

Received: 17.04.2025  
Accepted: 20.09.2025  
Published: 30.10.2025

Roczniki Administracji i Prawa  
Annals of The Administration and Law  
2025, XXV, z. specjalny: s. 265-273  
ISSN: 1644-9126  
DOI: 10.5604/01.3001.0055.4581  
<https://rocznikiadministracjiiprawa.publisherspanel.com>

Aymen Tahin\*

Nr ORCID: 0009-0005-3901-4383

## URZĄDZENIA DEKOLONIALNE I POLITYKA SPRAWIEDLIWOŚCI KULTUROWEJ W SZKOLE SZTUK PIĘKNYCH W CASABLANCE 1962–1974

### DECOLONIAL DEVICES AND THE POLITICS OF CULTURAL JUSTICE AT THE CASABLANCA SCHOOL OF FINE ARTS 1962–1974

### DISPOSITIFS DÉCOLONIAUX ET POLITIQUES DE LA JUSTICE CULTURELLE À L'ÉCOLE DES BEAUX ARTS DE CASABLANCA 1962–1974

**Streszczenie:** Po uzyskaniu niepodległości Maroko stanęło przed wyzwaniem dekolonizacji kulturowej, szczególnie w dziedzinie edukacji artystycznej. Szkoła Sztuk Pięknych w Casablance, pod kierownictwem Farida Belkahi, podjęła w latach 1962-1974 próbę redefinicji marokańskiej tożsamości artystycznej poprzez wdrażanie polityki sprawiedliwości kulturowej. Dzięki swej rozległej działalności Szkoła Casablanki odegrała kluczową rolę w kształtowaniu nowoczesnej marokańskiej sztuki, wolnej od kolonialnych wpływów, a jednocześnie zakorzenionej w lokalnym dziedzictwie.

**Słowa kluczowe:** Maroko, Szkoła Sztuk Pięknych w Casablance, polityka sprawiedliwości kulturowej

**Summary:** After obtaining independence Morocco was presented a challenge of cultural decolonisation, especially in the field of artistic education. Casablanca School of Fine Arts,

---

\* doktorant; Paris-1 Panthéon Sorbonne, Ecole Doctorale de Philosophie, Laboratoire HiPhiMo. Źródła finansowania publikacji: Akademia Humanitas; e-mail: Aymen.Tahin@etu.univ-paris1.fr

under Farid Belkahlia's direction, attempted in years 1962-1974 redefinition of Moroccan artistic identity by implementing Politics of Cultural Justice. Due to its extensive activity, Casablanca's School played crucial role in forming modern Moroccan art, free from colonial influences and rooted in local heritage at once.

**Keywords:** Morocco, Casablanca School of Fine Arts, Politics of Cultural Justice

**Résumé :** Après l'indépendance, le Maroc s'est retrouvé confronté au défi de la décolonisation culturelle, en particulier dans le domaine de l'enseignement artistique. Sous la direction de Farid Belkahlia, l'École des beaux-arts de Casablanca a entrepris, entre 1962 et 1974, une redéfinition de l'identité artistique et culturelle marocaine par la mise en œuvre d'une politique de justice culturelle. Grâce à ses visées transformatives, l'École de Casablanca a joué un rôle central dans la formation d'un art moderne marocain, à la fois affranchi des influences coloniales et enraciné dans le patrimoine local.

