



荷马的踪迹 Homeric Trace

◎ 陆蓉之 Victoria Lu

1972年出生于黑龙江省伊春市的王迈，为了艺术的追求，像许多中国各地的艺术家一样，移居北京，当年他是早期聚集在圆明园的艺术群中最年轻的成员之一。原本王迈也像大多数的年轻人一般，为了圆艺术的梦而努力挤进美术学院的窄门，结果几经奋斗未果，他将学习与实践，从现实社会中以实作来汲取经验。因此，将王迈定位为自学的艺术家，也并不为过，这在当今中国当代艺术界其实并不多见。或许，正因为他未进入学院的框架，反而可以自由自在到社会各个层面去闯荡，方方面面去学习，也心无悬念地去实验、去玩耍，从绘画、雕塑、装置，一直到行为、表演艺术，静态的，光电动力的，他无一不涉猎，久久造就了他日后蜕变成一位全方位艺术家。

王迈在上一世纪90年代末期的早期作品，反映他受到85新潮艺术运动先锋所带领的思路影响，以及他对西方外来文化的好奇向往，而同时又挣扎抵抗的矛盾心理。这一时期的创作实验的成分较高，有时出自于一种直觉、直观式的反射，甚至不免附和当时新潮运动的一些行为模式，包括在面对身体作为媒材来使用的态度，与逃避纯粹记录性的绘画创作态度方面，在90年代末形成的观念主导艺术的狂流。但是，由于王迈错过了85新潮和传统对立的革命情绪，他的作品从一开始就具有一种诙谐戏谑的游戏性，这使他和前一代人自然产生在创作观念方面的明显差别，也间接影响了他对题材的选择。

美国新具象 (New Image) 绘画的风潮应该对王迈是有影响的，尽管王迈未能避免西方现代主义到后现代主义的洗礼，也未能逃脱来自西方的观念主义的魔咒，但是他对于叙事性的绘画却情有独钟，不但从不反对历史，而且还不断回溯历史，进而操作历史。王迈从日志式的涂鸦，渐渐发展出史诗般的张力，在某种意义上来说，他以视觉化的语汇进行神话与传奇的书写。这有可能源于他个人对宗教态度，出自于一种对于神明有所敬畏的心理，同时又对于“神迹”与“圣物”

的存在充满了怀疑。王迈从小就对物质所塑造的情境，具有与生俱来的敏感度，所以他能够将各种媒材玩于股掌之间，赋予物质各种隐喻或转喻式的联想，乾坤大挪移，他自己玩得乐在其中，而且随手捻来，显得十分得心应手。

作为一位视觉艺术家，王迈不曾特别强调他作品中的文学性，他也不论断中国古代的文人艺术 (Literati Art) 的史观。他对历史始终怀着欲拒还迎的暧昧态度，却因为他对“诗性”的神往，就像他在创作自述中所表白的那样，诗歌对他作品产生了深远的影响，那种在潜意识之中的深层思考方式，既非作品表象上的所谓诗境，更非传统意义上的诗情画意，而是一种由才情所折射出来的语言光芒。到后来，王迈干脆单刀直入从新闻事件、社会现象，挖掘他想要发挥的叙事性题材，尽管过程是渐进的，并非一夕间的遽变。

由于王迈在少年时期背过唐诗、练过书法，这份记忆，使他有别于同代的艺术家。对他而言，历史的传承，可以是他创作的众多选项之一。古代文人琴棋书画的生活美学的实践与追求，其实是一个从内而外锻炼出整体性、全方位的修养，如此诉诸于精神境界的“艺术修养”，正是世界文明史中绝无仅有的中国特色。王迈在审视历史、见证历史的过程中，油然而生的欲望，即是重新判读诠释历史的企图心，并且用图像来支配、表达自己的话语权，构成了他全方位创作的基本架构，以跨时空、跨文化的视点，全面反射他所生存的时代。

