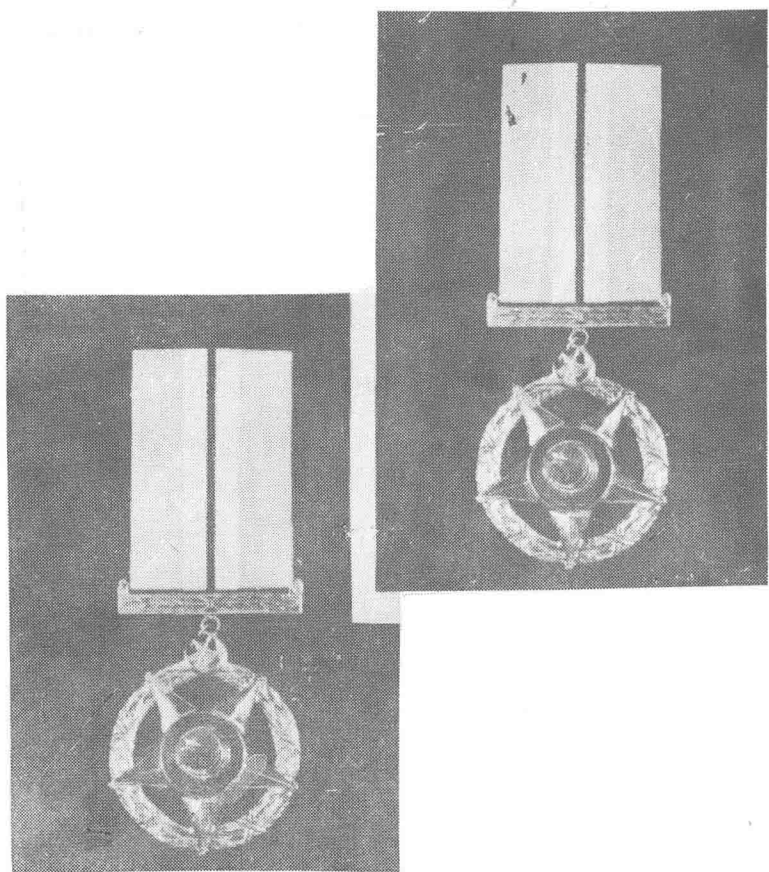


MEISHU LUNTAN

美術論壇

中国美术家协会广东分会编



由于为增进中巴友谊作出了贡献，广东画院画家林墉、广州画院画家苏华荣获巴基斯坦“卓越勋章”。图为他们所获得的两枚勋章。详细报导见本刊第84页。

目 录

· 纪念李铁夫先生逝世三十二周年 ·

革命先驱 画坛巨擘

——广州美术家纪念李铁夫先生座谈会纪要…… (1)

崇高的画品和人品

——纪念李铁夫先生……谢文勇 (3)

现代派问题讨论	“西方现代派”管窥……于 风 (6)
	漫论美术潮流……黄渭渔 (20)
	现代中国画与“现代化”……梁 江 (28)
	现代派大师谈现代绘画……叶志雄编译 (33)

研究考证	历史与现实
	——西方美术史导言……迟 轲 (38)
	真情与真理
	——关于真善美的思考……周佐愚 (51)
证	跋明黄君倩刻本《水浒牌》……黄贵忱 (57)

· 创作体会 ·

历史画的创作琐谈……黄堃源 (62)

· 画评 ·

昂扬激越的黄山交响乐

——记孔宪明的《黄山图》长卷……鲁 舟 (81)

大有希望的画坛新军

——评容奇青年美术组……………关山月(67)

表现生活 写我乡心……………叶其青(69)

我们在生活中追索……………周志航(71)

生活之源最长……………雷辉明(73)

水乡夜色催我画……………江宏图(76)

我的感想……………叶其嘉(77)

立足于本土本土……………何存义(79)

为增进中巴友谊作出贡献,林墉、苏华

获巴基斯坦“卓越勋章”……………记者(84)

陈树斌的漫画《体育的支柱》获第七届

意大利国际体育幽默画银牌奖……………记者(86)

