

El arte contemporáneo, gozne de la tardo-modernidad marroquí. Una lectura desde la antropología política¹

José Antonio González Alcantud

Hace ya algunos años Jean Cuisenier, antropólogo especializado en culturas tradicionales, planteaba que aunque en nuestras sociedades industrializadas y tecnificadas se tenía la apariencia de haber desencantado el arte, y que se hacía arte sin técnica, sentido sin mito, técnica sin rito, al igual que sentido sin arte, mito sin rito y técnica sin mito, en ellas mismas como una suerte de paradoja se tendía cada vez que se hacía una obra artística o arquitectónica a sobredotarla de dimensiones simbólicas. Éstas brotaban por todos lados. Se pregunta Cuisenier: “¿Es necesario engrandecer el Louvre?”. Y se responde: “(Pues) se construye una pirámide”. Añade: “¿Es preciso cerrar la perspectiva desde el Louvre a la Défense? Se construye un arco. El arco de la Comunicación. Para que no quede ninguna duda de que del gesto surge el sentido”.² El arte no puede ser contemplado en su aislamiento, como un hecho ahistórico, o remitido sólo a su propia historia. Es un acontecimiento cultural encuadrable en la teoría de la comunicación, en el proceso de simbolización.³ Como artefacto queda así resituado antropológicamente, llevando el campo de lo espiritual al de lo humano.

La antropología del arte, de hecho es una perspectiva que ha sido abandonada antes de tiempo en manos del primitivismo, y que hoy vuelve a tener vigor al renovar su presencia, resituando la íntima relación entre arte y sociedad antes aludida. Sin embargo, este vínculo ya fue percibido por los iniciadores de la sociología, que veían a las ciencias sociales y la estética íntimamente relacionadas.⁴ Nada nuevo bajo el sol. El redescubrimiento del vínculo antro-po-estético nos lleva a plantearnos que la forma más acertada de entrar en él es mediante la intersticialidad. Esa manera intersticial no deja de ser una perspectiva “política” de abordar el discurso artístico desde los márgenes iluminadores.⁵ La intersticialidad nos ha permitido a nosotros en particular formular y reformular críticas profundas al orientalismo y al modernismo.⁶ El asunto de la vinculación antro-po-estética a partir de lo intersticial presenta, pues, una gran importancia.

La entrada en materia científica del arte marroquí desde la antropología sería la manera más lógica de abordar el fenómeno estético en un país que en las etapas colonial y poscolonial ha sido objeto privilegiado de la disciplina etnográfica.⁷ De hecho, el tradicionalismo etnográfico y antropológico habría dejado fijada casi entomológicamente a la sociedad marroquí en una tradición intemporal, conocida en el proyecto de Lyautey y sus estetas cortesanos como el “viejo Marruecos”. Cabe coincidir con el historiador Abdallah Laroui en que la antropología colonial, y a veces poscolonial, ha sido un factor retardatario de la modernidad en Marruecos, por su apuesta por la fijación tradicionalista del país en una cierta “tribalidad”.⁸ Para el caso argelino sí se han visto, sin embar-

go, otros acercamientos más en consonancia con las tendencias actuales de la antropología del arte. Es el caso de los análisis del antropólogo François Pouillon, que versan sobre la pintura argelina, y sobre todo de los intentos categoriales de romper con el modelo artesanal, dependiente del exotismo orientalista autoctonizado.⁹ Quizás la crítica del arte haya ido más lejos que la antropología en el caso marroquí, en el ejercicio de liberar el país del pintoresquismo orientalista (figs. 1 y 2). Todas estas son bases importantes para acercarse actualmente a la antropo-estética del arte contemporáneo marroquí desde una perspectiva novedosa y en consonancia “des-etnicización” del arte y con la superación del etnocentrismo habitual en el discurso cultural.

Con la perspectiva de adentrarnos en la problemática del arte contemporáneo marroquí y en el tránsito a la modernidad artística de Marruecos, es conveniente retrotraernos al momento de la independencia de este país en 1956. Francia y la antigua colonia estaban convenidas en que el reino alauita entraba indefectiblemente en el mundo de la modernidad, que era en parte el objetivo protectoral declarado. Francia, en tanto potencia colonial quiere garantizarse el control del discurso cultural poscolonial mediante el mantenimiento de la francofonía, con el francés como lengua vehicular y la cultura gala como referente ineludible. Para lograrlo los acuerdos políticos de la independencia serán fundamentales. En primer lugar se trata de garantizar la enseñanza en francés a los 80.000 niños franceses escolarizados en Marruecos y conseguir mantener el trabajo de los 6.500 profesores que les enseñan, en medio del inevitable proceso de arabización en ciernes. Incluso explícitamente se reconoce en los acuerdos educativos poscoloniales que el nuevo régimen independiente deberá “asegurar el futuro de la difusión de la lengua y la cultura francesa en Marruecos”.¹⁰ En la misma dirección se quiere proteger la enseñanza francófona otorgada por la Alliance Israélite Universelle, que concernía a 34.000 alumnos y 730 maestros. Las negociaciones educativas y culturales son puntillistas y muy largas. El acuerdo final que garantizaba y ponía a salvo la francofonía marroquí fue publicado el 17 de julio en “La Documentation Française”, para ser firmado el 5 de octubre de 1957. El parlamento francés lo convirtió en proyecto de ley el 15 de abril de 1958. Esto en lo referente a la francofonía educativa. En el cuadro de la autonomía universitaria, esencial para el surgimiento autóctono de ciencias sociales y humanas como la antropología y la historia del arte, se acordó poner en funcionamiento la Universidad de Rabat en 1957. Francia logra que se nombren profesores galos en misión, y que el historiador Charles-André Jullien, el arabista Louis Massignon y el etnógrafo Émile Laoust ocupen lugares prominentes en su diseño. Es evidente, que la llegada masiva de “cooperantes” franceses en el ámbito educativo y universitario sobre todo se produce con la independencia, adquiriendo una dimensión desconocida en el período colonial.¹¹ Incluso desde sectores anticoloniales, como el representado por el sociólogo Jacques Berque, se hacía un reclamo a la importancia de mantener el vínculo francófono, haciendo una suerte de juego dialéctico entre cultura oficial y cultural popular; espacio este último de entendimiento de la francofonía.¹²

En el ámbito cultural, en particular, esencial para encubrir este neocolonialismo, se recurrió a las “maletas culturales” auspiciadas por la Unesco, institución cultural internacional de gran influencia francesa, por su simple ubicación en París. Incluso el plan nacional marroquí contra el analfabetismo se deja en manos de la Unesco, confiando en que será beneficiado por su progalicismo. Se constata, asimismo, que en los planes culturales de la francofonía el cine ocupa también un lugar preeminente por su marcado carácter ideológico y popular.

Sin embargo, a pesar de lo dicho, el arte autóctono contemporáneo quedó relegado a un plano inexistente, probablemente porque en el lado francés sigue prevaleciendo la idea de arte marroquí es igual a artesanías. Hamid Irbouch sostiene que los franceses habían realizado en el período colonial muchas generalizaciones sobre el arte autóctono, sobre todo si habían de compararlo con el suyo propio, el de París, capital del arte vanguardista del siglo XX.¹³ Entre esas generalizaciones cabe destacar que sostenían que las artesanías son propias de un grupo étnico, y que marcan el territorio de ese grupo; por otra parte, la asunción de esa identificación entre artesanías y etnicidad acabaría sentando principio de realidad. Todo ello circulaba sobre varios estereotipos complementarios tales como que la distinción entre rural y urbano, y por ende entre bereber y árabe, cuya formulación canónica es atribuible a Prosper Ricard, artífice del Service des Arts Indigènes, pero cuyo fundamento, la supuesta falta de creatividad de los artesanos, debido a sus escasas habilidades “reflexivas”, era un criterio que encarnaba el también arabista, especializado en arte “hispanomauresque”, Henri Terrasse. Este último a fines de los años cuarenta tuvo una significativa controversia con el arquitecto M. Ecochard partidario decidido de romper con el esquema conservacionista e hieratizante de las medinas, que las convertían en una suerte de museo sin posibilidades de evolucionar, con los artesanos como telón de fondo humano.¹⁴ Desde luego, para otro artífice del gusto colonial, el etnólogo Georges Hardy, la decadencia de las artes marroquíes se habría acelerado con la llegada masiva de productos manufacturados occidentales, más baratos y fácilmente comercializables, que inundaron las medinas. De ahí la importancia otorgada en los proyectos coloniales de Marruecos a la protección de las artesanías. Podemos observar una tendencia muy marcada en la apreciación que se hace en los inicios del Protectorado de la pintura asociada sólo a los trabajos artesanales: “Los marroquíes no pintan más que sobre madera”, afirmaba Jean Gallotti en 1917.¹⁵ Es más, hasta un antropólogo connotado de anticolonialismo, Jacques Berque, habló de la incompatibilidad entre la “sagrada inercia” y el “ritmo occidental”. Si bien el mismo Berque denunciaba en el período colonial que existía un “equívoco mortal entre arte y artesanado”, el cual bloqueaba la creatividad del artesano, al alejarlo de cualquier posibilidad creativa.¹⁶

