{xiii}). Hij vertelt me over zijn tijd op de middelbare school voor de kunsten in Yogyakarta toen hij zijn eerste tatoeage liet zetten. Soeharto was aan de macht, tatoeages werden geassocieerd met criminaliteit en waren verboden. Sigit vertelt dat gedurende het Soeharto regime er een scherpschutter was genaamd *Petrus-Penembak Misterius*. Hij schoot mensen met een tatoeage, de criminelen, op straat dood (Sigit 2013^{xiv}). Yurino, Untung, Kanesia en Kusnadi (2011) stellen dat de scherpschutter onderdeel was van de *shocktherapie* die Soeharto op de bevolking toepaste. Na het doden van de criminelen bleven de lijken op straat liggen. De onvoorspelbaarheid van de scherpschutter en het zien van de lijken herinnerde de mensen er aan dat je beter geen crimineel kon zijn. Destijds waren criminelen mensen die tegen het beleid van de staat, de trilogie van de ontwikkeling (Yurino, Untung, Kanesia en Kusnadi 2011: 119), in gingen. Het idee van de trilogie was dat stabiliteit, economische vooruitgang en gelijke verdeling van kapitaal en goederen gewaarborgd moesten worden. Dit zou ervoor zorgen dat buitenlandse bedrijven zouden investeren in Indonesië waardoor het land zich verder kon ontwikkelen. Uitroeijing van criminaliteit was nodig voor het bewerkstelligen van dit beleid. Met andere woorden iedereen in Indonesië moest de ideologie en het beleid van de staat dienen. Wie dit niet deed was een crimineel, omdat die persoon de trilogie en



daarmee de ontwikkeling van Indonesië in gevaar bracht. Hieruit blijkt de totale dominantie van het staatsbeleid in de publieke ruimte en de publieke sfeer gedurende Soeharto.

De tweede keer in de geschiedenis van Yogyakarta dat kunst in de publieke ruimte een prominente vorm van protest innam was het einde van het Soeharto regime. Uit onvrede over het beleid en slechte economische omstandigheden organiseerden de *pemuda* zich opnieuw. Studenten stonden destijds gelijk aan vooruitgang en politieke verandering (Sastramidjaja 2000: 23). Studenten organiseerden zich op de campus van de universiteit. Tijdens deze bijeenkomsten dachten ze kritisch na over de politiek en maatschappij. Schulte Nordholt (2008a) stelt dat vanuit de studenten in Yogyakarta opnieuw protesten uitbraken tegen de dictatuur van Soeharto die snel oversloegen op andere steden. *Street art* kunstenaar Wimbo (2013^{xv}) vertelt in een interview dat kunstenaars ook dit keer de protesten steunden door posters te ontwerpen.

Een andere gebeurtenis betreffende kunst in de publieke ruimte was het project *Melayang* (zie figuur 6) van kunstenaarsgroep Apotik Komik. De groep werd in 1994 opgericht door drie kunstenaars uit Yogyakarta; Samuel Indratama, Arie Diyanto en Bambang Toko Witjaksono. In eerste instantie ontwierpen ze maatschappij en politiek kritische stripverhalen. In 1997 plaatsten ze met het project *Melayang* voor het eerst hun werk in de publieke ruimte. Op 700 vierkante meter muur werd in het gebied Nitiprayan in

Figuur 6.



Yogyakarta een grote striptekening geschilderd. Apotik Komik zegt zelf in een interview met het tijdschrift *Latitude* het volgende over hun motivatie om kunst in de publieke ruimte te plaatsen: *'The city's extensive walls are public spaces available for artistic statement, immediately accessible to those passing by.'* (Apotik Komik in Chin 2002). In dit citaat komt heel duidelijk naar voren dat - in lijn met de visie van studenten waar Lee (2011) over schrijft - de publieke ruimte nu ingezet werd als open politieke ruimte. Dit was in tegenstelling tot de manier waarop de publieke ruimte in alle voorgaande decennia van onderdrukking gebruikt werd. Zoals aan het begin van deze paragraaf ook gebleken is, was zowel de publieke ruimte als de publieke sfeer geen veilige ruimte waar vrije expressie en meningsuiting mogelijk was. Het project is daarom ook tekenend voor de verandering in de opvatting over de publieke ruimte sinds het einde van Soeharto.

1.4 Opvattingen over kunst in publieke ruimte tijdens de *Reformasi*.

Zowel de posters gedurende de onafhankelijkheidsstrijd als het project *Melayang* illustreren dat in de geschiedenis van Yogyakarta kunst in het publieke domein een belangrijke manier was om van de publieke sfeer een open ruimte te maken waarin politiek-maatschappelijk discours voor 'de gewone man' toegankelijk werd. Dit gedachtegoed werd doorgezet tijdens de *Reformasi*. In het krantenartikel van Sien (1999) wordt gesteld dat kunstenaars sinds de *Reformasi* vrijheid hebben van expressie van ideeën. Dit blijkt uit de kunstenaars groep Taring-Padi, opgericht in december 1998 te Yogyakarta. De groep bestond uit verschillende studenten, sommige oud *pemuda* leden. De groep maakte voornamelijk posters die betrekking hadden op politieke en maatschappelijke onderwerpen zoals: mensenrechten, het milieu, corruptie, vrouwenrechten en opwarming van de aarde. *Street art* kunstenaar Anti-Tank (2013^{xvi}) haalt de inspiratie van zijn eigen werk uit deze groep en vertelt dat Apotik Komik in 1998 een anti-Soeharto poster van enorme omvang in de publieke ruimte plaatsten. Het uitgangspunt van hun werk was dat de problemen in Indonesië niet voorbij waren ondanks dat Soeharto afgetreden was (Sien 1999). Het was een roerige periode van politieke hervormingen (Schulte Nordholt 2008a). Zo zou er voor het eerst in de geschiedenis van Indonesië sprake zijn van een democratie en verschillende presidenten volgden elkaar op. Vlak voor de eerste verkiezingen waarin het volk een directe stem

uitbracht, was er van 6 tot en met 8 december 2003 het *Unity in Diversity Forum 'Building trust for Our Common Future'* (Nguyen 2004). Vertegenwoordigers van verschillende instituten, onder andere uit de zakenwereld, NGO's, de regering en academici, kwamen hier samen om de sociale en politieke problemen in Indonesië te traceren en het land te ontwikkelen. Conclusie van het forum was dat voor de verdere ontwikkeling van een democratie in Indonesië zowel de bevolking en de internationale gemeenschap vertrouwen moest krijgen in de Indonesische politiek (Nguyen 2004:xxxiii). Één van de eerste symbolische stappen naar deze democratie werd gezet toen op 5 juli 2004 Susilo Bambang Yudhoyono de eerste president die direct door het volk werd gekozen.

1.5 Reflectie

Ondanks de staatshervorming tijdens de *Reformasi* zijn er drie belangrijke invloeden uit de eerder beschreven geschiedenis die het normatieve kader van hedendaags politiek-maatschappelijk discours in Indonesië beïnvloeden. Allereerst is de *Pancasila* tot op vandaag de dag te herkennen in het denken over de natie-staat Indonesië en het politiek-maatschappelijk discours dat er heerst. Ramage (1995) stelt dat het niet alleen een politiek handvat was maar dat het ook diepe normen en waarden vertegenwoordigt. Dit blijkt uit het feit dat Indonesiërs nog altijd diepe betekenis geven aan deze ideologie. In verschillende facetten van het dagelijkse sociaal en politieke leven is dit te herkennen zoals in de nationale slogan '*Unity in diversity*'. De slogan verwijst naar de derde pijler van de *Pancasila* waarin wordt gesteld dat in Indonesië zowel nationale eenheid als culturele diversiteit in stand gehouden moet worden. Een ander voorbeeld komt voort uit een van mijn eigen ervaringen. Tijdens mijn onderzoek ben ik meerdere keren mee gegaan met activiteiten van de NGO Anak Wayang. De activiteiten zijn ter preventie van discriminatie en conflict en vinden plaats op scholen en in Kampongs (wijken). Aan het einde van de activiteiten werd er altijd gezamenlijk gebeden. Door de religieuze diversiteit van de deelnemers en werknemers vroeg ik aan een van de medewerkers tot welke God ze samen hadden gebeden. Het antwoordt was: '*It doesn't matter. Everyone pray's to their own God.*' (Medewerker Anak Wayang 2013^{xvii}). Dit komt overeen met de eerste pijler van de *Pancasila*. Er wordt vanuit gegaan dat iedereen een religie aanhangt maar men is vrij in keuze welke religie. Samen bidden weerspiegelt ook het wederzijdse respect dat men voor de religie van de ander

heeft. Tot slot blijkt dat de visie van de *street art* kunstenaars uit dit onderzoek ook intrinsiek verbonden is met de *Pancasila*. Met enige regelmaat heb ik ze horen zeggen dat ze strijden voor een nieuwe vorm van samenleving gebaseerd op het humanitarisme, de tweede pijler.

De tweede invloed uit de geschiedenis dat het hedendaagse normatieve kader beïnvloedt is de opvatting over de publieke sfeer en de publieke ruimte. Deze worden nu beschouwd als een openbare ruimte die het publieke belang moeten dienen. Dit blijkt uit de persvrijheid en vrijheid die kunstenaars sinds de *Reformasi* hebben voor expressie van ideeën in kunst. In Yogyakarta is dit intrinsieke verband tussen de open en vrije publieke sfeer en publieke ruimte terug te vinden in het feit dat *street art* sinds 2011 legaal is geworden. Dit maakt dat er een enorme explosie van *street art* met maatschappij en politiek kritische uitingen in de publieke ruimte te zien is. De volgende twee hoofdstukken van deze thesis zullen illustreren dat deze kunstwerken twee heersende politiek-maatschappelijk discours uit hedendaags Indonesië communiceren namelijk: mondiaal kapitalisme en corruptie. Dit leidt naar het derde normatieve kader namelijk: het idee dat – jonge – *street art* kunstenaars in hun kunst kritische horen te zijn over politiek-maatschappelijk discours. In het krantenartikel van Sien (1999) wordt gesteld dat in dat jaar de kunstwerken in Indonesië vaak de sociaal-politieke realiteit, zoals onderdrukking door de regering, verbeelden. Zoals in de inleiding van deze scriptie is gebleken, bestaat er een groep *street art* kunstenaars die nog altijd kritiek uiten op politiek-maatschappelijke onderwerpen. Er is echter ook een groep *street art* kunstenaars die zich meer bezighouden met commerciële activiteiten. Dit weerspiegelt de invloed die mondiaal kapitalisme heeft op de manier waarop *street art* ingezet wordt. In het tweede hoofdstuk zal daarom ingegaan worden op de manier waarop het mondiaal kapitalisme het discours in de publieke sfeer beïnvloedt en de hierboven beschreven normatieve kaders volgens *street art* kunstenaars bedreigd worden.

2. Effect van mondiaal kapitalisme op de *street art community*.





Figuur 7.

Vignet

Jalan Prawirotaman, 26 februari 2013

Op 26 februari 2013 om acht uur 's avonds ontving ik van Urbancult een sms-bericht dat *street art kunstenaar* Sigit een stencil ging *displayen*, ofwel voor het eerst zijn nieuwe werk op een muur plaatsen. Wilde ik er bij zijn, dan moest ik direct naar de straat Jalan Prawirotaman komen. Ik stapte op mijn scooter en binnen een kwartier was ik ter plaatse. Terwijl ik de straat in reed zag ik aan de rechterkant een wit geschilderde muur met een ladder ervoor. Aan de linkerkant stond Urbancult met vijf jongens te praten. Ik parkeerde mijn scooter iets verderop en liep naar Urbancult. Hij introduceerde me aan de jongens. De meeste waren mede *street art* kunstenaar en vrienden van Urbancult en Sigit. Urbancult vertelde me dat de muur net gewit was en ze aan het wachten waren tot het was opgedroogd. Toen het zover was, haalden ze uit een bestelbusje dat verderop stond het stencil tevoorschijn. Dit was een groot papier van ongeveer tweeënhalft meter hoog en drie meter breed, waarin een figuur was uitgesneden. Het stencil werd met plakband aan de muur bevestigd, waarna er met graffiti over het uitgesneden deel werd gespoten. Zo kwam

de afdruk op de muur terecht. Toen de afdruk was opgedroogd, kwam er een nieuw stencil tevoorschijn. Deze werd over de afdruk op de muur geplaatst en weer werd er over het uitgesneden deel graffiti gespoten. Dit zorgde voor schaduw en diepte in het kunstwerk. Daarna werden de plekken bijgewerkt waar de verf niet goed had gepakt. Langzaam maar zeker verscheen er een jongentje met een kroon (zie figuur 7). De tekst '*Why do we exploit our heirs?*' en signatuur werden er vervolgens bij geplaatst. Toen het stencil af was vertelde Sigit (2013^{xviii}) me over de betekenis van het stencil. Kinderen zijn volgens hem de toekomst en hij heeft dit vertaald in het stencil door de kroon die het jongetje draagt. Volgens hem worden de kinderen in de wereld vaak slecht behandeld bijvoorbeeld door mishandeling, verwaarlozing of kinderarbeid. In het stencil is dit terug te zien doordat het jongetje zelf naar voedsel zoekt, er is geen volwassene die voor hem zorgt.



