

惊异发生器¹

——多样的媒介思想

齐林斯基 (Siegfried Zielinski) /文、

杨旖旎/译、唐宏峰/校

过去几百年来，不管是预言还是警告，都有言论认为人类 (anthropos) 最终将被仪器和技术系统征服。天主教会的数学家约翰·赞恩 (Johann Zahn, 1641-1707) 认为人造眼 (oculus artificialis) 拥有巨大的能力，光学仪器甚至可以从纯粹和神圣的太阳中提取不纯粹的因子——虽然它不过是内嵌了投影仪的笨拙望远镜，却已经超越天体物理学的真实了。黑格尔派哲学家恩斯特·卡普 (Ernst Kapp, 1808-1896) 早在 1877 年就强烈要求文化本身需要从技术角度被重新构想为器官投影 (organ projection)，并提出语言结构与国家本质具有密切关系：电子交流网络的发展和全封闭规训 (disciplinary full-closure) 的运动学概念再现了十九世纪晚期国家的生成-装置。尼采至死都坚持认为他的手写能力越退化，他的打字机就越可能成为他的合著者。据说爱因斯坦还调侃称尼采的笔比尼采自己聪明。布莱希特在 1920 年代就已经知道艺术无关技术这一说法是极其荒谬的。本雅明更加波澜不惊地提出打字机会孤立那些持笔写作的文人，“精确的印刷体与书中的概念无缝衔接……居高临下的手指活动替代了熟悉的手。”²天主教破坏者麦克卢汉希望我们在媒介中追寻感官和认识的中介——而不是在别处，尽管这位媒介研究的全球巨星并没有限定清楚他所说的这一神秘预兆——媒介 (medium) ——实际上是什么。弗里德里希·尼利 (Friedrich Knilli, 1930-) 在他叔叔位于奥地利格拉茨市的服装厂里长大，穿梭于裁布机和缝纫机之间，成年后学习了机械工

程。奥地利和德国的无线电播音室中的扬声器振动膜使他意识到媒介强大的物质性，并由此形成了关于全声剧（*totales Schallspiel*）的心理物理学和美学概念。几乎同时，拉康开始断言无意识具有语言结构。也大约在这个时候，结构主义本身开始在各学科主体中大行其道，从民族学到历史和文学，甚至于电影的早期理论。我们不再是主体（Subjects）而变为一种投射（Projects），在特定情况下投射出我们自己的世界——正如威廉·弗卢塞尔（Vilém Flusser, 1920-91）以他自己独特的方式不断强调的那样。以一种同样的末世论姿态，弗里德里希·基特勒（Friedrich Kittler, 1943-2011）在他“技术先验论”的基础上声称，在被表达出来的一切之中，在眼耳作为象征材料而接受的一切之中，首要的就是技术，并且一直会是技术，即使是在技术未来发展的没影点处。

这些或是预言性的或是警告的声音已经通过不同的方式被接受了。没有中介，我们的“世界”简直不能想象。数学家和物理学家、中古史学者、各种文献学家、宗教学家、哲学家、生物学家以及艺术批评家都知道他们必须处理媒介问题——或至少是与媒介搭边的物质问题——当他们在各自领域的框架、档案和同行言论里斡旋时，在他们努力去理解或教授时。他们所有人都必须学习去阅读、解释、计算媒介表面和物质性，以及与这二者紧密相关的形而上学信息——正是这些信息清楚表达并传送了象征主体及其网络。

当务之急是，这些技术对象和媒介情境所需要的扩展了的阐释学（*expanded hermeneutics*）实践是否需要反过来建立它们自己的独立学术学科呢？这些混杂的、棱镜般的、聚集的技术-美学媒介现象非得被安置在一个过分清晰又专门化的体系之下吗？这个体系倾向于划定认知目标的界限，并讲究特定的方法。媒介思考所需要的不断弱化的界限还可能被清晰地组织起来吗？或者这样一种努力是否必然要被分解成种种悖论，如同帕索里尼（Pier Paolo Pasolini, 1922-75）时代的诗与政治一样？再者，参照那些和媒介思考相近的领域，建立体系真的对艺术和观看方式多样性有好处吗？对于这二者，德语人文学科圈曾为它

们辟出一个独特的领域，现在却威胁着要转变为视觉研究（Bildwissenschaften）霸权的巨大而高度有序的古董箱，在那里，关于事物客观形态的知识全都会被归档、分类和存档。

