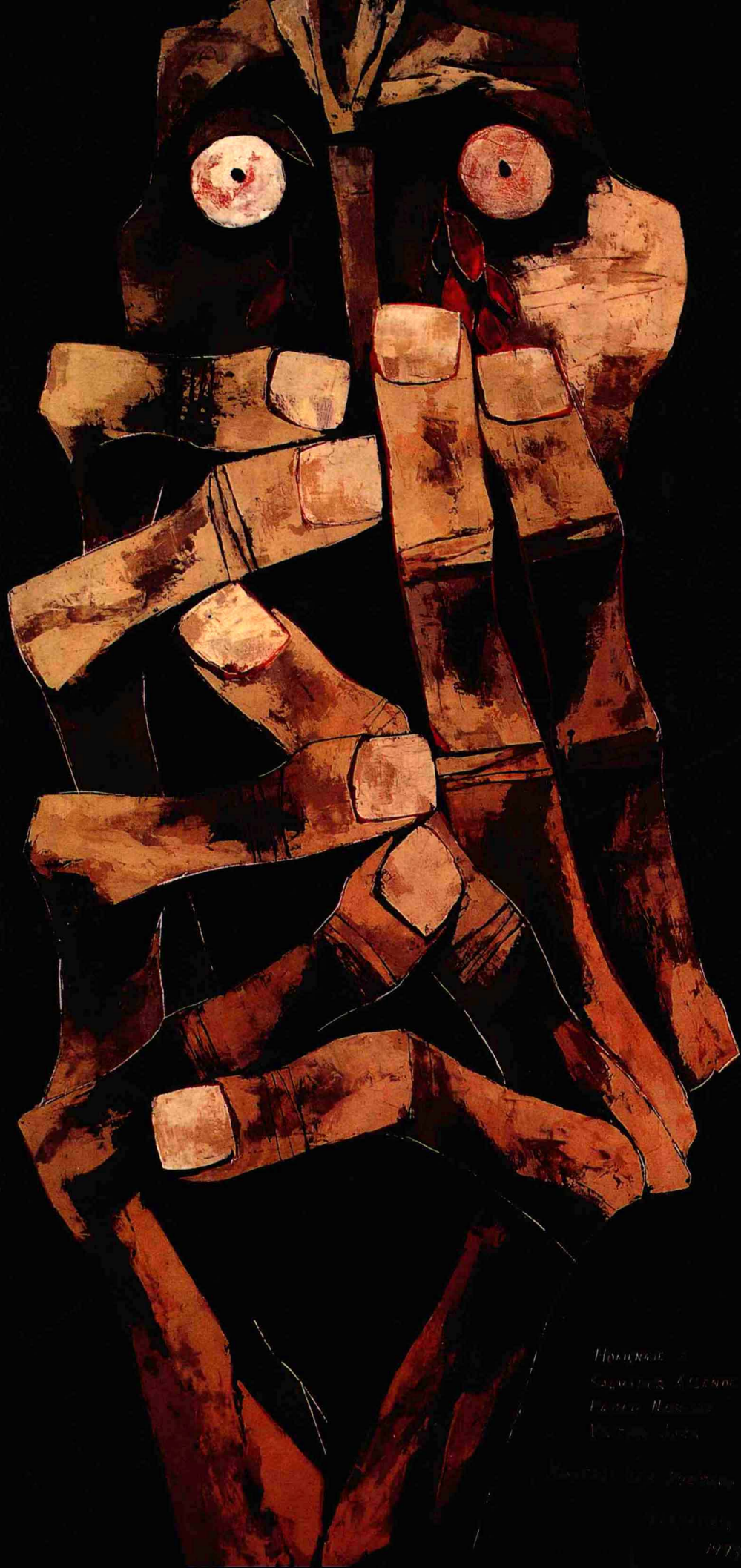




# 现代 拉丁美洲 艺术

啸 声

江  
西  
美  
术  
出  
版  
社

HOUKAL  
SALVADOR ALLENDE  
FEDERICO BARRAL  
VICTOR JORDAN

Contemporary Art

1973



# 目 录

20 世纪拉丁美洲艺术 /1

历史与文化

有为的思想

具象的表现

地域的特色

艺术家小传 /9

图版 /21

责任编辑 张南峰

封面设计 梅家强

版式设计 南 风

现代拉丁美洲艺术

作者 啸声

出版 江西美术出版社

发行 全国新华书店

制版 深圳华新彩印制版有限公司

印刷 深圳利丰雅高印制有限公司

开本 889 × 1194 1/12

印张 11

印数 3 000

1998 年 12 月第 1 版

1998 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 7-80580-552-0/J · 515

定价 118 元

# 20 世纪拉丁美洲艺术



玛雅文化: 博南帕克宫殿壁画战争场面(8世纪)



阿兹特克文化: 春神霍奇皮利  
印加文化: 马丘比丘全景



本世纪, 拉丁美洲艺术家在人类造型艺术创作上的贡献, 是杰出的, 独特的, 发人深省的。他们中间的一些人, 曾经以才华出众的个人身分活跃于西方艺坛, 受到普遍关注和高度评价。但是, 由于长期以来艺术领域“西方中心论”思想的存在, 他们作为群体, 却迟迟未能得到应有的重视。直到本世纪70年代, 即1976年, 美洲国家组织决定在华盛顿建立“拉丁美洲现代艺术博物馆”, 才标志着情况开始有所转变, 1992年, 是哥伦布的著名航行500周年, 拉美文化艺术成为全世界注目的热点。至此, “20世纪拉美艺术”作为一个独立概念提出, 无非是对一个存在已久的事实最终给予的确认。

拉美对于我们, 地理遥远, 文化隔膜。然而, 拉美在历史上与我们有过奇特的关系, 我们在鸦片战争之后又与他们有着极为相似的经历。考察20世纪拉美艺术, 不但为了了解他们, 而且为了从中得到启示。这里, 有必要先对拉美历史与文化的背景, 作一简略回顾。

## 历史与文化

### 一部苦难的近代历史

生活在中南美洲和加勒比地区的土著印第安人, 原本有着自己的历史和文化。1492年哥伦布“发现新大陆”, 彻底改变了那里的历史进程。印第安人遭到毁灭性的屠杀, 他们创造的文明毁于一旦, 他们的语言被取代, 甚至他们的灵魂也要由一位称耶稣基督的上帝来统治。在西班牙征服者来到之前, 有30万印第安人生活在古巴, 待到1548年, 就几乎被赶尽杀绝; 而在海地的25万, 仅剩500人而已。富庶而文明的印加王国, 遭到冒险家皮萨罗的野蛮征服和无耻掠夺, 非但财富被洗劫一空, 而且文献焚毁, 古迹破坏, 变成一片凄惨荒凉的废墟。英国作家威廉·霍维特写道: “西班牙人在征服美洲过程中, 至少屠杀了1000万印第安人。……他们像觅食的野兽, 在世界各地巡游, 肆意破坏, 比任何蛮族更为野蛮地嗜血。”西班牙和葡萄牙殖民者300年残酷统治, 使拉美人民生活于苦难和屈辱之中。但是, 事情并未结束。

工业革命使英国崛起。到第一次世界大战前后, 英国成为拉美经济的主要控制者。在整个19世纪中, 英国商品充斥拉美市场, 换走极其低廉的农产品和矿产原料, 攫取了惊人的利润。英国通过各种方式, 如投资贷款、筑路建港、买地办厂、雇佣廉价劳力……先后控制了阿根廷的谷物和肉类生产, 亚马孙的橡胶, 巴塔哥尼亚的咖啡和羊毛, 巴西的棉花, 智利的硝石, 墨西哥的银矿, 委内瑞拉的石油, 以及大多数拉美国家的水陆交通和海港。阿根廷作家胡斯托早在1896年就已经指出: “军队力量所未能达到的, 却由英国资本的力量达到了。今天, 我们的国家已经沦为英国的一个附属国了。”

进入20世纪, 美国在拉美的势力上升, 到第二次世界大战之后, 又成为取代英国的最大剥削者和统治者, 不但进行疯狂的经济掠夺, 而且频频施行野蛮的政治干涉和军事干涉, 以确保它对整个拉美的全面控制。由此可见, 殖民主义和帝国主义将近500年对拉美的所作所为, 无疑是人类历史上的一大耻辱, 是拉美人民心灵深处一段磨灭不掉的惨痛记忆。这对残存的印第安人是如此, 对欧洲移民后裔的绝大多数也是如此。

### 一种奇特的混血文化

在欧洲征服者到达之前的古印第安时期, 拉美已经出现几种相当发达的文明: 玛雅文化, 阿兹特克文化, 印加文化。它们在农业、天文、数学、医药、陶艺、冶炼、建筑, 以及雕刻和绘画等许多方面, 都有很高的成就。特别是艺术成就, 令当时的欧洲人十分震惊。德国文艺复兴的绘画巨匠丢勒于1520年10月26日在布鲁塞尔, 看到阿兹特克国王蒙特苏马二世献给西班牙国王查理五世(又是尼德兰亲王、德意志国王和神圣罗马帝国皇帝)的礼物时不禁惊叹: “我从没有见到过有什么东西比这些更赏心悦目的了。因为我从中看到了珍稀的艺术品, 而且不由自主对那些陌生国度的人有如此非凡的创造性感由衷钦佩。”可以想象, 这位大师倘若能够访问“新大陆”, 亲眼目睹古印第安建筑遗迹, 特别是在雕刻和绘画(如博南帕克的精美壁画)领域比阿兹特克人更有才华的玛雅人的艺术品, 将会是怎样的震惊。古印第安文明虽



然因征服者的来到而中断,但是它作为拉美文化的根源,从未完全消失,即使有时遭到毁灭性的破坏,也会潜入拉美人的心灵深处,待时而发。

殖民地时期,西班牙影响成为决定性因素,并以压倒一切的强制方式改变了“新大陆”的整个艺术领域:在内容上,基督教题材以及西班牙反宗教改革的保守传统排斥其他题材,成为艺术创作的绝对内容;在表现形式上,欧洲文艺复兴开创的写实表现体系,以富于西班牙特点的后继风格巴洛克样式传到拉美,成为时尚,并将拉美艺术从此纳入西方体系——虽则不可避免地带有拉美地域色彩。

18世纪后期,法国启蒙思想和法国大革命,以及美国独立战争,对拉美产生重大影响。拉美的先进知识分子、革命领袖,无不接受资产阶级革命思想,并且在美法革命的鼓舞下,为本地区的进步事业和革命事业开始从事包括文艺创作在内的各种活动。

20世纪,美国文化和美国生活方式,又以不可阻挡的势头冲击着拉美。

此外,随着贩卖黑奴,非洲黑人文化也被移植到拉美,特别是加勒比地区和巴西,而且逐渐融入拉美的新文化。

必须特别提出的,是中华文明在拉美的影响。在19世纪下叶,鄙称“猪仔”的华工远赴拉美成为高潮,无疑带去中国文化。但是,对拉美产生深远影响的,则是中华古文明对古印第安文化形成过程中的作用。如今学术界倾向性的意见认为:印第安人是亚洲东部蒙古人种在远古时代的移民。委内瑞拉学者安东尼奥·莫雷诺确信:公元前1400年和公元700年,先后又有两批中国移民分别从黄河流域和黑龙江流域东渡太平洋,在中美洲登陆。前者影响到作为中美母体文化的奥尔梅克文化形成,甚至沿太平洋岸南下,对南美母体文化查文文化发生影响。前后两批移民的文化,在1300年前后在南美相遇,又对印加文化的形成起了重要作用。莫雷诺甚至相信:印加人极有可能就是亚洲移民的一支。中华与古印第安时代的拉美,在人种、文化、宗教、法制、民风等许多方面的相似相近,特别是中华文物(多为甚至刻有篆文的古碑刻和古佛像,乃至新汉王莽货币)在拉美多处出土,都有力支持了上述意见,尽管直至目前学术界尚未形成统一的权威性结论。

