

« C'est l'objet qui nous pense »

—Conférence-débat de Jean Baudrillard

Mercredi 7 avril 1999

Centre d'initiatives artistiques du Mirail

Université de Toulouse II-le Mirail

「是客體在思考我們」

——布希亞座談會*

1999年4月7日星期三

法國土魯斯第二大學

藝術推廣中心

Anne Sauvageot, *Jean Baudrillard, la passion de l'objet*, Toulouse, PUM, 2014

安娜·蘇娃玖，《尚·布希亞，是客體思考我們》，法國土魯斯第二大學出版社，2014

* 本文原收錄於 2014年出版的 *Jean Baudrillard, La passion de l'objet* 一書中，感謝安娜·蘇娃玖 (Anne Sauvageot) 教授授權本刊使用。

布希亞：思想與藝術

Anne Sauvageot : Je voudrais d'abord, Jean Baudrillard, vous remercier d'avoir accepté cette invitation au CIAM, d'être venu nous présenter cette exposition inaugurée aujourd'hui à la galerie du Château d'eau.

Vous présenter, Jean Baudrillard, n'est pas chose facile, parce que vous avez tendance à déjouer les étiquettes que l'on serait tenté de vous attribuer.

Vous avez été sociologue, vous avez d'ailleurs enseigné la sociologie pendant de nombreuses années à Nanterre, mais au fond, vous ne vous réclamez pas de la sociologie, vous ne vous reconnaissez plus en tous les cas en tant que tel. De même que souvent, j'ai remarqué qu'on vous identifiait comme philosophe, il me semble que jamais je ne vous ai entendu vous réclamer non plus de cette discipline.

Et puis aujourd'hui, on vous découvre comme photographe, et là encore, je doute que vous vous reconnaissiez à part entière dans ce rôle, ou, en tous les cas, à travers ce statut.

*Alors, il me semble que, sans aucun doute, c'est votre travail d'écriture qui vous définit le mieux ; mais là encore, je serais vraiment en peine de présenter tous vos livres parce que depuis la publication de votre thèse de sociologie, en 1968, publiée sous le titre *Le système des objets*, vous avez publié au moins quelque vingt essais. Et donc, cela me serait difficile de les présenter, d'autant que plusieurs d'entre eux ont eu un très fort retentissement.*

Disons malgré tout que le thème essentiel qui revient dans vos ouvrages est la question de l'économie des biens symboliques dans nos sociétés de consommation, dans nos sociétés dites post-industrielles ; et, au fond, à vous avoir lu un petit peu, il me semble que ce qui revient le plus souvent dans vos propos, c'est cette question de l'inflation de l'image, de l'explosion des signes, de la réalité visuelle, de la perte ou de la déperdition du sens. Et puis bien sûr, ce sont aussi ces relations extrêmement difficiles à démêler entre le réel et représenté, entre la réalité et l'illusion. De même que depuis ces dernières années, vous avez consacré quelques propos, assez vifs d'ailleurs, qui ont prêté à polémiques, sur l'art ou plutôt sur la désacralisation de l'art, disons la banalisation extrême de l'esthétique, « un esthétisme généralisé » comme vous le dites.

Dans la mesure où vous avez dénoncé si souvent le rôle meurtrier en quelque sorte de l'image, ou du moins de son pouvoir de fascination, son rôle de simulacre, on est un peu surpris, interpellé par le fait même que ce sont aujourd'hui vos propres images que vous « publicisez » en quelque sorte, que vous rendez publiques ; vos propres images qui au fond ont toutes les chances d'être plébiscitées, ou à leur tour d'être fétichisées.

Alors, je pense que dans un premier temps, ce qui nous serait peut-être plus important,

c'est que vous nous expliquiez ce qui vous a conduit somme toute à montrer ces photographies que vous avez prises au cours de vos pérégrinations, au cours de vos voyages à travers le monde. Qu'est-ce qu'elles vous permettent de dire que ne vous permettent pas d'exprimer l'écrit ou vos paroles ?... En bref, je crois que dans un premier temps, ce serait bien que vous nous disiez ce qu'est la photographie pour vous. Et ensuite j'aimerais bien étendre le débat sur le rôle de l'image dans sa relation à l'illusion dans notre contexte contemporain.

Jean Baudrillard : Oui, d'accord. Comme vous l'avez dit, je ne suis photographe presque qu'accidentellement, et il n'y a pas tellement longtemps non plus. C'est vrai aussi que mon domaine est plus celui de l'écriture et celui de la théorie, et que je ne suis dans la photographie – mais je ne veux quand même pas renier cette activité, ce n'est pas le problème – qu'un peu en filigrane d'une certaine façon. Mais il y a tout de même une relation avec l'écriture, et la première relation est de diversion. C'est-à-dire que la photographie a commencé, mais sans calcul, sans programme, comme un moyen d'échapper à l'écriture, d'échapper à la théorie, au discours, parce que, à un moment donné, il y a une forme de saturation des idées, de l'idéologie, qui doit être simplement le désir de passer hors champ, de passer ailleurs.

Évidemment, comme l'objet, l'image a toujours été une préoccupation ; peut-être la transition s'est faite spontanément mais, encore une fois, il n'y a aucune relation nécessaire, absolument aucune vocation à cette histoire-là. Mais enfin, au début c'était une question de diversion... Comment je pourrais me présenter... « Philo-photographe » ou « photo-philosophe » ? Je ne sais pas ce qu'on pourrait imaginer comme hybride ou espèce de chimère...

Ça a fini quand même par me passionner et je me suis pris au jeu. Il n'y avait pas de préoccupation, je l'ai vécu, et je le vis, comme un plaisir pur en quelque sorte, par rapport à l'écriture où il y a une forme de contrôle, de maîtrise symbolique. J'ai pratiqué et je pratique la photographie comme une activité pure, à l'état brut, je veux dire sans préoccupation véritablement esthétique. On me dira : « Vos photos sont esthétiques », on me le renverra comme ça. C'est vrai, mais il n'y a absolument aucune préoccupation de cet ordre-là, et peut-être quelque part, ce ne sont pas exactement des photographies. Mais enfin, cela, on peut en discuter.

Donc la préoccupation était d'échapper à l'écriture, mais aussi d'échapper à la

représentation même, grâce à l'image, par le canal de l'image ; par la vertu de l'image paradoxalement, d'échapper à la représentation, et de passer dans le champ de l'objet qui a toujours été mon champ privilégié, mais d'y passer en termes d'image. Entre le devenir objet de l'objet et le devenir image de l'image, il y avait pour moi une relation nécessaire, au moins celle-là, cohérente, qui est en fait d'échapper au devenir sujet du sujet, qui est le thème essentiel de la philosophie canonique, si l'on peut dire.

Alors, résister à quelque chose, mais aussi, en termes d'image, résister précisément à la parole, au bruit, à la rumeur du monde, par le silence de la photographie ; résister au mouvement, à cette mobilité incessante, perpétuelle, par l'immobilité de la photo ; résister à la communication et à l'information, à tout ce qui nous submerge aujourd'hui, par le non-sens de la photo, c'est-à-dire une photo qui ne signifie pas, qui n'a rien à signifier. C'est un peu le silence de la signification qui est en cause là. Mais, par-dessus tout, résister au déferlement automatique des images d'aujourd'hui, à leur succession, où tout ce qui est perdu, c'est non seulement ce que Barthes appelait le *punctum*, c'est-à-dire ce trait, ce détail poignant de la photo, mais c'est aussi le moment même de la photo, c'est-à-dire ce moment immédiatement révolu, irrattrapable, où elle a été prise. C'est pourquoi toute photo est un peu nostalgique, puisque ce moment-là est toujours immédiatement révolu dans ce type de photo.

Cette instantanéité de la photo est évidemment le contraire de celle que nous vivons dans ce que nous appelons aujourd'hui le temps réel, celle qui est la succession des images, la simultanéité de toutes les images possibles, la simultanéité virtuelle de toutes les images, de tous les lieux et de tous les points du temps. C'est-à-dire, tout le contraire de l'instantanéité unique, singulière, de la photographie. Il y avait donc là le choix du devenir image, et c'est ce qui m'intéressait. L'image n'est pas seulement quelque chose de visuel, c'est quelque chose qui devient image aussi, qui a eu le temps de devenir image. Et tout ça ne peut se faire que dans une stratégie de dépouillement, de suspens de l'opération tumultueuse du monde. Une tentative de retrouver une puissance originale, l'illusion originale, la puissance de l'illusion de l'image en elle-même puisque aujourd'hui, il me semble que cette littéralité de l'image, cette fonction littérale de l'image, est largement balayée par tout, aussi bien par l'esthétique que le politique, l'idéologique, etc. Toutes les images qu'on nous propose, la plupart photographiques elles aussi, mais surtout les images des médias, sont un bavardage perpétuel de l'image. Elles vous causent, elles vous causent,

elles signifient tout ce que vous voudrez, mais elles ne tiennent pas compte de ce devenir image de l'image.

C'est pourquoi, d'une certaine façon, c'était toujours l'objet qui me préoccupait derrière ça, et c'est pourquoi dans ces photos, il n'y a pas d'être humain à proprement parler. Il y a des silhouettes, des personnages qui sont très hyper-réels. Il n'y a pas d'être humain, et ce n'est pas que j'aie quelque chose contre l'humain, mais il me semble que cette surcharge humaine, significative, subjective qu'on trouve partout, ou bien historique, politique, etc., fait écran à la signification silencieuse de l'objet, qui est autre chose. Donc ma préoccupation était de trouver une littéralité de l'objet contre le sens, contre l'écriture, et de retrouver par là une fonction subversive de l'image.

Dans ce sens-là, c'est aussi retrouver le monde à travers ce qu'il n'est pas, car c'est une définition presque négative au fond que je vous donne là : le non-bruit, le non-mouvement, la non-signification. C'est un peu ce qu'on appelait jadis une « théologie négative », apophatique, qui consistait à retrouver Dieu à travers ce qu'Il n'est pas, et non pas frontalement, à travers ce qu'Il est.

En fait, ce vide qu'il y a autour de la photo – isoler l'image en tant que telle – c'est un peu un désert. Derrière la photo, pour moi, il y a le désert. D'ailleurs, ça a commencé par là. Mes photos ont commencé dans le désert américain. C'est là que j'ai commencé à en faire, mais les photos que j'ai faites là-bas étaient des cartes postales, ce n'était pas bon du tout. Mais ça veut dire que le vrai désert, c'est-à-dire ce vide où peut surgir quelque chose, il est dans l'image du même. D'habitude l'objet est toujours occulté par le sujet, comme une source lumineuse un peu trop intense ; il faut donc désocculter l'objet en quelque sorte, le balayer par filtrage du sujet, et lui permettre d'exercer une autre magie.

À partir de là, tous les objets sont bons. À partir du moment où on est passé du côté de l'objet, du côté de quelque chose qui n'est pas la représentation de l'objet, qui cherche à être un objet pur, ou un événement pur et instantané, il peut y avoir dans ces photographies du figuratif, de l'abstrait, du réel, de l'hyper-réel... cela n'a pas tellement d'importance du moment où l'on passe de l'autre côté. Il n'y a pas exactement de thématique, de problématique à proprement parler, c'est presque l'objet qui fait tout le travail. Il y a dans Platon une très belle chose sur l'image justement, où il dit que l'image est au confluent de la lumière qui vient de l'objet et de la lumière qui vient du regard.

Finalement, cela rejoint un peu la théorie, parce que, en tout cas pour moi, la théorie

c'est bien aussi d'arriver à faire le vide autour d'un concept et de le pousser à une extrémité en fonction de cela, c'est-à-dire de résister à l'interprétation et au commentaire, et de trouver une espèce de décantation expérimentale, à la fois des concepts et des idées. Donc, c'est un peu – mais sans transposition voulue – l'équivalent, le même travail que dans la photographie. Mais là je passe très vite.

Il y a toujours une chose qui m'a paru étrange, c'est le passage à l'acte photographique, parce que – à moins que l'on pratique la photographie comme une pratique de consommation de l'environnement – il y a un passage à l'acte, il y a un moment crucial. Chaque photo est un moment crucial, et cela est toujours resté pour moi un mystère. Et je me demandais si au fond, dans la photo, ce n'était pas le monde lui-même qui passait à l'acte, qui impose sa fiction au sujet. Celui-ci se veut toujours être le maître du sens, le prestidigitateur du sens, mais la photo, elle, expurge l'événement de son sens, et elle passe à l'acte du monde. C'est-à-dire, à un moment donné, qui passe à l'acte ? Est-ce le monde ? Est-ce vous ? Là, on ne peut plus distinguer un sujet et un objet. Du coup, c'est là que se corse cette complicité, plutôt matérielle, entre le monde et le sujet dans la mesure où le monde est toujours aussi le passage à l'acte continu.

Et, pour moi, il y a là le problème de la disparition. C'est vrai que pour moi la photo est un lieu de disparition, de disparition du sujet précisément. Barthes en parle, devant l'appareil photographique, la technique photographique est une technique de disparition, elle fait disparaître l'objet réel. Vous ne savez jamais ce qu'il en est de l'objet devant vous à partir du moment où vous le photographiez. Il est devenu autre chose. Et ça c'est clair, l'objet, en quelque sorte le monde, disparaît. Barthes dit même que la mort est là, qu'il y a toujours un meurtre symbolique dans l'acte photographique.

Mais il n'y a pas que l'objet qui disparaît. Le sujet lui aussi disparaît. À partir du moment où vous êtes de l'autre côté, à partir du moment où l'objectif – cette pression sur le déclencheur – fait disparaître virtuellement, symboliquement, l'objet, il me fait disparaître moi aussi en tant que sujet. Et c'est dans cette disparition, réciproque en quelque sorte, que s'opère une transfusion des deux. Elle ne réussit pas toujours, mais lorsqu'elle réussit, il me semble que c'est à cette condition-là.

