

## 几何抽象与革命：利西茨基与俄国先锋派艺术中时空模型的重构

Geometric Abstraction and Revolution: El Lissitzky, Russian Avant-garde and the Reconstruction of the Spatio-temporal Model

潘靖之 Pan Jingzhi

**摘要：**本文从抽象的乌托邦变体——几何抽象出发，探讨了革命与俄国先锋派艺术中时空概念重构的关系。一战和俄国十月革命所带来的历史断层触发了艺术在同一层面的革新。以利西茨基为首的俄国先锋派艺术家通过在绘画、摄影、展览和理论的实践中引入时间作为构成性因素，利用数学范式——轴测法和蒙太奇等策略对多种媒介进行形式操纵与建构，批判了传统古典透视中时间和空间的分离与僵化，并最终重构了抽象艺术中的时空模型。这一重构标志着艺术创作从“图像文化”向“物质文化”的转变，也对应着列宁政治经济学中所包含的革命愿景，实现了新秩序的构想和意识形态的重塑，记录了革命时空的能量并为后世艺术提供了不竭的灵感来源。

**关键词：**几何抽象，革命，时空模型，新秩序，俄国先锋派

### 引言

当时间回到20世纪初，俄国先锋派艺术家在十月革命前后的艺术创作有着截然不同的实践——卡齐米尔·马列维奇（Kazimir Malevich）的非物象绘画迅速崛起，至上主义（Suprematism）凭借一种带有宗教和神秘学意指的几何图形迅速替代了传统的再现类艺术表达。随后，马列维奇的门徒埃尔·利西茨基（El Lissitzky）在继承至上主义遗产的同时发展出一种激进的抽象——建构主义（Constructivism）。如果仅仅从艺术史的角度将这种转变视为一种流派或风格的转变，那么令人费解的是，抽象艺术的突变似乎造成了一个巨大的断层。最初，由康定斯基打响的抽象艺术的第一枪，目的是创造一种完全不对外部世界进行指涉的“纯粹抽象”，取法的是音乐形式。而当抽象发展至上主义和建构主义，“抽象”仿佛被偷换了概念，它本身，至少从构

成要素来看，不再是抽象的，而是具体的几何形状，甚至是对实在的物质材料的引入。由此，几何抽象更像是抽象艺术中的“例外”或“变体”，但正是这种例外赋予了抽象一种新的品质和组织特性。

要理解这种风格变化上的结构性鸿沟涉及两个与“时间”相关的议题：一是对艺术史发展的生物性隐喻的质疑。乔治·库伯勒（George Kubler）在他的著作《时间的形态：对事物历史的评论》中指出，将风格作为生命阶段序列的生物隐喻在历史上是具有误导性的，因为这个序列暗含了一种生物时间，由统计上可预测长度的不间断的持续时间，即生命的连续事件（从“出生”到“死亡”）组成。<sup>[1]</sup>然而，默认的生物时间忽略了艺术并非具有自主性的有机体，继而也就不是具有连续发展阶段的独立系统。<sup>[2]</sup>将生物时间从单一的、线性的时间认知中剥离，揭示了时间的异质性与其形态

的多元化。基于此，如果不把抽象理解为一种具有连续序列发展过程的风格，便可引入另一种时间形态——历史时间。历史时间是间歇性的、多变的，其间的每个行动都是间隔的，而非连续的，且行动之间的间隔在持续时间和内容上是无限变化的，长短、密度都具有不确定性。<sup>[3]</sup>如果按照历史时间的认知模态，就不会对抽象的突变感到诧异，因为这一变化的发生正值第一次世界大战和俄国十月革命，历史时间的撕裂在艺术中通过感官形态层面的置换开启了新的时空行动的具体形象，抽象也因此发展出新的乌托邦变体——几何抽象。由此，我们可以引出第二个更为具体的议题：革命与艺术时空概念重构的关系，这也是下文将要论述的重点。

### 一、几何元素与革命愿景

20世纪初的俄国十月革命促使当时占主导性的物质和象征秩序发生了重大转变。

**Abstract:** Starting from geometric abstraction, an abstract variant of utopia, this paper discusses the relationship between revolution and the reconstruction of spatio-temporal concepts in Russian avant-garde art. The historical faults brought about by the First World War and the Russian October Revolution triggered the innovation of art on the same level. Russian avant-garde led by El Lissitzky introduced time as a formative factor in painting, photography, exhibition and theoretical practice, manipulates and constructs the forms of various media through mathematical paradigms, such as axonometry and montage, criticizes the separation and rigidity of time and space in traditional classical perspective, and finally reconstructs the space-time model in abstract art. This reconstruction marks the transformation of artistic creation from “pictorial culture” to “material culture,” and corresponds to the revolutionary vision contained in Lenin’s political economy, realizing the conception of a new order and the reshaping of ideology, recording the energy of revolutionary time and space as well as providing an inexhaustible source of inspiration for later art.

**Keywords:** geometric abstraction, revolution, spatio-temporal models, new order, Russian avant-garde



1. “0.10”展览，1915，彼得格勒



2. 马列维奇，《黑色至上方块》，布面油画，79.5×79.5cm，1915，特列亚科夫画廊，莫斯科

列宁在1918年5月5日的演讲中把这段时期描述为“过渡时期”，而非一段彻底的“革新时期”，并强调这种“过渡”是一种极端异质性（heterogeneity）的状态。<sup>[4]</sup>他说，革命形势是资本主义和社会主义的“要素”“粒子”和“碎片”都存在的一种形式。<sup>[5]</sup>作为这一过渡时期的平等和构成要素，他将“宗法农业经济”与“小规模工业生产”，“私人财产资本主义”与“新兴社会主义”和“国家资本主义”等同起来。<sup>[6]</sup>从列宁的描述中可以发现，“过渡时期”因为不同经济形态和社会形态的交错，导致了时间的非同步架构；而社会形态与时间的异质并存则使得整个俄国处于一种支离破碎的状态。针对这种状态，十月革命审时度势，提出了建立新世界，新的“苏维埃人”的诉求，“求新”与“生产”成为当时的乌托邦愿景，整个俄国希望在“要素”“粒子”和“碎片”的层面重新进行组织分配，进而代谢产出新的苏维埃世界。列宁政治经济学中对于革命要素和革命愿景的定义对当时的俄国先锋派艺术家来说是重要的指导思想，也因此成为了这一时期新美学原则建立的核心。

