

LE PORTE-DRAPEAU DU
NÉO-STRUCTURALISME FRANÇAIS
CHRISTIAN BONNEFOI

法国新构成主义的旗手
克里斯蒂昂·博纳法

广西美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

法国新结构主义的旗手: 克里斯蒂昂·博纳法/朱锷
编著. — 南宁: 广西美术出版社, 2002.6
(视觉语言丛书)
ISBN 7-80674-177-1
I. 法... II. 朱... III. 油画—作品集—法国—现代
IV. J233

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 039684 号

图片摄影: Collection Prive 私人收藏
帕特里克·米勒尔

图片提供: 法兰西程昕东出版公司
资料提供: 法兰西程昕东出版公司

Crédit Photographique : Collection Privée

Patrick Muller, Camille Bonnefoi

Photos offertes par : Editions Xin-Dong CHENG

Archives offertes par : Editions Xin-Dong CHENG

版权所有·翻印必究

法国新结构主义的旗手 克里斯蒂昂·博纳法

策 划: 程昕东 + 朱锷 + 姚震西

主编、设计: 朱锷

编辑、制作: 朱锷设计事务所

编 务: 蒲皓琳 + 林雅翎 + 潘妮 + 邹进

翻 译: 何岩萍

责任编辑: 姚震西 + 白桦 + 何庆军

出版、发行: 广西美术出版社

社 址: 广西南宁市望园路 9 号(530022)

经 销: 全国新华书店

印 制: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 887x1194mm 1/32

印 张: 5

版 次: 2002 年 11 月第一版

印 次: 2002 年 11 月第一次印刷

书 号: ISBN 7-80674-177-1/J·152

定 价: 42.00 元

如有印装质量问题, 请与印刷厂调换。

前言

在美术创作领域，每一位名副其实的画家均来自于一个有其特定文化背景的国家。由于这些画家接连不断地周游世界，使得艺术作品在世界上得到了不断的传播、发展和扩大。

克里斯蒂昂·博纳法是法国现代抽象派画家。他的作品基于建筑学与几何学，既严谨精确又是无止境的形状和平面图。他的创作技巧代表了西方艺术中极其重要的传统，抑或可称之为最自由、最有魄力的传统。这一传统又在各类艺术创作中不断地被更新换代，以创造出符合新时代的建筑、城市、螺旋式楼梯，创作出新的壁画乃至于新的交响乐。

博纳法最初的薄纱纸造型，意在通过寻求对材料的选择，以试图进入一个按照画家意图所做的随机、无规则的创作领域。画家以后所选用塔拉丹布的动机亦同。博纳法严密恪守其创作方法，不仅表现在对材料的严格选择，也表现在创作的三维空间中，这是他一个首要的准则，该准则在博纳法以后大部分作品中反映愈加明显。

几何装饰能否在美术领域中无止境地发展下去？近十年来，艺术家对此不断提出疑问。几何艺术是否过于枯燥呆板，味同嚼蜡；是否千人一面，一味重复；是否压抑窒息人的感觉。简而言之。几何艺术是否为绝路一条？博纳法与其他艺术家一样，以其别具一格的创作风格，再一次探索几何艺术，试图重新发掘出建筑学中的美学。他使线条重新变成向量，使我们走出了完美绝妙的蒙特里安(Mondrian)世界，同时又跨入了另一个新的时期。

受现代派绘画创始人启蒙，博纳法加入了现代派绘画创作的行列。现代派创始人因在上世纪三、四十年代创作出一批赋有青春活力的作品蜚声画坛，而博纳法更努力使自己进入一种新的状态，追求另一种自由创作过程。他重新进行了选择，重新怀疑。画面经过重新构图，为的是使我们惊讶，也为的是让我们以另一种眼光去审视。博纳法一经踏入其创作轨道，与其导师们一样，不断思索、发展创新，成为当今画坛的后起之秀。

在其《预言家》主题系列中，有一套《通天塔》作品。在这套作品中，画家循序渐进又清晰明了地表达出他的思想、他的理解、他的证明、他的追求、他的祈祷以及他对导师的敬意。《预言家》主题系列奠定了画家的创作之路。主题之下的作品各有名称，它们更加烘托出主题。从这些作品中，我们感悟到一种超越作品的思想，一种创作灵感，一种源于各画家的风格。

当我们欣赏《亨利》、《巴伯洛》、《乔治》等作品时，使我们立刻想到当代画坛巨匠亨利·马蒂斯(Henri MATISSE)、巴伯洛·毕加索(Pablo PICASSO)和乔治·布拉克(Georges BRAQUE)。《亨利》一作充分反映了雅致明快的马蒂斯风格，而在《巴伯洛》中，则是亢奋沸腾的毕加索风格，《乔治》，则充满沉思默想的布拉克风格。

