

艺术杂志

dirtyk

故事集
文化部珍品

特别出版



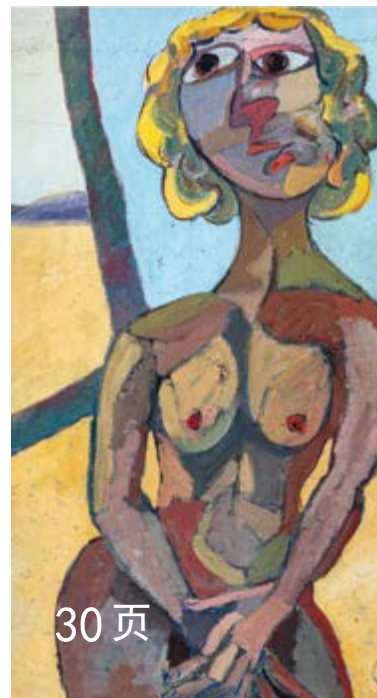
摘自穆罕默德六世国王陛下在登基
14周年纪念日的讲话

“摩洛哥是一个多民族、多语言的国家，有辉煌而悠久的历史，有值得钦佩的多元文化和艺术遗产。因此，我们的文化部门应该肩负起使命，制定必要的制度，采取各种具体措施，来激励文化艺术多样性的创作，达到艺术繁荣的目标。我们需要鼓励所有的文化艺术创作形式，无论是表现世俗遗产，还是表现现代品味，就其风格和流派而言，都应不拘一格，以多样化的形式表现丰富的内容，一定要将历史传统和现代创作结合起来，使彼此相辅相成、相得益彰。”

前言

艺术引领人类的未来

阿卜杜勒贾利勒·拉乔姆里先生
(Monsieur Abdeljalil Lahjomri) 著



自 2014 年以来，穆罕默德六世现代艺术博物馆通过对展品的甄选，强烈地表现出对拉巴特传统文化的怀旧情怀，以及对摩洛哥绘画历史的情有独钟。其中，一批历经四十多年收藏的近 200 幅特殊的绘画作品，在经历了诸多辗转反折后，终于获得了陈列于博物馆并向公众展出的殊荣。这个漫长故事的开端，是曾任文化大臣的穆罕默德·贝奈萨（Mohamed Benaïssa）和他的合作者——已故的穆罕默德·梅莱希（Mohamed Melehi），共同举办的一个“国家级”艺术品系列巡展活动。巡展的使命是代表摩洛哥王国在开罗、格勒诺布尔和马德里等地区进行艺术品巡回展览。另一位大臣穆罕默德·阿查里（Mohamed Achaari）和他主持的委员会通过多方收集丰富了该系列的作品，并进行归类、整理、研究和不断完备，再经过一路辗转，最终将这批作品送进了新建的博物馆。这批艺术品先是在丹吉尔（Tanger）的一个临时收藏所放置了一段时间，然后转移到得土安国立美术学院（Institut National des Beaux-Arts, Tétouan - INBA）与文化部下属的一个机构安置。此后，这批艺术品才正式踏上进入这座艺术殿堂之路，博物馆也终于迎来了这批反映摩洛哥绘画历史、鲜活的、丰富而多元的系列艺术品。

这是一个充满曲折与坎坷，同时又不断充实作品的过程。尽管国家博物馆最后收藏了这一批弥足珍贵的藏品，但这个过程仍然揭示了一个严肃的基本问题：即艺术家的成长与作品的产出需要一个必要的、有用的、不可或缺的“制度机构”的支持。无论是从公共收藏还是私人收藏的角度来讲，这种收藏只是“获得”而不是“创造”。

画家在功成名就之前，不得不面临日常生活的困顿与不稳定。大多数人会选择执教求得基本收入，以维持生活。艺术家的成功有赖于长期的坚持与灵感的培养，其未来的发展取决于投资者的认可，而艺术家一旦将全部时间投身于绘画，就难以顾及岌岌可危的生活状况了。对于艺术家而言，在艺术界和商业界认可他的艺术地位之前，他会在生存的必要性和创造力的爆发之间苦苦挣扎，要么笔耕不辍，坚持到底；要么迫于生计，改弦易辙。

蓬勃发展的艺术品市场，只对已经创作出来的优秀作品感兴趣。而画家们一方面需要对艺术倾注毕生的心血，保持对艺术的追求，另一方面则要等待着博物馆、画廊和收藏家的认可。在此期间，艺术家们的内心往往被痛苦、孤独、甚至是难堪所占据，他们的艺术创作激

情和艺术想象力也往往备受打击。艺术投资应该成为对“创意”的赞助、收购或者订购，以激励新一代创作者的涌现。因此，正如克劳德·莫塞（Claude Mossé）在他的文章《历史的历史》中所说的那样，因为艺术家要与艺术相结合，所以艺术需要与慷慨相结合。赞助一定是真诚而充满信任的，只有当赞助者对艺术家的创造性热情给予信心时，赞助就会创造伟大。洛朗·德·美第奇（Laurent de Medici）将米开朗基罗·博纳罗蒂（Michelangelo Buonarroti）送到石匠那里，所以让他成为了米开朗基罗（Michelangelo）；供养了莱昂纳多·阿查塔布里加（Leonardo Achattabriga），所以让他成为了莱昂纳多·达芬奇（Leonardo da Vinci）。谢尔盖·舒金（Sergey Shchukin）和斯坦（Stein）家族既是买家，同时也是艺术人才侦探家。

法里德·布里特尔（Farid Britel）曾经发表了一篇关于摩洛哥对绘画艺术投资的文章。如果他必须更新这篇文章的话，那他一定会添加一个关于“创造性”赞助或者说对艺术创造性投资的章节。这个领域一直存在着本末倒置现象，投资者应更加关注艺术创意、审美抱负以及无用之用、形而上的“美”的创造激励。美第奇式的“风险投资”为文艺复兴奠定了基础。谢尔盖·舒金、里奥（Leo）和格特鲁德·斯坦（Gertrude Stein）等收藏家，通过艺术作品的订单催生了马蒂斯（Matisse）、马奈（Manet）和毕加索（Picasso）等伟大的艺术家和他们的作品，从而造就了一个令后世惊叹的蓬勃发展的艺术时代。

我们期待慧眼识金的投资家，愿意投入“巨额资金”订购艺术家的创意作品，使他们可以将简陋的画室改造成能量空间用以创造艺术之美，同时释放他们的疲惫与焦虑。艺术是人类的顶端思维，引领着人类的未来。画家们需要执着于艺术追求而心无旁骛，投资家和艺术家需要共同建立信任的基础，将艺术审美作为价值导向，以此推动艺术的蓬勃发展。诚若如斯，则艺术幸甚，人类幸甚！



57 页



75 页

- 8

迈赫迪·库特比 (Mehdi Qotbi)

“完成公众与藏品完美接触与欣赏的使命”

评论人: 厚达·奥塔拉胡特 (Houda Outarahout)
- 20

哈桑·埃尔格劳伊 (Hassan El Glaoui)

评论人: 杜尼亚·本卡西姆 (Dounia Benqassem)
- 24

柴比亚·塔拉尔 (Chaïbia Tallal)

评论人: 奥利维尔·雷切特 (Olivier Rachet)
- 28

文化部珍品
一个系列的故事

评论人: 厚达·奥塔拉胡特 (Houda Outarahout)
- 40

法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊 (Fatima Hassan El Farrouj)

评论人: 艾曼纽·奥蒂尔 (Emmanuelle Uttier)
- 44

米卢迪 (Miloudi)

评论人: 杜尼亚·本卡西姆 (Dounia Benqassem)
- 48

文化部的新收购
逆境中的艺术

厚达·奥塔拉胡特 (Houda Outarahout)
- 58

阿米娜·本布赫塔 (Amina Benbouchta)

评论人: 玛丽·莫伊纳德 (Marie Moignard)
- 62

阿卜杜勒克比尔·拉比 (Abdelkébir Rabi’)

评论人: 杜尼亚·本卡西姆 (Dounia Benqassem)
- 66

收藏系列的作品故事 摩洛哥艺术史综述

评论人: 纳迪亚·萨布里 (Nadia Sabri)
- 98

吉拉利·加尔巴乌伊 (Jilali Gharbaoui)

评论人: 瑞姆·拉比 (Rim Laâbi)
- 102

穆罕默德·哈米迪 (Mohamed Hamidi)

评论人: 杜尼亚·本卡西姆 (Dounia Benqassem)
- 106

卡萨布兰卡美术的涅槃重生

法蒂玛-扎赫拉·拉克里萨 (Fatima-Zahra Lakrissa) 著
- 116

穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi)

评论人: 杜尼亚·本卡西姆 (Dounia Benqassem)
- 120

玛丽卡·阿古兹奈 (Malika Agueznay)

评论人: 杜尼亚·本卡西姆 (Dounia Benqassem)
- 124

INBA——一个人才工厂

西哈姆·威根 (Syham Weigant) 著

更新者: 奥利维尔·雷切特 (Olivier Rachet)
- 134

穆罕默德·查巴 (Mohamed Chabâa)

评论人: 瑞姆·拉比 (Rim Laâbi)
- 138

萨阿德·本·舍法吉 (Saâd Ben Cheffaj)

评论人: 纳迪亚·萨布里 (Nadia Sabri)
- 142

得土安艺术中心——一颗被忽视的宝石

西哈姆·威根 (Syham Weigant) 著

更新者: 奥利维尔·雷切特 (Olivier Rachet)
- 154

目录
- 社 论
- ## 相知相惜的艺术品系列
- Diptyk艺术网很自豪能够参与这项绝无仅有的计划。当文化部首次要公开部分珍贵藏品时，我们的网络平台有幸被选定为独家展示媒体。在此，我们非常荣幸地邀请您，请跟随我们一同走进这些珍品的艺术发现之旅。这些艺术珍品，其中有部分您可能在国内的一些机构见过，但大多数则从未向公众公开过。本期特刊之所以能够顺利发行，应归功于摩洛哥文化部与国家艺术机构的通力合作。这些机构包括：国家博物馆基金会 (Fondation nationale des musées)、拉巴特穆罕默德六世现当代艺术博物馆 (Musée Mohammed VI d’ art moderne et contemporain de Rabat)、摩洛哥王国学院 (Académie du Royaume du Maroc)、得土安现当代艺术中心 (Centre d’ art moderne et contemporain de Tétouan) 和得土安国家美术学院 (Institut national des beaux-arts de Tétouan)。这里，谨向他们表示我们衷心地感谢。
-
- 这项计划由文化、青年和体育部大臣奥斯曼·埃尔·费道斯 (Othman El Ferdaous) 先生发起，所有的参与机构无不以公共利益为重，为了祖国艺术事业的发扬光大，表现出了高度的责任心和敬业精神。大家为且只为一个共同的目标，那就是让藏品完成它的使命：让艺术回归于人民。Diptyk艺术网怀着更加坚定的使命感，一如既往地将在艺术领域所沉淀的专业知识，毫无保留地服务于这些珍品。同时，为了更好地阐释文化部艺术品系列作品，尤其是那些成就突出的艺术家和特殊历史时期的作品，我们甘当小学生，始终保持虚心谨慎的心态，处处请教专家意见，力求能够理解透彻。对于我们来说，这也是一个千载难逢的机会，在服务于艺术作品过程中，可以说近水楼台先得月，我们能够近距离触摸艺术家们的作品，极大地提升了对祖国文化艺术遗产的了解。我们深知，以一己之力，可谓微不足道，但我们愿竭尽全力，为摩洛哥艺术史的不断完善添砖加瓦，为祖国文化事业的建设作出微薄贡献。
- 在编制过程中，我们有一个愿望，那就是让每一个页面的内容都能得到浏览者的欣赏，同时，我们也期望这些珍贵的艺术品资料还能够得到广泛的传播和分享。因此，本期特刊特别提供了
- 法语和阿拉伯语的电子版，以供大家下载。在艺术品鉴赏方面，相信本期特刊将吸引更多广泛的读者群体，这样以来，也为我们艺术网扩大了新的读者群。
- 我们真心希望，Diptyk艺术网能够通过本期特刊，开创公共收藏服务的创新模式，以我们针对性的优质服务，促进广大艺术爱好者使用新的便捷通道，快速了解我们国家的文化艺术状态。Diptyk艺术网与艺术藏品，可谓相知相惜。现代新科技的发展一日千里，我们当与时俱进，充分利用新科技来创建便捷的网络平台，为我们身边诸多收藏馆的艺术作品和渴望获得艺术滋润的民众之间，建立起更加有效的对话通道并开启新的对话时代。
- 梅里姆·塞比蒂 (Meryem Sebti)**
总编辑/ 出版总监



1. 福阿德·贝拉敏 (Fouad Bellamine)，1985年，《无题》

迈赫迪·库特比

(Mehdi Qotbi)

“完成公众与藏品完美接触 与欣赏的使命”

评论人
厚达·奥塔拉胡特
(Houda Outarahout)



文化部经过多年努力所建立起来的艺术藏品系列，令人印象深刻。现在，这批艺术品在穆罕默德六世现当代艺术博物馆 (MMVI) 得到保存和展出。可以说，这批珍品是我们艺术史的重要组成部分。但在一段漫长的时间里，它的艺术价值却鲜为人知，它的艺术光芒也未能得到绽放。国家博物馆基金会 (Fondation nationale des musées - FNM) 主席迈赫迪·库特比 (Mehdi Qotbi) 先生，坚决捍卫了这一珍贵艺术遗产的价值，破译了它穿越历史时空的艺术密码，让世人得以瞻仰它焕发新生的芳容。

文化部艺术品收藏系列的藏品以折衷主义为特点，但它让独立运动的伟大先驱们感到自豪。在您看来，这些卡萨布兰卡画派的艺术家是摩洛哥艺术的第一批开创者吗？

正是如此。千载孕育，一朝奠基，摩洛哥的艺术基因延续着浓厚的本土特色。当你在本·阿里·拉巴蒂 (Ben Ali R' bati)、本·阿拉尔 (Ben Allal)、哈姆里 (Hamri) 或埃尔格劳伊 (El Glaoui) 的绘画作品前驻足时，就会强烈地感受到每一幅作品都彰显着鲜明的本土特色。艾哈迈德·切尔卡维 (Ahmed Cherkaoui) 的创作灵感同样来自历史文化，他是一位考古学家，因此，他发挥了专业优势，发掘了传统的标志性元素并将其融入到作品中，他还运用了阿马齐格人和阿拉伯穆斯林符号，作为保持自己作品风格的创作手段。卡萨布兰卡画派的特点是通过一种具有高度概括性的抽象的表达方式，将第一代开创者的个人风格与主张统一起来，形成根植于本土特色的表达共识，从而为大众带来欣赏与评价的集体维度，这样在概念和认知上就获得了合乎情理的理论基础 (参见第 106 页文章)。

如果第一代摩洛哥艺术家在萌芽和开创中，打上了本土艺术风格的烙印，代表了身份元素，那么，第二代艺术家通过提炼和研究，就真真切切感知并运用到了这种共通的身份和血脉。



2. 穆罕默德·卡西米 (Mohamed Kacimi)，1987年，《无题》，202 x 153 cm



3. 哈桑·埃尔格劳伊 (Hassan El Glaoui)，《传统马术鸣枪表演》(Fantasia)，82 x 112 cm

重回当时对艺术理论的思辨，卡萨布兰卡画派的艺术家们在抽象中发现了一种自由而独立的表现形式，它区别于任何殖民美学的理论，同时又是一种既可保留独特身份认同，又能表达无限思想内涵的载体。如果第一代摩洛哥艺术家在萌芽和开创中，打上了本土艺术的烙印，代表了身份元素，那么，第二代艺术家通过提炼和研究，就真真切切感知并运用了这种共通的身份和血脉。正是这种集体与个体在艺术领域不断进行的融合升华与独立创作运动，定义了摩洛哥艺术的现代性。由此可见，我们可以说卡萨布兰卡画派的艺术家们共同奠定了摩洛哥艺术现代性的基础。这种现代性与传统的关系不是对立，不是割裂，而是以传统为养分，互哺成长，相得益彰。

我们在本文的精选作品中发现了德里西 (Drissi) 和萨拉迪 (Saladi) 属于 1980 年代艺术家的画作。那么，这一代人的定义是什么？您如何看待这一趋势？

从 1980 年代开始，摩洛哥艺术界掀开了新的篇章。独立后的抗议骚乱已经渐渐平息，艺术家们维护并凸显自己个性的时候到了。因此，我们看到了一些与任何集体共识概念无关的个人艺术作品的诞生。当然，这种个性远非无病呻吟与矫揉造作，它是一种将个人理念投射到普世价值视野中的表达方式，是一种归属于国际艺术界的行为。这种个人主义的创作激情催生了一些独特的艺术形式，无论是具象亦或抽象，作品都因多元化的创意而独具一格。伴随着这种个人主义创意的追求



4. 哈桑·斯劳伊 (Hassan Slaoui)，木雕，《无题》，69 x 59 cm



6. 阿拉姆·莱姆塞弗 (Ahlam Lemseffer)，1997年，三联画，《无题》，115 x 197 cm（单联规格）



5. 奥马尔·阿福斯 (Omar Afous)，硬纸板混合技术，《无题》，73 x 73 cm

浪潮，投身于摩洛哥绘画艺术边缘性的探索，钟情于创立新兴领域的研究，成为了一些艺术家热衷的主题。有人尝试探索艺术的诗意奥秘，如卡西米 (Kacimi)、本达曼 (Bendahmane) 和埃尔哈亚尼 (El Hayani) 的作品所示；还有人尝试探索梦幻与边界，如萨拉迪 (Saladi)、阿布卢阿卡尔 (Aboulouakar) 和拉赫达尔 (Lakhdar)；还有一些人创立了质疑空间，提出自然、符号、象征和物质之间关系的思考。这是一个才华横溢的时代，表现在个性张扬、自我追求以及对艺术形式的不倦求索。

女艺术家虽然占少数，但也出现在这个时代，如玛丽卡·阿古兹奈 (Malika Agueznay)、柴比亚·塔拉尔 (Chaïbia Tallal)、法蒂玛·哈桑·

埃尔法鲁伊 (Fatima Hassan El Farrouj) 以及阿米娜·本布赫塔 (Amina Benbouchta)。您如何评价女艺术家的代表作品？

要想了解摩洛哥艺术的全景，则必须将其置于历史和社会的宏大背景之中。我们可以看到传统的价值体系以及社会性别的分工，都不利于女性融入到艺术圈这一明显的事实。因此，第一波艺术浪潮呈男性化特征。直到 1950 和 1960 年代，女性才开始自发地出现在艺术创作领域，如梅里姆·梅齐安 (Meriem Meziane)、玛丽卡·阿古兹奈 (Malika Agueznay)、拉蒂法·图贾尼 (Latifa Toujani) 等艺术家，也包括柴比亚·塔拉尔 (Chaïbia Tallal)、法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊 (Fatima Hassan El Farrouj) 和拉迪亚·本特·侯赛



7. 侯赛因·塔拉尔 (Hossein Tallal)，1981年，《小孩和他的玩具》(L'enfant et son jouet)，油画



8. 柴比亚·塔拉尔 (Chaïbia Tallal)，1994年，《扎戈拉女孩》(Fille de Zagora)，85 x 75 cm



11. 哈桑·布尔基亚 (Hassan Bourkia)，《无题》，混合技术，150 x 230 cm



9. 穆罕默德·哈姆里 (Mohamed Hamri)，《无题》，28 x 38 cm



10. 法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊 (Fatima Hassan El Farrouj)，1990年，硬纸板水粉，33 x 43 cm

因 (Radia Bent Lhoucine) 等女性艺术家。文化部系列藏品汇集了摩洛哥新老艺术家的精选之作，包括阿古兹奈、柴比亚、哈桑·埃尔法鲁伊、本布赫塔以及阿拉姆·莱姆塞弗 (Ahlam Lemseffer) 和梅里姆·艾尔吉 (Meryem El Alj)。MMVI 博物馆作为一个国家机构，非常重视通过收购和展览来体现女性艺术家在艺术界的地位。如今在三个收藏品系列中都保存有女性艺术家的代表作品，这使我们有机会很好地欣赏到它们。

我们始终牢记女权主义事业，努力确保女性艺术家与男性一样具有同等的展示自己才华的机会。对于我们艺术网而言，最重要的是创造一个平等的艺术大家庭，让女性和男性一样可以拥有自由表达的环境，共同享受同样的平台。值得一提的是，2019 年拉巴特当代艺术双年展的官方评委，完全是由来自世界各地的女性艺术家组成。这次活动中，我们特意坚持入选了具有代表性的摩洛哥女艺术家，如萨法埃鲁阿斯 (Safaa Erruas)、马吉达·哈塔里 (Majida Khattari)、丽塔·阿拉维 (Rita Alaoui)、塔拉·哈迪德 (Tala

Hadid)、阿米娜·阿奎兹奈 (Amina Agueznay) 和黛博拉·本扎昆 (Deborah Benzaquen) 等女艺术家，她们在本次国际盛会上，艺术作品得到了充分展示。

国家博物馆基金会 (FNM) 和 穆罕默德六世现代艺术博物馆 (MMVI) 共同肩负使命，进行摩洛哥艺术的推广。那么，他们是如何配合推广这个特别的艺术品系列的？

一般来讲，在谈艺术收藏时，会涉及到三个基本方面。第一是保护，即对艺术作品的馆藏环境进行恰当的维护；第二是展览，即完成公众与藏品完美接触与欣赏的使命；第三是传播，即通过不同的媒体平台来传播艺术作品与相关知识。我们正在配合推广的内容包括：有关摩洛哥艺术历史、艺术的不同流派以及跨越摩洛哥艺术领域的多样性主题知识。我们还专为学校和大学生团体组织专场讲座，向年轻人传播艺术之“美”，以此努力培育忠诚于文化艺术的青年观众。



12. 布赫塔·埃尔·哈亚尼 (Bouchta El Hayani)，《无题》，油画，201 x 151 cm



13. 萨阿德·哈萨尼 (Saâd Hassani)，1985年，《无题》，油画，160 x 100 cm

我们始终牢记女权主义事业，努力确保女性艺术家与男性一样具有同等的展示自己才华的机会。



14. 蒂巴里·坎图尔 (Tibari Kantour)，2001年，《无题》，混合技术，200 x 150 cm

我们注意到福阿德·贝拉敏 (Fouad Bellamine)、哈利勒·格瑞布 (Khalil El Ghib) 和哈桑·埃尔凯尔 (Hassan Echair) 等艺术家的作品陈列其中。他们在MMVI的展览计划中占有什么位置？

福阿德·贝拉敏 (Fouad Bellamine) 正在成为备受欢迎的艺术大家。这是有史以来为在世的摩洛哥画家举办的规模最大的回顾展，其中有大量的

作品反映出他的唯物主义世界观以及通过实验互动引发思考的理念。贝拉敏还曾亲自在非斯麦地那古城设计了一个大型的迷宫装置，并邀请游客漫步其中——从中我们可以看到，贝拉敏的实验性艺术作品是他重要的表现形式之一。我们的使命是促进摩洛哥的艺术创造，致力于为当代摩洛哥艺术大师举办更多的回顾展。



15. 阿贝斯·萨拉迪 (Abbès Saladi), 《无题》, 纸本水粉, 45 x 37 cm



16. 阿齐兹·赛义德 (Aziz Sayed), 《无题》, 油画, 148 x 100 cm



17. 阿卜杜拉·萨杜克 (Abdallah Sadouk), 《无题》, 布面丙烯, 200 x 150 cm



18. 梅里姆·艾尔吉 (Meryem El Alj), 《无题》, 2005年, 油画, 100 x 65 cm



19. 穆罕默德·德里西 (Mohamed Drissi), 《无题》, 无日期, 油画, 128 x 75 cm

哈桑·埃尔格劳伊

(Hassan El- Glaoui)

评论人

杜尼娅·本卡西姆
(Dounia Benqassem)

哈桑·埃尔格劳伊 (Hassan El Glaoui) (1924–2018) 作品中的马匹、骑手和传统马术鸣枪表演 (fantasias)，题材与风格可谓独树一帜，辨识度极高——画面中骑马的男人正在跨越宁静的时空。艺术家巧妙地描绘出覆盖着天鹅绒的马鞍，飘飞起来的斗篷和金银镶嵌的步枪。从入选文化部系列的这两幅作品里，不禁让人想起伟大的浪漫主义绘画前辈欧仁·德拉克洛瓦 (Eugène Delacroix) 的作品，主题相同，标题几乎相同。《传统马术鸣枪表演》(Fantasia) 这幅画 (3号、第11页)，致敬的就是德拉克洛瓦在1842年描绘摩洛哥马术文化的高超技法。至于《国王出行》(La sortie du Roi) 那幅画 (21号、第21页)，则让人想起摩洛哥苏丹穆莱·阿卜杜勒·拉赫曼 (Moulay Abd-er-Rahman) 1845年他从梅克内斯 (Meknès) 的宫殿离开的场面。哈桑·埃尔格劳伊在多大程度上受到了东方主义者的影响？他在 2006 年编著的《摩洛哥视觉艺术50 年 (1956–2006 年)》一书 (AfricArts出版社，卡萨布兰卡，2021 年) 中，他以

专访的形式谈到了他独特的艺术表现手法的来源。

艺术家承认，以往他在马拉喀什经常接触许多法国艺术家，尤其是马若雷勒 (Majorelle) 和埃迪-勒格朗 (Édy-Légrand)。然而，对于“您认为自己有点像德拉克洛瓦的继承人吗？”这个问题，他曾严肃地反驳：“我觉得自己不是任何人的继承人。我努力让自己变得非常个人化，努力更深层次去剖析常人对现实的普通看法。我对马匹、骑手、马术表演的表现方式都是非常个人化的。“埃尔格劳伊的艺术风格不是一蹴而就形成的，而是因多次在国外的生活经历而逐渐成熟形成的。1950 年至 1960 年间，他在巴黎的各种画室工作，其中在苏维比 (Souverbie) 画室升华了对素描的理解，在艾米丽·查米 (Emily Charmy) 画室发展了自己的绘画表现技能。1950 年，他在巴黎举办了第一次个展，随后于1952 年又在纽约举办了个展。他表示：“我遇到了很多画家，参观了很多博物馆，当时有没有受到影响？我不知道。不过，可以肯定的是，我一直是以一种普遍的、国际化的方式从事绘画工作。”



20. 哈桑·埃尔格劳伊 (Hassan El Glaoui)，1990年，《自由的马》(Chevaux en liberté)，硬纸板油画，76 x 107 cm



21. 哈桑·埃尔格劳伊 (Hassan El Glaoui)，1990年，《国王出行》(La sortie du Roi)，硬纸板油画，，76 x 107 cm

