

墨西哥壁畫家

德斯蒙德·羅奇弗特
李強譯

1951年英國藝術批評家赫伯特·瑞德(Herbert Read)曾感嘆到,為什麼經過三十多年的不懈努力,蘇聯卻沒有在新的經濟基礎之上產生新的藝術。瑞德在《現代藝術哲學》中寫到,要在藝術與社會之間建立起生機勃勃的聯系,我們必須等待,也許是很長的一個時期。現代藝術作品是一種象征,從本質來講這種象征對於內行來說是易于理解的。儘管這種象征神秘地吸引了外行,但只要他們允許它進入到他們的無意識狀態……似乎看來現代社會的民主結構與藝術的貴族性之間的矛盾永遠也無法解決。

早在近三十年以前,恰好是蘇聯社會的早期,墨西哥畫家戴維·阿爾法羅·西蓋羅斯(David Alfaro Siqueiros)代表雕塑家及技術人員企業聯合會發表聲明,稱一個新的藝術家工會成立了。這個聲明宣布在墨西哥一個新的和革命的藝術即將到來。在聲明中西蓋羅斯寫到:我們放棄畫架作畫,放棄純知識圈人所喜歡的每一種藝術,因為它是貴族藝術。而我們崇尚所有不朽的藝術,因為它是大眾的藝術。在社會由老朽制度轉變為新制度的時候,我們聲明:美的創造者必須不遺余力地去為大眾創造思想作品。藝術決不能再象如今這樣只是表達個人的快樂,而是對於大眾的,戰鬥的,有教育意義的藝術。

20年代初這個墨西哥畫家聲明的本質與50年代英國藝術批評家瑞德發表的懷疑論存在着巨大的分歧。這種分歧不是時間上的分歧,而是觀念和認識上的分歧。瑞德認為蘇聯藝術的失敗和現代社會民主結構中的藝術功能違背他的主張。他卻沒有認識到20世紀在社會與藝術之間已經建立了一個有機的聯系。這就是說,這種藝術就是大眾壁畫以及墨西哥革命之後文藝復興。

20世紀文化歷史中墨西哥壁畫運動的出現,從許多方面來講,如從現代美學的觀點以及實踐和理論方面來講都是與那個時代不相符合的。在西方觀點占統治地位的現代藝術史中,墨西哥壁畫的復興被看成是與歐洲和美國化的現代藝術道路完全不同的。

從許多方面來講,這種相悖是很有疑問的。畫在露天并相悖於現代藝術的主流,墨西哥壁畫常常成為了被批判的靶子。針對這一藝術自稱真正社會的、創造性的、美的創造力的革命藝術這一前提,爭論盛行了起來。它的追逐者和支持者把它解釋為是對西方現代藝術家先驅觀念的挑戰。這些藝術家如克萊門特·格林伯格(Clelneht Gneenberg)寫的那樣,“完全脫離大眾……通過限制藝術的表達,使之限制在一種絕對的表達方式,這樣所有的相對論點和矛盾都能得到解決,變得毫不相干了”。“為藝術而藝術”和“純藝術”以及在內容和形式上都顯得是在躲避瘟疫。此外在墨西哥壁畫剛出現時,它表現為大眾與藝術之間的一種紐帶,也正如德國劇作家貝托特·布雷奇特(Bertolt Buecht)所描述的那樣:“它是被大眾所理解的。大眾接受了它的表現形式同時又豐富了它的表現形式。大眾又接受了它的觀點,肯定了這種形式同時也改正了它。與傳統相結又發展了這種藝術。”

對墨西哥壁畫藝術的批判,對該藝術聲稱要占領現代西方藝術中心進行誹謗。一些人把這種藝術解釋為一種本質上的宣傳表演,不能把它歸為現代藝術風格上的演變。格林伯格在他的《關於現代繪畫藝術》文章中,絕對反對給墨西哥壁畫在現代藝術中一席之地。他寫到:“每一種藝術的獨特和出色之處,完全是與手段上和本質的獨特相關的,并得以出現。自我批判的任務成了消除其它藝術產生影響的手段,這種影響可能從其它藝術那兒得到……現實的或幻想的藝術掩飾了這種手段,用藝術來掩飾藝術。而現代藝術是用藝術來喚起對藝術的重視。”

與這種過時的現代學美相反,墨西哥壁畫幾乎完全代表了格林伯格所爭論的對立面。也就是說“每一種藝術的特別之處”它不僅是現實和抽象的

變化,而且也應該是有表達公眾思想的特點。此外墨西哥壁畫家們的根本目的不僅僅是在畫面上做一些改變。當然也不能否認西蓋羅斯(Siqueiros)壁畫表現形式的變化是與20世紀西方繪畫藝術緊密相連的。壁畫家們的叛逆觀點和初衷是為了大眾,也是為了墨西哥人民在理解的前提下相互交流。

然而歷史的結論才使墨西哥壁畫復興的藝術成就顯得尤為重要,20世紀的這種藝術成就也被認為是等同於西方藝術的一大藝術貢獻。在20世紀后期,當許多現代藝術的理論被其它一些論文提出質問時,墨西哥壁畫也代表了一種挑戰。也就是對那些已被普遍接受的關於西方社會中藝術家的位置和角色觀點的挑戰。這種位置被看成是一種知識和經濟獨立的位置。在這個位置中,藝術家的基本功能就是在創作欲望和創作出的作品所形成緊密的關係中尋找自我表白和自我揭露。

墨西哥壁畫既沒有在藝術上也沒有在理論上脫離墨西哥社會。在1910—1917年的國家革命之後,這種藝術在墨西哥的文化和社會生活中扮演了中心角色。相反這種藝術不是表達個人情感,而是展現國家所經歷的社會。藝術家的壁畫既不能買也不能賣,在一些重要的公共大樓上創作的壁畫就象固定的設施一樣。作為公眾的藝術,基本的任務之一就是反映一種民主文化權益的觀點。墨西哥壁畫成為了市民和大眾生活的有機組成部分。

墨西哥壁畫始於二十世紀初葉奧布里根將軍(Obregon)統治時代,從許多意義來講墨西哥壁畫具有一段很長的復雜的故事。同時又是充滿了矛盾和謬論、神話與傳說。對一部份藝術家來說壁畫是一次由三位世界著名的藝術家狄埃哥·黎維拉(Diego Rivera)、約瑟·克萊特·奧羅斯柯(Jose Clemente Orozco)和阿爾法羅·西蓋羅斯(Alfaro Siqueiros)所左右的藝術運動。這三位藝術家的作品定義了運動的本質和運動所象征的東西。其他一些人把墨西哥壁畫看成是一種繼1910年墨西哥革命之後的範圍更加寬廣的文化革命。而這場運動的種子是在革命以前就播下了。

不管從那種觀點來講,這種運動從墨西哥革命净化思想開始到以後的發展就導致了建立一個革命藝術的神話。由於它的領導作用,壁畫運動成了檢驗關於藝術與人民、社會和革命爭論的標準。在1930年美國最蕭條的日子里,當羅斯福政府在起草一項公民創意權的議案以緩和與強硬派的關係時,聯邦藝術項目的支持者想把墨西哥壁畫運動作為新的民主和激進藝術的模式。一九三三年五月藝術家喬治比德爾在給羅斯福總統的信中寫到:有一件事我考慮了很長時間,也許有一天這事會對你的政府有用。在意大利文藝復興時,墨西哥藝術家就已創辦了偉大的民族壁畫學校。狄埃哥·黎維拉告訴我,創辦這個學校是因為奧布里根允許墨西哥藝術家在政府大樓的圍牆上表達墨西哥革命的社會觀點而只獲得同管道工一樣的工資……美洲的年青藝術家是有意識的,但是他們從來沒有經歷過象我們國家所經歷的那種革命和正在進行的文明。如果政府與他們合作的話,這些藝術家將渴望以一種特定的藝術形式表達這些觀點。他們會以生動的形式表現你為之奮鬥的理想,并為這一理想作出貢獻。我相信有了這種推動力我們國家的壁畫藝術也會很快并也將第一次表現得生龍活虎。

在蕭條時期,許多美國的藝術家也發現他們與墨西哥壁畫在精神上的聯系,這些壁畫反映了他們自己的願望。一位藝術家米切爾·西羅波琳(Mitchell Siporin)寫到:“世界上許多藝術家都已看到,墨西哥壁畫復興使人吃驚的壯觀。他們被它深刻的藝術性和藝術內涵所感動。通過我們墨西哥老師的授課,了解到在我們環境中所存在的豐富廣闊的藝術精華。我們也認識到了在我們這個時代,我們這個地方現代藝術應成為史詩藝術。我們也在我們自己國家的歷史中找到了更加豐富的感覺”。

在許多方面墨西哥壁畫的精神也成為了聖明。奧羅斯柯評論到:“最高

境界的，最具體性的，最純的藝術形式是壁畫。當然也是最無私利的形式，因為它不能為私利服務。它也不能為少數特權階層的利益而隱藏起來。它是為了人民，為了所有的人。

這些關於壁畫無私本質的評論更加鞏固了壁畫家們為民主而設定的目標。鞏固了他們所宣布的觀念以及他們所取得的成就。黎維拉寫到：在歷史上墨西哥壁畫是第一個不以上帝、帝王、國家首腦、將軍等為中心題材的畫。在藝術史上，墨西哥壁畫是第一個使廣大人民群眾成為不朽的藝術中心。

然而，圍繞墨西哥壁畫的形式、內容和意識形態，以及民主革命的神話爭論常常使人們難於理解這些藝術，而不是幫助人們去領悟。在墨西哥之外那些針對墨西哥壁畫的主張都沒有對壁畫產生挑戰。追隨者和批評者却給壁畫添加了神秘的色彩。在一部現代藝術簡史中，赫伯特·瑞德拒絕收入三位藝術家黎維拉、奧羅斯柯、西蓋羅斯的作品。他說：他們的作品就象一些俄羅斯現代藝術的作品，西蓋羅斯吸收了太多宣傳的內容。我唯一的考慮就是把他們置於風格演變之外”。

墨西哥壁畫運動，特別是三位壁畫藝術家的作品使壁畫得到崇尚和使壁畫具有無可挑戰的地位起到了非常重要的作用。西蓋羅斯(Siqueiros)聲稱這場運動根本的審美觀就是使藝術的表達社會化，掃除那些資產階級表現個人主義的東西，拋棄在畫架上作畫；使自己投入到永恒的大眾壁畫藝術之中；使自己的藝術是為蒙受恥辱達幾個世紀的本國人民；使自己的藝術震驚那些被軍官指使為劊子手的士兵；使自己的藝術去喚醒那些生活在水深火熱之中的工人和農民。因此對壁畫的主張和它所取得的成就進行質問和使其受檢驗是非常必要的。為了澄清我們對壁畫本質上的理解，對它的目標和成績的認識，以及對它在二十世紀文化歷史位置的認識，把事實與不可避免的虛構分隔開來也是很有必要的。

在墨西哥革命期間，革命給社會帶來了激烈的動蕩。在那個時候墨西哥壁畫運動的出現真是由於政府的某一要人的參予和政府許可其出現才得以出現的嗎？或者是一種不可避免的文化、政治和隨着墨西哥革命接近尾聲產生的必然後果嗎？

墨西哥壁畫運動的先驅最初所提的運動的根本目標、意圖是否通過以後的十年得到了認可？或者這場運動最後按其最初的宗旨也無法辯認其作用了？就象社會孕育了運動，又要承受運動在社會中的作用的轉變一樣呢？

作為一種現實社會的藝術形式，圍繞墨西哥壁畫的神話是否是用來隱藏不同的態度，意圖和藝術成就呢？因此有人質問，那又怎樣解釋持異議的審美觀、意識形態的界限？怎樣解釋墨西哥壁畫的與眾不同之處呢？

