

「只有那不是藝術的才還能是藝術」：

關於布希亞的時態造作

“Only What Is Not Art Can Still Be Art” :

On Jean Baudrillard's Pretense of Tenses, or Play Intense

朱元鴻

Chu Yuan-horng

國立交通大學社會與文化研究所 教授

Professor, Graduate Institute of Social Research and Cultural Studies, National Chiao-Tung University

摘要

本文嘗試探討布希亞獨特的「時態造作」，以及他如何藉著時態造作而「誇張強度」的形上學劇場，指出布希亞的思想角度與理論概念幾乎都牽涉了時間識框的造作或線性時間的顛覆。本文進一步解析布希亞將「消失」當作一種跟死亡不同的「不再是」模態，據以理解布希亞關於藝術在歷史上的當前狀態引起爭議的一些評論。本文最後以布希亞關於攝影的評論，再度註解他對「消失」模態的例說。

關鍵字：布希亞、時態造作、消失、藝術、攝影

Abstract

This article proposes to explore Jean Baudrillard's unique play of verb tenses and the way he uses this play of tenses to create a highly exaggerated metaphysical play. In this way, the paper will indicate how Baudrillard's views and concepts nearly always involve play with the temporal frame of reference or the subversion of linear time. This essay will further analyze how Baudrillard contrasts the mode of “disappearance” from that of the “ceasing to be” of death, and on this basis to better understand his controversial critiques of the current status of art and its relation to history. Lastly, the paper turns to Baudrillard's critiques of photography, expounding once again on this case as a mode of “disappearance.”

Keywords: Jean Baudrillard, play of tenses, disappearance, art, photography

—、

曾有位嗅覺想像靈敏的評論者，我不記得誰了，提到布希亞出版的書名怎麼聽來都像香水的品牌：*Seduction*（誘惑）、*Fatal Strategies*（致命計謀）……，一旦經他這麼暗示，布希亞稍後出版的書名也都聽來像是具有嗅覺想像的香水品牌：*Cool Memories*（酷回憶）、*Passwords*（通關密語）、*Impossible Exchange*（不可能的交換）、*Paroxysm*（[感情的]突發）。這一發不可收拾的嗅覺想像糾纏著我為本文定標題的思慮。我要談布希亞運用的「時態」（tense），我要談布希亞獨特的「時態造作」（pretense of tenses），我要談他如何藉著時態造作「誇張強度」（play intense）的形上學劇場。結果不巧，發現我打算當作本文副標題的“Play Intense”，已經是紀梵希（Givenchy）於2008年推出的一款「東方香型森林調的男用古龍水：玩酷」。

以嗅覺來想像布希亞的世界，不能說是無稽，甚至也不是偶然。在眾多評論布希亞的文獻裡，齊格蒙·鮑曼（Zygmunt Bauman 1993）有一篇出色的論文，標題是：“The Sweet Scent of Decomposition”（腐化分解的甜郁氣味），不僅指出布希亞偏好跟死亡與消失相關的嗅覺與觸感的語彙，也精采地剖析了布希亞對比兩種「不再是」的模態（modes of “ceasing to be”）：死亡（death）與消失（disappearance）。本文的主題：「時態的造作」跟這兩種對比的「不再是」模態相關。

「只有那不是藝術的才還能是藝術」是羅坦杰（Sylvère Lotringer）於2001年訪談布希亞時的一句插話，詮釋布希亞的看法。布希亞沒有表示異議，且繼續發揮這個觀點（Baudrillard 2005: 79）。如果我們覺得這句話的時態很奇怪，那麼我們該注意到布希亞還有許多更為昭彰的時態混淆。例如，布希亞在1987年發表了一篇« L'an 2000 ne passera pas »，英譯標題分兩個時態的版本：“The Year 2000 Will Not Take Place,” “The Year 2000 Has Already Happened”（Baudrillard 1987），疊起來才較完整地提示了這篇文章表達的意思：「西元2000年將不會跨過（因為）已經跨過了」。另一個例子：1991年1月4日，當聯合國安理會已經授權對伊拉克使用武力，在美英對巴格達發動空襲之前兩週，布希亞在法國《解放報》發表了一篇評論：« La guerre du Golfe n'aura pas eu lieu »（「波灣戰爭將不曾發生過」）。開打之後，無懼於對前文標題的許多揶揄嘲笑，布希亞於2月6日在《解放報》（*Libération*）再發表了一篇：« La guerre du Golfe a-t-elle vraiment lieu? »（「波灣戰爭，真的發生了嗎？」）美英在波灣的軍事行動於二月底結束，3月29日布希亞又於《解放報》發表系列之三：« La guerre du Golfe n'a