哈桑·埃尔格劳伊（Hassan El Glaoui）讲述了他的心路历程。他不仅升华了马和骑手的主题，而且还一直热衷于肖像和静物。他在马术表演题材中强调骑手的服饰，如斗篷（burnous）、连帽长袍（djellaba）和头巾（turban、rezza）；他在肖像画题材中细致刻画模特的特征，以此诠释他对时代的理解。“你不能给我贴上马术表演或画马的画家标签！”。他解释说：“我认为我的画远非民俗。一些欧洲画家的作品，虽然取材摩洛哥及其传统文化，但出发点却是肤浅的，可以视之作为一种博眼球的异国情调画作。我的作品与这类绘画毫无相似之处，我的作品超越了平庸的现实主义，我用个人的视角来看待所要表现的角色和动物，我不会像肤浅的画家那样来描摹它们，而是以一种饱含情感的方式来解读它们。”

我向他提的另一个问题是他对运动处理的心得。他平淡地回答说：“问我如何表现运动的？好吧，我告诉你，我曾经是骑手，对于马的运动我很熟悉。所以，当我画它们的时候，我心里的那匹马，它的腿是真实地在运动的。”

除了以精湛的技艺表现动感之外，他的色彩感也是同样的敏锐。在《国王出行》（La sortie du Roi）（21号、第21页）作品中，白色跳跃在红赭色的背景上，土壤和马拉喀什阿尔摩拉维德王朝（Almoravides）城墙的颜色融为一体，在画中占据了主导地位。

埃尔格劳伊追求一种理想情怀，对充满贵族气质的侠义传统，有一种深深的依恋。当然，这是他对记忆、历史、艺术遗产的由衷眷念，由他构建起来的独特绘画风格，完全来自于他独特的见地和情感，而不是模仿于任何人。



20. 哈桑·埃尔格劳伊（Hassan El Glaoui），《自由的马》（Chevaux en liberté），硬纸板油画，76 x 107 cm

我的作品与这类绘画毫无相似之处。我的作品超越了平庸的现实主义，我用个人的视角来看待所要表现的角色和动物，我不会像肤浅的画家那样来描绘它们，而是以一种饱含情感的方式来解读它们。

柴比亚·塔拉尔 (Chaïbia Tallal)

评论人

奥利维尔·雷切特
(Olivier Rachet)

与所有标志性人物一样，柴比亚·塔拉尔 (Chaïbia Tallal) (1929–2004)，既令人着迷又令人好奇。这位自学成才的艺术家出生在杰迪代 (El Jadida) 附近的特尼·查图卡 (Tnine Chtouka) ——因为这个出生地，她在优素福·布里特尔 (Youssef Britel) 2014 年的一部故事片中曾以“农民艺术家”的身份出现。她天资聪慧，成长很快，令人刮目相看。不过，她简洁的童真风格十分特殊，让人很难将其与当时占主导地位的艺术运动联系起来。她与同时代的卡萨布兰卡画派风格迥异，她的艺术表现手法完全来自内心的引导，因此她的作品给人的感受，完全异于法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊 (Fatima Hassan El Farrouj) 或艾哈迈德·卢亚迪里 (Ahmed Louardiri) 的作品。

正如她经常提到的那样，绘画首先是一个人的职业使命。她十三岁结婚，1945年即为人母，儿子就是后来的画家侯赛因·塔拉尔 (Hossein Tallal)，同年她失去



22. 柴比亚·塔拉尔 (Chaïbia Tallal)，1979年，《渔民》(Les pêcheurs)，布面丙烯，114 x 146 cm

柴比亚（Chaïbia）并没有抵触将她的作品进一步推向抽象画的极限，但这显然与她的纯真风格绘画截然不同

了丈夫而成为了寡妇。她向妮可·德·庞查拉（Nicole de Pontcharra）讲述了25岁那年的经历，当她和儿子住在卡萨布兰卡时，发生了一件奇特的事情，并从此开启了她绘画的职业生涯：“我看到蔚蓝的天空，帆在旋转，陌生人正在走近我，他递给我纸和画笔。第二天，我立即去买了一些蓝色颜料并开始涂画。”

然后，就诞生了第一批作品，有些是纸本水粉画，有些则是纸本水彩画。这些看起来很基础的绘画中，特别引人注目的是线条和颜色。艺术史学家布拉希姆·阿拉维（Brahim Alaoui）强调，这些首创作品借用了传统地毯的编织纹路，正是鲜活的生活与环境滋养了她对美的感觉。我们可以看到，她的作品中常带有她家乡特尼·查图卡（Tnine Chtouka）村庄的很多痕迹，如1977年画的“查图卡婚礼”（Le mariage à Chtouka）和1987年画的“查图卡织工”（Les tisseuses de Chtouka）。

他人品味

1965年，当艺术评论家皮埃尔·高迪伯特（Pierre Gaudibert）与艾哈迈德·切尔卡维（Ahmed Cherkaoui）一起来看望她的儿子时，发现了柴比亚的才华。此后，她的艺术活动范围迅速转向了更加广阔的国际领域。从1972年到1994年，她的画被巴黎牛眼窗（L'Œil de Boeuf）画廊代理。该画廊的创立者是热衷于艺术的巴西人塞雷斯·弗朗哥（Cérès Franco）。1985年，她与梅莱希（Melehi）和贝尔卡希亚（Belkahia）一起在格勒诺布尔的国家当代艺术中心展出。与此同时，她结识了COBRA团体的两位创始成员——画家阿列钦斯基

（Alechinsky）和柯尼耶（Corneille），她感觉自己作品的童真风格与他们更加接近。此后，她与肖像画派进行了深入交流，从此她的作品变得柔和而亲切，画中人物通常成对或成群结队出现，酷似她自己肖像的人物被描绘得无限温柔。例如两幅收藏在文化部系列中作品，1979年的“渔民”（Les pêcheurs）（22号、第25页）和“学童们”（Les écoliers）（23号、第27页）。还有其它反映演员、高尔夫球手、自行车手、花店销售员等肖像作品，都充满质朴的人情味，一起组成了柴比亚的生机勃勃的画中世界。

画布上灵动的油彩，透露了她沉浸在艺术中的快乐以及与作品对话的乐趣，例如1975年的《欢乐的家庭》（Familles de joie）或1982年的《散沫花女士》（Femme au henné）（75号、第70页）。这种快乐有时会创造梦幻，她在一些作品的标题中还提到了其他艺术形式，例如1985年的“先见者”（La voyante）和1990年的“魔术师”（Magicien）。一些评论家甚至从她对白色的运用、充满活力的线条以及会呼吸的画布中，感受到她作品神秘的萨满光环。柴比亚（Chaïbia）并没有抵触将她的作品进一步推向抽象画的极限，但这显然与她的纯真风格绘画截然不同，后者当然是被认同的主流文化，不过她更遵从于自己习惯性的表达。相反，我们通过她发自天性的表现手法以及她的色彩和线条，更加能够看到这位非凡的艺术家所奉献的艺术原味。



23. 柴比亚·塔拉尔（Chaïbia Tallal），《学童们》（Les écoliers），油画，85 x 75 cm



文化部珍品 一个系列的故事

厚达·奥塔拉胡特
(Houda Outarahout)

在历届大臣数十载的努力倡导下，文化部系列历经多方收集才得以建立成形。如今，这些令人印象深刻的艺术作品，极大地提升了艺术遗产价值，记录了摩洛哥从独立后到现在的艺术史，成为了摩洛哥艺术史不可分割的核心组成部分。

我们可以看到埃尔格劳伊 (El Glaoui) 最烈的马，在梅莱希 (Melehi) 多彩的海浪中驰骋；看到萨拉迪 (Saladi) 的遐想穿过哈桑·埃尔法鲁伊 (Hassan El Farrouj) 的日常；还有福阿德·贝拉敏 (Fouad Bellamine) 使用大胆而深邃的单色向埃尔·阿比亚德 (El Abyad) 的作品致敬。自 1970 年代中期以来，摩洛哥文化部收藏的这些艺术作品，成为了我们艺术遗产的重要组成部分。不过，正如穆罕默德六世现代艺术博物馆 (MMVI) 馆长阿卜杜拉齐兹·伊德里西 (Abdelaziz El Idrissi) 指出的那样：“该系列在收集的最初阶段是没有达成统一的共识的，作品也缺乏完整性而呈碎片化状态”。后来，在各位大臣的号召下确定了重点方向，进行了有组织的收集活动，才使得作品开始丰富饱满起来。

1976年，摩洛哥在拉巴特乌达亚民族志博物馆举办了第二届阿拉伯造型艺术双年展。突尼斯评论家杰拉尔·凯斯拉维 (Jellal Kesraoui) 对比了此前在巴格达的双年展，评论了此次展会的不足，他说：“阿拉伯艺术家错过了参与艺术史盛会的列车”。但根据艺术史学家布拉希姆·阿拉维 (Brahim Alaoui) 的说法，这



25. 比拉尔·谢里夫 (Bilal Chrif)，合成材料，2008年，帆布混合技术，129 x 129 cm



27. 萨阿德·哈萨尼 (Saâd Hassani)，2006年，纸上混合技术，171 x 99 cm

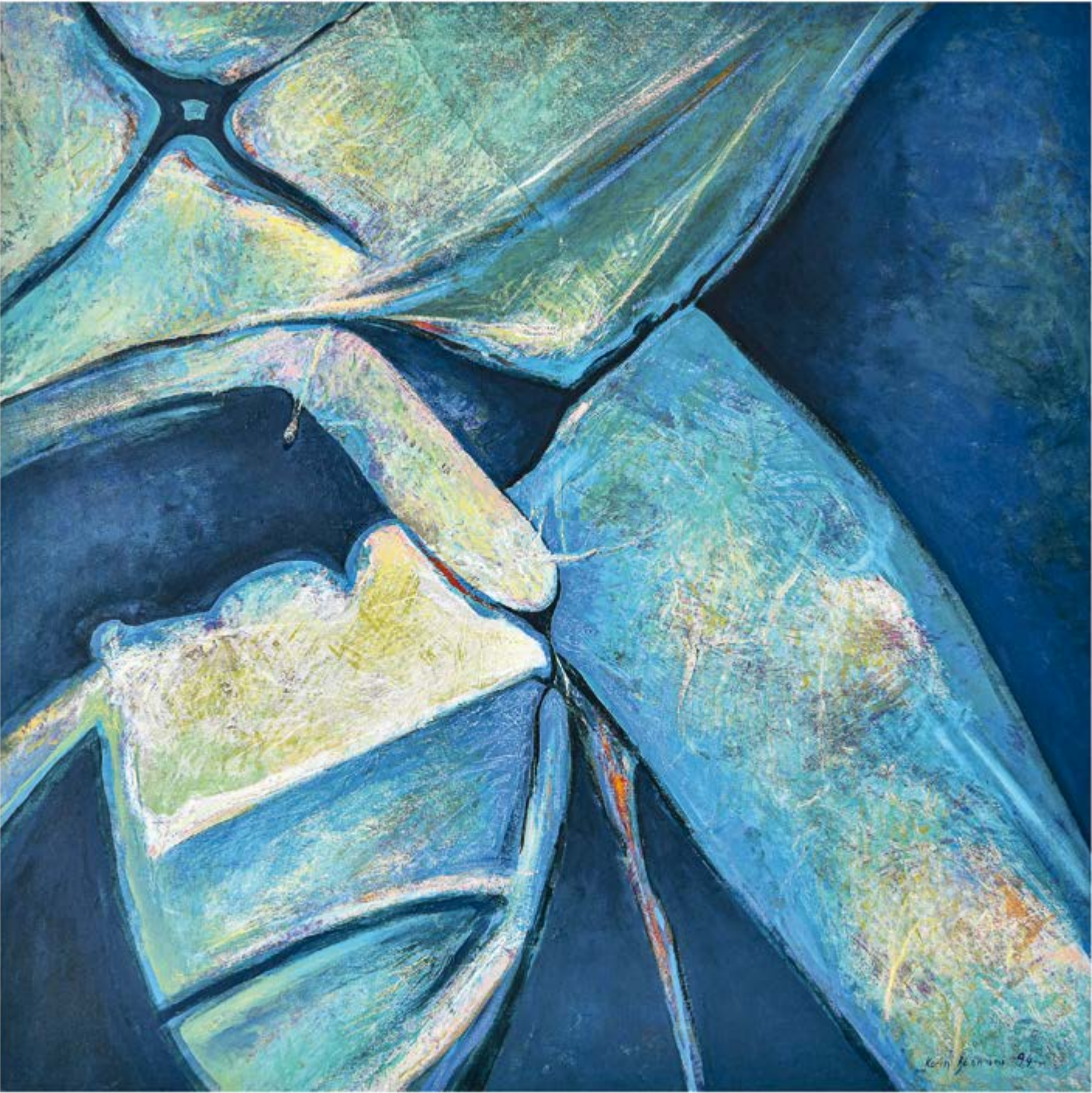


26. 穆罕默德·德里西 (Mohamed Drissi)，1995年，油画，82 x 62 cm

是“艺术向前迈出第一步的重大文化事件”。这次双年展促成了部门级的藏品收购，据文化部艺术司司长穆罕默德·本尼亚库布 (Mohamed Benyaacoub) 说：“在这次活动中，文化部的收藏品大约增加了30 件。”

开明二人组

时间进入到1980 年代，在穆罕默德·贝奈萨 (Mohamed Benaïssa) 大臣的任期内政策得以加速实施。对于这位前文化大臣 (1985年至1992年) 和外交大臣 (1999年至2007年) 来说，如果评价80年代中期之前的文化部艺术品收藏是成系列的，会有些名不副实，因为当时收集到的作品还很少。他评论说，“应当叫做摩洛哥国家的艺术品收藏更为确切，因为参与收藏的机构包括外交部、文化部、国民教育部、首相署以及马格里布银行 (Bank Al-Maghrib) 和存管基金 (Caisse de Dépôt et de Gestion - CDG) 等等”。实际上，这位前大臣的身份应该还包括摄影师和资深艺术爱好者。当年与他一起主持文化部工作、担任艺术总监 (1984 年至



28. 卡里姆·本纳尼 (Karim Bennani)，《无题》，油画，147 x 147 cm

1992) 的是艺术家穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi)。他与梅莱希 (Melehi) 一样，都是大西洋艺术古堡艾西拉 (Asilah) 土生土长的人，两人可谓志同道合，惺惺相惜。谈到梅莱希 (Melehi)，前大臣激动地回忆道：“我们已经融合为同一个人，我们从少年时代就一直在一起，一起做所有事情，甚至小学都是一起读的”。两人亲密无间的合作是推动该系列创建成功的关键因素之一。充满智慧而知识渊博的二人组，共同制定了艺术品收购的策略，为作品库奠定了基础。穆罕默德·本尼亚库布 (Mohamed Benyaacoub) 指出，该作品库的最初目的之一，是服务于摩洛哥王国在国际舞台上的文化影响力，同时作为支持软外交的工具。这样看来，该系列的目标是完全实现了。比如，1985 年在格勒诺布尔 (Grenoble) 的大型展览中，近 20 位摩洛哥艺术家的

作品得到了公众和评论界的一致好评；再如在 1986 年和 1989 年，与国王陛下访问开罗 (Caire) 和马德里 (Madrid) 的同时进行的展览，更是获得巨大的成功。据国家博物馆基金会 (FNM) 主席迈赫迪·库特比 (Mehdi Qotbi) 介绍：“文化部在梅莱希 (Melehi) 的督导下为这两个展览筹集了资金，用以发展前丹吉尔当代艺术博物馆 (现穆罕默德·德里西 (Mohamed Drissi) 博物馆) 的艺术影响力。”当时保存在丹吉尔的作品至少有 57 件，其中包括贝拉敏 (Bellamine)、柴比亚 (Chaïbia)、阿赫丹 (Aherdane)、梅利亚尼 (Meliani)、卡西米 (Kacimi)、哈姆里 (Hamri)、梅加拉 (Megara)、本·舍夫法吉 (Ben Cheffaj)、塞尔吉尼 (Serghini) 等的油画作品。



29. 穆罕默德·本纳尼 (Mohamed Bennani), 《无题》, 2003年, 画布绘画, 184 x 210 cm

在第一波收购的作品中, 出现了所谓的“北方”画家, 如本·舍夫法吉 (Ben Cheffaj)、梅加拉 (Megara) 和哈姆里 (Hamri) 等艺术家, 而其他著名艺术家如德里西 (Drissi)、瓦扎尼 (Ouazzani)、阿布·阿里 (Abou Ali)、布杰马维 (Boujemaoui)、阿姆拉尼 (Amrani)、塞布蒂 (Sebti) 和梅齐亚内 (Meziane) 的作品, 也在几年后收录了进来。此事从另一个层面说明, 梅莱希 (Melehi) 和贝奈萨 (Benaïssa) 大臣对推动国家艺术的发展可谓不遗余力, 并以艺术家的身份带动艺术家们开展了创新与研究。

迈赫迪·库特比 (Mehdi Qotbi) 认为, 如果没有这些来自北方的画家, 摩洛哥的艺术史就不够完整。当年, 许多摩洛哥当地艺术家都经历了艺术的自我变革, 并由此获得了广泛而深远发展。这使得一些艺术家不得不到丹吉尔 (Tanger) 定居, 才能深切感受到这里艺术的繁华景象, 从中找到艺术生命新的源泉。例如来自拉巴特的穆罕默德·本·阿里·拉巴蒂 (Mohamed Ben Ali R' bati), 他就是在到了丹吉尔后才发现了真正的绘画; 再如艾哈迈德·雅库比 (Ahmed Yacoubi), 他当年被美国艺术家保罗·鲍尔斯 (Paul Bowles) 在菲斯 (Fès) 发现后, 然后到丹吉尔定居才得以提高他的艺术表现手法以及国际化的创作视野。同时, 得土安 (Tétouan) 的美术学院也培养出了第一批受西班牙艺术影响的毕业生, 如梅莱希 (Melehi)、梅加拉 (Megara) 和查巴 (Chabâa)。这些艺术家后来都成为了“卡萨布兰卡画派”的中坚力量, 为艺术贡献了毕生的才华。

FNAC基金——艺术品收购背后的推动力

以 Benaïssa 和 Melehi 为思想标杆的评论员, 这一时期对视觉艺术进行了无限的赞美, 他们的推崇唤起人们对造型艺术的热情。布拉希姆·阿拉维 (Brahim Alaoui) 认为, 梅莱希 (Melehi) 具有强大的艺术家号召力。由于他在阿拉伯世界、非洲、美国等地备受尊崇, 人脉甚广, 每年都能够成功邀请到诸多著名的国际艺术家来参加艾西拉艺术节。这是一个拥有四十多年历



30. 阿卜杜拉赫曼·梅利亚尼 (Abderrahmane Meliani), 《无题》(双联画), 1998 年, 帆布混合技术, 200 x 150 cm (每幅)



31. 艾哈迈德·贾里德 (Ahmed Jarid), 艺术家 (双联画), 画布绘画, 150 x 140 cm (每幅)



32. 加尼·贝尔马奇 (Ghany Belmaachi), 《无题》, 1975年, 木板油画



33. 艾哈迈德·阿法拉尔 (Ahmed Afaïal), 《无题》, 1988年, 硬纸板油画, 122 x 82 cm



34. 努尔丁·法蒂希 (Nouredine Fatihi)，《无题》，2008年，油画，158 x 98 cm

史的艺术节，是名副其实的露天博物馆，更是一片优质艺术品被发现和收购的沃土。

穆罕默德·贝奈萨 (Mohamed Benaïssa) 大臣曾经谦虚地表示：“当我们觉得作品值得的时候，我们就果断购买。故而系列逐渐成形。” 布拉希姆·阿拉维 (Brahim Alaoui) 相信大臣和梅莱希 (Melehi) 对造型艺术是真正的行家并且眼光独到。穆罕默德·本尼亚库布 (Mohamed Benyaacoub) 还强调了文化部所做出的成绩：“文化部用较少的资金购买到了一些珍品，例如在1990年代初，只花了5万迪拉姆就购买了埃尔格劳伊 (El Glaoui) 的大型画作。” 如今，这位大师的画在艺术品市场已经价值几百万迪拉姆。

一个新时代

虽然最初的收购资金只是杯水车薪，但之所以能够奠定基础并发展壮大，那就要归功于穆罕默德·贝奈萨 (Mohamed Benaïssa) 大臣创建的国家文化行动基金 (Fonds national pour l' action culturelle - FNAC, 详见第155页)。大臣感叹说：“当我成为大臣时，文化部没有设立任何采购预算，所以我创建了FNAC，并从名胜古迹的门票收入中，制定了艺术品采购的预算。” 不过，1985年之前的门票收入非常有限，门票价格大约两迪拉姆。所以我把它增加到十迪拉姆。就这样，在财政委员会的严格监督之下，文化部产生的新收入让我们可以资助一些新项目包括艺术品的收购。他补充说：“然而，我们没有一个真正的场地来展示这些作品。1986年，在拉巴特靠近皇宫城门内的著名巴布鲁阿 (Bab Rouah) 画廊进行了大规模扩建和装修，才得以满足展览的需求，最后这里成为了代表摩洛哥的国家美术馆，也成为了拉巴特为世界著名画家提供展览的平台。这些为了艺术发展的工程，我们可以看到FNAC的功劳。”



36. 艾哈迈德·雅库比 (Ahmed Yacoubi)，《无题》，纸上水墨



35. 艾哈迈德·克里夫拉 (Ahmed Krifla)，《无题》，未注明日期，硬纸板油画，70 x 90 cm



37. 梅基·梅加拉 (Meki Megara)，合成材料，2002年，画布混合技术，190 x 131 cm



38. 阿卜杜拉蒂夫·拉斯里 (Abdellatif Lasri)，《无题》，2003年，油画，208 x 148 cm



39. 穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi)，《无题》，1985年，纤维素漆，117 x 100 cm



40. 阿卜杜勒卡德尔·拉拉吉 (Abdelkader Laâraj)，《无题》，1996年，木头亚克力，100 x 240 cm



41. 阿卜杜拉·哈里里 (Abdallah El Hariri)，《无题》（双联画），油画



42. 艾哈迈德·阿姆拉尼 (Ahmed Amrani)，《无题》，未注明日期



43. 穆罕默德·纳比利 (Mohamed Nabili)，《无题》，1994年，160 x 120 cm

到了1994 年和 1996 年，作家兼哲学家的阿拉尔·西纳西尔 (Allal Sinaceur) 时任文化大臣，他拨款近 100 万迪拉姆用于收购卡西米 (Kacimi)、米卢迪 (Miloudi)、贝拉敏 (Bellamine)、拉比德 (Labied)、布杰马维 (Boujemaoui)、埃尔哈亚尼 (El Hayani)、迪巴吉 (Dibaji)、布雷格巴 (Bouregba)、梅拉赫 (Mellakh) 等新一代著名画家的作品。1998 年穆罕默德·阿查里 (Mohamed Achaari) 掌舵文化部后，延续了这一传统。在他带动下，尽管预算有限，但收购政策焕然一新。在他的任期内，国家决定开始建设穆罕默德六世现当代艺术博物馆 (MMVI)，并制定了多项重大招标任务。穆罕默德·本尼亚库布 (Mohamed Benyaacoub) 回忆说：“当年文化部制定了预算，打算为新建的国家博物馆收藏约30幅大型作品，还将画布规格定为 2x1.5 米。艺术家们表现出了巨大的积极性，以远低于市场价的3万迪拉姆，向文化部贡献了他们的作品，这批画家包括布雷格巴 (Bouregba)、布杰马维 (Boujemaoui) 和米卢迪 (Miloudi) 等。”

2000 年代是摩洛哥造型艺术蓬勃发展时期。迈赫迪·库特比 (Mehdi Qotbi) 表示：“这十年的收购积累，使得穆罕默德六世现当代艺术博物馆 (MMVI) 组建完整的艺术品收藏系列成为可能。”伊德里西 (El Idrissi) 补充：“文化部通过收购新一代画家的作品来丰富艺术品收藏系列，包括埃尔哈亚尼 (El Hayani)、本达曼 (Bendahmane)、瓦扎尼 (Ouazzani)、莫阿·班纳尼 (Moa Bennani)、埃尔巴兹 (Elbaz)、阿法拉尔 (Afailal) 等新一代艺术家。”至于1989年后一直保存在北方博物馆中的拉胡尔 (Rahoule)、梅莱希



44. 阿卜杜勒海·梅拉赫 (Abdelhay Mellakh)，《无题》，油画，115 x 90 cm



45. 蒂巴里·坎图尔 (Tibari Kantour)，《无题》，帆布混合技法，120 x 190 cm



46. 卡迈勒·布塔莱布 (Kamal Boutaleb)，《无题》，未注明日期，纸上混合技术



47. 卡迈勒·布塔莱布 (Kamal Boutaleb)，《无题》，1982年，纸上混合技术



48. 阿卜杜拉赫曼·梅利亚尼 (Abderrahmane Meliani)，《无题》，1993 年，油画，180 x 140 cm

(Melehi)、斯劳伊 (Slaoui)、拉比德 (Labied)、米卢迪 (Miloudi)、卡西米 (Kacimi)、赛义德 (Sayed)、哈米迪 (Hamidi) 等艺术家的作品，也从2003年起陆续回到了首都。2009年，在图里亚·贾布拉内·克雷蒂夫 (Touria Jabrane Kraytif) 大臣的任期内，为加沙 (Gaza) 居民进行拍卖后，未售出的作品进入到文化部基金，使文化部的收藏进一步得到扩大。

最后，2012到2013 年之间，在穆罕默德·阿明·斯比希 (Mohamed Amine Sbihi) 大臣的任期内，国家博物馆基金会 (FNM) 与穆罕默德六世现当代艺术博物馆 (MMVI) 签署的重要合作协议之一，是文化部收藏的 60至70件作品借给MMVI博物馆。后来穆罕默德·拉拉吉 (Mohamed Laâraj) 大臣延续了这份协议。现任文化、青年和体育部大臣奥斯曼·埃尔·费道斯 (Othman El Ferdaous) 先生于2020年到任后，继续续签了这项协议，通过摩洛哥博物馆持续提高这一百多件藏品的知名度。此后，现任大臣一直致力于推广摩洛哥的造型和视觉艺术。

法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊

(Fatima Hassan El Farrouj)

评论人

艾曼纽·奥蒂尔
(Emmanuelle Outtier)

法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊 (Fatima Hassan El Farrouj) (1945年-2011年) 的世界，色彩斑斓，生机勃勃，蕴含着童话般的魔力。尤如《一千零一夜》里向苏丹王讲故事的“舍赫拉查德”：只是她不是用语言来讲，而是用画笔来讲。评论家阿卜杜拉赫曼·本哈姆扎 (Abderrahman Benhamza) 写道：“她所画的角色，在外观上看都非常的独特，但又都来自于摩洛哥传统的素材。她的作品深刻展示了生活的另一面。”

