

フィリピンにおけるモダンアートの歴史

アリス・G.ギリエルモ
(フィリピン大学准教授)

モダニズム以前の美術

フィリピンにおけるモダニズムは、古くからの宗教美術や、19世紀ヨーロッパ、特にスペインの美術アカデミーや保守的なサロンおよびそれに類するこの地域の「素描絵画アカデミー」(アカデーミア・デ・ディブーホ・イ・ピントウーラ)、おなじく19世紀後半に興隆した「細密画派」、そしてアメリカ植民地時代に地歩を築いた「アモルソーロ派」といった、美術におけるいくつかの既存範例に対する反動であった。したがってモダニズムは、てごわい多数の敵対者と直面することになり、その導入は、美術の本質についての熱い論争を巻き起こしたのである。

こうした多様な範例は、18世紀から1940年代に至る芸術後援の変遷をつねに映し出していた。油彩画が18世紀にフィリピンにもたらされた時、それまでの版画がそうであったように、それは教会の用と結びついていた。絵を描くための手本となったのは(版画と同様に)いままでもなくヨーロッパの宗教美術であった。フィリピンの最初の宗教絵画における細められ様式化された人物像は中世ゴシック様式との類似性を示しているのである。たとえばこのことは、19世紀に宗教絵画の中核であったピサヤ諸島のポホール派の絵画に見ることができる。古典主義的な影響は遅く19世紀になってからで、それは最初に知られるようになった画家たちの仕事に表われた。

古典主義的なヨーロッパのアカデミーの影響は、19世紀に宗教



fig.1. シモン・フローレス・イ・デ・ラ・ローサ(シリロとセベリナ・キャソンと子供たち) 1880年

Simon Flores y de la Rosa, *Cirilo and Severina Quiaison and Children*, 1880, The Bangko Sentral ng Pilipinas Collection



fig.2. ディオニシオ・デ・カストロ(ソテラニア・プソン・イ・キントス・デ・ヴェンテニリアの肖像画)1892年

Dionisio de Castro, *Portrait of Soterania Puzon y Quintos de Ventenilla*, 1892, The Bangko Sentral ng Pilipinas Collection

からの美術の分離となって表われ、教会による監督の軛から画家たちを解き放ち、新しい主題と表現の世界を開示したのである。美術のこの新しい状況は、国際貿易への開国とともに換金作物農業にのり出した「教養を備えた(イラストラード)」目覚めた階級、すなわちブルジョアジーのこの国における登場と機を一にしていた。これら地主や貿易商が保有する前例を見ないほどの富は、木と石を使った大邸宅の建設に対する熱狂となって表われた。こうした大邸宅は、美術品やヨーロッパから輸入された最新のステイタス・シンボルによって飾られたのである。しかしそれ以上に富の力は、アジア-ヨーロッパ間の移動時間を大幅に短縮した1859年のスエズ運河開通によって容易になった旅行と学習の機会をもたらした。こうして、地域的な素描絵画アカデミー出身の画家たちは、スペイン第一の芸術機関であるマドリードのサン・フェルナンド王立アカデミー(レアル・アカデーミア・デ・サン・フェルナンド)へと進んでいった。そうしたなかに、ヨーロッパのサロンで後に最高賞を獲得することになる国外在住作家のファン・ルナとフェリックス・レスレクション・イダルゴがいた。アカデミックな美術は、それまでの宗教的図像を、最初に西洋が到達した人類文明の源と考えられる古代ギリシア・ローマの様式に倣った人物像に置き換えた。宗教画家はこうした正統的な図像を遵守することを余儀なくされ、アカデミックな画家は主題や素材や様式上のしきたりに縛られていたのである。

こうして芸術に対する後援は半世紀の時間のなかで、数世紀

にわたるカトリック教会のみによる統制から、一夜にして湧き出たような新興の経済階級へと移行したのである。この新興階級に属する人々は自分たちの繁栄を言挙げするような象徴や図像を求め、あとに続く世代の教化のためのモデルとなりうるような肖像画を描く画家たちを見つけ出した。こうした社会的な需要は、「教養ある人々(イラストラードス)」の嗜好が生んだ細密画の様式を育んだのである。細密画の様式こそが、その細部への精緻なこだわりによって、凝った装飾を施した衣装や金のアクセサリーに宿る彼らの階級の洗練を十二分に表現できたのだ。そうしてそれは、技の熟練という点においては見事なものがあつたが、基本的には素材への関心と表面の見せかけに動機をもつ一つの様式だったのである。

世紀の変わりめの美術形式であつた「文字と形象(レTRAS・イ・フィグーラス)」は細密画様式の分派で(その一人ホセ・オノラト・ロザーナは特にすぐれた芸術家だつた)、有力者たちから大きな支持を得ていた。これらは「主流」となることはなかつたが、古くは中世の写本装飾から新しくは同時代のイギリスの人気雑誌『パンチ』の挿絵までを参照しつつ、風俗的な形態と土地の出来事を組み合わせた文字で後援者の名前を構成し、マニラ紙に水彩で丹念に描き込んだのである。

モダニストたちに立ちほだかつた新しい体制的集団は、画家のフェルナンド・アモルソーロと彫刻家のギリエルモ・トレンティーノが率いるアモルソーロ派であつた。この二人はともに、1908年に設立されたフィリピン大学の美術学校の指導的立場を占めていた。フェルナンド・アモルソーロは稲の田植えや収穫の光景など田園の典型的な営みを色彩豊かに理想化した肖像画や風俗画を描いて、20年以上にわたってフィリピンの絵画に優位を占めた。

教科書や教育出版物のための挿絵に対する需要の増大によって、1920年代と30年代が「挿絵の黄金時代」と呼ばれたことも述べておかなければならない。著名な挿絵画家たちはいずれも先述の美術学校に関係していた。フェルナンド・アモルソーロは、植民地政策下の公立学校向けの新しい教科書に挿絵を描き、『インディペンデント』誌など大衆雑誌のために描いた戯画では、聖職者の干渉を痛烈に批判した。しかしながら一貫して挿絵画家であつたのはホセ・V. ベレイラで、彼は絵画制作はまれにしか行なわず、力強く特徴的な作風でペンとインクを用いて植民地下の状況を描いた『フィリピン・フリー・プレス』のための時事戯画によって恒久的足跡を記したのである。



fig.3. ファン・ルナ(セレナーデ(婦人とギター))1897年
Juan Luna, *Serenade (Lady with Guitar)*, 1897, The Bangko Sentral ng Pilipinas Collection

視覚芸術にとって1930年代というのは、アモルソーロ派が力のある美術の権威として隆盛を極め、また同時に、ヴィクトリオ・エダージェスが先鞭をつけたモダニズムの強力な運動の舞台ともなつた。ヴィクトリオ・エダージェスがアメリカから帰国して、1928年にフィリピン・コロンビア・クラブで歴史的にも知られる個展を開いたとき、彼は、アモルソーロ派の隆盛が結局はモダニズムに道を譲ることになる流れを作り出したのである。しかしながら、1928年のエダージェスの個展が過去との訣別を打ち立てたとするのは正確ではなく、実際にはずっと早くにモダニズムの種はまかれていたのである。ファン・ルナは絵画《スポリアリウム》によって1884年のマド



fig.4. フェリックス・レスレクション・イダルゴ(さらし者にされた聖女たち)制作年不詳
Felix Resurreccion Hidargo, *Virgenes Cristianas Expuestas al Populacho*, n.d., The Bangko Sentral ng Pilipinas Collection

リード万国博覧会で第1等金メダルを受賞し、形式ばらない個人的な作品によってモダニズムの先駆けを表明していた。彼は国民的な小説家であるホセ・リサールに宛てた手紙のなかで、そのパリ滞在中に印象派展を訪れたことを書いている。ルナは、彼よりも体制的なフェリックス・レスレクション・イダルゴとは対照的に、内発的で絵画的な筆遣いの自分は反サロン側に属していると述べている。アメリカ植民地時代の最初の10年間、別の画家ファン・アレジャーノはカンヴァス上にじかに色を置いた新鮮な作品によって、印象派の雰囲気に対する感心やモダニズムへの強い共感を示した。アモルソーロの様式についても、光の安定化と人物の効果、さらには沈んだ色調やアカデミー的な明暗法からの離反において初期的なモダニズムを伝えたのである。アモルソーロはペラスケスや古典的な巨匠たちから影響を受けつつも、ソルンやソローリャなどもっとあとのスペインの芸術家からも影響されている。



fig.5. ヴィクトリオ・エダージェス《スケッチ》1928年
Victorio Edades, *The Sketch*, 1928, The National Museum Collection

1930-39年

1920年代の終わり頃、体制的の充足に浸っていたアモルソーロ派は、ヴィクトリオ・エダージェスが打ち出したモダニズムの挑戦に衝撃を受けた。アモルソーロ派が大事としてきた美と調和の画面に対し、エダージェスは、恐怖や醜悪なものをも許容するモダニズム表現の価値観を対峙させて、美術の主題を大きく拡張した。同様にまた彼は、形態や構図など形式的意匠に対する意識を高めることの必要性を強調した。目覚めたパイオニアとしてエダージェスはさらに、美術におけるナショナル・アイデンティティの探求という、特に植民地下の人々にとっては重要な観点を打ち出した。彼



fig.6. ヴィクトリオ・エダージェス、ガロ・B. オカンポ、カルロス・フランシスコ《相互作用》1935年
Victorio Edades, Galo B. Ocampo and Carlos Francisco, *Interaction*, 1935, private collection

が導入した重要な考え方にはまた、土着部族的フィリピン人(フィリピーノ)の主題があった。非西洋的な文化を意識におくこうした考え方は、「旧世界」を出て南太平洋に赴き、ヨーロッパ人ばかりのモデルから脱してタヒチの人々の美と神秘を愛しつつ描いたゴーガンの影響が反映していた。エダージェスの芸術は、その主題においても作風においても衆知のアモルソーロ様式に通じるころはなく、芸術的体験としても全く異なるものであった。前景にくっきりと人物を配した《スケッチ》は、画面構造の強さと多元的遠近観がセザンヌを思わせるものである。その主題はまさしくモダニズムそのものであり、創作のプロセスと、自己の主題に対しても変化し続ける関わり方とに心を砕く自己に目覚めた芸術家のものであった。外の世界に対する見えざる窓という絵画についての従来の神話を放棄し、この近代的芸術家は、個人の創作的構造物としての絵画の本質を確認したのであった。

エダージェスによるモダニズムの教えが才能ある美術家たちを引きつけるのに時間はかからなかった。彼はすぐに、この国のモダンアートの先駆けの「3人組」(トリウムウィラレー)を形成することになるカルロス・“ボトング”・フランシスコやガロ・B. オカンポとともに中心的存在となったのである。まもなくこの3名に、ディオスグード・ロレンソ、ヴィセンテ・マナンサラ、セサル・レガスビ、アニータ・マグサイサイ=ホー、ヘルナンド・R. オカンポ、リカルテ・ブルガナン、デメトリオ・ディエゴ、ボニファシオ・クリストバル、ホセ・バルドー、アルセーニオ・カピーリが加わって、彼らは「13名の現代人

