

专访中国艺术家郑圣天：“现实主义”与“现代主义”之外的第三条道路

跨越1949、跨越苏联、跨越中国。



中国艺术家郑圣天。图：影片截图

特约撰稿人马杰农 | 2022-02-04

中国艺术 郑圣天

郑圣天的艺术生命，几乎贯穿了1949年以来的中国历史。

1953年，郑圣天入读中央美术学院华东分院（后改称浙江美术学院，现称中国美术学院），两年后，万隆会议（第一次亚非会议）召开，马训班（马克西莫夫油画训练班）在京举行。马训班由苏联艺术家马克西莫夫主持，是中苏关系的“蜜月期”的见证，其学生如靳尚谊、詹建俊、侯一民、汪诚一等此后奠定了中国油画的新标准。1958年，郑圣天毕业留校，加入刚成立的美术出版社，并着手创办半月刊《跃进画报》。

《跃进画报》是大跃进时期的革命出版物，它宣传大众文艺，兼具现代主义色彩。此时正值三年困难时期，《跃进画报》创办一年有余即停办。随后，郑圣天调入版画系，参与创办“连宣工作室”（连环画宣传画工作室），“连宣工作室”是中国迄今唯一一个教育和传承连环画宣传画的工作室。“连宣工作室”停办后，郑圣天调入油画系。

1981年，郑圣天考取中国文化部公派资格，赴明尼苏达大学艺术与科学学院访问，期间他遍览欧陆和北美的当代艺术现场，并拍摄了大量的艺术影像。归国后，郑圣天又回到浙江美术学院任教，普及当代艺术知识和理论。1985年，郑圣天一度任油画系主任兼外办主任。1980年代末席卷全中国的‘85新潮，其中不乏郑圣天的助力和滋养。‘85新潮是1980年代中国文艺思潮的高地，它将教科书和民间的西方文艺概念熔铸成型，是新中国文艺史第一个玉汝于成、见诸公众的潮流，同时兼收民间和学院的势力。1990年代开始，郑圣天一直旅居温哥华，继续在各种艺术机构工作。

“郑圣天说：我的人生就是一个广场，人来人往，熙熙攘攘。八十多年来，他在这熙熙攘攘的广场中的遭遇、观察、应答与行动，为我们提供了丰富的研究资源。”而原中国美术学院副教授石可也称，郑圣天扮演了着代理者（agent）的角色，历史正经由这样的代理者角色而发生。他制作的幻灯片、促成的短期培训班、在《新美术》等媒体上发表的文章，都是当时西方艺术在中国的重要例证。

影响郑圣天，有一个叫做“社会主义现代主义”的概念。是社会主义现代主义，而不是社会主义现实主义。重审新中国三十年的文艺史，社会主义现代主义较社会主义现实主义更能体现文艺发展的摧枯拉朽、浪潮迭起、暗流汹涌。比如主持罗训班的博巴（Eugen Popa）就把他的社会主义现代主义带到了中国。世纪初，郑圣天从一位保加利亚裔美国教授口中得知了这个概念，这个概念显示了东欧社会主义实践驳杂和底蕴的部分。哥伦比亚大学的西尔弗伯格（Laura Silverberg）在一篇讨论前东德艺术的文章中如此描述，“这些社会主义者将现代主义技巧与他们对社会主义的认识相结合的努力，打破了共产主义与资本主义、参与共事与持不同政见、社会主义现实主义与西方现代主义之间的分界。”

社会主义现代主义尚无明确的定义，但其现象已经是共识。大体上可以分为三个部分，跨越1949、跨越苏联、跨越中国。跨越1949，即艺术家林风眠、倪貽德等在1949年后继续发展其现代主义艺术；跨越苏联，即借助现代资源，突破与苏联共存的“社会主义现实主义”范畴；跨越中国，即从历史的、当下的世界艺术出发，重新丈量中国现代艺术和世界艺术的关系。种种既体现在艺术课堂的边角料等相对私密的档案，又可以体现在公共展览、公共出版物等公开的现场。