**Mots-clés :** Maroc, Ecole des Beaux-Arts de Casablanca, Politiques de la justice culturelle, Réhabilitation

Po uzyskaniu przez Maroko niepodległości w 1956 r. rząd marokański nie był w stanie wprowadzić zmian strukturalnych na poziomie instytucjonalnym, aby zagwarantować rzeczywistą autonomię Maroka. Dotyczyło to w jeszcze większym stopniu kultury, która musiała czekać do wczesnych lat 70. na własne Ministerstwo Kultury i zdefiniowaną politykę kulturalną<sup>1</sup>. Jeśli ograniczymy się do kwestii polityki edukacyjnej, edukacja artystyczna zachowuje instytucjonalną strukturę edukacji artystycznej ustanowioną pod protektorem<sup>2</sup>. Jego celem podczas kolonizacji było wyszkolenie siły roboczej zdolnej do zaspokojenia popytu zachodniego rynku na przedmioty ludowe lub wyszkolenie personelu zdolnego do pomocy architektom. Tak było w przypadku szkół zawodowych i szkół sztuk pięknych<sup>3</sup>. Z drugiej strony, gdy wspierano ducha kreatywności, celem było kultywowanie „marokańskiego talentu”, tj. naturalnej zdolności do wyrażania prymitywizmu. Tak było w przypadku warsztatów rysunkowych, takich jak Gruner i Brodski<sup>4</sup>. Edukacja artystyczna służy więc komercyjnemu imperializmowi i (neo)kolonialnej ideologii<sup>5</sup>. W obliczu tej sytuacji artysta Jilali Gharbaoui powiedział w 1967

<sup>1</sup> A. Touzani, *La Politique culturelle au Maroc*, Casablanca, La Croisée des Chemins, 2016.

<sup>2</sup> H. Irbouh, *Art in the Service of Colonialism: French Art Education in Morocco 1912-1956*, Nowy Jork, Bloomsbury Publishing, 2013.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 229; Artysta Mohamed Melehi napisał w *magazynie Souffles*: „Marokański artysta, lub jak nazywano, mały Marokańczyk, który nawet nie chodził do szkoły, był uważany za świeżego i niewinnego (nawinnego). Nigdy nie zapomnę tego stereotypu”, LAÂBI Abdellatif (red.), *Souffles*, n°7-8, Rabat 1967.

<sup>4</sup> H. Irbouh, *Art in the Service of Colonialism: French Art Education in Morocco 1912-1956*, Nowy Jork, Bloomsbury Publishing, 2013, s. 227-231.

<sup>5</sup> A. Laâbi (red.), *Souffles*, n°7-8, Rabat, 1967, [https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0\\_1.HTM](https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0_1.HTM).

roku w magazynie *Souffles*: „Żyjemy mniej więcej na wygnaniu i to jest to, co nasz kraj ma dla nas w zanadrzu”. Jego słowa wyrażają kulturową niesprawiedliwość sytuacji instytucjonalnej po uzyskaniu niepodległości: zdekolonizowany podmiot nadal żyje w sytuacji akulturacji po uzyskaniu niepodległości politycznej.

W 1962 roku, po powrocie z podróży studyjnej do Pragi, artysta Farid Belkahlia objął kierownictwo Szkoły Sztuk Pięknych w Casablance, którą opuścił w 1974 roku. W tym okresie stworzył zespół nauczycieli składający się z artystów i nauczycieli, w celu zaoferowania formy nauczania, która „powróciłaby do własnej logiki kulturowej”<sup>6</sup>. Szkoła była również intelektualnym domem marokańskiej awangardy, z artystami i badaczami takimi jak Mohamed Melehi, Mohamed Chebaa, Toni Maraini i Bert Flint<sup>7</sup>.

Pytanie postawione przez Szkołę Sztuk Pięknych w Casablance brzmi następująco: Jak możemy opracować politykę edukacyjną i mechanizmy, które doprowadzą do prawdziwej dekolonizacji i sprawiedliwości kulturowej?

## MAROKAŃSKIE KOLONIALNE TOŻSAMOŚCI KULTUROWE: FOLKLOR I PRYMITYWIZM

Punktem wyjścia dla artystów jest obserwacja, która prowadzi ich do dwojakiej krytyki: dla nich przyszli twórcy kultury są albo objęci podziałem pracy rasowej ustanowionym podczas protektoratu, w którym marokański artysta nie może tworzyć kultury, ponieważ jego rdzenność ontologicznie uniemożliwia mu bycie twórcą; będzie więc co najwyżej rzemieślnikiem. Lub, w przypadku, gdy zachęca się do tworzenia, edukacja artystyczna opiera się na infantyilizującej idei marokańskiej kreatywności, w której Marokańczycy są ontologicznie powiązani z prymitywną naturą, co prowadzi ich do tworzenia jedynie prymitywnej, naiwnej lub prymitywnej sztuki<sup>8</sup>.

