金钱从未如此的病态，也就是说，物质主义已经不再能向我们提供安全感的幻觉了。要想阻止COVID-19疫情带来的经济崩塌，西方资本主义的数个大本营都采取了提高基本收入和社会援助的策略，尽管尽到了看护照顾的职责，但这些政策无法掩盖成千上万的生命还将持续离世的事实。我们被期待着会心存感激于国家政府对财富的再分配，而不去质疑为何要以灾难为代价才施行最低保障，或是大家为减轻医院压力而足不出户所带来的好处已经被死亡病例抵消了，这些逝者中有许多人在生前都并无医疗保险和稳定的经济收入。所谓“拉平曲线”，相对于“对社会尽责”而言是一种过于宽泛的辞令，因为正如娜奥米·里德尔（Naomi Riddle）所写，“曲线图中的点并不是点，而是人”。

当疫情结束之后，我们将会如何悼念？如果艺术被认为是映射这些时代的一面明镜，那么对伤亡人员的诗意化描述就会显得非常糟糕。虽然以未来时态进行论述显得狡诈，不过我已经做好了代言失败的准备——或者说，我怀疑的是艺术是否会带着后见之明地遮蔽我们当下所经历的沉重。换言之，哪些人会被艺术家们认为是值得铭记的？

今年三月，透纳奖获得者、艺术家劳伦斯·阿布·哈姆丹（Lawrence Abu Hamdan）在YouTube上发布了自己的三件视频作品，为那些孤身自处的人提供了一种消磨时间的方式。近年来，像YouTube和Vimeo这样的流媒体平台，已经为诸如瑞安·特雷卡丁（Ryan Trecartin）和苏·德·比尔（Sue de Beer）等艺术家们用作展览空间，这样的空间消除了观众参观博物馆所需的限定性的方式。确实，虽然为阿布·哈姆丹的所为贴上策展的标签可能显得略微言重了，但他的举动引起的共鸣仍留下了类似于策展干预的一种心理层面的痕迹。在这里，我卧室的四面墙和电脑屏幕似乎并不显得安全，而只是提醒我某种保护的存在，而其又以牺牲他人为代价——我所属的有闲阶层与劳动阶层之间的区分从未如此鲜明，后者的工作任务包括了搬运尸体和运输食物。观看阿布·哈姆丹的作品加剧凸显出了我们的现实是如何地与其他生活拮据者的境况相反，这是艺术家关注的一部分，他的作品以中东的法西斯主义为背景，对其进行阐释说明。

从整体来看，阿布·哈姆丹作品的标志是它们让邪恶纯净升华的意愿：思考战争的劫后余生、人权的侵犯以及允许这些事情不断蜕变的系统本身。本·莫克（Ben Mauk）认为，阿布·哈姆丹“自由地汲取调查新闻学、人权运动和观念艺术的传统……朝向着超越法律和法外的不公正遭遇，而这些构成了他的原始素材”，也就是说，他创作的力量并不在于艺术性本身，而在于他接近并暴露不公的天赋。在作品《橡胶涂层钢》（*Rubber Coated Steel*, 2016）中，阿布·哈姆丹呈现了一段室内射击场中拍摄的视频，并聚焦这一法律问题：以色列国防军是否用实弹杀害了两位手无寸铁的巴勒斯坦青少年——纳迪姆·纳瓦拉（Nadeem Nawara）和穆罕默德·阿布·达赫尔（Mohamad Abu Daher）——或者，如被告所述，橡胶子弹所形成的伤口形态与少年们的至死伤并不一致，因而可以否定罪责。起诉方试图在以色列国防军中勾勒出一种更阴险的行为模式，认为实弹和橡胶子弹在弹匣中混杂在一起，因而在杂乱的人群和后者的幌子之下，巴勒斯坦人有可能会在暗中被悄悄杀害。

整场诉讼的文本以字幕形式呈现给我们，视频内容则是无声的，只有将证据移入和移出镜框的机械滑轮发出的嗡嗡声。我们读到了字幕呈现的证词，一位专家证人分析了事件发生时的声音：实弹和橡胶子弹的一段多音复调，它们各自映射在红外图表上，向我们展现了测试过程中发声的声轨。考虑到视觉、声音的结合及其缺乏，我注意到了阿布·哈姆丹是如何熟练地运用视觉与声音的效果：我们在为一连串永远不会到来的枪声做着准备，由此形成了一种脱节，使我们既是被动的观察者又是事实的仲裁者。室内射击场的剧场将二元论推进到了一片想象的战场上，其中充满了暴力的痕迹而又被律师们的唇枪舌剑所净化。作品《橡胶涂层钢》的独创性在于将观众定位于观察者兼法官的这种平行主体性之中，表明了如果我们的所见表示事实相互驳斥，那么它与真相之间肯定还存在差别。考虑到阿布·哈姆丹在作品中遗漏了最终的司法结论，那么就表明了他还在争辩更开阔的叙述，即法律传达了真相，哪怕我们原本就有可能这样认为。

