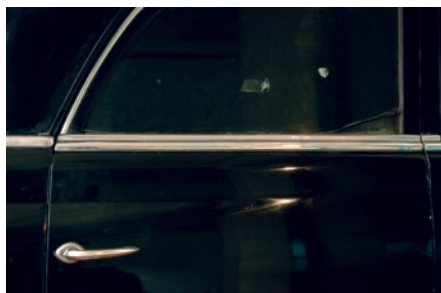


封岩：客观化摄影

作者：Jonathan Goodman

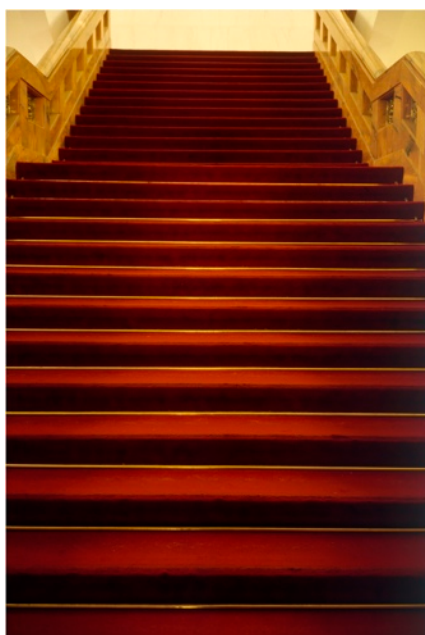
身处艺术生涯中期的摄影艺术家封岩，今春在北京值得称誉的三影堂摄影艺术中心展出了作品。展览主要由日常物品的彩色摄影构成，提出了某些物品的社会性和文化影响的主题。封岩的老练，举例来



封岩, 车门
C print
85.7 x 130 cm
2006

说，在被色彩渲染的巨大台阶《人民大会堂》（2006）这一作品中，封岩强调了建筑对象独立庞大的自然性，但也渗入了对其目的的焦虑，荒凉的台阶除自身外别无它物。他也着眼于其他孤立的物件，比如作品《车门》（2006），一张斯大林赠予毛泽东的座驾的细节照片，再直白不过，然而不安的气息却透过车窗上凹陷的弹孔传递。当仅仅被看做物件时，轿车并无承载任何政治象征；它仅仅是一辆车的照片。一旦知晓了这辆车的历史，它就失去了匿名性。封岩肖像化众多的公共及私人领域里的日常物件，成就了一种类似纪实的论述方式。

因为拒绝在作品中做雕琢，封岩的影像作品成为了那些独立物件的某种镜像。然而，在毛泽东座驾这件作品涵盖的意义中，画面中晦暗的黑漆、坚实的车体以及座驾的来源等，提出了关于权力的探讨。它们暗示出作品承载的意义因车辆自身的政治化源头而更加有力。所以，《车门》如同封岩绝大部分的作品一样，在上下文明晰之前倾向于拒绝被解读。这种倾向容易让人将他的影像置于一种无名的境地——至少乍看如此。



封岩, 人民大会堂
收藏级艺术打印
110 x 163.9 cm
2006

封岩, 电扇
收藏级艺术打印
148 x 100 cm
2010



当然，在当代摄影领域中的基本常识就是，没有哪件影像是完全客观的。影像反映了拍摄者惯常而微妙的技术抉择和总体意图。然而某种程度的客观仍然是可以达到的。比如，封岩作品《电扇》（2010）中未插电的电风扇，尽管有一定的特征并具备其作为物件的功能性，但因过于日常而很难想象其对艺术家的个人涵义。然而，辨识出其作为人造物的本质，其实仰赖于我们不带任何文化或个人角

度，去从它的全部细节看待出它即为它的一种能力。封岩特意将这些大部分属于艺术家本人的物件呈现为非个人的物品。在此处，观者不需要借助知晓物件的来源去体会物件和艺术家、观众之间的距离。距离产生了疏离和异化的效果——风扇仿佛来自陌生的异域——尽管我们对其非常熟悉。在这些艺术作品中，封岩试图缺席自身，而将客体变成从当代废品中挖掘出后，经过清洗、安排以供人瞻仰观看的文化残骸。

