

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 7. 全球化、國際合資與性平浪潮：台灣與印尼電影的共製與相似性

year. 2021

writer. Chen Pei Yu

[CHINESE]

全球化、國際合資與性平浪潮：台灣與印尼電影的共製與相似性

1960年代的台灣電影產業除了拍攝之外，特別重視將電影拓展到東南亞市場機制，其中，當1967年台灣政府貸款1千萬美元給印尼時，台灣省電影製片協會向政府各單位要求將電影列入採購項目，似乎可以看出電影跨國映演交換已逐漸透過政策連結。往後幾年陸續影響印尼國內電影的銷售與產製，反而促使印尼政府限制國語電影的進口數量。卻也因政策陸續調整，加上國語電影每年都在印尼受到歡迎，反而促使台灣與印尼合資電影產製。在內容上，由於受到香港武俠片與台灣文藝愛情片的潛移默化，以及全球電影文化及社會運動的風潮，印尼電影也拍攝越來越多驚悚、恐怖、愛情等內容。

從跨國映演政策到台灣與印尼電影合資

1960年代末至1970年代末，台灣電影針對印尼的輸出政策因應印尼政府的要求產生變化，1968年中影成功將《蚵女》等多部片售予印尼努山打拉公司，而在當年度印尼進口的620部外片中，台灣與香港的國語片佔277部，居全國之冠。然而，1969年礙於國語片已嚴重影響到印尼當地電影的票房，特別是《啞女情深》、《獨臂刀》、《目連救母》、《一代劍王》等，導致雅加達有80%的戲院都放映國語電影為主，印尼政府為了保護國內影片，決定暫停准演國語片執照，並重新調整外片配額辦法。直到1980年代中期，台灣與印尼之間就一直不斷循環著：國語片在印尼的票房居冠、印尼政府不斷修改國語電影進口制度以及亞洲影展（現亞太影展）印尼得獎影片比例提高等變化。這幾年間，國語片對印尼電影市場的影響力不容小覷，如1974年的《婚姻大事》佔當年度票房冠軍以及1977年印尼電影藝人協會評選《秋決》為最佳影片等，[1]種種紀錄都顯現出印尼在當時是國語片固定的海外觀眾，可推論藉由影像在政治、經濟、文化上都逐漸從台灣擴散到印尼。



《婚姻大事》

<https://ent.ltn.com.tw/news/paper/1302508>

二戰之後印尼的漫畫興起，特別是1965年流行青少年、科幻與恐怖小說，1970年代印尼受到全球化影響，外來文化大量輸入，思想與觀念日益開放，除了小說、電視節目、廣播等內容受到影響之外，許多電影也改編自國外的劇本，是印尼經濟發展的黃金時代。[2]此時期的印尼，原本大量進口中國與香港武俠片，後來改關注文藝愛情片，又印尼政府認定武俠片影響觀眾的心裡，1975年之後逐漸減少進口武俠片，甚至禁演。而此時期的印尼電影卻大量以恐怖、懸疑、兇殺等題材作為影片的主要方向，視覺上使用偷窺、心理學視覺圖像與精神病患的拍攝手法，影像上的人與空間形成怪異的構圖，例如1972年的Wajah Seorang Pembunuh、1974年的Kemasukan Setan等。許多場景都讓人想起希區考克於1960年拍攝的《驚魂記》(Psycho)，或是其他美國恐怖電影的經典手法，大多都能從精神分析的角度來思考影像的構成。而在華人地區，縱使1960年代開始，邵氏大量取材自《聊齋誌異》的內容，但多半以喜劇的方式講述情節，畫面上也以呈現中國唯美又融合武俠的氛圍居多。



Kemasukan Setan

<https://www.imdb.com/title/tt1076822/>

在台灣與印尼的映演與經濟不斷糾纏的情況，以及恐怖、武俠類型片等熱潮累積下，台灣與印尼終於在1972年首次合資拍片，由聯邦影業與印尼史查德來影業合作，組成「電影藝術海外工作團」前往雅加達拍攝《鬼面人》(The Ghostly Face / Pandji Tengkorak)。^[3]本片改編自印尼漫畫家Hans Jaladara於1968年出版的Panji Tengkorak，主要圍繞在一位戴著面具的神祕戰士。^[4]電影版本則採用香港武俠片的拍攝手法，在運鏡上與同時期的印尼電影大不相同，武俠片著重在運用快速縮放的運鏡來強調刺激感，以高速剪接來強調節奏，片頭的幾個恐怖雕刻畫面強調南洋的神祕風情，在此片中成為容易辨識的武俠片特色。而內容上，則套用武俠片的劇情公式突顯愛情、武打並加上印尼傳統文化的呈現，例如原住民儀式與甘美朗等。在演職人員表上，可以明顯看出台灣與印尼的人員參半。^[5]而其中一件軼事來自於何景榮曾在受訪中表示：「我舅舅當初在印尼創業，由於武俠片在70年代很風行，他便找了台灣演員，也就是我表姐上官靈鳳去印尼拍片，配音也是印尼文。拍攝這部電影《鬼面人》是在峇里島，我媽是印尼當地工作人員，我爸則是陪同表姐的代表，兩人因此相識，基本上就是地方浪漫又俊男美女，雖然語言沒有共通，但三個月後我媽就決定嫁來台灣。」^[6]從這些資料可發現，台灣與印尼被文字紀錄下的交流，從電影產業的角度而言來自兩國合資，縱使當年的出版國家是中國香港，卻是位於台灣的製作公司以及大量的港台人員一同出發，當年的港台電影幾乎都被稱為「國片」。而這部電影作為一個台灣與印尼的連結與轉折，勢必可以證實早在此片誕生之前的台灣與印尼就已經有各種交流，無論是經濟、政治、文化、移民等，而藉由這部電影的出現，卻又更強化與開拓了此互動性。



《鬼面人》

<https://unionfilm.tumblr.com/post/98952337910/%E9%AC%BC%E9%9D%A2%E4%BA%BA>



Panji Tengkorak

https://id.wikipedia.org/wiki/Panji_Tengkorak

新生活、新愛情觀、新思潮

1970年代中後期的台灣與印尼面對武俠片題材逐漸減少，越來越多的是探討自主情感與返鄉學子新興文化衝擊的文藝愛情片。在台灣最具代表性的為1974年的《婚姻大事》，講述傳統長輩安排婚姻與自由戀愛的差異，突顯台灣傳統思想的缺陷與新時代的落差，以及算命的迷信，片由副刻畫安排隨中的介紹，似乎也有官場台變建設的意識，此影片亦成為往後許多類似題材的範例，如1977年的《愛情大雜燴》談十大

This site was designed with the **WIX.com** website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

的愛情故事，似乎也透過歐美國家的開放思想與傳統印尼價值觀做對比。而1974年的Atheis則是藉宗教的道德標準來限制婚姻安排與自由戀愛的矛盾，最終以悲劇收場。這兩部電影都曾榮獲當年度亞洲影展的獎項，可見這一類型的影片對於當時的東南亞或亞洲而言特別受到關注。另一方面，若要從電影觀察全球探討的性別議題趨勢，可以追溯到1960—1970年代開始的女性主義及相關的性別平等運動，在歐美國家出現許多探討此議題的經典電影，如弗朗索瓦·楚浮 (François Truffaut) 於1970年的《婚姻生活》(Domicile conjugal) 以及1979年的《克拉瑪對克拉瑪》(Kramer vs. Kramer)，可見當時全球對於愛情觀念的衝撞與反思。



Perkawinan

<https://lokadata.id/artikel/syuting-film-ke-luar-negeri-bukan-sekadar-pamer>



《緊迫盯人 / 蜜月驚魂》

<http://license.movie.com.tw/movie/detail?id=73>

或許是順著台灣與印尼對於愛情電影的熱潮與票房，1979年中影與印尼兄弟電影公司合作拍攝《緊迫盯人 / 蜜月驚魂》(Honeymoon Chasers)，影片講述印尼華僑工程師婚後返印尼共渡蜜月，中途被國際毒販利用，[8]影片記錄印尼各種古建築物與火山區的風景等。可見當年兩國仍對於婚姻愛情的主題電影有所寄望，可惜此片的相關討論資料難以蒐集，唯有國家電影中心還能找到影片，卻不清楚當年的迴響如何，或許也因此片的效應，反映出傳統婚姻愛情電影的題材已逐漸退燒，觀眾開始轉向對其他題材感興趣。台灣自1980年代社會逐漸開放，縱使仍在戒嚴時期，女權主義在世界抬頭風潮下也促進台灣同志文化成為顯學，1986年虞戡平將白先勇的《孽子》改編成電影，縱使並未獲得廣大討論，但在反傳統父權的故事背景下刻意穿插劇場情節，仍是當年相當前衛的美學，更是台灣重要的首部同志電影。只是，普遍認定的台灣經典同志電影卻是1993年李安的《喜宴》，講述男同志為了父親的期望與女性假結婚，最後卻陰錯陽差懷孕，仍是皆大歡喜的故事。此片一方面承接台灣婚姻電影公式，亦即新觀念最後仍能突破舊傳統，也引入好萊塢式永遠的美好結局規範，是一部完美結合台灣傳統與美國樂觀文化的代表。然而，早在1988年，印尼導演Wahyu Sihombing就曾拍攝被稱為第一部印尼同志電影的Istana Kecantikan，其故事內容是一位事業有成也有男朋友的男主角，因為社會壓力被迫與女性結婚，在曲折的情節之下，以殺人後被監禁的悲劇結局告終。反映印尼社會對於同性戀的道德判斷，作為第一部印尼同志電影，似乎以探討社會觀感的不公取代同時期在其他亞洲國家以正面浪漫情懷為拍攝手法的概念，對往後印尼性別議題電影有所影響，甚至還有許多題材加入政治與身體的問題。[9]即便後來有Arisan! (2003) 一片看似較為開明的故事，但在內容中安排精神科醫生的角色探討同性戀心理學，或是被排擠的情節，仍反映出印尼社會對同性戀的刻板印象。不過，最重要的是Istana Kecantikan與《喜宴》的劇情結構相似，似乎反映了當時的人們普遍對同性戀存有的核心問題，亦即打破婚姻的傳統包袱，可見即便是討論同性戀題材，仍保有以婚姻來綁架情感關係的社會觀念。



