

# 从黑方块到白方块：马列维奇的至上主义 进化思想与艺术终结论

艾 欣

---

**摘要：**在纯抽象艺术奠基之作《黑方块》诞生后，马列维奇试图继续巩固和发展至上主义的内涵，以“形式归零”为核心原则，展开对色彩的形而上学思考。在1915—1920年的理论写作和创作实践中，马列维奇萌生了“至上主义三阶段”（黑—红—白）的艺术进化理念，并为其赋予了相应的动机（简约—革命—纯粹行动），将蕴含普世乌托邦思想的“白上白”视为达到黑格尔进化史观中理念融入纯粹统一形式并自在自为的最终阶段，即马列维奇所谓的“地球之上统一的世界建筑体系”的艺术“后历史”时代。而结合丹托的艺术终结论来看，虽然绘画在形式和色彩双双“归零”的“白上白”这里走向了一种叙事意义上的终结，艺术的理念阐释转化成了哲学的理念阐释，但抽象艺术在“艺术界”的理论氛围中得以进入多元化的时代，抽象艺术的“空”依然能够不断孕育或生成新的内涵、新的创意。至上主义语境下的艺术终结论强调艺术在审美和社会价值双重意义上的“解放”，与俄罗斯白银时代美学思想有着密切的关联。

**关键词：**至上主义；黑方块；白上白；进化；艺术终结论

**作者简介：**艾欣，艺术学博士，北京外国语大学俄语学院讲师，主要从事俄罗斯和西方艺术史论研究。通讯地址：北京市海淀区西三环北路2号，100089。电子邮箱：aixin@bfsu.edu.cn。本文系北京外国语大学“双一流”重大标志性项目“斯拉夫国家社会与文化研究”[项目编号：2022SYLZD041]阶段性成果。

---

**Title:** From Black Square to White Square: The Evolutionary Thought of Kazimir Malevich's Suprematism and the End of Art

**Abstract:** After finishing *Black Square*, the foundation for pure abstract art, Kazimir Malevich sought to further consolidate and develop the connotation of suprematism, using the “zero of form” as a core principle to deepen his metaphysical thinking about color. In his theoretical writings and artistic practice from 1915 to 1920, Malevich developed the concept of artistic evolution, namely “three stages of suprematism” (black - red - white), endowing each stage with a corresponding motivation (economy - revolution - pure action). Malevich saw *White on White*, which contained universal utopian ideas, as the final stage of Hegel's evolutionary view of history, in which the concepts were integrated into a purely unified form and became self-contained, corresponding to what Malevich referred to as the “unified world architectural system on Earth” or the “post-historical” era of art. Combining Arthur Danto's declaration of the “end of art”, painting has come to an end in the narrative level in *White on White*, where both form and color are “transformed into zero,” and the interpretation of artistic concepts turn into the interpretation of philosophical concepts. However, abstract art has entered a diversified era in the theoretical atmosphere of the “art world,” and the “emptiness” of abstract art has the potential to continue to nurture or generate new connotations and ideas. The “end of art” in the context of suprematism emphasizes the “liberation” of art in the dual sense of aesthetic and social values, which is closely related to the aesthetics of the Russian Silver Age.

**Keywords:** suprematism; *Black Square*; *White on White*; evolution; the “end of art”

**Author:** Ai Xin, Ph. D., is a lecturer in the School of Russian Studies, Beijing Foreign Studies University. His research interests include the history and theory of Russian and Western art. Address: 2 Xisanhuan North Road, Haidian District, Beijing 100089, China. Email: aixin@bfsu.edu.cn. This essay is supported by the “Double First-Class” major project of Beijing Foreign Studies University (2022SYLZD041).

---

## 一、超越黑方块

在20世纪初现代艺术流派更迭的进程中,俄罗斯先锋派代表人物卡济米尔·马列维奇(Kazimir Malevich)是最早将西方绘画推向纯粹抽象化发展并进行抽象艺术理论构建的艺术家之一。在1915年底于彼得格勒举行的“最后的未来主义画展0.10”(Последняя футуристическая выставка картин «0,10»)上,马列维奇带领另外13位年轻艺术家推出了155件抽象艺术作品,其中包括名作《黑方块》(Black Square, 1915年,图1),同时以发表宣言《从立体主义和未来主义到至上主义》(От кубизма и футуризма к супрематизму)的方式宣告了至上主义(Супрематизм, Suprematism)的诞生。

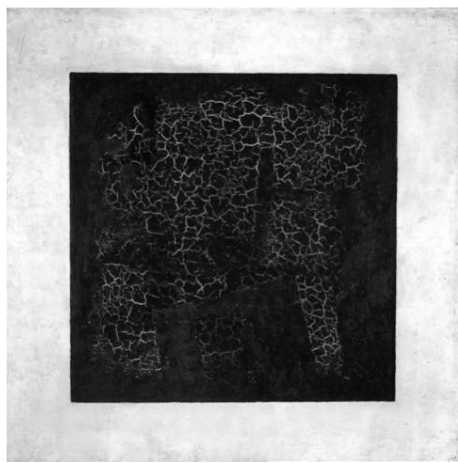


图1 Kazimir Malevich, Black Square, 1915年

在马列维奇这篇具有颠覆性的理论文本中,至上主义的核心观念被概括为“形式归零”(нуль форм),主张抛弃以模仿外部世界为重要原则的艺术创作传统,通过对线条和色彩的纯粹追求,实现对自然形态的超越,由此,新的艺术文化得以构建,艺术家得以发挥与时代精神相匹配的创造力(Малевич, *Собрание сочинений* 35-36)。马列维奇将几何造型,尤其正方形理解为一种“直觉理智”的显现以及“纯粹艺术创作的第一步”。至上主义大量使用几何造型的目的是摆脱绘画“对自然局部的爱”,摆脱对自然“幼稚的”模仿和复制,以实现绘画本体形式的自由和个性化(Малевич, *Собрание сочинений* 53)。然而,不

表现任何具象元素的单色平面几何抽象绘画《黑方块》并非意涵全无的荒诞之作,也并非架上绘画艺术的绝对终点——一方面,虽然画面构图达到了前所未有的精简程度,但线条和色彩等绘画的基本要素依然存在,绘画依然保有基本的造型效果;另一方面,至上主义自我宣称式的理论构建在消解了图像生产的传统模式与法则的同时,赋予了绘画本体元素全新的思想意涵,在其开放性的理论场域内,抽象艺术具有了某种能够继续言说和进一步拓展的余地。

