

EL *TABLEAU-PIEL* DE FARID BELKAHIA: MODERNIZACIÓN Y MEMORIA¹

Gabriel Cabello

1. Sobre el arte contemporáneo marroquí: dos escenas

Se ha repetido una y otra vez: no es posible entender el arte contemporáneo marroquí tomándolo como el resultado de una evolución de la tradición. Y, sin embargo, tanto las obras que nos ha ido dejando como los discursos que las han acompañado evidencian que tampoco es posible entenderlo sin su relación con la memoria; sin la hibridación entre lo moderno y la tradición que ha ido tejiendo; sin la metamorfosis (o su sacrificio, en los términos de Marcel Mauss) de la memoria en otra cosa que la reoriente y la reinscriba: que introduzca en ella una discontinuidad al tiempo que sea capaz de retenerla e incorporarla de un modo u otro. Hace poco Mohamed Métalsi señalaba que no se puede pensar el arte contemporáneo marroquí como una tal historia de continuidades: «decir que el saber visual tradicional es el germen de la expresión contemporánea es construir una historia lineal que confunde las prácticas, las palabras y las cosas. La cuasi-continuidad de las formas, en algunos pintores, no es sin duda más que un efecto superficial».² Pero, al mismo tiempo, la tesis de que el único modo de producir un arte contemporáneo libre del peso colonial y capaz de proyectarse hacia el futuro pasaba por el diálogo con la tradición ha sido central desde los momentos de la revista *Souffles* hasta prácticamente la actualidad, cuando quizá «la cuestión de la identidad que había vuelto a ocupar a los mayores no parece retener más la atención de los jóvenes», muchos de los cuales «tratan de problemas que no conciernen directamente a Marruecos».³

Nacida en 1966 en torno a los poetas Abdellatif Laâbi y Mostafa Nissabouri, *Souffles* reivindicaba la necesidad de producir

un arte basado en lo vivido, es decir, corporalmente inscrito. Ello se manifestaba tanto en la publicación de un tipo de poesía plagada de recuerdos y objetos cotidianos como en una reflexión sobre la tradición popular que la concebía como «energía creadora» (Farid Belkahia), y donde lo tradicional se revelaba como «plásticamente moderno» de suyo (Mohammed Melehi).⁴ A comienzos de 1967, en el número 6 de la revista, Bert Flint, que había llegado a la Escuela de Bellas Artes de Casablanca de la mano de Melehi, articulaba desde el marxismo esa defensa de la tradición popular: los primeros que tomaron conciencia, escribe, de la explotación del pueblo por la burguesía, se equivocaron sin embargo acerca de «la auténtica expresión estética popular», pues se basaron en el gusto del proletariado europeo, «ya completamente alienado», y terminaron paradójicamente por fomentar «una vía estética de origen puramente burgués». A pesar de ello, continuaba Flint,

[...] poco a poco las cosas comienzan no obstante a aclararse y el estudio del *arte popular marroquí* bien podría dar una solución definitiva a este problema. Su expresión abstracta, aún viva, nos proporciona en efecto la prueba de que la abstracción en el arte está lejos de traducir una actitud intelectual antipopular, sino que se reúne por el contrario con las formas y las preocupaciones más universales y populares.⁵

Apenas unos meses después, en el número doble que la revista dedicó a las artes plásticas (número 7-8), Toni Maraini afirmaba:

Cada uno de estos pintores [Melehi, Attaallah, Chebaa y Belkahia] ha llevado a cabo, en paralelo a esta búsqueda, investigaciones para restablecer, en relación con el presente, el rol de la tradición (descubrir sus constantes, analizarla, inventariarla, descubrir sus diferentes aspectos y valores). [...] Analizando el mundo de las formas que los rodean, han descubierto toda una tradición olvidada y despreciada: el arte popular rural y ciudadano, sus leyes plásticas, sus «patterns» estilísticos y sus significaciones psicológicas. Es a menudo gracias a un descubrimiento así —sincronizado con las reivindicaciones culturales y con la búsqueda de una fuente auténtica— como la experiencia artística de un país se enriquece (así en el caso de la Rusia de los años veinte, de México o de Japón).⁶

En el entorno de *Souffles* la tradición popular se convertía, por tanto, en la línea de fuerza que habría de inervar el desarrollo del arte contemporáneo. Y así, tiempo después, en 1989, Mohamed Sijelmasi podía ya subrayar que el arte marroquí se había venido debatiendo entre las pretensiones universalistas de la autonomía del arte y la herencia de la tradición, e insertaba tal dualidad en el ámbito de la identidad misma de los artistas: «se trataba, después de la colonización, no de un juego, sino de una lucha entre dos imágenes que el artista se hacía de sí mismo y de su entorno: la que remite a un problema de identidad, ilustrada por la mirada folklórica o naíf sobre el arte; y la que se afirma en tanto que experiencia autónoma del arte». ⁷ En el fondo de esta oposición latía, no obstante, un equívoco: el de confundir identidad con autenticidad, el de no entender que esta es ante todo un efecto del proceso de modernización mismo, la función de espejo que había animado la dialéctica entre progreso y primitivismo que empujó desde el comienzo al arte moderno. ⁸

En este sentido, ha sido seguramente Khalil M'Rabet quien ha planteado el asunto de un modo más complejo. Así, en 1987 escribía estas líneas verdaderamente fecundas:

¿Por qué entonces querer desde hace tiempo —en Marruecos y fuera de él— limitar el campo de la expresión plástica únicamente a la pintura? ¿No es esta una actitud arbitraria y aberrante, tanto más por cuanto la pintura al óleo, esa hija mayor del Sistema de las Bellas Artes, se ve cada vez más puesta en cuestión por el propio Occidente que la ha engendrado? ¿La pintura de caballete permite a los artistas marroquíes y a los del Tercer Mundo elevarse más allá de su siglo para «crear la creación»?

Dadas las constricciones que al artista impone el material — las que impone la tela, esa epidermis otra— hasta tal punto que es imposible deshacerse —salvo por ignorancia naíve— de toda influencia del arte europeo, dadas incluso la reducción de su libertad de acción y las frustraciones que esta engendra, ¿no podría el artista hacer estallar este marco restrictivo, salir de su círculo vicioso, abrir brechas en este molde del pensamiento para liberar la Expresión de toda cortapisa, para convertirla en otra y, finalmente, diferente? Para reaccionar y participar en un mundo que está en proceso, se trata menos de olvidarse en una práctica que de realizarse mediante ella, mediante la elección deliberada de medios capaces de contribuir —por su uso subjetivo— a liberar toda potencia creativa fundada en el presente de una memoria reencontrada, en devenir. ⁹

Merece la pena atender al conjunto de la cita. En primer lugar, M'Rabet deja claro que la adopción de la pintura de caballete, hija del Sistema de las Bellas Artes, vehicula a través de ella la influencia de toda la tradición occidental. La adopción del dispositivo cuadro trae consigo la importación de todo un sistema simbólico de profundas implicaciones. A lo que M'Rabet añade, de paso, una complejidad extra: la que se sigue de que tal adopción tiene lugar sobre un suelo en movimiento y en el que la propia tradición *beaux-arts* de occidente se está poniendo en cuestión a sí misma.

Pero, sobre todo, el texto insiste en que el único modo de escapar a esa sobreimposición es mediante el recurso a la memoria viva. Y la memoria viva es lo contrario de una tradición inerte. Como M'Rabet había escrito unas páginas antes: «Actualmente, el pasado ya no significa más la continuidad, y el presente no implica forzosamente la ruptura: pretender ser, es diferencia viva». La búsqueda de la autenticidad no consistirá por tanto en perpetuar esclerotizados oropeles del pasado, sino en resistir a todo intento de esclerosis instalándose «en este hervidero del presente», en ese «mundo en proceso» donde la memoria pueda ser «reencontrada, en devenir». Lejos por tanto de proteger un aura ideal, a lo que el artista ha de entregarse es a algo que «se llama disciplina, comportamiento cotidiano positivo, liberado de toda obstrucción».¹⁰ Y así, inmerso en la disciplina de una cotidianeidad sin obstrucciones, es decir, nutrido de «experiencias vividas», el artista marroquí se hará forzosamente cargo de su propia naturaleza-cultura, que lleva inscrita su propia diferencia al tiempo que se abre a las ideas de su época y al futuro. Experiencia vivida, por tanto, y, en esa misma medida corporal. ¿Y no llama M'Rabet a la superficie del lienzo, que es culminación de ese dispositivo que vehicula la imposición de la tradición occidental, y usando una metáfora que nos interesa sobremediana, una «epidermis otra»?