《囍宴》

[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%9B%8D%E5%AE%B4_\(%E9%9B%BB%E5%BD%B1\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%9B%8D%E5%AE%B4_(%E9%9B%BB%E5%BD%B1))

Istana Kecantikan

<http://www.suarakita.org/2017/02/jurnal-istana-kecantikan-film-gay-indonesia-pertama/>

縱使在1970與1980年代台灣與印尼仍有其他主流電影類型，例如台灣在1970年代以瘋迷全球的李小龍武打片為主，1980年代台灣新電影受到歐洲注目，開始走向導演個人創作取代片廠製作或政宣內容等。印尼則是在1970年代重視戰後新生活、年輕力量、工業生產與幫派追求更美好的生活等題材，1980年代除了印尼電影開始外銷，並經常在各大電影節獲獎，更受到肥皂劇的流行而影響電影敘事模式。另一派導演於1981年開始透過8釐米技術發展短片，更特殊的是B級片的大流行，而這二十年間也拍攝許多恐怖電影，但內容上經常引述宗教威權的壓力，似乎也透過恐怖、恐懼的心理隱喻了對政治、宗教在社會價值觀上的反思。無論如何，透過文獻資料、跨國合資與電影敘事的顯現，可以判斷出台灣與印尼在電影上的連結，已不只是單向映演的文化傳輸，或是仰賴電影作為他國經濟收入，更重要的是在影像的敘事結構上，已開始出現相似的手法，藉此可以觀察出兩國電影之間曖昧的連結性。

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助

[1] 黃建業等，跨世紀台灣電影實錄1898-2000，國家電影資料館，2005，頁532-893。

[2] Garin Nugroho & Dyna Herlina S. Krisis dan paradoks film Indonesia. Jakarta : Penerbit Buku Kompas, 2015, pp125-178.

[3] 黃建業等，跨世紀台灣電影實錄1898-2000，國家電影資料館，2005，頁644。

[4] https://id.wikipedia.org/wiki/Panji_Tengkorak

[5] [https://id.wikipedia.org/wiki/Pandji_Tengkorak_\(film_1971\)](https://id.wikipedia.org/wiki/Pandji_Tengkorak_(film_1971))

[6] <https://www.thenewslens.com/article/54117>

[7] <https://lokadata.id/artikel/syuting-film-ke-luar-negeri-bukan-sekadar-pamer>

[8] <http://license.movie.com.tw/movie/detail?id=73>

[9] 《我身記憶》影片中，男主角朱諾從幼時受到遺棄與虐待，見證許多驚人的事件，無論是看著他人被傷害或是自己遭受傷害等身體痛楚，無形中遭受精神創傷並養成自殘的習慣。朱諾的父親在1965年大屠殺期間被懷疑是共產主義者而消失，以及朱諾與攝政王 (regent) 的關係，看似只是電影劇情中輕描淡寫的政治情節，卻意指著性關係經常是一種政治責任，因為這樣的身體而遭受到身心壓迫。我們經常以為「政治歸政治、性別議題歸性別議題」，然而在朱諾的世界裡，他的身體及性別發展是與政治不可分割的，而他的兩段私人感情則是與宗教及社會包袱相連。畢竟，現今的「凌雅」舞又因受到伊斯蘭教的影響，在演出內容與性別上已逐漸產生變化。更多內容請參閱：

http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=717

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

< Back to Articles

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 8. 從黯淡到光明：多元影像與獨立電影興起的台灣與印尼

year. 2021

writer. Chen Pei Yu

[CHINESE]

從黯淡到光明：多元影像與獨立電影興起的台灣與印尼

1980年代末台灣電影事業面臨黑道介入與盜版錄影帶猖獗，導致從前置、拍攝到映演的各個環節都受到影響，各種困境之下促使1992年試辦國片輔導金制度，幾番修正之後成為目前台灣國片資金來源之一。1985年印尼流行文化產品經歷危機，特別是漫畫和小說，礙於商場的出現改變都市的娛樂活動，被財團壟斷的情況下讓印尼各地的電影發行人破產，小城市的二、三線戲院被迫關閉，電影則在這幾年間大量發展低成本庸俗主題，特別是與性愛場面有關。同時，兩國也因為盜版科技的發達以及網路資訊的興起，全球電影流通便利的趨勢下，陷入國片時代的黑暗期。

青少年作為社會觀察的影像語言視角

1990年代的台灣電影主要可以歸納為幾個特色：首先，揚名國際的導演如李安、蔡明亮、侯孝賢、楊德昌、張作驥等以獲獎的現象，讓世界對於台灣電影有了特定的認知，這些作品大部分是保有詩意、政治隱喻與都市中的寂寞等現象。此時的港片與中國片開始轉向相似的拍攝方式，例如第五代導演也大量將政治批判內容隱藏在劇情中，香港導演則以王家衛的影像在同期導演中表現相對特異，其「曖昧」與意識流的敘事，不僅成為他獨特的影像語言，更獲得歐美國家的讚賞與崇拜。而台灣、中國、香港以及星馬拍攝以華語發音的影片，讓台灣的國片定義不再局限於講國語，而是以國家的拍攝單位為主，其他只要是以「國語、北京腔、華夏語」等發音的影片則統一被稱為「華語電影」。在政策與機構面，許多香港片商結束台灣的公司，政府與電影人則積極推動國家電影中心建構圖文史料與影片產業相關機制。台灣的電視節目則在這幾年間蓬勃發展，特別是八點檔連續劇、港劇、日劇的興起，讓台灣街頭經常在8點時形成萬人空巷的特殊奇景，在內容上，港劇以古裝片為主，日劇則以愛情片為主，然而這些題材已不是台灣此時期的電影劇情主流。台灣電影在此時出現探討青少年與時代、家庭關係的憂鬱特殊視角，例如1992年的《青少年哪吒》、1996年的《忠仔》、1999年的《黑暗之光》、1991年的《牯嶺街少年殺人事件》、1994年的《獨立時代》、1996年的《麻將》、2000年的《一一》等，可見當時的社會風氣開始轉向探討年輕卻對未來徬徨的一代，也隱喻台灣當時的政治處境。



Kamera Subyektif Rekaman Perjalanan dari Sinema Ngamen ke Art Cinema
<https://www.bukalapak.com/p/hobi-koleksi/buku/hobi-keterampilan/1aw8mlr-jual-kamera-subyektif-rekaman-perjalanan-dari-sinema-ngamen-ke-art-cinema>



Daun di Atas Bantal
https://en.wikipedia.org/wiki/Daun_di_Atas_Bantal

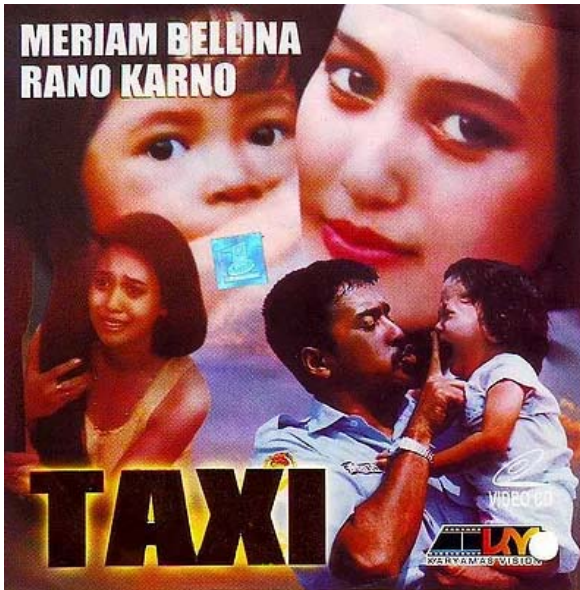
印尼方面，知名學者IR Kristanto曾多次出版印尼電影目錄，其中針對1980到1995年受歡迎的作品，有大量來自Walter的喜劇電影，

This site was designed with the **Wix.com** website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

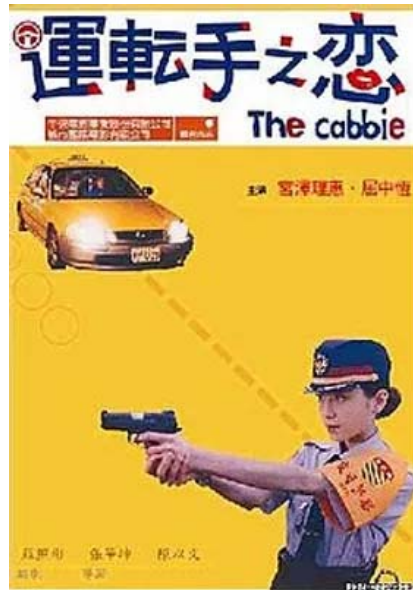
與藝術電影院誕生前的最初運動形式，所映演的題材具有社會批判性，並透過社區巡迴與映後座談的方式，將影像帶入偏遠地區的觀眾，主要的發展地區在日惹。1990年代後，錄影帶、DVD的出現不僅讓印尼面臨電影盜版的問題，更影響觀眾選擇電視作為居家娛樂，讓許多電影人轉向電視發展，例如Raam Punjabi轉行之後成為連續劇的肥皂劇國王，有些人則轉向音樂錄影帶或電視電影等。其中，嘎林·努戈羅和·利亞托（Garin Nugroho Riyanto）於1995至1996年間受到總統夫人Siti Hartinah的邀請，開始拍攝兒童節目，^[1]這些累積影響他日後經常關注兒少作為電影主題，特別是貧民窟的問題，促使他於1998年拍攝Daun di Atas Bantal，講述兒少販毒議題。

