

**THE STRUGGLE
FOR UTOPIA**

Rodchenko

Lissitzky

Moholy-Nagy

(1917—1946)

罗德琴科、利西茨基和莫霍利-纳吉
(1917—1946)

[美]维克多·马格林 著 张馥玫 张长征 朱橙 译

设计，
为乌托邦
而奋斗

 北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

献给我的妻子和女儿

导 论 / 001

第一章 未来的愿景：罗德琴科与利西茨基，1917—1921 / 011

第二章 德国构成主义：利西茨基与莫霍利 - 纳吉，1922—1923 / 059

第三章 创造“艺术家兼构成主义者”：罗德琴科，1922—1927 / 109

第四章 形式的政治学：罗德琴科与莫霍利 - 纳吉，1922—1929 / 161

第五章 政权的象征：利西茨基与罗德琴科，1930—1941 / 213

第六章 为商业而设计还是为生活而设计？莫霍利 - 纳吉，1937—1946 / 275

后 记 / 329

致 谢 / 331

导 论



这就是我们，艺术家，作为你们的“先锋派”（*avant-garde*），艺术家的能量的确是最为直接和迅速的。我们拥有各式各样的武器：当我们想要向民众传播新观念时，我们将其雕刻在大理石上，或者将颜料涂在画布上；我们以诗歌和音乐作为推广新观念的手段；又或者，我们将之诉诸为竖琴或长笛，颂歌或歌谣，史传或小说；剧院的舞台向我们开放，那是我们的影响像闪电一般胜利传播开来的主要场所。我们致力于激发人们的想象力和感受力，因此我们应该完成最生动、最果敢的行动，如果今天我们似乎并未起作用或者仅仅起了非常次要的作用，那是由于艺术缺乏共同驱动力和普遍观念，这对于艺术的能量与成功起着至关重要的作用。

——奥林德·罗德里格斯（*Olinde Rodrigues*），1825^{〔1〕}

在1820年代早期，圣西门（*Henri de Saint-Simon*）伯爵第一次提出艺术家作为社会先知，与科学家和实业家形成“三巨头精英联盟”，从那时起，他将艺术家这一角色定义为怀有难以捉摸之理想的一群人。^{〔2〕}对于圣西门来说，艺术意味着对想象力进行富于创造性的训练。艺术家将竭尽所能地运用各种技法，包括诗歌、绘画与音乐，去做能够激发人类愿望的表达。在圣西门的“三巨头精英联盟”中，艺

〔1〕 奥林德·罗德里格斯，《艺术家、科学家与实业家：对话》（*L'artiste, le savant et l'industriel: Dialogue*, 1825），转引自马特·卡林内斯库，《现代性的五副面孔：现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术和后现代主义》，杜克大学出版社，1987，第103页。

〔2〕 圣西门在1820年代初期，第一个提出了艺术家是社会先锋的成员。在1820年的一封信中，他将艺术家描述为领导者，科学家紧跟在艺术家之后，而实业家则跟在前两者之后。奥林德·罗德里格斯作为圣西门的门徒之一，在他发表于1825年的文章《艺术家、科学家与实业家：对话》中阐述了这一观点。唐纳德·鲁·艾格伯特（*Donald Drew Egbert*）首先将这一对话归功于圣西门，然而马特·卡林内斯库认为他的观点并不正确。参见唐纳德·鲁·艾格伯特，《关于艺术与政治中的“先锋”观念》，载于《美国历史评论》（*American Historical Review*），No.2，第342—344页，1967年12月；以及卡林内斯库，《现代性的五副面孔》（*Five Faces of Modernity*），第101—104页。

术家是对未来社会提出设想，实业家则部署管理技巧来将艺术家的设想付诸实践。因此，“三巨头精英联盟”必须对所有社会活动的构想、分析与执行负起责任。

卡林内斯库 (Matei Calinescu) 声称罗德里格斯作为圣西门的密友与信徒，是他最先使用“先锋派”这一术语来表示一种艺术实践，而不仅是用作军事术语。⁽³⁾ “先锋派”一词用作军事术语时，是指一列士兵在战场上向前行进；但是圣西门和他的同伴赋予这个词更为宽广的意义，他们声称艺术家不像士兵，更像是将军，因为艺术家构想出“作战计划”，而前线的士兵则根据命令行事。

在罗德里格斯于 1825 年发表的关于艺术家、科学家与实业家进行对话的文章中，艺术家如是说：

艺术的命运是最为美妙的，它以积极的力量作用于社会，具有真正的布道功能，作为智者之先驱有力地向前行，为他们的时代发展作出贡献！这就是艺术家的责任……⁽⁴⁾

然而，随着 19 世纪的发展，许多艺术家仍然拒绝充当社会先知的角色，与之相反，他们更愿意划出与社会生活相分离的独立环境与地带，在其中他们可以捍卫艺术的完整性以对抗大众潜在的堕落。德国批评家彼得·伯格 (Peter Burger) 注意到，先锋派对那些受到广泛关注命题的兴趣逐渐减少，这与他们转向对美学领域的探讨并且集中关心形式问题，有密切的关联。⁽⁵⁾ 伯格认为先锋派关于艺术语言的新的自我意识，形成了他们的重要认识，即外部经验对于一件艺术作品本身而言并

(3) 卡林内斯库在《现代性的五副面孔》中提出了“先锋派”的观点，他不赞成艾格伯特认为圣西门首次提出“先锋派”这一观点。

(4) 尽管艾格伯特认为这个名词引自圣西门，我更赞同卡林内斯库将其归因于罗德里格斯的《艺术家、科学家与实业家：对话》。引自唐纳德·鲁·艾格伯特，《关于艺术与政治中的“先锋”观念》，第 343 页。

(5) 彼得·伯格，《先锋派的理论》(Theory of the Avant-Garde)，明尼苏达大学出版社，1984，第 20—27 页。

不是必需的。伯格将持有这一观念的艺术家描述为审美先锋派。

一旦艺术家认为艺术的形式或语言具有天生的力量，便开始将他们的作品和早期关心这一问题的艺术家的作品联系起来，而不是仅仅关注审美的问题。在这一点上，正如伯格所指出的，“艺术作品与现实之间形成了一种新的关系。不单是各式各样的现实渗透于艺术作品之中，而且艺术作品也不再封闭于现实之外”。⁽⁶⁾

发展这种联系的目的是“新艺术—社会先锋派”的中心问题。我们可以回顾未来主义艺术家对于在他们的艺术中表达速度、嘈杂以及日常生活的同时性的渴望，以及他们对于字体、家具、室内陈设乃至城市设计的敏感性。同样，表现主义艺术家也不单纯面向设计，但是他们与柏林的达达主义艺术家一样，也找到了艺术与生活之间的一种衔接。那些信奉风格派和新造型主义原则的艺术家，特别是凡·杜斯伯格和皮特·蒙德里安，想让他们的几何语言成为主导并体现于整体的建筑环境之中。

在俄罗斯艺术家中，卡西米尔·马列维奇希望至上主义能够包罗万象地再现人类精神，并将至上主义形式应用于日常生活中的所有对象。俄国构成主义艺术家则展开关于艺术价值的激烈辩论，许多人决定完全抛弃艺术，通过创造与运用书报亭、招贴、家具与剧场装置等新对象，来表达他们强烈的信念。例如，在包豪斯中，沃尔特·格罗皮乌斯希望将所有艺术活动整合于建筑的羽翼之下。

然而，“艺术—社会先锋派”并不单纯对创造新形式感兴趣，他们希望那些形式成为一种新精神的“能指”（signifiers），他们野心勃勃地为艺术创造新的社会角色，让艺术成为社会生活的组织与建构中不可或缺的参与者。⁽⁷⁾这样的认识让我们回想起圣西门关于艺术家作为社会先知的观点，但又有所不同。圣西门与他的追随者在他们设想的“三巨头精英联盟”中区分了两种类型的行为：散漫的行为，这

(6) 彼得·伯格，《先锋派的理论》，第91页。

(7) 对于艺术如何与社会变革相联系的哲学探讨，见戈登·格雷厄姆（Gordon Graham），《艺术与政治》，载于《英国美学杂志》18期，1978年夏，第228—236页。

是艺术家对于目标、目的和计划的假定；务实的行为，指的是实业家对于方案的切实可行的实施举措。⁽⁸⁾ 在圣西门构想中，最明显的是艺术家拥有预见可能性的能力，但得依赖其他人将他们的想法付诸实践。然而，“艺术—社会先锋派”的野心是缩小那些被局限于假定与投机的散漫行为与务实行为之间的差距，使其融入一个新社会的建设之中。他们希望形成“双重革命”的效应，通过对革命艺术实践进行重新定义，使其也成为革命社会实践的一部分。虽然，我们意识到他们并没能大规模地实现最初的预期目标，但是尽管如此，人们仍然认可他们为艺术家所开辟的新方向，尤其是肯定宣言的权威性，以及生产出社会生活中可能偏好的模型。

在欧洲历史上的特定时刻，1909年前后，马里内蒂在巴黎《费加罗报》上发表了《未来主义宣言》，“艺术—社会先锋派”随之开始活跃，一直持续到第一次世界大战之后的1920年代初期，当时苏联共产党在苏俄巩固他们的势力。在20世纪，革命性的社会背景似乎第一次为先锋派艺术家提供了有利的地势。

学界有许多关于20世纪早期先锋派运动及其领导者的研究。在理论层面上，雷纳特·波焦尼 (Poggioli Renato)、马特·卡林内斯库和彼得·伯格已经尝试将先锋派作为一种现象，并研究其对“后战争时期”的影响。⁽⁹⁾ 更具体来说，许多学者已经就未来主义、表现主义、达达主义、超现实主义、风格派、构成主义和包豪

(8) 我对散漫的行为和务实的行为的区分，追随尤尔根·哈贝马斯和安东尼·吉登斯的观点。哈贝马斯区分了两种类型的实践：交往行动在话语的领域发挥作用，而工具性行动则指向了社会控制，无论是元素、材料，还是个人。见哈贝马斯，《作为“意识形态”的技术与科学》，载于其论文集《通往理性社会：学潮运动、科学与政治》，杰里米·夏皮罗翻译，第81—122页。哈贝马斯的类型区分的困难在于，将交往与工具性分离开来，因此削弱了“交往”在变革社会的实践中所起的作用；还忽视了在社会活动中的交往问题。吉登斯则认为，两者的区别在于话语意识与实践意识。见安东尼·吉登斯，《社会的构成：结构化理论纲要》，1984。

(9) 见雷纳特·波焦尼，《先锋派理论》(The Theory of the Avant-Garde)，哈佛大学的贝尔纳普出版社，1968年，卡林内斯库，《先锋派的概念》，载于其所著的《现代性的五副面孔》，第93—148页；伯格，《先锋派理论》，剑桥大学出版社，1993。唐纳德·库斯比特 (Donald Kuspit) 描绘从现代主义到后现代主义先锋派实践的转变，载于《对先锋派艺术家的崇拜》(The Cult of the Avant-Garde Artist)，剑桥大学出版社，1993。

斯展开了诸多研究。⁽¹⁰⁾对各种特定运动与艺术家个人的深入研究,使我们积累起关于两次世界大战期间先锋派的丰厚知识,然而,还有一些重要的问题有待探究。我们需要更精确地阐明“艺术—社会先锋派”最初的乌托邦式信念是如何成为他们追求目标的动力,他们为什么会相信愿景得以实现,而当他们的愿景受到冷漠的反对时,他们如何改变策略,他们取得了哪些局部的胜利。

我对这些问题的兴趣引导自己去写了一系列关于三位“艺术—社会先锋派”的代表人物——亚历山大·罗德琴科(Alexander Rodchenko), 埃尔·利西茨基(El Lissitzky)、拉兹洛·莫霍利-纳吉(László Moholy-Nagy)的文章。选择这三位艺术家,是因为他们在两次世界大战之间的那段时期的抱负和艺术生涯,覆盖了范围广泛的艺术实践,并且他们致力于将自己的信念付诸实践。从当代这一优越的视角来看,我们可以讨论一系列由他们的作品所引发的问题。

本书的每一章节都聚焦于一个单独的专题,其中涉及一位或多位艺术家。通过考察这三位艺术家如何在特定的历史环境中创作,我希望更好地探讨一个更大的问题,即艺术与社会生活的关系,该问题形成了本研究的框架。我还没对罗德琴科、利西茨基、莫霍利-纳吉所做的艺术与政治选择形成结论性评价,这并不是一个容易的选择。他们属于第一代对激进的艺术语言与革命性的社会形势的关系进行考察的艺术家。在第一次世界大战之前与大战期间,在那段艺术与政治激烈动荡的时期,当他们开始明确自身的视觉与社会价值时,他们无法衡量自身影响可能达到的程度或方向。作为艺术家,以上三位都拒绝接受将传统的具象表现性绘画作为抽象

(10) 欧洲的先锋派文学运动开展得十分广泛,具体案例见恩里科·克利斯波尔蒂的《未来主义的历史与批判》(*Storia e Critica del Futurismo*), Editori Laterza, 1986; John Willett, 《表现主义》(*Expressionism*), 麦克劳希尔出版社, 1970; Stephen Foster and Rudolf Kuenzli, eds., 《达达谱系: 反叛的辩证法》(*Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*), 柯达出版社, 1979; Paul Overy, 《风格派》(*De Stijl*), Thames and Hudson, 1991; Larissa A. Zhadova, 《马列维奇: 至上主义与现代艺术革命, 1910—1930》(*Malevich: Suprematism and revolution in Modern Art, 1910—1930*); Christina Lodder, 《俄国构成主义》(*Russian Constructivism*), 耶鲁大学出版社, 1983; Gillian Naylor, 《重新评价包豪斯: 资源与设计理论》(*The Bauhaus Reassessed: Sources and Design Theory*), E. P. Dutton, 1985。

绘画的一种新视觉语言。他们还从纯粹而散漫的艺术领域转向对各式各样务实的设计形式的探索。利西茨基是一位活跃的平面设计师与展览设计师，同时还是一位训练有素的建筑师。罗德琴科与莫霍利-纳吉既是摄影师，也是剧场的舞台美术设计师。他们三人都是教师，利西茨基先教授艺术，后来在位于莫斯科的苏联设计学校福库特马斯设计学院（VKhUTE MAS）教授室内设计；罗德琴科教授基础课程并同时主管金属制品工作室；莫霍利-纳吉领导着包豪斯的金属工作坊。在他们所从事的各种形式的工作中，有着重要的连续性，这来源于他们关于基本视觉语汇的信念，以及他们将艺术视为一种延伸到美学领域的实践的概念。随着这种目标性的转变，艺术与设计之间的边界不再那么牢固，艺术家对于视觉问题的关注便可以通过图形设计、建筑、电影、展览与舞台设计、产品设计等极其多样化的活动来阐述。

为所有上述活动指引方向，并肯定它们之间的关联性的，是现代艺术家的一种意识形态或一组信念。根据人类学家克利福德·格尔茨（Clifford Geertz）的理论，意识形态是一种“象征行为”的形式，通过这种形式，人类有意识或有目的地创建符号系统，并建立人类行为的边界。^{〔11〕} 格尔茨提出，在传统社会中，那些继承的符号强化着延续过去价值的行为，但是在社会动荡时期，比如革命时期，当传统符号系统不再被认为是有效的，一种创建“社会组织与心理过程的模板”的需求便被提上日程。^{〔12〕}

正是这样一些动荡的情况促使罗德琴科、利西茨基与莫霍利-纳吉的意识形态的形成。他们三人都在各自国家发生政治革命的时期内成为艺术家——罗德琴科和利西茨基在俄国，而莫霍利-纳吉在匈牙利，他们都目睹并亲身参与了艺术领域的巨大变革。这些政治与艺术事件是他们的意识形态形成的背景，而这些意识形

〔11〕 克利福德·格尔茨，《作为文化体系的意识形态》，载于他的著作《文化的解释：论文集》，Basic Books，1973，第193—233页。

〔12〕 同上书，第218页。

态基于以下三大共同信念：

- 一、艺术家是社会变革先锋队团队的一分子，并应努力展现乌托邦社会的特征。
- 二、艺术不是仅仅关乎其审美领域的孤立的话语实践。
- 三、那些被认为是客观和准确的形式，是视觉陈述最恰当的基础。

尽管罗德琴科、利西茨基与莫霍利－纳吉三人分别以截然不同的方式将这一意识形态付诸行动，但其特征还是在他们的实践中确立了共同方向。终其一生，他们所处的社会环境发生了剧烈变化，他们的实践策略经历了严峻的考验与重大的调整。他们在工作中经常面临理想与实践相冲突的情况，每个人都处于可能性与现实的辩证关系之中。

因此，这些章节最能解释这些变化与修正，我将它们安排于一个相近的时间序列之中。每一章节都聚焦于一个关于其中某位或多位艺术家的特定问题。

我的写作从俄国大革命结束后罗德琴科与利西茨基的实践开始，他们将绘画作为讨论革命建筑与城镇规划的手段。这里所讨论的问题是最初的革命热情如何营造环境，激励艺术家去扩大其社会影响范围。

在第二章中，我开始关注德国构成主义的问题，它与俄国构成主义有着明显的差别。利西茨基于1921年底去了德国，并与莫霍利－纳吉进行了第一次会面。这两位艺术家是1922—1923年那场关于“构成主义艺术的社会潜能”讨论的中心人物。与利西茨基刚刚离开的俄国形势相比，德国并没有内在的革命承诺，构成主义的政治含义更多地取决于艺术家自身试图创建的语境。

在第三章中，我将读者的视线带回到苏联，以及罗德琴科在新经济政策时期的作品。1921年底，罗德琴科宣布结束绘画创作，并开始尝试多个领域的设计。他的目的是针对设计项目的紧迫性，考察结构主义视觉语言的可能性。值得讨论的是，他设想自己以设计师的身份来完成设计项目。

罗德琴科与莫霍利－纳吉两人均在1920年代早期开始摄影创作，并且持续了十年以上。在他们创作生涯的某些特定节点，他们的作品有极为相似之处，然而他

们的创作动机却迥然不同。在第四章中，我试图探讨他们的摄影创作与他们所处的社会环境之间的关系，并特别关注这些环境因素如何影响他们对于作品的不同主张，从而驱使两人从一个相似的起点，走向了截然不同的方向。

随着1929年第一个五年计划的启动，苏联艺术家与设计师被号召起来，要求他们比过去更为直接地为国家服务，这使得先锋派在很大程度上失去了自主性。在第五章中，随着利西茨基于1925年从西方回到苏联，我开始讨论利西茨基和罗德琴科如何面对这些限制他们创作自主性的新约束条件的问题，与此同时，这又为他们提供了在为国家的服务中承担真正的设计任务的机会。

在最后一章，我考察了莫霍利-纳吉如何从欧洲移居到美国，成为新包豪斯设计学校与设计学院的负责人。通过比较他在这些学校中制定的教学计划，与那些支持他计划的商业领袖的期望，从关系的复杂性中，我们可以看到莫霍利-纳吉如何尝试将他早期的先锋派社会理想融入芝加哥企业资本主义的背景之中。

有些时候，罗德琴科、利西茨基与莫霍利-纳吉似乎在为同样的乌托邦价值而奋斗。然而，罗德琴科与利西茨基最终被迫转变他们的意识形态，去抵制反对先锋派的苏联政策；而莫霍利-纳吉则不得不去面对虽允许大量自由创作但对艺术家的政治主张不当回事的资本主义社会。

尽管这三位艺术家想象了许多种并未实现的可能性，但他们的实践仍然保留下了能帮助我们解决一些重要问题的丰富经验。通过回顾他们的生平，我们可以更好地评估艺术与设计对社会的影响程度，也能更清晰地理解在何种社会情境之中艺术的影响能够行之有效。正是这些问题的力量促使我从事这项研究，并坚信解答这些问题终将会有所裨益。

第一章 未来的愿景：罗德琴科与利西茨基，

1917—1921



艺术领域发生的每一次新试验都因技术与工程的变革而起，并朝着组织与建构的方向发展。我们知道品位和愉悦感早已不再起作用。

——亚历山大·罗德琴科，1921⁽¹⁾

对于我们来说，至上主义并不意味着对绝对形式的认可，这不过是业已完成的通用系统的一部分。与之相反，它首次纯粹地展示了之前从未体验过的全新世界的明确标志和规划——这是一个从我们的内心存在生发而出的世界，如今处于形成的初级阶段。因此至上主义的阵营成为众所周知的指引灯塔。

——埃尔·利西茨基，1920⁽²⁾

看来，艺术之所以作为艺术，表达的是一种真相、一种体验和一种必然性，尽管艺术并不属于激进实践的范畴，然而，艺术却是革命的基本成分。

——赫伯特·马尔库塞，1978⁽³⁾

1

乌托邦的想象——一种为人类生活实现新可能性的手段——在1917年俄国革

-
- (1) 亚历山大·罗德琴科，在关于因库克的组成与构建辩论中的评论，艺术文化研究所，莫斯科，1921年。转引自塞利姆·汗-马戈梅多夫 (Selim O. Khan-Magomedov)，《罗德琴科作品全集》(Rodchenko: The Complete Work)，MIT Press，第84页。
- (2) 埃尔·利西茨基，《重构世界的至上主义》(Suprematism in World Reconstruction)，转引自苏菲·利西茨基-库波斯 (Sophie Lissitzky-Kuppers)，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》(El Lissitzky: Life, Letters, Text)，Thames and Hudson，1980，第331页。
- (3) 赫伯特·马尔库塞，《审美之维：对马克思主义的批判性考察》，Beacon Press，1978，第1页。

命期间有机会改变整个国家时，表现得尤为强烈。⁽⁴⁾ 这刺激了先锋派艺术家在内战期间与内战之后讨论艺术的社会关联性，并且越过先前话语实践的边界，探究经济生活的生产建设问题。在先锋派讨论话语与生产之间的关系时，我们会提到两种主要观点。

第一种观点强调把创造新事物作为先锋派实践的首要目标。举例来说，包括亚历山大·罗德琴科等构成主义者，隶属苏联人民委员会启蒙理事会的艺术文化研究所（也称为因库克 [INKhUK]）中的生产主义者，都敦促艺术家和理论家加入经济委员会，并且到工厂参与设计新产品。⁽⁵⁾ 相比之下，第二种观点的拥簇者——卡西米尔·马列维奇、埃尔·利西茨基与他们在维捷布斯克市流行艺术学院的学生，更加强调物象表达理想的能力的重要性，而不甚重视其是否能实现实用功能。

罗德琴科抱有一种唯物主义信仰，认为新形式可以通过色彩、线条与块面等视觉元素的分析与组合来创建。虽然这些形式可以支持他的观点，但它们仍然是没有激发超越价值的实物。另一方面，利西茨基高举理想主义信念，认为形式体现了一种新的意识，指向当代生活经验的局限性之外的一种状态或情境。罗德琴科和利西茨基之间的差别源于波兰学者安杰伊·图罗夫斯基提出的两个全然不同的乌托邦思想语言模型。图罗夫斯基将反乌托邦与罗德琴科的作品等同起来，将现象学乌托

(4) 詹姆斯·麦克莱兰设想了在后革命乌托邦对革命者论述中的两种主要趋势，这些人在1917—1921年美国内战时期尝试定义自身在先锋变革中的位置。他所说的这些“乌托邦人”呼吁对现有文化与经济进行彻底的变革，迅速灌输无产阶级意识。其他人占据了“第二位置”，麦克莱兰称之为“革命历史观”（*revolutionary historic outlook*），认为大规模的经济建设，而不是大众心理的转变，才是社会主义建设的紧急且首要的条件。该团体提出提高工人生产力的紧急方案，强调至少在革命的最初阶段，培训技术专家是比实施新文化更重要的事情。见麦克莱兰的《布尔什维克政策中的乌托邦主义与革命英雄主义：无产阶级文化论战》（*Utopianism versus revolutionary heroism in Bolshevik Policy*），《斯拉夫评论》（*Slavic Review*, 39, no.3）。先锋派与两种团体皆持部分共同观点。关于俄罗斯文化乌托邦主义的诸种不同形式，见理查德·赛茨（Richard Sites）的《革命的理想：俄国革命中的愿景与实验生涯》（*Revolutionary Dreams: Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*），Oxford University Press, 1989。

(5) 这一观点在克里斯蒂娜·洛德（Christina Lodder）所著的《俄国构成主义》（*Russian Constructivism*, Yale University Press, 1983, 第100—108页）一书中有详细记载。

邦与卡西米尔·马列维奇的作品等同起来，利西茨基在后革命时期大大受益于马列维奇。⁽⁶⁾ 那些与人类间的新关系相对应的物象的表现是反乌托邦的中心。罗德琴科表示，“物象获得了意义，它们成为人类的朋友与同志，人类开始学会如何欢笑、欣喜，并与物象交谈”。⁽⁷⁾ 对于罗德琴科来说，一种新的形式语言将引发与前所未有的社会关系相适应的事物。那些配备先进通信媒体的书报亭，能够满足多种目的的可变家具，或者使两组编成序列的电影片名形成有机联系；以上这些事物都瞄准了那些与物质社会具有强烈而灵敏关联的人。

现象学乌托邦，正如马列维奇对它的定义，主张它提供了超越物象的意义，将其作为人类思维的标志。我们可以从利西茨基的“普朗绘画”（Proun Painting）和他书中的新概念获得强烈的印象，以他所设计的《在六个结构中的两个方块的至上主义故事》（*Suprematist Story of Two Squares in Six Constructions*）作为例证。罗德琴科与利西茨基都以艺术家的姿态回应日常生活中的实践诉求，但分别由不同的原因所引起，并发生在他们各自艺术生涯的不同阶段。尽管罗德琴科比利西茨基更倾向于关注形式的统一并应用于作品之中，但讽刺的是，利西茨基反而成为在斯大林时期苏联最具引领性的设计师。

战时共产主义时期为所有类型的革命者提供了开阔的视野，他们可以将未来的愿景具体化。这时，富有远见的设想，尤其是那些艺术化的设想，也相对不受政府的限制与质疑。除了在因库克中发生的关于生产艺术的争论之外，这一时期的艺术家相对远离那些对未来经济与政治结构产生决策的场所。虽然一些艺术家与理论家认为讨论架上绘画的终结和生产艺术的未来的问题，似乎比大部分传统艺术家与理想主义者之间的争论来得实际，但是，我们必须牢记，这些关于艺术终结的讨论，最为显著的影响是向内转向为讨论艺术家如何参与到革命之中，而不是向外转向为

(6) Andrzej Turowski, “Conceptualisation et materialization dans l’art non-objectif”, *Les abstractions I: La diffusion des abstractions*, Université de Saint-Etienne, 1986, p73—81.

(7) 亚历山大·罗德琴科，引述同上著作，第80页。

讨论革命在经济与政治领域的实际决策中所选取的方向。尤为重要的是，由于先锋派对于革命本身进行新的阐释，引发了对先锋派伦理观的修正主义批评。⁽⁸⁾

2

亚历山大·罗德琴科从1910年起在喀山艺术学校求学。1915年初，仍是一名学生的罗德琴科用圆规与直尺创作了一系列绘画，这代表了他与传统艺术创作的题材和方式的彻底决裂。⁽⁹⁾（图1.1）他将曲线与直线相结合来划分画作的表面，并用黑色和其他颜色来填充其中的某些区块。俄国未来主义是革命之前俄国先锋派中极其活跃的一部分，罗德琴科并未与俄国未来主义结盟，然而，他的“圆规+直尺”绘画与未来主义的“音诗”，以及瓦西利·康定斯基（Wassily Kandinsky）、韦利米尔·赫列布尼克夫（Velimir Khlebnikov）与阿列克谢·克鲁乔内赫（Aleksai Kruchonykh）的其他诗歌实验一样，强调艺术形式的物质性。⁽¹⁰⁾例如，在卡姆斯基（Kamensky）的诗《君士坦丁堡》中，单词是形成诗歌视觉构架的单元。⁽¹¹⁾

(8) 卡米拉·格雷（Camilla Gray）在《俄国的艺术试验，1863—1922》（*The Russian Experiment in Art, 1863—1922*）一书中，以在革命之后艺术家“感到的实验性，从一开始直到中世纪，艺术家与他的艺术创作体现了对公共生活的美化，艺术是完成既定的工作任务，艺术家被视为受尊敬的社会成员”这一观点作为结尾。这种关于先锋派政治角色的乐观点，受到鲍里斯·格罗伊斯（Boris Groys）的质疑，他认为“先锋派在恶性大规模镇压时期与布尔什维克新政权结盟”，还攻击了持自由主义观点的俄国知识分子。见鲍里斯·格罗伊斯，《关于先锋派的伦理观》，《美国艺术》，81，no.5（1993年5月），第110—113页。

(9) 关于罗德琴科的艺术生涯，见 German Karginov, *Rodchenko*, Thames and Hudson, 1979; David Elliott, ed. *Alexander Rodchenko, Museum of Modern Art*, 1979; Khan-Magomedov, *Alexander Rodchenko: The Complete Work*.

(10) 在喀山求学之时，罗德琴科确实参与过一次由布尔柳克（Burluk）、马雅可夫斯基（Mayakovsky）、卡姆斯基主演的未来主义表演。据说，他称此次表演为“一生中排名第二的震慑心灵的体验”。亚历山大·罗德琴科，引述自卡尔季诺夫（Karginov）的《罗德琴科》一书。

(11) 杰拉尔德·杨纳杰克（Gerald Janacek）评论卡姆斯基的诗，《俄国文学的面貌：先锋派的视觉实验，1900—1930》（*The look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900—1930*），Princeton University Press，第125—133页。

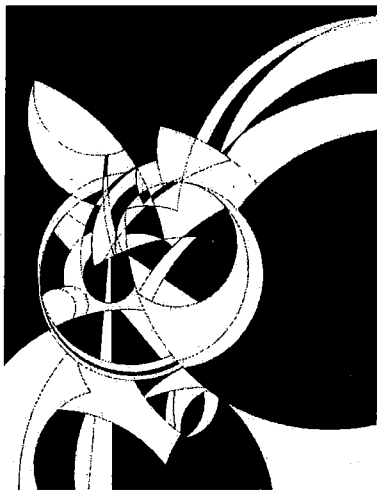


图 1.1

罗德琴科，“圆规绘画”，1915年。

而赫列布尼克夫与克鲁乔内赫在他们 1913 年的宣言《这样的文字》(*The Word as Such*) 中反对阐释，声称“所有《塔木德》(*Talmuds*，犹太法典)都对文字工作者具有同样的破坏性，他从始至终都坚持面对文字本身”。⁽¹²⁾

尽管我们可以在罗德琴科的“圆规+直尺”绘画的唯物主义与未来主义理论中，找到关于单词与字母的见解之间的相似之处，但我们也从罗德琴科的绘画中发现比用线条与色彩简单切分画面区间更为丰富的东西。考虑到罗德琴科后期发表了对于艺术与工程之间存在更为密切关系的论述，1920—1921 年他还参与了因库克关于艺术生产的争论，这便可以合理解释这些采用圆规与直尺的绘画的准备工作，成为他后期将工程技术作为生产艺术作品的范例这一兴趣的前兆。⁽¹³⁾

在 1915 年的春天或夏天，罗德琴科离开喀山，抵达莫斯科，出于对传统艺术

(12) 韦利米尔·赫列布尼克夫、阿列克谢·克鲁乔内赫，《这样的文字》，见韦利米尔·赫列布尼克夫的《精选集》第一卷《书信与理论著作》(*Letter and Theoretical Writings*)，保罗·施密特 (Paul Schmidt) 译，夏洛特·道格拉斯 (Charlotte Douglas) 编，第 257—258 页。

(13) 在因库克 1922 年 4 月 13 日的会议上，罗德琴科提出让该机构组织一系列的工程师谈话，以便让机构成员更好地熟悉实际生产，参见洛德的《俄国构成主义》(*Russian Constructivism*)，第 100 页。

的排斥，他以论战的形式来反抗那些资产阶级与老一代的保守艺术家。

我仍然蔑视资产阶级与他们所喜爱的艺术，以及俄国艺术家协会与“艺术世界”团体的唯美主义风格。塔特林、马列维奇、马雅可夫斯基、赫列布尼克夫等艺术家，他们跟我一样都仍处于不被欣赏、作品卖不出去、被报纸舆论否定的境况，他们与我的观念更为接近。我们反抗那些公认的准则、价值与品位。⁽¹⁴⁾

当时，先锋派的立场与观点已经产生两极分化，一方面，弗拉基米尔·塔特林(Vladimir Tatlin) 1913年从巴黎回来以后，开始采用工业材料制作唯物主义反浮雕(又称绘画浮雕)；另一方面，卡西米尔·马列维奇(Kazimir Malevich)的理想主义至上主义构成(Idealistic Supremacist Compositions)也赢得了一批追随者。两者之间的对立在1915年12月由伊凡·普尼(Ivan Puni)与山那·博古斯拉夫斯卡雅(Xana Boguslavskaya)在彼得格勒主办的“0.10”展览上，显而易见。⁽¹⁵⁾

1916年初，塔特林在莫斯科创办了一个名为“商店”(The Store)的展览，罗德琴科在展览中展出了一系列绘画作品。马列维奇看到了罗德琴科的作品并试图拉拢他，然而塔特林成为了罗德琴科的导师，建议他不要去拜访马列维奇。不过，罗德琴科后来还是承认了至上主义对于他作品的影响。

在革命之后，罗德琴科是最早支持苏联共产党的艺术家。他在新成立的人民启蒙委员会中的美术部门担任多个职位，其中包括艺术与生产部门的副主任。⁽¹⁶⁾ 该

(14) 亚历山大·罗德琴科，参见卡尔季诺夫的《罗德琴科》，第13页。

(15) 关于这一展览，见夏洛特·道格拉斯(Charlotte Douglas)，“0.10展览”，《俄国先锋派，1910—1930：新视角》(*The Avant-Garde in Russia, 1910—1930: New Perspectives*)，Los Angeles Country Museum of Art, 1980，第34—40页。关于革命之前的先锋派活动，见卡米拉·格雷，《俄国的艺术试验：1863—1922》。

(16) 关于美术部门，见帕特丽夏·雷林(Patricia Railing)；《在D.斯滕伯格1919年关于〈人民启蒙委员会造型艺术部分活动的报告〉的文本中，对俄国先锋派艺术与新社会的描述》，《俄国革命》(*Revolutionary Russia*) 7, no.1 (1994年6月)，第38—77页。

部门的规划目标是建立艺术与产业的关系，尽管当时大型工厂刚刚国有化，基本上都在关心重组与管理的问题。罗德琴科在完成公务的同时，继续生产（创作）他自身的艺术。他以一种建筑体系化的方式来使用色彩、形状以及肌理，根据他对材料属性的知觉来组合这些元素。这意味着他通过特殊的图形来建构他的油画与素描，例如将圆形与半圆形相结合，试验层叠的平面图像，组合直线与曲线，处理粗糙与光滑的肌理或正负形空间等。他对色彩的应用表明，他对于不同的色相、亮度与色调有一种分析的兴趣，而不是通过色彩来创造一种情绪和感受。以他的建筑体系化艺术为例，他从1918年底开始创作一系列形成体系的麻胶版画（tout linoleum cuts），便将线条作为独立的构成元素，使用线条来创造平面、肌理（网线阴影）、色调（色密度）、体积以及空间深度效果。那个系列中最典型的版画（图1.2）是由曲线与直线构成的网状画面——完全不用色调或体积——在分割画面的网格、平分画面的对角线以及围绕着一对角线的圆形之间，形成一种紧张的互动关系。在这幅麻胶版画和其他作品中，罗德琴科灵活而动态地使用线条来表达力量感，并且探索结构上的可能性。1921年他在因库克的一次演讲中，描述了线条在他1917—1918年

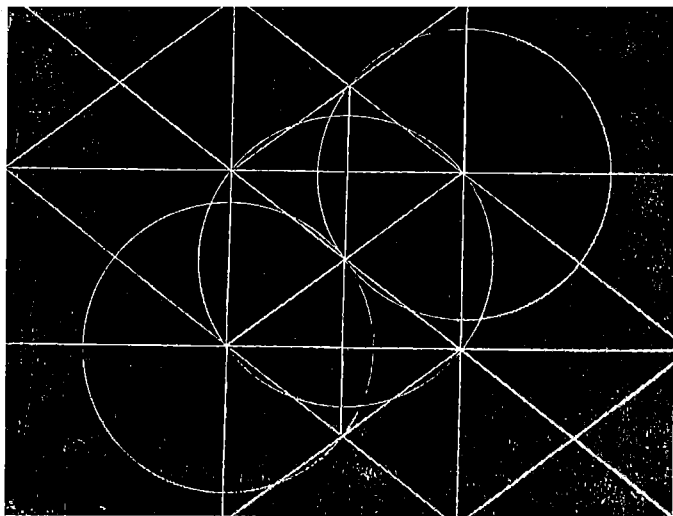


图 1.2

罗德琴科，麻胶版画，
1921年。

的作品中所起的作用：

在绘画以及其他普遍的构图活动中，线条是一个贯穿始终的元素，线条是首要的，也是最为重要的一个元素。线条是发展的途径，是运动，是碰撞，它是相遇，是组合，是联合。⁽¹⁷⁾

罗德琴科将线条作为画面的基本构造要素，并把他对线条的兴趣扩展到三维的形式之中。1918年，他开始在创作中采用以垂直推力为主导，并部分向水平与对角轴线延伸的金属条带与平面。这是由于他对平面与深度之间的张力感兴趣，从而形成合乎逻辑的拓展。他渐渐将这些结构发展为一系列的空间构成作品，悬挂在空中并通过相似的紧密连环的形状来形成虚拟体积。（图 1.3）罗德琴科创作的麻胶版画与构成雕塑中色彩的缺席，进一步强调了它们的线性与平面性，加强了结构的聚焦性，削减了灵感与情感作为艺术创作的驱动力。罗德琴科将艺术实践重新定义为特定元素（如色彩、肌理、线条）与材料（如木材、金属）的理性组合。但在他发展艺术生产的分析方法的同时，其他那些在人民启蒙委员会美术部门的艺术家，也在尝试将艺术转化为一种更为技术化的实践。在美术部门于1918—1919年出版的寿命短暂的杂志《艺术公社》（*Art of the Commune*）的记载中，理论家奥西普·布里克（Osip Brik）和其他批评家尝试使艺术家的观念更加贴近产业工人的想法，确切地说，为“艺术—建设者”这种能够更好地服务于工业生产的新类型，建立理论依据。⁽¹⁸⁾

(17) 亚历山大·罗德琴科，《线》，见《亚历山大·罗德琴科》，艾略特编，第128页。

(18) 欧洲也出现了关于艺术与工业关系的相似讨论，1949年，亨利·科尔（Henry Cole）与英国的设计改革者开始出版杂志《设计与制造》（*Design and Manufactures*）。在俄国，P.S.斯特拉霍夫（P.S.Strakhov）在《技术的美学任务》（*The Aesthetic Tasks of Technology*, 1906）中提出，应该使日常生活中的美学需求与机器生产的潜力这两者的关系更为紧密和谐。1907年，德意志制造同盟的建立使关于艺术与工业之间的（转下页）

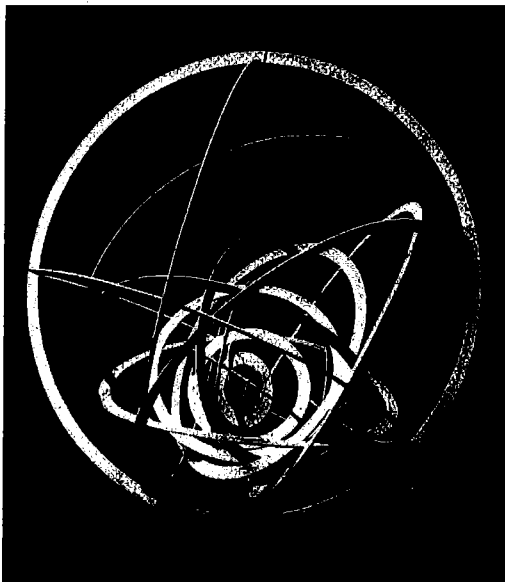


图 1.3

罗德琴科，空间结构，1920—1921年。

随后，在1921年因库克关于构图与构成的争论中，罗德琴科将构图视为过时的事物，因为它与审美和品位的观念相关联。他将构成重新定义为一种新的艺术形式，从技术与工程中产生，并基于理性的组织原则。⁽¹⁹⁾ 罗德琴科通过比较来强化这种差异，将构成作为一种为那些导致布尔什维克取得胜利的政治事件生产形式的过程。“正如我们所看见的，俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国的生活中，所

(接上页) 关系辩论愈演愈烈，像亨利·凡·德·维尔德 (Henry van de Velde) 与奥托·艾克曼 (Otto Ekmann) 等艺术家，他们在开始投身于应用艺术之前，已经停止绘画创作好几年了。然而，这些事件与革命后俄国的争论之间的区别在于，后者尝试将应用艺术定位于无产阶级这一新兴且有远大抱负的阶级的文化之内，并渴望找到一种能够表达工业社会典型特征的视觉语言，这是1914年德意志制造同盟在科隆关于艺术的自主性与标准化问题的辩论之外出现的新事项。

(19) 关于在因库克中对组成与构成两者关系的全面讨论，见汗-马戈梅多夫，《罗德琴科：作品全集》(Rodchenko: the complete Work)，第83—89页；以及洛德，《俄国构成主义》(Russian Constructivism)，第83—94页。

有的一切都指向了组织。”⁽²⁰⁾ 罗德琴科将非个人化、理性与结构韧性 (structural toughness)，与列宁所欣赏的德国人的革命纪律的早期描述并置于视觉效果之中。1918年3月，在《布列斯特和约》签订之后，列宁敦促俄国人效仿德国人的优秀品质，并将之称为“建立于现代工业行业基础之上的纪律、组织与和谐合作的原则，依照严格的统计与控制”⁽²¹⁾。

也许是受《社区艺术报》所提倡的与工业实践联系更为密切的艺术理论的刺激，美术部门的许多艺术家与建筑师从1919年开始探索雕塑与建筑的组合，期望将对艺术原理的实践延伸到实用物品的领域。他们希望通过视觉实验最终建成具有新形式语汇的建筑，这一观念在1919年占主导地位，影响了关心雕塑与建筑两者关系的艺术家团体的形成。该团体被命名为“雕塑与建筑有机体”，其目标是将各种空间艺术汇集起来。

该团体由鲍里斯·科罗廖夫 (Boris Korolev) 主持，包括七位建筑师，分别是多姆布罗夫斯基 (Dombrovsky)、伊斯伦诺夫 (Istselenov)、赖赫 (Raikh)、鲁赫利亚杰夫 (Rukhlyadev)、菲德曼 (Fidman)、克林斯基 (Krinsky)、拉多夫斯基 (Ladovsky)。塞利姆·汗-马戈梅多夫 (Selim Khan-Magomedov) 将“雕塑与建筑有机体”称为“第一个全新的先锋派建筑师协会”，他认为该团队应出现在美术部门的雕塑分部，而不是人民启蒙委员会的建筑艺术部门，因为后者由著名的古典派建筑师佐尔托夫斯基 (Zholtovsky) 领导，而许多年轻建筑师都反对他的教条观念。⁽²²⁾

“雕塑与建筑有机体”代表了在后革命时代俄国解决建筑问题的三个主要举措。第一个举措是城市与住房规划部门，由人民委员会于1918年5月颁布法令成立。

(20) 罗德琴科，引自“因库克会议纪要” (“Protokol zasedaniya INKhUKa”)，1921年1月21日；转引自洛德，《俄国构成主义》，第88页。

(21) 弗拉基米尔·伊里奇·列宁 (Vladimir Ilich Lenin)，《我们这个时代的首要任务》 (*The Chief Task of Our Day*)，载于《列宁选集》 (*Lenin's Anthology*)，由罗伯特·C. 塔克 (Robert C. Tucker) 选编并作序，WW Norton，第437页。

(22) 塞利姆·汗-马戈梅多夫，《苏联建筑的先锋派：在1920年代与1930年代寻找新的解决方案》 (*Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solution in the 1920s and 1930s*)，Rizzoli，第67页。

该部门的目标是解决住房问题，反思城市规划并使城市更加宜居；该部门认识到在考虑建筑新形式的问题之前，应当使建造要求满足人民的基本需求。⁽²³⁾ 第二个举措由那些古典建筑师提出，诸如佐尔托夫斯基（Zholtovsky）、弗明（Fomin）等人，他们仍然尝试沿用在革命前所熟知的古典语言来建造后革命时代的城市与建筑；第三个举措则是那些加入“雕塑与建筑有机体”的年轻先锋派建筑师提出的，因为他们寻求一种新的建筑语言，力图使他们的作品与老一代古典派建筑师区分开来。

“雕塑与建筑有机体”最初集中关注雕塑与建筑融合的问题。1919年底，罗德琴科与舍甫琴科（Shevchenko）加入了该团体，这时该团体已经扩大组织，改称为“绘画、雕塑与建筑有机体”⁽²⁴⁾。新团体在成立的时候，俄国各地还几乎没有什么建筑大楼，它的目的是为建筑师在苏联生活中扮演更活跃的角色做时机上的准备。因此，“绘画、雕塑与建筑有机体”中的艺术家与建筑师更为关注探索新的形式语言，而不是结构或规划问题；“绘画、雕塑与建筑有机体”更注重单体的建筑结构，关心这些结构的形式设计，而不是关注整体的城镇规划。⁽²⁵⁾

(23) 见阿纳托尔·科普（Anatol Kopp），《乡镇与革命：苏联建筑与城市规划，1917—1935》（*Town and Revolution: Soviet Architecture and City Planning, 1917—1935*），托马斯·E. 伯顿翻译（Thomas E. Burton），George Braziller, 1970，第36—67页。

(24) 对于“绘画、雕塑与建筑有机体”的讨论，见克斯图蒂斯·保罗·积加斯（Kestutis Paul Zygas），《形式追随形式：构成主义建筑的图像来源，1917—1925》（*Form Follows Form: Source Imagery of Constructivist Architecture, 1917—1925*），第14—13页；另外参阅卡恩·M（Khan-M）、塞利姆·汗—马戈梅多夫的《苏联建筑的先锋派》（*Pioneers of Soviet Architecture*），第67—69页。从“雕塑与建筑有机体”中产生的建筑理论与实践的发展，以及相关的典型建筑及活动，可参阅阿纳托尔·森克维奇（Anatole Senkevitch），《1920年代苏联建筑理性主义运动理论中的空间形式与知觉心理》（*Aspects of Spatial Form and Perceptual Psychology in the Doctrine of the Rationalist Movement in Soviet Architecture in the 1920s*），Via 6(1983)，第79—115页。

(25) “绘画、雕塑与建筑有机体”对于形象的强调，完全不讨论与所建的建筑相关的语境与背景；这与1980年代的“纸上建筑”项目有显著的差异，这个项目代表了从当代苏联建筑的局限性转向将幻想作为训练建筑想象力的一种方式，见《纸上建筑：苏联的新项目》（*Paper Architecture: New Projects from the Soviet Union*），海因里希·科劳兹（Heinrich Klotz）编，其中有一篇亚历山大·G. 拉帕波特（Alexander G. Rappaport）的文章，Rizzoli, 1988。

根据自身的定义，“绘画、雕塑与建筑有机体”的宗旨与目的是散漫的，因此我们对项目的解读不必为其缺乏结构完整性而负责。⁽²⁶⁾然而，仍存在着与实际相关问题相关的诠释问题。我将集中论述罗德琴科的两件作品——他于1919年做的书报亭设计，还有他于1920年为“苏联代表之家”（The House of Soviet Deputies）创作的绘画作品。⁽²⁷⁾他为那些公共信息书报亭所做的设计是俄国新建筑形式的最早例子，正如塞利姆·汗－马戈梅多夫指出的，它们后续影响了其他建筑师关于小型建筑的一系列设计。⁽²⁸⁾罗德琴科将书报亭设想为一个动态信息与宣传中心，其中组合了许多独立的功能。另一件绘画作品命名为《未来——我们的唯一目标》（*The Future—Our Only Goal*）（图1.4），是使他获得一等奖的三个变体版本之一——在一个由美术部门主办的书报亭设计比赛中，该奖项由罗德琴科与建筑师克林斯基（Krinsky）共同获得。这个书报亭上有一个巨大的时钟，并且将巨型的布告板置于建筑之上，包括一个演讲者的讲坛、一个为广告而设的屏幕，还留有张贴海报的空间，以及销售书籍与新闻报纸的空间。每一个元素都是独立的，但都围绕中央桅杆来进行布置与悬挂。实际上，这个结构是通过一个简单的途径来容纳传播信息的多种独立的功能。汗－马戈梅多夫基于书报亭的创新形式语言，对其提出了热情的评价：“书报亭是最早的项目之一，在项目中，在彻底拒绝折中主义与程式化的基

(26) 约翰·米尔纳（John Milner）不重视“绘画、雕塑与建筑有机体”这一团体在宗旨上散漫的角色领先性，他写道：“罗德琴科的计划既是一个二维的线性结构，又是为一个建筑所做的实际设计。建筑的规模是庞大的，它在一个几乎没有建筑被真正建立起来的时刻被设计出来，因此，它注定不会被建筑施工时遇到的实际问题所困扰。”约翰·米尔纳（John Milner），《俄国革命艺术》（*Russian Revolutionary Art*），第50—51页，这里参考米尔纳对罗德琴科为“苏联代表之家”创作的一件绘画作品的论述。

(27) 罗德琴科为“绘画、雕塑与建筑有机体”创作的大部分作品的详细整理见汗－马戈梅多夫的《罗德琴科作品全集》，第39—54页。也可参阅 Alexander N. Lavrentiev, “Prototypen der Architektur in den Frühen Arbeiten Rod ė enkos”, in *Russisch-Sowjetische Architektur*, Deutsche Verlags-Anstalt, 第90—95页。

(28) 汗－马戈梅多夫，《罗德琴科：作品全集》，第41页。其他不同版本的书报亭，由亚历山大·埃克斯特（Alexandra Exter）、古斯塔夫·科鲁特西斯（Gustav Klutssis）、安东·拉温斯基（Anton Lavinsky）、阿列克谢·甘（Alexei Gan）等人设计。这一类型在1924年维斯宁（Vesnina）兄弟为《真理报》（*Pravda*）大楼项目的设计中被进一步改进，当时在大楼正立面安装了巨型屏幕。

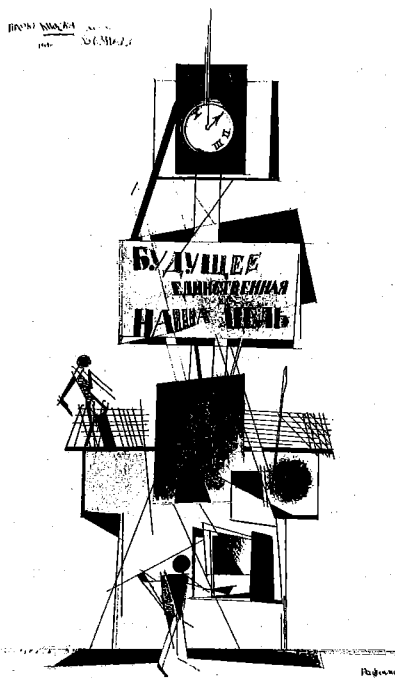


图 1.4

罗德琴科，《未来——我们的唯一目标》，1919年。

础上，‘左翼’绘画的审美形式研究被应用于一个全新的建筑模型。”⁽²⁹⁾

然而，历史学家从传统的角度接受了将罗德琴科的书报亭作为形式实验的解释，这一项目的政治含义仍有待核实。我们可以在他们的设计中，提出一套暗示苏联公民对国家权力的从属关系的政治假设。钟表的突出展示强调了精确度与效率的社会重要性。在书报亭的形式层级结构中，钟表的凸显也重申了在制订个人行动时定期间隔的力量。⁽³⁰⁾ 信息的集中化与通过公开演说的传播，是这个项目的核心。

这一意图被写着标语的布告板、作品《未来——我们的唯一目标》、演讲者的

(29) 汗-马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第40页。

(30) 罗德琴科的书报亭对于效率的强调，让人回想起俄国诗人与劳动理论家阿列克谢·加斯特夫 (Alexei Gastev) 的主张，他支持把弗雷德里克·温斯洛·泰勒 (Frederick Winslow Taylor) 的“科学管理”理论引入苏联。加斯特夫于1920年建立了中央劳动研究所 (Central Labour Institute)，其目的是研究使苏联工人更具有生产力的方法。见肯德尔·E. 贝莱斯 (Kendall E. Bailes)，《阿列克谢·加斯特夫与苏联的泰勒主义辩论》，《苏联研究》(Soviet Studies) 29, no.3, 1977, 第373—394页。

讲坛，以及附加的屏幕所支持。唯一例外的是，为了销售图书或杂志而设于地面的书报亭，假设来说，那些提供更多信息互动的出版物将在此出售。⁽³¹⁾ 书报亭集合了单向信息资源，在个人与国家之间建立起一种联系，国家的决策通过非个人的媒体或者是演说家来传达给市民。然而，这一设计表明了“绘画、雕塑与建筑有机体”团体内部含混的认识，他们将集中传播与控制作为政治传播与管理的重要模式，而不是一种表明政治权力的明确哲学。罗德琴科的书报亭适用于复杂的城市群众，他们能够通过多种新媒体来获取信息，但对于小城镇居民与乡村农民来说，比起弗拉基米尔·马雅可夫斯基与其他人为苏联通讯社（Russian Telegraph Agency）设计的简易报纸，这样的设计却缺乏便利性。⁽³²⁾ 通过与艺术家亚历山大·阿普西特·佩特洛夫（Aleksandr Apsit Petrov）所绘的一张鼓励人们使用乡村阅览室的海报相比较，我们可以看到书报亭的设计和那个时代面向小城镇居民与乡村农民进行信息传播的实际手段之间的差距。（图 1.5）这张海报采用俄国民间绘画与儿童书插图的绘画风格，展现了一位苏联红军战士坐在一张桌子前，向一群村民大声朗读一本小册子上的内容的场景，而这本小册子很可能来自中央政府。很显然，罗德琴科的书报亭设计与吸引农民所采用的交流方式，和世界观是毫无相关的。

佩特洛夫的海报，展现了一位战士通过朗读小册子向他人平静地传递阅览室中的信息，而罗德琴科的书报亭则体现了更强有力的说服媒介的集合，并且大部分媒介并不依靠个人来充当传播信息的中介。这是一种基于技术与效率的形式，暗示了公众可以毫无疑问地接受革命目标与价值观。尽管罗德琴科的书报亭并不提供无线电广播，但它身上所集成的通过视觉与语言形式单向传播信息的多种方式，是未来

(31) 不同版本的书报亭上有着不同的标语，如“打倒帝国主义”“权力属于苏联”，见积加斯，《形式追随形式》，第 8—11 页。

(32) 关于苏联通讯社窗户的讨论，见 Stephen White,《布尔什维克招贴》（*The Bolshevik Poster*），Yale University Press, 1988, 第 65—89 页，以及 Roberta Reeder,《马雅可夫斯基的苏联通讯社窗户的代码的相互关系》，载于 *Soviet Union* 7, 第 1—2 部分, 1980, 第 28—41 页。里德提出关于马雅可夫斯基如何创造具有一致性与熟悉感的视觉装置来与大众沟通。



图 1.5

《装备阅览室》，亚历山大·阿普西特·佩特洛夫，1919年。

几年之后广播与电视播放所具有的特点。⁽³³⁾

信息的传播也是罗德琴科为“苏联代表之家”创作绘画的核心，同样也包含了钟表与各种不同形式的布告板。(图 1.6) 正如汗—马戈梅多夫所说：

这三幅不同版本的绘画作品，表明艺术家对建筑下部的空间与立面并不甚感兴趣，他以功能性的方式在正交网络上做空间布局，将他所有的注意力集中在建筑上部的创造性处理，建筑上部将上升俯瞰整座城市。⁽³⁴⁾

(33) 对于先锋派艺术的一些成员来说，无线电广播是一种有力的视觉与诗歌意象。在1919—1920年，拿姆·加波 (Naum Gabo) 为一个无线电台做了一件抽象设计作品，其下半部灵感来源于埃菲尔铁塔，而上半部则似乎是从无线电波的图表发展而来。1921年，韦利米尔·赫列布尼克夫 (Velimir Khlebnikov) 写了一篇简短的散文并命名为《未来的广播》，他在文中预言道，无线电波将投射到“庞大的书本上的黑暗页面，比房屋更高，矗立于每个市镇的中心，缓缓地翻动自己的页面”。

(34) 汗—马戈梅多夫，《罗德琴科：作品全集》，第49页。

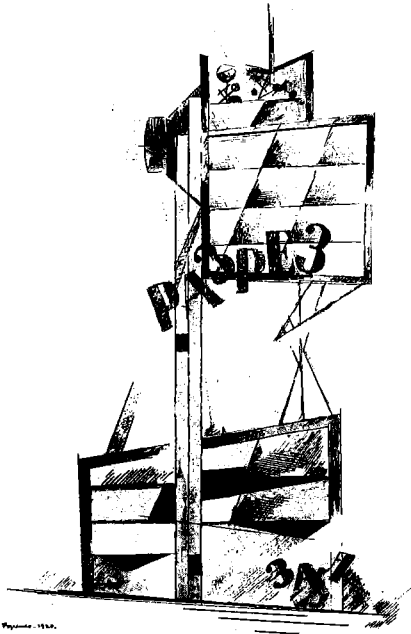


图 1.6

罗德琴科，“苏联代表之家”，1920年。

对于汗－马戈梅多夫来说，罗德琴科的项目是纯粹形式化的，他将这一设计解读为一个由物质材料所组成的结构，而不是对权力关系的叙述。在紧接着的阅读中，我们在为“苏联代表之家”创作的绘画中，发现广播的优势、计时工作与象征符号等方面都大大超过了为该机构设计工作空间的意味。这些设施被艺术家赋予了特权，远比人际互动更重要。虽然罗德琴科只是绘制了建筑草图，但是这些草图描述了集中通信和调整设备的冷漠与人们的行为之间的政治关系。就书报亭项目来说，相比起关于如何使用权力的明确论述，这些图纸因其关于新政权中权力关系的未经检验的假设而显得更为重要。我们可将它们与叶夫根尼·扎米亚京（Yevgeny Zamyatin）的小说《我们》（*We*）中那些对权力集中与单向信息更清晰的批评性的评价来作比较，这篇小说虽然写于1920年，但过了多年之后，才在国外而不是在苏联首次公开出版。在小说中，扎米亚京严厉批评了官僚主义与冷漠的中央集权，认为它们规范了所有公民的生活，在一个国家中的公民活动被分解为模块化的时间区块，扬声器被用于广播公共新闻。

对于扎米亚京来说，罗德琴科通过书报亭与“苏联代表之家”的草稿而具体化的传播模型，构成了一个令人困惑的反乌托邦。

与之相比，罗德琴科、拉多夫斯基（Ladovsky）以及其他在“绘画、雕塑与建筑有机体”的艺术家，更关注他们所设计的结构的形式语言，而不是将它们的用途作为关键来考虑。他们的项目基于政治进程中未经检验的信念，而政治进程自身作为创造性问题的语境，由艺术家考虑如何通过视觉形式来呈现。然而，罗德琴科强调纪律与组织在社会组织的宏观层面，导向社会控制的政治模式与单向传播；在个体对象的层面上，正如我们在第三节看到的，结果则导向业余设计与结构韧性，以及那些积极与周围的物体接触的个人对话。这种被动倾听者与主动用户之间的矛盾，在罗德琴科对物品的解释方法中有所暗示。一方面，物品是所接触的物质性的东西；另一方面，它们又是对品格与特质的隐喻。当品格成为集体属性而非个人属性时，罗德琴科的隐喻结构并不能说明个体与他的建筑项目所暗示的体系之间的政治寓意。

3

罗德琴科认为革命意识可以通过书报亭、建筑与家具等物质对象来表现，而埃尔·利西茨基则认为意识是先验的，而不是物质的，他确信一个物体总是会指向超越其自身的东西。从他的“普朗”（Prouns）系列抽象绘画作品中，可明确地看到这一观念，“普朗”是一个首字母缩略组，即“Proekt utverzhdeniia novogo”，意为“肯定新事物的项目”。利西茨基从1919年在维捷布斯克的大众艺术研究所教学时，便开始创作这一项目；学者习惯上称之为“普朗”，连同其《关于两个方块》（*Of Two Squares*）的儿童故事一起作为他在后革命时代早期的乌托邦主义的证据。然而，在利西茨基的乌托邦价值中尚未被充分讨论的是，他的犹太人身份对他参与

革命所产生的影响。由于几乎没有任何关于这个题目的文献，试图解决这个问题时只能通过推测，在近期有关利西茨基的学术研究中也很少强调相关问题。⁽³⁵⁾ 因此，我们并不能找到足够的背景资料来判断利西茨基是否参与革命，并且如何用他的艺术来参与革命的程度。但是，仔细回想利西茨基与先锋派创作产生关联之前所参与的活动，可能有助于解释学者们在分析他在革命刚刚结束后那几年里，投身于共产党并视其为俄国社会变革的引擎所碰到的困难。对这一关系的探索，也可能比以前更清晰地认识利西茨基与罗德琴科这两位先锋派艺术家在处境上的差别。

利西茨基的主张与行动表明其在内战时期既与政治接触又与政治脱离关系的状态。他声称曾为中央执行委员会（All-Union Central Executive Committee）设计了一面旗帜，这面旗帜被扛着在1918年5月1日通过红场。⁽³⁶⁾ 还有，当他于1919年至1921年在维捷布斯克的大众艺术研究所执教时，他也设计了支持工人回到工厂，并激励苏联红军战胜白军的海报。但是，他在这一时期的写作，却没有反映出任何对共产党的支持。他在于1920年所写的文章《至上主义的世界重建》（*Suprematism in World Reconstruction*）的结尾处，实际上，他设想着至上主义超越共产主义，成为未来的灯塔。与之相比，利西茨基经常被人引用的关于革命的主张，则源自他写于1928年却并未正式发表的打字稿：

(35) 利西茨基-库伯斯（Lissitzky-Kuppers）认为利西茨基在1919年创作的关于犹太儿童书籍的作品，“是他创作代表自身民族艺术的最后尝试，这本小书被搁在一边，后来利西茨基也很少再提及”。利西茨基-库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第20页。但是，这样的说法与利西茨基一直到1923年经常参与许多犹太人项目的事实，并不相符。伊夫-阿兰·博伊斯赞同利西茨基-库伯斯的观点，用以支持他自己的论断，认为利西茨基的犹太艺术作品（L1）与他的“普朗”项目（L2）之间是分裂的。参见博伊斯，《埃尔·利西茨基的激进的可逆性》，载于《美国艺术》，第76期，第165页。与博伊斯相反，朱迪斯·格拉泽韦·斯勒（Judith Glatzer Wechsler）找到了有力证据，证明利西茨基的犹太特性对他在后革命时期的先锋派项目具有持续的影响。参见她的论文《埃尔·利西茨基的“枢纽站”：信件与精神》，载于《犹太人的文本：现代性与身份构建》（*The Jew in the Text: Construction of Identity*），Linda Nochlin and Tamar Garb，Thames and Hudson, 1995, 第187—200页。

(36) 彼得·尼斯贝特（Peter Nisbet），《埃尔·利西茨基，1890—1941》（*El Lissitzky, 1890—1941*），Busch-Reisinger Museum, 1987, 第15页。

在1918年的莫斯科，在我眼前闪现的是仿佛电路短路一样将世界一分为二的事件。这简单的一击使我们称之为当下的时间，像楔子一样挤入昨天与明天之间。而我的努力是将楔子挤进更深的层次。一个人必须属于这一边，或者是那一边——没有中间路线。⁽³⁷⁾

这一主张可以从多个不同的角度来解读。一个角度是从其字面意思来看，利西茨基从一开始便坚定地支持革命；另一个角度，考虑到利西茨基在1928年坚定承诺为政府工作之后写下这段话的可能性，他在内战期间，可能有意识或无意识地感受到革命的不确定性。有充分的证据表明，在革命之后几年里，利西茨基对犹太人与犹太文化的参与和努力受到苏联共产党的严厉处理，因而，他对这些活动所可能产生的反应与感受，就变成了一个值得探讨的问题。他确实通过偶尔设计宣传海报而适度地支持苏联共产党，然而，由于意识到政党消除犹太民族认同的政策，他对于革命给俄国犹太群体产生的直接影响感到担忧，也是很有可能的。

为了更好地理解利西茨基如何试图忽略他作为犹太人的立场，在革命时期与紧接着的后革命时期作为一名苏联共产党的支持者以及先锋派艺术家，我们必须从一些基本的传记材料开始入手。⁽³⁸⁾ 利西茨基在维捷布斯克长大，该地是犹太人定居区，1791年以来俄国犹太人在俄国东南部二十五个省中都受到限制。尽管犹太人在定居区被孤立，但犹太民族特性里又有许多差异与细分，从正统的宗教信仰到世俗化的文化与政治倾向，皆而有之。利西茨基的父亲是一位自由思想家，通晓德语、英语与意第绪语，并在他的闲余时间翻译欧洲文学；他的母亲是正统犹太人。利西茨基在维捷布斯克跟随著名犹太艺术家耶胡达·佩恩（Yehudah Pen）学习艺术，

(37) 利西茨基，《关于埃尔一生的电影》（*The Film of El's Life*），1928年，见利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第329页。

(38) 关于利西茨基一生的主要参考著作，参见苏菲·利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，另外可参阅阿兰·伯豪斯（Alan Birnholz）的《埃尔·利西茨基》2卷本，以及彼得·尼斯贝特，《埃尔·利西茨基：1890—1941》。

佩恩也是马克·夏加尔的老师。⁽³⁹⁾ 利西茨基曾希望为从事建筑行业做准备，并在久负盛望的圣彼得堡艺术学院 (St. Petersburg Academy of Art) 学习。但是，像其他许多并不被俄国大学与学院接受的犹太人一样，由于学院所执行的配额制度，他被拒绝录取。因此，他沿着一条熟悉的路线去国外学习。在德国达姆施塔特，他获得了建筑工程的学位，并在第一次世界大战爆发时回到俄国。在革命前的那些年里，他又撤回至莫斯科的里加理工学院 (Riga Polytechnic Institute) 修习建筑学学位，并为莫斯科的建筑师鲍里斯·维里科夫斯基 (Boris Velikovskiy) 与罗曼·克莱恩 (Roma Klein) 工作。

在革命之后，利西茨基与其他犹太艺术家，如以萨加·里巴克 (Isaachar Ryback)，承担了为犹太民族志协会 (Jewish Ethnographic Society) 在第尼伯河岩 (Dnieper River) 的犹太会堂整理档案的任务。⁽⁴⁰⁾ 两人造访了近 200 座木制会堂，绘制平面图，拷贝壁画，并收集铭文题字。⁽⁴¹⁾ 对于利西茨基与其他犹太艺术家来说，对这些特定的犹太手工艺品的定义、归档与详细描述，是一项重要的政治行为，展现了俄国犹太人作为一种被压制的文化与寻求自我认同的事实。沙皇于 1915 年 7 月颁布禁止所有以希伯来文书写的出版活动，因为将其视为犹太人不忠的例子，利西茨基与里巴克迅速展开考察。当时，也正是哥萨克人在犹太人定居区

(39) 关于佩恩的传略与绘画图像，参见 Susan Tumarin Goodman 编，《一个世纪变迁中的俄国犹太艺术家，1890—1990》(*Russian Jewish Artists in a Century of Change, 1890—1990*)，Prestel, 1995，第 201—211 页。

(40) 学者们对于该考察开始于 1915 年或是 1916 年存在争议，因为利西茨基在于 1923 年发表在位于柏林的希伯来—意第绪杂志《石榴》上的一篇关于莫希列夫会堂的文章中并无特别说明。参见利西茨基，《莫希列夫会堂的回忆》(*The Mohilev Synagogue Reminiscences*)，1923，见彼得·尼斯贝特，《埃尔·利西茨基：1890—1941》，第 55—58 页。

(41) 由犹太民族志协会赞助的第一次考察发生于 1912 年，连同其他的许多东西，他们搜集了民间传说、歌谣、游戏、谚语以及历史上的手工艺品。这些材料被放置于一个由协会筹划建立的犹太博物馆中。1912 年的考察以及利西茨基与里巴克后来的考察，是对俄国独特的犹太文化进行定义与归档的更为宏大的尝试的一部分。参见阿夫拉姆·坎普夫 (Avram Kampf)，《20 世纪艺术中的犹太民族经验》(*Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century*)，Bergin and Garvey, 1984，第 17—18 页。关于利西茨基和里巴克考察的细目，见阿夫拉姆·坎普夫的《在俄国革命时期探索犹太风格》(*In Quest of the Jewish Style in the Era of the Russian Revolution*)，《犹太艺术杂志》(*Journal of Jewish Art*)，no.5,1978，第 51—55 页。

展开无数次大屠杀的时候。

在第一次世界大战爆发与1917年革命的短暂间隔中，由于俄国当局制定了将犹太人视为叛徒并加以攻击的官方政策，压力在不断增加。⁽⁴²⁾ 鉴于官方对犹太人的敌意，为了抵抗同化或灭绝，保留独立的犹太人身份成为至关重要的事。在一个不断变化的世界之中，对身份演变的理解也是非常重要的；因此，至少直到1920年代早期，俄国的犹太艺术家都在探索与寻求既能吸收最为当代与国际的艺术潮流，同时又能保留犹太性的一种艺术。⁽⁴³⁾

在回到俄国的1914年与革命爆发前的时间里，利西茨基也身处这一探索潮流之中。与其他犹太艺术家，如罗伯特·福尔克(Robert Falk)、内森·阿特曼(Nathan Altman)与约瑟夫·柴可夫(Joseph Chaikov)一样，利西茨基对当时西方先锋派艺术持有强烈的兴趣，并且采用不同于他对犹太会堂进行文献记录的方式。当夏加尔的绘画以犹太主题为中心时，像福尔克这样的艺术家却没有这么做，他是俄国最早的塞尚追随者之一。1916年11月，利西茨基在第五届“钻石大盗”展览上呈现出其作为俄国艺术家而不是犹太艺术家的特质。在这一时期，他既不是像未来主义者大卫·布尔柳克(David Burluk)那样的社会与民族同化主义者，也不是一个犹太民族主义者。与其他许多犹太艺术家一样，他也希望保持犹太人的艺术身份，同时又对更广阔的最时新的潮流与艺术进展深感兴趣。只要有可能包含两方面的元素，便没有必要因为选择其中一方面的元素而放弃另一方面。

(42) 参见H.H.本-萨森(H.H.Ben-Sasson)编，《犹太民族的历史》(*A History of the Jewish People*)，Harvard University Press, 1976, 第888—899页。现代时期的部分由S.埃廷格(S. Ettinger)撰写。

(43) 关于“犹太艺术”的相关辩论，可追溯到19世纪，参见阿夫拉姆·坎普夫的《在俄国革命时期探索犹太风格》，第48—75页；塞斯·L.沃立茨(Seth L. Wolitz)的《俄国犹太民族艺术的复兴》(*The Jewish National Art Renaissance in Russia*)，载于《传统与革命：俄国先锋派艺术中的犹太复兴，1912—1928》(*Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912—1928*)，卢斯·阿普特-加布里埃尔编，Israel Museum, 1987, 第21—42页；以及齐瓦·阿米塞·麦瑟尔(Ziva Amishai-Maisels)，《犹太人的觉醒：寻找民族身份》(*The Jewish Awakening: A Search for National Identity*)，载于《一个世纪变迁中的俄国犹太艺术家，1890—1990》(*Russian Jewish Artists in a Century of Change, 1890—1990*)，第54—70页。

1917年3月20日，在沙皇退位后不久，临时政府颁布法令，宣布所有种族和宗教的俄国人是平等的，因此犹太人成为了平等的公民。⁽⁴⁴⁾正是在这样一个充满希望的背景与犹太民族自治的乐观形势之下，利西茨基进行了他的第一本犹太书籍——《闲聊》(*Small Talk*)，也被称为《布拉格传奇》(*A Legend of Prague*)的设计。这本书于1917年春天在莫斯科出版了110册限量本，其中一些版本被用像犹太教经典卷轴的方式卷起，并放置于小木匣中。正如卢斯·阿普特-加布里埃尔(Ruth Apter-Gabriel)所指出的，利西茨基“创造了一本既旧又新的书，将犹太人的传统元素与现代形式相融合”。⁽⁴⁵⁾带着这个在其他方面也被充分讨论的项目⁽⁴⁶⁾，利西茨基开始他作为一名犹太书籍插画师的创作，在1917年至1919年间，他活跃地投入此项工作，并在随后的许多年中仍间或有相关创作。⁽⁴⁷⁾

尽管“十月革命”承诺缓解尼古拉斯二世针对犹太人的残酷大屠杀，但是各种犹太团体对此的回应却是复杂的。列宁在1913年的文章中明确指出，苏联共产党的最终目标是将所有的少数民族文化集结起来，融入共产主义社会。当时，托洛茨基(Trotsky)、斯维尔德洛夫斯克(Sverdlov)、季诺维也夫(Zinoviev)、加米涅夫(Kamenev)与拉杰克(Radek)等人活跃于共产党高层。像托洛茨基一样，大多数犹太共产党人只认为自己是俄国人，很多人甚至认为，俄国的民族性最终会完全被某种形式的国际文化所取代。⁽⁴⁸⁾

(44) 随着沙皇退位，俄国所有的犹太党派与组织开始策划一个犹太人大会，讨论民族权利与民族自治等命题，但是，这个大会由于德国军队的入侵与随后的“十月革命”，始终未能召开。

(45) 卢斯·阿普特-加布里埃尔，《埃尔·利西茨基的犹太艺术作品》，载于《传统与革命：俄国先锋派艺术中的犹太复兴，1912—1928》，阿普特-加布里埃尔编，第104页。

(46) 同上书，第104—105页；另参见伯豪斯的《埃尔·利西茨基》。

(47) 利西茨基认为1917—1920年是他参与犹太书籍设计的时期。参见《埃尔·利西茨基自传》(*Autobiography by El Lissitzky*)，1941年6月，载于《埃尔·利西茨基》，Galerie Gmurzynska，第88页。该条目简单列为“1917—1920犹太书籍”。

(48) 最终，党内的大部分犹太人领导人被非犹太人所取代。在整个1920年代，共产党内的犹太党员比例从1922年的5.2%降至1927年的4.3%，到1930年只剩3.8%。萨罗·巴伦(Salo Baron)，《沙皇与苏维埃政权下的俄国犹太人》(*The Russian Jew under Tsars and Soviets*)，第二版，第170—171页。

在革命之后，共产党的政策是尽可能地减少分裂主义的少数民族认同。1918年1月，共产党内成立了一个专管犹太人事务的人民委员部，来处理犹太民族问题。到了那年秋天，犹太组织通常被统称为“埃夫塞克西亚”（Evseksiya），犹太人创建了许多党派组织。1919年6月，“埃夫塞克西亚”的领导人之一塞缪尔·阿格斯基（Samuel Agursky）签署了一项法令，而约瑟夫·斯大林入选五人主席团并担任政委，废除了所有的犹太组织，将这些组织视为无产阶级与革命的敌人。新政府与犹太组织“埃夫塞克西亚”都反对犹太主义的实践，大部分犹太会堂被法令要求关闭，连同犹太民族志协会所建立的博物馆。犹太共产主义者谴责希伯来语，将其视为反革命的，就如同沙皇政府在第一次世界大战期间对它的攻击一样。尽管意第绪文化具有长期的优势，并且出于宗教的原因而不受威胁，但仅仅由于它与犹太身份的相关性，也很快面临被打压的境地。⁽⁴⁹⁾

就在犹太组织“埃夫塞克西亚”建立的短短几个月之后，在该组织加紧努力根除犹太分裂主义的所有迹象之前，文化联盟（Culture League）在基辅建立。它代表了一系列的犹太异族主义与社会主义倾向，支持使用意第绪语来发展犹太世俗文化。根据1919年11月文化联盟中央委员会发表的一份声明，文化联盟的目标是使用意第绪语言，采用犹太民族的形式，展现广大犹太群众的生命力量，和工人的精神力量与理想未来相和谐，创造新的意第绪世俗文化。⁽⁵⁰⁾但是，到1920年，犹太组织“埃夫塞克西亚”开始打压文化联盟，接管了它的出版社，切断了它的纸张供应，解散了它的中央委员会。到了这一年的年底，文化联盟正式投身于革命，并作为共产

(49) 犹太组织“埃夫塞克西亚”的角色，见诺拉·莱文（Nora Levin），《1917年以来苏联的犹太人》（*The Jews in the Soviet Union since 1917*），第1卷，《矛盾或生存》（*Paradox or Survival*），New York University，第46—119页。另可参阅巴伦，《沙皇与苏维埃政权下的俄国犹太人》，以及兹维·Y.吉特尔曼（Zvi Y. Gitelman），《犹太民族与苏维埃政治：苏联共产党中的犹太人，1917—1930》（*Jewish Nationality and Soviet Politics: The Jewish Sections of the CPSU, 1917—1930*），Princeton University, 1972。

(50) 《文化联盟，中央委员会出版的综述》，载于阿夫拉姆·坎普夫，《20世纪艺术中的犹太民族经验》，第206页。



图 1.7

利西茨基，《小山羊羔》，1919年。

主义组织继续运作。⁽⁵¹⁾ 利西茨基是文化联盟艺术部门的活跃成员，该部门为艺术家与他们的学生建立工作室和“艺术家园”，为一个展览收集绘画与雕塑作品，到1919年11月已经出版了一些平面设计作品，其中包括《小山羊羔》(The Goat Kid)，这是利西茨基用十个平版印刷物创作的复述逾越节故事的作品。⁽⁵²⁾ 这本书的插图艺术风格(图1.7)，以及1918年至1919年间利西茨基所完成的其他儿童书，显示了他对立体主义的改良，例证了俄国进步的犹太艺术家的艺术策略，即创造一种现代的民族艺术。⁽⁵³⁾ 一直到1919年，文化联盟艺术部门的成员共同致力于把犹太人的民族传统和更现代的关注点融合在一起，从而创造一种现代的犹太造型艺术。

(51) 关于文化联盟，见吉特尔曼，《犹太民族与苏维埃政治》，第274—276页；以及沃立茨，《俄国犹太民族艺术的复兴》，载于《传统与革命：俄国先锋派艺术中的犹太复兴，1912—1928》，第34—39页。

(52) 为了将利西茨基对犹太项目的参与和他对革命的热情融合起来，伯豪斯将作品《小山羊羔》解读为“革命终将取得最后胜利的寓言”，《埃尔·利西茨基》，第29页。这样的解读忽视了利西茨基可能对同时发生的犹太宗教与文化活动的被镇压采取消极回应的方式。

(53) 对于利西茨基为犹太儿童书所绘插图的解释，见卢斯·阿普特-加布里埃尔，《埃尔·利西茨基的犹太艺术作品》，载于《传统与革命：俄国先锋派艺术中的犹太文艺复兴，1912—1928》，第101—124页。

后来，其中的一些艺术家也产生了分歧，尤其是在纯粹抽象这一问题上，至少对于以萨加·里巴克和鲍里斯·阿伦森（Boris Aronson）来说，他们认为纯粹抽象无法“揭示生活情感”。⁽⁵⁴⁾然而，利西茨基并不赞同这一观点。

在政治上，利西茨基通过加入文化联盟和其他犹太出版机构来参与到犹太文化运动之中，这使他站在与犹太人民委员会、犹太组织“埃夫塞克西亚”成员相反的立场上，这些人认为犹太人首先必须将共产主义置于首位，将民族主义置于次要位置。在当时，总体来说，利西茨基的图书插图体现了少数民族文化认同的主张。

4

1917年8月，马克·夏加尔成为维捷布斯克的艺术委员，这是由阿纳托利·卢那察尔斯基（Anatoly Lunacharsky）任命的一个职位，卢那察尔斯基是人民启蒙委员会的领导人。位于犹太人定居区之内的维捷布斯克，拥有由许多犹太艺术家和知识分子组成，却又不完全由这些人所主导的文化氛围。夏加尔作为主要的犹太艺术家的身份，被最近出版的一本关于他的作品的著作所确认。他领导着维捷布斯克的大众艺术研究所，希望使学生们意识到先锋派的趋势，同时鼓励他们去开创一种现代的犹太风格。夏加尔带来的大部分教师都是犹太人，其中有罗伯特·福尔克、伊凡·普尼，还有利西茨基，他很可能于1919年春天从基辅抵达维捷布斯克，负责版画、建筑与平面艺术工作室。⁽⁵⁵⁾到了当年7月，学校一共有600名学生注

(54) 引自沃立茨，《俄国犹太民族艺术的复兴》，载于《传统与革命：俄国先锋派艺术中的犹太文艺复兴，1912—1928》，第35页。

(55) 关于夏加尔在大众艺术研究所中的角色，见 Ziva Amishai-Maisels, 《夏加尔与犹太复兴：中心或边缘？》（*Chagall and Jewish Revival: Center or Periphery?*），载于《传统与革命》，第84—87页。瓦西里·拉基京的观点则相反，并不强调大众艺术研究所中的犹太因素，而是提到当时聚集在夏加尔身边的人作为他的“犹太法典表现主义团体”。瓦西里·拉基京，《宇洛维斯小组在苏联的建设中，1917—1932》，O.A. 什维德科夫斯基编，Praeger, 1971，第26页。

册。⁽⁵⁶⁾ 利西茨基邀请至上主义运动的创始人卡西米尔·马列维奇来学校执教，他们可能一起做了一些事情。⁽⁵⁷⁾

当马列维奇于1919年9月抵达维捷布斯克时，他已经开始有了为至上主义酝酿社会氛围并组织活动与事件的初步计划。到了1920年初，在他的身边已经聚集起了一群教师与学生，这些人在大众艺术研究所中建立了自己的集体，并称之为“宇洛维斯小组”（UNOVIS，由“Utverditeli novogo iskusstva”首字母组成的缩略词，意思为“新艺术的确立者”）。⁽⁵⁸⁾

宇洛维斯小组在其他许多城市建立新的课程与分支机构。该小组成员将至上主义的观念应用到许多不同的艺术形式之中，从尼娜·柯岗（Nina Kogan）的芭蕾舞剧——随着移动的舞台布景，最终在舞台上形成一系列几何图形——到有轨电车上的装饰，以及为革命的周年庆典所创作的大规模室外装饰。将至上主义的形式应用到公共场所、剧院帘幕、茶杯与调料瓶、演讲者的讲坛，以及织物面料、墙纸、书籍封面的兴趣，成为宇洛维斯小组在维捷布斯克致力于将马列维奇的影响力扩展到社会层面的证据。利西茨基与马列维奇承担了为演讲坛、舞台帘幕、书籍封面和其他物品制作装饰的项目，尽管这其中几乎没有完整的作品，特别是利西茨基的许多海报都还处于设计草稿阶段，但仍可以被视为真正的宣传招贴作品。

(56) 约翰·鲍特（John Bowlit），《马列维奇与他的学生们》，《苏联杂志》（*Soviet Union*），no.5，第二部分，1978，第258页。

(57) 根据约翰·鲍特的研究，学校的校长薇拉·埃尔莫莱娃（Vera Ermolaeva），依照利西茨基的请求，邀请马列维奇来校任教。见约翰·鲍特，《马列维奇与他的学生们》，第258—259页。在一篇更早的文章中，拉基京曾简单提及埃尔莫莱娃邀请马列维奇，但并未提到利西茨基对这一决定的参与。见拉基京，《宇洛维斯小组在苏联的建设中，1917—1932》，第26页。

(58) 关于宇洛维斯小组，见鲍特，《马列维奇与他的学生们》，第256—286页，以及拉基京，《宇洛维斯小组在苏联的建设中，1917—1932》，第26—30页。《至上主义直线：马列维奇、苏叶庭、恰什尼克、利西茨基展览目录》（*The Suprematist Straight Line: Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitzky*），以及萨拉·博丁（Sarah Bodine），《宇洛维斯小组：艺术作为过程》（*Univis: Art as Process*），载于《伊利亚·G. 恰什尼克》（*Ilya Grigorevich Chashnik*），第26—31页。关于马列维奇在维捷布斯克时期最为详细的档案，包括宇洛维斯小组项目的许多摄影资料，见拉瑞莎·A. 扎多娃（Larissa A. Zhadova），《马列维奇：至上主义与现代艺术革命，1910—1930》，Thames and Hudson，1982。

利西茨基与宇洛维斯小组的从属关系，由于他对作为犹太艺术家的自我定义是开放的，因此可以有几种解释方式。一种是，将宇洛维斯小组对利西茨基的吸引力，视为他不再参与犹太艺术的标志，在此之后，至上主义为他提供了一条新的充满希望的道路。这种解释考虑到利西茨基在当时政府采取反犹太人行动时所做出的边缘化的与压抑的回应，可能使他对全身心地响应革命感到矛盾。但这并没有使利西茨基对革命产生矛盾心理，这还支持了他的“普朗”系列作品被解读为“革命终将会迎来”的社会乌托邦的标志，并且提示了他的《关于两个方块》一书可以解释为政治寓言。此外，还有另一种解释是，利西茨基作为宇洛维斯小组成员时期的作品，既不完全受他在犹太时期风格的约束，而且与他的犹太书籍插画也没有太紧密的关联。就像研究俄国犹太文化复兴的学者所指出的，许多犹太艺术家试图寻求将西方先锋艺术实践中的潮流融入他们的作品之中。⁽⁵⁹⁾ 我们可以假设利西茨基对至上主义的推崇并不意味着他对犹太身份的拒绝，因为对先锋派运动感兴趣并投身其中，这在犹太艺术家中有很多先例。利西茨基与马列维奇关系亲密，而不是与夏加尔关系亲密，这不应该被视为他在犹太艺术与俄国艺术之间所做的选择。我们也可以将其理解为犹太艺术家的一种不同方式。许多年轻学生与教师加入宇洛维斯小组，其中有尼娜·柯岗、伊利亚·恰什尼克 (Ilya Chashnik)、列弗·尤金 (Lev Iudin)、拉扎尔·希底结 (Lazar Khidekel)，他们也都是犹太人，但与利西茨基不同，他们之前并未活跃于犹太艺术的圈子。到了1920年，当政府与苏联共产党开始取缔文化联盟与其他犹太文化组织之后，犹太艺术家参与出版项目的机会不断减少。

因此，利西茨基也不可能像1918年到1919年间投身于犹太书籍插图项目那样，继续活跃地从事相关创作。但是，利西茨基仍继续保持与文化联盟的联系，同

(59) 见阿夫拉姆·坎普夫，《在俄国革命时期探索犹太风格》，第48—75页。伊格尔·戈罗斯托克 (Igor Golomistok)，《苏联艺术中的犹太人》(Jews in Soviet Art)，载于《苏联文化》(Soviet Culture)，杰克·米勒编，Transaction Books，第23—64页；沃立茨，《俄国先锋派艺术中的犹太复兴》，第21—42页；鲍特，《从定居区到对世界的重建》(From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World)，载于《传统与革命》，第43—60页。

时仍然作为宇洛维斯小组的成员。1920年2月至4月，由文化联盟赞助，在基辅举行的第一个也是最后一个犹太艺术展览中，他是十一位参与者之一，与柴可夫(Chaikov)、阿伦森(Aronson)、提斯勒(Tyshler)，还有其他人一起展出作品。由于内战，基辅与其他地方相对隔离，因此他的早期作品(不是“普朗”系列作品)，有可能在这个展览上展出。然而，说明这一点并不是要为“普朗”系列作品提供一个犹太语境，而是让大家认识到，利西茨基在这一时期仍然将自己定位为一个犹太艺术家，而不是一个同化主义者。