Donc je verrais cette activité comme une sorte de situation poétique de transfert, ou un transfert poétique de situation. Il y a peut-être là-dedans une communication secrète, un passage secret qui, ce n'est pas la solution, mais qui peut être là une solution à cette

incommunicabilité, à cette non-communication qu'on déplore dans le domaine humain, dans le domaine du sujet précisément. Là il y a peut-être quelque chose qui passe, qui est d'un autre ordre, je ne sais pas si ça peut être extrapolé à tous les domaines, mais il y a au moins un micro-événement de communication secrète, de communication silencieuse.

Alors évidemment, comme on est devant cette espèce de vide, la plupart des photos sont soumises à une sorte de signification forcée, qui masque l'altérité de l'objet et qui surcharge la photographie. Mais je ne veux pas m'étendre là-dessus parce que vous le savez très bien, la photographie contemporaine, au nom du réalisme contemporain, en particulier avec tous les événements, se condamne au témoignage, à photographier les victimes en tant que telles ; à photographier les gens livrés à leur misère dans une espèce de communication misérabiliste des choses. Ce qui n'est pas du tout d'ailleurs la meilleure façon de nous communiquer quelque chose, de nous faire éprouver quelque chose, parce que là l'image est en désaveu, l'image est un medium qui n'est que le support d'une signification. Donc elle est désavouée. Il y a une espèce de destin malheureux de l'image dans l'usage qui en est fait. Si quelque chose doit passer, même un affect, même une émotion politique, il faut donner droit à l'image, il faut que l'image quelque part force l'image, c'est-à-dire qu'elle soit purement de l'image, et pas seulement de la signification, sinon même cette signification ne passe pas.

Concernant la question de la réalité, l'événement de la photo, pour moi, reste cette espèce de confrontation entre l'objet et l'objectif, et la violence de cette confrontation, car elle n'est pas du tout réconciliée. C'est un défi. Il y a un défi de l'objet et il n'y a pas exactement un choix. Enfin, je ne l'éprouve pas comme ça, je ne choisis pas, je ne cadre pas, il n'y a une mise en scène ni esthétique, ni psychodramatique, ni mélodramatique du monde. À un moment donné, quelque chose affleure ; mais il y a aussi quelque chose qui veut peut-être être photographié, il y a toujours un défi. Il faut peut-être un duel finalement dans l'acte photographique. De même que c'est un passage à l'acte, c'est aussi un duel. Sinon, cela peut être la solution photographique la plus confortable, qui est le passage à la technique photographique. Là on peut tout faire, c'est vrai, mais là, on sort de ce domaine-là.

Pour la question de la réalité, qu'est-ce qu'on capte ? Est-ce que la photographie ne capte jamais une image réelle ? Mais est-ce que nous ne captions jamais la réalité de toute façon ? Borges disait : « On ne s'adapte jamais si facilement à la réalité que parce qu'on

pressent qu'elle n'existe pas. » C'est un peu aussi l'horizon de la photo finalement.

De toute façon, l'objet lui-même est une ligne imaginaire, il n'existe pas en tant que tel. Et l'image, elle aussi, est un objet imaginaire, un trompe-l'œil. Est-ce que l'image photographique nous rapproche d'un monde dit « réel », qui est en fait infiniment loin de nous ? Ou bien est-ce qu'elle tient d'une certaine façon le monde à distance en créant une profondeur de champ artificielle, bien sûr, qui nous protège en quelque sorte des objets du monde, qui nous protège de l'imminence du monde bien entendu, et donc du danger virtuel du monde ? À quelle distance est le monde ? Il est à la fois imminent, immanent, insaisissable. Et est-ce qu'on peut vraiment régler une focale quelconque pour capter quelque chose qui s'appellerait la réalité ? Est-ce que les photos sont un miroir où l'horizon des objets vient affleurer un moment, un raccourci ? Ou bien, est-ce que c'est le sujet lui-même, l'homme, qui est un miroir distordu qui fausse les perspectives, et qui brouille l'exactitude du réel ? Il y avait, dans les rétroviseurs des voitures américaines, cette inscription : « Les objets dans ce miroir ne sont peut-être pas si loin, ou sont peut-être plus proches que vous ne le pensez. » On ne sait pas à quelle distance ils sont. C'est là toute la question de la réalité qui est en jeu. Je la laisse ouverte, je ne peux pas la refermer, elle est ouverte à tout le monde...

Anne Sauvageot : *Avant de laisser la parole au public, je voudrais revenir sur quelques-uns de vos propos, que peut-être en d'autres lieux vous avez soutenu de façon plus insistante, en disant qu'au fond vous ne pourriez qu'être en retrait par rapport aux objets, dès lors que vous étiez derrière votre objectif, et en disant même que ce sont les objets qui veulent être photographiés. Ce sont les objets qui veulent apparaître, ce sont les objets qui nous pensent, qui nous désirent, qui nous font, en quelque sorte. Alors j'aimerais bien que l'on revienne rapidement sur cette relation du sujet et de l'objet. Ne serait-ce que parce que vous inversez complètement le regard habituel du photographe, en vous refusant à construire un point de vue vis-à-vis de ces objets. Alors quelle est cette action que vous leur conférez ? Est-ce que ce n'est pas leur accorder une place ontologique, d'une importance presque essentialiste ?*

Jean Baudrillard : Presque la place du sujet, oui en effet, mais là il y a un parti pris, une espèce de paradoxe que de dire que c'est l'objet qui nous pense. Encore faudrait-il savoir qui pense cette proposition-là de toute façon ? C'est un parti pris, c'est vrai, mais c'est

un peu pour subvertir la position imposée, orthodoxe, qui est celle du sujet. Donc nous vivons quand même communément en faisant au moins l'hypothèse que non seulement la prise de vue photographique mais aussi nos actions, c'est-à-dire notre perception, c'est le sujet qui en est le maître, qui en est le lieu, la matrice, et que l'objet est là, passif, à attendre d'être perçu. Non, il me semble que le jeu de l'apparition et de la disparition est le jeu de l'objet comme du sujet, que les deux partenaires sont dans une sorte de duel.

Ce que je voulais restaurer, non, plutôt créer, car tout cela n'est qu'une hypothèse, c'est une façon de jouer. Mais il me semble qu'on joue mieux lorsque le partenaire est à armes égales d'une certaine façon, et qu'il y a des stratégies de l'objet qui peuvent être des stratégies du silence, de l'immobilité, de l'indifférence, et qui sont largement égales à celles du sujet. Et celles du sujet ont été largement explorées dans tous les sens et aujourd'hui, elles ont perdu beaucoup de leur prestige, il faut bien le dire. Peut-être peut-on aller voir ce qui se passe du côté de l'objet, mais sans la prétention justement d'en faire un autre pôle, maître de la situation. L'objet n'est pas plus maître de la situation quand je dis que c'est l'objet qui nous pense : ça veut simplement dire que la pensée, comme bien autre chose, est une pensée duelle et non pas une forme individuelle. Et qu'à ce moment-là, ce qui est pensé a une valeur égale et une valeur réversible à celui qui pense la relation si on veut établir les deux pôles, si on veut établir une bipolarité... Et pourquoi pas ? Je suis assez partisan, si on parle des passions de l'objet et des stratégies de l'objet, de penser qu'il y a, non pas une volonté, non pas un désir – parce que c'est une autre catégorie psychologique –, mais quelque chose qui veut apparaître là et veut disparaître aussi. Et il faut supposer la même chose dans le sujet aussi. Le sujet n'a pas que la volonté de maîtriser le monde, ou que d'apparaître, il y a derrière le sujet, du moins tel qu'on l'a analysé à l'époque moderne, une volonté aussi de disparaître, et la passion de la disparition est une passion positive, très forte et aussi très créatrice. Or l'objet est en quelque sorte l'horizon de la disparition du sujet. Mais là ce n'est pas seulement l'objet photographique, à la limite on peut en parler beaucoup plus largement, la photo n'est là qu'une espèce de point d'incidence. Mais s'il y a un grand jeu, c'est l'idée que l'objet n'est pas là à attendre de se faire découvrir, de se faire maîtriser... L'objet, le monde, mais cela peut être quelqu'un d'autre, ce peut être toute l'altérité possible, ce peut être des êtres humains, je ne l'exclus pas... Simplement à un moment donné, pour être un événement pur, il faut que quelque chose d'autre que ce qui est de l'ordre de la représentation du sujet, ait lieu.

布希亞：思想與藝術

Alors... bon, ce n'est pas une de mes photos qui va pouvoir traduire véritablement tout cela. J'ai bien conscience que les photos sont aussi des petits objets en miniature, qui sont un peu le prolongement des analyses que j'aurais pu faire. Mais je ne les donnerai pas comme illustration. Il est bien entendu que le texte de l'image, l'écriture et la photographie n'ont à la limite rien à voir l'un avec l'autre. Il n'y en a pas un qui illustre l'autre, l'autre qui explique l'un. À mon avis, non, mais à la limite, c'est paradoxalement parler, puisque j'ai commencé à en faire pour ne pas en parler.

Intervenant : *Est-ce qu'il n'y a pas une relation entre le geste photographique et l'écriture un petit peu plus lâchée... ?*

Jean Baudrillard : Oui, je suis tout à fait d'accord, mais c'est une relation de forme. Il y a pour moi une relation très forte entre les voyages, c'est-à-dire une espèce de déterritorialisation à travers les continents, les fragments, c'est-à-dire cette écriture fragmentaire qui est aussi à l'image du voyage et de la photographie. Les trois ont fonctionné ensemble. Mais il n'y a pas de relation au sens que l'un serait la même chose que l'autre mais traduit dans un autre langage, ou que l'un illustrerait l'autre. Il n'y a pas ça dans les photos que j'ai faites. Je les ai faites pour les faire, à un point donné, à un moment donné et c'est tout. Elles n'ont jamais voulu signifier ce qui était par ailleurs dans les textes.

Intervenant : *Je ne pensais pas à une relation d'illustration, mais peut-être plus à une relation magique...*

Jean Baudrillard : Une relation de forme... Magique peut-être... C'est possible...

Intervenant : *Parce que vous parlez beaucoup de magie, d'illusion...*

Jean Baudrillard : D'illusion oui, de magie pas trop, pas tellement... Pour moi ce n'est pas la même chose. L'illusion oui, certainement comme mis en jeu de quelque chose, c'est ce que signifie le terme. Et pour moi, il y a une version radicale du monde, effectivement, au sens où le monde n'est définitivement pas réel, donc quelque part il est illusion, mais

cette illusion est une puissance et toutes les autres cultures ont marché sur la gestion de l'illusion par l'illusion. Nous seuls voulons gérer l'illusion par la vérité, réduire l'illusion par la vérité. Mais ça c'est notre culture occidentale, c'est la seule qui fait ça, mais je ne prétends pas non plus retrouver les autres. L'idée d'une stratégie de l'illusion ou d'une stratégie de la disparition, ça me fascine, c'est vrai. Et on peut tout aussi bien essayer de la retrouver dans les mots comme dans les images, dans les événements et dans bien d'autres choses ; mais non pas corréler les uns et les autres en termes de sens, de signification ; résister aussi aujourd'hui à une tendance tout de même désastreuse de l'art, de l'architecture, qui peuvent s'accompagner d'un commentaire assez indéfini qui inonde, submerge l'événement pur de l'image ou de l'édifice ou de je-ne-sais-quoi par un discours, un métalangage, un métadiscours, qui en général n'est qu'une espèce de gnose parfaitement inutile dans le temps.

Intervenant : *Mais vous écrivez aussi sur la photographie...*

Jean Baudrillard : Alors j'ai fini par écrire aussi sur la photographie mais à mon avis c'est inutile... On m'a amené à écrire ; c'est vrai qu'au début, réellement, je ne voulais absolument ni en parler, ni écrire à son propos... J'ai préféré garder cette espèce de dimension un peu secrète, un peu accidentelle, initiatique. Et puis évidemment le problème est là, le dilemme est là. « Pourquoi vous les exposez, vos photo ? » Moi je n'ai pas de réponse... Finalement je les ai exposées, avec tout le malentendu que ça peut produire...

À un moment donné, quand les choses finissent par tomber dans le domaine public, qui est le domaine d'un partage des choses évidemment, sauf à rester dans un milieu autiste, faire des photos pour soi et les enterrer, c'est idiot aussi... Alors à un moment cela se partage, et cela passe forcément par du discours, cela passe par l'image, mais l'image qui n'est plus du tout du même ordre. Cela passe dans le domaine d'une image publique, c'est-à-dire celle qui est déjà une illustration médiatique des choses. Et là on pourrait très bien discuter de ce qu'il en est de l'image à proprement parler. Plus encore que le cinéma, la photographie aujourd'hui reprend une valeur, très forte, très singulière, par opposition à l'image mobile. Ce sont surtout toutes les images médiatiques. À mon avis les images télévisuelles ne sont pas des images, ne sont pas, à strictement parler, des images. C'est du

布希亞：思想與藝術

visuel. C'est autre chose. À partir du moment où vous avez un enchaînement perpétuel d'images, les unes par continuité aux autres, ce ne sont plus des images, je veux dire que ce n'est plus le lieu, il n'y a plus le temps pour l'image de prendre force d'image. Il n'y a plus de temps pour l'imagination. Il n'y a plus cette distance minimale qui fait qu'il y a un regard et donc une possibilité de jugement et à la fois, de plaisir. Donc, ce ne sont pas des images. Si on voulait être vraiment rigoureux, les images télévisuelles ne sont pas des images. Enfin pas toutes non plus, on ne peut pas généraliser... Il faudrait redéfinir ce qu'est vraiment l'image, mais alors très rigoureusement, et là une immense majorité des images auxquelles nous avons affaire serait, non pas à jeter, mais c'est autre chose, c'est un autre domaine.