似乎，兒少題材在1990年代之後漸漸透過電影浮出檯面，1990年的印尼電影Taksi，以計程車司機在工作過程中意外接收到棄嬰，並開始尋找親生母親的故事，同時反映了貧富差距、計程車職業的困境、單親媽媽的社會壓力等，也提出了1990年代印尼非婚生兒童的問題。相較之下，台灣於2000年的《運轉手之戀》則是以一位看似不務正業的男子為視角，藉著計程車載送不同客人的過程反映台灣各種職業與文化的心事，片中安排與女警的戀情，替嚴肅的劇情增添幽默的浪漫。從這兩部影片可以推論，縱使相差10年，計程車在各地當時是新興且特殊的交通文化，容易用來反映市井小民的生活樣貌。早在1976年，美國的《計程車司機》（Taxi Driver）就曾經拍攝過此題材，由此可以觀察出，計程車這份職業隱喻都市化的現代發展，車手在穿梭的過程中串聯出許多事件的切片。這三部影片雖然在不同的時空下誕生，卻能證明都市發展與電影主題之間密不可分的關係。



Taksi

<https://www.imdb.com/title/tt0176225/>



《運轉手之戀》

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%BF%90%E8%BD%AC%E6%89%8B%E4%B9%8B%E6%81%8B>

2000年之後，台灣與印尼的電影系統產生了類似的變化，例如在國際影展大放異彩的現象，台灣有蔡明亮、侯孝賢、張作驥、鄭文堂等。印尼有艾德溫（Edwin）、拉里·利札（Riri Riza）、南·阿齊納（Nan Triveni Achnas）、嘎林·努戈羅和·利亞托等。這些導演的共同特色，在於善用視覺藝術或荒謬情節將政治與社會現況以隱喻或諷刺的手法包裝在其中，並在電影中結合當代藝術的角度，以及前衛實驗的手法等等，更試著用導演獨立的拍攝風格，創造出具有導演觀點的作者論電影。由此可知，台灣與印尼在不同時空之下產生的眾多巧合，或許不應該視為不可思議，或者可以從殖民、政治、移民、教育、政策、經濟、社會結構與文化發展等多重面向去思考這之間各種連結性。

亞洲影展焦點與多類型發展

1990年到2008年間的台灣國片被視為票房最黑暗的時光，幾乎所有的戲院都充斥著好萊塢電影。然而，同志電影卻在此時期悄悄紮根，縱使早在1991年台灣先鋒影業公司曾首度主辦「同性戀電影展」，看似可推動相關輿論，但在這幾年間的台灣同志電影數量不多，直到2004年《17歲的天空》與2007年的《刺青》都廣受好評，分別探討男同志與女同志之間的浪漫愛情，至今才有越來越多相關題材的出現，並趨於穩定。相較之下，2003年印尼的同志電影Arisan則還在探討出櫃與否的糾結與社會觀感的壓力，可見同時期雖然都希望藉由電影討論性別議題，卻各自呈現樂觀與悲觀的角度。縱使印尼的Q! Film Festival發起於2002年，是第一個在穆斯林為主的國家舉辦也是全亞洲最大的LGBT電影節，仍於2017年暫時停止。雖然印尼的跨性別題材電影或影展受到宗教勢力的打壓，然而電影仍透過各種方式談論此議題，例如2018年的《我身記憶》（Memories of My Body）以中部爪哇傳統的跨性別舞蹈「凌雅」（Lengger）為題材，改編印尼著名編舞家里安多（Rianto）的故事，用舞蹈討論性別與身體政治。

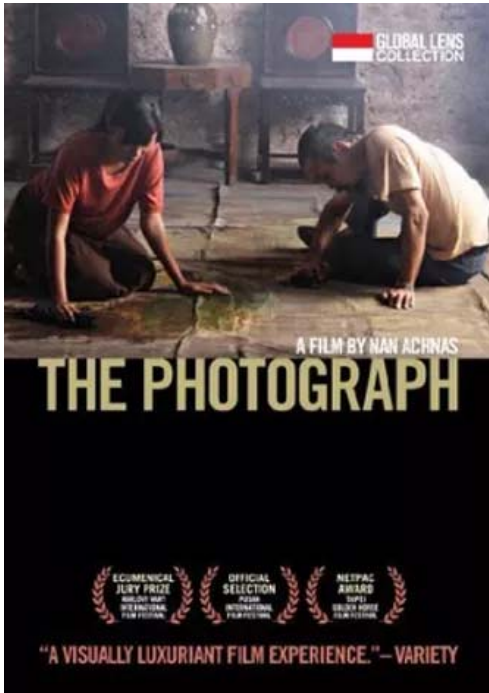
台灣電影在2000年之後出現多元電影類型，奇幻代表有《不能說的秘密》（2007）、《六號出口》（2007）等片。恐怖片以《詭絲》（2006）為開頭，之後延伸了《屍憶》（2015）、《紅衣小女孩》（2015）、《粽邪》（2018）、《返校》（2019）等。愛情片以2008年的《海角七號》為最具代表性的台灣票房突破，被視為拯救國片市場的一道光，雖然劇情是看似單純的愛情故事，卻包裝了對日本的懷舊情誼與都更議題，不僅結合當時的偶像劇拍攝手法，更承襲了1970、80年代的愛情電影模式。同年的《一八九五》以客家村對抗日本殖民的故事，開啟台灣新一波歷史片題材，如2011年的《賽德克·巴萊》等，不僅討論歷史更帶入原住民的當代熱潮。另外尚有以特殊敘事法反思社會階級議題，並加入當代視覺效果的《流浪神狗人》（2007）、《不能沒有你》（2009）、《郊遊》（2013）、《大佛普拉斯》（2017）、《血觀音》（2017）等。更有包裝學生運動與社運的電影如《女朋友。男朋友》（2012）、《行動代號：孫中山》（2014）、《逃出立法院》（2020）等，在電影中明確討論政治議題，反映了台灣對輿論自由開放的程度。

印尼方面有以實驗與前衛為主，如2007年的3 Hari untuk Selamanya以公路旅行讓男女主角在過程中討論宗教、性與婚姻的價值觀；2008年的《瞎豬想要飛》（Babi Buta yang Ingin Terbang）呈現看似有強迫症的女子對周遭的奇異反映；2012年的《長頸鹿女孩》（Kebun Rintang）則透過動物園對十一位牛蹤印童，在動物園長木之後與社會關係形成奇異的互動，同樣是2012年的Pocket Pain則是以一群年

This site was designed with the **Wix.com** website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

印尼第一部重新審視1965年大屠殺的電影；2012年的Soegija則是探討日本入侵時期與印尼及荷蘭人的衝突。其中，也有許多值得關注的另類題材，特別是以女性視角反映社會問題，如2007年的The Photograph探討一位印尼華人攝影師的晚年，與一位女性房客互動，影片中用攝影來討論記憶與創傷，是簡單卻最深刻的隱喻。2017年的《瑪莉娜之殺人四幕》(Marlina the Murderer in Four Acts)則是用少見的女性視角與西部片風格拍攝，探討心理學、犯罪與人性的理所當然。



The Photograph

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_PhotoGraph_\(2007_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_PhotoGraph_(2007_film))

綜觀這些電影在題材上的創意以及敘事手法的轉變，從直白的敘事劇情轉向充滿詩意與哲學思考的呈現方式，不僅是兩地導演或拍攝團隊越趨成熟，更是因著全球化讓彼此的影片能更輕鬆的交流，促進彼此成長。此外，電影節的機制也是電影行銷的推手之一，不只是亞太影展，1990年由29個會員國組成亞洲電影奈派克 (NETPAC, The Network for the Promotion of Asian Cinema) 獎，以獎勵新銳導演並將亞洲的優秀影片、影人推介到世界級舞台為目標而設立，可見其效應。其中，印尼片更是此獎項的常勝軍，似乎可以藉此反思整個世界或是西方國家如何透過電影來認知亞洲電影，或者亞洲影應該要以何種樣貌讓西方與世界認識。無論如何，從亞洲聚焦到台灣與印尼，從電影政策連結到合資，不僅影響了影片題材的相似性，更擴展到當代各種文化層面的交流，至今仍未停歇。

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助

[1]. Garin Nugroho & Dyna Herlina S. Krisis dan paradoks film Indonesia. Jakarta : Penerbit Buku Kompas, 2015, pp190.

