

# 遊畫之跡——從展覽的時空歷程理解陳澄波

文／陳柏谷\*

展覽對於藝術家而言，是創作以外最能夠呈現其創作的價值，且與社會溝通的主要的行為。但是展覽與創作還有一個很大的差異，一件作品可以在不同的展覽中出現，但是每一個展覽就只能有一次。所以，每次的展覽都是獨一無二的，不只集結了人力與金錢，也是空間與時間的綜合、有機、且不可逆的活動。了解一個藝術家雖可以單純從作品來認識，但是要了解他與所處社會、時代的關係，就得從他的展覽歷程和紀錄，才能窺見較為完整的面貌。

本卷主要內容即是以展示的角度來認識陳澄波。劉碧旭博士在《觀看的歷史轉型：歐洲藝術展覽的起源與演變》一書中談到：「藝術創作、藝術展示與藝術評論三個層面都涉及藝術作品的『觀看』，而三者之間，藝術展示則是藝術創作與藝術評論得以發生關係的中介（medium）。也就是說，展示是藝術作品與觀眾發生視覺關係的一項機制，從而影響著藝術評論的發生。」<sup>1</sup>

在這樣的思考脈絡之下，本卷試圖從收集陳澄波生前參與過的展覽，以及過世之後各類型重要展覽的紀錄，來呈現這個對藝術家來說，除了創作以外最重要的活動。藉由他參與過的展覽紀錄，這些素材共同呈現出一個什麼樣的軌跡？後人從中又可以發現什麼？甚至展開對藝術家不同角度的認識！以本卷為基礎，或許未來能讓讀者從中再去思考、發掘藝術家在各個展覽間，是否有創作上與態度上的差異？並以不同於作品分析的角度來了解一個藝術家，思考藝術世界的核心業務「展覽」與藝術家的創作、甚至是觀眾的理解與詮釋、社會的趨勢等多個面向之間，彼此有什麼樣的互動與影響。

本導論分成四節，用以說明在素材取得、資料篩選、分類與編排時，編輯是如何處理這些內容。期待透過導論的說明，幫助讀者走進陳澄波生前與身後展覽的歷程，體驗那些珍貴的時空和軌跡。

## 第一節、收錄範圍與編排方式

### 一、收錄範圍

本卷收錄的參展記錄起訖年份自 1925 年至 2021 年止(展覽資料主要以 1925

---

\* 陳柏谷：中央大學法文系畢業。曾任典藏藝術家庭出版部總編輯、網路部經理，現為專業藝術圖書獨立出版社阿橋社文化事業有限公司負責人。主要出版藝術產業從業人員專用工具書與藝術理論趨勢專著。

<sup>1</sup> 劉碧旭，《觀看的歷史轉型：歐洲藝術展覽的起源與演變》頁 20，2020，臺北：藝術家出版社。

年至 2015 年間為主)，這與陳澄波的生卒年：1895 至 1947 年的時間長度不同，以下說明。

陳澄波有明確的展覽紀錄開始年份為 1925 年，到 1947 年陳澄波因為 228 事件過世為止，展覽紀錄總數為 94 次。在那一年之後，與藝術家相關的展覽次數也就大幅降低。往後的三十年間，除了幾次參與聯展的簡單紀錄之外，相關展出資料、報導、文獻幾近闕如。直到 1979 年由陳澄波遺孀張捷女士所舉辦的「陳澄波遺作展」，才算是藝術家身故之後，作品於戰後正式展覽的開端。

1990 年，解嚴之後的第三年，臺北市立美術館舉辦「臺灣早期西洋美術作品展」，展出數張陳澄波的作品，到了 1992 年北美館又為陳澄波、劉錦堂兩位前輩藝術家舉辦雙個展，至此之後，陳澄波的相關展覽數量開始大幅增加。

2014 年，經過大量的籌備工作和推動之下，陳澄波文化基金會啟動「陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展」，展覽地點包含日本、中國與臺灣等多個城市。該巡迴展一直持續到 2015 年才結束，本卷的展覽資料編排即至此年度為止，2015 年以後的展覽只列入展覽清單。因此，從 1925 年到 2021 年的 96 年間收錄的展覽總計 122 回，為本卷內容的全部範圍。此範圍的全部展覽分成四個部分，即為本書的主要篇章結構，分別是：

- (1) 1925 年至 1947 年間的個展
- (2) 1925 年至 1947 年間的官辦美展
- (3) 1925 年至 1947 年間的在野展覽
- (4) 1948 年至 2021 年間的重要展覽，此期間再依照展覽性質分為三個時期：1948 年至 1991 年、1992 年至 2000 年、1999 年至 2021 年。