pas eu lieu»(「波灣戰爭不曾發生」)¹。這三篇評論是對一樁事件的一系列時態演作。然而，布希亞在波灣戰爭發生之前的第一篇評論標題用的是**未來完成**時態的否定句(準確英譯應為“The Golf War Will not Have Taken Place”「波灣戰爭**將不曾發生過**」)而英譯版本卻幾乎完全被簡化成了未來時態的否定句：“The Golf War Will not Take Place”「波灣戰爭將不會發生」。

如保羅·派頓 (Paul Patton 1995:6) 指出的，布希亞採用一種風險極高的書寫策略，既冒著與事實矛盾的風險，也招致自我否定的風險。其實這種書寫已經證實為布希亞招來了許多淺薄的評論與誤解的攻訐。例如布希亞在1987年發表〈西元2000年將不會跨過／已經跨過了〉，有些評論者膚淺地評論這篇「歷史的終結」論題，包括思想史家馬丁·杰 (Martin Jay) 評到：「布希亞耽溺在歷史終結的憂鬱裡，是後現代思想在當今世紀末充斥著虛無絕望的例證」(引自 Bogard 1994: 315)。布希亞的三篇波灣戰爭系列，也同樣招致撻伐，例如克里斯多佛·諾李斯 (Christopher Norris 1992) 批評布希亞的「荒謬論題」：「暴露了後現代思想在智識與政治上的破產」，例證了「後現代調調常見的犬儒式默從」，「無能從事有效的批判抗拒」，進一步見證了西方知識分子「因為極端反現實主義與非理性主義而陷於道德上與政治上的危機」。這類出於膚淺與誤解而針對布希亞的揶揄攻訐很常見，也在某些層次造成輕慢貶視布希亞的效果，但這些評論本身沒有什麼值得認真的價值；而且不例外地，會受到更深刻閱讀的評論回應。

布希亞書寫的時態造作，給予一種時間倒置或逆轉的弔詭感：過去包含在現在裡，未來包含在過去裡。如果我們不簡化他標題 « *La guerre du Golfe n'aura pas eu lieu* » (“The Golf War Will not Have Taken Place”) 這個未來完成否定句，其意涵指涉：「波灣戰爭將不曾發生過(完成)」，那麼邏輯上便全然相容於 “It just keeps happening” (「那場戰爭還在不斷發生」)。即便驗證於今日2015年4月的伊拉克，布希亞的論題究竟是荒謬呢，還是預言而言中？本文想要強調的是：布希亞的時態造作無關乎聰明的「預言」(prophesies)，也不該被當作賣弄好玩的語藝 (rhetoric)。我認為，布希亞的思想角度與每一個理論概念都牽涉了時間識框的造作或線性時間的顛覆。「擬仿」(simulation)，是先行重複的原創，是已經發生過的未來，或是我們相信發生過卻從未曾發生的過去。「誘惑」(seduction)，則牽涉著時間的戲局：停止、懸置、加速、放慢、倒轉，時間意義的顛覆。

1 1991年5月系列三篇集結成書 *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Éditions Galilée. 英譯版 Baudrillard (1995)；中譯版 Baudrillard (2003)。

布希亞：思想與藝術

於是，當我們碰到布希亞的時態造作而發現無法理解或難以想像，先別急著指責他的書寫荒謬或是掰過頭；因為這正是閱讀布希亞令人著迷尋解、跟著想像的時刻。就像是布希亞與概念藝術攝影家蘇菲·卡爾 (Sophie Calle) 合作的那本書名：*Please Follow Me* 「請跟隨我（別搞丟）！」——那是個誘惑的計畫。