在马列维奇的至上主义系列中，这种新的组织编排方式已初见端倪。那些大大小小，不同组合的几何图形，不管是受到军事

地图的启发，还是神秘学或圣像崇拜的指引，如果不能理解它们的确切涵义，至少能够感受到图像矩阵在排列上纳入的一种节奏和强度。尤其是在1915年彼得格勒的“0.10”展览上（图1），并置的各类至上主义几何图形传递出一种新的时空观念，跳脱了作为人类生存空间的叙事时空。马列维奇将这种以几何形式构建的世界称为“非物象的世界”（non-objective world），它的建立旨在脱离传统绘画对有形世界拟人化的模仿，使得人们对艺术品的感知不再拘泥于具体的图像学描述，即对物象的识别和对既定生活空间的感知。

作为一种普世价值体系的形象化，艺术中的几何学其实代表了一种理想的世界秩序。柏拉图曾将基本的几何形式作为“宇宙秩序的感官对等物”与宇宙的结构单位等同起来，为几何艺术提供了哲学基础，使其成为表达这一秩序愿景的手段。<sup>[7]</sup>非物象世界通过不同几何色块的排列，以及冷暧色块之间凭借密度、体积的对比而造成的动态，营造了一种感知上的节奏化——通过物体在视错觉层面形成的震颤、跳动和位移来实现。节奏被至上主义视为改变世界的艺术方法的主要手段，它作为艺术与现实的一般起点，在某种程度上与莫里斯·梅洛-庞蒂的“世界的肉体”相类似。<sup>[8]</sup>节奏的本质是

利用图像的动态性建构将空间时间化，从而调动一种感官上的关于新的秩序的体验。根据马列维奇自己的描述：对于新的艺术文化来说，“物体已经像烟雾一样消失了”；其中新世界的建构在“运动的动态性”和“绘画可塑性的动态性”中最为重要。<sup>[9]</sup>这种动态性正是节奏的表达。

由马列维奇领导的俄罗斯“新艺术斗士”小组（UNOVIS）将他的理想几何学进一步转化成了具体的材料和日常形式。几何创作不仅局限于画布，还出现在建筑表面，甚至具体的建筑实施上。新的艺术实验的发起者不再限于工作室里的艺术家，而是成为联合其他各行各业工作者的集体活动：“我们呼吁行动……不仅是那些‘创造’艺术的人，还有我们的同志们——铁匠、铜匠、石匠、水泥工人、铸工、矿工、纺织工人、裁缝、女帽匠，以及所有制造我们这个功利世界的东西的人。”<sup>[10]</sup>从这里，我们不难看出马列维奇试图让艺术创作和现实世界的革新在同一层面发挥作用，通过引入新的时空观念、节奏运动和秩序以造成感觉和体验上的转变，从而达成社会层面的转变。

但是马列维奇对新世界和新秩序的号召并不彻底，他提出的要让画布破裂，成为无垠的宇宙空间的设想更多停留在理论层面，比如，他的《黑色至上方块》（*Black*



3. 利西茨基，《8个位置的普鲁恩》，金属箔、油彩和水粉画，98.6×98.6cm，约1923，加拿大国家美术馆，渥太华



4. 利西茨基，《普鲁恩2C》，油画、纸和涂金属漆的木头，60.0×40.0cm，约1920，费城艺术博物馆，费城

Suprematic Square, 图2)能够起到的作用是将图形本身从画布基底中分离出来,使得作为背景的画布失去效用,从而暗示了一种空间上的“虚空一无垠”。但至上主义的秩序如何建立,新的世界如何打造,并没有在马列维奇的作品中得到可视化的呈现。因此,至上主义在创作上更接近于一种神启,成为与圣像崇拜类似的神秘学艺术。相比之下,利西茨基进一步探索了艺术中时空模型的重构,以及这种重构对革命形势回应的可能性;并且,当至上主义走向尽头之时,他将其延伸到了一个更加可感知的时空。他的《普鲁恩》系列(Proun Series)作品被视为这一时期的经典。普鲁恩,发音为“pro-oon”,是利西茨基创造的新词,指的是他在20世纪20年代早期的一系列抽象作品。虽然利西茨基宣称这个名字没有具体的含义,但它被广泛认为是俄罗斯版“维新计划”(Project for the Affirmation of the New)的首字母缩写。<sup>[11]</sup>在利西茨基看来,《普鲁恩》的目标是创造一个新的空

间,在这个空间里可以建立一个新的世界。与马列维奇的图形抽象策略不同,利西茨基引入了具体的物质媒材,比如木头、金属、锡箔和砂纸等类似于建筑材料的元素进行了建构实践。这些物质作为“要素”“粒子”和“碎片”进行重新整合,意味着在材料层面而非图像层面与现实相关<sup>[12]</sup>,表明日常生活中的物质转变事实逐渐占据审美生产的新视野。进一步地,利西茨基将他的《普鲁恩》定义为“绘画和建筑之间的中转站”,这表明《普鲁恩》的性质已经不能藉由现有的艺术分类,即绘画、雕塑等的分类来定义。它既不是绘画,也不是建筑,但是结合了绘画和建筑的共同要素,是一种艺术秩序上的打破和重建。尽管早期的一些《普鲁恩》看起来和建筑图纸类似,但它们不具备实施的功能性,而是更像具有指示性的革命蓝图,以引导大众去建构一个新的世界。在这个新世界的构建中,古典叙事中不可逆的逻辑递进和因果关系被摒弃,一种基于数学范式的创作策略被引入,并被纳入以轴测法

