

世界如何成为散文？

时间：2013年11月30日

地点：OCAT 图书馆

演讲者：黄建宏

首先，我想跟各位分享，我如何看待诗跟散文这两种文体。

从影像的角度，我会这样看诗跟散文的差别：在诗的表达里，人跟世界是不分的，进行创作和思考的主体，跟我们的世界整个融为一个状态、一种东西，再透过可能是文字也可能是影像的媒介来进行表述；但散文，一直处在一种状态，进行创作或述说的主体跟这个世界并不是以整体跟整体再融合成另外一个整体的方式来进行表述的，而是在一个时间的过程里，不断地跟世界有一个接触，然后每一个接触又不断地出现一些表述。我们如何去看待比较像诗的影像和比较像散文的影像？我会这样看，当成为一个散文的影像的时候，会有一种关系，每一个时刻都是一个个体与世界接触的一个特殊时刻，这个特殊的时刻不完全地再现或映照着我”述说主体的整体，它总是一个部分、一个部分的会面。

进入到今天我要谈的，首先提出的问题是：“影像有生命吗？”。联系诗跟散文的关系，在比较像诗的影像的表达里影像会有生命，但是影像有生命是因为“我”有生命，因为在诗的语言里，我跟世界不分。我，这个诗人捕捉到世界的本质，然后这个世界的本质又可以和这种语言的本质联系在一起。在这样的一个非常理想的时刻或者非常理想的状态中，影像的生命就是我的生命。如果影像是一种散文的形式或状态时，影像有生命吗？又到底是什么样的生命？

那么会有接下来的几个提问。

首先不跟各位沟通你们可能在前几场放映中看到的影像的内容，先从一个大家都可以沟通的问题出发，“我们为何会看到这些影像？”它有很多层次，一个是有一些人，在欧洲有一些人，制造了这些影像；并且有人建造和经营了 OCAT 这个空间；接着，有两位策展人策划了这个放映，所以我们会看到这些影像。你会发现，从上一周开始，你们之所以会看到、遭遇这些影像，是一连串不同的人跟这些影像之间的会面，形成了这些不同的时刻。并不是因

为我们在一个封闭的空间把灯关暗，把影像投出来，或者就是因为你觉得“我感兴趣，我想看”，然后好像就和这些影像会面了，其实并非那么直接。

第二个问题：“我们为何要看这些影像？”我想这其实是很多观众都会有的问题。一开始你们想来看放映的时候，并不知道它是什么。来之后，或许在整个看的过程中，你们会一直问这个问题，我们为什么要看这些影像？其实，放映这件事发生在当代艺术里有不寻常的意义，跟在电影院里不一样。在电影院，门票决定一切，你倒霉不倒霉在你买门票的那一瞬间就决定了。但如果在当代艺术的思考里，我们在试图不断打破创作者跟观众的经验，打破时间和空间的经验，那我们为什么要看这些影像？这是一个有趣的事情。你到了这个地方看了这些影像，你其实就尝试在这样的一个时空装置里，去思考影像跟你和其他一些造成这些影像出现的人之间的关系。你重新思考你和这些普通人以及和这些影像的关系中你的必要性在哪里，对你来讲有什么意义，这是非常重要的事。很像有一天你跟一个朋友见面，朋友带了另外一个朋友来见你，在碰面的时刻，你可能霎那之间会想到“我为什么跟这个人碰面”？在试图回到人跟人之间的关系来看待人跟一切的关系时，是需要一个更积极的态度。这个更积极的态度，我认为是当代艺术里所期待的。

第三个问题是，“我们为何不能完全看懂这些影像？”为什么这个世界会出现一些影像，而这些影像是我们无法理解的？这个时候，你应该怎么办？或者说，你要怎么办？和看电影不一样，你看到一个电影，可以在豆瓣或者在百度上表达一些看法，“这个片子太烂了，拍得我都看不懂”，或者“这个片子实在太好了”，这些都是非常快速的、瞬时的交流。看电影是一个交易行为，所以顾客可以非常快的做一个判断，“我买的对或不对”。我们试图在当代艺术的关系里想象一下，你们是遭遇一个完全在你想象范围内的人比较有趣呢？还是去遇见一个似懂非懂的人比较有趣？这里的面会涉及到一件事，通常我们对人的想象会比对影像的想象多。所以我们在面对人的时候，有时候比较敢冒险，而影像在我们大部分的经验里，是一个被消费的对象。在面对看不懂的影像时，我们非常容易就会去拒绝或觉得疲惫。其实，最熟悉这次放映中这些导演和影片的人，他们的时代是在八十年代已经有二、三十岁的人。可是今天竟然只有可能是在八十年代出生的人来策这个展览，这里有趣的是，新一代策展人可能对观众更有信心。反而原本我们最早接触到这一批影像的人可能对这个社会没有这么大自信，怀疑是否会有人感兴趣？会有人愿意来看？