Según M'Rabet el colonialismo ha trastocado todo debido, entre otras cosas, a la política de protección de las artesanías, iniciada por Lyautey en 1912 y terminada con el fin del Protectorado en 1956. Los corpus de modelos, formas y diseños tanto de cerámica como de tapices llevados a cabo bajo la dirección de Prosper Ricard limitaron la creatividad, obligando al artesano a copiar miméticamente lo que era considerado un canon de la autenticidad. Aunque pretendía en teoría lo contrario, es decir proteger las artesanías para evitar una debacle social como la acontecida en Argelia, el Servicio de Artes Indígenas francés cercenaba la creación local, fijándola en un “eterno presente histórico”. Se trató de fijar para siempre un universo artesanal, y por ende premoderno, frente a otro artístico y moderno, estableciendo para ello una clara distinción entre autóctonos y foráneos. El proyecto discursivo, consciente o semiconsciente, consagraba en una suerte de inferioridad natural y evolutiva a las artes figurativas de los marroquíes. Horizonte del cual sólo se pudieron emancipar los artistas autóctonos a través del descubrimiento de la pintura de caballete.

Marruecos, de otra parte, en consonancia con el tradicionalismo etnográfico que se le atribuía, seguía siendo fuente de inspiración para el arte occidental en la tradición orientalista. No obstante, la pintura existía en Marruecos antes del Orientalismo. Atina-

damente trae a colación Hamid Irbouch la presencia de la “Moroccan-Andalusian miniature”, cuyos prototipos proceden de Turquía y Próximo Oriente, aunque con menor importancia que en aquellas zonas.¹⁷ Empero la primera eclosión pictórica marroquí no cuestionaba el orientalismo al uso en manos de los pintores europeos; nos referimos a la pintura naif: “(Ésta) en Marruecos —escribe M’Rabet— aparece como el resultado evidente de un mimetismo exacerbado. Éste encuentra un terreno de eclosión favorable en la influencia conjugada de los pintores y los administradores extranjeros que ven en él las primicias de un prodigioso estallido de la expresión plástica largo tiempo contenida, una ruptura fresca con una tradición considerada como un obstáculo”.¹⁸ El neo-orientalismo naif autóctono se presenta como una anti-tradición. Marrakech y su plaza Jemaa el Fna es la primera fuente de inspiración, como se ve en el pintor Abdeslam ben Larbi. El pueblo llano autodidacta es considerado el depositario de un saber ingenuo, aún deudor del orientalismo de los pintores coloniales. Ello suponía transgredir las normas, incluidas las procedentes de la tradición islámica. Evidente la presencia del tardo orientalista Jacques Majorelle en la ciudad había contribuido a este nacer de lo naif. Mohammed ben Allal, asimismo, en los años cuarenta se atrevió a representar a la figura humana, “colocando —según algunos críticos— así el hito de la apertura de Marruecos en una nueva era pictórica”.¹⁹ El propio Allal señaló que viendo trabajar a su patrón M. Azema sintió la necesidad imperiosa de pintar. Al margen de estos casos singulares, el simple hecho generalizado de singularizarse como artista para escapar al dominio del gremio artesanal, puede ser considerado un acto de rebeldía primigenio entre los magrebíes.²⁰ Muchos de sus seguidores serían naif, autodidactas, y sobre todo radicados en el área de Marrakech, donde galerías, museos y otras artes como la fotografía irían encontrando su lugar hasta hoy mismo (figs. 3, 4, 5 y 6).

* * *

Señala en este mismo número de *Imago Crítica* Mohamed Métalsi la centralidad que en la transición a la pintura contemporánea marroquí ha tenido la irrupción de la pintura de caballete (“de chevalet”). Métalsi considera que la pintura de caballete constituye el momento culminante de apertura de la pintura marroquí hacia la modernidad, sin arrojar necesariamente por la potencia de la tradición turco-persa de la miniatura. Arguye Métalsi que la aparición de la pintura de caballete ha revolucionado completamente la pintura árabe, rompiendo con el arabesco y otras manifestaciones anteriores pictóricas: “La eclosión de la práctica de la pintura de caballete se inscribe en un proceso multidimensional muy extenso de mutaciones culturales consistente, notablemente, en incluir unas expresiones artísticas europeas modernas en un contexto cultural tradicional”.²¹ También en las cartelas murales del recién abierto, en torno al otoño de 2014, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Rabat se cuenta el nacimiento del pintor moderno marroquí como una afirmación de su personalidad individual: “(El artista) —leemos— afirma su visión subjetiva del mundo donde expresa su interioridad sobre un soporte autónomo de proveniencia occidental: la pintura de caballete”.

El problema reside en cómo ha llegado a establecerse finalmente la supremacía técnica del cuadro, una técnica ajena a la tradición marroquí. Desde luego los primeros alumnos “indígenas” de la escuela de Bellas Artes de Tetuán, fundada por los españoles, con la figura mayor del tardo orientalista y promotor de la pintura de caballete Mariano Bertuchi al frente, coetáneo de Majorelle, harán puras variaciones neo-orientalistas de la pintura del pintor granadino.²²

En lo referente a la temática y su evolución. Según uno de los primeros críticos del arte contemporáneo marroquí, Mohamed Sijelmassi, se superponen a la llegada de la pintura de caballete, promovida por los europeos, tres factores propios: el arte prehistórico de la zona, de carácter esquemático; el arte arabo-musulmán, donde prevalece el arabesco y la caligrafía; el arte popular marroquí, de caprichosas formas geométricas que apuntan ocasionalmente a figurativas. El arte esquemático prehistórico sería prácticamente redescubierto en la época protectoral. De hecho en la propia cerámica de origen bereber, me subraya Mohammed Chadli, muchos diseños esconden disimuladamente representaciones humanas o animales, lo que confirma la continuidad. Del arabo-musulmán se destaca su apuesta por el arabesco, y con él por la abstracción, con el telón de fondo de los *hadices* islámicos que prohibirían la figuración de los “ídolos”, pero sobre todo por la propensión de la abstracción a generar la nostalgia del paraíso y evocar la futilidad de la vida. Al arte popular marroquí, sin destacar su procedencia bereber sobre todo, le llama Sijelmassi “intersemiótico”, ya que sus signos, suerte de “tatuajes”, circularían entre las diferentes modalidades de artes populares. De estos cuatros factores Sijelmassi destaca sobre todo el segundo y la pintura de caballete, es decir los relacionados con la islamización a partir del siglo IX y el establecimiento del Protectorado a partir de 1912.²³ Siendo éstas fuentes esenciales para comprender los espacios y tiempos de inspiración del arte contemporáneo marroquí, lo más importante del análisis de Sijelmassi nos parece que es el giro copernicano dado al poner en el centro del mismo a la “pintura de caballete”.

Tal como quedó expresado más arriba, entre las fuentes de inspiración lógicamente siempre hemos de encontrar el Orientalismo. Éste en sus inicios es un llamado al “reencuentro con la luz” por parte de Delacroix y de Matisse. Su descubrimiento, sobre todo por las vanguardias, permite constituir un “verdadero espacio plástico” común. Lo podemos comprobar en el caso de Henri Matisse, en cuya obra el choque marroquí ejerció profundas transformaciones, sobradamente estudiadas.²⁴ En Paul Klee se observa el descubrimiento del arabesco en toda su dimensión entre lo pictórico y lo escritural, sobre todo tras sus visitas a las exposiciones de arte islámico de París de 1903 y de Munich de 1910, que activaron la curiosidad general por el Oriente musulmán.²⁵ Bajo este síndrome orientalista se celebró la primera muestra del arte moderno marroquí, acontecida en el hotel Excelsior de Casablanca en la temprana fecha de 1918, aunque puede ser que la labor etnográficamente más profunda la realizase el Servicio de Bellas Artes del Protectorado, dirigido en sus inicios por el esteta Maurice Tranchant de Lunel, al poner en funcionamiento “talleres y salas de exposición en el seno de monumentos históricos transformados para la ocasión en museos etnológicos”. Todo esto para facilitar a los pintores europeos amantes del pintoresquismo que pudiesen capturar hombres, escenas y paisajes orientalistas y exotistas. A esto hay que añadir, la obra propia del director del Servicio de Artes Indígenas, Proper Ricard, que llegó a promover a algunos de los pintores locales entre los que destaca R’bati.²⁶ También hay que señalar a lo anterior la formación en 1924 en Rabat de la asociación de arte “La Kasbah”. Todo ello se puede explicar por las inclinaciones estetizantes del grupo de artesanos que planificaban la vida marroquí desde la Residencia General dirigida por el mariscal Lyautey, entre 1912 y 1925.²⁷ Sin esa planificación y orientación del discurso resulta imposible explicarnos nada.