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

This site was designed with the **Wix**.com website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

[< Back to Articles](#)

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 9.台灣與印尼的戰前美學現代性

year. 2021

writer. Chen Pei Yu

[CHINESE]

台灣與印尼的戰前美學現代性

1946年，荷蘭導演尤里斯·伊文思（Joris Ivens）秘密拍攝一部在澳洲的短片《印尼呼喚》（Indonesia calling），討論澳洲與中國人對印尼獨立革命的支持，其中，在中國人發言的畫面裡雖然自稱中國代表聲援，卻出現國民黨徽的青天白日旗。縱使這部紀錄片的主軸是反映澳洲對印尼的支持，卻讓人好奇當年的歷史，畢竟在陳智雄、李柏青等所謂「日籍台灣人的印尼獨立英雄」等史料出土之後，台灣與印尼的歷史命運趨趨深厚。

Indonesia calling — Joris Ivens, 1946



如果說台灣與印尼的電影史交織在歷史、殖民、經濟、政治與文化的多層複雜關係，那麼，在當代藝術的範疇裡，縱然也包含這些因素，卻是透過更複雜的關係呈現，比起電影中藉由對白、敘事、影像語言等方式大不相同，視覺藝術所能使用的媒材多元，從平面繪畫、攝影、裝置、雕塑、錄像到科技藝術等，所呈現給觀眾的時間感相對彈性。台灣自1930年代的風車詩社及其他相關歷史開啟一波西方現代思潮，1960年代的前衛運動、1980年代錄像藝術興起到2000年之後的科技藝術發展，讓台灣的藝術不斷在外來文化的衝擊下蓬勃發展。而印尼在約莫1960年代以前的藝術主要是承襲自荷蘭殖民時期的傳統油畫，亦有許多在地元素與印尼傳統文化的相連，1975年發表新藝術運動的宣言，1990年代發展錄像與表演藝術，同時也有許多藝術團體組成，在發展錄像藝術的同時也結合許多新興媒體，團體組合也成為印尼較具代表性的當代藝術創作方式。

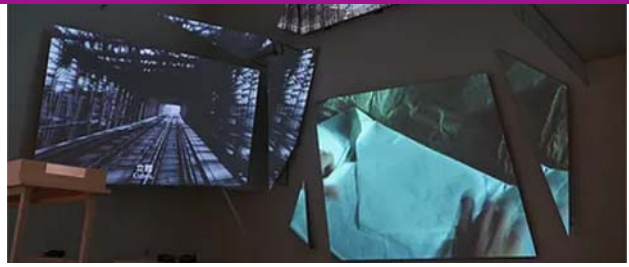
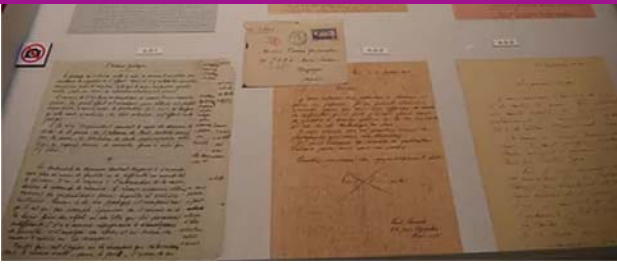
跨文化的複製與轉譯在台灣

2015年黃亞歷的《日曜日式散步者》以台灣1930年代出現的文學詩人團體「風車詩社」為主軸，折射出20世紀西方現代主義許多文學、電影繪畫等創作，在擴散至亞洲時先到日本再至台灣的文化移動路徑。這部影片的出現重新梳理台灣過往認定的美術史觀，主要來自兩個途徑：延襲中國傳統文人畫的畫風以及日本殖民政策下引進西洋畫、膠彩畫等。當時留學日本或歐洲的台灣畫家，如陳澄波、顏水龍等，在官辦的「台展」、「府展」中嶄露頭角，許多畫家組成畫會團體，推動美術運動。當時的畫風主要呈現跨文化融合現象，如「東洋畫」組合日本風格與中國傳統國畫，其中，第一回「台展」入選的郭雪湖、林玉山、陳進等三位台籍畫家，以寫生方式突破傳統臨摹作畫，帶動「地方色彩」的美術，特色包括熾熱的南方色彩、台灣自然景色與動、植物、街景、民俗風情、宗教及生活習慣等鄉土藝術。另一種「西畫」則以寫實型的印象派色彩或野獸主義風格為主，此時的台灣畫家主要師承石川欽一郎，畫風受他個人風格影響甚多，從外光派、野獸派到表現主義、超現實主義皆有，台籍畫家較重視技巧與形式美；日籍畫家以感情的抒發、人性描寫和社會批判為主。[1]這些美術史學的累積與養成觀念對台灣而言相當重要，不僅認定台灣的美術是透過日本殖民時期開始發展，更導向日本主動引入西方文化讓台灣呈現被動接收與轉化的單向教育觀念。



This site was designed with the **WIX.com** website builder. Create your website today.

Start Now



「共時的星叢『風車詩社』與跨界域藝術時代」法文信件與展場
陳沛妤攝影

而在《日曜日式散步者》影片以及2019年於國立台灣美術館舉辦的「共時的星叢『風車詩社』與跨界域藝術時代」的展覽中，重整了1933年台南「風車詩社」的相關史料，由楊熾昌、林修二、李張瑞、張良典、岸麗子（Kisi Reiko）、戶田房子（Toda Fusako）等台日詩人組成，此詩社成員主要受到西脇順三郎（Junzaburō Nishiwaki）、春山行夫（Yukio Haruyama）、北園克衛（Katsue Kitasono）、瀧口修造（Shuzo Takiguchi）等人的影響，提倡新精神、主知與抒情、超現實主義等詩風，並翻譯波特萊爾（Charles Baudelaire）、考克多（Jean Cocteau）、里爾克（Rainer Maria Rilke）等歐洲作家的《詩と詩論》，成為「風車詩社」參照詩創作與詩論的重要讀物之一。[2]可見，這些戰前的台灣美術不僅只有傳統的繪畫，還有詩、雕塑等作品，在內容參照上特別是「風車詩社」成員不斷在文中提及當年日本與歐洲電影，主要以《巴黎的屋簷下》（Under the Roofs of Paris, 1930）帶來的影像衝擊，以及視考克多為偶像並崇拜其夢境與超現實主義的影像作品，或是從《瘋狂的一頁》（A Page of Madness, 1926）看出日本電影對德國表現主義的繼承等。其中，複製畫、畫報剪貼與臨摹是當時成員經常做的塗鴉筆記，而翻譯或是影像、畫像的挪用與致敬本身也是一種複製的延伸，因此，複製與再改造的美術現代性似乎成為台灣當時的主流，這之間也形成台灣藝術主體性與外來文化之間的互動關係，似乎，跨國文化與對外來文化的新鮮感，成為主流藝術圈較為關注的焦點。然而，透過當時的作品，甚至是歐洲藝術家艾呂雅（Paul Eluard）、安德烈·布列東（André Breton）與漢斯·貝爾默（Hans Bellmer）等人與「風車詩社」所關注的日本文學家山中散生的書信往來中，看到歐洲藝術家與日本文人的對等互動，觀察出台灣不僅與日本藝術有密切關聯，更藉著日本與西方及國際藝術思潮同步，而西方藝文圈也藉著日本作為關注東方文化的窗口。

殖民與戰爭對印尼藝術的轉折

印尼在很早就被荷蘭殖民的歷史下，先一步發展現代美術，拉登·薩利赫（Raden Saleh Syarif Bustaman）被公認為開創性的印尼浪漫主義畫家，他於1829年抵達荷蘭並學習西方藝術，除了被視為印尼第一位現代藝術家之外，更啟發他回到印尼之後，在自己的作品中表達文化根源和創造力。到了1920年代的繪畫藝術主要可分為兩種風格，一是以荷蘭人為主的畫家群如Arie Smit、Walter Spies、Rudolf Bonnet等，主要居住在峇里島，畫風以神秘風情、色彩鮮艷並充滿異國熱帶情調的視覺為主。另一派則是以各地區印尼人如Basoeki Abdullah、Wakidi、Pirngadi等為主，描繪當地的風景、人物寫生，色彩較為柔和與樸實。1938年Agus Djaya組織了印尼畫家聯盟（Persatuan Ahli Gambar Indonesia，縮寫PERSAGI），主要目的是為了限制在印尼的荷蘭人與歐洲人所掌握的藝術霸權，抵抗繪畫作品作為宣傳荷屬東印度群島觀光用途的工具，[3]成員政治傾向支持民族運動，並在創作中加入印尼的主題，縱使PERSAGI在日本入侵時受到大力支持，但仍在其他團體陸續興起之後，因資源有限與競爭問題之下解散。1943年「啟民文化指導所」（Keimin Bunka Shidosho / Pusat Kebudayaan）成立，除了散播日本文化、推廣傳統印尼藝術，並教育訓練印尼藝術家。還組成電影、文學、繪畫與雕塑、劇場與舞蹈以及音樂等部門，由日本的文化人與印尼藝術家共同主持。[4]可見，當時的印尼文化帶有複雜性的資訊，介於長達三百多年的荷蘭殖民史所紮根的現代藝術概念與印尼傳統藝術之間的糾纏，以及日本人在介於戰爭入侵與反殖民的矛盾角色中，反而免費提供印尼藝術家相關的藝術資源，無論是材料成本或是教育課程等，似乎，戰爭與殖民在不可預期的情況下成為藝術發展的推手。



Raden Saleh Syarif Bustaman 畫作
https://en.wikipedia.org/wiki/Raden_Saleh



Resobowo in a scene from Kedok Ketawa
https://en.wikipedia.org/wiki/Basuki_Resobowo

1946年，許多藝術家決定共同成立Gelanggang Seniman Merdeka協會，發起者是文學家Asrul Sani、Chairil Anwar和Rivai Apin，並於1950年共同出版詩集Tiga Menguak Takdir。其他成員包括Mochtar Apin、Henk Nantung、Baharuddin M.S和Basuki Resobowo等畫家，以及作家Pramoedya Ananta Toer、導演Usmar Ismail、詩人Sitor Situmorang與記者Mochtar Lubis等。此詩集的內容聚焦在強化民族精神，並促進現代性藝術和文化自由，更被視為是Angkatan '45潮流的其中一本著作，此潮流代表著1945年日本撤退且印尼宣布獨立之後的重要關鍵年，當時所出版的文學作品，充斥著生活經歷和各民族之間發生的社會政治與文化動盪，這種文學風格更富表現力，具有革命性和民族主義色彩。[5]這些成員主要來自萬隆的藝術學院，也有來自雅加達、日惹與峇里島等其他城市，但大部分的人都曾參與過「啟民文化指導所」。[6]然而，畫家的風格承襲許多歐洲畫派的技法卻保有印尼文化的精神，例如Mochtar Apin的作品帶有立體化的視覺效果；Henk Nantung的作品則帶有寫實主義與自由風格，而Basuki Resobowo則區別於抽象表現主義風格，很性別的目的自由自由地進行戲劇與電影的藝術總監，透過電影場景的布置，從

This site was designed with the **Wix**.com website builder. Create your website today.