怎樣象正確討論墨西哥革命一樣討論墨西哥壁畫運動？這場運動是否只是反映國家的社會革命？或者從政治意義上來講，壁畫的作用只是變革的催化劑？另外對於人民群眾這種公眾藝術到底深入到什麼程度？實際上來講它們是一種國家制度化的城市藝術形式？是否也是一種知識分子保留的一件企在發展中的民族主義者的藝術形式？

以上所有這些問題就是我們用來解開和澄清關於墨西哥壁畫運動的重要問題的工具。然而在這場運動的歷史中，我們該從哪兒開始來解釋？解釋的本身也是一個很重要的問題。墨西哥壁畫常常被理解為是一個共同定義，共同的認識，是一場相互聯系的又是單個目的運動。不管以什麼方式理解這場運動的目的，墨西哥壁畫也是單個部分的總和，是許多藝術家通過數十年的努力創造出來的。然而不管以什麼樣的動機來理解墨西哥壁畫，奧羅斯柯(Orozco)、黎維拉和西蓋羅斯三位藝術家是無可爭議的最出色的。是他們創立了背離傳統藝術觀的壁畫的根本觀點。他們的壁畫作品常常被稱為是給墨西哥壁畫復興注入了個性和特性。然而在這三位造詣深刻的藝術家之間也存在着藝術和邏輯上的分歧。這種不同突出表現了他們作品的深刻內涵，也突出說明了墨西哥壁畫運動偉大成就的原因。

文化和革命

奧羅斯柯(Orozco)、尼維拉(Rivera)和西蓋羅斯(Siqueiros)的壁畫作品跨度長達五十年，從1920年初直到1970年初。在這一段時間墨西哥經歷了巨大的社會變革。從一個完全是農村的、半文盲的革命的民族主義社會轉變為一個發達的大規模工業化社會。奧羅日柯、尼維拉和西蓋羅斯三位藝術家的作品反映了藝術運動和二十世紀社會之間這一特殊的并有爭議的關係的發展。到底這三位藝術家的作品是怎樣反映墨西哥社會和它的人民之間關係的，通過幾十年的變化，人們是怎樣理解現代社會中藝術的功能問題的。

作為現代藝術家，奧羅斯柯、尼維拉和西蓋羅斯生長在波菲里阿托(Porfiriato)時代，從1876年到1910年，由獨裁者波菲里阿托，迪埃日(Diaz)統治的長達三十幾年的先前革命社會對墨西哥的社會生活的每一個方面都有較深的影響。這個社會是一個標志着大量掠奪資源、財產和權利的社會。在農村權利給了一小部份土地擁有者階層，他們擁有土地直到1910年。那時墨西哥百分之九十農民的的土地都被剝奪了，被迫成為雇農，生活在不公正的社會制度中。莊園主是墨西哥土地貴族，占去了這個國家土地的一半多。在那個時候，這個國家的許多土地擁有者，也就是那些莊園主都是外國人。他們

使得墨西哥無地農民的生活更加困苦。

土地的殖民化在經濟和工業生活方面也得到了反映。迪埃日的統治標榜着齊心協力將墨西哥社會推向二十世紀。到他統治的后期，他提倡在墨西哥大量引進外國資本投資。並且向這些外國資本提供大量廉價順從的勞動力。其結果是大量農業耕種的土地和大部分國家經濟以及國家工業基礎設施都受到了外國土地擁有者、企業家和投機商的控制和影響。

迪埃日在民族自豪感的驅使下，使得他過分依靠外來的力量，以致於外資控制了國家的經濟和工業生活。這種舉動是出於使墨西哥在國際上能有引以自豪的聲望和能力，同時又是在平等的基礎上與比其強大得多的北美和歐洲的競爭對手競爭。但是所有這些都是徒勞的，由於波菲里阿托、迪埃日的統治是由一大群實證主義者所控制的政治文化。這些人就聚集在他們的周圍，形成了所謂著名的科學智囊團。他們成了統治階層意識形態的骨干，他們的標志是“秩序和進步”。但是這種秩序等同於壓迫，這種進步只是以犧牲貧窮災難的農村人民的財產來換取少數人的富有。

由迪埃日的主要顧問瓊斯·艾夫斯·尼曼托爾(Jose Ives Limantour)領導的這個科學智囊團把他們這種實證主義哲學看成一種合理的手段，用這一合理的手段把墨西哥從貧窮和落后的過去解放出來。然而由於政策的缺陷給墨西哥白人和外國人帶來了好處，而好處並沒有給大多數的墨西哥人或者印第安人。這一信條很快在迪埃日統治階層的官僚中流行了起來，並且被一些人(如佛朗西斯科·布勒斯 Francisco Bulnes)視為遵守的樣板，做為一位主要的實證主義知識分子，布勒斯(Bulnes)在他的一本名為《拉丁美洲國家的未來》書中寫到：印地安人、非洲人和亞洲人被定為永久的劣等人。原因是他們的生活環境和糟糕的飲食。這個智囊團認為，歐洲和北美洲的現代化就是一個檢驗標準，用這一標準檢驗墨西哥社會是否轉變成了現代化的工業化國家。這一態度都直接反映到了統治階級的經濟和工業政策之中。

思想上反對占統治地位的智囊團是以理論上造反的形式出現的。1907年，隨着青年團的創立，造反便開始了。這一以演講和爭論為鬥爭形式的團體是由一些有代表性的民主知識分子組成，他們反對迪埃日政府的整個理論。像其它拉丁美洲國家在十九世紀和二十世紀初一樣，墨西哥也只有一个很小的杰出知識分子團體。傳統上來講，這些杰出的人物總的說來還只是維持原狀，然而就是在這一團體中也有幾個很重要的激進派，如奎勒莫(Guillermo)、普里埃托(Prieto)、埃格拉塞歐(Ignacio)、拉米里斯(Ramirez)和亞提米拉羅(Atimirano)，這些人物表現出了愛國愛民的情懷。這種激進的傳統也被另一個知識分子團體名為阿提里歐(Ateneo)的所吸收。它的領導人如安東尼奧(Antonio)、卡索(Cacaso)、阿爾馮索(Alfonso)賴斯和最杰出的瓊斯(Jose)、瓦斯康塞勒斯(Vascon Celos)才是真正革命主義者，他們是真正加入到了墨西哥新文化運動中去的。

然而阿拉里歐的成員在改革波菲里阿托統治時期的文化風氣起到了推波助瀾的作用，促進了推翻獨裁統治進程。同時在全國也感受到了反對工業的現行制度的運動。1906年，由里卡多(Ricardo)和恩里奎(Enrique)、佛羅斯(Flores)、馬根(Magon)所領導的復興組織在密蘇里聖路易路斯向國內發表宣言，號召言論自由、出版自由、鎮壓政治首領、使教育失去宗教特點和恢復農民的土地。同年加拿里的銅礦工人實行大罷工，反對他們的雇主“美國格林聯合銅礦公司”。罷工激怒了公司，引起了強烈的反映，公司於是就派部隊來平息罷工。一年以後同樣罷工沖擊了紡織工業。在里歐(Rio)、布蘭柯(Blanco)紡織工人們要求勞動者工會得到承認，但最後這一運動還是被血腥鎮壓了。正是在這樣一種歷史背景下的情況下，墨西哥的革命開始了發展。

墨西哥革命的誕生是在1908年3月，也就是波菲里阿托、迪埃日會見皮爾生(Pearsons)雜誌的格爾爾曼(Greelman)之後開始的。號召反對黨用行動證明墨西哥有能力發展真正的民主。但是由於舊的獨裁者仍在掌權，很明顯這一證明有能力發展民主的願望不能夠得到實現。

同年迪埃日號召允許有反對黨的出現。民主自由人士佛朗西斯科(Francisco)、梅得羅(Madero)在領導該黨時出版了一本名為《總統繼任》的書，在書中他主張全國大選而不是讓總統連任，但是作為一名主要的反對黨候選人，梅得羅在1910年也就是大選的那一天被迪埃日關進監獄。越獄逃到美國之後，他於11月20日在他的聖路易路斯坡托西(Somluispotosi)計劃中正式宣傳反對迪埃日，革命正式開始。他宣布革命的消息很快在墨西哥全國傳開了。他開始從根本上影響墨西哥的人民。每一位不滿迪埃日統治的人都從梅得羅身上看到了希望和自己夢想實現的東西。1911年梅得羅越過美國邊境到達了智華華(Chihuahua)，在那里政府派去鎮壓革命的士兵很快便投降了，並加入到了他的部隊里。

迪埃日政府的倒臺與其說是人民的起義推翻的，到不如說是自己瓦解了政府。如漢斯·奎尼格寫到：“不是動亂推翻了迪埃日政府。一個受尊敬的、宏偉的、看來是穩定的國家，上層建築竟意想不到地崩潰了。政體和社會都崩潰了。”迫於突來的壓力，迪埃日於1911年5月25日提出了辭職，後來乘船流亡到了歐洲。

迪埃日的出逃導致了兩派內部的自相殘殺，一派是支持前獨裁者的，另一派是反對前獨裁者的。這場為了權利的戰爭導致了長時間的內戰。十年以後戰爭才得以結束。內戰期間大約有一百多萬墨西哥人喪生。1920年擁護憲

羅邁爾·伯登作品選

THE WORKS OF
ROMARE BEARDEN



墨西哥壁畫家作品選

THE MURALISTS WORKS OF MEXICAN





政的將軍阿爾法羅·奧布里根被選為墨西哥總統。他在革命時期是一個非常重要的人物。奧布里根的短期統治標誌著一個長時間的艱難時期的開始。在這個時期，被革命所解放的政治進程只是被一黨統治的方式所取代，這個黨就是革命立憲黨。在把奧布里根選為總統以後，墨西哥不僅擺脫了迪埃日的獨裁統治，而且還使舊的統治階層成為了過去。教會的權利基礎、部隊和莊園都完全被破壞了，同時也廢除了令人懼怕的因欠債而淪為雇工的法律。

儘管舊的統治被徹底的推翻了，但從革命本身來講就是一個很複雜的、血腥的、常常也是矛盾的進程。如埃梅里奧羅·贊巴塔(Emiliano Zabata)寫的“土地和自由”代表了農民為了土地而鬥爭的現實。贊巴塔的事業是被赤裸裸的暴力競爭所包圍。在這場鬥爭中，許多革命中的偉大英雄被他們自己料想不到的伙伴所殺害。這些悲劇在安東尼奧(Antonio)羅德里格日的書中作了很好描述。教導贊巴塔的思想家奧地奧·蒙塔羅(Otilio Montano)被贊巴塔親手殺害。又如另一位思想家鮑里羅·馬勒日(Panlino Matinez)又被佛朗西斯科(Francisco)維拉所殺害。任何見過這些悲劇的人都會認為革命就是一條血腥之路，許多革命志士都死在了并肩戰鬥的戰友手裏。

幾年動亂的結果不是把國家轉變變成了一個共產主義或社會主義的社會，而是把國家變成了一個革命的民族主義國家。這種民族主義在墨西哥的政治歷史中有很深的根基，西班牙對墨西哥三百年的殖民統治形成了這種政治歷史。1821年由於美國侵占墨西哥，爆發了墨西哥爭取獨立和自由的鬥爭，之後1860年由於法國的侵占又爆發了同樣的但更長的反殖民統治的鬥爭。除了這些殖民主義的侵犯之外，這個脆弱的獨立國家的統治是在十九世紀中葉，也就是本里托·瓊安勒日(Benito Jnarez)總統統治時期間才有所加強。其中部分原因是由於人們面臨獨立和廢除舊的體制的抉擇。自由主義者明顯地呼喚集體犧牲和公民義務的思想，而不再繼續堅持個人利益第一的思想。在這個根本的意識形態改革的關鍵時刻，依格拉西歐·拉米拉日(Ignacio Ramirez)主張愛國主義的觀點。瓊斯徒·西爾拉·阿爾米拉羅(Justo Sierra Almirano)的追隨者寫到：“自由得到了人民的歡呼，這場偉大的改革革命卻由於爭取獨立的戰爭和各種不同觀點的主張使得對革命的認識混淆不清了。”

