

首届写生双年展

# 写生 首届 双年展

观物：中央美术学院、中国美术学院、广州美术学院青年教师油画风景写生专题作品集

《建筑创作》杂志社承编  天津大学 出版社

# 首届写生双年展

## 观物

中央美术学院、中国美术学院、广州美术学院青年教师油画风景写生专题作品集

编委：王见 朱小地 许江 邵大箴 张宇 金磊 郭润文 靳尚谊 谭天 潘公凯（按姓氏笔画排序）

主编：吴杨波

学术主持：郭润文 王见

独立策展人：吴杨波

策展助理：赵紫云

责任编辑：赵紫云 陈颖 邓小芳

装帧设计：陈颖

《建筑创作》杂志社承编

天津大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

首届写生双年展: 观物; 中央美院、中国美院、广州美术学院青年教师油画风景写生作品集 / 吴杨波主编. —天津: 天津大学出版社, 2008.1

ISBN 978-7-5618-2564-8

I. 首… II. 吴… III. 油画: 风景画: 写生画—作品集—中国—现代 IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第 166451 号

编委 王见 朱小地 许江 邵大箴 张宇 金磊 郭润文  
靳尚谊 谭天 潘公凯 (按姓氏笔画排序)

主 编 吴杨波

学术主持 郭润文 王见

独立策展人 吴杨波

策展助理 赵紫云

编 辑 陈颖 邓小芳

组稿编辑 金磊 韩振平

责任编辑 韩振平 赵紫云

装帧设计 陈颖

出版发行 天津大学出版社

出 版 人 杨欢

地 址 天津市卫津路 92 号天津大学内 (邮编: 300072)

电 话 发行部: 022-27403647 邮购部: 022-27402742

印 刷 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销 全国各地新华书店

开 本 362mm × 195mm

印 张 12.5

字 数 313 千

版 次 2008 年 1 月第 1 版

印 次 2008 年 1 月第 1 次

印 数 1-2000

定 价 98.00 元

# 序一

写生在美术学院的教学传统中有着重要的地位。在现当代，随着摄影技术及图像制作手段的普及，写生的价值和意义需要被放到现当代的语境中进行重新评估。

这次由中央美术学院、中国美术学院和广州美术学院的青年教师自发组织的风景写生展览，就是对这一个问题的一次严肃认真的探讨。我们从中高兴地看到了三个兄弟院校在教学第一线的年轻教员们对于“写生”问题的思考和创新，也感受到了当代这批优秀的年轻人的朝气与活力。这样的活动必将对学院乃至学术界的研究风气起到积极的推动作用。

祝愿这次活动获得圆满成功！

中央美术学院院长

 07.8.3.

## 序二

从本质上说，写生属于一种直接描绘实物的现场习作，是我们与生活的直接接触。在当代学院的年轻人愿意把这种古老的行为拿出来重新探讨，并赋予它新的内涵，我认为是很意义的：一方面，这些在一线教学的年轻教员们通过作品探讨了学院教育体系中基础写生教学和创作指导的关系，对写生教学的重要性进行了重新评价；另一方面，他们通过自身的实践丰富了当代学院艺术创作的可能性，把写生中出现的偶然性、直接性和不可复制性效果视为一种艺术样式和艺术思潮。因此，可以说，这既是一次事关教学的研究，又是一场艺术创新的讨论会。

