

Walid Raad: Between the East and the West

瓦利德·拉德：东西之间

摄影 / 瓦利德·拉德 文 / 董宇翔
Photos by Walid Raad Text by Dong Yuxiang

作为以影像为主要创作媒介的艺术家，出生于黎巴嫩的瓦利德·拉德 (Walid Raad) 的身影离我们既近又远。他曾获哈苏摄影奖 (Hasselblad Award) 和纽约国际摄影中心无限奖 (Infinity Award) 等重要奖项，曾在阿姆斯特丹市立博物馆 (Stedelijk Museum, Amsterdam)、纽约现代艺术博物馆 (Museum of Modern Art, New York) 和伦敦白教堂画廊 (Whitechapel Gallery, London) 等重要艺术机构举办个人展览，参

加过威尼斯双年展 (Venice Biennale)、圣保罗双年展 (Sao Paulo Biennial)、惠特尼双年展 (Whitney Biennial)、卡塞尔文献展 (Documenta) 等国际艺术展览。策展人朱迪·丁特 (Judy Dinter) 围绕他撰写了长达350页的博士论文，而艺术评论家阿里拉·布迪克 (Ariella Budick) 则批评其作品“毫无魅力地枯燥 (charmlessly dry)”。¹

瓦利德·拉德的主要作品有《图集小组》(The Atlas Group, 1989 —

2004)、《花言巧语：委任》(Sweet Talk: Commissions, 1987至今)、《思付我会不认可的事》(Scratching on Things I Could Disavow, 2007至今)，以及一系列以艺术家讲座形式展开的行为表演，包括《最响的嘟哝声结束了：来自图集小组的档案》(The Loudest Muttering Is Over: Document from The Atlas Group Archive)、《我的脖子比一根头发还细：第1卷：1986年1月21日》(My Neck Is Thinner Than A Hair: Volume 1: 21

January 1986)和《导览》(Walkthroughs)等。

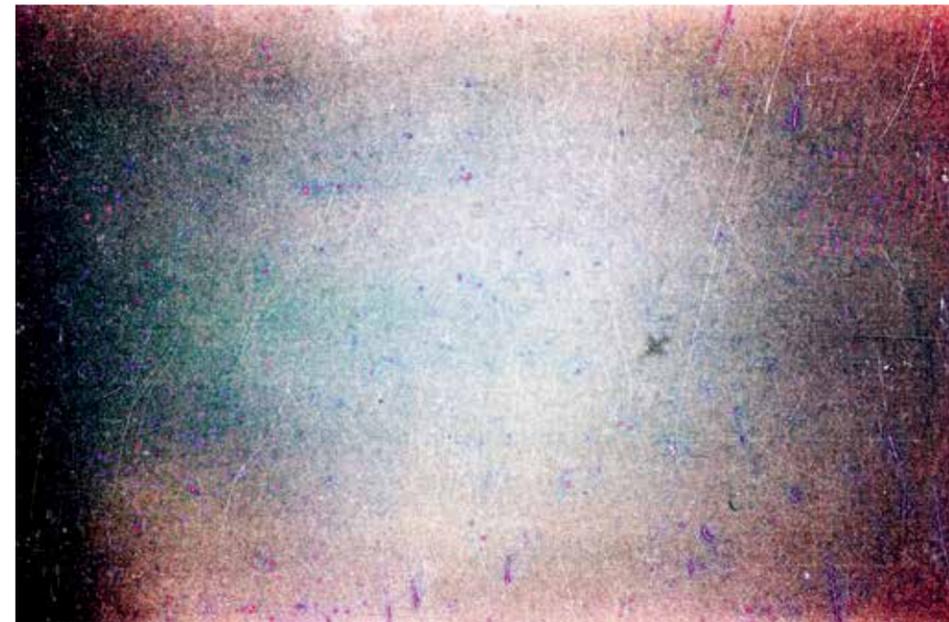
瓦利德·拉德的创作以及关于他的写作和批评通常围绕4个重要框架展开，其理论基础和其他代表艺术家、策展人、研究者针对相关话题的实践如下：一，对摄影索引性、客观性及其作为证据属性的质疑，如艺术家和媒介理论家玛莎·罗斯勒 (Martha Rosler)、阿比盖尔·所罗门-戈多 (Abigail Solomon-Godeau) 和艾伦·塞库拉 (Allan Sekula) 等人的实践和写作；二，基于米歇尔·福柯 (Michel Foucault)、雅克·德里达 (Jacques Derrida) 等后结构主义哲学家对档案 (archive) 的批评所展开的当代艺术实践，主要包括奥奎·恩维佐 (Okwui Enwezor) 的策展实践，如《档案热：文献在当代艺术中的使用》(Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art) 和哈尔·福斯特 (Hal Foster) 的写作，如《一股档案的冲动》(An Archival Impulse)；三，艺术家的历史叙事，尤以马克·戈弗雷 (Mark Godfrey) 的论文《作为史学家的艺术家》(The Artist as Historian) 为代表，覆盖历史与当代案例，如阿比·瓦尔堡 (Aby Warburg)、马塞尔·布达埃尔 (Marcel Broodthaers)、汉斯-彼得·费尔德曼 (Hans-Peter Feldmann)、克里斯蒂安·波尔坦斯基 (Christian Boltanski) 和佐伊·伦纳德 (Zoe Leonard) 等；四，在行为艺术的框架下讨论艺术家讲座，包括安德烈·弗雷泽 (Andrea Fraser) 等人的创作实践以及相关理论。

鉴于拉德复杂的人生经历，本文不局限在上述理论框架中赘述拉德的作品，而是将他置于东西之间的跨文化、跨国界领域，阅读他的人生故事以梳理其晦涩作品背后的创作脉络。

东：难以成史的黎巴嫩内战

难以成史的黎巴嫩内战是《图集小组》诞生的重要前提。拉德歇斯底里地挖掘个人记忆，精心地编织故事，回应后殖民时代黎巴嫩的历史危机。

1943年，黎巴嫩脱离法国殖民统治，独



我们决定让他们说两次“我们相信” (‘82 贝鲁特的细节，飞机 III)，2002/2006 瓦利德·拉德 / 图集小组
19幅喷墨打印，每幅未装裱尺寸：111.8厘米 × 170.2厘米 (44英寸 × 67英寸)，限量5版本 +1AP
© Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York



