



139 段：图集小组（1989—2004），2008 瓦利德·拉德 / 图集小组
画廊墙面和基础结构：亚克力板和乳胶漆。地面：红橡木贴面和聚氨酯。照片：树脂、乳胶漆、聚碳酸酯和收藏级喷墨打印。视频装置：4 台 iPad。
31.8 厘米 × 280.4 厘米 × 104.1 厘米（12 1/2 英寸 × 110 3/8 英寸 × 41 英寸），限量 5 版
展览现场：《思忖我会不认可的事：一部阿拉伯世界的现代和当代艺术史 / 第一部分，第一卷，第一章（贝鲁特：1992–2005）》，纽约保拉库伯画廊，2009 年 11 月 6 日至 12 月 12 日
© Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

忖我会不认可的事》中一个又一个寓言式的故事就是对全球语境下中东艺术的形而上思辨。

2019 年，德国亚琛市政府公告取消即将授予拉德的亚琛艺术奖（Aachen Art Prize），因为艺术家无法撇清与一个名为“抵制、撤资和制裁”（Boycott, Divestment, and Sanctions）的支持巴勒斯坦、反抗以色列的文化抵制运动之间的关系。包括德国在内的不少国家政府已将这一运动认定为“反犹太主义”（antisemitic）组织加以批评和禁止。巴勒斯坦一直是拉德对中东研究的焦点，一方面是因为巴以冲突是整个中东的核心矛盾之一，另一方面也是因为其母亲的巴勒斯坦裔身份以及在动荡时局中被压抑的家庭和个人故事。显然，这种学术、政治和个人立场给他带来了不少争议。但颇具戏剧性的是，

不顾亚琛市政府的反对，奖项的另一主办方路德维希国际艺术之友论坛（the Association of Friends of the Ludwig Forum for

注释：

1. 阿里拉·布迪克 (Ariella Budick), 《瓦利德·拉德: 现代艺术博物馆, 纽约: 一波纯粹的烦扰》(Walid Raad, Museum of Modern Art, New York: ‘A pure wave of irritation’), 《金融时报》(Financial Times) <https://www.ft.com/content/9fa92b94-77d9-11e5-a95a-27d368e1ddf7>
2. 艺术家本人阐述 <https://www.theatlasgroup1989.org/convinced>
3. 朱迪·丁特 (Judy Dinter), 《艺术是使我们了解真相的谎言: 瓦利德·拉德的抽象现实主义》(Art Is A Lie that Makes Us Realize Truth: Walid Raad's Abstract Realism), 波士顿大学博士论文, 2015
4. 安德烈·勒佩奇 (André Lepecki), 《“这恐怖终究并非毫无根据”——关于图集小组档案的未归档的注释》(“After All, This Terror Was Not Without Reason”: Unfiled Notes on the Atlas Group Archive), 载于《人类表演学系列: 平行式发展》, 文化艺术出版社, 2007
- 5、6、7 同上

International Art) 坚持将奖项授予了拉德。作为一个跨越东西文化和历史的讲故事的人，拉德的故事还在继续……

Aesthetics Is in Politics and Politics Is in Aesthetics: Two Conversations with Walid Raad 美学中总有政治，政治中也总有美学： 对话瓦利德·拉德

摄影 / 瓦利德·拉德 采访 / 董宇翔、塞思·卡梅隆 翻译 / 李艺雪
Photos by Walid Raad Interview by Dong Yuxiang, Seth Cameron Trans. by Li Yixue

这篇对话分为两个部分，首先，受本刊编辑部委托，董宇翔与瓦利德·拉德交流了对摄影、艺术和艺术家的看法以及拉德作品中的几个核心观念。第二部分是在征得艺术研究者赛思·卡梅隆的同意之后，翻译了他与拉德围绕近作《思忖我会不认可的事》的行为表演《导览》展开的对话，与前文共同构成对艺术家的完整介绍。虽然拉德表示自己极少在创作过程中思考作品的社会政治意义，但在访谈中他对中东的历史、政治和经济事件旁征博引，依然展现了他对当代艺术和社会的深邃思考。