综上所述,本土文化和各种外来文化在特定历史背景上,经过长期的互相撞击和互相融合,终于形成一种十分独特的“混血”文化。

#### 20世纪的背景

自1804年1月1日海地宣布独立,揭开了拉美民族独立运动的序幕。仅仅20多年时间,拉美大多数国家相继获得独立。到1981年底,拉美独立国家增至32个。然而,进入20世纪,拉美诸国依然面临许许多多具有共同性的问题。

其一是军事独裁,即所谓“卡迪罗主义”的政治。这种通过暴力夺取政权并维持统治的军事独裁,由于不同派别的利害之争而往往很不稳定。一个政权能够维持十年以上,甚为罕见;往往是几年,几个月,甚至几小时而已。以玻利维亚为例,在1825年至1952年间,政变达179次,即平均两年发生三次政变。墨西哥则从独立到19世纪末70余年间,换了72个执政者,而其中60个是通过卡迪罗式政变上台的。这种军事独裁的恶果有二:每个新上台的独裁者都要大捞一把,使国家和人民不堪重负,是其一;他们在夺取并维持政权时,往往投靠新殖民主义者和帝国主义者,再度引狼入室,是其二。正因为这样,独立后的拉美国家,不可能走向资本主义,而是沦为半殖民地半封建社会。

问题之二是经济滞后。尽管新老殖民主义者你争我夺,美国在20世纪成为拉美的最大统治者。拉美的资本主义经济只能在夹缝中得到发展,如美国和其他西方列强在忙于打第二次世界大战的期间和战后。即使如此,拉美经济仍然带有鲜明的殖民地特征:单一经济,农牧及矿产原料大于工业,工业中轻工业特别是消费工业大于重工业。

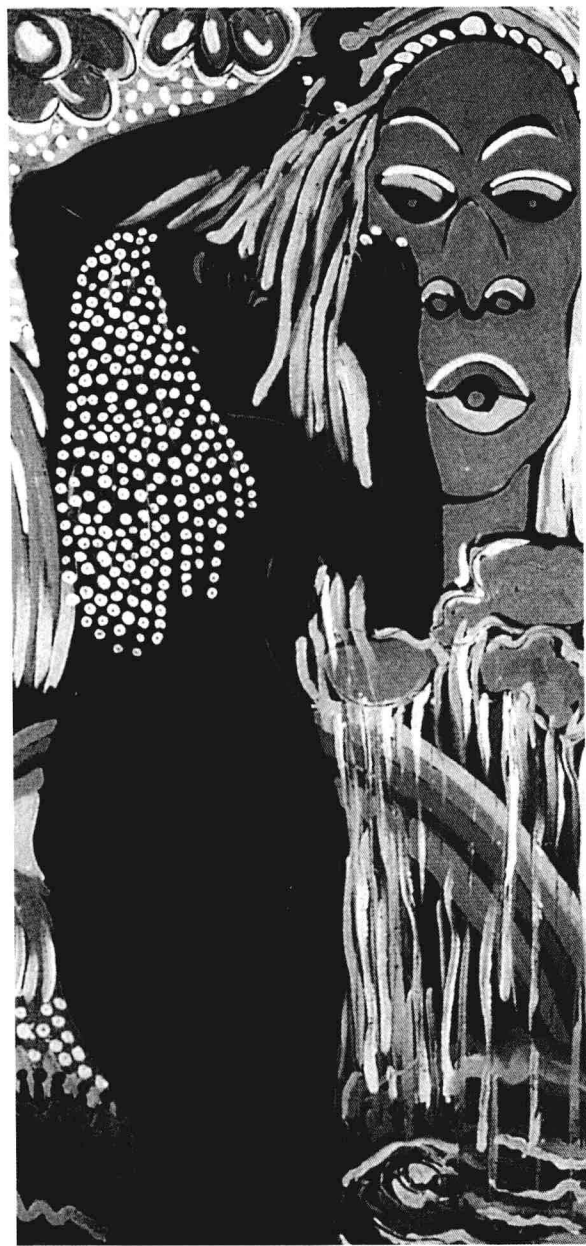
问题之三是美国的文化渗透。美国在政治控制和军事干涉的同时,大力加强对拉美的文化渗透,以巨额经费在教育、文化艺术、医药、宗教、科技、新闻等各个部门,宣扬美国文明和美国生活方式,排斥拉美民族文化。

拉美如此的20世纪背景,更加强烈地激发了拉美人民民族意识的觉醒,推动了以反美为目标的民族解放运动的开展。在政治上,1910年的墨西哥革命,1933年迫使美国占领军撤离尼加拉瓜的桑地诺领导的民族解放斗争,1959年的古巴革命……都是拉美觉醒的重大事件。在文学领域,民族觉醒的反映更敏感,更鲜明。委内瑞拉的加列戈斯以《堂娜芭芭拉》、哥伦比亚的加西亚·马尔克斯以《百年孤独》、玻



一对儿  
[阿]胡尔·索拉尔  
纸本水彩画 1923年  
27厘米×32.7厘米

古代宗教  
[巴哈马]斯坦·伯恩赛德  
布面油画 1991年  
89厘米×172.2厘米







傻女

【巴西】阿尼塔·马尔法蒂

布面油画 1917年

61厘米×50厘米

恐龙与兔

【巴西】何塞·莱昂尼松

布面丙烯画 1980年

180厘米×91厘米

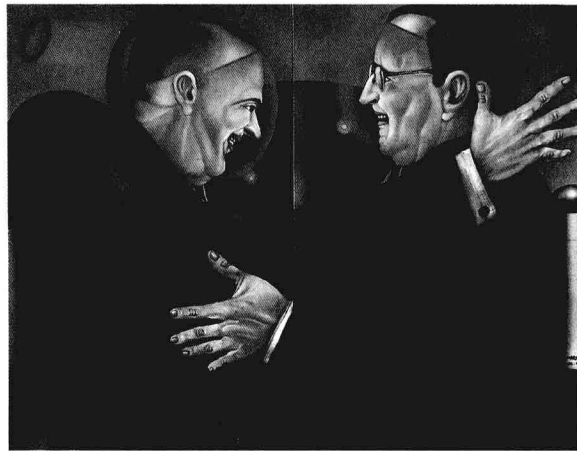


虔诚与怀旧

【巴西】若昂·卡马拉·菲略

木板油画 1975年

81厘米×106厘米



利维亚的塞斯佩德斯以《魔鬼的金属》、智利的聂鲁达以《诗歌总集》……从各个角度表现拉美的过去与今天，生活与心灵，觉醒与斗争。这一充满拉美意识的觉醒的民族文化艺术，从大量存在的殖民地文艺和不满现实却又逃避现实的文艺中脱颖而出，成为20世纪拉美文化的主流。

考察20世纪拉丁美洲的造型艺术，由于拉美各国之间并未发生共同的艺术运动，而是在追随巴黎（二战前）和纽约（二战后）的前提下有各自的演变过程，这里便着眼于从宏观上探讨超越拉美各国彼此差异且又不同于西欧、北美等地区的拉美共同特点。

这样，我们便不难看到，20世纪拉美艺术具备三个鲜明的特点：有为的思想，具象的表现，地域的特色。

### 有为的思想

众所周知，在欧洲，后印象主义真正揭开序幕，引出本世纪形形色色的艺术探索，虽然也都是动荡欧洲在艺术领域的曲折反映（例如其中的虚无主义思潮达达运动），但是形式探讨往往占据着极其重要的地位，以至于欧洲艺术家越来越倾向于摒弃艺术的社会功能，摆脱社会对艺术创作的制约，而将艺术创作看作个人的活动。这种情形发展到二战后的纽约，更加走向极端。

显然，拉美的现实与欧洲、北美截然不同。艺术对于觉醒的艺术家，不可能是一种高雅的游戏，而是与恶势力进行斗争的武器，改造不合理现实的工具，传播先进思想唤起民众的手段。早在1899年，奠定拉美现代民族文化基础的尼加拉瓜诗人鲁文·达里奥，已经敏锐地看到：“新一代美洲作家都有着要求进步和要求热情的巨大渴望。这正是他们的巨大潜力；凭借这种潜力，他们一步步地战胜了传统的障碍、轻蔑的阻隔和平庸的境界。”著名的拉美艺术评论家玛尔塔·特拉瓦针对本世纪拉美艺术创作，更加直截了当地指出：“几乎所有的青年艺术家，都想说出一些有价值的东西。他们仍然相信（也许这正是他们的力量所在），艺术是一种交流的手段，而不是一种愚蠢的装饰，应该具有含义。”

墨西哥革命壁画运动，便是最能说明问题的实例。1910年的墨西哥革命，使古老的印第安壁画传统焕发新的生命，成为20世纪世界范围的新颖样式，而且具有鲜明的教育作用和鼓动作用。以奥罗斯科、西凯罗斯和里韦拉为代表的一批革命艺术家，在公共场合绘制大型壁画，直接向广大民众讲述拉美古老的印第安文明，新老殖民主义者和帝国主义的征服、统治和奴役，悲惨现实中人民的苦难与屈辱，人民的觉醒并进行不屈不挠的斗争，革命带来的希望……产生了巨大的作用，促进了民族解放和民主的进程。里韦拉“要使我的画作成为反映墨西哥生活的镜子”，他倾注了毕生心血但因去世而未能全部完成的宏伟巨制，墨西哥城国家宫壁画《从西班牙人到达前的时代直至未来的墨西哥历史》（1921年至1951年），体现了他的艺术主张，也直观地教育了民众。奥罗斯科在墨西哥国立预科学校创作的一组壁画《砸烂旧秩序》、《战壕》、《罢工》、《革命的三位一体》（1926年），是其代表作，堪称革命内容与艺术形式完美结合的典范。西凯罗斯在为“工人、画家和雕刻家工会”起草的《社会、政治与美学的宣言》（1921年）中声明：“值此旧秩序向新秩序过渡之际，美的创造者们应该竭尽全力，使他们的创作对人民有意识形态的价值，使艺术——它如今只是个人手淫的表现——的终极目的成为一切人的教育艺术和斗争艺术。”他晚期依然坚守自己的革命信念，依然充满激情，为墨西哥国立历史博物馆革命厅绘制面积达1370平方米的巨幅壁画《从压迫到革命》（1957年至1966年）。

塔马约虽然在意识形态领域和政治领域没有以那样鲜明激烈的姿态与革命紧密联系在一起，但是他在同样支持革命的前提下，使自己的艺术具有更大的容量：他一方面视革命为自己心中的女神（《革命的召唤》，1935年），对革命领袖萨帕塔被害表示极大的愤慨（《纪念萨帕塔》，1935年），另一方面将自己的视野扩展到古代文明和当今生活的各个方面，从而创造出一个只属于拉美的既广袤深邃又诗意盎然的艺术世界。塔马约坚定地认为，决定艺术生命的，是思想内容，而不是脱离思想内容的纯技巧游戏，但是他并不忽视表达手段的重要性。他明确指出：“……要表达的是什么，怎样去表达，这毕竟是最根本的事情。”

厄瓜多尔的瓜亚萨明以《愤怒的时代》概括他在60年代创作的《手》、《纪念死难者》、《男人的面孔》、《哭泣的女人》等几个系列，充分反映他为拉美人民和世界人民所受的屈辱与痛苦而感到无比愤怒，他为此而大声疾呼。智利诗人聂鲁达称瓜亚萨明的心中“装满人类，装满人间的痛苦，装满不堪压迫的人，装满生活中的形形色色，装满历史的形象”，是一位“在绘画中不顾一切英勇奋战的神圣斗士”。这位厄瓜多尔画家的艺术是战斗的艺术，他的作品具备火山喷发的气势。