(ザ・サーティーン・モダンズ)」となった。モダニズムの二つめのグループは、マナンサラやレガスピ、それに透明感のあるキュビズムの作風を展開したタブエナを含む「新=写実派(ネオ=リアリスト)」によって構成された。

この戦前の時期に、庶民生活に題材を採った風俗画が人気を維持したが、印象派がアモルソーロ様式にとって代わった。もう一つの展開はマナンサラやレガスピの仕事に見るように、生活内容の広がりとともに都市生活を描いて、主題が田園から街中へと移ったことである。しかし美術におけるこうした展開も、第二次世界大戦と1941年の日本によるフィリピン占領によって中断されたのであった。

1942-49年

一般的に日本によるフィリピン占領期間中は、芸術活動は総じて停止していた。しかし、憲兵隊は絵画や音楽のコンテストを数多く開いて(1945年には積極的な参加を得た)、芸術制作をあと押ししようとした。戦争の惨禍は芸術のなかにカタルシスの救いを見たのである。そうして先述の最初のモダニズムのグループが1930年代にその意義を強く認識させはしたものの、アモルソーロ派の保守派は1940年代にも支配的であり続けた。

世紀の変わりめにアメリカの介入によって頓挫していた独立が1946年には公式に宣言されたが、国はいまだ戦後の荒廃のなかにあった。しかし戦後の早い時期には有力な芸術機関が設立され諸芸術のための広範な援助の道を拓いて、状況に明かりが射した。戦争の荒廃からも、プリータ・カラウ=レデスマによる1948年のフィリピン芸術協会(AAP)の設立や、リティア・ウィリャヌエヴァ=アルギーリャによる1951年のフィリピン・アート・ギャラリー(PAG)の設立に明らかような、新しい建設的な力が生まれ出た。こうした動きは、先駆的な版画家であるマヌエル・ロドリゲス・シニア(父)が1954年に開館させた現代芸術ギャラリーへとつながってゆくのである。

芸術的展開に対するフィリピン芸術協会の主たる貢献は、今日まで毎年継続しているコンテスト展の開催である。若い美術家たちを集めたこの年次展はすぐれた才能を見出し、有望な美術家の前途に道をつけた。またそれは、モダニズムの刺激的な挑戦としての芸術的行為のあらゆる局面における広い範囲の創作活動をあと押しして、創造性を刺激したのである。フィリピン芸術協会の設立から1955年まで、その出品作品は保守的傾向と現代性をも

つものとに分かれ、この両陣営間の激しい対抗意識に拍車をかける結果となった。フィリピン・アート・ギャラリーは、独創性にあふれる作品の発表を望む若いモダニストたちを好意的に受け入れる場



fig.7. アニータ・マグサイサイ=ホー《穀物の束》1957年
Anita Magsaysay-Ho, *Sheaves*, 1957, The Ateneo Art Gallery Collection

となり、またアイディアの活発な交換の機会を作り出したのである。現代芸術ギャラリーはフィリピンにおける版画制作を促進して多数の才能を世に送り出し、そのなかには女性も多くいた。

1945年から55年までの時代には、保守的なアモルソーロ派とエグーデス陣営のモダニストとのあいだの争いが決定的となった。第二次世界大戦前後の時代の作品は、フィリピンの美術における支配勢力が保守的傾向からモダニズムへとゆるやかに移行したことを物語っている。

1950-59年

「解放」後も、戦争は芸術家たちの作品に影を落としていた。マナンサラやヘルナンド・R.オカンボやレガスピらの暗く思案げな絵画は、荒廃のなかにある国の空漠とした現実感を映し出していた。首都マニラの建物は瓦礫の山となり果て、家を失った貧しい者たちは昼の路上をさまよい、夜には骨組みばかりの物陰に身を潜めた。〈プロレタリア芸術〉と〈芸術のための芸術〉の論争は、そもそも1928年のウォール街の暴落後の大恐慌に端を発したものだが、戦後の論争では、社会と関連する芸術にとっては、50年代初頭の無残

な経済情勢そのものが有効な議論の対象となった。

こうして、戦争が生み出した大衆の秩序の崩壊と貧困のために、終戦後多くの美術家たちはプロレタリア芸術の側に立った。ヘルナンド・R.オカンポは、産業労働者の苦難と社会的不平等をテーマに絵画を制作した。彼の作品の一つでは、大気を汚染する煙を吐き出す煙突のあいだに十字架のキリストが描かれており、他の作品では、高くそびえるビルディングを背景にしたあばら屋で粗末な食事をともにするスラムの住民たちが描かれている。ウィセンテ・マナンサラの《スラムの聖母》もまたこの時代のプロレタリア芸術の代表作である。セサル・レガスピの《機械II》(cat.no. II-15)は機械による人間の疎外を扱い、カルロス・フランシスコは《サツマイモを食べる人びと》で地面を掘って(食用となる)根を探す貧しい二人を描いた。

1955年のフィリピン芸術協会展で、保守派とモダニストの抗争は重大な曲面を迎えた。「保守派」と「モダニスト」の区分けが解消されて自由なコンテストになったのである。保守派はこの動きを自分たちにとっての不利益と解して作品を引き上げ、それらをマニラ地区で展覧した。この地名から後に「マニラ・アート」の呼び名が生まれることになる。主な賞のすべてをモダニストが獲得し、彼らの運動を支持したI.P.ソリオンコ、カルメン・グレイロ・ナクビル、エミリーオ・アギタール・クルスといった文筆家たちの支援によって、モダニストの優勢が認められるようになった。

モダニストであると同時にフィリピン人(フィリピーノ)でもあるという芸術的挑戦に真摯に取り組んだことは、初期のモダニストたちの功績である。カルロス・“ボトンゴ”・フランシスコは漫画や舞台背景画や映画の衣装デザインなど大衆的な形態による仕事をしたが、彼はまたナショナル・アイデンティティを明らかにするための歴史的研究に重きを置いた。彼は生まれ故郷のアンゴノの町に住み、リサルやラグナといった湖畔の町の農夫や漁夫の生活をモチーフにしてフィリピンの風俗画に貢献し続けた。ナショナル・アイデンティティの感覚に、彼は、我々の国民的文化のなかの民族のおよび民俗の表現と、さらには植民地となる以前の時代からの人々の歴史的経験という面を加えたのである。

同時に、いま一人のモダニスト、ガロ・B.オカンポは、それまで白色人種の姿をとっていたフィリピンの宗教的人物像を現地化しようと努めた。こうした方向性を示す彼の有名な絵画が《褐色の聖母》であり、フィリピン人とわかる聖母マリアとその子イエスを地域性豊かな設定のなかに配して描いている。彼はまた戦争に対す

る強い反発を、民俗的な衣装を用いたキリスト受難の新解釈によって表現したのである。

「挿絵の黄金時代」を築いた1930年代の美術家たちのように、こうした最初のモダニストたちもまた、雑誌の挿絵や漫画といった大衆的な形式に携わったということは記しておかなければならないだろう。マナンサラやレガスピやフランシスコらはそうした形式で名作を生み出し、そうしてフィリピンの言語による雑誌の水準を高めたのである。カルロス・フランシスコが挿絵や漫画で培った経験は彼の芸術に優美で物語的な質を与え、そのことは彼の歴史壁画で大いに発揮された。フランシスコはさらに何本かの映画でも美術を担当している。こうした人たちは重要なモダニズムの芸術家であることは別に、アモルソーロ派の人々が始めた大衆的な表現形式の生きいきとした伝統も維持したのである。

モダニズムにおける実験は抽象芸術へと展開した。1953年にはすでに、最初の美術批評家の一人であるマグタンゴル・アサが、「タガラで最初の非対象芸術展」と自ら呼ぶ展覧会をフィリピン・アート・ギャラリーで組織した。ここには、ヘルナンド・R.オカンポ、フェルナンド・ソベル、リー・アギナルド、ネーナ・サギルらに参加した。イェール大学からコンスタンシオ・ベルナルドが、クランブルックからホセ・ホヤが帰国して、抽象芸術は有力な支持者を得ることになった。ベルナルドはジョゼフ・アルバース風幾何学的抽象の作品を、ホヤは「ニューヨーク・スクール」的な抽象表現主義の作品を制作していた。

彫刻における先駆者的モダニストは、1950年代にすぐれた才能とともに現われたナポレオン・アブエヴァである。アブエヴァはその後長く、古典主義的修養を積んだギリエルモ・トレンティーノのあとを担う主要な彫刻家であった。アブエヴァは、木、石、金属などあらゆる彫刻素材を手がけ、具象から抽象まで幅広い制作を行った。代表作には《カガンパン》《田植え》《アセアン・ボート》などがあるが、彼はまた彫刻に機能的な面も取り入れて、手彫りのベンチや椅子、間仕切り、さらにはチェリオット(馬で引く古代の二輪戦車)を制作した。

若きモダニストたちによる地位の確保への傾注のなか、早熟の俊英ダビド・コレテス・メダリーヤの驚くべき仕事によって、1950年代半ばにはアヴァンギャルドがすでに世に現われた。フランスの象徴派に強い影響を受けた詩人として、また、キネティック彫刻の作家として、そうしてパフォーマンス・アーティストとして、彼は戦後世界に彗星のように出現したのである。作動させると石像のよ

うな泡を出す《バブル・マシン》という作品で彼はよく知られている。

物書きたちが植民地文化の持続を嘆くなか、コルディエラ高地やミンダナオのイスラームの地域の芸術など、民俗・民族芸術を含む伝統的なものや土地に根差したものなど、それまで抑圧されていたフィリピンの芸術や文化が回復したのもまた戦後のこの時期のことであった。

1960-69年

1960年代はフィリピンのモダンアートにとって幸福な時代であった。ヨーロッパやアメリカからの影響は漸次消化されてこの国の血肉となり、活動的で力のある多くの芸術的個性の出現によって、60年代のモダンアートは活況を呈したのである。彼らは、視覚言語としての表現性を高め強めるためにさまざまな探求と実験に傾注した。10年をわずかに超えるほどのあいだにこの国のモダンアートは絵画、版画、彫刻にすぐれた人と作品を輩出して、その可能性を現実のものにしたのである。

1960年代は社会的政治的には混乱の時代であり、それは当然ながら活動的な芸術の上にも反映したという事実は極めて重要である。一例としてこの時代は、フィリピンとアメリカの相反する利害が明らかになって、両者の「特別な関係」という従来からの政治的神話の正体を暴きつつその関係に再考を加えた民族主義的意識の高まりを見たのである。さらにまたこの時代には、大衆の政治的表明や、大多数、すなわち農民や労働者たちの権利確認に向けた民主化運動が生まれた。

