

二十世紀拉丁美洲藝術作品簡介

(美)多羅絲·查普利克 著
繆根生 譯

內容簡介

拉美國家呈現出極大的多元化風格。在那里，形形色色的人(土著人,美洲人,歐洲人)講着各種各樣的語言和為數眾多的方言。此外,也存在着氣候、地域及習俗上的差異。但是,正是由於一種共同的歷史淵源,以及各民族間通過藝術來表達他們自己情感的方式,而將這些國家聯結了起來。

拉丁美洲的藝術和歷史,可以劃分為三個時期:哥倫比亞史前期,殖民地時期和現代時期。十六世紀西班牙征服美洲導致了整個大陸土著文明的衰落,標志着哥倫比亞史前期的終結和殖民地時期——西班牙和葡萄牙殖民統治時期的開始。在十九世紀期間,獨立戰爭烽火迭起,打破了西班牙和葡萄牙的統治,而跨入了現代時期。

每個時代都有其豐富的文化遺產。拉美古印第安時期和殖民地時期的藝術作品早已名垂千古,而現代藝術則因其歷史相對較短而鮮為人知。正如此書中的插圖所證實的那樣,拉美二十世紀的藝術就象這片土地和土地上的民族那樣豐富多彩。不過,還是讓我們暫且思考一下現代藝術的本質吧。

現代藝術不同于早期藝術——主要受宗教信仰的支配,它更多的是一種個人宣言——通過個體的藝術家之眼所反映的生活。他們觀察人,包括他們自身和別人;他們研究人的行為、反應、夢想、觀點和情感;他們贊美自然;他們以某種獨特的方式紀錄他們所看到的東西。為了表達他們自己,藝術家們廣泛地選用各種材料,包括紙、布、木材、石頭、金屬、顏料、鉛筆以及墨等。而成品的藝術品則是藝術家之手與觀賞者之眼之間的一種交流。

藝術家怎樣感受主題是他們這種交流的一個重要方面。例如,在一幅關於母親和她的孩子的肖像中,一個藝術家可以顯示他們之間深愛親情的愉悅。而在一幅戰爭場景圖中,藝術家則可以表達對一位士兵的勇氣的欽佩,或是對戰爭的殘酷表示悲哀。

也許世界各地的生活方式可能不一樣,可是每個地方人的情感却是相同的:歡樂與悲傷,愛與恨,憤怒與愉悅。觀賞者必須透過一幅作品中物象的表面去領會藝術家所要表達的情感,那已成為所有人都能理解的特殊的藝術語言,無論他們自己使用何種語言。比如,毛里修·拉桑斯基的《自畫像》,頭部與雙手刻劃精細,揭示了一種驕傲與自滿的情緒。在《第戈·里弗拉的工作室》中,畫家(里弗拉)運用了墨西哥民間藝術創造出一種悲傷的情感以渲染斜躺的婦女的憂戚。

除了表現情感外,藝術家們常常描繪他們國家的生活——也許是它們的歷史、地理、建築、風土人情、宗教或者政治。

魯弗諾·塔米歐以一種間接的方式描畫墨西哥。在《西瓜》一圖中,他畫的是置于屋子一角的桌子上的水果。許多國家都有西瓜和蘋果,但是塔米歐通過他獨特的色彩運用,揭示出墨西哥的風格。那鮮艷的粉紅色令人想起墨西哥民間藝術和墨西哥城牆的顏色,想起墨西哥暖熱的氣候和甘美的果實。

約瑟·安東尼奧·維拉斯魁則用一種直接而實在的方式,描述洪都拉斯他周圍的世界。在《奧倫提的聖東尼奧》中,他細致入微地刻劃了他所居住的村莊。

有些藝術家隨心所欲地重組他們所見到的自然,或是將真實的物體改變成不真實的形式。在《胡安那考利》中,費爾南多·塞斯羅(秘魯)將他英卡祖先們的古遺址變成了虛擬的形狀。這些形狀代表着聖潔的石頭和庫日科的小山。

現代化的交通與通訊設備將世界各地的藝術家們連接起來。那些來自最偏遠的小山村的藝術家能夠通過用不同語言印刷,在世界各地發行的藝術書籍、雜誌以及畫展與大都市的藝術家共同分享知識。當新的藝術風格出現時,它們能夠很快地傳播到諸如威尼斯、紐約或是聖保羅這樣的藝術中心去,那些偏僻地區的人們便可到那兒去觀賞。在這種方式的鼓舞下,藝術家們便能夠採用現代的、國際化的藝術形式,或者他們也可以拒絕新潮流,繼續採用他們傳

統的風格。

無論他們採用什麼樣的形式——現代的或傳統的,現實的或想象的——完成一幅作品藝術家總要運用一些基本的要素的原則。這些基本要素包括線條、形狀、空間、明暗、色彩和肌理。在創作一幅作品時運用這些基本要素時,藝術家總是遵循一定的原理:圖案、調和、對比、平衡和統一。通過學着去發掘這些因素,觀賞者逐漸能夠更好地理解藝術作品。

但是,在每件作品中都會隱含一些用文字無法表述的東西。仔細研究一幅藝術作品,你會發覺每個人在獨自靜靜觀賞一幅作品時都會發覺的特別涵義。

第一章 綫條

《自畫像》毛里修·拉桑斯基(1914年生于阿根廷). 凹刻, 1957

在這幅畫中作者并未自我粉飾。他本來可以選擇精心修飾、衣冠楚楚的直立站姿出現在觀賞者面前。然而,他呈現給我們的却是他的很隨意的形象的一瞥,將人的注意力引至一幅不很流暢的肖像上,一個發福的腰綫,待修的面頰和待理的頭髮上。不過他的神情却頗愉快和自滿。

由於人物占據了紙的絕大部分空間,而且顯得象真人般大小,會使人有種感覺,仿佛你可以與拉桑斯基交談。畫家通過強調雙手和頭部,仿佛在說隨着歲月的流逝,他的這些珍貴財富變得更为強健了,儘管他身體其他次要部分已發生了一些令人不敢恭維的變化。

拉桑斯基的自畫像展示了作為形體邊緣的綫。在軀干的前方,綫條連續而流暢,但畫家的背部及手臂內側則是用斷斷續續的綫完成的。其中一些短綫勾劃出了他的襯衣上的褶皺,而粗重些的綫條和少許的色彩則強調了他的頭和手——身體對一個藝術家來說尤為重要的部分。放在下面的那隻手直立上指的手指上的綫條,將你的眼睛引向畫家的頭部;襯衣的外輪廓綫給你一種提示,而他的臉部和頭髮的細節則會使你反復的觀摩。

《墜落的騎士》圭勒摩·薩爾瓦·桑塔馬利亞(1921年生于哥倫比亞). 凹印, 手工上色, 1961.

如此豐富的色彩與圖案似乎適合於用來歡慶勝利。這些色彩的運用使得墜落士兵的困境尤其蒙上一層悲劇意味。那匹馬正昂揚起它的頭,你幾乎可以聽到一聲悲嘶,騎士戴着盔甲的身體則墜落成一種被戰敗即將死亡的姿勢。不知薩爾瓦是否是有意用那位騎士來象征西班牙征服者?

薩爾瓦利用綫條將色彩與色彩、形體與形體區分開來。簡潔利落的綫條將馬頭上的紅色區域與黑色區域區分出來。曲綫則勾劃出騎士身上的盔甲的不同部位。

形形色色的綫條,或直或曲,或深或淺,刻劃出盔甲、頭盔和盾上的圖案。甚至對馬頸、馬腿和勇士的長矛都用了很重的綫條,以和騎士下墜身體的那種牽引力取得平衡。藝術家在此幅作品中選用曲綫和直綫,而不是自然的綫條,賦予馬和騎士一種別具風格的圖案。

《母親和孩子》維弗萊多·拉姆(1902年生于古巴, 1982年去世) 粉筆畫 1957

柔和的曲綫適合於在有關母親和孩子的肖像中渲染恬靜溫柔的情緒。儘管畫面上的人物是陌生的,拉姆却做到了這一點。他們看起來半獸半鳥,臉孔猶如面具。在她頭部和背部的彎曲中,她坐在椅子上的那份輕鬆,以及她緊攬孩子的令人熟悉的姿勢——儘管那孩子是雙頭的,都顯出母親的那種極其自然而母性的特質。請注意觀看曲綫是怎樣將孩子與母親的身體連為一體的。

背景上速寫般勾勒的東西極像一個人類孩童,但是它却有着角和尾巴等動物特征的東西。母親、孩子和椅子都是用大量的曲綫完成的。

拉姆生長於古巴,對那兒信奉的非洲的伏都教非常了解。他理解人們對半獸半人的神靈,對充滿具有神力的人物與面具的世界,對魔幻與神秘的原始信仰。那個世界在表現他所在國家的一些人的精神方式上與我們的世界是相連

結的。而且，母親與孩子的主題對世界各地的人來說都有意義。

《無標題的蝕刻》瑪塔(1911年生于智利)無日期

你是在看旋風中心嗎？還是看太空中的某次事故？抑或是一次原子爆炸？物體在太空中旋轉，有的則正處在走向碰撞的軌迹中；另一些物體看起來仿佛已發生過碰撞或爆炸。例如，左邊那架複雜的機器好像正在破裂成碎塊。這里的空間氣氛熟悉却又不真實。

作品中的許多旋渦般的運動瑪塔都用線條來表現。斜綫不象那些安靜的曲綫、水平綫或者垂綫，它充滿了動感。短綫充斥了整個畫面，而那些亂塗的長綫則帶你在滑行軌道中穿越太空。一些長方形在一種良好狀態中發生彎曲，失衡地懸浮着。甚至連背景空間也在明暗對比中運動着。

瑪塔滿腦子充斥着運動和大氣，是個典型的太空時代的人。而且，他的國家是個火山頻繁，暴雨急泄，海震凶猛的地方。也許瑪塔爆炸般的綫條、形狀和色彩源於對智利的早期記憶。

《第戈·里弗拉的工作室》第戈·里弗拉(1886年生于墨西哥，1957年去世)布面油畫，1954

里弗拉的工作室的一角擠滿了各式怪誕的雕塑。輕飄飄的紙人是由電綫做框架、用鞭炮串起來的。這些東西都是典型的家制的民間藝術品，在墨西哥的節日中常可看到。稍小的、顯得很重的人物可能是由西班牙征服前居住在墨西哥的古印第安藝術家用粘土或石頭制成的。

里弗拉一生既收集形形色色的藝術品，他在繪畫時也用它們做模特兒。在這幅作品中，各式各樣的雕塑作品都蒙上了一層幽靈般的光芒。

請注意看懸掛的人物。他們腿部的形狀向外突出，正對着背景。它們形成綫條，將你的視線引向畫面的底部，在那里你會看到一位仿佛因痛苦而伸躺着的婦女。現在這些不同尋常的支柱狀東西又有了一層涵義。關於死亡的主題不僅在墨西哥民間藝術中常常可以見到，而且在這幅作品中，里弗拉用這座雕塑來象征他1954年去世的妻子，而這幅作品正是在那一年創作的。

第二章 造 形

《田地里的婦女》弗朗西斯科·文加(1912年出生于哥斯達尼加)水彩，1966

金字塔型的頭巾使這些婦女免受太陽光的襲擊。她們神情悲傷而莊嚴，帶着王后般的威嚴披裹着頭巾，然而她們碩大的裸露的腳却在提醒你她們不得不為了生計而在田地里勞動。她們坐在地上，仿佛要從滋養着她們耕作的土地的土壤中汲取力量。

對於中美洲和墨西哥人來說，金字塔型具有特別的含義。他們的先輩們修建了宏偉的金字塔型的廟宇，有許多還存留着，以祭奠那些重要的神靈。在任何種類的藝術中，基部寬闊的三角形是給觀者以力量感和穩固感的形狀。

通過描繪頭裹披巾的婦女，存尼加以另一種方式強調這些婦女的力量。她們的身體隱藏在披巾下，而她們富於表情的臉與腳却緊緊吸引了你的注意力。

《最後的光綫》奧瑪·拉由(1928年生于哥倫比亞)凸版版畫，未標日期

你先看這幅畫，然后再停止看它。觀看這幅畫有兩種方式：作為一件普通的日常物品，以及作為一組相關聯的形狀。圖中有幾個三角形，一個大的正方形和一個長方形。一個一端為圓形的顛倒的“V”型從右邊延伸出來。再做仔細的觀察，便會發現“V”字實際上是一根折彎的火柴，是紙盒中僅剩的一根。