## 二、編排方式

在每一回展覽的編排上，分成四個區塊，各區塊的順序是根據這些資訊與每一回展覽本身的相關程度來安排，分別為：基本資料、文件、報導與附記等四區。說明如下：

(1) 基本資料：主要是展覽的日期、時間、地點、展出作品清單等，讀者可以一目了然該次展覽的時空條件。

(2) 文件：是以展品圖版、出版品（圖錄、展品清單）、各項與展覽直接相關的文件（例如展場海報、邀請函）。1948 年以後的展覽文件則增加了展覽摺頁、學習單、展場與活動照片、展間規劃與設計圖等，讀者可以透過這些紀錄，想像展覽當時的樣貌與氛圍。

(3) 報導：是以專文報導或資訊性提及展覽的媒體報導、評論和記錄。內容以平面紙本媒體為主，本卷依據報導篇幅的重要性、參考價值摘錄部分的內容。讀者可從這些節錄內容來了解當時的記者、評審、藝評人的觀點，或是認識當時社會對於這些藝術展覽的態度與反應，比如進入日本的帝展、獲選進入臺展，對於藝術家本人或是臺灣社會當時有何回應與評價，都可從報導中閱讀得到。

(4) 附記：放在最後一區，主要是前三區無法收錄的資料就會歸納在此，

包含學術研討會、推廣教育活動等。

## 第二節、展覽的分類

本卷收錄的展覽總數共有 122 回。為了進一步理解這些蒐集到的珍貴展覽資料，我們設定以下條件來作為展覽的區分依據。

### 一、依「發生年代」區分

由於陳澄波過世的 1947 年是在二次大戰結束後不久，同時剛好也是展覽的官方主辦單位更換的時間，從日本官方轉變為渡臺而來的國民政府，因此本卷收錄展覽紀錄的年代分界，即以陳澄波過世的那一年做為概略性分野：即「1925 至 1947 年」與「1948 至 2021 年」的兩個時間段的展覽。

### 二、依「展覽來源」區分

依照展覽中展品來源的差異做區分，1947 年以前的展覽，分別是以陳澄波作品為主的個展，和提供數件作品參加的聯展（主要是參加具有評選、競賽性質的展覽活動，例如帝展、臺展以及民間組織的聯展等）二種。1948 年以後的個展，以官方美術館為藝術家規劃的紀念展為主。聯展則以國內外各大美術館的藝術史研究型展覽為主（如 1999 年於日本各美術館巡迴的「東亞油畫的誕生與開展」大展）。

另有幾檔較為特殊，且仍然可以是為陳澄波「個展」類別的展覽。這些展覽不同於傳統的藝術展，並非展示畫作原作，而是展出作品修復主題的研究型展覽（2011 年的「再現澄波萬里—陳澄波作品保存修復特展」），或是以陳澄波作品來發想、規劃的互動式展覽（2014 年的「光影旅行者—陳澄波百二互動展」）。

### 三、依「主辦單位」區分

主辦單位對於一個展覽的主要影響力在於一個展覽在社會上或藝術圈裡的地位。當某個展覽是以國家力量來舉辦（如帝展），這和民間組織的展覽除了在規格上的不同外，對於藝術家本身也有不同的意義。1947 年以前，陳澄波所參與的官方展覽，在日本政府對於美術活動的重視與推廣下，快速提升了日本與臺灣的美術展覽品質，更因整個社會的關注和推動，民間的藝術組織也相繼成立，蔚為另外一股支持藝術家的力量，相繼產生許多非官方的展覽。本卷對於 1947 年以前的展覽便依此來區分成官辦美展或在野展覽兩大類。

到了 1948 年以後的展覽籌辦原因非常多元，個別的意義也很不同，例如二戰後的第一次個展（即使不在官方美術館裡，由家屬主籌）、首次有國家的官方美術館舉辦的個展等等意義。因此 1948 年以後的展覽分類條件不依據官方或非官方此一條件做分類。

#### 四、依「地理位置」區分

由於陳澄波到日本求學、赴中國執教、返臺成立繪畫組織，使他能在日本、中國與臺灣等地積極擴大他在各個藝術圈的人際網絡，這些都是使得他的展覽歷程從臺灣能一路擴及到日本、中國、韓國（當時的朝鮮）和東南亞（馬來西亞的檳城）的有利基礎。令人驚訝的是，從 1925 至 1947 年的短暫廿多年間，陳澄波的非本地（臺灣）參展次數竟然接近五成（1947 年以前展覽總數 94 次中多達 40 次）。