1970年代までには、初期のモダニストたちはふくらんでゆく大衆の支持を得て作家としての地歩を固めていた。カルロス・フランシスコが1966年にマニラ市庁舎のために制作したマニラの歴史を描いた壁画は、彼自身のフィリピンの歴史についての知識によって豊かなものとなった。エダー・デスは肖像画を描き、ヘルナンド・R・オカンポは1950年代の彼自身の社会的テーマを捨てて、後にフィリピン文化センターのためにタペストリーとして制作された《起源》のような抽象作品に移行した。マナンサラが透明感のあるキュビズムの作風で風俗画のシリーズを制作したのもこの頃であった。セサル・レガスピは、石の表面を思わせるような画肌の抽象から、もっと動的でリズムのある形態へと移行しつつあった。この時代はアニータ・マグサイサイ＝ホーにとっても活動的な時期で、彼女は日常生活のなかの農婦たちを描いて独特な仕事をしていた。アルトゥーロ・ルスは後のシリーズである《カーニバル

の人々》ですばらしい質感と密度を達成したが、線的要素は残していた。後にルスは、禅の美学から学んだミニマリズム的な考え方とともにバーラップ(黄麻布)を用いたコラージュやカリグラフィー作品をつくった。彼は絵画のほかにも、大きな規模の屋外用ステイビルから小さく精巧な銀製作品までの幅のある彫刻によっても知られていた。

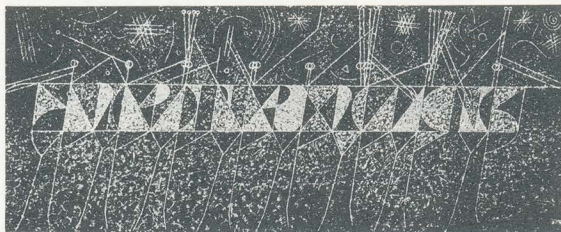


fig.8. アルトゥーロ・ルス(音楽家)1965年
Arturo Luz, *Musicians*, 1965, The Collection of Mr. Paulino Que

先駆けるモダニズムの第1世代のすぐうしろには、体制的な因襲をがまんできない向こうみずな若い人種が迫っていた。アング・キウコクやハイメ・テ・グスマンやダニーロ・ダレーナは、強い視覚効果のある表現主義的な作風で説得力にあふれる仕事をした。これとは対照的に、ベン・カブレラは作品の記号的意味の拡張を意図して、リアリズムと実験的手段とを組み合わせる極めて独自の表現形態によって作品を制作したのである。

アング・キウコクは生きいきとしたキュビズム風の人物像で時代の恐怖や怒りを表現した。アングの人物像は、この時代の感情的風潮を強調するような暖かく対比的な色調を用い、時には象徴的内容を伴って、力強い構成と凝縮した構図によっていた。ハイメ・テ・グスマンは、19世紀の対スペインの「宣伝と革命」運動を絵画的に豊かな表現主義的作風で力強く歴史壁画に描いた。画面の舞台設定に才能を見せたグスマンはまた、土地の信仰の根拠地であるバナハウ山を称えて民俗的象徴を多用した絵画を多く制作した。1960年代に輝きを加えたもう一人の強力な芸術的個性はダニーロ・ダレーナである。彼は第一級の政治戯画作者であり、幸運や奇跡を求める群衆の絵や、都市の裏側を多くのスケッチに描いた不屈のリアリズム精神によって知られている。1930年代に始まり1950年代にモダニストたちによって再開された大衆的形式を1960年代に継続させたのは第一番にこのダレーナであった。ベン・カブは、抑制をきかせながらも実験的で知的な作風に

よってフィリピン人の姿を版画と水彩で描いた。それは、世紀の変わりめの頃の古い写真に触発されたもので、彼はそうした写真を詳細に分析して豊かな記号論的語彙を抽出し、それをもとにして、植民地的関係やナショナル・アイデンティティについてのアイロニカルで鋭い批評を生み出した。

この時代にはさらに、ノルマ・ベリェーサ、アンヘリート・アントーニオ、アントーニオ・アウストリア、マリオ・パリアル、マヌエル・バルデモールらの独自の取り組みによって風俗画が盛んになった。モダニズムの成果の表われでもあるこうした絵画はまた、物売りや闘鶏師などの主題に見るような、小さな商いやささやかな楽しみをもった庶民に向けた純粋な感覚も伝えている。作家たちには、アモルソーロ派などそれまでの体制的因襲を打ち破って、彼ら自身の民俗の主題に合った新しい固有の表現を創造することへの明らかな自信と喜びが窺えるのである。

古い教会や歴史的建物や代々続いた家などを細部にわたって綿密に描く、「消えゆく景観」絵画の傾向を代表するグループがあった。記録としての意味もあるこの種の絵画を追究したのは、アル・ベレスとエルメル・ヘルナーレであった。リノ・セルビーノはこの傾向の最初の画家の一人であったが、彼は物理的な概観だけでなく、特に世紀の変わりめの頃の消えゆく古い建築物の気配や雰囲気、モノクロームのやわらかな調子の階調によって描いた。

抽象芸術はホセ・ホヤの先導のもとに展開した。彼は、日本訪問に想を得て描いた抽象的風景画《日光の山やま》のような、力あふれる大胆なタッチの抽象表現主義的作品によって物議をかもした。彼は後にアクリル絵具とライス・ペーパーを使ったコラージュで、形態が透明な色彩のうちに重なり合う画面効果のある調和的作品へと移行した。

もっとあとの抽象作家には、ロベルト・チャベット、リー・アギナルド、アルフレード・ロセスらがいる。チャベットは素材とその意味論的潜在性を提示して、実験的でコンセプチュアルな取り組みに先鞭をつけ、かつそれを持続させた。アギナルドは、バーネット・ニューマンの《ジップ》絵画を思わせるような作品などを制作し、アメリカ美術の傾向と緊密な姿勢を保った。アルフレード・ロセスは極めて個人的な独特の芸術的姿勢を維持し続けた。

ラオ・リアンベン、アウグスト・アルボル、マルス・ガラング、グレン・パウティスタ、フスティン・ヌイダ、フィリップ・ピクトールといった若い美術家たちは、それぞれ独自の表現を展開していた。アルボルは黒と白によるミニマリズム的な抽象の方向を選んだ。ラオ・

リアンベンは、レリーフの要素を施した木や、既製の品(ファウンド・オブジェクト)、掻き取り仕上げ(スグラフィティ)などを、やばり黒と白の無彩色で構成した。マルス・ガラングは砂とオーバーラップを用いて、力強く奔放な「アール・ブリュト」[訳註:「生の芸術」]。ジャン・デュビュッフェは精神疾病者、社会的不適応者、囚人など、自己の欲求のみによって制作する専門的芸術家以外の人々の芸術を評価してこう呼んだ]的内容の抽象表現主義的作品をつかった。フスティン・ヌイダの抽象は、やわらかく変化する色調とくっきりとした(ハード=エッジ)形態との対比の効果に特徴があった。グレン・パウティスタは、惑星と太陽の関係を示唆するような形而上的風景画を描いた。フィリップ・ヴィクトールは自然界の象徴を用いて、白く浮き出させる絵画技法を考え出した。

アメリカで美術を学んだイスラーム教徒の画家・彫刻家、アブドゥルマリ・イマオの前例にひき続いて、多くの若い美術家たちが民族的テーマを取り上げた。イマオのテーマは、スルー諸島やラナオ地方の漁村の生活と文化に触発されたものだった。彼は、ミンダナオやスルーの古い伝説のなかの重要な文化的象徴である「サリ=マノク Sari-manok」を扱ったシリーズでよく知られている。絵画と彫刻における「サリ=マノク」の中心的イメージは、水鳥、あるいは、くちばしに魚をくわえたカワセミで表わされる。

1960年代はまた、マヌエル・ロドリゲス・シニア(父)による版画制作のワークショップが、国内のグラフィック・アート振興に貢献した時代でもあった。版画制作におけるいま一人の先達は、表現主義的な木版画のすぐれたシリーズを制作したロドルフォ・パラス=ベレスである。やがてフィリピン版画家協会のメンバーたちが、エッチングやアクアチント、コログラフ [訳註:ゼラチンなどを版材に用いる写真製版法。コロタイプ]、浮き出し(エンボスメント)、木版などの作品をつくり始めた。ワークショップで学んだアーティストのなかには、ビルジリオ・アビアード、イメルダ・カヒーペ=エンダーヤ、ブレンダ・ファハルド、オフエリア・ゲルベソン=テキ、フィル・デ・ラ・クルスらがいる。アビアードの作風は、緻密なシュルレアリスムの構図から紙をコラージュしたミニマルな構成までわたっていた。カヒーペ=エンダーヤは、エッチングとコログラフとセリグラフ(シルクスクリーン)でナショナル・アイデンティティを探求した。ブレンダ・ファハルドの版画は、タロット・カードなど民俗的モチーフの表現に移行する前には、古典主義的形態の影響を窺わせていた。パリに住んでいたオフエリア・ゲルベソン=テキは、数色を同時に刷ることのできる粘性刷版技法を用いていた。彼女はア

イデンティティの問題や核戦争の恐怖を扱っていた。メゾチントの技法を復活させた版画家がフィル・デ・ラ・クルスで、彼は、ミンダナオのいくつかのフィリピン人部族に寄寓した経験をもとに制作した。幅広く細やかで豊かな領域をもつ白黒の階調がかもし出すメゾチントの情感や雰囲気は彼は好んだのである。こうした版画家たちは、土地固有の民俗的文化から着想を得つつ、同時代の現実にも批評を加えて、フィリピン的なテーマを展開していった。

この時代には、注目すべき彫刻家も多く登場した。ランベルト・エチャノーバは、金属とプラスチックの使用に新境地を拓いた。アブドゥルマリ・イマオは、「サリ=マノク」のテーマをブロンズと真鍮を使った単独の彫刻として制作した。ビルジニア・ティ=ナバーロは、木の沈み彫り(インタリオ)技法と、溶かした金属のビーズ玉を点描のように使う方法とを合わせた新しい技法で具象的な作品をつくった。J.エリサールデ・ナバーロは、木と金属を使って表現力に富んだアッサンブラージュに先鞭をつけた。エドゥアールド・カストリーリョは、記念公園のための宗教的テーマの記念碑、金属溶接による屋外の大規模な抽象作品、クロームとプレキシグラスを用いたモビールや組み立て式作品、社会的テーマによる金属レリーフ彫刻、そして彫刻装身具など、数多くの作品を手がけた。ソロモン・サプリッドは、半人半馬の神話上の生き物「ティクバラング tikbalang」にちなんで金属彫刻を制作した。建築家でもあったラモン・オルリーナは、ガラス素材を単独で彫刻に使用したり建築デザインのなかで用いたりして、この素材の先駆者となった。

1970-79年

1972年、極度に緊張した政治的気運に、マルコス政権は戒厳令の布告をもって対した。芸術活動もしばらくのあいだ減速するかと思えたが、戒厳令のエリート官僚につながりをもつような新しい後援者のあと押しを得て盛り返した。

1960年代に登場した美術家たちのほとんどは70年代にも重要な仕事を続けていた。多くの芸術家たちは社会的・政治的状況を見定めながら、社会に責任を負いかつ時代の問題に反応する芸術の意義を保持し続けた。70年代半ばには社会的リアリズムの美術家たちが登場したが、彼らはプロレタリア芸術における戦後の方向性を明確なものにして、先達の民族的テーマ性を広げたのであって、かならずしも新しい勢力ではなかった。社会的リアリズムのグループ「カイサハン(連帯)」に所属していたのは、パブロ・バエンス、エドガール・フェルナンデス、パボ・デ・アシス、オル