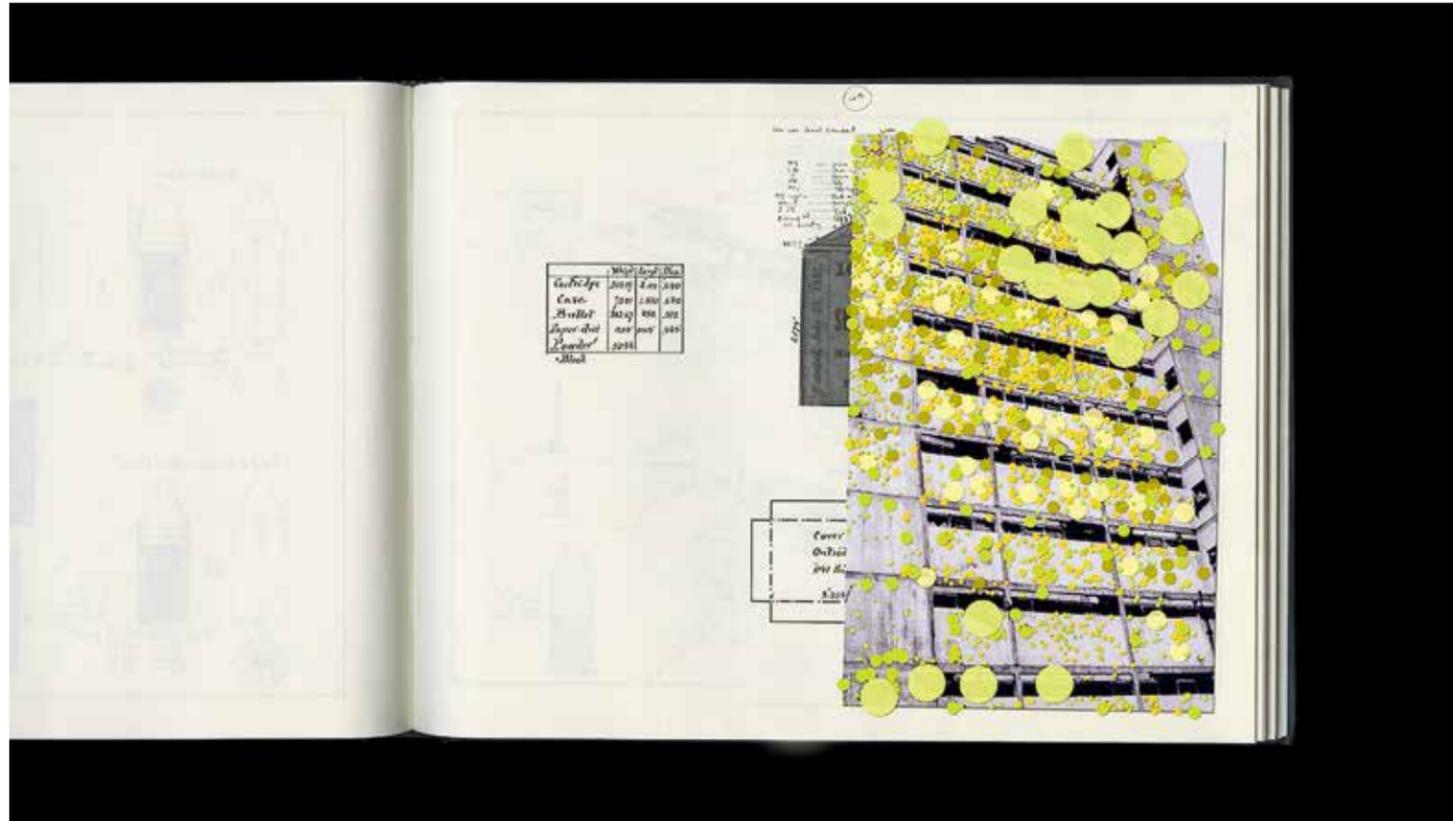
展览现场：我们决定让他们说两次“我们相信” (这样更令人信服_士兵 I)，1982/2004 图集小组
纽约现代艺术博物馆，2015年10月12日 - 2016年1月31日，摄影：托马斯·格里塞尔
© 2015 The Museum of Modern Art, New York. Photo by Thomas Griesel_2337_13_CCCR

立建国。因其复杂的教派构成，这个新兴的后殖民国家采取了一套独特的政治体制——教派分权政体 (confessionalism)。依据不成功的协定，黎巴嫩的总统、总理和国会议长分别来自三大宗派：基督教马龙派、伊斯兰教逊

尼派和伊斯兰教什叶派。在20世纪40年代至80年代，数次中东战争导致大量难民流离失所，其中不少巴勒斯坦的逊尼派穆斯林涌入了黎巴嫩，原先的教派人口结构已被打破。另一方面，各派信徒的数量很早就成为了一个极



我们决定让他们说两次“我们相信” (‘82 贝鲁特的细节，围观者)，2002/2006 瓦利德·拉德 / 图集小组
19幅喷墨打印，每幅未装裱尺寸：111.8厘米 × 170.2厘米 (44英寸 × 67英寸)，限量5版本 +1AP © Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York



让我们诚实一点_埃及, 1998 瓦利德·拉德 / 图集小组
17幅收藏级彩色数字微喷之一, 每幅装裱尺寸: 48.3厘米 × 73.7厘米 × 4.4厘米 (19英寸 × 29英寸 × 1 3/4英寸), 限量7版本 + 2APs © Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