古巴的华裔画家维弗雷多·林亲身经历了欧洲的西班牙内战和德国纳粹的疯狂，从中看到非人的种

种；返回巴蒂斯塔统治下的古巴时，“再一次看到年轻时曾亲眼目睹的全部殖民地悲剧”，更是体验到只有恶梦中才有的恐怖——他之所以为自己的一幅画取名《我不睡时做梦》(1955年)，正是此意。他以似乎荒诞的超现实手法，创造出一个鬼怪出没的丛林，曲折反映出他所生活其中的恶梦般的残酷现实。林的艺术虽然形态诡谲，却同样不是“愚蠢的装饰”，而是对现实中的荒谬所作的抨击，是对革命的号召。他自己说得明白：“……革命就是一种诗的创作。我用图画形象说出这一切。”

哥伦比亚的博特罗把笔下人物的形象吹胀，胖到荒唐可笑的地步，是否仅仅出于风格需要的考虑？事实上，他初登艺坛，便毫不含糊地首先将揭露和批判的矛头指向哥伦比亚乃至整个拉美的军事独裁和黑暗政治。他声称：“我要全面描绘拉丁美洲这个世界，不仅是风景与人物，而且还有政治局势。尽管荒唐可笑存在于现实本身之中，也还是可以在军事独裁那种令人厌恶的现实里面，找到某些诗情画意——具有讽刺意味的诗情画意。”于是《陆军元帅》(1970年)是天字第一号的蠢物，《军政府标准像》(1971年)是一群肮脏男女的写照，《战争部长》(1973年)无论如何也掩盖不住满脸的凶残暴戾、刚愎自用和愚昧贪婪，而《你们看这个人》(1969年)中那个用矛刺破架上基督肋的百夫长，竟是个手持指挥刀的现代拉美军人……

尼加拉瓜画家莫拉莱斯，直截了当地表示：“我很希望对我的人民有用。我希望自己成为一个从人民当中涌现出来的人，能够教育人民，引导人民。就像你们的孔夫子、毛泽东。”他怀着景仰之心，热情讴歌赶走美国占领军却遭暗杀的民族英雄桑地诺，《告别桑地诺》(1985年)堪称当代罕见的群像杰作，记录了他对那位英雄及其同志的难忘记忆。莫拉莱斯画了一系列海边浴女，并非闲情逸致。即如著名的《卡维萨斯港的少女》(1985年至1986年)，描绘的是桑地诺斗争事迹：一批武器秘密运到卡维萨斯港，故意沉入浅海水底，为避免引起美国占领军的注意，待天黑时由一群女孩假装入浴，实质捞出枪支。1993年的两幅画，《桑地诺将军最后的晚餐》和《在混凝土搅拌机前逮捕桑地诺将军》，充分说明画家对献身人民事业的革命家始终给予崇高的历史评价。

哥斯达黎加雕刻家祖尼加，有感于拉美人民长期所受的屈辱，有感于人的尊严遭到无情践踏，有感于人的形象在本世纪艺术中变得越来越伤心惨目，便以毕生不懈的努力，以自己精湛的雕塑技艺歌颂拉美的劳动者，尤其倾心于表现社会地位历来低下的劳动妇女，强调她们的艰辛和尊严，从社会和人生的各个角度赞美她们。《女子坐像》(1971年)、《孤独坐像》(1971年)、《四女群像》(1974年)、《膀上抱子的妇人》(1978年)和《三个行走的女人》(1981年)，以及其他许多作品，都使人对她们肃然起敬，并对人生充满信心。这一点，使祖尼加在20世纪艺术的背景上显得十分突出。

墨西哥女画家卡洛，虽然主要以自己个人的身世入画，画的大体都是自传性质作品，但是她完全不是一个一味封闭在自我中的艺术家，而是同样对社会的黑暗与不公大胆作出强烈反应。有人请卡洛为纽约一位女演员画一幅肖像，因为那位女演员年过30便找不到工作，绝望而跳楼自尽。订画人想以这幅肖像赠送给亡者的母亲，以为纪念。卡洛要抗议社会，便以女演员从摩天大楼跳下、坠地身亡的血淋淋场面，画成《多萝西·黑尔的自杀》(1938年至1939年)，非但出乎订画人的预料，而且震惊当时。

……

以上例子，都说明20世纪拉美艺术的主流，与社会和人生紧密结合，具有鲜明的有为特点。而形成这种有为思想的根本原因，智利画家万徒勒里在谈到自己的创作时，作了深刻的解释。他说：“我们这一代人，经历了30年代的危机，战前法西斯主义，西班牙战争，二次大战，中国革命，反帝斗争，新殖民主义，战后法西斯，霸权主义等时期。我就是在这样一个环境中生活和创作的。脱离了这一现实，我的作品，我的思想和感情就无法形成。”

### 具象的表现

艺术在20世纪拉美艺术家心目中，既然不是目的，而是手段，不是“愚蠢的装饰”，而是斗争的武器，不是“个人手淫的表现”，而是要同人民大众的事业联系在一起，那么，为了达到交流的目的，真正做到唤醒民众，促进民主与进步，为革命服务，就必然要采取约定俗成的语言：形象。这不但是因为形象的直观易为大众接受，而且也是因为形象本是造型艺术的根本。20世纪拉美艺术受其“有为”性质的决定，便不可避免地采取“具象艺术”为其主要形态。具象，是20世纪拉美艺术的第二个特点。这一特点，在整个拉美，从墨西哥经过中美和西印度群岛诸国，经过委内瑞拉和哥伦比亚，再经过秘鲁和巴西、智利和乌拉圭，直至阿根廷，都得到充分体现；而且，在造型艺术的绘画、雕刻、壁画和版画等各个领域，有全面的反映。

所谓具象艺术，是一个很宽泛的概念，可以包容以形象为基本要素的各种表达形式。它不论从观念上



此路不通

【古】路易斯·克鲁斯·阿萨塞塔  
布面丙烯画 1987年至1988年  
308.6厘米×579厘米

木槿花

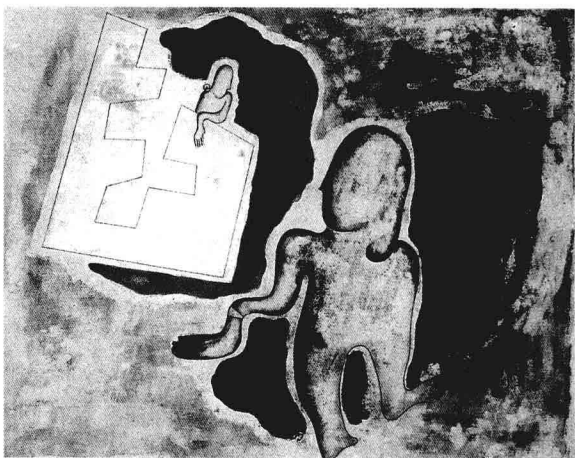
【古】阿梅莉亚·佩莱斯  
布面油画 1943年  
115.5厘米×89.5厘米



卡夫卡，写给米莱娜的信  
【萨】本哈明·卡尼亚斯  
木板油画 1972年  
61厘米×61厘米







爱情主题变奏曲(变奏曲之二:少女倾心)

[危]卡洛斯·梅里达

布面油画 1939年

尺寸不详



勋章

[智]马里奥·伊拉拉萨瓦尔

青铜 1978年

尺寸不详

情侣

[墨]阿夫拉姆·安赫尔

布面油画 1924年

尺寸不详



还是从手段上,都不再属于文艺复兴开创的科学写实体系,尤其与19世纪西方的学院主义有本质差别。简而言之,它不满足于眼之所见,不满足于从外形上逼真再现客观世界,更不愿意将无限的表现能力局限于那些为了达到写实效果而总结出来尔后僵化了的清规戒律,而是强调艺术家要表现透过表象触及本质的主观认识和主观感受。也就是说,已经朝客观方向走得远的艺术,必须回到主观道路上,必须从机械唯物论回到辩证法。也就是说,经过艺术演变的曲折反复,20世纪人终于在一个新的高度上认识到,“似”,“逼真”或“乱真”,“错觉”,绝非艺术的最高境界;艺术之所以为艺术,毕竟以表情达意为至要——这便是常说的,要“表现”,不要简单的“再现”。

具象艺术在本世纪拉美盛行,有主客观两方面原因。主观方面,如前所说,拉美的历史与现实决定那里的艺术家——他们是拉美最有文化、最有觉悟、也最敏感的人——有动于衷,有尖锐的思想要发表,有强烈的感情要宣泄。为此,他们要借助形象,以承载思想感情,但却不愿意受学院主义的清规戒律约束,不肯为形象的形式上酷肖而放弃主观表达能力。他们往往是思想内容和表现形式的双重革命派,正如塔马约所说,“一个革命的画家,应该是本行的革命者;倘若在现实生活中是革命者,而在艺术上却十分保守,那是荒谬的。”客观方面,巴黎种种艺术新探索对20世纪拉美艺术家产生不可估量的影响。自西葡征服拉美至20世纪,期间已历400年,拉美艺术早已纳入西方体系——如其语言。殖民统治时期的艺术,尽管不无地方特色,但是基本上不过是西班牙艺术的支流或翻版——拉美最早成立的墨西哥圣卡洛斯美术学院,无非马德里圣费尔南多王家美术学院分院而已。进入20世纪,学院主义在拉美也同样落到日暮途穷的境地,大体只局限于美术学院和官方艺术。代表新生力量的拉美艺术家则同西方艺术中心巴黎有着千丝万缕的联系——守旧派也同样联系着巴黎,只不过联系着的是巴黎的过去而非现在。他们追随巴黎的种种新潮运动,甚至积极投身其中作为重要人物而出现(如墨西哥的里韦拉是立体派中风格独特的一员,古巴的林和智利的马塔是超现实主义运动后期的杰出代表人物,乌拉圭的托雷斯-加西亚是抽象艺术中构成主义的倡导者,委内瑞拉的索托为光效应艺术作出重要贡献……)。20世纪拉美艺术虽然在整体上还远未能独树一帜,领导世界潮流,但是大胆吸收西方现代探索中的积极因素,从而创造出充满生机、丰富多彩的新具象艺术,成绩斐然,成为本世纪人类艺术财富的重要组成部分。