与此同时，博纳法在其作品中还向我们介绍了现代抽象派艺术大师马勒维奇(MALEVITCH)、李西特斯(LISSITZKY)、莫霍里·纳基(MOHOLY·NAGY)以及波洛克(POLLOCK)，并展示出他所处时代绘画更广阔的天地。这些上世纪二、三十年现代派大师们的智慧编织出了博纳法创作的灵感之网。除此之外，这张创作网中亦有使画家生存并扬名于世的画廊。它们有博纳法的伯乐——让·付涅埃(Jean FOURNIER)的瞩目画廊，接着是巴黎视野画廊及法兰西画廊。

借此机会，我们还想告知广大中国观众，近年来，克里斯蒂昂·博纳法的作品不仅展出于世界名都巴黎，而且还在法国诸省大博物馆做了反响非凡的巡回展览。

法国各省市同时为一位艺术家大开绿灯，足以证明同行业家早已甄别出博纳法勃勃雄心的价值。而博纳法也以其一次又一次的创作，向人们证实了其大胆创新的开拓精神。

从一九九年起，博纳法在创作中大胆创新、独树一帜的精神更加地表现了出来。当他介绍其创作技巧时曾说道：“绘画艺术正是由于其创作本身而震撼着主客体间的关系。通常主体和客体在‘世界’上一直保持着一定的关系，

但如今我们可以用相互矛盾的关系来替代它们”。这一充满时代气息的理论，我们可以在博纳法的每一幅作品中得到确凿无疑的证实。今天，博纳法的作品向我们表明，他以其独特的创作方法实践了他的诺言：他的作品使我们惊叹不已，使我们流连忘返，它把我们带进了一个巨大的运作中去。这一运作使得那些一再重复的标记变得生动活泼，赋有生命力。在那些形状的旋涡中，作者让我们积极寻找那些他说他不认识，而只有去感觉的东西。在充满图像、物品的世界中，博纳法的创作似一股清风，将一幅幅如同半掩闭窗户一般的作品一下子吹开。这股清风，沁人肺腑，令人心旷神怡。

如今，为什么博纳法选中了中国作为他行程的一站？尽管博纳法的作品看上去与中国相距甚远，但是它们之间却有共同点：创作的严谨与创新，不再循规蹈矩的“绘画狂人”的一挥而就；以虚求实的艺术；同一主题的反复重复；在随意中寻求结果；大师们的评价方法与灵感的祈求。由此可见，克里斯蒂昂·博纳法对中国人来说并不陌生。

毛磊

前法兰西共和国驻中华人民共和国大使

AVANT-PROPOS

Dans l'ordre de la création, tout vrai peintre vient d'un pays déterminé, et ne cesse de voyager. Grâce à lui, la mappemonde des oeuvres se recompose et s'agrandit.

L'œuvre de Christian Bonnefoi est née de l'architecture, de la géométrie à la fois rigoureuse et illimitée des formes et des plans. C'est une très grande tradition, la plus forte peut-être dans l'art occidental, indéfiniment renouvelée pour inventer toujours des perspectives, des villes, des volutes, des fresques ou des symphonies.

Les assemblages des feuilles de soie du début semblaient surtout relever de la recherche sur le matériau élu pour en faire, comme ensuite la tarlatane, le point de passage du hasard dirigé par le peintre. Mais cette rigueur obstinée était aussi une construction de l'espace, une norme première qui a scandé la plupart des cycles de l'oeuvre de Christian Bonnefoi.

La peinture peut-elle se développer indéfiniment dans le registre de la géométrie? L'interrogation n'a cessé de revenir au cours des dernières décennies: excès de sécheresse, dérive vers la répétition, menace d'étouffement, bref, risque de voie sans issue.

Comme d'autres, mais avec une détermination singulière, Christian Bonnefoi a voulu relancer cette recherche d'ordre géométrique et redécouvrir les tensions propres à l'architecture. La ligne redevient vecteur. Nous sortons de l'intérieur plus que parfait de Mondrian afin de franchir une nouvelle étape.

Pour se mettre en route, Bonnefoi a choisi d'appivoiser le principe d'incertitude, d'organiser une part d'imprévu dans une œuvre pourtant très construite. Il s'est inventé un parcours de liberté, il a parié sur la surprise pour conquérir une maîtrise qui lui appartienne en propre.

