

布希亞：攝影的誘惑¹

Jean Baudrillard: Seduction of Photography

林志明

Lin Chi-ming

國立臺北教育大學藝術與造形設計系教授兼系主任

Chairman and Professor, Department of Arts and Design, National Taipei University of Education

1 本文的一個綱要式版本〈攝影與誘惑〉，曾發表於2014年7月《藝外ARTITUDE》，第58期，頁96-101。

摘要

法國當代思想家尚·布希亞同時也是一位攝影家。他對攝影也發表了不少理論性的談論。本文主旨在於探索布希亞先前的理論工作和他的攝影談論間的關係。主要的切入角度是他曾討論過的「誘惑」主題。布希亞關於「欺眼擬真畫」中的向度缺乏的分析，由其間接寓意中談及世界作為表象及幻象的問題，以及結合原應分離的兩者這些論題，成為其攝影和誘惑探討中一些相關連的線索。

關鍵字：尚·布希亞、攝影、誘惑、欺眼擬真畫、納西斯

Abstract

The contemporary French thinker Jean Baudrillard was also a photographer, who published numerous discourses on photography. The present essay proposes to explore the relationship between his earlier theoretical writings and his discourses on photography. The main angle of approach is the theme of “seduction” as explored in Baudrillard’s work. This essay will employ Baudrillard’s analysis of the two-dimensionality of the trompe-l’oeil painting, and by indirect inference the problem of the world existing as a surface image and an illusion. By bringing together these separate theories, we can find connections between his ideas on photography and seduction.

Keywords: Jean Baudrillard, photography, seduction, trompe-l’oeil, Narcissus

布希亞：思想與藝術

自從1990年代以來，法國思想家布希亞有了一個新的社會位置，因為他開始展覽其攝影作品²，並且發表有關攝影的談論：他在眾人眼中似乎成為一位攝影的哲學家或有哲思的攝影家。這個地位給了他談論世界和社會的另一個可能，也使他能在寫作之外開闢出另一個探索的空間，這樣的發展因而值得我們加以注意。

在他的有關攝影的「理論」書寫中，可以整理出重要的三條線索。筆者已經在一篇早期的文章中加以討論，它們分別是：攝影傳統美學中的主客體關係反轉、根本性的非寫實主義及攝影作為它者的出現場域。³

在布希亞發表他的攝影論時，已經有三十年的理論工作在背後。這中間的理論發展可以描述他所喜愛的思考物件，如物體、影像、反諷、擬態、誘惑、宿命等等，是怎麼樣慢慢成為思想家個人化的烏托邦和分析對象，而它們又如何在他的攝影論中作用。然而這將是一個相當龐大的工程，在本文目前預設的架構中，將由布希亞有關「誘惑」的探討展開閱讀——而這將先從攝影和「欺眼擬真畫」(le tropme-l'oeil) 之間的關連談起。

首先我們必須指出，當布希亞討論攝影時，他比較不是以美學或藝術史的脈絡來探討它。攝影被布希亞視為有一個魔術性的向度，並且比較是屬於「人類學」的向度。布希亞於是指出攝影的地位類似於欺眼擬真畫：

欺眼擬真畫，如同攝影，保留了影像某種魔術性地位，因而也就是世界根柢性幻像。野蠻的，不可化約的形式，更接近再現的源起和劇烈焦慮——和世界的表象及自明性相連繫，但那是和一種欺人的自明性相連——因而是和所有的寫實視象相對立，更是和今日的寫實視象相對立，比較不是以判斷和品味來獲得其價值，而是以一種純粹的著迷。⁴

在這一段話語中，高度凝縮著布希亞有關欺眼擬真畫和世界的一些根本理念。因而其重要性很高，有必要加以細部分析。接下來筆者在文中想要作的是逐漸「展開」

2 根據布希亞夫人 Marine Baudrillard 提供的資料，布希亞第一次攝影展覽是在巴黎的 Galerie Michel Delorme，時間是1986年，接下來是1992年於巴黎 Galerie Gérard Piltzer，之後他便密集展出其作品，幾乎每年都有展覽。完整展覽清單，請參本文附錄。

