

現代性的鏡屏：

「新派繪畫」在台灣與巴西之間的拼合／裝置 (1957-1973)

Mirror of Modernity：
Piecing Together / Installing New Art in Taiwan and Brazil (1957-1973)

林伯欣 Lin, Po-shin / 國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所助理教授

摘要

由國立歷史博物館徵選台灣藝術家參加巴西聖保羅雙年展的活動，自1957年第4屆起，迄1973年第12屆為止，期間共8屆17年。以國家之名，毫不間斷參加一外國舉辦的展覽，歷時之久，參加人數之多，可說是台灣美術史上絕無僅有的案例。本文即以此為中心，以藝術作品、相關部會及該館公文檔案、與藝術家手稿及書信等一手史料，探討此階段美術的時代風格與主體性課題。首先將考察史博承辦聖保羅雙年展相關活動的背景與過程，以及此展如何在展覽機制與藝術家之間，引導出一主流的藝術風格。其次，審視此種風格在現代繪畫運動的位置，從參展作品考察觀看主體如何在展覽脈絡下具體成形。最後，由藝術作品的呈現方式，探討時代風格在策展實踐、外交政策與文化主體位置的意涵。經由對此一案例的探討，本文將從作品的生產與接受，重新理解繪畫作品在現代藝術運動的詮釋座標，並嘗試提出一理解戰後台灣美術的途徑與架構。

關鍵詞：國立歷史博物館、巴西聖保羅雙年展、新派繪畫、極端新派、抽象繪畫、拼合裝置、展示、展覽會美術、現代性、戰後台灣美術、台灣美術史

一、時代風格與主體性

在論及繪畫作品的時代風格 (period style) 時，藝術史研究者可能會從作品畫面上視覺形象之間的結構來分析，以判斷一件繪畫作品是否具有時代風格的特徵，通常這些研究也被視為斷代或鑑釋學 (connoisseurship) 的基礎工作。藝術史學者經常強調，作品風格與圖像等藝術形式的演變歷程，應該作為藝術史研究的核心與基礎，這種工作隱含著一種提問：某件作品的風格，是否與某個特定的時代風格相同？其圖像是否可以從更廣闊的文化史環境，獲得聯繫與詮釋的佐證？誠然，基礎工作相當重要，但無論從作品內緣分析、或由外在社會文化背景的考察途徑，幾乎都避開了有關繪畫物質性基礎的種種提問與設想，以及觀者 (包括研究者與創作者) 在面對一件真實作品時的「經驗性問題」；意即觀者所面對的不僅是作品上的視覺圖像，同時也是負載圖像的作品物件 (image-bearing object)。¹

舉例來說，在探討1960年代台灣美術的時代風格時，研究者必定會問：「什麼是『中國現代畫』風格」。這個問題，與「什麼是一件『中國現代畫』作品」的問題意識不盡相同，處理方法也有差異。當我們要回答「什麼是一件『中國現代畫』作品」時，處理的將不只是時代風格的問題，還包括時代風格所涉及的主體化 (subjectification) 歷程；風格與風格間的轉化，圖像與圖像間的影響，皆無法脫離形構作品觀看主體的視覺性與物質性。就視覺形象的物質性 (materiality of visual image) 而言，傳統的藝術史研究似乎很少考慮作為繪畫載體的物質媒介，如掛軸、手卷、屏風等在繪畫創作過程所扮演的角色；也較少從物質的視覺性 (visuality of object) 入手，檢視作品在展示脈絡與物件蒐藏秩序中的位置，研究者眼中的「作品」，也就成為一幅幅如同畫冊、圖錄、幻燈片等印刷品一般、漂浮於作品物件之上靜待分析的圖像。

因此，以作品為中心、並結合視覺性與物質性考察的研究途徑，不啻為一理解觀看主體形構歷程的方法。如同藝術史家 Michael Baxandall 所言：一幅15世紀的繪畫是同時代社會關係的寫照。畫家、贊助人，與他們之間的合約，共同構成了作品周邊的社會網絡，贊助人與畫家之間可能保持委託、訂製、寄寓、社團等各種形式的贊助方式，繪畫的生產與接受，無不受到這些贊助方式背後的信仰、習俗、法律所制約；Baxandall 即根據15世紀中產階級觀看繪畫的「時代之眼」(period eye)，重新觀察他們在繪畫作品看到的信仰、慾望與恐懼。² 從時代之眼來看作品在贊助與展示脈絡下的物質基礎，可探討觀看主體在物質文化體系中涉及的種種權力操作：包括藝術門類的劃分、形式與媒材的界定、審美價值與風格內涵的判斷、贊助與獎勵的等第與報酬等；亦可觀察作品物質媒介的製作，如何形成同時代作品共有的結構特徵與再現形式，以判別國家與文化機制的運作軌跡及其鏡映主體。³ 由此可以窺見，研究者在觀看作為展示之鏡的作品時，其實是在主體與風格的問題意識之間，交錯著彼此相互探詢的視線。⁴

從藝術贊助的角度出發，本文以史博徵選藝術家參加巴西聖保羅雙年展的過程為例，來重探1950年代後期至1970年代初期台灣美術的時代風格與主體性，或為可行的方法取徑之一。由史博徵選藝術家參加巴西聖保羅雙年展的活動，自1957年第4屆起，迄1973年第12屆為止，期間共8屆17年。以國家之名，毫不間斷參加一外國舉辦的展覽，歷時之久，參加人數之多，可說是台灣美術史上絕無僅有的案例。無論當時藝評的關注，或晚近論者的回顧，基本上都認為此展對於戰後台灣現代繪畫運動確實產生了引導性的作用。⁵ 但是，對於聖保羅雙年展究竟引導出何種作品風格，一般論者卻多以「抽象」、「現代」或其他籠統

1. 此處的觀點請參見：Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 9-16.
2. 此處的觀點請參見：Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
3. 請參照拙著，〈雙重鏡反的文化主體：從展覽機制看近代臺灣的國家與美術〉，《今藝術》第126期，2003年3月，頁64-69。〈이중 반사된 문화 주체—전람회 제도에서 본 근대 대한의 국가와 미술〉，《한국근대미술사학》(Journal of Korean Modern Art History) 第15期，2005年12月，頁243-262。
4. 關於物的視覺性與物質性課題，筆者是在2002年間，受台北市立美術館委託研究陳庭詩的現代版畫後發現，個人對於同時代藝術作品的觀察，實具有相當局限性。這種感受尤在親赴畫家的工作室整理其畫作遺物後更加強烈，轉而在藝術史方法論上反思可能的出路。
5. 此階段美術史的代表性研究，參見蕭瓊瑞，〈五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展 (1945-1970)〉，臺北市，東大圖書股份有限公司，1991。



圖1 張義雄 魚 1957 尺寸不詳 油畫
1957年第4屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖2 陳夏雨 裸女之一 1944
54.5×18.2×12.7公分 石膏
1957年第4屆巴西聖保羅雙年展參展作品
(圖片引自廖雪芳,《完美·心象·陳夏雨》,台北,雄獅美術,2002,頁105。)



圖3 楊英風 仰之彌高 1956 尺寸不詳 銅
1957年第4屆巴西聖保羅雙年展參展作品
(圖片引自蕭瓊瑞主編,《楊英風全集》,台北,藝術家出版社,2005,頁107。)