Start Now

而強化並重新梳理民族主義的精神，在語彙上介於引入外來文化（荷蘭）、複製作品展現的技法（日本）等，並挪用在融合印尼本土風情的作品中。

似乎，在臺灣與印尼的戰前藝術史，都巧合的面臨了西方與日本的介入，並帶給當地藝術衝擊與創造力，而且都與影像創作有關，縱使在看似挪用的過程中一味偏愛異國的視覺表現方式，甚至將他國所設定的技法作為判斷標準的依據。然而，台灣與印尼的各種藝術類型如文學、繪畫與電影等內容，彷彿從這些西方與日本所灌輸的創作方法中，找到自身如何呈現的語彙，並加入在地的民族性與觀點，也在往後的影像作品中看到相似的痕跡。

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助

[1] <http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap17/chap17-01.htm>

[2] <https://www.biosmonthly.com/article/10077>

[3] <https://batuukirjogja.com/batu-ukir-jogja-sejarah-seni-di-indonesia-yang-wajib-anda-ketahui/>

[4] <https://www.heath.tw/nml-article/cross-cultural-counterparts-the-role-of-keimin-bunka-shidosho-in-indonesian-art-1942-1945/>

[5] <https://tirto.id/surat-kepercayaan-gelanggang-suara-dan-elan-seniman-kosmopolitan-ekaa>

[6] Bambang Bujono. Melampaui Citra dan Ingatan: Bunga Rampai Tulisan Seni Rupa 1968-2017. Yayasan Jakarta Biennale. 2017. Pp30-32

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

< Back to Articles

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 10.台灣與印尼前衛影像與複合藝術的興起

year. 2021

writer. Chen Pei Yu

[CHINESE]

台灣與印尼前衛影像與複合藝術的興起

對台灣的影像與當代藝術而言，1960年代是一個重要的衝擊，在影像與藝術展覽中都有著與過往不同的認識與表現方式，這些養分對於當代的創作影響至深。對印尼來說也是，1968年雅加達藝術理事會（Dewan Kesenian Jakarta / Jakarta Arts Council）成立，開啟了對藝術有系統性的整理與展示，1973年雅加達藝術學院成立，1975年一群視覺藝術家發表新藝術運動宣言，扭轉了印尼對於藝術的定義，並延燒至今。

前衛、實驗、跨媒材

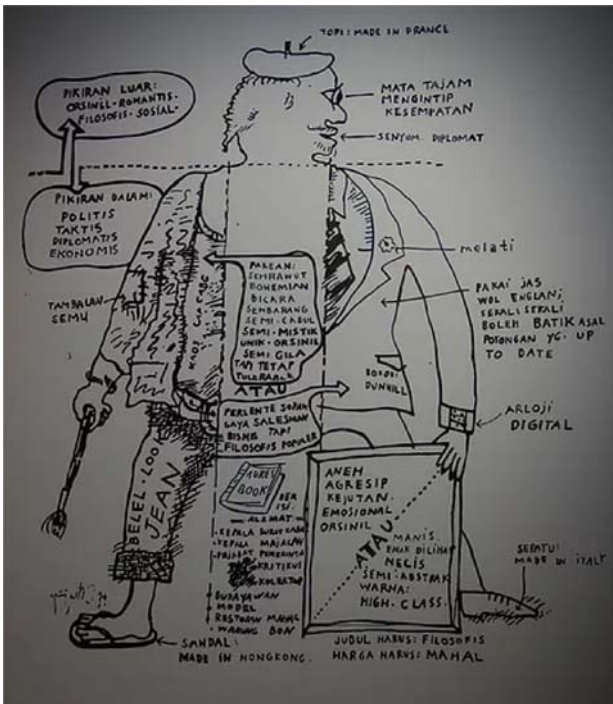
針對影像的脈絡爬梳，台灣的《劇場》雜誌於1965年創刊並倏忽的中止於1968年，雖然標榜台灣創辦的電影雜誌，卻不討論當時的主流商業電影，反而在內容中大量介紹台灣人不太關注的影像主題，例如英國導演林賽·安德森（Lindsay Anderson）與東尼·李察遜（Tony Richardson）、法國「新浪潮」（La Nouvelle Vague）的雷奈（Alain Resnais）與高達（Jean-Luc Godard）、義大利作者安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）與費里尼（Federico Fellini）、日本的黑澤明、美國創作者卡薩維堤（John Cassavetes）、馬雅·黛倫（Maya Deren），及「地下電影」藝術家如安迪·沃荷（Andy Warhol）、米卡斯（Jonas Mekas）等人的作品，顯見這些影像語言的風格與主流電影圈的差異性，在當年已受到特定人士注目，替台灣關注實驗影像的一群人留下重要文獻。縱使1933年已出現劉訥鷗的《持攝影機的男人》，但當年並未受到關注，自然也未特別大量發展個人式的實驗電影，直到1960年代輕便的攝影器材出現，才容許個人攝影與家庭錄影能夠相對輕鬆的製作影像，對當時的影像產製而言是相當大的新科技突破。

複合媒材藝術展覽方面也在此時大量開展，如「現代詩展」（1966）、「大台北畫派一九六六秋展」（1966）、「UP展」（1967）、「圖畫會」（1967—1970）、「畫外畫會」（1967—1971）、「不定型藝展」（1967）、「南部現代美術會」（1968—1971）、「黃郭蘇屋」（1968）、「七零超級大展」（1970）等，黃華成、張照堂、莊靈等是此時期較著重在影像與劇場創作的藝術家。其中，《實驗002》（1967）、《生之美妙》（1967）、《日記》（1967）、《剎那間容顏》（1972）、《大甲媽祖回娘家》（1974）、《王船祭典》（1980）、《再見·洪通》（1978）、《延》（1966）、《赤子》（1967）等短片，在影像語言手法上與注重敘事型的商業電影不同，有時像是私密回憶與夢境，或是個人對宗教與藝術的理解，甚至有些作品還考量到在不同螢幕上的放映方式，如《實驗002》的多螢幕同時放映，讓影像不只是告訴觀眾故事，更帶給觀眾視覺上的氛圍，以及整體放映時的空間感，刺激觀眾思考多重敘事的邏輯。相較之下，比起當今在美術館空間常見的錄像藝術作品，早期作品或許尚未全面思考到影像進入當代藝術展的目的，卻顯見藝術家們意識到影像不只是透過對白將觀眾帶入影像世界，更已將影像本身視為表達情感與空間氛圍的元素之一。



<https://indonesiantranslationservice.com.au/2017/09/03/the-black-declaration/>

若談及印尼前衛藝術的轉折，1974年舉辦Pameran Seni Lukis Indonesia畫展，被認定是促使雅加達雙年展成立的前身，一個最早的大型繪畫展覽在Taman Ismail Marzuki空間展出，現為印尼文化中心。此畫展更促進印尼前衛運動的誕生，1975年一群視覺藝術家發表新藝術運動的宣言Gerakan Seni Rupa Baru，在日惹和萬隆興起，主要是以視覺藝術運動打破以純繪畫形式作為展覽的指標。其中，Siti Adiyati是少數這些成員中還持續進行創作與書寫的，她於2017年特別透過雅加達雙年展基金會出版的Dari Kandinsky Sampai Wianta: Catatan-Catatan Seni Rupa (1975-1997)一書中，以瓦西里·康丁斯基 (Wassily Kandinsky) 作為印尼前衛藝術的啟蒙，認為抽象藝術帶給戰後的印尼藝術新視野，特別是轉化過去一味複製西方的寫實或印象派畫風，取而代之的是以圖像、繪畫以及複合媒材等方式拼貼而成的作品。她曾以文字記錄1976年新藝術運動正式發表的畫展Pameran konsep Seni rupa baru Indonesia，此展覽提出「我們(印尼)的藝術到底是什麼」？藉著展覽內容顛覆過往對藝術的既定印象，轉向反思印尼美術史。在短短一週內共分為塗鴉活動與展示成果，現地創作過程中新藝術運動的許多成員聚集在文化中心，一邊繪畫一邊討論藝術理念、思想交流與閱讀相關書籍，也自由在展廳上的畫紙描繪作品，「藝術提問」成為展覽主要討論的本質，打破傳統藝術形式的規範成為最大突破。作品與展覽理念從荷蘭殖民時期的首位印尼畫家拉登·薩利赫 (Raden Saleh Syarif Bustaman) 為開端，再帶入藝評人Sanento Yuliman Hadiwardoyo替印尼美術史脈絡整理至1976年的觀點，反思以西方美學為主的藝術，試圖從作品中找出印尼藝術的本質。[1]另外，著名的塗鴉作品Mural由知名插畫家、漫畫家和印尼教育家等多重身分的Priyanto Sunarto在現場創作，藉著一張塗鴉與當時觀眾喜愛的漫畫，簡述印尼人民與思想主體性的矛盾，將身體切割為不同部位，並從服裝到內在都藉由命名的方式反思印尼人的中心思想，透過他堅持漫畫中的視覺隱喻理念突顯藝術與政治、生活、文化之間的連結性。