拉美具象,大致可分为表现主义、超现实主义和稚拙艺术三大流派。

表现主义,即在艺术创作中特别强调主观表现,可以说风行拉美,首先反映在一代先行者身上。乌拉圭的菲加里以浓重绚丽的色彩和“大而化之”的手法,风趣而抒情地描绘当地的风土人情。巴西女画家阿马拉尔大胆变形,设色艳丽,以富于装饰趣味的画面讴歌巴西蛮荒的景色和人物。墨西哥的里韦拉以革命激情和渊博学识创作史诗般巨作,有如滔滔江河,将观众卷入形象的墨西哥历史与革命之中。阿根廷的索拉尔借助于有如文字的形象符号,刻意在其各种组合变化中表现某种神秘意境。乌拉圭的库内奥感情强烈,手段夸张,喜欢营造戏剧化的气氛,传达荒诞而紧张的寓意。委内瑞拉的雷韦龙用色简雅,逸笔草草,往任意到笔止,借光影中海天花树之景,抒发自己离群索居而亲近造化的恬淡性情。至于墨西哥壁画运动,其内容是革命的,而形式则是表现主义的,而且充满激情和豪气,没有半点病态的狂热。几位代表人物著名的宏伟壁画莫不如此。他们的架上作品也是一样,如西凯罗斯的《哭喊的回声》(1937年),画幸存孤儿的哭声回荡在战争废墟死寂的上空,以孤儿巨大的头像重复出现,使作品具备极强的震撼力。奥罗斯科的《尖刺风景》(1948年),是一幅罕见的寓意风景画:乌云翻卷的荒野不复人类熟悉的生活环境,遍地刀丛和羁绊,一片恐怖和死亡。巴西的塞加尔以头大身小表情木然的风格化人物形象,取得接近中世纪罗曼艺术的表现力,借此表达自己从立陶宛辗转西欧而定居巴西的种种强烈感受。其代表作《移民船》(1939年至1940年)反映海船上挤满离乡背井的男女老少,或沉默,或昏睡,于寂静之中只能听到海浪拍船的泼刺之声,更扩大了对茫茫前途焦虑的心情,它如盘石沉重压在这些移民的心头。此作不愧是同类题材中感人至深的悲凉史诗。巴西的迪·卡瓦坎蒂追求形与色的装饰趣味,在变形中加强表现力,描绘绚丽多彩、热情奔放的巴西风情,尤其是描绘那些美丽的混血女子。《桑巴舞》(1925年)充分体现他的热烈风格。另一位巴西画家波蒂纳里也注重表现,但其风格前期凝重而后期潇洒。《咖啡》(1935年)和《赶集归来》(1940年)反映了这一变化,但都有动人的力量。瓜亚萨明更是采取强烈而有力的表现手法,通过夸张和变形,尤其突出表现人的面孔和手,追求震撼人心的艺术效果,以此诉说厄瓜多尔和拉美人民的深重苦难,控诉压迫者的凶残,倾吐胸中的愤怒和悲哀。塔马约十分独特,他在表现手法上显得极为理智,从画面的构成和形象的几何化寻求结构上的力量,同时又通过热烈的设色,通过变化的肌理,传递出强烈的感情,使作品具备强大的感染力,如《全日食》(1946年)、《熟睡的女乐师》(1950年)、《欢乐的干杯》(1985年)等。与塔马约这种“冷中有热”的风格不同,墨西哥的奎瓦斯是对自然界的有机形态加以夸张,来增强表现力。这位出色的素描家创作的《纪念毕加索》组画(1973年),特别是其中的《自



画像与模特儿们》十分精彩。万徒勒里不论在处理题材的方式上，或是造型上，还是设色上，也同样都强调主观表现。他在中国的多次逗留使他接触到中国艺术，便更倾向于富于诗情的写意手法。其后期杰作《白色的石头》(1978年)和《走向曙光的行人》(1978年)，表现游击队员的战斗生活，都充满激情。哥伦比亚的博特罗的表现主义，经历过一个从表面的剑拔弩张到内在表现的转变。初期作品《哭泣的妇人》(1949年)给人以酣畅淋漓的痛快感。但他很快找到表达自己独特视象的方式，以吹胀的胖人承载他批判政治针砭时弊的思想，把力量藏在冷嘲热讽之中(如《总统》，1975年)，或借助于幽默机智(如《装扮成委拉斯凯兹的自画像》，1986年)。委内瑞拉的博尔赫斯，无疑属于很难归类的艺术家之列，但是无论如何，在其艺术的诸种因素中，强烈的表现手法十分突出。前期作品《好戏开场》(1964年)画得泼辣犀利，充满讽刺意味。近期的《碎玻璃》(1994年)，则以稳健的笔法和厚重的色彩将室内靠窗一隅描绘得极有情致，画风转向深沉，具备更加内在的力量。在雕刻领域，情形大致相仿。哥斯达黎加的祖尼加，在塑造形体时善于在写实中适度结合几何化和抽象化的处理，委内瑞拉的齐特曼和智利的伊拉拉萨瓦尔则大胆变形，主观夸张，都取得很强烈的表现效果。前者的《孤独像》(1971年)，后二位的《陌生女子》(1972年)和《勋章》(1978年)，都是充分体现他们各自风格的代表作。

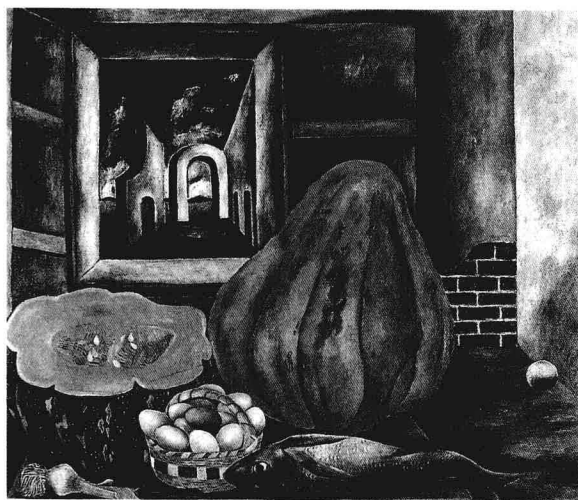
揭示潜意识中梦幻世界的超现实主义，描绘时空神秘错位时荒诞景象的魔幻现实主义，在拉美盛行，不仅在文学领域出现脍炙人口的《百年孤独》，而且在造型艺术中吸引了许多艺术家，他们或者一生始终不渝坚持这种创作方法，或者在某个时期某些作品津津乐道于此。阿根廷的贝尔尼和利韦蒂，巴西的内里，哥斯达黎加的费尔南德斯，古巴的林·贝穆德斯和卡德纳斯，智利的马塔，危地马拉的梅里达，墨西哥的鲁伊斯、拉索、伊斯基耶多、安赫尔、卡洛、安吉亚诺和梅萨，尼加拉瓜的莫拉莱斯，秘鲁的布劳恩，萨尔瓦多的卡尼亚斯，委内瑞拉的波莱奥……是拉美这一流派中的著名人物。拉美古印第安文化的神秘因素，以及拉美现实生活的非人间性质，是两大主要动力，推动他们发挥想象力，在真实与虚幻之间做出许多巧妙游戏，以抒发心灵深处的感受和憧憬。下面就来具体考察其中最具有代表性的五位艺术家。

维弗雷多·林在20世纪拉美艺坛，风格最独特，艺术成就最高。他作为流落古巴的中国“猪仔”父亲和混血母亲的幼子，从小生活在社会地位最低下的有色人种中间。学艺后赴欧，在西班牙和法国盘桓了18年，不但看到在欧洲先进国家中的大多数白人也同样受着少数白人的压迫和剥削，而且从西班牙内战和第二次世界大战认识到法西斯的反动和战争的残酷。返回古巴后，他更深刻地感受到人民大众——尤其是有色人种——的悲惨处境。此时此刻，他自幼熟悉的加勒比黑人文化与从欧洲吸取的先进思想和表现技巧融会贯通，使他得以借助独特的造型符号，用似乎荒诞不经的手法表现现实中的荒谬绝伦，向世人展现一场人所未见然而本质真实的魔怪翩跹的丛林恶梦。《丛林》(1942年)是其代表作。他希望以此来唤醒人的良知，帮助革命者，进而改变这个恶梦般的世界。他在自己的一首诗中倾吐了心声：

“……  
彩虹高架自由之地  
落下游鸟  
将血在理想路上  
直洒到热情洋溢的天边……”

林生前未能回到祖先的土地上，身后才在中国的京沪杭穗港展出作品(1991年10月至1992年2月)。他所创造的充满图腾形象的奇异世界，得到同样有过半殖民地半封建社会种种不幸经历的中国同胞的深刻理解，他的艺术受到高度评价。

马塔在智利学的是建筑，到巴黎后先在著名建筑师勒科尔比西埃的建筑事务所工作，后受超现实派朋友鼓励而从事绘画创作。马塔投入了超现实主义运动，他在艺术上的突出贡献，在于创造出一个史无前例的运动变化空间：它将生将灭，亦真亦幻，既宏观又微观，既外在又内在，有星云聚散，也有电光明灭，有思想的轨迹，也有情感的流露。在他看来，科学进步和工业发达并没有改变人类社会中的压迫和奴役现象，甚至反而助纣为虐，成为战争的杀人工具。在那些所谓的文化昌明之地，人却变成机器的奴隶，成为自动流水线上的部件。他的代表作，如《先知》(1954年)或《混乱的力量》(1964年至1965年)，便是马塔以心灵的眼睛洞察到的在古怪但又真实的空间发生的一幕幕非人景象。他以此警世：必须打碎这样的恶梦，重新解放人类，还人以自由。他认为，人的自由，不应是挂在嘴上的口号，也不应是对之



瓜  
[墨]玛丽亚·伊斯基耶多  
布面油画 1947年  
尺寸不详

无题  
[墨]弗朗西斯科·托莱多  
纸本水彩画贴金箔 1968年  
尺寸不详



静物  
[巴拿]吉列尔莫·特鲁希略  
布面油画 1975年  
50厘米×60厘米





伊卡洛斯  
[巴拉]卡洛斯·科隆比诺  
木板拼贴画 1966年  
160厘米×160厘米

征服者(局部)  
[秘]李明光  
布面丙烯画 1992年  
520厘米×190厘米



酋长之女  
[尼]玛丽亚娜·萨姆松  
布面油画 1980年  
尺寸不详



膜拜的偶像。他自己之所以要当画家，正是“为了不让自由化作一尊塑像”。马塔笔下的“工业恶梦”与林的“丛林恶梦”适成对比。他们二人齐名，成为超现实运动后期的代表人物。

伊斯基耶多和卡洛，是两位墨西哥女画家。伊斯基耶多曾经与塔马约一起生活工作了几年，而卡洛则是里韦拉的妻子。但是，她们都不附丽于情人或丈夫，而是以自己出众的才艺赢得世人的重视。法国超现实主义理论家阿尔托“发现”伊斯基耶多，并将她介绍到欧洲，而且撰文盛赞其绘画“质朴，自发，稚拙，令人不安”，得自“地道的印第安人灵感”，“不是对欧洲艺术的模仿”。阿尔托这番话说于1936年，伊斯基耶多多年后的作品《梦与预感》(1947年)也还是充满“令人不安”的力量，依然证实着阿尔托的评价。卡洛则备受超现实派的领袖勃勒东推崇，尽管她自己并不接受“超现实派”的称号，说：“人家拿我当超现实派。这不恰当。我从不画梦。我所再现的，都是我的现实。”卡洛基本上是一位充满悲剧色彩的自叙体画家，画脊髓灰质炎给她造成的终身痛苦，画她的爱情和亲情。但是，她也画墨西哥古文明给她的启示，如《对宇宙、大地(墨西哥)、我、迭戈和霍洛特先生的深情拥抱》(1949年)；画弗洛伊德《摩西与一神教》一书给她的灵感，如《摩西》(或称《胞核》，1945年)；画共产主义给她的信念，如《马克思主义将治愈各种疾病》(约1954年)。她的表达方式与伊斯基耶多不无相近之处，但却以更直接的方式描绘心目中的“真实”，不仅“令人不安”，有时甚至使人不寒而栗。

波莱奥被第二次世界大战的残酷推到超现实主义的表现领域，以荒诞的手法揭示战争给人类造成的空前灾难，如《日暮》(1949年)。但他并非坚定不移的超现实派，其写实时期的作品往往描绘本土的风土人情，如《三个警察》(1942年)和《安第斯山人的一家》(1944年)，画风细腻而抒情，给人以更深刻的印象。晚期转向抽象化，也颇有可观者。