当时已经开始执行压制犹太文化自主性的政治行为，而在这一争论中，至关重要的是我们如何评价政治行为对利西茨基的艺术所产生的影响。1919年秋天，当他开始创作最终被命名为“普朗”的绘画作品时，马列维奇抵达维捷布斯克，文化联盟与其他犹太文化组织正处于组织活动的高峰期(图1.8)。但是，马列维奇无疑是利西茨基的新方向的动力。利西茨基不仅印刷了两本马列维奇的著作——1919年的《艺术新系统论》(*On New Systems in Art*)与1920年的《至上主义：34幅绘画作品》(*Suprematism: 34 Drawings*)，他还在自己的宣言中引用马列维奇的一些宗教性的修辞。但是，利西茨基的“普朗”系列作品在空间与形式上的复杂性，与马列维奇相对更简单的形式语言有很大的差别。⁽⁶⁰⁾ 利西茨基对空间的把握与多维的视角证明了他在建筑领域曾经受过的训练，这是马列维奇所不具备的构造形式的能力。同时，利西茨基从马列维奇身上学到了对于时间与空间的许多视觉表现形式。

在马列维奇1915年写的文章《从立体主义与未来主义到至上主义》中，这位年长的艺术家对艺术的形式结构提出了新的基础，“无关于形式与色彩的相互关系，也不建立在构图的审美基础之上”，而是建立在重量、速度和运动方向的基础上。⁽⁶¹⁾

(60) 彼得·尼斯贝特注意到利西茨基并未使用“Proun”这一术语，直到1920年底或1921年初。彼得·尼斯贝特，《埃尔·利西茨基：1890—1941》，第20页。

(61) 卡西米尔·马列维奇，《从立体主义与未来主义到至上主义》，载于K.S.马列维奇，《艺术论文集1915—1928》(*Essays on Art 1915—1928*)，第1卷，特勒尔斯·安德森编，第24页。

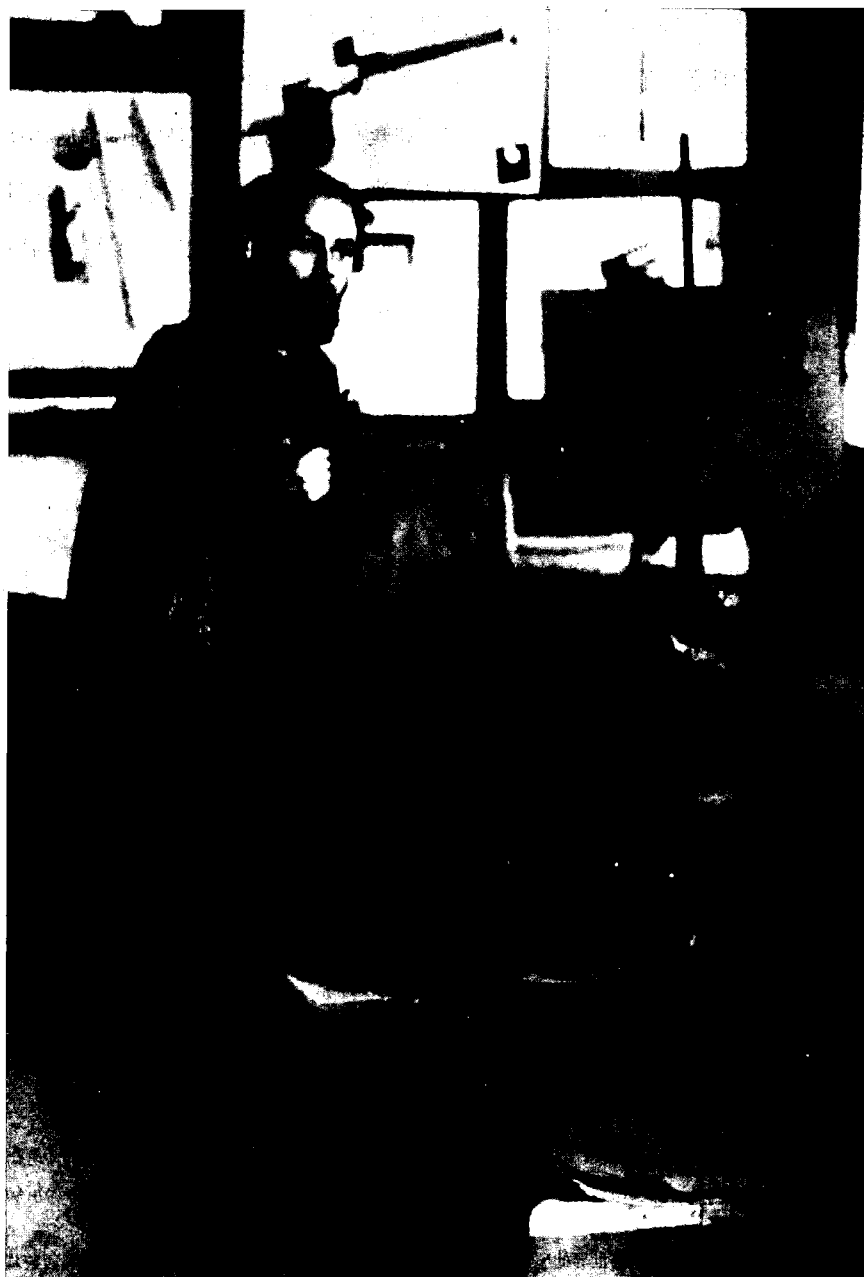


图 1.8

利西茨基在他位于维捷布斯克的工作室中，1919年。

这一定义上的转换来源于马列维奇对时间的兴趣，他将时间作为艺术表现的“第四维度”，这对利西茨基有至关重要的影响，他不再停滞于图像表面，而是转向了只有通过运动才能完全体验到的空间描述。⁽⁶²⁾ 观众必须在“普朗”作品周围前后移动，这是一个显现出多个轴向的过程。利西茨基在他的文章《“普朗”：不是世界的愿景，而是世界的现实》（*Proun: Not World Visions, But World Reality*）中表明这些与移动的联系：

我们将“普朗”设置为移动观赏的作品，并因此获得一系列预想中的轴向；我们站在它们之间，并将它们分开。⁽⁶³⁾

许多“普朗”系列作品既没有顶部也没有底部，它们在每一次倾斜时，画中的形式关系也会随之改变。在作品《普朗 23, no.6》（1919年，图 1.9）中，当观察者的位置发生变化时，那些原本向上的推力会变成向下的，从俯视的角度来观察那些稳定垂直的形式，会觉得它们似乎在空间中水平移动。实际上，对这些绘画的体验并不在于单一的瞬间，而是通过多种变化的角度。利西茨基实现了马列维奇所说的，然而马列维奇自己却并未实践过时间的“第四维度”。

利西茨基所有作品的核心是“视觉经济”的概念，这最早是从“普朗”作品中发展出来的。他写道：“‘普朗’是通过材料的经济结构方式来实现形式的创造与空间的控制，并被赋予新的价值。”⁽⁶⁴⁾ 为了达到这一经济性，他尝试将图形结构

(62) 关于利西茨基与“第四维度”，见琳达·达尔林普尔·亨德森（Linda Dalrymple Henderson），《现代艺术中的第四维度与非欧几里得几何学》（*The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*），第 294—299 页。

(63) 利西茨基，《“普朗”：不是世界的愿景，而是世界的现实》，见利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第 347 页。这篇文章发表于《风格》杂志（第 5 卷，第 6 号），1922 年 6 月。但是，在《风格》杂志中，副标题使用黑体字，与主标题分开，并且在一个新专栏中开始发表这篇文章。

(64) 同上。

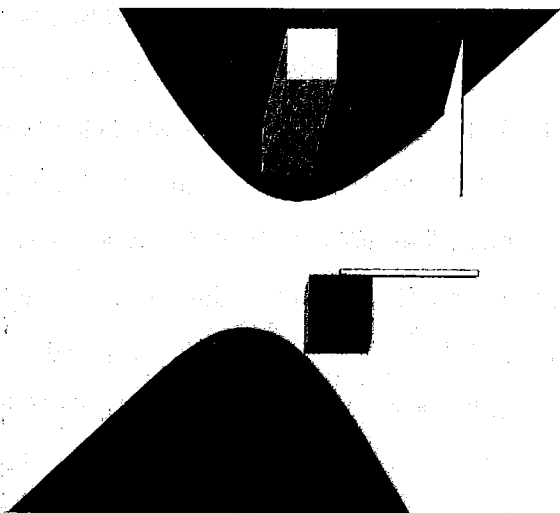


图 1.9

利西茨基，《“普朗” 23, no.6》，
1919 年。

简化为一组可以被人们普遍理解的基本元素。⁽⁶⁵⁾之所以强调这样的元素，源于利西茨基寻找一种可以表现超越个性或国籍的力量的意图。对他来说，正是这样的力量，“一种使所有人都羞愧后退的疯狂力量”，将会塑造新的世界。⁽⁶⁶⁾

尽管利西茨基拒绝将“普朗”系列作品与实用设计联系起来，但是，他对弗拉基米尔·塔特林将色彩视为物质表达的定义，比马列维奇将色彩视为生理感受的均衡的观点，更感兴趣。

(65) 1922 年 5 月 29 日—31 日在杜塞尔多夫举办的国际进步艺术家大会上，利西茨基与构成主义者国际联盟的其他成员一起提倡“表达方式的系统化”。利西茨基通过“元素与创造”完善了这一观念。在 1924 年他为瑞士建筑杂志 *ABC* 所写的一篇文章中，他主张，“通过这种方式，我们拥有了一系列的设计元素，它们必须被组织进分类列表之中，就像化学元素表一样……但是，光是这些元素的松散组合，就足以能够产生审美上的刺激……这更多地取决于它们之间的组合方式”。见《元素与创造》，载于利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第 350 页。

(66) 埃尔·利西茨基，《普朗（1920—1921）》，载于《埃尔·利西茨基》，第 71 页。该文章写在那篇发表于《风格》杂志的关于“普朗”系列作品的文章之前，篇幅更长一些。根据翻译者约翰·鲍特的观点，该文章约在 1920—1921 年分别写于维捷布斯克与莫斯科，并且可能是写于利西茨基 1921 年 9 月 23 日离开德国之前，是他在因库克发表演讲的基础。

在“普朗”系列作品中，不同平面的色彩创建了体积、透明度和不透明度等属性。通过前进或后退的块面，它们也定义了形式与观赏者之间的距离。利西茨基认为，在马列维奇对色彩的使用上，“至上主义彻底清除了绿色、橙色与紫罗兰等色调的个人主义，并向着黑色与白色进化”。如此，“我们就看到了集体力量的纯粹性”⁽⁶⁷⁾。

利西茨基将组织的强大力量归因为“普朗”，他写道：“当我们在彼此间的特定关系中引入一种空间类型的标记时，空虚、混沌、非自然，转变为空间，那就是：秩序、确定性、塑性造型 (Plastic Form)。”⁽⁶⁸⁾ “在各个独立部件之间的张力的平衡”⁽⁶⁹⁾，利西茨基用隐喻的方式来解决辩证法的问题，后来便引向了普遍的生命流动。⁽⁷⁰⁾

“普朗”是一种全新的绘画，能够使观看者更活跃地参与其中，因为它否定了固定的视角，并体现了元素之间秩序感极强的排列方式。虽然受至上主义的影响，但利西茨基却批评马列维奇的绘画未能实现这种参与性：

为了它的所有革命力量，至上主义的油画仍保留了图画的形式。就像任何博物馆中的油画一样，它有着特定的垂直的轴向，当它被用任何其他方式挂起的时候，看起来就像是侧面的，或是上下颠倒的。⁽⁷¹⁾

利西茨基对马列维奇的这一批评，加强了他认为“普朗”系列作品不仅仅是一幅画作的观点，这是构建一种新形式的必经之路。⁽⁷²⁾ 他并不期望观众能够欣赏“普

(67) 利西茨基，《普朗》，第 68 页。

(68) 利西茨基，《“普朗”：不是世界的愿景，而是世界的现实》，第 347 页。

(69) 同上。

(70) 见利西茨基，《意识形态的上层建筑》(Ideological Superstructure)，见利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第 375—377 页。

(71) 利西茨基，《普朗》，第 65 页。

(72) 同上书，第 60 页。当利西茨基与汉斯·阿尔普 (Hans Arp) 在 1925 年一起发表《艺术的主义》(The Isms of Art) 时，他们将“普朗”定义为“从绘画到建筑的转折点”。见埃尔·利西茨基与汉斯·阿尔普，《艺术的主义》，1925，第 11 页。

朗”系列作品，甚至不指望他们能从中获取信息，但他却希望观看者能被作品所感动。“艺术家的力量是创造目标”，他写道，“这是艺术家的自由，而这正是被科学家所否认的”⁽⁷³⁾。

罗德琴科为书报亭和建筑所创作的绘画建立在公共设施的概念之上，然而利西茨基的形式却不是。利西茨基并不认同唯生产论者“原始功利主义”的观点，正如他所说，他宣称艺术家最为重要的目标是：

我们必须注意到这一现实，即今天的艺术家满脑子都是在旗帜、海报、瓶罐盘碗以及服装面料一类的东西上面画画。那些被称为“艺术作品”的东西，在绝大多数情况下都与创造性的工作无关。⁽⁷⁴⁾

与其相反，利西茨基坚持的是物体上的力量能够指导人们的行动的信念。他将这一信念注入“普朗”系列作品，是对于空间中的形式关系的抽象表现，并赋予其反映乌托邦价值观的能力。在不止一个的实例中，利西茨基将形式的创造比喻为自然进化的过程，因此，这就意味着更高层次的存在。艺术创作是一种跟随“向前拓展的整体创造力的革命道路”的方式。⁽⁷⁵⁾

比起对主题的表现，“普朗”系列作品与感知经验更加具有相关性。与“绘画、雕塑与建筑有机体”组织的艺术家、建筑师不同，利西茨基认为“普朗”系列作品

(73) 利西茨基，《意识形态的上层建筑》，第348页。

(74) 利西茨基，《重构世界的至上主义》，第331页。利西茨基对应用艺术的轻视，与弗拉基米尔·塔特林在1920年发表的宣言，还有协助塔特林建设他的第三国际纪念塔的那些艺术家，形成了鲜明的对比。他们呼吁，“在我们创造一个新世界的工作中，建立能够刺激我们的发明创新的模型”。这些模型，不是在通向具有完美秩序的未来世界路途上作为标记，而是将会“号召生产者对在日常生活中遇到的各种形式进行控制的实践”。见弗拉基米尔·塔特林、T.夏皮罗 (T. Shapiro)、I.迈尔森 (I. Myerson)、帕维尔·维诺格拉多夫 (Pavel Vinogradov)，《前方的世界》(*The World Ahead of Us*) (1920)，载于《构成主义的传统》(*The Tradition of Constructivism*)，斯蒂芬·巴恩 (Stephen Bann) 编辑并作序，Viking Press, 1974，第11—14页。

(75) 利西茨基，《重构世界的至上主义》，第331页。

塑造建筑环境的价值，并不是通过对建筑的字面描述。在《重构世界的至上主义》中，他更多地表现出对城镇规划而不是对单体建筑的兴趣：

……因为我们有能力把握对于整个城镇的构想，胜任在任何时候、任何计划的建筑任务——时间与空间的节奏安排——完美而且简单地满足了新城镇的需要，不会像美国北部与南部的现代城镇那样出现混乱的布局，而是像蜂巢一样清晰且有逻辑性。在我们的绘画中处于显要位置的那些新元素，将被应用到整个仍在构建的世界，并将混凝土的粗糙、金属的平滑和玻璃的反射，转化为新生命的外膜。⁽⁷⁶⁾

正如彼得·尼斯贝特所指出的，利西茨基为“普朗”系列作品命名时，特意与建筑产生特殊的关联，如城镇、桥梁、拱，甚至莫斯科。⁽⁷⁷⁾虽然这些绘画中的形式有着建筑学的标题，但它们是利西茨基的形式语汇的一部分，也用于“普朗”系列的另一些与建筑毫无关联的作品。这引导我们将“普朗”系列作品视为高度抽象的构图，固定在一个空间中，这样的空间虽然不能被解读为建筑，却被一致地解读为关乎建筑的空间。例如，《“普朗”1E，城镇》草图（1919—1921，图 1.10）可能最接近于一个城镇的规划模型。一些矩形聚集在一个黑色方块的周围，黑色方块又置于一个圆形之上，对角的直线贯穿整个圆形。利西茨基选取了轴测透视法，这样做是将这些立方体理解为，为建筑提供了解读的可能性，但当我们的视线转向图像中那些更像抽象视觉构图的部分时，这种指涉性便消失了。在其他例子中，如《“普朗”1A，桥 I》（1919—1920，图 1.11），利西茨基将突出和明显的桥的形状

(76) 利西茨基，《重构世界的至上主义》，第 332 页。利西茨基乐观地将金属和玻璃视为意味着新生活的材料，这一观点可对比扎米亚京在《同一个国家的我们》（*We of the One State*）中的错位的描述，该作品也使用了相同的材料。

(77) 彼得·尼斯贝特，《埃尔·利西茨基：1890—1941》，第 20 页。

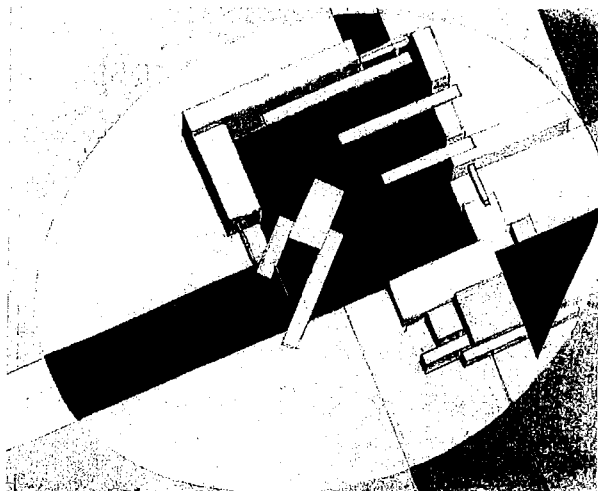


图 1.10

利西茨基，《“普朗” 1E，城镇》
草图，1919—1921 年。

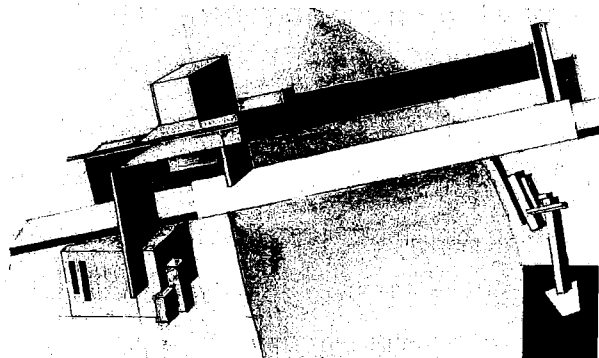


图 1.11

利西茨基，《“普朗” 1A，桥 I》
草图，1919—1920 年。

置于一个蓝色的曲面之上，既贴近它，又远离它。眼睛来回移动，寻找一个位置，从而得以确定视点，结果发现画面的视点不止一个。利西茨基辩证地声称：“普朗”系列作品不是非此即彼的，首先，它们是构建新形式的道路上的标记，随后，它们又变成了在绘画与建筑之间占据一定位置的物体。

这一概念化的定位，提示了对“普朗”系列作品的一种解读方式，将其视为对某一组织或秩序的隐喻，而不是可能建设的某种特定的建筑结构模型。

对于“普朗”系列作品的辩证式解读，与利西茨基当时作为一个犹太艺术家的处境是一致的，他在植根于特定的语言和视觉文化的犹太身份的特殊主义，和既被以至主义为代表的先进的先锋派艺术所吸引，又被秩序与和谐的未来世界所吸引的感性的普遍主义，这两者之间寻求定位。反思利西茨基的犹太身份，将其作为他在思考“普朗”系列作品时的促进因素，可能有助于解释这一组绘画作品为何没有清晰地表明其与革命的关系。利西茨基以建筑为参考，但没有让我们将“普朗”系列作品简单地解释为建筑物的模型。他确实将它们与未来联系起来，但他并没有将未来与革命联系起来。实际上，他指出，至上主义将取代共产主义，就像新证据取代旧证据一样。

于是，这个问题变成了至上主义如何使这个世界变成“真正完美的模型”⁽⁷⁸⁾。利西茨基认为这将产生精神化的效用，吸引人们“远离工作的支配和醉酒的感觉”⁽⁷⁹⁾。他并未明确表示新世界将会是什么样子，除了暗示人们会在比现在更高的层级上行动。可想而知，至上主义尝试通过一种具有变革能力的艺术来实现这种状态。这与利西茨基在“普朗”系列作品中所倾注的创造目标的力量相一致，展现清晰和有序的模式，从而使观看者去认知世界本身的相似情况。

在1919年与1920年，利西茨基有充分的理由将乌托邦的到来推迟至未来的某个时间点。当他很明显地受到马列维奇的影响，并且活跃地传播马列维奇思想的时候，也很有可能是马列维奇的抽象哲学和视觉系统为利西茨基提供了动力，推动他在不依赖共产主义革命作为唯一可能出路的情况下，去规划一个更好的未来世界。因此，利西茨基的乌托邦计划的模糊性，也可以理解为他对于自身革命立场的勉强定位。而参与宇洛维斯小组，对于利西茨基来说是保持开放的选择权的时刻，他保持等待与观望，从而避免陷入压抑自我身份的过程。因此，“普朗”系列作品成为

(78) 利西茨基，《重构世界的至上主义》，第334页。

(79) 同上。

利西茨基解决其对未来的矛盾心理的手段，他创造形式秩序的隐喻模型，但仍与他的同胞所定义的犹太艺术的可能性保持一致。这些作品也使他成为一名建筑师，并饶有成效地参与到对建筑物的隐喻活动之中。

5

利西茨基于1920年写作和设计的儿童故事《关于两个方块》，在形式与目的上，完全不同于亚历山大·贝诺伊斯 (Alexandre Benois) 在世纪之交所撰写的装饰华丽的多卷本《艺术世界》(*World of Art*)⁽⁸⁰⁾，它和那些由俄国未来主义者在革命之前所制作的便宜的手工图书也不一样。⁽⁸¹⁾ 尽管与那些昂贵的限量版图书相比，未来主义图书是广受大众欢迎的“解药”，但是它们并未像利西茨基在《关于两个方块》中所尝试的那样，从根本上改变读书行为与图书形态本身之间的关系。为了理解利西茨基将图书的理想概念看作是社会变革的载体，我们必须认识图书的核心位置，特别是犹太传统中的犹太教经典《摩西五经》(*Torah*)。对于犹太人来说，《摩西五经》是智慧之源和行动向导。

很显然，利西茨基创作儿童书的目的是引导读者们的行动。就像《摩西五经》

(80) 尽管利西茨基在1920年创作了《关于两个方块》，但该书在当时并未出版，直到1922年才在柏林出版。可参见传真版和随附的文章，见《更多〈关于两个方块〉》(*More about Two Squares*)，帕特里夏·雷林 (Patricia Railing), *Artist Bookworks*, 1990；另请参阅阿兰·博伊斯，《埃尔·利西茨基：阅读课》(*El Lissitzky: Reading Lessons*)，10月11日 (1979年冬)，第113—128页。

(81) 关于未来主义书籍设计的讨论，见以下著作：弗拉基米尔·马尔可夫 (Vladimir Markov)，《俄国未来主义：一段历史》(*Russian Futurism: A History*)；苏珊·康普顿 (Susan Compton)，《倒退的世界：俄国未来主义书籍，1912—1916》(*The World Backwards: Russian Futurist Books, 1912—1916*)；亚瑟·A.科恩 (Arthur A. Cohen)，《未来主义与构成主义：俄国与其他》(*Futurism and Constructivism: Russian and Other*)；盖尔·哈里森·罗曼 (Gail Harrison Roman)，《俄国先锋派图书的来龙去脉，1910—1932》(*The Ins and Outs of Russian Avant-Garde Books in Russia, 1910—1932*)；约翰·鲍特，《大众趣味的迎面一击：俄国先锋派的书籍艺术》(*A Slap in the Face of Public Taste: The Art of the Book and the Russian Avant-Garde*)。

一样，《关于两个方块》宣传包罗万象的理想，这是对一个新世界的构建。这本书的设计将犹太人对道德提升的热情和利西茨基对艺术在这方面发挥先知作用的希望结合了起来。

《关于两个方块》，利西茨基称之为“一个至上主义的故事”，是一个由六个图像或“构成”组成的叙事序列。它们讲述了一个黑色方块和一个红色方块从远处来到地球，并目睹了一场风暴使所有事物都飞崩离散的故事。在风暴之后，一个三维结构被置于黑色方块之上，并被红色方块覆盖。黑色方块往后撤退，但并不完全消失。这些图像中的空间不断变化，从第一幅图像的单一平面，发展为第二幅图像的多方向纵深空间，到第三、第四幅图像各种元素的混乱大爆炸，再到最后两幅图像又通过俯瞰的视角回归到一个平面。马列维奇创作于1915年的作品《背包男孩的绘画现实主义：四维空间中的大量色彩》(*Pictorial Realism of a Boy with a Knapsack: Color Masses in the Fourth Dimension*)，便是红色与黑色方块的先例，但這些“构成”本身的多元视角、平面与纵深空间、二维与三维的形状，以及强烈的对角轴线，和利西茨基的“普朗”系列作品有更为密切的关联。

与传统书籍一行行的水平文本和辅助插图截然不同，《关于两个方块》展示了基于图形语法的新的阅读方式。利西茨基大胆设计版式，采用混合字号的文字排版，以对角线的构图来安排视觉元素，使阅读者能够迅速从开头阅读到最后。他的一个目标是通过减少冗余的视觉元素来加快信息的接收；因此，他经常在多个单词中使用同一个字母。另一种实现形式统一的方式，则是他在封面设计中将语言和视觉符号混合使用，利用俄语“про”、数字“2”和红色方块形成《关于两个方块》的图书标题。(图 1.12) 通过这个封面，利西茨基明确了他的意图，即创建一个具有拓展的符号语汇的文本，而读者需要提高自身视觉素养才能理解这样的文本。

“图表”是利西茨基新语法的基础，他可以结合各种元素，从而形成不同的形式关系，最终得以实现高效的阅读。标题页便是一个很好的例子(图 1.13)，他

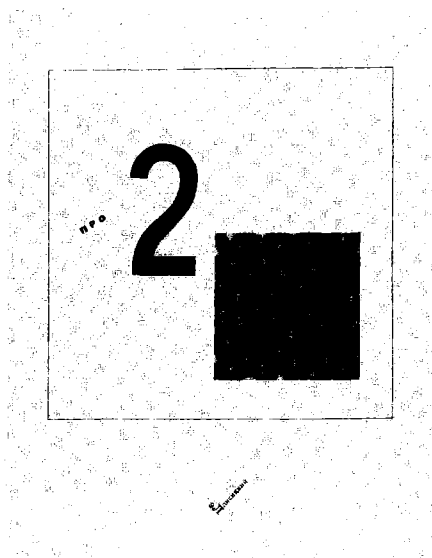


图 1.12

利西茨基，《关于两个方块》，1920—1922年。

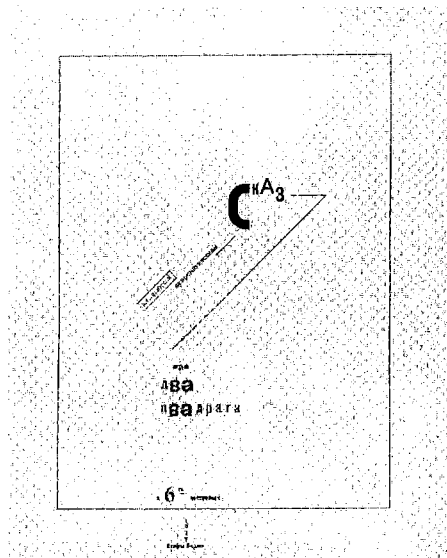


图 1.13

利西茨基，《关于两个方块》，标题页，1920—1922年。

将对角线转换为力的向量 (force vectors)，使眼睛从一组词语移向另一组词语。在1919年9月12日写给马列维奇的信中，利西茨基在头脑中的思想与页面上的词语集群之间画了一条平行线。

那些加强了思维秩序的字母和标点符号，都必须包含在我们的计算之中；那些线条的排列方式可能导致思维的集中，也必须有助于促进视线的集中。⁽⁸²⁾

他在写给读者的前言中便按这一意图来实践 (图 1.14)，在标题页的背面，是对一个句子的图解。从短语“Don't read” (不要阅读) 开始，一条直线向水平方向

(82) 埃尔·利西茨基，转引自 N.K. 卡德季耶夫 (N.K.Khardzhiev)，《埃尔·利西茨基：书籍设计师》(El Lissitzky: Book Designer)，载于利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第 384 页。

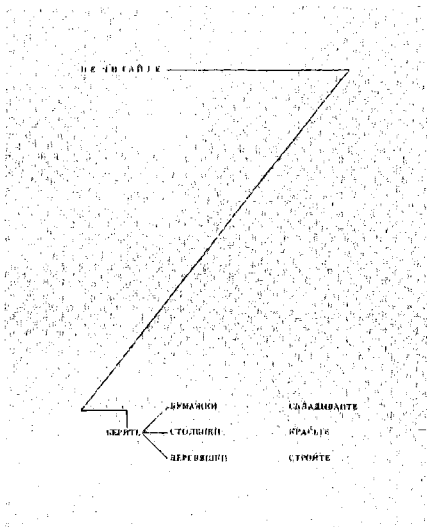


图 1.14

利西茨基，《不要阅读。拿起纸、连杆和长方块，然后出发、色彩、建筑》（*Don't read. Take paper, rods, blocks. Set them out, color, build.*）

延伸，在转角处折向左下角，再连接单词“Take”（将），接着拓展为三条短线，分别与“paper, rods, blocks”（纸、连杆、长方块）这三个词语连接。这一组词语的右边是短语“Set them out, color, build.”（出发、色彩、建筑）。这些短语引导读者展开阅读。带着强大的秩序，利西茨基以一种能够清晰地指示各要素重要性的方式，通过词语组合与空间布置来展现一组指令。

《关于两个方块》是利西茨基的第一件描述未来的“同步”之书，书中同时调适着词语的空间与时间维度——它的图像与声音，这使两者形成新的统一。这将引出下一步的影像，而且有证据表明，影像的观念在他对书籍新形式的思考中是很关键的。^{〔83〕}

〔83〕 利西茨基从一个游历俄国的德国年轻人那里，听说了瑞典人维京·艾格林（Viking Eggeling）于1920年进行的抽象电影实验，在他设计《关于两个方块》的时候，他可能想起过此事。“在和我谈及爱因斯坦与斯宾格勒时，他还提到了艾格林。他在巴伐利亚苏维埃共和国短暂停留时曾遇见艾格林。艾格林声称他已经发现了‘绝对’电影，他将继续进行实验，并希望从俄国人那里寻求支持。” 埃尔·利西茨基，《维京·艾格林》，载于埃尔·利西茨基，《“普朗”与云中城堡：文件、信札与文献》（转下页）

利西茨基的抱负是创造一种更为动态的书籍形式，以适应他在《由六个构成形成的两个方块的至上主义故事》（*Suprematist Story of Two Squares in Six Constructions*）中所灌注的弥塞亚气质。

他并没有提供简单的解释，然而，作为对文本的注解，实际上，他通过改变两个方块的形态与比例关系，混淆了进行单一解释的可能性。唯一确定的元素是那个红色方块在故事末尾作为艺术团体宇洛维斯小组的符号的识别性。但是，黑色方块也可以识别为马列维奇团体的符号。约翰·鲍特指出，这一小组的成员在他们的衣服上绣黑色方块。⁽⁸⁴⁾ 考虑到1915年至1920年间，马列维奇与宇洛维斯小组成员在不同语境之下对红色与黑色方块的使用，我们并没有找到单纯以色彩为基础，为红色或黑色方块赋予意义的确切支持。这一困难由于在一切物质飞离之前选择红色来代表地球，从而变得更为深重，黑色代表风暴，黑色还代表红色结构建立于其上的新大地。

这些方块在比例上的转换，也给原本简单的政治解读带来诸多不确定性。在第一幅“构成”（图 1.15）中，红色与黑色方块具有同样的尺寸，并且填充了整个图像。在第二幅“构成”（图 1.16）中，它们向地面靠近（只有通过利西茨基的附随文本才被指明），它们在与一个大得多的象征地球的圆产生关联时，保持了一定的比例。接下来，在风暴持续进行的过程中，红色方块变得比黑色方块大得多（图 1.17）；出现了一次对碰（图 1.18），接着，一个其中有一面是红色的小立方体出现在结构

（接上页）（*Proun and Wolkenbugel: Schriften, Briefe, Dokumente*），苏菲·利西茨基—库伯斯与简·利西茨基（Jen Lissitzky）编，第205页（马格林翻译）。1922年，利西茨基与艾格林在柏林见面。在载于 *Merz* 杂志第4期（1923年7月）的《版式地形学》（*Topography of Typography*）一文中，利西茨基提到了“连续的页面序列——电影放映机之书”。N.卡德季耶夫指出，“像艾格林一样，利西茨基希望通过电影摄影机的帮助，去解决视觉艺术中对于运动的再现问题”，《埃尔·利西茨基：书籍设计师》，第384—385页。

(84) 约翰·鲍特，《马列维奇与他的学生们》，第259页。提炼出红色与黑色方块的含义，并将这一观点在他写于1920年的书《至上主义：34幅绘画作品》的序言中进一步复杂化：“在其历史发展过程中，至上主义经历了三种状态：黑色、彩色与白色。”引自米尔卡·布利兹纳科夫（Milka Bliznakov），《建筑中的至上主义》（*Suprematism in Architecture*），《苏联杂志》，no.5，第2部分，1978年，第245页。

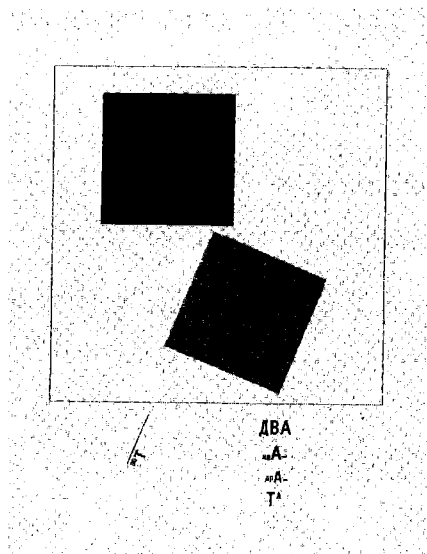


图 1.15

利西茨基，《“这是两个方块”》，《关于两个方块》，1920—1922年。

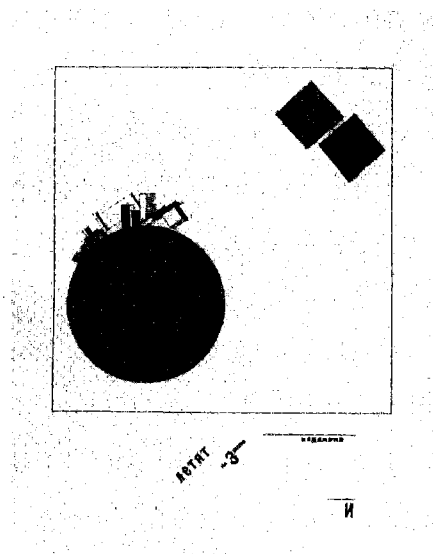


图 1.16

利西茨基，《“它们从远处飞向地球”》，《关于两个方块》，1920—1922年。

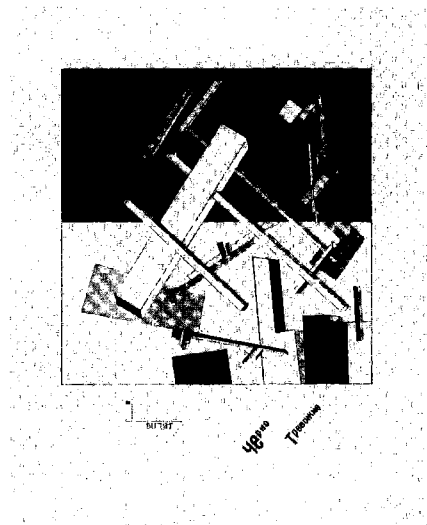


图 1.17

利西茨基，《看见黑色方块，发出警告》，《关于两个方块》，1920—1922年。

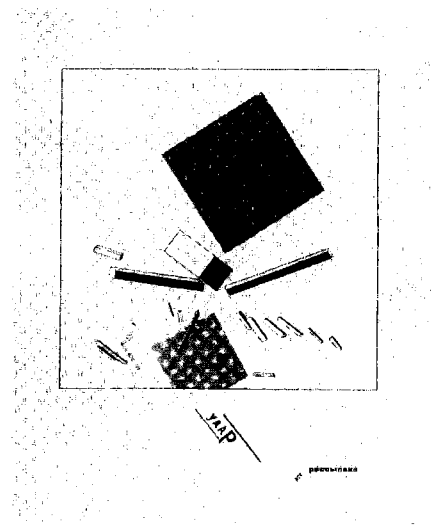


图 1.18

利西茨基，《碰撞，一切都分离四散》，《关于两个方块》，1920—1922年。



图 1.19

利西茨基，《在黑色方块上建立清晰的新结构》，《关于两个方块》，1920—1922年。

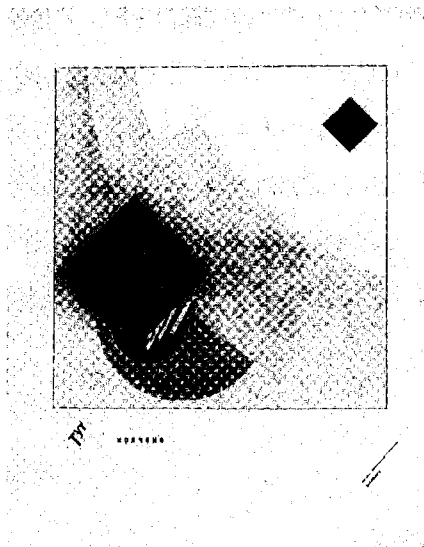


图 1.20

利西茨基，《结束，远去》，《关于两个方块》，1920—1922年。

的顶部，置于一个大面积的黑方块之上（图 1.19）。在最后的“构成”（图 1.20）中，黑色方块又转化为一个小得多的圆，一个大的红色方块盖在整个三维结构之上，一个很小的黑色方块徘徊悬停在图像边框的边沿，在这个位置上，我们看到它正飞向地球。

从空间上看，黑色与红色方块都来自地球以外的地方。它们见证了一场并不是由它们引起的风暴，然后，随着风暴过后，它们假设了自身与其他物体之间的关系。黑色方块成为一个新的红色的构成形式的支撑者。因此，尽管红色被置于黑色之上，但这两种色彩齐心协力，形成了一些新的事物。由于红色与黑色方块之间的互补关系，它们从地球之外出现在地球之上，并远离了风暴与其成因，那么，关于红色方块象征苏联共产党的政治解读便显得极不可能。红色与黑色方块很可能象征了至上主义的一些方面，但利西茨基并未表明这些。可能他只是想探讨一种新秩序

的到来，并将读者留在疑问之中，就像那些特殊的装置给人们所带来的感受。这与我的观点一致，“普朗”艺术的多义性是有意而为之的，这在《关于两个方块》作品中，比在它的诠释中更为显著，正是利西茨基建立了这种与读者间的联系。在故事的结尾，他转而表现一个直截了当的形式，并且奉劝读者，读者很可能是一个孩子，建议他走出去并建设一些东西。作为一个乌托邦式的对象，《关于两个方块》具有比将其作为诠释性解码的政治寓言更重要的意义，即将其作为一种有意图的工具。

6

虽然罗德琴科与利西茨基的乌托邦计划可以根据图洛斯基 (Turowski) 对唯物主义与唯心主义的区别来加以分辨，但尽管如此，他们还是实现了一个共同的功能，正如 H.J.N. 霍恩斯伯格 (H.J.N.Hornsburgh) 所指出的：

但是，乌托邦实践者还有另一个更为重要的角色，即响应号召并在社区生活中引入新的价值观。……在那些最早向社会引入价值观的头脑中，只有处于萌芽期的价值观才能发挥作用。于是，价值观通过以极端建议为中心的类比思维而建立起来。⁽⁸⁵⁾

除了他们共同关注的创造艺术价值之外，通过比较罗德琴科与利西茨基的项目，我们可以清楚地看到，两者在参与革命的程度有着明显的差别，这种差异塑造了他们作为艺术家的实践。罗德琴科是苏联共产党的明确支持者，尽管他所从事

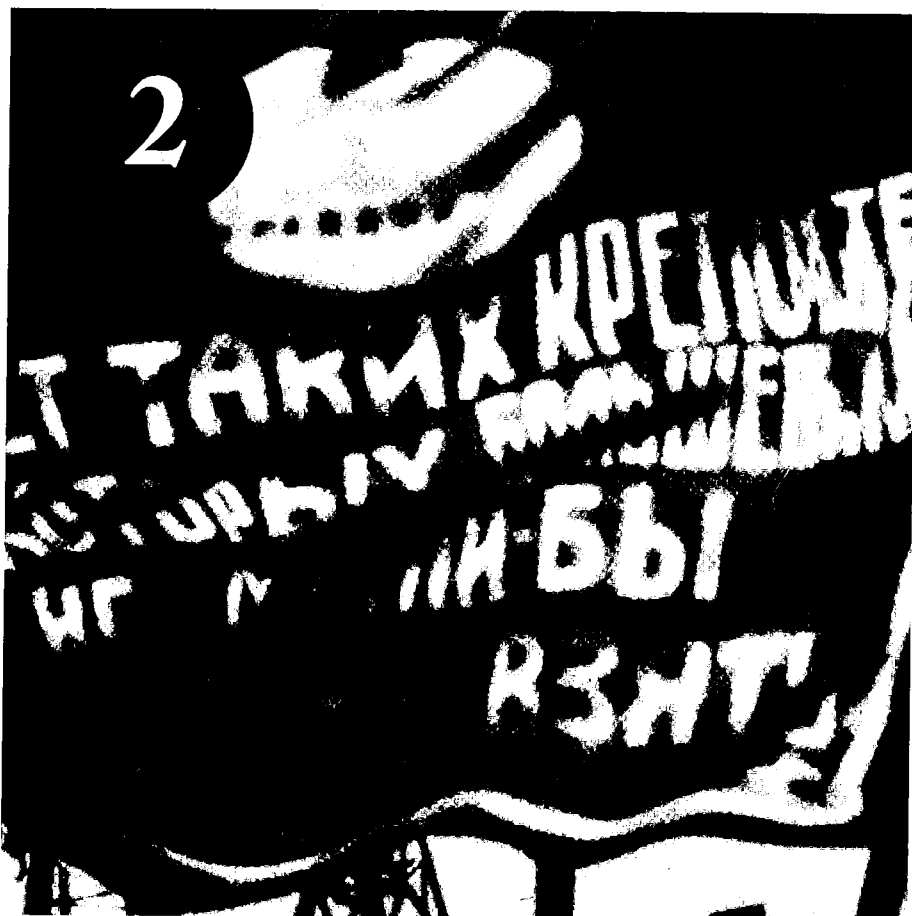
(85) H.J.N. 霍恩斯伯格，《乌托邦的关联性》(*The Relevance of the Utopian*)，载于《伦理》(*Ethics*)，67，第137页。

的艺术领域已经被从经济和社会政策的形成活动中移除。虽然是委托设计的结果，但是，我们可以明确地将他的书报亭和建筑项目解读为政治对象，尽管更深入的解读表明他对以中央集权来领导和组织苏联人民的生活仍持有信仰。与之相比，利西茨基作为一名犹太人，他陷入了一种矛盾的境遇，他希望革命能够摆脱沙皇统治，从而改善俄国犹太人的处境。因此，利西茨基的艺术中并没有罗德琴科所涉及的具体背景；相反，利西茨基将他对于新世界的观点推迟到未来的某个时间点，并对这个新世界将如何发展，保持着一种模棱两可的态度。

对于罗德琴科与利西茨基来说，在1917年至1921年这一时期，新的政治形式仍能让个人观点保持相对开放，但最终因为实际工作而放弃。两位艺术家都不得不从他们的乌托邦实践中提取与日常生活需要更加密切相关的价值。他们的乌托邦构想和他们作为设计师与教育者的后续工作，两者之间有着何种关联？对于罗德琴科来说，他为“绘画、雕塑与建筑有机体”组织设计的书报亭与建筑项目，以及他和学生们在1920年代为莫斯科的苏联设计学校——福库特马斯设计学院所做的产品与家具设计，两者具有形式上的连续性。以此作为基线，这些成为他后续的构成创作的基本元素。对于利西茨基来说，“普朗”系列作品与他后来作为出版物与展览设计师的工作之间的联系，更多的是建筑学上的联系，强调在二维或三维空间中各种形式的位置关系。

利西茨基对于革命的模糊态度与罗德琴科对于革命的肯定态度，再次确认了先锋派对苏联共产党取得胜利的回应并不是单一的，而且先锋派也没有形成共同的艺术轨迹去驱动苏联社会的稳定与重组。俄国内战时期的开放性终将结束，这是不可避免的，而先锋派的乌托邦想象将不得不接受日常生活领域的检验。尽管如此，对新社会的渴求成为罗德琴科和利西茨基的形式实验的养料，并成为他们余生中的一个遥不可及的目标。

第二章 德国构成主义：利西茨基与莫霍利-纳吉，
1922—1923



我们，今天已经成为具有各方面阶级斗争的必要性与条件的人，并且不认为让一个人在图画、音乐或诗歌中寻找乐趣是一件很重要的事。我们的首要任务，是通过我们的工作，尽快让那些还没有达到当代人类标准的人有能力去实现其标准。

——拉兹洛·莫霍利-纳吉，1922⁽¹⁾

我们正站在一个伟大的创造性时期的开端。很显然，在欧洲各地，资产阶级的顽固和反动与方向迷茫的俄国仍然非常强大。但是，所有那些仍食古不化的力量，最多只会推迟构建生活方式与公共工作的新形式的过程。

——埃尔·利西茨基与伊利亚·爱伦堡 (Ilya Ehrenberg)，1922⁽²⁾

遗憾的是，构成主义者实际上失败了——他们并没有实现既定的目标。在大多数情况下，他们仍然局限于传统的艺术领域。他们忘记了，通常来说，只有一种类型的构成主义者：工程师、焊工、木匠。归纳起来，就是技师。他们期望成为主导者，然而，最终表明，他们只是反映者。

——乔治·格罗兹 (George Grosz)，1925⁽³⁾

1

尽管德国构成主义的主要支持者——特奥·凡·杜斯伯格 (Theo van Doesburg)、

-
- (1) 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《关于新内容与新形式的问题》(On the Problem of New Content and New Form)，载于克里斯蒂娜·帕修斯 (Krisztina Passuth)，《莫霍利-纳吉》，Thames and Hudson，第286—287页。
 - (2) 埃尔·利西茨基与伊利亚·爱伦堡，《对俄罗斯的封锁即将结束》(The Blockade of Russia is Coming to an End)，载于《主题》杂志，1922年，转引于《构成主义的传统》，第55页。
 - (3) 乔治·格罗兹，《艺术正处于险境！》，载于乔治·格罗兹、约翰·哈特菲尔德、维兰德·赫茨费尔德，《艺术正处于险境》，保罗·格瑞尔翻译，Curbstone Press，第42页。

埃尔·利西茨基与拉兹洛·莫霍利-纳吉——想要创造一种意味着新客观价值的抽象艺术，但在1922—1923年构成主义的巅峰时期，他们与其他参与构成主义项目的艺术家对于这些价值应该是什么，持有不同的看法。⁽⁴⁾实际上，艺术家对于构成主义艺术的不同期望，以及艺术家所尝试的表达方式，是理解德国构成主义的核心。⁽⁵⁾他们所争议的焦点是，构成主义是否会改变整体的社会关系，还是仅仅在艺术领域运行的问题。因为构成主义艺术由各种抽象形式组成，它自身并不能代表艺术家的意图，因此得依靠上下文的推断与解释，而这样做有时又会遮蔽了作品本身。

德国是一个特别适合这场辩论的地方。尽管在第一次世界大战中战败，但德国还是一个拥有先进科学技术与一大批坚定地相信现代性的知识分子和实业家的国家。那些和构成主义艺术家一样倡导现代艺术的艺术家，也因此与“摒弃传统，塑造当代文化”这一更远大的志向相一致。

战争刚刚结束，德国便成为表现主义的沃土，达达与构成主义等其他先锋派运

-
- (4) 对凡·杜斯伯格、埃尔·利西茨基与拉兹洛·莫霍利-纳吉的艺术思想中的乌托邦思想的比较研究，见史蒂文·A. 迈巴赫，《视觉的整体性：特奥·凡·杜斯伯格、埃尔·利西茨基与拉兹洛·莫霍利-纳吉》。近期的更多关于利西茨基与莫霍利-纳吉将他们的构成主义理论化的解读，见丹尼尔·赫维茨，《构成主义的乌托邦游戏与理论》（*Constructivism's Utopian Game with Theory*），载于他的著作《制造理论/构建艺术：关于先锋派的权威性》（*Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*），University of Chicago Press，第61—92页。
- (5) 一段时间以来，学者们认为“构成主义”并不是指称一个在1920年代出现的统一的运动，而是涵盖了許多对于非具象形式的意义的不同界定。早期构成主义作家，如斯蒂芬·巴恩（Stephen Bann）便对比了俄国经验和国际构成主义的广泛运动。见《构成主义的传统》（*Tradition of Constructivism*），巴恩编辑。克里斯蒂娜·洛德在《俄国构成主义》（*Russian Constructivism*）的最后一章沿用了这一模型。在巴恩最近的一篇文章《俄国构成主义与它的欧洲回响》（*Russian Constructivism and Its European resonance*，载于《艺术进入生活：俄国构成主义，1914—1932》[*Art into Life: Russian Constructivism, 1914—1932*]），作者对俄国构成主义在西方形成影响的程度提出疑问。在巴恩和洛德之后，奥利弗·波塔（Oliver Botar）继续采用了“国际构成主义”这一名词，但他在这么做的时候也有些犹豫，因为他特别关注构成主义与1920年代匈牙利的先锋派。参见波塔，《构成主义、国际构成主义，以及匈牙利移民》（*Constructivism, International Constructivism, and the Hungarian Emigration*），载于《匈牙利先锋派，1914—1933》（*Hungarian Avant-Garde, 1914—1933*），约翰·基什编辑，Benton Museum of Art，1987，第90—98页。为补充波塔对匈牙利艺术家与构成主义的关注，我将德国作为构成主义项目的独特发展地，既不是俄国构成主义或其他构成主义的分支或延展，而是一个具有其自身问题的独立运动。

动也找到了据点。在欧洲，柏林是最具世界性的艺术中心之一，是西欧与东欧艺术家集聚的平台；柏林经营商赫沃斯·瓦尔登（Herwarth Walden）正在促进海外的艺术市场。除了柏林的画廊市场，像“十一月学社”和“艺术苏维埃”等活跃的艺术家组织都在策划展览和出版宣言，以便带来精神上与政治上的革新。

但是，构成主义者在有限的环境中展开战斗，雄心勃勃地声称他们的艺术是社会转型的灯塔。他们在先锋派杂志上发表文章与宣言，但只有少数艺术家与对其感兴趣的团体去阅读；他们在一些临时会议上的争论也只有同行才能看到。构成主义者们在德国文化圈的边缘，部分原因是他们大多数是外国人，作为局外人进入德国固有的文化情境。凡·杜斯伯格是荷兰人，莫霍利-纳吉是匈牙利人，而利西茨基则来自俄国，所有人都雄心勃勃地希望通过努力和战斗，在德国的文化前线获得认可。

莫霍利-纳吉是第一个来到德国的未来构成主义者。贝拉·库恩（Béla Kun）领导的短命的共产主义共和国，在1919年8月瓦解，几个月后他便离开了匈牙利。^{〔6〕}他在维也纳停留了几周时间，当时许多匈牙利艺术家都移民至该城市。关于他接着又前往柏林的原因，在他多年后回忆此事时有所谈及，“我对奥地利首都的巴洛克式建筑风格的兴趣，远远不如我对高度发达的德国工业技术的兴趣”^{〔7〕}。

〔6〕 在1920年初到达柏林之前，关于莫霍利-纳吉的生平信息，见克里斯蒂娜·帕修斯，《莫霍利-纳吉》。他的早年经历见拉兹洛·彼得（László Péter）的描述，《莫霍利-纳吉的青年时期》（*The Young Years of Moholy-Nagy*），载于《新匈牙利季刊》13，no.46（1972年夏季刊），第62—72页。关于库恩的政权，见鲁道夫·L.托克斯（Rudolf L. Tokés），《贝拉·库恩与匈牙利苏维埃共和国：在1918—1919革命中匈牙利共产党的起源与角色》（*Béla Kun and the Hungarian Soviet Republic: The Origins and Role of the Communist Party of Hungary in the Revolution of 1918—1919*），Praeger, 1967。

〔7〕 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《新视觉与一个艺术家的抽象观》（*The New Vision and Abstract of an Artist*），第72页。关于匈牙利艺术家向维也纳与德国移民的问题，在史蒂文·迈巴赫（Steven Mansbach）的《参与革命：匈牙利先锋派》（*Revolution engagements: The Hungarian Avant-Garde*）中有叙述，载于史蒂文·迈巴赫《立于暴风雨中：匈牙利先锋派画家，1908—1930》（*Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde, 1908—1930*），由理查德·V.韦斯特（Richard V. West）等人策划展览、编辑展品目录并撰写画册文章，第49—91页。另可见康登（Congdon），《流亡与社会思想：在德国与奥地利的匈牙利知识分子，1919—1933》（*Exile and Social Thought: Hungarian intellectuals in Germany and Austria, 1919—1933*），Princeton University Press，第139—176页。

莫霍利-纳吉在库恩政权中并未扮演任何活跃的角色，他在这一时期也没有将自己当作一名艺术家，他被拉约什·卡萨克 (Lajos Kassak) 的思想所吸引。拉约什·卡萨克当时是欧洲先锋派在匈牙利的主要发起人，也是包括《今日》(Today) 等许多重要杂志的创办人，但他自己的作品大部分原创性并不高。⁽⁸⁾ 莫霍利-纳吉所画的肖像画的紧张线条，让人想起拉约什·提罕尼 (Lajos Tihanyi)，他是“八人小组”艺术团体中的一名出色艺术家，而莫霍利-纳吉早期探索的一些更为形式化的结构，则让人想起桑德尔·波特伊克 (Sándor Bortnyik)，他是当时匈牙利艺术家中对抽象艺术感兴趣的少数人之一。莫霍利-纳吉认为在匈牙利的现代艺术家通过某些特定“基本”元素的组合来形成个人的视觉语言，并从中获得了真正的力量。出于这一想法，他做出一个重要的转变，即从主题性绘画转向将线条与带有象征意味的几何图形结合起来的作品。

与莫霍利-纳吉不同，凡·杜斯伯格在前往德国之前已经是一位成熟的艺术家与批评家。⁽⁹⁾ 他于1907年建立了风格派艺术团体与同名杂志。第二年，他与他的同仁在第一份宣言中声称要创造一种纯粹普遍的艺术形式，并形成“生活、艺术与文化”的统一体。⁽¹⁰⁾

在1921年之前，风格派的大部分创始成员便已经与凡·杜斯伯格分道扬镳，

(8) 关于卡萨克，见托马斯·斯特劳斯 (Tomas Straus)，《卡萨克：匈牙利艺术家对构成主义的贡献》(Ein Ungarischer Beitrag zum Konstruktivismus)，以及埃斯特·莱文格 (Esther Levinger)，《拉约什·卡萨克：〈今日〉杂志与新艺术家，1916—1925》，载于《构成主义者》(The Structurist)，25/26 (1985/1986)，第78—86页。

(9) 关于凡·杜斯伯格的生活，见朱斯特·波尤 (Joost Baljeu)，《特奥·凡·杜斯伯格》(Theo van Doesburg)，以及阿伦·多伊格 (Allan Doig)，《特奥·凡·杜斯伯格：绘画的建筑化，理论的实践化》(Theo van Doesburg: Painting into Architecture, Theory into Practice)。关于凡·杜斯伯格在风格派时期的早期活动，见卡尔·布洛特坎普 (Carel Blotkamp)，《特奥·凡·杜斯伯格》，见《风格派：造型的时期，1917—1922》(The Formative Years, 1917—1922)。关于凡·杜斯伯格创作项目的细节阅读，参见叶韦尔·凡·斯塔恩 (Ever van Straaten)，《特奥·凡·杜斯伯格：画家与建筑师》(Theo van Doesburg: Painter and Architect)。另可见塞·勒摩安 (Serge Lemoine) 编，《特奥·凡·杜斯伯格：绘画、建筑与理论》(Theo van Doesburg: Peinture, Architecture, Theorie)。

(10) 《风格派：宣言 I》，见《20世纪的建筑项目与宣言》(Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture)，乌尔里希·康拉德 (Ulrich Conrads) 编辑，第39页。

凡·杜斯伯格的强烈个性与教条观念使风格派内部产生分歧，他决定到国外继续推进风格派运动。他于1920年12月到达柏林，和包豪斯学校的创始人沃尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius）见面后，决定访问位于魏玛的包豪斯学校，并于1921年4月返回柏林，在那里定居。凡·杜斯伯格曾想在包豪斯担任教师，但并没有获得教职。退而求其次，他选择了与在那里所感受到的浪漫与怀旧的艺术倾向做斗争——他建立了一个工作室，并在1922年3月至7月期间开设讲授风格派原则的课程。他也继续编辑杂志和做公开演讲，进一步深化他对于新元素艺术语言的定义，以及它与当代世界的联系。^{〔11〕}

利西茨基于1921年12月离开俄国抵达柏林，比凡·杜斯伯格晚了一年。1921年初离开维捷布斯克市流行艺术学院之后，在去欧洲之前那一年的大部分时间中，利西茨基主要待在莫斯科。他在列宁建立的国家艺术与设计学校福库特马斯设计学院讲授“纪念性绘画与建筑”的课程；他还做了一系列的讲座，其中内容涉及“普朗”作品，还在因库克做讲座，而且很可能为共产国际的出版部门创作了一些作品。他在那一年年底前往柏林的路途中，在华沙短暂停留，与犹太艺术家亨里克·伯里维（Henrik Berlewi）见面。利西茨基在德国进行的多种活动，刚好与俄国国内战争的结束，以及列宁的新经济政策的启动处于同一时期，这时俄国暂时放弃了经济全面国有化的举措，允许私营经济发挥更大的作用。由于列宁新经济政策所形成的自由贸易环境，德国与俄国之间达成了和解的精神，尽管事实如此，共产国际的季诺维耶夫（Zinoviev）和其他苏维埃官员仍将德国视为国际无产阶级革命的下一个站点。

〔11〕 对于凡·杜斯伯格在德国时期的活动，见夏洛尔·艾克斯（Sjarel Ex），《“风格派”和德国，1918—1922：第一次接触》（*'De Stijl' und Deutschland 1918—1922: die Ersten Kontakte*），载于《构成主义国际创作协会，1922—1927：欧洲文化的乌托邦》（*Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922—1927: Utopien Für eine Europäische Kultur*），贝尔恩德·芬克莱（Bernd Finkeldey）、凯-尤威·亨肯（Kai-Uwe Henken）、玛丽亚·穆勒（Maria Müller）、雷纳·斯塔默（Rainer Stommer）等编，策划展览并编辑展览画册。关于魏玛的风格派课程，见凯-尤威·亨肯、雷纳·斯塔默，《凡·杜斯伯格在魏玛的风格派课程（1922）》（*De 'De Stijl'-Kurs von Theo van Doesburg in Weimar [1922]*），见同一卷本，第169—177页。

两个国家之间的和解气氛，使利西茨基对这一时期的革命缺乏清晰与坚定的支持。

在利西茨基和凡·杜斯伯格抵达德国之前，他们对于新艺术的思考与认识远比莫霍利－纳吉要深入得多。为了推动新的构成主义运动，他们最初的策略是在新的语境中推广之前的作品与思想。利西茨基在魏玛共和国新兴的科学技术价值中重新衡量了他的俄国作品，而凡·杜斯伯格则吸引了更多艺术家来参与他关于元素艺术（elemental art）的讨论，这些讨论指向了他离开荷兰之前所坚持的观点。

凡·杜斯伯格是构成主义在德国的第一个宣传者。在他于1921年至1923年在魏玛编辑的《风格》杂志中，他开始大费篇章地阐述构成主义的思想体系。其中的部分文章用德语、法语与荷兰语三种语言发表，他为一种新的客观的与通用的艺术提出自己的观点，还发表了汉斯·里希特（Hans Richter）、沃纳·格拉埃夫（Werner Graeff）、利西茨基和莫霍利－纳吉等与德国构成主义有所联系的艺术家的相关理论文章。

为了提倡一种客观、通用而且能够代表机器时代价值的表现形式，凡·杜斯伯格将艺术定义为对精神的表达，而不是对政治纲领的实现。在凡·杜斯伯格于1921年8月发表的《走向一个新的造型世界》的宣言中，他宣称：

我们只知道一件事，只有新精神的倡导者是真诚的。他们的愿望是纯粹的给予，不求报偿。他们出现在所有的民族中，所有的国家都有他们的身影。他们并不以欺骗性的辞令夸夸其谈，他们彼此之间并不以“兄长”“大师”“党派”相称。他们的语言是精神与心灵的语言，并且他们通过这样的方式来达成相互理解……心灵与精神的互通是一种内在的体验，无法转化为语言的表达。它并不是由音节的流动来形成的，而是由对造型的创造性行为与内在的或智性的力量所形成的，因此创造了一个全新的造型世界。^{〔12〕}

〔12〕 特奥·凡·杜斯伯格，《走向一个新的造型世界》（*Towards a Newly Shaped World*），载于波尤，《特奥·凡·杜斯伯格》，第113—114页。

凡·杜斯伯格反对资本家和社会主义者作为剥削者，他将自己对新的更好的世界的希望寄托于一个由艺术家组成的兄弟会，他们将通过对形式对象的创造来实践他们的力量。

凡·杜斯伯格在魏玛所做的一场名为《风格的意志》的演讲，与1921年他在德国耶拿和柏林的艺术协会的演讲一样，他描述了当代艺术的标准：确定性代替不确定性，开放性代替封闭性，清晰性代替模糊性，宗教力量代替宗教信仰与权威，真代替美，简洁代替复杂，关系代替形式，综合代替分析，逻辑的结构代替抒情的表现，机器制品代替手工艺品，创造性的设计代替模仿式的装饰，集体主义代替个人主义。⁽¹³⁾ 凡·杜斯伯格对于在包括建筑、文学、电影、音乐与造型艺术等各种不同艺术形式中探索以上品质与特性表现出极大的兴趣。⁽¹⁴⁾

但是，并不是凡·杜斯伯格，反而是其他艺术家——主要是利西茨基和莫霍利-纳吉，他们实际上才是做出体现构成主义争论作品的艺术家。因此，我们需要探索这些作品的制作方式，探讨这些艺术家在使自身适应新形势的过程中，是如何转变或调整他们的社会观念的。正是在他们坚定的信念与策略性的操作之间的相互作用，成为理解德国构成主义的关键。

2

1919年的某个时间，莫霍利-纳吉做出了从写实主义绘画到将带有象征元素、字母与数字、线和几何图形相结合的作品的重要转变，在他创作于1919年底与

(13) 特奥·凡·杜斯伯格，《风格的意志》(*The Will to Style*)，载于波尤，《特奥·凡·杜斯伯格》，第115—126页。该演讲发表于1922年2月与3月的《风格》杂志。

(14) 凡·杜斯伯格的这一兴趣体现在《风格》杂志的早期文章，如他发表的关于汉斯·里希特和维克·艾格林的抽象电影，以及关于格里特·里特维尔德的线性和平面家具的文章。他很快开始编辑该杂志关于利西茨基的革新性视觉读本《关于两个方块》的合刊。

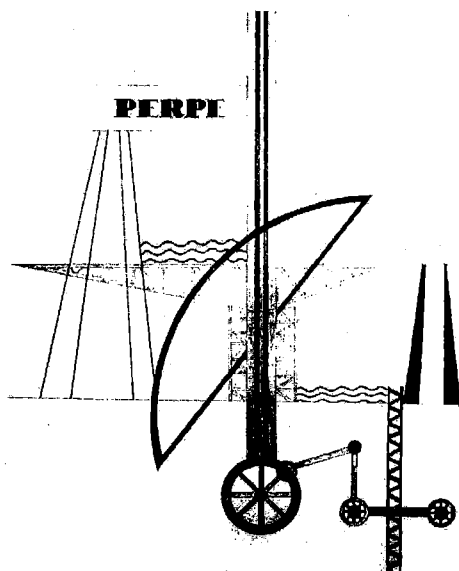


图 2.1

《无穷动》，莫霍利-纳吉，1919年。

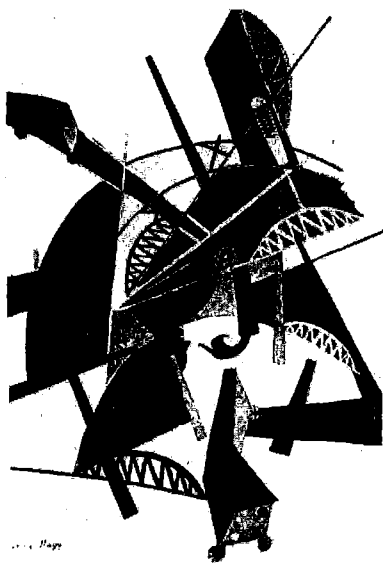


图 2.2

《桥梁》，莫霍利-纳吉，1920年。

1920年的绘画与素描中，技术是最主要的主题。《无穷动》(Perpe, 图 2.1) 是一幅创作于 1919 年的水粉画，该作品是莫霍利-纳吉描绘非写实作品特性的第一批图像中的一幅，展示了具有简洁性的几何结构。在这里，莫霍利-纳吉开始构造像机械一样的对象，而不是从已知的工业技术符号中去加以抽象。他描绘了齿轮的图形和现代工业环境的图像——桥梁的形状，以及象征延伸并在远处消失的马路与铁轨的直线，并且将两者结合在一起。《无穷动》实际上是一幅图像蒙太奇——机器、桥梁，以及铁轨或马路——意味着运动。

莫霍利-纳吉在《桥梁》(Bridge, 图 2.2) 作品中继续发展这一观念。这是一幅创作于 1920 年的油画，具有他早期作品所呈现的密集性，但他运用了形状——局部的圆形、三角形和梯形，并对这些图形施以具有强烈表现力的色彩，来代替原

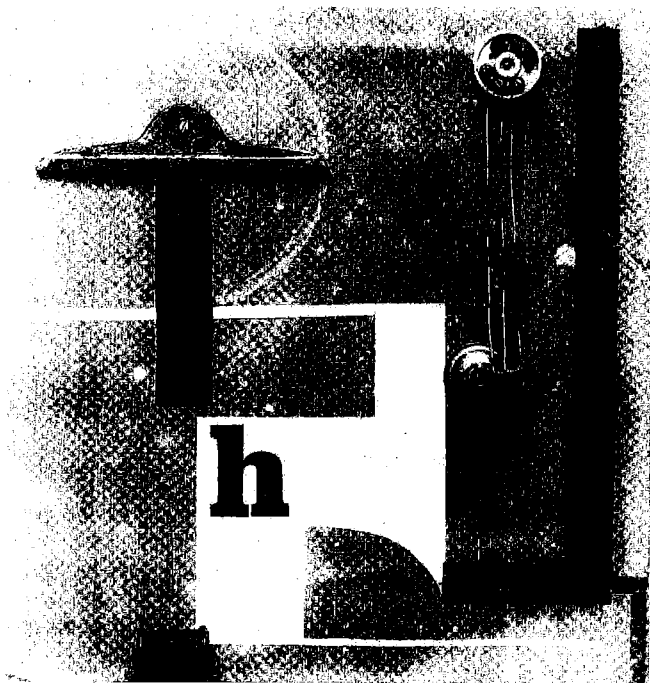


图 2.3

《h 构成》，莫霍利-纳吉，
1921 年。

先作品中那些密集的线条。莫霍利-纳吉并没有对《桥梁》中的画面要素采取有序的排布，而是开始探索在空间中的三维形状的布局问题。

1920 年与 1921 年，他以制作像机械一样的物件作为工作的核心，例如《拼贴 R》(Collage R)、《运动》(Movement)、《大转盘》(The Big Wheel)、《和平的机器正在吞噬它自己》(The Peace Machine Devouring Itself)。莫霍利-纳吉在这些图像中对机器的处理方式显得机智而诙谐，具有某种达达的味道。在《达达拼贴》(Dada Collage, 1920) 中，他像创作《无穷动》那样，把由仔细描画的衬线字体所组成的词语碎片拼合起来，但他又使字体的形状更加接近于曲线与直线的形式构成。

字母在莫霍利-纳吉的带有物象的构成作品中也是很关键的，例如《h 构成》(h Construction, 图 2.3)。这些作品“并不是采用摄影的眼光来呈现其对于现实世

界的投射，而是一些全新的结构，采用我自己的机械技术，对拆卸的部件进行重新组合”^{〔15〕}。为了创作这些构成作品，莫霍利－纳吉粘贴和固定了钉子、螺丝、丁字尺等部件，以及木板上的机械零件，他还在这一构成上进行涂绘。尽管这些作品很容易让人回想起库尔特·施维特斯（Kurt Schwitters）关于现成品的拼贴，但这些作品也激发了莫霍利－纳吉对于探究光线与色彩属性的兴趣，成为他创作非写实绘画时所关注的中心。几年之后，当他反思这一批作品时，他写道：

在我看来，我可以通过这样的方式——正面或是侧面，再加上更加强烈的色彩效果，来产生真正的空间衔接。光线落在那些构成的实体物件之上，从而使色彩比任何绘画组合都显得更加生动。我计划做一些三维的集合艺术，构成采用玻璃和金属来制作。洒满光线后，我认为它们将会带来最强有力的和谐。为了尝试画出这类“玻璃”建筑的草图，我想到了透明度。^{〔16〕}

莫霍利－纳吉对于空间衔接的认识与理解，促使他去研究深度空间中的形式问题。起初，他在绘画作品中探索，在那之后很快便影响了他的金属构成。《玻璃建筑Ⅲ》（*Glass Architecture Ⅲ*，1921—1922，图 2.4）展现了他早期对通过光线与色彩来进行空间定义的兴趣。随后，他就这一作品与其他相似的图像谈了他的看法：

从记录的必要性中解放出来，是这些创作的起源。我想要限制所有可能扰乱其清晰性的要素——相比之下，举例来说，康定斯基的绘画，有些时候便会使

〔15〕 莫霍利－纳吉，《新视觉与一个艺术家的抽象观》，第 72 页。

〔16〕 同上。

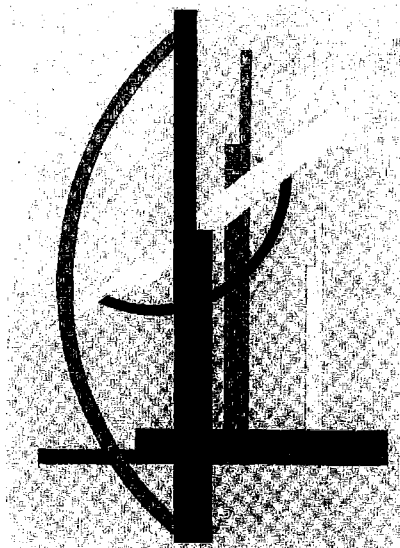


图 2.4

《玻璃建筑 III》，莫霍利-纳吉，1921—1922 年。

我想起海底世界。^{〔17〕}

1921 年是莫霍利-纳吉在创作上发生转变的一年。他继续采用支架与轮子等具有指称意味的元素来发展技术主题，也同样使用字母与数字；与此同时，他制作了一批绘画作品，像《红色拼贴》（*Red Collage*）、《红色十字与白色空间》（*Red Cross with White Spheres*），这些作品已经脱离了他在那一年早期作品里所热衷运用的自行车、田地，以及其他各种工业物品的关联性。这些新作品展现了他致力于对色彩、空间、照明度和透明度的积极探索。

〔17〕 莫霍利-纳吉，《新视觉与一个艺术家的抽象观》，第 75 页。利西茨基也批评康定斯基绘画中那些无定形的形态。他在为 *Yeshch* 杂志撰写的文章中，回顾了 1922 年康定斯基在德国的一个展览，他写道：“明确的几何形式实际上与扩散在方形油画布面上的植物糅合在一起。但它们淹没在色彩之中，以至于无法在混乱中建立秩序。” 埃尔·利西茨基，《柏林的展览》，载于利西茨基·库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第 346 页。

莫霍利－纳吉对德国当时关于新的非写实艺术的新兴话题的第一个贡献，是他与其他三位艺术家——德国人拉乌尔·豪斯曼（Raoul Hausmann）、瑞士人汉斯·阿普（Hans Arp）、俄国人伊凡·普尼（Ivan Puni），共同撰写了宣言《呼唤元素主义艺术》（*A Call to Elementarist Art*），由特奥·凡·杜斯伯格于1921年底发表于《风格》杂志。这些作者赞同凡·杜斯伯格的观点，认为艺术是前所未有的东西，它表达了时代的精神。莫霍利－纳吉和他的同伴使用“元素主义艺术”这一术语，将其定义为“从有用和美中解放出来的一些纯粹的东西，是每个人身上都可能出现的元素”^{〔18〕}。他们呼吁一种能够表达具有内在普遍性与精神上的感觉的艺术。与此同时，艺术作品被剥离成能够表现那种感觉的形式元素。这一宣言将艺术从任何政治项目的联盟中剥离出来，将其定义为一种由当代生活的力量所塑造的内在价值的表现。该宣言呼吁一种超越具体德语境的新艺术形式，并将其框定在凡·杜斯伯格建立的国际性艺术家组织的宏伟目标中，艺术家将宣传一种独立于政治对象的全新的形式语言。

虽然《呼唤元素主义艺术》为《风格》杂志的读者将艺术与政治项目的需求清晰地分离开来，但埃尔诺·卡拉伊（Ernö Kállai）——和莫霍利－纳吉大概在同一时期到德国的匈牙利批评家，他在一个月前已经将莫霍利－纳吉的作品刊登在匈牙利语的流亡杂志《今日》——持不同的论点。^{〔19〕}卡拉伊的文章展现了他尝试将莫霍利－纳吉的绘画放入他自己对当代艺术形式的评价标准之中，文章里的一些观点对他后来关于德国出版物中的构成主义的写作很有贡献。^{〔20〕}

尽管卡拉伊反对将艺术简单地用作“道德和社会批判的致命武器”，但当他

〔18〕 拉乌尔·豪斯曼、汉斯·阿普、伊凡·普尼和莫霍利－纳吉，《呼唤元素主义艺术》，《风格》4，no.12，1921，第156页（马格林翻译）。

〔19〕 埃尔诺·卡拉伊，《莫霍利－纳吉》，载于帕修斯（Passuth），《莫霍利－纳吉》，第412—413页。

〔20〕 卡拉伊的构成主义理论的发展，见伊娃·弗加克斯（Eva Forgács），《埃尔诺·卡拉伊的构成主义理论》，载于《互动：魏玛共和国的匈牙利先锋派》（*Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*），胡伯图斯·加斯纳编辑，Jonas Verlag，第158—163页。

谈到“资产阶级自由企业的彻底摧毁性的自私本能”时，他还是表达了强烈的反资本主义情绪。⁽²¹⁾ 他声称莫霍利-纳吉的艺术既不反对也不支持这种本能，他将这些作品称为“无政府主义”。卡拉伊的文章以这样的字句结尾，“越过当前的问题特性，莫霍利-纳吉宣称法律和自由将照亮无限的未来前景”⁽²²⁾。

参照卡拉伊的观点，莫霍利-纳吉的艺术寓言式地反映了理想化的未来，他眼中的未来具有自由和秩序的品质，其作品并不反映问题重重的现在。“色彩通过它们自身的强烈对比和彼此之间的冲突，从而发展出自己的形式；形式的衔接可能最简单的”，他写道，“然而，空间为心灵的白板留出地方，在形式背后组成了单一、宽广而抽象的墙，艺术家将其对人类文明活动塑造未来力量的信念，用宝石般的警句写在墙上”⁽²³⁾。

卡拉伊对于通过视觉隐喻的力量来改变人类的生活，抱有极大的信念。因此，他反对让艺术去承担政治项目的责任。尽管他倾向不同于资产阶级资本主义的社会系统，但没有比这更好的选择，因此，他认为莫霍利-纳吉的作品有一种颇具远见的品质，但并没有将其与社会转型的具体过程联系起来。从他的文章中，我们可以看到卡拉伊开始发展他自己对艺术的观点，他将艺术视为一种能够通过富有力量的图像来唤醒公众意识的隐喻。后来，在他评论莫霍利-纳吉和利西茨基的作品时，延续了这一观点。

尽管卡拉伊将莫霍利-纳吉定位在立体主义和达达的边缘，然而莫霍利-纳吉却在创作中进一步远离对象征元素的戏剧性操控，转而处理更为抽象的形式在空间中的组织。他于德国举办的首个主要展览中展示的作品——曾与他的同事匈牙利艺术家拉斯洛·佩里 1922 年 2 月在赫尔瓦特·瓦尔登的风暴画廊分享——便呈现出他正处于创作发展的过渡阶段。许多绘画和素描作品，如《图像 E》(*E Picture*)、

(21) 埃尔诺·卡拉伊，《莫霍利-纳吉》，第 412 页。

(22) 同上书，第 413 页。

(23) 同上。

《大铁路》(*Large Railway Painting*)、《大齿轮》(*The Great Wheel*)、《大型建设工地》(*Large Field with Construction*)，都创作于1920年至1921年间，引用了字母形式或参照已知的物件。但是，像《白上之白》(*White on White*)或《黑、白、灰》(*White, Black, Gray*)等作品就没有这样的引用，就像由木头和金属所做的雕塑一样。⁽²⁴⁾《镍的构成》(*Nikel Construction*, 1921, 图 2.5)和当时俄国的雕塑作品在很多方面有着相似之处，但是莫霍利-纳吉并没有特意将对工业材料的处理视为他作品的基础。⁽²⁵⁾对他来说，艺术是一种表现当代工业文化的品质的方式，它的功能是显示价值，而不是为实用物品提供制作模型。因此，正如卡拉伊在文章中所体现的那样，莫霍利-纳吉的艺术对理想化的解读保持了开放性。⁽²⁶⁾

(24) 见目录，《莫霍利-纳吉与佩里：风暴画廊展览概述》，柏林，风暴画廊，1922。在为《主题》杂志写的一篇关于莫霍利展览的评论中，利西茨基指出：“莫霍利-纳吉已经超越了德国的表现主义，并且正在努力实现有组织的行动。不同于像水母一样的德国非具象绘画，莫霍利-纳吉与佩里的作品凭借清晰的几何图形（原文）脱颖而出。他们正在从画布上的构图转变为在空间与材料中的构成创作。”利西茨基，《柏林的展览》，载于库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第345页。

(25) 苏联艺术家，如康斯坦丁·麦当斯基 (Konstantin)，他的金属雕塑和莫霍利-纳吉的作品具有相似性，并且大约创作于同一时期，他们都关注在物质层面上进行形式的探索。在1921年末莫斯科因库克讨论的语境之中，提出关于艺术的实用性问题，这一问题的解决方案为功能性物件的设计做了一些准备。但是，莫霍利-纳吉并不打算将他的作品解读为对材料的组织。他通过艺术家贝拉·尤茨 (Uitz) 了解到当时俄国艺术的新趋势，贝拉在1921年初被匈牙利共产党派到莫斯科参加第三共产国际的会议，又在那年秋季访问柏林。奥利弗·博塔 (Oliver Botar) 认为尤茨给莫霍利-纳吉和其他在柏林的匈牙利艺术家带来了俄国构成主义的消息，比埃尔·利西茨基和拿姆·加波 (Naum Gabo) 都要早，这两人分别于1921年2月和1922年夏天到柏林。参阅博塔，《构成主义、国际构成主义和匈牙利移民》，第95页。莫霍利-纳吉应该也听说了俄国艺术发展的情况，包括因库克关于构成和构图的讨论，通过他的朋友阿尔弗雷德·凯梅尼 (Alfréd Kemény)，他作为共产主义青年国际组织的代表，从布达佩斯被派去莫斯科，和尤茨一样，参加共产国际会议。在莫斯科时，凯梅尼于1921年底在因库克发表了多次演讲。见阿尔弗雷德·凯梅尼，《因库克中的演讲和讨论，于1921年的莫斯科》(*Vorträge und Diskussionen am 'Institut für Künstlerische Kultur' [INChUK], Moskau 1921*)，载于《互动》(*Wechselwirkungen*)，加斯纳 (Gassner) 编，第226—230页。

(26) 唯心主义和唯物主义文本之间的区别，指出了在断定俄国和德国兴起的新的非具象艺术的意义时，不同的批判式解读所具有的重要性。

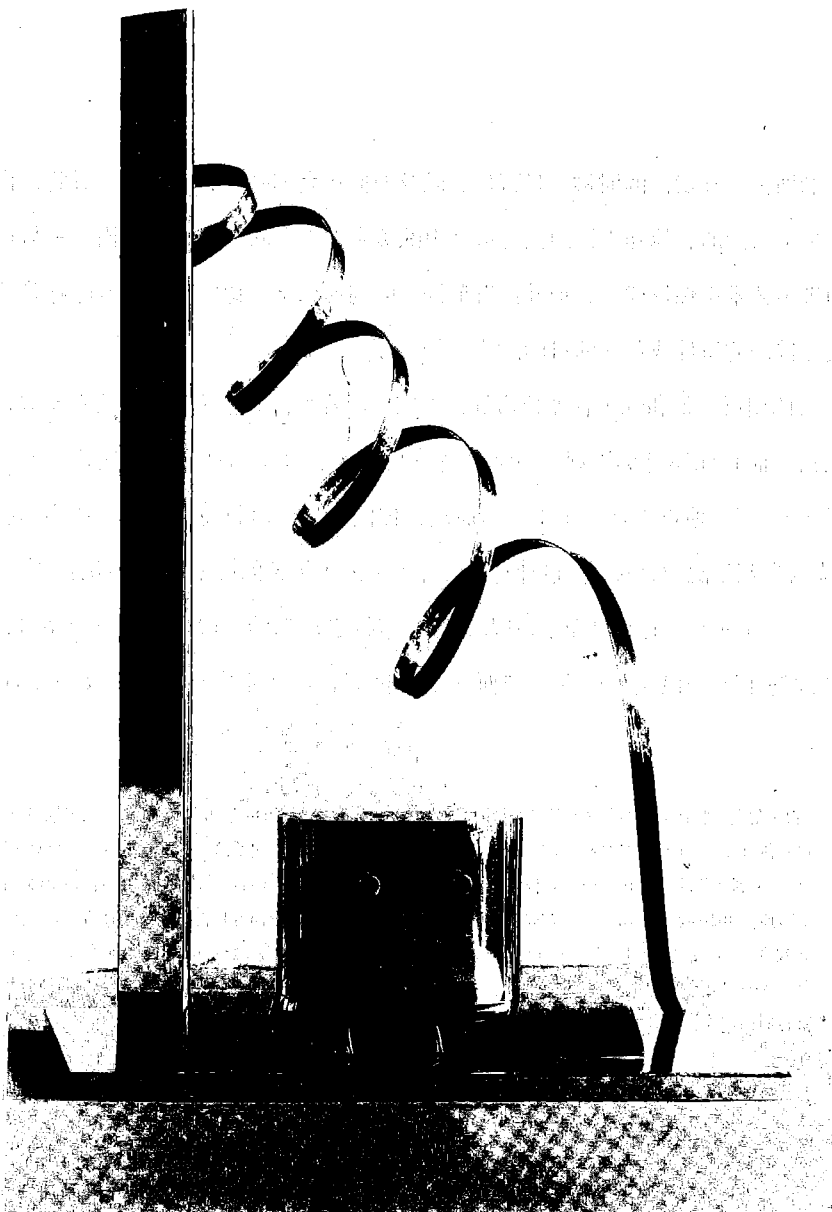


图 2.5

《镍的构成》，莫霍利-纳吉，1921年。

3

利西茨基在德国的时候，是否代表以及如何代表苏联政府的利益，对此，我们仍然是不清楚的。他和人民启蒙委员会中的美术部门有联系，这一机构注重与在国外的进步艺术家保持联系，但并没有证据表明利西茨基去德国时，带着呼吁艺术家去关注俄国的事件或革命的目的。⁽²⁷⁾

与此相反，他和凡·杜斯伯格等艺术家保持着紧密的联系，这些艺术家避开党派政治，而且他还是莫霍利-纳吉工作室的常客，经常与纳吉和其他艺术家讨论构成主义。⁽²⁸⁾ 他也为那些由于革命而离开俄国的移民出版商做设计，还为美国的“小杂志”《扫帚》(*Broom*)设计封面，并且加入了柏林的犹太艺术家团体。⁽²⁹⁾

1922年4月，德国人和俄国人签订了《拉巴洛条约》(*Treaty of Rapallo*)，两国之间迎来了一段友好时期，利西茨基和俄国移民艺术家伊利亚·艾伦堡(Ilya

(27) 彼得·尼斯贝特认为利西茨基在柏林时扮演了“俄国进步文化在西方的非官方的代表”，参见尼斯贝特，《埃尔·利西茨基：1890—1941》，第25页。亨克·普茨(Henk Puts)在文章回应了这一观点，见亨克·普茨，《埃尔·利西茨基(1890—1941)：他的生活与创作》，载于《埃尔·利西茨基，1890—1941：建筑师、画家、摄影师、印刷商》，第18页。普茨同时指出，他并不清楚利西茨基去西方是否曾接受政府的委派或任务。

(28) 见汉斯·里希特，《柏林的会议》(*Begegnungen in Berlin*)，载于《东欧先锋派》(*Osteuropa*)，第13—21页。里希特认为利西茨基的功劳是将俄国先锋派艺术的信息带到德国，并声称“利西茨基天然就是我们构成主义者俱乐部的成员，和凡·杜斯伯格、密斯·凡·德·罗、希尔勃赛玛、凡·伊斯特伦、奥斯基曼、艾格林和我，以及我的阿德拉斯·格拉埃夫是同道中人”(马格林翻译)。也可参阅埃里希·布赫兹(Erich Buchholz)，《与东欧艺术家的会面》(*Begegnungen mit Osteuropäischen Künstlern*)，载于同卷，第26—27页。布赫兹指出，利西茨基自称是马列维奇的学生。

(29) 在去莫斯科的途中，利西茨基在华沙，为马尼·莱布(Mani Leib)新出版的犹太语儿童书 *Yingl Tsingl Khvat* 设计了标题页(封面)。这本书由“文化联盟”出版，该组织在基辅被犹太组织“Evskeitsiya”接管后，其领导者便转移到华沙。这些活动，连同他在柏林时为许多其他犹太儿童读物绘制插画，以及他参与在柏林创办的希伯来—意第绪语杂志《石榴》等举动，清楚地表明了利西茨基在离开维捷布斯克之后，仍一直和犹太团体保持联系。

Ehrenburg) 一起编辑了第一期《主题》(Veshch) 杂志，这是一本想要在西欧和俄国之间建立沟通桥梁的文化杂志，并不支持政治路线。⁽³⁰⁾ 《主题》杂志由斯基泰人团体 (Scythians) 出版，这是一个俄国移民知识分子群体，他们在革命中看到了弥塞亚式的新秩序的开端，但是他们不接受布尔什维克的路线，更愿意在俄国以外的地区写作和发表他们的观点。⁽³¹⁾

利西茨基和艾伦堡宣称他们的立场“与任何一个政党都无关”⁽³²⁾。所有的物件——无论是诗歌、房屋或工业产品——都有着能够支撑新秩序的品质，遵循“清晰性、经济性和合法性的永恒法则”⁽³³⁾。编辑者使用“构成艺术”(constructive art) 这一术语，并指出它的使命“毕竟不是为了装饰生活，而是为了组织生活”⁽³⁴⁾。尽管他们声称“我们无法想象在艺术中，新形式的创造与社会形态的变革没有关联”，但是，他们无法解释如果不通过政治手段，艺术家将会通过什么途径去改变这些社会形态。