二、

布希亞與藝術世界的淵源頗早。具國際影響力的《藝術論壇》雜誌 (*Artforum*) 在1983年10月號刊登了布希亞的一篇〈性狂歡之後你做什麼？〉(“What Are You Doing After the Orgy?”) 談了博堡的超真實展覽，談了猥褻情節 (Obscenario)。1987年布希亞受邀在紐約的惠特尼美術館給了一場盛名的演講。當時他英譯出版的《擬仿》(*Simulations*) 幾乎已成為紐約藝術圈裡人人必讀的一本書。然而布希亞對於藝術的評論，也不例外，常遭受到膚淺的評論以及出於誤解的揶揄攻訐，尤其是他在1996年5月《解放報》專欄發表了一篇〈藝術的陰謀〉之後。有些人認為那是對藝術世界的挑釁攻擊，相對於藝術界對他的吹捧，那簡直是背叛的醜聞。

那麼，挑釁了什麼？

從一場威尼斯雙年展回來，布希亞忍不住了：「太多藝術，太過份了」。他揭露：整個當代藝術世界是個有著腥味的內線交易陰謀。瞧瞧當代藝術成了龐大的事業，一個自己包辦專業秀場、頻道、年展年會，受到膜拜與敬畏的巨大跨國企業。藝術家、經紀人、策展人、評論人、收藏家、贊助商、投機客，還有社交名仕名媛、勢利俗紳、食客、倒爺、騙子，各色寄生物，都靠著這塊藝術大餅的餅屑而繁榮孳生。無限增殖，過度生產，絕對商品化。藝術今日享有歷史上從未有過的成功，但是，這還是藝術嗎？(Lotringer 2005) 當代藝術，透過時尚與廣告，不僅滲透了政治，也滲透了經濟與媒體。他們相互轉借形態——「轉態／透明」(transparent)。怎麼說當代藝術是一場內線交易的陰謀呢？崇敬卻不懂藝術的群眾成為炒作的對象，迷惑的群眾背後有著他們無從知曉的遊戲規則以及濫權操弄。

在布希亞看來，當代藝術經歷了兩個終結美學原則的死亡交叉：藝術與現實的交叉，藝術與商品的交叉。杜象 (Marcel Duchamp) 將現成物件 (readymade) 置換成藝術物件，這個事件意味著藝術表現的主體性被擱置，藝術與任何物件終於可以自主相

互指涉地全面置——全面的美學化。藝術與商品的交叉，是另一個終結美學原則的死亡交叉。曾經，藝術的威脅來自商業、廣告、資本主義粗俗社會的市場價值。曾經，美學價值的異化風險在於商品，必須靠著批判否定來拯救。60年代，安迪·沃荷 (Andy Warhol) 的姿態卻表徵了一個徹底轉折：整個廢了藝術家的主體，將商品本身轉變為藝術的形式：絕對商品。沃荷與杜象一樣，廢除藝術表現的主體性，解放了藝術，也將人們從藝術與美學釋放了出來。後來，這些作品以藝術之名，成為物神的名。絕對商品 (absolute commodity)，成了今日藝術市場的最佳範例。布希亞認為杜象與沃荷是現代藝術的反英雄 (anti-hero)，商品世界客體反諷的英雄。但是經歷了兩度死亡交叉而持續繁榮的當代藝術世界，一個已經除魅之後的物神崇拜，意味著什麼？在一個已經是超真實，轉態透明，一切可被美學化、一切可銷售的世界，藝術意味著什麼？

杜象與沃荷揭示了藝術物件與形象的空無，當代藝術的大多數作品卻試圖徵用平庸、無意義的「廢」(null)，將其回收「再美學化」，當作價值與意識形態，結果在布希亞看來就是廢的二次方。他們宣稱「我這是廢！我這是廢！」而那真的就是廢。當代藝術就是靠著這不可能錨定美學價值判斷的不確定性來訛誘一個迷惑的消費界，依然忙著開幕、懸掛布置、展示、修復、收藏、捐贈、炒作，依然享有惑人的光環。藝術消費者有點自慚他們不懂，其實這裡沒啥需要搞懂的東西，而是他們被排拒在一些在他們背後操作的遊戲規則之外，無從知道裡面的濫權與操弄。群眾消費著一個他們不知道自己被屏蔽在外的文化，還只覺得必須藉著觀看消費來歸屬於這個被稱為藝術的圈。合起來整個就是內線交易的過程。