參閱展覽類別樹狀圖（圖 1），讀者可理解本卷如何分類陳澄波參與的展覽類型及數量。

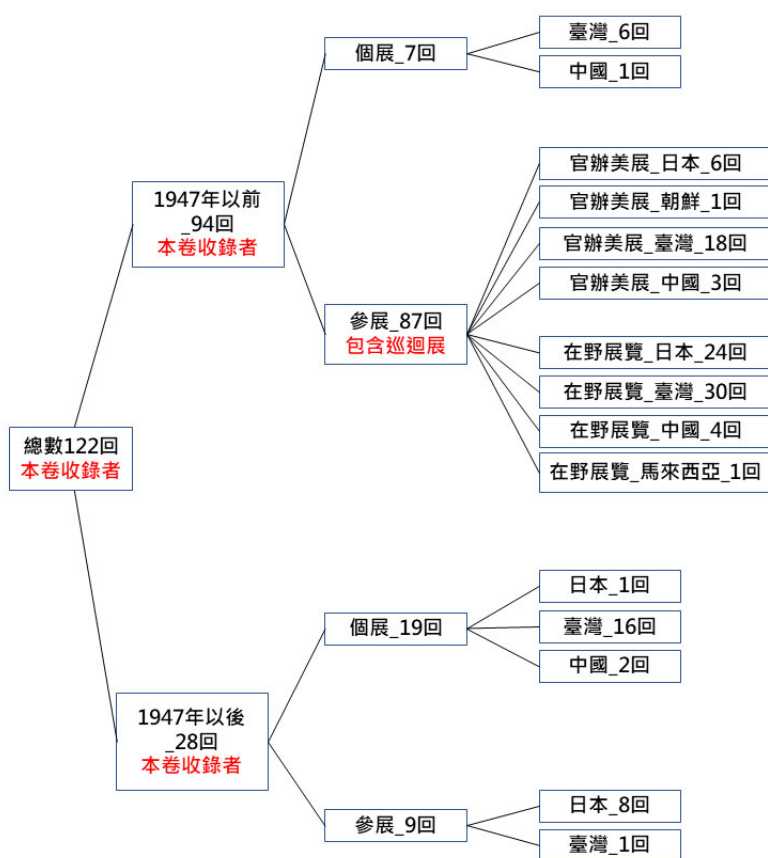


圖 1：陳澄波參加的展覽類型與次數的分類樹狀圖。此樹狀圖呈現了陳澄波的展覽紀錄結構。本卷收錄的總數 122 回依年代（1947 年為界）分成二部分，下一層再個別分為個展與參展。第三階層在 1947 年以前依照地點與主辦單位（官辦美展或在野展覽）作區分。1948 年以後的展覽則以舉辦地點作區分。

### 第三節、展覽的變化

## 一、1947 年以前展覽的數量及變化

依據目前資料顯示，陳澄波在 30 歲（1925 年）時有了第一次展覽紀錄，而生前最後一次展覽紀錄是 1946 年。從已知文獻統計，21 年間他總共參與 94 次展覽。如果以年平均數來看，陳澄波一年參加四次以上的展覽，如此頻率即使在今日也是活動量很高的藝術家。要是考量二十世紀初期東亞的交通條件、物質水平，將很難想像陳澄波在創作與展覽上的能量是多麼龐大。依據他每個不同年份參與的展覽數量所得到的曲線圖（圖 2），可以看出他在這廿多年間參與展覽的頻率。

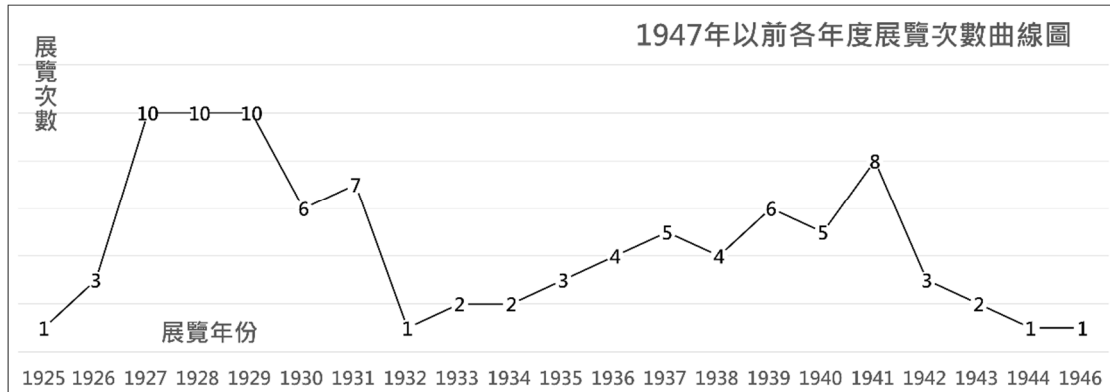


圖 2：陳澄波於 1947 年以前的展覽次數曲線圖。此曲線圖為陳澄波生前各個年度的展覽次數，高峰在 1927 年至 1931 年間。1932 年因為一二八事變爆發，他在 1933 年從上海遷回臺灣，創作和展覽數量也就大受影響，之後則又繼續緩步增加。

