

世界摄影大师传记丛书

主编 顾铮

拉兹洛·莫霍利-纳吉

Laszlo Moholy-Nagy: Biographical Writings

[美] 路易斯·卡普兰 著
陆汉臻 朱琼 聂玉莉 译

浙江摄影出版社



世界摄影大师传记丛书

主编 顾铮

拉兹洛·莫霍利-纳吉

Laszlo Moholy-nagy: Biographical Writings

[美] 路易斯·卡普兰 著

陆汉臻 朱琼 聂玉莉 译



浙江摄影出版社
ZHEJIANG PHOTOGRAPHIC PRESS

全国百佳图书出版单位
国家一级资质出版企业



丛书主编：顾 铮
责任编辑：曹家驹
装帧设计：任惠安
责任校对：程翠华

Laszlo Moholy-Nagy: Biographical Writings

by Louis Kaplan

© 1995 by Duke University Press

All rights reserved

Simplified Chinese Translation Copyright © 2010

by Zhejiang Photographic Press

版权合同登记号：图字：11—2008—32 号

图书在版编目 (CIP) 数据

拉兹洛·莫霍利-纳吉 / (美) 卡普兰著；陆汉臻，朱琼，聂玉莉译。
—杭州：浙江摄影出版社，2010.1

(世界摄影大师传记丛书)

ISBN 978-7-80686-828-7

I. 拉… II. ①卡…②陆…③朱…④聂… III. 莫霍利-纳吉，
L. —传记 IV. K837.125.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 227632 号

世界摄影大师传记丛书

拉兹洛·莫霍利-纳吉

[美] 路易斯·卡普兰 著

陆汉臻 朱 琼 聂玉莉 译

浙江摄影出版社出版发行

(杭州市体育场路 347 号 邮编：310006 电话：0571—85159646)

网址：www.photo.zjcb.com

经销：全国新华书店

制版：浙江新华图文制作有限公司

印刷：浙江印刷集团有限公司

开本：710×1000 1/16

印张：9 插页：20

2010 年 1 月第 1 版

2010 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-80686-828-7

定价：38.00 元

如有印、装质量问题，请寄承印单位调换

总序

顾 铮

不久前,与浙江摄影出版社蒋恒社长谈起,作为摄影出版文化品种之一,世界摄影家传记值得引进,并推介给国内广大摄影爱好者与各界人士。事过不久,丛书责编就与我联系,告知社里已经决定开发这套世界摄影家传记书系。

于是,我从本人收藏的几十本外国多家出版社出版的世界摄影家传记中,先行挑选已经在国内摄影爱好者与读者中有了一定认知度的十多位摄影家的传记读本,提供给出版社选择并联系接洽中文版权。同时,我与出版社也开始寻找合适的译者。这一过程当然会有一些曲折,但总体上进展顺利,现在已经有八本世界摄影家传记的翻译版权已经落实,第一期先推出其中三本。

这套丛书已经洽谈版权并投入翻译的共有八本,涉及八位彪炳摄影史册的世界摄影大师,他们是:安塞尔·亚当斯(美国)、亨利·卡蒂埃-布勒松(法国)、比尔·布兰特(英国)、欧文·布鲁门菲尔德(美籍德国人)、拉兹洛·莫霍利-纳吉(美籍匈牙利人)、爱德华·斯泰肯(美国)、沃克·埃文斯(美国)、优素福·卡什(加拿大)。

这些外国摄影家的创作所涉及的摄影题材和样式包括了风景摄影(亚当斯)、报道摄影(卡蒂埃-布勒松、布兰特)、商业摄影(布鲁门菲尔德)、肖像摄影(斯泰肯、卡什等)、艺术摄影与先锋实验摄影(埃文斯、莫霍利-纳吉)、人体摄影(布兰特)等几乎所有的摄影门类。当然,这里所作的归类并不严格,有的摄影家的摄影实践并不只是固定于一种样式,而是跨越了多种样式,如美国摄影家斯泰肯,既是画意摄影的先驱,也是美国商业摄影最早的弄潮儿,既是第二次世界大战期间美国海军战事报道摄影的组织者,也是在美国艺术体制中逐步确立现代摄影地位的实际运作者之一。从摄影家的国别看,丛书也包括了欧美各国摄影家,读者可以通过他们的生活与艺术实践了解他们当时所处时代的社会、文化与摄影状况。其中有些人因为战争与政治的原因而多有迁徙,国籍有变,其人生经历本身就足以成书,更不要说再加上其摄影艺术上的赫赫成就。而从传记的写作

形式看,既有“一本正经”地按照西方传记格式写作的“正传”(如卡蒂埃-布勒松),也有由摄影家本人撰写的妙趣横生的“自传”(如布鲁门菲尔德),更有严格按照学术要求撰写的学术指向强烈的“评传”(如莫霍利-纳吉)。因此可以说,这批摄影家传记的内容与形式之丰富,实为了解世界摄影史的最佳补充读物,也为我们今后如何撰写这方面的传记提供了标高与范本。

