

Las artes visuales en Marruecos tras la independencia¹

Mohamed Métalsi

Existe una constante que marca la producción artística e intelectual en Marruecos. En la escritura, en las artes visuales, en la música, en la danza, en la arquitectura, etc., la cuestión de la tradición está siempre y claramente presente. El patrimonio cultural, que continúa vivo, cae con todo su peso sobre los artistas y los intelectuales de este país. Se nos dirá, ¡es normal! Marruecos, un país emergente, sale lentamente de un pasado cargado de historia y se integra poco a poco en una modernidad aún balbuceante. Es normal que su cultura se vea aún retenida en los ambientes del siglo XIX. Pero si lo comparamos con Argelia o Túnez, Marruecos aparecerá como la nación más fuertemente marcada por la doble marca cultural de la tradición y la modernidad. Es una ventaja, dirán algunos.

Ciertamente, pero el problema de la doble marca ha sido siempre planteado en relación con el problema de la identidad, con el de su búsqueda o de su pérdida. La identidad en Marruecos plantea sin duda más problemas de lo que lo hace en el caso de sus vecinos. Desde el punto de vista de la historia de la composición étnica, cultural, espiritual, Marruecos conoce una pluralidad y una diversidad que raramente se encuentran en otros lugares. Esta pluralidad puede, bien entendida, ser vista como una ventaja, o bien, allí donde está mal gestionada o asumida, representar un freno a su desarrollo. Para ver cómo el marroquí ha negociado esta herencia es necesario mirar a la historia.

El hecho de que la constitución marroquí ponga el acento en este aspecto no es, en definitiva, por pura delectación filosófica, es una realidad. Y a pesar de este conjunto tan rico como diversificado aún hay descontentos que reclaman un lugar en el texto constitucional: los moriscos, los subsaharianos... y muchos otros. Es la herencia del imperio, que no terminamos de descubrir completamente cada día.

1. El universo visual tradicional

Mucho antes de la época del protectorado, una tradición artística tan rica como variada tuvo lugar en Marruecos. Durante más de mil años, los marroquíes han desarrollado su universo visual, producto de un mestizaje cultural en el seno de la civilización islamo-árabe y notablemente hispano-morisca y bereber. Este universo constituye un vasto complejo de actividades artísticas unidas por un cierto número de modalidades,

reconocidas e identificables, que se desarrollan a través de técnicas variadas. Mosaico, pintura decorativa, manuscritos iluminados, arquitectura, etc. Los mismos motivos visten soportes diferentes; así, una caligrafía o un arabesco pueden inscribirse en diferentes materiales, un mismo motivo geométrico ornar un tapiz o una cerámica rural o incluso el cuerpo a modo de tatuaje. No existen fronteras semióticas entre las diferentes prácticas sociales (textil, adivinación, magia...) donde viene a desarrollarse el lenguaje formal. La permutación es digna de ser mencionada: de la obra simple y ordinaria a la obra extraordinaria, del objeto profano al objeto sagrado y al cuerpo.

Se trata de un arte que se inscribe en un contexto social en función del cual se manifiesta. El mundo formal que orna los diferentes soportes desarrolla fuertemente las necesidades simbólicas y los deseos del grupo social. Podemos considerarlo como una forma privilegiada de la cultura y como un sistema formado por un *habitus* que permite al individuo concebir lo pensable y lo impensable, ver y no ver. Hablar de este universo de formas supone necesariamente evocar la totalidad de lo social, y particularmente las exigencias de la religión, y quizá de la mitología, pues sin su función y su modo de empleo, numerosas de estas formas habrían sido inconcebibles. Sólidamente anclado a la expresión de la vida cotidiana, tal universo simbólico compromete profundamente la sensualidad de la persona y del grupo, y solicita una percepción no específica cuya legibilidad supone el sentido práctico que rige el código implícito de la mirada.

La producción artística tradicional no puede explicarse sin hacer mención a sus agentes protectores, a su modo de trabajo y a su relación con la obra. Pues la obra creada, singular y firmada, según la concepción de nuestra época, no existe en este contexto, y el número de artesanos que han firmado sus obras es insignificante: el arte tradicional no es individualizado. Los artistas responden, cada uno en su especialidad, a las necesidades sociales y simbólicas del grupo y reproducen así las formas objetivas y subjetivas incorporadas. El "anonimato" es un elemento de la uniformización esencial, de la estabilidad y la permanencia de grandes figuras de esta producción artística. El universo visual tradicional está, en suma, fundado sobre una continuidad entre el arte y la vida que implica otra relación de equivalencia entre la forma y la función.

2. La pintura de caballete: el acceso a la modernidad

Contrariamente a los países que han conocido la dominación otomana, Marruecos no posee tradición pictórica, mientras que en Argelia, por ejemplo, el arte de la miniatura, ciertamente menos rico que el de los imperios persa y turco, ha constituido una mediación progresiva entre la hoja dibujada y la tela pintada. Los grandes miniaturistas argelinos Racim y Temmam fueron por excelencia quienes pasaron de la miniatura a la pintura. En Marruecos, donde el control riguroso ejercido por la doctrina malakita está probablemente en el origen de esta carencia, el paso a la era de la imagen transitará directamente por la expresión de la imagen en su forma primordial: la pintura de caballete.

Es todavía difícil establecer en qué momento preciso esta técnica se implanta en Marruecos. Compilar las biografías de los pintores, los relatos de sus viajes, las modalidades de sus contactos con Europa y los europeos, su nivel de conocimiento del arte y de las letras, su estatus económico y social, etc., será necesario para comprender la génesis del paso a la modernidad visual en Marruecos: una historia social, cultural y económica del arte moderno de este país queda aún por hacer.

La pintura de caballete ha llegado a Marruecos cargada de una historia compleja, en concordancia con la multitud de corrientes filosóficas, políticas, económicas y estéticas que han agitado Europa tras el Renacimiento. Impregnado de estas corrientes innumerables, el artista moderno europeo es heredero de un cuestionamiento que ha atravesado los siglos, el de sus estatus en el seno de la sociedad, y a través de éste su modo de remuneración.

No existe una técnica neutra, y la pintura de caballete no es una excepción, que no porte en sí las condiciones sociales y mentales que la han engendrado, implicando ineluctablemente un saber y una práctica. El arte en general, como dice Pierre Francastel, es una formación social que implica a la vez el pensamiento y la acción humanos.

En Marruecos, la pintura de caballete no se remonta a la práctica artística tradicional, al arabesco, la caligrafía o la ornamentación inscrita sobre la arquitectura y los objetos de la vida cotidiana, incluso si ciertos artistas marroquíes reivindican esta filiación por la utilización más o menos libre de sus motivos, de sus maneras y de sus formas. Decir que el saber visual tradicional es el germen de la expresión contemporánea es construir una historia lineal que confunde las prácticas, las palabras y las cosas. La cuasi-continuidad de las formas, en algunos pintores, no es sin duda más que un efecto superficial. En un nivel arqueológico, el saber visual ha cambiado radicalmente. La eclosión de la práctica de la pintura de caballete se inscribe en un proceso multidimensional muy amplio de mutaciones culturales que consisten, fundamentalmente, en incluir expresiones artísticas europeas modernas en un contexto cultural tradicional.

3. Los balbuceos

Desde el siglo XV, los viajeros marroquíes han tenido contacto con las sublimes obras plásticas concebidas por los artistas europeos. A la inversa del encantamiento provocado por las invenciones técnicas y arquitectónicas, las artes visuales violentaban su "conciencia" y sus hábitos mentales que obedecían a la proscripción religiosa de la imagen. Considerada como una manifestación diabólica, la representación encuentra a comienzos del siglo XX una oposición obstinada de ciertos teólogos musulmanes que la asimilan a una práctica aportada por la civilización europea conquistadora y colonizadora. Este rechazo se aplica igualmente a otros símbolos de la cultura triunfante, tales como el uso de la fotografía, la vestimenta y las innovaciones tecnológicas.

Si la pintura de caballete en Marruecos nace a comienzos del siglo XX, el arte pictórico contemporáneo, reconocido como tal, sólo aparece con la independencia. Sea como sea, actualmente es considerado uno de los fenómenos mayores de la historia del arte en Marruecos. Concentra las energías desde los años 50 y 60, y algunos años más tarde jugará un rol decisivo en la evolución de las formas. Fue por tanto una verdadera "revolución" que sacudió el mundo visual tradicional.

Durante el protectorado (1912-1956), pintores marroquíes autodidactas surgirán aquí o allá en un contexto cultural donde el artesano era aún el único que respondía a las funciones simbólicas. Extranjeros al mundo social, sus producciones artísticas no tenían punto de anclaje y alcance en el imaginario colectivo. Desprovistos de una formación técnica, artística e intelectual abierta sobre el mundo moderno, estos artistas no académicos se empeñaban en imitar a los artistas europeos instalados en Marruecos como J. Majorelle, J. Hainant, E. Edy-Legrand, E. Daudelot, J. Besance-

not, A. Suréda, J.H. Derche, H. Rousseau, Lepage o M. Bertuchi, autores de una pintura figurativa exótica. Sus retratos y sus paisajes, su grafismo desnudo y su paleta suntuosa influenciaron las primeras experiencias pictóricas marroquíes.