苹果花开(中国画)……………林墉(封三)

独立纪念塔(中国画)……………苏华(封三)

体育的支柱(漫画)……………陈树斌(86)

黄山图长卷(局部)……………孔宪明(83)

容奇镇速写两幅……………周志航 雷辉明(72.80)

书法:无意何言画 有情方谓诗……………杨和明(85)

革命先驱 画坛巨擘

——广州画家纪念李铁夫先生座谈会纪要

李铁夫先生是辛亥革命的志士，又是我国最早到西方学画而造诣高深的艺术家。为了加强对这位革命先驱、画坛巨擘的研究，广东省文联、美协广东分会、广州美术学院、广东画院与鹤山铁夫画阁在广东画院展览厅联合举办了《李铁夫作品展览》，并举行了“李铁夫先生艺术讨论会”。关山月、廖冰兄、陈洞庭、王国经、郭绍纲、迟轲、陈吾、王立、周佐愚、邵增虎、林抗生、胡巨湛、陈衍宁、李正天等画家与美术理论家参加了讨论会，黄笃维与于风同志作了书面发言。

中国的油画传统应从李铁夫算起

与会同志说，李铁夫先生在十九世纪末到加拿大和美国学习油画，二十世纪初他的作品就在美国的画展中荣获首奖。

李铁夫的油画不仅技艺高超，而且具有中国的民族风格。以他在二十年代所作的《未完成的老人像》为例，这幅作品只画了十几笔就把人物的性格特征表现出来了，而且每一笔都包含着体积、重量、空间和感情。它虽然是油画，却象中国画一样，是“写”出来的。所以，许多同志认为，中国油画艺术的优良传统应该从李铁夫算起！

品格高尚的真善美追求者

许多同志还指出：李铁夫不仅是一位伟大的艺术家，而且是一位伟大的革命家，是十分值得我们学习的真善美追求者。

李铁夫在美国学画的时候便参加了“兴中会”与“同盟会”的活动，经常以卖画之所得与作品获奖之所得支持孙中山先生领导的辛亥革命。1910年李铁夫还和其他同志一起登上一艘由清

政府派往纽约的军舰，鼓动全舰人员（包括军舰的司令）抛弃清廷、参加革命，取得了成功。

李铁夫在三十年代初离美回国，曾经打算用油画去歌颂七十二烈士，创作一套辛亥革命史画。但是他的宏伟计划得不到当权者的支持，而且被认为“不识时务”，当权者要他画已经背叛孙中山先生革命宗旨的权贵。李铁夫愤怒地斥责那些争权夺利的官僚：“蜗角蛮争徒自扰，蛇心佛口不知羞”，并决心离开肮脏的政治旋涡，到香港去过清贫的独身生活。

在香港，李铁夫把名利置之度外，显贵人物请他画像，虽然愿出高价而且“再三恳求”，他也“拂袖去不与言”。别人问他为什么不结婚，李铁夫说他一生只爱革命与美术，所以多年来他过的是：“箪瓢屡空，萧然一室”的生活，“所与伴者，唯此数十年来与生命同其重要之油画数十幅而已”。

许多同志都指出：李铁夫先生是一个人格高尚的真善美追求者，他学识渊博，修养全面，这是他能够在艺术上登上高峰的重要原因。

必须重视对李铁夫的研究与宣传

与会者一致认为，李铁夫生前经历坎坷，但他对革命的贡献，在艺术上的成就是很大的，历史不可能湮没他，人民绝不会遗忘他。但与李铁夫的贡献与成就相比，我们对他的研究与宣传是做得很不够的。参加讨论会的岭南美术出版社代表在会上向大家宣布：今年下半年就要出版一本包括李铁夫先生的年表、书信和油画、水彩、书法作品在内的带有文献性质的精装画集。大家对岭南美术出版社的这个决心表示赞赏。