La fundación de la escuela de bellas artes de Tetuán en 1945 de la mano de Mariano Bertuchi sería un hito en el Tetuán español pronto imitado en el lado francés con la crea-

ción de la correspondiente de Casablanca cinco años después. Mohammed Serghini sustituirá a Bertuchi como director de la escuela de Tetuán, y también de la escuela de artesanía marroquí. De esta forma se consagraba la autoctonización de la pintura de caballete.

La supremacía del cuadro como superficie que hay que hacer hablar expresivamente con un juego de ilusiones, se impone entre los pintores autóctonos. Pero las imitaciones nunca son literales, ya que poseen sus propias dimensiones locales. Derivado de la pintura de caballete, el arte mural tiene su pequeña historia marroquí. Surge en los márgenes de la mano de artistas autodidactas y sin intencionalidad profesional. Es el caso de El Hamri, pintor de cafés morunos, hamanes y otros lugares públicos.²⁸ En los ochenta también se hicieron experiencias dirigidas por un psiquiatra particularmente activo en la cultura, Abdallah Ziou Ziou. Se trataba de hacer murales cooperativos entre pintores y enfermos en el psiquiátrico de Berrechid.²⁹ Ziou Ziou es una suerte de anti-psiquiatra el cual contaba cómo el mundo estaba al revés: según me relató en una ocasión acompañaba a un enfermo europeo a Francia, y en Marsella lo detuvieron porque los aduaneros decían que él no podía ser el médico y el francés el enfermo, sino a la inversa. Recordemos que el psicoanálisis y la psiquiatría han tenido históricamente en la edad colonial una gran relevancia en Marruecos.³⁰ Finalmente aparecen las experiencias de Asilah en los años finales del siglo XX, cuando esta ciudad tiende a constituirse en un lugar de encuentro intelectual y artístico.

Superando el solo aparente abandono del ámbito artístico, en 1964 se promovió el primer salón de arte marroquí en la casba de los Oudaïas, de Rabat, un lugar tradicional de Marruecos por haber servido para muchas manifestaciones culturales, tales como acoger el Museo de Artes Indígenas de época colonial y los encuentros de música bereber y andalusí, promovidos ambos por el ideólogo del arte popular auténtico, Prosper Ricard, imbuido de tradicionalismo. A pesar de cómo recuerda Toni Maraini, esta exposición presentaba a autores occidentales interesados en Marruecos como Matisse o Dufy, se la catalogó de “encuentro”, el cual anunciaba el “nacimiento” del arte contemporáneo marroquí. El “encuentro”, no obstante, fue criticado y acusado de neocolonialismo por los pintores marroquíes. La crítica vendrá de pintores como Belkahia, Melehi y Chebaa que se habían formado en el extranjero y que ahora estaban agrupados alrededor de la escuela de bellas artes de Casablanca, y que promovían una agrupación nacional de artistas con sus propios encuentros anuales.³¹ La pintura contemporánea marroquí hacía por emerger en medio de grandes contradicciones.

Por regla general, el arte árabe contemporáneo, en el cual se enmarca el marroquí, no deja de ser un mundo nuevo marcado tanto por el orientalismo como por el occidentalismo. Cuando el arte “árabe” apuesta por la abstracción, de profundos orígenes locales, e incluso por el onirismo, no deja de realizar una reacción anti-nostálgica y proclive a la modernidad más radical que procede del efecto oriental a la manera vanguardista de Matisse o Klee: “Lo que es un retorno al arabesco, a la caligrafía, a la arquitectura, al mosaico, al encantamiento paradisiaco del tapiz, está acompañado de un descubrimiento del arte occidental y de su abstracción, descubrimiento que no es ni una ventaja ni una carencia, sino una promesa, una apuesta sobre la transfiguración del pasado y de sus fuerzas ocultas”.³² Evidentemente todas las empatías que suscitaba el germinal arte autóctono marroquí no podían venirle de otra parte que de estéticas de contestación como el surrealismo, el grupo Cobra o el brutalismo de Dubuffet. Las vanguardias históricas pronunciándose contra la exposición colonial de 1931, que organizó Lyautey en París, habían hecho pasar al otro lado del espejo la

relación del arte occidental con los otros y sus manifestaciones plásticas.³³ Este es un asunto conocido hasta el hartazgo.

Yendo al fondo del asunto: según Sijelmassi la supremacía de las técnicas europeas, y sobre todo de la pintura de caballete, bloqueó en esos momentos la investigación propia.³⁴ Ahora, lo que parece un bloqueo, fue también una liberación de las formas. Según constatamos, paradójicamente el efecto acumulativo de los saberes traídos a colación por Francia y España hizo que en los años setenta la escuela de Tetuán resurgiese en torno al ámbito de la abstracción figurativa.³⁵ Y sobre todo recibieron su impulso las escuelas de bellas artes (figs. 7 y 8), y también el autodidactismo.

La aparición de un lenguaje vanguardista, con su impronta experimental, obligaba a salir del figurativismo, en Marruecos tanto como en Europa. Encontró inspiración en las artes de los otros, y en particular en el mundo islámico. Por esta razón vemos emerger de nuevo la teoría del arabesco y de las formas geométricas. El arte islámico se convierte de esta forma en “un ejemplo histórico, concreto e inimitable, de una concepción altamente plástica de la forma, de un espíritu austero y sensual a la vez”, escribe T. Maraini.³⁶ La caligrafía y la geometría constituyen el enmarque de la influencia hacia Europa del arte magrebí, y en particular del marroquí.

Teniendo en cuenta lo anterior, con la independencia, e incluso antes, los pintores marroquíes hicieron un ejercicio de identidad dotándose de un arte propio. El nacionalismo imperante, de corte modernista, acompañaba y daba sentido a las experimentaciones. Además, como expone Maraini, los artistas marroquíes son herederos en la modernidad de un patrimonio antropológico mundial, que les ha ido llegando a través de reproducciones librescas o de la imagen globalizada.³⁷ Son de alguna manera, un producto de la era de la reproductibilidad técnica, en feliz acuñación de Walter Benjamin. Uno de los elementos que más contribuyeron a la transformación no sólo económica o social de la sociedad marroquí de los años setenta y ochenta, a pesar de las restrictivas y autoritarias condiciones políticas, fue la circulación de personas, que conllevaba la de ideas, entre Europa y Marruecos. Los “intelectuales”, incluyendo en esta categoría a escritores y artistas de toda condición fueron los principales beneficiarios.³⁸

* * *

A pesar de estos intentos de modernismo, el rey Hassan II se había distinguido por su apuesta general hacia el mundo rural. Quizás comprendía muy ajustadamente que el campesino o *fellah* era el sostén del trono, como lo subrayó el sociólogo francés Rémy Leveau, hombre de confianza del régimen.³⁹ Durante una visita que realicé hace años, al final del reinado del monarca, al Institut Agronomique et Vétérinaire de Rabat, fundado por el sociólogo marxista Paul Pascon, especializado en cuestiones rurales, los colegas me hacían ver que el rey no había querido lanzarse a la loca aventura de la industrialización del país a toda costa, como otros líderes africanos, y había hecho una apuesta por el mundo agrícola. Incluso en ese orden algunos colegas han querido ver en la montaña yebalí un receptáculo de sabiduría muy superior a la ciudad, y han abundado en esa dirección.⁴⁰ Producto de aquella conjunción posibilista entre marxismo autóctono y monarquía era la institución que visitaba, encargada de liderar la modernización rural. No todo, pues, eran deseos de híper-modernidad, algo del “vieux Maroc” seguía permaneciendo entre la élite *majceniana*.

En el otro extremo, la hija del pintor Hassan el Glaoui, Ghizlan el Glaoui, también artista, recuerda que en su carrera de pintora figurativa le ayudó el propio rey Hassan

II que le encargaba retratos que regalaba a mandatarios extranjeros.⁴¹ Los Glaoui, ocioso es recordarlo, eran pachás de Marrakech, y en algunos momentos amenazaron con convertirse en sultanes. En general, los hombres de negocios del entorno real actual de Mohammed VI también han hecho entrar en sus gustos sofisticados la compra de la pintura de caballete como signo de distinción y modernidad.⁴² Es la apuesta por lo moderado que ha encontrado en la estética su camino, como signo de “distinción”. Aquí dos y dos son cuatro como en el análisis de Bourdieu sobre la función social del arte. Las élites alauitas, sobre todo, se habían rebelado con el orientalismo. No querían ser fijadas en un cuento oriental de las *Mil y una noches*, y desde Hassan II hasta la fecha combaten por abrirse un camino en el gusto y la distinción estéticos.