拉由其中一個技巧就是，他能夠將一個很平凡的家居用品變成一種具有紀念意義的藝術形式。即使你不能辨認出它的主题，你也能够欣賞到它的數學上的精確性。你會不看它的幾何綫條與形狀再去看一個火柴盒嗎？

在制作原版印刷時，奧瑪·拉由精心準備了塗了紅墨的紙。在印刷過程中，除了黑色區域外，他一概不用墨。金屬印刷片上做了刻痕以便印刷片在紙上的壓力，使一部分表面凹進去而另一部分凸出來。結果便出現了不用墨水勾畫輪廓的一系列凸起的形狀。

《睡》第戈·里弗拉(1886年生于墨西哥，1957年去世)平版畫，1932

一群人被塑造造成沉睡狀態，他們之間的親近顯示了一個家庭的親密。他們的手腳相互纏繞着，頭與頭彼此依靠着或是很松閑地牽拉着。第戈的這幅作品是以他在二十年代墨西哥大革命時期創作的一幅壁畫為基礎的。(壁畫印在墨西哥市公共教育秘書處的外牆上，至今仍可看見)。那幅場景名為“窮人的一夜”，里弗拉有意用它來代表“善”的力量，也即工作、團結和愛。

作者不僅通過造型，也通過肌理與色彩的濃淡來傳達一種同情的感情色彩。手臂、腿和脖頸都被處理成簡單的圓柱體，你的視線可以很輕易地在這些柱體上下滑動，去觀察每個頭部柔和的橢圓形。皮膚、頭髮和衣服上的肌理柔和而光滑。甚至連那些因繁重勞動而變得硬結的大手，在沉睡時也顯得溫柔。

彎曲的綫條與形狀和光滑的肌理通常會喚起觀者寧靜的情感。此外，里弗拉運用柔和的灰色陰影，由明至暗，靜靜地將你的視線由畫面的一處引向另一處。

《列——羅——萊》羅倫日歐·霍瑪(1913年生于波多黎各)用油罩染的蛋彩畫，1950—51

三個小孩皇帝模樣的打扮，在聖克里托巴爾·福特城牆前表演着。他們面黃肌瘦，背對着位于拉伯拉他們的貧民窟的家園。波多黎各的孩子們遵循着一

種古老的傳統，在某段時間內長時間而賣力地練習着，以便在聖誕節期間演出而掙得微薄的幾個便士。孩子們的手和臉都顯示出他們排練得相當認真。

不規則的形狀和彎曲的形狀，在此幅作品中幫助作者創造這種苦樂參半的基調。注意觀看那些手工制作的皇冠上裁剪出來的尖頂，以及背景中屋頂上那些眼熟的長方形。

擁擠、雜亂，亮着燈，這些繁雜的形狀激起觀者某種焦慮不安的情緒。

皇冠上的圓形部分則稍微賞心悅目些。此外，在山脈、吉它以及孩子們戲服的衣褶里也可看到曲形。堡壘的牆壁也略微有些彎曲，而堅固的長方形的磚塊則呈現了另一種讓人心怡的圖案形狀。

羅倫日歐·霍瑪在這幅波多黎各的風情畫中發揮了極大的自由。當人面對着城牆和海洋時，實際上是不可能看見山的，但是霍瑪憑藉着他對山的愛，促使他將它們呈現在這兒。

《早餐》帕布羅·歐黑根斯(墨西哥籍，1904年生于美國，1983年去世)布面油畫，1945

一群建築工人停止正在吃的早餐，圍聚成很緊的一個圈。他們或蹲或坐在正在修建的工地的木板上。交叉的木條構成這群人體框架的一部分，不由得使你更仔細地研究這些人。儘管畫家用的是大手筆，極少刻劃細節，他却能够使得這些人顯得如此熟悉，並且暗示了你他們的長相，仿佛假如下次在某個地方再見到他們，你還會認出他們似的。

這幅作品由幾何圖形構成，就象那座在不斷加高的建築一樣穩固。這種穩固感還部分地歸結於這些人，以及畫面底部那些給人以視覺上的穩定感的長方形厚木板的重量。

此外，人物上部的空間由一些聯鎖的圖形構成。那些上下及交叉的柱梁被處理成長方形，他們周圍的空間也是如此，那些“隱藏”着的地方則透出三角形。

帕布羅·歐黑根斯將直邊的形體與這些人圍坐而形成的曲形之間構成一種平衡，與他們的帽子的曲綫也是如此。

第三章 空 間

《聖安東尼奧·奧林提的景色》約瑟·安東尼奧·維拉斯奎(1906年生于洪都拉斯，1983年去世)布面油畫，1971

一條狹窄而骯臟的路邀請你進入聖安東尼奧·奧林提的村莊。白牆和紅瓦房將你引至這幅畫深遠的空間中，越過樹梢和雙塔頂的教堂，直達松林覆蓋的遠山及其之上的天空。

當藝術家開始創作一幅畫時，他面對的是一個平坦空白的表面。他們選擇某種方式在他們所用的畫紙或畫布上制造出一種空間的幻覺。維拉斯奎則選擇了制造一種開闊的空間，能够讓你在一瞥中盡可能多地看到他所熱愛的村莊。

很高的天空綫能够在一幅風景畫中產生空間的深遠感，陰影也是如此。請注意建築物的牆是怎樣擋住了太陽光，但在每一處突出的屋檐下則是一片陰影。灑滿陽光的樹梢則是以其下的樹葉的陰影而分界。儘管屋頂和樹之間靠得很近，它們深色的陰影却顯示出還有更廣闊的空間存在。

還有另一個獲得空間感的方法，那就是縮小背景物體的規模。你能够很確信遠處的教堂比左邊的房子大，相對較小的體積使它顯得很遙遠。作為一名未受過訓練的畫家，維拉斯奎對於學校中所講授的透視法毫無所知，但是他的藝術家的眼光却指導着他在空間中擺置物體。

《偉大的上校》戴維·阿爾發羅·塞奎羅斯(1896年生于墨西哥，1974年去世)梅索奈特板燙畫，1945

仿佛正從畫面上爆裂一般，畫家卷曲的手指中正滴出顏料來。畫中的每件東西都反映出力量與強大——誇張的手、隆起的臂肌、堅毅的臉龐、甚至于背景空間，因為它正帶着火山爆發的力量旋轉着。

維拉斯奎輕輕地帶你進入他的風景畫的深遠背景空間，而塞奎羅斯却在畫面的空間中大膽地將手指向你。他通過在明暗區域的對比，而制造出這一幻覺的。

旋轉的綫條和形狀及粗獷肌理的筆觸能够表達畫家強烈的感情。畫筆通常被認為是藝術家手指的延伸，而塞奎羅斯則更進一步，表現了顏料從他指尖滲漏出來。

由于皮羅克斯林是一種工業用顏料。塞奎羅斯認為對於一個同情勞動人民的畫家來說它是種合適的顏料。他的大部分小型架上作品，比如這一幅，是大型壁畫——畫在公共建築物的牆上，能够很容易為來往的行人所理解的最初習作。對於塞奎羅斯來說，所有的藝術都是一種社會性的吶喊，一種促使人們去思考和行動的方式。

《都市風景第1號》卡洛斯·墨里達(1891年生于危地馬拉，卒于1984年)布面油畫，1956

一組平面圖形彼此相連，有些甚至交疊。畫中有許多三角形——右傾的，倒置的，側放的。它們是金字塔，寶塔還是尖頂？抑或它們是俯瞰的街道、花園院牆以及庭院的形狀？從標題可以知道卡洛斯·墨里達畫的是都市風景，但是他將景物簡縮成幾何形狀。你以前也許從不同的角度觀看過物體——從飛機上，從高層建築上，從公共汽車車窗中，或是步行途中。

儘管畫面顯得比較平坦，畫家還是制造了某種空間感。部分原因來自于某



些形狀的重疊。少數形狀畫成了透明的，能使你將重疊的部分看得更清楚。在畫面的另一部分，他利用開闊的形狀或是空白，暗示着窗戶、門以及讓淡橙色背景穿過的走道。

盡管墨里達將城市風景變成了幾何圖形，他還是足以讓人辯認出它們的西班牙式的美洲建築風格。城市廣場、塔型教堂和拱形走廊在凝視着你。

并非出于偶然，墨里達在空間上的現代式的布局極象從危地馬拉和墨西哥的古印第安織物中發現的圖案。

《建設主義》喬勤·托勒斯——加西亞（1874年生于烏拉圭，1949年去世）布面油畫，1943

許多物體——每件都放在一個盒子式的空間，都被畫在了一個大的框架結構中。左上角是一個帶有西班牙式陽臺的房子，旁邊是個幾何人。畫中有火車、輪船、錨、橋和其它更多的東西。幾何式的綫條與形狀將它們分隔開來，但是將這些東西合起來又描繪了一個特別地方的某種氣氛——別的畫家本來可以以一種更為我們所熟悉的方式來描繪的景象。

初一乍看，每個小盒子的背景空間顯得很平面化，可是當你留意時鐘所在的方形框架結構周圍由陰影構成的邊緣，或者火車和輪船周圍的陰影區域，便會有種縱深感。它不是維拉斯奎的那種深邃空間感，也不是卡洛斯·墨里達的平面空間感。此畫的背景有種空盒子的深度感。

托勒斯——加西亞用一種簡單的、孩子似的筆觸畫物體，這樣能使所有的人，無論他們居住在何處，都能夠很清楚地理解。無論他們自己的房子是古樸的木屋，還是現代公寓式建築，看這幅畫的人都能認出“房子”。同樣，這個有着長方形軀干和三角形腿的人，在所有觀賞者的眼中都是一個“人”。

畫家用水平與垂直的網格及色塊建構了這幅作品。他將這種風格稱之為“普遍的建設主義”。

《在人行道上喝梅特飲料》霍科特·巴沙多瓦（1895年生于阿根廷，1976年去世）平版畫，1964

兩個婦女相對着坐在戶外，用麥杆吸着梅特飲料。她們在畫面的前部被拉得很近，使我們得以仔細觀賞到她們鑲以褶皺和花邊的過時的衣裙。畫中肖像婦女的誇張的眼睛和另一位婦女四分之三的形象能讓我們看見她們之間眼神的交換。她們是否在分享一些有趣的新聞？

巴沙多瓦運用空間原理使得這兩個婦女離我們、以及她們相互之間的距離顯得很近，但距背景則較遠。通過將她們畫得大而清晰，將背景物體畫得小、柔和與模糊，畫家制造了一種透視感與空間感。街道與人行道用了大塊的黑色與灰色，將這兩位婦女與背景中速寫式的建築物分隔開來。遼闊的灰色的天空加強了這種空間感。以上的種種，通過對比的運用，使兩位婦女鄰近而親密。

第四章 明 暗

《戒備的形象——伊內斯之二》弗朗西斯科·羅冬（1934年生于波多黎各）

布面油畫，1970

在這燦爛的陽光下，伊內斯正在想着什麼秘密的心事呢？當她跪在一個繁茂的花園中間時，她的思緒似乎飄到了遠方。明亮的光綫顯示出醒目的紅發和象牙般的皮膚，當它從畫面上移過時，射到了植物的葉片上，形成有淡淡陰影的圖案。

明暗具有顯示形體與顏色的力量，同時也可以使它們消失，羅冬在此幅作品中同時運用了這兩方面。明暗恰如其分地描繪出伊內斯的形象與顏色，也描繪出單片心型葉子的形象。而其余的植物，大部分的輪廓綫已消失，顏色也被耀眼的光綫漂白了，陰影還隱藏起葉片間精確的邊緣與顏色。

除了描繪他侄女個人的肖像外，弗朗西斯科·羅冬還刻劃了波多黎各強烈的陽光和陰影以及植物的勃勃生機。

《草原狼》魯費諾·塔瑪由（1899年生于墨西哥）彩色平版畫，無日期

魯費諾·塔瑪由描繪了一個充滿神秘而恐怖的夜晚。嚎叫的草原狼正凝視着天空，一輪奇怪的黃色的月亮黯然地懸挂在陰暗的天空。背景上的山與樹只是些昏暗的剪影。

你本期望那匹草原狼也會處理成剪影；但是塔瑪由自主地布局了月光的方向，使得它看起來象是來自狼的前面，又象是來自山的背後。通過這種方式，他能夠表現出狼身體的緊張，皮毛的肌理以及它那黑色與桔紅色相間的條紋。有一些光從腿部、耳朵、嘴巴及裸露的牙齒周圍反射出去；一縷光綫將它的背與天空區分開來，並且使得它背部的曲綫和從它的腹部所見到的山脈的起伏特別顯著。