实际上,作为20世纪纯抽象艺术重要的开山之作,《黑方块》本身所蕴含的形而上学理念、其成因及意义已成为诸多现代艺术史学者不断探索的话题。沙茨基赫(Aleksandra Shatskikh)认为,《黑方块》所展示的几何形平面是一种超越现实、指向宇宙的乌托邦营造,暗含无形的、非客观的力量(Shatskikh 43)。根据西蒙斯(W. Sherwin Simmons)的详细考证,马列维奇《黑方块》的造型和理念构想同英国数学家辛顿(Charles H. Hinton)和美国建筑师布拉格登(Claude F. Bragdon)的第四维空间理论有着密不可分的联系——二者分别于1904年和1912年绘制的超三维立方体模型通过俄罗斯学者乌斯迈斯基(Pyotr Uspensky)的介绍进入了俄罗斯先锋派艺术圈,成为马列维奇步入纯抽象、试图通过平面几何造型展现超验高维空间的重要因素(Simmons 240-242, 258)。而在米特尔(Partha Mitter)看来,至上主义的纯抽象理念受到了印度教经典《奥义书》(Upanishads)的启示——其中关于摩耶(māyā)和空性(sūnyatā)的思想经由1904年出版的印度教哲学家维韦卡南达(Swami Vivekananda)的芝加哥演讲录被马列维奇知晓,马列维奇对三维现实世界虚幻本质的认知、对“形式归零”的强调、对自我意识和永恒性的追求都与《奥义书》的教义相契合,且方块的造型在古印度文化中即象征着稳定的绝对真理的理想形式(Mitter 537-538)。可以说,正是几何形式在特定历史文化语境下所蕴含的形而上学思想,造就了马列维奇自我宣称为原创的至上主义理念;同时,单色方块这一独特的“格子”范式也成为至上主义最具标识性的造型基础。

出于对科学与跨科学、哲学、宗教学的神秘学说的热忱,马列维奇相信艺术能够不断地进步与

升华,最终脱离具象实物,摆脱现实世界的束缚,到达至高无上的宇宙境界,接近普世的永恒真理。极简几何形式所传达的空无之感实际上蕴含着精神战胜物质、无形超越有形的意味。然而事实证明,虽然看似近乎极端,但1915年的《黑方块》一作并非代表至上主义理念的终极形式,而仅仅是马列维奇通达至高艺术理想途中的一个重要的里程碑。在“0.10”展成功举办后,马列维奇又完成了大量至上主义作品,继续巩固自己新“主义”的地位。他于1916年参与了塔特林(Vladimir Tatlin)组织的“商店”展(Магазин),在年底的“方块J”展(Бубновый валет)中展出了60余幅至上主义画作,并用公开课和讲座的方式普及自己的艺术思想。苏联成立后,马列维奇被选为一系列国家艺术机构和委员会的委员,开始从事教育工作,并借此机会对至上主义展开进一步的理论诠释和拓展。对于“0.10”后至上主义的处境,马列维奇认为其新“主义”的理念应该持续进化与完善,否则将陷入自我重复的死胡同。为此,他在“至上主义”的基础上又引入了一个新词汇“至上”(Супремус, Supremus)来概括1916年以来(至1918年)的理念更新。<sup>①</sup>这期间,对绘画形式和色彩的形而上学思考成为马列维奇“至上”理论的核心,其目的是将黑方块的美学纯粹进一步升华,使之成为一种更宽广意义下的宇宙精神与普世性表征。正如克劳斯(Rosalind Krauss)指出的,借助方块这种具有空间自治性(autonomous)和自带目的性(autotelic)的“格子”范式,马列维奇等自我宣称原创的抽象艺术家得以在形而上学维度上靠近先锋派的最高诉求——“本质或思想或精神”,而“格子”范式正是其“通向大同(the Universal)<sup>②</sup>的阶梯”(Krauss 10)。

在创作实践中,马列维奇于“0.10”展之后开始致力于对不同几何形式与色彩组合的实验,譬如在1916年的一幅《至上56号》(Supremus No. 56,图2)中,我们可以看到矩形、三角形、圆形以及不规则几何体等不同单色形式在不同位置平铺与叠加于画面之上,造成一种错综复杂的比例关系、色彩对比和动态效果。一方面,他希望通过绘画构图寻找所谓的“理想比例”(ideal proportion),进一步探索其深以为然的几何神秘主义观念;<sup>③</sup>另一方面,依然受未来主义影响,他试图在绘画平面上展现万事万物不停运动的状态,但又不同于未

来主义借由具象物体“转弯抹角地”(obliquely)表现运动,至上主义运用纯粹的色彩与形式反映隐而不显的自然动力。如布尔斯马(Linda S. Boersma)所言,这些单色几何体绝非艺术家无意识的任意堆砌,其中的色彩和造型组合有其内在的隐喻机制与形而上学逻辑——它们可以暗指行星、扭动的细菌,可暗指有机或无机、可见或不可见的一切宇宙事物的内在动力(Boersma 100)。马列维奇认为至上主义纯粹的绘画语言是超越时间维度的,我们身边任何象征速度的事物,譬如火车、飞机等交通工具,只是在一定时间范畴内的科技发明,并不具有永恒性,只有色彩的动力是永恒的。

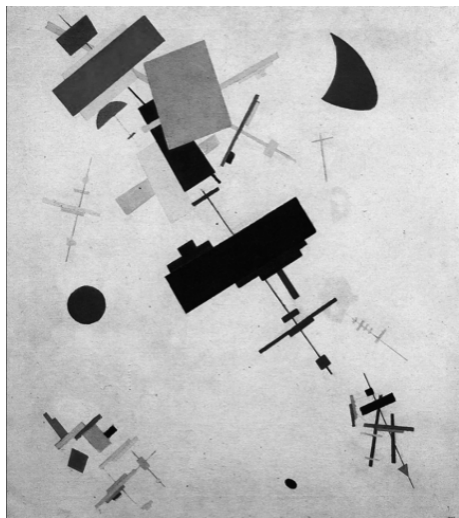


图2 Kazimir Malevich, Supremus No. 56, 1916年

那么,在超越了《黑方块》的造型基础后,马列维奇是如何阐释至上主义单色几何形式的合理性,以搭建更健全的新艺术理论体系的呢?他又是如何结合色彩的形而上学奥义,以进一步指导抽象绘画的未来进化的呢?我们需要在马列维奇接下来的理论写作中寻找问题的答案。

## 二、“至上主义三阶段”与艺术进化思想

在关于至上主义的理论文本中,马列维奇的艺术进化思想<sup>④</sup>是显而易见的,而这种进化思想又可分为两个维度或两个层级:其一是宏观维度的进化,即艺术从具象向抽象的演进;其二是微观维度的进化,即实现至上主义以后,其内部的继续发展。对于前者,马列维奇在《从立体主义和未

来主义到至上主义》里有详实的论述,即将自然主义、现实主义、印象主义、立体主义、未来主义到至上主义的风格轮替看作一种从下至上、从低级到高级的演进(Малевич, *Собрание сочинений* 35-55)。对于下文重点讨论的后者而言,1915年的作品《黑方块》仅仅被其看作至上主义内部进化的起点,是自我构建全新艺术文化的一块基石。