也许现在对这些问题给出确切的答案还为时过早，然而却已经是时候把它们决绝地抛出来了。将媒介理论建立为一门独立的学科的倾向已经十分强烈（它在德国甚至被过度宣传为“媒介科学”[Mediensissenschaft]），它要有自己的规则、体系、标准、权力结构、概念性以及被清晰定义过的起源。这样的界限用于指导，也越来越多用于研究，但它的灾难性后果是：那些正在学习和学有所成的媒介专家，他们的自反性循环将会涉及更大胆的形式和内容。学生们现在真诚地相信媒介研究的唯一合法对象只能是媒介，他们据此写作和行动。自从批判思考被人文学科排除在外，媒介被确认和庆贺为——以及被降减为——一种交流的潜能：为了控制和修正，也为了文化。差异引擎（difference engine）变为了管理、设计、甚至是职业的引擎。那种认为没有什么可以离开媒介机器（mediation-machines）而独立存在和发展的观点往往将这些机器吹嘘成了全能的、自给自足的离心机，它们被放置在社会的正中心，高速运转，在自身周围组织起一圈一圈的学术环。

实验行为中使用的言语间性需要棱镜般多样的观看方式、明智却始终可变的视角、巧妙的变体（variant）以及精致的、多视角的叙事。自由式思考——我尝试概括弗卢塞尔的观点³——在缺乏支撑的情况下，长此以往，将会逐渐流于某种仅遵循惯例的控制-机器的运动。

精细的媒介思考需要相邻思维模式的深度和重量，这些思维模式本不导向对媒介现象的研究，但只有与其相联，媒介思考才能被刺激、敦促、偶尔被支配，并由此把握自己的位置。对媒介知觉和结构的研究并不是目的本身，否则它就将成为鲍德里亚一直批判的那个虚空中的悖论。交流沟通的技术工具最终反而使相遇变为不可能。正是“想象界”使我们在“实在界”和“象征界”之间持续的尖锐考验中得以存活；但也是它会“惩罚”我们，由于其表面的一

些特征。正是拉康，他从卢克莱修（Lucretius）⁴那里借用了不同寻常的媒介概念，以各种变体的形式出色地阐述了这个概念。

让我们在这位古代思想家处停留一会，他对我的个人关于媒介现象的思考十分重要。正如阿尔都塞引用《物性论》所说，*clinamen* 是“不知何时，不知何处”发生的“可能存在的最小偏差”。这书是卢克莱修在公元前一世纪所写的无可媲美的自然历史诗。*Clinamen* 导致一个原子从它垂直位置“偏离”，落入虚空，在那里“一个原子与另一个相遇，在原子平行的条件下，这一事件（event）变成了出现（advent），因为正是这一平行的偶然的偏离，导致了无数个原子的巨量堆积和碰撞-连锁，而一个世界从此诞生”——一个世界或原子的聚集，就是从这第一次偏离和第一次相遇引发的连锁反应中诞生的。⁵阿尔都塞以及古希腊自然哲学家伊壁鸠鲁（Epicurus）都确信，任何世界的起源、因此也是任何现实和任何意义的起源，都是由于一次偏离，是偏离而不是理性引发了世界的起源。⁶

从深层时间的角度来看，我自己的媒介研究在核心问题上受这些在科学史上被称为原子论者的思想家、诗人和博物学家巨大影响。在苏格拉底之前，当让也是在柏拉图和亚里士多德这样的伟大的时代断裂者之前，原子论者从根本上认为世界是混乱的，是最小的粒子、能量和信号不断交换形成的流，这个世界还不需要类似于主体和客体、积极和消极、物质和精神、接收者和发送者之间的断裂。阿那克萨戈拉、阿那克西曼德、德谟克利特、恩培多克勒、伊壁鸠鲁、卢克莱修，以及那些把世界看作是物体的永恒碰撞的思想家，就像是台球桌上的物体间性（interobjectivity）——2500年后这个概念终于又一次在“物是独立的、物体间性的”标语下获得效力；他们思考混乱，以及它的复杂的规定性和不可计数性；他们认为世界由多孔物组成，这些多孔物能清晰地表达自身，并且能够让我们感知到它们，正如我们反过来也为它们而实现自身，为它们产生激情，为它们走出我们自身。正是海德格尔在二十世纪重新发现了这个世界，并以一种不必要的严苛在本体论上重新界定了它的根本。以及那些主张“生成”的侃侃而谈的法国哲学家——从德勒兹（Gilles Deleuze）到加塔利（Félix Guattari），从阿兰·巴迪欧（Alain Badiou）到让-吕克·南希（Jean-Luc Nancy）再到雅克·朗西埃。——这个满是运动和事件的世界是唯一值得被思考的，说得更好听点，是唯一有吸引力的，它和一个基本观念相关：我们所知的这个世界只有一个存在理由，即它是多变的并且会一直持续不断地变化。