Volveremos más adelante sobre esta imagen de la «epidermis otra». Baste por ahora señalar que, cuando en el año 2015 el Institut du Monde Arabe organizó de la exposición *Le Maroc contemporain*, sería justamente la tradición, mejor dicho, la diversidad de las tradiciones que confluían en el arte contemporáneo marroquí, la que de nuevo se reclamaría como el hilo conductor de la muestra. Para ello, Jean-Hubert Martin y Moulim El Aroussi apelaron al preámbulo de la Constitución marroquí de 2011, que

define el reino de Marruecos como una «convergencia de componentes arabo-islámicos, amazigh y saharo-hassani, alimentada y enriquecida por sus afluentes africano, andaluz, hebraico y mediterráneo». ¹¹

De modo que, desde los años de *Souffles* hasta las actualizaciones recientes, la reivindicación de la tradición frente a la pretensión universalista de matriz occidental ha sido considerada el *mainstream* en torno al que se ha configurado el arte moderno marroquí. Pero a ello hay que añadir la otra complicación que también apuntaba M'Rabet. Y es la que la «tradición moderna» —por utilizar el casi-oxímoron de Harold Rosenberg—, rupturista por definición, hizo que la asunción marroquí de la forma-cuadro, del *tableau*, que el propio Métalsi considera la ruptura fundamental que ha permitido la aparición del arte moderno en Marruecos, tuviera lugar en un momento en que esa misma «tradición» estaba desentendiéndose del absoluto del lienzo. Las certezas del *modernism* de Greenberg, anclado en relato de una progresiva autodepuración de la pintura en pro de la bidimensionalidad, es decir, del tipo de experiencia que únicamente la pintura podía proporcionar, que le era específica, o la necesidad de una «adecuación» (*acknowledgement*) de la ilusión óptica al soporte bidimensional con el que no obstante no debía coincidir (si no quería hundirse en la «objetualidad», como advertía Michael Fried), ¹² esa adecuación que impregnaba incluso el texto de Foucault sobre Manet, ¹³ había hecho aguas con las revoluciones culturales de los años sesenta y la práctica del *assemblage*, que rompía con el absoluto del lienzo y consideraba posible el uso de cualquier material. ¹⁴ Una ruptura del absoluto del lienzo que tan precisamente representarán los «Spatial concepts», los famosos lienzos rasgados de Lucio Fontana, uno de los artistas cuya obra estaba presente en el «Rencontre internationale d'Art et d'Architecture» de los Oudaias de Rabat, donde se intentó confrontar a la joven pintura marroquí con el arte moderno internacional, y a quien Farid Belkahlia conoció (junto al gran maestro del *arte povera* Janis Kounellis) durante su año en la Academia de Brera de Milán, en 1965.

La conjunción de factores es por tanto bien complicada. Y si bien no se puede hablar de evolución, tampoco se puede hablar de una completa ruptura, y ello tanto por la presencia de una tradición popular que incidirá siempre en la práctica artística de un modo u otro, como por un imperativo (anticanónico) de la

lógica moderna misma. Quizá, más que pretender deshacer el nudo, sea buena estrategia la de simplemente escenificarlo y mostrar así sus componentes, como en el constructo freudiano de la escena originaria. Pues la (construida) escena originara no mostraba cuál era su relación específica con un real que permanecía escondido. Pero, contando con la «convicción» del paciente que la elaboraba, era sin embargo capaz de proporcionar una vía adecuada para el análisis.¹⁵

Contemos, por tanto, con una primera escena. La relataba en 1956 Bernard Saint-Aignan, y en 1988 Toni Maraini la repetirá como una suerte de fundación mítica. Tiene lugar en 1920, y se refiere a algo que aconteció azarosamente a Abdesselam El Fassi Ben Larbi, «el primer musulmán marroquí que ha sentido las cosas de un modo diferente a lo que le habían aportado siglos de arte marroquí, y tan fuertemente como para buscar expresarse a través de este lenguaje nuevo, a pesar de la hostilidad del entorno»,¹⁶ cuando este tenía solo dieciséis años. Los elementos que se conjugan son bien precisos: una plaza pública o, mejor dicho, esa especie de reservorio de la cultura popular de Marrakesh que ha sido siempre la *Djemaa El Fna*; el joven El Fassi que pasea por ella; y el encuentro azaroso con Brindeau, antiguo profesor del Liceo de Casablanca, que ha plantado un caballete en la plaza. Allí, El Fassi dice a Brindeau que él, en secreto, también practica la pintura. Que con «medios pobres, colores infantiles, lápices de colores, él intenta, desde hace años, satisfacer su deseo de reproducir el universo que le rodea».¹⁷ La escena nos hace ver que un pintor que posa su caballete en la plaza es alguien que no pinta de memoria, sino ante un real dispuesto como modelo natural, como «un mundo físico que posee belleza en sí mismo»¹⁸ y cuyo reflejo fugaz, siguiendo un largo desarrollo que se ha ido tramando en Occidente, pretende capturar. Y también que, como subraya Maraini, El Fassi no se acerca «para copiar, sino sobre todo para decir al artista europeo que *él, también, pinta*».¹⁹ He aquí, entonces, los elementos en juego: Occidente, que impone un modo de pintar (en ese mismo texto Saint-Aignan habla del más joven de los «pintores del Renacimiento marroquí», Farid Belkahia, como de alguien que ya «no tiene nada que ver» con lo marroquí), asociado a la pintura de caballete y la imagen analógica; pero también el joven El Fassi que sabe que él es también, a su modo, *pintor*; y, como fondo, la práctica popular cotidiana desplegada, sin duda de modo exuberante, en la

Djemaa El Fna.

La otra escena tiene lugar en 1966, cuando del 19 de enero al 17 de febrero Farid Belkahia, Mohammed Chebaa y Mohammed Melehi organizan en el Teatro Muhammad V de Rabat una exposición de grupo y tendencia que rompía con los modos de exposición tradicionales: «pocos cuadros y un espacio vital importante», escribía un crítico de *L'Opinion*.²⁰ La exposición respondía al primer «Salon d'Art Marocain» que, organizado por Pierre Restany y Michel Ragon, acompañaba a la «Rencontre Internationale d'Art et d'Architecture» en el Musée des Oudaïas de Rabat y que yuxtaponía arte marroquí a obras representativas del canon moderno (Picasso, Matisse, Villon, Miró, Hartung...). Marc Ragon, que venía de publicar su libro sobre Picasso celebrando las heroicidades de la modernidad, escribió que en ella «Matisse volvía a su punto de partida, pero esta vez para ayudar al nacimiento de una escuela marroquí de pintura», que da por hecho no existía.²¹ Esta exposición protesta de Rabat conectará a los artistas con los escritores de la revista *Souffles*, lo que les permitirá organizarse y expresarse a través de un órgano propio de intelectuales, inaugurando un ciclo de protesta que se cierra cuando, en 1969, y en reacción al *Salon* de ese año, los pintores de la escuela organizan una exposición alternativa opuesta a la organizada en la municipalidad de Marrakesch por parte del Ministerio de Cultura, que consideran subsumida en lo burocrático («A la entrada de la municipalidad había dos guardias armados. Todo aquel que venía a por un papel debía antes romper a un ujier... La gente no venía allí alegremente. No era por tanto el lugar para una exposición»).²² El edificio donde tiene vuelve a situarse en la *Djemaa El Fnaa* [fig. 1] cuyo ruido de fondo será el ritmo que anime el modo en que estos pintores vuelven a negociar la relación entre el canon moderno, que ahora parece reclamar desde él mismo su propia superación, y la tradición. Negociación que tiene lugar de modo probablemente más original que en ningún otro en el caso de Farid Belkahia.