在革命到來之時，知識分子們吸收了自由愛國主義思想，並且不僅把它轉變成一種國家地位的意識，而且還把它轉變成一種墨西哥民族主義理論基礎。出現了民族需求和願望的潮流，這一潮流又是違背知識和政治革命背景的。有些要求完全與迪埃日的實證主義知識分子所主張的每一件事背道而馳。另一些人則反對美國式的自由資本主義。對於廣大人民來講，革命的民族主義者主張傳統和獨立戰爭中已形成的觀點。普遍貧窮就是源泉，起義英雄的出現也是源泉。在這個例子中，革命代表了一個對衰退的傳統的再評價和復興，也是對自由實證主義時代的否定。

這種對國家、文化以及對知識分子自身表現和定義的追求是具有特殊意義的。在國家的經濟和政治需求之前，這種追求已開始表現出來，並且最終還是引發了動亂。人們看見的墨西哥壁畫運動的發展是由墨西哥文化復興運動中生長起來的。革命之前，這場運動的萌芽就已表現出來，並且得以發展。這場復興運動結合了政治革命。在激進的民族政治和民族定義和認同的文化再發現的浪潮中建立起了一種獨特的關係。這種民族定義最後超越了純墨西哥化。如倍受推崇的墨西哥藝術史學家賈斯提里奧·費爾南德斯(Jostinio Fernandez)寫到，“國家主義的思想遠遠超過了他們的範圍並且最後具有了世界性的人文主義特色。用現代壁畫藝術很好地表現了這一特色。理解這種藝術就是思考，並將自己置于我們那個時代的精神、社會、政治、哲學和歷史問題之中。這些問題也不僅僅是在墨西哥，而且也是在各種各樣的世界文化之中。”

二十世紀，壁畫的復興與一系列導致革命發生的文化發展和社會基本矛盾有關。最能突出反映這些基本矛盾的事件、觀點和人格又與壁畫運動的繁榮密切相關的就是由畫家格拉爾多·米里羅(Geaido Murillo)所舉辦的土著墨西哥藝術畫展。這一畫展是於1910年在墨西哥聖卡羅斯學院舉辦的。這一反映民族主義畫展的目的是回擊政府舉辦的慶祝墨西哥獨立一百周年的當代西班牙繪畫展。米里羅的畫展反映了墨西哥民族藝術家和知識分子的民族感情風暴。對於民族主義者看來，官方承辦的西班牙畫展表現了一種孤高的歐洲藝術對國家統治階層的占領。

除這些文化占領外，一種特別的墨西哥藝術在革命爆發之前已開始出現。歷史畫作為一種流派也有了一些發展，實際這些歷史畫也包括了純墨西哥題材的內容，雖然這些歷史畫常常是按古典的審美觀點去創作的。

十九世紀的藝術家，如琳德羅(Leandro)、依沙奎里(Izaguirre)和佛里克斯(Felix)帕拉(Para)，在他們的作品中反映了墨西哥藝術的民族意識感，這些作品就是描述征服力的。印第安畫家如瓊斯(Jose)奧布里根(Oregon)和羅德里格(Rodrigo)吉提爾里日(Gutierrez)也開始嶄露頭角。墨西哥的鄉村成了墨西哥繪畫藝術的中心，也是一個具有特殊意義的藝術題材。瓊斯·馬德里埃·維拉斯科(Jose Maria Velasco)這位最受推崇的風景畫家在他的描述墨西哥中心谷的畫卷中就展示了民族文化意識的範疇。大眾藝術的成長導致了反映墨西哥方方面面題材的藝術作品的激劇增長，這些作品的藝術家都是默默無聞的，但是只有通俗藝術雕刻家瓊斯·奎達魯普·波沙達

(Jose Guadalupe Posada)的作品才反映了墨西哥土著民族藝術。藝術家羅德里格日(Rodriguez)是這樣描述波沙達的作品：“從歷史中所保存下來的作品看，沒有一位藝術家的作品象他的作品那樣題材廣泛，豐富多彩。可以收集到1萬5千件到2萬件雕刻作品和版畫。這些作品都是1871年至1913年期間創作的。他的作品是對那個時候的墨西哥歷史和突出事件的綜合記載。”

但波沙達的作品，(通常是在報紙上發表的)並不僅僅只是一種事件目錄集。作為人民的一員，波沙達終生與大眾緊密相連。他是一個遭到波菲里阿托獨裁政權排斥打擊的叛逆者。他的“統治者的悲哀”、“被劊子手射殺的四個民謠歌手”和“地主們的令人發指的罪行”等作品顯示了波沙達作為一個民粹主義者，擁護和支持自由和正義的事業。

在阿托爾的墨西哥藝術展中顯示的國家復興的意識是這種文化發展的基本特點的重要成果。因為此次展覽所展作品的許多藝術家是阿特羅(Ateneo)的成員或與之有聯系的。例如佛朗西斯科德·拉·妥瑞(Francisco de la torre)和蒙特勒克羅(Rnberto Montenegro)就代表了本土作家的形象。黑瑞恩(Satumino Herran)和恩西斯科(Jorge Enciso)揭示了前拉丁美洲的主題：如作品：“火山傳奇”(Herran 1910)和阿拉漢克(Anahanc)”。在這些作品中，印地安人的形象作為民族的精神和道德的一種象征性和比喻性的表達……。恩西斯科將前拉丁美洲的印地安人作為這個國家及民族的象征……。

奇怪的是，在這個展覽上展出的很多作品與在政府官方的展覽中的西班牙畫家的作品有很多共同的特征。正如科克拜(Cokby)寫道：“儘管這個展覽向古都的畫家們呈現出的民族主義內涵，但兩個展覽的畫家們具有共同的根。在西班牙展覽上展示的作品以其濃鬱地方色彩的主題表現為其主要特點。同樣，在墨西哥的展覽會，在所有經久不衰的主題之上占壓倒位置的民族主題亦是對應的富有拉丁美洲及現代的特色。”

然而，阿托爾在墨西哥舉辦的展覽不僅是一個民族主義項目。它還如阿托爾本人在此多年前一直在做的那樣，促進了一種反學院派的藝術觀點。按墨西哥的術語來說，一種現代主義觀點。通過雜誌《SAVIA MODERNA》。這些年來，墨西哥藝術家們的現代意識被極大地激發起來，導致了1910年的墨西哥展覽。與雜誌《SAVIA MODERNA》有聯系的作家們(蒂亞哥·黎維拉是其中之一)堅決反對分析和客觀的現實主義。這種派別被他們視為迪埃日獨裁的科學實證論占主導地位的思想意識在藝術上的反映。他們反對在學院里產生的藝術，他們認為這是這種哲學觀點的反映，及促進一種本質上是唯靈的和象征主義的藝術觀點。事實上，那幾年的一種流行的主要美學觀點是反對學院派的現實主義。

阿托爾常常被視為墨西哥壁畫運動的思想意識形態方面的先驅和理論支持者。在20世紀初葉，他是創立一種民族藝術的思想最早的擁護者之一，這種藝術，他認為，是建立在聚集《Sevia Moderna》雜誌的藝術家們所表達的那種現代主義精神的觀念基礎之上。他的民族藝術期望被這種想法所激發，即：在墨西哥通過普遍價值的啟示，建立一個可與歐洲的學派相比美的現代繪畫學派。

阿托爾在政治上是一個判逆的角色，亦是聖卡洛斯藝術學院的一個激進教師。19世紀90年代和20世紀初，他在歐洲廣泛游歷，1903年回到墨西哥，激發了圍繞在他周圍的年青藝術家們對意大利文藝復興時期壁畫的重要性的關注。奧羅斯柯曾回憶到，阿托爾如何“流暢地、巧妙地、熱情地介紹了他在歐洲的游歷和在羅馬的情況。當他談到西斯廷教堂時，他的聲音好似烈火燃燒般的激動”。阿托爾還是一個政治上激進的民族主義者。在藝術學院他成為年青學生們關注的一個焦點，這些學生們被他的反殖民主義傾向、他的皈依革命和傾心於一種新墨西哥文化的激情所鼓舞、激發。奧羅斯柯談到：“在藝術學院上課期間，當我們聆聽阿托爾博士那富有鼓動性的激越聲音時，我們開始意識到：整個殖民狀態只不過是國際商人欺騙我們的騙人玩意。我們也有自己的特長可與其它任何民族的特長相輝映。我們可以從古人 and 外國人那里學到他們能夠教我們的東西。我們能作他們能做的、甚至比他們做得更好、更多。不是自大，相反的正是自信使我們傾心於此種信念，這是我們的自身的存在和命定之數。”

阿托爾對意大利文藝復興時期壁畫的推崇並不主要基於他們是代表了一種新的社會藝術的觀念，而更多的是基於這樣的信念，即：它們反映了他在藝術方面的“超越世俗的”觀念。阿托爾對米開朗基羅和達芬奇的壁畫所表現的超凡脫俗和本能的能力推崇備至。的確，正是這一方面，他認為是創立一種墨西哥現代藝術的基礎。

隨着1910年墨西哥畫展的成功舉辦，阿托爾組建了他稱之為“藝術家中心”的團體。此中心的目的選出一些公共建築物，在其牆上作壁畫創作。重要的是，阿托爾的這個構想不是用來引起視覺上的社會爭論，而是作為裝飾之用的一種方法。以盡量表達他將藝術視為一種根本上的超越世俗及象征主義的藝術觀念。雖然他對壁畫創作的思想未能涵蓋在革命後將認同壁畫運動的社會激進派的思想。但他擬採用的方法無疑預示了西蓋羅在30年代追求發展激進的集體主義者的工作。例如：1910年，阿托爾從迪埃日政府的教育部長賈斯妥·西瑞(Justo Sierra)處得到允許，在墨西哥城國立預備學校的包利瓦圓形劇場的牆上進行壁畫創作。這一項目，據《El Imparcial》報

紙報稱，將由“藝術家中心”的成員們一起合作創作。

阿托爾的藝術立場並不是如當時的民族主義思潮所認為的那樣，僅是單純的反歐洲的。他的確反對那種認為歐洲藝術天生就比墨西哥藝術高明的觀念。但是，如這一時期的許多藝術家一樣，他也特別地對歐洲出現的藝術進展懷有興趣。在這一方面，墨西哥的現代主義運動在《Revista Moderna》雜誌的整版整版的宣傳、支持下，具有引人注目的重要性。羅丁(Rodin)和比阿德斯勒(Beardsley)的作品刊登在此雜誌上。日本藝術、各種新的藝術流派及認為藝術是另一個現實而不僅是某種事物的藝術再現的象征主義觀念等等，均在此得到宣揚、支持。

“人類發展”的主題由賈斯妥·西瑞提出，用于在包利瓦圓形劇場牆上的壁畫創作。這一提法受到了阿托爾及其他的藝術家中心的同行們特別的興趣。他們將此主題視作象征主義的，並認為在他們有關與其歐洲同行們相對應的墨西哥藝術的發展方面的現行思想緊密相關。