Figuur 8.

Jalan Prawirotaman, 03 maart 2013

Vijf dagen later reed ik op mijn scooter door Jalan Prawirotaman en zag ik dat er op het werk van Sigit gereageerd was (zie figuur 8). Dit was niet vreemd, aangezien gebruikelijk is dat er over *street art* heen geschilderd wordt. Wanneer een kunstwerk verouderd wordt de muur van het werk in een egale kleur gebracht, om er vervolgens een nieuw werk op te zetten. In het voorbeeld hierboven wordt er echter graffiti bij, en over het origineel heen, gespoten. Dit is een reactie op het origineel en de maker hiervan en kan gezien worden als een gesprek dat zich via het beeld afspeelt. Zoals op de foto hierboven te zien is, werd de tekst van Sigit weggekrast en de tekst *Dilarang Gambar* (verboden afbeelding) en *Cagar Budaya* (Cultureel Erfgoed) toegevoegd. Ik vroeg Sigit waarom er zo op zijn werk gereageerd werd. Zijn reactie was dat het jonge kinderen waren die stoer wilden doen. Dat dit echter iets anders in elkaar zat bleek een paar dagen later, zoals zal blijken uit het voorbeeld op de volgende pagina.



Figuur 9.

Jalan Prawirotoman, 06 maart 2013

Drie dagen later werd ik opnieuw door Urbancult uitgenodigd om naar Jalan Prawirotaman te komen. Bij aankomst reageerden *street art* kunstenaars Insominart, Teguh en Guerillas op de reactie op Sigit's werk (zie figuur 9). Sigit, die erbij stond, vroeg ik om zijn mening. Lachend antwoordde hij: 'Good conversation (Sigit 2013^{xix}).'. Door dit antwoord realiseerde ik me dat de verschillende *street art* kunstenaars via de graffiti met elkaar communiceerden. Deze constatering en de tekst *Dilarang Gambar* en *Cagar Budaya* deed mij beseffen dat er meer aan de hand was. Het waren geen kinderen geweest die stoer wilden doen en daarom op het werk van Sigit reageerden, maar andere *street art* kunstenaars. Urbancult kwam bij ons staan en vertelde dat de *street art* kunstenaars die de reclame op Jembatan Kewek hadden gemaakt over het werk van Sigit heen hadden geschilderd. Ze waren boos op hem vanwege het protest op 1 maart 2013 omdat hij medeorganisator was. Tijdens dit protest verzetten vele *street art* kunstenaars zich tegen de reclame op de brug. Volgens hen is de brug onderdeel van het Cultureel Erfgoed in de stad, waardoor reclame op de brug verboden is. Degene die de reclame hadden ontworpen namen dit echter op als een persoonlijke aanval op hun ontwerp, vandaar hun tegenreactie.

Jalan Prawirotaman, 02 april 2013

Wanneer ik een paar weken later de muur op de Jalan Prawirotaman passeer is er wederom gereageerd op het werk van Sigit, Insomniart Teguh en Guerilla's (zie figuur 10). Het blijkt dezelfde groep te zijn die al eerder reageerde en de reclame op Jembatan Kewek ontworpen had. Uit de tekst '*street revenge*', blijkt dat ze het zelf bestempelen als wraak. Wraak voor het vernielen van de reclame door het vernielen van het werk van de organisatoren.



Figuur 10.



2.1 Inleiding

Uit de fotoreeks hierboven blijkt dat de *street art* op de muur van Jalan Prawirotaman binnen het tijdsbestek van ruim een maand een aantal keren veranderde. Deze verandering weerspiegelt het huidige conflict in de *street art community* van Yogyakarta over de vraag of *street art* ingezet mag worden voor kapitalistische doeleinden. Hierbinnen zijn twee denkstromen te herkennen die haaks op elkaar staan. De ene groep is van mening dat *street art* voor reclame gebruikt mag worden, terwijl de andere denkstroom van mening is dat *street art* een kritische boodschap over politieke en maatschappelijke processen moet communiceren. Volgens hen hoort het burgers aan te zetten tot kritische reflectie op de politiek en de maatschappij waarin ze leven. De *street art* kunstenaars die tot deze stroom behoren vinden dat de publieke ruimte tegenwoordig overheerst wordt door reclame. Deze reclame is voor hen een afspiegeling van het mondiaal kapitalisme. Mensen en voornamelijk jongeren worden gevormd tot consumenten, in plaats van maatschappij en politiekritische deelnemers in de democratie. In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk wordt deze visie verbonden met wat Habermas 'kolonisatie van de leefwereld' (in Edgar 2006: 17) noemt.

Het strikte onderscheid dat hierboven tussen de twee denkstromen gemaakt wordt kan in werkelijkheid niet vastgehouden worden. Zo zegt *street art* kunstenaar HereHere^{xx} dat *street art* voor reclame gebruikt moet kunnen worden, mits de reclame de publieke ruimte niet gaat overheersen. Daarnaast is er binnen de tweede denkstroom een contradictie te vinden. Ondanks dat de *street art* kunstenaars in de kunstwerken en activiteiten veelal tegen mondiaal kapitalisme lijken te zijn, profiteren ze hier ook van. Zo zetten ze het in om zich als groep te kunnen organiseren. Op internet worden foto's en video's geplaatst van hun *street art* activiteit. De website van Urbancult^{xxi} is hier een tekenend voorbeeld van. Ook de communicatie over komende activiteiten en evenementen vindt plaats via *social media* of mobiele telefoons, bijvoorbeeld de uitnodiging van het protest bij Jembatan Kewek^{xxii}. De tweede paragraaf van dit hoofdstuk laat zien dat het mondiaal kapitalisme nieuwe organisatorische mogelijkheden biedt, waardoor de onofficiële publieke sfeer zich volgens verschillende schrijvers flexibeler en sneller kan organiseren dan de instituten van de officiële publieke sfeer (e.g. Appadurai 2006; Castells 1969; Juris 2008).



Figuur 11.

2.2 Dominantie van mondiaal kapitalisme in de publieke ruimte.

Figuur 11 is een foto, gemaakt van de brug Jembatan Kewek op 27 april 2013. De brug is opnieuw bedekt met de reclame waar *street art* kunstenaars op 1 maart 2013 tegen protesteerden. Tijdens mijn eerste ontmoeting met Urbancult zei hij; *'You know Ellen, the big problem in here is that the visual garbage destroys the aesthetics of Yogyakarta as a city' (2013^{xxiii})*. *Visual garbage*, een veel gebruikte term onder *street art* kunstenaars, duidt op de overdaad aan reclame in de stad. Ik kon me goed voorstellen wat Urbancult hiermee bedoelde; bij aankomst bestond Yogyakarta voor mij uit lange straten met laagbouw, bedekt met reclame waardoor de gebouwen niet meer zichtbaar zijn en elke straat hetzelfde lijkt. Ik werd overspoeld door een overdaad aan posters, billboards en naambordjes van winkels langs de straten. Deze dominantie van reclame ervaren de *street art* kunstenaars als een probleem, omdat het de ruimte die zij gebruiken voor vrije expressie in beslag neemt. Dit is in tegenspraak met de sinds de *Reformasi* heersende opvatting dat de publieke sfeer en publieke ruimte openbare ruimtes moeten zijn. Door de dominantie van

reclame zien de *street art* kunstenaars dat de publieke ruimte en publieke sfeer opnieuw in de greep is van een autoritaire machthebber, het mondiaal kapitalisme.

I wish there was no advertisement in Yogyakarta. A wall that has ever been painted by company brands will never be free anymore. No one will be allowed to paint on the wall of the owner and even if they are allowed, the owner will charge anyone who wants to paint on that wall, because the owner has an agreement with advertisement companies. (Zent Prozent 2013^{xxiv})

Het citaat hierboven illustreert dat de reclame niet alleen het aanzicht van de stad vernietigt, zoals Urbancult stelt, maar ook de ideologie van de publieke ruimte als open vrije ruimte voor expressie in gevaar brengt. In het protest bij Jembatan Kewek en de kunstwerken van de *street art* kunstenaars in Yogyakarta staat de vraag centraal van wie de publieke ruimte eigendom is, de staat of 'de gewone man'. Dit sluit aan bij Waclaweck (2011), ze stelt dat het kenmerkend voor is *street art* dat het 'de ethos van eigendom van de publieke ruimte' (Waclaweck 2011: 9) aan de kaak stelt.

In de huidige democratie Indonesië is het politiek economische systeem gebaseerd op het mondiaal kapitalisme. Bauman (2011) stelt dat de uitgangspunten van het kapitalisme wringen met de uitgangspunten van een democratie. De herkomst van de democratie ligt volgens hem in de *agora* (Bauman 2011: 10). Dit kan gezien worden als een soort ontmoetingsplek, letterlijk een plein, waarin burgers als vertegenwoordigers van het privébelang, en de staat als vertegenwoordigers van het publiek belang, beiden participeren in het besluitvormende proces. De functie van de *agora* is het samenbrengen van privé en publieke belangen en komt overeen met de vijfde pijler uit de *Pancasila*, overleg en consensus (Ramage 1995: 49). En op dit proces in de *agora* duidt Habermas als hij het heeft over balans tussen de communicative rationality en instrumental rationality (in Edgar xvi). In hedendaagse democratieën zijn politiek en marktvrijheid echter nauw verbonden, waarbij het politiek economisch systeem uitgaat van mondiaal kapitalisme. Burgers zijn de kopers en verkopers in het systeem. Hierdoor vervullen ze niet alleen privébelangen, maar ook publieke belangen, namelijk: winstmaximalisatie van de staat. Habermas (in Edgar 2006) stelt dat dit ervoor zorgt dat de onofficiële publieke sfeer niet meer kritisch is over beleid en

discours in de officiële publieke sfeer. Het verval van deze kritische houding noemt hij 'kolonisatie van de leefwereld' (in Edgar 2006: 17). Dit sluit aan bij de visie van *street art* kunstenaar Guerillas (2013^{xxv}) die stelt dat er sprake is van een nieuwe vorm van imperialisme waarbinnen de overheid zijn burgers kolonialiseert. Het politiek-economisch beleid van de overheid in Indonesië draait volgens hem tegenwoordig enkel om winstmaximalisatie. Dit beleid wordt weerspiegeld in de overdaad en ongeregeerdheid van reclame in de publieke ruimte, die ervoor zorgt dat de focus van het bestaan op

Figuur 12.



consumeren komt te liggen. Zo worden burgers door het beleid van de officiële publieke sfeer omgevormd tot consumenten die winstmaximalisatie voor de staat mogelijk maken. Deze visie heeft hij in beeld gebracht in een stencil (zie figuur 12).

Om de consumptiemaatschappij in beeld te brengen heeft Guerillas gebruik gemaakt van de evolutietheorie van Charles Darwin. Deze theorie gaat ervan uit dat organismen veranderen door natuurlijk selectie, genetische variatie en voortplanting. De mens zou daardoor zijn voortgekomen uit de aap. Dit is zowel in de tekst als vormgeving van het stencil terug te zien. De tekst '*Homo Erectus*' is Latijns voor 'rechtopstaande man' en verwijst naar de eerste mens die op twee benen liep. In de vormgeving is deze 'oermens' te herkennen doordat de gelaatstrekken van de man en vrouw iets weg hebben van een aap. Beiden dragen lappen leer om hun lichaam te bedekken. Daarnaast wordt het haar van de vrouw bijeengehouden door een bot en draagt de man een speer bij zich; elementen die passen bij de tijd van jagers en verzamelaars. Anderzijds verwijst de afbeelding ook naar de hedendaagse consumptiemaatschappij. Dit is terug te zien in het tweede deel van de tekst '*Kunsumtificus*', met andere woorden 'de consument', die in beeld wordt gebracht door het winkelkarretje, de schoenen die de vrouw draagt en de tas die beide figuren bij zich hebben. De combinatie van de oermens met de consument duidt op de veronderstelling dat de mens met cultuur zich evolueert tot consument zonder cultuur (Guerillas 2013^{xxvi}).

Het stencil van Guerillas weerspiegelt één van de vele kunstwerken over het verval van cultuur door de consumptiemaatschappij. Vele *street art* kunstenaars stellen dat voornamelijk bij de jongere generatie culturele normen en waarden verloren gaan. *Street art* kunstenaar Sigit (2013^{xxvii}) zegt in een interview dat in het Indonesisch *Budaya* cultuur betekent. Het woord kan opgedeeld worden *Budi* ofwel actie of vaardigheid en *Daya*: kritisch denken. Volgens hem gaat cultuur daarom over kritisch nadenken wat hij ziet vervallen in de consumptiemaatschappij. De visie van *street art* kunstenaar Methodos (2013^{xxviii}) sluit hierbij aan, hij zegt dat jongeren tegenwoordig robots van de consumptiemaatschappij zijn. Met de metafoer 'robot' benadrukt hij de afwezigheid van het denken en het automatisch handelen naar wat de reclame hen leert, namelijk consumeren. Door deze focus op consumeren zijn jongeren niet kritisch meer over politiek en maatschappelijke ontwikkelingen. Dit is af te leiden van de *street art* kunstenaars die de reclame op Jembatan Kewek ontworpen hebben. Ze dienen hiermee het politiek economische beleid van de officiële publieke sfeer, in plaats van zich kritisch op te stellen

tegenover de officiële publieke sfeer. Dit is in strijd met de ideologie die tijdens de *Reformasi* is ontstaan, waarin jongeren en kunstenaars als actieve kritische participanten van politiek-maatschappelijk discours gezien worden.

