

發明「莫雷爾」——都市空間、媒介與在地運動

日期：2014/11/28

主持人：阮慶岳／元智大學藝術與設計學系教授、策展人

主講人：王家浩／建築與藝術評論人、《BAU 叢書》策劃與主編

文字整理：蔡旻真

●阮慶岳（以下簡稱「阮」）：

大家好我是阮慶岳，很高興今天有機會跟大家見面。先前跟家浩曾碰過幾次面，他來過臺灣幾次，也相當關注臺灣建築相關的議題，王家浩是中國重慶大學建築系畢業及美院的建築碩士，基本上是從建築學的脈絡裡訓練出來，有趣的是今天的座談會給了我們一個非常寬廣的題目，我拿到題目的當下也是傻了，什麼是「莫雷爾」？了解後才知道是來自一個阿根廷的小說家的文學作品，因此從題目就暗示了家浩將從文學出發，副標也很清楚的指出將建築視為主體進行討論，其中更關切到「都市空間」、「媒介」以及「在地運動」三者的關係，這些對建築而言都是非常重要的元素，只是通常不會把這三件事情放在一起看。家浩除了把三者結合起來談，又以文學小說的標題作為引子，大家可以高度的期待今天演講內容的豐富性。那我們把時間交給王家浩，請大家鼓掌歡迎。

●王家浩（以下簡稱「王」）：

感謝大家前來聽我的講座！我平常的工作多半是進行批評寫作或研究教學，偶爾也會創作作品。當初在訂題目時，某些方面也是因為知道阮老師會來主持，所以除了談建築之外，想讓主題與文學產生些關連。當然另一方面，《莫雷爾的發明》（Morel's Invention）這本小說我很早就看過，甚至在我 1998 年大學畢業的時候就寫過一篇論文，題目就叫作〈莫雷爾的發明，將死的建築〉。這個標題本身具有雙重含意，除了「建築將會死掉」之外，還談到「如何將死去的建築變活？」。

我今天演講的前半段，將會對這個講座的標題先進行立論。首先是「都市空間、媒介與在地運動」的「都市」部分，我希望大家不要將這裡的「都市」理解成通常意義上的城鄉對立中的「城」。2014 年我寫了一篇文章〈從想像到實踐——介入鄉村的當代藝術〉，其中我提到了法國哲學家列斐伏爾（Henri Lefebvre, 1901-1991）曾經討論過的關於「都市社會」（urban society）的問題，實際上他並不那麼看重城鄉之間的區分，他認為重點終究在「社會」，而現在的鄉村相較於過去也已更像都市了，或者說更符合都市化的潛能和條件。我認為不管是鄉村或城市，它為社會所提供的想像，都是由不同的事件引發的實踐，在時間的維度上以「空間辯證」的方式進行重新的佔有、分配和連接，所以我們並不是強調城市或鄉村在城鄉二元結構中的特殊角色，而是為我們認識「社會」提供一些從特定到一般的方

法。

2014 年三月，我參加的中央美院雙年展中。這是一個蠻特別的展出，邀請了六個策展人，各自分頭策劃屬於自己的子板塊，最後再相互組合，構成整體的展出，實際上它是針對了策展機制重新進行討論。當我在展覽的訪談中被問到是如何理解這一機制時，我從子板塊的創作者的角度表達了自己的看法，我認為「每個策展人都會在過程中對原有的工作和展示結構進行調整，以構成自己一套方法」。而關於都市中「社會」面向的策展，其實最終都是對原有的結構進行調整後所構成的一套「特殊方法」。

其次，標題中的「空間」和「媒介」，我會選取《莫雷爾的發明》這本小說作為原型，進行討論。它的作者是阿根廷的小說家卡薩萊斯(Adolfo Bioy Casares, 1914 - 1999)，不是非常有名氣，所以大家可能對他並不瞭解，但他有個非常有名的作家好朋友，博爾赫斯(Jorge Luis Borges, 1899-1986)，博爾赫斯甚至將卡薩萊斯當作過他小說中的一個人物，寫進了自己 1940 年發表的文章〈特隆、烏克巴爾、奧比斯·特蒂烏斯〉中，那是一部以鏡子和百科全書作為故事主軸的小說。而卡薩萊斯也是在 1940 年發表了《莫雷爾的發明》，他當時才 26 歲。我想說的是，1940 年這一年還發生了另外一件事，班雅明的自殺，而這位哲學家的文章彙聚了許多關於「複製」、「再生產」等等這類問題，這些巧合勢必存在著某些涵義吧，因此我此前對於卡薩萊斯的這本書印象很深。

大陸的《莫雷爾的發明》最早的譯本是在 1992 年出版的，我們現在看到的是 2012 新版的小說封面，它呈現了兩個對稱的星球，象徵了兩個世界並置。我從網路上摘錄一段書評介紹，第一句話就是小說的點題：「我要向全人類證明這世界是所有逃亡者的地獄」。這部小說的主角是一個想逃離人世的逃亡者，卻又陷入了另一個「地獄」，就此進入了一個有著兩個太陽和兩個月亮交錯的時空之中。他在這一過程中愛上了島上的一個女子，因此必須對科學家莫雷爾留下的發明進行改造。所以逃亡者就像一個被拋棄的人那樣存在著，而後被流放到了這樣的境地中。

《莫雷爾的發明》有著半科幻的內容。我先首先按照通常的方式，對時間、地點、人物、事件、進程等進行第一層次的介紹。小說的創作時間為 1940 年、或者說現代主義時期，我們假設這就是事件發生的年代，地點在一座孤島上，人物分別是一群「人」和一個人，這一個人便是我所說的「逃亡者」，事件整體而言就是一個叫莫雷爾的人發明了一台「生命複製機」，小說的進程就是利用這台機器進行「重演」。這小說並不是非常有名，但也曾經在 1974 年改拍成電影，我們可以看以下電影中所使用的傢俱，比如由密斯凡德羅(Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969)設計的巴塞隆納椅(Barcelona chair)，另外還有瓦希裡椅(Wassily

Chair) 等等，這些設計傢俱的時間與當時寫作的 1940 年是相吻合的，電影中的建築風格也都是由一些較乾淨、簡潔的線條構成的，材料則是使用混凝土和玻璃等現代主義時期建築的重要元素。小說本身雖然是虛構的，但這一時間的界定對我們後面的討論將有著重要意義，所以我將這部小說放在現代主義的語境中來談。

莫雷爾在書中解說了生命複製機，它是「……我的最新發明，我們將借助它而獲得永生」，實際上它是一台可以錄製孤島上一整個星期中的所有場景、情境、感覺的機器，一星期，差不多就是我們工作的週期，小說中莫雷爾非常強調在這樣一星期的小迴圈裡能夠擺脫工作壓力，「快樂將永遠陪伴我們」，通過錄製，賦予了在島上的另外七八個人「永生」不死。機器能將你在島上的一切行為全部錄製下來，包括自然現象、聞得到、看得到、摸得到的種種事物，此外莫雷爾還強調它只是「複製」生命而不負責「創造」生命。所以，我在這裡引用卡斯特的一段話，對解讀莫雷爾的發明非常有意義，他描述了關於當前的網路時代的一個現象，「通過將死亡與生命分離，並且創造技術的系統來使這信念得以長存，我們在生命範圍裡建構了永恆。」「我們」全部被放到了這個他所描述的網路上，透過技術的維度，使我們可以直接地轉換到現在。

接著，我們進行的二層次的解讀。時間部分，我們可以將小說中這一由機器錄製中發生的時間看作是一個星期為單位的乘以 N，而實際上的時間，流亡者在島上是過著**雙重時間**的，一重是他真實的時間，另一重是不斷的看到這一星期的重演。重演在這裡對他而言，有著重要的意義，若沒有重演，也就沒有了這一星期無限的迴圈，他也就不會想辦法去重新操作機器等等。至於孤島，對**地點**的含義，一般來說，我們可以很容易將孤島看作為烏托邦想像的起點。小說裡的這一群「人」，現在我們知道了為什麼打引號，其實他們只是被錄下來的內容，所以可能是我們平時所說的曾經發生的一段歷史，不斷的在活生生的人面前上演著，而這批人是被包容的、被記錄下來的，但是流亡者呢，卻是被這一社會制度排斥的。所以一群「人」與一個人，可以看作是**被包容的人和被排斥的人的隱喻**，之後，我們還會發現這些所謂的被包容者，其實也是屬於自我流放的人，這個小島就像回到了烏托邦的起點，以及對永生的渴望。

從作為事件的「生命複製機」，我們就能聯想到與 1940 年自殺的班雅明的關係，他比較出名的文章就是**機械複製技術時代**的藝術作品，與《莫雷爾的發明》寫作時間相近。在現代主義時期，大家都在關心技術發展帶來的問題，以及我們當前的藝術應當怎麼辦。至於小說中進程的安排，事實上是在重新排演莫雷爾的發明，這一重演是通過一種「**不可能的愛欲**」來推動的，逃亡者，他愛上了這一群「人」當中的一位女性，但這個女的其實是不可能跟他產生交流的，因為她只是一段歷史、一個生命的影像，所以說這個愛對流亡者來說，是不可能的，是達不成的，