阿托爾對墨西哥壁畫發展的影響從根本上說來是来源于其作為一個政治領袖和輔導者的存在。首先，作為一個教師。其次，是由于在革命期間，他擔任的聖卡路斯藝術學院院長一職。阿托爾強烈的激進主義思想也許對那些在革命後最終創作了墨西哥壁畫藝術的青年藝術家們的影響可與任何其



它影響相匹敵。他的有關藝術教學和實踐的方法及對藝術學院的設立的態度是非常重要的。在他被提名為藝術學院長的講演中，阿托爾說道：“作為學院或機構的敵人，我怎能為我認為邪惡的機構提供一個改革計劃，建議課程的開設呢？”阿托爾力主他的學生們和藝術家同行們創造出一種民族藝術。這種藝術在形式上應具有紀念碑狀的氣魄，而且易于被公眾接近和接受，並在藝術的教學上和創造性生產中採用規模的和集體作業的辦法。在這個講演中，他還談到了他的左右為難的處境：“要么建議廢棄這個學校，要么就將其改造成一個車間，象任何一個當今的工業工場那樣進行生產。或者象所有時代的所有工場一樣進行生產。藝術之花才會生氣勃勃開放。”

聖塔·安尼塔露天藝術學校是由阿托爾的前任馬蒂尼斯(Alfredo Ramos Martinez)于1911年的那次學生罷課之後建立在墨西哥城郊的。那次罷課是學生們反對藝術學院當時的院長墨卡多(Antonio Rivas Mercado)所採用的固執、呆板的教學方法而引起的。

阿托爾在關掉這所露天學校後說到：建築師們、畫家們和雕塑家們，在工作時不應該想到展覽會或學位之類的東西，而應該是建造或裝飾一幢建築物……。與此同時，政治、行政、軍事及藝術等方面的秩序均應改革。如果

在這全民覺醒的時刻，墨西哥的藝術家們仍以其脫離塵世的安寧為托詞，仍然無所作為，拒絕在這場鬥爭中扮演一個清醒的、自覺的戰士。如果他們讓其他人代他們盡責，未能以藝術家的純潔的善意和旺盛的推動力去對民族革命施以影響，那麼他們必將被滾滾洪流拋在后面，掉進一堆瓦礫堆里。

因此，阿托爾，不僅僅反對聖卡路斯藝術學院的學院派藝術教學，而且還反對他稱之為聖塔——安尼塔露天學校的自我中心主義的特點。兩個學校對他來說，都以其自己的方法否認在某校園外在整個國家里發生的劇烈革命的存在和影響。阿托爾在這一時期的思想是非常激進的。以至于他認為藝術學院加入到社會和政治的變革中去是一個基本的原則。的確，在他第二次在歐洲逗留期間，在他回到墨西哥就任聖卡路斯藝術學院院長一職之前，他在巴黎創辦了一家名為“藝術的行動”的雜誌。在雜誌中他宣稱：藝術的任務就是反映社會生活，並在社會中起一個決定性的作用。在阿托爾接受該院院長職務的正式回函中，他寫道：“我下決心打算重新組建這一藝術訓練機構，包括教學方法與教材結構。我希望將其建成一所具有最崇高的道德特性的國立美術學院，這所學院是完全不具有功利目的。”

阿托爾的基本思想就是藝術家應加入到革命中去。這一思想立場的影響可以在下述事實中清楚看到：在1914年，當他說服西蓋羅斯、奧羅斯科和其他藝術學院的學生們與他一道支持卡瑞日(Carranza)和他的“憲法軍”在首都實行堅持清野、撤離墨西哥城，退守南部城市奧里日伯(Orizaba)。在那兒，阿托爾將聖卡路斯所有的大部分印刷機械搬到奧里日伯建立了一個支持卡瑞日的宣傳中心。辦了一份報紙《La Vanguardin》。西蓋羅斯作為該報的軍事記者。奧羅斯科為該報創作了一系列辛辣的諷刺卡通和插圖。西蓋羅斯後來在提及阿托爾的影響時寫道：“我們認為他是墨西哥革命陣營中的藝術家最堅決的人。”很明顯，他參與組織首都的工人們建立紅色營隊的行動是促使藝術學院原來的學生們和正在罷課的學生們投身于現代墨西哥的政治和軍事生涯中去的動機之一。阿托爾對這一時期的青年藝術家們的巨大影響使得他的存在成為墨西哥壁畫運動誕生過程中的主要角色。

與此相類似的是談論墨西哥壁畫不能不提到瓦思科思羅斯(Jose Vasconcelos)的極重要的地位和作用。作為墨西哥革命文化的復興運動中的主要知識分子之一。在他于1921—1924年擔任墨西哥公共教育國務秘書期間，他運用他部長的位置在墨西哥推行一種文化和教育政策。在政府的資助和支持下，這一政策的結果是：幫助和推動了知識、智慧和藝術大發展浪潮的形成和進步。這一進步奠定了墨西哥文化在20世紀現代文化中一個特別顯著的地位。

1915年，瓦思科思羅斯成為戈提瑞熱(Eulalio Gutierrez)臨時政府的教育秘書。在1920年，在奧伯雷根(Alvaro Obregon)執政期間，他被任命為墨西哥城的國立大學校長。在他的就職演說中，他宣布：他作為革命的代表前來任職。因此，教育界也應該爆發革命。在1921年，奧伯雷根將他提升為公共教育國務秘書，給他這個部的經費是他的前任所獲得的兩倍還多。

在瓦思科思羅斯的任職期間，書籍和雜誌成千上萬的出版發行。那些在革命前幾乎沒有機會學習的人們獲得機會去接觸、接近文學的世界和科學的殿堂。這些都是通過他提倡的公共教育項目而實行的。但是，他的最激進的，並且在那時候未得到廣泛贊賞的政策是：委托一批年青的藝術家在一些墨西哥最負盛名的建築物和牆上創作壁畫。瓦思科思羅斯後來說道：“我們的這個項目最急需、最必要的是讓廣大的公眾接觸到偉大的藝術家及其作品，而不是一些平庸之輩。”他要求這些壁畫創作要充滿最基本的活力和新的主題。將細微、精妙與偉大、恢宏有機結合，完美與創造相結合。

瓦思科思羅斯將聚集在他周圍的藝術家緊密地團結起來，致力于他的廣泛的建築物壁畫創作項目。這並不總是一個獲得大眾都贊同的運動，但是，如他後來所說：“他堅信，由于藝術家裝飾了這些建築，創作這些壁畫，他們現在所作的這些努力將會被社會和人們記住。建築師們將由于在一個文藝復興創作的環境中工作感到非常自豪，感到高尚。

在墨西哥動蕩的環境中，瓦思科思羅斯的激進思想與他的同行和他委托的藝術家們相距較大。如簡·查羅特(Jean Charlat)所觀察到的那樣，瓦思科思羅斯決沒有他的改革同行那樣對革命具有一個承認的責任感。他的觀點受到一種深受畢達哥拉斯影響的哲學信念的影響。他的著作《畢達哥拉斯，一種勻稱理論》寫于在他1915年受到政治流放期間。在這本書中，他提出了兩種不同概念的現實觀念的存在。一方面存在着一個科學和經濟方面的現實，另一個方面，是一個能感受到神之存在的、不帶任何偏見的和藝術的世界，這個世界是通過直覺感受到的。對瓦思科思羅斯來說，宇宙從根本上是一個具有音樂感的概念。對於這一點，他相信人類“當在凝視着美麗的形式和圖畫時，或聽到美妙的節奏和悅耳的曲調時，只要能通過感官接近，感受到這些東西，就會變成更容易適應這個世界，更順從于這個世界……(畢達哥拉斯)斷言到：創造、創作要依賴音樂，因為悅耳的曲調和節律對人類的激進、欲戀、苦痛和默守成規有着政治的特性和功能。”

瓦思科思羅斯將機警和大膽與他的哲學思想觀念相結合，對其自己的政治和個人命運不予重視。在持懷疑態度同行和不友善、不能理解公眾面前，他盡可能偶爾將他委托藝術家們作的壁畫置于一個較為易為公眾接受的名義之下掩飾起來。例如：西蓋羅斯獲得“繪畫及手工藝第八教師”的職

位，日薪 3.30 比索（墨西哥貨幣）。而簡·查羅特被聘請去協助迪哥·黎維拉創作其第一批壁畫，而名義上則是從墨西哥的公立學校監察一職調到公共教育部之下供職。

瓦斯科羅羅斯的哲學觀念畢竟是一種以自由表達為原則，不與革命的限定和變幻的政治要求相妥協的觀點。如帕熱（Octavio Paz）所見，由於此原因，瓦斯科羅羅斯“沒有對藝術家們強加任何美學方面或意識形態方面的教條教義或框框”他所在時代的一個矛盾所在就是這個偉大的哲學理想主義者幫助發動了一個運動，使藝術家們最終拋棄了他的理想主義而創造了一個具有黨派性的，教導性的藝術。

早期發端

1921年，墨西哥壁畫運動開始出現。在聖佩德羅——聖帕布羅（San Pedro San Pablo）教學中出現了第一批壁畫，這些壁畫是受當時的公共教育秘書瓦斯科羅羅斯委托而作的。這些壁畫的作者為：阿特爾（Atl）博士、蒙特勒克羅、夏維爾·戈維瑞羅（Xavier Guerrero）和約克·在國立預備學校的院落里及其它一些地方又出現了壁畫。國立預備學校院落里的壁畫由奧羅斯科，金·查羅特（Jean Charlot），費明·瑞維爾塔斯（Fermin Revueltas）和拉蒙·阿爾法·德·拉·凱拉爾（Ramón Alva de la Canal）等人所創作。1922年黎維拉開始創作在包利瓦園形劇場的壁畫。隨後，西蓋羅斯受託在科勒吉奧切科（Colegio Chico）進行類似的工作。

黎維拉在波華安非劇場開始創作壁畫時，他已36歲，已是一個具有廣泛的經歷、相當的知名度的成熟的藝術家。像他同時代的許多墨西哥畫家一樣，他受訓於聖卡羅斯藝術學院。他於1908年入學，經過了七年嚴格的專業訓練，其重點是實物模特摹擬和技法基礎訓練。在這期間，許多不同風格的畫家均教過他並影響了他，其中包括帕瑞阿（Felix Parra），雷布爾（Santiago Rebull）和風景畫家維拉斯科（Jose Maria Velasco）。帕瑞阿教他前哥倫比亞、墨西哥的藝術和文化。

在黎維拉的藝術風格形成期，對他影響最大的藝術家當數墨西哥雕刻家帕思達（Jose Guadalupe Posada）。帕思達的富有創造力的作品向黎維拉展示了墨西哥大眾藝術豐富傳統的生命力和對墨西哥革命前的社會生活的敏銳觀察。這一影響幫助了黎維拉在其以後的壁畫中，通過墨西哥人民的民間、政治和宗教節日的傳統方式，表達人民革命鬥爭的雕塑構思。

對黎維拉的藝術的影響，並不僅僅是墨西哥的傳統。與當時的其他幾位墨西哥藝術家一樣，他旅行去過歐洲。在維拉克魯斯州總督德黑沙（Teodoro Dehesa）給予的獎學金的資助下，黎維拉於1907年到達西班牙。通過阿托爾博士的引薦，他首先去了馬德里的西班牙畫家艾迪爾多·芝加羅（Eduardo Chicharro）的工作室。

在西班牙期間，黎維拉訪問、參觀了普拉多（Prado）博物館，臨摹了哥雅、委拉茲貴茲、格里科、布魯革爾（Bruegel）和波斯克等人的作品。1909年，他離開西班牙，到了法國、比利時和英國等國。這年夏天，他訪問了倫敦，考察了康斯泰伯、布雷克、特納等人的作品。他還訪問了著名的倫敦東區，作了有關該地貧民區、工廠及街景的繪畫。