Uit deze paragraaf is gebleken dat het mondiaal kapitalisme volgens een aantal *street art* kunstenaars zorgt voor 'kolonisatie van de leefwereld' (Habermas in Edgar 2006: 17). Door de overdaad en dominantie van de reclame in de straten van Yogyakarta wordt de ruimte beperkt die *street art* kunstenaars hebben om hun kunst in de publieke ruimte te plaatsen. Daarnaast gaan jonge *street art* kunstenaars hun vaardigheden inzetten om reclame te ontwerpen. Het mondiaal kapitalisme brengt daardoor de ideologie in gevaar, dat zowel de publieke ruimte als de publieke sfeer open en vrije ruimtes voor expressie zijn. Ook de ideologie dat de jonge generatie een politiek en maatschappij kritische generatie is die veranderingen bewerkstelligen wordt hiermee in gevaar gebracht. In de volgende paragraaf zal echter blijken dat de *street art* kunstenaars die in deze paragraaf tegen het mondiaal kapitalisme strijden, ook profiteren van de nieuwe mogelijkheden die dit biedt om zich als *grassroots* beweging (Juris 2008: 14) in de onofficiële publieke sfeer te organiseren.



Figuur 13.

2.3 Het netwerk van *street art* als *grassroots* beweging.

In figuur 13 heeft de jongen in het midden een camera in zijn hand, en legt het *displayen* van *street art* kunstenaar Sigit vast. Hij maakt een video over de activiteiten van de *street art community* in Yogyakarta. De video is onderdeel van het project *Global Street Art* opgezet door MOCAtv^{xxix}, een mondiaal online videokanaal voor hedendaagse kunst en cultuur. In verschillende steden over de hele wereld zoals Tokyo, Libanon, Chili en zo ook Yogyakarta worden filmpjes gemaakt van de *street art* activiteiten. MOCAtv zendt vervolgens via Youtube^{xxx} de gemaakte video's uit. Het project verbindt de *street art* in de verschillende steden aan elkaar en plaatst de activiteiten van de *street art* kunstenaars in Yogyakarta in een mondiale context. Maar ook op lokaal niveau wordt er door sites als *Urbancult.net*^{xxxi} en *Facebook* een netwerk gevormd van *street art* kunstenaars in Yogyakarta. Op *Facebook* zijn alle *street art* kunstenaars 'vrienden' van elkaar. Wanneer een *street art* activiteit heeft plaatsgevonden wordt een foto en/of video met uitleg van de activiteit op *Facebook* gezet. Vervolgens worden alle *street art* kunstenaars en geïnteresseerde vrienden *getaged* en ontvangen dan een bericht van dat wat er geplaatst is. Zo blijven van elkaars *street art* activiteiten op de hoogte. Een andere manier waarop *social*

media wordt ingezet is het aankondigen en uitnodigen van elkaar voor activiteiten binnen de *street art community*. Voorbeeld hiervan is de uitnodiging voor het protest bij Jembatan Kewek via een algemeen bericht op *Facebook* (zie bijlage 2). De hierboven beschreven voorbeelden illustreren dat technologische ontwikkelingen ingezet worden ter organisatie van de *street art community*. Deze worden gefaciliteerd door het mondiaal kapitalisme. Deze paragraaf besteedt daarom aandacht aan de nieuwe mogelijke organisatievormen van de onofficiële publieke sfeer die het mondiaal kapitalisme biedt.

Het mondiaal kapitalisme komt voort uit de industriële revolutie en de voortdurende technologische ontwikkelingen sinds die tijd, zoals de digitale wereld en nieuwe communicatiesystemen. Verschillende schrijvers stellen dat deze ontwikkelingen een intensivering van contact tussen individuen wereldwijd bewerkstelligen (Appadurai in Inda en Rosaldo 2008; Castells 2007; Giddens 1990; Harvey 1990; Inda en Rosald 2008; Ingold 2010; Tsing 2002 eg). Appadurai (in Inda en Rosaldo 2008) concretiseert de herkomst van de intensivering van deze wereldwijde interconnectiviteit en stelt dat de technologische ontwikkelingen stromen veroorzaken die op te delen zijn in vier verschillende dimensies. Deze stromen noemt hij *scapes* (2008: 51). *Scapes* kenmerken zich doordat ze zich wereldwijd onafhankelijk van elkaar en verschillend in tempo bewegen. Tevens overlappen, beïnvloeden en gebruiken zij elkaar ook. De politieke, historische en linguïstische situatie van de plaats waar de *scapes* tot uiting komen, beïnvloeden de invulling en betekenis. De eerste dimensie is de *ethnoscape*, de beweging van personen en/of groepen waardoor de politiek van de natie en tussen naties beïnvloed wordt. Ten tweede is er de *financescape*, die de stromen van mondiaal kapitaal vertegenwoordigt. De derde dimensie zijn de *mediascapes*, ofwel distributie van beelden, informatie en de technologische mogelijkheden die deze distributie faciliteren. Tot slot zijn er de *ideoscapes*, de stromen en concentratie van ideologische beelden die betrekking hebben op de macht van de natie. Inda en Rosaldo (2008) sluiten aan bij deze theorie en stellen dat 'de intensivering van onderlinge connecties, de manieren van interactie en 'flows' die de wereld verbinden'(2008: 35) één van de drie kenmerken van mondialisering is. Met als resultaat dat de verbondenheid tussen mensen over grenzen heen gaat en enigszins gereguleerd is. In dit licht kan het project *Global Street Art van MOCAtv* ook worden begrepen. Door gebruik van camera's en

internet, ofwel *finance*- en *mediascapes*, komt de activiteit en ideologie van *street art* kunstenaars op verschillende plekken in de wereld terecht, de *ideoscapes*.

De *finance*- en *mediascapes* zorgen ook voor het ontstaan van nieuwe mogelijkheden van organisatie in een democratie (Appadurai 2006; Eriksen 2007; Castells 1996; Castells 2007 en Juris 2008). Appadurai (2006) en Castells (1996) maken beide onderscheidt tussen vaste en fluïde organisatiestructuren binnen sociaal politieke systemen in de wereld. Castells (1996) stelt dat in de vaste structuur de locatie en personen van de organisaties van te voren vastgesteld zijn. Deze zijn nauwelijks aan verandering onderhevig. De hiërarchie was van tevoren vastgesteld en onveranderlijk. De persoon aan de top van een organisatie met deze vaste structuur heeft de meeste macht en zeggenschap. Appadurai (2006) sluit hier enigszins bij aan en stelt dat er in deze vaste organisatievorm sprake is van een continue herhaling van dezelfde cyclus van besluitvorming, zoals de natie-staat. Er is een set van gereguleerde en gecoördineerde normen en signalen zoals; vlaggen, ambassades en consulaten die in zijn geheel betekenis krijgen. Dit noemt hij de *vertebrate* structuur (Appadurai 2006: 25), een term afgeleid van de werking van een wervelkolom. In een wervelkolom is namelijk voortdurende herhaling en onveranderlijke structuur aanwezig.

Tegenover deze *vertebrate* structuur staat de *cellular* structuur (Appadurai 2006: 28), te vergelijken met de werking van een biologisch cellensysteem. Deze organisaties zijn fluïde; ze komen bij elkaar en gaan uit elkaar wanneer het nodig is, ze organiseren zich snel en flexibel. Volgens hem is deze structuur voornamelijk terug te vinden in het mondiaal kapitalisme en terroristische- en antimondialisering bewegingen. Onderlinge connecties staan centraal in de manier waarop deze structuur functioneert. Eriksen (2007: 71) gebruikt daarom de metafoor van de spin die in contact staat met alle draden van zijn net. Een spin beweegt zich soepel over het web van draden, afhankelijk van de plek waar een insect in zijn web verstrikt is geraakt. Deze interconnectiviteit wordt mogelijk gemaakt door de *finance*- en *mediascapes*. Juris (2008) illustreert dit aan de hand van bewegingen die protesteren tegen mondialisering van het bedrijfsleven. De digitale wereld biedt de infrastructuur waardoor de mogelijkheden ontstaan voor de snelle en flexibele organisatie die kenmerkend is voor de bewegingen (Juris 2008). Hij geeft echter ook aan dat hierin een contradictie te vinden is, aangezien de bewegingen gebruik maken van de instituten waar ze tegelijkertijd ook tegen strijden. Een voorbeeld hiervan is dat de digitale wereld, die zo belangrijk is voor hun manier van organiseren, wordt gefinancierd en gefaciliteerd door het

mondiale bedrijfsleven en de natie-staat. Deze contradictie is ook te herkennen in de *street art community*. Alle *street art* kunstenaars, ook degene die tegen het mondiaal kapitalisme zijn. Dit blijkt uit het feit dat de camera die gebruikt wordt voor de video van MOCAtv een Canon is, een merk dat voortkomt uit een kapitalistisch bedrijf dat mondiaal opereert. En de *social media*, waarop de werken van *street art* kunstenaars geplaatst wordt, worden gefinancierd door het mondiaal kapitalisme. Denk hierbij aan de beursgang van *Facebook* op 18 mei 2012 (Zantingh 2012). Dit laat zien dat *street art* kunstenaars die tegen mondiaal kapitalisme strijden, ook producten en de *social media* inzetten die gefinancierd en gefaciliteerd worden door het mondiaal kapitalisme.

Daarnaast is volgens Juris (2008: 14) de *grassroots* benadering kenmerkend voor deze beweging. Dit betekent dat ze hun doelen willen bereiken door het denken en gedrag van de mensen te veranderen en niet het systeem. Met deze *bottom-up* benadering gaan ze in tegen het functioneren van de instituten van de natie-staat en de grote mondiale bedrijven. Tijdens mijn onderzoek heb ik regelmatig gevraagd wat het doel van de *street art* kunstenaars is. Ze spenderen aan de *street art* veel tijd en geld, krijgen er niets voor terug en het is onduidelijk wie de boodschap tot zich neemt. Iedere keer kreeg ik als antwoord dat ze de 'gewone man', de bevolking, kritisch willen laten nadenken over de onderwerpen die ze aankaarten. Anti-Tank (2013^{xxxii}) zegt dat hij wil dat de mensen zich bewust worden van de huidige politiek-maatschappelijke situatie. Methodos (2013^{xxxiii}) zegt dat het hem er om gaat dat mensen kritisch blijven nadenken over de normen en waarden van 'de cultuur'. Ze willen met hun *street art* normen en waarden van de samenleving ter discussie stellen en veranderen. Daarmee is uit deze paragraaf gebleken dat de *street art community* een *grassroots* beweging is, met een *cellular* structuur waar Appadurai (2006:) en Juris (2008) over schrijven.

2.4 Reflectie

In dit hoofdstuk is gebleken dat het mondiaal kapitalisme een belangrijk onderdeel is van hedendaags discours en (on)mogelijkheden voor het functioneren van de *street art community* als onofficiële publieke sfeer. Habermas (in Edgar 2006) beargumenteert dat het mondiaal kapitalisme zorgt voor het disfunctioneren van de onofficiële publieke sfeer.

Andere schrijvers stellen echter dat er juist nieuwe organisatiemogelijkheden ontstaan (e.g. Appadurai 2006 en 2008; Castells 1996; Juris 2008). In de eerste paragraaf is gebleken dat een aantal *street art* kunstenaars tegen het mondiaal kapitalisme zijn, omdat dit tegen de ideologie ingaat die is ontstaan na Soeharto. Individuen, voornamelijk jongeren, gaan zich focussen op consumeren en zijn niet meer de kritische leden over beleid en besluitvorming van de staat; er ontstaat kolonisatie van de leefwereld (Habermas in Edgar 2006: 17). Anderzijds is gebleken dat de faciliteiten van de digitale wereld, die ondersteund worden door het mondiaal kapitalisme, de mogelijkheden biedt waardoor de *street art community* zich als *grassroots* beweging kan organiseren. Deze contradictie tussen enerzijds strijden tegen het mondiaal kapitalisme, terwijl er anderzijds van geprofiteerd wordt, is volgens Juris (2008) kenmerkend voor deze bewegingen. In het volgende hoofdstuk zal blijken dat de *grassroots* benadering ook door de *street art* kunstenaars ingezet wordt in de strijd tegen corruptie. Een andere kracht die het functioneren van *street art community* als kunstbeweging in de onofficiële publieke sfeer bedreigt.

3. Invloed van corruptie op de *street art community.*



Figuur 14.

3.1 Inleiding

De tekst *'Menolak Pahitnya Korupsi Sebagai Panglima'* (zie figuur 14), is Indonesisch voor 'verwerp corruptie als bittere commandant'. Het verwijst naar het idee dat de hedendaagse Indonesische samenleving geleid wordt door corruptie. Corruptie is een continu terugkerend onderwerp in dagelijkse gesprekken, krantenartikelen, op het journaal en in de *street art*, terug te zien in de afbeelding hierboven. In het eerste hoofdstuk van deze thesis heb ik laten zien dat Indonesië al decennia lang met corruptie te maken heeft. De term KKN die tijdens de Nieuw Orde ontstond wordt tot op vandaag de dag door Indonesiërs gehanteerd. Robertson-Snape (1999) stelt echter dat samenzwering en vriendjespolitiek eigenlijk ook onder de noemer corruptie vallen, wat maakt dat de term KKN synoniem staat voor corruptie.

