



# École de Beaux-Arts de Casablanca The Casablanca School of Fine Arts

De gauche à droite:  
Farid Belkahia, Mohammed  
Melehi et Mohammed  
Chabâa

From left to right:  
Farid Belkahia, Mohammed  
Melehi, and Mohammed  
Chabâa



## Les fondements idéologiques et artistiques de l'école de Casablanca

Crée en 1945 à l'initiative des autorités coloniales françaises, l'école municipale des Beaux-Arts de Casablanca subit une refonte en 1964 sous l'impulsion d'un petit groupe d'artistes soudés autour d'un projet commun de réforme artistique et sociale. Sa genèse se situe dans le prolongement des mouvements sociaux d'émancipation en faveur du progrès et de la culture<sup>1</sup>, à une époque marquée par l'opposition entre société civile et société politique<sup>2</sup>. Cette opposition donne lieu dès 1956 – année de l'indépendance du Maroc – à une lutte par laquelle la société civile réclame son autonomie et son droit à agir comme « *productrice* au lieu de *consommatrice d'une culture politique* »<sup>3</sup>. On assiste alors à l'avènement de l'espace public dans la société marocaine postcoloniale, qui a pour corolaire la lutte pour la démocratisation du champ culturel et son affranchissement de la domination de l'Etat<sup>4</sup>. La naissance de la nouvelle école de Casablanca coïncide donc avec ce moment historique où la prise de conscience civique et culturelle, ainsi que l'émergence de la notion de libertés publiques vont de pair avec la

conceptualisation d'une pensée esthétique où l'art est appelé à devenir un lieu de savoir partagé.

L'apport idéologique et artistique de l'école Casablanca est à situer à deux niveaux. Premièrement, l'édification du rôle social de l'artiste (et de l'art) dans la construction d'une culture démocratique, condition *sine qua non* à la décolonisation et au renouveau du champ culturel. Cette construction se base sur la connaissance et la réappropriation du patrimoine collectif afin d'assurer son évolution d'une part, et sa contribution à la culture universelle d'autre part. Deuxièmement, l'élaboration, à travers les discours artistiques, des principes de la modernité plastique marocaine. Ce travail impliquait des prises de positions sans précédent dans l'histoire du pays.

C'est en effet la première fois que des artistes s'engagent contre la désaffectation des pouvoirs publics dans la gestion des affaires culturelles, et choisissent d'œuvrer au niveau de la situation artistique nationale au moment où les instances publiques misent davantage sur la reconnaissance de l'art du Maroc à l'international<sup>5</sup>. Il y avait là le désir de rompre avec les valeurs imposées par l'idéologie coloniale ainsi que les préjugés existants laissant croire à la supériorité de l'art occidental. C'est également la première fois que l'artiste acquiert la capacité sociale de la contestation des règles, à commencer par les règles de l'art. La voix artistique peut désormais se jouer des régimes de classification et des pratiques de subjectivation, et engager un déplacement significatif par rapport aux normes établies. Ainsi introduit par la transgression des règles préexistantes, le régime de l'exception artistique voit le jour<sup>6</sup>. Les artistes Farid Belkhalia, Mohammed Cha-

bâa et Mohammed Melehi représentent les premiers acteurs de cette mutation, dont on situe le moment le plus déterminant à la seconde moitié des années 60. En 1966, ils constituent le Groupe de Casablanca. La même année, ils engagent leur responsabilité d'artistes dans le débat sur le devenir de la peinture moderne en contribuant à la revue intellectuelle de gauche, « Souffles »<sup>7</sup>, aux côtés d'Abdellatif Laâbi, Mustapha Nissaboury, et Mohammed Khair-Eddine.