3 林志明，〈布希亞論攝影〉，《複多與張力：論攝影史與攝影肖像》（臺北：田園城市，2013），頁214-231。

4 Jean Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité.....* (Paris: Descartes & Cie, 1998) 21

他有關這些主題的思考，同時也藉著它們來思考攝影。

向度的缺乏

布希亞有關欺眼擬真畫的談論最令人驚訝的是，他提出一個具有高度原創性的意念，即欺眼擬真畫的特點不是它和所描繪或模仿的事物間具有高度的相似性，因而可以欺人眼目（誤以為真實），而是在於它缺乏了一個向度。此一向度的缺乏，首先是光線造成的效果。布希亞描繪「欺眼擬真畫」時，參照對比的是靜物畫，他說：「如果說靜物畫玩的是古典的量體和陰影，欺眼擬真畫上的陰影就不像是來自真實光源那樣具有深度。」⁵

接下來，我們將比較同一位十七世紀下半期荷蘭畫家考利耶 (Edward Collier) 所畫的欺眼擬真畫和靜物畫，來看看布希亞的觀察是否準確。這位畫家在十七世紀下半葉活躍於荷蘭，但其藝術生涯結束於倫敦（這是為何我們可以看到他的姓名另一個拼法是 Edwaert Collier）。首先考量這幅大約畫於十七世紀末的欺眼擬真畫，我們可以



圖1 考利耶 (Edward Collier) ·〈木板上的報紙、信箋與書寫工具的欺眼畫〉(*A Trompe l'Oeil of Newspapers, Letters and Writing Implements on a Wooden Board*) · c.1699 · 英國國家畫廊 (Tate Gallery, London)

5 Jean Baudrillard, *De la séduction* (Paris : Gallimard/folio, 1989[Galilée, 1979]), 88 (原作者強調)。



圖2 考利耶 (Edward Collier)·〈魏瑟的象徵圖冊與靜物〉(*Still Life with a Volume of Wither's 'Emblemes'*)，1696·英國國家畫廊 (Tate Gallery, London)

看它的照明光線大致可說是正面打光，如果要更精確地說，光源是來自左上方。這張畫的類形屬於所謂的「quodlibet」，其字面意思是「一切喜歡的事物」。這類型的畫通常會和本身也是用欺眼擬真畫方式畫成的建築整合在一起，並且展示一些看來像是被隨意擺置的物件。它們像是被遺留在那裡，比如說是被擺放在牆上，像是不經意擺上的一些小刀、紙張、卡片、剪刀等。⁶【圖1】如果我們把這張欺眼擬真畫和同一畫家的一幅靜物畫相比較，布希亞的主張就會變得更加明白起來。【圖2】

在這一幅同一作者，也是十七世紀末期繪製的靜物畫中，左上方隱現著一個骷髏頭，它和顯示時間無情消逝的沙漏一樣，都代表著死亡。畫面中出現的物件，比如樂器、美酒、珠寶，訴說的乃是稍縱即逝的人生樂趣。打開的書頁談論著生命必死，而其上有一紙張書寫的正是聖經有名的「萬物虛空」字句 (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*)。這些元素綜合地確定了此畫乃是當時靜物常出現的次畫種「生命虛空」(*vanité*)。在這幅考利耶的靜物畫中，畫面明暗效果呈現著較高的反差。整體的構圖也肯定著布希亞的觀察：

6 <http://en.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'œil>，2012-10-10 surenchère 瀏覽。

它（靜物畫）的肌理具肉體質感，它肉感地停駐在一個橫放的平面上，比如地上或桌上——有時它完弄著不平衡，其中的事物邊緣殘缺而為鋸齒狀，其用途也顯得脆弱，但它總是有真實事物的重量感，並因水平性質而受到強調。⁷

對比這兩幅作品，由光線和相關的明暗肌理的處理來看，我們可以看到靜物畫雖然整體光線較暗沉，但它的質感處理有飽滿感，甚至有許多物件的反射性和透明度，都是畫家得以展現其繪畫技巧的重點。這些炫技式的處理乃是油畫之所吸引人的特點之一，它產生了一種相當具有真實感的「質地」感受，整體邁向一種視覺轉換及聯動的觸覺性——這使人產生一種擁有或佔有這些事物的感受，特別在靜物畫這個畫種中得到發揮。相對地，欺眼擬真畫的畫面就顯得清亮許多，它畫面上的陰影雖然存在，卻是因為光線位置，較淺且較短了許多。雖然畫面上的物件像是隨時可以拾取把玩的一些日常小物，但因為光線和背景，使得整個畫面有點像是既接近又遙遠，感覺有點像是一個回憶中景像。它的幻象中缺乏了靜物畫中那種炫技式的物體真實感，反而比較是以整體氣氛取勝。