Adoptando cuadro y pincel, esta primera generación de pintores concurrió involuntariamente en la génesis del arte moderno en Marruecos, de modo que es considerada la precursora de la ruptura con la tradición. Citemos a El-Menebhi y Rbati de Tánger, Ben Larbi El-Fassi, Jilali Ben Chelam de Rabat, calificados de “néo-impressionnistes”, los primeros en pintar a gouache cuadros figurativos anecdóticos. Los paisajes y las escenas de género serán sus temas predilectos, según el modelo de los maestros europeos. Esta mirada cuasi etnográfica sobre su mundo social fue la primera tentativa pictórica que rompía con la tradición de los pintores miniaturistas de la cultura arabo-islámica y con la de los pintores del imaginario popular contemporáneo.

La apropiación de este nuevo útil de expresión resulta de mutaciones sociales, políticas y culturales profundas que han marcado la escena marroquí entre las dos guerras y se han intensificado tras la independencia. Alimentados de valores de las dos culturas, estos pintores explotarán la doble aspiración fundada sobre la modernidad occidental y sobre la tradición arabo-bereber. Optando por la pintura de caballete, darán la prueba de esta tentativa de mediación de los dos universos culturales ensayando tanto su visión del mundo como la reproducción de elementos de los códigos de representación que prevalecían en su cultura por medio de un útil de importación.

Sus obras, de las cuales no percibimos en primer lugar más que el mimetismo, más o menos hábil, de técnicas y de temas, desvela la asimilación de una nueva relación con lo visible y lo invisible que no tardará en aligerar su dependencia con respecto a los modelos visuales ancestrales. Buscarán una expresión plástica moderna, original y universal, que no alcanzaban aún a concebir; una expresión que rompiera con el saber artístico tradicional y con un cierto modo de representación.

La obra de estos precursores no presenta interés particular desde el punto de vista pictórico, sino desde la importancia que tiene inaugurar una práctica nueva: la pintura de caballete en una sociedad que no la conocía. A pesar de todo lo que pudieran decir los críticos, su principal valor fue el de alejarse en bloque del academicismo. Además, el régimen del protectorado no instalará de inmediato escuelas de Bellas Artes en Marruecos que permitieran al pintor incorporar los códigos, dominar los conocimientos de la nueva estética y alzarse en “sujeto creador”, en individuo diferente de la masa firmando sus obras, es decir en intelectual en igualdad con el letrado, el hombre de lo escrito o de la palabra de la cultura teológica tradicional.

A pesar de una “folclorización” progresiva de universo visual tradicional, el grueso de los pintores iría, de modo cada vez más numeroso, a seguir, tras los años 40, el ejemplo de estos precursores, sobrepasarlos e implicar, más lejos aún, un proceso de reestructuración del campo artístico marroquí. Desde el comienzo, estilos y tendencias han sido muy variados. Moulay Ahmed Drissi, Omar Mechmacha, Mohamed Ben Allal, El Hamri, Ahmed Ben Driss El Yaquoubi así como Tayeb Lahlou, Hadj el Moznino y otros, surgirán en la escena cultural marroquí, visibilizados a través de exposiciones individuales y colectivas. Se trataba aún de una generación de autodidactas que, habiendo adquirido un dominio satisfactorio de técnicas y materiales, ignoraban relativamente el sentido de su práctica y no conocían bien la génesis de la historia del arte europeo desde el Renacimiento. Algunos de ellos siguieron cursos de arte por correspondencia. Otros, como Drissi o El Yaâquoubi, aprendieron su oficio viajando y fueron,

quizá demasiado rápidamente, calificados de “peintres naïfs” sin que se examinara qué en sus cuadros destilaba una tradición visual de lo fantástico. El-Yaâqoubi produjo, por ejemplo, una obra que rozaba la no figuración, abstracción aún indecisa pero que anunciaba los balbuceos de la investigación lúcida y profunda que caracterizará la expresión plástica en Marruecos. Louardighi concibió sus cuadros como un sueño. Componiendo obras exuberantes donde el hombre está asociado a animales extravagantes y a vegetales reales e imaginarios, crea un mundo mágico de formas y colores. Su lenguaje visual, tan desacreditado por los “exégetas” del arte, no está sometido ni a las modalidades académicas ni a las facilidades miméticas.

En cualquier caso, las obras de estos pintores de los años 40 y 50 recibidas positivamente por sus colegas y por los críticos europeos, asumieron la función primordial de confirmar una ruptura en el campo artístico marroquí. Ellos supieron, sin desgarrar ni dudas, hacer de su arte el crisol de dos culturas, abriendo la vía a una generación que afirmará su entrada plena en la modernidad y consolidará el brillo de las artes plásticas en Marruecos.

Ante esta floración de artistas autodidactas y el flujo de nuevos talentos, el protectorado español decidirá en 1945 fundar la Escuela de Bellas Artes de Tetuán; su ejemplo fue seguido por el protectorado francés, que por su lado creará, en 1950, una Escuela de Bellas Artes en Casablanca. Conviene mencionar, aparte de estos dos establecimientos, la sección de “artes aplicadas”, en el seno de la cual se dispensa desde hace más de medio siglo una enseñanza artística académica que forma en los diferentes oficios del arte y muy precisamente en la enseñanza de las artes plásticas.² Estas escuelas han jugado un rol decisivo en la evolución de las artes en Marruecos, porque casi todos los pintores marroquíes actuales son diplomados de una de ellas. Así, hay que señalar la existencia permanente de autodidactas que contribuyen, cada uno a su manera, al enriquecimiento de la escena cultural marroquí. Aun hoy, constituyen uno de los afluentes que irrigan la ebullición de la creación contemporánea en Marruecos.

4. La pintura de la independencia: la búsqueda de la identidad

En el momento de la creación de estas escuelas, Marruecos estaba ya comprometido en su combate nacional por la independencia. Ésta debía crear condiciones históricas nuevas para el florecimiento de una expresión pictórica enraizada en un campo³ social, cultural y artístico moderno, democrático y libre. Pues tal campo no puede funcionar sin la existencia y la interacción de una serie de elementos: artistas, críticos de arte, poetas, filósofos, historiadores del arte, revistas especializadas o no, público, mecenas, mercado del arte nacional e internacional, enseñanza artística... Pero sobre todo, para emerger y abrirse paso la creación necesita de libertad política y de un debate multidisciplinar generalizado entre sus diferentes modos de expresión: pintura, literatura, poesía, música, cine, teatro, arquitectura... con el fin de contribuir a fundar estilos universales y participar en la formación y la innovación de nuevos valores sociales y culturales, y de entrar así en la modernidad.

La independencia permite de entrada la eclosión de una generación de artistas (nacidos entre 1930 y 1940) que se formará en las técnicas y en los debates pictóricos que agitan la Europa de los años 50 y 60 gracias a estancias financiadas con becas de estudios. En el marco de los intercambios euro-marroquíes, J. Gharbaoui, A. Cherkaoui, F.

Belkahia, M. Melehi, M. Meghara, S. Cheffaj, M. Chebaa y otros partirán a Francia, España o Italia, plenos de deseo de evasión, de voluntad de conocimiento de la cultura occidental y de una necesidad de la búsqueda de sí a través de la comprensión del Otro.

Durante sus estudios en Europa, fueron testigos de una efervescencia política, ideológica, cultural y artística de envergadura, así como de la libertad de expresión de la que gozaban sus colegas de la otra orilla del Mediterráneo. Al término de esta aventura intelectual, conocerán itinerarios singulares y experiencias estéticas diversas. Es precisamente esta diversidad la que determinará las prácticas artísticas, multiplicidad de influencias que muy particularmente dotará al campo pictórico marroquí, ese campo que era necesario inventar y construir en todas sus componentes, de una notable variedad de expresiones. Para construir el campo, era necesario crear o al menos renovar profundamente estructuras sociales y culturales, ideas y proyectos. Medio siglo más tarde, la cuestión continúa sobre la mesa: ¿la sociedad marroquí ha dirigido bien esta renovación?

Los pintores fundadores: la afirmación del individuo

El gran debate que iba a oponer a los artistas modernos y la pintura folklorista al arte naïf puede ser considerado como el trabajo de síntesis que este grupo se esforzaba por realizar. Sin querer renunciar a la tradición y sin aceptar sufrirla, estos artistas iban a dialogar con el legado del pasado. El de la tradición y la modernidad era el combate que iban a emprender, pero esta vez los artistas irán con los escritores, los sociólogos, los filósofos, los historiadores... El objetivo era el de reapropiarse la tradición para mejor reanimarla y convertirla en un trampolín desde el que proyectarse en el porvenir. Se trataba por tanto de la construcción de una cultura nacional a imagen del Estado nacional. El debate estaba en el aire en Marruecos, en el mundo Árabe y también en el Tercer Mundo, así como entre los occidentales militantes del “tiers-mondisme”, que soñaban con ver a la periferia servir de ejemplo para el centro.