在于1920年维捷布斯克“乌诺维斯”(УНОВИС)组织<sup>⑤</sup>活动期间发表的文章《至上主义——34幅图画》(*Супрематизм. 34 рисунка*)中,马列维奇将至上主义按照方块的颜色分为不同的三个发展阶段。第一个阶段为黑色,对应的动机为“简约”(экономия)。作为三阶段发展的基础,黑色阶段的至上主义能够“通过一个平面传递静态或看似动态的静止的力量”,这便是一种所谓的“简约的开端”(экономическое начало)(Малевич, *Черный квадрат* 105)。马列维奇认为,在至上主义诞生之前,包括艺术在内的人类智慧需要通过大量彼此相关的机体形式才能表现上述感觉,譬如要展示飞机的飞行轨迹,必须“通过粗笨无比的机器的突破式位移”,加之与其相关的发动机、机翼、轮子和汽油的共同协作才能实现。而到了至上主义黑色阶段,借助平面或立体的极简几何造型就可以达到同样的效果。黑色抹除了一切具体的机体形式,创造出理念意义上的无限可能,因此可以融合事物各式各样的机体组成,使其呈现一个整体,进而清晰地指明状态的发展变化(Малевич, *Черный квадрат* 105-106)。

如扎多娃(Larissa A. Zhadova)所分析的,马列维奇在白底上绘制黑方块的方式使绘画平面上的黑白两个部分形成剧烈的视觉冲突,其中白色包含了世上一切的颜色,黑色则代表色彩的全然缺失——这就使得黑方块的部分显得深不可测,传递出空间无限(spatial infinity)的效果,由此与传统绘画在二维平面制造的有限纵深错觉拉开了极大的差距(Zhadova 45-46)。我们看到,至上主义黑方块反透视的方式不仅仅是将空间抹平,更是通过白黑两色的对比制造空间的无限感,这就为其容纳形而上学意涵制造了理念上的“空间”。出于黑色阶段的“简约”原则,马列维奇让绘画的色彩消失,目的是将至上主义抛向广阔的宇宙,抛向形而上空间,如其所言,至上主义形式“已然与地球无关,可以视其为任意星球或系统

并加以研究”。不过他又强调“与地球无关并不意味着脱离它、遗弃它”,而是出于实用的目的,也就是其文末所说的,创造“地球之上统一的世界建筑体系”(единая система мировой архитектуры Земли)(Малевич, *Черный квадрат* 107-108, 114)。这里的“建筑”要从狭义和广义两方面理解——狭义上,马列维奇确实在“乌诺维斯”时期开始涉猎指向未来的极简几何造型的建筑设计(即被其称作“Архитектон”的建筑模型);广义上,“世界建筑”则指的是整个人类社会的构建结构。可见,虽然《黑方块》是马列维奇自我宣称原创性的象征,但在他看来,接近普世真理境界的黑色阶段至上主义不应该被束之高阁,而应该被用于搭建大同的社会乌托邦;而“简约”原则则成为他攀登宇宙真理阶梯的“塔楼”——“在上面我能观审世间万物的创造”(Малевич, *Черный квадрат* 112)。由此,他将“简约”视为“艺术的第五个维度”(пятая мера искусства),即是希望强调黑方块在四维空间基础上的升华与超越。

值得一提的是,马列维奇对“简约”原则的阐述其实并非原创,而是源自德国19世纪哲学家阿芬那留斯(Richard Avenarius)的相关理论。在《哲学,按费力最小原则对世界的思维》(*Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes*, 1876年)一书中,阿芬那留斯主张排斥一切演绎推理(deductive reasoning)的过程,宣称真理可通过直觉(immediate perception)进行捕捉。但倘若真理的接近方式是抗辩的(contradictory)、难以洞察的,他便建议我们采取折中的办法,将二者(演绎推理和直觉)结合,以实现思维的“简约”(economy),从而使不同类型的理念简化为一个理念,向真理靠近(Avenarius 6)。根据戈尔丁(John Golding)的考证,阿芬那留斯的《哲学》在1913年被翻译成了俄文出版,马列维奇或许从中受益,为其解读自己的《黑方块》增加了理论深度(Golding 70)。我们看到,为了接近普世真理,马列维奇在绘画平面上用黑色、方形这两个元素替代了一切具象,正是在对以往的艺术进行溶解、压缩与提纯,也就是在使用他(和阿芬那留斯)所谓的“简约”原则;而马列维奇将至上主义方块描述为“直觉理智的创作”(творчество интуитивного разума)(Малевич, *Собрание сочинений* 53),也和阿芬那留斯提出的通过直觉捕捉真理的倡议相

契合。

至上主义的第二个阶段是红色,在《至上主义——34幅图画》一些段落的叙述中也被马列维奇称作“彩色阶段”(цветной период),对应的动机为“革命”(революция)。虽然该阶段呈现出固定的色彩,但根据他的表述,“彩色至上主义形式的构建与色彩、形式和造型的审美需要完全无关”,因为“创作中色彩或色调的显露不取决于审美,而取决于组成能量形态的材质、元素结构”(Малевич, *Черный квадрат* 108 - 109)。这一看似有些矛盾的说法其实与他在创作实践中的一次神秘的“自我调整”以及当时的历史-社会背景有关。我们知道,在1915年《黑方块》一作诞生之前,马列维奇实际上已经创作过了彩色的抽象绘画,只不过他用黑色将最初的画面遮掩了。根据沙茨基赫的研究,X光扫描下的《黑方块》显示出龟裂的画面表层下方竟然还有一个颜料图层。经过分析,被上层黑色颜料盖住的原画为一组有色的(非黑色的)几何形式(Shatskikh 45)。马列维奇这一操作一方面是为了突出至上主义发展的先后顺序——先黑色再彩色——因此将早于黑方块出现的彩色几何形式抹除,表现出黑方块横空出世的伟大;另一方面,用黑色将其他色彩覆盖暗示着色彩在至上主义中已脱离了俗常意义下的意涵,与艺术的美学诠释已然无关——色彩的不同仅仅表示了该形式内在动能的区别。不过,红色在第二阶段的至上主义中并不是意义全无的,马列维奇刻意将它与俄国1917年十月革命的意识形态联系在一起,称其为“革命的信号”(сигнал революции)(Малевич, *Черный квадрат* 112)。由此可见,与上文分析的黑色阶段一样,马列维奇也为至上主义的红色阶段赋予了社会乌托邦的意义——它与无产阶级革命的企图类似,都是为了改造社会,构建人类新的生活。

至上主义的第三个阶段是白色,马列维奇将其描述为“纯粹的行动”(чистое действие)。先前的红色(包括其他彩色)发展到这一阶段走向了终结,因此白色也已经脱离了“革命”的概念。<sup>⑥</sup>在马列维奇看来,出于至上主义的能量基础,白色依然同黑色一样,蕴含世界构建形式的“精简运动”,不过与黑色阶段相比,白色的“简约”要更加纯粹。作为一种“纯粹的行动”,至上主义白方块推动了人类自我认知的完善以及新世界的建

构——这个更加进化的乌托邦也被马列维奇称作“白色世界”(белый мир),在这个隐喻性的时空中,人类创造力的纯粹性得到了终极的肯定(Малевич, *Черный квадрат* 112 - 113)。我们看到,从黑色到红色再到最终的白色阶段,马列维奇在每个阶段都暗示了至上主义的社会改造倾向。在实现了具象与传统的“归零”后,至上主义仍然具有继续进步的空间,也就是站在宇宙的维度上对人类生活进行更深入的完善。他所谓的建设“地球之上统一的世界建筑体系”就是指要通过至上主义三个阶段的发展绘制人类世界更好的蓝图。最终,这个理想的乌托邦蓝图在白色阶段达到了至高的纯粹与完美,人类的创造力也得到了终极的认可。

