

中国油画名家
CHINESE OIL PAINTERS

何多苓

HE DUO LING

 吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位
Jilin Fine Arts Press | China 100 Best Publishers



JM 吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位
Jilin Fine Arts Press | China 100 Best Publishers

图书在版编目 (CIP) 数据

中国油画名家·何多苓/鄂俊大 主编. — 长春: 吉林美术出版社, 2012.6

(中国油画名家系列)

ISBN 978-7-5386-6780-6

I. ①中… II. ①鄂… III. ①油画—作品集—②素描—作品集—中国—现代

IV. ①J221

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第103304号

中国油画名家·何多苓 Chinese Oil Painters-He Duoling

- | | |
|--------------------------------|--|
| 出版人/ 石志刚 | Publisher: Shi Zhigang |
| 丛书主编/ 鄂俊大 | Chief Editor: E Junda |
| 作者/ 何多苓 | Author: He Duoling |
| 编辑/ 郑越 | Editor: Zheng Yue |
| 装帧/ 郭锦 | BDG: Guo Jin |
| 制作/ 郭锦 | Production Editor: Guo Jin |
| 英文翻译/ 王嘉慧 | Translator: Wang Jiahui |
| 责任编辑/ 鄂俊大 高凌 | Responsible Editor: E Junda, Gao Ling |
| 技术编辑/ 赵岫山 郭秋来 | Technological Editor: Zhao Xiushan, Guo Qiulai |
| 出版/ 吉林美术出版社 | Publishing House: Jilin Fine Arts Press |
| 电话/ 0431-86037810 010-63107921 | Telephone: 0431-86037810 010-63107921 |
| 社址/ 长春市人民大街4646号 | Address: No.4646, Renmin Street, Changchun |
| 网址/ www.jlmspress.com | Website: www.jlmspress.com |
| 发行/ 吉林美术出版社 艺佳图书有限公司 | Issue: Jilin Fine Arts Press Yijia Book Co.,Ltd. |
| 电话/ 0431-86037892 010-63107921 | Telephone: 0431-86037892 010-63107921 |
| 制版/ 艺佳图书 | Plate Making: Yijia Book |
| 印刷/ 浙江影天印业有限公司 | Printer: Imgs Printing Co.,Ltd. |
| 版次/ 2012年7月第1版 第1次印刷 | Information: First Edition & Print in July, 2012 |
| 开本/ 889×1194mm 1/8 | Product Dimensions: 889 x 1194 mm |
| 印张/ 21 | Printed Sheet: 21 |
| 书号/ ISBN 978-7-5386-6780-6 | ISBN: 978-7-5386-6780-6 |
| 定价/ 198.00元 | Price: 198 RMB |

本书印制采用德国CISDO™高精复制技术 This book is printed with ARTRON CISDO™ High-Precision Technology.

目录

Index

一对一的观看还有多远? ——何多苓的新作解读	6	小柯	Xiao Ke	58
<i>How Far is the Distance between One and the Other?</i>		青春2007	Youth in 2007	61
- Interpretation of He Duoling's New works	8	小翟和龙舌兰——向弗里达·卡洛致敬		
其实绘画就是一种快乐——何多苓与欧阳江河的对谈	10	<i>Xiaozhai & Mescal - A Tribute to Frida Kahlo</i>		62
<i>Actually Painting is A Kind of Joy</i>		红袜子	Red Stocking	64
- The Talk between He Duoling and Ouyang Jianghe	14	落叶	Fallen Leaves	67
图版	Plates	夜奔	Fleeing By Night	69
春风已经苏醒	Spring has Awakened	小绿人	Little Green Fairy	70
青春	Youth	重返克里斯汀娜的世界	Return to Christina's World	72
小翟	Xiao Zhai	双人肖像	The Double Nude Portrait	73
塔	Tower	泉	Spring	74
窗前的女人	Woman in Front of Window	珀尔修斯与龙	Perseus and Dragon	75
海滩	The Beach	失乐园	Paradise Lost	76
迷楼系列——春	The Labyrinth Tower-Spring	兔子俄菲利亚	Ophelia The Rabbit	78
迷楼系列——夏	The Labyrinth Tower-Summer	俄菲丽亚	Ophelia	81
迷楼系列——秋	The Labyrinth Tower-Autumn	乐园	The Paradise	84
迷楼系列——冬	The Labyrinth Tower-Winter	肖像	Portrait	85
午后	Afternoon	空间	Space	86
庭院方案一	Courtyard Program I	唯觉	Impressions Of Master Hsing Yun	87
庭院方案二	Courtyard Program II	梁焰	Liang Yan	88
庭院方案三	Courtyard Program III	山边的女人	Woman By The Hill	89
庭院方案四	Courtyard Program IV	甲根坝	Jiagen Dam	90
庭院方案五	Courtyard Program V	风景No.1	Landscape No.1	91
窥视	Peeping	风景No.2	Landscape No.2	92
后窗(二)	Rear Window (II)	次生林	Secondary Forest	93
后窗(三)	Rear Window (III)	杂花写生之二	Flowers II	94
后窗(四)	Rear Window (IV)	杂花写生之三	Flowers III	95
后窗(五)	Rear Window (V)	杂花写生之四	Flowers IV	96
母亲	Mother	杂花写生之五	Flowers V	97

