

景觀

時間流動的形相： 當代藝術展覽的歷史思考

• 丁穎茵

未來不過是一片無足輕重的空白，任誰都不會有興趣，但是，過去卻充滿了活力，它的臉孔激怒我們，反抗我們，傷害我們，其為禍之深，直教人動念將它摧毀，或至少重繪它的面貌^①。

昆德拉：《笑忘書》

一 氈帽的寓言

昆德拉 (Milan Kundera) 曾在《笑忘書》(The Book of Laughter and Forgetting) 記下這一段史事：1948年冬大雪紛飛的日子，捷克共產黨領袖高華德 (Klement Gottwald) 向群眾發表演說，時外交部長克雷蒙提斯 (Vladimir Clementis) 緊靠在領袖身後，並把自己的氈帽戴在領袖的頭上。這是捷克歷史上的重要一刻，也是領袖廣受同志愛戴的一幕。宣傳部以照片凝住這重要時刻，並四處發布，以示永誌莫忘。然而，四年後，外交部長以叛國罪被絞死，他的一切被刪除淨盡。那幀照片被竄改成領袖獨自在演講，外交部長的身影

卻被洗刷成一堵白牆，剩下一頂氈帽頑強地訴說「此曾在」。

昆德拉敏銳地指出：「要消滅一個民族……首先要剝奪他們的記憶，毀掉他們的書籍，毀掉他們的文化、他們的歷史。然後會有人來幫他們重新寫書、給他們新的文化，為他們編造新的新歷史。」^②而克雷蒙提斯的氈帽卻因藝術的轉化而取得了對抗遺忘的力量，使人從照片看到史料被閹割的痕迹，決心爬梳歷史的真相。這頂氈帽是過去的憑證，也是當下的寓言，訴說人類以記憶對抗遺忘的艱苦掙扎。隨着小說人物尋找失落的情信，以銷毀過去的漫浪，重寫自己的人生，這頂氈帽就一直固執地追問：「看着我、看着我，你可曾

記起甚麼？」它試圖喚起讀者思考的，不但是克雷蒙提斯的種種，更是記憶如何左右小至一人一戶、大至一國一族的過去、現在與未來。

由氈帽的寓言開展，本文首先從藝術理論的角度探討藝術如何與時代產生有意義的對話；繼而以2014年香港兩場當代藝術展覽為例——香港文化博物館的「很久不見了，維多利亞」以及漢雅軒和香港藝術中心合辦的「漢雅一百：偏好」，探究藝術如何思考過去，建構我們對自己以及對自身作為一個文化主體的理解。

二 藝術與萬象世界的對話

作為某一時空的文化產物，當代藝術創作莫不或深或淺、以不同方式刻下時代的印記，並由此促成觀者對時代的思考。本文所指的並非某種類型的藝術作品，而是以當代藝術創作為一整體而論。當代藝術是多元紛繁的，藝術家或從身邊尋常物件渲染莫可名狀的情緒；又或收集邊緣社群的故事，令人看到平常視若無睹的社會情態。有的創作打破形式與物料既定的美學內涵；有的顛覆文化約定俗成的規範；要麼超脫現實，走進潛意識的幻想世界；要麼介入社區，實現烏托邦的遠景。藝術創作既可關乎個人情感的抒發，也可作為政治宣傳的工具，甚至變成藝術市場的熱門貨……當代藝術的多元紛繁使得藝評人、理論家無法以單一的美學主張、創作典範概而論之。正因如此，當代藝術帶動觀眾以不同的視點、焦距或感知方式察看某一時空片段，並從作品揭露出人、地、物在時

