

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 李菁华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 晔 王婢娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目(CIP)数据

画品丛书. 武艺 / 龙瑞主编; 武艺绘. — 石家庄:

河北美术出版社, 2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②武… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第138065号

画品丛书

主 编 龙 瑞

出版发行：河北美术出版社
(石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071)

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司
深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：288

印 数：1-1000册

版 次：2007年8月第1版

印 次：2007年8月第1次印刷

全套(144册)总定价：3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

一部极具史学价值的书；

一部全面评述当代中国画创作现状的书；

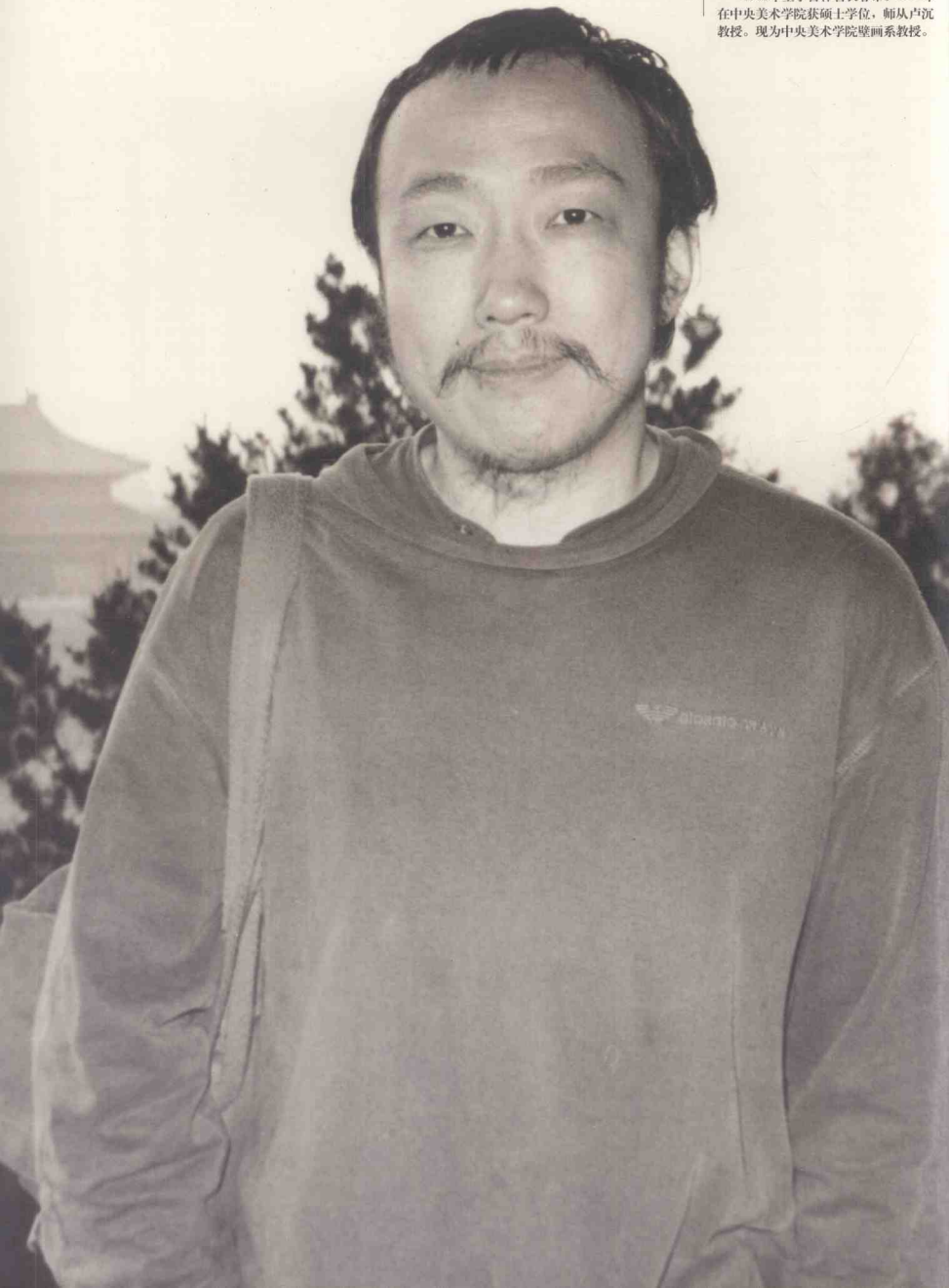
一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；

一部专家学者书架上不可或缺的书。

武 艺 简 历

1966年生于吉林省长春市。1993年在中央美术学院获硕士学位，师从卢沉教授。现为中央美术学院壁画系教授。



武艺的从艺历程和他的绘画观念与成就

□ 陈焜辑撰

武艺，1966年生于吉林省长春市。1993年获硕士学位，师从卢沉教授。曾多次参加各种艺术大展。出版有《中国当代画家自选集——武艺》、《当代艺术家生活与创作——武艺》、《今日中国美术丛书——武艺》、《大师丛书——武艺》、《武艺水墨画集》等多部画集。