Intervenant : *Est-ce que vous avez déjà photographié, justement, des images télévisuelles ?*

Jean Baudrillard : Non.

Intervenant : *Et pourquoi ?*

Jean Baudrillard : Pourquoi ?!...

Intervenant : *Ça ne vous est jamais venu à l'idée ?*

Jean Baudrillard : On pourrait le faire, oui... Pourquoi pas...

Intervenant : *Des images filmiques...*

Jean Baudrillard : Oh oui, ça pourrait se faire... L'essentiel, à ce moment-là, serait de découper ce vide, c'est-à-dire faire le vide autour de quelque chose, l'interrompre, créer ce suspens, interrompre le flux, faire un arrêt sur l'image. Ce ne serait pas seulement un arrêt sur l'image, mais un arrêt sur le monde. Et donc c'est une situation irréaliste celle-là, qui n'est pas dans le flux du réel. Et là, comme je l'ai dit, n'importe quel objet est bon, même d'autres images dépourvues de la qualité d'image peuvent redevenir des objets imaginaires dans ce sens-là... Oui, pourquoi pas... Mais je ne l'ai jamais fait...

Intervenant : *Donc, est-ce que ce serait le punctum contre le studium ?*

Jean Baudrillard : Ce serait le punctum contre le studium de Barthes. Le punctum, c'est cette singularité absolue d'un détail de l'image, ou d'un détail du monde, qui capte à ce moment-là, qui crée cette fusion, cette poignante, quelque chose qui point, un punctum... que Barthes opposait au studium, qui est tous les éléments de la photo, qui signifie autre chose, un contexte, les finalités de la photo, sa diffusion médiatique, etc. Tout ça est le studium, tout autour. Mais on peut dire qu'à un moment donné, dans un grand nombre d'images actuelles et particulièrement les images virtuelles, les images de synthèse, il n'y a plus de punctum, il n'y a plus de studium non plus. On est dans le medium pur et simple.

Intervenant : *Est-ce que vous vous placez dans une catégorie romantique par rapport à l'image ? Parce que vous parlez de ce réel qui n'existe pas, de ce fragment du réel qui renvoie à un non-sens par rapport au monde... et j'imaginai, en vous écoutant un instant, le héros de Wim Wenders qui passe tout son temps, premièrement à casser une télévision et puis ensuite à faire des photographies à la recherche de quelque chose qu'il ignore...*

Jean Baudrillard : Je ne suis pas à la recherche de quelque chose ! Il ne faut pas penser que ce que je dis de la photo va « à l'encontre de », veut être « destructeur de » ce qui nous entoure. Ce n'est pas un romantisme au sens de « substituer à » cette réalité trop humaine. Je ne suis pas à la recherche d'un objet perdu. Alors justement, là, la photo s'y prête beaucoup plus que l'écriture, car l'écriture est toujours à la recherche de quelque chose de perdu, d'une façon ou d'une autre... Dans l'image, il me semble que non, parce que justement c'est plutôt le monde qui surgit, et qu'il n'est même pas laissé trop de temps au sujet, s'il le veut bien, pour baigner dans la mélancolie ou le romantisme. Et je ne l'éprouve pas du tout comme romantique, c'est un mot qui me sidère. Si c'est romantique que la dénégation du principe de réalité, alors là si vous voulez je suis romantique à fond ! Mais je ne pense pas que ce soit une bonne définition...

Au contraire, je trouve que c'est de l'objectivité, le déni de réalité. C'est presque ça le stade objectif, puisque c'est celui de l'objet. L'objet, lui, ne peut être réel, c'est le sujet qui crée un principe de réalité, qui crée les coordonnées de sa représentation, et qui par

布希亞：思想與藝術

là, maîtrise ou fait semblant de maîtriser le monde. Mais l'objectalité peut-être, plutôt que l'objectivité, c'est de l'autre côté, et peut-être qu'aujourd'hui il y a plus à apprendre de l'autre côté. C'est du côté du sujet que la subjectivité radicale est romantique. Dans ce sens-là, je suis assez d'accord pour dire que c'est romantique. C'est quand même autre chose que le parti pris de l'objet. Mais encore une fois, c'est un jeu, c'est une hypothèse, c'est un parti pris, ça ne se donne pas pour un discours de vérité.

Et justement, il n'y a nulle part de discours de vérité, c'est quand même prendre acte qu'il n'y a pas de vérité de ce monde, mais qu'à partir de là, tous les jeux sont possibles. Simplement, il y a une règle de jeu. Et la règle de jeu, il faut la trouver ; personne ne la trouve, bien entendu, mais simplement, ce sont des moments, des événements... On peut jouer sans connaître vraiment la règle du jeu secrète. Et c'est dans ce confluent, vraiment exigu, où quelque chose apparaît et disparaît à la fois. S'il y a une esthétique, c'est une esthétique de l'apparition et de la disparition, ce n'est pas une esthétique de la production, ni de la communication, c'est-à-dire celle qui est le réel, autrement dit le réel qui est le domaine de la production, et de la destruction, bien entendu. À cela s'oppose, il me semble, un autre domaine qui est celui de l'apparition et de la disparition.

Intervenant : *Quand vous parlez de la nullité, du rien, du vide, pas seulement par rapport à l'art contemporain, dans d'autres domaines aussi, vous les faites intervenir à quel moment, ces notions ?*

Jean Baudrillard : Oui, mais attendez ! Là il y a eu un tel malentendu sur cette histoire, on va pas revenir là-dessus... Mais pour le mot nullité quand même, simplement... Le mot nullité, parce que moi je l'ai employé en disant « la nullité est une chose trop précieuse précisément pour la saboter dans une chose véritablement nulle, je veux dire qui est réellement inutile, qui n'a pas de sens, qui n'a pas de fonction utile, ou plutôt une répétition insensée des mêmes processus ». Ça c'est la nullité.

Par contre, la nullité, le vide, le rien, je pense que là justement... arriver à décaper le réel précisément de toute cette surcharge de sens et de signification, qui est là, sous laquelle on croule... surcharge de discours, de paroles, de signes, c'est-à-dire toute l'information et la communication. Arriver au point zéro du sens, c'est là où ça commence à se passer, c'est là où le jeu commence à être possible. Donc la nullité n'est pas du tout

quelque chose de négatif, et je ne l'employais pas du tout dans ce sens-là, sauf à dire qu'elle est parodiée, galvaudée par les artistes, qu'on se prévalait de la nullité, de l'insignifiance, etc. Alors que ce sont des qualités précieuses, et sans doute les plus précieuses, à partir desquelles il peut être fait autre chose. Enfin en tout cas, ne revenons pas là-dessus...

Intervenant : *De qui parliez-vous ?*

Jean Baudrillard : Ah non, ne me demandez pas de noms ! Alors là... non.

Intervenant : *Non, non pas des noms, mais... ça reste quand même un mystère...*

Jean Baudrillard : Non, j'avais une réaction simplement au regard de l'immense majorité de ce que je peux voir partout, dans les galeries, dans les livres, ce n'est pas nommément qualificatif ou disqualificatif. C'était une réaction viscérale, à un moment donné. C'était un mouvement d'humeur. Il n'y avait pas de théorie de l'art là-dedans, et surtout pas un regret de l'art ancien ou de l'art moderne antérieur pour disqualifier l'art contemporain. Évidemment ça aussi, ça a été une interprétation délibérément... comment je vais dire... venimeuse peut-être. Il y en a qui attaquent l'art contemporain au nom de l'art d'avant, moi ce n'est pas du tout mon histoire. Ce que je récusé c'est l'art contemporain, dans le sens où il est devenu exactement semblable à la combinatoire infinie qu'il peut y avoir aujourd'hui autour des produits, des objets, de la consommation, du virtuel, l'art tout entier exploitant justement cette solution confortable qui est celle de la technique, simplement. Toutes les possibilités sont ouvertes aujourd'hui, on dispose de toutes les formes, de tous les moyens techniques... l'usage ad libitum, à l'infini, ça me semble nul, oui c'est vrai...

Est-ce qu'il y a un moyen à travers ça de retrouver une singularité ? Oui, pourquoi pas... et même dans l'art, ce n'est pas exclusif du tout... Mais je ne vous donnerai pas de noms...

Intervenant : *Ce n'était pas une manière détournée de revenir sur Le Complot, mais il me semble que c'est une question importante...*

布希亞：思想與藝術

Jean Baudrillard : Bien sûr, mais c'est un peu le même paradoxe qu'opposer la photo – pas n'importe quelle photo non plus, et ne parlons plus des miennes –, opposer un type d'image radicale, un type d'image qui n'est pas seulement une image qui change. Là il faudrait introduire le truc de Nietzsche. On peut changer, aujourd'hui tout le monde peut changer, prendre toutes les identités possibles, jouer sur la multiplicité des possibilités... Ça change, ça change, mais ça ne devient pas, ça ne devient rien. C'est le devenir qui compte, pas le changement. Toutes ces images sont de l'ordre du changement, est-ce qu'on peut trouver quelques images qui seraient de l'ordre du devenir ?... Je ne peux pas vous expliquer le problème, mais l'opposition, je la sens bien. Elle est liée à une singularité qui ne se mêle pas de changer à vue. Or, c'est bien ça, et dans l'art aussi aujourd'hui. Je veux dire que tout ou presque est substituable l'un à l'autre, en tout cas, en termes élémentaires, on peut combiner autrement. Tout cela relève d'une même multiplicité, d'une démultiplication qui n'est pas de l'ordre ni d'un destin ni d'un devenir. C'est ça la discrimination. Elle est acceptable ou pas. Et elle ne met pas en jeu du tout le processus intérieur créateur. Ce qui se passe chez l'artiste, le photographe ou n'importe qui d'autre, ou celui qui fait de la télévision, le moment de le faire reste d'une certaine façon singulier, mais à titre tout à fait éphémère. Mais en tout cas, je ne préjuge pas de ce qui se passe au moment où quelqu'un fait quelque chose. À ce moment-là, s'il le pense, s'il le croit, qui va objecter à cela ? Personne. Je ne vais pas le faire non plus.

Simplement il y a une forme duelle, il y a quelqu'un de l'autre côté, il faut bien que l'autre puisse jouer. Et moi ce type de production ne me permet pas de jouer, je ne me sens pas en état de duel dans cette forme double. Donc, à partir du moment où ça ne joue plus... ça n'a plus beaucoup d'intérêt.

Intervenant : J'ai eu récemment l'occasion de vous dire que je me posais les mêmes questions que vous, donc c'est de l'intérieur de votre pensée que je vais vous poser celle-ci. Il me semble que vous énonciez clairement que vous tentiez d'échapper à la visée esthétique, dans votre travail. Et par ailleurs, vous êtes vigoureusement critique contre le développement, l'inflation du signe, de la signification, du concept. Or, vous avez dit tout à l'heure que vous étiez du côté de l'apparition et de la disparition, et non pas du côté de la production. Pour ma part, je mets l'art, je mets le faire du côté de la production, et du côté de l'apparition/disparition, je mets la contemplation, l'esthétique... Donc, y a-t-il une troisième voie ? Et comment pouvez-vous

échapper à la visée esthétique dès lors que vous passez hors d'une production née uniquement dans un point de vue de l'apparition/disparition ? Est-ce que vous n'êtes pas déjà a priori dans une posture de jugement esthétique quand vous faites de la photographie ?... Je ne sais pas si je me suis bien fait comprendre...

Jean Baudrillard : Oui, tout à fait bien. Je ne dis pas que je ne me suis pas posé cette question. Mais on me l'a tellement posée justement dans ce sens-là : « Vous êtes bien dans l'esthétique, acceptez-le ! »... Moi je veux bien l'accepter. On me dit : « Vos photos sont belles. » Bon, si elles sont belles, tant pis ! Si je me fais à cette argumentation, je n'y échappe pas, c'est évident.

À partir du moment où vous faites voir quelque chose, et là c'est pas le faire, c'est faire voir, c'est faire croire, c'est faire valoir, à partir du moment où vous êtes dans ce factitif, dans ce faire-là, vous n'y pouvez rien, vous êtes dans de l'esthétique. Et moi je fais là une différence totale à propos de l'esthétique... Ce n'est pas du tout aujourd'hui pour moi une catégorie sublime, transcendante, non, pas du tout. Aujourd'hui c'est la culture. C'est l'esthétisation généralisée de toute chose, qui est alors un système des signes, un système des objets. Et dans le cas de l'image précisément, l'image est quelque chose de fantastique par rapport à la réalité tridimensionnelle, l'image en deux dimensions, mais c'est une révolution non pas seulement anthropologique, presque ontologique.

Il y a une force sauvage, il y a une scène primitive de l'image, celle-là n'est pas du tout esthétique. Il y a des milliers d'images qui se sont fabriquées – parce qu'on les a faites – qui n'avaient rien à voir avec l'esthétique, et moi j'espère qu'il est encore possible de faire des choses en dehors de l'esthétique, de même que je crois qu'il est possible de faire des choses en dehors de la morale, en dehors de la philosophie ou en dehors de toutes les grandes disciplines du jugement. Et l'esthétique en est une. Ce n'est pas pour la dévaloriser et, à mon avis, il y a même eu un âge d'or de l'esthétique. Simplement, maintenant elle est matérialisée partout, et elle est devenue le degré zéro de la perception. Nous avons aujourd'hui une perception automatiquement esthétique de par notre culture, nous sommes dans de l'esthétisation totale. Et pour moi c'est une dégradation, effectivement. Mais je pense qu'il y a une possibilité de retrouver cette forme de surgissement sauvage de l'image. Une image, c'est une apparition sauvage dans une réalité qui est au début une réalité sans image. Retrouver cette situation qui est en deça ou au-delà de l'esthétique. Je

布希亞：思想與藝術

ne sais pas si elle est en deça ou au-delà, mais elle y est.