董宇翔（下文简称“董”）：在青少年时代，你就热爱摄影并渴望成为一名报道摄影师。上大学时，你曾为学生刊物工作并发表摄影作品。《图集小组》中也囊括了你离开黎巴嫩之前在贝鲁特拍摄的照片。你改变对报道摄影的看法，决定成为艺术家的分水岭是什么？一个人、一个事件或是一张照片……

瓦利德·拉德（下文简称“拉德”）：我不确定我曾在成为一名艺术家还是报道摄影师中做出选择。很年轻的时候，我就被摄影这个媒介背后一系列的技术、历史、概念和形式所吸引。1980 年代末 1990 年代初，随着黎巴嫩几场热战的结束（而其他战争在巴勒斯坦、伊拉克等地区依旧爆发、延续），我发现自己试图为我个人在过去与当下经历的中东战争赋予意义（或无意义）。我的探索也许可以简单地遵循报道摄影，或者艺术，抑或者电影、

录像的途径。但可能是 1990 年代初，我跟杰斯·萨卢姆的合作，以及当时我们一起在黎巴嫩度过的那一年，很大程度上塑造了我后来的道路。也正是在这一年里，我结识了贾拉勒·陶菲克，一位总是使我感到着迷和困惑的作家。

董：“我们如何不以粗砺的真实性来接近事实，而是通过使事实获得其即时性的，那些复杂的中介来接近事实？”（How do we approach facts not in their crude facticity but through the complicated mediations by which they acquire their immediacy?）这句话出现在你的采访、讲座、问答等许多场合中。我的一些朋友根据让·弗朗索瓦·利奥塔 (Jean-François Lyotard) 的《后现代状况》(The Postmodern Condition) 来解读这句话，也有一些认为这句话是对当下后真相现状的回应，等等。这句话有具体的出处吗？

拉德：我在乔治·卢卡奇 (George Lukacs) 的《历史和阶级意识》(History and Class Consciousness) 一书中多次读到这个句子。罗切斯特大学卡娅·希尔弗曼 (Kaja Silverman) 教授关于意识形态的研讨课上，我第一次读到这本书。几年后，我又重读了这个句子，得出这样一个结论：这句话也完全适用于摄影的“即时性” (immediacy)。我被这个句子中的三个概念所吸引：“粗砺的真实” (crude facticity)、“即时性” (immediacy) 和“复杂的中介” (complicated

mediations)。在这本书中，卢卡奇并未将这几个术语对立起来。我把它们看作一个连续体：事实通过复杂的中介来获得其即时性。当我阅读虚构作品时，我并不一定将它看作历史的反面，而是将它置于另一个时空的“即时性”连续体之中。

董：在我看来，你对史学的兴趣大于历史本身——即真相是如何被建构的，而非真相本身。我知道弗洛伊德也对你很有启发，能谈谈你的作品在那些“被媒介化的”（图像、文本、影像）和事实（历史、创伤、压抑）之间试图建立或揭示什么样的联系吗？

拉德：我当时也读了一些弗洛伊德的著作，特别是他的《梦的解析》(The Interpretation of Dreams)，让我对癔病症状及其与“创伤”的联系有了一些想法。癔病症状这个概念在别的层面也很有价值，例如它如何拟定事件和事件的形式（被主体的心理所影响，mediated through the psyche of the subject）的关系。在我看来，这也是一个丰富的关于摄影“索引性” (indexicality) 的理论。

我想我把这些概念中的一部分带入了《图集小组》。但《图集小组》主要还是由我于 1990 年代初在黎巴嫩接触到的各种文件构成的：赛马比赛的终点摄影，西方人质的宝丽来相片，报纸上的合影，汽车爆炸后的引擎照片，等等。这些图像迫使我去想象一个它们所存在