To podwójne założenie edukacji artystycznej pod protektoratem, rozszerzone przez oficjalne instytucje po uzyskaniu niepodległości, ma na celu utrwalenie idei, że „słabo rozwinięty kraj może produkować tylko słabo rozwiniętą sztukę” – według artysty Mohameda Chebaa. Model ten prowadzi do społecznych modeli reprezentacji, które przybierają formę dominacji, kulturowego podporządkowania i pogardy. Wyraża się to na przykład zależnością marokańskiej społeczności artystycznej od zagranicznych misji kulturalnych lub zagranicznych mecenasów<sup>9</sup>. Pod tym względem instytucje edukacji artystycznej zachęcają do rozwoju monolitycznej, stałej i folk-

<sup>6</sup> T. Maraini, *Écrit sur l'Art*, Casablanca, Éditions Le Fennec, 2014, s. 106.

<sup>7</sup> T. Maraini, *Farid Belkahlia et l'École des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*; B. Alaoui, R. Benchemsi (red.), *Farid Belkahlia et l'École des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*, Paris, SKIRA, 2020, s. 23.

<sup>8</sup> A. Laâbi (red.), *Souffles*, n°7-8, Rabat, 1967, [https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0\\_1.HTM](https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0_1.HTM).

<sup>9</sup> Jak pisał Melehi w *Souffles* 7-8 w 1967 roku, „aby zaistnieć zarówno w kraju, jak i poza nim [artyści] często musieli przyjmować patronat misji kulturalnych”.

lorystycznej reprezentacji kultury narodowej i delegują na byłą władzę kolonialną ustanowienie postkolonialnej tożsamości kulturowej. Symptomaticznie tej obojętności na kwestię reprezentacji jest brak polityki ochrony i dokumentacji kultury marokańskiej, która zaniedbuje pilną kwestię pamięci i dziedzictwa kulturowego.

Sedno krytyki jest zatem jasne: dekolonizacja kulturowa nie poszła w parze z niepodległością polityczną. Zachowanie większości struktur instytucjonalnych i administracyjnych protektoratu prowadzi do reprodukcji przemocy symbolicznej poprzez włączenie kolonialnych norm reprezentacji kulturowej. W praktyce prowadzi to do utrwalenia niesprawiedliwości kulturowej, albo poprzez wymazanie kultury albo poprzez wpisanie przemocy kolonialnej w autoprezentację.

## ECOLE DES BEAUX-ARTS I POLITYKA REHABILITACJI

W obliczu tej sytuacji i rozumiejąc potrzebę dekolonizacji kultury, artyści przejęli Szkołę Sztuk Pięknych w Casablance i przekształcili ją w poligon doświadczalny dla emancypacyjnej polityki edukacyjnej<sup>10</sup>. Artyści opracowali coś, co można nazwać polityką „rehabilitacji”, polityką sprawiedliwości kulturowej. Polityka ta obrała dwa wzajemnie wzmacniające się kierunki: dokumentację i modernizację<sup>11</sup>. Potrzeba dokumentacji wynikała ze świadomości, że „do [1962 r.] edukacja artystyczna opierała się na podstawowych podstawach nauczania we Francji metropolitalnej [...] pod tym względem nas to nie dotyczyło, a po odzyskaniu niepodległości musieliśmy znaleźć środki dostosowane do naszych wymagań i realiów”. W rzeczywistości dokumentacja polega na pomaganiu uczniom w *ponownym odkrywaniu* ich tradycji artystycznych w celu uświadomienia im wartości estetycznych związanych z ich historią kulturową. Z tego powodu szkoła organizuje wykopaliska archeologiczne z udziałem uczniów, a także wycieczki do zaouias i gór Atlas, aby obserwować i dokumentować różne praktyki artystyczne. Jak mówi Mohamed Chebaa, „W sztukach plastycznych [koloniści] wprowadzili malarstwo sztalugowe jako idealny i jedyny środek wyrazu plastycznego. [...] odkrycie obrazu zostało zasymilowane przez naszą publiczność jako jedyna nowoczesna forma obrazowa<sup>12</sup>. [...] [kolonialni] próbowali nas przekonać, że sztuka może być wyrażana tylko poprzez te formy, które były specyficzne dla zachodnich tradycji”.