(axonometry)为基本原则的拓扑空间/时间变换序列与抽象实践当中。

## 二、轴测法、新机制与革命的时空场

轴测的意思是“沿轴测量”。根据空间中投影轴的选择,图形被投影在不同的方向上,并由此形成二维和三维之间的延伸、后退或振荡(oscillation)。轴测法的引入意义重大,因为它的运用打破了传统绘画以往的静态空间模型。利西茨基指出,轴测法是对文艺复兴时期线性透视法的颠覆,后者压制和固化了人们对时间和空间的视觉认知。在线性透视法中,一个矢量将一个想象中的最高先知——在空间和时间中具有人为固定的单视点位置——与一个指定的消失点连接起来。<sup>[13]</sup>位于透视系统不同位置的静态对象邀请观者通过定量的、可测量的单位依次接近客体,由此过去、现在和未来的时间被整齐、匀质地排列。<sup>[14]</sup>同时,空间的延伸也按照时序排列的进程朝向单一方向的消失点,形成了虚构的指定的景深。这种古

典时期建立的“科学”透视法的最大问题是阻碍了视觉的动态性,分离了时间与空间,也正是在这类问题上导致了古典与先锋派理论的分野。在轴测法中,选择和建构替代了“指定”。通过不同投影轴的选择投射出不同的空间结构,在此基础上建构出一个相互连接但富于变化的空间统一综合体,并将时间作为构成性因素引入,<sup>[15]</sup>由此展现了形态拓扑变换的相互作用。利西茨基在马列维奇的至上主义中把时间描述为“力量的动态强度”,他认为这种新的视觉效果不是基于“可测量的”平面或深度透视叙事,而是基于张力的关系:“新的光学发现告诉我们,两个具有不同强度的区域,即使它们在同一个平面上,大脑也可以感知到它们与眼睛的不同距离”<sup>[16]</sup>。两种强度之间存在着一种能量的对位,这种能量在利西茨基的作品中进一步被可视化为“时空场”——“一个多维的、真实的空间,在这个空间里,人们可以不带伞出去散步,空间和时间是可以互换的,可以合二为一”。<sup>[17]</sup>

著名的《8个位置的普鲁恩》(Proun 8 Position,图3)直观地展示了基于轴测法的拓扑结构的错位与变换。这个大方块可以旋转,可以垂直观看,也可以像蒙德里安的菱形画一样(站在四个点中的任何一个点上)观看。而在利西茨基的另一件作品《普鲁恩2C》[Proun 2 (Construction),图4]中,不同的材料,如金属、纸张和木块被黏合在一起,使其具有多样的纹理表征。色彩在这里成为材料的标志,旨在为突出材料的物质性而服务,从而产生体量(volume)的观感。此外,由于画作中的每个元素都并非定位于正交坐标,而是安置在一个微妙的倾斜角度上,再加上平面与立体的视错觉转换效果,整个作品呈现出一种丰富的动感。《普鲁恩2C》的多个投影轴邀请观者通过联想和想象进行自主选择,通过不同方向上投射的可逆的时空连续体,形成了循环往复的“环形感知”。从这个意义上说,《普鲁恩2C》似乎已然不是一幅绘画,而是和装置(设备)一样活跃,可以被翻转和检测。事实上,如果我们从不同的角度观察《普鲁恩2C》,整个装置的方向将会改变:如果垂直悬挂,作品的重心似乎向观者的方向落下。在设备的右侧,一个表面有金属纹理的立方体由两块木头连接。较低

的连接位置产生了立方体即将向画面外倒下并脱落的错觉;如果水平放置,具有金属质感的立方体将呈现左转的运动趋势;如果我们将画面倒置,所有的元素似乎都在沉重地下滑,就好像我们能听到金属掉落敲击地面的声音。利西茨基的《普鲁恩》通过图表化、装置化等一系列模糊绘画边界和认知模式的策略,试图揭示正在进行的革命的辩证法,并通过动态性,以及由此产生的绘画形式的非物质化,唤起黑格尔世界精神的到来。<sup>[18]</sup>

在利西茨基的概念和艺术实践中,由选择和建构触发的创造性生产的时间结构代替了传统绘画暗含的线性时间结构,象征着“科学”透视的古典理性已被新的艺术实验所征服。新先锋派的艺术愿景是将数学(轴测法)的清晰性注入动态和非理性的艺术形象当中。<sup>[19]</sup>利西茨基对艺术时空概念的个人诠释集中体现在他的《艺术与泛几何学》(A. and Pangeometry, 1925)这篇文章中。文中他思考和批判了传统的阿尔贝蒂式的对眼睛判断的绝对认可,试图以数学和相对论概念的演变为线索,从基本的、有节奏的形式和透视,到“无理的(irrational,这里取其数学概念,指的是无限不循环)”无限时空,来理解视觉思维 and 空间建构系统的演变。<sup>[20]</sup>无理表征系统的构建实际上是一种艺术方法论上的复杂转变,即俄国战时“落后”的艺术应当向“先进”的数学和相对论靠拢,通过“无理”的概念,从纯粹的空间性向时空连续体过渡,从而在艺术中实现社会变革中对“求新”和“生产”的要求。利西茨基的文章既清晰地表达了先锋派的时空观念,也是其二十年来在艺术实践中对空间和时间进行彻底改造的艺术实验的哲学综合,在发展新的时空模型方面发挥了独特的作用。

