



# فريد بلكاهية

## Farid Belkahlia

Born in 1934 in Marrakech. Died in 2014 in Marrakech.  
Né en 1934 à Marrakech. Mort en 2014 à Marrakech.  
ولد عام ١٩٣٤ وتوفي عام ٢٠١٤ في مراكش.



*L'onde et son ombre, 1974,*  
cuivre/copper, 100 x 50 cm



titre, 1962, acrylique sur contreplaqué/  
c on plywood, 67 x 52 cm

à Marrakech le 15 novembre 1934 dans une famille aisée de la bourgeoisie marocaine, Farid Belkahia est initié très jeune aux arts traditionnels et à la peinture à travers la formation personnelle de son père et des amis de sa famille, les artistes Olek et Jeanine Teslar, ainsi que Nicolas de Staël. A partir de 1950, il suit des cours dans l'atelier d'Olek Teslar et commence à son père qu'il veut devenir peintre. Ses premiers apprentissages, et ses œuvres d'adolescence montrent une inclination vers la peinture expressionniste. Voué à des études d'ingénieur agricole, Farid Belkahia quitte le milieu familial sans passer le baccalauréat et accepte un poste d'instituteur à Ouarzazate. En 1955, il intègre l'école des Beaux-Arts de Casablanca jusqu'en 1959. Un premier tournant artistique et déterminant s'opère pour lui : le rejet de l'enseignement qu'il juge uniformisant, et le besoin de revenir aux sources de ses plus anciennes origines. Pour la première fois en Algérie, il intitule une œuvre d'après un vocable autochtone du Maroc : « Wac-wac » (Le cri), en référence à Edward Munch.

**« Sur le plan de ma formation personnelle, je me considère comme un autodidacte. J'ai décidé très vite de ne pas peindre en atelier. Mes vraies préoccupations sont nées en dehors de toute école ou académie. L'uniformité du travail en atelier m'effrayait »**

Il quitte Paris, réalise un long voyage au Maghreb et au Proche-Orient et s'installe à Prague pour suivre des cours de scénographie à l'Académie de Théâtre. Il fait la rencontre de Trenka, maître marionnettiste de renom, mais aussi d'Aragon et Elsa Triolet, ou encore Ravi Shankar.

L'année 1962 marque son retour au Maroc et son accession à la direction de l'école des Beaux-Arts de Casablanca, qu'il dirige jusqu'en 1974. Belkahia y joue le rôle de catalyseur en fédérant des forces vives comme Mohammed Melehi, et Mohammed Chabâa, auxquels s'ajoutent Bert Flint et Toni Maraini. Ensemble, ils forgent les principes fondateurs d'un enseignement novateur basé sur l'éducation visuelle et l'implication collective.

**« Il s'agit alors d'entreprendre une éducation du sens visuel. Pour cela, toute action ne peut être que collective. La notion d'artiste-individu doit disparaître. Il est absurde de penser encore à l'artiste comme un génie isolé au sein de la société. Aucune expression plastique ne restera prisonnière d'un individualisme. De plus en plus, nous allons vers un regroupement des expériences »**

1963 marque un nouveau tournant. Comme pour lui à ce moment, retournait au Maroc toute une génération d'artistes désireuse de décoloniser le champ culturel et de recouvrer son identité. Belkahia rompt de manière radicale et définitive avec le dogme pictural occidental. Comme le souligne Jean Hubert Martin, « les solutions qu'il a adoptées dans ce contexte postcolonial sont exemplaires. Je ne vois pas d'autre exemple d'artiste qui ait su tirer un parti aussi clair d'une telle réflexion sur la peinture de chevalet occidentale »<sup>1</sup>. Il propose une formulation propre du support, du cadre, de la forme, de la couleur et de la bi-di-

1 Jean Hubert Martin, Rajae Benchemsi, « Farid Belkahia », « Préface », Editions Venise Cadre, Casablanca, 2010, p.9.

mensionnalité à partir de son parcours et de sa culture marquée par les arts populaires et les expressions archaïques.

