

何多苓·忧伤的诗歌

何多苓·忧伤的诗歌

图书在版编目(CIP)数据

何多苓忧伤的诗歌: 山艺术精选 / 何多苓著. —— 成都: 四川美术出版社, 2006. 4
ISBN 7-5410-2871-1

I. 何... II. 何... III. 油画 - 作品集 - 中国 - 现代 IV. J223
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 034437 号

山艺术精选

何多苓 忧伤的诗歌

责任编辑: 杜鹃 侯荣

封面设计: 王朝设计

整体设计: 王朝设计

责任校对: 王培贵

责任印制: 杨红艺

监 制: 北京林正艺术咨询有限公司 北京市环碧堂文化艺术有限公司

出版发行: 四川美术出版社

发行部业务电话: 028-87734353

印 制: 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 240mmX260mm 大 12k

印 张: 27.5 印张

印 数: 1-3,500 册

版 次: 2006 年 4 月北京第 1 版

印 次: 2006 年 4 月北京第 1 次印刷

书 号: ISBN7-5410-2871-1/J · 2078

定 价: 240.00 元

著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: 010-80486788

文章目录

1	序 / 林明哲
3	《何多苓油画艺术展》 / 吕军
5	哀伤而抒情的 / 邵大箴
11	何多苓的绘画风格与伦理的形成 / 钟鸣
31	迷楼与原画再现 / 钟鸣
35	写意——“写”出的意象 / 栗宪庭访谈何多苓
43	何多苓断想 / 高全喜
47	一对一的观看还有多远? / 朱其
51	灰色、人体、何多苓 / 李旭
53	关于我所热爱的艺术 / 何多苓
219	谈何多苓写意油画作品的风格与技法 / 欧阳江河
302~303	何多苓简历

作品目录

57	春风已经苏醒	107	迷楼系列——秋	153	舞者 No.2	259	村庄
59	青春	109	迷楼系列——冬	155	舞者 No.3	261	打黄伞的女人
61	1970 年彗星与火把节之夜	113	庭园方案 一	157	躺着的女孩 No.1	263	戴红帽的男人
63	第三代人	114	庭园方案 二	159	躺着的女孩 No.1	265	雪峰下的女人
65	蓝鸟	115	庭园方案 三	161	躺着的女孩 No.2	267	两个下山的女人
67	A 小姐	116	庭园方案 四	163	躺着的女孩 No.3	269	坐在岩石上的女人
69	塔	117	庭园方案 五	165	躺着的女孩 No.4	271	沙丘上的女人
71	坐在沙发上的女人	119	上楼的女人	167	躺着的女孩 No.5	273	张开手臂的女人与马
73	小翟	121	无题	169	躺着的女孩 No.6	275	山上的女人
75	生命	123	后窗 一	171~207	连环画《雪雁》	277	山野秋色
77	乌鸦是美丽的	124	后窗 二	209~217	连环画《带阁楼的房子》	279	红色岩石与女人
79	偷走的孩子	125	后窗 三	231	玫瑰园	281	男孩与苹果树
81	六月	127	吸烟的女孩与狗	233	金盏花	283	两个交谈的男孩
83	向树走去	129	两个青年	235	菊花	285	听音乐的男人
85	行走的女人与跳跃的狼	131	海英与花	237	满天星	287	凉山的两个儿童
87	秋天的风景	133	梁焰	239	仙人掌	289	姐弟
89	午后	135	窗前	241	女人与蔷薇	291	鸟瞰爱丁堡
91	窗前的女人	137	女孩与夜鹭	243	岸边	293	落基山的狐狸
93	冬日的男孩	139	灰色房间	245	火岛	295	南达科他
95	红色天气的马	141	小蚊	247	在沙滩放风筝的女孩	297	去拉曲的路上
97	乌鸦与女人	143	凯文	249	湖畔	299	北冰洋的夏天
99	肖像	145	今晚将要下雪	251	屋檐	301	秋天的阿拉斯加
101	海滩	147	冬日	253	母与子		
103	今夕何年	149	母与子	255	两个盛装的女人		
105	迷楼系列——夏	151	舞者 No.1	257	穿白披肩的女人		