Réunis pour faire front contre l'orientalisme, l'art naïf, l'académisme, et le provincialisme, ces peintres vont marquer la fin d'une époque. Ils prônent la revalorisation de la culture populaire et dénoncent nombre de postulats erronés qui sous-tendent l'idéologie coloniale<sup>8</sup> et qui maintiennent ce que l'historien marocain Abdellah Laroui nomme « le degré zéro de l'existence historique du colonisé »<sup>9</sup>. Parmi ces fausses conceptions, persistait l'idée d'une « jeune » peinture marocaine réduite au stade éternel de l'enfance de l'art, l'idée de la puissante influence d'un art occidental assimilé de manière passive, ainsi que le mythe

s'en remettre à un jeu de formes préexistant mais doit inventer des formes. L'artiste est dès lors situé dans le champ social de l'exception professionnelle et jouit de la possibilité sociale de la transgression. C'est dans ce registre que l'énoncé conclusif de Foucault prend une signification importante au regard des investigations artistiques menées par Farid Belkhalia, Mohammed Melehi et Mohammed Chabbâa au sein de l'école de Casablanca. Voir Michel Foucault, « Dits et écrits », tome IV, texte 305, Paris, Gallimard, 1994, p. 222, in Fabienne Brugère, « Qu'a fait la contestation de l'exception artistique ? », « Noesis », <http://noesis.revues.org/793>.

7 La création de « Souffles », en 1966 par Abdellatif Laâbi, constitue un événement dont l'importance reste sans équivalent dans les autres pays du Maghreb. Animée par un collectif de jeunes poètes (Mutapha Nissaboury, Mohammed Khair-Eddine, Abdelkebir Khatibi, Mohammed Loakira, Abdelaziz Mansouri et Bernard Jakobiak, auxquels se joindra plus tard Tahar Ben Jelloun), la revue constitue « une prise de la parole » selon une expression de Laâbi : « Les poètes qui ont signé ce texte de ce numéro-manifeste de la revue « Souffles » sont unanimement conscients qu'une telle publication est un acte de prise de position de leurs part dans un moment où les problèmes de notre culture nationale ont atteint un degré extrême de tension ». Abdellatif Laâbi, « Prologue », « Souffles », numéro 1, 1966, p. 3.

8 Les études sur l'art au Maroc étaient jusqu'à l'indépendance le fait de chercheurs français. Elles répondaient plus au besoin de classification et d'inventaire qu'à la rigueur de l'analyse esthétique, et reposaient sur une approche dogmatique et des jugements normatifs. Les travaux d'Henri Terrasse et Jean Hainaut constituent un exemple probant du colonialisme culturel. Voir Henri Terrasse et Jean Hainaut, « Les arts décoratifs au Maroc », Editions Henri Laurens, Paris, 1925, ouvrage cité par Abdellatif Laâbi, dans Abdellatif Laâbi, « L'idéologie coloniale et l'Art marocain », « Souffles », numéros 7-8, 1967, p. 11.

9 Abdellah Laroui, « L'histoire du Maghreb », Maspero, Paris, 1970, p. 351.

d'une authenticité spontanée<sup>10</sup>. Leur dénonciation touche également la formation artistique. Ils chercheront à restructurer l'école des Beaux-Arts de Casablanca en soumettant le programme et les méthodes à une refonte radicale.

## L'enseignement de l'école de Casablanca et ses domaines d'application

La réforme de l'enseignement des beaux-arts a pour ambition d'instaurer un enseignement novateur basé sur l'éducation visuelle collective et la recherche de nouvelles voies d'accès à la modernité.

En 1962 Farid Belkhalia accède à la direction de l'école qu'il dirige jusqu'en 1974. Dès 1964, Melehi et Chabbâa le rejoignent pour former, avec Toni Maraini – responsable de l'enseignement de l'histoire des arts – et Bert Flint – professeur passionné d'art populaire –, et Jacques Azéma – responsable de l'atelier de dessin –, l'équipe pédagogique qui s'enrichira de l'apport des artistes Mohammed Ataallah, Mustapha Hafid, Mohamed Hamidi, et Abdelhay Mellakh.

L'expérience de formation à l'étranger conforte les trois artistes dans l'idée que l'adéquation entre le modèle académique occidental et la culture marocaine est impossible. Par ce que le référent culturel gréco-romain s'avère inassimilable par l'artiste marocain, que le concept de hiérarchie des genres et la notion de génie sont étrangers à la tradition artistique nationale, il leur apparaît nécessaire de forger de nouveaux principes pédagogiques. Il convient de rappeler leur compréhension, complète et nuancée, de ce qui animait le champ des avant-gardes occidentales afin de mesurer leur engagement, de comprendre leur résistance aux tendances dominantes de l'art (telle que la tradition picturale dérivée de l'École de Paris), et de saisir pourquoi ils choisissent de poursuivre une recherche orientée vers l'abstraction, selon une démarche qui n'appartient ni à la tradition formaliste, ni à aucun ordre préexistant.