综上所述,马列维奇对“至上主义三阶段”的理论表述实际上是一种艺术的线性进化思想。当然,在马列维奇“纯抽象”艺术的语境中,这种“进化论”的主体是艺术、(生物学意义上的)人类与人类社会的合一。艺术在此不再仅仅充当人类思想和社会发展的反映,而是反过来引导与推动社会与人类自身的演化——马列维奇确实将艺术的意涵和功能提升到了前所未有的高度。

### 三、“白上白”与绘画的终结

依照马列维奇的“至上主义三阶段”分类,我们能从他1915—1918年的创作实践中找到与之相对应的作品。黑色阶段的代表画作即是作为整个至上主义精神象征的《黑方块》。红色阶段的对应作品为一幅同样在“0.10”展览上亮相的《红方块》(*Red Square*, 1915年,图3),又名“一个农妇的二维视觉现实主义”(Visual Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions)。除了和俄国无产阶级革命的联系(红色、农妇)之外,这幅被冠以“二维”和“肖像画”概念的单色纯几何作品也与俄罗斯宗教哲学相关——在一些学者看来,该画直接表明了同位于“红角”(красный угол)的俄国圣像画的关联。<sup>⑦</sup>黑色和红色阶段后,马列维奇又创作了若干构图复杂的、充斥着不同颜色和几何形状的至上主义作品,按照《至上主义——34幅图画》的叙述方式,这些彩色的画作依然可被归为第二个阶段,或可看作第三阶段前的过渡与实验。白色阶段来临的标志为1918年

的作品《白上白》(White on White,图4),或称“白底上的白方块”(White Square on White Background)。正如其矛盾的标题所暗示的,绘画的基本色彩与形式在这幅画作上也趋于溶解,如不仔细区分白方块与白色背景细微的色调差别,观者几乎将辨识不出白方块的存在——因为它已经完全转化为了艺术“纯粹的行动”。

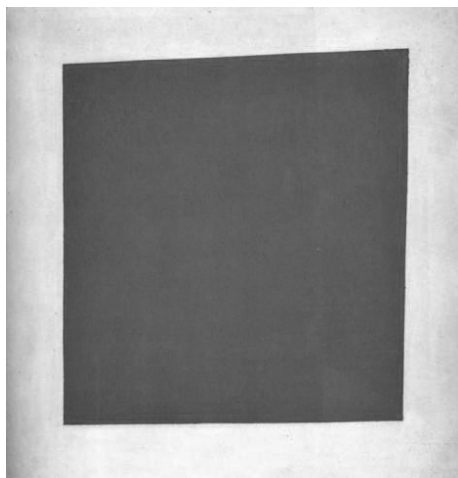


图3 Kazimir Malevich, Red Square. Visual Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions, 1915 年

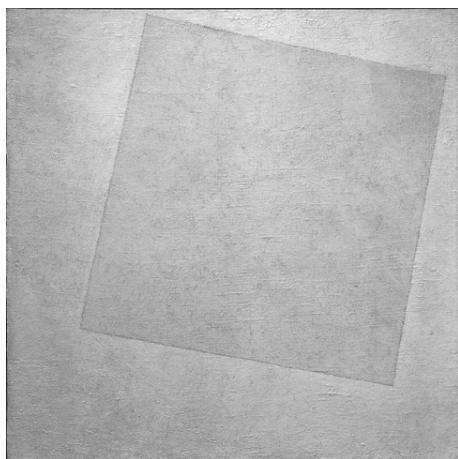


图4 Kazimir Malevich, White on White, 1918 年

与《黑方块》和《红方块》不同的是,《白上白》的方块已不再位于作为背景的大方块的中心,而是侧偏于画面的右上角。在此,第三阶段的至上主义已经无需再考虑扎多娃强调的“小方块必须位于大方块中央位置才能呈现整体平面感”的效果(Zhadova 45-46),因为在白底上绘制白色几何体的行为本身就完全取消了观者对画面纵

深感的一切联想。白方块偏离中心,呈现运动的形态,是其“内在动力”发生作用的结果。到了“白上白”的阶段,马列维奇将至上主义视为“任意星球或系统并加以研究”的实验计划终于得到了实施,艺术的原则升华成了宇宙的通用原则,方块的运动也就成了星球运动或其他宇宙运动的体现。扎多娃甚至将该画作的白色比喻为宇宙的光亮——

艺术家(马列维奇)此时将纯粹价值归于白色,将其看作强度最高的光亮。白色以某种方式成为了光的等价物,它提醒人们:现代天体物理学中空间的深度以及行星、恒星间的距离实际上都是由光速所测得的(Zhadova 58)。

与光和光速类似,至上主义“白上白”被视为一种测量宇宙深度的媒介,方块的白色蕴含着宇宙的各种维度——空间、时间、速度、能量——它是纯粹的,是永恒的,是超越人类智慧与文明的,是真理,更是一种最宽广义下的神明,是“神圣秩序的一种存在形式”(Bowl 128)。可以说,即便马列维奇将至上主义第三阶段赋予了社会乌托邦构想的最高境界,“白上白”始终带有神智论和俄国白银时代宗教哲学的神秘主义基因和宗教普世思想。白方块隐喻了一统万物的造物主的形象,因此是沟通神与人(画作观者)之间的桥梁,用马列维奇自己的话说——“是时间之上我易容的迹象”(Малевич, “В природе существует объем и цвет” 371)。马列维奇在这里套用了《新约》中“耶稣显圣容”(Transfiguration of Jesus)的事迹——耶稣在大博尔山面对使徒改变容貌(显示出上帝的容貌)并发出光亮时正是身着纯白色的衣袍(Shatskikh 260)。在至上主义的最高阶段“白上白”中,作为艺术家的“我”的易容与耶稣的易容完全对等了起来,马列维奇将至上主义的创造者——即自己——也升华到了“上帝之子”“真理之子”的境界。

让我们再回到对“至上主义三阶段”理论表述的问题上。马列维奇将艺术的宏观发展以及至上主义的内部发展都看作线性式的持续进化与完善过程,这不禁让我们联想到达尔文的生物进化论思想。洛德(Christina Lodder)认为,从《物种起