306~320 图版目录

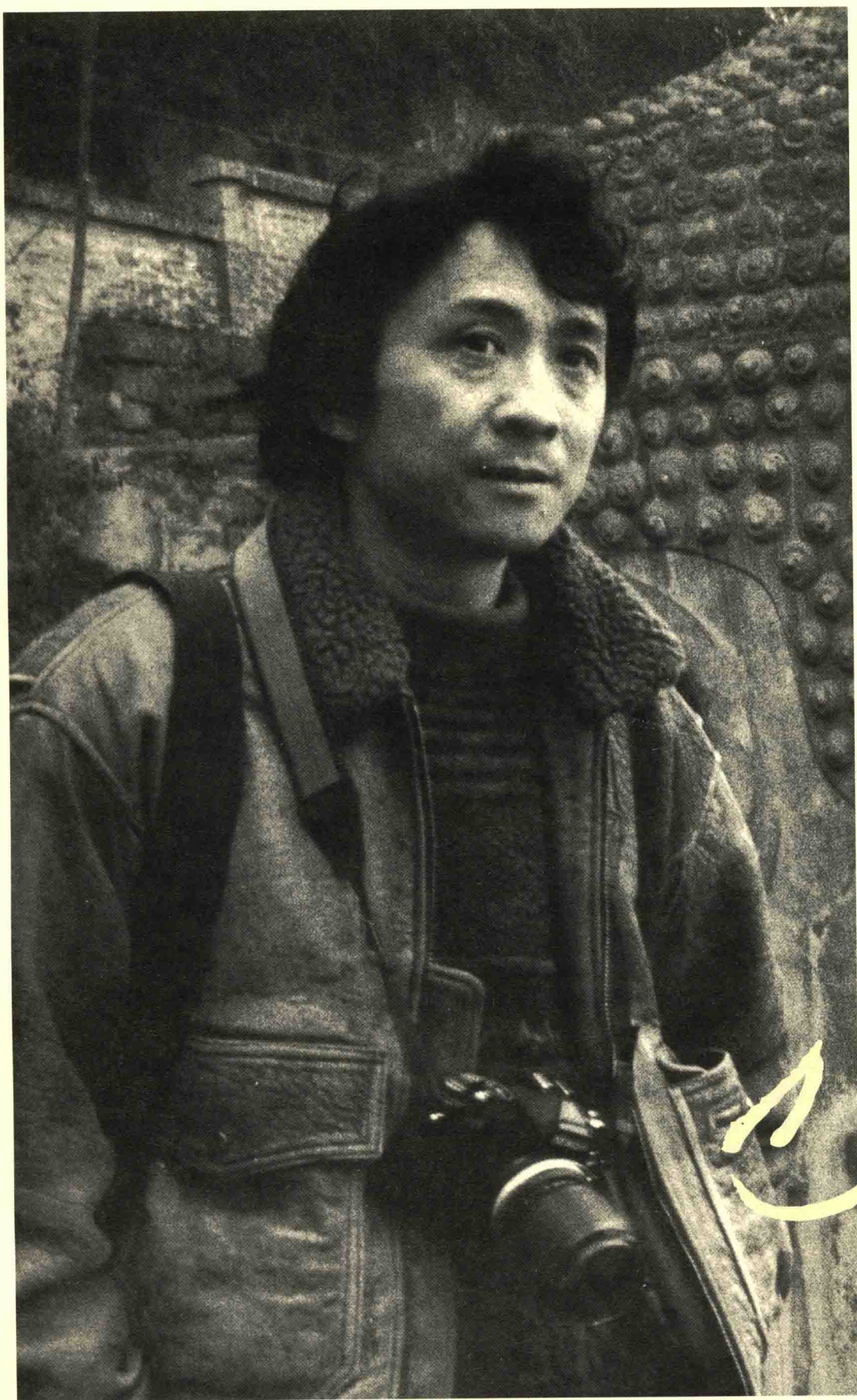
1987年起，山艺术基金会开始接触和认识中国大陆艺术，从探究关注大陆杰出艺术家、支持大陆艺术家的创作；到参与和支持、推动大陆艺术的发展，迄今已近20年。

从20世纪80年代中期开始，中国美术界开始了一场观念变革、艺术变革的美术运动。山艺术基金会以一种包容和顺应时代潮流的态度和精神，促进和支持了大陆艺术家和艺术史的探索性尝试，并在横跨80、90年代及新世纪之间的艺术事件中，收藏了大量珍贵的历史重要艺术文献。山艺术基金会在台湾出版了30多种与中国大陆现代艺术相关的艺术书籍（其中包括艺术家画册、艺术类杂志、艺术批评集、艺术专辑、散文集等）；在大陆和台湾主办过近80次相关艺术展，多次为艺术家策划和主办个展及联展；并努力发现和提携年轻的艺术新锐。培养艺术学院学生和关心艺术新秀，也是山艺术基金会多年来视之为己任的态度，并为此成立山艺术“罗中立油画奖学金”。这些在大陆和台湾进行的一系列艺术活动，正是山艺术基金会当初推动的目标之一——“中国艺术海外推广。”

