

都市社會中藝術與社會政治動態之發展：以2010年後的日惹為例

Art and the Growth of Socio-Political Dynamics of Urban Society: Case of Yogyakarta after 2010

文 |

阿莉雅·斯瓦斯蒂卡
Alia Swastika

國際策展人

譯 |

林書全、戚育瑄
Lin Shu-chuan, Kris Chi

日惹（Jogja），正式名稱為 Yogyakarta¹，以印尼藝術首府之名聞名遐邇，這座擁有三至五百萬人的城市，卻說明不清成為藝術首府的歷史：是由於日惹有為印尼培養出無數知名藝術家也最重要的藝術學校？還是因為這座城市從印尼獨立之初就開始進行藝術活動？無可置否的是，從傳統到現代藝術、從政府到社區的提倡、從一般藝術到實驗藝術、從大眾藝術到精緻藝術，日惹有眾多而又不同的藝術實踐；有趣的是，通常這些不同的藝術實踐，大部分是並行的，因而創造出其獨特風格的藝文景觀。

在印尼視覺藝術史中，日惹一直被認為是見證許多重要藝術運動誕生的特殊城市，從殖民時期，日惹孕育出的藝術團體，結合藝術實踐和政治運動發展並開啟了藝術與政治之間關係，時至今日，藝術與政治之間的聯繫尚能在日惹見到；在爭取獨立的歷史以及後來的幾個世代，許多藝術活動中，像是「黑色十二月」（Desember Hitam）與「何謂藝術之本質」（Seni Kepribadian Apa），都可看見如印尼畫家協會（Persatuan Ahli Gambar Indonesia）、印尼青年藝術家工作室（Sanggar Indonesia Muda）等藝術團體的精神¹，而這些團體正是在日惹創辦的。關於日惹 1970 至 1990 年代藝術發展最重要的文獻中，其中便有匯集由切曼提藝術基金會（Cemeti Art Foundation）委託進行的研究資料，編輯而成的論文集，名為《出路：印尼當代藝術景觀地圖中的日惹》²（Outlet: Yogyakarta in the Map of Indonesian Contemporary Art Scene）。

過去十年，特別在區域自治法案和 1998 年的政治改革之後³，政治原則更為開放，日惹做為一個傳統都市與特區首府，受全球資本主義力量的影響日益加深，我們可以看到幾乎亞洲所有的城市都有其發展趨勢與經濟願景，即便每座城市皆有不同的特色，但發展趨勢看似相同，都著重於都市用地的擴張，並擁有相似的消費模式。「運動中的城市」（Cities on the Move）是探討亞洲城市概念的一項有趣計畫，由漢斯·烏爾里希·歐布里斯特（Hans Ulrich Obrist）和侯瀚如（Hou Hanru）透過該計畫研究含建築規劃在內的亞洲城市發展規劃；以全新的觀點出發，兩人的研究問題之一，便是都市新風貌與藝術家精神之間的關聯，以對藝術的存在提出質疑，主要是想觀察藝術家和創意工作者重新建構人與都市發展間關係的方式。計畫進行的過程中，他們邀請藝術家在不同的地點創作特定場域藝術作品，也和一些建築師合作，在展覽空間將他們的概念實踐在暫時建造的城市中。

藝術家和創意工作者對城市造成的刺激，使相關當局也開始關注都市空間發展脈絡下的人群動態，而不單只著重於物質和基礎建設的發展，「運動中的城市」在形塑對此重要性的深層體認上相當成功；同時，一些亞洲都市的相關人士認為，藝術和文化是都市轉型的主要架構之一，其中大量產生的現象便是藝術雙年展和三年展的誕生，許多亞洲城市開始舉辦由地方、區域和國際藝術家參與的大規模展覽，例如南韓自 1996 年開始舉辦的光州雙年展以及著重亞洲視覺藝術，自 1999 年開始舉辦的福岡三年展；此後，其他藝術展覽如：釜山雙年展、橫濱三年展、新加坡雙年展等也開始相繼舉辦。

本文的目的為討論日惹藝術實踐的發展、新現象與動態間的關係，以及小規模藝術活動的提倡者，在不依靠官方當局的情況下實踐其概念的方式。由於政府舉辦的官方藝術計畫，經費使用的方向主要是依據既定預算，而非加強基礎的藝術建設，相較之下，小規模社群的實踐進展更為長足，更能直接滿足藝術團體的需求。