Binnen de wetenschappelijke literatuur, machthebbende instanties en andere

organisaties wordt de term corruptie op verschillende manieren omschreven (e.g. Hamilton-Hart; Robertson-Snape 1999; Soekarnoputri in Nugyen 2004; Transparency International 2013). Hamilton-Hart (2001) geeft de volgende definitie: *'Corruption refers to the use of public office for private gain in ways that contravene declared rules. (2001: 67)*' Volgens haar onderscheidt corruptie zich van andere criminele daden omdat er ambtenaren bij betrokken zijn. De Indonesische wet omschrijft volgens Robertson-Snape (1999) criminele corruptie als volgt;

(A.) Whoever by contravening the law commits acts, to enrich himself or another or a corporate body, which directly or indirectly injure the finances or economy of the State, or if it is known or suspected by him that such acts will do so.

(B.) Whoever with the intention of advantaging himself or another person or a body, abuses the authority, opportunity, or influence which he has by reason of his office or position, which directly or indirectly can injure the finances or economy of the state. (1999: 598)

In beide definities blijkt dat corruptie te maken heeft met het bewust overtreden van regels middels misbruik van de macht die mensen in machthebbende instituties van de staat toevertrouwd krijgen. De Indonesische wet voegt eraan toe dat corruptie de financiën of economie van de staat schaadt. Dit sluit aan bij de definitie die de organisatie Transparency International (2013) hanteert. De organisatie strijdt op mondiaal niveau tegen corruptie en voegt drie niveaus toe waarop het plaatsvindt. Ten eerste is er het hoge niveau, oftewel de overheid. Op dit niveau vervormen handelingen van individuen met macht het beleid of de werking van de staat. De Leiders profiteren er sociaaleconomisch van terwijl het ten kostte gaat van het publiek belang. Het tweede niveau is de kleinschalige corruptie die verwijst naar het alledaagse misbruik van toevertrouwde macht, bijvoorbeeld bij de politie of op scholen en universiteiten. Het derde niveau is politieke corruptie. Het gaat hierbij om de manipulatie van het beleid, de instellingen en het reglement van de machthebbende orde door politieke besluitvormers. De politieke besluitvormers misbruiken de mogelijkheid van de machthebbende positie om middelen en financieringen toe te wijzen om de eigen macht, status en rijkdom te vergroten (Transparency International 2013). Deze laatste definitie wordt in deze thesis gehanteerd, aangezien het de verschillende niveaus van corruptie

definieert en laat zien dat dit niet enkel binnen de hoge machthebbende instanties plaatsvindt, maar ook binnen lagere instanties zoals universiteiten en scholen en zelfs in het dagelijks leven. Al deze niveaus van corruptie zijn terug te vinden in de Indonesische samenleving, wat ook blijkt uit krantenartikelen over corruptie binnen de overheid of politiek zoals in de Jakarta Post (Hermawan 2013). Corruptie lijkt in Indonesië ook onderdeel te zijn van de alledaagse praktijk. Zo staan er in Yogyakarta langs de kant van de weg winkels waar studenten hun scriptie of rijbewijs kunnen kopen. Student en *street art* kunstenaar Dodok (2013^{xxxiv}) zegt hierover tijdens een interview: *'Everyone in Indonesia will do corruption once they get the chance'*. Uit dit citaat blijkt de beleving van een bepaalde vanzelfsprekendheid over de aanwezigheid van corruptie binnen de Indonesische samenleving.

Gedurende de *Reformasi* ontstond de ideologie dat met de komst van een democratie de KKN, die ontstaan was onder Soeharto, zou verdwijnen (Robertson-Snape 1999). Door onduidelijkheden over hoe Indonesië zich als democratie zou ontwikkelen was het echter onzeker of er daadwerkelijk een einde zou komen aan de corruptie. Robertson-Snape (1999) suggereerde destijds dat democratie en corruptie mogelijk een contradictie zouden kunnen zijn. Volgens haar had de toekomst van Indonesië als democratie twee mogelijke uitkomsten: (1), de democratie faalt en corruptie blijft in stand of (2), corruptie verdwijnt en er ontstaat een democratie (Robertson-Snape 1999: 591). Met goede wil zou er echter volgens haar een eind kunnen komen aan de corruptie in Indonesië. Vier jaar na dit artikel van Robertson-Snape (1999) bleek uit het *United in Diversity Forum* in 2003 (Nugyen 2004) dat corruptie nog altijd onderdeel uitmaakt van het politiek maatschappelijk discours in de natie-staat Indonesië. Tijdens dit internationale forum kwamen verschillende vertegenwoordigers van diverse sectoren samen, zoals de politiek, NGO-wereld en het bankwezen. Ze wisselden ideeën uit over de politieke, economische en sociale ontwikkelingen van Indonesië. De lezingen van verscheidene aanwezigen zijn uiteindelijk gebundeld in het boek *The Indonesian Dream. Unity, Diversity and Democracy in times of Distrust* (Nguyen 2004). Verschillende essays in de bundel wijzen de heersende corruptie op dat moment aan als bedreiging voor het vormen van een democratie in Indonesië.

de *Reformasi* is er zowel door de officiële als onofficiële publieke sfeer gewerkt aan nieuwe manieren om de corruptie uit het systeem te krijgen (Hamilton-Hart 2001; Ngyen 2004; Schulte Nordholt 2008a). Zo werd in 2003 het Constitutionele Gerechtsof opgericht om

naleving van de grondwet te waarborgen. Daarnaast werden ook de onafhankelijke rekenkamer, de *Badan Pekmeriksa Keuangan* (BPK) (Schulte Nordholt 2008a: 246) en de commissie voor het uitroeien van corruptie, de *Komisi Pemberantasan Korupsi* (KPK), opgericht. Hoewel deze instituten moesten zorgen voor uitroeien van corruptie, blijkt uit Schulte Nordholt (2008a) dit doel tot nu toe niet bereikt is.

Ondanks de goede bedoelingen blijkt corruptie heel moeilijk uitroeibaar omdat het justitiële apparaat structureel onderbezet is en veel van de wettelijke hervormingen simpelweg de werkvloer van de lagere overheden niet bereikt. (Schulte-Nordholt 2008a: 246)

Ook Mietzner (2007) constateert het falen van bestrijding van corruptie in de politiek, die in het citaat hierboven beschreven wordt. Hij stelt dat, ondanks alle inspanningen, er sinds 2005 een toename te herkennen is van corruptie binnen het politiek systeem. Mietzner (2007) vermoed dat dit komt doordat de regering de politieke partijen minder steunde, waardoor politieke partijen naar nieuwe 'alternatieve' inkomstenbronnen zochten. De *street art* kunstwerken in de straten van Yogyakarta en op de website van Urbancult sluiten aan bij de constatering dat corruptie zich nog altijd op verschillende niveaus van de samenleving afspeelt. Dit hoofdstuk zet daarom de vraag centraal hoe corruptie de *street art* kunstenaars als beweging beïnvloedt, evenals hun kunstwerken in de onofficiële publieke sfeer. De eerste paragraaf zal beargumenteren dat de hedendaagse corruptie zijn wortels heeft in de Nieuwe Orde toen de *law of rulers* heerste. Dit zou met de komst van een democratie de *rule of law* moeten worden. De paragraaf laat zien dat door de vele corruptie in discours over de democratie nu de vraag is of de *rule of law* wel heerst. De tweede paragraaf laat zien hoe *street art* kunstenaars de strijd tegen corruptie van de officiële publieke sfeer ondersteunen middels hun *street art*. Anderzijds komt hier naar boven dat in de strijd tegen corruptie zowel de officiële als onofficiële publieke sfeer last ondervindt van de corruptie in de officiële publieke sfeer.



Figuur 15.

3.2 De *rule of law* in Indonesië

De poster in figuur 15 is gemaakt door de *street art* kunstenaar Anti-Tank. Hij ontwerpt posters met voornamelijk politieke onderwerpen. Oorspronkelijk komt hij uit de stad Medan in Sumatra. Op de middelbare school kwam hij in contact kwam met de *punkscene*. De politieke betrokkenheid in zijn *street art* komt volgens hem voort uit zijn punk achtergrond: '*punk is politics*' (Anti-Tank 2013^{xxxv}). In 2005 verhuisde hij naar Yogyakarta om aan de kunstacademie *graphic design* te gaan studeren. Hier zette hij zijn *street art* activiteit door. De poster op de afbeelding hierboven is de eerste die hij op muren en gebouwen van de stad plaatste. Tot op heden gebruikt hij de poster veelvuldig, zo is het prominent aanwezig op zijn *wordpressblog*^{xxxvi} op internet doordat de afbeelding altijd zichtbaar is aan de

bovenkant van de website. In de gesprekken die ik met hem had, haalt hij de poster en het verhaal erachter regelmatig aan. Voornamelijk om het falen van het functioneren van het politieke en juridische systeem door corruptie in Indonesië onder de aandacht te brengen. Hij lijkt het hierdoor zelf ook een van zijn belangrijkste werken te vinden en te gebruiken als handelsmerk van het politiekstatement dat hij met zijn *street art* wil maken.

Het gezicht op de poster is van de vermoorde mensenrechtenactivist Munir Said bin Tahlil. Gedurende zijn leven was hij kritisch ten opzichte van militaire instituties, de overheid en verdedigde de rechten van de gewone man (Anti-tank in JungJung 2013). Daarbij was hij oprichter van de organisatie Kontras^{xxxvii} dat tot vandaag de dag onderzoek verricht naar verdwijning van activisten. In 2004 werd Munir gedurende zijn reis van Indonesië naar Nederland, waar hij zou gaan starten met de masteropleiding Recht aan de Universiteit Utrecht, vergiftigd. Uit Schulte Nordholt (2008a) blijkt dat de onderzoekscommissie die president Yudhoyono aangesteld had om de oorzaak, motieven en dader van de moord te achterhalen, concludeerde dat er een fatale hoeveelheid arsenicum in zijn koffie was gedaan tijdens een tussenstop in Singapore. De motieven van de moord heeft de commissie echter nooit aan het licht weten te brengen. Verschillende mensen zijn verdacht en veroordeeld, maar het is nooit duidelijk geworden wie daadwerkelijke de dader was. Pollycarpus Priyanto, medewerker van de vliegtuigmaatschappij *Garuda airlines*, werd in 2005 veroordeeld voor de moord en kreeg veertien jaar gevangenisstraf. Schulte Nordholt (2008a) merkt op dat de directeur van de vliegtuigmaatschappij werd gearresteerd omdat hij verdacht werd van medeplichtigheid. Een jaar later werd Pollycarpus echter weer vrijgesproken in verband met gebrek aan bewijs doordat er geen ooggetuigen waren. Wel heeft hij nog twee jaar vastgezet voor het vervalsen van documenten (Kingsbury 2007). Verder werd bekend dat agenten van de Indonesische inlichtingendienst BIN betrokken waren bij de moord. Probleem was echter dat de inlichtingendienst boven de wet staat en veel invloed kan uitoefenen op het juridische systeem (Schulte Nordholt 2008a). Dit maakt terechtstelling ingewikkeld, al dan niet onmogelijk. Vervolgens werd de zaak in 2007 onder druk van de internationale gemeenschap heropend. Pollycarpus Priyanto werd in dit jaar opnieuw veroordeeld, dit keer tot twintig jaar gevangenisstraf. Tijdens deze heropening kwam er ook een conflict aan het licht tussen de politie en BIN. Het bleek dat de BIN getuigen wilde ontvoeren, wat de politie net op tijd had weten te voorkomen. Uit alle onduidelijkheden en tegenstrijdigheden binnen

de zaak en de vele krantenartikelen blijkt dat de zaak bol staat van samenzwering, vriendjespolitiek en corruptie waardoor er tot op heden nog veel onduidelijkheden zijn over de moord.

De tekst op de poster *Menolak Lupa* betekent 'weiger te vergeten'. In een interview zegt Anti-Tank (2013^{xxxviii}) dat de tekst duidt op het feit dat hij Munir nooit zal vergeten en ook wil dat anderen zijn moord en de rechtzaak blijven herinneren. Door de posters veelvuldig in de stad te plaatsen confronteert hij de mensen op straat iedere dag met de moord en rechtszaak van Munir. Zo wil hij met de posters mensen bewust maken van het falen van het juridisch- en politiekstelsel van Indonesië door corruptie.

It's not okay someone get killed because we are not in the Soeharto regime. [...] Munir is killed in modern times, what will happen next? I want people to think and talk about it. If they don't know or disagree at least they know that our condition is not okay. (Anti-Tank 2013^{xxxix})

Uit dit citaat blijkt dat het doel van de poster is dat mensen bewust worden en nadenken over gebeurtenissen in het politieke en juridische systeem van Indonesië. Twee opmerkingen moeten uitgelicht worden. Allereerst refereert Anti-Tank in het citaat aan de Nieuw Orde. Verschillende schrijvers stellen dat de hedendaagse corruptie zijn wortels heeft in het familiemodel waarop het staatsbestel van de Nieuwe Orde gebaseerd was en herleiden daarmee een politiek en culturele grondslagen (e.g. Robertson-Snape 1999; Schulte Nordholt 2008b; Soekarnoputri in Nguyen 2004). Ten tweede refereert Anti-Tank hier aan *modern times*, ofwel het hedendaagse Indonesië als democratie. In de democratie zou deze *law of rulers* niet meer mogen heersen, maar zou er sprake moeten zijn van de *rule of law*. Dit sluit aan bij Schulte Nordholt (2008a) die de zaak beschrijft als 'een testcase in de mate waarin de *rule of law* wordt gehandhaafd (2008a:247).