Los pintores “fundadores” se levantaron rápidamente contra las estructuras arcaicas y el gusto ambiente de la época. La práctica pictórica conocida y apreciada era, como hemos visto, la de los pintores autodidactas figurativos a veces llamados “naïfs”. El sentido y las formas abstractas del arte moderno permanecían aún como extranjeros a la sociedad.

Pero mientras que se discutía sobre esta, por así decirlo, “marroquinidad” de la pintura autodidacta, otra expresión pictórica universal, figurativa o abstracta, nacía progresivamente en los talleres de artistas aun desconocidos. Algunas obras eran presentadas en raras exposiciones, individuales o colectivas, organizadas en Marruecos o en el extranjero. Sostenemos por tanto la tesis de que una “joven pintura” marroquí estaba en proceso de hacer eclosión con el contacto de la Escuela de París. En la biennial de los jóvenes de París de 1959, por ejemplo, el renombrado crítico de arte Lionello Venturi afirma que “una gran sorpresa llega de Marruecos, donde ha nacido una pintura moderna occidental seductora”.

Dos grandes pintores de esta generación, Gharbaoui y Cherkaoui, merecen una mención especial. Son considerados por los críticos y los comentaristas⁴ como artistas fundadores de la pintura contemporánea en Marruecos: dos creadores formidables, dos figuras emblemáticas de Marruecos que han tenido una larga experiencia en Europa. A pesar de su desaparición precoz, el riquísimo universo legado por estos dos

artistas y su reflexión permanente hacen de ellos las referencias mayores de la pintura marroquí del siglo XX.

Simultáneamente, el entorno de los años 60 vio la formación de un grupo de enseñantes de Bellas Artes de Casablanca que presentaban reivindicaciones legítimas para el florecimiento del arte en su país. Exigían que el arte contemporáneo contribuyese al desarrollo del Marruecos independiente. Belkahia, Chebâa, Melehi, a los que se unieron otros como Ataallah, Hafid, Hamidi, Cheffaj, etc., fueron los iniciadores. Contestando la política cultural de la época, denunciaban la falta de estructuras dedicadas al arte. Desabriendo la riqueza de ciertas formas heredadas del arte arabo-bereber, organizaron exposiciones independientes e impulsaron el debate sobre la práctica de las artes en Marruecos, sobre la función del arte en la sociedad y en el sistema educativo relativo a las bellas artes y a las artes plásticas. Se trataba de no dudar en seguir un camino problemático, pero, lúcidos y responsables, estos enseñantes entendieron plenamente el rol que debían asumir en la sociedad marroquí. Otros artistas surgidos de ciudades históricas como Rabat, Marrakech o Tetuán se les unieron, del mismo modo que lo hicieron determinados escritores, poetas o arquitectos, inscribiéndose en esta dinámica de reflexión sobre todo lo que el arte, y fundamentalmente la pintura, podía transmitir en términos de nuevas ideas a la sociedad, y más precisamente al dominio de la ética y de la política.

Este grupo de pensamiento pretendía, a partir de la enseñanza, educar y formar eficazmente a jóvenes artistas con el fin de que estos jugaran un rol determinante en la modernización de la sociedad marroquí. Sus miembros dirigieron a sus alumnos, no solamente hacia la pintura, la escultura o la fotografía, sino también hacia las artes aplicadas directamente ligadas a los diferentes oficios del arte, e impulsaron el trabajo colectivo en la realización de obras. Deseaban reanudar los lazos con la práctica artesanal, dado que la creación artística era percibida como un asunto estético e intelectual proviniendo esencialmente del extranjero. El pintor se debía tanto al intento de crear una obra singular *ex nihilo* en su intimidad de artista libre e individual como a trabajar en grupo, igual que un artesano, para responder directamente a las necesidades de la sociedad. Debía igualmente salir de los lugares confinados de las exposiciones, las galerías, los museos, etc., para ir al encuentro del “pueblo” y, ubicándose al interior de la sociedad a la que pertenecía, exponer a la vista de todos las obras creadas en el secreto de los talleres.

Esta reflexión se concretó en 1969 a través de “l'Exposition Manifeste” organizada en la plaza Jamaâ al-Fna por el grupo de Casablanca, en una experiencia que no ha sido renovada. ¿Acción política o provocación intelectual? ¿Conducta naïve o representación ideológica que niega las condiciones sociales que hacen posible el acceso a la cultura o “el amor del arte”?⁵ “Los antiguos y los modernos coinciden en abandonar enteramente las ocasiones de salud cultural a los azares insondables de la gracia o, mejor, a lo arbitrario de los ‘dones’. Como si aquellos que hablan de cultura, por ellos mismos o por los otros, es decir los hombres cultivados, no pudieran pensar la salud cultural más que según la lógica de la predestinación, como si sus virtudes se encontraran desvalorizadas por haber sido adquiridas, como si toda su representación de la cultura tuviera por fin el autorizarles a convencerse de que, según la expresión de alguen de cierta edad y muy cultivado, ‘la educación es innata’”.⁶

En cuanto al contenido, la elección de este grupo fue la de revitalizar el patrimonio visual arabo-bereber desde dentro, la de interrogar y aprehender sus formas y sus colores, sus temas y sus significaciones con el fin de extraer lo esencial, como lo hicieron los pintores europeos como Matisse, Picasso, Klee, para inventar una obra moder-

na y universal. De la caligrafía o de la decoración geométrica hispano-morisca o bereber, por ejemplo, los creadores pretendían extraer el “néctar”, es decir el signo y su gestualidad libre de todo significado. Nada sino la figura, nada sino la “belleza” de las formas, priorizando la intención estética sobre el resto de dimensiones de la obra. Así, las artes plásticas podían contribuir, según estos artistas, a la consolidación y al florecimiento de la “identidad cultural marroquí”. Habían, en definitiva, comprendido que era indispensable no renunciar a sus “raíces” y no renegar de su cultura y su propio ser. Situados en el cruce entre las fronteras culturales, sus interrogaciones iban más allá de la dimensión plástica para cuestionar la sociedad en su totalidad: ¿es necesario admitir la disolución de uno mismo en una cultura “Otra”, occidental, triunfante y planetaria, o insistir en la necesidad de conciliar lo particular, es decir “lo auténtico”, y lo general, es decir “lo universal”? Es un dilema aún de actualidad. Estos pintores buscaban la adquisición de un lenguaje plástico singular, un “lenguaje del presente”,⁷ abierto a las innovaciones llegadas del exterior pero sin modelos impuestos.

La aventura de las artes plásticas en Marruecos

Este debate estaba sostenido por ciertos escritores o críticos de arte europeos como Pierre Restany, Pierre Gaudibert, Gaston Diehl, Clarence Lambert, Tony Maraini, etc., que testimoniaban el interés, si no la fascinación, experimentado ante las obras de los pintores marroquíes. El debate amplió el campo de acción a otras facetas de la cultura marroquí y vitalizó dominios que, desde el punto de vista del régimen político, eran delicados. La cuestión del lugar y de la función del intelectual y del artista en la sociedad se puso sobre la mesa, buscando hacer participar a los intelectuales del devenir de la cultura marroquí y establecer los fundamentos de un campo cultural y artístico relativamente autónomo. Ciertos artistas eran conscientes de la ruptura consumada que se operaba en las artes visuales: la sociedad marroquí permanecía globalmente alejada de las preocupaciones intelectuales del arte moderno y de la comprensión de la obra contemporánea. No había integrado los esquemas de percepción de la nueva estética y del discurso teórico que la fundaba. Debates y contestación distinguían de este modo una coyuntura cultural y artística provista de individualidades artísticas y de investigaciones plásticas singulares y diversificadas.

La presencia de revistas como *Souffle*, *Intégral*, más tarde *Lamalif*, contribuye parcialmente a esta dinámica y a la difusión en lengua francesa de artículos relativos a las artes plásticas en Marruecos. En lengua árabe, la participación en la reflexión sobre el pensamiento estético fue mucho menor.

El debate colectivo politizado inaugurado se va aflojando progresivamente a partir de la mitad de los años 70. Falto de libertad, el debate desaparece y la palabra se agota. La revista *Souffle* fue prohibida y sus principales responsables encarcelados, mientras que las otras dejaron “espontáneamente” de aparecer. En el plano cultural, Marruecos asume un retardo considerable.⁸ Pero paradójicamente, la falta de libertad, impidiendo la dinámica intelectual y los intercambios entre creadores, favorece la llegada de un número impresionante de artistas que trabajan como electrones libres en la intimidad de su taller.