從這個曲線圖表可以看到，從 1927 年到 1931 年可以說是陳澄波參與展覽數量上的高峰，而這些年的前半段是他留學東京的時期（1924 年至 1929 年），後半段自 1929 年起則是他前往中國發展的年份，直到 1933 年初。在這短短的五年期間（1927 年至 1931 年）期間總共累積了 43 次的展覽經歷，幾乎占據戰前展覽的一半數量。以藝術家當時的情況來說，這個階段包含他的求學階段後期以及遠赴上海執教的期間，生活中充滿大幅度的變動，他卻能維持如此參展的量能。儘管參展要能夠入選、獲勝，除了機遇還有評選路線的考量，但是能夠累積如此成績，藝術家在創作背後肯定投注了十分驚人的心力。

除了數量上的變化之外，陳澄波所參加的都是哪一類的展覽？在總數 94 次的展覽中（圖 3），官方主辦展覽有 29 次，包含日本的帝展和在臺灣舉行的臺展、府展，以及中國的官方展覽活動，以及資訊不完整的朝鮮展覽文件。最後一次展覽則是 1946 年國民政府時期之後的「第一屆臺灣省美術展覽會」。

1925年至1947年間展覽主辦方性質			
類型	地區	展覽數	總數
官辦美展	日本	6	28
	臺灣	18	
	中國	3	
	亞洲其他地區	1	
在野展覽	日本	24	66
	臺灣	36	
	中國	5	
	亞洲其他地區	1	
展覽總次數		94	
( 以上展覽次數包含個展與巡迴展 )			

圖 3：1925-1947 年展覽主辦方性質與展覽數統計表。從統計表中可以看到陳澄波除了積極參與官辦展覽如帝展、臺展、府展外，不論是在日本或臺灣，參與非官方舉辦的展覽會總次數亦高達 66 次。

此外，陳澄波在日本的學業完成後赴中國工作，又因戰爭返回臺灣，可是他參與日本民間藝術社團的軌跡卻沒有斷過，從一開始的白日會（第一次參加為 1925 年）、太平洋畫會、槐樹社一直到 1942 年參與第二十九回光風會展為止，十八年間只有 1932 至 1934 年的三年內目前尚無參展紀錄的史料。至於光風會則是陳澄波自 1935 年以後幾乎年年參加未曾中斷。總計這些日本非官方組織的展覽次數共 24 次。

至於在臺灣非官方的展覽活動（36 次，包含個展），陳澄波參與的組織從赤陽會（1927、1928）、赤島社（1929-1931）到臺陽展，特別是臺陽展的第一個十年（1935-1944），每一回陳澄波都有作品展出。目前，關於陳澄波的作品與展覽履歷，大多著重在他於官方藝術展覽的紀錄。不過，非官方展覽和各種文獻紀錄，對於理解陳澄波的創作或許更能夠提出不一樣的詮釋角度。原因在於 1947 年以前，不論日本或臺灣的非官方藝術組織，多有想與官方主流審美系統較勁或提出不同路線的意識和企圖心，在展覽的徵件選擇、評議方向也有差異，這些多少會影響藝術家對於參選作品的選擇。在這樣的環境下，陳澄波提供參展、參選作品是否會有什麼不一樣考量和表現，需要更多的文獻資料出土和研究才能慢慢廓清，但這很可能是陳澄波的研究領域中未來值得探討分析的議題。

接著我們可以從展覽地點（舉辦展覽的城市）的角度來觀察陳澄波參與展覽的地理空間跨度。總計 94 次的展覽主要發生在東亞，依數量排序臺北最多，其次是日本。我們以三個主要大區域：日本、中國、臺灣（臺北則另外獨立一區），

