

**NEW WAVES :
MOHAMED MELEHI
ET LES ARCHIVES DE
« L'ÉCOLE DE CASA »**

**NEW WAVES:
MOHAMED MELEHI
AND THE CASABLANCA
ART SCHOOL ARCHIVES**

موجات جديدة:
محمد المليحي، وأرشيف
مدرسة الدار البيضاء



1. M. Melehi travaillant sur un projet de fresque dans la cafeteria du Minneapolis Institute of the Arts, 1962.
Photo Toni Maraini. Archives Safieddine-Melehi

Mohamed Melehi (né en 1936) est aujourd'hui considéré comme une figure majeure des arts postcoloniaux au Maroc et pour les modernités du Sud. Cette exposition présente un artiste multi-facettes, à la fois peintre, photographe, muraliste, designer graphique et urbain, pédagogue et activiste culturel. Elle raconte également l'École des beaux-arts de Casablanca durant sa période la plus radicale – c'est-à-dire lors du passage de Melehi comme professeur entre 1964 et 1969.

L'art de Melehi nous donne à ressentir l'esprit d'une révolution esthétique et l'exaltation du Maroc postindépendance. Son énergie créative et son inventivité visuelle sont palpables dans cette sélection unique d'œuvres phares, allant des années 1950 aux années 1980. Celle-ci retrace les développements artistiques de Melehi dans les années 1960, depuis ses expérimentations abstraites, de Rome à New York, jusqu'à la pleine maturation de la vague, son motif emblématique, dans les années 1970. Se révèle également son importance dans une histoire de l'art transnationale. L'œuvre de Melehi résiste à la division entre Est et Ouest qui se fait jour dans la période de la guerre froide. Ses fresques ondulatoires du Tiers-Monde nous embarquent dans un voyage cosmopolite, faisant se rejoindre la Méditerranée et l'Atlantique.

Melehi a joué un rôle majeur dans le développement local de la pédagogie artistique et des pratiques expérimentales au Maroc. Durant les années 1960, aux côtés de Farid Belkahlia, Mohamed Chabâa, Toni Maraini et Bert Flint, il contribue à un tournant historique de l'éducation artistique, au sein de l'École des beaux-arts de Casablanca. Les archives de l'école ici exposées véhiculent une volonté de connaissance collective, à travers des accrochages interdisciplinaires et des œuvres *in situ*. L'école regroupait différents ateliers de peinture, sculpture, décoration, graphisme et calligraphie-typographie, encourageant les étudiants à aller au-delà de l'histoire de l'art occidentale, pour s'intéresser à la production artistique et artisanale locale.

En tant que graphiste et photographe, Melehi a contribué à façonner la culture visuelle des causes politiques à travers le Maghreb et les réseaux artistiques panarabes. Ses travaux graphiques et éditoriaux pour le groupe de Casablanca et pour des revues d'avant-garde telles que *Souffles* (1966-1969) et *Integral* (1971-1978) en sont les meilleurs exemples.

Entre 1985 et 1992, il occupe un nouveau poste au ministère de la Culture, contribuant au développement d'espaces d'art et d'instituts culturels au Maroc et menant d'importants projets de restauration, notamment de la mosquée Tinmel dans le Haut Atlas. Entre 1999 et 2002, il travaille comme consultant culturel au ministère des Affaires étrangères.

يعتبر محمد المليحي (المزاد بتاريخ 1936) من المراجع الأساسية للفنون في فترة بعد الكولونيالية. وفنون الحداثة في المغرب وفي دول الجنوب. يسلم هذا المعرض الضوء المليحي الرسام، والمصور الفوتوغرافي، وفنان الجداريات، والمصمم المدني، وأستاذ الفن، والنشاط الثقافي. كما يخبرنا بالتاريخ الجذري لمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء أثناء تدخل المليحي فيها كأستاذ ما بين 1964 و1969.

تدفعنا أعمال المليحي الفنية للحماس بروح ثورة جمالية، وإتحالية مغرب ما بعد الاستقلال، طاقة خلاقة، وإبداع بصري واضح في هذه التشكيلة الفريدة من أعماله الفنية المعيارية ما بين سنتي 1950 و1980. والتي تتبع تطور ممارساته الفنية في الستينيات، تطور يمتد من التجريب التجريدي في كل من روما ونيويورك، وصولاً إلى نضج نمطه الطليحي في شكل الموجة، نموذجه الرمزي في السبعينيات، والذي بوأه مكانة محورية في تاريخ الفن العالمي، تقاوم ممارسات المليحي الفنية فكرة شرق/غرب، هذا التقسيم الذي تبلور في سياق الحرب الباردة. تحملا رسوماته الجدارية المتوجهة في رحلة متحررة تربط البحر المتوسط بالمحيط الأطلسي.

لعب المليحي دوراً محورياً في ارتقاء بيداغوجيا الفن والممارسات التجريبية على المستوى المحلي بالمغرب. فقد قاد خلال الستينيات تطوراً جذرياً للتعليم الفني في مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، برفقة كل من فريد بلقاهية، ومحمد شعبة، وطوني مارايني، وبييرت فلينت. تكشف أرشيفات هذه المدرسة المتاحة في هذا المعرض روح العصرنة الصاعدة من خلال العروض متعددة الوسائط والأعمال السياقية. ضمت المدرسة صنفات متباينة للصباغة، والنحت، وفن الديكور، والتصميم، وفنون الخط والكتابة، وحضرت الطالب على تجاوز تاريخ الفن الغربي، والاهتمام بالإنتاج الفني والحرصي المحلي.

ساهم محمد المليحي، باعتباره مصمماً ومصوراً فوتوغرافياً، في صياغة الثقافة البصرية للقضايا السياسية في أنحاء المنطقة المغاربية وفي الشبكات الفنية العربية. يتجسد هذا بالخصوص في أعماله التصميمية والتحريرية لمجموعة الدار البيضاء وللمجلات الطليحية من مثل أنفاس (1966، 1969)، و *Integral* (1971-1978).

شغل محمد المليحي منصباً جديداً في وزارة الثقافة المغربية ما بين 1985 و1992، مساهماً بذلك في تطوير الفضاءات الفنية والمؤسسات الثقافية في المغرب، كما تبني مشاريع ترميم مهمة، لعل أهمها ترميم مسجد تامل في الأطلس الكبير. كما عمل ما بين 1999 و2002 كمستشار فني لوزارة الشؤون الخارجية.

يتبع هذا المعرض ثلاث محطات رئيسية. ويقتفي تحال المليحي ما بين مدن روما، ونيويورك والدار البيضاء، وبلورته لتوجهات ورؤى جديدة، وطعم مشاركتها مع جماعة تتجاوز المدرسة، وورشه الفن، ومحترف التصميم... لتتبلور في النهاية في سياق متحف متنقل لهجرة الزرافة.

القاعة رقم 1: 1957-1964، من روما إلى نيويورك: تركيبات حديثة و Soft Edge Painting

بعد إقامته القصيرة في إشبيلية في إسبانيا، بلور محمد المليحي أولى خطواته الفنية في الخارج خلال الخمسينيات في روما، إيطاليا. تشكل ذلك بالأساس من خلال شركته البارزة مع رواق Trastevere، الذي أسسه المفكر تويارتزا أباتا. تجاربه الهندسية التي تركز على الأشكال الأفقية والعمودية هي انجاس للمحيط الذي تعرف عليه في أكاديمية الفنون الجميلة في روما، وبالخصوص في صنف توتي

شبالوجا «أبيض وأسود» المؤثر، إلى جانب فنانين من مثل جانيس كونيليس، وبيبو باسكال.

أقام المليحي في الفترة ما بين 1962 و1964 في نيويورك وعمل بها. قرب Five Spot Club المشهور، يشبع شغفه بالجاز من خلال حضور حفلات نجوم كبار من مثل ثيلونيوس مونك، وشارل مينغوس.

طور طابعه الفني والتصويري في المصترف الذي يتقاسمه مع الفنان الإيطالي لوتشو بوتزي، واطمأ الهندسة التجريبية في سجال مع التكنولوجيا، والسريعة وكلية الوجود. تتطور تشكيلته دون توقف بعد مشاركته في معرض Hard Edge and Geometric Painting بمتحف الفن الحديث بنيويورك سنة 1963. بمصرعاتها متعددة الاتجاه والمشفة كخواف ذئبة، أو كالشعور بالرعشة أمام ناطحات السحاب بنيويورك.

تكشف لنا أعماله الفنية التولي، تلك المنجرة قبل أن تبسط الموجة سطوتها على المساحة الكلية للوحة، انبجاسها على الحواف. لكنها تنتقل خلسة حوالي سنة 1962 تجاه اللوحة الحديثة. لقد طور المليحي أسلوبه المتفرد «ذي الحواف اللينة» (شكل من Soft Edge Painting)، والذي تترك فيه الزوايا المستقيمة المجال لطلقة الأنحاج الدائرية والمستديرة.

القاعة رقم 2 : 1964 - 1978 من نيويورك إلى الدار البيضاء، ألف الموجات في الفضاء المنطق.

انبجست موجات جديدة بشكل واضح في ممارسة المليحي منذ 1964، وانصرف برنامجه الهندسي. تشير تبايناته المتعددة والطاقمة حول «الموجة» إلى تلك العلاقة الكونية التي تربط الشمس، والبصر، والتفوق، وأيضا إمكانيات جديدة للتعاقد، واليوتوبيا الكونية. يستكشف هذا الزرقف، في الصباغة، والمطبوعات، والملصقات وأيضا في الكتب، عبر دوره الريادي كناشط ثقافي، في إطار منظمات من مثل اتحاد الفنانين التشكيليين العرب، الذي اجتمع سنة 1970 في مدن دمشق، والرباط، وبغداد، هذه الأخيرة الذي نظم بها بينالي العربي التول سنة 1974، بمشاركة المليحي ورفاق الدار البيضاء. تصبح الموجة _ الشعلة بوصلة للتنقل في كوكبية المدن، لتتماهى في تناغم إيقاعي مستديم، فوق الزخارف يستدعي الماء والتراب والهواء والنار... وأحيانا أحر في تجسيد شيفي، أو جنس متفرد من الأشكال اللاشعورية.

ترك المليحي ورفيقته السابقة، طوني مارابني، الولايات المتحدة الأمريكية للعودة إلى المغرب، للالتحاق بمدرسة الفنون الصميلة بالدار البيضاء سنة 1964. والتي درس بها التصوير الفوتوغرافي، والصباغة، والنحت، والكولاج، تحت إدارة فريد بلكاهية الذي تولى منصب مدير المدرسة منذ 1962. محمد شعبة هو العضو الرئيسي التخر في هذا الربط بين فنون التصميم، والعمارة، والرسم الصباغي. بالإضافة إلى بيرت فلينت، الانثروبولوجي وجامع الفن، الذي جدد برفقة طوني مارابني الدروس النظرية في المدرسة.

تمثل التحدي الأكثر إلحاحا لهذه المجموعة في تقريب الفن المحلي والشعبي المرتبط بالمشغولات التقليدية وبالعمارة الأمازيغية والمغربية _ التي صورها مليحي بنهم وبدول كل _ من اللغة الحدائية.

ينسج مؤرخو الحدائات المقارنة، وقيموا المعارض الفنية اليوم روابط جديدة مع مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، معززين الحوار على سبيل المثال مع الباهواوس، أو أيضا مع مدرسة الخرطوم.