第四个问题是，“这些影像如何存在？”我们常常有一个疑问，这些影像拍得人家看不懂，为什么还可以传到中国来？你试着想想，如果在教室里，你拍了一部片子给教授看，教授觉得你拍得我都看不懂，这太烂了，那它是连教室都走不出去。我们坐在这边，那些欧洲的、好几十年前的影像，为什么能来到这里？我们是如何遇到这些影像的？其实这是件很容易想象的事。如果今天麦当娜或者 lady gaga 出现在你面前，你就会问这个问题，为什么我可以遇见她？影像也是一样，影像它为什么可以到你面前？

接着最后一个问题，也是我们更积极的来面对这个问题的最后一个点——“我们如何来看这些影像？”我希望从世界这个观点来切入，这也跟整个展览的主题非常有关系。我们可以问这样一个问题，为什么我们看到这些影像的时候，好像看到了世界？这是一个非常奇怪的状态，你其实是看不到世界的，或者说你没办法完全看到世界。可是为什么在影像里我们会产生这样的想法？

从“世界”的角度来思考，第一个问题就是世界是如何产生的？在欧洲，从十七世纪，当开始脱离神学的时候，就有了世界这一概念。它产生后，欧洲人了解世界了吗？其实没有，那个时候，欧洲人的船和他们的视野都还没有到达全世界，但已经有世界的概念。基于权力、经济的需要，他们开始建构了这一想象。这个想象过了多久时间，在今天落实到了国际化、联合国、全球化？世界概念的形成历史并不长，这个并不长的历史对于亚洲、中国来讲，可能是短的，那么我们到底要如何开始？

世界如何产生和对世界的书写是息息相关的，因为我们没有任何一个人找到一个角度，马上就可以看到世界，马上意识到世界，或马上写出世界。对世界的书写一直都是一项技术，各种各样不同的技术在发展。可能透过诗，可能透过哲学、科学，在今天这个项目里最重要的就是影像，也就是说如何透过影像来对世界进行初现。自从有了摄影，电影，直到今天的当代艺术，很多创作者就不断地对这个世界进行书写。这些书写就形成了世界的影像。我们可以去想象，自从我们开始习惯了有世界的观念，这个观念在每个时代都不一样，这就造成它必须要凭借媒介。世界到底是不是一个实体，其实是一个非常难捕捉的事情，但我们可以肯定的是，他必须要透过媒介。

接下来的问题就是影像的档案。如果我们的世界是要不断透过各种各样不同的影像来建构，那么世界本身就是影像的档案。我们如何把影像的档案视为世界的资产？为什么世界资产这

一观念那么重要？因为当我们大家在看一个影像的时候，当我们发现这里面有看不懂的地方，当我们思考为什么有一些我们无法理解的时候，第一时刻出现的答案很多是因为这是欧洲人拍的，欧洲的影像，因为这是留学欧洲的人策展的影像等等。可是我们要去想我前面提出的问题，这些影像为什么会到我们面前？从七十年代、八十年代一直到现在，这些影像已经环游世界很多圈了，当到我们面前时，它们事实上已经是世界的资产了。它们经历过世界很多不同观点的人，不同观点的机构，很多不同的操作方式留下来的。那么当它们到我们面前时，我们有没有能力把它视为世界的资产？也就是说其实你是可以享有它的一份子，我觉得这件事情非常重要——当你觉得这是你的。做一个可能非常极端的假设，你环游世界，到了某一个地方，突然有一个人叫你爸爸，他宣称他是属于你的，可是你不认识他，你看不懂他，这时你会采取什么方式？你可以跟他讲你明明就是欧洲人的脸，明明是在欧洲出生的，关我什么事情。但当你可以认为他可能跟你有关，因为他跟很多人都有关的时候，你面对他的方式可能就可以不用像“你是我的或者你不是我的”那么简化了，而是我如何来认识你。所以我觉得在亚洲和很多的地方，我们需要更加努力去建构世界资产这一观点。从欧洲对“世界”还是一个幻想开始，他们经历了大概三四百年时间，连接着航海术，和他们各种武器技术的发展，而达到了他们对世界的认识，开始对世界进行档案的整理。如果欧洲人如何活的不像他自己国家的人，而活得像一个国际人需要三四百年，那么我们在这里，如何达到变成国际人的这一个状态？这其中一个非常重要的事情就是我们如何在我们的思想里开始有世界。

