

卡济米尔·马列维奇：至上主义 (中文节译导读)

Kazimir Malevich: Suprematism
Guggenheim Museum, 2003 • Matthew Drutt 编

个人学术研究用 • 非官方译本

中文节译导读：Kazimir Malevich: Suprematism (2003)

《卡济米尔·马列维奇：至上主义》——古根海姆博物馆出版 (Guggenheim Museum Publications, New York, 2003)

策展人：Matthew Drutt (梅尼尔收藏馆首席策展人)

参展机构：Deutsche Guggenheim Berlin (2003.1.14–4.27) • Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2003.5.13–9.7) • The Menil Collection, Houston (2003.10.3–2004.1.11)

全书：272 页，180 幅插图 (其中 120 幅全彩)，ISBN 0-89207-265-2

论文作者：Matthew Drutt、Jean-Claude Marcadé、Nina Gurianova、Vasilii Rakitin、Tatiana Mikhienko、Yevgenia Petrova



本文件为个人学习与研究用途的中文节译导读：翻译六篇论文的核心论点与开头段落，并附每篇内容概述。非官方译本，原著及其图片版权归 Solomon R. Guggenheim Museum 与各论文作者所有；引用请以英文原书为准 (按 "fair use / 合理使用" 范围使用)。

全书目录 (中译)

| 页码 | 内容 |

| --- | --- |

| 8 | 前言 Preface (Thomas Krens, James T. Demetrian) |

| 10 | 致谢 Acknowledgments (Matthew Drutt) |

| 16 | 《卡济米尔·马列维奇：至上主义》 (Matthew Drutt) |

| 32 | 《马列维奇：绘画与写作——论至上主义哲学的发展》 (Jean-Claude Marcadé) |

| 44 | 《"实验室之屋": 重建〈Supremus〉期刊》 (Nina Gurianova) |

| 60 | 《非客体主义者的乐观主义》 (Vasilii Rakitin) |

| 78 | 《至上主义柱——非客体艺术的纪念碑》 (Tatiana Mikhienko) |

| 88 | 《马列维奇的至上主义与宗教》 (Yevgenia Petrova) |

| 96–237 | 图版 Plates (约120件作品) |

| 238–251 | 书信与文献 Letters and Documents |

| 252–265 | 展览年表 Exhibitions |

| 266–272 | 图版索引 Index of Reproductions |

前言（节译）——Thomas Krens, James T. Demetrian

值此马列维奇诞辰 125

周年之际，古根海姆基金会与梅尼尔收藏馆联合呈献《卡济米尔·马列维奇：至上主义》。两馆的此次合作尤为恰当——两馆的创建者早已是二十世纪欧洲与美国先锋艺术的基石性收藏者。

本次展览聚焦马列维奇职业生涯中决定性的时刻——1915 至 1932

年间他发展出的"至上主义"（一种旨在超越文化起源、为普世所理解的纯粹形式抽象体系）——并汇集了来自世界公私收藏的约 100

件绘画、素描与物件，其中包括数件近年重新发现、长期被认为已佚失或完全不为人知的作品。这些作品大多出自传奇的俄国先锋派学者、收藏家与守护人尼古拉·哈尔杰耶夫（Nikolai Khardzhiev）的档案，此前西方几乎无人知晓。

感谢俄罗斯联邦文化部与各借展机构的支持；特别致谢梅尼尔收藏馆首席策展人马修·德鲁特（Matthew Drutt）对此次雄心勃勃的展览与出版物的精心组织。

论文一：卡济米尔·马列维奇：至上主义（节译）——Matthew Drutt

原文第 16 页起。

开头段落（译）：

马列维奇无疑是同代人中最负盛名的俄国艺术家。至上世纪中叶，西方与苏联的机构所购藏其重要作品的数量已超过他任何一位同行；在他短暂的一生中，国内外为他举办过不下五次个展。怀着传教士或先知般的专注，马列维奇在近十五年的职业生涯中，始终倡导一种他称之为"至上主义"的抽象艺术体系在审美与道德上的优越性。作为对艺术史上一切既有绘画方法的彻底背离，至上主义被他形容为"那个终点与起点，在那里感觉被揭示，艺术以'如其自身'的面貌显现"。

>

> 批评家恩斯特·卡莱（Ernst Kallai）在 1927

年柏林大展上评价马列维奇的作品时承认其独一无二的成就："难以想象，绘画在此成就之外还能有什么更进一步的发展。"然而马列维奇的艺术并非总是赢得如此赞誉——俄国象征主义团体"艺术世界"（Mir iskusstva）的意识形态领袖亚历山大·伯努瓦（Alexandre

