

しかしながら、過去10年間に絵画の発展は突然横這いになったかのようである。商業志向の私立の画廊のネットワークが確立されて、芸術の市場が絵画の商品化をもたらした。こうした画廊がインドネシアの絵画の発展の可能性を奪い、多くの作家たちが市場の流行を最優先するようになったのである。

絵画のこうした展開のなかで、80年代の半ばに、作家たちは絵画という形式から離れ始めた。新しい表現の可能性が、インスタレーションやパフォーマンスや混合技法に求められた。こうした潮流が最も明確になったのが、1993年の第9回ジャカルタ現代美術ビエンナーレだったのである。

ヘリ・ドノは「周縁の人々を見る (Menonton Orang-orang Marginal)」という作品を出品した。これは、木彫りの頭部が壁にかけられる作品である。頭には、さまざまな音を出しながら電気仕掛けで動く眼が取り付けられている。この作品は、ビジネスマンや現代の都市文化の偶像が、農村地帯の経済事情の悪化によって都市に流れ込んでくる村落の人々を監視している状況を表わしている。

もうひとりの80年代を代表する作家ダダン・クリスタントは、「村の記念碑 (Monumen Dari Desa)」というタイトルの作品を出品した。メイン・ギャラリーのベランダに展示された高さ6メートルの構造物は、クテラ(甘薯の一種)の枝でできている。クテラの根の塊茎は食用であり、人々の食生活の一部を支えている。長さ30センチに切り揃えられたクテラの枝は、発芽するようにまず水に浸され、その後、蠟でコーティングされる。発芽の過程は、ビエンナーレでの1か月展示期間にわたって続いた。

1980年代に初めて知られるようになった若手の有望な新人作家エルウィン・ウトヨは、メイン・ギャラリーのロビーに、肉屋のカウンターが大部分を占める「スーパーマーケット」を作り上げた。このインスタレーションのテーマは熱帯雨林の伐採であり、きれいにパックされて売り場に並べられたハムやソーセージ、ハンバーガーといった製品の全てが木でできている。

インスタレーションのほかにも、フォト・リアリズムを思い起こさせるような絵画が展示されている。デデ・エリ・スプリア、アグス・カマル、スダリスマン、スチプト・アディらの作品である。このジャンルは1970年代に始まり、80年代を通して発展し、現代のインドネシア芸術の主要な傾向であり続けた。

この様式の絵画が出品されたことは、さまざまな疑問を生む問題となった。なぜなら、過去数年、このジャンルはシュルレアリスムあるいは写実主義を追従するものとして批判されてきたからである。これらの絵画を、スーパー・リアリズムやハイパー・リアリズムより低いレベルに位置づける批評家さえいた。

しかしながら、これらの作品は完全にシュルレアリスム的であるわけではない。これらの作品を制作する作家は、シュルレアリスムを翻案したつもりはないのである。彼らが描写する対象は高度に写実的であり、ピントがシャープに合った写真的な技法で描かれている。写真からの描写は、写実主義の技術を凌駕する要因となる。大衆文化からのイメージと共に用いられたコラージュの素材は、その基本的アプローチが記号論的であることを示している。

ダグラス・クリンプの「ピクチャーズ」というエッセイ(12)の注釈に照らして見れば、こうした絵画を、モダニズムのイデオロギーである写実主義やシュルレアリスムに分類することはできないことは明らかである。それどころか、少なくとも感情という要因を排除しているという点で、これらの絵画はモダニズムのイデオロギーを損なうものである。これらの絵画の写実的に描かれた対象は、模倣やオートマティズムといったモダニズムの理論に全くかかわっていない。

インドネシアの絵画が、ハイパー・リアリズムやスーパー・リアリズムといった様式に影響されている可能性を考えるよりは、広告のハイパー・リアルに描かれた対象がインパクトを与えたと考えるのが妥当なようである。前述の潮流は、インドネシアが多国籍企業に門戸を開いた1970年代の半ばに現れた。それまでインドネシアの広告や印刷、グラフィック・デザインの質は低かった。この思いもかけぬ情報の流入によって、作家たちは新たな視覚的経験に目を開かされたのである。

連続

インドネシアの現代美術の展開は、現実的にはインドネシアの近代美術に既に現れた傾向を継続したものであ

た。現代美術は、近代美術に対立するものであると通常考えられるにもかかわらず、ある見方をすれば、インドネシアの近代美術はインドネシアの現代美術と類似性を示すのである。双方とも地域に固有の性質があり、「国際的な芸術」としての近代美術や現代美術とは異なっている。インドネシアの現代美術を理解することは、インドネシアの近代美術の展開を理解することから始められねばならないのである。

(ジム・スパンカット／美術評論家／インドネシア)

(和訳＝都築悦子)

Notes

1. Expressed in the collected writings of S. Sudjojono, entitled *Seni Loekis Kesenian dan Seniman* Published by Indonesian Sekarang, Yogyakarta, 1946.
2. SS 101 (Soedjojono's acronym) "Kesenian Meloekis di Indonesia, Sekarang dan Yang Akan Datang" an essay published in *Keboedajaan dan Masyarakat*, No.6, October 1, 1939.
3. Followed H.W. Janson's opinion, see *History of Art* (second edition, revised), Abrams Inc. New York, 1977.
4. SS 101, "Kesenian Meloekis di Indonesia, Sekarang dan Yang Akan Datang". *ibid.*
5. Sanento Yuliman Hadiwardoyo, *Seni Lukis Indonesia Baru Sebuah Pengantar*, published by The Jakarta Art Council, Jakarta, 1976.
6. Sanento Yuliman. *ibid.*
7. As told by Batara Lubis, one of Kartonds followers.
8. Saneto Yuliman. *Opcit.*
9. "Kita Juga Punya Romantik Agony", a speech, Jakarta Art Council Documentation, 1974.
10. An explanation of the Letter of Decision of the judges of the 1974 Jakarta Painting Biennial, Jakarta Art Council, January, 1975.
11. Jim Supangkat (ed) *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia 1975-1979*, Gramedia, Jakarta, 1979, p. XIX (Statement of the movement).
12. The polemic actually appeared in Yogyakarta in 1975, in a local newspaper, *Kedaulatan Rakyat*. All of the articles involved in the polemic were quoted in complete version in *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia 1975-1979*.
13. Jim Supangkat "Bobot" (Content), thesis, Faculty of Design and Fine Art, Bandung Institute of Technology, 1975.
14. This theory was first announced in a paper entitled "Seni Rupa Atas, Seni Rupa Bawah" (High Art, Low Art) presented in a seminar on Contemporary Art at The Faculty of Design and Fine Art, Bandung Institute of Technology, in 1983. Nine years later, this paper was published in *Kalam* a special section on cultural issues of *Tempo Magazine* (January, 1992).
15. Published in *Art after Modernisms, Rethinking Representation*, Brian Wallis (ed) The New Museum of Contemporary Art, New York, 1992, p. 175.