Robertson-Snape (1999) stelt dat het politiekbestel in Indonesië voornamelijk gevormd is vanuit Javaanse normen en waarden omdat het merendeel van de Indonesische bevolking, onder het bewind van zowel Soekarno als Soeharto, Javanen waren. In deze Javaanse traditie zou de KKN, oftewel corruptie, ingebed zijn. Binnen de Javaanse traditie is het geven van giften aan machthebbers heel normaal, waaruit volgens haar omkoperij zou voortvloeien. Robertson-Snape (1999) verklaart vriendjespolitiek en samenzwering vanuit

het idee dat binnen de Javaanse cultuur loyaliteit aan je familie of gemeenschap belangrijker is dan aan loyaliteit aan de staat (1999: 597). Het belang dat Soeharto gaf aan deze Javaanse kernwaarden van familie blijkt uit het feit dat hij het model van de staat baseerde op de familie en zichzelf 'vader van de ontwikkeling' noemde. Uit de tweede *preface* van de bundel *Unity in Diversity Forum* (Wolfenshon in Nguyen 2004) blijkt dat Soeharto corruptie ook verbindt met de kernwaarden van families. Tijdens de eerste toespraak van Wolfenshon over corruptie in Indonesië was toenmalig president Soeharto aanwezig. Soeharto sprak Wolfensohn aan en zei: *'What you call corruption; in our part of the world we call family values.'* (Wolfensohn in Nguyen XVII). Of Soeharto dit oprecht geloofde of gebruikte als dekmantel van zijn eigen beleid maakt geen verschil. In beide gevallen weerspiegelt het citaat de verwevenheid tussen corruptie en de Javaanse traditionele loyaliteit aan familie die Robertson-Snape (1999) suggereert.

Schulte Nordholt (2008b) stelt in lijn met Robertson-Snape (1999) dat het familiemodel als uitgangspunt van het staatsmodel onder Soeharto corruptie in de hand werkte en de *law of rulers* kon heersen. Het zorgde er volgens hem simpelweg voor dat de juridische, politieke en economische machthebbende personen bestonden uit de familie, vrienden en goede kennissen van Soeharto, wat ervoor zorgde dat uiteindelijk alle macht en geldstromen bij hen terecht kwamen.

Soeharto's Nieuwe Orde bezat veel kenmerken van een postkoloniale staat: de overheid wantrouwde zijn eigen onderdanen en concentreerde daarom de macht in het centrum. (Schulte Nordholt 2008a: 22)

Door de macht in het centrum te concentreren zoals in dit citaat blijkt was een kleine groep rijke elite aan de macht was. De economische hervormingen die onder Soeharto doorgevoerd werden, waren hierdoor altijd in het belang van zijn eigen familie, vrienden en kennissen. Deze kleine groep rijke elite bezaten zo de macht en profiteerden van de inkomsten van de staat. Hadiz (2008) en Slater (2004) stellen dat de macht ook vandaag de dag nog in handen is van een kleine groep rijke elite. Slater (2004) stelt dat politieke partijen kartels vormen waardoor macht en geldstromen van de staat uiteindelijk terecht kom bij de individuen in deze kartels.

Een andere manier waarop de *law of ruler* gehanteerd werd, was door het leger te

laten optreden als bewaker van de wet. Een voorbeeld hiervan is de scherpschutter *Petrus-Penembak Misterius* die het eerste hoofdstuk al aan bod gekomen is. De scherpschutter kwam uit het leger en schoot mensen dood die kritiek hadden of onvrede uitte op de trilogie van Soeharto's. Wanneer de *rule of law* had geheerst; dan zou iedereen een eerlijk en gelijkwaardig juridisch proces ondergaan voordat hij of zij terechtgesteld zou worden. In het voorbeeld met *Petrus-Penembak Misterius* is helemaal geen sprake van een eerlijk juridisch proces. Hieruit blijkt dat de *law of rulers* leidend was voor terechtstelling binnen de staat. Een ander voorbeeld is de verdwijning van vele kunstenaars onder de regeringsperiode van Soeharto die Anderson Sutton (2004) beschrijft. Tijdens verschillende interviews werd mij verteld over voorvallen gedurende de Nieuwe Orde waarbij kunstenaars verdwenen, gemarteld of vermoord werden wanneer ze in hun kunst kritisch waren over het beleid van de staat (e.g. Urbancult 2013; Methodos 2013; Anti-Tank 2013^{xl}). Hoewel deze verdwijningen met de komst van een democratie over zouden moeten zijn, blijkt uit de Munir poster van Anti-Tank dat de moorden en verdwijningen zonder eerlijk juridisch proces ook na de Nieuw Orde nog plaatsvinden. De poster van Munir benadrukt daarom het hedendaagse (dis)functioneren van het politieke juridische systeem als autonoom en transparant orgaan van de natie-staat.



Figuur 16.

3.3 De strijd tegen corruptie in de publieke sfeer.

Het stencil in figuur 16 is een samenwerking tussen Guerillas, Sigit en Anti-Tank. De naam van het project is *Berani jujur itu hebat* ofwel 'durf eerlijk te zijn is geweldig', zoals op de afbeelding hierboven in de tekstballon bij het meisje en op de tas van de vrouw terug te vinden is. Op de *Facebook*pagina van Guerillas^{xli} en de *wordpress*blog van Anti-Tank^{xlii} leggen ze uit dat ze met het project de activiteiten van de KPK willen steunen. Één van de initiatieven die de officiële publieke sfeer heeft genomen om corruptie te laten verdwijnen. De functie van de organisatie is het opsporen en terechtstellen van individuen die zich schuldig maken aan corruptie. Het project vond plaats op 9 december 2012, aangezien de VN deze dag heeft aangewezen als internationale anticorruptiedag. Uit het artikel van Jacobs en Wagner (2007) blijkt dat corruptie niet alleen in ontwikkelingslanden of postkoloniale landen zoals Indonesië aanwezig is, maar binnen vele, al dan niet alle, politieke systemen over de hele wereld. Ze signaleren onder andere gevallen van corruptie binnen het Europese systeem. Daarom is er momenteel een wereldwijde campagne tegen corruptie gaande waarin de zakenwereld, de politiek, NGO's, de media en burgers

samenwerken (Jacobs & Wagner 2007). Het discours over corruptie dat street art kunstenaars communiceren is daardoor onderdeel van een wereldwijd politiek maatschappelijk discours. Door het project *'Berani jujur itu hebat'* op de internationale anticorruptiedag te laten plaatsvinden, verbinden de *street art* kunstenaars hun project met mondiale initiatieven en bewegingen tegen corruptie.

De *street art* kunstenaars van het project willen anticorruptiemethodes, oftewel *instrumental rationality*, dichter bij mensen brengen. Ze stellen dat bestaande methodes vaak stug verlopen en moeilijk te begrijpen zijn voor 'de gewone man'. Het beleid en de activiteiten tegen corruptie worden op een hoog niveau uitgevoerd en zijn vaak niet gericht op preventie. De naam van het project 'Durf eerlijk te zijn is geweldig' verwijst juist wel naar de preventie van corruptie door de internalisatie van trots. Eerlijkheid is volgens hen de basiswaarde van anticorruptie. Ze gaan ervan uit dat mensen die zich schuldig maken aan corruptie uit gaan van waarden als vals, gesloten en egocentrisme. Om in Indonesië een transparant systeem te krijgen, dus vrij van corruptie, moeten de kernwaarden van waaruit mensen werken en leven open, transparant, passend, trouw, moedig, rustig, verantwoordelijk zijn. Ook Schulte Nordholt (2008b) herkent het gebrek aan gevoelens van verantwoordelijkheid als een van de beginselen van corruptie. Hij stelt dat individuen in Indonesië de natie-staat enkel zien als bron van inkomsten waardoor ze zich niet meer verantwoordelijk voelen voor het publieke belang van de leden in de natie-staat. De gewone man kan volgens Guerillas, Anti-Tank en Sigit deze kernwaarden goed begrijpen en herkennen in het dagelijks leven. Door deze herkenning kunnen ze de waarden gemakkelijk toepassen en anderen hierop wijzen, en dit is nou de *communicative rationality* waar Habermas (in Edgar 2006) over spreekt. Op die manier sporen ze de mensen met de titel 'Durf eerlijk te zijn is geweldig' aan om de transparantie te gaan naleven die nodig is om corruptie uit de samenleving te laten verdwijnen.

Het project illustreert ten eerste de *grassroots* benadering van de *street art* kunstenaars. Ze willen normen en waarden in de samenleving veranderen door 'de gewone man' aan te spreken en aan te moedigen hun gedrag te veranderen. Ten tweede is het opmerkelijk dat in dit project de onofficiële publieke sfeer het beleid en de doelen van de officiële publieke sfeer steunt. Dit is in tegenstelling tot de functie die kunst in de publieke ruimte tijdens de onafhankelijkheidsstrijd, de studentenprotesten aan het einde van het Soeharto regime en de *Reformasi* vervulde. Toen werd kunst in de publieke ruimte ingezet

tegen beleid van de officiële publieke sfeer. Ondanks deze samenwerking tussen officiële en onofficiële publieke sfeer in dit project vindt de corruptie ook binnen de strijd tegen corruptie plaats. Winarta (in Nguyen 2004) stelt dan ook dat de wetten tegen corruptie gemaakt worden door corruptie waardoor corruptie altijd in het systeem zal blijven. Omkoperij en vriendjespolitiek binnen machthebbende instanties zijn aan de orde van de dag waardoor het juridisch systeem en de anticorruptie organisaties van de overheid niet naar behoren functioneren. Dit zal blijken uit gebeurtenissen rondom de 'Bibit en Chandra' postervan Anti-Tank (zie figuur 17).

Figuur 17.



Het gezicht links in figuur 17 is van Bibit Samad Riante, rechts is Chandra Hazah afgebeeld, beiden zijn leiders van de KPK. De poster is ontworpen door Anti-Tank, die de mannen 'de laatste bewakers van de strijd tegen corruptie in Indonesië' noemt (Anti-Tank 2013^{xliii}). De mannen werden in 2009 aangeklaagd omdat ze zich schuldig zouden hebben gemaakt aan corruptie. De zaak werd destijds breed uitgemeten in de media en er waren protesten voor de vrijlating van beide mannen. Het woord *Bebaskan* boven aan de poster betekent vrijstelling, waaruit blijkt dat ook de poster pleit voor vrijstelling van beide mannen. Volgens Anti-Tank waren de mannen een grote corruptiezaak op het spoor, die van andere machthebbers niet aan het licht mocht komen. Daarom werden de twee mannen ontslagen en werd er van hen een 'fake case of corruption (Anti-Tank 2013^{xliiv})' gemaakt. Met behulp van de poster hierboven wil *street art* kunstenaar Anti-Tank dat Indonesiërs bewust worden van het feit dat deze mannen ontslagen en aangeklaagd zijn zonder dat er bewijs was dat ze zich daadwerkelijk schuldig hadden gemaakt aan corruptie. Over de beweegredenen voor het maken van de poster zegt hij: 'So we grassroots people say free them, they are not guilty. (Anti-Tank 2013^{xliiv})' Uit dit citaat blijkt wederom dat de poster dient als een stem van de 'grassroots people', ofwel de gewone man zoals de *street art* kunstenaars en degenen die destijds protesteerden. De poster is een manier voor hem als 'gewone man' via de onofficiële publieke sfeer zijn mening te geven over de acties en het beleid van de officiële publieke sfeer.

Uit het krantenartikel 'Bibit, Chandra dodge Legal process' (Christianto 2010) blijkt dat alle protesten en media-aandacht rondom de zaak effect heeft gehad op besluitvorming in de officiële publieke sfeer. Het algemene kantoor van aanklagers heeft met steun van het Huis van Afgevaardigden het proces afgeblazen, een mogelijkheid binnen de Indonesische wetgeving die toegepast wordt wanneer dit in het voordeel is van het publieke belang. Deze uitkomst maakt zichtbaar hoe de officiële en onofficiële publieke sfeer met elkaar in interactie zijn en elkaars discours beïnvloeden. De poster is onderdeel van een standpunt in het discours over de corruptie in de zaak van Bibit en Candra dat in de onofficiële publieke sfeer gevoerd wordt.