2. Adoptar la forma-cuadro/salir de la forma-cuadro. El *tableau* y el punto de vista entre geometría y deseo

Fue Toni Maraini quien identificó la llegada de la pintura «moderna» a Marruecos con «el deseo, secreto e imperativo, de

adoptar, *en tanto que pintores*, tela y caballete»,²³ por parte de una serie de artistas. Maraini se apoya en Leroi-Gourhan, para quien solo la disposición de un medio interior permite incorporar una tecnología exterior más allá de la imitación pasiva y yerma. La adopción de la pintura de caballete tendrá por tanto lugar únicamente cuando exista tal disposición interna, es decir — y con independencia de que el contacto con la pintura de caballete hubiera podido tener lugar antes— ya en el siglo XX. Solo entonces comenzará un diálogo, que no una influencia unívoca, entre el arte moderno occidental y el marroquí.

No obstante, para Maraini la plena adopción de lo moderno solo llegará en los «años decisivos» que preceden y siguen a la Declaración de Independencia (1956), y ello merced a una generación nueva de artistas parcialmente formados en el extranjero. Con el matiz, capital para nosotros, de que esta plena acogida llegará asimismo acompañada de una negación del canon moderno mismo y, con ello, de la exploración de los límites del *tableau*. Sin duda el mejor ejemplo de esta actitud es el de Farid Belkahia, siempre movido, dice Maraini, por...

[...] su deseo de salir —pero sin verdaderamente abandonarlo— del marco y del muro. O, mejor, de salir discretamente, siguiendo un lento movimiento orgánico hecho de cavidades, de curvas, de protuberancias, y mediante el cual las formas se metamorfosean, se extienden y se repliegan, se acoplan y se aíslan.²⁴

Belkahia configura así un espacio ambiguo, un espacio «entre»: entre el cuadro y la escultura, entre el plano y el pliegue. A su modo, ese espacio será también el de Mohamed Melehi, sobre cuyas telas la caligrafía aporta el exceso del signo verbal, que de suyo tiende a expandirse más allá del cuadro, pero quedando al mismo tiempo aislada como estructura formal, recordando su origen pictográfico, y a veces acompañada de un marco que subraya que la superficie pictórica es la apertura hacia un escenario que contemplar, es decir, que es lo que concibió la noción renacentista de cuadro como teatro.²⁵ Un espacio, por tanto, intersticial; un espacio «entre», que es resultado simultáneo tanto del impulso modernizador como de la resistencia a una modernización abstracta, de carácter «universalizante».

Salir, por tanto, del cuadro, aunque ello sea «sin verdaderamente abandonarlo». Y hacerlo en la medida en que la forma-

cuadro trae consigo todo el peso de una tradición occidental cuya imposición oblitera la exploración de la experiencia efectiva marroquí. Pues la pintura, como el propio Belkahia solía repetir, es algo más que lo determinado por la forma-cuadro, por el *tableau*, cuya llegada operó en ella una ruptura muy específica. Dispositivo cuya formación plena tiene lugar en el siglo XVI,²⁶ la forma-cuadro está asociada a la localización de un sujeto vidente, convertido gracias a ella en soberano de la representación. Su aparición romperá con la concepción arquitectónica de la imagen, en la que cada escena se entreteje con el repertorio total de la historia de la salvación y donde el espectador no es un punto espacial o temporal, es decir, un punto de vista (donde se detienen los flujos del mundo exterior —con el correlato objetual de una pincelada que tenderá a borrar sus propios procesos, la deixis), sino una presencia encarnada que se mueve por la temporalidad circular del texto ilustrado como una parte más de su coreografía, que recibe imágenes del mismo modo que recibe la eucaristía o la Palabra: «El cuerpo no se ve a sí mismo: la mirada bajo la que se mueve no es todavía la mirada interiorizada del Otro, sino la mirada de Dios».²⁷ Esa temporalidad circular se detendrá merced a la conjunción de la aparición de la connotación y del marco y, como corolario, de la emergencia de un sujeto vidente. Simplificando: merced a la aparición de la forma-cuadro, que posiciona a un espectador dotado de un «punto de vista» (que es tanto geométrico —aquí coadyuva la aparición del artificio de la perspectiva— como imaginario).

Ya en el siglo XIX, el *tableau* se habrá convertido en el nombre de toda pintura completamente unificada e internamente coherente (por oposición al fragmento, al *morceau*). Para ello, el *tableau* habrá de incorporar, más allá de la mera existencia de un marco, una unidad compositiva y colorística (gracias sobre todo al *chiaroscuro*). Y, a través de ella, habrá de ser «capaz de producir un instantáneo y poderoso efecto de *clausura* formal y expresiva»,²⁸ posicionando gracias a ese efecto a un espectador dotado de un punto de vista unitario.²⁹ Pero esta conjunción entre propiedades de un objeto (unidad compositiva y colorística) y un efecto (de *clausura* expresiva) irá poco a poco generando una tensión interna. En 1874, cuando escribía sobre el rechazo de dos obras de Manet en el *Salon*, Mallarmé reclamó que el jurado dejase de juzgar si se hallaba ante pinturas logradas o no, sino que se limitase a simplemente determinar si se trataba de

pinturas: o, lo que es lo mismo, de si eran *tableaux* y no *morceaux*, de si a pesar de la apariencia de «inacabado» que mostraban eran capaces de producir un efecto de unidad (un «encanto») —«si todos los elementos concuerdan, y si posee un encanto que se rompería fácilmente con un toque adicional»—.³⁰ Esta tensión interna determinará en el futuro los límites de la forma-cuadro. ¿Hasta qué punto el mero establecimiento de un soporte bidimensional abstraído del mundo empírico bastaba para conformar el *tableau*, si este se definía ante todo por un efecto de unidad que localizaba al espectador? ¿Y hasta qué punto, por otro lado, era posible abandonar ese soporte si lo que se pretendía era producir tal efecto?

Aunque su trayectoria no coincida exactamente con la de la forma-cuadro, la perspectiva trabajó en la misma dirección de la construcción de una mirada cuyo centro estaba en la imagen analógica, fijando el «punto de vista» de un sujeto que comenzaba a ser autónomo con respecto al organicismo medieval. Mediante el artificio de la perspectiva, el espacio psicológico de ese sujeto se transformó en matemático, como sugirió Panofsky. Pero no ocurrió solamente eso. Pues junto al sujeto cartesiano, al sujeto del *cogito* correlativo a la ciencia, emergía también el sujeto de deseo, ese que, según decía Lacan, se localizaba a sí mismo como tal, como sujeto dividido del inconsciente, precisamente en el *tableau*.³¹ O, como señalaba de un modo más sencillo (sin duda algo reduccionista, pero que permite una sencilla vía de entrada al asunto) Jeff Wall: por una parte, está la mecanización interna de la pintura que definió Piero della Francesca —«toda pintura no es otra cosa que perspectiva»— y que dota de un espacio geométrico al cuerpo pintado, verdadero objeto de ese teatro de la acción humana que es la forma-cuadro; pero, por otro lado, un cuerpo pintado no es simplemente un objeto, sino el resultado del contacto del trazo, de la «caricia» de la mano del pintor que sobre él se desplaza. El drama de la pintura desde el Renacimiento al *modernism* de Greenberg se jugó en esa dicotomía entre un cuerpo palpado (que es también el del desplazarse de la mirada sobre la superficie del lienzo) y su desaparición en una proyección, su conversión en un espectro, en un efecto de la perspectiva que siempre acontece más allá de la superficie pintada.³² Un ejemplo explícito de la presencia de esa tensión, y de la necesidad de suturar la fractura entre lo libidinal y lo geométrico, es la xilografía de un hombre dibujando en perspectiva a

una mujer reclinada de Durero [fig. 2]. Allí, el aparato geométrico solo hace acto de aparición en la medida en que se subordina a lo libidinal. Y será justamente esa dicotomía, que no es otra que la existente entre un objeto mecanizado y una superficie con la que interaccionan cuerpo y memoria, la que determine el modo en que la modernidad transgreda los límites del *tableau*.