フィリピン近代美術の流れと現状

アリス・G・ギリエルモ

1920年代のフィリピン美術

フィリピンのモダニズムは、ヨーロッパの場合と同様にアカデミーに対抗する動きとして興ったが、フィリピンのモダニズムの特殊な性格は、近代化現象の一般的様相が示す類似性をはるかに越えた重要な意味を持っている。私たちはここで、各々の国が特定の美術状況に対抗して近代運動を興し、自らの風土に最も適合しやすいヨーロッパのモダニズムの曲面を採用しつつ、最終的には独自の方法でヨーロッパにおける現象を応用し定着していったことを前提としながら、フィリピンにおけるモダニズムの定義づけを試みてみたい。

当時、モダニズムは特殊な性格を備えたプロセスであり、アカデミックな定式のなかで行き場を失っていた美術の解放を推進しようとする、生き生きとした素朴な熱狂を持って受け入れられた。事実、この運動がフィリピンでたどった経過は、当時のこの国の物理的状況と独自の文化・伝統とによって形成されたのである。

基本的には、モダニズムは既成の規律に「対する反発」である。フィリピンでは、ヨーロッパ諸国のように何世紀もの歴史を持つ古典的伝統や、それが形骸化していった形としてのアカデミズムへの反発ではなく、具体的な三つの美術状況への反発であった。まず当時広く受け入れられ、美術教育組織を形成していたアモルソロ派、ヨーロッパのアカデミーの地方支部であった19世紀の素描絵画アカデミーの影響を留めた人々、そして社交界の名士たちの庇護を受けていた肖像画の細密描写画家たちの一派、この三つである。これは注目されてしかるべきことだと思うが、1920年代後半にフィリピンにモダニズムがもたらされたとき、この国では二次元平面に絵の具を用いる具象絵画制作は、百年そこそこの実践しか経ていなかったのである。19世紀半ばまで遡っても、美術は植民地のキリスト教化政策と結びついていたため、描かれる主題のほとんどが宗教的なものであった。

植民地化と共に導入されたコロニアル様式は別として、儀式や日常生活と結びついた民族固有の美術や工芸が存在していた。マレー木彫の初期の伝統の一部であった木製の精霊像やデザイン、装飾、染色や織物、箆編み、陶器、装身具といった南東アジアに共通の伝統が形成されていたのである。植民地化はこれら全てのこの土地固有の工芸品を焼却することから始まった。入植者にとって、こうした品々は悪魔の成せる業として断罪すべきものだったのだ。かろうじて残された品々は、今や諸外国の民族誌学のコレクションの一部となっている。こうした経過が、絵画・彫刻などの「高尚芸術」と、フィリピン原住民が製作した品々のような「民俗芸術」ないしは「民族芸術」と呼ばれる民衆的芸術表現との間に決定的な溝を作り上げてしまった。

アモルソロ派

1920年代は、国立大学の美術学校に場を得たアモルソロ派が優勢を占める。フェルナンド・アモルソロを筆頭に、イリネオ・ミランダ、ドミナドル・カスターネダらがそのメンバーであった。以後30年代、40年代を通じて、彼らの影響力はますます強いものになっていった。この時期、カレンダーや絵はがきに印刷された絵画作品ばかりでなく、書物や雑誌、企業の広告のためのイラストレーションを通じて、彼らの仕事は広く知られるようになっていく。彫刻では、ローマの美術学校で学んだギレルモ・トレンティーノが、彼の公共記念碑や彫刻作品に見られるような古典的彫刻を代表するアーティストであった。

1930年代に入って近代運動が最初にぶつかったのは、おびただしい風俗画や風景画を生み出していたこの多産な

一派である。アモルソロ派は、新たに獲得した東洋の植民地の「エキゾチックなイメージ」を合衆国で見せたいというアメリカのパトロンや植民地当局、観光客らの需要と好みを十分に満たしていた。アモルソロは「美しい国」という神話を伝え続け、田植えの風景を描いた作品で最もよく知られていた。緑の水田での農民たちにとっては骨の折れる労働も、大きなマンゴの木や山、ニッパ椰子の葉でできた小屋を背景に振り付けを施された優雅な踊りのように見える作品である。彼はロマンティックな風情を強調するために、働く人々の姿を和らげながら金色に輝かせる太陽の逆光線を効果的に用いていた。アモルソロ派の描くイメージのなかにはまた、ハウオウボクで華やぐ石造りの教会という絵画的な設定のなかで日曜日のミサに出かけようとしている敬虔な人々を描いたものや、収穫した果物の籠を運ぶ明るい表情の若者たちが登場する豊穡を描いた絵もある。これらの見事な描写の絵画作品が美術市場をおおいに刺激したことは明らかである。第一線のアーティストとしてのアモルソロこそ、美術市場の一郭を組織化した人物であった。さらに、こういったイメージは、東洋趣味に彩られた神話形成という魅惑的な形式を作り上げていた。それは植民地の労働に輝くような色合いを与え、芸術のパトロンである地主たちにしてみれば社会的責任感をすべて和らげてくれるものだったのである。事実、これらのイメージは、地方の農民の蜂起が続いていた30年代には、もっぱら都会でしか通用しないものだった。

フィリピンにおいて、モダニズムはまたヨーロッパの美術アカデミーの地方支部に対する反発でもあった。素描絵画アカデミーは古典主義的なアカデミズムの理念を調達する公的な組織であり、スペインの美術教師の招聘や手本として用いるヨーロッパ絵画の輸入に当たっていた国民経済協会の管轄下にあった。アカデミーで描かれていた絵の大半は、暗い色調のモノクロームに近い風景画や、風俗や人物の習作であり、世俗を離れた超然とした空気を漂わせていた。これらとは別のカテゴリーを形成していたのは、19世紀の学識者や上流階級の人々の肖像画である。新興商人階級の空前の繁栄の結果、国際貿易と作物換金による農業が始まり、この肖像画というジャンルも流行していった。社会的な洗練の証を示すために、衣服の細部、特に刺繍や装身具を入念に描き込む細密描写がその特徴である。19世紀の芸術庇護は、台頭しつつあったブルジョワジーの野望と彼らの将来的予測に直接結びつくものだった。