米歇尔·福柯 (Michel Foucault) 使我们有效地意识到了那个被我们称作文明的东西到底从何而来，我们是为何以及如何演化为一个强大的存在，他是这方面写作的大师；他让我们反思我们所称甚至所写的历史。福柯借用了尼采的反历史概念，将这种方法称为谱系学 (genealogy)。它使我们将“发展”视为一个迷宫，一种伴随着脱轨和僵局的运动，它也假定了一种多视点的观察方法和一种多人称的写作方式。

在尼采之后，福柯花费了巨大的精力去揭示一个分散的世界是如何集聚并成为一个个体的世界的。因此，他渐渐将谱系学策略替换成了考古学的元方法，附带着乌托邦和目的论的承诺。谱系学“不追求现象学所注重的形成世界的‘物’，而是去勾画那些把‘物’‘制成’‘事实’的方法 (manner)”⁷——这是早期生态思想的变体，它追求关系和实体的同时呈现。尼采自己已经提出了一种方法论原则，通过这一原则，此种谱系学呈现才得以实现。“主命题：不做无穷倒退的假设！…以及越多个体观察越好。”“任务：以事物原本的样子去看它！方法：从一百双眼睛、站在许多人的角度去看它们。”⁸

对于那些以物质思维来思考的媒介思想家来说，如果必须选择的话，我们会选择那些我们自己能够“经验”的特定事件，而不是那些只能被“思考”的关涉一切的普遍事物。这一点我首先是从那位机器建造者弗里德里希·尼利那里学到的，也是学得最深刻的一次。这一选择深深地基于对人造物的尊重，对技术的、生物的以及文化的种种的尊重，对那些和我们不同的事物的尊重。

我们不需要一种新的本体论，不管这本体论是主体导向的还是客体导向的，我们不需要通过它，不管是批判性地还是生产性地，去思考那些和媒介相关或是通过媒介构成并产生的事物、事实、情境，词语和概念。就像尼采在 19 世纪末想要激活哲学家们和历史学家们迟钝、顽固、僵化的心智，也像 20 世纪后半叶福柯式学者尝试去做的那样，现在，在 21 世

纪初，我们也需要另一个“迁至空旷地”（move into the open）。⁹这是柏林哲学家迪特马尔·坎珀（Dietmar Kamper）的邀请函的标题，他邀请建筑师、艺术家、音乐家、哲学家和媒介专家大胆地交换位置——去进行一场辩论，这场辩论不需要获得什么决议，而仅是一场知识分子的探险，它并不一定要取消学术席位，而是最终变为不再需要它。

我已经想不出更好的表述去描述媒介思维的谱系学到底是什么。我们所知道的先锋派不过是人们对过往的重新阐释，而谱系学首先是一个朝向崇高的目标的运作，也就是说，去重新开启媒介研究曾经拥有过的那些紧张的、异位了的可能性，去开辟道路——穿越那些顽固的无聊，然后召回花园¹⁰，来自最互不相干的学科和思想学派的越境者在那里布局和耕作。

生物学家、哲学家、科学史家莱茵贝格尔（Hans-Jörg Rheinberger）在他的《实验系统和认知物》（*Experimentalsysteme und die epidemischen Dinge*, 2001）一书中谈及实验在科学实验室中最重要的功能时，使用了术语 *Überraschungsgenerator*，或者“惊异发生器”（generators of surprise）。这个术语源于分子生物学家马伦·霍格兰（Mahlon Hoagland）1980年的著作，并刻画了文化实验（*cultura experimentalis*）的认知目标。能够书写和出版是一种特权。但只有当被我们领入公共领域的作品至少可能使人产生或者回想起惊异时刻所蕴含的特殊品质时，这种特权才是合理的。将文本看作是惊异发生器也许是对震惊的恰当表述，这种震惊我们一定不会忘却，无论是在科学领域里亦或是媒介思想里。

