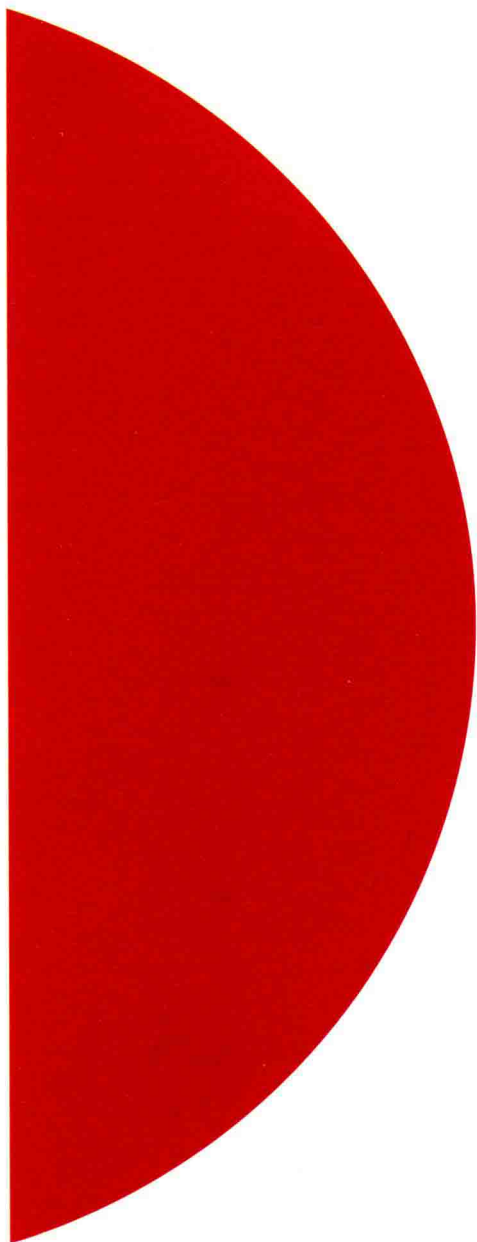


建筑·设计·艺术丛书 Architecture Design Art Series

非具象世界

〔俄〕卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇 著
张含 译



中国建筑工业出版社

建筑·设计·艺术丛书 Architecture Design Art Series

非具象世界

【俄】卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇 著
张含 译

中国建筑工业出版社

图书在版编目(CIP)数据

非具象世界 / (俄罗斯) 马列维奇 著; 张含 译. —北京:
中国建筑工业出版社, 2015. 4
(建筑·设计·艺术丛书)
ISBN 978-7-112-17880-3

I. ①非… II. ①马… ②张… III. ①绘画理论—研究 IV. ①J20

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第043025号

责任编辑: 徐 冉 黄 翊
责任校对: 李欣慰 赵 颖

建筑·设计·艺术丛书

非具象世界

【俄】卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇 著
张含 译

*

中国建筑工业出版社 出版、发行 (北京海淀三里河路9号)
各地新华书店、建筑书店经销
北京中科印刷有限公司印刷

*

开本: 880 × 1230 毫米 1/32 印张: 3 $\frac{3}{4}$ 字数: 98千字

2017年1月第一版 2017年1月第一次印刷

定价: 23.00 元

ISBN 978-7-112-17880-3

(27135)

版权所有 翻印必究

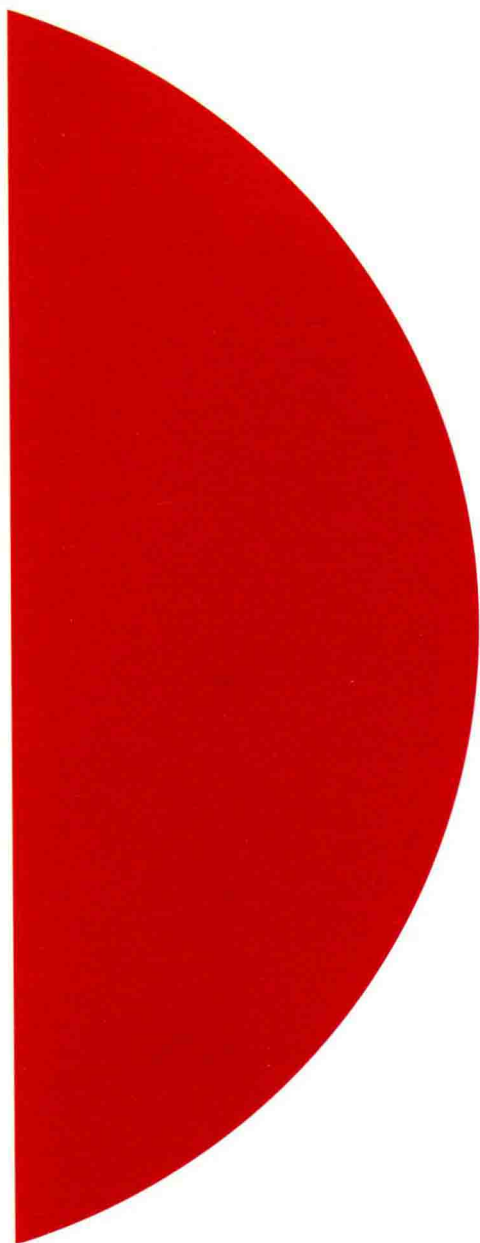
如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