长期以来,国内的摄影读者(至少包括了摄影爱好者、专业摄影工作者、视觉艺术工作者等)对于世界摄影史的了解大多停留于阅读简单通史型读物的状态,无法更深入细致地了解国外更新的研究成果,而基础性的可供参考的相关材料几近于无。世界摄影家的中文传记读物,更是寥寥无几,印象中仅有两本中译的罗伯特·卡帕传记。因此,虽然目前也有一些“文化人”想写些与摄影有关的文章,但因为他们所知的有关世界摄影家的“故事”、“逸事”太少,因此,难以涉笔成趣,更遑论敷衍开去。而在摄影教学(可能与摄影史教学关系更大吧)中,相关内容如果没有摄影人物的详尽的创作与人生经历作“引子”与“诱饵”,也会流于空泛。而对于这些摄影大师(可惜传记往往只以大师为写作对象)的创作甘苦,阅读他们的传记不失为一种领悟方式。所谓的摄影史教养,其实也与这种种与摄影有关的历史细节有关。相信这套世界摄影家传记丛书的引进和出版,对于这种状况的改善会有所帮助,同时也会带动中国摄影家传记写作的繁荣。

希望广大读者通过阅读这套传记丛书,把本来相对平面的、甚至是干巴巴辞条式叙述的摄影家“标签”,转化为立体的、血肉丰满的生动形象,并进一步加深对于世界摄影史的理解,培养对于摄影史的兴趣。当然,在现有这八本传记的基础上,还要精益求精,争取引进更多、更好的世界摄影大师传记读物与读者见面。感谢丛书各位译者的辛勤工作,感谢浙江摄影出版社蒋恒社长及丛书各位编辑的努力。

2009年3月

鸣 谢

《拉兹洛·莫霍利-纳吉》一书在这位包豪斯艺术家百年诞辰之际出版了,但本书从筹划至出版却历经9年之久。本传记写作时间持续如此之漫长,已经生发出恰如其分的失效情形:当下的签名者发现很难认同于这些传记文字的原始作者;匿名之手已经参与了太多的编辑工作。本书的传记轨线与莫霍利的两个主要人生坐标(芝加哥和柏林)巧合,结束于耶路撒冷这个“莫霍利”之城。(这里碰巧的是,我们在本书编辑的最后阶段偶遇了莫霍利,多亏歌德学院在1994年春组织了他的摄影作品的巡回展出。)于是,为了以常规方式列出本书的鸣谢名单,很有必要来分成三个部分致谢。

本书最早是我在芝加哥大学历史系的博士论文。我要感谢哈里·哈卢图尼和查克·克朗斯对这部探寻莫霍利生平的跨学科著作的一贯支持和鼓励。我要感谢在这项事业的第一阶段给予我很大帮助的一个重要的外部力量——汤姆·康利,他的“图像无意识”调动了写作和编辑的力量,他的“动态视觉”感知到了这个事业的种种可能性和可能主义。我也要感谢斯科特·米其林森提出的富有价值的真知灼见,感谢从我们别的合作写作中可以收集的一切通向莫霍利文本的东西。我得到了伊利诺伊理工学院、伊利诺伊大学(芝加哥校区)和辛辛那提大学的莫霍利档案中心的大力帮助。最后,我要感谢已故的E·雷·皮尔森的帮助,他向我公开了他与莫霍利在芝加哥交往的私人档案。

在柏林,我要感谢皮特·哈恩领导下的包豪斯博物馆为我提供图书和档案资料方面的帮助。在这里,我得以把莫霍利的包豪斯生涯和德语语体带入本书。另外,我还想感谢研究莫霍利和包豪斯的学者所著的关于这部传记主体的论著;这些学者是:安德烈亚斯·豪斯、劳埃德·恩格尔布雷希特、麦格琳娜·德劳斯特、莱因纳·威克。最重要的是,我要说明珍妮娜·菲德勒对本书所起的重要影响。她对我的友谊在本书文本中留下了深刻的、不可磨灭的印记。

在耶路撒冷,我要感谢我在希伯莱大学弗朗茨·罗森茨韦格研究中心——自1993年以来我就在此工作——的许多同事和朋友(包括保罗·门蒂斯-夫劳尔、斯蒂芬·摩西、史蒂夫·阿斯切姆、哈尼·密特曼和加布里埃尔·摩帖金)。在这里,我找到了一种对我有利的工作环境,使我在忙于德国—犹太人文化史和关于犹太笑话的论著的间歇之中,得以完成这

部关于莫霍利的著作。

可以预料的是,除这三部分之外,我还有别的人士需要感谢。

我非常感谢帕特里克·克兰西为我提供关于莫霍利专题的理论构成和摄影环境的重要反馈意见。

在更加私人的层面上,我想感谢我的父母莱昂和莎拉·卡普兰给我的支持,感谢他们在这么多年来学术不景气的氛围中对学术价值的理解。

我要感谢借给我摄影资料并让我在书中使用的所有机构:J·保罗·盖蒂博物馆、大都会艺术博物馆、现代艺术博物馆、乔治·伊斯特曼博物馆、戴维斯文博中心,以及哈佛大学艺术博物馆。