Artysta wskazuje palcem na imperializm i europocentryzm, które mają na celu narzucenie hegemonii zachodnich technologii produkcji kulturalnej i artystycznej jako jedynych uzasadnionych środków tworzenia. Poprzez dokumentację, warsztaty szkoły pomagają nam myśleć o tradycyjnych technikach i technologiach jako o prawowitych

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> *Maghreb Art*, N°2, Casablanca School of Fine Arts, Casablanca, 1966.

<sup>12</sup> A. Laâbi (red.), *Souffles*, n°7-8, Rabat, 1967, [https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0\\_1.HTM](https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0_1.HTM).

środkach artystycznej kreacji i decentralizacji zachodniej hegemonii kulturowej. Pomagają także w odkrywaniu estetycznych możliwości tkwiących w każdej technice. W praktyce, celem jest zachęcenie do wyłonienia się pokolenia marokańskich artystów, którzy mogą twierdzić, że są nowocześni bez polegania na zachodnich technologiach, otwierając twórczość artystyczną na media i techniki, które do tej pory były ignorowane.

Z drugiej strony, dokumentacja ta powinna prowadzić do *procesu konceptualizacji*, który umożliwia uhistorycznienie praktyk, a przede wszystkim myślenie o nich w ramach nieredukcyjnej teorii sztuki, która zostanie następnie wykorzystana do wyrażenia nowych refleksji na temat marokańskiej tożsamości kulturowej. Doprowadziło to artystów Szkoły do reinterpretacji historiografii nowoczesności, w której centralne pojęcie plastyczności można było wykryć od najwcześniejszych sformułowań sztuk tradycyjnych (kaligrafii, architektury, ceramiki itp.). „Dla nas nie było pomieszczenia myśli plastycznej i literackiej. Nie ma figuratywnych obrazów w naturalistycznym znaczeniu tego słowa. [...] Nasza tradycja nigdy nie została skażona tym pomieszczeniem”<sup>13</sup>. Tak więc, według Chebaa, sztuki tradycyjne, eliminując figurację i anegdotę ze swoich dzieł, uniknęły pomieszczenia narracji i plastyczności, a co za tym idzie – autonomia sztuk plastycznych została zachowana<sup>14</sup>.

Modernistyczne myślenie o autonomii mediów plastycznych nie jest zatem zachodnim monopolem, ale przede wszystkim reinterpretacja historiografii plastyczności narzuca czasowy prymat sztuk mużulmańskich i popularnych na koncepcję plastyczności. Stanowisko to przesuwając monopol nowoczesności geograficznie i czasowo oraz stanowi ponowne przywłaszczenie prawowitych środków tworzenia przez niezachodniego twórcę. Mamy tu do czynienia z odwróceniem kolonialnych ról: podczas gdy były kolonizator jest nadal uważany za historycznie i kulturowo „zacofanego” po kolonizacji, historiograficzna reinterpretacja nowoczesności repositionuje zacofanie po stronie byłego kolonizatora<sup>15</sup>.

Mając to na uwadze, Chebaa argumentuje, że „status sztuki tradycyjnej w Maroku jest futurystyczny”, twierdząc, że sztuka tradycyjna była „nowoczesna przed nowoczesnością”.

