

尚・布希亞的超真實觀點：

其觀點與當代藝術創作的再現問題——真實性的建構

The Concept of the Hyperreal in Jean Baudrillard:

His Views on the Problem of Representation in Contemporary Art and the Structure of Reality

葉郁田

Yen Yu-tyan

大同大學媒體設計學系助理教授

Assistant Professor, Department of Media Design, Tatung University

摘要

尚·布希亞對「超真實」一詞的書寫，來自對於原本固有真實的質變。「超真實」是為了和「原真實」作比較的觀念名稱。「超真實」是因為數位科技的介入，造成自然的異變，進而形成一種「在仿體」現象。布希亞借由分析傳統照相的物理性光學，以及和數位相機的對照，建構出真實世界將因二元性而消失的理論；只不過，當布希亞述說真實性的建構必須取決於是否有某一對象可供參照時，也就是對象的歷史本身，布希亞對藝術創作當代性所懷抱的不明確感，並不是藝術作品呈現的形式問題，或是可能已大不同於原先所建立的美學價值，反而是仿真的存在對原先的真偽價值所造成的幻滅。但是，由於堅持於真實性的判定，布希亞所認為的真實性建構，並不等於所有當代的創作都是「反美學」的。再者，在當代藝術創作的手段裡面，並不是只有「假擬像」才能建立有意義的內容，還有模擬某事物特徵或其潛藏關係事實的「擬徵／真」。

關鍵字：在仿體、原真實／超真實、反美學、擬徵／真、假擬像

Abstract

Jean Baudrillard employs “hyperreal” as a term to distinguish the real from the artificial. Conceptually, the “hyperreal” serves as a contrast to the “original.” Hyperreality arises as a result of the intervention of digital technology, which facilitates natural mutation, and in turn gives rise to the simulacrum. Baudrillard, after making a comparison between the physics of light utilized by a traditional camera and the images captured by a digital camera, theorizes that the disappearance of the real world arises out of this duality. At the same time, he nevertheless maintains that the construction of authenticity must depend on a reference to the original object, namely the history of the object per se. Baudrillard’s trepidation concerning the creative process underlying contemporary art comes not in terms of artistic forms or previously established aesthetic values, but in terms of a disillusionment with notions of authenticity and falsehood that result from the birth of simulation. Yet his insistence upon judgments of authenticity does not mean that all contemporary artistic creations exhibit an “anti-aesthetic.” Rather, among strategies for the creation of contemporary art, the creation of meaningful content comes not only from “simulated images.” It can also come from “symptoms/simulations,” i.e. the simulation of objects or the latent relationships of the facts underlying their existence.

Keywords: simulacrum, reality/hyperreality, anti-aesthetic, symptom/simulation, simulated images

一、緒論——當鏡子變成螢幕時

如果布希亞 (Jean Baudrillard) 的「超真實」(hyperréel) 一詞的書寫，來自於原本固有真實 (réel) 的質變，甚至於「超真實」會取代原本固有真實，如同鏡子變成螢幕，有著鏡子被原本虛擬的螢幕所取代，使人無法分別鏡中物為真實映照或螢幕所顯現擬仿物 (simulacres)，那麼其原因似乎在於原本鏡子前消失的主體，根本未曾出現過，但卻有著主體消失後的痕跡！

布希亞也是用這真偽的角度，透過傳統照相與數位化相機的分析比照（他本人也是有出產作品的攝影工作者，而且只使用底片照相機），剖解了為什麼他對大部份當代性作品的媒材、主題內容，視為意義上的異質或匱乏、偏離的道德標準，如同非美感經驗的重複，乃至於無意義的作品陳列。

首先，我們在「第二段、真實未必是透過視覺直擊的」，以解讀方式來區分原本真實（「原真實」）與「超真實」，試著從布希亞的真偽角度來了解虛擬的具體事實；隨後的「第三段、如同柏拉圖般的想法與對當代性的批判」，則跟隨布希亞舉的五位當代藝術家，來理解為何當代性並非容易被他接納原因；在「第四段、對攝影的中立思考」，我們依據布希亞將世界現象分成「現在」(présent) 與「不在」(absent) 的說法去分析透過光與化學作用於底片的傳統照相，它與數位照相之間的關鍵點，以及當代藝術創作對真實性的建構為何取決於再現問題。

最後的「第五段、從對科技感的警訊到對未來的不明確感」及「第六段、脫離結束的（現在），被剝奪的（不在）」，跟著布希亞回溯反對崇拜聖像者／偶像破壞者 (Iconoclaste)、聖人大體裹布，這一些非經過相機鏡子所取得的非寫實圖像，為何能被視為攝影行為？以及為何影像的暴力，就好比被改變的基因組排序？是否這些變異是有時間上的階段性，自「現代化加速」所導致的「過程的慢化」，來到「歷史的消失」？是否這一切源於脫離結束的「現在」，也就是「不在」（過去歷史）已經被剝奪，被抹去，致使原先結束或消失的「現在」無法回復，或者根本從來就沒有那一個「現在」，它是「超真實」所虛構出來的？

二、真實未必是透過視覺直擊的

「超真實」，一直是布希亞的主要思想。自1981年所書寫的《擬仿物與仿真體》¹ (*Simulacres et simulation*) 以來，其所主張的真實，其實是針對剖析人類科技的病態發展部份，所延伸出來的學術理論。然而，布希亞所看到的這些過多科技躍進的後遺症，並不是主要源自藝術領域，而是觀察到一些弱勢與強勢之間的差異化；² 一種「過多」與「過少」之間的不平衡、或者「過快」與「過慢」之間的加劇分離化；³ 一種原本真的線性歷史有可能被數位虛構並且附屬的歷史所排擠的不明確感。⁴ 在這裡，原本真的線性歷史指的是布希亞想捍衛的「非數位創作」，⁵ 數位虛構並且附屬的歷史則是布希亞想警告的可能「鳩佔鵲巢」情況發生，他一直抗拒原本真正與自然世界連結的歷史會被人類創造的「網路世界」所取代。在《擬仿物與仿真體》⁶ 中提及的迪士尼 (Disneyland) 例子，他指出虛構幻象結合思想意圖 (使人認為迪士尼如同另一真實美國的存在)，目的用來遮蓋住原本真正美國的面貌，就好比他也提到的賭城 (Las Vegas)，當原本生活型態被「仿真體」(simulation) 遮蓋並被佔據時，「原真實」⁷ 已經被「超真實」給超載並壓扁不見了。賭城內的每一賭場均是一「仿真體」，經由數量聚集的「仿真體」便構成形同「在仿體」一賭城。