但他仍然由此去推動與重新改造了這個機器。

孤島和烏托邦的概念是很經典的聯接。湯瑪斯·摩爾(Sir Thomas More, 1478-1535)《烏托邦》(Utopia)一書在1516年發表，當時地理大發現剛開始，所以在這樣的社會背景下，對烏托邦的想像會是在遙遠地方的一座孤島；到了威廉·莫里斯(William Morris, 1834-1896)1891出版的《烏有鄉消息》(News from Nowhere)，人們已經差不多都知道了全世界大概是怎麼一回事了，這時候對孤島的想像也就不存在了，所以當威廉·莫里斯在寫烏托邦小說的時候是靠作夢，夢到前往未來，對烏托邦的想像不再只限於地理空間的概念。我想特別提的是，摩爾開創的烏托邦其實並不是一個自給自足的孤島，其中有個重要環節在於如何處理戰爭的問題，它是雇用旁國軍隊的，而在莫里斯的敘述中，是通過一次革命之後，把原來的統治階層推翻才進到了當時的烏托邦，烏有鄉的想像狀況中的。

所以將這兩個不同時代的烏托邦小說的寫作方式和涉及的內容放在一起來看，就非常有意義。莫里斯當然是設計史上非常重要的角色，如果這部1940年的莫雷爾的發明指向的是現代主義的話，那麼莫里斯就是現代主義的一個開端，他的夢想是利用手工、勞動的方式來抵抗資本機器。我提出這點的用意在於，介紹在莫里斯的烏有鄉中對「歷史」的一種態度，我們如何來看「歷史」這個問題，因為當流亡者在對待這一群「人」的時候，就相當於在對待過去已不斷再次發生的這段歷史，並不是真正的生活。因此怎麼樣把愛欲以及不可能發生的事情，變成與我之間能夠產生的關係？

烏有鄉里對於歷史的態度非常簡單，就是**歷史並不重要**，因為我們天天都在實踐，借著書中人所說：如果人們願意學歷史也是件好事情，但我們其實不太關心歷史！由此我們可以假設這樣一個前提條件是，莫里斯所設想出來的烏有鄉已經是一個非常平等的社會了，因此歷史才不重要了，那麼反過來想呢？如果這個社會還沒有平等，那麼歷史又能做什麼呢？是否依舊按照事件本身構成的因果和關聯去進行歷史研究呢？關於這部分我在另一篇文章中寫到，**實際上研究歷史同樣能具有在現實社會產生平等的功能**。「要去為人們在現實的社會中搞出平等的。」

本雅明在《技術複製時代的藝術作品》中提出，**複製技術讓藝術的生存方式從原來的禮儀當中被解放**，原先在教堂或是在禮儀式當中所用的藝術作品可以重新不斷的流通，因此要將藝術作品的膜拜價值轉換成展示價值。這是非常重要的一个觀點，對現在所有的展出都能產生相當大的觸動。「展示」，並非提供人們機會去膜拜這個作品，而是要讓作品不斷地從儀式過程中轉換出來。當時較高階的技術彙聚點就是「電影」，所以本雅明所討論的由技術複製時代而來的藝術作品，主要就是以電影來討論新的展示問題。

卡薩萊斯 26 歲能寫出《莫雷爾的發明》，其中作者自己也有一股愛欲的衝動。當時，他非常喜歡的一個女演員路易莎·布魯克在這段時間意外過世了，他為此寫了《莫雷爾的發明》來抒發自己對她的懷念，但其實他們也許並不認識，一個 26 歲的小作家和有名的女演員之間或許沒有什麼交集的可能，那麼，這也屬於愛欲的不可能。但是他的這一寫成為了這樣一部小說留給了我們，說明你的可能性並非是在當下的，也不一定是通過回溯歷史來獲得的，而是要讓事件不斷地發生，不斷地找尋事件的發生，讓可能性再次出現。

之後，我們可以將時間地點人物事件進程推向第三個層次。1940 年，其實是個「流亡的時代」，大家所知的就是歐洲的納粹上臺，與建築直接相關的就是包浩斯的關閉，以及同時期轉移到美國的法蘭克福學派。所以我為什麼在此前說那一群「人」是流亡者，他們在小說中看上去是被自己的技術發明給包容了，但其實仍然是「流亡者」。大家也知道包浩斯是很積極地提出許多變革的一所學校，但想改造社會卻改造不了，被納粹關閉之後分崩離析，最後很多人是被美國的新社會所接納的，他們雖然實現了自己作品的夢想，但社會的理想卻是另一回事了。因此我們可以稱他們是個「流亡的時代」，是歐洲系統流亡至全世界的一個過程。烏托邦的論述到莫里斯的時候，在空間上的想像已經到了極限，實際上已經找不到能提供給你寫原來那種烏托邦小說的孤島了，只能靠做夢了。

《莫雷爾的發明》當中的人物是一群「人」與一個人，是被包容者與被排斥者，我們可以從中引發出“藝術”，即藝術又能在這樣一組排斥與包容的關係中能產生怎樣的作用？，而事件，也就是我想討論的標題中的，作為「媒介-空間」的事件。小說中重演的推動力是所謂的「愛欲的不可能」，流亡者在島上博物館地下室的設備層找到莫雷爾發明的機器，這個設定非常有意思，可比喻為由歷史驅動出的技術性的地基，他發現機器後，學會了如何將自己錄進機器的那段影像中，他發現影片中的男主角和他愛上的女主角間看似是一對情侶，但是即使他們有一些親密的片段，他也仍然可以重新製造各式各樣的方法，介入到這兩人之間。所以，流亡者把在這一星期中不斷重演的故事看了很多遍，也不斷地進行排練，試圖把自己切入到男女主角間的情節裡，可以構成屬於自己的一個莫雷爾機器的檔案，就是“另一次”永生。原先機器中的影片要永遠保持相同狀態以留給後人，但這個流亡者卻破壞了它，希望以後再看到這段錄影的人會認為，女主角是更愛這位流亡者的。因此我們可以說流亡者是處於「一個人的反叛」的狀態，但他還不至於將這台機器搗毀，否則孤島就會徹底失去這段影像，流亡者也將陷入魯賓遜情境，完成變成一個人的世界了。

關於「空間的可能與極限」，我接著會提取出幾個關鍵字。這裡我們看到的是 1960 年代末 70 年代初，義大利的一個建築師團隊 Superstudio 所做的一個稱為〈無止盡的紀念碑〉(Continuous Monument) 的方案。那個時代在想整個建築物該怎麼

解決人的問題的時候，視野好像又回到文藝復興時期，那種從天到地把宇宙和人類社會統一的過程，他們提出的「整體都市化」(total urbanization) 是比現代主義時期的建築發展更加徹底的，事實上他們設想了一套為統籌地球而使用的建造方式，因為空間的想像已經不夠用了，所以 1960 年代在建築學界中所討論的烏托邦都具有「可能性與不可能性」的兩面。我自己並不贊同一般所說的那時是反面烏托邦的概念，這其實是一種最絕望的狀態。

關於一群「人」和一個人、被包容或排斥的「藝術」，我們可以將這一討論連到 1964 年麥克魯漢 (Herbert Marshall McLuhan, 1911-1980) 對於媒介的看法。就像我們前面看到的那樣，當時建築師的狀態已經趨於絕望，因此才會設想使用一種能統一整個地球與世界的建造方式，而麥克魯漢從媒介的角度，提出了「自戀者麻木」(Narcissus narcosis) 之說，它來自神話人物 Narcissus 愛上自己水中倒影的故事，但仔細去讀的話會知道他並不是真的自戀，他並不認為水裡的倒影就是自己，他愛上的其實是一個外在的物件，並不同於我們印象中所說的那種自戀行為。麥克魯漢談的其實是由鏡像原理而來的媒介，這可以說也是來自拉岡 (Jaques Lacan, 1901-1981) 的說法，人的小時候，嬰兒時期看鏡子並不知道那個完整的形象是自己，而是要經過不斷的培养與訓練，例如我做了動作他也作出同樣的動作，這才慢慢意識到它是自己的映象，這也就是一種自我認知的過程。

拉岡的精神分析理論中的人總是分裂的，關鍵在於原初即是靠著鏡像關係來認識自己，而並非透過自我感覺獲得統一的。但麥克魯漢提到的 Narcissus 又有點不同，因為談及的是作為媒介的水面，延伸後所反射到的自己，因此他不是「自戀」而是「戀他」，搞不清楚那就是我自己，而後逐漸的麻木。這個故事的結尾就是他太愛水裡的鏡像而跳進水裡，他身邊其實還有一直愛著他的 Echo，但 Echo 只能重複別人所說的最後一句話，無法告訴 Narcissus 他看到的只是自己的倒影，不斷地想要阻止他，卻只能回復 Narcissus 喊出來的話，Echo 只是回聲，所以當 Narcissus 對湖面自己的鏡像說我愛你，Echo 也只能傳回我愛你。

對此麥克魯漢給出了一個很有意思的說法，1960 年代時整個西方社會已經很個體化了，社會單子化了，每個人相互的關係全是依賴公共技術的平臺，人自身並不具備很強的公共性的連接能力，那麼此時的藝術該怎麼辦呢？麥克魯漢認為在這樣的媒介狀態下的藝術家，在面對這些新的技術時，應當是泰然處之的，“我”能夠去面對，群眾也是在迎向技術的。好比智慧型手機一上市，我們也一定要迎向這件事情，因為大家都有了，所以我們是不能否定它的存在的，就像 Echo 說我愛你一樣，身邊的人都在使用智慧型手機，就是個回聲，但是我可以選擇讓自己迎向這個趨勢，卻又不像 Narcissus 一樣自戀或戀他到麻木、麻醉，這就是藝術家了。