Así aparece durante los años 70 una nueva generación de pintores, autodidactas como Kacimi, Miloud, Chaïbia, Fátima Hassan o Saladi, o formados en las escuelas de

arte de Marruecos o Europa como Bellamine, Slaoui, Rabi, Hariri, El-Hayani, Bendahmane, Boujemaoui, Miloudi, Meliani, Rahoule o Qotbi. Empezarán la continuación de las investigaciones anteriores y la profundización de las adquisiciones técnicas, formales y temáticas. Su eclosión rejuvenece y enriquece el lenguaje plástico. Cada uno, a su manera, concibe una obra fecunda y esencial respondiendo a los interrogantes de la práctica pictórica de su tiempo, participando en la formación de la historia de la pintura en Marruecos. Una historia donde el poder absoluto de la forma y la intensidad del siglo se hacían presentes a través de una perseverante búsqueda de expresiones singulares y composiciones armoniosas. Sin renunciar nunca a la simbólica de su cultura y de su lenguaje, signos y huellas, juegos de espejo y juegos de lenguaje, estos artistas ensayaron diferentes caminos, cuestionaron diversas fuentes, exploraron nuevos espacios, explotaron e inventaron discursos estéticos contemporáneos singulares.

La apertura de galerías de arte, públicas como la galería nacional de Bâb Rouah, fundada en el debut de los años 60, o privadas como L'Atelier, Structure BS, Marsam y La Découverte en Rabat o Nadar y Le Savoureux en Casablanca, permitió que fueran descubiertos y apreciados artistas imbuidos de la creación contemporánea. Estos espacios jugaron un rol importante en la sinergia de elementos constitutivos del mercado del arte asegurando, además de la producción de los artistas y la venta de sus obras, la puesta en valor de una selección y el establecimiento de criterios de elección que irían a dar forma a las grandes orientaciones del arte marroquí. Es gracias a estas iniciativas privadas que ciertos artistas han podido ser conocidos en Marruecos, en el mundo árabe y en Europa. La mayor parte de estas galerías han desaparecido hoy, pero han sido reemplazadas por una nueva generación de lugares de exposición y venta como al-Manar, Bassamat, Alif Ba, Maltam, Espace al-Wacetey, Chrofy Art Gallery, etc. Señalemos en cualquier caso que si alguna posee sus preferencias y criterios estéticos, ciertas juegan un rol perjudicial en la evolución de las artes plásticas zozobrando en el aspecto comercial al depender del sustento de "burgueses" marroquíes sin cultura artística y sin gusto; para ganar dinero, los artistas no dudan en adaptarse a la demanda de lo figurativo, de lo pintoresco o del exotismo, despreciando los movimientos artísticos internacionales y, de este modo, comprometiendo el lugar de la creación artística marroquí.

En cuanto a las instituciones artísticas oficiales, durante los años 60 simplemente entraron en quiebra. Ni el Estado ni las colectividades provinciales o comunales sostenían sustancialmente el desarrollo del arte contemporáneo. La ausencia de museos, de galerías regionales,⁹ provinciales o municipales, de casas de la cultura, etc., era flagrante: cada cual promovía sus obras y aseguraba su subsistencia como podía. La Asociación marroquí de artes plásticas, fundada por artistas en 1972, se da el objetivo de federar estas iniciativas individuales y de crear condiciones favorables al montaje de exposiciones, a la organización de debates y a la difusión del arte contemporáneo marroquí en el extranjero. Es así como los artistas marroquíes pudieron participar en diferentes exposiciones panárabes e internacionales como las bienales de Bagdad, de Túnez, de Rabat, etc., y ganar un reconocimiento y un lugar privilegiado en el mundo árabe.

Durante los años 90, nuevos artistas vendrán a engrosar la serie. Era sorprendente presenciar el surgimiento de una nueva generación, cada vez más numerosa, animada de una voluntad y de una tenacidad tan grandes como las de sus predecesores, mientras que las estructuras propias del desarrollo de las artes fallaban groseramente. Vivir exclusivamente del trabajo plástico era casi imposible, quedando como una de

las raras posibilidades ofrecidas a esos artistas la de volverse a la enseñanza de las artes para conciliar creación y subsistencia.

A pesar de esta situación difícil, la determinación individual permitió más o menos mantenerse a la creación artística marroquí, consolidarse e incluso desarrollarse, no sin riesgos, pues las artes plásticas tienen en todas partes necesidad de un sostén de parte del Estado o de mecenas privados. “Como casi todas las actividades humanas, escribía Jacques Rigaud, la cultura necesita dinero. No se conocen más que tres modos de financiarla: los fondos públicos, ya provengan del Estado, de colectividades locales o de otras instituciones públicas; el mercado, donde todos intervenimos cuando compramos un libro o una entrada de cine o teatro; y, finalmente, el mecenazgo. La proporción de cada una de estas fuentes en la financiación de la cultura varía mucho de un país al otro, pero coexisten más o menos en todas partes desde hace siglos.”¹⁰ Y en Marruecos el rol de los poderes públicos permanece insignificante. El Museo de Arte contemporáneo de Tánger no es bien conocido por parte del gran público. El edificio ofrecido por las autoridades inglesas se encuentra en un estado de anquilosamiento total. La colección que se presenta en sus espacios no se beneficia de ninguna promoción y el lugar no es apenas frecuentado. Al margen de este museo, el Ministerio de Cultura posee diferentes proyectos planificados, pero hasta nueva orden ninguno por ahora ha sido realizado...

Será el mecenazgo privado el que venga al rescate de la creación solitaria. En 1989, la fundación Wafabank inaugura un espacio dedicado a las artes. En 1998, la Banca comercial de Marruecos se dota de la Fundación Actua. El grupo ONA hará lo mismo con la puesta en pie de una Villa de las artes. La fundación de Omar Benjelloun revitaliza un antiguo palacio en la medina de Marrakech para dedicarlo a su colección personal de arte islámico y reservar un espacio para las exposiciones de arte contemporáneo. Todas estas fundaciones han vuelto a dar un soplo de aire a la creación, ayudando a los artistas mediante la concesión de premios y la publicación de catálogos y libros. Pero este trabajo, ciertamente meritorio aunque a veces tintado de amateurismo, no responde a ningún método profesional de adquisición ni a ningún criterio visible de selección.

Mencionemos de todos modos la experiencia llevada a cabo tras 1978 por dos artistas de la primera generación, el fotógrafo Mohamed Ben Aïssa, que será años más tarde Ministro de Cultura, y el pintor Mohamed Melehi. Se trata del festival de Asilah, una manifestación anual que invita a un número importante de artistas e intelectuales a presentar sus obras y a encontrarse con motivo de mesas redondas y debates. Si los debates han permanecido insulsos durante largo tiempo a causa de la censura política (han ganado no obstante en libertad durante estos últimos años), lo más importante — y lo más visible — de esta aventura es la revitalización de la idea de los años 60 según la cual los artistas reivindicaban la integración del arte en la ciudad. Pues, una vez acabada la actividad, las pinturas realizadas sobre los muros de esta pequeña villa balneario, realizadas por artistas de los cinco continentes a menudo asistidos por los habitantes de Asilah, permanecían como una suerte de marca, de huella de un rumor fugitivo pero imborrable.

Estas inscripciones pictóricas han valido a Asilah constituirse durante un tiempo en centro primordial de la creación marroquí. Por primera vez en este país, el arte devenía un útil de comunicación, el medio de desarrollo económico y social de una pequeña ciudad aletargada y un instrumento político para la gestión urbana. Digan lo

que digan los observadores, la experiencia de Asilah es histórica. Ha permitido a una ciudad entrar plenamente en la modernidad y crear un lugar de encuentro y diálogo entre culturas, un espacio que reúne a los artistas más talentosos de Marruecos y el exterior. ¿Sueño furtivo? Este proyecto cultural está hoy en proceso de periclitar. Merecería ser relanzado¹¹ e instaurado en otras ciudades con el fin de crear sinergias y de elaborar nuevas utopías artísticas.

Entretanto, grandes manifestaciones individuales o colectivas de arte contemporáneo marroquí han sido organizadas a través del mundo occidental, en los grandes museos o en los centros culturales, particularmente en Francia. Los distintos públicos han podido descubrir una creación plástica rica y diversificada que explora una infinidad de caminos y cuestiona los sedimentos huidos de la memoria colectiva. Los críticos han percibido las cualidades técnicas y estéticas notables de obras que resueltamente entablan un diálogo con el arte contemporáneo internacional. Citemos “Dix-neuf peintres du Maroc”, exposición presentada por el Centro nacional de arte contemporáneo de Grenoble, en 1985; “Les magiciens de la terre”, exposición montada en París que revelará a Boujemâa Lakhdar; “La peinture contemporaine au Maroc” (Bruselas); “Beyond the Mythe” (Londres, 2003), y aún otras en Europa o Estados Unidos. Ciertas obras han sido adquiridas por grandes museos europeos, entre ellas realizaciones de Belkahia, Kacimi, Melehi, Bellamine o Chaïbia. No olvidemos las manifestaciones organizadas en el marco del “Temps du Maroc en France” que, a través de exposiciones individuales y colectivas, han permitido la consagración de talentos jóvenes o antiguos, y han sacado a la luz una práctica artística contemporánea forjada en un pensamiento múltiple y atravesada por las grandes corrientes actuales. Señalemos, en fin, el trabajo único del Institut du Monde Arabe, dedicado en el centro de París a la promoción de las artes patrimoniales y contemporáneas del mundo árabe. Exposiciones individuales y colectivas en la sede o en otros grandes museos europeos y americanos, encuentros y debates libres en torno al arte, diálogos con los artistas internacionales, publicaciones de catálogos temáticos y monográficos han ayudado a los artistas árabes y marroquíes a difundir sus obras en el exterior de sus países.

