

国际图形设计

Champs Elysees
10 avril - 15 mai

SD

Graphic Design International

浙江美术学院出版社

国际图形设计

GRAPHIC DESIGN INTERNATIONAL

〔瑞士〕伊吉尔多·G·别赛勒 编

劳诚烈 译

浙江美术学院出版社

1992年9月 中国·杭州

责任编辑 陈 平
封面设计 毛德宝
版式设计 陈 平

国际图形设计

[瑞士]伊吉尔多·G·别赛勒编 劳诚烈 译

Graphic Design International, edited by Igildo

G.Biesele, Published by ABC.Verlag, Zurich, 1977

浙江美术学院出版社

出版

中国·杭州 南山路 218 号 邮政编码 310002

1992年9月第一版 1992年9月第一次印刷

浙江新华印刷二厂

印刷

浙江省新华书店经销 开本 250×245 1/12
印张:17 字数 68.8千 图 500 幅 印数 3000

ISBN 7-81019-210-8/J·184 定价60元

前言

伊吉尔多·G·别赛勒

本书所列的各院校都有在专家的指导下为训练图形设计人员而特设的课程。我与出版者一起选择的这些院校分布在世界各地，由于在国际性方面涉及很广而篇幅又很有限，因而每一个国家只有一所院校入选。所以，本书只是一个介绍 12 个国家美术设计专业院校概貌的尝试而已。

所列各院校及其课程的介绍是由各校负责的专家和教师编排的，他们能保证材料的真实可靠性。这些自我介绍和示范作品说明了各院校在教育方面和艺术方面的原则和构想，显示了今天的学生怎么学，他们要解决的任务是什么，以及用什么方法手段来表现自己的特点。这样就可以放在一起相互比较，从而对现在的以及将来的专业训练和专业实践带来新的激励。本书的目的之一只是提供国际信息，而并不打算对某国或某院校的教学情况作调查分析。本书主要关心的是展示各院校的横截面，并向那些从事美术设计的人员提供各种在创造性的图形设计中可用的方法，并告诉他们如何在实际中运用。

鉴于各国间的教学形式差别极大，我们在编写教学大纲和确定基础课程方面所采取的概念是有弹性的。因而这些院校并没有根据任何教育学的标准或者理论的标准进行分类。显然，由于这个专业今天的形象是在世界范围内融合在一起的——这部分地由于永远在变化着的需求太大——无论在国家一级或者在国际一级选择某个院校所依据的标准很难做到客观。所以，选择的依据首先是看该院

校是否在美术设计的实际教学中作出了创造性的贡献。

我在这里要特别强调，我们并不打算给那些走在前面的院校排名次。我们的目的是介绍一些能让我们清楚地看到他们今天的教学状况的开拓性院校。所以，某院校在国内或者在国际上的名气并不是唯一的标准。各种很不相同的训练方法本书都有所介绍，有客观具象的，有探索实验的，有图解式的，也有抽象形式的图形设计。这些方法可能表现为某个院校的个别特点，也可能一起列入某个院校的课程表之中。除此之外，其中还有典型的民族心理特点，例如，法国人极端强调风格上的个人方向使我们吃惊，意大利人比较规矩，但他们的线条也充满了想象和趣味。

这都首次纪录各种不同类型设计专业训练的文献集，没有各有关院校的校长和教职员工的合作是不可能完成的。这些院校非常积极的态度清楚地向我表明了，我们这本书将有助于满足一种潜在的需要。我要向所有对本书有所贡献的人，校长，教授，讲师和上特别课的教师以及所有的学生表示由衷的感谢。最后，我也要感谢我的妻子在本书出版过程中的大力协助。我很希望这本书有启发激励的作用，希望它能对我们大家都关心的专业训练问题富有成果的讨论作出重要的贡献。

导 言

这本书填补了一个空白。国际上美术设计的发展早就该有一个回顾了。既定的国际设计年刊很少刊登学生的作品。即使刊登了,那究竟是个别天才学生的作品呢,还是坚持不懈努力教育的结果呢,总不太清楚。沃尔特(Walter)和马里恩·迪特黑尔姆(Marion Diethelm)在他们那本《形式与沟通》(苏黎世 ABC 出版社,1974)中收入了一些从设计院校学校中选来的佳作,为纠正这一疏漏开了一个很好的头。