Intervenant : *Dans le xxe siècle, en particulier dans la scène française, aussi bien dans la critique esthétique que dans la philosophie, on a une espèce de développement parallèle à propos d'une réflexion esthétique de cet ordre-là, c'est-à-dire liée au primitivisme, c'est-à-dire une sorte de va-et-vient entre l'avant-garde et le primitivisme, ou des éléments de cet ordre-là. Vous parlez à un certain moment de primitivisme...*

Jean Baudrillard : Non, je ne parle pas de primitivisme... Je ne sais pas où vous l'avez trouvé, ni archaïsme, ni primitivisme. Il ne s'agit pas de retrouver dans d'autres cultures. Je parle d'autres cultures parce que c'est vrai qu'anthropologiquement, on peut voir comment ça fonctionne...

Intervenant : *... de formes primitives... je ne sais pas comment vous dire ça...*

Jean Baudrillard : Si on prend une photo sans aucune pensée ni arrière-pensée, sans contexte, ce n'est pas une forme primitive. Pourquoi on n'aurait pas, nous, le besoin d'être primitif pour avoir un autre rapport au monde que celui qui est médiatisé par tous nos systèmes de représentation ? Ce n'est pas du tout rêver romantiquement d'un objet perdu, c'est une exigence à un moment donné d'avoir affaire aux choses telles qu'elles sont ou ne sont pas d'ailleurs, d'avoir affaire à l'absence des choses, à leur disparition et pas seulement à leur apparition. Ce n'est pas du primitivisme ça. Là, il y a déjà un jugement de valeur dans un terme comme ça, et moi je ne l'emploie jamais. Enfin, il est possible que dans des livres anciens, primitifs, des années 1960-1970, c'est possible, c'est vrai... mais il y a quand même autre chose à retrouver, une espèce de radicalité d'une situation qui ne soit plus subjective.

Intervenant : *C'est vrai que vous arrivez dans la photographie en touriste, vous employez...*

Jean Baudrillard : Je ne suis pas non plus un touriste...

Intervenant : *Vous n'êtes pas en touriste ?*

Jean Baudrillard : Ah non... C'est drôle qu'on soit obligé de tomber sur soit vous êtes professionnel, soit vous êtes touriste, vous êtes amateur, ou vous êtes artiste... non...

Intervenant : *Donc, si vous n'êtes pas touriste, vous êtes là dans un voyage quand même qui n'est pas vierge, qui est déjà organisé, où la photographie est quand même pensée, pratiquée, utilisée dans l'art contemporain, et quand on vous entend parler des idées de magie, des idées d'objectivité, on a un petit peu de mal à se repérer dans l'univers de la photographie tel qu'il est quand vous y arrivez là maintenant... Et je pense que par rapport à l'objet, j'aimerais savoir justement ce que vous pensez d'une démarche comme la nouvelle objectivité, et comment vous vous définissez par rapport à l'école allemande, qui a essayé de redonner à l'objet toute sa force en éliminant même le sujet dans toute sa subjectivité. Or vous, quand on regarde vos images, au contraire, on sent, on a l'impression que vous allez à la rencontre de l'objet, par le cadrage, par les choix... ce qui fait que vous avez quand même une démarche, qui n'est pas esthétisante, du dépassement, mais il y a quand même tout un choix d'approche de l'objet, qui fait que vous n'êtes pas du tout dans ce positionnement contemporain de la nouvelle objectivité, qui tend à laisser l'objet parler.*

Jean Baudrillard : Oui. Je ne suis pas dans une position esthétique non plus quant à l'histoire de la photo. Ce qui se fait dans la photo, j'en connais un peu comme tout le monde peut en connaître. Je n'ai pas de culture photographique, ça n'a pas été ma préoccupation. Donc, je ne peux rien vous dire sur ce qui se fait ailleurs. Il y a des choses que j'aime, il y a des choses que je n'aime pas, c'est comme tout le monde. Mais c'est la même chose dans la théorie, je ne me suis pas trop préoccupé de faire partie de l'histoire des idées. J'ai même essayé délibérément – c'est impossible, on ne peut pas passer de l'autre côté, mais j'ai quand même essayé délibérément – de restreindre la référence, toute référence. C'est la même chose dans la photo. Et si dans la photo, c'est évident que je suis impliqué – même le corps est impliqué –, l'image, elle, est immobile. Elles ont toutes été faites dans une déambulation, dans des villes, dans des voyages. J'y suis impliqué, c'est vrai d'une façon physique oui, et d'une façon aussi métaphysique parce que l'objet d'une certaine façon m'obsède, c'est une obsession. Au départ c'était les objets et maintenant c'est l'objet, en quelque sorte, la puissance de l'objet. Et peut-être qu'on pourrait dire à ce moment-là que j'aurais envie que ces photos se fassent toutes seules. Évidemment, on peut

rêver, comme Warhol, d'être une machine – enfin tout le monde n'a pas la chance d'être une machine comme Warhol –, que les photos se fassent à la limite toutes seules, mais en tout cas qu'elles soient en tant qu'objets elles aussi. Ce sont des images, mais ce sont des images-objets. De même que j'essaie de trouver une espèce de pensée-objet, de pensée-événement. Et pour faire événement, si on veut photographier un objet, il faut que la photo elle-même se fasse objet, il faut que vous aussi vous fermiez les yeux en quelque sorte et que vous vous fassiez objet à travers précisément cette technique. Et ça c'est important, on en n'a pas parlé, mais il y a une technique, il y a une technicité, il y a une technologie. Avec cette technologie qu'on donne en général comme aliénante, dépersonnalisante – c'est tout le procès qui en a été fait et qu'on lui fait toujours –, il y a au contraire une possibilité d'inversion qui fait que c'est à travers la technique, donc quelque chose que vous ne contrôlez pas, dont vous n'êtes absolument pas responsable, qui vous met en position d'objet, en position stratégique d'objet à ce moment-là... Si vous voulez photographier un objet, il faut se faire objet. Il faut cesser d'être sujet. Ça peut l'être un instant, ça c'est une situation sauvage qui n'a plus rien à voir avec l'ordre esthétique du monde.

Pour les idées, c'est la même chose. On ne va pas développer, ce serait trop long. Mais j'essaie de vous faire voir ça. Ce n'est pas de la « magie », ce mot-là me gêne beaucoup, autant que le mot « esthétique ». Tous les mots sont gênants, dans cette histoire, tout le discours évidemment. Enfin, la magie, si on ne la prend pas au sens de superstition religieuse ou autre, c'est vrai que c'est une maîtrise des formes symboliques, c'est une façon pour la culture de faire se métamorphoser les êtres les uns dans les autres, aussi bien végétaux, minéraux, humains, divins. C'est un cycle effectivement d'une richesse fantastique, et qui n'est pas esthétique du tout. C'est un cycle de circulation des apparences d'une richesse infinie et le cycle est infini. Ce n'est pas notre façon de faire. Notre façon de faire, c'est de produire individuellement des objets qui valent en tant qu'objets, et envers lesquels nous avons une conduite de sujets. Dans la magie, on est avant la distinction de l'objet et du sujet, et cet avant existe là, non pas comme objet perdu. Je crois qu'il est toujours possible de faire des tas d'analyses sur les sociétés primitives, mais c'est retrouver les mêmes problèmes, ceux du défi, de la réversibilité et de la métamorphose, les retrouver dans notre système. Nous sommes aujourd'hui dans un système qui va à l'encontre de tout cela, qui est l'extermination de cela. Et je pense que ces formes sont indestructibles et qu'il y a une possibilité de les retrouver. Sans doute à

travers plusieurs choses, dont l'écriture aussi, mais pas n'importe laquelle, et peut-être à travers cette chose minimale qu'est la photographie. Et là il faut trouver le moyen même de renverser en quelque sorte la signification habituelle de la technique que nous donnons comme aliénante. Pour le sujet en tant que sujet, la technique est objectivante, aliénante. Mais si vous vous placez dans une position qui n'est ni celle du sujet ni celle de l'objet, là la technique, vous lui redonnez un autre sens.

Intervenant : *Si vous le permettez, bien que vous ayez dit tout à l'heure que vous ne teniez pas à revenir sur ce que vous avez dit de l'art contemporain, je voudrais simplement vous rappeler que tout à l'heure, lorsque vous avez parlé de vos photos, vous avez dit ceci : « C'est un transfert poétique de situation. » Vous avez aussi utilisé cette très belle phrase à propos de la communication silencieuse avec vos photographies. Et je me dis quand même que les termes que vous avez utilisés pour l'art contemporain dans sa globalité, en parlant d'insignifiance, étaient un peu durs. Et lorsque je vous entends tout à l'heure parler avec des phrases un peu gentilles de vos photos, je me dis : « Mon Dieu, est-ce quelqu'un qui, d'un seul coup, aurait si rapidement vieilli ? » Excusez, c'est un peu brutal, mais cette gentillesse, cette bonté que vous avez, ce commentaire presque lénifiant à propos de vos photographies... Et s'il y avait dans la salle un peintre contemporain qui vous dise : « Monsieur Baudrillard, vous m'avez assassiné avec l'insignifiance, mais si ce soir, j'allais au Château d'eau et que je dise devant tout le monde : "Finalement les photographies de Monsieur Baudrillard, intellectuel de renom, sont nulles, elles sont insignifiantes" ? » En disant cela, je reviens quand même sur ce que vous avez dit tout à l'heure, parce que lorsque vous dites que vous ne faites aucun effort, du moins que vous ne tenez pas compte de l'esthétique, lorsqu'on regarde vos photographies, on s'aperçoit qu'elles sont remarquablement composées et que la démarche que vous avez avec votre appareil photo n'est certainement pas celle d'un « touriste » dans la photographie. Mais c'est surtout cette question qui me chagrine un peu : vous avez parfaitement raison de parler de l'insignifiance de l'art contemporain puisque vous le pensez profondément, mais en même temps, je me demande si vous n'avez pas, par rapport à vos photographies, une position un peu...*

Jean Baudrillard : En termes affectifs, cela ne va pas très loin ; je veux dire que dans ces photos-là, il n'y a pas de prétention artistique et esthétique. Ce n'est pas vrai que je

calcule le cadrage et tout cela, je ne calcule rien. Mais je ne veux pas du tout me disculper ou me trouver un argument. Je suis quelqu'un de gentil, il n'y a pas de problème. Lorsque j'ai fait cet article sur l'art, il me semblait faire du bien quelque part, mais cela n'a pas été très bien compris. Ceci dit, il y avait à la FNAC de Paris, lorsque les photos ont été exposées, un livre d'or qui malheureusement a été dérobé par je ne sais quel fétichiste, et ce livre d'or était absolument plein de réflexions comme : « Vos photos sont nulles, moi j'en fais plein des comme ça tous les jours, moi je les jette » ... Oui. Vous savez, j'ai lu ça avec réjouissance. Réellement. Je ne dirais pas la même chose pour l'écriture, que j'aurais du mal à sacrifier véritablement. À un moment donné, c'est ce que je voulais faire. Par contre, je pourrais m'arrêter d'écrire. Il y a une possibilité, quand on n'est pas dans l'ordre de la production, on peut arrêter tout à un moment. Et si j'avais la preuve – mais ni personne ni moi ne la donnerait – que réellement ces photos ne valent pas un clou, cela m'est bien égal. Le moment de la photo, le plaisir propre à retrouver ce moment duel, instantané, est quand même l'essentiel de la chose. Le produit lui-même est de l'ordre du jugement collectif, il peut fort bien être annulé. Je donne à chacun le droit de les juger comme je me donne le droit de juger l'art contemporain. Ce serait illogique de ne pas le faire. Je ne vois pas quelle serait l'objection, je ne suis pas particulièrement gentil avec elles, envers elles. Je suis content de les avoir faites, je ne vois pas pourquoi je ne le serais pas ? J'ai eu plaisir à les voir apparaître même lorsque vous les voyez pour la première fois, parce que vous voyez la photo, l'objet même vous ne le verrez jamais. Ça c'est de l'ordre de l'apparition, de l'ordre heureux de l'apparition. Je dirais que c'est de l'ordre heureux de l'insignifiance. Bien sûr, ces photos sont insignifiantes en termes esthétiques, même si elles sont belles ou moins belles, ou plus ou moins belles. Qu'est-ce qu'on peut faire à ce moment-là si on fait des photos ? « Ah celle-là est bien, ah celle-là est nulle, etc. »... Si c'est comme ça, on s'arrête, parce qu'alors l'idéal serait de faire la photo qui efface toutes les autres. La photo parfaite. Après quoi il n'y a plus de raison d'en faire d'autres. Là on serait au point culminant de l'ordre esthétique. Mais je ne suis pas là-dedans. Alors on peut me dire qu'elles sont belles, esthétiques... Elles sont heureuses quel que soit leur contenu, la forme est heureuse, et ça c'est intéressant. Dans le langage, c'est la même chose. Vous pouvez dire les choses les plus désespérées, si vous trouvez la forme de l'écriture pour le dire, si la forme du langage est elle-même heureuse, vous ne pouvez pas la démentir. C'est cela que je cherche. Dieu sait que si, sur mes livres, on me dit que c'est nihiliste, c'est

désespéré, je veux bien. Mais les gens qui ne ressentent pas l'autre chose qu'il y a dans la forme, dans le passage à l'acte de l'écriture, dans le passage à l'acte de la photo, là il y a quelque chose d'heureux. Il y a une insignifiance heureuse, c'est du non-sens ; cela n'a pas de sens, mais cela l'est d'une façon heureuse. Alors que le monde dans lequel nous sommes est du non-sens et est malheureux en plus, il est déprimé. La seule différence est là.