感谢兄弟院校的年轻人以及各界对这次活动的支持，也希望今后这种有意义的研讨活动能继续深入持久地开展下去。

广州美术学院院长



# 我看写生

邵大箴

人和客观自然的接触，人对客观事物的认知和把握，主要依靠视觉、听觉、触觉、嗅觉等感觉器官，而用眼睛看物，对画家来说是最重要的。看什么，怎样看，怎样运用通过看所得到的印象、体验和感受去加以表现，决定了画家的气质和品格。“看”之所以如此重要，因为在看中能体现画家主观与客观物象的关系，这关系是互动的、变化的，不是机械不变、相互隔绝的。所谓“观物”，就是艺术家对客观事物的判断、选择和把握，而且这种判断、选择和把握会随着“观”的过程发生微妙的甚至很大的变化。原因有时在客观的“物”，物(如人、风景和花草、鸟禽等)会在过程中显示出自身不同的侧面，显示出不同的情景，从而刺激艺术家的感觉，并影响其心境；变的原因有时在于艺术家，他自身由其他因素(非所看物)所产生的心理活动和敏感的情绪，往往微妙地影响着他对客观物象的态度。

画家的“观物”活动往往是和“写生”联系在一起的，写生是中外美术史上一个古老的方法，也是一个说不完的话题。不用说中西不同艺术体系对写生有不同的要求了，即使同为一个体系或学派的艺术家，对写生的态度和采用的写生方法也大相径庭。不过，尽管有种种差异，有一点是相同的，那就是在这个过程中必然会出现画家主观的“写”和客观物象的“生”这两者的关系。绘画创作和文学创作一样，用王国维的话说，有“造境”和“写境”之分，即“理想”与“写实”之分；有“有我之境”即“以我观物”和“无我之境”即“以物观我”之分。不过，无论怎么说，那就是面对客观事物画家在笔下一定要表现出个性这一点是普遍的。画家个人心灵和性格的痕迹在写生的作品中要掩盖也是掩盖不住的。美术史上的例子不胜枚举：面对同一个物象，不同性格、不同风格的艺术家会画出不同情绪、不同感觉的作品来，那还是说同一写实类型的画家。时至今日，表现、抽象、象征手法普遍被采用，甚至有观念艺术因素介入，写生的方法更是形形色色难以定于一格了。也许正因为如此，研究画家们观物或写生的方法，就是更有意思、更有趣味的事了。

颇值得研究的一个问题是，当今运用新科技手段的新媒体如此发达，视觉图像如此繁多，艺术家还需要运用这古老的写生的方法吗？在一段时间里，大概十年前，这个问题在西方闹得沸沸扬扬，似乎画家不需要写生了，绘画也没有存在的价值了，但这几年人们冷静的理性的思考又占上风，因为用新的科技手段造成的视觉图像虽有其特征和优长，它们的出现也会影响绘画的发展，包括可以给绘画手法提供某些新的可能，但它们不可能替代艺术家直接的写生方法。因为画家在客观物象前面，由头脑的思考、心灵的感应和手的灵动性所产生的激情和由此诉诸于画面的美感，对艺术创作来说具有最珍贵的直接性、随意性、偶然性和独一无二性。观物、写生的方法可以千变万化，但它不会因新的视觉图像泛滥而消失，这一认识已为越来越多的人所接受。

“观物”名称的展览和画集，展示和收集了中央美术学院、中国美术学院、广州美术学院教师的油画风景写生作品。受过系统学院训练、具有个性风格的艺术家们，以自己的画作展现了他们“观物”的方法，它们彼此之间有差异，但大的观念应该是一致的：艺术家要观物，要写生。我们在欣赏他们的作品时，会暗暗地想，艺术家中观物、写生的手法差异越大，我们的艺术园地会更绚丽多彩，我们获得的美感享受也会更丰富、更多样。

邵大箴，中央美术学院教授，中国美术家协会理论委员会主任

# 关于写生的一点议论

郭润文

对于“写生”，普遍存在认识差异。在过去，写生的高低程度几乎就是检验一个画家是否专业的试金石。倘若一个画家没有写生的本领，面对着对象束手无措或者是离学院对写生的规定样式有着距离，那么这个人只能归于业余画家的行列。即使这个画家画出人物众多的宏伟巨作，也很难改变人们对他的业余印象。因为他的画中人物形象肯定来自于虚假的平面图片，而不是立体的活生生的现实人物，原因是这个画家“写生”不行。于是画家们搞创作时十分忌讳人们发现他在借用图片，明明大量地采用了照片，但在人面前却是遮遮掩掩、躲躲闪闪，生怕背起只会画照片的恶名。人们在写生面前，只是一个虚弱的、被动的、一丝不苟的“描手”，那时几乎没有一个人敢问：“不会写生就不能成画家了吗？”倘若谁真的问了，肯定有一百个人回答他：“是的，不能！”