近代運動の背景

モダニズム導入の社会的・歴史的背景には、指摘すべき別の点もある。ヨーロッパのモダニズムは産業革命のダイナミックな精神を反映したものだ。印象派の運動を押し進めたのは、生活領域のあらゆる部分の変化のさまざまな局面、特にテクノロジーの発展の魅力である。芸術庇護のよりどころはもはや教会や国家ではなく、自由放任を旨とする資本主義の解放市場を反映するものとなった。さらにヨーロッパにおける近代運動は新進の気質と冒険心に富んだ精神の刻印を受け、素材と資源の広大な可能性を開き、アインシュタインやフロイト、マルクスらに見られるように人間および世界に関する新しい理論を生み出していった。

しかし、最初はスペインの、次いでアメリカ合衆国の植民地であったフィリピンでは、展開の速度もはるかに遅い。貨幣経済の導入や都市化に向かう趨勢にありながらも、この国の大半はまだまだ封建制度から抜け出せないでいた。従って、モダニズムがもたらされてもなお、物理的現実との関係を強く反映する視覚芸術において牧歌的イメージが存続していたとしても驚くにはあたらない。このように、ヨーロッパにおける産業革命が引き金となって始まった近代運動と、フィリピンの伝統との間には決定的な断絶が生じることはなかった。その代わり、才能あるアーティストにとって、モダニズムはアモルソロ派の支配から抜けだし、アカデミックな繰返しに陥っていた芸術的实践を活性化するきっかけとなった。当時パリで展開していた動きのような国際的性格こそなかったが、フィリピンにおける近代運動は、この国特有の色合いを帯びた、誰もが共通に抱いている伝統に対するロマンティックな尊敬の念に満ちた感受性を通して生まれてきたのである。

事実、ヨーロッパのモダニズム絵画に触れ、当時パリで展開していたさまざまな様式の影響を直接受けるようなこともなかった。その情報がマニラの美術愛好家にもたらされる機会すらなかったからである。だが、エダデスが登場する以前に、近代美術に触れた海外在住のフィリピン人は何人かいた。19世紀後半の画家、ファン・ルナは、

ホセ・リサルとの書簡のなかで、印象派展に出かけたことを伝えている。モネの《印象、日の出》が出品された第1回印象派展は1874年に開催されていた。1884年にマドリッド美術展で初の金賞を受賞した《Spoliarium》のように、ルナの作品の大半は、ヨーロッパのアカデミックな様式に従ったものではあったが、くつろいだ雰囲気と光の効果に対する関心がうかがえるような、印象派の影響を受けた形式ばらない作品も制作していた。だが、こうした影響もフィリピンのアーティストたちには届かなかった。彼が晩年にフィリピンで制作した親族の肖像画は、そのほとんどが端正で保守的な様式で描かれている。もうひとりのフィリピン人アーティスト、20世紀初頭にヨーロッパで建築を学んでいたファン・アレラーノは色彩を大胆に用い、印象派やフォーヴィスムの影響を示す絵画作品を残している。しかし、アレラーノは個人主義に徹した人物であったため、フィリピンの美術の展開に影響を与えようとはしなかった。

エダデスの役割

1928年、フィリピン・コロニア・クラブで絵画作品による個展を開催し、ヴィクトリオ・エダデスが美術界に登場する。画家であると同時に教師でもあったエダデスこそが、果敢にもモダニズムのメッセージをフィリピンのアーティストに伝える役割を担った人物である。彼は自ら、ヨーロッパの近代運動の熱気と、アモルソロ派の牧歌的イメージが浸透していたフィリピン美術との架け橋となることを任じていた。実際には、エダデスのモダニズム体験は限られたものであった。近代的なアメリカの美術アカデミーに学んだが、当時のパリの動向に実際に触れたのはアーモリー・ショーの巡回展のみであった。彼自身の体験が限られたものであったにせよ、モダニズムとの出会いが引き起こした興奮は彼にとってはとてつもなく大きかった。それは彼のアーティストとしてのキャリアだけでなく、以後のフィリピン美術の展開をも変えていったのである。

近代芸術を推進するエダデスの運動は、雑誌などに書いた幾つかの記事に主に集約される。彼はこうした記事のなかで、敵意に満ちたアカデミックな人々やアモルソロ派を支持する人々に対して近代芸術の根拠を論じた。忍耐強く彼が解説した近代芸術の一般的な理論的基礎以外には、視覚的な教育機会を提供するカラー図版入りの近代芸術に関する書物はほとんどなかった。しかし、彼の理論と実践を結びつける重要な活動のひとつに、彼が3人の将来を囑望されるアーティストと共同で制作にあたった絵画作品や建築デザインが挙げられる。エダデスの根気強い運動は先進的な感覚をもつ一部のパトロンたちの関心を引いたため、劇場のロビーや邸宅のための仕事が依頼された。エダデスはこれをグループ結成の機会として捉え、カルロス・フランシスコ、ガロ・B・オカンポとエダデス自身によるグループ、フィリピンのモダニズム運動の核を形成することになる「トリウムヴィラテ」が生まれた。彼らの共同制作による壁画や装飾デザインには、アール・ヌーヴォー風の様式で、熱帯の植物を背景に曲線を追っていく踊る人物像が描かれている。概してフィリピンのアーティストたちは、即興的にモダニズムに触れていき、当時のパリの動向が示すさまざまな様式に従わず、独自のモダニズムの表現を生み出していった。

エダデスは、フィリピンに固有の芸術的・文化的な問題に沿って彼の運動を推進していった。一般的には、保守的な外観と結びついている古典主義的理念の強い影響を認めながらも、彼は古典主義とアカデミックな美術との違いを正しく見抜いていた。打倒されるべきは、一定の形式の無味乾燥な繰り返しに陥っているアカデミズムであった。こうした姿勢が、ダ・ヴィンチやラファエロ、ミケランジェロといったルネサンスの巨匠たちの作品に親しんでいる都会の上流階級の人々の理解を得る助けとなった。エダデスは、アモルソロを「優れたアーティスト」とあるとした上で、フィリピン芸術の刷新のためには新しい表現形式に対する柔軟な姿勢こそが必要だと考えていた。

モダニズムが国民的アイデンティティの探求という要因のなかで定義づけられたのも、エダデスの功績である。モダニズムの意図するところは外国のモデルの模倣ではなく、新しい芸術を豊かにすべく固有の芸術的源泉を探索しつつ、様式的な実験を巻き起こすものである。エダデスは、モダニズムの表現形式のなかで美術における国民的アイデンティティを発展させているメキシコの人々の例を挙げている。