10 Les écrits de Bernard Saint Aignan (« Renaissance de l'art musulman », 1954), Gaston Diehl (« La jeune peinture marocaine », 1961), Alain Flammand (« Regard sur la peinture contemporaine au Maroc », 1983) soutiennent la thèse de la « jeune » peinture marocaine et la supposée filiation entre maîtres occidentaux et peintres marocains. Le colonialisme culturel se fonde sur le déni d'une pensée esthétique singulière qui évolue vers une prise de conscience de la société marocaine de son passé propre et de sa propre logique historique. Voir Toni Maraini, « Ecrits sur l'art », « 19 peintres du Maroc. Aperçu historique », Editions le Fennec, Casablanca, 2014 (1990), p. 65 et pp. 99-101.

1 La mouvance de libération nationale voit le jour au Maroc entre les deux guerres (1919-1939) en réaction au joug colonial. Elle prône une idéologie révolutionnaire basée sur des valeurs gauchistes de démocratie qui inspirent un vaste mouvement social où se structurent divers mouvements sectoriels : associations socioculturelles, de femmes, de jeunes, ainsi que les premiers regroupements étudiants et syndicalistes. Ces associations sont marquées par le lien fort entre le fait social et politique. Voir Mostapha Bouaziz, « Chronique d'une gauche éparpillée », « Zamane », février 2013, pp. 68-73.

2 Des partis politiques et des associations socioculturelles se sont manifestés tout au long du protectorat à travers la résistance au colonialisme. Mais avec l'indépendance du pays en 1956 les rapports de force entre la société civile et les pouvoirs publics se sont durcis. La société civile sera au cœur du combat politique qui opposa le mouvement national (partis politiques) au Pouvoir. La première constitution de décembre 1962 consacre définitivement la suprématie du Pouvoir et en fait par voie de conséquence le principal créateur de courants d'opinion. Il est nécessaire de rappeler ce qu'avaient été dans le champ social l'ascendant de la pensée coloniale ainsi que l'hégémonie de l'Etat pour mesurer l'engagement des artistes de l'époque.

3 Safou Babana-Hampton, « Réflexions littéraires sur l'espace public marocain dans l'œuvre de Abdellatif Laâbi », chapitre 3, « L'architecture de l'espace propre à l'expérience de la revue Souffles : la vision de Abdellatif Laâbi », Summa Publication, 2008, p. 89.

4 Ibid.

5 C'est une époque d'ouverture aux pays dits du « Tiers monde » ; une époque propice à la découverte des cultures extra-européennes et de leurs productions matérielles. Les expositions de peintures marocaines se multiplient à l'occasion des rencontres internationales : Rencontres internationales de la peinture marocaine au musée de la ville de San Francisco (1957) ; Exposition internationale de Bruxelles (1958) ; Exposition de Peinture arabe organisée à Washington (1959), Troisième biennale d'Alexandrie (1959) ; Première biennale des Jeunes de Paris (1959) ; « Deux mille ans d'art au Maroc » (1963 – Galerie charpentier – organisée par Naima Khatib) ; Exposition à la Fondation Juan Miro (1976).

6 La référence de Foucault à Pierre Boulez peut être convoquée comme exemple de l'exception artistique, que nous mettrons en parallèle avec l'œuvre de Farid Belkhalia, Mohammed Melehi et Mohammed Chabbâa. Dans un texte consacré au compositeur, Foucault note que l'histoire de l'art au XX<sup>e</sup> siècle est traversée par une longue bataille pour imposer non seulement le « formel », mais plus encore « le travail réfléchi sur le système des formes ». Ce travail a pu s'imposer comme caractéristique démocratique majeure et est devenu le fait de l'artiste, désormais pensé comme celui qui ne doit pas