首先，《主题》杂志让俄语读者了解在法国和德国发生的最新的艺术进展。⁽³⁵⁾ 尽管在莫斯科有三家店发售这份杂志，但该杂志的大多数读者可能都是在德国的俄国移民，当时人数接近五十万。⁽³⁶⁾ 《主题》杂志的内容博采众家之长，包括许多俄国作家的作品，其中大部分是移民，除此之外，艾伦堡通过和法国的作家与艺术家，还有在德国的利西茨基的朋友们的接触，补充了杂志的内容。

(30) 参阅凯斯图蒂斯·保罗·积加斯，《〈主题〉杂志：评论、参考文献与翻译》，《反抗杂志》第5号（1976年夏季刊），第113—128页。

(31) 关于斯基泰人团体，参见罗伯特威·C·廉姆斯，《流放的文化：在德国的俄国移民，1881—1941》(Culture in Exile: Russian Emigres in Germany, 1881—1941)，第252—258页。

(32) 埃尔·利西茨基和伊利亚·艾伦堡，《对俄国的封锁接近尾声》(The Blockade of Russia Moves Towards Its End)，载于利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第345页。

(33) 同上书，第344页。

(34) 同上。

(35) 《主题》杂志中三分之一的内容是俄语的，另外近三分之二的内容是德语的，剩下的则是法语的内容。见积加斯，《主题》，第116页。

(36) 同上。

当时，《主题》杂志的出版内容很少介绍俄国艺术的信息，其中最知名的文章是节选翻译了尼古拉·普宁(Nikolai Punin)的《塔特林之塔》(*Tatlin's Tower*)。但是，杂志却用俄语翻译并发表了勒·柯布西耶(Le Corbusier)、路德维希·希尔勃赛玛(Ludwig Hilberseimer)、吉诺·塞维里尼(Gino Severini)、凡·杜斯伯格等欧洲先锋派的文章。

与此同时，利西茨基和艾伦堡对“构成物件”进行了普遍定义，但他们并没有详细讨论这些物件如何与社会变革形成联系，这受到一些俄国批评家的猛烈攻击。鲍里斯·阿瓦托夫是因库克中“生产主义流派”的领导者，他支持《主题》杂志公开发表社论的观点，即“艺术不是为了装饰生活，而是为了组织生活”，但他认为编辑者过于机会主义，走得还不够远，没有放弃绘画并转向工业生产。阿瓦托夫为《主题》杂志撰稿，他认为技术是目的而不是手段，他还敦促编辑者尽快转变他们的观点。⁽³⁷⁾

另一个俄国人，阿列克谢·甘(Alexei Gan)，他是因库克中的“第一构成主义工作组”的创始人之一，在他于1922年晚期发表的宣言《构成主义》中，对《主题》杂志持有相似的批评。⁽³⁸⁾阿列克谢·甘和阿瓦托夫一样，他指出，利西茨基和艾伦堡的根本性错误在于不知道如何将他们自身和艺术分离开来；因此，他们所说的构成主义只是一种新的艺术。他说，构成主义在不同国家中不会是一成不变的。俄国构成主义对艺术宣战，并为“共产主义文化的精神—物质生产”而奋斗。⁽³⁹⁾阿列克谢·甘宣称，在西方，构成主义和艺术保持亲近，并与政治和解，这是西方的

(37) 鲍里斯·阿瓦托夫，《对〈主题〉杂志的批评》，载于《构成主义建筑》(*L'Architettura del Costruttivismo*)，维埃里·奎利奇(Vieri Quilici)编，1973，第113—116页。

(38) 阿列克谢·甘，《构成主义II》(*II Costruttivismo*)，载于《构成主义建筑》，维埃里·奎利奇编辑，第122—159页。阿列克谢·甘的宣言的英文摘要出现在《俄国先锋派艺术：理论与批评，1902—1934》，约翰·鲍特修订与增订，第214—225页。以及《构成主义的传统》，巴恩编辑，第32—48页；对阿列克谢·甘的宣言的讨论，见洛德，《俄国构成主义》，第98—99页。洛德也考虑了《主题》杂志栏目和俄国构成主义之间的关联，第227—229页。

(39) 阿列克谢·甘，《构成主义II》，第159页。

痼疾。他直接指出了利西茨基和艾伦堡的理论缺乏特定的政治背景，但他认为俄国和西方构成主义者之间的区别，更多的是通过修辞，而不是通过实际项目来定义的。尽管如此，鉴于利西茨基和艾伦堡缺乏对革命的坚定信念，但他们不愿意使艺术服从于功利主义的目的，《主题》杂志与阿列克谢·甘和阿瓦托夫之间的分歧并不令人惊讶。

4

虽然《主题》杂志没能如它的主办者所愿，在俄国和西欧的艺术家之间建立起兄弟会，但它确实成为德国建立构成主义国际的运动的组成部分。关于这样一个运动的想法，最初由“进步艺术家国际大会”（International Congress of Progressive Artists）提出，由“青年莱茵”连同其他社团，包括“十一月学社”“达姆施塔特分离派”“德累斯顿分离派”等。⁽⁴⁰⁾ 1922年5月29日至31日，大会在杜塞尔多夫召开，来参加大会的除了代表许多德国团体的艺术家，还有不少来自德国和国外的独立艺术家。其中较为知名的艺术家有多伊布勒·西奥多、埃尔斯·拉斯克-舒勒、奥斯卡·柯柯施卡、瓦西利·康定斯基。大会的目标是打造一个国际艺术家组织，艺术家能够互相合作，交换信息，举办展览，并且广泛地互相支持。

尽管利西茨基和艾伦堡仅仅编辑了两期《主题》杂志，而且出版商并没有推出其他的作品，但利西茨基在大会上展示了自己作为德国艺术领域的新趋势的代表身

(40) 关于大会的讨论，见斯蒂芬·冯·威斯（Stephan von Wiese），《通往国际主义道路上的里程碑》（*Ein Meilenstein auf Weg in den Internationalismus*），原始文献的收集见《青年莱茵的开端：一个区域的历史与艺术，1918—1945》（*Am Anfang, Das Junge Rheinland: Zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region, 1918—1945*），乌尔里希·肯博尔，第50—63页。另可参见玛莉亚·穆勒，《在杜塞尔多夫召开的进步艺术家国际大会》，载于《构成主义者国际创意联盟，1922—1927》（*Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922—1927*），芬克莱等编，第17—22页。

份。在激烈的讨论中，他既作为《主题》杂志的编辑，又作为“构成主义者国际联盟”的成员发言，这是一个由他自己，凡·杜斯伯格和凡·杜斯伯格的朋友、画家与抽象电影导演汉斯·里希特组成的联盟。这一年的早些时候，该联盟在画家格尔特·卡顿的柏林工作室召开一次会议之后便巩固了下来，当时是更大群体的艺术家聚在一起讨论成立一个构成主义组织。参加那次会议的有俄国、匈牙利和德国的艺术家，不久之后，其中一些人便成为主要的领导者。⁽⁴¹⁾

作为《主题》杂志的发言人，利西茨基陈述了他关于艺术客观本质的九个观点。他认为：“新的艺术并不是建立在主观的基础上，而是建立在客观的基础上。这就像科学一样，可以被精确地描述，而且艺术在本质上是构成性的。”⁽⁴²⁾ 利西茨基采用了集体的“我们”，声称他和其他俄国艺术家正努力赋予这种新艺术以广泛的社会和政治意义。他通过俄国经验来指出统一先锋派艺术意志的作用，虽然这一呼吁并没有成为现实，但却符合他希望通过大会来达成的愿景。他的演讲以号召成立国际进步艺术家组织作为结尾，希望成立新组织，并且为还没有被详细阐明的新文化而奋斗。⁽⁴³⁾

在利西茨基成功演讲之后，汉斯·里希特代表俄国、瑞士、斯堪的纳维亚和德国的构成主义者团体，回应了利西茨基的观点。里希特并没有说明由谁来组织这些团体，而且他很可能只是代表了一些独立艺术家，如维京·艾格林，这位瑞典电影导演

(41) 见凯·尤韦·海肯，《服务大众的新艺术？关于构成主义国际的乌托邦与现实》（*Muss die Neue Kunst den massen Dienen? Zur Utopie und Wirklichkeit der Konstruktivistischen Internationale*），载于《构成主义者国际联盟，1922—1927》，芬克莱等编，第58页。卡顿和里希特指出，在大会上发言的有利西茨基、拿姆·加波、内森·奥尔特曼、安东尼奥·佩夫斯纳、阿尔弗雷德·凯梅尼、莫霍利-纳吉、拉斯洛·佩里、卡拉伊、汉斯·里希特、汉斯·阿普、维利·鲍迈斯特、维京·艾格林、克努特·朗伯格-霍尔姆、凡·杜斯伯格、科内利斯·凡·伊斯特伦、密斯·凡·德·罗和沃纳·格拉埃夫，以及凯梅尼和佩里的妻子。

(42) 《〈主题〉杂志编撰者的声明》，载于《构成主义的传统》，巴恩编辑，第56页。

(43) 几年之前，当利西茨基还在俄国的时候，他已经有相似的提倡，但他声称至上主义是引导观念的动力。见埃尔·利西茨基，《世界革命中的至上主义》（*Suprematism in Wolrd Revolution*），载于利西茨基-库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第331—334页。

当时正与里希特一起在柏林合作。里希特告诫集会的艺术家，“不要再在一个不需要我们的社会和一个并不存在的社会之间停滞不前，我们应该改变今天的世界”^{〔44〕}。

在里希特之后，凡·杜斯伯格代表风格派发表演讲，他回应了利西茨基对于通用的创造性语言的呼吁，但他将其归结为“美学理论”，并且质疑它与社会形态变革之间的关系。^{〔45〕}利西茨基、里希特和凡·杜斯伯格作为构成主义者出席大会，然而那时他们自己本身既没有统一起来，也还没有一批追随者。他们将这次集会作为一个坚持他们自身观点的平台，他们主张的观点比其他演讲者更加一致，并且直接指向了社会转型。^{〔46〕}

在大会之后，凡·杜斯伯格针对会议进程，在《风格》杂志1922年4月刊上撰写了一份选择性的说明。^{〔47〕}他在这份说明中，加入了利西茨基、里希特和他代表他们各自的团体时所宣读的声明。凡·杜斯伯格还印出了构成主义者国际联盟的声明，并向其他代表阐明了它的地位。他在一份报告中指出，“构成主义者”这一术语的使用只是为了和大会上他所说的“冲动主义者”形成鲜明对比，他很可能将后一术语用到那些不随同他一起下定决心创造几何艺术的艺术家的身上。因此，他并没有确定什么特殊的计划，但是构成主义者国际联盟的诉求是，将艺术定义为一种以与科学技术相似的方法来组织材料的手段，并且承认艺术是对创造性能量的普遍表现。他们三巨头也呼吁成立一个组织，以他们所提倡的方式来创造艺术。利西茨基、凡·杜斯伯格和里希特反对大会举办国际展览的提议，他们讽刺地将展

〔44〕 《罗马尼亚、瑞士、斯堪的纳维亚和德国的构成主义团体的声明》，载于《构成主义的传统》，巴恩编辑，第67页。

〔45〕 《风格派的宣言》，载于《构成主义的传统》，巴恩编辑，第64页。

〔46〕 在举办大会的前几天，他们在魏玛召开了一次会议来讨论大会的策划和准备。参加会议的有凡·杜斯伯格、利西茨基、里希特、沃纳·格拉埃夫、卡尔·彼得·勒赫尔和科内利斯·凡·伊斯特伦。

〔47〕 特奥·凡·杜斯伯格，《大会进程的简短回顾》（*A Short Review of the Proceedings*），载于《构成主义的传统》，巴恩编辑，第58—62页。

览比喻为“一个塞满各种无关事物的仓库，而且全部可以售卖”⁽⁴⁸⁾。与之相反，他们提倡展览的“唯一目的是展示我们想要创造的艺术，或者展示我们已经取得的成就”⁽⁴⁹⁾。

尽管这三位艺术家的论点在大会中明显只占少数，但他们还是成功阻止了一项支持独立艺术家宣言的签署，甚至导致大会意见的两极分化，最终大会没有形成任何结论性的决策。然而，这样的结果可以说是得不偿失的，因为构成主义者国际联盟没有获得新的追随者，并且还疏远了许多艺术家，如果该团体对他们的目标与策略不那么教条的话，这些艺术家原本可能成为盟友。

构成主义者国际联盟并没有用他们在大会上的经验作为开端来扩大团队组织，而是谨慎地采取行动，他们更倾向于在一个新的宣言中发出合作的呼吁，几个月后，他们在《风格》杂志的特刊上发表了致力于构成主义国际的宣言。⁽⁵⁰⁾这一宣言采用德语、荷兰语和法语印刷，出现在杂志首页上。这时，团体的名称改成了构成主义国际创意工作组，并且扩充了两名成员——比利时的卡尔·梅斯（Karl Maes）和德国的马克斯·伯坎茨（Max Burchartz），他们都是凡·杜斯伯格的朋友。

这个签署新宣言的五人组呼吁一种采取通用表达方式的客观工作方法。他们的目标是以集体的方式来使用现代技术，他们邀请世界各地的艺术家将自己的创作意向书寄到柏林。因为这一时期《风格》杂志的订阅者数量可能在100—200本之间，其中大部分人在某种程度上都与凡·杜斯伯格有所关联，在这种情况下，不太可能产生真正意义上的国际对话。⁽⁵¹⁾

在同一期《风格》特刊中，凡·杜斯伯格发表了维也纳《今日》杂志的匈牙利

(48) 《构成主义者国际联盟的声明》，载于《构成主义的传统》，巴恩编辑，第69页。

(49) 同上。

(50) 构成主义国际创意工作组，《风格》杂志，5/8（1922年8月刊），第113—119页。

(51) 卡尔·布洛特坎普在他的前言里引用了这些发行数量，载于《风格派：造型的时期，1917—1922》（*De Stijl: The Formative Years, 1917—1922*），卡尔·布洛特坎普编辑，第9页。

人团体对构成主义者国际联盟声明的回应，这篇文章在四个月之前已经发表过。⁽⁵²⁾ 克里斯蒂娜·帕修斯认为，至少有一些住在维也纳的匈牙利人团体的成员想去参加杜塞尔多夫的大会，但由于经济和护照的问题未能成行。帕修斯还认为，这篇回应很有可能是由拉约什·卡萨克起草的，他是这个团体的创始人，接着再由其他人签名，包括莫霍利-纳吉，他当时是《今日》杂志的柏林通讯记者。帕修斯还指出，签名者大部分是作家、理论家和演员，而不是视觉艺术家。⁽⁵³⁾

从凡·杜斯伯格处理匈牙利人回应的方式上，我们可以看到一些额外证据，表现新成立的构成主义国际创意工作组无力或并不愿意扩大对构成主义的讨论。匈牙利人支持凡·杜斯伯格、利西茨基和里希特，他们否定了独立艺术家所设的交流论坛，拒绝主观表达，赞成一种系统化的客观视觉语言。但是，在《今日》团体声明中有一个重要的区别，便是对“集体”这个词的解释，这可能是后来凡·杜斯伯格忽略这一声明的重要因素。

利西茨基和艾伦堡最初在他们出版的《主题》杂志的社评里提出了“集体风格、国际风格”的观点，另外，构成主义国际创意工作组在他们的宣言中提到了“集体合作”。但是，这两份文本都没有提到集体主义的社会秩序，而《今日》团

(52) 《维也纳〈今日〉团体对于杜塞尔多夫举办的首届进步艺术家大会的观点》(*Stellungnahme der Gruppe 'MA' in Wien zum Ersten Kongress der Fortschrittlichen Künstler in Düsseldorf*)，载于《风格》杂志，5/8 (1922年8月刊)，第125—128页。那些在这份回应上签字的人，使用他们匈牙利名字的德国版本，有路德维希·卡萨克、亚力山大·巴尔塔、安德烈亚斯·加斯帕、恩斯特·卡拉伊、路德维希·库德拉克、约翰·马克扎、莫霍利-纳吉、乔兰·西蒙、伊丽沙白·尤瓦利。但是，在统一战线的表面之下，这些匈牙利人之间也有许多分歧。这些观点很快便在新派系产生和期刊出版的过程中呈现出来，和卡萨克在《今日》杂志中所提倡的观点相背离。对于匈牙利人参与构成主义的讨论，见博塔，《构成主义、国际构成主义，以及匈牙利移民》(*Constructivism, International Constructivism, and the Hungarian Emigration*)，第90—98页；胡伯图斯·加斯纳，《“主动联合”或者“被迫和解”：匈牙利移民》(*'Ersehnte Einheit' oder 'erpresste Versöhnung': the Hungarian Emigration*)，加斯纳编辑，第183—220页；还有以斯帖·列文格，《匈牙利构成主义理论》(*The theory of Hungarian Constructivism*)，《艺术通报》第69期(1987年9月)，第455—465页。

(53) 克里斯蒂娜·帕修斯，《匈牙利艺术家与构成主义国际》(*Ungarische Künstler und die 'Konstruktivistische Internationale'*)，载于《构成主义国际创意联盟，1922—1927》(*Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922—1927*)，芬克莱等编，第239页。

体的声明却呼吁将“未来的集体社会作为我们创造性生活全面发展的唯一可能的基础”⁽⁵⁴⁾。这样就将构成主义国际组织推向了更加政治化的层面，远远超出了构成主义者国际联盟最初的设想。凡·杜斯伯格无意涉及政治革命，他一直主张将艺术与政治分离开来；利西茨基在广泛地讨论新形式和集体合作时也避免了这个命题；而里希特的立场并不清晰。在匈牙利人的回应中，对于艺术家如何建立与生活的关系，以及如何解决当代问题的陈述也很模糊，尽管如此，它还是表达了建立一种新的社会秩序的意图，期望人们在新秩序中能够共同工作。

但是，这并不是以一种以苏联为指向的秩序。在匈牙利人的回应中所号召的革命是一场国际化的革命，不能将它与之前发生过的任何民族革命进行比较。匈牙利人构想的集体社会，不是被国家所控制的，而是将会成为一场创造性表达的“永恒的革命”。卡萨克坚定地相信艺术的独立性，早些时候，他在匈牙利曾就艺术自由问题的观点和贝拉·库恩发生了冲突。⁽⁵⁵⁾

《今日》团体的立场声明号召“在集体主义的、非限制性的基础上”进行合作，人们在不干涉彼此个性的情况下共同工作。声明的签署者们所渴望的集体社会是建立在社会凝聚力的形式基础之上的，而这远远超出了构成主义者国际联盟的目标。

匈牙利人在广泛回应之后，紧接着提出了如何组织国际联盟的详细建议。每一个参与团队至少指定两名成员来监督更上层机构的项目。这些成员的职责是确定工作地点，支持一般项目，组织会议、出版活动和展示展览。每个参与团体的目标都是以其独有方式朝着更大的目标努力。《风格》《主题》和《今日》杂志有着共同的立场，即反映国际团体的革命目标，虽然匈牙利人可能还不知道，《主题》杂志在那时候已经停刊了。《今日》团体的宣言呼吁在许多国家举办讲座，并敦促在政治

(54) 《匈牙利艺术家与构成主义国际》，第125页（马格林翻译）。

(55) 在贝拉·库恩掌权不久之后，卡萨克在《以艺术的名义致贝拉·库恩的一封信》中，表达了艺术家需要不受国家控制的自由，这封信由《今日》杂志发表。

中立的荷兰发起这个国际倡议。组织机构计划出版志同道合的艺术家的作品选集，并在一年之内安排一次国际会议。

然而，匈牙利人野心勃勃的计划最终无法落到实处，凡·杜斯伯格并无意和他们分享国际联盟的控制权，也不采纳他们建立集体社会的目标。正如他们的建议，凡·杜斯伯格在柏林设立了一个中央办公室，但他并没有在国际联盟的临时组织委员会中加入任何匈牙利人，尽管莫霍利-纳吉当时就在柏林。⁽⁵⁶⁾ 凡·杜斯伯格对匈牙利人的排斥表明了他的意愿，他希望这个拟建的组织与所有政治行动分离开来。通过不与他们结盟，他便可以在这个问题上避免任何可能出现的分歧。我们还应该注意到，当匈牙利人的宣言发表在8月的《风格》杂志时，《今日》团体已经分裂了。

当时，莫霍利-纳吉已经和卡萨克断交，关闭了《今日》杂志的柏林记者站。竞争对手《团结》(Unity)杂志的第1期在5月面世，《倒吊者》(The Hanged Man)将在11月出版。《团结》杂志由共产主义作家阿拉达尔·孔加(Aladár Komját)和画家贝拉·尤茨编辑，与奥地利共产党和匈牙利共产党有关联，他们也与苏联共产党保持着联系。而《倒吊者》杂志虽然没有明确定位为共产主义出版物，但显然被当作无情地攻击资产阶级文化的工具。⁽⁵⁷⁾

(56) 在1922年10月里希特写给凡·杜斯伯格的一封信中，里希特提议将他在柏林的工作室作为国际联盟的指挥中心。他还表达了对于与莫霍利-纳吉合作的悲观态度，认为莫霍利-纳吉对事物的看法并不像他和凡·杜斯伯格那样清晰。汉斯·里希特，《写给凡·杜斯伯格的信件》，载于《构成主义国际创意联盟，1922—1927》，芬克莱等编辑，第317页。莫霍利-纳吉和凯梅尼是“达达-构成主义者”大会的匈牙利代表，该大会由凡·杜斯伯格于1922年9月25日在魏玛组织举办。参加这次大会的还有构成主义国际创意工作组的成员——里希特、利西茨基和伯坎茨，还有构成主义者国际联盟最早的支持者——格拉埃夫和勒赫尔。但是，在大会上，匈牙利人和创意工作组之间并没有达成和解。根据里希特写给凡·杜斯伯格的信可知，这次会议证实了他与凡·杜斯伯格两人和莫霍利-纳吉在观点上的分歧。

(57) 《今日》团体的分裂和出现两份新杂志的记载，参见博塔，《从先锋派到“无产阶级艺术”：匈牙利移民杂志〈团结〉和〈倒吊者〉，1922—1923》，《艺术杂志》第52期（1993年春季刊），第34—35页。另可见帕修斯，《1920年代匈牙利与俄国先锋派之间的联系》，载于《第一次俄国展览》(The 1st Russian Show)，第48—66页。

在德国推动构成主义发展成为一场运动的背景之下，构成主义者国际联盟的宣言和《今日》团体的宣言之间的区别是极其巨大的。虽然这两个团体都支持以元素形式为基础的视觉语言，但是他们对这些形式所产生的社会影响有着严重的分歧。凡·杜斯伯格、利西茨基、里希特和他们的同僚想要展示将会改变艺术实践的协作方式，而匈牙利人则设想了由艺术家协助建立的一个激进的新社会。

5

莫霍利－纳吉作为《今日》团体回应构成主义者国际联盟宣言的签署人之一，他站在号召集体社会的阵营之中。然而，不同于他的匈牙利同行拉斯洛·佩里和阿尔弗雷德·凯梅尼，这两人分别于1923年和1924年加入德国共产党。莫霍利－纳吉并没有在德国形成正式的政治联盟，也没有根据他的听众是匈牙利人还是德国人来调整他的革命修辞。⁽⁵⁸⁾

莫霍利－纳吉单独出版或与他人共同出版的匈牙利语文章和宣言，都尖锐地要求、呼吁有助于无产阶级革命的艺术，但他的德语宣言却缓和了对于集体变革的主张，并倾向于强调艺术与个人发展之间的关系。举例来说，《呼唤元素主义艺术》攻击的是反动的艺术，而不是反动的政治，虽然作者声称“个人在孤立之中并不存在”。⁽⁵⁹⁾ 在《生产与再生产》(*Production-Reproduction*) 这一篇以莫霍利－纳吉的名字发表于1922年7月《风格》杂志的短文（我们将在第四章进行更大篇幅的讨论）中，他把关注点放在了人的感觉上，他说，艺术的任务是提炼出感官能力的

(58) 佩里和凯梅尼两人都是“红色团组”(Rote Gruppe)的成员，这是德国共产党艺术家的组织，由乔治·格罗兹(George Grosz)和约翰·哈特菲尔德(John Heartfield)领导。1924年秋天，凯梅尼成为德国共产党的文化杂志《红旗》(*Red Flag*)的艺术评论家。

(59) 豪斯曼等，《呼唤元素艺术》(*Aufruf zur Elementaren Kunst*) (马格林翻译)。

极限。⁽⁶⁰⁾

艺术家会通过挑战不同媒介常规用途的实验来实现这一点。莫霍利-纳吉区分了“生产”（对媒体的创造性使用）与“再生产”（仅指通过媒介来进行传播的内容）。作为“生产性艺术”（productive art）的例子，他列举了传真电报、刮擦塑料盘发出的声音，以及他认可的维京·艾格林和里希特的抽象电影作为杰出案例。

莫霍利-纳吉还在《力量的动态构成系统》（*Dynamic-Constructive System of Forces*）这一简短的宣言中以新形式为中心，他和凯梅尼在1922年底的《风暴》杂志发表了该宣言。此事发生在他与卡萨克断交之后。⁽⁶¹⁾那时，俄国作家拿姆·加波已经在德国待了一段时间，而莫霍利-纳吉极有可能熟悉他和他的兄弟安东尼奥·佩夫斯纳两年前在他们的“现实主义”宣言中所提出的观点。⁽⁶²⁾在1922年之前，凯梅尼在一次对莫斯科的访问中已经见过加波了。

加波和佩夫斯纳当时正在探索一种结合时间与运动艺术的可能性，再加上空间作为艺术作品的一个维度。他们宣布放弃将“大块面”作为主要的空间元素，提议通过运动节奏来传达对时间的感知。莫霍利-纳吉和凯梅尼回应了俄国人对静态力量的拒绝，要求用“普遍生命的动态原则来取代古典艺术的静态原则”⁽⁶³⁾。在

(60) 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《生产与再生产》，《风格》杂志5（1922年7月），第98—100页。英语译文发表于《国际工作室》（*Studio International*）190（1975年7月），第17页。虽然这篇文章署名“L. 莫霍利-纳吉”，但并不确定他是唯一作者，因为我们有他的妻子露西娅·莫霍利-纳吉的声明，1920年代他们在德国时，由她负责莫霍利-纳吉许多文章的措辞和编辑工作。

(61) 拉兹洛·莫霍利-纳吉和阿尔弗雷德·凯梅尼，《力量的动态构成系统》，载于帕修斯，《莫霍利-纳吉》，第290页。原始文献，《动态构成系统》（*Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*），载于《互动》（*Wechselwirkungen*），加斯纳编辑，第230—231页。

(62) 见拿姆·加波与安东尼奥·佩夫斯纳，《现实主义宣言》，载于《构成主义的传统》，巴恩编辑，第3—11页。

(63) 莫霍利-纳吉和凯梅尼，《力量的动态构成系统》，第290页。参考他对于塔特林和罗德琴科作品的批评，我们可以更好地理解凯梅尼对抽象动态形式的兴趣，他将塔特林的作品视为“带有美学概念的自然主义”，认为罗德琴科的木制构成主义作品“仅仅是对工业物品的再生产”。他在莫斯科的因库克参与俄国艺术家会议时陈述了这些观点。见阿尔弗雷德·凯梅尼，《因库克，1921年莫斯科》，载于《互动》，加斯纳编辑，第227页。

为静态艺术举例时，他们提到了“对形式的过度简化，仅限于水平的、垂直的和对角线的”⁽⁶⁴⁾。这肯定是提及了风格派，并指出莫霍利-纳吉与凡·杜斯伯格的^{区别}。

莫霍利-纳吉和凯梅尼探讨动态艺术这一议题，指出自由悬浮雕塑和那些表达抽象运动的电影的前景。像加波和凯梅尼一样，他们对于新形式的想法感到兴奋，并称之为“测试人、物质力量和空间之间的联系的实验性演示装置”⁽⁶⁵⁾。这两位作者在他们的宣言中避免提及阶级斗争或是建立集体社会的言论，虽然在接下来的一年里，莫霍利-纳吉在合著的一篇发表于《团结》杂志的文章中，对力量的动态构成系统赋予了更多的政治投射。

在他于1921年和1922年发表的德语宣言中，莫霍利-纳吉将自己视为一名艺术革命家，而不是政治革命家，他挑战既有的视觉惯例并提出新的抽象艺术形式。刊登他的文章的杂志——《风格》和《风暴》，都不接受教条的政治路线，而他的文章和这两本杂志编辑者的观点是一致的。但是，在他于1922年和1923年的匈牙利语写作中，他采取了艺术和政治革命者的立场。我们可以将此在一定程度上归因于他和他的匈牙利同行分享了祖国失败的革命经验。匈牙利的流亡期刊并没有被广泛传播，而莫霍利-纳吉通过匈牙利语来表达自己的激进观点，并不会损害他在德国的任何潜在的机会。

莫霍利-纳吉在一篇匈牙利语的文章中表达他的政治观点，文章名为《关于新内容与新形式的问题》，发表于《倒吊者》杂志第3—4期（1922年冬季）。他为构成主义辩护的背景，出现在前一期杂志编辑桑德尔·巴尔塔（Sándor Barta）发表的一篇文章中，他认为和建筑相结合的宣传艺术与绘画，是在资本主义社会中与政治联系最为密切的艺术形式。在对巴尔塔的回应中，莫霍利-纳吉声称构成主义

(64) 同注释 63。

(65) 同上。

的任务是扩大无产阶级的地平线，他重申先锋派的角色在于“帮助无产阶级达到人类的当代标准”，并将之等同于艺术家的标准；他激烈地谈起了阶级斗争，以及“发现我们人类的法律”的必要性，并将之区别于社会现有的教条准则。

我们寻求最简单的解决方案，来为材料处理和空间张力提供最大可能性，所以，一方面，一个人可以学会处理他的材料，而另一方面，他可能会和自身张力共处于他的环境之中，从而增加它的生命活力。⁽⁶⁶⁾

这里，莫霍利-纳吉再次为内容和形式不可分割的统一而进行激烈的争论，主张构成主义艺术的有效性不是简单地描述新价值，而是实际上将新价值融入它的创作之中。虽然他认识到在提高无产阶级意识方面需要“激进的宣传”，但也可以很清楚地看到他为什么要驳斥传统绘画和海报的政治功效，因为他认为它们仅仅是描述观念，而不是将观念体现在它们的形式之中。

因此，他宣称电影和结合摄影的海报比起传统的宣传招贴，更能够有效地影响大众。⁽⁶⁷⁾在对巴尔塔的直接回应中，他提到了他自己的一些匈牙利同事，他们可能将他的观点解释为形式主义或唯心主义者，不同意他对于在社会变革中艺术家角色的构想。他呼吁将所有斗争里的能量集中在一起，来缓解这一冲突，实现共产主义方式的生活和主张，“我们都在进行工作，这些工作并不是孩子的游戏”⁽⁶⁸⁾。莫霍利-纳吉的这一主张强化了艺术在改变大众意识方面所扮演的革命性角色。

⁽⁶⁶⁾ 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《关于新内容与新形式的问题》(On the Problem of New Content and New Form)，载于帕修斯，《莫霍利-纳吉》，第286页。

⁽⁶⁷⁾ 莫霍利-纳吉加入包豪斯教学团队之后，在他于1923年为包豪斯展览目录所写的文章中，他继续倡在创作海报时使用摄影，但是他并没有提到它们的政治功能；他把摄影称为“讲述人类文明故事的准备”。见拉兹洛·莫霍利-纳吉，《新版式》(Die Neue Typographie)，载于《1919—1923在魏玛的包豪斯》(Staatliches Bauhaus in Weimar 1919—1923)，第141页。

⁽⁶⁸⁾ 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《关于新内容与新形式的问题》，第286页。

但在《倒吊者》杂志上关于最具政治效果的艺术形式的争论，仅仅是在一个发行量有限且没有政治基础的匈牙利期刊上进行。因此，除了莫霍利-纳吉的匈牙利同行之外，这些争论在德国的其他先锋派艺术家中并没有得以传播，因此也就没有促成一场关于构成主义的社会潜力的更广泛而公开的讨论。

6

莫霍利-纳吉在《倒吊者》杂志上所发表的激进言辞，以及利西茨基用俄语写作的富有远见的声明，和这两位艺术家在德国发现与利用的机遇形成了鲜明的对比。虽然两人都认为艺术家应扮演社会领导者的角色，但在德国介绍他们作品的渠道主要是私人画廊，即使有像赫尔瓦特·瓦尔登的风暴画廊这样的先锋派画廊，以及小型的进步艺术团体和临时博物馆。然而，所有这些机构主要受开明的中产阶级的资助。

莫霍利-纳吉对于没有个人表达痕迹的绘画创作的追求，与这些机遇一点也不冲突。^{〔69〕}他当时正在创作的先锋派抽象绘画，并不表现与当时社会相对立的观点。为了获得他想要的非个人化的效果，他以一种精确而平滑的方式来涂绘颜料，消除纹理。他还采用几何形式的绘画语言——最经常使用的是圆形、十字形和新月形——来代替他早期由字母和数字组成的描述性标题。

〔69〕 莫霍利-纳吉甚至将他非人格化的追求，拓展到让别人在他所设计的网格基础上为他完成一系列图画。这就是所谓的“电话绘画”（telephone pictures）（EM1, EM2, EM3），他在这些作品中测试人的知觉范围与效果，他通过电话委托一个玻璃工厂，在完全相同的网格上制作5种不同尺寸的相同画面。这些绘画被命名为“电话绘画”，因为它们曾被认为是通过电话传达的指令来完成的，这一做法给这些作品增加了非人格化的光环。露西娅·莫霍利是艺术家的第一任妻子，她指出莫霍利-纳吉对这个结果非常兴奋，他曾说：“我甚至可能通过电话完成了这件作品！”露西娅·莫霍利，《莫霍利-纳吉：旁注》，第75—76页。帕修斯对这一事件的叙述有误，错将之归结于莫霍利-纳吉的第二任妻子希贝儿·莫霍利。帕修斯，《莫霍利-纳吉》，第392页。

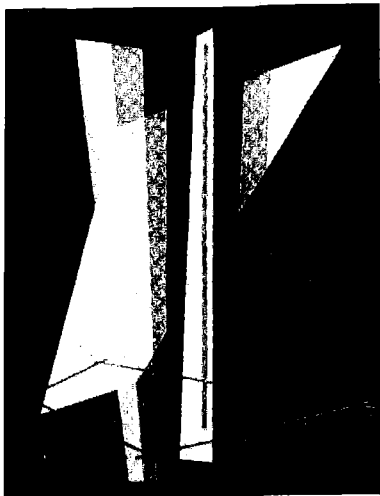


图 2.6

K X VII, 莫霍利-纳吉, 1922年。

在1922年创作的许多绘画作品中，例如《黄十字》(Yellow Cross)、《构图Q VIII》(Composition Q VIII)，莫霍利-纳吉将画布空间作为用于重叠图形构图的平坦的负场域。在《构图Q VIII》(图2.6)中，他开始处理空间中图形的复杂关系来获得动态张力，他认为这种动态张力反映了人类与周围环境的连接方式的特征。最终，他将这些图形推向空间以便创造深度，我们可以在1923年创作的图画《构图Q XXV》或《构图A VII》中看到。

莫霍利-纳吉的绘画和雕塑是他个人努力的成果，而不是一个团体的成果，表达的是艺术中的当代生活价值。因此，他以个人化的方式来使用“构成主义”这一术语，而不是将其描述为一个成熟的集体计划。⁽⁷⁰⁾ 因为他的作品并不是产生于由共同的社会愿望所构建的辩论与讨论环境中，就像俄国构成主义者的例子一样，

(70) 在理查德·科斯特拉内茨的莫霍利-纳吉文章选集《莫霍利-纳吉》里，他错将一篇名为《构成主义与无产阶级》的文章归入莫霍利-纳吉名下。这篇文章的匈牙利语版本发表在1923年5月的《今日》杂志上，文章署名为“埃贡·恩格林”(Egon Englein)，他是一名包豪斯设计学校的学生，曾参与凡·杜斯伯格的风格课程。

他的作品向多种解释开放，并非由莫霍利-纳吉自己去诠释，也不仅仅有同行艺术家、批评家的解释，还包括普罗大众的解释。

利西茨基也遇到了相似的情况。他将他的“普朗”系列作品设想为一种乌托邦式的声明，但是，他是以一种抽象的形式来表现新的社会价值与目标。在俄国，他在至上主义的语境中呈现他的作品，并为作品做了思虑周全的声明。但是，“普朗”系列是抽象作品，利西茨基对作品重要性声明的可信度，在很大程度上依赖于周围的话语和事件。当他到德国之后，他创造了一种新的话语来形成他作品的语境。举例来说，在他和伊利亚·艾伦堡为《主题》杂志创刊号所写的社论中，他们声称艺术与政治应该分离开来，提倡“构成主义的方法”，这种方法可以“从新经济和工业的发展中找到，就像在艺术世界中反映我们当代人的心理一样”⁽⁷¹⁾。但是，他们在祖国的一些同行认为革命给所有事物带来新的意义，与这些人不同，在谈到艺术家的心理而不是一个新的社会阶层的时候，他们并没有提及某一特定秩序的经济或产业。

利西茨基在为《风格》杂志撰写的“普朗”宣言中，进一步强化了艺术与政治的分离。⁽⁷²⁾在杜塞尔多夫大会结束不久后，凡·杜斯伯格发表宣言，他很可能想以此来支持构成主义者国际联盟尚未明确的计划。就像凡·杜斯伯格在他的大会报告中反对构成主义者成为更具表达性的冲动主义者一样，利西茨基将“普朗”作品和模仿表现主义的消极作品区别开来，声称“普朗”作品是空间、能量和力量的结合，而不是美学的。这样的定义使他很容易便能将“普朗”作品与科学技术的新价值联系起来，也能够和几个月前在《风格》杂志上发表的构成主义国际创意工作组的普遍措辞联系起来。他也将利西茨基的作品和共产主义的任何污点分离开来，使它能够被画廊所接受，如J.B. 诺伊曼 (J.B. Neumann) 在柏林的画廊和凯思特纳协会

(71) 利西茨基和艾伦堡，《对俄国的封锁即将结束》，载于《构成主义的传统》，巴恩编辑，第55页。

(72) 利西茨基，《普朗》，《风格》杂志 5/6 (1922年6月)，第81—85页。

在汉诺威的画廊等。

匈牙利批评家埃尔诺·卡拉伊在他关于利西茨基在德国作品的首篇重要文章中，进一步强化了“普朗”作品和苏联政治的分离。文章发表于1922年7月的《艺术报》，这是一本广泛流通的艺术杂志。卡拉伊的文章向更广泛的公众介绍利西茨基的“普朗”作品，这本杂志的读者远比先锋派出版物《主题》和《风格》杂志要多得多。⁽⁷³⁾在扬言科学和技术取代了超自然的宗教与人性，成为当时主流的信仰体系之后，卡拉伊认为艺术必须像那些新系统一样，表现出客观清晰性和规律性，才能在社会中获得相关的地位。除了他从利西茨基的《风格》宣言中得出对“普朗”作品的大部分描述，卡拉伊将利西茨基的“普朗”绘画描述为技术品质的模型，尽管他宣称这些作品具有功利主义之外的身份价值。⁽⁷⁴⁾实际上，他认为，它们反映了宇宙本身的各个方面。

一个技术性的行星系统保持了它的平衡，描述椭圆路径，或将细长的结构用固定的翅膀延伸到远方，以及无穷尽的飞机。它们的色彩在白色与黑色之间变动，在理智的、现实的灰色阴影中，突然间，单独而强烈的红色爆炸了。这一构成活跃的艺术内核便被打开了。在这充溢的能量与动态活力之外，纯粹的功利主义是什么？……在利西茨基对“普朗”作品的介绍中说，这并不是一个与工程师竞技的尝试。“普朗”作品在纯粹的技术感觉之外，还有更多的要表达。⁽⁷⁵⁾

作为一个理想主义者，卡拉伊将“普朗”作品当作他认知宇宙图景的类比，就

(73) 埃尔诺·卡拉伊，《埃尔·利西茨基》，载于库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第379—380页。这篇文章以卡拉伊的德译名字“恩斯特”署名。

(74) 尽管卡拉伊试图给利西茨基的绘画注入技术的光环，但这样的论点仍然和唯物主义者的观点相对立，比如俄国的阿瓦托夫和阿列克谢·甘，他们更支持工业生产，并不支持艺术家创作艺术作品。

(75) 利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第380页。

像他更早时在莫霍利－纳吉的作品中发现相关特性一样。从两位艺术家的作品中，他认识到对秩序的关注从技术延伸至宇宙，渗透到生活的方方面面。

7

那些最先是通过卡拉伊的文章来了解利西茨基“普朗”作品的公众，在三个月后，于1922年10月在德国的范·达曼画廊（Galerie Van Diemen）举办的大型俄国艺术展览中看到以平版印刷形式呈现的作品时，必须经历相当大的语境转换。^{〔76〕}自1918年起，德国和俄国官员就曾讨论在各自国家的进步艺术家之间举办交换展览一事，但没有显著进展，直到1922年《拉巴洛条约》签订之后，莫斯科的一个组织委员会迅速将范·达曼画廊的展览组织起来。尽管事实上，展览中的一些艺术家作品创作于1917年。该展览的目的是强调革命后的一些趋势，这些趋势导致了当时的局势。^{〔77〕}利西茨基展示了在俄国和德国创作的作品。在展览的近六百件作品中，包括从1921年“普朗”作品集中选取的一套石版画，以及一套为俄国先锋派歌剧《战胜太阳》（*Victory over the Sun*）所创作的木偶人物的草图。这

〔76〕 学者们认为，有一段时间里，利西茨基对于将这个展览带到德国起到核心作用，但后来表明他在这项事务中的角色是不太重要的。参阅拿姆·加波的声明，载于《国际工作室》，第182期（1971年11月），第171页。另可见彼得·尼斯贝特，《关于范·达曼画廊展览组织历史的一些事实》（*Some Facts on the Organizational History of the van Diemen Exhibition*），《首届俄国展览》，第67—72页。尼斯贝特一针见血地指出，拿姆·加波并没有提及利西茨基为目录封面所做的设计。

〔77〕 展览通过将后革命时期的现代作品挂在照明更好的楼层来实现这一点，因此参观者会带着对这些作品的强烈印象离开，而画廊的下面楼层光线相对较暗，因而弱化了展品印象。见史蒂文·迈巴赫（Steven Mansbach），《“首届俄国艺术展览”或宣传画的政治与展示》，载于《艺术交流：艺术史国际大会的Aktên des XXVIII，柏林》（*Künstler Austausch/Artistic Exchange: Aktên des XXVIII Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*），1992年7月，第15—20页，托马斯·W.格特根斯编辑，第307—320页。迈巴赫对展览的策划、展示和结果做了详尽的说明。

些作品在第二年以石版画的形式出现。⁽⁷⁸⁾

虽然展览中的众多艺术品在目的上是非常多样的，但作为和谨慎的德国政府谈判的结果，亚瑟·霍利切（Arthur Hollitscher），一位左翼德国记者，他在一份关于展览目录的介绍性声明中指出，这个“首届俄国艺术展览”传达了强大的政治力量：

它不再是一个人单枪匹马带着艺术前行的预言性版本；现在，它是人民的胜利精神的巨大选择，从原始的深处向着人性之光飞升而起的精神的自然驱动力。理论，在工作室中诞生和培养的理论，艺术流派的理论，在时间流逝中模糊不清且难以解释的理论，现在被驱逐出胜利革命的纯净氛围之外。⁽⁷⁹⁾

霍利切满怀激情的介绍似乎确切地表明了苏联文化官员希望从德国左翼人士那里得到的东西，这是他们战略的一部分，以赢得西方知识分子的支持。⁽⁸⁰⁾

利西茨基在展览举办期间发表的一次演讲中，以沙文主义的立场谈论展览工作；他并没有表现出对革命的矛盾心理，这成为他在维捷布斯克时期的特征，也可以从他在柏林时联系的不同类型的流放人士和德国资产阶级中看出来。⁽⁸¹⁾ 他的论据要点是俄国先锋派将为西方艺术家提供指引。

只有到这个时候，我们才会意识到欧洲和我们的国家一样，在同一时间出

〈78〉 利西茨基对展览的贡献在展览目录中列出，《1922年柏林首届俄国展览》，第25页。

〈79〉 亚瑟·霍利切，《声明》，载于《构成主义的传统》，巴恩编辑，第74页。

〈80〉 卡尔·沃克迈斯特在《现代艺术的“国际化”：从莫斯科到柏林，1918—1922》一文中指出首届俄国艺术展览所蕴含的复杂的文化政治，载于《艺术交流》，格特根斯编辑，第553—571页。

〈81〉 埃尔·利西茨基，《新俄国艺术：一场演讲》，载于利西茨基-库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第334—344页。利西茨基后来在阿姆斯特丹做了这个演讲，当时该展览的一个巡展在阿姆斯特丹举办。

现了同样的问题。我提到了荷兰的风格派、新匈牙利运动、德国，等等……在经历猛烈推进的时期之后，世界正陷入停滞不前的窠臼之中。然而，我们仍确信我们的生命力和自我保护的本能将再次把我们的力量都发动起来。那么，我们的成就，还有我们那些不成功的经验，都会帮助到每个国家中那些正在有意识地进行创造的大师们。⁽⁸²⁾

但是，利西茨基忽视了在俄国的艺术家的目标，以及那些来自其他国家且可能不支持革命或拒绝相关做法的艺术家的目标之间的重要区别。举例来说，凡·杜斯伯格便明确地将他对艺术的设想和任何政治变革的计划分离开来，而拉约什·卡萨克和匈牙利《今日》团体的许多成员则强烈反对对艺术进行任何国家干预。在这次演讲中，利西茨基就像在走一根相当细的绳索。他表示自己是一个在俄国积极参与创造新形式的人，他还试图捍卫一种能够超越政治分歧的艺术，因此他站在了反对俄国构成主义的立场上，比如亚历山大·罗德琴科和阿列克谢·甘发起的象征共产主义生活方式的艺术。

当利西茨基在国外的時候，并没有持续地表达他对革命的支持和他对俄国艺术家的期望。因此，他的作品没有红色污点，并在德国收藏家中有了一批追随者。在1923年初，他在凯思特纳协会在汉诺威的画廊举办展览，库尔特·施维特斯开始支持他。安排组织展览的苏菲·库伯斯回忆：

凯思特纳的成员们购买了许多作品。他们不需要鼓励，便被在他们眼前打开的新空间以及在空间中漂浮的几何形式的动态效果说服了。⁽⁸³⁾

(82) 《新俄国艺术：一场演讲》，第344页。俄国和西方的先锋派艺术家在声明中指出的问题，和早些时候利西茨基在杜塞尔多夫大会所提出的问题是相似的。

(83) 利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第34页。

这些人对利西茨基作品的接受并没有受到革命修辞的限定，而是通过他和卡拉伊的讨论，认为“普朗”作品引进了新的知觉关系，蕴含了宇宙的价值。

除了承担特殊项目，诸如凯思特纳协会委托创作的两件石版画作品，利西茨基还继续创作和展示他的“普朗”系列作品。虽然他在德国创作的那几件作品和他在俄国所创作的并没有区别，但他在1923年为格罗斯柏林画展创作的《普朗空间》取得了重大突破，将“普朗”作品延伸到了真正的空间之中。（图2.7）每面墙上的富有力量的线，通过杆状和块状图形来表达，似乎呈现出希望房间里的居民能循序渐进地体验这些墙面，但是这些抽象浮雕也将这些墙面连接在一起，就像一个独立的体积空间的边界，左边墙上的立方体连接了中心墙上的空间，以及右边墙上的条棒。

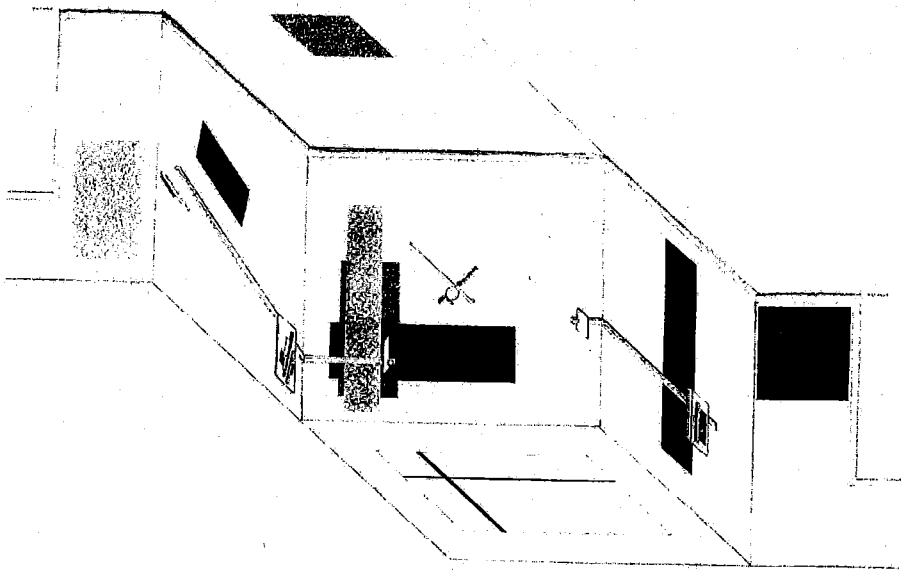


图 2.7

《普朗空间》的草图，利西茨基，1923年。

利西茨基为《普朗空间》写过一篇短文，发表在一本新构成主义杂志 *G* 上，该杂志由汉斯·里希特和沃纳·格拉埃夫创立于 1923 年 7 月。⁽⁸⁴⁾ 他在文章中主张建构与人类连接的空间，而不是盛放绘画和物件的被动容器。但是，他并没有探讨这种连接的社会意义，也没有讨论房间的任何特殊功能，或是它潜在的建筑含义。相反，他选择将精力集中于“基本形式与材料”。通过这个决定，他还是延缓了构成主义与社会生活的进一步冲突，它的支持者谈到了转变。

8

利西茨基将他的《普朗空间》和日常生活的实际情形区分开来的做法，是他在那一时期不愿将对革命形式的关注和日常生活中的实用物品联系起来的表现。⁽⁸⁵⁾ 作为 *G* 杂志的合作者，他并没有做任何事情来推动这样的联系。*G* 杂志对形式的定义很广泛，这响应了利西茨基和艾伦堡一年前在《主题》杂志上发表的声明，他们认为任何东西都可以是物品。*G* 杂志与其他先锋派杂志有着相似的发行量，该杂志报道了密斯·凡·德·罗的新建筑项目、里希特和维京·艾格林的抽象电影、库尔特·施维特斯 (Kurt Schwitters) 的交响诗，以及曼·雷 (Man Ray) 的摄影。在杜塞尔多夫大会上，利西茨基和里希特都提到了艺术家去改造社会的必要性，然

(84) 埃尔·利西茨基，《普朗空间：1923 年柏林的大型展览》(Proun Raum: Grosse Berliner Ausstellung 1923)，载于 *G* 杂志《G: 基本造型材料》(*G: Material zur elementaren Gestaltung*)，1923 年 7 月。英文译本载于利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第 365 页。杂志之所以命名为 *G*，这是利西茨基的主意，“G”是名词“Gestaltung”（造型设计）的缩写，意味着形式的构成或形状。关于 *G* 杂志的历史，见沃纳·格拉埃夫，《关于所谓的 *G* 杂志团体》，载于《艺术杂志》第 23 期（1964 年夏季刊），第 279—282 页。格拉埃夫提到了莫霍利—纳吉、凯梅尼、卡拉伊和佩里作为 *G* 杂志创立的最初会议的参与者，但他并没有讨论匈牙利人的德国构成主义对后来杂志编辑出于政治原因而分道扬镳的重要影响。

(85) 我们可以比较利西茨基对于《普朗空间》的抽象特征的强调，以及罗德琴科为 1925 年装饰艺术与现代工业博览会的工人俱乐部设计的室内陈设中，所体现的更加具体的社会指向性。

而 *G* 杂志出版了许多进步艺术家和建筑师的作品，其关注点侧重于基本形式的功能应用，而不在于它们与社会计划的潜在联系。⁽⁸⁶⁾

凡·杜斯伯格在杂志第一期便定下了这一基调，发表了文章《基本的形式构成》(*Elemental Formation*)，关注绘画、雕塑和建筑之间的关联以及每一种媒介的基本特质。在第三期，这期杂志推延至 1924 年 6 月出版，在最初的构成主义辩论平息之后，里希特对 *G* 杂志的宗旨做出以下声明：

从这个意义上来说，*G* 杂志虽是一个特殊的机构，但它所搜集的材料却不是特殊的而是普遍的，服务于时代和时代之外的需求。这种需求的大小取决于在各个领域中已经出现的需求程度，从而制定出普遍的而不仅仅是特殊化的方针。⁽⁸⁷⁾

里希特认为杂志的力量体现在它能够为各行各业的专业人士提供新的观点，无论是物理学、工程学、经济学、零售业或制造业。他这样定义 *G* 杂志的合作者：

对于他们来说，这些事物都是必要的，他们通过明确的方式来表达某种事物，从而找到效用与愉悦，能够明确地以元素主义的术语来进行思考，以及……创造形式。⁽⁸⁸⁾

(86) 从利西茨基在 1924 年写给荷兰建筑师 J. J. P. 奥德 (J. J. P. Oud) 的一封信中可以判断，他对 *G* 杂志并不满意。他赞成 J.J.P. 奥德的观点，认为 *G* 杂志并无甚新内容，并将它称为“势利的工作室产物”（马格林翻译）。埃尔·利西茨基，《给 J.J.P. 奥德的一封信》，载于《“普朗”与“云吊架”：短文、信件与文献》(*Proun und Wolkenbügel: Schriften, Briefen, Briefe, Dokumente*)，苏菲·利西茨基-库伯斯与扬·利西茨基编辑，第 126 页。

(87) 汉斯·里希特，*G* 杂志，载于《构成主义的传统》，巴恩编辑，第 95 页。

(88) 汉斯·里希特，*G* 杂志，载于《构成主义的传统》，第 96 页。

但是，这种对于功能主义美学的提倡，并没有得到进一步的发展。由于订阅者寥寥且缺乏资金支持，里希特在 *G* 杂志出版第三期之后便暂停了出版，但是，在接下来的几年里，他又出版了两期杂志，主要讨论电影问题。

在 *G* 杂志出版之前，那些志在寻找一种新的、客观的表达方式的艺术家和建筑师，已经举办了许多非正式会议。通过这些讨论，凡·杜斯伯格、利西茨基、加波、佩夫斯纳、里希特、豪斯曼、格拉埃夫、密斯·凡·德·罗、莫霍利-纳吉、凯梅尼和卡拉伊，形成了许多不同的构成主义流派。最初支持 *G* 杂志的团体，包括里希特、利西茨基和凡·杜斯伯格，他们是构成主义者国际联盟的成员，也是它的微扩版本——构成主义国际创意工作组的成员。其他艺术家，诸如格拉埃夫、密斯·凡·德·罗、希尔勃赛玛等人，随后也被 *G* 杂志所吸引，成为编辑与作者。⁽⁸⁹⁾

反对 *G* 杂志的是那些匈牙利艺术家，如卡拉伊、凯梅尼、莫霍利-纳吉和雕塑家佩里。在第一期杂志出版之前，他们从发生早期争执之后便决定退出了。他们的决定无疑延续了艺术家在社会参与方面的不同意见，这在构成主义者国际联盟和《今日》团体成员之间进行早期交流时便已经出现了。与其参与一个无意献身于革命目标的出版物，不如为理想而奋斗——卡拉伊、凯梅尼、莫霍利-纳吉和佩里为《团结》杂志的复刊起草了一份宣言（阿拉达尔·孔加在维也纳将《团结》停刊之后，这份杂志重新在柏林出版）。⁽⁹⁰⁾ 作者们利用这个新平台来反驳构成主义的“资产阶级特征”，他们将其等同于“荷兰风格派的构成性的（机械化的）唯美主义”，

(89) 创刊号的编辑者是格拉埃夫、利西茨基和里希特。从后一期开始，密斯·凡·德·罗代替了利西茨基，因此有助于将美学功能主义作为该刊物的焦点。

(90) 埃尔诺·卡拉伊、阿尔弗雷德·凯梅尼、拉兹洛·莫霍利-纳吉、拉斯洛·佩里，《宣言》，载于《匈牙利先锋派：八人组及其活动》，第120页。在维也纳出版了前三期杂志之后，贝拉·尤茨便不再参与；第四和第五期在柏林出版。卡拉伊、凯梅尼、莫霍利-纳吉和佩里的宣言出现在第四期，这一期致力于无产阶级文化。关于该杂志在柏林复刊的描述，见奥雷尔·博尔纳斯，《一封柏林的来信》，载于帕修斯，《莫霍利-纳吉》，第392页。

以及“俄国构成主义所确立的技术自然主义描述技术手段的构成”⁽⁹¹⁾。这个团体批评他们看到的被认为是资产阶级构成主义的作品，提出一种从他们自己的共产主义意识形态中产生的构成艺术。⁽⁹²⁾

这种艺术将会有两种形式：满足集体需求的统一城镇规划，包括通过形式来表现新材料潜力的建筑；还有一个基于莫霍利-纳吉和凯梅尼的动态力量构成系统的建筑。后一个提案是一个从新艺术形式的强大图像中生成动态建筑的尝试，充满了这两人在他们之前发表的宣言中所设想的形式张力。但是，《团结》杂志的宣言不仅仅是对其他构成主义项目或新艺术计划的批评，实际上，这是对《团结》杂志提议成立一个新的无产阶级文化组织的回应。无产阶级是活跃的共产主义者，作者们敦促艺术家与他们并肩作战，声称这个新组织必须“将无产阶级从资产阶级的文化压迫中解放出来，并唤起对最发达的生活组织的渴望，来取代资产阶级对文化的渴望”⁽⁹³⁾。宣言内容几乎都被匈牙利艺术家和作家在进行流亡出版之前说过，但将这些目标和《今日》团体，以及他们在一本以共产主义为中心的杂志中发表的报告分离开来，代表了一个重大的变化。

莫霍利-纳吉不再尝试像《今日》团体在《风格》杂志上发表宣言的签署者那样，去建立一个构成主义艺术家的国际联盟。那些签署宣言的团体成员，也没有人再继续支持卡萨克，他们都开始以艺术家和批评家的身份在德国艺术界获得认可，宣扬一种更教条的主义，作为他们设想新秩序灵感。⁽⁹⁴⁾

两个构成主义派别——创立 G 杂志并为其撰稿的团体和出版《团结》杂志

(91) 博尔纳斯，《一封柏林来信》，第 392 页。

(92) 尽管莫霍利-纳吉在宣言中批判了风格派，但他还是出版了皮特·蒙德里安 (Piet Mondrian) 的《新精神》和凡·杜斯伯格的《新造型主义的基本概念》(Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst)，作为他和沃尔特·格罗皮乌斯从 1924 年便开始编辑的包豪斯系列丛书第 5 册和第 6 册。

(93) 埃尔诺·卡拉伊等人，《宣言》，载于《匈牙利先锋派》，第 120 页。

(94) 讽刺的是，卡拉伊和凯梅尼后来被禁止在《团结》杂志上发表文章，因为他们为德国资产阶级出版物写批评文章。有前文引用的文章《从先锋派到“无产阶级艺术”：匈牙利移民杂志《团结》和《倒吊者》，1922—1923》，奥利弗·博塔围绕这一宣言的出版，和孔加展开了这场错综复杂的文化争论。

的匈牙利人——之间的差异已经变得非常极端。一年之前，匈牙利人团体和围绕凡·杜斯伯格的团体之间尽管存在差异，但他们似乎还可能共存于一个合作组织之中。但是，里希特已经将构成主义者国际联盟的意识形态宣言转化成G杂志对于功能主义的聚焦，在没有明说的资本主义生产框架中张开双臂，而那些最初支持卡萨克和《今日》团体的匈牙利人已经分裂成为多个激进团体，这些团体秉持了各式各样的反资产阶级或拥护共产主义的立场。

G杂志和《团结》杂志都没能够将自身发展为主要运动的驱动力。这两本杂志存在的时间很短，读者数量也很有限。因为他们采用匈牙利语发表宣言，导致卡拉伊、凯梅尼、莫霍利-纳吉和佩里在德国发表他们立场的机会受到了严重的限制，这便将它限制在德国和少数其他国家的匈牙利移民的小圈子之内。与此同时，凡·杜斯伯格和里希特也没有为他们各自的《风格》杂志和G杂志发展出大量的读者。

9

出版这些杂志的困难仅仅是导致1923年底构成主义意识形态分裂的一个征兆。主要原因是早期运动的重要推动者将他们的精力转移到了其他地方。在G杂志第一期出版之前，凡·杜斯伯格已经搬到了巴黎，可能是因为他很失望，当伊顿辞职时，沃尔特·格罗皮乌斯并没有邀请他到包豪斯担任教职。⁽⁹⁵⁾几个月之后，凡·杜斯伯格便离开了。利西茨基发现他有肺结核，因而不得不计划到瑞士的疗养院进行治疗。他于1924年1月离开德国前往瑞士，之后再也没有回德国居住生活，

(95) 在巴黎，凡·杜斯伯格最初投身的构成主义作品实践，是为艺术商人莱昂斯·罗森伯格(Léonce Rosenberg)设计住宅和博物馆等一系列建筑模型。凡·杜斯伯格居住于巴黎，他或多或少地脱离了德国的语境，直到他于1931去世。他在巴黎的那些年仍继续出版《风格》杂志，这本杂志应该是在1920年代持续时间最长的先锋派杂志。

除了偶尔回德国安排展览和拜访朋友。

在1923年初，包豪斯的校长沃尔特·格罗皮乌斯邀请莫霍利-纳吉代替伊顿的位置来校任教，莫霍利-纳吉答应了。那一年春天，他接管了基础课程，并成为金属工作室的形式导师。⁽⁹⁶⁾ 据伊娃·巴杰凯-罗施 (Eva Bajkay-Rosch) 说，包豪斯中有一个匈牙利学生团体，他们成立了一个名为“KURI”的构成主义团体，这影响了格罗皮乌斯做出聘请莫霍利-纳吉的决定。⁽⁹⁷⁾

格罗皮乌斯对于构成主义的理解是通过德国的论述来获得的，这在很大程度上归因于《风格》杂志上所发表的论点与提议。莫霍利-纳吉在他的德语写作，尤其在他发表于《风格》杂志的文章中，并没有提及他正用匈牙利语发表激烈的宣言，呼吁构成主义者去领导一场无产阶级革命。⁽⁹⁸⁾ 不管怎样，在他被包豪斯任命之后，他便停止发表此类言论，转而集中精力关注设计、摄影与绘画。

到了1923年底，在德国的其他艺术家也开始画抽象的几何构图，但没有人像凡·杜斯伯格、莫霍利-纳吉和利西茨基一样，对他们的作品提出同样的社会要求。⁽⁹⁹⁾ 然而，除了诸如此类的社会要求之外，最初的构成主义者并不能将它们的功能所在。当作品在这些期刊的轨道之外创作或展出时，其他人便可以将

(96) 格罗皮乌斯看过莫霍利-纳吉1922年2月在风暴画廊举办的展览，而且他也很了解凡·杜斯伯格在魏玛的作品。当伊顿离开时，他可能考虑过请凡·杜斯伯格到包豪斯任教，但是，必须由学校委员会来批准新教员，格罗皮乌斯担心凡·杜斯伯格的性格过于强势。

(97) 伊娃·巴杰凯-罗施，《在包豪斯的匈牙利人》，ICSAC会议记录(1987)，第100—131页，以及KURI团体，载于《互动》，加斯纳编辑，第260—266页。根据洛塔尔·施赖尔 (Lothar Schreyer)，她是那一时期学校委员会的成员之一，格罗皮乌斯向学校委员会提议将莫霍利-纳吉作为候选人，结果获得了支持。见施赖尔的回忆录《关于包豪斯动荡的回忆：人的形象是什么?》(Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: Was ist des Menschen Bild?)，第237页。

(98) 但是，在包豪斯KURI团体的匈牙利成员应该知道这些事情。

(99) 关于1920年代在德国的各种不同形式的绘画构成主义的描述，见布里吉特·洛坎普 (Brigitte Lohkamp)，《绘画》，载于《1920—1930年代的德国艺术》(Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre)，埃里希·斯坦格雷伯编辑，第164—182页。

其放入不同的批评框架之中，特别是由于艺术家所使用的几何语言，使作品本身很容易出现多种解释。

1924年，尝试总结构成主义及其起因的批评家撰写了两篇文章，增加了我们对于这些意识形态转变的理解。保罗·施密特（Paul Schmidt）在1924年3月的《艺术报》发表了一篇文章，他将构成主义定义为战争刚结束后许多国家所共有的现象。他认为，构成主义的推动力来自反对“主观主义的无形化与无秩序化”，以及“结束所有浪漫和模糊的表现的必要性”^{〔100〕}。他说，正是这种艺术形式，它的风格和当时所有讲求实际的科技产品——桥梁、船舶、汽车以及其他不具艺术性的人工制品——相符合。施密特预言，在未来，绘画将会从机器中获得更多的形式。构成主义艺术超前于这个时代，这个时代还没有准备好为它提供使命。构成主义远远不只是一种风格，而是一种能够为所有生命提供形式的存在。

施密特很少注意到艺术家自己对作品的阐述，他也没能够追溯构成主义的艺术趋势。举例来说，他将莫霍利-纳吉称为至上主义的主要典范，并将那场运动定义为在白色平面上的彩色光线的戏剧。^{〔101〕}施密特的文章与其说是讨论凡·杜斯

〔100〕 保罗·施密特，《构成主义》，《艺术报》（1924年3月），第83页（马格林翻译）。

〔101〕 凯梅尼纠正了施密特在《艺术报》上发表的一篇简短的观察报告中的错误。与此同时，他还尖锐地批判了莫霍利-纳吉，并因此公开了在莫霍利-纳吉加入包豪斯和他加入德国共产党之后，两人之间出现的裂痕。凯梅尼写道：“这是值得注意的，截至目前，莫霍利-纳吉已经将构成主义转化为客观的、未经授权自我宣传，他在1924年应该被称为至上主义者，然而，真正的至上主义在1919年的俄国就已经结束了。莫霍利-纳吉作为一个折中主义者和追随者，几乎没有参与任何至上主义作为新构成艺术的重要成果。”阿尔弗雷德·凯梅尼，《评论》，《艺术报》，no.6（1924年）。载于《互动》，加斯纳编辑，第239页（马格林翻译）。莫霍利-纳吉在写给《艺术报》编辑保罗·韦斯泰姆（Paul Westheim）的一封信中进行了回应：“我在包豪斯的作品关心的是将我对同时代的概念转化为形式和词汇。这是一项艰巨的任务，它使我没有时间去关心外面对它的解释。无论我的油画作品和雕塑作品的品质如何，我很满足于我所被赋予的特权——其他任何人都没有的特权——即将通过革命转化为物质现实。和这一任务相比，凯梅尼的假把式是完全不相关的。”拉兹洛·莫霍利-纳吉，引自希贝儿·莫霍利-纳吉，《莫霍利-纳吉：整体性的实验》（*Moholy-Nagy: Experiment in Totality*），第43页。汉斯·里希特也提到施密特将莫霍利-纳吉的特征描述错认为至上主义者，但他将这视作批判莫霍利-纳吉为机会主义者的序曲，认为莫霍利-纳吉如果作为一个至上主义者，可能会比作为构成主义者更有运气。见汉斯·里希特，《关于构成主义》，（转下页）

伯格、利西茨基和莫霍利-纳吉所定义的命题，不如说是一篇将他对于机器时代的希望与期待投射到这一新艺术之上的评论文章。

埃尔诺·卡拉伊在同一年为《青年艺术年鉴》(*Jahrbuch der Jungen Kunst*)撰写的一篇文章中，对构成主义进行了更为清晰和全面的总结。⁽¹⁰²⁾与阿尔弗雷德·凯梅尼不同，凯梅尼开始以批判的眼光，通过德国共产党教条主义的视角来看待莫霍利-纳吉、利西茨基和其他抽象艺术家的作品⁽¹⁰³⁾，卡拉伊将构成主义视为两条激进路线中的一条，连同作为其反面的表现主义，超越了个人对于生活的狭隘感受。

表现主义试图发展的是“感觉和视觉的个人时刻的无限性”，构成主义则是“充满了最具客观性、经济性与意识精确性的意志”。⁽¹⁰⁴⁾卡拉伊重申了对荷兰和俄国构成主义的批判，他的这一言论最早发表于1923年的《团结》杂志，该文章与凯梅尼、莫霍利-纳吉、佩里共同署名，但他这次并没有像一年前和同行所做的那样，呼吁建立一种基于共产主义的新艺术。

卡拉伊文章中的一个主要观点是，构成主义在试图与日常生活建立联系的尝试中产生了障碍，必须做出选择。他反对俄国生产艺术家以进行日常用品的艺术构建为目标，认为如果要制作实用物品，应该采取功利主义的方法，把美学问题放在次要位置。⁽¹⁰⁵⁾作为案例，他列举了奥德、密斯·凡·德·罗、希尔勃赛玛等人的

(续上页) 载于*G*杂志，1924年6月，转引自《构成主义国际创作联盟，1922—1927》(*Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922—1927*)，芬克莱等人编辑，第308页。

(102) 埃尔诺·卡拉伊，《构成主义》，《青年艺术年鉴》(1924年)，载于《互动》，加斯纳编辑，第163—167页(马格林翻译)。

(103) 见阿尔弗雷德·凯梅尼，《持续至今的至上主义的抽象设计》(*Die abstrakte Gestaltung vom Suprematismus bis heute*)，《艺术报》(1924年)，载于《互动》，加斯纳编辑，第234—238页。

(104) 卡拉伊，《构成主义》，第163页。

(105) 卡拉伊在这里回应了拿姆·加波的论点，加波可能在柏林和他进行了讨论。在离开俄国之前，加波对他那群赞扬塔特林的第三国际纪念塔的同行说：“要么建造功能性的房屋或桥梁，要么创造纯粹的艺术。不要把一个和另一个混淆起来。这种艺术不是纯粹的构成艺术，而仅仅是对机器的模仿。”拿姆·加波，载于肯尼斯·弗兰姆普敦(Kenneth Frampton)，《现代建筑：一部批判的历史》，增订本，第169页。

建筑设计，以及工程师的作品。出人意料的是，这些观点和 G 杂志所推崇的功能主义美学之间并没有太大的差别，尽管事实上卡拉伊之前曾拒绝接受这样的导向。

卡拉伊并不同意俄国生产艺术家认为艺术本身不再有效的观点。他为艺术设想了独特的领域，认为艺术家必须知道艺术目标的边界在哪里。他希望艺术具有重要的意义，而不仅仅是为了自身的目的，这一观点在他之前所写的关于莫霍利－纳吉和利西茨基的文章中阐释得非常清晰。像莫霍利－纳吉一样，卡拉伊认为采用玻璃、塑料、混凝土和铁等新材料的实验是获得这种重要性的途径之一。

从本质上来说，卡拉伊将构成主义描绘成对于理性、经济和精确性的一种感知能力。它可以体现在艺术上，还可以应用到各式各样的媒介，比如电影、摄影、排版和舞台设计。⁽¹⁰⁶⁾ 这是一个相当大的转变，他之前支持的是能够解放无产阶级的共产主义艺术。但是，它确实也符合德国构成主义的广泛应用，在建筑与设计等领域作为一种功能主义美学。

构成主义是“新版式”的基础，版式设计 with 广告设计师扬·奇肖尔德 (Jan Tschichold) 从 1925 年开始在德国印刷产业推行“新版式”，⁽¹⁰⁷⁾ 它形成了国际主义建筑风格，对密斯·凡·德·罗在 1927 年为德意志制造同盟组织的在斯图加特的魏森霍夫住宅区 (Weissenhof Siedlung) 具有决定性的影响；此外，它还影响了莫霍利－纳吉与马塞尔·布鲁尔在包豪斯推进的工业设计领域的功能主义美学。⁽¹⁰⁸⁾

加入包豪斯学校之后，莫霍利－纳吉和卡拉伊一样，开始将清晰性与客观性作为技术社会的艺术与设计所应当具备的品质。利西茨基在 1924 年初离开德国之

(106) 在许多同一时期发表的文章中，卡拉伊继续支持莫霍利－纳吉和利西茨基，认为他们两人都体现了他所呼吁的代表当代精神的艺术。见埃尔诺·卡拉伊，《莫霍利－纳吉》，《青年艺术年鉴》(1924年)，第 181—187 页；以及《埃尔·利西茨基》，同一出处，第 304—309 页。

(107) 见奇肖尔德的德国印刷业期刊《版式设计注释》(*Typographische Mitteilungen*, 1925 年 10 月)，主题为《基本版式》(*Elementare Typographie*)。

(108) 约翰·威雷特在更大的社会背景中讨论这些发展及相关的问题，见《魏玛时期的艺术与政治：新的冷静期，1917—1933》(*Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917—1933*)。

后，也停止为一种致力于社会转型的构成主义辩护。那一年，利西茨基正在瑞士进行结核病的康复治疗，他和汉斯·阿普编辑了一本名为《艺术的主义》（*The Isms of Art*）的书，他们在这本书中为前十年发生的艺术运动设立类别，并为每个类别指定具体的艺术家。他们没有把凡·杜斯伯格、莫霍利-纳吉，还有利西茨基归入构成主义这一类别。^{〔109〕} 简而言之，莫霍利-纳吉和利西茨基定义和重新定义了他们的作品，并根据每一个艺术家不同的创作策略——比如凡·杜斯伯格呼吁一种不关心政治的新造型艺术，而激进的匈牙利人则在《团结》杂志中将构成主义定义为改造共产主义文化的力量——进行分组与重新分组。

从定义与分类的转变可以明显地看出，德国构成主义没有固定的中心或辩论的过程来激化冲突的观点。然而，对于那些在这一时期自称为构成主义者的人来说，无论强调的是精神、科学、技术还是社会转型，红色主题仍然代表着他们对于新社会的期望。由于构成主义的形式与之前的艺术截然不同，而且足够中立的形式能够容纳多种解释，它们引发了一场关于美学、政治和现代性的广泛讨论。但是这场讨论很短暂，因为它并没有紧紧锚定那些具体的形式问题。阿尔弗雷德·凯梅尼早期和莫霍利-纳吉一起支持动态的抽象艺术，但后来因为支持更倾向于社会参与的具象艺术而和纳吉分道扬镳。凯梅尼在1924年为《艺术报》杂志撰写的一篇讨论抽象艺术的文章中说道：

当与俄国艺术成果相比较的时候，西欧艺术家中最具革命性的抽象作品仍然是保守的。我们必须从另一个层面上去寻找西欧艺术的革命特性。在这一层面

〔109〕 利西茨基和阿普只把俄国人视为构成主义者，如加波、塔特林、俄国 ОБМOKHУ 团体，以及建筑师尼古拉·拉多夫斯基。利西茨基将自己放在“普朗”条目之下；凡·杜斯伯格的分类是新造型主义；莫霍利-纳吉、康定斯基、佩里、罗德琴科、彼得·米特里奇、内森·奥尔特曼、柳博夫·波波娃、汉斯·阿普、亚瑟·西格尔、约翰·莫尔灿，则被称定为抽象主义者（抽象派艺术家）。见利西茨基和阿普，《艺术的主义》。

上的艺术家，不会逃离社会生活的腐朽现实而进入到抽象艺术之中。^{〔110〕}

无论是来自左翼的艺术家和评论家，还是那些倾向新客观主义的中间道路者，都开始扩展他们对一种表现新社会现实的艺术的渴望。^{〔111〕} 抽象艺术并没有消失，但随着这十年的推进，它变成一种更加形式化的实践。构成主义为一种新的社会秩序建立了乌托邦式的志向，但关于这种秩序的具体面貌，它并没有形成令人信服的论述。而这一时刻，便已经过去了。

〔110〕 阿尔弗雷德·凯梅尼，*Die abstrakte Gestaltung von Suprematismus bis heute*，载于《互动》，加斯纳编辑，第235页（马格林翻译）。凯梅尼列举了德国共产党的“红色团体”成员，如约翰·哈特菲尔德、乔治·格罗兹、鲁道夫·斯雷科特和奥托·迪克斯，作为相关的艺术家案例。他批评利西茨基的“普朗”作品几乎完全没有表现生活。这篇文章甚至都没有提及莫霍利-纳吉。

〔111〕 早在1923年5月，曼海姆艺术画廊的总监古斯塔夫·哈特劳勃（Gustav Hartlaoub）便宣布他计划组织举办一场名为“新客观主义”的现实主义艺术展览。该展览在1925年夏天举办。

第三章 创造“艺术家兼构成主义者”：罗德琴科，
1922—1927



一种在沙皇俄国并无先例的、关于“艺术家兼构成主义者”这一新类型的创造，是一个相当难以实现的目标。

——亚历山大·罗德琴科（发表时间不详）⁽¹⁾

对于我和整个团体来说，罗德琴科教授是那个以创造性和全面的方式教导我们认识当代状况的人。他指出并重新展示了我们在生产艺术中的地位。他作为一个具有先进思想与在多个领域拥有创造能力的人，让我们受益匪浅。

——扎克哈尔·尼古拉耶维奇·贝科夫（Zakhar Nikolaevich Bykov）（发表时间不详）⁽²⁾

让大街上的人们厌恶地唾弃罗德琴科的构成主义作品身上那些如钢铁般构成的力量。

——奥西普·布里克（Brik Osip），1923⁽³⁾

1

在由莫斯科艺术文化机构因库克于1921年9月组织的一场命名为“ $5 \times 5 = 25$ ”的展览中，与许多其他作品并列，亚历山大·罗德琴科在展览中展示了三幅单色油画，每一幅画面都由一个单独的原色所覆盖——红、黄或蓝。这个展览还包括了另外四位艺术家——亚历山大·埃克斯特（Alexandra Exter）、柳博夫·波波娃（Liubov

(1) 亚历山大·罗德琴科，《自传》，引自塞利姆·汗-马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》（*Rodchenko: The Complete Work*），由维耶里·奎利西（Vieri Quilici）作序并编辑，第171页。

(2) 扎克哈尔·尼古拉耶维奇·贝科夫（因库克学生），《与罗德琴科一起工作》，载于《亚历山大·罗德琴科》，由大卫·艾略特编辑展览目录，第107页。

(3) 奥西普·布里克，《生产艺术》，见《亚历山大·罗德琴科》，大卫·艾略特编辑，第131页。

Popova)、罗德琴科的太太瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃(Varvara Stepanova)与亚历山大·维斯宁(Alexander Vesnin)，他们在因库克中展开了对于在后革命时代俄国的艺术价值的激烈讨论。罗德琴科那几幅特色鲜明的油画标志着他对于形式探索的结束。

在举办展览两个月之后，因库克的二十五位艺术家中，罗德琴科最有可能接受因库克的领袖理论家奥西普·布里克的建议，放弃纯艺术的创作领域，投身于工业领域的工作。⁽⁴⁾ 他们把“生产艺术”定义为对有用物品的造型工作，并将“生产艺术”视为艺术活动的目的，宣称构成主义是其唯一的表现形式。

不久之后，罗德琴科成为福库特马斯设计学院金属工艺部主任，他自建系以来一直执教于此⁽⁵⁾，他在那里尝试发展出能够培养学生去制作革命社会所需要的各种新物件的教学方法。与此同时，他自己也开始从事设计工作。短短几年之中，他的作品范围已经大大扩展，包括广告招贴、商标、图书与杂志封面、电影片头、家具、工人俱乐部的室内设计以及电影与剧院的布景设计。

但是，除了这些活动，罗德琴科与在1922年至1927年的苏联新经济政策时期进入生产领域的其他构成主义艺术家都发现，他们几乎没什么机会能够从事工业领域的实际工作。⁽⁶⁾ 工业生产与分配的新方式仍未发展出来。因此，当构成主义艺

(4) 有学者强烈指出罗德琴科很可能是签署者，见克里斯蒂娜·洛德(Christina Lodder)，《俄国构成主义》(*Russian Constructivism*)，第90页。

(5) 有关福库特马斯设计学院的著作，见塞利姆·汗-马戈梅多夫，《福库特马斯设计学院：莫斯科1920—1930》，2卷本。另可参阅瓦汉·D.巴吕西安(Vahan D.Barooshian)，《福库特马斯设计学院与构成主义》，《苏联》杂志第3期，第2版，第197—207页；西蒙·博奇科(Szymon Bojko)，《福库特马斯设计学院》，载于《俄国先锋派，1910—1930：新视角》，斯蒂芬妮·巴伦(Stephanie Barron)与莫里斯·塔尼曼(Maurice Tuchman)编辑，第78—83页；以及克里斯蒂娜·洛德，《福库特马斯设计学院与包豪斯》，载于《先锋派的前线：俄国遇上西方，1910—1930》，盖尔·哈里森·罗曼(Gail Harrison Roman)与弗吉尼亚·哈格尔斯泰因·麦夸特(Viginia Hagelstein Marquardt)编辑，第196—240页。

(6) 在先锋派为工厂所做的为数不多的设计项目中，包括柳博夫·波波娃和瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃为国家第一纺织印染厂所做的织物设计，以及卡西米尔·马列维奇、伊利亚·恰什尼克和尼古拉·苏叶廷为罗蒙诺索夫瓷器厂所做的至上主义装饰与设计。除了罗德琴科之外，还有一些先锋派艺术家，如塔特林与利西茨基等人，他们也在福库特马斯设计学院任教，虽然各部门与学生创作了许多产品原型，但直到学校于1930年关闭，这期间几乎没有设计作品投入生产之中。

术家寻求其他机会——为剧院与电影布景、电影片头、商业与文化海报、杂志和图书做设计时，很少被市场需求所限制。他们的客户包括了从先锋派剧场导演、出版社、电影公司到国营工厂与托拉斯(Trust)的广泛群体。由于苏联共产党在新经济政策时期允许广泛艺术活动，艺术家几乎不受风格的限制，当时的形势给予他们根据自身的价值去创造新的应用形式。⁽⁷⁾

由于构成主义艺术家承担的大部分设计项目都在艺术领域而不是工业领域，我们需要重新考虑他们将社会效用作为作品目的的主张。尽管他们的大部分作品是艺术合作的成果，而不是为市场所做的设计，但是这对于构成主义者来说还是很重要的，因为这些作品使他们了解如何才能将艺术知识运用到实际目的之中。与德国设计师不同，他们并没有建立工业设计或广告艺术的模型，使之能够与俄国的工程设计传统相抗衡，例如，从克拉斯波尔斯基(Krasnapolsky)在奥斯特罗夫跨越大河(the Great River at Ostrov)的吊桥(1851—1853)到舒霍夫(Shukhov)在莫斯科的布良斯克(Briansk)火车站(1912—1917)。⁽⁸⁾

因此，构成主义者创建了一种新职业，即“艺术家兼构成主义者”。他们和“生产艺术”的理论家一起，在原先没有任何可参考或借鉴的设计实践的情况下，改进

(7) 关于新经济政策时期的苏联文化政策，参见A.肯普-韦尔奇(A.Kemp-Welch)，《“文化领域的新经济政策”与它的敌人》(*New Economic Policy in Culture and Its Enemies*)，载于《当代史期刊》(*Journal of Contemporary History*) 13期，1978年7月，第449—465页；以及希拉·菲茨帕特里克(Sheila Fitzpatrick)，《关于文化的软线及它的敌人》(*The Soft Line on Culture and Its Enemies*)，载于菲茨帕特里克，《文化前线：革命时期俄国的权力与文化》(*The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*)，第91—114页。菲茨帕特里克指出：“这条线既不是自由的，也不是非共产主义的，正如它的反对者所认为的，不过是与知识分子协商权宜之计的产物，由苏联共产党领导制定的不可协商条款，也没有制度保障。”

(8) 见约翰·鲍特，《一个工程师胜过一千个美学家：关于苏联构成主义起源的一些思考》(*One Engineer Is Worth Than a Thousand Esthetes: Some Thoughts on the Origins of Soviet Constructivism*)，《结构主义》，第57—65页。鲍特声称苏联的工程学与构成主义之间存在连续性，但他并没有充分注意到构成主义者在意识形态方面的差异。他指出，工程项目与构成主义艺术之间的连接，更多的是基于这些项目的形式相似性，而不是政治意图的一致性。

了这个模型。⁽⁹⁾ 在他们之前, 商人萨莎·马蒙托夫 (Sasha Mamontov) 和特尼舍娃公主 (Princess Tenisheva) 曾以改良应用艺术的名义, 于 19 世纪晚期在阿布拉姆采沃 (Abramtsevo) 和塔拉什基诺 (Talashkino) 等地的私人宅邸中推动了一次“文艺复兴”。后来, 到了世纪之交, “艺术世界”团体利用民间艺术来做剧院装饰, 并将 18 世纪的装饰图案应用到书籍设计之中。⁽¹⁰⁾

构成主义者从政治、经济、技术与审美等方面来反对“文艺复兴”的倡议, 认为它们既不是由无产阶级来做的, 也不是为无产阶级而做的; 它们基于个体的工艺技术, 而不是机械化生产; 它们只是倒退地体现了农民或贵族的趣味, 而不是进步地体现了新的社会阶层的文化。

构成主义者与理论家在打造“生产艺术”的思想体系时, 也进一步了解国外艺术与工业结合的相关探索, 如德国于 1907 年建立德意志制造同盟的举措, 这可能使他们在努力时有更好的视野。⁽¹¹⁾ 不过, 他们坚信俄国革命后的环境是全新的, 应该倡导一种完全不同于以往形式的设计策略。

在构成主义艺术家与理论家的眼中, 革命创造了一个新的无产阶级, 他们迫切地需要功能性的物品。但是, 这些物品也需要一种全新的形式语言, 从而使他们与属于农民或贵族等其他阶级的人们区分开来。尼古拉·塔拉布 (Nikolai Tarabukin) 或鲍里斯·库什涅尔 (Boris Kushner) 这两位因库克的理论家, 把“艺术家兼构成

(9) 在《苏联科学、科技与设计: 互动与融合》(Soviet Science, Technology, Design: Interaction and Convergence) 一书中, 雷蒙德·哈钦斯 (Raymond Hutchings) 只引用了一个俄国革命之前的设计案例——第一只破冰船, 这是一艘根据阿德米拉尔·马卡罗夫 (Admiral Makarov) 的想法建造的、由技术驱动的船。

(10) 关于这些进展的讨论, 见卡米拉·格雷 (Camilla Gray), 《艺术领域的俄国实验, 1863—1922》(The Russian Experiment in Art, 1863—1922), 玛丽安·伯利-莫特利修订与增订, 第 11—27 页, 第 37—57 页。

(11) 关于工业领域中艺术家的角色, 在 1914 年德意志制造同盟的科隆展览上曾有过激烈的争论。那次争论由于赫尔曼·穆特修斯的倡议而变得两极分化, 穆特修斯支持工业形式的标准化, 而亨利·凡·德·威尔德则持反面观点, 主张继续捍卫艺术创造的需要。关于此次争论的讨论, 见琼·坎贝尔 (Joan Campbell), 《德意志制造同盟: 应用艺术的改革策略》(The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts), 第 57—81 页; 关键文件被复制于《文件: 关于现代运动的一组原始资料》(Document: A Collection of Source Material on the Modern Movement), 夏洛特·本顿 (Charlotte Benton) 编辑, 第 5—11 页。

主义者”描述为将构成主义坚定的形式价值与对技术的理解结合起来的人，这是生产新品种的工业产品所必需的，他们针对尚未经过现实环境检验的这一类设计师展开了讨论。⁽¹²⁾