No es necesario insistir mucho en que tales limitaciones y potenciales transgresiones de la forma-cuadro no afectaban a la tradición árabe. Esta rompía de suyo con esos límites. O, mejor dicho, simplemente se desentendía de la connivencia entre la perspectiva y el dispositivo del *tableau* que había marcado al Sistema de las Bellas Artes en Occidente. En un formidable ensayo, Hans Belting ha descrito cómo la perspectiva renacentista surge de hecho de una base científica árabe, fundamentalmente de la *Óptica* de Alhazen.³³ Pero, en el largo proceso de configuración del «punto de vista», tal base iba a resultar transformada en un sentido ajeno a la psicología y a la estética en que originalmente se insertaba: en el sentido de crear, a partir de ella, un espacio de inscripción de la mirada, en el sentido de someterla a la mirada de un sujeto ubicado en un lugar determinado. Desde ese lugar, desde ese «punto de vista», el mundo se hacía mensurable (así, el tamaño de las figuras dependía de él); y, desde la abstracción geométrica que caracterizaba a la teoría árabe de la visión, se pasaba a representar la mirada misma como imagen produciendo «imágenes analógicas», construyendo una «mirada icónica». Desde ese punto, «cima de la pirámide visual», y que no era sino la abstracción del lugar ocupado por un ojo fisiológico, surgirán líneas y ángulos que calculan el mundo como un mundo visto, comparable con el de la percepción.

La perspectiva renacentista fue por tanto el resultado del cruce de la óptica de Alhazen con una práctica de la imagen y la mirada diferentes con respecto a la tradición árabe.³⁴ Pues en efecto, la geometría árabe no pretendía aislar ninguna imagen con respecto al flujo total de ellas. Inscrita en una psicología para la cual las imágenes nacían en la imaginación y al margen de la teoría de la visión, las imágenes que pretendían objetivar esta no podían sino resultarle sospechosas: la imagen percibida era concebida como «una imagen mental *mediante la cual vemos*, y no una imagen que podamos ubicar *ante* nuestros ojos».³⁵ Si en Occidente la imagen analógica se convertirá en el modelo de todas las demás, Alhazen simplemente no podía siquiera con-

cebirla. De ahí que la matemática de la luz, que reina sobre el mundo y la visión, no pudiera quedar tampoco sometida a la mirada y a la imagen:

Contrariamente a la perspectiva del Renacimiento, que subordina la geometría a las imágenes representando el mundo sensible, esta cultura la considera como un tema artístico autónomo. Podemos por tanto decir que la cultura árabe pone en juego una *geometría representada*. Representa leyes cósmicas y no es ni simple decoración ni técnica. Se distingue por ello de la *geometría representante* del arte occidental, que es un método de representación de imágenes.³⁶

Naturalmente, el componente teológico iconoclasta complementa todo este edificio. Y el resultado será el de una geometría que potencialmente se expandirá sin límites por una superficie tomada como sustantiva y no como ventana de acceso al espacio tridimensional, por un plano en el que se desarrolla un ornamento que transgrede todo marco y toda posibilidad de forma-cuadro y que al mismo tiempo no es simplemente decorativo, «estético» en sentido lato, sino que, como la caligrafía, vehicula un mensaje. Para la tradición geométrica árabe, y por citar el afortunado título de una videocreación de Abel Abdessemed (2005), para la tradición *God is design*. Toda una teología del plano y de la inmediatez acompaña, como veremos más adelante, a la geometría.

De modo que, cuando los pintores marroquíes de los años sesenta adoptaron la forma-cuadro, dispusieron al mismo tiempo de una tradición propia, la árabe, que les permitía subvertirla. Pero no solamente esta tradición se les mostraba solamente en tanto que hibridada con otras que la cultura del *maghreb* atesoraba, sino que se sirvieron de ella de un modo ambiguo, como en el caso citado de Melehi (asumiéndola, sí, pero estetizándola e incluso sometiéndola a la posibilidad del espacio teatral). E inserta, finalmente, en la problemática con que la doble matriz del *tableau*, que implicaba su no reducción a un objeto y el concurso del deseo y la memoria, establecía las posibilidades de su propia transgresión. Pues, obviamente, la pregunta sobre hasta qué punto el cuadro contiene la pintura conlleva inevitablemente su reverso: ¿hasta qué punto puede emanciparse la pintura con respecto del cuadro?³⁷ De hecho, una vez asumidos sus presupuestos, lo que cada intento de salida del *tableau* en el fondo

opera no es sino un desdoblamiento de este entre su condición de soporte físico (que los teóricos del *modernism* concibieron como continuo con respecto del real, si bien en realidad se trata de una abstracción mensurable con respecto de la imperfección de palimpsesto de este) y la operación de posicionamiento de un espectador (rastreado, incluso, hasta la movilidad antigua del «icono» que se emancipa con respecto al continuum arquitectónico).³⁸ Y en ese desdoblarse, un nuevo problema: cómo salir de la objetualidad del soporte (de la reducción del «medium específico» de la pintura a un objeto que operó la crítica greenbergiana) pero hacerlo sin caer en una teología de la imagen (que presupone que la memoria es, simplemente, otro «lienzo en blanco» donde esta se proyecta).

En este sentido, Georges Didi-Huberman se ha servido de la noción de «campos operatorios» de Leroi-Gourham para referirse a esos campos donde el cuerpo antropomorfo se convierte en un lugar al mismo tiempo «de troceamiento y multiplicidad».³⁹ Como las primeras lascas prehistóricas, que se realizaban por desmontaje percusivo, por disección, y eran por tanto verdaderas «secreciones del cuerpo», desde la noción de «campo operatorio» el trazo del dibujo, el pictograma o los signos verbales son indisolubles de los gestos rítmicos de que surgen. El grafismo se convierte en una espacialización del cuerpo y el pensamiento. Entendida así, frente a ese específico «campo operatorio» único de superficies regulares sobre el que se incide según una regla previa que desde el humanismo fue el *tableau*, el modelo de la mesa de montaje asume directamente la tarea de «troceamiento y multiplicidad», y de falta de clausura: «se reutiliza sin fin para nuevos banquetes, nuevas configuraciones. [...] Nada se fija en ella de una vez para siempre, todo en ella está por rehacer —por placer renovado antes que por castigo sífico—, por redescubrir, por reinventar».⁴⁰ Ni medio ni memoria son un lienzo abstracto, sino un palimpsesto.⁴¹ Y uno se imagina a Farid Belkahlia troceando un gran diseño de madera [fig. 3] y cubriendo cada fragmento con piel de carnero que ha comprado en el matadero; piel que deja secar para luego dibujar sobre ella con tintes de henna o azafrán sin ocultar, incluso aprovechando, los defectos, la textura de la superficie irregular de la piel; ensamblando el resultado como un cuadro-montaje hecho de retales de tradición.