前面我比较集中跟各位分享关于世界跟影像的关系的一些想法。下面我就进入到这个项目涉及到的影像的问题，我想先做一个细致的与历史脉络跟影像的特质有关的分享。第一部分我会来谈新写实的问题，第二个部分我会来谈当世界成为档案，第三个部分其实会谈到后写实的问题。

我们先回到新写实成为生存经验的直面。新写实变成了一个关系——我们如何直接地思考或面对我们今天的生存经验。我会把新写实分成两个部分，一个部分是十九世纪末的小说，另一个部分是二十世纪第二次世界大战期间开始出现的电影影像运动或现象。如果我们关注电影这个部分的话，第一个思考的就是是诗、散文还是评述？诗跟散文的分法，我刚刚已经跟各位分享过。关于评述，我是用 essay 这个观念来认知它的——是对这个世界或者对某些事物的一个描述。因为它是一种具有主观性和评论性的描述，是表达主体性的一种评论方式，

所以我会用“评述”这个词来做中文翻译。

透过这三种文体，我们接下来考察在电影的影像里到底发生过什么。集中在六七十年代，帕索里尼，戈达尔，鲁什这些电影人开始来问：我们对现实的事情或者非现实的事情进行拍摄的时候，它到底是真的还是假的？它到底够不够真实？或者说我如何让它更真实？

十九世纪的新写实或社会写实文学有一个重点——描述出整个社会的结构或物的表象，将其呈现为人类的某种真实，它还是相信最后有真实的景象。而在意大利新写实里，新写实其实对写实的追求。为什么他们当时会需要对写实的某种需求？因为这个世界变得让他们无法再去相信，第二次世界大战时，这个世界跟他们过往的那个世界产生了非常大的断裂，信念的断裂，当你开始不相信一件事情的时候，就会更渴望知道真的状态到底是怎样。在新写实时期，人们会思考我如何透过各式各样不同的方式来面对真实，所以新写实反而产生了更多不真实的影像，但那些不真实的影像都变得更为真实，或者说我们可以拿不真实的影像来谈更为真实的事情。

法国新浪潮就更吊诡，因为在法国当时他们所处的是一个高度工业化、高度消费、高度资本化的社会，这个吊诡的关系在于那个时期的导演早已经预设，或觉得当时的法国社会就是一个景观的社会，他们其实是用一个对抗的姿态不断地透过他们的影像在跟整个景观世界进行拉扯，在寻找景观社会里更为真实的批判性的时刻。差不多同时期，可以发现的是人类学观点的介入，它的介入其实同时是更开放的去看待神话这件事，这在胡许的影片中可以看到。

发生在欧洲六七十年代的新写实，到八十年代时逐渐移向了亚洲地区。当时战后美国跟苏联所构成的冷战结构在很多国家里产生了松动和开放。这时，之前发生在欧洲的新写实在亚洲的影像创作里开始找到了一些连接，这些连接不单纯是因为有一些导演真的看过了之前那些导演的影片。不管是侯孝贤还是阿巴斯，他们为什么会同时关注到凝视的重要性，以及直接的观看，不是去搭景不是去安排，而是直接看到现实生活的重要性？因为在整个冷战结构里生产的影像都是搭景的影像。所以当这些导演有机会去生产影像的时候，他们会有一个很大的渴望去好好地凝视他们生活的世界。冷战这样一个集体性的时期，大家看到的影像其实都是超越性的影像，是投射到未来一个更伟大的时刻的影像。在这样一个三十年下来的经验里，事实上大家觉得最匮乏的就是明明觉得最真实的个人经验却没有影像存在。这有两种可能，一个是自己没有意识到去看，一个是根本就被禁止去看。所以在八十年代开始有这些影像运