Intervenant : *S'il y a un grand plaisir à vous écouter, quand même il y a quelque chose que je ne suis même pas sûre d'arriver à formuler correctement, sur la question de l'esthétique juste, quel que soit le nom qu'on lui donne. Vous avez dit, en parlant de vos photos que vous avez faites dans le désert, qu'elles n'étaient pas bonnes. Donc, il y a une différence entre celles-là, qui n'étaient pas bonnes, et puis les autres. Quelle est la nature de cette différence, pour vous ?*

Ma deuxième question, c'est une vieille histoire, c'est-à-dire, qu'est-ce que c'est finalement, en votre sens, que la disparition du sujet... qui s'annule elle-même, de telle sorte que la disparition disparaissant, quelque chose du sujet va ressortir quelque part, etc. Donc, quel que soit le plaisir du vagabondage à vous suivre, dans les différents sens qu'ont les mots – parce que les fragments de la réalité, et les différents sens que les mots risquent d'attraper, nous parlent – il me semble que vous passez de l'un à l'autre sans dire comment cela se passe, si bien qu'au bout du compte, si on n'est pas trop fasciné... qu'est-ce qui se passe ? De quoi s'agit-il finalement ? J'ajoute que ce dont il s'agit assez souvent ce serait qu'il faut aller à l'écart, contre, sans les représentations dominantes, celles qui sont médiatisées, qui font effet social, individuel, psychologique sur les autres, comme si elles étaient à tout moment les seules. Cela me paraît extrêmement difficile de croire ça. Mais très confusément, comme vous pouvez vous en rendre compte, j'essaie de retrouver un certain nombre des questions que vos textes me posent depuis très longtemps.

Jean Baudrillard : Qu'est-ce qui se passe là-dedans ? Il n'y a pas de réponse. Il n'y a pas de mode d'emploi. Si je le savais je ne vous l'aurais pas caché. On est bien forcé de tourner autour, à travers des métaphores. Je ne sais pas si dans ce sens-là les photos sont métaphoriques. Mais justement, dans ce sens-là, de temps en temps, elles arrivent à l'être. Et pour ces histoires de photos du désert, dont vous parlez, je ne disais pas qu'elles n'étaient pas bonnes par rapport à un jugement esthétique, c'est que là c'était des

布希亞：思想與藝術

photocopies du désert, je n'avais pas réussi à ce que ces images fassent partie du désert, soient elles-mêmes une forme désertique. C'était des images parlantes, bavardantes, des images comme on en trouve. Là il y a quand même une discrimination, bien entendu.

Savoir ce que l'on ne veut pas reste au moins la qualité fondamentale. Savoir ce qu'on veut, c'est aujourd'hui impossible. Alors, ce qui se passe, c'est vrai, c'est cet acte négatif qui est de rejeter, et peut-être c'est une autre fonction que celle de la détermination du monde par le sujet.

Maintenant, dire ce qui se passe... J'espère en tout cas qu'il se passe quelque chose qui est peut-être une manière d'arriver à se débarrasser de soi d'une façon ou d'une autre. C'est peut-être aussi simple que ça. Et on peut le faire à travers des tas de choses auxquelles on ne donne pas de prétention positive. Je ne prétends pas faire une œuvre, si on me parle de mon « travail »... Par contre je sais ce dont je me débarrasse. Et je sais quelles sont les formes canoniques, les formes dominantes, les pensées dominantes, dont j'ai envie de me débarrasser à tout prix, de n'importe quelle façon. Et ça c'est vraiment la seule détermination qui reste, parce que pour le reste, je n'ai rien à proposer, il n'y a pas d'alternatives. C'est peut-être aussi une leçon de toutes ces histoires d'avant-garde, qu'il n'y a pas d'alternatives, mais qu'il reste certainement une altérité. Nous ne connaissons pas ce qui se passe là-dedans. Mais elle est là, nous en faisons partie... Je ne sais pas...

Intervenant : Je voudrais revenir sur la question posée à l'instant. Vous avez parlé, au début de votre exposé, de la photographie comme quelque chose qui rendrait compte de l'état brut de l'objet, voire des objets, mais là je le laisse entre parenthèses puisque vous le réfutez. Cela entraînerait vraisemblablement qu'il n'y ait pas quelque part de mise en scène, en tout cas vous refusez l'esthétisme qui est lié à cette mise en scène qui se ferait, voire une dramatique. Alors, à quel moment s'arrête la carte postale, et où commence la photographie ? En quoi la carte postale ne rend-elle pas compte de l'état brut des objets ?

Jean Baudrillard : Oui, bien sûr elle rend compte, elle est objective dans ce sens-là, elle rend parfaitement compte du système dans lequel on est, qui est déjà un système de sur-médiatisation, de sur-visibilité des choses. La carte postale est plus visible que l'objet d'une certaine façon, elle en remet sur l'opération du voir. C'est en cela qu'elle est redondante, qu'elle est « trop », elle est too much... Dans la carte postale, c'est l'excès de

qualités esthétiques, perceptibles pour tous. Dans ce sens-là, c'est presque une qualité. Dans ce sens-là, elle rend compte de l'état démocratique, ou démagogique où l'on est par rapport à la perception des choses. La carte postale est ce qu'elle est. Bon, moi je n'ai pas envie d'en faire. Mais si vous voulez faire une analyse – et elle a été faite d'ailleurs – sociologique, psychologique de la carte postale, de n'importe quelle image, elles ont un sens. Vous pouvez leur donner un sens. Elles traduisent le plus analytiquement ce qui a lieu. La question est de savoir si on veut ajouter des images à des images, si on veut redire d'une façon redondante la même chose que ce que le système dit déjà et se sert de nous pour le dire déjà. Alors si on doit encore plus coopérer convivialement avec le système de production, dans ce sens-là, cela ne vaut pas le coup. J'arrête tout. Il y a dans les cartes postales, déjà depuis longtemps, une qualité sur-esthétique, méta-esthétique, bien entendu. Donc il n'y a pas de limite à cette chose-là. Est-ce qu'on laisse faire ou est-ce qu'on arrête les choses ? Et la photo, l'objet, n'est que le signe de l'interruption de ce réseau d'enchaînement de significations. Quand je dis l'objet, qu'est-ce que ça veut dire ? On ne va pas le saisir, il n'existe nulle part en tant que tel et on ne va pas en faire une religion. Mais cela veut dire simplement arrêter cette escalade du langage, du métalangage esthétique, qui fait partie de cette nullité de l'art contemporain aussi, et pas seulement de l'art. C'est qu'à ce moment-là, tout le réel est devenu hyperréel. L'escalade du réel, c'est l'hyperréel, la métastase est infinie. C'est arrêter ça, quelque part c'est cette espèce d'interruption ; peut-être que dans un flux perpétuel, quand les choses ont tendance à prendre l'allure d'une fluidité totale, le seul acte subversif – je n'ose presque pas le dire – c'est arrêter. On peut faire silence. Le silence est une qualité primordiale de la photo, on peut faire silence, mais on peut le faire en image, se taire en image. Peut-être au moment d'une interruption, il y a eu une image qui rend compte de cette interruption. Il faut qu'elle existe. C'est la même chose que – prenons le désert – si vous faites une image qui est la suite du désert que vous voyez, qui est exactement la même chose, il n'y a pas d'interruption. S'il n'y a pas à un moment donné une rupture telle que quelque chose prenne forme, et qui ne soit pas du tout du même ordre que ce que vous voyez ; il n'y aura pas photo, si je peux dire.

布希亞：思想與藝術

安娜·蘇娃玖：首先我想對布希亞先生致謝，感謝您接受土魯斯第二大學藝術推廣中心的邀請，親自來介紹今天在土魯斯水塔藝廊 (Château d'eau) 開幕的攝影展。

作為主持人，我必須承擔介紹布希亞這件難事。人們試圖對您貼上各種標籤，而您通常能使其無功而返。

您曾經是社會學家，在巴黎第十大學 (Paris X-Nanterre) 教授社會學二十餘年。但是您根本不自稱是社會學家，至少您不再自認為社會學家。同樣的，我經常發現人們把您當作哲學家，但是我似乎從未聽過您以哲學家自居。

今天，我們發現您還具有攝影師的才華，但我相信您也不會認為自己是完完全全的攝影師，至少您不會用這個身份看待自己。

因此，我認為最能代表您的無疑是您的寫作；但是在這方面，我恐怕難以介紹您的所有著作，因為在您的社會學博士論文於1968年以《物體系》(*Le Système des objets*) 的標題出版後，您又發表了至少二十來本論著。由於您著作等身，且其中不乏曾引起巨大反響的書，所以我無法在這裡一一介紹。

儘管如此，我們還是可以指出在您筆下頻頻出現的一個主題，即在我們的消費社會或者所謂的後工業社會中，象徵性財產的經濟問題。基於我對您的粗淺認識，似乎您實際上最常提及的是形象膨脹、符號爆炸、視覺現實、意義喪失或逐漸喪失的問題。此外，當然還有真實和再現之間、現實和幻象之間糾纏不清的關係。近幾年來，您還發表了若干關於藝術的爭議性文章，這些相當激烈的論述與其說是關於藝術，不如說是關於藝術的去神聖化，美學的極端平常化，用您的話來說就是「普遍化的美學主義」。

正因您經常告發影像的某種謀殺罪行，至少您揭穿了影像的迷惑力或作假的角色，如今您將自己拍攝的照片公諸於世或「公開化」的事實令我們不得不感到驚訝，很難無動於衷。您拍攝的影像其實極可能會廣受歡迎，或者被偶像化。

於是，我想從對我們最重要的問題開始，先請您解釋為什麼展示這些在世界各地遊歷時所拍的照片。照片能說出哪些無法用文字或言語表達的內容？總之，我想先請您談談您對攝影的看法。接著我們可以擴大討論範圍，探討在當代社會環境下，在影像與幻象的關係中，影像所扮演的角色。

布希亞：好的。正如您剛才所說，我幾乎是意外成為攝影師的，而且還相當「資淺」。的確，寫作和論述才是我的領域，攝影在某種程度上只是像浮水印那樣的背景；話說回來我並不想背棄攝影，這不是我們在這裡要討論的問題。然而，攝影與寫作之間存在某種關係，首先是一種轉移注意力的關係。一開始我並沒有任何打算或計畫，攝影純粹是散心的活動，一種幫助我暫時從寫作、理論、論述中脫逃的方法。因為在腦中充塞

的各種念頭和思想達到飽和的時刻，自然會產生一種逃遁到場外、置身他處的渴望。

當然，影像和客體一樣，一直是我關心的課題；或許自然而然地就從寫作過渡到攝影，但我再次強調，這兩者之間並沒有必然的關係，我絕未立志成為攝影師。無論如何，一開始純粹是為了散心。至於我要用什麼頭銜來介紹自己，是「哲學攝影師」好呢，還是「攝影哲學家」？不知道大家會把我想像成怎樣的雜種怪獸。

儘管如此，後來我還是「弄假成真」，真正對攝影產生了熱情。在攝影方面我真的無憂無慮，從過去到現在，攝影一直帶給我純粹的享樂，不像在寫作時，還是需要進行象徵性的控制和駕馭。從過去到現在，我一直把攝影當作一種處於天然狀態的純粹活動，換句話說，不加以任何真正美學性質的考量。或許有人會說：「您拍的照片具有美學的性質。」我知道有人會這樣頂我。這樣說並沒有錯，但是我絕不刻意營造美學效果，從某種角度來看，它們或許不能算是照片。這一點還有待商榷。

所以說，我拍照主要是為了逃離寫作，還有透過影像或者說經由影像的管道，逃離再現本身。這看來矛盾其實不然，影像能幫助我逃離再現，進入我向來最重視的客體範疇，但這是就影像而言。我認為在客體的客體化與影像的影像化之間，有一種必然的關係，至少有這一層嚴密的關係，即逃離主體的主體化這一「正統」哲學的根本命題。

於是，我用照片來抗拒某種東西，藉著影像，藉著照片的沈默來抗拒言語、噪音、塵世的喧囂；藉著照片的靜止來抗拒運動，抗拒周遭永不止息的移動；藉著照片的荒謬，即不具有任何意義、也不想表達任何意義的照片來抗拒氾濫的傳播和資訊。這裡所要探討的，可以說是意義的沈默。但更重要的是，抗拒當下一波接著一波不斷襲來的影像浪潮，在這浪潮中喪失的不僅是羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 所稱的「刺點」(punctum)，即照片的某個特徵、某個特別令人感動的細節；還有拍照的那一瞬間，那個轉瞬即逝、再也不能追回的時刻。因為在此類照片中拍照的那一刻永遠轉瞬即逝，因此，所有的照片都依稀帶著懷舊的感傷。

照片的這種「瞬間性」與當今所謂的「即時」體驗顯然恰恰相反。後者是一連串接踵而至的影像，所有可能影像的同步存在，所有影像、所有地點和所有時間點的虛擬同步存在。也就是說，這與攝影獨一無二的瞬間性完全相反。對我而言，我選擇了影像的影像化，我感興趣的是建構影像的過程。影像並不只是視覺的東西，它同時也是某個經過一段時間而成為影像的東西。這樣做必須採取一種返璞歸真、讓世界的騷動暫停的策略。既然現在這種「為影像而影像」的功能似乎已經被美學、政治學、觀念學等所有學門掃蕩殆盡，我想試圖找回一種原創的力量，原創的幻象，影像本身的幻象力量。現在擺在我們眼前的所有影像，大部分也是照片，但主要是新聞媒體提供的影