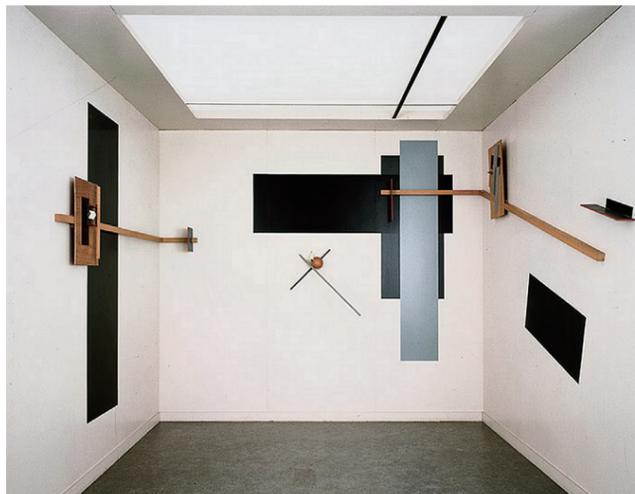
对于利西茨基来说,轴测法同时也成了艺术实践中回应革命形势的工具。一方面,在第一次世界大战和俄国内战所处的混乱当中,通过借由建筑概念的引入,以轴测法为创作核心的《普鲁恩》系列充当了新世界的参考索引,以及革命现实的理论模型;另一方面,通过轴测法实现的建构主义意在将旧世界的碎片去物质化,重新在新的语义系统中实现新世界的编排。因此,虽然利西茨基引入的是“物质材料”,但他所强调的

是一种“去物质的物质性”(a-material materiality)。这种创造性的概念不仅解释了他为什么要用“去——抽象”的方式来表达抽象,也将他与痴迷于物理材料和结构而局限于功利主义的同时代艺术家区分开来,比如弗拉基米尔·塔特林(Vladimir Tatlin)和他的反浮雕。利西茨基尖锐地批评道:“塔特林和他的同事们的优点在于,他们使画家习惯于在实际空间和当代材料上工作……但这一群体达到了一种物质拜物教,忘记了创建一个新计划的必要性”。<sup>[21]</sup>同时,利西茨基还通过轴测的数学范式编排了一种基于操纵时空连续体的节奏,以激发公众的政治意识和对建构新世界的乐观主义。他的《普鲁恩》系列和马列维奇的方块系列都可被视作一套有节奏的抽象序列。激进的抽象节奏与革命的节奏在不同层面上相互作用,使得这样一种时序节奏开辟了新的行动时空的潜力,带来了政治后果。

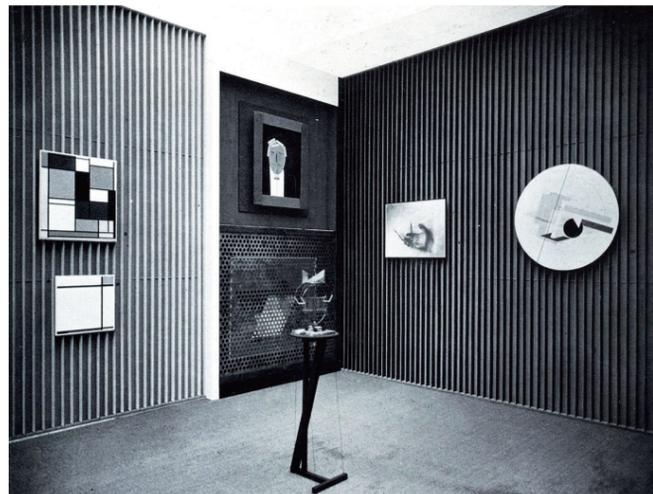
此外,利西茨基的艺术实践旨在最大限度地调动观者的能动性。他向观众或集体发起挑战,让他们参与进来,成为生产者。这与马克思为共产主义社会所主张的那种社会理想是一致的,根据这种理想,一个人不局限于一种活动,而可以从事任何其他活动。<sup>[22]</sup>因此,在利西茨基的《普鲁恩》系列中,“参与”代替了传统的“观看”:

我们看到《普鲁恩》的表面不再是一幅图画,而是变成了一个我们必须绕着它转的结构,从四面八方看,从上往下看,从下往上看。结果是画中与水平方向成直角的轴线被破坏了。绕着它转,我们就进入了太空。我们已经使《普鲁恩》处于运动状态,因此我们得到了一些投影轴。<sup>[23]</sup>

《普鲁恩》的编排节奏及其所包含的创造性生产时间都强调了人的意识作为建构主体的重要性。面对普鲁恩,观众不再是单纯的沉思,相反,他们需要进入这个空间去寻找轴线,与艺术家一起探索和建造这个空间。利西茨基试图用轴测法排除与观众视点相关的所有因素。他希望将观者从重力和传统的观看模式中解放出来,激活观者的意识,从而颠覆整个感知系统。这种实践标志着抽象艺术从形式抽象向概念和意识抽象的转变;同时也意味着革命性审美体验的对象不再是艺术客体,而是建构和体验的过程<sup>[24]</sup>。利西茨基对人类



5. 利西茨基，《普鲁恩房间》，1923



6. 利西茨基，《建构主义艺术房间》，1926，德累斯顿

意识在构建新世界中的重要性的强调，实际上体现了梅洛-庞蒂的知觉优先哲学。这种邀请观众参与的过程，反映了他对艺术家与观众关系中潜在危机的意识。在革命的紧急情况下，“超然”的审美态度不再合适，“凝视”或“沉思”都是腐朽和缺乏活力的旧世界遗毒，不再适用于一个破碎且搁浅的世界。正如这一时期“新视野”的艺术家和理论家亚历山大·罗钦科（Alexander Rodchenko）所提出的凝视的“革命性”认为，“我们看不到我们所看中的”，我们没有看到物体的不寻常的视角和他们的收缩，我们这些被教导去看平凡和熟悉的人必须重新发现可见的世界，我们必须彻底改变我们的光学/视觉识别，我们必须揭开我们眼睛上的面纱。<sup>[25]</sup>