20世纪拉美艺术的另一个重要而且有趣的现象，是稚拙艺术的风行，它不但在整个造型艺术的创作中占据相当大的比重，而且经久不衰。究其原因，大致有二。一是本世纪艺术在新潮探索中，将目光投向朴实无华、不事雕饰、自由抒发主观感受的史前艺术、原始艺术和稚拙艺术，并将这类艺术视为新探索的重要源泉而接纳进高贵的艺术殿堂。二是拉美古文明在表现体系上，原与西方不同，尤其与西方文艺复兴写实体系不同，是一种多用表意符号造型、多取象征意义、讲究内在真实、崇尚情趣而不刻意雕琢的艺术。在觉醒的20世纪拉美艺术家眼里，这一传统便具有极端重要的意义；而民间的广大艺术爱好者则更是本能地接受它。为此，稚拙艺术作为民间艺术在拉美各国，尤其在海地、牙买加和尼加拉瓜等国，拥有极其广泛的群众基础，涌现出许多优秀画家和精彩作品，如巴西的达·席尔瓦(《劳作的女人们》，1954年)、哥伦比亚的莱昂(《丛林之豹》，1968年)、智利的格瓦拉(《伞兵》，1941年)、海地的让-吉尔(《海地风光》，1973年)、洪都拉斯的贝拉斯克斯(《奥连特圣安东尼教堂》，1958年)、牙买加的布朗(《胜利的舞蹈》，1976年)、墨西哥的埃尔南德斯(《母爱》，1976年)、尼加拉瓜的纪廉(《英雄们和艺术家们来到泛美联盟接受祝圣》，1962年)、巴拿马的费雷尔(《撑着蓝伞散步》，1976年)、委内瑞拉的米连夫妇维克托(《丛林》，1971年)和卡门(《女人们之二》，1971年)等等。他们的题材涉及一切领域，包括历史传说，当今现实，政治军事，宗教节日，城市景物，乡村风光，鸟兽花草，市井生活，生老病死，劳作消遣……他们的表现手法则极其自由，不像职业艺术家因受严格训练而多有约束，而是不拘泥于造型的外表准确或透视等清规戒律，兴之所至，信手涂抹，流露出真情和天趣，正是以其稚拙而引起世人的极大兴趣。

必须说明，20世纪拉美艺术的主流具象艺术，并不仅仅局限于表现、超现实和稚拙三大流派。特别要指出，具象艺术以外的种种非具象艺术在本世纪拉美，也受到很大重视。可以说，西方发生的一切新潮运动，在拉美不但都有响应，而且都有出色成绩。这里虽然不能展开来谈，但是必须提到几个最有影响的人物。乌拉圭的托雷斯-加西亚，在欧洲构成主义运动中有举足轻重的地位，而且在北美和南美都产生很大影响，即如美国的纽曼和罗思科等人，以及拉美的构成主义和动感主义，都从他得到不同的启示。委内瑞拉的索托，在动感艺术的探索上成就杰出，使他获得世界性声誉，作品遍布各大博物馆。他同胞克鲁斯-迭斯，也在动感艺术方面，特别是在光效应艺术的探索上，同样成绩斐然，驰誉天下。其他非具象的拉美艺术家，虽然不如上述几位享有如此之高的国际知名度，但却不乏才艺出众之人和技艺精湛之作，如阿根廷的勒帕克以电光作品而独树一帜，玻利维亚的帕切科和委内瑞拉的乌尔塔多都创作了不少动人的抒情抽象作品。

### 地域的特色

拉美文化艺术，经过300余年极端残酷的同化(土著居民被杀得十无八九，古文明遭到毁灭性破坏，语言从外部强加，生活方式和表达方式全面遵循欧洲文明的模式，甚至灵魂也要被基督教的上帝绝对统



治……),早已不复“哥伦布前”的古印第安独立体系,而是被迫纳入西方框架,成为其中的一个支派,不得不随着西方艺术潮流而运动。

然而,前文已经提到,20世纪拉美艺术家的觉醒是世界范围史所罕见的现象。这是对同化的反动,是呼唤遥远的记忆,要寻根问祖,重新确认自己,在全世界其他民族面前,特别要在自己被迫纳入的框架中,显示出独立身分,亦即独特的拉美特色。为此,20世纪拉美艺术的第三个特点便是:在拉美意识指导下体现出来的拉美地域特色。这不是一种表面的地方色彩,而是具有深刻的文化内涵。

倡导本土主义,是摆脱艺术创作从属地位的唯一出路,因为那种丧失自我的窘境长期折磨着拉美艺术家,他们正如奥罗斯科曾经尖锐指出的那样:“过去,墨西哥人是可怜的殖民地奴仆,没有能力自己创作,自己思考,一切都是从欧洲大城市运来的成品,因为我们属于低下退化的种族。人家准许我们画画,但必须是画巴黎画过的那些东西。”本土主义只能以古印第安文明为出发点,这在西凯罗斯起草的《宣言》中有明确的表述:“我们和他们,和这些玛雅的、阿兹特克的、印加的以及其他的印第安画家雕刻家,是同声同气的。这使我们易于吸收他们作品中的创造力。他们作品中那种对大自然明确的本原认识,正可以作为我们的出发点。”

从这一立足点出发,拉美艺术家——进入20世纪,他们之间土著和移民或土著后裔和移民后裔的界线早已模糊不清而且无足轻重——倾心于可以深刻表现他们作为“拉美人”的过去、现在和将来的题材,可以尽情抒发他们作为“拉美人”的所思、所感和所盼的题材。于是,他们致力于发掘本地域的一切方面,从历史到现实,从社会到文化,从风俗到自然,从物质到精神……总之,他们要面对可以确认自身的一切,面对属于自己的一切。这与19世纪欧洲浪漫派追求异国情调有本质区别,与他们的前辈追随欧洲浪漫派所作的皮相模仿也迥然不同,因为这是在重续割断的传统中找回失去的自我,在继往开来中塑造自己新的形象。

创作题材的地域化现象在20世纪拉美无处不在:从塔马约描绘玛雅金字塔的辉煌到里韦拉讲述民族的历史,从波蒂纳里表现咖啡种植园的沉重劳动到塞加利同情移民船在风浪里的颠簸,从林揭示有色人种的屈辱到祖尼加讴歌劳动女子的尊严,从莫拉莱斯支持驱逐美国占领军的斗争到博特罗把矛头指向腐败黑暗的军事独裁,从菲加里赞美潘帕斯大草原到雷韦龙倾心于马库托的海天花树,从稚拙派关心身边的一切到前卫派同样从周围的有机和无机世界吸取灵感……

在认为科学进步迎来信息时代而主张艺术创作的“世界主义”这一流行见解和西方实践的背景上,20世纪拉美艺术自觉追求题材地域化,非但不能按照西方观点判为“倒退”,反而应该看作是其“现代化”的一个标志,因为任何一个民族或被某种文化联系起来的的艺术现代化进程,无不具有各自的道路和特点,倒是推崇一种模式而强求一律的观点显得格外荒谬。

题材选定后如何表现,是拉美艺术家必须面对的另一个严重问题,尤其是他们早已被同化到欧美的表现体系之中。所幸,他们从古印第安文明,从民间保存的风俗传统,从自然环境吸取灵感,寻求足以重新确认自己并塑造新我的表达方式。墨西哥壁画运动从古印第安壁画,特别从南玛雅人8世纪在博南帕克宫殿绘制的战争场面和宫廷生活的精彩壁画,受到启发,自觉继承这一传统,再根据现实的要求,创造出唤起民众、鼓吹革命的有力形式,正如奥罗斯科所说:“回到壁画,是在艺术方法进行革命的信号”。古印第安人造型奇特的彩绘陶器和精美的织物,激发了梅里达、瓜亚萨明和西斯洛等人的想象力。古巴蔗林和当地文化(特别是加勒比黑人文化),促使林最终找到最适合表达自己心声的独特语言。塔马约和莫拉莱斯的绘画,都反映他们故土的色彩:塔马约不能忘记童年贩卖的水果是何等绚丽;而莫拉莱斯则深深迷恋尼加拉瓜湖畔的热带景物。触发博特罗艺术天性并导致他走上艺术道路的,竟是民间妇女精致的手工刺绣和糕点上诱人的图案花纹……总之,表现方法的地域化,虽然还远未能重创独立体系,但是毕竟在西方20世纪艺术大框架和大潮流中,充分显示出拉美艺术家所共有的特色。

我们只要摆脱艺术上的“西方中心论”思想,不以“现代艺术”的西方价值观作为评判取舍的标准,便可以清楚看到:在有为思想指导下主要取具象形态并表现出鲜明地域特色的20世纪拉丁美洲艺术,在意识形态领域和艺术表现领域,都是具有独立价值的存在,是为丰富人类艺术作出的重要贡献。

竭力挣脱他人强加的框架(而不是拼命钻进去),重续自家传统(而不是割断),独立自主(而不是一切遵循他人的价值标准),才能创造自己的“现代艺术”,才是在艺术上自立于世界民族之林的唯一途径:这便是现代拉美艺术家给世界的启示。

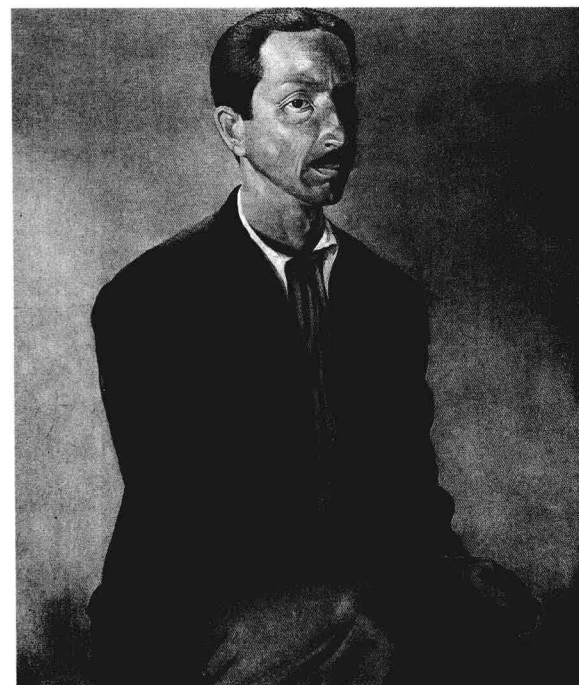


天使

[委]阿尼塔·潘廷  
布面丙烯画 年代不详  
154厘米×200厘米

自画像

[委]佩德罗·莱昂·卡斯特罗  
布面油画 1953年  
110厘米×90厘米



堤上景象之一

[委]恩德尔·塞佩达  
布面油画 1977年  
120厘米×190厘米



# 艺术家小传

## 阿根廷 (ARGENTINA, 简称“阿”)

安东尼奥·贝尔尼 (Antonio Berni, 1905-1981)

贝尔尼为意大利移民裁缝之子, 1916年入故乡罗萨里奥的加泰罗尼亚中心学素描, 1925年获圣菲省政府奖学金赴欧学画, 1931年返阿根廷, 并一度加入共产党。翌年与朋友一起成立“新现实主义小组”。1935年与西凯罗斯合作绘制壁画。1935年至1945年在布宜诺斯艾利斯美术学院任教。50年代放弃社会主义现实主义。1962年获威尼斯双年展版画大奖。50年代末开始以二民间传说人物华尼托·拉古纳和拉莫纳·蒙铁尔为题作系列拼贴肖像, 直到去世。

埃米利奥·佩托鲁蒂 (Emilio Pettoruti, 1892-1971)

佩托鲁蒂虽入布宜诺斯艾利斯美术学院学习, 但不能忍受学院教育。1911年以奖学金赴意大利, 对未来主义发生兴趣。1916年结识德·基里科。1924年在巴黎逗留半年, 结识胡安·格里斯。返阿根廷后展出未来主义倾向作品, 颇受非议。1946年与丰塔纳 (Fontana) 和罗梅罗·布雷斯特 (Romero Brest) 一起领导自由阿尔塔米拉画室。1953年定居巴黎直至去世。

胡尔·索拉尔 (Xul Solar, 1887-1963)