建筑·设计·艺术丛书 Architecture Design Art Series

非具象世界

「俄」卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇 著
张含 译



中国建筑工业出版社



建筑·设计·艺术丛书 Architecture Design Art Series

非具象世界

【俄】卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇 著
张含 译

中国建筑工业出版社

图书在版编目(CIP)数据

非具象世界 / (俄罗斯) 马列维奇 著; 张含 译. —北京:

中国建筑工业出版社, 2015. 4

(建筑·设计·艺术丛书)

ISBN 978-7-112-17880-3

I. ①非… II. ①马… ②张… III. ①绘画理论—研究 IV. ①J20

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第043025号

责任编辑: 徐 冉 黄 翊

责任校对: 李欣慰 赵 颖

建筑·设计·艺术丛书

非具象世界

【俄】卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇 著

张含 译

*

中国建筑工业出版社 出版、发行(北京海淀三里河路9号)

各地新华书店、建筑书店经销

北京中科印刷有限公司印刷

*

开本: 880 × 1230 毫米 1/32 印张: 3 $\frac{3}{4}$ 字数: 98千字

2017年1月第一版 2017年1月第一次印刷

定价: 23.00 元

ISBN 978-7-112-17880-3

(27135)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

也不知道是从什么时候开始，设计、艺术、建筑之间，变成了彼此独立的三个分支。似乎在建筑和艺术之间很难产生关联的同时，设计和艺术之间又似乎有所区分。往往我们在讨论这样问题的时候，会说：哦，这个设计是艺术性的设计，这个建筑是艺术性的建筑。那么，如果试问，非艺术性的建筑又是怎样？非艺术性的设计又是如何？艺术和设计、艺术和建筑之间，难道，一定存在这样大的差别吗？细想一下，之所以会将建筑、设计和艺术之间如此地割裂看待，恰恰源于我们的教育本身，即所谓建筑、设计、艺术学科之间的划分以及各学科内部所进行的再次细分已经很难将建筑、设计和艺术进行统合地去理解。在我看来，所有的建筑、设计、艺术均为人类创造的不同的表现形式，是人的思考及思想所呈现出的不同状态。换言之，如果将人作为一切人造物的终极归宿点，并将建筑、设计、艺术视为人的意识活动的产物，那么它们彼此之间存在着必然的联系。

正是在这样一个思考的前提下，我们将建筑、设计和艺术重新摆放到同一个平台上来进行整体的思考，力图搭建一个整体和综合性的平台。而这也正是我们创设这套“建筑、设计、艺术丛书”（Architecture Design Art Series，以下简称“ADA丛书”）的目的。ADA丛书是建筑、设计、艺术的理论丛书，丛书名是由建筑、设计、艺术的英文Architecture、Design、Art的第一个大写字母所组成。这套丛书大多由年轻一代的研究者所撰写。希望未来的青年学者和设计师不再让学科间有如此清晰的割裂，并能用一种综合的视角去思考和看待我们所面临的问题。同时，如果ADA丛书为青年学者开辟了一块理论园地，并由此为未来一代打破学科之间壁垒提供一种示范效应，那么这套丛书也就起到了应有的作用。

