

聖保羅雙年展與台灣抽象繪畫興起

簡宜平

前言

自日治時期以來，台灣畫壇跟隨日本腳步接受西畫，也一併接受殖民政府帶來的繪畫審查展覽制度。而為了參展台灣畫壇接受日本的畫類，逐漸形成牢固的體系。1949年隨國民政府來台的許多大陸畫家，對舊有的體制帶來新衝擊。政治和社會情況的改變影響畫壇主流勢力消長，大陸來台水墨畫家由於意識型態問題很快在教育體制中得到一席之地，隱隱和自日治時代起的名家形成分庭抗禮之勢，意圖突破體制。而國際政治情勢也影響藝術，美國興起抽象表現主義，在「自由世界」中刮起一股炫風，同時也影響台灣。聖保羅雙年展當時不但是重要的藝壇盛事，對台灣來說，也是惟一以「國家」名義被邀請參加的國際活動，在政治意義上來說十分重要。在水墨畫和日治時期繪畫的角力中，水墨漸漸站上學院主流，但當時年輕畫家不滿於保守的風氣，和大陸來台西畫家另闢蹊徑，迎向國際盛行的抽象表現主義，正好配合聖保羅雙年展的邀請，使台灣抽象繪畫受到重視，得到發展的契機。

一、聖保羅雙年展起源

1957-1973年之間歷史博物館曾經代為接洽的聖保羅國際雙年展，在當時台灣社會中是相當重要的美術界盛事，和現今各式雙年展百花齊放的景況相比，這是當時台灣對世界藝壇發聲的少數窗口之一。聖保羅雙年展（The Bienal Internacional de Sao Paulo）始於1951年，由義大利實業家馬塔拉佐（Francisco Ciccillo Matarazzo Sobrinho 1898-1977）創立，並與威尼斯雙年展（La Biennale di Venezia）、德國卡賽爾文獻展（Kassel Documenta）、並稱為世界三大藝術展，在三大展覽中資歷排行第二，於巴西聖保羅舉行¹。

巴西在二次大戰後得天獨厚並未遭受到戰爭的破壞，因此在經濟上復甦得十分迅速，藉著這個機會以其物資豐富的優勢成為盟軍重要的補給，成長為南美洲的新興大國。自二次戰後到五十年代是巴西經濟發展最快速的時期，國土遼闊而人口少，天然資源豐富，並歡迎各國移民開墾，引來大批日本、中國和歐洲人移居，也帶來大量的投資機會和建設。同時期各個城市開始建立現代美術館，首都巴西利亞是依照完整都市計劃藍圖的新建城市，美術館本在規劃之內，歷史悠久

¹ Wikipedia，聖保羅雙年展。

的聖保羅市則在建市四百五十週年時興建市立現代美術館，以及高達三層樓的廣大展場，作為聖保羅雙年展的永久場地。巴西身為一個新興國家，文化傳統尚不深厚，因此政府對文化的提升不遺餘力，配合經濟的快速發展，積極引入現代藝術，富商財團也與政府合作，共同推展美術教育，在各大城市中建立美術館。在這樣的氣氛環境之下，聖保羅雙年展的創立是時勢所趨。並將之定位於國際藝術展覽，除了和世界其他國家交流，同時也藉以展示巴西的藝文水準。每兩年舉辦一次現代藝術展覽，不但增加聖保羅的國際聲譽，雙年展的文化推力和開放性也成為里向的文化象徵。

現代藝術是不分國籍的，作者和作品並不會有明顯的國籍區分，表現的是某種人類共通的時代精神，這樣的展示主題和南美洲巴西「新世界」的屬性不謀而合，透過這樣的主題精神，聖保羅雙年展的前衛藝術在國際間享有盛名，自 1951 首屆舉辦至今，已是幾個同性質的展覽中相當重要的一個，但是巴西由於後期的政局不穩，連帶聖保羅雙年展也停辦，為此也減少了聖保羅雙年展的聲望，在台灣的知名度漸次被開放台灣參展的威尼斯雙年展蓋過。聖保羅雙年展的形式在創辦初期的幾屆展覽中，以威尼斯雙年展為基礎，將範圍粗略的分為三部份：1.巴西本國作品展 2.外國作品展覽 3.特別展覽。第一個項目主要針對巴西藝術家或在巴西居住兩年以上的外國人，只要作品通過審查就可以參展，第二個項目是向國外邀展，以國家為單位，也是台灣參與的項目，以上兩項的主題都以現代風格為主，為有獎競賽，第三類的特別展覽則是保留給有名的藝術家，由他的國家推薦，獲准後參加，但僅止於作品欣賞，張大千(1899-1983)就曾經以第三條項目參展²。但在 1975 年由於石油危機以及全球經濟衰退，展覽取消有獎制，直到 1985 年，巴西改選新共和政府，才再由公私團體在第十八屆恢復運作，但也由於新任的軍政府造成藝術家與知識份子出走，聖保羅雙年展也就失去它的國際魅力。