塔瑪由將這匹草原狼塑造成年紀前，由西部墨西哥的印第安人所創造的科利馬陶器狗的模样。而那輪醒目的月亮及天空，也令人想起天文學對古印第安人來說是何等重要。儘管魯費諾·塔瑪由是個現代藝術家，他却喜歡以這種方式來表達他對前輩們的敬仰。

《潘帕斯上的葬禮》佩德羅·費加禮（1861年生于烏拉圭，1938年去世）紙板油畫，無日期

詭秘的光布滿了深沉的藍色天空。一個按軌道運行的月亮似乎正為躺在畫得象馬似的棺材里的死者，照亮一條通往天堂的路。那些步履艱難的人們因悲傷而佝僂着身子。

這幅作品超過四分之三的篇幅都是天空。那明亮的光綫極似教堂里做布道時閃爍的燭光，給整個畫面蒙上了一層宗教色彩。作者通過將大部分的人和馬處理成灰色調，將他們的背部畫得彎曲，以和那緩慢轉動的馬車輪子相協調，來強調這種莊嚴的氣氛。

同時，佩德羅·費加禮呈現給我們烏拉圭那平坦豐茂的草原，一個初步印象，那便是著名的潘帕斯草原。

《親密》艾米利奧·佩托魯提（1892年生于阿根廷，1971年去世）布面油畫，1934

強烈的陽光透過一扇開着的百葉窗射入黑暗的屋子。畫家將光束處理成一個固體的形狀，以和桌子、臺布以及桌子上和桌子周圍的其它幾何物體相匹配。

在畫這幅立體靜物寫生畫時，為了構思光綫的形式，佩托魯提同時運用了想象和寫實的手法。桌子的一部分，以及開着的百葉窗從你認為可以看見的地方反射着光綫。在其它地方，佩托魯提則充分發揮了想象。他讓光綫在窗戶上“凝固”，並且讓一束光綫出人意料地從畫面前部某處看不見的地方射出。它在一個高脚酒杯的邊緣閃着光，形成一些有趣的圖案，陰影和形狀，其中包括桌子后面一大塊白色的長方形。

通過光與影的運用，艾米利奧·佩托魯提讓我們得以仔細察看了一個私人房間的一角。

《佩德列加爾》戴維·阿爾法羅·塞奎羅斯(1896年生于墨西哥;1974年去世)梅奈特板上油料與丙烯畫,1954

從一個正在爆發的火山中心熊熊燃燒的大火，正光芒四射着。火山熔岩噴發而出，在山頂上烙出一道道深深的溝痕，一些破碎的岩石，泥土和岩灰正四處散落着。在某一個激烈的時刻，自然既是可怕的又是美麗的。

佩德列加爾以前曾是一個活火山的場址。古時它常將熔岩漿噴到墨西哥山谷的山坡上。

當塞奎羅斯畫他的自畫像時(見《偉大的上校》)，會使你想起火山的力量。在《佩德列加爾》中，火山差不多是在一種人力運動中扭曲着。畫家豪放的筆觸和他處理光影的方式給整幅作品帶來一種強烈的動感。

請留意火是怎樣發出熾熱的白光的。在火光之下，溝深的處布滿了陰影，而上升的部分則迎着光綫。一個圓形形成于里和外、明和暗之中。正如在一個緊張的兒童捉人遊戲中那樣，你的目光緊隨着圖案，於是畫面便運動起來。

第五章 色彩

《野蘑菇》弗朗西斯科·羅冬(1934年生于波多黎各)布面油畫,1970—75

剛採摘的新鮮蘑菇是這幅陽光普照的靜物畫的主題。這些蘑菇吸收了充足的陽光，都長着長莖和傘狀的菌蓋。畫中的一些黑土令人想起波多黎各肥沃而珍貴的土壤。

弗朗西斯科·羅冬運用黑色、白色以及各種各樣的顏色來表現波多黎各強烈的陽光和陰影。背景上的亮光的白色以及泥土的黑色，代表了明與暗的兩個極端。通過混合使用紅、黃及藍三原色，畫家創造出桔黃、紫色、綠色和棕色等各種層次的明暗陰影。

羅冬深知他在背景上所用的紅褐色與藍褐色與蘑菇的黃色和橙黃色很協調。溫暖的黃色和紅色的基調由藍色的綫條和藍褐色色域所產生的冷色調取得平衡。

羅冬在巴蘭奎塔斯山上採來蘑菇後，用報紙包好便可以保鮮三天，可以充分在畫布上捕捉它們的顏色。他將報紙畫作背景，是抽象畫的一個極好的闡釋。他沒有描摹原版印刷的報紙，而是將它們分成正方形與長方形的區域，就象專欄和廣告劃分了一張報紙的版面那樣。通過省略它的具體內容，他為這些植物營造了一個有趣的抽象背景，使陽光與陰影的對比色顯得更為重要。

《西瓜》魯費諾·塔瑪由(1899年生于墨西哥)布面油畫,1951

在屋子的一角，五塊半月型的西瓜，很誘人地立在桌子上。一把很雅致的椅子的上部也是西瓜式的曲綫。與這些曲形形成對照的則是桌子及置于中央的席子的直邊。玫瑰紅充滿了整個屋子，渲染着每件物品；從看不見的某處發出一束柔光，照亮了這個角落，投射出紫色的陰影。

理解這幅作品的關鍵便是它的顏色。由於紅色在自然界總是與火聯系在一起，在藝術領域便被認為是暖色。魯費諾·塔瑪由通過將紅色加入每一種色調中，將那種溫暖而呈玫瑰色的豔紅擴散開來。這種顏色不但使人想起墨西哥的亞熱帶氣候，而且也以另一種方式描繪了畫家的祖國。例如，在許多墨西哥家庭中，里里外外都塗滿了這種顏色，在許多民間藝術品中也常常可見這種顏色。

塔瑪由通過牆上的粗糙肌理表現了墨西哥的另一面，使人想起這個國家許多古老的石頭和土牆建築。熟透的西瓜讓人聯想墨西哥出產的其它甘美水果和市場上成堆的眼花繚亂的水果。

《在法國舉行的自行車賽》朱安·索蘭諾(1920年生于墨西哥)布面油畫,1954

當一些怪誕的東西正加速行駛在一個彎曲的自行車道上時，車輪旋轉彩旗飄舞。在法國舉行的一場國際競賽中，飄揚的橫幅上滿是星、條及新月狀圖案。對比色的運用和畫家輕快的筆觸加強了一種激動與緊張的氣氛。在某一個瞬間你幾乎有種幻覺，你自己就是比賽現場的一名觀眾。

朱安·索蘭諾依次使用了能激起人情緒的紫色、綠色和橙色，以製造出一種緊張的競賽氣氛。在畫面的許多地方，畫家用小而快的筆觸將顏色塗在畫布上以突出比賽的迅捷。這些彼此相鄰的輕塗的小色塊產生一種振動感，先對觀察者的視覺，然後是情緒產生影響。

綫條和色彩一起會加強動感和情緒色彩。蜿蜒前進的有色綫條形成了自行車道，與滾動的五彩繽紛的輪子的環形，一起加重了畫面生機勃勃的運動感。

《瓜拉廷圭塔的五個女孩》艾米利安諾·底·卡瓦坎提(1897年生于巴西,1976年去世)布面油畫,1930

色彩與明暗一起在卡瓦坎提的作品中，展示了巴西生活中幸福的一面。巴西燦爛的陽光照亮了姑娘們漂亮的膚色。它突出了她們時髦的帽子和衣服上鮮艷的色彩。亮光反射到了周圍建築物肌理光滑的牆上，而陰影中則充滿了暖暖的暗紅色和紫色。整個畫面充盈着輕鬆愉快、活潑自在的情調。

畫家在深藍色、粉紅色與鮮紅色中，以一種均勻的明暗布局加以統一。為了與這些活潑的顏色相協調，他選用擺動的傘的弧形、圓帽及其它彎曲的綫條與形狀產生出一種生機勃勃的動感。

《三件套組畫》(火星——金星——水星)安琪爾·赫塔多(1927年生于委內瑞拉)拼貼,1971

這幅三聯畫的每一個嵌板都展示了一幅不同的太空景象。它們合起來又組成了外層空間，一幅如詩似畫的景象。那燦爛的顏色與行星緩慢的運動使你遐想其他的世界——火星上的生命？星際漫步？或者是你自己幻想的奇妙的太空中某個個人的世界。

在此畫中色彩、空間與運動被連為一體。畫家安琪爾·赫塔多知道，在一幅畫中暖色顯得向前運動，而冷色則顯得象要退入背景深處。同時，深暗的有陰影的圓形后退，而明亮的區域則突出來。

因此，中間那塊嵌板所發生的便是溫暖而紅色的金星，以及清涼而淡色的圓盤都屬於向前突出的空間。當你的視線竭力想將它們分別固定在不同的地方時，它們便似乎在大氣層中前後運動着。這更使你有種漂浮的運動感，以及太空的無垠感。

此畫中那些優美的綫條和分界綫暗示了氣團、溝渠和山脈。為了達到這種效果，赫塔多用了透明的紙層，包括彩色的和白色的。將它們裁剪出形狀并貼在畫布上後，他用一種丙烯顏料覆在上面，並塗上一層光油以保護它們的顏色。

第六章 肌理

《無標題繪畫》阿勒東德羅·阿羅斯提圭(1935年生于尼加拉瓜)混合材料畫,1964

人與自然相比是多麼渺小啊。山脈，土地和海洋都是如此巨大，它們使得站在山頂上的人相形見绌。甚至連前景中的鳥，也顯得比人大，因為它們離你更近。然而，阿勒東德羅·阿羅斯提圭彷彿在說，人類是強大的，他可以改造地球表面。

從畫家的此幅畫及其它一些作品可以很清楚地知道，他已很痛苦地意識到了由現代人類所帶來的廢物堆積與污染問題。他自己所居住的城市馬那瓜市，所遭遇的污染問題并不比世界上其它的城市更少。

阿羅斯提圭通過將畫面的三分之二，覆以砂般的暗示生活中所產生出來的碎石與廢物的肌理來表達他的憂慮。他通過在他所用的顏料中加上粘土、少許的骨頭、石頭以及貝殼而獲得這種肌理效果。在原作中，粗糙的表面肌理既可觸摸到，又可用眼睛看到。

那些了解尼加拉瓜的人，可以在此畫中辨認出它曲折的海岸綫。畫家通過在整個景物中都摻入土綠色來強調污染問題。

《宇宙魚》拉奎爾·福納(1902年生于阿根廷)布面油畫,1961

拉奎爾·福納也許是第一個以她的方式探索太空的人。她花在想象上的時間與宇航員探索大氣層的時間一樣多，在這幅畫中，她呈示了一種在將來的外層太空旅行時可能會遇見的生物形象。在你辨認出這個扁平直立的魚的輪廓與背脊前，你會看到用在不均勻的色塊與顯著的黑綫條中濃厚的有肌理的塗料的痕迹。

拉奎爾·福納不象阿勒東德羅·阿羅斯提圭那樣，將一些出人意料的東西加在塗料里，而是用凝固的純顏料塊來產生一種厚重的肌理感。在所謂的抽象表現主義風格中，她在畫布上傾注了大量的情感。

福納的畫筆是她手指的一個延續，她通過快捷的筆觸與顏料的粗糙肌理來表達感情。你能够看見她用畫筆靠近右鰭的魚體的黑重輪廓綫而留下的壓力痕迹。她的强有力的筆觸以濃重的黑色開始，在顏料大部分都淡下去而告終。然後她繼續拖着快干的畫筆，留下一條富于肌理的黑色顏料的軌迹。

宇航員在探索太空時所經歷的興奮與恐懼也許就是拉奎爾·福納所要表達的一些東西吧。

《羊皮紙1號》洛特·舒爾茲(1925年生于巴拉圭)皮革印染,1964

從一個高高的拱門望去，一輪有肌理的月亮正從霧蒙蒙的紅色天空中隱隱地現出。幾何的綫形描繪出某種西班牙式的建築風格。洛特·舒爾茲在皮革上，一種在她的國家很豐富的材料上做畫，在肌理上制作出肌理，使畫的表面細看起來顯得極豐富——地板、牆壁、月亮和天空。