有同志还建议尽快成立“李铁夫研究会”，将美术院校、美协、画院、美术出版社等单位的有关同志组织起来，把对李铁夫先生的研究工作推进一步。（记者）

崇高的画品与人品

——纪念李铁夫先生

谢文勇

李铁夫作为我国早期油画的杰出艺术家，自七九年他的画集面世以后，便为全国美术界所认识，他那崇高品德更加为人们称道。他刻苦于艺术而不自夸，致力于革命而不居功，矢身困贫不以为苦，不图名，不图利，真是我们艺术界的崇高典范！

据说李铁夫平日不喜欢别人问他的年龄，就是七十多岁时，别人问他有多少岁，他回答道：“我也忘记了，大概三四十岁吧，我还很年青，画画的人好久才过一年的。抗战胜利后，我还打算到美国再一次留学，艺术是没有边的，学到最后一天，手足僵木才是止境”。他还说：“艺术的成功，没有什么秘诀，不外是虚心强干，刻苦努力。除此之外就是要具备良好的头脑，起码要没有做官、图富，以及其他妄念”。这些话对他自己来说，真是讲到做到，一点都没有夸张。1887年，他十八岁时留学英国学绘画，五月二日奥令顿画院赛考，他以出众的艺术才能获选为冠军，得奖学金一年。1907年，他认为“美术为革命运动之武器。革命为艺术之推进机，二者决不能须臾离”。这时他深感我国几千年来的封建社会，非要进行一场革

命不可，作为一个爱好艺术的人，便要发挥艺术的革命武器作用。在英国的因磨示壁，与孙中山先生设立兴中会。及后孙中山由英国到美国，在纽约密街四十九号溪记面厂二楼设立同盟会，他任该会常务书记历六年之久。他随同孙中山先生四处筹款，增设同盟会分部十九处，扩大宣传，团结旅居美国的黄炎同胞。1910年清廷命海军司令程璧光，驾海圻舰至纽约。李铁夫和赵公璧、邓家彦冒着生命危险上舰鼓吹革命，说服了舰上官兵，程璧光也大为所动，竟与全舰队队员加入同盟会，站到民主革命的行列中来。这期间，李铁夫不但义务担任革命党部要职，而且把自卖油画三百余幅所得美金万余元捐赠作革命经费。此外还组织剧团演戏筹款以助军饷。为了革命，他不惜力，不计财，把自己辛勤创作的艺术品变卖了贡献给革命。在民族危难当头的时刻，李铁夫首先把革命的重任担在肩上，尽力发挥自己的艺术的武器作用。在二次革命失败时，李铁夫创作了蔡廷锐就义的油画，用他熟练的油画技巧真实地描绘了这位志士遭反动派枪杀后，倒在血泊中，腊黄的脸上仍流着鲜血，眼睛睁大，被手铐扣着的手紧握拳头，表示了这位志士为争取民主革命而献出生命的坚强意志。

李铁夫热心于革命并刻苦于艺术创作。1905年他在美国纽约美术大学从名画家切斯和萨金特学画十几年。这二位名师在当时声誉极大，为人作肖像画，每幅美金五万至十五万元，仍要其人品德优良，无罪恶者，始肯为之绘画。李铁夫不但在油画技巧上受到萨金特的熏陶，就是在画品上也深受萨的影响。李在香港期间，生活处在困境，曾有某贵豪以十万元托人请李代作油画象一帧，李本来答应了。后于茶楼听闻其人品德恶劣，民怨很多，经查实之后，即把送来画金退回，不愿为其画像，视豪权富贵如粪土。李铁夫由于高洁峭拔的性格，被当时报章称为“画

怪”。但他听后却笑着说：“名我固当，呼我为牛马尚未嫌，况怪耶。”1913年李铁夫在纽约美术大学学画，考试时获肖像画冠军，被举为教授，兼学生首领凡九年。1914年美术大学院赛考时又获铜像式雕刻学冠军及奖金四百元。1916年被选加入全球最高画理学府，（即美国老画师会）共历十年。每年均有作品入选，共计入选油画二十一幅。这个全球学府，设立于美国，规定加入画家均须具有相当学识，才能有资格参加选评，而李铁夫之被吸收加入该会，是东亚人加入此学府的第一人，可见李铁夫早在美国时期，他的艺术天才和成就便为当时的美术界人士所赏识和赞美。他精研西画的技巧，可说是我国早期油画界卓有成效的可数画家之一。