這一「在仿體」(le corps de simulacres)⁸ 對「原真實」侵蝕的危險，也在布希亞描述美國導演法蘭西斯·柯波拉 (Francis Ford Coppola) 拍攝的電影《現代啟示錄》

- 1 「仿真體」，如 Le Robert 字典的法文原意 *simulation*，action de simuler (仿真的動作)，應當可以被中譯為「正在模仿真實的一身體」的縮寫詞意，具有涵蓋正在進行的動作之意。
- 2 透過核武及數位電子的先行遠距嚇阻及推算，在戰爭還未發生之前，其結果已經是預定的。請參考 Jean Baudrillard, *La guerre du golfe n'a pas eu lieu* (Paris: Éditions Galilée, 1991)。
- 3 因為工業的發達，使一切變成均可以橫跨及被加速；活在這一個加速度的時代，人們的身體因無法完全跟進，源自過多資訊、過快的變異，社會大眾的個人行為反而停滯；最後數位及網路的發達使整個歷史會進入紊亂狀態，如同音訊裡的L'effet Larsen，放送端與接受端因過於近距離而產生干擾雜訊。請參考 Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin – ou La grève des événements* (Paris: Éditions Galilée, 1992)。
- 4 因最後沒有任何發生過的歷史是屬於「原真實」的，既然連基因組都可以被數位手段介入。請參考 Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?* (Paris: L'Herne, 2007)。
- 5 與攝影的關聯，影像必須來自原真世界的光影痕跡，而不是透過數位排列組合出的「超真實」。
- 6 « Disneyland est là pour cacher que c'est le pays «réel», toute l'Amérique «réel» qui est Disneyland... Disneyland est posé comme imaginaire afin de faire croire que le reste est réel... » 原文請參考 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris: Galilée, 1981), 25-26。
- 7 在這內文，中文的「原真實」，其實是為了加強與「超真實」之間的差異，刻意形容原本固有的事實因數位二元性的滲透而發生「超真實」的狀態。
- 8 作者認為在更大範圍的情勢、無從分辨及抵抗趨勢或現象、環境生態下運用「在仿體」(le corps de simulacres)，或許會比在此內文用「仿真體」專指的進行動作來得更具有時空意涵。作者想用「在仿體」指出一環境下，「仿真體」運作時的時間與空間。也就是「在仿體」為容納「仿真體」的一個範圍、一個現象，但必須透過「仿真體」運作時的動作才能形成「在仿體」的環境或生態。換言之，「在仿體」為「仿真體」的活動範圍，只有「仿真體」在實踐運作時才能具體化「在仿體」的形體。

布希亞：思想與藝術

(*Apocalypse Now*, 1979) 分析裡頭，完全地暴露美國人內心對越戰的不服輸。借由電影的影像 remake 原本這一歷史，柯波拉製造出一「在仿體」。⁹ 影片中，飾演空中騎兵上校勞勃·杜瓦 (Robert Duvall) 能嘲諷地以壓倒性軍事科技展現原本美國能戰勝的能力。此外，柯波拉花了3個月於泰國叢林拍攝男主角，馬龍·白蘭度 (Marlon Brando) 由文明心智到喪失道德的野蠻心靈，致使整組工作人員陷入「超真實」狀態，無法自拔地混合角色扮演的目的與虛構電影劇本背景。¹⁰ 這也是跨越了虛構與真實的界限。

不過，布希亞對數位科技帶來負面影響的思考，乃至於批判，再三警訊其危害！主要源自預言「在仿體」所產生的效應，將導致與歷史的「原真實」在連結上有斷裂可能。這一預見也被書寫於1996年法國《解放報》(*Libération*) 的〈全面性螢幕〉(«Écran total») 一文，¹¹ 那一年法國電話公司才剛剛向訂戶促銷國際網路（透過電話數據線），而且只限定如巴黎的大城市。

真實未必是透過視覺的直擊，如同布希亞引述原本麥克魯漢 (Marshall McLuhan) 對電視媒體文化的看法，並接續道出對電腦螢幕與數位文化的更加不信任：「錄像的影像，好比電腦螢幕，其所營造出的沉浸，具有觸動的互動，使觀眾面對的是會飄移的內容，甚至於能改變這內容。」¹²

布希亞更進一步指出，全球化光纖的遍佈將使原本時空距離縮小，原本文字的書寫以及影像的原始創造性，經過網路的串聯，已不再有各自真正歷史，全部被觀眾沉浸的畫面所包辦（文字在這情形下如同影像般）。所有時態全然被混入單一時間，這是機器的時間，網路自動化的時間。布希亞也認為經由數位所創造出來的虛擬實境，之所以會讓我們曝於險境並且將付出代價，在於我們無法判定鏡子所見的真实是否為螢幕所創造的虛境，可能並非真正來自原真實。針對這一點，布希亞的觀點帶有嚴格衛道的口吻，至少對數位能幫助我們的正向之處，似乎從他的視野看不到真正好處！

9 每一次電影播放所營造的時空，對觀眾而言，形同一「在仿體」的發生，因不可否認的是觀眾進入虛擬時空所投入的情感消耗。

10 請參考 *Simulacres et simulation*, 89-91。

11 請參考 Jean Baudrillard, *Écran total* (Paris: Libération, 1996), 1-5。

12 同上註, 1-5。

三、如同新柏拉圖般的衛道想法與對當代性的批判

如此這般地解釋藝術的本質：藝術是透過生活現象所映射出來的創作，運用或挪用這些科技機具，或科技產品所給予的新視覺可能，這一切自然會帶有擬仿物 或仿真體的發生於創作，這是無法避免的必然影響。相信布希亞也不反對上述說法，然而，布希亞所強調的不明確感，並不是藝術作品呈現的形式，以及當代藝術作品透過擬仿物或仿真體所帶來的真實性建構，¹³ 也不在於當代藝術是否創建了不相同於原先所認同的美學價值；應該是建立在數位虛像 (*images virtuelles*) 的存在，會對原先的真偽價值所造成的幻滅。¹⁴ 這一過於傾向虛擬性的結果只會導致超真實的膨脹。我們將在隨後的段落看到他透過底片感光相機與數位相機分析這一擔憂。