王 昀

2016年8月1日 于ADA研究中心

译者序

黑色方块的诞生

1915年12月19日，彼得格勒Nadezhda Dobychina画廊，一场名为“0-10”的未来主义告别展览开幕。一幅黑色四边形被悬挂在展厅交角上方，这本是一个“完美角落”——俄罗斯家庭悬挂东正教圣像画主神的地方，而角落两侧本该是悬挂其余众神的位置被各种方形的组合与变体取代。这一连接传统的布展方式表明了这批画作偶像般的姿态，却也预示了其对传统的颠覆与毁灭。由马列维奇创作并命名的“至上主义”绘画首次出现在公众视野之中，非具象世界的序幕就此拉开。

在这次展览中，马列维奇展出了39幅至上主义绘画。这些绘画令前来观展的批评家与公众措手不及，在他们眼中，这些除了方块之外空无一物的作品无疑是对绘画与艺术全体的一次谋杀。评论家们期待这次“未来主义告别展”成为一场“真正的终结”：“由于未来主义者已经不能进一步开展他们的实验——前方已无路可走，这将是‘现代艺术’的终点，我们期待艺术回归更为合理与可理解的风格。”他们只说对了一半，确实，未来主义作为苏联前卫艺术中的分支已经不复存在，但两种全新的艺术在这场展览中出场——塔特林的“转角浮雕”成为构成主义的起点，而马列维奇的“黑色四边形”宣告了至上主义的诞生。在接下来的数十年间，这两种艺术成为苏联先锋派的主流，打破了架上绘画的单一形式，在装饰、

应用美术、建筑领域展开创作。

让我们将语境置回1915年，评论家的反应几乎无可厚非。当时，层出不穷的先锋艺术运动冲击着苏联美术界，但即便是最为激进的立体主义与未来主义，具象物仍隐约可见。一个黑色方块以及一个全新“主义”的横空出世几乎抹除了观者与具象世界的一切联系。在12月的展览开幕之前，马列维奇一直处于秘密创作状态，除了当年9月Puni的意外造访，几乎没有任何人对这批画作有所了解。对于评论家与公众的反应，马列维奇早有准备：“这个方块对于他们来说是费解且危险的……而这些，自然全在预料之中。向非具象艺术高峰攀登的路途艰险且痛苦，却值得。那些我们所熟悉的逐渐远去，淡入背景……具象世界的轮廓渐渐消失，一步一步，终于来到那个世界——‘我们所爱的及赖以生存的一切’——都消失在视野之中。”展览名称“0-10”表达的正是将一切既存艺术清零的野心。在展览宣传册中，他宣称自己已经完全打破了所有的具象物：“我已经将自己转化为零并将其超越。”

在展览过后的讲座上，马列维奇使用了一系列标题点明其立场：

“古典与美学的衰败”，“19~20世纪自然主义——野蛮思想的重生”，“尼禄与你”。值得注意的是，“尼禄”一称来自于1913年的未来主义歌剧《战胜太阳》，在剧中代表了腐朽的审美。这出未来主义歌剧由克鲁霍尼赫编剧，麦秋辛作曲，马列维奇设计了剧中所有的服装及舞台布景。黑色正方形的母题便可溯源至此。在马列维奇为歌剧第五幕布景绘制的草图中，一个小四边形被对角切开，半黑半白，含于较大的四边形之内，两个四边形的四角用线条连接起来。这一图案几乎是威廉·冯特关于空间视觉感知图示的翻版（这位实验心理学家的作品于1912年在俄国出版）——当视线集中在小方形上时，图形呈现相互凸起的视觉效果，而当注视大方形时，图像看起来似乎向内凹陷。这组图示暗示的透视方法，似乎也预示了马列维奇今后作品中的空间主题。

太阳往往预示着新世界，但《战胜太阳》却将之视为过往虚假世界的符号。马列维奇笔下完全的黑色四边形首次出现在掘墓人戏服的草图中，包含着双重的隐喻：既是掘墓人的躯干，也是太阳最终的坟墓。但埋葬过后，什么新生了？

《非具象世界》

1927年3月，48岁的马列维奇受苏联教育委员会之托，前往华沙及柏林举办个展并开展交流。在德绍包豪斯，马列维奇与康定斯基、格罗皮乌斯、莫霍利·纳吉等人会面并为师生讲演。在李西斯基的推介下，莫霍利·纳吉协助出版了马列维奇在包豪斯课程的讲义集结——《非具象世界》，该书由A. von Riesen翻译成德语，作为包豪斯系列丛书第11卷发行。同年6月，马列维奇返回苏联，留在德国的除了这册著作外还有展览携去的70余幅画作。艺术家将作品委托给建筑师雨果·哈林保管，意图在接下来的数年中将画作带到其他西方国家继续展览。但就在其访问的数月间，苏联国内形势突变，1930年马列维奇被列宁格勒艺术史研究所逐出，并于1935年重病逝世。《非具象世界》成为马列维奇生前唯一一部在国外出版的著作。1950年，本书的第二部分《至上主义》由F. Van Loon依据德语版译成英文，但未付诸印刷。首个英文版本在1959年发行，由Howard Dearstyne翻译。