間流動之中的變化。尤其是當政治試圖簡化我們的歷史，藝術反倒能展現出現實千頭萬緒的繁雜。

從美學感知的角度而言，哲學家梅洛-龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 認為藝術作品喚起身體感知的微妙觸動，使人更自覺地體驗色色世間的聲光氛圍^③。他指出人們大多視周邊物事為毋庸置疑的存在，但面對物質世界各式各樣的感官刺激，又只取其浮光掠影，無法參透世間物事所賦予我們的身體經驗^④。而藝術作品動人之處正在於藝術家所呈現的不是知識所建構的象牙塔，也不是一般浮光掠影所交疊成的印象，而是真實的、直接的、又富感官觸動的原生世界 (primordial world)。梅洛-龐蒂視藝術創作為表現自我尋索的過程，當中藝術家以其無以名狀的情緒、敏銳又細膩的感知觸覺，以及知性的思考融匯成直觀的行動^⑤。藝術創作所探究的是世界富動態的、狂野的、又難以統率於理性分析的原生勢態；是以藝術作品就是身體感知的物質表現，呈現出創作人如何親身經驗世界，以思考人的存在與世間物事的關係。換言之，藝術作品以看得見、聽得到又或碰得着等感知方式，俾人深切地體味自身與世界的關係。

其實，藝術家的創作不僅僅限於其對世界的探索，也延伸至作品如何在展覽場地展示，並與觀眾共同創造藝術的意義。當代藝術體制中，不少畫廊、藝術空間及博物館均策劃專題展覽，將不同形式的創作並置於特定的空間中，促成藝術家、策展人與觀眾持續不斷的對話，維繫、建構甚至解析彼此對文化藝術的理解。展覽是當代文化生產重要的一環，將

藝術作品公開展演，並就當前社會文化等不同議題提出多元視野的詮釋。展覽容或帶有奇觀的意味，但其作為公眾與藝術交流的平台，卻使得藝術家、策展人跨出一己藩籬，向公眾闡釋自己另類的觀點，試圖打破社會既定的思考框架。策展人何慶基即指出展覽策劃必須思考：「在某一個時刻、某一種社會文化狀況下，甚麼藝術最能呼應、反映、挑戰、豐富當前的文化及其他方面的情況和需要。」^⑥有意義的展覽不是「藝術經典」、「文化瑰寶」的拼湊，也不是觀眾與藝術嬉哈笑鬧的遊樂園。當展覽將藝術引入公共領域，它必須自覺地將當代藝術的多元紛繁呈現，並由作品的感知觸動引發想像、疑問及思考。藝術與當代對話的意義不在於妄圖以想像改變世界，而在於以身體感知與知性思考真切地認識世界。當代藝術展覽是感覺與思想交流的場域。它嘗試提出問題、挑戰既定的思考框架，激發更多的思考。

三 給維多利亞的情信

香港文化博物館的一樓迴廊，盪漾着 Beatles 的低唱：

Yesterday, all my troubles seemed so far away.

Now it looks as though they're here to stay.

Oh, I believe in yesterday ...

這展覽名為「很久不見了，維多利亞」。十七組年代不一的館藏包攬着往昔生活剪影、英國在香港刻下的印記、近年文化保育的片段、本土文化身份的思考，以討論我們該如何面對過去那段光怪陸離的殖民地記憶。

愛情大抵是天下間最難分辨明白的事。策展人羅欣欣以神女無心、襄王有夢的「情」借喻殖民者與殖民地一段剪不斷、理還亂的關係，坦承「我們彼此之間不能否認的距離」、自愧「我竟然忘了追尋自己的身份」、



「很久不見了，維多利亞」展覽（香港文化博物館提供）

質疑「今天的我可以決定自己的未來嗎？」……親暱的愛情關係彷彿有意消解殖民者與殖民地的權力不對等關係，使得我們直面昨日的種種與今日的迷惘和怨憤，重新審視自己對西方現代文明的媚諂、對殖民時期無法自主的憤怒、對文化身份不中不英的迷惘，以至未來無可掌握的焦慮……情書似的策展論述細膩而敏銳，剖析當下香港如何解讀過去。殖民地時代是香港經歷的重要一部分而不能割捨，更何況情感上我們又怎能捨棄經濟起飛的驕人成就？不過，殖民地統治對行使權力與資源分配的不公義，以至華、洋社群涇渭分明所烙下的冷漠、抑壓與恥辱，卻是難以啟齒、唯有拼命忘懷的隱痛。我們記起甚麼？忘卻甚麼？