1950 年代興起的西方藝術流行是抽象表現主義，和當時台灣也出現新的藝術團體呼應。國立歷史博物館成立於 1955 年，當時以充滿中國風味的造型出現，成為台灣戰後的第一座文化機構，當然的負擔起由傳統邁向現代的責任，對台灣的「當代藝術」起過一定的作用。故宮的典藏以遷台文物為主，相關範圍較為固定，對當代藝術的關心不強，而對史博館來說，它的典藏包羅各方，不僅是遷台文物，日本歸還文物，甚至還有民間捐贈，收藏並未限定時代，它可以收集或肯定現代作品，讓它們成為未來歷史的一部份，並且國立歷史博物館的「國立」二字，可以成為國際文化交流的協助單位，運用官方資源³。因此在 1957 年的聖保羅雙年展就是藉由史博館以官方的立場選取作品送出參展。

² 出自《藝術家》第 177 期。

³ 高千惠，〈從歷史背影看當代身影：史博館/極端新派/巴西聖保羅雙年展的三角關係〉，《戰後台灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演研討會論文集》（台北：國立歷史博物館，1995。）頁 25。

二、台灣美術傳統

日本是東方第一個西化的國家，而他們的美術自傳統，接受西化到融合的速度快的令人吃驚，最後民族主義者算是默認洋畫和日本傳統繪畫並存，而在甲午戰爭後，日本人處於西化以及接受西方文化美感的浪頭上，台灣就在此時成爲日本的殖民地。日本當地流行的是「外光派」，可說是西方印象派的亞洲支流，外光派在 1896 年東京美術學校成立西洋畫科之後，迅速掌握住學院主流，扭轉西洋畫在日本的地位⁴，在 1907 年日本美術界具有極高公信力的「文展」(文部省美術展覽會)開幕。在這之後，日本儼然成爲亞洲美術重鎮，台灣的藝術傳統也被徹底改造，作爲日本的殖民地，美術取向也以東京畫壇爲準，在日本當地除了學院派之外，還有許多具有生動創意和理念的美術流派，但官展的單一價值卻涵蓋殖民地的所有美術活動。日本在 1907 年的「文展」原意仿效法國沙龍，由官方舉辦聯合當時各派的展覽，卻因爲審查員的選擇竟引起各派之間更大的嫌隙，而在 1919 年文展更名爲帝展，在文部省之外另設美術學院：帝國美術院，直接掌管美展，而改制過後的帝展成爲藝術家取得地位的重要方式，特別在海外殖民地戰前實施官尊民卑，帝展更具有絕對的權威，也因此培養出一批藝術家。在二零年代台展繼帝展成立，而由於帝展時期藝術家有一定的進階程序，先是入選，再是特選，然後免審查，最後有機會成爲審查委員，若能成爲審查委員，此時藝術家自畫壇中就算是獲得普遍的敬重，因此一般參展藝術家多尋求穩健踏實的一步步前進，不敢輕易的冒險脫出體制之外。

帝展的展覽類別分爲三科，分別是日本畫，洋畫和雕刻，而到了台展則僅剩東洋畫和西洋畫，傳統文人畫被排除在外，一方面是對殖民地的文化壓制，另一方面也是因爲台灣的移民社會特質，地方畫派的政治實力不足⁵。1937 年起，台展的主辦權由教育會移交給總督府，改稱爲「府展」，但畫種仍然相同，權威性也不容置疑，因此這一系列的文化殖民政策造成台灣藝壇學習東洋畫和西洋畫的契機，但卻因此深受日本影響。