主要个展：1993年，武艺作品展(北京)；1998年，武艺作品展(深圳)。

2001年，武艺画展(北京)。

主要参展：1994年，张力的实验表现性水墨展(北京)；1995年，当代中国水墨现状展(北京)；1996年，中国当代素描艺术展(北京)；1998年，世纪之星中国艺术双年展(多伦多)；1998年，当代中国美术二十年启示录展(北京)；1999年，都市水墨展(广州)；2000年，新中国画大展(上海)；2001年，中国水墨实验二十年展(广州)；2002年，“水墨之光”海峡两岸当代水墨交流展(台北)；2002年，中韩代表艺术家作品展(汉城)；2002年，中国现代艺术展(萨格勒布)；2003年，“今日中国美术”大展(北京)；2003年，无常以水墨的名义(香港)；2003年，来自纸墨的视觉空间(吉隆坡)。

作品收藏：1986年作品被中央美术学院美术馆收藏；1996年作品被国际艺苑美术馆收藏；1996年作品被中国美术学院美术馆收藏；1998年作品被深圳美术馆收藏；1999年作品被广东美术馆收藏；2001年，作品被中国美术馆收藏。

武艺写有《随笔五篇》，文风随意洒脱，记录的是一些平凡的小事，有时你会感到它们几乎无聊琐碎，但这里也有他的特殊的机智和用心。

(一)

云团上的天空蓝蓝的，有些像高原天空的颜色，显得与天空的距离很近。

我坐在第17层的对面，后脑勺被阳光晒得直发热，可双脚却是凉的，恍惚的我将头向后仰，顿时眼睛也变的热起来，眼睛虽然闭上了，但感觉到的却是红红的，很温暖的颜色。

我已习惯了面对石窟，而站在石窟向外看，却感到了新鲜。是绿树和草坪，还有让人睁不开眼的太阳。

踩着脚下石块铺的地面，又想起了巴黎的街道，尤其是艺术城边的那条小街道，旧日的感觉，使它与周围的建筑融为一体；在云团，石窟与它前面的地面，对面的树各自探枝着，我想在夜晚或是阴雨天，它们也许就在一块了。

我现在是背对石窟，靠坐在椅背上，此时，最温暖的就是我的双腿了。

(二)

这是一尊极具神采的塑像，我在远处就看见它了，它好像也看见我似的，等我走近了，它却依然向远处望，神采也不像我在远处望它的印象了……

在它的下面，尽是以它做背景来去匆匆留影的人们，在活生生的人面前，它的神采好像又被重新寄托了出来，尽管它依然望着远方……



在自己的作品前



「新马站」之二 2004年

(三)

恒山离悬空寺有六公里，悬空寺同甘省的马驹寺有些像，都是建在半山腰上，但马驹寺的规模更大些，站在悬空寺的最高一层向下望，在马驹寺是否有这种感觉我有些记不清了，那是六年前的事。

从悬空寺下来，见一个玩鹰的人，他说养这只鹰已经五年了，鹰看他的眼睛会同我们不一样，说是看我们，其实并未在看，但它会不时的盯着他的主人，有些期待，也有些痴情。主人靠鹰来维持生计，同鹰合影是要付三元钱的。

(四)

这是一趟字打头的客车，
在10号车厢，我是1号中铺，快下午1点钟了，我爬上铺位，翻看着火车时刻表，不一会儿便睡着了。

等我醒来时，才注意到枕头与被子是如此脏，枕头上还有鞋印，正在我茫然之际，一只蟑螂从中铺的缝中爬上来，径直朝上铺去了，这一幕让我精神了许多，刚刚还在为脏被褥所烦扰，现在一下就从



「新马站」之三 2004年

铺上下来了，使我更为紧张的是，我不知我的衣服里是否钻进了蟑螂，还下意识地左右拉了拉耳朵，看是否能控出蟑螂来。

旅客们在聊天、睡觉、打牌和吃东西，似乎只有我看见了蟑螂和脏被褥。我挪到了车厢的另一端，因列车的空调没有开，所以打开了两个窗户，外面的风吹进来，我的心情稍微好了一些。

我坐在广播室对面的小凳子上，不一会儿，播音员来了，她把门打开，放了一盘磁带，便完成任务一样坐在那里；随后，一个胖列车员过来，钻进了她的小屋，紧跟着列车长又钻了进去，一会儿穿着一身白的野驴也进去了，我不知道这个小小的广播室究竟能“盛”下多少人，感觉如果有人来还会钻进去的。

不多时，列车长出来用茶炉的水洗苹果，一会儿广播员出来冲奶粉了，等他们忙完再进去，我突然看见一只灰色的小老鼠出来转了一下，我又惊呆了，感觉后脊梁一阵的凉气，短短的下午，蟑螂，老鼠我

都见了。如果在别处，刺激不会这么大，但在火车里，有些让我受不起，我开始站起来，不知所措地站在那儿。车厢内，静声、说笑声仍在持续……。

(五)