麥克魯漢有一本書叫《媒介即按摩》(The Medium is the Massage)，其中 Message 變成 Massage 的文字遊戲總讓大家相當感興趣，我從網路上看提到這本書時都還是寫成《媒介即訊息》，這就像是一種麻木，人們理所當然認為自己認識這個字，它就是 Message，而且認定自己已經知道麥克魯漢講的就是「媒介即訊息」，便把書名稱作《The Medium is the Message》。在這本書中連續用了幾頁來說明「藝術」這個問題，他自己對藝術給出的回應是，「art is anything, you can get away with」，在大家都借著媒介平臺來生活的狀態，每個人都不看周邊的 Echo 了，僅對著湖面自己玩，當然無法討論像之前本雅明討論關於電影的相關話題，變成只要你能從中逃脫出來就夠了，這是他的解放策略。對此麥克魯漢其實並不專指藝術家，不過這樣的觀點也使我們改變了通常對「藝術家」的認定，**藝術家不是啟蒙者或者啟蒙的代理者，你只要能從整個的媒介的麻木狀態中逃脫出來，這個玩意兒就可以叫藝術。**

以上是麥克魯漢對藝術的看法，他面向的還是非常整體包圍著人的**佈局**，即我們原來肉身所看到的世界，現在已經轉換成電子化的技術了，但是我們使用電子化的技術就像 Narcissus 的一種困局，原來的肉身一樣被困凍在迴圈之中，所以你只要稍微開拓和衍生出一些不一樣的東西，它就會影響到整個全人類的生態，你在面對新的媒介時，稍微能逃離它的控制，那你就為全人類帶來了貢獻。

至此稍微總結一下剛才的主題。建築師已經來到了目前的狀態，我們剛才已經把媒介從單純的作為媒體的報紙、新聞等機構規定中撥了開來，撥到了麥克魯漢所說的全體人類的生態，所以說，此時的建築師也同樣浸泡在新媒介的故事當中。半個世紀前，也就是我開始所說的「都市社會」，**列斐伏爾**當時從馬克思主義和現代性理論的視野下所進行的再論述中，認為**社會關係一定要放在空間裡談，不能單純從理論來看待彼此的關係**，更要具體實踐到空間論述中。「無論人們如何談論各種**社會關係**，如果不能說明這些關係是在怎樣的**空間**中發生，又是怎樣實踐與再生產的，那人們在談論什麼？」那麼我們現在談論社會關係甚至空間時，就需放在媒介的框架裡，如果不能討論到這些（社會與空間的）關係是在怎樣的**媒介**中發生，又是怎樣實踐與再生產的，那人們在談論什麼？這會直接涉及到我們這類策劃建築展的「怪胎」，我說怪胎，是因為剛才跟阮老師在聊，為什麼要有建築展呢？建築師做房子都已經在公共中了，在「室外」了，那麼如果只是在室內放一個模型，就算作品展了嗎？這是個奇怪的現象，藝術家在展廳內都會是他的作品，建築師的「作品」就是在這個展廳外面的，為什麼還要做建築展？建築的策展人聽起來就是怪胎中的怪胎（笑）！身為建築策展人對我來說是很偶然的事兒，因為我不可能靠做建築策展過日子的，我知道在藝術機制中有專業的策展人，但在建築的市場機制中，其實沒有專門做建築策展人的需求。

我對講座標題的分析在這裡稍微告一段落。想透過《莫雷爾的發明》說的其實是，

已經沒有屬於魯賓遜的新世界，我到了這個孤島上後，還盼望這世界有著另一個孤島這樣的狀態，其實它已被所有東西包裹住了。我們回想海德格爾（Martin Heidegger, 1889-1976）所說過的「世界變成一個圖像」，意思並非簡單的像我們所想的那樣，世界變成照片，而是全世界已經在一張地圖中了，你去識別這個世界的時候同時也是在識別這個地圖以及地圖上的訊息，並不是我們不再需要文字，也不是世界都變成了圖像、照片、電影、電視，而是整個世界已被我們所認知，且透過媒介把我們都放了進去，你變成圖像當中的一個人，因此也就沒有拓荒，沒有在世界的邊緣找到另一個新世界的這種期盼，所有的事情、鬥爭都在這世界裡，都得利用已存在的東西。

所以《莫雷爾的發明》實際上是在回應我們，怎麼看待原來的烏托邦想像以及媒介的介入所做的最小化的隱喻，也就是說，我們只能在這個孤島上玩了，相對於1940年時認為：可能有一個孤島在某處，但所謂的孤島其實是由那一群「人」自我流放的結果。我的想像就相當於包浩斯和法蘭克福學派，他們在自己的社會體系中不被包容。流亡者偶然地進入了自己的孤島與社會理想中，把孤島當作世界的全部，而這台機器只複製，並不創造生命，因此將自己的影像錄進機器後就死去了。對此小說中並無說明原因，是不是莫雷爾發明的不好、不夠到位，以致錄製後肉身變成另一個生命影像。

重新解讀這個世界成為了流亡者的地獄，事實上流亡到哪都是地獄。卡斯特（Manuel Castells, 1942）提出了流動性的空間和地方性的空間（space of places）兩種區分，在全世界流通的空間中，所謂逃亡的人還能夠在不同場地移動，其實他們實際上是更具有權力的人。齊格蒙·鮑曼（Zygmunt Bauman, 1925）說，全球化的話語權力就是移動力。打個比方，一次有網友在微博發了一段文字，說梁朝偉一早覺得心情悶了，就坐飛機去倫敦的廣場喂鴿子晚上再香港，這才叫生活。後來大家開始替他算時間，說飛機加上時差肯定是假的等等，當然這只是個笑話，我想說的是按齊格蒙·鮑曼所說，在全球化的語境中比的權力，就是你的移動能力。莫雷爾發明當中的逃亡者只有在被員警排斥時，無法再移動了，只能在孤島上了，那是屬於一種「在地之民」。

那麼回到「一個人的反叛」。傑姆遜（Fredric Jameson, 1934）認為，從諸多的科幻當中電影可以看出，當前人們想像世界末日的的能力，比想像對生產方式以及社會制度等等做出極小的改變還要容易。我們不斷從科幻大片看到透過電影所想像的都不是社會改良、社會革命，而是世界崩盤之前各式各樣的英雄前來拯救，人民似乎已不對現實抱任何希望，將永遠墮入到資本主義的生產方式中了。按照馬克思主義原來的說法，庸俗的理解確實是如此，沒有下層的經濟基礎（base of infrastructure）何來上層建築（superstructure），文化也是受限於經濟基礎的，但在1960年代的後馬克思主義者阿爾都塞（Louis Pierre Althusse, 1918-1990）調整

了這個結構，我們可以講小說中的一個人的反叛看作是他的框架中擴大到一個專業、一個學科反叛的版本，這不是一種簡單的決定論，什麼樣的經濟基礎必然決定什麼樣的文化、什麼樣的上層建築，而是生產方式的結構化，它是一種限制論，並不是機械的決定論，資本主義的生產方式只是一個結構性的限制。

回到《莫雷爾的發明》中孤島，它的結構性限制就是不斷重演一星期當中的一切，這個“一星期”的設定是重要的，就像大多數人們的生活狀態通常是一星期痛苦的上班，到了星期五才開心的下班。在《莫雷爾的發明》中一星期都不需要工作了，他的快樂來自於這裡，把一整個星期錄下來，因為他們擺脫了這樣的限制以及工作壓力。這種結構性的限制並非是由原來的物質基礎影響到文化，而是每個領域都可以透過自己的方式對此限制進行一種重新的運作和突破，算是一種「半自律」的狀態。我們時常討論藝術和社會之間是什麼樣的關係？藝術是不是自治的？藝術是不是需要介入社會、干預社會？藝術不能單純的自律嗎？

在阿爾都塞（Louis Pierre Althusser, 1918-1990）的重新討論中，他認為每個領域都是半自律的，你不可能假想自己是自律的，但也不可能因為有了物質就完全被決定了，正如《莫雷爾的發明》讓一個星期得以不斷重演，我們就不可能反叛了，還是有機會的。這可以回到我為何會從事建築策展的原因，我知道至少我們還可以用一些手段來重新調整這樣的結構關係，重新打開這台莫雷爾發明的機器，讓它稍做改變後把我們重新刻進去，至少往後的人看到時會造成一種錯覺，但卻不一定會懷疑。

這樣的討論關乎到「**建築師的形象**」，因為 1960、70 年代建築師的烏托邦已到絕境，單純靠現代主義、純粹的烏托邦的藍圖已經無法改造社會了。大衛·哈威（David Harvey, 1935）在 2000 年有一本《希望的空間》就是在談建築師形象，這裡的「形象」需要和從事建築專業人員的說法區別開來，大衛·哈威說的建築師形象和來自學院的建築師都毫無關係，是被重新界定過的。它是「**在建構和組織空間的過程中，全部的討論都具有某種中心性和位置性**」，我們可以認為在時間、地點、人物、事件、進程這幾點的正當中就是它的位置，並不是你學過建築就能站在其中的。建築師的角色也不是只有社會分工的部分，他需要為未來社會的生活方式塑造空間，包含了社會象徵、記憶以及許多具體形式，並非單純只是個社會職業的角色。且建築師形象同時還需具有**預見性**，有遠見知道自己未來大概會是什麼樣子，而不是忙到哪做到哪。

關於流亡者的社會理想，較廣為人知的包浩斯（Bauhaus）在課程設計裡有一個關鍵，那就是「**建造**」，相當於包浩斯這個建築學院、設計學院、藝術家學院、工匠學院等聯合體，包浩斯把建造當成所要塑造的一個理想，一切的東西都圍繞著建築物這個詞，其實 BAU，它真正的涵義來自建造，特別對於教育機構而言，