从前,有许多最杰出的美术设计师大体上都是自学的;甚至于在今天,也有不少国际知名的设计家,尽管掌握专业技巧的途径并非事先有计划而往往很偶然,倒也出了名。有学建筑的,有学工程的,有学印刷字体的,有画版画或者油画的。此外,还有许多国家至今仍然没有什么学习图形设计的机会。难道那里就没有开设图形设计课程的必要吗?难道那些有点才气的人只要想搞设计就能搞好,就能在随便什么地方获得技巧和经验吗?情况往往是这样的,但是成功的比较少。在有些国家里,可以当名正言顺的学徒。在另外一些国家里的局面是,建筑师、版画家或者油画家偶而承担图形设计的任务,但并不以此为本行谋生。然而,对于有系统的图形设计训练的需求也是一向存在的,事实上确有人很有见识地提议把图形设计初级阶段的内容结合到普通教育中去,这不仅是为了培养专业设计人员的后备军,也因为他们对美术设计的理解和练习会提高眼力,获得技巧和经验,而这些是无法通过其

它途径得到的。图形设计学会国际理事会和国家设计学会在设计课程的设置上已经提供了领导和帮助。图形设计课程,正如设计专业本身一样,只是刚刚在最近的几十年中才得到了应得的承认。图形设计在行政人员或者一般人看来往往就是商业美术的同义语,而且仍然有些神秘,如果不说是歪门邪道的话。图形设计工作者应该承担起向外行说明工作性质和内容责任,不能以为这两项是尽人皆知的常识。

虽然在1762年巴黎有过一个兴旺的工业美术学校(后来叫做“装饰美术学校”),只有1837年开办的英国设计学校才第一次提出了一个明确的目标:“成为一个各类厂家可按其要求从中获得单纯而又优秀的设计的源泉……”对此这第一所设计学校里的教师说:“给人一定的知识并没有用,因此我看设计学校应该培养到各个省份去应用设计知识的人……”(摘自《设计学校》,伦敦,1962)

今天的设计教育依然面临着这种二元论:一方面希望它具备一种服务于经济的功能,另一方面它本身又应该作为一种教育工具,作为形成人格的经历来考虑,作为一种与工业、贸易和商业直接有关的服务、设计院校行使着一种有用然而也许也是有限的功能,扮演着一些可能的角色中的一个,这一点似乎是明确的。而专科学院和大学中设计课程的作用,则主要是一种教育力量;这教育既是为个别学生也是为学生所属的社区而施行的。

在这个意义上,看看本书所介绍的设计教育在多大程度上反映了国际潮流,以及以什么方式表现了由本国情况而产生的种种可能性,是十分有趣的。

沃尔特·琼金德
平面设计学会
国际理事会主席
1977年4月 伦敦

职业和职业训练随想录

伊吉尔多·G·别赛勒

在这个标题下，我将不讲究次序地把职业和职业训练中我认为重要的一些方面，以及与之有关的发展趋势，作一番概述。

在此我想对读者重提一下我在前言中所作的说明，那篇前言扼要地表达了本书的目的。如果我对职业和职业训练的设想在某些地方与书中所列的院校相同或者不同，那决不影响本书的目的，也并不表示对它们的教学思想有任何肯定或者否定的评价。对这门专业在理解上的不同应该在书中明白地显示出来。

发展趋势

据目前的发展来看，可以设想到 2000 年每四个人中就会有一个人离开原先所学而从事另一项职业。要想得到提升就必须进行大量进修和重新受训，因为需要越来越多的新知识和新能力。一个人的职业生涯因而将会由数个专业进修过程组成。某些活动将会被机器取代，甚至在某些需要资历的行当中人的工作也会被机器人接管。

对自然规律的认识已经使得精确的技术处理和应用成为可能，掌握原子能，征服月球以及向宇宙进军的壮举之类就是明证。人类对自然对环境的巨大影响已经变成了头等重要的人类生存的全球性问题了。