其敏感的议题: 黎巴嫩自 1932 年以后就再也没有进行过人口普查。政治、宗教和国籍等盘根错节的问题为后来的内战埋下了隐患。

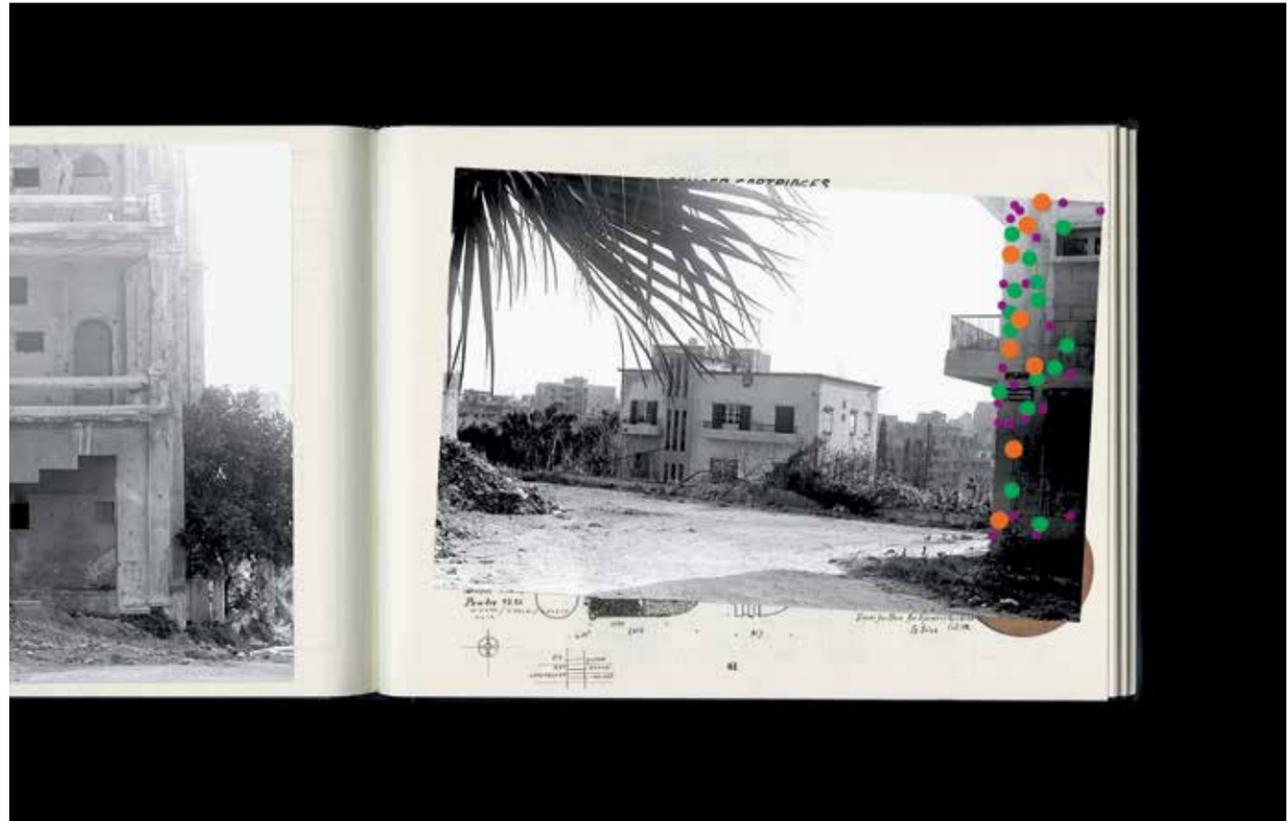
1967 年 6 月, 第三次中东战争停火后不久, 拉德出生在黎巴嫩的首都贝鲁特, 他的母亲是一位巴勒斯坦裔的穆斯林, 父亲是一位黎巴嫩裔的基督徒。拉德的父母不得不在邻近的岛国塞浦路斯结婚, 因为彼时的黎巴嫩法律还不允许跨宗教的世俗婚姻。1975 年, 长达 15 年的黎巴嫩内战爆发, 境内不同族裔、不同宗教之间的矛盾迅速激化。最终, 拉德的父母于 1981 年离异, 而他则于 1983 年前往美国波士顿以避免被武装组织征募。黎巴嫩内战于 1991 年结束, 但战争的创伤难以愈合。在该国的教科书中, 黎巴嫩的历史在 1943 年独立之时嘎然而止, 因为课纲委员会始终无法形成一个能够满足所有宗教、政治和军事团体的基本历史叙述。

内战时的黎巴嫩首都被分割为穆斯林为

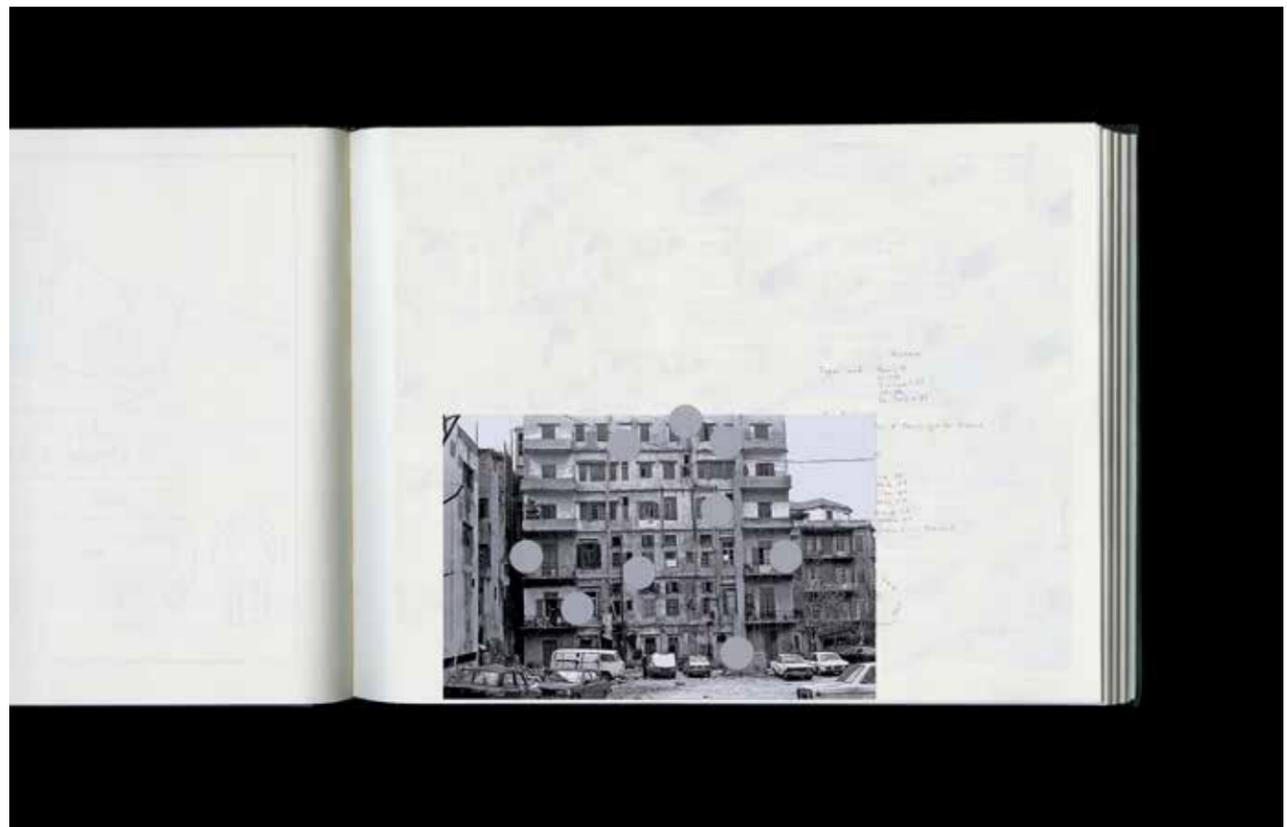
主的贝鲁特西区和基督徒为主的贝鲁特东区。1982 年夏, 以色列军队入侵贝鲁特西区, 却获得了贝鲁特东区的支持。15 岁的拉德曾有志成为一名报道摄影师, 在相对安全的贝鲁特东区拍摄了以色列军队轰炸贝鲁特西区时的情景。他几个月后便离开黎巴嫩前往美国。当时拍摄的照片包括: 贝鲁特的天际线、轰炸的烟尘、空中的飞机和导弹以及当地的围观者等。“我试图尽可能地靠近那个事件……显然, 还不够近。”² 20 年后, 拉德引用战地摄影师罗伯特·卡帕 (Robert Capa) 的名言开始重新思考这些照片与历史和真相之间的纠缠, 于 2002 年完成了《图集小组》中的一个系列作品《我们决定让他们说两次“我们相信”》(We Decided to Let Them Say "We Are Convinced" Twice) 并提出了“美学事实”(aesthetic fact) 这一概念。该系列作品基于 20 年前的原始底片, 但在 Photoshop 中人为地添加和夸大了刮伤、指印、暗角等粗