另一派別是自大陸隨國民政府遷台的畫家，就這次遷台行動而言，以傳統國畫家爲主，他們大多具有中國文人畫家知識份子的身分，有穩定的政治及社經地位，繪畫對他們來說是業餘工作⁶。在大陸時期他們並不和美術學校有密切的關係，但政府來台後由於對中國傳統文化的刻意提倡，使他們成爲畫壇的主流，成立如「中國畫苑」、「壬寅畫會」、「七友畫會」、「六儷畫會」等美術團體⁷。主要

⁴ 李欽賢，〈漫談帝展、鮮展、台展〉，《台灣美術歷程》(台北：自立晚報社文化部，1992)。

⁵ 李欽賢，〈漫談帝展、鮮展、台展〉，《台灣美術歷程》(台北：自立晚報社文化部，1992)。頁 168。

⁶ 蕭瓊瑞，〈中國美術現代化運動與台灣地方性風格的形成〉，《台灣美術史研究論集》。(台中：伯亞，1991) 頁 27。

⁷ 同前註。頁 27。

的貢獻是保存中國傳統文人繪畫，而基於政治立場的考量，他們的保守作風正和當時政策不謀而合，形成畫壇新的主流。保守的國畫家因為社經地位良好，在台灣生活相當容易，少部份則迅速進入當時唯一的美術學院師大美術系任教。在 1945 後至 1960 年間的台灣，美術學校僅有師大藝術系、北師藝師科、竹師藝師科、南師藝師科、以及政工幹校美術科，至 1962 年才成立中國文化研究所藝術學門，也就是後來的文化大學藝術研究所。因此在 60 年之前並沒有專門養成藝術人才的學校，大體而言，師大藝術系的初期師資以創作方面來看顯的較為保守，對創新這個部份缺乏興趣，和在中國大陸時期由學校帶領「中國美術現代化運動」時的態度相差較遠，傳統保守的文人畫家在台灣的美術學院卻佔有重要的地位，當時的教授與副教授多是具有高社會地位者，他們的藝術成就都來中國傳統繪畫，因此當時的學院美術界較為傳統保守也是無可厚非的⁸。

這兩個派別後來還引起正統國畫的論戰，1946 年國民政府所舉辦的全省美展接替 1943 年起停辦的府展，成為台灣畫壇的新盛事，不過規矩範圍仍依照殖民時代的府展而來，分為國畫、洋畫和雕刻。然而在政治環境改變後卻對原來「國畫」的定義引起爭議，就府展而言「國畫」指的是東洋畫、膠彩畫，但隨國民政府來台以及同來的文化人士認為「國畫」應該是中國傳統的水墨畫，但同時雙方對日本持不同意識型態更使國畫之爭激烈起來。在前幾屆的省展之中，由於國畫部台籍評審委員較多，膠彩畫和傳統國畫獲獎比例懸殊。省展完全移自府展，也就承襲一定的結構以及固定的畫壇倫理。在府展時期年輕畫家晉身有一定的程序，現在加上大陸來台畫家，他們大多原來已有名氣，不可能遵循入選—參展—評審委員的歷程進入台展，因此雖然在 1948 年起就有傳統水墨畫家加入評審，不過仍是少數，難以扭轉情勢。兩派爭執一直到了第十八屆台展，主辦單位決定將國畫分開兩部評審，但由於美術學校中傳統水墨的教學已經取代東洋畫，因此參展件數漸少，第二十八屆省展國畫第二部因為參展人數過少而突然遭到取消，而所有台籍委員除林玉山外幾乎都被除名，就此可以發現傳統水墨在台灣學院教學之中獲得主導地位，值得一提的部份是來台西畫家在省展舉辦期間之內幾乎沒有受到重視。

三、美國主要美術運動

抽象表現主義在戰後的美國盛行，又稱為紐約畫派，1930 年代許多藝術家和知識份子為躲避戰禍紛紛移居到美國，這使美國奪得之前由歐洲扮演的文化領導地位。兩次大戰間主要的兩項歐洲藝術運動轉移到紐約，分別是講究理性和形式主義的抽象藝術以及反理性、情緒化的超現實主義，在巴黎時這兩項美術趨勢