事実、民族固有の文化というテーマは、ゴーギャンの影響から生まれてきていた。彼は絵画作品を通して、タヒチの原住民の「金色の肉体」と、宗教と儀式が果たす社会的背景を称えていた。エダデスも、ゴーギャンのように

平面的な手法でイゴロト族の二人の女性を描いた小品を残している。モダニズムがヨーロッパを起源とすることは紛れもない事実ながら、日本の浮世絵版画が印象派の構図に影響を与え、またアフリカの仮面がキュビズムに影響を与えていたように、そこには非西欧文化に対する認識と評価とが含まれていたのである。

論争の要点

保守的な人々とモダニズムを支持する人々との間には、いくつかの論争の要点が残されたままであった。両者による論争は新聞や雑誌を通じて広まっていった。新たに現れた人々と論争していたのは、画家アモルソロではなく、むしろ彫刻家ギレルモ・トレンティーノである。彼は美と調和と比例という古典的な規範を擁護し、アカデミーの世界では美術は人間の闘争や不和を超えた普遍的で永遠なものであり、同時代の生活を反映するのではなく、普遍的かつ不動のプラトンのアイデアの王国における永遠の理念を表すべきものだとして主張した。彼によれば、芸術とは特別の権利を持って行使されるべきものであり、才能に恵まれたごくわずかの人間の領域なのである。そしてアモルソロにとっては、美術とは、永久に凍結したままの神話的過去へのロマンティックな郷愁の想いであった。

古典主義的な美の概念に対抗すべきものとして、エダデスは、恐怖や醜悪さまでも含む近代的な形態の表現性を支持している。トレンティーノは形態のデフォルメは美術の対極にあると考え、強烈に反対した。民間信仰を引き合いに出しながら、モダニストたちの作品を妊婦には見せられないと彼は語っている。もし見せようものなら、歪んだ子供が生まれてくる恐れもあるからであると。エダデスはまた、現状維持を望む期待や価値観を追認してくれる心地よい主題によってしか美術に接しようとしぬ人々に対しては、美術における構想の重要性、つまり芸術言語の特性が重要であると主張した。

限られた状況ではあったが、エダデスはモダニズムの概念を十分に把握していた。記事のなかで、増大しつつある大衆の容認と共に、モダニズムのための新たな場を切り開くために論議を尽くしている。だが、古典主義からモダニズムへの移行の根底にある基本的な事柄が解明され尽くしたとは言えない。保守的な陣営の最初の抵抗に打ち勝って以来、モダニズムはごく自然に、衣服を脱ぎ変えるように定着していったのだと言われている。だが、この場合、強調されているのは主に当時のパリの動向に影響を受けた様式的な変化であり、この変化を形成していた思想や理念ではない。美術を芸術的・知的・理念的な問題に絶えず取り組んでいく行為として受け止めることは、依然不十分なままであった。こうした状況は、モダニズムにおいてダイナミックに疑問を提出していく知性の役割をなおざりにするものである。なぜなら、モダニズムにおいては、美術制作は単に独創的な形態を探し求めるだけでなく美術理論の拡張を伴う行為であり、モダニズムが切り拓いた素晴らしい新しい地平と共にアカデミズムの定式から解放された芸術的実践は、普遍的にも個別的にも理論と絶えず結びついたものとなったからである。全体的には、その基礎的概念が十分に理解され受け入れられたのであるから、モダニズムはヨーロッパからフィリピンに簡単に移植され得たのだと言われている。こうして、他国の近代芸術のさまざまな現れに重要な決定を下す社会的・歴史的な条件の重大な差異を、もっともらしい言い回しで紛らわす事態が生じたのである。

この独特の欠点にこそ、近代化のプロセスの根底にある歴史的・物理的な条件の複雑で重要な媒介に対する意識もなく、無邪気に嬉々として外国の手本に従って制作してしまう危険性が潜んでいたのである。そして「メインストリーム」・シンδροームが生まれてくる。たとえ熟慮されたものであっても外国に隷属する一地方の芸術的実践は、かつてはパリで、後にはニューヨークで、轟音と共に渦巻くことになる本流の流れに加わろうと努力することになる。経済力の関係を反映して、「周辺」に位置するアーティストたちは、芸術の充実度の高い国際性豊かな中央に引き寄せられていった。そこだけが彼らが認められ、名声を得られる場なのである。こうした傾向が、西欧の産業の発展した都市に集中した「唯一者」による、アジアの「周辺」国つまり「他者」への芸術的・文化的支配を押し進めていく。それは、経済および政治の分野で再生される支配であり、現代の解放運動の関心の的となってきた支配である。

保守的な人々とモダニズムに与する人々との間で交わされた議論の結果、画家と文学者の結びつきが強められていった。相互交流から、特に視覚芸術に関する初の評論や重要な著作も生まれ、ルナとヒダルゴが受賞した1884年

のマドリード万国博覧会に際して、ホセ・リサルが端緒を開いた美術を巡る言説に貢献することになる。作家たちの参加によって議論はより次元の広いものとなり、以前はアカデミズムによって押さえ込まれていた自由な美術理論が展開されていった。詩の世界でモダニズムの擁護者として知られた詩人ホセ・ガルシア・ヴィラは、視覚芸術においてもまたモダニズムの主張を支持し、エダダスの基礎づけを超えて美術におけるフォルマリズムを押し進めた。言うまでもないことだが、活発な知的交流が引き起こした高まりが近代美術の運動を奨励し、こうした議論に刺激された支持者の数を増やしていった。

1930年代および1940年代の趨勢

1930年代から第二次世界大戦の勃発までが、フィリピンにおけるモダニズムが発展していった時代である。モダニズムが、アモルソロ派の袋小路から抜け出す道を求めていた優秀な若いアーティストたちを引きつけていったのである。エダダス、ガロ・オカンポ、カルロス・フランシスコの3人による「トリウムヴィラータ」は、ヴィセント・マナンサラ、セザール・レガスピ、ロメオ・V・タブエナ、アニタ・マグサイサイ・ホー、エルナンド・R・オカンポ、ブルガナンらによる「ザ・サーティーン・モダーンズ」へと広がっていった。モダニズムの表現が勢いを得たのは30年代においてである。ヴィクトリオ・エダダス、カルロス・"ボトン"・フランシスコ、ガロ・B・オカンポ、このモダニズム運動の創始者である3人は、フィリピン美術にとって実に幸先の良い幕開けとなったわけである。アカデミックな保守主義に対抗するモダニズムを信じ、彼らは筆とペンを手に、モダニズムの方向性に沿った芸術的發展を推進すべく改革運動に乗り出した。3人の初期の共同制作による、1934年に制作された首都や国立劇場のロビーのための生き生きした壁画は、共和国時代の頂点をなす国民的な主題と結びついた彼らの新しい芸術信条の表現であった。