以及前三區以外的地方來比較的話，可以得出以下的展覽地點占比圓餅圖（圖 4）。

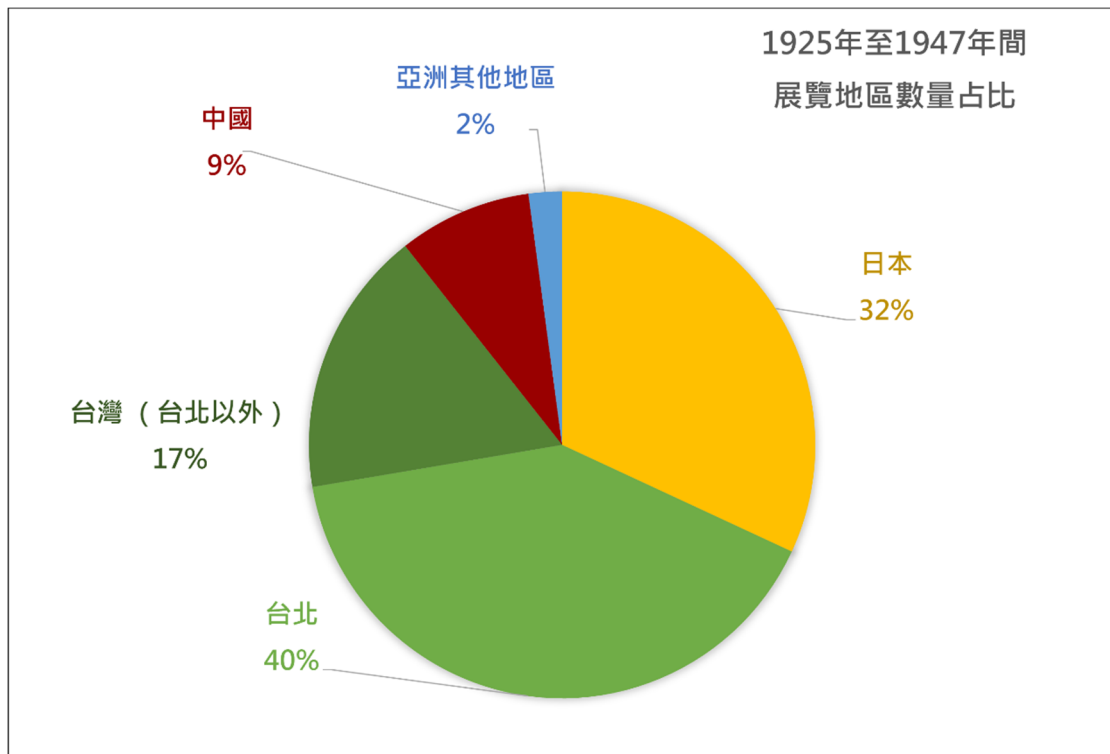


圖 4：1925 至 1947 年間的展覽地區數量占比圓餅圖。陳澄波戰前參展總數 94 次都發生在哪些地區？各地的比重如何？其中臺灣本島與非臺灣本島的數量占比約 57%(40% + 17%)比 43%(32% + 9% + 2%)。臺灣地區之中因為臺北數量特別多，獨立成一個比較項目。

那麼，在這些展覽地點之間有什麼樣的關聯？大體上而言，或許我們可以從參展的作品來尋找線索。依據本卷最後所附的展覽列表，依據每一次展覽資料中有的會有展品明細。儘管有些作品會因為不同展覽而有不同畫題，若以目前從明細中確認出來的作品，可以勾勒出陳澄波各幅作品創作後的展覽情況。陳澄波不論是在臺灣創作，或是在日本所畫，除了努力地要擠進官方美展，更同時參與許多民間展覽。為了增加作品曝光度，除非展覽中銷售出去，不然他還會將作品送到不同地點（包含跨國、跨城市或跟著巡迴展）參加展覽。即使後來到中國發展，他也會將在教書時期的畫作除了在中國各地展出之外，也會寄回或帶回臺灣參加各種展覽。甚至是拿到日本參加官方展覽，例如：1930 年的「第二回聖德太子奉讚美術會」，作品〔普陀山の普濟寺〕；1934 年的第十五回帝展，作品〔西湖春色（二）〕。當他因戰事爆發從上海回臺灣之後，作品展出的地理路線就反過來了。在臺灣完成的作品，除了在臺灣各個展覽或評選活動展出，也積極地參與日本各個繪畫組織。

此外，在陳澄波的 1947 年以前的 7 次個展紀錄中，由於展品清單的紀錄並不完整，只知道約略的作品數量，最少為 40 件，最多有 70 餘件。以下所舉範例為〔嘉義街外（一）〕的展覽紀錄：1926 年在日本（東京府美術館）入選第七回帝展後，隔年在臺灣舉辦兩次個展（臺灣總督府博物館、嘉義公會堂）。

## 二、1948 年以後展覽的三個時期

戰後展覽總數的統計起訖年為 1948 到 2021 年。依照目前現有資料，沒有展覽的年份計有：1950-1951、1953-1976、1978、1980-1989、1991、2000-2005。在總計 68 年間，排除了私人畫廊展覽、拍賣公司的預展、藏家釋出少量作品的借展等等記錄之後，目前已知有 44 個年份可能都沒有展覽，展覽空窗期多數集中在 1976 年以前。單純從展覽數字而言，可以發現在 1990 年以前的臺灣對於陳澄波這個名字應該相當陌生，沒有了展覽的空間和機會，自然而然會就讓藝術家在社會的記憶裡逐漸消失。以下，我們將 1948 年以來的展覽分成三個時期，分別是：1948 年至 1991 年、1992 年至 2000 年、1999 年至 2021 年，並說明這三個時期的區分概念和內容。