但如果封岩是在实践某种文化人类学，他更倾向人造物的物质性，而非其文化含义。更甚，这种严格的唯物主义提醒我们这些物件本应拿来使用或做为公共展示，而非被人解读；诚然，物质文化可供评论，但是物件的真正功能是完成其设计目的。因此，封岩记录日常领域物件，使其达到一种冒似的平凡性。尽管用高度的精确进行了纪录，风扇只是风扇而已。同时，如同毛泽东座驾车窗上的弹孔，或那些通向虚无的高高台阶，他作品呈现出的看似客观却可以有复杂的言外之意。不仅如此，封岩的作品暗示政治是文化表达中无法回避的部分。比如作品《角落盆栽》(2006)，着眼于看似被错置，局促于角落的一组无足轻重的盆栽，封岩却能透过它们表达他对目前中国现状的看法。观者可以感受到当下的政治环境——中国的权力统治法则——在此被暗暗提及，尽管这样的解读更像推测，而非明确的。

同样，物件自有其生命。无论多么缺乏独特性或个人性，对于客体简单的影像记录仍有其必然的后果影响。此处援引伯恩·贝歇夫妇 (Bernd and Hilla Becher) 的作品也许非常合适。这对德国摄影师（伯恩·贝歇于2007年逝世）因对建筑类型学（比如大部分位于德国境内的工业建筑）的合作研究而世界闻名。贝歇夫妇的影



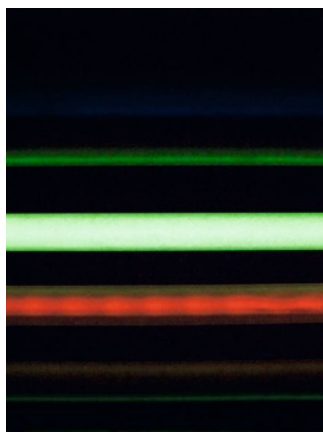
封岩, 角落盆栽
C print
74 x 110 cm
2006

像完全没有雕琢；事实上，正是雕琢的缺失和他们对主题物纯粹客观化的坚持，赋予了他们所拍摄的建筑结构物以视觉力量。封岩说直到最近他才接触过贝歇太太；但在二者的作品间仍有着清晰的连接。如同在贝歇夫妇不动声色的影像中一样，艺术家主观思维和客观思维之间的张力也是封岩的创造力中不言而喻的核心。美国极简主义中对工业美学的倾向，在雕塑中除自身工艺外不展现任何文化叙事，在封岩的创作中也并不陌生。事实上，封岩在谈话中提到了他对极简主义运动的欣赏。

然而讽刺的是，抛开和极简主义运动有关联的雕塑家的政治倾向，这种风格成为了商业艺术的最爱——很可能是因为面对表达文化涵义时，他们采用十足的虚无主义。尽管封岩的作品某种程度上可以被看做纽约极简主义传统的延续，在他的作品中，却不太可能找到商业美学中的“吸引力”。艺术家本人于1998年至2001年期间生活于纽约威廉斯堡，在那儿，他有大量的机会参观画廊和博物馆，进而熟悉美国艺术。

展览中另一系列，《迷幻的竹子》，则非常不同，我们看见在其中霓虹灯管层层堆叠。同样指向极简主义。对熟悉这一流派成就的观众来说，这些影像可能看起来像是对丹·弗拉文(Dan Flavin)灯管雕塑的致意。封岩因此不仅在代际之间，也在可观的地域划分间构建了一架桥梁。霓虹灯管放射出一道核心的光源；在《迷幻的竹子10》（2009）中，绿色的横线将构图的中央分道，除了上下极度微弱的绿色和红色水平线条，其余则为黑暗。封岩对西方美学的开放接纳例证公开了现代抽象主义的演化源流，但是中国艺术从社会主义写实跃入后现代实践的过程，却缺乏了现代主义后期的切身