全书分为两个部分：“绘画中附加元素理论简介”及“至上主义”。在前一部分“绘画中附加元素理论简介”中，马列维奇试图为至上主义营造一个完整且合理的前奏，他简明介绍了自创的艺术理论系统，其中包括对于世界、社会秩序的看法，对艺术的定位与价值的评判，对于“实用”的态度，并试图以“实验”证明理论的合理性。第二部分“至上主义”的叙述方式更贴近其画作的神秘气质，画家将我们带入一个全新世界——“感受的世界”。

艺术文化的“科学”

全文开篇，马列维奇便显示出将针对艺术本身的调查上升至一种“科学”的野心。马列维奇意在将画作视为一个窥孔，一具“身躯”，“它将揭示其产生的特定条件与原因——艺术家的世界观、自然观以及周边环境对他的影响”。他认为艺术风格的流变、艺术家绘画技巧的变化需要被置于一个具体的环境（导致画作生成的环境）下进行讨论，所有关于画作结构、题材、笔触、色彩改变的原因都将在他的系统中有迹可循，绘画不再是一个模糊的神秘领域，而成为一种可以分析言说的科学。但需要明确的是这份文本作为课程讲义的特殊语境与作者在当时作为教师与研究者的身份。马列维奇的图表与分析并非将美学僵化在条框之中，他仍旧信仰天才，但只有“严格的科学，客观的手段”才能在美术教育中获得成功。因此，所有科学的分析最后都指向了一种因材施教的教育手段。

这种“科学”的尝试首先体现在全文的关键词“附加元素”的来源上。这个词来自一位内科医生的理论，医生认为，人类健康状况的变化是由于“附加元素”进入了有机体，通过血检或尿检，我们可以对“附加元素”的性质进行判断。在马列维奇的绘画理论中，这个观点被转换成为：“所有对我们产生影响的新视觉环境的特性构成了‘附加元素’，它导致意识与潜意识间正常元素的关系发生改变。”工厂的浓烟、钢筋混凝土的强硬线条、天空中的十字翼飞机都成为附加元素的诱因，它像一股强流，扰乱了画家本身平衡的思绪，使原本平静的画面显示出骚动的痕迹。于是，通过“对直线与曲线的个性化使用”，全新的技巧产生了，在塞尚的绘画中，它成为“纤维状的笔触”，在毕加索的画面上则是“镰刀状”的。画面中的附加元素成为艺术家是否具备原创力的证明，也在告诉观者画家的创作环境是城市还是乡村。

这种方法将画家的创作直接指向其所处的环境之中：米勒的图像文化源自乡村，未来主义与立体主义是城市的艺术，而至上主义应当从属的

环境“已经由最新的艺术创造出来”，即航天工业。在这一意义上，一名画家置身于与其创作方向不相应的环境中，无疑是对其绘画天才的抹杀。如果一位未来主义者从城市移居乡村，他头脑中的高速离心运动将会疲软，刚直的线条会变得软弱无力，纯粹的色彩将变得模糊不肯定。马列维奇用图表归纳了新艺术的发展轨迹，并在塞尚、立体主义与至上主义中得出三种类型的附加元素，以这些样本取例对照美术学院学生的绘画，以此辨识学生所具备的特殊才能，从而施以正确的引导。为检验理论的正确性，马列维奇甚至在学生之间进行长达数年的实验。通过对学生施加不同的影响（以潜意识作画或进行理论学习；灌输不同的图像文化元素或对某部分图像文化进行隔离），将其分类（创造者、空洞者、折中者、融合者等），以揭示新的附加元素是如何在一部分先锋脑中成型，怎样被逐渐接受，又是如何被折中扭曲。

归纳、制表、实验，所有科学的手段最终指向了一系列简明而具有实用意义的观点：使画家的才干得到最大程度的发挥，“后印象派应当在大城市之外建立学院”，而立体主义与未来主义则应与城市保持紧密的联系；国家也需要承担起相应的责任，为画家们创造适合他们创作的环境；美术学院不一定非要建在城市之中，也可以扎根郊野。