劣的效果, 并常以大篇幅 (110 厘米 × 170 厘米) 呈现, 这强化了拉德所谓的“美学事实”, 即在外在因素和物质条件限制下, 作品呈现或不得不呈现的形式和风格, 而后来的研究者也可以根据作品呈现的形式和风格倒推创作者所处的客观环境。

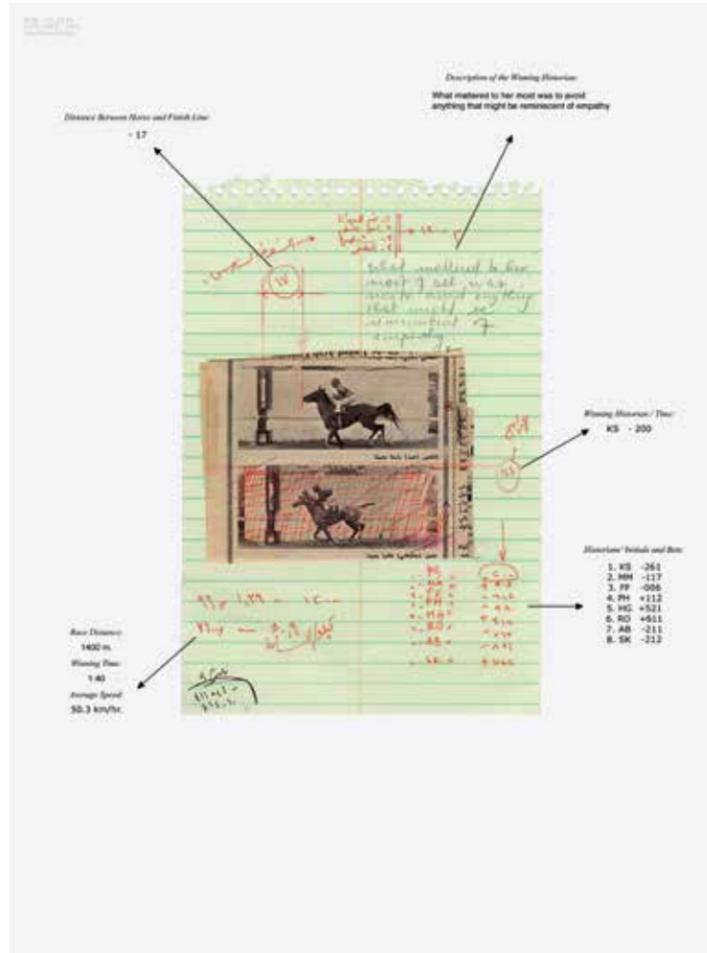
除了热爱摄影, 同很多生活在战乱时期的孩子一样, 拉德经常在贝鲁特的街头收集子弹壳, 并用图片和文字来记录收集地点的相关信息。10 年后, 当拉德意识到军火制造商采用一套色彩标识系统标示产地时, 他就此想象通过这套色彩标识系统来追溯所有收集到的子弹。2006 年至 2007 年间, 这一段记忆演化为《图集小组》中比较广为人知的一个系列作品《让我们诚实一点, 天气帮了忙》(Let's Be Honest, the Weather Helped)。该系列共有 17 幅形式相似的图片, 每幅都由 4 个元素组成: 置于黑背景上的笔记本扫描页, 手写注释和手绘图案, 贝鲁特建筑物或街道的黑白照