立足大陆，面对历史，放眼世界，我坚信21世纪是中华民族汉唐以来发展最迅速、经济最繁荣、艺术最辉煌的时代。在中国全面实现现代化的大背景之下，中国当代艺术正在发生前所未有的重要变化，这样的变化也势必参与到全球化进程之中，并形成与世界的对话关系。中国具有深厚的、无可比拟的文化艺术传统，中国当代艺术在形态、形式和观念变革上，正处于厚积蓄发之阶段，并且，中国拥有全世界最多的艺术工作者与艺术人才；相信应该产生一大批迥异于西方审美观、独具中国民族特性和艺术性的杰出艺术家与艺术作品。

近年来，中国社会各界以及世界视野之内，已开始有更多人关注中国艺术的整体面貌及发展，中国的美术文化产业正呈现蓬勃发展之势。山艺术基金会有幸躬逢盛时，将进行更深入更精致的艺术推广计划——“中国艺术—深耕大陆，推向世界”。参与并主办一系列在国内的出版计划与展览活动；介绍和传播本土艺术家与他们的艺术创作，提升和吸引社会及世界对中国现代艺术的关注与理解。

山艺术文教基金会
林明哲



刀歌

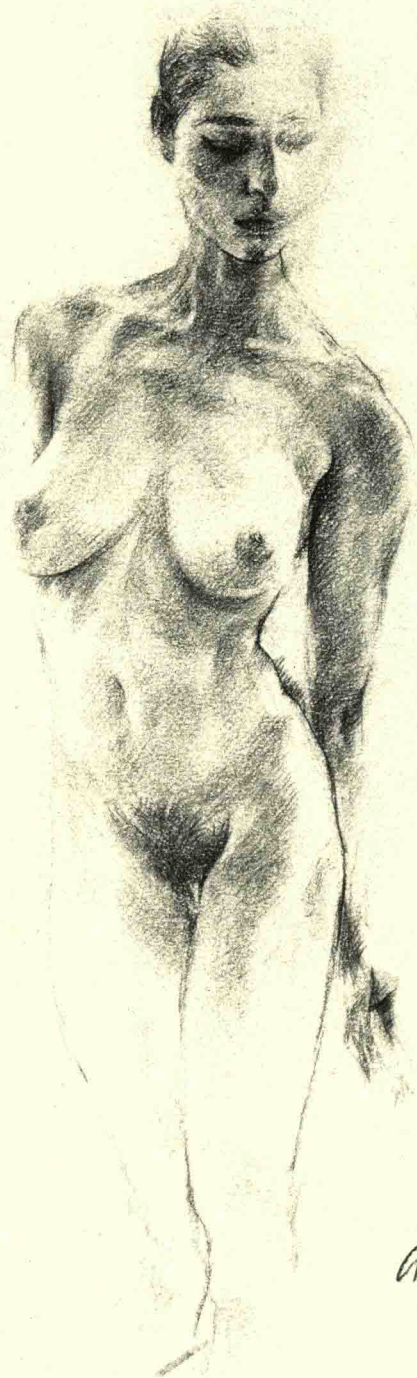
众人言：艺术无国界。但中国油画家的笔下却具独特的中国文化内涵。通过“中国油画”这方景观，可以观看中国社会的变迁，中国历史的进程，人民生活的丰富……可以观看多产的中国油画不尽的风貌和众多画家独具的个性。就某种意义而言，中国油画是当今世界艺苑中颇富文化内涵的视觉类型之一。

毕业于四川美术学院油画系的何多苓，作为“伤痕美术”的代表人物，上世纪80年代初即以油画《春风已苏醒》《青春》；连环画《雪雁》等作品轰动一时。他的造型功力坚实而全面，透过其画面使人感受到一种发自作者内心的生命张力。更重要的是，他在研究西方油画技巧的基础上，融合中国传统文化，尤其中国传统文化中自然与人和谐、外部世界与内心世界统一的哲学观念，使之作品印下独特的中国文化的烙印。何多苓的作品不仅思想深刻，手法高超，更为难能可贵的是他不断地探索，不断地呈现新的面貌。作为颇富创造力的中国画家，何多苓的绘画令人多层次立体地感受生命之美的深刻内涵。