像，它們都是影像喋喋不休的廢話。它們滔滔不絕，對觀者疲勞轟炸，觀者可以隨意賦予它們任何意義，但是它們完全不把影像的影像化納入考慮。

因此，在某種程度上，在照片背後我關心的仍然是客體；也因為這樣，所以在這些照片中，沒有真正的人。只有一些剪影，一些非常「超真實」的人物。照片上沒有人，並不是因為我對人有反感，但是我覺得到處充斥的人、意義和主觀，或者無所不在的歷史和政治，屏蔽了客體的無聲意指，這兩者不可等同視之。總之，我想以「為客體而客體」的攝影來對抗意義，對抗寫作，從而找回影像的顛覆功能。

這樣做同時也是用否定的方式（什麼不是世界）來重新認識世界，因為我在這裡實際上幾乎是用否定的方式來下定義：非噪音、非運動、非意指。這有點像昔日所謂的「否定神學」，即我們只能從負面（什麼不是神）而非正面（什麼是神）來重新認識神。

事實上，將影像本身孤立的照片四周之空白，有點像沙漠。我認為在照片背後有沙漠。很巧的是，美洲沙漠正是我的攝影發源地，那是我開始照相的地方。但是我在那裡拍攝的都是類似於明信片的拙劣照片。不過這意味著，真正的沙漠（可能會從中出現什麼東西的空白）就在它自身的影像之中。通常客體總是被主體遮掩，就像我們遮擋太強烈的光源。因此，我們必須讓客體不再被遮掩，以過濾主體的方式來加以拂拭，讓它得以施行另一種魔術。

在做到這一點後，所有的客體都是可行的。我們過渡到了客體的那一邊，那裡有一個並非客體再現的東西，想要成為純粹的客體或者純粹且於瞬間發生的事件，這些照片的內容可以是具象、抽象、真實、超真實等等，這並不重要，重要的是過渡到客體的那邊。這些照片並沒有真正的主題或者要探討的課題，一切幾乎都由客體來完成。柏拉圖曾經對影像做過一個很美的描述，他說影像處於來自客體的光和日光的交匯點。

歸根究底，這似乎與理論殊途同歸。至少對我而言，理論也是設法在概念周圍留下一片空白，並據此將概念推至極端，極力抗拒詮釋和評論，找到一種概念和思想的實驗性濾清。因此，這與攝影類似（但我並不想調換兩者的位置），兩者異曲同工。因為時間有限，目前只能點到為止。

有件事一直讓我感到奇怪，那就是攝影的付諸行動（法文 *passage à l'acte*，英文 *acting out*）。除非我們把攝影當作消費環境的行為，否則一定會有付諸行動的那個關鍵時刻。每張照片都是一個關鍵時刻，這對我來說一直是個不解之謎。我在想，難道在攝影當中，其實是世界本身在付諸行動？是世界強迫主體接受它虛構的故事？主體總是一廂情願地認為自己是意義的主宰，是玩弄意義的魔術師，但是照片刪改了事件的意義，並且付諸世界的行動。在某個特定時刻，究竟是誰付諸行動？是世界？還是攝影者？在此主體與客體已經無法區分。如此一來，世界與主體之間的這種物質共謀就

變得更複雜了，因為世界也永遠持續不斷地付諸行動。

我認為，這裡有一個消逝的問題。的確，我認為照片是一個消逝的地方，這正是主體消逝的地方。巴特曾經提到，在相機鏡頭前，攝影技術是一種消逝的技術，它讓真實的客體消逝。從您按下快門的那一刻起，您就無法知道眼前的客體變成了什麼。它變成了另一種東西。顯而易見，客體（在某種程度上可說是世界）消逝了。巴特甚至說這裡面包含死亡，他認為攝影行為總是隱含象徵性的謀殺。

然而，我認為消逝的並非僅是客體，主體也消逝了。從我過渡到另一邊的那一刻起，從我按下快門，鏡頭使客體虛擬地、象徵性地消逝的那一刻起，作為主體的我也消逝了。正是在這個彼此同時消逝的時刻，兩者彷彿互相輸血般的「你中有我，我中有你」。這不見得每次都成功，但是我認為主客體同時消逝是成功的必要條件。

因此，我將攝影視為一種移情的詩意情境，或者情境的詩意移情。這裡面或許隱含著秘密的溝通或一條密道，對於在主體的領域中，令人遺憾的人與人之間無法溝通或缺乏溝通的問題，這雖然不是最佳解決方案，但卻是一個可能的解決方案。在照相時似乎發生了某些事，某些屬於另一個境界的事，我不知道這能不能以此類推到所有的領域，但至少在照相時發生了秘密溝通、無聲溝通的微事件。

既然我們面對某種空白，大部分的照片都會被強制指涉意義，從而遮掩了客體的他者性，並迫使照片承載過多意義。不過，我想這個問題就討論到這裡為止，因為大家都知道，當代攝影以當代寫實主義之名（尤其是所有的事件報導），自我設限於見證的角色，以直接的方式拍攝受害者；以一種悲慘主義的報導方式拍攝那些在悲慘處境中孤立無援的人。順帶一提，這絕對不是向我們傳遞訊息、讓我們感動的最佳方式，因為這種影像適得其反，影像作為媒介，只不過是意義的載體。因此，它令人無法苟同。當今人們對影像的濫用，造成了影像的不幸。若想傳達某種東西、某種情感甚至政治情感，必須授與照片應有的權利，必須讓影像發揮影像的力量，換句話說，影像應當是純粹的影像，而不僅僅是意義而已，否則的話，連這個意義都無法傳達。

關於現實的問題，我認為攝影這個事件依然是客體和鏡頭的搏鬥，而且是激烈的搏鬥，因為這並非和解後的對峙。這比較接近挑戰，客體向鏡頭發出挑戰，而且我在拍照時沒有刻意做任何選擇。根據我自己的感覺，我不做篩選，不取景，不用美學、心理劇或通俗劇的方式把世界搬上舞台。在某個特定時刻，有某個東西浮現出來；但也可能有某個東西想要被拍攝，挑戰永遠存在。歸根究底，在攝影行為中或許需要一場決鬥。攝影是付諸行動，攝影也是決鬥。否則，就採取攝影範疇中最輕鬆的解決之道，過渡到技術那一邊。的確，攝影技術無所不能，但那完全是另一個領域了。

回到現實的問題，我們照相時捕捉到了什麼？照片永遠不能捕捉真實的影像嗎？

布希亞：思想與藝術

反正我們永遠捕捉不到現實，不是嗎？波赫士 (Borges) 曾說：「我們只因預感到現實並不存在，所以才如此輕易地適應現實。」攝影的前景似乎也是如此。

反正客體本身和地平線一樣，只是想像中的一條線，作為客體它不存在於任何地方。影像也是想像中的客體，是一種逼真的假象。攝影的影像能幫助我們接近那個遙不可及的所謂「真實」世界嗎？或者，攝影藉由人工創造的景深，讓我們永遠和世界保持距離？這當然可以保護我們，避免世界上各種客體的侵襲，避免世界的逼近，遠離世界對我們的潛在威脅。世界離我們有多遠？世界不斷逼近，同時又是內在的，不可捉摸。我們真的能依靠調整焦距來捕捉可能稱為「現實」的東西嗎？照片是讓客體的地平線暫時露出一面鏡子、一條捷徑嗎？或者主體（攝影者）本身才是使透視法走樣、讓真實的精確面貌變得模糊的一面扭曲的鏡子？在美國，我看到汽車的照後鏡裡寫著：「在這面鏡子裡的物體可能並不那麼遠，或者可能比您所想像的近。」我們不知道它們的確實距離。這正是我們想探討的現實之核心問題。這個問題有待解決，我不得不讓它懸而不決，這是有待大家來解決的問題。

蘇娃坎：在開放發問之前，我想再提幾個您曾經在其他場合強調的論點。您曾經說道，您一旦身處鏡頭之後，其實就只能退縮到客體的後面，您甚至說是客體想要被拍攝。在某種程度上是客體想要出現，是客體在思考我們，渴望我們，成就我們。那麼，我想再花一點時間討論主體與客體的關係。單是您將攝影者的觀點完全顛倒、拒絕對客體建構任何觀點的這一點，就很值得討論。您授與客體的行動是什麼？這難道不是授與它們幾乎像本質那樣重要的本體地位 (place ontologique)？

布希亞：是的，的確幾乎是主體的地位。但這是我的既定立場，「是客體在思考我們」這種說法有點弔詭。我們還應當問，是誰在思考這句話？這的確是既定立場，但這也是為了顛覆強制的、正統的主體定位。我們一般認為，至少假設，主體是一切行動及感知之母，是拍照和其他行動的主宰和場所；而客體只是被動的存在，在那裡等著被感知。我認為並非如此，我認為客體與主體一起玩出現和消逝的遊戲，雙方彷彿在進行一場決鬥。

我想復原，不，我想創造（因為這些都只是假設）的是一種遊戲的方法。我覺得，與對手旗鼓相當時能夠作出最精彩的表現，而客體可以用沈默、不動、無動於衷來招架，與主體勢均力敵。關於主體的戰術，所有能探索的面向大部分已被挖掘殆盡，老實說已經有點江郎才盡了。我們何不轉而探索客體的戰術，但我並不奢望將客體建立成主宰全局的另一個極 (pôle)。我說「是客體在思考我們」並不表示客體能主宰全局：這

只是表示思想和其他許多事物，都是二元的而非個體的。如此一來，我們若想建立二極關係，被思考者應擁有與思考者相等、可逆的價值。我們何不試試看呢？談到客體的愛好和客體的戰術，我相當擁護有某個東西既想出現、又想消逝的論調（非關意志或慾望，這兩者完全屬於另一種心理類型）。並且，應該假設主體裡面也有相同的東西。主體並非只有駕馭世界或出現的意志，在主體的背後，至少以現代的觀點分析的主體背後，也隱藏著想要消逝的意志。對於消逝的愛好是一種正面的愛好，非常強烈，並富有創造力。在某種程度上，客體是主體消逝的地平線。但這裡涉及的並不僅僅是照片，我們甚至可以推論到更廣大的範圍，照片只不過是切入點而已。但是這個遊戲的精彩之處在於客體並非只是在那裡等著被發現，被駕馭。物件、世界，也可能是另一個人，這裡的客體可以指一切可能的他者性，包括人類。在某一特定時刻，唯有某件不是主體再現的事發生了，才能視為純粹的事件。

不過，在我的照片中，恐怕沒有任何一張能真正傳達上述的一切。我很清楚，照片也是一個個袖珍物件，它們延續了我過去可以做卻沒有做的分析。但是我不會把照片當作插圖。影像的文字、寫作和攝影當然是風馬牛不相及，它們之間並沒有互相闡述、互相解釋的關係。我認為沒有，不過這說得有點弔詭，因為我一開始照相正是為了不要討論它。

聽眾：在攝影的動作和寫作之間，沒有更鬆脫一點的關係嗎？

布希亞：我同意您的說法，但這是一種形式上的關係。我認為在旅行與片段之間有一種很緊密的關係，旅行是一種跨洲的「去領土化」行動；片段是指片段式的寫作，這與旅行、攝影類似。這三者一起運作。但是在它們之間沒有對等關係，並非用另一種語言來表達同一件事，或者以一者來解釋另一者。我拍的照片不具有這種意圖。我只是在某個時間、某個地點，為了拍照而拍照。不是出於其他理由。我從來不用照片來意指我在文章裡寫過的內容。

聽眾：我想到的並非說明解釋的關係，而或許是一種奇妙的關係……

布希亞：一種形式上的關係，如果要說奇妙，也未嘗不可。

聽眾：因為您經常提到魔術，提到幻象……

布希亞：我經常講幻象，但是魔術應該較少提到。我認為這是兩回事。幻象用在這裡

布希亞：思想與藝術

很貼切，它的本義正是玩弄，製造假象。對我而言，世界確實有一個毫不妥協的版本，之所以這樣說，是因為世界終究不是真實的，所以世界在某種程度上是一種幻象，但這種幻象其實是一種力量。世界上的其他文明都以幻象來處理幻象，因此行得通；只有我們想要以真相來處理幻象，以真相來壓制幻象。這是我們西方文化的毛病，全世界只有我們這樣做。但我並不是想和那些其他文明的人一樣。我確實有點迷戀幻象的戰術或消逝的戰術這種想法。我們可以試圖在文字、影像、事件或其他許多事物中尋找這個戰術；但尋找的目的並不是為了建立意義上的關聯。今天，我們應該抗拒一種在藝術界和建築界盛行的不良傾向，即用一篇相當空泛的評論來介紹藝術作品或建築，影像、建築物或其他作品本身的純粹事件，完全被論述、後設語言和後設論述淹沒了。到頭來，這些理論通常不過是完全無用的玄學而已。

聽眾：但是您也寫過關於攝影的文章……

布希亞：於是我也不能免俗，寫了關於攝影的文章，但我認為那是廢話。一些外在因素促使我寫了那些東西。起初我真的完全不想談論攝影，也不想撰寫相關文章。我想保留那種秘密、意外、啟蒙的面向。然後兩難的問題就出現了。「您為什麼把照片拿出來展覽？」面對這個問題，我給不出答案。雖然我明知這會引起很多誤解，但我還是展出了這些照片。