马城是北京的一个小镇。

这里空气清新，不时聊天的人都没有了，学校没课，我一星期也不进城一次；有课了，清晨随着大班的上班族往城里赶，就像早晨八九点钟的太阳，让人觉得很兴奋。

去年，当奥运的二个项目，皮划艇和赛马定在马城举办的时候，着实让这里的人们激动了一把，连镇长的办公室都铺上了红地毯，桌上插了两面红红的小国旗。

镇口的大牌子上写着“2008——36枚金牌将在这里产生”，右下角的落款是“马城镇宣”。

我在这里住了三年了，越来越喜欢，慢慢也就喜欢这里的人和事，画的题目就叫《马城镇宣》。

武艺的画风与文风是一体天然的，他的画的取材及表现形式与其文字所记载的内容是有关联的。读完他的这五幅画，似乎会有助于我们对他的理解。

二

对于武艺的水墨创作过程和思想，我们似乎能够从吴宇华先生对武艺的一次采访中窥见一二。

采访人：吴宇华

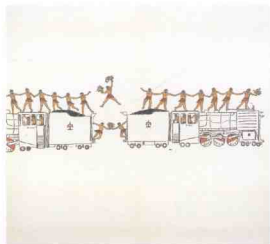
时间：2001年12月12日

地点：北京龙潭画村

吴：看你的画，给我的感觉是在现代的水墨状态中又有着对传统艺术深层回归的精神指向，总给人一种既疏离又亲近的感觉。能告诉我一下从小学开始到目前艺术状态的经历。

武：记得1973年我六岁的时候，画了一张《吹笛哥哥姐姐上山下乡》的画，刊登在《长城日报》上，这是我第一次发表作品。不过，真实的情况是我父亲先画好了，我再照着画了一遍。我父母都画画，当时因为争气是“右派”的原因，他们不能进美术学院接受正规的训练，所以父母寄予的理想就是把我和弟弟都培养进美院。以此弥补对平生的缺憾。

我是1985年考上美院的，当时叶浅子、李可染、刘建陵、田世光这些老先生都还在，但是已经不停入教学了。进美院后，第一年就是普修，素描、人物、山水、花鸟、书法、篆刻都接触。第二年进工作室，我选择了卢沉老师工作室（1986年搞教育改革，美国国画系首次建立工作室制度，有卢沉工作室、地有喜工作室等），后来一直在卢老师的指导下作画。这一点我很幸运，因为美院这个环境虽然好，但是如果进不到好的老师，很多方面就是不尽人意的。当时卢老师给了我两个方面的感召力。首先是人格上的感召力，他的一言一行，给予我深远的感受。其次是艺术作品以及教学思想上的感召力。他和周思聪老师二人在艺术教育上非常投入，也非常独特，他们的教育思想、教学理论都来自于实践，他们从未为了理论而理论，为了方法而方法。这种伴随着实践者产生的理论运用到学生身上，运用到学生身上，就产生了非常的效果。这与那种貌似高深实则空泛的理论是完全不



《新年马城镇宣之四 2004年



《在画室

可同日而语的。

他对学生的要求非常严格。我记得到他工作室的第一星期就看了大量的幻灯片，找卢老师、周思聪老师还有梁长林老师的作品。在教学思想上，卢老师强调两斋兼走。具体到方法上，就是除了培养学生扎实的素描功底外，还培养学生拥有抽象的思维能力。他在1986、1987年间请青喜老师跟我们上一体构成课，还开设了水墨构成课，这在当时是很激进的教学思路，尤其在国画系。应该说对当时学生的教学有一定的冲击。说冲击是因为从领导到下面很多人的思路都没有跟上。

当时我们同学也对此样的安排不理解，后来回想起来，觉得卢老师这样做是一个很理性的安排，是把他的教育主张和实践结合起来了。现在回想当初的课程安排，比如两周的立体构成课，四周的水墨构成课。这些课程所积累起来的知识对创作思路的形成特别重要。这些课程是潜移默化的，四年的教学培养了我们从写生到创作的自信和勇气，包括对后来不断的个性化处理都起到了很大的作用。

吴：看你学生时期的《老人像》，给我的感觉是在具象的基础上已有相当强的主观意识了。

武：那是三年级的写生作业，当时卢老师安排了十周的写生课，我们每画一张他都提出个要求，开始总觉得不协调，常常是头部画得还可以，但处理到胸部手肘时就失效了。看到这样的情况，卢老师就不断地调整我的状态。有一天，他没有来课堂，我特放胆子，画一张老人肖像，下午他来看了很长时间……大学四年，基本上就是这么个不断学习、不断调整的状态。毕业后我在鲁迅美术学院当了两年教师，画了一批《普安组画》，又在1991年回中央美术学院学艺的研究生。这期间卢老师取得很开，让我自己制订学习计划、制作计划。但在实施过程中，他会根据你的

思路帮你不断完善。在我看来，虽然没有表面的严格规矩约束起来，但这是种严格要求之下的放松，一种无形的规矩。

我的研究生毕业创作是在东北做的，题目叫做《辽东组画》。本来还想着些别的，但一直不满意，始终没进入好的状态。到7月份毕业展的时候还是把《辽东组画》拿出来，这组画与我以前的作品相比在风格上差距比较大。

回顾以前的作品，如果当时的状态不是很投入的话，现在就不想看了。如果还能让我激动起来，那么作画时的状态一定很饱满，就像我现在再看《辽东组画》一样。对于作品的态度，卢老师说首先要有乐趣在里面，没有乐趣就什么都不谈上了。这也是艺术的一个很重要的功能，现在好像大家都不要这个了。

吴：你进美院的时候正是“85美术思潮”兴起的时候，你觉得这个思潮对你艺术上影响大吗？

武：现在来看没什么影响。这里画有一些特定的因素，我归结为美院独有的条件和环境。在这里我把中央美院和当时的浙江美院作个比较。“85新潮”以后我与浙美的同学聊天，谈论为什么浙美在“85时期”出了很多人。他们很实在的说因为对学校的教学不满意，所以必须自己去寻找一种东西。但是在中央美院，各个系里都有很权威的老师，学生对老师的东西特别服气，比如卢老师的写生训练。虽然他并不要求你完全学他，或是一定要临摹写实，但他一进他的工作室，你内心深处就是喜欢，就是崇拜，这样你的思路就不会朝别的地方想，所以美院在“85新潮”期间几乎没有什么波动，还是比较稳的，学生还是想着些很扎实的东西，而浙美学生那种态度更有利于自我创造能力的培养，但他们这个能力不思想由学校培养出来，而是带着偶然的因素而产生。所以这个客观的原因，就决定了一个院校在“85新潮”期间不同的反应。