封岩, 迷幻的竹子 10
收藏级艺术打印
120 x 90 cm
2011



体验，因此封岩的艺术令人由衷震惊之处就在于其完全能在后现代的语境之中冷不防地惊起成立。人们同样会注意到作品的题目，“迷幻的竹子”混合了西方的迷幻剂文化，同时指向了竹子在中国艺术和自然中的独特寓意。封岩对于抽象的使用也与他对中国传统绘画中非写实的动态笔触和线条的喜爱有关。

封岩, 迷幻的竹子 04
收藏级艺术打印
120 x 90 cm
2009



《迷幻的竹子》系列为我们在封岩高度纪实倾向著称的作品风格之外提供了对比和不同。这些作品的美感来自其内部霓虹灯的冷光；《迷幻的竹子 04 》（2009）为例，水平的条纹呈现了多种色彩：蓝、绿、红、栗、黄。无声的彩色光线赋予影像以力量；它让人想起其他艺术家的作品，比如之前提到的丹·弗拉文(Dan Flavin)，但同时它们又是那么惊人的独创。事实上，

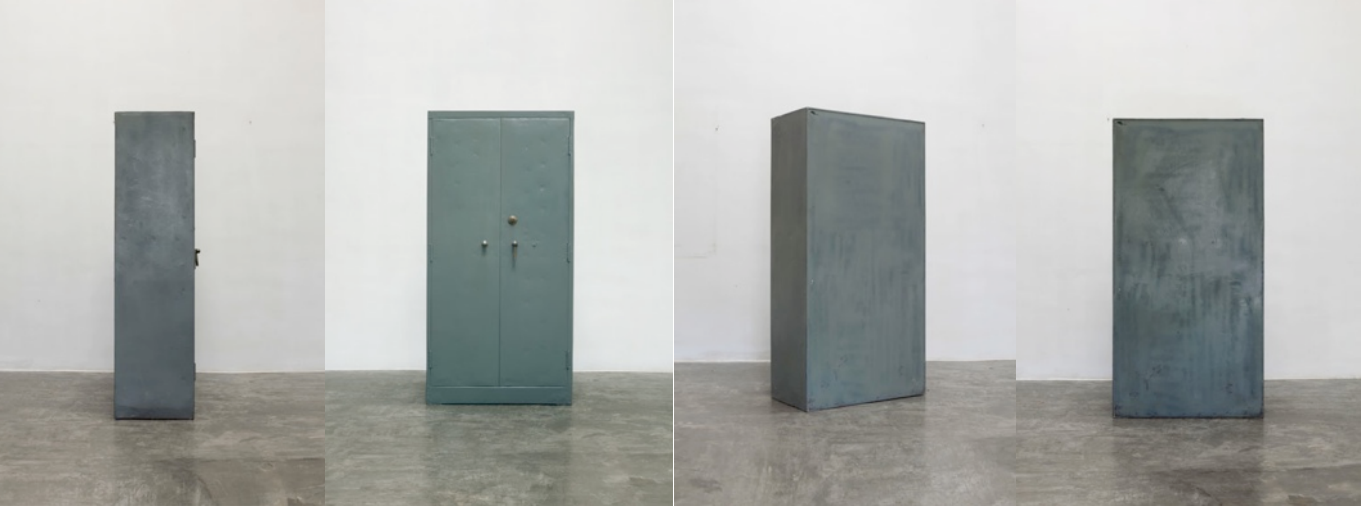
这些摄影作品中的浪漫情怀——他们精细的美感——提出了关于摄影与绘画关系的有益问题。例如，摄影是否持续削弱绘画的写实表现形式？还有为什么当代摄影更多被概念艺术家所接管，而非现实主义匠人？

封岩, 迷幻的竹子 06
收藏级艺术打印
120 x 90 cm
2011



即便如此，观者可以在一开始就看出《迷幻的竹子04 》是件摄影影像，它狭长的色条带有不言自喻的平滑，而非绘画更为微妙的表面质感；无论多么细微的笔触，都会增加画面表层的厚度。在《迷幻的竹子06》（2009）中，色条较宽，边缘模糊。画面上三分之二的条纹呈红白色，底部的构图更为稠密，由深栗色和深紫色构成，最终滑入近黑中。