杂花写生之二十六	Flowers XXVI	98	凯文	Kevin	139
杂花写生之二十八	Flowers XXVIII	99	欢欢	Huanhuan	140
蔷薇	Roses	100	小刘	Xiao Liu	141
春天人物写生之一	Spring 1	101	连环画《雪雁》之二十八	Snow Goose NO.28	142
野园	Wild Garden	102	连环画《雪雁》之四	Snow Goose NO. 4	144
在水中	In The Water	104	连环画《雪雁》之二十四	Snow Goose NO. 24	146
林中	In The Wood	105	连环画《雪雁》之二十六	Snow Goose NO. 26	148
克里斯汀娜以后的世界	The World After Christina	106	连环画《雪雁》之二十二	Snow Goose NO. 22	150
沉睡的美人鱼	The Sleeping Mermaid	107	连环画《带阁楼的房子》之九	House with Attic NO. 9	151
兔子的诞生	The Birth Of The Rabbit	109	连环画《带阁楼的房子》之十	House with Attic NO. 10	152
兔子下山	The Rabbit Runs Downhill	111	连环画《带阁楼的房子》之四	House with Attic NO. 4	153
兔子想飞	The Rabbit Wants To Fly	112	连环画《带阁楼的房子》之十九	House with Attic NO. 19	154
兔子森林	Rabbit Forest	115	连环画《带阁楼的房子》之十一	House with Attic NO. 11	155
兔子和飞毯	The Rabbit And The Flying Carpet	117	连环画《带阁楼的房子》之二十五	House with Attic NO. 25	156
树上耍	Playing on the Tree	119	夏夜	Summer Night	157
兔子夏洛特	Shalott The Rabbit	121	小翟	Xiao Zhai	158
母女	Mother And Daughter	123	自画像	Self-Portrait	159
舞者No.4	Dancer No.4	124	肖像	Portrait	160
舞者No.9	Dancer No.9	125	肖像	Portrait	161
偷走的孩子	The Stolen Child	126	彝族人	Yi Woman	162
小男孩在寻找他的声音	Little Boy is Looking for His Voice	128	祖母像	Portrait Of Grandmother	163
这个世界哭声太大，你不懂			彝族人	Yi Woman	164
This world is crying loudly, You cannot understand		130	素描	Sketch	165
出门未归的孩子	Child Not Back Home	132	素描	Sketch	165
沼泽女儿	Daughter Of Marsh	133	人体	Nude	166
山水间	In A Landscape	134	编者后记	Letter from the Editor	167
奔跑的女人	The Running Woman	136			
风中的女孩	The Girl in the Wind	137			
无题	Untitled	138			



JM 吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位
Jilin Fine Arts Press | China 100 Best Publisher



目录

Index

一对一的观看还有多远? ——何多苓的新作解读	6	小柯	Xiao Ke	58
<i>How Far is the Distance between One and the Other?</i>		青春2007	Youth in 2007	61
- Interpretation of He Duoling's New works	8	小翟和龙舌兰——向弗里达·卡洛致敬		
其实绘画就是一种快乐——何多苓与欧阳江河的对谈	10	<i>Xiaozhai & Mescal - A Tribute to Frida Kahlo</i>		62
<i>Actually Painting is A Kind of Joy</i>		红袜子	Red Stocking	64
- The Talk between He Duoling and Ouyang Jianghe	14	落叶	Fallen Leaves	67
图版	Plates	夜奔	Fleeing By Night	69
春风已经苏醒	Spring has Awakened	小绿人	Little Green Fairy	70
青春	Youth	重返克里斯汀娜的世界	Return to Christina's World	72
小翟	Xiao Zhai	双人肖像	The Double Nude Portrait	73
塔	Tower	泉	Spring	74
窗前的女人	Woman in Front of Window	珀尔修斯与龙	Perseus and Dragon	75
海滩	The Beach	失乐园	Paradise Lost	76
迷楼系列——春	The Labyrinth Tower-Spring	兔子俄菲利亚	Ophelia The Rabbit	78
迷楼系列——夏	The Labyrinth Tower-Summer	俄菲丽亚	Ophelia	81
迷楼系列——秋	The Labyrinth Tower-Autumn	乐园	The Paradise	84
迷楼系列——冬	The Labyrinth Tower-Winter	肖像	Portrait	85
午后	Afternoon	空间	Space	86
庭院方案一	Courtyard Program I	唯觉	Impressions Of Master Hsing Yun	87
庭院方案二	Courtyard Program II	梁焰	Liang Yan	88
庭院方案三	Courtyard Program III	山边的女人	Woman By The Hill	89
庭院方案四	Courtyard Program IV	甲根坝	Jiagen Dam	90
庭院方案五	Courtyard Program V	风景No.1	Landscape No.1	91
窥视	Peeping	风景No.2	Landscape No.2	92
后窗(二)	Rear Window (II)	次生林	Secondary Forest	93
后窗(三)	Rear Window (III)	杂花写生之二	Flowers II	94
后窗(四)	Rear Window (IV)	杂花写生之三	Flowers III	95
后窗(五)	Rear Window (V)	杂花写生之四	Flowers IV	96
母亲	Mother	杂花写生之五	Flowers V	97

杂花写生之二十六	Flowers XXVI	98
杂花写生之二十八	Flowers XXVIII	99
蔷薇	Roses	100
春天人物写生之一	Spring 1	101
野园	Wild Garden	102
在水中	In The Water	104
林中	In The Wood	105
克里斯汀娜以后的世界	The World After Christina	106
沉睡的美人鱼	The Sleeping Mermaid	107
兔子的诞生	The Birth Of The Rabbit	109
兔子下山	The Rabbit Runs Downhill	111
兔子想飞	The Rabbit Wants To Fly	112
兔子森林	Rabbit Forest	115
兔子和飞毯	The Rabbit And The Flying Carpet	117
树上耍	Playing on the Tree	119
兔子夏洛特	Shalott The Rabbit	121
母女	Mother And Daughter	123
舞者No.4	Dancer No.4	124
舞者No.9	Dancer No.9	125
偷走的孩子	The Stolen Child	126
小男孩在寻找他的声音	Little Boy is Looking for His Voice	128
这个世界哭声太大，你不懂		
This world is crying loudly, You cannot understand		130
出门未归的孩子	Child Not Back Home	132
沼泽女儿	Daughter Of Marsh	133
山水间	In A Landscape	134
奔跑的女人	The Running Woman	136
风中的女孩	The Girl in the Wind	137
无题	Untitled	138

