

Les peintures murales cubistes en tant que symboles d'un renouveau de la société aux Philippines : ombres et lumières d'un genre artistique

Tanaka Masayuki

I | Préambule

L'artiste et critique d'art indonésien Jim Supangkat apporte une réflexion très importante sur la réception de l'art et du modernisme (y compris le cubisme), dans leur acception occidentale du terme, ainsi que leur développement en Asie^{*1}. Son principal cheval de bataille est la critique de la méthode qui consiste à mettre en parallèle, comme pour les calquer l'une sur l'autre, l'évolution de l'art moderne en Occident et son développement en Asie. En effet, ce type d'analyse ne fait que considérer l'art moderne asiatique à partir du point de vue du modernisme occidental en plaçant ce dernier comme la référence absolue de laquelle il importe de se demander à quel point on s'en est écarté, ou bien dans quelle mesure il a été compris (ou au contraire mal compris) en Asie. Autrement dit, cela revient à déterminer à quel point les œuvres du cubisme asiatique, une fois replacées dans le contexte occidental, relèvent du cubisme «authentique».

Ce type de discours pose un autre problème : on en arrive finalement à considérer que les œuvres cubistes ou modernistes asiatiques, ne constituant après tout que de simples emprunts à des styles occidentaux, n'appartiennent pas au «véritable» art asiatique. Si l'on suit cette logique, cela signifie que les pays d'Asie doivent engendrer des formes artistiques originales basées sur leur propre tradition culturelle. A première vue, on pourrait penser que ce type de conception aux accents nationalistes est la manifestation de critiques émises du côté asiatique ; mais ce n'est pas forcément le cas. En effet, le désir de trouver une culture typique plus «exotique» est plutôt exprimé par ceux qui se situent en dehors de la zone en question (que ce soient les Occidentaux ou les Japonais, qui ne font pas partie du Sud-Est asiatique).

Comme le souligne Supangkat, le principal problème lorsqu'on se penche sur le modernisme en Asie est que la réflexion se retrouve facilement enfermée dans une conception dichotomique opposant l'Occident et l'Asie. Or l'important est d'invalider ce type de conception dichotomique pour appréhender l'art moderne en Asie en se focalisant surtout sur ses aspects de mixité (hybridation), de fusion ou de mélange entre l'Occident et l'Asie. Pour illustrer son propos, Supangkat cite en exemple l'élaboration du mot et du concept de *kagunan* dans la culture javanaise. Ce terme a été inventé pour désigner, en javanais, l'art dans son acception occidentale (c'est-à-dire une forme d'art différente de celle appartenant à la culture folklorique indonésienne). Mais ce *kagunan* ne constitue pas pour autant une simple traduction du mot «art» des langues occidentales. Son sens est plus large car on y a inclus également les dimensions éthique et spirituelle de l'art traditionnel javanais. En somme, ce terme, ce concept de *kagunan* est né de l'association, de la combinaison du concept occidental de l'art et de son pendant javanais. C'est pourquoi il est nécessaire de considérer le développement de l'art moderne en Indonésie dans le cadre de cette notion. Et pas seulement pour l'Indonésie : il en va de même pour les autres pays d'Asie.

L'invalidité du schéma «Occident contre Asie» se vérifie également si l'on comprend que, pour cette dernière, l'Occident ou la culture occidentale ne formait pas un tout cohérent en Asie. Jusque dans la première moitié du XX^e siècle, pour les régions d'Asie colonisées par les Etats-Unis et l'Europe, l'Occident désignait les Occidentaux en tant que colonisateurs et la culture occidentale était donc perçue comme une culture de domination. Dans le domaine artistique, cette culture de domination était basée sur l'esthétique académique classique. Si en Occident cette esthétique classique avait subi les assauts des mouvements avant-gardistes modernes, cela signifiait que cette esthétique moderniste pouvait, pour les populations autochtones des pays colonisés, constituer une arme contre le colonialisme. Dans ces conditions, le conflit entre les esthétiques conservatrice et avant-gardiste aurait pu se traduire, dans les colonies, par une opposition entre le colonialisme et ses détracteurs. En d'autres termes, l'opposition «esthétique classique contre esthétique avant-gardiste en Occident» vient se superposer et se confondre avec «colonialisme occidental contre anticolonialisme asiatique». Dès lors, l'art d'avant-garde revêt une dimension politique. Pourtant, dans les faits, l'esthétique avant-gardiste telle qu'elle a été pratiquée en Asie n'a pas forcément fonctionné comme un simple vecteur anticolonialiste ; le mélange des divers courants a été plus complexe que cela et le colonialisme l'a même fortement marquée.