李铁夫刚强高洁的性格，也表现在他的书法中。下笔很有份量，倔强、雄放，自有一股老辣苍劲的气势。他对贫鄙之夫，疾言厉色，不稍假借。日寇侵占香港时，日人闻其名欲尽夺取其画，幸友人代转移密藏。日人旦夕搜其居处，他破口大骂日军，表现出倔强的民族自尊心。后友人送之取道澳门归国，才免于日军的迫害。李平常对人却谦谦有礼，童稚妇孺，都能畅谈竟日，和蔼可亲，特别和青年们交谈，谈及艺术上的一些问题。他曾说：“绘画就是人生的一大快乐”。

李铁夫始终不渝的民主爱国思想，特别可贵地表现在不图名不为利。传说当辛亥革命取得胜利后，孙中山先生曾礼聘他回国任职，他却婉辞不就，而专心于艺术创作。李铁夫曾自书孙中山先生给他的赠言“远剿独鹤昏鸦感，创国元勳不仕贤。”此言足以表现他的高贵品格。李铁夫去世已有三十二年了，他八十七岁时曾为苏乾生先生题辞“自强不息”，1979年苏先生来穗曾谈及李铁夫在世时的高贵品格，回港后即把以上二件李铁夫手迹的照片寄给我。借此对苏先生表示谢意。

「西方现代派」管窥

于风

一个含混的概念

“西方现代派”，这是一个涵义十分含混的概念。被笼统地称为这种流派的艺术及其理论，其实是很不一样，甚至是充满分歧乃至矛盾对立的。

从一些流派的产生与形成，已显示了它们之间的不同。譬如有的流派，似乎并没有一个严密合作的组织，甚至连流派本身的称号也是别人给取的。象“野兽派”就是1905年巴黎画展之后，由于某些评论家讥讽它的展品画法粗野不合常规而得名。又如自称“立体派”的画家很多，但他们的风格却是各式各样的，有的甚至完全不同。但也有一些流派却是通过自觉的努力组成和发展的。如“未来派”，它是由意大利一位诗人（菲利波·托马索·马里奈蒂）作为一个文艺运动而发动和组织的。1909年，他们向全世界发表宣言，宣告过去的艺术（即“过去派”）已经结束，未来的艺术（即“未来派”）业已诞生。在他的影响下，画家乌姆伯托·波丘尼于1910年2月发表了“未来派画家宣言”。再如另一个画派“达达派”，虽然他们取这个名字纯属偶然，但他们是有组织、有宗旨的一个集团。而且从一开始，就计划要组成一个国际性的团体。他们不但和“未来派”一样，向公众提出过他们的宣言，而且还编了“达达”杂志，办了“达达”画廊，1920年由德

国画家胡森贝克执笔，还出版了一本《达达史》。再如另一个也是起源于文学，后来在绘图中影响巨大的流派：“超现实主义”，同样是有组织、有宗旨的一个派别。1924年，以安德烈·布列顿为首的一批诗人、艺术家发表了“第一号超现实主义宣言”，他们甚至是有意识地要把现代运动从“达达派”引到“超现实主义”。从以上这些情况看，被我们笼统称为“现代派”的这些流派，首先在它们的产生和形成过程中，其表现就是各异的。有的可以说是自发的、没有什么组织的，或充其量是组织松散的；而有的却完全是自觉组织起来的，它们不但有集体，有领导，而且有纲领、有宣言，甚至有的还提出了要发展为国际性组织的目标。但，尽管存在着这种种不同，人们却习惯地把它们视为同一个体系，无例外地统称之为“现代派”。