我要特别感谢哈图拉·莫霍利-纳吉。她理应得到特别的谢意,因为在本项目初期,她就极其慷慨地为一个无名的陌生人服务,无私为我开放了价值极高的有关莫霍利材料的个人档案。我也十分感谢她允许我在本书中使用这些插图。

我还必须感谢在杜克大学出版社工作的3个无名读者,他们提出的批评与见解深刻,为本书的后期编辑工作给予了很大的帮助。我还要感谢该出版社的吉恩·布拉德利、马克·布劳德斯基和理查德·莫里森,他们在本书出版前的各个阶段提供了有力的帮助。

最后,极其重要的是,我要感谢肯·威索克,感谢他非凡的编辑才能和指导本书所付出的努力。我与他在这个人生故事的跌宕起伏中相识相知(时断时续)。这是一个漫长的、奇特的旅途,充满趋同和分歧,两手空空从芝加哥的WHPK无线电留声机工作室开始,到现在终于出版了这部莫霍利传记。

路易斯·卡普兰

于耶路撒冷

1994年11月9日

目 录

总序	001
鸣谢	003
导言: 签上莫霍利的名	001
第一章 生产—再生产	020
第二章 伪造: 剽窃的瘟疫	038
第三章 它很管用	048
第四章 匿名之手	070
第五章 莫霍利: 签名的意义	090
签名的附言: 莫霍利似的/像莫霍利一样	108
注释	109

导言：签上莫霍利的名

他想与文字打成一片，他的原则就是：主体只是语言的一种效应。——罗兰·巴特《巴特写巴特》

自由的形式！好极了！对这些家伙用不着那些拖拖拉拉的老一套艺术历史的词汇。美国第一个无意识的先锋艺术！让蒙德里安见鬼去吧，不管他是谁。让莫霍利-纳吉见鬼去吧，如果有人听说过他的名字。新时代的艺术，新风格的雕塑家……
——汤姆·沃尔夫《橘红糖果色流线型小汽车》

拉兹洛·莫霍利-纳吉：从构成主义传统到签名效应

本书的总标题显示，本书属于作为历史研究子集的个人传记的范畴。标题的第一部分宣布了这位视觉艺术家的大名，拉兹洛·莫霍利-纳吉，他是主角，是本书的研究对象；标题的第二部分，传记文字，宣告了本书将涉及到对一个生命的写作。这里简要说明一下贯穿本书始终的历史语境的常规事实和数据：拉兹洛·莫霍利-纳吉（1895—1946）是一位抽象艺术家，在匈牙利长大，第一次世界大战后转向绘画，20年代早期国际先锋艺术兴盛之际来到柏林，深受达达主义和构成主义运动的影响，在瓦尔特·格罗皮乌斯领导下的包豪斯学院（1923—1928，包豪斯中期）任教，后移居荷兰，接着到了英国，以逃离乌云压顶的法西斯主义。1937年，应邀来到芝加哥创建新包豪斯艺术学校，在随后的10年中在美国传播包豪斯现代艺术教育理念，直到1946年英年早逝。在他一直向西的闯荡中，莫霍利的行程代表了那个时代许多艺术家典型的漂泊的艺术生涯。

如果要把本书建构在传统的历史叙事中，那么这个个性化的莫霍利传记将提供一个人生



图1 拉兹洛·莫霍利-纳吉

篇章的简易大纲(定居各地的各个时期序列),以及一个恒定的矢量方向(向西)。当然,这里有一种很大的诱惑力,想要将这线性的网格拿来用作历史性阐释的一个现成模式,并将它运用到这个特殊的个案当中。可以很容易地想象,这章节的流程图类似一个延伸的跨大西洋旅程或一个莫霍利行程的结构。在四分之一世纪里,这个行程从开始至结束走过这样一条都市路线:布达佩斯、柏林、魏玛、德绍、阿姆斯特丹、伦敦、芝加哥。事实上,我们可以在斯蒂芬·巴恩图示化的标准概略《构成主义的传统》中找到这样的记录。^①该书的标题页用图表的形式勾勒了那场形成了“构成主义传统”的运动轨迹——沿着垂直轴展开的是时间直线(1920至1965年),沿着水平轴展开的是地理坐标:左边东起俄罗斯,右边西至美国。从上左角蜿蜒伸展至下右角的一条弯曲线条

记录着莫霍利-纳吉轨迹,凸显着他的人生道路与很多构成主义人物相遇的交叉点:20年代在德国的包豪斯,30年代早期在法国的抽象创作小组,30年代中期在英国的圆圈小组,40年代在美国的新包豪斯。

但是,因为技术上的困难,对一个艺术家的生平及其艺术历史路径,进行这样毫无疑问的编年式和目的论概述的做法将不会出现在本书中,因为历史工艺的固定日程及其离开、到达地点,在公然对抗莫霍利在他身后对新美术总结为“动态视觉”的说法时,遭遇到很大的阻力和混乱。