**« La tradition est le futur de l'homme »**

Le retour à la tradition est pour lui, dans son avenir, son programme et ses tâches, la méthode fondamentale de la critique idéologique de l'impérialisme culturel occidental. Il faut créer des fissures et sortir de l'enclos occidental. Le recours à un concept opératoire de la linguistique, langue;parole, tel que nous l'explique Barthes dans « L'aventure sémiologique », nous permet de saisir mieux encore cette formulation exemplaire dont parle Martin. Roland Barthes définit la langue comme « à la fois une institution sociale et un système de valeurs » ; la parole comme « un acte individuel de sélection et d'actualisation. Elle est constituée d'abord par les « combinaisons grâce auxquelles le sujet parlant peut utiliser le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle »<sup>2</sup>.

C'est le pari que réussit Farid Belkahia tout au long de sa vie. Il s'approprie la langue de la tradition qui, dans son rapport à la modernité, « a fait germer l'invention de nouvelles images enracinées dans notre réalité globalisante. »<sup>3</sup>

**« J'accorde une importance au matériau employé mais je ne me confine pas dans un seul. J'essaie d'employer chaque fois celui qui répond le mieux à un besoin déterminé. Lorsque j'éprouve sa vitalité d'expression, je passe à un autre »**

Farid Belkahia « prend » racine dans la matière. Son premier pacte avec elle date de 1954 quand il réalise un autoportrait, de facture expressionniste, avec de la cire.

Neuf ans plus tard, commence son travail sur le cuivre qu'il expose pour la première fois en 1966. Il substitue à la toile des feuilles de cuivre et réalise de grands reliefs. Le cuivre, naturellement présent dans la croûte terrestre, est un élément indispensable à la vie. Il renvoie à la matrice, à la féminité et à l'unité, des thématiques récurrentes sinon obsédantes pour l'artiste. Toni Maraini articule avec beaucoup de

2 Roland Barthes, « L'aventure sémiologique », Editions du Seuil, Paris, 1985, p.21.

3 Jean Hubert Martin, Rajae Benchemsi, Op. Cit., p.11.

justesse la force symbolique du choix de cette matière primordiale par rapport à la rigueur de la tradition : « Elle permettait de livrer de la masse informe les formes enfoncées et de les ramener, par le feu et le marteau, sur la surface de la mémoire. »<sup>4</sup>Le cuivre exige qu'on le triture, le plisse, le martèle, le moule qu'on le fixe à l'aide de pointes de fer, de limeau et de marteau ; une expérience de matérialité brute « haptique »<sup>5</sup> qu'il va réitérer à travers une autre matière organique.

1975 est l'année d'une nouvelle étape dans la pratique : il explore la peau, matière pure lorsqu'elle n'est plus que dépouille et qui est un traitement tout aussi ardu que le cuivre arrivera à la transmuter et réalisera notamment une fresque en peau de 36 m<sup>2</sup> pour l'Organisation Chérifienne des Phosphates.

Son travail porte sur le geste manuel producteur de formes - la main est ce qui « de l'homme. La pensée sans la faire de la main n'est rien »- ainsi que sur la puissance créatrice du matériau.

Cette démarche fut théorisée à la fin de la période aux Etats-Unis dans le registre du *cess art*. En voici les principes : la composition sculpturale de l'œuvre doit résulter du matériau ; le principe de transformation comm-

4 Toni Maraini, « Ecrits sur l'art », « Farid Belkahia l'important c'est d'être bien dans sa peau » Editions Le Fennec, Casablanca, 2014, p. 141.

5 Néologisme d'Alois Riegl pour qualifier le regard d'une image qui attise la tactilité autant que le regard.



En haut à gauche : « Labyrinthe », 1986, teinture en peau/dye on skin, 140 x 134 cm



S'hy, 1974, cuivre/copper, 200 x 100 cm

de l'œuvre ; les types de transformation employés sont de ceux que les cultures traditionnelles utilisent pour intégrer les matières premières<sup>6</sup>.

De face à face physique avec la matière rétent des formes moulées et fixées sur bois qui éclatent les limites de l'espace pictural pour projeter dans le monde comme autant de formes organiques vouées à la migration. L'œuvre propulsée de sa matière rompt définitivement avec son cadre et échappe à la définition de la peinture ou de la sculpture.