1910年11月，黎維拉回墨西哥短暫停留，參加一個他的作品展。這個展覽是作為官方為紀念反抗西班牙殖民統治的獨立戰爭百周年紀念活動的一部分內容。他於1911年6月再次離開墨西哥回到了巴黎。

黎維拉在歐洲期間，廣泛遊歷。但巴黎和意大利作為藝術中心對他的藝術和美學觀點的發展影響最大。二十世紀的頭20年，巴黎是歐洲的藝術創作中心，它不僅是立體派藝術革命的心臟，而且起着一個文化交流之地的作用。在這里幾乎當時所有的學術界、藝術界和政治領域的頭面人物均在此生活過或造訪過它。歐洲自身的文化革命使他從藝術上、智慧上全身心的投入進去，這對他作為一個壁畫家的發展有極深刻的影響。

立體派藝術對黎維拉的影響是巨大的。在四年時間里，在畢加索、布拉克（Braque）和吉萬·克瑞斯等人的影響下，黎維拉全身心地投入到這一運動中，對該藝術學派的藝術多樣化作出了很多貢獻。雖然他從未忘記立體派藝術的教益，但該運動證明完全不足以滿足他的需要，以表現他日益關注的社會和政治現實。他的著名作品“熱帕提斯塔風景”（作於1915年，現存於墨西哥國立藝術博物館）從某種程度上成功地將先鋒派立體主義語言與墨西哥革命和風景畫雕塑藝術結合起來。但是，從這一嘗試中產生的未能解決的矛盾使得變化不可避免。用他自己的話來說，黎維拉停止使用立體派技法是因為“戰爭、俄國革命和這樣的信念：即需要一種大眾化和社會化的藝術。這種藝術必須是一種與世界和時代有關的實用藝術，必須是有助於大眾得到一個較好的社會組織機構。而立體派藝術中的許多基礎原理不能適合這一特殊的需要。”

黎維拉放棄立體派藝術是突然的，這一放棄標志着在他的藝術生涯中重新確立了一種更具傳統性和古典化的方法。塞尚、雷諾阿和高更等成了他注意的重點。他於1918年作的“數學家”肖像畫（現存哥倫比亞的多羅雷斯奧墨多），素描“歡快”（1917年，現存美國麻省沃塞斯特藝術博物館），“天使”

（1917年，現存美國紐約現代藝術博物館）和油畫“摘葡萄者”（1920，私人收藏）均反映了他與立體派藝術的戲劇性決裂。這些年里他的作品亦對應於他自己的政治和理性的發展。文藝評論家艾利葉·福爾（Elie Faure）、第一次世界大戰的現實和黎維拉的俄國和墨西哥逃亡者朋友們對他的政治和社會影響的結合與他們對在這兩個國家里政治發展的第一手敘述一起，對黎維拉的思想體系和審美觀點產生了激進化和政治化的促進作用。這樣，當他1919年第一次與西蓋羅斯見面，就墨西哥藝術的前途在他們之間進行的討論時，黎維拉思想中的思想體系已經開始形成。

根據墨西哥駐法國大使帕里（Alberto Pani）和墨西哥大學校長瓦斯科羅羅斯的建議，黎維拉於1920年去意大利研究文藝復興時期的壁畫。與西蓋羅斯在同一年中的“朝聖”一樣，這次訪問構成了墨西哥壁畫流派出現前黎維拉的藝術發展的最后也是最具意義的階段。

黎維拉在意大利住了17個月，研究了拜占庭、伊特拉斯坎（古代意大利西北部的一個民族）和文藝復興時期的藝術。文藝復興時期的壁畫引起了他的最大興趣。對這些及其他許多作品，黎維拉畫了300多幅臨摹畫和素描。他還繼續探討在當時他一直關注着的問題：大眾的和社會化藝術的觀念。這也是福爾所支持的一種觀點。並且，這亦是在前一年里，黎維拉和西蓋羅斯在巴黎的多次交流中涉及的主題，有關墨西哥革命對墨西哥文化的未來產生的深刻影響和深遠意義以及藝術家的作品在這一文化中所能扮演的重要角色。

當黎維拉1921年回到墨西哥投身於瓦斯科羅羅斯的公共壁畫創作活動項目時，他已在國外渡過了差不多14年時間。除了1910—1911年期間，他回國停留了一段短時間外，他對極大地改變了他的祖國的那場革命的混亂事件一無所知。

相反，奧羅斯柯則親歷了革命的大多數事件。他於1883年出生于加里斯科。是“三巨人”中年齡最大的。1906年，他進入了聖卡洛斯藝術學院學習。他在學習期間，受到了嚴格的學術訓練，一絲不苟地臨摹石膏模型和照片，用他的手和眼嚴格地象照像機一樣地反映客觀事物。

在校期間，奧羅斯柯廣泛接觸了各種類型的藝術家，受到了各種流派的影響。通過朱麗歐·魯拉斯（Julio Ruelas），一個擅長於畫各種表現死尸、半人半獸之物、溺死之人及自殺的戀人等的畫家，他接觸了象征主義流派。而當“《Rvista Moderna》，一本影響廣泛，讀者甚多的藝術雜誌，在推崇象征主義學派的同時，還大量刊載了當時歐洲的許多現代派和名作家的作品。這些作品成了墨西哥藝術家們接觸歐洲藝術同行的新進步的渠道。

對奧羅斯柯的早期藝術生涯影響最大的是阿托爾博士。阿托爾博士對文藝復興時期藝術的超越塵世的特質的推崇與奧羅斯柯在象征主義方面的興趣恰好一致。在他的自傳中，奧羅斯柯後來回憶起作為他的老師之一的阿托爾博士的性格對他產生了深刻的印象。

1912年，奧羅斯柯離開了學校，建立了他自己的第一個畫室；從事一個有關妓女的素描和水粉畫系列的創作。這個系列畫即是後來著名的“泪之屋”（The House Of Tears）。“我在伊利斯科斯大街上建了一個畫室”。他在其自傳里寫道：“在一個象瘟疫似地遍布着最為聲名狼藉的豪華建築的街區、座落着來自法國、非洲、加勒比及北美、中美洲各國大使們的官邸。在室外，我運用黑色和其他一些印象主義流派不用的色彩描繪着這些緊挨着的房屋討厭的陰影。”

除了“泪之星”系列畫外，奧羅斯柯還畫了一批年青姑娘的素描。

除了創作他的有關妓院情景的強有力的悲劇性、富有表現力的作品外，在這一時期，奧羅斯柯還創作了政治及社會諷刺畫。在這方面，帕思達對他的影響是不容忽視的。奧羅斯柯談到過帕思達對他的重要影響。他寫道當他還年青時，他怎樣路過帕思達的工作室去上學時，看見他如何地全神貫注於繪畫。每天四次他有時停留幾分鐘觀察畫家的工作……。這是首先推動我的靈感產生的動力，這使我覺悟到繪畫藝術的存在……。奧羅斯柯在這一時期創作的卡通畫和諷刺畫揭示了他的作品中的深刻的對傳統觀念的諷刺。他為兩家反馬德羅（Madero）的報紙作了很多尖刻的諷刺畫。有一幅作於1913年，刊登在報紙（El Ahuizote）的名為“國會速照”的諷刺畫，嘲笑了馬德羅政府的政客們，譏刺馬德羅本人是一顆腐爛豆。

1914年11月，由於維拉（Francisco Villa），熱帕塔（Emiliano Zapata），和蓋提雷斯等人率領的軍隊要競相進入墨西哥城，奧羅斯柯與他在藝術學院的同事們一邊跟隨阿托爾博士撤到了奧雷日伯城。這一轉移是卡瑞熱將軍決定撤離首都到南方的維拉克魯斯州去建立其總部而進行的。阿托爾是卡瑞熱將軍的支持者（后者於1913年任命他為藝術學院院長），阿托爾博士奧雷日伯城主編了一份名為《La Vanguardia》的憲法軍報紙。在奧雷日伯期間，奧羅斯柯為該報紙創作素描畫和卡通畫。該報在一個教堂里印刷出來後，一個戰場又一個戰場的分送。

雖然奧羅斯柯沒有直接上戰場，但卻無疑親眼目睹了戰爭的創傷，這些場面刺激了他內心的極大矛盾的反抗心理。在他的自傳里，他聲稱“沒有參加革命，沒有傷害過人……也沒有遇到一點危險。對我而言，革命是狂歡節的最愉快，最有趣的事件。”然而，後來他更準確的記載了他目睹的悲劇：“火車從戰場回到奧雷日伯車站，卸下了所載之物傷兵。疲備不堪、精疲力盡的士兵，缺胳膊少腿的殘疾者。戰爭同政治一樣，毫無寬恕可言，為權利和財富

而爭鬥。各種派別間互相清理陳年老帳，永不滿足的復仇狂熱……。各種鬧劇、滑稽劇、粗俗殘暴的行為……。一付付擔架上的裹在血衣里的傷者，一時間，槍聲大作，殘酷的叫聲四處回蕩”。

奧羅斯柯這期間的各種繪畫、素描均反映表現了他所目睹的悲劇。他的吶喊毫不妥協，非常尖刻。在1915年5月10日的《La Vanguardia》的頭版上，他畫了一幅一個大笑著的女孩的臉，臉前有一把匕首和一把刀，配著一行說明“我是革命、破壞者”。

1916年奧羅斯柯離開奧雷日伯回到墨西哥城。在那里，他參加了一個由卡瑞熱組織的展覽團到美國去巡迴展覽，此行有兩個目的：其一，將墨西哥文化介紹到國外去；其二，為參展作家打開國外市場。雖然此次展覽未能成行，但其私下展示使卡畢爾多(Raziel Cabildn)對奧羅斯柯的作品產生了熱情的反響。卡畢爾多寫道：“奧羅斯柯的藝術“是被討論得最多，但卻很少受到賞識……。這個藝術家引起的不快是很正常的，他藝術中表現的獨特之處與由於公眾對秀美、精緻等時尚的偏愛所推崇的市俗觀念、陳腐的習慣是不相吻合的”。奧羅斯柯還在9月份在拜伯羅斯圖書館舉行了一次個人畫展。然而，由於革命，1916年的墨西哥城沒有一個藝術家的位置的，進而，雖有卡畢爾多的明顯的肯定評價，但奧瑞熱却由於絕大多數人對他的作品否定反響而感到失落和失望：“由於那個倒霉的展覽，我極有耐心的承受了公眾加在我頭上的各種侮辱性的陳詞爛調”。他寫到：“但當一個廣泛發行的報紙對我以如此的形式進行侮辱時，我再也不能保持沉默了……。”在下一年里，當奧羅斯柯在墨西哥發現再也沒有真正的希望后，他去了美國，先去舊金山，然後去了紐約。在舊金山，他畫了一些標識牌。在紐約，他生活非常貧窮，僅靠為玩具畫面孔掙一點微薄的收入過活。

1920年，奧羅斯柯回到墨西哥城。在科約肯設了一個畫室，為幾家報紙畫點卡通畫。他仍然很失意，作為一個畫家，他幾乎已被忘記。在1923年，藝術評論家帕奇(Walter Pach)在給“國際畫室”的一篇文章中寫到：“奧羅斯柯已經放棄了他的作為藝術家生涯的工作。因為他悲哀地意識到，他對於一個毫無希望能認識、欣賞他的才華的公眾社會而言，毫無價值。”然而，帕奇和詩人特布拉塔(Juan Tablada)對他懷有極大的熱情。他們向社會大聲呼以支持奧羅斯柯的藝術才能，得到了極大的反響，使其回到公眾的眼中，並引起瓦思科思羅的關注。