L'exposition suit un parcours avec trois chapitres principaux. Elle met en relief les pérégrinations urbaines de Melehi, entre les villes de Rome, New York et Casablanca, la stimulation de nouvelles visions et le rêve de les partager avec une communauté qui transcende l'école, la manufacture artistique, le studio de design... et enfin le musée nomade ou la migration des formes.

Salle 1 : 1957-1964

De Rome à New York : structures primaires et Soft Edge Painting

C'est dans les années 1950 à Rome, en Italie, après un court séjour à Séville, en Espagne, que Mohamed Melehi fait ses premiers pas artistiques à l'international. Principalement grâce à une collaboration mémorable avec la Galleria Trastevere fondée par la visionnaire Topazia Alliata. Ses expériences géométriques jouant sur l'horizontalité et la verticalité sont l'émanation de l'environnement qu'il a connu à l'Accademia di Belle Arti de Rome ; notamment dans l'influent atelier de Toti Scialoja, *Bianco e Nero* (Blanc et Noir), aux côtés d'artistes tels que Jannis Kounellis ou Pino Pascali.

Entre 1962 et 1964, Melehi vit et travaille à New York, près du célèbre Five Spot Club. Il y assouvit sa passion pour le jazz en assistant aux concerts de grands maîtres tels que Thelonious Monk et Charles Mingus. Dans l'atelier qu'il partage avec l'artiste italien Lucio Pozzi, il développe son propre style pictural, mettant la géométrie expérimentale aux prises avec la technologie, la vitesse et le pouvoir d'ubiquité. Après sa participation à l'exposition « Hard Edge and Geometric Painting » au Museum of Modern Art de New York en 1963, ses compositions évoluent sans cesse ; avec leurs carrés multidimensionnels composés comme des fenêtres scintillantes, ou des impressions de vertige face aux gratte-ciels new-yorkais.

Comme le révèlent ses premières œuvres, avant que la vague n'occupe l'entièreté du tableau, elle y fait d'abord son apparition sur les bords. Vers 1962, la vague se détourne subrepticement des angles droits de la toile moderniste – à mesure que Melehi développe son propre style de peinture « à bords souples » (une sorte de « Soft Edge Painting »), dans lequel les angles droits semblent céder le pas à la volubilité de volumes ronds et circulaires.

Salle 2 : 1964-1978

De New York à Casablanca : un millier de vagues dans l'hypermètre

Dès 1964, de nouvelles vagues émergent clairement chez Mohamed Melehi et son programme de géométrie déviante. Ses variations multiples et débordantes sur la « vague » suggèrent des relations cosmiques qui se jouent entre le soleil, la mer, l'horizon ; mais aussi de nouvelles possibilités de solidarités et d'utopies transnationales. Il explore ce motif, au-delà de la

القاعة رقم 3: 1980 تطاير الموجة، بين الافرو - أمازيغية وعماره ما بعد الإستعمار.

منذ الستينيات نادى فنانونا ونشطاء مدرسة الدار البيضاء بالعودة إلى المصادر الإفريقية والأمازيغية. في هذا السياق فقد شجعوا بشكل جماعي طلابهم لدراسة واستلهام إمكانيات الفنون الشعبية المغربية ومميزات التصديدية الهندسية و«محدثتها» تجسد الزرابي، والطي، والمنتجات الجلدية، والتوشام، والأعمال الصباغية «الزرقية»، في المساجد والزوايا الدينية بسوس. مريحا متعدد الثقافات ذو علاقات مصقفة من الأشكال والرموز التي تربط التمازيغي بالإفريقي، الإسلامي بالعبر- متوسطي، وأيضا في سياق أركيولوجي أكثر عمقا كبلاد الرافدين والفينيقيين.

في الوقت الذي انشغل فيه المليحي بشكل كلي في المنجزات الجدارية والتصميم المدني، في سياق مهبان أصيلة الثقافي، فتحت أعماله الفنية المنجزة سنة 1980 المجال لتطاير الموجة، والتي تصبح رابطا من خلال الشكل الحرفي أو من خلال العمارة. تتصدد الموجة وتتحوّل لتحوي من جديد الفنون الزرقية للحياة اليومية لمشروعها الطبيعي. يمكننا في هذا السياق استحضار معرض المليحي في رواق باب الرواح بالرباط سنة 1965، والذي قرر في سبامه عرض زربية أمازيغية (اقتربها بريت فلينت وتعود لمجموعته الفنية)، إلى جانب لوحات لينة وذات زوايا. منذ هذه اللحظة إلى غاية الثمانينيات، حافظت أعماله الفنية على غزارة التوجهات الجديدة، كرمز لصناعة فذة وطراوة جمالية.

بالموازاة مع هذه التجارب، تعرض في هذا السياق مجموعة منقاة من الأرشيفات البصرية التي تبرز العمارة المتباينة لمجموعة من المبانى والفنادق التي تحفل فيها كل من بلكاهية وشعبية والمليحي في السبعينيات، من خلال إنجاز جداريات أو تصميم أثاث ذو طبيعة اختصارية وشعبية في نفس الوقت، والتي تم طليها من لحن مكتب المهندسين المعماريين فراوي وجو مازيير، تشهد هذه الأشكال البنوية والزرقية على حوار بارز بين هذه الزخارف المتداخلة و«التصميمات» والأشكال النموذجية المنجزة من طرف باتريس دو مازيير. إنه نموذج نادر للتعاون بين الفنانين البصريين والمعماريين من العالم العربي (يمكننا كذلك في هذا السياق الإشارة إلى مجموعة بغداد للفن الحديث خلال الخمسينيات والستينيات) الذين اتحدوا كمجموعة محددة وهجينة، للتفكير في المستقبل المسمى «العمارة بعد الكولونيالية».

peinture, dans des sérigraphies, des affiches et des livres, à travers son rôle de militant culturel au sein d'organisations telles que l'Union des artistes plasticiens arabes, qui se réunit dans les années 1970 à Damas et à Rabat, mais aussi à Bagdad où Melehi et ses collègues de Casablanca participent à la première Biennale panarabe en 1974. La vague-flamme devient comme la boussole pour se repérer dans ces constellations de villes, qui finissent par se dissoudre dans une rythmique en mouvement permanent, une pulsation de motifs suggérant l'eau, la terre, l'air et le feu... mais aussi de temps à autre un anthropomorphisme érotique ou encore un type unique de paysages inconscients.

Melehi et sa compagne d'alors, Toni Maraini, quittent les États-Unis pour rentrer au Maroc et rejoindre l'École des beaux-arts de Casablanca en 1964. Il y enseigne aussi bien la peinture, la sculpture, le collage, le graphisme. Tous deux sont intégrés par l'artiste Farid Belkahlia, qui a pris la direction de l'école en 1962. Mohammed Chabâa est l'autre membre clé de l'interconnexion entre les arts graphiques, l'architecture et la peinture. Citons également le collectionneur et anthropologue Bert Flint, qui renouvelle avec Maraini les enseignements théoriques de l'école. Leur défi le plus impérieux est de rapprocher l'artisanat et l'architecture populaires – que Melehi photographie sans relâche – de leur langage moderniste. Aujourd'hui, les historiens des modernités comparées et les commissaires d'exposition ouvrent de nouvelles voies pour l'École des beaux-arts de Casablanca, en favorisant le dialogue, par exemple avec le Bauhaus, ou encore l'école de Khartoum.

Salle 3 : Années 1980

Recadrer la vague : entre afroberbérisme et architecture postcoloniale

Depuis les années 1960, les artistes et activistes de l'École de Casa ont appelé à un retour aux sources africaines et berbères. Ensemble, ils ont encouragé leurs étudiants à étudier et à saisir le potentiel des arts populaires marocains en termes d'abstraction géométrique et de « modernité » : tapis, bijoux, maroquinerie, tatouages, peintures « décoratives » dans les mosquées et les *zawiyas* (écoles religieuses ou monastères) du Souss. Un répertoire multiculturel aux interconnexions complexes reliant des formes et symboles berbères et africains, islamiques et méditerranéens ainsi que mésopotamiens et phéniciens pour les couches archéologiques plus profondes.

Alors que Mohamed Melehi est pleinement impliqué dans le muralisme et le design urbain, par le biais du Festival des arts d'Asilah, ses œuvres des années 1980 semblent ouvrir un nouvel espace pour recadrer la vague (à travers l'objet artisanal ou l'architecture). La vague s'étend et se transforme en un fil conducteur pour la réintégration des arts décoratifs et de la vie quotidienne dans son projet avant-gardiste. Lors de son

exposition à la galerie Bab Rouah de Rabat en 1965, il choisit notamment d'inclure un tapis berbère (issu de la collection personnelle de Bert Flint) aux côtés de ses peintures souples et angulaires. Depuis lors, jusque dans les années 1980, les œuvres de Melehi maintiennent leur flot de nouvelles vagues, synonymes d'un artisanat nouveau et de fluidité esthétique.

Parallèlement à ces expériences est présentée une sélection d'archives visuelles montrant l'architecture de divers bâtiments et hôtels (des années 1970) où Farid Belkahia, Mohamed Chabâa et Mohamed Melehi ont créé des bas-reliefs *in situ*, des fresques et des meubles design – dans un style à la fois minimaliste et populaire « d'art intégré ». Commandés par le cabinet d'architectes Faraoui & de Mazières, ces éléments structurels et décoratifs témoignent d'un dialogue remarquable entre les motifs labyrinthiques de ces « intégrations » et les formes modulaires des bâtiments conçus par Patrice de Mazières. Il s'agit d'un des rares exemples de collaboration entre artistes visuels et architectes du monde arabe (on pourrait citer aussi le Baghdad Modern Art Group des années 1950-1960), réunis en un groupe hybride et novateur pour imaginer un futur nommé « architecture postcoloniale ».

« L'ÉCOLE DE CASA » : ÂGE D'OR OU PARENTHÈSE RÉVOLUTIONNAIRE

L'arrivée de Farid Belkahia à la direction de l'École des beaux-arts en 1962 (où il restera jusqu'en 1974) ouvre un nouveau chapitre, totalement différent, dans la longue histoire d'une institution née sous influence française et peu ou prou coloniale (l'école existe encore aujourd'hui). On pourrait presque parler d'une parenthèse dorée, ou de douze années qui représentent un vaste vivier de prises de positions et de révolutions artistiques.

En intégrant progressivement au corps enseignant des personnalités telles que Mohamed Melehi et Toni Maraini, puis Mohamed Chabâa ou encore Bert Flint, Belkahia a prouvé la cohérence et la radicalité de son projet pour l'école – tout en s'associant à ces derniers dans ce qui s'avère jusqu'à nos jours le collectif d'artiste le plus légendaire du Maroc. Il convient également de citer trois autres artistes-intervenants, Romain Ataallah, Mustapha Hafid et Mohamed Hamidi, qui renforcent ponctuellement les rangs des artistes suscités.

À des enseignements basés sur la peinture de chevalet, le modèle vivant, la statuaire, et plus généralement sur la tradition occidentale (post-cubiste, post-impressionniste, voire orientaliste), les nouveaux professeurs substituent une pédagogie alternative qui, résolument orientée vers l'émancipation créative des étudiants, puise dans les arts et traditions du Maroc une perspective d'avenir. À un système favorisant les débouchés commerciaux et artisanaux stricto sensu, ils préfèrent une formation qui produise d'authentiques « artistes ».

