



现代主义 诸流派

分析与批评

[苏] 基霍米洛夫 等著

中国文联出版社

现代主义 诸流派

分析与批评

[苏] 基霍米洛夫 等著
王庆璠 译

中国文联出版社

现代主义诸流派分析与批评

〔苏〕基霍米洛夫等 著

王庆璠 译

中国文联出版社出版

(北京农展馆南里10号)

中国文联印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所发行

850×1168毫米 32开本 15印张 25插页 305千字

1989年10月第1版 1989年10月北京第1次印刷

印数：1—4,000册

ISBN7-5059-0311-X/1·189 定价：8.90元

译者前言

1

个体的发展常常和类的发展有着惊人的相似之处，个别现象的演化常常与群体的演化不谋而合。这可能是物质世界与人的思维活动的变化发展的一个具有普遍意义的规律。对此，恩格斯曾经有过一段十分精辟的论述：“……母腹内的人的胚胎发展史，仅仅是我们的动物祖先从虫豸开始的几百万年的肉体发展史的一个缩影……，孩童的精神发展是我们的动物祖先至少是比较近的动物祖先的智力发展的一个缩影，只是这个缩影更加简略一些罢了。”^①考察现代主义艺术家的具体的创作活动，考察个别艺术家的创作活动的演进走向，考察整个现代主义绘画发展的脉络、趋势，我们也能从中发现惊人的相似之处。就是说，个别艺术家的具体的创作活动、他们的创作生涯

^① 《自然辩证法》，《马克思恩格斯选集》，第3卷，第516页。

的演进走向，正是整个现代主义绘画发展的一个简略的缩影，它们反映了现代主义艺术最本质的特征：反对传统绘画，反对对物质世界的具体的反映与表现，追求一种神秘莫测的超脱与抽象。

乌姆伯托·波丘尼是未来主义绘画中最正统、最彻底的艺术家的。他的《骑自行车的人的动态》，是按未来主义的方式画出的最典型的未来主义作品。将其准备这幅画的素描、草图与其成品相比，可以窥见其创作活动的秘密。在这里我们看到，首先，波丘尼画出对象的完全现实的素描；然后，根据印象派对“感觉”、“印象”的理解画出彩色图画；只是在最后阶段，绘画的形象才按照未来主义的“动态”的观念将其完全分解成一些组成部分。结果，绘画似乎变成了一张时代久远、模糊不清的照片。艺术家的创作活动从现实主义的反映与再现开始，以半抽象的处理告终。又如康定斯基，他的整个创作历程与波丘尼的这一具体创作活动非常相似。他也是从反映和表现现实的物质对象开始而逐渐走上他的开拓艺术“新纪元”的道路的。在康定斯基的早期作品中，我们可以看到他对现实的物质对象的反映与再现，原始、装饰的色彩还占据着统治的地位，只是从1908年起，他的绘画与现实的物质形象的联系才开始逐渐模糊起来，浓厚的色彩斑点压倒了对对象的感觉，并成为自在的目的；在1909年的“即兴作品”中，我们从画布上还能依稀辨认出它所描绘的对象；到1910年，他已经跃跃欲试，觊觎着完全抽象的水彩画；最后，在1912年，他已经差不多走上了完全抽象的道路了。我们看到，康定斯基从真实地反映与再现物质世界开始，渐渐走向完全的抽象，他的创作生涯的演进历程，正是波丘尼创作《骑自行车的人的动态》的过程。

这个缩影的扩大。现在，如果我们转而考察整个现代主义绘画运动的发展，那么，我们就将同样会看到，康定斯基的创作历程的演进，同样也成了整个现代主义绘画运动发展进程的缩影。

印象主义绘画乃是现代主义绘画的源头。纵观整个印象主义绘画，它对于传统的叛逆，或者说，它的最为鲜明的特征，包括两个方面的内容。一是，要求通过绘画表现艺术家的强烈的主观情感，较之反映与再现物质对象的任务，他们开始特别关注把对象当作表达主体情感思绪的媒介；二是，已经出现了这样的趋势，要通过对对象的光影色彩的主观印象与感受的表现，通过对纯色彩、结构、体积的关注，来取代对物质对象的反映与再现。就是说，脱离物质对象的抽象趋势已初露端倪了。正是这一点，在现代主义绘画中得到了更进一步的发展，形成了现代主义绘画的主要特征。