1990 年代政治改革後的日惹藝術景觀

在過去十年印尼視覺藝術發展的脈絡之下，可以看出日惹的藝術動態與經濟流通的改善和亞洲藝術市場的成長相並行。自 1980 年代晚期，切曼提現代藝術藝廊（Cemeti Modern Art Gallery）於日惹成立以來⁴，許多藝術家皆在地方提倡與自己管理的藝術空間舉辦展覽和進行藝術活動；1998 年政治改革後，在公開場所進行團體活動變得更為容易，藝術空間的數量也逐漸增加，藝術空間如花園餐廳論壇（Kedai Kebun Forum）、56 號食堂ⁱⁱⁱ（Mes 56）、明吉朗圖像工作室（Minggiran Graphic Studio）、米之獠牙（Taring Padi）等，相繼出現，這些藝術空間的形式主要為另類藝術，展示了訴說、批判政府現狀與爭取新民主觀點之作品。

以日惹為活動地的藝術家，在國內藝術市場扮演了很關鍵的角色，在某些商業畫廊的展覽中，也佔有重要地位，該現象在諸多方面改變了日惹地方藝術團體的經濟動能，有些成功打進國際市場的藝術家開始建造新的藝術空間，因此成立了不少藝術空間，並舉辦眾多具各種美學視野的藝術活動；而這些空間在該市當局甫著手更大規模藝術計畫的情況下有所成長，特區政府對藝術與文化提供的協助也逐漸增加，在 2004 至 2010 年間，赫利·祖迪安多（Heri Zudianto）任職首長期間，通過了如一起畫壁畫（Mural Sama-Sama）等街頭藝術運動計畫⁵，該藝術風氣受到具新視野的藝術空間領導階層所歡迎，在同時期擔任日惹文化發展中心（Taman Budaya Yogyakarta）總監的迪安·昂格萊尼（Dyan Anggraini）身上便能看到這點。在此新的社會政治脈絡下，部份藝術家在得到特區當局的協助經營有潛力的地方藝術空間，舉辦各種不同的展覽和活動，而該脈絡也刺激了回應此新時代趨勢的另一項藝術實驗運動。

日惹都市內藝術動態發展驚人，其獨特之處是世界其他都市所沒有的：主要特點為集體精神與被迫進行的社會自治，並結合介於夢幻農村與嶄新現代都市間的地景；日惹的都市地景是更為寬廣的水平形式而非垂直，市中心沒有摩天大樓，而是殖民時期的建築與爪哇式建築間錯落著傳統村莊，賦予藝術實踐特殊的氛圍，部分具有當代風格的建築物為工業用建築，彼此間僅有些微差異，而郊區的某些地方則仍有稻田。

1980 年代，部分的藝術空間主要坐落於市中心，即當地人所謂的零公里點，現在該區域已有長足的發展，與當年相比，我們可以看到現今的藝術空間距市中心更遠。同時期最

受注目的藝術空間為座落在零公里點的索諾藝術聚落^{iv}（Seni Sono），在舊總統府和佛萊德堡博物館（Fort Vredeburg Museum）的南側，原為進行藝術表演活動的軍人俱樂部建築，以及綜合文化中心（Purna Budaya），現在為日惹大學（Gadjah Mada University）所有。⁶這些藝術基礎建設皆由政府成立，為大眾提供現有的文化設施，絕大部分使用的是殖民時期的舊建築，雖有希望保留該空間做為藝術中心的藝術家與文化行動人士，發起大量的抗議行動與議題討論，索諾藝術聚落於 1995 年撤除，該地現為舊總統府的一部分；2000 年代之初，特區當局擴建了日惹藝術中心園區，建造了日惹最大的展覽館和音樂廳，該展覽館曾舉辦過許多大型展覽，如日惹雙年展、藝術 | 日惹，即原日惹藝術博覽會（Art | JOG）以及地方藝術年展。當時，一些其他的藝術空間也曾座落於市中心，如切曼提基金會、56 號食堂、文化地薈（Gelaran Budaya）、出櫃雜誌精算師（Outmagz Artuary）等。⁷

隨著藝術空間的擴展，其中一個已發展的區域便是距離皇宮前碉堡約一公里遠的普拉威羅塔曼（Prawirotaman）區，該區以觀光區聞名，有許多國內外知名專為觀光客開設的餐廳、咖啡廳和旅館。大約 1997 年時，切曼提基金會與花園餐廳論壇是其中兩座前進該區，並將其發展為藝術專區的先鋒，固定舉辦藝術展覽二十年後，切曼提建立了新的藝術家駐村空間，並以藝術家駐村為其主要計畫，而花園餐廳論壇為結合藝術團體、展覽和表演的藝術空間，在音樂、電影、視覺藝術等領域，吸引了許多興趣不同的觀眾。