何多苓是中国当代油画艺术的代表画家之一，1994年曾在中国美术馆举办个展。时隔12年，在同样的地点再次举办艺术展，这是一个较之前次更为壮阔的文化空间和不尽相同的文化背景的艺术对话，是一次沟通心灵、增进理解的对话。

文化部中外文化交流中心 主任

2006年3月23日 吕军



Wang Meng

哀伤而抒情的 ——读何多苓的画

邵大箴

在当代中国画坛，何多苓是一位令人注目的人物。自1982年推出油画《春风已经苏醒》以来，他不断有新作问世，画风悄悄地变化，形式、语言在逐渐完善，但他作为画家的面貌却是鲜明的，予人的形象是整体的。他被认为是具有杰出才能的现实主义画家。这现实主义，我想把它称作“哀伤而抒情”的。对，何多苓正是这哀伤、抒情的现实主义油画的代表人物。

现实主义，有各种各样的派系。批判现实主义、社会现实主义、社会主义现实主义、革命现实主义等等。中国大陆的美术发展，自“五四”以来，以现实主义风格为主体。俄国和苏联的影响，结合中国的实际，无形之中浸润着当代中国政治、文化的观念，具有相当的中国特色。既然是现实主义，必须是以现实生活为范本，从现实生活中汲取源泉的；从这个意义上说，那些纯观念性，从政治概念出发，置客观现实于不顾和粉饰太平的作品，并非真正的现实主义，而为“伪现实主义”。中国大陆文化大革命期间流行的一些美术作品，就属于这种伪现实主义。文革之后，中国美术界的重要任务之一，就是在艺术思想上正本清源，弄清现实主义美术创作的概念和基本特色，摒弃添加在现实主义艺术上的那个“假”字。艺术理念和观念是指导实践的，但是实践往往走在理论和观念体系的前面。因为实践本身提出来的问题，能自然地矫正和否定那些不符合实际状况的理论和观念。那些在实践中首先有所突破的人，无疑是来自生活的底层，他们受着丰富、充实的生活内容的冲击，而有强烈的感受，不得不在艺术中吐露出来。20世纪80年代初，四川美术学院一批年轻人，以罗中立、程丛林、何多苓为代表，冲破重重束缚，脱颖而出，创造了一批有真情实感的现实主义油画作品。他们观察、体验和表现生活的侧重点不同，各人的艺术气质和表现方法有异，但有一点是共同的：忠于生活，吐露真情。

一种新思潮或新学派的出现，必须具备各方面的条件：客观方面和主观方面。客观方面是指国内和国际的环境。“文革”期间，“四人帮”实行极左的文艺政策，扼杀文艺上任何有生机的创造，再加上闭关自守，国外文艺的信息几乎断绝。在这种情况下，要有所创新是难上加难的。打倒“四人帮”之后，中国大陆文艺政策趋于平和、稳定，与国外交流逐渐恢复，对创新思潮的涌现是有利的。主观方面是指人材的培育。“文革”堵塞了大批人才，而人才的涌出，似乎也遵从物质不灭的定律。文化大革命之后，大量有杰出才能的青年脱颖而出，他们正是沐浴了“文革”暴风雨的一代青年人。他们上山下乡，边劳动，边学习、思考，从实际生活中接受到许多新知识，一旦有机会，他们的才能就如冲破闸门的洪水倾泻而出。罗中立、程丛林、何多苓都出生于1950年前后，他们在“文革”期间渡过了青少年时代，并开始学画，“文革”后更加如饥似渴，吸收各方面信息，充实自己。当他们在80年代以弄潮儿面貌出现于画坛时，正是三十岁左右的人。这群年轻闯将之所以从四川“冒尖”出来并非偶然，这不仅是因为四川有所全中国大陆比较有名的国立美

美术学院，在油画教学方面有经验丰富的老师魏传义等，还因为四川这块地方人口稠密，有近一亿人，是出人材的地方。且四川地少人多，人民吃苦耐劳的精神很强，尤其在山区，农民的生活很苦。这些在农村和山区“插队落户”的知识青年，从这里受到极大的教育和启发。四川农民勤奋朴实的精神和那股“蛮”劲，潜移默化地影响着一代青年人。这群在70年代下半期进入四川美术学院的青年人，虽然在专业上还处于不成熟的阶段，艺术目标还比较蒙眛，但由于有丰富的生活土壤，有对艺术的一片赤诚之心，终于在画坛上初露头角。