ランド・カスティーリョ、アンティパス・デロターボ、レナート・アブラン、ニール・ドロリコン、アル・マンリーケ、ホセ・テンセ・ルイスらであった。彼らとは別に、社会的関心に立ったすぐれた仕事を制作し、またはそれを継続させた真摯な芸術家たちもいた。

同時にまた、芸術に対する公的援助や、公的助成を受けた建築ブームに多くの画家が取り込まれたが、それはインテリア・デザイナートと美術家のもうかる関係を生んだ。たとえば戒厳令下の時代には、自然の売り物はもちろんのこと芸術を通じて国を宣伝する目的から旅行者を強く意識したのである。ラグナ・デ・バイ〔訳註:三日月型をしたフィリピン最大の湖〕に隣接するリサールやラグナの町々を描いたものなど、地方絵画は大いに奨励された。カルロス・フランシスコの郷里であるアンゴノで活動する美術家には、ホセ・ブランコ、ヴィセンテ・レイエス、ネメシオ・ミランダ・ジュニアほか多くの若い人々がいた。リサールの町タナイではタム・アウストーリアとマルティン・カトロスが代表格だった。ビサヤ諸島のセブ島に住む美術家の多くは、教師であり美術家でもあったマルティノ・アベリャーナに学んだが、なかでもメンドーサ兄弟、ゴドフレード、テオフィーロとソフロニオ、ガマリエル・スバングらが代表的である。

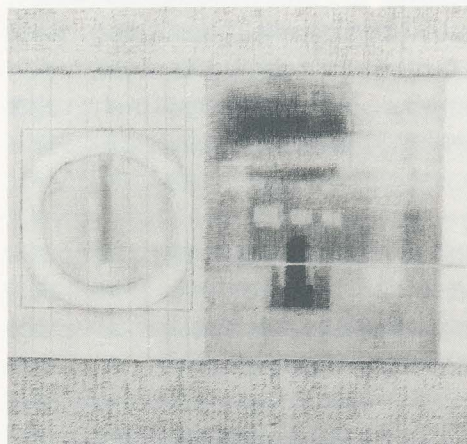


fig.9. ラオ・リアンベン(顕現17)1979年
Lao Lianben, *Presence 17*, 1979, The Cultural Center of the Philippines Collection

年長の芸術家の何人かが美術界に再登場した。その筆頭は「13名の現代人(ザ・サーティーン・モダズ)」の一人リカルテ・ブルガナンで、彼は新しい風俗画を生み出した。もう一人の年長

者、ヘルナンド・R・オカンポは、抽象芸術擁護の先頭に立つ一人となった。マウロ・マラング・サントスは漫画の形式から、装飾的で子どもの絵のようなデフォルメを使って新=写実派(ネオ=リアリスト)への共感を匂わせる色彩豊かな民俗的主題の絵画に移行した。文筆家でもあるエミリーオ・アギタール・クルスは、主にマニラとその近郊の風景をはじめとして肖像画や風俗画など彼の作品の大部分をこの時代に制作した。

1970年代は、それぞれに独自性をもった多様な作風に彩られていた。イメルダ・カヒーベ=エンダーヤは、セリグラフで、先祖のイメージを使ってアイデンティティのテーマを扱った。絵画に移ってからの彼女は、外国による経済支配や一般的女性の従属的な地位などの今日的な問題を、壁画サイズのコラージュにして注目を集めた。抽象芸術は、ラムーロ・オラソの労作<透明シリーズ>によって後ろ盾を得た。これは、薄い素材を重ね合わせた透明感のある作品だった。インピ・ピラピルは色彩のあふれる喚起力のある画面のセリグラフを制作した。ネストール・ビンルアンによる風景を思わせるような独自性のある抽象作品もこの時代のもので、稠密な質感をもつその画面は水没した海中の森を呼び起こすようである。ノルベルト・カラティングの抽象作品は、その身振り(ジェスチュア)的エネルギーにおいて抽象表現主義との類縁を有している。ロイ・ベネラシオンは、抽象と具象を行き来した。彼の抽象作品は色彩の質感に特徴があり、一方その多くが壁画サイズである具象作品は、シュルレアリスム風の画面によってマルコス政権の末期を呼び起こすのである。

1980-90年

マルコス統治からアキノ政権への移行という事態は、政治的芸術が多く生み出されたことによっても記憶される。社会情勢と経済情勢の趨勢に対する異義申し立ての絵画とは別に、マニラ空港到着と同時に暗殺された反対派の要人、ベニグノ・“ニノイ”・アキノ・ジュニアについての絵画が数多くあった。マルコスを権力の座から追放しコラソン・アキノ夫人を大統領に選ぶことになった、1986年2月の「EDSA」[訳註:「2月革命」]のあと、美術家たちは民主主義と自由の復活を祝して、フィリピン文化センターとフィリピン美術館(すでに現存しない)をそれぞれ会場にして二つの大きな展覧会を開いた。しかしこれは一時の出来事だったのであり、アキノ政権が採った保守的路線に、社会的リアリズムの批評性がふたたび広がったのだった。

1970年代の流れは80年代にも続いた。社会的リアリズムの美術家たちは、地方における封建的情勢、海外からの経済支配、労働輸出、女性や子どもの搾取、生態系の破壊などのテーマを扱い、多様な作風で象徴的図像を構成しながら制作した。さらに彼らは、漫画、雑誌戯画、挿絵、ポスター、移動式の壁画など、より広い民衆の目に触れるようさまざまな媒体を利用して制作した。じつに彼らは、こうした大衆の媒体の価値を引き出してその水準を高め、さらには多様な形式を実験して新しい可能性の道も拓いたのである。時おり制作する木製レリーフや彫刻のほか、エドガー・フェルナンデスは、もがく人物たちを大きな布でびったりと覆ったような立体作品を制作した。ホセ・テンセ・ルイスは、人々の生き抜く精神力を窺わせるようなカラフルなアッサンブラージュでジープニーをテーマに取り上げた。同様にテンセ・ルイスは70年代の挿絵や雑誌戯画においても代表的な人物であり、30年代のホセ・ペレイラ、50年代のカルロス・フランシスコ、60年代のダニエロ・ダレーナらが築いた高い水準のこの国の挿絵の伝統を回復させたのである。こうした芸術家たちは、大衆的媒体を、フィリピン美術史上の生きいきとして輝かしい一つの流れとしてきたのだった。

1980年代末期から90年代初頭にかけては新たな論点が浮上し、それは政治的な芸術家たちの制作に反映した。それは女性の解放であり、性差の問題であり、そしてエコロジーである。こうしたテーマは、イメルダ・カヒーベ=エンダーヤ、ブレンダ・ファハルド、オフエリア・ゲルベソン=テキラ、その活動が社会的にも高い関心を集めていた女性を含むすぐれた芸術家たちの仕事に見ることができる。イメルダ・カヒーベ=エンダーヤは土地固有の素材を使って、女性解放の戦いをテーマに、説得力あふれるコラージュやアッサンブラージュやインスタレーションとして制作している。ブレンダ・ファハルドは、タロット・カードのさまざまな役を使った新機軸で歴史や同時代の問題について発言する。オフエリア・ゲルベソン=テキラは、ピンボール・マシンによって社会的・政治的権力を暗示するなど、中世の図像をポップな要素と組み合わせるのである。

最近では、エマヌエル・ガリバイ、アントニオ・レアーノ、ノエル・マナーロ、フェルディナンド・モンテマイオルら「サリンプーサ Salin-gpusa」グループの若い芸術家たちが、今日的な問題に取り組んで新しい作風を展開している。1994年にはこのグループの何人かが、社会=政治的な壁画を得意とする「サンガワ Sanggawa」

グループをつくった。彼らの大きな代表作《二度めの来訪》は、ローマ法王のフィリピン訪問と、概して保守的なローマ・カトリックの慣習に対する批判的な反応であった。このグループのメンバーは、エルマー・ボルロンガン、フェテリーコ・シエベルト、マーク・フスティナーニ、カレン・フロレス、ホイ・マリャーリである。彼らは、《民の声は神の声 (Vox Populi Vox Dei)》と題した連作壁画を共同制作し、これは国の内外で高い評価を得ている。

ビサヤ諸島のバコロドでは、地方主義の芸術家たちが集まって「アジアの黒い芸術家 (BAA: ブラック・アーティスト・オブ・エイジア)」を名のり、強力な政治的態度を表明している。このグループのメンバーは、チャーリー・コー、ヌネルシオ・アルバラード、ノルベルト・ロルダンである。芸術を広く民衆に近づけようと、彼らはカンヴァスと油絵具を使った絵画のほかに、布、テラコッタ、既製の品のコラーージュなど手に入れやすい形式と素材とを用いている。彼らの主題は、労働者の搾取という冷たい現実、飢餓、軍備の増大など人々の今日的経験から採用されている。コーは、ドイツ表現主義の形態のデフォルメと感情的密度の影響を窺わせる異議申し立ての絵画を制作している。ロルダンは、瓶のふた、新聞の切り抜き、かぎ編みの卓上ナプキン、縞模様のある「パタジョング



fig.10. チャーリー・コー《群像》1991年
Charlie Co, Ten Figures, 1991, The Alliance Francaise of Manila Collection

patadyong」織物、修道士の肩布(スカピュラー)、葦、草の葉や茎、などといった幅広い既製の品を独創的に使って、それらの記号論的意味を明らかにするのである。

田舎の生活を描いた風俗画は、つねにフィリピン美術の主力であるだろう。それは国中にある(特にラグナ湖畔地域やセブ島地方の)伝統的芸術コミュニティで現在も生み出されている。そうした画家たちは、アンゴノのカルロス・フランシスコやセブ島のマルティーノ・アベリャーナのような大家に刺激を受けて、民俗的伝統や漁民や農民の日常の営みを描く地方の風景画家や風俗画家たちであり、「伝統と現代」や「田舎と都会」など、フィリピン社会の相異なる面を気づかせるのである。風俗画におけるもう一つの伝統である都市の習俗への関心は、戦後のマナサラの絵画以来のもので、それはマリオ・パリアルやアンヘリート・アントーニオやノルマ・ベリェーサやアントーニオ・アウストリアらの個々の作風のなかで進められてきた。同じく風俗画における新しい方向性が、民謡や格言や謎めいた文句に触発されたラサーロ・ソリアーノのカラフルな絵画によって拓かれた。同じように風俗的テーマを扱いつつ、彼は地方のコミュニティに没入して陶器生産に携わりながら民俗的テーマでテラコッタ彫刻をつくっている。

全く異なる芸術的関心による抽象芸術の探求が、ホセ・ホヤやアルトゥーロ・ロルスのような一流の美術家によって続けられた。ラウル・インドロは、装飾への衝動とともに抽象表現主義的傾向の仕事をした。ロメオ・グティエレスは、モノクロームの地に形態や記号を浮き出させる技法を使った独自の抽象を発展させた。チャリト・ピタンガは、リズム感のある抽象構成の絵画を制作した。土地固有のデザインに関心を抱くイラリオ・フランシアは、マラナオの「オキール okir」の木彫の意匠を援用したカラフルなデザインを生み出した。フィリップ・ヴィクトールは、くパリク=パリク、パリピク、ピクピク Parik-parik, Palikpik, pikpik)と題するシリーズを長く続けた。これは、彼の住む漁業の町ハゴノイの消長や空き地を思わせる、極めてフィリピンのな抽象である。