概念含括之,該展如何影響本地繪畫運動的過程,亦受限於史料不足而未能具體描述。在戰後台灣資訊封閉的環境下,這些概念是創作者基於強烈求知慾而自域外大量引進,未便以嚴謹的學術態度加以檢視,仍有待美術史學者進一步釐清其內涵。⁶

史博創館時設定的任務,係以視覺方法建構中國國族的歷史。在指定的博物館建築物中,以想像國族的文物秩序,編排視覺的空間體系。史博從復原殘破的遷台文物開始,將象徵國族中心的國寶填入展示空間,而缺乏實物原作的部分,則請藝術家依照文獻或照片複製,並大量製作各種影片、畫片與郵卡發行推廣。⁷那麼,藝術家如何以個人創作編入史博對外的展示體系中,形成一現代性的知覺生產模式?我們能否從物質條件的變遷,窺見藝術家與觀看者對現代性的視覺實踐?此種視覺實踐,又與同時期的國家表述產生何種關聯?對於以上論題,巴西聖保羅雙年展可能是一個非常適合探究的案例。⁸

本文以下將從相關一手史料,考察史博承辦聖保羅雙年展相關活動的背景與過程,以及此展如何在展覽機制與藝術家之間,引導出一主流的藝術風格,其次,審視此種風格在現代繪畫運動的位置,從參展作品分析觀看主體如何在展覽脈絡下具體成形。最後,由藝術作品的呈現方式,探討時代風格在展覽實踐、外交政策與文化主體位置的意涵。

二、從複製品探尋民族特色與現代性

1956年5月間,巴西政府應聖保羅市現代美術館之請,邀我國參加1957年舉辦的第4屆巴西聖保羅雙年展,此展設於1951年,為繼威尼斯雙年展之後所設的第二個大型國際藝術雙年展。⁹駐巴西大使館電文建議外交部,或可考慮選送佳作參加聖保

6.關於1960年代台灣美術的現代性探討,請參照拙著:《當古老的惡魔詩人唱出現代的一刻:「前衛」六〇年代台灣美術發展的美學美術史述評》,《現代美術》第112期,2004年2月,頁34-41。《「國寶」之旅:災難記憶、帝國想像,與故宮博物院》,《中外文學》30卷9期,2002年2月,頁227-264。

7.參見筆者博士論文第三章:拙著,《近代台灣美術與博物館形構:一個視覺文化史的探討》,輔仁大學比較文學研究所博士論文,2004。史博創建的概略經過,可參見館方相關簡介及館史出版品,但此一過程牽涉甚廣,筆者將另文探討。

8.2005年11月18日,史博曾以成立50週年之名,邀請數篇論文,舉辦「戰後台灣現代藝術發展:兼談國立歷史博物館的角色扮演」學術研討會。內容包括藝術家的回顧、藝評家的再評論及學者的探討,均為頗有見地的一家之言,然未見結合藝術作品與一手史料的研究成果發表。

9.參見高千惠,《從歷史背影看當代的身形: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」學術研討會論文。

羅雙年展,以收文化宣傳之效;隨後,外交部便將電文轉送教育部,由部長批示責成史博負責辦理。¹⁰隔年1月,史博先向師大藝術系師生徵求作品,再登報公開徵求油畫、水彩、雕塑、木刻等四類作品,並組織以師大、政工幹校教授為主要成員的評審委員會。¹¹在全無經驗的情況下,館方尚須極力瞭解巴西展場面積、裝運貨櫃尺寸以規定作品尺幅,因此首次參展的組織方式、評審條件、徵選作品風格等,均以大專院校的美術系所為核心,未及提出明確的主導方向。¹²除了評審自身約佔總數三分之二的特約作品外,參展的28件作品中,也大致包含了當時畫壇的幾種主要面貌,油畫如楊東東的《廟內》與張義雄的《魚》(圖1),雕塑如陳夏雨的《裸女》(圖2)與楊英風的《仰之彌高》(圖3),木刻則有強調「戰鬥性」、「反共復國」的寫實作品。¹³同是入選藝術家的席德進,在看完作品出國前的預展之後,發表了這樣的感想:

當我看了這冊件將送往巴西作品之後,自己就覺得萬分羞愧(本人有兩件作品在內),在博物館中,我們祖先的美術遺跡,清清楚楚地襯托在我們的作品旁邊,顯得我們的作品黯然失色了。混亂、迷失,沒有自己的風格,沒有民族的特色。這樣的作品要想在世界畫壇上被人重視,是很難的,作一個中國藝術家,應該對著這光輝燦爛的歷史文物深思,深思。¹⁴

席德進期盼藝術家能「對著這光輝燦爛的歷史文物深思,深思,但又將作品缺乏民族風格的原因,歸因於「中國人看不到自己的古代的好作品與真蹟所致」。其實此時史博內可供藝術家深思的,並非光輝燦爛的文物真蹟,而是靈光消逝的複製

品,儘管如此,仍可在參與徵件的報名登記表中,見到席德進所期盼的思考傾向。這群藝術家一致表示,由於受到西方現代藝術「反自然主義」「注重心理活動」的啟發,進一步欲研究本質與之相通的中國傳統藝術。自述中提及的研究對象,包括甲骨文及鐘鼎文(李元佳)、金石文字(蕭明賢)、漢代石刻(歐陽文苑)、陶器刺繡及民間木刻(夏陽)、敦煌壁畫(陳道明及吳世祿)等。這些藝術家,再加上當時已赴西班牙求學的蕭勤、以及較集中探討超現實主義的霍學剛一共8人,即早期東方畫會的8位成員。

雖然東方諸子之中,僅有蕭明賢《構成》(Composition)、李元佳《作品A》(As in Art)(圖4)二品入選,但不難發現,他們自述的各種研究對象,與史博各陳列室的複製品內容大致雷同。本屆展覽開幕後,駐巴西大使館傳回蕭明賢《構成》獲名譽獎章(Honorable Mention)的消息,並略述聖保羅展場作品之風格:「展品無論雕塑或繪畫,均屬極端現代化。油畫幾全係抽象派、立體派、野獸派、超現實派等,普通人難以欣賞。」¹⁵蕭明賢此作現已不存,但從徵件登記表檔案中,可



圖4 李元佳 作品A 1957 尺寸不詳 油畫
1957年第4屆巴西聖保羅雙年展參展作品

10.駐巴西大使館航郵代電,巴字第2325號,1956年5月22日。收入外交部檔案,《聖保羅美展》,檔號:172-3/3324-1,1956。目前所見檔案中,並未顯示台灣參與此展的最高決策者,但包惠彭在1968年發給駐巴西大使館與外交部的公文中曾提及:「卷查是項雙年國際藝展,于第五屆首次邀請我國參展時,本館曾向層峰力陳如不參展,必將授予大陸共匪滲透參加之弊害。」所謂「層峰」,應指當時總統蔣介石或其周邊人士。參見外交部代電,《關於巴西邀請我參加一九六七年聖保羅第九屆藝術展展事》,外56情二00035號,1967年1月4日。收入外交部檔案,《巴西聖保羅藝展》,檔號:172-3/3231,1967。