2001年在美国发生的911事件，不论从人生还是艺术的角度而言，都造成了王迈生命中十分关键性的转折点。惊心动魄的毁灭，从空飘落的无助肉身，有如挥之不去的魅影，促使王迈跃过他个人小我的生活现实世界的框架，扩大从人类的文化、宗教、政治、环境、能源……等范畴，整体思索人类的共同命运。911事件之后，王迈在网上搜寻到许多关于美国能源政策与中东的冲突，对立双方的政治谋略，在世界资本强权下，中国的处境，一些沉重议题，一一在他的画布上

展开探索。月球、星空、宇宙和人类升空的太空事业，突然都成为王迈创作关注的主题，他以各种媒材来表现这些远离地球的景象，和特殊身份的联想，以及他对外层空间的种种遐想。2001年以后，王迈进入了大叙事的史诗绘画阶段。

许多意想不到的题材进入王迈的画面，例如行事乖张、残暴荒淫、恶名昭彰的萨达姆长子乌代，原本是一个陌生而遥远的形象，因美伊战争而成为新闻焦点，也吸引了王迈的注意。他以乌代的形象作为自古到今所有暴君的象征。而他却把乌代的形象放在画面的中心位置，这通常是西方传统绘画描绘圣像的构图形式，类似的偶像崇拜图像在许多极权专制的国家也都存在。随着萨达姆政权的倒塌，原本“圣像画”乌代肖像也就变身成为人人厌恨的垃圾。王迈喜欢玩弄相反语意并置时的对立和呼应，而在图像的隐喻和转喻之间铺开他的叙事情节，借画面的背景来传达一些既真实又虚构的伪现象。

在《北京名胜》系列的绘画中，王迈记录的是他所生存最近距离的城市——北京，在非典期间与SARS有关的几个建筑场景，例如北京第一个收治SARS病人的佑安医院，以及投入抗灾的交通大学隔离教学楼、松下彩管厂等等。他中国近代政治宣传画的风格，把建筑物的主体描绘成马赛克式的格式化场景的同时，周遭的环境是鸟语花香的鲜亮、健康的旅游胜地的感觉。这种利用墙里与墙外所代表的诡秘错觉和矛盾冲突，使观者一时之间难以判断安全或危险的信息。王迈将乌代的形象拟作圣像，将抗非典期间的著名建筑描绘成圣地，提高到一个几乎成为神话的高度。王迈将新闻的影像用西方绘画的传统构图，再现这些人物或场景时，同样都是玩弄着叙述史实与模拟虚构的两面手法。

入住国营军工企业798厂区，是王迈创作生涯的另一个转折点，他在798旧厂房的大量报废的工具、机具里淘宝，找到他创作的原材料。目前闻名全球的798厂区，曾经是大陆电子及无线电通信的生产重



地，产出新中国的核武器及航天卫星的部分电子原件，随着改革开放的脚步和科技飞速的更新和进步，废厂和迁厂的空隙中，钻进来创意人才的蚂蚁雄兵，反而使得798厂区因为艺术而在国际间一夕成名。“798之谜”的系列作品，使用那些淘宝得到生产工具机作为材料，结合了文革时期的色素，和他想象出来的幻象造型，将白人与佛的镜子与古代铜镜般的毛像，又一次以语意转换的过程，喻示中国科教兴国的雄心，和全球化战略及能源阴谋背景下的文明冲突。

自从2002年王迈获得亚洲文化协会奖项以来，他的艺术事业发展得十分顺利，先后受邀参加了意大利波洛尼亚当代美术馆的“亚洲工厂”，法国里昂当代美术馆的“魔与道，长征馆”，瑞士泊尼美术馆的“麻将——乌利·郁克收藏展”，捷克国家美术馆的“布拉格双年展”，上海当代艺术馆的双年展“入境——中国杂异美学”，韩国的“釜山双年展”等等国际大型展览活动，以及国内外的个展，展出频繁而声名鹊起。