Une fois engagé sur sa route, Bonnefoi n'a cessé de reconsidérer son travail pour le remettre en perspective, dans l'élan des peintres fondateurs par lesquels il était lui-même devenu peintre. Références, dédicaces, invocations, hommages, interprétations, Bonnefoi avance en s'entourant de compagnons augustes, qui entrent explicitement dans la grande séquence de "Babel", sous le chapitre des "prophètes", car ils ont préparé la voie. Les voici nommés par leur prénom, qui les rend plus présents et suggère aussi, qu'au-delà de leur œuvre peinte, ils sont porteurs d'un esprit, d'un souffle qui permet la création picturale et se transmet de peintre en peintre.

Ce dialogue avec les grandes figures est aussi une élucidation de l'œuvre en cours. A travers "Henri", "Pablo" et "Georges", on perçoit mieux l'écho dans les tableaux de Christian Bonnefoi de l'élégance claire de Matisse, de l'effervescence de Picasso et de la méditation de Braque. Dans le même temps, Bonnefoi nous rappelle qu'il a choisi l'horizon le plus large dans la peinture de son époque, avec Malevitch, Lissitzki ou Moholy-Nagy, mais aussi Pollock.

Il faut également étendre ce réseau propre à Bonnefoi au-delà des peintres pour y inclure ceux qui font vivre et connaître la peinture, à commencer par les galeries, celles de ses débuts et celles d'aujourd'hui: celle de Jean Fournier, qui fut un grand découvreur, puis Regards, et maintenant la Galerie de France .

Il convient en outre d'indiquer au public chinois que Christian Bonnefoi a bénéficié ces dernières années en France d'une remarquable mobilisation de musées de province dynamiques.

Cette mobilisation originale autour d'un artiste dont l'œuvre continue de se déployer montre bien que les connaisseurs ont déjà pris la mesure de l'ambition de Christian Bonnefoi. De série en série, le peintre confirme son tempérament de bâtisseur.

L'audace ne manquait pas dès 1974, lorsqu'il s'exprimait sur le mode du manifeste: "La peinture bouleverse en tant que pratique les rapports que le sujet entretient normalement avec les objets dans le "monde" pour leur substituer des rapports contradictoires". Dans ce propos théorique marqué par l'époque, on perçoit déjà une détermination devenue évidente dans toute l'œuvre. Les tableaux de Bonnefoi disent aujourd'hui qu'à sa façon, il a tenu parole: ils nous retiennent, nous intriguent, et nous entraînent dans un large mouvement qui anime leurs signes inlassablement recomposés. Un autre monde s'interpose dans notre scène trop quotidienne, l'image est reconstruite pour nous prendre au dépourvu, pour nous faire regarder autrement. Dans le remous des formes, le peintre nous fait chercher plus activement ce qu'il avoue ne pas connaître, mais seulement pressentir comme une nécessité. Au sein de notre monde envahi, encombré d'images et d'objets, l'œuvre de Bonnefoi est ainsi comme un coup de vent, par lequel ses tableaux s'ouvrent d'un coup, comme des fenêtres à peine fermées, pour un courant d'air très salubre.

Comment la Chine se présente-t-elle aujourd'hui sur la route très affirmée du peintre? Même si son œuvre peut en paraître à première vue éloignée, les parentés ne manquent pas: la liberté et la vigueur du trait, instantané à la façon de ces "fous de peinture" qui avaient choisi de désapprendre les règles établies, l'art de se servir du vide de la feuille pour construire le plein, la reprise inlassable du thème, l'effacement attentif devant les hasards du pinceau, le goût du commentaire et l'invocation des maîtres, toutes ces correspondances permettent de dire d'emblée au public chinois que Christian Bonnefoi n'est pas un étranger.

Pierre Morel

Ancien Ambassadeur de France en Chine

克里斯蒂昂·博纳法在1978年评论罗伯特·雨曼的一篇文章中，第一次讲到了大头针，这些大头针在毕加索的立体派的粘贴画中可以看到，从此以后，这个细节就始终缠绕着博纳法。他几乎在每一篇文章中都要强调这个事实。点出毕加索使用的大头针，这应当是艺术史专家或评论家的工作。而艺术家博纳法具有善于教诲人的特点，所以乐于提醒专家们这件事情的重要性：大头针不能被忽略，它明显又孤立地存在于《乐谱和吉他》的几何中心地带，这幅画是1912年最早的粘贴画（现存于巴黎蓬皮杜艺术中心）；还有十二个大头针也不能被忽略，这些大头针别在1913年作的《圆桌上的吉他》（约瑟夫·普利策收藏，圣一路易市）。毕加索还在增加大头针，直到我们不能视而不见。他甚至在粘贴画（没有用胶水的）中，把用大头针别住的部分同用笔画出的部分明显地对立起来，（如《塞莱的风景》，1913年，毕加索博物馆。）当我们终于发现这些大头针的时候，我们把这归结于波西米亚人的匆忙，归结于对技术以及对这个美好职业的诗人般的毫不在乎：比如，直到1933年，《怪物》杂志的封面使用他的粘贴画，他还坚持把这些图钉也要复制出来，（我们可以想象这本豪华杂志的年轻编辑，斯克拉，面对这些乏味的图钉，多么厌烦）。⁽¹⁾在我看来，在博纳法以前，没有人看出毕加索边缝的用意。⁽²⁾