早在1965年，马雷克（Kurt W. Marek）将他的姓倒写，并以此为笔名（Ceram），在德国和美国直接发表了《电影考古学》（*Archaeology of the Cinema*）。差不多也是这个时候，许多艺术-历史和文化-历史的文章也明显使用了考古学方法，比如巴尔特鲁塞蒂斯（Jurgis Baltrušaitis）关于变形艺术和镜子的精彩论文¹¹，或霍克（Gustav René Hocke）1957年关于

欧洲艺术中的矫饰主义的卓越著作《作为迷宫的世界》（Die Welt als Labyrinth）¹²。然而考古学第一次作为人文学科的著名主题和方法而出现，是历史学家、社会学家、哲学家迈克尔·福柯的著作的影响。《临床医学的诞生——医学感知考古学》（1963）、《词与物——人文科学考古学》（1966）以及《知识考古学》（1969）为分析历史现象带来了种种规范，对政治的、文化的、技术的和社会的各个方面进行话语分析。在我曾经就读过的柏林工业大学，新的研究计划主题多样，比如女性劳工的历史（如同卡林·豪森 [Karin Hausen]在缝纫机上做的社会史研究）、数学的思想文化史和社会史、计算机的历史（比如赫伯特·默顿 [Herbert Merten]和哈特穆特·佩佐德 [Hartmut Petzold]的早期研究）等。1979年在柏林创刊的杂志 *Wechselwirkung*（《交互》）为这种科学和人文之间活跃交流提供了少有的平台。如此多样的考古学和谱系学实践演化成了一种学术意愿，以批判的、跨学科反思的手段去介入和改变僵化的知识体系和既有的学科组织。

我最早的媒介研究就是在这样的背景下诞生的，比如研究两次世界大战之间的工人无线电广播运动（Arbeiter-Radio-Bewegung）这样的媒介历史。用今天我们书写主流媒介机器历史时的术语来说，这是最早的黑客运动之一，类似于1960年代晚期到1970年代早期电子先锋派自封的游击电视（Guerrilla Television）¹³。从布莱希特和他的无线电探索和本雅明充满启发性的写作中，我们看到一种史诗性的介入行动，这与那些关于乌托邦可能性的著作同样重要，因为原则上，集体中不应该有排外主义，成员之间也不会有霸权的等级结构。我们想到了哈贝马斯（Jürgen Habermas），也想到了那些从美国流亡回来的批评理论家们。

位于乌托邦对立面的，是借由意识形态、麻木、仇恨和嫉妒而达成的交流沟通上的集权，因为法西斯的缘故，我们对此已经很熟悉。我们也能够近距离地观察到，宣传语是怎样作用于东柏林的示威运动的。本书中有一篇论文讨论一个美国电视节目《大屠杀》，这构成

了一个丰富的关于纳粹杀戮机器之媒介的教学与研究课题，我们对此研究了五年多（1978-82），出版了三本书。

就我个人研究发展来说，元方法论的转变发生在从媒介历史研究转向媒介考古学和谱系学研究。与许多学者一样，这一多样研究的诸多可能性也是在我写博士论文时展现出来的。当时我受到母校人文学科的文献学传统的强烈影响，出于对仪器、物理、电工学以及机器构造的强烈好奇，我全神贯注于一个物件（artifact），写了六百多页的手稿，尝试站在媒介-物质学、技术、时间-哲学、经济学和文化视角的交叉口，去阅读和理解。今天，我会把这种方法论描述为扩展了的阐释学（expanded hermeneutics），它伴随着一种特定的文献学：特定物件的特定文献学。¹⁴我当时研究的物件，是一个能记录声音和视觉信号的仪器，它把这些信号刻录在电磁薄带子上，使它们可以立即得到重现，它就是录像机。它所集成的人工和技术体系以一种早期视听时光机（audiovisual time machine）的形式使我着迷。有了它，我们不仅可以像读一本书一样分析一部电影或电视，还可以中断并且改变它们。一方面，我当时受伯明翰文化研究学院唯物论变体的影响很深，另一方面，像冈瑟·罗波尔（Günther Ropohl）这样的德国技术史论家也同样影响着我，因此在我《录像机史》（*Zur Geschichte des Videoreorders*, 1985）一书的末章，我将这一机器和行动潜能的合体称为 *Kulturtechnik*——或“文化技术”（cultural technique）。