王迈近年来的能源主题系列作品，将他的创作带往更新的高度，他使用世界各大石油公司的品牌标志，在中国传统型式的宫灯上，在大幅的油画作品中，王迈再一次发挥他惯有的诙谐戏谑的转喻手法，隐喻了中国目前在国际能源关系中非常微妙的处境，和西方强权对中国崛起的种种矛盾的心理。《科技之光》描绘两个小孩，头背后的圣光是红太阳，也是石油公司的标志，和手持龙头的红娃儿《天工开物》，一个中国工人和外国工人打斗的《竹林加油站》，都用到西学中用的“中西合璧”手法，是上一世纪初留洋归国的大师为中国艺术革新所遗留下来的传统，而中国当代艺术风起云涌的85新潮美术运

- 1、资本国际空间站 No.1 布面混合媒介 王迈
- 2、天工开物 No.2 布面混合媒介 王迈
- 3、天工开物 No.1 布面混合媒介 王迈



动，其实也并未超越前辈的方法论。王迈的中西合璧，是礼赞？还是向历史的诘问与质疑？似乎仍然是他一贯的矛盾对立却又并置共存的操作手法。《资本国际空间站》可谓是王迈能源议的进入高潮，画面中将国际间著名能源公司的品牌标志组成了一道“天河”，正中的画面，是中国神话的月里嫦娥，正在接见各族裔的石油工人，这又是王迈对未来的想象和喻示吧？

王迈在他的创作自述中曾提到，他其实一直想建立一种“整体艺术”

构建一种综合的表述方式 Build a Comprehensive Depictive Way

● 卢 缓 Lu Huan

卢缓(以下简称“卢”)：最近你的作品中时常运用解构和重构的方式，将你所关注的能源危机、大众文化泛滥、资本全球化等等问题，用多种媒材、多种形式和多种表现手段加以呈现，并形成一套新的综合的表述方式，这是不是你提出的“整体艺术”？

王迈(以下简称“王”)：的确如此。“整体艺术”实际上就是不断地用不同材料、方法、媒介和跨领域的元素来进行创作。“整体艺术”是通过一系列的作品体现出来的。这是一种全新挑战，我认为，在现代艺术的创作中，有没有能力来挑战和架构材料、媒介，这是很重要的问题。

卢：你曾经将“整体艺术”表述为一个过程，一种综合与时间推移的过程。所谓“时间推移”，即你从绘画、行为到装置艺术一系列的表现方式的转换中已经展现出来，今天想就你作品中综合运用艺术语言的问题一起深入探讨一下。我们可以看到，你的作品中经常通过很多不同对象的象征性符号来构建作品的意义空间，而这种符号往往具有多元的文化背景。这当然与你关注的现实问题有关。但是除了意义层面的需求以外，你这种综合语言运用的最初灵感来自于哪里？

王：事实上我从郎世宁那里得到了很大的启发。我一直比较关注他的东西，我很早就看他的作品，但看得很少，最近又买了郎世宁的画册仔细揣摩，发现他重新找到了唐、宋以来看待世界的方式，唐宋与之后的元明清的观看方式完全不同，而且这个区别是很本质的，郎世宁追本溯源找到了线索。

卢：你认为郎世宁改变了一种中国人对待视觉艺术的观看方式？

王：是。中国画的透视方法，以及文人画以形写神的内在精神，描绘的物体不在对象本身，更体现了一个君子的修养。中国的传统艺术完全集中概括了这种意向性的、精神性的追求。八大山人的作品使客观的对象变得弱化了，意向世界成为表达的主体。他描绘的树、花鸟、山石，包括历史画卷，更讲究精神性的东西，而客观表达对象的方式恰恰在元明清渐渐弱化，宋代的时候院体画中还有写生，宋人很多花鸟画以及宋徽宗的作品有很多写生的痕迹，包括李公麟等人的作品也是这样。我说郎世宁对中国的影响改变了我们描绘客观世界的方式，事实上他对民国以来的中国画家影响特别大，而不是对油画家有过多影响，他的光、影，焦点透视的方法，似乎能看到更为精确的表述。这是中国画所