不過藝術世界也沒啥特別，因為政治同樣早已就是個內線交易過程，街頭的或是螢幕前的群眾都是炒作的對象。閱讀布希亞，最能跟〈藝術的陰謀〉相互參照的或許是《神聖左派》(*La gauche divine*, 1985; *The Divine Left*, 2014)。布希亞觀察了1977-1984的法國政治：密特朗獲取政權，法國第一位社會黨總統，社會黨跟共產黨聯合執政的左派政權，選舉之前喊著攻擊現狀的口號，匯聚所有的失望與不滿，擺出最激進的姿態。一旦取得權力，悄悄收掉鼓動反叛的符號，繼續廣告跟前朝標新立異的象徵，實際上卻致力推動市場經濟與新自由主義。一批知識分子趨於沈默，一批媒體新寵粉墨登台，左派成功取得政權之時，也就是支持左翼的文化運動開始沒落之刻。他紀錄到一個政治階級在職涯上的成功，經常迴避不了的權力誘惑、擬仿、以及內線交易的欺瞞戲局。

布希亞：思想與藝術

當布希亞因為發表〈藝術的陰謀〉而遭受藝術界某些人嘲諷攻訐的時候，他在訪談中表示：「我在藝術沒有既得利益也不投資，跟那些[把我當作藝術之敵的]人不同，他們以藝術為生[積累、兌現、職涯野心……]」(Baudrillard 2005: 75)。當布希亞發表《神聖左派》而被貼上右派標籤遭受嘲諷攻訐的時候，我想他的回答也將類似：跟那些人不同，他從來不是個以左派為生的事業者 (careerist)。

藝術經常標榜批判與顛覆的姿態，布希亞很早就給了冷澈的評語：現代藝術的地位是曖昧的，介於批判的恐怖主義與事實上結構整合的中途遊樂場；姿態上企圖批判、否定、顛覆、超越，實際上希望受到認可、接受、整合、消費。現代藝術或許能諸謔這個世界、圖解它、擬仿它、修飾它，但不可能撼動這個世界的秩序，因為那就是藝術自身企圖被認可納入的秩序。我們必須承認證據：藝術，就算曾經鬥爭過，現在也不再能夠鬥爭任何事物了。所謂「共謀的藝術」(art of collusion) 指的就是這種順從：藝術所作勢要顛覆的那個秩序，其實就是其自身努力爭取被接受的文化整合秩序 (Baudrillard 1981: 110)。

三、

布希亞的挑釁，以客體反諷筆法描繪當代藝術的既存體制 (regime)，也就是經過全面美學化以及絕對商品化的雙重除魅，卻依舊繁榮擴張、入戲成局的當代藝術場景。當被問到在威尼斯雙年展裡有沒有碰到吸引他興趣的東西，他說他只對一些不算藝術而地位不明的物件感興趣（例如米歇·魯芙娜 (Michal Rovner)、蘇菲·卡爾的作品），他用渾沌理論的術語稱之為「奇異吸引子」(strange attractors)。也就是這時候羅坦杰插話表示，對布希亞而言，**只有那不是藝術的才還能是藝術** (Only what is not art can still be art)。這句話不僅時態奇怪，前後兩次的「藝術」顯然有不同的指涉。第一次出現的藝術，指的是藝術體制認可、能辨識地位的作品，第二次出現的藝術，指的是地位不明但是有作用力、能構成事件的物件。