凯文	Kevin	139
欢欢	Huanhuan	140
小刘	Xiao Liu	141
连环画《雪雁》之二十八	Snow Goose NO.28	142
连环画《雪雁》之四	Snow Goose NO. 4	144
连环画《雪雁》之二十四	Snow Goose NO. 24	146
连环画《雪雁》之二十六	Snow Goose NO. 26	148
连环画《雪雁》之二十二	Snow Goose NO. 22	150
连环画《带阁楼的房子》之九	House with Attic NO. 9	151
连环画《带阁楼的房子》之十	House with Attic NO. 10	152
连环画《带阁楼的房子》之四	House with Attic NO. 4	153
连环画《带阁楼的房子》之十九	House with Attic NO. 19	154
连环画《带阁楼的房子》之十一	House with Attic NO. 11	155
连环画《带阁楼的房子》之二十五	House with Attic NO. 25	156
夏夜	Summer Night	157
小翟	Xiao Zhai	158
自画像	Self-Portrait	159
肖像	Portrait	160
肖像	Portrait	161
彝族人	Yi Woman	162
祖母像	Portrait Of Grandmother	163
彝族人	Yi Woman	164
素描	Sketch	165
素描	Sketch	165
人体	Nude	166
编者后记	Letter from the Editor	167

一对一的观看还有多远？——何多苓的新作解读

朱其

最有意义的艺术存在于一种具体的关系，作者和另一个人。何多苓很多年都在试图进入这种一对一的理想实践。正如何多苓自己说的，“我的作品是表现个体而非群体的人”。“我的画上几乎不会出现（或保留住）一人以上的形体”。

这种绘画立场几乎使得他很难在八十年代以来的中国当代艺术史中找到一个真正的位置。近二十年来的当代绘画，都在画代表一群人的某一“类”人，或者画一个人和集体的关系，这就是50、60后两代人以主题性和符号性为特征的人物绘画。70后一代的绘画则是以自我为对象，进行寓言性的自我表现，他们的绘画人物中没有他人，只有自己和另一个自己。

何多苓不想面对一个集体，也不想只面对自己，他选择了与另一个人面对面的旅程，在一对一的关系中，观看这个人的脸和身体，体现他（她）在画面上的形象表面和深度。何多苓是有可能成为塑造一个民族或者集体形象的代言画家的，在八十年代初，他在当代艺术史中留下了第一个形象《春风已经苏醒》，这个形象被选为伤痕美术的代表。但何多苓对这幅画的解释似乎与后来艺术史和艺术批评的评价重心相去甚远，他承认画得很细，画面类似于怀斯的风格，但他后来一再强调，这幅画的“情调是抒情的、诗意的、神秘主义的、不可知的”。

他关心的是形象的诗意特质，不是一个民族的伤痕情状。艺术史对何多苓误读了吗？现在二十年过去了，他的历程证明，尽管艺术史有自己的解读权利，但这幅画的绘画动机实质上是对于一个青春女性的观看。何多苓后来承认，他总是给绘画对象，尤其是女性，在画面上加上他自己的东西，比如唯美、优雅、感伤。

《春风已经苏醒》也可以看作是他面对一位青春女孩，而不是一个国家的意识形态解放的寓言。这个女孩的形象是理想化了的，因为这种理想特征，所以这幅画有作为思想解放符号解读的形象余地。但另一方面，还是能在这幅画的画面上看出何多苓对于人性的性别特质的个人化描绘，比如坐在草地上女孩的青春身体，她的皮肤质感，以及对吹来的清风微妙的表情反应。这种描绘的敏感气质不仅在当时少见，在他个人也甚至到了一种偏执的地步。

到了九十年代中期，艺术界基本上忽视了他何多苓，这反而使他在成都回到了一种真正的个人化生活。他短暂地画过《迷楼》和《后窗》系列，这两个系列是关于个人和女性相对之间的欲望因素。

也许是觉得这两个系列并不是一种最理想的绘画和对象之间的关系，何多苓之后开始画他所熟悉的女性，其中有他早年的恋人、他欣赏的女人、熟悉的穿衣女人以及愿意在一对一的私人情境中被裸体观看和描绘的女人。

这个时期也是何多苓个人认为的绘画第四阶段的开始。他在这个阶段几乎重新形成了一种个人风格，并且思考了绘画观念的各个方面。与绘画对象的关系仍然是他整个绘画观念的思考核心，他试图与对象（当然主要是女性）保持一种更成熟的关系，既非早期青春理想的，也非九十年代初期的欲望因素对于观看的影响。绘画的观看在他早期绘画中实际上是一种主观观看，这表现为将一种理想性和欲望性在画面人物上的主观添加；但何多苓也不想走到照相写实主义纯客观的观看视角。

在排除了主观和客观视角后，何多苓独特地选择了“旁观”。他将与对象的关系定义为一种“冷眼旁观”的一对一的观看关系。在排除了过于文学和哲学因素的介入后，站在何多苓面前的女人变得更真实而复杂。这个系列的早期代表作是他的前妻、著名女诗人翟永明站在一间屋子的地板中央，周围别无一物。这使得翟永明忧郁和敏感的目光在空屋子里更加强烈，与这种目光一样具有感染力的还有她青春正逝的身体。

这也是何多苓致力于表现的女性特质，他说，“我喜欢表现女性的细腻、敏感、多变、微妙，”“我不喜欢粗枝大叶，在细节方面我是始终关注的，比如很细微的东西：胸口皮肤上的斑点、色素、血管形成的一些微妙的色彩等等，这些东西恰恰是只有女性才能体现出来的。”何多苓在九十年代中期逐渐从唯美和理想性的女性形象向世俗化的真实转变，但他要达到的与对象之间的关系并不是一种写实主义的关系。而是一种对象的形象在画面上转向“诗意”气质的呈现。

如果说翟永明和熟悉女性系列仍然具有一种写实主义的形象特征，何多苓新近的作品像《躺着的女孩》、《婴孩》和《舞者》系列则向着一种“精神肖像”绘画的转变。何多苓在“旁观”系列后基本上采用了灰色调，这就像成都一年中的大部分时间都笼罩在灰蒙蒙天空的诗意特征中。但何多苓的这种诗意仍然只是一种弥漫在现实和人物身体表面的格调，而从《躺着的女孩》系列开始，女孩的面容和肌肤似乎在逐渐消除一种形体的内外界限，形体的灰色诗意实际上在转向形象的灰色精神。