### (1) 1948 年至 1991 年

這個時期是整個戰後階段最漫長的時間段，展覽紀錄也是最少的，只有 6 次，至於編排能夠呈現的內容更只有 1 次，就是 1979 年的「陳澄波遺作展」，地點為臺北的春之藝廊。

這次的遺作展本身具有極重要的意義；其一、此展是由陳澄波遺孀張捷女士多年藏畫之後，終於推動成功陳澄波身故後的第一檔個展，因此題名為遺作展。其二、該展也是戰後、解嚴前所有收錄的展覽紀錄中，唯一一次在公開場合舉行的個展。加以當時仍在戒嚴時期，展覽能夠舉辦有其今日時空無法理解的困境和壓力，從閱讀當時的報導可以發現，媒體普遍避談陳澄波的死因，敏感的二二八事件字樣更是沒有出現在任何的紀載中。

### (2) 1992 年至 2000 年

此一階段收錄的內容包含個展與參展總共 5 次展覽，展覽次數為 21 次，這一階段編排內容包含第一次官方展覽，即 1992 年的「陳澄波作品展」（臺北市立美術館）和 1994 年的二次紀念展（嘉義市立文化中心的「陳澄波百年紀念展」；同一年的臺北市立美術館所舉辦的展則是把劉錦堂與陳澄波的作品以雙個展的形式同時展出）。

此一時期的展覽除了一般性參展外，多數主題反映了臺灣社會在解嚴後對以往各種禁忌話題的研究和發表。例如僅有紀錄，但是本卷並未收錄的 2000 年在臺北二二八紀念館所舉行的參展「悲慟中的堅毅與昇華——228 受難者及家屬藝文特展」。不只連結陳澄波與二二八事件的相關性是這個階段展覽的主軸，其他一般性以藝術性為訴求的展覽報導也可以讀到這些文字，由此能看到一個社會對於「陳澄波」三個字在態度上的改變，儘管此一階段著重的是政治議題。

### (3) 1999 年至 2021 年

在第二個時期與第三個時期，我們有兩個年度前後相互重疊：1999 年與 2000 年。原因是因為這個時期的畫分只是一個概念上的參考，並非是具體的以哪一年為絕對的分野。同時也象徵著一件事情，展覽呈現了社會對於各種議題的想像和詮釋。90 年代對於政治禁忌議題探索的同時，各種文化產業的專業性也持續在



進化，這就是第三個時期與陳澄波展覽的社會背景。

此外，1999 年陳澄波文化基金會成立，正式大規模啟動一連串藝術家的作品、個人收藏文物的清點和修復工作。並以這些工作成果為基礎，進一步投入研究、出版、展覽、推廣教育的規畫，這些舉措對於第三階段的展覽具有莫大的影響與助力。由於藝術家的作品經過完善的修復、整理與保存之後，學界與研究者對於陳澄波的探討才有了實務與實物的根本，進而能夠進入到藝術專業研究的層面。因此第三階段，編者認為這是一種「回歸／邁向藝術專業」的階段。以下再從參展與個展兩大類作說明。

參展部分，第一檔有三件重要作品：〔夏日街景〕、〔我的家庭〕、〔嘉義街景〕在日本靜岡縣立美術館等五個館參與巡迴展「東亞油畫的誕生與開展」。另外，2006 年的「帝展油畫第一人——陳澄波畫展」、「【近代美術 IV】被發掘的鄉土——日本時代的臺灣繪畫」以及 2012 年開展的「北師美術館序曲展」、2014 年的「東京·首爾·臺北·長春——官展中的近代美術」。這幾次展覽都是從藝術史角度出發，把陳澄波放到東亞美術史的脈絡中，以專業的視角來看待藝術家的創作，如此態度便有別於前兩個階段的策展眼光。

此一時間段還有許多次陳澄波的個展分別有不同的選件和策展角度。2006 年在台灣創價學會、2011 年於高雄市立美術館、2012 年在臺北市立美術館等等的個展，到了 2014 年初以「陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展」為大標題，共有臺南、北京、上海、東京、臺北等地個展，東京則另有研究型的畫作修復主題展。儘管這些重要的展覽中有許多作品會重複出現，但是選件和作品呈現的方法再到展間的規劃，都有各種不同考量及差異，這些都是研究者未來在展覽史議題下繼續深究的沃土。