胡尔·索拉德的父母分别为德国和意大利移民。他先学工程, 1912年游历法英意等国后于1914年决定学习绘画。在米兰受佩托鲁蒂鼓励。1921年至1923年移居慕尼黑。后返阿根廷, 加入马丁·菲耶罗 (Martín Fierro) 的进步团体, 并与作家豪尔赫·路易斯·博尔赫斯 (Jorge Luis Borges) 结谊。他在艺术实践中对创造“全球语言”发生浓厚兴趣, 并因此形成在几何结构中充满符号和象征的独特画风。

## 巴哈马 (BAHAMAS, 简称“巴哈”)

斯坦·伯恩赛德 (Stan Burnside, 1947-)

伯恩赛德获宾夕法尼亚大学艺术硕士学位, 绘画创作多受加勒比黑人文化影响, 富于装饰趣味。1981年至1991年任巴哈马学院艺术讲演人和艺术活动负责人。他多在国内外展出作品, 并在非洲、美国和圭亚那举办报告会。

## 玻利维亚 (BOLIVIA, 简称“玻”)

玛丽亚·路易莎·帕切科 (María Luisa Pacheco, 1919-1982)

这位才华横溢的玻利维亚女子先后在拉巴斯美术学院和马德里圣费尔南多美术学院 (1951年) 学习。她从古印第安偶像以及拉巴斯山景吸取灵感, 大刀阔斧创作抒情抽象作品, 后期尤喜用白和其他纯色作画, 风格卓异。

## 巴西 (BRASIL)

塔西拉·多·阿马拉尔 (Tarsila do Amaral, 1886-1973)

这位巴西女子在30岁上才决心学画, 她先入圣保罗美术学院, 1920年至1922年进巴黎朱利昂美术学院。1923年与伴侣安德拉德 (Oswald de Andrade) 推动巴西现代艺术。次年又去巴黎向莱热、格莱兹和洛特等人学习, 并结识布朗库西、毕加索和桑德拉拉斯等前卫派精英。她和桑德拉拉斯一起于1924年深入巴西东北部考察, 极有收获。1928年画《阿瓦波鲁》, 标志着她和安德拉德发起的“食人运动”开始。她的艺术借助夸张的变形和装饰性色彩, 表现主观感受中巴西的蛮荒世界。1931年在莫斯科西方艺术博

阿马拉尔 (左二) 与安德拉德 (左一)、莱热 (右二)、布朗库西 (右一) 等人, 约1926年于巴黎。





物馆举办展览；1950年和1969年在圣保罗现代艺术博物馆有两次回顾展。

阿尔韦托·达·贝加·吉纳尔(Alberto da Veiga Guignard, 1890-1962)

吉纳尔自幼随家庭赴欧, 1916年入慕尼黑美术学院学画。在欧旅居20年后, 于1929年返巴西定居。1944年移居贝洛奥里藏特, 并担任该市艺术学校校长。1951年参加首届圣保罗双年展; 以后, 在生前身后多有展出。他的绘画重视音乐性和装饰性, 富于表现力。

拉萨尔·塞加利(Lasar Segall, 1891-1957)

塞加利出生于立陶宛维尔纽斯, 1905年入柏林帝国美术学院向利贝曼和科林特学习绘画, 1910年又转到德累斯顿学习。在1923年定居巴西之前, 结识奥托·迪克斯和格罗茨等人, 并积极参加德国表现主义运动。他的才华在油画、雕刻、素描、版画乃至舞台美术等许多领域都有展现, 其画风强悍而富于表现力。他还曾协助阿马拉尔和马尔法蒂等人成立圣保罗现代艺术社。他一生创作和展出很多。1970年圣保罗市为他建立拉萨尔·塞加利博物馆。

维克托·布雷切雷(Victor Brecheret, 1894-1955)

布雷切雷先在圣保罗工艺美术学校学习(1912年), 后赴罗马向雕刻家达齐(Dazzi)学雕塑艺术(1913年)。他的艺术崇尚简约造型和几何趣味, 属布朗库西一派, 一生创作甚丰。

阿尼塔·马尔法蒂(Anita Malfatti, 1889-1964)

这位女画家在1910年访问柏林时曾到科林特美术学院学习, 在1915年访问纽约时又到霍默·博斯独立艺术学校学习。马尔法蒂才华横溢, 风格潇洒, 有时甚至有强烈表现的倾向, 是本世纪巴西前卫派的重要人物。

埃米利亚诺·迪·卡瓦尔坎蒂(Emiliano di Cavalcanti, 1897-1976)

迪·卡瓦尔坎蒂先学法律后转绘画。1923年至1925年旅居巴黎, 与毕加索、科克托和莱热等人往来。1934年至1940年, 又到巴黎、西班牙盘桓。他于1928年参加共产党; 1932年和弗拉维奥·卡瓦略(Flávio Carvalho)成立“现代艺术家俱乐部”。1940年返巴西定居, 倡导民族艺术。他本人的作品是他艺术主张的实践, 多以热情的描绘表现本土题材。

比森特·多·雷戈·蒙泰罗(Vicente do Reêgo Monteiro, 1899-1970)

蒙泰罗1911年至1914年到巴黎朱利昂美术学院学习, 一战爆发后返巴西。1921年至1930年再度移居巴黎, 从事造型艺术和文学两方面的创作活动。此后又返巴西, 1932年回到故乡累西腓并终老那里。他的绘画风格独特, 以风格化的几何造型结合富于表现力的色调, 取得宏伟效果。

伊斯梅尔·内里(Ismael Nery, 1900-1934)

这位生命短促的画家于1915年入学里约热内卢国立美术学院。后曾两度访欧: 1920年到巴黎朱利昂美术学院学画; 1927年接触夏加尔和其他超现实派艺术家。他既有才气, 又勤于作画, 而且勇敢探索各种表达方式, 但以富于浪漫气息的超现实风格见长。

坎迪多·波蒂纳里(Cândido Portinari, 1903-1962)

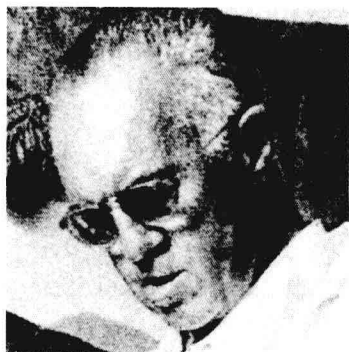
波蒂纳里于1918年入里约国立美术学院。1928年以奖学金旅欧, 周游法、意、西、英等国。他的绘画创作取材于生活, 刻意表现本土风情。1936年以《咖啡》一画在匹兹堡国际大展获鼓励奖。他在巴西和美国(1952年在联合国总部)有多处壁画作品。其绘画始终在现实主义和理想主义、生活题材和美学探索、写实和抽象的结合上作不懈努力。

若昂·卡马拉·菲略(João Câmara Filho, 1944-)

卡马拉·菲略18岁时便开始展出作品。他以极其敏锐的洞察力和十分新颖的写实手法, 描绘现代生活的紧张和冲突, 可笑和可悲, 矫饰和虚伪。

何塞·莱昂尼尔松(José Leonilson Bezerra Dias, 1957-)

莱昂尼尔松出生于福塔莱萨, 5岁上随父母迁居圣保罗。他从事素描、绘画和雕塑创作, 是巴西年轻一代中新具象派的优秀人物, 能够从现代生活如电视、连环画、广告、电影、街头涂抹等等传媒中信手拈来, 以简约明快的造型和似乎漫不经心的组合, 构成既有情趣又有品味的作品。



吉纳尔



塞加利



迪·卡瓦尔坎蒂



蒙泰罗



波蒂纳里



博特罗与噶声, 1986年4月15日于巴黎。



夸尔塔斯与噶声, 1997年2月14日于巴黎。



祖尼加, 1993年于墨西哥城。

## 哥伦比亚(COLOMBIA, 简称“哥伦”)

恩里克·格劳(Enrique Grau, 1920-)

格劳1940年至1943年在纽约艺术大学生联合会学习绘画和版画技法, 1955年至1956年又到佛罗伦萨圣马可美术学院学习壁画和腐蚀版画。之后, 返哥伦比亚, 从事创作、教学和社会活动。他的才能在油画、壁画、版画、雕塑等许多领域, 都有出色表现。在60年代中, 风格成熟, 以写实手法表现日常环境中的普通人生活, 善于从平凡无奇中发掘耐人寻味的东西。

亚历杭德罗·奥夫雷贡(Alejandro Obregón, 1920-1992)

奥夫雷贡于1937年至1941年到波士顿美术博物馆学院学习, 师从卡尔·泽布(Karl Zerbe)。1942年至1943年却赴巴塞罗那当哥伦比亚副领事。翌年返波哥大, 到美术学院任教; 并在1948年至1949年任院长。1949年至1954年移居巴黎。1955年回国, 领导全国造型艺术运动。1956年定居巴兰基利亚, 绘制许多大幅壁画。1959年至1960年又应聘到波哥大国立大学美术学院任教授。他的绘画多取本土题材, 描绘哥伦比亚的社会和自然, 宗教和暴力, 不时涉及死亡。其彩色浓艳强烈, 造型善于通过分析重新构成, 个人风格十分鲜明。他把哥伦比亚的艺术创作推到一个新阶段。

费尔南多·博特罗(Fernando Botero, 1932-)

博特罗出生于麦德林, 上中学时因撰文介绍毕加索而被校方开除, 便为《哥伦比亚人》周刊画插图(1948年), 开始了艺术生涯。1952年赴欧。先后在马德里圣费尔南多王家美术学院和佛罗伦萨圣马可美术学院学习。1955年返波哥大。翌年移居墨西哥, 结识塔马约和奎瓦斯。1958年至1960年任教于波哥大国立大学美术学院。1960年移居纽约, 并于60年代中期形成个人独特风格, 从此名声四播。1973年定居巴黎, 同时也时返哥伦比亚或赴意大利小住。博特罗的绘画和雕塑作品, 在前期多针对社会黑暗和政治腐败而发, 后期则侧重于幽默风趣。

多拉·拉米雷斯(Dora Ramírez, 1923-)

这位哥伦比亚女画家出生于麦德林, 并且在这座城市学习绘画(先后在美术学院、博利瓦尔大学美术系和安蒂奥基亚大学造型艺术研究院)。拉米雷斯以女性的敏感细腻和简洁明快的造型, 以及平稳妥贴的构图, 表现自己对生活的积极感受。

格雷戈里奥·夸尔塔斯(Gregorio Cuartas, 1938-)

夸尔塔斯1958年至1959年在麦德林美术学院学习。1960年至1961年在加利美术学院教授陶艺。1962年赴意大利, 入佛罗伦萨美术学院学习。后定居巴黎“洗衣船”公寓。其绘画受皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡影响, 以写实手法表现精神世界, 作品富于静气, 意境玄远, 风格十分独特。

胡安·卡德纳斯(Juan Cárdenas, 1939-)

卡德纳斯出生于哥伦比亚波帕扬。1958年至1962年在罗得岛美术学院学习。1962年至1965年在美国军队服兵役。1965年返哥伦比亚。1966年至1969年创作政治漫画, 并因此被捕入狱。1969年至1972年在波哥大安第斯大学美术学院教授绘画、素描和解剖。1972年, 以及1983年至1984年访法。现居哥伦比亚。他的具象绘画, 善于将现实和梦幻作巧妙结合。

## 哥斯达黎加(COSTA RICA, 简称“哥斯”)

弗朗西斯科·祖尼加(Francisco Zúñiga, 1912-)