Z drugiej strony modernizacja polega na zachęcaniu uczniów do *myślenia o sobie jako o artystach* na własnych prawach, poprzez zachęcanie ich do indywidualności i osobistych poszukiwań w zakresie tworzenia. Po pierwsze dlatego, że nauczyciele postrzegają uczniów jako przyszłych twórców wizualnej gramatyki przestrzeni społecznej (projektowanie, reklama, sztuka, komunikacja)<sup>16</sup>. Afirmacja ich indywidualności powinna umożliwić im stanie się prawdziwymi agentami

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> „Wrażliwość człowieka Wschodu zawsze pozwalała mu szanować głęboką funkcję ekspresji plastycznej”.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Zob. broszura na doroczną wystawę Szkoły Sztuk Pięknych w Casablance w czerwcu 1968 r., rys. 20 w *Farid Belkahia and the Casablanca School of Fine Arts, 1962-1974*.

w rekonstrukcji narodowej tożsamości kulturowej. Ale przede wszystkim dlatego, że artyści z Casablanki wychodzą z założenia, że badanie absolutu, do którego dążą modernistyczne badania plastyczne, jest ograniczone przez zachodnie pole kulturowe. Artyści uważają, że możliwe jest znalezienie regionu absolutu dostępnego tylko poprzez marokańską historię kultury<sup>17</sup>. Celem jest zatem zachęcenie studentów do poszerzenia zakresu sztuk plastycznych i ich ekspresji poprzez opisanie konkretnych przejawów tego absolutu, do których tylko tradycyjna logika formalna byłaby w stanie zapewnić dostęp. Umożliwi im to zidentyfikowanie szczególnego miejsca marokańskiego artysty i jego dziedzictwa kulturowego w historii sztuki uniwersalnej. W tym sensie modernizacja wiąże się z następującym pytaniem estetycznym: jak możemy stworzyć warunki dla marokańskiej awangardy, która jest nieredukowalna do zachodniej nowoczesności? Takiej awangardy nie da się osiągnąć po prostu importując zachodni modernizm: „Rehabilitacja naszych własnych wartości była o wiele ważniejszym i pilniejszym działaniem [niż import modernizmu]<sup>18</sup>. A modernizm, dla mnie, leży w tej rehabilitacji”<sup>19</sup>.

Centralnym pojęciem dla zrozumienia tego jest idea „genealogii” opracowana przez historyka sztuki i badaczkę Fatimę-Zahrę Lakrissę. Dzięki tej koncepcji badaczka rozumie badania Szkoły Casablanki jako próbę ustanowienia związku między tradycyjnymi i awangardowymi formami wyrazu artystycznego, prowadzącą do nowoczesnej marokańskiej tożsamości wyemancypowanej z zachodniej historii sztuki. Genealogia oddaje sprawiedliwość zarówno marokańskiej historii kultury poprzez jej rehabilitację, jak i marokańskim artystom po dekolonizacji, umożliwiając im stworzenie „przestrzeni mentalnej, stanu psychologicznego [...], który pozwala pogodzić się ze stratami i wyzyskami polityki dziedzictwa pod protektorem, a także stygmatami kolonialności władzy”<sup>20</sup>. W ten sposób genealogia potwierdza, że nowoczesność nie jest wyłączna dla historii Zachodu, ale że jest specyficznie sformułowana w konkretnym kontekście historycznym i kulturowym.

## MAGAZYN *MAGHREB ART*: W KIERUNKU NARODOWEJ I DEKOLONIALNEJ EDUKACJI WIZUALNEJ

Warsztaty, a w szczególności wykopaliska, doprowadzą do publikacji czasopiśma *Maghreb Art* w trzech numerach. Magazyn wykracza poza ramy ściśle pedagogiczne, stając się intelektualnym wsparciem dla przepisania marokańskiej historii kultury, mającej na celu zarówno zmianę ram autoprezentacji, jak i zaproponowa-

<sup>17</sup> H. Nagham, *Farid Belkahia, modernité de la tradition*, Casablanca, Centre culturel du livre, Centre culturel du livre éditions/distributions, 2020, s. 49.

<sup>18</sup> Mohamed Melehi, *ibidem*.