源》(On the Origin of Species, 1859 年)和《人类的由来》(Descent of Man, 1871 年)在俄国的译介、出版情况来看,我们有理由相信马列维奇对达尔文理论的知晓(Lodder 59)。而马列维奇在其 1919 年的《论艺术的新体系》(О новых системах в искусстве)一文中,也将艺术的所有发展阶段同人类社会和生物演变联系起来,并宣称艺术需要随着后二者一同进化,只有这样才能参与到新世界的建构中来(Малевич, Собрание сочинений 158 - 159)。和康定斯基 20 世纪 30 年代最后两幅《构成》(Composition IX, 1936 年; Composition X, 1939 年)类似,马列维奇在列宁格勒国家艺术文化研究所(Государственный институт художественной культуры, ГИНХУК)担任院长(1923—1926 年)以及赴德绍包豪斯访问(1927 年)期间在艺术理论教学上尝试引用了微生物的元素。他将绘画的发展史与微生物有机体的进化过程进行类比,以展示新艺术对旧艺术的超越(Lodder 55 - 58)。<sup>⑧</sup>但是我们看到,绘画发展到至上主义白色阶段的极致纯粹境界,似乎已经失去了再继续进化的可能性——在早就拒绝了对一切具象的描绘后,画面仅剩的形式与色彩也都双双“归零”,绘画似乎在“白上白”这里走向了终结。

由此可见,马列维奇的艺术进化思想的理论表述及与之匹配的创作实践实际上是在西方美学经典的艺术终结论的框架之内的,抑或说,作为马列维奇至上主义终极理念主张的“白上白”为艺术终结论提供了一个绝佳的案例。根据黑格尔在《美学讲演录》(Vorlesungen über die Ästhetik, 1835 年)中的设定,艺术是对理念的感性显现,而作为一种抽象的存在,理念是可以随着历史进程而不断生长的。由于理念的增加,艺术的进化随之发生,然而理念必将超越艺术形式,逐渐成为主体,这就使艺术本身解体,理念最终进入宗教和哲学的领域——“艺术不再能提供先前时代和民族在其中寻得的精神需求的满足感”,因此艺术(在他的时代)到达了终结(Hegel 10)。但艺术的终结不代表艺术的死亡,终结后的艺术将进入一个新的阶段,这个阶段将“反过来超越艺术对‘绝对’(das Absolute)的理解和表现方式”,于是艺术将只用在纯粹的形式里满足其“自在自为(frei für sich)的需求”(Hegel 102 - 103)。

丹托对黑格尔的理论进行了进一步的理解和

补充,他认为黑格尔所谓的“艺术的终结”其实并没有贬低艺术之嫌,只是澄清一个事实或趋势,即我们不再需要用感性形式来传达理念,不再需要艺术来满足我们的“最高需求”(Danto, The Abuse of Beauty 93 - 94)。丹托同样赞成艺术终结于哲学的说法,但强调终结的原因是艺术的理念阐释转化为哲学的理念阐释,而在阐释的作用下,任何客体都能“从现实世界中被杠杆抬起而进入艺术界(artworld)”——一个能继续言说艺术的理论氛围(Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art 39)。当然,与黑格尔的观念性推断不同,丹托的艺术终结思想很大程度上来自他对 20 世纪 60 年代纽约艺术圈的观察,尤其受到波普艺术家安迪·沃霍尔著名雕塑作品《布里洛盒子》(Brillo Boxes, 1964 年)的启发——其对日用商品包装的模仿引发了丹托对“寻常物的嬗变”机制的思考,进而得出“艺术界”的核心观点。<sup>⑨</sup>而如卡罗尔(Noël Carroll)所指出的,丹托所谓的“艺术的终结”实际上应该理解为“艺术发展史的终结”,即艺术史在叙事(narrative)层面的终结,而非纪事(chronicle)层面的终结——虽然作品还在不断涌现,但视觉艺术已然不再致力于捕捉事物的表象,而是去描绘更难以捉摸的东西,去探寻艺术内在的本质。从这个意义上说,图像与事件关联性的丧失使得作为渐进式发展的西方艺术史叙事完成了自己的使命,宣告了进化的终结(Carroll 18 - 19)。

在马列维奇的语境里,早于《布里洛盒子》四十余年出现的至上主义单色几何形式之所以预示了艺术的终结,也源于艺术阐释的功能及理论氛围的效应。黑方块与白方块的“空”使艺术家自我建构与阐释的形而上学理念得以充盈其中,而艺术造型残余的极简元素仅仅充当理念的荷载之体;反之,对这样的纯抽象艺术作品进行“解码”也需要依赖理论文本的解释和“艺术界”的观照,倘若脱离“艺术界”,马列维奇画笔下的方块便与其他任何一个方形并无二致。至上主义的产生本质上就是内在理念战胜外在形式,这个新的“主义”已经不单是一门绘画的创作技法或原则,更是其同时代复杂宗教哲学思想的变体,因此在《黑方块》后,至上主义绘画的色彩和形式进一步瓦解,将孕育其中的哲学理念释放出来,变为宇宙维度的形而上学法则和乌托邦思想。终结了绘画

的“白上白”,达到了黑格尔进化史观中最后一个阶段的成果——精神彻底脱离自然实物的藩篱,成为纯粹的统一形式,取得完全的自由。在艺术的“后历史”时代,从“白上白”中解放出的理念能够促进人类社会的完善,实现终极的“地球之上统一的世界建筑体系”。这个完善的社会可以理解成柏拉图的哲人理想国,也可以解读为马克思设想的阶级消失的共产主义乌托邦,或是如丹托所推崇的“多元化的时代”(the age of pluralism)。总之,“白上白”完全敞开了艺术的形式,带来了全新的艺术精神与无穷的可能性。

至上主义理念作为一门“准哲学”思想,其构建的方式也是基于哲学写作式的言语阐释——这和丹托的说法相契合。类似于马克思的《共产主义宣言》,马列维奇 1915 年的宣言《从立体主义和未来主义到至上主义》也同样提出了一个前所未有的新“主义”、新概念,这个“主义”关心的不仅仅是艺术,更是对人类发展的反思与展望。而 1920 年的《至上主义——34 幅图画》一文对至上主义黑方块的后续发展进行了即时的自我阐释,结合时下无产阶级革命的思维,“发明”了更为超越与纯粹的“红方块”和“白上白”理念,尤其将游走于绘画与非绘画(空白画布)边缘的“白上白”经由哲学阐释,纳入“艺术界”的范畴。可见,马列维奇的“白上白”的确是日后极简主义和观念艺术的鼻祖。

#### 四、从“终结”到“解放”:再议艺术终结论

让我们再次回到艺术终结论的原初概念,来探究马列维奇至上主义乃至 20 世纪初西方纯抽象艺术运动更深层次的内在精神。在芝加哥大学哲学教授皮平(Robert B. Pippin)看来,黑格尔艺术史观的核心是将艺术的发展看作一个逐渐去物质化、所有形式自我精神化的过程;而抽象艺术作为现代主义自我意识本身的一个逻辑顶点(logical culmination),其存在即是对人类整体图像艺术传统的一种背反、一种指控。它宣称,黑格尔所谓“最高级”哲学问题的智识(intelligibility)条件已经改变——传统的、基于特定图像的艺术不再是一个适当的载体,具象绘画不再能服务于人类精神的最高需求(Pippin 1-3)。实际上,黑格尔在对浪漫主义之后艺术发展方式的判断中早

