

應用繪畫—俄國至上主義與構成主義的圖像延異

Application Painting—The Image In Extending Difference Between
Suprematism And Constructivism

國立臺灣藝術大學造形藝術研究所研究生 沈耿立 Shen, Keng-Li

摘 要

1915-1925 年間，俄國是國際創新表現的藝術重鎮。他們深信必須重新透過溝通、說服、改變來自心理對藝術意識的觀念才能在形式表現上有所突破，它們不經任何的參照，重新解構分析來自藝術史上的觀念，獨立出先前的經驗價值，目的在於重新表現人類與個人創作之間的衝突議題。這群藝術家藉由對感知和主題、內容、形式、技法的更新，建立起一系列在 20 世紀初相關聯且複雜的體系。

「至上主義」(suprematism)與「構成主義」(constructivism)兩派分別為其主要的藝術運動，至上主義主張藝術是面對架上繪畫精神性的生活寄託，構成主義則認為藝術應進入生活並以具實用性為目的，雙方之間的鬥爭雖不曾間斷，但實則也都替過去長期宰制傳統繪畫的制度開啟新的藝術創作思維。

【關鍵字】 至上主義、構成主義、抽象、應用藝術、海報設計

一、前言

「陳述(declare)他想說的事」，但也「描述(describe)他不想說的事」。正是這種矛盾的彰顯，二元對立的概念才會相互依賴的產生。每一方總是受到另一方的啟動，最終總是依賴著不在的他者，才決定自己的存在與意義。¹這是法國解構主義代表人物德希達(Jacques Derrida, 1930-2004)用來描述符號的分裂特性——「延異」。

俄國在馬列維奇(Kasimir Malevich, 1878-1935)畫出至上主義的純粹抽象繪畫之後，隨即引起喧然大波，在另一派的構成主義繪畫者的眼裡尤其格外諷刺，因為在他們的主張裡，繪畫必須具備「功能」，兩派人馬都想藉著自己獨有的繪畫語言站上俄國創新繪畫的標竿。此後，在 1915-1925 年的這段俄國繪畫發展的十年期間，雙方便不斷的相互質疑、批判與挑戰，直指架上繪畫存在的功能以及適切性，但過程中卻也同時造成雙方作品風格之間的融合、交變、影響等問題。本論文的研究藉以德希達的延異為研究概念，探討藝術作品所表達的意義在一個不斷向外擴散的過程中，不斷透過生成、轉換、消失下，意義的過程如何在這之中自我否定又同時存在，作品則如何被建立卻又再予以摧毀的轉換間進而彼此影響。點出俄國繪畫發展也在至上主義與構成主義的批鬥聲浪中，歸納出另一繪畫實際的應用藝術——海報設計。

俄國藝術在歷史上首度提出對理想化藝術目標功能的質疑，根據他們的看法，藝術的目的不再是為了讓人重新找回受到威脅的和諧與存在本質，乃在於參與政治抗爭，同時在不同文化主張、政治、經濟的種種斷裂中，反映藝術劇變；

¹ John Storey，李根芳、周素鳳譯：《文化理論與通俗文化導論》，133-134 頁，台北，巨流圖書，2008 年。

這說明了俄國的藝術家所肩負的責任不單僅是政治環境的重建者，也是文化傳統與創新的改革者。俄國藝術的大膽創新，成了美術先鋒最重要的標誌並框架出衡量現代美術基礎的尺度，而馬列維奇不參考自然物象的再現，以簡單純粹的幾何圖像，畫出 1913 年首創至上主義的本質在程度上實則成了開啟俄國經濟、政治與文化都落後於當時西歐的國家再生宣言。然而這股俄國繪畫創新的發展力量，從一開始受到歐洲藝術的影響，但後來卻反而對歐洲藝術造成深遠的影響，甚至到最後改變義大利未來主義晚期的發展方向。其間橫跨 1909 年，拉里昂諾夫(Michel Larionov, 1881-1962)以〈玻璃〉探索抽象繪畫開始，所建立的「輻射主義」(Rayonnisme)；²1913 年塔特林創作〈繪畫浮雕〉，將傳統雕塑的形式轉以組織的方式，建立「構成主義」，一直到羅欽科(Alexander Rodtchenko, 1891-1956) 加入了以塔特林(Vladimir Tatline, 1885-1953)為首的工業藝術運動中，最後一次以實驗室藝術之名於 1921 年的《5 X 5 = 25》展覽中，被藝評家塔拉布金(Nikolai Tarabukine, 1889-1956)取名為「最後的繪畫」三幅紅色、黃色、藍色的單色繪畫之後，以此隨即宣告抽象繪畫藝術的結束。³

緊接著下來畫家到底應該畫什麼呢？似乎也質疑了當時架上繪畫的存在與繪畫動機，俄國藝術的發展至此亦衍生出兩個主要的方向：一個是放棄中產階級藝術所意涵的畫架，積極的服務經由構成主義所提出藝術為物質的目的；另一個則是純美術的繼續用以解釋和說明美的問題，認為藝術是精神性的活動。即便至上主義與構成主義之間在繪畫意識形態上論戰的輸贏在藝術史的發展上並不全然的重要，雙方對於在繪畫上，主題、內容、形式、技法上的質疑，卻也實則另闢了一條詮釋繪畫方式的新道路。

² 拉里昂諾夫在發現英國風景畫家泰納(Joseph Mallord William Turner, 1775-1851)的作品後，啟發他對繪畫中光線的高度興趣，創立輻射主義，使用平行和交錯不同長、寬、厚的色線在畫面上表達光的流動所造成的超時空感覺。

³ CONIO, Gérard, *Le constructivisme russe*, tome 1, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 387。轉引自：陳曉怡：《藝術進入生活—現代主義的意識形態與策略》，86 頁，台北，國立台灣藝術大學美術學院美術學系，2009 年。