我在自己的媒介考古学研究里紧密结合实验性实践和扩展了的阐释学。在 90 年代早期，奥地利萨尔茨堡大学聘请我为视听（audiovisions）领域的教授，我以此身份教书和研究，而视听一词就是我 1989 年那本书原先的标题。借此，我们在 1991 年开展了“壹佰——视听考古学的 20 部短片”的项目，来庆祝电影成史的第一个一百年。紧接着，我以论文集的形式给奥地利杂志 *Eikon* 供稿，而其中一篇将首次以英语呈现在此书中。

在这些早期的媒介-考古学小论文已经完成、却还未出版的间隙里，通过互联网建立综合远程通信的新大型技术项目以及万维网已经开始登陆了。我们的文章就这样和机器进行赛跑，不过它们进化得越来越快。在我创立科隆媒体艺术学院并任校长期间（1993-2000），我为那些回应这些新环境的艺术家写了很多文章，他们常携带着简短的宣言或声明、挑战。

网络喧嚣的急流来临，这喧嚣自然也包括批评的声音，出于我的学术兴趣，我反而发现在未来二十年我想要集中处理的媒介问题是：艺术、科学和技术关联处的深层时间。在《变体学》（*Variantology*）中，我提出一个新的思考和游戏领域，在其中，我可以考察深层时间这一激动人心的语境，将其作为间性的独特诗学。

变体学是一个新词，它本身就挑战了标准化。但这个词很明显包含一种悖论性，就像我们所熟悉的语义迭代——巴塔耶（Georges Bataille）的“异质学”或福柯的“异托邦”

（heterotopia）。这些词都遵从一种多样性逻辑。对立的、有分歧的、互相冲突的，甚至是互相厌恶的现象原本排斥统一，现在却能够临时聚合在一起，同时也能根据需要再度分开。变体学就与某种合成物、混合物有关，而原先它们的可分离性只存在于想象之中。变体学概念中的“logos”并不那么要求一种封闭的系统，而是不断激怒这个词的发明者和那些使用这个词的人。2004年至2008年间分别在科隆、柏林和那不勒斯召开的变体学国际会议仅仅是一种合作的邀请，但不需要签什么合同也不需要接什么项目；它表达一种热情却并不对与会者提出任何要求，仅仅希望与会者在物理在场的同时心理和思想也在场。¹⁵

和有着本体论和生物学沉重变调的异质性概念不同，变体（variant）更有趣，在方法论和认识论方面更轻简、更动态。就此而言，变体学在自己的实验科学领域和在不同的艺术实践领域里是一样的¹⁶，尤其是音乐领域。演奏和翻译中的变奏、版本、离题，都是作曲者和译者的词汇和日常工作中极其平常的部分。具体点来说，变体指明了一种从副调系列到主调系列的调整，元素间的一个个差异导致了这一过程。

我正在企图用这一概念开辟语义学领域的研究，而它本身首先就有一个正面暗示。去改变、去偏离、去转换、去交替，这些都是拉丁动词 *variare* 的派生。只有当言说主体将它作为拒绝和歧视来使用时，它的含义才倒向它本身并不具有的负面。去改变一个当下的某物

是破坏某物的另一种选择，这是二十世纪各先锋主义者们持续的美学策略，无论是在政治里还是在艺术里。当然，这个概念也包括那个与知觉相关的诱人的媒介。早在电影之前，各种综合演出就试着将不同的舞台实践结合成一个多姿多彩的整体。

在东西方之间、欧洲多样文化之间，存在多种现代性观念，变体学研究的异质性包含在这种多样现代性之内，并在一系列个体的谱系中得以体现：如观看和视知觉、声音和音色、电子神学和“真主的自动装置”。变体学研究仍正在进行。

如果我们以扁平时间维度¹⁷为框架——虽然这对以深层时间为思维模式的人来说已经近乎陌生——那么可以说媒介研究概念的演变还没有超过一个世纪。从二战结束起，也就是说大约七十年前，科学、理论、哲学、符号学和文献学对媒介的关注和使用开始凸显，并逐渐清晰地形成自己的领域——越来越明显、越来越响亮。

我曾试图做一个思想实验，就是把过去的和现在的媒介思想家和倡议者按世代分组——尤其是为了在时间上明确自己在这个仍然弱小的学者谱系中的位置。我假设现在已经处在第七代显性（explicit）媒介思想家的时刻。¹⁸由于二十世纪后半叶跨学科领域加速发展，所以我决定以十年为界来分组。分组的标准并不基于思想家的年纪，而是基于他们个人为这个异质的知识领域所带来的意义。我格外关注那些同时在欧洲和，比如说德国，都有着清晰可见话语效应的思想家。