不知何时起，写生这个词不常在人们嘴巴上挂起，渐渐的干脆就没了这个词儿了。的确，当人们的嘴巴吐出的都是“观念”、“符号”、“当代”这些单词的时候，谁还会提写生这个词呢？就如同谁还会说“美”这个词呢？当然写生还是照样在进行。不过那几乎都是美术学院学生的事。但往日学院的约束似乎已经对他们不太起作用，“写生”只是一门课程而已。写生似乎并不重要，重要的是如何成为一个艺术家，成为他们所敬仰的前卫艺术家、大腕们那样的艺术家，而那些大腕们有许多读书时写生并不好。如果说有学生还问不写生能否成为艺术家，一百个学生会振臂高呼：“肯定能！”这也是激情，和往日一丝不苟的学子们激情的状态完全一样：都想成为艺术家，只是手段不同。

年轻人对于写生的态度实际上表明着中国当代造型艺术的现状，多元化的分配格局给年轻艺术家们更多的选择余地。但现实的美术教育却始终保持着一成不变的格式，虽然这种格式与以往那种格式已在质上发生了改变，但格式是终归不能违背的，不可更改的，否则现实的美术教育将无法进行下去。比方说美院将写生课取消了将会怎样？对于这个问题西方许多美术学院都有一致的看法：他们认为写生只是一门技术，学习技术是个人的问题，你如需要这门技术时就去写生，学

院既不反对，也不强求。对于这点中国的美术学院态度也非常鲜明。试想，如果一个美院学生不去上写生课的话，他将面临着什么？这就是差异，但差异并不意味着差距，在我们现有的国情下，艺术教育仍然不能缺少写生，关键是怎样理解它。有句话我觉得说得很好：“写生是艺术家私生活中的一项体验。”的确，写生不仅仅是一种技艺的训练，也不能完全包含艺术创作，它是艺术家内心世界的一种倾述，欲望的一种宣泄，个人化艺术语汇的一种表达，是件十分私人化的事情。对于这一点三所美术学院的青年油画家们已用他们的作品作出了最好的诠释。

郭润文，广州美术学院教授

## 作为一种生活叙事的写生

扎根于西方艺术话语传统中的写生是艺术面向生活的一种叙事，其中必然包含诸如“客观性”、“真实性”这样的概念。波兰学者罗曼·茵加登对于艺术中的“真实性”的理解是：1. 表现对象与现实之间的相互符合；2. 巧妙地表现艺术家的观念；3. 忠实性；4. 内在的统一性。我们在写生中获得的经验与此多有契合，其中关于“内在的统一性”尤为值得我们思考——我觉得在写生中产生的个性、风格与我们是否能心灵与自然对象之间建立某种内在的统一性有密切联系。对于写生者而言，真实性是一门古老的手艺，也是一种真诚的考验。

然而，真实性对写生可能只是一种过程中的能力和检验，更高、更内在的精神属性是艺术的真理性问题。德国现代哲学家海德格尔主要是从艺术使事物显现其本面目的角度来认识艺术的真理性的。当然，我们会认为艺术使事物“显现”的途径有很多，但无论如何，写生总是这些途径中最为直观、最具有感性力量的一种。深受海德格尔影响的加达默尔更从“游戏”这个概念入手——在我看来，写生与游戏大有相通之处：心、手的投入与协调，把握规律和祈求灵感，稍纵即逝和不可重复等等——认为艺术与游戏一样，其意义和真理性都是在被表现、被理解时才得以实现；而且这种在表现与理解中产生的真理性“构成了艺术维护自身而反对任何推理的哲学意义”。