在完成這事之前還不一定能算作是建築師。讓我們回到《莫雷爾的發明》中建築師的形象，這裡面有很多有意思的部分可供討論，我們可以從科幻電影裡看到很多被稱為建築師的角色，如電影《盜夢空間》（*Inception*，臺灣譯作《全面啟動》）中的這位，是建造夢境中的空間的，很像通常意義上我們認為的建築師，中文翻譯成為了「造夢人」，所以大家可以看到，其實她是有傳承的，她是來自建築學院的學生。《莫雷爾的發明》裡孤島上的中心位置是博物館，造這樣一個博物館是需要傳承的，按照通常理解的話，如果這個世界還能依空間形象來解決問題的話，將建築的歷史知識傳給新一代的「造夢人」是很重要的，造夢人這樣一種建築師到夢中一樣還可以給我們驚奇。但是另一部《駭客帝國》中的建築師，就是我們現在看到的這個相對於 oracle 而存在的角色，也叫做 architect。這個建築師，就已經和我們通常認為的建築師的工作大不一樣了，我們可以認為其實他所執行的工作相當於小說中莫雷爾發明的機器。

那麼《莫雷爾的發明》裡的逃亡者，能不能稱為我所謂的“建築師形象”呢，我想也是可以的，因為最終這個島上其實只有他一個人，所以他也被安排到了如何擺佈這個空間中心性的位置上去了，當然這是偶然的並非必然的結果，每個人都有可能面臨到這個情況。

此外，我們再來看另外一個導演，塔蒂（Jacques Tati, 1907-1982），通常被認為與建築空間各方面都很有關聯的喜劇導演，他的電影《玩樂時光》（*Play Time*）經常被認為是對現代主義建築進行的調侃與嘲諷。之前我曾經有篇文章專門討論過這是否是一種調侃和嘲諷？塔蒂的電影故事有六部長片，它們相互之間有一個不斷的發展過程，在《玩樂時光》之前的一部，得過奧斯卡的外語片獎的作品《我的舅舅》（*Mon Oncle*），《我的舅舅》是關於新城與老城之間的對比，《好玩的時光》則完全發生在類似於巴黎的新區大都會中，由玻璃房子組成的城市，而此後的另一部片子進一步地發展到高速公路上，是在城與城之間，所以實際上，這麼看並非如我們通常所認為的他是要批判現代建築，我認為更準確的其實就是他這部片子的標題的直譯，他是在「玩」時間。

電影中的有幾幕，女主角戀戀不捨的回頭看了一眼，玻璃上反射了巴黎的標誌性歷史建築，如這張埃菲爾鐵塔，這樣一些鏡頭就被認為是塔蒂對現代主義建築，充斥了玻璃板樓的城市的批判，但他其實就只是在玩，尤其是我們可以這麼去看，在片子最後的半小時，在餐館中的場景，我認為它與現代建築批判關係不大，它呈現的是，透過新裝修的餐廳玩出各種可能性，並訴諸參與者的集體娛樂，並非絕對的對現代建築本身的批判。如果一定要說塔蒂是有一個批判物件的話，我寧可認為它出現在《我的舅舅》的一個場景中，就是這張畫面，批判的是那些在職場上負責全球事務的人群，他們就在這個空蕩的辦公室裡，一張空洞的世界地圖面前，操弄著自己的商業國度。塔蒂在《玩樂時光》中，很多是來自對不同人群在現代建築與城市中行為的觀察，因此玩出了許多笑料，被認為是喜劇性的。雖然他只是透過電影的影像做了一系列空間的討論，並沒有實際地去改變什麼，但

我仍然覺得塔蒂也可以算得上是廣義上的建築師。此前的**建築師可能更著重於形式的可能性**，這也是建造者在現代主義時期非常關注的可能性。起初我們談及現代主義時期的來源及其基本法則，我們可以看到，經過這麼長的時間之後，以現代主義建築師柯布西埃（Le Corbusier, 1887-1965）為例，不斷地擴大自己形式的可能性，從最小的基礎「多米諾體系」開始，帶一塊城區，巴黎改造方案到阿爾及爾變成了一條巨型的城市帶，建築師似乎能做的就是不斷地從小變大的尺度。建造者關注著**形式如何體現可能性**。關於可能性的層級，我想借用布洛赫（Ernst Bloch, 1885-1977）的區分，他是德國的跟法蘭克福學派有關係的一個批判哲學家，他針對可能性進行了四重區分。順便先提一下法蘭克福學派對電影的觀點，我以前曾問過學生覺得「電影是什麼」，很多人憑直覺回答，比如說電影是第七藝術等等，但是法蘭克福學派非常明確的告訴我們，**大眾文化不是一個文化問題，而是一個工業問題**，這在當時的確是一種破除人們對文化的幻象的認識。學生可能還無法從他的年齡段角度去認識到這個問題，但阿多諾是將電影看作為大眾文化工業當中的一種商品的，在這樣的維度上對電影進行考察的，不管怎樣，我認為這種看法，至少提供了一種布洛赫所謂為的「認識的可能性」。再來看布洛赫認為的第三種可能性，符合客體物件的可能性，這對於一般的建築師來說並不難理解，建造一座房子需要符合物件的任務書要求比如功能，需求，或者公共建築中，需要精確計算人流、數量等等系列的經濟指標，諸如此類的可能性；而關於第四種，現實的可能性，由此可以推導出布洛赫最為人知的「**希望哲學**」，他認為現實應該有希望改變，如果現實沒有可能性那現實也就沒有了，現實的可能性並不是指現實裡有多少可能，而是我們要主動給現實一個可能性，現實才得以成為現實。

所以，在形式的、認識的、符合物件的、以及現實的這幾種可能性的區分中，布洛赫最關心的是現實的可能性。如同黑格爾所說的「**存在即合理**」，並不是說，存在的就已經是合理的，而是存在的必須去成為合理的。通常我們認為要把衝突放置在共識當中，就可以成為合理的了，但是如果從一個更積極的現代的可能性來說，例如大衛·哈威在辯證的烏托邦裡所設想的是並非簡單的達成共識，而是只有**保留這種衝突形成的對抗，才更可能引導到一個可替代的方案**。

大衛·哈威是在延續著布洛赫的論點的重申，將「**希望烏托邦**」變成「**辯證烏托邦**」，辯證烏托邦主要是突破了單純空間形式想像，後者或許能得到一個好的結果，但只是暫時的妥協。如果從存在的去成為合理的來看，不管怎樣的烏托邦，終究仍然是一個暫時妥協的方法，所以這時我們就可以辯證的來看 **Play time** 了，「玩」時間就有用了（指《玩樂時光》中的觀點），我們需要不斷的去「玩」它，那怕你對塔蒂所說的現代建築不滿意，也不能說我們就不要了，或者是砸掉它回到鄉村，而是需要不斷的去改造他。

回到「建築師的形象」，大家可能會覺得這是不是我自己後來擴張出來的說法，

原先從來沒人會認為為建築師是這樣的。那麼讓我們回到維特魯威的《建築十書》，這是一部被認為是西方最早的建築理論專著，通常人們會引用當中的「建築三原則」，也被視作西方建築最根本的一句話，即**堅固、實用、美觀**，不久前大陸有新的重譯版本《建築十書》出版，研究學者王貴祥老師為此新譯本寫了前言，大部分篇幅是用來討論堅固、實用、美觀這三個原則在不同時代是如何變化的，之後他想要告誡現在的建築師太不懂理論和歷史的話，從維特魯威到文藝復興、十七八世紀所經歷的變化都不能清楚知道，就會錯誤地引用三原則等等。但我覺得這種看法仍值得商榷，不在於這三原則本身，而是原著中恰巧在這段三原則前還寫了一句我認為更值得被關注的話：「**建築學的內容分為造房子、造日晷、造機械**」，其實**學建築，不是只為了造房子，培養出來的建築師也不是只需要造房子**，建築學包含的內容還有很多。由此，現今所認為的「建築師形象」當然各式各樣，一個人的反叛也算。我想說的是，這段不如三原則那樣會被經常提及的建築學的內容中還包括了造日晷和機械，為什麼總是被大家忽略，可能是因為我們現在的生活根本不需要這些機械，日晷，因此人們會覺得這太遙遠了，與我們無關了，但是我認為如果忽略了這段話，也就意味著忽略了包含在建築學中的對建造房子這一過程中所有生產方式的關注。由此，我們可以說 1960、70 年代建築烏托邦的衰落其實也是應該的，因為現在真正在改變世界的是那些從事網路和經濟的人，職業的建築師差不多就像是……做裝修的狀態(笑)！當然我開玩笑的，建築師是有他的作用的，只是希望大家注意這樣一個問題，「建築師」在什麼時代就得總體地去關注怎樣的生產方式。

回到「流亡者」的討論。包浩斯在當時的氣魄是很大的，提出了社會中的建造者的三種連接，第一重是「**藝術家+工匠**」，兩者間的連接當然有著其各自的歷史原因，當時藝術家已經脫離社會了，工匠又被人瞧不起；第二重是「**教師+學生**」，他們可以一起在工作房裡面進行創作活動；這些連接並非為**等級概念**而存在，不是說藝術家比工匠高一點，是工匠跟藝術家一樣，**面對同一的社會**、都能做好自己的工作，但這樣仍然不夠，我們還需要連結在一起，教師和學生也是同樣道理，這就是包浩斯的社會理想。接著延伸至第三重「**學校+社會**」的連結。在當時的現代主義建築，包浩斯沒有像柯布一樣在起初階段提出明確的美學要求，柯布的《走向新建築》完全就是美學化的幾何、體量等等，包浩斯其實只是做了最基本的架構，面對的是社會當時的情境、條件和目標，我曾經做過一個極限的測試，如果從那麼多包浩斯留下的作品中，只能舉出兩樣來說明這些問題，那會是哪兩件作品？我當時舉的案例是紙幣與國際象棋（西洋棋），可以說明包浩斯的社會情境和理念目標。