“动态视觉”使人们非常难以遵循构成主义的传统。在对这个事业的介绍词中,莫霍利对其构造,即动态视觉,坚持复合的观点,在背景中不断变换些许相对论,以开拓新的维度。换言之,“《动态视觉》是同时性和空间—时间的同义词;理解这种新维度的手段”。^②伴随着动态视觉的同时性,或者同义地说,在时间轴上覆盖和强加空间,提供了一个额外的维度,这个维度打碎了历史秩序和对正常序列所进行的任何完整的认领。莫霍利接着将动态视觉与抽象美术的兴起联系起来,因为看到运动物体的能力是立体—未来主义革命的基础所在:“动态视觉不是在现实中,就是在立体主义和未来主义这样的视觉再现形式中看到的运动物体。”^③虽然莫霍利将这些艺术运动看做“视觉再现的形式”,但它们的去形式化策略和多重变形(正如日后将显现的那样,莫霍利将它们与动态视觉等同起来)却是对任何固定的再现模式发起了强有力的批判。

但是,美术界的抽象革命和趋向动态视觉,只是莫霍利故事的一个方面,是对传统再现模式的一种积极批判。本研究同时也饶有兴趣地展示拉兹洛·莫霍利-纳吉的艺术活动是如何需要一套行动方案和策略的,这套方案和策略认可语言对于视觉艺术而存在的种种问题,将艺术视为一种意指活动。像动态视觉一样,这个语言学转向提供了骚乱和对一种毫无疑问的历史再

现形式进行抵抗的另一种来源和资源，而这又反过来影响了任何想要捕获莫霍利并展现他的生平故事的传记努力。20世纪的抽象艺术和语言理论已经使再现(传记)研究对象成为问题，使能够即刻、直接和容易地接触到研究对象成为了问题。于是，本研究的出发点便是思考如何在这种抽象和具象抵制的情形下撰写艺术家传记。

这些传记文字反对现代主义的清规戒律，动用别样的方法，而不是静态或乌托邦式解读莫霍利，因为这样的解读将把这位包豪斯大师归类于形式几何学家或形式构成主义者。的确，这些文字表明，在莫霍利的视觉—语言研究工作与马塞尔·杜尚和曼·雷这类人物的文字和意象游戏之间存在着很大的契合性。与这些先锋主义者一样，莫霍利创造了(非)命名的试验性策略，于是，他的艺术活动只能理解为表达意义的一种重要尝试，就如本世纪视觉艺术的问题所起的作用一样。本研究回顾、评价了在一系列媒介中莫霍利在这方面所做的重大贡献。无论是否专注于蒙太奇照片、图像写作或者其他形式的光影书写，这些活动使得再现领域中的视觉艺术的能指的透明性成为了问题。

为了更好地理解20世纪20年代先锋艺术的氛围，本研究希望能回顾一下在强加固定的标签和对艺术史各种范畴进行严格区分之前所存在的各种所谓的“艺术主义”之间的往来和交流。例如，从这张臭名昭著的照片——1922年9月在魏玛召开的先锋艺术家国际会议的集体照——中，我们可以看到站在后面的一个表情严肃或者冷漠的莫霍利，站在他两边的是特里斯坦·特扎拉(Tristan Tzara)和埃尔·利西茨基(El Lissitzky)，西奥·范·多斯伯格(Theo van Doesburg)，汉斯·阿普(Hans Arp)，沃纳·格拉艾夫(Werner Graeff)，汉斯·李希特(Hans Richter)，还有其他人。^④在接到去包豪斯担任教授的聘书的一年之前，这个涉世未深的拉兹洛和露西娅·莫霍利(他的第一任妻子)从柏林赶来与这些现代艺术不可一世的开拓者欢聚一堂。在各种思潮和媒体的混战和交流中，这场先锋派聚会被冠以一个复合名称：构成主义和达达主义者大会^⑤(图2)。

但是，陈述对研究抽象艺术语言感兴趣的相关人物和学术机构的名单，迄今只是为了构建莫霍利工程的工作环境。本传记研究的特别重点在于回顾评价拉兹洛·莫霍利—纳吉的艺术活动是如何成为表演“签名效应”最初的场所的，从而进一步评判这个签名活动是如何影响他的传记写作的。换言之，这些传记文字着重于莫霍利签名所引发的种种问题上。“签名效应”的双



图2 《构成主义和达达主义者大会，魏玛》

重建构——它为本传记研究引出的问题设定了框架——是主体和它的签名之间遭遇的最终结果。签名的实现总是牵涉到将主题分裂成两部分。一方面,签名一发生,就将主体以作者身份投入这个世界。

这就是在每一封信或任何个人信函的结尾都有一个签名的原因所在。签上名就意味着对前面所写内容的认可。它将作品部分与人的书写手迹部分联系起来。在这个通过将自己的名字标注在X旁边或虚线上来实现自我拥有的过程中,作品向签名者回归。在这个专有名词的系统中,签名意指作者,签名是作者的意义,也是作者的身份认可。