郑圣天的展览《我本来是要去墨西哥的》。图：作者提供

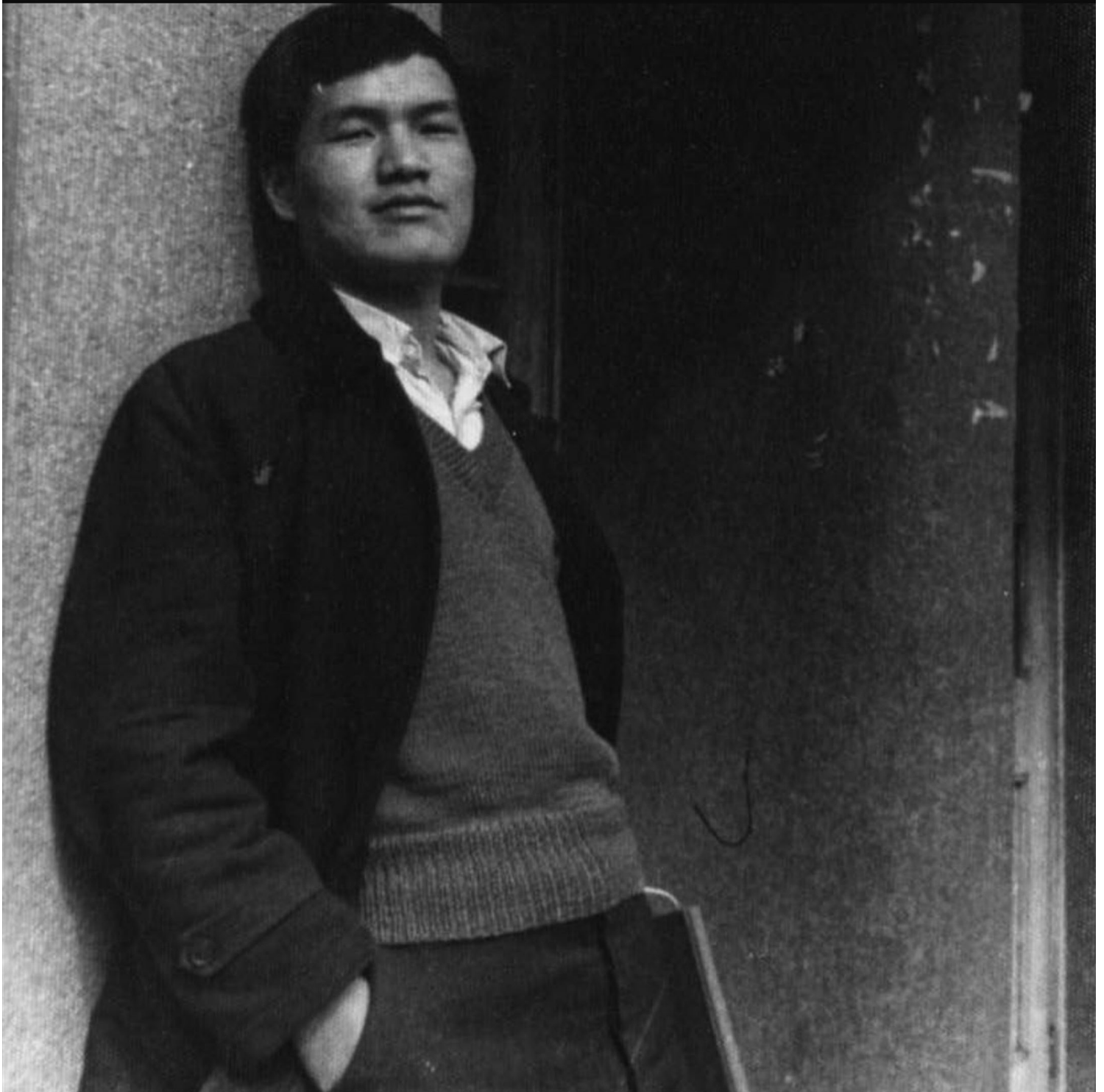
同时，郑圣天发现，他所痴迷的墨西哥现代主义，也与社会主义现代主义有关系。1956年至1973年，先后有三个大型墨西哥艺术展在北京开幕，按时间依次是“墨西哥版画展览”“墨西哥全国造型艺术阵线油画、版画展览会”“墨西哥历代文化艺术展览”。三十年时间，先后有不到一百场国际展览在北京开幕，大部分是某个国家的艺术展，不少经苏联之手谋划落地，而在所有这些展览涉及的国别中，墨西哥是其中最主要的一个。