其後數年間，特別是從 2012 年開始，其他一些藝術空間也遷移到臨近的普拉威羅塔曼區，如 56 號食堂（最初在市中心，日惹蘇丹皇宮附近）、永恆藝術基金會（Langgeng Art Foundation）、印尼當代藝術網絡（Indonesia Contemporary Art Network, iCAN）、方舟藝廊（Ark Galerie）、Krack!（爆裂！）以及王牌住宅藝術小組（Ace House Collective），這些藝術空間展現了藝術家的實驗美學觀點，與為印尼當代藝術景觀創造新論述的永恆精神，其中部分的新藝術空間租用較小的房舍，可見其不接受地方政府或其他國外組織資金的援助，運用手邊少量資源的策略。



方舟藝廊的外貌

攝影：安德里·阿布·威廉
（Andri Abud William）

其他較大的藝術空間，如切曼提藝術村（Cemeti Art House）、永恆藝術基金會和方舟藝廊，對這座城市的精巧純熟的藝術氣息貢獻極深，他們與當地傑出的建築師合作；如艾柯·普拉沃多（Eko Prawoto）和伊斯萬多·哈爾多諾（Iswanto Hartono）打造自身的建築風格。

2005 年至 2015 年間，王華裕（Ong Harry Wahyu）發起將某些藝術空間向郊區拓展，例如日惹市區和班圖爾縣（Bantul）之間的尼蒂普拉揚（Nitiprayan）等的小社區；王華裕定居在當地，積極鼓勵社區舉辦藝術活動或與藝術家合作，進行室外藝術計畫，使藝術成為民眾日常生活的一部分。更因有了由布督·蘇塔威加亞（Putu Sutawijaya）創辦之桑克靈藝術空間（Sangkring Art Space）與朱馬爾迪·阿爾菲（Jumaldi Alfi）的巢穴藝術空間（Sarang Art Space）成立，許多藝術空間也穩定的朝該地拓展，在此我們可見到車課劇院（Garasi Theater）、舞台之屋（Omah Panggung）、喀爾桑藝術空間（Kersan Art Space）、烏戈·烏恩多洛（Ugo Untoro）的博物館與塔納·里亞特^v（Museum dan Tanah Liat）、生存！車庫（Survive! Garage）、赫利·波馬德藝術管理公司（Heri Pemad Art Management），還有其他藝術家的工作室。自 2000 年起，藝術區已擴展至都市以西兩公里遠，更靠近郊區的村落，如日惹特區班圖爾縣的森布甘村（Sembungan）或班谷吉沃村（Bangunjiwo），而卡宋甘村（Kasongan）則成為藝術家的創作實驗室；由於這些地區的室外藝術展為數不多，藝術家陳列的作品便成為當地最佳的景觀，藝術作品與自然元素相呼應，而使這些地區成為另類的藝術空間。近年來，佐科·波吉克（Djoko Pekik）的工作室成為藝術家進行創作的新空間，經常因其毗鄰河畔與竹林、翠綠而溫暖人心的景致受藝術家青睞，其他許多藝術家的工作室也轉變為藝術空間，其中之一便是利用藝術家納斯潤（Nasirun）的所有地成立的營房藝術空間（Barrack Seni），由斯特凡·布亞納（Stefan Buana）與桑加爾·邦布（Sanggar Bambu）經營。

鄰近的大學校區也同樣促成了日惹地方上的發展，出租給學生之房舍、小吃攤和雜貨店經常成為小型地方經濟發展的主要契機。藝術家進駐上述這類地區前，一般都認為這些地區是郊區的邊陲地帶，尚未開發，且地方政府興建的基礎建設相當有限，而相反的，現在這些地區遍佈現代住宅和附有大門的透天房舍，在地景上形成農村和新式／現代烏托邦之間的新對立。同時，日惹大部分的年輕人事實上都是學生，建立了欣賞藝術之觀眾與大學間有所關聯的概念。

2015 年為止，日惹市區內至少成立了四十五座藝術空間（包含駐村空間），藝術基礎設施的變動與擴建，成為社區有力成員所提倡議題的一部分。這些藝術空間除了提供展覽場地和推廣藝術之多元性，更舉辦如討論會、工作坊、刊物出版等的教育計畫，這些計畫在沒有政府或任何資助者的情況下自發的進行，有些藝術組織藉由舉辦展覽或藝術活動籌措計畫資金，或者與其他組織進行合作計畫，如與外國大使館進行藝術家進駐計畫、以社區為導向之計畫等。

今日，由於大部分的藝術家以銷售自己的作品換取經營其藝術空間的資金，藝術市場仍被視為拓展日惹藝術基礎建設網絡的主要支柱，即使許多年輕的藝術團體繼續進行特別與都市文化、流行文化和街頭藝術相關，更為實驗性與跨領域的藝術計畫⁸，但多數展覽的舉辦逐漸都有其市場動機，即銷售藝術作品。非主流的藝術論述經由替代性媒體、討論、工作坊、出版品以及特定課程向外傳播，大眾因此更加關注公共藝術基金的建