對於布希亞而言，欺眼擬真畫的誘惑力有一部份正是來自於這樣一種帶有鄉愁意味的光線流瀉，仿佛它來自前生它世，令人迷戀。為何如此？為何這一種一切都很真實，但又缺少了什麼的感覺是如此吸引人？布希亞後來對攝影的談論，也可以給我們更多的闡明。

在布希亞的攝影談論中，此一向度的缺乏首先以一種現象學觀察的方式呈現：事物作為影像便不再是現象，它乃存在於一種沙特 (Jean-Paul Sartre) 式的否定之中。作為現象，事物對感知開放，它有一種感知細節的無限性與多重面向的可能性，作為影像，這些都被否定。然而布希亞的思想，以其慣有的加碼操作 (surenchère)，將此一否定性推得更遠。他用觀察式的語氣說道：「使得一個事物成為影像，乃是將其各向度一個一個脫除開來：重量、凹凸、氣味、深度、時間、連續性，以及，當然，其意義。」⁸ 這個觀察與影像和現象間的斷裂效果相合，而布希亞的原創性乃在於他由其中提出更加推進的想法。此一向度的缺乏，如同在欺眼擬真畫中一樣，正是攝影令人著迷的原因：

影像是以這樣一種失去肉身的方式為代價，獲得它令人著迷的威力，它變成了一種純

7 Jean Baudrillard, *De la séduction*, op. cit., 88

8 Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité.....*, op.cit., 3.

粹物性 (objectalité) 的媒介，它變成透明於一種更微妙形式的誘惑。⁹

這種著迷，在布希亞的語彙中，和美感及品味是相對的。它代表另一種和快樂不盡相同的吸引力。在攝影的直觀感受中時間向度的缺乏，除了攝影的靜止不動之外，攝影總是某個已逝時刻，某個已過去的攝影事件留下的痕跡，這一點，使我們更能明瞭所謂來自前世光線的感受。攝影是兩個光線的交會，一個是由攝影事件捕捉的過去之光，另一個則是現在使得我們能看見這些影像的現實之光。這個交會，使得攝影和欺眼擬真畫在一個深沉的感受性上能有共同點。

然而，剝除一個事物的各個面度，它的重量、深度、時間，以及在使其成為黑白影像時它的色彩，這和剝除一個事物的「意義」是不一樣的。比如羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 在其《明室》(*La Chambre claire*) 之中，然仍談到「求知的熱忱」(studium)，並藉以說明影像足以動員認知主體的既有知識。由沙特的影像意識現象學分析，我們可以理解影像的否定性作用，然而攝影影像剝除客體「意義」又是如何作到的呢？甚至，由成為影像而剝除意義到底意謂著什麼？難道在成為影像之後，客體便不再有感知中的可辨識性嗎？

世界作為表象與幻象

在回答這些難解的問題前，且讓我們先回到和誘惑有關的主題上來。布希亞針對欺眼擬真畫中的光線效果所作的分析，可視為一種形式面的觀察與詮釋。就內容面而言，他的談論也十分地尖銳和具有洞見。如同前述案例中可以看到，欺眼擬真畫中的事物大多是一些意義不大的小東西：紙張、信件、鏡子、手錶。由細節來看，它們身上也經常有帶有一種已逝時光的印記：信件的邊緣略為折曲，而鐘面可能連指針都喪失了。對於布希亞而言：「這是些記號，它們是昏厥於日常中的超越被去及非現實的記號。」¹⁰ 相對於靜物畫中的虛空寓意，它們的內容是輕盈和間接的。

然而，如果說欺眼擬真畫在形式上是某種以向度的缺乏產生其誘惑力，這誘惑力迷人的力量在內容面上也和事物的意義輕盈相呼應。意義的輕薄和不明（這些小日常小物組合在一起似乎不代表什麼），反而使得某一個面向，以反向的方式間接地突顯

9 *Id.*, 強調為筆者所加。

10 *Id.*, 89.



