



模拟装置中的跨个人化循环

Simulation Lead personalized cycle

贝尔纳·斯蒂格勒 Bernard Stigler

下面我先讲一个很有名的发生在1759年的争论，争论双方为狄德罗和科尔斯侯爵。贵族出身的科尔斯侯爵是一个业余的艺术爱好者，然而其陈述他不是因为出身好才成为这方面的业余爱好者，是因为复制、模拟、临摹，在此过程中逐渐培育自己的爱好，演化成了一种业余中的专业，有时候甚至比作者还更了解作品应该怎么做。而狄德罗站在启蒙立场，认为这种靠出身、靠观察经验、靠长期的罗列的行为是不对的，在启蒙时代，书写、理性才能够让我们真正理解作品，理解和理性占了上风。当时狄德罗自己也是一个画商，也是做艺术生意的，由于启蒙的思想的影响进入到一种跨个人的循环。另外，像梅斯列这样的人也是反对当时法国的学院派的趣味，在1781年他这样写“那些学院派的特殊的趣味是不能够形成普遍趣味的”。关于公众这个概念，40年以后康德写第三批判的时候也用了这个概念。他们当时讲的公众是启蒙的跨个人化的新循环，推动了一种新的心理和集体的个人化过程。在18世纪末期，在旧制度下，一个新的

法国资产家Join这样评论，“不光这些人，哪怕莫里哀这样的写戏剧的人也有这样的态度，把公众判断跟能够作出无利害判断的专家对立起来，因为这些有文化的，对判断有理性的人的判断是感性的”，意思就是说狄德罗和他们这批人自己也是把公众和那些有知识或资格来判断的人对立起来。对于科尔斯侯爵是第三种立场，哪怕是公众的趣味也肯定是庸俗的，他进一步辩护业余者的立场，他说“我们身上天然的趣味是天生的，它才构成我们对于某种特殊的艺术做出判断，我们对于这种判断的权力非常确定，而且可以不用质疑的。天然的趣味是业余爱好者首先能够得到的好处，因为这是天赋”。

那个年代已经达到了最热闹的时候，1759年恰好是标志着一个时代的结束和另外一个时代的到来，我们可以判断这是公众对艺术品作出判断的革命年代，从此以后公众就拥有了这个权力。在美学，在政治上以及其他的领域都是这样的，我们笼统地把这个叫做启蒙。但是科尔斯侯爵有另外的看法，那些出身好的人所保留的天赋还是不够

这种在不同作品之间比较的做法就是被培养出来的使用器官的能力，只有通过临摹作品的培养才能完成，所以手工的复制和技术的掌握预先就要求我们两边都要尝试，这样才能做出判断，做出判断后手工复制和技术掌握才会更为精进，这一个循环就是跨个人的循环。



1. 艾莉森·诺尔斯 (Alison Knowles) 作品
2. 妮基·桑法勒作品
3. 莱昂·弗朗肯 (Leon Vranken) 作品

的，必须要做非常多的临摹，真正的贵族趣味还是要通过临摹来达到，这一点不仅是贵族，哪怕是平民也需要做，这种临摹能够实现你潜在的趣味。对于这种说法，历史学家Join的解释就是趣味的培养，要通过长期的观看艺术作品来达到，这种观看会强调你对作品做出判断。科尔斯这样说的，“只有那些我们通过学习得到的趣味才能够培养一种天然的趣味，任何一个人多学两三年，他就会为他自己的批评或者表扬做出辩护，让他们像真正的业余爱好者那样去看和比较作品。”这种在不同作品之间比较的做法就是被培养出来的使用器官的能力，只有通过临摹作品的培养才能完成，所以手工的复制和技术的掌握预先就要求我们两边都要尝试，这样才能做出判断，做出判断后手工复制和技术掌握才会更为精进，这一个循环就

是跨个人的循环。我们临摹作品是想对作品做出评判，然后进入分析的过程，这个分析不是目标，但是是我们的教育手段，你临摹的时候肯定分析了作品，这种做法可以称作是对趣味的一种很珍贵的书写。因为狄德罗认为哲学、理性、思辨的书写一定高于临摹了，科尔斯临摹伟大作品是不是也是书写呢？这个书写难道一定就比哲学书写的人低呢？这个问题值得思考。从一边来复制，一边来观看这样的做法，实际上现在已经慢慢消失了，法国也不存在了，可是在当时很有名的画家经常去卢浮宫，去描摹伟大的作品，而且还有一幅画作描绘了当时卢浮宫里面几乎所有的观众都在临摹的场景。