“那时大家正在寻求艺术的方向，一方面不能接触到西方的现代主义艺术，一方面又对苏联的社会主义现实主义艺术感到不满足，觉得它不能够完全符合中国的情况，不能更好地表达我们想要表达的东西。在这个时候，我们看到墨西哥艺术，觉得是我们可以模仿借鉴的。”在一次采访中，郑圣天如是回忆青年时代的艺术氛围。2015、2016年，郑圣天完成了论文，《社会主义现代主义在中国》。

2002年到2021年间，郑圣天创办并主持了《Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art》（典藏国际版），它是当时唯一一份推介中国当代艺术的英语杂志。20年时间里，《Yishu》几乎是中国当代艺术前沿现场的档案库-舞台，它也是当代艺术批评的度量衡-大阅兵。其撰稿人有巫鸿、黄专、费大为、侯瀚如、汉斯·乌尔里希·奥布里斯特（Hans Ulrich Obrist）、亚历山德拉·孟璐（Alexandra Munroe）等国

内外两个圈子有、宋放人。史难能可贵的是，《YISHU》保持有同反的开放，同时系取中国当代艺术的取前沿，其敏锐度、批判性也几乎是中国艺术杂志的翘楚。也基于相似的缘由，郑圣天决定停办《Yishu》，而当下中国当代艺术也展了簇新的面貌。但其在创刊号即宣扬提炼的问题，迄今还没过时：“你的中国在何处？”

2021年10月，“郑圣天——我本来是要去墨西哥的”在长征空间开幕。值此，端传媒采访了艺术家、策划人郑圣天。



1962年，郑圣天。图：作者提供

端：连环画、宣传画是新中国三十年文艺现场最重要的公共品，但其重视度似乎还不够。根据现有资料，很多艺术家都从连环画中学习到观看、绘画，以及理念，就像1978年后艺术家从摄影机、影像中学习一样。1960年代前后，您制作了《草原的主人》《向阳院里尽朝晖》《中锋在黎明前死去》《人间正道是沧桑》等连环画或者宣传画，甚至也参与了杨大群《山燕》的插画制作。其中，《人间正道是沧桑》还有一段不小的传奇。对于这些样板艺术，您当时的体验是什么？

郑：美院学生画连环画的主要动机是赚稿费。在上世纪五、六十年代，连环画稿费是唯一可观的专业收入。做别的事情，比如画独幅画，那时候没有收藏家。哪怕美术馆收藏，也只给所谓的象征性的收藏费，并不会真正解决收入问题。我在美院念书时，因为我父亲那时没有工作，所以我全靠自己挣钱。那时一幅画给五块钱或者十块钱，一本连环画的稿费可以最起码支持我一、两个学期，甚至一年。当时学校里青年老师的收入也就每月三、四十块钱，一本连环画稿费能有200块钱，就变成“财主”了。画得多也就习惯了，出版社觉得画的不错，就会不停约稿。

我毕业以后，首先浙江美院安排我去办《跃进画报》。我很希望这份面向大众的刊物以全新面貌出现。当时大部分期刊都是16开本。我选择了8开本，这样封面可以印较大的独幅画、宣传画等，比较醒目。内文刊登连环画、漫画，像报纸一样不装订，便于张贴。这在当时是比较创新的设计。《跃进画报》于1959年1月创刊，由于是半月刊，我与附中毕业的另一位编辑应玉娥（肖蔚）负责所有选题、文编、组稿、审稿、校对以及送厂印刷、监印全过程，忙得不可开交。

1960年9月《跃进画报》由于经济停滞、纸张供应不足而停刊。学校又让我办了连环画和宣传画的专业，也是因为我画连环画的经历。同时也因为1958年大跃进以后，教育体制改变，国家也希望艺术文化从所谓高尚的艺术范畴里脱离出来，希望艺术工作者做一些大众的艺术。在当时，美院认为我是比较合适的人选。但不到两年时间，到国家三年困难时期，因为经济原因，各个机构都要削减经费，这个专业就只能停止。停止之后，我才回到油画系。