与《一千零一夜》的叙述者一样，无论是奴隶还是君主，法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊 (Fatima Hassan El Farrouj) 通过自己的再创作来赋予他们对命运的把握，从而摆脱作为女性的不公境遇。身为女性，对传统意识的束缚有着强烈的感受，也因此而更具突破的愿望。不可否认，在她的画中可以看到几乎所有绘画自学者的特征，包括个性化的图案风格、不尊重古典理论的透视，还有让人联想到刺绣中强烈对比的色彩等。这些个性化特征，可以在1994 年一幅作品中 (49号、第41页) 清晰地看到。然而，不得不承认，在她描绘的日常生活场景里，发挥了极大的独创性，比如她用一只眼睛代表一些侧面站立的人物。法蒂玛·哈桑 (Fatima Hassan) 在词源意义上就是“不在乎主流意见”，似乎从侧面也反映出了她的自由创作与个性魅力。当北非女性在绘画中被

世俗裹挟时，她却重新找到了自我表达的空间。

卡萨布兰卡画派的颠覆？

实事求是地评价，她是一位在男性世界中开创自我表达空间的先驱。女权主义作家法蒂玛·梅尔尼西 (Fatima Mernissi) 认为，法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊 (Fatima Hassan El Farrouj) 与柴比亚·塔拉尔 (Chaïbia Tallal) 和拉迪亚·本特·侯赛因 (Radia Bent Lhoucine) 一起，在摩洛哥艺术史和女性发展史上都占有特殊地位。然而，关于这位得土安 (Tétouan) 自学成才的画家的成长记录很少，少到只有这么一条，她是受其同样是画家的丈夫哈桑·埃尔法鲁伊 (Hassan El Farrouj) 启发才接触绘画，后来在她的姓氏中就用了她丈夫的姓名“哈桑”和“埃尔法鲁伊”。与任何偶像一样，伴随她非凡的绘画生涯，出现了很多的传奇，我们今天很难从其作品中剥离这些传奇色彩，同时也很难摆脱对她的作品的一些执见。从将她归类为童真艺术开始，有人就将她的作品打入“儿童绘画”这个极度边缘化的境地，以偏见来贬低她有着丰富内涵的作品。她的作品于 1965 年在卡萨布兰卡的独立艺术家沙龙上首次展出时，当时卡萨布兰卡画派的前卫艺术家们才刚崭露头角。



与《一千零一夜》的叙述者一样，无论是奴隶还是君主，她通过自己的再创作来赋予他们对命运的把握，从而摆脱作为女性不公的境遇。

或许，这就是误会产生的最大的原因，看得出，卡萨布兰卡画派拒绝接纳自学者的绘画。穆罕默德·查巴（Mohamed Chabâa）于1967年的舒芙蕾（Souffles）评论中曾宣称，通过这种幼稚的现象，我们得出的结论是，一个不发达的国家只能产生不发达的艺术。然而，不可否认的是，法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊（Fatima Hassan El Farrouj）的艺术同样涵盖了卡萨布兰卡画派追求的摩洛哥精神。与法里德·贝尔卡希亚（Farid Belkahia）、穆罕默德·梅莱希（Mohamed Melehi）或穆罕默德·查巴（Mohammed Chabâa）一样，她的作品挑战了西方艺术的学术规范——透视、比例与逻辑。文化部系列收藏的一幅1982年的作品中，就描绘了两个女人中间的一个裹着襁褓的婴儿（50号、第43页），显然是对造型艺术提炼理解的佳品。

阿卜杜拉赫曼·本哈姆扎（Abderrahman Benhamza）评论说：“她创作的作品有一部分是黑白的风俗场景。这应该是她平时作品的真正底片。”就像奖章的背面一样，这种质朴而严肃的黑白对比，给人的印象十分深刻，完全是那种穿透色彩而解构对象的迷人小宇宙，与柴比亚（Chaïbia）超越女性主题相比，法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊（Fatima Hassan El Farrouj）的作品也许并不那么宏大而华丽。无论喜不喜欢，事实证明，她的作品所表达的内涵远比人们谈到的更为丰富。



50. 法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊（Fatima Hassan El Farrouj），《无题》，1982年，油画

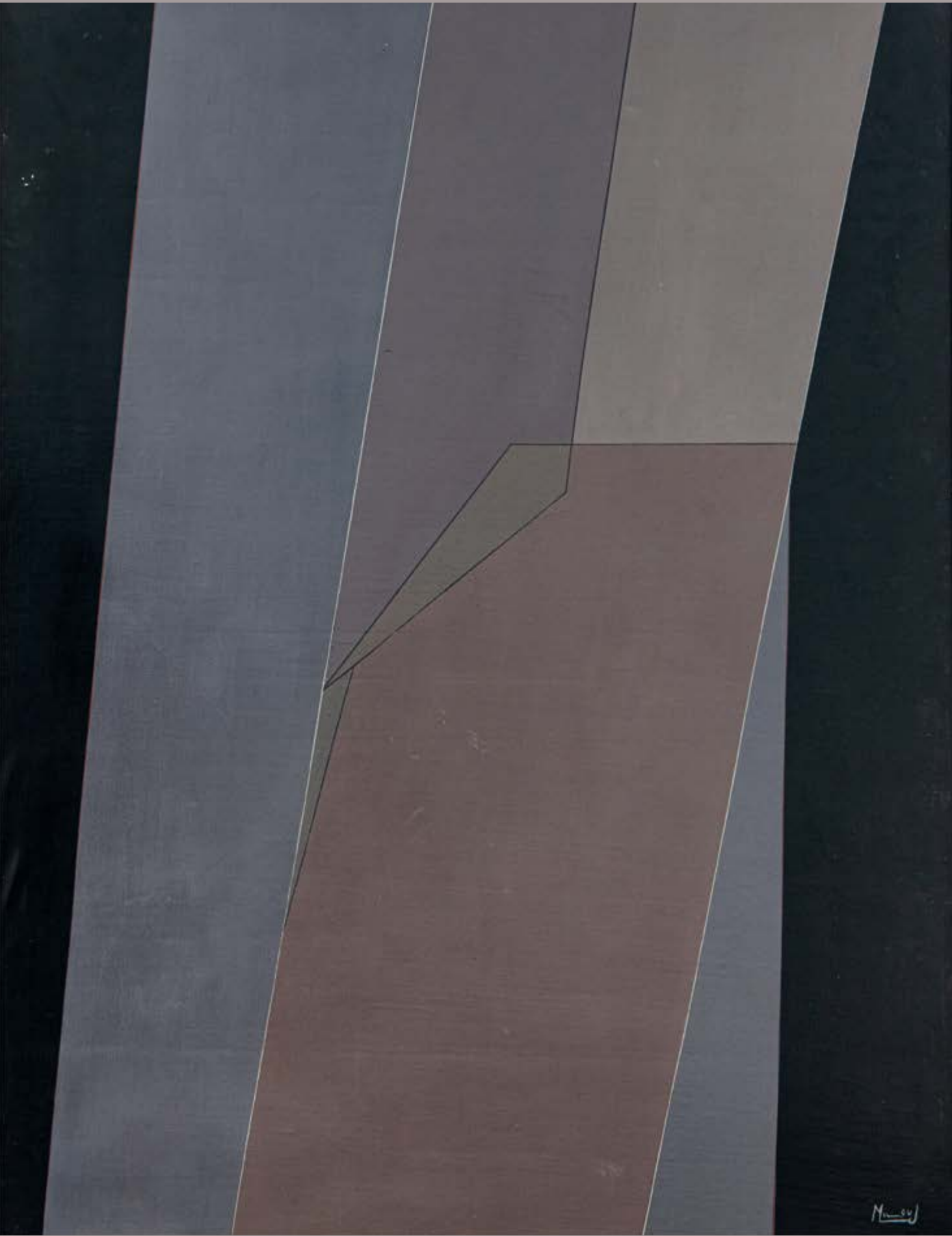


51. 米卢德·拉比德 (Miloud Labied)，《无题》，1978年-1980年，油画，150 x 194 cm

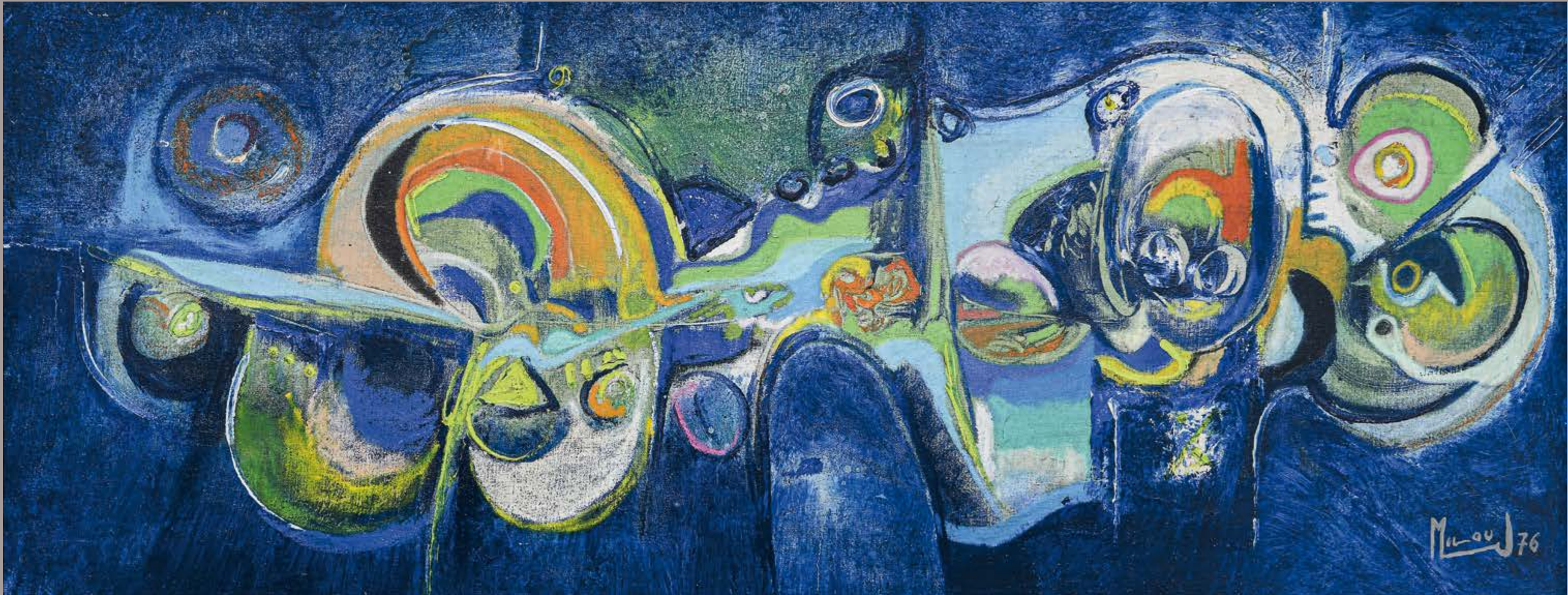
米卢迪 (Miloudi)

评论人

杜尼娅·本卡西姆
(Dounia Benqassem)



52. 米卢德·拉比德 (Miloud Labied)，《无题》，1981年，油画，150 x 115 cm



53. 米卢德·拉比德（Miloud Labied），《无题》，1976年，油画，40 x 107 cm

“评论我的作品如何漂亮，我是不感兴趣的。我希望人们看到这些作品的时候，内心能够泛起一些对困惑的思考。”米卢迪·拉比德（Miloudi Labied）（1939 年-2008年），别名米卢迪（Miloudi），喜欢充分争取自己创作的自由。在他的一生中，尤其是他的艺术生涯里，他常常冒着许多风险对社会或同行进行特立独行地评判。2004 年我多次采访了他（详见我出版的《摩洛哥视觉艺术 50 年（1956-2006 年）》，AfricArts出版社，卡萨布兰卡，2021 年），他告诉我说：“众所周知，我的职业是自由类型。当我为自己工作时，所有的决定由我自己来下，是否参展、作品是卖或不卖，都没有关系，最重要是我只做我想做的事情！”我们可以从他对事的一个实例来了解，看看他所说的自由是什么。某银行给他下了一个订单，他说：“两个月来，我不知道该从哪里入手。没有画任何草图，我脑海里只是一直在自由地构思和酝酿。两个月后，我用一个半小时完成了这幅作品。”1988 年，他接受瑞士艺术杂志采访时，总结了自己的艺术之旅。他说自己是受保罗·克利（Paul Klee）影响，从自由具象绘画开始，然后是抒情的抽象风格，随后做了三、四年的浮雕（评论家们对这段时

期给予了尖锐的批评）。作为一名雕塑家和摄影师的同时，米卢迪（Miloudi）还认为自己是“画家兼研究员”。他不断探索新的艺术形式，不断变化他的创作风格，不断尝试各种创作材料，将他手头所能触及的任何东西都融入到他的作品中。

他的抒情抽象作品极具个性，最广为人知。“对我来说，绘画是一种迷蒙的时刻，是灵魂在舞蹈，一定会有某种灵感从我头脑里迸发出来，否则就不是绘画。”这种艺术表现的自在状况，可以从文化部系列中的一幅于1976年完成的作品中很好地体现（53号、第 46-47 页）。他告诉我：“我总是可以在最短的时间内萌生一些新鲜的想法，不过，所有思想都有源头和来处，这个来源可以在1966年、1968年、1970年的作品中觅得踪影……”。所以，我们可以从他晚年的作品中看到早期作品的痕迹。2007 年 4 月，在卡萨布兰卡的威尼斯画框画廊（Galerie Venise Cadre）期间，尽管米卢迪（Miloudi）很少参展，但还是有一些记者注意到了他参展的作品与以往存在着某些形式上的重复。事实上，在他几乎所有的作品中，都可以找到圆形线条这个元素的存在。阿兰·弗拉芒（Alain Flamand）在摩洛哥当代绘画剖析（马达里斯出版社Ed. Al-Madariss，卡萨布兰

对我来说，绘画是一种迷蒙的时刻，是灵魂在舞蹈，一定会有某种灵感从我头脑里迸发出来，否则就不是绘画。

卡，1983 年）中写道：“在他 1983 年之前，米卢迪（Miloudi）作品的有机统一就是圆润这一经典元素”。在不同的作品中，他与世界的对话，都安排在一个色彩鲜艳、充满活力的圆圈之中。”

1980 年代，米卢迪（Miloudi）执着于突破，创造了所谓的“平面”系列，即围绕垂直线条来构建空间。文化部收藏的这幅 1981 年的作品（52 号、第 45 页）就是这个特殊阶段的代表作。可以说，从抒情抽象转向几何表现是非常的罕见。他在接受采访时告诉我：“在没有任何征兆的情况下，我内心深处突然产生了强烈的改变欲望，我被这种创作力量推动，但没有人告诉我该怎么做，我也不知道要改变什么。1980 年去美国以后，我对摩天大楼的印象非常深刻。为了表现它们，我别无他法，体内爆发了垂直线条与空间的新认知，因此在

某种程度上，你可以说这些创作很相像。”1983 年在巴布鲁阿（Bab Rouah）画廊展出这个系列后，震惊了评论界的同时也带来巨大争议。

有人说米卢迪（Miloudi）是自学成才的艺术家。事实上，我们知道的是，他从事过多种职业，如园丁、设计师、模型制造商；从 1958 年到 1962 年，他在由杰奎琳·布罗德斯基斯（Jacqueline Brodskis）指导的拉巴特青年部的工作室学习了素描及其他绘画；此后的1974年，他在巴黎的美术学院还度过了一年的学习时光。令所有人惊讶的是，年轻时经常光顾童真艺术世界的他，是唯一一个发展成为完全掌握了当代艺术表现手法的艺术家。因对音乐和造型艺术的深度理解以及永远的好奇心，米卢迪（Miloudi）远非自学者可以定义，他是一个天才，创造了属于他自己的风格。



54. 纳菲·本·克里奇 (Nafie Ben Krich)，《鸡球》 (Boule de poule)，2020年，亚克力+鸡毛+铅笔， 79.5 x 65 cm

文化部的 新收购 逆境中的艺术

厚达·奥塔拉胡特
(Houda Outarahout)

在全球新冠疫情蔓延的背景下，文化部通过一个专门的采购委员会，推动了一项特殊的计划，用以特别支持摩洛哥艺术家和文艺演员。此项计划，为收藏品系列增加了一百多件作品，同时也为年轻的当代艺术家们带来了创作动力。

文化部艺术总监穆罕默德·本雅库布 (Mohamed Benyaacoub) 表示：“这个特殊时期，首先针对疫情制定了系列的防疫措施，然后我们立即着手制定缓解摩洛哥艺术家困境的计划。国家文化行动基金 (FNAC) 自 2014 年成立以来，就预备了两亿迪拉姆作为对艺术家的支持资金。当前，艺术家面临市场的严重收缩，因此，支持范围也增加到对艺术品的直接收购。

大臣为此专门任命了一个委员会，负责甄选所有收购的艺术作品。委员会由九名成员组成，包括穆罕默德六世现当代艺术博物馆 (MMVI) 馆长阿卜杜拉齐兹·伊德里西 (Abdelaziz El Idrissi)、文化部造型艺术处处长拉奇达·拉哈尔 (Rachida Lakhali)、文化部艺术总监穆罕默德·本尼亚库布 (Mohamed Benyaacoub)、国家美术学院教师拉希玛·埃尔·阿鲁德 (Rahima El Arroud) 以及画家穆纳·切拉特 (Mouna Cherrat) 和阿杰布·祖比尔 (Ajeb Zoubir)，并由视觉艺术教授阿卜杜拉赫曼·巴纳纳 (Abderrahmane Banana) 担任主席。本雅库布说：“艺术家们响应文化部发起的号召，我们收到了三百多份作品提案。我们尽一切努力简化了申请的程



55. 玛迪哈·塞巴尼 (Madiha Sebbani)，《上吊》 (Pendul)，2017年， C 型半哑光纸印刷，90 x 130 cm

序，首次开通了数字化应用程序来管理申请的作品。只要申请文件经过审核符合规范，剩下的就是对作品的艺术水准进行甄别。”

130 件作品，200 万迪拉姆

2020年 6 月，启动了收购计划。200 万迪拉姆的预算共购买了大约130件作品，每幅价值在 5,000 至 30,000 迪拉姆之间，此举大大丰富了该部的收藏品。与此同时，国家博物馆基金会 (FNM) 也发起了联合行动，预备了 600 万迪拉姆的预算。该基金主任迈赫迪·库特比 (Mehdi Qotbi) 介绍说：“联合行动的收购规划是该基金支持当代艺术创作而采取的一系列行动的延续。”此外，还计划为七十多位摩洛哥艺术家在穆罕默德六世现当代艺术博物馆 (MMVI) 举办各种展览。

这些支持行动难能可贵，在疫情封锁的困境下，

为摩洛哥艺术家们驱散了阴霾，带来了新鲜空气，更为年轻一代的艺术家提供了难得的展示平台。如卡迪亚·艾尔·阿比亚德 (Khadija El Abyad)、拉玛·卢西格 (Rahma Lhoussig) (63号、第 57 页)，还有玛迪哈·塞巴尼 (Madiha Sebbani) (55号、第50页)。这些90后艺术家们，他们所创作的主题往往是通过对社会现象的观察而受启发，敢于探究被遮掩或隐藏的真相，也敢于质疑权威的观念，同时也热烈倡导为艺术而构筑梦想，为创作而催化个性力量。摄影艺术也在这次活动中亮相，例如阿明·乌尔马基 (Amine Oulmakki) 的滑稽表演 (62号、第 56 页)、福阿德·马祖兹 (Fouad Maazouz) 的梦幻般的表现 (59号、第 54 页)、穆罕默德·基利托 (M'hammed Kilito) 的社交 (56号、第51页)、以现实为基础的北方摄影代表人物拉希德·欧塔西 (Rachid Ouettassi) (61号、第 55 页)，还有来自



56. 穆罕默德·基利托 (M'hammed Kilito)，《梯格莫勒特的孩子们》 (Tighmert Kids)，2017年，美术纸印刷，80 x 80 cm



57. 亚辛·巴尔布齐奥 (Yassine Balbzioui), 《获胜者是……》
(The winner is...), 2019年, 布面丙烯, 135 x 200 cm

摩洛哥侨胞努尔·埃丁·埃尔·古马里 (Nour Eddine El Ghoumari) 的强烈黑白对比的肖像 (58号、第 55 页)。

精挑细选

收购委员会成员恪遵职守，以使命为担当，目的就是为了让甄选出优秀的作品。而艺术家则以优秀的作品传递真善美和反思，收购委员会特别赞扬了莫辛·拉豪伊 (Mouhcine Rahaoui) 和纳菲·本·克里奇 (Nafie Ben Krich) 等年轻造型艺术家的作品 (54号、第 48 页)。无论是悲剧还是喜剧作品，艺术家们关注并思考人类的发展、质疑生活中的荒谬和社会的异化。一些知名的艺术家也加入了行动的行列，包括亚辛·巴尔布齐奥

(Yassine Balbzioui) 和他永不满足的想象力 (57号、第52页)、拥有丰富作品的阿米娜·本布赫塔 (Amina Benbouchta) 的双联画 (65号、第58-59页)、穆莱·优素福·卡赫法伊 (Moulay Youssef El Khafai) 深不可测的内省、还有苏伊里画家阿卜杜勒马莱克·贝里斯 (Abdelmalek Berhiss) 的嵌合体、蒂巴里·坎图尔 (Tibari Kantour) 的绚丽的风景以及梅里姆·艾尔吉 (Meryem El Alj) 的悬浮与消失等形式的作品。支持行动在特殊时期发挥了重大推进作用，为文化部系列的收藏又一次增光添彩，事实证明文化部对当代和新兴场景下的艺术发展给予了极大的信心。



58. 努尔·埃丁·埃尔·古马里 (Nour Eddine El Ghoumari), 《萨拉、5岁、伊费尔坦村》
(Sara, 5 ans, village d' Ifertan), 2018年, 80 x 80 cm



59. 福阿德·马祖兹 (Fouad Maazouz)，《在我的梦中》 (In my dreams)，2004年-2020年，
印刷在美术纸上，100 x 140 cm

这个拥有200万迪拉姆的收购预算的项目，为文化部的藏品增加了大约130件作品。



60. 哈桑·纳迪姆 (Hassan Nadim)，《在本·优素福学校上的灯光，马拉喀什》 (Lumières sur la medersa Ben Youssef, Marrakech)，2001年，喷墨打印，40 x 60 cm



61. 拉希德·欧塔西 (Rachid Ouettassi)，《巴黎电影院，丹吉尔》 (Le cinéma Le Paris, Tanger)，2012年

63. 拉玛·卢西格
(Rahma Lhoussig),
《无题》, 2020年, 布面
混合技术, 100 x 100 cm



62. 阿明·乌尔马基 (Amine Oulmakki), 《失重 2》 (Apesanteur 2),
2018年, 印刷在美术纸上, 70 x 100 cm

64. 西迪·穆罕默德·曼
苏里·伊德里西 (Sidi
Mohamed Mansouri
Idrissi), 《欣喜若
狂的恍惚》 (Ecstatic
Trance), 2020年, 油
画, 120 x 100 cm



阿米娜·本布赫塔 (Amina Benbouchta)

评论人

评论人：玛丽·莫伊纳德
(Marie Moignard)

阿米娜·本布赫塔 (Amina Benbouchta) 出生于 1963 年。早期，她曾接受了多个著名画廊的艺术专业的培养，但在进入巴黎美术学院担任审计员之前，她先学习的却是人类学。这个学科让她明白在人群中该怎么样做自己。小时候她被判定为是一个“不会成功”的小孩，很快她就明白了其中的意思，身为女孩就意味着闭嘴、沉默和“不打扰”。一直到她成为一名真正的艺术家时，正是本布赫塔 (Benbouchta) 自己大胆发出了声音，打破了关于“干扰”的预言。

她的艺术生涯确实经历了多重预设。首先是因为她敢于打破学科界限，她在艺术创作中，大胆地采用了多种艺术表现形式，如油画、素描、摄影或装置艺术等。这种多样性并没有使作品变得更为复杂，尽管她的作品常常让人看似迷宫。在她的画中，元素似乎漂浮在空间中，它们之间的联系似乎并不明显，就像是一片一片意识的片段经过拼贴出来的结果，是某种思想而不是某种具象化的物。驻足画前，就交给观者自己来完成理解，和艺术家一道在迷失的思想迷宫中寻找解答。最后，不得不说，阿米娜·本布赫塔 (Amina Benbouchta) 的作品爆发于一个临界点，那就是当你既委身于社会，又不甘于现状，冲突力量不断沉淀，直到石破天惊。来自资产阶级背景的她自始至终就是一个思想者，提出问题反思自己，身在何处，又当何往——她的作品就是问题，也是答案。矛盾体并不奇怪，我们不禁想到另一个人，路易丝·布尔乔亚 (Louise Bourgeois)，她对性别的不断质疑以及她作为女性艺术家的抗争。