照片一旦公諸於世，就進入了公眾範疇，也就是分享的領域。除非我們活在一個自閉的環境裡，否則的話，只為自己拍照然後把照片埋藏起來，也很愚蠢。於是，照片便被拿來分享，那就不免要透過論述、透過影像來分享，但這時的影像已經變成另一種性質的影像。它進入公共影像的範疇，即以新聞媒體的方式來解說相關事宜。此時我們就可以探討真正意義上的影像。相對於「會動的」影像，攝影在今天奪回了一種非常獨特、強而有力的價值，在這方面超越了電影。其中大部分是新聞媒體影像。在我看來，電視影像不是影像，嚴格來講，電視影像不是影像，而是視覺。影像和視覺是兩回事。當影像川流不息、接踵而來的時候，這些連續性的影像不再是影像，它不再是供我們思考的場所，它不再有足夠的時間產生影像應有的力量。不再有任想像力馳騁的時間。我們需要和影像保持起碼的距離，才能觀看影像，才可能作出評判，同時享受觀賞的樂趣。但電視影像不能提供這必需的距離。因此，我認為它不是影像。真的要嚴謹定義的話，電視影像不是影像。當然也有例外的情況，不能一概而論。必須重新為影像下定義，而且是非常嚴謹的定義。這個定義將排除我們所面對的絕大多數影像，這並不表示不符合定義的「影像」應被棄如敝屣，但它們應該另外歸類。

聽眾：您曾經將電視畫面拍攝下來嗎？

布希亞：從來沒有。

聽眾：為什麼？

布希亞：為什麼？！

聽眾：您從沒想過要這樣做嗎？

布希亞：如果想做也可以，未嘗不可。

聽眾：像是把影片變成照片……

布希亞：喔，這是可以做的。最重要的是，剪出一個空白，在某個畫面的周圍留白，讓它暫停，暫時懸置，阻斷影像之流，讓畫面定格。這時不僅是影像定格，是整個世界都定格了。因此，這是一個不真實的情況，在真實之流中，不會有這樣的情況。在這個情況下，任何一個客體都是可行的，即使不具備影像資格的其他影像也可以成為想像的客體。是的，未嘗不可。不過我沒有這樣做過。

聽眾：那麼，這會是刺點 (punctum) 相對於知面 (studium)？

布希亞：這會是巴特的「刺點」相對於「知面」。「刺點」是影像中某個絕對獨特的細節，或者世界的某個絕對獨特的細節。這個細節在那一刻引人注目，造成交融，有某個東西「出現」了。巴特認為「刺點」與「知面」相對，「知面」是照片的所有元素，指影像以外的東西，包括脈絡、目的、在媒體上傳播的情況等等。這些都是圍繞著影像的知面。但是在當今的許多影像中，尤其是虛擬影像、合成影像中，刺點和知面都已經蕩然無存，只剩下純粹的媒介 (medium)。

聽眾：就您與影像的關係而言，您把自己歸在浪漫主義者之類嗎？因為您提到真實不存在，就世界而言純屬荒謬的真實片段。在聽您這樣講的時候，我腦中浮現溫德斯 (Wim Wenders) 一部電影中的主角，這個無所是事的人先把電視機砸爛，然後背著

布希亞：思想與藝術

相機到處拍照，好像在尋找什麼，但他自己也不知道在找什麼……

布希亞：我可沒有在尋找什麼！千萬別以為我關於攝影的一席話是在「反對」、想要「毀滅」我們周遭的一切。這並非想要「取代」過於人性化的現實之浪漫主義。我不是在追憶逝水年華，也不是在追尋失落的客體。我想要做的事，透過攝影比寫作更容易做到，因為寫作多多少少總是在追尋消逝的東西。而影像則不然，因為是世界主動出現在影像中，而且主體行動的時間很短，就算想要沈溺在懷舊或浪漫的愁緒裡，恐怕也沒有足夠的時間。我一點也不覺得這是浪漫，這個字令我驚愕。如果否定現實原則是浪漫主義，那麼隨您的意，您可以說我是徹底的浪漫主義！但我不認為這是浪漫主義的正確定義。

我認為正好相反，拒斥現實應該是客觀性。我認為這幾乎就是客觀期，因為這是客體的時期。客體不可能是真實的，是主體創造了現實原則，創造了其再現世界的坐標，並據此駕馭（或假裝駕馭）世界。但是客體性（我想「客體性」比「客觀性」貼切）是在另一邊（客體那一邊），或許今天研究另一邊會有更多的收穫。在主體那一邊的徹底主觀性才是浪漫。如果說這是浪漫我同意。這與客體的既定立場截然不同。我再強調一次，這是一種遊戲，一種假設，一種既定立場，而非真理。

對，真理不存在。我們注意到世界沒有真理，如此一來，我們盡可放手玩各種遊戲，只是有遊戲規則。必須找到遊戲規則，當然誰也找不到。遊戲中重要的是一些時刻，一些事件。不真正瞭解秘密的遊戲規則還是可以玩。遊戲的場所就是在這個出現與消逝同時發生的狹隘匯聚點。一定要談美學的話，只能說是一種出現和消逝的美學，而非生產或傳播的美學，等同於真實的美學。真實是屬於生產和摧毀的範疇，我認為有另一個與之對立的範疇，就是出現和消逝的範疇。

聽眾：在論及當代藝術和其他領域時，您使用了無價值、虛無、空虛等概念，這些概念在何時介入？

布希亞：這句話曾經引起很嚴重的誤解，我們不要再越描越黑了。不過，我想用幾句話澄清一下「無價值」（nullité）這個字。為了避免斷章取義，我這個字是這樣用的：「無價值是非常珍貴的，我們不能在一個真正一文不值、真正無用、無意義、無實用功能的東西或只是同一流程的荒謬重複裡隨便糟蹋它。」這才是無價值。

至於無價值、空虛、虛無，我想說的是，設法把令真實不堪重負的意義、含意刮掉，因為我們快要被過多的論述、言語、符號壓垮了。氾濫的資訊和傳播，令我們不堪

負荷。只有把意義歸零，才有可能開始發生一些有趣的事，剛才提到的遊戲才有可能開始。因此，「無價值」一點也不負面，我不會這樣用它，除非我想說它被藝術家模仿、糟蹋了，有的藝術家以無價值、微不足道等自誇。實際上，無價值、微不足道等是珍貴的特質，很可能是最珍貴的，人們可以據此創造其他東西。無論如何，我們不必再談這件事了。

聽眾：您指的是誰？

布希亞：不要叫我指名道姓！我拒絕。

聽眾：我不是要您指名道姓，但這是個謎……

布希亞：這沒什麼，那只是對我在各處、在畫廊、在書裡看到的絕大多數作品的一個反應而已，並非針對任何一個人的形容或對其藝術家資格置疑。那是在某個特定時刻發自肺腑的反應，一時的發怒。這裡頭沒有藝術理論，絕對不是以古代藝術或早期現代藝術的眼光來否定當代藝術的資格。當然，這也是刻意的、有點「毒」的詮釋。有些人以昔日藝術之名來攻擊當代藝術，我不好此道。我拒斥的當代藝術是那種無窮無盡的任意排列組合，跟所有的產品、物件、消費品、虛擬產品沒有兩樣。整個藝術界都在使用這種毫不費神的解決方案，即技術。對當今的藝術家而言，所有的可能性都唾手可及，所有的形式、所有的技術資源隨他們使用。無窮無盡的隨意使用，在我看來毫無價值，這是真的。

透過這些技術，能夠找到自己的獨特風格嗎？未嘗不可。甚至在藝術領域，我也不會排除這個可能性。但我絕不指名道姓。

聽眾：我不是想用迂迴的方法繞回《藝術的陰謀》，但是我覺得這個問題很重要……

布希亞：當然，但這與選擇攝影其實是一樣的弔詭。這裡指的攝影並非任何一種攝影（不要再談我的照片了），而是一種毫不妥協的影像，這類影像並非只是有變化的影像。這裡應該引用尼采的思想。我們可以變，今天大家都可以變，可以使用各種可能的身份，玩弄眾多的可能性。大家都在變，一直變，但是並沒有成為什麼，啥也沒有成為。真正重要的是「成為」，而非「變化」。當前的影像全都是處於變化的境界，達到成為的境界者寥寥無幾。我無法解釋問題出在哪裡，但我能清楚感覺到這兩者的對

布希亞：思想與藝術

立。對立的關鍵在於獨特性，而這個獨特性是不會參與「當眾變換」這種雕蟲小技的。然而，現在放眼望去到處都是這種雕蟲小技，藝術創作也是一樣。換句話說，幾乎沒有什麼是不能互相取代的，至少基本上可以用不同的方式排列組合。這些都服從相同的繁多和擴大效果的原則，但達不到天命或者成為的境界。區別就在這裡。您可以接受，也可以不接受。它並未讓內在創作過程發揮作用。不論是藝術家、攝影師、任何人，還是做電視節目的人，他們創作的那一刻在某種程度上仍然是獨特的，但是那只是曇花一現。無論如何，我無法預料在某人做某事時會發生什麼事。在那一刻，如果他認為、相信自己是在創作，誰會反駁他呢？沒有人會。我也不會。

只是，既然有二元的形式，有人在另外一邊，就應該讓另一邊的人能夠參與遊戲。但是這類產物不能讓我參與遊戲，其雙重形式不能讓我感到自己處於決鬥的狀態。既然不能玩遊戲，就令人興味索然了。

聽眾：不久前，我曾經告訴您，您我都在思考同樣的問題，因此，我現在是從您的思想內部向您提出以下的問題。您似乎很明確地說過，您在工作時試圖逃脫美學的目的。此外，您猛烈批評符號、意義和概念的發展及膨脹。然而，您剛才又說您是站在出現與消逝的這一邊，而非生產的那一邊。對我而言，藝術或創作是在生產的這一邊，在出現/消逝那邊的則是凝視、美學等等。難道說，還有第三條路嗎？您一旦離開僅在出現/消逝觀點下而生的生產，如何能夠逃脫美學的目的？您在拍照時難道不是已經處於審美的情況中？我不知道這樣說得夠不夠清楚……

布希亞：非常清楚。我不否認曾經想過這個問題。但每次大家想問的都是：「您就是在美學的羅網中，您就大方接受吧！」我不是不願意接受。大家跟我說：「您拍的照片很美。」好吧，既然這些照片很美，那我自認倒霉！如果我接受這個論調，顯而易見，我無法逃出美學的羅網。

從決定要展示的那一刻起，這就不再是創作而已，而是給人看，讓人相信，誇耀和引人注目。如果屬於這一類創作，那就是在美學的羅網中，想改變也無能為力。在這方面，我對美學做了一個完全的區分。今天，我不再認為美學是一個崇高、先驗的哲學類別，一點也不。現在，美學只是文化。把一切事物普遍美學化，形成一個符號系統，物件系統。就影像而言，相對於三度空間的現實，二度空間的影像是很奇妙的。但這並不僅僅是人類學的革命，這幾乎是本體論的革命。

影像有一種野蠻的力量，還有源初場景，後者完全不具備美學性質。有成千上萬的、被人們製造出來的影像，完全與美學無關。我個人希望還有可能創造美學之外的

東西，就如同我相信我們有可能創造道德、哲學或其他主要評判學門之外的東西一樣。美學正是一個評判的學門。我這樣說並不是想貶抑美學，我甚至認為曾經有過一個美學的黃金時代。只是，現在美學在世界各地都被物質化，以至於淪為感知的零度。在文化的制約下，如今我們會自動做出美學的感知，我們把一切都美學化。的確，我認為這是一種頹敗。但我認為有可能找回這種影像蠻橫的突然出現。在起初完全沒有影像的現實中，影像是一種蠻橫的出現。我想找回這個相對於美學過猶未及的情況。我不知道這個情況是過還是未及，但總之它在那裡。

聽眾：在二十世紀，尤其是在法國的思想界，不論是在美學評論還是哲學範疇，有一個與您的上述說法有點類似的平行流派逐漸發展，與原始主義有關，即在前衛與原始主義之間徘徊的一種風潮或類似現象。您在某個時刻曾經提到原始主義……

布希亞：不，我不談原始主義。不知道您是在哪裡看到的，但是我既不談古風，也不談原始主義。並不是要到其他文化中找回什麼。我提到其他文化，只是因為從人類學的角度，我們可以看看其他文化是怎麼運作的。

聽眾：……原始的形式……我不知道應該怎麼說……

布希亞：在照相的時候不帶任何思想或企圖，沒有任何脈絡，這並非原始的形式。我們有時候也會需要讓自己原始一點，以便與世界建立另一種關係，一種異於所有的再現系統大肆宣傳的關係。這並非浪漫地夢想失落的客體，而是在某個特定時刻要求直接面對事物，在不經粉飾的狀態下它們是什麼，或者不是什麼。不僅面對它們的出現，還要面對它們的不在場，它們的消逝。這並非原始主義。「原始主義」這個詞本身就帶有價值判斷的色彩，我從來不用它。或許在我早期、「源初」階段（1960-1970年間）的著作中，可能出現過這個字眼。無論如何，重要的是追尋我們與世界的另一種關係，尋找一個不再是主觀情境的根本性（radicalité）。