理解這句表述，需要搞懂布希亞如何看待藝術當前的歷史處境。以下摘錄兩段布希亞的揣想。

在一篇1993年的訪談裡布希亞說：

藝術或許正處於一個演出其自身消失的過程中——在我認為，這就是之前一個世紀藝術不斷在進行的事。今日的問題是，也許我們已經進入這個過程的尾聲，也就是，我們進入了一個時期，藝術在加速其自身的消失之外不再做任何事，因為藝術已經自真實中消失，因為媒體已經奪她而去，因為這個體系已誘拐挾持她而去。在我看來，很難說遊戲已結束。不完全是，但也很難相信藝術還有真正的歷史可言。(Gane 1993: 149)

在2007年布希亞最後的書稿裡寫到：

在現代，藝術自身唯有在其消失的基礎上存在——不僅指藝術藉著置換另個場景而讓真實消失，更指藝術在其實踐的過程中廢除其自身。是透過這樣做，藝術才曾經構成一個事件，才曾經具有判然的重要性。我說「曾經」是深思熟慮的，因為在今日，藝術已經消失了，卻不知道自身已經消失了，這真是最糟的狀況——以植物的狀態繼續其軌道運行。(Baudrillard 2009: 22)

這兩段文字都不是自明或容易理解的。我試著以本文前兩節所鋪陳的脈絡來解評。一個關鍵詞是「消失」。從1987的 *Cool Memories* 到2007布希亞過世時的最後書稿 *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?* (英譯版 *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*) 布希亞生涯最後廿年持續推演「消失」作為一種跟「死亡」截然不同的「不再是」的模態。

生命個體的死亡，或是物種的滅絕，是不可逆的自然現象。人死不能復生，物種滅絕了不會再出現。人生而有死，今日存在的生命明日未必還在。誕生不保證生命的常在，死亡卻是永遠的終局。在這個有始有終的世界 (a world of *finality*)，時間是線性不可逆的。

消失，不屬於自然的現象，跟死亡與滅絕的自然法則無關。只有人類創造了「消失」這種模態，可以說是一種人為的藝術。² 人類在為這個世界賦予意義、價值、真實性的時刻，也同時開始了解消這個世界的過程。當人們用語言、概念來命名、表徵事物的時刻，當事物在人們的語言、概念召喚之下開始存在的時刻，被命名被表徵的事物

2 此處的藝術是廣義的指相對於自然的人為創造，*techné* (art/artifice) versus *physis* (nature)，從古代希臘到海德格都使用的對比意涵。

布希亞：思想與藝術

也注定開始消失。我們常說媒體、虛擬實境、網路謀殺了真實，但這個過程早在我們進入現代之時就已開始了。真實世界是何時開始存在的？當人們運用科學、分析性知識、技術來轉化這個世界的時候。人類以非凡的知識能力召喚出了為人類而存在的真實世界，在人類所賦予的意義、價值、真實性的背後，原來的世界也開始消失。這裡有兩重的弔詭：真實消失為概念；然後，概念與觀念（烏托邦、夢想、慾望）也隨其自身的實現（無論如何扭曲）而消失。像一陣雷雨，開始存在的時候也就是開始消失的時候，猶如演化那般注定。

然而，不同於死亡與滅絕那般永遠的終局，消失總會留下痕跡（trace），有可能尋回、復甦、改裝換面而重現（recover）。而且，消失還有另一種可能性：退隱的慾望，想看看我們自身不在場的時候世界是什麼光景，想看看在廢除我們身為主體所賦予的意義、價值、意識形態之後世界是什麼光景。這種退隱，一點也不負面，反而構成獨特的事件。杜象擱置藝術表現的主體性，廢除了藝術與現實物件之間劃異的美學原則。沃荷則整個廢了藝術主體，將商品與廣告當作藝術的形式，坍塌了藝術與資本主義粗俗的市場價值絕不相容的美學原則。這種退隱的慾望，藝術表現主體性的自我作廢，解放了藝術，也將人們從藝術與美學的刻板意識形態中釋放了出來，這構成了讓布希亞感到著迷的獨特事件。但是，杜象的杯架，沃荷的康寶湯罐頭，或是克萊因（Yves Klein）收未簽名的空白支票出售美術館裡的空氣，這些演作並不具有可以仿效的啟發作用。因為它們令人著迷的只是觀念：見證藝術是無可救藥地空無。讓布希亞著迷的是形上學的理由：自我退隱構成了消失的獨特事件。