另一方面，布希亞認為，過多倚賴想法、概念、觀念的現代藝術及當代藝術（在這方面，他只舉例並贊同杜象 (Marcel Duchamp)、克萊因 (Yves Klein)、沃荷 (Andy Warhol)、霍普 (Edward Hopper) 及培根 (Francis Bacon))，在過度偏向「美感的去幻象」(*désillusion esthétique*)，¹⁵ 似乎只能透過藝術思維來包裝。在這點上，唯獨安迪·沃荷 (Andy Warhol) 的再挪用流行視覺文化最得到布希亞的認同。¹⁶ 自《美感的幻象與去幻象》(*Illusion / désillusion esthétique*) 一書的開頭，布希亞認為：

13 我們指的是運用媒材去建構一種真實性，在作品呈現主題方面上，使得產生意義內容。

14 請參考作者翻譯自布希亞《美感的幻象與去幻象》(*Illusion / désillusion esthétique*) 一書對虛擬性的分析。布希亞說：「影像僅是世界的二維抽象，拆除自世界的一個二度空間，來形成幻象力量。虛擬性，相反，使我們進入再造一個逼真的三維圖像（甚至增加一種第四維度的寫實，成為一個超真實），並且破壞了這個幻象（這個時候因操作所平衡掉的，是「實際時間」，是關閉的時間本身的循環，這成為即時性，並從而消除了幻象如過去，並使幻象如未來）。虛擬性趨於完美的幻象。但它並不是在所有圖像的創作幻象（包含符號，概念等）。這是一種「創意」幻象（和娛樂的），寫實的，模擬的，全息圖的。它（虛擬性）杜絕了這個幻象，因為它所再版的虛擬現實過於完善。它（虛擬性）以完美的複製（如賣淫）意圖取代並滅絕真實。」« Une image, c'est justement une abstraction du monde en deux dimensions, c'est ce qui ôte une dimension au monde réel, et par là même inaugure la puissance de l'illusion. La virtualité au contraire, en nous faisant entrer dans l'image, en recréant une image réaliste en trois dimension (en ajoutant même une sorte de quatrième dimension au réel, pour en faire un hyperréel), détruit cette illusion (l'équilibre de cette opération dans le temps, c'est «le temps réel», qui fait se refermer la boucle du temps sur elle-même, dans l'instantanéité, et donc abolit toute illusion du passé comme du futur). La virtualité tend à l'illusion parfait. Mais il ne s'agit pas du tout de la même illusion créatrice qui est celle de l'image (mais aussi du signe, du concept, etc.). Il s'agit d'une illusion «créatrice» (et récréative), réaliste, mimétique, hologrammatique. Elle met fin au jeu de l'illusion par la perfection de la reproduction, de la réédition virtuelle du réel. Elle en vise qu'à la prostitution, à l'extermination du réel par son double. » 原文請參考 Jean Baudrillard, *Illusion / désillusion esthétique* (Paris : Sens & Tonka, 1997), 3-4。

15 布希亞認為去美感及去美學化的現代及當代藝術行動，其實是一種自我破壞否定至消失 的危險，同上註，5-6。

16 布希亞認為Warhol解決了藝術在內容上的呈現問題，例如Campbell 罐頭影像不只是一個想法 的符號，也是一種內容變形式的視覺延伸；想法上的幻象，能被帶有人類生活經驗的視覺想法呈現，指人們之間可產生領會的想法。請參考 *Illusion / désillusion esthétique*，8-9。以下是作者參考 Tilman Osterwold, *Pop art* (Köln : Taschen, 1991), 11-15。並且延伸解釋：有關 Andy Warhol 的 POP 潮流作品，實屬個中翹楚，以 Marlin Monroe 等名人的肖像照為基材，混合絹版印刷技術，重複後工業或後現代文明傾向的消費文化系統，Warhol 將媒體消費商品影像轉化成時間跟空間上的符號再現。時間上的 Marlin 肖像複製，變成圖畫平面空間上的重複延續，就好比可口可樂的瓶子一致化，但每一瓶子的單一性卻又是唯一的物件，形成重複性的純粹美感。

布希亞：思想與藝術

時下所有大部份藝術傾向於威懾、哀悼想像及影像的局勢¹⁷……在許多情況下（壞畫，新新繪畫，裝置，行為），繪畫自我否認，自諷，自嘔。甚至於是被冷凍塑化於櫥窗的糞便。形成廢物管理，廢物永生。甚至不再有能注視的可能¹⁸ 這就是為什麼藝術，在不會有比一個想法更加微妙情形下，開始了以想法為至上的工作。杜象的酒架是一個想法，沃荷的康寶（Campbell）箱是一個想法，克萊因為賣空氣而在畫廊展示的空白支票，這是一個想法。這一切是想法，符號，提示，觀念。這意味著什麼都沒有，但它仍然意味著。¹⁹

總而言之，布希亞認為，這一切來自於過多強調並物化「觀念」的重要，反而僵化了藝術價值，並且驅使這一著重「觀念」的藝術價值導入過於抽象的危機。²⁰ 在這裡，我們不難發現布希亞對當代性的批判，如同他訴求「超真實」與「原真實」之間應該要保持一定距離，過份「反美學」的作品越發進入微不足道、無意義的重覆性，更落入為反對而標新立異之嫌。這「反美學」的方向，對他而言，就好比脫離真正的藝術價值，只進入到失真的狀態，無效，無意義的零。

布希亞在1996年發表於法國《解放報》（*Libération*）的〈藝術的陰謀〉（«Le complot de l'art»）一篇短文裡頭，一開始認為當代藝術創作的媒材、題材，幾乎等同色情物品般地赤裸與直接，一些無謂的、類似垃圾的、無羞愧身體的、過於通俗並耗盡意義的「反美學」，²¹ 只能使觀眾更加反感。表面上，微不足道、無意義的作用，似乎也出現在安迪·沃荷的作品，但如同我們剛剛上述談到布希亞對安迪·沃荷的認同，他所肯定沃荷的地方，在於沃荷消弭了過多的藝術效果，甚至於看不見創作者的痕跡