這是人人瞎懷舊的年代。懷舊的浪漫情懷讓人忘記思考歷史的意義、忘記考究時勢發展的軌迹。這是以虛無的記憶忘記過去真切的生活，其所記取的不是過去，而是時光流逝的感嘆。為了對抗遺忘，策展人以館藏交織着不同的時光片段，使得回憶隨着今天世事的發展而沉澱。

Bob Davis 攝影作品中木球會優悠的歐陸做派與中國銀行大廈宣傳招牌上「毛主席萬歲」的赫赫宣示，交映出1970年代的政治氣候。梁志和的錄像作品 *My Name is Victoria* 邀請四十多位名為 Victoria 的女子講述她們名字的由來，試圖解構維多利亞一殖民者的迷思，提出過去是多元而又浮動的——往往因應不同社會情態、文化想像與個人生命歷程融匯而成。何鎮宇請來三位女生扮成小丑，戲仿過去郵票上的女皇頭像，笑問殖民者的權力不再，今天又是誰

的天下？過去的回憶又算得甚麼？周俊輝則挪用電影《霸王別姬》的片段，尖銳地反問面目模糊的畫中人究竟是虞姬、項羽，還是身份不明的程蝶衣、段小樓與小四兒？時移世易，霸王大勢已去，不見面目的「勞動人民」正指向無可掌握的未來。

展覽中的藝術作品從不同的視點、不同的時間脈絡出發，藉由尋常物事（如木球會、郵票、英文名字等）反思殖民地時代對香港文化的影響。展覽所呈現的過去，要麼煙消雲散只剩剎那絢爛，要麼一切依舊卻舉目蒼涼。撫今追昔，策展人追問究竟香港如何遊走於過去與現在、中與西、發展與保育、全球與本土之間，找到屬於自己的位置？

展覽有意思之處正在於將作品置放於當下的文化脈絡細加檢視，並透過作品的多層意義、策展詮釋與時代語境的碰撞，豐富觀眾的閱讀。如秦偉以七人欖球賽的觀眾為主題，將各人參與嘉年華會似的打扮攝入鏡頭，構成一組超現實的眾生相。衣衫不整的御林軍正頂着大禮帽跟觀眾打招呼；那對身穿校服的女超人盛裝打扮，卻絲毫沒有替天行道的氣派；堂堂大法官竟然藐視法紀，一手拿着啤酒、一手握着法槌，而戴着墨黑眼鏡的外籍解放軍對這種種失序視若無睹。在這狂歡的慶典中，參與者以奇想代替了日常生活的規範，顛覆了上下、尊卑、男女等秩序，而我們不正好追問：甚麼是日常必然的秩序？其原則何在？策展人卻由此勾起嘉年華式的狂歡與本地生活習慣的格格不入，並從參加者的眼神聯想到「維多利亞」的傲慢。這樣的詮釋又再次把作品拉回今昔的對讀，由此思考我們

耳濡目染的有多少屬於本土，又有多少是殖民者所引入的生活方式？

談到本土文化，沈嘉豪的攝影作品《皇后碼頭熄滅了》委實叫人心酸。就在皇后碼頭即將清拆之際，碼頭反倒擠着保衛歷史空間的人群。隨着天色轉亮，刺眼的燈飾「皇后SOS」卻漸而黯淡，支持保育的人更似被不可名狀的黑暗湮沒。我們總愛說不會忘記歷史，但當過去的痕迹一一被銷毀、歷史資料四散失落時，我們還憑甚麼與遺忘爭持？又能爭出怎麼樣的歷史教訓？策展人輕輕回應一句：「我們的感情，眾水不能熄滅。」究竟不能熄滅的是怎麼樣的感情？那是我們對皇后碼頭的懷戀、對過去的不捨，還是對香港這地方的身世有所依戀？展覽詮釋掀起了我們對本土文化保育的記憶，而沈嘉豪的作品更觸目驚心地揭示過去的失落與未來的惶惶然。我們失落、傷感、忐忑……我們所保育的是再無生命的遺物，還是城市迎向未來無可取替的文化價值？我們所珍視的本土，其核心內容究竟是甚麼？