フィリピン彫刻家協会の復活は、彫刻に大きな明るい見通しをもたらした。この動きは、レイ・パス・コントレラス、ジェリー・アラオス、アグネス・アレリャーノ、ダン・ララーリオといった若い彫刻家の登場によるものだった。彼らは新鮮な考えによって、創意に富む大胆な素材の使い方をしている。コントレラスとアラオスは二人ともフィリピン産の硬質木材、特に廃棄された今世紀初めの頃の鉄道の枕木を利用している。しかしながらコントレラスは、原初的な力

としての土地固有のものからずっと着想を得続けている。これと対照的に、アラオスは現代的な問題を作品に込めている。アグネス・アレリャーノは、印象的で時には衝撃的とさえ言える作風で知られ、性愛と死を糺り合わせるタントラ哲学からテーマを引いてきている。ダン・ララーリオの仕事には明らかに古典主義的表現からの影響が見られ、そこに超現実的なものが加味されている。

近年は、織りや籠細工などのような土地のコミュニティで生み出される伝統芸術への関心の高まりが、美術の素材にも窺えるようになってきた。この傾向は最初、素材としての竹の評価として表われた。それは、伝統的表現ばかりでなく今日的な芸術表現としての評価で、フランススコ・ペラーノの彫刻などに見ることができる。同時に、民俗的な手織りのテキスタイルも、マヌエル・ロドリゲス・ジュニアのファブリック作品では前面に出されており、また、手漉の紙は、マリオ・パリアルやブレング・ファハルドやグレン・パウティスタの革新的な仕事で美術家たちの注意を引いた。

土地固有の有機的な素材を用いた作品は鋭敏な感受性を帯びて、新しく認知されたこうした媒体の記号論的潜在力を明らかにした。こうして、今日最も刺激的な(平面作品と立体作品の双方の)芸術のいくつかは、編んだ竹、籐で編んだパネル、彫刻を施した硬質木材、椰子の樹皮や殻、バーラップ、貝殻、ツタ、流木、種などの素材を混在させたものとなっている。これらの素材は、アッサンプラージュやタペストリーやインスタレーションなどで見事に使われ、融合されている。

民俗的素材を用いて制作する作家にはほかに、フンイー(ルイス・イー・ジュニア)、サンチャゴ・ボセ、ロベルト・ウィリヤヌエヴァらがいる。フンイーは、自分の住むラグナのロスバニョスの緑豊かなマキリング山地方の環境から採ってきた有機的な要素の素材を使って、その場だけの構成を制作する。ツタを用いたモビール以外にも彼は、有機的なものの生命力を表現するインスタレーションを行なっている。サンチャゴ・ボセとロベルト・ウィリヤヌエバは、北部ルソン島、コルディエーラ高地の町バギオの大規模な芸術コミュニティの指導的立場にある。冷たい空気と高度のある山の環境は、自然から学ぶこと、そしてその資源を保護し敬うという意識を芸術家たちに起こさせるのである。

この傾向をリードする作家はほかに、イメルダ・カヒーペ=エンダーヤ、パス・アバド・サントス、ロベルト・フェレオとエドソン・アルメンタらがいる。アバド・サントスは増えつつある女性アーティストの一人で、椰子の樹皮や殻や葉やさまざまな種子を豊富にちりば

めて、バーラップで大きなタペストリーを制作している。彼女は、自然の風合いと色を、染めたり縫い合わせた部分と対比させてすばらしい効果を生み出す。フンイーは有機的素材のもつ魅力を十全に引き出して彫刻やインスタレーションとし、宇宙やエコロジーや、時には社会的テーマについての鋭い批評を加える。実験好きのボセは、民俗的千年至福説信奉者の革命の中の系統を暗示するような民俗的な祭壇や、あるいは、地方の商売人に対する独占資本の専横を示唆するような町の市場のインスタレーションを構成する。アルメンタは竹を構成して、一般的な牧歌的イメージとはうらはらに略奪のような死をもたらす一面もあるという田舎の生活を扱っている。ウィリヤヌエヴァは、竹の壁をめぐらせてその場のためのインスタレーションを構成し、先祖の霊や「アニトス anitos」の棲むような聖なる土地を想起させる。フェレオはマキリング高校で美術の教師をしていて、多くの若いアーティストに影響を与えてきた。彼は自然の要素と身近な人工の品とを合わせて、外的干渉にも極めて敏感な民間伝承的宇宙論をよみがえらせた。

土地に固有の素材に対する関心の高まりはまた、この国のインスタレーション・アートを目に見えて豊かにした。フンイー、ボセ、ウィリヤヌエヴァ、アラン・リベラといったインスタレーション作家は周辺から調達した有機的な素材を使うが、それは特に、こうした素材自体が自然や文化的な意味合いを含んでいるからである。同じように多くのインスタレーション作家は、たとえばセサーレとジャンマリー・シフコの仕事のように、写真、即席舞台、構成としての彫刻などの分野にも関心を示して探究した。フィリピン文化センターの美術監督をしていたライ・アルバノに引き続いて、シド・イルグワラ数名とともに先の二人のシフコは、乾いた知的アイロニーが特徴のコンセプチュアル・アートの実践者でもある。

インスタレーション・アートは平面作品と立体作品の区別を取り払い、空間と時間とプロセスの考え方に新しい方向性をもたらした。インスタレーションにおける媒体の多様性や、それがもたらす発想源や可能性の広がり、イメルダ・カヒーペ=エンダーヤやヌネルシオ・アルバラードらそれまで絵画や彫刻や版画だけに関わってきた美術家の多くがインスタレーション・アートに取り組み、新しい仕事を見せている。土地固有の伝統的素材や有機的素材に加えて、彼らは既製の品や文化的製品を広範囲に利用している。そして以前はインスタレーション・アートに見られるのがエコロジー的テーマばかりで、地域的世界観の尊重や、有機的で風土的な

素材や既製の品や文化的産品の利用ということにとらわれていたが、最近では、フェミニズムや季節労働者や子どもの福祉といった、より広い社会的テーマや問題を含むようになったのである。

フィリピンの美術は、その活力を人々の生活やフィリピン人全体に影響する時代の問題から得ているのであり、こうした最近の展開は、この国の美術にとってはよい兆候となっている。モダニズムの初期からいくつもの世代にわたって芸術家が登場してきたが、彼らは、怠惰な芸術言語との関係を断ち切って、力強い人間的意味のある芸術としてダイナミックで自由な前進を続ける、独自のフィリピン芸術へと導いてきたのである。 (訳：嶋崎吉信)

figs.1,2,3,4:

From the book *First National Juan Luna and Felix Resurreccion Hidalgo Commemorative Exhibition* published by the Metropolitan Museum of Manila, 1988. photo by Rolando Codes.

figs.5,6,8:

From the book *Madang Modern: A Change Begins* published by the Metropolitan Museum of Manila, 1990. photo by Rolando Codes.

figs.7,9,10:

From the book *Art Philippines* published by The Crucible Workshop, Manila, 1992. Photo by Dick Baldovino.

The History of Modern Art in the Philippines

Alice G. Guillermo

Associate Professor, University of the Philippines

Art before Modernism

Modernism in the Philippines was a reaction against several art paradigms, namely, medieval religious art, the nineteenth century European, particularly Spanish, beaux arts academy or conservative salon and its local counterpart, the Academia de Dibujo y Pintura (Academy of Design and Painting), the miniaturist school of painting which also flourished in the late nineteenth century, and the new Academy which was the Amorsolo School which gained ground in the American period. As such, modernism was up against an array of formidable foes and its introduction spurred heated debates that revolved around the nature of art.

These various paradigms invariably reflected the shifts in art patronage from the eighteenth century to the 1940s. Oil painting, when it was introduced in the Philippines in the eighteenth century, was harnessed to the service of the Church as was engraving which was practiced earlier. Needless to say, the models for painting, as for engraving, were European religious works. The first religious paintings in the Philippines showed stylistic affinities with the medieval Gothic style in its stylized, attenuated figures. This can be seen, for instance, in the paintings of the Bohol School in the Visayas which was a center of religious painting in the nineteenth century. Classical influence appeared late in the nineteenth century with the work of the first known painters.

The influence of the classical European Academy manifested itself in the late nineteenth century with the secularization of art, freeing artists from the grip of ecclesiastical supervision and opening the space for new themes and expressions. This new art situation coincided with the emergence of the local bourgeoisie, the *ilustrado* or lettered, enlightened class which engaged in cash crop agriculture with the opening of the country to international trade. The unprecedented wealth of the landlords and merchant middlemen became evident in the hectic activity of constructing mansions of wood and stone. These were furnished with art works and the latest status symbols imported from Europe. But more than this, it also provided the opportunity for travel and study, facilitated by the opening of the Suez Canal in 1859, considerably shortening travel time between Asia and Europe. Thus, painters from the local Academia de Dibujo y Pintura proceeded to the Real Academia de San Fernando in Madrid which was the prime Spanish art institution. Among them were the expatriate artists Juan Luna and Felix Resurreccion Hidalgo who would later win top awards in European salon expositions. Academic art replaced the earlier religious images with figures derived from ancient Greek and Roman antiquity regarded as the origins of human civilization to which the West had primary access. While the religious artist was obliged to observe orthodox iconography, the academic artist was bound by conventions

of subject matter, medium and style.

Thus, in the space of half a century, art patronage shifted from the exclusive centuries-old control by the Catholic Church to an emergent economic class that seemingly sprang up overnight. Seeking symbols and images to celebrate their prosperity, these sought out painters to execute their portraits that would serve as models for the edification of succeeding generations. This social demand gave rise to the miniaturist style which grew out of the tastes of the *ilustrados*. For only the miniaturist style, so called because of its exquisite attention to detail as in miniature paintings, could do justice to the material refinements of the class as exhibited in their daintily embroidered costumes and gold accessories. It was thus a style, admirable in its consummate skill, while primarily motivated by material interest and vanity of display.

The turn-of-the-century art form, "Letras y Figuras" (Letters and Figures), of which Jose Honorato Lozano was the artist par excellence, was an offshoot of the miniaturist style and was greatly favored by men of consequence. These art not "mainstream" works, but tracing their ancestry as far back to medieval illuminations and as late as the contemporaneous illustrations in the popular English *Punch* magazine, they spell out the patron's name in letters constituted by genre figures and native scenes painstakingly executed in watercolour on manila paper.

The new academy that the modernists were up against was the Amorsolo School headed by the painter Fernando Amorsolo and the sculptor Guillermo Tolentino. Both occupied positions of leadership at the School of Fine Arts, a unit of the University of the Philippines founded in 1908. For at least two decades, it was Fernando Amorsolo who dominated Philippine painting with his portraits and genre scenes that idealized the countryside in colourful rice planting and harvesting scenes, and other typical rural activities.