的宇宙，于是产生了《图集小组》。

董：说实话，第一次看到《让我们诚实一点，天气帮了忙》这个系列作品的时候，我认为这些是高度美学化的图像：置于黑背景上的笔记本扫描页，手写注释和手绘图案，贝鲁特建筑物或街道的黑白照片，以及粘贴在照片表面的彩色圆点。然而，进一步的阅读让我意识到这些图像也是高度政治化的。圆点的位置与弹孔的位置相对应，大小代表了弹药的相对大小，颜色则表示生产国。我总能从你作品的内容、形式和传播方式中看到政治性。你怎样看待你作品中美学和政治的关系呢？

拉德：当我读到这个问题的时候，我想明确一下你是在问一种政治经济秩序如何塑造文化、艺术和传统，以及如何被这些东西所塑造；还是在问我是如何在我的作品中运用色彩、线条、形状和形式的，以及这种运用的意义是什么？我感觉你的问题关于后者。那么我的回答是：我倾向于信任摄影的色彩、形式、线条、瞬时性 (temporalities) 等。（“信任”意味着我遵循直觉的线索，同时总是寻求对这些线索的确认。）我极少在创作过程中思考作



我的脖子比一根头发还细：引擎（1982年3月4日的细节），1996 – 2004 瓦利德·拉德 / 图集小组 100 幅收藏级喷墨打印，每幅 24 厘米 × 34 厘米（9 7/16 英寸 × 13 3/8 英寸） © Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

品的社会政治意义，而是通常从形式上和视觉上的参数出发。在一定的时机（每个作品都有所不同），这些形式上和视觉上的参数与某些声音（可能是文字）相交；再过一阵子，他们一起与一个故事相关联；而在另一些时候，他们合力形成了某种“整体 / 空洞” (whole/hole)。我从视觉领域出发，然后可能需要花上几周甚至几年才能遇到相应的声音和故事。有时，我发现自己在强迫一种形式和一个声音相连。（而这通常导致我需要对这个作品做出调整。）

董：美学中总有政治，政治中也总有美学。你很清晰地回答了我的问题，因为每个艺术家都有自己处理这两者关系的方式。但艺术家也是人，应该还有更多值得我们思考的东西。除了在艺术机构的体制中创作和展览，你也积极地参与海湾劳工艺术家联盟等社会活动组织。甚至因而不得不面对奖项撤销，旅行禁令等困难。那么在你看来，一名艺术家在今天的社会中扮演什么样的角色呢？作为一名教授，你如何教育学生在今天成为一名艺术家的意义呢？

拉德：我倾向于把我的学生只看作艺术

学生。他们不是艺术家，而是学生。我也常常需要提醒他们（和我自己），学校是一个极具生产力的地方，在这里你每周都可以和其他十多个学生一起验证或者挑战自己的直觉，而你的同学也在寻求同样的事情。因此，批评课程 (critique) 是一种深厚的空间 (thick spaces)，在课堂上，学生需要敞开心扉接受各种声音、概念和动作，这些东西可能在他们的头脑中长久留存，而且很难控制什么东西会进入某人的头脑并拒绝离开。

不同于学生，一个艺术家极少有机会能和其他十来位艺术家在同一时空中待上四五年的时间，日复一日地一起检验自己的直觉。艺术家质疑自己直觉的方式和学生不同的，鉴于艺术家所接触到的大多数声音或身体都不存在于他们当下所处的时空。

另一个我喜欢的关于艺术家的定义来自于贾拉勒·陶菲克《分心》 (Distracted) 一书中对作家的描写：一个作家处于绝对孤独 (absolute aloneness) 和绝对合作 (absolute collaboration) 的交汇处，这种孤独不应被简化为社会学或心理学层面的孤独，这种合作也不仅仅是与其他艺术家、观众和自然之间的显性合作。艺术与无意识间千丝万缕的联系不仅存在于那些明示这种关联的超现实主义作品中，而是普遍地存在于图像制作及相互关联的过程之中，比如浓缩 (condensation)、置换 (displacement) 等。因此，艺术和死亡的关联并不在于其有机消亡，而在于艺术是一个不死之地。作为一个艺术家或作家，我基本上是孤独的，不是因为我是一个个体（一个主要限于资产阶级的观念），也不是因为我被异化了（一个主要限于马克思主义的观念），也不是因为 20 世纪后期以来公民社会的衰落，而是因为“死亡……本质上是属于我自己的，而无人能做我的代表。” (马丁·海德格尔)