Derrière ce changement profond, le défi est d'autant plus grand que la période de l'indépendance implique pour nombre de jeunes Marocains de se former à un « métier », pour prendre part au nouvel élan économique du pays. Paradoxalement, les cours pratiques et théoriques remettent à l'honneur la figure de l'artisan – dans une conception non traditionnelle –, puisant dans le savoir-faire de ce dernier un répertoire de gestes, formes et symboles à repenser. Aussi l'enseignement de Chabâa, orienté vers les arts appliqués, redéfinit-il la calligraphie classique pour la tirer vers l'art de la typographie et de l'affiche. Le cours de peinture de Melehi invite à réinterpréter les motifs et l'organisation visuelle des tapis berbères pour les emmener vers la fresque (un enjeu commun avec Chabâa). Bert Flint met quant à lui à disposition des étudiants les trouvailles de sa collection d'art populaire et de bijoux berbères, les introduisant aux secrets de leur symbolique comme à leurs potentialités plastiques. De son côté, Toni Maraini, fille de l'anthropologue et écrivain italien Fosco Maraini, est d'abord la principale théoricienne du groupe des artistes de « l'École de Casa ». Celle qui est à la plume pour les manifestes, les textes critiques et les catalogues de Belkahia, Chabâa et Melehi, de Marrakech



2. Ali Noury, préparant l'exposition des étudiants de l'École des beaux-arts de Casablanca, galerie des Beaux-Arts du parc de la Ligue arabe, juin 1968. Photo M. Melehi. Archives Toni Maraini

«Mدرسة الدار البيضاء» عصر ذهبي أو مرحلة ثورية

فتح تعيين فريد بلkahية في منصب مدير مدرسة الفنون الجميلة سنة 1962 (والذي سيستغله إلى غاية 1974) فصلا جديدا، ومختلفا بشكل جذري، للتاريخ الطويل لهذه المؤسسة التي رأت النور تحت تأثير فرنسي آنذاك، كولونيالي إلى حد ما (المدرسة لئترال نشطة إلى يومنا هذا). يمكننا تقريبا الحديث عن عصر ذهبي، اثنتا عشرة سنة تشكل تركيبة واسعة من المواقف، والتورات الفنية.

أثبت فريد بلkahية إتساق وجذرية مشروعه المخصص للمدرسة، عبر إدماج تدريجي لأشخاص من مثل محمد المليحي، وطوني مارايني، ثم محمد شعبة، فبيرت فلينت في هيئة التدريس بالمدرسة. ثم من خلال المشاركة مع هؤلاء، والذين أضفوا المجموعة الفنية الأكثر أسطورية في المغرب إلى يومنا هذا. وهذا من دون إغفال ثلاثة فنانيين ومتحظين في المدرسة والمتمثلين في رومان عطاء الله، ومصطفى حفيظ، ومحمد حميدي، الذين عززوا صفوف الفنانين والمتحظين بها.

فبالإضافة مع التدريس المرتكز على صياغة لوحة الحامل، والنموذج الحي، والنصت، وبشكل عام على الموروث الفني (ما بعد التكميحية، ما بعد الإنطباعية... وأحيانا الإستشراقية)، طور هؤلاء الفنانيين والنسائة بيداغوجيا بديلة، موجهة بشكل جدي نحو التنصر المبداعي للطلاب. تنهل منظورها للمستقبل من الفنون والتقاليد المغربية. فبالإضافة إلى النظام الذي يضمن بجدية المخرجات التجارية والرفعية، فضل هؤلاء تكوينيا بنتج «فنانين» متفردين.

خلف هذا التحول العميق، أضحى التحدي أكبر من نظيره في فترة الإستقلال، ما اضطر العديد من الشباب المضاربة إلى تعلم «مهنة»، للمساهمة في هذا الزخم الاقتصادي الحديد للدولة. أعادت

à Bagdad. Mais encore, elle initie les étudiants à une histoire de l'art transversale et inédite, prenant l'Afrique et la Méditerranée pour centres de son rayonnement. Ensemble, ils contribuent à modifier les cadres de pensée et les référents formels des étudiants ; que ce soit dans les ateliers de l'école ou lors de leurs observations de terrain, pour redécouvrir tout ce patrimoine concentré notamment dans les zones rurales, les mosquées et les habitats créés par les populations du Sous et du Haut Atlas.

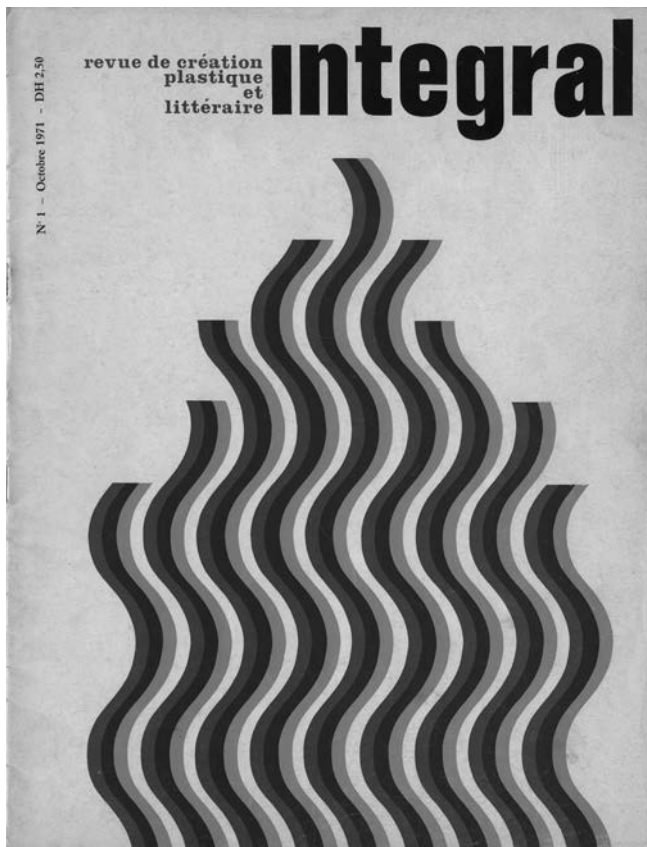
Ce sont ces expériences qui donneront naissance à la revue *Maghreb Art*, qui paraîtra entre 1965 et 1969 et dans laquelle tout ce savoir sera présenté, classé, analysé, mais également soutenu par une réelle volonté esthétique. Les tapis, bijoux et plafonds peints créent leur propre « montage » entre les photographies rigoureuses prises par Melehi et les textes analytiques de Bert Flint et Toni Maraini. Une revue qui prend la valeur de document fondamental pour appréhender le renversement du paradigme moderniste à la leur d'une communauté créatrice, restée anonyme, mais à la puissance collective indéniable – que l'on pourrait qualifier à leur suite d'afroberbère.

Finalement, « l'École de Casa » en tant que groupe actif, voire activiste, et pédagogique, tend à voir fusionner ces deux dimensions : les initiatives des artistes-enseignants (à commencer par Belkahia, Chabâa et Melehi), leurs publications et expositions hors les murs (voire « sans murs », comme l'exposition « Présence plastique » de 1969) ; mais aussi l'espace polymorphe et moins visible du travail en atelier, en interaction constante avec les étudiants, relativisant les facteurs de hiérarchie pédagogique. Les œuvres de certains artistes passés par les ateliers de l'école dans les années 1960 (Malika Agueznay, Abdallah Hariri, Hossein Miloudi, Abderrahmane Rahoule...) en portent jusqu'à aujourd'hui les traces.

الدروس التطبيقية والنظرية الاعتبار لشخص الحرفي، - في تصور غير تقليدي - عبر التركيز على دليل من الحركات والأشكال والعلامات من مصارف والتفكير بها. في نفس السياق ارتكزت الممارسة التدريسية لشبعة على الفنون التطبيقية، في محاولة لتطوير فنون الخط الكلاسيكية لتوجيهها صوب فنون الطباعة والملصقات. أما دروس الصباغة التي اهتم بها المليحي فكانت تدعو إلى إعادة ترجمة الزخارف والتنسيقات البصرية للزرايب الامازيغية لتوجيهها نحو الممارسات الجدارية (رهانه المشترك مع شبعة)، في سياق آخر فقد مكن بيرت فلينت الطلاب من خلال مجموعته الفنية للمشغولات الشخصية والطي الامازيغية، من استكشاف خصوصياتها وأسرار رموزها وإمكاناتها التشكيلية. من جانبها تبوأ طوني مارايني ابنة الأثنوبولوجي والكتب البيطالي فاسكو مارايني، مكانة محورية في هذه المجموعة، فهي أساسا المنظره الرئيسية لمجموعة الدار البيضاء، والتي حررت البيانات والنصوص التفيدية لكل من بلكاهية، وشبعة، والمليحي، من مراكز إلى بغداد. فقد وجهت الطلاب أيضا لتاريخ الفن المُشْتَجِد وغير المنشور، متخذة من إفريقيا والمتوسط مركزا للإشعاع.

ساهم جميع هؤلاء الفنانين والمتدخلين في تعديل الاطر الفكرية والمرامج الرسمية للطلاب، سواء في مخرجات المدرسة، أو في خصم ملاحظاتهم الميدانية، بهدف إعادة اكتشاف كل هذا التراث المتمركز أساسا في المناطق الريفية، وفي المساجد وفي المساكن التي بناها أهالي سوس والأطلس الكبير. ستسهم هذه التجارب في ميلاد مجلة *Maghreb Art* ما بين 1965 و1969 والتي تم من خلالها تقديم وتبليغ وتصنيف جل هذه المعارف، وتوجيهها بإرادة جمالية حقيقية. نشكت الزرايب، والطي، والتسقف، المزينة «تركيبهم» الخاص، الجامع بين صور المليحي الفوتوغرافية، والنصوص التطبيقية لبيرت فلينت وطوني مارايني. في هذا السياق تبوأ هذه المجلة قيمة محورية كوثيقة أساسية لفهم انعكاس النموذج الحداثي لمجموعة مبدعة، ظلت خفية، لكنها أسست وزنا جماعيا متجذرا، هذا الحضور الذي يمكننا أن نصفه بالافرو-أمازيغي.

ختاما فإن «مدرسة الدار البيضاء» باعتبارها مجموعة نشطة، أو بالأحرى مناضلة، ذات الاهتمامات البيداغوجية، سعت إلى دمج بعدين أساسيين: مبادرات الفنانين - الأساتذة (بدا بلكاهية، وشبعة والمليحي)، منشوراتهم ومعارضهم خارج سياق المؤسسات (أحيانا خارج جدرانها كعصر «حضور تشكيلي» سنة 1969). لكن أيضا الفضاء متعدد الأشكال والخفي من عمل المصترف، عبر التفاعل المستمر مع الطلبة، وتحجيم عوامل التراتبية البيداغوجية. ولعل هذا ما يتبني في أعمال بعض الفنانين الذين مروا بهذه المصترفات في الستينيات من مثل مليكة أكرتاني، وعبد الله الحريري، والصين ميلودي، والذي تحمل أعمالهم آثار هذه المدرسة.



3. Couverture de la revue
Integral, n°1, octobre 1971

LA REVUE *INTEGRAL* ET LES ÉDITIONS SHOOF: L'ARTISTE, L'ÉDITEUR, LE MIGRATEUR

La flamme de Melehi – une des variantes les plus fameuses de sa vague matricielle – apparaît pour la première fois lors de son exposition de « Peintures et sérigraphies » qui inaugure la galerie L'Atelier en 1971 ; une galerie de Rabat, fondatrice pour l'histoire des arts arabes et méditerranéens, fondée par Pauline de Mazières, pour laquelle Melehi dessine le logo et les catalogues (tout comme il le fera pour Leila Faraoui et la galerie Nadar de Casablanca).