如果具体考察一下“现代艺术运动”在上世纪末和本世纪初的兴起，我们还会发现许多矛盾而费解的现象。譬如，现在我们谈到“现代派”的艺术时，总爱指出它们有一个共同的特点，那就是特别强调艺术家本人的主观感受。似乎艺术的“主观化”，已被公认为是现代艺术各流派的一个共同特质了。但令人费解的是，受到各现代派一致推崇、甚至被奉为“现代艺术之父”的塞尚，却是一个道道地地的客观主义者。他不同意他的前辈、印象派画家们主观地观看世界的作法，强调要“具体地直接地钻研自然”①，他希望把客观世界作为一个物体去观察，而且在这种观察中“不受任何清静的心灵或杂乱的感情所干扰”。②然而塞尚的这些观点，在他那些后继者身上，我们却无论如何也找不到相应的印证。相反的，从他那些膜拜者们的艺术中，只能看到客观世界被越来越离谱地歪曲和否定。对于这一点，西方的艺术史家们似乎早有察觉，甚至有的评论家已明确指出：“把塞尚看作是他以后所发生的一切绘画倾向的先驱

者，将是一个严重的错误，……”③但尽管如此，塞尚，这位把自己称为是“敏感的照相底板”的画家，却始终受到现代流派的一致拥戴。而后者，有的是要求绘画“服务于表现艺术家内心的幻象，”④有的则强调“绘画有自身的价值，不在于对事物的如实的描写”。⑤所有这一切，也许是塞尚本人始料所不及的。这也是个费解的现象。

还有人以马蒂斯和毕加索这两位现代派画家为例，指出他们同是从塞尚的一个共同起点出发，但他们的道路却是分歧的。如何解释这些矛盾呢？我觉得提出这一问题的这一位西方评论家自己作的一个比喻，在一定程度上倒是符合实际的。他说现代艺术的运动进展“不象行进中的军队有一两个指挥官，它是逐渐地建立起一系列的据点，每一据点都为一个人孤独的天才所占据”。⑥这个生动而形象的比喻，倒颇能体现现代流派的特点。这些流派，确实象一个个独立作战的“据点”，它们各有“主帅”，各有自己的“战略战术”，至于各个“据点”之间，似乎并无“协同作战”的任何盟约。我看也只能如此这般地来解释现代派的这些矛盾了。

在现代派的诞生初期，固然存在着这些费解的现象，而在它的发展过程，特别是发展趋向上，也同样使人眼花缭乱。

一般地讲，现代艺术最突出的特点和最明显的发展趋向，似乎可以概括为，由知觉到直觉，由理性到感性，由客观到主观，由具体到抽象。许多现代派画家都反对艺术对现实作客观的反映，而强调表现作者自己的感情、思想和直观感受。一位抽象主义画家说：“对于那在音乐意义里的画面，它只是通过自立的基本元素的发挥和加工产生的，作为绝对的艺术作品，具有最高价值；对于它，物象是不必要的”。⑦另一位画家进而介绍自己的经验：“我一步一步地排除着曲线，直到我的作

品最后只由直线和横线构成，……直线和横线是两相对立的力量表现：这类对立物的平衡到处存在着，控制着一切。”⑧在他们看来，不但画面上的具体物象是多余的，甚至连曲线也是多余的，完全可以用直线和横线来代替，因为这已经足够宣示“平衡的规律”了。更有甚者，有的现代派画家甚至主张连“直线和横线”都可以不要，最好是在画布上“表现出白的空间”，因为只有“无尽的白，允许视觉线无限制的前进”。难怪这位画家得出了“绘画已经长久过时了”的结论！⑨

但是，使人感到费解的，还不只是以上这些对艺术所作的解释，而是另一种发展趋向。众所周知，本世纪六十年代之后，在美国兴起并逐渐在西方流行的“超级现实主义”（或称“照像现实主义”）其理论与实践，实则是对前此的诸现代流派的一个反动。它主张纯客观的、真实无误的再现现实，而且要达到逼真与酷似的地步。这和其他现代流派——不论是早期的立体派、野兽派乃至后来的抽象派——都是大相径庭的。然而，人们决无怀疑地也把这种“超级现实主义”归属于西方现代派之内。莫非仅仅由于它诞生于“现代”？或者还有其他解释吗？看来，当年瑞士画家克利·保罗为现代画派所下的界说：“不去反映物质世界，而去表现精神世界。”已经不能作为一个固定不移的“准则”了。