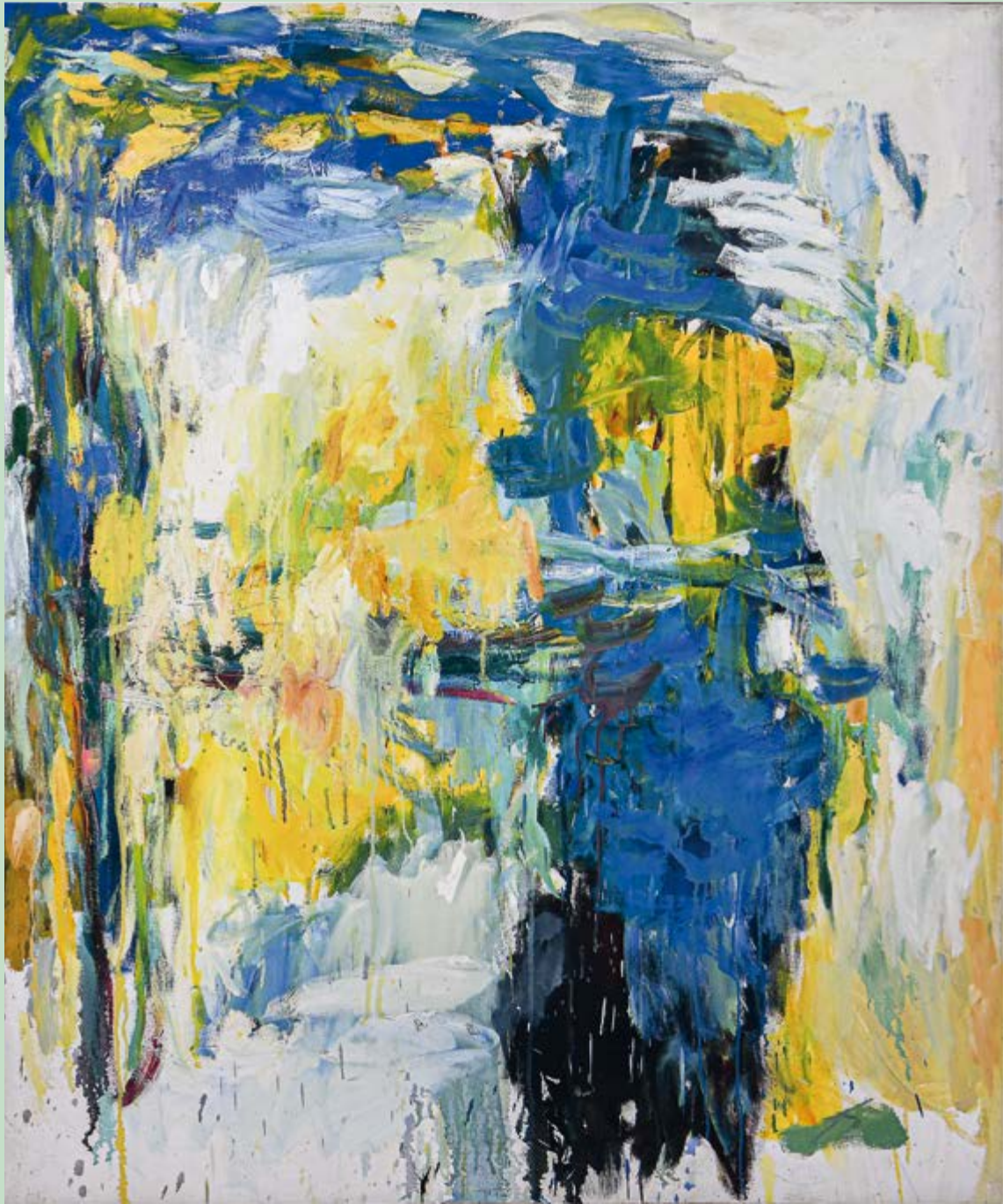
65. 阿米娜·本布赫塔 (Amina Benbouchta)，《从记忆中打开的书》(Livres ouverts de mémoire)
(双联画)，2019年，亚克力墙纸拼贴画，68 x 48 cm (每幅)

她采用的众多形式或途径中，自由——或者更确切地说她的追求——是连接她所有创作的共同点，她于2014年画的作品《狼的陷阱》（Wolf Trap），在这个意义上完全可以作为一个鲜明的脚注。一个绣有红色和金色的华丽垫子上面，演绎着一种令人绝望的惩罚和囚禁。从多层维度之间的矛盾可以概括她的艺术表现手法，也就是说，她的每件作品都看似散发着优雅的表面光泽，但艺术家却以暗线编织出一种鬼魅美学。本布赫塔（Benbouchta）用一个奇妙的比喻来戳破她的表面幻觉：她的绘画作品和摄影作品中那些袋鼠、兔子以及蝴蝶，无不诉说着一个个美妙而神奇的动物寓言。最重要的是，她召唤着刘易斯卡罗尔（Lewis Carroll）所创造的角色爱丽丝，一个迷人的却被挣脱束缚诱惑至深小女孩。

逃离笼子

对于本布赫塔（Benbouchta）来说，绘画媒质本身就是一种超强的启发工具。2020年6月在接受Diptyk杂志采访（53-54号刊物）时，她说：“绘画就是一种持续的蜕变，我无法脱离蜕变，无论离开多远我总是要回到她的身边。”在她的画中，爱丽丝的性格像幽灵一样，通过各种若隐若现的痕迹显露出来。此后，她又开始走向抽象艺术之路，如 1990 年代文化部收藏的双联画（66号、第 60-61 页），其灵感来自美国画家琼·米切尔（Joan Mitchell）的作品。再后来，她开始选用一系列构成她今天视觉识别特征的物像：四叶形、心形、弯曲的树枝或笼子。后者我们可以从2019年的另一幅双联画《记忆之书》（Livres ouverts de mémoire）中找到（65号、第58-59页）。笼子以衬裙的形状表现出来，这是同时能传达温馨和囚禁的物像，你既可以将它比喻为陷阱或者禁闭室，也可以看成是一间温馨小屋，可以居住其中避风避雨。难道我们不是常在禁锢和自由之间做心念的奴隶吗？

或许，本布赫塔（Benbouchta）在她的摄影作品中最能表达她创作的无拘无束。2010年代初，她登上舞台追寻完美形象，呼唤完美女人，但最终这种初心却慢慢消失了。她走进了另一个空间，她的作品通过无休止地反射，演绎了镜子另一边的故事。一面倒置的镜子向爱丽丝展示了现实的另一面，艺术家将自己隐藏起来，参观者成为了主角，以另类视角目睹一个被自己隐蔽的自我。通过模糊个性来表达具有普遍现象的共性，阿米娜·本布赫塔（Amina Benbouchta）希望以此唤醒女性在家庭之外存在的过于隐蔽的一面，鼓励她们一次又一次地去尝试逃脱那个自我定义的无形的笼子。



66. 阿米娜·本布赫塔（Amina Benbouchta），《无题》（双联画），油画，129 x 110 cm（每幅）

阿米娜·本布赫塔（Amina Benbouchta）召唤着刘易斯卡罗尔（Lewis Carroll）所创造的角色爱丽丝，一个迷人的却被挣脱束缚诱惑至深小女孩。

阿卜杜勒克比尔·拉比 (Abdelkébir Rabi')

评论人

杜尼娅·本卡西姆
(Dounia Benqassem)

阿卜杜勒克比尔·拉比 (Abdelkébir Rabi') 生于 1944 年，自 1980 年代以来，他的作品在摩洛哥绘画历史上占据着重要的创始地位。拉比 (Rabi) 最初是一名高中教师，早年对绘画艺术充满了热情，接受艺术培训后，他开始从具象绘画进行艺术创作。后来到了 1970 年代，他逐渐走向了抽象的绘画风格。作画时，他首先使用砂浆精心打底作支撑，然后进行抛光。他介绍说，我主要使用慢干的油画颜料和古老的蛋彩画技法，方便多层涂抹和修改创作。只要画布能撑得起，我若发现先前画的不好，就会在上面不停地调整和修改。有时候有些画布支撑不起了，我就果断毁掉另拿一张重新开始。

他的作品中，常常在白底上出现有力的黑色线条，只注重体现创作意识，却不遵从光与影的现实存在。他对我说：“表达光的最佳方式是靠明暗与阴影，阴影必须通过光而存在，但光只存在于自身——光。”

我不禁将他比作美国画家弗朗茨·克莱恩 (Franz Kline)，其主要作品《马霍宁》(Mahoning) 也让人联想到中国书法。拉比 (Rabi) 把他的经验告诉了我：“在东方绘画的观念中，白色颜料是不存在的，因为它是绝对的光，它是纸的表面本色。在西方绘画中，白色则是一种材料，如在克莱恩 (Kline) 的画中，白色颜料就是光的来源。东方绘画中，白色是虚与无，而在克莱恩 (Kline) 的身上，白色是饱满与堆积。”



67. 阿卜杜勒克比尔·拉比 (Abdelkébir Rabi')，《无题》，油画，103 x 75 cm

表达光的最佳方式是靠明暗与阴影，阴影必须通过光而存在，但光只存在于自身——光。



68. 阿卜杜勒克比尔·拉比（Abdelkébir Rabi’ ），《无题》，1988 年，油画，130 x 126 cm

确定性的真相

拉比（Rabi）的每幅作品都是冥想的结果，有自己的组织逻辑和节奏。艺术家专注于创造时间的无限延展，使画布上的空间活动起来。时间与空间这两个概念与绘画的结合，造就了强烈的感官体验，某种意义上来看就是一种信仰行为，属于他乐得所见的“确定性真理”。他是一位卓越的画家，一束区别普通之物的耀眼的光，他深深地爱上了画布上的黑色线条和干净的空白画面。

创作要达到“美”，必须进行深入挖掘、超越表象。当我每次觉得找到了某种意义、接近了某种光，我的潜意识里却感觉方向不对，因而不得不重新开始寻找新的方向。文化部收藏的拉比（Rabi）1980 年代后期的

作品，代表了艺术家追求的一个重要阶段，所有这些作品的主题都在表达永恒的真理之光，闪烁的色彩似乎在抚慰他的痛苦，并暗示着希望的曙光的到来。真正的艺术绝不是技术，而是一种灵魂的追求，所以它源自深度思考，而不是机械劳作。

问及拉比（Rabi）关于他的“思想流派”时，他说：“不知道该怎么描述自己与艺术的结缘，我的身上居住着绘画创作的运动精灵。1970 年代末，我不断深入反思，我的画不是被建构出来的，而是被创作出来的。它是一种运动，一种写作，因而它既不是结构式的，也不是套路式的，它是一种动力，一种姿态，它是与空间、空虚和寂静的对话。”



69. 阿卜杜勒克比尔·拉比（Abdelkébir Rabi’ ），《无题》，油画，120 x 100 cm



70. 达马索·鲁阿诺 (Dámaso Ruano), 《拿着烛台的老妇人》(Vieille femme avec chandelier), 1961年, 硬纸板油画, 83 x 61 cm



收藏系列的作品故事 摩洛哥艺术史综述

评论人：纳迪亚·萨布里 (Nadia Sabri)

71. 穆罕默德·塞尔吉尼 (Mohamed Serghini), 《女人肖像》(Portrait d'une femme), 1945年, 油画, 45 x 38 cm

纳迪亚·萨布里 (Nadia Sabri) 有多重身份，他既是思想与艺术史教授、独立策展人，还在国际艺术评论家协会 (Association Internationale des Critiques d' Art) 担任摩洛哥分会主席，他对文化部收藏系列进行了专业的解读，如果与相关作品及作者的评论进行对照阅读，相信读者可以得到更加深入而全面的理解。



72. 阿齐兹·阿布·阿里 (Aziz Abou Ali)，《青年人像》 (Figure d' un jeune homme)，1961 年，油彩纸，64 x 49 cm



73. 阿齐兹·阿布·阿里 (Aziz Abou Ali)，《赤裸躯干的孩子》，1961年，硬纸板油画，80 x 61 cm



74. 艾哈迈德·本·耶塞夫 (Ahmed Ben Yesséf)，《两个农民》 (Deux paysans)，1965年，羊毛上的油彩，179 x 100 cm



75. 柴比亚·塔拉尔（Chaïbia Tallal），《散沫花女士》（Femme au henné），1982年，油画，85 x 64 cm



76. 阿齐扎·塞巴（Aziza Sebbah），《无题》，1962年，硬纸板油画，91 x 72.5 cm

Oudayas）举行了阿拉伯造型艺术双年展。该博物馆建于 1915 年，它的历史背景众所周知。所以，当年的双年展场地选址、法国殖民时期所建立的文化体制以及展览和艺术活动的组织机制，无形中形成了关联呼应。值得一提的是，博物馆的现代艺术展馆还曾举办过东方艺术家作品的展览。另一个重要的时间是1922 年至 1933 年间，摩洛哥画家和雕塑家协会的艺术家们的作品展示，宣告了摩洛哥第一代艺术家群体的形成。在这个时间段里，第一批展览名为“土著艺术家展览”，所展示作品的作者被殖民者称呼为“土著”艺术家。比如 1929 年，在博物馆的露台上展出了艺术家的作品，还被评论家雷米·博里厄（Rémy Beaurieux）认为是“幼稚”的艺术（详见“乌达亚博物馆的土著艺术家展览”，摩洛哥评论杂志，第 3 期，1930 年 2 月 20 日）。此后的一次展览由土著艺术部主任普罗斯珀·里卡德（Prosper Ricard）主持，这次展览参加的艺术家有吉拉利·本·塞拉姆（Jilali Ben Sellam）和一位菲斯（Fès）年轻的女士肯扎（Kenza）。博物馆还展出了来自菲斯的卡德里兄弟（frères Kadri）、来自拉巴特的哈吉·阿布登内比·隆达（Hadj Abdennebi Ronda）的作品，还有我们很熟悉的本·阿里·拉巴蒂（Ben Ali R’ bati）的作品。这些自学成才的本土艺术家，发挥了他们的天赋，坚持自己的主题和表现方式，还模仿过东方主义画派。他们博采众家之长，不断进行艺术的探索和实践。不过，接触东方主义和殖民遗产有很重要的意义，因为它建立了一个本土传统艺术与外界链接的桥梁，而在此之前，艺术家们仅限于关注本土彩绘艺术、书法艺术以及更普遍的传统艺术。

回到这些作品，它们已经奠定了一个现代艺术收藏体系的基础。土著艺术监察长让·巴尔杜伊（Jean Baldoui）在他的文章《进化》（L’ évolution）中指出（该文章刊登在1934年北南评论（Nord-Sud）的著名特刊“土著艺术”中）：“虽然我们停止了一些尝试，但我们还是取得了一些显着的成功，这些成果足以构成在拉巴特摩洛哥现代艺术品收藏的雏形，并在各个层面都建立起了支撑基础。”

我们看到当时的本地艺术家作品，经常采用一些东方主义主题，包括露天赶集市场、宗教节日、东方风景等元素。除了选取的主题之外，这些作品还以感性模式和标志性技法，为新的审美机制的出现铺平了道路，这种机制的出现将截断当地传统艺术的历史长流。

肖像艺术很好地说明了这一转折点及其产生的影响。几十年来，摩洛哥艺术家们将肖像艺术作为一种流派进行实践，同时也显示出他们与语境之外的任何个性表现出了对抗。文化部的收藏系列的肖像画提供了一套跨越时代和不同风格的作品，从穆罕默德·塞尔吉尼（Mohamed Serghini）1945年的《女人肖像》（Portrait d’ une femme）（71号、67 页）的现实主义具象绘画，到艾哈迈德·本·耶塞夫（Ahmed Ben Yesséf）1965年的《两个农民》（Deux paysans）（74号、69 页）、1961年达马索·鲁阿诺（Dámaso Ruano）采用学术方法的《拿

在文化机构的历史上，鉴于一些西方大型博物馆对收藏品开展的研究整理方法，尤其是在去殖民化运动的背景下，一些南半球发展中国家的国家博物馆对公共收藏品的收集、清理和解读的过程，我们经过研究就会发现，他们在资金募集、研究管理等方面，已经形成了一套先进的机制和实用的方法。借鉴这种机制，可以顺利开启整理或研究解读——自己国家的艺术史的进程，使用这种方法，可以很好地挖掘收藏品的历史价值，并定义这些收藏品新的身份。

借着对公共收藏品进行作品重组的机会，研究不同时期的创作方式和风格趋势，来恢复和重现国家艺术发展的历史，此举无疑激发了参与者的热情。这是一项挖掘作品语义、让作品内涵显见的工作。工作的第一步，需要将长期分散在不同机构甚至不同国家的艺术作品集

中起来；然后，再进行艺术作品创作历史的梳理工作；最后，经过研究并总结资料，开始完善和编撰摩洛哥的艺术史。

研究文化部收藏作品的内在关联，就需要对这些作品在摩洛哥现当代艺术中的层面及位置进行确定和定位，才能清晰地看到他们的真面目，识别并理解他们的意义和价值。与此同时，我们更需要将艺术作品置于当代摩洛哥历史中，进行一些批判性评论，让大众对它们进行全面地解读。

从一般人的角度来看，文化部的现当代艺术收藏品，好像仅仅展示了一段艺术史，但其真正的价值却在于发掘更多的本土珍品、学习借鉴西方的研究机制以及推动成长为有别于西方的独特模式，从而确定在世界艺

术史上的身份和地位。因为艺术的唯一性特征，相信这种学习与成长一定会有超越性的成果出现。

基于以上思路，我建议将重要的历史节点与艺术焦点相结合，来研究和解读该系列的一些亮点。为了促进产生新的、丰富的研究结论，我们必须摒弃单一的、线性的研究方法，而要采取综合的、交叉的作品解读。

摩洛哥现代艺术品收藏系列的雏形

文化部艺术品收藏系列的发端，与一些重要的日期有着密切的关系，特别是 1976 年。那一年，拉巴特乌达亚民族志博物馆（Musée Ethnographique des



77. 利亚齐德·本·艾萨（Lyazid Ben Aïssa），《摩西》（Moïse），1951年，纸本木炭，98 x 67 cm



78. 利亚齐德·本·艾萨（Lyazid Ben Aïssa），《圣母玛利亚》（La Vierge），1951年，纸本木炭，98 x 67 cm

着烛台的老妇人》（Vieille femme avec chandelier）（70号、66 页）、1995年穆罕默德·德里西（Mohamed Drissi）的无标题女性裸体（26号、30页），直到1982年柴比亚·塔拉尔（Chaïbia Tallal）的（n ° 75, p. 70）的《散沫花女士》（Femme au henné）（75号、第70页），这些作品所有的个性化表现都反映了一种更深入的研究，即在历史和文化框架中为艺术本身找到一种意义。

学院派和文体探索

文化部藏品系列还包括具有档案和文献价值的作品。它们可以让我们了解当时的学术模式和学习方法，我们在得土安美术学院和得土安现代艺术中心看到留存的作品中，发现这一点尤其明显。

西方学院派（Académisme）的起源，特别是在艺术教育方面，主要归功于1945年由马里亚诺·贝尔图奇



79. 拉希德·塞比蒂（Rachid Sebti），《一个年轻人》（Un jeune），1964年至1965年，硬纸板油画，122 x 74 cm

（Mariano Bertuchi）（1884年-1955年）创建的得土安美术预备学校（École préparatoire des beaux-arts de Tétouan）的艺术创作平台。学校为本地学员开设古典绘画、色彩、造型等画室和工作坊。1957 年，学校升级为得土安国立美术学院（École nationale des beaux-arts de Tétouan），并由摩洛哥穆罕默德五世国王揭幕。

这种学术主义持续了几十年，收藏中的许多素描和绘画作品都证明了这一点。1951 年利亚齐德·本·艾萨（Lyazid Ben Aïssa）创作的纸本木炭作品《摩西》（Moïse）（77号、72 页），其中就汇总了古典绘画练习的技法；再如，同一年他的另一幅纸本木炭作品《圣母玛利亚》（La Vierge）（78号、72 页）亦是如此。应该说明的是，这些艺术家在后来的职业生涯中，大多数选择了在学院内担任管理或教师的职务。

我们在藏品系列中，还找到了一些明显模仿 19 世纪欧洲绘画技巧的作品，主题包括风俗画、静物画和肖像画等。从这些作品中，我们看到了 19 世纪下半叶西

方现代主义不同形式与风格对作者的影响，诸如如印象派、后印象派或巴比松画派（Ecole de Barbizon）等。以下作品就是典型的代表，1964至1965年拉希德·塞比蒂（Rachid Sebti）的《一位年轻人》（Un jeune）（79号、73 页）和《厨房》（La cuisine）（82 号、76 页）、1962年阿齐兹·阿布·阿里（Aziz Abou Ali）的《风景》（Paysage）（83 号、77页）、1968年阿卜杜勒拉姆·杰迪（Abdeslam Jeidi）的静物（Nature morte）（81 号、75页），从中我们可以看到从最初在技术和风格方面的探索以及构图和视角的处理，都带有明显的19世纪欧洲绘画的标志性技巧。这种情况，在时间上一直延续到1980年代的艺术家诸如1988年阿卜杜勒阿赫德·索尔多（Abdelouahed Sordo）的姆迪克港（Port de M’ diq）作品（80号、74页）。

很多事实都表明，摩洛哥独立后的数十年，虽然对现代性已经完全持开放态度，但学院派的一些教条也一直在施行。穆罕默德·查巴（Mohammed Chabâa）在



80. 阿卜杜勒阿赫德·索尔多（Abdelouahed Sordo），姆迪克港（Port de M’ diq），1988年，粉彩纸，41 x 56 cm



81. 阿卜杜勒拉姆·杰迪（Abdeslam Jeidi），《静物》（Nature morte），1968 年，硬纸板油画，153 x 80 cm



82. 拉希德·塞比蒂 (Rachid Sebti)，《厨房》(La cuisine)，1965 年，硬纸板油画，72 x 57 cm

担任得土安国立美术学院院长期间（1994年至1998年），通过创建创新工作室，如法乌兹·拉蒂里斯 (Faouzi Laatiris) 负责管理的《体积和装置》(Volume et installation) 工作室，积极推行了一些前卫艺术表现手法。文化部收藏的部分作品中，充满了一些特别的印记，这些记号既有助于梳理摩洛哥艺术家创作风格的形成，也见证了日趋夕阳的西方学院派与变革新风之间的冲突、抗衡与进步。这种变革新风的动力主要来自于在欧洲艺术学府毕业的年轻艺术家



83. 阿齐兹·阿布·阿里 (Aziz Abou Ali)，《风景》(Paysage)，1962 年，硬纸板油画，24 x 81 cm

具象机制和本土文化体系

可以说，对艺术家学术经验的培养，无疑与学校的历史及其教学政策相关。当这些政策来源于欧洲殖民当局建立的文化体系的时候，所创建的教育机构以及推行的教与学的实践，也就自然而然继承了19 世纪的西方学院派体系。

显然，在这样的环境下产生的艺术作品，不得不刻意抛开本土的传统艺术，从而把本土艺术形式边缘化，甚至推向遗忘的境地。这种危殆的状况必然会引起一些艺术家的警觉，思考并质疑其艺术参照方向的合理性，审视其艺术实践的发展轨迹。

每一位艺术家都要将自己的艺术表现手法与当下的艺术创作主流结合起来，保持方向一致。因此，具象机制就成为艺术家必须研究的问题之一。穆罕默德·哈姆里（Mohamed Hamri）的《金鱼》（Poisson d’or）（84号、78页）具有非常的象征意义，作品创作于1956年，它提供了与具象表现形式相关的研究素材。画家使用了一种特别的具象绘画模式，脱胎于自我表现手法，并从代码符号、装饰图案和象征形式中汲取了灵感。这些表现形式不禁让人联想到阿马齐格地毯的装饰符号和纹身的设计元素。当他用阿拉伯语在这幅水粉画纸上签下姓名的时刻，就已经与西方学院派宣告决裂了。

抛开关于童真绘画的兴起及与殖民相关的争论，事实上，这种创作标志着一种特殊的艺术表现形式的诞生，可以看到，在创作中明显使用了具体的具象的图像参考，如挂毯、纹身、陶瓷装饰图案或古代小彩书（enluminure）的艺术元素。我们还看到，构图和透视也被忽略了，从而创造了一种惊人的艺术新形式。其实，这种新形式在诸如本·阿拉尔（Ben Allal）（86号、81 页）或法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊（Fatima Hassan El Farrouj）（87号、81 页）等艺术家作品中已经保持数十年。

1960 年代和 1970 年代的前卫艺术家们，采用了一种新的方法论来处理摩洛哥文化丰富的肖像遗产的关系，他们将表现出更加自信的状态，如1981年法里德·贝尔卡希亚（Farid Belkahia）在《阴影》（Ombre）（116号、108页）的作品中，完全从前殖民时期的约束中解放了出来，开始大胆使用本土传统材料、指甲花和动物皮，摒弃了油画颜料和画布的支撑。



84. 穆罕默德·哈姆里（Mohamed Hamri），《金鱼》（Poisson d’or），1956年，纸上水粉画



85. 伊萨·伊肯 (Issa Ikken), 《无题》, 布面丙烯, 210 x 160 cm



86. 穆罕默德·本·阿拉尔 (Mohamed Ben Allal), 《无题》, 油画, 56 x 70 cm



87. 法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊 (Fatima Hassan El Farrouj), 《下面》 (En bas), 1990年, 油画, 100 x 140 cm

身份认同和历史模拟

1950 年至 1960 年间，新独立的国家渴望现代化建设，以立于世界之林。这时候出现了一种在现代化身份认同和民族主义情绪之间摇摆的情景。来自中东和北非的艺术家也积极融入到这种探索的边缘，从而中断了以往盛行的东方主义和殖民残余思想。此后，对文化认同的渴望走进了纯粹的形式主义死胡同，因此，建立新模式的问题从一开始就应当解决。如果当时的西方模式依然存在，那么我们应该采用什么样的形式来适应新国家自信的面貌？（参见纳达·沙约（Nada M. Shabout），现代阿拉伯艺术，阿拉伯美学的形成，佛罗里达大学出版社，2007 年）。对此，艺术家们在形式和技法上进行了不懈地探索，他们将眼光重新投入到伊斯兰艺术的古典元素中，如书法、图腾、蔓藤花纹以及美索不达米亚、古埃及和阿马齐格文明的遗产。如果说伊拉克画家迪亚·阿扎维（Dia Al-Azzawi ）和沙基尔·哈桑·赛义德（Shakir Hassan Al Saïd）的作品中有力地说明了这一研究，那么在摩洛哥艺术家如艾哈迈德·切尔卡维（Ahmed Cherkaoui）、法里德·贝尔卡希亚（Farid Belkahia）等人的探索脚步也反映了这一立场。

西方艺术形式与创新艺术形式之间，在不断的实验与探究过程中，出现了持续拉锯式抗争，最后，通常受到传统手工艺实践的启发而找到新的道路。有一批艺术家特别去欧洲和美国参观，同时，贝尔卡希亚（Belkahia）则去了中东地区。大家走了出来，深受启发，获得了新的灵感和思路。新时期的到来，解放了艺术家们的思想，不再背负西方殖民的包袱，并得以创造性思维探索东方，以研究、展览、双年展和其他各种形式，开辟越来越不受约束的艺术道路。历史上，由于领土边界的重叠与分合，导致文化与艺术的相互交融，因此，往往可以通过对西方艺术家的研究来发现东方主义。而保罗·克利（Paul Klee ）是最具代表性的例子。这位画家的作品受到法里德·贝尔卡希亚（Farid Belkahia）和艾哈迈德·切尔卡维（Ahmed Cherkaoui）等艺术家的深刻影响，他们发现克利在北非逗留期间创作的作品中，出现了自己的一些东西（《呼吸》（Souffles）中的采访，第 7-8 期，1967 年）。基于这些经验，切尔卡维（Cherkaoui）使用地毯、陶纹和纹身艺术的符号进行艺术的创作，此后，拉胡尔（Rahoule）（88号、82页）、1986年的穆斯塔法·哈菲德（Mustapha Hafid）（92号、85页）和1993年的沙杜克（Sadouk）（89号、83页）在形式和色彩方面，都可以看到经过变化运用的部分痕迹。

这些研究借鉴了乡土文化元素如皮革、天然色素等。这已经不再是在艺术实践和表现形式的选择中所讨论的“自发性”或“幼稚”的问题，而是迫切期望在艺术领域中找寻立足的意义，既要脚踏实地而又要如活水般源源不断；还要通过借鉴当代西方艺术的解放，促使本国的艺术史成为世界艺术史的组成部分。