Mais la flamme apparaît également, la même année, sur la couverture du premier numéro d'*Integral* (1971), cette influente revue, pensée depuis le Maroc mais résolument maghrébine, et même panarabe, réunissant poésie, arts visuels et graphisme (se décrivant elle-même comme « revue de création plastique et littéraire »).

مجلة *INTEGRAL* ومطبوعات SHOOF: الفنان، المحرر، والمهاجر.

ظهرت شعلة المليحي – وهي واحدة من أكثر متغيرات موجته المصفوفة شهيرة – لأول مرة خلال معرضه «Peintures et sérigraphies» الذي افتتح في رواق الورشة L'Atelier سنة 1971، وهو رواق متواجد بالرباط أسس لتاريخ الفنون العربية والمتوسطة. أسست بولين دو مازيير هذا الرواق، وضم مسبوكته ومطبوعاته المليحي (كما هو الحال مع ليلي فراوي ورواق Nadar بالدار البيضاء).

ظهرت الشعلة أيضا في نفس السنة على غلاف العدد الأول من مجلة *Integral* (سنة 1971)، هذه المجلة المؤثرة التي صممت بالمغرب، لكن صداها تجاوز القطر المغربي، منفتحة على العالم العربي الكبير. جمعت هذه المجلة التي تضيء على نفسها صفة «مجلة للبداع التشكيلي والأدبي»، فن الشعر، والفنون البصرية، وفن التصميم.

تم تصميم من مجلة *Integral* بصريا من طرف المليحي، وشاركت طوني مارانتي، والطاهر بنجلون ومصطفى التيسابوري في تأسيسها.

لقد مثل هؤلاء محرري المجلة التأسيسيين، كل واحد منهم حسب مجال اشتغاله. وانضم للمجلة تدريجيا كتاب آخرون ومفكرون منضوون في إطار الفكر العربي المعاصر (أدونيس، عبد الكبير الخطيبي، عبد الله الصروي...).

لم تقتصر مجلة Integral حقيقة، على اقتراح أنساق جديدة بين الممارسات الفنية المختلفة فقط، إذ، ومن خلال أصوات مختلفة ومستقلة، نزعتم إلى توثيق الأحداث الهامة التي عرفتها الحركة الحدائثة في العالم العربي، كالتقرير حول بينالي بغداد المقام سنة 1974، والذي تم توثيقه من لدن المليحي في العدد التاسع من مجلة Integral. تشهد كذلك هذه المجلة على مختلف البنى الجماعية التي تخذى هذه الحركة، كنشر بيان الجمعية المغربية للفنانين التشكيليين في العدد الثامن منها. مثل عروض هذه الحركة الحدائثة غير المتوقعة: عندما نرى مثلا، صور معرض «حضور تشكيلي»، أو فكرة تنظيم معارض متنقلة في مدرستين ثانويتين في الدار البيضاء حيث تنتجس فيها أعمال بلاكاهية، وشعبة والمليحي، كما هو الحال في العدد الأول من مجلة Integral.

اشتغل المليحي من قبل على تصميم الهوية البصرية وغللاف مجلة أنفاس (1966-1969)، التي أسسها عبد اللطيف اللعبي، ولكن في حالة مجلة Integral أضفى مديرها الفني، ثم في مرحلة لاحقة، طور المليحي توليفة جديدة لجمع مواهبه كمصور فوتوغرافي، ومحرر، وفنان وناشط بتأسيسه لدار النشر شووف Shoof سنة 1974. لتكون بذلك أول دار نشر تنشر دراسة للرائد المغربي أحمد الشرفاوي. كما قام المليحي كذلك بإنشاء استوديو للتصميم، الذي، وعلوة على نشره كتبا فنية، عمل على التصميم التسويقي للمجلات التجارية والشركات الخاصة. تلخص هذا في الأتوارق الرسمية لدار النشر شووف Shoof والتي تؤكد تخصصها في: « البئية، التصميم، السمعي - البصري، النشر، الإشهار ».

Integral est conçue graphiquement par Melehi et cofondée avec Toni Maraini, Tahar Benjelloun et Mostafa Nissabouri qui en sont les principales plumes, chacune dans son domaine de prédilection, et progressivement rejoint par d'autres auteurs de premier plan pour la pensée contemporaine arabe (Adonis, Abdelkebir Khatibi, Abdallah Laroui...). En réalité Integral fait plus que proposer de nouveaux tissages entre les différentes disciplines artistiques, qui plus est à travers des voix dissidentes et indépendantes : elle documente également les événements marquants du mouvement moderniste dans le monde arabe (reportage sur la biennale de Bagdad de 1974 photographiée par Melehi dans Integral n°19), témoigne des formations collectives qui alimentent ce mouvement (publication du manifeste de l'Association marocaine des artistes plasticiens dans Integral n°18), comme ses performances les plus insoupçonnées : quand on voit par exemple les photographies de l'exposition « Présence Plastique » ou l'idée d'organiser des expositions nomades y compris dans deux lycées de Casablanca où s'inventent les œuvres de Belkahlia, Chabâa et Melehi (dans Integral n°1).

Melehi était déjà à la manœuvre pour la couverture et la conception graphique de la revue culturelle Souffles (1966-1969), fondée par Abdellatif Laâbi. Mais avec Integral il devient davantage directeur artistique. Puis dans une étape ultérieure, Melehi accomplit une nouvelle synthèse de tous ses talents de photographe, metteur en page et graphiste-activiste lorsqu'il fonde les éditions Shoof en 1974. Première maison d'édition à publier une monographie sur le pionnier marocain Ahmed Cherkaoui, Melehi en fait même un studio de design graphique, qui en plus de publier des livres d'art, opère dans le design commercial pour des magasins et des entreprises privées. L'enseigne officielle et le papier à en-tête des éditions Shoof annonce dans ses propres termes : « Environnement, graphisme, audiovisuel, édition, publicité ».



4. Exposition-manifeste, « Présence Plastique », place Jemaa el-Fna, Marrakech, mai 1969.

Photo M. Melehi. Archives Safieddine-Melehi

“PRÉSENCE PLASTIQUE”: UNE EXPOSITION-MANIFESTE

1969 et l'exposition-manifeste « Présence Plastique » qui eu lieu place Jemaa el-Fna, à Marrakech (en mai) et place du 18 Novembre, à Casablanca (en juin), à quelques semaines d'intervalle, représentent un marqueur important, au-delà de l'histoire des arts au Maroc, pour les modernités arabes et du Sud. Cette exposition de rue regroupe les artistes Belkahia, Chabâa, Melehi mais aussi Ataallah, Hafid et Hamidi, en opposition au Salon du Printemps organisé au même moment par l'État, et à toute la politique culturelle rappelant celle de l'époque coloniale ; une idéologie héritée des Beaux-arts servant à minorer la singularité des artistes marocains. Elle répond par ailleurs à une situation dans laquelle, dix ans après l'Indépendance, rien n'est organisé pour et par les artistes du Maroc pour créer, non seulement les conditions de leur propre visibilité, mais pour tenter de faire de « l'art moderne » un acteur de la vie quotidienne et de la vie de la cité. Ici cet art prend la parole publiquement, accroché à l'air libre et par l'intermédiaire de la plume et théoricienne du groupe, Toni Maraini, dans le tract distribué au passant, qu'elle ne signe pas, et qui est revendiqué par tous les artistes exposant :

حضور تشكيلي: معرض - بيان

تعد سنة 1969، وبالخصوص المعرض - البيان «حضور تشكيلي» الذي أقيم في ساحة جامع الفنا بمراكش (في شهر ماي) وكذا في ساحة 18 نوفمبر بالدار البيضاء (في شهر يونيو)، مؤشرا مهما لتاريخ الفنون في المغرب، وللحداثات العربية والجنوبية.

شارك في معرض الشارح هذا ثلَّة من الفنانين من ضمنهم بلكاهية، وشبعة، والملبصي وأيضاً عطا الله، وحفيظ، وصمدي، يجمعهم رفضهم للمعرض الربيعي الذي نظمته الدولة في نفس الفترة، ومعارضتهم لكل سياسة ثقافية تنحو إلى سياسات الحقبة الاستعمارية، والتي تحتضن أيديولوجية متوارثة للفنون الجميلة، وتزوم تهميش تفرد الفنانين المغاربة.

يجيب هذا المعرض على ظرفية محددة، فقد شهدت العشر سنوات التي تلت الإستقلال، غيابا تاما للنظواهر الفنية، سواء المنظمة من لدن فنانين المغرب أو من أجهلهم، هذه الظرفية التي فوضت ليس فقط خلق ظروف ملائمة لبراز رؤاهم الخاصة، ولكن أيضا كل محاولة لجعل «الفن الحديث» فاعلا أساسيا في الحياة اليومية والمدنية.

يتجسد «الفن الحديث» هذه المرة في الهواء الطلق مرتكزا على البيان الذي حررته كاتبة ومنظرة المجموعة طوني مارايني والموزع على المارة، والذي لم ترض عليه طوني بل تبناه جميع الفنانين المارضين لنعمالهم؛

A Jemaa el-Fna, à Marrakech, se déroulent à longueur de journées différents spectacles populaires. Dans cette atmosphère collective les gens (de la ville, de la campagne, de toutes les couches sociales) se promènent dans un état d'âme particulier. Nous avons accroché nos travaux dans cette place pendant dix jours. Nous avons voulu rejoindre le public populaire là où il se trouve, disponible et décontracté, et nous lui avons proposé cette manifestation vivante : des tableaux exposés à l'air libre, dans une place publique. Des travaux en dehors des cercles fermés des galeries, des salons, dans lesquels ce public n'est d'ailleurs jamais entré, ne s'est jamais senti concerné par ce genre de manifestation en vase clos. Des travaux qui subissent les mêmes variations atmosphériques que les gens, les murs, la place entière.

De la peinture en outil de lien social, instrument dans la lutte des classes à la peinture en écosystème, à la limite éphémère voire éphéméride. Sur certaines des photographies immortalisant l'événement, notamment des vues éloignées capturant la place fourmillante, les peintures accrochées sur les murs-panneaux extérieurs du bâtiment central se détachent dans le paysage telle des signes cartographiques, des manifestations directes de la *migration du motif* chère à Abdelkebir Khatibi.