所以，我画连环画和宣传画是出于偶然的机遇。当然，我个人也对popular art（即“大众艺术”）一直很感兴趣。有能够重回画室作画的难得机会，我就画了《人间正道是沧桑》。《人间正道是沧桑》由周瑞文、徐君萱和我合作完成后，居然大受欢迎，大小印刷品出版多种，很多城市还复制到巨幅广告牌上。据说上海火车站广场迎头就能见到。但后来因为江青反对，原作也不知去向。如果能够保存到现在，也是红色艺术时期的重要作品。瑞士的收藏家希克看过这幅画的印刷品，他一直想要这幅画，可惜我不知道原作去向，也不愿再复制这张画。

端：您当时画了多少连环画？您在连环画系，具体做了什么工作？

郑：其实没有多少，大概七、八本连环画。最早从二、三年级的时候就开始画。办“连宣工作室”的时候我们要从零开始制定教学计划。将大众欢迎的连环画、宣传画正式列入教学科目和大纲，是美院当时一项重要的教学改革。长期以来美院以高雅的“国油版”创作为主，面向精英阶层。我们希望学生也能掌握连环画、宣传画等通俗的艺术形式，面向广大群众。工作室的教师只有我和陆放两人。版画系主任赵延年兼任教研小组长。我负责教连环画和宣传画的专业课。



画作《博巴》。图：作者提供

“现实主义”与“现代主义”之外的第三条道路

端：你近年来一直在发掘罗马尼亚画家埃乌琴·博巴（Eugen Popa）在社会主义现代主义脉络上的遗产，他在1950年代曾经被派到浙江美院开设培训班，那是怎样的背景？他对你、对中国的社会主义现代主义发展有怎样的影响？

郑：1957年，文化部办了一个马克西莫夫油画训练班。这个油训班办得很成功，因此在1960年左右，又计划再办一个苏联专家培训班。但计划刚刚通过，中苏关系就破裂了，苏联专家也无法来中国。当时在社会主义国家之间，波兰、捷克、东德都跟随苏联，严厉批评中国，只有罗马尼亚采取了较为中立的态度。因为这样偶然的政治因素，罗马尼亚就派了博巴到中国，主持了“罗训班”（罗马尼亚专家培训班）。

“连宣工作室”被停办后，我回到油画系，知道博巴来到杭州这件事很兴奋。我特别希望能看到一个和苏派现实主义风格不同的老师来教我们，可是在当时政治要求很严格。领导认为罗马尼亚来的艺术家可能有现代主义背景，学员必须有坚定的政治立场，要能抗拒现代主义的影响。因为我不是共产党员，学校选学员时我就没有被选上。系里领导可能觉得我这个情况有点遗憾，就安排我去北京进修作为补偿。在我回到杭州时，也经常去看他们学员的画。但我毕竟不是这个班的学员，之后也就没有太关注罗训班的情况。

大概五六年前，我在温哥华突然收到一份陌生人的email，一位罗马尼亚朋友，他说自己是博巴夫人琪娜（Gina Hagiú）的好朋友，博巴在20多年前就去世了。他的妻子当时也来过杭州。她于2014年去世。因为他们没有子女，所以这位朋友保存了当年的信件等资料。他在《Yishu》杂志上看见我的联系方式，觉得我应该知道博巴的情况，就来信问我是否需要这些信件，他愿意把信件寄给我。

在收到一整批信件之后，我觉得这段历史很值得进一步研究。所以我借去欧洲出差的机会，专门前往罗马尼亚。先在2016年去了布加勒斯特，后来2018年又去了一次。第二次还去了博巴的故乡，拜访他的亲人，慢慢收集了很多相关材料。

在这个过程中，我越发觉得他是一个能够很好地说明社会主义现代主义的案例。他本身作为一个现代主义者，能够将现代主义的表现方式介绍到国内来。在1950年代，因为反新派画运动，以及对现代艺术的批判，中国美院原有的现代主义传统被中断。但在博巴来到中国美院后，他不自觉地将现代主义文脉重续了起来，这件事的意义重大。博巴在中国和罗马尼亚都不被当时的艺术家理解，他的个人经历虽然带有一定悲剧性和传奇性，但他作为一股社会主义现代主义的暗流，在艺术领域有很深的影响。

罗马尼亚和中国艺术交流的历史也很长久。最早在1973年，罗马尼亚就曾在中国办过一个当代艺术展。可惜那时艺术界对此知之甚少，大部分艺术工作者都没有看到。现在我也只找到一本关于这个展览的画册。后来在1978年，罗马尼亚再次来中国举办了一个规模较大的展览，那时我们就都去参观，临摹。直到现在，罗马尼亚的艺术家比如博巴或者巴巴（Corneliu Baba）对中国艺术的影响依然很大。