像塞尚这些人到卢浮宫干过这样事情，对他们讲美术馆首先就是一个工作的地方，业余爱好者同样能够在里面复制。复制



#1

同时能够维持画作生产的进行，有了很多复制，生产才能正常进行。这些抄写或者临摹者通过复制把生产维持下来。这个时间跟杜尚做出小便池和普鲁斯特写出一个非常庸俗女人的形象差了没几年。关于业余爱好者的争论实际上总是事关我们如何去理解书写，到底书写对我们意味着什么？前面讲到过临摹的东西有可能也是书写，这个词在英语或者法语都一样，它既有绘，也有写的意思，在古希腊语里面也是这样子。这个书写能够让个人去形成他的判断，让他的个人化经验成长，把他的观点、判断或者复制的结果循环起来，让周围人观看，看的人多了以后就形成了观看的公众，才能够使他们都加入到集体的个人化过程中，而且他们也可以把自己在另外场合做的跨个人化的循环也加入到这个书写里面去，所以这个书写是集体的书写，同时也是对重复的经验的一种培养。如果我们说复制太复杂的话，重复也是好的，至少训练了我们的阅读或者破译。21世纪伟大的文人巴尔特非常能够理解关于复制这个问题，他讲到音乐的时候人首先要开耳，这样的话音乐的训练才能开始，现在耳朵的听还不是音乐的听，必须要培养我们开始用音乐的方式来听，这是需要训练的。同样，跟

巴特讲的一样，我们在看艺术品的时候也需要打开耳朵、打开眼睛、打开手，眼睛应该要让手来指挥。

通过阅读来指导我们的耳朵，这样一种做法在音乐里面是很常见的，有时候我们是通过在乐器上来训练，表面上是训练，实际上是通过手的动作让眼睛在阅读，通过手和眼睛两个动作把身体调动起来。这种与身体相关的活动就是身体运动，我们可以把它看作是由眼睛的阅读所导致的演奏。这种对音乐的爱好就需要我们先成为业余爱好者，如果你要画出好的图必须临摹，而这个临摹可以成为一种演奏，在那个时代这是非常明显的，临摹带有工具性。但是这种通过手来教耳朵这样的做法在当时已经有问题了，贝多芬是罪魁祸首。对巴尔特来讲通过音乐来解释或者破译这个乐谱，能够阐释像舒曼这样的小作品，是一个非常平常的行为，不再是贵族的工具了，家里有一架钢琴或者会弹奏舒曼这个事情在巴尔特看来是小资家庭的标志。当时18世纪中期，狄德罗和科尔斯争论的要点主要是关于书写的问题，我们对书写装置到底怎么理解？这个书写装置有多大？是不是像狄德罗所讲的只是用文字来书写这样一个事情，还是像科尔斯侯爵这样要包括

前面讲到过临摹的东西有可能也是书写，这个词在英语或者法语都一样，它既有绘，也有写的意思，在古希腊语里面也是这样子。这个书写能够让个人去形成他的判断，让他的个人化经验成长，把他的观点、判断或者复制的结果循环起来，让周围人观看，看的人多了以后就形成了观看的公众，才能够使他们都加入到集体的个人化过程中，而且他们也可以把自己在另外场合做的跨个人化的循环也加入到这个书写里面去，所以这个书写是集体的书写，同时也是对重复的经验的一种培养。

1. 安德烈·莫纳斯特斯 (Andrei Monastyrski) 作品
2-3 翠西·罗斯 (Tracey Rose) 作品



#2



#3

对书画的临摹？这是非常重要的一点，分清这个书写是如何把公众的趣味动员起来。书写这个问题在我们时代由于这个情况正在变成技术化和工业化？如何去复制这些运动，去构成一个新的书写时代，能够去重新认识杜尚给我们看到的新的神秘学的可能性。杜尚认为一个物品如果我们不再爱它，不再对它产生欲望，就不可能被我们称为艺术品。

