

Revised EDITION

印刷的终结 戴维·卡森的自由版式设计

[英]李维斯·布莱威尔 编著 戴维·卡森 设计 张翎 译

中国纺织出版社

印刷的终结

戴维·卡森的自由版式设计

[英]李维斯·布莱威尔 编著 戴维·卡森 设计 张翎 译

The End of Print: The Grafik Design of David Carson,
Revised Edition by Lewis Blackwell

Copyright text ©2000 Lewis Blackwell

Design ©2000 David Carson

本书中文简体版经 Lewis Blackwell 和 David Carson 授权，
由中国纺织出版社独家出版发行。本书内容未经出版者书
面许可，不得以任何方式或任何手段复制、转载或刊登。

著作权合同登记号：01-2003-0484

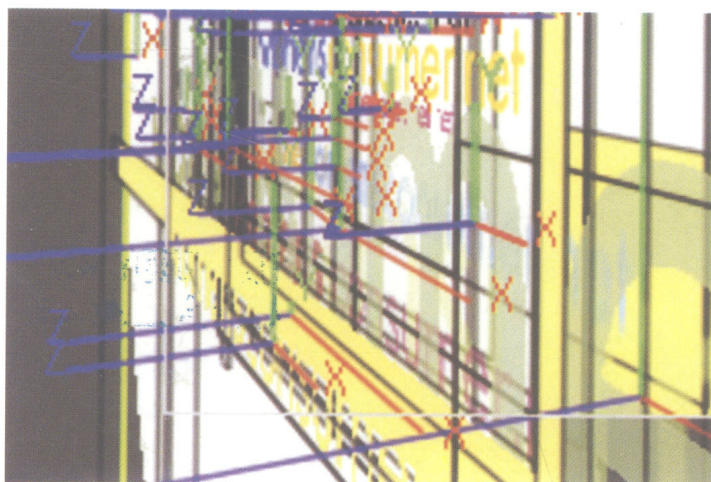
图书在版编目(CIP)数据

印刷的终结：戴维·卡森的自由版式设计 / (英) 布莱威尔
编著；戴维·卡森设计；张翎译. — 北京：中国纺织出版社，
2004.1

ISBN 7-5064-2828-8/J·0153

I. 印… II. ①布…②张… III. 版式设计 VI. TS881

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 108937 号



策划编辑：刘 磊 责任编辑：李彦芳

责任校对：俞坚沁 责任印制：初全贵

中国纺织出版社出版发行

地址：北京东直门南大街6号 邮政编码：100027

电话：010-64160816 传真：010-64168226

<http://www.c-textilep.com>

E-mail: faxing@c-textilep.com

北京利丰雅高长城印刷有限公司印刷 各地新华书店经销

2004年1月第1版1次印刷

开本：965x1230 1/16 印张：11.5

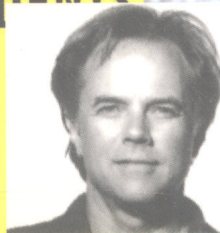
字数：200千字 印数：1-3000 定价：98.00元

凡购本书，如有缺页，倒页，脱页，由本社市场营销部调换

策划编辑: 刘一磊
责任编辑: 李彦斌

atre

UPENTS



戴维·卡森在洛杉矶和纽约都有工作室。你可以通过以下的网址找到他: dcarson@earthlink.net. 目前他正在与Marshall McLuhan合作设计一本新书以及制作McLuhan的书法全集。



李维斯·布莱威尔是gettyone频道的著名创意总监。从前是《创意评论》杂志(Creative Review)的出版人和总编,也是一位备受赞扬的平面设计类书籍的撰写人。现居伦敦。

Jacket design by David Carson.
Background: Detail from a poster design
by Brian Salay and Christine Johnson.