Lo cierto es que a la muerte de Hassan II, protector de una modernización de base rural, las expectativas de libertad intelectual y artística fueron muy acusadas. En esos momentos no se trataba sólo de la novedad que aportaba la libertad en ciernes, sino de las posibilidades que se abrían a los medios expresivos y a la transitividad entre ellos. Libertad política pero libertad de formas también, y por supuesto cambio de modelo. Escribía Mohammed Berrada en la introducción del número “Voces de Marruecos” de la revista *Mediterraneans/Méditerranéennes*, dirigida por el antropólogo norteamericano K. Brown, que publicó en el otoño de 1999, pocos meses después del deceso de Hassan II: “Una de las características del movimiento cultural actual en Marruecos es la apertura de formas y de medios de expresión los unos sobre los otros, y el esfuerzo de cada uno por desvelar las ligazones y las encarnaciones de una sociedad sedienta de conocer su historia y de explorar las vías de una modernidad complementaria basada en el diálogo, la crítica y la libertad de creación”.⁴³ Pero también es cierto que hay que tener presente siempre que los marroquíes sufren el efecto de la “majcenización” siempre triunfante. El príncipe Muley Hicham, primo hermano del rey actual, ha contado algunas anécdotas de gran calado sociológico en sus memorias, las cuales desvelan la complejidad del Majcen, o complejo real y cortesano de poder en Marruecos, siempre dispuesto a sobrevivir en cada circunstancia.⁴⁴ Empero, ahora el Majcen será cada vez menos tradicionalista.

El arte marroquí era y sigue siendo, tres lustros después de la muerte de Hassan II, un motor de cambio sociocultural fundamental en Marruecos.⁴⁵ La afirmación no es gratuita. En la primavera del 2014 estuve pulsando la situación del arte marroquí contemporáneo en Casablanca y Marrakech. En Casablanca me entrevisté con el artista polifacético Hassan Darsi, que meses antes había conocido en Marsella. Darsi se ha distinguido por sus intervenciones en el degradado tejido urbano de Casablanca. Desde su taller contemplábamos una superficie urbana sin uso, una antigua fábrica de muebles cuyos edificios estaban abandonados y en ruina, y que antaño en época colonial y de la independencia había servido para suministrar el mobiliario de los palacios reales. Este tipo de situaciones le resultan a Darsi insólitas y cotidianas. Y le resultan tales porque una de sus más destacadas actuaciones consistió precisamente en rehabilitar para uso público, movilizándolo a la población del entorno mediante técnicas que cabría catalogar de “etnográficas”, con un papel central para la memoria social y la oralidad, un antiguo parque botánico de tiempos coloniales llamado “L’Hermitage” o “Larmitaj”. Fue su experimentación quizás más lograda.⁴⁶ Darsi es muy crítico con el *establishment* de la más rabiosa modernidad artística de Marruecos, que considera que sólo produce obras y publicaciones para satisfacer a una élite diletante. Sin embargo, Darsi no quiere hablar de “compromiso social” sino enfatizar que la “independencia” del artista es un hecho crucial para mantener su capacidad crítica. Por otro lado, cree que las Écoles de

Beaux Arts, sobre todo la de Casablanca donde él fue profesor algún tiempo, son mediocres, sobre todo porque los magros sueldos del profesorado lo desmotivan, y provocan el abandono de los artistas prometedores. Comprobamos como en la escuela de bellas artes de Casablanca los artistas sólo se atreven tímidamente a transgredir el orden establecido a través del uso de materiales tradicionales incorporándolos al objeto plástico. Se observa, como suele ser habitual en un país donde la cultura islámica no concede el mismo estatuto a la representación figurativa que en la cultura occidental, que los estudiantes de bellas artes se han inclinado ante el hecho mayor y definitivo de la Tradición. Curiosamente justo enfrente de la escuela de bellas artes se encuentra abandonada a todo uso religioso y público, que no sea el comercial, la antigua catedral católica de Casablanca, de líneas puras y blanquísimas (fig. 9). Espacio para la innovación artística claramente desaprovechado. Darsi no pretende ser un cosmopolita a ultranza; de hecho no esgrime en su haber viajes y experiencias que lo hayan inducido al desarraigo. Presume de ser natural de Casablanca, donde ejerce.

Frente a esta labor vanguardista, a la vez que callada y humilde, del artista, se alza aquella otra Casablanca, que según los guías que lo enseñan representa la mezquita Hassan II, una obra faraónica en cuya construcción participaron miles de artesanos del reino, y que está hecha para dotar a la urbe de algún atractivo, frente a la degradación producto del crecimiento desordenado.⁴⁷ Un poco más lejos la Ville des Arts (fig. 10) perteneciente, como una institución similar de Rabat, a la entidad privada ONA, ocupa uno de esos antiguos edificios coloniales de aire exótico dedicados a exponer cara a la galería productos depurados y elitistas de la contemporaneidad estética. De alguna manera la Ville des Arts está en la lógica de los museos de cualquier parte del mundo contemporáneo. Sus artífices reconocen que se enfrentan a un público selecto cuya voluntad de modernismo quieren capturar.⁴⁸

El cambio de ciclo lo indica la apertura del Museo Mohamed VI de Arte Moderno y Contemporáneo, sito en el corazón del ensanche rabatí. Se trataba de un edificio situado estratégicamente cerca del palacio real, donde arranca la populosa avenida Mohammed V. Con anterioridad la galería de Bab Rouad, igualmente muy cerca del palacio real, jugó un relevante papel de expositivo del arte moderno. En la primavera de 2014, en que pudimos ver el museo en obras, la atmósfera era propicia en Marruecos para el hablar en voz alta de “arte” y no precisamente en restringidos círculos de élite. En las inmediaciones de las nuevas instalaciones museográficas, en una céntrica plaza, los jóvenes estudiantes en paro se agitaban y no sólo contra el régimen político, también contra la tradición. Algunos otros sentados en el conocido café Balima, observatorio del paseante, frente por frente del parlamento, amantes del *hip hop*, arrastran su bicicleta, emulan con sus peinados de *rastas* el estilo Bob Marley panafricano. Igual ocurría en la puerta Bab Bouljoud de la tradicional medina de Fez, y en sus cafetines cercanos. Difícilmente cabía identificar todo esto con la “marroquinidad”. Esta juventud da la espalda a la tradición en su corazón mismo, haciendo ostentación de su rebeldía, al no guardar el obligado ayuno de ramadán, y procurar hacer pública su desafección de toda creencia. El museo de arte contemporáneo rabatí no puede ser ajeno a intentar satisfacer a este tipo de públicos, al igual que a las élites modernizadoras majcenianas. Se percibe un cambio de ciclo.

En una siguiente etapa de esta exploración fenomenológica me encuentro en el despacho de Mohammed Métalsi, entrañable amigo, que desde casi su inicio dirige las actividades culturales del Institut du Monde Arabe, institución situada en París a la orillas del Sena, frente a la isla de Saint Louis, y cerca de la innovadora área urbana de

Bercy. El edificio, objeto de notable atención turística es una de las obras más importantes del arquitecto Jean Nouvel, y allá, en sus salones suelen celebrarse exposiciones de impacto mediático y público. Ese año de 2014, en el otoño, me comenta Métalsi, se producirá una gran exposición de arte marroquí contemporáneo, y Jack Lang, antiguo ministro de cultura del presidente socialista Mitterrand, y creador del concepto de “ingeniería cultural”, actualmente presidente del IMA, es su principal animador en complicidad con el rey alauita. Métalsi es uno de los tres co-comisarios. El proyecto no es nuevo, desde hace años el IMA persigue este proyecto (figs. 11, 12, 13 y 14). El tema quedó interrumpido y ahora se ha retomado. Por mi parte había oído críticas al nuevo museo de Rabat y a esta exposición parisien entre los artistas marroquíes, que lo consideraban todo demasiado “majceniano”, es decir vinculado a la constelación del poder.

Sabido es que el IMA es una institución oficial francesa con participación árabe que continúa en cierta manera los pasos del Institut Musulman-Grande Mosquée de París, inaugurado en 1926 para convertir a París en la cabecera occidental del mundo islámico.⁴⁹ Evidentemente el IMA es una institución cultural que carece de mezzquita adjunta y es sólo un “museo”, en tanto centro cultural de las excelencias de la cultura islámica mundial, incluido el arte. Desde luego el IMA no es la primera vez que aborda el tema de las relaciones entre arte y modernidad en el mundo árabe. Es una de sus líneas motrices.