二、斷續的空間—至上主義的圖像方塊意識

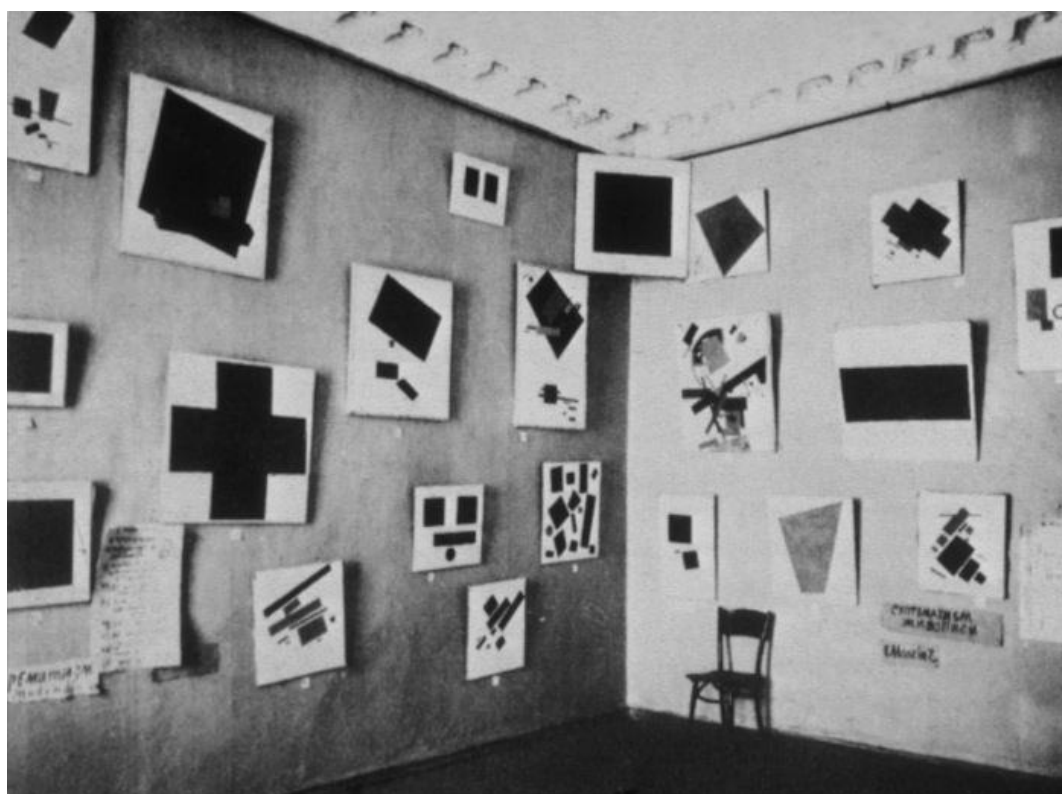
工業化與資本主義的成長，促使出勞工階級與有產階級之間的懸殊，在俄國，1914 至 1918 年第一次世界大戰爆發後，馬列維奇轉向抽象，他不依賴不確定與未來改變世界的知像，對太空科技的迷戀與幻想誘發他在哲學或神秘教義上的研究，關照整個宇宙性的價值，為當時的混亂期許一個新的未來社會之精神觀注。馬列維奇與構成主義一場意識形態上的論戰，即起因於構成主義者強調「生產藝術」，認為開發物質的所有潛質並與實用意圖完全結合才是藝術，並且批評至上主義者太過注重研究而忽略實際有用的社會實際需求，正式的揭開形而上的美學觀與社會唯物主義之間的對抗。馬列維奇是一位無政府主義⁴的理想家，他深信國籍、祖國及國家的限制應以革命的方式予以摧毀，一個全人類國家或是國家計畫的組織才是理想的制度，首創至上主義亦是他對這場革命投入的轉化所衍生出的繪畫風格，作品〈八個紅色長方形〉，首次於 1915 年〈0-10：最後的未來主義繪畫展〉(0-10：The Last Futurist Exhibition of Paintings)展出。

「我替畫命名時，不想讓人們以為必須從標題上尋找形式，但是我要指明；真正的形式是一堆必須重視的不具形式的塗色畫塊，以便創造出一幅與自然完全不同的畫。」⁵

⁴ 無政府主義，反對私有財產制度，並且主張廢除任何形式的政府。因為無政府主義者認為任何形式的政府都是限制與剝削人民自由的。呂亞力，《政治學》，台北：三民書局，1999，頁 463。

⁵ Thomas Parsons，劉學真譯：《馬列維基—Malevich》，90 頁，台北：台灣麥克，1996 年。

圖 1



〈0-10：最後的未來主義繪畫展〉，1915 年，展覽會照片攝於聖彼得堡，阿姆斯特丹市立美術館。資料來源：Thomas Parsons，劉學真譯，《馬列維基—Malevich》，8 頁，台北，台灣麥克，1996 年。

幾何的元素被置於一片白色背景中，我們幾乎無法清楚的辨識這些量體是停止或是移動，除了擁有紅色明顯輪廓的方塊之外，看不到任何的線條或其它方格子將這些幾何元素固定住，構圖的平面與深度被取消，形狀與背景存在著一種動感，紅色的方塊像是漂浮般在一個無盡的地平線上，有些往前推，有些又往後退。馬列維奇認為至上主義的價值是一種存在於客觀世界的視覺現象，在它們的活動之中最能代表的象徵是來自一種與環境不同的空間現象。具體化的物質象徵是對現實概念的投射所想像的，此種想像在至上主義之中並不存在，藝術作品的價值之所以能夠恆久的被擁護，事實上是源自駐足於作品本身表述出的完全感受。⁶

⁶ Malevich, Kazimir. (2003). The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism. New York: Dover, p. 67.

圖 2



〈八個紅色長方形〉，1915 年，油彩、畫布，
57.5 X 47.9 公分，阿姆斯特丹市立美術館。資
料來源：Anna Moszynska，黃麗絹譯，《抽象
藝術》，頁 53，台北，遠流出版社，1999 年。

倘若以此種主題與繪畫差異間對於概念上解放，回溯藝術史的繪畫系統，早於 19 世紀同樣在高更(Paul Gauguin, 1848-1903)首次以宗教為題材的作品 1888 年〈佈道後的幻覺—雅各與天使纏鬥〉中便可以發現，高更在創作上脫離了印象派的影響，畫中所有的人與物都有著明顯的輪廓線，同時並取消地平線的限制，視覺中畫面的人物與樹全部在再同一個平面關係上，取消透視且沒有明顯的陰影，因此人物雖有遠近的前後關係，卻沒帶有明顯景深。

圖 3



〈佈道後的幻覺：雅各與天使纏鬥〉，1888
年，油彩、畫布，73 X 92 公分，愛丁堡蘇格
蘭國家美術館。資料來源：Frank Patrick，陳
珮蕾譯，《視覺藝術史》，147 頁，上海，人
民美術出版社，2008 年。

這與馬列維奇的〈八個紅色長方形〉有著相同的邏輯性，因為當高更在繪畫系統中解放掉地平線的限制之後，馬列維奇在畫布上留下大面空白的用意，事實上也在說明將元素所解放，因為塗白使得畫面邊緣表現宛若沒有極限，原本描繪中的主題、物件、對象的構圖規律宛如呈現一種离心力的狀態即將躍出畫框這個箱形空間的結構限制，無法運用一個單一的透視觀念或是整體的緊密構圖表現來觀察繪畫的現象，而反倒被一種

「韻律」的感官所替代，這也是為什麼至上主義中的方塊，會像沒有重力一般擁有浮動的強烈感覺，就恰似馬列維奇強調宇宙空間意識的精神性質；而唯一不同的是高更在保留宗教的繪畫主題，忠實的強調畫面上人們禱告後對於想像的宗教信念，而馬列維奇只剩下去物象主題想像之後的抽象幾何元素。