包浩斯的社會情境是威瑪共和的逐漸衰落以及當時遭遇到的通貨膨脹，所以這裡我們看到的設計出來的貨幣，其簡潔程度幾乎是當前的人們不可想像的，因為貨幣總是有許多仿偽的要求等等，進行精密的佈局以及有很多細節的，而包浩斯替

威瑪共和所設計的紙幣，構圖非常簡單，那是因為通貨膨脹的緣故吧，從設計到發行這一時間段裡，就馬上又貶值了一倍多。而包浩斯的社會理想，可以透過這套著名的國際象棋來說明，首先它非常的**功能主義化**，將每個棋子的行走路線方向和長短進行了抽象的轉化，直接變成了棋子的形象，通常國際象棋當中有很清楚的等級之分，不同的角色扮演，對應著現實社會和國家結構中的任務，而這裡，棋子的造型不僅僅是一種抽象，而且暗示了等級的消除，**取消所謂附著在社會中的角色認同，直接退回到在共同體中的功能、作用的取向上**這件作品可以看作是包浩斯對改變社會制度的理想與期待。所以，我們說流亡者到了美國之後，他們的設想的確變成了一堆作品，但這又是另一段淵源了，如同此後被命名為「國際式風格」的建築，多半不是創建者原初所設想的，這裡我們暫時不討論這裡邊的故事。

格羅皮烏斯（Walter Gropius, 1883-1969）在 1935 年寫了一本書叫《**新建築和包浩斯**》（The New Architecture and the Bauhaus），這時候包浩斯其實已經結束了，格羅皮烏斯沒有前往美國而是待在英國，因此他在英國總結出自己當時的包浩斯經驗，書中有一段，有些悲痛地說我們這代的理想已經完了，只能指望下一代繼續去實現了。我從他書中的一些句子中提取出一些關鍵字，來連成他的夢想，這是一個理念的環。首先從這裡開始，**藝術家和公眾是連在一起的，他們要共同面對建築物的審美與實用性，以此形成生活上的統一體**，所以這個過程當中需要人們提出空間的想像，而後用標準化的方式進行建造，因此在這個建造中就會存有一種公共性，大家一起造、一起討論，使得**傳統和城市這些命題在公共性的生活中放大到一個最大限度**，這一最大限度中並不是我們現在所認為的：現代主義的建築或者說風格很單調，而是希望能夠達到多樣和標準的統一。由於是大家一起建造，也不能馬上決定所有的東西都是一模一樣的，但是在這一建造的底層支撐又有一張適應標準化的生產，這就是他認為的社會生產。

這種迴圈不是我們一般所認為的，包浩斯學校裡的成員本身就已經是些想要告訴公眾怎麼做的藝術家，在這個理念的環中所暗示的是**透過最後的社會生產，藝術家和公眾在角色上的差異才出現了**，並不是事先就有著區分的。在當時提出這樣一個理念的環時，是有其應對的歷史條件的，而此前的手工業因為沒有這個環、沒有這個隱含的貫通，人們就會覺得在任何時候都可以這麼去考慮問題，如果我們要把這個理念環沿用到當下的條件中來，就得把當時包浩斯所捲入的條件放進來看。手工業到大工業的技術條件變化是其主要的原因，技術需要改變、需要認識條件的改變、認識水準從技術轉換為藝術，還要將藝術轉換到日常生活的社會條件。基本上到了 1960、70 年代，我們可以看到大致上這一進程已經完善，但是當時的生活狀況與當前還有很大的差別，即使是解決了公眾日用品需求的問題，它也不同於我們現在對日常生活提出的批判理論，個體面對的是生命世界，但放到公共中來看，則已經成為了一個消費世界，如此便把社會的條件加了進來，當

一件件日用品形成之後我們需要導向一個社會世界的形成，而社會世界將是大於個體的生命世界和公共的消費世界的。

從格羅皮烏斯的包浩斯宣言看也好，從他個人其他的寫作看也好，卻是不提政治的，他也在別的地方明確表態過自己不關心政治，但當我們將他的理念之環加以應對社會的策略之後，又會發現他不是單純只談理念的人，而是提出了一種建築的政治。當把這些社會條件放進來談時，所反映出的理念在當時就是一種政治，所以這才能合理的解釋為什麼包浩斯把納粹惹毛了。當然納粹迫害了很多其他的藝術家，那又是另一回事了。我們這裡所看到的格羅皮烏斯的論述中，雖然沒有提及政治，但是有非常明確關於政治的構想，只是一定得把它放在這個社會條件裡談，而不是純粹空洞的形式上的風格上的國際主義。他也為實現這一目標提出了三種連接的手段，在《新建築和包浩斯》裡的說法是藝術家和建造的關係，他認為目前沒有這樣的設計師，「只有把同負責任的**藝術家**，進行艱苦的寫作定為生產條例，才能成功。填補這個空缺的這種類型的設計師。」所以並不是說藝術家真的直接來做設計，而是有朝一日能實現這一目標之後，那就是設計師了。我們再來看當前，與包浩斯的社會條件又不同了，事過境遷了，大工業和手工業的區別都不重要了，整個技術條件變成了資本生產的關係，只剩批量、手工等不同的選項而已，商業、藝術其實在認知水準上都已經模糊了，這是 1960、70 年代時期在西方就曾經討論過的已經逐漸消散的商業和藝術的邊界。我們已經不能簡單地停留在像阿多諾、法蘭克福學派那樣不斷地去批判商業和資本，因為不只是這個問題了，你被卷到了莫雷爾的孤島，你只能接受這台機器。之後我們還應該怎麼做，才會是更重要的問題。

最後簡單的講一個我較早時候做過的策劃和研究的議題。2006 年我主持了《城市進行式：現場張江》的城市公共活動部分的策劃以及城市研究。當時我更關注的話題是**建築與藝術的跨界**，後來我覺得這裡面有了新的問題，因為現在看來建築和藝術跨界並不是那麼難了，但跨在一起要幹嘛才是更難以回答的問題，所以我寫了一篇談論關於建築展出問題的論文，也開始重新關注“建築師”這個概念。前面所提到的包浩斯研究，實際上是我策劃主編的《BAU 叢書》的一部分討論，BAU 就是包浩斯裡的「包」，其中的英文轉換是 Beyond Architecture and Urban。另外還有 2014 年我所做的「博物館星球」項目參加了央美雙年展等等。這是我目前的工作狀況。

回到 2006 年時，大陸對文化產業還沒有太成形的概念，《城市進行式：現場張江》是當時上海浦東張江的政府機構請我們來做的，起初他們要求我們找一些藝術家和設計人才，打算把城市中主要的街道改成一條漂亮的美食街，我們拒絕了這個想法，後來陸續通過一些溝通和協商，我們提出了在此做一個城市公共藝術的活動，有趣的是當時我們其實不知道自己最終要做出什麼來，政府也不知道會得到

的是什麼，因為在這之前從未進行過類似的城市計畫。然而我在這一個開端上，非常強調城市設計與藝術創作的結合必須基於城市研究本身來和藝術創作產生關係，而不是藝術家簡單的到基地看過後自己提出一個方案，當然在 2006 年時要實施這種想法是非常困難的，藝術家當時也不太有這樣的意識，他們大致上都不管城市這塊的。

我們先一起看些作品吧！可以把它們當作公共藝術來看。在張江地鐵站出來的一個主題廣場上，有陳底裡的聲音裝置作品，這棟樓頂邊沿上是何岸的作品《我討厭擁有和被擁有，寬恕也是一種權力》，他把一句電影的臺詞切掉一半做成霓虹燈；建築師劉珩做的是《紅線》，這個作品乍看好像隨便誰都可以做，但藉由她身為建築師的敏感度，這一塊公共綠地實際上是有一條紅線的，學建築的人很清楚紅線意味著什麼，紅線之外是城市公共部分，紅線之內則是屬於拿到這塊地的人，所以她把作品跨在了這不會在實際空間中劃出的紅線之上，是蠻有意思的；建築師吳朝暉的《羽毛上線》，他在地鐵上做了一個玻璃房子，因為張江是當時的地鐵終點站，到站的時候經過就會把透明屋中的羽毛整堆吹起來；藝術家汪建偉的《重迭的河》在政府園區的樓裡做了一個模擬的水花，他在這個計畫前參與了很多討論，後來才從策劃部分轉為作品創作。

張江是個高科技園區，佔用了一個原來叫張江村的地方，吳方洲的《現場人物—何去何從》便將村民做成雕像放在那，不同於深圳所做的《深圳人的一天》中都是奮鬥的白領階層或年輕階層，事實上張江村的居民很少會去張江園區，這是一種自然形成的空間區隔，所以就讓雕塑去吧。還有這幾件作品，在張江這個計畫中調查了附近還遺留的小村，發現都已經被整個科技園區破除了原先的社會網路結構，藝術家就在裡面用視錯覺的方式在牆上畫了一個平面透視的廟的入口，彷彿找回他們的記憶。同時我們還有一些開幕表演和展廳裡的作品，《金中偉實業工作間計畫》是鄭國毅的作品，他把張江的一條流水線搬到了外灘三號，因為這一系列不是在地上的，不在城市公共空間裡實現，所以放到了美術館裡作為個展示，意義在於把一個「生產線」的概念拉進美術館。汪建偉做的兩次開幕，第一次是在室內，第二次是在整個廣場，都是利用公共的元素進行一種節慶式的表演。