En los ochenta casi coincidiendo con su fundación, lo que interesaba era el nómadismo de aquellos artistas migrados que se encontraban en un punto medio complicado entre sus países de origen y la metrópoli francesa. Decía Christine Buci-Glucksmann en el catálogo de una exposición, promovida por el IMA, titulada “Intensités nómades”, que contaba también con un texto del antropólogo Marc Augé: “Nómada, porque el trabajo de anamnesis formal en su violencia, está aquí de hecho: todos los artistas reunidos en esta exposición viven el cara a cara real o imaginario de Francia y el Magreb, de Europa y África. Argelinos, tunecinos, marroquíes, establecidos en Francia o franceses originarios del Magreb, todos se reconocen en este saber doble y huérfano de origen producto de un exilio interior y de una desposesión alejada de toda filiación”.⁵⁰ Con esta afirmación “nómada” la crítica de arte subrayaba la falta de referentes identitarios como un valor en alza que venía a sustituir una estética de lo extraño, de tintes baudelairianos. La exposición como tal también era errante como su concepto, y pasó a lo largo de 1987 y 88 por Montpellier, Rabat, Túnez para finalmente recalar en el IMA.

Ahora, meses después, en el otoño de 2014, en el recién abierto Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Rabat (fig. 15), realmente resulta impactante ver reunida y organizada esta colección con el título bien delimitador, desde el punto de vista temporal, de “1914-2014. Cents ans de création”. Está plena de “marroquinidad”, como demuestra la omnipresencia de retratos fotográficos del rey Mohammed VI, vestido con hábitos posmodernos. Esta protección sultanesca la comprobamos al iniciar el recorrido museal con la exaltación del sultán Muley Abdelaziz, de principios de siglo, y su poco conocida su afición a la fotografía. Lo que no se señala en las cartelas es que Abdelaziz deseaba aprender a dibujar y para ello había contratado los servicios de un pintor francés, pero que nunca consiguió hacer algo más que esquemas sencillos de trazo infantil. Esto me lleva a pensar que cuando vi años atrás el museo de arte contemporáneo de Tánger sito en el antiguo consulado británico la sensación que tuve fue la misma: dificultad para enlazar con la tradición occidental en el manejo del cuadro y en especial de lo figurativo. Mas contradiciendo todo arcaísmo estereotipado, la presencia de la mujer es notable desde antiguo en el arte contemporáneo marroquí. Latifa Toudjani, señora de

edad que ocupó cargos patrimoniales en Tánger me hace saber que algunos cuadros suyos se encuentran colgados en el nuevo museo rabatí. Los localizo y compruebo su “atrevimiento” en una sociedad propensa a la masculinidad. También compruebo que muchos de los pintores de la “vanguardia histórica” marroquí o son declaradamente berberizantes o son hebreos. Pero tanto en el este caso de la mujer como de las “minorías”, podemos conceptuar de “élites” a sus practicantes. Fácil de entender a primera vista esa tolerancia hacia el arte en manos de “élites” y “minorías”.

La complicidad de la inauguración museográfica de Rabat con los actos de París de otoño es completa. Todo es sincrónico. El rey, que ha apostado fuerte por esta renovación artística, condecoró el día de la apertura del museo de Rabat a Jacques Lang, factótum de la exposición del IMA. En París, ahora, en el 2014, se vende la novedad del “descubrimiento” del arte marroquí contemporáneo. Incluso la prensa vuelve sobre la existencia de pintores atrevidos, como el histórico Hassan el Glaoui, siempre amparados por un grupo social alauita, refinado y occidentalizado gracias a su asentamiento en Francia sobre todo.

* * *

Un tema poco abordado, ya que París en tanto capital de las vanguardias históricas fue el eje principal por el que transitó el arte marroquí, fuese en época colonial como poscolonial, es su relación con España. En lo que se refiere la vinculación hispánica de los artistas marroquíes, habida cuenta de que actualmente se habla de una llamada “escuela de Tetuán”, propiciada por los españoles, hay que destacar que en 1965 se llevó a cabo una exposición retrospectiva en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid. Entonces, unos dieciocho pintores marroquíes estuvieron allí representados, muchos de ellos agrupados bajo el calificativo de autodidactas. Entre los representados en Madrid para la ocasión se encontraban Mohammed Amar, Ahmed Cherkaoui, Elbaz, Hassan Glaoui, Houcine, Kacimi, Serghini, Yacoubi, y Ben Allal.

Pero, realmente no será hasta el año 2000 cuando se comience a valorar de nuevo este arte en la península, coincidiendo en buena manera con el redescubrimiento moderno de Mariano Bertuchi, también muy olvidado por sus conciudadanos. En ese año, por ejemplo, se llevó a cabo una exposición en Palma de Mallorca de una treintena de artistas marroquíes. Todos ellos liberados en buena medida del peso colonial y de la poscolonialidad francesa. Dirán las comisarias de la exposición que, “en los noventa el soporte estructural de galerías y de instituciones propició con mayor fuerza la información artística de otros países y probablemente por ello en todo el conjunto de artistas que participan en esta exposición se manifiesta la voluntad de modernidad y de integrarse en el ámbito internacional, pero manteniendo de una u otra manera sus raíces locales”.⁵¹ El terreno de la modernidad era, de otra parte, el medio en el que se desarrollaba España en esos momentos de euforia socio-económica. Los criterios de selección de las obras, según las comisarias, fueron que los artistas viviesen en Marruecos, que estuviesen representados los históricos del arte marroquí, pero también los más jóvenes, y, aunque esto debiera parecer una obviedad, aparece el criterio que llaman “de calidad”. Acogiéndose a este último creemos entender implícitamente que para los organizadores el arte marroquí no sería en su conjunto “de calidad”. En verdad el asunto entonces parece lastrado por juicios de valor subliminales.

En el año 2000 también surgió otra iniciativa, más atractiva, donde no se trataba sólo de “enseñar” el arte marroquí contemporáneo en España, sino de ponerlo en

diálogo itinerante con la pintura española coetánea. A la iniciativa de varias instituciones una exposición itinerante hispano-marroquí fue deambulando por diferentes lugares. Su recorrido iba desde la *Ville des Arts* de Casablanca hasta el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, el Foro de Arcila o el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Se trataba de hacer un diálogo de alto nivel, y para ello se tirará de ciertas vanguardias que podríamos considerar “históricas”. España estaba representada por cuatro pintores asentados en la meseta y el sur ibéricos, reencontrados con Marruecos a través de Tánger, como eran Rafael Canogar, Fernando Verdugo, Diego Moya y Luis Gordillo. Y también por los marroquíes Fuad Belamin, Jalil El Ghrib, Mohamed Kacimi y Abdelkrim Uazani. La iniciativa fue de Diego Moya, y como hemos dicho surgió en Tánger en una reunión entre amigos, y en esta ciudad norteafricana tuvo su sede en su museo de arte contemporáneo y en el Instituto Cervantes. Moya aseveraba que la exposición estaba liberada del exotismo y del indigenismo. Edmond Amran El Maleh por su parte protestaba en los textos que la acompañaban contra los excesos del posmodernismo que venían de Francia, en torno a la moda conceptual, y aprovechaba para reivindicar a las antiguas vanguardias, a las cuales adscribe a los pintores aludidos.⁵²

La inauguración de Casa Árabe, una iniciativa del Ministerio español de Asuntos Exteriores, en época socialista, relanzó gracias a sus grandes instalaciones, con sala de exposiciones incluida, en las escuelas Aguirre, sitas en el transitado Retiro madrileño, el gusto por la pintura árabe contemporánea. Sin ir más lejos, en el año 2009 la exposición celebrada allá del “colectivo 212” marroquí buscaba “afirmar la universalidad del planteamiento artístico sin rechazar una práctica inscrita en el espacio geográfico y el tiempo, y poner conjuntamente lo que nos acerca a nivel formal, que no es otra cosa que explorar y definir lo que se podría llamar el minimalismo expresivo”.⁵³ Entre los pintores representados tenemos a Amina Benbouchta, Yonès Rahmoun, Safâa Erruas, Jamila Lamrani, Myriam Mihindou. Destaca la presencia mayoritaria de mujeres. El grupo partía de la iniciativa experimental de la “Source du Lion”, promovida por Hassan Darsi en 1995. Diez años después deciden afirmarse como grupo artístico con preocupaciones de sensibilización ciudadana.⁵⁴ Sobre todo porque cuestiona a los artistas europeos y su historia.