术”的表达方式，所以他对形式的突破，材料的实验永不松懈地追求，最新的水晶玻璃装置，又开启了他视觉语言的新境。王迈对中国文人艺术的诗书画的全面通感构成，中国传统视觉艺术与文学性的互通款曲，有一种新的认识高点。他同时表示中国不太可能选择那些纯粹由虚拟和非现实所构成的作品为代表，中国的现实主义根深蒂固，回避或漠视都有损于这些事实的存在，尤其在今日我辈处于前所未有的全球化、信息爆炸的后现代矛盾而又复杂现实社会之中。

王迈的艺术，是他个人一步一脚印的惊奇之旅，以荷马为范本，对历史进行跨越时空的隐喻与颂歌。



逐渐丧失的东西。

卢：郎世宁及其代表的西洋画体系的确是让当时的中国人开了眼界的，这可以从流传至今的一系列文献中得到佐证。但是这种表现方式是以削弱对精神境界的追求为代价的，而后者才是当时中国艺术的主流，那你如何看待这个问题？

王：的确，郎世宁的绘画精神上不像文人画那样彰显，但是在视觉方式上提供一种新的方法论，如何用现代的方式来再现世界，再现我们面前的客观对象。

卢：然而，这种现代的方法是我们后人基于历史的一种后见之明，在当时是并不被这么认识的。郎世宁及受其影响的宫廷画家，他们的创作都带有很强的目的性，促使他们形成这种风格的是具体题材的写实要求，或者说是上位者对于这种题材与风格的固定组合的偏好。

王：是的，他是一个宫廷画家，皇帝觉得他只是像一个照相机而已，可以更真实地反映客观对象。但是我觉得这种写实的意义在于那代人在描绘客观世界的方法上做出了特别多的探索性的努力，这种努力特别认真，不像现在的许多作品处理的太过随意。这随意又不是古代文人画注重表现精神，弱化技法的随意，古人是诗、文、画都好，但是现在的艺术家连做一个画家也不一定能做好。你会觉得郎世宁没有精气神，但是确实给中国艺术一个直观的感受，这非常重要。所以说，我们要运用一种擅长的方法，中国文化生产出来的艺术家，还是要创作与中国文化背景有关的东西，这就是我们的擅长。

卢：你刚才提到了文化背景，从这点上来看，你对郎世宁的评价带有象征意味，因为郎世宁的风格事实上是通过改造西洋画不适合中国审美口味的东西来获得认同的。他在引入西方的观察方法和表现技巧的同时融合了中国的形式与趣味，而这种融合在强化了表现形式之时，却是以传统精神追求的流失为代价，因而虽然形式上很有特色，却不可能成为当时艺术的主流。某种程度上说，这与当下中国艺术在国际舞台上的情况有相似之处，包括中西文化的背景、形式与精神的取舍、主流话语的影响等等。与评价郎世宁的艺术价值一样，人们对运用“中国符号”也存在着尖锐的对立意见，这与你现在的作品相关了。

王：这个问题还是要在具体的语境里面谈。以前总有人攻击中国符号的问题，但你有没有提供一种所谓有中国特色的东西与国际接轨呢？又或者找到什么可靠的线索。打败中国符号是一个可笑的事情，你毕竟是中国人，不管如何全球化，还是中国人啊，肤色没有改变，头发没有概念，眼睛没有改变，饮食也没有改变，培养出来的也是中国的习惯。中国的符号是有可笑的地方，问题在于有没有做出一个国际化的形象。中国有如此强大的传统文化背景，文化的不同呈现出多样性，不是说全球化都要按照欧美的东西来做，放弃欧美就是不时髦的，这是特别可笑的，应该深入研究前人走过的道路和采用的方法。我们不能简单地成为所谓传统技术的继承者，也不能简单地利用传统文化中的某一个特定符号，这会导致平庸的行活，丧失了生命力。这些都不是用新的观看世界的方式来做的，而是一种手艺，与传统工艺品没有区别，不是继承或者转换传统的方式。