我這裡先不探討每件作品意義，而是討論在 2006 年時的公共藝術究竟是怎麼個做法，其中有好的經驗也有無法合作與執行的部分。當時的城市研究部分的特殊之處在於我們從三個角度來做，把三個學科，視覺、空間與傳播的集合在一起合作，探討到底張江這個概念在大家的生活中、心目中或是訊息流通中是怎麼樣的一個概念，其空間性的討論對應了三種不同類型的人。一種是你從來沒有到過那，但因不斷地接受資訊，因此對這個城市有所想像和構建；另一種是把它旅遊景點的人就來一次，完全是視覺印象的，很難對城市背後的故事有所瞭解；還有一種就是創建者和居住者，創建者有空間的知識，透過語言來捕捉結構如何生成，居

住者則會更深入的瞭解到城市空間。

這意味著我們當初在設置城市研究時**不贊同由單一學科作為主導**，而是三個團隊一起來，不能達成任何共同意見的時候就會吵架爭論，也因為學科背景的不同，所以會產生很有趣的結構關係。舉個簡單的例子，一個參展者，蠻有名的建築師說，看到張江的公共綠地上都沒有人，所以我要造點裝置景觀讓公共空間活起來。我們城市研究部分提供的則是另一種看法，張江相對於市中心而言是個非常遠的地方，為了讓每個去張江上班的人能夠早點回到家，在當地工作的單位大都將午休時間縮成半個小時（一般的工作單位會是一小時），為此，大部分公司在自己建築的內部就有解決中午吃飯的地方。又因為張江本身規劃批租劃分的方式偏向於大尺度的方正地塊，所以從公司出去到外面的公共空間，再回到公司往往半個小時的午休時間就沒有了，所以在這樣的條件下當你再討論公共空間因缺乏人氣所以要造景的時候，就變得有些莫名其妙了。

當然從陳詞濫調的意識形態建構來說，肯定要做點公共空間的，但如果不看我們的調研結果就會不知道另外一面的狀況，張江的綠地的“真正”用處是提升投資環境，在網站上公佈園區有多少綠化率，展示有多少美好的景觀，實際上跟在地的工作人員與當地的使用者日常生活關係並不密切，因為張江那邊當時是個完全的創意產業園區，旁邊的居住區是非常高價的大多是公司老總的豪宅區，所以公司老總怎麼會到園區裡面的公共綠地上去散步呢！所以這就是調研提出的條件，而藝術家的立場可能只是很簡單的告訴大家，我將來會有一個作品在這，我在一個沒人去的公共綠地上造了一個裝置，再拍幾個工作人員玩耍的鏡頭，構成了我為公共城市進行的一個創作。而作為城市研究者當然會對此提出意見，但是聽不聽也沒辦法強迫，這就是我認為的城市研究放到公共藝術當中會面臨的挑戰，當時2006年在我們對整個計畫到底要做出什麼來並沒有想得很清楚的時候，我認為我要做的工作就是這樣不斷地在內部提出挑戰。

我們後來制做了一個調研文本的畫冊，融合了各個角度去描繪張江，比如在最一開始的一部分「張江是什麼？什麼是張江」裡，包含了官方的敘事，「張江的高科技園區，中國締造的矽谷和藥穀」，和「一個享譽全球的科技創新樂園」等宣傳語。客觀的部分則像我們建築師所拿到項目任務書，上海張江位於哪、成立於何時、有多少面積，附上 google map 從衛星看到城區的樣貌，也透過 google 搜索率來將幾項關鍵字進行比對，再列出分別從中文和英文所搜到的量。不過若要達成「享譽全球的科技創新樂園」，可能需要英文所提及張江多過於中文才算符合吧！但實際上並沒有，中文的搜尋遠大於英文許多。另外也從一些關鍵字中端看搜索專案所顯示的中、英文搜尋結果、內容的多寡，如「張江」遠大於「矽谷」和「藥穀」等等，從這些資料都可以看到其區別。

根據調研讓我們有很多東西可以討論，我們做了一個集合工作，例如把各方面的

關於「張江？什麼？」調研結果組在一張圖裡，有先後順序，而後方便讓藝術家、建築師看與瞭解，他想要做哪一塊可以直接問我們，我們有著這樣不同的話語，有著各式觀點，因此沒有絕對肯定的答案存在。這是另外一張集合圖解，因為張江是最成功的創意和科技園區，在我們 2006 年的活動之前，2005 年時上海政府對上海當地原先的創意園區進行了兼併，張江邊上這些原來各個時期所做的產業園區大都被併入到「張江」這個品牌裡，所以當我們在討論上海張江的時候，我們並不認為就是某一塊區域，張江是什麼、什麼是張江等等的一堆問題，這背後其實有很大部分是關於**空間和資本之間的拉扯**。

關於我所談到的媒介和空間的相互作用，實際上我們目前對田野調查和媒介的運用、空間的生成都是有所區隔的，就像我所舉出 2006 年的張江，當時還是朦朧朧的，需要把當中的關係重新理順，**建築師也不是單純的就是在造房子，他是面臨著更大的工具改變時代，他們需指出如何重新塑造我們的物質空間，有多少工具、多少機械可以改造，來為我們的物質空間重新發揮作用**，絕對不是單純的從學校裡學了點知識，只是為求最後能造出房子，這是一個更廣泛的社會實踐，所以我剛才所舉的電影《盜夢空間》Inception 是想指出，如果我們整個工具、機械還能夠維持下去的話，那麼建築學的教學才有以這種方式傳承的可能。

但是在 1960、70 年代，整個局面變了，越變越快，**建築師已無法單依賴這些傳承來完成一項建築的建造，於是必須與很多的學科進行跨界連結**。策展人的作用則在於挑動，就像格羅皮烏斯一樣利用包浩斯挑動並重新連結起來，而我們現在已經有很固定的建築師、設計師、藝術家，策展人的作用也在於將他們挑動後脫離原有軌道，脫離原來你可以使用的簡單的方式就可以來完成事情。這可能是來自我作為策展人的一些經驗，但這就更怪了！就像我們一開始所說的，建築並不需要「展」，但另外的面向是，你雖然是建築師，但來到我的展後你反而當不了好端端的建築師了，也當不了你自己的建築作品，因此就更不願意來了，這種“怪胎”基本上就很難做下去了。所以在 2006 年經歷了張江的策劃後，我在 2012 年寫了另外一個叫〈城市展〉的計畫，只不過可能也不太會有人做，但對我而言這就是一個理論思考的過程。

謝謝大家。

●阮：

非常謝謝王家浩先生跟我們分享，實在是非常完整跟紮實的思考體系，這個體系不知道在座各位覺得如何？我個人是覺得蠻難的！但脈絡確實又能是有所連貫。接下來的座談先就我所聽到的部分提出進行討論，稍待再開放給現場觀眾進行對談。

我感覺整體還是透露著某種**悲觀性**，悲觀性包括建築師所為為何、對建築師角色的質疑，現在反而看起來你現在的悲觀是降低的，或如你所說，我們在現實中若不能給自己留出些可能性的話，那現實的存在意義又為何，因為你說你碩士所寫的論文就討論到建築將死的這件事，顯然那時候比現在悲觀呢！

●王：

是的，那時候的確。

●阮：

現在有點像是處在一個孤島，在這個處境之中你已沒有別的選擇，你試圖去突破這個狀態，在一個歷史不斷重複的死局，你透過你的反叛介入、期望，可是這個介入和愛欲都是不可能達成的，所以是一個沒有可能相信的狀態。但是這還是很弔詭，到最終還是很悲觀，現在的悲觀是知道死亡的存在，但就像你說的，關於死亡跟生存，把他一刀兩斷，這兩件事不相干了，我不會因為看到死亡就不生存了，以前是看到死亡而覺得生存的沒有意義性，但是現在一刀兩斷，死亡是死亡，我的生存有他獨立的必要性，我覺得蠻有趣的。因為你對於建築與一切**的思考，其實是某種程度你從你的人生觀、哲學觀當中所延伸，已經並非純粹研究建築自身，而是你對於整個世界的詮釋。**

●王：

對，這與我整個大學的處境和後來發展有點關聯。我是 1998 年畢業的，但是在 1997 年時，我就跟一些上海藝術家在一起，因為辦學生雜誌所以與他們相識，因此也就參與了一些藝術圈的活動，但是大家也知道 1997 年的藝術創作並不像現在這麼頻繁，在上海地區一年能夠有一兩次展出就不錯了。因為這樣的經歷使我在建築與藝術兩頭都有所接觸，也因此看見了一些問題，所以在 2002 年決定先跳脫開來，回來做建築雜誌編輯的工作，接著就從事媒體行業六年，期間同樣獲得了許多思考，且跟我不斷的改變以及嘗試去解決問題的一些方法都有關。

●阮：

確實是需要多知道您到底經歷了什麼，所以會發展成這樣的一個人（笑），因為很難自行想像。你的很多觀點我都覺得蠻有趣，像你對於藝術家的定義，似乎作為藝術家必須先是個逃離者，也是一個被排斥者，小說中的莫雷爾因為被排斥，他就跳到海裡，必須冒著險境的去逃離，能逃到哪裡不知道，運氣好逃到了一座孤島，到了孤島之後，事實上他看透了、明白遊戲規則，但有些人不一定看的透，會以為是真實的。

●王：

對，他花了幾星期吧，慢慢的琢磨這個島上的一切。

●阮：

所以我覺得他真是太聰明了！他若真看不明白也沒什麼大不了，可能還能與女孩真的戀愛呢！但也因看明白，而使他知道這是不可能的。

●王：

有可能，因為與她說話也沒回應，所以他覺得很受傷，所以他的愛欲反而更加強，想要跟女孩有更好的交流，但慢慢發現是無法達成的，就像我分析的那樣，因為她是個歷史、一個被封凍的東西。