Le thème que nous souhaitons aborder dans cet article, en gardant à l'esprit cette idée de mélange dans l'art moderne asiatique, est la peinture murale inspirée du cubisme tel qu'il a été développé par les artistes asiatiques. En effet, il nous semble que questions de hybridation que comprend le cubisme en Asie apparaissent très clairement dans cette forme d'art on ne peut plus public qu'est la peinture murale. Ce mélange est lié à l'idée que la fusion de l'Occident et de l'Asie imprime un mouvement duquel naissent de nouvelles formes d'art et une nouvelle société. *Le genre de la peinture murale a permis à l'art moderne asiatique de faire passer des messages d'ordre social au peuple et, dans le même temps, a tissé des liens très étroits avec une certaine conscience nationale. De plus, c'est justement aux Philippines que, plus encore que dans les autres pays d'Asie, le genre de la peinture murale cubiste a été le plus exploité.*

II | Les peintures murales aux Philippines avant le cubisme: Victorio Edades

C'est après la Seconde Guerre mondiale que le peintre Vicente Manansala a exécuté de nombreuses peintures murales d'inspiration cubiste aux Philippines. Mais avant d'aborder ses travaux, il convient de voir, fût-ce dans les grandes lignes, l'évolution de la peinture murale aux Philippines jusque là, c'est-à-dire des années 1920, qui ont vu l'introduction de l'art avant-gardiste dans le pays, à la Seconde Guerre mondiale. Pour cela il nous faut d'abord parler des œuvres de celui dont on évoque toujours le nom comme le point de départ du modernisme aux Philippines : Victorio Edades.

Edades, à son retour des Etats-Unis en 1928, fut le premier peintre à avoir fait connaître dans son pays le modernisme qui avait déjà gagné l'Europe et les Etats-Unis. C'est là qu'il avait étudié les œuvres des peintres post-impressionnistes comme Gauguin ou Cézanne, dont l'influence laissera d'ailleurs une trace manifeste sur nombre de ses toiles.



FIG. 01
Victorio Edades
Les bâtisseurs 1928
huile sur panneau
Centre culturel des Philippines

C'est ainsi qu'avec l'arrivée d'Edades, l'art philippin s'est libéré du carquois d'un certain académisme hérité de l'époque coloniale espagnole.

L'art aux Philippines avant Edades se résumait à la peinture historique de style académique, comme la pratiquait Juan Luna, et aux peintures de paysages ruraux philippins imprégnés d'un indicible sentiment de bonheur dans un style mêlant impressionnisme et académisme, comme celles de Fernando Amorsolo. Si ces dernières avaient pour thème la campagne, ce n'était en aucun cas pour décrire la réalité des villages tiraillés entre les contradictions du régime colonial occidental et les problèmes sociaux qu'il engendrait : elles se contentaient de présenter des scènes pastorales agréables à l'œil comme pour matérialiser sur la toile le regard des colonialistes. C'est dans cet univers artistique dominé par ce type de productions qu'Edades a introduit des œuvres porteuses d'un regard réaliste, comme par exemple *Les bâtisseurs* [FIG.01] qui traite des ouvriers dans les grandes villes. Ce tableau, parmi tous ceux qu'il présenta lors de sa première exposition personnelle après son retour aux Philippines en 1928, fut à l'origine des polémiques les plus vives.