11.《國立歷史博物館公告》,《中央日報》1版,1957年1月21日。此屆評審委員包括羅維春、孫多慈、林聖揚、馬白水、袁樞真、楊英風、林克恭、方向、陳洪甄等人。參見國立歷史博物館檔案,《國際展覽(巴西藝展)》,檔號:100013,1957。由研究組主任姚谷良草擬、館長包惠彭核准的評審名單中,原將李仲生列為名單之首,但最後李仲生卻未參與評審。參見姚谷良,《應徵巴西聖保羅現代藝術館展品審查委員》,總收文號:0450000253,1957年2月2日。收入國立歷史博物館檔案,《國際展覽(巴西藝展)》,檔號:100013,1957。

12.從台灣第一次參加巴西聖保羅雙年展開始,駐巴西大使館便密切注意中共對此展的態度,並且數度發電要求島內各相關機構,提供聖保羅雙年展的舞臺設計、建築等各類作品或模型,並不限於現代繪畫一類。參見駐巴西大使館航郵代電,《關於我參加聖保羅藝展事》,1957年3月25日。收入外交部檔案,《聖保羅美展》,檔號:172-3/3324-1,1957。

13.極少發表作品的陳夏雨,應是受邀參展,而非自行送件參選。楊三郎《台灣古畫》一作,便因為尺幅過大無法裝箱,臨時撤回未展。參見陳夏雨,《陳夏雨致國立歷史博物館函》,收入國立歷史博物館檔案,《國際展覽(巴西藝展)》,檔號:100013,1957。

14.席德進,《參加巴西國際美展作品觀後》,《聯合報》6版,1957年3月4日。

15.駐巴西大使館航郵代電,《關於我參加聖保羅現代藝術館第四屆兩年季國際藝展事》,巴字第2706號,1957年10月17日。收入外交部檔案,《聖保羅美展》,檔號:172-3/3324-1,1957。

發現另一位東方成員李元佳的自述內容，幾乎與蕭明賢完全相同，但文筆更為清晰，由此或可推知李元佳《作品A》與蕭明賢《構成》的思考脈絡：

現代藝術是反自然主義、注重心理活動的表現，故其含有暗示、象徵、抽象諸屬性，抽象繪畫即為其中最直接表現作風，其主要理則，實與我國金石文字之抽象美相溝通。余數年從我國甲骨文、鐘鼎文中尋找表現吾國抽象藝術之特色，以求賦予我現代性之要素、而民族性的特色及現代之精神。¹⁶

從複製文物中探尋民族特色與現代性，是此時畫家最主要的實驗目標。此段自述係填寫於1957年2月，同年11月，東方畫會舉辦了第一次聯展，而畫會則是在前一年11月，受到東方諸子全員入選教育部全國書畫展的激勵而成立。部分成員入選參加聖保羅雙年展前後，作品又接連獲派參加1956年12月的泰國慶憲節國際商品展覽會，並入選了1957年9月的第4屆全國美展。無論是教育部全國書畫展、泰國慶憲節國際商品展覽會或全國美展，均由政府主辦，多以「全國」或「代表中國」之名籌組，其展出內容對於正亟尋找「民族性特色」的青年畫家而言，無疑具有鼓勵兼而引導的作用。

東方諸子參加的泰國國際商展「中國館」分為工商產品、文物展品兩大類。文物展品部分除了現代書畫外，尚有史博的文物照片及銅器、陶器、漆器、名勝建築、平劇演員的數十件模型。¹⁷類似的配置方式，也在史博第二度參加聖保羅雙年展時再度重現，雖然首度參展獲獎的蕭明賢作品為抽象風格，聖保羅雙年展亦強調「現代藝術」，但史博欲以編排中國藝術系譜空間、達成文化宣傳之外交企圖仍未稍減。1959年的第5屆聖保羅雙年展，史博除徵件競獎及邀請近人書畫部分外，同時複製了青銅禮器7件、兵器24件，影印古畫6件、以北平為主的建築圖繪10餘件參展，刊載於雙年展畫冊的序文，亦以介紹此批文物複製品為主。¹⁸之所以送出如此龐大、卻不見得與雙年展「現代藝術」題旨相符的作品，主要原因在於國共雙方的參展代表權之爭。

1959年1月，駐巴西大使李迪俊電告外交部，中共預備以「中國四千年藝術」之名申請參加聖保羅雙年展，而當地政界媒體及主辦單位均以藝術無國界，主張蘇俄中共亦有參展自由。李迪俊一方面籲請巴西外交部拒絕中共參加，另一方面電請台灣速決參展，隨後教育部便決定參展，「力阻匪共插足」。¹⁹當時，中共準備運出大宗展品表現中國四千年藝術之演進，使雙年展策展人頗思接受，巴西外交部文化科長於是建議，台灣若能在競賽展覽以外另參加一「特種有系統之展覽」，則此展必可收阻擋「匪共插足」之效。²⁰李迪俊亦認為，以政治理由反對中共參加藝術展覽並非長遠上策，根本之道在於提高台灣的參展品質，方能持續維繫「代表中國」的參展權。因此，史博送出的展品以複製品佔57件最多，而提供現場觀者的展品說明資料，亦強調必須「對於中國悠久偉大之文化加意介紹」「對於目前反共抗俄之國策，以及國人淬厲奮發反共必勝之信心，滲入紹介」，並特別指出建築圖繪中「金門莒光樓」一件之反共意涵。²¹

然而以大量古畫文物複製品參展，除了達到排除中共參展之目的以外，其實並無法從內涵上與巴西當代藝術界展開實質、深入的對話，從當地藝評文章中僅見極度化約、異國奇觀式的興趣，²²複製品也被台灣旅巴的現代畫家林聖揚視為「美中不足」

16. 李元佳，〈應徵巴西聖保羅現代藝術博物館第四屆二年季國際藝術展覽會登記表〉，1957年2月2日。收入國立歷史博物館檔案，《國際展覽（巴西藝展）》，檔號：100013，1957。
17. 參見杭立武，〈中泰文化交流：中華民國參加泰國慶憲展覽會報告〉，《中外畫報》6期，1956年12月，頁10-11；國立歷史博物館，〈為請增加參加泰國國際展覽製作模型費部份之預算書〉，發文字號：45史美字第313號，1956年10月19日。收入國立歷史博物館檔案，《泰國商展經費》，檔號：500038，1956。
18. Pao Tseng-Peng, "Sala Geral," 5th Bienal de S. Paulo, São Paulo: Museu de Moderna, 1959, pp. 126-127.
19. 外交部致駐巴西大使館354號電抄件，〈我決參加本屆聖保羅雙年展希力阻匪共插足〉，1959年1月29日。收入外交部檔案，《聖保羅美展》，檔號：172-3/3324-1，1959。
20. 駐巴西大使館航郵代電，〈參加聖保羅第五屆兩年季現代藝術展〉，發文字號：外48情2字第002238號，1959年2月17日。收入外交部檔案，《聖保羅美展》，檔號：172-3/3324-1，1959。
21. 本屆132件展品中，有獎競賽部分41件、無獎展覽的現代畫畫共計34件。
22. Flexa Ribeiro, "Na Bienal de Arte de São Paulo: Motivações Sobre a Arte Chinesa," Jornal do Comercio, 8 de November de 1959.
23. 林聖揚，〈林聖揚致包禮影函〉，1960年1月22日。收入國立歷史博物館檔案，《五屆巴西藝展》，檔號：100079，1960。林聖揚另將他的觀察發表於《中央日報》，但同時冠上「巴西國際藝展我獲甚大成功」的標題，與內文的諸多批評頗不相稱，文末提及的「抵制共匪」以揚國聲，或為下標題者的主要考量。參見林聖揚，〈巴西國際藝展我獲甚大成功〉，《中央日報》，1960年2月21日。