已预言了视觉艺术逐渐剥离,直至彻底摆脱特定主题约束的必然情形:“艺术家站在被奉为神圣的形式和构造之上,自在自为地行动,不受主题和观念模式的影响——而神圣和永恒的东西先前是要借助那些可见的主题和观念模式才能为人所理解[……]艺术邀请我们进行智识性思考(denkenden Betrachtung),这不是为了再次创造艺术,而是为了从哲学上了解艺术是什么。”(Hegel 11)<sup>⑩</sup>我们发现,自黑格尔艺术终结论提出至 20 世纪初纯抽象艺术运动萌生的近百年间,西方艺术的实际发展道路确实如此。现代艺术自律性原则中所蕴含的对本质主义、还原主义的关注,使其最终步入了《黑方块》和《白上白》的极端情形——抑或皮平所谓的艺术自我意识的逻辑顶点。从“消灭内容”到“消灭色彩”,马列维奇至上主义对绘画采取消减和“退缩”的策略,实质上指向的是对艺术本质(艺术精神)的增加和“进化”,将绘画的单色和平面性与艺术的纯粹、普遍和自主性画上等号,构建起艺术本体形式元素对哲学理念的隐喻机制。

我们也观察到,马列维奇在至上主义理论写作中屡次使用的“解放”(освобождение)一词与艺术终结论对艺术终极形态的描述形成了巧妙的互文。正如黑格尔所表示的,艺术以及艺术的历史应该被理解为从自然的限制和感性的力量中获得解放(Befreiung),并最终呈现为一种自由主体的模式(Hegel 31, 49);而“当代”的艺术家已经开始从主题和任何非美学法则的确定内容中解放出来,得以彰显其伟大而自由的灵魂(Hegel 605-606)。马列维奇在《从立体主义和未来主义到至上主义》里同样声称,至上主义者们“发起了一场将物从艺术的义务中解放出来的斗争[……]解开了智慧的结子,解放了色彩的意识”(Малевич, Собрание сочинений 55)。可见,无论是黑格尔前瞻性的理论预言还是马列维奇结合了创作实践的革命式宣言,都将发展到顶峰的、理想的视觉艺术设定为一种自发的动能或超验的存在——它必定要摆脱对外界的参照,终结传统艺术的功用性和指涉性,抹去具体形象的意图,还原绘画基本元素自在自为的存在属性,回归艺术形式自身的纯粹性和鲜活的生命力,使其获得表达的自由。因此,相较于传统的再现型艺术,处于进化“高级阶段”的纯抽象艺术更有优势充当人类

创造精神和形而上思想的载体——前者的创作基于既定概念和外在形式的思维惯式,囿于人类视觉文化传统的特定范畴;而在纯抽象艺术这里,意义的承载者不再是基于模仿和再现的、具有可感知表征的图像,而是艺术概念的本身,是具有自我意识的、获得“解放”的自由形式。如该宣言开篇所言,纯粹的新艺术“摧毁了眼界的苑囿,摆脱了物质的围困,走出了囚禁画家和自然形态的封闭之环”(Малевич, *Собрание сочинений* 35)。

然而,马列维奇还更进一步地将被“解放”了的、超越艺术发展“逻辑顶点”的纯抽象艺术与社会乌托邦思想和宇宙论(cosmism)<sup>①</sup>联系在一起。前文论述的至上主义第二阶段(红色—“革命”)及第三阶段(白色—“纯粹的行动”)都代表了艺术乃至人类社会与文化“进化”到最高层级之后的存在模式。20世纪初先锋派对未来世界的构想就如同革命者对共产主义社会乌托邦式的愿景,并以隐喻的形式植入其艺术符号系统内——基于二者在修辞价值观念上的相似性,“解放”这一社会行动层面惯常使用的概念成为现代艺术颠覆传统、破旧立新、重塑文化的代名词。<sup>②</sup>尤其在“白上白”的阶段,绘画成为一种超越固态三维结构的存在,被赋予了一种极度开放、极度普遍的宇宙精神。相信科技“进步”力量的马列维奇与同时代很多笃信宇宙论的俄国知识分子一样,支持通过人为手段改造世界、完善人类社会与文化。他对宇宙意义上的空间观念的思考和艺术探索在1917—1918年达到顶峰——此时正值俄国革命运动的高潮,也恰逢太空旅行的设想首次被媒体大规模报道。在他看来,至上主义本身就可成为太空探索的一个组成部分,特别是利用白色的至上主义形式实现对无限空间的构建,营造普世和谐的未来世界(Siddiqi 281—282)。如莫霍利-纳吉就曾敏锐地指出,马列维奇1918年的绘画《白上白》构成了一个理想的平面,将周遭环境的动态光影统统纳入其上,它试图捕捉时间的变化,并确立新的空间概念——由此看来,现代绘画的终点并非一种自反的(self-reflexive)平面性,而是这一反射性(reflectivity)本身(Moholy-Nagy 39)。在结束了透视幻觉的时代,至上主义在“白上白”的阶段构建了一个升华的艺术场域,曾经被束缚在二维绘画平面和三维透视法则里的万事万物,如今能够借助这一更高维度的纯粹形式(马列维

奇所谓“形式归零”后的“地球之上统一的世界建筑体系”),获得终极的“解放”,人类的文化和思想便能在“白上白”的乌托邦中,尽情地进行创造和表达。

事实上,马列维奇至上主义语境下的艺术终结论有着深厚的俄罗斯宗教哲学和美学传统,与马列维奇同时期的俄罗斯白银时代哲学思想有着密切的关联。在别尔嘉耶夫(Nikolai Berdyaev)看来,美的存在方式是时间,而美和艺术的创造是一个具有时间指向性的过程。在别尔嘉耶夫著名的时间观念三分法里,美首先无法存在于宇宙时间(космическое время)当中,因为作为自然存在物的宇宙时间终将带来死亡,且彻底不承认个性;而美在历史时间(историческое время)里也难以恒长,因为同过去与传统关联的历史时间会伤害和奴役个性,且客体化的线性时间也必然存在终结。于是,美只能存在于生存时间(экзистенциальное время)中,因为这是一个内在的、主观性世界的时间,它是无限的、永恒的,是历史时间终结之后的精神自由的王国(别尔嘉耶夫 235—240)。<sup>③</sup>与黑格尔类似,别尔嘉耶夫也相信艺术的结局是哲学,超越了历史时间的艺术会在绝对自由的生存时间里永存。别尔嘉耶夫对艺术终结的理解有着明显的宗教神秘主义动因。在他看来,艺术终结后的存在方式就如同基督死亡之后的永生——“艺术能使人摆脱日常性的奴役[……]美是向此世的突破,是对此世决定论的摆脱。”美和艺术在死亡与瓦解后才能从客观世界的种种压迫里释放出来,最终成为“永恒的创造精神”,即一种“人与上帝的联系”(别尔嘉耶夫 219, 223)。在马列维奇的案例中,在“0.10”展览上将《黑方块》刻意置于斯拉夫传统民居悬挂圣像画的“红角”,也正是寓意着至上主义美学理念同宗教精神的融合。透过画作“归零”的形式和色彩,透过这扇跨越维度的黑色大门,艺术家宣告自己脱离了客观世界和历史时间,获得了重生,艺术易容为无限、永恒和真正的美的存在。