这些色条自有其美感，但封岩并未刻意使人联想起绘画。画面的平滑性一再对我们显示这些影像绝对是摄影作品；尽管在其静谧的光芒中，它让人们想起马克·罗斯科(Mark Rothko)这样的画家。



如果《迷幻的竹子》系列通过模仿绘画来强调摄影再现物件时一种流畅的特质，那么《纪念碑》系列则同封岩其它许多作品一样，将物件呈现为一种纯粹的物理存在。如前所述，这一系列拍摄了艺术家的个人物品，无比直接——再次令人想起贝歇夫妇的作品——物件得以在其细节中袒露事实。比如封岩2010年拍摄的《文件柜》，通过在影像中的孤立消去它们的上下文，强调其作为物体顽固的存在和无瑕的独特性。他要求观众用全新的视野来观看这些物体，仿如初见，而最终的结果是：无法视而不见的部分获得了全部的关注，文件柜成为绝对的自身。在这幅作品中，尽管文件柜向我们展示了一种近似工业美的潜力，封岩的现实主义拒绝将物体浪漫化。通过坚守绝对的客观导向，仿佛封岩在用视觉的形式复述美国现代主义诗人威廉·卡洛斯·威廉斯（William Carlos Williams）凝练的格言：“No ideas but in things”（译注：无物则无思）。

封岩, 档案柜
收藏级艺术打印
148 x 100 cm
2010

然而，尽管这些物件摄影拒绝被理想化，在每件作品的陈述中，一种因为细节被提升而衍生的持久力量，展示了封岩惊人的想象力。通过强调物件独特的细节，艺术家着眼于它们工艺中的视觉美感；它将观者从客观的源头引入更加具有表现力、更加美丽的影像中。我们可以通过他对于艺术史的认识来确认这个倾向；比如当观看《黑皮椅》（2010）时，极简主义再起作用，回应着过世的美国雕塑家约翰·麦克拉肯(John McCracken)依白壁而立的单色木板。因此，尽管人类对于真实的片面性不言自明，仍旧有某种程度的真实和公允使得封岩能将纯粹的日常物件呈现为艺术作品。他的《五斗柜》（2010）将画面想象根植于本体论，再次强调了被凝视物体的物理存在。在他对日常物体的颂扬中，封岩提出了一种较不理想化、但同样具有说服力的观点——因为物体本身具备一种内在的视觉价值，不论这种价值有多么微小或普通。

由于以上描述的照片并未特指中国文化，它们可以在国际视野下被解读。但是封岩令人瞩目的《山石》系列，却完全让人想起传统水墨文人画中的山石。他精致纯然的将山石粗粝的表面表现为视

左：
封岩, 黑皮椅
收藏级艺术打印
148 x 100 cm
2010



右：
封岩, 五斗柜
收藏级艺术打印
148 x 100 cm
2010



觉愉悦的客体；他用文化中的传家之宝让时光逆转。巨大的画幅——180x120cm——使其在视觉上更加引人注目。尽管也许人们会将这件作品和水墨画作联系起来，事实上封岩仍旧延续了他的方式：完全聚焦于眼前事物，找寻特定物品孤立状态中的当代性、视觉上的抒情，以及辨识其中传统的庄严性。奇妙的是，他在这些特写中所捕捉的典型，比如《山石03》（2011），又暗示出杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)的滴画，西方艺术史的援引再次出现。然而《山石02》（2011）显然又更倾向于中国水墨中的山峦，证明封岩并不将自己归于某一特定风格，而是置身于一个创作过程中，这个过程所产生的主题来自广袤的文化和时代。将这些作品联系起来的是每幅影像中非凡的细节和明晰的语调。