Estilos y tendencias

Estilos y tendencias se han diversificado tanto que sería difícil elaborar aquí un inventario preciso de todos los caminos emprendidos por los pintores marroquíes después de medio siglo y de determinar su genealogía y préstamos estilísticos con detalle.

Quemando las etapas, estos artistas han prácticamente recorrido, en menos de tres decenios, toda la historia de la pintura de caballete occidental moderna. Dotados de una gran receptividad a las corrientes de lo nuevo, se caracterizan por su aptitud para apropiarse de las innovaciones internacionales y ponerlas al servicio de su propia creación plástica. Habiendo siempre vivido en los confines del campo artístico occidental y acompañando el ritmo de su historia y la multiplicidad de sus recorridos, han podido efectuar elecciones de estilo que concordaban tanto con su necesidad de prospección y sus interrogaciones individuales y colectivas como con las necesidades imperiosas de la modernidad. Numerosos de entre ellos han vivido en Europa y han podido tomar parte en el centro de problemáticas plásticas dadas. Es probable sin embargo que el exilio, tanto interior como exterior, genere una cierta distancia cultu-

ral y que la exclusión relativa del mercado del arte, tanto interior como exterior, permita a ciertos de entre ellos concebir obras liberadas de toda alienación.

En su itinerario personal, cada uno ha podido explorar diferentes “territorios del arte” y optar por un estilo u otro. De este modo, una clasificación rigurosa es muy difícil, pues cada artista puede identificarse con diferentes expresiones al hilo de su trayectoria.

Esquemáticamente, las principales corrientes estéticas de la pintura marroquí contemporánea oscilan entre abstracción y figuración. Pero en cada una de estas categorías existe una infinidad de variantes y de matices que cohabitan y se interfieren.

La figuración

Este estilo predominante durante el protectorado ha seguido su camino hasta nuestros días, a veces sin mucho brillo. Entre los jóvenes, constatamos un cierto rechazo de lo figurativo exótico o naïf, y son raros los artistas importantes que optan actualmente por este camino. Sin embargo numerosos pintores marroquíes han comenzado su carrera en la figuración. Fue el caso de los más ilustres de entre ellos, como Gharbaoui, Belkahia, Meghara, Miloud, Bennani, etc. ¿Era entonces necesario comenzar por imitar lo real, representar los seres y las cosas, dibujar sus contornos, dotarlos de una materia, una sensualidad, para luego superar esta fase de iniciación? Probablemente. Sea como fuere, en las escuelas académicas de arte se enseñaba en primer lugar a los alumnos el sentido de la observación de lo real, el manejo de los útiles y las diferentes técnicas. Es solamente tras esta fase inicial cuando ciertos pintores han abrazado la vía de la abstracción.

Después de la independencia, numerosos pintores han escogido, a lo largo de su carrera, diferentes aspectos de la figuración como estilo principal de su creación. En Marruecos, los críticos de arte definían a menudo la realidad figurativa como una imitación objetiva de la “naturaleza”, mientras que la historia del arte nos enseña que cada cultura reproduce a su modo el mundo exterior, según sus esquemas de percepción y sus estructuras mentales y sociales; de una civilización a otra, el acto de representar el mundo no posee ni la misma función ni el mismo sentido: figurar no significa forzosamente imitar.

La expresión plástica figurativa en Marruecos puede clasificarse en tres categorías relativamente distintas: la representación realista, la representación surrealista y la representación espontánea.

La representación realista es lo específico de artistas como Hassan El-Glaoui, Meriem Meziane o Ben Yesséf. Quienes siguen esta vía elaboran, a su manera, una obra haciendo alusión a la realidad vivida, según su propia percepción interpretativa. ¿No escribió Zola que una obra de arte es “un trozo de naturaleza visto por un temperamento”? Es necesario ver en la personalidad de cada artista, en su “actitud mental”, una de las razones de la modificación a la que somete a un tema. H. Glaoui pone en escena a caballos y caballeros marroquíes; el ritmo y el movimiento expansionan la estructura de sus obras. M. Meziane fija su representación en una escena poetizando, gracias a formas y colores, los fragmentos diversificados de paisajes del Marruecos profundo. Ella escoge sus temas de entre la vida social o familiar tradicional, a través de la cual saca a la luz, con una sensibilidad completamente femenina, una realidad pintoresca y sentimental. Ben Yesséf permanece fiel a una transcripción expresiva de

lo visible. A través de sus numerosos retratos y paisajes, desarrolla un realismo clásico reflexivo trabajado con seriedad y minuciosamente.

La corriente surrealista. En Marruecos, la participación de ciertos artistas en esta corriente nacida en Europa al final de la Primera Guerra Mundial no va necesariamente de la mano de su adhesión a las ideas del surrealismo —que, superando de largo la expresión plástica, es una filosofía, una verdadera concepción del hombre y de la vida caracterizada por su crítica de todas las convenciones sociales, lógicas y morales, una corriente artística guiada por la expresión del sueño, el instinto, del deseo y de la revuelta—, sino que probablemente constituye una simple elección estética personal.¹² En la diversidad de sus caminos, los artistas Aherdane, Boutaleb, Saladi, Abouelouakar, Bendahmane, Lakhdar, y muchos otros, nos muestran, cada uno a su manera, un mundo extraño, una “realidad” imaginaria transfigurada, una subjetividad poética y una expresión plástica regida por un “pensamiento no dirigido”. Nada más que la expresión del deseo huido, sublimado, la manifestación de un sueño, los pintores asociando libremente los elementos del puzle con el fin de recomponer las figuras extravagantes y de recrear un real surreal, un invisible devenido visible. Imágenes deformadas, inversiones de elementos y de símbolos, seres extraños, quiméricos, pueblan universos fantasmáticos, expresiones de “la recherche du désir”. ¿No escribía André Breton que “el surrealismo reposa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación despreciadas hasta su llegada, en el poder absoluto del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento”? La representación surrealista será entre los pintores marroquíes un lugar de creación y de investigación del ser.

*La representación espontánea*¹³ o *naïve* fue, desde muy pronto, la expresión primordial de pintores autodidactas como Mohamed Ben Ali Rbati. Esta vena despreciada durante largo tiempo en Europa, no fue realmente legitimada hasta finales del siglo XIX, cuando diferentes corrientes, como la de los impresionistas, entraron en conflicto con el academicismo reinante y su conformismo absoluto.

En Marruecos, la representación espontánea, muy rica, asienta sus raíces en los formidables estratos de la memoria popular. Pintura instintiva, no era la reproducción de lo real o de lo vivido, sino sobre todo una transfiguración de relatos y de cuentos fabulosos impregnando el imaginario colectivo. Fascinados por los elementos fantásticos de su infancia, Ben Allal, El-Yaâqoubi, Drissi, Ben Driss, Hamri..., contadores ante todo, pintaron sus “visiones” confirmando a sus obras una dimensión fantástica. Los trabajos de Fátima Hassan, Hassan El-Farouj, Louardighi, Lagzouli, hacen brotar la inocencia y la sinceridad de la mirada. Los colores brillantes y la ausencia de la perspectiva (o la utilización de una perspectiva “no científica”) podrían acarrear el calificativo de infantiles para algunas de estas obras. Pero, bajo la ligereza, esta creación plástica disimula disposiciones técnicas y ópticas muy sutiles, una estilización gráfica armoniosa y una exigencia de organización y equilibrio visual. La simplificación es también un vehículo de la exuberancia, que estos artistas utilizarán para dotar a sus obras de un poder signifiante inmediato. En cuanto a la célebre Chaïbia, en realidad ella no trabajaba con verdaderos relatos históricos, sino que exteriorizaba naturalmente, instintivamente, impresiones personales y sentimientos a través de un tornasol de colores brutos, primarios. El rostro y las manos regresan con gran constancia en sus obras. Como en la mayor parte de los autodidactas, su estilo alegre y

desenvuelto se caracteriza por la existencia de colores vivos que transfiguran y poetizan el más banal de los espectáculos.