立，以及藉論述範圍與藝術教育創造市場與經濟系統間更為平衡的關係。

通往國際藝術圈的登機口

2000 年代中期對新興而廣大的印尼當代藝術市場而言，是一段欣欣向榮的時期，隨著世界對如中國、印度與韓國等亞洲國家的觀注，新興市場的概念也在全球藝術界興起，許多藝術界的重要人士受此概念吸引前往印尼，成為當地藝術景觀之一，其中最主要的城市，便是以耀眼藝術天才搖籃而聞名的日惹。許多來自國際藝廊／藝術組織的人士與策展人來到日惹，拜訪藝術家、進行研究或是策劃世界性的印尼藝術家展覽。新的際遇和參與世界藝術動態的期望，刺激了藝術實踐者在印尼籌辦國際規模的藝術活動，而主要便集中在日惹；藝術國際化或成為全球藝術景觀的一部分並不意味著讓群眾出國，使其對參觀過國際藝術活動而感到光榮，也不是讓國內的藝術品能到紐約、倫敦、巴黎等被認為是世界藝術中心的城市參展，國際化是需要採取主動的手段，邀請國際藝術家和藝術實踐者來到印尼。

以下要談論的便是在此之後出現的藝術發展運動，有些發展運動是由希望印尼藝術成為國際藝術之一的人發起，與創立藝術展覽空間相同，創辦藝術檔案基金會、出版品和大規模展覽的精神，也是基於資金和藝術實踐自主的價值觀。

雅迪·普拉泮多諾 (Eddi Prabandono)
於 2011 年為「藝術 | 日惹」所創
作的作品，展於日惹藝術中心 (Jogja
Art Center，原日惹文化發展中心)。

「藝術 | 日惹」(Art | JOG) 曾為日惹藝術節 (Festival Kesenian Yogyakarta) 的活動計畫之一。2008 年，藝術 | 日惹決定採取大型商業藝術展的模式，成為日惹藝術節的活動之一，改變展覽模式之初，主辦委員會決定將活動命名為日惹藝術博覽會 (Jogja



Art Fair, JAF)，該名特別代表其中含有商業活動之意。命名該活動的人為赫利·波馬德（Heri Pemad），亦為赫利·波馬德藝術管理公司（Heri Pemad Art Management, HPAM）的創辦人，此管理公司常態管理日惹藝術博覽會與許多於藝廊舉辦的藝術活動，以及大型房產。值得注意的是，日惹藝術博覽會的形式雖為藝術博覽會，但並不藉由藝廊的制度運作，傾向直接與藝術家溝通，直接受理藝術品委託銷售。數年後，主辦委員會鑒於近年來世界藝術（博覽會）的發展開始更加以城市做為導向（如香港國際藝術展〔Art Hongkong〕、杜拜藝術博覽會〔Art Dubai〕、台北國際藝術博覽會〔Art Taipei〕等），決定以另一種方式進行日惹藝術博覽會。⁹主辦委員會將藝術 | 日惹定調為適合社會各階層的藝術活動，特別是藉由引人注目而更華麗的視覺呈現，試圖吸引更多的群眾；時至今日，以國內觀點而言，藝術 | 日惹仍為整體社會參與度最高的藝術活動。2012年起，更邀請享譽國際的藝術家，以公開策展或邀請參展（特別來賓）的方式展出其作品，知名藝術家，如瑪莉娜·阿布拉莫維奇（Marina Abramovic，美國）、阿什利·畢克頓（Ashley Bickerton，美國／峇里島）、團體實驗室（Team Lab，日本）、馬克·胡斯蒂亞尼（Mark Justiani，菲律賓）以及小野洋子（Yoko Ono）等都曾參與過該活動。

阿拉曼雅尼（Arahmaiani），《縫合傷口》（Stitching the Wounds），裝置藝術，展於第十一屆日惹雙年展，展出地點：國立日惹博物館（Jogja National Museum），2011

攝影：迪威·歐伯羅（Dwi Oblo）

今日，藝術 | 日惹不再接受來自（地方）政府大規模的經費資助；在早期藝術 | 日惹仍為日惹藝術節的活動之一，透過藝術節接受政府的經費資助，而藝術 | 日惹現在為獨立的活動，有獨立的財務管理制度。2009至2013年間，各當代藝術博覽會的財務能力皆有所增強，藝術 | 日惹便獲得前所未有的作品銷售額，參展作品因此皆成為具商業優勢的作品，更仔細的探究其原因，是由於新一代年輕收藏家的數量開始成長，即使繪畫在