●阮：

那麼他作為逃離者，之後理解了整個系統，基本上這是暗示了此刻現代性的狀態，然後他選擇作為像你所說的背叛者，去介入、盡可能的改變一些事，那麼結局呢？

●王：

作者給他安排了這台機器可能是有問題的，錄完之後自己的肉身就會慢慢的消亡，他原來想的是至少讓後來的人看到的是那樣一段故事，而不只是那群人便好。對我來說如果要做策展或策劃，其實我也希望不要讓後來的人看到的是那段故事，至少有些就在邊上的不同的方式，但是我也無法去抵抗，把機器全部砸爛？這可能就是我們會遇到的問題。

●阮：

某種悲觀還是存在，不可改變的必然性，是知其不可而為的狀態嗎？

●王：

如果說傳統的烏托邦是封凍起來的，一週一周不斷上演，那麼我們錄進去的東西不知道什麼時候才能被共用。這可能有點類似我 2006 年做張江計畫的狀態，裡面有很多矛盾、衝突，當然對我自己是很有幫助，對將來的人在重新檢視時也可以有所對照。我不是說這個經驗在理論譜系上有多麼偉大、奇特，至少可以從中知道 2006 年整個文化產業的趨勢與準備發展的階段，可能我自己再回來看會有點作用，因為我們不能預料 50 年 100 年後的情境是不是還會像我們現在這樣，可能已經不再叫「文化產業」，或者它還會被再次啟動。

●阮：

你的作為本身是樂觀且積極的，但是對於能不能改變這種一週一次的重複，目前你是屬於悲觀的，但說不定在未來能產生出不可預期的結果。

●王：

是的。從哲學角度來打個比方，阿多諾和本雅明兩人之間是有爭論的，阿多諾認為革命不可能再發生，我們就給未來發一個漂流瓶，這是**漂流瓶策略**，我把自己做成一個漂流瓶，把我的意見放在裡面，未來的人可能有一天會撿起來；本雅明對電影寄予非常大的革命性，包括新的、集體的勞動，就像早先的教堂能感染集體的**能量**，他希望電影也能達到這個**能量**。從這個角度而言本雅明相對阿多諾的漂流瓶是個燃燒彈，所以我認為可能我們始終在歷史的週期當中面對一件具體的事，而我們也總是在從兩面想事情。

●阮：

另外提到一個觀點，我覺得也蠻有趣，你舉的例子是我們都很熟悉的：一個對著水面的自戀者。但這個自戀的狀態尚有諸多可討論的部分，首先，「**鏡面**」究竟指涉為何？就是你所談的「**媒介**」嗎？

●王：

對，麥克魯漢其實是透過這個神話來談媒介、物件，你的物件就是在這個媒介的轉換之上。

●阮：

所以，那個鏡面就決定了所有事情，不管跨界等作為都是其中的一部份，是嗎？

●王：

對，而且那是湖面。我前幾天剛跟朋友聊，我的討論中有說到拉岡也用鏡像，後來想想麥克魯漢是大於拉岡的，因為他選擇的比喻是湖面，湖面可能流到整個世界（笑）。當然這是開玩笑的，相較之下拉岡更關心個人的鏡子，他的鏡子不是**共用的**，湖則是，因為水是聯通的生態，所以我說麥克魯漢的論點是大於拉岡的鏡像理論。

●阮：

今天這個錄影以後重放，大家可能沒想到是建築論壇，以為是哲學論壇（笑）！另外關於你談到的建築師形象，他必須要能夠確認自己有一個中心性和位置性，所謂確認自己的中心性和位置性，是在對抗一個共同性：機器。但是關於當中的集體性，你卻不需從差異中拉出自己的位置，你覺得這是可能的嗎？

●王：

我覺得從某種程度上來說是可能的，就是我所謂的大局面，否則我們不用來談在地和運動這樣的關係。我剛才所說塔蒂在《我的舅舅》中的一個場景，他們孤零零的三個人面對國際的大棋盤，他認為我已經統治了全球商業，但其實這裡面縫

隙是很多的。我強調「在地」之外同時也強調「運動」，你要想利用這個面向全人類共用的媒介，需要有一個願望，那就是不僅僅是自己在地，這個在地肯定是可能的，比如說一個孤島也總是有縫隙的，那個逃亡者還是有辦法去排練，去讓人以為他跟女主角是一對，他形成了一個小的局部中心，《莫雷爾的發明》控制著全島一整個星期的時間，一次次的迴圈，但是我們可能可以在這樣的局部當中形成自己的關照，但這個東西要是能夠利用媒介的話就會傳得更遠。至於媒介傳出去到底能產生什麼作用當然就不是你能關注和控制的了。

●阮：

我覺得這一套其實都很有趣，蠻完整，可是為了方便理解我們需要舉一些例子。我們來舉個台灣朋友比較熟悉的，譬如謝英俊好了，若你用謝英俊舉例來談孤島或在地，他到底是怎麼回事？

●王：

我覺得他是從工廠到田野，首先要注意的是田野和工廠之間是有聯繫的，也就是說我從田野也可以回到工廠，而不是我自己只是田野當中的一個迴圈，這是我覺得關於謝英俊和鄉村與在地概念有所區別且非常重要的東西，他不斷的形成一種不是在田野工作的方法，而是一套生產的流水線，但是他降低了目前對建築成本的控制，而不是提升，相較下明星建築師只不過讓建築學的學生覺得事情還不到這麼糟糕。這是我針對明星建築師「制度」的論斷，而非針對某位明星建築師的，因為他們也是被捲入的，因為很多明星建築師提供的是形象，便不再顧忌後面的生產方面的體系。謝英俊和一般鄉村工作者的差別，在於他是從工廠到田野的連接，他為什麼這麼願意去鄉村，除了他個人的際遇還有更大的原因，我在 2011、12 年的一篇文章裡就說，因為城市的生產體系是這樣的完整，所以他沒有地方可以去了，那些機器根本無法去改變任何微小的東西。

●阮：

那謝英俊像不像莫雷爾？

●王：

他有可能是恢復了包浩斯那套運作機器的一個人。我第一次到臺灣的時其實是直接去日月潭，但是經過臺北一看到輕鋼結構的面貌，我就知道這不是憑空來的一套生產方式，這種東西不能再更新了，就是這麼多人在用輕鋼自己給自己搭棚，我們需要從中生長出來。而包浩斯當時所想的是，我們有我們的技術需要發揮，謝英俊設置的迴圈是跟當時的條件不同，所以我更認為他不完全是莫雷爾，即使他也是基於包浩斯前後一些人的運算而後去做的。

●阮：

我們先開放現場朋友問問題，不然真的會有點像在上哲學課了！歡迎大家跟家浩對談，我覺得這是高養分濃縮的一個演講，很濃！

●王：

因為來的機會不多嘛！（笑）

●賴香伶：

謝謝家浩給我們濃度密度這麼高的一段演講！我自己也很努力的在 catch up！我的想法跟阮老師一樣，應該怎麼把這個對話落地，帶到一個我們比較瞭解的具體狀態？我就想到阮老師其實也策了很多展，我想現場一定也有不少朋友看過阮老師上次在北美館的展覽，我們可以用這個展覽做個引子。

我的問題是對於「都市空間媒介與在地運動」這個題目，這三個詞彙好像我們在討論當代運動的詞彙中都耳熟能詳，但當他集合在一起後，尤其在一個講座的脈絡之下，應該怎麼樣看？在地運動部分的討論好像收得比較快，沒有辦法談得太深入，可是這恐怕對我們當下觀眾而言較能夠拉近距離的。除了剛剛談到的謝英俊老師外，我另外還想談兩個人，如果大家看過阮老師的那個展覽，**歐寧的〈碧山計畫〉**我知道在中國對他有非常兩極的評價，若把這個計畫放進都市空間與媒介的在地運動來談，剛好王老師也是建築的評論人，是不是能由您剛剛演講中的脈絡當中聽聽您的看法，以及在這麼脈絡中會怎麼看待與謝英俊之間的關係？

另外就是日本建築師與**犬吠工作室（Atelier Bow-Wow）**的東京學，或者說影響到上海**李翔甯**老師的上海學，當然也是希望從都市的觀察來談，**李翔寧**更是從上海的都市文本脈絡出發，但我覺得**李翔寧**在 follow 犬吠工作室的路徑，這些似乎都跟在地有關。所以我現在想問的是，假設這三組所謂的都市空間、媒介跟在地，您會怎麼看待他們作為一個建築師的形象，我們又該如何來討論？

●王：

前陣子歐寧在網路上響應了一個去碧山考察的人所發出的質疑。〈碧山計畫〉是歐甯回到安徽黃山腳下的碧山村展開一些藝術的活動，提出一些和鄉村共同營建的構想，對於這個計畫的詳情我並不是特別瞭解，但時常從身邊的朋友得到相關消息。

我們從物理空間判斷，這的確是從城市退回來的，但實際上呢，這也是利用到了已經**進入城市的權力**，以退反進。我們瞭解了背景之後能較清楚一些當地在結構上的關係，譬如旁邊有非常知名的旅遊景點，碧山就會覺得自己競爭不過、沒有特點，所以更需要為它加入內容。但另一方面歐甯常引用的案例都來自無政府主

義者的自治理想，借助當地政府要競爭文化產業，然後提出了無政府主義的宣傳，所以我認為他的工作是在區隔資訊，這邊利用到了當地結構，另一邊是用到國際研討會的結構。（與政府產業合作的無政府主義？）所以在那篇指責他的文章中所指出現象層面當然是很準確的，比如說整個包裝、策劃，但是沒有點到我所謂的「進入城市」的權力，其實他是用自己已經進入城市的權力再回過來做這些的，但謝英俊老師肯定不是這樣的。