3. El *tableau-piel* de Farid Belkahia: la memoria y los signos

De modo que el abandono de la forma-cuadro que opera Belkahia, quien actúa así plenamente como un artista moderno, evitará recaer en una teología de la imagen, en la hipostatización de una imagen previa al proceso de representación que se proyectara en nosotros como en un pretendido lienzo en blanco.⁴² Bien al contrario, su ruptura asume que el lienzo blanco no es sino un elaborado constructo abstracto, y que no hay «grado cero» para una memoria que siempre muestra la estructura del palimpsesto, de un haz de tiempos entrelazados. Modelo este que a pocos casos se ajusta mejor que al ejemplo marroquí, donde el esquematismo prehistórico, la caligrafía y el arabesco arabo-musulmán y las caprichosas formas geométricas, a menudo figurativas, del arte popular de la zona se superponen. Esas tres tradiciones se entreveran en Belkahia a la llegada de la pintura de caballete. De modo que, como señala José Antonio González Alcantud, más que bloquear la investigación propia, como sostenía Sijelmasi, esa llegada «fue también una liberación de las formas».⁴³

Hablando sobre Gérard Fromanger, Gilles Deleuze constató cómo el trabajo de aquel revelaba nada menos que una «verdad eterna», a saber: «que el pintor no ha pintado sobre la superficie blanca de la tela para reproducir un objeto que funcionara como modelo, sino que siempre ha pintado sobre una imagen, un simulacro, una sombra del objeto...».⁴⁴ Pues no hay ya para él un lienzo en blanco, sino un palimpsesto de imágenes, o de trazas, de sugerencias de imágenes. Y buceando en el otro extremo del arco temporal, Jean-Louis Schefer ha descrito cómo el arte paleolítico no se entiende sin los lugares en que se ubica (del mismo modo que no existe una religión «en general», no hay un arte paleolítico «en general» válido para todas las regiones del mundo).⁴⁵ En ellos encontramos no un espacio vacío sobre el que se haya representado un modelo (perceptible o imaginario), sino «signos añadidos al espacio» que lo convierten en significativo él mismo: signos que remiten a órganos sexuales o que son tanto trazas del cuerpo humano como puntos y comas en la roca equivalentes a anotaciones rítmicas. Las trazas parciales del cuerpo humano son, por tanto, coextensivas a la gruta. Y esta, así marcada, se convierte ella misma en un cuerpo nunca del todo figu-

rado, sino que es matriz espacial, «*interprétant*», de las figuras.⁴⁶

Es de un modo no lejano como Farid Belkahia, que «conoce todos los secretos del gouache y fabrica él mismo sus colores» pero «a quien no le gusta trabajar sobre tela», como decía de él Salah Stétié,⁴⁷ romperá con el absoluto del lienzo en blanco. Como él mismo dice, «yo nunca he trabajado sobre tela».⁴⁸ Pero, a diferencia de la de Fontana (o de la del minimal), su salida del lienzo no tendrá lugar mediante la producción de una ruptura o un vacío, sino mediante la concepción de la tradición como matriz, inacabada, no-figura ella misma, de la emergencia de figuras. Tal es, en efecto, el primer valor de la tradición para Belkahia:

Si [...], al final de mi periodo llamado «expresionista» o «de Praga», he comenzado a interesarme por materiales y técnicas tradicionalmente utilizadas por eso que llamamos «arte popular», es por necesidad de explorar soportes diferentes de los explotados por el arte pictórico tal y como nos lo ha legado la tradición occidental, a saber, el papel o la tela.⁴⁹

Toni Maraini escribió que «los pioneros de la modernidad marroquí, Belkahia y Melehi, han sabido negociar con inteligencia y sutilidad el maridaje siempre delicado entre patrimonio y modernidad».⁵⁰ Pero esa negociación no será la negociación distanciada del «diálogo de culturas» del que la calle a fin de cuentas fondo se desentiende,⁵¹ sino una que sepa incorporar prácticas y hábitos más cercanos a los de la medina que a ningún canon artístico.⁵² Al igual que *en Souffles*, en *Maghreb Art*, la revista de la Escuela de Bellas Artes de Casablanca (escuela dirigida por el propio Belkahia de 1962 a 1974), se subrayaban la necesidad de superar la distinción entre alta y baja cultura y el valor del trabajo colectivo. Desde la dirección, se insistía en que la revalorización del patrimonio marroquí constituía una «contribución a la emergencia de una nueva cultura nacional», una nueva cultura que desterrara tanto la idea de que la tradición quedaba confinada a lo decorativo como la de que el desarrollo de una pintura moderna marroquí estuviera condicionada «a la asimilación necesaria de la historia del arte Occidental».⁵³ Y sin duda que este movimiento por el que los artistas se declaraban «herederos de la artesanías tradicionales marroquíes, a las que, protestaban, los franceses habían marginado en las *medinas*...»⁵⁴ no estaba exento, como ha señalado Hamid Irbouh, de ambi-

güedad: los materiales y prácticas tradicionales que ahora se rescataban del «apartheid» en la medina en nombre de la especificidad cultural, se reclamaban a veces como irreconciliables con el diálogo con Occidente, y otra vez como parte de un complejo nacido de fuentes «universales» e «internacionales» (raíces de la «marroquinidad»), sosteniéndose incluso que la tarea del artista del «tercer mundo» era la de «dar sentido a aportar lo que actualmente falta a la creación Occidental». ⁵⁵ Pero su reivindicación incluía una dimensión que nos interesa particularmente: la psicológica.

También en las páginas de *Maghreb Art*, Maraini subrayará la importancia que, frente a los errores del academicismo y el romanticismo, posee el plano sociohistórico: «pues, de hecho, en el interior de la comunidad el artesano no es ni anónimo ni se encuentra dramáticamente aislado», sino realizando un trabajo cuyas constantes generales son definidas por un contexto. De esta conexión con la comunidad provendrán tanto el aspecto utilitario de su trabajo, que lo liga a la vida cotidiana, como el patrimonio cultural que el artesano reproduce y renueva, que lo asocia a una dimensión cósmica donde colores, signos, formas geométricas o imágenes naturales (rostros, vegetales, animales, astros, objetos diversos...). Así, cada cosa quedará preñada de un sentido mágico y místico (una puerta, por ejemplo, se decorará con signos de propiciación y consagración), de una carga simbólica irreductible a lo decorativo. El propio trabajo artesanal es concebido por Maraini como un «ritual» (como de hecho existen rituales de iniciación en él), de modo que desde la preparación misma por los materiales, como la lana para el tejido, existe un ritual de trabajo que encaja con el fin último de «hacer visible lo invisible», expresión que Maraini toma de Klee y que unifica al arte de este con la tradición artesanal. En otra ocasión, la expresión será tomada de Bachelard: «no hemos visto bien el mundo si no hemos soñado lo que vemos»; y Maraini añade que es necesario «que el sueño se concrete para que reconozcamos el mundo tal como lo hemos soñado», es decir, tejido a través de «una cultura artística que no sabría reducirse a una lista de cuadros», y que en la Escuela de Bellas Artes de Casablanca se construyó mediante la investigación «en el ámbito de la enseñanza de las artes gráficas, de la integración de las artes en la arquitectura, y de las artes populares». ⁵⁶

Todo ese trabajo, que Maraini llama psicológico invocando

al inconsciente jungiano, «canaliza las intuiciones, las emociones y los sentimientos hacia la realización plástica».⁵⁷ Un tapiz circunscribe un espacio dado y lo dota de un aspecto evocador, tan pictográfico como mágico, que puede, como los de Haouz, expresar una herencia mezclada bereber, árabe y sahariana: por lo que «representan tan fielmente la sensibilidad de la nación marroquí».⁵⁸ No a otra cosa que a rodearse y experimentar ese tejido cultural común se encaminaba el propio Belkahia, que coleccionaba muebles marroquíes, puertas bereberes, tapices, cerámica o joyas antiguas, lo que le permitirá percibir cómo los diferentes signos dialogan entre ellos y se responden. Como había dicho en 1967 Gharbaoui, la tradición era algo incorporado, como una especie de envoltorio de la psique: «lo que llevamos con nosotros».⁵⁹

Que la ruptura con la superficie bidimensional Belkahia tenga su primer acto a partir del trabajo sobre cobre se inserta en esta reivindicación del ritual artesanal. Como él mismo señalaba: «La elección del cobre es para mí, desde el primer momento, ante todo un acto de resistencia ante la colonización. Lo que importa es saber que podemos aportar por nuestra diferencia a una tradición que no es la nuestra. No se trata de copiar a Occidente, sino de poder, mientras se permanece siendo uno mismo, inscribirse en su tiempo». De este modo:

[...] he optado por escoger un material altamente inscrito en la tradición artesanal de Marruecos. La materia y las técnicas que le están asociadas determinan necesariamente una orientación particular. Haciendo esto, anclo mi trabajo en una práctica tradicional y que debo interpelar en su relación con la modernidad. Siempre he sostenido que la tradición es el futuro del hombre.⁶⁰

Material extraído de la tierra, oscilante entre lo fluido y lo sólido, el cobre se asocia fácilmente con metáforas cosmogónicas, del mismo modo que sin dificultad deriva hacia la geometrización del espacio propia de la tradición árabe: en el caso de Belkahia mediante el recurso a los triángulos o los círculos, y finalmente a las flechas que dotan de ritmo y sugieren tanto una dirección vertical [fig. 4] como, en ocasiones, la idea de laberinto.