“现代派这个概念的含混不清，似乎随着时间的推移而有增无已。

流派、主义、思潮

⑩ 在中外艺术史上，常有一些艺术家因风格相近，技法相似，或者在生活态度、思想倾向和艺术趣味等方面有共同的东西，或者因地域关系而结合在一起，形成某种独特风貌或提出某些共同主张，终于成为一个派别，这本是不足为奇的。如中国美术

史上的“写意派”、“妍丽派”、“没骨派”、“勾勒派”以及“金陵八家”、“扬州八怪”等等；外国美术史上的“佛罗伦萨画派”、“威尼斯画派”、“巴比松画派”乃至“印象画派”等等，的确多不胜数。然而，十九世纪末至二十世纪初，西方接踵出现的现代诸流派，似乎与历史上的那些流派有着某些根本的不同；它们造成的影响，也和历史上的那些流派大不一样。如果承认这一事实，我倒觉得这是一个颇值得研究的问题。

西方现代派与以前的诸流派，作为艺术流派来说，究竟有那些不同？现代流派究竟是一种历史现象还是一种现实思潮？一句话，对现代派究竟该如何评价？也许现在要对这些问题作出明确解释为时尚早，因为事情好象还在继续并未结束。但却不妨把它作为一个问题提出来，作一些初步探讨。

西方现代派确实和历史上的各种流派有很多不同。最主要的一条是它们对传统的彻底否定，对艺术提出了一系列新的观念。即以绘画为例，就可找到不少这方面的例子。

现代派的画家们认为：艺术的任务不是对现实的反映，而是要制作出一个新的现实。这种看法，早在保尔·高庚的思想里已经有了萌芽。他说：“如果艺术家想完成一个创造性的作品，他不应模仿自然而是他必须取自然的元素创造出一个新元素来。”^⑩这话从某种意义上来说，还是有一定道理的。后来的立体派画家则发展了这一观点，他们称画幅为“绘画客体”，用以和“自然客体”相对立。乔治·勃拉克就曾对他们的新画法和旧画法的区别作了如下的解释：“即它不再是一种模仿的艺术，而是一种表现的艺术，它企图提升自己成为新创造。”^⑪正是立足于这种“新创造”，现代派对艺术提出了一系列与以前完全不同的新观念。从来绘画被认为是一种具体的艺术，而现代派画家则提倡抽象，强调要从客观对象中“解放”出来。康定

斯基宣称：“抽象艺术离开了自然的‘表皮’，但不是离开它的规律。”画家的任务在于“寻找一个对于他最合适的表达形式，这就是‘无物象的’表达形式。抽象的绘画是比有物象的更广阔、更自由、更富内容。”②这种对客观物象的彻底抛弃，是以前任何流派所没有过的。再如，从来绘画被认为是一种空间艺术，它只表现物体静止的瞬间。而现代派则提出从“物体”的形式概念发展到“运动”的形式概念，要求绘画再现“动力的感觉”、“特殊的节奏”，通过“旋转的圈圈，椭圆形、螺旋形、翻转来的立体（一个爆破的形象）；多声与多节奏的抽象的形体，”③来追求“神秘的俊美”。康定斯基作过这样的解释：“形，纵使它是完全抽象的和类似一个几何形，也有它的内在音响。”“在画面构图的各种条件下，同一形总是响着不同的音调。”他进而比喻说：“色彩是琴上的黑白键，眼睛是打键的锤，心灵是一架具有许多琴弦的钢琴。”④这种要从绘画中追求和表现音乐的效果，和我们习惯中所要求的绘画的“韵律”完全是两回事，因为后者总是要通过具象的手段来达到的。所以这种追求也是以往各流派所没有的。

现代派画家认为自己是“站立在一个时代的开始”，而这个时代出现了许许多多新的科学技术和科学理论，他们要把这些新的科学成果和艺术结合起来，从而打破了人们通常对科学和艺术所划的严格界线。除了象未来派的画家试图在绘画中表现物理的或机械的力量之外，有一些现代派画家把心理学、生理学、精神病理学的理论引进艺术领域，以“下意识”、“潜意识”等术语来解释各种艺术现象，也属于这方面的例子。这种运用科学——特别是自然科学——的原理，来阐述和认识艺术的规律，并从而提出艺术的新观念，这也是以往诸流派所没有过的。