Desde el ámbito español ahora se ha comenzado a valorar el arte islámico norteafricano, dejando de lado toda función folclórica u orientalista. Pero, llama la atención en este sentido que los esfuerzos de Casa Árabe en Madrid, y otras instituciones, por dar a conocer las manifestaciones más vanguardistas árabes no se hayan visto correspondidas por el momento por un aumento del peso de los análisis teóricos. Sólo el libro reciente de Julia Barroso Villar, en el que se hace un completo inventario norteafricano, y se lanza la hipótesis, que compartimos, que el simple hecho de plantearse el problema supone ya de por sí un salto cualitativo impresionante en la percepción global del arte, que afecta a la propia concepción de la modernidad.⁵⁵ Queda mucho camino, pues, para centrar la cuestión del arte contemporáneo de Marruecos en los medios historiográficos españoles. Pero España a priori, por su relación con la “escuela de Tetuán” y por su menor implicación con la gestión de los estereotipos exotistas, tiene mucho que decir al respecto sobre el tránsito marroquí a la modernidad pictórica.

* * *

La dimensión política de todo el movimiento llevado a cabo a lo largo de 2014, con las inauguraciones de Rabat y París, resulta de todo punto evidente. Jack Lang, quien fuera

el iniciador de la teoría de la “ingeniería cultural”, y creador en este dominio del Centro Pompidou, en tanto actual presidente del IMA, puso al frente de la operación “Maroc Contemporain” a su amigo y director durante más de veinte años del Beaubourg, Jean-Hubert Martin. En una entrevista realizada con motivo de la exposición parisina, Lang reconoce que “no hay ninguna en el mundo, aparte de la del Líbano, que sea el fruto del compromiso entre comunidades”: “Ninguna —añade— que tenga la audacia de escribir en su preámbulo, el reconocimiento a la pluralidad de herencias culturales. ¡El caso de Marruecos es impresionante! Es el testimonio de una lucidez, de una inteligencia política, cultural y humana muy raras”.⁵⁶ A este propósito Lang asegura que se ha producido una sinergia de intereses entre la monarquía alauita y la presidencia de la República francesa. Los comisarios Martin y Moulim El Aroussi por su parte han destacado las repercusiones culturales internas de los acontecimientos programados.

El Aroussi señala que los aviones y el internet, en consonancia con la internacionalización detectada por varios autores, han contribuido capitalmente a la renovación de las artes marroquíes. A ello hay que añadir que a partir de las reformas de las enseñanzas artísticas acaecida en 1999 en Marruecos, según El Aroussi, “hemos podido enviar nuestros alumnos a otros continentes”. En especial se señala la influencia de la escuela de Aix-en-Provence. “Toda una generación hoy día unida a la categoría “artistas contemporáneos”, ha salido de estas enseñanzas”, se afirma. Ni que decir tiene que estos cambios han coincidido con la llegada al poder de Mohammed VI: “Un nuevo espíritu de libertad —dicen El Aroussi y Martin al alimón— ha nacido en la época. Acompañado de un movimiento musical surgido en la calle, el *hip hop*, que ha ido al encuentro de los artistas en las artes visuales y en el cine”. Por su parte, Martin, destaca que ‘se puede hablar de una *Nayda*, una “renacimiento”, en el sentido de “una *movida* a la marroquí”’.⁵⁷

Al final de todo hallamos un nuevo concepto de identidad en ruptura con el pasado, incluso con el nacionalismo forjado en la lucha anticolonial. “Desde los años 60 y los grandes debates sobre la identidad, el arte en Marruecos no había realizado una ruptura tan importante como aquella a la cual asistimos hoy día. La modernidad del arte en Marruecos ha quedado, a pesar de todo, y durante mucho tiempo, unida a la cuestión de la identidad. Muchos de los artistas jóvenes contemporáneos, hoy día, tratan de problemas que no conciernen directamente a Marruecos: el 11 de septiembre, las discriminaciones raciales, los integrismos a través del mundo. Cara a estas cuestiones, están comprometidos, en las redes que no son más que raramente locales. Además, la mayor parte de los artistas que presentamos han nacido artísticamente después de la revolución de los medios y de la imagen y ellos han adoptado un lenguaje mundial”.⁵⁸

Este arte marroquí, de matriz occidental, inserto en la globalización, en confluencia con las técnicas artesanales propias, en camino de emanciparse de la pasividad creativa, destaca la individualidad del creador frente a la colectividad gremial, pero a la vez se encuentra limitado en su alcance por la baja aceptación del público. El referido público, elitista y “burgués”, es el único que lo acepta sin rechistar. Su arte no ha encontrado una resistencia iconoclasta, pero tampoco una aceptación generalizada, según señala la tunecina Rachida Triki: “La ausencia de interés del gran público viene probablemente de la especificidad de un arte visual extranjero, poco conocido, reducido en su encuadramiento y a los límites de lugares específicos (frecuentemente privados), no pudiendo naturalmente integrarse rápidamente en el *habitus* cultural y ganar con facilidad el gusto”.⁵⁹ Este modelo se repite por doquier en el Magreb: tolerancia hacia el arte contemporáneo autóctono pero con ausencia de reconocimiento popular. Desde otros puntos de vista, como el

de Alain Flamand, el arte marroquí es una estrella ascendente, a la cual no le concierne el problema de la división entre el gusto popular, autoctonizado y artesanal, y el de las élites, cosmopolita y figurativo, sino más bien el valor de cambio del arte contemporáneo, con precios por encima de los normal, lo cual lo ha exiliado de sus primigenias funciones utilitarias.⁶⁰ En esto, como en otras cosas, comparte recorrido con el arte occidental.

En lo que se refiere al contenido: la abstracción y la caligrafía representan algo más que una cuestión de forma. Es una dimensión, desde los años 90, en que se produce la eclosión del arte contemporáneo en Marruecos, que permite eludir a los artistas asuntos de fondo como la iconofobia liderada por sectores religiosos en ascenso en la sociedad magrebí. “La libertad de movimiento y la naturaleza del color guían lo esencial de la creación. Esta admite todas las proposiciones plásticas para que por poco que sea se evite la representación”, escribe un crítico.⁶¹ Aunque las motivaciones sean de orden estético en apariencia, con la abstracción y los usos de la tradición caligráfica, a las cuales añadiríamos nosotros otros recursos como el contacto con la naturaleza y la tradición artesanal, se trata en el fondo de posibilitar un arte moderno que eluda las prohibiciones culturales ascendentes.

No obstante, la aparición de un espacio público para el arte contemporáneo ha sido un factor determinante en el auge y triunfo del arte contemporáneo marroquí. Así la apertura de espacios arquitectónicos nuevos, como los aeropuertos, y las sedes de las grandes compañías, como la Oficina Nacional de Fosfatos o la del banco Wafabank, esta última con un espacio expositivo propio, son hechos capitales. Desde 1969, en que se celebró una exposición en Jemaa el Fna, hasta la participación en la bienal de São Paulo en los 2000, el espacio público dedicado a la contemporaneidad artística ha ido en ascenso en Marruecos. La red de galerías también ha aumentado, aunque aún no lleguen ni al medio centenar, y muchas de ellas sean estatales. Y de esta manera llegamos al 2010 cuando se crea el Sindicato Marroquí del Artistas plásticos profesionales, que a principios del año 2015 sería el organizador, con la más antigua Asociación Marroquí de Artes Plásticas, de una exposición sobre los últimos cincuenta años de las artes contemporáneas marroquíes. Los presidentes de ambas asociaciones profesionales destacan en el prefacio de esta última exposición que Marruecos ha sido pionera en el mundo árabe en poner en acción “Salons de Vente”, buscando un mercado al arte.⁶² Ello indica ya la existencia de una élite motivada por el rey Mohammed V, y cómo al espacio público aludido se une un espacio comercial, ineludible para toda consolidación del gusto estético.