Maanden later komt Anti-Tank er via een oom, die bij de krant Kompas werkt, achter dat zijn ontwerp op de voorkant van een boek is gebruikt over de corruptie zaak binnen de KPK, zoals te zien in figuur 18. De schrijver van het boek is voormalig advocaat van Soeharto O.C. Kaligis. In het boek beschuldigt hij de twee mannen als daders van corruptie. Op de

voorkant is de tekst 'vrijstelling', wat bij het originele ontwerp stond, veranderd in *Korupsi* (corruptie). Anti-Tank is hier ontzet over omdat zijn ontwerp op deze poster de tegenovergestelde betekenis krijgt dan waarvoor hij het gemaakt had. Het origineel pleitte ervoor dat de twee mannen vrijgesproken zouden worden van corruptie. Met deze poster wordt echter geïnsinueerd dat ze schuldig zijn aan corruptie. Zonder enig overleg heeft de advocaat de betekenis van het ontwerp veranderd. Dit verbindt Anti-Tank als ontwerper indirect met een standpunt dat hij niet ondersteunt. In het interview waarin Anti-Tank over dit voorval vertelt



Figuur 18.

blijkt dat hij er weinig tegen kan doen. Hij heeft ten eerste niet het geld om een rechtszaak aan te spannen tegen zijn gestolen ontwerp. Ten tweede zal hij de zaak verliezen door de macht die de advocaat heeft binnen de juridische wereld. Met omkoperij en vriendjespolitiek zal de advocaat in het gelijk gesteld worden (Anti-Tank 2013^{xlvi}). Daarom heeft hij uiteindelijk via zijn *wordpressblog*^{xlvii} een statement gemaakt tegen het gebruik van zijn ontwerp voor het boek. Hieruit blijkt dat de onofficiële publieke sfeer wel invloed kan uitoefenen op zaken rondom corruptie, maar deze invloed is beperkt. De zaak is een voorbeeld van corruptie in de officiële publieke sfeer die plaatsvindt in de strijd tegen corruptie.

3.4 Reflectie

In dit hoofdstuk is gebleken dat corruptie zijn herkomst heeft in het familiemodel van de Nieuwe Orde. Vriendjespolitiek, samenzweringen en corruptie (KKN) waren destijds aan de orde van de dag waardoor de *law of rulers* heerste. Met het aftreden van Soeharto zou Indonesië een democratie moeten worden waar de *rule of law* heerst. De *street art* kunstenaars stellen met hun kunst echter de vraag of dit wel is gebeurd. Sinds de *Reformasi*

heeft de officiële publieke sfeer allerlei activiteiten ondernomen en verschillende organisaties opgericht die corruptie moesten laten verdwijnen. Ondanks deze maatregelen is in de *street art* kunstwerken in Yogyakarta te zien dat corruptie nog altijd onderdeel is van het politiek-maatschappelijk discours in Indonesië. Er is gebleken dat de officiële en onofficiële publieke sfeer gezamenlijk en gescheiden een strijd voeren tegen deze corruptie. Nieuw hierin is dat *street art* kunstenaars het beleid van de officiële publieke sfeer ondersteunen in plaats van bekritisieren. Er is echter een verschil in de benadering in het bestrijden van corruptie tussen de officiële publieke sfeer en de *street art* kunstenaars. Waar de officiële publieke sfeer vanuit wetgeving en instituten het probleem probeert te verhelpen, willen *street art* kunstenaars kernwaarden van de 'gewone man' veranderen. Ze willen de strijd tegen corruptie dichterbij de mensen brengen, begrijpelijk maken. Mensen aansporen om niet te participeren in corruptie door de kernwaarden open, transparant, passend, trouw, moedig, rustig en verantwoordelijk na te leven. Ze hanteren een *grassroots* benadering die kenmerkend is voor bewegingen in de onofficiële publieke sfeer. Anderzijds is gebleken dat de strijd tegen corruptie gedwarsboemd wordt door corruptie binnen de officiële publieke sfeer. Opnieuw is hier zichtbaar geworden hoe de hervormingen in Indonesië hebben geleid tot mogelijkheden maar ook tot nieuwe onmogelijkheden die de *street art* kunstenaars hebben om te functioneren als onofficiële publieke sfeer.

Conclusie



Figuur 19.

In dit onderzoek is de *street art community* uit Yogyakarta benaderd als een kunstbeweging in de onofficiële publieke sfeer zoals Benhabib (2002) deze beschrijft. Uit de slogan te zien in figuur 19, *'The most potent weapon in the hands of the oppressor is the mind of the oppressed'*, kan het normatieve en deliberatieve kader van het politiek-maatschappelijk discours dat de *street art community* communcieert herleidt worden. *'The oppressor'* verwijst naar de geschiedenis van autoritaire machthebbers in Indonesië. *'The oppressed'* naar de burgers die destijds onderdrukt werden. Dit werd gedaan met *'The weapon of the mind'* namelijk; overheersing van de staatsideologie in de publieke sfeer door deze te gebruiken voor staatspropaganda. Alle uitingen in kunst en de media moesten de ideologie van de staat ondersteunen, er was geen persvrijheid en vrije expressie van ideeën in kunst was onmogelijk. Zo ging de staatsideologie *'the mind'* van de burgers overheersen. De velen decennia van onderdrukking heeft het normatieve kader gevormd van het denken van de *street art* kunstenaars over Indonesië als democratie. Allereerst hechten ze nog altijd veel waarde aan de *Pancasila*, de staatsideologie die Soekarno introduceerde. Ten tweede vinden ze dat de publieke sfeer en de publieke ruimte een open vrije ruimte moet zijn waar

vrijheid van expressie mogelijk is. Tot slot moeten -jonge- kunstenaars volgens hen kritisch zijn over politiek-maatschappelijk discours.

Eenzijds ervaren de *street art* kunstenaars dat deze ideologie nu bedreigd wordt door een nieuwe 'oppressor', het mondiaal kapitalisme. Het kapitalisme is tegenwoordig uitgangspunt van het politiek-economisch systeem waardoor burgers gevormd worden tot consumenten. Door de hedendaagse technologische ontwikkelingen neemt de intensiteit waarmee het mondiaal kapitalisme zich vestigt toe. *Street art* kunstenaars zien dit voornamelijk terug in de overdaad aan reclame in de publieke ruimte, de *visual garbidge*. Hierdoor worden burgers geïndoctrineerd met het idee dat ze moeten consumeren. Reclame wordt dus gezien als een vorm van de 'weapon of the mind'. Door de focus te leggen op het consumeren zijn burgers niet meer kritisch over het beleid en discours in de officiële publieke sfeer. Ze zien 'kolonisatie van de leefwereld' die Habermas (in Edgar 2006: 17) omschrijft.

Corruptie vormt een tweede bedreiging van de hierboven beschreven ideologie. De hedendaagse corruptie wordt vaak afgeleid van de overheersende cultuur van de overheid tijdens de Nieuwe Orde. De overheersing werd bewerkstelligd door corruptie, vriendjespolitiek en samenzweringen, oftewel KKN. *Street art* kunstwerken over corruptie zetten de vraag de centraal of deze overheersende cultuur wel verdwenen is of dat er nog altijd een kleine groep rijke elite aan de macht is. Dit komt terug in de poster doordat het gezicht van mensenrechtenactivist Munir op de achtergrond te herkennen is. De rechtszaak rondom zijn moord leidde naar de vraag of in het politiek-juridisch systeem van Indonesië, de *rule of the law*, corruptie leidend is. Deze vraag is echter niet alleen kenmerkend voor de Indonesië maar voor machthebbende systemen over de hele wereld (Jacobs en Wagner 2007). Dit plaatst het discours over corruptie dat *street art* kunstenaars in Yogyakarta communiceren in een mondiale context. Hieruit blijkt dat de *street art community* een kunstbeweging is in de onofficiële publieke sfeer die onderwerpen communiceren die centraal staan in zowel lokale, nationale als mondiale politiek-maatschappelijke discours.

De *street art community* ondervindt niet alleen nadelen van het mondiaal kapitalisme, ze zetten het ook in om de hierboven beschreven ideologie te bewerkstelligen. De *street art* kunstenaars vormen een *grassroots* beweging en maken gebruik van de *cellular* organisatie structuur (Appadurai 2006 en Juris 2008). De *street art community* organiseert zichzelf niet alleen in de publieke en fysieke ruimte, maar ook in de digitale

wereld die gefaciliteerd wordt door technologische ontwikkelingen en het bedrijfsleven. Daardoor profiteren *street art* kunstenaars ook van het mondiaal kapitalisme. Dit doen ze met het doel om hun ideologie over de maatschappij bij 'de gewone man' te brengen. Ze willen normen en waarden in 'the mind' van de mensen veranderen om de maatschappij te creëren passend bij hun ideologie over deze maatschappij. Deze 'bottom up' benadering komt het best naar voren in het project *Berani jujur itu hebat* beschreven in hoofdstuk drie. Met het project willen *street art* kunstenaars Guerillas, Anti-Tank en Sigit waarden van eerlijkheid, transparantie en trots bij burgers internaliseren waardoor volgens hen corruptie in de samenleving zal verdwijnen. Uit dit voorbeeld blijkt dat ook de *street art* kunstenaars 'the weapon of the mind' inzetten, maar dan als verzet tegen een nieuwe dreigende 'oppressor', namelijk; mondiaal kapitalisme en/of corruptie. En dit sluit aan bij Castells (2007) die stelt dat in een hedendaagse maatschappijen er altijd een fundamentele strijd gaande is over '(..)the battle over the minds of people' (Castells 2007: 1). In deze thesis is gebleken dat deze strijd zowel door de officiële als onofficiële publieke sfeer gevoerd wordt.

Tot slot, dit onderzoek heeft het licht laten schijnen op de kunstpraktijken van de *street art* kunstenaars in Yogyakarta. Het heeft geïllustreerd dat graffiti, stencils, murals et cetera meer betekenis hebben dan vandalisme of esthetisering van de publieke ruimte. Het is een weerspiegeling van hedendaagse discoursen met een breed maatschappelijk draagvlak. Zo keren de onderwerpen die *street art* kunstenaars communiceren onder andere terug in de media, dagelijkse gesprekken en activiteiten van Indonesiërs. Deze *bottom up* benadering is passend bij de antropologie, een wetenschap die onderzoek doet naar de alledaagse praktijk van 'de mens'. Deze alledaagse praktijk en relevante thema's van een specifieke plek en groep komen naar voren in *street art*. De kunstvorm werkt sterk vanuit het hier en nu, *street art* kunstenaars maken kunst over de ontwikkelingen die nu, in de maatschappij om hen heen, gaande zijn. Dit maakt de kunstwerken sterk verbonden met een specifieke tijd en plaats. De symbolen en teksten in de kunstwerken laten zien welke personen en instituten op dat moment centraal staan binnen de hedendaagse discoursen. Wat aansluit bij Ingold (2010) die stelt dat in de rivier, oftewel het hier en nu, het dagelijks leven zich afspeelt en de antropologie zich daar op moet en kan richten. Anderzijds is de kern van de ontwikkelingen terug te vinden in een mondiale context. Dit is exact waarom antropologisch onderzoek zo geschikt hiervoor is. Alleen door het mee gaan naar de verschillende activiteiten van de



street art kunstenaars en kritisch kijken, vragen, nog eens vragen en nog eens kijken naar hun *street art* kunstwerken ontdekt men wat er daadwerkelijk van belang is voor de kunstenaars. Alleen zo komen contradicties naar boven tussen idealen en alledaagse werkelijkheid die zo kenmerkend zijn voor de mensheid.

Referenties

Anderson, Benedict

- 2006 *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Londen en New York: Verso

Anderson Sutton, R.

- 2004 Reform Arts? Performance Live and Mediated in Post-Soeharto Indonesia. *Ethnomusicology* 48 (2): 203-228.

Appadurai, Arjun

- 2006 *Fear of Small Numbers. An Essay on the Geography of Anger.* Durham en Londen : Duke University Press.
- 2008 Disjuncture and Differene in the Global Culturale Economy. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. In *The Anthropology of Globalization, a reader.* Xavier Jonathan Inda en Renato Rosaldo, eds. Pp. 47-65. Malden, Oxford en Victoria: Blackwell Publishing

Asad, Talal

- 2003 *Formations of the Secular. Christianity, Islam, Modernity.* Stanford & California: Stanford University Press.

Bank, Jan

- 1981 Rubber, rijk, religie. De koloniale trilogie sin de Indonesische kwestie 1945-1949. *Bijdragen en mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 96: 230-259.

Bauman, Zygmunt

- 2011 *Collateral Damage. Social Inequalities in a Global Age.* Camebridge: Polity Press.

Benhabib, Seyla

- 2002 *The Claims of Culture; Equality and Diversity in the Global Era.* Princeton & New Jersey: Princeton University Press.

Boeije, Hennie

- 2010 *Analysis in Qualitative Research.* Los Angeles, Londen, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage.

Castells, Manuel

- 1996 *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell Publishing.
- 2007 Communication, Power and Counter-power in the Network Society. *International Journal of Communication*. 1: 238-266.

Chin, Michelle

- 2002 Apotik Komik are Going to Paint the Town Red and Blue and Green and Brown and Yellow and Black and White and... Elektronisch document <http://www.michellechin.net/writings/12.html>. (11 augustus 2013)

Christianto, Dicky

- 2010 Bibit, Chandra dodge legal process. *The Jakarta Post*, 30 oktober. Elektronisch document. <http://www.thejakartapost.com/news/2010/10/30/bibit-chandra-dodge-legal-process.html> (14 augustus 2013)

DeWalt, Kathleen M. en DeWalt, Billie R.

- 2002 *Participant Observation. A Guide for Fieldworkers*. Lanham, New York, Toronto, Oxford: Altamira Press.