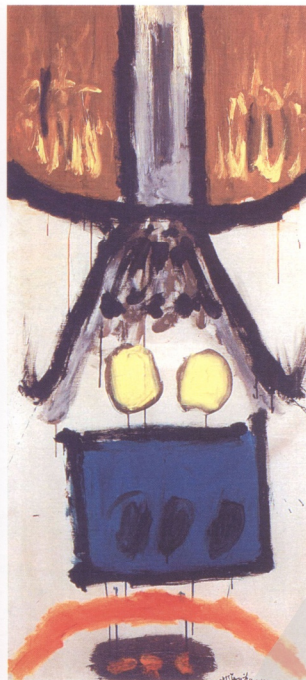


圖6 蕭勤 作品B 1959 140×65公分 油畫
1959年第5屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖7 秦松 太陽節 1959 75×45公分 版畫
1959年第5屆巴西聖保羅雙年展參展作品

「未能達預期之成功」。²³他同時指出，參加競獎部分的藝術家受限於「畫面過小作品過少，稍嫌散漫」，不比其他國家如英國，僅選派3名藝術家的60餘件作品，既可集中評審注意力、又能營造出展場的巨大氣勢而獲獎。²⁴確實，在葡文圖錄中，僅收錄蕭勤的《作品B》（圖6）一作，長度超過1公尺，已是參展作品清單中最大的一幅。²⁵本屆台灣是以秦松的版畫《太陽節》（圖7），二度獲得榮譽獎，雖然此獎並非大會主要獎項，仍鼓舞了在島內從事現代繪畫的青年畫家，甚至視之為現代繪畫運動的一大勝利。然而由籌備過程來看，現代繪畫風格之所以能在此一代表國家參加的雙年展中蔚為主流，並不全然是由畫家向博物館等藝術機制挑戰成功後爭取而來，相反地，卻是由駐外使館要求外交部與史博主動、積極向畫家徵求而產生的。

三、極端新派繪畫

如前所述，在促請台灣政府儘速參展時，駐巴西大使李迪俊便已電告展場上外交戰的實況：「且我如不參加，匪共難免趁機插足，因文化上巴西固不斷與蘇俄及匪共接觸也，再者與展繪畫，以極端新派作品（表現派、抽象派、立



圖8 林聖揚 長板坡 1957 92×73公分 油畫 與1957年第4屆巴西聖保羅雙年展參展作品同名
1959年第5屆巴西聖保羅雙年展參展作品

24. 林聖揚同時也提及各國多派有代表協助佈置。而在台灣展覽現場中，卻因巴西主辦單位的規劃失當，致使部份作品「凌空懸掛」「風吹時搖晃不定易於損壞」，最後在大使李迪俊向雙年展秘書長要求後才得以改善，參見鄭健生，〈為我參加聖保羅第五屆現代藝術展，呈請 鑒察由〉，正字第162號，1959年10月23日。收入外交部檔案，《聖保羅美展》，檔號：172-3/3324-1，1959。林聖揚此階段係以圓刷人物變形為主要畫風（圖5），其觀察也暴露出當時史博僅徵選作品、未能派員規劃展場造成的局限。
25. 史博檔案中的徵選作品清單，標示此作尺寸為110公分見方，但由葡文圖錄可見，此作並非正方畫幅。另翻查蕭勤個人畫集，可見此作尺寸標為140×65公分，名稱也改為《繪畫-AJ》，可能係因當時蕭勤已赴歐洲，作品由歐洲運寄巴西聖保羅市，史博未及親自詳查丈量作品，或者單純筆誤。參見蕭勤Hsiao Chin，編輯委員會編，《蕭勤Hsiao Chin》，台北，帝門藝術中心，1996，頁90。
26. 相體為筆者所加。國立歷史博物館，〈為巴西聖保羅現代藝術館主辦之第五屆國際藝術展，呈請鑒核理由〉，發文字號：47博研字第307號，1958年10月7日。收入國立歷史博物館檔案，《巴西藝展》，檔號：100032，1958。

體派、超現實派等等)最受歡迎。²⁶ 開始籌辦後,李迪俊更向史博長包遵彭指出:「巴西藝壇完全為極端新派盤據,……寫實派作品不受重視,並指名若以他在雜誌上所見的胡奇中(圖8)、蕭勤兩人作品風格參展,將「頗合藝展脾胃」。²⁷ 以外交人員之專業,竟對藝術潮流與時代風格如此敏銳,並不斷以電報、信函明確要求徵選「新派繪畫」之風格,李迪俊可謂確實掌握了雙年展的徵選要旨,包遵彭也從善如流,在第5屆史博徵選聖保羅雙年展的公告上明定:參加作品須為「極端新派」。²⁸

李迪俊數度向史博推薦《中外畫報》上刊載的繪畫作品圖版,足見其對現代藝術潮流的觀察極為敏銳,而他從巴西拍回的電文,也被史博館員姚谷良與程其恆等人提供給青年畫家參考,可知史博對青年畫家的幫助與提攜。在〈遏阻共匪對自由世界的文化滲透活動〉一文中,劉國松引用了上述多份電文以「證實我們與共匪在巴西的文化戰中,打了一個大勝仗,同時也說明我政府選送現代畫是為了爭取此一戰爭的勝利。」²⁹ 同時,他也向國民黨政府呼籲:

鼓勵青年藝術家,培植青年藝術家,他們需要政府的領導,他們需要政府的團結,他們是對付共匪文化統戰的一支鋼鐵隊伍,他們有輝煌的戰績,他們也會在國際藝壇上為國爭得不少榮耀。³⁰

在「對付共匪文化統戰」的目標下,台灣二度參加聖保羅雙年展的1959年,便已確立了「新派繪畫」的徵選方向,而在參加徵選的作品登記表上亦可發現,藝術家或者特意註明「對新派繪畫推崇倍至」或「甚表推崇」;或者註明前後兩次參加徵選時的風格差異,以示其「新」。例如:「當時出品是舊派,新派作品本人雖常習作,但從未出品展覽,此作品是最近之作。」³¹ 經由明定公告、領表填寫的過程後,「極端新派」的繪畫風格,開始在畫家對聖保羅雙年展的藝術知識系譜中劃出了一個新的領域,而對館方來說,新派繪畫則是包括表現派、抽象派、立體派、超現實派的繪畫風格,為了「宣揚我國藝術之成就」、「防止匪黨之混入」的政策需求而須持續參展。³²

「新派繪畫」的方向確立後,史博便在1961年第三度主辦徵選時,進一步改變了徵選制度。首先分為兩階段,初選階段中,可由現代畫會或藝術機構推薦1至3人進入複選,或由史博從各現代畫會聘請之評審評選之。到了複選階段,館方再另請專家作最後決定。時值畫會運動風起雲湧的階段,史博可說是在「中國現代藝術中心」與「秦松事件」之後,回應了現代畫會的需求,並在某種程度上釋出了官方資源,使畫會成員有參與籌備的機會。³³ 但反過來說,以入選代表國家的榮譽誘導創作者,也等於將畫會成員的創作,編入國家機器的控制範圍內。最後共有純粹畫會、台中美術研究會、聯合水彩畫會、四海畫會、長風畫會、綠舍美術研究會、散沙畫會、藝友畫會、東方畫會、現代版畫會與五月畫會推出候選代表與評審,但其中的東方畫會