* * *

Descartado cualquier interés colonial por el arte contemporáneo en clave autóctona, menos aún lo habrá para que exista una crítica marroquí del arte moderno. En los ochenta la presencia de críticos de arte como Alain Flamand, formado en Europa, enseñando en la escuela de bellas artes de Casablanca, permitieron emancipar al arte marroquí de su complejo de dependencia, que lo hacía deudor de los cánones occidentales, como si fuese un arte disminuido o dependiente. Según Ikram Alami, Flamand negaba esa dependencia y le otorgaba una originalidad propia al arte marroquí.⁶³ Asimismo en 1987, Khalil M'Rabet publica su libro sobre “Peinture et identité. L'expérience marocain”, con la pretensión de buscar la identidad en el arte contemporáneo marroquí. Es un momento extraordinario del tránsito a la modernidad. Son tiempos en los que a distancia ya del colonialismo, liquidado formalmente más de treinta años antes, y en el umbral de las grandes transformaciones de la posmodernidad, un intelectual marroquí interesado

por la estética moderna se pregunta en voz alta por los juegos intelectuales que han dado lugar a la existencia seminal de un arte de caballete en el país alauita. Para algunos todavía, dirá, “la pintura en Marruecos no es más que un síntoma menor que explican las mutaciones de un grupo en contacto obligado con Occidente”.⁶⁴

El lector debe tener presente que no tratamos de hacer un inventario ni una descripción del estado del arte marroquí actual sino de traer a colación su problemática transdisciplinar. En esta lógica nos hacemos eco de la experiencia de la crítica de arte Toni Maraini. Ésta expuso en su momento las dificultades para enseñar la disciplina de la Historia del Arte en Marruecos, dada la escasísima atención y simpatía que suscitaba la materia.⁶⁵ Esto lo pudimos comprobar en septiembre de 2013 cuando de común acuerdo con Thierry Dufrêne, secretario general del Comité International d’Histoire de l’Art, intentamos constituir la sección marroquí de esta organización. Rim Laâbi, una artista, enseñante en la universidad rabatí nos señalaba los problemas que el tema iba a suscitar, y así fue. El tío de Rim es el célebre poeta y escritor, opositor encarcelado por Hassan II, Abdelatif Laabi, que ella considera con admiración “irreductible”, de ahí sus posiciones críticas con el poder político, aún vivas hoy día. Laabi se ha contagiado del irreductivismo de su tío y es muy crítica con los poderes majcenianos que promocionan el arte contemporáneo en Marruecos. Pero el problema de la inexistencia de la Historia del Arte es pura y sencillamente el desinterés sobre el particular en la universidad marroquí.

En definitiva, de ser un acontecimiento en apariencia secundario en el proceso de colonización e imperialista de Marruecos, la dialéctica artesanía / arte se nos ha presentado a lo largo de este recorrido como esencial para desentrañar el complejo cultural de dependencia que Europa, y en general Occidente, ha desplazado sobre el Magreb. Controlando el discurso de las artesanías/ artes figurativas se mantenía la supremacía del ornato, dejando relegada la producción autóctona a la condición espuria de exorno exotista, en una concepción estética de matriz claramente eurooccidental. La irrupción de las primeras generaciones de pintores de caballete marroquíes produce una afirmación del deseo de modernidad, tomando prestadas las técnicas pictóricas a los europeos. Su aprehensión de las vanguardias, que estuvieron del lado de los “otros” desde los años diez hasta la exposición colonial de 1931, fue sólo fragmentaria. En realidad, sólo consiguen alcanzar a la abstracción, al brutalismo, derivaciones del surrealismo tardío como el movimiento Cobra, y a los naif. Pero el proceso de emancipación está en marcha, a pesar de que el discurso galicista pretende sentar en su propio territorio las bases de esa emancipación, controlándolo en última instancia. La perversión neocolonial siempre está ahí amenazante.

La aparición de una crítica bien orientada a partir de los años ochenta irá formalizando intelectualmente el naciente movimiento artístico marroquí, al dotarlo de elementos de reflexividad capaces de hacerlo no sólo brillar por sí mismos, buscando una suerte de lugar bajo el sol del arte contemporáneo mundial, sino fructificándolo con nuevas problemáticas, una vez dominadas las técnicas, los discursos críticos, y probablemente los medios, con la irrupción de ferias, galerías, y lugares de socialización.

Todo lo anterior nos lleva en última instancia a un punto esencial, aquel que subraya que el arte es experiencia y que está indisolublemente unido a la vida. Occidente en general está en la vía de intentar recuperar el arte para la existencia vital. Predicaba el filósofo americano John Dewey hace décadas que las teorías en muchas ocasiones contribuían a alejar la obra de arte de su objeto práctico al estetizarlas.⁶⁶ En el caso marroquí ocurre justo a la inversa: la teoría seminal da paso a las prácticas artísticas

también emergentes. La irrupción pragmática de las artes marroquíes es una pieza fundamental para retornar a ese vínculo que nunca debió perderse en pos del arte como mercadería que es la vida (fig. 16). La antropología en tanto dimensión de la mirada crítica⁶⁷ está ahí para ayudar a restablecer ese vínculo esencial.

NOTAS

1. Este texto corresponde a los resultados parciales de los proyectos de investigación proyecto I+D+i “Proceso de modernización en las artes y artesanías marroquíes y sus conexiones con Andalucía, 1956-2012” (HAR2012-39327, Ministerio de Economía y Competitividad) y de Excelencia: “Tres vectores de transición a la modernidad en Marruecos y Andalucía en perspectiva comparada” (P11-HUM-7827, Junta de Andalucía).

2. Jean Cuisenier. “Le champ ethnographique et le résistant projet d’une anthropologie de l’art”. En *L’Année sociologique*, 39, 1989, p. 55.

3. Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Anthropos, 2010.

4. Roger Bastide. *Arte y sociedad*. México, FCE, 2006). Bastide sitúa en Charles Lalo (Charles Lalo. *Esthétique*. París, Felix Alcan, 1927) el culmen de aquella ligadura entre estética y sociología luego rota. A tener muy presente en este dominio la obra de Pierre Francastel (Thierry Dufrêne, “Lire Francastel aujourd’hui. L’historien de l’expérience artistique”. En VV.AA. *Pierre Francastel. L’hypothèse même de l’art*. París, INHA, 2010, pp. 5-21).

5. J.A. González Alcantud. *Travesías estéticas. Etnografiando las artes y la literatura*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015.

6. J.A. González Alcantud (ed.). *El orientalismo desde el sur*. Barcelona, Anthropos, 2006.

7. Hassan Rachik. *Le proche et le lointain. Un siècle d’Anthropologie au Maroc*. Marsella, Éd. Parenthèses, 2012.

8. Abdallah Laroui. *Islamisme, modernisme, libéralisme*. Casablanca. Centre Culturel Arabe, 1997, p. 27.

9. François Pouillon. “Des orientalistes indigènes? Notes sur l’émergence d’une modernité picturale en Méditerranée musulmane, XIXe-XXe siècles”. En *Turcica*, 42, 2010, pp. 221-248. F. Pouillon. “Exotisme, modernisme, identité: la société algérienne en peinture”. En *Annuaire de l’Afrique du Nord*, tome XXIX, 1990, p. 212.

10. Ministère des Affaires Étrangères, La Courneuve, París. Dossier 130SUP/190 Maroc. Convention culturelle entre la France et le Maroc, 30 de mayo 1957. Dossiers 130SUP/191 y 192. Maroc. *Convention culturelle entre la France y le Maroc, 1956-1968*.

11. Pierre Vermeren. *Maghreb. Les origines de la révolution démocratique*. París, Pluriel 2010, pp. 125-212.

12. Jacques Berque. “Action culturelle française et décolonisation dans les pays árabes”. En *Démocratie Nouvelle*, n.º 6, 1962, pp. 62-66.

13. Hamid Irbouh. *Art in the Service of Colonialism French Art Education in Morocco, 1912-1956*. New York, Londres, Tauris Academic Studies, 2005.

14. Abdelmajid Arrif. “La paradoxe de la construction du fait patrimonial en situation coloniale. Le cas du Maroc”. En *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n.º 73-74, 1994, pp. 160-163.

15. Jean Gallotti. “Les métiers d’art au Maroc”. En *France-Maroc. Revue mensuelle*, n.º 5, 15, mayo 1917, p. 10.

16. Jacques Berque. “Deux ans d’action artisanale à Fès”. En *Questions nord-africaines*, 1939, pp. 3-28.

17. Irbouh, *op. cit.*, pp. 11-12.

18. Khaïl M’Rabet. *Peinture et identité. L’expérience marocain*. París, L’Harmattan, 1987, p. 11.

19. Naima Khatib-Bouguibar. “Pintura actual en Marruecos”. En *Publicaciones Españolas. Cuadernos de Arte*, Madrid, 1965, s.p.

20. Pouillon, *op. cit.*, 2010, p. 234.

21. Mohamed Métalsi. “La création visuelle au Maroc depuis l’indépendance”. Rapport Institut du Monde Arabe, p. 109. Dossier mimeografiado.