对建构和体验过程的强调在艺术创作层面增加了形式的复杂性，并延长了艺术体验的感知时间。这与以什克洛夫斯基、泰尼亚诺夫和艾肯鲍姆为中心的形式主义圈子在当时提出的艺术作品的“陌生化”（estrangement）效果相一致，其目的是质疑既有意识形态下的形式僵化，进而激发一种观念的更新。<sup>[26]</sup>在利西茨基的《普鲁恩》实践中，轴测法是使感知系统陌生化的方法，而可逆性则是形式复杂化的表征。伊夫-阿兰·博瓦（Yve-Alain Bois）称这种可逆性为“激进的可逆性”（radical reversibility），并认为这是成就利西茨基独具个人特色的建构性思想的精髓。可逆美

学的实现并不是简单的三维或动态的实现，它是一个从二维到三维再回到二维的“建构”过程。了解这一点很重要，它意味着对利西茨基作品的关注不应该仅仅停留在合成的几何作品，或是图表化的艺术形式上，而应当明白它的本质是一种旨在破坏空间认知的互动机制。<sup>[27]</sup>通过可逆的重复，审美的体验被最大化，带来了当下时间的“增厚”，蕴含了一种持续潜伏的可能性。这种对于时间与革命潜能的认知呼应了本雅明的召唤：不要“像玫瑰经的念珠一样讲述事件的先后顺序”，而要把握现在与过去形成的“星丛”，以打造革命的未来；我们可以“打开历史的连续体”，并通过从时间中找出“它所蕴含的东西”来激发当下。<sup>[28]</sup>在增厚的时间中，观众得以在听觉、视触觉等总体感官的基础上去构想一种与真实建筑材料互动的体验，从而不仅在视觉上创造了一种动态的三维效果，而且也实现了马列维奇的要求，即艺术家的职责是将我们周围刺激我们感官的能量系统可视化<sup>[29]</sup>。这意味着抽象不再仅仅是一种风格或流派，而是成为一种应对生活形式的组织方式或品质，是现实的革命和艺术创作的革新共同起作用的产物。

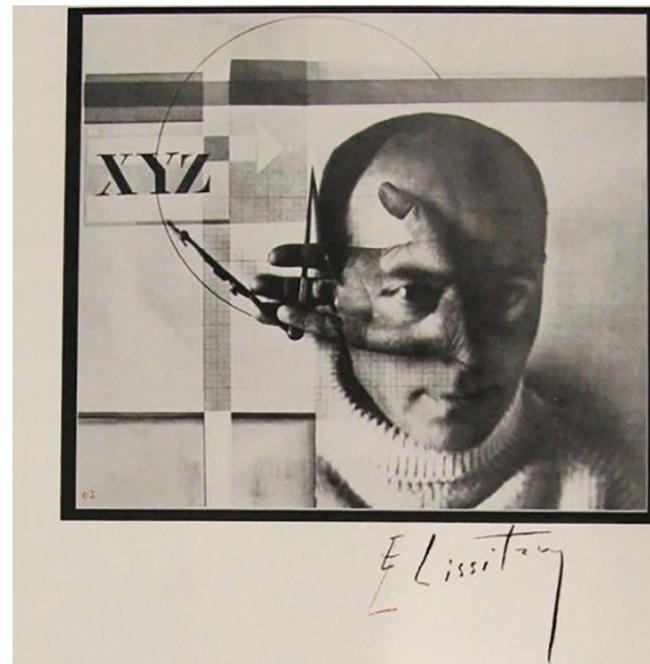
### 三、建构主义—蒙太奇主义的革新进程

利西茨基的普鲁恩美学在他后期为展览设置的“展示房间”中得到了最充分的体现，想象中的建构被现实中观者的行动所替

代，使其在思想上和身体上都成为《普鲁恩》理想世界的参与者。《普鲁恩房间》（*Proun Room*，图5），作为《普鲁恩》项目的高潮，被利西茨基认为是“我最重要的作品”。房间的六面都采用了装饰方案，颜色被简化为黑、白、灰和木头的本色，通过墙壁上的形式操纵对观众的运动方向进行引导和互动。整个房间是对《普鲁恩》拓扑空间的转化，任何一点都可以作为产生结构的方向。弗兰普顿（Frampton）指出，“利西茨基试图通过叠加的浮雕元素，在视觉上破坏给定空间的约束墙，并从中创造出一个新的至上主义—元素主义实体。”<sup>[30]</sup>对锚定墙的破坏意味着房间的物理实体被一个新的拓扑结构去物质化和去边界化，整个空间的存在方式由静态变为动态，“作为造型形式的新组成部分，时间现在成为被考虑的主要因素”<sup>[31]</sup>。尽管之前观众思想和眼睛被普鲁恩作品的形式和



7. 利西茨基，《抽象橱柜》，1926（1968年重建），德累斯顿



8. 利西茨基，《构造者（自画像）》，银盐相片，13.9×8.9cm，1924



9. 利西茨基，苏维埃展示馆入口（阅览摄影蒙太奇的人们），摄影，科隆国际新闻展览博览会（Pressa fair Cologne），1928

构成所引导，现在他的身体和行动也将被引导，以使其进入一个在智力和身体层面被同时激活的，作为整体的、强大的感知共同体。

除了《普鲁恩房间》，1926年，利西茨基又为现代艺术贡献了两个特殊的空间：一个是为德累斯顿国际艺术展（*Internationale Kunstausstellung*）设计的临时空间——《建构主义艺术房间》（*Raum für konstruktive Kunst*，图6），另一个是在德国汉诺威省立博物馆（*Provinzial museum in Hanover*）为抽象艺术设立的永久空间——《抽象橱柜》（*Abstraktes Kabinett*，图7）。这两个展示房间的墙壁上都安置了均匀间隔的板条，一面漆成白色，另一面漆成黑色。随着观看者的移动，墙壁呈现出从白色到灰色再到黑色的渐变过程，且这个过程是可逆的。观者与墙面的相对位置代替了普鲁恩作品中的轴线，色彩的变换代替了想象空间的转换。此外，鉴于观众的参与是产生可逆性的重要因素，利西茨基在展厅中选择了滑动金属网格覆盖部分画作，鼓励观众动手操作，去探索和发现隐藏的作品，以及作品与空间关系的