La abstracción

¿Significan abstracción y arte abstracto la misma cosa? Esta cuestión compleja merece al menos un sucinto recorrido histórico. El arte abstracto, que nace durante el segundo decenio del siglo XX en Europa, seguía la filiación de las grandes corrientes de arte moderno entonces en plena efervescencia como el fauvismo, el expresionismo y el cubismo. Integra ciertas de sus teorías, del mismo modo que estas corrientes lo habían hecho, antes de su llegada, con las teorías que las precedieron. Pero hay un factor que rompe con esta continuidad secular del arte: con el arte abstracto, el lazo inherente entre la realidad y la forma se romperá. Los cánones estéticos en vigor después del Renacimiento habían sido ya puestos en cuestión tras el impresionismo. Pero la invención del arte abstracto constituye un giro fundamental y decisivo en la historia de las artes plásticas, una mutación radical.

Formas no figurativas han sido ciertamente empleadas desde la prehistoria, pero se trataba ahí de ornamentos dependientes de finalidades exteriores al arte, como el ornamento de un edificio o de un objeto. Tanto en el Marruecos tradicional como en otras culturas, el hecho pictórico no se ejercía por sí mismo, se cumplía con vistas a crear, mediante la disposición de ornamentos dependiendo de finalidades exteriores al arte, el ornamento de un objeto ya constituido. Éste preexistía a la forma decorativa que venía a añadirse ulteriormente, y estaba realizado no en función de esta ornamentación, sino del uso al que estaba destinado. La página manuscrita, por ejemplo, posee ya, como decía el historiador del Islam Papadopoulos,¹⁴ un espacio propio donde vienen a componerse “libremente” las formas y los colores reunidos en un cierto orden; pero desde nuestro punto de vista, esta composición utiliza formas más o menos abstractas para ilustrar el texto y facilitar la comprensión.

Desde esta perspectiva, los artistas abandonaron entonces la imitación de la naturaleza, pero no sin respetar las normas y realizar un arte legal. La conciencia de hacer “abstracto” no existía. Además, el pintor, guiado por las necesidades sociales, no podía explotar su “intención” más que en relación con lo lícito y lo ilícito, lo útil y lo inútil. De querer analizar la expresión artística al hilo de los siglos y de las culturas, el peligro de una interpretación errónea es grande, pues tendemos a adosar la noción de estética pura allí donde en realidad no existe.

La especificidad del arte abstracto consiste por tanto en concebir simplemente una “imagen abstracta”. Imágenes autónomas, las obras abstractas no reproducen nada más que a ellas mismas, rompen con el universo de las apariencias y desvelan un mundo formal imperceptible, que cada creador concibe a su manera, según su sensibilidad, su trayectoria, su cultura y sus teorías.

La llegada de la fotografía en 1838, reproduciendo lo real mejor que cualquier otro modo de expresión artística, obligó a la pintura a redefinir su función. Ésta afirmará su especificidad desarrollando los aspectos que la diferencian de otros modos de representación: el color, la gestualidad, la expresividad y la espacialidad. Así lo atestigua la famosa fórmula expresada en 1890 por el pintor francés Maurice Denis: “Un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores organizados según un cierto orden”.

Los artistas del arte abstracto propusieron una nueva ruta en concordancia con el contexto cultural y científico de su época, marcado notablemente por los progresos de la óptica y la comprensión de los mecanismos de la visión, de la naturaleza ondulatoria de la luz y el sonido, después por la puesta en cuestión de la percepción del tiempo con la teoría de la relatividad o aún por la “revolución psicoanalítica” freudiana.

Las diferentes manifestaciones de esta estética podrían repartirse en dos categorías. La primera partiría de un aspecto cualquiera de la realidad para desembocar en un universo visual desnudado, esencial ; la segunda no sería animada más que por las estructuras plásticas invisibles, las impresiones coloreadas y la organización del espacio del cuadro. “El color es forma y tema”, dirá Delaunay. Después de casi un siglo, el arte abstracto se ha vuelto un fenómeno histórico de pleno derecho. Se ha impuesto, diversificado, enriquecido y rozado con otras formas, y ha contribuido enormemente a reforzar la idea de la autonomía de la obra, es decir, del arte en la sociedad.

En Marruecos, los artistas emprendieron este camino hacia el debut de los años 60. Pasaron con soltura del universo de la abstracción al del arte abstracto. Sin estar como sus colegas europeos enraizados en el contexto de las revoluciones culturales y científicas, han sabido permanecer a la escucha de la creación internacional. Sus obras, más allá de su diversidad, tienen en común su propia autonomía en relación a la realidad. Incluso cuando insertan ciertos elementos tomados de lo real en una composición pictórica global, los dotan de un nuevo sentido estético, y aun cuando la abstracción se toca con la figuración, permanece perfectamente inscrita en la lógica del arte abstracto.

En el seno de la variedad de la creación abstracta marroquí, podemos distinguir dos tendencias principales : la que favorece las formas geométricas y la que desarrolla formas orgánicas, gestuales y espontáneas.

La abstracción geométrica es para ciertos pintores marroquíes no solamente un camino pictórico sino también un acto simbólico, porque permite establecer un lazo entre la abstracción arabo-bereber y el arte abstracto de hoy. A partir de un vocabulario geométrico simple o complejo, elaboran un lenguaje siempre renovado e imprevisto. El geometrismo ha seducido a muchos artistas ilustres, a la cabeza de los cuales está Melehi, que ha desarrollado una creación plástica (pintura y escultura) reputada por sus estructuras ondulantes. Habiendo marcado de un modo indeleble el arte contemporáneo marroquí, no ha cesado desde los años 60 de concebir una obra estructurada en torno a la onda suave y tornasolada y a sus metamorfosis más sorprendentes. Entre las superficies lisas de colores vivos, contrastados o complementarios, claros u oscuros, se establece un diálogo basado en el equilibrio entre la forma sonora y la forma pictórica inherente a la onda: se ha podido decir que su pintura se desarrolla no solamente en el espacio, sino también en el tiempo. Esta variación, por imaginativa que sea, sobre un mismo tema, ha podido ser percibida como un modo de limitarse, pero otros pintores lo han hecho sin que ello suponga una limitación y han podido trazar sus propios caminos. Miloud Labied privilegió en su momento la geometría de las formas y la estructuración del espacio de la obra en torno a la línea vertical. Las superficies que organizan su espacio pictórico traducen un virtuosismo que no muestra más que lo esencial de su arte, una construcción rigurosa y dominada, endulzada por una paleta simple pero muy sutil. Es un juego musical creado sobre la gama cromática, en transparencias, degradados y matices, según un hábil reparto del color y de armonías delicadas. Muchos otros han practicado o practican aún esta abstracción

geométrica: Chebâa, el primero que la abordó, Boujemâaoui en sus últimos trabajos, o incluso Rahoul, Mellakh, Sadouk, Moussik, Nabili, Ataallah, Nadjia Mehadji... Cada uno construye su obra a su manera sobre una gama original constituida por líneas, puntos, guiones, bandas de color, formas geométricas trabajadas en capas sucesivas o superpuestas, verticales u horizontales, asociando el color y la forma. Algunos operan un cruce de formas simbólicas fecundas, como la caligrafía, la silueta arquitectónica u ornamental, el tatuaje, etc., con la geometría. Esta migración de signos en el universo geométrico les ofrece posibilidades infinitas de recursos y de inspiración. Aquí, los artistas parten de un fragmento de la realidad para llegar a una "imagen" metafórica inventada, una verdadera forma pictórica. Sus cuadros se organizan en "figuras abstractas" para descifrar tanto el mundo exterior como el interior a través del filtro de las formas geométricas. ¿Es esta tentativa una imitación de lo real? Evidentemente no, pues los pintores parten de una realidad subjetiva, de una percepción y de un camino intelectual que les son propios.

La abstracción lírica, expresión pictórica fundada en 1910 por Kandinsky, designa todas las formas de abstracción que no pertenecen a la abstracción geométrica. De este modo, formas tan diversas como la pintura gestual de Mathieu, la *action painting* de Pollock, el expresionismo abstracto americano, el tachismo, etc., se han clasificado bajo el signo de esta expresión.

La abstracción lírica conoce un éxito considerable entre los pintores marroquíes. Ella parece convenir al temperamento de esos artistas que han vivido en una sociedad menos libre que la de los países occidentales. Una sociedad relativamente cerrada al arte abstracto, aún considerado como el privilegio de una pequeña élite que ha asimilado sus finalidades. Esta pintura, hecha de movimientos descendentes, de rectas y curvas, de trazos, de manchas, y que caracteriza sobre todo al gesto espontáneo o controlado, vehicula admirablemente la necesidad de expresión de una fuerza interior contenida, de una sensibilidad dinámica. Los artistas marroquíes dan una importancia considerable a esta gestualidad expresiva, a la materia, amasando y desnaturalizando la pasta con sutilezas infinitas o empleándola para concebir una obra donde los signos culturales, la caligrafía, el arabesco, el tatuaje, el ornamento, etc., vienen a inscribirse en una mezcla onírica, al modo en que se da en los pintores de la Escuela de París. Es el "empuje de las emociones" que se manifiesta sobre la tela a través de la "necesidad interior" de la composición.