<sup>19</sup> F. Lakrissa, *Fonction de l'image et facteurs temporels*; B. Alaoui, R. Benchemsi (red.), *Farid Belkahia et L'École des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*, Paryż, SKIRA, 2020.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 86.

nie radykalnej krytyki historiografii kolonialnej<sup>21</sup>. Według Fatimy-Zahry Lakrissy magazyn „kładzie podwaliny pod nową narrację zdolną do przeciwstawienia się dominującym narracjom”, a podejście publikacji „polega na przeciwstawieniu długiej sekwencji historycznej atroficznym chronologiom podręczników napisanych pod protektoratem”. Można powiedzieć, że czasopismo, jako narzędzie, ma na celu przywłaszczenie sobie własnej sytuacji enuncjacji w historii i ponowne zintegrowanie jej po polityczno-kulturowym zerwaniu, które reprezentowała kolonizacja.

Badania przeprowadzone w ramach publikacji pozwoliły im przedstawić ideę kultury marokańskiej, która jest sprzeczna z arabsko-muzułmańską orientalistyczną koncepcją podzielaną zarówno przez oficjalne instytucje, jak i Zachód. Od petroglifów po XIX-wieczną architekturę wiejską, w przeglądzie dominują tradycyjne, wernakularne i popularne miejsca i dzieła, w szczególności sufich bractw sufickich, a także ikonografia z produkcji Amazigh (dywany, tatuaże, tkaniny itp.). Korpus ten jest budowany w opozycji do redukcji sztuki marokańskiej do arabsko-muzułmańskich zabytków miast cesarskich oraz w opozycji do lekceważenia tradycyjnej sztuki ludowej. Przyglądają się również kwestii afrykańskiej tożsamości kulturowej Maroka, interesując się obiegiem i wymianą kulturową między Marokiem a Afryką Subsaharyjską<sup>22</sup>. Wyzwaniem jest wykorzystanie ekspresji artystycznej do budowania elementu prawdziwie reprezentatywnej tożsamości społecznej i kulturowej, którą można wyrazić na sposoby, które są tak złożone w ich przecięciach, jak różnorodne w swej ekspresji.

W czasopiśmie będącym medium do badania przeszłości, chodzi w nim również o zdefiniowanie statusu zdekolonizowanego i wyemancypowanego podmiotu kulturowego. To właśnie odrodzenie idei genealogii odgrywa polityczną rolę sprawiedliwości, ponieważ staje się filiacją, aby dołączyć do historii, która konstytuuje je jako samostanowiące podmioty ich własnej nowoczesności. Pojęcie „tradycji kulturowej” odgrywa strategiczną rolę w ich dyskursie. Jest to punkt odniesienia, do którego zdekolonizowany podmiot odnosi się, aby zastanowić się nad swoją historyczną pozycją i umiejscowić się w kulturowych ramach odniesienia, w których jego nowoczesna tożsamość może być nieredukowalnie potwierdzona. Ale to oni sami konstytuują elementy tej tradycji kulturowej za pośrednictwem czasopisma i określają ją w konceptualizacji, która umożliwia znalezienie warunków, wyznaczających ich suwerenność jako podmiotu historyczno-kulturowego.

W ten sposób wspomniane systemy staną się częścią szerszej narodowej edukacji wizualnej. Edukacja wizualna jako sztuka lub kultura narodowa jest powiązana z dekolonizacją kultury, ale przede wszystkim z postkolonialnymi kwestiami politycznymi. Rolą artysty po dekolonizacji było stworzenie form, które zakotwiczą

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> B. Flint, *Planète afro-berbère - Les arts transsahariens au musée Tiskiwin, de Marrakech à Timbuktu*, Zâman Books, Paryż 2021.

ludzi w ich własnej historii i uwolnią ich od kolonialnych pozostałości<sup>23</sup>. Tak więc *malarstwo i związane z nim działania plastyczne mogą mieć decydujące znaczenie dla dekolonizacji i denuncjacji*<sup>24</sup>. (podkreślenie w tekście oryginalnym). Jest to przedsięwzięcie mające na celu „dekolonizację oka i umysłu”. Podczas gdy „pojęcie kultury narodowej może być interpretowane jako fanatyczny slogan”, dla artystów jest to „proces odzyskiwania własnej osobowości. Kiedy osiągniemy ten etap świadomości i odpowiedzialności, będziemy w stanie opracować zasady w dziedzinie kultury w ogóle, a sztuk wizualnych w szczególności”<sup>25</sup>.