指導的な役割を果たしたモダニストのひとり、カルロス・フランシスコは、彼の生まれ故郷の町、リザル地方のアンゴノの人々との絆を保ち続けていた。この地方の人々の生き方からインスピレーションを得て、彼はフィリピンのモダニズムのなかでも最も幸運な方向のひとつを展開させることができた。モダニズムとフィリピン固有の美学とを統合させたのは、彼独特の洞察力だった。彼の作品において、モダニズムは土着化され、その土地の風土になじんでいる。彼が用いたのは線的な遠近法ではなく、さまざまな要素で全体の視野を覆う傾向にある民衆の好みを満足させる空間的な構図である。さらに、事物の立体感を出すための形態の肉付けをせず、形を平面化し、曲線的なデザインとリズムを強め、光と薄塗りの鮮やかな色彩を用いている。これは絵画平面の2次元性と色彩の革新というモダニズムの主張と一致するものであった。そしてそれは、もっと重要なことであるが、現実の似姿という伝統的な絵画観の解体と、アーティスト自身の構築と発想の産物としての絵画の再発見につながるものであった。これは、人々の生活や仕事、儀式から採られた彼の作品のテーマ、その社会的な価値にまさしくふさわしい形式だったのである。彼の共同体生活に対する感覚もまたフィリピン的なものである。商業に携わる際には激しいやりとりをする大衆も、祭りとなれば浮かれ騒ぎ、共通の闘いに際しては結束する。アンゴノのカルロス・フランシスコのアトリエは、将来有望な若いアーティストに解放されており、活況ある一派の中心地を成していた。彼の死後も、ラグナ湖畔地帯で民俗的なジャンルの仕事をするアーティストたちにとって、フランシスコは手本であり続けた。彼らのなかには、ネグロス島やセブ島などのさまざまな地域のアーティストやグループのみならず、アンゴノのホセ・ブランコやタナイのタム・アウストリアがいた。

戦後の主な出来事と動き

第二次大戦後、アメリカによってフィリピンに与えられた独立は、文化界に興奮を引き起こした。作家やアーティストたちは、フィリピンの文化と美術の特性を定義づけ、明確な輪郭を与える作業を自らに課した。独立は植民地以後の言説の創出に拍車をかけたのである。しかしここでもまた、流行となった「植民地以後」という言葉は、新たな植民地的事実を煙に巻いて覆い隠すために使われるべきではなかったのだ。それ以前の植民地的束縛が表面

上は断ち切られているように見えて、実は経済的・政治的・文化的領域における、より油断ならない密かな支配の形態への道が準備されていた。

戦後数十年にわたるナショナリズムの興隆は、フィリピンを永続的に管理下に置いておこうとするアメリカの絶え間ない介入に抗するために、警戒が必要だという考え方に基づいていた。植民地の経験から、フィリピンにおけるナショナリズムは本質的に反植民地的、反帝国主義的な色合いを帯びていた。だが、それもマルコス時代を通じて右翼の独裁主義の言説へと変換されていく。マルコス政権は共通の「精神（ディオ）」と文化的遺産という言葉によって国民を統合しようとしていた。それと同時に、大衆の抵抗運動は、民衆寄りの解放的な問題意識を備えた反帝国主義的な内実によって、ナショナリズムを明確化してもいた。

形式的独立を与えられて、知識人やアーティストが先陣を切った文化的アイデンティティの探求は、フィリピン文化のある側面を形成していく。フィリピン固有の非スペイン的な文化への新たな関心が生まれてきたのである。コルディリェラや他のグループの芸術的表現と共に、ミンダナオ島のフィリピン人イスラム教徒たちの「オキル」のデザインが注目を浴びた。言うまでもなく、こうした表現は長い期間にわたって周辺に追いやられてきたものである。スペインの植民地時代には破壊され、異教の品々として弾劾された。異国の文物を求めるアメリカの植民地時代の学者にとっては、人類学的・民俗誌的な関心をそそるものであり、東洋学者のアカデミックな学問のなかでまとめられるべき対象であった。知識人たちは、フィリピン固有の文化と、フィリピン原住民のなかで生きている伝統の両方に、文化的アイデンティティという問題の焦点を当てた。これこそがフィリピン国民が再び取り戻すべき権威あるアイデンティティだ、と大げさに熱狂して断言する人々まで現れた。だが、こうした見方ではアイデンティティの静的な定義づけしかできない。それは歴史のプロセスや、人々のアイデンティティとは常に抵抗と再肯定の二重の動きによって形成されていくものだという事実をなぞりにするものだ。

さらにまた、「スペイン植民地の遺産」を前面に押し出す人々もいた。これは学識ある上流階級の見方であって、植民地政策を白人の「文明を普及させる使命」によるキリスト教導入のきっかけとみなすものである。だが、この国に適應された場合に見るように、カトリックは民間信仰と民間儀式という豊かな彩りをもって成立しているのである。そしてまた、カトリック信仰が植民地の抑圧すら神の意志として容認させるために使われた以上、無垢で利他的な方法とは決して言えないやり方で普及されていったことも事実なのである。

だがこれらすべてを合わせてみれば、国民的アイデンティティという概念が大幅に明らかにされたことは確かである。基本的には、アイデンティティとは後代の影響の積み重なった堆積物の考古学的な探索によって見いだすことが可能な、形而上的・非歴史的な本質であると考えられた。また、社会の全成員がインスピレーションと啓発を見いださるべき継ぎ目のない全体とも考えられた。こうした国民的アイデンティティ、または国民的文化の概念は、必然的に社会の闘争や軋轢を言葉巧みに覆い隠す。どこにおいても、一律一様のアイデンティティという神話は、支配する側の利益の道具となるからである。

こうした文化的な出来事に対抗し、さらなるエネルギーを傾けてモダニズムの抗争が戦後になって再び開始された。閉鎖的なヨーロッパ中心主義によるアカデミーと決裂した時、パリを中心とするモダニズムの動向は、非ヨーロッパ的な傾向を全面に押し出した。それは、モダニズムがフィリピンのようなアジアの国でも有効に作用する起因となっていたのである。モダニズムは、ヨーロッパとアフリカや日本、中国や南太平洋などの非ヨーロッパ的な文化との豊かな相互作用から生まれたと言える部分があり、これらさまざまな文化の活発な側面と精神的な力に対する認識が与えられたのは事実である。さらに、モダニズムは西欧に生まれたのだが、シャガールやロシア・バレエ団といった東欧の貢献、また、イベリア半島の古代ローマ以前の芸術によって豊かになっていったのである。美術はこうして、陶器類や仮面、トーテムなどを含む、さまざまなおびただしい数の媒介物を統合しつつ発展していった。