-
22. Eduardo Dazy Caso. *Les orientalistes de l'École espagnole*. París, ACR, pp. 39-47.
23. Mohamed Sijelmassi, con la colaboración de Abelkader Khatibi y Brahim Alaoui. *L'Art Contemporain au Maroc*. París, ACR, 1989, p. 14.
24. Rémi Labrusse. "L'épreuve de Tanger". En VV.AA. *Le Maroc de Matisse*. París, Institut du Monde Arabe y Gallimard, 1999, pp. 27-110.
25. Sijelmassi, *op. cit.*, 1989, pp. 17-18.
26. Daniel Rodeau et alii. *Regards sur Tanger en 1900, Mohammed Ben Ali R'bati*. Casablanca, Malika, 2000.
27. J.A. González Alcantud. "La fábrica francesa del estilo hispano-mauresque, en la galería mediterránea de los espejos deformantes". En J.A. González Alcantud (ed.), *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*. Barcelona, Anthropos, 2010, pp. 11-77.
28. Gabriel Audisio. "Une imagerie nord-africaine : les peintures murales sur les cafés maures". En *Arts et Métiers Graphiques*, n.º 68, 15 de mayo de 1938, pp. 37-42.
29. Toni Maraini. *Écrits sur l'Art*. Casablanca, Éditions Le Fennec, 2014, pp. 72 y 110.
30. Jalil Bennani. *La psychanalyse au pays des saints*. Casablanca, Eds. Le Fennec, 1996.
31. T. Maraini. "Au rendez-vous de l'histoire de la peinture". Maraini, *op. cit.*, 2014, pp. 81-82.
32. Abdelkébir Khatibi. *L'art contemporain arabe. Prolégomènes*. París, Éditions Al Manar, 2001, p. 11.
33. J.A. González Alcantud. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, Anthropos, 1989.
34. Sijelmassi, *op. cit.*, 2009, p. 22.
35. *Ibidem*, p. 27.
36. T. Maraini. "Rapport de l'esthétique et de l'art islamique à la genèse de l'art moderne occidental". En Maraini, *op. cit.*, 2014, p. 31.
37. T. Maraini. "Au rendez-vous de l'histoire la peinture". En Maraini, *op. cit.*, 2014, pp. 63-64.
38. Nicole de Pontcharra. "Présences réelles pour le futur". En Nicole de Pontcharra y Maati Kabbal (eds.). *Le Maroc en mouvement. Créations contemporaines*. Malika, Maisonneuve y Larose, 1999, p. 20.
39. Rémy Leveau. *Le fellah marocain, défenseur du trône*. París, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1985.
40. Jacques Vignet-Zunz. "Montagnes savants : une récapitulation". En *Isaniyat*, n.º 53, 2011, pp. 95-114.
41. Elisabet Sans. "Ghizlan el Glaoui, la importancia del linaje". En *El País*, 11 de octubre de 2014, p. 54.
42. Julia Barroso Villar. *Arte contemporáneo en el norte de África. Egipto, Túnez, Argelia, Marruecos*. Oviedo, 2014, p. 50.
43. Mohammed Berrada. "Le pain symbolique". En *Mediterraneans/ Méditerranéennes*, 11, invierno 1999-2000, p. 12.
44. Mouley Hicham El Alaoui. *Journal d'un prince banni*. París, Grasset, 2014.
45. <http://www.redmarruecos.com/opinion/jose.antonio.gonzalez.alcantud/caminos-contemporaneos-arte-marroqui/20141012113430000942.html>.
46. Martine Derain. *Echo Larmitaj, un chantier à Casablanca*. Casablanca, Le Fennec, 2007.
47. Mohamed Métalsi, "Crisis de lo urbano en el mundo árabe". En J. Calatrava Escobar y J.A. González Alcantud (eds.). *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid, Abada, 2007, pp. 319-330.
48. Tania Chorfi Bennani-Simires. "Les musées marocains et la mondialisation". En Hadj Milianni y Lionel Obadia (eds.). *Art et transculturalité au Maghreb. Incidences et résistances*. París, Éditions des Archives Contemporaines, 2007, pp. 73-75.
49. J.A. González Alcantud. "La gran mezquita de París: un proyecto político de arquitectura mauresque en la Francia de las exposiciones universales y coloniales". En *Awraq*, n.º 12, 2015.
50. Christine Buci-Glucksmann. "La sombre forcé du soleil". En VV.AA. *Intensités nomades*. París, Institut du Monde Arabe, 1987-1988, s.p.
51. María José Corominas Madurell y Ana Bárbara Cardellá, "Arte contemporáneo de Marruecos". En *Art contemporani del Maroc*. Palma, Ses Voltes, 2000, p. 31.
52. Edmon Amran El Maleh. "Un diálogo de pintores". En Diego Moya (ed.). *Reencuentro Tawausul. Exposición itinerante de artes plásticas entre España y Marruecos*. Madrid, Instituto Cervantes, et alii, 2000, p. 12.
-

-
53. Bernard Collet. "El Collectif 212 o la tentación de la universalidad". VV.AA. *Collectifs 212. Arte contemporáneo en Marruecos*. Madrid, Casa Árabe, 2009, p. 9.
54. Mohamed Rachdi. "El Collectif 212, unidos para afirmar su singularidad". En *Ibidem*, p. 11.
55. Barroso, *op.cit.*, 2014, pp. 9-10.
56. Pascal Amel y Meryem Sebti. "Le Maroc assume sa diversité. Entretien avec Jack Lang, président de l'IMA". En *Artabsolument /Diptyk*, Le Maroc Contemporain. Número especial, 2014, p. 7.
57. *Le Point. Le Maroc contemporain*. Edición especial. 2014, pp. 5 y 10.
58. Jean-Hubert Martin y Moulim El Aroussi. "Las arts visuels au Maroc". En *La Maroc Contemporain. Catalogue*, París, Éds. Snoeck, IMA, 2014, p. 22.
59. Rachida Triki. "Transculturalité et création: le cas des arts plastiques au Maghreb". En Milianni y Obadia (eds.). *Art et transculturalité...* *Op. cit.*, p. 41.
60. Alain Flamand. *Regard sur la peinture contemporaine au Maroc*. Casablanca, Al-Madariss, 1983, p. 191.
61. Abdehrraman Benhamza. "Sur l'art plastique contemporain au Maroc". En http://marocculturel.com/index.php?option=com_content&view=article&id=235:sur-lart-plastique-contemporain-au-maroc&catid=41:dossier&Itemid=60
62. Mohammed Melehi y Abdelhay Mellakh. En *50 ans de peinture au Maroc, 1965-2015*. Casablanca, Espace d' Art de la Médiathèque de la Mosquée Hassan II, 2015.
63. Ikram Alami. *Peinture marocain et jugement esthétique. A travers Regard sur la peinture contemporaine au Maroc d' Alain Flamand*. Casablanca, Edilivre, 2014.
64. M'Rabet, *op. cit.*, 1987, p. 37.
65. Maraini, *op. cit.*, 2014.
66. John Dewey. *L'art comme expérience*. París, Folio Gallimard, 2005, pp. 56-79.
67. J.A. González Alcantud. *Sísifo y la ciencia social. Variaciones críticas de la antropología*. Barcelona, Anthropos, 2008.



Fig. 1. Exposición del orientalista J. Tapiró celebrada en Reus en 2014



FIG. 2. Salas tradicionales del Museo de Marrakech

FIG. 3. Obras contemporáneas en el Museo de Marrakech



FIG. 4. Patio de fundación privada de arte contemporáneo de Marrakech

FIG. 5. Maison de la Photographie, Marrakech



FIG. 6. Interior de la Maison de la Photographie, Marrakech



FIG. 7. École des Beaux Arts, Casablanca



FIG. 8. Exposición en École des Beaux Arts de Casablanca

FIG. 9. Antigua catedral católica de Casablanca



FIG. 10. Ville des Arts, de Casablanca

FIG. 11. Exposición de arte contemporáneo marroquí en IMA



FIG. 12. Entrada en el IMA 2014



FIG. 13. Publicaciones generadas por la exposición del IMA



FIG. 14. Obra expuesta en el IMA en el año del arte contemporáneo marroquí

FIG. 15. Obra expuesta en el Museo de Rabat y en el IMA, 2014

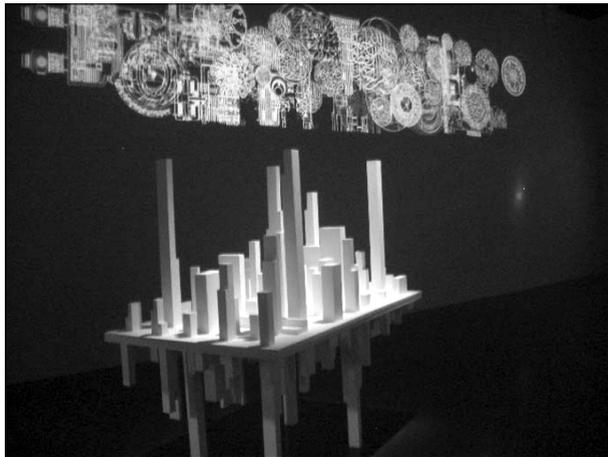


FIG. 16. En el taller de Rim Laâbi, Rabat, 2013