赵无极(左)与郑圣天(右)。图：作者提供

端：您提出和援引了一个非常重要的概念：社会主义现代主义。社会主义现代主义语出斯洛文尼亚摄影家贝兹杰克（Roman Bezjak）。西尔弗伯格（Laura Silverberg）曾经如此论述过，“这些社会主义者将现代主义技巧与他们对社会主义的认识相结合的努力，打破了共产主义与资本主义、参与共事与持不同政见、社会主义现实主义与西方现代主义之间的分界。”怎么理解这句话和这个概念？

郑：其实我的思考源于一个偶然的的机会。在2001年，我组织了一个国际策展人访问团来中国。当时国外对中国当代艺术知之甚少。这个团包括一些重要的策展人，比如第11届卡塞尔文献展（Documenta）的策展人、2019年去世的奥克威·恩维佐（Okwui Enwezor）。访问的第一站是杭州。

我们到杭州的第一晚，就和中国美院的老师、艺术家们开了小型座谈会。在座谈会上，许江为西方策展人介绍说，中国当代有三种不同的艺术实践。第一是正统的现实主义，即所谓主流的社会主义现实主义。第二是受到西方影响发展起来的当代前卫艺术、当代艺术。他还说有第三种艺术实践，实际处于这两者之间。但将其归为哪一种都不对。当时，我觉得这个提法很有意思。它符合我过去所经历的一系列的过

间，很难将其归类（到另外两种）。当时，我觉得这个提法很有意思，也符合我过去所经历的、看到的情况。在1950至60年代，在东、西方的冷战之间，社会主义现实主义和西方现代主义之间，有不能归入这两大潮流的一种观念，或者一种实践。但如何理解和称呼这种观念或实践，一直没有一个很好的答案。

在2001年之后，大概过了两三年，我在美国参加一个学术研讨会，和一位来自保加利亚的美国教授探讨这个问题。他说他们在线下称这种现象为社会主义现代主义（socialism modernism）。他介绍说，在“二战”之前，东、西欧文化有同样的发展过程，是一脉相承的。实际上，很多现代主义重要的艺术家都来自东欧或前俄罗斯。比如最近去世的Christo Vladimirov Javacheff，就是保加利亚人。在“二战”之后，很多东欧国家走向社会主义，接受了苏联的社会主义现实主义文化影响，战后十几年期间，东欧艺术和文学的生产重点接受社会主义意识形态的影响，但依然保留了现代主义的因素。因此出现加入了社会主义思想和内容的现代主义艺术形式，他们（东欧艺术研究者）将这种文化形式称之为社会主义现代主义。

当时听了保加利亚教授的介绍后，我就对此产生了兴趣。回去就开始查很多资料，在关于东德文化、前南斯拉夫文化的论文和出版的书籍里，这个说法确实已经被广泛应用。尤其在建筑学上，很多作者将社会主义现代主义作为一种建筑风格和方式。从1950年代到1980年代，很多欧洲建筑，包括俄罗斯和东欧国家的建筑都被划分为社会主义现代主义风格。

在读到那些书后，我对这个概念就有了较为清晰的理解。在中国也确实出现过同样的情况。1950年以后的中国，虽然文化艺术上大量引进苏联的社会主义现实主义，但很多中国原来的艺术群体和个人，包括当时的浙江美院（中国美院），以及在北京或广州从事教学的一批艺术家，像倪貽德、关良，董希文，还有在广州搞木刻的黄新波等。他们本身受现代主义影响，但在思想上也都接受社会主义意识形态，认可在延安文艺座谈会讲话中提出的“艺术为人民服务，艺术为政治服务”的观点。

在创作时，他们并不完全抛弃原有的表现方式。有些艺术家做了改造，有些艺术家像林风眠，其创作生涯里也有少量可以列入社会主义的内容，比如画农民、画解放后的风土人情。我的老师董希文在中央美术学院第三画室的教学大纲中就明确提出“革命化、民族化和现代化”的原则，而且鼓励学生去研究国外一些并不能纳入现实主义范畴的左派艺术家作品，例如意大利的共产党画家古图索（Renato Guttuso）和墨西哥壁画三杰等。