毕加索粘贴的大头针消解了事先认为统一的画面。在画面上（根据空间和侧面特有的延伸方式），意群的划分与范词的划分相对立，一个平面在另一个之上（强烈的程度扩展到厚度中，蒙特里安）。（有关粘贴的笔记，未发表，1990年11月）

比如说，如果我们仔细观察立体派的粘贴，我们发现，借助于一种新的技术，某种意义上来说，视觉感更强的技术，它们不是要延续这门形象的艺术，而是要重申表面不是，并且从来就不是背景，不是一个确定的事物，不是一个当然的场所，表面本身也可以被分割，因此它是开放的，把绘画引向新的统一。（研讨会发言，1990年10月）⁽³⁾

博纳法从毕加索的大头针发现的是关于历史的一种新关系。一方面，大头针点出了某些现代主义理论的本质主义的幼稚（格林博格的理论，当然还有他之前的马勒维奇，早期的蒙特里安，以及所有这些人，他们从画布的平面中看到是绘画的反历史的零度）；另一方面，在本质主义基础上建立起来的历史主义的理论被摧毁，一种新

的系谱，片断的而有巨大意义的系谱正在形成，这就是说：绘画艺术朝着设想的结局发展，又回归到它的本源（零度作为绘画未来的也是最终的视线而被彻底展开，从马奈到斯特拉，他们寻求对平面的征服），这样的变化模式不再是不可动摇的，新的系谱是对绘画传统的筛选，同时加入部分非绘画的做法。绘画以内的部分：瑟拉和阿尔贝作品中粗糙的表面，路易·海亚特透明的丝巾，莫霍里-纳基的阴影，蒙特里安后期的橡皮膏，雨曼的所有作品，等等。绘画之外的部分：马莱-斯蒂文森的投影屏幕，马莱-斯蒂文森的一组电影镜头，马塞尔·赫尔比的一组电影镜头，双层膜的内部空间构成的佛罗伦萨的布鲁奈雷奇的穹顶，路易·凯恩随意翻转的柱子。(4)

大头针的视角显得有点博尔赫斯：表面也具有厚度。同索绪尔所想的相反(他内心非常喜欢重组字词，这表明他对节约表面持怀疑态度)，正面与反面之间也有空间。在毕加索的直觉之后，蒙特里安在他的后期作品中做了更多的探索(他要破坏表面这个实体，奇怪的是，他要以此阻止表面在视觉上陷入纵深，因为在古典的新装置作品中，表面不可避免地陷入纵深)；后来是波洛克，在他的《水滴》中进行小范围的探索。(5)我在此强调这是“扩展”的大头针视角，而博纳法称之为“分割中的分割”，因为在我看来，这就是他为何把十多年的绘画经历投入其中。

我们接着说：大头针的视角就是把表面向纵深分割，显出层次。而表面分割是所有现代派遇到的问题。虽然现代派把这个问题用最令人满意、最积极的方法解决了，但是解决的办法也仅限于完成这个体系，只要这个体系返回到它的源头即可(现代派只在表面分割表面)。应当找到的办法是使这个绝对的表面活跃起来，因为是在这个表面上，所有的部分得以组合(我所说的组合，是一种自文艺复兴以来约定俗成的绘画表面的修辞上的分割形式。)对这个问题，人们找到的答案是取消组合，通过取消所有的分割(如使用单色调)，或者把这种分割作为相关表面的附属(如模块；对称；演绎结构；人像/田野统一)。绘画这个体系因此把自身封闭起来，能够做的只有重复和侧面的展开(如系列画)，或者干脆抛弃绘画的表面，直接过渡到物体(单色调的画，本来就是现成的，有利于这种做法)。这个变化模式大致包括极限主义艺术派现代主义艺术的所有历史。与此相反，博纳法工作的目的不是