藝術展中仍受偏好，但他們已開始收藏裝置藝術和新媒體藝術領域的作品。2012 年後，各當代藝術博覽會的財務能力減弱，藝術 | 日惹的主辦委員會進行了重大決議，即針對觀眾採取不同的策展方式，售票制度與網路社群媒體宣傳，將其帶入新紀元，使藝術 | 日惹現在能展出更為非主流的作品。此外，活動更因提供新的娛樂，能夠在作品前自拍和／或團體自拍，上傳分享至網路社群而重新獲得觀眾的注意，利用網路社群媒體進行宣傳而成為效果顯著的手法。售票制度方面，就財務層面而言，因來自贊助者和收藏家的經費減少，該制度對活動變得非常重要，而就我的觀點，這代表著觀眾有潛力成為像藝術 | 日惹這類公共活動的經費來源與贊助者。不像雅加達，由於日惹不是國家的經濟中心，要找到藝術活動的贊助者不是件容易的事，因此我相信藝術 | 日惹的成功，除了在吸引觀眾，並與其建立聯繫上，在印尼藝術活動策劃的領域中相當值得注意。

另一項值得討論的藝術活動便是 2011 年開始舉辦的日惹雙年展赤道系列展（Equator Series），日惹雙年展（BJ）為自 1988 年起，兩年一度的藝術活動，最初為日惹文化發展中心的活動計畫，日惹雙年展在當代藝術史上佔有一席之地，特別是因其展現了日惹藝術團體在美學上的演變與論述。2009 年之前，日惹雙年展僅為地方藝術活動，著重於發展地方（日惹）與某些意義上的國家藝術，該展在 2010 年有所改變，經一些參與籌辦的人士推動，成立日惹雙年展基金會（Yayasan Biennale Yogyakarta, YBY），其主要目的即成為負責日惹雙年展管理事務的獨立組織。此基金會的首要工作就是重新定位日惹雙年展，將其範圍擴展至國際雙年展之水準，「國際」一詞在此所指的是概念上的範圍，赤道雙年展，該概念結合的是對國際藝術體制長期不平等現象的意識，即北美和歐洲藝術的多元性和廣度雖不及亞洲、非洲和南美洲，卻總是世界藝術的中心；更切確的說，日惹雙年展開始重新思考世界藝術中心與邊緣關係之議題，試圖以當代藝術史為架構，理解社會政治關係中所謂的「其他」國家，呼應了 1955 年在後殖民論述史上意義重大的萬隆會議。

2011 年，日惹雙年展赤道 #1（Biennale Jogja the Equator #1）以「陰影線：印尼與印度相遇」（Shadow Lines: Indonesia Meets India）為主題揭開序幕，該展由二十五位印尼藝術家和十五位印度藝術家共同參與，策展人為阿莉雅·斯瓦斯蒂卡（Alia Swastika，印尼）和蘇曼·果比納特（Suman Gopinath，印度），主要討論的議題為藉宗教與精神層次的觀點，重新思考全球化之下印尼與印度的關係。所邀請的藝術家包括克里斯納·穆爾蒂（Krisna Murti）、梅拉蒂·蘇爾尤達爾摩（Melati Suryodarmo）、艾珠·克莉絲汀（Christine Ay Tjoe）、多羅瑪拉瑪（Tromarama）、亞伯特·尤拿坦（Albert Yonathan）、哈爾夏（N.S. Harsha）、阿圖爾·多迪亞（Atul Dodiya）、阿瑪爾·坎瓦爾（Amar Kanwar）以及希爾峇·古普塔（Shilpa Gupta）等。雙年展本身由多項不同的活動組成，兩國藝術家的作品展覽外，還有赤道節（Equator Festival）等同時進行的藝術活動，赤道節是一項希望儘可能邀請不同地區（都市或鄉村）的民眾，且具節慶氣氛的活動，其他同時進行的藝術活動則是未能入選作品的藝術家或藝術團體的公開競賽展，該次附加的首輪展便有十六個藝術團體參加。

2013 年，印尼藝術家透過日惹雙年展赤道 #2（Biennale Jogja the Equator #2）與來自埃及、沙烏地阿拉伯和阿拉伯聯合大公國的藝術家相遇，本次雙年展之策展人為阿貢·胡賈尼卡·簡儂（Agung Hujatnika Jennong，印尼）與莎拉·里夫吉（Sarah Rifky，埃及），策展方式與前次有些微不同，除了如前次雙年展邀請藝術家參展外，更有藝術家的進駐計畫，四位印尼藝術家分別前往夏爾迦與開羅進駐，而來自三個合作國家的策展

人和藝術家在日惹也同樣有進駐計畫。雙年展本身展出了二十四位印尼與十三位來自三個合作國家的藝術家，共三十七位藝術家的作品¹⁰，此外，也有藝術論述發展與推廣的活動，即赤道論壇，這是一項學院與社會上的藝術研究者共同參與的活動，而不同的藝術團體也公開在論壇中，發展自己的藝術論述。