戦後の指導的モダニストたち

エダデスが息を吹き込んだモダニズムの闘いは、当初の「トリウムヴィラーテ」と「ザ・サーティーン・モダー

ンズ」によって再び始まった。カルロス・フランシスコは、幾つかの壁画において彼のモダニズム的な代表作を生み出した。最初の重要な壁画は、1953年にマニラで開催されたインターナショナル・フェアのために描かれたものである。《フィリピン500年史》というテーマに基づいたこの作品には、フィリピン人の伝説的起源、人類最初の男女“マガンダとマラカス”が原初の竹から姿を現す場面から、当時現職であったキリノ大統領の現代的行政本部までが描かれている。カルロス・フランシスコの不朽の名作は、マニラ・シティ・ホールのために制作された壁画のシリーズである。この作品には最初の偉大なトンドのラジャからスペインの植民地時代を経て、バラグタス、リサル、1896年の革命、アメリカの支配時代に至るマニラの歴史が描かれており、これはまさに国民全体の歴史そのものである。フランシスコは、中心的エピソードを強調しながら、その周囲により小さく二次的なエピソードを配した幾つかの物語的場面をまとめて画面を構成することが多い。だが、これらのエピソードは静的ではなく、曲がりくねった川や燃えさかる炎、螺旋状に渦巻く雲といった連結作用を持つ図案によって、互いの内に流れ込み合う。芸術的な力強さと果てしない豊かな発想、数多くの歴史上の人物の生き生きとした個性、全てを統合する近代的デザインの見事なセンスが、これらの壁画の際立った特徴となっている。

「トリウムヴィラート」の3人目のメンバー、ガロ・B・オカンボもまた、フィリピンの近代的な表現を作り上げようとしたアーティストだった。50年代を通じて、彼につきまとうて離れないテーマが戦争であった。《鞭打ち》のシリーズでは、キリストの受難のイメージが、戦争のイメージを通してシュルレアリスティックな手法で新たな解釈のもとに繰り広げられる。そのひとつでは、茨の冠と布をまとったキリストが両手を縛られて立っており、空には戦闘機が飛んでいる。また別の作品では、戦闘機の影が落ちる砂の上にキリスト教の熱狂的信者がひれ伏している。茶系の色彩が主調を占めるこれらの作品は、戦争による残骸が散らばった荒廃した土地の雰囲気伝える。だがガロ・B・オカンボが初の個展を開催したのは、1973年、彼が59歳の時であった。この展覧会のために、フィリピンで発見された最古の人間の化石「タボン人」に敬意を捧げる新シリーズを制作した。パラワンでの現地調査によって、初期フィリピン人に対する彼のイメージがかき立てられ、神秘的な洞窟の絶え間なく変化する色合いを反映しながら、古代の石筍から生まれ育ちつつあるアダムとイヴのイメージが誕生した。

ヴィセンテ・マナンサラ、セザール・レガスピ、ロメオ・タブエナといった優れたアーティストたちが、短期間ではあれ、パリの美術学校で初めて勉学することができたのは戦後になってからである。マナンサラはさらに、カナダのモントリオール美術学校やアメリカ、フランスの美術学校で学んでいる。フランスでは短期間フェルナン・レジェの教えを受けた。

アモルソロ派の牧歌的な田園風景を避け、マナンサラは戦後の都会の現実に基づいた新しいイメージを展開した。50年代には、《スラムのマドンナ》やジープニーを描いた作品などで名前を知られるようになる。アーティストの眼を通して捉えられたマニラという都市は、街角の行商人やありとあらゆる民俗的な文化のシンボルをもったキアポの信者たちといった民俗色を色濃く反映するものだった。彼は「母と子」というテーマ以外にも、ジープニーやパロン・パロン、闘鶏をする人々、慎ましい食事を囲む家族、ろうそくや9日間の勤行のための品々、信者が肩にかける布スカブラリオや食べ物売るキアポの女たちなどを描いている。彼の描く女の行商人たちはヴェールを被り、背を丸めて服をまとめて座っている。彼女たちの褐色の無感動な表情は土着の神プロルや、コルディリエラ山岳の護衛人形、幅広い平面のブロックのようだ。大きな裸足の足がスカートから突き出している。

マナンサラはキュビズムの土着化を図り、透過的キュビズムのスタイルを展開させたとも言える。このキュビズムのスタイルは、彼の仲間、セザール・レガスピやロメオ・タブエナらのネオ・リアリズムの画家たちに共通したものだ。マナンサラの作品のキュビズム的な側面は、形態の幾何学的な面取りと、平面の移行およびその重ね合わせに見ることができる。だが、彼の作品では、小面と平面は、元来のキュビズムのスタイルよりも広く、さらにゆったりしたリズムを生み出している。門や窓などの鉄製品の渦巻き紋様に似た、線による装飾的なパターンが併用されることもある。形態を複雑な抽象的要素に恣意的に断片化し解体していく分析的キュビズムというよりも、マナンサラは基本的な幾何学的な形にまで単純化された図像に近い方法を採用している。構図の上では、透視図法的な線が示されることがしばしばであるが、それと同時に奥行きへの深みは空間的な両義性を生み出す線と平面とによって押し止められている。

都会に対するマナンサラの視線とフィリピン人固有のテーマ性は、都会的なコンテクストのなかにおいて民俗的

なテーマを取り上げようとする数多くのアーティストたちに影響を与えた。彼の影響を受けた人々のうちの一人、マウロ・マラン・サントスは、絵画における民族的ロマンティズムを彼なりに展開させ、50年代という時代の脆い、一時的な性格を伝えている。また、他に、マナンサラが一時期教鞭を執っていたサント・トーマス大学のアントニオ・アウストリア、アンゲリート・アントニオ、マリオ・パリアルら、さらに、ラグナ湖畔地方のアーティストたちと共に、やはりラグナのパエーテ出身のマヌエル・バルデモールがいる。