总之，作为现代社会思潮的产物，西方现代派确实有许多与历史上各种流派所不同的特点。正如历史上的各家各派是历史的产物，而现代派却是现时代的婴儿。它们除了对传统采取彻底的否定、试图突破各艺术种类之间的界限、比较热衷于接受自然科学的某些成果之外，也企图改变人们对艺术的接受和欣赏习惯，——尽管在这方面他们取得的成绩不大，更多的人仍然表示对这种艺术无法理解，但他们抱有此种企图却是明显的。这，也是历史上各种流派所少有或没有的。

在这里，还有一个事实值得注意：历史上的各家各派，很少自己标榜什么“主义”的。中国的自不待言，根本没有使用“主义”一词；即使外国的各种流派，在十七世纪以前，也绝少以某某“主义”自居的。十七世纪末至十八世纪初，欧洲在文艺复兴之后，随着资产阶级文艺思潮的兴起，在艺术上宣扬个人服从封建纪律，崇尚理性和“自然”，创作内容多以希腊、罗马的文学艺术为典范，大量借古代题材，来表达作者对现实生活的态度；形式上则要求用典雅的艺术语言，按照规定的原则进行创作。这些风格特点，在欧洲曾占支配地位，艺术史上称之为“古典主义”。至十九世纪，以浪漫主义为主的文艺思潮兴起后，和古典主义曾展开激烈的角逐，对此，歌德在1830年曾谈到过他的切身体会：“古典诗和浪漫诗的概念现已传遍全世界，引起许多争执和分歧。这个概念起源于席勒和我两人。我主张诗应采取从客观世界出发的原则，认为只有这种创作方法才可取。但是席勒却用完全主观的方法去写作，认为只有他那种创作方法才是正确的。……目前人人都在谈古典主义和浪漫主义，这是五十年前没有人想得到的区别。”（《歌德谈话录》第221页）这段话，一方面说明“主义”的概念是与创作方法联系着的；另一方面也说明在十八世纪八十年代以前，人们还不习惯

于以某某“主义”来标榜自己的风格流派。因此，在这以前的流派，是什么派，就是什么派，绝少提出什么“主义”的。而西方现代派却不然，一个派就是一个“主义”。如：“立体派”则有“立体主义”；“未来派”则有“未来主义”；“抽象派”则有“抽象主义”；“表现派”又有“表现主义”等等。虽然许多流派的寿命很短，往往不过三、五年时间，但这些昙花一现的流派，它们的“主义”却被写在艺术史上，长久地流传下来了。这倒是个很有趣的现象！

提出一个什么“主义”，自然是为了说明这些艺术家具有自己独特见解和主张，那么是否中外历史上的各个流派，它们没有提出什么“主义”，就意味着没有自己的见解和主张呢？恐怕不能得出这样的结论。事实上，历史上的许多流派，都是由一些艺术上比较成熟、思想上也比较有见地、而且是很有胆识的艺术家组成的，他们或是由于志同道合而结合在一起，或是自身并无组成流派的意图，只是被后人赠予了某派的称号。因此，不能因为他们没有标榜什么“主义”，就认为是没有自己的艺术主张。对此，我觉得英国评论家赫伯特·里德（尽管他是赞成抽象派艺术并竭力为现代派辩护的）所作的一个说明是比较公允、而且对我们弄清这个问题颇有帮助。他指出现代派的艺术家“在形成集团时，多半是为实际的动机，很少是由于思想的动机。他们发现自己处在一个敌视创新的社会，只有在联合行动的情况下，大门才能敞开或者得到资助。这样的行动一部分是为了解决实际问题，一部分是宣传。”接着他还说：“但是这种共同的目的和实践多半出现在青年艺术家早期生活的困难日子中。随着经济的独立，集团的每一成员的个性