策展人說：「沒有記憶，就沒有自我。」而這展覽就以館藏串連起我們所記取的過去，反思香港今天的文化處境。以今天的經歷回想昨日的五味紛陳，策展論述絮絮低迴，卻難得誠實地回望過去，包容回憶漸褪的迴光與本土茫然無根的不安。假若將展覽今昔對比的詮釋簡化為「懷緬殖民地時代」，反映的可能是當下香港文化的浮躁。其實，殖民主義早已滲透入生活的各項細節——沒頭沒腦地學英文、追慕一套不屬於自己的生活方式、「無厘頭」地將外來文化移植到本地。正正由於我們看不

清香港的本來面目，也就無法開放胸襟真正學習不同文化以彌補缺失。是次展覽疊合了今天的感觸與昨天的回憶，一面反思我們如何認識過去，一面追問我們如何重整步伐以迎向不可知的未來。

四 百年中國的多元思考

從康有為縱橫開闢的《陰符經》到徐冰無從索解的《天書》，從政治宣傳畫對烏托邦理想的狂熱到鄭在東畫作《雙生溪》回歸鄉土、臨流獨坐的孤高，再到曾廣智的攝影作品《紐約（世界貿易中心）》，以喬裝獨白之姿在美國景點拋下東方與西方、落後與進步、野蠻與理性等二元對立的疑問……展覽「漢雅一百：偏好」由張頌仁與高士明共同策劃，包羅近百年來中、港、台三地的藝術作品，以思考中國文明面對現代化的不同經歷，並嘗試建構中國對自身文化主體的想像。

甫一踏入香港藝術中心的包氏畫廊，于右任的對聯即以剝削渾樸之勢噴薄出民國開國的氣象。二十張共和國人民英雄紀念碑的設計草圖則在對聯兩旁排雲列陣，穆穆昭示：「人民英雄永垂不朽！」面對二十世紀初中國為列強環伺、軍閥傾軋的局面，于老的對聯以「慷慨」、「堅貞」期許同僚有所持守，並以草書簡略清剛的形構，推動傳統文化的改造，力圖立足於求新、求快、求變的現代世界。與之對照的人民英雄紀念碑，則以社會主義的集體意志與美好新世界的願景將傳統建築美學馴化成雅正的裝飾形制。新時代的禮器紀念着與草圖設計者一樣無名的「人民英雄」，

彷彿歷史潮流中有血有肉、個性張揚的仁人志士通通抽象化為一堅實的共同體，只為民族的榮辱而存亡。

可是，在民國對聯與共和國設計草圖之間，策展人擺放了一枚幾近微不足道的印章，其上幽幽地刻寫：「亂離無一可，歷劫更名叵。巢覆雛幸存，棲心尚得所，無家處處家，宇宙能容我。」這是印壇名家馮康侯聊以自慰的說話。喪亂流離之中，原本的生命秩序盡皆崩析潰散。人人任由時代激流翻捲擺弄，無力無助地討生活。未來太遙遠，過去不敢想，生活只能於無家處勉力湊合着「家」。宇宙雖大，但磨劍聲、槍炮聲、革命吶喊聲、文化摧毀的爆破聲此起彼落……生命的自主自尊何在？藝術作品呈現個人的悲歡離合與國家歷史的千迴百轉，展覽亦由此鋪陳中國近代史的更迭。

策展人張頌仁指出當代中國藝術最值得關注的課題就是「大文明的崩潰與重新自我發明的故事」^⑦。策展人從中國近百年的變革找尋一宏大的論述結構，試圖超越意識形態的分歧或政治疆界的規限。其所討論的「中國文明」是流動又多元的，由無數個體與群落隨着不同社會情景的需要而聚合，並藉藝術創作開闢出集思廣益的空間、發揮當下文化發展的想像。他們認為中國近代史乃由「民族自主、傳統的文明天下理想、追求現代啟蒙這幾股相互盤結又糾纏不清的力量」所牽引拉扯^⑧。無論資本主義還是社會主義，其意識形態的爭端乃肇於政治構想如何與這幾股力量磨合，提出中國現代化工程的不同藍圖。