17 « On a l'impression que la majeure partie de l'art actuel concourt à un travail de dissuasion, à un travail de deuil de l'image et de l'imaginaire... » 原文請參考同上註, 1。

18 « Dans bien des cas (*Bad Painting*, *New New Painting*, installations et performances) la peinture se renie, se parodie, se vomit elle-même. Déjections plastifiées, vitrifiées, congelées. Gestion des déchets, immortalisation des déchets. Il n'y a plus là la possibilité même d'un regard... » 原文請參考 *Illusion / désillusion esthétique*, 5。

19 « C'est pourquoi l'art, n'étant subtilement plus qu'une idée, s'est mis à travailler sur des idées. Le porte-bouteilles de Duchamp est une idée, la boîte Campbell de Warhol est une idée, Yves Klein vendant de l'air pour un chèque en blanc dans une galerie, c'est une idée. Ça ne signifie plus rien du tout, mais ça signifie quand même... » 原文請參考 *Illusion / désillusion esthétique*, 6。

20 « Tout l'art moderne est conceptuel dans le sens qu'il fétichise dans l'oeuvre le concept, le stéréotype d'un modèle cérébral de l'art-exactement comme ce qui est fétichisé dans la marchandise n'est pas la valeur réelle, mais le stéréotype abstrait de la valeur. » 原文請參考 *Illusion / désillusion esthétique*, 7。

21 作者認為用「反美學」一詞來概括濃縮布希亞對大部份當代藝術無意義表達方式的意見，在此內文中比較容易形容（即便布希亞在該文中並未使用「反美學」一詞），布希亞認為當代藝術的目的只是為了挑起觀眾的注意，一種利用非美的作法，使觀眾產生較趨向智識的思考。

於作品上，幾乎讓觀眾目睹物件之本體（與某一共同生活經驗有關的時間性），²² 直接與某一真實社會性的明顯平行（非審美的），作品如同藝術效果的本身（透過媒材所形成的「他者、差異性」(alterity)），已被我們日常生活所共同經驗的金寶罐頭影像、〈夢露〉(Monroe) 肖像照的「想法物件」所刪除，或者遮蓋，換言之，作品的本身如同物件般地展現，致使觀眾無法察覺到應該等待到的「藝術性」。²³

我們上述所提及的「他者、差異性」，似乎是布希亞認為會出現於作品的「跨美感奇異性」(trans-aesthetic singularities)。²⁴ 布希亞認為，其餘的無謂解釋，通常地還是會出現在一些無法成功地運用「反美學」作品。從1996年的〈藝術的陰謀〉到1997年《美感的幻象與去幻象》的兩篇文論，布希亞似乎只認可了五位當代藝術家，我們可以看到布希亞如同「新」柏拉圖²⁵ 般的想法與對當代性的批判。儘管依照布希亞在1979年出版的《誘惑》(De la seduction) 一書中充滿宗教道德的審視，批判科技過多逾越自然時的失真，因而喪失與原本唯一歷史連結的「原真實」，我們仍舊在該書中看到布希亞對當代藝術創作的再現方式產生質疑：

或者我們應該這麼認為，純粹的形式是這個擴散的誘惑，沒有魅力，沒有賭注，這誘惑的幽靈縈繞著不是秘密的我們，當我們的幻想沒有情感時，當我們的聯繫

-
- 22 “Wahol's act could be considered a revisitation of art after Duchamp. According to our own coordinates and temporality. That's what interests me about him : the objet... Warhol went the farthest in abolishing the subject of art, of the artist, by withdrawing from the creative act. Behind this mechanical snobbery, there is in fact an escalation in the power of the object, the sign, the image, the simulacrum and value of which the best example today is the art market itself.” 原文請參考 Baudrillard, *The Conspiracy of Art* (New York: Semiotext(e), 2005), 44。
- 23 Françoise Gaillard (1990) 訪談布希亞, “Starting from Andy Warhol”, 收錄於英文版的《藝術的陰謀》。Françoise Gaillard 問：「You see him as someone who, at a given moment, gave "expression"-not to use the term "aesthetic expression"-to a certain reality, a social evidence?」Baudrillard 回答：“Yes, an evidence of annulation.” 原文請參考同上註, 46。
- 24 “There can no doubt be trans-aesthetic singularities, things that emerge from an alterity and are therefore unpredictable.” 原文請參考同註22, 59。作者認為，Warhol 將微不足道、無意義的作用（Campell 罐頭影像）轉為符號再現手段，這樣的辯證雖然是對立的（也是必然的），但不可否認的還是需要這最低限度的影像純粹形式美感經驗，因為我們無法去除這形式美感（純粹視覺）而進行純邏輯的理解。也就是說，沃荷巧妙地運用影像與媒體的傳播目的，跳脫純粹概念的陷阱，反而成立影像的純粹形式，並進入視覺上的美感經驗。
- 25 假如布希亞對「真實」的堅決程度，有著如柏拉圖對三種床喻的實際應用分別（發明床的神；製造床的匠；繪製床的畫家），那麼布希亞似乎有著與柏拉圖一樣不大接受美學一詞的廣泛使用。布希亞的「新」柏拉圖衛道想法，在於他對「真實」的堅決有如柏拉圖對三種床喻製造者的等級分別。有關柏拉圖三種床喻，請參考 Platon. *Oeuvres complètes* (Paris: Galilée, 1950), 1204-1212。布希亞接受歐洲公共電視 (Arté) 訪問的紀錄片裡頭：「好比蒼蠅眼睛，照相讓我們看見一個零散的世界……其語言單獨工作，其語言以神奇的方式運作著，當我們去除意義的那內容時，這照相的語言自己獨立運行，這可是大型運作，或者在這些影像世界中有相當於這個詩性的物，如在照片中的，為何不。」« comme les yeux de mouches, la photo nous montre un monde morcelé... Le langage fonctionne tout seul, le langage fonctionne d'une façon magique, quand on lui enlève le sens, l'imperatif du sens, la signification, le langage dans sa matérialité se met à jouer tout seul, alors, ça c'est le grand jeu, peut-être il y a l'équivalent de cette poéticité dans le monde des images, comme dans des photographies, mais pourquoi pas. » 以上原文參布希亞接受歐洲公共電視 (Arte) 訪問的紀錄片 Susan Loehr(réalisatrice du film-télé), *Jean Baudrillard, Philosophie Sociologie Photographie - La Disparition Du Monde Réel*, arté, l'automne, 2004。