圖3 佩魯吉諾 (Baccio Pontelli)·內書房
(« Studiolo »), 1476·烏比諾公爵宮 (Palazzo
Ducale, Urbino ; bois)

出來。這是一種曲折的語法：「在關係不怎重大的事物之下，化身的出現創造了這種誘惑的效果」。¹¹ 即使是意義不強，不像是靜物畫中擁有生命——死亡——人生虛空等辯証重大意義的物件，全部集結在一起，其整體氣氛也指向一致的方向，也就是前面引言點出的化身 (double)。布希亞頗具洞見地看出，在欺眼擬真畫中有一個瘋狂願望，也就是想要「擁抱其自身的影像」。¹² 它的寓意因而是一種第二次度寓意：來自「真實表象的過度本身」。¹³ 也就是說，重點不在於這是何者的表象，而是作為表象的「過度」(excès)，這種有點抽離的，二次度的感受上。不是內容本身，而是內容的某一個共同向度被暗示出來。這裡的要點如下：雖然這是一些無關痛癢，不怎重要的事物，但欺眼擬真畫卻能由此激發出一種針對現實的「懷疑」。換句話說，當展現出一個純表象又無深度的世界時，雖然它和我們的現實是如此相似，欺眼擬真畫卻能以一個反向的諷寓，指出其實我們的世界可能只是一個幻象。它反諷的擬仿，引發出令人不安的，熟悉中的奇異感 (inquiétante étrangeté)。

布希亞談論這個問題的例子乃是烏比諾公爵 (Duc d'Urbino) 在其宮殿中所建的內書房 (studiolo)。【圖3】

這座著名的欺眼擬真整體裝飾，乃是一座「位於高處的小辦公室，整間完全包覆拼花細木裝飾，包括以此法做成的書籍、盔甲、籠中的鸚鵡、樂器、各式各樣的精美絕倫的

11 *Id.*

12 *Id.*

13 *Id.*, 90.

布希亞：思想與藝術

靜物及代表博學的象徵。」¹⁴ 不過，對於布希亞而言，比較重要的，倒不是這些細木工裝飾精美的技巧，也不是其內容的細節（比如去探究「遺留」在這間書房中的各書本的標題的意含），而是這座房間在整體宮殿建築佈局中的位置。它和建築整體其它部份像是被切割開來，本身沒有任何開窗，只和禮拜堂相連。然而透過一個反轉，布希亞詮釋說，此一精妙的建構「讓人透過欺眼擬真裝飾的寓意，反諷地設想，整個外部空間，也就是宮殿和更遠一點的城市，也就是權力空間和政治空間，其本身也不過也只是一個透視法之下的產生的視覺效果。」¹⁵

在這樣一個想法中，世界本身便是一個幻象，而這個幻象的特質卻能為一個反轉的操作所揭示。這是人們在觀看欺眼擬真幻象並為之著迷時，暗自會思考的一種「警醒」意味，應該也是烏比諾公爵之所以耗費如此重大資金心力，所要建構此一著名內書房的智慧所在。在布希亞談論攝影的思維核心裡，也存在這樣的想法，而且，進一步探究它們更可以使我們瞭解其迷戀之所在。

首先，透過一種顛倒式的逆轉（renversement），布希亞提出他思考攝影的基本原則在於物，而不在於主體：

如果一個事物有意願要被拍攝，那正是因為它不想給出它的意義，它不願自我反省。那是因為它想遭到直接的補捉，就地強暴，並使其細節受到照明。¹⁶

這段話的意義看來相當隱晦不明，但「細節」這個概念倒也給我們一個理解它的門徑。攝影可以被視為在世界的表象上進行整體塊面切割的一種特殊技術，攝影是把世界以框景的方式切割下來。布希亞也針對這一點進行逆向思考的發揮。切割不只是留取，也是使得切割所餘的一切其它消失。這兩個動作是同時在進行的。因而，它認為，拍攝一張照片的慾望可說來自以下的狀態：「由整體來看，就意義這邊而言，世界很令人失望。由細節來看，令人驚訝地，世界卻一直都呈現出完美的自明性。」¹⁷ 雖然如此，將這一點用逆轉的方式來延伸，就會產生如下的結果：某一個細節的照明，也就是世界其餘部份被送入陰暗之中（這就好比，切割出世界表象的某一個細節，使它進入「可

14 <http://maugus-news.blogspot.tw/2005/03/baccio-pontelli-studiolo.html>，2012/10/10 瀏覽。

15 Baudrillard, *De la séduction*, op. cit., 93（原作者強調）。

16 Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité.....*, op. cit., 2.