表现主义艺术家与后来的现代主义艺术家相比，无疑是以表现主体的强烈的感情为其特点的。在其最早的桥派的宣言中，他们就是把表现情绪、情感放在首位的；青骑士派的创始人之一的康定斯基同样强调了他们对于情感表现的重视。^①但表现主义者并没有因为情感而忘记对对象之后的抽象本质的追求。在表现主义绘画的整个发展过程中，感情有渐渐淡化的趋向，而对抽象本质的追求却渐渐占了上风。埃米耳·诺耳德声明：“我画和描，试图从原始本质抓住一些东西。……一切原始性的、本质的东西永远吸住我的感官。”^②他甚至还认为：“越是远离自然，越是置自然于不顾，艺术才越高级。”^③而

① 参见布·梅耶《表现主义绘画》，德文版，第166页，中文参见本书《表现主义》一文。

②③ 参见《欧洲现代画派画论选》，第63—64、67页。

凯希奈尔则把自己的绘画当作一个“从线纹、平面、色彩构成的独立的有机体。”^①青骑士的成员们同样强调了对象的抽象本质，他们比桥派艺术家们走得更远了，它的基本方针就是认为“为感情所支配的艺术应该揭示物体的先验的本质（根据它的可见的外部方面）”。^②不但康定斯基是这样，它的另一个创始人弗朗兹·马克也同样如此。弗·马克声明：“今天我们在自然界中寻找着可见的帷幕之后的隐蔽的东西。”^③青骑士派的成员如康定斯基，成为抽象主义艺术的代表人物之一，并不是偶然的。于此，自然也可以说明表现主义艺术中抽象因素的逐渐加强。但就表现主义整个派别及这个派别中的绝大多数艺术家而言，他们对那些在现代资产阶级社会中产生的忧郁、恐惧、病态情感的表现，主要还依然是通过对物质对象的反映和再现而实现的。他们通过对畸形、丑陋、怪诞、或者是有原始特色的物质对象的选择，通过将物质对象的变形或某种程度的歪曲，通过表现对象的色彩的主观化的渲染或夸张，来表现自己那种激烈、病态的情感。同样，他们也因为还眷恋着物质世界，他们所强调的对象之后的本质，在大多数情况下依然还与画面所表现的具体对象自身所固有的一些特征，保持着某种有机的、直接的联系。凯希奈尔说：“每一幅我所创造的画，在一个自然经历里有它的根源。……对我的画，用它们是否正确地忠实于自然来评价，是不对的。它们不是某些规定事物一模一样的反映，而是从线纹、平面、色彩构成的独立的有机体，只在这限度内包含着自然形象，当它们作为理解的钥匙成为必要的时候。我的画幅是譬喻，不是摹仿品。……那是某种

①②③ 参见本书《表现主义》一文。

神秘的东西，它存在于人与物、色彩与画框的背后，它把一切重新和生命，和感性的形象联结起来，这才是美——我所寻找的美”^①。这一段话十分概括而又典型地勾勒出了表现主义的独特面貌：它憧憬着现代主义艺术的虚无缥缈的未来，却又受着习惯的羁绊不能完全抛却自然，想要毫无反顾地背叛，却又畏缩，犹抱琵琶半遮面。我们看到，表现主义作为一个整体，只是现代主义艺术在新世纪中刚刚迈出的最初一步，或者说，它只是刚刚完成的从印象主义向现代主义艺术的过渡与转变，在其抽象的发展上虽比印象主义向前跨出了长长的一大步，却还依然较多地保持着对对象的反映与再现（当然是与此后的现代主义艺术的发展相比较而言的），从此，现代主义艺术就沿着表现主义刚刚跨上的陡坡越滑越快、越滑越远了。

立体主义是现代主义绘画发展的根本转折点。一些西方现代主义艺术史家或理论家，把立体主义看作人类造型艺术史上的第二次文艺复兴运动，由此自然可以想见其在现代主义艺术史上的重要地位了。一般是把毕加索1907年的《亚威农的少女》和勃拉克1908年的《在列斯塔格的房子》等作品当作立体主义的滥觞。它以在蒙马尔特的拉瓦尔街的、以毕加索与勃拉克等为其代表人物的一群艺术家为其主要力量，并在1908年得到自己的雅号。根据一些现代艺术史家的意见，作为一个运动，立体主义始于1909年，到1914年因第一次世界大战的爆发而告结束。当然，就其余波与影响而言，它并不止于1914年。那么这个被人们称为人类艺术史上的第二次文艺复兴运动的立体主义，到底实现了怎样惊人的变革呢？