圖8 胡奇中作品刊載於《中外畫報》(1958)內頁的圖版。

未派候選代表,純粹畫會與綠舍美術研究會皆棄權推派評審,其原因不明,頗值得深究。

第六屆徵選制度的另一項改革,是明確指出了徵選範圍限定在油畫、水彩、版畫等「現代畫」,史博將前兩屆徵求的「木刻」改為「版畫」,並刪除了雕塑一類,部分水墨畫作則納入水彩一項,使徵求範圍更加集中於「現代畫」,巴西大使館於前屆提出「極端新派」的建議,極可能是修正媒材項目的主因。1961年1月,大使館電告外交部兩項建議,一為擴大徵選範圍至海外畫家,二為參展作品「篇幅宜大,以往均嫌太小,不夠氣魄,不能引人注意。作品宜嚴格



圖9 1961年,張大千作品展示於巴西聖保羅雙年展的現場一景。(圖片引自王之一,《我的朋友張大千》,台北縣,漢藝色研,1993。)



圖10 韓湘濤 崩潰之前 1960 61 × 39公分 油彩 1961年第6屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖11 蕭仁微 哀鳴 1961 54.5 × 39.4公分 水彩畫 1961年第6屆巴西聖保羅雙年展參展作品

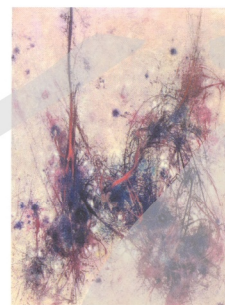


圖12 胡奇中 繪畫6020 1960 128×88公分 油畫 1961年第6屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖13 顧福生 露 1961 114×48公分 油畫 1961年第6屆巴西聖保羅雙年展參展作品

選擇,件數不宜過多,最好以廿至卅為限」。³⁴ 聖保羅市藝術館的展覽實況(圖9),在島內並不容易見到,策展者只能憑空想像。

由於史博過去只負責徵件,未曾派員赴巴西實地勘查場地,不知作品尺幅足以影響展場的視覺效果,甚至可能決定了獲獎機會,但從此屆開始,史博也意識到作品內容並非獲獎唯一的因素,參展作品尺幅與件數等展示問題,繼而成為評審徵選的焦點。1960年7月,大使館電告教育部、史博等單位,建議「直仿各國通例,以三數知名作家為限,件數15幅至20幅已足,尺寸亦須較大,以期易於引起注意。」³⁵ 1961年2月,大使館又直接電告史博參展作品「最好不超過20幅,如能較大尤佳。」³⁶ 尺幅大、件數少且集中個別畫家,成為大使館在外交與藝術戰場最前線的基本需求,但在後方的評審,卻無法充分體認這些需求的迫切性,選人

33. 教育部,〈為聖保羅第六屆現代藝術展事〉,來文字號:臺50文1986號,1961年2月20日。收入國立歷史博物館檔案,《巴西六屆現代藝術展》,檔號:100115,1961。

34. 駐巴西大使館郵代電,〈關於第六屆聖保羅國際現代藝術展事〉,來文字號:巴西使49字第282號,1960年7月5日。收入國立歷史博物館檔案,《巴西六屆現代藝術展》,檔號:100115,1960。

35. 駐巴西大使館郵代電,〈關於參加聖保羅第六屆雙年國際現代藝術展事〉,來文字號:巴西使50字第561號,1961年2月24日。收入國立歷史博物館檔案,《巴西六屆建築展》,檔號:100116,1961。

36. 〈巴西聖保羅國際藝術展 顧福生獲榮譽獎〉,《聯合報》八版,1961年12月14日。

27. 粗體為筆者所加。李迪俊,〈李迪俊致包遵彭函〉,1959年3月20日。收入國立歷史博物館檔案,《巴西藝展》,檔號:100032,1959。另外,在同一年4月15日討論籌展事宜的往返信件中,李迪俊也向包遵彭詢問,史博使用的「現代畫」一詞,易與特別展覽中的「現代畫畫」混淆,因此他以「新派畫」區隔之。

28. 〈國立歷史博物館公告〉,《中央日報》一版,1959年2月11日。

29. 劉國松,〈遏阻共匪對自由世界的文化滲透活動〉,《公論報》,1961年11月28日。

30. 如畫家吳亮賢、鄭世鈺的登記表,參見國立歷史博物館檔案,《五屆巴西藝展》,檔號:100029,1958。

31. 外交部,〈關於第六屆聖保羅國際藝術展事〉,巴西使49字第282號,1960年7月5日。收入外交部檔案,《聖保羅美展》,檔號:172-3/3324-1,1960。1959年,史博另承辦了巴黎國際青年畫展的徵選活動,此屆參展中,蕭明察的《作品501》被使館公使稱許為「富有中國情調,含有強有力之深刻意境」。展覽結束後,旅法畫家朱德群亦撰寫觀察報告供外交部、教育部與史博參考,朱文雖批評此屆整體水平並不理想,但他同時比較了佔「百分之七八十的抽象繪畫」與共產集團「有形」作品,並將抽象繪畫與創作自由聯繫起來,鼓勵國內青年畫家擺脫物體形象的拘束。參見外交部,〈我參加巴黎國際青年畫展事〉,收入外交部檔案,《巴黎國際青年畫展》,檔號:172-3/3329,1959。

32. 1960年3月,原準備提供場地,供17個現代畫會舉辦「中國現代藝術中心」成立大會的史博,卻在有關單位壓力下,臨時取消了活動場地的提供。當天並發生秦松畫作遭檢舉有「倒扁」之嫌,而被館長包遵彭命人取下查封的事件。參見蕭瑞瑛,〈五月與東方:中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展(1945-1970)〉,頁305-312。目前所見,並無明顯史證,可解釋此事件與1961年聖保羅雙年展改採現代畫會推薦徵選的方式有直接關聯,但史博確實發函,要求主辦成立「中國現代藝術中心」的楊英風提供現代畫會名單。楊英風,〈楊英風致王字清函〉,1961年1月9日。收入國立歷史博物館檔案,《巴西六屆現代藝術展》,檔號:100115,1961。

或選作品的爭議不斷。最後本屆總件數雖然減少，但個別藝術家出品件數均未超過4件（圖10、11、12），並以顧福生作品（圖13），三度獲得榮譽獎收場。³⁶

四、現代性與國族主義的拼合裝置

（一）抽象風格與民族傳統

1963年的第7屆聖保羅雙年展之後，史博的徵選作業開始進入較為穩定的階段。由於經歷過1961至1962年間由劉國松、徐復觀掀起的現代藝術論戰，畫壇上對於抽象繪畫已不再一味排斥，論戰在輿論媒體間也造成了抽象即現代的印象；尤其1962年加入廖繼春、孫多慈、虞君質、張隆延等教授的五月畫會，以「現代繪畫赴美預展」之名進入史博國家畫廊展出，館方應當也感受到現代繪畫運動日漸高漲的聲勢。因此本屆聖保羅雙年展的參展序文，也首度針對競獎作品提出論述，文中先將現代中國畫壇分為「保守的寫實」與「急進的抽象」兩種趨向，並描述了國內抽象藝術的發展情形：