在1980年10月举行的“四川青年美术展览会”上，何多苓和罗中立、程丛林、高小华、王亥、朱毅勇、龙全、王川陌生的名字，引起了人们的注意。何多苓和唐雯、李小明、潘令宇合作的油画《我们曾经唱过这支歌》，出现在这次展览会。在评论这幅画时，当时的《美术》杂志副主编何溶写道：“不管所谓‘大有作为’的‘知青生活’在他们思想、感情上留下多少痛苦，他们对自己所经历的生活、对于他们劳动过的土地都是珍惜的。”“在回忆的欢乐中有苦味，要告别知青生活时又有辛酸。”（《美术》，1980年12月，《读四川美展及其他》）。这幅画表达的是复杂的感情，何多苓自己说，他们画《我们曾经唱过这支歌》，描绘知青生活是为“人们可以从中引起共鸣，更珍惜那段生活”，“力图使不同的人得到不同的感受，有时甚至是相反的”，“我们想表现青年模糊的想法，一切都是蒙眛的，并非很伤感。因为过分的苦难并不典型。”（《美术》，1981年1月，《四川青年画家谈创作》）试图在作品中表达非单一的主题，表达复合的思想情绪，似乎是何多苓一贯追求的，《我们曾经唱过这支歌》算是个起点吧！

何多苓独立完成的最初作品是《春风已经苏醒》，这是体现他风格的处女作。作品取材于他的知青生活。他自己说：“1969年冬天，在四川西南部大凉山无边无际的群山之间，我躺在一片即使在严寒季节也不凋零的枯草地上，仰望天空。十年后我才意识到，就在那些无所事事、随波逐流的岁月中，我的生命已被不知不觉地织入那一片草地。”“那片草地被我画在《春风已经苏醒》这幅最初的作品中。在被一种盲目的狂热所驱使的苦心经营中，我逐渐找到了自己。”（何多苓：《关于我所热爱的艺术》，日本福冈市美术馆，何多苓展览目录）在画面上，我们看到的是细致描绘的枯草地，坐在草地上的农村少女若有所思，卧地的水牛和蹬在草地上仰视的狗是她的友伴。这极其平凡的农村场景，在作者的笔下表达得非常抒情的诗意。画中的主人虽是少女、动物、草地，描绘都是陪衬少女的形象。孤寂的少女，在春风沐浴下，似乎有所思悟，内心有所萌动。人、动物和自然景色和谐为一体。这里是荒凉、贫困，这里同样有生命和生机。正是大自然赐予的生命和春天的生机，把他们紧紧地联系在一起。作者对所描绘的一切充满着感情：怜悯、同情和爱。正如作者所说的，他不想描绘过分的苦难，也许正是这样，反而使读者对画中

人产生更大的同情。也正如作者所说，他不想在画面上明确地说出自己的意图，或许正是这样，反而使读者更加深入思考这幅画的主题。这主题是复合的，不同的读者可以根据自己的生活经历和感受去体会主题的某一个方面。

《春风已经苏醒》从严格的意义上说，虽然是何多苓的处女作，但处理手法却相当成熟。他已经很熟练地解决了绘画语言单纯化这一课题。画面上集中描绘单个的人，用背景、环境渲染情绪和气氛；精微的细节描绘服从于画面的整体效果；形与色并重，忌用对比和反差大的色彩，善于用柔和的中间色调。

创作于同年的《老墙》，风格和《春风已经苏醒》一致，只是在破旧而结实的老墙后面伸出脑袋和手的农村少年，以及蹬在墙头上的猫，增加了画面的某些神秘性。还有少年的表情，那逼视着观众的一双眼睛，予人以不安宁、不平静的感觉。

这两幅画表明，作者是受了当代美国现实主义画家安德鲁·怀斯（Andrew Wyeth）画风影响的。怀斯在80年初被介绍到中国来，立即吸引了许多青年画家。其原因是怀斯艺术的人道主义、人情味和在写实中注重境界，是“文革”以至“文革”以前被中国画界所忽略了的。在一阵狂风暴雨之后，人更觉和煦的阳光的可贵，在流行了虚假和瞒骗之后，更觉情真意切的价值。经过“文革”摧残的青年们，最敏感地预感到社会的变化。“伤痕文学”的思潮，是青年文学家们首先推崇的，它揭示文革人们所遭受的痛苦与悲难，但不少作品用的是含蓄和有分寸的手法，有相当浓厚的抒情味。那么在美术中，何多苓等人从怀斯的画风中得到启发，用抒情的写实主义表现文革那段生活经历，就是很自然的了。我这里特别用了“启发”这个字眼，意在说明何多苓和其他中国青年画家的创造性。他们并非移植怀斯的画风（任何画风也不可能移植过来），而是借用他的技法表现自己内在的感情。由于这种感情的真挚性和表达的独特性，也由于它道出了许多人的普遍感受，所以能激动人们的心灵。