但在这个过程的另一面,主体被构成为签名的一个效应。签名以图形书写的方式将主体回归到语言的物质基础。不是真的将主体拯救,签名效应只是将主体在名义上进行拯救。签名的图形堵塞了通向作为能指客体的主体的道路,将他/她转化为一个文本效应。于是,签名成了历史的一个问题——不只是签名的历史,还是再签名的历史。因为有这样的危险:意义的历史可能因为签名的注销而被放弃(或者被重新签名确认)。^⑥从这个角度出发,历史可能不再被视为置身于语言之外的一系列事件,而必须在意指系统中加以认可——各种历史是通过以下这些东西组织起来的:能指,能指链,能指与所指之间的差距,或甚至专有名词和它们的签名。历史由此归入到了历史编撰学之中。^⑦

签名效应的双重书写也是有条件的。这条件是,要考虑现代技术的魔鬼建构,以及这种建构对该传记主体的构成所产生的影响。莫霍利在1923年夏天突然来到魏玛,他赞成将格罗皮乌斯“艺术与技术:一种新的联合”的呼吁作为包豪斯的恰当的格言。^⑧由此观之,莫霍利用黑影成像技术和留声机所进行的创作,或者在胶片上刻画的做法,必须被视为对锻造现代媒体个性是有促进作用的。但是同样必须考虑的是,这些媒体技术是如何干涉传记主体,使传记主体成为问题的。换言之,莫霍利技术建构(比如生产—再生产)的部署,自动地导致人们思考一个问题——只有通过历史的技术才遭遇得到的经过斡旋调停的莫霍利主体。正是这历史的技术化,才把签名效应想象成一个用来铭刻传记主体的自动写作机器。

德里达理论对签名捕捉的正当理由

不可否认,签名效应理论的形成很大部分应归功于当代文学理论(即解构主义和后结构主义),或者归功于后索绪尔(Saussurean,1857—1913,瑞士语言学家,结构主义语言学创始人——编注)的理论尝试(这些尝试将符号和指示物之间任何简单的关系问题化)。它还特别归功于签着雅克·德里达(Jacques Derrida,1930—2004,法国著名的哲学家、解构主义代表人物——编注)大名的那些文本,这些文本吸收了签名效应,成了处理传记写作、从而认可人生的图片维度的另一种手段。本研究并不是要把德里达签名理论作为一个知识体来总结,更合适的做法是,回顾评价德里达所有关于签名效应的文本的多个写作场,因为这些写作场与当下关于

莫霍利的个案研究中所采用的策略有很多的共通之处。

德里达的传记遭遇战的基本要点是将签名定位为生平和本文的界限。这就是德里达一心致力于将签名与遗留物的大量不同的定形——与漫溢(在《符号海绵》中),与第二职业补充(在“对弗洛伊德的推想”^⑨中),与大笑(在“尤利西斯留声机”中)——联系起来的原因。^⑩在《丧钟》中,德里达直接提出这个问题,然后,将其恰如其分地占为己有,对此悬而不答:“一个签名留下什么?”^⑪对签名占为己有的两个总体要求是注定要失败的,因为它们不能排除被压制的他人回归所遗留的东西。一方面,历史主义者的姿态想要将签名驱逐出作品框架之外——即,将签名理解为作者的授权书,他在内部为作品的完整性而签名。在另一方面,形式主义姿态想要将签名置于作品框架之内,这样“签名就在文本中,不用再作为客体内的一种效应而签署、运行”。^⑫佩吉·卡穆夫(Peggy Kamuf)对卢梭的签名进行了研究,她总结说,签名的两种要求相互拉锯,威胁要把签名撕成碎片:“在作品的边缘,签名的分裂特点同时向两个方向有力拉着:在所签的名字之下挪用文本,在游戏文本中没收名字。”^⑬基于这些考虑,通过签名效应来构建的传记文字只能遵循双重的法则——让形式主义立场和历史主义立场相互陪衬,目的是为了认可签名遗留物的必要性。

德里达在《丧钟》中通过将以下两者并置的方法达到了这个目的:黑格尔的签名(作为不可能的历史主义要求:让签名消失)和热内的签名(作为不可能的形式主义尝试:让签名完全待在文本之中)。这样就消解了签名写作的双重义务。“于是,签名只能在同时保持存在和消失的状态,存在是为了消失,消失是为了存在。”^⑭

《丧钟》也考察了铭刻在“签名事件”中的遗留物的结构,它是如何将在与死亡相连的写作空间签名的当事人暴露的。正如德里达所解释的那样,这就是签名的写作超越签名事件的结构的情形:“我签名的时候,我早已死去,我几乎没有时间来签署说我早已死去。我只得削减写作,因此削减符号(Signum),因为‘签名事件’的结构在签名事件中负载着我的死亡。这就意味着,它不是一个‘事件’,也许什么也不意指……”^⑮本研究通过将这个模式应用到莫霍利-纳吉的实践的做法,在莫霍利主体变成匿名的主题下来探讨签名铭刻和“作者之死”之间的关系。为了这个目的,本研究回顾总结了一只“匿名之手”(写作)——用来经营和处理死亡的展露——的一种艺术活动(照相和其他)的种种问题。