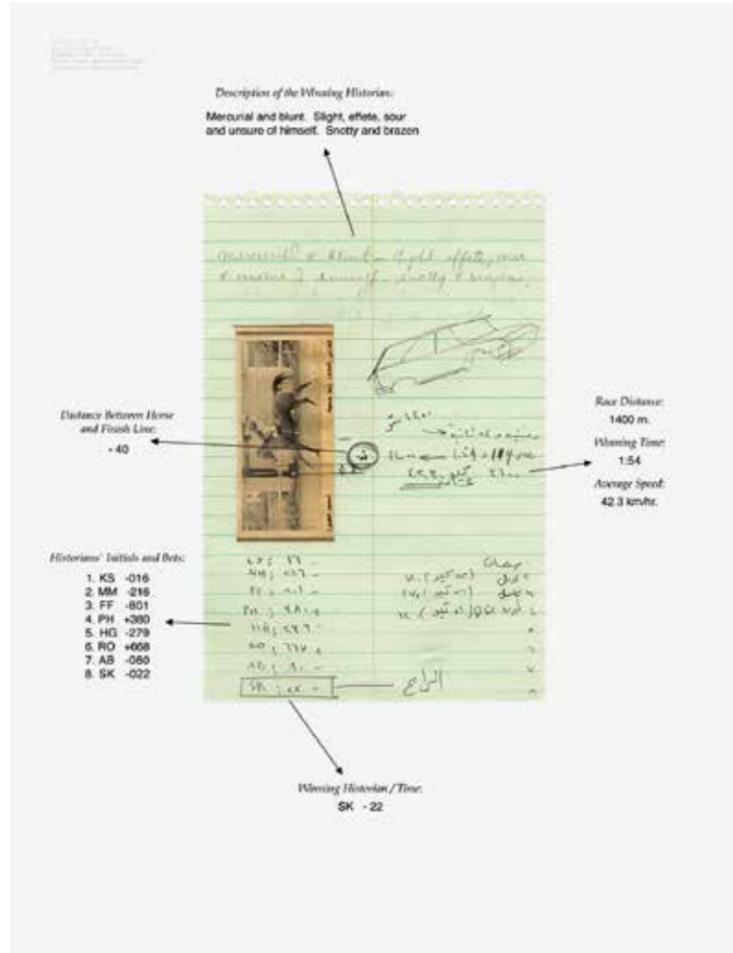
让我们诚实一点_天气帮了忙_沙特阿拉伯, 1998 瓦利德·拉德 / 图集小组
17幅收藏级彩色数字微喷之一, 每幅装裱尺寸: 48.3厘米 × 73.7厘米 × 4.4厘米 (19英寸 × 29英寸 × 1 3/4英寸), 限量7版本 + 2APs © Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York



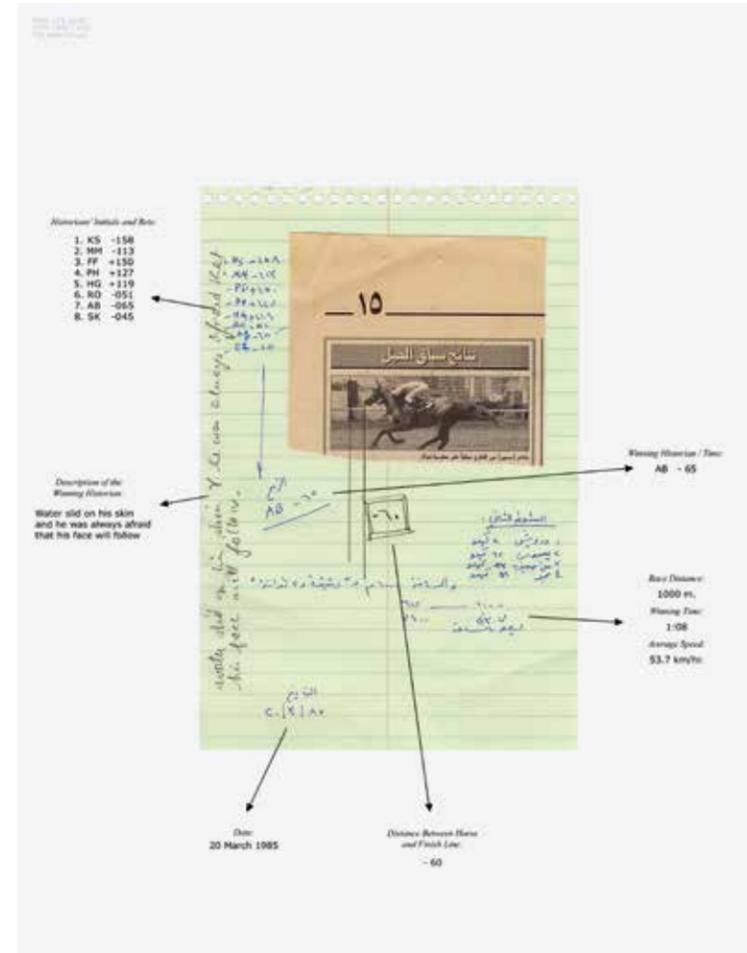
让我们诚实一点_天气帮了忙_希腊, 1998 瓦利德·拉德 / 图集小组
17幅收藏级彩色数字微喷之一, 每幅装裱尺寸: 48.3厘米 × 73.7厘米 × 4.4厘米 (19英寸 × 29英寸 × 1 3/4英寸), 限量7版本 + 2APs © Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York



笔记本第 72 卷：消失的黎巴嫩战争（134 号插图细节），1989/1998 瓦利德·拉德 / 图集小组
一套 12 幅彩色喷墨打印，每幅未装裱尺寸：34 厘米 × 24.8 厘米（13 3/8 英寸 × 9 3/4 英寸），限量 7 版本 +2APs © Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York



笔记本第 72 卷：消失的黎巴嫩战争（138 号插图细节），1989/1998 瓦利德·拉德 / 图集小组
一套 12 幅彩色喷墨打印，每幅未装裱尺寸：34 厘米 × 24.8 厘米（13 3/8 英寸 × 9 3/4 英寸），限量 7 版本 +2APs © Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York



笔记本第 72 卷：消失的黎巴嫩战争（140 号插图细节），1989/1998 瓦利德·拉德 / 图集小组
一套 12 幅彩色喷墨打印，每幅未装裱尺寸：34 厘米 × 24.8 厘米（13 3/8 英寸 × 9 3/4 英寸），限量 7 版本 +2APs © Walid Raad. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

片，以及粘贴在照片表面的彩色圆点。据拉德说，照片上点的位置与子弹孔的位置相对应，大小代表弹药的相对大小，颜色表示生产国，战争经济、暴力帮凶和地缘政治被视觉化地呈现出来。诚然，艺术家不可能精准地标记每一颗子弹，而是基于记忆的歇斯底里的想象。

在拉德的童年记忆中，有一个人深刻地影响了《图集小组》的创作——埃利亚斯·萨尔基斯 (Elias Sarkis)，拉德父亲的一位表亲，也是黎巴嫩共和国的第 7 任总统。拉德回忆，萨尔基斯总统是一位没有政治背景的技术官员，当选的最重要原因就是他对各方面都没有威胁，这也是政治教派主义的结果。³ 1976 年至 1982 年间正值黎巴嫩内战的关键时期，时