It also has to be mentioned that the 1920s and 1930s also marked the Golden Age of Illustration because of the great demand for illustrations for the textbooks and educational publications of the period. The best known illustrators were also connected with the School of Fine Arts. Fernando Amorsolo, who also illustrated for the new colonial textbooks prepared for the public school system, also showed the caustic anti-clerical side of his art in editorial cartoons for popular magazines, such as *The Independent*. His colleagues, Jorge Pineda and Irineo Miranda, both primarily known as painters of landscapes and genre, were also active in doing illustrations for various publications. But the most consistent artist-illustrator who was only occasionally a painter was Jose V. Pereira who left his permanent mark in his editorial cartoons for *the Philippines Free Press* by his vigorous and distinctive style in the pen-and-ink medium with which he commented on the colonial

situation of his time.

In the visual arts, the decade of the thirties was a critical period because it marked the high point of the Amorsolo School, which was the dominant beaux arts academy, at the same time that it witnessed the vigorous campaign for modernism initiated by Victorio Edades. When Victorio Edades came back from the United States and held his historic one-man show at the Philippine Columbian Club in 1928, he set the process in motion in which the dominance of the Amorsolo School would eventually give way to modernism. However, it would not be quite accurate to say that Edades' 1928 exhibit constituted a complete break with the past. For, indeed, the seeds of modernism were planted even earlier. Juan Luna, who was awarded the First Gold Medal for the painting *Spoilium* in the Madrid Exposition of 1884, manifested an incipient modernism in his informal, more personal works. During his stay in Paris he visited impressionist exhibitions, as he commented in his correspondence to the novelist and national hero, Jose Rizal. In contrast to the more academic Felix Resurreccion Hidalgo, Luna described himself as belonging to the dissident salon with his more spontaneous and painterly brushwork. During the first decade of the American period, another artist, Juan Arellano, showed a strong affinity for modernism in works which were startlingly fresh in their colours applied directly on the canvas, as well as a penchant for impressionist atmosphere. As for the Amorsolo style, this, too bore an incipient modernism in its valorization of light and its effects on the figures, as well as its departure from the heavy tones and chiaroscuro of the Academy. For Amorsolo, while he was influenced by Velázquez and the classical masters, was also as much influenced by later Spanish artists such as Zorn and Sorolla. (see figs. 1-4, pp. 68, 69)

1930-39

The Amorsolo School which was settling into academic complacency at the end of the second decade was jolted by the challenge of modernism posed by Victorio Edades. To the images of beauty and harmony on which the Amorsolo School thrived, Edades counterpoised the modernist value of expressiveness which allowed for the terrible and ugly and vastly expanded the subject matter of art. Likewise, he stressed the need for a heightened consciousness of formal design. An enlightened pioneer, Edades also brought out the issue of the quest for national identity in art, particularly significant in the case of a colonized people. Another important theme that he introduced was that of the indigenous tribal Filipino. This theme which valorized non-Western cultures reflected the influence of Gauguin who left the Old World for the South Pacific where he celebrated the beauty and mystery of the Tahitian natives away from Eurocentric models. The work of

Edades was of an entirely different artistic experience, having nothing in common in terms of subject or style with the familiar Amorsolo genre. Of large bold figures in the foreground. *The Sketch* is Cezannesque in its strong structure and multiple perspective. Its very subject is quintessentially modernist: that of the self-conscious artist reflecting upon the creative process and his ever-changing relationship to his subject. Discarding the traditional myth of painting as an invisible window to the outside world, the modern artist affirmed the nature of painting as a construct of his own invention.

It did not take long before Edades' lessons in modernism drew artists of talent. He was soon able to form a nucleus with Carlos "Botong" Francisco and Galo B. Ocampo who formed the pioneering Triumvirate of modern art in the country. Soon, they expanded into the Thirteen Moderns: to the original three were added Diosdado Lorenzo, Vicente Manansala, Cesar Legaspi, Anita Magsaysay-Ho, Hernando R. Ocampo, Ricarte Puruganan, Demetrio Diego, Bonifacio Cristobal, Jose Pardo, and Arsenio Capili. A second modernist group was constituted by the Neo-Realists, including Manansala, Legaspi, and Tabuena who developed the style of transparent cubism.

During this prewar period, genre themes of folk life continued to be popular, but impressionism gradually replaced the Amorsolo style. Another development was the shift from rural to urban subjects portraying city life with the expansion of genre themes, as in the work of Manansala and Legaspi. But these developments in art were interrupted by the Second World War and the Japanese Occupation of the Philippines in 1941. (see figs.5, 6, p. 70)

1942-49

In general, the Japanese Occupation of the Philippines saw a general suspension of artistic activity. However, the Kempeitai tried to stimulate artistic production by organizing a number of competitions in painting and music which drew active participation in 1945. The painful events of the war found cathartic release in art. And while the first groups of modernists had made their strong presence felt in the thirties, the conservatives of the Amorsolo School remained generally dominant in the forties.

While independence, which had been frustrated by American intervention at the turn-of-the-century, was formally declared in 1946, the country still lay in ruins after the war. But the scene brightened up in the early post-war years when the first dynamic art institutions were founded, paving the way for a broad support system for the arts. From the ruins of the war arose new creative forces, as evidenced by the founding of the Art Association of the Philippines (AAP) in 1948 by Purita Kalaw-Ledesma and the Philippine Art Gallery (PAG) in 1951 by Lydia Villanueva-Arguilla. These were followed by

the Contemporary Art Gallery which was opened by the pioneering printmaker Manuel Rodriguez Sr. in 1954.

The main contribution of the AAP to artistic development consisted in its annual exhibit competitions that continue up to the present. Drawing many young artists, these annual events have discovered outstanding talents and launched the careers of promising artists. They have stimulated creativity by encouraging a wide range of productions which reflected the exciting challenge of modernism in all aspects of art practice. From the founding of the AAP to 1955, the entries were divided into the conservative and modern categories, with the result of spurring an intense rivalry between the two camps. The PAG, in turn, provided a welcoming venue for the young modernists who wanted to exhibit their highly original works, as well as created the opportunity for a lively exchange of ideas. The Contemporary Art Gallery encouraged printmaking in the Philippines and brought out significant talents, many of them women artists.

The years from 1945 to 1955 turned out to be decisive in the struggle between the conservatives of the Amorsolo School and the modernists of the Edades camp. The works in the years before and after the Second World War reflect the gradual shift from conservatism to modernism as the dominant force in Philippine art. (see fig. 7, p. 71)

1950-59

In the years after Liberation, the shadow of the War still continued to haunt the paintings of the artists. The dark, brooding paintings of Manansala, H. R. Ocampo, and Legaspi were only mirroring the stark reality of a country in ruins. The buildings of the premier city, Manila, were reduced to piles of rubble, while homeless beggars roamed the streets by day and holed up in the skeletal structures by night. In the post-war debate between "proletarian art" and "art-for-art's sake" that originally arose from the Depression following the 1928 crash of Wall Street in the United States, the deplorable economic conditions in the early fifties were in themselves a potent argument for an art of social relevance.

Thus, because of the poverty and dislocation of the masses that the war had wrought, many artists in the post-war period took the side of proletarian art. Hernando R. Ocampo did paintings conveying social inequalities and the oppression of industrial workers. One painting of his showed Christ crucified in the midst of chimneys spewing forth polluting smoke; another showed a slum dweller in a hovel against the background of high-rise building while partaking of a meager repast. Vicente Manansala's *Madonna of the Slums* is also an example of the proletarian art of the period. Cesar Legaspi's *Gadgets II* took up the theme of man dehumanized by the machine, while Carlos Francisco painted *The Camote-Eaters*, showing

a poor couple digging for roots in the ground.

In 1955, the struggle between the conservatives and the modernists came to a head at the AAP exhibit of that year. The categories of "conservative" and "modernist" were dissolved to give way to an open competition. The conservatives, perceiving this move as disadvantageous for them, withdrew their works and exhibited them in the Mabini area, from which they later derived their label as "Mabini art." Winning all the major awards, the modernists became recognized as the dominant force, with the help of writers sympathetic to their cause, such as I.P. Soliongco, Carmen Guerrero-Nakpil, and Emilio Aguilar Cruz.

It is to the credit of the early modernists that they seriously dealt with the challenge of art that was at once modernist and Filipino. Carlos "Botong" Francisco, who also did work in popular forms such as the comics, scenographic paintings for the theater, and costume designs for the cinema, placed much importance on historical research for defining the national identity. Preferring to stay in his native town of Angono, he made a lasting contribution to Philippine genre in paintings which reflected the life of the peasants and fisherfolk of the lakeshore towns of Rizal and Laguna. To the sense of national identity, he added the dimension of the people's historical experience from precolonial times, as well as that of ethnic and folk expressions in our national culture.

At the same time, another modernist, Galo B. Ocampo, sought to indigenize Philippine religious imagery that had hitherto been of a Caucasian mold. His well-known painting which exemplifies this direction is *Brown Madonna*, portraying the Virgin Mary and the Child Jesus as identifiably Filipino in a local setting. He also conveyed his strong reaction to the war through images of Christ's Passion reinterpreted through folk religious customs.

It is also worthy of note that like the artists of the thirties who created the Golden Age of Illustration, the first modernists also engaged in popular forms, such as magazine illustrations and comics. Manansala, Legaspi, and Francisco produced masterpieces of these forms and raised the standards of magazines in the Filipino language. His experience in illustrations and comics lent Carlos Francisco's art a fluid, narrative quality which was put to good use in his historical murals. Francisco also worked as set designer for the cinema and collaborated in the production of several films. Aside from being important modernist painters, these artists also continued the vital tradition in popular forms began by members of the Amorsolo School.

Experiments in modernism led to abstract art. As early as 1953, one of the first art critics, Magtanggol Asa, curated a show which he called the First Exhibition of Non-Objective Art in Tagala held at the Philippine Art Gallery. Eleven artists,

including Hernando R. Ocampo, Fernando Zobel, Lee Aguinaldo, and Nena Saguil, participated. Abstract art found its foremost proponents with the return of artists Constancio Bernardo from Yale and Jose Joya from Cranbrook. Bernardo worked in geometric abstraction in the manner of Joseph Albers and Joya worked in the abstract expressionism of the New York School.

The pioneering modernist in sculpture was Napoleon Abueva who emerged as a leading talent in the fifties. For the following decades, he became the major sculptor, after the classical-trained Guillermo Tolentino. Abueva has worked in almost all sculptural media, in wood, stone, and metal, and in styles ranging from figurative to abstract. Some well-known works of his are *Kagampan*, *Planting Rice* and *ASEAN Boat*. He has also brought out a functional side to his sculpture in handcarved benches and chairs, room dividers, even a chariot.

Even as the fledgling modernists were occupied with firming up their position, the avant garde made its appearance as early as the mid-fifties in the startling work of a precocious talent, David Cortez Medalla. He burst into the postwar scene as a poet, strongly influenced by the French Symbolists, a kinetic sculptor and performance artist. He is best known for his *Bubble Machine* which emitted soapy froth when activated.