圖 4



高更地平線空間中的〈八個紅色長方形〉，
筆者繪製整理。

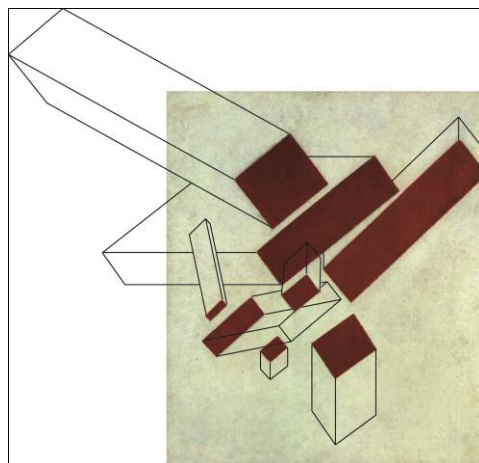
幾何元素為何能成為一幅繪畫的「主題」？至上主義在一個平面上的構圖也僅只透過方塊的組合，馬列維奇保留了什麼才讓繪畫得以呈現？甚至還架構在一個傳統突破的觀念上。方塊是什麼？俄國哲學家歐斯潘斯基(Peter Demianovich Ouspensky, 1878-1947)提出《四度空間》(The Fourth Dimension, 1910)，採用了英國數學與科幻小說家辛頓(Charles Howard Hinton, 1853-1907)的超空間理論，轉換數學公式的四維空間到畫布上，認為四度空間不是時間，而是一種新意識，並且闡述了非邏輯式的定律思考以及無止盡精神性的轉換是可以讓死亡逃避到精神真實世界的媒介。歐斯潘斯基為四度空間的視覺分析做出解釋：

「在一平面上，立體造形之突出如同自空間墜落平面上。由幾何立體造形(如立方體)穿透這平面所產生的圖像，是一個平坦(二度空間的)形狀，它的輪廓將由穿透平面的角度來決定。」⁷

在過去的繪畫經驗裡，如同影響馬列維奇至深的塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906)，便說明繪畫構成的圖像在於二度空間呈現「形」(方形、圓形、三角形)或三度空間裡的「體」(立方體、球體、三角錐體)。塞尚視圓柱體、球體、圓錐體為自然的造形，他觀察在每一個物體或平面的每一邊上都會有朝向一個中心點的線性變化，和地平線平行的線會給予寬度，與地平線垂直的線則賦予深度。⁸塞尚的觀查說明圖像中的表面深度其實來自拆解單元、單位中的立體多面。藉此也可說明，馬列維奇在至上主義繪畫中的方塊量體則在暗示超越二度與三度空間的圖像平面，並轉向只專注於許多任意

平面上表面的任意單面，在完成的繪畫中僅只留下物體穿越立體空間過後的單面，所以在畫面上顯示空間中平面與物體、淺近或深遠的位置關係被忽略，觀者只看到強調「穿透性」這一超越單一時間性運動過程後留下的痕跡——幾何平面。

圖 5



〈八個紅色長方形〉，看不見的造型空間深度和方向，筆者繪製整理。

事實上，對於之前我們之前所提的「地平線限制」，馬列維奇也曾對此做出相同的論述，或許是他在追尋高更的腳步下得到啟示。馬列維奇認為空間被地平線的

⁷ Anna Moszynska，黃麗絹譯：《抽象藝術》，54-56 頁，台北，遠流出版社，1999 年。

⁸ Herschel B. Chipp，余珊珊譯：《現代藝術理論(1)》，25 頁，台北，遠流出版社，2004 年。

範圍給限制，所以它自然也就限制住了藝術家與自然造形，必須對體系突破的慣性下（不只以抽象造形完全取代自然造形），⁹才會進入超越地平線範圍的新空間，這是一場對繪畫系統連續不斷探索的革命。繪畫跨越了畫面界線而進入環境空間，這類運動空間的研究讓馬列維奇在爾後發展出更複雜、更動態的至上主義繪畫；畫面出現較小的幾何圖形被重疊在較大的其它幾何元素之上，方塊與方塊間的運動開始產生距離、重疊、接合、碰撞的現象，這是在過去表現裡沒見過的現象，同時也可見到不同密度的線性元素穿插在整個平面上，使得單位元素之間像是牽引般產生一種更大空間的相互拉力。

「至上主義定義在世俗的內容中……它改變了地球上所有的建築，並且連接了行星系中完全統一的塊狀整體的運行空間。」¹⁰

圖 6



〈至上主義〉，1915 年，油彩、畫布，101.5 X 62 公分，阿姆斯特丹市立美術館。資料來源：Serge Fauchereau，南符斌譯，《馬列維基》，23 頁，台北，文庫出版社，1995 年。

⁹ 俄國藝術史家潘諾夫斯基(Erwin Panofsky, 1892-1968)提出「大反動」一說，認為一個新藝術的誕生在於摧毀舊有的藝術模式，在攫取破碎的材料、元素等條件中，才能重新建構新的藝術形式。

¹⁰ Thomas Parsons，劉學真譯：《馬列維基—Malevich》，92 頁，台北：台灣麥克，1996 年。

看之間存在著一條鴻溝，語言雖能解釋這個世界，但語言卻永遠無法還原這個世界的現實，事實上我們看到的與我們所知道的世界在彼此的關係上從未確立。¹¹肇始於 1913 年替歌劇〈征服太陽〉佈景設計為靜態空間性的作品〈黑方塊〉、1915 年動態性作品〈至上主義〉後，馬列維奇經歷對繪畫的質疑並重構其獨特的空間語言，在 1918 年以作品〈白上白〉作為至上主義的總結。

「正由於記號是重複出現的，語言才可能存在。記號的重複出現永遠被相同單元間的距離現象所減弱。」¹²

畫中的方塊作為一種符號改變並創造了這個新的形式，這些形式的成分可以根據產生這些形式的感情，以一種方式或另一種方式加以分類；至上主義並未創造一個新的感覺世界，而是對感覺世界創造了一種作為申訴和假設的對抗形式。至上主義的結構無論在何種表現體材上均具有相同的因素——「空間」。空間的信號在作品裡作為一種指示的功能，是一種存在物指示另一存在物的標誌，它作為當下在場的呈現並同時指出另一不在場某物的呈現，是具有連結性的。¹³至上主義的方塊虛化了這個實體空間的存在，反而利用一種訊息信號的依附關係來說明，符號與空間實際上同時並存。因此，至上主義並不是著重於發明優美的線條或是協調的顏色，它像是回歸到溝通的基礎媒介——「語言」，一種比文字更豐富的語言。作品非具象形式繪畫的本質，透露出形象明顯模糊至可以拋棄的狀態，將畫面減低至最小的視覺印象，到底是消失於背景中？亦或是完整的浮現在畫面上？其意義欲說明，一個空間的結束與完全的開放，至上主義脫離了傳統繪畫上的語意參照以及任何隱喻上的聯想，它們彼此在至上主義作品重塑空間的執行中被消耗，這件作品說明繪畫能包含的形象、形體是更多的。因此，至上主義便也明顯的分

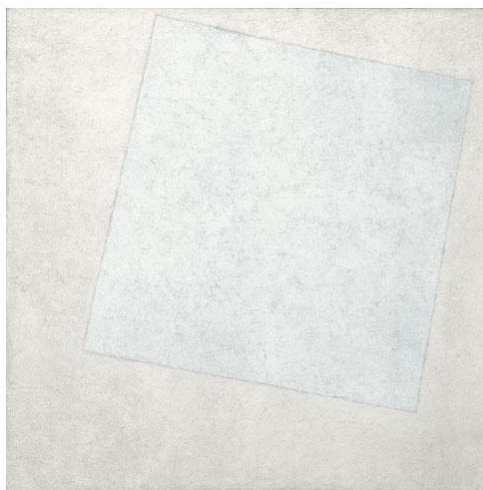
¹¹ John Berger，吳莉君譯：《觀看的方式》，10 頁，台北，麥田出版社，2010 年。