任的萨尔基斯总统实在无力调和各宗派、军事和政治集团间的矛盾，一系列的政治挫败沉重地打击了他的精神和肉体，卸任不久就于 1985 年在巴黎病逝。拉德将对萨尔基斯总统的记忆和想象投射到一个虚构的黎巴嫩史学家法德勒·法霍里博士 (Dr. Fadl Fakhori) 的身上。在《图集小组》中，共有 5 个系列的署名为“法德勒·法霍里博士”，其中《笔记本第 72 卷：消失的黎巴嫩战争》(Notebook Volume 72: Missing Lebanese Wars) 看似是一些关于赛马的图片和文字记录，实则又是拉德精心编织的一个故事。法霍里博士是一个赌马爱好者，赛马时有摄影师在终点处拍摄第一匹冲过终点线的马，然而没有一张照片能够

精准地捕捉到赛马冲过终点线的瞬间，总是晚一点点或者早一点点。《笔记本第 72 卷：消失的黎巴嫩战争》记录了法霍里博士与其他历史学家不同寻常的打赌：摄影师会在赛马冲过终点之前或者之后的几分之一秒按下快门。显然，该系列作品挑战了经典摄影中所谓的“决定性瞬间”，质疑了摄影捕捉瞬间、真相和历史的能力，同时也是对萨尔基斯总统无助处境的想象。

西：《图集小组》的前史与诞生

拉德以黎巴嫩本土视角，使用照片、视频和各种档案构建关于内战的复调历史叙事，并通过精心编织的故事使其合理化，奠定了《图

集小组》的基础框架。

拉德自青少年时期就对摄影很感兴趣，1983 年前往美国后，曾在波士顿的艺术博物馆学院 (School of Museum of Fine Art) 上了一门“摄影和艺术”的选修课，后于 1985 年开始在罗切斯特理工学院 (Rochester Institute of Technology) 系统地学习摄影。注重技术与经典美国摄影的教学至今深刻地影响着拉德的创作。也是在大学时期，拉德通过各种课程，对中东历史以及后殖民、酷儿、女权等西方理论有了系统的了解。本科毕业后，拉德进入了罗切斯特大学 (University of Rochester) 的视觉文化研究博士项目 (Ph. D. in Visual Culture Studies)，研习马克

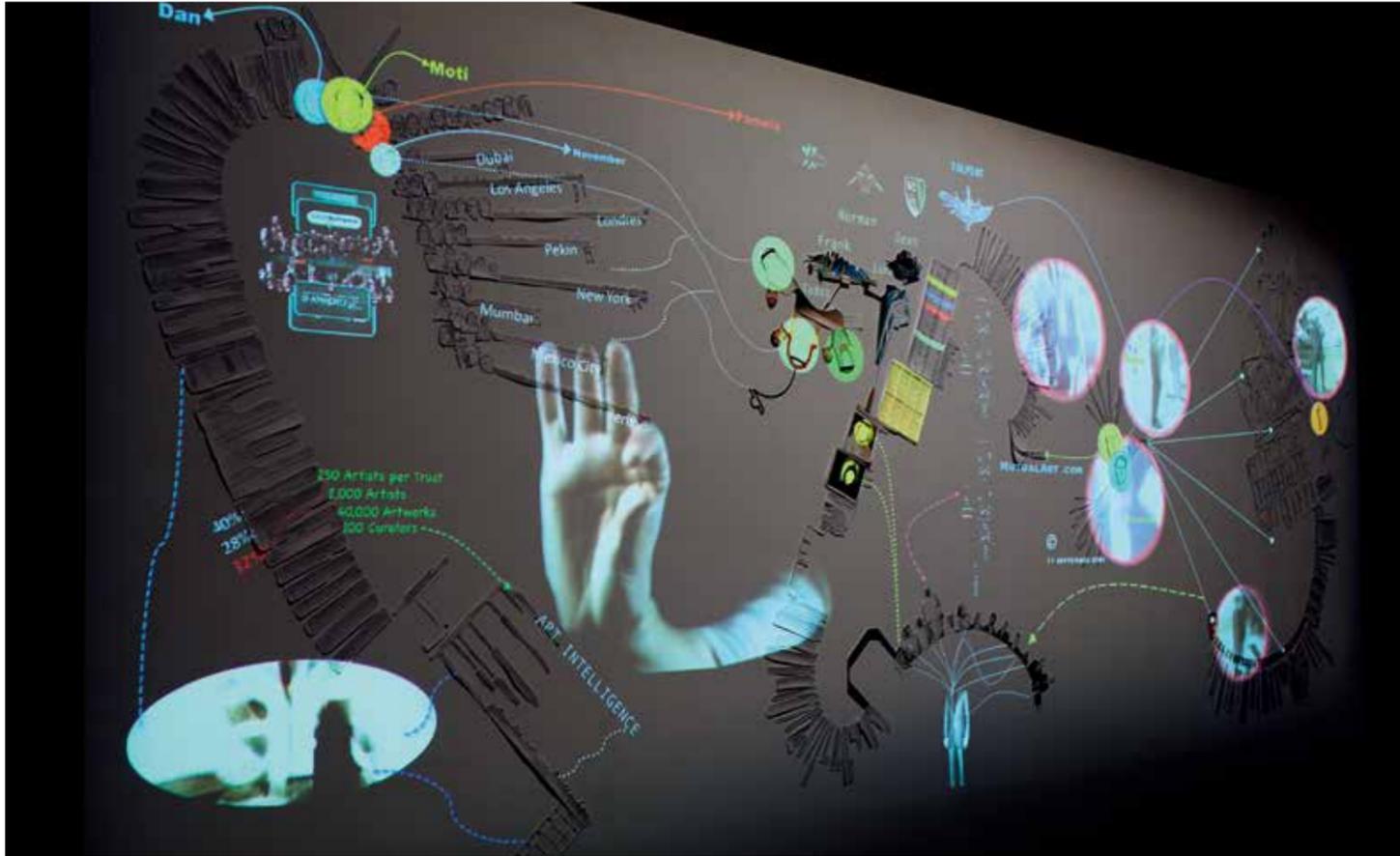
思主义理论、后殖民主义理论、精神分析和符号学。他的导师是三位艺术史学家珍妮特·沃尔夫 (Janet Wolff)、丽莎·卡特赖特 (Lisa Cartwright) 和道格拉斯·克林普 (Douglas Crimp)，同学中有成为媒介理论家的列夫·曼诺维奇 (Lev Manovich) 和艺术史学家的霍华德·辛格曼 (Howard Singerman)。系统的学术训练逐渐培养了拉德的创作方法：以虚构的人物和机构叙述难以成史的黎巴嫩内战。