掉了一些书袋，无非是想表明，艺术中的写生问题其实包含有很深的理论概念。写生者固然只需面对常青的生活之树，但是否也应该知道没有什么事物是像它表明的那么简单、那么平面化？我还觉得，假如写生者能感到在冥冥之中总有一种神妙的东西在维系着自然对象、心灵和抽象的观念，所产生的那种快感一定是加倍的——那是一种因品味到诗性的智慧所获得的快感。

于我而言这不是概念，而是源于一次写生之旅的感受。那是在1982年，我和中央美术学院史系同学在宁夏固原须弥山石窟做测绘工作，闲时在山坡上、峡谷里写生；后来离开宁夏去青海、甘肃，沿途也是写生，以钢笔、油画和水彩。今天，对于生活在这个太多感性诱惑和刺激的时代的年轻艺术家而言，写生所带来的好处更应该是难以言尽的，它使人从机械的、虚拟的、非自然的世界中逃离出来。当然，对于写生这一事件本身思考得越多，获得异质性感受的机缘就越大。

作为一种生活叙事的写生，它还使我想起一个敏感的问题：艺术与政治叙事。写生吧，面向生活吧，从书斋和画室走出来吧——从启蒙时代以来所有的类似呼吁难道不都是带有发展个性、打倒不管是来自何方神圣的暴政压迫、维护人的尊严和自由的色彩吗？更何况，以前我们打倒形式主义、复古主义的武器就是写生、面向生活，写生成了一种进步的、正确的艺术世界观。附加在写生之前的修辞往往是“到火热的生活中去”、“到田头、到工厂去”等等，政治叙事在特定的年代里成了艺术合法性的前导。在上山下乡运动中，我作为一名爱好美术的知青常在村头写生，那些大队的农村干部很能从政治正确性的角度理解和支持我的“革命行动”。现在，这些显得既荒唐又可爱，写生的政治叙事似乎被时代之风吹得无影无踪。我不知道对于今天的青年教师，是否还能从写生中寻觅到某种政治性的激情和体验；我也不知道写生首先作为一种记录生活的工具，为什么不可以去记录生活中的政治情景——当我们面对着被污染的、失去尊严的河流，当我们面对被滥伐的、没有了童话的森林，当我们面对痛哭的人民，写生有什么理由一定要转身而逃呢？

好好地理解作为一种生活叙事的写生，就如好好地理解我们的中国、我们身边发生的一切，这样的话，我们就重建起生活与艺术的联系。

李公明，广州美术学院教授

# 写生何为？

吴杨波

对当代艺术而言，写生是一种最古老、最虚弱的绘画方式了；但若换个角度去看，写生的过程难道不是最激进的前卫活动吗？衣冠整齐的艺术家表情肃穆地面对一丝不挂模特时的认真投入、明明知道用相机在1/200秒就可以获得的图片却在烈日下挥汗作画一整天-----当代依然有这样一些人在认真地做这样一些事，那么他们的姿态和劳动到底有没有意义？

## 历史上的写生：画家的本能选择

写生是视觉艺术历史的起点，对写生概念的梳理，也就是对绘画的价值的新评价和定位。

写生是对自然的模仿吗？的确，无论从形式到内容，写生绝脱不了与自然的干系。两千多年前，柏拉图就是因为认定绘画具有的模仿特性而将之赶出他一手建立的的理想国。然而，绘画历数千年而不衰，甚至成为艺术殿堂的王者，说明写生包涵着深深的人文内涵。