Cependant, la véritable valeur de sa contribution au renouveau de l'art philippin ne réside pas simplement dans l'introduction du style post-impressionniste ou d'un regard réaliste. En effet, *Les bâtisseurs* mesure plus de trois mètres de large, ce qui montre qu'il a clairement été composé dans l'esprit d'une peinture murale. Autrement dit, l'idée qui a sous-tendu à sa réalisation n'a pas été de le placer dans une collection privée, mais plutôt de faire passer un message public. On

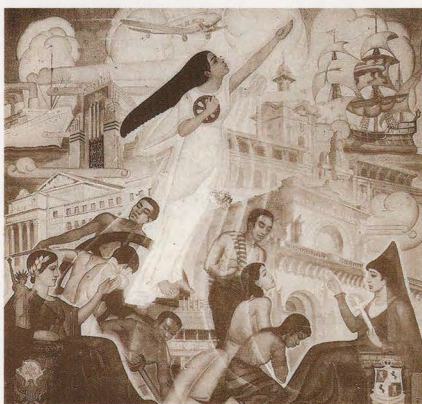


FIG. 02
Victorio Edades, Carlos Francisco et
Galo Ocampo
L'Ascension des Philippines, peinture
murale pour le Capitol Theater 1935
huile sur toile

peut dire que c'est ce type d'ambitions portées par la peinture murale d'Edades qui marquèrent le plus profondément les arts aux Philippines ainsi que le développement du cubisme dans ce pays.

La première commande de peinture murale qu'Edades reçut fut celle d'un architecte, Juan Nakpli, pour le Capitol Theater en 1935. Nakpli avait étudié l'architecture aux Etats-Unis et en France, et avait été tout particulièrement impressionné par l'Exposition des Arts décoratifs à Paris en 1925². C'est pour cette raison que son architecture se réclamait de l'art déco, et tout comme ce dernier tendait vers une fusion de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, Nakpli essaya également de concilier ces trois éléments dans la décoration intérieure. Afin d'honorer la commande de Nakpli, Edades fit appel à deux de ses disciples, Carlos Francisco et Galo Ocampo, pour travailler ensemble à la réalisation de cette peinture murale. Le résultat en fut *L'Ascension des Philippines* [FIG.02]. On y voit, au centre de la composition, une femme vêtue de blanc comme dans la Grèce antique, allégorie des Philippines, s'élever vers les cieux. Comme le titre du tableau l'indique, le thème choisit est bien celui du progrès et de l'avancée de l'Etat philippin. Derrière ce choix se trouve aussi l'instauration d'un Commonwealth des Philippines avec comme premier président Manuel Quezon. C'est ainsi que les Philippines, fortes d'une autonomie qu'elles avaient conquise avant n'importe quel pays d'Asie du Sud-Est, empruntaient effectivement cette année-là le chemin qui allait les mener à l'indépendance.

Pourtant, malgré la teneur extrêmement nationaliste du thème de cette œuvre, ce sont les pays colonisateurs que sont les Etats-Unis et l'Espagne qui occupent la majeure partie de la toile. Dans la partie droite de la composition sont représentés un voilier arborant la croix ainsi qu'une femme personnifiant l'Espagne, symboles du commerce avec ce pays ainsi que de la religion (catholique) qu'il a apportée. A l'opposé, dans la partie gauche du tableau, se trouve un énorme navire moderne ainsi qu'une femme personnifiant les Etats-Unis, symboles de la contribution américaine par l'industrialisation et «la liberté et la démocratie». On pourrait voir dans cette image une vulgaire apologie de la domination coloniale. En effet, Edades lui-même explique que l'Espagne et les Etats-Unis «nous ont appris la religion et comment travailler»³. Cependant, d'un autre point de vue, on peut considérer que ce tableau montre en fait que les Philippines sont justement nées du croisement de l'Occident avec l'Asie, et que c'est véritablement de cette fusion que le pays a émergé. Dans ce cas, on peut alors y voir l'expression d'une certaine fierté des Philippines vis-à-vis de l'avance qu'ils avaient prise, à l'orée de la Seconde Guerre mondiale, dans le domaine de la modernisation et de l'industrialisation par rapport à leurs voisins asiatiques (le PIB des Philippines avant la guerre était supérieur à celui du Japon).