1991 年，黎巴嫩内战结束。还是博士生的拉德第一次回到了阔别 8 年的故乡并停留了 1 年。其间，拉德与黎巴嫩裔加拿大艺术家杰斯·萨卢姆 (Jayce Salloum) 合作拍摄了一部题为《到南方》(Talaen a Junuub/

Up to the South) 的影片。该片聚焦黎巴嫩南部村庄希亚姆 (Kham)，记录了当地什叶派抵抗以色列入侵的活动。萨卢姆和拉德进行了大量采访，抵抗运动的参与者和被释放的政治犯讲述了他们被囚禁期间所遭受的酷刑。在黎巴嫩以外，黎巴嫩什叶派和南部的抵抗力量普遍被认为是狂热的恐怖分子，而该影片则试图将他们视为家园受到威胁的普通人。这部影片也是一部实验性纪录片，受访者以第一人称出镜，侧重口述历史，没有叙事弧线。此时，拉德对采访、口述历史以及受访者如何谈论自己的经历产生了浓厚的兴趣。更重要的是，对拉德而言，历史不再是巨细无遗的绝对真理，而是不计其数的故事，每一个故事在某些时候，对某些人而言就是真理的片段。

在黎巴嫩停留的一年时间里，基于研究生学习期间对西格蒙德·弗洛伊德 (Sigmund Freud) 关于创伤和压抑的著作的研读，拉德批判性地重新认识了童年时期被压抑、被遗忘的关于战争的记忆和创伤。1996 年，在哈尔·福斯特《现实的回归》(The Return of the Real) 一文中，创伤话语就被认为是一种供艺术家挖掘的文化形式。2001 年“9·11”事件之后，创伤研究迅速发展，超越了心理分析，成为跨学科的研究领域。1990 年代初期，拉德还结识了一批被称为“战后一代”的黎巴嫩艺术家，包括影响他日后创作的贾拉勒·陶菲克 (Jalal Toufic)。陶菲克与拉德的经历相似，出生和成长在黎巴嫩，内战时赴美求学，于 1992 年获西北大学广播、电影和电视的博士学位。2000 年代中期，当拉德的兴趣从个体创伤转向文化创伤时，从心理分析转向思辨哲学时，新的系列作品《思忖我会不认可的事》诞生，这组作品深受陶菲克影响，尤其是他提出的“超常灾难” (surpassing disaster) 这一概念。陶菲克认为，文化创伤 (“超常灾难”) 并不仅是死亡人数等可见的灾难，更会产生“传统的退缩” (withdrawal of tradition)：长期的创伤使主体失去了认知创伤之前的物质对象和文化遗产的能力。

1996 年，拉德以研究黎巴嫩境内西方人质危机的论文《贝鲁特…… (疯狂地)：1980



展览现场：译者序：艺术家养老金信托，2011 瓦利德·拉德
视频装置、2台投影仪（日立，包括遥控器）、Mac mini（包括 dashboard）、纸条、配色和声音
限量7版 +2AP © Walid Raad. Courtesy Sfeir-Semler Gallery, Hamburg and Beirut

年代黎巴嫩绑架西方人的文化分析》(Beirut... (à la folie): A Cultural Analysis of the Abduction of Westerners in Lebanon in the 1980's) 获得博士学位。论文的主要研究对象是美国人对被囚禁经历的叙述和有关黎巴嫩内战以及人质事件的报道摄影和电影，结合符号学、后殖民理论和性别研究，分析了这些叙事所包含的主题、结构和社会性取向 (socio-sexuality)。拉德指出：混合的叙事角度，包括个人回忆、新闻报道、妻子或朋友的证词等可以综合成为一种对事件的再现。更重要的是，尽管个人的陈述可能正确，也可能不正确，但当人们试图理解这些事件时，都会不可避免地被迫有偏见所影响。人质危机或黎巴嫩内战也因此永远不可能被简化为任何单一的叙事。在研究过程中，拉德还发现美国人对黎巴嫩人质危机的研究主要集中在被

囚禁的西方人质身上，而很少涉及黎巴嫩裔和巴勒斯坦裔的人质。2000年，拉德将与论文的研究和与萨卢姆合作纪录片时的采访经历转化为了《图集小组》的第一件作品《人质：巴卡尔录像带 (#17 and #31)》(Hostage: The Bachar Tapes [#17 and #31])。

《人质：巴卡尔录像带 (#17 and #31)》虚构了苏伊尔·巴卡尔 (Souheil Bachar)，一名来自黎巴嫩南部农村的35岁人质。巴卡尔于1983年被绑架，曾与5名美国人质被一起关押过180多天，并最终于1993年被释放。图集小组（作为机构，拉德是其创始人和负责人）帮助巴卡尔制作了53盘录像带，采访他被囚禁期间的经历。巴卡尔声称只允许其中2盘录像带在北美和欧洲放映，并“拒绝”讨论其他51盘的内容。这些都是艺术家精心编织的故事。事实上，只有2

盘录像带（录像带17和录像带31），内容都集中于与美国入质一起被关押的经历。巴卡尔坐在镜头前直接向观众讲述，但内容大都摘录于拉德的博士论文。艺术家为西方观众虚构了一个黎巴嫩人质，以第一人称代替了其博士论文中第三人称的分析，填补了他们对于黎巴嫩人质事件叙述中的空白。

东西之间：一个讲故事的人

《图集小组》并不容易被不熟悉黎巴嫩和中东历史的观众所理解。因此，除了制作图像外，拉德还通过艺术家讲座形式的行为表演与观众交流，以一个讲故事的人的身份为黎巴嫩内战的历史赋予多义的尺度。