展覽採用了三個藝術世界的論述結構——即全球化前衛藝術的實

驗平台、順從於社會主義的集體創作機制，以及傳統士人書畫修持的雅集^⑨。宏觀角度而言，這三個藝術世界說明了不同藝術體制所衍生的創作理念、不同社會政治情景如何與藝術對話，以圖梳理舉國對自身、對現代化發展的想像。微觀而言，這三個藝術世界的結構重點在於創作的文化語境，尤其着墨於藝術家的創作脈絡與個人經歷。張頌仁表示^⑩：

全盤的歷史方案永遠無法毫無遺漏地整合天下。每個人心底裏總有一絲無政府主義的慶倖，所以我們應該慶倖世界還有遺漏，慶倖社會的密縫間還盪漾着任何大一統都無法徹底征服的江湖。

展覽透過不同創作機制的論述結構，嘗試勾勒藝術創作如何介入個人與國家、中國本位與全球化、文化傳承與現代變革，並藉以發掘歷史發展的動力、勢態及個人對歷史文化的感知。

必須注意的是，三個藝術世界的結構論述並非將不同的創作境況截然區分。反之，三個藝術世界並行不悖，也可能互為影響，引發不同的創作理念及形式。如香港畫家陳福善便是一例。陳氏聲稱創作是個人遊戲，從不理會任何意識形態的規範，亦無所謂師承學派的文化包袱。其《愛麗絲夢遊記》描畫了一座詭奇亮麗的孤島。島上群獸悠然箕踞，眾妖坦腹於高台洋洋乎睥睨物表。水遠山寬處竟然生出一樹繁花，飛禽繞着緋緋煙嵐打轉，又似窺探杳冥冥間另一魑魅境界。陳福善所創造的幻境挪用桃花源遺世獨立的意象，

但其色彩之斑斕卻又近乎西方水彩畫的烘染；藝術語言兼採中西文化元素，顯見畫家與全球化藝術網絡的聯繫，但其創作卻又隱然維持着傳統文人以書畫自娛的作風。

就藝術家創作的文化環境而言，1970年代香港文化自由多元的氣氛造就了陳福善藝術語言的雜揉，而城市發展的咄咄逼人又促使藝術家將日常轉化為藝術的玄思妙想^①。相對於城市的擠迫、忙亂、疾速與擾攘，畫作中的奇幻世界看似不受時空規限，但妖魅的愛慾嗔癡包容了世態變幻的喜與悲，幽冥境界一重復一重的結構，又似複製現世的人事秩序。或許畫面的荒誕瑰麗不過是城市五光十色的迷亂本相，但其表現形式稚拙又揮灑，卻撫平了現實生活的焦躁不安。這是藝術家對現代文化的感性回應與智性反思，既流露出城市活力的歡快，也隱含對現代發展的迷惑。

顯然，三個藝術世界的論述結構有助將藝術家置於其生活環境及創作的文化脈絡，並從作品的解讀豐富我們對藝術的思考：究竟藝術家如何感知時代的氣息與情態？藝術家的創作又如何安頓個人與社會、國家與世界，並且揭示文化創意的新可能？

在宏觀的論述框架之下，策展人高士明開出九項子題：民、群、家國、字、身、山河、毛、眾及網，建構百年中國現代化的曲折歷程。這些子題看似互不相干，容讓觀眾從藝術作品的並置發掘其中內涵，可是，其安排卻又似斷還續，隱然串連出時代的痕迹。縱的而言，孑然一身的「民」因政治動員而聚合成「群」，由此一「家」一「家」接受規管而拓展成組織嚴密、層級分明的「國」。橫的

來說，「字」是文化的載體，其所賦予的象徵意義使得「身」、「山河」從物質的存在轉化為現代文明的符號。現代化對國民的規訓使得「身」拋開「東亞病夫」的污名，鍛鍊成革命的本錢、國家富強的表徵；而「山河」壯闊意味着自然資源豐富，於是山搖地動只為開採資源、發展現代工業，從此「山河」色變染上現代文明的灰濛濛。