布希亞：思想與藝術

網絡無需接觸時？要如同目前現代戲劇的純粹的形式，其行為參與和表達的，舞台的和舞台的魔術都不見了嗎？要繪畫的純粹和藝術的形式是這假設性的和超真實的，干預原真實模式的嗎？——如行為繪畫，大地藝術，人體藝術——從這點上，幻象的對象、背景和舞台都消失了嗎？²⁶

事實上，問題不在於他接不接受當代的呈現方式，而是他認為當代的危險性好比我們面對一部藝術電影時會遭遇到的難題，這是藝術還是色情？如何去判定？即便「反美學」的手段屢見不鮮於當代性創作，如同一種理性策略先行於美感元素，或者意圖先於形式的觀念理性至上，布希亞還是認為當代的「反美學」仍然不可或缺、無法排除最低限度美感元素運用。因為「反美學」的策略是建立在對觀眾原先美感的相反面，如果這策略是可以被包含在布希亞的「誘惑」條件範圍內的話，²⁷ 那麼所謂的當代，應該是理性思考為先所導致的美感元素貧乏，或者觀者與創作者之間，因為某因素，無法建立共同語言（觀者不習慣或不喜歡；創作者不擅長或過於主觀等等）。

也許布希亞未考量到當代藝術創作再現真實性的方式，並不是只有擬仿感性部份與「反美學」動作的策略而已，還有透過重複、再製或者攀附在某一真實事件的發生。或許我們會想知道，當創作跨越「原真實」與「超真實」的界線，當藝術創作不再只是為了「反」，而是如同科學態度去探索一些媒材上的呈現可能時，這是否對身體的、過於通俗並耗盡意義的創作，將不是另一方面的真實性？

四、對攝影的中立思考

布希亞對科技所警戒的態度與思維，也從他對攝影極度中立、甚至於嚴苛的看法可見一般。²⁸ 美學或美感部份的最低接受度，對他而言，只是技巧上的要求，可能是為了取景，而有所發展及延伸出來，使物體（本身已經存在我們真實世界）能與對象（照

26 « Ou bien doit-on penser que la forme pure est celle de cette séduction diffusé, sans charme, sans enjeu, de ce spectre de séduction qui hante nos circuits sans secret, nos phantasmes sans affects, nos réseaux de contact sans contact ? Comme la forme pure du théâtre serait celle, moderne, d'un happening de la participation et de l'expression, d'ou la scène et la magie de la scène ont disparu ? Comme la forme pure de la peinture et de l'art serait ce mode d'intervention hypothétique, hyperreel, sur la réalité - acting pictures, land-art, body-art - d'ou l'objet, le cadre et la scène de l'illusion ont disparu ? » 原文請參考 Jean Baudrillard, *De la seduction* (Paris : Galilée, 1979)。

27 布希亞將「誘惑」(séduction)產生的手法分成兩類：運用美感的；運用策略方法的。請參考 Jean Baudrillard, *De la séduction*, (Paris : Galilée, 1977), 244-245。

28 請參考 Jean Baudrillard, *Jean Baudrillard-Le meurtre de l'image*, 2001. 布希亞在歐洲攝影館展覽論述 L'article de l'exposition (28.02.2001 - 08.04.2001) à la Maison Européenne de la Photographie (<http://www.mep-fr.org/evenement/jean-baudrillard/>) ; 以及紀錄片 *Jean Baudrillard, Philosophie Sociologie Photographie - La Disparition Du Monde Réel, arté*。

相機鏡頭下被拍攝物體)「脫離」,²⁹ 也就是說讓照相機鏡頭下所感光的物體影像成為物體本身的一歷史過往紀錄。而且這技術的範圍絕對不能消弭現在與不在之間的界限。按照布希亞的觀點,擬仿物與仿真體一書所預言的超真實觀點已經發生,我們已經能虛構物體(指本身從未存在我們真實世界),並且使這虛構物體佔據「不在」那一邊;也就是說,我們能創造出不曾發生及尚未有存在過的對象(數位照相機鏡頭下的虛構物體)。理所當然,沒有「脫離」物體(本身已經存在我們真實世界)的對象(照相機鏡頭下被拍攝物體)現象,也沒有這物體的歷史發生;因為那屬於攝影影像的「脫離」,那是我們(主體,指拍攝)剛剛所處所見的世界一隅,它是過去的,透過攝影影像能截取的最後真實。在這情形下(數位照相機鏡頭所處理過),攝影影像的對象好比是沒有母體子宮的試管複製嬰兒,成為獨立被書寫的「客體」,非源自真實世界過去消失的一部份,卻是一種與過去曾經存在感覺關係的虛構;但是,攝影影像不是圖解說明的,也不是信息的(按照布希亞想論述的意思,透過相機鏡頭所製造的影像,應當只是被半自動機制化的一塊鏡子與感光底片得出的)。這半自動機制化鏡子與感光底片所運作出來的語言,它應該是自行發生的,只在使物體(本身已經存在我們真實世界)能與對象(照相機鏡頭下被拍攝物體)「脫離」。我們可以這麼來詮釋布希亞的這一段陳述:³⁰

相機鏡頭的功能應當只是如同人們的雙眼而已,工具的應用罷了!在大多數影像的背後,某東西消失了,某一些獨特的……雖然影像顯示一切,但沒有什麼可看的……因為我們用影像取代了那不在……這世界存在於現在與不在之間,當存在是佔主導地位的,影像的作用是為了成為不在的本身,不是為作證但使那被遺忘的不在能夠明白些(依照它消失的現在)。我們一直處在一種矛盾心理(現在與不在)。攝影僅僅是一個理想的工具來紀錄世界的消失。攝影……與他的「前存」處在一個敏感的關係……好像逝去一般,攝影抓住真實的最末,使物體重生自一個新自主身份(成為被拍攝物體)……