Kultura narodowa jest zatem dokładnie tym momentem po dekolonizacji, w którym zdekolonizowany podmiot staje się wyemancypowany, biorąc odpowiedzialność za tworzenie swojej tożsamości kulturowej; ale także wtedy, gdy nabywa nowoczesność poprzez zbiorową niezależność wytworzoną przez historyczną świadomość własnej kultury. Jako artyści, bohaterowie Szkoły Casablanki dążyli do tego, by stać się pierwszym ruchem w tej zdekolonizowanej historii, a następnie potwierdzili swoją wyjątkowość: „Kiedy pewne formy artystyczne wyprodukowane w tych warunkach zostaną skonsumowane, sfunkcjonalizowane, staną się prawdziwą koniecznością, ponieważ zaczną wchodzić w nawyki codziennego życia ludzi. O marokańskim stylu czy sztuce możemy mówić dopiero wtedy, gdy staną się one rzeczywistością społeczną. Sztuka narodowa nie jest zatem stylem artystycznym, ale wyrazem sytuacji narodowej, w której warunki dekolonizacji są potwierdzone i pozwalają na sprawiedliwość kulturową. Jest ona zakorzeniona w filozofii marokańskiej historii, zarówno jako punkt wyjścia dla emancypacji kulturowej, jak i jako moment, który ma zostać przekroczony, gdy zdekolonizowany podmiot osiągnie transformację swojego poczucia siebie, która doprowadzi go do stania się agentem swojej tożsamości kulturowej.

## Bibliografia

Alaoui B., Benchemsi R. (red.), *Farid Belkahia et l'École des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*, Paryż, SKIRA, 2020.

El Aroussi M. (cat.exp), *Identité et Modernité dans la peinture marocaine, Zoom sur les années 60*, Casablanca, Loft Art Gallery, 2012.

Flint B., *Planète afro-berbère – Les arts transsahariens au musée Tiskiwin, de Marrakech à Timbuktu*, Zâman Books, Paryż, 2021.

<sup>23</sup> A. Laâbi (red.), *Souffles*, n°7-8, Rabat, 1967, [https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0\\_1.HTM](https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0_1.HTM).

<sup>24</sup> *Tożsamość i nowoczesność w malarstwie marokańskim, skupienie na latach 60-ych*, (kat. eksp.), EL AROUSSI Moulim, Casablanca, Loft Art Gallery, 2012.

<sup>25</sup> A. Laâbi (red.), *Souffles*, n°7-8, Rabat, 1967, [https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0\\_1.HTM](https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0_1.HTM).

Irbouh H., *Art in the Service of Colonialism: French Art Education in Morocco 1912-1956*, Nowy Jork, Bloomsbury Publishing, 2013.

Laâbi A. (red.), *Souffles*, n°7-8, Rabat, 1967, [https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0\\_1.HTM](https://www.lehman.edu/deanhum/langlit/french/souffles/S0708EMP/0_1.HTM).

Lakrissa F., *Fonction de l'image et facteurs temporels*, [w:] B. Alaoui, R. Benchemsi (red.), *Farid Belkahia et l'École des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*, Paris, SKIRA, 2020.

Maraini T., *Écrit sur l'Art*, Casablanca, Éditions Le Fennec, 2014.

Maraini T., *Farid Belkahia et l'École des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*, [w:] B. Alaoui, R. Benchemsi (red.), *Farid Belkahia et l'École des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*, Paris, SKIRA, 2020.

Maraini T. (red.), *Maghreb Art*, N°2, Ecole des beaux-arts de Casablanca, Casablanca 1966.

Nagham H., *Farid Belkahia, modernité de la tradition*, Casablanca, Centre culturel du livre, Centre culturel du livre éditions/distributions, 2020.

Touzani A., *La Politique culturelle au Maroc*, Casablanca, La Croisée des Chemins, 2016.