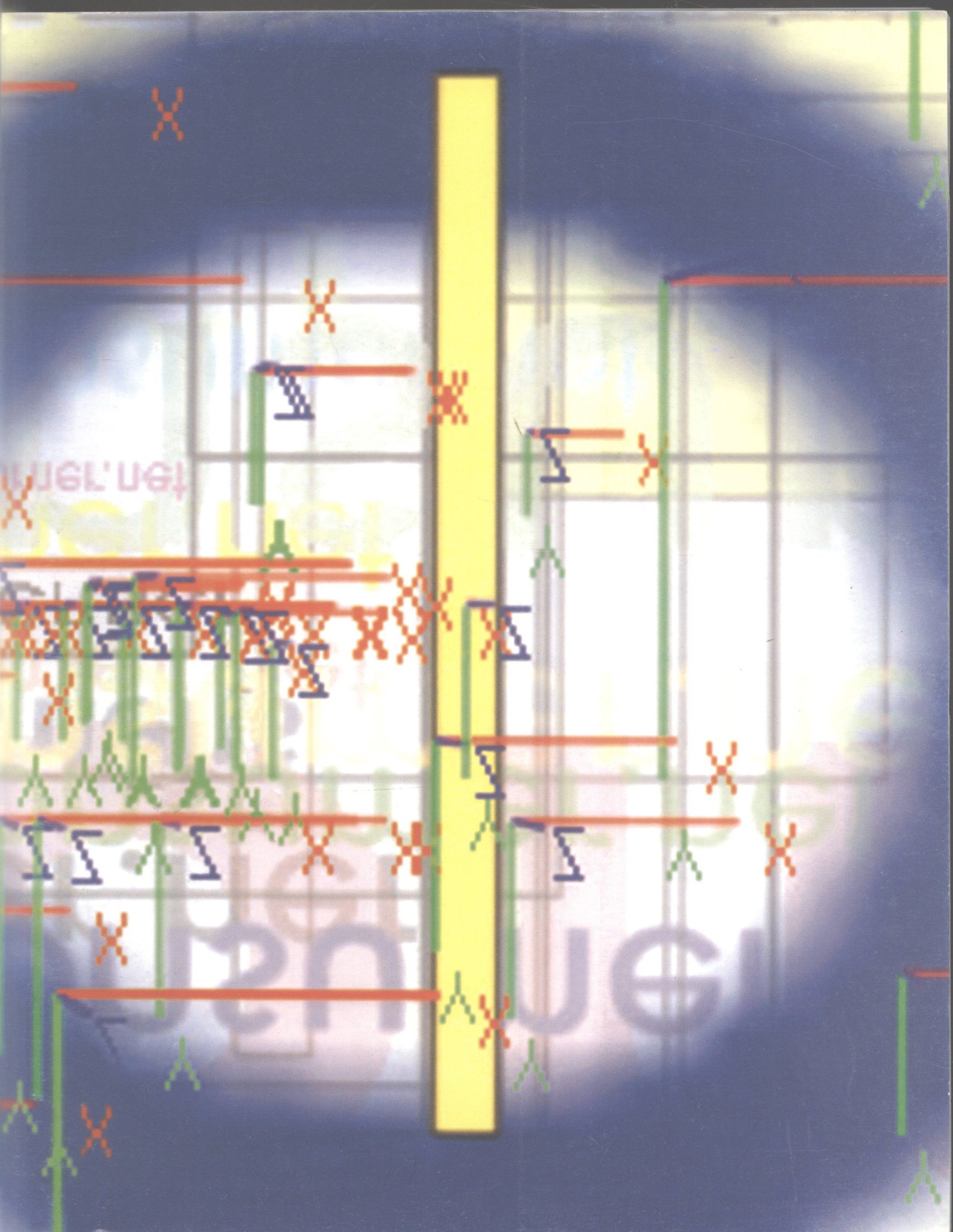
www.chroniclebooks.com

\$24.95 U.S.

印刷的终结：
戴维·卡森的设计世界
2000版

本书是戴维·卡森的第一部作品集。作者虽然是20世纪90年代最有争议的、最具创新精神、最有影响力的美术设计者，但自1995年该书问世以来已成为20世纪最受欢迎的美术设计作品。卡森在活版印制和版面布局方面的革新在全世界引起了争议，同时也鼓舞了一批年轻艺术家，使他们渴望打破传统，进而打造全新的美学理念。
该书包括卡森相当数量的新作品以及两篇关于他的作品评论文章，本书借此展示他独特的才能。





李维斯·布莱威尔

His work sought to reconnect with audiences for whom print had failed in its emotional range, and as a result had often failed to engage readers at all.

Hello David

您好，戴维

我叫托尼·艾瑟顿 (Tony Atherton)。我是英国 Staffordshire 大学电脑平面设计专业的三年级学生。最近，我正在撰写一份有关当代可读图形设计的调查报告。如果您能就我提出的以下几点问题做出解答，助我完成这项调查研究，我将不胜感激！

您是否认为您的设计已经开启了某种颓废风格之先河，而这种风格正在影响着当前年轻的设计师们？如果真是这样，那么其中的原因又是什么？

您的设计是否创立了一种“风格高于理念”的工作方式？

您的作品与它们的目标观众(X代)产生了有效的沟通，难道它们就不能在更广阔的社会范围内与人们产生互动效应吗？

您难道不认为您的作品过多地依赖于形式感，而忽略了作品本身所要表达出来的信息吗？

亲爱的托尼：

我是李维斯·布莱威尔 (Lewis Blackwell)。戴维·卡森前些时候给了我你的 email 地址。他是否已经给你答复了？如果没有，我现在就给你回信，同时也会提醒戴维还欠着你一封信。要让他确定下某个时间是有些困难的——这让许多人感到十分失望，因为戴维仍然需要花费大量的时间去处理那些设计之外的事务。也许从某种程度上讲，这些事情还是与他的平面设计工作有关——否则他就根本不会去顾及它们了。

你的来信正是时候，它简直是《印刷的终结》的一个简要介绍。你将五年以来针对戴维作品产生的批判性评论归结在一百字以内。这样言简意赅的分析促使我马上决定将你的来信收编在新版书的前言里。

将《印刷的终结》^①一书修订重版是因为原著既然已经面世——无论好与坏——它毕竟是一本在20世纪末出版的对设计界进行界定的书。这种论调没准儿在年轻设计师中会十分流行。就书名而言，似乎有一点完结的意味。书中及时地讨论了正在终结的印刷文化，而且能促使评论家们满腔热情地与那些持反对意见的尖刻的批评家们展开激烈的辩论。

也许该是权衡本书何去何从的时候了。内心清楚并不代表客观，因为就像这些支持者和批评家一样，我们也不可能总是保持客观的态度。但我们可以用分析的方法，并借此保持一个清晰的头脑。于是我们决定推出一个新的版本，以此取代继续印刷前一个版本的做法。我们试图重新构筑本书，希望它能给当前的印刷界做出积极的贡献。

首先，就你提出的四个问题，我的回答是：

不是。

不是。

不是。

不是。

如果这样的回答显得有一些唐突，或者它们仍然无法达到你的教授的期望，那么你可以等着看戴维的回信。但请相信我，这将是你所探寻到的惟一答案。设计活动是你在做什么，而不是你在想什么。掌握一些实际的，技巧的东西，然后再开始考虑所有的其他事务，这样会使你显得与众不同，而

① 本书为《印刷的终结 修订版》的中文译本。

——译者著

looks like your phones and fax won't stop ringing from here on out! If I may offer a word of advice--save your money--they like to build you up and then rip you down. I'll talk to you soon.

1994年，在上了纽约《时代》杂志的头版新闻后，卡森接到了这份传真。

且能确保你的设计工作完成得十分出色。我们需要考虑的是那些除了作为一个设计师本职工作以外的、所有其他值得探索的消息，而不是以前的设计师都做了些什么（是的，我知道这样的说法——或者至少这样的字眼足以使你将这本书扔进垃圾箱里）。这也许是从戴维自身的职业生涯中所得出的惟一的、最好的启示了，他的与众不同来自于他在设计之前所做的一切，而并非他在平面设计王国里所做的那些事情。按照任何一本书的观点，在进行设计时最为行之有效的方法就是——不设计。好的设计师把目光投向设计以外的事物，他们将自己专业以外的世界看得更为重要，并尽力去开发它们。