赛思·卡梅隆（下文简称“卡梅隆”）：在体验《思忖我会不认可的事：导览》之后不久，我在布鲁斯优质基金大学 (Bruce High Quality Foundation University) 准备和詹姆斯·利里 (James Leary) 一起教授一节名为《实

验艺术史：价值》 (Experimental Art History: Value) 的课程时，阅读了安托南·阿尔托 (Antonin Artaud) 1947 年的文章《梵高，社会所致的自杀》 (Van Gogh, the Suicide Provoked by Society)。当时我脑中还回想着你的作品，接着下面这段文字吸引了我：“怎样才能算是一个‘彻底的疯子’ (authentic lunatic)？他应是一个宁愿选择成为社会定义的疯子，也不愿丧失某种崇高人类荣誉的人。在社会的收容所里，社会设法扼杀所有它想要摆脱和防备的人，因为这些人拒绝让自己成为各种‘公然不诚实’ (flagrant dishonesties) 行为的共犯。因为疯子也是社会不愿意倾听的人，社会决心阻止他们说出‘无法承受的真相’ (unbearable truths)。”

拉德：这是一段内容丰富的引文。我喜欢“彻底的疯子”这个概念，也让我想了解那些“不彻底的疯子” (inauthentic lunatic)。我也喜欢“疯子” (lunatic) 这个词，因为他或她受一个外部实体所影响。比如这个词中的“月亮” (moon, luna)。

在《导览》中，我的感觉是，我在不同时刻给人不同的印象。（这里的“我”是站在现代艺术博物馆中庭我所搭建的场景里进行演示的我）。有时，我可能会表现得像一个理性的政治经济学家一样严肃；有时，我看起来很理性，但头脑里装满了阴谋论，似乎是过于执着到极端的调查记者；有时我是困惑的，甚至是受蒙蔽的，或者是一个疯子。在演示的后半段，我发现自己遇到各种奇怪的状况。当我试图进入阿布扎比新开的博物馆的时候，三维空间变成了平面。2008 年，在贝鲁特的时候，我的作品缩小了。我也发现我需要从心理学上解释这些情况。当我作品缩小时，我告诉我自己：“我肯定是处于精神崩溃之中。”当事实和这一解释不符的时候，我告诉我自己，我应该是被耍了，本质上我的作品并没有缩小，而是被我恶作剧的同事故意缩小了规模。当这两种解释都不成立之后，我才不情愿地说了：“我接下来要说的话不是一种隐喻，也绝非是个寓言。我是认真的。真的。2008 年在贝鲁特，我所有的作品都缩小了。我不知道如何、为何

发生这样的事。但就是发生了。”当然，别人可能会说我“见鬼了” (seeing things)，但是我必须说，我这样做不是因为我产生了幻觉，而是因为我客观上“能看见” (having visions)，或者说在我看来是这样。我也不会说这种“看见” (visions) 是“无法承受的真相”。事实上，在我看来它们是完全可承受的。离奇、荒诞、令人困惑，但并非无法承受。这种“看见”也不是对于“公然不诚实”有意或无意的回应。我发现自己对通过艺术作品来对待“公然不诚实”甚至是“隐秘不诚实” (covert dishonesties) 并无甚兴趣。我更乐于通过其他方式来对待这种不诚实。

卡梅隆：你坚称你的作品缩小了，且这并非一个隐喻。这种坚持似乎和你在这场《导览》中使用的其他策略保持一致。在一开始，你就强调了你不是一个专业演员。你让人们注意你何时在呈现“事实” (facts)，何时在呈现“虚构中的事实” (facts in fiction)。在第一幕关于艺术家养老金信托的尾声，你否定了这个素材——“不值得一件艺术品” (undeserving of an artwork)。我被这种对非艺术性 (artlessness) 的坚持所打动，几乎要忽略我们身在现代艺术博物馆这样的场合里。