何多苓认为他现在所画的画还是受现代主义的影响，他的《躺着的女孩》无论是瘦骨嶙峋的肢体

还是惨淡的近乎虚无到极致的眼神，都具有一种存在主义的、对于灰色精神的准宗教状态的呈现。这个系列似乎使文学和哲学因素重新回到了画面上，违背了何多苓早先做出的排除两者的企图。但与《春风已经苏醒》相比，后者实际上是模仿一种现有的文学和哲学模式，而《躺着的女孩》系列则是试图回到一种形象的本体，找到形象在绘画性自身的诗意形式。

在这个系列中，何多苓的雄心实际上不仅在于对形象的精神肖像的呈现，同时还试图找到相应的更为本体的语言形式。在绘画语言上，何多苓要比以前成熟的多，他也更注重技巧。但与早期怀斯式的细节繁复相比，现在他更多的偏向“极少主义”。他喜欢密斯·凡·德罗（Ludwig Mies Vdn Der Rohe）的“少就是多”（Less Is More）的格言。他说，“我以白色、光洁的底子为光和反射面，涂上颜料后，立刻以各种工具将其大部分去掉，如此重复多次，最后得到一种由复杂性构成的单纯表面。”

与画面的灰色精神的现代主义诗意相对照，何多苓的技巧和语言在古典语言领域给予了有限的、挣扎的实践一种现代精神的表现力。他的形象、灰色和平涂技巧融为一体，几乎是一种不能分割的形象体。虽然是平涂，何多苓仍然在《躺着的女孩》身上表现出很细腻的身体层次、皮肤色泽的渐变和形体的起伏转折，使身体表象具有如脸部一样虚无的肖像表情。在这一点上，何多苓关于身体的绘画观念是独特的，他认为“身体的视觉形象（在我看来）在人的个性特征中一点儿也不亚于脸。”“传统人体画中把面部作为身体的陪衬，我所画的无论着衣或人体的作品，都属于肖像。”

对于身体的独特观念还表现在他对“婴儿”身体的看法上，别人觉得他的婴儿画面有些恐怖，他却认为“婴孩”系列是将女性身体推向极致的延伸。他认为婴儿没有性别，甚至就像一个与我们互相难以理解的他者，某种程度上就像一个外星生物。何多苓的“婴儿”似乎表现得要比他的“女人们”更像一个被解剖的精神对象，并试图寻找一种不可知的人与人之间的本质。而何多苓对女人的观看则不像是一种冷峻的解剖，而是他想凝视并且贴近观看的爱物。

因此，何多苓总是用人体说明形象语言形式的重要，他认为，“如果我们显得虚无，那无非是想掩盖一些简单的真理。这个真理就是好的人体使人迷恋，画画也一样。”对他而言，观看女人和使她们获得一种诗意的形象拯救同样重要。这使得何多

苓一直在锤炼一种抵达这种诗意的技艺，他将这称之为一种将“自然、社会、个人、思想与行为在画布上（表面与深处）融为一个伟大整体的能力。”而这个在于他和对象之间一对一的距离，何多苓离这个能力正越来越近。



杂花写生之二十六
Flowers XXVI



杂花写生之四
Flowers IV

How Far is the Distance between One and the Other? -Interpretation of He Duoling's New works

Zhu Qi

The most meaningful art consists in a concrete one-to-one relationship between the artist and the other person. He Duoling has always been endeavoring to practice in such an ideal one-to-one way for many years. Just as what he says, "My works only depict individuals, rather than a group or groups of people." "There will almost never emerges (or preserves) more than one figure in my painting."

This standpoint on painting makes him be barely able to find a proper position in the Chinese contemporary art history since 1980s. Almost each contemporary painting in the past two decades is concentrated on a categorical figure which represents a group, or the relationship between an individual and his or her collective. This defines the figure paintings characterized by themes and symbols by the artists of 1950s and 1960s. The artists of 1970s are inclined to take themselves as objects and portray themselves allegorically. There are no other figures in their portraits, except the artist himself or herself and the other self.

He Duoling does not want to face a collective or only himself, thus he chooses to "travel" face to face with the other person. Relying on such a one-to-one relationship, He Duoling endeavors to observe carefully the face and body of the other person, therefore, to depict the superficial image of the other person and its depth. In fact, He Duoling is accessible to become a spokesman painter for molding an image of a nation or collective. At the beginning of 1980s, he contributed to the Chinese contemporary art history his painting *The Spring Breeze has Awakened* for the first time, which was acknowledged as a representative work of the Scar Art. However, He Duoling's own interpretation of this painting seems to be markedly different from that of the art critics. He admits that he pays great attention to the fine details in this painting, with a similar style to Andrew Wyeth; nevertheless he later repeatedly stresses that, what is more important is, the tone of this painting is "lyrical, poetic, mystic and agnostic."

What he cares is the poetic quality of the image, but not the scarred circumstance of a nation. Then was He Duoling misinterpreted in the history of art? Now, two decades have passed, his artistic course testifies that the motivation for this painting is in essence to take a feminine youth under observation, although the art history has its own way to interpret this painting. He

Duoling later admits that he always adds something of his own like aesthetic beauty, elegance or melancholy into his painting objects, especially the feminine figures. *The Spring Breeze has Awakened* may also be simply regarded as his observation of a feminine youth, but not an allegory of a nation's ideological emancipation. The girl's image is attached with a hint of idealistic quality which leaves room for interpreting this painting as a symbol of ideological emancipation. However, we can still perceive from this painting He Duoling's personal depiction of the gender characteristics of humanity such as the young body of the girl sitting in the meadow, the qualitative look of her skin and her subtle facial reaction to the light breeze. The sensitivity depicted is not only rare at that time, but also develops to a stubborn extent even in his artistic course.