吴：你认为美院这种稳定的环境对你来说是幸运呢，还是别的东西？

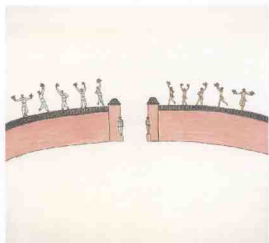
武：现在来看应该说是幸运的，幸运成分占多。

吴：你认为你是个什么类型的画家？你追求什么样的绘画？

武：这个不太好分类，我也不希望把自己纳入哪个类型里面。我觉得绘画对画家来说就是一个气质的流露，很多东西也不追求来的，最终还不是什么气什么画。对我而言，基本上就是追求“一种超越的品格，超越自然性”。尽量使画面更纯粹一些，尽量把修饰的东西减到最低。

吴：请你说说对传统绘画的看法。

武：这个多年在望画系，看传统绘画的角度和在国画系的时候就有些不同。以前的思路还是在观望上，后来慢慢地对传统之间的界线划分不那么清晰了，对传统的认识也逐渐不同。几次去敦煌，我明显地感觉到传统艺术的高峰还是在唐以前。战国的青铜器，汉代的木槧、魏晋的书法，都是强调表现的艺术。那种直接、率真的情感抒发，体现整个时代的状况；后来明清时期的优秀画家更充分地表现在一种个性化的画面，如徐渭、八大山人、石涛。他们在作品中所呈现出来的个性当然很强烈。但与早期的传统相比就显得内在力量弱了。这不是技术上的问题，而是文化性的问题，在艺术上共性的有时比个性更重要。再比如海派那几个人，吴昌、林风眠、刘海粟、朱屺瞻，我记得在美术馆看他们的展览，其中刘海粟



《清朝画坛巨匠之五 2004年》

和朱兆麟的画远看都是线条调子。很像，近看呢，就发现他们各自对笔墨的感受力都不一样，但显然他们达到的高度又是在同一水平线上。他们作品中共性的东西还体现出了一个文化的集体意识，这是个含量更大的方面。我认为海蓝这批画家要明显地高于北京这边的同代人。刘海粟的作品体现出对艺术的理解非常透彻的一个状态。把他20世纪六七十年代和三四十年的画放在一起看，看不出时代给他的烙印，完全是个纯粹的艺术状态。

在对美术产生的影响方面，刘海粟和徐悲鸿是不一样的。徐悲鸿学的是18世纪法国学院派的方法，而刘海粟的艺术实践是后印象派的思路。他们二人同在法国学习，但他们看待西方艺术的态度是两种不同的角度。徐悲鸿要的是能改造中国绘画的形式，他的态度是比较实际的，但他用西方的写实素描来套中国的笔墨这点不是很成功。刘海粟相对来说说要更实际些，更多地强调表现自我。

中国传统绘画的文人气质和印象派以及后的西方艺术很吻合，可以说在气质上、内涵上呼应得很好。刘海粟的绘画态度比吴奈还激进，他有书法的用笔在里头，你一乍气就能感觉到那种大气，很明显地跟秦汉艺术的气势能连接上去。所以说我对传统的兴趣还是在唐以前。唐以后我对徐渭、金农、石溪非常看重。如金农的画，非常特别，他的艺术也不是从唐宋元明的传统中来，他是直接体会魏晋艺术的精神。他的作品每个时期都不一样，没变的，线条的作品都给人深刻的印象，他更像一个现代意义上的画家。

另一个让我心动的还是上次在南京看明清山水画展，有一批沈周的山水册页，记得是《东庄图册》，共有三十六帧，在展览中非常特别，尤其是表现老田的那张。通常明清画家的作品给我们的印象是与现实生活场景的联系多，较多程式化的表达。但沈周这幅画的启示是传统的文人画家只要稍一表现生活的细节感受，作品的视觉内涵马上就丰富起来了。那张老田可能是写生而来，或者是默记而来，不管怎么样，只要他态度稍加转变，后人看起来就觉得很有感动。所以说艺术家与生活的关系应该是时时刻刻存在的。

问：最后请谈谈对美术学院中国画教育的看法。你作为一个过来人对年青的学子有什么建议或忠告？

武：目前的中国画教学，我觉得遗憾的是多年来还在原地踏步，这里面人为的因素太多。从事中国画的人聚在一起，往往会滋生出与中国画无关的东西，就如李山所说，不是中国画这个物种不行了，而是



《在巴黎》

从事中国画的人的素质的问题。他说得很实在，这句话给我印象很深，我觉得他说出了最根本的问题。假如有一天中央美院不行了，那肯定是这所学校教师的水平不行了，然后弊端会渐渐渗透到教学中，形成一个不良的循环。

对于国画系的学生，我从美院整个院系的角度来进行比较的话，就觉得他们在心性和状态方面的培养上相对弱了一些，往往把什么东西都变得不是很直接。不像其他系的学生，有一种直面现代的状态。这种状态不管成熟不成熟，他有一个表现的欲望在里头。说求来求去，画的好与坏是一个人的问题，但是这个最初的表现欲望是作品成败的关键。学生的这种状态，与数学上的规范、教师的人格魅力和创作能力有直接的关系。因为学生初入校时没有一个自主的见解，就跟我们当初一样，在学业的进步上一定要靠课程的合理设置，二是要靠优秀教师的引导。