参与已经成为全面重新组织社会的一个重要因素，这种情况将会越来越明显。自己在组

织工作中发挥作用而不是被别人组织，这种欲望是我们时代的一个特征，也是一种正常的趋势。这个民主进程无疑会使社会状况变得更为复杂，同时也提出了人们仍然需要去学习的行为准则。

在这样一个能随意加以扩大的社会背景上，美术设计职业和职业形象将会是个什么模样呢？

职业和职业形象

每一个职业及其职业形象都是由现存的社会现实以及从事该职业的人员的利益和观点决定的。一般地说，每一个设计工作者都会按照自己的职业发展和经验来解释和理解职业和职业形象。职业包括了各个不同的活动领域，而职业形象则是由最占主导地位的理想主义标准观念构成的，这些标准观念就如同主旋律一样在职业培训中起着重要的作用。

职业形象作为主旋律也部分地决定着职业选择。然而它决不可能对所有职业分支中的职业现实都吻合。我甚至敢断言，职业形象往往与实际的发展不一致，它可能使年青人产生错觉，尤其是在社会标准的方面。努力工作是不是一定就能得到可观的收入——尤其是在经济衰退的时期——确实很成问题。对现在和将来发展之中的就业机会抱一种更为客观的看法将会使得从职业培训到实际从业之间的过渡更为现实。同时，由于有一定程度的自我理解，这种职业就显得具有一种磁

性和魅力。

毫无疑问，新的艺术潮流和社会趋势中越来越多的综合性，如同不断变化的经济形势一样，不管变化速度快慢，都会对职业及其形象产生相应的影响。今天，要想为这个职业的必备的能力（例如素描功夫）找一个共同的分母，如果不是不可能，也相当困难。在这个基本问题上，美术设计工作者们和各设计院校的观点也是众说纷纭莫衷一是的。

职业和职业形象之间富有弹性的关系，依我之见，应该建立在与兄弟行业的专家以及与视觉沟通专家就训练的指导原则现在和将来进行合作的基础上。新一代将会面临新的问题，经管这些问题的轮廓今天已经大致能够辨认了。鉴于这些问题不能够作为孤立的外加的因素来解决，对于该职业和职业训练的需求将会普遍增长，尤其是在脑力劳动的领域之中。

随着第一次所学职业的重要性下降，同时，对于教育和训练的质量要求也下降了。应付新情境的能力就成了中心问题。今天我们面临着大量的具有离心效应的潮流，于是那些在职业上已经站住脚、艺术表现手法已经确定的美术设计师们也受到了这个问题的影响。如果不对经济基础作一番调查研究，弄清本国本地区以及国际上设计专业的现实状况，那末肯定会使一般性的全面重新定位缺少一个重要的出发点。

大量的美术设计工作者投入了已经开拓出来的职业活动新领域（这种兴趣的转移不仅有经济的原因也有社会的原因，这些原因可能会促使美术设计工作者要求获得新的资格）。这些国家或者党派的政治和行政领域中的部门不仅与私人企业有关系，而且更与整个社会的发展有关系。这里我正在考虑的是环境与健康保护的问题，与组织社会有关的多元政治问题，教育方针问题以及一切科技部门中的知识爆炸。这些都离不开平面设计的知识。其它一些平面设计人员步入了与空间规划有关的行业，建筑或者室内装修，或者从事编制广播电视节目、拍电影、产品外形等各种设计任务。

概括地说，职业和职业形象肯定是在不断发展的，我们必须把这种发展看成是整个美学的、专业的和教育学的潮流中一个不可分割的单元。职业和职业形象必须对各种变化的可能性保持一种灵活性和开放性。具体的说，这意味着不存在任何中性的专业训练，因为不存在任何中性的实践或者中性的社会发展。设计院校应该质询并研究自己的社会地位，就是说，他们应该在日常的任务中看到未来，同时还要有勇气检讨自己已经确定的观念。这么做，同样对已经从事职业活动的美术设计工作者也是有好处的。

分专业问题

把职业和职业形象从它原先明确的限制中解放出来的并不是各种不同的职业规定性或者

训练设想，而是一般商业工作和工业生产组织的整个社会经济结构中发生的外部 and 内部的变化。由此而来的现在这个局面，职业的分工，训练的专业化，各类广告业务的规划和实施中的专业化，是一个不可逆转的发展趋势。