现在，我将尽可能详细地回答你的这些问题。

您是否认为您的设计工作已经开启了某种颓废风格之先河，而这种风格正在影响着当前年轻的设计师们？如果真是这样，那么其中的原因又是什么？

看看周围吧，似乎没有太多的迹象表明卡森的影响力已经造成了某些方面的颓废。相反，这些作品给平面出版业注入了新的生命力，将他们从枯燥和生偏的理论中解放出来，并鼓励那些平面设计师们敢于梦想成为这个世界的质疑者和改造者——哪怕只改造了一点点。对于这本书大量的补充工作——也许这项工作甚至还在继续当中——将会给学生们和从业人员带来一些刺激。这些作品鼓励他们要以不同于课程表安排的方式去体验设计的过程，这将要求他们去寻找差异并去解决它们。是的，我猜许多首先将卡森视觉元素归结为怪癖的人会将卡森的作品拆开，然后以他们自己认为合理的方式重新组合。当你看杂志、电视、单幅广告，或者别的任何东西时，你的确很少看见这样的作品。卡森的作品并没有引起设计风格上的模仿浪潮，因此从很大程度上讲，你今天所见到的那些作品与十年前的相比并无太大的优势可言。当然，视觉革命依旧到来了。可是我们所能见到的也只能是那些出于世俗或经济上的需求而制定的设计规则，并徒劳地传承一些所谓领先的印刷版式理念——归根结底这些理念都来自于早期印刷业的那些机械主义者。在这种情况下，例外的出现总会夺取人们更多关注的目光，同时也反映出绝大多数人的保守心态。

缺乏根本上的改变——这是料想中的事，我们的天性中就有抵抗改变的一面，但我总在考虑这是否是件好事。拒绝改变，保持一致，这样的一个行为只能说明一点，那就是：害怕改变。被隐藏了的事实是在当今人们普遍认可的平面设计背后存

在着巨大的开发潜力。如今，人们的通讯方式已经经历了一场激进的变革（在1990年，你也许还会听到有设计师在问“计算机普及到何种程度？”而现在，数字化设计已经完全从那些离奇的反对声中摆脱出来而独立存在了），同时，媒介环境也发生了迅速的改变（英特网的产生）。尽管在《印刷的终结》中我们已经预测到了视觉领域中的这一场革命风暴（在过去的3~5年中，随着网络革命和网络风潮，我们的设想都已一一应验），但这场革命是否会驱动更多的媒体间互动——却还有待于事实的进一步证明。旧的理性主义风格以及来自于那些教条的威力使人们确信在《印刷的终结》中看到的一切，仍旧是那么偏激。但是，请注意，这不是一本简单描述表面风格的书籍，它深入探讨了这些作品的成因。是的，戴维的创作方式已经发生了改变，或许他的某种风格被用得更多了。但他的作品仍在努力地尝试改变，这总比我们所习惯的在正统理论下的小心翼翼、固步自封要好得多。

那么，我们对于印刷将要终结的猜测是错误的吗？当然不是！无数的统计显示了人们的许多活动已经转移到电子、邮件、网站、聊天室——这将使我感到异常的乏味，是的，我觉得这样做会很烦人！但这种观点仍处于初级阶段。只有当世界范围内的通讯网络都被优化时，丰富而流畅的平面设计作品才有可能与静止或运动的媒体相结合，从而显示出它们比传统印刷术更强烈的视觉效果。《印刷的终结》推动了印刷业，它向社会反映了传统的阅读行为不再是年轻消费者的主要阅读方式这一信息（请注意，根据对书报读者群和购买者的调查，现实生活中几乎所有年龄层的西方人群都受到了“多媒体消费者”这一概念的影响，研究结果显示了大多数人并不阅读传统读物，而是从各种各样的有声读物中获取信息。这并非是夸大其词，而是一种真实的存在）。

出版物中多媒体元素的丰富——比如我们在《海滩文化》(Beach Culture)或《射线》(Ray Gun)等杂志所看到的，是一种关于信息有可能是如何以不同的方式传递，从而引起一种新的创作方式的试验性的阐述。在这里，我并不是要宣称自己有多么大的预知未来的能力，但我敢说这些杂志的平面设计不是顺应着预期中的，未来的设计方向而进行的。事实上，克制对于网络的热情和对宽带限制的批判，总是被卡森视为在投入工作之前必须抵制的一大障碍。然而，他总是保持了一种强烈的创作意识，那就是：他作品的受众是那些正在电视机前或收音机前的某一个人。铺天盖地的广告是一种强势刺激，它使得传统的印刷出版业在它面前黯然失色。他的工作是设法使那些在情感上已经不能笼络住人心或根本抓不住读者目光的印刷

作品，重新与观众建立起联系。

卡森的作品实际上并没有对平面设计的风格产生重大的影响。某些所谓“风格”的产生纯属偶然。从更大的程度上讲，是数码技术使平面设计师进入了印刷的领域。《印刷的终结》以及卡森的作品是与一种流行趋势的结合——我是说真正的流行趋势，这个问题恐怕不能被看成仅仅是与一些个人的怪癖相关那么简单了。

也许正是这些“怪癖”、“伎俩”和“神经质”，可以用来造就某种适当的设计手法。以下供你选择：

改变字体及字号

不寻常的或是饶有风味的字体

包罗万象的页面

空空荡荡的页面

错误

无序

放大的概念性文字

版式设计首当其冲扮演着十分重要的角色。从20世纪80年代所创作的《滑板走天下》(Transworld Skateboarding)以及其他的一些作品来看，卡森从那时起就已经开始尝试重新构筑标题、注释、文章主体、图像以及页面边缘之间的相互关系了。在进行编辑组合时，他会首先以一个“放大的概念性文字”作为开始，有时对文字进行形式上的处理，使其同时具有传递内容和美化版面的功能；有时又会加入更加微妙或者看似混乱的效果……在做这些编辑工作时，他只不过把它们看成是为大众传播所做的广告或是流行短片。其实，没有什么过激的，真的，除非绝大多数的艺术总监们都异口同声地赞美现有的那些杂志中的版式设计，而没有人去寻求更佳的制作路线。卡森并没有遵照这些，或许他压根都不知道这其中的规矩，也只有这样他才能在进行创作时将他自己的技巧运用在其中——伴随着他所熟悉的亚文化的表达方式。因此，电视、电影和广告都成为他的入门工具。这是一本关于“他的方式”的书，从某种程度上讲，与其说设计影响了卡森，还不如说是他影响了设计。