在他们的叙事中——我使用“叙事”一词来表示他们对这一类新型设计师的行动方案的设想——“艺术家兼构成主义者”通过大批量生产的物品来传播价值观。⁽¹³⁾使这一叙事变成革命性叙事的，是他们强调无产阶级作为消费阶层，并确信这些物品本身体现了与革命目标一致的价值。当构成主义艺术家开始在苏联新经济政策时期通过他们在福库特马斯设计学院的教学活动实施这一叙事时，他们为国家托拉斯机构设计广告作品，尝试参与工业生产，与电影制片人、剧场导演和出版商进行合作，他们将自己视为新文化的发明者，并希望与其他人分享他们的价值观。这是一个明确的修辞目标。因此，我们可以断定，罗德琴科在苏联新经济政策时期作为设计师所创作的作品，是为革命社会创造一种新叙事的最有效的尝试。

这种叙事的发展，正如通常所理解的，是构成主义者把对形式、材料和色彩的实验，作为从架上绘画——与中产阶级相关的绘画与雕塑，到生产艺术——进一步实现革命目标的艺术实践活动，在两者之间进行转换的实验阶段。正如历史学家塞利姆·汗-马戈梅多夫对罗德琴科在“5×5=25”展览上的三幅单色油画的评价，“只有通过这些作品，他（罗德琴科）关于图像表现领域的研究才走到终点，并将其兴趣转向对真实对象的构造”。⁽¹⁴⁾

(12) 关于“生产艺术”理论的讨论，见洛德，《俄国构成主义》，第100—108页。奥西普·布里克作为因库克组织中推动这些理论的关键人物，详细阐述见瓦汉·D·巴吕西安，《布里克与马雅可夫斯基》(Brik and Mayakovsky)，第43—72页。

(13) 大部分关于叙事理论的文献都是研究文学文本的，我们在表演理论中可以发现关于社会叙事的相关概念，作为一种戏剧类型，将社会行为概念化。表演理论为解释修辞行为提供了一个有用的框架。肯尼斯·博克(Kenneth Burke)的《动机修辞学》(A Rhetoric of Motives)便是一本杰出著作，是推动表演理论后续发展的奠基之作。

(14) 塞利姆·汗-马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第106页。

这一推论表明罗德琴科放弃“形式艺术”(Formal Art)的举动，转向制作能反映更广泛社会生活的物品。然而，需要说明的是构成主义者对“生产艺术”的参与程度，虽然他们试图解决社会需求，但仍停留在修辞大于实效的艺术实验活动阶段。⁽¹⁵⁾特别是在评估罗德琴科通过“艺术家兼构成主义者”的叙事去定义和尝试推动革命目标的时候，这种区别是至关重要的。

因库克的理论家在功利主义物品与非功利主义物品的二元对立中，没有确定他们对于“功用”一词的定义，他们并没有讨论具体的用户需求。根据“功用”的标准来区分纯艺术和“生产艺术”，意味着优先考虑设计的生产模式，这种模式限制了对物品的解释，同时也限制了它们的交换价值——它们在经济交往过程中的角色，或是它们的使用价值——设计这些物品的实际目的。⁽¹⁶⁾纯艺术是不实用的，因为它没有实用的目的，而“生产艺术或设计”是实用的，因为它本身就是依据实用目的而产生的。

因库克的理论家认为“生产艺术”是功利主义的，因此也更有意义。但是，他们对“功用”的简化定义，阻碍了对于修辞的广义定义的讨论。在构成主义艺术项目中，这类“证明性修辞”(demonstrative rhetoric)的表述无疑是内在的。⁽¹⁷⁾

(15) 虽然我们可以得出“将罗德琴科的这组作品视为‘艺术家兼构成主义者’的创作”的结论，但它仍然是先锋派将艺术与生活相结合的实验项目。彼得·伯格在《先锋派的理论》一书中认为，先锋派通过将艺术与生活相结合，把自己和唯美主义区分开来。笔者认为，罗德琴科将艺术的修辞功能与生活经验密切联系起来，但从未试图使之陷于功利主义之中。

(16) 让·鲍德里亚在价值理论中增加了第三个术语——符号价值。鲍德里亚认为，意指(符号化)是具有自身生命功能的，在社会中符号与实际对象的联系是不受约束的。见鲍德里亚的文章《设计与环境》(*Design and Environment*)，载于其著作《符号政治经济学批判》(*For a Critique of the Political Economy of the Sign*)，第185—203页。他关于符号价值的理论对于理解罗德琴科设计作品的修辞运算是有效的。

(17) 理查德·麦肯(Richard McKeon)在文章《技术时代的修辞学应用：建筑性的生产艺术》(*The Uses of Rhetoric in a Technological Age: Architectonic Productive Art*)中，展开关于证明性修辞的精彩讨论，载于理查德·麦肯，《修辞学：关于发明与发现的文集》(*Rhetoric: Essays in Invention and Discovery*)，马克·巴克曼编辑，第1—24页。麦肯指出，“证明性修辞这一领域应当超越其他领域的已知知识的界限，为发明和发现提供依据”。人们找不到比“艺术家兼构成主义者”更加适用于表现罗德琴科的目标的描述了。麦肯关于证明性修辞的概念，是对亚里士多德的三种修辞策略之一——表现修辞的理论发展。(转下页)

通过重新思考因库克的理论家所指出的功利主义和非功利主义艺术之间的对立，我们可以看到罗德琴科的构成主义绘画、素描、雕塑和他作为“生产艺术家”所做的其他艺术作品之间，存在新的修辞连续性。因此，我们可能给予罗德琴科在新经济时期作为“艺术家兼构成主义者”创作的作品一个更完整的修辞维度，认为它的重要性并不在于满足现实与当下的实际需求，而是作为一种新价值的承载物。⁽¹⁸⁾

构成主义者从功利主义转向非功利主义艺术的潜在冲动，是他们创造形式的野心，希望通过形式的创造来鼓励人们根据革命行为模式去做出改变。虽然像罗德琴科这样的“生产艺术家”仍然关心功能，但他们同时也很关心物品的具体表现形式。⁽¹⁹⁾ 罗德琴科和他的学生所设计的物品，体现出他们为一种新型的个人用户提供了修辞观点，他们不仅要具备纪律性、直接性与清晰性，并且还应当具备能够与物质世界的事物进行创造性互动的能力。罗德琴科根据这一假设的个人用户来开发

(接上页) 我们可以对比构成主义物品的修辞解读和克里斯蒂娜·基埃尔 (Christina Kiaer) 在她的文章中所应用的精神分析解读，《在巴黎的罗德琴科》，10月刊 (1996年冬季刊)，第3—36页。基埃尔的论述很有煽动性，尽管她采用“脆弱”一词，声称罗德琴科的工人俱乐部以及其他项目反映了公开的政治讨论和压抑的个人幻想之间的紧张关系。虽然在基埃尔的解读中还有很多需要考虑的，但是，她通过与罗德琴科的修辞意图形成更深的联系，进一步加强了对于罗德琴科的价值理解。

(18) 理查德·布坎南在《设计宣言：设计实践中的修辞、说服与说明》(Declaration by Design: Rhetoric, argument, and Demonstration in Design Practice, 载于《设计问题：历史·理论·批评》，由维克多·马格林编辑，作序与结语，第91—109页)一文中，讨论过物品的修辞功能。正如布坎南指出，“最为重要的，其实是说服的观点，它将所有的设计元素联系起来，在设计师与用户或潜在用户之间形成积极的互动”。他将设计说服的三个要素概括为技术原理、性格特征与情感。对于罗德琴科来说，性格特征是最重要的因素，其次是技术原理，最后是情感。

(19) 这对于剧场布景设计确实起作用，如柳博夫·波波娃为《宽宏大量的乌龟》(The Magnanimous Cuckold) 或瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃为《泰瑞金的死亡》(The Death of Tarelkin) 设计舞台布景，便根据梅尔赫德 (Meyerhold) 关于演员移动的“生物力学”理解，来规定舞台空间。我们可以将这些运动看作是由舞台背景所促成的行动的新形式。将物品作为变革工具的雄心壮志可能已经在戏剧中取得了一定的成就，因为导演能够控制演员的行动，然而，在现实生活中创造同样的效果，显然是另外的话题了。

他的设计方案，而不是考虑使他的项目去适应当时的大众趣味。⁽²⁰⁾ 这并不意味着他对大规模的生产不感兴趣，对大规模生产的考虑也造就了他和他的学生的很多设计，但他还考虑在设计物品时去体现和强调修辞，来表达与反映他所重视的苏联公民的品质与价值。罗德琴科发明了一种新的教育策略，以此来培养既善于处理功能又善于处理修辞的设计师。他还想出了向公众展示新原型的策略，以促进公众的设计接受，这些举措包括修辞的场景、展示的时刻，以及展览、电影或戏剧等形式。生产是可能的，尤其是书籍设计和广告艺术，罗德琴科引入了一种新的形式语言，来为他对客户的描述提供有力的修辞说服。

罗德琴科的应用项目可分为几个鲜明的内容——出版物、电影片头设计、广告海报、家具、电影和剧院场景；而在他给学生的项目中，还包括了许多日常用品的设计，从茶壶到折叠床等。在每个领域的设计活动中，罗德琴科和他的艺术家伙伴都反对那些过时的或与社会无关的物品。他的合作者有电影人、诗人、剧场老板、电影导演和建筑师——电影人吉加·维尔托夫 (Dziga Vertov) 和他的《电影眼》(Kinoki) 杂志、电影导演列弗·库列绍夫 (Lev Kuleshov)、诗人弗拉基米尔·马雅可夫斯基 (Vladimir Mayakovsky) 和 *Lef* 团体，以及理性主义建筑师康斯坦丁·梅尔尼柯夫 (Konstantin Melnikov)。罗德琴科希望在他和同伴们所创造的形式中，描述一种新文化的价值。我们在这里关心的是评估他的设计策略和设计结果，以便更好地理解他是否把功利性事物的功能目的边缘化，或是扩大了艺术的修辞领域。

(20) 这一举措可以和彼得·贝伦斯更加具有市场目标性的项目相比较。1907年至1914年，彼得·贝伦斯是德国通用电器公司的设计总监，该公司是位于柏林的大型电器集团公司。举一例子来说明两者的区别，贝伦斯重新设计了德国通用电器公司的电茶壶生产线，他设计了一系列不同外形的电茶壶，并且给消费者留下了广泛选择的余地。关于贝伦斯在德国通用电器公司的详细讨论，可参阅蒂尔曼·巴德西格 (Tilman Buddensieg)、亨宁·罗格 (Henning Rogge) 编辑，《工业文化：贝伦斯与德国通用电器公司》(Industriekultur: Peter Behrens and the AEG)。

2

“一个男人走进工作室，从他的外表来看，他的穿着像是飞行员和汽车驾驶员的结合体。他穿着一件军装剪裁的浅褐色夹克、灰绿色的加利费马裤，脚上穿着灰色的绑腿和黑色的靴子，头上戴着一顶黑亮亮的皮帽子……我立刻发现这是一个新型的人，一个特别的人。”⁽²¹⁾ 当时在福库特马斯设计学院的年轻学生加林娜·奇察科娃（Galina Chichagova）如此回忆她的老师——亚历山大·罗德琴科在学校上基础课的样子。通过强烈的服装风格，罗德琴科将自己表现为一个全情投入现代社会的艺术家。笔直剪裁的夹克、皮面平整与富有光泽的靴子、紧绷的绑腿，都预示着他在制作艺术作品时将采用精确而严谨的方式。

奇察科娃和其他学生对在1920年第十九届国家展览上的罗德琴科的绘画有着类似的印象：

没有看到过罗德琴科在那一时期的绘画的人，想象不出这些作品所创造的强烈的视觉印象。这些作品里有着动人心魄的、令人惊奇的东西。⁽²²⁾

罗德琴科希望他的绘画里的这种力量与韧性能够成为每一个物体的特征，无论是他为学生布置的静物装置，还是他所设计的供无产阶级使用的烧水壶的项目。起初，他在福库特马斯设计学院发展基础课程，并领导了其中的一个课程部门。1922年，他成为金属工艺部副主任，后来又在金属木材工艺部教授艺术设计。金属木材工艺部是一个成立于1926年的工作室，融合了金属工艺部和木工工艺部（图3.1）。直到福库特马斯设计学院于1930年关闭，该机构为罗德琴科提供了一份基本薪水，

(21) G.D. 奇察科娃，《福库特马斯设计学院》，载于《亚历山大·罗德琴科》，艾略特编，第106页。

(22) 同上。



图 3.1

罗德琴科肖像，米哈伊·考夫曼 (Mikhail Kaufman)，1922 年。

支撑他去实施许多实验性的项目⁽²³⁾；同时，也给他提供机会，去发展训练新一代俄国设计师的教学方法。

福库特马斯设计学院接收了金属加工设备和部分斯特罗加诺夫画派（Stroganov School）从事应用艺术的团队成员，他们仍采用非常传统的工艺方法。罗德琴科在金属工艺部发起项目的首要任务是，革新那些金工制造方面旧有的装饰风格。他尝试去说服斯特罗加诺夫画派成员和学生，将他们从手工制作珠宝和装饰物品的兴趣转向一种新的金属制作工作，从寻求使金属的结构与外观品质转向强有力却又相对更单纯的形式的制作技法。

罗德琴科的目标是双重的，他既想改变金属工艺的制作方式，又想为新物品的生产实施设计计划。起初，他在项目中保留了手艺人的概念，认为“艺术家兼构成主义者”应当能够制作金属物品。他强调构成作品的工艺出于两方面的原因，首先，“艺术家—手艺人”作为原始的设计师（protodesigner），他们制作物品时为设计活动提供了唯一的模型，除了工程学以外；第二，苏联工业管理者——那些来自旧系统的专家或开始接管工厂的党员，特别是那些向工厂工人提供图纸或模型以供投入生产的设计师，他们都对于这类实践毫无经验。

罗德琴科希望通过金属工艺部的项目来发展学生的技艺与能力，包括从不同的角度描述物体，构建比例模型和全尺寸原型，并有能力进行表面加工。⁽²⁴⁾学生设计的物品呈现出与通过斯特罗加诺夫方式创造的以装饰风格为主的物品完全不同的面貌。金属工艺部的早期任务主要是在木工和金属工匠的工作范围来完成项目的制作，一开始主要设计一些在国内使用的产品，尽管后来罗德琴科扩展了学生的目标，包括为工人俱乐部等公共建筑设计物品。

(23) 关于罗德琴科在福库特马斯设计学院中的角色的讨论，见洛德，《俄国构成主义》，第109—140页；以及塞利姆·汗·马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第102—105页，第168—178页。

(24) 见罗德琴科在木工与金工部门教授的金属物品设计计划，载于格尔蒙·卡吉诺夫（German Karginov），《罗德琴科》，伊丽莎白·霍赫（Elizabeth Hoch）译，第171页。

罗德琴科和斯特罗加诺夫的教师在设计策略上的最大差异是对方法论的关注，而不是注重最终产品。对于罗德琴科来说，设计不是美学的问题；相反，它是意识形态、理论和实践因素的综合体。目的、技术和材料相结合，形成了物品生产的政治过程。通过这一过程，罗德琴科设定了特定的价值目标，他坚信那是真正的无产阶级的目标，而其他人的价值目标则不是。对他来说，物体的构建并不是一个表达的过程，而是一个基于方法或系统的过程。他认为，某些特定的材料通过它们和共产主义目标或需存在着“方法的建构”的联系，能够代表共产主义的价值观；确切地说，木雕家具是不合时宜的，但机械制作的大批量生产的家具则是合适的。在他的构想中，设计问题本身和解决问题的方式都是对共产主义品质的展示。

罗德琴科认为理想的用户是机警的、有目标的、精确的，这使他感兴趣于具有多重功能的物品，需要用户具有创造性的智慧来操控这些物品。除了汤勺、壶、门把手等传统项目之外，他指定金属工艺部的学生去设计可灵活弯曲的床、椅子和储藏柜。⁽²⁵⁾ 多功能的家具对于罗德琴科来说，通过展示其潜在的行动潜力而具有修辞上的意义。用户应当通过与这些物品进行有意义的互动来意识到这些潜能，而不只是和它们产生被动的关联。⁽²⁶⁾

在1923年金属工艺部最初的展览上，呈现了关于一种新型的交互式物品的讨论。在罗德琴科指导的第一批项目中，N.索博列夫(N.Sobolev)的扶手椅便可以被转化成床；扎克哈尔·贝科夫(Zakhar Bykov)的书架可以拆开并装叠进一个盒子里；还有彼得·加拉蒂奥诺夫(Peter Galaktionov)的折叠床(图3.2a)，在折叠

(25) 这些项目可以和罗德琴科早年创作的带有运动部件的悬挂雕塑联系起来(见图1.3)。随着雕塑部件之间的位置变化，这些运动使雕塑从平面形态转向立体形态。通过这些雕塑，罗德琴科最早开始考虑可灵活移动的形式，这成为他的学生的许多家具项目的核心观念。

(26) 罗德琴科对于物体和用户之间的互动的强调，标示着从他早期作为“绘画、雕塑与建筑有机体”的成员，设计思考性物体，开始有所转变。这些物体的核心功能——主要是信息书报亭和政府建筑——是传播信息；用户主要是听众，虽然他们最终可能会行动，但在当时和书报亭或建筑的联系，他们在行动之前仍处于被动状态。

床的头部和尾部都有平整的垂直表面，水平的睡眠面板上有两个可以折叠起来的关节点（图 3.2b）。索博列夫的扶手椅床（图 3.3a 和 3.3b）的背板可以拆卸下来，椅面可以拉出来并将座椅表面延长至床的长度。但用户仍会遇到垂直面板的问题，那些面板比加拉蒂奥诺夫的床还要高，以一种不必要的方式把睡眠空间围挡起来。当这件设计作品处于椅子的状态时，它同样有点狭窄，椅周的高围挡和短腿，对于坐者来说也并不是那么舒服和实用。这次展览中最成功的物品是由弗拉基米尔·派林斯基（Vladimir Pylynsky）、亚历山大·加拉蒂奥诺夫（Alexander Galaktionov）和扎



图 3.2a

折叠床（展开），加拉蒂奥诺夫，1923 年。



图 3.2b

折叠床（折叠），加拉蒂奥诺夫，1923 年。



图 3.3a

扶手椅床（展开），索博列夫，1923 年。

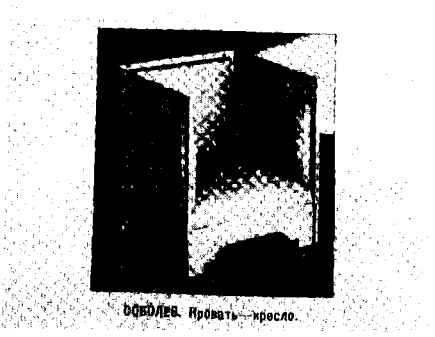


图 3.3b

扶手椅床（折叠），索博列夫，1923 年。

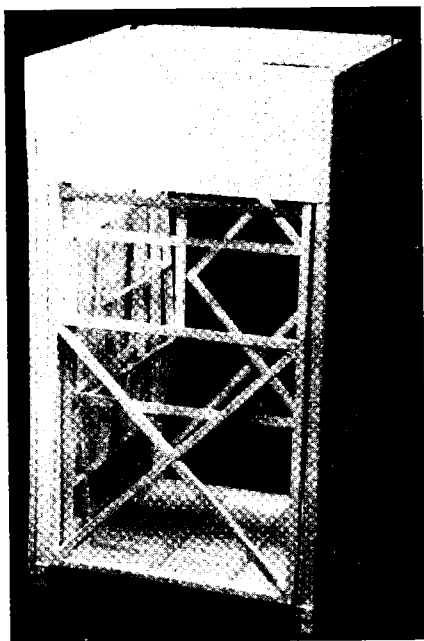


图 3.4a

书报亭（折叠），贝科夫，1923年。

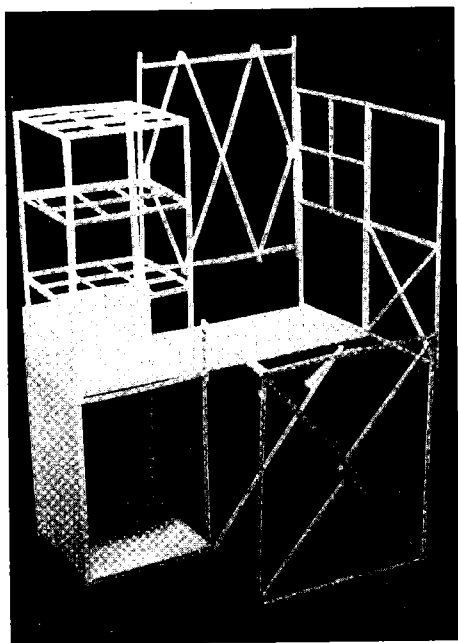


图 3.4b

书报亭（组装），贝科夫，1923年。

克哈尔·贝科夫设计的书架。贝科夫的书报亭（图 3.4a 和 3.4b）可能是这些项目中最重要，不仅因为它在使用上具备方便性，还因为它对模块化部件的应用。与椅子和桌子不同，它表明了相对简单的大规模生产的可能性。书报亭利用了虚拟空间的概念，如果需要缩减空间，那它可以变成一个很小的实体对象。它还具有一个精致的平面表面的线性框架，这就使它拥有了一定的结构强度、足够的表面空间和可携带性。最后这一点对于书报亭来说，是一种很恰当的品质，使它能够根据会议或展览的需求，可以从一个地方移动到另一个地方。

金属工艺部的第一个展览上的物品是罗德琴科设计观念的最初展现，他认为目标、结构和材料的统一是其设计理论的基础。就这些展品本身而言，它们各自取得的成功是不同的。索博列夫的扶手椅的基本原理似乎有问题，因为它给用户使用带

来了一些不便，它的构造并不是专门针对工业生产而形成的，也不是特别适用于它所选取的材料。而贝科夫的模块化书报亭确实将目标、结构和材料以一种统一的方式联系起来，它的可携带性完全适用于各种类型的临时性集会；它的模块化结构对于工业生产也有着高度的适应性；大部分的支撑面板主要是木料，都是笔直的，可以被切成不同的长度；然后，它们便可以附着于平面表面上，也很方便切割。

在贝科夫的项目中，我们看到了修辞论证和实际结构的结合，不仅体现在形式上，还体现在生产上。罗德琴科在他于1921年在因库克小组的讲座中，表明了书报亭的直线和平面的隐喻意义，他是这么陈述“线”的：

“线”展示了一种新的世界观——建构本质，而不是去描述，有目的或无目的地，在生活中建设新的、有益的和有建设性的结构，既不是来自生活，也不是来自生活外部。^{〔27〕}

作为一个支撑结构，“线”是罗德琴科所强调的基本要素——是结构而不是装饰，是简洁的而不是多余的，是力量和方向而不是疲弱。除了它的线性形式的修辞意义，书报亭的模块化构造本身也有意义。它可以实现与强大而且活跃的用户之间的最大的交互性，根据不同的需求来改变它的形式。贝科夫的书报亭超过了其他展览上的项目，很好地例证了一个物体的修辞说明和它的实用功效具有相同的意义。

对于奥西普·布里克这样的“生产艺术”理论家来说，金属工艺部的展览支持了将“艺术家兼构成主义者”作为设计实践的新范例的观点。在展览中，布里克提出了将构成主义原则应用于实用物品的例子：

通常来说，学生们的作品还不是具体的、可供使用的物品；它们只是一些

〔27〕 亚历山大·罗德琴科，《亚历山大·罗德琴科的“线”》，艾略特编，第128页。

线索、重要的文本，它们证明了艺术是如何从画架的狭窄限制中走出来的，接着再一点一点地，但是很明确地，通向产品的道路便打开了。从这些作品中将产生未来的物质文化。⁽²⁸⁾

瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃在金属工艺部的项目中看到了构成主义形式理论的工作原理。她意识到在物品中呈现的两个构成主义原理：从功能、材料和结构中派生的形式，以及一种培养学生主动性的新的组织原则。⁽²⁹⁾ 对于斯蒂潘诺娃和其他那些相信“生产艺术”作为一种新的设计实践范式的人们来说，这个展览表明了形式并不是对于先入为主的审美品质的表达，而是对于问题的回应。

罗德琴科对于非功利主义美学的反对，首先体现在他拒绝斯特罗加诺夫团体对物品的装饰手法。布里克在他对展览的回顾中，也强调构成，或者将制作行为视为比外表更高的价值。他主张，“构成主义者希望物品的价值不应取决于它如何被装饰，而是取决于它是如何制作的”⁽³⁰⁾。但是，在金属工艺部项目展览举办之时，这对于“生产艺术”理论家来说已经是很明显的了，而对于罗德琴科自己来说，“艺术家兼构成主义者”还没有立即进入生产。这通过很多因素得到了加强——内战刚结束之后的苏联工业仍处于一片混乱，学生对于进入金属工艺部或其他相似部门仍不甚情愿，因为这些部门和艺术之间的关系尚不清晰，而且对于他们来说，潜在机会仍然是不确定的。

1925年11月，在展览结束两年之后，只有12位学生仍在金属工艺部学习。⁽³¹⁾ 这样的人数在进入福库特马斯设计学院学习的1300名学生中所占的比例不足1%。

(28) 奥西普·布里克，《构成主义者的学校》，*Lef*杂志，第3期，1923年。转引自，汗·马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第175页。

(29) 瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃，《关于青年构成主义艺术家的作品》，*Lef*杂志，第3期，1923年。转引自汗·马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第173—174页。

(30) 布里克，《构成主义者的学校》，转引自汗·马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第174页。

(31) 汗·马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第172—173页。

实际上，学校里仅有 10% 左右的学生在以生产为导向的部门中学习，除了金属工艺之外，还包括木工艺、纺织品和陶瓷。考虑到列宁支持福库特马斯设计学院的建立，是希望通过该机构来为苏联工业训练“艺术家—手工艺人”，这仍然是一个相当低的比例。

然而，罗德琴科让他的学生去设计的各种类型的物品，虽然在某种程度上可以满足用户需求，但它们对于 1920 年代被广泛讨论的苏联工业政策的发展来说，仍是相对边缘的。在 1924—1928 年的工业化大讨论中尤其是如此。在这场辩论中，右派希望政府继续实施新经济政策时期的自由贸易政策，通过生产源源不断的商品，来和农民交换更多的农产品。他们希望通过这些政策，为城市无产阶级提供工业原材料和食物。而左派的意见则与右派相反，声称为了创造先进的现代化水平，政府应集中力量发展重工业。这就意味着减轻对金属工艺部项目所着重训练的消费品和小型制造业的重视。⁽³²⁾ 但是，这两种情况都没有将城市工人阶级视为是那些通过新发展的工业所生产的设计商品的主要市场。

尽管如此，对于新物品的需求还是出现了。特别是在 1920 年代晚期，由于莫伊谢伊·金兹伯格(Moisei Ginzburg)和其他建筑师设计的公寓在居住面积上的减少，关于新型家具的需求便增加了。福库特马斯设计学院是苏联进行建筑训练的主要学校，在 1920 年代大部分关于当代建筑的辩论也发生于此，罗德琴科把他关于家具

(32) 关于 1920 年代苏联工业政策的讨论，见亚历山大·埃利克，《苏联工业化的辩论，1924—1928》(*The Soviet Industrialization Debate, 1924—1928*)。关于这一话题以及 1920 年代苏联经济与科技方面的更多资料，见肯德尔·E·贝尔斯(Kendall E. Bailes)，《列宁与斯大林领导下的科技与社会：苏联科技知识分子的起源，1917—1941》(*Technology and Society under Lenin and Stalin: Origins of the Soviet Technical Intelligence, 1917—1941*)；威廉·布莱克威尔(William Blackwell)，《俄国的工业化：历史透视》(*The Industrialization of Russia: An Historical Perspective*)；罗伯特·C·坎贝尔(Rober.C.Campbell)，《苏联经济的力量：组织、发展与挑战》(*The Industrialization of Russia: An Historical Growth, and Challenge*)；亚历克·诺夫(Alec Nove)，《苏联经济史》(*An Economic History of the U.S.S.R*)；莫里斯·陶蒲(Maurice Dobb)，《1917 年以来苏联的经济发展》(*Soviet Economic Development since 1917*)。

的提案和这一活动紧密联系起来。⁽³³⁾ 因此，金属工艺部项目中设计的家具出于一些实际的因素，基于如金兹伯格等建筑师对于未来住房的考虑，反映了它们与缩小的起居空间之间的关系。

在福库特马斯设计学院的建筑项目进一步扩展，为批量住宅的新形式发展出许多提案之前，罗德琴科将金属工艺部项目视为一个实验室，他和一些学生发明了一些新型的物品，并试图根据适合工业的生产规范来构思这些物品。但是，直到福库特马斯设计学院关闭，这些在罗德琴科的指导下，在金属工艺部以及后来的金属木材工艺部所发明的物品，最伟大的成功是作为一种新的生活方式的修辞标志，而不是作为生产的原型。但是，这并不意味着它们与生产没有关系。有将它们作为“生产艺术”的例子。首先，正如布里克和斯蒂潘诺娃在1923年金属工艺部展览的评论中所说，金属工艺部项目的物品确认了创造形式的构成主义方式——通过对目标、结构和材料的结合——和早期“艺术家—手艺人”在装饰审美方法的区别。第二，至少其中的一些物品可以通过工业方法进行有效的生产。第三，这些物品体现了一种无产阶级的简单生活方式。最终，它们具有一种品质特征，可视其为罗德琴科对一种基于智力、创造力和灵活性的新生活方式的憧憬。

3

在苏联新经济政策时期的社会背景之下，推崇简洁的价值还有一些附加的意义，即反对苏联新经济政策时期短期经营私人企业者那种更加装饰化和夸张的趣味，这些一部分人将竞争企业的经济出口作为建立个人财富的方式，是革命前的

(33) 关于福库特马斯设计学院的建筑系及其相关制度，见休·D·哈德逊(Hugh D Hudson)，《蓝图与热血：苏联建筑的斯大林化》(*Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917—1937*)，第84—117页。



图 3.5

工人俱乐部室内设计，罗德琴科，1925年。

资产阶级所认同的舒适。⁽³⁴⁾ 但是，在苏联之外，关于构成主义物品的争论吸引了不同的观众。这在罗德琴科为工人俱乐部所做的室内设计中是很明显的，这是他为康斯坦丁·梅尔尼柯夫于1925年在巴黎举行的国际装饰艺术与现代工业博览会上的苏联馆做的设计（图3.5）。⁽³⁵⁾ 梅尔尼柯夫的建筑坐落于一片具有西方资产阶级高雅品位与奢华风格的高级场馆之中。雅克-艾米尔·罗曼（Jacques-Emile Ruhlmann）的“大沙龙”和皮埃尔·帕图（Pierre Patout）的“收藏家住宅”就是绝

(34) 关于苏联新经济时期短期经营的私营企业家，见阿伦·M·巴尔（Alan M. Ball），《俄国最后的资本家：苏联新经济时期短期经营的私营企业家，1921—1929》（*Russia's Last Capitalists: the Nepmen, 1921—1929*）。

(35) 关于梅尔尼柯夫的展馆和相关设计过程，见S·弗雷德里克·斯塔尔（S. Frederick Starr），《梅尔尼柯夫：大众社会中的独立设计师》（*Melnikov: Solo Architect in a Mass Society*），第85—102页。斯塔尔指出这个展馆由于对其建筑入口的评价，获得了法国委员会颁发的最高奖项。对于梅尔尼柯夫来说，这个项目使他与西方同事之间有了更多的联系，然而，罗德琴科在巴黎的停留却更证实了他和堕落的西方毫无关系。罗德琴科在巴黎的信件摘录，见汗·马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第181—184页。马洛斯拉娃·M·默拉克（Myroslava M. Mudrak）和弗吉尼亚·哈格尔施泰因·马奎特将梅尔尼柯夫的展馆和罗德琴科的工人俱乐部置于苏联参与其他西方展览的背景之下，载于他们的文章《宣传的环境：在西方的俄国与苏联博览会与展馆》（*Environments of Propaganda: Russia and Soviet Expositions and Pavilions in the West*），见《先锋派的先驱者：当俄国遇见西方，1910—1930》（*The Avant-Garde Frontier: Russia Meets the West, 1910—1930*），罗曼和马奎特编，第75—83页。



图 3.6

收藏家住宅，罗曼，1925 年。

佳的例子（图 3.6）。罗曼在这个房间中，布置了以珍稀木材制作的手工特色家具和昂贵的织物，还有各种艺术收藏品，包括由让·杜巴斯(Jean Dupas)创作的大壁画、一块沉重的地毯，以及装饰性的墙纸、从天花板上垂挂下来一个巨大的雕花玻璃水晶灯。罗曼放纵的个人主义室内装饰风格和其他场馆形成对比，苏联政府希望工人俱乐部成为对勤奋、努力、简洁和集体自我提升的一份强有力的声明。⁽³⁶⁾

罗德琴科设计的工人俱乐部的室内环境，是一个让工人们能够在其中放松和学习公共空间，里面安排有游戏、阅读、看电影和听讲座的空间区域。它和罗曼所

(36) 尽管罗德琴科设计的工人俱乐部是室内家具陈设的苏联集成设计的早期案例，但这个项目并没有在苏联国内进行展示。在巴黎展览之后，它便被拆卸下来，交给法国共产党。

设计的法式室内空间形成对比，罗曼的空间显示了一位上流阶级的绅士关于昂贵家具和装饰的个人品位；甚至和勒·柯布西耶的新精神宫相比较，新精神宫聚焦于现代中产阶级的室内陈设而不是怀旧的奢侈物品。然而，罗德琴科设计的工人俱乐部的室内环境还有一层政治的意义，它是无产阶级生活方式的典范，反对其他大多数展馆所展现的资产阶级生活方式，试图在展览中使用一种简省节约的设计风格意图，来展现苏联革命的价值。这在P.柯岗（P.Kogan）为“苏联目录”所写的前言中得到强化：

我们（在博览会）的版块中没有奢侈的家具或昂贵的织物。人们在宏伟的宫殿中不会找到皮草和钻石。但是，那些能够感受到创意阶层正在不断增加的人们，将欣赏到工人俱乐部和乡村阅览室的简洁和严谨的风格……我们坚信，我们新的建设者有很多话要对这个世界说，人性中最具活力的部分将不会阻碍我们去认识艺术，并且能从中获得我们斗争的真正意义。带着这种信念，我们坚决地进入国家之间进行新艺术竞赛的名单。^{〔37〕}

罗德琴科通过将线和平面处理成构成的元素，为工人俱乐部中的各种物品安排了形式上的和谐。通过对红色、黑色、白色和灰色的严格限制与调和，他获得了更进一步的统一。他所使用的材料——主要是木材——是坚硬而耐磨的，没有使用像法国展馆中那样柔软而容易弯曲的面料。在木料上涂漆，不再强调它的自然属性，而是重视它更具有象征意义的结构价值。形式的清晰性也与材料的坚固性相联系，阅读桌边上的椅子有着弯曲的背部支撑，与圆形的座椅面平行；通过背面和侧面的强硬的线状木条与底部形成三角形的三根木棍来作为支撑。这些椅子本身，就像罗

〔37〕 P.柯岗，《前言》，《苏联莫斯科——巴黎的装饰艺术与工业设计》（*L'art decorative et industriel de l'U.R.R.S. Moscou-Paris*），马格林翻译。

德琴科早期创作的悬挂构成作品一样，也指向了封闭的空间，尽管它们和贝科夫的书报亭一样，都是用最少的材料来建构的。

罗德琴科设计了弯曲的椅背，来打破与阅读桌的线性关系。例如，为阅读桌专门设计了平整的桌面，桌子底部还有一块搁脚板；桌子的带角平面和它们背后的出版物架子相平行。除此之外，罗德琴科在处理国际象棋桌和椅子的平面区域与线性支撑时，他重申了阅读桌、椅子和出版物架子之间的强烈线性关系。他让这些元素和悬挂在阅读桌面上搁放照明灯的面板保持平衡。整个房间在形式上传达了直接、清晰、简洁、经济和组织性。人们可以很轻易地将这些用政治术语表述的特质，和其他展馆中更加折中的、夸张的和多样化的室内陈设进行对比。

工人俱乐部室内陈设中的大部分物品都只有单一的功能，而没有多重的功能，虽然一些物品带有可以活动的部件，表明它在存储或功能上的效率。举例来说，那套国际象棋设备能将棋盘移动到垂直的位置，使下棋者可以坐进他们的座椅之中。（图 3.7）房间中还有一个能够从框架后面拉出来的演讲台，以及一个为电影和幻灯片陈述准备的活动屏幕。罗德琴科在室内陈设中所实施的严密的组织性，让人回想起波波娃和斯蒂潘诺娃在 1922 年为戏剧《宽宏大量的乌龟》和《泰瑞金的死亡》所设计的构成主义装置。与剧院的这种类比性也支持了室内陈设的修辞目标。这些物品并没有成为展示苏联工业进步的例证（实际上，它们都是手工木制品），它们也不是可供消费的产品例子。与之相反，它们向博览会的参观者展示了革命行动的理想品质，苏联政府希望以此来描述苏联生活的特征。

罗德琴科在博览会结束回到莫斯科，他提倡将简单且可转化的物品作为与新工人俱乐部和批量住宅最为适配的物品。1925 年，他开始领导一个宣传莫斯科的无产阶级文化（运动）实验室，由人民启蒙委员会中的美术部门资助。他根据自己的设计方针，指导和帮助学生发展关于城市俱乐部的设计。但这些活动中的大部分物件设计仍是非实用性的，学生在无产阶级文化（运动）实验室设计的大多是手工制作的物品，而不是大批量生产的原型。

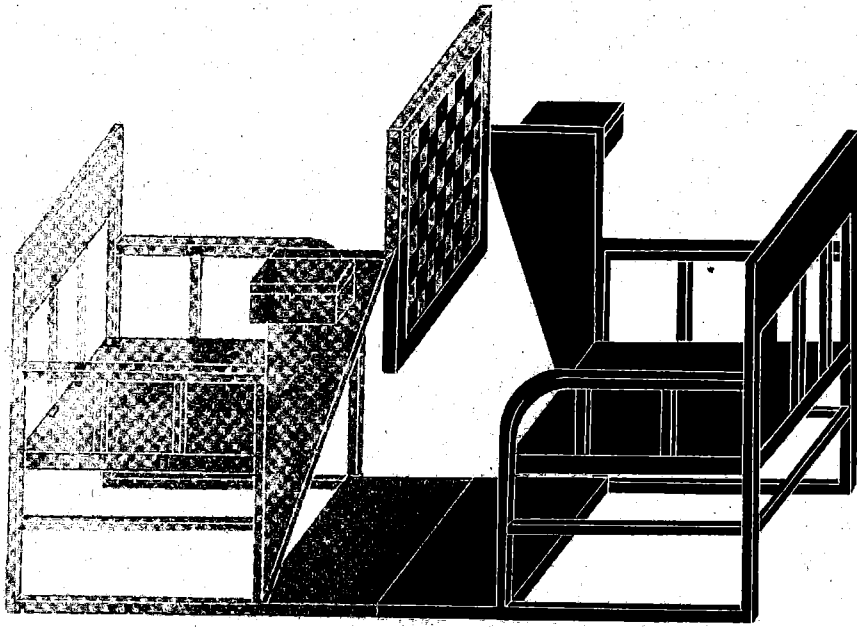


图 3.7

国际象棋桌和椅子，罗德琴科，1925年。

4

罗德琴科主要通过模型与原型，而不是通过产品，来继续传播他对于新室内陈述的概念。起初，他通过展览来展示他的观点，先是在金属工艺部，然后是在巴黎。1926年，电影导演列弗·库列绍夫邀请罗德琴科为他的电影《女新闻记者》(*The Lady Journalist*)设计场景，这部电影讽刺小资产阶级和他们的现代生活方式，这是在苏联新经济政策时期流行的主题。这部电影是一个出色的传播媒介，罗德琴科通过这部电影，进一步推动了他关于室内陈设的观点，即展现一种新的生活方式。他所设计的场景，包括一家新闻报纸的办公室，以及一个在劳动科学组织工



图 3.8

《女新闻记者》的电影场景，罗德琴科，1926年。

作的记者的研究室，这是根据美国管理学家弗雷德里克·温斯洛·泰勒（Frederick Winslow Taylor）的理论成立的、提倡更高效工作方法的机构（图 3.8）。罗德琴科不仅参与了场景的建设，还设计了分镜头的构图，这决定了最终在屏幕上呈现的画面。记者的研究室根据当时的建筑标准来建造。N. 卢赫马诺夫（N. Lukhmanov）在一篇关于电影的文章中这样描述：“它是工作环境的合理化呈现（无论一开始是多么的粗糙）。”^{〔38〕} 房间里的所有家具都可以从一种功能转化成另一种功能，举个例

〔38〕 N. 卢赫马诺夫，《正如生活应有的样子》（*Life as it Should Be*），《苏联电影》杂志（*Soviet Screen*），1928，转引自汗-马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第 191 页。

子，床可以折叠后放到橱柜中。在第二次世界大战之后，有些东西在许多美国公寓中成为一种标准。新闻记者的桌子包含了一系列可以被拆解、扩展和移动的组件。这个房间也和罗德琴科于1919年设计的乌托邦式的书报亭一样，配备了最新的通信媒体。桌面的一端是一个内置的收音机，另一端则是便于观看幻灯片的轻质桌面。与工作台面相邻的，是用于储存不同种类的物件的一组小抽屉。

罗德琴科并没有将《女新闻记者》的电影场景构建成一个想象中的场景。与此相反，他尝试去描绘一种新的生活方式。虽然他没有让那些家具实现工业生产，但他希望在电影院中展示它们的用途，并期待这将会使观众对于生活的新可能性打开思路。

卢赫马诺夫在他的文章中提到了这一意图：

只有当艺术与（技术和科学）工业完全结合时，才有可能对那些浅薄的趣味发起有计划的抨击，并为未来社会化的利益而奋斗。在电影院里，这些联系正在变成事实上的现实，而我们可以记录一些具体的成就。⁽³⁹⁾

罗德琴科设计了场景和道具，建立了切实可行的规范，卢赫马诺夫继续写道：“观众学会了识别一系列全新的生活方式，单凭脚本或说明不可能传达出对那种老式房子布景的反对。”⁽⁴⁰⁾事实上，直到1920年代末期，“生产艺术家”在与工业的合作方面几乎没有取得任何进展。奥西普·布里克和鲍里斯·阿瓦托夫（Boris Arvatov）等“生产艺术”的理论家通过多种方式来翻译这个问题。一方面，他们指出这些应用艺术项目的实验性质，以此来体现它们的价值；另一方面，他们认为在未来的某一时刻，公众将会准备好接受这样的实验物品。

(39) 《罗德琴科作品全集》，第190页。

(40) 同上书，第191页。

“生产艺术”理论家开始减少谈论那些指挥着工业力量的艺术家兼工程师 (artist-engineer)，更多地谈论“一种新生活方式的工程师与建设者”，正如鲍里斯·阿瓦托夫在 1920 年代所提到的剧场工人。^{〔41〕}

阿瓦托夫将电影院作为把最新生活方式的艺术概念逐渐融入人们的实际日常生活的重要渠道。作为最早的“生产艺术”理论家之一，他认为需要时间来使公众接受罗德琴科所倡导的新型家具和室内陈设。因此，毫不奇怪，相较于工厂管理者和关心苏联工业发展的那些人，他的实验性家具设计在其他艺术家那里，特别是电影与戏剧导演，更加受到欢迎。

1929 年，罗德琴科为两部戏剧设计了场景：阿纳托利·格列勃 (Anatoly Glebov) 的《因加》(Inga) 和马雅可夫斯基 (Mayakovsky) 的《臭虫》(The Bedbug)，从 1920 年代早期开始，罗德琴科作为 Lef 团体的成员和他们进行合作。对于《臭虫》这部电影，罗德琴科的任务是为以未来为时间设定的部分戏剧内容创造场景。对于《因加》，这部戏剧的主题是资产阶级的旧生活模式和工人阶级的新生活模式之间的对比，因此布景也是紧扣当下的。由于这个项目，罗德琴科又有机会来设计一组物品，从中去体现新生活方式的价值。^{〔42〕}

和巴黎的工人俱乐部一样，公众在被资产阶级室内陈设环绕的语境下去观看它，罗德琴科为《因加》设计的新家具模型，在舞台上和旧式的资产阶级风格形成了对比，因此继续着一场在革命之前便和俄国未来主义者展开的论战，他反对资产阶级的艺术，支持革命性的新形式。起初，罗德琴科为《因加》提出一种双层结构，几乎能够实现从一个室内空间到另一个室内空间的无缝转换——从公寓、工人俱乐

〔41〕 鲍里斯·阿瓦托夫，《从戏剧作品到生活方式的构建》(From Theatrical Production to the Construction of a Lifestyle)，《艾尔米塔什》(Ermitazh11)，1922，转引自汗-马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第 195 页。

〔42〕 柔安·巴里斯 (Roann Barris)，《因加：一个构成主义的谜语》(Inga: a Constructivist Enigma)，《设计历史杂志》(Journal of Design History)，1993，No.4，第 263—281 页。巴里斯将罗德琴科为这一戏剧设计的场景和家具视为“构成主义的视觉宣言” (第 271 页)。

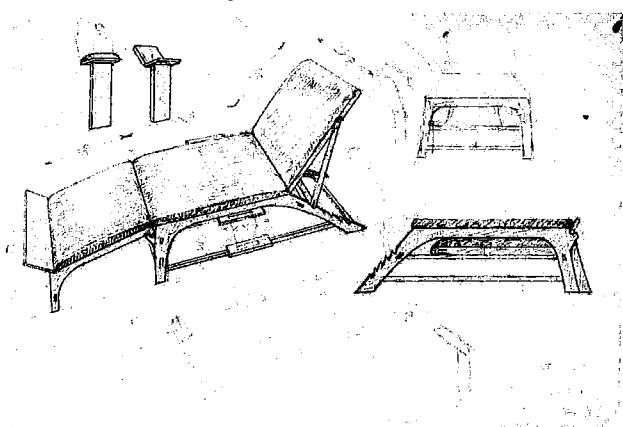


图 3.9

罗德琴科为《因加》设计的家具，1929年。

部到厂长办公室。但是，导演马克西姆·特雷斯可夫维奇（Maxim Tereshkovich）反对这一提案，认为它过于未来主义，他要求罗德琴科设计出全尺寸的家具，并以更传统的方式去使用这些家具。和其他项目一样，罗德琴科强调模块化部件的使用，因此家具可以很方便地组装和拆卸。正如在许多不同的草稿中所展现的，那些形式极其简单，各种家具主要由平整的表面构成，并将直线和曲线结合在一起。（图 3.9）这些家具陈设很容易便能投入生产，因为它们没有使用复杂的装饰花纹、复杂的精细木工，或者使用昂贵的材料。所有家具都由木头制成，在材料上相当节约，而且生产成本很可能相对较低。如果它们在苏联工业中有更高的接受度，那么一个生产木质产品的工厂可能很容易把它们生产出来。但是这样的情况实际上并没有发生，这更多的是因为市场营销的因素，而不是生产能力的问题。为《因加》设计的家具和室内陈设，显然是针对那些将自己定义为生活方式创造者的人们；就像马谢尔·布劳耶在德国设计的包豪斯钢管椅。

和罗德琴科之前的设计一样，他为《因加》设计的家具外形简朴，与早期资本主义趣味的室内物品形成了极为鲜明的对比，特别是质疑了它们的舒适度，例如，那些软座垫和椅臂、椅背的舒服的曲线。罗德琴科的家具体现了力量的特征，但是也要求用户拥有与之相适应的品质。正如批评家卢赫马诺夫对这些场景的描述：

在舞台上展示的这些物品具有重要的教育意义。在不久的将来，像这样的一些物品将在经济层面上得到支持，这样它们就能在我们的市场上获得一席之地。这些物品所呈现的合理性和卫生的特质，有助于它们取得成功。^{〔43〕}

在罗德琴科开始任教于金属工艺部，以及他后来为电影院和剧院工作的那段时间中，他设想了一组物品，它们可以满足两个目的：一是展示了大规模生产的可行性；二是唤起了用户们既有创造性又有纪律性的回应。我们可以从他和他的学生所制作的草图、模型和原型中找到这两种目的的证据，但是最终这些物品的社会有效性还未经过检验。罗德琴科对模块化、标准化组件以及大规模生产的一般性质的兴趣，对于他的学生来说是非常恰当和有价值的，但他对于可转换的物品、形式的严格和统一的装饰的强调，都要求积极的回应，而不是为那些从未真正实现市场的假设用户提供舒适的休息。^{〔44〕}因此，罗德琴科关于物品的观念是通过艺术的形式，而不是通过工业生产获得公众的注意。

5

罗德琴科作为“艺术家兼构成主义者”的志向，是创造和传播那些有助于形成一种新生活方式的物品。他在工业设计领域受到苏联工厂的约束，工厂不愿意也不能够将他和他的学生的项目转化为批量化产品。然而，罗德琴科作为一名图书和期刊设计师，他将他的作品变成产品，有时还使这些作品能辐射到更多的受众。显

〔43〕 N. 卢赫马诺夫，《无言》(Without Words)，《艺术生活》(Life of Art) 1929, No.22, 转引自汗·马戈梅多夫，《罗德琴科作品全集》，第196页。

〔44〕 亚历山大·拉夫连季耶夫(Alexander Lavrentiev)比较了罗德琴科的家具和其他新家具类型的提案，见他的文章《1920年代的实验性家具设计》(Experimental Furniture Design in the 1920s)，载于《装饰与宣传艺术杂志》(Journal of Decorative and Propaganda Arts)，冬季刊，1989，第142—167页。

然，他在出版物设计方面是更成功的。⁽⁴⁵⁾ 作为“艺术家兼构成主义者”，罗德琴科广泛关注将从家具到海报的各种事物转换为修辞说服的论证。在他早期的设计方法论中，罗德琴科应用了一种和他的绘画、三维构成作品相似的策略去组织材料。我们必须在这里强调，这种方法论和从德国构成主义运动发展而来的功能主义理论有着极大的差异，我们在前面的章节中讨论过这一问题。与之相比，罗德琴科的目标并不仅仅在于对材料和形式结构在使用上的客观性和经济性，而是通过这些物品提出对于人类行为的论证。见过他的出版物设计和广告作品的人数有了很大的变化——从最早阅读他设计的先锋派期刊的一小群同事，后来扩大到那些在街头看到他绘制的巨幅广告标志的莫斯科市民。

我们可以从两个角度来看待罗德琴科的电影片头、广告艺术和出版物设计：一是这些作品通过它们的修辞风格向观众传达信息的方式，二是使这些作品成为变化的动态表现手段，成为现代媒体的革新或转换方式。⁽⁴⁶⁾ 1922年，在罗德琴科宣布结束绘画创作不久之后，他接受了阿列克谢·甘的邀请，担任一本新的构成主义电影与摄影期刊 *Kino-fot* 的设计与艺术指导。这本杂志由阿列克谢·甘担任出版商和编辑，对于罗德琴科来说是很重要的，有以下两个原因。首先，这本杂志使他能够

(45) 对罗德琴科作为广告艺术家和出版物设计师的论述，见盖尔·哈里森 (Gail Harrison)，《图形承诺》 (*Graphic Commitment*)，载于《亚历山大·罗德琴科》，艾略特编辑，第82—89页；约翰·米尔纳 (John Milner) 和基里尔·索科洛夫 (Kirill Sokolov)，《从1917年至当代的苏联构成主义平面设计》 (*Constructivist Graphic Design in the U.S.S.R. Between 1917 and the present*)，*Leonardo* 12, no.4, 1979，第275—285页，以及亚历山大·拉夫连季耶夫，《图形和文字的制作》 (*The Facture of Graphics and Words*)，载于《从绘画到设计》 (*From Painting to Design*)，第72—91页。关于罗德琴科的平面设计作品的讨论，还可见洛德·希蒙·博伊科 (Szymon Bojko)，《革命时期的俄国新平面设计》 (*New Graphic Design in Revolutionary Russia*)；克劳德·勒克朗谢-布勒 (Claude Leclanche-Boulé)，《苏联构成主义版式设计》 (*Typographies et Photomontages Constructivistes en U.R.S.S.*)；以及《20年代的苏联商业设计》 (*Soviet Commercial Design of the Twenties*)，迈克尔·安尼克斯特 (Mikhael Anikst) 编辑，埃琳娜·切尔涅维奇 (Elena Chernevich) 作序和正文。

(46) 对于将平面设计作为一种修辞实践的讨论，见安·C.泰勒 (Ann C. Tyler)，《塑造信念：观众在视觉传达中的角色》 (*Shaping Belief: The Role of Audience in Visual Communication*)，《设计问题》 (*Design Issue*)，秋季刊，1992，第21—29页。

介绍一种基于构成主义的形式原则和分期连载概念的新出版设计风格。其次，同样重要的是，这本杂志使他接触到电影和摄影作品，这对于他作为一个艺术家和设计师的发展是至关重要的。

为了充分认识罗德琴科对于后革命时期苏联的出版物设计的贡献，我们来比较 *Kino-fot* 的期刊设计和革命前期刊的早期设计。在革命之前，最重要的现代艺术杂志是《艺术世界》(*Mir Iskusstva*)，出版时间在 1989 年至 1904 年之间，该期刊的封面展示了编辑杂志的艺术家的作品。印刷的方法明确地表明了这些封面通过复制艺术作品原作，从而实现大规模流通。⁽⁴⁷⁾ 与《艺术世界》的封面在形式上有相似之处，但在政治上更接近罗德琴科的价值的是，在 1905 年“二月革命”之后的短暂时期里出现的一些政治期刊的封面⁽⁴⁸⁾，和《艺术世界》一样，它们也采用了插图和模仿 19 世纪欧洲的装饰字体的文字风格。

和罗德琴科的家具设计以及他的学生的设计相似，直线成为其出版物设计的一种重要元素。无论是将它作为把书或杂志的封面分割为几个部分的原则，还是作为由高度、重量或色彩所强化的字母的准线，线是支撑罗德琴科后续使用感叹号、箭头和其他图案来强调修辞的结构元素。他在于 1921 年所写的文章《线》中说道：

最终，线的含义被充分阐明了：一方面是它的表面和横向关系，另一方面是它作为任何生命有机体整体的主体结构的一个要素——可以说，是骨架或者是基础，或者是框架或系统。在绘画或任何一般性的结构中，线都是贯穿始终的。⁽⁴⁹⁾

(47) 关于《艺术世界》的设计，见米哈伊·基谢廖夫 (Mikhail Kiselev)，《20 世纪早期的平面设计与俄国艺术杂志》(*Graphic Design and Russian Art Journals of the Early Twentieth Century*)，《装饰与宣传艺术杂志》(*Journal of Decorative and Propaganda Arts*)，冬季刊，1989，第 50—67 页。

(48) 大量的这类封面被复制于大卫·金 (David King) 和凯西·波特 (Kathy Potter)，《革命的图像：1905 年以来的俄国平面艺术》(*Images of Revolution: Graphic Art from 1905 Russia*)，1983。

(49) 罗德琴科，《线》，见《亚历山大·罗德琴科》，艾略特编辑，第 128 页。

对于罗德琴科来说，线除了作为一个功能性的结构元素，还显示了经济、直接和力量等性格特征。*Kino-fot* 杂志封面是罗德琴科将线既作为形式元素又作为修辞元素的初步依据。罗德琴科关心的核心问题是缺乏能够在专题和另一个专题间创建连续性的视觉形式，他将 *Kino-fot* 视为一个讨论构成主义电影和摄影理论的持续性的论坛。为了给予这份出版物一致的识别性，他设计了一种运用粗体字母来强调标题的封面版式，并且将放大的专题序号作为重要的设计元素。不同于早期杂志设计师将封面的文字作为装饰形式的方法，罗德琴科将字母的线条视为能够组织页面的构成元素。通过运用这一版式，他为每一个封面采用了不同的视觉材料。在 *Kino-fot* 杂志的第二期（图 3.10），他使用了妻子瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃拍摄的一张照片，从而将查理·卓别林的照片和工业物品的照片并置在一起。⁽⁵⁰⁾

罗德琴科在他为吉加·维尔托夫的新闻影片系列所设计的电影片头中，进一步发展了线的双重功能。⁽⁵¹⁾ 当他找到了一个短暂的机会，去探索线和一系列图像形成联系的时候，线可以体现其作为一个运动元素的力量。阿列克谢·甘在 *Kino-fot* 杂志第一期上发表了维尔托夫的宣言《我们》（*We*），他可能就是那个在维尔托夫的电影理论和罗德琴科与其他艺术家的构成主义宣言之间建立起联系的人。就像构成主义艺术家通过各种不同的元素来构建他们的素描、绘画和三维结构一样，维尔托夫认为“新闻影片是将生活中的片断组织到一个主题之中，而不是相反的”⁽⁵²⁾。

维尔托夫在内战期间是一名新闻电影摄影师，刚开始，他和一小群合作者在 1922 年 5 月制作了《电影真理报》（*Kino-Pravda*）纪录片短片系列。从第十三期开始，

(50) *Kino-fot* 杂志第二期通过构成性的动作，而不是装饰性的姿势来表现卓别林。在封面上结合摄影照片，形成了关于现代性的复合图像，作为一种新的电影表演风格的视觉论证。

(51) 亚历山大·拉夫连季耶夫对电影片头的讨论，见《图形和文字的制作》，载于《从绘画到设计》，第 72—81 页。

(52) 吉加·维尔托夫，《关于〈电影真理报〉》（*On Kinopravda*），载于《电影眼：维尔托夫的写作》（*Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*），由安内特·米切尔松（Annette Michelson）编辑并作序，凯文·欧博文（Kevin O'Brien）翻译，第 45 页。



图 3.10

Kino-fot 2 的封面，罗德琴科，1922年。



图 3.11

《电影真理报》的电影片头，罗德琴科，1922年。

罗德琴科设计了片头，并将其视为每一部电影中动态的、不可分割的部分，不同于那个时代的戏剧电影的片头。维尔托夫将动画视为“在新闻电影与艺术电影的斗争中必不可少的武器”⁽⁵³⁾，并将这一技术介绍给罗德琴科，建议将其作为创建片头的一种方法，并将它的运动和摄影图像相结合。罗德琴科通过控制字母的排列、大小以及字磅，并将文字与图像元素相结合，以此来增强片头的修辞力量（图 3.11）。他通过倾斜字母来增强对角线的动态性，并使用箭头一类的图像要素来引导视线；他还使用齿轮等物体来表示运动。由于意识到片头只会在屏幕上出现非常短暂的时间，为了使观众能够快速的理解，罗德琴科使用简单的图形和大号字体来设计，他

(53) 吉加·维尔托夫，《临时指示圈子“电影眼”》(Instructions Provisoires aux Cercles 'Ciné -oeil'), 《电影手册》(Cahiers du Cinéma), 3—4月刊, 1971, 第16页(马格林翻译)。

通过连续的运动图像营造了运动感。

通过对 *Kino-fot* 杂志的艺术指导和为《电影真理报》设计的片头，罗德琴科参与了对革命之前的戏剧电影技术和表演风格的激烈攻击，而这成为维尔托夫和阿列克谢·甘所奋斗的新型苏联电影的特征。实际上，斗争是罗德琴科发展视觉修辞的示范性风格的语境——粗体、大号、由直线构成的字体，对称的海报式的版式，诸如直尺和方块等鲜明的图形元素，以及强烈的色彩。有了这些元素，他便能够有力地表现他作为一个设计师所表达的内容的斗争性。

罗德琴科雄辩的修辞形式和他所表达的内容的关系，没有比他为 *Lef* 杂志设计的系列封面展现得更明显的了，这本杂志在苏联新经济政策时期坚持特别激进的文学立场。⁽⁵⁴⁾ 尽管它是一本先锋派杂志，“*Lef*”是“Left Front for the Arts”（左翼艺术战线）的缩写，但这本杂志受苏联共产党支持，由共产党的出版社——苏联国家出版社（Gosizdat）来出版。*Lef* 杂志除了发表远离现实主义和无产阶级教条主义的文学作品之外，由马雅可夫斯基编辑，支持吉加·维尔托夫创作的新纪录片电影、谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）关于戏剧导演的激进理论，以及罗德琴科、斯蒂潘诺娃和波波娃的“生产艺术”。然而，将该杂志的所有关注点联合起来的，是它对于将艺术作为个体的创造性表达的强烈反对，以及它对于将艺术家作为掌握一种特定媒介的文化工作者的推动作用。

在苏联新经济政策时期的所有文学团体中，*Lef* 团体是最为坚持在艺术和社会变革之间的一致性的。在该杂志的创刊号上，杂志的主要理论家之一——谢尔盖·特列季亚科夫（Sergei Tretiakov）认为艺术的目的是“通过对与阶级斗争的目标有关的心理，发挥情感上的组织影响力”，来创造一个新的人。⁽⁵⁵⁾ 除了对新的

(54) 关于 *Lef* 杂志和它的后继者 *Novyi Lef* 杂志的论述，见夏莲娜·斯蒂芬（Halina Stephan），《*Lef* 杂志和左翼艺术战线》（*Lef and the Left Front for the Arts*）。

(55) 谢尔盖·特列季亚科夫，《从哪里来，到哪里去（未来主义观点）》（*From Where and to Where [Futurist Perspectives]*），*Lef* 杂志第一期，1923，转引自斯蒂芬，《*Lef* 杂志和左翼艺术战线》，第 62 页。

散文形式的激烈声明与讨论之外，*Lef* 杂志的其他观点几乎没有引起社会大众的心理共鸣。该杂志最早的发行量是 5000 本，到第三期减少至 3000 本，到第六期又降至 2000 本。⁽⁵⁶⁾ 这本杂志一直未能实现自给自足的经营，出版到第七期时就被苏联国家出版社放弃了。虽然 *Lef* 杂志没有能力去吸引大量读者，或者得到如托洛茨基等苏联共产党官员的支持，但是，这并不能缓和它的立场或者削弱罗德琴科设计封面的力量，这代表了这本杂志的战斗性。⁽⁵⁷⁾

和 *Kino-fot* 杂志一样，罗德琴科为 *Lef* 杂志的封面创建了一种版式，在标题的设计上采用了手绘的大号方形字母，并运用两种色彩。⁽⁵⁸⁾ 所有的封面在色彩上都很浓郁，采用对比强烈的色调——黑色与红色、黑色与橙色、蓝色与红色，同时将双色标题并置于浅色背景之上。罗德琴科对纯色的使用，是他 1921 年创作的红色、蓝色与黄色的单色油画作品的延续。这批封面也回应了他从那一时期开始创作的其他绘画作品，他从色彩强度的角度来选择绘画创作所用的色彩，而不是考虑色彩的象征性情感价值。*Lef* 杂志封面回应了海报的语法和句法。这是一种举动，用更为动态化的媒介手段来放大杂志期刊的视觉效果。海报是一种向大众展示和群体阅读的工具，而杂志期刊则是个人阅读的小规模物件。罗德琴科通过在标题字体的粗体形式和反对使用额外文本与图像的规则之间进行平衡，来达到像海报一样的效果。（图 3.12）他在图形方面取得的成就，是发展了一种新的视觉修辞形式；在 1920 年代，许多苏联艺术家追随并频繁地运用这一形式，特别是应用在书籍封面上。虽然这种风格一直并未被苏联共产党的出版机构正式采用，但是，它被发现适用于许多

(56) 斯蒂芬，《*Lef* 杂志和左翼艺术战线》，第 35 页。

(57) 载于《文学与革命》(*Literature and Revolution*)，1924 年出版。里昂·托洛茨基 (Leon Trotsky) 表扬了艺术家发现重大社会问题的能力，但他也批评了 *Lef* 团队解决问题的能力：“很不幸地，*Lef* 团队用一种乌托邦式的宗派主义来解决这些问题，即使他们指出了在艺术或生活领域的总体发展趋势，*Lef* 团队的理论家预测历史并对比了他们的方案或指令。因此，他们没有通往未来的桥梁。”

(58) 罗德琴科为封面设计的字母全部采用手绘的形式，并使它们能具有他所期望的粗犷效果。相比之下，*Lef* 杂志的内页字体与版式则显得非常常规而且传统。这在一定程度上是由于政府印刷厂使用字体的种类有限而导致的。



图 3.12

Lef 杂志封面，罗德琴科，1923 年。

由国家资助的出版物。

不过，罗德琴科对 Lef 杂志的参与，并不仅仅局限于封面与版式的设计。在马雅可夫斯基与苏联国家出版社最初进行协商时，他提议以 Lef 杂志的名义来出版一系列图书，有两本书很快便面世了。其中一本是马雅可夫斯基的长诗《关于它》(About It)，这本书采用罗德琴科设计的封面和他所拍摄的八张摄影蒙太奇作品。⁽⁵⁹⁾ 于 1923 年出版的《关于它》是对马雅可夫斯基和莉莉·布里克(Lili Brik)——他的同事奥西普的妻子，两人之间紧张的情感事件的坦诚声明。⁽⁶⁰⁾ 马

(59) 参见三种语言(俄语、英语、德语)的《关于它》。

(60) 对于这件事的叙述，见安(Ann)与塞缪尔·查特斯(Samuel Charters)的《吾爱：弗拉基米尔·马雅可夫斯基和莉莉·布里克的故事》(I Love: The Story of Vladimir Mayakovsky and Lili Brik)，也可参阅《爱是万物之心：弗拉基米尔·马雅可夫斯基和莉莉·布利克的通信，1915—1930》(Love is the heart of Everything: Correspondence between Vladimir Mayakovsky and Lili Brik, 1915—1930)，本特·扬菲尔德(Bengt Jangfeldt)编辑。

雅可夫斯基对于用诗歌表达情感动荡的强调，引起了大量的批评，因为它强调个人的情感，而不是更大的社会问题。作为回应，马雅可夫斯基声称《关于它》的主题是对苏联新经济政策时期所鼓励的生活的一种满足方式。这首诗直到今天仍是一个有争议的文本，当时的一些批评家认为它所预示的是资产阶级主题。

尽管如此，它的出版对于罗德琴科来说，成为一次探讨修辞的机会，通过更加动态化的媒介形式——戏剧来进行设计，提升印刷文本的影响。他将马雅可夫斯基的诗处理为戏剧脚本，并承担了导演的角色。马雅可夫斯基和莉莉是演员，罗德琴科实际上为他们拍摄了不同姿势和多种表达方式的照片。⁽⁶¹⁾ 为了将诗和诗人的生活联系起来，罗德琴科通过将新照片和他从已经出版的资料中选取的照片相结合，将现实主义或真实性的元素加入摄影蒙太奇中。

罗德琴科对于诗的戏剧化处理方式，和 *Lef* 杂志的另一个贡献者谢尔盖·爱森斯坦的作品是并行的，他也是先锋派的成员。在 1923 年 6 月《关于它》面世的那段时间，爱森斯坦在 *Lef* 杂志发表了一篇关于戏剧的文章——《杂耍蒙太奇》(*Montage of Attractions*)，他承认受到乔治·格罗茨 (George Grosz) 和罗德琴科的摄影蒙太奇的影响。爱森斯坦注意到“剧场里的剩余设备”，也就是声音、音乐效果、视觉设备等，可用于“通过整体上的适当秩序来产生一定的情感冲击——这是可能使最终的意识形态结论为人们所知的唯一的方法”。⁽⁶²⁾ 和摄影蒙太奇观点类似的，是爱森斯坦对于戏剧创作的概念，将其视为由离散效应 (discrete effect) 结合在一起构成“行动结构”，而不是对于事件的“静态反射”。⁽⁶³⁾ 我们可以将爱森斯坦对构成元素的分离，也就是“任意选用的自由蒙太奇、独立的（在既定的构图和对象链接中，将有影响的行动放在一起）吸引力”⁽⁶⁴⁾，和罗德琴科在《关于它》

(61) 人像摄影师亚伯兰·彼得罗维奇·施特伦伯格 (Abram Petrovich Shterenberg) 拍摄了这些照片。

(62) 谢尔盖·爱森斯坦，《杂耍蒙太奇》，载于他的文集《电影感》(*The Film Sense*)，第 231 页。

(63) 同上书，第 232 页。

(64) 同上。



图 3.13

《关于它》封面，罗德琴科，1923年。



图 3.14

《关于它》封面，罗德琴科，1923年。

中通过独立的摄影碎片组成的摄影蒙太奇联系起来。罗德琴科和爱森斯坦的目的都不在于吸引注意力（也就是说，使《关于它》视觉化的摄影蒙太奇，或者是导演用来视觉化一部戏剧的效果），将读者或观众进一步引进作品之中，而是将其视为一组平行的元素。实际上，吸引力是为了让观众对于诗和电影的张力与方向保持注意，而不是让他们彻底沉浸于其中。

罗德琴科使用马雅可夫斯基和莉莉的照片来增加《关于它》的戏剧效果，并将文本与当代社会生活联系起来。作为心理学图像，罗德琴科的摄影蒙太奇，就像诗本身，也受到了那些认为马雅可夫斯基关注恋人的情感而回避革命目标的人的公开批评。莉莉在这首诗中的角色像但丁的贝雅特丽齐（Beatrice），在她被刊载于封面的醒目的正面肖像中（图 3.13），她显得比在现实生活中更高大，正如马雅可夫

斯基在他最绝望的时刻对她的感觉一样。莉莉的深色眼眶里的眼睛紧张地注视着前方，甚至没有注意到摄影师的存在。马雅可夫斯基在诗中重新叙述他如何将自己隔离在房间里，就在离布里克家不远的地方，并通过电话与他们交流。他将电话表现为在古典戏剧中的信差的现代版本——是恋人们传递信息的工具，但电话传递的又不仅仅是信息，还包括感受。马雅可夫斯基夸张地描述他的爱使电话线燃烧起来，他描述了一个词，像“穴居人时代的怪兽”一样从电话线里爬出来。罗德琴科使这一图像变得具体，他将恐龙的照片放置于马雅可夫斯基身边，而马雅可夫斯基则坐在电话旁正在和莉莉的管家通话。（图 3.14）

像恐龙和电话一类的图像，与正在通话的诗人与管家的图像相比，显得尺寸巨大，成为爱森斯坦论文中所说的吸引力的等价物。在恐龙的案例中，通过尺寸比例——不和谐的存在，它们与观众之间产生爱森斯坦所说的距离。摄影蒙太奇的图像序列不仅是戏剧性的，同时也具有明显的电影效果，并有力地证明了罗德琴科对于维尔托夫的纪录片电影技巧的兴趣。恋人们的事件与图像的视觉节奏、特写镜头与远景镜头的变化、从对个人的凝视到整个身体的长镜头的转换、从室内移动到室外、从冰流到资产阶级的客厅，再到马雅可夫斯基即将从高楼上一跃而下，让人回想起维尔托夫在他的宣言中提倡的转换的视角，以及对时间与空间的压缩。在这些图像序列中，电影技巧的强烈影响是罗德琴科通过将戏剧与电影的语法、句法结合起来，从而使书的形式更具动态的证据，就像他在杂志封面上结合海报的语法与句法一样。为《关于它》创作的摄影蒙太奇出版物，它们与爱森斯坦和维尔托夫的革命戏剧与电影的联系，给摄影蒙太奇注入了动力，作为在艺术上与政治上的进步手段去反映苏联的社会现实。隐藏在其应用中的是摄影的真实性，以及对于现实的广泛认识能够通过摄影碎片的组合来进行合成，就像维尔托夫在电影拍摄中所做的一样。

罗德琴科将摄影作为一种表现与表征的进步技术，这和许多 *Lef* 成员对于像旅行记录和日记一类的纪实文学的关注是一致的。这些作品被称为“事实文学”，这

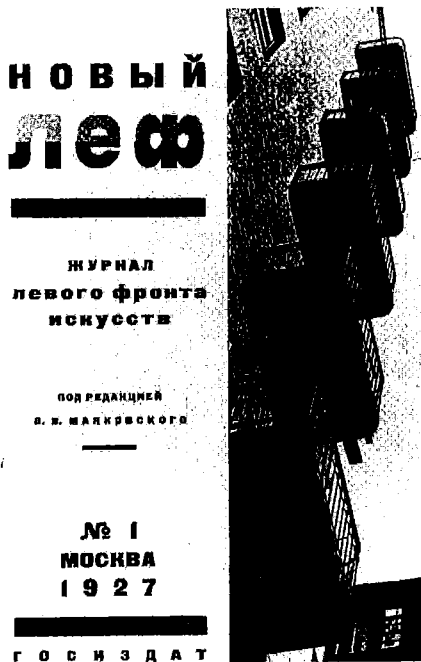


图 3.15

Novyi lef 杂志第一期封面，罗德琴科，1927年。

种类型成为后续者 *Novyi lef* 杂志的核心，该杂志创刊于 1927 年，尽管 *Lef* 杂志失败了，但这本新杂志仍受到共产党的支持。⁽⁶⁵⁾ 罗德琴科成为 *Novyi lef* 杂志的艺术指导，设计了所有的封面和内页版面。但是，这本新杂志的面貌与它的前任截然不同。很多封面以摄影图片为主要元素，代替了 *Lef* 杂志封面修辞性的文字排版。罗德琴科在 1924 年时便开始认真地从事摄影，当 1927 年 *Novyi lef* 杂志出版时，他已经积累了大量的作品。这些封面包括了工业产品的特定镜头，从特殊角度拍摄的建筑和人物，或是一些物品孤立的细节，其中的一些图像，如海军大炮、输电线路、苏联青年、列宁的肖像具有明显的宣传性；而其他图像，如电影摄影机、螺丝钉的特写、建筑的阳台（图 3.15）则不具有。罗德琴科意在揭示一种看待苏联生活的新方式，

(65) 苏联国家出版社仅仅为每期杂志提供 1500 本的印刷费，这表明了苏联共产党在 *Novyi lef* 杂志中发现了一些有价值的东西，但他们仍认为这是一个边缘性的投资。

Цена 26 к.



С заказами обращаться:
 БИРЖА КНИЖНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ,
 Москва, Никольская.



图 3.16

《与税务检查员讨论诗歌的对话》封面与封底，罗德琴科，1927年。

而不是沿用传统的方式来表现宣传性的图像，到了1927年，他已经将摄影图片作为作品中的主要设计元素，这种做法的主要原因在于他认为摄影图片比抽象的图形元素更有能力去吸引观众。字体书籍封面仍然是罗德琴科项目的考虑因素，但他后期设计的大部分封面，与他将兴趣转向摄影之前的书籍设计相比，修辞性变少了。

在苏联新经济政策时期罗德琴科设计的摄影风格书籍封面中，最强烈的是他为马雅可夫斯基设计的诗集，如《与税务检查员讨论诗歌的对话》（*A Conversation with a Tax Inspector about Poetry*）（图3.16）。为了设计这一封面，罗德琴科使用了马雅可夫斯基的真人摄影照片，和他设计《关于它》的方法是一样的。在封面上，是一张马雅可夫斯基的四分之三侧脸的肖像，手上拿着一页诗稿；他的身边站着想要向他征税的收税员。罗德琴科将放大的诗人肖像置于收税员侧面肖像的上方，以此来提示诗人的远大志向，并与官僚的琐碎庸碌形成对比。在封底上，他将地球放

置于诗人的额头之上，仿佛地球是诗人头盖骨的组成部分。脱离肉体的头部漂浮在太空之中，甚至连环绕地球的飞机所代表的技术成就都相形见绌。这一图像的夸张，让人想起他为 *Lef* 杂志封面设计的尺寸夸张的字体，只是现在将这些夸大的形式变成摄影图片，而不再是字母。

在这首诗中，马雅可夫斯基强调了他的信念，他认为诗歌写作就像其他劳动一样，是一种生产的形式。这一艺术观念，可以确定其来源于奥西普·布里克，首次发布便是在 *Lef* 杂志上，并与布里克的另一概念“社会指令”联系起来，这一概念以满足社会需求的形式来将艺术工作合法化。“社会指令”不仅证明了与之相呼应的作品主题的正当性，还塑造了作品的形式。

布里克将艺术作为一种生产形式的定义，以及他认为“社会指令”决定艺术的内容与形式的观点，给予马雅可夫斯基和罗德琴科作为国家托拉斯组织和分销网点的广告海报与机构标志的生产者的活动以支持。由于这些项目，从 1923 年至 1925 年间，罗德琴科的工作比之前更为广泛地服务于大众，他不仅仅需要考虑自己的修辞兴趣，还不得不将自身的兴趣与客户要求与需求结合起来。⁽⁶⁶⁾ 1923 年，苏联国家航空 (Dobrolet) —— 一个促进苏联航空投资的国家机构，交给罗德琴科一个设计委托，这促成了他和马雅可夫斯基之间在广告海报上的合作。罗德琴科纠结于苏联国家航空广告写得很差的文案，他将文案拿给马雅可夫斯基看，并说服诗人和他一起参与后面的项目。罗德琴科将他们的合作努力称为“第一个真正的苏联广告，以此来反对在苏联新经济政策时期时兴的小标题、花朵，以及其他小资产阶级的琐碎庸俗”。⁽⁶⁷⁾ 他们的客户是各式各样的国营企业与组织机构，如 Rezinotrest —— 销售轻工业产品的国营托拉斯企业；GUM 古姆 —— 莫斯科的大型百货商店；苏联国家出版社 —— 苏联的国家级出版社；以及 Mosselprom —— 大型的国营农产品经销

(66) 起初，罗德琴科将象征或标示的设计引入福库特马斯设计学院金属工艺部的课程之中。1922 年，他为维尔托夫的《电影真理报》的电影做了一款商标字体设计。

(67) 罗德琴科，转引自卡吉诺夫，《罗德琴科》，第 120 页。

机构。罗德琴科和马雅可夫斯基推广的商品包括香烟、糖果、饼干、橡胶制品、婴儿奶嘴、灯泡、通心粉、胶套鞋、图书，以及黄油。

在国家进行经济重组，废除国民经济委员会对工业的集中控制之后，两人开始了他们的工作。国民经济委员会的控制被证明是极其低效的，该组织要求自主生产单位与私营企业竞争并实现自力更生。在大多数情况下，政府部门被称为托拉斯，控制了既定领域中的许多企业。举例来说，罗德琴科和马雅可夫斯基为 Rezinotrest 品牌设计海报，大力倾销橡胶制品和婴儿奶嘴，与市场中的其他产品展开竞争。马雅可夫斯基将他们的工作描述为政治宣传鼓动的一种形式，他在一篇名为《宣传鼓动与广告》（*Agitation and Advertising*）的宣言中写道：

资产阶级非常了解广告的力量。广告是工业和商业的宣传与鼓动。任何一个行业，特别是那些不稳定的行业，都离不开广告，它是在竞争中打赢对手的武器。……但是，我们身处苏联新经济政策时期，为了使国家和无产阶级的组织、机构、产品流行起来，我们必须动用所有的武器，包括广告等我们的敌人也在使用的武器。^{〔68〕}

这两位艺术家自称为“广告构成主义者”，他们紧密合作，将广告词与图片组合在一起。罗德琴科由他在福库特马斯设计学院的一些学生协助，绘制草图，监督这些作品的实现，关键的部分由他自己绘制。^{〔69〕} 这些海报中，有许多幅是用于商店橱窗的单幅手绘作品，还有一些使用了石版印刷或胶版印刷进行复制。这些海报

〔68〕 弗拉基米尔·马雅可夫斯基，《宣传鼓动与广告》，1923，载于《马雅可夫斯基作品集·第5卷·报刊文章：论文与演讲》（*Majakovski Werk, Band 5 Publizistik: Aufsätze und Rede*），莱昂哈德·波斯（Leonhard Possuth）编辑，雨果·哈普（Hugo Hupper）翻译（马格林翻译）。

〔69〕 罗德琴科，《与马雅可夫斯基共事》（*Working with Mayakovsky*），《亚历山大·罗德琴科》，艾略特编辑，第102—104页。

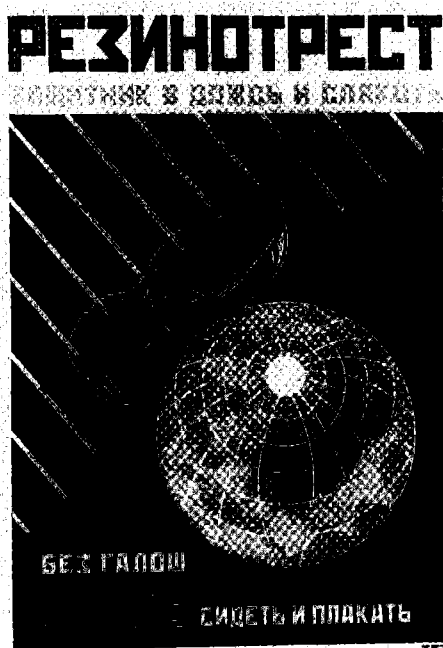


图 3.17

胶鞋海报，罗德琴科，1923年。

与标志通常是在一天之内便完成了委托任务，因此，它们反映了罗德琴科对于委托的快速解读，而不是他与客户进行长期的协商。

为了他的广告招贴创作，罗德琴科采用一种简洁的插画风格来展示待售物品的图像，有时采用一种基本的形式，偶尔也会采用怪诞的或夸张的形式。在一张他为橡胶制品设计的海报中，便同时具备了怪诞和夸张的特质，他描述了一只橡胶鞋正在英勇地为地球抵挡大雨。（图 3.17）马雅可夫斯基的标语对图像进行了补充：“雨水雪泥的防护罩。如果没有胶套鞋，欧洲只能坐下来哭泣。”为 Rezinotrest 企业设计的其他海报促进了橡胶制品在偏远的穆斯林地区的销售，罗德琴科将橡胶制品和东方形象联系起来，一个坐在橡胶垫上的人，他坐在骆驼背上，就好像坐着一块飞毯。在一张手绘的橡胶婴儿奶嘴的海报上，罗德琴科的幽默感表现得也很明显，他展现了一个嘴里叼着一排橡胶奶嘴的假人；马雅可夫斯基随后又配上了广告语，通

过一个声明——“如果在这个国家，他们每天都用脏抹布来安抚婴儿，那么假人的争论便是一种文化健康的转变”⁽⁷⁰⁾来推广这些奶嘴。不同于1920年代从事广告设计的其他许多艺术家，罗德琴科注重简单的表达方式，他将文字与图像清晰地区分开来，从而给海报带来更强的视觉冲击。

为了加强这一效果，罗德琴科使用了强烈而单调的色彩，而且没有使用微妙变化的阴影，避免无关的细节或者是对产品过于复杂的描述，并且混合了许多种修辞手法，例如用惊叹号和箭头来表示强调。在为一些客户工作时，他试图建立一种视觉识别的观念，并使其从一个项目延续到另一个项目。

到了1920年代初，企业形象的概念已经在欧洲的一些地方建立起来，尤其是德国。德国的彼得·贝伦斯作为大型电器公司——德国通用电器公司的企业设计总监，已经尝试将企业的图形、产品和建筑统一起来。其他的德国公司也委托卢西恩·伯恩哈德（Lucian Bernhard）等自由广告艺术家设计标志，并将标志应用到产品包装、广告甚至公司的货运卡车之上。但这些作品在苏联很少有人知道，当时罗德琴科和其他艺术家刚刚开始接触为国营企业设计广告与标识符号的问题。举个例子，为Mosselprom企业设计的图形，便表明了缺乏这种企业意识的意识。该机构拥有多个标志，分别采用不同的字体风格，在版式和表现风格上没有统一感，在包装设计上也并不一致。简而言之，该机构分配销售着范围广泛的农产品，但却缺乏设计策略来整合这一机构的图像。最初的标志描绘了一名农业工人和琳琅满目的产品，被用于Mosselprom企业的一些海报和印刷材料上；莫斯科总部大楼的建筑正立面，是混凝土框架现代建筑的早期例子，也被不一致地用作包装和海报上的标识符号。

罗德琴科不仅为Mosselprom企业设计海报和新闻广告，还有广告牌。该广告牌超过六层楼高，画在莫斯科总部大楼的侧面。（图3.18）他为该机构所做的最

(70) 马雅可夫斯基，《向克拉斯那亚·普列斯尼亚的共青团员俱乐部发表讲话》（*Address to the Krasnaya Presnya Komsomol-Club*），1930年3月25日，载于亚历山大·乌沙科夫（Ushakov）编辑，《弗拉基米尔·马雅可夫斯基：戏剧、论文与随笔》（*Vladimir Mayakovsky: Plays, Articles, Essays*），第239页。

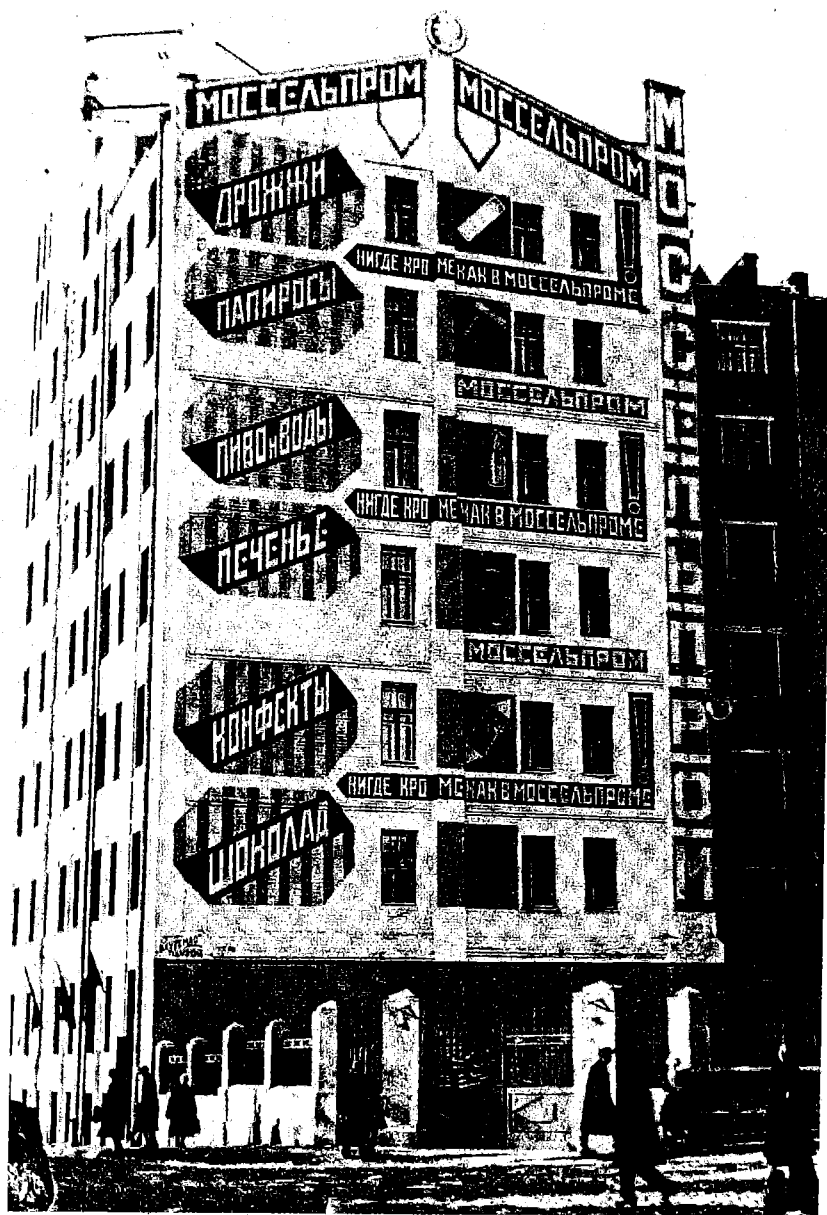


图 3.18

罗德琴科为 Mosselprom 企业设计的广告牌，1923 年。

重要的项目，可能是联合马雅可夫斯基创作的口号“Mosselprom 应有尽有”，设计强有力的标志，从总部大楼的一张鲜明照片上便可以看到。（图 3.19）罗德琴科确立了以城市结构作为该机构的主要识别图像，而不是代表丰饶田地里的收获者；然而，他的设计并没有被采用和取代原来的标志。尽管罗德琴科和马雅可夫斯基只是为 Mosselprom 企业做了为数不多的几个项目，但他们的作品呈现并发展出一致的识别程序的意愿，这在他们停止为该机构工作之后，就再也没有出现过。