布希亞認為,即便這些影像空間的出產過程,多少帶有唯美詩性及信息,但是必須抵制信息以及美學所負載於影像過多傳達的暴力,因為攝影影像純粹透過鏡頭所見的,應該只是一事件、一行為、一動作、一物體、一場景,如同一面鏡子般的陳列,並且是沉默的,無過多添加的主觀後設。這一布希亞式的攝影客觀思維,事實上,已經

29 物體(本身已經存在我們真實世界)指的是 objet;對象(照相機鏡頭下被拍攝物體)指的是 sujet。

30 請參考紀錄片 Jean Baudrillard, *Philosophie Sociologie Photographie - La Disparition Du Monde Réel*, arté。

布希亞：思想與藝術

將攝影照相的獨立客觀功能價值與其它兩類媒體（電影及電視）區隔開來。布希亞只想留下（只接受）操作鏡頭技術的一些偶然空間，指會發生詩意或美感的部份。然而這一部份的小寬容，可能源於布希亞對人類與世界連接原生根源的堅持。³¹ 只不過，這一堅持是否足以將大部份當代藝術打入只有「反美學」的唯一呈現途徑？是否在當代藝術裡面就只有「美感的去幻象」的手段？應當會有一些利用數位福祉的正面事實。今日當代藝術利用數位科技技術所提供的藝術創作手段，不只是訊號與訊號的轉換，由彼端到另一端動作上或影音訊號重整工作而已，更牽涉到兩個當下新媒體創作的作品特質：「擬徵／真」(symptom/simulation) 與「假擬像」(simulated images)。

所謂的「擬徵／真」，指模擬某事物特徵或其潛藏關係事實。跟第二個議題——「假擬像」最大不同之處，在於後者利用數位化工具整合或製造一種似真似假的視覺效果，然而第一個議題——「擬徵／真」則是著重在數位切換（轉譯）所轉嫁出的某個實質特徵或潛在關係事實。³² 當然，「擬徵／真」作品也必須借助已知或未知的形象、影音等等可辯證之類的表徵來呈現最後的關係或特質（作品主題內容上）；但是製造出與某事物（已存在尋常事物的視點或音訊上的巧合）類比或混淆的假像外在情景並非是「擬徵／真」作品最終目的。「擬徵／真」作品透過數位切換所呈現的，通常是事物間所隱藏，但卻又是即存的內在真實，也就是潛在關係。如何將這一無法直覺地用肉眼或聽覺接收的隱性特徵或真實利用另一影音回饋呈現，觸及到表達上的創造智慧及另一新美學建構問題。

至於「假擬像」，所指的不外乎 *Trompe-l'œil* (法)／*Lure of the Screen* (英) 層面字義，專指視覺上的逼真、恰似，甚至誤認為真實事物的本身。「假擬像」一詞專指同樣地利用數位技術達到擬像的寫實，但玩弄於真假相互滲透的不確定或不能適從的心理經驗上的質疑與視覺經驗的真實之間相矛盾地帶。矛盾的不是影像所編織的構成內容及陳述的寫實，而是經驗的失真，不可能或從未發生在個人經驗裡頭的感官現象，但又與經驗裡的實際體驗有著相雷同的不可否認可認識或理解狀態。「假擬像」作品所利用的數位切換手法，將實拍與3D影像重新換置，企圖造假觀者某一吻合經驗裡頭的實境，產生類似新寫實繪畫或超寫實主義，如同中國傳統山水畫《芥子園畫

31 請參考 *Illusion, désillusion esthétiques* (Paris: Sens & Tonka, 1997), 8-9。

32 我們舉 *Nuage Vert* (Helsinki, 2008) 為例，Helen Evans & Heiko Hansen（簡稱HeHe）是一帶有環保意識的藝術工作者。結合科技、環保人士，將綠色雷射光束投影在赫爾辛基火力發電廠的煙囪出口（煙霧量的大小），襯托出每一當下赫爾辛基首都用電量的直覺圖像；請參考其網址 <http://hehe.org.free.fr/hehe/NV08/index.html>。

譜》的自由虛構世界，在當今臺灣新媒體熱潮中，也反映出東方文化藝術創作自馬可波羅以來，對傳統繪畫所解放的寫實直觀飢渴。³³

五、從對科技感的警訊到對未來的不明確感

回到我們對布希亞看待攝影影像如同進鏡子般的客觀價值，以及他曾經提及到的「反對崇拜聖像者／偶像破壞者」，³⁴ 也包括他提到的「聖像」(acheiropoétique) 字眼。「反對崇拜聖像者／偶像破壞者」，對布希亞而言，不是轉移自某種神人的痕跡，但具有人類聖經歷史的承載，包含著神的存有。這一神祇的存有是有對象的，被寄放在聖經的，他是特殊的，並且不被布希亞排斥的。再加上隨後他談到「聖像」，一種今日或許還有待確認的聖人大體裹布，也被布希亞分析為等同照相般的感光過程。即便這一物理性拓印的身體痕跡還尚待科學證據，布希亞所堅定的是「原真實」與「超真實」的分別，在於「原真實」是無法被複製的（除了數位化）。如果能被數位相機無性生殖(clonage)，那麼將是一種對影像的暴力，因為這類影像就好比基因組的排序已經被更改了！也就是說，這類影像不是由宇宙或人類系譜產生的，自然也沒有可考據它年代的理由。

布希亞對未來的不明確感，並不單只是來自於對「原真實」的堅持，早自1981年的《擬仿物與仿真體》，他已經警告：原本只是反映「原真實」的仿真體有可能危害到，乃至於取代「原真實」，尤其他所告誡的第三種擬仿物——結合資訊、模組及控制論(cybernétique)，（前兩種分別為：自然的與模仿的；生產的與能量的）。³⁵ 我們可視這第三種為今天已經具體化的網路結構，遠距控制、GPS、FB 社群、Line，等等使人與人距離似近又陌生的生活佔據。布希亞的憂慮，在於只能無力感地面對二元性結合數位所帶來的「在仿體」。如同他所言：