除了上述的專業藝術展外，還有一些不同於傳統藝術類型的特殊展覽，但是它們的製作手法和策畫概念正是當前全球展覽產業、美術館、博物館的展覽新主流。分別是 2012 年由正修科技大學藝術中心舉辦的「再現澄波萬里——陳澄波作品保存修復特展」以及 2014 年到 2015 年的「光影旅行者——陳澄波百二互動展」。

由於藝術品終究是會持續耗損的有機物品，因此展覽不可能永遠都是只能拿原件來做展示。但是對一件作品的研究與詮釋，是每個世代都可以持續發揮的無限空間。前述兩個展覽展出的都不是原作，而是從陳澄波的作品發想、企畫出來的內容，讀者可以透過對這類型展覽的觀察，思考對於觀眾來說，一個展覽所能夠呈現的，除了親眼見到作品以外，還有什麼是能夠讓觀眾更有感受、收穫更多的展覽形式？這或許是讓觀眾與藝術之間持續有新的連結，同時也是展覽可以持續想像和創造的空間。

除了靜態的展覽之外，這一時間段的展覽還搭配學術研討會、系列講座、教育推廣活動。透過這些延伸活動，加深社會對藝術作品的討論。尤其是以真跡高仿複製品畫作，於校園巡迴展覽作藝術教育推廣活動。或是邀請音樂家、創作者以陳澄波的畫作為靈感，來發想創作樂曲所集結而成的專題音樂會。這些一連串

的動態、多元性的活動觸角配合著靜態的展覽，或深或淺地都已經將陳澄波三個字滲入到社會各個領域。由於上述的努力，第三個時期的這十幾年間，可說是擴大一般大眾對於陳澄波的認識和理解程度成長最快速的時期。

此外，今日在藝術市場上陳澄波畫作亮眼的價格表現，背後除了有許多的展覽與研究成果來奠基社會對於陳澄波的熟悉度之外，有一件事情也可能扮演了重要的因素。估計從 1970 年代末期開始，陳澄波遺孀張捷女士將她所收藏的陳澄波作品以遺產或嫁妝的形式，分贈給家族中所有的女眷。直至她於 1993 年過世前後，約有過半數的畫作已經在不同的家屬手中。加以當年社會氛圍在解嚴之後，關於陳澄波的討論與收藏熱度不斷增溫，當家族各方親屬陸續釋出作品之後，這些都成為藝術市場流通的重要基礎。今日回顧張捷女士此一看似單純的遺產分配行為，或許對陳澄波作品後來在藝術市場上的表現，其實有著極為深遠的影響。

#### 第四節、閱讀的關鍵字

一個展覽的必要條件在今日的認知裡，包含了人、事、時、地、物，從展覽角度來說就是展品清單、展示地點與空間、主辦單位、宣傳品與各式媒體報導，以及藝術家與策展人的介紹等等。不過這些現今被認為是一個展覽的基本配備，至少經過數百年的演變才成為今日我們所認知的展覽。最早甚至可以溯及到文藝復興時期，西方藝術史上第一個美術學院的建立，並將「展示」作為教育的一部分，才開始有展覽的專業產生。

至於為什麼要如此認真討論和看待「展覽」一事？根據法國藝術史學者阿哈斯（Daniel Arasse）在《繪畫的歷史》<sup>2</sup>一書中曾提出，藝術品本身具備了三種時間：第一種是藝術品在我們眼前的此刻、當下的時間。第二種是藝術品從創造出來後存在於這個世界上，直到被我們看見為止。第三種則是藝術家從開始創作該件作品到完成之前。其中以第一種和第二種時間會與「展示」有很大關聯。第一種時間，關乎我們在哪裡？以及為什麼看到這幅畫作？甚至看到的此刻我們已經接收到了什麼樣的資訊？第二種時間，則是牽涉到一幅作品出現之後，對這個世界產生什麼樣的影響，可能影響也透過各種管道進入我們的知識和理解領域，直到我們親眼看見它的那一刻。

今日若仔細回頭閱讀從陳澄波生前 1947 年以前的展覽，直到臺灣解嚴前後的展覽紀錄，甚至到 2000 年之後的當代展覽思維，可以發現「展覽」如同社會的一面投影，投射出當時人們對於藝術的理解和應對的方式，有時候更呈現出各種政治和社群的意識。因此，從展覽歷程來看陳澄波，不僅能夠閱讀到他個人創作的軌跡，更可以看到其藝術與社會的關係。以下列出幾個關鍵字建議讀者可多

---

<sup>2</sup> "« tout objet d'art qui a déjà un certain degré d'existence dans l'Histoire » : le premier, c'est la « présence contemporaine de l'oeuvre » ; le deuxième, est celui de sa production ; le troisième, est le temps intercalaire entre les deux." Daniel Arasse. *Histoires de Peintures*, Paris: Gallimard, 2004. p.226.