⁸蕭瓊瑞，〈師大藝術系與五月畫會之成立〉，《五月與東方》，台北：東大圖書，1991。

是相對的，但移到美國以後紐約的藝術家並無二致的同時接納兩者，都抱持開放和肯定的態度。美國本土自 1910 年就有一股微小的潮流導向抽象概念，目的是表達情緒而不是表現形式，也就是他們為紐約畫派開啓先河，例如亞瑟·多芬（Arthur Garfield Dove 1800-1946）和歐姬芙（Georgia O'Keeffe 1887-1986），他們以線條色彩抒發情感，雖然歐姬芙並未持續抽象創作，但她的作品具有個人的形式，介於抽象與具像之間。真正在 1940、50 年代被稱為抽象表現主義的青年美國畫家包括波洛克（Jackson Pollock 1912-1956）等，他們的作品沒有統一的形式，表面上看來很少相似的地方，但他們具有個人狂熱的思想感情，夾雜在戰後美國人的複雜情感，既是勝利者、既得利益者，又是真正的破壞者。藝術家對世界戰後局勢的觀感結合個人情感因素表現在作品上，這才是他們作品之間真正的共通點。他們拋棄「再現」，選擇讓情感直接呈現在畫布上，拒絕使用畫架作畫。

而在當時的政治運作之下，配合美蘇冷戰，對蘇聯來說主要的藝術宣傳是社會寫實主義，於是美國特意扶持抽象表現主義，強調唯心，個人性與自由。台灣在二次戰後的政經情勢與美國息息相關，而台灣原有西畫傳統來自日本，是透過日本消化過的西方繪畫，大體上是走印象主義，隨著傳統水墨逐漸扳倒東洋畫，大陸來台西畫家以及新一代的台灣畫家也師法美國的抽象表現主義走向唯心藝術。

戰後直到 1950 年代，泛太平洋的東亞群島成為美國防堵共產黨的重要基地，在現代文化的吸收也以美國馬首是瞻，而在 1950 年代，美國社會文化也正蓬勃發展，多元文化竄起，白領階級增加，郊區增值，慢慢具有「現代社會」的雛形，電視的擁有率大增，影像媒體流行，只要不出現左派政治意識，都可以自由的發展⁹。而在 1950 年代後期，台灣對國際藝術活動的時差不大，再加上當時對日本的排斥，於是失去台灣僅有的西畫傳統，大陸來台西畫家如李仲生等，又因為地位不如傳統水墨畫家而無法進入藝術學院教學，新一代的台灣年輕畫家在如此的壓抑氣氛中轉尋求美國的抽象表現主義也在意料之內。由青年藝術家吳昊（1932-）、夏陽（1932-）、蕭勤（1935-）等由李仲生指導的學生組成東方畫會和另一個由師大學生組成的五月畫會，共同在 60 年代間配合聖保羅雙年展掀起一波抽象繪畫熱潮。

⁹高千惠，〈從歷史背影看當代身影：史博館/極端新派/巴西聖保羅雙年展的三角關係〉，《戰後台灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演研討會論文集》（台北：國立歷史博物館，1995。）頁 26、27。

四、聖保羅雙年展和新思潮

60年代的台灣畫壇風氣其實相當保守，社會政治也不如現代開放，而對當時的台灣社會來說，能夠參加聖保羅雙年展這樣重要的國際大展十分重要，尤其在1957年送展的三十多件作品中，蕭明賢得了榮譽獎，大大鼓舞台灣藝壇士氣，因此聖保羅雙年展在台灣更受重視，同時聖保羅雙年展也是台灣唯一以國家身分參加的國際展覽，對有意進軍國際的藝術家和政府當局來說都是很好的跳板。但是雙年展的主題相當明確，徵求的展品是極端新派的藝術，也就是現代繪畫，這又與當時畫壇的主流相違背，在60年代的反學院派可以以東方畫會為代表¹⁰，他們大多是北師藝術科出身，並非沒有學院背景，但他們深受李仲生的影響，追求創新的藝術創作，而學院畫派以五月畫派為主¹¹，他們沒有明顯的共同理念，組成成員皆是師大出身，或是西畫組的前兩名，五月畫會除了兩名成員從事抽象水墨創作，其餘還是畫傳統油畫，並將基礎訓練看的相當重要。但是他們共同對抗的對象是倫理更為強固的傳統水墨和東洋畫。