Edgar, Andrew

- 2006 *Habermas. The Key Concepts*. Londen en New York: Routledge.

Eriksen, Thomas Hylland

- 2007 *Globalization. The Key Concepts*. Oxford en New York: Berg.

Giddens, Anthony

- 1990 *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press.

Habermas

- 1996 *Habermas and the Public Sphere*. Craig Calhoun trans. Cambridge, Massachusetts en Londen: The MIT Press.

Hadiz, Vedi

- 2008 How far to Meaningful Democracy. *Inside Indonesia*. 92 (1): 443-458.

Hamilton-Hart, Natasha

- 2001 Anti-Corruption strategies in Indonesia. *Bulletin of Indonesia Studies*. 37 (1):65-82

Harvey, David

- 1990 *The Condition of Post Modernity*. Cambridge en Oxford: Blackwell.



Hirschkind, Charles

- 2001 Civic Virtue and Religious Reason: an Islamic Counterpublic. *Cultural Anthropology*. 16 (1) : 3 -34.

Hirschkind, Charles and Larkin, Brian

- 2008 Media and the Political Forms of Religion. *Social Text* 96. 25 (3): 1-9.

Hermawan, Ari

- 2013 PKS and Beef Scandal: Why Be so Defensive? *Jakarta Post*, 16 mei.

Elektronisch document.

<http://www.thejakartapost.com/news/2013/05/16/pks-and-beef-scandal-why-be-so-defensive.html> (13 augustus 2013)

Inda, Jonathan Xavier en Rosaldo Renato

- 2008 Tracking Global Flows. In *The Anthropology of Globalization, a reader*. In da Xavier Jonathan en Rosaldo Renato eds. Pp. 3-46.

Ingold, Timothy

- 2011 *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londen en New: Routledge.

Jacobs, Leslie Gielow & Wagner, Benjamin B.

- 2007 Limits to the Independent Anti-Corruption Commission Model of Corruption Reform: Lessons from Indonesia. *Global Business and Development*. 20(2): 327-347.

JungJung, Edan dirs.

- 2013 Global Street Art Jogja. Art in the Streets. Uitgezonden door MOCAtv.

Elektronisch document. <https://www.youtube.com/watch?v=E698RDzZJAS> (14 augustus 2013)

Juris, Jeffrey S.

- 2008 *Networking Futures. The Movements against Corporate Globalization*.

Durham en Londen: Duke University Press.

Kurniawan, Aloysius Budi

- 2013 Pesepeda yogya putihkan jembatan kekek. *Kompas*, maart 03. Elektronisch

document. <http://www.google.nl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fregional.kompas.com%2Fread%2F2013%2F03%2F01%2F18451551%2FPesepeda.Yogya.Putihkan.Jembatan.Ke>



[wek&ei=8wIIUpzRCImQtAbPtoDYBg&usg=AFQjCNFI0aQ9-COLu0XADB40gQbrBSQ9_w](#) (18 juli 2013)

Lee, Doreen

2011 Styling the Revolution: Masculinities, Youth, and Street Politics in Jakarta, Indonesia. *Journal of Urban History*. 37 (6) : 933-951.

Mietzner, Marcus

2007 Party Financing in post-Soeharto Indonesia: Between Stat Subsidy and Political Corruption. *Contemporary Southeast Asia*. 29: 238: 263

Modood, Tariq

2007 *Multiculturalism. A civic Idea*. Cambridge: Polity Press.

Pink, Sarah

2001 *Doing visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

Nugyen, Thang D.

2004 *The Indonesian Dream. Unity, Diversity and Democracy in Times of Distrust*. Singapore: Marshall Cavendish Academic

Oberg, Kalervo

2006 [1960] Cultural Shock: Adjustments to New Cultural Environments. Wolfgang en Norah Krahl trans. *Curare* 19 (2 +3): 142-246.

Rabinow, Paul

2007 *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkley, Los Angeles en Londen: Unviersity of California Press.

Ramage, Douglas E.

1995 *Politics in Indonesia. Democracy, Islam and the Ideology of Tolerance*. Londen en New York: Routledge.

Robertson-Snape, Fiona

1999 Corruption, Collusion and Nepotism in Indonesia. *Third World Quality* 20 (3): 589-602

Sastramidjaja, Yatu L. M.

2000 Dromenjagers in Bandung. Twintigers in het moderne Indonesië. Amsterdam: Het Spinhuis



Schulte Nordholt, Henk

2008a Indonesië na Soeharto. Refromasi en restauratie. Amsterdam: Bakker

2008b Identity Politics, Citizenship and the Soft State in Indonesia: an Essay. *Journal of Indonesian Social Science and Humanities* 1 (0): 1-21.

Slater, Dan

2004 Indonesia's Accountability Trap: Party Cartels and Presidential Power after Democratic Transition. *Indonesia* 78: 62-92

Sien, Keng

1999 Social criticism's role in contemporary art. *Jakarta Post*, oktober 24.
Elektronisch document.

<http://www.thejakartapost.com/news/1999/10/24/social-criticism039s-role-contemporary-art.html>. (11 augustus 2013)

Soekarnoputri, Megawati

2004 Foreword. In *The Indonesian Dream. Unity, Diversity and Democracy in Times of Distrust*. Nguyen Thang D. eds. Pp: ix – xv Singapore: Marshall Cavendish Academic.

Spyer, Patricia

2008 Blind Faith. Painting Christianity in Postconflict Ambon. *Social Text* 96 25(3): 11-37

Transparency International.

2013 The Global Coalition Against Corruption. Elektronisch document.

http://www.transparency.org/whoweare/organisation/faqs_on_corruption
(14 augustus 2013)

Tsing, Anna Lowenhaupt

2005 *Friction. An Ethnography of Global Connection*. Princeton and Oxford: Princeton University Press

Waclawek, Anna

2011 *Graffiti and Street Art*. Londen en New York: Thames and Hudson

Warner, Micheal

2002 Publics and Counterpublics. *Public Culture*. 14 (1): 49-90

Weintraub, Andrew Noah



2004 *Power Plays: Wayang Golek Puppet Theater of West Java*. Singapore: Ohio University Press.

Winarta, Frans H.

2004 Legal Consistency in Indonesia: What Justice is All About. In *The Indonesian Dream. Unity, Diversity and Democracy in Times of Distrust*. Thang D. Nguyen, eds. Pp. 129- 140. Singapore: Marshall Cavendish Academic.

Wolfensohn, James

2004 Preface. In : *The Indonesian Dream. Unity, Diversity and Democracy in Times of Distrust*. Nguyen Thang D. eds. Pp: xvii – xix Singapore: Marshall Cavendish Academic.

Yurino, Ari met Bedjoo Untung, Putri Kamesia en Rini Kusnadi

2011 Disappearances, Exhumation and Psychosocial Intervention. Caught Between Looking to the Future and Remembering the Past. In *We Need the Truth. Enforced Disappearances in Asia*. Katharina Lauritsch en Frank Kernjak eds. Pp. 118-134. Guatemala-Stad: ECAP.

Zantingh, Peter

2012 Facebook gaat naar de beurs. Wat gaat het alle partijen opleveren? NRC.nl, 28 mei. Elektronisch document.
<http://www.nrc.nl/nieuws/2012/05/18/facebook-gaat-vandaag-naar-de-beurs-en-dan/> (14 augustus 2013)

Bijlage 1: Bronnen illustraties omslag.

<p>Stencil: naam onbekend</p> <p>Street art kunstenaar onbekend</p> <p>Bron: Foto uit eigen veldwerkmateriaal.</p>	<p>Stencil : <i>'Why do we exploit our heirs.'</i></p> <p>Street art kunstenaar: Sigit</p> <p>Bron: Foto uit eigen veldwerkmateriaal.</p>	<p>Mural: naam onbekend</p> <p>Street art kunstenaar: HereHere</p> <p>Bron: Foto uit eigen veldwerkmateriaal.</p> <p><i>Gemaakt op 10/03/2013</i></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Poster: <i>'Stop make stupid company famous.'</i></p> <p>Street art kunstenaar: Insomniart.</p> <p>Bron: Foto uit eigen veldwerkmateriaal.</p> <p><i>Genomen op 06/03/2013</i></p>	<p>Poster& Stencil: <i>'Berani Jujur Itu Hebat.'</i></p> <p>Street art kunstenaars: Guerilla's, Sigit en Anti- Tank</p> <p>Bron: https://www.facebook.com/digie.sigit/media_set?set=a.10200162073233362.276234.1197191383&type=3</p> <p><i>Laatst geraadpleegd 12/08/2013</i></p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Mural: Ellen <i>door Zent Prozent</i></p> <p>Eigen materiaal</p> <p><i>Genomen op 26/03/2013</i></p>	<p>Protest Jembatan Kewek</p> <p>Fotograaf: Helena Lea</p> <p>Bron: https://www.facebook.com/helena.lea/media_set?set=a.10151476232939233.1073741825.747849232&type=3</p> <p><i>Laatst geraadpleegd</i></p>	<p>Stencil: Korupsi.</p> <p>Street art kunstenaar : onbekend</p> <p>Bron: http://www.urbancult.net/?s=Korupsi</p> <p><i>Laatst geraadpleegd 13/08/2013</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Mural : <i>'Stay Cruel and Hedonistic'</i></p> <p>Street art kunstenaar: Methodos</p> <p>Bron: Foto uit eigen veldwerkmateriaal.</p> <p><i>Genomen op 10/03/2013</i></p>

<p>Stencil: Munir</p> <p>Street art kunstenaar: Anti-Tank</p> <p>Bron: http://racuntikus.deviantart.com/art/munir-stencil-sightings-3-138551093</p> <p><i>Laatst geraadpleegd 12/08/2013</i></p>

<p>Muur van Jembatan Kewek na protest</p> <p>Bron: Foto uit eigen veldwerkmateriaal.</p> <p><i>Genomen op 18/03/2013</i></p>

Bijlage 2: Uitnodiging protest Jembatan Kntvangen via Facebook

Ontvangen op 01/03/2013

Hari ini Jumat Wage, 1 Maret 2013 tepat dengan peringatan Tumbuk Ageng - 64 tahun Serangan Umum 1 Maret 1949 Merebut Jogja Kembali. Berkaitan dengan moment ini akan ada satu moment yang akan dilaksanakan hari ini yaitu Serangan Umum Satu Maret - Rebut Ruang Kota Jogja. Moment Serangan Umum Satu Maret - Rebut Ruang Kota Jogja ini adalah kondisi yang akhirnya harus terjadi dan dilaksanakan karena tidak ada tindakan dari pihak berwajib terhadap area ruang publik di seputar Jembatan Kewek pasca Merti Kutha, Minggu 10 Februari 2013.

Dukungan dan solidaritas warga sebagai elemen masyarakat sangat dibutuhkan. Mari hadir bersama, menduduki lagi Jembatan Kewek seperti yang 64 tahun lalu dilakukan oleh para tentara, pelajar dan warga untuk membuktikan bahwa warga punya hak atas ruang publik.

Anda yang tertarik untuk bergabung dan bersepeda bersama warga diharapkan berkumpul di Alun-alun Utara bersama para pesepeda pada pukul 17.30 WIB dan bergerak bersama ke Jembatan Kewek - Kleringan. Untuk para warga yang ingin bergabung langsung ke Jembatan Kewek silakan mengkondisikan sendiri untuk memarkirkan kendaraan yang dipakai di luar area Jembatan Kewek (bisa di Hotel Inna Garuda atau kawasan Malioboro) Bawalah cat putih dan kuas atau roll dan containernya. Mari bebaskan ruang publik dari iklan.

Tetap berjaga dan waspada. Keselamatan dan kesehatan menjadi tanggung jawab pribadi. Peserta harus menjaga kesehatan dan keselamatan pribadi, anggota lain dan kelompok.

Dukungan dan solidaritas Anda sangat diperlukan.

Terima kasi

Vertaling

door Zent Pozent

Today, Friday Wage March 1st 2013, coinciding with the commemoration of Tumbuk Agung - 64 years of 1 March General Offensive 1949, taking back Jogja. Related to this event, there will be another event that will be held today, ie, 1 March General Offensive - Taking back the city of



Yogyakarta. This event is a condition that finally have to happen and be implemented because there was no action from the authorities to the public spaces around Kewek bridge during Merthi Kutha, Sunday February 10, 2013.

Support and solidarity of society is needed. Lets come together, take over the Kewek bridge like what the soldiers, students, and citizens did 64 years ago to prove that the citizens had the right to public spaces.

Anyone who wants to join and ride bikes with the citizens is expected to gather at North Square with the cyclists at 05:30PM and then move along to the Kewek/Kleringan bridge.

For the people who would like to join directly to the Kewek bridge are advised to park their vehicles outside Kewek bridge area (could be at Inna Garuda Hotel, or Malioboro area). Bring the white paint and brushes or rolls, and the containers. Lets free up the public spaces from the advertisement.

Take care and beware. Safety and health will be a personal responsibility. Participants must maintain personal health and safety, and other members and the group.

Your support and solidarity is needed."

Thank you.

Bijlage 3: Poster Jembatan Kewek, wet van voor reclame artikel 8.

(Bron: urbancult.net/) Laatst geraadpleegd 15/08/2013.