In the mid-1990s, the artistic circle almost was oblivious to He Duoling. That instead gave him an opportunity to return to an authentic personal life in Chengdu. He temporarily works on a mystic and pornographic series of paintings, which are about the desire elements when a man is facing a woman. Perhaps He Duoling perceives what this series portray could not reflect the ideal relationship between painting and object, then he commences portraying familiar women, including his early lover, women he admires, dressed familiar women, and the women who do not mind to be observed and depicted in the nude by the artist.

In He Duoling's opinion, this period is also the beginning of the 4th phase of his art course. In this phase, his new personal style is formulated and almost all aspects concerned with painting conception are taken into consideration. What he considers most is still his relationship with the painting object. He endeavors to maintain a maturer relationship with his objects (of course, mainly feminine figures), which is neither the ideal relationship he thought in his early youth, nor the impact of desire elements on observation in the beginning of 1990s. His observation of his early works is actually subjective, illustrated by his subjective addition of idealism and desire elements into the painting figures. However, He Duoling does not want to observe as purely objectively as hyperrealists do, too. Eliminating the subjective and objective perspectives, He Duoling chooses uniquely to act as a bystander. He defines his relationship with his object as a one-to-

one relationship in which he observes as a bystander. Without the intervention of excessively literary and philosophical elements, the feminine figure standing before He Duoling becomes more real and complex. The early representative work of this series is his ex-wife, the famous poetess Zhai Yongming standing in the center of a room in which there is nothing else. It intensifies Zhai Yongming's melancholy and sensitivity, as well as the passing of her youth.

These are also the feminine characteristics He Duoling makes every effort to portray. He says, "I love to portray the feminine delicacy, sensitivity, caprice and subtlety", "I don't like generality. I always pay most attention to such details as the subtle color changes caused by speckles on the chest skin, pigment or blood vessels. These details can only be illustrated by women." In the mid-1990s, the aesthetically beautiful and idealistic feminine figures under He Duoling's brush gradually become worldly and authentic. However, the relationship he endeavors to achieve with his object is not so much a realistic one as poeticizing his object in his painting.

If it can be said that He Duoling's series concerned with Zhai Yongming and his familiar women still has some bearing on realism, then his series of recent works like *The Lying Girl*, *The Infant*, and *The Dancer* is transferred into "spiritual portraits". After his "bystander" series, He Duoling basically employs grey tones. This is poetic in the sense that it is correspondent to the weather in Chengdu, that is, for the great portion of a year, Chengdu is misty under the grey sky. Here, the poetic charm is still merely something of a mood that pervades over the reality and the superficial figure. However, starting from the series of *The Lying Girl*, the corporeal limits of the girl's face and skin seem to be gradually eradicated, and the grey poetic charm of the body is actually transferred to a grey spirit of the image. He Duoling thinks his present painting is still to some extent influenced by the Modernism. In his *The Lying Girl*, both the girl's angular body and her extremely void vision illustrate the grey spirit in a nearly religious way as in the Existentialism. The literary and philosophical elements seem to return to this series, against He Duoling's early intentions of eliminating such elements. The series of *The Lying Girl* is intended to return to the image itself and to find its poetic

forms, while *The Spring Breeze* has Awakened actually imitates an existing literary and philosophical model.

By this series, He Duoling not only desires to present the spiritual portrayal of an image, but also endeavors to find its more substantial correspondent language form. With regard to art language, He Duoling is much maturer than before, and attaches greater importance to techniques or skills. However, compared to the early Wyethian intricacy, he is more inclined to the "Minimalism" at present. He appreciates the maxim "Less is more" spoken by Ludwig Mies Vdn Der Rohe. He says, "I adopt white color and bright and clear grounding as highlights and reflection. I repeatedly paint and then wipe mostly to obtain a pure surface comprised of complexity."

In comparison with the Modernistic poetic charm of grey spirit, He Duoling, with his skills and language, struggles to practice the expressiveness of the modern spirit within the limited field afforded by the classical language. The image, grey color and flat coloring in his painting are integrated into an unbreakable whole. Despite flat coloring, He Duoling is still able to portray the subtle body levels, the transition of skin color and the body fluctuation of "the lying girl", and endow her body with countenance as void as her face. In this sense, He Duoling is unique with regard to his art conception. He says, "In representing one's personalities and traits, the vision image of his or her body plays the same important role as that of his or her face." "In the traditional body painting, one's face is always considered accessory to his or her body, while my body paintings, no matter dressed or nude, all belong to portraits."

In addition, his unique conception of human bodies can also be embodied by his views on "baby" bodies. His baby paintings sometimes are regarded by others to be a little frightening. However, he conceives them as the extension of extremity of feminine bodies. He doesn't agree that babies have genders. He is of the opinion that babies are "the other", furthermore, adults and them are unintelligible to each other. Babies are to some extent like extraterrestrial creatures. His babies seem more likely to be anatomized spiritual objects than his women. By painting babies, he endeavors to seek an agnostic nature of interpersonal relationship. On the contrary, his observation of women is anything but a

cruel anatomy. He regards women as sweet objects he desires to gaze at and closely observe.

Therefore, He Duoling always illustrates the importance of the language forms of an image with styles. He says, "If we appear void, we want nothing but to conceal some simple truth. This truth is, a good style is fascinating and so is painting." He holds the opinion that, observation of women and poetic salvation of their images are equally important. This motivates He Duoling to industriously forge a skill which would enable his painting to possess such poetic charm. He calls the skill "an ability to integrate the nature, society, individual, ideas and conducts into a great whole in the canvas (both surface and depth)." In summary, He Duoling is approaching to this ability which, he thinks, consists in the one-to-one distance between his object and him.



小绿人
Little Green Fairy

其实绘画就是一种快乐——何多苓与欧阳江河的对谈

作者：欧阳江河

时间：2007年11月22日下午3:00—5:00

地点：成都名士公馆何多苓寓所

记录：屈波



1990年 纽约·美国
1990 New York, U.S.A.