在1960年代，當時的藝術活動對於國際潮流或文化思潮都有比較敏銳的回應，尤其是針對抽象繪畫，以台灣當時保守的風氣來看，聖保羅雙年展的介入反而是一個新的契機。雖然台灣的確也有藝術家努力想要引進抽象繪畫，但基本上當時不論學院內外都明顯的傾向於具像繪畫，但為了參加國際展覽，抽象畫的確曾經被短暫的鼓勵過。在台灣初期參加的幾屆雙年展中得獎作品，都是在本土備受爭議的現代藝術，若以現實考量，50年代末期的台灣官方並不了解現代抽象藝術，但在爭取文化外交這部份，卻願意送年輕藝術家到當時具有盛名的國際展覽，脫離熟悉的領域其實也是種挑戰。

史博館送出的畫家並沒有詳細的畫家和作品清單，根據資料，1959年有巴西藝展，根據《聯合報》三月九號的報導，「國立歷史博物館為應邀參加巴西之國際雙年季第五屆現代美術展覽，前曾向全國美術界發出通知，應徵者一百餘件，經該館聘請專家王夢鷗等組成評選委員會，昨日下午進行評選結果，已選定馮鐘睿、江漢東、蕭明賢、胡奇中、秦松、劉國松、黃歌川、吳昊、夏陽、曲本樂、陳道明、李元佳、張杰、席德進、施驊、李錫奇、尚文彬、陳庭詩、歐陽文苑、何瑞雄、楊啟東、傅順溪、溫學儒、莊等佳作數幅。」1960有「五屆巴西藝展」，1961有「巴西六屆現代藝展」，1966是「巴西八屆藝展」，1967到1971年有參加聖保羅雙年展的登錄，資料不完全，1963年根據《聯合報》的報導，參展畫家和入選作品有繪畫十九件，版畫三件，雕塑一件，入選作品及作者姓名

¹⁰ 呂清夫〈現代主義的實驗期〉，《一九四五~一九九五台灣現代美術生態》（台北：台北市立美術館，1995）。

¹¹ 呂清夫〈現代主義的實驗期〉，《一九四五~一九九五台灣現代美術生態》（台北：台北市立美術館，1995）。頁30。

爲：繪畫：彭萬墀《啞》、馮鍾睿《繪畫癸卯十一》、莊《森林地》、廖修平《墨象連作 A》、劉予迪《誰在時間裡不朽》、胡奇中《繪畫六三〇八》、高仁《洞》、曾培堯《門神》、江賢二《剝落》、劉生容《時間與空間》、劉國松《動中之靜》、徐孝遜《第二號作品》、陳庭詩《金色的年代》、楊景天《二五——一》、溫崇儒《田園將蕪胡不歸》、王家誠《獻》、楊啓東《青的抒情》、吳隆榮《少女與貓》、張杰《車》。版畫：吳昊《祈》、方向《里程碑》、李石天《擘緣》。雕塑：楊英風。

而同樣也是報紙記載，1969 年參展人包括現代畫家姚慶章、吳炫三、吳隆榮、潘朝森、劉國松、廖修平、李建中、李朝進、顧重光、郭軻、謝孝德、馮鍾睿等十二人的作品，每人一件。另有旅法畫家朱德群的作品自法逕寄巴西，在藝展中將開闢展覽專室。1973 年館方紀錄有「吳炫三、莊喆、廖修平、顧重光」等人三十八件，但這些年份與聖保羅雙年展並不一致¹²，但在 1975 年的聯合報確有紀錄吳炫三、顧重光等兩人五件作品被巴西美術館收藏。當時對於參展名單的選擇不全部以新人爲主，會搭配已經有名氣的藝術家一同參展，如楊英風和蕭明賢都曾參加過 1957 和 1959 兩屆雙年展，就此可以看出當時送展的目的不全是要鼓勵新進畫家，不然大可以每屆都由新的青年藝術家參展，送展還是懷有希望獲獎提昇台灣知名度的意味。其中包括現代畫家姚慶章、吳炫三、吳隆榮、潘朝森、劉國松、廖修平、李建中、李朝進、顧重光、郭軻、謝孝德、馮鍾睿等十二人的作品，每人一件。另有旅法畫家朱德群的作品自法逕寄巴西，在藝展中將闢展覽專室。就以上的參展名單清楚的看出選件條件的確是以現代藝術爲主。1957 年席德進在《聯合報》發表的評論，「今年巴西能邀請亞洲國家參加，我們自由中國也被邀請，真是值得重視的。首先我希望我們中國的畫家，雕刻家踴躍參加，選出自己獨特的作品，能代表中國人的，台灣這地方色彩的，具有現代風格的，脫離了習作的面具有創造性的。關於審查方面：也必須依據國際藝術展覽出品的水準，一定要選那現代作風的作品，因為聖保羅藝術展覽會是現代藝術展覽會。」¹³也許可以代表當時藝術家和官方的想法。