在学美术史时，没有必要按照过去的传统，将两大流派或阵营完全对立。这种传统实际上忽视了很多夹在中间、模棱两可的实践。而是应该按照艺术史本来的面貌去叙述，给这些夹在两大阵营中间的艺术或者艺术方式一个应有的地位。在了解东欧国家的研究之后，我觉得中国也应该做相应的研究。因为我不是美术史家，所以只是提出题目：希望研究二十世纪中国艺术、研究美术史的人能共同探讨这个问题。我很高兴这个问题确实得到了很多朋友和学者的响应。于是我们在北京开始了“社会主义现代主义在中国”的项目研究，由泰康空间主办，自2017年起举办了三期工作坊。先后是“重探中国现代主义”（2017年11月18日）、“现实主义还是现代主义？——冷战视角与抉择”（2018年5月17日）和“请进来与派出去：现代化

发展中的新中国美术”（2018年11月3日）。有许多国内和海外的学者参加。

端：在您看来，社会主义现实主义和后来的艺术，它们有何延续和继承之处？它在艺术史有何具体的实证？

郑：艺术在任何时代都以各种各样的方式来延续。每个具体的艺术家都有所不同，有些艺术家可能表现形式上延续现实主义或现代主义，有些艺术家仅从他的创作风格中含蓄地体现这些特征。艺术家本人的人生总是从一个阶段过渡到另一个阶段，其作品也必然有延续。2009年，我在纽约办了一个规模较大的展览，关于社会主义时期艺术。这个展览题目叫“Art and China’s Revolution”（艺术与中国革命）。除却展览大批样板作品，包括油画、雕塑，比如《收租院》、陈逸飞的《黄河》等作品之外，我们特别选了徐冰和罗中立两位艺术家的速写。我去借来了他们画的速写本，放在陈列柜中展览。通过这两人的艺术创作和习作，让观众看到艺术家身上以及他们的作品中对过去经历的延续。



大型壁画《风起扶桑》。图：作者提供

墨西哥壁画运动在中国的回响：大众革命文艺

端：1950、60、70年代，国际展览很少，但先后有三个墨西哥艺术展在北京开幕，按时间依次是“墨西哥版画展览”“墨西哥全国造型艺术阵线油画、版画展览会”“墨西哥历代文化艺术展览”。为什么墨西哥艺术出现频次如此之高？当时的国际展览的情况是怎么样呢？

郑：在墨西哥展览时，展场是里维拉壁画博物馆。在博物馆的开幕式大厅就是里维拉著名的壁画作品《阿拉米达中央公园星期天下午的壁画梦》。这幅壁画展示了包括艺术家本人在内的各种各样人物的组合，我们绘制的壁画表现方式与之相似，画中有我们自己。两张画在楼上楼下，互相呼应，形成了有趣的巧合。

墨西哥艺术在20世纪是值得关注的现象。1950年代，一些墨西哥的左翼艺术团体在世界艺术圈非常活跃。1950年代的墨西哥共产党成员曾先后组织了一年的巡回展览，其中一部分展览在苏联、东欧国家、中国

跌。一个大型的墨西哥艺术展览先去欧洲做了一年多的巡回展出。从东、四欧到办联，再从办联到中国。墨西哥的艺术家如里维拉、西盖罗斯和奥罗斯柯，他们的天赋都很高，也有机会亲自去欧洲参与现代主义艺术运动，又能吸收自身的墨西哥民族文化。在20世纪20年代爆发了墨西哥壁画运动，其世界影响一直延续至现在。2019年底2020年初，在美国纽约惠特尼美术馆的“Vida Americana：墨西哥壁画家重构美国艺术，1925-1945”展览上，策展人介绍说20世纪对美国艺术最大的影响并不是来自巴黎，而是墨西哥。这一结论也说明了墨西哥艺术在世界上的地位。