德里达在签名理论方面的重要论著依然是《签名·事件·语境》,这篇论文吸收了J·L·奥斯汀的语言理论,吸收了他的语言理论中对述行性表达的可引用性(或者叫“可重复性”),进行特别排除(认为那是一种不正当的、寄生的、甚至是非严肃的语言活动)的做法。相反,德里达坚持认为,符号具有可重复性,在单一语言学语境中不可能使它们的意义饱和,这种可重复性和不可能性是图片铭刻结构的根本。这就引向对神秘莫测的“签名效应”的讨论,这种讨论以签名的每一次铭刻所表明的单一性和重复性的奇特交织的方式进行。德里达揭示道:“为了发挥作用,也就是说,为了清晰可辨,一个签名必须具有一个可重复的、可模仿的形式,必须与其当下的、

单一的生产意图保持距离。就是它的同一性,改变了其身份和单一性,分割了这个印章。”¹⁶这种签名的可重复性功能为不再受制于作者意图的传记文字提供了必要的资源。按照这个思路,这些传记文字将探究拉兹洛·莫霍利-纳吉在“生产—再生产”的签名之下所完成的构建的可重复的效应。通过假设再生产的生产功能(反之亦然),这个可重复的构建勾勒出位于传记身份中心的一种他者性。

《符号海绵》(Signsponge) 向我们提供了德里达通过研究法国诗人弗朗西斯·庞奇(Francis Ponge)而得出的关于签名问题最广泛的推论。正是在这篇文章中,德里达深入探究了“一个签名事件的双重约束”。¹⁷签名在其作为一个专有名词的功能与其向一个普通名词(作为专有名词的遗存)的转变之间——在“变成一样事物、一样事物的普通名词的需要”和“相反的对于习惯表达的纯洁性、未被普通名词污染的大写字母、在合适意义上的签名状况的要求”¹⁸之间,它所经历的正是这种推拉之力。在弗朗西斯·庞奇的这个案例中,专有名词向一座石头纪念碑的这种转化,导致了对于这个签名海绵的矛盾性的考量,这个签名海绵同时吸收意义、消除意义。德里达的这种将专有名词分解为普通名词的签名策略,也体现在他的文章《文学小品》之中,该文章以边界或边缘的概念建立了康德的美学框架。¹⁹

本传记文字的最后几章部署了签名的换称这个策略,总结评价了将莫霍利签名分解为普通语域的做法。这个写作在艺术主体这个专有名词,与向将要规划他的艺术人生的行动的事物(HOLY,HO,连字号,HOLE/WHOLE[小孔/整体])进行转换这两者之间来回飞速穿梭,同时本文也考察这些事物是如何接近意义的边界的。正如格雷戈里·乌尔默所指出的,签名效应的这种部署,既不是历史主义的诠释尝试,也不是形式主义的诠释尝试,而是将一种生平—文本生发为“一种发明”——另一种创造历史或书写故事的方式:“这种历史或故事受必要性和机缘巧合——表明这不可能的主体的位置——的影响。”²⁰

处于不确定地带并易受他者入侵的签名的假定和安置,使得与艺术家作者身份的固有性和所有物的概念问题化。的确,它引发了伪造和剽窃的可能性,伪造和剽窃成了任何艺术签名所面对的主要危险。德里达在对诗人—小偷让·热内的分析中发展了这个偷来的、关于《丧钟》的右翼的理论。为引用、甚至“偷盗”这个段落,这个分析依靠的是“那些将通向绘画体系内部的资源,这些资源把围绕着‘专有名词’和‘签名’而在此形成的所有问题和问题—编码引入绘画理论,在这个入室盗窃的过程中偷走了内部与外部之间的框架的所有严格标准”。²¹在这个特别的框架中,确保作者和作品之间的联系也可以被伪造,被盗窃。本书以下的研究考察或者加入了一种入室盗窃行动(早已进行之中),这种入室盗窃行动的作用是用来污染在绘画和其他艺术媒介——它们不断受到剽窃和盗窃的威胁和指控——中莫霍利签名的纯洁性。

在《自传》中,德里达对哲学家传记体裁提出了挑战,这一种体裁是构筑于严格区分哲学家的生平和著作这一历史相对主义主张之上的。当然,这正是签名介入的场所。德里达通过一种复合否定的方式谈到这种传记特性:“我们对此说不,原因是传记(广义上)和哲学家传记(狭义