19世纪的音乐业余爱好者已经有装备开始表达自己，在那个时候音乐中已经产生了所谓音乐的机械转向，像我们今天是在通过听收音机和唱片欣赏音乐，巴尔特认为它们会软化掉我们的感觉。在20世纪初音乐工具化的时候，它实际上是彻底地迫使音乐爱好者瘫痪，看见唱片手就不会弹了。今天问题更严重，我们面对的是数码的工具，常规来讲比唱片和收音机带来的侵蚀更糟糕，但是我认为这种数码化的工具反而使很多新的实践方式冒了出来，重新构成在我们这个时代所需要的跨个人化的循环。科尔斯侯爵在这个方面很像巴尔特，两个人都认为真正听懂音乐的话肯定要弹奏，这是不可以谈判的，而是唯一的途径。当然巴尔特很哀叹现在在业余钢琴家的消失，60年代就看到音乐的业余爱好者已经不见了。下面引用巴尔特一段话“业务爱好者实际上担任这样的角色，通过他的风格来定型，不是探究其弹奏上的缺陷，而是音乐爱好者弹奏的特别”，巴尔特天天弹音乐，而且每天下午两点钟，

吃完中饭一定要弹，“不是因为你的音乐有缺陷而被人注意，而是你的风格，这样的人不能够找到了，像一些职业的很纯粹的专家是经过训练的，可是这个训练往往，别人没看见难以理解，且很难学习，公众就觉得很难理解。我们的唱片有缺陷，很多业余爱好者的风格非常可爱但却不能被唱片企业所录用，职业的钢琴家永远达不到那样的高度，所以很遗憾”。巴尔特这个人很谦虚，这样伟大的钢琴家在我们听众面前或者业余爱好者面前的作用应该是吊起我们的胃口，弹得这么好不是给我们惊叹用的，是把我们的胃口吊起来，让我们也要写这样的音乐，这个历史非常好地解释了什么叫业余精神，只有非常好的业余爱好者提供给我们的风格，我们才会真正喜欢，而且会对我们的个人产生帮助。在文章里面的这种对立实际上在21世纪也很典型，对于公益的社会或者革命式的合法化在杜尚以后被讨论得很多。我们现在也知道职业化不再是理论和实践的对立，而且我们也知道他们实际上没有达到一种彻底的完美，我们经常要求一个伟大的钢琴家要有激情，可是我们都忘掉最好的激情可能是来自于业余爱好者的团体或者共同体，那样打造的风格才能够使我们仅看它的可爱的风格，对于它技术的缺陷、缺点就不关注了。

资产阶级淡出，小资产阶级也退化了，不能再用钢琴来表现他们的文化趣味，这在历史上有非常多的证据来证明。巴尔特当时

在《练音乐》这篇文章当中也讲到，说“今天如果要去演奏音乐的话，你可能不光是要会演奏，你还要找听众，公众也不见了。一开始公众是跟那些有钱的阶级和贵族连在一起的，现在音乐的事情已经淡化，成为一个非常庸俗的仪式，因为资产阶级的民主国家出现了。”像舒曼那个时代，音乐第一个印象就是钢琴、年轻的姑娘、沙龙影院，而且弹的是小夜曲。现在哪怕这样的小资产阶级也被彻底地抹掉了，谁还能那样的弹奏钢琴？而现在我们必须要去寻找另外的公众，另外的曲目，而且要找到另外的乐器。巴尔特在旁边注了这么一句话“我们找吧，找年轻人，找很容易的流行歌曲，找吉他”，巴尔特认为“音乐会、节日、唱片、收音机这种多元的音乐呈现方式，使你能听到很多音乐，但是却没有演奏了。”为什么没有演奏？因为会演奏的那些业余爱好者集体移民了。在普鲁斯特的小说里面写到的女主人公看到了什么好的东西都要感叹、尖叫、惊讶，这样的惊叹能够把人带到审美判断的路上，然在今天就很不好办了，因为我们这个时代里面这种庸俗的、附庸风雅的、小资产阶级的势利者更有文化了，本来靠这种个人的神秘化是能够把公众带进一种神秘化的过程，可是现在这样的女主人公不能惊叹了，现在所有的音乐都走向为年轻人服务，反文化的粗暴的音乐，什么都可以演奏，什么都可以表达，实际上是音乐的营销，文化工业