藉由兩次日惹雙年展，全球的藝術團體認識了重新定義國際性的嶄新概念，雙年展不僅在外國媒體上有更多的曝光機會，也成為亞洲藝術地圖上的重要地點之一。日惹「從一個正在成長的藝術市場」轉變為「提供另類藝術發展新可能性」的空間，在這句話中我們便可以看到這點，地方政府現在對雙年展產生興趣，將其視為自身文化資產的一部分，經費資助提高超過 100%，從三億五千萬印尼盾（2011 年）提高到十五億（2013 年）。

除了舉辦藝術 | 日惹與日惹雙年展，以不同方式觀看印尼藝術家成就的同時，還有許多為對藝術感興趣的大量群眾所舉辦的其他相關活動，所有的藝術團體幾乎在同一時間展出藝術作品與計畫，黑羊工作室（Black Goat Studio）和天線計畫（由恩唐·維哈爾索〔Entang Wiharso〕與克莉絲汀·可卡〔Christine Cocca〕經營管理）協助成立的日惹開放工作室（Yogya Open Studio, YOS）所舉辦的藝術展便是其中之一，展出的是藝術家在藝術工作室的作品，第一屆展覽（2013 年）作品來自至少六座藝術工作室，到了 2015 年，則已經有將近二十座藝術工作室參與。日惹開放工作室舉辦的藝術計畫逐漸開始吸引許多外國藝術家移居日惹，這些外國藝術家因多數參展的藝術家為當地藝術家而展出空間較少。可以說，日惹開放工作室與其藝術計畫是很優秀的另類藝術活動，而值得一提的是，此工作室並未採取嚴格的策展及徵選程序。2015 年 7 月，佐科·波吉克，一位傑出的資深藝術家的廣闊庭園舉辦了陶藝雙年展（Biennale Terracotta），並邀請藝術家與卡宋甘村，日惹的陶藝中心的民眾共同創作。

回顧日惹藝術的發展，這個居民不到一百萬人的小城市，能幾乎不倚靠大量的經濟資助計畫，沉靜發展自身的藝術活動，有種近乎不可思議的感覺，差不多所有的（藝術）活動都是群眾獨立自發精神的成果，這些群眾甚至會邀請該地區的每個人參加具節慶氣氛的活動，歡慶藝術本身。文獻資料顯示，日惹至少有二十二項藝術節，包括傳統音樂節、現代劇場節、木偶劇場節等，種類繁多。¹¹

就日惹而言，近來出現了一種中產階級化的趨勢，初期，中產階級化的發生與歷史景點的觀光產業關係較為密切，如婆羅浮屠和普蘭巴南神廟，加上受惠於日惹皇宮（Keraton Yogyakarta/ Kasultanan）與馬里歐波羅（Malioboro）區的歷史建築，吸引不少本地遊客。隨著過去五年遊客數量的成長，地方當局並不急於培養藝術實踐的發展，特別是在當代藝術實踐方面；當局保存部分歷史文物和與文物相關的傳統文化，卻沒有正式的展覽計畫，更遑論除一所由藝術家後人成立的機構外，沒有其他機構進行對現代藝術和當代藝術品的收藏，我們在此幾乎看不到當代藝術在建立城市被認同的重要性，即使當代藝術在這方面的建立事實上相當重要。以基礎建設的層面而言，地方當局也從未真正對有潛力成為藝術空間的建築，著手展開管理與保存，這座城市確實有能夠累積大眾對藝術興趣的建築，如國立日惹博物館¹²，但正如我所言，地方當局沒有能使民眾接觸藝術或教育民眾進一步欣賞藝術的政策，使其成為城市的活動之一。日惹可能是全東南亞在當代藝術方面最具活力的城市，缺乏地方當局公開的推廣與社會教育，以使民眾產生對藝術的興趣與熱情，無疑是一大諷刺。

尾聲：都市中的流動性與未來發展

在如日惹這類的城市中，藝術的生命週期與存續，取決於藝術團體的生命週期與其建立的網絡，這種模式與其他城市，特別是與已開發與中產階級化的城市不同。其他城市有自身經濟結構的藍圖，藝術在其中成為宏大計畫的一部分，因此，民眾樂於見到像樣的藝廊、博物館、創意產業中心等出現。過去十年間，我們可以看到在首爾、香港、上海、新加坡等亞洲的大城市開始發展藝術基礎建設，人們似乎理解到藝術（基礎建設）是城市文化的基礎，公部門與私部門同時快速的建立藝術博物館，成果便是藝術活動的舉辦大量成長，吸引各種國際藝術進入這些城市。藉由觀察日惹藝術發展的過程，可以看到藝術領域與其複雜性如何成長而形成所謂的藝術「生態」，如同周纓（Ying Zhou）所指出，以上海的情況為例，「生態」一詞表示在空間與計畫安排的條件下，從生產面到消費面，當代藝術價值觀的改變，該詞也同時與持續性的概念相連結，認為經濟環境更為有機且自然，隱含了社會與經濟面向（史考特和史文森，2015）。¹³