与黑格尔和马列维奇一样,别尔嘉耶夫同样明确提出艺术是一种解放的力量。他认为人和人的创造受到了种种奴役,这些奴役来自存在、上帝、自然、社会、文明、自我、国家、爱和美等,倘若身陷它们的诱惑,则难逃被其奴役的必然。但是在真正的、精神化了的美和艺术里,艺术就能解放

人,“美可以不成为世界的俘虏,而成为对世界的克服”(别尔嘉耶夫 219)。然而,别尔嘉耶夫强调,艺术最终也需要摆脱自身的奴役,避免回到唯美主义的陷阱,使个性价值被削弱(别尔嘉耶夫 215)。因此,艺术家需要在被“解放”了的“后历史”时代主动保持自我创造,维持生存时间中“永恒的创造精神”。由此看来,马列维奇在具象艺术终结之作《黑方块》后提出的至上主义继续发展的观点正是在试图维持这一自由的创造精神。至上主义从未被马列维奇设定为一个艺术的死胡同、一个艺术发展绝对的终点、一个终极目的,而是一个永不停息的进化过程、一种持续解放的力量。在本文探讨的至上主义进化思想的语境中,这种解放更是多维度的,正如彼得·斯塔博斯(Peter Stupples)所言:

艺术不仅从客体中解放了出来,还从意识形态、社会效用、伦理、道德中解放了出来[……]马列维奇希望利用的正是这种自由创作的能量,从而使意志可以真正地将超验的思想转变成潜在的经验对象。他把艺术世界设想成一座待建的城市,永远在形成(becoming)的过程之中(Stupples 29)。

因此我们看到,在诞生了“白上白”后,至上主义依然可以作为一种形式风格继续存在。不过与黑格尔预测的“艺术将在自己纯粹的形式里自在自为”不尽相同的是,马列维奇在20世纪20年代将至上主义绘画的几何形式元素带入了建筑设计模型“Архитектон”中(图5),试图借助造型艺术共同的造型基础,带动其他艺术门类的共同“进化”。虽然他依旧为新艺术的非功利性、非物质性进行辩护,但迫于当时“艺术去神秘化”“艺术融入生活”的意识形态压力,也不得不开始考虑至上主义的现实功用。然而无论如何,马列维奇自黑方块到“白上白”发展而来的宇宙维度的社会乌托邦精神也继续保留在了这些纯白色的几何模型中,可以看作他对自己乌托邦构想的一次实践化尝试。

而事实证明,“白上白”后的西方绘画艺术并未失去向前发展的动力与活力。诚然,色彩和形式双双完成“归零”的“白底上的白方块”在叙事

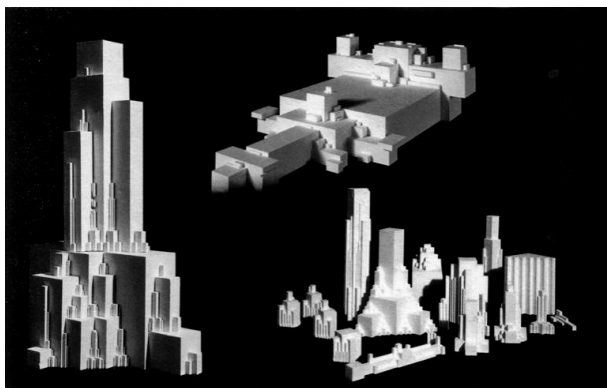


图5 Kazimir Malevich, Architectons, mid - 1920s/ca. 1925年/1927年

层面终结了绘画的发展进程,但终结绝非意味着彻底的消泯。接下来,无论是同无意识相关的美国抽象表现主义,还是受东方禅宗影响的极简主义,抑或是不同于西方传统的中国当代抽象运动,抽象艺术的“空”依然能够不断孕育或生成新的内涵、新的创意。<sup>④</sup>而在这本就倡导文化多元性的时代,人们依然可以在个体或群体的不同维度内,在文明演进的纪事时间轴上,继续记录和讲述艺术的故事。关键在于,艺术如何在纷繁多变的新时代继续保有其神性的内在精神,保有其审美和社会价值双重意义上的“解放”的力量,如何维持其自身的开放与自由,这是值得我们去不断思考的问题。

#### 注释[Notes]

① 根据沙茨基赫考证,这一名称首先出现在1916年4月4日马列维奇写给马秋申的信件中。马列维奇1916—1918年的各种活动,包括绘画创作、理论写作、成立同名组织和刊物等,大多以这一词汇命名(Shatskikh 137)。

② 在原文上下文中,克劳斯此处的用语(大写并特指的Universal)具有双重语义效果——既可理解为“普遍性”“大同”,也暗指普遍性所属的时空场域——“宇宙(的)”。英文的universal和universe二词词源皆为拉丁文ūniversus,由ūnus(“一”)和versus(“转化”)组成,意为“整体”“全部”“合一”。

③ 关于马列维奇和几何“理想比例”的详细分析可参见Milner, John. *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven: Yale University Press, 1996。

④ 马列维奇认为,人类的原始艺术奠定了自然主义绘画的原则,即模仿和重现自然与现实的形态。随着人类意识的发展,自然造型的概念化形象变得复杂起来,再现型

的绘画在文艺复兴时期达到了繁荣。然而他指出,拘泥于重现自然的艺术会阻碍艺术新形式的产生——“它将新生力量从当下的生命里抽离,并将其摧毁。”尤其在19世纪下半叶以来的科技和社会思想革新浪潮中,旧的再现型绘画已不再能胜任时代的任务——“人的身体已经能乘坐飞机翱翔天空了,而艺术和生活还依然包裹着尼禄和提香古老的长袍。”“若恪守物的形式,我们就无法靠近绘画的本身目的,无法进行直接创作。”在他看来,印象派以来的新艺术风格轮替即是逐渐“发现我们当代生活中崭新的美”的过程,是逐渐摆脱物质,走向自由精神的过程。在印象主义、立体主义、未来主义到至上主义的演进中,艺术家一步步“走出物的包围[……]实物如烟一般消逝,艺术逐步贴近其创作目标,实现对自然形态的超越”。(Малевич, *Собрание сочинений* 35-37, 44)

⑤ 全称为 Утвердители Нового Искусства——意为“新艺术确立者”,由马列维奇于1919年创立于维捷布斯克(现白俄罗斯),致力于发展至上主义理论与教学,存在时间为1919年至1922年。

⑥ 马列维奇特别在文中注明(Малевич, *Черный квадрат* 113):“在谈论白色时我并不是指当前盛行的政治理解。”(“Упомянув о белом, не говорю о понятии политическом, установившемся о нем сейчас.”)以避免读者从第二阶段“红色-革命”的对应关系中引申出对白色的政治联想。该处所谓的“当前盛行的政治理解”应指1918年至1920年在俄国内战中对抗苏俄工农红军的俄国白军(Белое движение)。

⑦ “红角”又称圣角(святой угол),是信仰东正教的东斯拉夫民族家宅中悬挂圣像画的角落,通常位于房屋的东南角。而马列维奇在1915年的“0.10”展上曾将《黑方块》一作悬挂在了展厅“红角”的位置,象征至上主义艺术对传统宗教形而上世界的取代和超越(Gluek 40)。