1950年代活跃的墨西哥艺术团体中最有代表性的是墨西哥全国造型艺术阵线，他们在世界各地组织展览，在中国也多次展出。在万隆会议之后，中国对亚非拉国家采取很明显的亲近态度，主动和这些国家建立政治联系之外，还积极进行文化交流。由于墨西哥政府是通过民选总统，其政府立场左右不定。但作为第三世界国家，也是中国当时争取友好外交的对象。1970年代墨西哥总统埃切维里亚（Luis Echeverría Álvarez）对中国很友好，他更支持两国间的文化交流，曾推动墨西哥历代文化艺术展览去北京展出，还亲自来主持开幕式。所以中墨两国之间的交流，既有历史原因，也有依靠一些人推动其发展的偶然因素。比如智利画家万徒勒里推荐墨西哥展览来到北京巡展。他主动和西盖罗斯（David Alfaro Siqueiros）写信询问，问这个展览在欧洲、苏联巡展，最后能不能来中国。经过万徒勒里的要求，这个展览最终来到中国。



墨西哥版畫展覽

中國人民對外文化協會 主辦
中國美術家協會

1956年墨西哥版画展覽。图：作者提供

端：墨西哥的历史和中国的历史有着相似之处，他们都有可以追溯的文明，同时两个国家和文明在20世纪又面对着比较相似的命题，即传统与现代的转换。在这些方面，墨西哥对中国有哪些启示？墨西哥，还包含着第三世界、人民艺术、国际主义等含义，您为什么会选择类似这样的议题呢？这样的议题是否溢出了现代主义的范畴？这其中又包含了哪些使您倾心于里维拉、奥罗斯柯、西盖罗斯的原因呢？

郑：我在上世纪八十年代访问美国期间，意识到中国和墨西哥两国文化、历史之间的共性。我和一位对墨西哥艺术很感兴趣的美国教授托德（James Todd）谈话时，发现中墨两国20世纪的历史非常相似。墨西哥受西班牙殖民300多年，中国在满清统治下300年，都在20世纪初期发生重要的革命。墨西哥的革命推翻了原有的殖民主义政权，开始建立民主国家。1911年，中国辛亥革命推翻满清政府，建立民国。但在革命以后，中墨两国都面临共同的问题，即如何教育国民更好地理解 and 认同革命目标，理解新政权作出的选择。在政权转换之后，如何进行更重要的文化普及和教育普及。因此，两国都为了教育群众和发动群众力量而进行文化运动。中国出现五四运动，陈独秀、李大钊、鲁迅等人发起新文化运动，用新文化来教育、转化国民的思想状态。与五四运动同时期，墨西哥没有用文学的方式，而是以绘画进行全民教育。中国在新文化运动中提倡白话文，将文言文写作普及为老百姓能懂的语言。墨西哥文盲较多，他们就用更形象的

绘画语言发起了壁画运动。最初的墨西哥壁画就作为一种宣传工具，介绍墨西哥的革命历史和民族文化的生长、发展。里维拉在总统府、教育部的绘画作品，都是一种以艺术的形式进行政治的宣讲，为百姓宣讲新政府、新意识形态。

我们两国在相似的政治环境和宣传需求下，采用了不同的形式来教育民众。一个是文学，一个是艺术，但都有共同点。墨西哥壁画运动用民间传统的艺术形式来包装革命的内容，这对中国而言也具有启发性。因为1950年代，中国没有找到合适的民族传统方式来介绍新思想，而是“拿来主义”，将苏联的社会主义现实主义简单地照搬，要中国人以苏联画家的画法描绘中国。虽然我也很喜欢俄国和苏联的艺术，但完全不加改变地用他们的方式来表达中国社会，是不合适的。

墨西哥壁画艺术的高峰是20年代到40年代，中国对其艺术的回响大约在1950年代到60年代。1956年，西盖罗斯来中国演讲，介绍墨西哥壁画运动。他的讲话启发了中国艺术家，如何将传统和民间艺术和现代主义结合，为现在的目标服务。他说手段可以不同，可以吸收任何不同的形式来为革命内容服务。在当时，中国艺术家很少听到这样的论点，所以中国艺术家特别是年轻一代，都很受这一观点的鼓舞，也让他们对墨西哥艺术产生认同感。但因为直接受到美国和欧洲现代主义艺术比如抽象艺术、观念艺术的冲击，墨西哥的壁画运动在1940年代以后逐渐衰落。在和墨西哥的一些年轻人交谈时，我发现他们对自己国家在上世纪二、三十年代这段历史也并不是很了解，对壁画的热情也有很大差别。壁画艺术在墨西哥的当代艺术里也逐渐黯淡，不复辉煌，更不再具有当年的作用。

(下篇将于明日刊出)