卢：在你的绘画语言中不仅仅涉及传统的问题，我们所面对的也不再仅仅是简单的继承与创新的关系。你对自己作品中综合运用的不同的表现系统怎么看？你是如何协调它们之间的关系的？

王：中国对世界造型在通感上做出的巨大贡献，今天完全弱化了，在全球化的视觉冲击下，我们的方法和对视觉的塑造趋同于全球化的方式。我这两年有这样的意识，就是找一个与自己有关联的东西。我去看莱比锡的展览，其中就有强烈的传承关系，这些东西你看上去会感觉更加熟悉，它不是嫁接过来的东西。我不是反对学习他者，而是觉得在综合运用各种表现手法上还做得不够，比如吴道子壁画中的用线方法就太厉害了，这些都是传统文化留给我们可用的方法。很多艺术家进美院以后，所选择的门类反而变成了他的障碍，我们还是应该全面了解古今中外艺术的各种方法，学会驾驭各种材料。

卢：你对于“整体性”的认识还伴随着对于表现模式固化的焦虑。这种忧患意识很重要，但是否会在客观上削弱了你个人面貌的直观再现呢。伴随着社会环境的变化，当你关注的具体问题也发生转移时，你又如何在不同的艺术样式与母题中保持自己的话语风格？

王：重新在传统的方法、形式感上获得新的感受。我反对今天找到

了一个符号，然后就不停地复制自己。其实现在成名的艺术家也是经过几十年的探索才找到自己的“符号”，进行了长时间的推进工作，而不是现在一些年轻艺术家很早就找到一个所谓的拿来的符号，一旦商业生效了，只考虑结果，不看到过程，使得作品变成了一个消费品。当这些作品成为他们那个简单的“符号”之后，整体性的艺术要求就丧失了，那么，这作品除了卖钱以外，到底还有没有价值？

卢：你对于自己作品的人文价值有什么要求？在这个市场导向越来越占据重要地位的时期，你如何看待大众文化，或者伴随着市场化和艺术消费观念的兴起而带来的快餐文化？

王：至少我们不能在精神上上学快餐文化。市场的问题过于震撼，当把艺术变成一种盈利手段的时候，艺术家的身份值得怀疑了。这与及时行乐是一样的，与贩毒还有什么区别呢？有句话说“历史上见”，我们可以怀疑这种观点，但是有艺术良知的艺术家应该有追问“历史”的自我要求。

卢：这涉及到我们是不是要有历史使命感和行业责任感的问题。

王：改革开放以后，责任感的缺失，道德的崩溃，诚信的下降，所有传统伦理观念都受到巨大的挑战，这是大问题。中国社会处在一个奇怪的阶段，既不是与自身历史有密切联系的传统社会，又不是完全照搬西方主流的国家结构。我们的文化是世界的旁枝，所以需要提供给世界一种有说服力的表述方法。单纯的商业本位非常危险，尤其现在从画廊、拍卖行到批评家，对年轻艺术家过于关注和包装，使得他们市场一好马上就有成功的感觉，以致失去了自我反省的能力。我们好像来不及思考，必须立即搭上某一条船。

卢：在当代艺术的反思性、实验性、颠覆性的价值渐渐沦为商业奴隶的时候，我们有理由怀疑它存在的意义。你采取“整体艺术”的策略，多种话语的综合运用，不仅有基于话语创新的考虑，还包括对于文化本身复杂性与文化问题表现的多样性的认识。从另一个角度看，你期望构建的这种“综合的表述方式”，是在寻找“似与不似”的交汇点。

王：是的。郎世宁的作品就给我这样的感觉。比如他的肖像画，从具体部位看什么都不是，但从整体上看，又什么都是。出现这种奇特的画面现象，是郎世宁对西方方式和中国方式综合运用中产生的，是本能的。我们对中国传统艺术研究太少了，传统与当代、西方与东方之间去寻找“综合”。

卢：既高古又当代，这不失为一种更高的中国当代艺术的境界。

1、科技之光 No.1 布面混合媒介 王 迈
2、竹林加油站 布面混合媒介 王 迈