动的时候，我们发现长镜头变成一个非常重要的影像的特质。

到九十年代，像贾樟柯，他一样延续着某一种新写实。六十年代就有新写实了，为什么到了九十年代新写实还继续？我们还可以继续往下看，当它发展到阿比查邦或者是枝裕和的时候，这些写实又转化成了什么？从贾樟柯目前的前后期来看，他的早期是很接的，往往描述一个小人物在都市高度发展的状态里会和环境产生怎么样的拉扯；跨越到他拍《世界》的时期，高度发展下的社会开始出现了很多景观，人开始活在一种非现实的状态中。贾樟柯的后期一直在处理，甚至处理到他的影片很多变成不真实。可是到了阿比查邦跟是枝裕和的时候，我们可以在他们的影像里看到幻像跟真实已经揉合在一起，到无法区分的状态，而且他们更为重视在特殊的历史时刻和事件下所出现的影像的状态。

从六十年代直到二十世纪结束，叙事跟非叙事产生了一个更无法去区分的状态，虚构跟纪实也变得不可区分。其中有三个最主要的范畴架构着这样的影像的思考：存在主义，面对自己真实存在的经验；现象学，它跟散文的关系非常密切，在现象学的方法里会不断的检测我跟世界之间接触的那些特殊的时刻；以及人类学，它对于人跟整个背后的神话结构或者社会结构之间关系的一个描述。

我们如果来看这一次所选的影片，会发现其实它不像新写实的影片，而进入了另外一个状态。这些导演所用的影像，大部分并不重视镜头和镜头所构成的段落必须要同質性很高，必须要呈现出某种形式上的观点，或者某种风格语言。我们反而发现他们引用了大量的新闻影片，大量其他出现的图像、绘画，还会引用到表演等很多其他的图像。我们发现这些影片在影像的关系里面非常的零碎。

我们最后都会用诗来讨论大部分新写实的导演，但当我们讨论到克鲁格，戈达尔，法洛基这样的导演的时候，我们是很难用诗去谈论他们的。为什么？因为他们呈现出来的世界是整个碎成一片，断裂到不行，而且他们的影片都意图要去讨论事情，而没有那么直接的回到个人感性的凝聚跟再现。我们从真实电影或者直接电影的角度切入来看这些导演，如果说新写实主义有一个非常的重要的点，那就是把散文式的凝视都变成有可能是一种诗，也就是我们把现实生活的凝视拉长了时间，这个时间让本来是散文式的场景变成了一首诗。

这一批导演有一个特质，就是把我们的生活里看到的影像变成了论述，变成了一种可以去

表达“我”的推论和批评观点的材料。这里非常重要的是，首先影像必须变成不同的档案，而这个世界也变成了档案库。世界之所以可以变成一个档案库，它首先要变得不真实。我们生产的很多影像，广告，新闻影像还有艺术家创作的影像，其实这些影像都在取代着我们肉身所能够经验的世界，而这些世界到了今天，甚至有了网络，变成更为真实的一个世界。我们现在的世界因为影像的关系变成更多更多的世界，所以世界到最后变成档案库。

如果我们从这个部分再回到电影史来思考，会有一些线索很有趣，从尤尼斯·伊文思，从维尔托夫开始。伊文思的影像有一个特点，他让你从一个纪录性的影像中好像看到了某一种当它转化成一种媒介的时候，会出现的特殊节奏感或特殊的不真实性跟材料性，这是伊文思的影片很重要的一个创新。所以从伊文思那里我们会看到一种纪录跟实验是无法区分的影像。我想用机器去记录一个现实的世界，可是因为我使用的是机器，而且这个机器必须经过一连串的工业生产的转化，所以它必然有非常高的物质性，可以来思考实验这件事。也就是说当它变成了一个物，我们如何把他生产出不同的经验。维尔托夫非常有名的是他几乎不掌镜，不自己出去拿着摄影机拍，他几乎都活在实验室里，活在剪片室里。所以他也开始有了一种经验，就是我如何透过影像去讲事情，不是因为我带着摄影机去看这个世界，而是因为我有档案，我如何透过这堆档案来理解这个世界，或者来投射这个世界。所以我们会发现伊文思影响了克里斯·马凯，而维尔托夫影响了戈达尔，这个线索其实是非常重要的。

在德国，我们就会看到克鲁格或者西柏伯格。在德国的语境里所发展出来的论述电影跟法国的其实不大一样，在德国的脉络里，有一个更强的系统化的论证过程。克鲁格跟西柏伯格都有这样的共性，透过一个非常系统化的对历史的分析，加入了新闻图像、海报图像等所有跟信息有关的图像的拼接，并运用剧场形式的展演。为什么在克鲁格跟西柏伯格的影片中，在他们如何去谈二十世纪的历史，以及回溯到十九世纪的历史的时候，剧场形式的展演为什么那么重要？因为一直到冷战结束，我们其实都很长久地活在剧场化的影像世界里，所以剧场在德国人的思维系统中非常重要。虽然从席勒、歌德开始剧场原本是公民美学教育非常重要的一个形式，但为什么公民美学教育的形式到后来发展成为一个极权主义的形式？这是一个非常重要的历程。