セザール・レガスピもまた、1953年から54年にかけて、マドリードのスペイン文化庁の研究者として海外で美術を学んだ。またその後には、パリのアカデミー・ランソンにも通っている。レガスピの作品では、キュビズムの分析的段階に見られた厳格な知的アプローチよりも、統合的段階におけるより調和に満ちた側面の方が強い。ここでも図像はより大きい面へと分割され、それが重なったり空間に切り込んで透明な曲線のリズムへと変容させ、色合いと色調のテクスチャーによる交響楽を生み出している。戦前から戦後にかけての彼の初期の絵画のテーマは、時代を語るものである。1945年に制作された《男と女（または物乞いたち）》では、形態のデフォルメを含む表現主義的な手法で、シュルリアリズムの彫刻のような、建物の焼け残りに避難しているぼろぼろの服を着た男女が描かれている。また《ガジェット》には、戦後の工業化時代の生活において増大していく機械の重要性が反映されているが、機械へと変容していく人間の姿は油断のならない機械の脅威を示している。

60年代後半、後期の作品においては、鋭角的であったキュビズム的な表現がリズムカルな曲線と平面とに置き換えられていく。1974年以降は、さらに多彩な色彩を展開するようになり、透ける面が幾層も重なりプリズムのような効果を生み出している。人物はさまざまな職種で画面を斜めに横切り、光が色彩と形態を強めている。あるいは、色彩と形態を、空間の共鳴を生み出す大氣的透明性へと非物質化し融合させていると言ってもよい。

70年代、80年代を通じて、レガスピは《生存者》などの作品に見られるように、人間にとっての普遍的なテーマを扱った作品を制作している。これらの英雄的な大作には彼独特のダイナミックなスタイルで描かれた、人類の熱望、闘争、そして勝利の寄せては返す波のような激しい変化を語りかけてくる。ここでは、力強い構造の明確な枠組みへと巧みに組み立てられた人物像が表現の雄弁な器となり、その一方で、有機的形態と幾何学的構造、透明性と実体性、形態の柔軟性と硬直性との間に張りつめた緊張も生まれている。1976年には、空間のムーブメントのイリュージョンに現実的な深みと影を与えるような、幾層にも絵の具を重ねて描かれた木のパネルの作品を多数制作している。

独学の画家、エルナンド・R・オカンポは、「ザ・サーティーン・モダーンズ」と「ネオ・レアルイズム」のメンバーであった。モダニズムのコンテキストにおける彼の重要性は、パリの動向とはほとんど関連を持たないフィリピンの独自の抽象を確立したことにある。モダニズムに参加した時期は、彼の「プロレタリアート時代」と重なっている。彼のこの段階には、30年代に「プロレタリアート美術」と「芸術のための芸術」とを巡って巻き起こった議論や、アメリカで不況の時期に起きてきた問題が反映されていた。作品には当時の厳しい現実や階級落差の大きい社会が描かれている。時代を経るにつれて、作品は様式化の度合いを増していき、デザイン、色彩、テクスチャーへの基本的関心に集約された抽象化も進んでいった。

抽象絵画への道を進みつつあった60年代に描かれた作品の大半は「変異の時代」と呼ばれている。核爆発によって、すさまじい勢いで吹き出してくる異形のもの巡るSF的ファンタジーからインスピレーションを得ていた時代である。そして、「視覚的メロディの時代」には、再び有機的形態の持つ抽象的デザインへと立ち返り、さらに豊かさを増した抽象形態を生み出した。この時期の例としては《創世》が挙げられる。これはフィリピン文化センターの大劇場のタペストリーになっている。周囲の赤や黄色のデザイン要素に揺らめき立つ影や反射を投げかける、明るい炎が中心的モチーフである。

パリからニューヨークへ

戦後、芸術の中心はパリからニューヨークに移った。戦争の打撃をほとんど受けず、また戦争後、最も優位な立場を得たアメリカは、超大国として台頭し始めた。こうして、国際的な美術の規範という新たな役割を果たすこと

になる。以前にアメリカの植民地であったフィリピンにとって、これは特別の意味を持つことであった。

合衆国連邦芸術プロジェクトは不況期に幅広く芸術を支援していたが、ジャクソン・ポロックやフランツ・クラインといったニューヨークを中心とする抽象表現主義の画家達は、地方主義の人々や、ベン・シャーン、ラルフ・ソイヤーらの社会的リアリストたちに高く評価されていた。冷戦とマッカーシズムから生まれた美学は、動的なエネルギーと社会的意味を持たない直接的な行為の表現による美術を推奨していった。このアメリカ製のモダニズムは流行し、50年代のアート・シーンを支配する。この動きとはまったく別でありながら同時に進行していたのが、ジョゼフ・アルバースの幾何学的抽象であった。彼はドイツ出身であり、作品の上でも同様にフォルマリストであったハンス・ホフマンと同国人であった。彼らは二人とも戦後の美術に大きな影響を与える人物となる。

美術の特異性というモダニズム的な認識は広まっていき、アメリカのコンテクストにおいてはフォルマリズムと美術の絶対的自律性へと至る。純粋で自律的な領域として捉えるならば、美術は、この美学においては望ましくならぬ汚染的影響力を持つとされた政治的なものから保護されなければならなかった。先の戦争から解放された力強い人間の情感や情熱、つまり抵抗、罪、疑問などといったものは、美術の領域から遠ざけられるべきものであり、美術とはパンドラの箱と化す危険を秘めた領域であった。超大国の計画予定にはこういったことを入れるべき余地はなかった。

アメリカは、かつての植民地フィリピンの教師であり、文化的規範としての役割を維持しようとした。この役割を果たすには、これ以上好都合な時期もなかったであろう。戦後50年代には、フィリピンの解放者というアメリカの神話が、フィリピン人にその帝国主義的な意図を受け入れさせるようになる。例えば、アメリカは、英語を教育の媒介とする公立学校のシステムの確立と共に、教育分野で達成された重要な役割を失いたくなかったのだ。こうして、アメリカの大学でより高い学位を得られるという、優秀な学生たちには魅力ある大学入学資格の後に続く奨学金制度が確立されていった。視覚芸術の分野では、代表的な学校はミシガン州のクランブルック・アカデミー・オブ・アートと、ニューヨークのプラット・グラフィック・アート・センターである。