二战结束前的早期思想家：阿多诺（Theodor W. Adorno）、阿恩海姆（Rudolf Arnheim）、阿什比（W. Ross Ashby）、巴赞（André Bazin）、本雅明（Walter Benjamin）、柏格森（Henri Bergson）、布莱希特（Bertolt Brecht）、布勒（Karl Bühler）、卡洪（Claude Cahun）、卡西尔（Ernst Cassirer）、杜拉克（Germain Dulac）、爱森斯坦（Sergei Eisenstein）、弗洛伊德（Gisèle Freund）、费莱普-米勒（René

Fu" löp-Miller)、加斯特夫 (Aleksei Gastev)、吉迪翁 (Siegfried Giedion)、海德 (Fritz Heider)、霍克海默 (Max Horkheimer)、英尼斯 (Harold Innis)、卡普 (Ernst Kapp)、克拉考尔 (Siegfried Kracauer)、库里肖夫 (Lev Kuleshov)、拉斯韦尔 (Harold Lasswell)、马列维奇 (Kazimir Malevich)、马里内蒂 (Filippo T. Marinetti)、尼克里丁 (Solomon Nikritin)、诺伊曼 (John von Neumann)、皮尔斯 (Charles S. Peirce)、鲁索洛 (Luigi Russolo)、索绪尔 (Ferdinand de Saussure)、舍尔兴 (Hermann Scherchen)、香农 (Claude Shannon)、施拉姆 (Wilbur Schramm)、图灵 (Alan Turing)、韦尔托夫 (Dziga Vertov)、瓦兹拉威克 (Paul Watzlawick)、外尔 (Hermann Weyl)、温克尔 (Fritz Winckel) ……

战中及战后第一代 (在 40 年代和 50 年代尤其活跃): 安德斯 (Gunnar Anders)、贝赫林 (Peter Bächlin)、罗兰·巴特 (Roland Barthes)、本泽 (Max Bense)、约翰·伯格 (John Berger)、黛伦 (Maya Deren)、戈达尔 (Jean-Luc Godard)、霍加特 (Richard Hoggart)、于伊耶 (Danièle Huillet)、卡茨/布卢姆勒 (E. Katz/J. G. Blumler)、克雷默 (Harry Kramer)、麦克卢汉 (Marshall McLuhan)、埃普勒 (Werner Meyer-Eppler)、莫尔斯 (Abraham Moles)、格诺 (Raymond Queneau)、西蒙栋 (Gilbert Simondon)、斯塔肯施密特 (Hans Heinz Stuckenschmidt)、弗斯特 (Wolf Vostell)、瓦伊多维奇 (Roman Wajdowicz)、惠特尼兄弟 (the Whitney Brothers)、维纳 (Norbert Wiener)、泽纳基斯 (Iannis Xenakis) ……

第二代 (60 年代后尤其活跃): 巴克 (Dieter Baacke)、巴莱斯特里尼 (Nanni Balestrini)、巴鲁凯洛 (Gianfranco Baruchello)、巴耶尔 (Konrad Bayer)、科恩-赛亚特 (Gilbert Cohen-Séat)、德波 (Guy Debord)、艾柯 (Umberto Eco)、弗卢塞尔 (Vilém Flusser, 在巴西)、格梅林 (Otto F. Gmelin)、哈贝马斯 (Jürgen Habermas)、海森比

特尔 (Helmut Heißenbüttel)、赫勒雷尔 (Walter Höllerer)、尼利 (Friedrich Knilli)、克里伟特 (Ferdinand Kriwet)、马勒茨克 (Gerhard Maletzke)、麦奎尔 (Denis McQuail)、麦茨 (Christian Metz)、蒙 (Franz Mon)、纳克 (Frieder Nake)、尼斯 (Georg Nees)、内尔松 (Ted Nelson)、白南准 (Nam June Paik)、帕索里尼 (Pier Paolo Pasolini)、拉姆斯博顿 (Wolfgang Ramsbott)、赖夏特 (Jasia Reichardt)、鲁姆 (Gerhard Rußhm)、韦尔内 (Marc Vernet)、维希留 (Paul Virilio)、魏贝尔 (Peter Weibel)、威纳 (Oswald Wiener)、雷蒙·威廉斯 (Raymond Williams) ……