拉德：我把现代艺术博物馆中陈列的所有作品都视为艺术品。而且正如你的问题所暗示的，在现代艺术博物馆这样的场合里，讨论它们是否是艺术品这一方面似乎没有多少回旋的余地。但是我想再阐明一下这个命题：我把《导览》中的一些作品“视为” (view) 艺术品的同时“承认” (acknowledge) 它们是艺术品，但是将一些作品视为道具的同时承认它们为艺术品；将一些视为布景的同时承认它们为艺术品；将另一些视为艺术品的同时“不认可” (disavow) 它们为艺术品。那么，对于在像现代艺术博物馆这样的博物馆里展出的物件来说，问题就不在于它是不是艺术品了。我的感觉是，一个艺术家可以怀有许多其他的态度，其中之一就是我所概述的：将其视为艺术品的同时“不认可”它为艺术品。这正是我描述那面图解墙的方式，在那面墙上

我展示了名为《译者序：迪拜的艺术养老金》的作品。我会把其他展示在现代艺术博物馆中庭的作品视为道具且承认它们为艺术品，而视另外一些为艺术品的同时承认它们是艺术品。

我还能告诉你的是，我并不把《导览》视为一场表演。鉴于电影、视频、声音、表演、舞蹈等在视觉艺术博物馆中越来越多地出现，而且极有可能在未来，音乐、人声、歌曲、食物、香水等的出现频率也会越来越高，我想我自己也在寻找关于表演的明确定义。我甚至不把它视作一场“讲座 / 表演”，这是我在 1990 年代使用过，但如今觉得挺麻烦的词。在我看来，任何带有一丁点自我意识的讲座、演示，或是各种形式的演讲，在今天的社会都自动成为一种“讲座 / 表演”，或是“讲座 - 表演”。我现在对这个词有点过敏了，但是还没有彻底想清楚。我也不把我的演示叫做“艺术家讲座”，虽然我实际上挺喜欢这个描述的。我更喜欢这个词：“导览”，或是“演示”也行。至少就目前来说。

而且，我当然也不是一个演员。我几乎记不住我的稿子，更别说控制我的手在做什么了，更遑论控制自己出汗、哭泣、傻笑、扮鬼脸、大笑、尖叫，或是低语。对于演员来说，文本、声音、身体、手势，在某种程度上是他们的素材，他们的工具。他们试验过足够多的动作 (gestures) 以理解何时接受新动作，何时使用传统的动作。

卡梅隆：你所说的这种对于“讲座 – 表演”的不安全感，很容易听起来像是一种学术的、哲学层面的研究，而与当今艺术家和观众体验的相关性很小。《导览》证明了你的焦虑与阿布扎比的文化扩张投资有关：卢浮宫、古根海姆博物馆、纽约大学等。你能谈谈引起焦虑的这些状况吗？鉴于这些状况，你能看到哪些艺术家能做或无法做的事呢？

拉德：作为一名观众，我通常会密切关注艺术家是否将其演示称为演讲、表演或使用一种综合表达，以及他们将其展示的作品称为艺术品、道具还是布景。可能是在艺术院校教书的缘故，我常常遇到被期望讲述自己或他人艺

术实践的艺术家。这种关注也和我如何理解我创造的形状、颜色和动作有关。我如何确定在《第 139 节：图集小组》（Section 139: The Atlas Group, 1989 – 2004）中，作品的缩小是一个美学事实？是什么让我确信我在处理一个隐喻、一个寓言、一个幻觉，一个“缩小”比喻的常规用法，还是一个美学事实？考虑到我联想的方式是基于视觉领域的，而且主要是视觉艺术（相对于音乐、物理和生物），我倾向于在一定程度上信任色彩、线条、体积和形状，无论我是作为它们的制造者还是接收者；并以此来区分一个事物是源于创造性行为、精神病发作、技术和材料的中介作用，还是来自比喻的传统用法，等等。