La gamme chromatique est également dictée par le matériau : jaune, rouge et vert de terre. Lorsqu'il s'oriente vers la peau, il se met à l'œuvre de teinture qui puisse imprégner la matière car il s'agit pour lui « de teindre et non de peindre »<sup>7</sup>. C'est donc tout naturellement qu'il choisit des pigments comme le safran, le sumac, mais le henné aura pour lui une importance toute particulière. D'abord, la blancheur de la chevelure de sa grand-mère qui n'était fortement imprégnée. Ensuite une couleur utilisée dans la poterie, le textile, le tatouage qui ornent le corps.

6 Salind Krauss, « Passages, Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson » (1977), Londres, Thames and Hudson Ltd ; trad. Editions Macula, 1986, 1997 & 2015, p 265.

7 Rajae Benchemsi, « Farid Belkahlia », Editions Skira, 'Atelier 21, Italie, 2013, p 57.

**« J'ai été très tôt sensible au signe. En 1956, environ, la découverte de Paul Klee m'a bouleversé. Je me suis senti très proche de la présence du signe dans son travail. Ce n'est que plus tard que j'ai appris que Klee avait été en Afrique du Nord et que son œuvre en a pris une tournure toute particulière. Ceci a justifié après coup pour moi cette attirance du début »**

En choisissant le cuivre ou la peau, il se tourne vers un vocabulaire de signes, d'idéogrammes, de hiéroglyphes, qui constituent une écriture caractéristique de son œuvre, au même titre que la matière. Il convoque la finesse de la calligraphie arabe, la richesse du signe berbère ainsi que la géométrie des formes archétypales: le triangle, le cercle, la flèche, le point, le huit couché de l'infini, la croix et ses points cardinaux. La force de son travail réside dans une combinatoire résolument novatrice de la dimension symbolique, géométrique et spirituelle des signes, qui veille pour autant à perpétuer leur signification universelle.

Tous ces éléments insuffleront un rythme vibratoire à la matière, joueront de la perforation du vide par le plein et de la force toujours ascendante de l'Œuvre d'une vie qui s'éteint le 25 septembre 2014.

**« J'essai d'approcher une vérité intrinsèque, vérité qu'il m'est impossible de cerner en une seule formule »**

Born in Marrakech on 15 November 1934 into a wealthy bourgeois Moroccan family, Farid Belkahlia was introduced very early on to traditional arts and painting through his father's private collection and those of his family's friends, such as the artists Olek and Jeanine Teslar and Nicolas de Staël. From 1950, he took classes in Olek Teslar's studio and announced to his father that he wanted to become a painter. These first lessons and his early works demonstrated an inclination towards expressionist painting. But having been primed to study agricultural engineering, Farid Belkahlia left home without his Baccalaureat and accepted a job as a teacher in Ouarzazate. Between 1955 and 1959, however, he went to Paris to study at the School of Fine Arts.

**“In terms of my personal development, I consider myself self-taught. Very early on, I decided not to paint in a studio. My real interests arose outside any school or academy. I was afraid of the uniformity of studio practice.”**

After leaving Paris, he traveled around the Maghreb and the Middle East before settling in Prague to learn scenography at the Czech Theater Academy. There, he met Trenka, a famous master puppeteer, as well as Aragon and Elsa Triolet, and the musician Ravi Shankar.

Belkahlia returned to Morocco in 1962 to run the School of Fine Art in Casablanca, which he continued to do until 1974. His role in the School was that of a catalyst who brought together inspirational figures such as Mohammed Melehi and Mohammed Chabâa, as well as Bert Flint and Toni Maraini. Together, they forged the founding principles of their innovative teaching methodologies that were based on visual education and collective involvement.

**“We undertake to provide a visual education. In order to achieve this, actions have to be collective. The notion of an artist as an individual must disappear. It is absurd to still consider an artist like an isolated genius within society. No artistic expression can remain a prisoner of individualism. We are increasingly moving towards the consolidation of experiences.”**

The year 1963 was another decisive turning point. At that time, rather as Belkahlia had done himself, a whole generation of artists were returning to Morocco with the aim of decolonizing the cultural

field and recovering their identity. Belkahlia made a radical and decisive break with Western pictorial dogmas. As Jean Hubert Martin put it, “the solutions he adopted in this postcolonial context were exemplary. I don't know any other artist who arrived at such a clear stance based on his reflection on Western easel painting. The Moroccan proposed his own formulas regarding the support, the frame, the form, color and two-dimensionality, in connection with his own experiences and culture, inspired in part by popular arts and archaic forms of expression.”