第三代 (70 年代后尤其活跃)：博德里 (Jean-Louis Baudry)、贝尔廷 (Hans Belting)、勒内·伯格 (René Berger)、博迪 (Gábor Bódy)、科莫利 (Jean-Louis Comolli)、德勒兹 (Gilles Deleuze)、多恩 (Mary Ann Doane)、德勒格 (Franz Dröge)、埃默尔 (Hermann Klaus Ehmer)、埃尔塞瑟 (Thomas Elsaesser)、恩岑斯贝格尔 (Hans Magnus Enzensberger)、艾丝波特 (VALIE EXPORT)、格拉夫 (Friede Grafe)、瓜塔里 (Félix Guattari)、贡布雷希特 (Hans Ulrich Gumbrecht)、霍尔 (Stuart Hall)、希思 (Stephen Heath)、希克提尔 (Knut Hickethier)、霍尔泽 (Horst Holzer)、胡德 (Stuart Hood)、克内德勒-邦特 (Eberhard Knödler-Bunte)、利施卡 (Gerhard Lischka)、穆尔维 (Laura Mulvey)、佩措尔德 (Friederike Pezold)、普莱内特 (Marcelin Pleynet)、波斯纳 (Hans Posner)、赖斯 (Erwin Reiss)、塞雷斯 (Michel Serres)、汤普森 (Kristin Thompson)、温达尔 (Sven Windahl)、沃伦 (Peter Wollen) ……

第四代 (80 年代后尤其活跃)：鲍德里亚 (Jean Baudrillard)、贝克斯特 (Peter Bexte)、劳雷蒂斯 (Teresa de Lauretis)、迪盖 (Anne-Marie Duguet)、弗卢塞尔 (Vilém Flusser, 在欧洲)、坎珀 (Dietmar Kamper)、基特勒 (Friedrich Kittler)、克雷默 (Sybille Krämer)、亚瑟和玛丽露易丝·克罗克尔 (Arthur and Marilouise Kroker)、金策

尔 (Werner Künzle)、列维 (Pierre Lévy)、利奥塔 (Jean-François Lyotard)、佩希 (Joachim Paech)、彼得内克 (Miklòs Peternák)、佩佐德 (Hartmut Petzold)、雷克 (Hans-Ulrich Reck)、罗戈夫 (Irit Rogoff)、罗内尔 (Avital Ronell)、罗泽尔 (Florian Rötzer)、托伦 (Georg Christoph Tholen)、特罗伊施-迪特尔 (Gerburg Treusch-Dieter)、布朗 (Christina von Braun)、维泽尔 (Michael Wetzel)、温克勒 (Hartmut Winkler)、齐林斯基 (Siegfried Zielinski) ……

第五代 (90 年代后尤其活跃) : 安格雷尔 (Marie-Luise Angerer)、伯茨 (Peter Berz)、卡斯泰尔 (Manuel Castells)、德布雷 (Régis Debray)、德兰达 (Manuel DeLanda)、多兹勒 (Bernhard Dotzler)、德鲁克赖 (Timothy Druckrey)、恩格尔 (Lorenz Engell)、恩斯特 (Wolfgang Ernst)、富勒 (Matthew Fuller)、加贝尔 (Ulrike Gabriel)、米莲姆·汉森 (Miriam Hansen)、哈拉维 (Donna Haraway)、海勒斯 (N. Katherine Hayles)、赫尔曼 (Hans-Christian von Herrmann)、胡塔莫 (Erkki Huhtamo)、劳雷尔 (Brenda Laurel)、莱文 (Thomas Y. Levin)、温克 (Geert Lovink)、马洛维奇 (Lev Manovich)、梅尔切 (Dieter Mersch)、马苏米 (Brian Massumi)、米特拉方诺娃 (Alla Mitrofanova)、皮亚斯 (Claus Pias)、罗勒 (Nils Röllner)、施密特根 (Henning Schmidgen)、西格尔特 (Bernhard Siegert)、斯米尔诺夫 (Andrey Smirnov) ……