关于我对阿布扎比以及整个中东地区加速建设全新艺术基础设施的焦虑，可以这么说：我的确对此感到焦虑。因为我感觉到参与这一建筑狂热的大多数人（我所指的建筑狂热不仅是博物馆、画廊、基金会、艺术博览会、双年展，也包括话语、历史、交易、法律、程序等），他们涉及的与这些设施相关的行动，无论是过去和现在都是“不应得”的。我所说的是贾拉勒·陶菲克在他的《不应得的黎巴嫩》（Undeserving Lebanon）中所写的“应得到某些事件”（deserving certain events），一个人应当试图以这样一种方式来解释整个世界，即当我们试图做出改变时，发生在我们身上的事情都是应得的；特别是当我们试图改变无法忍受的事情时，我们所经历的那些无法忍受的事情也是应得的。后者正是所有思想者、作家、艺术家、录像制作者、电影制作者和音乐家的主要任务之一。

关于“在这些状况下艺术家能做的事”的问题，让我回到陶菲克引文中的一段：“试图理解发生在我身上的事件（社会经济、历史、政治因素等）是否足够？……此外，我们还必须感到，发生在我们身上的事件都是我们应得的。”

我认为这段话适用于艺术家和作家，以及他们的作品。对于记者、历史学家或社会科学家来说，理解发生了什么事件可能就足够了。对社会活动家、人权倡导者或建筑工人来说，

正义得到伸张可能就足够了。在很多方面，我发现自己很少问自己作为一个艺术家能做什么（因为我倾向于同意贾拉尔的观点，那些对一个艺术家来说是不够的），而是思考在作品之外，什么对我来说是足够的。所以我参与了海湾劳工艺术家联盟，一个由艺术家、作家和策展人等组成的团体。在过去的五年里，我们花费了大量精力从经济、政治、历史、文化、心理和意识形态的层面上，去了解大量移民是如何从印度、孟加拉国等地，带着不同的希望、恐惧、期待和技能前往波斯湾国家的。我们试图了解这些人如何生活、工作、娱乐，如何对他们的生活，对他们所在国的土地、天气、法律、公民和居民赋予意义和无意义。我们还试图理解让·努维尔（Jean Nouvel）、弗兰克·盖里（Frank Gehry）、福斯特建筑事务所（Foster and Partners）、拉斐尔·维诺利（Raphael Vinoly）等建筑师如何理解他们在阿布扎比和多哈的新兴建筑从何处开始，又将何处结束。我们参加了题为《21 世纪劳动力向海湾地区的迁移》（Labor Migration to the Gulf in the 21st-Century）的座谈会，非政府组织（NGO）、人权组织、劳工倡导者、政策专家和地区内外的劳动部工作人员在会场上争论数字、政策和策略。我们发现自己不时地与那些说“想做正确的事”的博物馆馆员面对面；但他们对建造博物馆的人的生活、劳动和生活条件知之甚少；还有管理人员也任由董事会和远在他地的合伙人摆布，这些人似乎对上述任何情况都不甚了了，他们可能会说“好吧，至少这些来自印度的工人在海湾地区的工作报酬比他们在国内的任何工作都要高得多。”我的感觉是，在这个由安全顾问、政治顾问和经济顾问组成的小圈子之外，任何人都几乎无法（不是完全不能）改善卡塔尔、沙特阿拉伯或阿联酋等地的劳动标准。但是，我们和这些向中东高价出租品牌的欧美文化机构之间，或许能够进行一系列更广泛的行动和对话。不过这些机构是否愿意将他们的品牌影响力转化成现金以外的东西，还有待观察。