当我们深入分析卡森的作品时，可以发现没有什么手法可以称得上是革命性的。大约在第一次世界大战期间，达达主义和未来派的艺术家们就曾

在字体上采用过相同的处理手法——当然，他们的目的不尽相同。20世纪60年代末到70年代初，沃尔夫冈·维嘎特(Wolfgang Weingart)的后现代习作以及随后的20世纪70年代末至80年代早期的作品都可以被界定为这种变化的一部分，即秩序感被彻底地颠覆，字体被倒转过来，字号被放大或缩小——**令人吃惊的字型设计产生了！**

同时，在20世纪80年代，美国的克林布鲁克(Cranbrook)和卡尔艺术学院(CalArts)的学生们，或是更多的荷兰先锋派设计师们，还有英国RCA的学生都进行了这种文字风格的试验性创作。因此它不再是新鲜事物——当然，它可以不断发展，否则也不会再引起人们的关注了。有人曾经说卡森在20世纪80年代中后期开展设计工作时就抄袭了别人的创意，那么就请看看他于1982年所做的第一次平面工作吧——事实证明这种猜测很容易就被推翻了，尽管这时的表现技巧略显粗糙，但从一开始，卡森就以一个极具个人色彩的表现主义者的方式来对待他的设计。如果你将他的作品归入任何一种类型或任何一个年代，它们都会显得与众不同。这种差别是明显的，从他创作《滑板走天下》和后来的《海滩文化》开始，他的作品逐渐地、真正地给人们留下深刻的印象；也是从那时起，他赢得了圈内人士的认可与尊敬。别出心裁的设计显示了他是怎样有效地将所有的元素组合在一起的。

直到20世纪80年代后期，尽管卡森的创作方式开始受到广泛的赞扬，但你还是不会发现有类似的作品出现并能吸引住大众的目光。这是因为卡森没有一个明确的设计规则——所有作品都是基于他本人的、直觉的反应，这使它们很难被模仿，或者说根本就没有追随的原则。例如，当所有人都开始将不同的字体混在一起运用时，卡森却又另辟蹊径，开始使用微型字体了。还有，他在《射枪》杂志中以特殊的方式摆放插图，同时还绘制了许多反传统的插图，并将贯穿于那个时代的一些观念性的东西融入其中。尽管这样的行为会被与目前流行的“新插图”趋势扯上关系，但卡森的作品依然独树一帜。

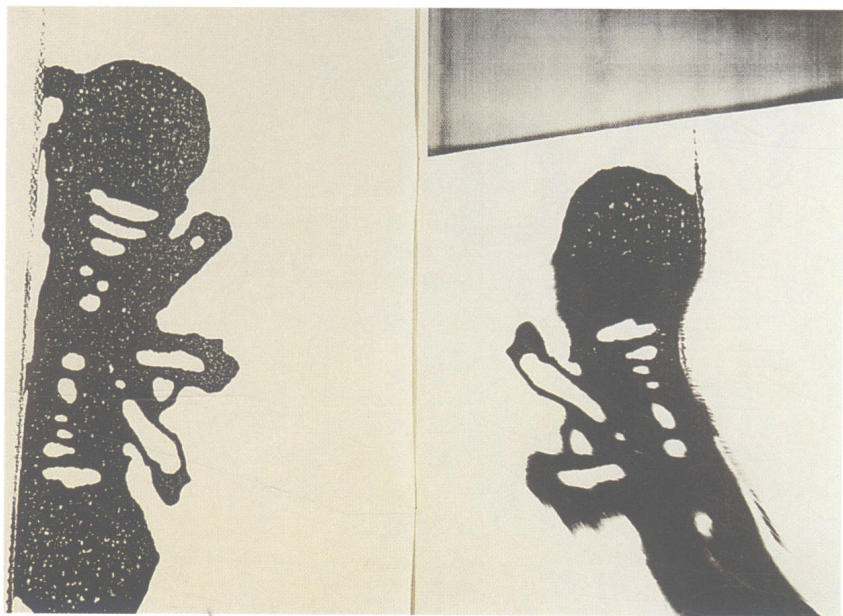
至此，对于卡森的作品造就了某种“颓废”文化的指责是否可以收回了？而惟一可能被指责的是目前他的设计作品似乎太多了一些，并且这些到处都存在的作品都还具有相当的价值！平面设计反映的是怀疑、探寻和选择的的文化，从这个角度讲，我们也许能饶恕卡森的“罪状”而改为赞扬他为促进文化的多元化和表现主义而做出的努力。由于对平面创意的热情而引发了某种文化上的倒退——如果真的因此控告他，那又会怎样呢？这样的情况当然有可能发生。

您的设计是否创立了一种“风格高于理念”的工作方式？

即使再严厉的批判也会允许作品中某些理念和创意的存在。毕竟，如果没有创意，那么作品的最终效果也只能与一张生动的墙纸无异。但关于这个问题——就它自身来说并无太大的讨论空间，事实上却成为本书第一版发行以后反馈最多的中心问题。对此，我的回答是：卡森的作品就是对风格的完全掌握。当你看完本书后你就会有充足的资料来论证他的作品并非只有一种风格（也许这也正是引起歧义与批判的关键所在）。如果你在做事情时没有着眼点，从跨栏广告到整页广告再到封面设计——做事总是缺乏持续性，那么想要发展一种风格几乎不可能不困难。那么又是什么使风格的多样性归结在一起呢？是思想的凝聚，是偶然迸发的意念的火花。或许将此看成是某种“风

格”的倾向是来自于将巨大的丰富多样性看成了差别上的鲜明标志，反对统一化规则的立场使他产生了大量的构思。

这个问题让我重读了《印刷的终结》第一版的某些文字章节，难道在书中它没有被讨论过吗？不，我已经讨论过这个问题了，只不过它似乎没有给你留下什么印象而已，托尼。在戴维·伯恩(David Byrne)的前言中，在我的整篇文章里，以及那些形式各异的作品本身，都对作品概念做出了阐述。但要说到反对者，或许值得我们一提的是里克·波伊纳(Rick Poyner)——一位对卡森的设计进行长期而顽强的抨击的设计评论家。在对本书第一版进行彻底研究后，他和那些批评精英们合计出的结果是，卡森的设计技巧只是将其他人的创意做了一个“综合处理”，还说卡森想方设法将自己扮演成极具天赋的样子，但实际