问：美院的中国画教学路子，从哪一方面来分就是先学传统，写生训练和创作这三个阶段。学生的观点说，各方面还比较弱，按照回黎明老师的说法，就是需要大力加强人文素质方面的教育，你觉得他们应该怎样根据自己的现状作出调整，尽快上升到更高的层面上去？

武：我觉得现在的学生从眼界上来讲比我们那个时候要好得多。看的多了，兴趣广了，认识自然也不同，这是时代的赋予，我们那时对老师的崇拜往往体现在对老师作品的崇拜上，这种情况各系都差不多。而现在的学生他不会这么去做，有的一二年级的学生就已经在寻找自己的感觉，这种思路特别对我，我认为学校应提倡这种思路。至于写实基本功的训练，它只是一个方面。应该说艺术艺术的修养，抽象思维能力的培养以及知识的转化能力等等，这些都是基本功的范畴。你们原先的思路太单一了。美院有的教师目前还在提出本科四年画就行，至于创作，那是以后自然而然形成的这样的主张，这种想法是落伍的。

问：为什么有的学生关于这方面的思维总是在徘徊，在调整，其实就是给他一张纸，如何画成一张画这么个问题始终解决不好。根据我的观察，这在留学生那里都不成为问题，说明他们从小接受的艺术教育并不把画画作为唯一的目的。而我们正好相反。这样，我们的学院教育就存在一个需要内省的问题，有的学生入学时画得很生动，很有激情，但四年训练下来反而画得很僵，把人给吓了。这个问题归结到最后还是在老师身上，这是怎样引导的问题。我觉得国内的艺术教育在观念的转换上还需要很长一段时期。

我希望国画系的同学们尽快自立起来，不要让



《在天津》

成为负担，从艺术传达这个角度看，笔墨绝对不是“唯一”的东西，“技术这个东西够用就行了”这句话到底是什么意思，但很实在。有的同学会问中国画到底是什么意思？在这里我有句话，就是在不懂中国画之前先要弄懂绘画是什么。当我们把中国画纳入到绘画这个大范畴之内时，一切就可以放松很多。

三

清华大学美术学院史论系副教授、博士张敬先生也对我采访过。张敬先生围绕文艺主张的“回到单纯的状态”而展开采访，现作为吴宇华对文艺的访谈的补充，转录如下：

时间：2003年9月15日

地点：北京顺义武艺工作室

采访人：张敬

张敬（以下简称“张”）：最近，我见到你在巴黎的写生与记忆画。接着便是今年春天，你去福州窑坑制的一批瓷器，明显感觉到你的绘画风格有所改变。换句话说是越来越单纯了，虽然形式上表达的的东西少了，但仍给人以强烈的印象。

武艺（以下简称“武”）：2001年秋天，我在景德镇画了一些瓷器，那时约约感觉到想使自己的绘画单纯起来，这不是去故意设计，而是一种态度，这样吧，无疑自己的内心是最满足的了。之后的《马戏团画》似乎更明确了这一点。我在绘画过程中的风格演变，往往需要一种契机，或是受自然的启发，然后在主观意识里再慢慢去感觉它，并不是事先有一个框框，再往里去画。

在巴黎的半年，至今想来都很留恋，那是过着一种真正的无忧无虑的生活。因为那段时间你不用为任何事情去费心，有些像世外桃源，真是将你自己这个人也单纯了。在巴黎看国内的当代绘画，觉得不太“好戏”，大家都在忙着做效果，水墨画也是这样，是一种笔墨效果，而不是笔墨本身所传达出的精神气质的东西。有时，这种再感再感有意味，从另一个角度，我们的现状就是源于我们生存状态的一种呈现。

今年初从巴黎回来，看什么都不大习惯，自己内心始终有些平燥，三月底我的课一结束，便去福州窑坑住了近一个月，那里很静，虽然自然状态与巴黎反差很大，但在心态上似乎找回了一些在巴黎独享生活的感觉。

张：这些似乎都与你目前的创作有关系，这批瓷器与景德镇画的那些不无一样，这批东西还更理想

化一些。

武：在景德镇是同朋友们在一起画，每天吃完早饭被拉进厂里，画一整天。画的过程中，大家常开玩笑解闷，晚饭后便一起出去散步。后来，我每天就画头一天见到的事情，有时画着画着，自己都想乐。在磁窑镇，就我一个人，没有了交流，整天沉浸于自己的感觉里，有些封闭，也许人封闭了就会想象一些东西，就是你的有些理想化吧。

张：《巴黎日记》中的水墨部分使我有了有一种怀旧的感觉，那些彩色的风景也有类似之感，难道在欧洲就是这种印象吗？

武：前些日子，送朋友去机场，在候机的外国人中，我能分辨出巴黎人的形象。在北京看他们，确实感觉到法国人笑得有些“旧”。我刚到巴黎的时候，没有太大的感觉，从外表看，同我们的许多东西都挺像。但一旦坐下来，你就会慢慢喜欢上巴黎了。很奇怪，我虽然在西班牙呆了不到一个星期，印象却很深。在马德里火车站地下通道的墙上，极为自由的抽象表现的壁画让我感到一阵兴奋，我突然觉得这片土壤一定会很有意思。

西班牙在欧洲似乎各方面都不显眼，今年美伊战争，西班牙出人意料的态度，使其在欧洲的地位有所提高，但随着战争的结束，它在人们的视野中慢慢变成了它原来的样子。其实，从艺术角度，西班牙在欧洲乃至世界都是极为重要的，这是一个大师辈出的国度。