88. 阿卜杜拉赫·拉胡尔（Abderrahmane Rahoule），《无题》，油画，115 x 90 cm



89. 阿卜杜拉·萨杜克（Abdallah Sadouk），《无题》，1993 年，油画，130 x 97 cm



90. 阿卜杜里达·巴基尔 (Abdelrida Baqir)，《舞蹈》 (La danse) 1976年，油画，77 x 98 cm



91. 福阿德·哈兹纳吉 (Fouad Khaznaji)，《无题》，1997年，石膏雕塑，28 x 63 x 26 cm



92. 穆斯塔法·哈菲德 (Mustapha Hafid)，《和平的希望》 (Espoirs de paix)，1986年，混合技术，100 x 140 cm

吉拉利·加尔巴乌伊 (Jilali Gharbaoui) 的“追光”之旅，用艺术家自己的话来说，那是他对鲜活绘画的渴望与追求。1969 年的硬纸板油画（109号、99页）等作品中出现了一种具有震撼力量的表现形式。梅莱希 (Melehi) 说（这时期他发现了禅宗艺术的玄妙所在），在这一代艺术家眼中，这种对身份认同的探索是必要的，他们正处于独立后的特殊历史时期，是一个历史的转折点，需要民族主义的表达，更是政治和知识的承诺交汇，还要面对当代西方艺术界的解放浪潮。

正如阿卜杜勒克比尔·哈提比 (Abdelkébir Khatibi) 在《当代阿拉伯艺术》中所强调的那样（在阿卜杜勒克比尔·哈提比 (Abdelkébir Khatibi) 的作品中，第三集，《论文》 (Essais)，差异出版社 - Éditions de la Différence, 2008 年），二十世纪初，阿拉伯艺术家的身份经历了“新区域标签化”。这是一个与多种艺术形式和文化相遇融合的时期，标志着一个伟大的新式精神家园诞生的前奏的到来，其基本特点是提出正确的历史问题，使艺术家能够以自己的艺术方式不断向前发展，朝着一个共同的目标向集体精神的方向汇聚力量。



93. 法里德·贝尔卡希亚 (Farid Belkahlia)，《无题》，木绘，直径 154 厘米

自由与变革之风：艺术与城市

文化部收藏品中有一组有趣的作品，反映了摩洛哥艺术和文化舞台上的一个特殊时期，那就是兴起于整个1960年代、到1970年代结束的革新风潮。这是一个因对社会建设有着共同理想和目标而聚集在一起的艺术群体故事。他们的创作方法和立场是先锋派的，具有脱离学院派的精神，他们呼吁重组文化机构，拒绝一切形式的种族中心主义，倡导积极的正面政治参与和促进本土艺术文化。1967 年在专门讨论摩洛哥造型艺术状况的刊物《呼吸评论》（Souffles）上，以完整的结构化的方式表达了立场。1975年穆罕默德·梅莱希（Mohamed Melehi）的作品（120号、110页和130号、118页）和1970年的穆斯塔法·哈菲德（Mustapha Hafid）的作品（94号、86页），证明了每一位艺术家都自觉地采取了自己独特的形式来响应这种精神，甚至在1995年穆罕默德·查巴（Mohammed Chabâa）（96号、87页）、1981年的萨阿德·本·舍法吉（Saâd Ben Cheffaj）（156号、141页）和1978年至1980年米卢迪·拉比德（Miloudi Labied）（51号、44页）的后期作品中，都反映出了这种精神。

因此，贝尔卡希亚（Belkahia）在《呼吸评论》（Souffles）的采访及拉马利夫（Lamalif）（30期，1969 年 5 月至 6 月）发表的《应当重视和鼓励艺术》一文中，穆罕默德·阿塔拉（Mohamed Ataallah）、法里德·贝尔卡希亚（Farid Belkahia）、穆罕默德·查巴（Mohammed Chabâa）、穆斯塔法·哈菲德（Mustapha Hafid）、穆罕默德·哈米迪（Mohamed Hamidi）和穆罕默德·梅莱希（Mohamed Melehi）呼吁在教学中进行视觉教育、研究和实验，以及整体评估摩洛哥艺术状况。这份宣言式的文章呼吁摩洛哥要在全球社会输出新的思想和艺术的影响，除了确定后独立时期直接的身份认同问题外，艺术家还要在城市建设中进行角色定位与肯定。

随后，公共空间成为了艺术家们组织艺术活动与民众进行交流的场地，建筑中的现代主义原则也成为了艺术家之间交流的重点。他们将社会和政治生活视为创作空间，并纳入到城市规划项目之中，如马齐耶尔（Mazières）和法拉维（Faraoui）工作室。

此外，他们投入对当代性的正式研究，并根据新的范式提出艺术实践问题。

但是，这些正式研究和实践，几乎是一种历史托辞。实质上是通过借助材料、纹理、象征主义形式以及不同艺术手法的实验，来将前卫精神的推动力与艺术和文化锚定之间的结合进行神圣化。法里德·贝尔卡希亚（Farid Belkahia）的艺术研究和实践，就是采用皮革作为支撑物，使用天然颜料，以指甲花纹理、象征符号与图腾形式进行组合的创作，可以说，这些艺术元素既来自阿马齐格文化库，也来自黑非洲文化遗产。



94. 穆斯塔法·哈菲德（Mustapha Hafid），《行星 II》（Planète II），1970年，150 x 140 cm



95. 穆罕默德·梅莱希（Mohamed Melehi），《蓝色日蚀》（Éclipse bleu），1985年，150 x 100 cm



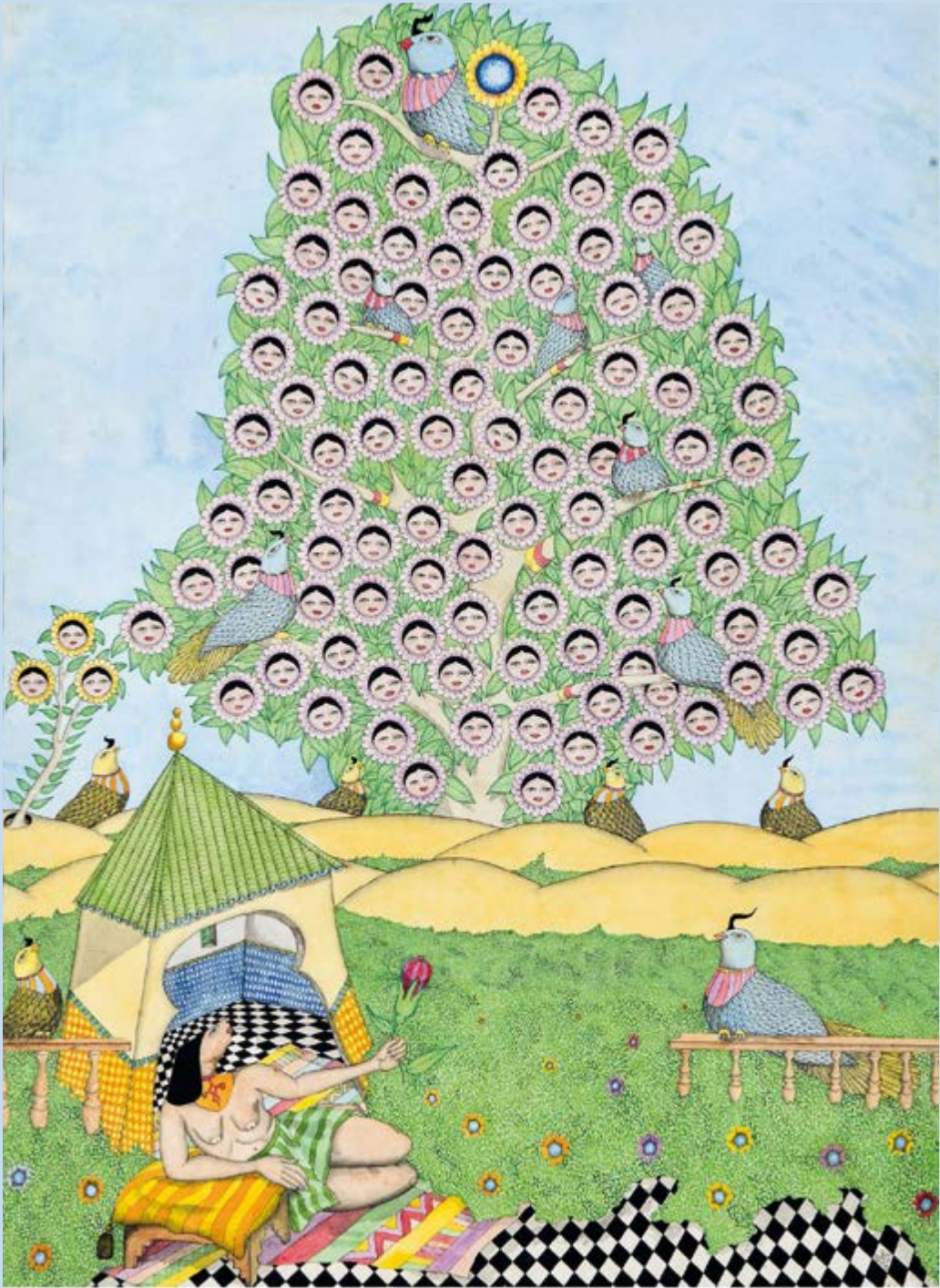
96. 穆罕默德·查巴（Mohamed Chabâa），《无题》，1995年，油画，147 x 136 cm



97. 马乔比·艾赫丹（Mahjoubi Aherdane），合成材料，1983年，油画，200 x 90 cm

向内看

这个时期，还出现了一些开辟新路径、创新新风格的艺术家，他们以探索梦幻般的场景和诡异的想象力作为永恒的创作源泉。阿贝斯·萨拉迪（Abbès Saladi）就是这样的一位探索者，他投身于一种不可思议的神秘主义研究之中。他的画中充满了茂密的森林、梦幻般的人物与童话般的动物形象。如他的无标题作品（15号、18



98. 阿贝斯·萨拉迪（Abbès Saladi），《无题》，1989年

页），在这些作品中，画面中的一切似乎都在演绎一个神秘的传说。作品中所应用的绘画技巧与构图，让人想起微缩艺术，这种艺术的画中充满了一般人无法看到的细节、巧妙的空间结构和复杂的视角，如1989年的无题（98号、88页），地面上的马赛克消失在令人眼花缭乱的植物下面，却又出现在拟人化的动物和赋予了人物形象的生命之树面前。



99. 侯赛因·米卢迪（Houssein Miloudi），《无题》，1988年至1989，纸上混合技术

这些不朽的开创性作品，无一不是艺术家审视自我、超越自我，用他的信念、他的执着和他的感悟，超越了普罗大众世俗世界的情感表达。

侯赛因·米卢迪（Houssein Miloudi）有着特殊的背景。这位艺术家用艺术作品表达了他在那个时代的使命和追求，特别是他在 1978 年第一界艾西拉文化节（Moussem culturel d'Asilah）期间，对公共空间的干预以及他超越自我的反思。采用图案和形象相

结合的方法，艺术家在1988年至1989年创作的无题（99号、89页）作品中，绘制了一个类似爆炸的图腾结构，画面中的图案呈现出鸟和人的形状，仿佛一种神秘的编码。他在2014 年 12 月 19 日接受法国文化电台“伊斯兰文化”节目阿卜杜勒瓦哈卜·梅德布（Abdelwahab Meddeb）的采访中，宣称他的绘画创作是一种写作形式，使用的是一套艺术家专用的神圣术语。



100. 穆斯塔法·布杰马维（Mustapha Boujemaoui），《无题》，1990年，油画，100 x 100 cm



101. 穆斯塔法·布杰马维（Mustapha Boujemaoui），《无题》，油画，150 x 200 cm

绘画的痕迹美学：唯一性

有趣的是，风格和形式的发展历史不是线性的、连续的，也不是模块的集合。从身份共鸣到纯粹形式主义的研究到出现自发的奇点，艺术的发展取决于一系列因素，通常是在探索与回顾的交替中完成每一步迈进。侯赛因·米卢迪（Houssein Miloudi）的艺术反省，代表了艺术家在沉默中追寻和体验创作的过程，创作就是需要在画体、画面和材料的质感之间建立一种广泛的关系。这些创作手法，引导了我们在1985年福阿德·贝拉

敏（Fouad Bellamine）（1号、8页）的无题作品中发现了其敏感性的探索。画中的非形象化，让纹理变成艺术语言，一种超越具象形式的敏感语言。一种无声的使命，唤起敏感性和共鸣，我们也可以在布赫塔·埃尔·哈亚尼（Bouchta El Hayani）的无题画作（102号、92页）中找到。

然而，这种沉默的使命并非艺术自闭症。在1991年舍赫拉查德系列（Série Shéhérazade）的无题作品中，穆罕默德·卡西米（Mohamed Kacimi）展示了一种让人联想到洞穴艺术的表现形式。这一系列的作品牢牢植根

于他们的时代，揭示了伊拉克战争的暴行，正如《一千零一夜》中讲故事的人用充满恐惧感的声音所讲述的那样。

一场被描述为“干净”的战争，在艺术家眼中是对“文化相融”、人民交流和兄弟情谊承诺的背叛。（参见穆罕默德·卡西米（Mohamed Kacimi），玛丽-奥迪尔·布里特（Marie-Odile Briot），布拉希姆·阿拉维（Brahim Alaoui）和让-卢·皮万（Jean-Loup Pivin），《Mohammed Kacimi》，黑色评论（Revue Noire），勒芬内克（Le Fennec），1996 年。）

面对历史转折点和内部艺术争论，这些画家采用了一种痕迹语言。他们深深地扎根于他们的时代，通过艺术实践和国际影响力，从而保留自己在时代中的痕迹。事实上，我们在他们的作品中发现了想以艺术正面参与而改变世界的初衷，以及将当代艺术融入复杂的全球主义的过渡性尝试。因此，1980 年代呈现出典型的双重运动特点，既从国际舞台上退出，又在国际艺术圈中保持空前的知名度，就像福阿德·贝拉敏（Fouad Bellamine）在法国艺术圈的发展状况一样。

1990 年代和 2000 年代的特点，则是在几十年前



102. 布赫塔·埃尔·哈亚尼 (Bouchta El Hayani)，《无题》，布面丙烯，155 x 136 cm

兴起的艺术手法基础上的不断演变。有一幅被历史照亮的作品格外独特，这是一种“新绘画”，艺术家进行创作的形式包括绘画、摄影、装置、雕塑等等，甚至包括对物体的研究，就像穆斯塔法·布杰马维 (Mustapha Boujemaoui) 在玻璃茶杯上的创作，是人类学范畴和艺术的结合。他 1990 年的无题作品 (100号、90页) 以光源和重复的绿色轮廓表现作品的内涵，作品交替创造不同的平面和空间，让人想起1905年古斯塔夫·克里姆特 (Gustav Klimt) 的《树下玫瑰》 (Rosiers sous les arbres)。重复的原则在这幅画中也很明显，而它的中



103. 阿卜杜拉希姆·亚穆 (Abderrahim Yamou)，《种子掉落》 (Chute de graines)，2005年



104. 穆罕默德·卡西米 (Mohamed Kacimi)，《无题》，1991年，纸上混合技术

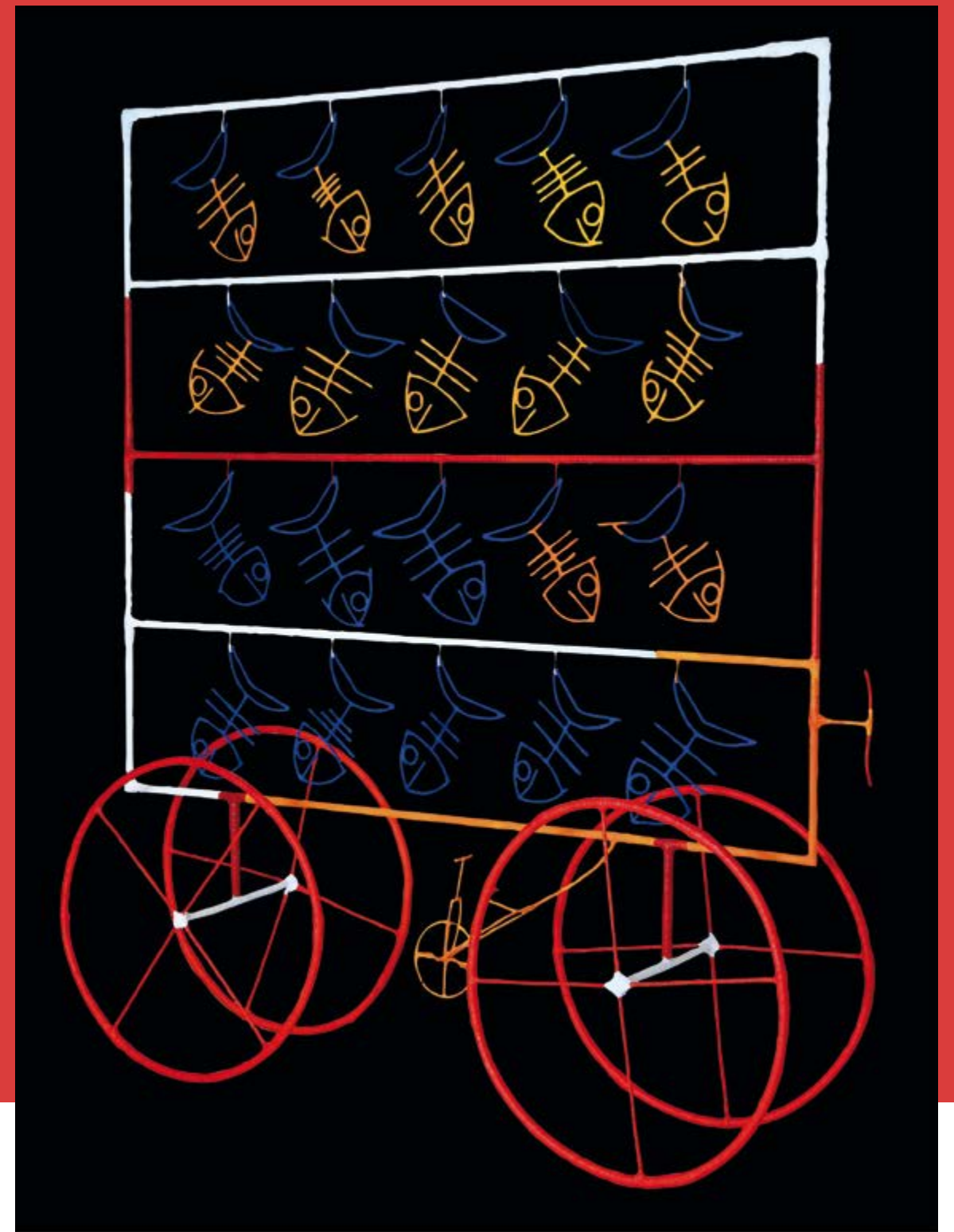
105. 哈桑·尔凯尔 (Hassan Echaïr), 《烧焦的漂浮物》(Flotteur carbonisé), 2010年, 帆布混合技术+芦苇+线+石头, 200 x 205 cm



当代气息的新材料：深远的艺术之光

文化部收藏品系列中，有一些探索新的材料和媒介的当代艺术作品，这种创新开放带来了新的活力。法乌兹·拉蒂里斯 (Faouzi Laatiris) 和哈桑·埃尔凯尔 (Hassan Echaïr) 等得土安美术学院的艺术家的教育家在这个方向上注入创作活力，为国家美术学院的年轻艺术家留下了烙印。

2001年，哈桑·埃尔凯尔 (Hassan Echaïr) 的《烧焦的漂浮物》(Flotteur carbonisé) (105号、94页) 是二维和三维交互的作品。这位艺术家使用烧焦的石头和绳子，创作了一项关于痕迹和游离的表现手法，在装置与其投影之间创造了一种有趣的对抗，产生一种不确定状态的混合存在形式。



106. 阿卜杜勒克里姆·瓦扎尼 (Abdelkrim Ouazzani), 《无题》, 2001年, 雕塑, 200 x 273 x 67 cm



107. 穆罕默德·德里西 (Mohamed Drissi), 《生命的面纱》
(Une voile pour la vie), 2003年, 布面丙烯, 273 x 109 cm



108. 哈利勒·格瑞布 (Khalil El Ghrib), 《无题》, 2008年, 纸板+石头+石灰+丝绸, 50 x 60 cm

在摩洛哥当代艺术领域中，哈利勒·格列布 (Khalil El Ghrib) 的作品处于核心地位，但其艺术商业价值却处于边缘地带。文化部藏品系列的2008年无题作品是一个具有代表性的例子 (108号、97 页)。作品中将纸板、丝线、石灰组合在一起，艺术家采用了他的独特的艺术表现手法，其中包括将时间作为工具和另一个自我进行对话。

我们对文化部藏品系列的研读，不仅使我们了解到作品本身，更具价值的是深度探究了摩洛哥文化艺术机构的历史沿革和地缘关系，以及作品内容产生的时代背景和推动机制等等。

最后要说明的是，该藏品系列的价值不仅限于此，

它还包含有丰富的文献和档案价值。藏品系列将作品历史与艺术发展之路相结合，我们可以看到，这是一条不断进化的曲线，对其进行研究，可以挖掘出与摩洛哥艺术史相关的新元素和新发现。因此，我们需要更加细致的整理。建立严谨的作品、相关物品以及文件档案数据库，是进行深入研究、产生批判性和历史性成果与话语权的必要保证。

吉拉利·加尔巴乌伊 (Jilali Gharbaoui)

评论人

瑞姆·拉比
(Rim Laabi)

吉拉利·加尔巴乌伊 (Jilali Gharbaoui) (1930年-1971年) 是摩洛哥现代艺术之父，在我看来，他把毕生的精力都奉献给了摆脱和推翻艺术领域的陈词滥调。这位画家的作品属于现代艺术流派，他对1960年代的西方和摩洛哥艺术的发展具有独特的见解，身处这个时代，投身艺术是一种内心驱使，一种行为方式，一种对时代的感受、认知与思考。既是归属，更是使命。当加尔巴乌伊 (Gharbaoui) 作画时，他不是躲进象牙塔里自顾自怜，他是在斗争，在呐喊，在反抗保守的殖民政府带来的文化停滞，在打破那种循规蹈矩与不敢越雷池半步的思想禁锢。

当他从巴黎美术学院毕业后返回摩洛哥时，他在《呼吸评论》(Souffles) 杂志上就发表了宣言：“我觉得，我们必须突破传统的几何表现形式，才能创作出生动的感染人的作品，要赋予画布以动感和韵律感。最重要的是，就我而言，要找到光。”他的绘画是抽象的、主观的、自发的和积极的，这在1969年文化部收藏的作品中很明显(109号、99页和110号101页)。事实上，他的线条一点也不像西方古典绘画那样保守，他的现代艺术作品，喷涌着热血，传第着真情。他的画就是线条的精彩世界。



109. 吉拉利·加尔巴乌伊 (Jilali Gharbaoui)，《无题》，1969年，纸板油彩，54 x 77 cm

阿拉伯字母以其可塑性与严谨性，成为了一个具有造型丰富、材料多样和色彩无穷的设计素材库，可以有无穷无尽的抽象探索。这就是加尔巴乌伊（Gharbaoui）令人难以置信的线条世界的源头，跟随阿拉伯书法线条的勾勒与挥洒，进入到探索真理的迷幻状态。

加尔巴乌伊（Gharbaoui）在创作中，通过不断的变化打破思维的惯性，同时也打破框架束缚——当变化缺乏创新，就推倒重来。他画中的线条从不遵循预设的构想，总是显得生机勃勃，令人眼花缭乱，随机性的技法将个性化铭刻在画幅空间之中。线条向四面八方扩散，纵横交错，左右盘旋，龙飞凤舞。仿佛一千零一次被打碎，被解构，又再次提取，再次重构。如此这般，新的生命就此诞生了！

线条——世界通用的书写工具

加尔巴乌伊（Gharbaoui）笔下的线条，貌似一个流浪者，它千姿百态，变幻莫测，四处游荡或探索。它与画中形体周旋，若即若离；有些地方甚至就像还未出手而线条却已闪现。加尔巴乌伊（Gharbaoui）的线条大部分是深色的，如黑色、棕色、赭石、蓝色、紫色，在画布空间里形成鲜明对比。线条在这里脱颖而出，犹如生灵，就像自由的写作一般，每一笔都有与生俱来的意义。对于吉拉利·加尔巴乌伊（Jilali Gharbaoui）的写作，我们不能无视它背后蕴藏的特殊代码。还记得摩洛哥先祖的精神内核、伊斯兰艺术之一——阿拉伯书法吗？作为传统的世俗文化与代代相传的技术，阿拉伯

字母以其可塑性与严谨性，成为了一个具有造型丰富、材料多样和色彩无穷的设计素材库，可以有无穷无尽的抽象探索。这就是加尔巴乌伊（Gharbaoui）令人难以置信的线条世界的源头，跟随阿拉伯书法线条的勾勒与挥洒，进入到探索真理的迷幻状态。说到这里，不由得让我想到一个神圣的类比，据记载，有这样一句话，即使是伊斯兰的先知，也难以忍受清醒状态下的麻木。真理的启示就是如此，往往发生在沉迷于探索的迷幻状态之中。

在我看来，我们的艺术家的绘画与这种精神状态紧密相关。他的作品是一篇饱含深意的文章，是可见与不可见之间的交集。直接来说，它是一道引发惊雷的闪电，一个链接未来的空间，一片深思冥想的净土。由此，艺术家在艺术中变身无形的物质，这难道不正是深深地浸染着摩洛哥精神的文化遗产吗？

所有这一切都表明，加尔巴乌伊（Gharbaoui）的现代艺术体现了他从根源上所获取的文化滋养。在很大种程度上，他打破了西方的伪审美推论，那就是谈到民族文化就只看到原始手工艺。就此，我们也可以推论得出，加尔巴乌伊（Gharbaoui）所审视的，正是二十世纪现代西方艺术的狭隘的反传统倾向。



110. 吉拉利·加尔巴乌伊（Jilali Gharbaoui），《无题》，1969年，纸上混合技术，54 x 77 cm

穆罕默德·哈米迪

(Mohamed Hamidi)