一切社会标准的突破，一切新潮，在其它任何地方都比不上在广告信息中看得那么清楚。所以，广告业所传递的创新因素和社会价值，必须在训练阶段就加以分析。然而，从教学和艺术的角度出发，能确保向实际的广告业务顺利过渡的训练是很难计划的，也是难以实行的。因为过早的专业化可能是错误的，何况在各种广告手法上有种种分歧的观念，而且厂家和广告代理商对设计业务又有不同的质量要求。除此之外，如果在训练中按照目前的趋势分工，将会削弱设计工作者在实际工作中作决定的能力，而且可能加剧片面发展的倾向。

鉴于对未来的职业要求所作的预测以及作为技术革新的结果的最新变化，专业化的问题有了特殊的重要意义。图形设计人员不必成为工业设计人员，但平面设计中应该包括一些与工业设计有关的基础问题，这个倾向性已经很明显了。同样的道理，搞空间或者立体设计的人员，无论是雕塑家，室内装璜师或者建筑师，也应该了解平面的美术设计。虽然他们有各自的明确目标，但他们也在精神上有共同的源泉，这共同的源泉是以意念和材料的关系为基础的。这种关系在所有的

设计活动领域中都有所表现，而且把不同的设计活动统一起来形成一个文化的整体。重新设计更为美好的环境这个思想意味着训练必须尽可能地多方面，以便为各种各样的发展可能性打好基础。换句话说，虽然用不着样样都精通，事事能决定，但应该了解得比较清楚。在专业化问题上还有一个方面不能忽略，那就是，专业分得越细，根据今天的发展速度就过时得越快。

所以，晚一些分专业比过早分专业更能使美术设计人员有自决性，更能有意识地计划和发展自己未来的事业。这就意味着在专业化训练中学会把设计中的普遍性原则应用到新的领域中去是非常重要的。

对于在事业上已经有所建树的中老年设计人员而言，各种进修训练的目的在于发展个人的独创性。在大多数国家里，大学里有各种课程、学习班和讲座可供选择，还有文献资料、展览等可供参考。然而，一般而言，在有创新性的技法方面缺乏有明确目的的建议，也缺乏在本行专家指导合作之下对有效的思维过程加深理解的构思课程。这在实际工作中，在专业院校中，也许倒有好处。毫无疑问，潜在的需要还是存在的。当然，在进修训练中的专业化和基础训练是两码事。已经就业的美术设计人员的进修可以根据他单位的特定要求进行。

单干和合作

由于这个行当今天的课程范围广而性质复杂，所以重要的决定由集体来作是有点好处的。设计工作的视野可宽可狭，片面性主要通过生产部门、销售部门、社会学家和心理学家的协作才得以避免。广告代办处应该提供单枪匹马的设计员无法竞争的全面而又独特的服务。当然，设计人员可以单独对设计工作负责，但只是在一定的服务范围之内。这些设计活动的基本工作条件将来可能仍然如此，只是与一般人的看法相反，到将来小组合作并不会使得个人的收入减少。一般而言，教师对于指导小组合作是缺乏足够的准备的，因为这些不断变化的组合工艺课程使教师们面临着他们自己即使在受训时也未曾作心理准备的问题。然而在这里我想指出，有个别学校已经就这方面的指导作出了开拓性的规划。

近年来涌现了各种各样的设计者组合，这些组合承担平面设计领域类似于广告代办处的那些复杂课题。于是从这些组合中产生了强大的冲击力，要把图形设计手段经济独特而又系统地应用于企业与各种机构的广告与宣传。这方面的发展无论如何都应该仔细地研究，这样可以获得有用的职业经验和生活经验，而且这些发展也可以用作教学中组合作业的实例来示范。

理论与实践

每一个与图形设计训练有关的学校都面临着进一步提高有意识地观察能力和设计能力这

个首要的任务。基本知识和基本技能都是要学的，既要学会用脑子想，也要学会用手设计和制作。没有这种在初级课程中打下的基础，学生难以达到一种有意识地在观念上在艺术上追求独创性的境界。这个基础伴随着学生的学习过程，也伴随着他的实际工作过程，因为每一件设计作品，都要用到它。