Après celle du Capitol Theater, Edades, Francisco et Ocampo s'attelèrent à la réalisation d'autres peintures murales. En 1935, ils peignent *La musique* au State Theater, qui représente des Igorots – peuple des Philippines – jouant de leurs instruments. Le choix du théâtre comme lieu d'exposition d'une de leurs peintures murales montre que celles-ci étaient bien faites pour s'adresser au plus grand nombre.

La dernière peinture de ce genre effectuée par Edades avant la

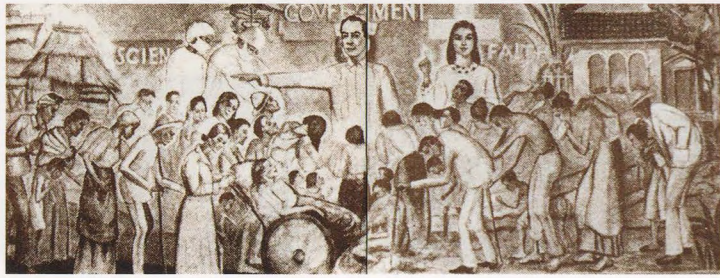


FIG. 03
Victorio Edades
Peinture murale pour le Quezon Institute 1938
fresque

guerre a été pour le Quezon Institute, centre de soins pour les tuberculeux [FIG.03]. Au centre de la composition se trouve Manuel Quezon, le président du Commonwealth des Philippines qui a d'ailleurs donné son nom à l'hôpital, en train de donner des instructions aux médecins, la main tendue vers l'avant. A ses côtés se tient une femme symbolisant le christianisme, et au premier plan de la scène les médecins prodiguent leurs soins aux patients. Cette œuvre prouve que les gouvernants du pays avaient compris l'intérêt que représentait la peinture murale pour la propagande du fait qu'elle imprimait une image très forte dans l'esprit du peuple. L'acte de construire un établissement symbolique de la politique sociale du gouvernement, un hôpital en l'occurrence, et de le décorer avec une représentation picturale de l'homme politique à l'origine du projet, sera plus tard répété par le peintre Manansala sous la présidence de Marcos.

Ces peintures murales ont malheureusement disparu dans les ravages de la Seconde Guerre mondiale. Malgré tout, les travaux d'Edades dans ce domaine ont indéniablement orienté l'activité des artistes modernes qui lui ont succédé aux Philippines. Cela s'est traduit par une ouverture de l'art moderne, dans les styles qu'il a développés, vers un public large, vers la société dans toute son ampleur. C'est pourquoi le modernisme aux Philippines a été intimement lié au peuple et à toute la société, cette singularité ayant joué un rôle crucial dans les orientations stylistiques et les thèmes choisis. Au sein de ce courant, Carlos Francisco a passé sa vie à réaliser des peintures murales décrivant des épisodes de l'histoire de son pays, à la recherche d'une manière de représenter l'identité nationale des Philippines. Il a ainsi, avec Edades, joué un rôle primordial dans la constitution de la peinture murale comme un genre essentiel au sein du développement de l'art moderne aux Philippines⁴.

III | Les peintures murales cubistes : Vicente Manansala

Pour mieux comprendre le rôle joué par le cubisme aux Philippines, on peut se référer à ces paroles riches d'enseignement de Vicente Manansala, un des plus grands peintres cubistes du pays, dans ses dernières années :

— « Je regarde les objets et les imagine différemment. Je regarde une tasse de café, par exemple, et l'imagine dans une couleur, une forme ou une taille différente. On peut dire que je recompose l'objet dans ma tête. C'est pourquoi je ne me lasse jamais. Même lorsque je suis assis immobile, je

fixe les objets et imagine leurs transformations.»

—— Vicente Manansala, «Painting is like a battle»

(Peindre est comme une bataille)*5

Deux mots de cet extrait résument les fonctions du cubisme aux Philippines : «recomposer» et «transformations». On peut même dire que c'est grâce à sa capacité à «recomposer» et à «modifier» les objets que le cubisme a constitué un mouvement aussi important dans ce pays. En fait, la transformation de l'objet pris comme sujet de la peinture était liée avec des transformations et des changements plus larges : ceux de la société et de l'Etat. Que cela soit après la colonisation, pour l'établissement d'un Etat démocratique, ou au cœur des décombres laissés par la Seconde Guerre mondiale, la reconstruction d'une foule de choses s'est retrouvée étroitement liée avec le processus de reconstitution de l'objet après sa décomposition dans le cubisme.