L'enjeu consiste à réaliser une reformulation de la radicalité révolutionnaire des avant-gardes historiques en prenant compte des données culturelles et historiques du Maroc avec ses composantes arabo-africaines<sup>11</sup>. Il s'agit pour ces artistes de faire jouer nécessité d'émancipation et travail de mémoire ; autrement dit, d'articuler deux notions aux dynamiques temporelles contradictoires : « l'avant-garde » (du présent par rapport au futur et aux exigences de la vie contemporaine), et la « tradition », du présent par rapport au passé et aux techniques plastiques traditionnelles<sup>12</sup>. Au fondement de la pédagogie de l'école de Casablanca réside donc la nécessité de trouver les solutions théoriques et esthétiques au problème posé par le statut de la tradition, et le rôle qu'elle devait jouer par rapport au présent. Cette conquête aboutira à une redéfinition de la valeur artistique, qui impliquait la valorisation du patrimoine et la redéfinition du lien entre l'art et le public.

La valorisation du patrimoine répond à la volonté de récupération du champ culturel et participe de l'entreprise de rénovation historique. Il s'agit de réhabiliter la figure de l'artisan - الصانع (Aç-çanie) - en valorisant l'apport de son travail artistique sur le plan culturel : gardien du patrimoine, l'artisan opère une synthèse entre créativité individuelle et héritage collectif. Son travail donne accès à un répertoire artistique populaire avec tout ce qu'il recèle de signes, formes et images ; autant d'éléments constitutifs d'une sémantique visuelle élaborée au fil du temps<sup>13</sup>. L'analyse des arts populaires - ruraux et citadins - a pour objectif de révéler leur force plastique intériorisée, afin de dégager les différents éléments d'une histoire des arts où vient s'inscrire l'art contemporain. Ce travail était celui de la reconstitution de la généalogie entre peinture et artisanat<sup>14</sup>.

Le rapprochement entre artiste et artisan s'inscrit dans la lignée du Bauhaus, autorisant une relation étroite entre les pratiques. A l'école des Beaux-Arts, un tapis rural se substitue aux copies de plâtres antiques ; la photographie comme mode d'expression principal remplaça l'oralité ; on y enseigna la calligraphie arabe, les arts traditionnels (tapisserie, poterie, bijou), et l'architecture islamique. Cette pluridisciplinarité permet notamment de soulever la question du rapport entre l'art et la vie. Elle s'incarne dans des pratiques artistiques d'un genre nouveau axées sur l'espace public. Ces nouvelles pratiques signent la présence de l'artiste dans la rue et témoignent de sa volonté de conquérir un territoire affranchi des normes muséales et des dictats du marché de l'art<sup>15</sup>, encore très marqué par le goût bourgeois pour l'orientalisme tardif.

L'espace public devient l'*analogon* d'une création moderne en rupture avec toutes les fermetures, qu'elles soient de nature traditionaliste, institutionnelle ou marchande. Les artistes y font jouer une création qui se fonde sur l'interpellation directe du public. Il est question de pratiquer un art intégré au quotidien, un art postulé comme facteur de restauration du lien social. L'espace public est donc revendiqué pour sa capacité à toucher le plus grand nombre, mais également par ce qu'il se présente comme un territoire de liberté. Il se réfère à deux types d'entités spatiales. D'une part un territoire physique : le mur de la rue, qui devient le lieu d'inscription de pratiques interventionnistes. D'autre part un territoire symbolique : celui de l'action et de la parole, où les artistes et intellectuels peuvent affirmer leurs positions théoriques, idéologiques et politiques.

Les actions dans l'espace public convoquent différents supports de création qui participent d'une même stratégie d'éducation visuelle collective et de décolonisation de la culture. La revue d'art et de littérature Souffles autorise l'expérimentation pluridisciplinaire, l'élaboration de nouvelles formes esthétiques telles que l'illustration, le graphisme et la calligraphie. Les pratiques individuelles ou collectives d'intégration d'œuvres d'art à l'architecture visent à instituer un dialogue fécond entre l'art, l'architecture et la vie quotidienne. Les expositions dans le tissu urbain permettent l'interpellation directe de l'homme de la rue, et visent la communion de l'art et de la vie, en dehors de tout pré requis intellectuel.