在索非亚现代艺术中心，毕加索、米罗、达利、塔皮埃斯、洛佩斯的作品，让人感受到这片土壤的力度与魅力。我非常喜欢洛佩斯的原作，与画册反差最大的是原作始得有些像刚出锅的馒头，这与我的想象不谋而合。从马德里到巴塞罗那的路上，红红的土地，不时出世的城堡，与从马德里去敦煌的途中有些相似。马德里也显得“旧”，但在“旧”的感觉里，好像还有一种别样的气质，这一点与巴黎的“旧”不大一样。

在欧洲半年，最让我感动的人还是西班牙人戈雅。在马德里的一条大街上，我看见好多人排队等待进入一座建筑，我便糊里糊涂地跟着排队，没想到走进去的是著名的普拉多美术馆。我曾在日记中写道：“委拉斯贵支与戈雅的作品构筑了普拉多美术馆的灵魂”。的确如此，从个人角度讲，我更喜欢戈雅的作品。

张：在国内看画册，也觉得戈雅的作品好，但并非你认为的那样，这或许与看到原作有直接关系？

武：是这个原因，所以，我回国后尽量不轻易翻看印有欧洲油画的画册，是想保留那种对原作的印象。

张：你在欧洲是否感觉到艺术教育方面与我们的不同？

武：我去过法国巴黎高等美术学院，直看过去，与我们原先的中央美术学院（王府井）有些像，各个工作室分类也还比较明确，其中中国留学生很少，但看作品便能一眼认出来，原由可能源于我前面谈到的那种情况。总体来讲，我们缺少的还是想象力与创造力的培养。

我们学校教改的步伐还是很快，本科教育要普及美术这一点似乎已经明确，使人不觉怀念以前的中央美院，从某种角度讲，美院的权威性在慢慢减弱，其实，这是正常现象。在这么一个诺大的校园里，真正



上海美术馆武艺作品现场

对自己的创作与教学有所建树的教员并不多，在地方院校同样有很好的教师与艺术家，有的甚至我们并不知道，这是符合人的生存规律的。

与国外的种种现象相比较，我们会对自己的许多东西不满意，就像我们新建的建筑，把财力与心思都花在了面上，里面却让人很不舒服，这个思路也许就是我们这个时代真实。

每年的毕业生展览还是好看，从作品的思路可以感觉到教学上的严谨与开放程度，我个人更愿意看版画、壁画、雕塑系学生的作品，我也曾连续几年指导学生的毕业创作。这时，教师的作用就是要尽量给学生学生的创造空间，教师们的种种担忧与“反复教课”常常是事倍功半，一个学生曾在毕业答辩时称说画系更像是一个自由艺术系，其实，他在一种无意识中说出了美院教学的未来发展方向，不管你是否承认，它都将作为事实而存在。

目前，我正在给研究生二年级和助教班上课，前天讲着讲着，欧文忽然冒出一句话：让学生改变做学生的心态，尽快自立起来，把自己摆在首要位置。艺术教育常常与其他教育不同之处就在于师生之间更多的是一种平等交流的关系。其实，母育子对自然、画面都有自己的感受，可我们的艺术教育多年来都把有感觉的人最后训练成一种模式，从表面上看，这一结果只反映在绘画本身，其实，更严重的是它会改变你的思维方式，这一点是最为可怕与残酷的。

张：你谈的这些，我想是要把尊重人的感觉放在首位，也可认为是我们常说的“以人为本”的理念，可是做到这一点并不容易。

武：因为我们从开始接触绘画的时候，老师的指导其实是在慢慢磨擦，消耗着你的个性与感觉，当你意识到这些东西不对时，你却已经形成了以往所受教育惯性甚至依赖性，很难回到从前那种单纯的状态。我在课堂上常说找回画第一张画的感觉，其实是我找回的，我是想让大家尽可能地认真认真，不帶任何套数，习气地去感受对象。

总之，武艺当下的作品，风格可以说是极简主义的。通过以上武艺自己写的文字和学者们对他的访谈，我们至少可以这样认为，武艺的作品，是灿烂之谈，回归平淡的产物，他的深厚的学院教育背景，使他在当下的极简主义作品中，不期然而然地具有了耐人寻味的审美内涵。在这个意义上，我们不能把他现在的作品视为“漫画”一类的作品，而是可以把它看作是一种当下的极简主义作品，是一种以水墨为载体、中国文化精神指导下的视觉表现。

