

<<越界中国先锋艺术1979-2004>>

图书基本信息

书名：<<越界中国先锋艺术1979-2004>>

13位ISBN编号：9787531022992

10位ISBN编号：7531022990

出版时间：2006-1

出版时间：河北美术出版社

作者：鲁虹

页数：448

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## <<越界中国先锋艺术1979-2004>>

### 内容概要

《越界中国先锋艺术（1979-2004）》在写作体例上与以往的艺术史写作也有所不同。简洁的文字描述与图片结合，这种“文图写作”的方式将视觉图像放置于艺术史证据的位置。同时，作者借鉴了新闻写作的方式，设立了相关连接和相关作品的介绍，使每一个艺术成果相互关联，并被置于历史的进程之中，使写作本身成了一种艺术。

《越界中国先锋艺术（1979-2004）》从作品生成的历史前提出发去理解艺术和说明艺术，以宏观的把握和微观的分析，史与论穿插交织，是一部帮助我们了解中国当代艺术的通俗读物。在阅读此书的过程中，我们会时时感到历史的、文化的、社会的和传统的力量对中国当代艺术的作用

。作者对艺术现象和艺术品的分析，让读者不乏新鲜之感。因为鲁虹并不是在还原艺术史，而是带着质疑来追问艺术。从这个意义上说，追问艺术和重返历史同样令人惊喜！

## <<越界中国先锋艺术1979-2004>>

### 作者简介

鲁虹，1954年生，祖籍江西。  
1981年毕业于湖北美术学院。  
现为国家一级美术师、中国美术家协会会员、深圳美术馆研究员。  
美术作品5次参加全国美术作品展览，多次参加省市美术作品展览。  
个人出版专著有《鲁虹美术文集》、《现代水墨二十年：1979——1999》、《为什么要重新洗牌》、《行为艺术》（合作，待出）。  
有约六十万字的文章发表于各丛书及专业刊物上。  
曾参与《美术思潮》、《美术文献》、《画廊》等美术刊物的编辑工作。  
主持或策划了“重新洗牌——当代艺术展”、“进入都市——当代实验水墨展”、“观念的图像——中国当代油画展”、“图像的图像——中国当代油画展”、“国画改革二十年理论研讨会”及“第一届深圳美术馆论坛”等重大学术活动。  
2001年主编出版了六卷本的画册《中国当代美术图鉴：1979——1999》，2004年主编出版了四卷本的丛书《新中国美术经典：1949——1989》。

<<越界中国先锋艺术1979-2004>>

书籍目录

序言第一章 反拨“极左”的艺术创作模式：1979——1984第一节 作为重要背景的“文革美术”第二节 “后文革”时期的美术创作第三节 对“文革”创作模式的有力反拨第四节 “伤痕美术”与“生活流”美术的出现第五节 “形式美”之风席卷全国第六节 多元化的艺术追求第二章 势不可挡的青年艺术大潮：1985-1989第一节 从“第六届全国美展”到“前进中的中国青年美展”第二节 蓬勃兴起的青年艺术群体第三节 令人瞠目结舌的“另类艺术”第四节 尴尬的现代水墨第五节 “中国现代艺术大展”的举办第三章 中国当代艺术的社会学转向：1990-1999第一节 文化情境的巨大转换第二节 中国当代架上艺术成就斐然第三节 中国当代雕塑异军突起第四节 走向成熟的装置艺术第五节 不断引发争议的行为艺术第六节 视像艺术横空出世第七节 女性艺术备受关注第八节 艰难行进的现代水墨第四章 面向新世纪的中国当代艺术：2000-2004第一节 从地下到地上第二节 “另类艺术”日益担当主角第三节 血腥化的问题引发道德争论第四节 当代架上艺术活力无限第五节 反思中国当代艺术附录一：中国先锋艺术大事年表：1979、1——2005、5附录二：写作参考书目

## 章节摘录

1. 作为重要背景的“文革美术”之所以将“文革美术”的介绍放在本书之首，是因为1979年以后出现的新生美术创作现象其实是为了反拨它才出现的。

此后又引发了一系列新生艺术现象的出现。

如果不理解这一基本前提，我们对于后来出现的美术创作变化将会感到莫名其妙。

中国的“无产阶级文化大革命”以中共中央《五·一六通知》为开始的标志，并以粉碎“四人帮”为结束的标志。

具体的时间段是从1966年到1976年。

应该强调的是，本书所强调的“文革美术”，并非指在这一时间段里出现的所有美术创作，而是指在特定的政治压力下，专门服务于主流意识形态，并明确表达具有“文化大革命”政治意图的美术创作。

这意味着，每件从属于“文革美术”范畴的作品，无论是对于题材的选择，还是对于图像的制作，甚至包括对艺术手法的运用，都可以在当时的政治文件和党报社论中找到理论上的依据。

总的来看，“文革美术”的政治功能体现在以下两个方面其一是猛烈批判形形色色的“阶级敌人”——包括混进党政军内的“走资派”、“地富反坏右分子”及“反动学术权威”；其二是热情歌颂无产阶级英雄——由于革命领袖是英雄中的英雄，所以往往被无限地神化。

为了叙述上的方便，我把前者称为“批判类”的“文革美术”，把后者称为“歌颂类”的“文革美术”。

相比较而言，“批判类”的“文革美术”更多出现在运动的中前期，并且以街头及各单位的大字报栏、小报与民间出版物为主要阵地，采用的艺术形式主要是漫画、宣传画、版画，具有十分普及与大众化的特点。

而“歌颂类”的“文革美术”则主要出现于由各造反组织与各级革命委员会举办的各类政治性展览中。

特别是1972年以后，在国务院文化组的统一指挥下，各地相关部门为参加四个重要的全国性美展，连续组织了大量迎合政治需要的美术创作。

这使得“歌颂类”的“文革美术”逐渐多于“批判类”的“文革美术”。

与此同时，“文革美术”也逐步走向了规范化与专业化的道路。

这显然与中共“九大”后结束无政府状态，更强调一元化领导的政治需要有关。

需要强调的是，“文革美术”也并不是从天上突然掉下来的。

事实上，它的出现既与20世纪50年代以来越来越“左”的政治气候密切相关，也与这一阶段逐渐形成气候的美术创作模式相关。

不过，为了具体落实国务院文化组与《上海座谈会纪要》。

的有关精神，它更强调为现实的政治需要服务，即十分明确地把美术创作划在了绝对革命化、政策化的范畴内，基本上没有给艺术家的自由创作留下太多的余地。

最极端化的表现是，在“文革”的后期，有关部门与领导越来越强调那些配合当时政治形势及政治斗争的题材一如歌颂“文革”、新生事物与批判“走资派”的题材。

此外，按照文艺必须服从政治和形式必须服从内容的金科玉律，就连具体的创作方法也给予了严格的限制，即进行艺术创作时必须运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的方法，必须遵从“三突出”、“红光亮”、“高大全”的创作模式等等。

以致把与此无关的题材内容与创作方法都排除在了美术创作之外。

这也正是一些体裁与画种——如风景画、静物画，还有山水画、花鸟画在当时被冷落的根本原因。

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>