一批向新的青年藝術家們，為了不耐寫實的約束，乃迎頭趕上這嶄新的路子，擺脫因襲的桎梏，從具體的事物上抽出其屬性，純然用思維來創造無可名之形。……新興抽象藝術的激流，已促使具象藝術的創作者不斷做一種變形的嘗試。而抽象藝術的創作者亦復儘量攝受民族傳統的氣質。如「高簡空曠」「古樸鈍拙」之類精神的顯現，黑白調子與金紅色彩之被運用。³⁷

此文可說是總結了史博自1959年以來，不斷篩選、統合「極端新派」繪畫風格的初步成果。館方在讚揚抽象藝術接受民族傳統的同時，不免也受到國內畫壇論述的影響，落入了「抽象」與「具象」二分的簡化邏輯，雖然形式主義確實是當時畫家主要的美學主張，但抽象、具象的二分，無疑將過去由大使館指定徵選的各種「極端新派」——包括表現派、抽象派、立體派、超現實派等各式新派繪畫風格——局限於「新興抽象藝術」一派，以相對於其餘保守的具象及寫實。於此，畫家縱然懷有與形式主義不同的美學思考，也只能被編排入展覽機制所設定、由具象到抽象的形式演進脈絡，作品內容則一概以「民族傳統」的框架略述統攝，畫家以實驗技法運用傳統的意涵因而被擱置了。

在更能掌握徵選方向的同時，本屆史博也廢除了現代畫會推薦的徵選方式，改設5人組成的選展委員會；2人由館方指派，3人由藝術家選出，後者須具有參加聖保羅雙年展的經歷，一種類似沙龍的內部晉升制度隱然成形。史博又將徵選類別改為繪畫、版畫、雕刻、塑造等四類「現代畫」，並規定「每人參選不得多於五件」，油畫畫幅最長不得超過180公分（巨幅作品可捲疊不致妨礙裝箱運輸者儘量放寬其限制）。顯然逐漸成形的官方沙龍暫以平均分配為原則，仍不考慮選派個別藝術家以大型、多件作品參展，而以入選者每人一件作品參展，使得整體展場效果顯得瑣碎又不一致，此屆葡文展覽圖錄亦僅收錄劉國松作品一件（圖14），最後由張杰的水彩作品《停車場》，四度獲榮譽獎。

連續四屆參展皆未能奪取大獎的結果，使得1965年史博辦理徵選時便刻意慎重，館長包遵彭在評審委員會前便先行召開會議，期使「更進一步使我國藝術家發揮高度才能，問鼎國際藝壇」。³⁸然而在具體徵選辦法上卻未有太大的突破，除別出雕刻、塑造，並另增圖案設計一類外，僅決定可由評審推薦，增加入選者參展作品數目。最後，多數入選者仍以一件參展，導致包括韓湘南、吳昊與陳庭詩等多位藝術家均表示參展意願低落，而邀請部分歷屆參展者加入評審的舉措，也引發落選者對於評



圖15 吳昊 小孩與鳥 尺寸不詳 油畫 1965年第8屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖14 劉國松 動中之靜 尺寸不詳 水墨 1963年第7屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖16 楊英風 虛靜觀其反覆 尺寸不詳 版畫 1965年第8屆巴西聖保羅雙年展參展作品

審過度集中於特定畫會成員的質疑。³⁹最後由陳道明（5件）、莊詒（5件）、吳昊（3件）（圖15）、楊英風（2件）（圖16）及其他6人各1件作品參展，卻因展覽制度變革、無人向巴西主辦單位提名，連續獲榮譽獎的紀錄遂告中斷，而在以「大」為特色的聖保羅展場中，台灣參展作品的尺幅也相形失色。⁴⁰

（二）、氣魄雄渾的拼合裝置

對此，史博顯然在籌辦參加1967年第9屆聖保羅雙年展之前便已有所檢討。1966年11月，館方先發函外交部要求駐巴西大使館，盡力探詢是否可從評審的公關人事方面「加強運用」，並向大會交涉增加展場面積；大使館則電覆：展場面積全視各國參展作品尺幅與件數而定，歷屆台灣參展數少，「亦鮮有巨幅者」，反而數度臨時請旅巴畫家出品以補足展場空間。⁴¹大使館的回報，可能激勵了史博銳意變革的決心，改採以先指定邀請藝術家、再由藝術家自行提出5至8件作品參展的徵選方式，作品尺幅也可擴大為60至100號。館方並首度詳細明定參展人與作品的條件：

- 一、具有踏實之藝術修養基礎與歷程，並曾有作品發表，可資考慮者。
- 二、洞悉國際現在藝術創作內容與趨勢，其作品非以著重模擬為事者。
- 三、其所創作須能就其深厚之基礎，發展為具有新境界新技法之新作品，並須氣魄雄健而能顯示中華文化之特質者。⁴²

37. 王宇清草擬，《中華民國參加一九六三年巴西聖保羅市第七屆國際藝術展序言》（草稿），發文字號：52臺博研字第286號，1963年7月20日。收入國立歷史博物館檔案，《巴西七屆藝展》，檔號：100242，1963。

38. 何新祥紀錄，《國立歷史博物館承辦參加第八屆聖保羅市雙年季國際藝術展覽評審委員會第一次會議紀錄》，1965年2月6日。收入國立歷史博物館檔案，《八屆巴西藝展》，檔號：100297，1965。

39. 胡永，《遠望聖保羅現代藝術雙年展》，《聯合報》八版，1965年3月13日。

40. 戴克仁，《巴西聖保羅的國際藝術展》，《聯合報》八版，1965年11月18-19日。

41. 外交部駐巴西大使館354號電抄件，《我決參加本屆聖保羅雙年展希力匪匪共插足由》，1966年1月29日。收入外交部檔案，《聖保羅美展》，檔號：172-3/3324-1，1969。

42. 張新芳紀錄，《國立歷史博物館籌辦參加巴西聖保羅市第九屆國際雙年藝術展第一次籌備會議紀錄》，1967年2月28日。收入國立歷史博物館檔案，《第九屆巴西聖保羅藝展》，檔號：1/401，1967。

在參展作品的數量、尺幅皆有變革的進展下，史博也盡力描繪所期待徵選出的作品要件。但所謂「氣魄雄健而能顯示中華文化之特質」並無法單從字面上讀取其具體意涵，展覽序言只簡略交代了神秘主義、潛在的宗教意識與中國禪學，亦未明言專指特定的參展作品，僅可從參展的劉生容作品（圖17）略窺其潛在關聯。⁴³ 因此，第9屆聖保羅雙年展的參展論述僅可視為一個國家道德意識的開端，更詳細的界定與解釋則要等到1969年的下一屆。1969年，史博首度印製中英文畫冊，同時在徵選參加第10屆聖保羅雙年展的簡章中，規定「作品之作風及其內涵」，必須合於以下條件：

- 一、現代作品，風格極端新穎者。
- 二、為參展人最新最富思想者。
- 三、能夠代表民族特性，氣魄雄渾，且能鼓勵觀眾積極向上，心氣安定、志節崇高之精神者。
- 四、能夠適應國際思潮，甚至領導國際思潮者。⁴⁴