欧阳：这些画是从去年开始画的吗？

何：不，今年才开始画的。其间还插入了舞蹈系列的创作，舞蹈系列从前年开始，已持续两年多时间了。

欧阳：从这批画能看出，2007年后你开始转入了单幅画创作。

何：对，单幅画。这类似我在上世纪八、九十年代的那批画，每一幅都是独立的。

欧阳：你这些画每张都有一个不同的着眼点，一个不同的美学考虑，在风格的呈现、语言的处理上都有较大差异，没有系列绘画的那种连续性。

何：对，我曾经画过一段时间的系列绘画。可能是受到了前些年中国当代艺术系列绘画热的影响，同时，也是想巩固自己的绘画语言，在系列绘画的过程中过把瘾，把它画够。我今年考虑把重心放在单幅画的创作上，因为系列绘画对我的意义不像对其他艺术家，如张晓刚、方力钧，那么重大。他们是使用符号语言的画家，用符号来体现一种观念，所以那种符号必须反复在每幅画中出现，这使他们的画自然而然地形成了系列绘画的效果。如果说我的画也有符号，它就是绘画的技巧和语言本身，这种符号与绘画的题材、内容关系不大。系列绘画对我而言，不是必要的、必须的。2007年我在作画时思考的问题比较多元，不再局限于女人体、婴儿等某一类题材上，我思考的范围在扩大，甚至想在某种程度上返回到八十年代的绘画上去。那时我的绘画都是有背景的，都是人物和背景的组合，2007年我延续了这种方式。在技法上，我进一步发展了去年的手法，用写意的手法来画，但是力求做到写意而结构不松散，尽力达到相当的准确度，这对绘画技巧是一种非常严峻的挑战。我对技巧一直采取挑战的姿态，并乐在其中，符合我当初选择绘画的初衷。

欧阳：我曾经写过一篇评论你素描作品的文章，题目就叫《技法本身即思想》。我觉得思想这个东西与观念不一样，艺术作品中的思想是个人化

的。画家的思想要用他的技艺来体现，正如诗人庞德所言，“技巧是对一个诗人真诚的考验”。而观念在很大程度上是排斥风格、排斥技巧、排斥创造力的，是创造力终结之后剩下的孤零零的产物。我觉得你是一个始终把技艺的发挥和挑战当作思想的过程来享受的独特画家，所以不大可能变成一个符号型和观念型的画家。

何：因为从安迪·沃霍尔以来，观念就是一个可复制的东西，复制是它的主要手段。所以从某种程度上说，它是一种反绘画的力量。绘画是反重复的、不可复制的，我复制自己的一幅画，它肯定也应该是一幅新画。绘画本身是极端个人化、很手艺化的，它是反观念的。所以对我来说，观念不是没有吸引力，但吸引力更大的还是绘画本身。

欧阳：放眼当今全球的文化生活，我认为我们经历了一个漫长的观念艺术、复制艺术的历史阶段。这个阶段当代艺术成为主流，它从根本上排斥传统绘画，并在安迪·沃霍尔和波伊斯那里达到顶点。这场革命的代价是放弃或部分放弃绘画技艺，其结果是今天全世界很多画家都不会画画了，他们有着满脑子各种各样的奇异观念，但却丢了手艺。真正会画画的几个画家可能就在中国，或者在东欧。

何：对，在东欧和荷兰有一些新冒出来的画家。而且很奇怪，以女性为主。

欧阳：荷兰有维米尔的精湛传统，还有凡高。尽管他的绘画具有一种破坏的能量，但不可否认，他的绘画性还是极强的。不过，当“画得好”成为某个艺术家被排除在当代艺术场域之外的基本前提时，绘画艺术本身肯定已经出了巨大的问题。这是不能接受的一个底线，这个时期尽管已经太长，但它肯定只是艺术历史的一个短暂阶段。然而，绘画艺术本身的寿命远非如此短暂。如果我们用更长远的历史眼光来看，你和毛焰的作品，更为令人感动。而且放眼全球，文学、音乐、时装、建筑，包括绘画本身都有一个回转到源头的文化趋向，比如上一届威尼斯双年展，主题就是“古代就是我们的现代”。当年勋伯格革命性的无调性音乐，在深处也含有巴赫的赋格对位音乐元素。所以，我想中国绘画界会不会形成相同的趋势？

何：你刚才说的很重要，回归叙事。准确地说不能叫回归，它是一种循环。某一个循环终止的时候，下一个循环就开始了。这与宇宙的循环很接近，艺术语言容纳的信息量是有限的，它总有一个循环往复的过程，因此，大家应该欣然接受。我虽然不搞观念绘画，但我很看重它。从内心来说，我

觉得自己是一个现代主义者。我现在并不看古典绘画，一点也不看，但也许某一天，我又会把古典的东西再温习一遍。毕竟我们有那么多文化财富，应该充分利用，这是毋庸置疑的。

欧阳：比如说现代诗歌写作所抛弃的“韵”和“顿”，其实我们并没有穷尽对它的探索，它还可能作为我们现代诗歌写作中思想性、实验性的元素起作用。再回到绘画，你的每一幅作品主体性的体现，对技法挑战的重视，介于写实和抽象之间的一种相互抵触、相互消解的关系的运用，里面无疑包含非常前卫、革命性的东西。当年的现代主义者马格利特“冷抒情”的智性绘画，使用的绘画语言是相当写实的，但最后达到的效果却绝对是超现实、反写实的，我觉得这里面的奥秘值得注意。

何：这实际上是借鉴了现代诗歌中的“错位”，一种“意象的错位”。马格利特是观念艺术的始祖，我看过他的回顾展，他的绘画可以被复制，从技巧上说已经是一个被悬置的东西，可以被替代。从他开始，观念之于技巧已经处于一种优势的地位。