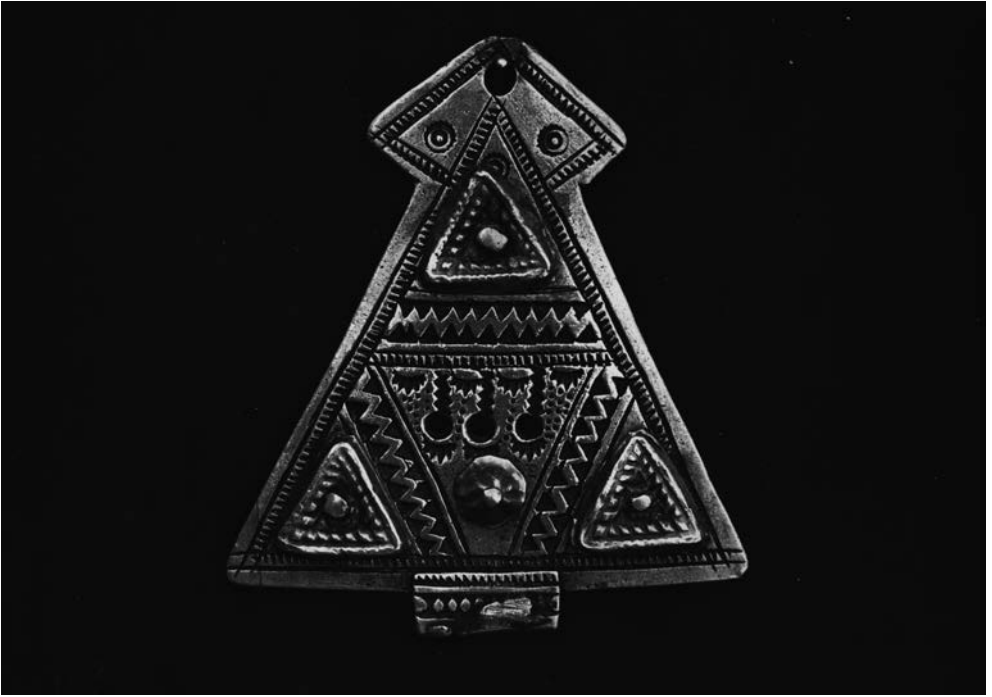
Quant à l'écosystème de la place Jemaa el-Fna, s'y rencontrent à l'époque aussi bien les gens du Drâa, du Souss, des descendants de Maures andalous et des gens des tribus Rehâma venus des plaines voisines. On y entend parler berbère mais on rencontre également des Sahariens, un héritage africain propre à cette place-carrefour qui se donne particulièrement jour dans l'œuvre de Belkahia notamment.

L'influence de cette expérience collective dans l'œuvre de Melehi, bien qu'il en remette en question le mode de monstration (et sa mise à distance du spectateur) quelque temps plus tard, se vérifie dans tout son travail lié aux « intégrations » et à ses différentes fresques dans l'espace et les bâtiments publics – dans une volonté toujours plus grande d'embellir le quotidien et d'accompagner le progrès social par un progrès esthétique. L'utopie de l'art des masses n'est pas si loin. Du reste, cette concomitance entre les deux villes où s'inventera l'exposition « Présence Plastique » est soulignée par Melehi lui-même qui se remémore : « Marrakech était notre laboratoire et Casablanca était le site pour applications ».

تجرب طيلة اليوم عدة احتفالات شعبية هنا بجامع الفنا بمراكش. يتجول في هذا الفضاء الجماعي أناس من المدينة، ومن القرية ومن كل الطبقات الاجتماعية في حالة روحية متفردة. عرضنا لوحاتنا في هذا المكان لمدة عشرة أيام، أردنا من خلال ذلك الالتحاق بالجمهور وعمامة الناس حينما وجدوا، لنقترب عليهم هذه التظاهرة الحية: لوحات معروضة في الهواء الطلق، وفي مكان عمومي. أعمال تعرض خارج حلقات اللوحة المغلقة وصالات العروض التي لم يسبق لهذا الجمهور أن حل بها، أو أحس أنه معني بهذا النوع من التظاهرات المنعزلة عن العالم الخارجي. أعمال تحكمها نفس المتغيرات التي تحكم الناس، الصيطان والساحة كلها.

من توظيف الرسم الصباغي كوسيلة للتواصل الاجتماعي، وكألية في الصراع الطبقي، إلى توظيفه في النظام المجتمعي، في بعض الصور الفوتوغرافية التي تظلم هذا الحدث، وبالأخص تلك التي تبرز مناظر متباعدة للمكان الذي يعج بالزوار، تتبدى الرسومات المعلقة على الجدران واللوايح الخارجية للمبنى المركزي في المنظر كأنها رموز خرائطية، أو تظاهرات مباشرة «لهجرة الزخرف» لعبد الكبير الخطيبي. أما بالنسبة للنظام المجتمعي لساحة جامع الفنا، فتاريخيا كانت تنتمي هناك ساحة درعة، وسوس، وأحفاد المغاربة الأندلسيين وقبائل الرحامنة القادمة من السهول المجاورة. نسمع حوارات باللامازيغية كما نلتقي أيضا بسكان الصحراء، وهو ما يشكل موروثا إفريقيا خاصا بهذه الساحة – مفترق الطرق، والذي يتمظهر بشكل خاص في أعمال بلكاهية.

يتأكد لنا جليا تأثير هذه التجربة الجماعية في عمل المليحي، وذلك على الرغم من تشكيكه في وقت لاحق في طريقة العرض وبعده عن المشاهد. يتجذر هذا التأثير في جميع أعماله المتعلقة بـ «الإدراج» وبمنجزاته المختلفة المعروضة في المساحات والمباني العامة، في رغبة دائمة وملحة لتجميل الحياة اليومية، ومواكبة الزدهار الاجتماعي بالتقدم الجمالي. يوتوبيا فن الجماهير ليست مستحيلة. إضافة لذلك، فقد أكد المليحي بنفسه على التلازم بين هاتين المدينتين اللتان احتضنتنا معرض « حضور تشكيلي»، حيث صرح: «مراكش كانت مختبرا لنا، والدار البيضاء موقعا للتطبيق».



5. Fibule, bijou berbère, publié dans Maghreb Art, n°1, 1965. Photo M. Melehi. Archives Toni Maraini

Salle 4

LE MUSÉE AFROBERBÈRE: HOMMAGE À BERT FLINT

Bert Flint est un éminent collectionneur, anthropologue et expert des arts « afroberbères », une catégorie qu'il aura patiemment forgé jusqu'à l'incarner, notamment à travers le Musée Tiskiwin, qu'il fonde à Marrakech en 1996. Aboutissement d'une vie de recherche, ce musée, où il n'est pas rare de croiser le maître des lieux déambulant à travers sa collection, reste ouvert aux visiteurs encore aujourd'hui.

Bert Flint se lie avec le Maroc, où il s'installe, dès 1957, au lendemain de l'indépendance du pays. C'est-à-dire poussé par le souffle du renouveau et un certain contexte d'ouverture culturelle. C'est là que pouvait se frayer un chemin cet étudiant néerlandais en langues et littératures hispaniques, qui allait bientôt retrouver les traces de la civilisation arabo-andalouse dans ses études ethnographiques sur l'art au Maroc.

Au cœur de ses recherches, particulièrement intenses à travers le Haut Atlas et l'Anti Atlas, Bert Flint a su dégager le rôle fondamental des populations sahariennes dans l'héritage multiculturel du Maroc. Elles représentent pour lui le véritable vecteur de l'afroberbérisme et montrent que la civilisation ne se

القاعة رقم 4

المتحف الأثرو- أمازيغي: تكريم لبيرت فلينت

بيرت فلينت جامع أعمال بارز، أنثروبولوجي وخبير للفنون «الأثرو- أمازيغية»، وهي فكرة جسدها وقام بتجديدها، خاصة من خلال متحف تيكسيوين الذي أسسه في مراكش سنة 1996. هذا المتحف الذي يمثل حصيلة حياة بأكملها من البحث، والذي غالباً ما تصادف صاحبه بجول من خلال مجموعته، يستقبل زواره إلى حدود الآن.

استقر بيرت فلينت بالمغرب، وتشبث به بعيد الإستقلال سنة 1957، محفزاً بتقس من التجديد وسباق من الانفتاح الثقافي. في هذا السياق تمكن هذا الطالب الهولندي من شق طريقه نحو اللغات والأدب الأسباني، والانسحاق نحو آثار الحضارة العربية- الأندلسية في دراساته الإثنوغرافية حول الفن بالمغرب.

استطاع بيرت فلينت تحديد الدور المركزي للسكان الصحراويين في الموروث المغربي متعدد الثقافات، وذلك في سياق أبحاثه المكثفة حول الأتلسيين الكبير والصغير. تمثل هذه الساكنة بالنسبة له المنبع الحقيقي للأثرو- أمازيغية، كما يوضح أن الحضارة لا تصنع بالضرورة من خلال المراكز الحضرية والتجار، ولكنها تتشكل أيضاً من خلال الصحراء والرحل. إنه إذا إعادة تتبع لتلك الانتقالات الثقافية العميقة، والحدود المتواجدة بجنوب الصحراء، هذه التبادلات تتجاوز إطار الحدود الوطنية والكولونيالية.

fabrique pas nécessairement à travers les centres citadins et marchands, mais aussi à travers le désert et les populations nomades. Il s'agit donc de retracer des transferts culturels profonds, de part et d'autre d'une frontière subsaharienne qui s'abolit d'elle-même, ces échanges dépassant de très loin le cadre des frontières nationales ou coloniales.

Le dialogue de Bert Flint avec Mohamed Melehi, qui débute dès la fin des années 1950, trouve son terrain d'expérimentation au moment où ils intègrent tous deux le corps enseignant de l'Ecole des Beaux-arts de Casablanca, au milieu des années 1960. D'abord dans l'interaction entre les motifs de vagues peintures par Melehi et les études sur l'ornement menées par Flint qui privilégie les tapis et les bijoux berbères, dont il décode les signes et les symboles. C'est aussi Melehi qui documente, en les photographiant patiemment, toutes les découvertes réalisées par Flint ; notamment tous les plafonds peints des mosquées et des *zawiya*s du Souss, qu'ils exposeront dans les pages de la revue *Maghreb Art* – publiée en tant que rapport de recherches de l'école.

Les textes publiés par Flint dans la revue s'enrichissent de ceux de Toni Maraini, dont les recherches, à partir des mêmes objets, contribuent à réhabiliter l'influence de l'aire méditerranéenne pour les « arts populaires » marocains. Au-delà de la cartographie des objets et leur classification stylistique, le point d'orgue du dialogue entre Flint et Maraini reste sans aucun doute la revalorisation de la figure de l'artisan. L'enjeu étant de dépasser une vision de l'artisanat, guidée par un savoir purement systématique et donc subalterne, par rapport à celui de « l'art ». Au contraire, ils encouragent les étudiants de l'Ecole à ressaisir dans le travail de l'artisan un savoir agissant, plein de ses forces plastiques propres et de ses promesses d'avenir – une démarche qui peut rappeler celle de la célèbre école allemande du Bauhaus. Bert Flint trouve avec les artistes de l'Ecole de Casablanca des interlocuteurs animés par la même conviction, pour le dire avec Farid Belkahlia, que « la tradition est le futur de l'homme ».

Au final, Melehi et Flint ont mené une réflexion commune sur la valeur sociale voire politique de l'art géométrique ; sur les signes exprimant une force collective ou régissant des systèmes de représentations où les formes les plus « abstraites » trouvent un ancrage vital chez l'être humain (que ce soit dans sa relation au peuple ou au cosmos).

C'est cette ligne de crête hypersensible entre l'artisan et l'artiste, le populaire et l'avant-garde, mais aussi entre l'enracinement des formes et leur migration, que cherche à explorer cette salle intitulée symboliquement le « Musée afroberbère ». Une réunion intertemporelle entre les artistes clés avec lesquels Bert Flint aura entretenu ces échanges féconds et quelques objets emblématiques de sa collection personnelle.

تحويل لقاء بيرت فلينت مع محمد المليحي، الذي بدأ منذ أواخر الخمسينيات إلى أرضية تجريبية، تطورت في الوقت الذي انضم فيه كل منها إلى المجموعة التربوية بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء في منتصف الستينيات. وقد تظهرت هذه الأرضية بدءاً، من خلال التفاعل بين أشكال الموجة التي يرسمها المليحي، والدراسات حول الزخارف التي قام بها بيرت فلينت والتي عكفت على الزرابي والطلي الأمازيغية، والتي قام فلينت بمحاولة فك رموزها وعلاماتها. كما حرص المليحي في هذا السياق على توثيق هذه «الكتشافات» التي قام بها فلينت، وإنجاز صور فوتوغرافية لهذه المشغولات والتي تمثلت في أسقف مساجد وزوايا منطقة سوس الملونة، والتي يعرضونها في صفحات مجلة *Maghreb Art*.