回顾 1920 年代苏联广告艺术的样本，我们可以看到欧美广告艺术对它的影响，从 19 世纪法国石版印刷的海报到德国海报风艺术家——伯恩哈德·霍尔维恩（Hohlwein）、厄德特（Erdt），以及美国广告艺术家 J.C. 莱安德克（J.C. Leyendecker），还有慕尼黑的《痴儿历险记》（*Simplicissimus*）插画家。⁽⁷¹⁾ 但是，使罗德琴科和马雅可夫斯基的设计区别于这些艺术作品的，是他们关心如何创造具有苏联形式的广告形式，而不是在国外艺术中寻找这一模式。这些广告项目还为罗德琴科提供了另一个促进“生产艺术”的修辞目的的机会。在他为广告领域工作的那段很短的时间里，他发展出一种独特的视觉修辞，在活动的情境中表现产品，而不是静态地注视物品。在他设计的许多海报和广告中，他的“活动的修辞”是显而易见的。在一些案例里，他将产品本身展示为一个活动的对象。例如，在 Rezinotrest 海报中的胶套鞋，保护地球免受大雨浸淋；在由 Mosselprom 销售的“三路山”（Three-Way Mountain）啤酒海报上，从酒瓶中放射出的箭头朝相反方向散开（图 3.20）；而在另一张海报上，政府出版机构的杂志如河流奔涌般大量发行。

从家具设计到书籍封面设计，罗德琴科一直在为他的设计寻找能够适合当代条件的形式。与此同时，广告也给他带来接触更多受众的机会，因此拓宽了他

(71) 其他例子可参阅《20 世纪的苏联商业设计》（*Soviet Commercial Design of the Twenties*），安尼科斯特（Anikst）编辑。



图 3.19

罗德琴科为 Mosselprom 企业设计的标志，1923 年。



图 3.20

“三路山”啤酒海报，1923 年。

从为先锋派出版物设计封面时便开始探索的修辞形式在大众中的接受度。他成功地设定了一种独特的广告修辞的视觉风格，既避免了通过美化幻想的图像来勾起消费者欲望的美国技巧，也不同于将产品作为构图中的形式元素的先锋派德国风格。⁽⁷²⁾

(72) 俄国构成主义海报对于物件的动态描述，和受德国构成主义影响的相对更加静态的形式呈现之间的区别，见马格林的文章《构成主义与现代海报》(Constructivism and the Modern Poster)，《艺术杂志》(Art Journal)，no.1，春季，1984，第 28—32 页。

6

福库特马斯设计学院于1927年更名为“高等艺术与技术学院”，最终在1930年关闭了。尽管其中的一些项目被重新安排到其他地方，但金属与木工工坊没有继续开办下去。因此，十年之后，罗德琴科结束了他作为一名设计教师的职业生涯，在“高等艺术与技术学院”的办学期间，在毕业的几千名学生中，只培养出了少数的专家。

难道“艺术家兼构成主义者”的概念仅仅只是和工业几乎没有联系的知识分子所编造出来的一个神话吗？从某种程度上来说，确实是这样的，因为它的有效性很难通过与生产组织的成功合作来进行衡量，几乎没有成功的案例。艺术与工程之间也没有像因库克的理论家设想的那样有所融合。但是，“生产艺术”的观念激发了一些构成主义艺术家的灵感，尤其是罗德琴科，发明了一种设计叙事，这在当时的苏联并无先例可循。虽然更好地了解西方现代设计实践有助于苏联艺术家和工厂管理者去建立新的实践模式，但是苏联的经济发展还是不如英国或德国那么发达，举例来说，设计师们会面临和解决不同的问题。除了在因库克对“生产艺术”的讨论之外，在苏联的其他地方，几乎没有人关心如何去训练新一批的苏联专业设计师。这是可以理解的，考虑到新政府所面临的经济和社会方面的紧急情况，尤其是在内战末期。因此，我们可以将罗德琴科视为在苏联新经济政策时期致力于解决“苏联需要什么样的设计师和设计实践”这一问题的少数人之一。

在某种程度上，构成主义与其组织材料的严格方法，为设计方法提供了价值基础。罗德琴科对于目标、材料与结构的融合，是为设计师制订培训课程的一种强大的概念工具。这也让他做好了面对设计问题的准备。在福库特马斯设计学院，罗德琴科成功地开发了一套实践与项目，来教导他的学生形成分析问题、处理材料和创

建原型的能力。尽管他的学生并不多，但是他们准备好解决罗德琴科为他们设置的各种问题，虽然在1920年代末，这些问题与苏联工业的新要求并不一致。

构成主义和“生产艺术”强调将形式作为表现心理变化的工具，使罗德琴科将设计视为展示新的行动可能性的方法，而不是作为一种从现有的需求与趣味中去寻求提示的实践。罗德琴科的方法既不是规划式的，也不是市场营销的措施。他对于苏联公民所应该具备的品质怀有强烈的信念，作为设计师，他想要通过物质性的物件所具有的说服力来将这些品质带入现实之中。罗德琴科为自己作为“生产艺术家”设定的挑战，以及他希望传输给学生的，是发明可以体现革命价值的物件。一张可以转化成床的椅子、一个使用修辞性字体形式的 *Lef* 杂志封面，或是一个为 *Mosselprom* 设计的标志，它们都是蕴含他所奋斗的新文化的工具。

罗德琴科对于人们通过视觉形成的对物件的体验产生了极大的影响。他设计的书籍封面和广告被广泛地接触到，并且有助于推广一种全新的图形设计风格；他的家具与环境设计被视为是展览、电影与戏剧中最具视觉冲击力的图像而为大众所接受。如果我们以在因库克中讨论的实用艺术标准来衡量这些成就，我们不得不承认罗德琴科的设计是失败的，这些设计在产业中极少被采用。但是，如果我们抛开纯艺术与实用艺术之间的分歧，不将其视作我们判断他作为“艺术家兼构成主义者”而创作的艺术作品的基础，我们便可以在罗德琴科希望作为构成主义艺术家的创作成就，和他以“生产艺术”的名义所做的设计实践之间，找到强烈的联系。因此，他通过视觉上的理解，而不是物理上的使用来设计物件，是他在苏联新经济政策时期最突出的成就，这也似乎没那么奇怪了。

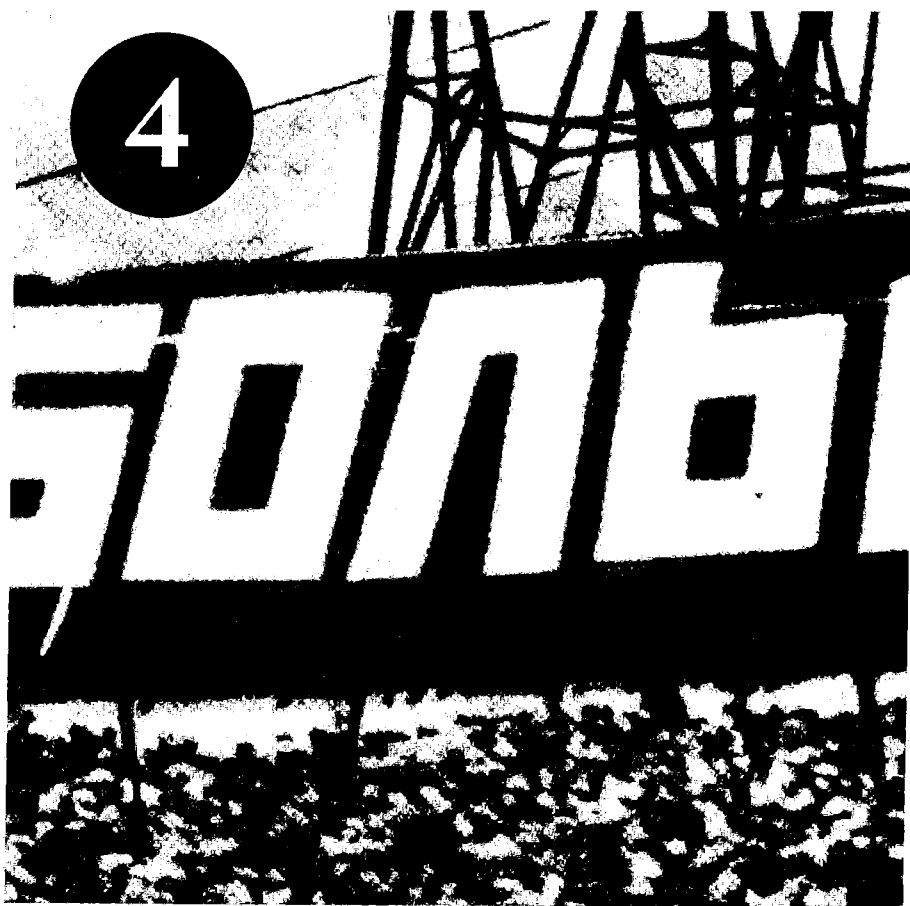
尽管罗德琴科的大部分设计并没能够与大众见面，但他是自己所定义的共产主义价值观的捍卫者。当时苏联社会中许多人都倾向于回到私营企业与个人利益的体系之中，然而，从长远来看，先锋派对共产主义文化的视觉表现从未被大范围的群众接受，也从来没有被共产党选择与接受。如果苏联经济在新经济政策时期能够进一步发展的话，罗德琴科和他的学生的一些设计就有可能转化与投产。就算是这

样，这些产品也很可能被定位为特殊物品，而不是能够广泛满足大众需求的产品。罗德琴科可能被认为是一个先锋派设计师，就像德国包豪斯的马歇尔·布劳耶。与布劳耶和其他包豪斯设计师一样，罗德琴科对于“艺术家兼构成主义者”的观念起源于早期手工艺职业的案例，而不是工程领域的。因此，他主要关注小规模生产的产品，而不是汽车、拖拉机或其他各种各样的重型装备。⁽⁷³⁾

罗德琴科为苏联新兴的工业大众经济所设想的设计实践远远超前于它的时代。这不仅仅是因为他接受的项目的范围，也是因为他对方法论与形式原则的兴趣。罗德琴科的设想尽管很强调修辞，也非常务实，尽管它起源于一个先锋派的环境中，但可以发展成为一种在苏联具有广泛适应性的设计方法。很遗憾，它与第一个五年计划注重发展重工业的工作重点并不一致，这一时期的国家对于面向消费者的产品仅有边缘性的关注。因此，罗德琴科的作品蕴含的潜力被忽略了，而苏联的设计在后面的很长一段时期停滞不前，没有大的突破。

(73) 福特森拖拉机 (Fordson tractor) 是苏联重型设备设计的一个优秀案例，它复制了美国的模式，从 1928 年开始加大生产。那一年福特关闭了在美国为福特森生产产品的工厂。

第四章 形式的政治学：罗德琴科与莫霍利-纳吉，
1922—1929



对我们而言，一张新建工厂的照片，不单单是关于一幢建筑的影像。照片中的新建工厂不是简单的存在物，它应当体现出苏维埃政权对于国家工业化的自豪与喜悦的感受。我们得试图发现“如何抓取（这样的图像）”。

——亚历山大·罗德琴科，1928⁽¹⁾

摄影不是想要模仿什么，它是一种记录。但这一记录的方法，我们必须一而再再而三地强调，有其独有的、依旧令人难以捉摸的法则——对技术和设计的尊重。

——拉兹洛·莫霍利-纳吉（1927），1989⁽²⁾

摄影将第一时间的视觉无意识清晰化，就如同心理分析揭示出自本能的无意识一样。

——瓦尔特·本雅明（1931），1976⁽³⁾

1

我们来看这两张照片，它们分别由罗德琴科和莫霍利-纳吉拍摄。一张是罗德琴科在自己画室阳台上拍摄的，照片呈现的是一群在苏联设计学校福库特马斯设计学院的后院集会游行的年轻人；另一张照片是莫霍利-纳吉在自己公寓窗前拍

(1) 亚历山大·罗德琴科，《警示》(A Caution)，《诺维利夫》(Novyi Ief) 11 (1928)。本文及其后的文件来自约翰·鲍特的未发表的翻译。

(2) 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《摄影广告》(Photography in Advertising)，《现代摄影：欧洲作品与批评，1913—1940》(Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913—1940)，菲利普·克里斯托弗介绍，1989，第89页。

(3) 瓦尔特·本雅明，《极简摄影史》(A Short History of Photography)，《创意相机年鉴，1977》(Creative Camera International Yearbook, 1977)，1976，第163页。



图 4.1

苏联设计学校福库特马斯设计学院后院的游行集会，罗德琴科，1928年。



图 4.2

春天，柏林，莫霍利-纳吉，1928年。

摄的，呈现的是一个在柏林街头修剪树枝的男人（图 4.1 和图 4.2）。

这两张照片有许多共同之处，即都有对形式的附加要求。两个场景的拍摄角度都是俯视，从上面俯瞰，两张照片中的人物被嵌入在精心布局的线条、面和形式之中。罗德琴科和莫霍利-纳吉从特定的角度拍摄照片，使得照片中的院子和街道显示出倾斜的动势，并且强化了亮部与暗部元素之间的对比。这种高度结构感的画面，图底关系的鲜明处理以及作为动态元素的斜线的组合，与早期构成主义画家的作品非常相似。

作为 20 世纪 20 年代现代主义摄影表现手法的代表作品，这两张照片在形式、主题以及技巧方面具有明显的现代主义风格。鲜明的影像、城市场景以及从高处俯瞰的视角，引起了当时使用新式轻型照相机的摄影者的注意。而且，尽管图像中的

元素很普通，但这些照片依然呈现出与众不同之处。罗德琴科通过将自己所处的建筑物的局部纳入照片中，让我们意识到有人在注视这次游行集会，并将其他在楼下关注这次集会游行的人呈现在我们的视野中。他对关注视角的认同证明了，在事件摄影中，较之抽象的形式训练，社会经验更为重要。在这种情况下，我们可以看到，这些年轻人的游行集会被视作苏维埃政权日常生活中的特征性事件。

另一方面，莫霍利-纳吉隐藏了自己的观察位置。我们看到了景象，却没有看到观察者，并且除了感受到画面的布局严谨外，很少会考虑到关于社会活动的描述。莫霍利-纳吉的照片中那种鸟瞰的视角，和罗德琴科一样，是一种发现某个新颖、独特的点的线索，但是拍摄者将我们与作为社会活动场景的街道分离开来，直接导向摄影作品的自身属性——平面化的空间、斜线在构成中的作用，以及结构和色调上的对比。莫霍利-纳吉的摄影总是提醒人们，事物通过照相机这种介质可以如何被观看，而无须刻意强调目之所见到底意味着什么。

对罗德琴科而言，则是另外一种情况。与莫霍利-纳吉力求掩盖拍摄者与客体对象之间的联系不同，罗德琴科在自身和其所拍摄的对象之间建立了逻辑关系，并通过一种新的视角去观照他们。照相机使创新成为可能，使拍摄者能够与地点、人物，或者是目标对象建立一种新的联系，并通过照片本身来印证这种联系。在写于20世纪20年代的摄影学著述中，罗德琴科并没有提及受到莫霍利-纳吉的特殊影响；莫霍利-纳吉也是如此。⁽⁴⁾而且一个人是否对其他人产生影响，并不能

(4) 莫霍利-纳吉在1922年与拉乔斯·卡萨克共同编辑的《新艺术家之书》(*Book of New Artists*)中，收录了罗德琴科的一件金属雕塑。同年，他很可能在柏林的范·迪门美术馆的第一次俄罗斯艺术展览上，看到了罗德琴科的几幅作品。他对罗德琴科早期构成主义艺术的熟悉，在1923年12月他给罗德琴科的信得到了明显的体现，信中他邀请罗德琴科为包豪斯系列新书的第一本，写一篇关于构成主义的短篇小说。但在1928年的一篇文章《彻头彻尾的无知，还是卑鄙的诡计?》(*Downright Ignorance or a Mean Trick?*)中，罗德琴科写道：“莫霍利-纳吉曾是一名左翼画家，他曾多次要求我把我的照片寄给他。他很了解它们，他很重视我的工作。”亚历山大·罗德琴科，《彻头彻尾的无知，还是卑鄙的诡计?》，*Novyi Ief*, 6 (1928)，鲍特翻译。罗德琴科指的并不是莫霍利-纳吉在1928年之前的作品，但他知道莫霍利-纳吉的著作《绘画、摄影、电影》(*Malerei, Photographie, Film*)于1925年首次出版，第二版出版于1927年。在罗德琴科的图书馆里发现了一份可能是后来版本的复印版。

归因于产生的结果是否相同。尽管我们能在他们的部分摄影作品中看到形式上的相似性，但更值得关注的是，每位摄影师的主观意图以及他们在各自所处的环境中因其呈现出的不同而被认可的意义。这两位摄影师在他们各自所处的国度——苏联和魏玛德国，都被视作现代摄影领域的领军人物。通过比较他们的工作，我们可以明显地看出，在两种不同的文化背景下，现代摄影实践是以不同的方式被认可的。我之所以将这种比较限定在 20 世纪 20 年代，是因为在那期间罗德琴科和莫霍利 - 纳吉作为摄影师在现代摄影的技术、美学以及社会价值方面，建构起了自己的特征。

尽管罗德琴科和莫霍利 - 纳吉希望摄影成为个人转型的工具，但也没能为现代主义摄影与社会变革进程找到一条通路。罗德琴科“将形式的创新作为一种与社会生活接触的新的革命方式”的观点，最终被他的反对者视为西方资产阶级美学的一种表现。这使他与强大的文化团体发生冲突，这些团体在对多种摄影实践的容忍度逐渐减弱的那一刻，努力争取到了统治地位。

相反，莫霍利 - 纳吉在 20 世纪 20 年代末被誉为德国的文化创新者，但是他的照片被纳入了一个以形式主义为基础的话语中，而不是像他希望的那样，利用摄影作为人类视觉的扩展。罗德琴科和莫霍利 - 纳吉都遭遇到了对他们作品的简单解读，在社会上这些作品的意义与实际拍摄的意图被分离开来。

2

在 19 世纪末的俄国，圣彼得堡列宾美术学院已经将摄影视作造型艺术中的一类，允许参加相应的展览。与此同时，一些年轻的摄影记者从社会摄影中脱离出来，投入到风景和人像摄影当中。也正是这个群体，以摄影师卡尔·布拉 (Karl Bulla)、雅各布·斯坦伯格 (Jakob Steinberg) 和彼得·奥特苏普 (Piotr Otsup) 为代表，

开始为俄国革命之后兴起的含有插图的杂志工作⁽⁵⁾。然而，就是在这样的背景下，罗德琴科开始放弃自己的位置。一方面，他将自己和那些从事人像摄影的工作室以及将作品送去参加学院派展览的摄影师对立起来，之所以反对他们的做法，是因为他认为，甚至在以革命领导者或是革命事件为拍摄对象的时候，他们都试图模仿绘画。另一方面，他也对许多摄影师所采用的为达到某种情感效果而在照相机前面刻意设置拍摄对象的做法，持批评态度。

罗德琴科在1924年开始自己拍照，一年后他将由亚伯拉罕·斯滕伯格(Abram Shterenberg)特别拍摄的马雅可夫斯基和莉莉·布里克的照片，与马雅可夫斯基的诗歌《关于它》，合并成了一张蒙太奇照片⁽⁶⁾。这是罗德琴科作为摄影师以自己为出发点，而不是参照前辈和同龄人的照片，为吉加·维尔托夫的《电影真理报》拍摄的新闻图片。在1922年为《电影真理报》制作电影片头时，他对叙事序列产生了兴趣。从维尔托夫那里，他学会了如何用不同的电影片段构建一种新的叙事形式，每种片段都包含与主题不同的视觉关系。

在罗德琴科看来，该叙事序列是维尔托夫基于运动的新电影语法的摄影等效

-
- (5) 看看格里戈里·舒达夫(Grigory Shudakov)、奥尔加·苏路瓦(Olga Suslova)和莉亚·乌托斯卡亚(Lilya Ukhptomskaya)的简史，《苏联摄影的先驱们》(*Pioneers of Soviet Photography*)，1983。关于第二次世界大战前苏联摄影的一些报道，请参阅丹尼尔·姆拉兹科娃(Daniella Mrázková)和弗拉基米尔·雷米斯(Vladimir Remes)编辑的《第6号照相机》(*Camera 6*)，1981年6月，这是一本关于苏联在两次世界大战之间的摄影特刊，在现代艺术博物馆、牛津大学、早期苏联摄影师的展览上的目录，约翰·胡尔(John Hoole)，1982；艾伦·波特(Allen Porter)，《苏联摄影，1910—1930》(*Sowjet Photographie, 1910—1930*)，迪特·W.波特曼(Dieter W. Portmann)译，1986(照片4)。
- (6) 关于罗德琴科的摄影作品，最详尽的著作是哈伯特·加斯纳(Hubertus Gassner)，《罗德琴科摄影作品》(*Rodčenko Fotografien*)，1982。又参见埃文·魏斯(Evelyn Weiss)，《亚历山大·罗德琴科摄影，1920—1938》(*Alexander Rodtschenko Fotografien, 1920—1938*)、《亚历山大·罗德琴科：摄影的可能性》(*Alexander Rodtschenko: Möglichkeiten der Photographie*)，1982；还有亚历山大·拉文蒂夫(Alexander Lavrentiev)，《罗德琴科摄影》(*Rodchenko Photography*)，1982。有一章是关于罗德琴科的照片，《罗德琴科作品全集》，1987，第214—275页。关于罗德琴科的照片的有用文章，包括安德烈·纳科夫(Andrei Nakov)，《亚历山大·罗德琴科：画报以外的问题》(*Alexander Rodchenko: Beyond the Problematic of the Pictorial*)，载于《艺术论坛》16期，1977年10月，第38—43页；约翰·鲍特，《摄影师亚历山大·罗德琴科》(*Alexander Rodchenko as Photographer*)，载于《俄国先锋派，1910—1930：新视角》，1980，第52—59页。

物⁽⁷⁾。他认为，独立的照片可以通过系列化或整合来提供有关某一主题的更多信息。罗德琴科对代表性顺序结构的认同有助于他拒绝传统的绘画惯例，以及模仿这些惯例的照片。他反对合成表征的想法，其中的单个图像旨在传达一个普遍的真理。

在摄影生涯的早期阶段，罗德琴科并不认为照相机应该被定义成一种以偷窥的方式描绘社交叙事，从而表达摄影记者意图的工具；他也不认为摄影应该像人像摄影师那样创造个人的神话图像。罗德琴科比 20 世纪 20 年代早期的任何一位苏联摄影师都希望通过照相机的镜头将摄影师与拍摄对象联系起来，而不是让摄影师和他的设备消失在一场比生命更宏大的戏剧中，沦落成旁观者。

罗德琴科在革命后的最初一波纪念性群众示威和节日之后，开始拍摄，并为他的前辈提供了视觉材料⁽⁸⁾。这些场景因新经济政策的推行而减少，该政策强调了组织政府和生产系统的实际问题。允许私营企业家参与经济活动的新经济政策，并没有像革命后几年那样为政治的英雄行为提供同样的机会；新经济政策期间的生活也没有像 1929 年第一个五年计划开始后，即斯大林实施重工业化和集体农业计划的那段时期一样戏剧化。

罗德琴科在 1924 年至 1925 年拍摄的大部分照片都是他的家人和朋友的肖像⁽⁹⁾。部分原因是他正在使用 9 英寸 × 12 英寸的重型盒式相机，这使他无法轻易携带。他在 20 世纪 20 年代的拍摄对象主要来自艺术领域，其中包括作家马雅可夫斯基、尼古拉·阿谢耶夫、瓦伦丁·卡塔耶夫，谢尔盖·特列季亚科夫和亚历山大·舍甫琴科，艺术家和设计师阿列克谢·甘、安东·拉文斯基、柳博夫·波波娃

(7) 关于罗德琴科摄影的中心序列，请参见《亚历山大·罗德琴科》一书中加斯纳写的“分析序列”，第 108—111 页。

(8) 关于这些事件的讨论，请参见凯瑟琳·库克 (Catherine Cooke)、弗拉基米尔·托尔斯泰 (Vladimir Tolstoy) 和伊琳娜·彼彼科娃 (Irina Bibikova)，《革命街头艺术：俄国的节日和庆典，1918—1933》(*Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia, 1918—1933*)，1990。

(9) 约翰·鲍特指出，罗德琴科的第一批照片发表在 *Tekhnikai zhizn* 杂志上，是为苏联造币厂拍摄的。然而，这些并没有在他更著名的作品专辑中发表。参见约翰·鲍特，《摄影师亚历山大·罗德琴科》(*Alexander Rodchenko as Photographer*)，第 54 页。

和罗德琴科的妻子瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃，电影制作人雷·库勒舍夫和叶斯菲里·舒布，建筑师亚历山大·维斯宁和尼古拉·拉多夫斯基以及评论家奥斯·布里克。

罗德琴科与其拍摄对象关系的和谐，以及他对他们个性的尊重，在他于1924年为马雅可夫斯基拍摄的一系列照片中明显地证实。⁽¹⁰⁾ 我们可以将这些照片分成两组：站立着的身穿大衣、戴着帽子的诗人（图4.3）和坐着的身着套装、马夹的诗人（图4.4）。⁽¹¹⁾ 在这两组照片里，背景墙是绘有水平线和垂直线交织的格子的大张纸。用直线结构的网格作为背景来拍摄马雅可夫斯基，而非将他定位在自然环境中，这是为了将他与构成主义的艺术创作隐喻地联系起来。网格隐喻的艺术韧性成为观众阅读艺术家马雅可夫斯基的背景。诗人具有挑战性的形象与当时作为杂志 *Novyi lef* 领导者的角色是一致的，此时杂志 *Novyi lef* 正为政治的前卫艺术而奋斗。马雅可夫斯基戴着帽子、身穿大衣站着，以一种挑衅的姿态直面摄影师，而不是把目光望向镜头外的空间或是其他地方。他嘴唇紧闭，蹙起的眉毛在双目间形成深深的皱纹，身体也是紧绷着的。

这张照片的动人之处在于它的直观。马雅可夫斯基站立着，两腿分开，位于构图的中部。这种正面的视角将这一造型的全部力度凸显出来，并与摄影师建构起强有力的联系。这种方式将罗德琴科也嵌入到画面当中，并暗示出他以摄影师的身份在场，提醒观看者拍摄本身就是一种介入行为。此外，它还提示观看者注意被拍摄者与其他人即摄影师的社会性关联。由于马雅可夫斯基是杂志 *Novyi lef* 最有话语权的人物，而罗德琴科也是该组织的一员，那些看到这张照片并意识到这二人之

(10) 很难知道这些照片中的哪一幅被罗德琴科认为是原版系列的一部分，后来又被印刷出来了。因为其中的几张照片都是在不同版本上发布的。至少有两张不同的马雅可夫斯基穿戴大衣和帽子的正面形象出现在这些照片里。其中一张是全身，而另一张则是腰部以上的半身像。嘴里叼着一支烟的马雅可夫斯基的形象，至少有两种版本——腰部以上的半身像，和肩膀以上的特写。同样，至少有两个版本的马雅可夫斯基正面头像，一个从胸部向上，另一个类似但稍微放大。因为所有这些照片都出版于罗德琴科去世以后，很有可能一些照片并没有被他打印出来。

(11) 有一个例外，拍摄的是在郊外的马雅可夫斯基微笑地牵着一只狗。



图 4.3

马雅可夫斯基肖像，罗德琴科，1924年。



图 4.4

马雅可夫斯基肖像，罗德琴科，1924年。

间的关联性的人有可能据此推断出，马雅可夫斯基蔑视的态度，同时也映射出罗德琴科的态度。

马雅可夫斯基坐着的照片呈现出他面对罗德琴科时较为放松的姿态。照片中，马雅可夫斯基没有正对照相机，但他的头部转向镜头，并专注地看着那里。他拿着一支香烟，但这并不意味着真的放松；相反，马雅可夫斯基摆出一系列身体与背景和地面呈不同角度的姿态。在他胸前的口袋里，别着一支铅笔和几支钢笔，象征着诗人的战斗。这似乎在提示我们，面对他的文字，有可能像面对利箭一样颤抖。

那些照片中的线——马雅可夫斯基的身体形成的垂线、略微分开的腿部呈现出

的倾斜的动势，帽檐的边缘线、纵横交错的背景墙——共同构成了画面的紧张感，一如罗德琴科早先在其地毯分割和三维立体构成中所做的那样。然而，罗德琴科并没有将马雅可夫斯基置于形式法则的掩饰之下；相反，照片呈现出的形式上的紧张感传递出马雅可夫斯基的强硬特质，而这正是罗德琴科在照片中想要表现的。

罗德琴科的拍摄赋予了马雅可夫斯基和其他艺术家文化激进主义的态度，他们也因此成为罗德琴科用以表现革命的拍摄对象。间或在某些照片中，这种角色设定不够明朗，细节也会暗示观看者：罗德琴科在那位艺术家的工作室里拍摄了许多照片。例如，在罗德琴科拍摄的照片中，我们看到阿列克谢·甘在他的工作台前为一份新的期刊封面伏案工作，也看到了他的妻子瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃坐在工作台前，穿着一件她自己缝制的构成主义风格的衣服。在其他照片中，罗德琴科把斯蒂潘诺娃描绘成一位在20世纪20年代观念更为解放的妇女，就像是他为电影编辑叶斯菲里·舒布（Esfir Shub）所做的那样——他把她们描绘成戴着无产阶级工人的帽子或是指尖摇晃着香烟之类的不同的样貌。

在罗德琴科早期的作品，如他1924年为母亲拍摄的肖像（图4.5）中，我们注意到，他有意识地在作品的叙事可能性与形式特征之间构建一种平衡。我想说明的是，罗德琴科并没有像莫霍利-纳吉那样，试图借由降低拍摄对象的叙事可能而建构起一种新的摄影表现技法。在为马雅可夫斯基拍摄的照片里，我们也明显感受到了这一点——诗人瞪大了眼睛，直视着照相机。尽管直到1928年为止，罗德琴科摄影作品的主题都不是为公开宣传服务的，但它们依然承载了为其个人后革命生涯政治主张代言的功能。⁽¹²⁾ 这其中的许多照片都是某种不同程度的自我标榜。它们的政治价值正是基于罗德琴科本人作为一位社会激进分子的可靠性，而罗德琴科

(12) 在1927年罗德琴科发表文章对快照而非偏重于技术性的合成肖像进行支持时，引用了列宁这一政治形象，他指出在一系列对列宁进行刻画的照片中，更偏重于他的个人身份而非单一的理想化的肖像。请见亚历山大·罗德琴科的文章《肖像中的快照》，载于《先锋派俄国艺术：理论与批评，1902—1934》（*Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902—1934*），约翰·鲍特修订，1988（c.1976），第250—254页。



图 4.5

母亲肖像，罗德琴科，1924 年。

同期在平面设计、家具设计、戏剧和教育领域的活动则强化了这种可靠性。在罗德琴科 20 世纪 20 年代所有的这些照片中，体现出其自身作为一位艺术家和设计师的强烈特质。在这个意义上，从形式训练的角度去解读这些照片并不十分恰当，尽管那些由单个物项充当拍摄对象的照片，如摄于 1927 年的高脚杯系列，可以作为特殊的例子，用以证明罗德琴科为确立一种独特的摄影技巧或修辞所做的努力。通过罗德琴科作为一位视觉艺术家与革命后的苏联社会之间建立起的联系，这些照片成为创作进程中的有机组成部分。

20 世纪 20 年代，罗德琴科摄影作品的主题在政治象似性上有着很大的区别。这其中既有他的同仁的肖像，也有莫斯科的城市生活场景，包括他自己所居住的公寓建筑，还有莫斯科附近普希金诺森林中的树木和演练中的红军，等等。但在所有这些作品中，没有一件作品的形象是脱离了社会或自然背景而作为纯粹的形象出现

的；即使是以鲜明的“虫眼”视角拍摄的普希金诺森林中的树木，也是具体的地理形貌的一部分。

与同时代的人像摄影师和摄影记者不同，罗德琴科并没有将某个主题强调或独立成革命后生活中的顿悟，无论这些主题是勇武的领导人，还是工厂里的工人。与此同时，和他的同僚有所不同的是，罗德琴科并不回避摄影师作为场景记录人的身份。在罗德琴科看来，照片不是一个隐藏在其主导信息背后的客体；相反，他通过从另一个视角对自己的经历进行记录，将自己在照片中塑造成一个革命性的形象。这种手法并不是德国“新摄影师”塑造人物的主要方式，而是一种立场和诉说的体现，那些参与革命的人要改变自己的感知习性，重新审视这个被自己参与的政治活动和社会结构的变革所改变的世界。

此外，我们还可以看到在1924—1928年间拍摄的照片中，罗德琴科将扩大化的社会空间中的现代生活塑造成一种政治行为。他从自己的家庭和内部空间中关系紧密的人开始，然后走出摄影棚，拍摄具体的建筑物，并进一步将城区的庭院、公园、街道以及莫斯科周围的自然景观等收入镜头。正是这些外部视角和他的肖像作品，构成了他在1928年前后担任苏联插图杂志的摄影记者之前的全部作品。

笔者尝试对罗德琴科的主题的重要性和拍摄视角进行强调，以便对他的摄影作品进行充分的解读。罗德琴科并没有弱化他所拍摄的形象的叙事特性，而是用他自己的方法对这些形象进行了修饰。这一点在他为马雅可夫斯基与其他艺术同仁拍摄的照片中，表现得尤为明显。他们都是为拍摄主题而存在的——无论是1925年巴黎国际艺术博览会上的新的梅尔尼科夫苏联馆（图4.6），还是旧有的具有新构成可能的建筑，诸如他的工作室所在的Myasnicka街上的莫斯科公寓楼^{〔13〕}。

在罗德琴科的部分建筑摄影中，政治象似性体现得较为明显，我们在他拍摄的

〔13〕 梅尔尼科夫苏联馆的照片是罗德琴科在苏联以外拍摄的为数不多的照片之一。这座建筑已经被赋予了作为当时苏联建筑思想的修辞性特质，而罗德琴科通过从戏剧性的角度对其进行拍摄，进一步增强了这种特质。同时，他指出，无论多么戏剧性的视角，都无法对目标的意义进行概括。



图 4.6

梅尔尼科夫苏联馆，罗德琴科，1925 年。

梅尔尼科夫设计的卢萨科夫工人俱乐部、布良斯克火车站和 Mosselprom 总部大楼的照片中可以看出。所有这些建筑的形式都体现出了改革创新特征，无论是技术成就（布良斯克火车站）、文化政策（梅尔尼科夫苏联馆），或者是社会成就（卢萨科夫工人俱乐部与 Mosselprom 总部大楼）。在罗德琴科的一张红军战士在巨大的红色热气球中操练的照片里，政治象似性或许表现得最为明显（图 4.7）。

这张红军的照片蕴含的政治意义是无可争辩的。尽管这一特点与罗德琴科为他在 Myasnicka 大街上的公寓所拍摄的照片有所不同，但这些照片在罗德琴科的所有作品中具有极为重要的政治地位。我们可以将那些发表于 1924 年到 1925 年间的照片分为三个类别：从建筑物下方拍摄的仰角镜头（图 4.8）、从建筑物上方拍摄的鸟瞰镜头（图 4.9）和从下方拍摄的包含梯子、包含（或不包含）人物的镜头等。利

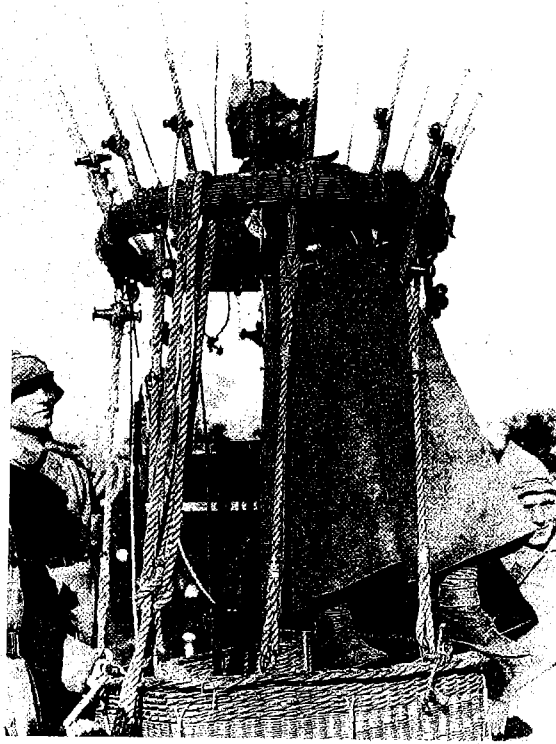


图 4.7

操练中的红军，罗德琴科，
1925 年。

用所拍摄的阳台、梯子、窗帷、下水道以及墙壁，罗德琴科实际上是对拍摄的建筑物以小说的视角进行了重构。从这一系列照片具有的自传性特征来看，这些照片的背景基础是他的摄影棚和居所，我们可以将其理解成罗德琴科对于其所处的周遭环境通过创新性行为进行转化的能力。罗德琴科认为，后改革文化中的积极的市民应当以这种特质为特征。我们还可以在罗德琴科拍摄的另一系列照片，即莫斯科附近的普希金诺森林照片中，看到相同的转化现象⁽¹⁴⁾。在这一系列照片中，罗德琴科将单独的一棵树以对角线的方式从下方进行拍摄，将一丛树木和成簇的树叶、枝干

(14) 普希金诺的照片发表在杂志 *Novyi lef* (1927) 上。



图 4.8

Myasnicka 大街上的公寓（仰视），罗德琴科，1925 年。

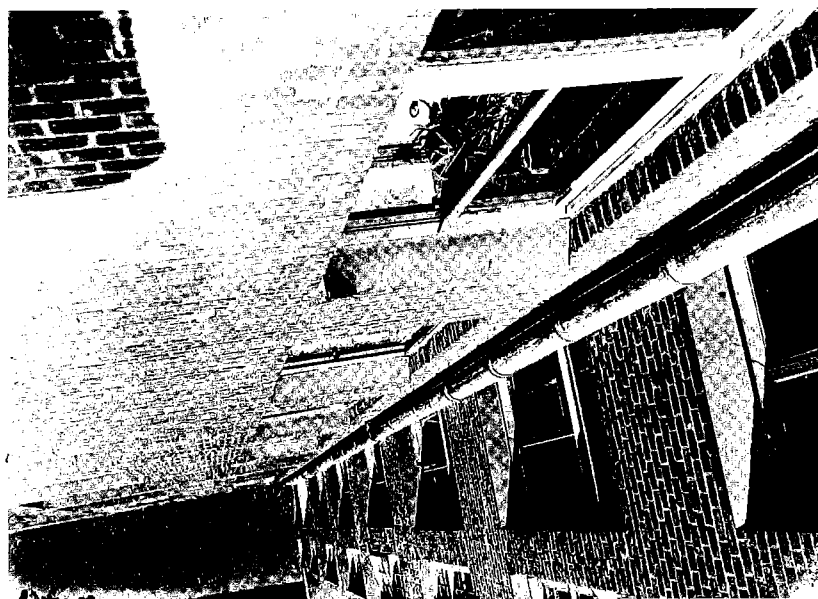


图 4.9

Myasnicka 大街上的公寓（鸟瞰），罗德琴科，1925 年。



图 4.10

普希金诺森林，罗德琴科，1927年。

收入镜头（图 4.10）。正如他自己在 1928 年所说的：

当从下方拍摄一棵树，使它看起来像是工厂的烟囱之类的工业物体时，就将眼睛从庸俗的视角和旧式的风景鉴赏中解放出来。我通过这种方式延伸了普通的日常物体的意义⁽¹⁵⁾。

但让罗德琴科感兴趣的不仅仅是大背景下凸出的物体，而是从另一个视角对这些作为景物的一部分的树木所进行的审视。

在笔者对罗德琴科的作品进行解读的过程中，最难解读的一组是他拍摄的一

(15) 亚历山大·罗德琴科，《彻头彻尾的无知，还是卑鄙的诡计?》，*Novyi Ief* 6 (1928)。这份文件是罗德琴科和他的同事之间的交流的一部分。这些文件的引用来自约翰·鲍特尚未出版的英文翻译。



图 4.11

高脚杯，罗德琴科，1928 年。

张优雅的高脚杯的照片（图 4.11）和从不同的角度、距离拍摄的一个玻璃罐的照片^{〔16〕}。我们可知的是，罗德琴科的目的是将艺术性活动和社会生活进行结合，因此我们可以从不同的角度对他的摄影作品进行解读。首先，我们可以将他的目的视作将摄影定义为新媒介。角度的选择、灯光的选择和轮廓的清晰度将观看者的注意力集中在物体上，而不是在情绪或氛围上。

我们也可以在 20 世纪 20 年代末，杂志 *Novyi Ief* 的作家所提出的“事实摄影”的唯物主义认识论的框架下进行理解。与他的同僚一样，罗德琴科也支持对自我进行抽象心理解读。作为一名唯物主义者，他尝试通过与身边的世界进行交换的方式来定义人类的身份。一方面，摄影师拍摄的形象反映的是摄影师的视角；另一方面，摄影师的视角揭示了拍摄的形象、地点和事件的张力。

〔16〕 其中三幅刊登在杂志 *Novyi Ief* 3 (1928)。

在1960年《苏联摄影》(*Soviet Photo*)杂志第二版所发表的一篇名为《摄影构图与绘画》的文章中，奥斯·布里克强调了对摄影形象进行重新审视的社会重要性。他认为，作为一种呈现生活的手段，摄影是高于绘画的。这种超越并不是对于绘画的简单提升，而是从绘画上升到了另一种创作形式。

摄影师应当注意，自己所拍摄的照片并不仅仅是将生活依照美学规律进行的排布，而是仿佛通过完美的技术将日常生活鲜活地呈现在观众眼前一样⁽¹⁷⁾。

布里克认为，摄影师应当拒绝在摄影媒介中融入美术习惯并对已经融入的部分进行替换，同时，应当与画家的“对于自然的美学扭曲”进行对抗。这些革命生活中的丰富内涵是罗德琴科在杂志 *Novyi lef* 提出的新艺术形式的社会价值以及先锋派对社会生活进行转化的长期概念中提取出来的⁽¹⁸⁾。1928年的早些时候，罗德琴科与《苏联摄影》的编辑以及杂志 *Novyi lef* 的同仁，一起对他的观点的优劣进行了讨论。通过这次讨论，罗德琴科认识到，没有一种艺术话语能够单独存在，而是需要与其对应的话语相互促进。这些话语与政治权力靠得越近，给艺术家所留下的探索和创新的空間就越小。

3

20世纪20年代苏联的摄影发展可以大致描述为，它力图成为一种新的后革命时代大众文化的象征，从不同的视角去呈现社会进程。相比之下，魏玛时期的德

(17) 奥斯·布里克，《摄影构图与绘画》，载于《苏联摄影》第二版（1926）（鲍特译）。

(18) 先锋派对于资产阶级的批判在对资产阶级的政治价值进行否定之后，进一步加强了其对于资产阶级的否定，这种批判在大革命之后具有更强有力的修辞价值。

国摄影与苏联不同，图像中充斥着左翼共产党和右翼纳粹党之间极端的政治竞争⁽¹⁹⁾。

在这种趋势中，影响摄影实践的是中产阶级新闻界对新闻杂志插图需求的发展，一些杂志社，比如《柏林画报》(*Berliner Illustrierte Zeitung*)和《慕尼黑新闻画报》(*Münchener Illustrierte Presse*)，创造出了一种摄影研究的新需求——通过摄影来研究之前没有确切记载的德国人生活的某些方面。这滋生了“新闻摄影记者”这样一个新的类别，埃里希·所罗门(Erich Salomon)、费利克斯·马恩(Felix Man)和蒂姆·锡达尔(Tim Gidal)都是其中的一员⁽²⁰⁾。专辑相册也成为时尚，用以将照片从繁杂的类别中区分开来。库尔特·希尔舍(Kurt Hielscher)拍摄了大量灰蒙蒙的风景和文化遗址照片；卡尔·布罗斯菲尔德(Karl Blossfeldt)使用放大的视角拍摄植物；而阿尔伯特·伦格-帕契(Albert Renger-Patzsch)致力于更多硬边塑造的自然或工业场景；作为一名人像摄影师，奥古斯特·桑德(August Sander)则将大量的时间用于拍摄德国各种社会类型中的人物。

新闻摄影记者创作了魏玛社交生活的图景，以满足公众好奇心的渴求；专辑摄影师培养了他们艺术的敏感性；而与共产党内外左翼文化相关的工人摄影师，则看

(19) 有关魏玛摄影的研究，参见大卫·米勒(David Mellor)，《德国新摄影：1927—1933》(*Germany: The New Photography: 1927—1933*)，1978；《魏玛共和国的摄影》(*La Photographie sous la République de Weimar*)，1979；还有作品《猫》。凡·德伦·库克(Van Deren Coke)，《德国先锋摄影，1919—1939》(*Avant-Garde Photography in Germany, 1919—1939*)，1982。在旧金山艺术博物馆，最先以这个名字出现的是一个较小的展览目录。罗萨琳德·克劳斯在她对这次展览的批判性评论中指出，“新视觉照相机的各种技术和形式的结合，是照相机所能拍摄到的永恒的体验”。参见克劳斯，《超越包豪斯》(*Jump over the Bauhaus*)，10月15日(1980年冬)，第103—110页。另见克劳斯在关于魏玛摄影的研讨会的评论《当语言失败的时候》(*When Words Fail*)，10月22日(1980年秋)，第91—103页；还有玛丽亚·莫里斯·哈姆伯格，《战争间的摄影》(*Photography between the Wars*)，《大都会艺术博物馆通讯》(*Metropolitan Museum of Art Bulletin*) 45期(1988年春)，第3—56页。

(20) 关于德国新闻摄影的更多信息，可参见蒂姆·锡达尔，《现代新闻摄影的起源与发展，1910—1933》(*Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910—1933*)，1973；《德国摄影新闻的诞生》这一章的作者是吉赛尔·弗伦德，《摄影与社会》(*Photography and Society*)，1980。

到了摄影作为工人阶级反对资产阶级经济和文化主导地位的工具作用。为此，他们担任了左翼插图杂志 *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ) 的摄影记者，他们还有自己的刊物《工人摄影师》(*Der Arbeiter-Fotograf*)；同时，还组织了课程和工作坊，用来培训摄影师在左翼运动的原则下工作⁽²¹⁾。

考虑到魏玛摄影师所处的各种情境，我们仍然没有找到关于摄影社会目的问题的讨论。与社会革命成为苏联所有艺术生产的参考框架不同，这是德国资本的多样化和充满活力的运动，为当地的摄影实践创造了主导条件。对于新闻摄影记者来说，真实的情况是，他们的照片增强了插图周刊的传播；商业摄影师既从事广告工作，也像莫霍利-纳吉一样为实验摄影而工作，他的照片完全达到了艺术的水准，因此进入到艺术品交易的行列中。

由于莫霍利-纳吉照片中的形式和技术的新颖性，它们很容易陷入现代艺术的话语界限，正如策展人、经销商和收藏家所认可的那样。同时，它们很容易与当代倾向产生关联，无论是构成主义，还是新客观主义，抑或是意识形态。在20世纪20年代后期，它们被纳入“新摄影”(neue fotografie)的运动中，莫霍利-纳吉也被认为是该运动的代表人物之一。

但莫霍利-纳吉并非如他的追随者描述的那样，仅仅是“新摄影”形式的创造者，他还是一个乌托邦的社会主义者，尽管不是一个程序化的个体，但他相信艺

(21) 关于工人摄影师的英文出版物几乎没有。关于这个主题的介绍，参见汉诺·哈特(Hanno Hardt)和卡琳·B·奥恩(Karin B. Ohrn)，《无产阶级的眼睛：德国的工人摄影运动》(*The Eyes of the Proletariat: The Worker-Photography Movement in Germany*)，载于《视觉传达研究7》(*Studies in Visual Communication*) no.3 (1981年夏)，第46—57页。在德国，可参见约翰·苏尔(Johan Sauer)，《工人摄影师的加入》(*Arbeiterfotografen schliessen sich ein*)，载于《世界属于谁：魏玛共和国的艺术和社会》(*Wem Gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*)，1977，第467—479页；约阿希姆·布特(Joachim Büthe)、托马斯·库申布克(Thomas Kuchenbuch)，《工人摄影师：工人摄影的文献和贡献，1926—1932》(*Der Arbeiter-Fotograf: Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie, 1926—1932*)，1977；还有汉兹·威尔曼(Heinz Willmann)，《1921—1938年工人报纸的历史》(*Geschichte der Arbeiter-Illustrierten Zeitung, 1921—1938*)，1975。

术家有助于建立一个集体社会。他指出，作为达到这一目的的手段之一，摄影的任务是从狭隘的感知和意识的约束中解放人类。

因此，莫霍利－纳吉批评了那些试图呈现世界本来样貌的摄影师。他宣称，摄影的目的是让人看到一个新的现实，而不是复制原有的现实。然而，他的理想主义使他处于与魏玛德国及国外机构——博物馆、期刊和画廊的复杂关系中，那些海外机构发行并消费了独立摄影师在新闻或广告背景之外制作的作品。

这些机构对照片感兴趣，是因为这些照片可以在给定的交易系统中传播，而不是因为它们承载着新的意识。在这样一个更倾向于审美和商业的环境中为自己理想化的摄影理念辩驳，对莫霍利－纳吉而言并不是一件容易的事情。

尽管在1923年至1928年间，莫霍利－纳吉在包豪斯建立了可供他在教学框架内尝试新技术和新理念的制度基础（图4.12），但学校仍有各种摄影实验规程，他自己的意图并不能全然主导那里的工作⁽²²⁾。

莫霍利－纳吉第一次接触摄影是在1922年与第一任妻子露西娅一起创作的摄影或无照相机照片⁽²³⁾。她讲述了他们如何热衷于直接利用相纸上的光线来讨论新的媒介生产与再现之间的差异⁽²⁴⁾。这些讨论在《生产—再现》（*Produktion-Repro-*

(22) 1929年，莫霍利－纳吉离开后，包豪斯成立了第一个摄影工作室，其负责人是沃尔特·彼得汉斯（Walter Peterhans），他专门研究充满想象力的静物写生和广告摄影。关于该学院的摄影实践，可参见《包豪斯摄影》（*Bauhaus Photography*），1985；珍妮·非德勒（Jeannine Fiedler），《包豪斯的摄影》（*Photography at the Bauhaus*），1990。

(23) 克里斯蒂安·沙德（Christian Schad）和曼·雷（Man Ray）也在大约同一时期拍摄了几张照片。沙德的照片被称为“沙德氏照片”（chadographs），始于1918年；曼·雷在1921年创作了他的第一幅“雷氏照片”。参见亚伦·夏尔夫（Aaron Scharf），《创意摄影》（*Creative Photography*），1965，第56页。

(24) 露西娅·莫霍利－纳吉，《边缘的莫霍利－纳吉 / 莫霍利－纳吉：边缘标注》（*Marginalien zu Moholy-Nagy/Monoly-Nagy: Marginal Note*），1972，第59页。利西茨基声称，是他自己，而不是莫霍利－纳吉，首次区分了“生产”和“再现”。“1921年2月，当我去柏林，在莫霍利－纳吉的工作室遇到豪斯曼时，我决定出版一本期刊。我制订了它的方案，关注‘生产’，而不是‘再现’。那时，莫霍利－纳吉尚没有什么特别的主题，我把他的注意力吸引到摄影上。”埃尔·利西茨基援引自苏菲·利西茨基，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，1980（c.1968），第66页。



图 4.12

莫霍利-纳吉肖像，露西娅·莫霍利，1925年。

duktion) 一文中有所描述，该文章刊登在《风格派》杂志（1922年7月）⁽²⁵⁾。莫霍利-纳吉强调，“生产”是“在已知和未知的光学、声学和其他功能现象之间建立最广泛的新联系的表现形式”，而“再现”则是“已经存在的关系的重复”⁽²⁶⁾。

在做出这种区分时，莫霍利-纳吉以作者的口吻，声称摄影是产生新的感官体验的媒介，而不是代表已被感官处理过的世界。因此，相较于之前被定义的照片是对直觉感受进行捕捉的观点，他所理解的摄影是一种先前不存在的光影塑造。将这一观点扩展到其他媒介，莫霍利-纳吉认为，留声机的充分利用应该超越记录音乐表演的机械录音过程。相反，艺术家可以在记录声音的胶碟上刻出凹槽，从而产生“新的、不是现有的声音和声音系统”⁽²⁷⁾。他还呼吁，在电影中获得类似的结果，“戏剧表演”将被“非直接发展形式的空间运动表现形式”所取代⁽²⁸⁾。

因此，莫霍利-纳吉排斥将以社会叙事为代表的摄影或电影看作是“生产性”的使用方式。相反，他认为艺术家应该生产之前不存在的感觉现象。在这篇早期的文章中，他还没有支持发明新的“生产”技术，但他的确要求更有创造力地使用现有的媒介。谈到摄影，他说：“我们需要使用溴化银板的光敏感来捕捉和固定经由操纵镜子或镜片产生形状的光影现象（感光时刻）。”⁽²⁹⁾实质上，他主张一种纯粹的感官体验的艺术，而不是对生活世界的形象进行诠释。

了解莫霍利-纳吉在他发展的这一阶段对感官现象的理解的代表性文章，至关重要。他在前一年与拉乌尔·豪斯曼、汉斯·阿尔普和伊万·普尼共同制定的《呼吁元素艺术》（*Aufruf zur Elementaren Kunst*）的宣言中，提出“一种永远是新的艺术，它不会因为过去的结果而停止”。⁽³⁰⁾ 它要“单独建立自己的元素”，并将与之

(25) 参见拉兹洛·莫霍利-纳吉，《生产—再现》，《风格派》杂志 5，no. 7（1922年7月），第 98—100 页。

(26) 同上书，第 98 页（马格林翻译）。

(27) 《生产—再现》，第 99 页。

(28) 同上书，第 100 页。

(29) 同上。

(30) 拉奥尔·豪斯曼、汉斯·阿尔普、埃文·普尼、莫霍利-纳吉 [sic]，《基本的艺术要求》（*Aufruf zur Elementaren Kunst*），*De Stijl* 4，no. 10（1921），第 156 页（马格林翻译）。

前的艺术区别开来。新艺术有助于建构一种集体文化。形式的元素“不是由（艺术家）个人的想法产生的；个体并不孤立，艺术家只是形成我们世界的诸多元素的执行者”。⁽³¹⁾

摄影是将人们聚集在一个共同的世界视野中的一种手段。但是，这一愿景必须是新的形式而不是过去的形式的分支。因此，在《生产—再现》的文章中，莫霍利-纳吉指出，通过利用摄影本身的技术手段，可以颠覆过去的摄影作品。莫霍利-纳吉当时并没有解决复杂的问题——如何让艺术家发现，背弃传统的再现能够创生出新的主题，即操控光——一种与之前模拟世界景象的方法具有相同约束力的方式。

一年后，莫霍利-纳吉在美国文学杂志 *Broom* 发表了《光——塑性表达的媒介》(*Light—a Medium of Plastic Expression*) 一文，延展了他在《生产—再现》中所表达的观点⁽³²⁾。他重申了自己的信念，“通过摄影相机复制自然”是现代艺术的无形画作过时的感官体验。这使得他提出了一种可以操控光的设备，“作为一种新的塑料媒介，就如同绘画中的颜色和音乐中的声调一样”。⁽³³⁾

尽管莫霍利-纳吉在这两篇文章中都强调通过摄影和尚未发明的光学设备对光进行有效的操控，但他在其他地方也表示了为广告目的拍照的生产价值⁽³⁴⁾。他对

(31) 同注释 30。

(32) 莫霍利-纳吉，《光——塑性表达的媒介》，《莫霍利-纳吉》，理查德·考斯特兰茨编著，1970，第 117 页。

(33) 同上。莫霍利-纳吉对这个项目的研究最终导致了他在 1930 年完成的《圣餐》(*Licht-Requisit*) 或《光调制器》(*Light Modulator*)。这个装置最初是一系列投射在墙上的移动阴影。然而，出于发行的考虑，莫霍利-纳吉在一部名叫《灯光、黑、白、灰》(*Lichtspiel, Schwarz, weiss, grau*) 的电影中，记录了一个特定的序列。这部电影的梗概发表在《莫霍利-纳吉》，第 148—150 页。马尔科姆·勒·格莱 (Malcom Le Grice) 在他的《抽象电影与超越》(*Abstract Film and Beyond*) (1977) 中提到了这部电影。

(34) 在 1923 年包豪斯展览目录上发表的一篇关于版式的文章中，莫霍利-纳吉称赞了这张照片的客观性和精确性。作为对绘画主观性的替代，他把摄影称为“文明的新叙事装置”，它将与新的印刷效果结合在一起，他称之为“印刷影像”。参见莫霍利-纳吉，《新版式》(*Die Neue Typographie*)，载于《魏玛时期的包豪斯，1919—1923》(*Staatliches Bauhaus in Weimar, 1919—1923*)，莫霍利-纳吉英文翻译，考斯特兰茨编辑，第 75—76 页。

两种方式——一种是现代艺术手段之一，另一种则是广告设计——分别进行了论证，抽象的光可以作为艺术对象充分合理地运用，而广告则取决于可呈现的图像。

在1924年夏天完成并于1925年出版的《绘画、摄影、电影》一书中，莫霍利-纳吉试图将这些话语整合在一种综合的视觉表现理论中⁽³⁵⁾。这本书从理论部分开始，分为几个章节。随后收集了大量的照片，这些照片主要来自报纸和杂志，用以佐证文中的观点。在题为“关于客观和不客观的”一节中，莫霍利-纳吉指出，“可见形态”（布局）的最终问题需要绝对和比喻的调和。然而，机械的再现“不得取代带有过时的意识形态的旧有绘画表现方法”⁽³⁶⁾。虽然他仍然依赖“生产—再现”的辩证法，但他现在更广泛地基于“光学、声学和其他功能现象”之间的新关系是如何形成的。表现方面难题的增多，使得他加入了诸如摄影、塑性照片（他将之归于他的摄影术语）、照片版式（图书和广告版面中照片和排版的组合），以及新颖的角度拍摄现实照片等一系列新的表现形式。

莫霍利-纳吉谨慎地向读者保证，通过这样的表现方式，他想做的不是模仿，而是创作。他在一份说明中说：“表现不同于自然界或局部的自然。例如，一个人声称表现幻想或梦境，这也可以被看作是创作的结果。”⁽³⁷⁾基于此，莫霍利-纳吉批评绝大多数摄影作品都是模仿：

作为一种表现艺术的摄影作品不仅仅是自然的副本。这就解释了为什么“好”的照片很少。在插图杂志和图书的数百万张照片中，人们也只能偶尔找到一些好的范例。⁽³⁸⁾

(35) 莫霍利-纳吉，《绘画、摄影、电影》第2版，1925。这本书是他与沃尔特·格罗皮乌斯共同编辑的包豪斯系列丛书中的第八本。

(36) 《绘画、摄影、电影》第2版，第11页（马格林翻译）。

(37) 同上书，第5页。

(38) 同上书，第26页。

一张好的摄影作品关键在于点燃观众新的感官体验。莫霍利-纳吉谈到了“对于明暗对比度的新感觉、弥散的白色、充满流光的黑灰色过渡”，并在“最精细网格的精准魔力中找到了价值……在建筑物的钢架结构中，或是在海洋的泡沫中——所有这些，都在百分之一秒或者千分之一秒被定格”。⁽³⁹⁾但这些结果只能在摄影完成自己的特殊任务时才能实现。“生活的统一是无法实现的”，他写道，“艺术的创作行为有自己的边界，并且各组成元素互不相容。相反，当每一种创作行为都是在其自身的完整有效性和生活形式的倾向与能力倾向的基础上构思和实施时，这种统一才能实现。”⁽⁴⁰⁾

我们可以看到，莫霍利-纳吉坚持利用摄影独特的属性来构建社会视野。他认为，这个景象是客观的，最好由照相机记录。在1927年出版的修订版和增补版图书中，莫霍利-纳吉描述了这种客观性的重要性：

每个人在达到主观认知之前，都将被迫客观地看到可以用自己的术语解释的光学真相。⁽⁴¹⁾

这种光学真相将会使人们在一个基于对世界的共同理解的群体中聚集在一起。因此，莫霍利-纳吉在推动摄影作为一种新的创意媒介方面，起到很大的促进作用。他认为照相机是人类视觉的延伸，是一种生理增强的假体，帮助人类以未曾见过的方式呈现世界，例如X射线照片和动物运动照片。摄影是将这些启示验证为普遍真实事物的一种方式，它会透露出“无穷无尽的生活奇迹”⁽⁴²⁾，而不是像工人摄影师所预期的那样来暴露社会冲突。

(39) 《绘画、摄影、电影》第2版，第26页。

(40) 同上书，第13页。

(41) 莫霍利-纳吉，《绘画、摄影、电影》第2版，1927，第26页（马格林翻译）。在这一版里，“摄影”（photographic）一词的拼写被改为“fotografic”，以符合进步的思想，使德国的正字法更有效。

(42) 莫霍利-纳吉，《绘画、摄影、电影》，第27页。

然而，莫霍利－纳吉的立场是一个悖论，它暴露了他的摄影作品固有的视觉叙述与他在自己著述中的相关描述之间的紧张关系。在当我们看到他为文本提供解读的图像时，这种悖论表现得尤为明显，尤其是《绘画、摄影、电影》及其修订版中的图像，尽管我们也能够了解他用来将他的主题转换为正式的形式或模式的摄影技术悖论。

莫霍利－纳吉在1925年之前拍摄的照片很少，他主要从事基础拍照、照片制作和印刷排版的工作。其中大量作品被收录在《绘画、摄影、电影》中，但这本书只有两张他自己的照片，从照片中能看到留声机唱片的一部分和镜子的镜头，在包豪斯被用于实验练习。这些组成了这本书中照片序列的一部分，莫霍利－纳吉打算将其作为一组插图用于文本，并以其本身的叙述形式发挥作用。作为后者，它体现了他现在所支持的扩展的“生产性”摄影概念。在这本书的照片序列中有一些自然现象的照片，拍摄者使用了近镜头或是距拍摄对象很远的距离——例如鹤的眼睛和螺旋星云。该序列还包括特技照片和蒙太奇照片，以及伦格－帕契用仰角拍摄的工厂烟囱。《绘画、摄影、电影》与魏玛德国出版的其他影集相比，并没有体现出鲜明的视觉主题。莫霍利－纳吉还制作了一本摄影作品集，将一系列不同的图像包含在一个关于摄影潜力的叙事中。

这些图像成为这个叙述的一部分，可能是因为莫霍利－纳吉在拍摄这些照片时就计划将这些照片归为此类，又或者因为他有意设置一种理解照片的方式来取代观看者起初可能产生的理解。用莫霍利－纳吉的话来描述，飞行中的鸟类场景变成了“光明和黑暗的奇迹”⁽⁴³⁾，而其他的照片，如东非的一群斑马和牛羚，被简单地解释为照相机的各种技术能力表现的例子。他甚至淡化了他自己的塑性照片在心理学主题方面的丰富表现，只是简单地将它们作为一种新视觉类型的例子呈现出来。

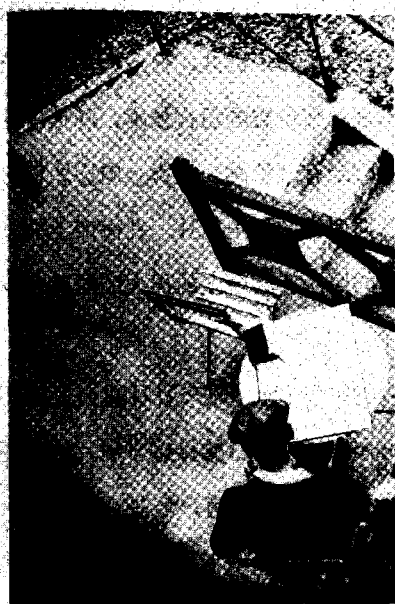
(43) 同注释42。在《绘画、摄影、电影》中，这句话的意思是：“在画面的主题之外，光与影的精心组织，本身就令人印象深刻。”（马格林翻译）

莫霍利-纳吉赋予图像以意义使得个人理解被削减为描绘人物、地点或事件，然而，他希望这些照片能将照相机推广为卓越的视觉工具。因此，他通过两种策略改变传统的观看位置——解释性标题和改变了常规观察位置的组合技术，降低了图像对感觉现象的意义。这些策略强化了他本人对收录在《绘画、摄影、电影》修订版中的照片的阐释。这些照片包括来自德绍包豪斯建筑的仰角照片、在海滩上的女人的旁边刻意加上两个摆放在栅栏前的格纹娃娃的照片、露台上的男人的照片，以及一个行走中的女人的照片。

让我们来仔细观察这几张照片，还原照片拍摄的过程。先来看看露台上的男人的照片，莫霍利-纳吉是从法国的 Belle-Ile-en-Mer 酒店窗口拍摄这张照片的（图 4.13）。我们看到一个男人坐在一张散放着一些报纸的小桌子旁，但是，莫霍利-纳吉将这个场景呈现为社会叙事之外的其他东西。他从后面拍下这个男人，所以他的脸不可见。关于场所，可感知的信息也很少。莫霍利-纳吉没有告诉我们照片摄于何处，照片中的人又是谁，他只是创作了一幅作品。照片注释写道：“照片的吸引力不在于拍摄对象，而在于自上而下的视角和平衡（仔细考虑的）关系中的建构。”^{〔44〕} 这张照片是一个形式对比的研究——用围合对抗线性，用暗部对抗亮部，用粗糙的纹理对抗光滑的质感，用薄的板条对抗厚的台阶，用物体对抗空间。整张照片具有丰富的光学现象，莫霍利-纳吉以栏杆、台阶和椅子构成的对角线视角，强化了视觉效果。

关于这张照片，或者可能是相关照片，曾与莫霍利-纳吉一起前往 Belle-Ile-en-Mer 旅行的建筑历史学家希格弗莱德·吉迪恩（Siegfried Giedion）回忆说：“莫霍利-纳吉从高高的窗户上拍摄了一张露台的照片，取消了透视。没有有趣的想法，只有混凝土板、栏杆、几把椅子、一张圆桌。但这是一个全新的开始，在此之

〔44〕 《绘画、摄影、电影》，第 91 页（马格林翻译）。



Aufnahme von oben Foto: MOHOLY-NAGY

Der Reiz der Aufnahme liegt nicht im Objekt, sondern in der Sicht von oben und in den abgewogenen Verhältnissen.

图 4.13

露台上的男人，莫霍利-纳吉，1925年。



Im Sand Foto: MOHOLY-NAGY

Was früher als Verzeichnung galt, ist heute vorblühendes Erlebnis! Aufforderung zur Umwertung des Gesehenen. Dieses Bild ist drehbar. Es ergibt immer neue Sichten.

图 4.14

沙丘，莫霍利-纳吉，日期不详。

前，照相机从未被这样使用过。”⁽⁴⁵⁾

我们在一张名为“沙丘”的照片中看到了类似的过程。照片描绘了一个女人，也许是露西娅。这张照片也是从上方拍摄的（图 4.14），莫霍利-纳吉将女人光滑的身体曲线与沙子中的山脊形成对比，他还将她乌黑的头发和泳衣与轻盈的双腿和灰色的沙子进行了对比。照片注释写道：

(45) 希格弗莱德·吉迪恩，引自安德烈亚斯·豪斯，《莫霍利-纳吉：摄影与照片》(Moholy-Nagy: Photographs and Photograms)，来自弗里德里克·萨森的德文翻译，1980，第 64 页。



图 4.15

女性肖像，露西娅·莫霍利，日期不详。

之前被视作变形，今天却产生了意想不到的效果！这是重新评估我们观看方式的一次挑战。这张照片可以被反转，由此总会产生新的视角。⁽⁴⁶⁾

当人们旋转照片时，从几个观看位置看到的女人的身影变得非常扭曲。这是由于这些位置夸大了她的头部和腿部之间的比例。但莫霍利-纳吉倾向于将这些多重意见视为观看方式的拓展，而不是选择对这位女性或多或少有利的描述。

正如他在自己的照片中拒绝女人的主观性一样，他也将露西娅·莫霍利拍摄的照片（图 4.15）视为“客观肖像的尝试”。尽管照片中的女人直接注视着摄影师，她

(46) 莫霍利-纳吉，《绘画、摄影、电影》，第 59 页（马格林翻译）。莫霍利-纳吉关于多重视角的观点让人想起了利西茨基对他的“普朗”绘画的看法，正如他在《“普朗”不是世界的愿景，而是世界的现实》中所宣称的那样。莫霍利-纳吉很可能在 *De Stijl* 看到了这一观点。

的面部表情、身体姿势和衣服为她的性格提供了许多线索，但莫霍利-纳吉仍认为露西娅尝试“将她作为非主观意愿影响照片效果的一个对象”来进行拍摄的。⁽⁴⁷⁾

莫霍利-纳吉在《绘画、摄影、电影》修订版中指出，摄影师必须创建新的视觉连接，以便使人们以不同的方式看待世界。当然，他对这本书两个版本中的照片的强势解读，有力地佐证了他的观点。尽管如此，仍然留下一个问题，即他是否将这些视觉联系的描述作为其他所有类型照片的替代品，通过这些照片使世界得以全方位的形式呈现出来。他在书中提到的“无穷无尽的生命奇迹”，是经由组合过的视觉模式表现出来的吗？再或者是通过一种主观自我反思与所见相结合的视觉特征来表现的？

这不是一个容易解决的问题，需要我们解读莫霍利-纳吉在20世纪20年代拍摄的全部照片⁽⁴⁸⁾。实际上，他在《绘画、摄影、电影》一书和随后的文章中的观点被许多人反对⁽⁴⁹⁾。他们的反对集中于莫霍利-纳吉本人在虚拟的、对所见事物有特定的视觉质量要求的观看模式与他拍摄的充满直觉和情感的的照片之间的紧张关系。

莫霍利-纳吉没有系统地记录一个场所、事件或情况，相反，他随意地选择拍摄主题。他只有一部分照片描绘了德国的生活，更多时候，他在海外旅行，比如去了法国的 Belle-Ile-en-Mer 和巴黎（1925）、瑞士的阿斯科纳（1926）和拉萨拉兹

(47) 莫霍利-纳吉，《绘画、摄影、电影》，第94页（马格林翻译）。

(48) 关于莫霍利-纳吉照片的收集，参见弗朗茨·罗（Franz Roh），《莫霍利-纳吉：照片60幅》（*Moholy-Nagy: 60 Fotos*），1930；利兰·R.赖斯（Leland R. Rice）和大卫·斯蒂德曼（David W. Steadman），《威廉·拉尔森收藏的莫霍利-纳吉的照片》（*Photographs of Moholy-Nagy from the Collection of William Larson*），1975；安德烈亚斯·豪斯（Andreas Haus），《莫霍利-纳吉：摄影与照片》（*Moholy-Nagy: Photographs and Photograms*），还有埃莉诺·希特（Eleanor Hight）的作品《猫》，《莫霍利-纳吉：德国魏玛的摄影和电影》（*Moholy-Nagy: Photography and Film in Weimar Germany*），1985。本目录先于同一作者的后续著作《现代主义：莫霍利-纳吉与德国魏玛的摄影》（*Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany*），1995。

(49) 参见莫霍利-纳吉，《摄影是光的设计》（*Fotografie ist Lichtgestaltung*），《包豪斯》（*Bauhaus*）1.1928，第2-9页。

(1928)，并拍摄了许多照片。随后，他在其他地方拍摄，特别是马赛和斯德哥尔摩；他还在德绍创作了一系列照片，拍摄的对象是新的包豪斯建筑；柏林无线电塔的一组照片也是如此。此外，他也创作了一些不易按主题或地点分类的照片。

在莫霍利-纳吉度假时拍摄的照片中，有许多肖像，尤其是露西娅的肖像，但未指出拍摄的地点。事实上，他经常会拍摄女性，其中不乏姿势性感的女人。例如，我们几张露西娅的照片，照片中的露西娅不是在向拍摄者倾诉，而是以一种被动的睡眠姿态呈现出拍摄对象（图 4.16）。还有另外一些不明身份的裸体女性的照片，比如几张露西娅的特写，以及一系列女演员艾伦·弗兰克的照片，她是莫霍利-纳吉在第一次婚礼破裂之后的伴侣。我们由此掌握了一个广泛多样的图像集合，用以解读 20 世纪 20 年代莫霍利-纳吉的摄影方法。

莫霍利-纳吉的许多照片都有一个强加于观看之上的正式结构，这导致了叙事内容被严重削弱。与此同时，他经常依赖直觉选择，或者将一个微不足道的人物包含在一个空旷的风景或城市景观中⁽⁵⁰⁾。由于莫霍利-纳吉没有将这其中的许多照片融入由照片注释引导的叙述中，所以我们很难对它们加以解读。与此同时，其中一些图像的强烈色彩为我们一直在讨论的莫霍利-纳吉的阐释策略提供了有力的反论据。例如，他拍摄的在户外睡觉的两位裸体女性的照片（图 4.17）强调了她们身体的丰满，画面前景中的女人（也许是露西娅）的姿态，反映出他更侧重表达户外裸睡的自由感⁽⁵¹⁾。这幅图像的感性说明莫霍利-纳吉所笃信的“把他的照片作为抽象的图像来阅读会带来解放的效果”这一观点，是有问题的。虽然他试图通过抽象的形象来控制他的照片的意义，但他的感官和人道主义的形象却浸入了作品。尽管如此，视觉控制仍然是个问题。

(50) 这一趋势可以与阿尔伯特·伦格-帕契（Albert Renger-Patzsch）的工作区分开来，后者将自然或工业物品隔离开来，而不是在涉及人类关系的环境中拍摄它们。

(51) 安德烈亚斯·豪斯将这幅照片的年代定在 1927 年至 1929 年之间。参见豪斯，《莫霍利-纳吉：摄影与照片》，图版 68。



图 4.16

沉睡的露西娅，莫霍利-纳吉，
1925年。



图 4.17

两位睡着的裸体女性，莫霍利-纳吉，1927—1929年。

作为一名人道主义者，莫霍利-纳吉相信每个人都有分享社会愿景的自然倾向，如果这个愿景能被实现的话。但是，这一设想并不是一种程序性的设想，因为工人摄影师认为，该设想以其新奇性和对照相机技术能力的展示，代表了人类通过一种理解世界的新方式进行变革的潜力。莫霍利-纳吉的摄影策略隐含着这样一种想法：无论他想将图像缩小为光学数据，还是拍摄一个无法让他凝视的正在睡觉的女人，都是一种通过控制的表现手法来描述现实世界的尝试。他试图不过分注意拍摄对象的身份，特别是当他感性地拍摄妇女时。

以这种方式解读 20 世纪 20 年代莫霍利-纳吉的照片，也可能有助于解释他对广告（一种控制意义的媒介）的兴趣，以及他对政治观点和情感状态的明显主观表述，这些都是在严格构建的象征和正式秩序中表现出来的⁽⁵²⁾。

那么，将摄影定义为视觉控制，又如何帮助我们理解 20 世纪 20 年代为媒体所传播的社会意义呢？他声称，正是这些新的摄影图像，才能使人类对世界有更深刻的理解。这种基于摄影表现的形成行为的理解，也将使人们在共同的经历中达成共识。但是，正如莫霍利-纳吉想要从他的作品中排除他所抗拒的意义那样，他想认知一个统一于他的照片形象的世界，这些照片中的代表作品会忽略个人或群体之间的所有冲突因素。

因此，我们可以理解他与那些插图周刊的摄影记者之间的距离，比如埃里克·所罗门，他偷偷摸摸地拍下了一些政界要人的照片，以及对资产阶级生活方式的描绘，一方面肯定是有意冒犯左翼人士，另一方面也冒犯了现代派人士。同样，作为工人阶级武装力量代表的工人摄影师，也拍摄了表现社会冲突而非其潜在的和谐的照片。

对于莫霍利-纳吉来说，他在 20 世纪 20 年代的摄影意识形态中所固有的视

(52) 关于莫霍利-纳吉的塑性照片，参见艾琳-夏洛特·拉斯克，《蓝色星期一：拉兹洛·莫霍利-纳吉，照相蒙太奇与拼贴画，1922—1943》（*Montagen ins Blaue: Laszlo Moholy-Nagy. Fotomontagen und collagen, 1922—1943*），1980。这本书还包含了大量关于莫霍利-纳吉的广告摄影作品的信息。

觉控制，削弱了感知者之间的交涉，并认识到任何可能发生冲突的复杂性。因此，作为摄影师，他并没有将世界进行划分，例如没有像魏玛共和国的工人摄影师那样将社会区分成工人阶级和资本家，也没有像奥古斯特·桑德那样面对不同的社会群体。莫霍利－纳吉不愿意或拒绝承认这些社会差异和分歧是社会变革战略的基本知识，并将其照片呈现在特定的社会环境中，因此容易受到“新摄影”运动的支持者，如沃尔特·德赛尔(Walter Dexel)、弗朗茨·罗、扬·奇肖尔德等人的嘲笑。“新摄影”运动促进了摄影技术的创新发展与现代意识形态的结合，因此很容易被魏玛共和国引进并同化。作为“新摄影”运动的倡导者，莫霍利－纳吉被任命为1929年德意志维尔克庞德电影与照片展览的主要顾问，他组织了一个重要的回顾展，展出他自己的作品。正是如此，造成了莫霍利－纳吉工作紧张并使其陷入困境。他试图将叙事策略强加于自己的照片上，但这并非因为他认为这种策略意义重大。与此同时，“新摄影”运动的支持者同时避开了观众与莫霍利－纳吉本人拒绝接受的观点之间的复杂关系。

4

20世纪20年代末，魏玛共和国与苏联都看到了无产阶级文化运动的兴起，试图成为各自国家工人阶级的代言人。在德国，这一运动反对资本主义及其制度，但没有足够的力量对国家文化生活产生重大影响。然而，在苏联，无产阶级文化的推动者，如强大的作家组织RAPP的负责人阿韦尔巴赫(Leopold Averbakh)开始拥有一些权力，因为共产党力求在斯大林的领导下加强对国家经济和文化生活的控制，特别是在1927年12月第十五次党代会结束之后。

随着党代会批准开始中央计划的进程，苏联的文化气氛从几个方面发生转变。虽然没有明确地表示为苏联艺术家提供社会权益，但党代会的决议确定了无论是在

艺术还是在其他生活领域，个人表达都不如新经济政策时期为人所接受。作为斯大林颁布的“一国社会主义”的一部分，对西方文化的批判越来越多，并且强调苏维埃独一无二的发展进步。由于斯大林继续谈论资本主义包围苏联和抵制它的必要性，任何明确与西方有关的艺术战略都成为一种罪责。

这是 20 世纪 20 年代末苏联摄影的第一次充满严肃气氛的辩论。直到 1926 年，都没有涌现出摄影杂志。事实上，在此之前，关于这个问题的批评并不少。1927 年，已经出现至少四种对摄影有浓厚兴趣的杂志：《苏联荧幕》（*Sovetskoe kino*），一部专门表现电影的杂志，1925 年在中央政治启蒙委员会的赞助下开始出版；《苏联摄影》（*Sovetskoe foto*），1926 年开始由人民启蒙委员会赞助；《无产阶级摄影》（*Proletarskoe foto*），也在 1926 年出版，是全俄摄影家组织（ROPF）的官方机构；另外还有杂志 *Novyi lef*，一家经常在封面上使用罗德琴科摄影作品的杂志。

罗德琴科也曾在《苏联荧幕》和《苏联摄影》发表摄影作品，事实上，他在《苏联荧幕》负责摄影和电影部分。这些杂志都像 *Novyi lef* 一样，反对旧的艺术摄影，从传统绘画中借鉴了构图和感染力的方式。《苏联摄影》的目的不是将摄影作为一种艺术形式，而是将其作为一种民主手段来促进所有苏维埃公民了解日常生活中的事件。

最初《苏联摄影》的摄影师主要面对业余摄影爱好者，他们希望把摄影打造成一种社交工具。为了说服这些业余摄影爱好者不要将复制传统绘画视作自己学会了拍摄技巧，该杂志发表了奥斯·布里克的文章《与绘画相对的影像构图》。在文章中，布里克说明了摄影的低成本和快速，并声称，尽管照片是黑白的，但摄影仍然比绘画具有更自然的记录能力：

在与改变自然的美学斗争的过程中，摄影师将获得社会认可的权利。但这绝非通过模仿与摄影毫不相干的绘画形式语言所能获得的⁽⁵³⁾。

(53) 奥斯·布里克，《相框与绘画》（鲍特翻译）。

布里克将罗德琴科作为拒绝绘画美学的摄影师的例子，进行了论述：

普通民众对罗德琴科的摄影作品并不十分了解，因为主要是实验性的摄影作品。他的作品只会在结果出现后公之于众。然而，专业摄影师和对摄影艺术发展感兴趣的摄影师一定要看看罗德琴科的实验性摄影作品⁽⁵⁴⁾。

在布里克的文章出现时，苏联的文化氛围仍然是多元化的，能够包容先锋派理论传播而免受责罚。然而，到1927年底，《苏联摄影》就摄影的社会政治功能进行了详尽的讨论。这与苏共十五大关于提升社会主义文化革命意义的讨论有关⁽⁵⁵⁾。自从批评家认为罗德琴科的摄影作品太过前卫之后，《苏联摄影》扭转了此前关于他的摄影作品只是效仿某人的认识，也就不足为奇了。在1928年4月号刊物上，编辑刊发了一封匿名信，或许正是由他们其中的一位写的，信中指出罗德琴科的几张摄影作品和国外摄影师的相似之处，特别是莫霍利-纳吉和阿尔伯特·伦格-帕契。所有国外摄影师的作品的日期，除了一张没有日期之外，其余的都拍摄于罗德琴科的作品之前，这意味着罗德琴科只是抄袭了国外的摄影作品资源。匿名信的作者指出，人们最初可能认为，是“国外摄影师无耻地利用苏联摄影的成功来实现他们的帝国主义目的，可事实上，理应把它当作艺术家自己的作品来传播”，与此同时，他阐明，读者会做出自己的判断⁽⁵⁶⁾。

《苏联摄影》的编辑附加了注释，用以说明所有的照片都已经在国外和苏联出版物上发表，并且日期已经过核验。虽然这封匿名信只有寥寥几段，但完整地展示了这些照片，提出了一系列问题，这些问题对于苏联摄影的辩论至关重要，特别是

(54) 同注释 53。

(55) 罗莎琳德·萨托利 (Rosalinde Sartori) 和亨宁·罗格 (Henning Rogge) 共同编写，《苏联摄影，1928—1932》(Sowjetische Fotografie, 1928—1932)，1975，第8—9页。

(56) 《摄影革命，革命摄影：一种转变》，载于《苏联摄影，1928—1932》，第101页 (马格林翻译)。

在1928年至1932年之间。这些都与艺术家对共产党的责任及其调整艺术创作的能力有关，这种能力可以适应更大、更集中的社会发展过程。

《苏联摄影》并没有像其他人那样批评罗德琴科，但该杂志的编辑确实试图破坏罗德琴科的特有形象和他作为苏联摄影界重要贡献者的地位。他们这样做得到了第十五次党代会带来的不断变化的政治气候的支持。首先，他们通过指责罗德琴科的摄影作品是剽窃的来挑战罗德琴科的原创性，然后指出，他所复制的是西方的实验性照片，在新兴的反西方主义氛围之下，这被看作是不和谐的，是与党对立的。罗德琴科准备了对这封信的书面答复，但编辑拒绝公布。随后，这份答复被刊登在杂志 *Novyi lef* 中，还有八幅以前在《苏联荧幕》和《苏联摄影》中发表过的、由摄影师从俯角或仰角拍摄的照片。在罗德琴科的回应中，他极力阐述照片的“自下而上和自上而下”，但声称这些观点是他自己发明的⁽⁵⁷⁾；他还将从新的位置拍摄的照片与受到传统绘画影响的照片——他和布里克以及其他一些人正在对抗这些照片，进行对比。

罗德琴科驳斥了抄袭的指控，认为一些摄影师正在推广这些新的现代观点，因此，一些照片必然看起来相似；他还指出，关于莫霍利-纳吉的包豪斯阳台的照片，他自己的阳台照片已于1926年出版，而莫霍利-纳吉的照片直到1928年才出现。虽然罗德琴科对自己作为摄影师的诚信和地位给予了无可指摘的辩护，但他当时并没有意识到，与审美价值毫无关系的强大政治力量正在以这样一种方式进入，破坏掉他在新经济政策时期占据的话语空间。他在杂志 *Novyi lef* 的这份答复，还涉及与该杂志的几位工作人员的交流，他们将罗德琴科与批评者的分歧从剽窃和西方影响的指责中剥离出来，并重新围绕摄影的美学品质与其社会功能之间的关系进行了摄影辩论。

关于杂志 *Novyi lef* 的交流，我们应该认识到的是，政党政治和独立艺术之间

(57) 亚历山大·罗德琴科，《彻头彻尾的无知，还是卑鄙的诡计？》，*Novyi lef* 6 (1928)，鲍特翻译。

的对抗并不是五年计划中艺术话语的特征。相反，这是一个更为内部的问题，主要涉及杂志的核心问题，特别是它对事实文献的承诺，以及如何最有代表性地传播这些事实的问题⁽⁵⁸⁾。不幸的是，这种交流是在辩论的话语空间即将被关闭时发生的，因此它在摄影史上取得了比原本应该阐明的问题更为重要的地位⁽⁵⁹⁾。

罗德琴科在这次交流中的主要对话者是文化评论家和艺术创作理论家鲍里斯·库什涅尔，他是杂志 *Novyi lef* 的编辑委员会成员，之前曾在北卡罗来纳州工作。库什涅尔在回应罗德琴科的信时表示，他并非贬低罗德琴科支持的“新摄影”运动的观点，而是要提出“在这些观点影响下创作的照片是否具有个人生活经验意义”的问题⁽⁶⁰⁾。库什涅尔不像罗德琴科的政治对手那样，以教条主义的方式反对新的角度。一件摄影作品只有当它的主题被扭曲而不能被认知并因此无法提供任何有用的社会信息时，才会失去其价值。

在发表于杂志 *Novyi lef* 第九期的罗德琴科给库什涅尔的回信中，罗德琴科为自己的新视角做了申辩。他认为它们更准确地表达了人们在现代城市观看物体的方式。事实上，他批评传统的“肚脐”（belly-button）观点是对公众如何体验城市生活的歪曲：

当沿着街道走，你可以从下面看到建筑物；当在高层建筑时，你可以看到沿街乱窜的汽车和行人。你可以通过有轨电车的窗户或坐在汽车里看到街道的一

(58) 在左翼和诺维茨基的文学理论的背景下讨论“事实文学”，请参阅哈林娜·斯特凡（Halina Stefan），《Lef 和艺术的左翼阵线》（“Lef” and the Left Front of the Arts），1981，第 158—190 页（见第一章，3n.54）。

(59) 罗德琴科和他的批评者之间的完整交流已经用德语出版，分别是：《苏联摄影，1928—1932》（*Sowjetische Fotografie, 1928—1932*）和《亚历山大·罗德琴科的摄影，1920—1938》（*Alexander Rodtschenko Fotografien, 1920—1938*）。一种略为简短的英文版本出现在科林·奥斯曼（Colin Osman），《亚历山大·米切罗维奇·罗德琴科，1891—1956：美学、自传和意识形态著作》（*Alexander Michailovitch Rodchenko, 1891—1956: Aesthetic, Autobiographical and Ideological Writings*），载于《国际创意摄影年鉴 1978》（*Creative Camera International Yearbook 1978*），第 189—192 页，第 225—234 页。