17 *Id.*, 4.

視者」或「既視者」的範圍，也同時是把其餘部份切割掉了，使它們進入「不可視者」或「未受視者」的範圍）。他使用了「完美犯罪」這個比喻，但將它修正為「接近完美」的犯罪：

每一個被拍攝的物件只是其餘部份消失時留下的痕跡。這是一個接近完美的犯罪，世界接近完整的解消，只留下這個那個物件那裡閃耀著，然而它的影像卻成為一個無法被掌握的謎。¹⁸

像是謎題一般閃耀且引人接近的陷阱，攝影影像和所有其它影像相比，有一種特殊的引人的氣質，因為它像是一個閃耀著消失印記的記號，而且這消失乃是世界其餘整體的消失。也就是因為如此，攝影成為一種「消失的藝術」，而這也是為何「幻象並不和現實相對立，它是另一種更微妙的現實，它以其消失的記號包裹著前者。」¹⁹ 前述所謂意義像是其它向度被一一剝除的問題，也在這裡得到深化。要成為意義，或更進一步說，成為符號，事物必須和其它事物結合組成系統。這個論點是希希亞在其早年著作《物體系》²⁰ 一書中便開始展開的論點。這樣的程序，預設著某一種抽象化，也就是物和物之間化除其原有脈絡，相互等同。攝影使得客體和世界切割，也就是和其脈絡分離，進入一種孤立的狀態。在布希亞眼中，它們這個那個各自孤立地閃耀著，其實不是空無任何意義，而是其意義無法再和原脈絡相連結，因此變得像是一首蘊含濃密的謎題，其意義難以解明。用另一種方式說，我們可感受到其有意義，但卻不能明白說出那是什麼，而這來自其原有脈絡意義的「剝離」。

經由一個個相互交錯的照明，現在我們也更能明白，為何在欺眼擬真畫的世界中，那種像是鄉愁般的光線，那些被使用過使且帶有老舊痕跡的事物，對我們會有如此強大的吸引力。它們也蘊含著一個已經消失的世界，但是像攝影一樣，這消失的記號，卻是由如此幻象般自明的世界細節所表明。

結合那應是分開的

攝影另一個和誘惑相關的特徵和欺眼擬真畫關係較遠，而是主要和納西斯水鏡

18 *Id.*, 5.

19 *Id.*

20 Jean Baudrillard, *Le système des objets* (Paris: Gallimard, 1968).

布希亞：思想與藝術

有關。布希亞思考這個問題時，並不將水鏡思考為一個反射影像，或是提供給納西斯一個自我理想形象的場所：

這裡涉及的鏡子作為缺乏深度、膚淺的深淵，而它所以會誘惑他人並使其暈眩，乃是因為每個人都會立刻陷入其中。」²¹ 這個吊詭的狀況使得水鏡不再是反射的鏡面，而是吸收的鏡面。²²

何以如此解釋，為何能使納西斯水鏡不以其反射之意為主，而是能主要作為吸納之地域？這需要一個延展神話的操作。布希亞於是引述了包桑尼亞斯 (Pausanias) 的版本：

納西斯曾有一個孿生的妹妹，和他極度相似。這兩位年輕人都長得很美。妹妹去世了。納西斯非常愛她，感受到巨大的痛苦。有一天他在一潭泉水中看見自己，一開始以為是看見了妹妹，而這安慰了他的痛楚。雖然他知道他看到的不是妹妹，他仍然習慣在泉水中觀看自己，以慰藉他的喪妹之痛。²³