Le séjour de Manansala à Paris, de 1950 à 1951, est sans doute une des clefs permettant de comprendre son œuvre. Il y étudia auprès de Fernand Léger et d'André Lhote. Cependant, même s'il est certain que c'est après avoir ainsi côtoyé Léger et Lhote que Manansala a consciemment cherché à adopter le cubisme, on peut se demander jusqu'à quel point il avait appris les techniques de ce style auprès de ces deux grands maîtres. On le conçoit aisément lorsque l'on considère que les œuvres de Léger et de Lhote dans les années 1950 n'avaient d'ores et déjà plus rien à voir avec le cubisme des années 1910. Ce qui doit plutôt attirer notre attention est le fait que Léger, à cette époque, faisait preuve d'un engouement certain pour la peinture murale. Voici ce qu'il dit par exemple, en 1952, dans son article «De la peinture murale» publié dans la revue *Derrière le miroir* : «Il y a un événement qui prend de plus en plus d'ampleur, c'est la demande de 'peinture murale'. Elle va se manifester sous une forme collective.»*6. Bien entendu, cet intérêt pour la peinture murale lui était venu, tout comme Léger le souligne lui-même à plusieurs reprises dans cet essai, suite à l'Exposition des Arts décoratifs de 1925. Il en a été de même pour Edades et ses débuts dans la peinture murale aux Philippines. Dans ce cas, il ne nous semble pas impossible d'imaginer que Manansala, après avoir étudié auprès de Léger, s'est de plus en plus intéressé à la peinture murale en redécouvrant l'importance que cette dernière avait prise aux Philippines grâce aux travaux d'Edades.

C'est à partir de la fin des années 1950 que Manansala s'est réellement investi dans la peinture murale. Sa première création fut, en 1955, une œuvre intitulée *La liberté de la presse* (p. 88 [FIG.03]) réalisée pour le réfectoire du National Press Club. Cette œuvre n'était pas dénuée de l'aspect polémique que ses compositions comportaient jusque là, dénonçant tel ou tel problème de la société, et constituait ainsi une critique du contrôle et des pressions exercées sur les médias par les hommes politiques et les capitalistes. Ici, le cubisme se fait réellement le porte-parole d'un désir profond de «transformations» et de «changements» de la société.

En 1957, il réalise *Stations de la Croix* [FIG.04] dans la chapelle de l'Université des Philippines. Cette peinture représente bien le style de l'artiste qualifié de «cubisme transparent». Comme son nom l'indique, les tableaux ainsi composés sont formés de plans colorés presque translucides, comme s'ils étaient recouverts d'une membrane invisible,



FIG. 04

Vicente Manansala

Stations de la Croix, peinture murale dans la chapelle de l'Université des Philippines 1957
huile sur toile

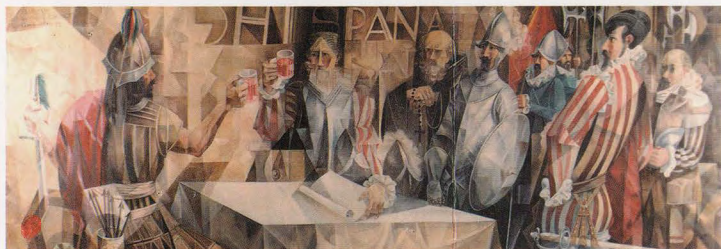
et il en émane une sorte de scintillement, ce qui leur confère une aura mystérieuse et spirituelle. Ces deux caractéristiques sont particulièrement bien présentes dans cette peinture murale. Dans un pays où les chrétiens sont majoritaires, le cubisme a été lié à la peinture religieuse et de nombreux peintres, outre Manansala, ont réalisé des tableaux représentant le Christ. On peut donc finalement dire que cette œuvre de Manansala, expression de la tradition culturelle chrétienne telle qu'elle s'est constituée aux Philippines sous la colonisation espagnole, constitue un excellent témoignage de la situation d'un pays qui s'est formé au croisement de l'Asie et de l'Occident.