¹² Roland Barthes，李幼蒸譯：《寫作的零度：結構主義文學理論文選》，113 頁，台北，時報文化出版社，1991 年 2 月初版。

¹³ 董志強：《消解與重構》，220 頁，中國，人民出版社，2002 年。

出：平面上的動態(帶有直線的元素)與空間裡的靜態(帶有方塊的元素)這兩類。

圖 7



〈白上白〉，1918 年，油彩、畫布，97 X 70 公分，紐約現代美術館。資料來源：陳貺怡，《藝術進入生活—現代主義的意識形態與策略》，82 頁，台北：國立台灣藝術大學美術學院美術學系，2009 年。

三、解構的群相—構成主義的方塊應用藝術

方塊的再現不是面對現實世界的擬態，現實世界中的物質建構來自社會某種特定的文化脈絡而製造出的機制，再現不過是反映物質所建構的現實世界。它是一種震驚於被用來重新定義感官所接受的形式，跳脫藝術制式的框架以造就文化形式上的革新與嚐試，也許這是對舊有腐敗機制的一種治癒能力。1917 至 1937 年是俄國發展實用藝術運動的活躍時期，藝術運動在此時的功能不僅是精神性上的意識，同時礙於俄國歷經十月政治革命的熱潮之下，藝術形式逐漸轉而鼓吹一種帶有宣傳政治意味性的意識形態。此種藝術的功能性逐漸讓先前至上主義純精神性的藝術主導發展有了另一個反思的活動力量，在兼顧藝術的純粹與功能的主張下，藝術家逐漸思考藝術存在的目的性與價值。俄國政府便清楚的於此點作出

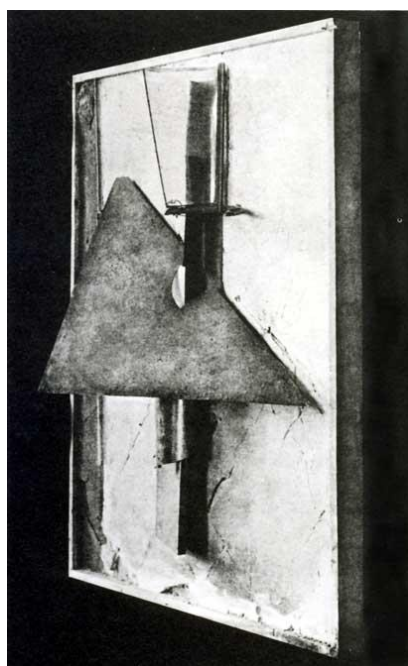
清楚的聲明：

「藝術源頭所給予的使命應該是激發工作與美化環境，促使人類能夠擁有更美好的生活。」¹⁴

1915 年〈0-10：最後的未來主義繪畫展〉除了馬列維奇首次展出至上主義的作品外，該展也包含了由以塔特林為首的構成主義作品。與馬列維奇相同，俄國收藏家希楚金 (Shchukin, 1854-1936)、莫洛索夫 (Morozov, 1871-1921) 的一批立體派的作品帶回俄國，開拓了塔特林的創作視野，1913 年塔特林前往歐洲拜訪畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973)，當時畢卡索正在進行立體派的構成作品。回國後，塔特林即發表了一系列的構成作品，明顯是受到畢卡索的影響，只不過在造形上又更加抽象化；與馬列維奇不同的是，塔特林在創作中拋棄主題形象之後，轉而致

力於深化對現實空間的探索而非架上的平面繪畫。塔特林分析一件物體並不完全與立體派相同，他不對物體的真實作寫實的觀察，較為強調畫面的安排與空間的架構關係，這也是構成主義對現代雕塑有相當影響的原因，它不是一種臨時衝動、即興創作的藝術，「構成」即是組織。有別於傳統「雕」為減少、「塑」為增

圖 8



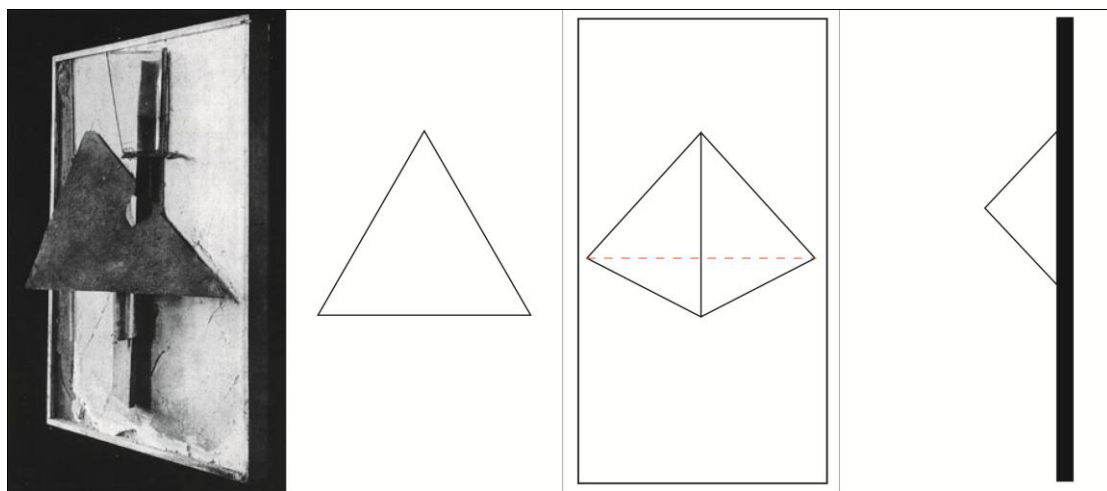
〈繪畫浮雕：材質選擇〉，1914 年。資料來源：Camilla Gray，曾長生譯，《俄國的藝術實驗》，198 頁，台北：遠流出版社，1995 年。

¹⁴ Tolstoy, Vladimir. (1990). Russian Decorative Arts, 1917-1937. New York: Rizzoli, p. 7.

加的製作方式，藝術家創造物體的結構，創造新的形式，掌握結構的審美，強調的是空間而不是體積量感；塔特林於 1914 年完成的首件〈繪畫浮雕〉系列作品，即在說明他的三度空間造形理念發展，是從附加的雕塑組合造形，演變到生動的構成雕塑空間，非具象作品藉著運用真實的媒材存在於真實的空間，以建築師的眼光研究不斷探索每一物質之既有特質與色彩，並專注於物質之實體。

此概念成了構成主義觀念的先鋒，第一是對材料的尊重與操作是他發展形狀、體態的延伸，他相信創作具有普遍意涵的造形將吸引更多廣大的觀眾，尊重材料的特質也就是尊重自然之法則；其二是真實的空間超越了繪畫性的空間，塔特林並非完全遵循畢卡索立體派的創作方式，即在二次元的平面上恢復三次元的幻象，而是將真實的材料以及構成物安置於真實的空間中，此種對材料文化(the culture of materials)的信念，重視的顯然是物質主義中實用的面向。¹⁵