對於布希亞而言，這個版本真正要談論的，並不是對逝者的再現，而是如何與自己的化身 (double) 產生具感官性質的交往，其實也就是如何與自己的死亡相往來。他對此留下了一段格言式的表達：「誘惑，便是以作為現實死亡，而以作為誘餌 (leurre) 出現。」²⁴ 納西斯為了解脫自己的痛苦，必須使自己「臉孔成為一個吸引人的誘餌。」²⁵ 這時水鏡表面上再度結合了納西斯和他妹妹，實際上是結合了納西斯和他自己的死亡，也就是結合了主體和他自己的消亡。如同前文所說的，想要擁抱自己的影像的慾望，乃是一個瘋狂的慾望。但這也是侵犯和踰越了一道禁忌，正如同包桑尼亞斯想要合理化納西斯神話，卻暗自帶出兄妹相戀的亂倫禁忌問題。如此，水鏡成為一個吸收的表面，更向前推進一步，它也就成為主體消亡之處，而這是主體的一種密密望願，也是其誘惑所在。

21 Baudrillard, *De la séduction*, op. cit., 96-97.

22 *Id.*, 96-97.

23 Cité dans Jean Baudrillard, *De la séduction*, op.cit., 97.

24 *Id.*, 98.

25 *Id.*, 99.

如同我們在前面看到，布希亞把攝影當作是客體消失的藝術，但攝影其實也是主體消失之處，而這兩者，原來在攝影事件中是分離於相機前後的兩邊，透過這個思維操作，便會合在這雙重的消失之中。在布希亞的攝影論中，主體在拍攝時主控地位，一直被視為是個幻象：

您自認為因為樂趣而拍攝某一個景象——實際上，是它想要受到拍攝。您只是它場面調度中的臨時演員。主體只是事物以反諷方式出現時的作用者。²⁶

為何這是可能的？以下一段很長談論給予這個反轉一段較經驗性的解釋，它甚至可以被視為布希亞作為攝影家所提出的一則涉入個人經驗的拍攝規則：

客體應被固定，受到強烈的注目而固定不動。並不是客體要擺出姿勢，而是操作者必須摒住氣息，在時間中和身體中產生空虛。但這也是在意識上自我克制，什麼都不想，使得心的表面和底面一樣地純潔無暇。不再把自己當作是一個會進行再現的存有，而是把自當作一個以其週期運作的客體，不在意其場面調度，而是處於一種自我及客體之間的謔妄區域之中。在這之中有一種也能在遊戲中發現的陶醉——這是走出了自己的形象並且被投入一種幸福的命定之中的陶醉。²⁷

經由東方的各種藝術之道可以較輕易地明瞭這一點。²⁸ 人們甚至可以引述日本的「弓道」來加以理解，重點並不是是否瞄準客體，而是射者因為摒息及集中注意，內心達到虛空及解放。

待續的問題

為了探討布希亞攝影談論及其先前思想及核心概念間的關係，本文由誘惑這個主題切入，並且解析攝影和欺眼擬真畫或裝飾間的關係，其中並觸及意義在影像中受到除而成為謎題，擁抱自身影像或化身的瘋狂慾望等較深沉的問題。雖然本文已初步回答並解析了攝影和誘惑間的關係在布希亞的思想中是如何構造的問題，並使「攝影的誘惑」這個主題逐步浮現，惟這方面仍至少有三個問題有待繼續探索：

26 Jean Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité.....*, op.cit., 1.

27 *Id.*, 10.

28 林志明，〈布希亞論攝影〉，前引文，頁218-219。

布希亞：思想與藝術

- 一、 如果誘惑與攝影可以輕鬆地相聯，是否因為有同一個思想母模在其中運作？如果是，那麼是那一個呢？
- 二、 布希亞的攝影誘惑理論可以運用在他自己的攝影作品上嗎？他的攝影作品如何可以說是誘惑人的？
- 三、 布希亞本人是否為攝影所誘惑？而且，一位攝影者本身為攝影所誘惑，這意謂著什麼？

上述這些問題，有一部份我們已經開始回答，比如由前述分析中透露出可逆性 (réversibilité) 應是貫穿其誘惑和攝影思維的一大原理；另外，意義的剝除也是兩者魅力的共同來源之一。然而，這些問題也不是本文所能完全回答的，只能指出其中的一些線索。它們的進一步解答，有待另一篇文章的進行。