L'acte le plus retentissant demeure l'exposition manifeste de 1969 sur la place de Jamaâ El-Fna, véritable gifle à l'art officiel consacré par le Salon du Printemps, à l'occasion de laquelle les artistes Mohammed Ataallah, Farid Belkahlia, Mohammed Chabâa, Mustapha Hafid, Mohammed Hamidi, et Mohammed Melehi dévoilent un accrochage mis en place avec l'aide des étudiants et de la population. Elle est suivie de la manifestation Place du 16 Janvier à Casablanca, (1969), parallèlement à celle des lycées.

### La spécificité de la (post)modernité marocaine

A travers l'exercice de l'abstraction - géométrique ou gestuelle - Belkahlia, Chabâa et Melehi invalident les postulats de l'œuvre moderne en instaurant une réflexion sur les limites spatiales et temporelles de l'objet artistique par leurs pratiques individuelles et collectives. Une démarche commune semble caractériser leurs recherches : définir des rapports dynamiques spatiaux d'une part, et articuler une dialectique de l'héritage et de l'innovation, d'autre part.

Belkahlia fait définitivement éclater les limites de l'espace pictural pour donner vie à des bas-reliefs organiques ; les compositions de Melehi font jouer la dramaturgie du cosmos dans une tension dynamique entre ordre et chaos ; les œuvres de Chabâa sont le lieu d'inscription de relations spatiales contradictoires poussant l'œil du spectateur à dépasser la surface picturale. Leur travail inaugure une esthétique orientée vers l'extérieur du tableau, qui dote leurs œuvres d'une force centrifuge, apte à les propulser dans l'espace du spectateur. Ainsi, fresques murales, intégrations architecturales avec les architectes et autres recherches graphiques au sein de « Souffles » sont les occurrences d'un même acte : ouvrir l'art à l'espace de la vie.

Leur réflexion interroge par ailleurs la temporalité de l'œuvre dans son articulation à une époque passée, ses traces et ses prises. A rebours de la perspective moderne qui impose d'achever tout lien avec le passé<sup>16</sup>, ces artistes proposent de faire jaillir du passé ce qui permet de projeter leur art dans le futur<sup>17</sup>. Pierre Restany qualifie leur démarche de « recyclage tempéré de références marocaines ». Il en résulte un vocabulaire plas-

tique hybride qui cherche à associer les préoccupations esthétiques modernes avec les traces d'une mémoire ancestrale.

La spécificité de l'expérience marocaine réside donc dans sa capacité à déplacer, réévaluer des signes dont l'histoire est oubliée ou occultée. Cette articulation des registres temporels vise l'accomplissement de la nouveauté. Mais paradoxalement, la rapproche de la condition postmoderne. Selon Vattimo, la postmodernité « se caractérise non seulement comme nouveauté par rapport au moderne, mais plus radicalement comme dissolution de la catégorie de nouveauté<sup>18</sup> ». Elle sous-tend un processus de « surmontement », autrement dit un *au-delà de la modernité*, qui suppose une rupture avec la logique de progrès de la modernité d'une part, et l'assimilation des limites de la modernité d'autre part<sup>19</sup>.

Dans l'expérience marocaine ici décrite, cette condition postmoderne se reflète notamment dans la nature de la rupture épistémologique, qui est davantage métamorphose que négation. Il est intéressant de noter à ce propos que le travail de ces trois artistes donne lieu, de manière simultanée, à l'émergence de nouvelles formes et au constat d'épuisement de la capacité d'invention. Nous pouvons dire que l'émergence de nouvelles formes artistiques a pour corolaire la naissance d'une réflexion sur le rôle de l'art dans la production de l'histoire. C'est le moment où l'on assiste à une contiguïté entre l'idée de la production artistique comme geste historique et celle de l'art comme production de l'histoire. A cela correspond au niveau historiographique l'apparition de nouvelles modalités d'écriture de l'histoire où se trouve en germe le procédé très actuel du remix.

11 Mohammed Chabâa « Deux périodes de la peinture marocaine », article paru en arabe dans la revue « Al Karmel » N° 12, Chypre, Bisan Press & Publication Institute LTD, 1984, pp. 217-225.