亞貢·空尼亞綰（Agung Kurniawan），
《基因改造的真主啊》（Masya Allah Transgenik），展於第十二屆日惹雙年展，展出地點：巢穴藝術空間，收錄在畫冊《未至絕境》（Not a Dead End），2013。

回觀日惹，該案例是有機的，這座城市並非依照計畫藍圖建立。我認為，由於擁有發展藝術團體的基本要素，如藝術的獨立性和群眾的參與度，日惹同時具有潛在及挑戰性，不是只能夠追隨政府與商業界間的複雜網絡之下，政府官僚體制或已開發國家的藝術模



式。日惹的藝術實踐屬於藝術團體與其中的實踐者，即使政府的政治情勢和政策有所改變，仍會有所成長，市場狀況不佳時仍會持續發展；在日惹，持續性的概念不僅與如何維持組織或藝術空間的運作，且更多時候與不同世代的藝術家、文化實踐者，以及社會與政治運動有所聯繫。

回顧早先引言的部分，漢斯·烏爾里希與侯瀚如發起「運動中的城市」計畫時，都市轉型的線性過程無可避免的導致衝突、競爭、混亂，甚至暴力，這僅出於實用主義信念背後的基本矛盾，相信亞洲的生活型態與社會秩序能與全球化自由消費經濟相輔相成，同時在現今的這些區域以及世界完美具現了後殖民與後極權主義現代化的意象：對經濟和金錢權力近乎衝動與狂熱的追求成為發展的終極目標（侯瀚如和歐布里斯特，2000年）。在日惹，大規模的快速發展正如其他正在起步的大城市般，地方藝術社群在各種場合試圖展現了維持都市地景的協調能力，在沒有政府資助的情況下，藝術家取得了保有嚴厲批判新都市發展的發言權，因此，雖在文化戰爭中政府的權力有趣的展現在其與藝術家間的談判過程中，但實際上，一直以來，藝術團體才是實際上建立藝術景觀基礎的人。

作者註

- 1 上述的印尼藝術家團體也穩固了印尼藝術和政治語彙的基石，而當年大部分的藝術運動皆與國家運動有關。蘇佐佐諾（Sudjojono）為早期的藝術家之一，他強烈批判以美麗的東印度群島（Mooi Indies）ⁱⁱ之傳統進行表現的印尼藝術，對他而言，展現印尼與荷蘭（殖民者）藝術家間觀點的差異因此相當重要。其後，黑色十二月與何謂藝術之本質之活動展開的藝術運動，則是因青年（學生）藝術家團體抗議 1974 年印尼繪畫大展的評審過程而產生的美學爭論所引發，向其他城市擴展，最後形成了印尼新藝術運動（Gerakan Seni Rupa Baru / GSRB），許多文獻認為這項運動標誌了印尼當代藝術的誕生。
- 2 該論文集序言由印尼當代藝術史上最知名人物之一的吉姆·蘇龐卡（Jim Supangkat）撰寫，收錄四位評論家／史學家：蘇瑪爾達納（Th. Sumartana）、阿斯穆佐·佐諾·伊利安多（Asmudjo Jono Irianto）、德威·馬里安多（M. Dwi Marianto）與里茲奇·札拉尼（Rizki A. Zaelani）的文章。
- 3 1998 年政治運動轉變前，自蘇哈托新秩序政權至政治改革時期，國家與區域權力皆由中央掌控，中央政府完全控制地方政治。1999 年區域自治法案頒布，象徵了中央與地方政府關係的新階段，地方首長經直接選舉產生，特別是有較大的權力管理地方資源與其特定的政治生態。
- 4 切曼提藝術村由梅莉·亞爾胥瑪（Mella Jaarsma）和寧迪尤·阿迪普爾諾摩（Nindityo Adipurnomo）於 1998 年創立，創立之初名為切曼提現代藝術藝廊，草創於租屋處之客廳。
- 5 一起畫壁畫在日惹藝術實踐史上仍被視為最成功的公共藝術計畫之一，由藝術家共同合作與都市當局的支持，在公共空間（牆上）創作大量的作品，至少有十六位印尼藝術家與四位美國（舊金山）藝術家於十五道牆上介入創作日惹都市藝術的新外貌。
- 6 日惹有兩個藝術空間附屬於大學之下，一座為印尼日惹藝術學院的（ISI）所有，另一座則為日惹大學所有，舊名為日惹文化發展中心（Taman Budaya，譯註：原名為 Purna Budaya，現則更名為科斯納迪·哈爾佐索曼特利文化中心〔Pusat Kebudayaan Koesnadi Harjosoemantri〕）。
- 7 日惹的都市景觀不能單以同心圓環狀地帶^{vi}區分，如北京等其他現代城市景觀。在這個城市的最內圈為蘇丹皇宮，周圍為皇室成員居住的房舍，這些房舍後來也開放一般民眾置產，更有許多民眾在此擁有土地，這便是藝術家和策展人能夠租用房舍做為藝術空間的原因。
- 8 另類文化或次文化在日惹市區內也相當重要，其文化潮流由搖滾樂迷轉變為死亡金屬、龐克、斯卡樂迷，以及現在的新嬉皮世代。一起畫壁畫計畫成功後，街頭藝術家和行動音樂與聲音創作者、機車車隊也在次文化中共同扮演重要的角色。隨著都市文化運動的新現象，這些次文化的公開活動不僅在年輕族群中產生文化潮流，也開始鼓勵年輕人對城市地景的改變與政治脈絡採取更為批判和敏感的態度。
- 9 身為日惹藝術博覽會的創辦人兼總監，赫利·波馬德，曾參觀過世界一些藝術博覽會，在日惹以其所獲得的概念，使用不同的模式進行藝術博覽會，他不特別替藝廊工作，而是直接為藝術家工作。
- 10 法拉·瓦爾德哈尼（Farah Wardhani）為本次雙年展的藝術總監，負責建立與進行主要活動間的聯繫（主要作品展、赤道節和其他同時進行的活動）。
- 11 2014 年，一項新的計畫參考英國文化協會（British Council）開始著手連結日惹藝術節（JOGFEST）旗下所有的藝術節，結合藝術節總監和官方藝術組織之力，以城市藝術節建立城市新特色，如愛丁堡及英國其他城市的城市藝術節。
- 12 國立日惹博物館的綜合建築設施前身為具歷史意義且廣為人知的藝術學院，現在的博物館建築內有三層樓的展示空間（經常租予藝術活動主辦者）、一座藝廊、會議空間和禮堂，其他部分則由幼稚園和小學承租。
- 13 周纓，〈當代藝術的生態發展：上海的小插畫〉（Ecologies of Contemporary Art: Vignettes from Shanghai），收錄於艾蜜莉·伊萊莎·史考特（Emily Eliza Scott）與克爾斯頓·史文森（Kirsten Swenson）編輯，《批判性地景：藝術、空間、政治》（Critical Landscape: Art, Space, Politic）（奧克蘭：加州大學出版社，2015 年），頁 263。