自从文艺复兴后期艺术学院建立之后，写生就成为“学院派”的经典方式。学院派的艺术是以文艺复兴佛罗伦萨派的造型和威尼斯画派的色彩为基础的。在当时的社会风气下，写生被阐释为“向自然学习”。在后世看来，这种学习就是模仿自然。然而，文艺复兴的模仿是一种在崇尚理性的基础上的模仿，这种模仿回过头来最终对人自身进行肯定。遥想当年，达芬奇、米开朗基罗等孜孜不倦地追求自然的精确，其实并非全然拜倒在自然脚下、崇拜造化的鬼斧神工；相反，大师们娴熟地运用写生得来的知识，创造出属于那个时代的伟大精神世界。

文艺复兴以降，随着西方绘画艺术变得愈发精致、成熟，写生在绘画中的基础地位变得愈来愈重要。在那几个世纪中西方的艺术学徒，都必须经历一个严格的写生训练。学生们

被鼓励通过亲自观察和写生去发展在二维平面创造三维空间幻觉的技巧。在那几个世纪里，写生和创作的关系一如文艺复兴；通过写生积累起来的绘画技巧被用来进行画家脑海中的想象空间和体积的营造。这套方法被视为学院派绘画的“正宗”，也被徐悲鸿等人采纳，搬到国内生根开花，形成当今国内美术学院的基础：学生在低年级写生练习造型能力，在高级只有构图小稿被通过后才被允许进行基于写生为基础的造型表现。

对于这套体系提出质疑的是印象派，其根子却在康德和黑格尔。康德认为美是一种非功利的判断，而黑格尔索性把美当成绝对理念的感性显现。这就为艺术在人类理性王国中确立了特殊的地位。从此，艺术被认为是人类最独特的一种思维行为方式、同时最接近真理。这种观点在工业文明的浪潮中得到彰显，从而使艺术成为愈发冰冷的理性世界中最后的避难所。

因此这一个时期印象派的直接写生与之前的学院派写生不同：其写生不再被当作基础的训练，相反写生的成品被当作完成的作品。艺术家不再需要在画室里精心编造一个想象的空间，相反，面对自然那一刹那的直觉体悟成为通向本质真理的捷径。印象派最好的作品都是写生的，尽管其中的许多人并非出于自觉；他们一开始也许只是想研究画室里无法得到的明艳色彩。工业社会的观众们通过那草率然而充满与自然交流的笔触、色块，直觉感悟到了某种与这个理性社会不太一样的真相。

印象派的创作方法引发了西方艺术世界格局的大变动，从此艺术的直接性、非理性特征被后来的艺术天才们发挥得淋漓尽致。印象派的创作手法也在同时传入处于学习期的中国学院艺术，年轻的中国油画家们在苦练造型基础的同时，一直梦想着将印象派的色彩与古典的造型合二为一。这显然是一个无法完成的任务；这两种流派在本质上是水火不容的，因为它们的艺术观大相径庭。尽管在中国的学院中这个努力从未成功过，但也由此诞生了一个有中国特色的新传统：“下乡写生”。“下乡”的概念来源于毛泽东《延安文艺座谈会上的讲话》精神，体验生活；“写生”的概念则来自于印象派。于是在新中国美术学院体系中，师生们每年都要花一定的时间离开画室，直接对景写生。他们在写生过程中体会到艺术的直观性，但也就此为止；写生被赋予的官方任务是“搜集素材、以便回到画室后进行创作”，一如当时的楷模——俄罗斯巡回画派艺术家一样。

在官方的美术史中，写生作品的地位不高。直到上个世纪八十年代，画家在展览会上的作品仍然是那种被遮掩了原始冲动、杂糅了各种社会意识的三度空间幻觉制成品。美术界的话语系统通过对“立意”和“三度空间幻觉技巧”来评判作品的优劣。其艺术观属于学院主义的范畴。这种价值观在上个世纪八十年代随着西方现代美术思潮的引入而逐渐褪色，但在学院教育和官方艺术大展中仍占有很大的份量。