在把我们拖进不好的境地，我们也不能反抗。演奏的消失实际上使我们不再有机会去认识我们想要的那种音乐，不是随便的音乐。我们不再有这样的东西来滋润我们的审美经验，什么都是文化工业渲染安排好的，杜尚向我们指出我们的感性正在转向机械化的时代的必然结果，这是一种跨个人化过程的器官上的短路，哪怕像流行音乐、摇滚这样的过程也已经中断了，现在问题更严重。现在很多音乐经验都是通过一种模拟式的短记忆来品音乐的，“短记忆”这个词最早是柏拉图用的，相当于现在我们不听音乐，不是演奏音乐，来听唱片。这样文化工业就能够把我们所有业余爱好者的演奏全部消灭，总的趋势跟尼采讲的是一样，虚无主义到来了。这些唱片实际上让我们不再有公众，公众再也不懂如何去读音乐了，这就造成公众音乐的短记忆，而且他们也不再能够做出判断，我们一般人的趣味，所谓的庸俗趣味都是被这样扭曲，扭曲之后所有人都成为同一种听众。哪怕狄德罗当时讲的，毕竟你理解画品或者由专家来评判画显得比较思辨，连思辨这个东西在今天也不行了，也很模糊了，现在出现了艺术市场，艺术市场里的趣味是非批判性的、非平面性的，不再对音乐作品有兴趣，只对利益有兴趣。

在巴尔特的《练音乐》的文章里面，他写这篇文章的时候有假设，某种器官条件，比如钢琴要有这样的条件，手才能够指挥眼

睛或者手帮助眼睛来学习。首先第一个条件就是要出现新的音乐的输入方法，实际上在一千多年以前当时出现了一种做法，音乐不是通过声音，而是把音乐变成空间上的布排，把音乐这种连续性记下来，这是革命性的，构成了一种新的书写方法，音乐变成空间化了。这样一种模拟的记录方法也摧毁了当时的公众，技术的所有过程都是一般的，把另外的公众带进来了，新的记录方法就像巴尔特讲的一样，是革命性的。一千多年以前也是带来了新的青年、新的流行歌曲，像吉他这样的流行乐器。而我们今天也是这样，数码时代也是如此。虽然是个重要转变，但是也能像巴尔特期望的那样，我们还是有机会的。巴尔特可能没有想到当时其实有一个人这么做的，只是巴尔特不知道，查理·巴特克从美国到了欧洲，1937年跑到罗马尼亚，他当时采集民间音乐，因为非常复杂，巴特克就把唱片里面罗马尼亚音乐故意放慢，这样来学习音乐。这个例子的意思是数码技术提供给我们像巴特克学习唱片经验一样的机会，业余爱好者是任何一个心理个人，希望通过一些批评的装置、分析的装置，像康德讲的，我们要去批评和分析，来提高我们的心理装置。有时候是用钢琴，有时候是在器官上手用指挥一样，让我们得到一种实践式的知识，有时候还通过一种社会装置来支撑它自己的跨个人化。正是由于各种各样的乐器出现，才使得跨个人化得到可能。模拟复制的装置在20世纪大行其道，重新形成了20世纪人的个人和集体的心理化过程，但是也短路掉了他们当时的心理装置，跟我们这个时代是一样的，在杜尚时代发生问题的在我们今天也一样，也会发生。20世纪初我们已经不再生活在资产阶级社会，我们可能生活在黑帮社会，见证一种大规模的器官上的改造，一种新的书写阶段正在形成，正在给我们打开一种从未建构的新的可能性，让我们去构成新的个人化的循环，也把这个循环工具化。我们现在遭遇最新的书写化是通过数码的网架来实现的，这种书写化需要形成一种技术上的对口过程，技术被消除掉的初期，肯定是非常残酷的，这个会深刻地重新改写我们的工业分工、劳动分工，也会改造相关的社会关系，当然也会改变原有的跨个人化的循环，这个就使得我们要质疑，要好好思考生产者和销售者之间的对立，可能要重新逆转由杜尚给我们的说

“《裸女走下楼梯》这个作品实际上要在绘画里面描写器官式书写的阶段”，这个做法是基于实践摄影里的装置发明和利用当中，才使得杜尚这样做。这种实践摄影的装置目的是帮助我们了解身体，一个运动中的身体的生理情况怎么样，之前是不可能这样写出来的，这同时也是身体的运动被书写化了，它使得对工作科学的组织成为可能。

法。杜尚原来是这样的，一开始挑一个小便池，贴一个假名送上去。一个人听唱片，强大的业余爱好者听过这个唱片之后可以签名，这是我的演奏音乐，我认为杜尚签名也是这个意思，一个工业用品如果被我选中了，我愿意签名了，它就带有我的印迹，进入跨个人的心理循环，这个作品就可以算我了，这个我认为很重要。