Con el trabajo sobre cobre, Belkahia se adentra en un lugar limítrofe entre la pintura y el relieve o la escultura. Pero será en el segundo acto de su ruptura, cuando comience a trabajar so-

bre piel, cuando la cuestión de una tradición que sobrevive *incorporada* en nosotros verdaderamente se plantea. La piel se relaciona con la muerte. El trabajo sobre piel, de carnero o incluso de vaca, supone ennoblecer un tejido en descomposición al tiempo que abandonar toda pintura sintética —que la piel no aceptará— por la henna, el cobalto o el azafrán. Y, como escribe Rajae Benchemsi: «[Ese trabajo] amplifica el cuestionamiento que Belkahia realiza de la relación entre tradición y modernidad. La piel dejará aflorar la problemática del tatuaje en su relación con el signo y solicitará cada vez más una referencia específica a las culturas antiguas».⁶¹

Desde luego, también en el trabajo sobre piel aparecen las formas geométricas: el círculo, el triángulo, el cuadrado, la cruz, el punto y la flecha, y el ocho tumbado que simboliza el infinito. Pero este material posee otros matices más complejos. El primer lugar, la piel sirve de soporte, pero conforma una superficie irregular.⁶² Aparece siempre ya marcada, sugiriendo por tanto incipientes figuras. Pero, además, la piel es también una frontera. Y una frontera doble. Pues la piel invita a tocar (lo que implica ser tocado al mismo tiempo), y en este sentido es una frontera entre la visión y el cuerpo, entre la bidimensionalidad y los objetos. Pero esa misma objetualidad viva la vuelve también frontera entre el individuo y el mundo, «el lugar donde se inscriben las emociones, los recuerdos».⁶³

Aquí el plano se pliega. Adquiere «un espesor, una carne», insinúa «el inicio de un volumen»;⁶⁴ abre la superficie, deja emerger en ella la trazas de lo no-dicho, de lo no visible. Como en Fontana, la superficie de la tela se abre para que el concepto de plano y el de la marcha se relacionen en un ángulo tangencial que no es ya el de la visión frontal, y que permite «caminar por los cuadros»⁶⁵ según un desarrollo temporal, un ritmo, un aliento (*souffle*...). El tema principal de la obra de Belkahia es el cuerpo humano, normalmente erotizado y donde a menudo los límites del género se rompen, un seno y un falo enlazados en una continuidad ondulante [fig. 5]. Pero a su vez esos cuerpos se expanden por el muro, que asimismo los invade creando una unidad orgánica y rítmica [fig. 6], como si fueran «experiencias vividas convertidas en elementos visuales», incluso «objetos transicionales» en el sentido del psicoanálisis.⁶⁶

La piel, interfaz entre el interior invisible y la zona de contacto accesible, entre la intimidad y la sociabilidad, redobla el

sentido de este trabajo zona hasta convertirse en el lugar donde coinciden el envoltorio psíquico y el corporal, como en el «Yo-Piel» que teorizó Didier Anzieu.⁶⁷ Y es ahí, en esa zona limítrofe entre lo proyectado y lo palpable, donde se ubica el punto ciego del que surgirán los iconos de la «máquina de soñar»⁶⁸ que es cada uno. Como escribe el poeta Salah Stétié, la pintura se convierte aquí en asunto de ciegos: «una profundidad vacante, un reino misterioso y excéntrico, una reserva inacabable de signos y de sueños, una toma de contacto al modo de una toma eléctrica con el inconsciente de los hombres al que finalmente el mago, pintor o poeta, viene a dotar de figura».⁶⁹

En este aspecto corporal incide igualmente el uso del signo propio de Belkahia, cuyo acercamiento a él no es el de la caligrafía, soporte de lo sagrado, sino un acercamiento simbólico, que «integra el signo con el fin de poner de relieve la plasticidad y la expresividad ligados a su origen antropológico».⁷⁰ Así ocurre con las reminiscencias del tatuaje [fig. 7], una práctica que, a diferencia de la del calígrafo, tiene como centro al cuerpo; un cuerpo que se transmuta en texto, que es localizado por los signos que en él se inscriben (dividiéndolo de hecho específicamente en diferentes partes simbólicas) y que a la vez lo inscriben en una tradición.⁷¹ Resulta inevitable recordar aquí las ideas de Abdelkebir Khatibi, para quien es en el cuerpo, en la «inercia» del cuerpo, donde, a través de las huellas y heridas que en él ha ido dejando, «se engancha el recuerdo».⁷² El cuerpo entreverado de signos es en sí mismo un dispositivo de memoria donde el aliento del sueño y la dimensión simbólica se vuelven indiscernibles («la otra noche soñé que mi cuerpo estaba hecho de palabras»),⁷³ la piel la pantalla de proyección de las estructuras inconscientes que delatan la génesis y la historia del individuo. Un espacio de imaginarios diversos, a la vez pagano, musulmán, magrebí y árabe,⁷⁴ y atravesado por discursos diversos —mítico, erótico, religioso...— sobre el fondo del cuerpo materno que, como la escritura, envuelve al niño cuya memoria emerge. Todo se encadena en la memoria corporal: el aliento, el ritmo de la ola: «mer, mère, mèmóire».⁷⁵

Cuando Belkahia usa el *tifinagh*, que él asocia con la pintura de Klee, lo hace sabiendo que «la geometrización de las formas en este arte es anterior al Islam», por más que, como él dice, «...no es por espíritu militante que he actuado así, sino, lejos de eso, porque pienso que las civilizaciones no evolucionan más

que si respetan las culturas que les han precedido». ⁷⁶ Y, de hecho, la referencia al tatuaje, que al mismo tiempo vela el cuerpo y lo abre al desciframiento de los signos que el propio cuerpo porta, violenta la relación entre palabra y escritura sagrada, toda vez que el acto mismo del tatuaje es una suerte de reduplicación erótica (a través de la incisión vertical de la punta de la aguja), más allá (o más bien más acá) de la idea de que el cuerpo musulmán está ya divinamente atravesado por la palabra divina. ⁷⁷ El cuerpo manifiesto en sus prolongaciones simbólicas localiza la tradición y cuestiona la abstracción teológica, pues supone una inscripción en la historia que se opera en el mismo acto en que el cuerpo es localizado. Y esto exactamente lo que la «estética del velo» que describió Dominique Clevenot, con sus diversas declinaciones en la «figura del *plano*», proscribía, pues en ella la historia no desvelaba sentido alguno: «El instante presente es el del final de los tiempos del mismo modo que el muro de *qibla* es el plano donde se detiene el espacio visual, o como la pintura árabe es un espacio que abre ninguna perspectiva objetiva». ⁷⁸

Quizá toda la obra de Belkahia pueda entenderse en este sentido, como una reflexión sobre el origen de la tradición, siempre enraizada en estratos precedentes. Habida cuenta que el origen, como nos enseñó Benjamin, obedece menos a la figura de una fuente que a la de un remolino en la corriente; habida cuenta que en el proceso del origen siempre hay algo que declina junto a lo nuevo que surge. Y que en el fondo estará siempre la materia removida. Con ella tratamos siempre desde la existencia de una vida física compartida. Dejando una huella. Usándola en nuestro espacio real. Menos fijando en ella un sentido definitivo que metamorfoseándola, imprimiéndole un ritmo:

Il faut traverser le temps des banquises
Toute matière et modulée tout est solfège
Mais c'est l'astre du vent qui ondoie sur les briques
Nous ne saurons jamais le nom de la matière
Si c'est le temps que la traverse ou si le vent. ⁷⁹

1. Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación proyecto I+D HAR2012-39327 (Ministerio de Economía y Competitividad) y en el proyecto de excelencia HUM-7827 (Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo, Junta de Andalucía).