Benois）曾抨击他的《黑方块》（1915）是"虚无与毁灭的布道"；而十多年后，一位构成主义批评家则刻薄地讥讽他一幅较新的画："整个乌诺维斯（Unovis）展览中唯一的好画布，是一块上过极好底漆的、绝对纯净的白色画布。"

使他在职业生涯末期一度放弃抽象，转向一种与他此前关切仅有脆弱联系的意大利式写实）。他的艺术不仅幸存，更在现代主义正典中占据了显赫位置，在艺术史上获得了只有极少数人享有的尊重与影响。

内容概述： 本文是展览总论，将马列维奇置于俄国先锋派与西方接受史的双重脉络中：从 1922 年柏林首届俄国艺术展（Erste russische Kunstausstellung，马列维奇仅参展六件）讲起，梳理至上主义作为"感觉至上"的体系如何被西方认知；强调马列维奇同时以教师、行政者、理论家与审美家多重身份推动这场"艺术观与艺术影响世界的观念"的变革。对论文写作而言，本文提供了至上主义定义的权威英文表述（"sensations are uncovered, where art emerges 'as such'"——"感觉被揭示，艺术以自身显现"）。

论文二：马列维奇：绘画与写作——论至上主义哲学的发展（节译）——Jean-Claude Marcadé

原文第 32 页起。

开头段落（译）：

在其著名的石印小册子《至上主义：34 幅画作》（Suprematism: 34 risunka，1920 年 12 月 15 日写于并出版于维捷布斯克）的一段话中，卡济米尔·马列维奇——1910–20 年欧洲历史先锋派中最激进抽象的开创者——阐述了绘画实践与哲学/理论写作之间的关系：

>

>

"我所画的白方块使我能够分析它，并写出论'纯粹行动'的小册子。黑方块则界定了我所引入艺术中的经济——作为艺术的第五尺度。经济问题成为我审视物质世界一切创造（这是我的主要工作）的主要制高点——不再用画笔，而是用钢笔。结果便是：似乎画笔无法获得钢笔所能获得的东西。画笔已磨损，在头脑的迂回曲折中一无所得；钢笔则更锋利。"

>

>

在这篇短文的结尾，他写道："我本人已退入对我来说全新的思想领域，并尽可能阐述我在人类头骨的无限空间中所窥见之物。"

内容概述： 马克拉德（Jean-Claude Marcadé）是法国最重要的俄国先锋派学者之一。本文论证马列维奇的至上主义是"绘画与写作的平行工程"：他不仅是画家，更是系统性的理论家——从《从立体主义和未来主义到至上主义》（1915）到《非客体世界》（1927），写作始终是至上主义哲学建构的核心。文中以《34 幅画作》中

撑"绝对主义的概念与背景"最直接的一手学术依据。

论文三："实验室之屋"：重建《Supremus》期刊（节译）——Nina Gurianova

原文第 44 页起。

节选段落（译）：

1917

年革命后的语境中，自由俄罗斯的艺术日常里充斥着群众大会；而大会的领导者仍是那些学院派的"受膏的专制者"。……在这样的情势下，马列维奇第一个认识到：出版一份由一个团体严格控制的艺术期刊，不仅具有意识形态上的必要性，更是战略上的必需。他把自己构想的期刊当作一种尝试——为他的艺术创造社会语境，为新运动奠定基础；事实上，正如他所写，他要"把整个创作与生活都纳入进来"。

内容概述：古里亚诺娃（Nina Gurianova）是研究马列维奇与 UNOVIS

的权威学者（著有《探索色彩》等）。本文通过哈尔杰耶夫档案中保存的原始手稿，重建了《Supremus》期刊的构想与命运：这份马列维奇原计划命名为《Nul》（零）的期刊，是至上主义者们 1916-17

年间的"实验室之屋"——从"零"到"至上"（Supremus）的名称转变，标志着俄国先锋派从极端虚无主义（字母主义/反逻辑主义）转向对"客观普遍法则"的追寻。期刊最终未能出版，但其未刊手稿（罗扎诺娃、马秋申、克柳恩等人的论文）保存了至上主义理论的原始形态。对论文写作而言，本文提供了至上主义从"个人宣言"走向"集体运动（UNOVIS）"的历史环节。

论文四：非客体主义者的乐观主义（节译）——Vasilii Rakitin

原文第 60 页起。

开头段落（译）：

"非客体主义者的乐观主义"——马列维奇在其哲学论战文本《上帝未被推倒：艺术、教会、工厂》（Bog ne skinut: Iskusstvo, Tserkov, Fabrika, 1922）中正是这样定义自己的立场的。而埃尔·利西茨基（El