12 Toni Maraini, « Situation de la peinture marocaine », « Souffles », numéros 7-8, 1967, p. 15.

13 T. Maraini, « Considérations générales sur l'art populaire », « Maghreb Art » N° 2 - Art Populaire, pp. 9-8.

14 T. Maraini, « Ecrits sur l'art », « Au rendez-vous de l'histoire de la peinture », Op. Cit., p. 64. Voir également « Questionnaire - Mohammed Chabâa à propos de la tradition plastique », dans « Souffles », numéros 7-8, Op. Cit., p. 39.

15 M. Chabâa « Deux périodes de la peinture marocaine », Loc. Cit.

16 Le projet moderne énoncé par Baudelaire assigne à l'artiste la tâche « [...] d'extraire du présent ce qui est digne d'être retenu et de devenir antiquité ». Voir V. Descombes, « Le raisonnement de l'ours et autres essais de philosophie pratique », Paris, 2007, Seuil, pp. 176-195.

17 Chabâa : « Le statut de l'art traditionnel est futuriste » ; Belkahlia : « La tradition est le futur de l'homme »

18 Gianni Vattimo, « La fin de la modernité » (1985), Paris, Seuil, 1987, p. 10, in Sophie-Jan Arrien et François Gauvin, « G. Vattimo, La fin de la modernité ; nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne », « Erudit », 1997, pp. 233-238.

19 Ibid.

Established in 1945 by the French colonial authorities, the public Fine-Arts school in Casablanca was remodelled in 1964 as a result of the efforts of a small group of artists who shared the same notion of artistic and social reform. The desire to change the structure of the school was seen as an extension of the social emancipation movement, which aimed to achieve progress and development culture. This was at a time of heightened tension and conflict between civil society and the political sphere. The struggle between these two groups gave rise in 1956, the year of Morocco's independence, to a struggle by civil society to establish its own independence and right to act as a 'producer instead of a mere consumer of political culture'. The public sphere was thus created in Moroccan postcolonial society, leading to a struggle for the democratisation of culture, free from State control. The birth of the new school in Casablanca coincided with this historic moment during which civil and cultural awareness expanded rapidly, and the emergence of ideas on public liberties went hand in hand with the definition of new aesthetic thought. Here art was called on to become a new way to share knowledge.

The ideological and artistic contribution of the Casablanca school to these efforts can be separated into two steps. First, education on the social role of the artist (and of art) in building democratic culture, which is crucial in the process of decolonization and the renewal of the arts scene. This process was based on understanding and reclaiming shared heritage in order to ensure on the one hand its natural evolution and on the other its contribution to a universal, shared culture. Secondly, the creation through artistic dialogue of the principles of Moroccan artistic modernism. This task involved taking ideological positions something, which was unprecedented in Moroccan history.

It was the first time that artists engaged in the struggle against the antipathy of public authorities towards the management of cultural affairs. They controversially chose to work at on the national artistic scene at a time when public bodies were increasing efforts to get Moroccan art recognized internationally. There was the desire to make a break with the values imposed by colonial ideology and existing prejudices, which fostered belief in the superiority of Western art. It was also the first time that the artist achieved enough social influence to be able to contest the status quo, starting with the pre-established rules of art. An artistic voice could now take part in classification systems and a process of subjectivation, committing to a significant shift away from the previously established norms. By transgressing pre-existing rules, the system of the artistic exception was born. Artists like Farid Belkahlia, Mohammed Chabâa and Mohammed Melehi were pioneers of this shift, which saw its zenith in the second half of the 60s. In 1966, they formed the Casablanca group. The same year, they engaged with their responsibility as artists by debating the future of modernist painting through contributions to the leftist intellectual magazine *Souffles*, alongside Abdellatif Laâbi, Mustapha Nissaboury, and Mohammed Khâir-Eddine.