欧阳：绘画中的可复制性，不仅包括符号的复制，也包括过程本身。也就意味着可以干脆请别人代笔，现在中国的当代艺术家、观念艺术家中有很多人属于这种情况，但你和毛焰的绘画过程有一种不可复制性，这不仅仅只是一个技法的问题，我认为这本身就是一种观念了。

何：可能，我想这就是我要坚持的东西。

欧阳：观念是公共性的产物，思想一定会保留它的个人性，这思想又不能是自恋的产物。你现在的绘画和八十年代的绘画有一个不同，现在你绘画中的自恋成分受到了自嘲和反讽的限制、隔离，尽管诗意还是存在，但当它被隔离出来后，便成为了与对立物相互抵制的东西。

何：变成一种自嘲了。这就是你原来说过的“晚年写作”方式，看穿一切了。你不再迷恋它，但它还存在，你不妨用一种自嘲的方式表达它。我现在选择画的题材和对象时，都有一种嘲讽性因素在里面起作用。比如我画女人体，它肯定不是通常意义上的美人，肯定会有一些公众认为不那么健康的东西在里面，和现在的时尚审美有很大的距离。我现在选择题材和对象时，那种自恋或者青春期的英雄主义情结全部去掉了。我现在非常随意地画它们，即使这个风景本身很优美，我也会在笔下有意地破坏它。比如《落叶》这张画，一处优美的风景被一个不优雅的姿态所破坏。

欧阳：优美的女人被呈现在不雅和破坏性的语

境之中。

何：杜拉斯有一张画就是画一排屁股对着观众，用屁股对着观众是西方人用来嘲讽的一种行为，表示对观看者的一种讽刺和对抗。我刚完成的三联画《青春2007》（3.6米宽）有点类似这种效果。画里，一个可以说是中国最漂亮的草原，低处是河流，但画的前景有四个屁股对着观众，这就有了一种嘲讽性成份。我想让优美的风景遭遇不优美的东西，这很有趣。我最近听张晓刚谈他画的风景，他说他的风景是经过社会改造的，我认为我的风景是经过个人改造的。今后类似的作品可能还会有。当然，有时也可能相反，比如《小翟和龙舌兰》这张画表现的是一个不优美的风景被一个优雅的人所遮盖。墨西哥龙舌兰、墨西哥玩偶是墨西哥极其重要的视觉题材，当它们作为小翟背景的时候，她替代了弗里达·卡洛在墨西哥背景前的图像地位。

欧阳：一种错位。

何：对，错位。比较有趣。我们去墨西哥的时候，小翟对卡洛非常迷恋，将这幅画处理成目前这样，意味着小翟在形象和精神上代替了卡洛，她们在形象上确有某种共通之处。这些玩偶非常神秘，代表了墨西哥文化、宗教、历史中的很多复杂情绪。我不去深究它们的含义，只是把它们视作制造混乱的小精灵。这幅画带有强烈的超现实因素，和其它的风景不一样，这幅画的名字叫《小翟和龙舌兰：向弗里达·卡洛致敬》。这里引用了卡洛的伤逝，她用这种伤逝来表达对墨西哥革命这个纷繁的社会背景和强大的一种对抗性质。小翟很迷恋这些东西，这幅画就是用来表现这些因素。这批绘画用客观性和嘲讽性的要素替代了以前的自恋，但同样是用一种很优雅的方式将它呈现出来。

欧阳：《小翟和龙舌兰：向弗里达·卡洛致敬》这幅画被你表现得如此富有戏剧性、人文性、叙事性。

何：这张画确实回到了当年的叙事性中。我最早画小翟的一张画，她在一个凉山的空房子里，同样有一种异族情调在里面。

欧阳：为什么你早期作品中反复出现空旷的地平线，可能跟你在大凉山的知青生涯有深层的内在联系。在知青期间，对荒凉有一种刻骨的感受。

何：你看《荒原》这首诗，当年非常有诱惑力，感觉非常崇高。

欧阳：现在童年消失、荒原消失、抒情诗消失，物质越来越丰富，高消费啊，霓虹灯啊，啤酒和经济的泡沫乱堆。



1997年 伦敦·英国
1997 London, U.K.



2000年 四川·阿坝
2000 Ngawa, Sichuan



2002年与毛焰 上海
2002 With Mao Yan in Shanghai



2001年 自拍像 成都
2001 Self-portrait in Chengdu

何：当年崇尚荒原的人很多也成了资产阶级。

欧阳：荒原意象本身成了一个消费对象。在《落叶》这幅画中，叶子第一次出现在你画中的显目位置，但是树干还是起着重大的、道具性的、甚至隐喻性的作用。

何：这里唯一不抽象的就是那根树干。

欧阳：也可能暗指阳物？

何：你可以这样联想。

欧阳：《小翟和龙舌兰：向弗里达·卡洛致敬》与《落叶》，两者都有优美的自然风景，但表现的是两代不同的女人，你把你自已，不同时代的何多苓，荒原时代和后荒原时代的何多苓投射在绘画的对象中，由此产生了两个时代完全不同的女人造像。

何：所以《落叶》这幅画所含的嘲讽成份就要多得多，包括对这个时代的嘲讽。而小翟这幅画是对历史的精神性崇拜的回顾，所以丝毫不含嘲讽成份。

欧阳：你的自画像是画在一个女人身上的，里面有你精神自传的成份。从那张画里看得出你对自恋的压抑，但却压抑不住对精神之美的向往。你对美的捕捉和表现已经成了本性，哪怕你在嘲讽和背叛它时，它还是根深蒂固、胎记式的东西。何多苓是我们这代人的一个精神性符号。我们自嘲、否定和批判美，因为我们不愿伤感、不愿自恋，对这种东西进行抵制，但是它却深入骨髓。

何：对，深入骨髓，在你举手投足之间就流露出来了。我最近见过几个来考我们学校理论研究生的小女孩。年龄很小，才大四，和她们吃饭聊天的时候我用非常调侃的姿态说话。昨天她们给我发来短信，说我虽然非常调侃，但她们还是可以看出我骨子里的一些东西，依然能够读到当年从我的绘画中读到的东西，这些东西仍然都在。