這四項作品要件的來由，源自1966年史博向駐巴西大使館探詢獲獎要領未得，遂派出觀察員于還素親赴聖保羅展場考察後之心得。在第9屆的展場上，于還素除了向大會秘書提議，由台灣提供一項獎以介入雙年展的評審決策機制之外，也詳細考察會場的作品與空間配置，並在1968年史博的第10屆參展籌備會上將心得發表供館方參考。⁴⁵ 根據他的觀察，雙年展參展作品具有的特徵包括：「一、幅面大、數量多，作風新（有勇氣及魄力）。二、能代表民族的氣魄，並使生於混亂世界的觀眾，產生安定的感覺。三、須為國際性。四、大幅畫可採拼幅及捲軸裝潢俾利裝運。」在于還素的建議下，油畫徵選尺寸大幅放寬，僅規定超過一百號者須為「拼合裝置」，捲軸長度不得超過180公分、而寬度則以4公尺為限。

「拼合裝置」是此屆徵選制度中的新發明，係指畫幅超過規定、須以2幅以上拼合者，「須用中國國畫『合錦』式之拼合方法，不得用硬質邊框」（第六款）。除了畫作裝潢的術語功能外，「拼合裝置」亦可謂一種國家文化主體在展覽機制中的多重隱喻；它不僅意謂著在經歷了6次徵選作業的反覆嘗試，終於在親臨見證展場與參展作品後，尋得一較有把握接近國際雙年展作品水平的參展風格，更意謂著在長期追求「拼合」現代性與國族主義的努力後，開始在策展論述上產生較為具體的審美要求。儘管與清晰完整的美學論述仍有差距，但「拼合裝置」所要求的尺幅大、數量多、合錦式拼合，已為此屆畫家如入選10件的劉國松、6件的廖修平、4件的馮鐘睿及1件的李建中（圖18、19）所用，而將多件拼合裝置作品連接成2至3公尺長的畫幅，亦成為1969年第10屆參展作品的一大特

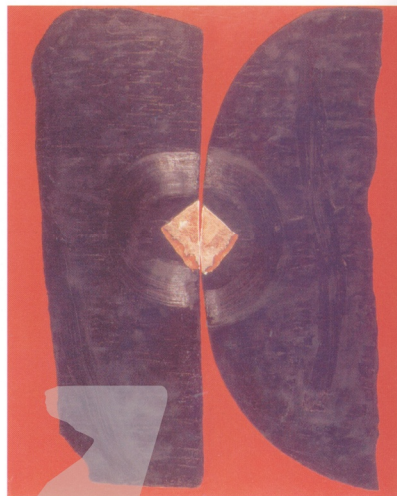


圖17 劉生容 壽 1967 162x130公分 油畫 1967年第9屆巴西聖保羅雙年展參展作品

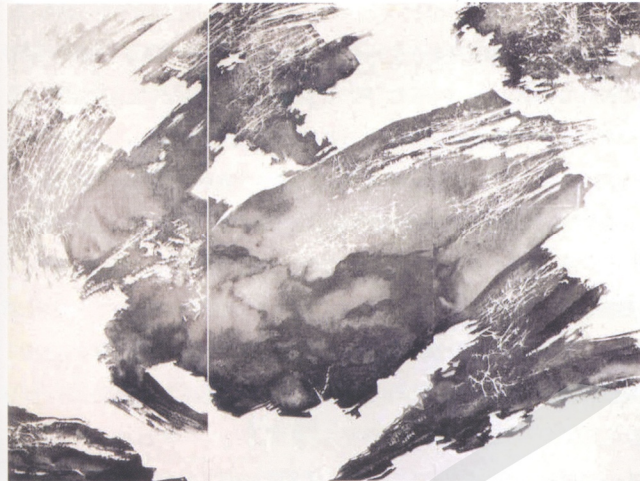


圖18 李建中 作品第三號 272.5x285公分 水彩及蠟染 三合一捲軸 1969年第10屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖19 李建中及其參加巴西聖保羅雙年展的拼合捲軸作品，1969年攝。（圖片引自許忠英編，《李建中現代畫派》，台北，藝術生活開發，2004，頁15。）

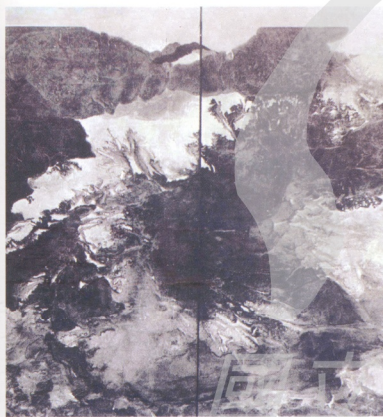


圖21 劉庸 奇妙的雲 150x70公分 水墨 二合一捲軸 1971年第11屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖22 劉國松及其作品《子夜的太陽NO.5》（五合一） 1970 153x377.5公分 水墨、拼合裝置 1971年第11屆巴西聖保羅雙年展參展作品

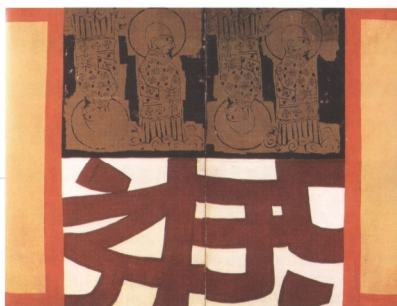


圖20 顧重光 靜寂之園 1969 149x197公分 油畫及絹印 1969年第10屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖25 曾培堯 生命-708 91x116.5公分 油畫 1971年第11屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖26 中華民國參加第11屆巴西聖保羅藝術雙年展中文圖錄封面



圖23 陳庭詩 瞬息之流光（四合一） 1971 124x240公分 版畫、紙本 1971年第11屆巴西聖保羅雙年展參展作品



圖24 陳庭詩 曉（四合一） 1971 180x360公分 版畫、紙本 1971年第11屆巴西聖保羅雙年展參展作品

43. 國立歷史博物館，《中華民國參加巴西聖保羅市第九屆國際藝展序》，收入國立歷史博物館檔案，《巴西九屆美展》，檔號：1/470，1967。

44. 國立歷史博物館，《中華民國參加巴西聖保羅市第十屆國際藝術展覽徵選展品簡章》，1969年1月16日。收入國立歷史博物館檔案《巴西十屆藝展（一般）》，檔號：1/545，1969。

45. 國立歷史博物館檔案，《于還素出國案》，檔號：1/570，1967。于還素同時也拍攝了展場幻燈片預備供國內畫家參考，並在歸國後發表了一篇觀展紀要。參見于還素，《出席巴西聖保羅國際雙年美展會紀要》，《幼獅文藝》30卷3期，1969年3月，頁53-61。