阿布·哈姆丹的作品主题几乎没有为不确定留有余地。这种惯例在作品《筑墙而起的无墙》（*Walled Unwalled*, 2018）中再次出现，当时他通过其他人的证词与我们对话，审视既作为物件又作为隐喻的墙，这种协助仇外心理、酷刑和其他暴力形式的工具。再一次地，作品《一旦被移除》（*Once Removed*, 2019）提取了残酷与冲突，作品呈现了阿布·哈姆丹与作家/历史学家巴斯尔·阿比·查希恩（Bassel Abi Chahine）的对谈，查希恩能令人惊叹地回想起黎巴嫩内战中的许多恐怖细节，是因为他还留有前世作为士兵的残留记忆。这些作品能让我们得出这样的想法，即，暴力的余波鲜少是线性的，而遭受了相同的系统性邪恶侵害的人也很少会讲述出完全相同的故事。个人的痛苦既是整体社会的叙事化，也是独特的悲情故事。对阿布·哈姆丹来说，讲述故事弥合了官方纪录与主观真实之间的裂缝，以及历史的宏大叙事如何时常变得与现实最为脱节。如果记忆能被视作多孔的、不可靠的，那么阿布·哈姆丹则否认了记忆并不真实的假说，这是经过政府设计的说法，旨在允许暴力能够不经检视。简而言之，一旦涉及邪恶，那么只有个体才能为这些被公共纪录扭曲、遗漏的事件赋以形状。

以疫情的混乱为背景，我们是否可以说，这种国家为了维系财政稳定而授权认可的零星的社会主义，实则难道不是一种为了掩盖真正损失的邪恶吗？那么，是否可以让对个体的关注成为一个理想的出发点，让艺术家们创作出不会漠视死者的作品，或者更确切地说，是无视较低社会经济阶层的公众里不成比例的死亡率？至关重要的是，当诸如朱迪思·巴特勒（Judith Butler）等理论家说“病毒并不会歧视人……它公平地对待我们所有人，让我们都均等地处于感染的风险，有可能失去至亲并生活在一个危险迫在眉睫的世界中”时，我们难道不该对这种受到信奉的虚构说词表达抗议吗？资本主义已经无法营造保障集体安全的条件了，也就是说，一部分人和系统的同谋关系就决定了另一部分人与系统的从属地位。正是这种自负要为整个社会的崩塌负责。在此重申一个早前的观点，自我孤立是我们此刻生活中的一座体育馆，让我们在其中见证着衰败带来的损失并且反观我们的过去。确实，作为这共谋矩阵体系中的参与者和主体，我们可能会讲述什么样的故事呢？

借鉴汉娜·阿伦特（Hannah Arendt）的说法，阿布·哈姆丹的创作并不事关艺术为何在病毒之后必须存在。取而代之的是，他标志性地让讲故事和记忆都参与创作，由此呈现了令人信服的示例，事关如何开始重新思考死亡、系统性漠视与同谋之间的关系。这个存在性的时刻让他的视频可以被不同的方式解读：如何不被抽象的诗学所诱惑，而不至于偏离真相太远。马克·费舍尔（Mark Fisher）非常著名地在写作中引用了弗雷德里克·詹姆森（Frederic Jameson）和斯拉沃伊·齐泽克（Slavoj Žižek），“想象世界的终结要比想象资本主义的终结容易得多”。今天很适合对这句话进行改写，因为掩盖资本主义比将其想象成世界末日要容易得多。阿布·哈姆丹为我们提供了在资本主义及其对法西斯政权的影响之后对艺术进行想象的方式——创作的作品一方面批判了邪恶，同时又专注于个人的力量和故事讲述的真实。在《一旦被移除》中，阿布·哈姆丹对阿比·查希恩坦言，他“从没被教授过有关[黎巴嫩内战]的事”，而且事实上他“主动地不想去探寻究竟发生了什么”——这成为一种前兆，表明了政府能够改写历史并保留权力阶层是易如反掌的。我们不应该忘记，在这种心理的经济中，最有价值的货币是真理，一旦尘埃落定，人们便会依靠真理的力量，去反对那些维持着我们现状的想象。

****