加比較和注意，或許能從展覽的各種面相認識藝術家與展覽所處的時代。

### 一、展覽地點

今日，一個展覽在什麼樣地方舉行，往往決定了展覽的水平甚至重要性。但是在 1948 年以前，在那個物質條件不寬裕的時代，展覽地點的選擇性很少，官方或非官方的各種藝術相關展覽往往就是在同一個地點舉行。到了 1990 年代以後，展覽空間的選擇變多，展覽的地點甚至會影響呈現的方式；例如都是陳澄波的個展（不論紀念展或回顧展），不同場館所展出的清單與館方的立場、營運方向甚至時代氛圍有何呼應和搭配？有時候，即便是同一展館在不同年份舉辦以陳澄波為題的展覽，觀點也會產生變化，這些都是值得讀者閱讀本卷時可以多加注意的地方。

### 二、圖錄或展品清單

圖錄或展品清單往往代表了一個展覽的全部面貌，當展覽結束之後，留給後世最具體的資訊就是展覽圖錄或展品清單。從中可以得到該次展出的藝術家名單、作品清單，以及與展覽相關的各種資訊。當後人回顧時，除了媒體報導外，就屬這兩種文件的參考價值最高。例如在 1948 年以前的展覽，許多圖錄或展品清單除了上述資訊之外，還標註了作品的價格，而我們也可以從當時公教人員數十元的月薪水平，來理解一幅陳澄波的畫作（定價少則也有數十元，多則數百元）在當時處於什麼樣的物價水平。

### 三、藝術家明信片

在展覽資料的編排內容有一類文件與展覽並不是直接相關，而是與藝術家本人和其親友有關。在二戰前的資訊傳遞只能靠書信或電報。陳澄波因為多次入選帝展或是臺展、府展等等重要藝術展覽會，不論在地方上或是城市裡都是非常轟動的大事。便有人捎信、書寫祝賀的隻字片語，或是在印有歐美知名畫作明信片上，寄給榮獲入選或得獎的藝術家本人，也有陳澄波回信、卡片給親朋好友。除此之外，還有一種比較特別的明信片，就是藝術家自己作品的明信片！因為在二次大戰以前，展覽圖錄的價錢很貴，往往也只有官方展覽有能力印製展覽圖錄，而且觀眾大多無法買得起這樣的出版品。但是很多藝術家會因為獲得參展、入選官方展覽後，將重要作品委託廠商印製明信片，一來可以在展場銷售以獲得另外一筆收入。二來是拓展知名度，寄贈給藏家或友人都是非常方便的工具。

在此提供一張特別的明信片，圖像本身是陳澄波的作品，但是寄件者不是藝術家本人，而是為陳澄波印製明信片的廠商，內容提到該張明信片尚有庫存與當時想批發回去給陳澄波的售價，是十分值得參考的有意思的內容。



圖五：學校美術社用陳澄波〔古廟〕圖像所印製的明信片寫給陳澄波，向畫家本人推銷庫存。明信片內容翻譯如下：

拜啓：晚秋之際，府上一切可好？感謝您平日的愛顧，衷心感謝。入選第一回臺展的作品繪葉書，閣下的部分，尚有二十二張的庫存，若您欲用於年底或年初的話，甚幸。一張貳錢八厘，以原價供應，非常實在，歡迎多加訂購。我們知道您非常忙碌，還望您能撥冗回覆或詢問。第一回臺展入選作品明信片一張二錢八厘（原價供應）（翻譯／李淑珠）

#### 四、報導

在本卷收錄展覽的大量摘錄報導文字中，可以看到在 1947 年以前的許多展覽，報導中至少可以呈現三種以上的資訊層級。第一個是社會對於展覽的重視和接受程度。第二個是對展出作品的評論角度，比如評論家討論的話題是比較不同展覽間的作品表現、作品水平。或是用來評比日本內地與臺灣本島藝術家的差異。第三個則是社會對於某些議題的態度轉變，如前述看待陳澄波先從避談政治因素，到正面討論，甚至是後來回歸藝術專業立場等。藉由報導，可以發現社會對於個別展覽的各種閱讀角度。

#### 結語

作為展覽角度的專門一卷，若只是單純呈現展覽記錄，很容易讓讀者產生跟編年史或藝術家年表一樣的流水帳之感。為了避免這樣的問題，本卷希望在編排和篩選上，先以摘要資訊來讓讀者先建立展覽輪廓，再帶領讀者依序、如同心圓般向外閱讀各項史料，一步步感受陳澄波參與過或圍繞著他的創作的展覽。期待本卷的內容能讓讀者感受到每個年代的人們如何辦展覽、看展覽，以及各個時代的展覽氛圍，進而能對陳澄波與其藝術有多一種理解的途徑。