上)的新的问题架构必须动员其他资源,包括——至少包括——对专有名词和签名进行新的分析。”^②德里达强调,对于着眼于传记身份的错位的任何项目,签名是十分重要的,其原因正是,签名处于作者体(生平)与文本体(作品)之间充满活力的位置和不确定的地位上。他通过用(另)一只耳朵倾听以弗里德里希·尼采——因为永恒轮回的力量——的身后之名所签的一行文本信用(Textual Credit)的方法,来使固定的传记主体问题化。在前面提到的引自《他者的耳朵》的引语中,如果将(尼采式的)“哲学家”这个术语换成(莫霍利式的)“艺术家”,就会使读者明白,为达到围绕着签名的问题架构而组织起来的一个艺术传记,而进行的目前探究及其资源动员的目的究竟何在。通过这种方式,这篇艺术传记也许可以解读为对德里达提出的,对于专有名词和签名要进行新的分析——这种新的分析已应用于拉兹洛·莫霍利-纳吉的个案之中——的呼吁的一种直接回应。

莫霍利基调中的签名效应

当我们研究拉兹洛·莫霍利-纳吉的时候,签名效应的后果并不止于将世界切割成能指和所指两个部分。本研究展示了签名效应的双重约束(在所指主体与能指事物之间)是如何建立在生平写作和拉兹洛·莫霍利-纳吉艺术实践中释放出的一系列张力的,而莫霍利的艺术实践穿梭于身份与匿名、原创与剽窃、必然与偶然、作者身份与身份放弃之间。预言一下签名的问题架构的各个方面,是如何在本书的5个章节中帮助构成我们的传记主体,这是很方便的做法:

1. “生产—再生产”。正如该标题所表明的那样,生产—再生产是莫霍利在20世纪20年代试验许多新的声音和视觉媒介技术(黑影照片、摄影照片和留声机)时所用的公式。从将被复制的签名的功能出发,本章追踪分析了前面提到的关于莫霍利的工作与写作的公式所生发的种种分叉。换言之,这个公式引发了很多问题,这些问题用差异凸显重复,或用再生产凸显生产。生产—再生产的效应甚至导致了这样的可能性:从对他的作品的述说中,可能会产生另一个莫霍利,一个自己的模拟物。

2. “伪造:剽窃的瘟疫”。具有确认作者身份并阻止艺术的复制的签名也可以被他人伪造。本章考察莫霍利在整个艺术生涯中所受到的种种剽窃指控。本章回顾总结了莫霍利的艺术和写作活动是如何在一种努力质疑版权和个人财产受到种种限制的经济体中运作的。签名的伪造使传记主体的身份及其艺术品处于危险之中。

3. “它很管用”。本章回顾总结签名是如何设法进入莫霍利的艺术品的,又在其中产生何种后果。签名实际上是作为莫霍利的图像作品铭刻的。莫霍利将注意力集中在了这些视觉签名的物质性上,集中在这些视觉签名与这些作者的身份之间是如何失去联系这一问题上。莫霍利抽象的自传体黑影成像的自画像是一种开创了主体掩盖做法的签名作品。他的蒙太奇自画像采用了“非命名”或者“误识”自传主体的策略。本章也回顾总结了几个个案研究中签名的标记混

潘图像作品的真实赋值和同一性的问题。

4. “匿名之手”。签名可以被间离——从参照物、作者或者个性那里移开——这样就把写作置于匿名之手。本章考量了莫霍利所采用的非命名或匿名化策略,从而考量了许多突出签名的问题架构的间离做法。各个小节分别分析了电话照片、间离手法的黑影成像和拍摄蒙太奇照片,展示莫霍利是如何通过这些做法来提出匿名之手和“作者之死”的问题的。而且,本章揭示了为一个竭力想成为匿名人物撰写传记的矛盾本质。

5. “莫霍利:签名的意义”。最后一章考察了莫霍利的专有名词的意义。本章在意义/必要性与图像和传记遭遇的任意性/偶然性之间来回述说。通过各小节对ho、holy、hole in whole(整体中的小孔)和连字符的分析,本章确立了莫霍利的签名与他的自传构建之间的个人关联。本章考察了一个名字的任意性所包含的意义或者意指的种种可能性。但本章也展示,每一个词的意义是如何置意指于险地,扰乱莫霍利作为固定的传记主体的地位。结果,“签名的意指”在以下两种可能性之间摇摆:一种是(亲笔)签名确定签名者(自传)生平,另一种是(亲笔)签名移除和处置了自己及其意指。

从以上的简单分析来看,十分清楚的是,莫霍利的签名引发的问题是围绕着身份、命名和暗示,作者和权威的功能,主体在语言中的构成,传记主体的局限性,超越意义的签名,或者“图像”超越传记主体等问题展开的。每一章开启了一个新的角度,或者说构建了另一个由此可以研究签名的问题架构的框架,一种将使莫霍利这个传记主体受制于偷窥,并由此获取他所谓的“动态视觉”——伴随着它而动的变化——的新的钥匙孔。