聽眾：的確，您是以觀光客的身份開始從事攝影，您使用……

布希亞：我也不能算是觀光客……

聽眾：您不是用觀光客的方式拍照？

布希亞：思想與藝術

布希亞：不是。為什麼不是黑就是白，要麼就是專業攝影師，要麼就是觀光客；不是藝術家，就是業餘的。我拒絕這種二分法。

聽眾：即使您不是觀光客，您此行並非「處女之旅」，行程已經有所安排，攝影已經在當代藝術中被思考、實踐、使用。因此，當您談到魔術、客觀性等想法時，我們在您剛剛抵達的攝影世界中有點失去方向感。就客體而言，我想知道您對「新客觀主義」這樣的流派有什麼看法，相對於這個完全去除主體的整個主觀性、歸還客體全部力量的德國流派，您如何界定自己。當我們觀看您的照片時，我們反而覺得您是透過取景和各種選擇，去與客體會面。因此，您還是有一種取向，即使不是美學化的、超越的取向，您還是選擇了如何呈現客體。因此，您完全不是處於新客觀主義讓客體自己發言的定位。

布希亞：是的。就攝影史而言，我也不是站在美學的立場。關於攝影的各種不同流派，我和大家一樣略知一二。我對攝影並沒有深入研究，這並非我所關注的領域。因此，我無法跟您討論其他國家在攝影方面的發展。有些東西我喜歡，有些東西我不喜歡，和大家一樣。不過，在理論方面其實也是一樣，我並不在乎自己會不會在思想史上留名。儘管我們不可能真的過渡到另一邊，我卻刻意嘗試過盡可能減少參照，完全不引經據典。攝影也是如此。顯而易見，照相時我無法不被牽涉在內，連我的身體都被牽涉在內，但是影像本身是靜止的。這些照片都是我在城市中漫步、在旅行途中拍攝的。我無法置之度外，這的確牽涉到我的身體，從形上學的角度來看我也脫離不了關係，因為在某種程度上我對客體念念不忘，堪稱為強迫意念。一開始是各種物件，現在已經變成唯一的客體，強大的客體。或許這時可以說，我希望這些照片能夠自己照出來。當然，我們可以和安迪·沃荷 (Andy Warhol) 一樣夢想自己是一部機器（但是只有天之驕子才能變成像沃荷那樣的機器），夢想照片會主動成像。無論如何，照片本身也是客體。照片是影像，但它們是影像客體。同樣的道理，我試圖找到一種思想客體，思想事件。要產生事件，想拍攝某個客體的時候，照片本身必須變成客體，攝影者也必須閉上眼睛，透過這種技術把自己變成客體。這一點很重要，我們尚未談到，但是攝影有技術、技巧、科技。一般認為這是一種令人變成奴隸、剝奪人的本質的科技，這是它過去一直遭到的譴責，到現在仍然如此。在我看來，反而有可能顛倒角色，透過技術將攝影者置於客體的位置，客體的戰略位置，因為技術是攝影者無法控制、不能為其負責的。想拍攝某個客體的時候，必須把自己也變成客體，不能繼續擔任主體。我們可以在短暫的一刻達到這種境界，這是與世界的美學概念截然不同的野蠻情境。

思想也是如此。限於時間我無法在這裡詳細闡述。但是我嘗試讓你們看到這一點。這並非「魔術」，這個字讓我很不自在，跟「美學」這個字一樣。在這裡，所有的字都礙眼，所有的論述都刺耳。談到魔術，如果不指宗教迷信的奇蹟之類的魔法，可以理解成對象徵形式的駕馭，文化藉由這種方式，讓萬物可以從某一類蛻變為另一類，無論是植物、礦物、人類，還是神祇。這個循環週期的確蘊含了異常豐富的寶藏，而且一點也不美學。這個表象的循環週期含有無窮的豐富性，它本身也無窮無盡。我們的西方文化卻不接受這樣的概念。我們只是各自生產一些客體，它們因作為客體而有某種價值，我們以主體對待客體的態度來對待它們。在魔術的領域中，客體和主體尚未分開，這個主客未分的境界存在那裡，並非失落的客體。我們可以對原始社會進行大量的分析，但最終目的應該是回到相同的問題，在我們的系統中找回挑戰、可逆性和蛻變的問題。但我們當今的系統完全與此背道而馳，甚至是其終結者。我認為這些形式是不可摧毀的，還有可能被找回來。可透過幾種方式將它找回來，寫作是其中之一，但不是任何的寫作，或許攝影這種最低限度的東西也是其中之一。我們必須設法扭轉人們對技術的慣常定義（即令人變成奴隸）。對作為主體的主體而言，技術令人變成客體，變成奴隸。但是如果您把自己擺在既非主體、也非客體的位置，就能賦予技術全新的意義。

聽眾：雖然您剛才說不想再討論關於當代藝術的那句有爭議性的話，我還是想提醒您，剛才您談到自己的照片時曾說：「這是情境的詩意移情。」您也用這個很美的句子來描述與您的照片之間的無聲交流。我心想，您用來概括當代藝術的形容詞，例如微不足道，還是有點過於嚴厲。聽到您用這麼客氣的句子來談自己的攝影，我想到的是：「天啊！一個人可以突然老得這麼快嗎？」對不起，這有點太直了，但是您談到自己的照片時那種和藹、和善的態度，近乎平緩的評論……如果在座有一位當代畫家站起來說：「布希亞先生，您用微不足道那個字刺殺了我，假使今晚我去水塔藝廊當著眾人面前說：『著名知識份子布希亞先生的照片毫無價值，微不足道』，您有何感想？」說這些是為了帶回您剛才所說的話，雖然您說自己拍照時完全不費力，不做美學方面的考慮，但是觀看者都會覺得您的照片構圖出色，您使用相機的方式絕非攝影的「觀光客」。讓我感到難過的是：既然您深信當代藝術微不足道，您當然可以這麼說，但是與此同時，您對自己的照片的立場又有點……

布希亞：如果真要感情用事，能討論的範圍很有限；我只想說，我並沒有將這些照片當作藝術作品或具有美學性質的作品。我真的沒有精心計算取景等等，我什麼也沒打

布希亞：思想與藝術

算。我並不想為自己脫罪或找藉口。我本來就是和善的人，這不成問題。我在寫那篇關於當代藝術的文章時，我認為自己是在做好事，可惜大家並不了解我真正的用意。這些照片在巴黎 FNAC 書店展覽時的留言冊，很可惜被一位不知名的戀物者偷走了。那本留言冊充滿了諸如此類的留言：「您的照片一文不值，我每天拍一大堆這樣的照片，我統統丟掉。」是的。我讀這些留言時非常愉快，真的。如果是寫作我就不會這麼說，我想我沒辦法真正犧牲我的寫作。我曾經想這麼做。反之，我可以停止寫作。這個可能性是存在的。不屬於生產範疇的事，可以在某個時刻完全停止。假使我有證據（當然誰也拿不出證據，我也不能），可以證明這些照片真的一文不值，我一點也不在乎。照相的那一刻，回到那個二元、瞬間時刻的快感，才是最重要的。產品本身屬於集體評價的範疇，完全可以被視為無效。每個人都有權利評判我的照片，正如我有權利評判當代藝術。如果不這樣做就不合邏輯了。我看不出您要反駁什麼。我並未對自己的照片特別寬容。我很高興拍了這些照片，為什麼不能高興呢？看到這些照片出現的時候我感到愉快，那可以說是第一次看到它們，因為看到的是照片，客體本身將永遠看不到。這就是出現的境界，出現的貼切境界。甚至可以說是微不足道的貼切境界。當然，在美學方面這些照片只是雕蟲小技，美或不美都一樣。照相時能夠怎麼樣呢？「啊，這張很好，啊，這張很爛，等等。」果真如此，就拍不下去了，因為理想的狀況是拍出令其他照片都黯然失色的那張。那張十全十美的照片。之後就再也沒有理由繼續拍照了。這是美學範疇的巔峰境界。但是我不追求這個。因此，不管人們怎麼說，這些照片很美，有美學性質等等。我認為不論其內容如何這些照片都很貼切，它們的形式很貼切，這是我所感興趣的。語言也是如此。儘管說的是絕望至極的內容，如果能找到表述這個內容的寫作形式，如果語言的形式本身很貼切，那麼您就不能否認它。我追求的是這個。有上帝為證，如果人們說我寫的書是虛無主義，是絕望的，我沒有異議。但是這些人感覺不到存在於形式中的另一種東西，在寫作和攝影的付諸行動中，有某種貼切的東西。有一種貼切的微不足道，這是荒謬；這沒有意義，但是它的形式很貼切。而我們周遭的世界不僅荒謬而且不快樂，它很沮喪。唯一的區別在這裡。

聽眾：聽您演講非常愉快，但是我不知道能不能把我的問題說清楚，關於公正的美學，不管人們叫它什麼。您談到自己在沙漠裡拍攝的照片時，說那些照片不好。這麼說來這些不好的照片跟其他照片還是有區別的。對您而言，這是何種性質的區別？

我的第二個問題說來話長：主體的消逝對您而言究竟是什麼，這個消逝又會自己失效，當消逝逐漸消失，主體的某個東西又會在某處重新出現，等等。不論追隨您在字的各種意義中流浪有多麼愉快（因為現實片段以及字眼可能會感染的各種意義能夠引

起我們的共鳴)，我總覺得您從一個概念跳到另一個，卻沒有解釋其中的究竟，因此到頭來，不太入迷的聽眾可能會想，究竟是怎麼回事？到底是在談什麼？大部分的時間您好像是要我們另闢蹊徑，反對或捨棄主流，那些經常在媒體曝光、對他人產生社會、個人和心理影響、永遠似乎是唯一真理的主流。我覺得這很難令人信服。我講得很混亂，不過您應該已經發現，我試圖回想起一些多年來我在閱讀您的著作時產生的疑問。

布希亞：究竟是怎麼回事？這其實沒有答案，也沒有說明書。假使我有答案，我不會隱瞞。我們被迫透過隱喻，用迂迴的方式來談。我不知道，在這層意義上，能不能說這些是隱喻性的照片。在這層意義上，它們正好有時可以成為隱喻。至於那些在沙漠裡拍攝的照片，我說那些照片不好不是基於美學上的評判，而是因為那些只是沙漠的影印本，我希望這些影像成為沙漠的一部分，影像本身就是一種沙漠的形式，但是我失敗了。那些照片只是會說話、多嘴的影像，俯拾即是。當然，因此也就有了好壞之別。

至少，知道自己不想要什麼，這仍然是最根本的條件。今天，我們不可能知道自己想要什麼。於是，的確，只剩下拒斥這一負面行為，或許這是在由主體決定世界的功能之外的另一個功能。

究竟發生了什麼事？無論如何，我希望所發生的事或許是一種能夠擺脫自我的方式，在各種意義上的擺脫自我。或許就是這麼單純。我們可以透過許多不抱有奢望的方式達到這個目的。就攝影而言，我並不奢望做出傳世之作。但是我知道我擺脫了什麼。我知道什麼是被奉為金科玉律的形式、主流形式、主流思想，我不惜一切代價、用盡一切手段想擺脫這些。這真的是我僅存的決定，對於其他的一切，我沒有任何解決方案，替代方案並不存在。我們從各種前衛運動中得出的教訓之一，就是替代方案並不存在，但是必定還留存著一個他者性。我們不知道在那裡頭發生什麼事，但他者性是存在的，我們是它的一部分……我不知道……

聽眾：我想回到剛才提出的那個問題。您在一開始提到，攝影可以呈現客體、甚至物件的天然狀態，但既然您駁斥這一點，這只是附帶一提。如此一來，您可能沒有做任何的場景處理，反正您拒絕設計場景、甚至製造戲劇效果的美學主義。那麼，明信片與照片的界線到底在哪裡？為什麼明信片不能呈現物件的天然狀態？

布希亞：明信片當然也可以，在這層意義上它是客觀的，它完全呈現了我們所存在的系統，這已經是一個過度媒體化、事物的能見度過高的系統。在某種程度上，明信片的能見度高於客體，它不遺餘力地強調觀看的動作。因此，明信片是累贅的，它「太

布希亞：思想與藝術

多」，「too much」。明信片充斥著過多的美學性質，而且是人人都能感知的美學性質。就此而論，這幾乎是它的優點。它呈現了當今世界在感知方面的民主或媚俗。明信片就是明信片。我並不想製作明信片。如果您想對明信片或任何類型的影像進行社會學、心理學的分析（其實已經有人做過了），這些影像是有意義的。分析者可以賦予它們意義。它們以最接近分析的方式傳達所發生之事。問題在於我們想不想在影像之上再添加影像，想不想以累贅的方式重申系統已經說出並利用我們說出的內容。如果還要進一步與生產系統融洽地合作，我想真的沒必要。我寧可什麼都不做。長久以來，明信片一直具有超美學、後設美學的性質，它可以無限發展。我們要任由它發展或者設法阻止？照片、客體只是這個一連串意義網絡中斷的符號。我所說的客體指什麼？它是不可捉摸的，作為客體它不存在於任何地方，我並不想把它變成宗教。我只想停止語言和美學後設語言逐步氾濫的局面，這也是當代藝術無價值的一部分，而且並不僅限於藝術範疇。在這種情況下，真實全都變成超真實。真實逐步升級之後就變成超真實，可以無窮無盡地蔓延擴散。我想叫停，讓它中斷；或許面對這個永不止息的語言之流，當所有的事物都傾向於完全流暢，唯一具有顛覆性（我幾乎不敢用這個字）的舉動，就是停止。我們可以保持沈默。沈默是照片的一大美德，它讓我們用影像來保持沈默、三緘其口。在中斷的時刻，或許有一個影像呈現了這個中斷。這個影像必須存在。舉沙漠為例，如果所拍攝的影像接續著攝影者看到的沙漠，是與沙漠完全相同的東西，那就沒有中斷。如果在某個特定時刻沒有足夠明顯的斷絕，讓某個與所見事物處於不同境界的東西得以形成，那麼，毋庸置疑，這不能算是照片。

（賴怡妝翻譯，林志明校修）