⑧ 亦可参考 Douglas, Charlotte. “Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art.” *Art Journal* 44. 2 (1984): 156-157。

⑨ 参见 Danto, Arthur Coleman. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981。

⑩ 皮平认为,黑格尔在此已然预言了艺术在浪漫主义后必将发展为一种去中心化、精神化的极端抽象艺术的情形(Pippin 23-24);而在朱立元的理解中,黑格尔提出的浪漫型艺术之后(即“艺术终结”后)的艺术发展形态,所指涉的是一种新的、超越既定内容和形式束缚的、具有强大生命力的“自由艺术”(朱立元 13-14)。

⑪ 宇宙论兴起于19世纪末20世纪初的俄国,其主要首创者——俄国宗教哲学家尼古拉·费多罗夫(Nikolai Fedorov)主张利用最新的科技手段解决人类生存问题,实现生命延续,达到人与宇宙的融合及普世和谐

(Young 12)。俄国宇宙论对于未来乌托邦的创想对俄国无产阶级革命和先锋派艺术运动都有深远的影响。1915年后,至上主义艺术家作品中的单色几何形式正是对宇宙论思想的符号化隐喻——这些形式试图传达空间和时间的连续性,营造“无物象的世界”,同宇宙宽广的空间尺度(spaciousness)相互应和(Zhadova 49-50)。

⑫ 关于(俄罗斯)先锋派艺术隐喻系统的生成和特点,可参考艾欣:《图像隐喻与“能指重叠”——俄罗斯先锋派艺术符号机制刍议》,《艺术设计研究》4(2021):107-117。

⑬ 关于别尔嘉耶夫时间观念三分法的讨论,可参考 Nichols, Susan Radcliff. *Berdyayev's Social Philosophy in the Light of His Concept of Freedom*. Boston: Boston University, 1958: 108-110。而关于该三分法的美学阐述,亦可参见李一帅:《神秘与现实:俄苏美学艺术之思》。北京:中国文联出版社,2021年。140-145。

⑭ 关于艺术终结论与抽象艺术后续发展关系的探究,可参考彭锋:《抽象终结之后的抽象——对中国当代抽象的哲学解读》,《艺术设计研究》4(2018):103-108。

#### 引用作品[Works Cited]

艾欣:《图像隐喻与“能指重叠”——俄罗斯先锋派艺术符号机制刍议》,《艺术设计研究》4(2021):107-117。

[Ai, Xin. “Image Metaphor and ‘Overlapping of Signifiers’: On the Symbolic Mechanism of the Russian Avant-Garde.” *Art & Design Research* 4 (2021): 107-117.] Avenarius, Richard. *Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes*. Leipzig: Fues, 1876.

尼古拉·亚历山大罗维奇·别尔嘉耶夫:《论人的奴役与自由》,张百春译。上海:上海人民出版社,2019。

[Berdyaev, Nikolai Alexandrovich. *Slavery and Freedom*. Trans. Zhang Baichun. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2019.]

Boersma, Linda S. “1916-1919: Suprematism, Dissolving Planes and Monochromes.” *Kazimir Malevich and the Russian Avant-garde*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 2013. 100.

Bowl, John Ellis. *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. New York: Viking Press, 1976.

Carroll, Noël. “The End of Art?” *History and Theory* 37. 4 (1998): 17-29.

Danto, Arthur Coleman. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. La Salle: Open Court, 2003.

---. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York City: Columbia University Press, 2005.

---. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy*

- of Art. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981.
- Douglas, Charlotte. "Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art." *Art Journal* 44. 2 (1984): 153-161.
- Gluek, Grace. "Mother Russia Nurtured Her Modern Rebels, Too." *The New York Times* 9 May 2003.
- Golding, John. *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Trans. Thomas Malcolm Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1986.
- 李一帅:《神秘与现实:俄苏美学艺术之思》。北京:中国文联出版社,2021 年。
- [Li, Yishuai. *Mystery and Reality: Thoughts on Russian and Soviet Aesthetics and Art*. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, 2021.]
- Lodder, Christina. "Man, Space, and the Zero of Form: Kazimir Malevich's Suprematism and the Natural World." *Meanings of Abstract art: Between Nature and Theory*. Eds. Paul Crowther and Isabel Wünsche. New York: Routledge, 2012. 47-63.
- Малевич, Казимир Северинович. "В природе существует объем и цвет." *Казимир Малевич: Живопись, Теория*. Ред. Дмитрий Сарабьянов, Александра Шатских. Москва: Искусство, 1993. 371-377.
- [Malevich, Kazimir Severinovich. "There is Volume and Color in Nature." *Kazimir Malevich: Painting, Theory*. Eds. Dmitrii Sarabianov, Aleksandra Shatskikh. Moscow: Iskusstvo, 1993. 371-377.]
- . *Собрание сочинений в пяти томах*, Том 1. Москва: Гилея, 1995.
- [---. *Collected Works in Five Volumes*, Vol. 1. Moscow: Gilea, 1995.]
- . *Черный квадрат*. Москва: Азбука, 2001.
- [---. *Black Square*. Moscow: Azbuka, 2001.]
- Milner, John. *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Mitter, Partha. "Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery." *The Art Bulletin* 90. 4 (2008): 531-548.
- Moholy-Nagy, László. *The New Vision (Fourth Revised Edition)*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1947.
- Nichols, Susan Radcliff. *Berdyaev's Social Philosophy in the Light of His Concept of Freedom*. Boston: Boston University Press, 1958.
- 彭锋:《抽象终结之后的抽象——对中国当代抽象的哲学解读》,《艺术设计研究》4(2018):103—108。
- [Peng, Feng. "Abstract after the End of Abstract: A Philosophical Interpretation of Contemporary Chinese Abstract Art." *Art & Design Research* 4 (2018): 103-108.]
- Pippin, Robert Buford. "What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)." *Critical Inquiry* 29. 1 (2002): 1-24.
- Shatskikh, Aleksandra. *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*. New Haven and London: Yale University Press, 2012.
- Siddiqi, Asif Azam. "Imagining the Cosmos: Utopians, Mystics, and the Popular Culture of Spaceflight in Revolutionary Russia." *Osiris* 23. 1 (2008): 260-288.
- Simmons, William Sherwin. *Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism, 1907-1915*. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1981.
- Stupples, Peter. "Malevich and the Liberation of Art." *New Zealand Slavonic Journal* 86. 2 (2001): 11-36.
- Young, George M. *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Zhadova, Larissa Alekseevna. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910-1930*. London: Thames and Hudson, 1982.
- 朱立元:《内在提升·辩证综合·自由艺术——对黑格尔“艺术终结”论的再思考之二(下)》,《当代文坛》2(2020):4—14。
- [Zhu, Liyuan. "Inner Elevation, Dialectic Synthesis and Free Art: Rethinking Hegel's Theory of 'End of Art' (Part II)." *Contemporary Literary Criticism* 2 (2020): 4-14.]

(责任编辑:王嘉军)