不管是何種原因，不管是否是奧羅斯柯或多或少地被認為僅是個卡通畫作者，還是因為奧羅斯柯在一個時期是馬德羅(Madero)的政治反對者瓦思科思羅是馬德羅的熱情支持者，瓦思科思羅最初沒有將奧羅斯柯包括在他的大眾壁畫創作活動人選之中。奧羅斯柯的最終入選極大地得力於特布拉塔的影響。在1923年2月，由墨西哥城文化委員會為特布拉塔舉行的一次重要的告別晚會上特布拉塔將啟程赴美。詩人公開吁請市政府委託奧羅斯柯為市政大廳的接待大廳的牆上裝飾作畫。雖然市長未採納此建議，但瓦思科思羅同意了。1923年7月7日，奧羅斯柯開始為國立預備學校的中央大院的牆壁創作他的第一批壁畫。

在奧羅斯柯開始創作他的第一批作品時，西蓋羅斯已經完成了瓦思科思羅委託的契科(Colegio Chico)的壁畫工作。“三巨人”中年齡最小的西蓋羅斯在齊華華(Chihuahua)於1896年出生。與另兩人一樣，他也就讀於聖卡路斯藝術學院。當革命已爆發一年，馬德羅仍在掌權的1911年，西蓋羅斯入校了。在此種情況下，西蓋羅斯的藝術訓練環境與他的兩個先輩截然不同。

雖然他進校時僅僅15歲，但那里的教師和採用的教學方法却給西蓋羅斯留下了難忘的印象。他置身於一種舊式嚴酷的學術教育環境之中：長時間的對裸體或裝模特的素描，無止境的靜物寫生及對著希臘古典石質胸像長達數小時的臨摹。採用這種制度的學院院長安東尼奧·瑞法斯·墨卡多(Antonio Rivas Mercado)師承於法國藝術大師皮里特(Pillet)。這種教育方法很快成了反對的目標。學生們批評得最多的是解剖學教授法卡瑞·羅普(Vagare Lope)博士。羅普獨特的“罪名”是要求學生們購買並臨摹從瑞卡特(Richter)的“解剖學”一書上轉印下來的油印圖畫。墨卡多(Rivas Mercado)拒絕了學生們要求停止這一行為的請求。一個純屬課程安排上的問題很快升格為政治上的對抗。1911年7月28日，學生們宣布罷課，要求校長辭職。

西蓋羅斯在這個長達一年的罷課中介入的程度很難估計。他僅僅是個10多歲的孩子，他自己承認好像僅僅向人和東西扔了幾塊石頭，僅此而已。對於罷課本身，西蓋羅斯評論道：這次罷課主要是破壞性的及缺乏完整的解決問題的辦法，措施等并不是很重要的，因為在當時，重要的目的是打破舊的制度，這種制度已經毀滅了許多人……以便準備建立一種新的進步的藝術教育體制。這次罷課的結果是藝術學院關閉。學生們的要求部分實現，因為最終，他們喜愛的阿爾弗瑞多·萊莫斯·馬丁列茲(Alfredo Ramos Martinez)取代了墨卡多被任命為校長。馬丁列茲改革了教學方法，同時，在聖塔安尼塔(Santa Anita)的郊外開辦了著名的露天學校。西蓋羅斯短暫地參加了露天學校的課程，但這一時期教授的新印象派的重要性對他來說遠不及在墨西哥的許多藝術家和知識界人士對國家的前途思考的巨潮。他寫到：年青畫家黑瑞(Herran)和弗朗西斯科·德·拉·托瑞(Francisco de La Torre)為一方，特列茲(Tellez)為另一方均在我們中間開始施加“國家主義者”的思想的強有力的影響。赫男和托瑞開始專門談論本地話題……我們經常談論我國

的造型美術的墨西哥化。我們討論了展示墨西哥的風景、墨西哥的獨特形式的必要性，甚至可能的話，展示墨西哥的各種問題。

同奧羅斯柯一樣，西蓋羅斯受到了阿托爾博士個性的深刻影響，西蓋羅斯初次與阿托爾相識是在1914年后者被任命為藝術學院院長之時。在他的回憶錄中，西蓋羅斯回憶了阿托爾對意大利文藝復興時期的藝術的看法以及他如何努力引進新的教學方法，對他有多麼大的影響。阿托爾在影響藝術學院的學生們與他一道于1914年搬遷到奧雷日伯參加墨西哥革命的軍事和政治爭鬥中起到的極重要的作用，有助於導致西蓋羅斯參加到憲法派軍隊的行列里，最終並在本世紀最血腥的內戰之一中參戰。最初，西蓋羅斯幫助阿托爾編輯發行《La Vanguardia》報，同時還兼作該報軍事記者。

雖然不能確定，西蓋羅斯是否確實參加過任何戰場上的廝殺，但最後，他亦隨同到了卡瑞熱的新的總部所在地：維拉克魯斯。他的軍事生涯是一個快速的晉升。在僅僅兩年的時間里，他從一名列兵晉升到狄蓋日(Diguez)西部師團的一名中尉。他在革命中參加了幾次重要戰役。在這期間，他目睹了迅速執行的死刑和非人的折磨。這些經歷除對他產生的心理上的影響外，還使他對下述內容有深刻的理解：對這個國家的印第安人、西班牙人和公眾的普遍傳統；對在這塊土地上一起生活、一起工作、一起戰鬥；對那些勞動者：工人、農民、工匠們和印第安部落的人們；這導致了對我國深刻的文化傳統的直接反映。特別是有關獨特的前哥倫比亞文明……我們沒有意識到，在現實中的我們民族所包含的價值觀的真實衡量。

當西蓋羅斯於1918年回到墨西哥城重新拿起畫筆時，他的藝術風格發展的道路已被卡畢爾多在一篇文章中預言到了。在文章中，卡畢爾多寫到：“西蓋羅斯是一個非常擅長運用色彩的藝術家，精通運用豐富的和充滿活力的技法。他以一種大膽進取的精神和諧地包裝著他的各種角色，而沒有半點過份的渲染。旋風般旋轉的四肢，飄蕩的服飾好象要離身飛去，整個畫面由遠而近在眼前難以置信地急速展開飛舞。”這就是我們所欣賞西蓋羅斯所作的舞者時的真實感受。除此之外，西蓋羅斯在此時所創作的畫面開始指明一種更多地反映政治與社會內容的主題的創作方法。卡畢爾多高度評價了他的畫作“El Senor Verano”這幅畫描繪了一個黑人基督被釘在十字架上，旁邊站立著一群武裝人員正在祈禱。這位評論家還談到西蓋羅斯在作品“Sugar Skulls”中的景物對比的手法，在這幅畫中，畫面上出現的是：在“死人節”那天，一個富家女手提跳繩站在一個蹲在地上出售貨物的印第安人旁邊。

雖然在這一時期，西蓋羅斯的作品多是直接表現社會現實。但從他作為一個畫家的發展角度看，革命的這些年月對他似乎是對各種思想、經歷和影響接受消化的時期。這種接受與消化從根本上為對一種新的革命藝術的理解提供了一個理論上和觀念上的基礎，而不是對其進行同時的描繪。

革命對西蓋羅斯的影響的這一特殊方面可以從他1919年離開墨西哥城到蓋塔加里去生活的那一段時間的思想中得到證實。在那里他與一群參加過革命的激進派畫家發生聯繫。他們一起被稱為“玩世不恭者中心”。他們的工作室成了討論聚會的場所。在那里舉行的討論是關於在革命的墨西哥社會里，藝術將扮演的角色和發展的方向。這些討論具有重要的基礎意義，因為它們為20年代的壁畫藝術家們的活動構成了意識形態方面及觀念方面的大部分框架。西蓋羅斯回憶到：他與他的同事們常常躬身自問“我們將為誰創作藝術？應有什麼樣的目標？它將是實驗室的一種用品，在未來的歲月里為我們在某些方面提供服務的一種東西嗎？不，我們知道我們再打算那樣干了。總之，我們知道我們將要作一個變革。”

基於這些討論，西蓋羅斯和它的“玩世不恭者中心”的藝術家們在雜誌《Elouidenfal》上發表了在一個革命的社會里，他們對於藝術的作用的想法。這些想法的許多方面與阿托爾博士多年前形成的觀點緊密一致，特別是關於一種國家藝術的重要性方面。他們引用的例子包括古希臘、埃及、中國、秘魯、中美洲和墨西哥。宗教藝術被視為這一觀點的另一實例。宗教藝術的目的就是傳播其想法、概念、哲學思想和政治見解及觀念。他們爭辯道：這些先行者們形成的這個模式應該值得新的墨西哥革命社會里的藝術家遵循。然而，墨西哥的現實是：政府沒有採取措施，甚至是同情這些想法的實際實現和發展。除此以外，西蓋羅斯和他在蓋塔加里的藝術家同行們對他們推舉的視為其革命的美學模式的藝術幾乎沒有多少直接的接觸，正如西蓋羅斯指出的那樣“他們實際上已與外部世界隔絕。”

墨西哥革命對西蓋羅斯的影響不能將他在歐洲渡過的三年(1919—1921)經歷分開。這些經歷構成了他的思想的最終類型。這個思想在他發表的歷史性宣言中達到頂峰，這一宣言對美國畫家們的三次呼喚：“有害的影響和趨勢”發表在1921年巴塞羅納的雜誌《Vida Americana》上。

西蓋羅斯於1919年離開墨西哥。他獲得了一個政府獎學金資助和一個低級外交官職位去了歐洲，主要目的是考察意大利文藝復興時期的藝術。然而，他首先接觸到的却是現代法國藝術。在巴黎，西蓋羅斯與卡特蘭(Catalan)畫家普魯那(Pruna)和卡斯提連·艾斯卡勒拉(Castilian escalera)建立了友誼，這兩人成了他結識當時著名的法國藝術家們的重要渠道。這裡面的畫家費蘭德·勒加(Fernand leger)對他產生了持久的影響。西蓋羅斯多次見到勒加，兩人分享著其在同一時期不同戰爭中的戰鬥經歷。當西蓋羅斯參加墨西哥革命時，勒加參加了在戰期間的法國軍隊。他們兩人對其共同的經歷反映

是非常相似的，加上西蓋羅期渴望接觸現代法國繪畫藝術。因此，很自然地，勒加能對年青的墨西哥人產生影響。雖然，西蓋羅斯承認，他們之間的朋友誼并不排除經常不斷的私下爭論，這些爭論大部分是由于西蓋羅斯竭力主張回到大眾藝術中去，以及他對畫板上的作畫的辛辣諷刺所引起的。然而，即使如此，西蓋羅斯仍通過這些交談發展了他對這種常規的作畫方法的美學觀點的持久興趣。這在後來西蓋羅斯的巴塞羅那宣言中得到承認。

雖然，現在很少見到他在巴黎那段時間的作品，西蓋羅斯似乎被立體派藝術所吸引。然而，到1919年，西蓋羅斯已經注意到：黎維拉（兩人現在經常密切聯系）已經開始遠離立體派藝術，基于一種對人類更有力的古典的方式，回到一種描繪性的意境上來。從這方面，西蓋羅斯似乎看見了一種包含在塞尚的畫作與勒加的作品中的實質之間的聯系。塞尚的例子觸及了西蓋羅斯心中一股強有力的感情之弦。對他來說，塞尚的作品顯出與那種意大利文藝復興壁畫的紀念碑狀的特點很相似。這一點，阿托爾博士在1914年就談道過。西蓋羅斯從塞尚作品中的那種實質和對紀念碑狀的現代實現里發現：印象主義學派只不過是將光的零散碎片四周撒播，而立體派藝術則是將形式的零散碎片撒向四處。因此，不可避免地由于塞尚在他心中的地位，西蓋羅斯後來在他的宣言中寫到：“偉大的基本圖形；立體、圓錐體、圓形、圓柱體、金字塔形體等是所有雕塑造型藝術的所需用之基本構件。……形式的偉大幾何結構和體積與透視法的相互作用的概念是一種藝術品的本質基礎，兩者結合即創造出深刻，創造出空間的體積。