關於當時的評選方法在報紙上也留下紀錄，1961 年展出的巴西聖保羅第六屆國際藝展的徵選辦法相當翔實，以作品的審查來說，據說是採密封投票。各畫會可選出一至二人參加複選，個人則有直接參加的規定，這是一般展覽會徵件辦法所不常見的。若直接引述報紙上黃朝湖的評論：姑不論這次參加徵選的作品示準如何，主辦機關遴聘台灣大學教授虞君質，西洋畫家李仲生，前國立藝專校長張隆延博士，藝術評論家顧獻樑等為複審委員，是算得慎重的。可以看出普遍來說這次的評審人選沒有爭議。但時間推到 1963 年，同樣是黃朝湖，卻發表另一

¹²高千惠，〈從歷史背影看當代身影：史博館/極端新派/巴西聖保羅雙年展的三角關係〉，《戰後台灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演研討會論文集》（台北：國立歷史博物館，1995。）頁 36。

¹³ 1957-01-27《聯合報》6 版，〈巴西國際藝術展覽 我國藝術界應踴躍參加〉

種說法：第一，我們覺得本屆聘請的審查委員似乎太多，同時少部份審查委員也不太適當。因為這兩項國際性藝展所需要的作品，都屬於新派的，前衛的(指抽象一類的)，而審查委員中卻有國畫家、東洋畫家及作風仍停留在十九世紀印象主義的西畫家，以他們保守的眼光來審查前衛的作品，不是太不適當？而真正有實力，有眼識的畫家、藝評家，如李仲生、顧獻樑、謝愛之等，反不見他們(李、顧兩先生前年都是評審委員)參加評審，這是叫人費解的¹⁴。撤換評選委員證明評選單位對新進抽象畫風與傳統作法之間的掙扎。並繼續指出審查方式的不合理之處：以九名審查委員以無記名投票方式，經過「初審」、「複審」所產生的評審結果，竟是每人公式似地錄選一件，……也就是說這種「平均分配」似的錄選結果是否是公平而有價值的？……審查的客觀公正與嚴肅性是不容忽視的，雖然這種「一人一件」式的用意，可以鼓勵許多畫家都有機會參加，但畢竟量多質就劣了，這是不可否認的事實，同時量多作風便紛雜，給人的印象感動力自然就薄弱了，因為國際展向來是重視某位畫家的新風格與特殊表現的。¹⁵根據這段引文可以看出傳統美術界對於新畫風的不信任和抵制，利用一人一件的方式控制類型作品的數量，如此不但讓參展作家皆大歡喜，也避免參選結果全面迎合雙年展的抽象畫風，為學院保守派勢力固守城池。針對改變上屆的評審方式這點作批評的還有韓湘君，他同時也指出對於評審委員的失望。就 1963 年的資料看來，當屆的評審委員多是傳統主流的藝壇大師，而非現代畫家。因此更換評審的行動可以看出主辦單位對現代藝術的了解不足，或是傳統美術界在徵選過程中仍然是很大的阻力，控制抽象畫派的發展。

五、小結

台灣參加這個國際藝術展覽始自 1957 年的第四屆，直到 1974 年巴西承認中華人民共和國，基於政治理由不再由官方參展。參展作品一向先經由歷史博物館先募集作品加以審查，分為免審跟入選兩種，再統一運送到巴西。就林聖揚在 177 期《藝術家》的專稿所言，台灣送出作品大多是畫家多而作品尺寸小，可能和上一段提到的一人一件件數多有關係。以巴西聖保羅雙年展來說，他是台灣可以以國家身分參展的國際盛事，中國一直極力爭取參展，力圖排擠台灣，所以對當時的國際情勢來說，也是政治角力的舞台。在不願意失去國際承認主權的政治前提下，當局政策為了迎合聖保羅雙年展對抽象畫的支持，也給予台灣的藝術界新的契機，長期以來一直由台籍東洋畫家和大陸來台水墨畫家所把持的畫界突然出現新的路徑，並且經由政治力量加持，這並非是畫壇自己改變，更精確來說，雖然當時的確有一股抽象畫的暗流，但讓它爆發的出口是聖保羅雙年展。不只是藝術家重視這個活動，報紙也有大規模的報導，顯示一般民眾的關心，可以說自