筹措。在对环境和作品的控制中，在复杂的触觉与视觉的综合中，在主体位置的动态中，利西茨基创造了一个艺术整体，接近于空间和时间的活跃互动<sup>[32]</sup>。这个想法走在时代的前列，他不满足于传统地把艺术放在一个隐喻的祭坛上沉思和崇拜它，而是致力于发展一种普遍的形式，邀请公众成为艺术创作的一部分。

《普鲁恩》作为蓝图、计划和说明书，以及展示房间作为行动空间的策略，反映了艺术客体和观察者之间关系的图式模式的变化，即观众与艺术品之间的关系不再是“观看”（seeing），而是“制作”（making）<sup>[33]</sup>。这一关系转向背后对应的是在更大的革命背景（俄国十月革命）之下，艺术创作的范式转变，即本杰明H.D.布赫洛（Benjamin H.D. Buchloh）提出的从faktura到factography的转变<sup>[34]</sup>。在faktura中，作品被理解为物质过程的痕迹（图像事实）；而在factography中，作品通过某些策略，比如蒙太奇的对比，构成了对记录下来的“事实”的语义化。<sup>[35]</sup>为了解决革命情境下的“受众关系危机”，包括利西茨基在内的许多先锋派艺术家都转向了

factography，这为他后期的蒙太奇宣传提供了解释。

尽管马列维奇对利西茨基“建构主义—蒙太奇主义者”的称呼略带讽刺意味，但不能否认的是这一手法反而成为利西茨基时空概念革新的又一核心策略。在他后期的作品中，无论是多重曝光的摄影作品，还是他受托于苏维埃政府策划的在国际新闻展览（*Pressa*）上展出的苏联馆，都体现了蒙太奇策略对时空的拼贴和重构。在他的一幅名为《构造者（自画像）》[*The Constructor (Self-Portrait)*，图8]的摄影作品中，经过六次不同的曝光，利西茨基拿着圆规的手被叠加在他的头部照片上。整幅作品明确地突出了艺术家的眼睛，它置于建造者的手掌中央，代表着洞察力的传达，也隐喻着摄影师（艺术家）作为建造者的身份指挥着象征生产工具的圆规在背景中描绘革命蓝图。利西茨基在他的蒙太奇摄影中反驳了直接摄影所提供的单一的、未经中介的真相的观点，这和他对古典绘画中单一消失点的透视法的批判是一致的。他认为蒙太奇在语义上的“编辑”和“拼贴”，能够促使观众重新思考这个世界。同时，这些叠加于

背景上的重重形式，也隐喻了革命所释放的动态势能。在《建造者（自画像）》中，利西茨基以艺术家、建构者、生产者的多重身份出现，并始终与十月革命的目标保持一致。

在他最著名的展览设计《苏维埃展示馆》（Soviet Pavilion, Pressa上展出，图9）中，利西茨基成功地在美学表达和政治宣传之间取得了良好的平衡。<sup>[36]</sup>展览的主题是“交流”，这也符合利西茨基对激活观者意识，让观众与作品互动的不懈追求。他将信息整合到各种装置中，其中大多数装置都是可逆的，比如滚动的传送带、立体的星星装置、锤子和镰刀——苏联的象征——以及他在一个巨大的摄影装饰带中使用的蒙太奇照片。<sup>[37]</sup>但在这里，利西茨基的创作理念始终以审美为第一要素，而不是以政治取向为导向，从而避免了对普鲁恩精神在美学实现方面的让渡，并与激进的革命氛围良好地融合在一起。事实上，蒙太奇的使用本身就暗示了利西茨基想把自己表现为一个前卫人物的愿望，它不但标志着对艺术作品的理解在概念上的转变，同时也证明了他在整个20世纪初的愿望，即创作出能够在现代运动的前沿占据一席之地的艺术作品，同时保持对大众和有意义的艺术创作原则的忠诚。<sup>[38]</sup>而在这一时期的俄国，蒙太奇也成了苏联电影建构和认知的基本原则。无论是爱森斯坦的《战舰波将金号》还是维尔托夫精心编排的基于手势和身体动作的节奏蒙太奇电影，都围绕着这一手法将同时代的体验编织进碎片化的处理当中。理论家兼编剧谢尔盖·特列季亚科夫（Sergei Tretyakov）认为蒙太奇既是一种症状，也是一种新的历史形势的工具，<sup>[39]</sup>与轴测法一样试图在时空层面重新组合这个破碎的世界。

### 结语

20世纪初的革命所带来的历史断层触发了艺术在同一层面的革新，实现了社会革命与审美革命的同频共振。对时间的关注和引入，以及利用数学范式——轴测法和蒙太奇对多种媒介的形式操纵与建构，意味着艺术创作从“图像文化”向“物质文化”的转变，<sup>[40]</sup>也对应着列宁政治经济学中所包含的革命愿景。在这一时期的《普鲁恩》绘画、摄影、展览和理论中，利西茨基继承