Priyanto Sunarto
陳沛好攝影

在蘇哈托政權終結之前，新藝術運動成員在艱困的環境中批判政治，成為藝術實踐的動力，FX Harsono和Dadang Christanto等藝術家曾針對1965-1966年的印度尼西亞大屠殺發表評論，更應用在後續的創作理念中。此展覽以繪畫、雕塑、裝置、現成物、照片、相關文物和寫實繪畫之外的藝術品為主，新藝術運動於1989年結束，被認為是印尼當代藝術的開端。著名人物包括Jim Supangkat、Saneto Yuliman、Ded Eri Supria、Dadang Christanto、FX Harsono等。此運動得出的結論是：「藝術是一個複數的概念」，接納裝置作為其主要混合形式，以結束東西方對抗辯論並主張傳統藝術與當代藝術之間的互動關係。[2]

錄像作為藝術創作延遲至台灣與印尼

如果說台灣的短片與實驗影像源自於1960年代，那印尼則在1970年代中期開始發展8釐米短片，如Henri Darmawan與Hadi Purnomo開始發展實驗電影，Gotot Prakosa則較注重短片手繪動畫的作品，經常透過印尼傳統音樂與繪畫結合的動畫，描述印尼的文化與歷史，以及印尼人的自我認同。此外還有將紀錄片與傳統舞蹈結合的創作者Sardono W. Kusumo。這些人都是從Sinema 8發跡，來自1973年雅加達迷你電影節後開始使用8釐米攝影機拍攝短片的團體，[3]也成為日後錄像藝術家重要的養分。



<http://archive.iva-a-online.org/pelakuseni/krisna-murti>

http://www.artist-magazine.com/edcontent_d.php?lang=tw&tb=8&id=852

如果就當代藝術的範疇而言，以錄像裝置藝術來說，1960年代的白南準或許可作為起頭，台灣與印尼則約莫在1980—1990年代發跡，1983年，郭挹芬創作出三件台灣最早的錄影裝置作品《角落》、《宴會》及《大寂之音》。^[4]主要受到白南準的影響，在日本筑波大學發表系列作品，透過錄像、枯枝、自然植物、宴會桌與古鋼琴等元素，探討物質性、媒體性與現代裝置藝術的觀察，開啟台灣錄像藝術輝煌時期。她陸續發表《The Wall》(1984)、《音的埋葬》(1985)、《做夢中夢·悟身外身》(1986)及與盧明德合作《沉默的人體》(1987)。其中，《沉默的人體》結合電視錄像、實物投影機、幻燈機、沙拉油水容器、電子琴演奏控制的聲音、音樂及表演者，將表演、身體與空間性的概念結合，除了是當時突破性的運用影像來傳遞作品概念，最重要的是透過表演提出身體性與影像互動之間的關聯。同樣關乎身體性，1993年印尼錄像藝術家Krisna Murti在萬隆發表《舞者Agung Rai 12小時的真實生活》(12 Jam dalam Kehidupan Penari Agung Rai / 12 Hours in the Life of Agung Rai, the Dancer)，用自然元素如樹枝、稻穀等材料包圍幾台小電視。影片內容播放峇厘島舞者Agung Rai與德國藝術家Walter Spies合作的舞蹈音樂表演，由於錄像共12小時不曾間斷亦不曾剪接，試圖探討影像時間與真實人類時間的關係，思考著錄像不只是紀錄影片的工具，更揭示當年新影像媒體時代的突破，同年也在第四屆雅加達雙年展發表不同版本，亦有其他行為藝術、裝置和錄像等人的作品共同展出。



Hoping to hear from you soon

<https://artspectacleasia.com/dunia-dalam-berita-the-world-in-news-at-museum-macan/>
http://cp-foundation.org/past/heridono2003_low.html

若更進一步將錄像加入投影的角度來觀察，1986年洪素珍於春之藝廊規劃「錄影·裝置·表演藝術」展，與荷蘭藝術家蘭·芙爾(Nan Hoover)、克利斯·巴斯迪安(Christian Bastiaans)合作《坐在綠中》，以一張紙從屋頂落下，洪素珍坐在紙的前方而光源從後方投射，透過身影的阻擋因而紙上會有一人端坐的黑色剪影，其他部分都呈現綠色。這件作品透過光、熱能與投射的方式探討資訊時代的快速流動，此時的紙成為承載影子而被放映的屏幕裝置。相較之下，被視為印尼最早的錄像投影作品Hoping to Hear from You Soon(1992)也使用了影子的元素，只是探討的題材著重在呈現常民文化的時光。結合皮影戲(Wayang)與小吃攤(Warung)的在地特色，藝術家Heri Dono先在小吃攤進行拍攝，觀察此空間作為不同文化交流的社交場合，再將這些影像投影至他自行創作的畫布上，繪畫內容採用印尼特色圖像與皮影戲的形象，隱喻客人的來去就像傳說故事中的角色，也是思索生命交流與時光流逝。藝術家並非要藉由小吃攤或皮影戲來宣揚傳統印尼文化，而是希望透過新的影像媒材技術重新思考圖像的象徵意義。^[5]

似乎，身體性、時間感、自然素材、影像中的圖像運用與空間氛圍等，在台灣與印尼早期錄像藝術作品中是容易被應用的元素，更奠定日後結合影像與行為表演的常見題材。整體而言，台灣與印尼的美術從過往既定印象的學院風格繪畫或雕塑等作品，到前衛與新藝術運動的興起，讓當代的藝術創作朝向多媒材融合的概念，也成為至今習以為常的創作模式。

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫·視覺藝評專案贊助

[1] Siti Adiyat. Dari Kandinsky Sampai Wianta: Catatan-Catatan Seni Rupa (1975-1997). Jakarta Biennale Foundation (Jakarta, Indonesia). Pp15-25

[2] https://en.wikipedia.org/wiki/Indonesian_New_Art_Movement

[3] <https://dac.taipei/%e7%b7%9a%e4%b8%8a%e5%b0%88%e6%96%87/%e5%8d%b0%e5%b0%bc%e7%b4%80%e9%8c%84%e7%89%87%e5%92%8c%e5%af%a6%e9%a9%97%e7%89%87%e7%9a%84%e5%87%ba%e7%8f%be/>

[4] 編輯訪談整理，〈錄影藝術的跨地鏈結——盧明德與郭挹芬的複合媒體創作〉，《藝術觀點》，第59期「錄影的微明—1980年代以來的臺灣錄像藝術」，2014，pp45-55。

[5] <https://artspectacleasia.com/dunia-dalam-berita-the-world-in-news-at-museum-macan/>

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

This site was designed with the **Wix**.com website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 11.台灣與印尼影像作品中的裝置、政治與行為

year. 2021

writer. Chen Pei Yu

[CHINESE]

台灣與印尼影像作品中的裝置、政治與行為

1980年代末在台灣與印尼出現將行為藝術結合裝置藝術以及影像媒介的作品，不僅在戶外更在展覽空間演出，改變對於表演的既定印象，更顛覆觀眾的想像與藝術的標準。無論在印尼或台灣，此種行為藝術結合影像的作品，逐漸成為一種特殊的類型，不僅以行為來抵抗政治，更藉此吸引人潮關注，又能透過影像將創作理念記錄下來，多年後還能重現。

影像、身體、反體制

1983年陳界仁在西門町發表《機能喪失第三號》行動，以游擊式的行為藝術，干擾當時戒嚴體制下的偽民主選舉，並用錄像完整記錄下來。藝術家希望透過此次走上街頭的行動，直接挑戰針對自由與公共空間的限制，刻意在政治敏感的選舉時期，以行為在街上製造事件與集會，親身體會當年社會氛圍的監控與權力，反思觀看行動的意義。此作品原初目的並非刻意拍攝錄像作品，也不是為了要創作行為藝術，而是要透過真正的行動試探與抵抗社會體制，挑釁隨處可見的警察所帶來的壓迫感，卻因為影像紀錄的保存讓這件作品至今還能夠加以反思「何謂解放」的追問。而1997年印尼華裔藝術家胡丰文（FX Harsono）在日惹發表了Destruction，選在蘇哈托任內最後一次選舉前幾天的「沉默週」於國家議會大樓前進行演出。由於政府規定在選舉期間，超過五人的公眾集會被宣佈為非法，藝術家刻意透過行為將自身處境置於危險之處。^[1]此行為是藝術家扮演史詩梵語中強大惡魔王《羅摩衍那》（Ramayana）的羅剎魔王（Ravana），穿著西裝火燒三個印尼面具，分別代表印尼的三個競選政黨，焚燒後再將木椅殘骸做成裝置，暗喻當時政黨都掌控於蘇哈托，就像皮影戲的魁儡。^[2]巧合的是，這兩件作品的原初目的並非是為了實踐行為藝術或是創作錄像藝術，都只是為了要抵抗社會，在被迫「沉默」的外在環境體制下，實行不可直接言說、只能用行動表示「抗爭」而執行的活動，影像在此化為紀錄事件的功能。



Destruction

<https://selfportraitsofcolor.tumblr.com/post/171220904390/fx-harsono-b-1949-destruction-indonesia-1997>