第27期《移民》杂志发表的几乎都是关于卡森个人及其作品的介绍。直到今天，他也仍然是惟一获得如此殊荣的美国设计师。在这幅打开的对页页面上，卡森将他从瑞典老师汉斯·鲁道夫·卢兹(Hans Rudolph Lutz)那里学来的技巧与复印机的运用结合起来，创造出一幅类似于两根手指正在争吵的图像……

上他只是“接近于天才”（仿佛这一切都与卡森本人的努力无关，也与他个人在艺术、设计、文化素养等方面的综合能力的提高无关）。卡森因此练就了一种在极端挑衅的复杂形势下还能将这种“综合处理”提高到更高水平的能力——甚至在你说他的作品是挪用某种肤浅的风格时（这也是波诺在他那充满恫吓意味的、冗长的文章中所暗示的）。同时，波诺还写道，卡森之所以没有因他所提出的那些“大的理念”而受到惩罚，是得益于编辑们那慷慨无私的“疏漏”，这也是他今天能够以高姿态的面貌呈现于世人的原因所在。因此，你可以认为卡森是一个善于抓住机会的人，也可以把

他设想成一个机会主义者。波诺引用另一位评论人鲁迪·范德兰斯(Rudy Vanderlans)的话给出了关键的一击，那就是卡森将其设计目的诉诸于引起价值观的震动，而并非是为了推进“某些更有挑战性的事务。”然而，究竟什么是“更有挑战性的事物”仍然不得而知。

我部分同意波诺和万德兰斯的观点：卡森的确引起了挑衅性的评述——在纯平面设计的方面，但并不仅限于“看看这个，现在看它，看着它并去探究它”的层面上。但是，我与上述两位的不同之处可能在于我并不认为这是一种错误。一个平面设

设计师的职责在于他能够有效地为所规定的内容提供一个用于传播的视觉体验。如果一位设计师的作品对改变我们这个时代的价值观起了不小的作用，那简直太好了——外界对于卡森作品的反映将暗示着他已经做到了这一点。他无需本着全球资本主义或神秘论的设计理论来提升他作品的影响力。当你研究他的印刷或胶片作品时，隐藏在形式背后的那些不可思议的、精确的推理确定了在其作品中含有一个更深意义的、广大空间（这与那些意义是否确有价值无关，而是关系到我们所汲取的那些意义是否有趣或有效）。那是因为他的创作方式和他的核心思想（不是风格）总是要让作品变得不那么确定以及不那么容易描述。因此可以说，在他已经提出的所有平面设计概念之外，还存在着一个概念空间——让观众可以对其作品进行反馈和自行构建作品含义的空间。你可以将他的这种方式与其他应用型及纯粹型的艺术家的方式进行一下类比。

这种平面设计方法与更加理性主义方法之间的差别就是抽象绘画与线型图表之间的差别。它们也许确实彼此间非常相像，都是有关于图形的事物，但是，一个代表着某种被规定死了的含义，而另一个则代表着无限的可能性。卡森的作品应属于后一种——因为他的作品常常具备这样的特征。这并不是说他的平面设计总是如此的个性鲜明，如此的放纵率性和神秘莫测，但是他总是在他的项目中竭力探究这一空间。还有，就像卡森自己说的那样，如果他为阿斯匹林的瓶子做设计构思，他会以有别于草图中出现的独特的手法进行处理，他会寻求看上去适合的响应，他会在自己的设计辞典与那些阿斯匹林瓶的需求者和用户之间寻找一个结合点。设计的宗旨将不是为了强调某种风格，而是为了发展必要和渴求交流的理念上的途径。就阿斯匹林瓶子来说，相对于激发渴求、传递综合信息的广告目的，恐怕“必要性”才是首当其冲的着眼点。

现在，我们来总结一下关于“风格高于理念”的说法。不要忘了风格本身就是一种理念，它是由理念的综合体组成的。所谓的“风格高于理念”是一种速记产物，是与其他概念相关联的。被这样草率地运用，使它变得没有任何意义。但是如果风格主义的元素成为某种概念化的解决问题的方式，那么你将会感到公平得多。总的来说，真正的诀窍在于确保那些善变而严厉的目标观众会对你的设计有所反应，对作品的重点有所理解——无论这些作品是否具有风格。

所以，也可以说，关于“风格高于理念”的辩论是一个错误。它的错误在于这样的表述将作品风格化归结为一种理念所致，而一种不起作用的理念是由于没有被有效地进行风格化的结果。

您的作品与它们的目标观众（X代）产生了有效的

沟通，难道它们就不能在更广阔的社会范围内与人们产生互动效应吗？

在这里，在被卡森的杂志、商业广告、海报或其他作品吸引之前，我们提出了若干设想。第一个设想是：这些作品是否真的有效地传递了信息——让我们不要忙于下结论。《文化海滩》和《射枪》这两本杂志已经停刊，而卡森也不再与从前的许多客户进行合作，因此如果你想要扮演批评家的角色，你完全可以想当然地说他有了失败的记录；他无法有效地应对任何事情；他的作品仅仅是些过时的东西……（无论如何，你提这些问题的动机好像在暗示些什么）。第二个设想是：X代是否那么容易被界定。年龄、生活地区、财富、肤色、信仰等等，难道凭着这些就能界定出X代吗？对于广告代理商来说这或许是个不错的运行空间，但现实情况是这样的群落是不容易被指定的。第三个设想是：当你为X代做设计时，作为一个群体他们会是不怎么重要的、急功近利的、因一事无成而臭名昭著的？还是有可能像你定义的那样——是强有力的、是这个时代的一个象征？答案是否定的。卡森的作品并不总是以这些人为目标群——他也没有义务去更广泛地传达信息。但这并不是说他在为出版商、产品代理商以及其他顾客所做的那些丰富多彩的作品中没有很好地提供资讯。事实上，就连《新闻周刊》和其他大众媒体在报道《印刷的终结》一书时，也表明了其中的内容于广大观众来说显得十分贴切——即使这些作品被认为是以X代为目标群的。最后一项分析是，在全世界范围内只有一个人类社会，它正随着媒介的逐渐扩大而越来越小。我想，卡森将会很有兴趣并很投入地去做一本儿童读物或者一份年度报告。你表示怀疑吗？这样想一想吧，儿童读物有可能是你在卡森的作品中最想见到的一种版式与图像结合得更为自由的探索方式。刘易丝·卡罗尔（Lewis Carroll）或修伊博士（Dr. Seuss）真的是他的灵感所在吗？关于这一点，别忘了再给他记上一笔！