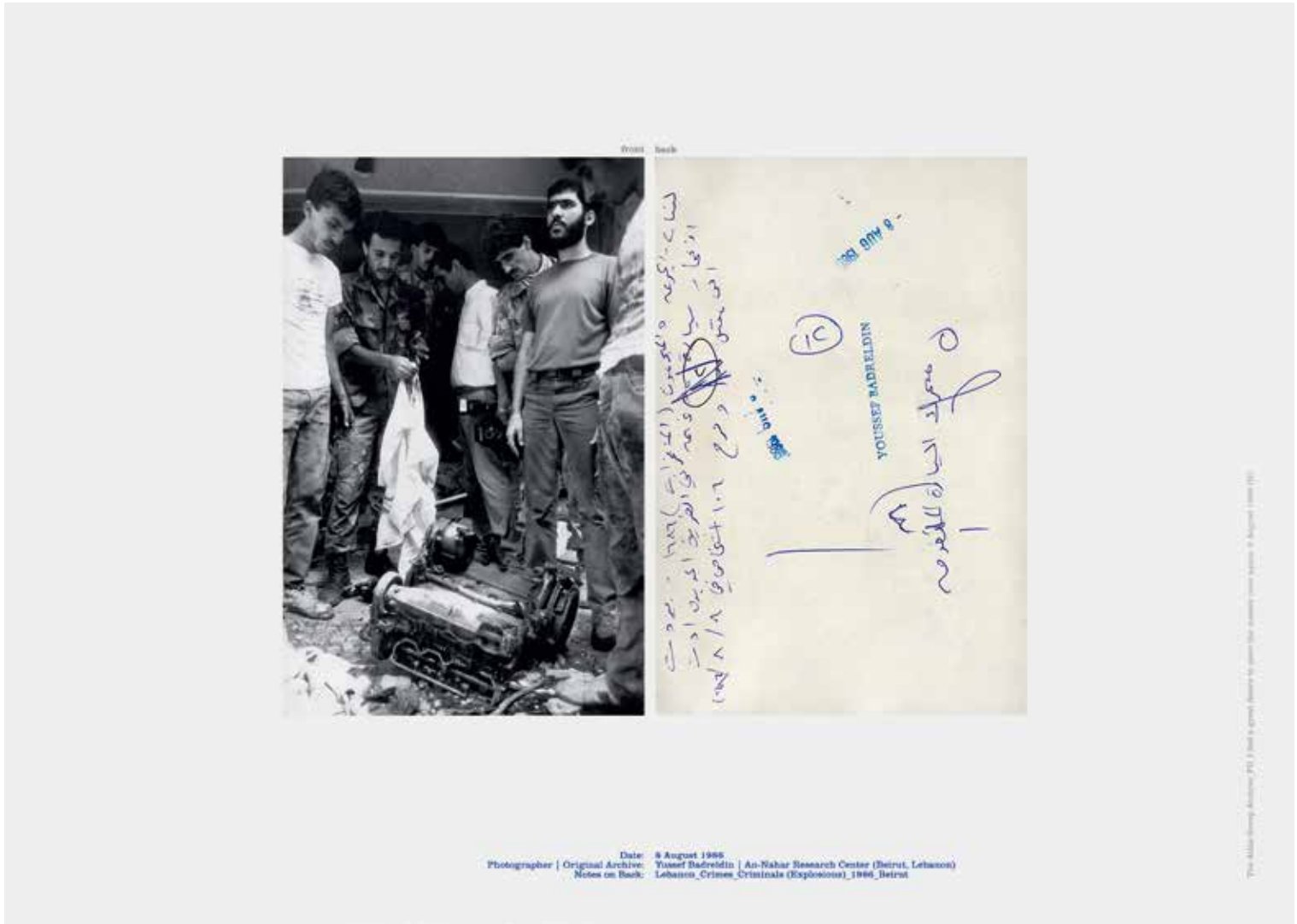
卡梅隆：当你开始在库珀联盟教书的时

候，我正在库珀联盟上学。我记得学校里流传着一种说法：你和贾拉勒·陶菲克实际上是同一个人。我想这种认知是因为在《图集小组》项目中，你给作品分配了虚构的作者，产生了一种萦绕于作品的欺骗感。后来我参与成立了“布鲁斯·高质量”（Bruce High Quality）这个的虚构实体，但也许是考虑到这个荒谬的名字，它的存在很少被误认为是事实。我们是故意这样做的，想验证这样一种理论：对一个文化机构的戏仿亦可以成为一个文化机构。我之所以提出这两种相似情况，是因为无论在《导览》中，还是在现代艺术博物馆展览的类文本材料中，你现在似乎对你作品中事实和虚构的所处的位置更为坦率。为什么？