¹⁴ 同上註。

¹⁵ 1963-04-29《聯合報》第 7 版，〈參加巴西巴黎國際藝展作品 徵審工作的檢討〉

蕭明賢（1936~）在巴西獲獎後，突然興起一股力量將抽象畫推向注目的焦點，甚至一時壓過台灣的具像傳統，一切都十分突然，當時的台灣社會甚至並不了解抽象現代藝術的訴求，卻由於複雜的政治因素接納它的出現。雖然因為後繼乏力以及聖保羅雙年展的沒落而無法真正扳倒傳統學院派，抽象繪畫風潮在台灣藝術史上曇花一現，但也帶來難得一見的活力朝氣，曾經三度參展聖保羅雙年展的畫家顧重光回憶，1965 年到 75 年的十年間，當時的藝術家曾定名為「國際展時期」，「這項展覽使一九七〇年代初期的藝術家充滿信心」。

雖然抽象表現主義學習自美國，但當時結合山水、書法、金石趣味或心靈哲思的抽象表現主義，不僅是單純接受西方的現代思潮和畫類，同時融進中國傳統藝術尋找新的可能性，對受到壓抑的台灣西畫來說，抽象繪畫代表的個人主義和自由精神和受到規範台灣繪畫傳統形成強烈對比，對意圖另找出路的年輕藝術家具有吸引力。美國是當時世界第一大國，「自由世界」的重心，藝術中心自歐洲轉移到紐約除了之間當然有不能避免的政治因素，何況抽象表現主義本來就是美國政府為對抗蘇聯的寫實主義所刻意培植出來的，政治宣傳意味濃厚，因此以當時的社會風氣來說，受到抽象表現主義吸引的年輕藝術家得到政治正確做背書，因此現代畫派在雙年展中獲勝也可說是順應時勢。

1964 年，巴西因為政局因素，聖保羅雙年展已不再吸引歐美重要藝術家，而後隨著巴西和中共建交，1973 年政府終止參與雙年展，改由中國出展，聖保羅雙年展在台灣的曝光率大減，直到 1993 年李銘盛（1952-）首次以個人身分受邀參加威尼斯雙年展，威尼斯雙年展迅速取代聖保羅空出來的報紙版面，吸引一般民眾和新銳藝術家的注意，成為藝術界的新盛事，同時將將焦點脫離傳統平面繪畫，轉向更新的裝置藝術和觀念藝術。聖保羅雙年展雖然仍有台灣藝術家參展，但已是少量且以個人身分獲邀。

1994 年《聯合報》又出現聖保羅雙年展的報導，訪問參展者黃永川（1944-）和顧重光（1943-），他們二人都承認，不能夠繼續參展，的確給臺灣藝術界造成很重的挫敗感；顧重光說，從此很多藝術家紛紛出國尋求發展，到了 1976 年，畫家楊興生（1938-）開設了龍門畫廊，畫廊興起取代了過去對步上國際的關注，商業走向對臺灣藝術界強烈影響，持續至今。而官方的支持就此收手，現代抽象畫只好在無奈之下從短暫受注目的新星轉向藝廊。

參考書目

1. 《戰後台灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演研討會論文集》（台北：國立歷史博物館，1995）。
2. 《1945~1995 台灣現代美術生態》（台北：台北市立美術館，1995）。
3. 林惺嶽，〈台灣美術風雲四十年〉（台北：自立晚報，1987）。
4. 蕭瓊瑞，〈台灣美術史研究論集〉（台中：伯亞，1991）。
5. 李欽賢，〈臺灣美術歷程〉（台北：自立晚報，1992）。
6. 蕭瓊瑞，〈台灣美術史研究論集〉（台北：東大出版，1991）。
7. 《藝術家》第 177 期，1990。

網站

1. Wikipedia：http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page
2. 聯合知識庫：<http://udndata.com/>