有意无意的，在中国学院艺术氛围中成长起来的几代艺术家，在功成名就之后，对早年逸笔草草的写生作品均十分看重。在他们眼中，写生是特定时空的拓片，虽然不完整，但记载着最真切的信息。有些虽然一时间无法解读，但相比那些都能解读的学院主义意义上的完整作品来说，更加耐人寻味。

回看历史，我们不难发现写生中“直观性”的价值。这种直观性一开始出于画家自己的本能选择，其价值对于现代文明的社会来说是重要的。这个社会有太多的有太多的精心构思、精密制造、太多的批量生产，唯独缺少的是人对世界的本能直接反应。

#### 写生的本体：在理解基础上的创造

我们重视写生的直观性，但并不意味着每个画家在面对自然的时候仅凭下意识冲动行事。从写生的本体上来说，画家心中的预存图式在写生过程中对指引一幅画的完成起到至关重要的作用。每位画家心中图式的差异造成了在面对同样的景物写生时得出的结果各个不同。这种差异由个人不同的气质、禀赋而生，也包涵了画家有意识的思考。

在印象派时期，诸位画家——莫奈、雷诺阿、毕沙罗等在写生过程中，风格差异是明显的、自然的。这种风格差异造就了每位印象派画家写生作品的独特价值。

到了俄罗斯巡回画派那里，写生被视作积累素材的工具，画家间写生风格的差异受到忽视。但我们无法否认，列宾、谢洛夫等人最动人的作品与写生有关。

在国内的写生教学中，写生本身的艺术性受到抑制。尽管每年学院都要组织师生下乡写生回来办“写生展”，大家也都承认写生作品的曼妙；但在学院传统中，“写生展”是被当成阶段性习作看待的。

这种认识有其合理的一面。因为写生必须保持和自然的联系；自然的相对客观性决定了每个人画的写生作品都会有相似的一面。另外，学院教育下一代传承的写生经典图式造成了每位画家写生的风格都有点像。因此，每每在写生展上，我们无法分清张三李四的作品；尽管在创作中，每位画家的风格区别很大。

但无数的画家从写生中得到了益处、尝到了甜头。特定场景的特定景观冲击着画家的心灵，在下意识的冲动中，心中学院教育预存下的经典图式被部分地突破；这种基于图式又高于图式的创作模式每每将画家带入一个新的境界。与当下创作对精心设计的图式一再重复的制作方式不同，写生每每引导画家重新获得激情和艺术活力。“脱离自然的画家会渴死在泉水旁”（杨飞云，《寻源》）这句来自出于自艺术家之口的隽句恰当表明了画家们对写生作用的共识。

## 当代语境中的写生：尴尬与重生

在当代艺术的语境中，写生由于画面相对的“语焉不详”或者说缺乏“思想性”而失去了与其它具备明确符号体系的艺术形式相抗衡的能力。“对景作画”的魅力在光鲜亮丽的卡通化图像、在刺激观众生理反应的行为艺术面前黯然失色。写生的尴尬在于，这种与人的本质相关的传统活动在浮躁、渴望新鲜刺激的当代观众面前没有了吸引力。

当代画家们对写生的看法也在渐渐进化。在他们的理解中，写生本质上是一种和对象发生联系的画布上的创造。在这个宽泛的领域里，画家可以自由处理创作主体与自然对象之间的关系。所谓“观物”，即是探讨“如何来看”的问题。因此写生就成为艺术家实践自己艺术理念的舞台。写生，成为一种“对景再创造”。

然而当代的写生无论形式有多丰富，“对景”还是其底线。尽管许多艺术家带着自己的理念有备而来，不可预见的写生对象情况还是造就了写生的偶然性、直接性和不可复制性。艺术家的心灵和对象交锋后的痕迹就留在了画布上，是为“写生”。

从这一点上来说，写生比任何创作都真实；写生作品是一个时空现场的物证，艺术家在那个现场中留下了他的痴迷、痛苦与狂喜；穿越时空的写生作品闪耀着一个生命体曾经存在过的做人光芒。

