

THE STRUGGLE FOR UTOPIA

Rodchenko

Lissitzky

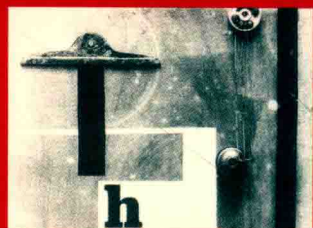
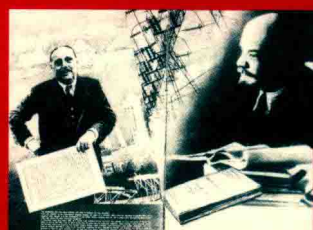
Moholy-Nagy

(1917—1946)

罗德琴科、利西茨基和莫霍利-纳吉
(1917—1946)

Victor Margolin

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

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)

设计，
为乌托邦
而奋斗

[美] 维克多·马格林 —— 著 张馥玫 张长征 朱橙 —— 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

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
	787 毫米 × 1092 毫米 16 开本 21.25 * 张 310 千字
	2018 年 10 月第 1 版 2018 年 10 月第 1 次印刷
定 价	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

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

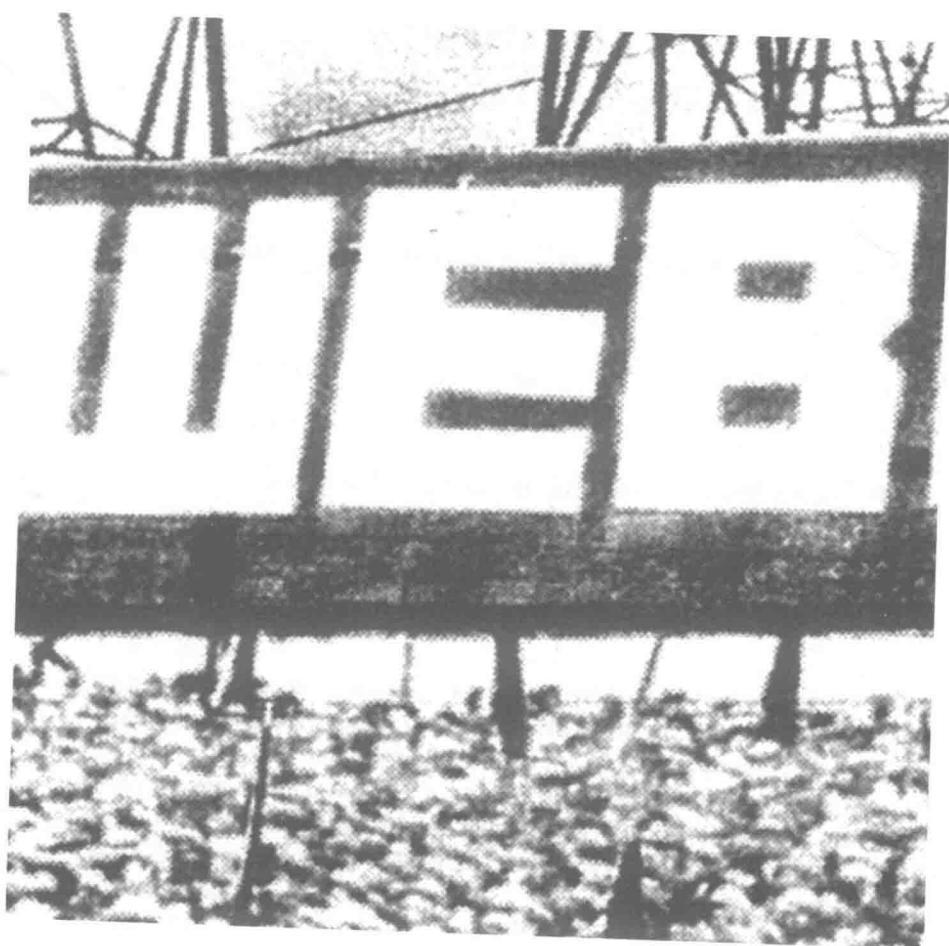
第五章 政权的象征：利西茨基与罗德琴科，1930—1941 / 213

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問題。

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，利西茨基起先教授艺术，后来在位于莫斯科的苏联设计学校福库特马斯设计学院（VKhUTEMAS）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。