圖 9



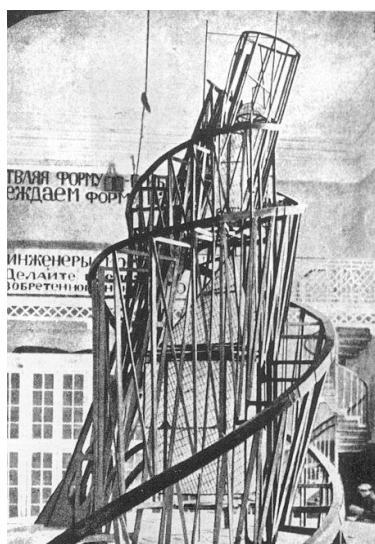
〈繪畫浮雕：材質選擇〉，方塊等幾何條件為獨立元素，脫離畫框的空間限制，筆者繪製整理。

¹⁵ 傅嘉琿：〈塔特林「第三國際紀念碑」與構成主義〉，《現代美術》，第 23 期，59-60 頁，1989 年。

然而塔特林這一系列的作品其實目的在取消繪畫的框與雕塑的臺座，挑戰一種作品的形成與展示概念，因為成形於構圖作品中的物質元素顯然已跳脫「框」與「牆」的限制。1920 年構思所完成的作品〈第三國際紀念碑模型〉，是一座傾斜且偏軸心的三層螺旋型建物，此塔的主題是勞工，它要慶祝的是共產主義的國際化，同時象徵人類進步之烏托邦理想，並作為人物式紀念碑的抽象性替換品，這個在當時還是世界上最高建築物的模型，同時透露著政府和宣傳兩者高度中央集權的觀點，一種透過藝術對社會進行重建的手段，象徵了一個精神的，也是社會的革命。塔特林曾這樣解釋他的創作依據：

「我的機器是依生命的原理及機能化的造形建造而成。經由對這些造形的觀察，我獲致一項結論，那就是最合乎美學的造形也正是最合乎效率的。而形塑材料的作品就是藝術。」¹⁶

圖 10



〈第三國際紀念碑〉，1919-1920 年，資料來源：Anna Moszynska，黃麗絹譯，《抽象藝術》，74 頁，台北，遠流出版社，1999 年。

¹⁶ Camilla Gray，曾長生譯：《俄國的藝術實驗》，201 頁，台北，遠流出版社，1995 年。

無可避免的，塔特林這樣的作法已經消弭藝術與生活之間的界限，使得藝術觀念逐漸進入生活，因為作品的呈現不僅是經由傳統過去的畫筆方式，同時存在於一種對異質材料與創新工具的方法上，繪畫造形的經驗被複製、生產、機械等特性所取代，並為後續羅欽科實用主義的應用藝術方式另闢了一條新的繪畫道路。

羅欽科主張摧毀藝術過去奴役著傳統上的創作行為，認為藝術應該是解放人類知覺並能為社會帶來理性狀態的重要夥伴。¹⁷在 1921 年由五位藝術家各展出五件作品的展覽〈5 X 5 = 25〉中，藝術家分別為此展的手製畫冊中提供一篇文章，其中羅欽科與他的妻子提出圖像建構應朝向具「物體質化的構成」，宣稱作品之單一整體性已被摧毀。這是這群藝術家最後一次支持以平面繪畫為表現媒材的主張，羅欽科依此概念減低其繪畫性並使它們回到邏輯上的推論，並展出三張單色油畫：紅色、藍色和黃色；他堅稱，這一切都結束了。基本的顏色，每一個平面就單純的是呈現一個平面，沒有任何的代表性與關聯。

圖 11



〈最後的繪畫〉，1921，油彩、畫布，原作已損毀。此為 2009 年英國泰德美術館〈Rodchenko and Popova Defining Constructivism〉展覽所模擬再製的畫作。資料來源：

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/drawing-a-blank-russian-constructivist-makes-late-tate-debut-1516801.html>，檢索日期：2011 年 6 月 22 日。

¹⁷ Varnedoe, Kirk & Gopnik, Adam. (1990). High & Low: Modern Art And Popular Culture. New York: Museum of Modern Art, p. 55.

顯然，工業藝術已成為構成主義者表現形式的唯一專制，構成主義至此之後雖並不完全放棄繪畫，但實質上卻也以不用傳統的手工具—「畫筆」作為創作媒介。羅欽科完全以圓規和尺為工具而斷然放棄手繪，然而拒絕手繪事實上等於是質疑繪畫傳統中的技巧，藝術的主張反倒成了不是表現、思考與構圖形式等概念的成形，繪畫在意義上蛻變成只透過手工具上的使用經驗才能正確形成繪畫，此種替代經驗的轉化羅欽科就曾說明：

「手已經讓位給新的工具，可能是較為方便、簡單和適合在平面上操作的工具。手，對繪畫而言在物體的呈現和其細緻度上曾經如此必要，如今對新的非實體繪畫而言，已是不足夠與不確切的工具。」

18

而使用工業用的繪圖工具作畫，為的就是尋求一種主題、內容、形式與技法的更新；視覺上四方形邊長相等且左右邊相對稱的方塊是一個具規則、組織與嚴謹的美感，和其它垂直、平行、均衡、放射、漸層等原理一樣，不過是設計構成形式上的形態之一。這一概念下所繪製出的作品，其程度上可說是非常接近工業上的製圖方法。「構成」在語義與觀念上就是要取代藝術，質疑藝術該做什麼或能做什麼？並且提出建構性的組織生活，為的是呼籲藝術家對現況的同情。而要建立新的生活，最立即的貢獻就是進入工業體系成為生產者，製造出純粹的造形藝術作品，並讓大眾具有接受它的心理準備。構成主義提出三個基本原則：

(一)、建築性的技術(technics)：技術性代表社會實用性的原則，構成主義於圖像上的思考來自現實生活的經驗，它是生活觀念的再現與宣言，透過熟悉的視覺來置入一種對作品思考的認可，屬於創造行為。

¹⁸ 陳貽怡：《藝術進入生活—現代主義的意識形態與策略》，84 頁，台北，國立台灣藝術大學美術學院美術學系，2009 年。

(二)、製造性的肌理(texture)：肌理是對工業建設材料的認識，由於構成主義者以捨棄畫筆創作，因此他們必須發明更多的機械工具來達到對圖像上技術與造形的突破，屬於創造手法。

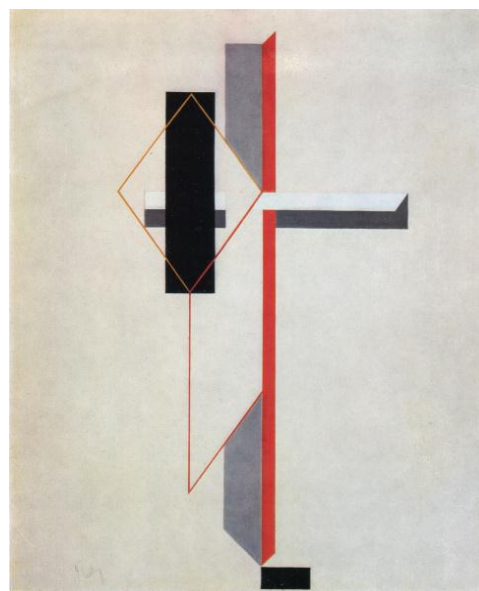
(三)、構成性(construction)：構成象徵視覺組織的新規律原則和過程，作品改以量產印刷的方式取代傳統上繪畫僅有的單一特性，強調效率也是一種美的表現，屬於行為活動。¹⁹