一直到今天我们看到法洛基这样一个导演，在当代艺术里有对他更直接的表述 - 对法洛基来讲所有的影像都离不开机器。所有机器里所看到的東西就等于是人不断地在互动的另一个未

来的世界。我为什么说未来的世界？因为只要我们生产出来某一种机器，制造出了某一种影像，在一段时间后人们就会觉得这段影像就是他肉眼所见。在这样的互动下，人已经找不到肉眼所见到底是怎么回事，我们现在脑子里面的臆象根本就不是来自我们肉眼所见的，而是来自于我们早就是机器人。在法洛基的定义里，人有可能就是弹头前面的摄影头，人可能就是一个工厂里的压缩气压机的装置。当世界成为档案，世界不再真实的时候，也可以说世界的真实变的更为多元。当去讲我们的世界是多元的时候，我们不要忘记世界如何多元。如果没有网络，没有影像，世界到底要怎样多元？影像跟网络其实都几乎已经变成人的一部分。世界变成档案，等于我们每个人都在档案库里检索一些影像，然后用这些影像来讲我到底如何思考。

在这样一批导演的发展下，资本跟政治几乎无法区分，实验跟经验也无法区分。实验跟经验到底有什么区别？我们比较容易用一般性的方法去思考经验，经验就是你每天生活中吸收到的讯息，你在你的生活里映证了非常多次你觉得事情就是会这样的时候，这就是经验的累积。实验是什么？实验包含着某一种意图，这个意图一定是基于对现有经验的想象。而实验有一个强烈的欲望，它要创造出新的经验，实验一定是要去分析既有的经验，但它并不满足于分析，它会想要从这些分析里去告诉你我有一个梦想，可以做些什么。实验电影绝对不会停留在告诉你电影的影像是如何生成的而已，它总是要再更进一步告诉你，其实电影的本质是什么，或者说电影要去做什么？可是现有的经验都无法达到，所以才要去拍实验电影。

我们现在活在一个对未来的欲望跟既有过往的历史无法区分的状态中，这也是我们在看这些影像可以感觉到的。当我们的世界是一个景观社会的时候，影像会有一种双重描述，因为我们的世界都变得双重。一个是对现实世界的描述，一个是对影像生产的描述。用居易德波的话来讲，如果有一个假的世界取代一个真的世界，当这个所谓假的世界在我们今天也变成另外一种真实的时候，我们如果要去描述，肯定要去描述影像生产的问题。这里其实就会回到我一开始为什么用世界这样的面向来切入，我们在看每一个影像的时候都应该在思考，它为什么到我们面前，它是如何产生的，这样你就更能够回到自己的创作或者自己的经验里面去看，你的可能性是什么，你在世界的位置是什么。

到了后写实，如果在这些写实之后还有现在正在发生的事情，我会从四个方面去讨论现在的一些影像的状态。一个是所谓的感性分享，借用到朗西埃的观念，它假设事实上我们每一个

人的感官或者每个人的直觉状态都是在一个社会结构和一个分配状态下生成的或决定的。为什么我看到看不懂的影像就非常生气，这可能不是你的主体性，而是来自于你被分配到了这个位置，你没有时间也没有必要对一个看不懂的东西更有耐性。可是有些人他在这个社会的分配机制中被允许了可以跟我们的领导人或跟我们的财团报告说，这个看不懂的东西太重要了，是我们的未来。这就是当代艺术如何在所谓的精英、民主化、平民化的关系里面不断的运作。

第二个是历史记忆的再造。我们发现完全抛掉大历史之后，其实是不够的。当你抛掉所有的历史，你同时也在抛掉你的能量和力量。如果你没有历史，你就没有任何东西告诉别人我活了二十年后我的价值在哪里。所以当大历史被去除，也就是冷战结束以后，其中八八年，和八九年是重要的时间点，我们进入到全球化，进入到一个更为剧烈的权利和经济能力的竞争的时候，发现历史的记忆是非常重要的。因为如果只有权利和经济能力的竞争，事实上产生不了更大的利润，也无法在全球化中确认权利。到最后你还是觉得如果要谈艺术还是要回到塞尚，委拉斯贵兹等等，你再有钱还是会买那些东西，因为你只懂那些东西的价值，你的经验的价值就会不断的被延迟。因为没有人买，这是非常现实的，有人买才会有价值，这很吊诡。