您难道不认为您的作品过多地依赖于形式感，而忽略了作品本身所想要表达出来的讯息吗？

嗨！托尼，醒醒吧！这个问题与第二个问题不是一样的吗？它们是同一个问题，只是你将其安排成了两种形式。

我已经回答过这个问题了，但我可以以不同的方式再回答一遍，这真是一个崇尚重复的时代所开的小小的玩笑。至于我的立场——我本人就代表着这个问题，同时这本书也提示着这些问题是不可能被解决的。然而我确信那些批判决不能掩盖住卡森作品的创造性和影响力。说实话我很乐于将这些问题封藏起来细细品味。

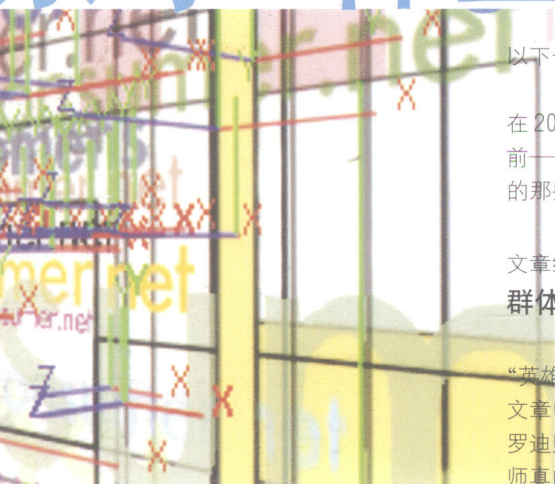
还有事没提到吗？哦！就是下面的内容了。

回到1995年，当时出版物中解构风格的平面作品扮演了主要角色，这就意味着重大的工业变革——这样的说法似乎有些牵强。互联网被坚实地建立了起来，但是谁也没有想到它会发展得如此迅猛以至成为炙手可热的商业操作平台，并且在今天有愈演愈烈之势，严格地说这才是导致重大变革的力量。到了1996年，互联网的辐射面呈直线上升趋势，到了我们现在才知道工业变革的速度有多快及该如何去开发新的思路和利益增长点。AOL和Time Warner两大世界顶级财团的合并就很好地证实了这一点。网络新闻的传奇告诉我们一个网络公司就可以吞并许多最为著名的品牌，这其中包括出版、电影和电视传媒。AOL的意图在于通过将这种老的媒体形式融入正在迅速推进的网络空间的做法来达到摒弃旧媒体的目的。如果这样的商业行为看上去是十分先进的，那么同时它也带来了大量的负面影响：与20世纪80年代相比，20世纪90年代美国杂志的总广告收入下降了50%，而美国报业则30年来一如继往地延续着发行量惨淡的局面。在这里我们并不是要有意借着书名抱怨什么，相反，在本书中将要介绍到的一个方面就是对当下多媒体的称颂以及如何在平面设计领域内开发多媒体工具的潜质。现在似乎可以令我们相信的是，印刷业可以通过一种即将形成或正在形成的后台出片技术而越来越接近于大众媒体。而在1995年，这对许多人来说是不可信的。今天，尽管所有的一切都已经发生，并在未来的几年中仍将深入，还是会有人因为不能够接受印刷的成本和局限性而谴责它，他们认为与其说它是一种真正的大众传播方式，还不如说它是作为一种专业媒体而存在的。实际上，大众传播的概念已经被数码革命重新定义，那就是，虽然美其名曰地说它是“以大众的意志为转移”，但从印刷上反映出来的却是绝大多数创作者的贫脊的思想。鉴于网站和电子信箱正在快速地侵蚀着纸张印刷的市场需求，现在，我们该对本书与我们总的文化市场之间的关系有近一步了解了吧——由于理念上没有任何挑战，因此，印刷业在大多数情况下被定义为“夕阳产业”。

《印刷的终结》并没有着重于声称它有多么了解这种变革的步骤以及将会如何进行，但每一篇页面上都反映出它对于印刷业现有的困境、衰退、不可读性以及技术占领上风现状的认可。在印刷传播发生变革的关键时刻，我们与它之间有一种亲密的关系。“印刷的终结”这个标题简单地捕获了我们对此行业的看法。在印刷业中，我们感到自己作为传播者的使命即将结束，只是错觉还使我们相信这种破坏还将持续很长的一段时间。这本书赞颂了印刷所引起的反响以及它的发展进程——即便对一个更具强烈视觉的媒体所具潜力的赞美，也不过如此。

e ‡°g·;_~C~D@C→@CIntro

汤姆·怀亚特的介绍



以下一些提示是给像你一样由于太年轻而记不住戴维·卡森的人们的。

在2000年4月的一本期刊上，我正好发表了一篇文章，文章是这样开始的：“在过去的设计里——也不是太早以前——一个人的努力使这些名字从同时代的设计师中彰显了出来：兰德（Rand）、布罗迪（Brody）、卡森。他们出版的那些书籍是用来表达他们的个性宣言的，其后他们的威望也如宗教首领般直线上升，而这仍在变化。”

文章继续写到，在这个新媒介时代，这群人是主要的先锋英雄模范。但我们将看到：**历史智慧地见证了即使是群体的“失败”也曾经长期地战胜了个人的“领导作用”。**

“英雄”是个人与集体生活的需要，同时也是一种精神上的模范力量。英雄们如同生活在聚光灯下一般引人注目。但文章中既具调侃性又具严肃性的话题是，它提出了一种大胆的设想，即：卡森体现了20世纪90年代的设计风格；布罗迪则代表了20世纪80年代；剩下的时期就是属于兰德的了——这是恭维？还是侮辱？随你理解。任何一位设计师真的能够承受得住这样的评价吗？