了导师马列维奇的衣钵，重构了抽象艺术的时空模型，分析并反驳了古典透视中时间与空间的分离与固化，使得艺术与象征着前卫和进步的数学与相对论理论相结合，发展出“泛几何学”立场的前卫创作理念与程式。利西茨基与俄国先锋派艺术家共同尝试“将混凝土的坚固性、金属的光滑性和玻璃的反射变成新生活的表皮”，<sup>[41]</sup>无论是在实际操作层面还是作为一种隐喻，都表达了艺术家介入社会变革的野心与热情。即便在利西茨基创作生涯的最后，他放弃了绘画，转而走向建筑、排版、展览和剧院设计等功利性领域，也并不代表他对《普鲁恩》革命政治理想的放弃，相反，可以视作他在“物质文化”的真实空间中进行实践的决心的决心。正如他自己表达的那样：“我们从二维表面开始工作，然后转向三维模型的构建和生活的需要……通过普鲁恩，我们现在来到了建筑领域——这并非偶然。”<sup>[42]</sup>在生活中对时空的直接实验，恰恰证实了时间和空间之间的关联，这种联系在相对论和拓扑学等科学语言中得到了各种各样的表达，对后来的梅洛-庞蒂的现象学研究和吉尔·德勒兹的时间—影像思想也产生了一定的影响。<sup>[43]</sup>利西茨基的泛几何哲学试图在空间中揭示时间，在视觉上揭示无理性，在新的艺术语言的实验中创建开放的、无层级的空间机制，这实际上暗含了实现社会流动和解放思想的隐喻<sup>[44]</sup>。由此，我们可以认为，艺术中时空模型的重构本质上是对新秩序的构想和意识形态的重塑。

此外，《普鲁恩》作为形式操纵和关系筹措的实验，改写了艺术品作为结果而非过程的定论和抽象作为风格的有限认知。当艺术向无理的无限时空发展，也就意味着新的艺术结构和范式的生成，它们质询着艺术与社会融合程度，探索着艺术与革命在社会组织层面的同一度，并通过艺术变革中所包含的激进情感和生活形式的改造使得艺术和政治在单一的乌托邦规划中合二为一，从此，政治就是艺术<sup>[45]</sup>。尽管革命的时间作为历史时间的断层不可复返，而艺术却能够成为这一阶段的可视化记录，帮助我们再次回顾和理解时间形态的异质与多样。革命的激进可能不再能够通过文本材料给予人们感官上的刺激，而这一时期风云变幻的历史时空却在艺术当中得以进行能量的传递，通过

马列维奇、利西茨基等伟大的俄国先锋派的遗产不断重塑着我们的集体记忆，并同时成为此后当代艺术不竭的灵感来源。

作者简介：潘靖之，复旦大学哲学学院艺术哲学系博士生，香港城市大学语言学硕士，英国爱丁堡大学艺术史硕士。研究方向：20世纪前卫艺术及理论、图像理论、媒介技术的历史与哲学。

注释：

- [1] George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (1962), New Haven and London: Yale University Press, 2008, p.8.
- [2] Ibid..
- [3] Amelia Groom, "Introduction//We' re five hundred years before the man we just robbed was born", Time, ed. Amelia Groom, Cambridge, MA; London: MIT Press, Whitechapel Gallery, 2013, pp. 12-13.
- [4] Elena Vogman, "Politics of Rhythm Effect and Affect in Ukrainian Avantgarde Cinema", LA FURIA UMANA, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/60-archive/lfu-27/524-elena-vogman-politics-of-rhythm-effect-and-affect-in-ukrainian-avantgarde-cinema> (accessed in Sep 1, 2021)
- [5] Ibid..
- [6] Ibid..
- [7] 柏拉图在《理想国》中是这样表述的：“几何学是关于永恒存在的知识。如果是这样，它将倾向于把灵魂引向真理，并把现在被错误地转向尘世的哲学智慧引向上。” See Plato, *The Republic*, VII, 527. Cf. Donald Kuspit, "The Geometrical Cure. Art as a Matter of Principle - Mondrian and Malevich", in Id., *The Cult of the Avant-Garde Artist*, New York: Cambridge University Press 1993, pp. 40 - 52.
- [8] Igor Dukhan, "Visual Geometry: El Lissitzky and the Establishment of Conceptions of Space - Time in Avant-garde Art", Christina Lodder trans. Art in Translation, 2016 <http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2016.1216050>. (accessed in Sep 1, 2021)
- [9] Malevich, "Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm", *Sobranie sochinenii*, vol. 1, 2000, p. 44.
- [10] See the manifesto: "Schart Euch um Unowis" (1920), *Wetterleuchten! Künstler-Manifeste des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Verlag Lutz Schulenburg, 2000, pp. 30 - 31.
- [11] Yve-Alain Bois, "El Lissitzky: Radical Reversibility", *Art in America*, 76, April, 1988, pp. 160-181.