第三个就是影像的体制。我们要开始意识到其实现在制造各式各样的影像都已经不是问题。即使是一个婚纱店的摄影师，都可以制造出各式各样你觉得还不错的影像。当我们的技术和能力已经发展到这个时候，我们是否还享受着影像语言的思考？如果还沉浸在影像风格的思考中，我们会发现找不出新的快感或者新的批判的点。其实现在更为重要的是东西怎么生产出来。你如果想要找一个不同的观点，是必须要挑战生产机制的，如果不去挑战生产机制，你会发现大家在同一个生产机制里生产出来的都大同小异。

最后一点我之前已经先做补充了，就是我们如何建构一个所谓世界资源的观念。第一个是经验跟文体之间的关系，我们到底如何去剪一部影片？这个编辑的方法是从哪里来的？它是从你的观看经验、生活经验、感性经验、还是从教育经验中来的？这个变得非常重要。你要不停的自省，只有自省你才知道你在什么样的体制下生产影像。

第二个点是主体性与影像的关系，也就是影像的资本。现在非常个人主义，每个人都有他要去尊重人的地方，和被尊重的状态。每个人都是在自己的位置上思考，我的生命要怎样更加

好，我要怎样活。这在资本主义世界里往往造成一个问题 - 大家沟通的对象是谁。对象变成了百货公司的周年庆，它凝聚了非常大的共识，大家都可以透过百货公司的周年庆去理解为什么另外一个人匆匆忙忙冲进了百货公司。可是你如果在美术馆时，你如何去理解一个人为什么走进美术馆？这是无法理解的，或者说非常神秘，抓不到头绪。所以我们如何重新去思考影像的生产其实是某种资本？我们如果太依赖这个资本的累积都是透过公共媒体或者私有公司的媒体，其实你真的可以有你自身的差异性是非常难的，你也真的很难去谈我有什么样的创造性，我要和别人沟通什么？因为事实上我们没有自身的影像资本的时候，我们跟别人沟通的东西只要大家看广告就结束了，我们就达到沟通了，因为事实上就有共识，尽管你没有跟另外一个人讲过一句话。这样的事情可不可以满足各位？

还有一个也是刚刚谈过的，我们是在什么样的位置进行影像的生产，跟世界的关系又是什么？当我们坐在观众席，看一个影像，觉得为什么我们看不懂，为什么一个看不懂的影像可以推到我们前面，那这个时候我该怎么办？当有一个影像已经被全世界很多的地方的人赋予价值，好像他们看得懂的时候，而到你面前，其实是一件幸运的事情，你至少可以开始跟其他地方的某些人有了沟通的基础。这就像当大家都在聊一件衣服或某个品牌，可是你却完全没有看过这个品牌，那么你就没法参与对话，因为你连基础的材料都没有。可是如果今天大家在讨论的某一件衣服，而你可以在你的能力范围内，甚至是免费的，看到这件衣服，那你就参与对话。第一个层次就是这是一件幸运的事，另外一个层次再来思考，我如果跟别人是站在世界不同观点的时候那我要如何来评断这个影像？而在做这个评断的时候，我是具有沟通能力的，不是跟别人说这个是你们家的影像，跟我有何关系，我家会有我家的影像。其实这个理由是非常薄弱的。

另外一个就是社群和教育的关系，今天为什么必须要透过策展和艺术中心来做这样的放映。在所有商业体制里，或者在很多的体制里，根本不存在这样的社群的时刻。如果说这些东西你念国小一直念到中学，学校老师都会介绍的话，真的是太完美了，根本不需要艺术中心，我们只需要去这些学校的辅导中心就好。所有念策展项目的人都可以到国中小学去教书，这也是很快乐的事情，工作有保障了，只要大家还继续生小孩。我们为什么要艺术中心来产生这样的社群的时刻？以及我们为什么来看这些影像，这些影像为什么我之前都没看，或者我为什么都看不懂？事实上有另外一个意思，就是我如何在这样一个社区下，遇见一些可以进一步沟通的人，其实这个非常重要，它涉及沟通、协商和创作。

我就先讲到这里，谢谢大家！