秉持著基本原則，構成主義者的信徒將藝術轉為生活作為他們的口號，他們將藝術的精神性轉變為成生活的機能性，他們使用機器並歡迎機器，把工業上的新資源轉變成新藝術的形式。

海報設計與雜誌的出版量吸引了當時「不為藝術而藝術」的構成主義者，其中李希茲基(El Lissitzky, 1890-1941)便是將抽象藝術用在宣傳與進入生活的最佳例子。也許他採取的折衷主義方式在於試圖補救抽象藝術的不足，認為抽象藝術不應該只是擺脫模仿者(藝術史系統)的角色。當構成主義者所圖繪的結構

風格現象越來越被認為是一種權力思想的延伸與大眾生活品味的經驗之時，這種進入生活的藝術形態反而最終成了政治與宣傳工具的部份。李希茲基也因而發展

圖 12

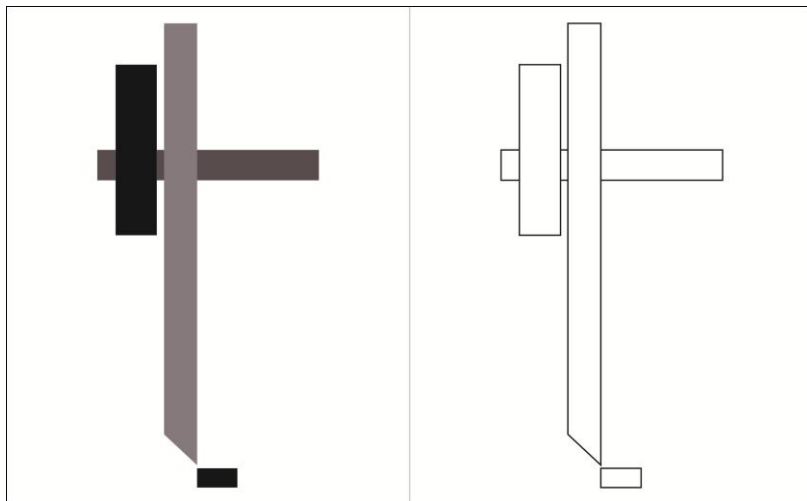


〈Proun 構圖〉，1922 年，膠彩與墨，50.2X 40 公分，紐約現代美術館。資料來源：Robert Hughes，張心龍譯，《新世界的震撼》，119 頁，台北：遠流出版社，1992 年。

¹⁹ Camilla Gray，曾長生譯：《俄國的藝術實驗》，291 頁，台北，遠流出版社，1995 年。

出一種在銜接繪畫(藝術)和建築(設計生活)之間的「普隆」(proun)技巧。這種繪畫風格宛如一幅幻想城市的建構藍圖一般，構圖透視方式的角度由上往下觀看，就好比從馬列維奇至上主義中正方形和長方形的方塊轉動而成的三度空間。

圖 13



〈繪畫浮雕：材質選擇〉，方塊等幾何條件為獨立元素，脫離畫框的空間限制，筆者繪製整理。

水平線和垂直線交錯且準確組成的平面圖，也只有如此精準的製圖工具能夠清楚的表達宛如透明般的空間穿透感。²⁰畫面中安置著不同的對軸線，像是轉動著那些方塊般因而形成新的結構關係，這種繪製線性和曲線運動現象相互對構而成，正好比對藝術形式進行的建築實驗系統。

「構成主義者試圖展現真實被建構的本質，尤其是它社會性的建構本質。對構成主義者來說，事物本身的物性不是一個客觀或自然的事實，而是某些內在結構的表徵，或某個極偶然的歷史結果，其所揭示的常是權力，而非本質。」²¹

²⁰ Robert Hughes，張心龍譯：《新世界的震撼》，100 頁，台北，遠流出版社，1992 年。

²¹ John Hartley，王君琦譯，《文化研究簡史》，61 頁，台北：巨流圖書，2009 年。

一個進行再現被表象的事物，符號的複本(重複性)同時為再現所存在。李希茲基自己曾說過，馬列維奇已經以至上主義的方塊將繪畫帶入形式的盡頭並將它歸零。繪畫藝術文化遇到了死角，但另一個新文化正在綻放。他設計的海報作品〈用紅色楔形敲打白色〉，字體的採用並無裝飾框線，畫面僅利用簡單的幾何圖形與橫式結構，以抽象(來自馬列維奇的純藝術概念)和構成主義做為視覺語言，是把至上主義非政治化的藝術形式運用到高度政治化的宣傳海報上的典型代表作；²²但反而被冠以融合文化研究的詮釋現象，從這個角度上來看，也許馬列維奇唯心與塔特林唯物藝術主張的爭戰都是失敗的，因為隨著這張作品在商業設計上被大量複製與挪用後，作為視覺藝術的訊息已被消除，在進入生活之後，它不過是變成所有需要它意涵的空洞符號，甚至是「消費」。

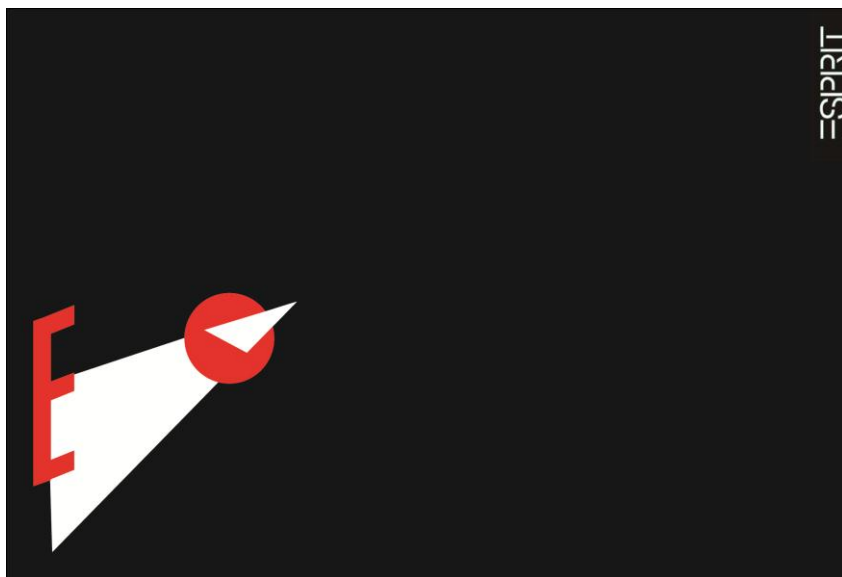
圖 14



〈用紅色楔形敲打白色〉，1919-1920 年，彩色石版畫，53 X 70 公分，莫斯科列寧圖書館。資料來源：Camilla Gray，曾長生譯：《俄國的藝術實驗》，289 頁，台北，遠流出版社，1995 年。