2. Métalsi, M.: «Las artes visuales en Marruecos tras la independencia». *Imago Crítica* 5, 2014, pp. 73-93, p. 75

3. *Ibidem*, p. 90.

4. Naturalmente, esta reivindicación de la tradición y lo popular no se hará acríticamente, y de hecho en primer lugar se luchará contra la exotización y el folklorismo propios de las aproximaciones coloniales (y que produjeron la pintura naïf contra la que el grupo de artistas de la Escuela de Casablanca, ligados a *Souffles*, se rebelará). La tradición será positiva solo en tanto que energía creadora renovada, más allá de su reaccionarismo, su «paseísmo», y su estabilización desde la mentalidad colonial. Como decía irónicamente Labi, nadie pedía a los artistas europeos que volvieran a la autenticidad de construir catedrales góticas. Para todo esto, ver Sefrioui, Kenza: *La revue Souffles 1966-73. Espoirs de révolution culturelle au Maroc*. Casablanca: Éditions du Sirocco, 2013. Particularmente el capítulo «Revaloriser la culture populaire», pp. 168-181.

5. Flint, Bert, «Forme et symbole (1)». *Souffles*, n° 6, deuxième année, deuxième trimestre 1967, pp. 40-42, p. 40.

6. N° 7-8, tercer y cuarto trimestre de 1967. s.p.

7. Sijelmassi, Mohamed: *L'art contemporain au Maroc*. París: ACR Édition, 1989, p. 24.

8. Belting, Hans (1995): *Art History after modernism*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2003, p. 198.

9. M'Rabet, Khalil: *Peinture et identité. L'expérience marocaine*. París: L'Harmattan, 1987, p. 152.

10. *Ibidem*, p. 150.

11. Martin, Jean-Hubert; El Aroussi, Moulim: «Les arts visuels au Maroc». *Le Maroc Contemporain*. París: Institut du Monde Arabe, 2014, pp. 21-31, p. 21.

12. Naturalmente, la referencia clásica acerca de esa narrativa moderna es «Modernist painting», el texto de 1960 en el que Clement Greenberg definió el movimiento de la pintura moderna como resultado de un *telos* histórico similar al de la reflexividad con que Kant indagó en las condiciones de posibilidad del conocimiento (Greenberg, Clement, «Modernist painting». Greenberg; Clement: *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 4. *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. The University of Chicago Press, pp. 85-93»). Michael Fried actualizó la operación reflexiva de Greenberg hasta el punto de incluir en ella la historia de la pintura: la reflexividad no se encaminaría a desvelar la «esencia de toda pintura», sino lo que en un momento dado de historia puede resistir la comparación con la pintura, pre-moderna o moderna, cuya calidad parece indiscutible (Fried, «An introduction to My Art Criticism», pp. 1-74. Fried, Michael: *Art and Objecthood. Essays and reviews*. University of Chicago Press, 1998). El texto de referencia sobre el final de esa narrativa, para nosotros menos por las conclusiones que de él se extraen que porque permanece fiel al relato kantiano-hegeliano de Greenberg (lo que deja de lado no pocos desarrollos de las vanguardias), es el de Arthur C. Danto (Danto, A.C.: *After the end of art. Contemporary art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton Univer-

sity Press, 1997).

13. La diferencia entre el Foucault que en 1971 hablaba en Túnez sobre Manet en términos parecidos a los del paradigma del *modernism* (el cuadro como un «objeto para ser visto») y el que en 1975 hablaba de Fromanger en términos casi baudelerianos de defensa de las imágenes y la imaginación, indica, por otro lado, que Foucault se fue distanciando de ese paradigma. Ver Perret, Catherine: «Le modernisme de Foucault». Sayson, Maryvonne (éd.): *Michel Foucault. La peinture de Manet*. París: Seuil, 2004, pp. 113-126.

14. Para esto, ver Crow, Thomas: *The rise of the Sixties*. Nueva York: Abrams, 1996.

15. En el sentido en que, más allá de la práctica psicoanalítica y la reducción de la escena originaria al niño como testigo de un (traumático) acto sexual, N. Lukacher reutilizaba las implicaciones del constructo freudiano para el análisis de textos. Ver Lukacher, Ned: *Primal Scenes. Literature, Philosophy, Psychoanalysis*. Nueva York: Cornell UP, 1986, especialmente pp. 19-44.

16. Saint-Aignan, Bernard: *La Renaissance de l'art musulman au Maroc*. Casablanca: Fedala pour Publicités et éditions en français et arabe, 1954, p. 20.

17. *Ibidem*, p. 18.

18. Maraini, Toni: «Au Rendez-Vous de l'Histoire de la Peinture». Maraini, Toni: *Écrits sur l'Art*. Casablanca: Éditions Le Fennec, 2014, pp. 57-94, p. 74.

19. *Ibidem*, p. 74.

20. Maraini, Toni: «19 peintres du Maroc, aperçu historique». Maraini, Toni: *Écrits sur l'Art...*, *op. cit.*, pp. 95-112, p. 105.

21. Ragon, Michel, «Maroc d'aujourd'hui». *Jardin des Arts*, 114, mayo 1964, pp. 27-33, p. 27.

22. Belkahia, Farid, «Entretien. 9 décembre 2014». Sefrioui, Kenza: *La revue Souffles...*, *op. cit.*, p. 341.

23. Maraini, «Au rendez-vous...», *op. cit.*, p. 73.

24. Maraini, Toni: «L'Oeuvre de Farid Belkahia. Une dramaturgie du sacré». Maraini, Toni: *Écrits sur l'Art...*, *op. cit.*, pp. 149-153, p. 151.

25. Maraini, Toni: «Paragraphes, l'oeuvre de Melehi». Maraini, Toni: *Écrits sur l'Art...*, *op. cit.*, pp. 125-137, p. 137.

26. Ver Stoichita, Victor: *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*. París: Droz, 1999.

27. Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza, 1992, p. 109.

28. Fried, Michael: *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860's*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996, p. 267.

29. Sobre cómo la unidad del *tableau* dramático y del *tableau* pictórico partían de la misma *necesidad* de posicionar a un espectador dotado de un punto de vista unitario, ver Fried, Michael: *Absortion and theatricality. Painting & Beholding in the Age of Diderot*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1980, p. 93.

30. «Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet». Cit. En De Duve, Thierry: *Kant after Duchamp*. Cambridge/Londres (Mass.): MIT Press, p. 264.

31. Así en la noción lacaniana de *tableau*. Damish, Hubert: *L'Origine de la perspective*. París: Flammarion, 1987, pp. 7-8.

32. Wall, Jeff: «Unity and fragmentation in Manet». Wall, Jeff: *Selected essays and interviews*. Nueva York: MOMA, 2007, pp. 77-84, pp. 78-79.