أثرت نصوص طوني مارايني النصوص المنشورة من لدن فلينت في هذه المجلة، فقد ساهما من خلال أبحاثهما وانطلاقاً من نفس الأشكال، في إعادة تأهيل التأثير المرتبط بمنطقة البحر الأبيض المتوسط في «الفنون الشعبية» المغربية.

إلى جانب جرد الأشياء وتصنيفها، فإن نقطة الارتكاز في حوار فلينت ومارايني تتمثل بدون شك في إعادة إعطاء القيمة لشخص الحرفي. تمثل رهانهم هنا في تجاوز تلك النظرة المرتكزة على المعارف النسقية البحثية للصناعة التقليدية، التي تجعلها ثانوية، مقارنة بنظيرتها عند «الفنان». فعلى النقيض من ذلك، فقد شجعوا طلبة المدرسة على تمثل معارف الحرفي الفعالة، والنهل من قواها التشكيلية المستشفرة للمستقبل – وهي ممارسة يمكن أن تصلنا على مدرسة الباهواوس الألمانة الشهيرة. وجد بيرت فلينت بفتح فنانين مدرسة الدار البيضاء معاشرين متخصصين لهذه الفعالة، والتي يمكننا أن نستحضرها على لسان فريد بلگاهية، «التقليد هو مستقبل الإنسان».

وختاماً، نبشئ المليحي وفلينت أفكاراً مشتركة فيما يخص القيمة الاجتماعية بل حتى السياسية للفن الهندسي؛ للعلامات التي تعبر عن قوة جماعية، والتي تحكم نظم التمثيل التي تجد فيها الأشكال الأكثر «تجريدية» أرضية حيوية لدى الكائن البشري (في علاقته بالكون في المقام الأول).

إن هذا الرابط الرفيع بين الحرفي والفنان، بين الشعبي والطليعي، بل أيضاً بين رسوخ الزخارف وهجرتها، هو ما يهدف هذا الجناح من المعرض إلى سيره، والمعنون بـ « المتحف الأثرو-أمازيغي ». لقاء جلي بين الفنانين الرئيسيين الذين شاركوا بيرت فلينت لقاءات مثمرة، وبعض الأشياء الرمزية في مجموعته الشخصية.



6. Fresque de Mohamed Chabâa, Festival des arts d'Asilah, fin des années 1970.

Photo M. Melehi. Archives Safieddine-Melehi

Salle 5

LE MOUSSEM-FESTIVAL DES ARTS D'ASILAH : RÉINVENTER LA VILLE

En 1978, Melehi co-fonde avec Mohamed Benaïssa le Moussem-Festival des arts d'Asilah – ville dont ils sont tous deux originaires –, dans le nord du Maroc, près de Tanger. Ensemble, et avec l'Association El Mouhit, ils vont donner à Asilah une seconde vie, en faisant de l'ancienne cité (tour à tour phénicienne, omeade, portugaise, espagnole...) une véritable cité des arts. Y seront organisées des expositions de peinture, sculpture et céramique, mais aussi des ateliers ouverts aux enfants et jeunes de la ville menés par Toni Maraini.

Fort de ses rencontres et voyages passés, Melehi mobilise une communauté artistique issue des horizons arabes, africains et asiatiques, mais également européens et américains, pour créer un pont entre Orient et Occident. « Lors de la première édition, des artistes palestiniens (Nacer Soumi), soudanais (Mohamed O. Khalil), irakiens (Salem Debbagh), américains (Robert Blackburn), ou encore italiens (Nilde Carabba) sont ainsi invités à prendre en charge des ateliers de gravure. Tandis que Farid Belkahlia, Mohamed Melehi, Miloud Lbied,

القاعة رقم 5

موسم مهرجان فنون أصيلة: إعادة إحياء المدينة

شهدت سنة 1978، ميلاد مهرجان فنون أصيلة، هذه التظاهرة التي خلفها كل من محمد المليحي بتعاون مع محمد بنعيسى في أصيلة، مسقط رأسيهما، غير بعيد عن طنجة في شمال المغرب. بهذه المبادرة ورفقة جمعية المحيط سيتمنون لهذه المدينة حياة ثانية، وذلك بجعل المدينة القديمة ذات الخصوصيات المتعاقبة (الفينيقية والأصوية، ثم البرتغالية والإسبانية...)، مدينة فنون حقيقية، ما عُدَّ الطريق لتنظيم معارض للصباغة، والنحت، والخزف، بالإضافة إلى ورشات مفتوحة للأطفال ولشباب المدينة بإشراف من طوني مارايني.

شجد المليحي مجتمعاً فنياً من مختلف الأقطار العربية والإفريقية والأسيوية، بالإضافة أيضاً إلى متحظلين من أمريكا وأوروبا، مرتكزا لتفعيل ذلك على لقاءاته ورحلاته السابقة، بغية تشييد جسر بين الشرق والغرب. «خلال الدورة الأولى من المهرجان، تمت دعوة فنانين فلسطينيين (ناصر سومي)، وسودانيين (محمد خليل)، وعراقيين (سالم دباغ)، وأمريكيين (روبرت بلاكبيرن)، وأيضاً إيطاليين (نيلديه كارابا)، والذين تمت دعوتهم لتأطير صنرفات الخزف، بالموازاة مع ذلك، قام كل من فريد بلكاهية، ومحمد المليحي، وميلود لبيد، ومحمد حمدي، ومحمد شعبة، وسعد حساني، وحسين ميلودي، ومحمد قاسمي، وعبد الرحمن زكول بإنجاز سلسلة من الحدايات

Mohamed Hamidi, Mohamed Chabâa, Saad Hassani, Hossein Miloudi, Mohamed Kacimi et Abderrahmane Rahoule réalisent une série de fresques murales dans la médina, avec les élèves des écoles d'Asilah. Les fresques s'inscrivent dans une volonté de réhabiliter la médina, abandonnée à son sort et à sa vétusté. Outre des conférences et des projections de films dans le Palais Raïssouli, étaient programmées des séances de musique moderne et traditionnelle sur la place de la tour portugaise, ainsi que divers spectacles de rue. Le festival revendiquait alors une décentralisation de l'axe économique et culturel formé par Rabat et Casablanca » (Maud Houssais).

Dès sa naissance, le Moussem se donne pour mission de réunir l'avant-garde et le populaire, et défendre une vision anti-élitiste de la culture, ancrée dans la vie des habitants. Afin que ceux qui n'ont pas grandi avec un musée près de chez eux, prennent en main la valeur patrimoniale de leur bien commun. La ville devient son propre musée éphémère.

Année après année, Asilah récite son défilé de fresques, recouvrant les murs labyrinthiques de cette cité intemporelle ; comme des jardins fleuris au printemps, jusque dans les plus petites ruelles et dans chaque recoin.

Ce festival, qui a fêté l'an dernier ses quarante ans d'existence, constitue l'une des nombreuses plateformes créées par Melehi et la génération de l'Ecole de Casa, pour pallier à l'invisibilité des artistes locaux ; contribuer à la réalisation de l'utopie où se rejoignent l'art et la vie ; fusionner peinture, paysage et architecture.

Le paysage fantasmé d'Asilah et son clair de lune cinématique se retrouvent implicitement dans de nombreuses peintures de Melehi des années 1980.

في المدينة القديمة، رفقة تلاميذ من مدارس أصيلة. هذه اللوحات الجدارية هي تعبير عن رغبة لإعادة تأهيل المدينة العتيقة، المتروكة للتقدم.

فإلى جانب المحاضرات والعروض السينمائية في قصر الريسولي، تمت برمجة جلسات للموسيقى التقليدية والحديثة في ساحة البرج البرتغالي، علاوة على عروض متنوعة في الشارع. لقد طالب المهرجان إذن بتحقيق اللامركزية في النشج الاقتصادي والثقافي المُحدَث بالرباط والدار البيضاء» (مود أوسي).

ارتكزت مهمة الموسم منذ نشأته الأولى على الجمع بين الطليعي والشعبي، والدفاع عن رؤية تُجاوز النظرة الضخوية للثقافة، متجذرة في حياة الساكنة. حتى يحظى أولئك الذين لم يكبروا بمحاذاة متحف، بفرصة الأهل من القيم التراثية لممتلكاتهم المشتركة. وبهذا تتحول المدينة لمتحف مؤقت.

تستعرض أصيلة، سنة تلو الأخرى لوحاتها الجدارية، التي تغطي جدران ومتاهات هذه المدينة الخالدة، التي تشبه حدائق ربيعية مزهرة، حتى في أصغر الترفقة وفي كل زاوية.

هذا المهرجان الذي احتفل في العام الماضي بمرور أربعين سنة على تأسيسه، يشكل أحد المشاريع العديدة التي أنشأها المليحي وجيل مدرسة الدار البيضاء، الموجهة لدعم لفنانين المحليين، وللمساهمة في تحقيق اليوتوبيا التي تجمع الفن والحياة، ولدمج الصباغة والمناظر والعمارة.

يلتقي المنظر المتخيل لأصيلة بضوء قمرها الساطع بشكل ضمني في العديد من لوحات المليحي في سنوات الثمانينيات.

NEW WAVES: MOHAMED MELEHI AND THE CASABLANCA ART SCHOOL ARCHIVES

Mohamed Melehi (b. 1936) is today regarded as a major figure of postcolonial Moroccan art and of modernism in the Global South. This exhibition presents a multi-faceted artist, a painter, photographer, muralist, graphic and urban designer, art teacher and cultural activist. It also tells the story of the Casablanca Art School during its most radical period – that is, when Melehi taught there between 1964 and 1969.

In Melehi's art we can sense the spirit of aesthetic revolution and the exaltation of post-Independence Morocco. His creative energy and visual inventiveness are palpable in this unique selection of key works, dating from the 1950s to the 1980s. It traces Melehi's artistic developments in the 1960s, from experiments with abstraction in Rome and New York to the full maturation of the wave, his emblematic motif, in the 1970s. We also recognise his importance in the history of transnational art. Melehi's work resists the East/West divide that developed during the Cold War period. His wavy Third World frescoes take us on a cosmopolitan journey, joining together the Mediterranean and the Atlantic.

Melehi has played an influential role in the development of local art pedagogy and experimental practices in Morocco. During the 1960s, alongside Farid Belkahlia, Mohamed Chabâa, Toni Maraini and Bert Flint, he participated in a turning point in art education, at Casablanca's Ecole des Beaux-arts. Archives from the school, shown here, convey a spirit of collective knowledge through interdisciplinary displays and site-specific works. The school combined different studios for painting, sculpture, decoration, graphic design and typography/calligraphy, encouraging students to look beyond Western art history and develop interest in local artistic production and artisanry.

As a graphic designer and photographer, Melehi helped shape the visual culture of political causes throughout the Maghreb and Pan-Arab artistic networks. His graphic design and editorial work for the Casablanca group and for avant-garde journals such as *Souffles* (1966-1969) and *Integral* (1971-1978) provide the best examples.