从封闭的绘画中走出来，他寻求的是使绘画层出不穷。为了取消表面的分割，他把表面向纵深分割。他的画作成为一张千层饼，他使用的方法就是不断地编织：

画的表面和边缘，似乎客观上、不可避免地是边界，在此之外没有任何东西，或者没有其他任何东西(其他任何东西，这是前卫派目前的别称)，然而正是在这些地方可以进行破坏传统的活动，而不是在它们大致划定好的组合中进行破坏。(研讨会，第9页)

作品向外部的跨越，主要是同物体和空间这个问题相连，由极限主义艺术派以及前前后后的前卫派提出；与此相对立的是作品向内的跨越的主张，与象征性和时间性的问题相连。

作品从侧面并连续地展开的想法，前卫派系列画的原理对此提供了最好的样板，而在平面内垂直地进行扩展的思路取代了前一个的想法。(研讨会，第11页)

我在其他地方描述了博纳法《通天塔》中使用的时间性，这种方法直接大头针的角度产生出来。⁽⁶⁾同时，乔治·迪第-修博曼也在一篇关于该画家的非常漂亮的评论中有详细论述。⁽⁷⁾至于博纳法所说的象征性，这就是我前面说的历史：扩展的大头针的角度使所有的绘画架构倾斜，包括画家的所有的动作，他的所有的做法，也就是说所有关于绘画的象征性的部分(规则，传统)。我们甚至可以说这是形式主义的做法(取俄国形式主义的意思)，致力于把所有的东西非自动化，从最简单的到最复杂的，把它们变异，把它们作为可改变的材料还给历史。不过，有时极端的形式主义是为了反对任何的形式，防止任何的停滞。

对我来说，分割是一个经常出现的活动，它控制了所有物质和历史的数据，从画家动作的缘起，直到画家本人，他不能够设想同画作发生直接的关系，或者由一个动作沉积出作品。分割甚至可以化解动作。⁽⁸⁾

在这一点，博纳法忠实于雨曼，他比任何一个法国人都更懂得雨曼的教训，他最感兴趣的是绘画动作的位置。而对于雨曼来说，动作和它留在画作上的痕迹之间已经有了指向性的关系(这种关系无限延伸，因果关系线越来越

细，但是这条线却一直没有断)，博纳法寻求向纵深分割动作，同样地，他分割表面：他想要减缓动作创作的冲动，加长距离，在动作的缘起(艺术家运动中的身体)和它的结果(画作上的笔触)之间的距离。不管是哪种形式，虽然在这些年中有很多细节的变化，《通天塔》的多幅作品是在不同时间构想的，至少用了两段时间，两条画线。这本身没有什么新奇之处，如果这两段时间、两条画线没有合成一个统一体：有一点例外，我想在此指出，《水滴》的原理同《通天塔》是一样的。一方面，波罗克也往深处拓展他的作品(当这种往深处努力的能力缺乏的时候，当他只能够在表面分割表面的时候，他失败了)，另外，他的缠绕的线条是依分散的方式构想：一个动作画出一个线条，落到画上，这个动作暂时独立于另外一个动作，这另外的动作画出旁边的线条或者先前的不同颜色的线条，因为颜色是一层一层地画上去的，这并不妨碍同一种颜色被多次画上(比如说，先是黑色线条，然后是白色的，蓝色的，银色的，然后可能重新是黑色的，等等)。但是这种暂时的独立在画家的掌握之中，画家控制着他的画中颜色在表面和纵深的分割：我在这里或那里点上银色，因为它同我先前画的黑色或者蓝色不协调或者协调。换一种说法，暂时的距离(动作的分割)在最终的大综合中消失，因此，纵深的分割也消失：剩下的只有全部空间的统一。波罗克虽然不想知道他作画的时候是在干什么，他还是知道的，就像阿尔贝机敏地指出的那样，在东汉普顿的画室的照片中，他站在梯子上，审视他的某一幅水滴的整体效果，他的画铺在地上，⁽⁹⁾他不可能不知道他在做什么，或者说他不可能看不到他在做什么。

博纳法从波罗克学到很多东西，但是却从来不提波罗克。他采用水滴的手法，从一个盲目的斑点出发：大头针的角度不足以取消画面组合这个问题，如果我们不把这个角度扩展到其他的绘画要求中(如果我们仍然坚持表面和纵深的对立)。为了遮盖这个盲目的斑点，这是博纳法的结论，就要变成盲人：《通天塔》这些作品就是在盲目中完成。在众多的方法中，画家禁止自己看到自己正在做的事情：事前根本无法知道这条蓝线是要在那条白线、黑线或者银线的旁边，上面还是下面，就是要有这些线条。这是他所知道的，并且他有幸成为自己的第一个观众(有点像制陶人开窑的时候，或痛苦或兴奋地发现彩釉在化学作用下发生了怎样的变化)。