>

这两位二十世纪艺术巨匠之间的关系始终引人注目：利西茨基——犹太艺术复兴的热衷者——在通常意义上算马列维奇的学生吗？利西茨基是为了马列维奇而背叛了马克·夏加尔吗？利西茨基是为了欧洲构成主义而背叛了马列维奇吗？利西茨基又是为了斯大林主义的写实主义而背叛了欧洲构成主义吗？利西茨基的艺术是一个繁忙的十字路口：至上主义与乌诺维斯的历史，在这里与犹太先锋派、莫斯科构成主义、1920年代欧洲国际风格、荷兰风格派（De Stijl）、包豪斯以及东欧先锋派的历史相遇。这些纷繁的联系，帮助我们更完整地理解马列维奇与乌诺维斯思想的独特发展。

内容概述：拉基京（Vasilii

Rakitin）是俄罗斯先锋派资深学者。本文以"非客体主义者的乐观主义"为切入点，讨论马列维奇《上帝未被推倒》(1922)

中的哲学立场——他在革命后的语境中坚持艺术的精神性使命，与构成主义者的"生产主义"路线分道扬镳；并通过利西茨基这一"十字路口"式人物，展现至上主义向欧洲传播的复杂路径（柏林、荷兰、包豪斯）。对论文写作而言，本文帮助界定"至上主义不同于构成主义"的立场，并解释了至上主义何以成为国际现代主义的源头之一。

论文五：至上主义柱——非客体艺术的纪念碑（节译）——Tatiana Mikhienko

原文第 78 页起。

节选段落（译）：

在特列季亚科夫画廊所藏一张旧的至上主义建筑模型（arkhitekton）照片背面，有马列维奇亲笔题字："至上主义柱。垂直的至上主义。新非客体艺术的纪念碑。卡·马列维奇 1927。"——正是这座"建筑体"（architekton），他打算用作自己的墓碑。这座新艺术的纪念碑，将要成为马列维奇本人的纪念碑。

>

>

"当我死去时，"他写信给朋友克柳恩（Kliun），"全世界的艺术家和所有认识我的人，必须把我葬在巴尔维哈……在我的墓上放一座塔，形如特列季亚科夫画廊里那座柱……塔上装一个阁楼，阁楼里放一架望远镜，用来观望木星。"

内容概述：米赫延科（Tatiana

Mikhienko，特列季亚科夫画廊研究员）以"至上主义柱"（Suprematist Column /

—轴测的三维模型——体现了"至上主义作为世界构造"的宇宙论野心。马列维奇希望以柱形建筑为墓碑、内置望远镜"观望木星"的遗愿，是其"宇宙主义"思想最动人的注脚，也直接呼应其《34幅画作》中"至上主义躯体将纳入自然组织、成为新卫星"的宇宙想象。

论文六：马列维奇的至上主义与宗教（节译）——Yevgenia Petrova

原文第 88 页起。

开头段落（译）：

人们普遍认为，俄国先锋派的艺术取向建立在革命政治之上——但这是一个错误的看法，因为它忽略了这样一个事实：大多数先锋派作品实际上创作于 1900 年代末至 1910 年代初——比 1917 年革命早了数年。尽管俄国先锋派运动深受西方艺术（特别是塞尚与后印象主义、未来主义与立体主义）的影响，但它在那个时期同样深受自身民族传统的影响：宗教艺术（教堂建筑、圣像画、壁画）与传统手工艺（木雕、陶瓷、刺绣）在 1910 年代初的俄国经历了出人意料的复兴。宗教艺术与民间艺术的实例被收藏、研究，并与高雅艺术作品一同展出。古罗斯与民间艺术的"宇宙性"帮助先锋派大师们向非客体性的深处推进——这一进程同样得益于大多数俄国先锋派艺术家或多或少普遍持有的宗教信仰。

>

> 马列维奇也不例外。在 1900 年代第一个十年的中期，他创作了一组壁画构图系列（Studies for a Fresco Painting），以福音书为主题……

内容概述：彼得罗娃（Yevgenia

Petrova，俄罗斯国家博物馆副馆长）论证至上主义与宗教传统的内在关联：俄国先锋派的精神根基并非革命政治，而是圣像画、民间艺术与宇宙主义思想。文章追溯马列维奇从早期福音书题材壁画到"至上主义=新宗教"的转变——他在《34幅画作》中自比为基督、视至上主义为"新福音"，其黑方块被认为具有圣像画般的"脸"的功能。对论文写作而言，本文支撑"绝对主义的形而上/精神层面"，并解释为何至上主义几何形具有超越装饰的"神圣感"。

节译说明

- 本文件由个人为学术论文写作整理，翻译自 archive.org 公开的扫描本（Guggenheim Museum Library 藏本，identifier: kazimir00male）的 OCR 文本。

useum, 2003. ISBN 0-89207-265-2。

- 原书可于 Internet Archive 借阅浏览：<https://archive.org/details/kazimir00male>