祖尼加出生于圣约瑟, 幼年随父学习作木雕圣像。1936年赴墨西哥, 向曼努埃尔·罗德里格斯·洛萨诺(Manuel Rodríguez Lozano)和吉列尔莫·鲁伊斯(Guillermo Ruíz)学习雕塑和铸造, 并协助工作。他对哥伦布到达前的拉马古代雕刻发生强烈兴趣, 认为蕴藏生死之谜, 具备内在生命与外表形式的完美平衡, 并视之为自己艺术创作的出发点。他声称:“我绝不死守解剖学, 绝不死守巴洛克运动, 绝不死守截止到19世纪的西方雕刻。我以为, 这在我是自不待言的, 因为我要从一种即使不是得自于文化, 至少也是得自于构成拉丁美洲环境的传统着手去做。”1938年至1971年他在墨西哥美术学院任教。自1943年起, 从事雕塑创作, 兼事绘画和版画。1967年首次赴欧, 游历西、意、法、荷。此行的重要意义, 在于



验证了自己的艺术观点和创作思想，从而更加自信。此后多次访问欧美，对罗丹、马约尔、阿契本科、布朗库西和亨利·穆尔等名家的雕刻艺术十分钦佩。祖尼加刻意表现社会下层的劳动妇女，歌颂她们的艰辛和尊严，并善于将写实和抽象两种手法结合运用得恰到好处。

## 古巴(CUBA, 简称“古”)

阿梅莉亚·佩莱斯(Amelia Pelaez, 1897-1968)

这位才华出众的古巴女子出生于亚瓜哈伊。1916年至1924年在哈瓦那圣亚历山大美术学院师从莱奥波尔多·拉马尼亚什(Leopoldo Ramañach)。1924年到纽约艺术大学生联合会学习。1927年至1934年以古巴政府奖学金赴欧，先后在巴黎的大茅舍美术学院、国立美术学院和罗浮宫学院进修。她从事绘画和陶艺创作，并为古巴多处公共建筑绘制大型壁画。她和雷内·波托卡雷罗(René Portocarrero)、维弗雷多·林(Wifredo Lam)、路易斯·马丁内斯·佩德罗(Luis Martínez Pedro)等人一起，将古巴艺术创作带入20世纪。

昆多·贝穆德斯(Cundo Bermúdez, 1914-)

贝穆德斯虽然进过哈瓦那圣亚历山大美术学院，并在墨西哥(1938年)和美国(1946年和1948年)学过绘画，但他自认为学院教育对他并无好处，他的艺术出于自学。实际上，他确实深受古巴民间艺术影响，创作中常借艳丽明亮的色彩，从夜总会、饭店、市场等都市生活捕捉荒诞因素。

维弗雷多·林(Wifredo Lam, 1902-1982)

林的父亲林仰是19世纪下叶流落古巴大萨瓜的中国劳工，母亲是黑人血统占了大半的西班牙人混血后裔。林在1918年至1923年就学于哈瓦那圣亚历山大美术学院。1924年入马德里圣费尔南多王家美术学院，师从曾经教过达利的著名画家索托马约尔(Fernando Alvarez de Sotomayor)。林在马德里还参加了保卫西班牙共和国的斗争。1938年赴巴黎，得到毕加索热情帮助。林在巴黎以自己的才华立即进入艺术界精英行列。由于德国纳粹的迫害，林与许多抗德的朋友于1941年离开法国。1942年他回到古巴，一方面，“看见的，就像是地狱。拿一个民族的尊严去做生意，这对我来说就等于是地狱”，激起他极大的悲哀和愤怒；另一方面，自幼通过黑人乳母接受的加勒比黑人文化在他身上觉醒，同时从父亲那里受到中国文化潜移默化的影响在他的创作中发生作用(特别是中国书法影响到他的用线造型)，他的艺术发生质变，出现升华。1943年创作《丛林》，奠定他自立于20世纪大师之林的独特风格。他以荒诞的超现实主义手法，表现我们这个不像人世的世界，它仿佛是一座妖魔鬼怪出没其间的莽莽丛林，里面有尖喙，有铁蹄，有利刃的寒光，有断肢的凝血，有无耻的淫荡，有熹微的曙色……他的创作从此进入鼎盛时期，作品受到举世瞩目，成为超现实主义运动后期的代表人物。70年代他还从事陶艺创作，同样取得惊人的成就。60年代中期，林收到新中国邀请，但未及成行，那里便发生“文革”运动。他1952年定居巴黎，1982年在那里去世，以生前终未能返回广东寻根问祖并向中国同胞展示自己的创作为遗憾。1991年10月至1992年2月，林版画展在中国京沪杭穗港举行，林夫人及其四子受到中国政府和有关各方的热情接待。

路易斯·克鲁斯·阿萨塞塔(Luis Cruz Azaceta)

生平不详。

## 智利(CHILE, 简称“智”)

罗伯特·马塔(Roberto Matta, 1911-)

马塔先在圣地亚哥天主教大学学建筑，1934年赴巴黎后，也先在著名建筑师勒科尔比西埃(Le Corbusier)的事务所工作。1937年与超现实派接触，转而从事绘画创作。二战爆发，他移居纽约(1938年至1948年)，又在罗马盘桓(1949年至1954年)，后返巴黎生活工作。马塔在超现实主义运动中，以杜撰一个奇特空间为独特贡献，但他同样对人在非人条件下的命运极为关注。他的画风与林迥异，但同样是超现实主义运动后期的代表，是拉美在国际艺坛享有极高声誉的当代大师。

何塞·万徒勒里(José Venturelli, 1924-1988)

万徒勒里是意大利移民之子，出生于智利圣地亚哥。1938年入圣地亚哥美术学院学习。1941年协助西凯罗斯为奇廉新校作壁画。1942年在美术学院向劳雷亚诺·格瓦拉(Laureano Guevara)学习壁画技法，同时又学版画。此后积极从事创作，周游世界各地，并参与民主与进步事业。1952年首次访问中国，从



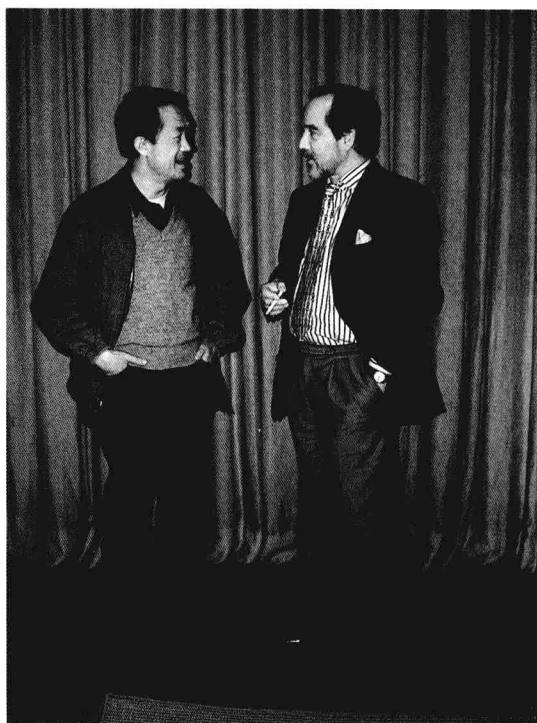
林与妻子林露在壁画《第三世界》前，1964年于哈瓦那。



马塔(右)与恩斯特(左)，1971年于巴黎。



万徒勒里(左一)与齐白石(右二)、艾青(左二)和萧军(右一)，1954年于北京。



布拉沃与嘭声, 1997年3月31日于马德里。



瓜亚萨明(左二)受毛泽东主席接见, 1960年于北京。



奥罗斯科《自画像》, 1940年。

此与中国美术界结下深厚友谊并多次访华。1974年流亡到日内瓦。1988年病逝北京。万徒勒里的艺术创作与智利以及拉美现实有紧密的联系, 其画风除具备拉美特有的表现主义倾向之外, 还糅合了中国的写意手法。他用色极有个人特点, 即在阴暗低沉的色调中加入冷艳的颜色。

#### 克劳迪奥·布拉沃(Claudio Bravo, 1936-)

布拉沃出生于瓦尔帕莱索。1945年至1954年在圣伊格纳西奥的耶稣会学校上学, 又去贝内加斯的米格尔美术学院上艺术课。1954年至1961年迁居圣地亚哥和康塞普西翁, 决心从事绘画创作。1961年至1972年赴欧, 在马德里生活工作, 为上流社会作肖像, 虽然赢得很大名声, 但自觉不足, 要另起炉灶。1972年移居摩洛哥丹吉尔, 探索出一条新路, 尤以色粉笔静物画使自己终于立足世界艺坛。

#### 马里奥·伊拉拉萨瓦尔(Mario Irarrázabal)

生平不详。

### 厄瓜多尔(ECUADOR, 简称“厄”)

#### 奥斯瓦尔多·瓜亚萨明(Oswaldo Guayasamín, 1919-)

瓜亚萨明出生于基多。1932年至1941年在基多美术学院学习。1941年至1942年又在基多中央大学建筑系学习。1943年访美, 参观博物馆; 并访墨, 学习那里的壁画。1945年访南美诸国。他在本国、委内瑞拉和西班牙等国绘制多处壁画。早先受墨西哥壁画运动影响, 但很快找到自己的独特表现方式, 即以极度夸张和极度强烈的表现主义手法, 通过对人的面部和双手作特写式刻画, 宣泄感情, 控诉社会的黑暗与不公。瓜亚萨明也是拉美在国际上享有极高声誉的艺术家之一。1960年曾访问中国, 作讲座, 并受到毛泽东主席接见。

### 萨尔瓦多(EL SALVADOR, 简称“萨”)

#### 本哈明·卡尼亚斯(Benjamin Cañas, 1933-1987)

卡尼亚斯在萨尔瓦多国立自治大学学习建筑期间(1952年至1957年), 对绘画发生兴趣。1958年便入萨尔瓦多美术学院学习雕塑、陶艺和素描。在1970年以前, 他从事建筑和绘画两方面的创作; 以后, 完全投入到绘画领域, 并移居华盛顿。他的早期作品多为抒情抽象, 后期则从卡夫卡作品取材, 表现现实与梦境之间的世界。

### 危地马拉(GUATEMALA, 简称“危”)

#### 卡洛斯·梅里达(Carlos Mérida, 1891-1984)

梅里达早先在危地马拉工艺美术学院学习。1910年赴巴黎, 到范·东根画室向范·东根和莫迪利亚尼学画, 并结识蒙德里安和西班牙大画家安格拉达(Hermen Anglada-Camarasa)。1914年返危地马拉, 倡导亲印第安运动。1919年移居墨西哥, 一直生活到去世。一生多次赴欧洲和南北美洲旅行。积极投入墨西哥壁画运动。1919年在墨西哥展出有关印第安人形象的作品, 是当时的革命之举。他的艺术多从玛雅文化吸取灵感, 并与音乐和舞蹈密切结合。

### 海地(HAITI, 简称“海”)

#### 约瑟夫·让-吉尔(Joseph Jean-Gilles, 1943-)

让-吉尔出生于安什, 自学绘画, 以描绘海地热带景物为乐事。色彩明丽, 笔触细腻, 稚拙中不无奇幻, 是其特点。他现居佛罗里达。

### 洪都拉斯(HONDURAS, 简称“洪”)

#### 何塞·安东尼奥·贝拉斯克斯(José Antonio Velásquez, 1903-1983)

贝拉斯克斯是拉美稚拙派中最著名的画家之一, 以描绘本土风景和农村生活见长。

### 墨西哥(MEXICO, 简称“墨”)

### 何塞·克莱门特·奥罗斯科(José Clemente Orozco, 1883-1949)

奥罗斯科早就受波萨达版画的启发而立志于艺术,但从父命学农(1897年至1904年),直到1908年方始入墨西哥圣卡洛斯美术学院学画,学到1914年。1922年与里韦拉和西凯罗斯一起,接受为墨西哥国立预科学校绘制壁画的任务,从此发起了革命壁画运动,使墨西哥现代艺术在20世纪世界艺术史上占有重要地位。他在本国和美国留下许多壁画作品,画风强悍,《战壕》(1931年)最能代表他的艺术成就。