Parmi toutes les peintures murales de Manansala, celle qui s'est confrontée sans détours à l'histoire des Philippines est *D'après «Le Pacte de sang» de Juan Luna* [FIG.05] de 1979. Tout comme Picasso avait proposé une variation des *Ménines* de Vélasquez, Manansala est parti d'un tableau que Juan Luna, peintre emblématique de l'académisme philippin, avait composé en 1885 à Madrid, pour le retravailler dans le style cubiste. Ce «pacte de sang» désigne l'alliance conclue par Miguel López de Legazpi avec le chef d'une des îles de l'archipel et qui marqua le début de la domination coloniale espagnole. Luna a traité ce moment décisif de l'histoire de son pays dans le style académique de la peinture d'histoire. La première variation cubiste de ce tableau par Manansala date de 1962. Cette variante, actuellement conservée au Japon au Fukuoka Asian Art Museum, diffère de celle de 1979 par sa taille plus réduite qui ne la destinait donc pas à devenir une peinture murale. En tout cas, le fait que Manansala ait fait deux variations du même tableau de Luna montre qu'il accordait à ce dernier et au thème qu'il traite une

FIG. 05

Vicente Manansala

D'après «Le Pacte de sang» de Juan Luna 1979
huile sur toile



importance majeure. On ne peut pas pour autant interpréter les œuvres de Manansala comme une expression de la contestation du régime colonial par le biais du cubisme. Il semble plutôt que l'artiste ait essayé, en acceptant la réalité historique de la colonisation occidentale telle quelle, sans chercher à ignorer ou à nier cette base, de se réapproprié l'histoire des Philippines à travers le prisme du modernisme. Sa démarche paraît consister à appeler de ses vœux un développement futur des Philippines tout en restant véritablement ancré dans l'héritage de brassage culturel entre l'Occident et l'Asie.

De même que pour la peinture murale du Quezon Institute exécutée par Edades, les dirigeants n'ont pas manqué de remarquer l'outil de propagande que pouvaient constituer les œuvres de Manansala. En 1974, l'épouse du président, Imelda Marcos, s'adresse à l'artiste pour réaliser une peinture murale destinée au Philippine Heart Center, centre de soins des maladies cardiaques qu'elle avait elle-même fait construire (p. 88 [FIG. 04]). On raconte l'anecdote suivante à propos de cette requête et de la réalisation de l'œuvre⁷. Imelda Marcos aurait emmené Manansala dans son Philippine Heart Center tout fraîchement achevé pour lui faire choisir directement l'emplacement de la peinture qu'elle voulait lui commander. Or l'artiste souhaitant décliner cette offre, il prétexta qu'il n'y avait pas d'endroit adapté, ce à quoi Imelda répondit sur le champ en pointant du doigt le grand hall d'entrée. Manansala argua alors qu'il ne pouvait peindre nulle part faute de support car il n'y avait que des vitres, mais Imelda fit changer les plans pour qu'il y ait un mur. Cette fois, le peintre lui dit qu'il ne disposait pas de toile aux dimensions adéquates, mais là encore Imelda réagit immédiatement en faisant venir directement des États-Unis une immense toile. A ce moment, Manansala se serait avoué vaincu et aurait accepté la commande. Mais le délai dont il disposait était court : il lui fallait achever son œuvre en 58 jours. On raconte qu'il a peiné pour trouver des idées au point de se retrouver fiévreux, de passer plusieurs nuits blanches et même de vomir tant son estomac lui faisait mal.