It was also during the post-war period when writers were bewailing the continuing colonial culture that hitherto suppressed areas of Philippine art and culture were brought to the fore, such as traditional or indigenous art, including folk and ethnic art, the art of the Cordillera highlands and the Muslim areas of Mindanao.

1960-69

The decade of the sixties marked the halcyon years of modern art in the Philippines. Influences from Europe and the United States were gradually assimilated and indigenized. Moreover, modern art in the sixties flourished with the emergence of a number of dynamic and vital artistic personalities who enthusiastically explored and experimented in order to heighten and enhance the expressiveness of the visual language. In only a little over a decade, modern art in the country had realized its potential in a dazzling array of paintings, prints, and sculptures.

Of utmost significance is the fact that the sixties were years of social and political turmoil which was inevitably reflected in a dynamic art. For one, the period saw a rise in nationalistic consciousness which reassessed the relationship of the Philippines vis-a-vis the United States and debunked the traditional political myth of the "special relationship" between the two countries, given their conflicting interests. At the same time, there arose a democratizing movement towards popular political expression and the recognition of the rights of the majority,

namely, the masses of peasants and workers.

By the seventies, the early moderns had become established artists enjoying an expanding public. Carlos Francisco's knowledge of Philippine history enriched the murals depicting the history of Manila which he painted for Manila City Hall in 1966. Edades was doing portraits: H.R. Ocampo shed his social themes of the fifties and shifted to abstract works, such as *Genesis* later executed as a tapestry for the theater of the Cultural Center of the Philippines. It was also during this period that Manansala did a series of genre paintings in his style of transparent cubism. Cesar Legaspi was moving from his textured abstracts allusive of stone structures to more dynamic and rhythmic forms. This was also an active period for Anita Magsaysay-Ho working in her distinct genre of female peasants in various folk activities. In subsequent series, Arturo Luz' *Carnival Forms* acquired greater texture and density but retained their linear character. Later, Luz would do burlap collages and calligraphic works, with a minimalism derived from zen aesthetics. Aside from his paintings, he was known for his sculptures ranging from large outdoor stables to small exquisite silver pieces.

At the heels of the first generation of pioneering modernists, there eagerly followed a younger breed, even more audacious and impatient of academic conventions. Ang Kiukok, Jaime de Guzman, and Danilo Dalena worked in expressionist styles of high visual impact and compelling meaning. In contrast, Ben Cabrera worked in a highly original idiom which combined realism with experimental devices for expanding the semantics of the work.

Ang Kiukok crystallized in vivid, cubistic figures the terror and angst of the times. The figures of Ang were strongly structured and concentrated in composition, often symbolic in content, with warm contrasting hues that intensified the emotional climate. Jaime de Guzman painted powerful historical murals on the nineteenth century Propaganda and Revolution against Spain in a painterly, expressionistic style. Gifted with a sense of locale, he also celebrated Mount Banahaw, home to indigenous cults, in a number of paintings rich with indigenous symbols. Another strong artistic personality who lent brilliance to the sixties was Danilo Dalena. A first-rate political cartoonist, he is known for his paintings of large crowds of people in quest of luck or miracles and of unflinchingly realist character studies and drawings of the seamy side of the city. In the sixties, it was primarily Dalena who carried on the tradition in popular forms began in the thirties and resumed in the fifties by the modernists. Ben Cab, in his low-key but intellectually experimental style, explored images of the Filipino in prints and watercolours inspired by old turn-of-the-century photographs which he analyzed and dissected, drawing out a rich semiotic vocabulary with which he made subtle, ironic com-

ments on the colonial relationship and the enigma of the national identity.

This decade also saw the flourishing of genre paintings with highly original approaches in the work of Norma Belleza, Angelito Antonio, Antonio Austria, Mario Parial, and Manuel Baldemor. Their paintings that also represent the fruition of modernism also convey a sense of genuine feeling for the folk with their small trades and modest pastimes, as in the subject of vendors and cockfighters. There is an evident self-confidence and zest on the part of the artists in breaking away from the earlier academic conventions, as of the Amorsolo School, and creating new idioms suitable to their folk subjects.

A particular group represented the trend in "vanishing scene" paintings which rendered old churches, landmarks, and ancestral houses in meticulous detail. This kind of painting with an underlying documentary impulse is pursued by Al Perez and Elmer Gernale. While Lino Severino was one of the first painters of this type of work, his works do not only render physical appearance but capture the mood and atmosphere of old crumbling structures, especially turn-of-the-century houses, by means of fine tonal gradations in monochromatic style.

Abstract art developed under the leadership of Jose Joya. He had caused a stir with his bold abstract expressionist works driven by kinetic energy, as in his abstract landscape *Hills of Nikko* inspired by a visit to Japan. Later he moved towards a more harmonious style in acrylic and rice paper collages that played on transparent and overlapping coloured forms in space.

Later abstractionists were Roberto Chabet, Lee Aguinaldo, and Alfredo Roces. Chabet initiated and maintained an experimental and conceptual approach, with a valorization of materials and their semiotic potentials. Aguinaldo kept in close touch with art trends in the United States, as in works that recalled the "zip" paintings of Barnett Newman. Alfredo Roces maintained a highly personal and original approach to his art.

Younger artists, such as Lao Lianben, Augusto Albor, Mars Galang, Glenn Bautista, Justin Nuyda and Phillip Victor worked in developing their own idioms. Albor opted for a minimalist abstraction in black and white. Lao Lianben, working in wood with relief elements, found objects and sgrafitti, also limited himself to achromatic black and white. Mars Galang came up with abstract expressionist works with a bold art brut quality in his use of sand and burlap. Justin Nuyda's abstraction played on the contrast between soft modulating tones and hard-edge forms. Glenn Bautista created metaphysical landscapes allusive of interplanetary structures. Phillip Victor created a new medium of white embossed paintings with nature symbols.

A number of artists took up the ethnic theme following the example of Muslim painter and sculptor Abdulmari Imao

who studied art in the United States. His themes have been inspired by the life and culture of the fishing villages of Sulu and Lanao. He is best known for his series on the *Sari-manok*, a principal cultural symbol derived from the ancient legends of Mindanao and Sulu. The central image of the sari-manok in painting and in sculpture is a water-bird, possibly a kingfisher, with a fish dangling from its beak.

Also in the sixties, Manuel Rodriguez Sr.'s printmaking workshops encouraged the graphic arts in the country. Another senior printmaker was Rodolfo Paras-Perez who produced an outstanding series of expressionist woodcuts. Soon, members of the Philippine Association of Printmakers were producing works in etching and aquatint, collographs, embossments, and woodcuts. Among the artists who trained in the workshops were Virgilio Aviado, Imelda Cajipe-Endaya, Brenda Fajardo, Ofelia Gelvezon-Tequi, and Fil de la Cruz. Aviado's style ranged from highly detailed surrealist compositions to minimal constructions of paper collage. Cajipe-Endaya has explored the problem of national identity in etching, collography, and serigraphy. Brenda Fajardo's prints at first showed the influence of classical figuration before she shifted to folk forms of representation, such as the tarot cards. Based in Paris, Ofelia Gelvezon-Tequi worked in the viscosity printing technique which makes possible simultaneous printing in several colours. She has also dealt with the question of identity and the threat of nuclear war. A printmaker who revived the mezzotint technique is Fil de la Cruz who did works inspired by his sojourn among the tribal Filipino groups in Mindanao. He favored mezzotint for its wider and finer range of black-and-white tones that convey mood and atmosphere. These printmakers developed Philippine themes, drawing inspiration from indigenous and folk culture, as well as making comment on contemporary realities.

A number of notable sculptors also emerged in the same period. Lamberto Hechanova innovated in the use of metal and plastics. Abdulmari Imao transposed the sari-manok theme into bronze and brass relief and freestanding works. Virginia Ty-Navarro worked in new techniques in wood with an incised intaglio method, and metal, with a pointillist using beads of molten metal to shape figurative pieces. J. Elizalde Navarro pioneered in highly expressive wood and metal assemblages. Eduardo Castrillo produced a sizeable body of work, including monumental works of religious theme for memorial parks, large outdoor abstracts of welded metal, mobiles and modular piece in chrome and plexiglass, metal relief sculptures of social themes, and sculptured body jewelry. Solomon Saprid created metal sculptures around the mythological theme of the tikbalang, a creature half man and half horse. Sculptor/architect Ramon Orlina pioneered in the medium of glass in sculpture in freestanding works or as elements of architectural

design. (see fig. 8, p. 73)

1970-79

The Marcos government responded to the highly charged political climate by declaring martial law in 1972. There seemed to be a slowdown in artistic production for a while before it took off again, boosted by the new patrons associated with the elite martial law bureaucracy.

Most of the artists who emerged in the sixties continued to produce important work in the seventies. In assessing the social and political situation, a number of artists maintained the importance of an art responsible to society and responsive to the issues and concerns of the times. The social realists emerged in the mid-seventies, although they were not an entirely new force since they firmed up the post-war direction in "proletarian art" and expanded the nationalist themes of the older artists. To the Kaisahan (Solidarity) social realist group belonged Pablo Baens Santos, Edgar Fernandez, Papo de Asis, Orlando Castillo, Antipas Delotavo, Renato Habulan, Neil Doloricon, Al Manrique, and Jose Tence Ruiz. Aside from them, there were other serious artists who produced or continued to produce significant works of social consciousness.

At the same time, numerous painters were caught up in the active state patronage of the arts and in the state-sponsored building boom which resulted in a lucrative partnership between interior designers and artists. For one, the martial law years were marked by a high degree of tourist-consciousness, with an eye to promoting the country through art, as well as its natural attractions.

Regional painting, such as that of the Rizal-Laguna towns bordering Laguna de Bay received much encouragement. Among artists active in Angono, the hometown of Carlos Francisco, were Jose Blanco, Vicente Reyes, Nemesio Miranda Jr., and many younger artists. The town of Tanay in Rizal is represented by Tam Austria and Martin Catolos. Cebuano artists in the Visayas, many of whom trained under the teacher-artist Martino Abellana, were represented by the Mendoza brothers, Godofredo, Teofilo and Sofronio, as well as by Gamaliel Subang.

Some senior artists reestablished their presence in the art scene. Foremost of these was Ricarte Puruganan, one of the members of the Thirteen Moderns, who came up with new genre works. Another senior artist, Hernando R. Ocampo, became one of the foremost proponents of abstraction. Mauro Malang Santos shifted from the comics form to the painting of folk subjects in a richly-hued style with affinities to the Neo-Realists, using distortion with a childlike, decorative approach. Writer and artist Emilio Aguilar Cruz did a great part of his work in this period, mainly scenes of Manila and its environs, as well as portraits and genre.

The Seventies were characterized by a diversity of highly original styles. Imelda Cajipe-Endaya dealt with the theme of identity in her serigraphs on ancestor images. With her shift to painting, she did striking mural-size collages dealing with current issues, such as foreign economic domination and the subservient status of women in general. Abstract art was given a boost by Romulo Olazo in his painstakingly executed *Diaphanous Series*, consisting of transparent layers of thin material fused together. Impy Pilapil worked in serigraphy with her evocative colour-saturated images. There were likewise highly original abstractions allusive of landscapes by Nestor Vinluan whose densely textured works call to mind submerged marine forests. The abstract works of Norberto Carating bear affinities to abstract expressionism in their gestural energy. Roy Veneracion alternated between abstract and figurative works. His abstractions play on coloured textures, while his figurative works, a number of them mural-size, are surrealistic evocations of the last days of the Marcos regime (see fig. 9, p. 75).