請留意她用各種各樣的肌理創造出的圖案。上下式的優美綫條形成了建築的地基，而較短的水平式的密集綫條則代表着門廊一邊的地板；而在另一邊，由點狀圓形構成的小的楔形，則標示了是地板。門廊的牆似乎是由不規則的石塊砌成的，比門廊外的那些更暗而大。月亮上的同樣是較小的肌理，天空則是由大而疏松的形狀構成，顯示出柔和而飄浮的肌理。

這些有序的肌理圖案給畫面帶來一種寧靜的效果。為了獲得視覺美感，洛

特·舒爾茲沒有用拉奎爾·福納和阿勒東德羅·阿羅斯提提的作品中那種粗糙的肌理來表達強烈的感情。

《正在演出的拉莫娜》安東尼奧·伯尼(1905年生于阿根廷),凹凸刻,1965

這位令人眼花繚亂的人物叫拉莫娜·蒙提爾,是由安東尼奧·伯尼杜撰的講述生活中的故事的一系列圖畫書中的角色和女主人公。在這個系列故事的開始,拉莫娜是一個從布宜諾斯艾利斯的簡樸小鎮來的貧窮姑娘。她從純潔無瑕的姑娘,墮落到養成了許多壞習慣,而其他人也不懷好意地利用她。畫家通過圖畫來講述她的故事,讓她周游世界各地,經歷形形色色的人與事。在朋友和保護人的幫助下,她終於從一個惡毒的人變成了一個品德高尚的女性。

伯尼在此畫中表現的是轉變前的她。它是用粗獷的黑白色印刷的,在原畫中她幾乎如真人般大小,而她身上那套活潑的卡巴萊酒吧女服,則揭示了關於肌理和圖案的極好例子。畫面上白色部分是用凸印壓出來的,給畫的表面帶來一種三維的效果。手臂和肩膀從黑色背景中突出的部分肌理很光滑。在其它地方,那些凸印的白色區域則較為小塊,產生出一種可以手摸眼看的砂質肌理。

伯尼通過運用由小塊形狀形成的圖案,而創造出極有趣的表面,並在對比鮮明的背景中有規律地重複。拉莫娜的長統襪與頭發上的網結非常突出地表現了這一點。衣服與首飾上的圖案則較大與複雜些,不過都經精心平衡過,而且增加了這幅印刷品的肌理的複雜性。

第七章 圖案

《舞蹈家的女兒》曼紐艾爾·阿爾法列·布拉沃(1907年生于墨西哥)照片,1932

現在你就能够知道圖案是指那些基本要素能够被看見和重複的秩序。

墨西哥一座古建築的城牆,為這幅照片提供了一個現成的圖案背景。當一個小女孩正透過一個圓形窗戶向里窺視時,曼紐艾爾·阿爾法列·布拉沃當場用相機記錄下了這一瞬的簡潔的美。由於畫家具有敏銳的眼光,他能够欣賞到所出現的圖案中的圖案。

在看第一眼時,拍攝者便發現女孩的頭和帽子重複着窗戶和窗框的圓形。每個圓并非完全被空白所包圍,而是一個圓套在另一個圓中,或是與另一個圓交疊。由圓圍構成的圖案與那些均勻的空間長方形及磚牆上的菱形形成對照。除了形形色色的形狀外,你還可在這幅照片中欣賞到明暗對比的圖案,或者是由破碎磚頭製造出的粉末狀肌理構成的圖案。

《第14街的肉市場》安東尼奧·弗拉斯科尼(1919年生于阿根廷)彩色木刻,1957

能够從一個肉類貯藏室中,獲得一件藝術作品的創作靈感的人并不多。但是安東尼奧·弗拉斯科尼對勞動人民和日常生活的熱愛將他帶到了那些出人意料的地方。在這幅畫中,弗拉斯科尼突出了形狀與陰影,而產生出他在肉市場上的所看見的那種自然的圖案。

兩個牛的形狀倒挂在微微發光的金屬鉤上。其中一個已剝了皮,露出柔軟的鮮紅的瘦肉和堅硬的焦黃的肥肉。注意看弗拉斯科尼是怎樣在肥肉上面造出參差的陰影的。它們是呈暗色的成“V”型角的綫條,類似于金屬鉤的形狀。陰影間有規律的空間間隔產生一種活潑的圖案。

另一種圖案則存在于天花板上懸掛的鈎子的順序中。從左邊開始,這些鈎子依次升高,好象它們是正在上升的樓梯。懸挂在它們下面的兩具屍體也以同樣的上升次序排列。靠近畫面的左邊界的一個屠夫陰影般的輪廓,成為三個呈上升趨勢的圓形中的第一個圓形,也在重複着鈎子的圖案。

弗拉斯科尼用刻木塊的方式,在紙上印刷的這幅作品。他用簡單的雕刻工具為每種顏色都雕刻了不同的木塊區。每個木塊區的表面都上了墨,然後分別印刷,一個接在另一個上面,這樣才產生了這幅成品畫。

《演出之后》昆多·伯慕德茲(1914生于古巴)布面油畫,1961

一群演員做出一種沉思狀。他們是舞蹈演員?雜技演員?還是啞劇演員?盡管他們眼神受傷而且沒有嘴巴,他們的群體像却產生出許多滑稽圖案。昆多·伯慕德茲用一種傳統的方法,表現了一群小丑般的演員們隱藏着的悲傷。

在觀看圖案時,首先要考慮畫家是怎樣分布色彩的。每個演員所穿的衣服中至少都含一點綠色和黑色,而大部分人的衣服中都有很協調的紅色陰影(從桔黃到棕色)。衣服都被劃分成了色域,而每一種相關色彩都成為了鮮藍色背景中平面圖案的一部分。藍色統一了色彩的基調,並突出了這群人物的整體性。

沒有上色的臉和裸露的手臂形成了形狀相似的圖案,而腿、肘和膝的位置則形成了另一組。甚至連那些奇特的帽子也形成一種它們自己的圖案。

對那些了解古巴的人來說,昆多·伯慕德茲在這幅畫中所用的顏色和圖案具有一種特殊的含義。古巴的熱帶陽光賦予它的鮮花與水果以同樣斑斕的色彩。畫家所運用的由黑綫劃分開來的雙重色彩的圖案,一定是從古巴古老的西班牙建築的彩色玻璃窗中獲得的靈感。

《總統的家族》費爾南多·波特羅(1932年生于哥倫比亞)布面油畫,1967

山的背景暗示了這是南美洲的某位總統和他的大家庭的畫像。既然波特羅將他自己正在一個大畫架上作畫的幽默形象也畫了進來,那可能就是選自畫家自己的國家哥倫比亞。通過仔細描畫,這群高貴的胖子顯得既悲傷又滑稽。

畫面上部的山峰依次聳立構成一種圖案,並且在這群人物的布局上得以再現。總統的圓頂禮帽和軍官的檐帽代表兩座山峰,而站在他們兩邊的人則代表山坡傾斜的方向。如果你從左邊坐着的婦女開始看,視綫順着頸和頭的輪廓綫滑動,你會發現你的視綫在上下移動貫穿整個作品,正摹擬出山的圖案。

當波特羅讓他的這些總統的家人們落腳于危險的安汀山峰上時,他是否在做着一個微妙的政治宣言呢?

《交叉的黑白平行綫》約瑟斯——拉斐爾·索托(1923年生于委內瑞拉)普拉卡板和木頭,1951—52

索托作品中的圖案精妙而複雜。在這幅作品中沒有一處興趣的焦點。畫面上的一組黑白條塊傾斜着穿過畫面。只有一條完整地從一邊穿過另一邊。與其它對角綫相交的是一組平行的綫條與形狀,由此而產生一種令人眩暈的振動感。這些圖形彼此沖突而形成新的圖形和空間。視綫因此也就很難駐留在任何地方,交錯的平行綫的重復因而便成為主要的圖案了。

藝術品中的運動暗示着時光的流逝——那種當眼睛從一種要素移向另一種要素時,需要它去領會正在發生的事物的時間。

索托在他的作品中,讓人感覺到,這種運動是與宇宙中人類的運動相關聯的。當索托嘗試着運動與變形這種圖案手法時,他希望能加深現實世界中對運動、時間和空間三者間複雜關係的理解(既是他自己的,也是觀眾的)。

第八章 韻律

《武士》馬斯洛·格拉斯曼(1925年生于巴西)墨畫,1958

這麼一個稀奇古怪的騎士,可能永遠不會是為戰爭或暴亂而出發的。這位戰士身穿盔甲,手和腳裸露在外面,帶着兩副武器。一個是他的雙刃短劍的鼻子,它也從他的頭盔后部伸出去。另一個則是一個放在他手臂下的鬣牙裂嘴的雙足魚,象劍一般具有威脅性。對於那頭瘦小的馬來說,那人和怪物似乎是一個沉重的負擔,但是它却和他們一樣有着凶惡的表情。這三個東西之間的相似性體現了這幅畫的韻律。

韻律存在于藝術品的每個圖案中,但同時又有着自己的特性。當一個藝術家在重複着某種要素時,你的眼睛必須跟隨着去觀看這種重複。這種運動便是韻律的核心。

在格拉斯曼的作品中,最強烈的韻律感來自于三個頭之間的關係:人、馬和魚。這些頭在形狀上并不相同,但每一個都帶點橢圓形,有着尖利的鼻子,朝向同樣的方向。

藝術中的韻律不同于音樂中的韻律。如果你的視綫從一個頭掃向另一個頭時你能够想象得出擊鼓聲,在鼓的轟鳴聲與空間之間和頭與頭之間的沉寂中便出現了某種相似性。

馬斯洛·格拉斯曼運用他的筆與豐富的想象力畫出的富于韻律的綫條,將個人奇妙的幻想注入了生機。

《奇隆》奧古斯托·馬林(1921年生于波多黎各)紙板丙烯畫,用梅索奈特板加固,1967

馬斯洛·格拉斯曼憤怒的武士與奧古斯托·馬林平靜的奇隆是多麼不同啊。在他的畫中,馬林借用了一個古希臘故事的主題。幾百年來,藝術家們根據個人的想象創作了許多奇隆的形象。奇隆是個半馬半人的生物,不象故事中其他半馬半人的怪物那樣野蠻,而是一個充滿智慧的醫生和人類的的朋友。

格拉斯曼畫中那種粗獷的韻律對《奇隆》來說則不合適。相反,在馬的輪廓綫中蘊含着一種流動的韻律。請仔細研究一下馬的頭部和頸部,馬背和馬腿所形成的彎曲,馬腿和馬腹下部之間所形成的拱形。這些彎曲彼此很相似。它們并未被空蕩蕩的空間所隔離,而是在一條連續的綫條中很平滑地流動。這種韻律可以被加以比較,不是同擊鼓聲,而是同在小提琴上演奏出的優美旋律相比較。在那些不相連的馬身體上閃爍的亮塊中有另一種擊鼓聲的韻律。在黑暗的背景中看去,這種效果與你在馬林的祖國,波多黎各中所見到的強烈的陽光和陰影的那種感覺很相似。

《瑪雅主題第1號》卡洛斯·墨里達(1891年生于危地馬拉;1984年去世)水粉畫,1932

在這幅充滿韻律的畫中,卡洛斯·墨里達運用了居住在危地馬拉——墨西哥地區的古瑪雅人的主題。那些大圖形的邊界被連了起來,仿佛他們是暹羅人三胞胎。單獨看,每幅肖像又象早期瑪雅的石雕;連起來看,它們就象是瑪雅的形象文字。那些較小的貝殼生物對瑪雅人(正如它們相對於今天的人們)來說也許是所有生物的生命圈的象征。

理解它們與瑪雅時代的聯系未必就能欣賞出這些形式中的簡潔韻律。這些有着很濃輪廓綫的三件套,就好像是一曲音樂中的三段長音調,中間只有一個停頓——也許就象在號角聲中所聽到的那樣。這幅畫的發展速度在變化着,韻律變得;不連貫而柔和——當你的眼睛沿着這三個獨立、有着長間隔的小貝殼移動,它們的后面還跟着兩個微型貝殼,所有的都正在繞着那些大形體以緩慢的速度爬行着。