Sería imposible mencionar aquí a todos los pintores marroquíes de la abstracción lírica, más o menos conocidos del gran público, pues la lista es larga. Cada uno de ellos ha ensayado, por otra parte, con diferentes formas de esta misma opción a lo largo de su carrera. Desde los años 60, Cherkaoui y Gharbaoui, los dos fundadores de la pintura contemporánea en Marruecos, emprenden inmediatamente este camino. Concebida alrededor de formas extraídas principalmente de su memoria visual, la pintura de Cherkaoui manifiesta una maestría gestual ejemplar y una búsqueda lírica y poética. Sirviéndose del signo y de la huella, el pintor se apodera de su riqueza plástica y visual hasta el punto de renunciar a su dimensión simbólica. Su obra constituye una expresión original en el campo cultural marroquí.

Belkahia propone otra aproximación plástica de este repertorio ancestral y trabaja incansablemente diferentes materiales, sobre todo la madera, el cobre y la piel, sobre los cuales inscribe signos reales y quiméricos, característicos de su obra, en una

metamorfosis del grafismo inmemorial. Extraídos estos grafismos de sus raíces simbólicas, son descodificados y reinterpretados en la sola finalidad plástica. El artista pretende profundizar la elasticidad de las formas, depurar su lenguaje formal y crear de este modo un universo estético autónomo.

Hassan Slaoui interroga no solamente las formas, la materia, sino igualmente el soporte de la pintura: el cuadro. Es un experimentador, un artista/artesano contemporáneo. Conjuga destreza manual e investigación intelectual para crear una obra original. Haciendo resurgir huellas del pasado, astrolabio, manuscrito, etc., restituyendo los recuerdos de signos abandonados u olvidados, consigue transmitir, como Hariri, Miloudi, Malika Agzenay, Boujemâa Lakhdar, Nabili, Aissa Ikken, Moussik, Ahmed Barrak, Qotbi y otros una expresión pictórica contemporánea y una reformulación de la memoria. Cheffak y Meghara son más sabrosos en los empastes, ordenando con amplitud la superposición de las masas, inspiradas en algún momento por las formas evanescentes de la memoria. Si bien es difícil hablar de una escuela del signo, podemos no obstante afirmar que el repertorio visual tradicional ha constituido y constituye aún, con más o menos intensidad y fortuna, una fuente inagotable para los artistas marroquíes.

Otra forma de abstracción lírica expresiva y preponderante en Marruecos ha sido adoptada por una pléyade de artistas. Pero es Jilali Gharbaoui quien encarna mejor que ningún otro esta vía a través de una obra poderosa, sensible y energética. Su creación es la exteriorización de una subjetividad atormentada, de una experiencia trágica a la búsqueda de una expresión poética absoluta. En él, el cuadro se atenúa en beneficio del impulso de una gestualidad libre, impulsiva y extravagante. Ninguna búsqueda de sentido, ningún eco de una huella, de una arqueología de la memoria, sino una nueva página escrita, un palimpsesto, por la diligencia del gesto, la marca del pincel y un automatismo verdadero.

Otros pintores marroquíes ilustres, como Bellamine y Kacimi, han llevado lejos la experiencia. El cuadro de Bellamine es una búsqueda incesante de la espacialidad. Espacio en el espacio, universo mental y subjetivo,¹⁵ en el cual se resumen los brillos de formas simbólicas individuales y sociales, fragmentos de memoria, logra gracias al gesto pictórico libre, la materia luminosa, los matices blancos y grises, sus armonías sordas y calientes, tierras, grises, negros que a menudo agujerea una huella, concebir una obra despojada de toda floritura. Únicamente lo esencial: una expresión plástica conceptual y minimalista que explota las armonías y los desgarros existenciales. Para Kacimi, la práctica pictórica es una interrogación continua de la representación. Desde hace algunos años, transcribe sobre su tela siluetas quiméricas que se componen armoniosamente, por el gesto, la mancha, las superficies coloreadas adoptando el movimiento de la materia. Incluso si existe una alusión a lo real, el único interés de Kacimi es el de desarrollar un lenguaje pictórico, una experiencia que cuestione la interioridad del ser.

Chebâa, imbuido de entrada en el geometrismo, ha escogido pasar a una expresión en movimiento. Formas planas coloreadas, un poco fantasiosas, componen el espacio de su tela en una acción ascendente invitando a la mirada a perseguir su errancia espacial. Con su gestualidad encauzada, laboriosa y ordenada, el pintor muestra maestría técnica y expresión visual profunda.

El-Hayani se inscribe desde hace mucho tiempo en esta gestualidad pictórica. Su obra actual encierra una intensidad visual saturada de cuestionamientos, escrutando

los fundamentos iniciales del arte abstracto. Tras sus primeras experiencias minimalistas, El-Hayani carga poco a poco la tela y pasa fácilmente de la sobriedad a la abundancia de colores: superposiciones y yuxtaposiciones de colores son suficientes para crear un nuevo espacio pictórico. La investigación de la espacialidad, de la materia, del toque movido, y la búsqueda de la subjetividad confieren a su trabajo una infinita variedad. Una constante en su obra es el hecho de que la pintura sea una reflexión sobre el espacio mismo de la tela donde es concebida, que se extrae de su propia historia y se elabora a partir de sus propios avatares. Otros artistas marroquíes como Miloud, Rabi, Hafid, Kantour, Mohamed Bennani, Karim Bennani, Amina Benbouchta, M. Binebine, etc., han seguido este camino y explorado esta expresión plástica mediante una gestualidad enérgica o sabrosa, mediante la exuberancia de la materia y del color, por el juego de movimientos y de ritmos, por la invención de la espacialidad y por el redescubrimiento de la pintura.

El arte contemporáneo marroquí hoy: una ruptura generacional

Desde hace una veintena de años, el contexto político y cultural marroquí está en mutación. Incluso si las reformas son lentas, un viento de libertad sopla sobre el país, y de él se benefician ampliamente el arte y la cultura. Desde el final de los años 90, han llegado numerosos jóvenes talentos que, tras haber resistido la prueba de la inercia de las instituciones y de la ausencia de mercado, han llegado a imponerse en Marruecos y en el extranjero. Citemos a Mahi Binebine, al fotógrafo Touhami Ennadre, a Aberrahim Yamou, Amina Benbouchta, Ikram Kabbaj, Mohammed Abdelouakar, Hicham Benohoud, Khalil El-Ghrib, Safaa Erruas, Mounir Fatmi, Younès Rahmoun, a los escultores Abdelhaq Sijelmassi y Abdelkrim Ouazzani y a muchos otros aun...

Una nueva visión del mundo aparece. La cuestión de la identidad que había vuelto a ocupar a los mayores no parece retener más la atención de los jóvenes, que optan por una relación muy particular con el propio yo y con el otro. Su camino es crítico, sarcástico y anticonformista. Los artistas visuales vuelven a plantearse los soportes y los medios de expresión, el saber hacer y las visiones estéticas, pero raros son aquellos que se atreven a oponer a los sistemas de valores morales o políticos una crítica tan franca como la de los músicos o quienes practican el islam. El paso del arte moderno al arte contemporáneo se ha hecho en primer lugar en las escuelas, pero ha permanecido frenado por la dominación de la pintura abstracta, que ha adquirido un giro académico.

Desde los años 1960 y los grandes debates sobre la identidad, el arte en Marruecos nunca ha realizado una ruptura tan importante como esta a la que asistimos hoy. La modernidad del arte en Marruecos ha permanecido a pesar de todo, y por mucho tiempo, fijada en la cuestión de la identidad. Muchos artistas contemporáneos, hoy, tratan de problemas que no conciernen directamente a Marruecos: el 11 de septiembre, las discriminaciones raciales, los integrismos a través del mundo. Están comprometidos con estas cuestiones, insertos en redes que sólo muy raramente son locales. Esta abertura al mundo ha automáticamente “desterritorializado” sus lugares de acción. Se han liberado así de los paradigmas que han regido la escena artística marroquí postcolonial.

Estos artistas son a menudo llamados a formar parte de proyectos internacionales, y sus talleres son sus ordenadores y sus sitios web, mientras que el artista marro-

quí moderno estaba ligado a un territorio, con la mirada vuelta a la introspección y a la reinterpretación de sus raíces. En los encuentros internacionales, nos sorprendemos al ver que hoy todo el mundo conoce a todo el mundo, que las distancias no existen. Son además los encuentros y los intercambios entre los artistas en el momento de la instalación de las bienales o exposiciones de dimensión mundial los que han reemplazado a los cafés de artistas, donde antaño se elaboraban las nuevas ideas.