(60) 鲍里斯·库什涅尔，《公开信》，*Novyi lef* 8（1928），鲍特翻译。

切，而当你坐在剧院礼堂的上层时，从上往下看，所有的事物都被转化并变成古典的“肚脐”视角⁽⁶¹⁾。

在杂志 *Novyi lef* 的最后一期中，库什涅尔第一次代表他的编辑同事回复，认为罗德琴科作为艺术家，更多地关注技术而不是主题。这一观点强化了库什涅尔与罗德琴科的分歧⁽⁶²⁾。虽然库什涅尔注意到罗德琴科对“新社会主义事实”的描述抱有兴趣，并对此称赞，但与罗德琴科关注“新社会主义事实”的解释相比，他捍卫了“新社会主义事实”的社会价值。

此次辩论的最后一句话是由杂志 *Novyi lef* 的编辑谢尔盖·特列季亚科夫提出的，他对罗德琴科和库什涅尔都提出了批评⁽⁶³⁾。特列季亚科夫提出了“为什么图像首先出现”的问题。

对于功能主义者，除了“什么”和“如何”（即我们常说的“形式”和“内容”）的联系之外，还有一个更重要的连接——“为什么”。这就是将“工作”转化为“主题”的连接，即成为行之有效的工具⁽⁶⁴⁾。

但特列季亚科夫没有反对对事实的创造性的视觉解释，他用一群人如何被拍照来举例，列出了几个不同的选择，来说明拍摄结果取决于人们想要用照片呈现什么。在这一点上，他似乎是在质疑罗德琴科将主要关注点描述为唯美主义，他甚至在前面的回答中指出罗德琴科非常清楚功利主义目标的重要性。事实上，特列季亚科夫在评论中并没有承认，罗德琴科已经开始为插图杂志做摄影记者工作，创作的系列照片与特列季亚科夫所支持的纪实文学主题极为相似。

虽然罗德琴科和杂志 *Novyi lef* 同事之间既存在大量的相互认同，也有许多意见

(61) 亚历山大·罗德琴科，《现代摄影之路》，*Novyi lef* 9 (1928)，鲍特翻译。

(62) 鲍里斯·库什涅尔，《满足需求》，*Novyi lef* 11 (1928)，鲍特翻译。

(63) 谢尔盖·特列季亚科夫，“编者的话”，*Novyi lef* 12 (1928)，鲍特翻译。

(64) 同上。

分歧，然而，《苏联摄影》出现的那场与罗德琴科的意图形成鲜明对比的辩论，预示了几年后将会遭遇的严厉批评，特别是来自《无产阶级摄影》的批评。这也清楚地表明，罗德琴科在做摄影记者后便已经意识到，他在新经济政策时期关于形式问题的斗争的窗口正在关闭，即便这些问题是具有社会意义的。虽然这并没有强制否定他在新经济政策期间为之奋斗的一切，但的确要求他更积极地探讨其摄影策略的社会相关性。从 20 世纪 20 年代后期开始，所有的艺术批评都变得非常政治化，罗德琴科不得不与一群更倾向于守住自己的饭碗而无意解决最具社会效益的摄影形式问题的摄影师和评论家进行抗争。

5

20 世纪 20 年代后期的苏联，拍摄什么以及为什么如此拍摄，成为摄影辩论的核心问题。与之不同的是，除了工人摄影师创作的照片，德国魏玛的摄影师并不需要满足社会性的需求。尽管同一时期的摄影话语主要谈论视觉发现和摄影技巧，但是依然深深植根于资本主义文化。进步的企业家认识到，从不同寻常的角度拍摄的新锐焦点照片能使当代广告构图富有生气，从而促进产品销售，新的拍摄方式也有助于销售摄影器材，姑且不谈拍摄的内容。

“新摄影学”作为一股提倡改变的力量在德国得到推广，这很大程度上归功于莫霍利－纳吉。在第一版的《绘画、摄影、电影》中，他曾提到，摄影的潜在用途是不可估量的，比如可用在写实照片、广告海报、政治宣传、书籍和广告构图以及抽象的光投影素材中⁽⁶⁵⁾。莫霍利－纳吉发表的摄影作品和书中其他的匿名作品，也出现在 20 世纪 20 年代中期开始的各种主流摄影展中，为这些摄影的用途开

(65) 莫霍利－纳吉，《绘画、摄影、电影》，第 28—29 页。

创了先河^{〔66〕}。

1926年，莫霍利-纳吉在德国法兰克福摄影展上展出作品，但是正如尤特·埃斯基森（Ute Eskildsen）所说：“在某种程度上，莫霍利-纳吉的名字在参展的业余摄影师当中被忽视了。”^{〔67〕}到了1927年，由于莫霍利-纳吉在摄影年刊《德国照片影像》（*The German Photo Image*）发表了一篇著述文章，提倡把摄影当作一门新的实验艺术，他的作品和摄影观点才获得了更多的关注。

莫霍利-纳吉对摄影实践的追求与传统艺术摄影截然不同，他迎合更大的文化运动，创造出以当代生活为主题的视觉形式，并以清醒、实事求是的方式呈现。^{〔68〕}在这样的社会潮流之下，1928年沃尔特·德克塞尔在耶拿艺术协会组织了名为“摄影新道路”的展览，这或许是推广这种新式摄影手法的第一个展览。德克塞尔展出了莫霍利-纳吉以及露西娅·莫霍利、阿尔伯特·伦格-帕契、雨果·福斯等摄影师的作品。他以莫霍利-纳吉的作品为例，用以说明“开启一个新世界，不是只有眼睛才能感受得到”。^{〔69〕}

随着20世纪20年代后期“新摄影”运动的发展，人们开始重视摄影师如何创作出富有创造力的影像，而不是另一种方式看世界的意义。考虑到论述发展的背景，这种转变并不令人惊讶。“新摄影”运动作为一种生产方式，被纳入德国现代化的更大语境中，像阿尔伯特·伦格-帕契这样的摄影师，因其创作新图像的能力而受到人们的尊崇，就像制造商能发明新产品被人们追崇一样。新的摄影创作同

〔66〕 关于20世纪20年代德国摄影展的历史记录，参见尤特·埃斯基森，《摄影艺术而不是艺术摄影》（*Fotokunst statt Kunstphographie*），载于《二十年来的电影和照片：国际摄影展中“电影和照片”的观点，1929》（*Film und Foto der Zwanziger Jahre: Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstelung "Film und Foto" 1929*），1979，第8—25页。

〔67〕 尤特·埃斯基森，《摄影艺术而不是艺术摄影》。

〔68〕 类似的例子还有：1925年在曼海姆博物馆举办的“新客观性”绘画展、各类“新广告”展，以及扬·奇肖尔德出版于1928年的《新字体排印》。

〔69〕 沃尔特·德克塞尔，发表于《人民》（*Das Volk*）（1928年4月14日），引自尤特·埃斯基森，《摄影艺术而不是艺术摄影》。

样也与现代性的文化语境相一致，后者认为过去的形式，无论是建筑、绘画、广告，还是摄影，都无法表达当下的敏感性，不得已被新的形式替代。因此，德克塞尔作为一名致力于展示现代艺术和设计的策展人，发现了阿尔伯特·伦格-帕契和莫霍利-纳吉，尽管两者有很大的不同，但他们都代表了一种文化现代性，即否定了以前过时的艺术形式。

将“新摄影”融入现代性话语，也是基于在1920年代举办的具有总结性质的“电影和摄影展”是德意志制造联盟的乌登堡工作小组组织的，由古斯塔夫·斯托茨（Gustav Stotz）指导。他成功举办过两次德意志制造联盟的展览，一次是1924年名为“无修饰形式”的展览，另一次是1927年名为“住宅”（更出名的是被称为“魏森霍夫”）的展览。前两场的展览概念以展示新式的文化形式为基础⁽⁷⁰⁾。1929年5月，“电影和摄影展”在斯图加特开幕，并持续到7月初。由三人组成的选拔委员会协助斯托茨策划了这次展览，这三名委员包括：艺术史学家汉斯·希尔德布兰特（Hans Hildebrandt），他在其最为著名的著作《19世纪和20世纪的艺术》（*Art of the 19th and 20th Centuries*）中关注了摄影学；伯恩哈德·潘科克（Bernhard Pankok）是一名建筑师、艺术家和设计师；版式设计师扬·奇肖尔德，早在1925年就已经成为“新摄影学”的提倡者，对如何将摄影用于广告业拥有极大兴趣，他早期支持将摄影学作为影像生产的最理想手段，显然是受到了莫霍利-纳吉的影响。展览的国外合作者包括美国的爱德华·韦斯顿、巴黎的曼·雷、荷兰的皮特·茨沃特和苏联的埃尔·利西茨基。

“电影和摄影展”可以说是第一场在德国举办的检验摄影对于广告所起作用的

(70) 关于“电影和摄影展”，参见《二十年来的电影和照片》（*Film und Foto der Zwanziger Jahre*）；*Camera* 58 特刊，第10期（1979年10月），其中包含卡尔·斯泰诺特（Karl Steinorth）的文章；《国际制造联盟展，“电影和摄影展”，斯图加特，1929》（*The International Werkbund-Exhibition, 'Film und Foto', Stuttgart 1929*），第13—14页；还有博蒙特·纽霍尔（Beaumont Newhall），《20世纪20年代的摄影之眼：1929年的德意志制造联盟展》（*Photo Eye of the 1920s: The Deutsche Werkbund Exhibition of 1929*），载于《德国：1927—1933年的新摄影》（*Germany: The New Photography, 1927—1933*），第77—86页。

大型国际摄影展。专门用于广告和书籍设计的摄影，有助于媒体实现与经济现代化、文化现代化的交汇，这次展览对德意志制造联盟有着深远的影响。自从扬·奇肖尔德在1928年出版的颇有影响力的著作《新字体排印》(*Die neue Typographie*)发表了此类看法之后，社会开始重视应用型摄影。

扬·奇肖尔德或许是将莫霍利-纳吉的摄影观点，甚至是莫霍利-纳吉本人，领入“电影和摄影展”策划的中心位置的关键人物。从斯托茨在1929年5月刊登于*Das Kunstblatt*的关于展览策划的说明中，可以肯定他十分关注莫霍利-纳吉发表在《绘画、摄影、电影》里的观点，尽管该说明也肯定了伦格-帕契的观点。斯托茨在文中指出：

新视觉得到了发展。我们用和以前不同的眼光看待周围的事物，不再单纯追求印象派的美感了。另外，以前我们没有注意到的东西，例如鞋楦、排水沟、线轴、原材料、机器等，现在变得重要起来。我们被材质本身和简单的物体所吸引⁽⁷¹⁾。

莫霍利-纳吉对展览内容的影响尤其明显，展出包括科技类的照片(X射线、缩微照片)、航拍照片，还有现实主义摄影的代表作，这些作品有的出自专业人士之手，也有的来自业余摄影师。在这次展览中，扬·奇肖尔德强烈提倡将摄影运用到商业上，这同样也是莫霍利-纳吉在《绘画、摄影、电影》中和其他场合所强调的主旨⁽⁷²⁾。

组委会邀请莫霍利-纳吉设计本次展览的第一个展室，将其作为展览的导入

(71) 古斯塔夫·斯托茨，《德意志制造联盟，“电影和摄影展”，1929年的斯图加特》(*Werkbund-Ausstellung, Film und Foto, Stuttgart 1929*)，载于*Das Kunstblatt* 13 (1929年5月)，第154页。

(72) 参见《新字体排印》，载于《魏玛时期的包豪斯，1919—1923》(*Staatliches Bauhaus in Weimar, 1919—1923*)；《广告中的照片》，载于《摄影通讯》(*Photographische Korrespondenz*) 9 (1927)，第257—260页。

环节。事实上，这是将“电影和摄影展”中的当代作品放置到历史语境里，有目的地推动它的发展⁽⁷³⁾。展室的标题“摄影发展路向何方”明确表明了他的立场。在埃里希·斯滕格（Erich Stenger）著名的系列作品旁边，莫霍利-纳吉悬挂了各种各样符合他摄影理论的作品，这些作品来自新闻机构、科研机构、公共档案馆以及个人摄影师⁽⁷⁴⁾。

虽然展览具有广泛的包容性，但它仍然受到德意志制造联盟所支持的资本主义现代性愿景的影响。这种格外青睐表现技巧的观点深植于展览中，无论是在摄影、照相蒙太奇，还是在纪实照片中，技术都超越了拍摄内容或拍摄目的之类的问题，这些问题同时成为苏联摄影辩论的核心。

因此，约翰·哈特菲尔德为左翼马利克出版社设计拍摄的政治书封面，被归为书籍设计中摄影术的新应用，而不是用来表达作者的政治立场。与此同时，由于德国的工人摄影师坚持自己的拍摄手法，公然反对资本主义，所以他们的作品没有被选入新闻摄影版块。

在1929年出版的《工人摄影师》（*Der Arbeiter-Fotograf*）一书中，沃尔特·内特贝克（Walter Nettelbeck）强烈批判所谓的“现代”摄影术，并阐述了以美学原则为主的“新摄影术”和工人摄影师的政治目的的不同：

摄影的目的必须以最精确和最有说服力的形式表达出来。当这个目的需要一个转换的视角时，必须始终由目的来证明手段的合理性。然而，现在的目的不在于事物或是它们的艺术价值，而在于无产阶级的利益。⁽⁷⁵⁾

(73) 参见尤特·埃斯基森，《莫霍利-纳吉图片汇编》，载于《二十年来的电影和照片》（*Film und Foto der Zwanziger Jahre*），第68—70页。

(74) 至少曾有一位有影响力的评论家对莫霍利-纳吉在一系列与图片相关的大型展板上阐述的摄影的历史表示质疑。

(75) 沃尔特·内特贝克，《“现代”摄影的意义与无意义》（*Sinn und Unsinn der 'Modern' Fotografie*），再版于《工人摄影师》，第107页（马格林翻译）。

内特贝克是如此来定义政治照片的：通过照片的内容明确地表明摄影师的社会立场，这与“电影和摄影展”的组织者利用照相机先进的科技性能来含蓄地展现魏玛共和国潜在的资本主义价值观，形成鲜明对比。他们所支持的技术融入了20世纪20年代不断扩展的德国工业文化中，这一事实加强了展览的政治意义。

然而，因为莫霍利-纳吉要在一个通过提高公民意识而变化的世界里体现自己的民主愿景，因此他的观点与社会主义秩序保持着某种含糊的一致性；他不愿加入政党，追求作品的“客观性”阅读，使其作品极易受到工人联合会的资本主义现代化观点的影响。除了在1919年至1928年担任包豪斯的教授期间，莫霍利-纳吉的观点与沃尔特·格罗皮乌斯的教学哲学有某种一致性之外，他的摄影观点并不符合当时的社会主流论著。但是后来格罗皮乌斯极力排斥包豪斯在魏玛和德绍的政治活动，而莫霍利-纳吉那时还没有将自己的媒体理论与任何社会活动计划联系起来。既然没有这样的计划，莫霍利-纳吉个人热衷于抑制其作品中的主观叙事，所以他的作品很容易被同化成通用的著述，主张将“新视角”作为技术生产的手段。弗朗茨·罗在一本介绍莫霍利-纳吉在1930年的摄影创作的书中，也是这样认为的。弗朗茨把莫霍利-纳吉的照片、黑影照片以及光塑胶照片作为一系列“新摄影术”的顶尖内容收入书中，该书由出版社Klinkhardt & Biermann在柏林发行⁽⁷⁶⁾。

弗朗茨称赞莫霍利-纳吉在摄影的三大特殊领域——写实照片、黑影照片和照相蒙太奇中，充当先锋的角色。在讨论这三大领域时，弗朗茨着重讨论了莫霍利-纳吉对摄影技巧和美学的贡献。关于莫霍利-纳吉写实照片，他写道：

(76) 尽管本系列的图书数量众多，但只出版了两本，一本是关于莫霍利-纳吉的，另一本是艾恩·比尔曼的摄影集。预计出版的图书包括通俗摄影、色情、警察照片、体育照片、埃尔·利西茨基的著作，以及一本展示性爱和性观念如何在一个多世纪中发展的图片集。

旧物变新物：大胆地利用塑性、光影的新变化和与众不同的聚焦度。总之，这是一种新视角的应用……莫霍利－纳吉是第一个乐于采用以上手法的人⁽⁷⁷⁾。

当提到莫霍利－纳吉的黑影照片时，他说道：

关于黑影照片，大家都熟知莫霍利－纳吉的结构主义，因为最佳的非客观性绘画或构图方法以前从来没有被摄影术采用。摄影术对莫霍利－纳吉来说，仅仅只是形成光的一种形式，除此之外，还有其他类型的新形式继续产生⁽⁷⁸⁾。

弗朗茨还指出，莫霍利－纳吉的照相蒙太奇既有一种“生动的幻想情绪”，又有深度的内涵。然而，他并没有试图反思这些照相蒙太奇的主观意义，因为这实际上包含着某些非常个人和政治性的观点。在最后，弗朗茨认为莫霍利－纳吉的照片可作为“新摄影术”的代表，能够为乐意应用“新摄影术”的观众打开“当下和未来的照片”之门⁽⁷⁹⁾。因此，弗朗茨提出把莫霍利－纳吉当作“新摄影术”的先锋，作为他以评论家身份推广魏玛共和国摄影思想的大型项目的一部分。

莫霍利－纳吉因其被纳入“新摄影术”话语而获得了极大的认可。由于他没有像工人摄影师那样对这种话语产生强烈的反对态度，所以，不管他本来的意图是什么，他的照片都可用于解释。也许莫霍利－纳吉与其作品表现的主观力量之间有一种不稳定的关系，这使他不能表明另一种不同的含义，即对资本主义现代性的力量进行更多的抵制，对此，他感到非常矛盾。然而，正因如此，反而使他更容易

(77) 弗朗茨·罗，《莫霍利－纳吉和新摄影》(*Moholy-Nagy und die Neue Fotografie*)，载于《莫霍利－纳吉：照片60幅》(马格林翻译)。

(78) 同上。

(79) 同上书，第5页。

被拉进他们的轨道。

6

20世纪20年代后期苏联摄影的线条画面清晰，这在苏联送往“电影和摄影展”的作品中并不明显。这个展览展出了罗德琴科的几幅作品，由扬·奇肖尔德的老朋友埃尔·利西茨基组织，苏联文化关系协会主办。正如罗莎林德·萨托里指出的那样，该展览将两个相反的光影运动趋势与“同类的新苏联摄影术”混为一谈，模糊了罗德琴科、德巴波夫、伊格纳托维奇与阿尔珀特、弗里兰德、谢凯特之间的差异。前者是更具实验性的“十月集团”的成员，后者则是将命运与无产阶级主义紧密结合的摄影师⁽⁸⁰⁾。

对于苏联人来说，比起揭露摄影团体尚未解决的思想斗争来说，更重要的是在“电影和摄影展”展示他们的统一战线。因此，罗德琴科没有被选为给予观众新视角启蒙的战士，这也许暗示了罗德琴科的作品和“新摄影术”之间的相同点与不同点。虽然“新摄影术”的话语也会混淆情况，因为它明显抵制了照片的主题事物的政治相关性⁽⁸¹⁾。

罗德琴科在“电影和摄影展”的展览作品与他的同仁的作品没有什么不同。相反，莫霍利－纳吉在20世纪20年代晚期到30年代早期的苏联摄影大讨论中格外引

(80) 罗莎林德·萨托里，《每位进步的同志不仅要有一个时钟，还需要有一部相机》：对斯图加特展览“苏联电影和照片1929”部分的评论（‘Jeder Fortschrittliche Genosse muss nicht nur eine Uhr, sondern auch einen Fotoapparat haben’: Bemerkungen zur sowjetischen Abteilung der Stugarter Ausstellung ‘Film und Foto’1929），载于《二十年来的电影和照片》，第184页。

(81) “电影和摄影展”目录没有引用苏联作者参展作品的具体图像，摄影师被简单地列为参与者。参见1929年出版的文章《国际制造联盟展，“电影和摄影展”，斯图加特，1929》，第73—74页。不过，1930年的旅行版目录（包括重印版）表明，罗德琴科在那次展览中展出了六张照片、一张肖像、两张儿童读物中的插图，还有三张未经确认的照片。

人注目，特别是他被视为德国左派份子，人们认为他的作品不能代表苏联摄影师富有成果的发展方向⁽⁸²⁾。这在A.费多罗夫-达维多夫(A. Fedorov-Davydov) 1929年发行于莫斯科的俄语版《绘画、摄影、电影》中，便有所体现⁽⁸³⁾。费多罗夫-达维多夫肯定了莫霍利-纳吉的一些观点，比如他提倡将摄影作为丰富人类感知功能的手段；但同时也批评他是一个形式主义者，没有考虑到社会的需求。费多罗夫-达维多夫尤其反对莫霍利-纳吉把艺术定义为独立于社会现实之外的东西，并建议他，对于版式、摄影术和电影的新形式，不要以区别固定形式的实际应用为目标。

如果新形式的关键不仅仅是技术问题，还有满足社会需求的问题，那么这一技术与阶级相关的运用就起到了重要的作用⁽⁸⁴⁾。

为了与莫霍利-纳吉缺乏社会实用性的理论作对比，费多罗夫-达维多夫引用了苏联业余摄影师和无产阶级的拍摄运动作为摄影术的未来发展方向。因此，莫霍利-纳吉成为这种新趋势的阻碍，他被更多地列入西方资产阶级摄影师的行列，其拍摄技巧遭到强烈反对。

因此，无论是罗德琴科，还是莫霍利-纳吉，他们的立场在国内外都没有获得很好的理解。在新经济政策时期，苏联缺乏统一的文化思想，使罗德琴科有可能去探索新的摄影表现手法，而没有因为计划性目标被问责。罗德琴科的作品对这样

(82) 20世纪30年代早期，德国的一些左翼艺术家、演员和音乐家，如约翰·哈特菲尔德、贝贝尔托·布莱希特(Bertolt Brecht)和埃尔温·皮斯卡托(Erwin Piscator)都曾访问苏联，与苏联建立更紧密的关系，但莫霍利-纳吉并不在其中。

(83) 这本书是《苏联摄影》出版的业余摄影家系列丛书的一部分。

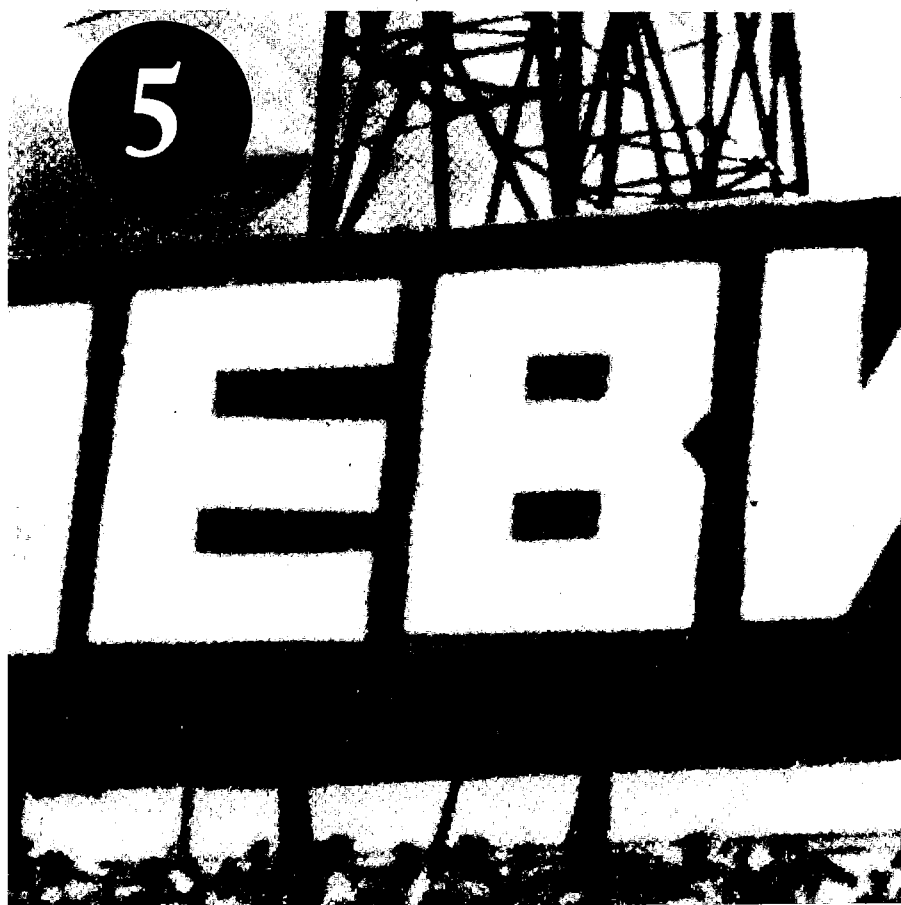
(84) A.费多罗夫-达维多夫，《莫霍利-纳吉的〈绘画、摄影、电影〉简介》(Einleitung zu Moholy-Nagy Buch 'Malerei Fotografie Film')，载于《1917年至1934年苏联革命艺术和社会主义现实主义的材料和观念艺术之间的辩论》(Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934)，1979。这是引言的略删节版，完整的英文译文发表在克里斯蒂娜·帕修斯所著的《莫霍利-纳吉》(Moholy-Nagy)，1985，第418—422页。

的目标并不陌生，特别是他后期的观点，强调全景镜头拍摄情景的效果是单镜头不可比拟的。但是，面对自己的作品由于缺乏社会参与的需求而导致说服力降低，罗德琴科并没有展开讨论，这或许反而拉近了与反对派的距离。

相反，被杂志 *Novyi lef* 抨击的莫霍利-纳吉的“偏离”，却是他在魏玛共和国受到欢迎的原因。这两位摄影师都被认为是形式主义者，然而两者的境遇却不同。无论哪种情况，他们公开发表的照片试图建构的观点没有被充分认知。莫霍利-纳吉和罗德琴科想要证明各自作品的卓越的社会价值不同于他们国家中的其他影像生产形式。两位摄影师之间的不同在于，对摄影如何引起社会建设改变的功能定义上的差异。罗德琴科总是把社会当作其作品的参照点，即使他区分了特别的摄影角度和普通人视角的不同；而莫霍利-纳吉则希望展示一种扩展视觉的可能性，这种视觉不是通过世界的物体来表现，而是存在于重新观看的过程中。莫霍利-纳吉将启发性的观点和社会变化联系起来，他的照片便是如何更广阔地看待世界的证明，这对丰富人性和创造更好的社会是有益的。摄影对于莫霍利-纳吉来说，不是批判性建设，而是通过呈现积极的作品获得启发。从某种程度上说，罗德琴科也是如此，但是他更乐于研究照片的主题，而不愿过多地记录观察的行为。罗德琴科是一名唯物主义者，对于他来说，照片建立了某些固定的关系；而莫霍利-纳吉是一名理想主义者，他抵抗物品的特征，喜欢照片呈现的感性经验。然而，令人感到讽刺的是，当时的社会认为罗德琴科和莫霍利-纳吉具有很大的相似性而少有差异，正是由于这种相似性，造成了国内外对两人截然不同的评价。

第五章 政权的象征：利西茨基与罗德琴科，

1930—1941



我们沿着工业化道路向社会主义全速前进，当我们使苏联人坐上汽车，使农民坐上拖拉机的时候，我们还要看看，到那时，哪些国家可以被“评定”为落后的国家，哪些国家可以被“评定”为先进的国家。

——约瑟夫·斯大林，1929⁽¹⁾

我们这一代人将自己变成了严格按照任务的要求进行创作的典范。但实际的创作证明只有当艺术家有了自己的目标的时候，才能创作出真正的艺术品。

——埃尔·利西茨基，1941⁽²⁾

因为完全按照主编的要求完成任务，我们这些摄影记者时刻面临着失去自我的危险。人必须搞清楚自己的问题，并测试自我创作的可能性。

——亚历山大·罗德琴科（发表时间不详）⁽³⁾

1

随着1929年4月第一个五年计划的正式通过，苏联开始了农业生产集体化和将自身打造成工业强国的宏伟计划。约瑟夫·斯大林击败他的竞争对手托洛茨基和布哈林，从列宁手中接过共产党的领导权之后，开始将全国政治重心从托洛茨基所提出的支持海外社会主义革命转移到在国内建设社会主义国家。由此，苏联成为一个由强力的中央进行管理、拥有强大劳动力和军事力量抵抗外来入侵的国家。斯大林

(1) 约瑟夫·斯大林、唐纳德·特雷德戈尔德：《二十世纪俄罗斯》第六刊，第245页。

(2) 埃尔·利西茨基：《画家作品信息》（1941年4月13日），1976，第81页。

(3) 亚历山大·罗德琴科，摘自《罗德琴科的摄影》，Hubertus Gassner 未发表手稿，第119页（马格林翻译）。

执政后的若干年内，利西茨基、罗德琴科以及其他许多先锋派艺术家积极参与社会主义社会建设的愿望受到了极大的考验⁽⁴⁾。随着大型农业与工业建设的展开，苏联采取了中央集中协调制度，这意味着先锋派将看到比以往更多的与社会有关的命令。

从事这一时期研究的艺术史学者一般将其看作是一个整体上较为压抑的时期，因此将这期间的艺术创作看作是对压迫性力量谄媚式的妥协，意义的探求或创造的可能被扼杀了⁽⁵⁾。将斯大林时期定义为极权主义时期，让我们能够更加容易地将斯大林执政后受到约束的艺术作品与之前至少从表面上看起来是艺术家按照自己的意愿自由创作的艺术作品进行区分。就绝大部分作品而言，艺术史学者将后一时间

(4) 部分先锋派艺术家参与这一协作的积极性有所下降。例如，卡济米尔·马列维奇在1935年逝世前的最后几年专攻具象摄影；乌拉迪莫·塔特林则在1929年至1932年花费大量时间研究飞行器，同时也承担了部分剧院布景、服装以及草图等事务。

(5) 鲍里斯·格罗伊斯(Boris Groys)认为斯大林政权在继承艺术创新的角色并在一切文化作品上强加一种标准化审美之后，成为20世纪30年代的先锋派。参见汉斯·冈瑟，《从俄罗斯前卫精神中孕育的社会主义现实主义》，《斯大林时期的文化》(*The Culture of the Stalin Period*)，修订版，1990，第122—147页。格罗伊斯在《斯大林主义的整体艺术：先锋派、审美独裁与其他》(*The Total Art of Stalinism: Avant-Grade, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*)一书中，对这一话题进行了进一步讨论翻译。瓦西里·拉基丁认为，“只有前左派的艺术家知道他们迈向社会主义现实主义的不光彩的过往到底摧毁了什么”。参见《斯大林时期文化》一书关于“先锋派与斯大林时期的艺术家”的疑问，第178页。伊格尔·格隆斯托克(Igor Golomstock)使用“极权主义艺术”这一概念将艺术彻底变成了政治的附属，他对于“极权主义艺术”的定义是，“一种能够对极权主义文化的国际风格进行称呼的风格”。雅罗斯拉夫·安德鲁(Jaroslav Andel)认为，先锋派“被对其进行支撑的系统碾成了粉碎”。参见《艺术走进生活：俄罗斯构成主义，1914—1932》(*Art into Life: Russian Constructivism, 1914—1932*)，1990，第223页。应当注意到，所有这些学者都是东欧人，他们与斯大林时期的时代距离可能会增加他们对社会主义现实主义与先锋派的联系进行评估的难度。这种观点受到了不少作者的驳斥，其中有两位俄罗斯学者对20世纪30年代利西茨基、罗德琴科以及斯蒂潘诺娃的设计作品进行了讨论。利西茨基—库伯斯在《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》中对其先生有关苏联的作品极为推崇，罗德琴科与斯蒂潘诺娃的孙子亚历山大·拉弗伦蒂耶夫(Alexander Lavrentiev)在《瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃作品全集》(*Varvara Stepanova: The Complete Work*)一书中，对他们20世纪30年代所发表的设计持乐观态度。参见玛格丽塔·图皮森(Margarita Tupitsyn)，《古斯塔夫·克鲁特西斯：艺术与政治之间》(*Gustav Klutis: Between Art and Politic*)，《美国艺术》(*Art in America*)，no.1，1991年1月，第41—47页。图皮森是一名苏联流浪学者，对克鲁特西斯的五年计划海报进行了仔细阅读，并将其称为“可能是克鲁特西斯最成功的举措”。在对斯大林统治下的先锋派角色进行研究后，她指出，“克鲁特西斯等艺术家将摄影和蒙太奇在海报中进行的结合，是先锋派最后的实验。这个实验证明了斯大林主义视觉宣传的重要性”。

段的艺术作品评价为艺术价值较低或没有艺术价值。

然而，长久以来。苏联历史学家并不认同上述斯大林时期的描述。如历史学家艾伯特·格里森（Abbott Gleason）在一篇有关苏联的极权主义研究的文章中所说：“‘极权主义’不仅是对于当时现象的一种描述，而且是那个时代的人经历了一个特殊时期的特殊历史性体验之后所形成的一种观点。”⁽⁶⁾ 参考这个名词在冷战中的具体内涵，格里森认为它对于社会在斯大林的管理之下的运作方式所起到的掩盖作用要多于揭示作用。这表明苏联共产党和国家机器是极为强大的，而且这二者统治下的人民都较为顺从。

极权主义模型无法容忍如希拉·菲茨帕特里克等认为的斯大林的各项政策和因这些政策获益的党派与组织之间存在着互惠关系的修正主义历史学家的观点，也不允许斯大林主义就给大众所带来的好处，如提高住房、女性地位、儿童养护、娱乐设施、就业机会等进行讨论。

本雅明·布赫洛（Benjamin Buchloh）是苏联先锋派内部少数赞同将范式从个别观众转移到“同时的集体性接受”上的人。他认为，这是先锋派想要与大众进行联系的必然结果之一⁽⁷⁾。但大部分学者并未充分认识到当利西茨基和罗德琴科开始与国家寻求合作之后，他们身处的环境所发生的巨变。学者们将这两位艺术家在斯大林时期的作品和先锋派时期的作品进行对比，发现后者有所欠缺⁽⁸⁾。

(6) 艾伯特·格里森，《1984年的极权主义》，《俄罗斯评论》（*Russian Review*），no.2，1984年4月，第146页。

(7) 本雅明·布赫洛，《从构合到事实摄影》（*From Fakura to Factography*），《十月》（*October*），1984年秋刊，第83—119页。

(8) 例如彼得·尼斯贝特指出的，“利西茨基就像变色龙，在适应环境的同时，也不具有对环境进行否定和对抗的个性”。但对任务的环境进行否定，绝非设计者的角色。在期待利西茨基对他被强加的信念进行更强烈的对抗的时候，尼斯贝特将艺术家的创作环境替换成了设计者的创作环境。作为反驳，我们可以说利西茨基在打造建设中的苏联这一视觉修辞形式时是个例外。尼斯贝特在他的图册文章中对利西茨基在1987年组织的作品展览进行了评论。参见尼斯贝特图册《埃尔·利西茨基，1890—1941》（*El Lissitzky, 1890—1941*），1987，第46页。简·莱林（Jan Leering）也对利西茨基的设计作品施加了艺术性的标准。有关利西茨基20世纪30年代的作品，莱林认为艺术家“被目的和内容由他人指定的宣传给控制了，这与让意识动起来自由背道而驰”。参见《利西茨基的困境：参考其1927年后作品》（转下页）

在我们对利西茨基和罗德琴科在斯大林时期和先锋派时期作品进行区分的时候，需要考虑不少问题。其中一个问题就是来自中央集权国家的设计需求削弱了他们对自己作品的掌控力，而且我们并没有办法确定最终的设计结果是不是他们所预期的⁽⁹⁾。另一个问题是将他们的作品与国家的社会规划和政治目标相联系再进行评估的必要性。由于这二者紧密相连，因此他们的作品不可能各自独立。这就使得问题更加复杂，特别是当想要对斯大林时代进行历史性评价时，必须要对利西茨基和罗德琴科的设计进行解读。事实上，斯大林时期是极为复杂的，这一时期采用了一些非常政策来提高苏联的经济实力和国际社会中的政治地位。因此我们需要将这些因素进行区分，了解这一时期到底发生了怎样的事情，而不是仅限于对作品、设计等以过度还原的方式进行评价。

这对于理解利西茨基和罗德琴科在斯大林时期的作品是尤为重要的。笔者不希望见识那种将他们的作品变成一种强迫性妥协的过度简化的压迫力，也不想说他们与斯大林政权有明确的积极联系，特别是当压迫性政策已为他们所知的情况下。斯大林执政后，利西茨基和罗德琴科均被指派了各种任务。不仅有他们从书籍杂志到展览的不同形式的作品，还有这些作品中暗含的各不相同的政治内容与艺术限制，甚至在某一个单独的作品中都可能含有多种内涵。

(接上页) (*Lissitzky's Dilemma: With Reference to his Work after 1927*), 出自《埃尔·利西茨基：建筑家、画家、摄影师、版式设计师，1980—1941》(*El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer, 1890—1941*) 1990, 第64页。在同一篇文章中，莱林指出，利西茨基关于建设中的苏联的作品“抛开蒙太奇与印刷排版，在这里我们看到衰退的到来……”

(9) 利西茨基的许多论述都在他写给荷兰建筑师 J. J. P. Oud 的信中，他认为苏联在科隆国际出版展的场馆是“影院风格”的建筑。尚未被充分认识到的是，利西茨基已经不再在艺术家环境下进行创作了，他不得不对准备时间和其他元素的缺失妥协。参见利西茨基写给 J. J. P. Oud 的信件 *Proun und Wolkenbügel: Schriften, Briefe, Dokumente*。我们还应当注意到，国际出版展的场馆受到了德国同仁如扬·奇肖尔德等人的推崇，这些学者认为它是“国外最具革命性的设计”。扬·奇肖尔德还对利西茨基在1930年设计的德累斯顿国际卫生展览会场馆极为赞赏。参见他的文章《拥有张力的展示：埃尔·利西茨基的展览室设计》(*Display That Has Dynamic Force: Exhibition Rooms Designed by EL Lissitzky*)，《商业艺术》(*Commercial Art*)，no.1, 1931年1月，第21—26页。

我们可以对利西茨基和罗德琴科他们在斯大林时期的所有作品进行研究，以便对利西茨基和罗德琴科他们的创作进行全面的了解，但笔者更倾向于集中于对《苏联建设》（*USSR na stroike*）一书进行重点研究。通过对单一出版物进行研究，我们能够发现他们的作品与20世纪30年代的社会政治和苏联政权所采取的策略有关。

2

《苏联建设》是一本宣传杂志，其主要任务就是向海外推广苏联的良好形象⁽¹⁰⁾。该杂志在1930—1941年间每月一刊，主要面向外国读者，但也在国内传播，起到着激发建设热情和支持国家政策的作用⁽¹¹⁾。起初这本杂志有四个版本——德语、英语、法语和俄语，后来出现了西班牙语版本。该杂志是在第一个五

(10) 《苏联建设》是苏联政府向国外通告其建设成就的诸多宣传工具之一。最开始，政府采取大规模展览，如国际出版展览和在德国举办的国际卫生展览等，但在1933年希特勒上台后，这些展览随之终结。另一种更为温和的在国外产生影响的方法是电影和邀请国外知识分子前往苏联参观，让他们自己看看苏联的变化。有关20世纪30年代制作的电影，参见杰伊·莱达（Jay Leyda），《奇诺：俄罗斯与苏联电影史》（*Kino: A History of the Russian and Soviet Film*），1960，第245—364页。有关国外知识分子访问苏联的相关内容，请见西尔维亚·马古利斯（Sylvia R. Margulies）《朝圣俄罗斯：苏联与外宾接待》（*The Pilgrimage to Russia: The Soviet Union and the Treatment of Foreigners*），1968；保罗·洪伦德（Paul Hollander）的《政治朝圣：西方知识分子苏联、中国与古巴之旅，1928—1978》（*Political Pilgrims: Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba, 1928—1978*），1981，第102—176页。由20世纪30年代造访苏联的知识分子所著的最具影响力的一本书是，安德烈·纪德（André Gide）的《自苏联归来》（*Return from the U.S.S.R.*），1937。虽然纪德在苏联看到了值得批判的地方，但他并没对苏联政权进行全面的谴责，他在结语中说：“苏联带给我们的启示和震撼远不止于此。”

(11) 在停刊后，1949年《苏联建设》再次出版一年，且有三种语言——英语、俄语与法语。彼时它已经变成了一种较普通的杂志，与最初的重点与内容发生了较大变化。《苏联建设》在1949年底停止使用其名称，并在1950年更名为《苏联》。

年计划期间为了以对苏联所取得的成就进行正面纪实为目的而出现的⁽¹²⁾，杂志由高尔基倡议发起，旨在为苏联赢得更多的盟友，并作为苏联对外激进政策的一部分。该杂志的创始人将其定义为，能够“对苏联正在进行的建设工程和变化，以及苏联的整体面貌进行体现”的刊物⁽¹³⁾。

斯大林意识到苏联需要在重型机械与专门技术方面依赖于其他国家，直至苏联能够自给自足。因此，他决定与能够为第一个五年计划的核心建设供应紧缺设备与专家支援的国家维持和平关系。另一项政策目标是体现苏联拥有足够的力量抵御外来入侵。为了达成以上目标，苏联需要将自己塑造成一个迅速发展的工业强国。这对于担心西方国家组建资本主义联盟对苏联进行抵制的斯大林来说，尤为重要。

斯大林极为争强好胜，一直想要将苏联塑造成远超西方资本主义国家的工人的天堂。如20世纪30年代的政治宣传所言，这种天堂以英雄式的光辉成就为特征，包括生活各个方面的改善、苏联人民享有的各种权利与荣誉，以及各民族与组织共有的自大革命之后就深深植入苏联人民心中的对于未来的美好憧憬，等等。在塑造这种形象的过程中，《苏联建设》杂志起到了核心作用。

前几个问题涉及国家计划的多个方面，但随后每一个问题都集中于一个主题。在第一个五年计划期间，《苏联建设》杂志对大型工业建设——电炉钢厂、纺织厂、水电站、煤矿以及农业集体化等进行了特别关注。该杂志的涵盖范围后来逐渐延伸至不同团体和自治区的特殊问题，包括白海运河与莫斯科地铁等建筑工程、铁路与

(12) 由皮亚塔科夫 (G. L. Piatakov) 担任总主编的编辑部，是一个由政治家和作家共同构成的混合团体。作家高尔基就是这个编辑部的一员，他从该杂志建立之初加入，一直到其1936年过世。另一位常驻作家是米哈伊尔·科尔茨沃夫 (Mikhail Koltsov)，他是苏联最为著名的记者之一，曾担任苏联首份画报 *Ogonyok* 的总主编和 *Sovetskoe foto* 的首位编辑，他在苏联作家界也较为活跃。该编辑部中的政治家有格林科 (G. F. Grinko)、乌里茨基 (S. P. Uritsky) 与后来加入的叶若夫 (Nikolai Yezhov) 的夫人等，叶若夫于1936年担任内务人民委员会（或称为安全局）主管。编辑部中的诸多政治家成员，表明该杂志受到政权的高度重视。

(13) 《苏联建设》(*USSR in Construction*)，no.1, 1930, n.p. 本条引用以及下文从该部分的全部引用均源自该杂志英文版。

航空的兴起，以及煤、金与木材等原材料和儿童、运动与老龄化等日常生活主题。该杂志也会对特别的政治问题，如最高领导人选举、乌克兰西部问题进行讨论。随着时间的推移，《苏联建设》体现出了国家政策上的变化，如斯大林日益增长的个人崇拜，对突击手与斯达汉诺夫运动的庆祝，将民族团体与区域并入国家实体，以及对于国防的强调等。

《苏联建设》在20世纪30年代的目标与当时苏联的大多数文学作品相同。卡特琳娜·克拉克 (Katerina Clark) 曾说，“与自然的斗争”是一个强有力的主题，它是第一个五年计划的前几年的大型建设工程与农业集体化的真实写照：

伟大的发电站使所有人的骄傲，它驯服了河流恣意的毁灭性的力量。现代化的集体化农业让农业不再依赖于气候。我们用大坝战胜干旱，用运河代替浅水航道，如此等等。⁽¹⁴⁾

对于第一个五年计划，克拉克认为：“上帝的光环在人类的光芒下黯然失色。”⁽¹⁵⁾ 她说社会主义大建设的主题从对于体现技术与社会组织胜利的胜利的大型农业与工业建设的关注，转移到在对诸多元素进行征服的过程中所体现出的个人英雄主义的描述。这种转变在《苏联建设》中可以很明显地看到，该杂志最初是极为重视大型建设工程的。在第二个五年计划期间，该杂志更加频繁地体现个人英雄，例如克拉克曾说：“人与诸多苦难进行斗争的戏码是30年代小说和修辞的普遍主题，描述的是当时国内普遍进行的艰苦卓绝的奋斗。”⁽¹⁶⁾

为了表现每个主题，编辑部组建了不同的创作小组。这些小组内有一位或

(14) 卡特琳娜·克拉克，《苏联小说：作为仪式的历史》(The Soviet Novel: History as Ritual, with a new Afterword)，新后记版，1985，第100—101页。

(15) 同上。

(16) 同上书，第103页。

多位作家和一些摄影师，经常还会有一位主摄影师、一位设计师和一位平面艺术家，有时候还会有一位图标与地图方面的专门设计师⁽¹⁷⁾。苏联的许多主要作家如伊萨克·巴别尔 (Isaac Babel)、尼古拉·法捷耶夫 (Nikolai Fadeyev)、谢尔盖·特列季亚科夫 (Sergei Tretiakov)，以及埃尔·吉斯坦 (El Registan) 等对文章进行策划与写作，并与摄影记者密切合作。在这些摄影记者中，包含了 20 世纪 30 年代在苏联工作的著名记者，如马克斯·阿尔珀特 (Max Alpert)、维克多·布拉 (Viktor Bulla)、德米特里·德巴波夫 (Dmitry Debabov)、谢米扬·弗里兰德 (Semyon Fridland)、鲍里斯·伊格纳托维奇 (Boris Ignatovich)、雅科夫·哈利普 (Yakov Khalip)、埃利泽尔·朗曼 (Eliczer Langman)、乔治·彼得罗索夫 (Georgy Petrusov)、米哈伊尔·普雷纳 (Mikhael Prehner)、伊凡·沙金 (Ivan Shagin)、阿尔卡迪·谢凯特 (Arkady Shaiket)、亚伯兰·谢滕伯格 (Abram Shterenberg)，以及乔治·泽尔马 (Georgy Zelma) 等⁽¹⁸⁾。

《苏联建设》的编辑最初允许设计师对文章进行自由的解读，但后来逐渐发展出一种与 1934 年苏联作家全公会代表大会上由日丹诺夫 (Zhdanov)、高尔基，以

-
- (17) 《苏联建设》采用了受到奥图·纽拉特 (Otto Neurath) 的“图像符号” (Isotype) 影响的复杂的可视化统计呈现方式。利西茨基-库伯斯曾说她与利西茨基于 1928 年在维也纳见过纽拉特，利西茨基可以说是纽拉特在 1930 年前后带队前往苏联组建 ISOSTAT 的原因。参见利西茨基-库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第 86 页，第 95 页。纽拉特指出，ISOSTAT 利用插图统计资料，对来自政府部门的人员进行培训，“一种新的清晰性与目的性正在交流中形成，这种交流可能被看作是更为深刻的社会规划进行的准备”。参见奥图·纽拉特，《从维也纳方法到 Isotype》(From Vienna Method to Isotype)，《经验主义哲学和社会学》(Empiricism and Sociology)，1973，第 226 页。参见克莱夫·齐兹莱特 (Clive Chizlett)，《该死的谎言与统计：Otto Neurath 与苏联 20 世纪 30 年代的宣传》(Damned Lies and Statistic: Otto Neurath and Soviet Propaganda in the 1930s)，《可视语言》(Visible Language) 26, 3—4, (夏/秋, 1992)，第 299—321 页。
- (18) 《苏联建设》中的照片也在其他侧重于苏联战争期间照片的刊物中进行了出版。参见谢尔盖·莫罗佐夫 (Sergei Morozov)、安里·瓦尔塔诺夫 (Anry Vartanov)、格里戈里·舒达科夫 (Grigory Shudakov)、奥尔加·苏斯洛娃 (Olga Suslova) 与莉莉亚·乌克托姆斯卡亚 (Lilya Ukhomskaia) 等人编辑的《苏联摄影：现实主义年代》(Soviet Photography: An Age of Realism)，1984；格里戈里·舒达科夫、奥尔加·苏斯洛娃与莉莉亚·乌克托姆斯卡亚等人编辑的《苏联摄影先锋》(Pioneers of Soviet Photography)，1983。

及其他学者提出的社会主义现实主义相同的特点的视觉修辞形式⁽¹⁹⁾。利西茨基在这种风格形成过程中起到了重要作用，同时也是这种风格最为重要的代表。与绘画、文学或音乐不同的是，在杂志设计过程中并没有与社会主义现实主义有关的确切指南可以借鉴。因此，利西茨基、罗德琴科与其他同仁采用了先锋派在20世纪20年代所使用的类似的平面设计与排版⁽²⁰⁾。

有两方面的问题对我们研究利西茨基和罗德琴科对《苏联建设》的设计有所帮助。首先是日益增长的斯大林个人崇拜，这使得杂志的编辑需要对领导以可见的方式，并同时也在文章中表现出更多的尊敬；然后是杂志修辞之间频繁出现的不协调现象，这从各个方面体现了苏联的生活、某些事件以及政策的本质⁽²¹⁾。但这种不协调在杂志讨论的各种问题中却又各不相同。在某些情况下，杂志进行的正面呈现与实际情况并没有较大的区别。例如，1934年的高尔基文化休闲中央公园问题，以及1935年对某些消耗品如手表、电唱机与自行车等生产的关注⁽²²⁾。

在其他情况下，该杂志对于主题呈现则明显粉饰了主题背后的冲突、抵抗。在他们所呈现的主题的基础上，利西茨基与罗德琴科要么对国家的正面成就进行宣传，要么将杂志读者对于一些事件的注意力转移至别处。在1935年到1939年期间，

(19) 有关大会与苏联作家联盟宪章摘录，参见《第一届苏联作家代表大会建议[节选]，1934》(*Contributions to the First All-Union Congress of Soviet Writers[Extracts], 1934*)，《先锋派俄罗斯艺术：理论与批判主义，1902—1934》修订版(*Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902—1934*)，约翰·鲍特编译，第290—297页。瑞金·罗宾(Régine Robin)在《社会主义现实主义：不可能的修辞》(*Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*)中，对代表大会进行了讨论。

(20) 利西茨基更多的是作为一位独立设计师进行工作，偶尔与夫人苏菲在一起。罗德琴科主要与夫人瓦拉·斯蒂潘诺娃一起工作。利西茨基与罗德琴科以及他们的同仁负责处理超过二十个的杂志主题。

(21) 有关斯大林的个人崇拜与他的自我表现策略，参见罗伯特·C·塔克(Robert C. Tucker)《斯大林个人崇拜的兴起》(*The Rise of Stalin's Personality Cult*)，《美国历史评论》(*American Historical Review*)，no.2, 1974, 第347—366页；《政治神话与斯大林的党内权威诉求》(*Political Myth and Stalin's Quest for Authority in the Party*)，载于《苏联的权威、权力与政策：致献伦纳德·夏皮罗的文章》(*Authority, Power, and Policy in the USSR: Essays Dedicated to Leonard Shapiro*)，1960, 第98—117页。

(22) 参见《苏联建设》第9版(1934)的《马克西姆·高尔基文化休闲中央公园》与第7版(1935)的《手表、自行车与留声机》。

随着一系列事件的出现，事实与《苏联建设》进行的修辞之间的不协调变得越来越夸张。在这一时期内，该杂志将苏联描绘成了一个民主、团结、富强的国家。参与苏联宣传的人与这种不协调有着必然的联系，但因此对苏联的策略进行全面的否定并不合适。

3

20世纪20年代苏联出现的最原始的图形语言是先锋派语言，他们的书籍封面、海报与排版设计都是通过内部商讨和论争获得结果，并没有受到国外风格的干扰。如第三章所言，苏联并没有能与西方相媲美的商业和工业设计方面的悠久传统，因此先锋派艺术家中产生了一种新的理念和新的视觉语言。除去诸如《苏联摄影》杂志设计的自主性成就以外，《苏联建设》则更加接近于德国资产阶级所描述的德国左翼出版物《工人画报》(*Arbeiter Illustrierte Zeitung*)的杂志形式。⁽²³⁾ 杂志在第一期就此做了说明：

国家出版社选择照片作为展现社会主义建设的途径，因为在大多数情况下照片甚至比最文采飞扬的文章更加令人信服。⁽²⁴⁾

(23) 《工人画报》自1925年起由芒曾伯格(Willi Munzenberg)代表共产国际领导的苏联前线组织“国际工人支援组织”(IAH)在德国出版。1921年,IAH开始出版画报杂志《图说苏俄》(*Soviet Russia in Picture*),发行了100,000份。1923年,发行量达到180,000份,并更名为《镰刀与锤子》(*Sickle and Hammer*)。早期的出版物与AIZ都可能对《苏联建设》产生了影响。参见弗里德里希·法夫林(Friedrich Pfafflin),《哈特菲尔德的蒙太奇摄影,1930—1938》(*Heartfield's Photomontages of 1930—1938*),《纳粹时期的蒙太奇:约翰·哈特菲尔德》(*Photomontages of the Nazi Period: John Heartfield*),1977,第27—32页。

(24) 《苏联建设》,第一刊(1930)。

这些照片使用照相凹版技术进行印刷，这是一种将油墨压入印刷版凹槽而不是沿着凸起的表面进行印刷的技术。凹版印刷技术所产生的丰富纹理和柔焦效果能够大大提升照片的品质，使照片更加适应杂志的印刷要求。另外，诸如折叠插页以便使画面展开达到四页宽、模切以及其他精心设计能够形成强大的视觉冲击力的折叠方式，也被用来实现类似的效果。此外，埃尔·利西茨基与索菲·利西茨基、罗德琴科和瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃等许多作家都为该杂志做过平面设计，其中最活跃的当数特罗申(N. S. Troshin)，但弗拉迪米尔·沃夫斯基(Vladimir Favorsky)、萨洛蒙·特林加特尔(Salomon Telingater)、乌拉索夫(I. Urasov)，以及科霍达舍维奇(V. Khodasevich)等人也参与其中⁽²⁵⁾。佐伊·杰伊涅卡(Zoe Deineka)负责大部分的地图与图表设计。

早期的《苏联建设》杂志视觉表现得十分普通。一开始，设计师处于从属地位，仅负责刊头的图片排版。起初的几年，杂志所做的无非就是一系列图片外加一些简要的阐释性文字，告诉读者图片描述的内容。由杰伊涅卡设计的封面，即中央带有一个大大的印刷体标志的纯色封面，从杂志创刊便开始使用，直至停刊。当时可供设计师选择的西文字体屈指可数，因此并没有多少重大的印刷创新出现。1931年，德国蒙太奇艺术家约翰·哈特菲尔德(John Hearfield)访问并长住苏联后，将莫斯科鸟瞰图与列宁的照片进行了叠加，制作出一张合成照片，发表在杂志的9月刊。此后，他又设计了12月份有关苏联石油工业的新一期杂志版式和封面⁽²⁶⁾。尽管

(25) 沃夫斯基，木刻艺术家与插画家，曾担任位于莫斯科的苏联设计学校福库特马斯设计学院院长(1923—1925)，并在图形艺术系任教。特林加特尔当时是一位年轻设计师，曾于1927年协助利西茨基对“全苏印刷贸易展览会”进行设计，后来成为杰出的书籍与期刊设计师。有关特林加特尔的相关信息，请查看萨洛蒙·贝尼迪科托维奇(Salomon Benediktovic)的《特林加特尔：作品图示，1903—1969》(*Telingater: L'oeuvre graphique, 1903—1969*)，1978。

(26) 有关哈特菲尔德在杂志方面的第一手资料，参见约翰·哈特菲尔德，“Gesprach mit Maks Alpert und Klnelowski”，*Der Schnitt Entlang der Zeit: Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen*，第286—289页。哈特菲尔德1931年为莫斯科一家印刷厂所做的有关印刷技术的演讲手稿，参见第274—275页，该演讲很可能对《苏联建设》对于印刷的使用产生了影响。

哈特菲尔德的尝试为封面和版式设计显得更有力量带来了新的可能性，但杂志的编辑并没有进行进一步的视觉创新，直至1932年10月，利西茨基为该杂志做了有关第聂伯河大坝与水电站主题的首次设计为止。⁽²⁷⁾

1925年，因在瑞士患上肺结核，利西茨基从欧洲回到苏联。抛开此前一切有关与政府进行合作的顾虑，利西茨基开始全身心地解决苏联发展中的问题。1927年他接受委派，对在莫斯科高尔基文化休闲中央公园举行的“全苏印刷贸易展览会”进行设计，该展览会接待了超过100,000名参观者⁽²⁸⁾。为该展览会进行的设计是利西茨基设计生涯的一大转型。从那时起，他成为苏联主要的展览会设计师。位于科隆的宏伟的苏联印刷技术展览场馆，于1928年落成；位于德累斯顿的国际卫生展览场馆，于1930年竣工；国际皮毛贸易展览会场馆也于同年完成。在这一时期内，利西茨基还参与了出版物的设计。

利西茨基是首位被冠以“艺术家”称号的《苏联建设》的设计师⁽²⁹⁾。除了对关于第聂伯河大坝与水电站主题的排版设计给予他极大的赞扬，编辑们还对他与摄影师马克斯·阿尔珀特共同制订的杂志设计草案表示高度的肯定。利西茨基是在超越了除哈特菲尔德之外的所有设计师之后，参与到杂志的设计中去的。对于利西茨基参与第聂伯河大坝与水电站相关图片介绍的情况，他的妻子索菲·利西茨基是这样说的：

首次安装时，阿加波夫起草了文本方案，他和利西茨基在照片排版方面交换了意见。利西茨基与摄影师阿尔珀特一同前往第聂伯河水电站进行拍摄。正是

(27) 《苏联建设》，第十刊（1932），“Dnieprostroy”。

(28) 利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第84页。

(29) 《苏联建设》用来对设计师的角色进行描述的名词包括“平面”“合成”“堆叠”与“照片布局”等。利西茨基在完成第聂伯河大坝与水电站主题的设计之后，特罗申与其他一些设计师经常被称为“艺术家”或“艺术编辑”等。后来陆续出现的名词还包括“艺术合成”“艺术布局”，以及“设计与包装”等。

由于大家随时准备着相互进行支援，才让这个故事以近乎电影情节的方式完成了。像展览会那样，再一次，个体融入了整体，整体也体现了个体。⁽³⁰⁾

利西茨基将这本杂志视作一个视觉叙事综合体，将现代艺术、排版与印刷技术中大黑体字、蒙太奇、强烈的色彩以及折叠插页等技巧综合运用其中。实际上，在这期刊物与利西茨基在《苏联建设》的另一设计案例中，我们可以看到20世纪20年代他在先锋派出版物设计中所提出的视觉设计理念的延续与放大，特别是体现在《关于两个方块》中的叙事序列，以及他在《声音》(For the Voice)中对马雅可夫斯基的诗作进行可视化的符号的运用。⁽³¹⁾他所选择用于前后封面的颜色均为黑、白、红等颜色，与先锋派书籍设计的主题相一致，和照片与蒙太奇的深褐色调形成对比。

与利西茨基早期在对抽象形式进行隐喻性解读的基础上建立叙述策略的先锋派作品《关于两个方块》相比，《苏联建设》中第聂伯河大坝与水电站主题的设计所包含的政治性叙事，则是植根于记录影像中的，而且利西茨基还需要专门为其打造一种强烈的视觉形式，以不同的方式进行隐喻。虽然编辑原则要求具有一定的文本内容，但利西茨基通过视觉流强化了叙事媒介对于现代社会的阐释作用⁽³²⁾。在封面上，利西茨基使用的是经过修饰的水电站剪彩仪式的夜景照片。白色字体的项目名称和探照灯的光束出现在黑色的夜空之中，仿佛这些字体是探照灯投射出来的一样(图5.1)。这张照片在刊尾再次出现，并附上了更加详细的解释性文字。作为

(30) 利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第96页。

(31) 《声音》对于利西茨基在20世纪30年代所设计的刊物影响极大，他使用了各种不同的封条与横幅划定特定的序列。参见《苏联建设》4—5(1936)，《致苏联格鲁吉亚十五周年纪念》；《苏联建设》9—12(1937)，《斯大林宪法》。

(32) 在早期有关排版的文章中，利西茨基认为排版是“一种连续的页面序列，一本幻灯片式的书”。参见利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第359页中的《排版形貌》(The Topography of Typography)一文。在同一章节，利西茨基—库伯斯还指出，利西茨基于20世纪20年代与电影制作人吉加·维尔托夫交往甚密，并对维尔托夫的蒙太奇电影《持摄影机的人》(Man with a Movie Camera)赞赏有加。她说：“在《苏联建设》中，利西茨基将维尔托夫纪录片的形式应用到了自己的摄影插图中。”

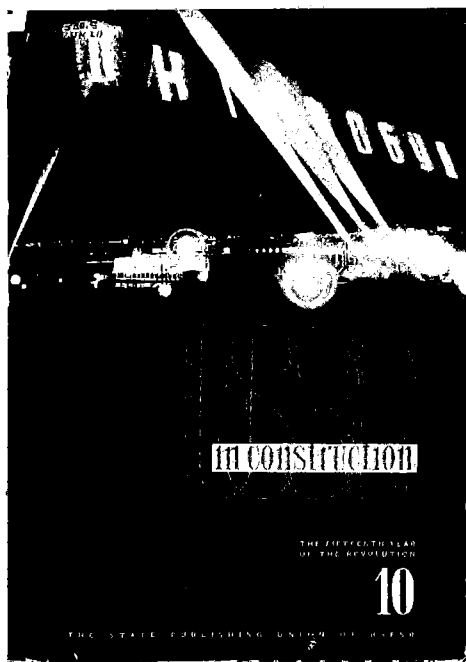


图 5.1

《苏联建设》封面，1932年第10期，利西茨基。

在第一个五年计划期间竣工的大型项目之一，第聂伯河大坝与水电站将这一时期苏联的技术成就进行了人格化，其宏伟的规模则体现了共产主义对于工业化的巨大驱动力。

列宁曾说，“共产主义就是苏维埃政权加全国电气化”，利西茨基将这句话放在了杂志的扉页上，实现了对于项目重要性的强调。这句引用使用大行距的红色大字体，将其放置在浅色背景中央进一步增强了效果。利西茨基在一系列大胆的蒙太奇与照片中延续了这种效应。通过这种方式，他成功地创造了一种新的叙事风格，并通过这种风格将第一个五年计划期间取得的成就塑造得伟大而非凡。在海外宣传方面，这种修辞能够对苏联的工业力量进行充分的体现，并突出这种力量对于苏联的提升。很有可能正是因为这些图像的视觉放大与夸张，使得有人提出应当解除利西茨基在《苏联建设》杂志中的职务，理由是他的设计掺杂了太多的政治元素，与

其先锋派时期的作品相比，艺术价值过低⁽³³⁾。但提出质疑的这些人并没有看到，利西茨基在加入《苏联建设》的早些年的叙事风格，是对杂志的修辞意图进行可视化的绝佳方式⁽³⁴⁾。

利西茨基通过将图像和图像碎片并置，以增强规模上的对比的方式，形成了水电站和大坝的英雄主义的摄影视角⁽³⁵⁾。通过喷枪的使用，可以使碎片在对比效果之外，同时实现了图像的无缝衔接。这种蒙太奇手法的目的是为了赋予图像神话色彩，同时兼顾自然，并与高尔基的“浪漫现实主义”相呼应，旨在呈现一件事的真实样貌和可能达到的理想样貌⁽³⁶⁾。如此一来，就能够体现出20世纪30年代代表了《苏联建设》的视觉风格⁽³⁷⁾。

正如卡特琳娜·克拉克指出的那样，苏联小说家将这种大刀阔斧的大建设看作是对自然的征服，因此他们开始描述自然是如何变成了大坝、电站和运河的⁽³⁸⁾。利西茨基就是在这种精神的指引下进行了第聂伯河大坝与水电站这一期刊物的设计，但他并没有在对大坝与水电站的建设进行描绘的过程中采用传统的方法，而是以施工现场的照片为开头，采用蒙太奇式的叙事手法，对列宁将电气化比作穿过大坝水门的水流的修辞进行了概括。在条幅之间的蒙太奇手法部分，两只有力的大手

(33) 参见《苏联建设》第九刊内容。

(34) 数年前，本雅明·布赫洛已经认识到了这一情况，他说：“这种批判主义所存在的问题在于，和此前所有对罗德琴科、利西茨基的后期作品进行的批判一样，他们依据的批判标准都是在现代化的框架下制定的，但现在他们却用现代化框架下制定的标准去评价已经脱离了这种框架并满足新的工业化集体社会的创作活动。”参见布赫洛，《从构合到事实摄影》(From Faktura to Factography)，第108页。

(35) 利西茨基并不是唯一一位在20世纪30年代采用“英雄主义蒙太奇”手法的人。玛格丽塔·图皮森在《现代生活中的蒙太奇，1919—1942》(Montage in Modern Life, 1919—1942)中的《从蒙太奇政治到政治蒙太奇》(From the Politics of Montage to the Montage of Politics)一文，对这种现象进行了探讨。

(36) 罗兰·巴特(Roland Barthes)在他的著作《神话》(Mythic)中的《今日神话》(Myth Today)一文里，对“神话”和“自然”这两个定义进行了区分。罗兰·巴特将此前的神话概念看作是客观存在，而将自己定义的神话看作是一种话语方式。

(37) 与在20世纪20年代的著作不同的是，利西茨基并没有控制杂志的文章。由于受到字体和字磅的限制，他将文本限制在方框内，以避免遮挡视觉流。

(38) 卡特琳娜·克拉克，《苏联小说》(The Soviet Novel)，第100—101页。



图 5.2

“共产主义就是苏维埃政权加上全国电气化。”(列宁),
《苏联建设》，1932年第10期，利西茨基。

推动着电闸，条幅上写着“团结起来！第聂伯会成为电气化进程的伟大里程碑。——列宁”，下方则是湍急的水流（图 5.2）。这双大手把领导人的意识形态转变为宏伟工程的人格化。条幅后方的云朵更凸显了工程的宏伟，这种使用云朵进行衬托的手法，在 20 世纪 30 年代常用于隐喻苏联人民高远的志向。推动电闸的双手则令人不禁想起利西茨基在 1924 年的自画像中握着圆规的手。到了现在，这双手所掌握的已不再是圆规，而是第聂伯大坝的宏伟力量。

以一张欢庆苏联力量与成就的图片开头，随后跟上一张跨页图，左侧是赫伯特·乔治·威尔斯，拿着从他所著的《阴影中的俄国》中选取的一页，写满对苏联进行诸如第聂伯项目等电气化建设的能力的质疑（图 5.3）。利西茨基将威尔斯的图片和右侧一张更大的列宁的图片并列放置，威尔斯身后是一片黯淡的旧俄国村庄，而列宁身后是明亮的云朵，两人之间则是电力输送网的照片，这种排版暗示出苏联



图 5.3

“两个世界的对话”，《苏联建设》，1932年第10期，利西茨基。

无限的成长潜力。在这张名为“两个世界的对话”的跨页图片中，利西茨基通过图像大小、图像位置布局以及视觉暗示等方式，将威尔斯的悲观主义和列宁对于电气化的乐观构想进行对比⁽³⁹⁾。

与作家 B. 阿加波夫一道，利西茨基设计了一套序列对促成第聂伯项目的实际事件进行阐释。为了强化列宁作为预言家的形象，他将苏联领导人在 1920 年苏联代表大会上发表讲话的照片叠加在苏联地图上（图 5.4）。第聂伯项目的位置在地图

(39) 利西茨基对于视觉戏剧和多种图像解读的能力，在他的早期书籍设计中显露无遗，特别是在他的先锋派作品如《关于两个方块》中尤为明显。虽然在德国受到了“新排版”的影响，但利西茨基从来就不是一个功能主义者，即便他经常被扬·奇肖尔德和其他人称为功能性排版的创始人。

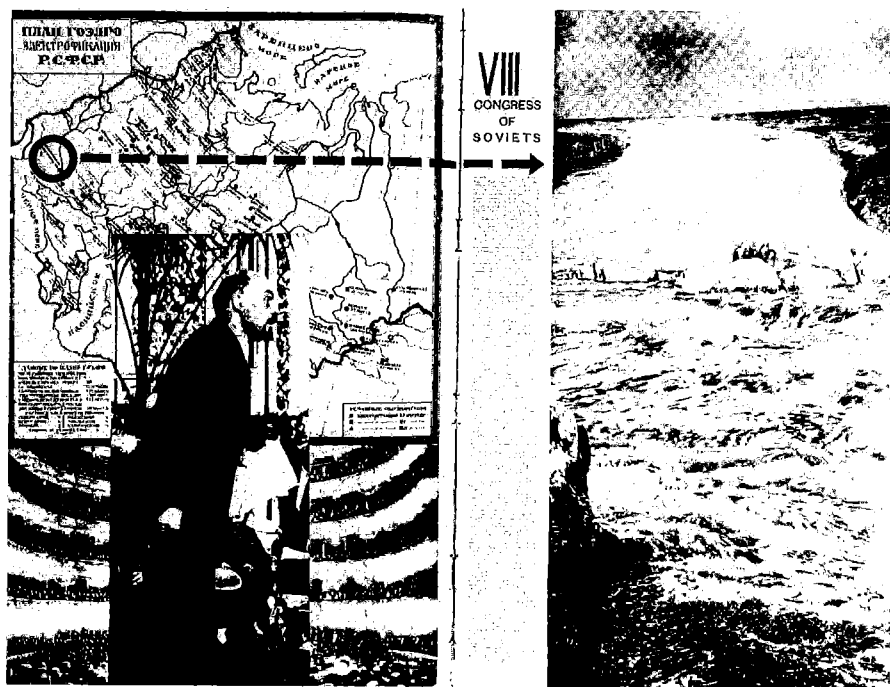


图 5.4

“第八次苏联代表大会”，《苏联建设》，1932年第10期，利西茨基。

上被圈出，一条虚线跨过书页，最终以一个箭头指向使用喷枪绘制的将要被水电站驯服的水流。除了将地图上的抽象标志连接到实际区域外，这个箭头还隐喻着列宁的远见，列宁朝向水流的目光更强化了这一隐喻。在这里，利西茨基同时赋予箭头以信息功能和隐喻功能，这使读者能够瞬间对这张跨页图片产生多种解读。

另一张跨页图片展示的是从项目提出到完成的过程，利西茨基对起草苏联水电站计划的克日扎诺夫斯基（Krzhizhanosky）进行了特写（图 5.5）。我们可以看到，克日扎诺夫斯基在莫斯科大剧院的领奖台上宣读他的计划。在照片下方，是他用于记录项目创意的笔记本复件。在对开页上，是一组三层图片，从接收大坝图纸的一个人到大坝的最后一张照片——描写大水冲向大坝。从草图到最后的完工，隐喻了

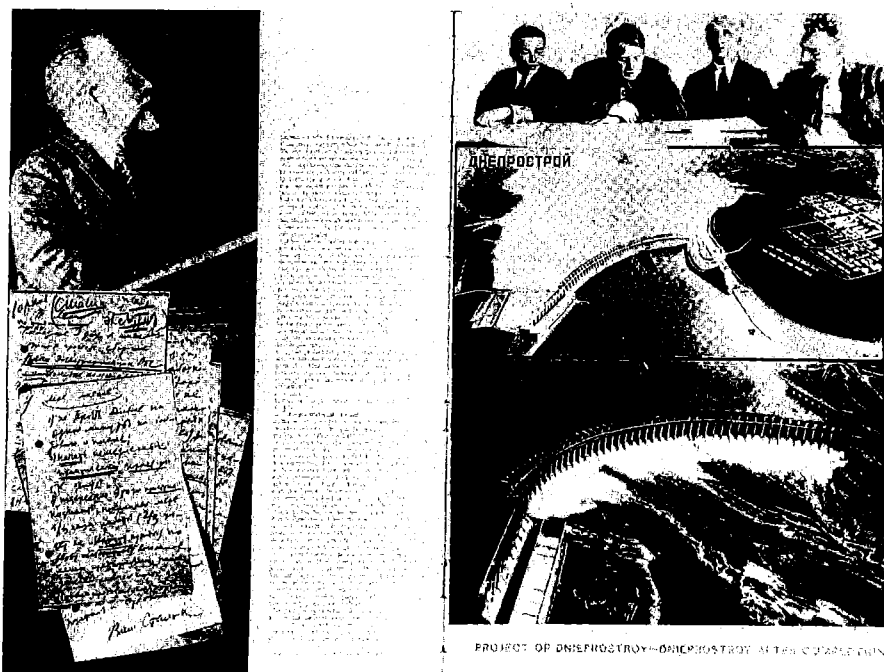


图 5.5

“第聂伯水电站——从计划到落成”，1932年第10期，利西茨基。

苏联把设想变成了真正的工程。

在以下项目的启动和完成中，利西茨基拍了很多照片，描述了大坝的整个建造过程，一张拉出的照片是整个工程的高潮部分，它展示了起重机吊起最后一桶混凝土并即将倾倒的一幕。随后的扩展是在威尔斯和列宁的页面重复了电力电网（图 5.6）。这个网由无数的箭头围成的圆圈组成，箭头向着外沿指向四方的工业场地，这些工业场地就是新的水电站所产生的电流分散地。利西茨基的照片是一个比喻，用网来比作电力，并使用工业区的照片，部分成功地展示了苏联工业电力的规模。这个圆圈中较大的图案及其布局里的中心位置，表明了电力在推动苏联工业发展中的重要性，并且在开始报价和之前的几次传播中，间接肯定了列宁愿景的力量。

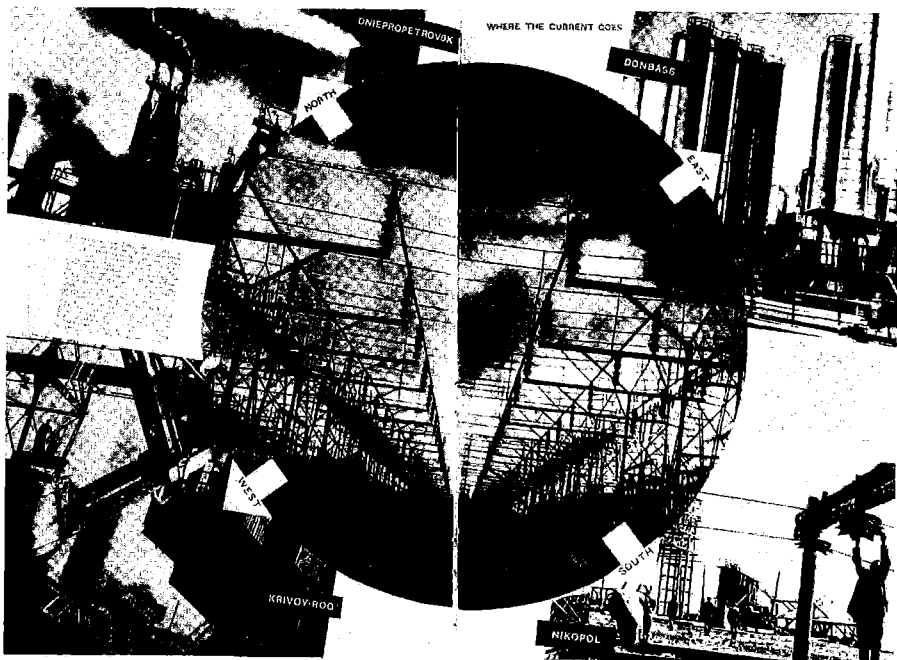


图 5.6

“电力，输送向何方”，《苏联建设》，1932年第10期，利西茨基。

在该主题的最后部分，利西茨基利用蒙太奇的手法，拍摄了一幅题为“开启的电流”的照片，占了两页，旨在赞颂斯大林在苏联实现了列宁的电气化愿景（图 5.7）。利西茨基重点拍摄了斯大林的头部，旁边是水电站被打开的画面，他将这张照片作为封面。探照灯的光速照亮了整个画面，这些光束沿着蒙太奇照片的对角切割开来，和斯大林的图像一起，就像是他正在用一只大手拉动开关，打开电源⁽⁴⁰⁾。利西茨基最后用一整页的蒙太奇照片来结束对这一主题的表现，他让读者知道斯大

(40) 利西茨基在 20 世纪 20 年代的照片中多次使用手的形象。在 1924 年的“建设者”的自画像中，他手里拿着指南针，思考着设计方案。《苏联建设》中关于第聂伯大坝的事件都使用了这个形象，表明手通过打开水电站，实际上可以实现强有力的行为。通过对比这些形象，我们可以看到构思绘画行为的先锋艺术家和五年计划中通过释放大坝压力来建设国家的活动家之间的差异。



THE CURRENT IS SWITCHED ON

图 5.7

“开启的电流”，《苏联建设》，1932年第10期，利西茨基。

林是第聂伯项目的推动者，是布尔什维克主义背后的驱动者（图 5.8）。利西茨基将群众的图像置于伟人图像之下，就像大教堂上空的云一样。用一条横幅把这两幅图像分开，横幅上写着“布尔什维克”，表示着将人民群众和政权成功联合在一起，这突出了苏联群众是布尔什维克的推动者、受益者，也证明了利西茨基所说的，水电站和大坝既是共产主义制度下英雄的成就，也是这个制度的优势所在。

在苏联建设的早期阶段，利西茨基有很大的自由度来创建一种可以展现国家成就感的视觉风格，他反思了第聂伯项目以及其他他负责的杂志，指出：

我应邀参与到 1932 年《苏联建设》中，当时我的第一个任务就是发布与第聂伯水电站相关的问题。这些文字并没有充分展现我们工作的整个实质。涉及杂



图 5.8

“布尔什维克们”，《苏联建设》，1932年第10期，利西茨基。

志发布的问题，比如“切柳斯金”或“苏联宪法”所要求的不仅仅是一张照片那么简单，而且还需要公众的影响力⁽⁴¹⁾。

为彰显共产主义的优势，《苏联建设》给出了有力的论证，利西茨基用视觉形式展现了该论证。我们可以看到他在对外宣传国家成就时所起的作用，他为宣传苏联对外目标做出了巨大贡献。

在第二个五年计划开始时，利西茨基继续专注于两件事——参与红军第十五周年纪念，以及苏维埃北极事件⁽⁴²⁾。他新演变的叙事风格的最大特点是运用夸张的手法，夸张是苏维埃北极事件主要的修辞手法。该事件重述了几个苏维埃破冰者的英雄事迹，开启了苏联对广阔荒凉之地的勘探。正如编辑在引言中的介绍所说：

北极这个概念意味着被冻结在一片不可逾越的冰块上的国家已经被摧毁。北极的沙漠移动很缓慢，但肯定会在布尔什维克突击之前后退⁽⁴³⁾。

有关苏维埃英雄人物如海军长官、探险家和飞行员征服自然的描述，表明了卡特琳娜·克拉克的观察，即两种秩序的现实——普通和非凡——塑造了20世纪30年代的斯大林文化。她写道：“‘平凡的现实’只有在高阶现实中反映出某种形式或理想的实质，才能认为是有价值的。普通现实和小说之间的区别在其他的哲学系统中，没有什么重要的意义了。”⁽⁴⁴⁾

因为由艺术家来负责北极事件，所以利西茨基得描绘出北极探险者想要展现的

(41) 埃尔·利西茨基，引自N.卡哈德兹维，《埃尔·利西茨基，书的设计者》，利西茨基-库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第387页。

(42) 《苏联建设》，no.2 (1933)，《红军第十五周年纪念》，以及no.9 (1933)，《苏维埃北极》。

(43) 《苏联建设》，no.9 (1933)，《苏维埃北极》。

(44) 卡特琳娜·克拉克，《苏联小说》，第146页。



图 5.9

《苏联建设》封面，1933年第9期，利西茨基。



图 5.10

“开启的西北航线”，《苏联建设》，1933年第9期，利西茨基。

那种高级英雄主义。为了达到这一目的，他设计了一个封面，封面上有一张苏维埃破冰船的详细照片，展现了两个烟囱和桅杆（图 5.9）。这个画面隐喻了苏维埃的科技成就，以及破冰舰队的勇气和技能。利西茨基稍微将图片支撑起来，把桅杆和烟囱置于对角线的位置，使整个图片呈现动态的效果。烟囱里冒出来的烟表明破冰者正在行动，他们用一块坚固的冰块凿出了一条小路。从更广的意义来说，这幅画也隐喻了苏维埃人民在《苏联建设》的指导下，面对困难，英勇无私，正在建设一个新的社会。

利西茨基在表述前两个事件时，并没有引述列宁或斯大林的名句。简短的引言部分更加具体，也解释得更清楚。利西茨基以小篇幅印刷出来，这样就不会掩盖开篇的图画——一大幅展现苏联舵手站在一艘破冰船方向盘前的图画（图 5.10）。舵

手身后是苏维埃红旗，方向盘正前方是一个地球仪，描出了苏维埃破冰船舰队穿越西北航线的路线。地球仪和方向盘之间连接着舵手和船只，以及西北航线项目的开始。舵手和地球仪不同的尺寸大小暗含了所有参与北极探险的苏维埃探险者征服北极地区的信心。通过大小比例的反差，利西茨基塑造了舵手的英雄身份，然后又通过描绘西北航线（在地图上用红线标出）来增强该效果。正如列宁的蒙太奇照片中的箭头所示，列宁的照片映射了他设想的苏联电气化，线条既是一种信息装置——它描述了西北航线开通的实际路线，又是情感装置——由于它与布局中其他叙述元素之间的关系，是一种英雄成就的标志。

接下来所要传播的是，利西茨基用一大幅画展现了北极的浩瀚，照片中巨大的雪地上只站着一个人——他是唯一的一个人，出现在“无边无际向四周绵延数千里的雪地”上⁽⁴⁵⁾。这一画面表现了该地区的严寒与苏维埃探险者的勇气，画面上的这个人出现在广袤的雪地里，显得特别渺小，通过这种对比展现了探险者的勇气，这同样也表现出苏维埃人民将征服一切困难。照片本身以自然和神话的形式显示了该地区的地形。整个主题中，利西茨基用了两页以上的动态图画详细描述了此次探险，包括路线图。这些照片通过表现在广袤的北极地区上唯一的一个人，隐喻了苏维埃的英雄主义（图 5.11）。在叙述的开始，斯大林以一个巨大的形象指挥蒙太奇手法下描绘的不同的船只、潜水艇、水上飞机、被狗拖着的雪橇，它们将远征的舰队送到不同的北极站点。旁边的文字公开赞扬了斯大林熟练指挥苏维埃北极舰队⁽⁴⁶⁾。

其他与该时间相关的主题，还包括无线电通信的技术成果使驻扎在偏远的北极地区的探险家能够相互沟通，一起回家，使北方民族融入苏联；让致力于苏维埃经济建设的勤劳的苏维埃狩猎者带回狐狸和其他动物的毛皮。利西茨基以一张名为“整个苏维埃北极”的照片结束了此次对北极的描述，这张照片就像按照电影的顺

(45) 《苏联建设》，no.9（1933）。

(46) 同上。



图 5.11

“身处北地群岛的苏联探险家”，《苏联建设》，1933年第9期，利西茨基。

序排列，细致地描述了探险者的活动，对该区域的动物与广袤的风景进行了特写。使用这种修辞手法来描述这次主题，旨在引起苏维埃民众对北极地区的兴趣，激发他们对英雄探险家的崇拜——这些探险家冒着生命危险探索了该地区。其弦外之音旨在向《苏联建设》的外国读者展现苏联北极的探险，隐喻五年计划的勇气和广泛的影响。因此，利西茨基创作了一个复杂的情境，编辑者需要同时满足多种修辞手法才能展现这个情境。

在《苏联建设》杂志中，利西茨基娴熟地在其布局中融合标志和悲伤、信息和情感。通过尺寸对比、地图、蒙太奇照片和广泛的照片展示，他细致地描绘了北极考察的历史，同时也向普通民众传递了一种非凡感，这种非凡感显示了20世纪30年代苏维埃艺术成果的一部分。

4

在1932年到1933年，利西茨基在《苏联建设》进行设计时，他没必要直接面对所展现的事物和现实之间的矛盾，而罗德琴科在接收杂志的第一个项目时，便遇到了白海运河的问题⁽⁴⁷⁾。与罗德琴科早期的新闻项目不同的是，白海运河的建设充满了有争议的政治问题，这在记录中基本都能看到。

1931年，罗德琴科先后三次实地参观了在卡累利阿的白海运河的建筑和工业场所施工现场。直到这项工程真正完成，影像记录耗时两年，拍摄了2000多张照片。《苏联建设》和宣传运河的几本书，都选用了部分照片。与第聂伯水力大坝和发电站相比，白海运河的建设有严格的时间安排，而且为减少成本，大量使用了监狱劳动力，而不是用稀缺的外币购买机器⁽⁴⁸⁾。在施工过程中，数千名监狱劳工死亡。这些是罗德琴科所拍摄照片的背景。⁽⁴⁹⁾正如在上一章所说，罗德琴科总是试

(47) 《苏联建设》，no.12 (1933)，《波罗的海的白海运河》。这个事件是唯一让罗德琴科的照片极具特色的促因，尽管这些照片偶尔发布在其他杂志上。

(48) 我使用在冷战时期的“监狱劳工”一词，而不是“强迫的劳工”或“奴隶劳工”，比如大卫·达林 (David J. Dallin) 和尼古拉耶夫斯基 (Boris I. Nicolaevsky) 的书《苏维埃的强迫劳工》(*Forced Labor in Soviet Russia*)，1947。尽管“强迫的劳工”准确描述了当时所发生的事，但是它的弦外之音却有着受极权主义控制的社会情绪，“奴隶劳工”也是如此，这个词让大卫·达林和尼古拉耶夫斯基能够将苏联的监狱劳工和古希腊罗马的奴隶进行比较。我不希望低估白海运河项目劳动者的权利和控制因素，但是我更喜欢用更客观的词来讲述这个事件，而不是像冷战时期的文学作品中使用大量的意识形态词汇。

(49) 目前还没有关于白海运河的学术研究，所以没有可靠数据说明建造过程中到底死了多少囚犯。雅罗斯拉夫·安德尔 (Jaroslav Andel) 声称，据说有二十五万劳工被埋葬在工地，但是却并没有给出数据来源。参见雅罗斯拉夫·安德尔，《构成主义之间的牵连：艺术中的政治，政治中的艺术》(*The Constructivist Entanglement: Art into Politics, Politics into Art*)，第232页。亨贝斯·加斯纳说，该工程造成了十万人死亡，但他主要是基于亚历山大·索尔仁尼琴 (Alexander Solzhenitsyn) 的《古拉格群岛》一书，参见加斯纳，《罗德琴科的摄影》，1982，第104页和第475页。我是参考1991年未发表的论文，《Belmostroi：强迫劳工的视觉经济》(*Belmostroi: The Visual Economy of Forced Labor*)，作者是埃里克·沃尔夫 (Erika Wolf)，密歇根大学艺术史学院博士研究生。

图通过他的照片传达一种政治价值，但他在本质上是从积极的一面来传递这种价值，因而，他假设他们与他的革命理想是一致的。白海运河事件涉及一项饱受争议的政策，即为完成一项重要的公共工程向监狱劳工施加苛刻的工作条件。斯莱文 (I. Slavin) 曾写过一篇关于白海运河工程的报道，清楚表明囚犯就是用来建造运河的，但他表示这一工程是对他们的救赎，可以使他们转变为好的公民。⁽⁵⁰⁾

他们是来自地狱深处的人，是从渣滓中出来的人。当他们来了，他们认为：“这就是我们生命的终结。”但实际上他们的生活才刚开始，因为不仅是环境的本质改变了，而且人的本质也改变了。⁽⁵¹⁾

因此，白海运河的叙述有两个目的，它记叙了第一个五年计划所启动的重大项目的计划和完成，同时它也声称这些项目可以改变异议人士、苏联新经济政策时期短期经营私人企业者、富农等的态度，这些人在 GPU 监狱中进行改造，以保证其思想与斯大林政权保持一致。