早在1987年惠特尼美術館（Whitney Museum of American Art）演講〈朝向藝術的消失點〉（“Towards the Vanishing Point of Art”）布希亞已對比：沃荷在1965年的〈康寶湯罐頭〉（*Campbell's Soup*）是以非常原創的方式顛覆藝術原創性的概念，是天才的神來之筆，扯破了藝術的意識形態；然而沃荷在1986年的〈湯罐頭箱〉（*Soup Boxes*），卻只是個以毫無原創的方式模仿複製出一個沒有原創的東西，是擬仿的刻板型。若用他稍後的術語形容，那已經是「廢的二次方」。於是我們可以理解前面的引文：杜象、沃荷、以及先前一個世紀相繼廢除藝術主體性的實踐，一種退隱慾望下的消失，曾經構成了藝術具有重要性的獨特事件。曾經，藝術知道如何消失，因而令人著迷。如今，藝術已經消失，卻不知道自身已經消失，一個藝術世界卻還更興旺、門庭若市、生意鼎盛。這讓布希亞為藝術感到難堪，想到當代藝術如此靠著無限回收而永續存活，想到藝術的歷史最終階段就這般光景下去，沒完沒了。

四、

攝影，是布希亞註解「消失」的另一番例說。布希亞開始攝影，他發現攝影給予他一種不同於書寫的認真。在書寫中，主體的面向主導，指引著詮釋。在攝影中，客體的面向以全然他性 (otherness) 的方式被呈現，他性顯眼。「我不曾有過攝影的計畫。對我而言，攝影無關乎找到一種詮釋這個世界的特定視角或主體樣式；而像是捕捉事物的過程，因為物件本身在誘陷」(Baudrillard, 1997: 33)。攝影幾乎像是誘陷事物，捕捉物件的原初面向，而無關乎整個二手衍生的主體表徵領域。言說與書寫總是將你置於主體的位置，不可能不經由主體性而生產意義。藉著攝影，卻很容易讓主體消失，讓客體出現。這顯然有種烏托邦的野心：主體消失，藉著不起眼不具意義的物件再出現。一種自我消隱，再透過物件出現於他處的方式。因此攝影總有一種異地漫遊的客體快感。這是布希亞所謂「攝影的出神 (出境) (the ecstasy of photography)」。這當然不包括那種從來不忘記對焦於主體的「自拍」或是「留念」。自拍或留念，主體永遠存在於她或他的認同界線之內；成功拒斥了自身的他性，留存的主體成為一個愚蠢的符號。

將一個物件變為影像，意味著將這個物件的向度一個一個消除：重量、輪廓、氣味、縱深、時間、動作連續性、當然也消除意義。經過這樣的脫離，所有其他向度消失之後，留下的痕跡，影像才具有了令人著迷的力量，成為誘惑的形式 (Baudrillard 2008: 146)。用本文標題的概念來說，物件一個一個向度的消失，就是誇張強度 (play intense)。比起永遠不得安靜的電視與電影，攝影的靜默是其最可貴的特質。攝影探尋我們不在場時候的世界狀態。物件、曠野、動物、土著，在人為座標消失之後，具有了他異性與獨特性的魅力。

消失過程中的痕跡 (traces)，是吸引布希亞的拍攝題材：沒人在場的遺墟、事故後遺棄水中淹沒許久的廢車、人離去後凌亂的枕頭床褥、留著一本筆記的空蕩書桌、蓋上布幔的座椅…。布希亞說他是很經驗性的 (“I was empirical”) (Baudrillard 1997: 47)。但他的「經驗性」並不像實證科學有著時態定格。用布希亞引述阿爾弗雷德·雅里 (Alfred Jarry) 所謂的 “pataphysics” (「以想像解答」)，這些影像，消失後的痕跡，容許任何時態造作的想像。