Between 1985-1992 he took up on a new position at the Ministry of Culture, contributing to the development of art spaces and cultural institutions in Morocco and leading major restoration projects, including the Tinmel mosque in the High Atlas. Between 1999 and 2002, he worked as a cultural consultant to the Ministry of Foreign Affairs.

The exhibition follows three principle chapters. It highlights Melehi's urban wanderings between

the cities of Rome, New York and Casablanca, the stimulation of new visions, and the dream of sharing them with a community that would transcend school, art factory, or design studio... and, finally, the nomadic museum or migratory forms.

Room 1: 1957 – 1964

From Rome to New York City: Primary Structures and Soft Edge Painting

It was in the 1950s in Rome, Italy, after a brief stay in Seville, Spain, that Melehi took his first artistic steps internationally, primarily through his memorable collaboration with Galleria Trastevere, founded by the visionary Topazia Alliata. His geometric experiments that played with horizontality and verticality emanated from the environment of the Accademia di Belle Arti in Rome, where he studied in Toti Scialoja's influential *Bianco e Nero* (White and Black) workshop, alongside artists such as Jannis Kounellis and Pino Pascali.

From 1962 to 1964, Melehi lived and worked in New York, near the famous Five Spot Club. Here he pursued his love of jazz, attending concerts by great masters, including Thelonious Monk and Charles Mingus. In the studio he shared with Italian artist Lucio Pozzi, he developed his own pictorial style, pitting experimental geometry against technology, speed, and the power of ubiquity. After his participation in "Hard Edge and Geometric Painting", at New York's MoMA in 1963, his compositions continued to evolve; with multidimensional squares laid out like sparkling windows, or dizzying impressions of the city's skyscrapers.

The artist's early works reveal that before the wave took over the canvas entirely, it first appeared at the work's edges. Around 1962, the wave surreptitiously turned away from the straight edges of the modernist canvas – as Melehi developed his own style of "soft-edge" painting, in which right angles seem to give way to the volubility of rounded, circular volumes.

Room 2: 1964 – 1978

From New York City to Casablanca: A Thousand Waves in Hyperspace

By 1964, new waves had clearly developed along with Melehi's programme of diverted geometry. His multiple and overflowing variations on the "wave" suggest cosmic relations, playing out between the sun, the sea, the horizon; but also new possibilities for transnational solidarities and utopias. He explored this pattern beyond painting, through prints, posters and books, in his role as a cultural activist with organizations such as the Union of Arab Plastic Artists which met throughout the 1970s in Damascus, Rabat and Baghdad – where Melehi and his Casablanca colleagues participated in the first Pan-Arab Biennale, in 1974. The flame-wave became a sort of compass to navigate these constellations of cities; eventually dissolving

in an ever-changing rhythm, its pulsing patterns suggesting water, earth, air and fire... but also, at times, an anthropomorphic eroticism or a unique form of unconscious landscapes.

Melehi and his then partner Toni Maraini returned to Morocco from the U.S. and in 1964 joined the Casablanca Ecole des Beaux-Arts. He taught painting, sculpture, collage and graphic design. Both of them were hired by artist Farid Belkahia, who had been appointed director of the school in 1962. Mohammed Chabâa was the other key member in the interconnection between graphic art, architecture and painting. One should also mention the collector and anthropologist Bert Flint who, alongside Maraini, renewed the school's theoretical teachings. Their most compelling challenge would be to ally the popular arts and crafts and architecture – which Melehi photographed extensively – with their modernist language. Today, scholars of comparative modernities and curators are opening new paths for the Casablanca Art School by stimulating dialogue, for example, with the Bauhaus or the Khartoum School.

Room 3: 1980s

Reframing the Wave: Between Afro-Berberism and Postcolonial Architecture

Since the 1960s, artists and activists of the Casablanca Art School called for a return to African and Berber sources. Together they encouraged their students to study rugs, jewellery, leatherwork, tattoos, "decorative" painting in mosque and zawiya (religious schools or monasteries) of the Souss region; to seek the potential of these popular Moroccan art forms in terms of geometric abstraction and "modernism". A multicultural repertoire of forms and symbols with complex interconnections between Berber and African, Islamic and Mediterranean, as well as the deeper archaeological layers of Mesopotamia and Phoenicia.

While Mohamed Melehi was fully involved in the development of mural paintings and urban design in the context of the Asilah Arts Festival, his works from the 1980s seem to open a new space for reframing the wave (either through craft objects or architecture). The wave is expanded and turned into a structural thread for the re-integration of decorative arts and everyday aspirations into his avant-garde project. He had chosen, for his 1965 Galerie Bab Rouah exhibition in Rabat, to display a Berber carpet (from the private collection of Bert Flint) next to his soft and angular paintings. From that time to the 1980s, Melehi's works continued to maintain the flow of new waves as synonymous to "new craft" and to a certain aesthetic fluidity.

In parallel to these experiments, a selection of visual archives presents the architecture of various buildings and hotels (from the 1970s) where Belkahia, Chabâa and Melehi created in situ reliefs, frescoes

and furniture design – in an "integrated art" style that was both minimalist and grassroots. Commissioned by architectural studio Faraoui & De Mazières, these structural and decorative elements demonstrate a timely dialogue between the labyrinthine patterns of these works and the modular shapes of buildings designed by Patrice de Mazières. It is a rare example of visual artists and architects from Arab regions (one might mention the Baghdad Modern Art Group in the 1950-1960s) coming together as an innovative and hybrid group to imagine a future called "postcolonial architecture".

THE CASABLANCA ART SCHOOL: A GOLDEN AGE, OR A REVOLUTIONARY PARENTHESIS

The arrival in 1962 of Farid Belkahlia at the helm of Casablanca's Ecole des Beaux-Arts (where he would remain until 1974) opened a new and drastically different chapter in the long history of an institution born under French and a more or less colonial influence (the school remains active to this day). One might speak of a golden parenthesis, or 12 years of a vast pool of position statements and artistic revolutions. Belkahlia demonstrated the radical yet coherent nature of his project for the school by gradually expanding the teaching staff to integrate personalities such as Mohamed Melehi and Toni Maraini, followed by Mohamed Chabâa and Bert Flint – while at the same time joining forces with them in what has proven to be the most legendary art collective in the history of Morocco. It should also be noted that three other artist-facilitators, Romain Ataallah, Mustapha Hafid, and Mohamed Hamidi, would occasionally join the ranks of the aforementioned artists.

Teaching methods such as easel painting, working from life models or statues, or more generally the Western tradition (post-cubist, post-impressionist, even orientalist) were replaced by an alternative pedagogy; resolutely oriented to the creative emancipation of students, sourcing perspectives for the future from within Moroccan arts and tradition. A system which offered strictly commercial and artisanal opportunities was abandoned in favour of training that would produce authentic "artists".

Behind this profound change, the challenge was even greater for many young Moroccans who felt that Independence meant to train for a "career" that would allow them to take part in the country's new economy. Paradoxically, new theoretical and practical courses restored a place of honour to the master artisan – in a non-traditional sense –, drawing from his repertoire of gestures, forms and symbols to be reconsidered. Hence, Chabâa's teaching method, oriented toward the applied arts, would redefine classical calligraphy for use in the art of typography and poster design; Melehi's painting classes encouraged students to reinterpret the patterns and visual organisation of Berber carpets, thus evolving them into mural art (a media he shared with Chabâa). Meanwhile Bert Flint invited students to explore his collection of folk art and Berber jewellery, revealing to them the secrets of their symbolism as well as their plastic potential. Toni Maraini, the daughter of Italian writer and anthropologist Fosco Maraini, acted as the principal theoretician of the Casablanca Art School's group. It was she who wrote the manifestos, critical texts, and

catalogues for Belkahlia, Chabâa, and Melehi, from Marrakech to Baghdad. Furthermore, she initiated students to a transversal and previously unseen art history, claiming Africa and the Mediterranean as centres for outreach.

Together, they would contribute to the modification of mindsets and formal references for students; whether in the school's studio workshops or in field research, to rediscover an entire heritage concentrated notably in rural zones, the mosques and habitats created by villagers in the Souss and the High Atlas Mountains.

These experiences would give rise to *Maghreb Art*, a journal that appeared between 1965 and 1969 and in which all of this knowledge would be presented, classified, and analysed, but also supported by a real aestheticism. The carpets, jewellery, and painted ceilings create their own "montage" of rigorous photographs shot by Melehi and analytical texts by Bert Flint and Toni Maraini. A journal that would become a valuable document, fundamental to understanding this reversal of the modernist paradigm via light cast by a creative community that, though anonymous, was undeniably powerful in the collective sense – which might then be thought of as Afro-Berber.

Ultimately, as an active, activist, and pedagogical group, the Casablanca Art School group tended to fuse two separate dimensions: the initiatives of artist-teachers (beginning with Belkahlia, Chabâa and Melehi), their publications and beyond-the-wall exhibitions (or even "without walls", such as the "*Présence plastique*" exhibition in 1969); but also the polymorphous and less visible space of studio work, in constant interaction with students, thus relativising factors of pedagogical hierarchy. Certain artists who passed through the Casablanca Art School studio in the 1960s (Hossein Miloudi, Malika Agueznay, Abderrahmane Rahoule...) carry its traces in their work to this day.

INTEGRAL REVIEW AND SHOOF PUBLISHING: ARTIST, PUBLISHER, MIGRATOR

Melehi's flame – one of the best-known variations of his wave matrix – appeared for the first time in "*Peintures et sérigraphies*" (Paintings and Serigraphs), the 1971 inaugural exhibition of L'Atelier; the Rabat-based gallery, a foundational space in the history of Arab and Mediterranean art, was founded by Pauline de Mazières, for whom Melehi also designed the L'Atelier logo (just as he created one as well for Leila Faraoui and Nadar gallery in Casablanca). That same year, the flame also appeared on the cover of the first issue of *Integral* (1971). This influential review, conceived within Morocco but resolutely Maghrebian, even Pan-Arab in scope, brought together poetry, visual and graphic arts (self-described as "a journal of plastic and literary creation").

Melehi created the graphic charter of *Integral*, co-founded with Toni Maraini, Tahar Benjelloun and Mostafa Nissabouri who became its primary voices, each in his or her own area of interest, and later joined by prominent authors of contemporary Arab thought (Adonis, Abdelkebir Khatibi, Abdallah Laroui...). In reality, *Integral* offered more than new explorations between different artistic disciplines, inviting participation from dissident and independent voices at that. It also documented significant events of the modernist movement in the Arab world (photographs by Melehi accompanied coverage of the 1974 Baghdad Biennial in *Integral* n°19), bore witness to the collective formations that fuelled this movement (publication of the manifesto by the Moroccan Association of Plastic Artists in *Integral* n°18), as well as lesser-known performances: we see for example photographs from the "*Présence plastique*" exhibition, or the idea of organising travelling exhibitions, including the display of works by Belkahia, Chabâa and Melehi in two high schools of Casablanca (in *Integral* n°1).

Melehi was already involved in creating the cover and graphic charter for *Souffles* (1966-1969), the cultural journal founded by Abdellatif Laâbi. But with *Integral* he also assumed the mantle of artistic director. As a next step, Melehi brought about a new synthesis of his multiple talents as photographer, layout artist, and activist-graphic designer when he founded Shoof publishing in 1974. Shoof was the first house to publish a monograph on Moroccan pioneer Ahmed Cherkaoui, and Melehi expanded its activity with a graphic design studio, producing commercial design for retail and private businesses in addition to publishing fine art books. This global approach is reflected in the official logo and letterhead of Shoof: "Environment, graphic design, audio-visual, publishing, advertising".