**“Tradition is the future for human beings.”**

For the future, a return to tradition seemed to him to be the fundamental way for an ideological critique of Western cultural imperialism. It was necessary to make a break and come out of the Western enclosure. Using a concept from linguistics, language/speech, as explained by Roland Barthes in *The Semiotic Challenge*, as a formula for a better understanding of the extraordinary formula Martin described. Barthes defined language as “both a social institution and a value system”; and speech as “an individual act of selection and update.” It is first constituted by “combinations thanks to which the speech subjects can use the code of language to express their personal thoughts.”<sup>2</sup> Farid Belkahlia succeeded in doing exactly this throughout his life. He appropriated the language of tradition which, in its rapport with modernity, “enabled the emergence of new images rooted in globalized reality.”<sup>3</sup>

**“The material I use is of great importance. I do not limit myself to using only one. In time, I try to use the one that will respond to a specific need. When I exhaust its capacity for vibrant expression, I change.”**

Farid Belkahlia's work is rooted in the material of a self-portrait in wax, with an expressionist finish.

1 Jean Hubert Martin, Rajae Benchemsi, “Préface Farid Belkahlia”, Editions Venise Cadre, Casablanca 2010, p. 9.

2 Roland Barthes, *L'Avanture sémiologique*, Editions du Seuil, Paris, 1985, p. 21.

3 Jean Hubert Martin, Rajae Benchemsi, op. cit., p. 11.

years later, he began making works in relief that were exhibited for the first time in 1966. Copper sheets, with which he made reliefs, is substituted for the canvas. Naturally present in the earth's crust, copper is sensible to life. It references the matrices of trinity and unity, some of the artist's recurring, but obsessive, themes. Toni Maraini expresses accurately the symbolic force of this choice of ordinal material in this resurgence of tradition: "owed him to deliver buried forms from the less mass and bring them back, through fire and hammer, to the surface of memory."<sup>4</sup> Copper tends to be manipulated, folded, hammered, moulded, since one fixes it with iron rods, a torch, or a hammer; it is a "haptic"<sup>5</sup> experience of raw materiality that the artist would share with another organic material.

The year 1975 marked another stage in the artist's practice: he began to work with animal hides, a material that requires treatment as complex as leather. But Belkahia managed to transmute it and use, for instance, a 36m<sup>2</sup> mural work on animal skin for the Office Chérifien des Phosphates.

Belkahia's work focuses on the manual process as producer of forms, as well as on the creative potential of the material. Hands "define the person. Without the hand's capacity to do things, thought is nothing." At the same moment, a type of approach was being theorized in the United States in what was called "Process Art." Its principles were as follows: the sculptural position of the work must result from the material; transformation is the core of the work; types of transformation used are like those that traditional cultures use to integrate raw materials.<sup>6</sup>

Moulded forms were the result of this physical confrontation with matter. Fixed on wooden panels, they were able to expand beyond the limits of pictorial space by projecting out from the surface.

Toni Maraini, "Farid Belkahia: l'important c'est d'être bien dans sa peau," *Ecrits sur l'art*, Editions L'Archange, Casablanca, 2014, p. 141.

Walter Dillman Riegel's neologism to qualify the principle of image that draws the gaze, and is highly tactile. See also Hans Balding Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson Ltd., London, 1977.

the flat surface as organic motifs. The work, thus propelled from its material, bursts out of its frame and eludes any strict definition as painting or sculpture.

The chromatic range was also dictated by the material: yellow, red, and gray-green. When he began working with animal hide, Belkahia researched dyes that could be absorbed by the leather, since he was interested in "dyeing and not painting."<sup>7</sup> The artist therefore chose to use natural pigments such as saffron and sumac, but it was henna that had a particular resonance for him. It reminded him of his grandmother's hair, and it was also a dye commonly used in Morocco for pottery, textile, carpets, and body marking.