Tekst op de poster

'Penyelenggaraan reklame di tembok melanggar pasal 5 perda kot Yogyakarta No 8 tahun 1998 tentang izin iklan mural komersial.'

Vertaling

'Implementation billboard on the wall violates Article 5 of Yogyakarta city regulation No. 8 of 1998 concerning commercial permits mural advertisements.' (door Zent Prozent)

Figurenlijst

- 1: Pp.6 Kaarten Indonesië/Java Bron: <https://maps.google.nl/maps?hl=nl&tab=w> *Laatst geraadpleegd 14/08/2013*
- 2: Pp.10 Foto van Protest bij Jembatan Kewek. Fotograaf Helena Lea. Bron: https://www.facebook.com/helena.lea/media_set?set=a.10151476232939233.1073741825.747849232&type=3 *Laatst geraadpleegd 15/08/2013*
- 3: Pp.19 Foto van Graffiti portret van Ellen van Loenen door street art kunstenaar Zent Prozent. Bron: eigen veldwerkmateriaal gemaakt te Yogyakarta, 27/03/2013.
- 4: Pp.24Luchtfoto van Jembatan Kewek. Gemaakt door het KNIL. Bron: <http://yusufzulkarnain.blogspot.nl/2011/02/kota-yogyakarta-tahun-1970-dalam-memory.html> *Laatst geraadpleegd 15/08/2013*
- 5:Pp.28 Foto van poster en foto's van slogans in de publieke ruimte tijdens de onafhankelijkheidstrijd. Uit tentoonstelling van het museum Jembatan Kewek. Bron: eigen veldwerkmateriaal genomen te Yogyakarta, 17/04/2013.
- 6: Pp.33 Foto van het project *Melayang* van kunstenaarsgroep Apotik Komik. Foto afkomstig van Digital Archive of Indonesian Contemporary Art. Bron: <http://archive.ivaaonline.org/artworks/detail/8212/Collective/1> *laatst geraadpleegd 11/08/2013*
- 7: Pp.38 Foto van stencil 'Why do we Exploit our Heirs' van street art kunstenaar Sigit op Jalan Prawirotaman. Fotograaf onbekend. Bron: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10200816485993272&set=a.10200816481473159.1073741825.1197191383&type=3&theater> *Laatst geraadpleegd 11/08/2013*
- 8: Pp.40 Foto van reactie op het werk van street art kunstenaars sigit's door onbekende *street art* Kunstenaar(s). Bron: eigen veldwerkmateriaal gemaakt te Yobyakarta, 03/03/2013
- 9: Pp.41 Foto van reactie van street art kunstenaars Teguh, Guerillas en Insomniart. Bron: eigen veldwerk gemaakt te *Yogyakarta*, 07/03/2013.
- 10: Pp.42 Foto van '*street revenge*' reactie in graffiti door onbekende *street art* kunstenaars. Bron: eigen veldwerk materiaal gemaakt te *Yogyakarta*, 02/04/2013.
- 11: Pp.43 Foto van reclame op de brug Jembatan Kewek. Bron: eigen veldwerk materiaal gemaakt te *Yogyakarta* 20/04/2013
- 12: Pp.46 Foto van stencil '*Homo Erectus Konsumtificus*' door *street art* kunstenaar Guerillas. Bron: eigen veldwerkmateriaal, *gemaakt te Yogyakarta* ,08/03/2013.
- 13: Pp.49 Foto '*displayen*' *street art* kunstenaar Sigit. Bron eigen veldwerkmateriaal gemaakt te Yogyakarta 26/02/2013
- 14: Pp.55 Foto stencil '*Menolak Pahitnya Korupsi Sebagai Panglima*' door *street art* kunstenaar onbekend. Bron: <http://www.urbancult.net/?s=Korupsi> *Laatst geraadpleegd 15/08/2013*.
- 15: Pp.59 Foto van poster 'Menolak Lupa' door street art kunstenaar Anti-Tank. Bron: <http://www.gophoto.it/view.php?i=http://antitankproject.files.wordpress.com/2008/09/menolak-lupa-kerudung-girl.jpg> *Laatst geraadpleegd 15/08/2013*
- 16: Pp. 64Foto stencil van project *Berani jujur itu hebat* door street art kunstenaars Guerillas, Anti-Tank,Sigit Bron: https://www.facebook.com/digie.sigit/media_set?set=a.10200162073233362.276234.1197191383&type=3 *Laatst geraadpleegd 12/08/2013*
- 17: PP.66 Poster '*Bibit Chandra Bebaskan*' door *street art* kunstenaar Anti-Tank. Bron: <http://antitankproject.wordpress.com/2009/11/01/bebaskan-bibit-chandra/> *Laatst geraadpleegd op 13/08/2013*
- 18: Pp.68 Afbeelding voorkant boek '*Korupsi Bibit &Chandra*' Bron: <http://antitankproject.wordpress.com/2010/04/01/anti-tank-official-public-announcement/> *Laatst geraadpleegd op 13/08/2013*
- 19: Pp. 71 Poster '*The most potent weapon in the hands of the oppressor is the mind of the oppressed*' door *street art* kunstenaar Anti-Tank. Bron: eigen veldwerkmateriaal. *Ontvangen Yogyakarta*, 05/04/2013

Notes

Notes gedicht

ⁱ Gedicht gemaakt voor mijn afstudeerproject van de opleiding Creatieve Therapie aan de Hogeschool Utrecht. Het gaat over het idee dat je kritisch moet kijken en niet maar zo moet aannemen dat, dat wat je ziet ook waar is. Kritisch zijn is zowel in de antropologie als tijdens het interpreteren van een kunstwerk belangrijk. Wanneer je dit niet doet en jezelf geen vragen blijft stellen over dat wat je ziet je voorbij gaat aan de contradictie van het leven. In de context van deze thesis die gaat over *street art* duidt het ook op het idee dat we aandacht en waardering moeten hebben voor wat er te zien is in de wereld om ons heen, de straten en kunst die te vinden is in deze straten. Kortom een gedicht over 'echt' kijken en kritisch zijn.

Notes Inleiding

ⁱⁱ Zie bijlage voor de poster die op de muur van de brug geplakt werd gedurende het evenement.

ⁱⁱⁱ Het protest werd georganiseerd door zowel de fiets als *street art community*. In Yogyakarta worden vele *communities* gevormd die elkaar overlappen en zo zijn ook deze twee niet strikt gescheiden, sommige mensen zijn actief binnen beide. Omdat dit onderzoek zich heeft gefocust op de *street art* zal dit protest bekeken worden vanuit het perspectief van de *street art* kunstenaars.

^{iv} Stencils zijn werken die eerst op karton worden uitgesneden. Dit karton functioneert als mal. Deze mal wordt op de muur geplaatst en vervolgens wordt er met graffiti overheen gespoten zodat de gaten een beeld vormen. Een mural is een muurschildering dat gedaan wordt met acrylverf, een graffiti *piece* is een uitgebreide signatuur van de kunstenaar met versiering dat gemaakt wordt met een spuitbus.

Notes Hoofdstuk 1

^v Kompas is een nationale krant in Indonesië. Bron: http://nasional.kompas.com/laatst_geraadpleegd_11/08/2013.

^{vi} Citaat is vertaald vanuit het Indonesisch naar het Nederlands.

^{vii} Tentoonstelling in het museum Benteng Vredeburg is terug te vinden op de website van het museum. Bron: http://bentengvredeburg.blogspot.nl/laatst_geraadpleegd_op_09/07/2013.

^{viii} Foto van de tentoonstelling van het museum Benteng Vredeburg in Yogyakarta. *Bezocht op 17/04/2013*.

^{ix} Het Nationaal Archief. Bron: http://www.afscheidvanindie.nl/archieven-onderwerpen-nica.aspx_laatst_geraadpleegd_op11/07/2013.

^x Veldwerk notitie van bezoek aan Benteng Vredeburg museum. Bijschrift bij posters en 3D collage in het museum. Notitie gemaakt op 17/04/2013.

^{xi} Latitude is een *lifestyle* magazine uit Nieuw Zeeland. Hierin heeft Chin haar artikel over het interview met Apotik Komik gepubliceerd. Website van het magazine: http://www.latitudemagazine.co.nz/cms/about-latitude.html_laatst_geraadpleegd_13/08/2013.

^{xii} Informeel gesprek *street art* kunstenaar Sigit. Yogyakarta, 26/03/2013.

^{xiii} Informeel gesprek *street art* kunstenaar Sigit Yogyakarta, 26/03/2013.

^{xiv} Informeel gesprek *street art* kunstenaar Sigit. Yogyakarta, 26/03/2013

^{xv} Interview met *street art* kunstenaar Guerillas. Yogyakarta, 02/04/2013

^{xvi} Informeel gesprek *street art* kunstenaar Anti-Tank. Yogyakarta, 18/04/2013

^{xvii} Veldnotitie van Informeel gesprek met een medewerker van de NGO Anak Wayang. Yogyakarta, 04/03/2013.

Notes hoofdstuk 2.

^{xviii} Informeel gesprek met *street art* kunstenaar Sigit tijdens displayen van zijn werk. Yogyakarta, 26/02/2013.

^{xix} Informeel gesprek met *street art* kunstenaar Sigit tijdens displayen van zijn werk. Yogyakarta, 26/02/2013.

^{xx} Interview *street art* kunstenaar HereHere. Yogyakarta, 28/03/2013

^{xxi} Website ter documentatie van *street art* in Yogyakarta. Bron: www.urbancult.net_laatst_geraadpleegd_op_11/08/2013

^{xxii} Zie bijlage 1 voor de uitnodiging via Facebook over het protest bij Jembatan Kewek.

^{xxiii} Eerste oriënterende gesprek met Urbancult. Yogyakarta, 12/02/2013.

^{xxiv} Interview met Zent Prozent. Yogyakarta, 15/04/2013.

^{xxv} Interview met *street art* kunstenaar Guerillas. Yogyakarta, 02/04/013.

^{xxvi} Informeel gesprek met *street art* kunstenaar Guerillas tijdens plaatsen van het stencil. Yogyakarta, 06/03/2013.

^{xxvii} Interview met *street art* kunstenaar Sigit. Yogyakarta, 26/03/2013.

^{xxviii} Interview met *street art* kunstenaar Methodos op 17/04/2013.

^{xxix} Global Contemporary Art Channel, MOCAtv. Zend video's uit van kunst over de hele wereld. Bron: http://sites.moca.org/thecurve/2012/01/19/moca-tv-the-global-contemporary-art-channel/_Laatst_geraadpleegd_15/08/2013

^{xxx} Kanaal op YouTube waar MOCAtv via uitzend. Bron: https://www.youtube.com/watch?v=E698RDzZJAs_laatst_geraadpleegd_06/08/2013

^{xxxi} Website van *street art* in Yogyakarta. Bron: www.urbancult.net_laatst_geraadpleegd_11/08/2013



^{xxxii} Interview met *street art* kunstenaar Anti-Tank. Yogyakarta, 09/04/2013.

^{xxxiii} Interview met *street art* kunstenaar Methodos. Yogyakarta, 17/04/2013.

Notes Hoofdstuk 3

^{xxxiv} Interview met *street art* kunstenaar Dodok. Yogyakarta, 23/04/2013.

^{xxxv} Interview met *street art* kunstenaar Anti-Tank. Yogyakarta, 09/04/2013

^{xxxvi} Website van *street art* kunstenaar Anti-Tank. Bron: <http://antitankproject.wordpress.com> *Laatst geraadpleegd op 13/08/2013*

^{xxxvii} Kontras is een organisatie die opkomt voor mensenrechten in Indonesië. Bron: <http://www.kontras.org/> *laatst geraadpleegd 01/06/2013*

^{xxxviii} Interview *street art* kunstenaar Anti-Tank. Yogyakarta, 09/04/2013

^{xxxix} Interview *street art* kunstenaar Anti-Tank. Yogyakarta, 09/04/2013

^{xl} Interviews *street art* fotograaf Urbancult, Yogyakarta 19/03/2013. Interview *street art* kunstenaar Methodos, Yogyakarta 17/04/2013. Interview *street art* kunstenaar Anti-Tank Yogyakarta, 09/04/2013.

^{xli} Informatie over het project *Berani-Jujur Itu Hebat* op de website van Anti-Tank. Bron:

<http://antitankproject.wordpress.com/2012/12/19/berani-jujur-hebat/> *laatst geraadpleegd 31/07/2013*

^{xlii} Website van *street art* kunstenaar Anti-Tank. Bron: <http://antitankproject.wordpress.com> *Laatst geraadpleegd op 13/08/2013*

^{xliiii} Interview *street art* kunstenaar Anti-Tank. Yogyakarta, Yogyakarta, 09/04/2013

^{xliiii} Interview *street art* kunstenaar Anti-Tank. Yogyakarta, Yogyakarta, 09/04/2013.

^{xliiii} Interview *street art* kunstenaar Anti-Tank. Yogyakarta, Yogyakarta, 09/04/2013.

^{xliiii} Interview *street art* kunstenaar Anti-Tank. Yogyakarta, 09/04/2013.

^{xliiii} Het statement dat *street art* kunstenaar Anti-Tank maakt staat op zijn website onder 'publi announcement'. Bron: <http://antitankproject.wordpress.com/2010/04/01/anti-tank-official-public-announcement/> *Laatst geraadpleegd op 13/08/2013*