评论人

杜尼娅·本卡西姆

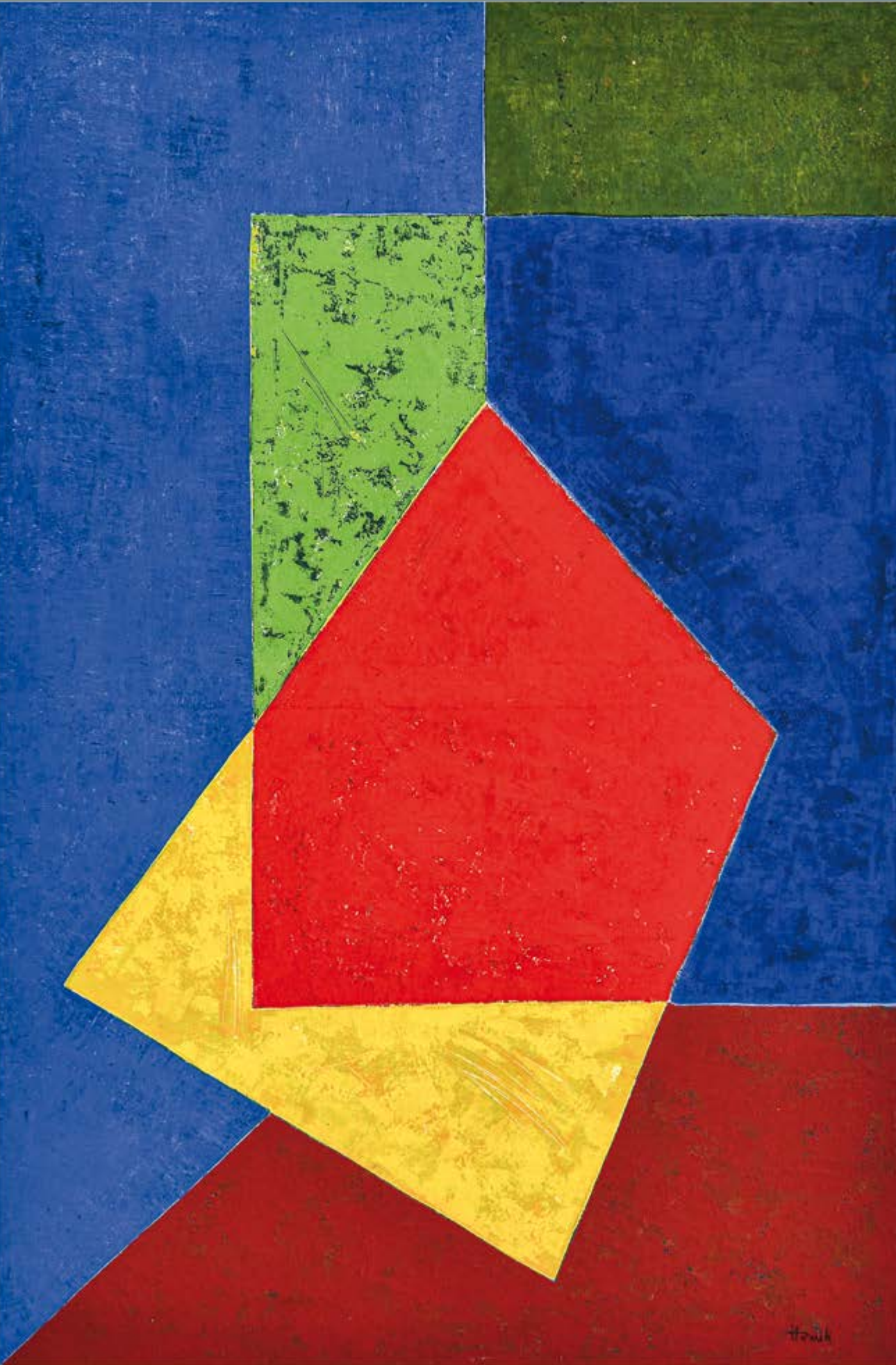
(Dounia Bengassem)

穆罕默德·哈米迪 (Mohamed Hamidi) 生于 1941 年。他的作品显然是一个矛盾体，从作品中总是能看到时间的穿越感。早期他在巴黎与一位伟大的埃及艺术家一起学习了传统的壁画技术。后来，他声称将一直坚持以传统方式来进行他的创作，但这与他在卡萨布兰卡美术学院的同事们的创作理念根本不合，直到如今，我们对他作品的了解大多来源于非正式的评论。我们认为，他在保持反叛精神的同时，反对众人所趋，特立独行让他处于环境压力之下，就是他称之为的“抽象专制”。哈米迪 (Hamidi) 以传统方式进行创作，看起来有一种逃离现实的表象，但他始终没有完全放弃兼容并蓄。作为性格独特的画家，哈米迪 (Hamidi) 邀请我们去感受他作品画面的丰富性和层次感，一起看看它的起源和发展轨迹。

1960 年代，卡萨布兰卡穆罕默德五世高中造型艺术教师、法国艺术家让·图尔 (Jean Tur) 对他的作品进行了如下分析：“哈米迪 (Hamidi) 大胆尝试了一种非常微妙的综合的艺术表现方法。即将非洲具象艺术、魔法艺术和伊斯兰艺术融合一体，而且使用几何抽象的艺术表现手法。”他完全掌握几何词汇、象征符号和之前研究过的所有图形。哈米迪 (Hamidi) 专注于以独特的构图来实现各种艺术元素的相互配合。文化部藏品的 1984 年《无题》画作 (113 号、105 页) 中出现的小雕像完美地说明了非洲艺术在哈米迪 (Hamidi) 作品中的融合。

困难的滋味

2004 年，我在采访中曾问起哈米迪 (Hamidi) 关于他的作品中是否存在多重主题重叠的情况，他回答



111. 穆罕默德·哈米迪 (Mohamed Hamidi)，《无题》，2000年，油画，150 x 100 cm



112. 穆罕默德·哈米迪 (Mohamed Hamidi)，《空间碎片》(Fragments d'espace)，1977 年，油画，153 x 243 cm



113. 穆罕默德·哈米迪 (Mohamed Hamidi)，《无题》，1984年，油画，140 x 100 cm



114. 穆罕默德·哈米迪 (Mohamed Hamidi)，《无题》，1986年，油画，116 x 88 cm

说：“对艺术的探究有很多层次。就像考古学家的工作，直到深入到底部，才能找到本质。我们必须走得更远，探索更深，才能超越所见。对一幅作品，必须通过显微镜或 X 射线一层又一层地观察和研究，才可以感受到丰富的内涵和所表达的主题。我不喜欢只设一个镜头，绘画需要通过多重角度来表现。”他补充说：“对我来说，这是一次冒险，因为人生要冒风险，作品也需要冒险。你看，我冒这个险，一旦成功，就成功了！正是通过冒险，我们才能深入发现自己。我讨厌选择容易走的路线。”

2011年的时候，画家哈桑·布尔基亚 (Hassan Bourkia) 准确地概括了哈米迪 (Hamidi) 艺术的特点：“他的手法给人的印象是，色彩下隐藏着丰富的内

容，有着深邃的内涵。造型线条微妙而严谨，作品尽管抽象，但令观赏者愉快，这反映了他的作品所塑造的乌托邦世界已经被观者捕捉，不得不说难能可贵，让人梦寐以求。”我们在文化部的藏品系列的1977年的《空间碎片》(Fragments d'espace) (112号、104页) 和2000年的《无题》画作 (111号、103页) 中可以明显地发现他的这种几何抽象艺术的特征。

穆罕默德·哈米迪 (Mohamed Hamidi) 看起来可能像一个粗暴的人，常常会给人一种永远在生气的感觉。我觉得他的愤怒是有原因的，他选择在自己的祖国生活和创作，但他严谨而努力追求的艺术创作并没有得到应有的认可。虽然他很难脱离抽象的局限，但他绝对是一位永远的反教条主义者。

哈米迪 (Hamidi) 大胆尝试了一种非常微妙的综合的艺术表现方法。即将非洲具象艺术、魔法艺术和伊斯兰艺术融合一体，而且使用几何抽象的艺术表现手法。



115. 穆罕默德·查巴 (Mohammed Chabâa)，合成材料，1993年，油画，146 x 136 cm

卡萨布兰卡美术 的涅槃重生

法蒂玛-扎赫拉·拉克里萨
(Fatima-Zahra Lakrissa) 著

摩洛哥公共教育领域于1960年代经历了真正的革命，艺术教育除了进行了深度改革，卡萨布兰卡美术学院也见证了“卡萨布兰卡画派”的兴起，该画派的艺术家们成为了摩洛哥现代主义艺术的中流砥柱，塑造了摩洛哥艺术史的新轮廓。

卡萨布兰卡市立美术学院 (EBAC) 创建于 1919 年，在 1962 年经历了一个重大转折。这一年，法里德·贝尔卡希亚 (Farid Belkahia) 刚从布拉格 (Prague) 回来，就应卡萨布兰卡市议会的邀请来担任校长，领导推进这场颠覆摩洛哥艺术领域的革命。穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi) 和穆罕默德·查巴 (Mohammed Chabâa) 也分别从纽约和罗马返回摩洛哥，一起迅速加入了改革的行列，并与意大利艺术史学家托尼·马莱尼 (Toni Maraini) 和荷兰人类学家伯特·弗林特 (Bert Flint) 一起组建了具有开创性的教育机构。稍后时间，另外三位艺术教育家也加入改革队伍，他们是：穆罕默德·阿塔拉 (Mohamed Ataallah)、穆罕默德·哈米迪 (Mohamed Hamidi) 和穆斯塔法·哈菲德 (Mustapha Hafid)。

查巴 (Chabâa) 和梅莱希 (Melehi) 誓与法国和西班牙殖民者引入的西方传统教义相抗衡，就需要设法对 EBAC 内的艺术教育模式和宗旨进行改革。他们首先摆脱了既定的专业教材和参考资料的限定，如将原来作为基础训练的希腊罗马石膏像素描，改为以马格里布的物质文化和传统艺术作为学习基础。他们的替代教学法受到德国包豪斯风格 (Bauhaus) 的启发，其最大的特点是优先考虑对学员的创造力意识进行培养。更准确地说，正是由阿斯格·乔恩 (Asger Jorn) 和恩里科·



116. 法里德·贝尔卡希亚 (Farid Belkahia), 《影子》(Ombre), 1981年, 木头上的指甲花和皮革, 直径 70 cm



117. 穆罕默德·查巴 (Mohammed Chabâa), 《无题》1974年, 木质纤维素漆, 89 x 89 cm

巴杰 (Enrico Baj) 在 1953 年至 1957 年间推广的包豪斯理想主义, 促进了贝尔卡希亚 (Belkahia)、查巴 (Chabâa) 和梅莱希 (Melehi) 对摩洛哥传统造型艺术、装饰内涵在建筑中的运用热情。

1962-1974, 现代艺术光辉的十二年

十多年来, 卡萨布兰卡美术学院成为了摩洛哥创新政策的发源地和实验基地, 不仅在教育层面, 也在艺术层面。对于贝尔卡希亚 (Belkahia) 和艺术教育家们, 特别是查巴 (Chabâa) 和梅莱希 (Melehi), 大家在个人变革的实践中都得到了切实体现。从 1963 年起, 法里德·贝尔卡希亚 (Farid Belkahia) 放弃了他在 1960 年代成名的具象表现绘画。他在1965年创作的铜像生动地预示着他与架上绘画和油画媒介的决裂。从此, 他开始倡导使用摩洛哥手工艺材料和技巧。他的油彩公羊皮作品, 如1981年的《阴影》(Ombre) (116号、108页), 以他在1975 年所发明的抽象语言, 证明了他的艺术的独特性。

他用手工制作的生物浮雕, 采用了传统技术诀窍, 将动物姿态拿捏的惟妙惟肖。他的皮革作品体现了支撑基础和作品外观的完美融合, 从而使贝尔卡希亚 (Belkahia) 跨越了绘画和雕塑之间的界限。他在立体空间中布置了大量抽象的有机结合的艺术形式,



118. 受法里德·贝尔卡希亚 (Farid Belkahia)、穆罕默德·查巴 (Mohamed Chabâa) (贝尔卡希亚右侧) 和穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi) (前景) 邀请, 意大利画家阿戈斯蒂诺·博纳鲁米 (Agostino Bonalumi) (中) 访问卡萨布兰卡美术学院期间成立的艺术交流小组



119. 1968 年在卡萨布兰卡美术学院的查巴 (Chabâa) 工作室的模型制作课程。查巴家族档案供图。



120. 穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi)，《崇拜》（Adoration），1975 年，木质纤维素漆，120 x 100 cm



121. 穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi)，《无题》，1985 年，119 x 100 cm



122. 玛丽卡·阿古兹奈 (Malika Agueznay)，《女性符号元素》（Éléments symboles féminins），2005年，混合技术

这些形式产生了标志性作品，如1980年的《恍惚》（Transe）、1982年的《先手》（Main Première）和1985年的《拉拉·米拉三世》（Lalla Mira III），其中艺术形式和符号完全从背景中被挖掘了出来，焕发了艺术生命。皮革的表皮肌理呈现的复杂效果，成为了创新媒介，从中可以看到各种纹路、符号和书法图案，新的定义就此产生，让人看到地理、流行、视觉、习俗等多元文化的惊人组合，同时也反映了古代传统艺术词汇的丰富性。

穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi) 于1964年回到了摩洛哥，这里我们回溯一下他在回到祖国之前的艺术之路。在1960年代初期，穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi) 在纽约逗留期间就已经形成了抽象几何艺术的基础，也完全融入到美国当代艺术界，并开始进入到色彩强烈、轮廓分明的几何体的硬边（Hard Edge）艺术领域。从 1963 年开始，他作品的基本代表元素完整地建立起来，包括结构化的平面、单色的区域和形状作为模块使用，即在波浪中将正方形和正弦线具体化。正是这些艺术元素的组合形成了穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi) 作品最初的个性化特征。

形的共享与变化

回国后，穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi) 的艺术语言经过与本土传统艺术交融而成熟。他的作品开始演变成一种展现未来的抽象形式，其中的图案被转化为土、火、空气和水等元素。这些元素结合在一起后，创造了一个新式的艺术理念表达词汇，激发了1975年前后的创作激情，如《崇拜》（Adoration）（120号、110页），这幅作品预示着 1980 年代的正式繁荣。1985 年的《蓝日食》（Éclipse bleu）（95号、86页）和《无题》（121号、111页）两幅作品就是最好的例子。画中不同的平面相邻，起伏交叉，有时又突出尖锐的棱角，这些突出打破了表面上的视野，将观者的目光引向象征梅莱希 (Melehi) 作品的波浪与几何体组成的充满活力的世界。

在此期间，梅莱希 (Melehi) 更关注艺术的创新。他尝试使用纤维素涂料，这种工业材料与艺术家“冷”处理的擦除法相结合，使他能够表现多重意境，也使艺术作品更接近批量生产。到1970年代，梅莱希 (Melehi) 完全掌握了这种技法后，在1974 年制作了大

量作品，并与查巴 (Chabâa) 肩并肩实现了将艺术融入社会的目标。文化部藏品的《无题》（117号、108 页）是这一时期创作的经典作品，其特点是通过线面的相互切割，形成多种色块的丰富组合。

像梅莱希 (Melehi) 一样，查巴 (Chabâa) 将他的抽象内容应用于各种设计和创新模式中，允许他们广泛存在，包括图案创作、城市环境艺术等，甚至将艺术作品融入到建筑设计中。这些作品都带有潜移默化的积极引导功能，因为此时的作品已经超越了艺术本身，有助于集体视觉文化的发展。在这方面，梅莱希 (Melehi) 和查巴 (Chabâa) 的作品与历史先锋派特有的艺术社会化理想重新联系起来，他们主张的道德和政治目标是创造一种所有人都可以收益的视觉语言。

查巴 (Chabâa) 的几何抽象艺术，在 1974年至1978年期间的“元组合”中取得了成果。这些中等规格的木质纤维素漆画和帆布丙烯画，展示了混合几何的用法，综合了各种节奏，包括自然、计算机语言及传统和流行的装饰。从 1983 年开始，前几十年的“元组合”让位于折衷主义的艺术表现手法。查巴 (Chabâa) 以各种移

植、重构等手法，重新诠释了他自己的艺术语言。1983年至1993年间，他尝试克服几何抽象与技法之间的对立，他的画开始出现非结构化的几何形状与流体形状的共存，例如，文化部系列中，1982 年的（151号、135页）和 1993年的（115号、106 页）这些作品，重点放在他创作过程的情绪抒发和即兴创作，拒绝任何预先设想和概念束缚。

形态各异的遗产

EBAC在历史发展的长河中是短暂的，最为辉煌的时期是从1965年到1969年期间。其对艺术教师和学生的影响非常深刻，因为那是一个有利于艺术个性发展、具有独特艺术体验的空间。在校内开展的造型艺术研究，为几何和光学实验开辟了道路，如1960 年代中期穆罕默德·阿塔拉 (Mohamed Ataallah) 的1965年《橘子》（Tangerina）、1970年《火焰》（Flamme）和1986年至1988年的《塞尔瓦 4》（Selva 4）等作品中就有所体现。

124. 1968 年 6 月，一名名叫阿里·努里（Ali Noury）的学生在阿拉伯联盟公园画廊准备正准备着由卡萨布兰卡美术学院组织的学生作品展。穆罕默德·梅莱希（Mohamed Melehi）摄影。查巴（Chabâa）家族档案供图。



123. 穆斯塔法·哈菲德（Mustapha Hafid），《文字花束》（Bouquet de paroles），1985年，混合技术，140 x 120 cm



另一方面，穆罕默德·哈米迪（Mohamed Hamidi）的抽象艺术反映了对EBAC美学的不同理解。无论是布满有机参照物和色情主题的作品，如 1968 年的《缓和》（Détente），还是他的建筑主题作品，如1977年的《太空碎片》（Fragments d'espace）（112号、104 页）和2000年的《无题》（111号、103 页），都可以领略到艺术家所具有的个性化的抽象特征，那种介于形式和符号之间的艺术语言。至于穆斯塔法·哈菲德（Mustapha Hafid），自 1970 年代以来，他的作品一直在融合几何、抒情和抽象元素。见证作品包括1970年的《行星II》（Planète II）（94 号、86页）、1986年的《和平希望》（Espoirs de paix）（92号、85页）以及同年创作的《永恒》（éternité）（173号、153页）等。这些作品见证了艺术家进行的综合性创新和独立思考，艺术家也由此构建了不受西方形式主义影响的造型艺术语言。

所有这些探索都成为了重要的支点和驱动力，推动了摩洛哥的艺术家们为跨国艺术对话做出巨大贡献。同样，非殖民化艺术和教育的出现，促进了富有活力的现代艺术的蓬勃发展，许多艺术家和学生EBAC找到了追求自己目标的动力。这产生了一个真正的后殖民文化视角。学校的伟大艺术遗产就在于1960年代所培养出来的优秀艺术家，他们的作品影响至今，例如玛丽卡·阿古兹奈（Malika Agueznay）、阿卜杜勒克里姆·加塔斯（Abdelkrim Ghattas）、阿卜杜拉·哈里里（Abdallah El Hariri）、侯赛因·米卢迪（Houssein Miloudi）、阿里·努里（Ali Noury）、阿卜杜拉赫曼·拉胡尔（Abderrahmane Rahoule）和穆萨·扎卡尼（Moussa Zakkani）。

从文化部藏品的多件作品可以看出，EBAC一些作品的美学成就是相互关联、承传与延续的，包括1990 年加塔斯（Ghattas）的书法和几何体交错《无题》



125. 穆罕默德·卡西米（Mohamed Kacimi），《无题》，油画，104 x 114 cm

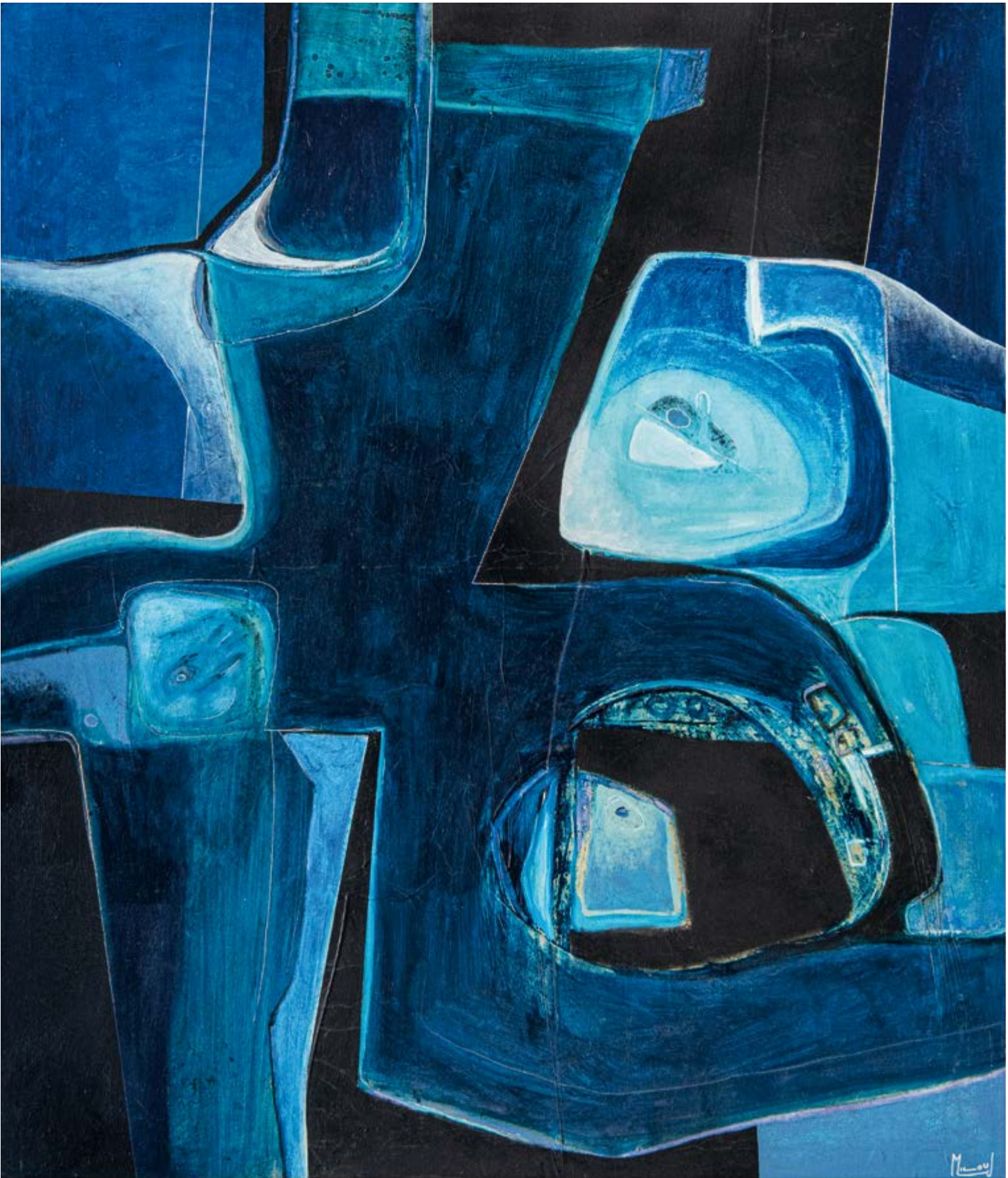


126. 阿卜杜拉赫·拉胡尔 (Abderrahmane Rahoule)，《无题》，1987年，纸本丙烯，34 x 49 cm

(127号、114页)、1987年拉胡尔 (Rahoule) 建筑景观的《无题》(126号、114页)、米卢迪 (Miloudi) 特有的胚胎形状的字母 (99号、89页) 或玛丽卡·阿古兹奈 (Malika Agueznay) 的海藻图案如2005年的《女性符号元素》(Éléments symboles féminins) (122号、111页) 和《无题》(132号、121页)。“卡萨学院”的艺术影响力也影响到了两位以其精神为食的艺术家，他们是穆罕默德·卡西米 (Mohamed Kacimi) 和米卢德·拉比德 (Miloud Labied)。在贝尔卡希亚 (Belkahia) 领导下，“卡萨学院”的运动超越了其存在的十二年，在摩洛哥艺术史上具有里程碑意义。它的历史意义在于它所施行的一系列措施，其影响力远远超出了卡萨布兰卡市立美术学院的围墙。



127. 阿卜杜勒克里姆·加塔斯 (Abdelkrim Ghattas)，《无题》，1990年，油画，100 x 100 cm



128. 米卢德·拉比德 (Miloud Labied)，《无题》，帆布混合技术，129 x 110 cm

穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi)

评论人

杜尼娅·本卡西姆
(Dounia Bengassem)

梅莱希 (Melehi)、查巴 (Chabâa) 和贝尔卡希亚 (Belkahia) 三位画家，可以总结摩洛哥造型艺术历史的一切悖论性。如今，距离他们首次登上摩洛哥艺术舞台的时间，已经过去了整整五十年。对比西方国家的艺术史，这五十年的时空实在是微不足道，如此看来，作为艺术“先驱”所要走的道路是多么的漫长而艰辛！

穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi) (1936 年—2020 年) 的一生，可以分为两个重要阶段：求学阶段和创造阶段。2004 年 11 月，他从美国回来后，在马拉喀什接受了我的采访，他向我透露，当他“像在超市一样”完成了购物清单后，就要开始启动他的人生双重任务——做文化演绎者和创造者。这时，他面临一个抉择，是留在美国还是回到摩洛哥？如果留在海外，他可能就要融入到美国的大熔炉，但这又与他的内心愿望相符吗？

梅莱希 (Melehi) 认为他的创作亮点出现在 1970 年代，特别是 1975 年的《完全崇拜》(Adoration totale) (130 号、118 页)。他 1995 年告诉阿兰·戈留斯 (Alain

Gorius)：“这可能是我发挥得最出色的时候，我的作品天天都有创新。但在那之后，我停止了绘画，专心于其他活动了，从此经历了一段没有结果或说没有创造力的时期。”

梅莱希 (Melehi) 所坚持的现代艺术创作，经过批评家们的分析，最后被溯源简化成为大西洋波浪或源自阿拉伯书法的草书技法。但我认为，梅莱希 (Melehi) 的波浪就是一个标志，一个签注，就像安迪·沃霍尔 (Andy Warhol) 的复制创作一样。

对表现形式的选择

1967 年，梅莱希 (Melehi) 在《呼吸》(Souffles) 杂志上讲述了他的转折点，即他决定摆脱经典创作方法的那一刻：“在参观了属于埃尔帕索集团 (groupe El Paso) 的西班牙画家马诺洛·米勒斯 (Manolo Millares) 的展览后，第二天，我在马德里的学术经历就此结束了。米勒斯 (Millares) 展出的麻布画，画面上有钉子和黑白颜料块。同一天，在我就读的学院里，有四十名学生正在画裸体画。想一想当时，我



129. 穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi)，《无题》，1958 年，150 x 100 cm



130. 穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi)，《完全崇拜》(Adoration totale)，1975年，木质纤维素漆，120 x 100 cm

就处于经典学术裸体和米勒斯 (Millares) 的粗麻布之间，我必须有一个决断。随后，我选择了表现现实的饱受折磨的麻布，拒绝了裸体。”