1980-90

The conjuncture marking the transition from Marcos rule to the Aquino government was marked by a significant production of political art. Aside from the paintings in protest against the prevailing social and economic conditions, there were large numbers of paintings on Benigno "Ninoy" Aquino Jr., the main opposition figure, who was assassinated upon his arrival at the Manila airport. After the EDSA (Epifanio de los Santos Avenue) uprising in February 1986 which removed Marcos from power and installed Mrs. Corazon Aquino as president, artists celebrated the restoration of democracy and freedom in two huge exhibits, one at the Cultural Center of the Philippines and the other at the now defunct Museum of Philippine Art. But this proved to be only a brief spurt; with the right-wing direction taken by the Aquino government, the critical temper of the social realists once more took over.

The trends of the seventies continue into the decade of the eighties. Working in different styles and constructing an iconography of symbols, the social realists dealt with such themes as feudal conditions in the countryside, foreign economic domination, export labor, exploitation of women and children and ecological damage. Furthermore, they have worked in a variety of forms, such as comics, editorial cartoons, illustrations, posters, and portable murals to be able to reach a larger public. In fact, they have brought out the value of these popular forms and created higher standards for them. Moreover, they have experimented in various forms and opened the way to new approaches. Aside from occasional wood reliefs and sculptures, Edgar Fernandez did a three dimensional works in which a large sheet tightly covered figures in struggle. Jose Tence Ruiz took up the subject of the jeep-

ney in the form of colourful assemblages that probe the survival mentality of the folk. Likewise, Tence Ruiz was the leading illustrator and editorial cartoonist of the seventies who resumed the high tradition of illustration in the country with the standards set earlier by the generations of Jose Pereira in the thirties, Carlos Francisco in the fifties, and Danilo Dalena in the sixties. These artists have made popular forms a vital and significant trend in Philippine art history.

Towards the late eighties and early nineties, new issues came to the forefront and were reflected in the production of political artists. These included women's liberation, gender issues, and ecology. These themes are found in the work of leading artists, a number of them women, such as Imelda Cajipe-Endaya, Brenda Fajardo, and Ofelia Gelvezon-Tequi whose work have been marked by a high degree of social consciousness. Imelda Cajipe-Endaya has made use of indigenous materials in compelling works, collages, assemblages and installations on the theme of women's struggle for liberation. Brenda Fajardo has made innovations on the form of the tarot cards with their various characters to make statements on history and contemporary issues. Ofelia Gelvezon-Tequi has combined medieval iconography with pop elements, such as the pinball machine to allude to social and political forces. Recently, young artists of the "Salingpusa" group, including Emmanuel Garibay, Antonio Leano, Noel Manalo and Ferdinand Montemayor developed new styles and approaches to the issues of the day. In 1994, some artists from this group formed the "Sanggawa" group which specializes in socio-political murals. Their large masterpiece, *The Second Coming*, was a critical reaction to the visit of the Pope and to the conservative institution of the Catholic Church in general. Members of the group are Elmer Borlongan, Federico Sievert, Mark Justiniani, Karen Flores, and Joy Mallari. They collaborated in doing a mural series entitled *Vox Populi Vox Dei* which has reaped critical acclaim both locally and abroad.

In Bacolod in the Visayas, regionalist artists who have grouped themselves into the "Black Artists in Asia" manifest a strong political orientation. To this group belongs Charlie Co, Nunelucio Alvarado and Norberto Roldan. In order to bring art to the grassroots, they have worked in more accessible forms and media, including cloth, terracotta, and collages with found objects, aside from painting in oil and canvas. Their subjects are drawn from the people's contemporary experiences, the grim realities of workers' exploitation, hunger, and militarization. Co has done protest paintings showing the influence of the German expressionists in their distortions and emotional intensity. He has also done low-fired terracotta pieces accented with soot on the same subjects. Alvarado has developed a style suitable to his folk subjects, the peasants and farm laborers, which he depicts as squat and angular to show

their closeness to the earth, as well as their strength in production. He also uses symbols to convey the inimical forces that surround them. He has done large mural-installations to convey social forces in struggle. Roldan has made ingenious use of a wide range of found objects, such as bottle caps, newspaper clippings, crocheted doilies, striped patadyong fabric, scapulars, reeds, and grasses and brought out their semiotic significations.

Folk genre portraying rural life will always be a mainstay in contemporary Philippine art. This is still being produced in traditional artistic communities all over the country, primarily in the Laguna Lakeshore area and in Cebu province. Inspired by the master painters Carlos Francisco of Angono and Martino Abellana of Cebu, these are the artists of rural landscapes and genre portraying folk traditions and the daily activities of fishermen and farmers, thus bringing to the fore the different sectors of Philippine society, the traditional and the modern, the rural and the urban. The other tradition in genre, the folk urban, continues from the postwar paintings of Manansala and is furthered in the individual styles of Mario Parial, Angelito Antonio, Norma Belleza and Antonio Austria. Likewise, a new direction in genre painting was opened by Lazaro Soriano in colourful paintings inspired by folk songs, sayings, and riddles. Focusing on the same genre themes, he has also done terracotta sculptures of folk subjects during his immersion in rural communities engaged in pottery production.

Of an entirely different artistic orientation, abstraction continued to be pursued by leading artists such as Jose Joya and Arturo Luz. Raul Isidro worked in an abstract expressionist style given a decorative impulse. Romeo Gutierrez developed his own abstract technique of embossed figures and symbols on a monochrome textured ground. Charito Bitanga painted rhythmic abstract compositions. Inspired by indigenous designs, Hilario Francia created colourful designs inspired by the *Maranao okir* designs in woodcarving. Phillip Victor continued his long series entitled *Parik-parik, Palikpik, Pikipik*, a highly original Filipino abstraction evocative of the tides and open spaces of his fishing town of Hagonoy.

Much optimism in sculpture was generated with the revival of the Society of Philippine Sculptors. This was made possible with the emergence of young sculptors, such as Rey Paz Contreras, Jerry Araos, Agnes Arellano, and Dan Raralio. They have engaged in a more audacious and inventive use of materials combined with fresh concepts. Both Contreras and Araos have worked in Philippine ironwood, particularly the wood from discarded turn-of-the-century railroad ties. Contreras, however, has consistently drawn inspiration from indigenous sources as sources of primitive power. Araos, in contrast, alludes to contemporary issues in his work. Known for her striking, even shocking, imagery, Agnes Arellano draws

her themes from tantric philosophies in which eroticism and death are intertwined. Dan Raralio's work is clearly influenced by classical figuration to which he adds a surreal twist.

In recent years, mounting interest in the traditional arts, such as weaving and basketry, produced by indigenous communities, and a growing awareness of environmental issues, have given rise to the use of indigenous materials in art. This trend first appeared with the appreciation of bamboo as a medium, not only for traditional, but also for contemporary artistic expressions, as in the sculptures of Francisco Verano. At the same time, indigenous handwoven textiles also came to the fore in the fabric works of Manuel Rodriguez Jr., while handmade paper drew the attention of artists with the innovative work of Mario Parial, Brenda Fajardo, and Glenn Bautista. Work in the indigenous and organic materials has resulted in a keener sensitivity to the semiotic potential of these newly valorized media. Thus, some of the most exciting art today, in both two- and three-dimensional forms, have been in mixed media, including plaited bamboo, woven rattan panels, carved hardwoods, coconut bark and husk, burlap, shells, forest vines, driftwood, and seeds. These have been strikingly used or integrated into assemblages, tapestries, and installations.

Foremost among artists working in indigenous materials are Junyee (Luis Yee Jr.), Santiago Bose and Roberto Villanueva. Junyee has made ephemeral constructions from organic elements culled from his setting in the wooded Mount Makiling area in los Baños, Laguna. Aside from mobiles of hanging vines, he has done installations which bring out the vitality of organic life. Santiago Bose and Roberto Villanueva. Bose and Villanueva have been leaders of the large Baguio art community in the Cordillera highlands of Northern Luzon. The cool air and high altitude of the mountain setting have inspired artists to learn from nature and to preserve and respect its resources.

Other artists who lead in this trend are Imelda Cajipe-Endaya, Paz Abad Santos, Roberto Feleo and Edson Armenta. Abad Santos, one of a growing number of women artists, has fashioned large-scale tapestries of burlap richly encrusted with coconut bark, husks, leaves, and various seeds. She contrasts natural tones and hues with dyed, stitched passages for a striking effect. Junyee brings out the full potential of organic materials in sculptures and installations which subtly comment on space, ecology, and, occasionally, on social themes. Always the experimentalist, Bose creates installations of indigenous altars that allude to the folk-millennarist strain in revolution and of folk markets that suggest the dominance of monopoly capital over local entrepreneurial efforts. Armenta has constructed structures of bamboo to bring out the predatory death-dealing aspect of life in the countryside in contrast to the

predominant idyllic image. Villanueva has done site installations of bambo walls to evoke holy grounds inhabited by the anitos or ancestral spirits. Feleo, who, as a teacher in the Makiling High School for the Arts, has influenced many young artists, brings together a wide variety of natural and cultural elements drawn from familiar artifacts and has revived an indigenous cosmology that is also highly sensitive to external interventions.

The trend in indigenous materials has also considerably enriched installation art in the country. Most installation artists, such as Junyee, Bose, Villanueva, and Alan Rivera, have used organic materials from the environment, especially since these materials in themselves are evocative of natural and cultural significations. Likewise, a number of installation artists have explored the resources of photography, instant theater, and sculpture-as-structure, as in the works of Cesare and Jeanmaries Syjuco. After Ray Albano, former artistic director of the Cultural Center of the Philippines, the Syjuocos, along with Sid Hildawa and a few others, have also been proponents of conceptual art marked by a dry, ironic wit.

Installation art, which breaks down the distinction between two-dimensional and three-dimensional forms, has brought out new insights on the concepts of space, time, and process. Because of the multimedia challenge of installations and because of the widely expanded resources and possibilities that it makes possible, many artists, who used to work exclusively in painting, sculpture, and printmaking, such as Imelda Cajipe-Endaya and Nunelucio Alvarado, have taken up installation art to which they have contributed new approaches. To the original indigenous and organic materials, they have made extensive use of found objects and cultural artifacts. And, while previously, installation art was bound up with the ecological theme and the celebration of the indigenous world view, the use of organic and vernacular materials, found objects, and cultural has resulted in a wider range of social themes and issues, including feminism, migrant labor, and children's welfare.

These recent developments have augured well for the country's art as it draws its vitality from the people's life and contemporary issues that affect Filipinos as a whole. Since the early period of modernism, several generations of artists have emerged that have led to an independent Philippine art that breaks with static art discourses and continues the dynamic and liberative thrust of art of vital human significations. (see fig. 10, p. 77)