你通過耳朵在一場音樂會中所聽到的韻律在你用眼睛觀看一幅畫時同樣能够享受到。

《太平洋海花》阿美利亞·佩利茲(18974上生于古巴,1968年去世)油畫,1943



這幅畫在光、色與圖案中閃閃發光，就象一個彩色玻璃窗。發光的藍色是主色，代表環繞作者的祖國古巴島的海水。

這幅畫的主韻律是從布滿花紋的花瓶中挺立出來的桔黃色與白色花的流動的圖形。但是這幅畫也有其他的韻律。

那些快速移動的綫條的那種傾斜和扭曲四處漫遊與交叉，產生出各種圖案和快節奏的韻律感。裝飾花瓶的那些小型設計圖案和圖畫的其他部分是由一個接一個緊鄰的重復的小形狀構成。那些形狀間的空間間隔越小，韻律似乎就變得越快。

阿美利亞·佩利茲由她的家和花園中的鮮花，顏色和設計中獲得靈感，向我們展示了古巴的部分風情，在她的國家中很多古老的房屋都安着彩色玻璃窗，并用黑色的彎曲成與她的作品中相似圖案的鐵格柵來裝飾。她也通過在畫面上用明亮的色調，表現出古巴亮麗的陽光，五彩繽紛的熱帶植物以及海洋的特征。

《貝殼》朱利奧·羅沙多·德爾·瓦勒(1922年生于波多黎各)用油畫顏料和拼貼制作的壁畫，1971—74

在這幅貝殼畫中，朱利奧·羅沙多讓我們感覺到自然界的韻律，形狀和色彩正是在藝術世界中獲得感觀愉悅的東西。

羅沙多在背景中所運用的綠色是他在環繞着波多黎各島的海水中常看到的顏色。他也借用自然界的其它顏色，在波多黎各的海灘上挑選用作模特兒的貝殼。

在貝殼的干燥而白色的部分，你幾乎可以感覺到這個島上正炙烤着海灘的太陽的酷熱。貝殼上流動的綫條和彩色飾條重復着海洋無邊無垠的波浪。它們呈現了一幅韻律寧靜速度緩慢的圖畫。

除了每個貝殼中所蘊含的沉靜、流動的韻律外，畫家對貝殼的布局也創造出另一種韻律。在組織畫面時，羅沙多將大貝殼以一種倒置的“V”型布局。三個小貝殼也是同樣的格式，只是“V”型是橫放的。貝殼間的黑色區域給人一種空間和寂靜感，降低了那種擊鼓般韻律的速度。

第九章 對比

《新生》毛里修·拉參斯基(1914年生于阿根廷)凹印，無日期

這兒正在演出溫柔的一幕：一群人聚集在床邊看一位新生的嬰兒。那位嬌小的新生兒閉着眼睛蜷縮在母親懷中。一個小孩爬到床上去以便看得更清楚。其他人則睜大眼睛好奇地町看着。

毛里修·拉參斯基運用富于戲劇性的明亮的光綫和黑暗的陰影的對比來紀錄這一幸福的時刻。畫面背景為深墨褐色，人群右邊兩個站着的人物則畫成中暗色調。與此形成鮮明對比的則是，畫面的另一部分布滿了亮光。

在布滿光綫的那一部分，有一位祖母模樣的婦女向前彎着身子站在左邊。充滿對比的光綫和她的首像的綫條將我們的視線向下牽引，越過那位自豪的父親，到達母親和那位屬於畫面的焦點人物的嬰兒身上。

《旗幟》約瑟·科勒蒙特·奧羅茲科(1883年生于墨西哥；1949年去世)平版畫，無日期

戴闊邊帽的男人彎着的背脊暗示他們正被重物壓負着。一面大的墨西哥國旗，刺刀和一位期待母親的悲傷面容讓我們意識到這些男人正抬着一具戰死的屍體。

為了表現悲痛和災難，奧羅茲科選用了強烈的明暗對比，但是他與拉參斯基在《新生》中所用的方式不一樣。那面墨西哥三條旗處理成白色背景上的一團黑色。那位簡單勾勒的婦女幾乎身着白色——與黑暗的旗幟和畫面深暗陰影所形成的深邃感形成戲劇性的對比。旗杆傾斜的方向被兩個黑色的象呼嘯的子彈般刺穿白色背景的刺刀重復着。它們將我們的注意力引向左邊灰色和黑色的區域，在那兒一個平臺中怪異的形狀和鉤子增加了一種悲劇感。

背景與旗幟上刻板的長方形創造了一種悲慘的情緒。它們筆直而尖利的邊緣與哀悼人的身體和帽子上的曲綫形成對照。

儘管約瑟·科勒蒙特·奧羅茲科的這幅畫作于墨西哥大革命時期，它對每個地方那些了解戰爭悲痛的人來說都有意義。

《查帕塔》約瑟·科勒蒙特·奧羅茲科(1883年生于墨西哥；1949年去世)布面油畫，198.8×122.2cm, 1930

奧羅茲科運用一種不同的媒體創作了另一幅充滿對比的畫。查帕塔是墨西哥大革命時期的一位英雄，顯示出與兩個士兵和兩個跪着的農民一起呆在一个土牆房子里。他們神情悲慘而莊重，代表着那個時代革命者心中充滿的絕望和希望兩種充滿對比的感情。

在原畫中，紅褐色的土牆在色彩與肌理上與透過開着的門所顯現的藍白色的天空形成強烈的對比。查帕塔的用曲綫畫成的深色肖像在色彩與綫條上與筆直的門邊和明亮的天空形成對比。

畫家在畫土牆、查帕塔和跪着的農民所用的強烈色彩與亮色衣服上的精緻的玫瑰、灰色與白色成對比。奧羅茲科通過加深跪着的人物后面的牆的陰影和張開的雙臂加劇了這種對比。

《教印第安人》坎第多·波廷那里(1903年生于巴西，1962年去世)干石膏丹配拉壁畫，1941

這幅畫揭示了巴西的一部分歷史。它也描繪了十六世紀西班牙的征服之后在所有拉丁美洲國家進行的傳教工作；而作品中的海岸綫背景則使人想起歐洲來的定居者是乘船而來的。

波廷那里用不同的色調和肌理突出了陸地與海面的對比。在前景中，他用紅褐色來畫巴西咖啡種植園的土壤。緊接着它的，他描畫的是幾乎被熾熱的太陽漂白的大片土地。在那之上是波濤翻滾的藍色海水。

仔細看教士寬松的長袍，了解畫家是怎樣將它們劃分為明暗對比的區域的。右邊那位抱着一個印第安小孩的教士，穿着一件很特別的黑白圖案的衣服；畫家通過刻意描畫他的臉，與其他人的簡單勾勒的臉形成對比，來進一步將人的注意力引到這個人身上。

這幅畫中的巴西民間用品因為那濃艷的土地的對照鮮明的肌理而顯得突出起來。請仔細研究陶瓷花瓶、閃閃發光的金屬旅行箱和卷繩的表面。那個白色的與印第安婦女的頭部相平衡的葫蘆容器在肌理與色彩上與她赤褐色的頭髮和膚色形成對比。

第十章 平衡

《香蕉種植園中最后的奴隸》拉沙·塞加爾(巴西籍,1890年生于俄羅斯;1957年去世)布面油畫,1925

巴西的土地上種滿了香蕉。巨大的葉片彼此交疊着,穿插着,向四面八方伸展。從葉叢中間長出了一個結滿了綠色香蕉的莖。種植工的頸和頭,幾乎是以同樣的方式,從畫面的底邊中挺立出來。

畫家通過將人物放在垂直中心線上在畫面中取得一種平衡效果。那條(看不見的)綫將畫面上的田地分成兩部分。這兩部分面積與細節都很相似,幾乎可說是相同(對稱)的。

拉沙·塞加爾知道當一塊畫布被這樣分割后,無論什麼東西占據在畫面中心,都有種吸引人的力量。你可能會希望仔細察看葉子那富有音樂韻律感的表面;注意它們的幾何綫條;體會那種不自然的光綫;探究它們千差萬別的綠色陰影。但是種植工的面孔則因為它所處的中心位置而促使你將注意轉向它。

也許畫家是想通過運用這種簡單的對稱性的平衡來強調巴西農業系統中人的要素。當奴隸制在巴西被廢除以后,純粹的非洲黑人開始消失,許多都融入了巴西的印第安人和歐洲人當中去了。從歐洲來的新移民開始取代黑人在田地中的位置。

塞加爾的種植工似乎兼具了非洲和歐洲人種的特征。

《兩個弗里達》弗里達·卡羅(1910年生于墨西哥;1954年去世)布面油畫,1938

為了表現她的憂鬱的情感,弗里達·卡羅描繪了一幅關於她自己的超現實主義的雙畫像。這種安排給畫面帶來某種安靜的平衡,與拉沙·塞加爾的作品有些相似。兩個弗里達交疊的手占據畫面重要的中心位置。每一邊都有一個神情沮喪的弗里達在看着你。這兩個人幾乎就象是彼此在鏡子里的映像,由她們暴露在外面的心臟的動脈而連接起來。

這兩個人物之間的那種精確的平衡并未因她們的衣着和她們拿的東西的不同而受到影響。弗里達·卡羅有一次解釋說,右邊的弗里達是被她的丈夫第戈·里弗拉愛着的弗里達。她通過顯示她的來自于握在她手中的丈夫的袖珍肖像的血液來揭示他的重要性。與那個小像框相加的是一條長長的在她手臂上環繞的動脈血管,通向她的心臟,然後將血液輸送給第二個,那位不再被愛的作為妻子的弗里達。第二個弗里達手持一把手術鉗,她用它們來止住動脈血管中不斷流出的血。

這幅畫的平衡感也向烏雲密布的天空擴展着。如果沿着畫的中心畫一條假想綫,它會將天空劃分成相似的濃雲密布的兩塊,與兩個憂鬱的弗里達的情緒正相匹配。

《山》馬麗亞·路易莎·帕奇科(1919年生于玻利維亞,1982年去世)油畫與拼貼,111.6×137.2Cm,1980

這幅作品的標題給它的造形、色彩和肌理間那種富于戲劇性的平衡增加了含義。如果你知道馬麗亞·路易莎·帕奇科的祖國玻利維亞的邊界布滿了交錯的雄偉的山脈的話,你就很容易聯想到它們便是這幅《山》的靈感源泉。這幅畫並沒有作一番精確的描繪,而是暗示了一種畫家自己從玻利維亞的景觀中所感受到的力量與莊嚴。

這幅陡峭的山峰景觀圖中的平衡是微妙而不對稱的;也就是說,畫的兩部分并不相似。左邊冰雪覆蓋的山峰比右邊的在形體上更為修長,而且被大塊的明朗天空所包圍。它由傾斜的、似乎是鉚接在畫布底邊上的金字塔似的形狀的支撐中獲得一種視覺平衡。右邊濃重的圓形一直擴升到畫面的頂部。它的較深的色調以及畫面基部黑色、參差不齊的三角形賦予它一種特殊的重量感。

山坡中心部分的兩個邊緣是跨過畫面底部、處在中心位置、連接兩邊、呈現一種穩固、平衡的景象的斜綫。

色彩和肌理與圓形一樣取得了平衡。一小塊赭色區域為帕奇科由白至灰再到黑所構成的組成的層次做了一種烘托。她運用木頭、起皺的材料和沙子制作出各種各樣的肌理。

《胡安那考利》費爾南多·德·日茲羅(1925年生于秘魯)布面油畫,無日期

古秘魯的歷史是費爾南多·德·日茲羅這幅現代抽象畫的靈感來源。儘管畫中仿佛有個黝黑的印第安人肖像的映像,却沒有任何形體是參照了某個具體的東西的。它們代表了畫家對於秘魯的風土人情、石頭和庫日科,對於作者在秘魯的英卡祖先來說是個神聖地方的山的記憶和思索。

胡安那考利是一座以古印第安的個國王來命名的山脈。它從前一度是貴族們較量和舉行宗教儀式的場所,充滿了形形色色的傳奇故事。為了在新舊之間取得平衡,畫家獲得了色彩和造形之間的平衡。

作品中棕色的垂直鑲條偏離中心貫穿上下,向右邊擴展的篇幅比左邊大。為防止畫面的右邊過於沉重,畫家通過畫了兩個黑色的半圓形的類似于印第安人肖像的造形以加重另一邊的份量。這些黑色形體的視覺重量感有助於平