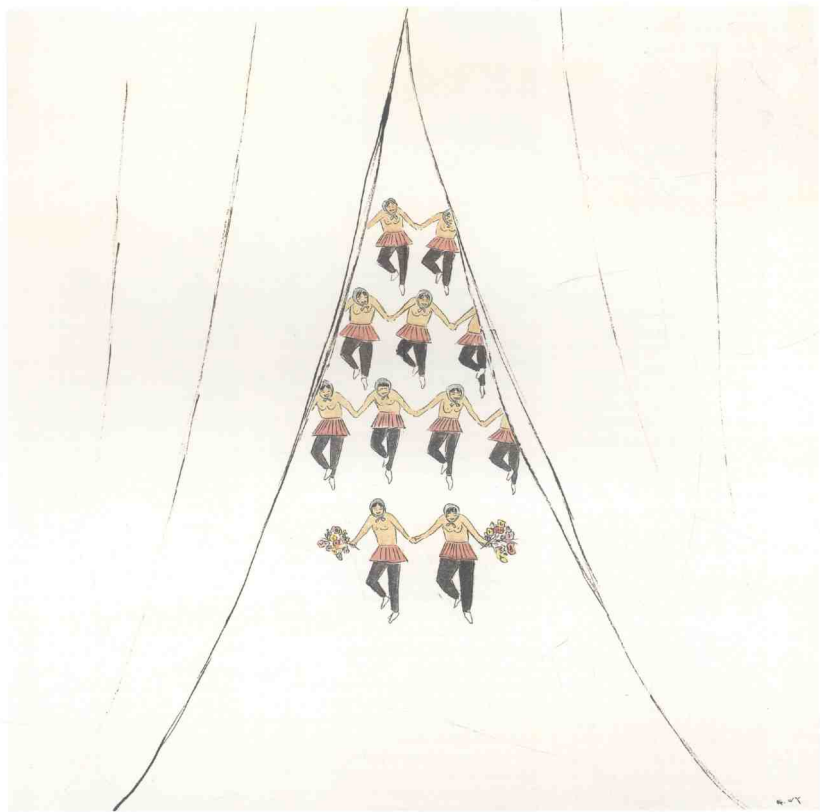


张花图 2006年

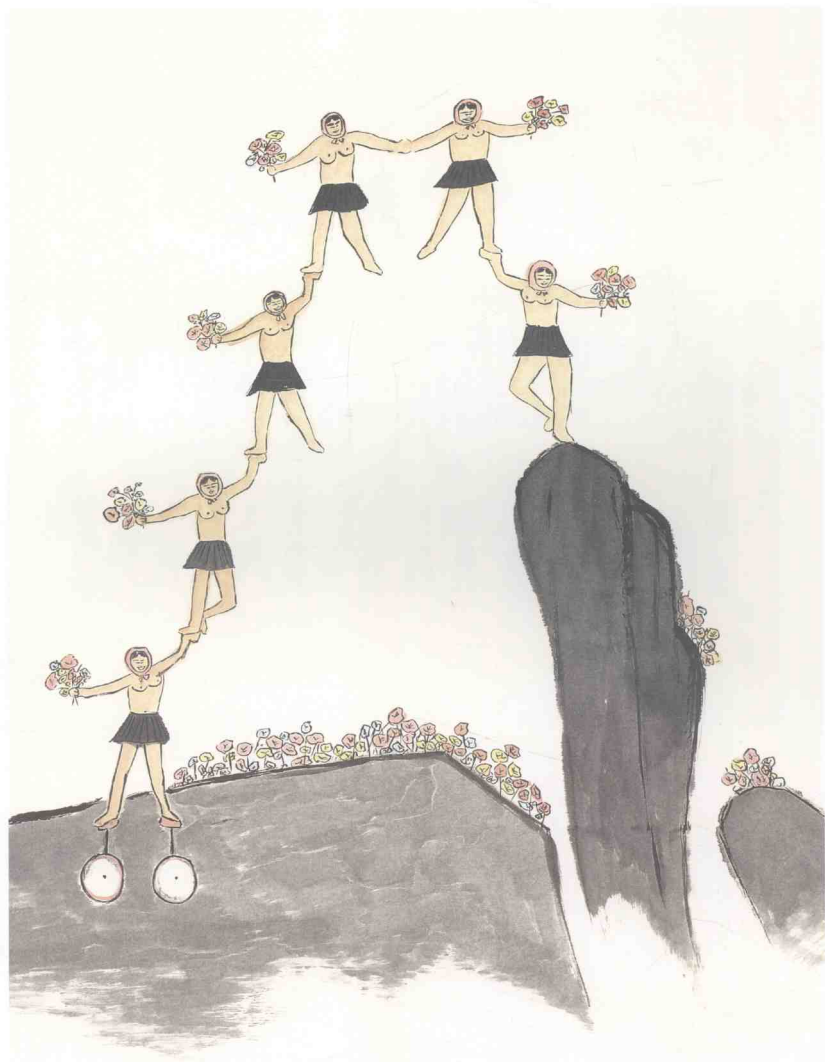


张花图 2006年

题 目 新马坡组画之七
创作时间 2004年
尺 寸 200cm × 200cm
材 质 纸本



题目 新马坡组画之八
创作时间 2004年
尺寸 230cm × 200cm
材质 纸本



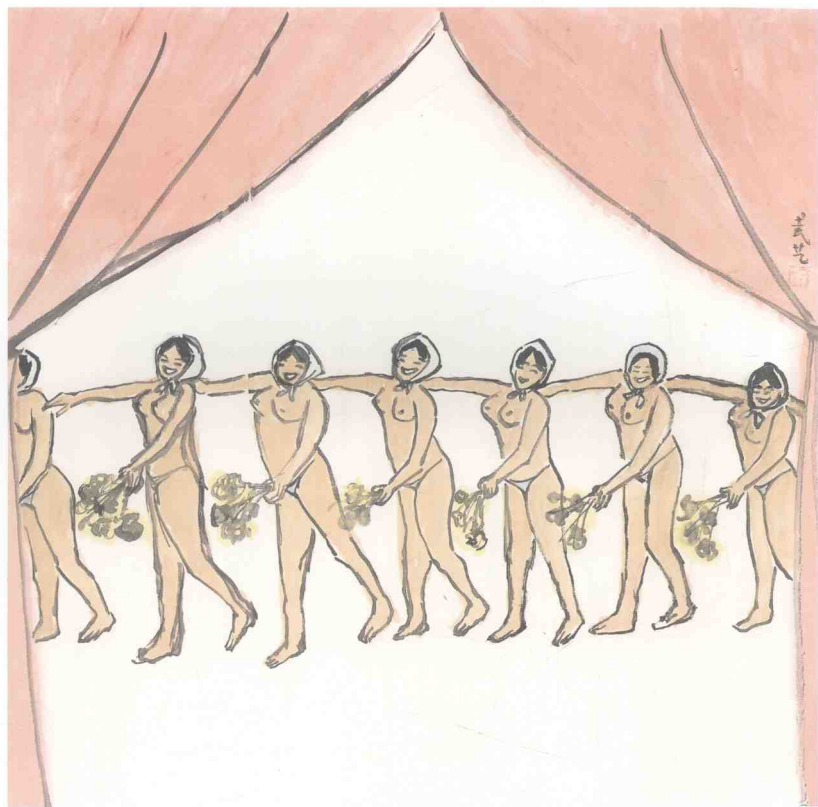
题目 新马坡组画之九
创作时间 2004年
尺寸 200cm × 200cm
材质 纸本