"PRÉSENCE PLASTIQUE": A MANIFESTO-EXHIBITION

1969 and the manifesto-exhibition "*Présence Plastique*" (Plastic Presence) that took place a few weeks apart in both Jemaa el-Fna Square in Marrakech (May) and 18 November Square in Casablanca (June), represent a defining moment in the history of art in Morocco, and for Arab and Southern modernisms. This street exhibition brought together artists Belkahia, Chabâa, and Melehi as well as Ataallah, Hafid, and Hamidi, in opposition to the State-sponsored Salon du Printemps organised at the same time, and a cultural policy that was reminiscent of the colonial era; an ideology inherited from the Beaux-Arts that served to lessen the singularity of Moroccan artists. The exhibition responded to a situation in which, ten years after independence, nothing had been organised for and by artists in Morocco to create not only conditions for their own visibility, but to strive to make "modern art" a key element of everyday life and community life. Freely on display here, it spoke directly to the public through the words of the group's theoretician, Toni Maraini, in an unsigned tract distributed to passers-by, and claimed by all participating artists:

In Jemaa el-Fna, in Marrakech, different popular performances take place all day long. In this collective atmosphere, people from all walks of life (urban, rural, and every social class) gather in a unique state of mind. We hung our works here for ten days. We wanted to reach the general public where they live, in a casual and accessible way, and we proposed to them this living manifestation: paintings shown outdoors, in the public space. To show work outside of the closed doors of galleries and salons, where this audience had never been, and never felt the impact of any manifestation behind closed doors. Works that undergo the same atmospheric variations as do the people, the walls, the entire square.

From painting as a tool for social connection, an instrument for class struggle, to painting as an ecosystem, ephemeral, or even an ephemeric. Certain photographs have immortalised the event; notably those taken from a distance that capture the busy square, with paintings hung on the outdoor wall panels of the central building, standing out against the cityscape like so many map symbols, direct manifestations of the Abdelkebir Khatibi's cherished *motif migration*.

As for the ecosystem of Jemaa el-Fna Square, at that time, the people of the Drâa, the Souss, descendants of Andalusian Moors and Rehâmma tribes from neighbouring plains would gather. Here Berber was spoken but Saharans were there, an

African legacy unique to this crossroads-square and clearly on display, notably in the work of Belkahia.

The influence of this collective experience is clear in the work of Melehi, though he would later question the monstration (and its distance from the spectator), particularly in all of his "integrations" pieces and the different frescoes in the space and on public buildings – part of an ever-growing will to beautify daily life and to pair social progress with aesthetic progress. The utopia of art for the masses is not far off. Incidentally, this concomitance between the two cities that hosted the "*Présence Plastique*" exhibition was underscored by Melehi himself, who recalls: "Marrakech was our laboratory and Casablanca was the testing ground".

Room 4

THE AFRO-BERBER MUSEUM: A TRIBUTE TO BERT FLINT

Bert Flint is an eminent collector, anthropologist, and expert in the "Afro-Berber" arts, a category that he patiently forged and grew to incarnate, notably through the Musée Tiskiwin, which he founded in Marrakech in 1996. The culmination of a lifetime of research, this museum, where it is not uncommon to meet the founder strolling through his own collection, continues to be open to the public.

Bert Flint's connection with Morocco began in 1957, when he arrived in the country in the wake of Independence. That is to say driven by a sense of renewal and the context of cultural openness. It was there that this Dutch student of Hispanic languages and literature was able to carve a path for himself, and he soon discovered traces of Arabo-Andalusian civilisations in his ethnographic studies of Moroccan art.

At the heart of his research, particularly intense in the High Atlas and Anti-Atlas Mountains, Bert Flint understood how to reveal the fundamental role of Saharan populations within the multi-cultural heritage of Morocco. They represent, for him, the genuine vector of Afro-Berberism, demonstrating that civilisation is not produced by urban and trading centres alone, but also by the desert and its nomadic populations. It is thus the case to retrace the deep cultural transfers, from one side to the other of a sub-Saharan border that self-dissolves, as these exchanges take place far beyond the context of national or colonial borders.

The dialogue between Bert Flint and Mohamed Melehi, which had begun as early as the late 1950s, struck its testing ground at the moment when they both joined the teaching staff of the Casablanca Art School, in the mid-1960s. Firstly though the interaction of the wave patterns painted by Melehi and ornamental studies conducted by Flint, primarily of Berber carpets and jewellery within which he decoded signs and symbols. It was also Melehi who would document and patiently photograph all of the discoveries that Flint would produce; notably all of the painted ceilings in the mosques and zawiyas of the Souss, which they would exhibit in the pages of the *Maghreb Art* review – published as the school research report.

Texts published by Flint in the review would enrich those contributed by Toni Maraini, whose research into the same objects contributed to the rehabilitation of the Mediterranean influence inherent in the Moroccan "popular arts". Beyond the cartography of objects and their stylistic classification, the high point of the dialogue between Flint and Maraini is without doubt the revalorisation of the artisan. The challenge was

to go beyond a vision of artisanry, guided by a purely systematic and therefore subordinate knowledge, in comparison to "art". On the contrary, they encouraged the students at the School to explore the work of an artisan to discover therein an operating knowledge, full of its own plastic forces and promises for the future – an approach that is reminiscent of Germany's renowned Bauhaus School. Bert Flint found, in the artists of the Casablanca School, likeminded individuals animated by a shared conviction, which Farid Belkahlia described as "tradition is the future of mankind".

In the end, Melehi and Flint each explored the social, even political value of geometric art; a study of the signs expressing a collective force or governed by representational systems in which the most "abstract" of forms finds an essential rootedness in the human being (either in his relationship with the people or with the cosmos).

It is this hypersensitive ridge line between artisan and artist, the popular and the avant-garde, but also between the roots of forms and their migration that seeks to explore this room, symbolically titled "Afro-Berber Museum". An inadvertent meeting between the key artists with whom Bert Flint would have shared these fertile ideas and a few emblematic objects from his personal collection.

Room 5

THE ASILAH MOUSSEM-FESTIVAL OF THE ARTS: REINVENTING THE CITY

In 1978, Melehi co-founded with Mohamed Benaïssa the Asilah Moussem-Festival of the Arts – in their home town for each of them – in the north of Morocco, near Tangier. Together, and with the support of the El Mouhit Association, they created a new existence for Asilah, turning the ancient city (at turns Phoenician, Umayyad, Portuguese, or Spanish) into a veritable artistic land. Here, painting, sculpture, and ceramic exhibitions were organised, and studio workshops led by Toni Maraini were open to the children and young people of the city.

Motivated by his travels and encounters, Melehi mobilised an artistic community from Arab, African and Asian countries, as well as Europeans and Americans, to create a bridge between East and West. "For the first edition, artists from Palestine (Nacer Soumi), the Sudan (Mohamed O. Khalil), Iraq (Salem Debbagh), America (Robert Blackburn), or Italy (Nilde Carabba) were invited to lead the print workshops. While Farid Belkahlia, Mohamed Melehi, Miloud Lbied, Mohamed Hamidi, Mohamed Chabâa, Saad Hassani, Hossein Miloudi, Mohamed Kacimi and Abderrahmane Rahoule were joined by the schoolchildren of Asilah to produce a series of fresco murals on the walls of the medina. The frescoes were part of an effort to rehabilitate the old medina, abandoned to its state of neglect and decrepitude. In addition to conferences and film screenings at the Raïssouli Palace, programming included modern and traditional music sessions on the square below the Portuguese tower, as well as many street performances. The festival signalled the need for a decentralisation of the economic and cultural axis formed by Rabat and Casablanca" (Maud Houssais).

From its inception, the Moussem gave itself the mission to combine the avant-garde with the popular, and to defend an anti-elitist vision of culture, that would become part of the lives of the city's inhabitants. In order for those who grew up without access to museums to assume the patrimonial value of their shared asset. The city became its own ephemeral museum.

Year after year, Asilah renders its parade of frescoes, covering the labyrinthine walls of the timeless city; like blooming gardens in springtime, from the narrowest alleyways to every street corner.

This festival, which celebrated its fortieth anniversary last year, constitutes one of the many platforms created by Melehi and the Casablanca Art School generation, to compensate for the lack of visibility of local artists; to contribute to the production of the utopia where art meets life; to synthesise painting, landscape, and architecture.

The dreamscape of Asilah and its kinetic moonlight are implicitly present in many of Melehi's paintings from the 1980s.

NEW WAVES : MOHAMED MELEHI ET LES ARCHIVES DE « L'ECOLE DE CASA »

Présentée par le Musée d'Art Contemporain Africain
Al Maaden (MACAAL) du 21 septembre 2019 au
5 janvier 2020

Presented by the Museum of African Contemporary Art
Al Maaden (MACAAL) from September 21st to January
5th 2020

Commissariat/curators

Morad Montazami et Madeleine de Colnet pour Zamân
Books & Curating

FONDATION ALLIANCES

Président/President

Alami Lazraq

Vice-Présidente/Vice-president

Farida Lazraq

Président du MACAAL et Directeur de la Fondation Alliances/President of MACAAL and Director of

Fondation Alliances

Othman Lazraq

Directrice artistique du MACAAL/

Artistic Director of MACAAL

Directrice des projets culturels/Head of Cultural Projects

– Fondation Alliances

Meriem Berrada

L'équipe de la Fondation Alliances/

Fondation Alliances Team

Dounia Beuthner, Souad Daoui, Laila Doukkali, Louise

Przybylski, Fatma El Oufir

Régie/Technical management

Noureddine Jaaidane

L'équipe du MACAAL/MACAAL Team

Mouna Lazraq, Janine Gaëlle Dieudji, Hanaa El Mrabet,

Yassir Yarji, Hamza Yaoumi, Mohamed Boumiz, Tarik Ait

El Maalem, Patrice Kouadio



ZAMÂN
BOOKS & CURATING

LIVRET DE L'EXPOSITION/Exhibition booklet

Auteur/Author

Morad Montazami

(avec l'aimable collaboration de Toni Maraini,

Maud Houssais et Fatima-Zahra Lakrissa)

Conception et réalisation graphique/

Graphic Design

Elie Colistro

Traduction/Translation

Anglais/English : Kristi Jones

Arabe/arabic: Abdessamad El Montassir

Impression/Printing

IMPACT Print Casablanca

Exposition produite par/Exhibition produced by

The Mosaic Rooms, A.M. Qattan Foundation, 2019

REMERCIEMENTS/THANKS:

Pooya Abbasian, Malika Agueznay, Ismail Azennar,
Touda Bouanani, Omar Berrada, Nadia Chabâa,
Dar Al-Ma'mûn Library, Sanaa El-Younsi, Ali Essafi,
Maud Houssais, Salma Lahlou, Fatima-Zahra Lakrissa,
Bert Flint, Kristine Khouri, Galerie Loft,
Fondation Attjarawafa bank, Fondation Barjeel,
Fondation Jardin Majorelle, Toni Maraini,
Nour Melehi Maraini, Mujah Maraini-Melehi,
Pauline et Patrice de Mazières, Louloua Melehi,
Ghita Melehi-Sollazzo, Mohamed et Khadija Melehi,
Hossein Miloudi, Léa Morin, Yasmina Naji,
Faten Safieddine, Rasha Salti, Moulay Idriss Yacoubi.



**FONDATION
ALLIANCES**



MUSEE D'ART CONTEMPORAIN AFRICAÏN AL MAADEN