**"Very early on, I was interested in signs. In about 1956, discovering Paul Klee was a revelation. I felt very close to the signs in his work. It is only much later that I learnt that Klee had been to North Africa and that his work then took a particular direction. This justified my initial attraction to them."**

In tandem with selecting to work with copper and leather, Belkahia turned to a vocabulary of signs, ideograms, and hieroglyphics. This form of writing is as characteristic of his work as was his dedication to materials. He summons the refinement of Arabic calligraphy, the diversity of Berber signs, and the geometry of archetypal forms: triangles, circles, arrows, dots, the infinity symbol, the cross and its cardinal points. The strength of his work resides in the resolutely novel combination of the symbolic, the geometric, and the spiritual dimension of such signs, while perpetuating universal meaning, all of which imbue his work with a fullness of form and a vibratory rhythm.

Farid Belkahia died on September 25, 2014.

<sup>7</sup> Rajae Benchemsi, *Farid Belkahia*, Editions Skira and L'Atelier 21, Italy, 2013, p. 57.



*L'onde et son ombre*, 1974, cuivre/copper, 100 x 50 cm



Farid Belkahia began his training at the School of Fine Arts in Paris, between 1955 and 1959. He continued his studies in Prague until 1962 when he returned to Morocco to run the School of Fine Arts in Casablanca, which he continued to do until 1974. In 1963, he made a radical and definitive decision to give up easel painting in order to work with copper, and, from 1974, with lambskin. These materials were used both for their symbolic dimension and their expressive qualities to create compositions that escape any strict definition of painting and break out of the limits of pictorial space in order to project into the world as archetypal motifs. The works shown here synthesize Farid Belkahia's preoccupations: the instinctive life force of human beings is alluded to by sensual and organic curves, and their transcendence is symbolized by verticality, the only possible construction axis.

Farid Belkahia entame sa formation à l'école des Beaux-Arts de Paris entre 1955 et 1959, qu'il poursuit à Prague jusqu'en 1962, date de son retour au Maroc où il dirige l'école des Beaux-Arts de Casablanca jusqu'en 1974. En 1963, il rompt de manière radicale et définitive avec la peinture de chevalet pour travailler le cuivre, puis la peau en 1974. Employés tant pour leur dimension symbolique que pour leur valeur expressive, ils servent à élaborer des compositions qui échappent à la définition stricte de la peinture et font éclater les limites de l'espace pictural pour se projeter dans le monde comme autant de motifs archétypaux. Les œuvres exposées ici nous offrent une synthèse des préoccupations de Farid Belkahia : la force vitale et instinctive de l'Homme signifiée par des courbes sensuelles et organiques et la transcendence de sa nature symbolisée par la verticalité, seul axe de construction possible.

بدأ فريد بلكاهية دراسته في مدرسة الفنون الجميلة في باريس، ما بين عامي ١٩٥٥ و١٩٥٩. أكمل دراسته في براغ حتى عام ١٩٦٢ عندما عاد إلى المغرب ليدبر مدرسة الفنون الجميلة في الدار البيضاء لغاية سنة ١٩٧٤. وفي سنة ١٩٦٣، اتخذ قراراً جذرياً ونهائياً لترك رسم اللوحات لصالح العمل بالنحاس، ومن ثم في سنة ١٩٧٤، لصالح العمل بجلد الخراف. إن خيار العمل بهاتين المادتين منسوب لرمزية بُعديهما، وصدقَاتهما التعبيرية، لخلق تركيبات تتجنب أي تعريف صارم آتٍ من عالم الرسم، وتقفز خارج حظيرة الفضاء التصويري بهدف إظهار نفسها للعالم كدلالات من مستوى النموذج الرئيس. إن الأعمال المعروضة هنا تُنتج توليفة الأفكار الحاضرة في فكر فريد بلكاهية: إن القوة الغريزية للحياة عند البشر مُلمحٌ إليها من خلال إثناءاتٍ شهودانيةٍ وعضويةٍ، وتصوُّفها مرموزٌ إليه عبر العامودية، المحورُ المعقولُ الأُوحدُ للبناء.