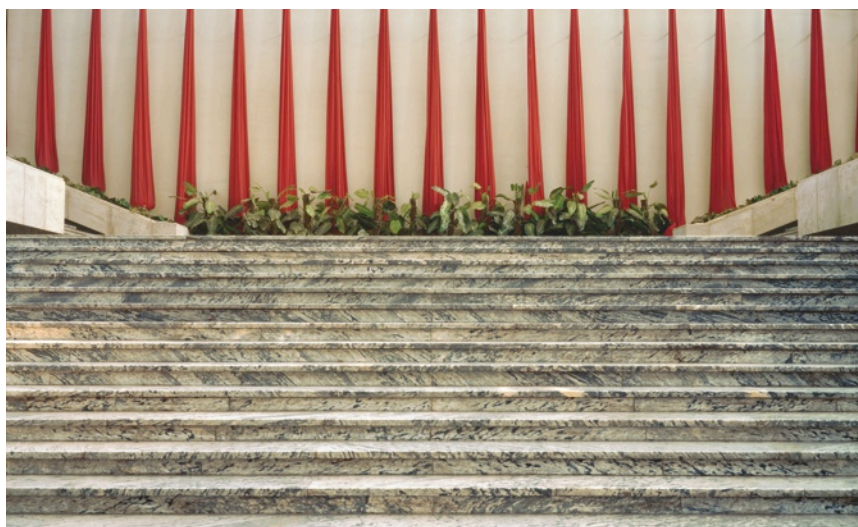
左：
封岩, 山石 03
收藏级艺术打印
180 x 120 cm
2011



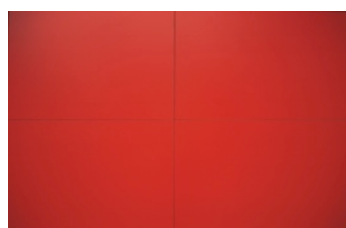
右：
封岩, 山石 02
收藏级艺术打印
180 x 120 cm
2011



对于艺术家来说，当代中国的社会政治状况仍旧空洞无力——个体生活的自由程度堪比西方，而表达对立的政治意见自由度却不是。问题一部分来自于批判性写作，这一西方概念在中国鲜有等价



封岩, 军事博物馆
C print
141 x 230 cm
2006



物（如我的许多中国艺术家同僚所言）。但是做为艺术家可以找到微妙的方式来指涉政府控制。回到封岩作品中的权力议题，在另一幅台阶照片《军事博物馆》（2006）中，台阶基本通向了紧紧压迫

封岩, 四面旗
C print
148 x 230 cm
2006

于近前的墙壁——仿佛进入博物馆和它的历史是被禁止的。另一幅带有政治涵义的作品《四面旗》（2006），由四面不带中国五角星的红旗组成；旗子仿佛被剥夺了其国家象征。《贵宾室》（2005）中素裹的家具和人的缺失使其看上去令人不安。最后，无名的红色大理石地面前的黄色塑料带子上，一组红色的字母读作“Security Check”（“安全检查”），同名作品恍如一声警告，传递出日常生活中政府掌控的意味。



左:
封岩, 贵宾室
C print
110 x 164 cm
2005

右:
封岩, 警戒线
C print
87 x 130 cm
2006

封岩成功将对立面结合，并经由观众的回应和解读使其释放。一旦他的影像进入观者的意识，作品也许将会以无法反映其真实意图的方式被解读。但我们可以说前段中提及的《权力系列》、《秩序系列》中含蓄的政治化影像，其效力多半要归功于艺术家模棱两可的呈现方式。尽管在这些影像中并无什么明显的异议，但作为群组，它们暗示了一种脆弱的抵抗，稍微过度即将身陷险境。对于大部分中国艺术家皆为如此；艾未未作为政治腐化的道德见证者的经验就是一个令人警醒的事实。在中国，政府对艺术非常看重，这使得艺术家身处变幻莫测的道德处境中。不论在生活还是作品中，封岩并不直言此类事情，然而他所关心和考虑的事，势在必然地使他走在独立的立场。我们需要更多像他这样的艺术家。