当我和他谈到得土安和卡萨布兰卡艺术画派的区别时，我不得不同意他的观点：“看看这两个摩洛哥艺术学院是如何诞生的，这一点非常重要——一所是由追求艺术而游历过法国的自学者成立的，一所则是旨在为培养有文凭的艺术家而创建的。”当被问及摩洛哥艺术的特点时，他认为：“在我们的绘画作品中，还没有能够做到百分之百地表达想表达的一切，但没有谁限制我们的创作自由，我们必须进行自我独立的反思与检讨，因

为，我们所处的社会环境中的秩序，一如有些信仰一样不容亵渎。”

梅莱希 (Melehi) 并没有离开我们，他已经永久地活在其他摩洛哥艺术家的作品中，并获得了更加自由而灿烂的新生。2008年的时候，穆尼尔·法特米 (Mounir Fatmi) 在巴黎接受采访时告诉我：“我必须承认，我不知道如何理解自由。在摩洛哥的时候，我一直询问自己，以期寻找答案。法特米 (Fatmi) 离开了摩洛哥，而梅莱希留了下来。当然，他留下来并没有受到任何的限制，内心深处他是如此的自由。他的作品无不散发出他独有的自由特征。

我认为，梅莱希 (Melehi) 的波浪就是一个标志，一个签注，就像安迪·沃霍尔 (Andy Warhol) 的复制创作一样。



131. 穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi)，合成材料，木板油画，150 x 120 cm

玛丽卡·阿古兹奈

(Malika Agueznay)

评论人

杜尼亚·本卡西姆

(Dounia Benqassem)

玛丽卡·阿古兹奈 (Malika Agueznay) 出生于 1938 年。1966 年的一天，当她迈入卡萨布兰卡美术学院那一刻，她开启了自己最重要的人生阶段。在我编写的《摩洛哥视觉艺术 50 年 (1956–2006 年)》一书中，有篇专访记录了她的话：“当我进入学校时，突然发现，团队快节奏地工作让我感到充满活力。”而且，那里有很多不期而遇的惊喜，像穆斯塔法·尼萨伯里 (Mostafa Nissaboury) 这样的作家。还有建筑师们建议将绘画融入到公共或私人建筑。我们在这里逐渐产生了未来主义的愿景，于是在一些酒店和行政部门设计并建了艺术雕塑。我相信，我们是第一批为摩洛哥当代艺术创建花坛的人。

玛丽卡·阿古兹奈 (Malika Agueznay) 与法里德·贝尔卡希亚 (Farid Belkahia)、穆罕默德·查

巴 (Mohamed Chabâa) 和穆罕默德·梅莱希 (Mohamed Melehi) 一起参与了“卡萨布兰卡画派”的奠基与开创性工作，因此，她一直忠于这个画派的精神。自 1978 年成立以来，只要看看她在艾西拉节 (Festival d’Asilah) 的工作坊中是如何值班的，就可以感受到她的血液里流淌着为社会服务的决心和热情。她还以积极乐观的心态，参与为精神病患者的服务工作：“我记得我们在贝雷希德 (Berrechid) 精神病院的经历。我们大约有 15 位艺术家，包括卡西米 (Kacimi)、哈里里 (El Hariri)、梅莱希 (Melehi)、查巴 (Chabâa)、贝尔卡希亚 (Belkahia)、柴比亚 (Chaïbia) 等等，大家和医生们一起，尽心尽力为精神病患者服务，我们还用充满爱心的绘画装饰了墙壁。”



132. 玛丽卡·阿古兹奈 (Malika Agueznay)，《无题》，混合技术，80 x 100 cm

她以海藻的形象作为标志，不断地创作出诸多变化形态，有些让人联想到女性身体的优美曲线，有些则像在显微镜下细菌作布朗运动的痕迹。

玛丽卡·阿古兹奈（Malika Agueznay）喜欢海藻的主题。1966 年，在画一块大木板时发现了这个成就她艺术灵感的主题，那时她刚刚成为美术学院的学生。从那时起，海藻的形象就成为了一个经得起时间考验的持续对话的对象。在她的作品中，藻类是可以延展的、繁殖的、多样化的，有时会以密集的巴洛克式元素积累形式出现，有时则呈现出有清晰轮廓的刚性几何形状。

绘画与雕刻，携手共进

玛丽卡·阿古兹奈（Malika Agueznay）以海藻的形象作为标志，不断地创作出诸多变化形态，有些让人联想到女性身体的优美曲线，有些则像她早年在医学研究期间显微镜下细菌作布朗运动的痕迹。如文化部收藏的两幅《无题》（132号、121页和133号、123页）所示，坦率而温暖的色彩，尽管灵感来自穆罕默德·梅莱希（Mohamed Melehi）和瓦西里·康定斯基（Vassily Kandinsky）两位大师，个性化的标志依然在整体上让人联想到蔓藤花纹的律动。

在以几何图形创作人物油画的同时，阿古兹奈（Aguenzay）越来越多地尝试版画制作，这样，她从传统形式中解放了出来。1978 年，她在艾西拉（Asilah）文化艺术节上首次亮相了版画艺术。随后，她在纽约穆罕默德·奥马尔·哈利勒（Mohammad Omar Khalil）、克里希纳·雷迪（Krishna Reddy）和罗伯特·布莱克本（Robert Blackburn）等著名雕刻师的工作室以及巴黎的工作坊17（Atelier 17）中发展了她的版画创作技术。后来，她每年都会坚持参加艾西拉（Asilah）文化艺术节的工作坊。

在她的一些版画中，抽象的人物交织在一起，与格言、诗歌片段、长篇段落或祷告词进行整合，构成新的意境。将纸置于版面上，凸凹的空间创造出一种协调美感，纸的表面呈现出很强的浮雕感。她向我解释：“作为一名雕刻师，可以将我的画进行再创作，做我在绘画中做不到的一切。不过，我的绘画和我的雕刻，一定会手牵着手，永不分离地走下去。”



133. 玛丽卡·阿古兹奈（Malika Agueznay），《无题》，油画，100 x 80 cm



134. 阿卜杜拉·法哈尔 (Abdellah Fakhar)，《讽刺女性》(Femme ironique)，
1977年，粗麻布油彩和粘土，100 x 79 cm

L'INBA 一个人才工厂

西哈姆·威根 (Syham Weigant) 著
更新者：奥利维尔·雷切特 (Olivier Rachet)

国家美术学院 (INBA) 一直受到年轻艺术家的青睐，近年来，更是与诸多机构合作，向世界青年开放了多个专业，其中包括数字艺术实验室和非洲大陆独一无二的漫画专业。本文旨在回顾学院不同历史阶段的发展及为其赢得声誉的相关人物。

最初，这里只是马利亚诺·贝尔图奇 (Mariano Bertuchi) 的一间工作室。这位西班牙画家于1928年移居得土安 (Tétouan)，当时他正担任摩洛哥西班牙殖民当局美术和土著手工艺局的首席检查官。1945 年，这位具有远见卓识的艺术家为摩洛哥人创办了一所西班牙美术学校的预备学校，其实也是他工作室的延伸。摩洛哥独立后继承了该学校。

穆罕默德·塞尔吉尼 (Mohamed Serghini) 接受预科培训后，于 1946 年成为第一个进入西班牙高等美术学校的摩洛哥人。后来，在穆罕默德五世国王参加国立美术学院的落成典礼后，塞尔吉尼 (Serghini) 于 1957 年被任命为校长，负责该校的日常管理和摩洛哥文化爱国工程。他决定将教学重任交给具有传奇色彩的艺术家负责，例如萨舍法吉 (Ben Cheffaj)、梅加拉 (Megara) 和法哈尔 (Fakhar) 等人。1993年，学院升格为高等院校，成为国家美术学院 (INBA)，职能转变为在文化部的指导下致力于培养视觉艺术领域的高级人才。

从那时起，学院不断地扩大其课程科目的设置。迈赫迪·祖阿克 (Mehdi Zouak) 担任了五年的院长职务，他介绍说：“学院提供古典绘画和学术理论教育，并对当代艺术持开放态度。在造型艺术系中，增加了一门设计课程，该课程为学生提供绘图设计、建筑和室内设计、家具和装饰设计等领域的开放式课程。”



135. 尤尼斯·拉蒙 (Younès Rahmoun) 的肖像。自 2007 年起在 INBA 任教©福阿德·马祖兹 (Fouad Maazouz) 2015年



136. 法乌兹·拉蒂里斯 (Faouzi Laatiris) 于 2013 年在他的装置艺术工作室©卜拉欣·本基拉内 (Brahim Benkirane) 2013年



137. 阿卜杜勒克里姆·瓦扎尼 (Abdelkrim Ouazzani)，INBA 前任院长兼教师©卜拉欣·本基拉内 (Brahim Benkirane) 2013年

2000 年，漫画专业迎来了曙光，这是在与一些比利时教师和瓦隆-布鲁塞尔中心交流之后获得的成果。此后，经过与法国文化中心和摩洛哥北方开发署等多个机构合作，最终创建了漫画部。在漫画部，穆罕默德·阿雷达尔 (Mohamed Arejda) 遇到了塞德里克·利亚诺 (Cédric Liano)。2014 年，两人一起合作创作了连环画小说《自由人之路》(Amazigh)。迈赫迪·祖阿克 (Mehdi Zouak) 指出，INBA 是“非洲和阿拉伯世界唯一开设漫画专业的高等院校。随着摩洛哥教育部的改革，从2021学年开始，漫画专业将采用“学士、硕士、博士 - BMP”的大学体系，该系也将更名为“叙事艺术”，数字艺术的动画、3D等新形式也纳入其中。与此同时，学制周期将改为四年，以符合即将在摩洛哥实施的四年本科英式教育体系。

入学考试一般包括专业考试、艺术史笔试和面试。目前每年拟招生人数为 40 人，但是报名的学生达 450 人。INBA 校长感叹说：“其实报名人数中至少有200多人是可以被录取的。因此，我们强烈呼吁在非斯 (Fès) 和阿加迪尔 (Agadir) 建立新的艺术学院，并促成卡萨布兰卡美术学院赶快通过主管部门的审批，以减轻我们的压力。”

造就明日艺术家

第一学年是不同学科的统一预备课程。阿卜杜勒克里姆·瓦扎尼 (Abdelkrim Ouazzani) 一直担任院长到 2014 年，他回忆道：“我总是喜欢带第一年的学生。我带领学生在这个学年打下一个扎实的基础，让他们发现自己的天赋、个性、敏感性。在此基础上，再引导学生发现在技术和实践上的不足，这样还可以促进大家主动学习理论知识和艺术史。”这位现在已经退休的艺术家补充说：“我对学校的热爱由来已久。从八岁起，我就已经在学校的花园里玩耍了。我住的地方离校区只有 50 米，而且我就读的小学也近在 20 米之内。读小学的时候，我就一直梦想进入艺术学校学习。后来，果然梦想成真。再后来，我们的前任院长塞尔吉尼 (Serghini) 先生坚持邀请我担任院长，他希望我来推动学校的现代化发展。对于艺术家而言，我深知行政工作需要承担高度的责任，所以刚开始的时候，我通过营造团队内的良好氛围，好让我顺利地进入工作状态。在这种氛围中，努力让大家彼此信任、尊重和认可，成了我最为主要的工作。这应该就是我完成使命的心得了。”



138. 受尤尼斯·拉蒙 (Younès Rahmoun) 邀请，2018年在INBA屋顶与让-保罗·蒂博 (Jean-Paul Thibaud) 合作的工作坊

第二学年，学生需要选择主攻专业，一般有三个选项，即艺术、设计和漫画。专业选定后，学生有权在“调整学期”内，根据自己的意愿换一个专业方向。最后，到第四学年，学生要完成一个理论和实践相结合的毕业项目。三年前，2007届学生尤尼斯·拉蒙 (Younès Rahmoun) 提出了一项创新思路——邀请院外艺术界人士作为答辩委员会成员。

迈赫迪·祖阿克 (Mehdi Zouak) 自 2015 年担任院长以来，INBA 兴起了一场新风，学院对外界变得更加开放，继续与世界各国的机构建立紧密的合作关系。院长表示：“我特别强调工具的开发。我喜欢为师生提供一些必要的先进工具，以便他们可以高效率地学习和创作。”因此，近年来的投资就集中在绘图设计专业的升级，目标是创建20个高性能工作站。雕刻、平版印刷和丝网印刷工作室也在计划之中。

为了促进交流，学院组织了一系列的重大活动，例如国际漫画论坛 (FIBAD)。祖阿克 (Zouak) 院长认为，这个论坛是非洲和阿拉伯世界的标杆，论坛很可能发展成为一个具有国际影响力的国际漫画书展。此外，学校目前正在筹备第三届得土安设计大会 (TDE)，继续推进设计领域的高水准学术交流与专业教学合作。活动的第一届缘起于向设计大师希沙姆·拉侯 (Hicham Lahlou) 致敬，他是非洲最具影响力的设计师之一。学院还定期参加地中海美术学校大会 (REBAM)，该会每两年举行一次，与会目的旨在开展与黎巴嫩、阿尔及利亚、突尼斯、意大利、西班牙和葡萄牙等国家的专业性



139. 艾哈迈德·卡尔穆尼 (Ahmad Karmouni) 于 2018 年由尤尼斯·拉蒙 (Younès Rahmoun) 组织的与“盐”为主题的工作室的创作



140. 学生在《数字实验室》学习图像动画技术



141. INBA绘画工作室

合作。最后，说一说学院的数字实验室。2017 年，实验室与法国文化中心启动合作，旨在加强数字艺术、视频映射和 3D 领域的学生的实践能力，而且实验室自2021 学年起，将开始提供数字创作硕士学位。

部分明星教师

能够被称为时代标志教师，非法乌兹·拉蒂里斯（Faouzi Laatiris）莫属，他也被奉为摇滚明星。他的工作室培养出了许多当代摩洛哥艺术界的精英。第一届毕业生中，好多学生如今已经成为著名艺术家，如尤尼斯·拉蒙（Younès Rahmoun）、萨法·埃鲁阿斯（Safaa Erruas）、贾米拉·拉姆拉尼（Jamila Lamrani ）和巴图尔·希米（Batoul S’ himi）等。拉蒙（Rahmoun）现在也是一名艺术老师，他说他找不到足够的赞誉之词来描述他最喜欢的老师，谈到老师对他教学的影响，他说：“我按照老师的教学方法，即多听取而少说教，全程激励并支持学生，让他们学会从讨论和探索中发现自己。” 第二届的毕业生中，同样充满希望，工作室见证了这些才华横溢的学生的成长，他们包括穆斯塔法·阿克里姆（Mustapha Akrim）、穆罕默德·马赫达维（Mohamed El Mahdaoui）和莫辛哈拉基（Mohamed El Mahdaoui）等。拉蒂里斯（Laatiris）还创新地建立了一个装置工作室。用他自己的话来说：“工作室要求学生创建一个放入太空的作品。这个主题只是一个引导借口，或者说是一个无词乐谱，完全是根据他们每个人的理解程度来制作。我给了学生一些发挥的自由，但也有严格的要求，重点在于看他们采取的形式和表现的方法，其中主要形式可以为视频、表演、拼贴、色彩等。” INBA还有诸多的标志性教师，其中包括漫画部的著名艺术家阿齐兹·奥穆萨（Aziz Oumoussa）和哈桑·埃查尔（Hassan Echair）。哈桑·埃查尔（Hassan Echair）认为：“我不培养名义上的艺术家，而是要培养具有独特个性的人。只要具有独特个性，其中有些人就会成为艺术家。我培养那些知道如何欣赏艺术并被激发热情的人，包括在广告、社交、电影或日常生活等等领域。”

另一位改变了学校的年轻教师，是尤尼斯·拉蒙（Younès Rahmoun）。他建立了一系列的工作坊，还举办了一系列的交流会和研讨会，从而搭建了一座桥梁，将外界知名人士邀请来INBA分享他们的研究成果和经历。他最初只是一名临时雇员，但很快这位艺术家就成为了学校的关键人物，教学反倒成为了他的第二身份。他解释说：“作为艺术家，我发现艺术知识与信息的传播本身是一项系统工程，这是另一种艺术创作方式。我与其他艺术创作者的交谈，有的人会让我进入他们的世界，这意味着我们的交流会产生很多新思路和新收获。随着时间的推移，我开始了解每个学生的世界，这对我个人的成长而言也是非常有益的。”

邀请艺术名家到得土安

拉蒙（Younès Rahmoun）工作坊还邀请了许多国际公认的当代艺术名人参加。2018 年，学生们就见到了让-保罗·蒂博（Jean-Paul Thibau）、卡洛斯·佩雷斯·马林（Carlos Pérez Marín）、穆斯塔法·阿克里姆

（Mustapha Akrim）和莫辛哈拉基（Mohssin Harraki）。

2019 年，工作坊来了穆斯塔法·阿泽瓦尔（Mustapha Azeroual）、亚辛·巴尔布齐奥（Yassine Balbzioui）、赛义德·阿菲菲（Saïd Afifi）和编舞家娜丁·莱尔（Nadine Lère）。尤尼斯·拉蒙（Younès Rahmoun）指出：“通过这个工作坊计划，我想传达一个想法，即艺术创作有多种方式。每个艺术家都有自己擅长的方式，比如阿泽瓦尔（Azeroual）会使用摄影作为媒介来捕捉光线；阿菲菲（Afifi）在创作 3D 作品时融入了他的绘画才能。”此外，根据发出的邀请，2021 学年开始的时候时，学生们就能够与姆巴雷克·布希奇（M’ barek Bouhchichi）、莱拉·希达（Laila Hida）和埃里克·范霍夫（Éric Van Hove）这些大家近距离交流了。

在其影响下，艺术老师们开始了自发地建立不同主题或技术的工作坊。他继续解释说：“去年，我们在工作坊进行了动画制作的研究，我们用各种材料甚或一张纸制作一个简单的动画。”工作坊每一期主题实践结束时，都会举行学生作品展并组织一场交流会，安排一些精心挑选的观众参与提问，由参展学生面对不同的评论和质疑进行答辩。尤尼斯·拉蒙（Younès Rahmoun）介绍说：“学生们在班主任、教授和同学们面前就展示的



143. 2013 年作为INBA学生的艺术家玛迪哈·塞巴尼（Madiha Sebbani）的一个以合群精神为主题的装置©卜拉欣·本基拉内（Brahim Benkirane）2013年



142. INBA 绘画工作室



144. 2019 年受尤尼斯·拉蒙（Younès Rahmoun）邀请，纳比尔·希米奇（Nabil Himich）在赛义德·阿菲菲（Saïd Afifi）的工作室作画



145. 亚辛·巴尔布齐奥（Yassine Balbzioui）2019年工作坊结束时——中间是尤尼斯·拉蒙（Younès Rahmoun）（白帽），左边是亚辛·巴尔布齐奥（Yassine Balbzioui）



146. INBA学生的创作©卜拉欣·本基拉内（Brahim Benkirane）2013年

作品进行答辩，这将有助于他们在未来踏入社会向公众展示作品时，更好地接受和应对批评。”凭借这些项目的开展以及非洲大陆叙事艺术在教学中的创举，INBA绝对不逊于任何国际知名的艺术学府，可以说，摩洛哥艺术正在得土安（Tétouan）上演着未来之光！

基于西哈姆·威根（Syham Weigant）的报道（刊登在Diptyk杂志，17期，2013年2月至3月）



147. 一位正在创作的INBA学生©卜拉欣·本基拉内（Brahim Benkirane）2013年



148. 2013年，INBA毕业生威达德·米克塔（Widad Miktat）正在准备一个关于暴力侵害妇女行为的照片装置©卜拉欣·本基拉内（Brahim Benkirane）2013年



149. INBA大门入口处摆放的阿卜杜勒克里姆·瓦扎尼（Abdelkrim Ouazzani）作品©卜拉欣·本基拉内（Brahim Benkirane）2013年



150. 2013年由INBA毕业生阿卜杜勒瓦希德·伊姆齐伦（Abdelwahed Imzilen）以《阿拉伯之春》（printemps arabes）为主题的装置©卜拉欣·本基拉内（Brahim Benkirane）2013年

穆罕默德·查巴

(Mohamed Chabaa)

评论人

瑞姆·拉比
(Rim Laabi)

穆罕默德·查巴 (Mohamed Chabâa) (1935–2013) 是摩洛哥现代绘画艺术的杰出代表。他的作品没有任何针对外部世界具体事物的明确指示，他执着的领域是以抽象的形式记录某种空间运动。这并不奇怪，因为1960年代就是以对运动速度、对空间征服以及对文化反思为经典标志的年代，这使得运动本身成为任何现代艺术家都会在当下不失时机所要选用的题材。

在查巴 (Chabâa) 的艺术作品中，不规则的、抽象的几何轮廓被运用自如，如正方形、长方形、圆形、三角形以及它们轮廓线条的相互触碰、重叠、相交、对立或隐藏等等。作品中的色彩起到积极作用，赋予了抽象轮廓的形状和动感，那些颜色明亮，而且对比鲜明，交错排列的色块，在有限的空间营造出层次与和谐光感。这些动感，往往来自于画面中各种或轻或重的形式对比，以及扭曲的充满弹性的空间。作品中，这种动感被赋予平衡与协调，就像这幅文化部收藏的红蓝色调的1988年的《无题》油画一样 (152号、136页)。这种表达让我不由自主地想到康定斯基 (Kandinsky) 所说的话：“绘画的目的就是寻找生命，感知脉动，建立对话

系统。”

不连续性的连续

穆罕默德·查巴 (Mohamed Chabâa) 的作品非常现代。二十世纪风起云涌的世界运动，是如此激动人心，但波德莱尔 (Baudelaire) 的作品所唤起的只是短暂的、回避的、偶然的微波。而穆罕默德·查巴 (Mohamed Chabâa) 的艺术则见证了一种勇往无前、不畏艰难的态度，他的作品在于重新抓住了人们对永恒的追求，不是为超越现在，也不是为流芳后世，而是融入到生命的血液之中。

查巴 (Chabâa) 以特殊的形式实现了他的艺术转变，其中不可避免地涉及对摩洛哥传统美学的新解构，包括传统马赛克和柏柏尔地毯的美学。在他转变后的作品中，主要形式表现为真正的不连续性，它隔离或分离了我们常规意识中自以为是意识逻辑。摩洛哥独有的马赛克工匠，他们最出色和最基本的造型方法，就是采用中断与隔离来重构我们的记忆——泽利格 (zellige)。从中，我也想到了扎延部落 (Zayanes) 的编制手工地



151. 穆罕默德·查巴 (Mohamed Chabâa)，合成材料，1982年，油画，140 x 90 cm

那些颜色明亮，而且对比鲜明，交错排列的色块，在有限的空间营造出层次与和谐光感

毯的妇女，她们悄悄地在交叉点位置中断，留出一个连续性的空位，制造出不和谐中的和谐，换句话说，这是一种节奏，也是一种动感。这种不连续的连续，在文化部收藏的1990 年的《无题》（153号、137 页）的作品中可见一斑，其核心形式就是采用重复手段，营造出类似于朝一个方向跳跃的动态。

对于这个问题，艺术家说：“摩洛哥艺术的功能主义以及它与建筑和大众生活的彻底融合，都是为我们民族艺术发展的未来而服务。摩洛哥传统艺术未来可期，对它的运用和发挥，让我们从一开始就置身于世界上最具革命性的艺术反思浪潮之中。”

穆罕默德·查巴（Mohamed Chabâa）是一位极具革命精神的文化领导者。1955年他毕业于得土安美术学院，1962年旅居罗马学习美术。回到摩洛哥后，他在卡萨布兰卡美术学院任教，这期间，他与同样旅居过欧洲的艺术教育家的梅莱希（Melehi）和贝尔卡希亚（Belkahia），共同创立了著名的《呼吸评论》（Souffles）杂志。同时，他提出加强摩洛哥多元文化基础的学习来提升艺术教学成果。为了普及现代艺术，他向艺术家们发出号召，号召卡萨布兰卡画派的画家们签署了一份宣言，以实际行动尊重大众享有文化艺术作品的权利。1969 年 5 月，这些艺术家们将作品从陈列室的墙上取下，运往马拉喀什（Marrakech）并在城市中心的街道上开展展出，此举打破了公众参观艺术作品的传统模式，极大地体现了艺术家查巴（Chabâa）的独特个性。穆罕默德·查巴（Mohamed Chabâa）钟情于他的艺术事业，致力从世俗多元主义中恢复摩洛哥记忆，反思其基本范式；他又积极面向世界，坚持以开放的态度接纳现代艺术。