United against Orientalism, naive art, academia, and provincialism, these painters would usher in the end of an era. They advocated for a reevaluation of popular culture and denounced numerous erroneous premises, which were connected with out-dated colonial ideology. They asserted what the Moroccan historian Abdellah Laroui called 'the zero level of historic presence for colonized' people. Amongst these false ideas, was the idea of the 'young' Moroccan painter, which reduced national art to a state of eternal youth, never maturing. There was also the idea of a strong Western influence on art which was assimilated in a passive way as well as the myth of spontaneous authenticity. Their denunciation indictment of the state of affairs included the artistic training provided by the school. They wanted to restructure the Fine-Arts school in Casablanca by giving the programs offered and methods taught a radical overhaul.

### Teaching at the Casablanca school and its fields of application

The reform in teaching Fine Arts aimed to establish a teaching model incorporating innovative visual education and research into new ways of accessing modernism.

In 1962, Farid Belkahlia became part of school's management, which he would lead until 1974. From 1964, Melehi and Chabâa joined him to create a solid pedagogic team. This team also included Toni Maraini, who was responsible for teaching the history of art, Bert Flint, a professor passionate about popular art, and Jacques Azéma, who was in charge of the design workshop. This team would be enriched by input from artists like Mohammed Ataallah, Mustapha Hafid, Mohamed Hamidi, and Abdelhay Mellakh.

The experience of training abroad confirmed for Belkahlia, Melehi and Chabâa, that harmony between the Western academic model and Moroccan culture was impossible. They felt that since Greco-Roman cultural references appeared incompatible with Moroccan artists, the concept of a hierarchy of genres and the idea of genius were foreign to the national artistic tradition. It therefore seemed necessary to revolutionize the artistic landscape and create new pedagogic teaching principles. To be able to fully grasp how deeply their commitment to resisting the dominant trends in art at the time went, such as the pictorial tradition of the Parisian school, it is important to recognize their complete and nuanced understanding of Western Avant-guard movements. Realising this helps explain why their research was angled towards abstraction, and followed a process that didn't belong to the formalist tradition nor any other pre-existing order.

This challenge of revamping the school involved reformulating the revolutionary radicalism of historic Avant-guard movements by taking into consideration cultural elements from Morocco with its Arab-African origins. This required the artists to free themselves and undergo a process of memory work. Memory work required reconciling two notions of contradictory temporal movement, the 'Avant-guard' (which comes from the present and relates to the future and the demands of contemporary life) and 'tradition' (which comes from the present and relates to the past and the use of traditional artistic techniques). The foundation of the new school's teaching was

based around the need to find theoretical and esthetic solutions for the problems posed by artistic tradition and the role that it should play in contemporary art and society. This quest would result in a re-definition of artistic values, which appreciated cultural heritage and redefined the link between the public and art.

Valuing cultural heritage responded to a desire to recuperate the cultural scene and to carry out a sort of historic renovation. This involved rehabilitating the figure of the artisan - *الصانع (Aṣ-ṣāniʿ)* by recognising their artistic input to the Moroccan cultural scene. As guardians of Moroccan heritage, the artisan employs a blend of personal creativity and shared tradition. Through his work the artisan opens access to a repository of the popular artistic tradition with everything that it contains including signs, shapes and images. These constitute components of a visual language, which is developed over time. Analysis of popular art, both rural and urban, reveals their internalized artistic force, it exposes different elements of art history which can be described as contemporary art. By going through this process Belkahlia, Melehi and Chabâa, were able to reconstruct the link between painter and artisan.

The process of bringing together the artist and artisan followed the Bauhaus philosophy, which encouraged a close relationship between both practices. At the Casablanca Fine-Arts school the philosophy could be seen in the way that a rural carpet replaced copies of ancient plasters or the fact that photography became a principle mode of expression replacing oratory. Arabic calligraphy was also taught, as well as traditional arts (carpentry, pottery, jewellery) and Islamic architecture. The multidisciplinary nature of teaching helped raise the question of the relationship between art and daily life. The question manifested itself through a new genre of art, which involved the public arena. Opening up the public arena brought the artist into the street. It came from a desire to find new uncharted territories, which were free from the strict norms of museums or the dictates of the art market that was still heavily influenced by bourgeois tastes for late orientalism.