另一種透過身體來實驗或質疑既有制度的錄像作品，特別是充滿無厘頭的行為，在台灣可從崔廣宇的作品如《代步》（1997）、《天降甘霖》（1997）、《十八銅人·穿透·感受性》（2001）、《隱形城市：台北黎·約克》（2008）中，從跳躍、移動、物件與身體的撞擊或藉著攝影機角度讓畫面中的視覺效果產生錯置感，突顯看似無意義的行徑反諷社會上許多看似合理卻充滿怪異的日常，更諷刺了媒體所建構出來的虛擬夢想。相較之下印尼藝術家Anggun Priambodo的作品也透過怪異行為製成短片，讓錄影中的視覺效果創造出媒體詐騙的感受，例如2004年拍攝的Crash，藝術家站在街道上並趁著車子經過時，刻意表現出被車撞的動作，讓觀者誤以為被車撞，事實上只是一種錯位的視覺效果。他將自己的身體當作物件假裝被車子撞擊，一方面呈現錄像媒體中造假的寓意，另一方面似乎也反映印尼當地的交通問題。2007年的作品Senam Kesegaran Jasmani，以他個人在不同的場景做奇怪的體操運動，看似是新落成的公共空間或是精緻的公園等，不標準的姿勢與服裝或許是他藉著體操抵抗社會制度的行動。同樣用早操來創作，Mahardika Yudha於2005年的Sunrise Jive則是透過記錄的手法拍攝工廠工人某

This site was designed with the **WIX.com** website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

2012年的《國際收音機體操》，則是透過收音機體操反思自日本殖民時代下所帶給台灣的社會體制，強化了集體與一致性，透過錄像結合收音機的概念傳達出媒體作為制度宣傳的工具。



《國際收音機體操》

<https://talks.taishinart.org.tw/juries/cwc/2019033002>



Senam Kesegaran Jasmani

<http://anggunpriambodo.com/works/senam-pagi-indonesia/>



from [The Houses IS Black](#)

07:03

上述作品的共通特性在於透過影像與身體行為質疑對社會制度或日常規範的抵抗，以實驗或直接呈現的紀錄手法來表達批判，也有些作品在創作之初並非刻意考量影像語言的美學，是為了要記錄行為而拍攝的粗糙畫面。特別是針對印尼，1998年蘇哈托下臺後的1990年代末，錄像成為譴責社會和政治不公的利器。這些錄像所傳遞的信息，遠超過政府的透露和許可範圍，並真實記錄政府隱瞞於群眾的社會現狀。在印尼，無論是在政治或藝術領域，錄像已成為一種紀實手段並反映特定社會和政治背景的形象塑造方式。^[3]

物質、思想、時間性

除了以紀實型的影像語言及直接強烈批判政治的錄像作品之外，亦有將當時最新穎的電視機視為展示媒材，並以抽象及詩意的方式呈現影像，將所要批判的內容透過轉化及隱喻的方式表達。台灣先鋒錄像藝術家王俊傑的《十三日羊肉小饅頭》（1994）透過食物探討東方傳統文化與華麗的消費型態，以數台類比電視機展現誇張又媚俗的食物影像，在西方留學的心境下用中國宮廷菜來反思權力的本質。^[4]相較之下，印尼藝術家Tintin Wulia於2000年的作品Violence Against Fruits一樣透過食物反映跨文化，雖然沒有絢麗的影像視覺美學，取而代之的是只有透過切柿子的過程搭配男女之間的對話，在男性不斷詢問女性關於吃狗的內容，慢慢帶入關於宗教、華人、日本人與印尼人之間的身分認同問題，是她對後蘇哈托時代（Reformasi）的反思。^[5]此外，1990年代末的印尼社會大量充斥主流大眾媒體的資訊，爆炸般的訊息不僅改變人們的生活習慣，也潛移默化觀者的思想。藝術家們紛紛創造出批判電視媒體的裝置作品，如Nerfita Primadewi的Go Back to Become Brain（1999）與Teddy D.的Tak Kutuk Dadi Watu（1999）等，展現將電視機除了作為承載影像的工具，又可以突顯既定的錄像影像語言，還可以用來展示的藝術品。



Go Back to Become Brain

<http://archive.ivaa-online.org/artworks/detail/4740>



This site was designed with the **Wix.com** website builder. Create your website today.

[Start Now](#)



Tak Kutuk Dadi Watu
<https://artspectacleasia.com/dunia-dalam-berita-the-world-in-news-at-museum-macan/>



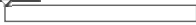
Violence Against Fruits
https://asiasociety.org/new-york/exhibitions/after-darkness-southeast-asian-art-wake-history?page=3&_escaped_fragment_=artworks

一台一台電視的並列也容易讓人聯想到通往世界各地的窗口，特別適合用來作為火車或相似交通工具的隱喻。1994年洪素珍的作品《回家路上》應用電視機當作火車車窗，隱喻了電視與交通工具縮短人類的時間距離。之後，台灣的當代藝術圈經常使用火車作為創作題材，例如2011年陳萬仁的《位移》與2013年林子荃的《晃》。而印尼藝術家Bayu Bergas於2011年曾拍攝在火車上的一段錄像Doa Gajayana，是關於列車上的一名男子邀請所有乘客禱告的事件，縱使在視覺上並非呈現多螢幕的效果，卻用聲音表現出交通工具上所發生的可能事件並連結宗教隱喻的寓意。這些使用火車作為日常與象徵創作的作品，展現藝術家透過影像所呈現的遙遠時間感來展現移動中的身體與心境。



from Bayu Bergas

04:28 |



《所以我們反覆呼喊1》
<https://www.suhuiyu.com/works/endless-recalling-no-1/>
《所以我們反覆呼喊2》
<https://www.suhuiyu.com/works/endless-recalling-no-2/>

除了裝置形式上的展示轉變之外，影像的內容從紀實到設計過的影像，藉由模仿電影或電視劇的內容諷刺媒體資訊也成為一個重要的展現方式。例如台灣藝術家蘇匯宇的《所以我們反覆呼喊》1與2系列（2004—2005），透過肥皂劇的經典台詞或電影的特定畫面，將多個螢幕並列之後，彼此的對話、演員的表情、動作之間的相互干擾吸引觀眾的目光，突顯大眾對於影像的慣性已經受到好萊塢劇情公式中的暴力、血腥、情緒化等劇情與畫面所影響。而印尼藝術家Anggun Priambodo於2009年的Sinema Electronic，以音樂錄影帶（MV）的形式以及印尼主流愛情電影的拍攝手法，在影片中自導自演並嘗試各種裝扮，場景刻意突顯上流社會的生活、浪漫的愛情互動與穆斯林禱告畫面，也說明了這些元素是印尼電影及電視圈經常出現的情節，更反映出印尼人民的日常生活。事實上，此種影片類型不只是在台灣與印尼的錄像藝術表現方式中成為顯學，英國藝術家艾薩克·朱利安（Isaac Julien）的《萬重浪》（2010）、新加坡藝術家何子彥的《無名》（2014）以及黃漢明的所有作品，都是透過重新詮釋或剪接電影的方式，不僅試著透過影像傳達社會批判，更反思電影媒體詮釋角度帶來的風險，對觀眾而言不只是提升關注力更是勾起多重思想與記憶。



錄像藝術在台灣與印尼自1980年代誕生至今陸續促進相關的影展與文獻討論，2003年ruangrupa與印尼國家美術館合作舉辦了OK.Video雅加達國際錄像節2003，至今仍是印尼最重要也還有定期舉辦的活動，2008第一屆台灣國際錄像藝術展於鳳甲美術館展出，奠定此展館對於錄像藝術的關注與推崇。此外，2015年孫松榮策畫「啟示錄：臺灣錄像藝術創世紀」，可視為重新挖掘與彙整台灣錄像藝術誕生史的展覽。在書籍上，台灣有許多學位論文探討錄像相關題材，許多書籍以展覽畫冊為主，印尼方面則有10 Years of Indonesian Video Art (2000-2010) Compilation與 Videokronik: Video Activism and Video Distribution in Indonesia兩本書籍，分別彙整與探討1990年代之後錄像藝術如何成為社會變革與民主化的工具。當代的數位科技讓人人都可能成為影像藝術的創作者，所謂的錄像藝術定義已趨模糊，應該要透過拍攝媒材、影片長短或是題材內容來設定標準，還是要透過展示平台與空間來感受，不僅是對觀眾更是對藝術家創作過程中必須要多方考量的各種要件，也是未來錄像藝術發展歷程必須超越的動力。

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助

[1] 內容翻譯自「色彩的自畫像」部落格<https://selfportraitsofcolor.tumblr.com/post/171220904390/fx-harsono-b-1949-destruction-indonesia-1997>

[2] <https://www.heath.tw/nml-article/historical-oblivion-and-digital-memorial-interview-with-fx-harsono/>

[3] <http://www.para-site.art/exhibitions/jompet-%E7%AC%AC%E4%B8%89%E5%9F%9F-%E5%8F%8A-%E6%94%9D%E9%8C%84%E6%B5%AA%E6%BD%AE%EF%BC%9A%E5%8D%B0%E5%B0%BC%E9%8C%84%E5%83%8F/?lang=zh-hant>

[4] 王俊傑口述，陳沛妤整理。《錄影的微明：1980年代以來的臺灣錄影藝術》，藝術觀點第59期，2014，頁68-77。

[5] OK.Video. 10 Tahun Seni Video Indonesia. ruangrupa. 2010. Pp30-31

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

< Back to Articles

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 12.邁向多元影像展演的未來：跨媒材與跨國藝術家交換趨勢

year. 2021

writer. Chen Pei Yu

[CHINESE]