衡構圖,給畫面增加一種穩定的平衡感。

在微小的橙紅色光點的幫助下,深沉、溫暖的顏色從冷靜的藍綠色的背景中突出來。所有的色彩都浸染著一種煙霧感,與圓形也取得了平衡。

《查帕塔》第戈·里弗拉(1886年生于墨西哥;1957年去世)。凹印,無日期

查帕塔,一位墨西哥二十世紀起義隊伍的首領,牽著一匹十六世紀西班牙征服者科特斯的白色雄馬。畫家第戈·里弗拉運用藝術上的創作自由,將墨西哥歷史上不同時期的東西結合起來。艾米利亞諾·查帕塔站在一支為爭取土地的農民軍隊的前方。他的右手拿著一把大鐮刀,那是人民為反對專制、過去和現在而戰鬥的標志。農民們都拿著農具和簡單的弓和箭,不過盡管他們的武器很原始,他們還是已打倒了一個敵人的士兵,他的劍直躺在查帕塔的腳下。

這幅畫的重量間的平衡被或多或少地均勻劃分為左右兩個部分。在畫面的正中間,一套卷繩正懸挂在馬鞍上。處在一邊的馬的重量由查帕塔和他的隊伍的總重量取得平衡。查帕塔伸出的手臂將你的凝視從畫面較小部分引向另一邊,在那兒馬側轉的頭部和卷繩吸引了你的注意力。

明暗部分也取得了很好的平衡。留意最強的光綫是怎樣落在那匹尊貴的馬和查帕塔——這幕戲的兩個主角上的。落在他身后的農民身上的光綫則較少,而右邊的背景和死去士兵的尸體則幾乎隱藏在了陰影中。

第十一章 統一

《絕望》奧斯瓦爾多·圭亞撒明(1919年生于厄瓜多爾)布面油畫,1947

在《絕望》中那位抽泣婦女的極度痛苦在畫家所部署的各種因素中都反映出來,綫條、形體、空間、明暗、色彩和肌理。無論是分開還是合起來,它們都是為達到一個目的。這便是藝術作品中統一的含義。

這幅作品中的綫條和形狀都是長而伸展的,旨在突出營養不良的身體與瘦骨嶙峋的肩膀和雙肘。光綫揭示了消瘦、拉長的手臂,並且將人的注意力吸引到那雙一定是為了維持生計而艱苦勞作的異常寬大的手上。這位婦女的臉幾乎全在陰影中,被她的大手掩蓋著,只露出布滿皺紋的額頭顯示著她的痛苦。平坦的背景空間被分成了狹長的幾塊,摹擬著婦女手臂和身體的形狀。

這幅畫的統一體現在它的總體肌理上,象草木不生的干涸的土地。色彩也是黃褐色的粘土似的,同樣傳達著痛苦的信息。

這幅作品也象奧斯瓦爾多·圭亞撒明的許多其他作品一樣,表達了畫家反對造成厄瓜多爾窮人的苦難生活的不公平。

●《音樂》約瑟·路易斯·奎瓦斯(1933年生于墨西哥)水彩和墨筆畫,1968

各種各樣輕柔的韻律帶給這幅畫一種統一感,而每一種韻律都與畫的標題,音樂保持一致性。

聽音樂的女士斜倚在蓬鬆的枕頭上,反映出某種輕閑的意味。但從畫家所用的混雜的綫條中也滋生出某種富于韻律的動感。

請留意女士的肩膀和袖子上的長曲綫。它們就象正在升高的曲調那樣翻騰和運動著。更多的運動感從細小的、奎瓦斯常用來暗示陰影、增加物體的立體感的平行綫(即所謂的排綫法)富于韻律的圖案中流出。

另一種寧靜的節奏來自于手、臉以及其他未塗畫的部分——仿佛音樂樂章之間的沉默。柔和的色彩和肌理也加強了整體的統一性。

畫家的幽默感也最后加強了畫面的統一性。在這幅畫中,畫家翻開他的速寫本,畫頁的下部畫著一只形狀非常完美的耳朵。奎瓦斯也在其他出人意料的地方隱藏下了耳朵。

《構圖》朱安·巴特勒·普蘭納斯(1911年生于西班牙)布面油畫,無日期

在這幅超現實主義的繪畫中,三個面相虛弱的人仿佛站立不穩。而且,他們顯得透明而無重量感。他們擠在一堆,相互支撐著。他們是一家人嗎?他們是一群朋友嗎?他們的親密源于共同的遭遇嗎?他們的痛苦是精神的還是肉體的,或者是二者兼而有之?這是一個夢嗎?

這幅畫中的統一來自于對各種要素的精心處理。朱安·巴特勒·普蘭納斯的綫條很簡單,仿佛是用很好的鉛筆和墨水畫成的。身體的形狀長而消瘦。他用灰色和褐色的顏料薄塗來制造臉和身體的陰影。甚至連黑土的沉重感也被畫家用從淺澀的白土地中滴下黑顏料的技法加以淡化了。他給每種圓形中都加入灰色和褐色的陰影,以增加這幅作品的統一性。

淡藍色的天空飄浮在中間那個人臉的上方,另兩個人的臉上隱隱有藍色的痕迹。在遼闊的藍天中有一抹烏雲,與土地的深暗色調相呼應,那三個人的腳便消失在那泥土中。

這幅畫的統一還包括它的涵義,就象腦海中掠過的未定型的思路般難以體會。

《狹狹母親》魯絲·貝斯(1924年生于德國)銅版,1971

一個狹狹媽媽保護般地栖息在它的孩子們居住的地下隱蔽處的上方,葉片泥質的色調與肌理為這些穴居動物提供了一個恰當的背景,事實上它們也確實以植物為生。

魯絲·貝斯通過將藝術的想象與科學的觀察結合起來,在這幅作品中獲得了高度的統一。這種統一來自于所有的因素都合起來描繪了巴西的一種特有動物的自然世界。

三個幼狹狹縮在中心的大葉片上。它們似乎是旋轉在它們周圍的更小

的狹狹的顯微鏡般的放大版。另一種圖案存在于母親和幼狹狹盔甲殼外殼的具有肌理的設計中。

你的眼睛隨著韻律從肌理移向肌理，從葉形移向葉形，從色調移向色調，從暗移向明。黑暗的背景給在它當中的色彩和形體增添了統一感。

所有這些因素都有助於描繪一個現實的泥土環境和狹狹的生活習慣。

《家庭》馬里索爾(1930年生于巴黎)上色的木材及其他材料,1962

一個很精簡的家庭，衣着簡樸，挺直站立地盯著你。他們在一個幾何形狀的背景中有序地排列着，給這幅畫像帶來一些統一的意味。畫家憑着他的幽默感以其中的方式將這群人聯繫起來。

實際上，每個人都被單獨描繪在一塊長方形的木板上。在這一家人背後是一個真正的、以卷曲的垂向每個人的頭部並通過連接他們而將整個這群人統一起來圖案裝飾的雙門。

這群人也被他們來自未上色的木頭的自然顏色和肌理的皮膚色調以及挺直的姿勢和嚴肅的面容(盡管一個女孩正在微笑)而統一起來。

馬里索爾也在她用來構思肖像，特別是鞋子的材料中表現了她的幽默。左邊這位女孩鞋子的上半部分是平面上色的，但腳趾部分則是從木頭上裁彎下來的，並停靠在地板上，占據着真正的空間。那位稍微小些的女孩的鞋象她的腿一樣，被刻成曲形，象那個嬰兒的鞋那樣從嵌板中突出來。母親穿着真正的帆布運動鞋，而男孩的靴子則是勾勒的并上了色，就象他身體的其他部分一樣平坦。馬里索爾通過給每雙鞋中都增添一種趣味，創造了一種不同尋常的統一。

而顯得最為重要的還是這個家庭本身的統一。

附錄：部分畫家簡介

曼紐艾爾·阿爾法列·布拉沃

曼紐艾爾·阿爾法列·布拉沃1902年生于墨西哥市一個充滿藝術氛圍的家庭。他父親是畫家、作家兼業餘攝影師。他去世時曼紐艾爾還是個孩子，於是這位男孩就與他的祖父，也是一位攝影師和畫家一起生活。他積極鼓勵這位孫子的藝術天份。曼紐艾爾的妹妹伊沙貝爾還記得從孩提時代起他的哥哥便是多么富有創造力，多么喜歡制作小型的祭壇和燭臺，做拉丁彌撒。他們的媽媽堅信他長大後將成為一個牧師。不過，還是照相機贏得了他的心。

曼紐艾爾·阿爾法列·布拉沃是個很勉強的學生，十三歲便輟學了。為了謀生，他找了一系列工作：抄寫、打字和計帳。晚上他便學習他最感興趣的東西：繪畫、音樂和文學。墨西哥的生活和文化使他着迷，所以當他二十二歲第一次買了自己的相機時，他便開始拍攝他周圍的生活。家里的餐廳便成為他沖洗照片的暗室。

他通過閱讀攝影雜誌，學到了許多攝影技巧，還在奧克薩卡的一個攝影比賽中獲得頭獎。在拍了五年的照之後，他在墨西哥的聖卡洛斯學院獲得了一份教攝影的工作。(他妹妹記得他是個天生的老師，總是熱切地向任何感興趣的人講解攝影技巧。)那時，戈·里弗拉是那所學院的院長。他很欣賞阿爾法列·布拉沃的藝術和技術方面的技巧，委托他給墨西哥的壁畫家和其他藝術家的作品拍照。

1931年曼紐艾爾·阿爾法列·布拉沃在另一場攝影比賽中又獲得了第一名，他將其中的一張照片賣給了紐約市的現代藝術博物館。最後他放棄了他的辦公室工作而成為一名專職攝影師。此後，不斷地有講學的邀請，和一些重要的委托，他也贏得了更多的獎項，游歷了歐洲和墨西哥。

在阿爾法列·布拉沃一生的攝影生涯中，他的照片都是由他對自己的祖國的愛和理解中獲得靈感——它的人民，他們的困難以及他們的需求。象許多著名的壁畫家一樣，他也將視野集中在勞動人民身上，但他避免參與政治。他經常在默默沉思的片刻中表現主題，或是在墨西哥自然的光影中揭示它們。他在作品中捕捉人類的情感，突出關於生與死的主题。

阿爾法列·布拉沃八十多歲時與妻子和孩子住在墨西哥市。他還仍然工作，旅游，舉辦攝影展並獲得獎項。近年來，他一直致力於為拉美國家此類的博物館，墨西哥攝影博物館收集早期的攝影作品。

曼紐艾爾·阿爾法列·布拉沃的攝影作品在全世界都展出過，它們也成了許多私人收藏家和公共收藏機構收藏的對象。

阿勒東德羅·阿羅斯提圭

阿勒東德羅·阿羅斯提圭1935年生于尼加拉瓜的布魯費爾茲，在他1954年去美國之前便已開始在他本國接受藝術訓練，起初他學的是建築，後來改變主意轉而學繪畫。兩年後他到歐洲去旅游並在佛羅倫薩和巴黎學習。

六十年代初，他返回尼加拉瓜，在馬那瓜開了間畫廊，那後來成為他們國家一個重要的藝術中心。他1966年返回紐約在那兒呆了兩年，這一次則是作為他們國家的文化大使。

馬那瓜也象其它地方的大城市一樣，遭受着空氣和河水污染，以及廢物堆積等問題，這些主题常常可在阿羅斯提圭的繪畫中見到。他經常將孤獨凄凉、被荒廢的土地包圍的人類、排列在海灘上的禿鷲或者大城市生活產生的垃圾表現在他的作品中。(關於最後這個主题，他創作了一個完整系列的作品，取名為《垃圾站》)他在顏料中加入的砂質材料，給他的作品加入一些現實主義的肌理。

由阿勒東德羅·阿羅斯提圭創作的作品，在歐洲和美洲展出過。

霍科特·巴沙多瓦

霍科特·巴沙多瓦1895年生于阿根廷的帕加明多，在布宜諾斯艾利斯接受的藝術啟蒙訓練。他在歐洲獲得了一份為期一年的獎學金，結果在那兒呆了七年，他的大部分時間是在西班牙和法國度過的，在那兒學習現代藝術——他在自己的國家從未見過的东西。