何多苓很佩服怀斯，但不满足于怀斯的画风。在《老墙》之后，他开始摆脱怀斯的影响。此时，“怀斯风”在中国画坛已经形成一股潮流。摆脱这种画风，需要有股反潮流的精神。他自己说，在《春风已经苏醒》之后几年的作品中，他“开始无声无息地、艰苦地寻找自己的语言。”他还说：“本能使我对潮流和时尚有天生的免疫力。我深感幸运。但一种即使是封闭的、自足符号系统的形成不顺利。无视潮流也许是容易的，但超越它却难。”作者的这些自白表明，这段期间的作品带有转折的特色，一种新的风格已经萌芽，虽然还不够成熟。在作于1983年几幅不大的

油画《冬》《有刺的土地》《天空下的孩子》中，作者自己认为：“一种新的抒情语言初见端倪”。新在何处呢？新在运用象征性的语言。原来人文主义的、能够为读者普遍认可和理解、能够引起人们普遍同情的主题，为一种更为内在、隐晦和冷漠的主题所取代。作为这种新风格的标志，是1984年的《青春》。

还是取材于知青生活，但这幅画直接描绘女知识青年的形象，而不是像《春风已经苏醒》和《老墙》那样，描绘农村少年。同样有动物“鸟”出现，但这飞鸟的含意却要比前几幅画中的牛、狗、猫隐晦得多。穿着“干部服”的女知识青年坐在立于荒脊、倾斜土地的岩石上，她的表情和动作，她周围的环境和气氛，比前两年的画要显得冷漠和严峻。作者说，画中的女青年是“一座在阳光下裸露的废墟，与风格化的土地、倾斜的地平线、翱翔的鹰一起构成一个既稳定又暗含危机的象征。这个象征符合对过去的追忆，又具有更为久远的、冷漠的含义，超越时代与社会的非人性化的泛神意识。”确实，一幅有概括意义的好画，其内容是超出具体题材的意义，而具有更广阔、更深刻的内涵。《青春》一画已不能简单视作对文革的批判和否定，也不能视作对知青的同情和怜悯。画中的人和景，包括那些含意蒙眬的细节，使人产生广阔的联想：人和人的命运，青春、生命和宇宙，过去、现在和未来……当然，由于画中人这一主要形象是“文革”上山下乡，在狂热之后处于迷惘状态的女青年，人们首先把这幅画的主题理解为对“文革”的否定，对失去青春岁月的一代人的同情和惋惜，也是无可非议的。

卡莱尔在其著作《再造的缝工》第三章中，对“象征”一词作以下解释：“在我们所称的‘象征’之物中，或多或少有着明确而直接的具体表现或启示‘无限’的东西。‘无限’和‘有限’的交会，便成为仿佛可看到、可以达到的领域。”这种象征的表现，其价值不仅在于作者直接描写的人物或事件的意义，而更在于暗示人类灵魂深处隐秘的信息。它借着感觉材料——耳闻目见的物象，捕捉短暂的一瞬间，以向读者暗示另一个难以捉摸的无限世界。这一类作品的特征是极为细致和精妙的气氛和情调的表现，领会它们的读者需有敏锐的感觉力，至于创造它们的作者，其修养和品格自不用多说了。

何多苓在经过多年的探索之后，特别是到美国参观了西方当代艺术之后，选择这种表现方法，创造出他自己比较满意的作品《蓝鸟》（1985年作），是很值得注意的。这说明，作者经过深思熟虑之后，对“自我”有了更进一步认识；对艺术有了更进一步的理解。艺术是什么？一百个人就有一百个答案。艺术就是作者自己，就是作者生活于那个世界独特的自我。1985年，何多苓应美国麻萨诸塞艺术学院邀请赴美访问讲学。不同于许多年轻中国美术家的是，他有一种天生抗

拒潮流的精神。他的“自我”竟如此强大，以至认为外国的现代艺术馆给人“一种衰落感”，“国外现代艺术对我冲击很弱”，“我回国后感到仍然是我自己。”（见《美术》1989年7月号，《沉静以致远》一文）