有可能。让我们来重述一下本书第一版出版时的真实情形吧。它于1995年秋天正式出版，它很荣幸地成为迄今为止在同类设计专著中销量第一的出版物——其实就它本身来说这也没什么好奇怪的。这当然不能与约翰·格拉斯汉姆（John Grisham）或斯蒂芬·金（Stephen King）相提并论，但它仍然是一种可取的平面设计方式的尝试。我们正从一种行业的角度宣布一项重大事件的发生，那就是我们掌握了某种与外部世界进行沟通的独特方式。

此书的销售量更加引人注目的是围绕本书展开的那些新闻报道事件以及有关的争论。《印刷的终结》一书给戴维·卡森带来的结果是使他巩固了作为一个重要平面设计师的地位，并因此很快成为蜚声国际的领军人物。这个群体通过遍布世界的论谈和创作室，通过广泛的新闻报道以及在许多主要城市的广播和展览，来汲取他们创作所需要的理念。当然这其中也包括卡森自己的作品——杂志、广告、电影以及其他设计。他的追随者是由一个无纲领、无信念、无机构的群体组成的。这或许也是他们的行动总是容易发起，同时也容易被解除的一个原因吧。即便有许多在某种程度上受了卡森设计理念影响的设计师（哪怕他们也对卡森产生过影响）脱颖而出，但我要说，他们的作品还是他们自己的，而并没有追随卡森的原则。如果你没有建立起自己的主张，只不过是某个主张表达了一下自己的态度，那你将不可能拥有自己设计风格的教派，你也没有在周日召集人们而在周一时又解散他们的运筹能力。

卡森的那些追随者们的举动或所提倡的“原则”就算与卡森本人发自内心的表达有着相似之处，但也不能因那些表面上相似的作品而简单地认为他们有着与卡森同样的思想境界。在许多情况下，他们的这种行动很明显地成为一种创作上的集体行为，这样的现象似乎暗示着他们拒绝向新的事物熟悉和靠拢。于是卡森那神经质般的图形设计和独特的表达方式成为他人趋之若鹜的抄袭对象。1995年发生的革命现在已被归纳在历史书里，而有一部分也被收编在了图形传达的工具书里。卡森的历史地位几乎被确立了——我是说几乎，而不是完全。

“目录之桌” 《射枪》 第30期

The appropriation of Carson's graphic tics, his particular forms of expression, becomes a mannered excess when done too generally by others.



“目录之桌” 杰夫·克恩 2000年

让人们不解的是，卡森的成功就像是一粒种子以某种极其不寻常的方式自己成长起来一样。他被委托的工作往往包括原创的表述，探索无限的可能性，在创造和否定之间无休止地徘徊，以及当发现正在制作的作品太过教条时将它们及时修改过来。以上这些使你极有可能断然认为这是一个“新的卡森风格”的表现（但实际上这样的工作状况也适用于其他设计师——譬如“新的布罗迪风格”）。但是我要将这种工作状况写在这里，以便让你重新调整对设计师的看法。同时，你还会发现，这是符合设计师的形象的（而你原来却很有可能将这种形象的价值与在作品中添加了多少奇怪的新鲜元素等同起来）。

基于第一版内容上的成功，我们将追溯到20世纪90年代早期。在那个时期，想要做自由形式和具高度表现力的平面作品是有一些困难的，因为技术和人力均达不到这样的要求。专业上对于规范和原则的期望，再加上那些折磨人的困境竟然与涌现出来的数码设计世界不期而遇了——这些都意味着我们今天看到的这股潮流和那些媒体间相互交融的现象已经大大地超出了以往的水平，而其中对于网络知识的掌握尤显重要。

各种各样的规则使人感到沉重。不可否认，它们中有一些仍然起着恰当的作用；然而更为现实的是，另一些则作为产业的一部分像审美的变迁一样消失不见了。但是，现在我们知道，在平面设计的领域中，太过固定的规则的确不是件好事。因此，我们的杂志、网站、海报以及移动图像都尽力地寻求多变性和能够引起质疑的形式。思想的极大解放和随心所欲地在电脑屏幕上对视觉及其他元素做切割、粘贴、混合、书写、连接、绘制和动画等一系列的操作，都还是近些年才有的事情。今天，世界上没有一所设计学院会否认让学生呆在家里（或更多的情况下）像运用铅笔一样运用电脑是一件好

事。而不到五年，估计绝大多数学生的纸上绘画技能要比在电脑里绘制或工作的能力高得多。现在看来，当网络在个人世界里和在现实世界中一样根深蒂固的时候，这两种技能的地位都是不可动摇的。

卡森是将两者进行完美结合的先驱——由于他不是伟大的技术领头人或网络设计师——因此这一点有可能不会立即被人们意识到。但这绝对是事实：他作品中那些突破规则的做法以及高度流畅的形式，足以让新出道的数码设计师们模仿和探究一阵了。不要介意他在作品中大量运用了剪刀、复印机和粘贴的技法，他这种自我放纵式的“玩法”实际是在探究无限的可能性。这是一种非常个人化的，同时也是十分专业化的进行平面设计的有效方法。

有人认为传媒设计是一种彻彻底底的信息载体，而另一些人则相信平面设计应当成为信息的一部分——这两者之间的对话一直都在持续着，我们应当赞许这种对抗结构的存在，并对隐藏其后的操作者致敬。随意性以及非学院派的价值现已体现，并被纳入全球平面设计的进程中，而卡森就是这个进程中的佼佼者。

卡森及其追随者天马行空式的设计方式所带来的后果是，他们的公司运作或媒体设计不时地会受到一些阻碍，有些则干脆永无出头之日了。即使有所变化，也通常是一种错觉，因为大的商业利润就其本身来说就带有保守性。因此，卡森等人重新组织起来进行抵抗。他们不惧恐吓，如果有可能的话，这还将成为他们的动力。当卡森的作品被迅速地从亚文化向主流文化推广（实际上，根本就是他自己领导的行动）的时候，这个过程有时就可能已经发生了。但他作品中的“表现主义”被视为是一种最大限度释放反叛和对抗的行为，它永远不可能以商业的语言模式来发表自己的观点。

就像音乐中的混合风格的形式一样（这是一种建立在爵士乐技术基础上的，并成为其分支的，但同时比爵士乐更为自由的一种音乐形式），或者像非主流艺术对于纯艺术文化的刺激一样（指的是远离直觉实践的一种对于艺术的反应），卡森的设计风格作为一种选择，从一个完整的、新的实践领域中涌现出来。本书中所呈现的表现主义风格有助于界定一种现存的理性主义的替代品。总之，新的事物总是会出现，但要真正地去界定它的地位——恐怕还着实需要花费一番气力。

The kind of graphic expressionism celebrated in *The End of Print* has helped define an alternative to locked-down rationalism in graphics. It was always there, but it took something quite excessive to really define the position.