但分析的目的并不止于此，我们看到，书中“内科医生”的第二次出场成了科学技术的僵硬与毫无想象力的代表，内科医生怀疑立体主义者与未来主义者患上了生理疾病，导致其丧失了对现象整体观察的能力，才创作出这些破碎的画面，却丝毫不关心这些艺术本身是建立在极为严谨精确的结构之上的。

马列维奇为新艺术诞生发展的原因找到一个“合理的解释”，同时也确立了艺术应当具有的位置。在书中，画家反复强调绘画的价值在于其中蕴含的情感与精神，而非对具象物的真实再现，绘画应当为其独立的

价值而存在，而非社会秩序或实际功用的附属品。“艺术不再介意是否为国家与宗教服务，不再希望刻画风俗的历史，不再表现客观对象，它相信可以在其内部为自身存在，不再仰赖‘物’。”他主张将“立足于艺术的对生命的理解”看成物质与宗教之外，第三种对于生命表达方式同等有效的观点。

“这个高效机械化的世界真正的用处是让我们每一个人获得最大限度的‘剩余时间’与自身在自然界唯一需要承担的义务相遇——创造艺术。”

纯净的艺术

“对至上主义者来说，客观世界的视觉现象本身是无意义的，重要的是感受，而不是催生感受的环境。”

马列维奇在至上主义与过往的艺术之间划出一条明确的界限：至上主义超越了他自己为艺术所设定的分析体系，不再受到现实环境的桎梏。从塞尚到未来主义，艺术的发源地已由农村逐渐转向城市，而催生至上主义的环境“宇宙”已经由航天工业触及。在名为“刺激至上主义者的环境（现实）”的插图中，马列维奇展示了从高空鸟瞰城市与从地面仰望十字翼飞机的画面。这些画面与“乡村”或“城市”的不同之处在于，至上主义者获得灵感的渠道是一种非常态的体验，并非每日耳濡目染的生活环境。在距离的作用下，天空中的飞机呈现出抽象的十字形态。而从高空俯瞰地面，视点摆脱日常之后，几何形态同样脱胎而出。

对马列维奇来说“非客观感受一直都是艺术唯一的源泉”，因此在这一本质问题上至上主义并没有作出新的贡献。在乔托、鲁本斯、伦勃朗、塞尚、毕加索的绘画中，马列维奇都看到了永恒而绝对的价值。但过往艺术中真正的图像价值被埋藏在由无数“物”堆积的表面之下，公众的目光被具象物所阻隔，无法直面画作中真正的情感。而立体主义对具象物

的分析、综合与拆解只能说明其在发展的第一阶段便已穷尽了其图像潜力的极致，只能仰赖理性。至上主义所做的只是选择了一种最能“充分表达情感的方式”，这种方式不借助物与概念，纯粹，发自本真，丢弃了一切“虚伪”的表象，进入一个除去情感别无他物的世界。

“方块=感受，白底=感受之外的空白”。

每一幅至上主义插图下都配上了相应的注脚。方块是最为基本的至上主义元素，圆形同样是至上主义的基本元素，由方块旋转而来。第二级的基本元素是十字：两个方形的叠加。在基本元素的运动与组合中，表达了对于“飞行”、“金属发出的声音”、“无线电报”、“逐渐消逝”、“磁场”、“宇宙”等的感知。进入马列维奇构筑的世界，这些大小、轻重、动态各异的组合显得如此贴切。

全书的最后三幅插图与最终章节展示了至上主义走出架上绘画的野心：进入空间。

名为“空间中的至上主义元素”一画摆脱了以往作品的二维形态，以轴测绘制的长方体仿佛悬浮在画面之中，立方体的“阴影”被打在不同的侧面，似乎在暗示观者这个世界中有两个并存的太阳。“形式纯粹的至上主义建筑”介于艺术品与建筑模型之间，从这里起源，诞生了“Arkhitcktoniki”、“Proun”，一直到后来的构成主义建筑中仍能见到它的踪迹。马列维奇将从画布中挣脱出来，以建筑为载体完成至上主义在空间中的终极表现：“至上主义为创造性艺术开启了新的可能，通过放弃‘实际的顾虑’，塑性情感的表达从画布转向空间。艺术家（画家）的创作不再局限于画布（图像平面），而是进入空间。”