较之表现主义，立体主义艺术家并不特别强调通过绘画来

① 《欧洲现代画派论选》，第67页。

表达艺术家的强烈的思绪情感，他们主要是把艺术当作创作一种与“自然客体”相对立的“绘画客体”的活动的产物。他们不重反映，也不重表现，而是要实现，实现那个与“自然客体”相对立的“绘画客体”，以此来得到一种超乎自然的更为“巩固”的东西。对新实现的“绘画客体”的要求是，不要有任何蛛丝马迹，以让人能从中窥视出它所反映或再现的物质对象。他们甚至否定了物质现实的对象性的存在。比如勃拉克即说：“事物本身并不存在，它们的存在是通过我们。”^①因而，将艺术从物质世界的束缚中完全解放出来，就成了推进第二次文艺复兴运动的立体主义绘画的主要“功绩”。立体主义画家、理论家格莱茨与梅景琪，在其合著的《论立体主义》一书中就此写道：“立体主义用无限的自由代替了库尔贝、马奈、塞尚和印象主义所获得的自由的碎片。现在终于承认客观的知识是空中楼阁，并把一切被人们理解为自然的东西都是假设这一点当作证明。艺术家除了承认趣味的法则之外，将不再承认其它法则。”立体主义者更注重追求一种抽象的本质，往往把艺术当作一种纯粹形式、或者某种抽象风格的创造。毕加索自己即把立体主义艺术解释为“主要是描绘形式的一种艺术，当形式实现后，艺术便在形式中存在下去。”^②著名的《新精神》杂志的出版者奥曾凡和雅奈尔则给立体主义下了这样一个定义：“它的（指立体主义——引者）理论贡献可以概括如下：立体主义把绘画当作一种抒情风格的对象，抒情风格就是它的唯一的、目的。……立体主义认为绘画完全独立于自然，

① 参见《欧洲现代画派画论选》，第78页。

② 《现代绘画简史》，第42页。

③ 参见本书《立体主义》一文。

而它运用形式和色彩不是因为它们的摹仿的能力，而是因为它的造形价值。”^①显然，立体主义所实现的变革、突破不是什么别的东西，而只是更加抽象，更加远离对物质对象的反映与再现。

但立体主义自身也还有一个发展过程，它经过分析立体主义（毕加索、勃拉克为代表）、综合立体主义（胡安·格里斯）与抽象立体主义（又被称为奥菲士主义，以罗伯特·德劳内为代表）等三个不同阶段，实现了它向现代主义艺术的较为彻底的进化。它正是在这个意义上成了现代主义绘画发展的根本转折点。立体主义艺术认为，它通过自己的实践，结束了传统绘画中的“视觉的欺骗”，打破了透视、明暗、远近、解剖及单一视点对艺术的垄断统治，实现了多视点的全景同存的突破，证实了二维的平面乃是现实世界的真理，不通过对象实现了对对象本质的揭示，等等，从而实现了艺术史上的根本“革命”。顺便说一下，在分析立体主义与综合立体主义、抽象立体主义之间并不存在什么严重的对立，其联系与日趋极端的发展是相当清楚的。有的论者认为在分析立体主义阶段，立体主义艺术家强调客观，排斥了对于世界的主观观点，而在其后的发展阶段中，作为否定的否定，又排斥了对于世界的客观把握，而趋于主观，是不甚准确的。即使在分析立体主义时代，立体主义艺术家如毕加索便同时强调了艺术不表现对象而表现对于对象的主观认识^②；勃拉克同样强调了“感官消灭形式，精神创造形式，只有精神在创作中起决定性的作用”。^③因此，早期的立体主义与它以后的发展是一致的，

① 参见本书《立体主义》一文。

②③ 《欧洲现代画派画论选》，第76—77、76页。

只能说，较之其后期的发展，在早期的立体主义艺术家那儿更多地保留了一些关于现实对象的客观成份，而不能说它排斥了对于世界的主观观点，似乎在立体主义的前后期发展中存在着根本的、改弦易辙的对立。