在這一時期，除了塞尚、勒加和立體派藝術之外，意大利的未來派也對西蓋羅斯產生重要影響。雖然，他不同意許多未來派學派藝術家的觀點，特別是馬瑞萊提（Marineti）要“毀滅所有博物館的繪畫”的狂想。但他却特別被這個流派的有關運動的本質以及以圖畫的形式來加以實現的理論構想所打動。西蓋羅期與未來派藝術家在許多方面的認同：諸如他們對運動描繪的關注，他們對機械美學的投入以及他們的宣言的清晰的實質的激動，已超了他的大多數工作。不管在理論上和實踐中，而這是當他三十年代里建立了他的激進的美學觀的基礎時才進行的工作。

1920年，西蓋羅斯離開巴黎去意大利訪問，主要是去看一看未來派藝術家如此蔑視的究竟是什麼；意大利文藝復興的偉大畫作以及巴羅克藝術。在他所看見的畫作中，使他印象最深刻的是馬薩西奧（Masaccio）的壁畫，他對佛羅倫薩的布蘭卡西教堂的壁畫進行了研究。這意大利大師非凡的現實主義、端莊、嚴肅的表情，他的敘事能力和他的形式所表達的實質。對西蓋羅斯來說，代表了阿托爾博士在1914年就已經談到的紀念碑狀的偉大、恢宏。雖然，西蓋羅斯當時可能未能認識到其重要性，但他還是認真觀察了馬薩西奧所達及的成功之路“通過在一個個別的布局中運用幾種視點來得到增加抓住旁觀者的注意力的力量”。西蓋羅斯還對巴羅克藝術作品產生了深刻的印象。他們對錯視的運用，特別是在創造性地運用“建築空間”的錯視方面，出現在西蓋羅斯的后期的壁畫創作中；在他的這些作品中，他運用建築空間的動力學去創造了他自己的非凡的錯視和多角度的透視法。

西蓋羅斯和黎維拉的聯系最初在歐洲建立。雖然，兩個藝術家之間的關係在後來的歲月中頻繁的經歷過公開的敵對和對抗的時期。但1919—1920年期間在巴黎時他們之間進行的討論對墨西哥壁畫藝術的發展却是至關重要的，並影響到他們兩人的思想發展。西蓋羅斯後來寫到，這些會面和交換意見的結果之一就是：“後來我有可能在我1921年發表的宣言中很好地從理論上表達我的觀點。……雖然不甚清楚，但這却構成了我們所談到的有關墨西哥多年來的第一次公開發表物。這也是我在歐洲獲得的成果。”

西蓋羅斯在巴塞羅那所寫的宣言已成為墨西哥壁畫新生的民俗的一部份。非常矛盾的是，雖然該文眾所周知，但在許多方面，其建設是相當含糊不清的。宣言不但沒有一個為大眾藝術的單獨指出，也沒有提及任一有關社會和政治內容的藝術。反而，它却表示“一個對塞尚以來的每一種精神再生的理性歡迎，更特別提及到立體派和未來派，以及強調古典繪畫規範的重要性。在第一個“呼吁”里與歐洲現代主義派別的明顯認同在第二次“呼吁”里再次得到強調，并被冠之為：“結構性對裝璜性的優勢”。西蓋羅斯提出了一個基于結構和實體的正式美學原則，並與原始的和非洲的藝術聯系起來：“我們與前哥倫比亞社會在物理學意義上的接近，幫助我們吸取它們的成果中的結構方面的精華，在其中，存在着自然因素的明顯知識……。我們的藝術必須成為世界意義的藝術。我們的民族的，本地的特點毫無疑義地將在我們的作品中體現。

從廣的意義上說，巴塞羅那宣言是如西蓋羅斯後來承認到：“一個理論的鷄尾酒，一種他和黎維拉在巴黎期間的相互交流和發展起來的各自的經歷和思想的合成。”這也許僅對墨西哥壁畫運動的早期階段具有重要意義。它在1921年5月出版的《Vida Americana》絕版上發表配合着教育部長瓦斯科羅斯交付的第一次壁畫委托工作。在7月版的《El Universal》上的一篇文章名為“畫家西蓋羅斯在巴塞羅那”指出西蓋羅斯是在巴塞羅那出版發行的主要雜誌《Vida Americana》的主編。但該文未介紹那篇宣言的任何詳情。這樣，此宣言的重要性就必須局限于西蓋羅斯的最初主意的表達，而不是壁畫繪畫的行動所界定的焦點——此為墨西哥新生的壁畫運動所聚集之所在。

這一事實的指明是西蓋羅斯遲至1922年8月（而不是他最初答應的1921年5月）返回墨西哥的借口和理由。遲至1921年11月，當黎維拉已開始着手在

包利瓦園形劇場的第一批壁畫時，墨西哥駐洪都拉斯大使代表西蓋羅斯向瓦斯科羅斯致信，表明西蓋羅斯渴望能在歐洲多呆一段時間。

在瓦斯科羅斯的一再催促之下，西蓋羅斯最終回到墨西哥。在回來之前不久，他寫了一封信給瓦斯科羅斯，稱“我發現我完全同意你的基本思想：從墨西哥的最基礎傳統中發展創造一個新的文明，並堅定地相信，我們年青的一代將聚集在這面旗幟下……。我急于歸返應特別歸因於你對藝術的智慧開創……”。1922年9月，西蓋羅斯留意到教育部長對公共教育的呼吁，回到祖國。三個月后，他開始從事在契科的第一批壁畫創作。

烏托幫式的技法 ——對現代性的看法

奧羅斯柯和黎維拉在30年代所作的歷史性畫卷的結尾部分超越和預示了此年代所畫的一系列其它畫卷。這使他們進一步深入到現代的主題中去。對黎維拉而言，這導致了一系列明顯源于他在美國的經歷和感受的壁畫。對北美的現代工業和政治的現實的反映構成了其大部分作品的基礎。與此相對應的是，奧羅斯柯的這一時期有關墨西哥和北美的壁畫以一種不同的方式留給了現代工業社會。在達特第斯的一批作品中，現代工業和技術世界從道德上遭到猛烈抨擊，其前景被認為是嚴酷、暗淡和非常悲觀的。在奧羅斯柯的一些壁畫中，墨西哥的社會背景提供的內容使得他遭遇到被認為現代社會強加的道德和政治的兩難處境。在他的一些作品中，他創作了一個機械和工業社會的更普遍的形象。描述這種社會對人性的網入，監禁和禁錮。

對西蓋羅斯來說，現代社會會被證明是一種催化劑，以促進如資本主義工業化本身一樣新的生產方式的出現，以及為他的連續不斷的進行革命的想法提供了主題背景。他的創作壁畫的方法使墨西哥大眾藝術的特征增加了更廣泛的內容。

雖然現代概念對他們三個壁畫藝術家來說，并不是純屬美國的現象（美國對他們而言是一個最先進、技術上最強大的社會，而他們對它均有直接的接觸和了解）。但是，美國的工業和政治情況給他們的藝術的主題和視覺提供了極大影響。從20年代初到30年代末，北美工業社會改變了。充滿光明前景的20年代的崩潰和“大蕭條”之后的悲慘歲月對在這一時代生活的每一個人都產生了物質和精神的影響。奧羅斯柯、黎維拉和西蓋羅斯在這些年里均在美國度過了重要的時期，均深刻地受到這個世界上最富有、最先進的工業社會反差巨大的現實的影響。

美國資本主義社會在20年代以其巨大的經濟進步為特征。到1929年，其工業已轉向大規模生產消費產品。工廠生產出各種型號的大量汽車和日常電氣設備，其工業產量翻了一番，難以匹敵的富有，巨大的經濟增長和對20年代美國資本主義的信心被“大蕭條”所動搖。1929年3月，赫伯特·胡佛當選總統后聲稱“要使每個家庭停車場有兩輛汽車”。若干年后，哈里·杜魯門評說道：胡佛的真正意思是“兩個家庭用一個停車場”。8個月后，“華爾街”的大崩潰出現了，激發了世界上最強大的經濟崩潰。雖然那些股票持有者損失最大，但所有的美國人均受影響。而工人、農民和小企業主們所受苦難為最。到1933年，失業率已達到令人驚愕的百分之二十五。在農村，遍及幾乎所有的美國主要農產區的干旱導致了大規模的塵土場。已經被經濟蕭條嚴重損傷的美國農民們再也無法依靠土地獲得生計，償還他們的債務，這些債務迫使他們離鄉背井。在城市和農村，貧窮、饑餓和經濟破產觸目皆是。一點也不吃驚，美國社會作為一個整體已對資本主義喪失了信念。在資本主義經濟中已不再能維持基本生活的美國工人們轉向激進的左翼運動，不斷地舉行抗議、罷工。在美國資本主義使整個社會付出巨大代價的經濟危機爆發時，美國知識界轉向了馬克思主義和共產主義。

樂觀主義、發展、富裕和個人成功；隨着蕭條而來的失業、財政衰敗和數以百萬計人民的赤貧。這就是現代北美工業社會展示的兩種交替的現實。雖然，墨西哥與美國在本質上有巨大差異，但這個時期，它也具有這兩種相異的現實社會的特征。墨西哥總的說來，仍是一個農業國。因此，它受到來自美國工業全面崩潰的影響要小于那曾經20年代初激發了政治和社會活力的革命進程中所出現的腐敗的影響。到30年代初，革命的精神已成為毫無生命的虛偽。浮夸成風和對權利的追求已經成為一個被腐敗所侵蝕的不斷集權化的政治當局特征。直到1934年，墨西哥的政壇實際上被普魯塔特·艾利阿斯·卡勒斯所控制，此人于1924年當選為總統。由政治首腦再次在政治文化中占據其位置，強化了一個僅由革命合法的神話認可的當局。

雖然卡勒斯在1928年結束了其總統任職，但此時，他已修改了革命中誕生的那部憲法，允許他的伙伴及前任總統奧布雷根繼任他再次擔任總統。兩人都推崇強力政府，並認為鞏固革命成果的最佳辦法就是創造一個非正式的王朝，使得卡勒斯和奧布利根每隔四年輪流當政。然後，當奧布利根在他再次當選三周后遇刺，這樣的計劃就流產了。雖然，墨西哥憲法上禁止卡勒斯立即再次當選總統一職，無疑，他在幕后却支配着巨大的權力和施加着影響。從1928至1934年，一系列傀儡政府統治着墨西哥。雖然埃米略·波特斯·吉爾（Emilio Portes Gil）于1928年至1930年間嘗試過繼續進行革命變革，而繼任的總統們終止了這些行動。帕斯庫爾·奧提茲·魯比歐（Pascual Ortiz Rubio）未經任

何儀式即于1932年被從總統位置上趕了下來，原因是他想擺脫卡勒斯的影響，獨立制定政策。第三個總統是阿貝拉多·羅德里奎茲(Abelardo Rodríguez)將軍，他以其巨大的宮殿、房屋為富有的炫耀，他是從革命中獲得既得利益集團中的一分子。

卡勒斯本人在其具有影響的最后階段，他的政治觀點已經變得保守。他對農業項目的經濟結果感到失望。最后，停止了土地的分配。這個從前的社會主義者現在目睹了國家的經濟發展。這一發展是與他盡力培植的國內外資本家聯合一道進行的。