罗德琴科不得不在他的照片中插入修饰的框架，大大改变了这些照片的原意。一些照片使用了蒙太奇手法，另外一些经过了重重的修饰。此外，文本也限制了照片本身真实内涵的阐释。但人们可以认为罗德琴科本人并没有以批判性的态度来接触这个项目。苏维埃的摄影报道主要针对社会生活中值得庆祝的事，而不是去批判它。实际上，摄影报道中还没有通过展现社会的不公正来批判布尔什维克的先例。在 1936 年莫斯科举行的关于摄影形式主义和自然主义的辩论中，当罗德琴科谈到他的白海运河照片时，他讲述了在建筑工地观察到的值得称赞的现象：

(50) 对于《苏联建设》的编辑者来说，施工现场和工厂对待劳工的行为是一个敏感话题。1931 年第 6 期反驳了对劳工恶劣对待的说法。

(51) 同上书，no.12 (1933)。

人们兴奋不已，他们自我牺牲，像英雄一样克服所有困难。人们的生命似乎走到了尽头，又重新开始。它被赋予了特别的兴趣，即充满希望的斗争和冲突。他们克服了陡峭的悬崖和风暴带来的风沙。这是一场人和蛮荒之地的战争。人来到这里，征服了一切——他征服了自己，也改变了自己。他来的时候，沮丧、被惩罚、充满怨恨，离开时却高昂着头颅，胸前挂着勋章和一张生命的通行证……我没有想过要用什么表现形式，只是想用照片记录下这一切。人们这种接受再教育的敏锐度和智慧震惊了我。⁽⁵²⁾

罗德琴科对自己所见的一切做出的阐释，与《苏联建设》呈现的极为类似，这说明他并没有意识到两者之间的差别，即杂志热衷宣传展现运河的建设成就，而评论家则相继评论恶劣的工作条件。他发布在《苏联建设》上的照片并没有描绘建筑工地上的任何苦难，相反，他拍摄的是工人正努力地钻井，推着独轮车，挖掘和建造水闸（图 5.12）。这些照片让人感觉到大批工人正献身于一项既可以为祖国创造巨大价值，又可以给自身带来强大社会救赎的伟大工程之中。

在白海运河项目中，编辑们将一些照片和俯瞰辛勤的劳动者在运河水闸的蒙太奇照片进行了对比，一些人坐在船上通过水闸，而另一些人在水闸上。尽管这些照片难以摆脱形式主义的诟病，但是后面的照片在该事件的叙述中却必不可少。在封面以及介绍该事件的其他媒介中，运河都是一个重要的对象，显示了人类战胜自然的结果。这一点在一张名为“前所未有的强大的水坝”的宣传画中得到了重点强调——该宣传画描绘了巨大的蓝色大坝坐落在一片灰色的岩石地带的景象（图 5.13）。在图画中间是一块被修饰过的区域，照片中如云层般的森林与大坝的水流融为一体，看上去，大坝就像神奇地漂浮在森林之上。

(52) 亚历山大·罗德琴科，《一位艺术家的转型》(Perestroike khudozhnika), *Sovetskoe foto*, 5-6 (1936), 第 19—20 页 (鲍特翻译)。



图 5.12

“用铁锹和炸药挖开土地”，《苏联建设》，1933年第12期，罗德琴科。



图 5.13

“前所未有的强大的水坝”，《苏联建设》，1933年第12期，罗德琴科。

罗德琴科拍摄的一些照片，不管是黑白照片还是彩色照片，都显示了白海运河工程有益的一面。其中，一张跨页的运河照片尤为令人印象深刻。照片上空无一人，两侧是船只穿过水闸的黑白照片，这张照片成为运河项目的象征。实际上，运河隐喻了苏维埃独立于西方国家之外。苏联有能力在没有国外援助的情况下开展自己的项目工程建设，这成为《苏联建设》的一个重要主题，而白海运河就是证明这种成就的项目之一。鉴于罗德琴科喜欢用摄影形式的转换来彰显这样的主题，他将白海运河看作是强大的民族特征和意志，就不足为奇了。他对建筑工地的实际情况到底了解多少，我们并不知道。然而，我们不得不承认他对于白海运河项目的描写和《苏联建设》呈现给读者的，有相似之处。

罗德琴科接下来的杂志任务是，关于1935年哈萨克斯坦十五周年纪念的主题⁽⁵³⁾。因为他负责了《苏联建设》后续所有的项目，该主题呈现就由他和妻子瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃合作完成。然而，在白海运河项目之后，罗德琴科拍摄的照片却很少出现在杂志上，他的工作重心转向负责杂志的排版。哈萨克斯坦十五周年纪念主题发布后，该杂志的编辑政策和摄影修辞都印证了1934年在莫斯科举行的第一届苏联作家代表大会上关于社会主义现实主义讨论的结果。

自《苏联建设》创立以来，高尔基一直是编辑委员会成员，他1928年从索伦托返回苏联后，一直在发表与苏联国家社会和经济理想密切相关的文学作品。在作家大会上，他提出了“革命浪漫主义”的概念，意为现实和理想的融合。政党发言人安德烈·扎德诺夫（Andrei Zhdanov）在党代会发言中使用了这一概念：

我们说社会主义现实主义是苏联艺术文学和文学批判的基本方法，这就假定了文学创造力必须把革命浪漫主义看作是组成部分，因为我们党的整个生命、我们工人阶级的整个生命和奋斗是最严峻、最清醒的实践工作和最高英雄主义与

(53) 《苏联建设》，no. 11 (1935)，《哈萨克斯坦十五周年纪念》。

宏伟目标的结合。我们党始终从联合中汲取力量，团结一致，尤其是朝着伟大的目标，不断前进，为建设共产主义社会而努力奋斗⁽⁵⁴⁾。

社会主义现实主义在图像中比在文学中更难体现，无论是绘画还是雕塑，《苏联建设》继续发表了很多可以展现该审美策略的照片。许多关于哈萨克斯坦十五周年纪念主题的照片都体现出罗德琴科本人在 20 世纪 20 年代争论已久的新角度和新观点中所受的启发。随着彩色印刷的大规模应用，这些照片产生了深远的影响。然而，社会主义现实主义的一个很明确的惯例，经常被苏联摄影家使用，即从下方拍摄笑脸或者笑脸的特写。从这些角度拍摄，脸部被放大了，从而获得一个英雄的形象。在哈萨克斯坦十五周年纪念主题的首页，罗德琴科和斯蒂潘诺娃用多幅脸部照片创作了一幅蒙太奇作品，代表着该地区不同的民族团体（图 5.14）。把这些微笑的面孔并置，是为了表明该地区社会的和谐性，反言之，该和谐性也是哈萨克斯坦声称加入苏联其他地区所形成的。尽管这幅蒙太奇作品并不指向哈萨克斯坦的特殊局面，但也表明了当地居民对中央政府实施边界控制的欢迎。斯大林对苏联少数民族尤为感兴趣，因为他作为政党官员要考虑的第一个专业性问题就是民族问题，他的边界领土目标包括让地方民族主义效忠苏联，有计划地实施经济和社会转型，以便将苏联社会置于莫斯科控制之下，充分利用自然资源和各地区劳动力⁽⁵⁵⁾。

哈萨克斯坦十五周年纪念的相关作品表现了人们支持该地区的工业化，因为工业化可以让他们在新领域获得工作机会，提高生活水平。这得益于对经典修辞策略的有序设计，而非影像造假或是用传说中的真实进行替换。一张将哈萨克斯坦定义为强有力的工业地区的照片，取代了该地区曾经被人们熟知的以农业为主的不发达

(54) 摘自安德烈·扎德诺夫演讲，约翰·鲍特，《前卫的俄罗斯艺术》，第 293—294 页。

(55) 玛莎·布瑞尔·奥卡特 (Martha Brill Olcott) 用哈萨克语详细记录了哈萨克斯坦融入苏联的情况，*The Kazakhs*, 1987。



图 5.14

“这些就是所有者”，《苏联建设》，1935年
第 11 期，罗德琴科、斯蒂潘诺娃。

地区的照片。因而，该主题照片的第一部分就表现了哈萨克斯坦是一个有着辽阔美丽的自然风景、以农耕活动为主的地方。此后，罗德琴科和斯蒂潘诺娃拍摄了很多反映哈萨克斯坦工业活动的全景照片，特别是金属采矿和石油开采。为了凸显该地区农业和工业的差别，设计者用折叠的方式来呈现出一个新的哈萨克斯坦。透过打孔的重叠页面，可以看到自然景观下面的挖掘和钻井（图 5.15）。而翻页后，可以看到包含这些图片的工业活动照片，这就与自然景观形成鲜明对比。由此，读者很容易感觉到一个全新的哈萨克斯坦。

接下来的一部分就把采矿与金属冶炼过程戏剧化了。罗德琴科和斯蒂潘诺娃图文并茂地描述了电站的建设，还有曾经被称为“第二巴库”的 Emba-Neft 油田。最



图 5.15

“这就是哈萨克斯坦”，《苏联建设》，1935年第11期，罗德琴科、斯蒂潘诺娃。

后一部分讲述了如何将自然资源转化成提高哈萨克斯坦人民生活的产品，以便使他们能够做研究，服务军队，促进公共健康，实现民族发展。在最后一页接下来的部分，罗德琴科和斯蒂潘诺娃用哈萨克语在多张报纸构成的蒙太奇之间，添加了一张特别大的斯大林照片。在后面的文本中，我们读到：

因此，布尔什维克将沙皇殖民地变成了一片自由的社会主义土地……孩子们会有我们未曾梦想过的、在五年计划之前未曾看到的光明的未来⁽⁵⁶⁾。

(56) 《苏联建设》，no.11 (1935)。

哈萨克斯坦十五周年纪念事件说明人们支持该地区的工业化，工业化可以让他们在新的领域有工作机会，提高生活水平。党的自治区和共和国政策的核心是让少数民族进入国家机关，《苏联建设》很完美地诠释了该问题。

在白海运河项目和哈萨克斯坦十五周年纪念事件上，我们可以看到一种新的叙事手法。这是由图像集中的视觉影响力形成的，而且，排版还能够增强这种力量。罗德琴科和斯蒂潘诺娃都对折页、模切等特殊的装帧技术很敏感，他们可以用这些技术给读者带来惊喜。在接下来的苏联伞兵的介绍中，也运用了这种叙事方式⁽⁵⁷⁾。就像利西茨基表现的北极探险家一样，苏联伞兵也是以战胜自然的英雄形象出现的。正如作者在介绍文字中所述：

对伞兵的写作、谈论和思考有很多，因为他们那些让人晕眩却又清醒的跳跃，反映了我们这些斯大林主义者勇往直前、渴望更高更远、扩大生活视野、追寻更加光明、辽阔和欢乐的生活的愿望。⁽⁵⁸⁾

伞兵这个主题给予罗德琴科和斯蒂潘诺娃视觉实验的契机，他们用一系列非同寻常的折页营造了引人瞩目的传播效果。例如，虽然文本中提到的跳伞可以说是对精力充沛的苏维埃人性格的暗喻，但设计者并不需要通过对比伞兵和工人来阐述这一点。尽管为了使之前提到的比喻更加形象化，必须包含斯大林的图像，但他们仍然有相当多的空间来实现杂志编辑的期待。他们用照片在跳伞主题上做了一些改变，并且经常用戏剧化的视角来呈现伞兵飞到地面的动作。对于该主题的核心部分，罗德琴科和斯蒂潘诺娃用了一个非常复杂的折叠页，把两个跳伞英雄的三角图

(57) 《苏联建设》，no.12 (1935)，《无畏的苏联伞兵》。关于以下问题的简短说明 (no. 1, 1936)：“出于技术原因，《苏联建设》1935年第12期暂停。本期将在下月底发给订阅者。”延迟的原因很可能是由于折叠纸张的复杂，折叠纸张肯定会给印刷厂进行征税。

(58) 同上。



图 5.16

“打开降落伞，用它们覆盖天空”，《苏联建设》，1935年第12期，罗德琴科、斯蒂潘诺娃。

像移到四个庆贺的女伞兵形成的钻石形状内部，然后留出一大片空白，以蒙太奇照片的形式将斯大林的图像插到伞兵之间（图 5.16）。

1936年8月的刊物关于苏联木材出口的内容，也给罗德琴科和斯蒂潘诺娃提供了广泛的发挥空间，他们得以通过序列、并置、尺度、结构和色调等多种途径呈现主题⁽⁵⁹⁾。在封面和封底，设计者使用了一张放大的木头纹理照片，唤起了人们对早期构成主义或结构实验的回忆。翻开内页，首先映入眼帘的是罗德琴科拍摄的苏维埃森林照片。大面积的深绿色横跨了两页，这张照片远比1927年他拍摄

(59) 《苏联建设》，no.8（1936），《苏联木材出口》。

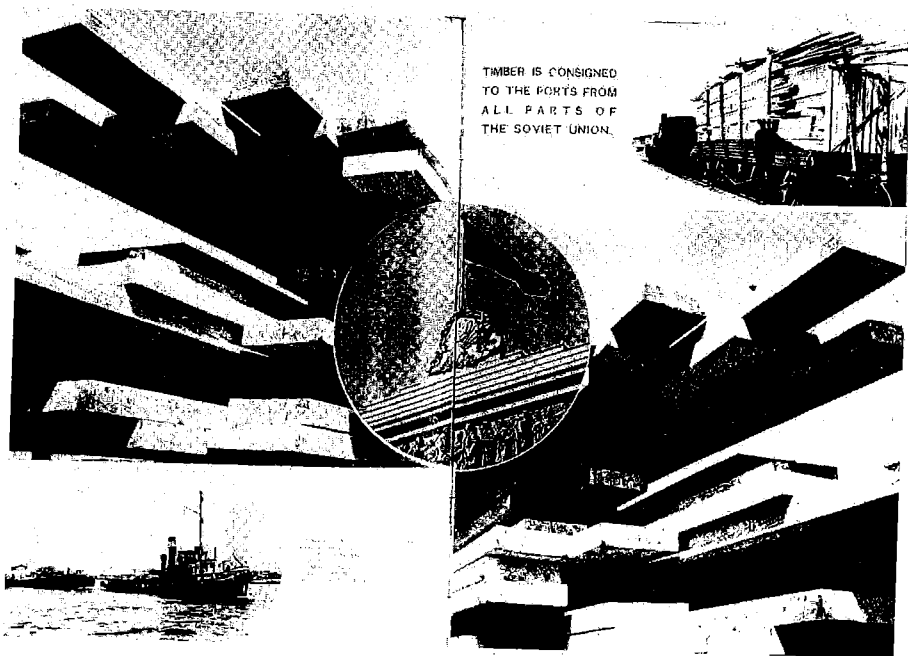


图 5.17

“木材被运往苏联各地”，《苏联建设》，1936年第8期，罗德琴科、斯蒂潘诺娃。

的普希金诺森林照片更为直观，普希金诺的照片是从树下拍摄的。尽管罗德琴科可能是出于屈就较为传统的展现技巧而改变了这张照片的视角，但它仍然满足编辑的目的，即通过展现森林的全貌来支撑文本——“世界上三分之一的森林都在苏联”⁽⁶⁰⁾。另外，我们可以看到20世纪20年代罗德琴科前卫的海报和书籍封面的动态对称布局对其的影响。表现如何将木材从锯木厂和全国工厂运输到各个港口的照片，衬托出一张圆形的特写照片，照片上是一座公共建筑外形的局部，以及锤子和镰刀，两侧是两张动势很强的木材照片（图5.17）。这种中轴对称的对角线结构，

(60) 《苏联建设》，no.8 (1936)，《苏联木材出口》。

在罗德琴科早期的标志、书籍封面和海报中，时有体现。尽管罗德琴科和斯蒂潘诺娃在此期间涵盖了更多的编辑内容，但这种呈现方式与罗德琴科先锋派的尝试相比，也只是略微正式了一些。然而，有对立的观点强调，社会主义现实主义美学并没有以任何统一的方式强加到《苏联建设》上，罗德琴科和斯蒂潘诺娃可以适度地根据他们对写作者的计划和文本不同程度的认同，给出与之相适应的视觉原则和展现策略。这种约束在一定程度上有所缓解，是因为随着“大清洗运动”开始，《苏联建设》承担了新的使命——将民众的注意力从“大清洗运动”中转移，取而代之以苏联生活的正面宣传⁽⁶¹⁾。

5

罗德琴科和斯蒂潘诺娃曾为《苏联建设》设计过图片，并写过文章，这些作品在当时带给人民强烈的视觉冲击。但同样引人注目的是，他们的叙事手法多样，缺乏专一性。自从“十月革命”之后，利西茨基在他的著作和图书项目中就开始考虑

(61) 历史学家不同意“大清洗运动”对普通民众产生了巨大的影响。例如罗伯特·瑟斯顿就曾质疑某项声明，该声明声称苏联所有或绝大多数的国民曾经受到“大清洗运动”的威胁。参见瑟斯顿的文章，如《1935至1939年苏联“大清洗运动”中的恐惧和信仰：人们对逮捕的各种反应》（*Fear and Belief in the USSR's 'Great Terror': Response to Arrest, 1935—1939*），《斯拉夫评论》（*Slavic Review*）第2期（1986年夏季版），第213—237页。为了回应瑟斯顿，罗伯特·康奎斯特专门写了一本关于“大清洗”的著作——《大恐怖：斯大林三十年的清洗》（*The Great Terror: Stalin's Purge of the Thirties*），1973（c.1968），书中质疑了瑟斯顿的观点，即叶若夫时期并不是恐怖行动最疯狂的时期。参见罗伯特·康奎斯特的文章《何为恐怖？》，刊登在《斯拉夫评论》第2期（1986年夏季版），第235—237页。为了捍卫自己的观点，瑟斯顿在同一期杂志的第238—244页中刊登了一篇文章——《论书呆子式的狭隘主义，常识性观点及无用的证据：对罗伯特·康奎斯特先生的回复》（*On Desk-Bound Parochialism, Commonsense Perspectives, and Lousy Evidence: A Reply to Robert Conquest*），尖锐地反驳了康奎斯特的观点。参见阿奇·盖提，《“大清洗”的起源：1933—1938年苏联共产党的反思》（*Origins of the Great Purge: The Soviet Communist Party Reconsidered, 1933—1938*），1985。盖提将“大清洗”解释为一种现象，这种想象不是仅仅用斯大林的个人性格就可以解释的。

这一现象⁽⁶²⁾。在20世纪30年代中期至末期发行的多期《苏联建设》杂志中，他让极其复杂的主题看起来通俗易懂，并将它们安排得井井有条，其中有些主题涉及的历史范围非常广，例如“阿塞拜疆石油工业建立十五周年纪念日”“苏联格鲁吉亚共和国成立十五周年纪念日”“卡巴尔达—巴尔卡尔自治区”，以及“奥尔忠尼启泽领土（北高加索地区）上的人民”⁽⁶³⁾。

在20世纪30年代，《苏联建设》的政治目标从单一地介绍大型工业项目逐渐变成替苏联树立一种国家统一、人民安居乐业的国家形象。编辑重点关注那些加盟共和国和自治区的情况，以及如何展现政治的发展进程。此外，他们也投入了大量的精力来总结“十月革命”之后各个地区、加盟共和国与企业的发展状况。这可能是斯大林大型工业项目中的一部分，斯大林的目标是用这些项目来改写苏联的历史，但这些项目最终以《简要读本》（*Short Course*）的出版而宣告结束。《简要读本》是一部介绍苏联共产党党史的著作，出版于1939年⁽⁶⁴⁾。一些关于苏联的负面消息通过游客的叙述和新闻媒体的报道传到西方国家，杂志的外交作用就是通过反驳这些消息来维护苏联的形象——多元文化下的工业化天堂以及反法西斯统一战线的合法盟友。“对斯大林的个人崇拜”导致苏联历史的改写，以及艺术和文学领域中出现越来越多神化斯大林的描写，因此，斯大林在《苏联建设》中的核心地位变得

(62) 在1926年的文章《我们的著作》（*Our Book*）中，利西茨基将这本书描述成一种平衡个人与世界的手段。“通过阅读，我们的孩子早已经学会了一种崭新却虚假的语言，他们在成长过程中对世界、空间、形状以及色彩形成的看法，与我们不同，他们一定会再写一本《我们的著作》。如果在我们的著作中可以形成我们这个时代的抒情诗和史诗，那我们就心满意足了。”《我们的著作》，埃尔·利西茨基，《生活与信件》，第363页。

(63) 《苏联建设》，no.15（1935），“阿塞拜疆石油工业建立十五周年纪念日”；no.4，no.5（1936），“苏联格鲁吉亚共和国成立十五周年纪念日”；no.10（1936），“卡巴尔达—巴尔卡尔自治区”；no.3（1937），“奥尔忠尼启泽领土（北高加索地区）上的人民”。

(64) 罗伯特·塔克（Robert C. Tucker）探讨了斯大林曾试图用两种方法来改写马克思主义哲学和苏联的历史，目的是为了提升他自己的地位。《斯大林个人崇拜的崛起》（*The Rise of Stalin's Personality Cult*），第347—366页。

更加突出⁽⁶⁵⁾。

利西茨基一直希望为这本杂志能建立一种叙事风格，因为这本杂志在叙述历史和当代事件时变得日益仪式化。他十分关注如何用图片的大小、秩序和排版来传递政治信息，创造一种视觉上的仪式感。在西方的这种仪式感中，图片的大小、秩序和排版是基于形式主义的。由于表达了某种政治立场，这些图片变得非常有意义。利西茨基的叙事风格由早期来自先锋派的叙事风格转变为更加宏伟的叙事风格，我称之为“史诗性的叙事风格”。这种新风格的特点是历史范围广，能够结合大量的视觉信息，如普通照片、合成照片、素描画、水彩画、地图等。这种风格的标志是运用了一些视觉手法，例如象征性的纹饰、大字标题，以及其他一些能够让主题看起来更高贵、庄严的徽章等。这种风格的另一特点是视觉流，它能够很好地表现某个地区的多样性，以标志性的图像和事件作为象征⁽⁶⁶⁾。

利西茨基在《苏联建设》合作最多的人是摄影师马克斯·阿尔珀特。从第一个在第聂伯河大坝与水电站的项目开始，他就和这位摄影师保持着密切的合作，之后又合作了许多期杂志。由于格鲁吉亚是斯大林的诞生地，“苏联格鲁吉亚共和国成立十五周年纪念日”的主题受到特别关注，因此利西茨基和阿尔珀特两人共同策划了这一期。阿尔珀特拍摄了大量的照片，并将照片与档案合在一起；利西茨基负责制作合成照片与排版⁽⁶⁷⁾。

(65) 如果想了解斯大林是如何巩固自己的地位，请参见格雷姆·吉尔 (Grame Gill) 的文章《政治神化和斯大林的党内夺权之路》(*Political Myth and Stalin's Quest for Authority in the Party*)，出自《地位、权力、苏联政策》(*Authority, Power, and Policy in the USSR*)，第98—117页。

(66) 阿兰·博伊斯在他的评论文章中曾指出，利西茨基先锋派时期的作品和斯大林时期的项目，存在不一致性的问题。参见《埃尔·利西茨基：激进的两面派》(*El Lissitzky: Radical Reversibility*)，《美国艺术》第4期(1988年4月)，第161—181页。博伊斯发现了三个不同的利西茨基，其中第三个是典型的斯大林主义者。他认为，在利西茨基是一位斯大林主义者的这段时期，利西茨基“曾试图将艺术变成一种工具，也就是说，变成一种非批判性的人为产物，为特权阶层服务”。博伊斯不懂得欣赏利西茨基在创造新型叙事风格方面的能力，这是因为他认为评判利西茨基作品的质量应该根据艺术的创造性而非非艺术的设计，同时艺术作品的质量也应该由其服务的政治目的来决定。

(67) 利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第98页。



图 5.18

《苏联建设》封面，1936年第4—5期，利西茨基。

这一期杂志代表了利西茨基成熟的史诗性叙事风格。封面是红色和棕色相间，利西茨基将格鲁吉亚共和国的徽章叠印在苏联横幅的特写照片上。为了向列宁致敬，一枚印有列宁头像的小勋章被设计在徽章中。拍摄勋章时特意选了一个能够放大图片尺寸的角度（图 5.18）。但列宁的照片被徽章的光辉掩盖了，因为徽章代表了斯大林。在封面内页，利西茨基再一次印了徽章，为这一期杂志建立起一种视觉识别。这一期杂志采用了建筑式的结构，用四种颜色印刷，这是该杂志首次四色印刷平面艺术作品。书封有两个勒口，一个勒口上是一封斯大林和莫洛托夫写给格鲁吉亚共和国高级官员的信，印刷语言为外文；另一个勒口上是这封信用格鲁吉亚语印刷的版本。左栏上面是一行红色的标题，前边印有列宁勋章。在格鲁吉亚语版本的上方是褐色的标题，印有罗马数字“15”和几个格鲁吉亚语字母，象征着共和国十五周年纪念日。

这两个勒口可以像剧院窗帘一样开合，这样做是为了呈现一张巨大的合成照片，



图 5.19

“格鲁吉亚青年”，《苏联建设》，1936年第4—5期，利西茨基。

年轻的斯大林被叠印在一张愤怒的游行人群照片上，很有可能是起义反抗沙皇（图 5.19）。从格鲁吉亚共和国的徽章、斯大林和莫洛托夫的信件到表现格鲁吉亚青年的照片，叙事风格不断发生变化。青年人对斯大林的回信更加凸显了叙事风格的变化：

亲爱的斯大林同志！在苏联格鲁吉亚共和国成立十五周年纪念日这个属于格鲁吉亚人民的节日里，我们怀着无比激动的心情、无尽的爱意，向您致以最诚挚的祝福。您是伟大的领袖、智慧的导师、全世界劳动者的朋友^{〔68〕}。

在这段激动人心的文字后面是一系列的图片，这些图片讲述了格鲁吉亚的历

〔68〕 《苏联建设》，第4—5期（1936）。

史，另外配以斯大林出生地的图片，顶端附有表现青年斯大林英勇事迹的图片以及对格鲁吉亚现状的图片描述。为了容纳大量的视觉信息，利西茨基采用建筑式的结构来设计每张跨版照片，用栏、梁以及其他的建筑装饰作为图片的框架和边框，色调采用深褐色或绿色。在读者的通过大量的图片了解格鲁吉亚过去十五年的历史之后，利西茨基用一张合成照片表现了开幕式的场景，这张照片包含两个三角勒口，勒口必须打开才能看见全版（图 5.20a）。在每个勒口上，他都放置了一张年轻的标兵吹喇叭的照片，以此向读者表明这些人已经完全接受了共产主义的洗礼。还有一张照片是将许多格鲁吉亚运动员的照片与游行人群照片进行合成（图 5.20b）。在合成照片的下方有一段说明文字，文字的最后的一句话是：

格鲁吉亚的土地在歌唱，磨坊和工厂在欢呼：“为了全世界人民的幸福，愿伟大的领袖，人民的朋友千秋万代。”⁽⁶⁹⁾

人们推测，如此浮夸的表述可能是由编辑部策划的，目的是讨好斯大林⁽⁷⁰⁾。在格鲁吉亚专题的这一期，利西茨基清晰表达了史诗性叙事风格的语言特色。这种叙事风格不仅迎合了斯大林希望全国人民都产生这种仪式性反应的要求，事实上也将这种反应灌输给了国外的读者。

利西茨基关于《斯大林宪法》专题的相册特刊，在 1937 年末刊出，总篇幅相当于以往的四期杂志，这也是他为《苏联建设》做的规模最大的项目⁽⁷¹⁾。这期相册特刊反映出他的史诗性叙事风格进入了鼎盛时期。相册将档案资料与纪实图片、绘画、

(69) 《苏联建设》，第 4—5 期（1936）。

(70) 索菲·利西茨基-库波斯指出，格鲁吉亚专题这一期在经过精心设计后，交给了苏共政治局中央委员会审查，利西茨基也因此获得了许多奖项。参见利西茨基-库波斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第 98 页。

(71) 《苏联建设》，第 9—12 期（1937），《斯大林宪法》。



图 5.20a (合上勒口) 和图 5.20b (打开勒口)

“前赴后继”，《苏联建设》，1936年第4—5期，利西茨基。





图 5.21

“工人和集体农场女孩”，《苏联建设》，1937
年第 9—12 期，利西茨基夫妇。

图表结合起来。在做这一期时，利西茨基病得相当严重，索菲说当时她主要负责收集材料，四处奔波，因为这些工作对于重病中的利西茨基来说是无法完成的⁽⁷²⁾。

相册封面用代表苏联所有加盟共和国的泥质徽章来表现国家统一的主题。至于标题页的介绍图片（图 5.21），利西茨基在一个地球仪上放了维拉·穆希娜雕像与“工人和集体农场女孩”（*Worker and Collective Farm Girl*）纪念碑的图像，并在地

(72) 利西茨基—库伯斯，《埃尔·利西茨基：生平、书信与文本》，第 100 页。大约从 1934 年开始，利西茨基开始频繁生病，因此必须极大地依靠别人的帮助，尤其是他的妻子，经常为他收集材料，处理项目中的各种细节。

球仪上用红色勾画出苏联地图的形状。一面苏联红旗插在北极的中心⁽⁷³⁾，地球仪上红旗和雕像的位置表现出一种胜利国家的感觉，而雕像背后的天空——这一经常出现在各种合成照片中的背景，也预示着苏联未来的无限可能。折页上的合成照片确定了这一期杂志的语言风格。这期相册特刊的主要目的是歌颂在苏联生活的优越性，这种优越性在新宪法中得到淋漓尽致的体现。

在介绍图片之后，是一个专门比较沙皇专制主义的罪恶和科学社会主义的美好的系列。紧接着该系列，是一篇横贯两版、庆祝内战时布尔什维克主义胜利的文章。这些页面可以做成一张大型的四页纸大小的海报，海报介绍了《斯大林宪法》的第一条“苏维埃社会主义共和国联盟是一个由工人和农民组成的社会主义国家”，并且把斯大林的图片与农民、工人的图片结合在一起。这张海报让读者提前了解到下一页的内容，即一些关于宪法通过大会的照片，照片的侧面用热情洋溢的笔触叙述了斯大林如何将《宪法》提交给苏联第八次全国代表大会。斯大林向会议厅的代表以及全国各地正在收听广播的民众发表讲话，声称苏联的宪法是人类历史上最公正、最高明、最人性化的宪法⁽⁷⁴⁾。随后的几页，利西茨基通过小地图、图片、数据等呈现了一些关于国家资源的统计资料。在这些统计资料的上方，是矿场、森林、工厂、农田、铁路、河道的照片，侧面是整版的苏联工人照片。他将这些照片置于图表之上，为了强调苏联取得的成就。值得一提的是，工人的照片强化了《苏联建设》一直提倡的一种意识形态，即苏联是由英勇的劳动人民建立的，劳动人民为这个国家的建设付出了一切。

这期相册特刊的目的是通过展示宪法来歌颂苏联的优越性，同时用具体数据来

(73) “工人和集体农场女孩”纪念碑最初位于1937年巴黎世界博览会苏联馆（鲍里斯·伊凡建造）的顶部。它象征着一种前进的运动，与德国馆（阿尔伯特·斯佩尔建造）上方的巨鹰正面对。维拉·穆希娜的巨型不锈钢雕像也成为苏联的象征，1936年宪法将苏联定义为“工人和农民的国家”，尤其体现在《苏联建设》中的《斯大林宪法》那一期。

(74) 《苏联建设》，第9—12期（1937）。

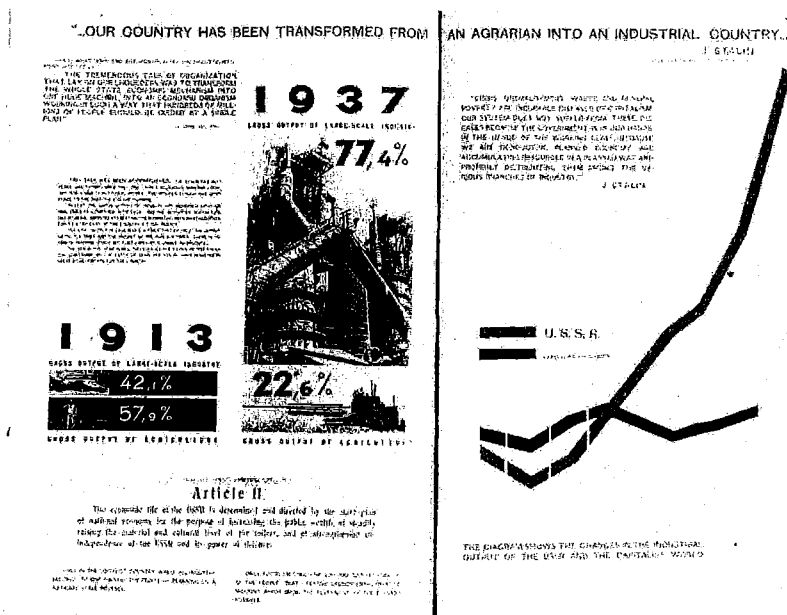


图 5.22

“我们的国家已经从落后的农业国转变成先进的工业国”，《苏联建设》，1937年第9—12期，利西茨基夫妇。

证明苏联取得的成就。利西茨基意识到这两个目的，并为每个目的配备了合适的图表。例如，他设计了一张横贯两版的页面，内容包括展现苏联从农业生产转变成工业生产的图表，以及一张整版的图表，用方块来比较苏联的工业生产和西方资本主义的工业生产（图 5.22）。他将自己的情感融入了这张图表，例如用红色代表苏联，黑色代表资本主义国家，除了展示两者数据的变化趋势外，还使用较粗的红色线条展现苏联的独特性（红线大幅向上增长；黑线只发生些微的变化）。这些图表中的照片也和其他照片一样，用纯灰色（并非用表现情感的深褐色或蓝色）打印出来。但实际页面上的照片仍然是表现情感的，这些照片歌颂了苏联人民，被合成一张照片，照片周围是由树叶和浆果构成的丝带花环，很明显地体现出史诗级叙事风格（图 5.23）。利西茨基在下一版块介绍了苏联的十一个加盟共和国，他建立了一种统一的



图 5.23

“宪法第 12 条”，《苏联建设》，1937 年第 9—12 期，利西茨基夫妇。

格式，能够将理性手法和感性手法结合起来。每版的左页是一张倾斜的彩色照片，背景是苏联的徽章和一些民间物品，例如编织的地毯；每版的右页是一张印有苏联地图的合成照片，地图周围布满了苏联人民的笑脸。翻过这一页，读者将看到一张两页大小的合成照片，照片关于一个地区，旁边有配文描述该地区取得的成就。

照片的顺序和大小在杂志的排版中也有一定的重要性。例如，利西茨基曾表示，鉴于俄罗斯共和国在苏联的优势地位，排版时应将俄罗斯的照片放在共和国照片的首位，并且将俄罗斯的照片另外制作成一张两页大小的合成照片。在展示完十一个加盟共和国之后，他放置了一张大型的合成照，照片中的斯大林正在介绍宪法。左边的侧面是红色方块，上面写着部分斯大林的演讲内容。斯大林说：



图 5.24

“宪法第 126 条”，《苏联建设》，1937 年第 9—12 期，索菲·利西茨基。

对于苏联的人民来说，宪法是极其重要的，因为它很好地总结了苏联人民过去的奋斗和取得的胜利，苏联人民始终冲在解放全人类的最前线⁽⁷⁵⁾。

这张照片和这条引言组成了之前的版块，内容涉及苏联的所有国民，也阐释了斯大林的观点。叙述的末尾是横跨两页的两个版面，试图阐释苏联共产党和军方的政治权力⁽⁷⁶⁾。其中，第一个版面叙述了宪法第 126 条，声称共产党是“劳动人

(75) 《苏联建设》，第 9—12 期（1937）。

(76) 唐纳德·屈莱果（Donald Treadgold）指出，共产党内部的权力高度集中，应将《斯大林宪法》与西方资产阶级的民主宪法严格地区分开来，尽管《斯大林宪法》与西方的宪法有相似之处。他进一步强调，苏联人民的自由只是服务于那些希望强化苏联体制的人，而非那些希望削弱苏联体制的人。参见屈莱果，《二十世纪的俄罗斯》（*Twentieth Century Russia*），第 6 版，第 263—266 页。

民的先锋队，致力于发展和完善社会主义制度”，该版面还包括一些中等大小的高级党员照片，以及一张位于中心的大尺寸的斯大林照片（图 5.24）。照片上方有两个版块，包括群众微笑的合成照片。斯大林头部的后方是一块红色横幅，上面有一条引言：

如果我们布尔什维克党人不能赢得成百上千万党外工人和农民的信任，我们不可能取得今天的成就^{〔77〕}。

在这张精心设计的合成照片中，斯大林的照片由于其中心位置和较大的尺寸，占据了大部分的篇幅。与之相对应的是，苏联少数民族群众的脸部像背景群众一样，只能在剪接画中看到，而且还是密密麻麻地挤在一起。

这期相册特刊的末尾表现了这样一种主题，即苏联的孩子和青年人会带着这个国家的优点迈向未来，而这些优点体现在宪法中。为了描绘这个主题，利西茨基制作了一张深褐色的合成照片，照片中年轻的母亲将自己的孩子放在肩上，运动员们举着横幅游行，孩子们手捧着鲜花，他们都围绕着国家的徽章，徽章上方是一行字：“《斯大林宪法》让苏联人民更幸福。”（图 5.25）他将封面的泥质徽章照片放在这张合成照片的中心，目的是为了重现国家统一和谐的主题。也只有此时此刻，读者才能够看见这个国家的伟大、公正之处，正如徽章所代表的那样。叙述的末尾描绘了人民的无比幸福和对国家的赞美。

由于这期相册特刊是在“大清洗运动”最盛时出版的，目的是为了转移民众的注意力，因此它引起了许多争论。它设计精良，被视为斯大林时期最优秀的图像工程之一；而由于叙事主题的改变——从慷慨激昂地表现斯大林变为理性地呈现工业数据，利西茨基的排版设计也随之发生变化。

〔77〕 《苏联建设》，第 9—12 期（1937）。



"TODAY, WHEN THE TURBID WAVE OF FASCISM IS ESPYING THE SOCIALIST GOVERNMENT OF THE WORKING CLASS AND BEING DRIVEN TO DEFEAT BY THE STRUGGLES OF THE BEST PEOPLE IN THE CIVILIZED WORLD, THE NEW CONSTITUTION OF THE USSR PRESENTS AN INDICATOR ALREADY PAID IN BLOOD BY OUR PEOPLE IN THE DEMOCRACY OF THE 'NINETEEN-TIES'. THE NEW CONSTITUTION OF THE USSR WILL SERVE AS MOST ASSISTANCE AND AID SUPPORT TO ALL THOSE WHO ARE TODAY FIGHTING FASCIST BARBARISM.

— STALIN

图 5.25

“《斯大林宪法》让苏联人民更幸福”，《苏联建设》，1937年第9—12期，利西茨基夫妇。

我们只能猜测这一期相册特刊也许与利西茨基自己的政治观点存在某种关系。由于编辑部的主力成员被调走以及新成员的加入，《苏联建设》的报头从1936年开始发生变化。作为这家杂志的长期合作者，利西茨基很有可能早就发现了这些变化，并明白这可能与“大清洗运动”有关⁽⁷⁸⁾。如果利西茨基没有参与这么多的国家项目——他不仅参与了《苏联建设》的项目，而且写了许多的专著，规划了苏联农业展览会的主展馆，还为1939年纽约世界博览会的苏联馆设计了餐厅——他可能会非常危险。

6

除了罗德琴科之外，利西茨基积极迎合苏联政权的宣传需要，并且发明了一种专门用于捕捉人像的叙事风格。通过注意史诗性叙事的情感细微差别，以及色彩、比例、排版、印刷的区别，利西茨基成为《苏联建设》最成功的设计师。在一期关于远东地区的特刊中，利西茨基在妻子的帮助下，将许多关于国家元素的史诗性描述、国家象征的仪式性描述，以及对斯大林的歌颂等，都置于次要的地方，着重描述该地区的针叶树林地带或林地如何变成工业生产地和农业用地。他将国防作为重点主题来介绍，这一期特刊的出版正值苏联在海外积极组织反法西斯人民阵线。马歇尔·布吕歇尔统领的军队驻扎在该地区，因此必须要注意描述军队的防御实力。

在这个项目之后，利西茨基专门设计了一期关于乌克兰西部和白俄罗斯西部的主题，其目的与远东那一期完全相反⁽⁷⁹⁾，并非是为了宣传苏联的国防实力。利西

(78) 在“大清洗运动”中惨遭杀害的先锋派艺术家和评论家包括：尼古拉·邱石克(Nikolai Chuzhak)、阿列克谢·甘、鲍里斯·库什涅尔、古斯塔夫·克鲁特西斯(Gustav Klutsis)，以及弗谢沃洛德·梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold)。

(79) 《苏联建设》，第2—3期(1940)，“乌克兰西部和白俄罗斯西部”。

茨基写了一篇文章来表现波兰人是如何欢迎俄罗斯人的。该文章将波兰统治下的领土描述成贫穷和压迫之地，然后用大量图片展示苏联进攻波兰后，当地人的生活水平提高了。这一期的末尾引用了当时负责外交事务的莫洛托夫的一句话，他曾说，此次进攻是苏联近年来最成功的外交政策之一。

我们应将这视为苏联最光荣的成就之一，我们坚定地支持和平的外交政策和无产阶级的国际化运动，我们应该为此感到自豪⁽⁸⁰⁾。

在这一期杂志中，对进攻的描述和现实之间存在着巨大的矛盾。封面表现得最为明显，将照片和绘画合成一张图片，图片中的乌克兰或白俄罗斯的农民拥抱亲吻了红军，因为红军会将他们从波兰的压迫中解放出来（图 5.26）。

与利西茨基不同，罗德琴科和斯蒂潘诺娃在他们之后设计的每期杂志中，很少会去推动史诗性叙事风格的发展，除了 1940 年为了纪念诗人弗拉基米尔·马雅可夫斯基去世十周年所做的那一期。他们也采取了史诗性叙事的方式来证明这位诗人是斯大林的坚定支持者，他们作品的视觉趣味性也始终保持在中等的水平⁽⁸¹⁾。此外，他们通常不得不处理那些强加给他们的资料，例如集体农庄妇女的印花装饰会占据基辅那一期封面内页的整版（图 5.27），或者是用织物纹样环绕着一张斯大林的肖像。在他们设计的关于最高苏维埃选举的那一期，他们把这次事件，尤其是斯大林的选举表现为人民的自由选择。自我标榜的自由选举和政党控制结果的选举之间的差异，由于一些带着玫瑰纹饰的照片而变得更加明显，这些玫瑰纹饰装饰着版面，尤其是一张斯大林眺望远方的照片，旁边配有诗人维克托·古谢夫（图 5.28）写给斯大林的热情洋溢的赞歌。赞歌的最后一句话是：

〈80〉 《苏联建设》，第 2—3 期（1940），“乌克兰西部和白俄罗斯西部”。

〈81〉 《苏联建设》，第 7 期（1940），“弗拉基米尔·马雅可夫斯基”。



图 5.26

《苏联建设》封面，1940年第2—3期，利西茨基。



图 5.27

《苏联建设》，1938年第11—12期，罗德琴科、斯蒂潘诺娃。

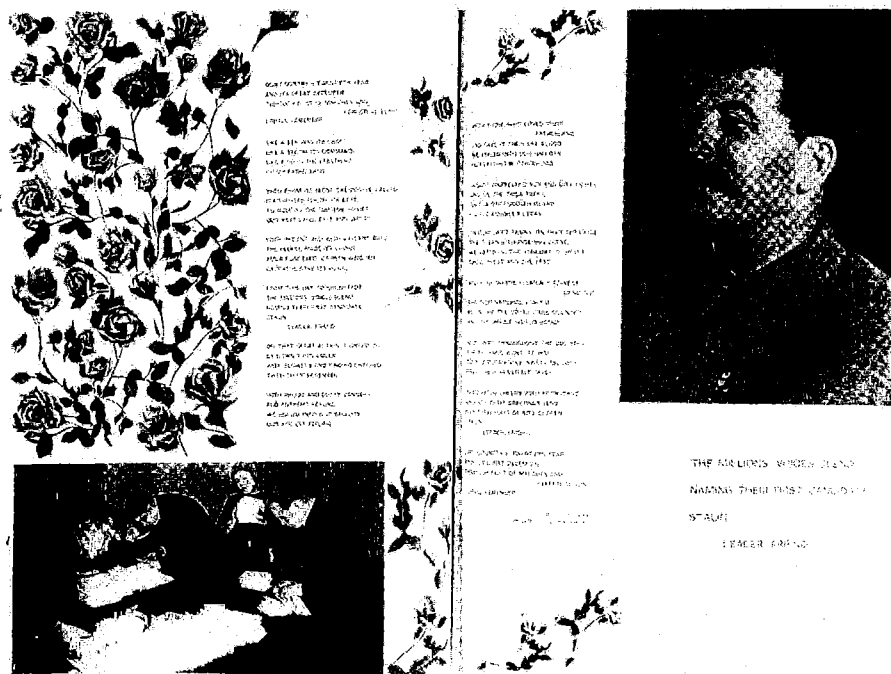


图 5.28

“我们国家成立二十周年了”，《苏联建设》，1938年第4期，罗德琴科、斯蒂潘诺娃。

成百上千万种声音汇集在一起，共同任命第一候选人斯大林为我们的领袖和朋友⁽⁸²⁾。

斯大林也是马雅可夫斯基那一期的核心人物，这对罗德琴科、斯蒂潘诺娃以及撰稿人之一的维克托·佩尔佐夫来说，有利也有弊。维克托·佩尔佐夫随后出版了一本三卷的自传⁽⁸³⁾。重要的是，马雅可夫斯基被塑造成一位忠于国家的爱国人

(82) 《苏联建设》，第4期，(1938)。

(83) 佩尔佐夫是一位文学评论家，但他也发表一些关于艺术的文章，是苏联早期建设时期为数不多的几位评论家之一，提倡艺术和工业必须分离。在20世纪20年代，他在乌克兰的启蒙人民委员部以及中央劳动研究所担任职务，并致力于无产阶级文化运动的发展。

士。这与他的实际情况不符。尽管这位诗人一直致力于布尔什维克的事业，但他也非常重视艺术的独立性。在 20 世纪 20 年代末，无产阶级作家群集体攻击先锋派，这让马雅可夫斯基非常惶恐，这件事也许导致了他在 1930 年自杀。

《苏联建设》高度赞扬了马雅可夫斯基，将其视为苏联诗歌的驻外大使，称其通过一些宣传口号来提高政府的公信力，致力于日常宣传，是红军的灵感之源，也是苏联年轻人的榜样。这是我们第一次看到他出现在莫斯科公众的视野中（图 5.29），旁边配有说明文字：

当你读到这句话时，你一定会羡慕我。我是社会主义国家苏联的公民^{〔84〕}。

这张照片的原件是罗德琴科在 1924 年为马雅可夫斯基制作的（第四章，图 4.3），但这页的照片已经过大量修改^{〔85〕}——马雅可夫斯基双腿展开，站立着欣赏纽约全景，手上拿着一本特大号的护照，而原照片中他手里握着一沓钞票。

这一期杂志的传播效果最震撼的莫过于马雅可夫斯基博物馆。罗德琴科和斯蒂潘诺娃制作了一张马雅可夫斯基的脸部特写插图，由罗德琴科于 1924 年拍摄，与之相对的背面配有一张钢笔的照片（图 5.30）。在这个项目中，设计者建构了一种视觉的反差，将马雅可夫斯基作为作家的的人设与效忠国家的形象各自凸显出来。罗德琴科和马雅可夫斯基都为新文化而努力奋斗，罗德琴科通过呈现马雅可夫斯基独立和抗争的特质，有力地传递了这种奋斗的力量。这一设计掩饰了将诗人定义成一位艺术家的单调主题，即定义了他的艺术是服务于国家的政治目的。多少有些讽刺的是，罗德琴科不得不在这期杂志中对他和马雅可夫斯基的私人友谊保持沉默。事实上，编辑使用了一系列罗德琴科拍摄的照片和他的版式设计，却没有提到他的名

〔84〕 《苏联建设》，第 7 期，（1940）。

〔85〕 这期杂志中其他罗德琴科制作的马雅可夫斯基照片也是 1924 年后的作品，但并没有做任何修改。

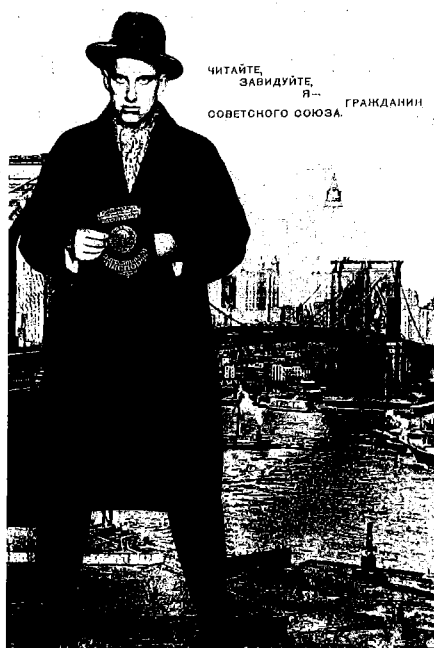


图 5.29

“当你读到这句话时，你一定会羡慕我”，《苏联建设》，1940年第7期，罗德琴科、斯蒂潘诺娃。



图 5.30

《苏联建设》，1940年第7期，罗德琴科、斯蒂潘诺娃。

字。罗德琴科和斯蒂潘诺娃创造了一种视觉潜台词来描述马雅可夫斯基的性格特点，他们不能陈述任何马雅可夫斯基与其诗歌之间的联系，因为那有可能凸显他作为一位先锋派艺术家的形象，干扰编辑所要传递出的马雅可夫斯基的形象。对罗德琴科来说，这一期既成功又失败，成功是因为他甚至不惜用一张修饰过的图像帮助马雅可夫斯基确立在苏联文坛的地位，失败则是因为他必须在历史中抹去与马雅可夫斯基私交甚好的过往。

7

在1941年的年中，《苏联建设》停止出版。十二年来，这本杂志用图片记录了苏联生活的方方面面。它表达了苏联社会存在的一种普遍观念，即苏联人希望国外的游客或支持者能够一直相信苏联是正在建设中的天堂。编辑们不断扩大主题的范围，从只关注工农业项目到宣传一整套的生活方式——这套生活方式的普及完全是因为斯大林。苏联人民被描述成能够在工厂和农场从事艰难任务的一群人，他们在成为社会制度试验品的过程中，总是保持着巨大的喜悦。这种社会制度的试验是其他各国人民不敢想象、也没有能力去进行的。对斯大林和苏联政权来说，人民的幸福感与五年计划所带来物质成就紧密联系在一起。个人的目标如果不符合五年计划的要求，就会被认为是破坏者或绊脚石，将会承担严重的后果。

我们对利西茨基、索菲、罗德琴科和斯蒂潘诺娃等人如何看待他们自己在《苏联建设》中的作品以及他们在斯大林时期所处的社会地位，知之甚少。利西茨基和罗德琴科与这个国家有一种复杂的联系，他们在对西方价值观极度失望之后，希望在一种崭新的苏联文化中寻找成就感。利西茨基表示，他愿意从事任何分配给他的任务，因此他成为苏联20世纪30年代出版和展览界学识最渊博的设计师；而罗德琴科不像利西茨基那样积极参与国家项目。利西茨基在20世纪30年代对图片和展

览设计的准则做出了定义；而罗德琴科却因为创作环境、照片主题等，逐渐被边缘化，但他在 20 世纪 20 年代的作品却深刻地影响了那些在斯大林时期功成名就的摄影师。

《苏联建设》的主要功能是歌颂苏联政权所取得的成就，从而赢得国外的支持者，但杂志中的内容和现实情况之间存在差异。由于每期杂志的差异程度各不相同，所以我们不能单一或者简单地确定利西茨基和罗德琴科与这本杂志之间的关系。相反，我们应该关注这种关系的复杂性，特别是从他们当时所处的境况加以理解。通过观察利西茨基和罗德琴科为《苏联建设》做过的各种各样的项目，我们既能看到成就感，也能感受到理想的破灭。成就感是因为他们做过的许多项目对苏联经济的发展产生了巨大的作用，也强化了苏联的国际地位，如第聂伯河水电站和大坝的建设，北极开发，苏联伞兵取得的成就，煤、黄金等自然资源的开采，国防实力的增强等；理想破灭则是因为 20 世纪 30 年代末，宣扬宪法的成就已经成为整个国家的宣传中心，其他的行为因此被掩盖了。利西茨基和罗德琴科陷入一种矛盾，他们纠结于国家的发展和残酷的政治之间的相互作用，《苏联建设》也同样陷入这样一种矛盾。

随着周围朋友和同事的消失，利西茨基和罗德琴科感受到“大清洗运动”可能带来的痛苦和恐惧。不同于其他在大革命刚刚结束就离开这个国家的艺术家，他们致力于苏联的建设，由衷希望国家的五年计划能够取得圆满成功。但他们逐渐意识到，作为艺术家，他们一直在从事的事情与现实情况并不相符，这令他们感到非常伤心。利西茨基在参与最后一个项目时，确实发生了一些积极的变化，他们为苏联卫国战争制作了三张海报，最后只有一张“生产更多的坦克”被打印出来。1941 年 12 月 21 日，利西茨基因病去世。罗德琴科比利西茨基多活了十五年，直至 1956 年 12 月 3 日才去世；1940 年左右，他的工作兴趣从图片设计和摄影转移到绘画方面，晚年并没有创作出重要的作品。

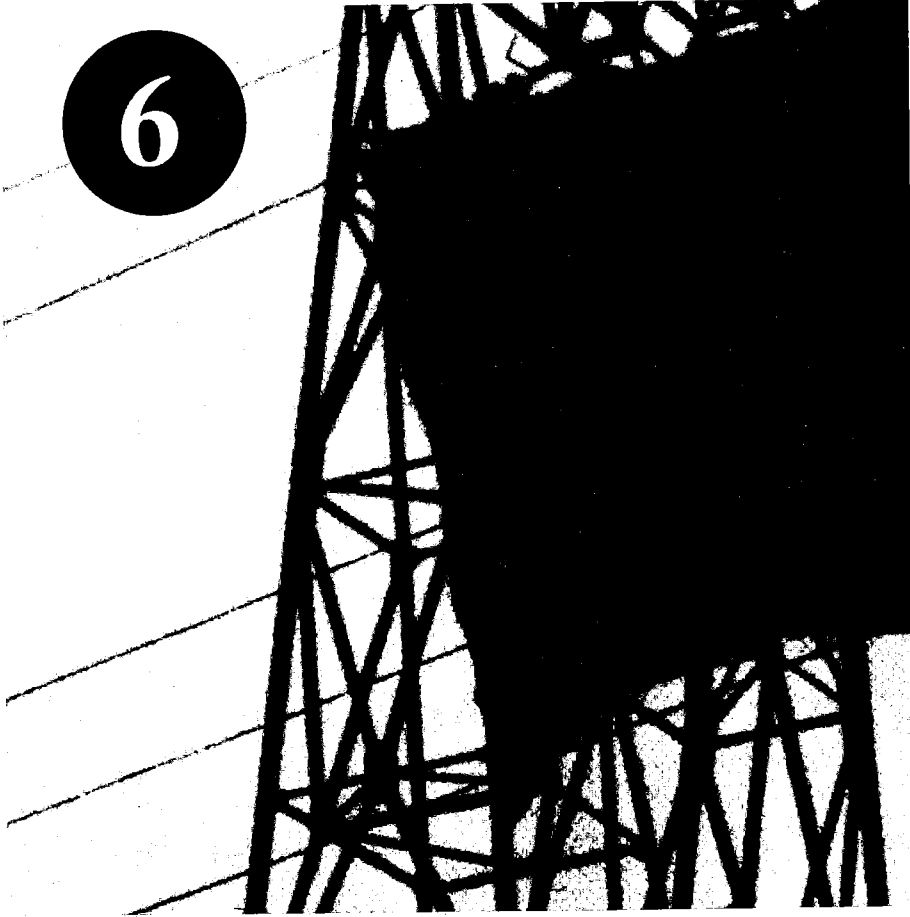
有人遗憾于苏联的经济社会建设未能成为一种切实可行的范例，而这种社会

组织形式本可以帮助利西茨基、罗德琴科和其他先锋派艺术家实现了他们的理想和抱负。不难想象，他们对于斯大林政权的矛盾心理，他们也注意到自己的艺术表现与日常生活之间的差异越来越大。由于面临迫在眉睫的危险，利西茨基和罗德琴科的奋斗目标由乌托邦变成了求生存，他们最终的结局更多地被认为是一种理想的破灭，而并非人生的悲剧。

第六章 为商业而设计还是为生活而设计？

莫霍利 - 纳吉，1937—1946

6



如果芝加哥新包豪斯能在不调整和改变自身的教育精神的情况下，主动适应美国的独特需求和社会状况，那么，它将会是一个极大的成功。否则，它只能算是另一种锦上添花的勇敢尝试罢了，就好像在黑暗的地方制造了些许的光明，在只有利益的地方创造了些许的美感。

E. M. 本森 (E. M. Benson), 1938⁽¹⁾

空想家可能非常渴望乌托邦，但是，只有那些时刻根据切实的现实体验对自己的主体价值进行不断调整的人，才能最终实现乌托邦。

沃尔特·多温·提格 (Walter Dorwin Teague), 1940⁽²⁾

教育者的职责在于揭示构成社会的各种力量，以便具备知识的个体能够形成自己的观点，并就自我在这个世界之中的位置做出明确的判断。

拉兹洛·莫霍利-纳吉，1947⁽³⁾

1

本书最后一章的背景设定在芝加哥，莫霍利-纳吉于1937年来到这里，随后指导创建了一所新的设计学院。彼时，利西茨基和罗德琴科不得不在苏联政权的规训之下进行艺术设计实践，这种政治体制变得越来越不利于他们的创作，甚至对他

(1) E.M. Benson, "Chicago Bauhaus", *American Magazine of Art* 31, no. 2 (February 1938): 83.

(2) Walter Dorwin Teague, *Design This Day: The Technique of Order in the Mechanical Age* (New York: Harcourt, Brace, 1940), 37—38.

(3) 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《运动中的视觉》(*Vision in Motion*)，Chicago: Paul Theobald, 1947，第354页。

们早期的先锋派立场与价值观带来了直接威胁，相对而言，莫霍利－纳吉不必时刻面对一个像斯大林那样既危险且无法捉摸的国家领袖。然而，他必须混迹在商人的圈子，与一群唯利是图的资本家为伍。通常而言，这些资本家的价值观根本无法与莫霍利－纳吉自己的价值观达成一致，他们希望作为设计教育者的莫霍利－纳吉能够回应和满足他们对于如何提升美国产品的设计与市场营销的关切。从欧洲到美国，莫霍利－纳吉对于乌托邦的渴望也经历了转变，这种转变在艺术视野和政治权宜之间营造了某种利西茨基和罗德琴科在苏联时面临的相似张力，虽然莫霍利－纳吉下的赌注肯定比不上他的苏联同仁。

1928年，莫霍利－纳吉与沃尔特·格罗皮乌斯、马塞尔·布劳耶以及赫伯特·拜耶等人一起，向包豪斯递交了辞呈，不再担任教学的工作。随后，莫霍利－纳吉去了柏林，在那里，他当上了一名自由设计师；1934年，他成为了荷兰一家印刷公司的顾问；1935年，移民伦敦。在伦敦的岁月，他再次成为了一名自由设计师和摄影师。直到1937年，他受艺术与产业协会（Association of Arts and Industries）之邀前往芝加哥，以包豪斯原型为基础，领导一所新的设计学校⁽⁴⁾——“新包豪斯”（the New Bauhaus），但这所美国设计学校在创建一年之后就宣告关闭，因为艺术与产业协会撤销了对它的资金支持。莫霍利－纳吉亲自创建的另外一所设计学校（the School of Design）一直存活到1944年，直到被重组和重新命名为“设计学院”（the Institute of Design）。⁽⁵⁾ 莫霍利－纳吉在维持学校生

(4) 有关莫霍利－纳吉从德国移民英国的具体情况，参见 Krisztina Passuth, 《莫霍利－纳吉》（*Moholy-Nagy*, London: Thames and Hudson, 1985），第61—65页。

(5) 研究这三所学校的代表性专著参见阿兰·芬德里的《芝加哥包豪斯：拉兹洛·莫霍利－纳吉的设计教育》（*Du Bauhaus a Chicago: Les années d'enseignement de Moholy-Nagy*），2卷本，巴黎第八大学1989年博士论文。也参见柏林包豪斯档案馆举办的一次综合性展览的目录《新包豪斯50年：包豪斯的芝加哥继任者》（*50 Jahre new bauhaus: Bauhausnachfolge in Chicago*），Berlin: Bauhaus Archiv and Argon Verlag, 1987，以及特里·苏瑞（Terry Suhre）编，《莫霍利－纳吉：一种关于芝加哥的新视觉》（*Moholy-Nagy: A New Vision for Chicago*），Springfield: University of Illinois Press, and Illinois State Museum, 1991。（转下页）

存方面所面临的政治和资金困难,构成了本章主题研究的背景,也就是说,他在欧洲全面的人文主义艺术与设计教育和美国资本家的实际期待之间进行了怎样的调和,毕竟,学校的生存发展有赖于美国资本家的支持。尽管商人或资本家的期待并不一致,但在这些期待的表面之下隐藏的是一种普遍的预期,即莫霍利-纳吉理应通过向他们灌输一种新的知识体系,以使设计专业的学生知晓如何提升美国中西部工业产品的质量和竞争优势。

由于莫霍利-纳吉认为,对于学生而言,教育首先应该是一种不断变化的经历和体验,所以他反对将职业训练作为他所创建的学校的首要目标,相反,他将人的发展视为教育的最终关切。这种观点使得他的教育事业引发了极大的争议。虽然“新包豪斯”“设计学校”和“设计学院”的诸多学生、教师都认为莫霍利-纳吉针对艺术和设计教育所采用的视野开阔的哲学方法,就个人而言,对于思想解放具有重大的启示作用,但他们却几乎没有人成为活跃的工业设计师。⁽⁶⁾事实上,莫霍利-纳吉对于工业的感觉是模棱两可的。他的遗著《运动中的视觉》,成书于1945年,但直到1947年去世才得以出版。在此书中,他谈及了“资本主义冷酷无情的竞争体系”⁽⁷⁾,并提醒世人注意“一种无序扩张的产业造成的危害,由于竞争和利润带来的盲目动力,这个产业将会不自觉导向一种世界范

(接上页) 汉斯·温格勒(Hans Wingler)的专著《包豪斯:魏玛、德绍、柏林、芝加哥》(*The Bauhaus: Weimar Dessau Berlin Chicago*, Cambridge, MA: MIT Press, 1969, 第577—611页)也专辟一章讲述这三所学校。利奥德·恩格尔布雷希特(Lloyd Engelbrecht)在《艺术与产业协会:芝加哥包豪斯运动的背景和起源》(*The Association of Arts and Industries: Background and Origins of the Bauhaus Movement in Chicago*, 芝加哥大学1973年博士论文,第273—322页)中详细描述了新包豪斯开办第一年的困难情形。至于新包豪斯和设计学校校园生活的第一手资料,参见理查德·科普(Richard Koppe)的《芝加哥新包豪斯》(*The New Bauhaus, Chicago*),载于《包豪斯与包豪斯人》(*Bauhaus and Bauhaus People*, rev. ed., ed. Eckhard Neumann), New York, Van Nostrand, 1993, 第258—266页;以及约翰·瓦莱(John E. Walley)的《芝加哥新包豪斯1938—1943的影响》(*The Influence of the New Bauhaus in Chicago 1938—1943*),载于《论文集:约翰·E.瓦莱1910—1974》(*Selected Papers: John E. Walley 1910—1974*, ed. Elinore Pawula, Chicago: Department of Art, University of Illinois at Chicago, 第74—87页)。

(6) 但是,大多数学生确实成为了设计教育者。

(7) 拉兹洛·莫霍利-纳吉,《运动中的视觉》,第340页。

围内的冲突”⁽⁸⁾。作为一种矫正的方法，他试着提出“有序的合作制经济”的可能性。⁽⁹⁾

莫霍利－纳吉经常谈到商业利润与社会需求的二分，并将功能性设计等同于社会主义。他在《运动中的视觉》中探讨19世纪设计的时候，注意到，“社会主义教义和反独裁主义共和政体趋势的崛起，为一种朝向真实的功能性设计运动提供了支持。这种运动在20世纪20年代、30年代达到了巅峰”⁽¹⁰⁾。贯穿《运动中的视觉》全书的社会主义理想主义的潜台词，呼应了莫霍利－纳吉在其之前著作中的相似陈述，并让人回想起了他在20世纪20年代早期与其同事，即匈牙利流亡者进行的左翼辩论，这在本书第二章已有论述。

尽管并不明确，但莫霍利－纳吉的政治价值观确实影响了他所创建的芝加哥设计学校的思想及课程规划。虽然莫霍利－纳吉和他在新包豪斯、设计学校以及设计学院的教员，鼓励学生创造能够满足社会需求的产品，但他们既不在研究方法层面训练学生，以便明确这些社会需求是什么，也不教授学生如何将新产品的开发与现有的生产体系关联起来。对于莫霍利－纳吉而言，设计意味着引领产业的方向，而不是盲目跟随。这是一个难以维持的立场，因为他严重依赖产业家的资金支持来维持学校的生存。为了获得更多财政资助，他开发了一系列特定项目，比如夜间课程，目的在于迎合商业群体的需求，但是，他极少将那些已经与实践产业成功建立专业联系的设计从业者纳入教师或客座讲师的队伍。

莫霍利－纳吉关于设计师应当引领产业潮流的观点，与他在1923年至1928年间执教的德国包豪斯倡导的理念不无一致。包豪斯的学生在学校的工作室学习开发产品雏形，然后将它们提交给生产商。从形式和材料而非产品类型或生产技术的角度而言，在学校完成的成功方案普遍具有新意。创新的重点集中于物体上，而传

(8) 拉兹洛·莫霍利－纳吉，《运动中的视觉》，第14页。

(9) 同上书，第22页。

(10) 同上书，第49页。

统上, 物体属于工艺或装饰艺术的范畴, 比如家具、灯光和瓷器。因此, 莫霍利-纳吉对于产业的态度受到了欧洲先锋派观点的重要影响, 这种观点认为, 设计师应该把控产品。在莫霍利-纳吉的设计哲学中, 他承认先锋派对自己的影响, 这有助于解释为什么美国顾问设计师以实际管理为方向的教育方法并没有吸引他的目光, 更是不能作为教育学生的模本, 尤其是因为, 相比美国的例子, 莫霍利-纳吉的包豪斯经历代表了一种极为不同的将设计与产业关联起来的方式。

但是, 在坚持这种立场的同时, 他忽略了两个重要的观点, 体现在设计顾问 (consultant) 的实践方面。首先, 设计师已经在许多产品的功能性设计以及视觉形式的变化方面取得了巨大进步; 其次, 他们的设计事业非常成功, 因为他们一直将美国工业生产的现状作为在设计质量提升与满足客户需求之间进行协商的出发点。⁽¹¹⁾ 最为知名的设计师, 比如沃尔特·多温·提格、诺曼·贝尔·格迪斯 (Norman Bel Geddes)、雷蒙德·罗维 (Raymond Loewy), 以及亨利·德雷夫斯 (Henry Dreyfuss), 成为了熟练的管理者, 他们创建了多学科且高效的设计团队, 由工业设计师、建筑师、工程师和艺术家组成。正是因为他们管理这些团队的能力, 使得他们能够向社会呈现各种各样的设计方案, 用雷蒙德·罗维的话说就是, “从唇膏到机车”, 无所不有。

莫霍利-纳吉关于设计师的乌托邦观点, 导致他忽视了设计顾问的实践所具有的多学科的重要因素, 而只是以基本的式样来评价他们的成就。这是不幸的, 因为这些设计顾问赖以开展范围广阔的设计活动的根本, 即学科的综合, 当然与莫霍利-纳吉所提倡的在艺术、技术和科学之间建立密切关联的主张, 不无一致。由

(11) 关于 20 世纪 30 年代的顾问设计师, 参见杰弗瑞·米克尔 (Jeffrey L. Meikle) 的专著《有限的 20 世纪: 1925—1939 年间的美国工业设计》(*Twentieth Century Limited: Industrial Design in America, 1925-1939*), Philadelphia: Temple University Press, 1979; 以及阿瑟·普洛斯 (Arthur J. Pulos) 的专著《美国设计伦理: 1940 年之前的产业设计史》(*American Design Ethic: A History of Industrial Design to 1940*), Cambridge, MA: MIT Press, 1983, 第 336—419 页。

于莫霍利－纳吉不熟悉美国产业及其市场哲学，因而难以完全把握这些设计顾问达到的成就，同时，也不赞成他们将市场视为产品的本质，所以，他提出了一种竞争的实践模式，其中，设计师在产品的概念层面更具实践的自主性。对于美国产业家而言，这种模式几乎没有接受的可能性。

因此，莫霍利－纳吉的芝加哥事业是一个极为复杂的故事。艺术与产业协会希望他教育学生，使他们明白设计在产业中的位置，而他也不断向那些为他的学校提供资助的人承诺这样的教育结果。但是，对于资本主义的价值观，他个人是矛盾的，因而并不支持那种尤为强调美国产业文化本质的设计教育形式。由于他对学校的运行和管理独立于一般的大学体制结构，这就为一种个人视野的设计教育应用留出了余地。但是，纳吉为此付出了巨大的代价，因为他负有满足商人要求的责任和义务，毕竟正是他们为学校的正常运行提供了资助。

20世纪20年代和30年代，在美国的教育家和实业家都在苦苦挣扎和纠结于如何训练设计师以便满足产业需要的时候，许多人认为，远在欧洲的包豪斯是一种能够满足这种条件的教育模式。当时，美国几乎对欧洲的包豪斯一无所知，因而逐渐营造了一种美好的神话，将包豪斯视为一场融合了艺术与商业的成功实验。由于希特勒执掌了德国的最高权力，这所学校于1933年正式关闭，这可能是一个重要因素，导致艺术与产业协会最终将其视为芝加哥新设计学校的原型或蓝本。美国人如此喜欢包豪斯，一方面是因为包豪斯作为神话的效应，另一方面则是缘于如下事实，即几乎美国本土的所有设计学校或设计机构都不能获得公众充分的认可，因而无法促使芝加哥的实业家或任何人相信，美国已经拥有了一些大有前途的设计规划，它们可以作为设计教育行业的指路标。

尽管在20世纪30年代早期，诸如卡内基技术学院（Carnegie Institute of Technology）和普拉特学院（Pratt Institute）等高等学府的设计系已经尝试开发了一些成功的课程，教育学生为了实业而设计，但是它们并不具备如包豪斯那般强势的文化形象，因此，它们没有得到足够的认可，也无法成为设计教育的潜在模式。在

当时的美国，包豪斯被认为是一所艺术家为产业创造新形式的学校，因而它极其符合一种文化现代性的观念。20世纪20年代末，这种观念开始在美国出现，它的核心是一种适用于大批量生产商品的机械美学。相比较于美国人，欧洲人更早面对和处理了这个问题，在1930年之前，欧洲的制造商已经向世人展示了一系列的现代产品，马塞尔·布劳耶或密斯·凡·德·罗的铬钢和皮革椅子就是经典的例子。

莫霍利-纳吉作为一名抽象艺术家和摄影师的显著成就，以及1923年至1928年之前他教授基础课程，并作为金属工作室的主任，这些与包豪斯的密切关联，使他成为欧洲现代运动的重要人物之一。因此，他对芝加哥新包豪斯、设计学校和设计学院的绝对领导力，确保了这些学府拥有一个有利的公众形象。虽然在这三所学校中，莫霍利-纳吉取得的设计教育成果非常丰硕，主要体现在摄影和平面设计方面，但它们在工业设计方面并没有开发重要的教育规划。莫霍利-纳吉关于设计及设计教育之未来的广泛宣言，引发了剧烈的讨论，这与其说是他作为一名设计教育者努力的结果，还不如说是因为他作为一名国际知名的前卫艺术家的名声。这一点也不令人惊讶，因为他的兴趣要广泛得多，而不仅仅限于单纯的设计专业。莫霍利-纳吉所关注的是人的全面发展，虽然他的课程定位及其目标提高了学生的艺术产出，但这种课程设置对产品设计教育的影响却并不那么有效。

顾问设计师的成功建立在他们对产业良机的直观回应，而不是依赖于一种先进的设计理论。因此，虽然他们取得的成就令人印象深刻，但莫霍利-纳吉并没有将他们视为学生应该效仿的模范。相反，他倡导一种社会性的视野，他认为美国的实业家还没有准备好达到这个目标。因此，他基于对人的信仰，建立了自己的教育哲学，以求带来变化，因为人们都是按照自己的方式来实践一种增强的观念和根深蒂固的社会意识。

2

当众多不同的群体正在尝试处理艺术与产业之间的关系的时候，作为一名设计教育者的莫霍利－纳吉在美国相当活跃。首先，这些群体包括了顾问设计师（consultant designer），正是他们规划设计了与制造商共事的程序和方法，以便改变许多工业产品的外表设计和功能设计。除了他们，还有教授机械艺术的教师，他们意图让传统的学校课程与现代社会产生更多的关联。此外，也有持进步论的艺术教育者，他们倡导在艺术和日常生活之间发生更为密切的联系，通过在低年级学校引入新的课程体系，鼓励更多个性化的表达以及艺术感性与实际任务的关联。⁽¹²⁾最后是评论家群体，他们倡导一种从手工制作到为机器而设计的巨大转变。对于所有这些群体而言，一种新的机器美学的发展才是核心的主题。

对于某些美国设计改革论者而言，作为一种设计教育模式的包豪斯具有非常重要的意义，因为它最为明确地表明了，手工训练如何能为那些不管是在形式方面还是在材料的使用方面都体现了现代因素的工业产品的设计奠定基础。在美国，包豪斯具有这样的名声，即它是一所生产了现代家具和灯具的学校，因此，它可以作为照亮前行道路的灯塔，引导其他想要学习如何为机器而设计的学校。

1922年，当艺术与产业协会在芝加哥成立的时候，包豪斯还未获得它作为一所现代设计学校的普遍认可。⁽¹³⁾ 鉴于当时美国设计教育的不发达状态，艺术与产

(12) 关于美国进步论艺术教育的探讨，参见拉尔夫·皮尔逊的专著《新的艺术教育》（*The New Art Education*），New York: Harper and Bros, 1941；弗雷德里克·罗根（Frederick M. Logan）的专著《美国学校的艺术发展》（*Growth of Art in American Schools*），New York: Harper and Bros, 1955，第152—200页；以及阿瑟·艾尔范德（Arthur D. Elfund）的专著《艺术教育的历史：视觉艺术教学的知识与社会潮流》（*A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*），New York: Teacher's College, Columbia University, 1990，第187—223页。

(13) 1919年，包豪斯诞生于德国魏玛，但直到1923年才举办了它的首次公开展览。在詹姆斯·哈尼（James P. Haney）撰写并发表在查尔斯·理查德斯（Charles R. Richards）编辑的《产业中的艺术》（*Art in Industry*, 1922）中的一篇题为《德国产业艺术教育》（*Industrial Art Education in Germany*）的论文中，他提到了魏玛的一所应用艺术学校，但并没有提及“包豪斯”这个名字。

业协会专注于将成立一所新的学校作为它的伟大目标的组成部分，以帮助中西部的产业实践，更好地利用设计来提高它们的国际竞争力，这就解释得通了。

成立之后不久，艺术与产业协会决定与芝加哥艺术学院合作，联合开办一所产业艺术学校，而不是创建自己的教育机构。但是，艺术学院成立之后，艺术与产业协会马上清醒了过来。1936年初，它向新闻出版机构宣布了一项创办一所独立学校的计划。⁽¹⁴⁾ 诺玛·斯塔勒 (Norma K. Stahle) 是艺术与产业协会的执行理事，她所拟定的有关新学校教育方案的公告表明了，她对于1933年正式关闭的包豪斯的课程体系有一定的了解。斯塔勒关于包豪斯的认识可能是通过展览、出版的文章，或者原始报告获得的。⁽¹⁵⁾ 正如斯塔勒女士所概述的那样，新学校的结构是传统装饰艺术课程、来自机械艺术运动的观念，以及包豪斯自身更具综合性的结构的混合体。正如她在公告中所述：

重点尤其要放在木工和金属系，因为它们涵盖了范围广泛的工业门类，包括家具、电子产品、灯光装置，以及五金器具，等等。其他系别将会包括室内建筑与装饰、印刷与广告，以及装订。纺织、陶器和玻璃系将在以后增加。⁽¹⁶⁾

(14) 恩格尔布雷希特，《产业与艺术协会》，第214页。作者全面记录了产业与设计协会和芝加哥艺术学院之间的那段漫长、复杂、最终徒然无果的关系。

(15) 恩格尔布雷希特认为这是不太可能的，即诺玛·斯塔勒在20世纪30年代之前就对包豪斯有了明确的概念。参见同上，第226页。但是，他引用了大量的讲座和展览，这些活动早在1924年便引起了芝加哥人的注意。当年访问包豪斯的阿方索·伊阿内里 (Alfonso Iannelli)，同产业与设计协会有着密切的关系，因而可能与斯塔勒女士分享了他对这所学校的看法。之前曾是包豪斯学生的赫尔穆特·冯·艾尔法 (Helmut Von Erffa)，1927年至1929年间住在芝加哥。1927年5月，他至少在一次由他教授的有关现代艺术的公开讲座中提到了包豪斯。1931年，包豪斯学生玛丽安·布兰德 (Marianne Brandt) 和威廉·华根菲尔德 (Wilhelm Wagenfeld) 制作的几个金属物件，以及岗塔·斯托尔策尔 (Gunta Stözl) 设计的纺织样品都参加了芝加哥艺术学院举办的第三届当代产业艺术国际博览会 (the Third International Exposition of Contemporary Industrial Art)，而同年，艺术俱乐部 (the Arts Club) 也主办了一个展览，这个展览包括了一些有关包豪斯的专著以及有关包豪斯建筑的摄影作品。参见恩格尔布雷希特的《产业与艺术协会》，第87页，第138—139页，第153—154页。

(16) 同上书，第225页。

艺术与产业协会的课程体系规划明显缺少对商业实践的关注，这种行为显得意味深长。虽然该协会的众多成员都是实业家，但他们对于设计教育的视野和看法并没有超出当时美国的设计学校正在进行的层面。相比较于这些学校，包豪斯似乎已经克服了手工技艺训练的局限。但是艺术与产业协会自愿接受一种欧洲的设计教育模式，这意味着忽视了那些正在提升产品销量的更为实际的美国成就。

尽管诺玛·斯塔勒知晓谢尔顿 (Sheldon) 与玛莎·切尼 (Martha Cheney) 于 1936 年合作出版的专著《艺术与机器》(*Art and the Machine*)，此书就“顾问设计师在他们与产业实践的合作中取得的成就”进行了详细叙述，但是，该书并没有说服斯塔勒或协会，在创建新的学校的过程中，向这些顾问设计师寻求帮助，确立他们的领导地位。相反，无论是协会本身，还是她自己，都对与产业相关的包豪斯实际取得的成就并不是非常熟悉，这就使得学校的成功大打折扣。

鉴于艺术与产业协会的目标是创建一套现代化的手工课程体系，因此，包豪斯的前任校长、刚刚开始在哈佛大学设计研究生院任教的沃尔特·格罗皮乌斯被委以领导新学校的重任，就变得可以理解了。虽然格罗皮乌斯婉拒了这份邀请，但他坚定地支持学校的定位，并强烈推荐莫霍利-纳吉来领导这所新的学校。格罗皮乌斯称赞了莫霍利-纳吉，认为他是一名综合性的艺术家，在产业与广告，以及电影、摄影和绘画艺术方面拥有广泛的经验。⁽¹⁷⁾

在格罗皮乌斯与诺玛·斯塔勒最早的交流中，我们可以看到格罗皮乌斯的文化认可如何鼓励莫霍利-纳吉更为广泛地定义他在芝加哥的任务，而不是简单满足协会关于提升中西部产业的国际竞争力的目标。因此，如下联想应该一点也不令人惊讶了，即莫霍利-纳吉最初关于课程体系的建议，只是部分表明了他想要创建一所成功的工业设计学校的野心。在斯塔勒女士邀请莫霍利-纳吉前来领导新学

(17) 1937年5月18日，沃尔特·格罗皮乌斯写给诺玛·斯塔勒的信件，载于汉斯·温格勒的《包豪斯：魏玛、德绍、柏林、芝加哥》，第192页。

校的信件中，她特别提出，新的学校将会“沿着欧洲最好的工业设计学校的路子来组织和建设，当然也要有专业实践”⁽¹⁸⁾。在妻子西比尔的建议之下，莫霍利－纳吉提议将新学校的名字取为“新包豪斯”，副标题为“美国设计学校”。⁽¹⁹⁾

艺术与产业协会选择莫霍利－纳吉作为新学校的校长，可能得到了切尼的支持，后者在《艺术与机器》中宣言，工业设计专业的学生应该接受艺术家的监督和指导，尤其是那些在抽象艺术方面具有扎实基础的人，因为抽象艺术是顾问设计师观念和灵感的来源。根据这种说法，莫霍利－纳吉似乎是领导新学校的理想选择，因为作为一名艺术家，他创造的艺术形式对美国的顾问设计师产生了深刻影响。⁽²⁰⁾

1937年7月中旬，莫霍利－纳吉从伦敦出发，借道纽约，最终抵达了芝加哥。9月23日，面对800位兴趣盎然的听众，他在尼克博克饭店（Knickerbocker Hotel）发表了他的首次演讲，就在新包豪斯开校之前不久。当时，他向听众中的实业家们许诺了一种关于研究和生产的宏伟计划：

在我们的工作室中，我们会提供关于综合纤维、时尚、颜色、纺织印刷、墙纸设计、壁画，使用清漆、天然漆、喷雾，以及装饰中色彩合成的研究可能性……我们将会设计舞台展示、橱窗和商店展示、博览会建筑，以及从预制板搭建的单层小屋到一座工厂的所有其他建筑结构，而且，我们也会在产品设计与雕塑课程中实验石头、玻璃、金属、木材、黏土，以及所有塑料等各种材料。⁽²¹⁾

(18) 1937年5月29日，诺玛·斯塔勒写给拉兹洛·莫霍利－纳吉的信件，引自西比尔·莫霍利－纳吉的《莫霍利－纳吉：总体性实验》（*Moholy-Nagy: Experiment in Totality*），2d ed, Cambridge, MA: MIT Press, 1969, c. 1950, 第139页。

(19) 同上书，第145页。

(20) 1936年，谢尔顿和玛莎·切尼宣称，顾问设计师“承认他们受惠于莫霍利－纳吉、凡·德·罗和利西茨基的作品，但莫霍利－纳吉他们在实业家那里却没能引起强烈的回应，这些实业家非常惧怕美学理论和工作室的交谈，可能也会在‘纯’艺术面前显得紧张不安”，参见谢尔顿和玛莎·切尼合著的《艺术与机器》，第38页。

(21) 拉兹洛·莫霍利－纳吉，引自西比尔·莫霍利－纳吉的《莫霍利－纳吉：总体性实验》，第150页。

在演讲中，莫霍利－纳吉明确指出，他并不想创建一所职业学校。他概述了一套包罗万象的课程体系，包括自然科学、人文科学和社会科学等课程，用以填补工作室的理论经验。为了协助和完善这套课程体系，他邀请了芝加哥大学的查尔斯·莫里斯（Charles Morris）和另外两位教授，作为学校的兼职授课者。⁽²²⁾ 莫里斯在统一科学运动中非常活跃，而且也受到了约翰·杜威（John Dewey）实用主义哲学的强烈影响。通过邀请芝加哥大学教授加入教师队伍，莫霍利－纳吉试图重新定义当时普遍流行的观念，即设计价值的实现必须通过视觉感官的媒介，而与人们对于包括科学和技术在内的当代文化的广义理解完全没有关系。正如莫里斯在一篇写于1937年的论文中写道：“在预见现代艺术教育须有一套科学课程体系的内在需求方面，新包豪斯是一位先行者。”⁽²³⁾ 为了支持和实现学校关于“学生应该集艺术家、科学家和技术专家的综合素养于一身”的目标，莫里斯在第一年培养中引入了一门叫作“智力综合”（Intellectual Integration）的课程，他创建这门课程的目的在于帮助学生反思“作为整体的学校在实践中试图实现的综合的本质属性”。⁽²⁴⁾ 莫里斯将这门课程视为一种智力探索的开始，这种探索为新包豪斯和更为广阔的文化实践带来了希望，他说道：

一所成功的包豪斯不可避免地会对艺术和产业产生根深蒂固的影响；贯穿这个国家的整个教育体系，它对于阐明艺术的功能和教育也具有同等重要的

(22) 莫霍利－纳吉是从后来在芝加哥大学任教的鲁多夫·卡尔纳普（Rudolf Carnap）那里知道莫里斯的。卡尔纳普曾是欧洲逻辑实证主义哲学和统一科学运动的代表性人物。他曾在德绍包豪斯任教，那时，哈尼斯·梅耶（Hannes Meyer）还是该校的校长，卡尔纳普的课程曾是梅耶意图构建一种科学的设计理论的教育计划的组成部分。参见皮特·加里森（Peter Galison）的《结构/包豪斯：逻辑实证主义与建筑现代主义》（*Aufbau/Bauhaus: Logical Postivism and Architectural Modernism*），载于《批评探索》（*Critical Inquiry*）16, no. 4, Summer 1990, 第709—752页。

(23) 查尔斯·莫里斯，《新包豪斯的知识计划》（*The Intellectual Program of the New Bauhaus*）。我们也可以认为，新包豪斯正在从威廉·莫里斯的影响向查尔斯·莫里斯的影响转变。

(24) 同上书，n.p.

作用。⁽²⁵⁾

相比较于诺玛·斯塔勒及其同事的期待，这是一个更有野心的目标。在当时美国的设计课程中，哲学家的观点是前所未有的，而且莫里斯视野的宽度大大超出了艺术与产业协会的实际关切，正如它也超出了那些顾问设计师和造型设计师的预期一样。⁽²⁶⁾

莫里斯和莫霍利-纳吉的视野具有极强的先见之明，虽然如此，但它与当时设计实践的距离仍然非常遥远，因此忽略了一个与实践设计师进行对话的重要机会。虽然莫霍利-纳吉高度发达的文化背景使得他对莫里斯的哲学非常欣赏，但反过来，他对于企业市场策略的批评观点，以及强调设计作为一种持续的实验过程，使得他很难认识到那些在他看来就是商人的顾问设计师已经做了什么，将艺术与技术更为密切地关联起来。顾问设计师在众多不同的产业中仔细观察了工业生产的复杂性之后，了解了跨学科设计团队的需求，凭此，才能解决客户提出的问题。他们因此设计了策略性的方法，这些方法使得他们作为项目的管理者进行操作和实践，而这些项目往往融合了不同技术专业的知识。尽管这些顾问设计师发明了一种策略性的方法，用以解决产业设计实践的复杂性，但是，对美国产业的一知半解，只是有限参与到欧洲产业之中的莫霍利-纳吉，却让学生而非方法本身，成为他的教育理念的核心。正是因为如此，莫霍利-纳吉和莫里斯所倡导的学科综合的意图在于使学生对当时的社会潮流产生更加广泛、普遍的理解，而不是刻意将他们训练成为能将此类知识与产业中的实际设计问题进行关联的设计师。这就产生了矛盾的效果。莫霍利-纳吉的研究兴趣，以及他认识到的设计教学所需的切实的人文主义框架，这些都远远领先于那个时代，尽管他所坚守的信条，即当前的设计实

(25) 查尔斯·莫里斯，《新包豪斯的知识计划》，n.p.