我们看到，立体主义艺术在现代主义绘画的发展道路上已经走得相当远、相当彻底了。但对于那些最彻底的现代主义艺术家、对于现代主义艺术的更进一步的发展来说，它还是远远不够的。因为，立体主义作为一个整体，它还或多或少继续保留着与现实的物质对象的某种联系。毕加索就根本否定了纯粹抽象绘画的存在。^①但立体主义艺术仍然重蹈了它先前的派别的复辙，继续成为现代主义艺术发展的一个中介，而遭到了新的否定。德劳内这个立体主义的异教徒，已经指责立体主义还是过于现实了，它还是太过于“顺从着表现自然物象的需要”了。阿波利奈尔在1913年也同样为立体主义还未达到严格的抽象而深为惋惜。必须从立体主义继续前进，向真正的完全彻底的抽象艺术前进，只有抽象主义绘画才是现代主义艺术发展的极致与峰巅。这一点，抽象主义艺术的代表，另一个立体主义的异教徒蒙德里安谈的最直截了当。他说：“我渐渐明白了，立体主义未能从自己亲身的发现中得出逻辑的结论；它不能使抽象达到它的表现纯粹现实的更高的目的。我感觉到，这种现实可以只通过纯粹造型得到表现。”^②

尽管关于抽象主义艺术的源头到底属谁还存在着这样那样

① 参见《毕加索创作论文选》，莫斯科，1957年，第19—20页；中文见本书《立体主义》一文。

② 赫·里德：《圣象和思想》英文版，第131页；中文参见本书《抽象主义》一文。

的分歧，但它乃是得力于先前的现代主义绘画、并且是它们的更加极端化的发展，这应当是不成问题的。

抽象主义艺术不象其它的现代主义派别那样单一，它更为复杂，包罗更广，实际上，它乃是诸现代主义派别（如表现主义、立体主义等）发展的总结或逻辑归宿，是一个更为广阔的艺术运动。米歇尔·拉贡在将立体主义艺术与抽象主义艺术相比较时有一段话说得相当明白。他在指责立体主义还受着对象的束缚，不能不停留于时代的有限范围之内后写道：“……抽象艺术家则竭力超出客体的界限。……抽象艺术从诞生的那一刻起，就没有终止过其丰富、变化和发展。立体主义只是众多的流派之一，然而，抽象艺术却是最广阔的运动，只有过去在文艺复兴旗帜下进行的著名的美学革命才能和它相比较。”^①这里，拉贡不是把立体主义，而是把抽象主义艺术当作文艺复兴式的革命。尽管其评价过甚其词，但他对抽象主义艺术的内涵的概括，还是较为准确的。一些现代主义艺术史家，正是以“背离形象、取消形象”，以彻底否定、取消对物质对象的反映与再现为标志，将那些具有这种特征的艺术派别与艺术家归之于抽象主义艺术的旗帜之下。米歇尔·苏弗尔把1912年当成现代主义艺术发展的转折点，认为这一年是立体主义的结束，与抽象主义艺术的开始。1912年《独立》展览会上的德劳内的《全景同存之窗》，即是抽象艺术的代表作。如前所说，德劳内是抽象立体主义者、立体主义的异教徒，属于立体主义艺术家，苏弗尔是把抽象的立体主义也纳入抽象主义艺术了。同样，风格派的代表人物蒙德里安也是从立体主义脱颖而出的，

① 米·拉贡：《抽象艺术的奇遇》，巴黎，第21—22页，法文版；中文参见本书《立体主义》一文。

他同样被认为是抽象主义艺术的创始者。再如康定斯基，是表现主义的青骑士派创始人，当然属于表现主义，但其绘画的发展却不是表现主义所能概括的，他更应该被当作一个抽象主义艺术家。有的现代主义艺术史家（如赫伯特·里德、瓦尔特·赫斯），就把康定斯基、马克等青骑士派画家当作抽象的表现主义者，而强调了他们的绘画的抽象主义性质。普·弗·施密特更明确地强调了这一点。如前所说，他认为是从1912年的康定斯基的《结构》起，才开始了欧洲艺术史的新的一页，这新的一页正是抽象主义艺术。施密特指出这种艺术，“基于一种坚定不移的否定之上，否定和现象、和自然形象、和幻想的艺术或者带着无论什么变形的同一种艺术的任何相互联系，从而，它和先前的绘画，直到表现主义和立体主义，都割断了联系”。^①通常被列入抽象主义艺术的还有以马列维奇为代表的至上主义，等等。马列维奇的名言是：“谁会理解绘画，他就很少看见对象，谁看见对象，他就很少会理解绘画。”^②尽管在彻底否定对物质对象的反映和再现这一点上抽象主义艺术家是完全一致的，但是其途径和方法却仍然有着这样那样的区别。蒙德里安的“水平—垂直”的绘画从立体主义出发，强调的是没有“主观”参予的纯“客观”的几何学结构，狂热地反对任何情感的流露、干预或表现；而康定斯基则从表现主义出发，更多地把抽象构图当作主体的内在状况、情感的象征与表现。因而在现代主义艺术史上便有人用“冷”抽象与“热抽象”将两种不同的抽象主义艺术区别开来。马列维奇的至上主