The public sphere became the *analogon* of modernist creation. It broke through all of the usual constraints, whatever they may be, either traditionalist, institutional or market based. Artists took part in a form of creation, which was solely linked on direct questioning of the public. The artistic process was integrated into daily life, and produced art that was imagined as a factor in restoring the link with society. Public space was therefore claimed as a free territory. It bridged the gap between two kinds of territories. One was the physical where the wall on the road becomes the place for hosting interventionist art. The other part is a symbolic territory of actions and of words. Here artists and intellectuals argue over their theoretical, ideological and political positions.

Actions in the public sphere brought together different artistic vehicles, which shared the same strategy on visual education and cultural decolonization. The art and literature magazine, *Souffles* was thus created as an embodiment of this strategy, including a certain type of multi-disciplinary experimentation, using new forms of aesthetics such as illustration, graphics and calligraphy. The individual or shared practices of integrating works of art into

architecture also flourished with the aim of developing fruitful dialogue between art, architecture and daily life. Exhibitions in the urban landscape itself also allowed the direct involvement of the man in the street, uniting art and daily life, outside of any intellectual prerequisites.

One of the most memorable acts of protest remains, which brought together the public with contemporary art, was the exhibition in 1969 on Jemaâ El-Fna. It represented a slap in the face for official art and the Spring Salon. During this fair, the artists Mohammed Ataallah, Farid Belkahlia, Mohammed Chabâa, Mustapha Hafid, Mohammed Hamidi, and Mohammed Melehi unveiled an exhibition on the main square in Marrakech. It was created thanks to the help of the local student population. It was followed by protests in Place 16 Janvier in Casablanca (1969) as well as in Moroccan high schools.

### The features of Moroccan (post) modernism

Through abstraction, both geometric and gestural, Belkahlia, Chabâa and Melehi invalidated the established premises of modernist work. In their art, both individual and through their shared experiences, they included a reflection on the spatial and temporal limits of an artistic object. There is one mutual element, which seems to characterize their research, they simultaneously define a dynamic spatial relationship which forcing a dialogue on national heritage and modern innovation.

Belkahlia definitively smashed through the limits of pictorial space producing organic bas-reliefs. The compositions of Melehi invoked cosmic drama through the dynamic tension between order and chaos. The works of Chabâa conjured up contradictory spatial relationships pushing the eye of the spectator to go beyond the surface of the painting. Their work launched an esthetic oriented towards the exterior giving their works a centrifugal force able to propel them into spectator's personal space. Murals, the integration of art into architecture and other graphic research found in the magazine *Souffles* are all evidence of the same act, placing art into people's daily life.

Reflection on these public forms of art focuses on the temporality of artwork itself and the traces or presence of the past found within it. This contrasts sharply with the modernist perspective that tries to cut off every link to the past. The artists attempted to offer a way for their artwork to jump from the past and be thrown into the future. Pierre Restany identified their work as being 'recycling tempered with Moroccan references'. It resulted in a hybrid artistic vocabulary, which looked to partner modern aesthetic concerns with traces of ancestral memory.

The specific nature of the Moroccan experience can be found in its ability to shift, and re-evaluate the traces of a history, which appears forgotten or hidden. While the discussion of time aimed to create something new, it paradoxically brought their art closer to the postmodern condition. According to Vattimo, postmodernism 'is characterized not only as being novel in comparison with modernism but more radically in its dissolution of the category 'new'. It implies a process of 'overcoming', also known as an 'afterlife for modernism', which includes a rupture with the logical progress of modernism on the one hand, and the assimilation of the limits of modernity on the other.

In the Moroccan experience described above, this postmodern condition is reflected in the nature of the epistemological break, which is more of a metamorphosis than negation. It is interesting to note that the work of these three artists simultaneously gave a place for the emergence of new forms of art and public assertions of the exhausted limits of innovation. We can say that the emergence of these new artistic forms led to considerable reflection on the role of art in the production of history. It is a moment when we witness a correlation between the idea of artistic production as a historic act and that of art as producing history itself. At a historiographical level the appearances of new ways of writing Moroccan history would become a seed for a very contemporary process of remixing.



Exposition manifeste de l'École de Beaux Arts de Casablanca, Place Jemaa el-Fnaa  
Manifesto exhibition of the Casablanca School of Fine Arts, Jemaa el-Fnaa Square

© Droits réservés; Courtesy Famille Mohammed Chabâa