在被视觉消费品所包围、内心渴望得到真实体验的当代人看来，纯粹的写生作品不管是可遇不可求的珍宝。

## 写生何为

这次写生主题展的原意是探测当代学院出生于60后的青年教师对于写生的看法和现状，其结果是出乎意料的。

年轻人的作品选择了写生这样一种方式，但都不约而同地把“自我”放到了写生的核心价值之中。在他们看来，观看的方式比看到的对象重要得多。但我们看到，他们仍然对于这种“直面对象”的创作方式表现出极大的兴趣。每同一个人在不同对象面前表现出的不同风格和情绪，不由让我们想起了一个古老的词语：“源头活水”。

对照当代艺术活动中通常存在的不依赖对象直接创造图式的创作模式，写生带有更多的不可预见性和反图式性。正是因为每张写生的状态、情感不可被复制，青年教师们对写生的重新重视、写生的复兴代表着当代艺术的一个可能的新方向。这个方向源于传统、却因为存在于当代语境中而充满新的活力。

以写生开始，以创作结束；那么，创作后的写生又会是什么？

孙为民 1-3

刘小东 4-6

白晓刚 7-11

康 蕾 12-16

刘商英 17-21

陆 亮 22-26

裴咏梅 27-29

祁 叶 30-34

石 煜 35-39

吴啸海 40-43

张春阳 44-48

崔小冬 49-50

井士剑 51-55

金阳平 56-60

蒋 梁 61-64

李文东 65-68

梁 怡 69-71

游东靛 72-76

范 勃 77-81

宋光智 82-89

陈子君 85-88

甘明智 89-93

黄 勇 94-97

雷小洲 98-101

李育勤 102-104

刘 可 105-109

罗 奇 110-114

薛 景 115-119

张 西 120-123

赵峥嵘 124-128



孙为民

“在创作中，有一个东西让我常为之振奋，那就是光。处于不同的光线中，特别是在阳光下，人、景、物格外有一种生机，那是只有用色彩才能表述的生命力。在十年间对光的追逐中，我常感到一种选择的乐趣。选择本身是对自己的发现。创作是复杂的，创作实在是思想的成果，是感情的浓缩，是记忆的积累，也是奋力追逐的梦想——永无止境的梦想。”



首届写生双年展  
· 孙为民

1946年 出生于黑龙江  
1967年 毕业于中央美术学院附中，后留校任教  
1980年 油画《山里人》、《树荫下》等参加“北京同代人油画展”  
1984年 考取中央美术学院油画系硕士研究生班  
1986年 油画《晌午》、《黑衣少女》等参加北京“国际艺苑第一回油画展”  
1987年 毕业并留校任教，为中央美术学院油画系教授

1988年 油画《烛光女人》组画等参加北京“油画人体艺术大展”  
1990年 油画《暖冬》参加“全国第七届美展”  
1991年 油画《绿荫》组画之一参展北京“20世纪——中国”  
1994年 油画《绿荫》系列之三选送“当代中国油画展”，并为香港大学美术博物馆收藏  
1994年 油画《绿荫》系列之二参加北京“中国第二届油画展”，香港“亚洲国际艺术博览会”，由香港亚洲艺术基金会收藏  
1995年 油画《乡间七月》、《荷塘八月》参加香港“亚洲国际艺术博览会”，并为香港亚洲艺术基金会收藏  
1995年 油画《乡间七月》、《荷塘八月》、《林中九月》参加“中央美术学院油画系教师作品展”  
1996年 《孙为民油画展》于香港大会堂展览馆展出  
《孙为民油画集》由香港亚洲艺术基金会出版

作品：

- |   |       |           |       |      |
|---|-------|-----------|-------|------|
| 1 | 《桦树林》 | 31cm×23cm | 1973年 | 布面油彩 |
| 2 | 《秋天》  | 42cm×30cm | 1975年 | 布面油彩 |