こうしてフィリピンにおけるモダニズムは、クランブルックを卒業したホセ・ホヤとイェール大学を卒業したコンスタンチオ・ベルナルドの帰国により、第二段階に入る。この両者は、帰国するとすぐにフィリピン大学の教職のポストを得ている。「トリウムヴィラーテ」や「ザ・サーティーン・モダーンズ」を含むモダニストたちの最初のグループは、パリの動向に影響を受けたエダデスの影響下で活動していた。これと対照的に、新しい流れを組む人々は当時のアメリカの美術動向から影響を受けている。まず、抽象表現主義ないしはアクション・ペインティング、そして光学的知覚におけるバウハウスの研究に立ち返った幾何学的抽象である。50年代後半、ホヤは力動的な衝撃を秘めた力強いアクション・ペインティング風の作品を制作した。明らかにポロックの作品からの影響を受けてはいるものの、彼の作品には構図の違いが見える。ポロックの作品では絵の具は均一な重なり層を成しているが、ホヤの作品は非対称的で中心をはずした構図に特徴がある。この非対称性という特性には、禪の婉曲表現やそのエネルギーに満ちた空間のような、伝統的なアジアの美学の問題が反映されている。別の違いもある。享乐的な色彩の使い方は、初期のモノクロームの作品からは程遠い。ここでは、絵の具が偏りのない「客観的」な媒材ではなく、感情や歓喜と結び付いた主観的なものになっている。ニューヨークの美術から離れて行くにつれて、彼の抽象絵画は色彩のデリケートな調和の探求に向かい、動きの激しい行為中心主義から、油彩でもアクリルとライス・ペーパーによるコラージュでも、より静かな丸みを帯びた形態が寄せ集められたものへと移行していく。そしてこれらの作品には、微かに自然への暗示が感じられる。

もう一人の抽象絵画の画家、コンスタンチオ・ベルナルドは1952年にイェール大学を卒業した。彼の場合、アメリカ美術の影響はジョゼフ・アルバースやハンス・ホフマンといったヨーロッパからやってきたアーティストたちから受けたものが大きかった。幾何学と色彩の探求を結びつけたシリーズを制作しているが、そこにはアルバースから受け継いだものが明らかに継続されていることが分かる。ベルナルドの作品は非常に高度の優れた技術によっているのだが、その知的・理念的基礎は異なった文化のコンテクストのなかで「あらかじめ」形成されたものであり、彼自身が作り上げたものではないのは事実である。彼の直接的な、ないしは間接的な影響は、リー・アキナルド、アラン・カシオ、イムピー・ピラピルといった抽象画家たちに見受けられる。

前衛運動が衝撃的に登場したのは50年代半ばのことである。この運動を巻き起こしたのは画家であり彫刻家、ま

た詩人でもある「恐るべき子供」、デヴィッド・コルテス・メダラだった。ヨーロッパ、特にフランスの芸術展開に影響を受けたメダラは、伝統的なアカデミックな規範に挑戦し、芸術的実験やキネティック・アート、パフォーマンスなどの道を切り拓いた。量感を否定し、絵画平面の二次元性を強調する、自発的な非合理的な方法で主題を脱構築するような肖像画も描いている。彼の絵画作品の数は少ないが「原始」芸術や子供の作品との類似性がうかがえる。そこにはダダや「生の芸術」の影響が明確に認められると同時に、高尚芸術の生真面目さを茶化し、遊びの要素が取り込まれている。不規則な輪郭線を作り出すひっかいた痕や落書き風のテクニク、斑紋のあるテキストチャーなどに、「生の芸術」の影響が表れている。だが、彼の海外での評判を高めたのは、泡吹き出しマシンのような動く彫刻である。

メダラの美術への貢献は、レイ・アルバノやロベルト・チャベットらが先陣を切った前衛芸術、コンセプチュアル・アートの出現への道を用意した。コンセプチュアル・アーティストたちは、当時アルバノが美術部長を務めていたフィリピン文化センターとつながりを持っていた。またこの時期は、前衛作曲家、ルクレチア・カシラグが絶頂期を迎えていた時でもある。

現代の動向

視覚芸術だけでなく、詩や小説すら巻き込んだかつての「芸術のための芸術」と「プロレタリアート美術」との論争は、後の芸術展開に繰り返し姿を現してきた。エッセイストのサルヴァドール・P・ロペスは彼の著書『文学と社会』のなかで「プロレタリアート美術」を擁護し、一方「芸術のための芸術」は、モダニズムの代表的存在でもある詩人ホセ・ガルシア・ヴィラによって支持されていた。社会的な解釈を備えた「プロレタリアート美術」は、エルナンド・R・オカンボやセザール・レガスピ、ヴィセンテ・マナンサラらの初期の作品に見られるように、戦後の惨めな状況に対応していた。だが、戦争の傷が癒えるにつれて、彼らは考え直すこともなくその立場を棄て、別の芸術的方向を追求していった。

60年代は、輝かしいより若いアーティストたちの登場を見た時代であった。彼らは芸術の力によって社会的な問題と取り組んだ。この世代のモダニストたちのなかには、アング・キウコック、ベン・カブレラ、ダニロ・ダレナ、オニブ・オルメドがいる。彼らは、モダニズムを個人個人のさまざまなスタイルのなかで十分に開花させた。さらに、彼らの素材を現代フィリピンの生活や歴史から引き出してきているように、地域の状況に合わせて柔軟な取り組みを示している。60年代の世代によって、モダニズムは完全に応用され、フィリピンの地に根付いたと言える。

60年代はまた、彫刻と版画の分野でも新しい展開があった時期である。彫刻におけるモダニズムの先駆者、ナポレオン・アブエヴァに始まり、エズアルド・カストリーリョ、ソロモン・サプリド、ロマン・オルリナ、アラン・カシオ、イムピ・ピラピルといった優れた彫刻家たちによって、新しい彫刻の概念が次々と生まれていった。石・木・金属といった伝統的な素材に、クロームやプレキシグラス、スタジオ・グラスといった新たな素材が加わり、表現の形式もモジュール、モビール、アセンブリッジと多様化していった。

70年代から、「プロレタリアート美術」の流れを引くアーティストたちは、社会的リアリストとして知られるようになる。彼らは輝かしい先達としてH・R・オカンボ、レガスピ、マナンサラの名を挙げることが多い。だが、もう少し近寄って考察するならば、この二つの世代の間の重要な違いも自ずと見えてくるだろう。第一世代のアーティストたちは感受性豊かな個人として、彼らの周囲に見受けられる貧困と社会的不平等に対する反応を示したに過ぎない。だが、社会的リアリストたちの中心となっている元大統領マルコスによる軍事政権下で、1976年に結成されたグループ「カイサハン（統一）」は、社会変革のための急進的大衆運動と結び付いた政治的なアーティスト集団であった。より高次の政治的・理念的意識からすれば、彼らはナショナリズムの素朴で純粋な形態や、社会正義の限られた改革プログラムに留まっていられるはずもなかった。ナショナリズムを、プロレタリアートと農民の利害を押し進めていく急進的言説へと明確化していくしかないのである。フェミニズム、環境保護といった社会的リアリストたちによって取り上げられたテーマも、変革を求める大きな動きのなかに位置づけられる。社会に関わる発言や抵抗の向こう側に、社会的リアリズムはユートピア的な局面、つまり全ての人にとっての真の民主主義と