33. Significativamente, el libro de Alhazen se tituló en las traducciones *Perspectiva* justamente hasta la edición 1571, cuando pasó a llamarse *Óptica*.... Belting, Hans: *Florence et Bagdad. Une histoire du regard entre Orient et Occident*. París: Gallimard, 2012, pp. 42-43.
34. Belting, Hans, *Florence...*, *op. cit.*, p. 14.
35. *Ibídem*, p. 47.
36. *Ibídem*, p. 147.
37. Perret, Catherine: «Unlimited spaces/Espaces émancipés». VV.AA.: *Peinture: trois regards*. París: Éditions du regard, 2000, pp. 45-90, p. 47.
38. Sobre el origen del «icono» (del griego *eikôn*) y su asociación con la movilidad, Belting, Hans: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1994, p. 47.
39. Didi-Huberman, Georges: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: MCARS, 2011, p. 40
40. Didi-Huberman, Georges: *Atlas...*, *op. cit.*, p. 45.
41. Sobre la noción de memoria-palimpsesto, ver, entre otros muchos posibles textos del autor, Didi-Huberman, Georges: «*Nachleben*, o la impronta del tiempo». VV.AA.: *La distancia y la huella: para una antropología de la mirada*. Cuenca: Diputación Provincial, 2002, pp. 27-34.
42. Para esto, ver Cabello, Gabriel: «Figura. Para acercarse a la historia del arte a la antropología». *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol. 5, 2013, pp. 6-17, p. 13.
43. González Alcantud, José Antonio: «El arte contemporáneo, gozne de la tardo-modernidad marroquí. Una lectura desde la antropología política». *Imago Crítica*, nº 5, 2014, pp. 94-116, p. 100.
44. Deleuze, «Le froid et le chaud». Deleuze, Gilles/Foucault, Michel: *Gérard Fromanger. La Peinture Photogénique*. Londres: Black Dog publishing, 1999, pp. 61-80, p. 65.
45. Schefer, Jean Louis: *Questions d'art paléolitique*. París: P.O.L., p. 73
46. *Ibídem*, p. 51.
47. Stétié Salah: «Ces grands tambours du rêve». *Farid Belkahia*. París: Institut du Monde Arabe, 2005, pp. 11-25, p. 13.
48. Gorius, Alain: «Rencontre avec Farid Belkahia». Marrakech, marzo de 1995: <https://www.editmanar.com/peintres/BELFR.HTM> Consultado el 10/07/2017.
49. Belkahia, Farid: «Les strates de la mémoire». Cit. en *Farid Belkahia, op. cit.*, p. 19.
50. Martin, Jean-Hubert/El Aroussi, Moulim: «Les arts visuels au Maroc». *Le Maroc contemporain*. París. Institut du Monde Arabe, 2014, pp. 20-31, p. 27.
51. Debray, Régis: *Un mythe contemporain: le dialogue des civilisations*. París: CNRS Éditions, 2007, p. 12.
52. Con demasiada frecuencia, por cierto, se olvida que la atención a las prácticas cotidianas no requiere alejarse mucho del campo de la historia del arte. Bien al contrario, es en la obra de Erwin Panofsky y de Michael Baxandall donde el propio Bourdieu encontró la raíz de su noción (a la vez espacial y temporal) de *habitus*.
53. La Direction, «Introduction». *Maghreb Art*, 3. Casablanca: École des Beaux-Arts, 1969, p. 4.
54. Irbouh, Hamid: *Art in the service of Colonialism. French Art Education*

in Morocco 1912-1956. Londres/Nueva York: I.B. Tauris, 2012, p. 236.

55. Cit. en Pontcharra, Nicole de: «Farid Bekahia». Pontcharra, Nicole/Kabbal, Maati (eds.): *Le Maroc en mouvement*. París: Maisonneuve y Larose, 2000, pp. 129-130, p. 129. Y, sobre todo, corría el riesgo de olvidar «que el proyecto de preservar y coleccionar la cultura visual marroquí había sido, como he demostrado a lo largo de este libro, emprendido previamente por los franceses». Irbouh, Hamid, *op. cit.*, p. 239.

56. Maraini, Toni, «19 peintres...», *op. cit.*, p. 106.

57. Maraini, Toni, «Quelques considérations sur l'art populaire traditionnel au Maroc». *Maghreb Art*, 2. Casablanca: École des Beaux-Arts, 1969, p. 17.

58. *Ibidem*, p. 16.

59. Maraini, Toni, «Paragaphes...», *op. cit.*, p. 128.

60. Farid Belkahia citado en Benchemsi, Rajae: *Farid Belkahia*. Milán: Skira, 2013, p. 37.

61. *Ibidem*, p. 57.

62. Maraini, Toni: «L'Oeuvre de Farid Belkahia», *op. cit.*, p. 150.

63. Perlein, Gilbert, «Le différent et le distant». *Farid Belkahia*. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain. Nice, 1999, pp. 9-11, p. 11.

64. Leenhardt, Jacques, «Farid Belkahia: Le Maître su schème». *Farid Belkahia*. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain. Nice, 1999, pp. 17-24, p. 21.

65. *Ibidem*, p. 21.

66. Irbouh, Hamid: «Farid Belkahia: A Moroccan Artist's Search for Authenticity». Nzegwu, Nkiru (Ed.): *Issues in Contemporary African Art*. Nueva York: International Society for the Study of Africa, 1998, pp. 47-68, p. 56.

67. Anzieu, Didier: *Le Moi-Peau*. París: Dunod, 1995.

68. Leenhardt, Jacques, «Farid Belkahia...», *op. cit.*, p. 23.

69. Stétié, Salah: «Ces grands tambours...», *op. cit.*, p. 12.

70. Zahi, Farid: *D'un regard, l'autre. L'art et ses méditations au Maroc*. Rabat: Éditions Marsam, 2006, p. 38.

71. Chebel, Malek: *Le corps dans la tradition au Maghreb*. París: PUF, 1984, pp. 153-154.

72. «Puis la transposition de l'épice à la couleur, c'est là que s'accrocha le souvenir, comme jamais évanescence ne frappa mon corps»; o «J'aimais l'inertie du corps; de la mémoire tribale, je n'ai pas hérité la force du guerrier, mais plutôt la sagesse de l'indolence, et je pourrais longtemps suivre le glissement d'un parfum». Khatibi, Abdelkebir: *La mémoire tatouée*. París: Denoël, 1971 (reed. de 1978), pp. 37 y 104, respectivamente.

73. *Ibidem*, p. 89.

74. Anouch, Fatima: *Abdelkébir Khatibi. La langue, la mémoire et le corps*. París: L'Harmattan, 2004, p. 214.

75. Khatibi, Abdelkebir: *La mémoire...*, *op. cit.*, p. 30.

76. Belkahia, Farid: «Les strates...», *op. cit.*, p. 19.

77. Anouch, Fatima, *Abdelkébir Khatibi*, *op. cit.*, p. 226.

78. Clevenot, Dominique: *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*. París: L'Harmattan, 1994, p. 222. En la «Estética del velo», el velo funciona como modelo de toda una estructura cultural. El concepto islámico de *hijab* remite a una estructura que se manifiesta como «el signo de una separación, de una contigüidad y de una promesa entre las apariencias y la realidad última, entre lo visible y lo invisible, entre lo sensible y lo inteli-

ble...». Esta estructura se declina a partir de las diversas manifestaciones de la «figura del plano» en la estética arabo-musulmana. Así, el *plano* del muro de *qibla* marca a la vez el alejamiento radical, en el espacio, de ese Dios que sin embargo es al mismo tiempo íntimo. En el *plano* de la ilustración, la ausencia de toda ilusión visual de una presencia corporal rompe con la continuidad entre el espacio en suspenso por el que se extiende la decoración y el espacio real en que se encuentra el espectador: Solo en la caligrafía el *plano* se abre para dar lugar a la comunicación entre mundos, y ello solo a través de la palabra, que en él deviene legible y visible. La conclusión general que Cleve-not extrae de todo esto posee profundas implicaciones: una vez revelada la profecía por Muhammad, no hay ningún otro mensaje que esperar; ninguna otra espera en este mundo que no sea la del Juicio final.

79. Salah Stétié, *Matière*, Al Manar, 2005. Texto con ilustraciones de Farid Belkahia.