① 普·施密特：《现代艺术史》，德文版，第243页；中文参见本书《抽象主义》一文。

② 卡·马列维奇：《论艺术中的新体系》，俄文版，第13页；中文参见本书《抽象主义》一文。

义则有将两者统一起来的意图。与抽象主义艺术的这些代表人物的美学主张相适应，抽象主义艺术所创造的一些作品已不再有标题的必要了，它们为一些编号（如蒙德里安）或结构编号（如康定斯基）所代替了。马列维奇的抽象绘画^①的顶点，是白底上的一个黑色正方形；蒙德里安在1920年为自己找到的最适合的绘画形式仅仅是一些三原色和三“非色”（黑、白、灰）构成的横线、直线、长方形平面，康定斯基的结构编号则是一些自由的色彩交织、一些点、曲线、楔形的象形文字、浓厚的色彩斑点的纠葛、堆积，等等。就绘画本身而言，抽象主义艺术发展到这样一个绝对阶段，它已经走到它的尽头，失去了更进一步发展的可能性了。马列维奇说：“方的平面标志着绝对主义的起始”，“……在绝对主义里，不再能谈绘画了。绘画已经长久过时了。而画家是过去时代的一个成见”。^②就其预示了抽象主义艺术发展的绝境而言，是完全正确的。

一些西方现代主义艺术史家对此也是毫不讳言的。他们都承认抽象主义艺术的主题到第一次世界大战，或者无论如何，到1920年之前，已经被完全发展了。^③但抽象主义的艺术在二十年代之后倒也并没有终止其存在与演化。在三十年代，当英国与法国一起成了西方世界现代绘画的另一个中心时，1936年在美国曾成立了专门的抽象艺术家协会，致力于抽象主义艺术的发展。二次世界大战之后，随着战争的结束，沉寂很久的抽象主义在五十年代前后又一次重新崛起，出现了一些新的代表人物，诸如所谓“书法”艺术的代表人物汉斯·哈同、“新点

① 《欧洲现代画派画论选》，第150页。

② 米·苏弗尔：《抽象绘画》，第16页，法文版；中文见本书《抽象主义》一文。

彩派”或“行动绘画”的代表人物杰克逊·波洛克等。但就其实质来看，新时期的抽象主义艺术，大体如米·苏弗尔所言，除了重复或以更极端的手段实现早期抽象主义艺术所追求的一切之外，它们在实质上确实没有、也不可能提出更多的东西，对艺术的发展作出什么有价值的贡献，它们只是早期抽象主义艺术的强弩之末而已。抽象主义艺术继续发展的历史已经结束了。

以上我们看到，从表现主义到立体主义，最后到抽象主义，现代主义绘画从开始脱离物质对象的趋向逐渐发展为对对象的彻底背离与否定，完成了艺术向现代主义的彻底转变。不难看出，现代主义绘画所走过的发展道路，与现代主义个别艺术家的具体的创作活动、个别艺术家的创作历程的发展，确实有惊人的相似之处，它正是后者所体现的简略缩影的扩大。如前所述，产生这种现象不是偶然的，它乃是个体发展与群体发展、个别现象的发展与类的现象的发展之间的普遍的、合乎规律的关系的表现。因此，可以说，现代主义艺术的上述发展，正是典型地表现了现代主义艺术的发展趋向，体现了现代主义艺术的最本质的特征，而现代主义艺术发展的历史的、逻辑的统一，也正表现在这里。