《蓝鸟》的艺术特色在于它语言凝炼和单纯。就整个画面来说，人、鸟和背景，几个大的块面，毫不琐碎。就细节描写来说，也再也没有以前那样具体和细致的描绘，被白雪覆盖的大地和铅色的天空形成的背景是相当简化的。少女的个性特征也大大减弱，与其说是“某一个少女”（如《青春》画中的人物），毋宁说是“现代的少女”在简略的背景上，处于内心激动状态中的少女和疾飞的蓝鸟，予人更鲜明和深刻的印象。何多苓说：“少女与疾飞的鸟之间构成了某种怪诞的象征，而与象征主义绘画不同，这种象征不具有传统的、固定的含意，它是错位的、隐晦的，因而是多义的。”我想，在这“多义”中，关于人、生命、青春的思考，应占有重要的位置。作者那种强烈的孤寂感，以至某种悲愤感，也是一眼即可感觉到的。除了特定的生活经历驱使他选择这样的艺术语言和作这样的艺术处理外，他在艺术上的孤离感（“我内心里始终处于孤离状态”）也肯定是作画的动因。

在语言的简练、单纯上与《蓝鸟》可以媲美的是《被惊醒的小女孩》（1982年作）。它同样有象征的意味，也给人某种不安定的感觉，但作者似乎被少女的形和神情的美所迷恋，他又少许回到最初的处理手法上来：描绘少女的面部，特别是眼睛。是的，何多苓的象征性始终在现实与超现实之间加以平衡，他那特有的对现实美（特别是少女青春之美）的敏感，一直在所有的作品中保持着。在他1987年展示于“中国油画展”的《小翟》和1988年创作的《乌鸦是美丽的》中，他加强了超现实的神秘气氛，但现实的美感依然是吸引他的重要因素。只是，在他的这些作品中悲切和哀伤的情绪相当浓烈。而正是画中少女那特有的青春魅力，与死亡的环境（《小翟》）与不祥的象征物（乌鸦）渲染和烘托了这种情绪和气氛。

通过对何多苓上述几件代表作品的分析，我们不难看出他艺术风格的独特之处。这独特处表现于题材内容，又体现于形式语言。在题材内容上，他不像罗中立、程丛林等人那样，从批判的角度选取现实生活的题材；也不像一些新潮流艺术家那样，沉湎于荒诞怪异的想象场面，冷静地描绘他钟情的少女，用温情的笔勾划出她们的美和魅力，但安排在近乎超现实的环境之中，组成令人陶醉、但又令人深思甚至惊恐的气氛。这些作品是抒情的，但又是哀伤的。这就是我在本文开头说的何多苓的哀伤而抒情的现实主义。何多苓的绘画形式语言也是与四川其他画家不一样的。作为油画家，他的造型功力坚实而全面，人物、景象在他的笔下显得很有生命。而且，更重要的

是，他在形式语言上所达到的单纯感与中国传统的水墨画有相通之处。就画面整体的单纯感而言，他表现出一种较为超越的精神境界和艺术理想。还有，他在单纯中求细致和复杂的手法，（如他所说，对外轮廓的限制很严，轮廓里的东西画得很充实、微妙），也是得之于中国传统艺术之启发。

在强大的西方现代美术潮流前面显得有些惶恐和不知所措的中国大陆美术界，给善于思考和毅力坚强的人提供了展示才能的最好机会——逆潮流而行，走出自己的路。虽然这条路荆棘丛生和途程遥遥。中国的名言“走寂寞之道”给一切探索者以莫大勇气和力量鼓舞。何多苓还在辛勤地探索着，但他已经取得的，是中国美术界引以自豪的。



何多苓的绘画风格与伦理的形成¹

钟 鸣

害怕时，我们蜂拥阻挡这门，
我们死去时，则又敲打它，
门开了，泄漏了一些机会，
丑陋的艾丽丝看见一片
阳光下等候她的奇境，
微弱的朴实使她哭了起来。

——奥顿 《门》²

序曲

1993年，我与何多苓同机飞上海，去参加一个建筑师事务所发起的“21世纪新空间”会议。飞机黄昏前向虹桥倾斜时，我蓦地想到徐志摩坠机的旧事。其实，坐这文明工具牺牲的不啻徐志摩。1911年，第一个把飞机开到上海表演的法国人维龙，也机坠命陨。在江湾跑马场和静安寺路之间这段距离上，当年的目击者，早已消失，机器却仍发展着。似乎是个隐喻，1923年，柯波西埃³就提醒人们，建筑应该像飞机一样，为完善其功而斗争。他劝人们，不要把飞机看做是一只鸟，或一只蜻蜓（有意思的是，何多苓的作品常出现神秘的飞鸟），而应该看成是一架飞行的机器。就像房屋是居住的机器一样。这似乎导致了一种合逻辑的看法。