拉德：其他人也认为贾拉勒和我是同一个人。所以，也许最好是一劳永逸地回答这个问题。贾拉勒·陶菲克是目前居住在贝鲁特的作家和艺术家。他至少出版了 14 本英文出版物。在巴拉曼德大学美术学院（Université de Balamand Academie des Beaux-Arts），他写了一篇使命宣言（mission statement），这是很长时间以来我读过的最好的艺术院校使命宣言之一。

但我也可以告诉你，我开始读贾拉勒作品的原因之一，正是因为我认为他好像是完全猜透了我的想法。他写下的句子，一字不差地（或者说，一思不差地），表达了我在 1990 年代拍摄贝鲁特的感觉。当有人像这样进入你的头脑和情绪，你很容易认为他们可能也是你的声音。也许其他人能感觉到我与贾拉勒的书和概念之间的融洽关系。这可能就是他们认为贾拉勒是我创造出来的原因。但他不是。

我想指出的是，“虚构”这个词在《图集小组》中对我来说是鲜活的。而在《思忖我会不认可的事：导览》中，就没那么有意义了。我对《图集小组》一直以来都保持着一种直率的态度，承认所有的作品都是我创作的图像和故事，但分配给了其他人。我说过这些档案是“虚构中的事实”。我也把它们称为“歇斯底里的历史症状”（hysterical historical symptoms），我对“我能编造什么”和如何从谎言中“脱身”并不感兴趣。虽然在我的演



Date: 8 August 1986
Photographer | Original Archive: Yusef Badreldin | An-Nahar Research Center (Beirut, Lebanon)
Notes on Back: Lebanon, Crimes, Criminals (Explosives), 1986, Beirut

我的脖子比一根头发还细：引擎（1986 年 8 月 8 日的细节），1996 – 2004 瓦利德·拉德 / 图集小组
100 幅收藏级喷墨打印，每幅 24 厘米 × 34 厘米（9 7/16 英寸 × 13 3/8 英寸）© Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

示中，我依赖于一种展示惯例，它结合了某种严肃的证据性记录甚至是自然历史，以及与艺术家讲座非常接近的演讲方式，我也总是说明《图集小组》是我的创作。但我也希望，我们不要把整个问题简化为一场辩论：关于事实与虚构，历史与美学，新闻与艺术，真与假，真实与幻想，清醒与醉酒，清澈与浑浊。而且，这并不意味着我们现在总是处在一个被媒介化和虚构的领域。我的感觉是，许多概念和术语是被艺术家、作家、科学家等人创造出来的，以表达在“真”到“假”的连续体中出现的各种含义、感觉、态度和关系。在我看来，我，

以及我周围的许多人，很少只生活在这个连续体的极端边缘。

董宇翔，美国弗吉尼亚联邦大学博士候选人，专业为媒介、艺术和文本，于北京电影学院和罗切斯特理工学院获艺术学士和艺术硕士学位。作品曾在北京 OCAT 研究中心、第二届北京国际摄影双年展和费城摄影艺术中心等地展出，2016 年入围三影堂摄影奖，2018 年获国际艺术评论二等奖。

塞思·卡梅隆（Seth Cameron），纽约儿童艺术博物馆（Children's Museum of the

Arts）馆长。

李艺雪，研究型设计师，目前任教于美国帕森斯艺术学院。

北京大学外国语学院阿拉伯语系助理教授李海鹏对本文亦有贡献。