縱橫線索相貫之處，乃是意識形態的爭持，其標題為「毛」，借喻狂熱的領袖崇拜。瘋狂的集體行動造就了「眾」——他們無名無姓，卻在時代洪流中載浮載沉。政治力量與集體行動鑄造了理性難以參透的「網」，交纏着愚昧、迷失、瘋狂、麻木的笑與無端的痛……彷彿跌入宿命既定的軌迹。這些子題將百年歷史濃縮成過去對現代化的想像。從富國強兵的目標出發，政治力量鼓吹對個人、身體及群眾的改造，進而改造山河面貌、改造傳統文化……經歷一連串現代化的改造，中國文化的主體性何在？在現代化發展的同時，我們從何思考屬於自己的文化價值？又如何消化外來文化的影響，並將之變成孕育本土文化的養分？

由「眾」而「家國」，從「身」到「網」，牽引出了百年中國的蹣跚顛簸——現代啟蒙、外患與內戰、群體新秩序、傳統的潰敗、資本主義的興起……策展人藉不同子題擬定某一社會文化情態，由此思考藝術家如何以歷史事件的參與者、見證人或研究者的身份投入創作，而作品又如何浮現出對時間滄桑變幻的感知。比方在「家國」子題下，三件

與家族相關的作品——曾灶財的九龍皇帝世系表、邵逸農與慕辰的《家族圖譜》及宋永平對父母病容的攝影記錄，有如穿透歷史的殘像切切追問記憶中的家、國何在？

在香港——一塊連時間也是借來的暫借地，曾灶財以其癡狂堅執的想像宣稱自己擁有九龍半島，破口大罵英女皇搶走其封地。「九龍皇帝」以家的世系延續國的恥辱與傷痛，並以告地狀的方式，將這段家族史存封於長街陋巷的天橋墩、電壓箱及郵筒等處。這是關於香港主權的夢幻記憶，而夢的底色是憤怒、屈辱、孤獨與桀驁不馴。夢或許虛無，大抵比邵逸農與慕辰的《家族圖譜》真實。為了追尋家族血緣的聯繫、重拾家已然湮沒的記憶，藝術家以影像編寫家族史——家族成員上身清一色穿上中山裝，下身則隨個人喜好打扮。中山裝是國的符號，竟然也是家族成員最易於辨識的共同印記；下身裝束豐富多姿，又似急不及待地抹去國的印記，宣示個人的生命抉擇。耐人尋味的是，《家族圖譜》嘗試展示家族繁衍的歷史，但成員被抽離於真實的生活環境，姿態幾乎千篇一律地彘扭。圖譜所展示的家族面貌愈是完備，其歷史感也就愈顯得矯飾又淡薄。與其說邵逸農與慕辰試圖接續家的記憶，其記錄毋寧是家國的滄桑與重撰失散記錄的徒勞。

百年來的強國夢改寫了家與國的意義，乃有曾灶財以癡狂虛構家的世系，揭櫫國的主權；邵逸農與慕辰藉由編撰家的記憶，回想國的經歷；而宋永平則以家最樸實的面貌，反思家與國的關係。宋氏的父母是一對盡忠職守的公務員，一生辛勤為國。

一朝年華老去，他們得不到國家的援助而被遺棄於疲弱、憔悴與絕望之中。《我的父母》就是歷時七年的寫實攝影作品，記錄了宋永平父母由老病纏身步向死亡的片段。黑白照片真實得近乎殘酷，讓觀眾見證老人在被窩蜷伏、在燈光下呆坐、在鏡頭前一面木然……其澀滯的眼神與日益佝僂衰頹的身體訴說着生命的卑微與辛酸，也預示了人亡家破的結局。家的破敗與國的欣欣向榮形成無法看穿的反差，反問家與國緣何並舉。家是傳統中國社會最強韌的紐帶，但百年革命將家打成七零八落的碎片，重組成強大的國與強國的民。