後來，他對戲劇產生了強烈的興趣。1930年返回阿根廷後，他在布宜諾斯艾利斯的科隆劇院作為首席舞臺布景師工作了許多年，為歌劇和芭蕾舞劇設計背景。1946年他接受一份正式邀請到美國去學習舞臺設計和戲劇技術。後來他的國家的政府派送他到歐洲去做一些傳統的研究。不過，他的大部分時間是在布宜諾斯艾利斯度過的，從事舞臺設計、架上畫、版畫和插圖設計。

他的版畫和小型作品常常選擇風景和靜物，有時也選擇人物為內容。童年的記憶也常常是他的作品的主题。

在1976年他去世之前，他因在繪畫與舞臺設計方面的成就而被授予多項獎項。他的作品被眾多的美洲和歐洲的博物館和私人收藏家收藏。

朱安·巴特勒·普蘭納斯

朱安·巴特勒·普蘭納斯1911年生于西班牙，兩歲時被父母帶到阿根廷。他的父母與西班牙保持着密切聯繫，他們在阿根廷最親密的朋友也同樣來自于西班牙他們居住的卡塔隆尼亞地區。由於他對父母那種深厚感情，朱安長大以後感覺就象是具有雙重國籍的人。這對一些人來說也許是一種豐富的經歷，而對朱安·巴特勒·普蘭納斯來說却常常使他產生沖突，使他在表現內心世界的作品中變得異常敏感。當他還是個少年時，他便對思維、精神和內心世界本身產生了強烈的興趣。

直到朱安在十七歲開始參與他家族的事務時，才開始以藝術家的身份出現。當他在家族的雕刻工作室工作時，學會了處理酸和金屬版，他自學了繪畫，然後很快就開始在金屬版上蝕刻。在他的一位藝術家叔叔的幫助下，朱安成為一名優秀的版畫家。

與此同時，他對佛教的禪宗產生了好奇，並從一個禪宗大師那兒得到指點。幾年以後，他開始專注于心理分析。結果，他開始利用藝術來表現內心世界的情感與緊張。曾經有段時間他考慮過放棄繪畫和版畫制作，成為一名心理分析家，但隨後決定通過藝術的方式來表現大腦的無意識世界。很多年以來他一直就這個題目撰寫論文和作演講。

除了繪畫和版畫外，朱安·巴特勒·普蘭納斯還創作拼貼畫、壁畫、插圖畫和裝飾性舞臺背景。從他1939年的首次藝術展到1966年他去世之間，他的作品在阿根廷和整個南美洲數百次的展覽中展出，並獲得了大量的獎項。在他去世的前一年，他的作品首次在美國展出。

昆多·伯慕德茲

昆多·伯慕德茲1914年生于古巴的哈瓦那，從小就夢想成為一名藝術家。他早期的第一個記憶是畫在他家用來投遞干洗衣服的大張白紙上的。他臥在地板上，在紙上畫滿了小房子，人物肖像以及才剛剛開始取代馬拉貨車的汽車。

他是個求知欲很強的學生，但由於學校因為政治原因而關閉，他的正常教育被中斷了幾次。當出現這種情況時，他就將更多的時間花在繪畫上。為了謀生，他做過各種各樣的工作，包括為雜誌插圖分割色彩。這種工作增加了他對色彩的理解，並對他在以後的生涯中成為畫家有所幫助，但由於強烈的光線影響到他的視力，他放棄了這份工作。

1938年，由於政治問題伯慕德茲依舊未能完成他的教育，他便離開了古巴做了首次旅行，在墨西哥學習了幾個月。除了那次的經歷以及在哈瓦那一所學校的短暫的學習外，伯慕德茲基本上是一個自學成材的藝術家。

當古巴的學校重新開放時，伯慕德茲返回哈瓦那大學并于1941年獲得了一個外交法的學位。在那之後，他便到美國、海地和歐洲去旅游，1952年他返回古巴并全身心地投入到繪畫中。此外，他還為哈瓦那一家旅館的外觀設計了一幅瓷磚壁畫。

自從1967年以來，他便一直安家在波多黎各，很安靜地住在聖朱安的一個單身公寓中。伯慕德茲是很腼腆的人，寧願作畫而不願說話。他對住在波多黎各很滿意，那兒的熱帶陽光與空氣使他想起自己的祖國。

在到達波多黎各後不久，伯慕德茲便為聖朱安新落成的一座大廈的外觀設計了兩幅兩百英尺高的馬賽克瓷磚壁畫。他還親自到意大利去選擇那對他的藝術非常重要的能表現那些鮮艷的彩色圖案的石頭。他承認，古巴耀眼的陽光和鮮艷的色彩，以及它的西班牙和黑人的遺風，賦予絕大多數古巴藝術家以一種強烈的色彩感。

自從1937年在哈瓦那的一個小型公園舉辦了第一次畫展以來，昆多·伯慕德茲便經常在古巴、美洲國家和眾多的歐洲國家舉辦畫展。他的作品被許多私人收藏家和公共博物館收藏，包括紐約的現代藝術博物館。

安東尼奧·伯尼

安東尼奧·伯尼出生於一個殷實的農場主之家，與他的許多處理大都市布宜諾斯艾利斯的貧苦生活的繪畫所表現的背景迥然不同。

伯尼1905年生于桑塔費的羅沙里奧，在那兒學習了藝術，並在十六歲時首次舉辦了畫展。1925年他獲得的一份獎學金使他有機會到歐洲去旅行和學習。他在巴黎學習和工作了六年以後，返回阿根廷當了一名老師。在布宜諾斯艾利斯，他與墨西哥藝術家戴維·阿爾法羅·塞奎羅斯一起畫壁畫，在他的影響下，伯尼開始在他的藝術作品中表達社會性的東西。



……和我以前在寒冷的漢堡的生活是那么的迥然不同……”

魯絲·貝思的作品在全世界各地展出過并獲了許多獎。她的蝕刻作品被歐洲和美洲許多公私收藏機構收藏。

費爾南多·波特羅

費爾南多·波特羅生于1932年，她的出生地，哥倫比亞的麥德林是個商業和工業中心。除了哥倫比亞史前和殖民地時期教堂藝術作品，對一個年輕的藝術家來說，麥德林幾乎沒有提供什麼研習原作，尤其是現代藝術作品的機會。波特羅通過仔細研究復制的古代經典作品和摹仿它們的技法來自學繪畫。在1952年舉辦的他的個人畫展中，他的作品呈現出多種多樣的風格，人們還以為是出自多個藝術家之手。

波特羅用他出售作品所賺來的錢作了一次歐洲之旅。儘管他曾計劃投身于現代藝術中去，但西班牙畫家戈雅和委拉斯貴茲的作品深深地打動了他。他沒有將精力集中到現代藝術大師身上，而是仔細而嚴格地學習馬德里的普拉多、巴黎的盧浮宮以及意大利的博物館中古代藝術家們的作品。在他的作品中，他摹仿他們對人物、肌理和色彩的細緻處理。

當波特羅1955年返回哥倫比亞時發現，人們並不喜歡他的新作品，抱怨說它們太傳統，不夠現代。儘管波特羅覺得作為一名藝術家他是失敗的，他還是繼續創作，花時間在美國與墨西哥。很快，他的作品便被接受了；今天，他是哥倫比亞最杰出的藝術家之一。

儘管波特羅的繪畫風格起源于古典大師們，他的大部分作品的主題却是反映的現代生活，折射出他的哥倫比亞的生活背景。有時他也會從過去獲得靈感。不過，無論他畫的是一束花，一盤水果或是一幅肖像（包括他的自畫像），他總是將他的主題對象畫得很豐滿。甚至連他畫萊奧多·達·芬奇的《蒙娜麗莎》時，也使他看起來好像吃得太多。

波特羅今天已享有世界聲譽，他將他的時間分花在巴黎、紐約和哥倫比亞。在波各達拜訪了他的一個年輕畫家描述說他的工作室象殺了菌般地整潔干淨，雪白的牆壁上沒有一點裝飾，他說波特羅仿佛更有興趣帶他參觀種在農莊里的花和從山上流下來灌溉他的田地的水，而不是展示他的畫。

在1975年到1977年間，波特羅停止了繪畫而轉向雕塑。他的許多作品反映的是哥倫比亞的民間藝術，其中大部分都具有他的繪畫作品的那種豐滿特性。當進行雕塑創作時，波特羅先從畫草圖開始，然後將物體制成石膏模型，最後鑄成銅像。

費爾南多·波特羅的藝術作品在世界各地都展出過，并被許多公私收藏機構收藏。

艾米利安諾·底·卡瓦坎提

艾米利安諾·奧古斯托·底·卡瓦坎提1897年生于布宜諾斯艾利斯，是個地道的巴西藝術家。在布宜諾斯艾利斯他一直住到十九歲。那時他正在學習法律，但他在里奧主辦的幽默家沙龍上成功地舉辦了漫畫展，使他改變了對職業的注意。由于他下決心成為一名專業畫家，便移居到聖保羅，在那兒他在現代藝術的發展過程中扮演了重要角色。為了起步，他靠畫插圖和漫畫謀生。

卡瓦坎提聯合了兩位巴西作家和一位現代藝術的核心人物，為巴西文化史上的著名事件創立了新觀念，那就是發生在1922年的聖保羅現代藝術周。畫家、詩人、作家和音樂家在整個那一周都雲聚在市劇院，展示每一種藝術形式

人對伯尼來說一直都處在重要位置，在他早期的作品中，他用一種很強烈的現實主義方式去表現他們。他的風格來源于他對意大利文藝復興時期的藝術家以及法國畫家皮埃爾·奧古斯特·雷諾阿的追隨。

當他在藝術上不斷發展時，他的作品也變得更加抽象和具有想象性了，但他的作品主題來源于真實的生活。出于他對人民的關注，他杜撰了一個出生于布宜諾斯艾利斯的貧民窟名叫朱安尼托·拉古那的年輕的主人公。他用一系列的圖畫表現了朱安尼托和他的家庭及友人。朱安尼托的經歷具有各個地方男孩的典型特點，但它們也描述了在布宜諾斯艾利斯的貧民區的成長狀況。

在杜撰了朱安尼托后，伯尼又介紹了一位來自貧民窟的姑娘，拉莫娜·蒙特爾（見《演出中的拉莫娜》）。

為了與他作品的現實生活的主题保持一致，伯尼常常采用一些現實生活中的材料，如一些舊花邊，鑲有金屬亮片的衣服塊、紐扣，以及細段的繩子。

數年來畫家的拼貼、版畫和繪畫作品已在美洲和歐洲各國展出，榮獲了許多獎項。安東尼奧·伯尼的藝術作品被世界各地的博物館和私人收藏家收藏。他在巴黎和布宜諾斯艾利斯都有寓所。

魯絲·貝思

她父親魯絲·貝索多·考沃塞爾祖籍為西班牙，在第二次世界大戰結束後從歐洲來到拉丁美洲。她1924年生于漢堡，在德國長大。她母親是希臘裔的著名德國演員，她父親是二戰爆發前逃離德國的西班牙猶太人。他的妻子和女兒被禁止離開德國，但從魯絲·貝思父親方面來說，她是西班牙血統的，因而她免遭了其他德國猶太人的悲慘命運。

儘管魯絲·貝思在巴黎、哥本哈根和漢堡學習過藝術，她却被迫禁止當一名藝術家。戰爭結束後，她重新開始藝術創作，為不列顛戰領軍的戲劇演出創作海報。當她以前的一位校友，住在委內瑞拉的一個法國詩人和記者邀請她與他同行時，她覺得很高興能離開這個她已遭受了太多的不公和虐待的國家。

在委內瑞拉，她起初是做一個雜誌插圖的設計者，隨後辦了一個電影雜誌《委內瑞拉電影》，是與那位法國記者，她後來的丈夫合辦的。後來，她與丈夫移居到巴西的里約熱內盧。

魯絲·貝思游遍了南美的叢林，對茂密的熱帶野生動植物產生了濃厚的興趣。從孩提時代起她就一直夢想到神秘的熱帶去，覺得親自去探索它是件令人興奮的事。貝思在給作者的一封信中寫到：“我開始迷戀上這里的動物和花朵……形形色色的動物和寬大的葉子……”熱帶植物葉子的形狀與紋理很容易蝕刻在金屬版上，這位藝術家開始利用這種技術紀錄巴西的野生物生活形態。（見《狢猯母親》）