到30年代中期，政治的車輪已轉了一整圈。代替30年代初期的以背叛政治為特征的墨西哥，在總統拉羅薩·卡登拉斯(1934—40年任職)的領導下，30年代的后五年目睹了革命過程中某些信念的恢復。然而，到了30年代末，世界又陷於戰爭之中。

由黎維拉、奧羅斯科和西蓋羅斯等人在30年代至40年代這期間創作的這些現代世界的景象就被置于這些相對的現實之中。對西蓋羅斯來說：這種現實狀況構成了他對現代社會的深刻的具有黨派意識觀念的基礎。就奧羅斯科而言，這種對立常常是他對現實和理想之間的沖突作出各種判斷，解釋的前提。而在黎維拉的藝術活動中，現代社會的二元性被理解成一個各種立場的沖突性的結合，既或者是一個不加評判的美國現代神話景象，或是根據他的革命社會主義的修辭手段來加以描述表達。

黎維拉自1930年至1934年在美国呆了四年，他是三人中的第一個描述北美現代工業社會的人。他早在1915年既為一些美國人所知道，當他的一批歐洲“點畫法”的景物作品在紐約展出時。1924年當他受教育部的委托在墨西哥城創作其第一批壁畫的消息向北傳播時，他的名聲即在美國扎下了根。媒介開始談論他，收藏家開始購買他的作品。1929年，美國建築師協會向黎維拉頒發“藝術”金獎以表彰他對壁畫藝術的貢獻。到1930年，黎維拉作為墨西哥的首席畫家的地位已經確立。他在1929年被任命為聖卡洛斯學院院長，他的這一地位更加確立。由於他拒絕參加反政府的政治游行和接受這一院長職位，他于1929年被墨西哥共產黨開除出黨。這樣一來，黎維拉成為他以前同志和藝術家同行的大肆抨擊的目標。其中之一就是認為他是一個“假革命者”，是一個國家機器的“百萬富翁”藝術家。然而，在國外黎維拉的名聲截然不同。在美國，他被認為是一個激進的馬克思主義畫家，他的作品植根於對農村的和無產階級革命及民族反帝歷史的描述。當他于30年代末抵達美國時，他的名聲早已被界定為墨西哥壁畫運動的首腦人物。

黎維拉在美洲間創作的作品引起了對現代工業文化的特征的極其矛盾的理解。他的壁畫所顯示的精神大部分是與當時的現實強烈相佐，這一點非常能說明他的公開展示其政治觀念的夸夸其談。確實，事實上黎維拉本身的情況就是一種思想觀念上和政治方面的矛盾體，是一種奇怪的對立。實在說，這本身就存在一些具有諷刺意味的東西：正是資本主義的美國伸出邀請之手，請這位前共產主義畫家北上創作壁畫，而黎維拉高興地接受這一邀請又強化了諷刺意味。

然而，如果黎維拉此時的情況是一矛盾體的話，他描繪的資本主義現代化的特征亦是如此。當他30年代初在加尼福尼亞、底特律所描繪的國家亦是一個主要以“興旺”的二十年代的烏托邦式的幻景為特征的國家。它向社會許諾着充足的機會，繁榮和物質富有。對黎維拉和他聲稱與之合作的馬克思主義的社會主義者們來說，無產階級的統治和控制現代生產技術資料的發展用以創造一個富裕的、自由的社會也不過是一個烏托邦式的觀念。雖然在對待認識社會的特性上採取着極其不同的思想意識觀念，但是，那些美國夢的支持者和革命的社會主義者都相信他們的理想能夠實現。對於抱美國夢的人來說，20年代預示着他們的夢想正在變為現實的過程；對革命的社會主義者而言，30年代的工業資本主義的危機而崩潰肯定了他們的信念，即社會革命的基礎已經出現。

由於黎維拉自己烏托邦觀念的偏好，他同時被兩種現象所迷惑。即一個大規模進行社會化生產的資本主義美國夢正在實現。按社會主義美國夢的要求一個新的革命社會亦能實現。他似乎看出前者展示的正是后者在將來會更公正地控制而操作的。這樣，他就與兩種思想意識觀念產生認同，只要符合他的主題運用和選擇。

黎維拉所創作的畫作大多數都不是現實主義所提倡的真實主義作品。而是如此大量表現前十年畫的浪漫情調。這包括他對墨西哥革命的詩一般描述或他在墨西哥城國家宮的牆上所創作的與墨西哥民族認同的栩栩如生的壁畫所表現的政治神話。

黎維拉在美國舊金山股票交易所創作的第一幅畫是他的這立場的典型範例。這幅名為“加尼福尼亞寓言”的壁畫位于交易所午餐俱樂部的樓梯平臺的主牆上。這項工作的起源可追溯到1926年。那時，瑞爾弗·斯坦克普爾剛從墨西哥回到舊金山，他是居住在舊金山的一個雕塑家，在巴黎與黎維拉結識。當在墨西哥時，他索要黎維拉的兩幅畫并看見過他在墨西哥教育部的作品。1929年斯坦克普爾應邀對交易大樓進行裝飾。他說服了該大樓的建築師迪莫西·普弗魯格(Dimothy Pflueger)為黎維拉提供一幅牆創作壁畫。在談妥價格并獲得舊金山藝術委員會主席威廉·格斯特幫助作好黎維拉赴舊金山的安排后，黎維拉接受了邀請，與他妻子、畫家弗瑞格·卡魯(Frida Kahlo)于第二年11月到達舊金山。

黎維拉自1930年12月到1931年2月中，即完成了達44平方米的壁畫。壁畫

中心為網球明星海倫·穆迪(Helen Moody)的巨大肖像。年青、充滿活力、富有魅力，這三個特點被黎維拉用來代表加州富裕的象征，分別代表金礦、石油和水果。交通、鐵路和航海業是強調的主題，屋頂上則描繪精力和速度。海倫·穆迪的形象被塑造成大地球。人類和土地的生產成品圍在四周。在下方為產業工人和現代工業的技術人員形象。正在中間，一個青年人的的的形象作為未來的象征，在其手上托着一架飛機模型，眼望着藍天。

黎維拉的這幅壁畫反映了他置身於一個現代工業國中感受到的明星的激情。

在“華爾街宴會”這幅畫中(作于1927年，在墨西哥教育部大樓三樓上)，黎維拉以極其諷刺的手法描繪了美國資本主義的代表。而在舊金山，當加州工人階級的不同方面被着重描繪時，黎維拉對它們在其間工作的制度未作半點評論。出現的似乎是相反的東西：為一個富裕的、具有創造性的制度慶賀的強烈意識，而在這個制度下勞動者被雇用。

黎維拉當年的翻譯艾米利·約瑟夫寫到：加州壁畫的重要意義是顯而易見的。加尼福尼亞的英雄形象——母親。給予者是該畫的主題。她獻出黃金、水果、谷物；加州及它的富饒為所有的人敞開大門。沒有她的孩子們的辛勤勞動和才華的貢獻，她的富饒將一錢不值。在地底下，在地面上，人類的意志和精神的的天使，解放的思想反映在整個壁畫之中。

1931年，他又在舊金山藝術學院創作了舊金山的第二幅壁畫。這是一幅三位一體式的建築繪畫：黎維拉的反視圖象占據着壁畫的中央部份，旁邊是他的助手們，他們正在腳手架上創作一幅一個建築工人的壁畫，而這個工人四周則是其他代表建設現代工業城市的人物群像。

這兩幅作品清楚地反映了黎維拉對真正的現代工業文化的熱情。這個現代化工業文化即是美國。具有重要意義的是，儘管墨西哥就是美國西南邊疆的近鄰，但在黎維拉的這兩幅壁畫中，沒有一點墨西哥的影子。也未發現任何的反殖民主義的跡象。而這一點，從他在墨西哥歷史上的兩段經歷來看，他本希望在美國繼續下去，哪怕以一種掩飾的方法也行。

黎維拉離開舊金山，又到了底特律創作壁畫。從底特律的壁畫中可以反映出黎維拉已深深地愛上了這個現代工業文化的巨大推動力。底特律的壁畫無疑代表了黎維拉的巨大創作力。在他們的共同朋友海倫·穆迪的引薦下，黎維拉與底特律藝術學院院長威廉·瓦倫蒂娜(William Valentin)見了面。后者在舊金山曾參觀過黎維拉的作品。瓦倫蒂娜又將黎維拉引薦給愛德舍爾·福特——福特汽車公司總裁兼該藝術學院藝術委員會主席，并邀請黎維拉去底特律藝術學院創作壁畫。瓦倫蒂娜寫信給黎維拉告知藝術委員會希望他，“通過你的偉大創作，幫助美化我們的博物館，提高其名望。藝術委員會希望聽取你對主題的建議，如果你能從底特律的歷史及城市的工業發展中找到一些線索的話藝術委員會將感到非常高興。當然這些將整個由你決定，選擇你認為最好的。”

黎維拉于1932年4月抵達底特律開始創作。壁畫主題由黎維拉本人選定，此項目一年後完成。雖然並不是沒有爭論(1933年3月18日的底特律《消息報》發表編輯評論，提議銷毀整個壁畫)但這個作品仍然提高了黎維拉的名聲。

底特律是一個巨大的工業城。到20年代末，已成為一世界上最大、技術最先進的工業城市。1927年，福特在羅奇建立了先進的汽車自動裝配生產線。底特律這座工業城包羅了汽車生產的所有制造環節，包括煉鋼廠、水泥廠、玻璃廠和電站。福特公司還生產船舶、拖拉機和飛機，并擁有所有的鐵道專用綫和船塢。簡言之，這是一個在世界上任何地方也沒有能與之匹敵的龐大的工業生產集合體。這正是黎維拉想要描繪的。他花了近三個月為壁畫作草圖，他參觀了所有的工廠，對他所見到的場面作了數百張草圖和素描。根據這些草圖及公司的攝影師拍攝的衆多照片，黎維拉創作出一系列非常優美的形象足以使底特律藝術學院內的各種奇異的作品黯然失色。

在博物館內院南牆和北牆上的兩幅作品在整個院落中居主導地位。它們是黎維拉對大工業生產的見解，借助藝術的形式所達到的最高的和諧。北邊牆上的壁畫是參照福特公司著名的1932—V8型車的發動機描繪的汽車內部結構。黎維拉將這一生產過程中所有不同因素編織進一個人與機械運動的緊密的、和諧的結構之中：高爐煅煉着鐵礦石、發動機體正在鑄造、傳運帶輸送着鑄件、鑽機在運轉、一個個齒輪正在檢測。在壁畫下部，黎維拉以一種意大利壁畫的形式，用單色調表示着工人一天勞作的不同階段。在南面的牆上，黎維拉表現了汽車的外部的制造生產。在各種齒輪和發動機中間聳立着巨大的車體沖壓機，這個沖壓機似乎在結構和外形上是阿茲臺克女神——科特里庫的素描畫的回應。

按照他通常的敘事方式，黎維拉將這些主要的壁畫部份安置於其它表現人類及物質起源的形象之中。而這種能表示主題的東西正是從這些形象中產生、生長而成的。在東牆上，一個胎兒正躺在大地上，象征生命的起源。在南牆和北牆上，以底特律的景物為背景，可以看見在美洲大陸生活的各種種族的人物形象。在底特律，早期農業讓位於汽車制造业和飛機制造业。黎維拉將工業的正面和負面的作用用對比的手法表現出來：在北牆左邊，是化學工業正在為戰爭生產毒氣；在右邊，為着醫學的目的正在進行的牛痘疫苗的生產和分發顯示出了化學工業的正面及和平的面孔。

這組壁畫于1933年3月13日揭幕。黎維拉以令人難以置信的短短8個月時間完成了這個紀念碑式的巨大工程。