卡森于20世纪90年代最终所走上的这条设计之路起源于20世纪60年代后期。当瑞典设计师沃尔夫冈·维嘎特开始打破某种国际通行的现代主义的条条框框并在印刷业中掀起新的浪潮时——平面设计师的“后现代主义”时期到来了！这种风格被美国设计师阿普里尔·格雷曼(April Greiman)和丹·弗雷德曼(Dan Friedman)所发现并于20世纪70年代将其介绍到美国国内。在那里，它不仅被视为印刷出版界的新宠，并且在20世纪80年代早期被导入更为广阔的文化和商业领域里。

20世纪60年代后期也是解构主义形式的关键时期。这种哲学上的发展先是在文学理论界风行开来，随后是建筑界，到了20世纪80年代则开始影响到了印刷出版界，尤其是在底特律附近的克林布鲁克(Cranbrook)开设有这样的课程就更能说明这一点。这种文化理论所带来的结果是解决了许多学生在进行平面设计探索时所遇到的混乱状况。然而，这种混乱从表面上看，似乎在卡森的作品中倒成为一种风格化的东西。可是，卡森是以他极其不同的经历达到这样的境界的，纵使他仍保留有一些传统的、理论上的基础，他却主要以自学的方式来完成工作，因此你可以将他的作品看成一个结合体，里面的元素有：自我表达、亚文化圈的顾客以及在1982年与汉斯·鲁道夫·卢兹(Hans Rudolf Lutz)(他继维嘎特之后任教于瑞典设计师学院)一起成立的一个工作室。

许多对于卡森的批判来自于最初对他作品的反映，主要集中在：

a) 他是否给人们带来了激进的、原创的、深邃的或是与众不同的启示。还是

b) 他是否是这个资本主义马戏团里的最后一个小丑，以通过出售他那些很酷的平面作品的方式来款待我们。

或许两者兼而有之。

在20世纪后期，对于卡森的这样一个定位，从某种程度上讲，成为中心人物而不是边缘人物是不可避免的潮流，是真正可以被那些传统的设计评论家接受的一个可信的位置。如此说来，任何一个设计师可以打着“流行艺术”的旗号来进行作品创作，也是一件特别值得怀疑和反对的事，因为这似乎暗示着设计师是不严肃的、没有责任感的、不专业的，而且恰恰是愚钝的。虽然某些实践法则没有到值得用石头铭刻下来的地步，但设计还是必须要遵守，而设计师也应该对于好的需要和规则有自己的职业道德评判：除了以针对卡森作品的反馈作为评判标准外，很清楚的一点是，这种关于“好设计”的奇怪的说法却愈来愈被视为可以进行定义的东西。

这种针对卡森一分为二的奇怪的评价在肯·威尔逊(Ken Wilson)于1995年底撰写的《蓝图》(Blueprint)一书中得到了明确的总结，他这样写道：“卡森之所以变得重要，起码有部分原因是由于他已经为这些对抗着的观点提供了一种参考价值：一方面，那些接受者真正地欢迎这种电子化进程给平面设计领域所带来的必然结果；而另一方面，那些道学先生们却更加固执地坚守他们所谓的基本原则。”



1992年，卡森正在他那位于加利福尼亚州德尔玛的工作室里为《射枪》杂志的第一期进行设计。

For Wilson, *The End of Print* was even then “to some degree a documentary record of a defining period for the profession as it moved abruptly and rather bewilderingly into the digital world.”



《射枪》，第30期，是改版后的首发刊。

对威尔逊来说，《印刷的终结》一书甚至可以被看做“从某种程度上讲它是一部纪录片，它所纪录的是专业的平面设计唐突而迷惑地转入数码世界的时期。”

从这点来看，卡森的成就或许可以成为第一次激进的数码变革浪潮中的佼佼者的代表。他占据了这样的一个位置只是因为他的另类与激进——即便我们不承认他有过人的天赋（他那最犀利的诋毁者们也不得不承认他在某些方面的确是个天才——譬如将字母放在有趣的位置，甚至不管他是否只是出于谬误）。

尽管有着大量的、极富创意的作品，一个巨大的嘲讽就是卡森在许多年来都是一个绝少依赖电脑工作的平面设计师。他甚至花费了比用来熟悉Quark Xpress软件更长的时间去掌握PageMaker软件，一切都暗示着他是一个几乎不怎么运用现有数字库进行排版设计的英雄，并且在印刷界被奉为圣明的东西却被他凌乱地扔在他电脑的桌面上。当然，这种杂乱（或更有甚者）只是为了表明卡森对在数码设计界风靡一时的某些“规则”的不苟同态度。

但这都属于过去了。如果卡森还想要在今天，乃至明天的设计界取得领导地位，那么他就需要像所有的设计师一样，在工作中需要吸纳新的事物，因此从20世纪90年代中期他将网络作为他的一个工作方向。

这种工作方向的转变，在许多其他设计师的职业生涯中也十分明显，这也证明了《印刷的终结》并非只是危言耸听的标题。网络革命已经证明了印刷业是一项正在衰落的产业，这不仅是通过商业统计数据得到的结果，单就从印刷业的表面现象，以及结合我们对它的总体感觉上来说，情况也是如此。当设计的兴奋点转移到网络上时，卡森作品中的极端解构主义收敛了许多，而与此同时，他的同行和追随者们却依然还在如法炮制。对卡森来说，一个时代已经结束了。