從一開始，貝思的版畫創作便受到巴西一位最杰出的作家喬治·阿馬多的鼓勵，他看過并很贊賞她的作品。在那兒定居期間，巴西宣稱她是最重要的版畫藝術家之一，并經常鼓勵她代表巴西去參加國際展覽。

最近魯絲·貝思居住在委內瑞拉，不過她也並沒有失去她對巴西的熱愛，并渴望某個時候她能重返巴西。她說：“我喜歡陽光，海灘和熱帶的生活方式

中的最新潮流。

到那時為止巴西的公眾還很少看到現代藝術，不理解它們在表達什麼，他們以憤怒來回應這種現代的表現方式。參觀者都攻擊繪畫而維護音樂和詩歌，各重要報紙則發表辱罵性的文章。

儘管有這些敵對的反響，現代藝術還是存活了下來，年輕的藝術家很快就追隨在卡瓦坎提和他的同伙們的領導之下了。聖保羅今天因為兩年前在那兒舉辦的國際藝術博覽會而聞名全球，全得歸功於他們。

在那個著名的現代藝術周舉辦的第二年，艾米利安諾·底·卡瓦坎提離開巴西到歐洲去學習。二十世紀巴黎的現代諸流派讓他興奮不已，特別是帕布羅·畢加索的藝術作品。當他返回家園時，他在巴西的生活方式中融納了巴黎人的藝術風格。

他的反映街頭風景、狂歡時節、衣着華麗的人們和窮人的作品被認為是對巴西生活最為忠實的描繪。在他的作品中人物畫像很突出。他尤其喜歡畫巴西的黑人——他們的膚色、服飾的顏色以及運動的韻律。

反映巴西的繪畫使人想起他的生活。艾米利安諾·底·卡瓦坎提1976年在里約熱內盧去世，享年七十九歲。他的作品聞名美洲和歐洲，並獲得了許多榮譽和獎章。

約瑟·路易斯·奎瓦斯

用約瑟·路易斯的話說：“我生於1934年2月的某一天。墨西哥城總是那麼冷，他們告訴我那是個異常嚴酷的冬天。我被帶到了勝利路的一座建築里，我們家靠那兒的一個造紙廠謀生。我最初的記憶便是地板上滿是散落的紙條，好像是從切紙機中飛出來的紙串與紙屑……”

奎瓦斯最早記憶中的紙變成了他一生的伙伴。從四歲起他就開始用他祖父造紙廠里的紙片來畫畫。今天，他用筆、墨和彩色顏料在紙上工作，制作了許多版畫和雕刻，那上面的圖畫通過印刷過程轉移到紙上。

儘管奎瓦斯很小就很有天賦，他的父母却反對他從事藝術職業。他們認為他永遠也不可能靠它謀生。他父親是個飛行員，母親出生於一個富裕的烏卡坦家庭。奎瓦斯的哥哥成為了一名心理學家，妹妹當了修女，他的父母原本希望約瑟·路易斯選擇一個更為傳統的職業。

從他十歲或十一歲開始，奎瓦斯就因風濕病發燒而呆在床上長達數個月。為了逃避他身患重病的現實，他將時間都花在了素描與閱讀上。歐洲作家托斯陀耶夫斯基和卡夫卡對他洞察人性的方式上產生了深刻的影響。當他成長為一個藝術家後，奎瓦斯被西班牙藝術家戈雅和畢加索和墨西哥畫家奧羅茲科深深地影響。

當奎瓦斯年輕時，他常常漫步在墨西哥的街頭，在那些生活得卑微的人中收集創作原型——乞丐、妓女、小販以及矮人等等。當他哥哥在學醫學和心理學時，他將約瑟介紹到醫院照看窮人和神志錯亂者，促使這位藝術家創作了一系列作品。他初期的一系列重要繪畫作品，便是以他在一所醫院看見的尸體為基礎的。

奎瓦斯在描繪生活中殘酷的現實和對死亡的思考中遵循了墨西哥傳統。但他不象在他之前的大部分墨西哥的壁畫家以及許多其他的藝術家那樣，他避免了墨西哥的政治。他的那些悲劇性的主題是帶普遍性的，任何地方的人都能理解。

奎瓦斯的許多作品都表現了幻覺與夢魘。那幅名為《音樂》的作品是藝術家紀錄一種較為輕鬆自在的時刻的一個較罕有的例子。不過，這幅畫中富于表現力的流暢的綫條和有時模糊的色彩邊緣都典型地具有他的風格。奎瓦斯經常將他自己畫入畫中，作為一個觀眾或演員。（奎瓦斯對他的自畫像很着迷，每天醒來之後就立刻開始勾勒自己，就這樣開始了他的新的一天）。

無論他的工作是什麼，奎瓦斯動作總是很快捷，寧願在他開始的當天就完成它。有時他畫畫根本不看畫紙，眼睛盯在模特兒身上，手在快速地移動。他經常在工作時不參照模特兒，全憑記憶與想象。幾乎他在一天中的每一刻都在勾畫；在電話中閒談時，作演講時或在飯館用餐時。

奎瓦斯因為身體不好，於1976年離開墨西哥，在巴黎待了七年。他發覺那兒的生活較為平靜和較少受干擾。他在皮加勒租了一間很安靜的工作室，在藝術創作中禁止外界干擾。他與一些法國優秀的制版家一起工作，學到了新的雕刻技術。

儘管約瑟·路易斯·奎瓦斯的家人擔心他選擇了一條通往貧困和饑餓的路，他却在很年輕時就成了一名成功的藝術家。除了繪畫和版畫，他最近也創作了幾件雕塑作品。此外，他也為許多書畫了插圖，還寫了幾本關於他自己生平的书。他的作品被全世界的公私收藏機構所收藏。

佩德·羅·費加里

從這位藝術家的畫中你可以了解一些關於這個南美最小國家之一的歷史和地理情況。佩德羅·費加里1861年生於烏拉圭的蒙得維地亞，父母是意大利移民。費加里漫長的一生中將許多年都花在描繪他從童年時便開始記憶的烏拉圭的人民和土地上。他除了是個重要的畫家外，還是杰出的律師，作家和外交家。

在他早期的生涯中，費加里只認為自己是個業餘畫家，而將大部分精力投入到法律中。他提倡社會公平，並幫助修改了烏拉圭的犯罪法。1916年當他五十五歲時，他放棄了所從事的法律工作而全身心投入繪畫中。

儘管費加里年輕時曾跟一位意大利老師很短暫地學過一段時間的藝術，

他基本上可以說是一個自學成材的畫家。他從公共生活中退休以後便移居巴黎，這使他有機會親自觀摩著名的現代藝術家們的作品。法國印象派大師和德國表現主義大師們的影響在他原始的風格中可見一斑。

他憑記憶作畫，喜歡用油畫顏料在畫夾上、一種有吸收能力、能制造出一種厚重而有豐富表面的紙板上工作。他的作品題材廣泛，但他偏愛清晨或黃昏，一天中沒有陰影的時刻的風景。他的許多風景畫中沒有人物。它們展示了烏拉圭廣闊而呈酸性的田地、高遠的天空和有時出現在地平綫上的傘樹。

有時他則刻劃工作或娛樂時的放牧人的生活、政府領袖、士兵以及在富麗堂皇的大房子中舉辦的舞會上優雅的女士們。另一個他所喜歡的主題便是為逃避巴西的奴隸制而來到烏拉圭的黑人的居住區。費加里喜歡他們色彩艷麗的服飾和他們的節日。

到1938年去世為止，費加里留下了數百幅這種描繪他和他的父母所了解的19世紀中葉烏拉圭的土地和生活的繪畫作品。今天他的作品被整個美洲和歐洲的私人收藏家和公共博物館所珍藏。

拉奎爾·福納

作為世界上首批的太空畫家之一的拉奎爾·福納1902年生於阿根廷的布宜諾斯艾利斯。她從童年時代起就開始繪畫，在她初期的肖像與風景畫中顯示了對人和環境的興趣。她後來的作品反映了她對人類命運的關注。

畫家早期在布宜諾斯艾利斯所接受的訓練是傳統式的。通過從巴黎到慕尼黑雜誌上，她了解了在歐洲興起的現代藝術運動。她特別對表現主義產生了濃厚的興趣，那是一種由二十世紀德國藝術家通過將綫條與形體變形以表達強烈的感情發展而來的藝術風格。

拉奎爾·福納二十七歲時到歐洲去學習藝術。在她父母的祖國西班牙，她看到了十六世紀由艾爾·格列科創作的繪畫，深深地被他將物體扭曲的表現方式以及他的作品的色彩與宗教力量所打動。

隨後她又旅行到意大利、德國、英國和法國繼續繪畫和學習。她在巴黎定居了一段時間，向奧松·弗里茲學習，並與一群阿根廷藝術家一起工作，其中包括她後來與之結婚的雕塑家阿爾弗勒多·畢加提。當她1931年返回布宜諾斯艾利斯時，與畢加提和畫家阿爾弗勒多·古特羅一起成立了一所獨立的藝術學校。

隨著福納的作品不斷地發展，它變得越來越強大和抽象起來。她對人類的關注在作品中總是占據重要位置。從第一顆人造衛星發射以後，她開始創作了一系列關於太空的繪畫作品，展現宇宙人和未來的地球人。她的人物都是奇特的變異生物，野生環境中的野生物。

儘管她所創造的形象都很強大，有時甚至令人毛骨悚然，拉奎爾·福納却解釋說她不是一個悲觀主義者。她只覺得她的作品是對未來危險的警告。她很確定地說人類定會勝利，當他們的經歷不斷增加時，他們會變得更富有智慧和更有人性。

現在藝術家在布宜諾斯艾利斯居住和工作。她不畫畫時便被吸引到海邊，在那兒她沿着海灘漫步，收集蝸牛，撿海藻，或者僅僅凝視地平綫。這些東西使她頭腦保持新鮮，並激發了她對人類尊嚴和命運這個主題的堅持不懈的投入。

拉奎爾·福納榮獲過許多全國性和國際性大獎。她的作品懸挂在全歐洲和美洲各種公私藝術收藏機構的展廳中。

安東尼奧·弗拉斯科尼

安東尼奧·弗拉斯科尼1919年生於阿根廷。他還只有兩個星期大時，便被帶到了烏拉圭的蒙得維地亞，並在那兒長大。他父母是從意大利移民到南美的。弗拉斯科尼的母親還記得懸挂在他們村的教堂的牆壁上，那些令人恐怖的宗教畫，便認定繪畫是神靈之手的神聖禮物。她相信，任何一個注定要從事這項工作的人都不會出生於一個從事餐館業的勞動人民家庭。

儘管他母親反對，弗拉斯科尼還是以藝術為職業。與此相連的還有其它的一些職業，比如為家里的餐館作推銷，以及在政府機關繪圖。他十幾歲時，已開始為烏拉圭的新聞報紙畫政治漫畫了。

現在弗拉斯科尼在美國工作，還繼續從事政治題材的藝術創作，反對他所看到的不公與壓迫。他的許多木刻作品都是社會活動家的肖像。他也從日常生活中獲得靈感，從事非政治性藝術及書的插圖創作。

弗拉斯科尼年輕時，曾在蒙得維地亞的一所藝術學校上過很短的一段時間夜校。但他自學了木塊——他所喜歡的一種媒介上雕刻和制版的技術。他所需要的只是一把刀子，一塊木頭以及一張能用來工作的桌子。有時，他到木材場去尋找拋棄的木片，或者利用超級市場上裝水果的板條箱。為了印刷他的畫作，他常常運用一種古老的方法，用湯匙在一張放在塗了墨的木塊上的紙上摩擦。

弗拉斯科尼早期的大部分木版畫是黑白的，反映了烏拉圭農民簡單的農場生活。他在1945年因獲一份藝術獎學金而來美學習後，開始創作彩色版畫。他最初的彩色版畫描繪了北美洲的鄉村生活。

從那時以來，弗拉斯科尼已創作了數千幅木刻作品，他的風格與技巧也影響了其他藝術家。近年來他又對橡皮圖章藝術產生了興趣，並嘗試着在他的版畫制作中使用彩色靜電復印技術。他也畫了大量的插圖，包括幾卷詩集和多語種的兒童讀物。

安東尼奧·弗拉斯科尼現在住在科納克提庫的南步行街，並在離他寓所不遠的一個工作室里工作。他是一個有名的教師和藝術家，他的作品被世界各地的公私收藏機構所收藏。