附錄

布希亞攝影展清單 LISTE DES EXPOSITIONS de Jean Baudrillard

- Novembre 1986 : Galerie Michel Delorme, Paris, France (法國)
- Décembre 1992 : Galerie Gérard Piltzer, Champs Elysées, Paris, France (法國)
- Juin 1993 : Biennale de Venise Slittamenti Judecca, Italie (威尼斯雙年展)
- Avril-mai 1994 : Brisbane Sydney Melbourne, Australie (澳洲)
- Avril-mai 1994 : Saga, Salon "Découverte, Paris, France (法國)
- Novembre 1994 : Toronto University, Canada (加拿大)
- Janvier 1995 : New Delhi, Inde (印度)
- Octobre 1996 : Rio de Janeiro Musée d'Art Moderne, Brésil (巴西)
- Novembre – décembre 1997 : Tokyo Parco Gallery, Japon (日本)
- Février 1998 : Trinity House Gallery, De Montfort University, Leicester, Royaume-Uni (英國)
- Janvier 1999 : Graz Neue Galerie, Autriche (奧地利)
- Janvier-février 1999 - 2005 : FNAC Paris (Montparnasse) + expo itinérante dans une vingtaine d'autres villes, France (法國)
- Mars 1999 : Rome Palazzo delle Esposizioni, Italie (意大利)
- Avril 1999 : Toulouse Galerie du Château d'Eau, France (法國)
- Juin 1999 : Amsterdam Festival, Pays-Bas (荷蘭)
- Septembre-novembre 1999 : Istanbul Institut Français, Turquie (土耳其)
- Décembre 1999-16 janvier 2000 : Maison Européenne de la Photo Paris, France (法國)
- Avril 2000 : Oslo, Stenersenmuseet, Norvège (挪威)
- Avril-mai 2000 : Broad Street Gallery (David Hilbert), Lyme Regis; Dorset, Royaume-Uni (英國)
- Juillet 2000 : Rencontres Internationales d'ARLES, Vanishing Point (Vidéo Lux Modernis), France (法國)
- Septembre 2000 : Stockholm Färgfabriken, Suède (瑞典)
- Février-avril 2001 : Maison Européenne de la Photographie, Paris, France (法國)
- Mars 2001 : Auckland (Nouvelle-Zélande) + Sydney, Australie (紐西蘭與澳洲)
- Mai 2001: FNAC Milan, Italie (意大利)
- Juillet 2001 : Galway Arts Festival, Irlande (愛爾蘭)
- Octobre-Novembre 2001 : Vancouver ; Calgary, Canada (加拿大)
- Avril 2002 : Moscou Biennale de la Photo, Russie (俄羅斯)
- 8 Mai – 13 juillet 2003 : Sienne Santa Maria della Scala, Italie (意大利)
- Décembre 2003 – février 2004 : Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Allemagne (德國)
- Novembre 2004 : Vienne Mois de la photo, Autriche (奧地利)
- Mai 2005 : Daelim Contemporary Art Museum, Séoul, Corée (南韓)
- Juin-juillet 2006 : "Promenades photographiques", Vendôme, France (法國)
- Mai-Juin 2009 : "Fotografia Europea", Reggio Emilia, Italie (意大利)
- Octobre 2009 : "Mois Baudrillard", Ancien Collège des Jésuites , Reims, France (法國)
- Décembre 2010 : Foto Festival International, Lianzhou, Chine (中國)
- Mars 2012 : Times Museum, Canton, Chine (中國)
- Mai-juin 2012 : CAFA Art Museum, Pékin, Chine (中國)
- Mai-juillet- aout 2013 : Tap Seac Gallery, Macao, Chine (澳門)
- Juin – juillet 2014 : Honggha Museum, Taipei, Taiwan (台灣)
- Avril-juin 2015 : Forum de Stockholm, Suède (瑞典)

布希亞：思想與藝術

引用書目

- 林志明。〈布希亞論攝影〉。《複多與張力：論攝影史與攝影肖像》。臺北：田園城市，2013。頁214-231。
- Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.
- . *De la séduction*. Paris : Gallimard/folio, 1989 (Galilée, 1979).
- . *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*. Paris: Descartes & Cie, 1998.
- « Trompe-l'œil ». *Wikipédia*. Web. 10 October 2012.
- «baccio-pontelli studiolo». *maugus-news.blogspot.tw*. Web. 10 October 2012.