152. 穆罕默德·查巴（Mohamed Chabâa），《无题》，1988 年，油画，40 x 90 cm



153. 穆罕默德·查巴（Mohamed Chabâa），《无题》，1990年，油画，90 x 65 cm

萨阿德·本·舍法吉

（Saâd Ben Cheffaj）

评论人

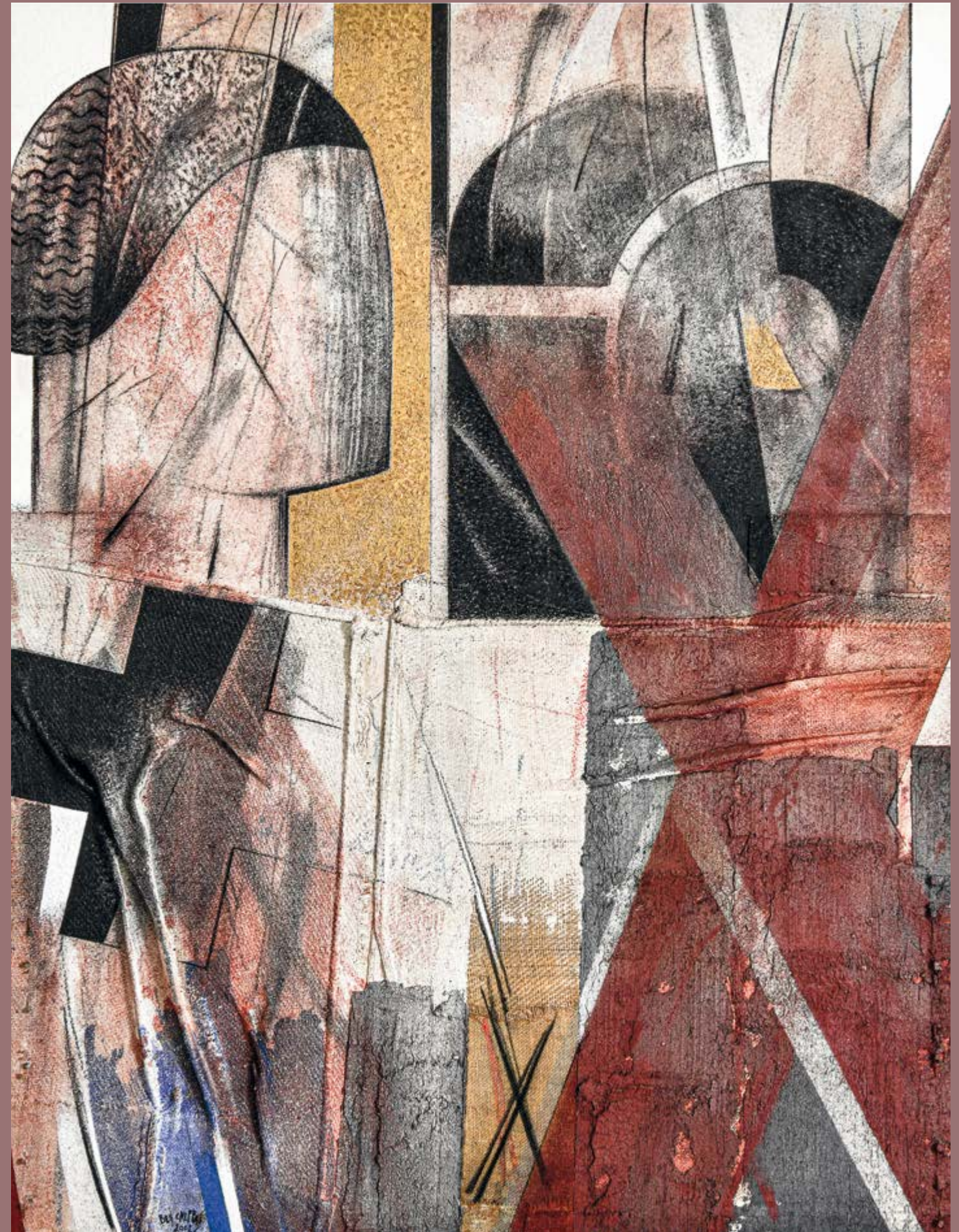
纳迪亚·萨布里
（Nadia Sabri）

萨阿德·本·舍法吉（Saâd Ben Cheffaj）生于 1939 年，他的作品中有两个不可分割的特征，即对空间和符号的处理。他的艺术发展受到他原生态路线的影响，也受到他扎实的学术背景的推动。他从小学时，就开始学习几何绘画，这影响了他后来的艺术风格。1955 年，他是首批进入得土安美术预科学校的摩洛哥学生之一，后于 1957 年毕业于塞维利亚的匈牙利圣伊莎贝尔高级美术学院。1965年，他成为得土安国立美术学院教授。在这一时期，他画了很多裸体、肖像或静物的素描以及其他创作性的绘画，看得出，艺术家正在尝试不同的艺术表现手法。

在欧洲逗留期间，本·舍法吉（Cheffaj）发现了现代艺术的魅力。然后，他就开始了现代艺术的创作，包括尝试使用黄褐色阴影、表现主义视角和使用棱镜进行前卫风格的空间处理，最重要的是借鉴立体主义进行的几何与碎片重组的处理。1967年，他在接受托尼·马莱尼（Toni Maraini）《呼吸评论》（Souffles）杂志的采访时表示：“沉浸在欧洲文化场景中，让我有机会了解艺术家与社会的关系。”

另类视觉文化痕迹的十字架

1965 年，本·舍法吉（Cheffaj）回到摩洛哥，他与国家独立后的知识分子以及艺术界人士的汇合，跟随《呼吸评论》（Souffles）杂志的发展历程，开始了一位艺术家与社会之间的紧密关联。他参加了一场被艺术界誉为童真艺术的绘画在民俗艺术中所处地位的辩论。他向布泰娜·阿扎米（Bouthaina Azami）介绍说：“与穆罕默德·梅莱希（Mohamed Melehi）、法里德·贝尔卡希亚（Farid Belkahia）、穆罕默德·查巴（Mohamed Chabâa）、穆斯塔法·哈菲德（Mustapha Hafid）、穆罕默德·哈米迪（Mohamed Hamidi）和穆罕默德·本纳尼（Mohamed Bennani）一起，我们致力于进行一场探索，重新审视西方艺术的技术基础，以期创造一种原创艺术，一种现代绘画，但内容一定是关于我们自己的文化，关于我们自己与世界的关系，而且必须立足于现代性。”本·舍法吉（Cheffaj）随后在 1970 年至 1980 年间开始了对线条、质地和颜色的研究。我们可以看到一些标志性形象开始出现，例如十字架，包括希腊十字架、圣安德鲁十字架、还有顶骨十字架。比如在文化部收藏的1980年的《蓝十字》（Croix bleue）（155



154. 萨阿德·本·舍法吉（Saâd Ben Cheffaj），《无题》，2002年，帆布混合技术，200 x 153 cm

这种人体解构与身体形态让我们想起立体派的表现方法，还有费尔南德·莱热（Fernand Léger）像古代雕塑般的肖像

号、140页）就是很有代表性的作品。这段时期也出现了锯齿形和波浪形，这些形状在他后来作品中女性裸体人物的头发上也能看到。这些标志既取自于本土传统艺术，也取自于洞穴艺术、古希腊、美索不达米亚和埃及艺术。他渊博的艺术史学识推动了他对符号和材料的研究，在艺术探索的领域朝着更广泛的联系前进。就十字架而言，它最早在史前时代就已经出现，后来也存在于古埃及和基督教文化中，我们看到，它也出现在摩洛哥的艾特·伊莫尔（Aït Imour）或扎延（Zayane）部落的地毯艺术之中。

我们研究他 1990 年代的素描和 2000 年代的作品，可以看到萨阿德·本·舍法吉（Saâd Ben Cheffaj）的裸体绘画具有雕塑般的特征。他以几何图形和多重角度来展示超出视角的身体，这种人体解构与身体形态让我们想起立体派的表现方法，还有费尔南德·莱热（Fernand Léger）像古代雕塑般的肖像。反复出现的十字、波浪和锯齿形的标志，在这里就是另类视觉文化的痕迹。2010 年代的作品中，十字架已经不仅仅是一个主题，它通常以蓝色调叠加在画面空间里，不论全部亦或部分，它都成为了一个独特印记，成为了作品的鲜明标识。



156. 萨阿德·本·舍法吉（Saâd Ben Cheffaj），《女像柱》（Tête cariatide），1981，帆布混合技术，66 x 57 cm

155. 萨阿德·本·舍法吉（Saâd Ben Cheffaj），《蓝十字》（Croix bleue），1980 年，帆布混合技术，66 x 57 cm



得土安艺术中心 一颗被忽视的宝石

西哈姆·威根 (Syham Weigant) 著
更新：奥利维尔·雷切特 (Olivier Rachtet)

得土安现当代艺术中心为国家美术学院
的毕业生即“北方画派”艺术家
创造了一个归属地，它所组织的重要展览
与交流活动在国际上可谓大放异彩。

没错，有一个“北方画派”！2013年，也就是艺术中心落成前几个月，发起人和第一任主任布阿比德·布扎伊德 (Bouabid Bouzaïd) 惊呼：“国家美术学院的存在，首先基于扎实的艺术学科的教学能力，但也归功于气候和地理。你只要看看北方的这些山脉、地中海岸的光线和这里特殊的湿度就明白了。也许，这就是得土安人擅长运用白色的原因，因为海雾经常笼罩，他们根本看不清楚其他颜色。”

得土安现当代艺术中心现在与梅基·梅加拉 (Meki Megara) 画廊一起，作为国立美术学院 (INBA) 的重要展览场地之一，现任董事 Bilal Chrif指出：“中心建在该市火车站的旧址上，是摩洛哥文化部与西班牙安达卢西亚政府通过地中海三种文化基金会 (Fondation des Trois cultures de la Méditerranée) 合作的结果。”入口是与旧车站的绿色瓷砖相匹配的镜面玻璃立方体，为1930年代中期（西班牙殖民时期）流行的新摩尔式建筑，增添了不少现代气息。最深的印象是结构非常的专业，所有设施和设置都力争到位，没有任何的投机取巧。进入里面，有专门展厅陈列前INBA学生的作品。

第一个展厅献给了殖民时期的画家，主要是西班牙人。不过，也有一些塞尔吉尼 (Serghini) 1945 年的油画以及利亚齐德·本·艾萨 (Lyazid Ben Aïssa) 和查姆斯·埃多哈·阿塔阿拉 (Chams Eddoha Ataa-Allah)

157. 阿卜杜勒克里姆·瓦扎尼 (Abdelkrim Ouazzani)，《无题》，2003年，布面丙烯，120 x 105 cm



158. 2019年6月至7月在得土安现当代艺术中心举办的 阿卜杜勒克里姆·瓦扎尼 (Abdelkrim Ouazzani) 的回顾展

的作品。然后是卡洛斯·加列戈斯 (Carlos Gallegos)、达马索·鲁阿诺 (Damaso Ruano) 和艺术学院精神之父马里亚诺·贝尔图奇 (Mariano Bertuchi) 的作品。第二个展厅里的作品按时间排序陈列，跟随摩洛哥艺术的前驱，他们是梅加拉 (Megara)、法哈尔 (Fakhar)、梅莱希 (Melehi)、查巴 (Chabâa)、本·舍法吉 (Ben Cheffaj)、阿布·阿里 (Abou Ali) 和德里西 (Drissi)。比拉尔·谢里夫 (Bilal Chrif) 指出：“这一代艺术家研究的核心内容，主要是与身份认同、工艺技法以及民族主义相关的问题，并试图超越殖民当局强制设定的绘画教义。”

与欧洲的多重联系

第三个展厅名为“春天组” (Groupe du printemps)，是以1979 年在得土安 (Tétouan) 的费丹广场 (place Feddan) 曾举办的展览命名。我们可以看到布阿比德·布扎伊德 (Bouabid Bouzaïd)、阿卜杜勒克里姆·瓦扎尼 (Abdelkrim Ouazzani) 和哈利勒·格瑞布 (Khalil El Ghrib) 的作品。中心主任介绍说：“这个展厅陈列的作品的作者，是曾经在欧洲各个国家包括比利时、法国、意大利、捷克斯洛伐克等从事过艺术研究的摩洛哥艺术家。因此展出作品的主题和风格有些不同。”最后，是最近一个时期的现代作品，



159. 2013年11月20日落成的得土安现当代艺术中心，坐落在旧火车站原址上并采用新摩尔式建筑风格



160. 梅基·梅加拉 (Meki Megara)，《红带》 (Bande rouge)，1963年，油画，60 x 60 cm



161. 穆罕默德·德里西 (Mohamed Drissi)，《无题》，1995年，油画，100 x 85 cm



162. 布阿比德·布扎伊德 (Bouabid Bouzaïd) , 《竖琴》
(La harpe) , 2004年, 混合材料

展示了包括尤尼斯·埃尔·哈拉兹 (Younes El Kharraz)、艾哈迈德·哈亚尼 (Ahmed El Hayani)、梅里姆·艾尔吉 (Meryem El Alj)、哈立德·贝凯 (Khalid El Bekay)、亚斯米娜·齐亚特 (Yasmina Ziyat) 和哈桑·埃尔凯尔 (Hassan Echaïr) 的作品。

比拉尔·谢里夫 (Bilal Chrif) 说：“大部分展览作品属于文化部的收藏，但也有许多来自教育部、旅游部以及诸多文化机构如INBA、得土安音乐学院、得土安文化之家及丹吉尔前当代艺术博物馆的作品，还有一些来自艺术家个人和一些收藏家的捐赠。”

得土安艺术中心完全可以因其举办的多个国际展览而自豪。中心主任介绍说：“我们的出发点主要是积极地参与，推动艺术的发展与繁荣。我们不断地与国内外艺术机构以及驻摩洛哥的外交代表机构合作，成功举办了各种类型的展览，无一不说明我们所遵循的宗旨。”

2013年举办的“千脸” (Mil Caras) 展览。参展艺术家包括阿米娜·本布赫塔 (Amina Benbouchta)、祖利哈·布阿卜杜拉 (Zoulikha Bouabdellah)、萨法·埃鲁阿斯 (Safaa Erruas)、贾米拉·拉姆拉尼 (Jamila Lamrani)、克拉拉·卡瓦哈尔 (Clara Carvajal) 和玛丽亚·吉梅诺 (María Gimeno)。2014年举办的“特兰卡特第1集” (Trankat Episode # 1) 展览。参展艺术家包括卡德尔·阿提亚 (Kader Attia)、乔迪·科默 (Jordi Colomer)、西蒙哈迈德·费塔卡 (Simohammed Fettaka)、莫辛·哈拉基 (Mohssin Harraki) 和穆萨·萨尔 (Moussa Sarr)。2019年举办的展览有阿卜杜勒克里姆·瓦扎尼 (Abdelkrim Ouazzani) 回顾展和群展“来自亲密关系” (Desde la Intimidación) (ENAIRe 当代艺术收藏)。展出了琼·米罗 (Joan Miró)、安东尼·塔皮耶斯 (Antoni Tàpies) 爱德华多·奇利达 (Eduardo Chillida) 和路易斯·戈迪略 (Luis Gordillo) 的作品。得土安艺术中心是一张自带荣耀的名片，令人称颂、值得传承，更像一颗不惧忽视与埋没依然闪烁自身光芒的宝石。

基于西哈姆·威根 (Syham Weigant) 的报道 (刊登在 Diptyk 杂志, 17期, 2013 年 2 月至 3 月)



163. 穆罕默德·卡西米 (Mohamed Kacimi) , 《无题》, 2001年, 油画, 150 x 140 cm



164. 利亚齐德·本·艾萨 (Lyazid Ben Aïssa),
《裸女》(Femme nue), 1951年, 纸上木炭,
98 x 67 cm



165. 利亚齐德·本·艾萨 (Lyazid Ben Aïssa),
《裸女》(Femme nue), 1951年, 纸上木炭,
98 x 67 cm



166. 穆莱·优素福·卡赫法伊
(Moulay Youssef El Khafaï),
《银行出纳员》(La caissière
de banque), 2010年, 布面丙
烯, 98 x 98 cm



167. 侯赛因·塔拉尔 (Hossein Tallal), 《无题》, 油画, 105 x 76 cm



168. 哈立德·贝凯
(Khalid El Bekay),
《无题》, 2007年, 木质
混合技术, 100 x 100 cm



171. 哈比卜·布瓦巴纳 (Habib Bouabana),
《无题》, 1976 年, 油画, 81 x 65 cm



172. 阿齐兹·阿布·阿里 (Aziz Abou Ali),
《行政助理》(Chaouech), 1961年, 硬纸板油
画, 90 x 70 cm



169. 阿卜杜利拉·布阿乌德
(Abdelilah Bouaoud),
《无题》, 1990年, 油画,
95 x 65 cm



170. 阿卜杜勒卡里姆·艾尔哈尔 (Abdelkarim El Azhar),
《人物》(Figures), 2007 年, 硬纸板混合技术, 66 x 66 cm



173. 穆斯塔法·哈菲德 (Mustapha Hafid), 《永恒》
(L' éternité), 1986年, 帆布混合技术, 90 x 132 cm

目 录

阿齐兹·阿布·阿里（Aziz Abou Ali）： 32页，68（72号-73号）， 77（83号）， 144， 153（172号）
艾哈迈德·阿法拉尔（Ahmed Afailal）： 33页（33号）， 37
奥马尔·阿福斯（Omar Afous）： 12页（5号）
玛丽卡·阿古兹奈（Malika Agueznay）： 13页， 15页， 111页（122号）， 114页， 120页-123页（132号-133号）
马乔比·艾赫丹（Mahjoubi Aherdane）： 32页， 88页（97号）
阿姆拉尼·艾哈迈德（Amrani Ahmed ）： 32页， 37页（42号）
阿卜杜里达·巴基尔（Abdelrida Baqir）： 84页（90号）
法里德·贝尔卡希亚（Farid Belkahia）： 26页， 42页， 78页， 82页， 85-86页（93号）， 107页-110页，（116号）， 114页， 116页， 120页， 136页， 138页
福阿德·贝拉敏（Fouad Bellamine）： 8页（1号）， 17页， 29页， 32页， 37页， 90-91页
加尼·贝尔马奇（Ghany Belmaachi）： 33页（32号）
利亚齐德·本·艾萨（Lyazid Ben Aïssa）： 72页（77号-78号）， 74页， 144页， 150页（164号-165号）
穆罕默德·本·阿拉尔（Mohamed Ben Allal）： 9页， 78页， 81页（86号）
萨阿德·本·舍法吉（Saâd Ben Cheffaj）： 32页， 86页， 125页， 138-141页（154号-156号）， 144页
哈迈德·本·耶塞夫（Ahmed Ben Yessef）： 69页（74号）， 72
阿米娜·本布赫塔（Amina Benbouchta）： 13页， 15页， 52页， 58-61页（65号-66号）， 148页
阿卜杜勒巴西特·本达马尼（Abdelbassit Bendahmane）： 13页， 28页（24号）， 37页
卡里姆·本纳尼（Karim Bennani）： 31页（28号）
穆罕默德·本纳尼（Mohamed Bennani）（别名Moa Bennani）： 32页（29号）， 37页， 138页
哈比卜·布瓦巴纳（Habib Bouabana）： 153页（171号）
阿卜杜利拉·布阿乌德（Abdelilah Bouaoud）： 152页（169号）
穆斯塔法·布杰马维（Mustapha Boujemaoui）：32页， 37页， 90-92页（100号-101号）
奥马尔·布雷格巴（Mohammad Bouregba）： 37页
哈桑·布尔基亚（Hassan Bourkia）： 15页（11号）， 104页
卡迈勒·布塔莱布（Kamal Boutaleb）： 38-39页（46号-47号）
布阿比德·布扎伊德（Bouabid Bouzaïd）143-144页， 148页（162号）
穆罕默德·查巴（Mohamed Chabâa）： 32页， 42页， 77页， 86-87页（96号）， 106-109页（115号-117号）， 111-112页， 116页， 120页， 134-137页（151号-153号）， 138页， 144页
比拉尔·谢里夫（Bilal Chrif）： 30页（25号）， 143-144页， 148页
穆罕默德·德里西（Mohamed Drissi）： 11页， 19页（19号）， 30页（26号）， 32页， 72页， 96页（107号）， 144页， 147页（161号）
哈桑·尔凯尔（Hassan Echaïr）： 17页， 94页（105号）， 130页， 148页
梅里姆·艾尔吉（Meryem El Alj）： 15页， 18页（18号）， 52页， 148页
阿卜杜勒卡里姆·艾尔哈尔（Abdelkarim El Azhar）： 152页（170号）
哈立德·贝凯（Khalid El Bekay）： 148页， 152页（168号）
哈利勒·格瑞布（Khalil El Ghrib）：17页， 97页（108号）， 144页
哈桑·埃尔格劳伊（Hassan El Glaoui）： 11页（3号）， 20-23页（20号-21号）， 29页， 34页
阿卜杜拉·哈里里（Abdallah El Hariri）： 36页（41号）， 114页， 120页
布赫塔·埃尔·哈亚尼（Bouchta El Hayani）： 13页， 16页（12号）， 37页， 90页， 92页（102号）
穆莱·优素福·卡赫法伊（Moulay Youssef El Khafaï）： 52页， 150页（166号）
阿卜杜拉·法哈尔（Abdellah Fakhar）： 124-125页（134号）， 144页
努尔丁·法蒂希（Nouredine Fatihi）： 34页（34号）
吉拉利·加尔巴乌伊（Jilali Gharbaoui）： 85页， 98-101页（109号-110号）
阿卜杜勒克里姆·加塔斯（Abdelkrim Ghattas）： 114页（127号）

穆斯塔法·哈菲德（Mustapha Hafid）： 82页， 85-86页（92号、94号）， 107页， 112页（123号）， 138页， 153页（173号）
穆罕默德·哈米迪（Mohamed Hamidi）： 37页， 86页， 102-105页（111号-114号）， 107页， 112页， 138页
穆罕默德·哈姆里（Mohamed Hamri）： 9页， 14页（9号）， 32页， 78页（84号）
法蒂玛·哈桑·埃尔法鲁伊（Fatima Hassan El Farrouj）： 13-15页（10号）， 24页， 29页， 40- 43页（49号-50号）， 78页， 81页（87号）
萨阿德·哈萨尼（Saâd Hassani）： 17页（13号）， 30页（27号）
伊萨·伊肯（Issa Ikken）： 80页（85号）
贾里德·艾哈迈德（JARID Ahmed ）： 32页（31号）
阿卜杜勒拉姆·杰迪（Abdeslam Jeidi）： p.75页（81号）， 77页
穆罕默德·卡西米（Mohamed Kacimi）： 10页（2号）， 13页， 32页， 37页， 91页， 93页（104号）， 113-114页（125号）， 120页， 149页（163号）
蒂巴里·坎图尔（Tibari Kantour）： 17页（14号）， 38页（45号）， 52页
福阿德·哈兹纳吉（Fouad Khaznaji）： 84页（91号）
艾哈迈德·克里夫拉（Ahmed Krifla）： 34页（35号）
阿卜杜勒卡德尔·拉拉吉（Abdelkader Laâraj）： 36页（40号）
米卢德·拉比德（Miloud Labied）（别名MILLOUD）： 44-47页（51号-53号）， 86页， 114-115页（128号）
阿卜杜拉蒂夫·拉斯里（Abdellatif Lasri）： 35页（38号）
阿拉姆·莱姆塞弗（Ahlam Lemseffer）： 13页（6号）， 15页
西迪·穆罕默德·曼苏里·伊德里西（Sidi Mohamed Mansouri Idrissi）： 57页（64号）
梅基·梅加拉（Meki Megara）： 32页， 35页（37号）， 125页， 143-144页， 146页（160号）
穆罕默德·梅莱希（Mohamed Melehi）： 5页， 26页， 29页， 31-32页， 34页， 36-37页（39号）， 42页， 85-86页（95）， 107-112页（120号-121号）， 116-119页（129号-131号）， 120页， 122页， 136页， 138页， 144页
阿卜杜拉赫曼·梅利亚尼（Abderrahmane Meliani）： 32-33页（30号）， 39页（48号）
梅拉赫·阿卜杜勒海（MELLAKH Abdelhay）： 37页（44号）
侯赛因·米卢迪（Houssein Miloudi）： 37页， 89-90页（99号）， 114页
穆罕默德·纳比利（Mohamed Nabili）： 37页（43号）
阿卜杜勒克里姆·瓦扎尼（Abdelkrim Ouazzani）： 32页， 37页， 95页（106号）， 126页， 133页（149号）， 142页（157号）， 144页（158号）， 148页
阿卜杜勒克比尔·拉比（Abdelkébir Rabi’）： 62-65页（67号-69号）
阿卜杜拉赫·拉胡尔（Abderrahmane Rahoule）： 37页， 82页（88号）， 114页（126号）
达马索·鲁阿诺（Dámaso Ruano）： 66页（70号）， 72页， 144页
阿卜杜拉·萨杜克（Abdallah Sadouk）： 18页（17号）， 82-83页（89号）
阿贝斯·萨拉迪（Abbès Saladi）： 11页， 13页， 18页（15号）， 29页， 88页（98号）
阿齐兹·赛义德（Aziz Sayed）： 18页（16号）， 37页
阿齐扎·塞巴（Aziza Sebbah）： 71页（76号）
拉希德·塞比蒂（Rachid Sebti）： 32页， 73页（79号）， 76-77页（82号）
穆罕默德·塞尔吉尼（Mohamed Serghini）： 32页， 67页（71号）， 72页， 125页， 128页， 144页
哈桑·斯劳伊（Hassan Slaoui）： 12页（4号）， 37页
阿卜杜勒阿赫德·索尔多（Abdelouahed Sordo）： 74页（80号）， 77页
柴比亚·塔拉尔（Chaïbia Tallal）（dite CHAÏBIA）： 13-15页（8号）， 24-27页（22号-23号）， 32页， 40页， 42页， 70页（75号）， 72页， 120页
侯赛因·塔拉尔（Hossein Tallal）： 14页（7号）， 24页， 151页（167号）
阿卜杜拉希姆·亚穆（Abderrahim Yamou）： 92-93页（103号）
艾哈迈德·雅库比（Ahmed Yacoubi）： 32页， 35页（36号）


 Couverture : Rachid Sebti, *Un jeune*, 1964-65 (n°79, p. 73)

 4^e de couverture : Miloud Labied, *Sans titre*, c.1981 (n°52, p. 45)

艺术杂志

diptyk

diptyk

地址: Rue Mozart, Résidence Yasmine, quartier Racine, Casablanca 20000.

电话: +212 5 22 95 19 08/15 50

网址: www.diptykmag.com

致谢

文化、青年和体育部大臣奥斯曼·埃尔·费道斯（Othman El Ferdaous）先生
摩洛哥王国国家博物馆基金会主席迈赫迪·库特比（Mehdi Qotbi）先生
摩洛哥王国科学院常务秘书阿卜杜勒贾利勒·拉赫乔姆里（Abdeljalil Lahjomri）先生
穆罕默德·贝奈萨（Mohamed Benaïssa）先生，艾西拉（Asilah）市长兼艾西拉（Asilah）论坛基金会秘书长
文化部艺术司司长穆罕默德·本尼亚库布（Mohamed Benyaacoub）先生
拉巴特穆罕默德六世现当代艺术博物馆馆长阿卜杜拉齐兹·伊德里西（Abdelaziz El Idrissi）先生
得土安国立美术学院院长迈赫迪·祖阿克（Mehdi Zouak）先生
得土安现当代艺术中心主任比拉尔·谢里夫（Bilal Chrif）先生
布拉希姆·阿拉维（Brahim Alaoui）先生，评论家和艺术史学家

出版和编辑总监: 梅里姆·塞比蒂（Meryem Sebti）

艺术主任: 苏菲·戈德林（Sophie Goldryng）

编辑主任: 玛丽·莫伊纳德（Marie Moignard）

编辑与肖像管理秘书处: 佐伊·德贝克（Zoé Deback）

摄影: 阿德·马祖兹（Fouad Maazouz）

修订: 注（卡米尔·卡斯泰尼亚（Camille Castaigna）

译者 : 纳赛尔·布希巴（Nasser Bouchiba）,王永葆（Wang Yongbao）

为本特刊作出贡献者: 杜尼亚·本卡西姆（Dounia Benqassem）、瑞姆·拉比（Rim Laâbi）、法蒂玛-扎赫拉·拉克里萨（Fatima-Zahra Lakrissa）、玛丽·莫伊纳德（Marie Moignard）、厚达·奥塔拉胡特（Houda Outarahout）、艾曼纽·奥蒂尔（Emmanuelle Outtier）、奥利维尔·雷切特（Olivier Rachet）、纳迪亚·萨布里（Nadia Sabri）和西哈姆·威根（Syham Weigant）

信息图表 : 穆罕默德·艾达比（Mohammed Eddahbi）

Diptyk杂志出版: Éditions Art en Stock 出版社

法定登记号: 2009-PE0071

ISSN: 2028 – 0548

新闻档案号: n ° 22/2009

授权号: n ° 1476