Marruecos es uno de los raros países de África que posee una verdadera escena artística con amantes del arte, galerías, críticos, un museo y una revista. Solamente Sudáfrica y Egipto pueden comparársele en este sentido. Esta adhesión a la modernidad, fuera de Europa y Norteamérica, sigue siendo excepcional. La confusa historia de la difusión de la modernidad en el siglo xx, realizada en parte vía los imperios coloniales, es compleja y aún no se ha escrito. Sólo la de India y, parcialmente, la de América del Sur, pueden comparársele. Con la creación en 1982 del museo de Bhopal, que se debe al mismo tiempo al arte tradicional local y al arte moderno, el artista Swaminathan ha jugado un rol análogo al de Belkahia elaborando su obra a partir de la herencia artística.

Para hacer esto, ha sido necesaria una élite que sostuviera la pintura, particularmente abstracta o aparentando serlo, estructurada en tono a algunas personalidades fundadoras del arte moderno marroquí. El nuevo museo de Rabat, que se inaugura al mismo tiempo que esta exposición,¹⁶ debería ofrecer por primera vez una visión clara de esta historia notable que aún permanece largamente desconocida, incluso en Francia, a pesar de los lazos culturales estrechos que unen los dos países. A falta del tiempo necesario para rastrear esta historia, la exposición del Institut du Monde Arabe se ciñe a los artistas vivos.

El éxito de la pintura abstracta de los años 1960 es parcialmente debido al hecho de que no representaba el menor peligro político a los ojos del poder, y a que respetaba la convención de la no-representación de la figura humana. Daniel-Henry Kahnweiler decía que debía ser prohibida, pues no testimoniaba las realidades de su época. Sólo los más hábiles de los artistas han sido capaces de introducir una poesía erótica digna de autores antiguos como Jahiz, Abû Nuwâs, esquivando así el tabú de la representación.

Muy cercano a esta escena artística, un joven emprendedor, Hicham Daoudi, se ha lanzado en 2009 a la creación de la revista *Diptyk*, de la cual el único equivalente en el mundo árabe es la revista emiratí *Canvas*. En 2010, creará una feria en Marrakech que, desgraciadamente, no ha vivido más de dos años. La tercera Biennale de Marrakech, que acaba de tener lugar, es también resultado de una notable iniciativa privada, extranjera en este caso, dirigida por Vanessa Branson, pero sufre de la ausencia de apoyo de los poderes públicos. Felizmente, los institutos franceses y las becas de estancias en la Cité internationale des arts de París juegan un rol determinante en la promoción de jóvenes artistas, proporcionándoles muy a menudo la primera ocasión de mostrar su obra y de confortarlos así en su deseo de proseguir su carrera.

La existencia de galerías que presentan tanto a los artistas que viven en el lugar como a los de las diásporas no debe proporcionar la ilusión de que el conjunto de los creadores vive fácilmente de su arte. La ruptura señalada más arriba entre la pintura pionera y la generación de Internet y los nuevos media se resiente de manera muy clara en el mercado. Parece que pocos coleccionistas han dado el paso y han franqueado la frontera, mientras que la ausencia de un mercado institucional de museos se deja sentir. La ley de oferta y demanda perpetúa una pintura abstracta convencional y ya

fuertemente datada. También, muchos jóvenes artistas ubicados bajo las nuevas influencias se ven obligados a trabajar entre Europa y Marruecos, cuando no son obligados a exiliarse para subsistir. Para dar cuenta de esta realidad, la exposición se atiene a mostrar tanto a los artistas que viven en Marruecos como a los que, de origen marroquí, residen en el extranjero.

La recuperación del interés reciente por los artistas del mundo árabe proviene del activismo de los países del Golfo y prueba cuánto la apreciación del arte depende de la economía. Los artistas marroquíes se benefician tanto en el mercado como en los museos. El Mathaf de Doha les reserva un lugar elegido como parte de los jalones esenciales de esta historia en curso de ser escrita. Aun más, un curador marroquí, Abdellah Karroum, ha sido nombrado su director en 2012. Ha sido desgraciadamente necesario este rodeo para que los grandes museos europeos tomen en cuenta la importancia de estos creadores.

Artesanado y diseño

El diseño se instala en Marruecos. Disciplina fundamentalmente occidental e industrial, está sin embargo convirtiéndose en uno de los instrumentos esenciales en relación con la apertura del país a los mercados internacionales. Conviene hoy dotarlo, si no de un lenguaje singular, al menos sí de un acento particular. Formación y estructuración del sector van a constituir las claves de un diseño sincero y expresivo, susceptible de negociar con los actores económicos dominantes con el fin de no terminar esclavizados por su visión.

La inmensa y muy profunda tradición del artesanado marroquí, como su omnipresencia en la economía donde representa casi el 15 % de los empleos, constituye una verdadera institución social. La oportunidad en este sentido de Marruecos es probablemente la de haber sabido evitar, gracias a cierto conservadurismo, la imposición prometeica moderna. Un referente más animista se despierta hoy gracias a creadores conscientes de su rol transgresor de fronteras pero reconciliador.

El artesano y el diseñador, ya trabajen juntos o separados, se alimentan ambos de la misma cultura, de las mismas tradiciones. Participan uno y otro de la expresión de una identidad nacional y al mismo tiempo beben de un lenguaje universal, de una prosa de los objetos cotidianos donde formas y materias constituyen el vocabulario e intenciones y donde los gestos rigen la gramática.

El joven diseño marroquí, ya esté al servicio del artesanado o de la industria, posee un lugar en la escena internacional. Puede contribuir para muchos a desanclar el saber hacer tradicional desde un respeto total a sus fundamentos.

— Es sin duda Hicham Lahlou el principal abanderado de esta disciplina en Marruecos. Lahlou declara: “Una aproximación estilística y humana que residirá en la búsqueda de un diseño ‘del terreno’, moderno, simple, útil y viable, nacido de la necesidad, donde la forma servirá a la función y donde la riqueza se fortalecerá en la identidad y los valores colectivos”.

— Younès Duret, formado en la École Nationale Supérieure de Création Industrielle (ENSCI), se inscribe en un camino paralelo pero muy personal; su proximidad sincera a la cultura local, árabe o bereber, lo llevan así a definir “una nueva estética del mundo árabe”.

— Myriam Mourabit, en su colaboración con Aït Manos, manufactura que destaca en el arte del “zellige” de puertas, abraza este impulso en pro de una relectura del saber hacer tradicional.

— Lahcen Iwi trabaja a partir del neumático como si fuera un material noble. La excelencia de su factura homenajea a la tradición y la inscribe en la contemporaneidad.

— Para Hicham el Madi, él también muy ligado a la recuperación y a la estética que se desprende, lo aleatorio constituye la aspereza de un nuevo artesanado en una aproximación deconstructivista.

— Réda Bouamrani trabaja actualizando arquetipos al servicio de los artesanos: babuchas, *tarijas*, pufs, etc.

— Amina Agueznyay proporciona música a los trabajos de grupos de artesanos con los que ella crea obras conmovedoras por la humanidad que desprenden.

— El creador de alta costura Nouredine trasciende la vestimenta codificada por una escritura extremadamente personal, particularmente depurada, de una nobleza absoluta.

— Soumaya Jalal Mikou, arquitecta y urbanista de profesión devenida artesana, ha escogido el textil como útil privilegiado de creación al tiempo que inventa nuevas materias.

NOTAS

1. Traducción al español de Gabriel Cabello.
2. Esta escuela, que nunca ha sido citada por los observadores de las artes plásticas en Marruecos, ha formado, sin embargo, a artistas de talento. Algunos de entre los más importantes son Slaoui, Bellamine, Benâas, Meliani (Abdrrahmane et Abdellah), Bendahmane, El-Hayani, Nabili, Moussik, El-Barrak, Khammal, etc.
3. Ver los trabajos de Bourdieu sobre la noción de “campo”.
4. En Marruecos no existen verdaderamente historiadores del arte.
5. Ver los trabajos de Pierre Bourdieu.
6. Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, Éditions de Minuit, París, 1969, p. 17.
7. Expresión de Jacques Berque.
8. La historia del campo artístico de esta época está por hacer.
9. Con la excepción de la galería nacional Bâb Rouah.
10. Jacques Rigaud, en Farid Britel, *Le Mécénat au Maroc*, ed. Sochepress, Casablanca, 2001, p. 7.
11. El festival de Asilah se ha confundido siempre con sus creadores, que han trabajado mucho, por pasión y por interés político, en pro de su ciudad natal.
12. Para profundizar en esta idea, es necesario realizar una encuesta a estos pintores con el fin de conocer los presupuestos teóricos de su práctica pictórica.
13. Prefiero el calificativo “espontánea” a “naïf”, que encierra una connotación peyorativa.
14. Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'art musulman*, Citadelles Mazenod, París, 1976.
15. Es Alain Macaire quin ha traducido mejor la creación de Fouad Bellamine.
16. Métalsi se refiere a la exposición “Le Maroc contemporain”, que ha tenido lugar en el IMA (París) entre el 15 de octubre de 2014 y el 1 de marzo de 2015 y cuya presentación constituye el fondo de todo el artículo. [N. del T.]