(26) 莫里斯先是在新包豪斯任教，后来又在设计学校任教，直到1941年左右。

践经历对于一种新的教育方法而言，是没有必要的，是不切实际的。

对于他的新包豪斯课程体系而言，莫霍利－纳吉着重强调德国的包豪斯模式，从一门为期一年的初级课程开始，接下来的三年时间，学生必须选择一个专门的工作室。这门初级课程的目的在于激发学生的感觉和想象，因而使他们为众多不同的工作室做好了准备，但是，作为产业设计实践的导言部分，它的功能受到了质疑。首先，这门课程表明，产品的开发更多是一种触觉而非观念的活动。虽然学生对于手工雕塑和触觉图表（tactile charts）的体验，对于那些在产品工作室，尤其是在设计学校制作的许多中小尺寸的物体而言（图 6.1），都是一个合适的先例，但这些活动的根本是手工艺品，当设计问题变得更大、更复杂，而不仅仅是一个花瓶、一件工具把手，或者一件家具的时候，它们的有效性就大打折扣了。内在于基础课程所鼓励的个体表达方式之中的是这样的信念，即善用材料对于新产品的开发具有至关重要的作用，手工艺改革论者也持有类似的观点。⁽²⁷⁾

对于形式如何生成的问题，莫霍利－纳吉的观点也非常明确。⁽²⁸⁾ 阿兰·芬德里（Alain Findeli）将其直观的形式哲学称为“有机的功能主义”，并将他的观点与歌德的自然哲学以及生物学家拉乌·法兰克（Raoul France）的生物技术理论，即

(27) 这种方法与顾问设计师的经历形成了强烈的反差，后者虽然设计了一些诸如汽车、火车和飞机等产品，但他们并没有接受作为工程师的培养。他们是在表现艺术形式和管理跨学科设计团队的过程中，将他们的技巧打磨成了一种能力，能够把控任何尺寸的产品设计，从最小的物品到最大的物件，无所不能。

(28) 雷纳·班纳姆（Rayner Banham）讲述了一个华根菲尔德告诉他的故事。华根菲尔德是莫霍利－纳吉的学生，曾在德绍包豪斯求学。华根菲尔德曾在耶拿的玻璃工厂与莫霍利－纳吉产生了冲突，在那里，华根菲尔德正将他自己早先设计的圆柱形牛奶罐改为滴状的形态，莫霍利－纳吉对他说道：“华根菲尔德，你怎么能如此这般背叛包豪斯呢？我们一直在为单纯的基本形式而奋斗，如圆柱形、立方形、圆锥形，等等，而现在，你却在创作一种软的形式，这与我们一直以来的追求背道而驰。”参见雷纳·班纳姆的专著《第一机械时代的理论与设计》（*Theory and Design in the First Machine Age*），New York: Praeger, 1960, 第 282 页。在芝加哥，莫霍利－纳吉对于产品的形态要求并不严格，但这个故事却告诉我们，他对流线型有着固执己见的厌恶。



图 6.1

诺兰设计的玻璃杯，1941年。

使用自然结构作为人造艺术作品的模型的艺术，进行关联。⁽²⁹⁾ 对于莫霍利 - 纳吉而言，设计是一门关于男人和女人如何定位自身的存在主义哲学，因而，对他来说，形式的来源及其与产品使用之间的关系既是深刻的符号问题，也是实际的问题。

当新包豪斯开始投入运营的时候，莫霍利 - 纳吉戴着无比期待的光环，这种光环的产生源自他对作为一种教育模式的德国包豪斯的自信。因此，新包豪斯最初的教育结果应该放在这种光环之下予以审视，尽管这项工作本身充满了争议。例如，在第一学年行将结束之际，新包豪斯举办的一次学生设计展览，得到了新闻媒体的大量报道。艺术批评家克拉伦斯·布利特 (Clarence J. Bulliet) 在《芝加哥日报》 (*Chicago Daily News*) 上发表了关于这次展览的长篇评论文章，而且，其他评论也出现在了《艺术文摘》 (*Art Digest*)、《伦敦工作室》 (*London Studio*)，以及《时代》

(29) 阿兰·费德里的《莫霍利 - 纳吉在芝加哥的设计教育 (1937—1946)》 (*Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago 1937—1946*)，载于《设计问题》 (*Design Issue*) 7. no. 1, Fall 1990, 第 4—19 页。

(*Time*) 等杂志上。⁽³⁰⁾ 布利特写道，“无论如何，新包豪斯展出的‘小玩意’毫无‘有用的’目的”，但他引用了莫霍利－纳吉的阐释，即它们的目的在于开发学生的感觉以及“他们的智力和情感力量”。⁽³¹⁾ 《时代》杂志指出，虽然如此，但“这个令人困惑的无名之物组成的展览”，“看起来如此奇怪”，可以用来说明，通过这样一种方式，阐明了“莫霍利－纳吉及其同路人希望以此方法振兴美国建筑和美国设计”的初衷。⁽³²⁾

在1938年11月的一篇文章中，莫霍利－纳吉重申了他对新式改良产品的希望，这篇文章发表在芝加哥杂志《更多商机》(*More Business*) 的一期专刊上。这篇文章出现在艺术与产业协会撤销其对新包豪斯的资助的三个月之后，尽管杂志的编辑指出，新包豪斯的开创得到了许多有影响力的人及出版机构的称颂，他们称其为“设计领域在这个时代最为重要的发展”。⁽³³⁾ 接下来，莫霍利－纳吉介绍了他的方法：

基础工作室允许学生利用工具、机器和不同的材料来做实验，比如木材、金属、橡胶、织物、纸张，以及塑料，等等。学生既不能照抄任何形式，也不能发表不够成熟的实践结果。通过材料的实践，他就能对材料的外表、结构、纹理和表面处理产生全面的理解。一步一步深入，他就能发现这些材料的可能性，使他能够获得更为可控的结果……学生对材料、工具和功能的了解，确保

(30) 在莫霍利－纳吉抵达美国之前，美国的许多评论家、记者、馆长，以及持进步论的教育家都认为，莫霍利－纳吉是欧洲前卫艺术的领军人物，同时，他也是一名老师，对包豪斯的国际名声作出了突出的贡献。出于这种认识，相比较于其他更加强调实用性的产业设计教学计划而言，莫霍利－纳吉的教学方案得到了新闻媒体更为广泛的报道。

(31) 克拉伦斯·布利特，引自恩格尔布雷希特的《艺术与产业协会》，第294页。

(32) 同上。

(33) 编者寄语，《设计基础的新方法》(*New Approach to the Fundamentals of Design*) 位于拉兹洛·莫霍利－纳吉文章的前面，载于《更多商机：活版印刷和照相蚀刻的呼声》(*More Business: The Voice of Letterpress Printing and Photo-Engraving*) 3, no. 11, November 1938, 第4页。

了每个设计都具有很高的质量，最终将会达成一个客观的标准，而不是偶然的个别成果。⁽³⁴⁾

一年的时间几乎不足以完全阐释新包豪斯的价值，因此，由于艺术与产业协会撤资而导致的学校关闭并不能被认为是一个失败的结果。撤销资助的原因众多，既有出于务实的考虑，也有目光短浅的原因。就客观事实而言，艺术与产业协会所持股票产值的缩水及其无力额外募集资金，使它不太可能对新包豪斯进行更多的资助。与此同时，莫霍利-纳吉和诺玛·斯塔勒之间的不同论见，以及一群大唱反调的学生的抱怨，更是火上浇油。莫霍利-纳吉不得已卷入了一场和艺术与产业协会的苦涩斗争之中，力争获得后者先前承诺的资助。正是因为与这个协会的分道扬镳，莫霍利-纳吉决定开创一所新的学校。

艺术与产业协会的目光极为短浅，没能认识到莫霍利-纳吉的教育体系所具有的深刻文化内涵，因而也无法理解新包豪斯被大量新闻报道覆盖的内在价值。除了上文提及的在国际、国内和当地新闻媒体报道该校首次展示学生作品之外，该校学生的作品方案也被选入了一个规模宏大的展览进行展示，这个展览就是1938年12月在现代艺术博物馆开幕的《包豪斯1919—1928》(*Bauhaus 1919—1928*)。此外，学生作品的照片还被发表在大量发行流通的目录之中。⁽³⁵⁾ 莫霍利-纳吉也在其专著《新视觉》的增订版本中讨论了新包豪斯，此书的出版是为了和现代艺术博物馆的展览开幕同步。在此书中，他收入了一些学生作品的照片。⁽³⁶⁾ 因为彼此之间进

(34) 《更多商机》，第6页。

(35) 赫伯特·拜耶、伊赛·格罗皮乌斯(Ise Gropius)和沃尔特·格罗皮乌斯编，《包豪斯1919—1928》(*Bauhaus 1919—1928*)，New York: Museum of Modern Art, 1975, c. 1938, 第216页。

(36) 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《新视觉：设计、绘画、雕塑、建筑基础》(*The New Vision: Fundamentals of Design, Painting, Sculpture, Architecture*)，New York: W. W. Norton, 1938。有关新包豪斯及其课程的介绍，参见第20—22页。有关这所学校基础课程的实践照片散布于全书，此书是莫霍利-纳吉的包豪斯系列专著《从原材料到建筑》(*von material zu architektur*)的一个译本。更早的一个英文译本出现于1932年，较晚的一个版本出现在1947年。

入到一种对抗的关系，艺术与产业协会毁掉了参与重建一所新式学校，以及分享因此而产生的文化之利的任何可能性。⁽³⁷⁾

3

如果新包豪斯没有关闭，在修完为时一年的基础课程之后，那些对产品设计感兴趣的学生将会进入一个工作室中，投身于各种材料的实践，包括木材、金属和塑料，这个过程耗时三年。按照计划，莫霍利－纳吉是要与一位聘请的美国艺术家或设计师一起来指导这个工作室。他们将会得到布拉登迪克（Hin Bredendieck）以及其他人的帮助，其中，布拉登迪克以前是德绍包豪斯的学生。⁽³⁸⁾ 在莫霍利－纳吉于1939年建立了设计学校之后，他开始着手创建这个由他自己指导的工作室，在1940—1941学年的目录中，这个工作室被命名为产品设计工作室（Product Design Workshop）。⁽³⁹⁾ 在莫霍利－纳吉领导这个工作室的时候，曾在此授课的老师包括欧仁·比拉瓦斯基（Eugene Bielawski）、詹姆斯·普雷斯蒂尼（James Prestini），以及查尔斯·尼德林豪斯（Charles Niedringhaus）。⁽⁴⁰⁾ 除了参加军事服役那段时间，安迪·施尔茨（Andi Schiltz）一直在负责技术性的事务。

对莫霍利－纳吉而言，产品设计是一个囊括了建筑和城市规划的连续统一体的组成部分。因此，他并没有将产品设计单独视为一种有其自身方法的独特实践。1940年2月，莫霍利－纳吉在密歇根大学举办的设计合作会议上发表了一场演说，

(37) 恩格尔布雷希特，《艺术与产业协会》，第305页。

(38) 芬德里，《芝加哥包豪斯》，第1页，第27页。

(39) 有关产品设计工作室，参见伊娃·冯·塞肯多夫（Eva von Seckendorff）的《产品设计》（*produktgestaltung*），载于《新包豪斯50年》，第191—214页，以及费德里，《芝加哥包豪斯》，第1页，第243—250页。

(40) 尼德林豪斯是新包豪斯学校的毕业生。

他指出, 人类“在一种身体与思维的平衡状态下完成每种工作的生物潜能, 清楚表明了, 迫使人类专精于其能力的一小部分, 而不是争取综合利用其所有能力, 这是非常有害的”⁽⁴¹⁾。他所感兴趣的是一种通识教育的普遍原则, 这种通识教育能够使每种形式的专业教学的建立成为可能, 以至于它会“与通识教育体系的循环流动建立持续的联系”。⁽⁴²⁾ 产品设计工作室制作的物品将会展现人的生物潜能的最终实现, 莫霍利-纳吉认为, 这种潜能“一定是长久以来被忽视的标准和尺度”。⁽⁴³⁾

莫霍利-纳吉也坚守和践行严格的产品设计原则, 这些原则导致他对产业发生的多数事情采取批判的态度。与现代艺术博物馆的埃德加·考夫曼 (Edgar Kaufmann Jr) 一样, 他坚持认为, 一个物品的形式应该表达它的功能。⁽⁴⁴⁾ 因而他对流线的形式保持了一种持续批判的态度, “流线型”这个术语发明于 20 世纪 30 年代, 指的是一种表面光滑的产品式样, “就像廉价餐馆制作的褐色肉汁被倒在每个产品上面一样”。⁽⁴⁵⁾ 与莫霍利-纳吉相反, 哈罗德·凡·多伦 (Harold Van Doren) 是最早的顾问设计师之一, 在最早描述实践设计师的工作方法的著作《工业设计: 实践指南》(*Industrial Design: A Practical Guide*) 中指出, “任何设

〈41〉 拉兹洛·莫霍利-纳吉,《设计师教育的目标》(*Objectives of a Designer Education*), 为密歇根大学主办的一场有关协同设计的会议(1940年2月2日—2月3日)而提交的论文, 打字稿, 第46页。

〈42〉 同上。

〈43〉 同上。

〈44〉 拉兹洛·莫霍利-纳吉,《设计潜能》(*Design Potentialities*), 载于《塑料过程》(*Plastics Progress*, April 1944, 第6—7页)。这篇文章的较长版本发表在《新建筑与城市规划专题论文集》(*New Architecture and City Planning: A Symposium*), ed. Paul Zucker, New York: Philosophical Library, c. 1944, 第575—587页。

〈45〉 拉兹洛·莫霍利-纳吉,《运动中的视觉》, 第54页。莫霍利-纳吉在无数场合表达了他对流线型的反感。他的批评观点也得到了其他信奉欧洲前卫理想的人的认可。现代艺术博物馆的埃德加·考夫曼和希格弗莱德·吉迪恩一样猛烈抨击了流线型, 后者写信给美国集装箱公司总裁瓦尔特·佩普基, 谈到他访问了一所大型的艺术学校, 所见所闻令他震惊不已, “学生的设计作品挂在墙上, 似乎无一例外受到了他们在流行杂志中看到的流线形式的影响和启发”。1945年6月29日, 希格弗莱德·吉迪恩写给瓦尔特·佩普基的一封信。也参见吉迪恩的文章《美国的流线型风格与工业设计》(*stromlinienstil und Industrielles Entwerfen in USA*), 载于瑞士杂志《工作》(*Werk*) 33, no. 5, May 1946, 第155—162页。

计师都无法忽略，任何有关设计的现代专著都不能不探讨”流线型这种形式。⁽⁴⁶⁾作为一种训练方法，凡·多伦首先强调表现视觉形式的技法或技术，比如表演 (rendering)、着色 (coloring)，以及塑模 (modeling)。虽然设计学校的学生确实学习了绘画的技术，也能通过草图产生一些想法，但是，工作室的重点在于实验各种材料而非开发各种表现的技巧。莫霍利-纳吉的方法与凡·多伦的方法的另外一个差异体现在，莫霍利-纳吉强调设计的价值是为了人类的福祉，因此，他非常喜欢材料实验的教学模式，这种实验能够引导学生创造一些尚不存在的物品，而不是重新设计那些已经能够生产出来的东西。在1941年发表的一篇文章中，莫霍利-纳吉指出：

有关设计的最好的解决方法，通常源自新的创造。通过创造，传统无法限制方法的革新，就像蒸汽机、电车、电话、收音机，以及光电管一样。⁽⁴⁷⁾

比如，这种教学模式就会引导学生大胆想象未来椅子的模样，由于技术的创造性使用，未来的椅子将会与他们那个时代极为不同：

今天，我们能够创造新的椅子形式，比如使用两条腿而非通常四条腿的座椅。可能，明天的椅子根本就没有腿了，只是位于压缩空气喷射器上面的座位罢了。⁽⁴⁸⁾

(46) 哈罗德·凡·多伦，《工业设计：实践指南》(Industrial Design: A Practical Guide)，New York: McGraw-Hill, 1940, 第137页。

(47) 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《设计的新趋势》(New Trends in Design)，载于《任务》(Task) 1, Summer 1941, 第27页。

(48) 同上。这种观点最初是马塞尔·布劳耶在包豪斯首期杂志(1926)中提出来的。布劳耶表现了一个系列的椅子形象，最后一张图展现的是一个女人坐在空中。这个系列在汉斯·温格勒的《包豪斯：魏玛、德绍、柏林、芝加哥》中得以再版，第424页。

新包豪斯主张创造新的物体，这个动机已经偏离了德国包豪斯关于产品设计的哲学理念，在莫霍利-纳吉还在那里任教的时候，德国包豪斯的主要创新体现在创造新的形式和使用新的材料，而不是直接创造新颖的物体类型。相反，在芝加哥，莫霍利-纳吉强调设计的价值“不仅仅取决于功能、科学和技术过程，还包括社会性的含义”。⁽⁴⁹⁾ 这种理念的教育结果就是，学生创造的物品将会与市场寻常所见的产品存在极大的差异。内森·勒纳（Nathan Lerner）的椅子——产品设计工作室最早的设计作品之一，就是一个很好的例子（图 6.2）。这把采用一整块胶合板制作的椅子，似乎阐释了莫霍利-纳吉的主张，即“终有一天，机器自动大量生产的整块物体将会彻底取消装配线，而且改变目前的工作状态，当前，工人的辛勤劳动仍然扮演了一个重要的角色”。⁽⁵⁰⁾



图 6.2

勒纳以一整块胶合板为材料设计的椅子，1940年。

(49) 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《设计的新趋势》，第 27 页。

(50) 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《设计潜能》，第 7 页。



图 6.3

尼德林豪斯设计的有着蹠状靠背的胶合板椅子，约 1940 年。

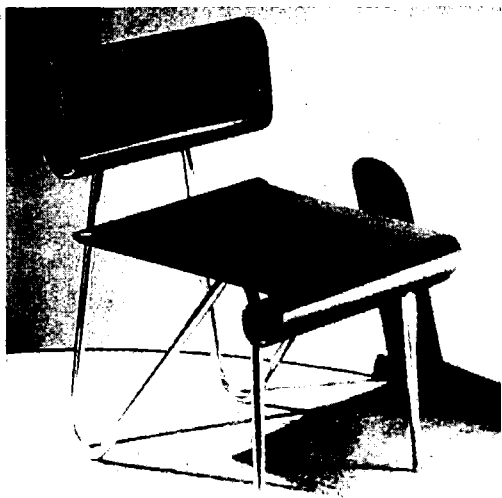


图 6.4

卡恩以胶合板和钢管为材料设计的椅子，1940 年。

设计学校拥有一台可以弯曲胶合板的机器，除了勒纳的椅子之外，还有许多实验都采用了这种材料。这些实验包括了查尔斯·尼德林豪斯的可供拆卸的胶合板椅，这把椅子具有一个蹠状的座位和靠背（图 6.3），以及亨利·卡恩（Henry Kahn）采用弯曲的胶合板和钢管结构制作的椅子（图 6.4）。除了胶合板和钢管之外，学生偶尔也会使用树脂玻璃这种材料。肯尼斯·艾佛森（Kenneth Evertsen）设计的茶几（图 6.5），表面是一块胶合板，而四条腿则是厚的树脂玻璃。但是，材料的组合似乎是出于实验的目的，而不是为了获得一种理想的视觉效果。然而，原型产品是用树脂玻璃材料来支撑腿部，但在商业生产中，同样的位置却采用了弯曲的胶合板材料，这还只是出自产品设计工作室的少数几件家具之一。

根据形式和材料的创造性使用而言，设计学校产品工作室的学生创作的最为成功的椅子要数戴维斯·普拉特（Davis Pratt），他设计了一种钢管结构，在这种结构之上，他安装了一块弯曲的胶合板，表面覆盖了生胶（图 6.6）。因为管状的结构，

图 6.5

艾佛森设计的茶几，1940年。

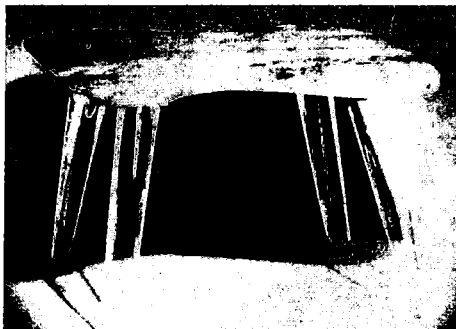


图 6.6

普拉特设计的椅子，1940年。



这把椅子看起来似乎飘在空中，而覆盖胶合板的橡胶似乎已经营造了一点舒适的感觉。⁽⁵¹⁾ 因为实现了新功能而备受推崇的一件设计作品是，杰克·瓦尔德海姆 (Jack Waldheim) 设计的一把安乐椅 (图 6.7a 和 6.7b)。当被平置于地板的时候，它就是

(51) 这把椅子的另外一个版本是以胶合板和钢管为材料。只有《运动中的视觉》(第 91 页) 提到了这个版本的椅子，并进行了图像的示例。莫霍利-纳吉在他的文章《设计的新趋势》中加入勒纳和普拉特椅子的照片，用以说明他所信仰的路易斯·沙利文 (Louis Sullivan) 的名言“形式跟随功能”，同时，这些照片也可以暗示新技术和生产方式如何能被用来生产未来的家具。以钢棍和尼龙套为材料的普拉特椅子的变体，后来被普拉特和哈罗德·科恩 (Harold Cohen) 的公司“生产中的设计师”成功生产了出来。

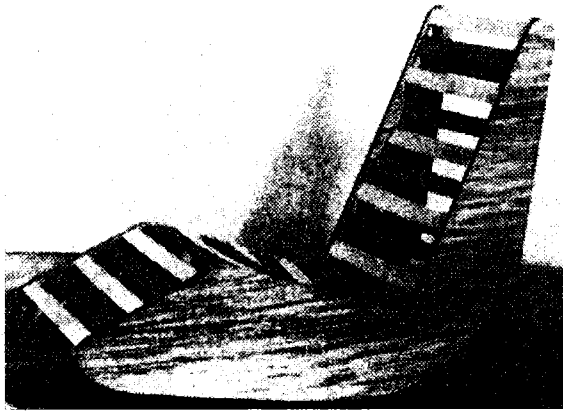


图 6.7a(上)和图 6.7b(下)

瓦尔德海姆设计的椅子。

一把躺椅，但当它倾斜以便坐者能够悠闲地将双脚悬于空中的时候，它就变成了一把 V 形的椅子。⁽⁵²⁾ 莫霍利 - 纳吉向记者展示了这把椅子，而且，这把椅子经过医生的认可，已被用于心脏病患者的治疗；此外，美容院也用这把椅子来减轻顾客的压力。

(52) 在《芝加哥论坛》(*Chicago Tribune*)的一篇文章中，这把椅子最初被认为是莫霍利 - 纳吉的作品，但后来，莫霍利 - 纳吉 1944 年在《新建筑与城市规划》上发表的一篇题为《设计潜能》的文章中再版了这把椅子的照片，并指出这把椅子的设计师是瓦尔德海姆，第 677 页；在《运动中的视觉》中也有所提及，第 91 页。这把椅子可能是瓦尔德海姆和埃德加·伯托鲁奇 (Edgar Bertolucci) 1947 年设计的大获成功的伯尔瓦躺椅的模型。

1943年,莫霍利-纳吉在商贸杂志《室内装潢》(*Upholstering*)发表了一篇关于家具新趋势的文章,在文中,他将产品设计工作室正在进行的工作概括为一系列“为战后而设计的家具实验”。⁽⁵³⁾虽然他承认,设计学校制作的弯曲的胶合板家具“并不是那么令人震惊”,但他还是认为,新的材料,比如胶合板、塑料以及中空的形式,将会导致家具的生产和销售更加经济实惠。有了这些产品,产业就能释放其“潜在的教育潜能”,同时“提高这个国家的文化水平”。⁽⁵⁴⁾莫霍利-纳吉的文章体现了他对技术的热衷程度,也表明了他对技术如何改变室内装潢产业的观点,但他过分夸大了设计学校的材料实验的重要性,相比较于装填过度的手工室内家具而言,莫霍利-纳吉认为,后者统治了家具领域。⁽⁵⁵⁾采用弯曲的胶合板和钢管进行的实验并不如同莫霍利-纳吉所说的那样,是独一无二的。后来在克兰布鲁克艺术学院工作的查尔斯·伊姆斯(Charles Eames)和埃罗·沙里宁(Eero Saarinen),早已在两年前,凭借一组采用外包橡胶和织物的叠层木板框架制作的椅子,赢得了现代艺术博物馆举办的“室内家具有机设计”(Organic Design in Home Furnishings)竞赛的一等奖。⁽⁵⁶⁾而在芝加哥,霍威尔公司(Howell Company)从1929年开始,已经在欧洲现代主义艺术作品的基础上批量生产钢管家具了。⁽⁵⁷⁾

相比较于莫霍利-纳吉所倡导的有关新材料的更为成功的应用,产品设计工作室中制作的家具原型并没有给人留下深刻的印象。但是,除了这些设计方案之

(53) 拉兹洛·莫霍利-纳吉,《家具的新趋势》(*New Trends in Furniture*),载于《室内装潢》,March 1943,第4页。

(54) 同上书,第28页。

(55) 同上书,第10页。

(56) 负责设计学校纺织工作室的玛丽·埃尔曼(Marli Ehrmann)在这次竞赛中获得了纺织部分的第一名。参见艾略特·诺伊斯(Eliot Noyes)的目录,《室内家具有机设计》(*Organic Design in Home Furnishings*),New York: Museum of Modern Art, 1941。

(57) 关于霍威尔公司生产的家具,参见夏荣·达尔林(Sharon Darling),《芝加哥家具:艺术、工艺与产业(1833—1983)》(*Chicago Furniture: Art, Craft & Industry, 1833—1983*),New York and London: W. W. Norton, in association with the Chicago Historical Society, 1984,第311—317页。

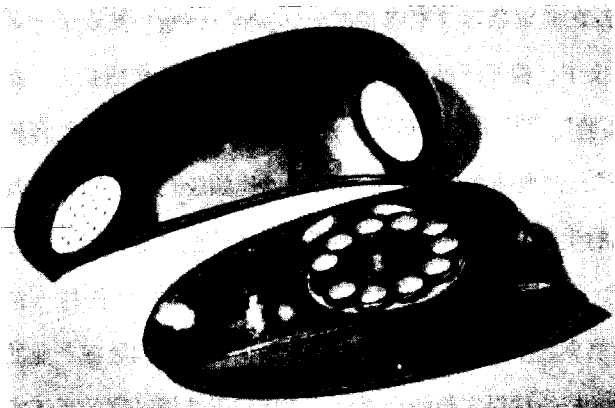


图 6.8

罗德兹设计的电话机原型，1941年。



图 6.9

宾克利（Binkley）在新包豪斯学习基础课程期间创作的手工雕塑，1939年。

外，我们可以看到，出自这个学校的其他几个产品设计得到了公众的广泛关注。诺兰·罗德兹（Nolan Rhoades）设计的固定电话模型（图 6.8）是一种令人喜爱的形式，这种形式与基础课程的一些手工雕塑非常相似（图 6.9）。罗德兹的设计方案与诺曼·贝尔·格迪斯在其 1932 年出版的专著《地平线》（*Horizons*）中绘制的流线型船艇、火车、汽车、大客车以及飞机模型，一样充满了想象力。莫霍利-纳吉在他的众多文章以及《运动中的视觉》这本专著中，反复提及罗德兹对于形式的实验，这类实验可以与 20 世纪 30 年代亨利·德雷夫斯设计事务所为贝尔电话公司付出的努力相提并论，后者直接促使德雷夫斯设计事务所在 1936 年重新设计了贝尔



图 6.10

德雷夫斯及其同事为贝尔电话公司设计的桌式电话，1935年。图片所有权归 AT&T 档案馆所有，转载已经 AT&T 档案馆允许。

公司的基本型电话（图 6.10）。德雷夫斯与贝尔公司的行政、研究、工程，以及销售人员密切合作了多年，认为这款最终产品是“一座有形的综合纪念碑”。⁽⁵⁸⁾ 即便如此，莫霍利-纳吉还是使用罗德兹的设计模型来说明在创造产品形式方面基础课程的价值所在，但是，这个设计方案并不能体现德雷夫斯设计事务所为贝尔电话公司投入的大量讨论和研究工作。⁽⁵⁹⁾

可能在第二次世界大战期间，产品设计工作室最为有名的作品是关于木制弹簧的设计，其中，机器和研究所需资金都由芝加哥的 Seng & Co 提供。传统用于家具弹簧制作的是金属，但是，战争导致金属极为短缺，为了解决这个问题，在木匠卡尔曼·图曼（Kalman Toman）的帮助下，查尔斯·尼德林豪斯、杰克·瓦尔德海姆以及克拉拉·迈克朗（Clara McCrown），设计出了众多可以替换的弹簧原型，由多条薄薄的胶合板组成（图 6.11）。虽然就耐用性和舒适度而言，这些产品原型表现

(58) 亨利·德雷夫斯，《为人而设计》（*Designing for People*），New York: Grossman Publishers, 1967, c. 1955, 第 99 页。

(59) 在设计学院 1944 年至 1945 年的目录中，罗德兹电话模型的照片下面附有如下的说明文字：“触觉图表和手工雕塑引导学生朝着实践应用的方向发展，比如完善方向盘、冰箱或电话把手的设计。”

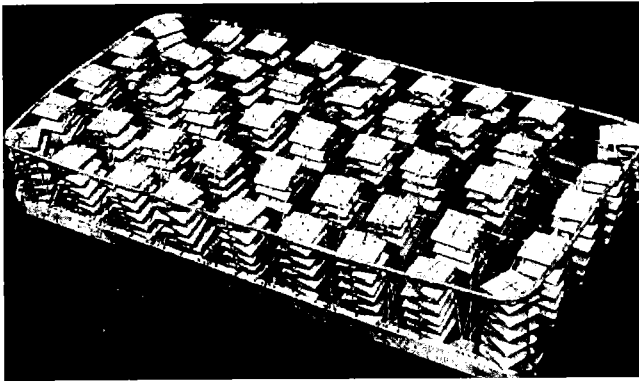


图 6.11

查尔斯·尼德林豪斯、杰克·瓦尔德海姆和克拉拉·迈克朗在卡尔曼·图曼的协助下设计的木质弹簧床垫，1943年。

突出，但这种设计的实现并不与生产体系挂钩，因而，将这种弹簧用于家具的生产是否在经济上可行，就存在很大的疑问。正如《商业周刊》(*Business Week*)所言：

除非有人突然想出了一种设计，能够允许生产的经济化，但这在目前看来似乎不太可能，否则，成本的差别太大，将会导致木材无法与金属竞争，金属再次成为了平民使用的材料。⁽⁶⁰⁾

因此，木制弹簧的生产并没有超越原型的阶段。

来自产品设计工作室的一个更加成功的设计方案是乔治·马尔塞克 (George Marcek) 设计的一款塑料头盔 (图 6.12)，这款头盔能够过滤太阳紫外线。这个产品是专为美国北达科他州的两位农民定制设计的，这对兄弟患上了一种罕见的皮肤疾病，不能在没有任何保护措施的情况下进行户外工作。但是，与其他设计方案一样，这款设计也只是停留在了原型阶段。

在有关莫霍利-纳吉的传记中，他的妻子西比尔对于产品设计工作室以及设

(60) 《木质弹簧》(*Wooden Springs*)，载于《商业周刊》(*Business Week*)，October 31, 1942，第 36 页。



图 6.12

马尔塞克设计的塑料头盔，1942—1943年。

计学校其他工作室实现的设计成果充满了更加乐观的态度。⁽⁶¹⁾ 她提到了金属丝网垫子的开发，这款垫子被用于士兵的头盔，用来吸收和减弱震感；也提到了一把欧林·拉斐尔（Orin Raphael）设计的长条形椅子，以及一种在珠宝中镶嵌石头和珍珠的新方法，这种方法能够创造令人震撼的视觉效果。当然还有其他成功的设计活动，但相比较于那些提供了外在资助的人的潜在期待，这些成功的设计活动在总数上存在明显的不足。

莫霍利-纳吉有时也会以一个成功的设计顾问的形象出现，对于美国威斯康星州简斯维尔的派克笔公司（Parker Pen Company）而言，尤其如此。这家公司的总裁肯·派克（Ken Parker）在一则讣告中赞扬了莫霍利-纳吉，认为他“对于直线、曲线、形状的正确使用以及物体表面的润色与修饰具有一种天然的感觉，对于所有小的物件也具有一种特别的感觉，而这种感觉恰恰是我们大部分人所缺乏

(61) 西比尔·莫霍利-纳吉，《莫霍利-纳吉：总体性实验》，第175页。

的。实际上，这只是其价值的次要部分，他总是高瞻远瞩，意在长远”。⁽⁶²⁾

1946年2月18日，《时代》杂志对设计学院给予了特别报道，这篇报道描述了莫霍利-纳吉及其学生的作品与观点，认为他们尤其强调设计的未来性。报道指出：

莫霍利-纳吉及其年轻的学生已经设计出了由太阳能驱动的汽车、充满了彩色气体的透明隔断墙、胶合板弹簧床面、可在桌上做饭的红外炉、没有马达的机械洗碗机，以及“美人靠”椅，其中，坐在椅子上的人的头部在地板上，而他的脚则在空中（关于“将你的脚放在桌上但不会显得无礼”这个问题的答案）。⁽⁶³⁾

这段描述既有莫霍利-纳吉对学校教育活动的热心概述，也包括了这类活动的实际成果，生动体现了美国战后的乐观主义情绪，这种乐观情绪也为设计学院教育活动的评价提供了一个新的框架。莫霍利-纳吉能够轻易地为新产品构思大量的概念，但这显然与切实可行的方法存在很大的差别，只有依据切实可行的方法，才能将概念付诸实现，做出可以加工的原型，无论是从技术角度，还是从经济角度，都能投入实际的生产。莫霍利-纳吉的设计方法论强烈依赖于直觉，而直觉是创造性的一个重要源泉。即便没有生产和使用的实际指导，他靠直觉就能轻易构思出那类富有想象性的设计方案，最为典型者如他在英国为亚历山大·柯达（Alexander Korda）对于科幻小说《笃定发生》（*Things to Come*）的阐释而以塑料为材料设计的未来主义风格的电影棚。⁽⁶⁴⁾

(62) 肯·派克，《讣告》（*Obituary Note*），载于 *parkergrams*（December 1946），收入《莫霍利-纳吉》（*Moholy-Nagy*），ed. Richard Kostelanetz, New York: Praeger, 1970，第93页。

(63) 《瓶中的信息》（*Message in a Bottle*），载于《时代》no. 7, February 18, 1946，第63页。

(64) 莫霍利-纳吉将一张电影布景的细节照片用作新包豪斯目录的封面，用以传达一种形式所表现出来的文化现代性的感觉。

4

对于设计学校以及随后的设计学院来说，最为重要的人是美国集装箱公司创始人瓦尔特·佩普基。在芝加哥的商业团体中，佩普基是莫霍利-纳吉最为坚定的支持者，如果没有此人，莫霍利-纳吉就无法继续他的设计教育事业。两人之间的关系集中体现在他们都有野心，想要在文化与商业之间创造一种新的结盟关系，虽然两人处理这个问题的方式有所不同。莫霍利-纳吉的观点受到他作为欧洲前卫艺术家的角色的影响，他认为，产业是实现由远见卓识的艺术家和设计师界定的社会需求的方式。但是，对佩普基而言，社会权利的焦点在于产业本身。他坚持认为文化有其教化的功能以及公共关系的价值，但他是极为务实的人，根本不相信艺术能够引导社会。^{〔65〕}

将莫霍利-纳吉和佩普基关联起来的要素在于，两人都有超越艺术家和商人的原本角色的能力。在成为一名前卫艺术家之前，莫霍利-纳吉最初接受培训，想要成为一名律师，因而具有广阔的哲学和文学背景；而佩普基寻找艺术家和学者朋友是因为他看重他们的观念和想法。当他们共同为了一项激进的教育事业而努力付出的时候，这种相互的尊重使得双方都能适应彼此的差异。即便如此，他们之间的合作仍然不时存在一些矛盾，这些矛盾有时会使彼此之间的互相赞美遭受巨大的压力。

在佩普基为新包豪斯提供资助期间，他曾是艺术与产业协会的会员，但他并没

〔65〕 詹姆斯·斯洛安·阿伦 (James Sloan Allen) 在其著作中详细叙述了佩普基的生平，参见《商业与文化的浪漫传奇：资本主义、现代主义以及为了文化改革的芝加哥-阿斯彭十字军》(*The Romance of Commerce and Culture: Capitalism, Modernism, and the Chicago-Aspen Crusade for Cultural Reform*)，Chicago: University of Chicago Press, 1983。

有在这种资助关系中扮演一个强势的角色。⁽⁶⁶⁾ 只有等到艺术与产业协会撤销资助之后，佩普基才积极参与到莫霍利－纳吉的新冒险事业，即设计学校的教育事业之中。⁽⁶⁷⁾ 相比较于艺术与产业协会的其他会员，他处在一个更好的位置，因而能够更好理解这所创新学校所具有的潜在的公民价值。佩普基的父亲是一个出生在德国的商人，始终与自己民族的文化保持着密切的联系，与此同时，他也将这种文化言传身教给了他的后代。这个家族与学术圈子交往甚密，佩普基的妻子伊丽莎白还是芝加哥大学罗曼语系主任威廉·尼采（William A. Nitze）的女儿。⁽⁶⁸⁾

1935年，在妻子的建议之下，佩普基雇用了艾伯特·雅各布森（Egbert Jacobson）担任美国及专项公司的首任艺术总监，也从此开始了投身于现代艺术的终身事业，以此作为提升公司形象的一种方式。翌年，佩普基为芝加哥艺术总监俱乐部（Art Directors' Club of Chicago）进行了一次演讲，其中，他说到，提升“眼界价值”是他的公司设计事业的目标。⁽⁶⁹⁾ 这个目标的实现必须通过彻底改造公司的形象，从它的新闻广告到工厂墙壁的颜色以及公司发票的标识。⁽⁷⁰⁾ 佩普基也因此成为美国最早意识到一家公司的办公场所、产品及其宣传信息的视觉形式与其竞争力密切相关的企业家之一。在佩普基让芝加哥艺术总监俱乐部的听众深入思考他们日常使用的各种东西之后，他指出，“它们都是那些注重艺术的公司生产出来的”。⁽⁷¹⁾

(66) 恩格尔布雷希特指出，佩普基的名字首次出现在董事会成员的花名册上是在1937年8月，虽然早在几个月之前，他已被列入“赞助人”的名单。恩格尔布雷希特，《艺术与产业协会》，第218页。

(67) 詹姆斯·艾伦在《商业与文化的浪漫传奇》中详细叙述了佩普基与莫霍利－纳吉及其学校的交往，第35—77页。

(68) 詹姆斯·艾伦，《商业与文化的浪漫传奇》，第18页。

(69) 同上书，第27—28页。

(70) 有关美国集装箱公司设计方案的来源，参见同上，第24—34页。内尔·哈里斯（Neil Harris）的文章《为需求而设计：艺术与现代企业》（*Design on Demand: Art and Modern Corporation*）大体探讨了美国集装箱公司的设计方案，载于《文化远足：现代美国的市场胃口与文化品位》（*Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*），Chicago: University of Chicago Press, 1990，第349—378页；以及飞利浦·美格斯（Philip B. Meggs）的文章《伟大公司的设计的起起落落》（*The Rise and Fall of Design at a Great Corporation*），载于《印刷》（*Print*）46, no. 3, May/June 1992，第46—55页，第116—118页。

(71) 瓦尔特·佩普基，引自艾伦，《商业与文化的浪漫传奇》，第32页。

虽然佩普基和莫霍利-纳吉共享了欧洲现代主义的美学价值，但佩普基支持商业的立场还是与莫霍利-纳吉的乌托邦社会主义立场有着巨大的差异。但是，这并没有阻止两者的合作，为了设计学校和设计学院而共同付出。佩普基也充分利用了自己的人脉关系，极力向其公司的同事和富有的朋友推荐这两所学校。莫霍利-纳吉仍在不切实际地谈论这些学校的课程体系，但他也向佩普基正在游说的那些为学校提供资助的企业家承诺，他的教育方法将对他们自己的产业产生积极的影响。为此，他为公司雇员开设了夜间课程，并为企业董事开设了一系列关于现代艺术、建筑的讲座。⁽⁷²⁾

佩普基极力推崇设计学校及其继任者是美国最重要的设计学校，但事实上，他对产业设计并不是非常了解。他自己的公司制作纸板箱而不是消费产品。尽管他对于如何通过现代艺术营造令人震惊的企业形象具有非常丰富的见识，但他无须面对以下的难题，即如何将产业设计师完美融入公司的生产过程。然而，他通过几种不同的方式来理解设计学校和设计学院的教学，这些方式证明了他对这些学校提供资助是正确的行为。他向同事推荐这些学校是因为它们作为一种文化资源对于芝加哥的重要性，正如他在写给西尔斯·罗巴克公司（Sears Roebuck）副总裁布鲁克斯（E. P. Brooks）的信中提到的那样：

当然，在芝加哥，创建并完善一所重要而独特的设计学校具有文化和公民价值方面的考量，这所学校能够激发城市的艺术氛围，时刻都有国际知名的讲座以及许多其他的活动，比如展览等，这会将艺术家和设计师长期留在芝加哥，而不会是所有人一有机会都渴望去纽约。⁽⁷³⁾

(72) 这些设计方案取得了不同程度的成功。上过这些课程的雇员普遍认为，这些课程很有价值，但公司董事对于这些讲座的回应却混杂了不同的声音。

(73) 1943年12月29日，瓦尔特·佩普基写给E. P. 布鲁克斯的一封信。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

与莫霍利-纳吉一起来到芝加哥的教师还有沃尔特·格罗皮乌斯、詹姆斯·约翰逊·斯威尼 (James Johnson Sweeney)、让·卡尔鲁 (Jean Carlu)、弗雷德里克·基斯勒 (Frederick Kiesler)、希格弗莱德·吉迪恩 (Siegfried Giedion)，以及费尔南德·莱热 (Fernand Leger)。⁽⁷⁴⁾ 事实上，佩普基通过莫霍利-纳吉认识了格罗皮乌斯，而由于包豪斯的关系，他后来结识了赫伯特·拜耶和吉迪恩。当佩普基正在开发作为滑雪胜地的科罗拉多阿斯彭的时候，他邀请了格罗皮乌斯共同商讨有关这座城镇的总体规划，同时还邀请拜耶长期住在那里，处理所有的设计事务。⁽⁷⁵⁾ 拜耶和格罗皮乌斯都是美国集装箱公司的顾问，其中，拜耶负责企业标识的设计事务，而格罗皮乌斯负责哥伦比亚一家工厂的初步设计以及北卡罗来纳州另外一家工厂的设计。⁽⁷⁶⁾ 因此，从佩普基与莫霍利-纳吉的交往之中，他意识到了他个人还有许多东西需要学习，因而也不会将对学校的期待完全依赖于工业设计专业的成功教育。他的参与成为其作为企业董事的公众形象的构成部分，明白支持艺术和文化的社会性价值，虽然这种支持也是为了他自己的经济利益着想。

作为一个商人，佩普基意识到设计学校存在一个严重的形象问题。1939年2月，当莫霍利-纳吉向学生发表公开演讲的时候，他强调了教育过程本身而不是结果的重要性：

(74) 此行前往芝加哥是为了支持学校，但格罗皮乌斯却在那里陷入了一个重要的建筑与规划设计方案之中。1945年2月，面对1200名商业和市民代表，他在芝加哥商业协会、芝加哥规划委员会和设计学院联合举办的一场会议中发表了重要演讲。随后，他成为了迈克尔·里塞 (Michael Reese) 医院规划办公室的一名顾问，而这种关系最后发展成了他在城市规划中耗时最长的经历，即一个为时12年的设计方案，包括这家医院的扩建以及芝加哥南部一处贫民区的重新开发。有关这个设计方案的描述，参见瑞吉纳尔德·伊萨克斯 (Reginald Isaacs) 的专著《沃尔特·格罗皮乌斯：包豪斯创建者的生平》(Walter Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus)，Boston: Bullfinch Press, 1991，第254—258页，第266—267页，第280页。

(75) 有关阿斯彭的开发，参见艾伦，《商业与文化的浪漫传奇》，第113—146页。拜耶的美国生涯，包括他为佩普基设计的作品，是格文·芬克尔·查兹特 (Gwen Finkel Chanzit) 的研究对象，参见《赫伯特·拜耶与美国现代设计》(Herbert Bayer and Modernist Design in America)，Ann Arbor: UMI Research Press, 1987。

(76) 艾伦，《商业与文化的浪漫传奇》，第70页。

这不是一所学校，而是一间实验室，其中，过程而非结果的事实才被认为是重要的……不是作为家具设计师、绘图员、摄影师或指导者的你们，而是作为人的你们，才是检测我们的教育方法是否有效的最好标准。⁽⁷⁷⁾

在几个月后发布的一篇新闻稿中，莫霍利-纳吉指出，他所创办的设计学校的教育方案并不一定是要培养职业设计师，相反，这种教育为学生提供了开发他们自己与社会的生产性关系的能力。⁽⁷⁸⁾

最初，莫霍利-纳吉将其“为生活而设计”的观点与有效提升产业服务结合了起来。在一篇推荐设计学校的早期声明中（这篇文章可能是根据莫霍利-纳吉的观点而写的），各类大学因为培养了过度专业的毕业生而饱受批评，而莫霍利-纳吉的设计学校被描述成了一个试图满足如下需求的教育机构，即培养“一种新类型的人，既能看到边缘，看到未来，也能将他的专职工作与其所在的整体环境结合起来”⁽⁷⁹⁾。莫霍利-纳吉对于设计的界定，为这所学校的教育方案提供了合法性，他对设计的定义非常宽泛，大体如下：

接受了深度和广度训练的设计师将会找到解决方案，不仅仅是源自日常生活的问题，或是为了开发更好的生产方式，同时也能处理生活和工作中的所有问题。家庭生活中有设计，工作关系之中存在设计，城市规划之中显然也有设计，在公民的生活之中当然也有设计的因素。最终，设计的所有问题融合成为一个“为生活而设计”的巨大问题。⁽⁸⁰⁾

(77) 拉兹洛·莫霍利-纳吉于1939年2月为设计学校的学生进行的公开演讲，引自西比尔·莫霍利-纳吉，《莫霍利-纳吉：总体性实验》，第170页。刚开始的时候，设计学校只有46个学生，其中18个学生上日课，28个学生上夜课。

(78) 1939年12月21日的设计学校新闻稿，引自芬德里，《芝加哥包豪斯》，第1页，第50页。

(79) “芝加哥设计学校”，1940年。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

(80) 同上。

对于那些思维不够开阔的人而言，这种虚夸的言辞使得设计学校的教育方案似乎难以理解。1940年，哈罗德·凡·德伦在上文提及的《工业设计：实践指南》中，针对莫霍利-纳吉的早期学校——新包豪斯——发表了解：

包豪斯的教学方法既是一种设计方法，也是一种生活哲学。但是，这种教学方法缺少我们美国人需要的务实特点。包豪斯的大部分著述模棱两可，观点极不明确，无法不令人想起现代绘画流派比如未来主义和同步主义的各种“宣言”……我认为，包豪斯的神秘观点将会很难适应美国产业的现实环境。⁽⁸¹⁾

虽然他们的演说通常面向不同的听众，但莫霍利-纳吉的综合性观点经常会与佩普基对于设计学校和设计学院更为务实的看法产生冲突。当莫霍利-纳吉经常接受邀请在各种教育或设计会议上发言的时候，或者当他长篇大论书写自己的教学方法的时候，都是根据理想主义的目标来向人们呈现他的教育方案。⁽⁸²⁾ 当他的听众是商人或者那些与其学校有着公共关系的人的时候，他更倾向于凸显学校更为现实的一面。事实上，设计学校和设计学院拥有几个身份，而它们的成功经历了不同群体的考验。比如，持进步论的艺术教育者将设计学校视为一种教育的模型，即艺术教育如何能与日常生活产生更为密切的关联。1941年发布的《新式艺术教育》(*The New Art Education*)是一份有关艺术教育进步论倾向的重要调查性著述，其中，

(81) 凡·德伦，《工业设计：实践指南》，第79页。在凡·德伦1954年出版的这本专著的修订版中，他删掉了新包豪斯这个部分。

(82) 拉兹洛·莫霍利-纳吉，《设计师教育的目标》，为密歇根大学主办的一场有关协同设计的会议（1940年2月2日—2月3日）而提交的论文，第45—47页；《针对设计师的不同艺术与媒介的教育》(*Education in Various Arts and Media for the Designer*)，载于《美国生活与教育中的艺术》(*Art in American Life and Education*)，Bloomington, Ill: Public School Publishing Co., 1941, National Society for the Study of Education, Fortieth Yearbook, 第652—657页；《设计潜能》，载于《新建筑与城市规划》，第675—687页；以及《作为一门新职业的产业设计会议》，现代艺术博物馆，1946年11月11日至14日，第213—222页和第269—272页。

拉尔夫·皮尔逊 (Ralph Pearson) 花了整整一章的篇幅谈论设计学校，他将这所学校描述成了艺术训练之中的一项大胆实验：

我认为，它对新的领域的各种探索是一种开拓创造性思维的可能性的逻辑性延展，作为一种整体的教育体系，它能对社会群体产生广泛的有益影响，因为，多年以来，这所学校已经为我们提供了这个国家的艺术教育那么急需又如此缺乏的领导力。⁽⁸³⁾

虽然诸如皮尔逊的艺术教育者因为设计学校鼓励材料实验的创造性教育方案而对这所学校大力称赞，但企业家却非常愤怒，因为这所学校并没有展现他们想要的结果。实际上，莫霍利 - 纳吉更加致力于使艺术成为一种有助于人类发展的工具，而不是为了培养职业设计师。但是，当佩普基赞助洛克菲勒基金会的时候，莫霍利 - 纳吉的这种立场变得非常有利。洛克菲勒基金会致力于为电影和摄影设备提供适当的资助，这家基金会还专为这所学校资助拍摄了一部彩色电影，并资助莫霍利 - 纳吉本人写作《运动中的视觉》手稿。

前芝加哥大学英文系教授大卫·史蒂文斯 (David Stevens) 在洛克菲勒基金会负责人社科部门。他于1942年首次拜访了莫霍利 - 纳吉的设计学校，1944年初，他再次拜访了该校，然后满腔热情地给佩普基写信：

在拜访结束之后，这所学校因为莫霍利 - 纳吉的教育方案作为一种通识教育方式而具有的智慧色彩，给我留下了极深的印象，这种印象比以往任何时候都要深刻得多。这不仅仅是一个训练年轻人和培养设计专家的教育中心。和以前一样，我觉得在教育年轻人的过程中，莫霍利 - 纳吉或他的门徒既能书写也能教

(83) 皮尔逊，《新艺术教育》，第199页。

授学生，让他们明白手工作品的重要地位。^{〔84〕}

因此，对史蒂文斯而言，设计学校作为一种改革通识教育的方案以及一个阐明手工作品角色的教育场所，具有更为重要的作用，它不是一所专门培训产业设计师的学校。在他看来，稍后创建的设计学院，通过界定一种“有关手工艺与产业”的新的艺术领域而扩展了人文社科的范畴。^{〔85〕}

史蒂文斯对于设计学院的看法得到了罗伯特·怀特洛(Robert Whitelaw)的支持，后者是洛克菲勒基金会的顾问，1946年，他为基金会的人文社科部门提交了一份报告，在这份报告中，他大力称赞了莫霍利-纳吉的设计学院，因为它主张“将艺术与日常生活事物联系起来”。^{〔86〕}与莫霍利-纳吉一样，怀特洛严厉批评了产品的式样，随后“对于即将在纽约花费数百万美元购买非客观绘画和雕塑的行为表示了惋惜，因为这些作品实际上是接受了正当训练的产业设计师的手头实践罢了，但在芝加哥，将这些方法当作工具予以合理使用的设计学校经常处于挨饿的状态”。^{〔87〕}

由于莫霍利-纳吉将创造性的天赋和艺术想法进行了广泛的结合，导致他反

〔84〕 1944年2月19日，大卫·史蒂文斯写给瓦尔特·佩普基的一封信。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

〔85〕 1945年6月14日，大卫·史蒂文斯写给瓦尔特·佩普基的一封信。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。1946年5月1日，佩普基给史蒂文斯写了一封信，要求洛克菲勒基金会提供为期五年的每年40000美元的资助。这些钱主要是用来打理公共关系和聘请专门募集资金的人，以及为五位新晋教师（绘画、设计、艺术史、科学和雕塑）支付薪水。1946年5月1日，佩普基给大卫·史蒂文斯写的信件，设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。虽然史蒂文斯对这份请求表示同情，但他还是回复佩普基基金会无法进行资助，因为他无法让受托人相信，来自基金会人文社科部门的资助能与设计学院发生任何关系。1945年6月14日，大卫·史蒂文斯写给瓦尔特·佩普基的信件。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

〔86〕 罗伯特·怀特洛，《在服务产业和消费者中界定产业设计师的开发与使用过程的研究》(A Study to Define the Processes for the Development and Use of the Industrial Designer in Serving Industry and the Consumer)，1946年4月26日，第3页。洛克菲勒基金会档案中心。

〔87〕 同上书，第8页。

对分门别类的概括, 所以作为一个持进步论立场的艺术教育机构和设计培训中心, 设计学院可以一直具有双重的身份。在强调艺术表现的课程和侧重实践成果产出的工作室之间建立联系的是莫霍利-纳吉的如下观念, 即艺术家能够综合多样化的体验, 并创造各种各样的结果, 范围遍及摄影、工业产品, 以及其他专业。正如上文已经指出, 莫霍利-纳吉的设计观念包含了几乎一切事物。同时, 他也对学校可能会涉及的新问题领域有着不同寻常的敏锐感知。1941年12月, 当美国正式参加第二次世界大战的时候, 莫霍利-纳吉被任命为市长办公室的一名委员, 负责芝加哥地区的伪装活动。这个事件导致设计学校专门开设了一门伪装课程, 任课老师是乔治·凯普斯 (Gyorgy Kepes)。莫霍利-纳吉也对残疾人问题有着浓厚的兴趣, 并在美国精神病协会 (American Psychiatric Association) 发表过一次重要演讲。在这次演讲中, 他概述了一种新的康复哲学, 他指出, 设计学校能够提供一项职业治疗方案, 用来帮助残疾人获得更高水平的生产力。⁽⁸⁸⁾ 由于他的此次演讲及其在《技术评论》(Technology Review) 杂志上发表的一篇相关文章, 设计学校最后确实于1943年的时候开发了几种创造性的康复课程。这类课程的模式大体是, 通过在基础课程中鼓励运动来帮助残疾学生更加意识到他们的感官。

但是, 瓦尔特·佩普基必须根据设计学校和设计学院可能提供给企业资助者和基金会创始人的服务, 以此大力推销这两所学校。在这种角色中, 他总是不得不反驳一些论点, 比如莫霍利-纳吉的设计教育方案对于企业的贡献毫无价值, 等等。埃尔金国家手表公司 (Elgin National Watch Company) 的恩尼克斯 (C.R.Hennix) 在写给佩普基的信中提到, 他的公司非常欣赏设计学院的作品, 但“我们并没有任何占有和使用信息的愉悦, 因为它们对我们的商业几乎没有帮助”。⁽⁸⁹⁾ 对于佩普

(88) 拉兹洛·莫霍利-纳吉,《职业治疗新方法》(New Approach to Occupational Therapy), 附在莫霍利-纳吉1943年5月17日写给瓦尔特·佩普基的一封信中。设计收藏机构, 芝加哥伊利诺伊大学。

(89) 1946年9月4日, C.R.恩尼克斯写给瓦尔特·佩普基的一封信。设计收藏机构, 芝加哥伊利诺伊大学。

基有关“该所设计学校是这个国家唯一一所产业设计学校”⁽⁹⁰⁾的观点，吊车公司（Crane Company）创始人约翰·克里尔（John H. Collier）给佩普基写了一封信，以做回应，他说：“我们的问题一直都是如何在务实的基础之上将学校和我们的公司联系起来……我们觉得，通过学校对于产业设计的付出，以及通过他们对设计师的培训，我们最终可能会从学校那里获得直接的好处，虽然直到此时，所谓的好处仍然无法确定。”⁽⁹¹⁾即便面对此类来自企业同仁的经常性回复，但佩普基仍然以一种近乎夸张的方式为设计学校和设计学院辩护。比如，第二次世界大战期间，莫霍利－纳吉的设计学校曾经许诺为“我们正在面临的非常困难的战后时代”提供优秀的产业设计师，因为那时，受过良好训练的产业设计师在开发新产品以及和平时代的商业发展中，将会越来越重要。对此，佩普基给予大力称赞。⁽⁹²⁾

虽然佩普基为了募集资金而称颂莫霍利－纳吉的设计学校与设计学院，但他也明白维持它们作为独立教育机构的身份是何等的困难。早在1942年，他就尝试将设计学校并入一所地区大学，并先后向西北大学、芝加哥大学，以及伊利诺伊技术学院提出了申请。伊利诺伊技术学院的校长亨利·赫尔德（Henry Heald）对此很感兴趣，但他还是表达了对于与企业关系密切的名人能力的担忧，可能暗指的是莫霍利－纳吉与密斯·凡·德·罗之间的冷淡关系，后者是包豪斯的最后一任校长，之后在伊利诺伊技术学院教授建筑。⁽⁹³⁾在接下来的几年，佩普基不断探索设计学校与伊利诺伊技术学院合并的前景，而我们也可以感受得到他这段时间的期望，即莫霍利－纳吉的学校最终将会在大学的赞助之下变成一所更加重要的教育机构。⁽⁹⁴⁾

(90) 1943年12月8日，瓦尔特·佩普基写给约翰·克里尔的一封信。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

(91) 1944年1月19日，约翰·克里尔写给瓦尔特·佩普基的一封信。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

(92) 1943年12月8日，瓦尔特·佩普基写给约翰·克里尔的一封信。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

(93) 1942年6月22日，亨利·赫尔德写给瓦尔特·佩普基的一封信。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

(94) 1949年，佩普基最终不得不同意赫尔德的观点，并将设计学院合并到伊利诺伊技术学院，一直留存至今。

通过积极参与设计学校的教学活动，佩普基逐渐意识到，莫霍利 - 纳吉肩负了太重的责任，因为他试图在那里完成所有的事情。1944年初，他提议，设计学校应该以董事会的形式进行重组，这样，学校的行政事务就由董事会来监管，而莫霍利 - 纳吉就能专注于他最擅长的事情，比如教学、写作、讲座，以及艺术创作。正是从这个时刻开始，这所学校呈现出了它的第三个身份，即设计学院（the Institute of Design）。

但是，通过引进一群董事以使这所学校的行政事务更加高效、更加靠近日常生活的行径，只会加重那些潜在的资助者因为这所学校缺少与产业的关系而早就屡次提出的担忧。作为设计学校重组计划的组成部分，佩普基推荐西尔斯·罗巴克公司的副总裁布鲁克斯成为新董事会的一名成员，在布鲁克斯加入董事会之后不满一年，他就给佩普基写信，讲述他对于设计学院如何运作的理解：

在我们召开的各种会议中，我许多次尝试理解这所莫霍利 - 纳吉构想和规划的学校。就我个人而言，这种疑问主要体现为针对课程的问题形式。我们在一个或两个晚上的会议之中涉及了这个问题，但我们所有人都觉得，我认为，对这个问题并没有清晰的认识。⁽⁹⁵⁾

布鲁克斯没能从学校的教师团队那里获得一个明确的说法，最后莫霍利 - 纳吉不得不亲自向他解释了这个问题。

阿兰·芬德里已经向我们描述了来自重新组建的设计学院董事会的巨大压力迫使莫霍利 - 纳吉重新设计课程体系，如此，这所学校就变得更像是一所常规的学

(95) 1945年1月10日，E. R.布鲁克斯写给瓦尔特·佩普基的一封信。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

院而非一个充满了实验色彩的实验室。⁽⁹⁶⁾ 根据芬德里的表述，这种改变带来的结果是“逐渐放弃了一种有关设计过程的全局视野，也逐渐放弃了一种所有工作室常用的方法，转而支持和主张，根据不同类型的产品和相关专业实践之间的差异，在不同的系别之间进行明确的划分”。⁽⁹⁷⁾ 因为无法创造一种能够满足所有群体的课程体系，这种策略只会加重莫霍利－纳吉和学校董事会之间的紧张关系。

但是，这些差异只是偶尔会对莫霍利－纳吉和佩普基之间的关系造成困扰，而且这种影响并不总是那么直接。佩普基仍然会对设计学校或设计学院涉及的激进活动带来的任何可能性保持小心谨慎的态度。乔治·弗雷德·凯克（George Fred Keck）是一位建筑师，同时也是设计学院的老师，当他提议邀请劳工运动的某人加入设计学校董事会的时候，佩普基的回复如下：“我在处理这个提议的时候显得微妙而小心翼翼，虽然我的意见不够友好，但无疑很正确。”考虑到这样一种提议会让董事会的其他成员以及潜在的资助人感到非常紧张，他告诉凯克：

我认为，你将会同意以下观点，即我们将尽己所能地避免一些可能性的危险，比如在病人面前放置如此众多的新式菜肴，以至于他会患上消化不良的疾病，并对这个教育机构的质量整天提心吊胆。⁽⁹⁸⁾

莫霍利－纳吉与佩普基仅有一次因为政见不同而进行了激烈的争论，这次争论发生在1946年的11月，正好是莫霍利－纳吉去世之前不久。佩普基质疑学校的政治路线太过激进，对此，莫霍利－纳吉的回应如下：

(96) 阿兰·芬德里，《设计教育与产业：1944年芝加哥设计学院的艰难开始》（*The Laborious Beginnings of the Institute of Design in Chicago in 1944*），载于《设计史期刊》（*Journal of Design History*）4, no. 2, 1991，第97—113页。

(97) 阿兰·芬德里，《设计教育与产业：1944年芝加哥设计学院的艰难开始》，第107页。

(98) 1944年2月8日，瓦尔特·佩普基写给乔治·弗雷德·凯克的一封信。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

我认为这是一个事关有志青年的永恒问题，通常会引发一种针对社会群体需求以及个体职责的公正无私的评价……但是，无论学生个人的政治色彩可能会是什么，我们的责任是找到一种合适的方式，这样年轻一代便能获得一种生活的哲学……这种哲学将会给予他们内在的安全感，这种安全感来自对我们文明传统及成就的完整理解……我希望能有机会与你就这个问题和其他类似的问题进行一次长谈，因为，在我看来，这些问题是教育的核心。^{〔99〕}

在1944年初经历重组之后，莫霍利-纳吉在多个场合谈到必须在设计学院重视和加强研究的力量，但他既没有充足的资源，也没有足够的人手。1945年10月，他草拟了一份提议，建议在设计学院成立一个叫作“研究基金会”（Research Foundation）的组织。在这份提议中，他指出，设计学院最为迫切的需求是“一间装备精良的物理和化学实验室，这个实验室还要配备一个富有远见的科学头脑，能够与不同的设计部门及工作室展开通力合作”。^{〔100〕} 同时他还指出，这个组织的任务是探索塑料以及其他新式材料在和平年代的应用可能及其前景。在数月之后写给沃尔特·格罗皮乌斯的一封信中，莫霍利-纳吉写道：

我深信，除了学校之外，我们应该进行一项用于设计研究的独立事业，这项事业将会使教职工和设计专业的学生获益良多。如果不是我们，那么谁会来做这个事情呢？如果我们没有朝着这个目标努力工作的话，伊利诺伊技术学院肯定会做。事实上，他们已经朝着这个目标迈出了脚步。^{〔101〕}

〔99〕 1946年11月21日，拉兹洛·莫霍利-纳吉写给瓦尔特·佩普基的一封信。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

〔100〕 《一封写给研究基金会的信件草稿》（*Draft of a letter to the Research Foundation*），附在拉兹洛·莫霍利-纳吉于1945年10月5日写给瓦尔特·佩普基的信中。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

〔101〕 1945年11月18日，拉兹洛·莫霍利-纳吉写给瓦尔特·佩普基的信件。西比尔·莫霍利-纳吉文集，美国艺术档案馆。

对莫霍利－纳吉而言，在设计学院创建一个纯粹的研究机构具有如下几个目的。首先，这将为设计学院的实验性倾向赋予更大的合法性，从创建之初，设计学校产品设计工作室的大部分作品都受到了这种倾向的影响。其次，创建这个机构将为他的兴趣，即开发新产品以便满足社会需求，提供最大的支持。第三，这能使他确立一种与产业有关的前卫角色，如此，他便能向生产商推荐新的产品，而不是重新设计现有的东西。虽然莫霍利－纳吉对于“一个先进的技术研究机构如何与设计工作室协同发展”的理解具有远见之明，但对于一所私人资助的设计学校来说，他的勃勃雄心显得有些不切实际，而且他的计划严重逾越了学校董事会对他的授权。⁽¹⁰²⁾ 莫霍利－纳吉有意扩展设计思维的边界是因为他的基本观念，即设计是一种生活方式，而非专业实践。按照这种观念，设计对于个体思维、情感和感官的全面发展是不可或缺的，当他变得更为全面的时候，就能发现改善这个世界的新方式。

5

1946年11月初，莫霍利－纳吉在出发前往纽约之前生了一场大病，此行是为了参加一个关于产业设计的主题性会议，会议的主办方是现代艺术博物馆和产业设计师协会（Society of Industrial Designers）。莫霍利－纳吉的妻子西比尔试图劝他待在家里调养身体，⁽¹⁰³⁾ 但他还是决定必须参加这次会议，因为“这样我就有机会再次声明艺术教育的重要地位。在某种程度上，我必须解释，如果确实存在这样

(102) 在对莫霍利－纳吉的回信中，佩普基并没有拒绝创建一所研究机构的想法，但他提出了一些非常实际的问题，比如这个机构将建在哪里以及需求的资金是否足够，等等。1945年10月8日，瓦尔特·佩普基写给拉兹洛·莫霍利－纳吉的信件。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

(103) 有关“产业设计：一门新的职业”这次会议的完整手稿及备忘录，收藏在现代艺术博物馆的图书馆。

一种引导与被引导的关系,那么,这就是跟随视觉的产业,而不是跟随产业的视觉”⁽¹⁰⁴⁾。

此次会议之前,美国学界还没有就“何为产业设计”以及“如何培养未来的设计师”等问题达成一致的意见。当时的美国已经有了设计师协会,比较著名的是产业设计师协会(Society of Industrial Designers)和美国设计机构(American Design Institute),但是,相比较于那些公认的专业团体,比如律师、医生,以及建筑师协会而言,设计领域的协会团体还没有确立共同的目标和标准。⁽¹⁰⁵⁾现代艺术博物馆召开这次会议的一个目的在于向前推进有关设计职业化的讨论,但是,想在参会者中间寻找共同点的美好愿望,被尖锐的分歧无情打碎了,其中,分歧的焦点主要围绕“谁是设计师、设计师在产业中的角色,以及美国设计教育应该采取什么形式”等问题。此次会议揭示了与会代表在理解这些问题上存在巨大的鸿沟,除了莫霍利-纳吉之外,参会的人员还包括经验丰富的专家,比如雷蒙德·罗维、沃尔特·多温·提格、现代艺术博物馆设计部门的埃德加·考夫曼,以及哈佛大学设计研究生院院长约瑟夫·赫德纳特(Joseph Hudnut)。

罗维和提格向与会人员清晰概述了他们的工作方法,这种方法的总体特点是密切关注生产商销售产品的需求。但是,莫霍利-纳吉和考夫曼认为,设计具有一种独立于产业的伦理基础。⁽¹⁰⁶⁾会议期间,莫霍利-纳吉毫无保留地严厉批评了市场调研和人为淘汰的行为。同时,他也批评了“外观设计”(appearance design),与考夫曼一样,他认为,这种设计严重偏离了产品的真正价值。莫霍利-纳吉和

(104) 拉兹洛·莫霍利-纳吉,引自西比尔·莫霍利-纳吉,《莫霍利-纳吉:总体性实验》,第241页。

(105) 关于战后美国工业设计的历史,参见阿瑟·普洛斯的专著《美国设计奇遇:1940—1975》(*The American Design Adventure: 1940—1975*), Cambridge, MA. MIT Press, 1988。

(106) 在现代艺术博物馆主办的这次会议开始之前不久,考夫曼发表了一篇文章,公开声明他对设计与产业之关系的看法:“经常存在这样一种误解,即优秀的现代设计的主要目的在于促进交易,而大的销售量证明了设计的质量非常优秀。然而,并非如此。在设计生涯中,销售只是一个片段。使用才是首先需要考虑的因素,生产和分配次之。”参见埃德加·考夫曼,《何为现代工业设计?》(*What is Modern Industrial Design?*),载于《现代艺术博物馆通告》(*Bulletin of the Museum of Modern Art*) 14, no. 1, Fall 1946, 第3页。

考夫曼都不承认设计与市场的关系，而实际上，莫霍利-纳吉这样告诉他的同行：“有关产业设计师的教育是一个重要的问题，但这个问题的重要性可能次于通识教育的问题，后者应该成为产业设计师教育的组成部分。”⁽¹⁰⁷⁾ 因为坚信产业必须跟随艺术家的视野，他极力为设计学院的教育目标进行辩护：

如果换句话来说，我认为，所谓人的能力（从生物学的视角来看这个问题）就是他理解、形成概念思维、感觉，以及通过不同媒介和附加之物表现自己的能力。如果没有一种能够发掘人在这些领域的最大潜能的教育，那么我们就不能走得很远。如果没有这种教育，那么我们个人的能力将会处于分裂的状态，最极端而不幸的情况，则会导致个体的神经过敏和精神失常。⁽¹⁰⁸⁾

莫霍利-纳吉坚持认为，产业设计师需要一种宽泛的通识教育而不是狭隘的专业训练。虽然他的观点具有先见之明，但他并没有充分认可设计师与产业的关系。对于工业产品的适当理解可以成为设计专业学生教育的组成部分。

在对这次会议的最终评论中，莫霍利-纳吉对它的议程提出了批评：

这就是为什么我说设计不是一门专业，它是一种人人应该具有的态度，也就是设计师的态度，无论是家庭关系，或是劳动关系，或是生产具有实用特征的物品，或是创造自由的艺术作品，或者不管它是什么。这就是所谓的规划、组织，以及设计的原本模样。⁽¹⁰⁹⁾

莫霍利-纳吉的评论意在将有关设计的讨论从一种专业实践转向一种基本的

(107) “工业设计：一门新的职业”会议，1946年，手稿，藏于现代艺术博物馆图书馆。

(108) 同上书，第214—215页。

(109) 埃德加·考夫曼，《何为现代工业设计？》，第292页。

人类活动。但是，由于他是在会议结束之前才发表自己的意见，其他人根本没有机会予以回应，而对于会上表现出来的不同见解，此次会议并没有形成任何的举措。

莫霍利 - 纳吉坚持认为，教育必须培养一个完整的人，在主管设计教育的负责人中，他的这种信念独一无二，值得称赞。他强烈认为，个人具有发现需求以及为了满足需求而设计解决方案的能力。对他而言，设计师的角色在于教育和引导产业，而不是相反。不幸的是，1946年11月24日，在会议结束返回芝加哥几周之后，也是在设计学院董事会的施压之下更改设计教育的课程和结构的三个月之后，莫霍利 - 纳吉就去世了。因此，再也没有机会见证这些变化是否能够产生一个既能令自己满意也能符合董事会需要的结果。

6

各种不同的文章对于设计学校 and 设计学院的好评如潮，证明了莫霍利 - 纳吉作为一位教育者的远见视野，但是，那些被要求提供资助的商人的失意证明了，他不愿意和顾问设计师一样，接受美国产业设计及生产的状况和事实。对于莫霍利 - 纳吉的那些抱有前卫目标和理想的欧洲朋友而言，比如沃尔特·格罗皮乌斯、希格弗莱德·吉迪恩，以及赫伯特·里德，他的理念，即设计师是一个抱有强烈社会关切，并且具有全面解决环境问题能力的梦想家，对他的那些朋友具有强烈的吸引力。⁽¹¹⁰⁾ 因此，他们一直坚定支持莫霍利 - 纳吉的事业，即使是当芝加哥本地的

(110) 莫霍利 - 纳吉支持一种综合性的设计教育，以便满足人的生物性需求，这种观点与沃尔特·格罗皮乌斯的看法非常相似。1937年，在抵达哈佛大学之后不久，格罗皮乌斯就在《建筑记录》上发表了一篇短文，在此文中，他指出，“好的建筑应该是生活本身的一种投射，这暗示了一种涉及生物、社会、技术和艺术问题的知识体系”。参见沃尔特·格罗皮乌斯，《哈佛大学建筑》(Architecture at Harvard University)，载于《建筑记录》(Architectural Record) 81, no. 5, May 1937, 第8—11页。

企业家质疑他的教育方法的时候。在1946年10月写给洛克菲勒基金会的大卫·史蒂文斯的一封信中，里德说道，莫霍利-纳吉的方法和原则“已经经历了超过二十五年的实践经历的检验，现代设计最为有效的成果都可以追溯到这个源头。我认为，设计学院是目前这个世界现存的有关设计教育的最好学校”^{〔11〕}。

在很大程度上，我们可以从莫霍利-纳吉对于前卫的敏感性来理解他对美国资本主义的怀疑态度。其他移民美国的欧洲知识分子也抱有怀疑的态度，比如著名的法兰克福学派的成员西奥多·阿多诺（Theodore Adorno），他在1944年发表的一篇文章中写道：

超级机器，在最轻微的程度，一旦它们空着不用，那么就成为了糟糕的投资。但是，由于从本质上，与它们的发展产生密切关联的是，在自由主义的体制下，什么才是“提高”商品的销售，与此同时凭借自身的重量将商品压碎。作为一种外在于它们的机器，让这种机器适应这种需求，导致了客观适当需求的死亡。^{〔12〕}

除了反对市场之外，莫霍利-纳吉和阿多诺都非常担忧和恐惧美国的大众文化，在他们看来，大众文化代替和淹没了人的真正价值的实现。在《运动中的视觉》中，莫霍利-纳吉指出，人的生物性功能“在充斥着各种设备和便利设施的舒适生活的华丽外衣下被扼制了，后者的价值也被过分地高估了”^{〔13〕}，对此，他断言：

〔11〕 1946年10月18日，赫伯特·里德写给大卫·史蒂文斯的信件，附在一本瓦尔特·佩普基交给设计学院董事会的备忘录中，1947年3月17日。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

〔12〕 西奥多·阿多诺，《庆祝晚宴》（*Gala Dinner*），载于《最低限度的道德》（*Minima Moralia*），trans. from the German by E. F. N. Jephcott, London: Verso, 1974, c. 1951, 第118页。

〔13〕 莫霍利-纳吉，《运动中的视觉》，第20页。

录制的音乐、留声机、胶片和广播打碎了民谣、家庭四重唱、唱诗班、集市戏剧和喜剧的饭碗，但却没有把创造能力引导到别的积极方面。⁽¹¹⁴⁾

他继续指出，为了自身，商业总是倾向于推崇新意，营造一种“新的有机需求的幻觉，但实际上，并不存在需求”⁽¹¹⁵⁾。莫霍利-纳吉对此种现象的补救办法是：

回到原点，在那里建构新的、有关设计的社会生物学意义的知识，借此重新教育新一代的制造者、消费者和设计师。这种教育培养出来的一代新人将坚决抵制流行时尚的种种诱惑，反对脱离经济及社会责任的轻率行事。⁽¹¹⁶⁾

通过将他自己的教育观点与美国文化的普遍价值予以对立，莫霍利-纳吉采取了一种抵抗的姿态，从而让他很难满足那些给学校提供资助的商人的期待。如果没有瓦尔特·佩普基，莫霍利-纳吉将不太可能成功获得众多企业和基金会的大力支持。虽然佩普基从他对莫霍利-纳吉学校的资助之中收获了很多，但他也时刻留心这个角色带来的各种问题。正如他在1945年写给赫伯特·拜耶的一封信中说道：

我承认，有时我会变得非常沮丧，因为压在我肩上的担子或多或少要求我在时间、经历和资金方面不断付出努力，但是这些努力与我们获得的成果却不成比例。⁽¹¹⁷⁾

(114) 莫霍利-纳吉，《运动中的视觉》，第20页。

(115) 同上书，第62页。

(116) 同上。

(117) 1945年6月15日，瓦尔特·佩普基写给赫伯特·拜耶的信件。设计收藏机构，芝加哥伊利诺伊大学。

莫霍利－纳吉试图培养他的学生“为生活而设计”，他所留下的遗产具有多重含义。对于一些人来说，这种遗产加强了如下观念，即教育和产业是两个独立的范围，而设计学校的作用在于时刻强调一种独立于商业的设计价值。^{〔118〕}但是，对于其他人而言，莫霍利－纳吉对于设计师的社会责任，以及实验材料和新技术的研究兴趣，为他那个时代流行的设计教育课程增加了一个缺失的元素，并且开启了设计教育变革的新方向。^{〔119〕}通过将设计从一种销售主导的思维模式中隔绝出来，莫霍利－纳吉尝试反思设计作为一种新的实践。^{〔120〕}但是，由于拒绝与那些根据产业客户的需求创造作品的设计师发生关系，他便将自己及其学生的实验性作品和产业隔绝了起来，这样也就丧失了众多机会，即通过这些作品与实际的生产状况更加密切地联系起来，既能拓展他们的实验领域，又能增加创新度。

因此，产品设计工作室具有一个不同寻常的身份，这个身份与20世纪30年代末至40年代初的美国其他设计教育方案有关。除了卡内基技术学院、普拉特学院、加利福尼亚设计研究生院，以及与建筑和手工技艺联系更紧密的克兰布鲁克学院的

〔118〕 在罗恩·莱维(Ron Levy)的文章中，他为设计教育独立于产业的合理性进行了论证，参见《设计教育：到时候反思了》(*Design Education: Time to Reflect*)，载于《设计问题》(*Design Issues*) 7, no. 1, Fall 1990, 第42—52页。

〔119〕 哈罗德·科恩进一步扩展了莫霍利－纳吉关于设计的社会定向的观点。科恩曾是设计学院的教师，1955年，他在南伊利诺伊大学发起成立了设计系，在1963年之前，一直担任该系的系主任。科恩说服了南伊利诺伊大学的校长聘用巴克敏斯特·富勒(Buckminster Fuller)作为创建设计系的合伙人。而富勒的到来为这所学校带来了大量雄心勃勃的活动，这些活动都属于“设计科学十年”的框架，具体包括富勒的“世界游戏”，这是对全球资源尽责使用的一种模仿，这个游戏迅速传遍了美国的各所大学。科恩以莫霍利－纳吉的《运动中的视觉》作为一个基础文本，试图创造一种设计课程体系，这个体系遵循了莫霍利－纳吉关于“为环境而设计”的广义概念。科恩和富勒在南伊利诺伊大学的活动史，在拉瑞恩·怀特(Larain Wright)的文章中得到了详细叙述，参见《因为一个原因而反叛》(*Rebels with a Cause*)，载于《校友：卡本代尔的南伊利诺伊大学》(*Alumnus: Southern Illinois University at Carbondale*)，Fall, 1989, 第2—13页。

〔120〕 20世纪70年代初，维克多·帕帕奈克(Victor Papanek)在他的专著《为真实的世界而设计》(*Design for the Real World*, New York: Pantheon, 1972)中已经深入探讨了主题。正是帕帕奈克所呼吁的这样一种带有强烈社会责任感的新型设计实践，给许多人带来了启发，他们对设计专业不再抱有幻想，而是在一个新的方向向前发展。最典型的是一些企业，比如瑞士的Ergonomi公司，近些年来开始专注于为残疾人而设计。

设计教育之外，莫霍利 - 纳吉的设计学院提供了另外一种设计教学模式。⁽¹²¹⁾但是，如果就培养能够在产业发展中大显身手的毕业生而言，相比这些学校的教育方案，莫霍利 - 纳吉的设计学院一点也不成功。

莫霍利 - 纳吉并没有明确的理想，他理想中的社会将取代当前的现实社会，但他试图通过传授的价值观以及提供给学生的实践经历，说明这种理想社会的可能性。正如他在无数场合所说的那样，变革的力量体现在意识个体而非政治体系的层面。对他而言，任何政治过程的最终结果不过是更大程度的个人精神的幸福。莫霍利 - 纳吉的乌托邦视野，虽然从未完全实现，但确实影响了他对这个世界的判断，同时，这种视野也引导了他对于提升生活品质的本能。如果他的论见能够更为实际的话，可能会在美国 20 世纪 30—40 年代关于设计和生产的各种课程体系之中造成一种更为激烈的对话。但是，如果从更大的角度来看当时的情境，莫霍利 - 纳吉通过创造一种社会性的空间，在这个空间中，我们能够抛开市场而独立思考设计，从而对设计教育作出了至关重要的贡献。在这种情况下，他尝试将设计重新界定为一种人文学科而不是一种职业技巧。最后，他对学生内在的艺术冲动而非产业秩序的外在结构产生了最大的影响。然而，他不能接受的是将两者关联起来，以此方式实现其人文主义关怀的伟大理想。

(121) 关于克兰布鲁克设计的介绍，参见《美国设计：克兰布鲁克视野 1925—1950》(*Design in American: The Cranbrook Vision, 1925—1950*)，exh. Cat, New York: Abrams, 1983。尤其要看克拉格·米勒 (Craig Miller) 撰写的章节《室内设计与家具》(*Interior Design and Furniture*)，第 91—143 页。

后 记

当下，我们对 20 世纪早期“艺术—社会”先锋派提出的冠冕堂皇的主张嗤之以鼻，已经成为了一种时髦。毕竟，他们所意欲为之的完全是通过艺术的实践来实现乌托邦。虽然这种雄心的失败再明显不过——见证了希特勒在德国的掌权、斯大林在苏联的专政，以及近来东欧发生的巨变和资本主义的扩张——不管外力如何轻视和贬损，但“艺术—社会”先锋派将精神和社会的力量注入艺术的非凡决心，仍然是一种可供效仿的典范。对罗德琴科、利西茨基和莫霍利—纳吉而言，这并不是一个容易完成的任务。他们必须意识到，为乌托邦而奋斗并不是一个所有参与者在手段和目的上必须达成一致的共享事业。他们发现，即便是在同胞遍布的环境之中，也必须为了艺术的愿景而战斗。这种理解导致他们发展出了一种协商的艺术，以便随着环境和局势的改变而生存下来。协商的观念看似背离了坚定追求单一目标的先锋派艺术家的传统形象，但罗德琴科、利西茨基和莫霍利—纳吉的生存事实，就像 20 世纪早期所有先锋派艺术家一样，包括面对一种变幻莫测的政治和经济局势，这种状况迫使他们不断根据新的赞助者和支持者来重新定位自己。他们有时不得不缄默不语或者改变立场，但这是他们为了适应社会环境而不得不为之。所以，利西茨基和罗德琴科能够在斯大林掌权时期生存下来，甚至创作了许多高质量的作品。莫霍利—纳吉从未看到一丝他所梦想的社会主义乌托邦的微光，但通过使学意识到作为艺术家和作为人应该如何独善其身，他确实改变了无数人的命运。期望先锋派能够获得充足的力量以改变社会体制，这是不够现实的，但他们能改变个体，在这层意义上，罗德琴科、利西茨基和莫霍利—纳吉取得了极大的成就。同

时，他们也改变了艺术的形式，也许，我们最终需要将我们对于他们的意义和价值的认知置于这个过程本身，不是纯粹根据审美来思考他们的作品，而是深切地认识到，他们能够赋予艺术实践以生命和活力，以至于在他们的同僚和各种观众之中，艺术的实践及其结果被视为一种强大而有意义的在场。只有这样，我们才能体会到那个时代生活本身的全面变革，也能在实际的成就中发现更多的价值，而不只是对不切实际的期待的失败发出哀叹之声。

致 谢

本书最初成型于十五年前我的博士论文——关于罗德琴科、利西茨基和莫霍利－纳吉的平面设计研究。从那之后，它发展成为目前的叙述形式，使我能够以更广泛的视角来呈现这三位艺术家，同时仍能专注于他们创作实践中具体的关键问题。

我非常感谢伊利诺伊大学芝加哥分校人文研究所，以及格雷厄姆基金会为艺术领域的高级研究而设立的奖学金，这些奖学金使我能专注地投入大量时间来完成这一研究。此外，我还要感谢许多人，例如，Oliver Botar, John Bowlit, Richard Buchanan, John Bushnell, Ed Colker, Brad Collins, Dennis Doordan, Hanno Ehses, Alain Findeli, Peter Hales, Michael Hays, Steve Heller, Christina Lodder, Steven Mansbach, Ann Morgan, Marvin Surkin, Nancy Troy, Karl Werkmeister, Frank Williams，他们与我进行了卓有成效的讨论，或者在不同的阶段阅读了原稿的章节或草稿。

在此，特别感谢罗德琴科的孙子和莫霍利－纳吉的女儿，他们慷慨地从各自的家庭档案中提供了照片资料。1989年，我有幸参观了位于莫斯科的罗德琴科工作室，这让我得以感受到罗德琴科曾经工作的地方。另外，德绍家族信托公司贴心地制作了几张由已故的 Eric Estorick 收藏的利西茨基的绘画作品的照片；Howard Garfinkel 和 Larry Zeman 提供了一件罕见的苏联建筑的复制品。

多年来，西北大学图书馆特藏馆员 Russell Maylone，一直为该研究提供重要的资料来源。伊利诺伊大学芝加哥分校的特藏部主任 Gretchen Lagana 和她的工作人员 Mary Ann Bamberger，带领我参观了设计收藏机构。

我还要感谢芝加哥大学出版社的 Kiki Wilson 在漫长的成书过程中所表现出来的耐心和支持；Page Kennedy Peale 处理了大量的书稿编校细节；Lila Weinberg 提出了许多有益的编辑建议。伊利诺伊大学芝加哥分校人文研究所和学校研究委员会慷慨地资助了本书照片。Sarah Peak, Roberto Buitron, 以及大学的摄影服务部门提供了很多摄影资料。Marta Huszar 为本书的设计，使它可以与先锋派前辈们的风格保持一致。

最后，我要感谢我的妻子和女儿，她们给予了我爱和鼓励。

著作权合同登记号 图字：01-2014-6914

图书在版编目（CIP）数据

设计，为乌托邦而奋斗：罗德琴科、利西茨基和莫霍利-纳吉：1917—1946 / (美) 维克多·马格林著；张馥玫，张长征，朱橙译. —北京：北京大学出版社，2018.10
(培文·设计)
ISBN 978-7-301-29249-5

I. ①设… II. ①维… ②张… ③张… ④朱… III. ①现代主义-设计-研究
IV. ①TB21

中国版本图书馆CIP数据核字（2018）第028412号

The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946

© 1997 by Victor Margolin.

Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A

All rights reserved.

书 名	设计，为乌托邦而奋斗：罗德琴科、利西茨基和莫霍利-纳吉： 1917—1946 SHEJI WEI WUTUOBANG ER FENDOU
著作责任者	[美]维克多·马格林 著 张馥玫 张长征 朱 橙 译
责任编辑	张丽婷
标准书号	ISBN 978-7-301-29249-5
出版发行	北京大学出版社
地 址	北京市海淀区成府路 205 号 100871
网 址	http://www.pup.cn 新浪微博：@北京大学出版社
电子信箱	pkupw@qq.com
电 话	邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883
印 刷 者	三河市国新印装有限公司
经 销 者	新华书店
定 价	787 毫米 × 1092 毫米 16 开本 21.25 印张 310 千字 2018 年 10 月第 1 版 2018 年 10 月第 1 次印刷 69.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题，请与出版部联系，电话：010-62756370