会议在上海美术馆有个展览，由建筑草图、方案、模型、照片、诗歌、文稿、说明构成。楼下凑巧是吉尔伯特和乔治画展。主持者并不知道，1936年，在同一个城市，也曾搞过一次规模庞大的“中国建筑展览会”，观众多达好几万人。相隔半个世纪，生活发生了许多变化：若在家里，你会发现人们为电视机紧紧吸附；在航空港，你会看到，双翼飞机换成了“波音”。1987年，电车首次开通，上海妇孺害怕触电竟没人敢乘坐。“达达”、“折衷主义”、“抽象”一类，1922年到1930年间，已出现在汉语中。当蔡元培把陶冷月的作品命名为“新中国画”⁴时，中西合璧便开始在画家心目中成为永久的企图。这算是信号。类似的还有1917年，由刘海粟引发的“模特儿事件”等。

其实，整个新文化运动，在早期，人们只注意到它的时代呀、阶级呀、新旧呀，或生活方式的冲突，而并未深究社会学意义上都市化这一必然过程。而却正是它，决定了绘画乃至整个文化最大的一次突破。所以柯恩在80年代说：“中国要实现现代化，看起来很难回避城市这个都市生活的现实，如果中国年轻的艺术家的继续以新现实主义精神作画，避开这个主题，也将是十分困难的。”⁵所以，当何多苓在上海，用了特别的眼光，观察了这东方门户的特征时（他专门去看了波特曼⁶的建筑作品），便有着特别的意义。不久，建筑遂进入了他的创作。

从1979年到1989年，这十年间，如果说“何多苓的艺术一直呈现出一种持续推进的状态”，那是对的，而如果说，在现代艺术潮流中，他“竟未受影响而得以延续下来”，便失准确。如果所谓“时代风格”再限定义上（第一限定义为“各种思想形式的总形式”）存在的话，每个画家都受其影响，因为“现代主义已经成为一种无形的社会风格”⁷，皮尔·卡登为中国空中小姐设计的服装，和他在巴黎设计的巧克力，哪种更现代化呢？奥本海姆那著名的毛皮杯子，和杜克海姆更为简单的小便槽，哪个更能刺激我们的联想呢？其实，潮流之中，真正有意义的是艺术不同的个性反应，画家选择不同的方法——遂有了自觉的风格。故有使命感的职业批评家，一般都不从第一限定义去理解“现代主义”这个词语，因为它包含着抽象化和高度自觉的技巧这一特质，这种特质，“把我们引到熟悉的现实背后，使我们放弃熟悉的语言功能和传统形式。可以说，这只是它的始动，只是第一阶段的运动，它引导我们大家一同进入现代主义。”⁸而倒更普遍地认为，“现代主义是我们在第二种意义上所说的风格，是由于现代思想、现代经验而产生的艺术形式”⁹。而这恰恰是通过每个画家具体素质和潜力来决定的。现代主义的多样性是最基本的事实。

或许正因为如此，在评估他时，除不值一提的二分法（此法以庸俗进化论为基调，然后红是红，黑是黑，去其细节，对批评对象作阉割和定论），批评家赋予了他许多的观念：如“守旧性”，或“固执地将自己置身于中国现代艺术的种种潮流之外”，“优雅的、贵族化的乃至颓废主义的形象方式”，这显然是些经不住推敲的即兴说法；有的最多也只将其纳入“现实主义”考察，附上“哀伤”的形容词，而这是最不能说明什么的。因我们也可以问，毕加索“哭泣的女人”哀不哀伤呢？杰克梅第的“狗”哀不哀伤呢？如果，作品含义特别丰富，便又述为“已经从单纯的现实主义脱离出来”而像“遵循弘扬自我的信念”一类，都是极空洞的。在日本个展时，日本人命名的是“深度现实主义”……各路评家，或许有各自的理由与角度，就随它去好了。但由此可见，在当代绘画中，他的重要性是不可忽略的。柯恩80年代就断言过，他是南方魔幻现实主义画家中