- [12] Peter Nisbet (1995), *El Lissitzky in the Proun Years: A Study of His Work and Thought, 1919-1927* (Doctoral dissertation), Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses Database, DMI Number: 9538691.
- [13] Amelia Groom, "Introduction//We' re five hundred years before the man we just robbed was born", p.18.
- [14] Ibid..
- [15] Igor Dukhan, "Visual Geometry: El Lissitzky and the Establishment of Conceptions of Space - Time in Avant-garde Art", Christina Lodder trans. Art in Translation, 2016 <http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2016.1216050>. (accessed in Sep 1, 2021)
- [16] El Lissitzky, "K. [Kunst] und Pangeometrie", *Europa-Almanach*, ed. Carl Einstein and Paul Westheim, Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1925, pp. 103 - 113. English translation: "A. and Pangeometry", in Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky, Life. Letters. Texts*, trans. Helene Aldwinckle, London: Thames and Hudson, 1968, pp. 348 - 353.
- [17] Ibid..
- [18] Yve-Alain Bois, "El Lissitzky: Radical Reversibility", pp. 160-81.
- [19] Alan C. Birnholz, 'EL LISSITZKY' S "PROUNS", PART I', ARTFORUM, PRINT OCTOBER 1969, <https://www.artforum.com/print/196908/el-lissitzky-s-prouns-part-i-36474>. (accessed in Sep 1, 2021)
- [20] El Lissitzky, "K. [Kunst] und Pangeometrie", pp. 103 - 113. English translation: "A. and Pangeometry", pp. 348 - 353.
- [21] El Lissitzky, "New Russian Art", *Studio International*, Vol. 176, No. 904, October 1968, p. 148.
- [22] Mari Laanemets, "Geometry and Utopia-The Social Visionary Potential of Constructivism and its Esoteric-Capitalist Reprogramming in Western Post-War Art", The Symbolic Commissioner, ed. Søren Grammel, Berlin, New York: Sternberg Press, 2011, pp. 47-63.
- [23] El Lissitzky, "Proun: not world visions, but — world reality", *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, ed. Sophie Lissitzky-Küppers, trans. Helene Aldwinckle and Mary Whittall, London: Thames and Hudson, 1968, pp. 348-354.
- [24] Mari Laanemets, "Geometry and Utopia-The Social Visionary Potential of Constructivism and its Esoteric-Capitalist Reprogramming in Western Post-War

Art", pp. 47-63.

- [25] Alexander Rodchenko, "Puti sovremennoi fotografii" (Paths in contemporary photography), in *Novii Ief*, Nr. 9. Moscow 1928, pp. 38-39.
- [26] Elena Vogman, "Politics of Rhythm Effect and Affect in Ukrainian Avantgarde Cinema", LA FURIA UMANA, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/60-archive/lfu-27/524-elena-vogman-politics-of-rhythm-effect-and-affect-in-ukrainian-avantgarde-cinema> (accessed in Sep 1, 2021)
- [27] Richard J. Difford, "Proun: an exercise in the illusion of four-dimensional space", *The Journal of Architecture*, 2:2, pp. 113-144.
- [28] Amelia Groom, "Introduction//We' re five hundred years before the man we just robbed was born", pp. 12-13.
- [29] Henk Puts, "El Lissitzky (1890-1941), his life and work", *El Lissitzky, 1890-1941: architect, painter, photographer, typographer*, ed. Municipal Van Abbemuseum, Eindhoven: Municipal Van Abbemuseum; London: Thames and Hudson distributor, 1990, pp. 14-26.
- [30] Alan C. Birnholz, 'EL LISSITZKY' S "PROUNS", PART I', ARTFORUM, PRINT OCTOBER 1969, <https://www.artforum.com/print/196908/el-lissitzky-s-prouns-part-i-36474>. (accessed in Sep 1, 2021)
- [31] El Lissitzky, "K. [Kunst] und Pangeometrie", pp. 103 - 113. English translation: "A. and Pangeometry", pp. 348 - 353.
- [32] Igor Dukhan, "Visual Geometry: El Lissitzky and the Establishment of Conceptions of Space - Time in Avant-garde Art", Christina Lodder trans. Art in Translation, 2016 <http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2016.1216050>. (accessed in Sep 1, 2021)
- [33] Leo Steinberg 注意到 Robert Rauschenberg的“平台”绘画“不再是对自然的视觉体验的模拟，而是对操作过程的模拟”。简而言之，“平台的水平方向与‘制作’有关，正如文艺复兴时期绘画平面的垂直方向与‘观看’有关。”
- [34] Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Factography", *October*, Vol. 30 (Autumn, 1984), pp. 82-119.
- [35] Ibid..
- [36] 1928年，利西茨基受命为科隆国际新闻社(国际新闻展览出版社)设计苏联馆。See Henk Puts, "El Lissitzky (1890-1941), his life and work", pp. 14-26.
- [37] Ibid..
- [38] Alan C. Birnholz, "EL LISSITZKY, THE

AVANT-GARDE, AND THE RUSSIAN REVOLUTION", ARTFORUM, PRINT SEPTEMBER 1972, <https://www.artforum.com/print/197207/el-lissitzky-the-avant-garde-and-the-russian-revolution-37496>. (accessed in Sep 1, 2021)

- [39] Elena Vogman, "Politics of Rhythm Effect and Affect in Ukrainian Avantgarde Cinema", LA FURIA UMANA, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/60-archive/lfu-27/524-elena-vogman-politics-of-rhythm-effect-and-affect-in-ukrainian-avantgarde-cinema> (accessed in Sep 1, 2021)
- [40] Yve-Alain Bois, "El Lissitzky: Radical Reversibility", pp. 160-181.
- [41] Henk Puts, "El Lissitzky (1890-1941), his life and work", pp. 14-26.
- [42] Yve-Alain Bois, "From-∞ to+∞ Axonometry, or Lissitzky' s mathematical paradigm", *El Lissitzky, 1890-1941: architect, painter, photographer, typographer*, ed. Municipal Van Abbemuseum, Eindhoven: Municipal Van Abbemuseum; London: Thames and Hudson distributor, 1990, pp. 27-33.
- [43] Igor Dukhan, "Visual Geometry: El Lissitzky and the Establishment of Conceptions of Space - Time in Avant-garde Art", Christina Lodder trans. Art in Translation, 2016 <http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2016.1216050>. (accessed in Sep 1, 2021)
- [44] Mari Laanemets, "Geometry and Utopia-The Social Visionary Potential of Constructivism and its Esoteric-Capitalist Reprogramming in Western Post-War Art", pp. 47-63.
- [45] 王杰：《艺术与审美如何改变世界？》，阿列西·艾尔雅维奇编：《审美革命与20世纪先锋运动》，胡漫译，上海：东方出版中心，2021年，第1-5页。