博士毕业后，拉德作为艺术家的职业生涯始于1990年代中期，同时他也开始在高校任教，并于2002年至今在纽约的库珀联盟

(Cooper union)担任教职。在此期间，《图集小组》作为研究黎巴嫩内战的虚构档案和机构也已经颇具规模了。该系列作品共分为3个主要类别：[cat. A]是由个人向（作为机构的）图集小组捐赠的档案，[cat. FD]是匿名个人或机构的档案，通常来自军事和安全部门，[cat. AGP]是图集小组（作为机构）制作的档案。3个主要类别先按照作者分组，再按媒介分为各个系列。如前文提到的《笔记本第72卷：消失的黎巴嫩战争》就是[cat. A]类别中，法霍里名下“笔记本”系列其中一件档案。尽管《图集小组》看上去有很多合作者、捐赠者和其他参与者，但需要再次强调的是，只有拉德才是唯一的作者，其他所有角色都是他虚构的，即使其中一些是基于真实的人物而再创作的。另外，每件作品看似带有隐喻的标题，通常来自新闻故事或文学作品。以此，拉德参加了2000年惠特尼双年展，又以图集小组的身份（作为机构）接着参加了2002年惠特尼双年展，同年还参加了由奥奎·恩维佐策划的第11届卡塞尔文献展，从此开始被艺术界所熟知。

拉德能够在2000年代早期连续参加重要国际展览的重要原因之一就是发生在2001年的“9·11”事件。整个西方世界开始反思对中东的理解，拉德适时地推出了艺术家讲座形式的行为表演《最响的嘟啾声结束了：来自图集小组的档案》，向西方观众介绍《图集小组》。在2002年惠特尼双年展期间的讲座表演中，拉德首先声称自己为图集小组（作为机构）的创始人之一，并简单介绍了这个小组：“一个假想的组织 (imaginary foundation)，以纽约和贝鲁特为基地，成立于1999年，其宗旨在于收集、制作并整理与黎巴嫩内战有关的文献。”⁴然后，大荧幕上投影出精心制作的档案文件，艺术家自始至终都坐在一旁讲解，简朴的讲桌、水杯、笔记本电脑、小台灯、金丝边眼镜、一丝不苟的套装、略有夸张的典型中东口音，这些细节成功地营造了一场严肃的学术讲座。《最响的嘟啾声结束了》主要讲解了前文提到的《笔记本第72卷：消失的黎巴嫩战争》这一与赌马相关的系列图片以及虚构

历史学家法霍里博士的故事。之后的讲座表演都采取了类似的形式，拉德详细地描述了每份档案是如何得到、如何制作、如何捐赠给图集小组并被编入索引和分类的。

拉德对艺术家讲座这一形式的兴趣可以追溯到大学和研究生时期，尤其受到其同学霍华德·辛格曼 (Howard Singerman) 的影响。后来成为艺术史学家的辛格曼主要研究语言是如何在美国艺术高校的课程体系中发挥核心作用的。他认为，在接受所谓学术训练，尤其是攻读艺术硕士 (Master of Fine Arts) 期间，艺术生通过参与批评课程 (critique) 和艺术家讲座，学习阐释自己作品以及与其他艺术家对话的话语模式。在学术语境中的艺术家讲座中，观众期待艺术家能够阐释作品的观念，叙述制作的过程，从而对自己的创作有所启发。讲座之后通常还有提问环节，观众很喜欢这种不受策展人或展览形式限制，与艺术家畅所欲言的机会。在讲座表演中，拉德也认为观众提问环节是“戏剧化的一个基本要素。”⁵他会在观众中提前安排提问者，通过设问的方式进一步挑战观众对真实与虚构二元对立的理解。2004年，在柏林一场名为《我的脖子比一根头发还细：第1卷：1986年1月21日》的讲座表演之后，一位预先安排好的观众提问：“你拍摄的贝鲁特全景式录像中没有人，这一点是如何办到的？”⁶拉德回答：“事实上我们也感到惊奇，因为当我们拍摄贝鲁特这部分地区时，街上有相当数量的人群；那一天中忙碌的时刻。可是当我们把胶片冲洗出来后，我们惊讶的发现上面一个人都没有。我们不知道如何制造这种场景，尤其是当它一次又一次地重复发生……后来，我们形成了这样一个观念：也许时间和地点在这一区域以某种方式运行，因此形成了这样一个世界。”⁷在这个世界中，影像所记录的人会消失得无影无踪。这显然是拉德虚构的一个荒诞故事，但一本正经的自问自答却让听众觉得无比真实。

讲座表演包含着深刻的真实性与虚构性的矛盾，《图集小组》中的图片、录像等看似完全不够资格成为正当的档案，甚至可以被看作是来自黎巴嫩内战时期的“垃圾”或“废物。”

拉德以虚构的方式挖掘“废墟”中包含的出人意料的历史力量——这些“废墟”等待着被人们激活以释放其能量。

下一个故事

过去10年中，古根海姆博物馆 (Guggenheim Museum)、卢浮宫 (Louvre Museum) 和纽约大学 (New York University) 等文化、艺术和教育机构纷纷在中东成立和建造分馆。海湾劳工艺术家联盟 (Gulf Labor Artist Coalition) 成立于2010年，致力于调查中东新兴文化基础设施建设过程中的劳工权益问题，瓦利德·拉德是该组织的核心成员之一。2015年5月，拉德计划前往阿联酋参加沙迦双年展 (Sharjah Biennial) 的相关活动并继续中东劳工的相关研究。然而，在阿联酋机场，拉德被以“安全”原因为由拒绝入境并被遣返回美国。这一事件引起了广泛的关注，多是质疑西方艺术机构在全球尤其是在发展中国家的扩张是否是一种新型的文化殖民主义和政治霸权主义。

在此之前的2007年起，拉德也开始了一个全新的艺术项目《思忖我会不认可的事》，探究战争的创伤如何更无形且深远地影响中东的经济和文化形态。在2015年纽约现代艺术博物馆的个人展览中，拉德进行了多达60场的讲座表演《导览》以讲解其新项目，其中最让人记忆犹新的是作品《译者序：迪拜的艺术养老金》(Translator's Introduction: Pension Arts in Dubai)。2007年，拉德被邀请加入艺术家退休金信托 (Artist Pension Trust, APT)，这是由一家艺术投资与风险管理公司运营的艺术师养老金计划。出于对这家公司资金源、运作方式和目的的好奇，拉德开始了他的调研。展厅里满墙的便签、剪报和投影画面简直就是拉德搭建的一个舞台，他在其中揭露了这家看似神秘的公司与中东军事和政治间千丝万缕的联系。歇斯底里的细节信息在检视当代阿拉伯艺术家的资助、收藏和推广网络的同时，也掀开了全球艺术品交易中错综复杂的阴暗面。如果说参与海湾劳工艺术家联盟直接地介入了中东艺术的现状，那么《思



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