Néanmoins, le public actuel dont nous faisons partie a du mal à admettre que le résultat soit à la hauteur du chef-d'œuvre que l'on pourrait imaginer après avoir entendu ces anecdotes. La toile représente des édifices symbolisant chacun un pays d'Asie (la Grande Muraille pour la Chine, un portique de sanctuaire pour le Japon), serrés les uns contre les autres, avec, au centre, Imelda en personne. Le message véhiculé est que les Philippines constituent le cœur de l'Asie et que la mère de ce pays, Imelda, est le sauveur de toute la région. Cette attitude de flagornerie éhontée vis-à-vis du pouvoir politique fait que l'œuvre dégage une indicible sensation de mielleux qui ne peut que nous mettre mal à l'aise. Malgré tout, du point de vue d'Imelda Marcos, il ne pouvait sans doute pas y avoir de plus grand chef-d'œuvre, d'autant que le résultat servait suffisamment ses visées propagandistes.

Les peintures murales réalisées par Manansala sous Marcos peignent à se défaire de l'image d'œuvres produites uniquement pour la propagande des capitalistes et des dirigeants. L'artiste a même réalisé, l'année précédant son travail pour le Philippine Heart Center, une peinture murale décrivant la vie d'Imelda Marcos pour fêter son anniversaire. D'un autre côté, cette situation constitua également un facteur important du succès de la peinture murale cubiste aux Philippines. En effet, elle se révéla le support idéal de la mythification

du régime dictatorial de Marcos qui prônait une recomposition et des transformations de la société. Quant à Imelda, elle n'a eu de cesse, à grand renfort de gaspillage financier et de corruption bien dissimulés, de construire des bâtiments symboliques censés représenter le développement avancé des Philippines, notamment le Centre culturel des Philippines, un musée et un centre international des congrès à Manille. Même s'il ne s'agissait que de symboles d'une fausse prospérité, véritables cache-misère face à la pauvreté généralisée du pays, ils ont pourtant, dans une certaine mesure, joué leur rôle d'instigateur d'un sentiment nationaliste. On peut dire que les peintures murales cubistes de Manansala ont elles aussi participé, par leur fonction symbolique, à ce semblant de réforme sociale.

La spécificité que l'on peut reconnaître aux peintures murales de Manansala est qu'elles ont exprimé symboliquement un désir de réforme de la société, et cela sans discontinuité, des années 1950 au régime de Marcos après 1965. Ce faisant, il n'a pourtant ni dénoncé ni ignoré l'histoire de son pays en tant que colonie, et n'a pas non plus nié que la tradition et la société philippines se sont constituées à travers les échanges entre l'Asie et l'Occident. Il est cependant tout aussi certain que ses œuvres, porteuses de cet espoir de renouveau de la société, comportaient également un versant sombre qui a finalement servi la cause d'un pouvoir dictatorial.

[traduit du japonais par Julien Faury]

[notes]

- 1 Supangkat, Jim, « The Emergence of Indonesian Modernism and Its Background », *Asian Modernism : Diverse Development in Indonesia, the Philippines, and Thailand*, Tôkyô : The Japan Foundation Asia Center, 1995, p. 204-213; idem, « Art and Culture in the Third Space: The Case of Indonesia », *International Symposium 2005 'Cubism in Asia: Unbounded Dialogues' Report*, Tôkyô : The Japan Foundation, 2006, p. 248-257.
- 2 Kakaw-Ledesma, Purita, Amadis Ma. Guerrero, *Edades : National Artist*, Manille : 1979, p. 67.
- 3 Cité dans Mashadi, Ahmad, « Some Aspects of Nationalism and Internationalism in Philippine Art », *Modernity and Beyond : Themes in Southeast Asian Art*, Singapour : Singapore Art Museum, 1996, p.45.
- 4 Gatbonton, Juan T., Jeannie E. Javelosa, Lourdes Ruth R. Rosa (éds.), *Art Philippines*, Manilla : The Crucible Workshop, 1992, p.136-140.
- 5 *Archipelago*, A-29, vol. 3, (1976-V), p.29.
- 6 Léger, Fernand, « De la peinture murale », *Derrière le miroir*, n° 107-109, 1952, p. 3-6.
- 7 Paras-Perez, Rod., « Vicente S. Manansala : Total Commitment to Painting », dans *The National Artists of the Philippines*, Pasig City : 1998, p.255.