第六代 (在 2000 年后尤其活跃) : 博雷利 (Arianna Borrelli)、埃贝林 (Knut Ebeling)、加洛维 (Alexander Galloway)、马克·汉森 (Mark B. N. Hansen)、赫尔 (Erich Hörl)、乌特·霍尔 (Ute Holl)、许煜 (Yuk Hui)、林克 (David Link)、米尔斯 (Mara Mills)、帕瑞卡 (Jussi Parikka)、帕斯奎内利 (Matteo Pasquinelli)、皮斯特 (Patricia Pisters)、高士明 (Gao Shiming)、施泰尔 (Hito Steyerl)、谢恩费尔特 (Frederik Stjernfelt)、撒克 (Eugene Thacker)、提昆 (Tiqqun)、齐林斯卡 (Joanna

Zylinska) , 等等。

-
- ¹ 本文为德国媒介理论家齐林斯基教授即将出版的新书《媒介思想的变体》的导言。Siegfried Zielinski, *Variations on Media Thinking*, Minnesota University Press, 2019.
- ² Walter Benjamin, “Lehrmittel. Prinzipien der Wälzer oder die Kunst, dicke Bücher zu machen” (《教学辅助：大部头巨著的原理，或制作巨书的艺术》) . *Gesammelte Werke* 4, no. 1 (1991): 105. Translation LKW.
- ³ 参见 Vilém Flusser, *Flusseriana: An Intellectual Toolbox*, ed. Siegfried Zielinski, Peter Weibel, and Daniel Irrgang (Minneapolis: University of Minnesota Press/Univocal, 2015), 17. 此书以三语出版（英语、德语、葡萄牙语）。
- ⁴ Nam si abest quod ames, presto simulacra tamen sunt (如果你所爱的是遥远的，它的影像却停留在当下) . Titus Lucretius Carus, *De rerum naturae* (《物性论》) .
- ⁵ Louis Althusser, “The Underground Current of the Materialism of the Encounter” , in *Philosophy of the Encounter: Later Writings, 1978-87*, ed. Francois Matheron and Oliver Corpet, trans. G. M. Goshgarian (London: Verso, 2006).
- ⁶ 阿尔都塞。
- ⁷ Tracy B. Strong, *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transfiguration* (Urbana: University of Illinois Press, 2000), 54.
- ⁸ Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe* (Berlin: de Gruyter, 1980), 170. Translation LKW.
- ⁹ *Umzug ins Offene* 是 Tom Fecht 和 Dietmar Kamper 主编文集的标题: *Umzug ins Offene: Vier Versuche über den Raum* (《迁至空旷地：关于空间的四个实验》) (Berlin: Springer, 2000).
- ¹⁰ Michel Foucault, *Les hétérotopies/Le corps utopique* (《异托邦/乌托邦身体》) (Paris: INA, 2004), “他们看见空间纠缠，就如同我们置身于电影厅里。但是异托邦最古老的例子可能是花园。”
- ¹¹ 参见 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux* (Paris: Olivier Perrin, 1955), English translation *Anamorphic Art*, trans. W. J. Strachan (New York: Henry N. Abrams, 1988); 以及 Baltrušaitis, *Le miroir: Essai sur une légende scientifique: révélations, science-fiction et fallacies* (《镜子：关于科学传奇的论文——显现、科幻和谬误》) (Paris: Editions du Seuil, 1978).
- ¹² Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst—Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von*

1520 bis 1650 und der Gegenwart (《作为迷宫的世界：欧洲艺术中的矫饰与狂热，献给图像志和 1520–1650 及当代官方欧洲艺术史》) (Reinbek, Germany: Rowohlt, 1957).

¹³ 这部分的历史和说明，参见 Michael Schamberg and Raindance Corporation, *Guerilla Television* (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1971).

¹⁴ 拙著 (... *After the Media*) 中有此问题的相关章节: *News from the Slow-Flading Twentieth Century* (Minneapolis: University of Minnesota Press/Univocal, 2013), 173ff.

¹⁵ 2005–2011 年间，会后我和一群编辑以及世界各地的作者，通过沃尔特·柯尼希 (Walter König) 在科隆出版了五卷《变体学》。

¹⁶ 视觉艺术中强有力的当代案例参见 Allen Ruppertsberg, *One of Many: Origins and Variants* (Cologne: Walther König, 2005).

¹⁷ 我在其他著作中集中处理过深层时间维度的问题。比如 *Deep Time of the Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006); 该书的德语原版出版于 2002 年。

¹⁸ 显性媒介思想家和隐性媒介思想家的区别，参见拙著...*After the Media*, esp. chapter 3, 173ff. 隐性媒介思想家并不列于此处的名单中。