圖 15

²² 王受之，〈俄羅斯當代藝術〉，《藝術家》，426-427 頁，第 49 卷第 1 期，1999 年 7 月。



Esprit 廣告，澳洲 Hero 雜誌，1986 年。資料來源：John Hartley，王君琦譯，《文化研究簡史》，70 頁，台北，巨流圖書，2009 年。

四、繪畫作為生活應用形式的影響

「具有功能性的平面圖像在意義上代表著廣告與宣傳性質的作用，他同時是公眾一般品味的輸出象徵。」²³

構成主義不是一個運動或是藝術風格，反而像是一種對於繪畫藝術信念的表白。「形式」是藝術內涵的表達，每個時代的來臨皆被賦予不同形式的任務，它們也許沒有絕對的高低、對錯、價值或存在的質疑，但每個藝術家的精神內涵便都反映在這些形式裡，是屬於他們個性的標記。馬列維奇曾描述一般大眾在非具象的呈現中看到是藝術的死亡，而無法抓住一個明顯的事實，不管一幅畫的主題是什麼，它的形式和色彩與過去繪畫相同都是相互聯繫而成的，即便繪畫內容在這裡採用了一種外在的形式。羅森堡(Harold Rosenberg, 1906-1978)對幾何元素的來源曾提到，構成主義把重心放在最簡單的幾何圖形—正方形、圓形、三角形，

²³ Tolstoy, Vladimir. (1990). Russian Decorative Arts, 1917-1937. New York: Rizzoli, p. 93.

歷史上這種風尚的形式要素是來自應用藝術的裝飾圖案—△形、菱形、卍形出現於馬賽克裡的波浪、地毯、徽章設計，這也是為什麼會造成大眾對構成主義抽象的反應是來自對百貨公司的物品與影響生活消費中的符號經驗互相做比較的原因，²⁴因為藝術形式已走進把一種技術模式轉化成藝術的唯一模式；藝術家的創作手段此後必須與機械生產、建築工程、平面設計等興起新的傳播方式做出讓步，以便能和社會生理與大眾心理需求接軌的整體發展。蓋伯利克(Suzi Gablic, 1934-)就曾進一步對現代藝術與社會互動結構中的轉變關係做出表示：

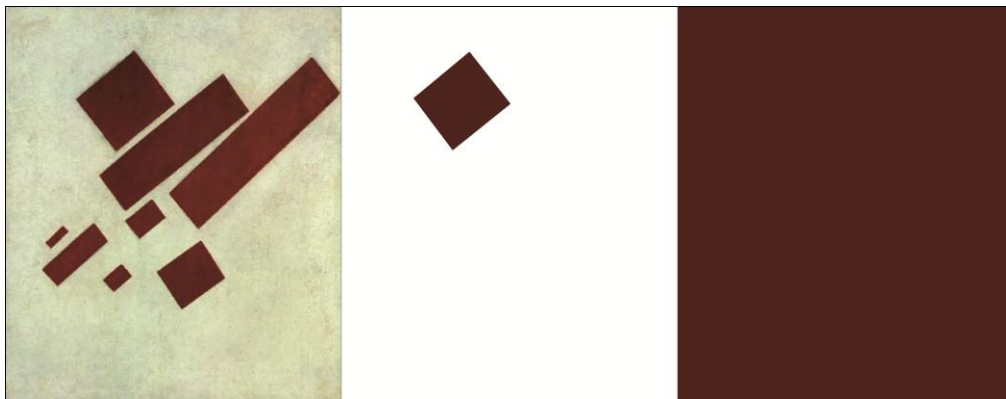
「藝術顯然並非在每一個時代都反覆做著相同的事情，而只是風格改變而已；事實上，它在每一個社會的功能都有很大的不同。藝術永遠在和社會環境進行互動，它永遠不是中立的。」²⁵

在一個受科技駕馭的時代裡，構成主義藝術家實際上是尋找到另一種創作的新途徑；即便他們的產品設計是一種工業化的流程，事實卻也證明他們設計的操作是源自至上主義的抽象原則。筆者認為無論俄國這群藝術家是如何操作著繪畫的再現與呈現問題，他們都指出了一個充滿可能性的新世界，藝術本身不但可以作為對政府質疑所展現的改革手段，也能成為摧毀繪畫價值舊有體系的工具；而〈最後的繪畫〉也並不如此字語片面上的沉重，因為當時繪畫在受到立體派與未來主義挑戰的界限後，俄國這群激進的藝術家自然也會對繪畫如何、是否或應該的存在提出質疑，它也不過是對藝術所有形式的解放與概念上的推進。因此，構成主義單色的顏料創作將畫面的空間填塞著，對於繪畫形式的終結其實是一種對「空間之死」的闡述，沒有透視的喘息空間，是構成主義為了與至上主義切割所建立的繪畫形式，實則為宣告馬列維奇時代的結束。

²⁴ 羅森堡，美國詩人與文化評論家。Harold Rosenberg，錢正珠、謝東山譯，《藝術品與包裝》，190 頁，台北，遠流出版社，1998 年。

²⁵ Suzi Gablic，滕立平譯：《現代主義失敗了嗎？》，46 頁，台北：遠流出版社，1991 年。

圖 16



圖像的延異，〈八個紅色長方形〉至構成主義的單色繪畫，筆者繪製整理。

構成主義藝術家定義藝術是一種試圖融入生活中的理論，架上繪畫不如過去歷史所承載的神聖化，博物館原以展示藝術作品且賦予教育政策功能的機制逐漸被視為只是一種用來存放藝術精神概念的檔案室，藝術創作的媒材與風格也為工具與技術所取代。²⁶

俄國哲學思想家巨擘托爾斯泰(Lev Tolstoy, 1828-1910)針對何謂藝術與美的言論在《藝術論》一書曾明白的指出：

「語言能傳達人的意思和經驗，所以能成為人類結合的法則，藝術也是如此。這種交際的法則所以和言語交際不同的地方，就是人用言語能傳達自己的「意思」於他人，用藝術則能傳達自己的「情感」於他人。人用聽覺或視覺來領受他人情感的表現，便能和表現情感的人同受一樣的情感，藝術行為的根據也就在此。」²⁷

²⁶ Edina Bernard，黃正平譯：《西洋視覺藝術史—現代藝術》，68 頁，台北：閣林出版社，2003 年。

²⁷ Lev Tolstoy，耿濟之譯：《藝術論》，61-62 頁，台北：遠流出版社，2005 年 9 月初版。

回顧俄國政治主權轉移的變革，十月革命後在列寧(Vladimir Lenin, 1870-1924)認為藝術創作是賦有高度創作性的勞動觀念下，儘管他本身並不認同如馬列維奇至上主義抽象上的繪畫理念，但對文化藝術始終保持自由開放的態度，每一個藝術家都有權按照自己的理想來創作，無論最後結果的好壞；此後也奠定俄國當時藝術的成就不僅表現在體裁和主題內容上，在形式與繪畫語言技巧的溝通上也與過去風景、農奴寫實的傳統有所突破，藝術也有了新的語言。現實世界不再是一種機械化的因果關係或隨機的組合，藝術家肩負著嘗試幫助觀者去體驗現實世界的形成過程，像是一種秩序化的與意義化的情感世界。