譯者註

- i 譯註：也有人將 Yogyakarta 以音譯的方式譯為「雍亞卡他」，但台灣的官方譯名傾向將 Yogyakarta 與 Jogja（karta）視為同義，都翻為日惹，為避免混淆，此處不採取音譯。
- ii Mooi Indie 一詞出自弗雷德里克·雅各布斯·范·羅蘇姆·都·夏特爾（Frederik Jacobus Van Rossum du Chattel）在 1930 年以 Mooi Indie 為名出版的十一幅水彩畫作，畫作中描繪荷屬東印度群島的景致；蘇佐佐諾在 1939 年用 Mooi Indie 一詞諷刺只會描繪東印度群島美麗風景的畫家，使該詞廣為人知。Mooi Indie 後來在印尼的荷蘭殖民時期成為一種繪畫類別，其主題為以浪漫主義手法捕捉東印度群島的自然與農村景觀和貴族生活。
- iii Mes 56 因發跡於隸屬印尼空軍的宿舍與食堂（mess），而將自身命名為 Mes 56，故在此譯做 56 號食堂
- iv Seni Sono 的建築本身於 1822 年由洛能特·德·特里亞（Lutnant De Terria）建造，最初稱做日 Mes 56 惹弗里尼欣俱樂部，提供該地荷蘭軍民欣賞音樂、歌劇或保齡球等娛樂，當地人習慣稱此地為 Kamar Bola（舞廳）或是 Gedung Societe（俱樂部建築）。日本佔領時期更名為 Balai Mataram（馬塔蘭廳），1945 曾做為印尼臨時政府議會，其後成為電影院，人稱 Seni Sono，日惹的藝術家從 1967 年開始經常借用此地舉辦活動，也一度成為情報部門的辦公室。1995 年 Seni Sono 移交舊總統府管理，並重新整修，1998 年開始做為展示舊總統府文物的博物館。
- v 此處所指的是解釋城市土地利用空間結構之一的同心圓模式（concentric zone model），由社會學家厄尼斯特·吉伯斯（Ernest Burgess）於 1924 年提出，即城市結構以中心商業區為核心，依同心圓環狀的形式向郊區延伸。
- vi 該藝術空間為烏戈·烏恩多洛所有，以其子塔納·里亞特（Tanah Liat）之名命名。