本研究的假设是:凸显传记签名的历史书写的新方法可以被找到。这样,本研究希望减轻所谓的“历史的负担”。这种负担涉及到盎格鲁-美利坚历史研究中不愿构想使用再现模式的可能性的传统——这种再现模式不是通过19世纪晚期在英国小说中为组织构成历史书写的材料而发展起来的叙述形式来进行的。以莫霍利签名的不稳定的界限为手段,本研究希望能构建一种写作,这种写作能将再现问题化为符号与意义、能指与所指、语言与文本——所谓的历史现实——这些具有特权的外部之间的封闭关系。这种写作铭刻了一种在历史写作中承认外部性、他者性和非连续性的实践。^⑤“以另外一种方式”书写莫霍利的需要,在对传记主体本人的认知和再认知中找到了正当理由。在回忆包豪斯生活的自传中,洛塔·施赖尔(Lothar Schreyer)提供的是一幅不那么光彩照人的拉兹洛·莫霍利-纳吉的肖像,那是在他教师生涯初期,当时一个恶毒、危险的改变力量紧紧依附着他所描述的主体。施赖尔这样描述不是仅仅用莫霍利是一个外国人——带着一口滑稽口音,在德国著名学府任教的匈牙利人——这个事实来解释。这与艺术世界的观念冲突相关:保守的包豪斯浪漫主义和表现主义正受到技术的不可知的侵犯,这种技术不可知只能标注为他者、外国事物,而莫霍利被认为是它的抽象代表。施赖尔写道:“现在发生的事情是,随着莫霍利的到来,一种新的、完全外国的东西进入了包豪斯,似乎要给我们带来威胁。”^⑥施赖尔继续写道,回忆起莫霍利早先在魏玛、包豪斯遇到的排斥和孤立:“老师和学生

排斥莫霍利,不是排斥他这个艺术家,而是排斥他这个人。说起来真是可怕。”⁹⁸不过,本研究的一个假设是并不真的认同施赖尔的说法。换言之,很有必要认同以下前提:拉兹洛·莫霍利-纳吉的艺术活动中是有点外国意味,这种外国意味关涉对他者性的种种力量和许多艺术策略的认可,这些他者性力量和艺术策略使得这个人被排斥到艺术活动的中心之外。与施赖尔惊恐的反应相对照的是,这些传记文字详细说明了莫霍利的艺术策略,莫霍利的这些艺术策略凸显了这些正在起作用的他者性的力量,展示了这些策略是如何改变他的生平传记的。

除了这种陌生化策略,以下的研究也部署了在字母(同音异义)层面上的回合,从而触发了历史再现的符号的透明性。⁹⁹历史常识,或者说是所指的实在论功能,坚持认为这些策略只在表面上起作用,是一种要把这样的行动贬为除了语言实质以外别无任何根基的词语游戏的努力。这是一种企图将写作降为意义的透明工具的传统策略。但是本研究的理论防御骨架拒绝幼稚的历史再现观。相反,本研究要对签名表演的间隙和交叉点中,在签名的偶然/必然的相遇的非决定性中构建和展示对历史再现的解读。这种双重表现图解式展示了一个固定的传记身份所具有的危险。的确,这样的双重表现迫使读者遭遇应用于生平写作的、偶然与必然的纠缠。

根据以上这些分析,本书并不想当然地对待研究对象,因为拉兹洛·莫霍利-纳吉并不仅仅构成事件的一段历史或者话语的起源。他同样也是形成文本效应的能指的一个资源,形成文本效应的目的是为了展现写作的历史问题,传记的图像问题和所指的签名问题。任何对传统传记主体的丧失抱有怀旧之情的人,他将会在对通过莫霍利的名字展现出来的签名效应的表演性和足智多谋进行确认的过程中重新获得心理平衡。这种方式不再沉溺于艺术历史陈腐的词汇和概念中,或许能生发汤姆·沃尔夫的伟大的、形态自由的写作风格,来为新时代的艺术家写作。为了达到这个目的,文本将放置在莫霍利所谓的生产—再生产的实践之中,这种生产—再生产就是每一个签名所具有的被重新铭刻和由于这种重新铭刻而发生蜕变的能力。生产—再生产使以下说法成为可能:莫霍利-纳吉的传记经过解读将会变成“艺术鉴别之作”¹⁰⁰,图像将从“莫霍利”那里逃逸。或以另外一种角度来看,莫霍利的动态视觉给我们提供了一个将他带上通向未知领域之路的机会。紧随着图像运动的各种模式,向着所谓的“构成主义传统”之外的领域进发,这个旅程将发现寓居在他的生平、工作和签名这一系统中的其他地图和轨迹。这样,经过对莫霍利-纳吉不为人知的一面的挖掘,这些传记文字中包含的恶魔般的危险将使我们面对沃尔夫吼声震天的地狱之歌(“让莫霍利-纳吉见鬼去吧,如果有人听说过他的名字”)产生新的认识。

从这些假设出发,莫霍利的传记文字易变的术语已准备还原形成新的解读链。这就对文本提出了问题:“文本在哪里?”这个问题是由于签名的图像过剩而产生的——这就是被标注为互文性的东西。签名的图像和“其中的虚无”反复述说着莫霍利的《螺旋装订的移动图片》的动力和上演。也许在对这个欧美之间的穿越并进行螺旋式跳跃的描述中,我们正解读着一本未来的书。