### 迭戈·里韦拉(Diego Rivera, 1886-1957)

里韦拉十岁便入圣卡洛斯美术学院,但因反对呆板写实的教学而于1902年离校。1907年以奖学金赴马德里圣费尔南多美术学院学习,并游历比、荷、英、法等国。1910年参加墨西哥革命,次年赴法,逗留到1921年才返回祖国。在法期间,对立体主义发生兴趣;又遇西凯罗斯,二人都对倡导墨西哥民族艺术有共同认识。返墨西哥后即投入国立预科学校的壁画创作。1930年与弗里达·卡洛结为夫妇,并移居美国,至1934年回国。里韦拉一生创作甚丰,画风雍容大方,因发动壁画运动而对墨西哥和拉美艺术乃至世界现代艺术产生重大影响。

### 戴维·阿尔法罗·西凯罗斯(David Alfaro Siqueiros, 1896-1974)

西凯罗斯于1911年至1913年在墨西哥城圣卡洛斯美术学院学习,1913年又到圣阿尼塔的室外绘画学校学习。此后积极投入墨西哥革命;1919年作为武官被派到欧洲。他在巴黎与里韦拉相遇,二人讨论为倡导墨西哥民族艺术而发表宣言一事。1921年《社会、政治与美学的宣言》在西班牙巴塞罗那由他创办的杂志《美洲生活》上发表。1922年回国,与奥罗斯科和里韦拉一起绘制国立预科学校的壁画,共同发起了壁画运动,他因参加共产党和从事工会活动而多次入狱并流亡国外。他为墨西哥国立历史博物馆绘制的巨幅壁画《从压迫到革命》(1957年至1966年),倾注了他的全部心血。

### 安东尼奥·鲁伊斯(Antonio Ruiz, 1897-1964)

鲁伊斯先在圣卡洛斯美术学院向萨图尼诺·埃兰(Saturnino Herrán)学画(1914年至1916年),但不久却对建筑和舞台装置发生兴趣。1926年至1929年,他到好莱坞当电影美工师。回国后在综合工科大学任教,并创建第一个工业素描画室。他在教学和从事舞美及电影美工的同时,也创作超现实主义的绘画作品。1942年被任命为著名的埃斯梅拉达艺术学院院长。

### 鲁菲诺·塔马约(Rufino Tamayo, 1899-1991)

塔马约是扎波特克族印第安人,出生于瓦哈卡,幼失双亲。1917年入圣卡洛斯美术学院学习到1921年,师从蒙特内格罗(Montenegro)。1921年担任国立考古博物馆人种学素描部主任,并在几所学校教授素描。1926年至1928年赴纽约。回国后在里韦拉领导的国立美术学院教授绘画。1934年与奥尔加·弗洛雷斯结为夫妇并移居纽约至1948年。1949年旅居并定居巴黎。1960年返回墨西哥。1972年应邀访问中国。1974年瓦哈卡市“鲁菲诺·塔马约西班牙殖民前艺术博物馆”揭幕,陈列他捐赠的1300件哥伦布前墨西哥及其他中美洲国家文物。1981年“鲁菲诺·塔马约国际当代艺术博物馆”揭幕,陈列他所收藏的当代168位世界艺坛名家的300多件作品。1986年他又将这座博物馆献给国家。塔马约的艺术扎根于墨西哥的土地和古印第安文化传统,是继“壁画三杰”之后的又一位大师,他在造型领域有更高的造诣。

### 玛丽亚·伊斯基耶多(María Izquierdo, 1902-1955)

伊斯基耶多出生于圣胡安德洛斯拉戈斯,14岁出嫁。1923年随丈夫移居墨西哥城,不久离异,此后开始学画。1928年至1929年在圣卡洛斯美术学院附属造型艺术学院向赫尔曼·赫多维乌斯(Germán Gedovius)学习。她的作品引起里韦拉注意。1929年至1933年与塔马约共同生活创作。法国超现实派理论家阿尔托(Antonin Artaud)十分推崇伊斯基耶多的神秘画风,1937年为她在巴黎举办展览,并热情撰文。她不幸于1950年瘫痪,五年后去世。

### 阿夫拉姆·安赫尔(Abraham Angel, 1905-1924)

安赫尔出生于希奥矿区,先对诗歌着迷,后向马努埃尔·罗德里格斯·洛萨诺(Manuel Rodríguez Lozano)学画,并随老师漫游墨西哥农村田野,寻找绘画题材。他在过于短暂的绘画生涯中,创作了30多件作品,其中大半是外省小城镇年轻人的肖像。他的绘画强调用线,用浓艳色彩,从稚拙趣味中传递出令人不安的神秘气息。

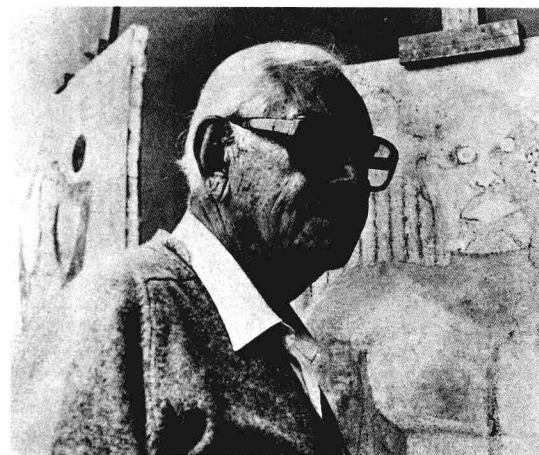
### 弗里达·卡洛(Frida Kahlo, 1907-1954)



里韦拉与卡洛,约1954年。

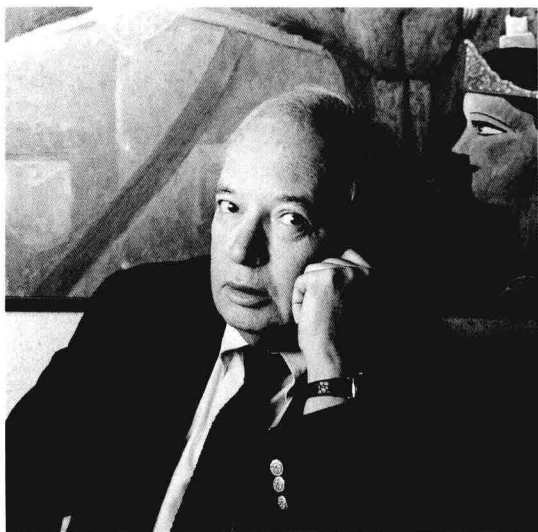


西凯罗斯,1948年于墨西哥城。



塔马约90岁画《毕加索裸像》,1986年。





克萨达

卡洛的父亲是德籍匈牙利人，侨居墨西哥，母亲是瓦哈卡的印欧混血女子。她五岁患脊髓灰质炎，终生痛苦不堪。1922年至1925年在墨西哥城国立预科学学校学习，适逢里韦拉在那里绘制壁画。1925年曾随费尔南多·费尔南德斯 (Fernando Fenández) 学习版画。翌年因病卧床而开始作画。1928年加入墨西哥共产党，并经女友介绍结识里韦拉。1930年与里韦拉结婚。1931年至1934年夫妇移居纽约和底特律。卡洛还曾庇护托洛茨基，在1937年至1939年期间把他藏在自己故乡科约阿坎的家中。卡洛带有超现实和魔幻倾向的绘画，深受超现实主义运动领袖勃勒东 (Breton) 的推崇，在欧美多有展出。她在科约阿坎的故居于1958年改为卡洛博物馆。

#### 阿韦尔·克萨达 (Abel Quezada, 1920-)

克萨达15岁便开始作连环画。他一生主要为墨西哥以及世界许多著名新闻出版物作插图，画漫画。1980年获墨西哥全国新闻奖。1989年《泰晤士报》将他选入“世界十佳素描家”。他从1973年开始从事绘画创作，但秘而不宣，以为自己技术太差。后经友人再三劝说才肯示人。1985年墨西哥城现代艺术博物馆为他举办画展，得到美术界和广大公众一致好评。他的绘画既有自学者的真情拙趣，又有知识者的幽默风趣，很有特色。

#### 弗朗西斯科·托莱多 (Francisco Toledo, 1940-)

托莱多出生于印第安村庄胡奇坦，很早便向阿图罗·加西亚·布斯托斯 (Arturo García Bustos) 学习版画，又向卡洛学油画。1957年入墨西哥国立美术研究院学习。1960年赴巴黎，入英国画家海特 (Hayter) 的画室。1965年返墨西哥。1989年在瓦哈卡创建版画艺术研究所。托莱多对故乡童年生活十分怀恋，以不拘一格的自由手法从记忆和想象中加以表现。

### 尼加拉瓜 (NICARAGUA, 简称“尼”)

#### 路易斯·阿尔瓦拉多 (Luis Alvarado)

生平不详。

#### 卡洛斯·加西亚 (Carlos García)

生平不详。

#### 阿尔曼多·莫拉莱斯 (Armando Morales, 1927-)

莫拉莱斯出生于格拉纳达，1930年举家迁首都马那瓜。1941年入马那瓜美术学院，先随奥古斯托·费尔南德斯 (Augusto Fernández) 学素描、透视和艺术史；1947年又随从意大利回尼加拉瓜的罗德里戈·佩尼亚尔瓦 (Rodrigo Peñalba) 学习绘画。1960年以古根海姆奖学金赴纽约。1969年迁新泽西州斯基尔曼。1982年移居巴黎，在巴黎和伦敦两地居住。他在南北美和欧洲漫游。绘画创作在60年代中越来越抽象，到1966年发生变化，转回具象。作品大体取材于尼加拉瓜现代史和本土风情，画风热烈，富于热带色彩，并时有超现实主义倾向。

### 巴拿马 (PANAMA, 简称“巴拿”)

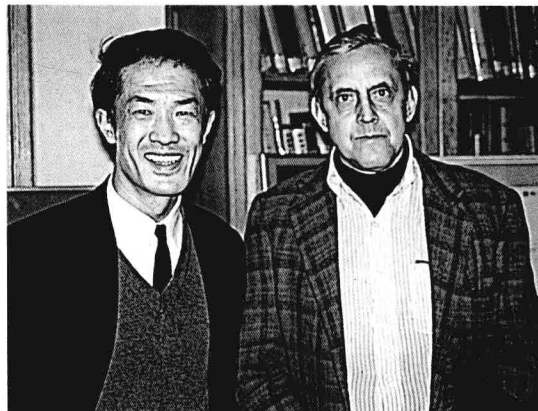
#### 吉列尔莫·特鲁希略 (Guillermo Trujillo, 1927-)

特鲁希略最初在巴拿马大学学建筑，1950年至1951年在马德里圣费尔南多美术学院学绘画。1954年至1955年再赴马德里，在蒙克洛亚陶瓷学校学陶艺。1955年至1956年又到马德里建筑学院学环境设计。他在巴拿马从事多种创作：建筑，环境设计，陶艺，版画和绘画，但以画家著称。他推动了巴拿马现代艺术的发展。其风格清丽高雅，富于诗情画意。

### 巴拉圭 (PARAGUAY, 简称“巴拉”)

#### 卡洛斯·科隆比诺 (Carlos Colombino, 1937-)

科隆比诺在亚松森国立大学学建筑。1964年至1965年到西班牙学绘画雕刻。1969年至1970年再到法国进修。他从事绘画、雕刻、版画等多种创作，还在巴拿马绘制多处壁画，并为书籍作插图。他用胶合板裁剪拼贴，利用偶然得到的肌理效果加强作品的感染力，很别出心裁。



莫拉莱斯与噶声，1986年1月21日于巴黎。