邁向多元影像展演的未來：跨媒材與跨國藝術家交換趨勢

台灣與印尼的影像命運交織史，自殖民時期以來透過日本與荷蘭引入西方美學文化，到戰爭時期各自藉著電影作為政治宣傳的工具，並各自開啟不同的影片類型，卻又有特定作品具備相似之處。而在美術與錄像藝術裝置的類別中，更承襲西洋美學到各自的前衛運動，結合紀錄與表演更發展至今的數位革命，影像的展演也從單一螢幕擴展到多螢幕、投影、VR等各式各樣的展現方式，過去一直用來認定影像美學的標準也逐漸受到衝擊。不只是媒材因著科技的日新月異而帶來變化，進入高科技時代、飛行交通便利與國界開放等各種因素之下，全球人口流通的方式更為快速便捷。若針對台灣與印尼而言，印尼移工在台灣的東南亞人口比例居冠，不僅牽動兩國之間的政策與經濟發展，更促進當代藝術圈透過研究、駐村、工作坊、創作與展覽等各種形式，以及創作題材上的關注，加深台灣與印尼的互動。

研究、旅行、駐地創作

台灣的藝術團體如「打開·當代藝術工作站」與「奧賽德工廠」約莫於2012年先後前進東南亞駐地的相關研究計畫，開啟一系列與各國替代性空間、藝術團體等合作，也相對帶給台灣許多跨國資訊。「竹圍工作室」也在此時期出現越來越多東南亞藝術家進駐，更於2017年與印尼藝術團體ruangrupa合作，共同贊助雅加達雙年展藝術行政交換計畫。而2017年在國藝會「視覺藝術策展專案」中，「情書·手繭·後戰爭」以策展人陳湘汶視藝術家的個別主題，將之分配到不同的地區進行創作，同時邀請印尼藝術家來台駐村等方式，試圖透過跨國的眼光與對話觀察兩地之間的連結與視野。縱使梅西·西妥魯斯 (Meicy SITORUS) 的作品《相遇·形象》(2019) 是以攝影的方式展出，卻透過慰安婦的研究與台灣的戰爭史相連。劉玕的《失明的造物者》(2019) 藉著尋找荷屬東印度公司古生物學家研究的角度，結合文獻、地理探索、訪談、神話傳說等敘事方式，穿插交疊在影像之中，如同在描述一位神秘傳奇人物的奇幻史。而吳其育的《人族》(2019)，則是以世界上最古老的洞穴壁畫之一的亮亮洞穴 (leang-leang cave) 壁畫為藍本，探索亞洲古文明遺跡的線索，並將演化論、洞穴壁畫結合VR視角與宗教概念的方式，展現獨特的影像空間。張徐展的《動物故事AT58》(2019) 則是以民間故事類型索引「阿爾奈-湯普森分類法」為基礎研究選輯，將印尼「鼠鹿過河」的故事結合台灣紙紮、藝陣文化與甘美朗的旋律，製作出俏皮又融合兩國文化的偶動畫。此展覽的作品大多數以錄像藝術為主，除了強烈展現台灣與印尼之間的連結之外，藝術家們更在乎影像與空間展示的呈現方式，不再只滿足於單一的影像呈現，特別是《人族》以幾近立體的投影空間，帶給觀眾嶄新的視覺感受。



《拼裝城市》

[https://archive.ncafroc.org.tw/result?](https://archive.ncafroc.org.tw/result?id=d0937d501ac64352b1c8a8ffa9c40973)

[id=d0937d501ac64352b1c8a8ffa9c40973](https://archive.ncafroc.org.tw/result?id=d0937d501ac64352b1c8a8ffa9c40973)



《撒鹽於海》

<https://sites.google.com/site/seemefilm/fest/filmi>

另一種常見影像則是將旅途中的紀實畫面拼湊出作品，2015年在亞洲藝術雙年展「造動」(Artist Making Movement) 所呈現的駐地作品《撒鹽於海》(Salting the Sea)，是印尼藝術家針對台灣創作的錄像藝術作品中最具代表性的，由伊旺·阿米特 & 蒂塔·薩利娜 (Irwan AHMETT & Tito SALINA) 所製作。影片簡單的向六名被囚禁在台北看守所的印尼漁家人蒐集眼淚，卻在其背後承載非常沉重的社會議題，包括臺北車

This site was designed with the **WIX.com** website builder. Create your website today.[Start Now](#)

驗的悲情流露，另一支影像則是以實際呈現發表會的紀錄來觀察參與者的態度，同時呈現理性與感性的兩種影像，濃縮了在研究與創作的過程中所帶來的社會議題，以及自身國家的人民因為經濟與政策而被迫困在台灣的同理心，將台灣與印尼最重大的經濟核心連結問題透過影像作品提出討論。而侯怡亭於雅加達駐村時所作的《拼裝城市》(2019)，則是延續自身對於刺繡工業與工廠勞動的關注，特別發覺散佈於城市街頭、特殊拼裝的裁縫腳踏車，藝術家透過訪談與影像拼湊出裁縫師們對於印尼現階段政治與經濟的看法，就如同她藉著影像與口述歷史縫合這些故事一樣。此外，2019年「打開 - 當代藝術工作站」於亞洲藝術雙年展「來自山與海的異人」所製作的《島嶼寄存》，與印尼關注藝術、科學與科技之間跨領域創作的團體Lifepatch合作，是較為獨特的團體跨國合作裝置，藉由「打開 - 當代藝術工作站」在印尼駐村的經驗為基礎研究核心，帶領Lifepatch在台灣各地探索相關歷史與尋找相似物件，更結合台灣的印尼社群網絡，帶給台灣觀眾認識不一樣的印尼文化。創作媒材中的影像只是整個裝置的其中一環，用以作為背景的氣氛與說明的搭配，其物件展示、工作坊與機械裝置，彷彿將印尼的藝術氛圍帶到台灣的美術館裡。

在人人都可以拍攝的時代，影像似乎像是一件展示旅行的記憶成果，透過駐地田調、旅遊研究的形式前往各地拍攝影像作品的藝術家，像是藉著自己觀看藝術、文化與世界的角度書寫遊記，從自身國家的文化涵養經驗出發，再從異地帶回適合的觀點，似乎已成為現下世代常見的影像創作方式。

夢境、記憶、身體儀式

影像除了可以呈現現實性的內容，更常透過實驗的手法表達記憶或是夢境般的感受。2011年饒加恩的《REM Sleep》記錄印尼、菲律賓、泰國及越南的移民勞工在台灣居留期間的感受，影像以受訪者採取睡眠的姿態，聲音來自他們的話語，但觀者不容易發現影像與聲音的直接關聯。空間採用三屏幕的裝置展現影像與聲音，觀者如同進入一場他人的夢境，關於移工在台灣所作的異地夢。而林羿綺的作品《信使：返向漂流與南洋彼岸》(2018)，以紀錄片以及第一人稱口述的方式，將金門家族移民到印尼的家族史，以尋找、探訪、書信描寫與口述記憶等方式，創造了個人、家族與國族之間的記憶連結。其系列作品《雙生》(2020)則以實驗劇情片的手法，想像當年家人的離去，並加入家族與金門坑道的雙生子預言，隱喻金門、台灣與印尼之間的命運連結。這兩部影片猶如藝術家的夢境與記憶，藉著特殊的寬窄屏幕裝置帶領觀眾進入她的想像世界。

2018 信使-返向漂流與南洋彼岸_(預告) / Na...



2020 雙生 / Doppelganger_展場&精簡版影片



《信使：返向漂流與南洋彼岸》

《雙生》

若要談及呈現影像中更深刻的夢境與身體，莫過於1902年一系列拍攝關於舞蹈家芙勒(Loie Fuller)跳舞的作品《蛇舞》(Serpentine Dance)，或是瑪雅戴倫(Maya Deren)於1958年的作品《夜之眼》(The Very Eye Of Night)等脈絡，是近年來與舞蹈有關的影像藝術常見的創作方式之一。透過攝影機的畫面呈現身體的律動，不只是整體的構圖更有細部的特寫，不同於純粹紀錄舞台上的影片，更不同於行為藝術的紀錄片，舞蹈主題的錄像強調藝術家透過選擇性的影像視角帶給觀眾的情緒。2020年的跨國合作「驅動城市」(Dance in Asia)計畫因為疫情的緣故，讓原本預計與印尼藝術家麥拉蒂·蘇若道默(Melati Suryodarmo)等人合作來台的表演，改為所有參與的藝術家以短片展現自己的編舞作品，並透過線上直播的方式發表。其中，印尼藝術家Darlane Litaay的《viBo》、Densiel Lebang的《CHAOTIC》、麥拉蒂·蘇若道默的《LAPSE》等人的作品，結合了各地的印尼文化，舞蹈內容看似融合當代、舞蹈以及傳統儀式等，在日常生活的空間中呈現自然又詭異的氣氛。此類型的影像所呈現出的身體感，就像是一種對於表演、空間或心理狀態的儀式展現，與行為藝術的現場即時性、快速反應的紀錄影像的視覺經驗不同，舞蹈影像經過設計之後所產生的詩意感，像是融合電影語言與當代藝術的美感經驗。

完整表演連結可看此

http://www.nibroll.com/dance-in-asia_en.html

台灣與印尼影像作品交織的未來進行式

從殖民時期的影像觀看史、戰後電影史到當代數位影像科技所帶來更為複雜的故事及影像語言，加上台灣與印尼經濟、文化與藝文圈的頻繁交流，在挖掘彼此歷史及美學脈絡的同時，彼此也成為對方歷史的一部分。當這些歷史透過文獻、展覽、駐地交流與書寫研究等方式漸漸成為顯學，不只是台灣與印尼，更擴大至東南亞其他國家時，除了期待過去影像史料能重現與統整之外，彼此的影像創作連結只會更加深刻與豐富，或許因為這樣的牽絆，讓未來的影像作品產生更多元甚至更密切的可能性，也會是令人期待或意外發展的方向。

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Rakun tersedia

This site was designed with the **Wix**.com website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

[< Back to Articles](#)

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.