不令人意外，布希亞表示他不認為他屬於攝影的歷史或屬於攝影的文化。他說他也常逛大型國際攝影展，但那些攝影都太過美學化，太過計算，太過精心構圖，那種

布希亞：思想與藝術

攝影他不感興趣。他遺憾攝影的美學化，遺憾攝影成為一種美術，進入文化的領域。

在藝術節、畫廊、美術館、展場裡，影像被各種意義淹沒：信息、證詞、美學的多愁善感、刻板的賞識，在影像與意義之間的拉皮條……攝影的影像被各種評論掩埋、被美學讚詞套牢，淪落為美術館整形手術之下的一款流通媒介。……曾經，攝影的出現挑戰了藝術對於影像的美學壟斷。而今，相反的事情正在上演：藝術吞噬了攝影。(Baudrillard 2008: 155-6)

布希亞認為，對於攝影的影像，致命的暴力來自「電腦生成的影像」(cgi, computer generated image)。這種數位生產的虛擬現實 (virtual reality)，或技術設定的數位影像，終結了影像的想像，連真實發生 (take place) 的地方 (place) 都不再有了。曾經，攝影按下快門的瞬間，主體與客體在鬥陣的高潮一起消失的瞬間、讓世界忽黑了瞬間的小昏死 (*petite mort*)³，不再有了。讓真實世界的情境在感光膠卷上曝光的底片，不再有了。如拍立得相機那樣讓影像浮現的時間，也不再需要了。數位相機有著對影像操弄、玩、修飾、倒轉……所有「類比」世界無法想像的可能性。數位智慧解放了影像，也宰制了影像。從機器科技到人工智慧的霸權，人類生產的藝術與影像都獲致了不朽 (immortal)，如同蒙娜麗莎的微笑，不會消失，代價是人類將自己銘寫進入數位層次裡。

主體的批判或反諷都已經消失，我們進入了不朽世界的客體反諷。數位影像以及無盡回收的藝術世界，都將永遠繞行下去，看不到盡頭。2007年布希亞最後書稿的最後一筆是：「終結」這回事，已經消失了(Baudrillard 2009: 70)。

不妨將這一句當作是個誇張強度 (play intense) 的伏筆，試著為這一句想像「時態造作」的任何可能性。帶著警覺的懷疑，也試著反身問：我們這場以布希亞之名，在美術館裡進行的專題座談，在美術學報上集結論文的專輯，是一樁什麼樣的事件？

3 這一段布希亞精采地交互指涉快門 (shutter) 的瞬間緊縮與法文形容性高潮的 *petite mort*，指出攝影仍不可避免地有著主體與客體之間周旋的緊張（見Baudrillard 2009: 45-49）。

引用書目

中文

Baudrillard, J. 著·邱德亮、黃建宏譯·朱元鴻編。《波灣戰爭不曾發生》。臺北：麥田。2003。

外文

- Baudrillard, J.. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis, MO: Telos Press, 1981.
- . “The Year 2000 Has Already Happened”. *Body Invaders: Panic Sex in America*. Ed. A. Kroker and M. Kroker. New York: New World, 1987. 35-44.
- . *The Gulf War Did Not Take Place*. Trans. P. Patton. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995.
- . *Jean Baudrillard: Art and Artefact*. Ed. N. Zurbrugg. London: Sage, 1997.
- . *Radical Alterity*. Trans. A. Hodges. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2008.
- . *Why Hasn't Everything Already Disappeared?* Trans. C. Turner. London: Seagull, 2009.
- . *The Divine Left: A Chronicle of the Years 1977-1984*. Trans. D. L. Sweet. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2014.
- Bauman, Z.. The Sweet Scent of Decomposition. *Forget Baudrillard?* Ed. B.S. Turner. London: Routledge, 1993. 22-46.
- Bogard, W.. “Baudrillard, Time, and the End”. *Baudrillard: A Critical Reader*. Ed. D. Kellner. Oxford, UK: Blackwell, 1994.
- Gane, M., ed.. *Baudrillard Live: Selected Interviews*. London: Routledge, 1993.
- Lotringer, S.. “The Piracy of Art.” Introduction to J. Baudrillard, *The Conspiracy of Art*. New York: Semiotext(e), 2005. 9-21.
- Norris, C.. *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals & the Gulf War*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1992.
- Patton, P.. “Introduction” to J. Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*. Trans. P. Patton. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995.