虛擬之所以給與幸福感覺，因為它偷偷刪除任何能關聯到事情的蛛絲馬跡。它給你一切。但巧妙地，它同時剝奪了你的一切。當主題（被探討的、被觀看的）被完

33 比如日前 (2014-2/27-6/2) 在國立故宮博物院展覽的艾雪 (M. C. Escher) 作品，延伸出實體艾雪作品《上下階梯》(Ascending and Descending, 1960)；但是，這一迷思般的新媒體擬像熱潮，也似乎在當今臺灣產生了另一新影像美學理論的建立。與新媒體作品應該有段分歧上的不同走向。

34 請參考 *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?* 40-51。

35 請參考 *Simulacres et simulation*, 179-188。

全實現，它（主題）會自動成為一個對象，這是恐慌之處。³⁶

此外，布希亞認為：因為工業的發達，使一切變成均可以橫跨及被加速（他稱為第一假設「現代化加速」(accélération de la modernité)）；活在這一切加速度的時代，人們的身體因無法跟進，源自過多資訊、過快的變異，社會大眾反而停滯（他稱為第二假設「過程的慢化」(ralentissement des processus) 作品主題內容上）；最後數位及網路的發達使整個歷史會進入紊亂狀態（他稱為第三假設「歷史的消失」(la disparition de l'histoire)），如同音訊裡的拉森現象 (L'effet Larsen)，放送端與接受端因過於近距離而產生干擾雜訊，乃至於失真。³⁷ 布希亞想要警訊我們的未來危機，是否為一種無法補救的相對剝奪感？尤其當「原真實」被「超真實」取代的時刻來臨時？那麼當代藝術創作是否也是這時刻的面貌，因為藝術是透過生活現象所映射出來的創作？

六、脫離結束的（現在），被剝奪的（不在）

存有與剝奪，似乎一直環繞布希亞哲學思想的二大對立點（二元性），虛境 (virtualité) 與「原真實」；現在與過去／不在；加速度與緩慢速度。傳統照相攝影的機構似乎對他而言，乃最佳解決現在與過去紛爭，讓過去不但能留下（變成歷史），也使得現在能真正繼續，兩者之間的距離不會有過於緊密而發生纏繞糾葛的問題。但問題是，加速度的進步之下，自物理性機械的模擬形成「現代化加速」，來到過多資訊、過快的變異而產生「過程的慢化」，最後到二元數字計算的虛擬，使過往的系譜根源不再有所依據，造成「歷史的消失」。這也是為何布希亞撻伐因數位產生「在仿體」的地方。因為「在仿體」如同完全獨立自主的機器，有完全「脫離」真實世界的危機。

〈戰爭的情色〉(«Pornographie de la guerre»)，2004年5月19日刊登於法國《解放報》。透過此篇文章，布希亞針對911事件指出足以印證第三假設「歷史的消失」的事實。雙子星塔的消失，對某一方而言，形同一種權力電擊，但對另一方卻是恥辱的衝擊。被羞辱的那一方，因為報復的需求，製造了權力化影像，在巴格達監獄進行了一場（變成歷史）（如同《現代啟示錄》的那一段操作媒體戲碼，相關上述內文的電影劇

36 « La virtualité ne se rapproche du bonheur que parce qu'elle retire subrepticement toute référence aux choses. Elle vous donne tout, mais subtilement. Elle vous dérobe tout en même temps. Le sujet y est parfaitement réalisé, mais quand le sujet est parfaitement réalisé, il devient automatiquement objet, et c'est la panique. »，請參考 *Écran total*。

37 請參考 *L'illusion de la fin – ou La grève des événements*, 11-22。

情)影像化的仿真體,將相關共謀者以審判凌辱方式呈現在制裁影片中(三K黨的歷史似乎重演了)。企圖以制裁影片來遮蓋住雙子星塔被另一權力電擊的震撼,其實是想「脫離結束的(現在),將已結束的(現在),也就是不在(過去歷史現在),剝奪下來(被剝奪的不在/被剝奪並竄改的過去歷史)」。這一企圖來自於優勢一方的權力結構。簡言之,想抹掉被撞擊的那一剎那(脫離結束的(現在),用制裁影片來取代那消失的歷史(被撞擊的那一剎那))。

慶幸的是!想要剝奪那不在的權力結構,如果依照布希亞分析第二假設,那麼「過程的慢化」仍然在「人類秩序」控制範圍。³⁸「被剝奪的不在」還不是全面性的!換言之,影像化的仿真體還未完全佔據「原真實」,「超真實」的狀態還未能夠完完全全地鋪天蓋地。

七、結論——布希亞觀點與當代藝術創作的再現問題——真實性的建構

布希亞對數位科技創造的「超真實」之所以感到不明確並且提出警訊,應該來自哲學世界宏觀的視野,還有他個人堅貞的「類」宗教的道德情懷。³⁹他所看到的並不是當代藝術創作的再現問題,至少就真實性的建構方面,他並沒有包容到數位科技所影響的藝術創作再現(或許對他而言,這不是福祉,只是借用數位化媒體去呈現作品),畢竟他是宏觀哲學家(並非只針對美學或藝術理論的工作者),儘管他寫了《藝術的陰謀》(*Le complot de l'art*)一書,但由嚴格的質疑角度來審視當代藝術創作媒材的適切度,在這情形下,似乎只有五位大師(杜象、克萊因、沃荷、霍普及培根)被布希亞認定合理「美感的去幻象」,有創造出適度的觀念性內容的認知,並且容納這一智識內容的非尋常媒材(平凡的瓶架—*readymade*)是能被視為藝術品。

布希亞所貼近的點在於攸關虛擬的與真實的交界處,其所關切議題主要放在真實性的建構為何?從物理至數理的過程中,「原真實」是否已經質變了!主體未曾存

38 請參考 *L'illusion de la fin – ou La grève des événements*, 16°。

39 “Today, though, the pitfalls of all-powerful value and of the transcription into value are so strong that you can see the province of this type of form diminishing. Unfortunately, forms have no history; they probably have a destiny but not exactly a history, so it is very difficult to conclude any future from the past. And the hope that is still a virtue associated with this continuity of time also seems slight to me. I believe it is better to navigate, not with despair-I am no pessimist either-but based on an indeterminate aspect.” 原文請參考 *The Conspiracy of Art*, 59°。