藝術作品讓我們一窺現代化過程中社會結構的撕裂、解析與重構，我們不得不追問：家與國的當代意義何在？在家、國的離散與重聚中，我們如何思考社群連結的意義？又如何從人、從家庭以至國家的網絡中，發掘出現代社會自我更生的力量？

站在過去與現在之間，「漢雅一百：偏好」展出的藝術作品以感知、以智性編織藝術家個人生活經歷的質地，咀嚼近代中國文明的衰敗與榮華，反思中國現代化歷程的挑戰。其中最重要的課題依舊是遺忘與記憶。隨着宏大的策展論述與廣闊的文化視域所鋪陳，展場變成一時空交錯的場域，使得人的飄零與家的離散在歷史流變的縱橫線索中找回其經歷及意義。

展覽末段展出了陳界仁的錄像作品《凌遲考》，正好向觀眾重申藝術家如何以自己的方式檢視過去。陳氏以電腦繪圖的方式修整一張1905年法國士兵所拍攝的凌遲照片。透過古今交疊的場景、緩慢的

運鏡速度以及受刑者、拍攝者與旁觀者等多重視角，使得觀眾彷彿如置身過去直視受刑者的痛苦，反省自己以何種視角、文化位置與思考脈絡檢視酷刑，亦即歷史傷口的意義。《凌遲考》所考證的不是過去，而是當下我們如何拋開國族大義、意識形態等框架，以開闊、理性的目光思考自身文化發展的來龍去脈。

策展人以藝術作品所傳達的感知喚起我們的文化記憶，從而追問這百年間我們記得甚麼？遺忘了甚麼？在記憶與遺忘無休止的角力中，策展人提醒我們：記取過去只為要找回自己的思維語言，好讓我們整理自己的經歷，再從中尋找開創未來的力量。

五 氈帽的期盼：藝術與歷史的交會

當代藝術展覽「很久不見了，維多利亞」及「漢雅一百：偏好」都不約而同指出記憶勾起我們與過去的關連、訂定我們對自己的理解，並且孕育我們對未來的想像。可是，今天我們遺漏、我們忘記、我們丟棄、我們清拆……我們還記得甚麼？旗袍？鴛鴦奶茶？熊貓與萬里長城？我們如何從扭曲、刪節、漂白的過去重新書寫自己的歷史？究竟我們如何抵擋遺忘的滾滾洪流？

或許克雷蒙提斯的氈帽是昆德拉送給當下的希望。即使遺忘鋪天蓋地地侵噬，世上還是有那麼一點半點的憑據讓人藉以探究過去的來龍去脈，並將自身的經歷放到更寬廣的時間坐標中思考，不致迷失於時代虛妄的謊言之中。因着昆德拉小說的思

考，氈帽由一人一地的經歷輻射至人類文明存亡的問題：究竟我們何以選擇遺忘、又憑何得以記憶？氈帽所揭示的正是藝術如何築起一共同想像空間，促使大家反思當下的文化處境。而當代藝術對時代的回應或許就充當了這一頂突破時空限制的氈帽，闡釋我們如何思考自己以至群體生命歷程的各種可能。

註釋

①② 昆德拉(Milan Kundera)著，尉遲秀譯：《笑忘書》(台北：皇冠出版社，2002)，頁30；176。

③ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge, 1962), 174.

④ Maurice Merleau-Ponty, "Cezanne's Doubt", in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, trans. and ed. Galen A. Johnson and Michael B. Smith (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993), 66.

⑤ Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 130.

⑥ 何慶基：〈策展人常問的問題〉，《白文本》，第3期，2006年9月，頁35。

⑦⑧⑩ 張頌仁：〈三十年〉，載陳韻編：《「漢雅一百」展覽冊頁》(香港：漢雅軒，2014)，頁18。

⑨ 《「漢雅一百」展覽冊頁》，頁36-37。

⑪ 張頌仁：〈陳福善——奇人奇畫〉，載李世莊主編：《從現實到夢幻：陳福善的藝術》(香港：亞洲藝術文獻庫，2006)，頁119-21。

丁穎茵 香港浸會大學視覺藝術學院
助理教授