構成主義借用工具機器在藝術裡的歷史部分是藝術家對機械的幻想所做的回應，他們不過是透過一種再詮釋的手段讓它過時、毀壞或改變成其他東西。²⁸比對馬列維奇至上主義這種純藝術的發展過程中，方塊從凝視般的固定靜態，到分裂相互消融、連結的動態表現，至於消解元素降低畫面的表現性，都可看出馬列維奇是聚焦在一種繪畫空間的研究，靜態—動態—自由的解放過程。相較於構成主義的實用主張，作品中的唯物傾向雖揭開新的邏輯形式及對材料內在本質與表現性的探討，但藝術作為進入生活過程的客觀性所重建的意義及造形活動手段，似乎終究敵不過生活需求的功能性遠比藝術所能提出的服務主張，即便構成主義宣稱自己的藝術形式已建立在來自一種對公眾想法的需求。法國社會學與哲學家布希亞(Jean Baudrillard, 1929-2007)談到「物」為符號價值(至上主義造形元素)的系統並在它們之間活動的交換過程稱為「消費」，構成主義以機械製圖為工具的海報設計即說明是一個附加於個別消費者之上的物質需求系統，而其中的操作便是大眾在生活中對選擇的需求。²⁹構成主義過去曾經背負實現一種解放性大眾文化的烏托邦寄託，時至今日它的位置卻已反被為大眾文化的傳播與快速工業化腳步轉變的特性所取代，我們成了機器體制系統所抑制的奴隸，藝術不但滿足不了

²⁸ Harold Rosenberg，周麗蓮譯：《拆解藝術》，159 頁，台北，遠流出版社，1998 年 9 月初版。

²⁹ Tim Dent，龔永慧譯：《物質文化》，68 頁，台北，書林出版社，2009 年 9 月初版。

對於現實的考驗，此種原以生活取代精神性上的視覺經驗，最終還是導致架上繪畫的藝術性還是被機器所謀殺，工具的應用反而成了另一種對繪畫發展的侷限和限制。

參考書目

（一）中文專書

- 1、王受之：《世界現代設計》，台北，藝術家出版，1997 年。
- 2、呂亞力：《政治學》，台北，三民書局，1999 年。
- 3、季桂保：《布希亞》，台北，生智文化，2002 年。
- 4、奚靜之：《俄羅斯和東歐美術》，北京，中國人民大學出版，2010 年。
- 5、陳貺怡：《藝術進入生活—現代主義的意識形態與策略》，台北，國立台灣藝術大學美術學院美術學系，2009 年。
- 6、曾長生：《馬列維奇—K. Malevich》，台北，藝術家出版，2002 年。
- 7、董志強：《消解與重構》，中國，人民出版社，2002 年。

（二）中文翻譯專書：

- 1、Suzi Gablik，滕立平譯：《現代主義失敗了嗎？》，台北，遠流出版，1991 年。
- 2、Roland Barthes，李幼蒸譯：《寫作的零度：結構主義文學理論文選》，台北，時報文化出版，1991 年。
- 3、Robert Hughes，張心龍譯：《新世界的震撼》，台北，遠流出版，1992 年。
- 4、Serge Fauchereau，南符斌譯：《馬列維基》，台北，文庫出版，1995 年。
- 5、Bernard Denvir，張心龍譯：《後印象派》，台北，遠流出版，1995 年。
- 6、Camilla Gray，曾長生譯：《俄國的藝術實驗》，台北，遠流出版，1995 年。
- 7、Thomas Parsons，劉學真譯：《馬列維基—Malevich》，台北，台灣麥克，1996 年。

- 8、Erwin Panofsky，李元春譯：《造型藝術的意義》，台北，遠流出版，1997 年。
- 9、Harold Rosenberg，周麗蓮譯：《拆/解藝術》，台北，遠流出版，1998 年。
- 10、Harold Rosenberg，錢正珠、謝東山譯：《藝術品與包裝》，台北，遠流出版，1998 年。
- 11、Anna Moszynska，黃麗絹譯：《抽象藝術》，台北，遠流出版，1999 年
- 12、Edina Bernard，黃正平譯：《西洋視覺藝術史—現代藝術》，台北，閣林出版，2003 年。
- 13、Herschel B. Chipp，余珊珊譯：《現代藝術理論(2)》，台北，遠流出版，2004 年。
- 14、Herschel B. Chipp，余珊珊譯：《現代藝術理論(1)》，台北，遠流出版，2004 年。
- 15、Lev Tolstoy，耿濟之譯：《藝術論》，台北，遠流出版，2005 年。
- 16、Pam Meecham、Julie Sheldon，王秀滿譯：《最新現代藝術批判》，台北，韋柏出版，2006 年。
- 17、Frank Patrick，陳玥蕾譯：《視覺藝術史》，上海，人民美術出版，2008 年。
- 18、John Storey，李根芳、周素鳳譯：《文化理論與通俗文化導論》，台北，巨流圖書，2008 年。
- 19、John Hartley，王君琦譯：《文化研究簡史》，台北，巨流圖書，2009 年。
- 20、Peter Gay，梁永安譯：《現代主義》，台北，立緒文化，2009 年。
- 21、Tim Dent，龔永慧譯：《物質文化》，台北，書林出版，2009 年。
- 22、Andreas Huyssen，王曉珏、宋偉杰譯：《大分裂之後：現代主義、大眾文化與後現代主義》，台北，麥田出版，2010 年。
- 23、John Berger，吳莉君譯：《觀看的方式》，台北，麥田出版，2010 年。

(三) 期刊：

- 1、王受之：〈俄羅斯當代藝術〉，《藝術家》第 49 卷第 1 期，408-427 頁，台北，藝術家雜誌，1999 年 7 月。
- 2、李長俊：〈藝評和歷史的終結，怎樣？〉，《現代美術學報》第 10 期，11-27 頁，台北，臺北市立美術館，2005 年 11 月。
- 3、曾長生：〈俄國現代藝術發展最輝煌的一頁—從新原始主義到至上主義〉，《藝術家》第 68 卷第 5 期，448-453 頁，台北，藝術家雜誌，2009 年 5 月。
- 4、傅嘉琿：〈塔特林「第三國際紀念碑」與構成主義〉，《現代美術》第 23 期，58-63 頁，台北，臺北市立美術館，1989 年 3 月。
- 5、劉俊蘭：〈馬勒維奇與抽象藝術的誕生〉，《美育》第 83 期，23-32 頁，台北，國立臺灣藝術教育館，1997 年 5 月。
- 6、盧人仰：〈從零到無止境—馬勒維奇與絕對主義〉，《現代美術》第 56 期，38-44 頁，台北，臺北市立美術館，1994 年 10 月。
- 7、盧人仰：〈世紀肇始的「黑方塊人」—關於馬勒維奇〉，《現代美術》第 53 期，59-69 頁，台北，臺北市立美術館，1994 年 4 月。

(四) 英文專書：

- 1、Castleman, Riva. (1994). A century of Artists books. New York: Museum of Modern Art.
- 2、Malevich, Kazimir. (2003). The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism. New York: Dover.
- 3、Tolstoy, Vladimir. (1990). Russian Decorative Arts, 1917-1937. New York:

Rizzoli.

- 4、Varnedoe, Kirk & Gopnik, Adam. (1990). High & Low: Modern Art And Popular Culture. New York: Museum of Modern Art.
- 5、Weston, Richard. (2005). Modernism. New York: Phaidon.