我在 2011 年的論壇中曾特別提到，在 1999 年發生水災前謝老師有用一句話帶過他此前的經歷：「營建活動」，他所投入的賑災工作實際上也不是以「我已經足夠了」、「我是建築明星」的立場在執行。同時還有可以比較的案例，在 2008 年汶川地震時，大陸也有批建築師成立了「土木再生」，都是明星建築師，我們不是在談成立之後的願望好不好，這些我都認可，他們有很多想法，但是我們需要回過來看，至今已經過了 6 年，地震也又發生好多次了，那些明星建築師、土木再生跑哪去了？但謝老師還在，我認為真正的問題在這裡。

另外一個問題，我知道犬吠工作室實際上是 2002 年，我們都參加了上海雙年展，那次的主題是都市營造，所以有些建築師“混”了進去，我也是那既做過建築又做過藝術的人，犬吠的工作我還是比較認同的，從當時在做東京製造的調研，因為他知道日本城市的局面，跟西方討論的並不是一樣的背景，所以他進行了很多的基礎工作，他目前呈現出的作品我也很關注，有一些發表在雜誌上的住宅很漂亮，但是他很多附加的小工作都還是非常契入到他整個的**城市結構**，和**順應到社會關係**當中去的。我現在不知道**李翔寧**的上海製造是不是作為一種完全的再現，或是想表達一下有這些房子，然後就做了一本書，我不是很瞭解他後面還有什麼計畫。相較而言，我認為犬吠的工作是清楚的，連起來看的脈絡是蠻確定的，但若從形式上單看**李翔寧**的工作就很難說了，因為如果是用犬吠的機器運轉方式來看待的話，只是改變了一個地點，到目前來說我不能肯定也不能否定。這是我對這三個案例的看法。

●阮：

李翔寧可能只是其中一周的倒帶而已！他並沒有改變劇情（笑）。

●王：

對，上海很明顯跟東京的密度不同、而這一波**國際資本主義式發展的進階上也是非常不同的概念**，不能單抽出當中的**某些建築來進行物件化**後，就說我們是和犬吠在做差不多的事情。

●阮：

一個比較岔出、令我好奇的是，其實你在看都市空間是中性的，但對媒介是較嚴

厲批判的是嗎？

●王：

我認為媒介要聯合利用，需要跨越媒介，所指的並非用多種媒介做作品，而是比如在不同的網站、品牌上面做自己其實一直在做的事情。因為我自己實際上在2002-08年間是從事雜誌工作，那麼雜誌到了一個衰落的階段，我想做的事情沒辦法在雜誌上實踐，所以就轉向了。當然現在來看，這也是一個消極的態度，那當前可以考慮的是聯合起來，各種雜誌也能嘗試運用美術館裡的機制操作。實際上就是把各種你覺得有點問題的東西，思考它該如何重新改變，而不是我只去改變雜誌本身，我覺得談雜誌的整個趨勢就是很明顯的，就是會往當下這種方向去。

●阮：

莫雷爾他最後在對抗的複製機器，您覺得那複製機器指涉的是誰？是現代性嗎？還是資本主義呢？莫雷爾跟這個機器的關係，我們其實可以簡單地想成唐吉軻德跟大風車，一個巨大無比的對手，可笑的唐吉軻德還是堅定地去攻擊他想像中的大怪獸。這麼莫雷爾我們隱約可以感覺到有點像謝英俊這樣的人，或者有點像你這樣的人嗎？可是那個機器到底是誰？

●王：

當然小說本身並沒有這麼去解讀，我此前的解讀給了小說很多我自己的想法，莫雷爾他設計這個機器其實也是跟他這群人有關的，包括他想表達跟女主角的這個關係但是又沒有辦法，所以他就想設計這個東西，是透過一種理想、一種願望來推動的。

●阮：

我現在已經把你跟謝英俊想成是莫雷爾，假如說先忘掉他們，如果你就是莫雷爾，那複製機器對你而言是什麼？或者謝英俊的複製機器是什麼？

●王：

應該是說，他在每個時代可以重新連接。因為在作者寫小說的這個時代是有了電影、有了電視的，有了這樣一些關於複製技術的種子，他透過小說寫下了這個機器，實際上是把這個時代已經有的，關於媒介的種子集中到他設計的“莫雷爾”的生命複製機器裡，當然我們不能想像它是真的會實現的。但作為一個作者他寫下了這樣一個東西，同時莫雷爾—發明者自己給自己的朋友用，等於用這個機器錄下了自己朋友的生活，我們現在可以從另外一面看，這機器又是一種最一般的生活技術，就像人們現在發明了那些設備與方法，實際上可以不斷地給後面的人使用。大衛·哈威說的建築師形象的論述中將其簡化為一個位置關係，指的是空

間組織的中心性，我認為如果是我們作為建築師，更需要指出的是我們能不能提供給未來打開空間、更為一般的技術。莫雷爾的發明當時是作為一個小說家的想像，但事實上那些技術提供了更為一般、普通人都可以不斷的去上面改寫自己劇本的技術，如果我是反對明星建築師那種模式的話，我可能會支持謝英俊老師去做更為一般的技術，而不是沒見過的建築形象。

●阮：

最後這個說法，聽起來也暗示你現在是比較樂觀的，或者這樣的樂觀，使你相信是有機會移動他的中心性、位置性，以及也許可以透過在地運動，去找到小小的破解可能性。

●王：

對的，總要去做點事情！桑內特（Richard Sennett, 1943）在《公共人的衰弱》，臺灣翻做《再會吧公共人》，裡面談到**城市的本質**是什麼，比如說我並不想成為阮老師這樣的人，並不是說阮老師不好，而是我成為不了，或是我不願意自己這樣去生活，但桑內特說，城市的本質就是與這些你不願意成為對方的人、不同的人還可以彼此行動。其實亞裡斯多德也說過「**城市是由不同的人所構成**」，如果都是相似的人就不叫城市了，那們建築師在其中扮演著什麼？「共同行動」的技術在哪裡？我說**1960、70年代建築用空間來構築共同行動的這種美好的公共空間時代已衰落**，現在改變世界的不是建築師了，你可以學習透過別的東西來考慮物質空間，因為物質空間還是在的，不可能將來就沒有了「在地」，你只要面向它並考慮嘗試各式各樣的改變，建築師還是有機會的，只是不可能像柯布西埃那個時候，一下子把一片城全鏟了。

●阮：

我最終最好奇的，還是王家浩作為一個個體，悲觀跟樂觀的成分，到底是多少？最想弄明白的是，一個非常主觀的王家浩，究竟怎麼一回事？莫雷爾我聽到最後，你有談到我跟我們的「主體」這件事，作為一個被排斥者、脫離者，你說那群人已像英雄的作為了，在這樣的情況下，它已經是獨立的，可是又尋求想要進入重複的集體性，希望有一個角色以成為共同性，這也很矛盾不是嗎？

●王：

是非常矛盾啊，我並不認為它是直接解決問題，我們當初建築師的問題是直接解決嘛，城市有問題了就建築師出馬直接解決，這個跟莫雷爾態度不一樣，所以媒介可能會有別的作用，它不可能是直接在媒介上解決的，可能是一種演示，所以為什麼我會不斷地跳躍自己的位置，才會到今天的展示領域，展示實際上不能解決什麼問題，但是它可以用不同的玩法不斷地進行演示。2006年張江的計畫，我們是硬拉起來的，當初完全不知道會是什麼模樣，我們生生地把幾群不同學校

的專業團隊拉在一起，所以不管如何我們得在一起對同一個物件進行工作，而不是很時髦的覺得建築師和藝術家我們來合作吧，那樣的一個時代狀況。

●阮：

最後一個想問的問題是，你的下一步策略為何？想要做什麼？

●王：

我目前手頭還在進行一些歷史研究及叢書編輯的工作，當然也放著有一些策展案例的構想，有可能會隨時調整，因為這個機器的時代不曉得下次會推進到哪一步。我這樣說是因為大陸在很短的時間內不斷地快速發展，我在建築學領域可能學了五年，五年前學的東西卻在五年後就不適用了，這是中國城市化會面臨到的一個很大的問題，但是我們必須在這個結構當中生存，也就是我選擇隨時轉換不同的角色的原因，因為雜誌本來是可以變化成某個週期，但做了四、五年後就已經偏離了我們的初衷。所以我會繼續構思一些結構性的策展，然後自己平時會進行文章的寫作或出版的工作，寫作這一塊我一個人一支筆就能去做，策展則是需要跟社會結合的，所以我說「怪胎式的活動」不可能渴望職業化，只能指望自己批評歷史的這塊是能保持的，至少在每個時間點上社會或圈子裡發生了一些事情，我總會有一些評論被保留，意見能夠平行地發聲，因為也很難說我實際能去改變些什麼。

●阮：

我想王家浩先生最後跟我們所講，他讓它自己維持一種不斷的移動性，我覺得這仍是沒有明確位置點的，且中心位置不斷在移動，你這一刻所認知他的，三個月後他的中心性跟位置點，一定又將有所偏差，因為他拒絕確定的位置點跟中心性，這對他來講或許就是屬於死亡的，應該可以說是他感興趣的，就是保持一種移動的狀態，讓自己的中心性和位置性是獨立的，不斷隨著時代和環境調整。我想今天的演講內容，應是出乎所有人意外的豐盛！我作為主持人也沒料到！

●王：

所以現場沒有觀眾提問（笑）！

●阮：

我想大家還在消化這些內容！我們掌聲感謝王家浩用心的演講！

●王：

感謝大家來聽這麼冗長、翻來覆去的一場講座！