在现代主义艺术的前期发展阶段上，除了上述几个富有代表性的典型派别之外，还有诸如未来主义、达达主义和超现实主义等同样成为现代主义艺术的重要组成部分的一系列重要派别。这些派别在其“艺术”追求及其发展方向上与上述派别是完全一致的，而就其归宿而言，它们常常也是有始无终，消失在从表现主义到立体主义、抽象主义的发展过程之中，与它们融为一体。如未来主义在1912年即已经有了向立体主义转变的迹象，到二十年代未来主义艺术家已几乎完全变成抽象主义艺

术家了，达达主义是极端的否定论者，提倡极端的荒唐与怪诞，直至使用实物、垃圾和废物，诸如未来主义、立体主义，也都被当作传统而遭到攻击，但他们在开始却又不能不依附于立体主义，其运动本身也是短命的，很快就为超现实主义所直接取代了；而超现实主义否定意识对艺术创作的干预，和康定斯基等人的即兴创作并无本质的不同，其发展前景也同样是较为暗淡的，最终还是为抽象艺术所吞噬，而汇入抽象主义艺术之流。因此，虽然未来主义、达达主义、超现实主义作为一个派别曾经独立存在，有着各自的特点，甚至在某种程度上还出现了一种校正现代主义艺术的抽象发展的尝试（如达达主义用实物、超现实主义用介乎抽象与具象之间的不可结合的结合方法来创造），但它们并没有造成现代主义艺术发展的新方向，从总体上来说，它们仍然不过是沿着同一个方向发展的现代主义艺术的一些支流。尽管如此，它们对现代主义艺术的未来演化还是有着巨大的影响的。尤其是达达主义和超现实主义，它们以现成的产品代替艺术创造的思想（它们对非理性、潜意识的强调），结合不可能结合的东西的思想，及这些思想所指导的艺术实践，对现代主义的未来演化都起了很大的影响。一方面，它们与抽象主义的融汇，能为走向绝境的抽象主义提供新的尝试，使抽象主义艺术能在表现潜意识的领域里似乎又开辟出一片新天地，起死回生、苟延残喘，焕发出回光返照的光焰（这一点在五十年以后抽象主义绘画的重新崛起中有着明显的表现）；另一方面，当抽象主义绘画终止了现代主义艺术在绘画本身的领域内的探索，眼看现代主义绘画即要随之而寿终正寝时，它又能给它提供非绘画手段的尝试，使现代主义绘画得以沿着非绘画的道路继续展示其种种荒谬绝伦的可能，维持现

代主义艺术的半壁山河的局面，而这，就是后来那些非绘画的现代主义艺术的产生。

抽象主义绘画已将在绘画自身范围内发展现代主义推向极致，因而抽象主义绘画的末路自然也就成了整个现代主义绘画在绘画自身领域内发展的终止。现在，现代主义绘画要继续自己反传统、反对对物质世界的反映和表现的固有特征，至少保持其表面上的前进势头，只有一条路，即沿着现代主义艺术在其先前发展阶段曾偶而采用过的非绘画的手段所启示的道路前进。就是说，只有走非绘画的道路，用非绘画的手段，才可能实现现代主义绘画发展的突破。这正是五十年代中叶之后，在西方世界出现的一系列非绘画的现代主义艺术派别，诸如波普艺术、奥普艺术、动力学艺术、概念艺术、不可能艺术、土地艺术等等派别之所以产生的内在原因，也就是它们维持了现代主义绘画在新时期内的半壁山河的局面。这些非绘画的现代主义艺术派别，或者是针对现代主义绘画的抽象发展的反动，而用实物堆积或实物拼贴来代替艺术创造；或者反过来更加极端，只用概念或言语本身代替艺术创造；或者又将科学技术的成果引进艺术创造活动之中，完全改变了艺术创作活动的性质；或者又只是用机械的力量来改变地形地貌，等等。尽管所有这些派别并非绝对没有任何积极意义，其尝试对于实用方面也可能具有某种价值（如波普艺术、奥普艺术对于广告艺术的意义），其个别作品也许会有某种严肃的内容，不乏审美意义，但就其总体来看，就其创作的主要状况来看，既然它们连绘画艺术的基本手段也给予根本否定，不得不求助于其它非艺术手段，它们的发展也就根本超出了绘画自身所涵括的天地，而很难继续被称为绘画了。我们至多也只能从其反对传统绘画、