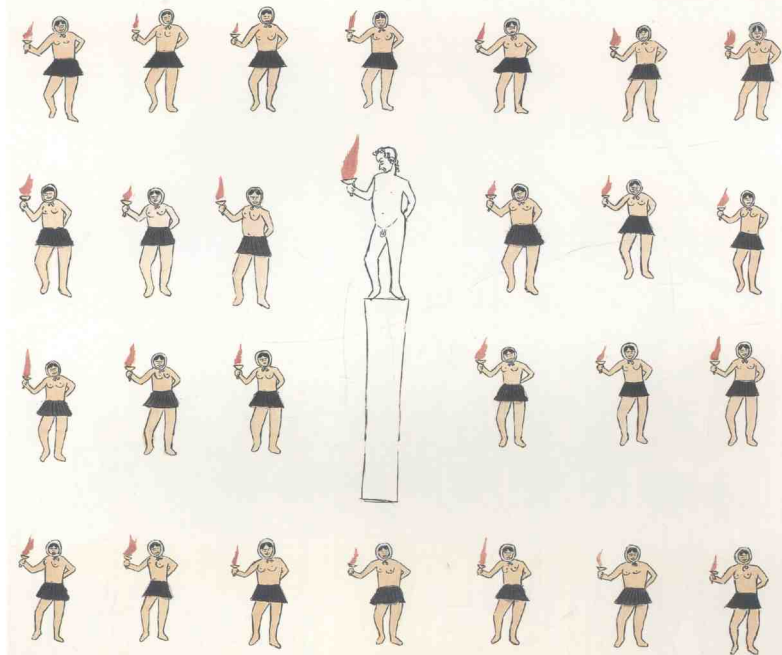
题目 新加坡组画之十
创作时间 2004年
尺寸 200cm × 200cm
材质 纸本



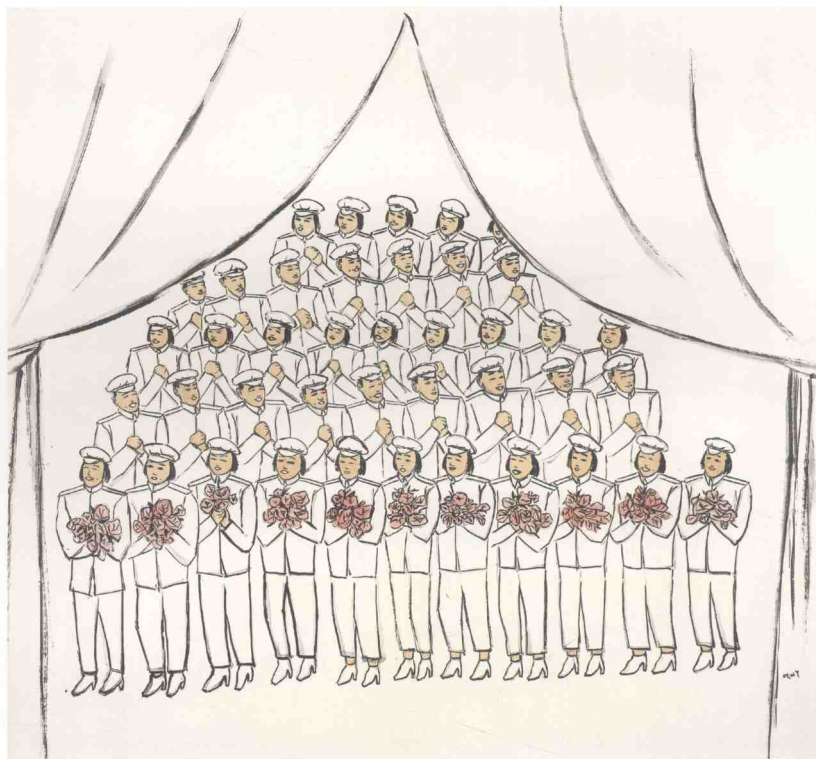
题目 新马坡组画之十一
创作时间 2004年
尺寸 200cm × 200cm
材质 纸本



题目 新马坡壁画之十二
创作时间 2004年
尺寸 200cm × 200cm
材质 纸本



题 目 新马坡组画之十三
创作时间 2004年
尺 寸 200cm × 200cm
材 质 纸本



题 目 新马坡组画之十四
创作时间 2004年
尺 寸 198cm × 98cm
材 质 纸本



题目 新马坡组画之十五
创作时间 2004年
尺寸 198cm × 98cm
材质 纸本