小便池的出现是有条件的，当时在20世纪开端的时候，1912年《裸女走下楼梯》出现。也就是在这个时候，当时苏维埃的未来主义者出来了，抽打公众趣味耳光。当时泰勒在那年出版了《商店管理》这本书，用杜尚的话来说，“《裸女走下楼梯》这个作品实际上要在绘画里面描写器官式书写的阶段”，这个做法是基于实践摄影里的装置发明和利用当中，才使得杜尚这样做。这种实践摄影的装置目的是帮助我们了解身体，一个运动中的身体的生理情况怎么样，之前是不可能这样写出来的，这同时也是身体的运动被书写化了，它使得对工作科学的组织成为可能。马上被泰勒拿过去，很快被汽车大王亨利·福特拿去运用到汽车厂，1913年他把这个方法用到了汽车厂。也是这样的方法，一种新的社会组织被建立起来了，实际上是建立在一种对人的知识和身体运动的书写化的基础上。这些工人都是无产阶级的工人，跟今天是很相似的，而且造成了当时的消费者无产阶级化，这些消费者动手的知识也被慢慢地消除掉。我们今天说一部电影是不是在网上热闹，无非是数码重复了当年的事情，跟当时是一回事。伯奈斯是弗洛伊德的外甥，他把自己的一些销售方法介绍给了美国，这是福特组织生产和组织消费观点最早的来源。所有这些发生的同时，苏维克正在把沙皇推翻，而且当时有这样的口号，“卡特琳，新的机器艺术万岁”，东西方同时间段都发生同样的事情。随着工业文化的发展，第一次电影摄影1911年在好莱坞出现，也是在同一年，福特的工厂首条生产线开始建立，而且在福特的汽车厂里面营销形成了一种新的心理权力。使用的也是一种模拟装置，跟我们数码之前的装置是一种装置，这种装置也是通过对人直觉的书写化才产生的，这些最早就出现在19世纪，像摄影，像唱片，像电影的制作，这些都是在那个时候同时冒出来的。

这些心理技术在心理权力的帮助下，

控制我们的灵魂，同时也控制我们身体的运动、行为，他们发动了一个可复制性的时代。这个在本雅明的分析里面已经讲到了，他主要是从我们对艺术品的感知或者理解来理解的。这些心理技术是一种系统捕捉我们关注的装置，它的目标就是为了让消费者就范，听话，跟着他走，这种必然就会造成我们消费者个人跨个人化的短路。本雅明看的时候主要是从政治权力的角度来看的，弗洛伊德也是从这个角度来看的，但是他们都没有看到审美上也有这个可怕的后果，经济对于消费者的这种新消费模型，对于消费者经济上的压力，本雅明、弗洛伊德都认识得不够。这个方面来讲，由于业余爱好者全部都投降了，公众都成为听众了，不管你是消费者，还是生产者，你的身体全部被书写化了，你的身体运动不得不被放到另外一种模式里面，而且必须要跟着生产的系统来走，不能够自己来决定了。这种被无产阶级化的工人慢慢地就成为被无产阶级的消费者，不再能够像以前马克思时代矿工一天劳作下来睡觉吃饭恢复生产能力，今天我们不光要恢复明天的生产能力，还要恢复明天的销售能力，我们的购买力也需要在晚上通过一个好的睡眠来恢复。在21世纪，一种消费主义替换了19世纪的生产主义。在1917年杜尚当时处在工业和资本主义的前沿，杜尚也看到了生产者身体和姿态的书写化。亚当·斯密在1776年写的《国富论》，后来马克思在1867年写出他的《政治学大纲》，开始写《资本论》。现在发生的事情就跟发生在马克思、亚当·斯密时一样的，就如同我们今天在这里回想《事物的秩序》，实际上杜尚回头看马克思就像我们看他们是一样的，你不要把马克思和杜尚看得很远，是在同一个阶段里面发生的事情。对于消费者被书写化，杜尚肯定感觉到了，只是我们现在可能更严重。在马克思那个年代看不到这样的事情，一种心理技术居然是为了控制群众，使他再也不能够依照个人个性发展。这样的话，心理技术将会消灭了资产阶级，这其中也消灭了我们需要的业余爱好者的激情，这个也一起带走了。

1-2
迈阿密巴塞尔展出作品