46. 此屆亦有如顧重光結合油畫與銅印的作品參展（圖20）。

色。⁴⁶

作品四要件及拼合裝置的徵求風格，也延續至1971年第11屆的參展作品中。⁴⁷ 參展作品包括多幅拼合裝置：劉庸的《奇妙的雲》(二合一)(圖21)、劉國松的《子夜的太陽NO.4》(七合一)、《子夜的太陽NO.5》(五合一)(圖22)，以及陳庭詩的《平旦(甲)》(三合一)、《平旦(乙)》(四合一)、《瞬息之流光》(四合一)(圖23)、《曉》(四合一)(圖24)。參展作品即便不在裱框形式追求拼合，畫作內容也多有結合不同畫面的表現(圖25)，史博印製的圖錄封面(圖26)與內刊作品圖版，亦多有拼合意味，甚至，對外發出的新聞稿更特意強調「有超過100號2幅拼合或為捲軸者為數不少，足見國內外畫家重視該項展覽之一般」。但到了1973年第12屆，拼合裝置風格已不再列入徵選要點中，此屆徵件由館方先行擬定候選人名單，再票選出參展者，並規定作品「不得小於100號」、「以八至十幅為原則」。換言之，本屆僅維持尺幅大、件數多的原則，作品內容亦只要求最新穎，已不見前屆註明的審美要求。⁴⁸ 此屆籌備期間(1971至1973年)，接連的外交挫折，使台灣代表「中國」的國際地位動搖，中文圖錄已較往年縮減版面，本地的現代畫家也相繼出國發展，所票選出的代表如韓湘甯、彭萬堃等人，均以身在海外、另有展約在身而推辭參展邀約，故而最後由顧重光等4位更年輕的畫家參展(圖27、28)。

此屆也是台灣參展的最後一屆，運作多年、欲以介入評審機制爭取大獎的任務終展露曙光，大會決定邀請政戰學校美術系主任林克恭出任評審。然而史博僅注重參展作品的尺幅大、件數多，卻無法就早已非世界當代藝術主流的抽象風格提出深入論



圖28 廖修平 陰陽 1973 122x122公分 版畫
1973年第12屆巴西聖保羅雙年展參展作品

圖27 廖修平 相對 1973 122x153公分 版畫 1973年第12屆巴西聖保羅雙年展參展作品

47. 國立歷史博物館，〈中華民國參加巴西聖保羅「第十一屆國際雙年展」徵選展品辦法〉，1970年11月18日。收入國立歷史博物館檔案，《第十一屆巴西聖保羅雙年展》，檔號：1/780，1970。

48. 國立歷史博物館，〈中華民國參加巴西聖保羅「第十二屆國際雙年展」參展要項〉，1973年2月27日。收入國立歷史博物館檔案，《第十二屆巴西聖保羅雙年展》，檔號：1/970，1973。

49. 王宇清，〈前言〉，《中華民國參加巴西聖保羅市第十二屆國際雙年展參展目錄》，臺北，國立歷史博物館，1973，未編頁碼。

述，展覽序言亦與歷屆相仿，仍維持諸如東西方文明對比、中國自然觀及宇宙觀的抽象基調；⁴⁹ 在當代藝術重鎮的聖保羅雙年展中，即便由國人擔任評審也難以使力，競逐大獎的計劃終告無功而返。

五、結論

1974年8月，台灣與巴西斷交，聖保羅雙年展的主辦單位不再提供展覽章程給史博，無異否決了台灣代表中國參展的機會。駐巴西大使館撤離後，等於也失去了瞭望聖保羅雙年展的前哨站，從此更無外交人員可在前線為國察探消息、支援佈展。在這一場長達8屆17年的戰役中，由史博與駐巴西大使館建立連線，外交、教育兩部會居間策應協調，兩兩平行的四個單位，形成傳輸現代性與國族主義的遠距機制，相關單位人員可謂克盡職守，其一體兩面的目標，是阻止「匪共插足」，也是宣揚國家文化。為了在全球極富盛名的雙年展上佔有「中國」的主體位置，國家展覽機器不得不徵選雙年展所標榜的「現代藝術」。對於入選的國內藝術家來說，個人作品能代表國家、躍上國際舞台，在資訊極為封閉的年代裡尤其可貴，因而展覽機制徵求之風格，往往成為藝術家競相仿效揣摩的創作依據，入選得獎也成為島內現代繪畫運動的指標。⁵⁰

總結歷屆徵選參展的作品風格來看，先是史博的複製品成為畫家仿效對象，隨後以大使館傳回雙年展的極端新派為依歸，繼之倡導接受具有民族傳統風貌的抽象藝術，最後朝向尺幅大、多件連作發展，結合現代性與國族主義的拼合裝置，構成了此階段作品的主要形式。從文化政治的角度來看，如果說抽象表現主義是美俄冷戰與麥卡錫主義下的產物，作為自由世界向共產鐵幕的宣傳利器，那麼臺灣的抽象繪畫，則是國共鬥爭延伸到外交戰場後不斷實驗改良的裝備。「氣魄雄渾」「志節崇高」的美學表現，並非只是藝術家心靈的單純反映，可說是在國家機器的操作下，結合「極端新派」「拼合裝置」的徵求方針而生的產物。

由籌備過程來看，史博最初將參加聖保羅雙年展的活動，視同代表國家參加其他外國商展，重點在於宣揚國家文化形象，「新派繪畫」之所以能在現代繪畫運動中扮演為主流方向，是由駐外使館為了在外交上佔據「中國」的主體位置，要求外交部與史博主動向畫家徵求而產生。在主辦單位的展示策略與規範下，藝術家既要迴避、超脫政治干擾的恐懼，作品內容也朝向寄託自然宇宙的信仰與祭儀，故此階段抽象風格的生成與盛行，自有其本地特殊的社會條件，不宜單方面從美國現代化理論或文化殖民的角度視之。

綜合以上所述可知，史博主辦此項徵選活動，其意義並非一般論者所認知的單純競賽性質，而是在複雜的政治角力與政策需求下所策劃出的贊助型展示，論者所習稱的「中國現代畫」風格，以及參展後期製作的拼合裝置作品，可謂充滿了多重的視覺隱喻功能：在國內預展時，被視為一瞭望國際藝術時代風格的窗口；在巴西聖保羅的展場上，則成為隔出另一政治與外交運作空間的屏風；參展歷程的後期，又以巨幅連作的拼合裝置，打造成折射繪畫現代性與反照主體形象的鏡屏。那麼，鏡屏中的視象，究竟是不是屬於我們真正的實象？或許，這是研究者在面對時代風格與主體性時，心中必須不斷往還的叩問。

本文為國立歷史博物館（以下簡稱「史博」）委託研究計劃——「萬形宇內復幾時：國立歷史博物館與戰後台灣現代藝術發展」的部分成果。2002年1月1日《檔案法》通過施行後，各政府機關依法須公開各機關檔案供外界使用，檔案的開放對於戰後台灣美術史研究形成莫大的助益與挑戰，筆者即由此得以進入史博使用塵封已久的公文檔案，並結合國史館、教育部、外交部等相關部會檔案展開研究。本文撰寫期間，承史博前館長黃光男博士、展覽組戈思明主任支持，潘台芳、章心滢、李素真、陳彩鳳等諸位館員與賴駿杰助理協助調閱整理檔案，以及旅居中南美洲二十餘年的外交官曾長生先生協助翻譯葡文資料，特此致謝。本文曾在2006年9月，發表於國立台灣美術館主辦的「區域與時代風格的激盪——台灣美術主體性學術研討會」，感謝劉紀蕙教授的精闢評論，啟發了筆者對於本文的修訂及發展。

50. 這種由島外國際展覽傳輸的「現代性」，對台灣美術發展的影響深遠。