布希亞：思想與藝術

在過，卻有著主體消失後的痕跡（神的審判本身就是可怕的，但是沒有神的神的審判……）？⁴⁰ 事實上，大部份當代藝術創作所面對的真實性建構，其本身的問題核心點與布希亞擔憂的真實性問題不是那麼重疊地！因為當代藝術家在創作時會由生活週遭思考、觀察，關心技術和科技所帶來的變異，進而轉變為作品呈現生活的可能性⁴¹（指如何用媒材去表達新的創造，如何找到新的呈現作品可能的問題，似乎是當代藝術家的一種精神）；這牽涉到藝術性的價值是否建立在藝術家對媒材表達技巧上，是否能合宜地包裹住內容想法？這一問題不只是哲思內容進入藝術再現的層面，因為藝術家面對的第一時間還是如何處理創作的再現問題，指運用媒材建構一種真實性；⁴² 這真實性，以今日來說，或許已經是正在進行中的「超真實」，也被敏銳藝術家再現於作品內容。⁴³ 總言之，從事當代藝術創作的人，尤其在不被歸列於某一正宗門派前，所謂的當代有著和布希亞同樣的批判精神，除了迷戀於嘗試將不同的媒介與元素放置在一起，也有觀察現象並思考問題的態度，只是在嘗試（創作）的過程中，總是有著不被理解的時刻（甚至藝術家本身未必清楚為何？）。

當然，布希亞看透未來的不明確感，來自我們共同嚴肅的問題：關係到是否上帝、神的力量（人類自然原始的二元性—拮抗能量）⁴⁴ 會被數位化二元性 (dualité numérique) 所破解及取代？即使上帝或神的存在與否最終會被發現，這神秘而模糊的未知或許是延續人類生存之道。如同布希亞所言：「當我們人的拮抗二元性能被技術操作於一社會秩序，那是簡化了二元性的矛盾，使『人的群聚生活正常』……但是，當這二元性的操作被數位化後，二元性的矛盾所具有的主觀批判性思維將被過於均化，並且

40 « Et le jugement de Dieu est en soi terrifiant, mais le jugement de Dieu sans Dieu... », 原文請參考 *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?*, 24。

41 Nicolas Bourriaud 引述自 Nietzsche，關於科技作為一種意識形態模式。請參考 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon : Les presses du réel, 2001), 71。

42 比如我們之前談及的 Nuage Vert (Helsinki, 2008) 為例，來自 Helen Evans & Heiko Hansen 團體（簡稱 HeHe），他們一開始就關注於人與社會群體的微妙關係，設法從生活現象的視聽覺潛在元素去轉譯為作品呈現。在媒材上，將發電廠的煙囪排放量借用為轉譯居民參與事實，這已經具有 Anne Quelin 所說的當代性：「打破規則或創造新的規則」（«transgresser les règles, ou inventer de nouvelles règles»），原文請參考 Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain* (Paris: Seuil, 1996), 29。

43 比如正在臺北市立美術館展覽的「2014臺北雙年展」，以「劇烈加速度」(*The Great Acceleration*) 為題；策展人 Nicolas Bourriaud 的展覽論述已經與布希亞「超真實」觀點有所交集。Nicolas Bourriaud 的策展論述：「人類世」(anthropocene) 的某些問題，在這個框架之下，從多重觀點體現天地宇宙萬物共同生活的狀態；然而，現實就位處核心：人類只是在寬廣網絡中諸多元素中的一個元素，所以我們才需要重新思考我們的關係世界，並將新的對話者包含進去。簡單地說，本次展覽將會圍繞在「共活性」這個主題上發展——意即人類意識與動物群集、資料處理、植物快速成長和物質緩慢運動之間的生活。我們在展覽中可以看到史前史及其礦物般的景觀，特別是植物移枝以及人類、機器和動物之間的交配等各個方面。」請參考 http://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=511&ddlLang=zh-tw。

44 布希亞指出人性本身帶有矛盾的原始的兩元性，在反對依賴與依賴、反對積極與積極之間「方能使人向上提昇」。也憑藉這矛盾兩元性，人一直盡力使得他理想類型能夠成功，但同時另一方面的邪惡本質也全力使這類型失敗。這二元性的矛盾也使人積極對問題尋求答案。請參考 *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?*, 55-59。

被機器所破壞。」（作者試著轉譯布希亞在2007年《為何這，一切並沒有不見了？》（*Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?*）一書最後一章關於二元性部份）。

布希亞：思想與藝術

引用書目

- Baudrillard, Jean. *De la séduction*. Paris: Galilée, 1977. 244-245.
- . *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981. 25-26, 89-91, 79-188.
- . *La guerre du golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Éditions Galilée, 1991.
- . *L'illusion de la fin – ou La grève des événements*. Paris: Éditions Galilée, 1992. 11-22.
- . « Écran total ». *Libération* 6 May 1996. Web. 11 October. 2014.
- . « Le complot de l'art ». *Libération* 20 May 1996. 11. Web. October 10. 2014.
- . *Illusion / désillusion esthétique*. Paris: Sens & Tonka, 1997. 1, 3-9.
- . « Jean Baudrillard-Le meurtre de l'image ». *Maison européenne de la photographie*, 2001. Web. 11 October. 2014.
- . « Pornographie de la guerre ». *Libération* 19 May 2004. Web. 11 October. 2014.
- . *The Conspiracy of Art*. New York: Semiotext (e), 2005. 44, 46, 59.
- . *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?* . Paris: L'Herne, 2007. 24, 40-51, 55-59.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelles*. Dijon: Les presses du reel, 2001. 71.
- Cauquelin, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Seuil, 1996. 29.
- Coppola, Francis Ford. *Apocalypse Now*. Pathé Video, 1979. Film.
- Evans, Helen. & Hansen, Heiko. *Nuage Vert*. 2008. He He Association. Web. 9 October. 2014.
- Osterwold, Tilman. *Pop art*. Köln: Taschen, 1991. 11-15.
- Platon. *Oeuvres complètes*. Paris: Galilée, 1950. 1204-1212.
- Loehr, Susan. *Jean Baudrillard, Philosophie Sociologie Photographie - La Disparition Du Monde Reel*. Arté, 2004. Documentary.