欧阳：不过你近年来的绘画，像2006年的《舞者》系列绘画，2007年画的《躺着的女孩》、《夜奔》，你试图把绘画对象处理成纯材料式的一种物相，尽可能剔除刚才我们谈论过的那两幅画的自传性和描述性成份。你想有一种工作的状态，一种中性的、不介入的姿态。

何：客观的。

欧阳：《夜奔》给我的第一感受是奔跑中的女人是动态的、恍惚的、充分外化的，人体作为一种“客观性”在逃离，而她身上散发出来的惊慌、恐惧，是对形式美感和可描述的东西的限制。出于绘画上的专业考虑，你想把某些东西完全物化，从这个角度来理解这幅画，它就是一个错位，一种非常个人化的、非常秘密的东西。

何：它是一种秘密的隐喻。

欧阳：你的绘画在抽象性、写实性、复杂性、绘画性几者之间游弋。我认为你的绘画不能完全用风格意义上的术语来界定。有段时间批判界把你的绘画界定为“写实绘画”，我觉得简直是个荒唐的误会。

何：“写实”这个概念在中国从来没有认真界定过。

欧阳：你的绘画很难用几句话概括。你的观念——优美在展现过程中的不优美、优美本身的不谐调性，这个观念交给谁可以画呢？不可能。

何：而且用文字也很难描述。

欧阳：那些现成的美学概念和批评行话用在你身上不合适，给人一种非驴非马的感觉。我在评说你的绘画时，使用的语言也是不清楚的、含混的、可疑的，无法做到精确描述。你的绘画有一种含混性、不确定性和隐秘性。

何：我始终要让一幅画成为一幅画。当过去若干年后，当所有其它因素消逝的时候，它还存在，是作为一幅画的价值存在。我现在追求的就是这样一种东西。我关心社会生活，也关心政治，但这些永远不会出现在我的绘画中，我的作品完全是游离于这些因素之外的。

欧阳：你现在绘画的着力点在哪里？刺激点在哪里？年轻时你的作品也许基于一个简单的理由和动机就够了，对女人的崇拜，无论它是精神性的还是生物学意义上的东西，都可以转化为文化上的东西，转换为艺术中最销魂的东西。诸如此类的刺激点、着力点在你经历了太多的沧桑世事之后是否已消失？或者转换成别的东西？你是否会变得虚无？

何：我现在是非常虚无。你所提到的各种刺激因素对我而言，根本就不存在，画画已经成为了我的习惯。再说，不画又能干什么呢？而且我在画画的过程中仍能体会到乐趣，这是技巧带来的乐趣。我画画的时候，像Hamelin的DVD碟片一般都是在播放着的，我有很多这样的碟子，边画边听的同时会时不时回头看上一眼。因为我看钢琴家的演奏，能够体会到十根手指弹奏琴键的乐趣。我在作画时画笔在画布上刷下的那一瞬间，所有要表现的对象、思想都统统消失，只有技巧本身的存在，技巧本身就成了思想。我给毛焰写的文章，就用了《技艺即思想》这个题目。支撑我一直画到画不动的时候的那种东西实际上就是技艺和在技艺表现过程中所获得的莫大乐趣。我上次和刘雪枫谈话，聊到肖邦的时候，我就说最好是看弹钢琴，这中间有非常大的享受，你从中可以体会到人的手指能够灵巧、复杂到

何种程度。

欧阳：这就像格伦·古尔德一样，支撑他弹钢琴到最微妙一刻的力量来自对技法的迷恋。他在练习最复杂赋格的时候，首先是读谱，读透，做笔记，一周时间中的六天都用来做这个，绝不去碰钢琴，读透谱子后只用一天的时间弹。在练的过程中他有时会两只耳朵用塞子堵住，因为他认为声音对他的演奏是一种干扰。

何：我也一样，我对画并不迷恋，我迷恋的是画的过程。我画完了之后就卖出去了，不再回顾它。我迷恋的不是产品，而是生产的过程。古尔德迷恋的不是声音，而是产生声音的过程。我现在有时也看看乐谱，看看音乐家的访谈录、回忆录等，我从中能体会到他们创作的乐趣。

欧阳：你在中国画家中比较独特的地方在于，你的绘画和其它艺术门类的关系是一条解读的线索。你早年的绘画作品与文学诗歌的关系……

何：那时很直接的。

欧阳：后来又与建筑产生了关联。

何：那时也很直接。

欧阳：再后来又与音乐有关系。比如今年的这批画，与音乐中的奏鸣曲、无标题音乐有很大的关系。《次生林》这幅画，其绘画语言带有一种直接的、强烈的、不加修饰的音乐表征。这幅画对空间进行了消解，是一种经过“消声”处理后的听不到声音的演奏。我从这幅画中看到的是序列音乐、无调性音乐，复调的、对位的、赋格的，但又是错位的音乐。

何：画《次生林》这张画时，我听的是钢琴音乐。这幅作品的技巧很复杂，有流淌的方式，让颜料被松节油稀释之后，从画面上部自然流动下来。还有去掉流淌痕迹的方式、刻画的方式。

欧阳：细描的方式。

何：对，画面出现了很细的线。我用了很复杂的技巧来画这张画，但它看起来很抽象，类似一种复调音乐，是多种调性、多种叙事方式的一种重合。我听音乐喜欢复调，画画也喜欢用多层画法，而且每层都显示出来，就像音乐中每个声部都要听出来一样，我要把每一层的痕迹都留到最后。我的画有多重表面，在我的画面中可以很清晰地看到我最早画上去的痕迹，后来的画层与原来的形成画面的对比因素。比如《小翟和龙舌兰》这幅画，龙舌兰和背景基本上是一遍刷成的，地面、服装也是。但脸我画了很多遍，脸是在背景的基础上，用高密度的笔触画了很多次，每次都透出下面的肌理，如果近看，可以看到很细的点状笔触，这和背景用刷