虽然在设计训练中基本技能的重要性是无可争辩的，但是在专业训练中，可以用各种不同的方法来提供和进一步发展它。目的是重要的，学版画的与学视觉沟通的训练方式就不同，在版画的教学中，教学目的是训养审美感受，以及在处理不同课题中传授如何应用创造性手段的知识。因而沟通过程本身（信息是如何接收的）就不必触及。

以符号形式来规划和处理信息和知识的设计人员应该学习心智沟通的课程。甚至最好的设计也可能与目的要求不符。并不是每一件平面设计作品都能满足提高教育水平的要求，但这毫无关系。一切信息最重要的部分，都应该尽可能清楚而且有效地传送而不附带任何教育或者教训。为此所必需的科技知识可以通过各种方式在训练的任何一个阶段教给学生。对于任何美的创作及信息和沟通而言，符号库和符号过程之间的关系是至关重要的。这种看法并不意味着忽略设计工作的质量，然而，它提出了带有普遍性的问题：对象是谁，什么时间，以什么利益为基础，意味着什么？（斯密特·西格弗里德：美学，慕尼黑，1971）应该把这个问题的综

合体看作是理论和实践相互纠正相互制约的结合。这意味着实干的设计工作者如果不想追求片面的沟通形式的话，也应该懂理论。

方法

哪种工作方法或者教学方法比较好，在实际工作中要弄清任务的所有方面才看得出来，在教学中要确定了教育的目的后才知道。每一种方法，就其本身而言，却只是形式，而且要靠所追求的目的来支持。方法只是某种外表而不是实质。同样的目的可以通过不同的方法来达到。而且，每一个设计师或者教师都有一套自己的工作方法或者教学方法独立地在他的作品或者教学质量上发挥作用。然而我认为，如果一个学校几十年来只采用某些方法而不尝试其它，那绝对是成问题的。在实际工作中，在教学中，对各种新的情况区别对待，对各种不同的可能性抱开放的态度是非常重要的。

我觉得，为确保训练水平的进一步发展与提高，今天最重要的就是发展和精炼各种不同的工作方法与教学方式。可能学校的当务之急就是去发现那些以最新知识——如学习心理学、控制论等——为基础的设计方法。从这类研究工作的结果中产生的新的可能性可以试验并且付诸实际应用。根据以往的经验，设计者由于环境的压力，例如时间不够经费不足等，不可能进行这类研究。而学校则可以定期安排适当的会议来交流信息并讨论所获得的知识和经验。所谓的“学校设计”

与实际工作中的设计现在依然存在的区别那样就会变得无关紧要了。

计算机

用计算机图象来解决设计问题的可能性很重要，它为学校开辟了一个广阔的研究领域。在科学的基础上规划和研究设计课题将成为教学内容的一个重要部分。计算机设计把设计人员与思维形式联系起来了，而思维形式一般认为并不是来源于艺术活动。赫斯特·罗根坎普（Horst Roggenkamp）在一篇论计算机设计的论文中说：“计算机影响着（未来的）使用者的思维方式，它强制要求逻辑分析、精确公式和量的表达方式。计算机化的教学内容要求理解，要求类比思维，同时也要求重新集中在刺激泛滥成灾的今天已经消失的注意力，它应该在设计院校中找到自己的道路。”无论如何，有一种发展趋势，艺术创作与技术复制之间的关系在思想上要重新定向，对这种发展不应该估计得太低。

目前在这个领域中的活动日益增多。在这方面设计院校还处在史前时代。这除了计算机价格昂贵之外，还有别的原因。正如赫伯特·W·弗朗克（Herbert W. Franke）博士所说：“计算机艺术道路上的障碍是其它艺术所没有的。它要求一定的基础数学和技术的知识。今天我们把设计人员的计算机训练看作是明显过剩的就业资格。我纳闷二十多年后形势会变成什么样子。在 50 年代，有谁能相信电影和电视方面平面设计训练是有

必要的呢？有谁能预见到这一点呢？

创造性

创造性思维和创造性设计的训练是最重要的问题。在职业和职业培训之中创造性是最关键的概念。然而，创造性的努力并不局限于培训的范围之内，而且不可能总是预先编好程序。现代设计，例如海报和广告宣传，不仅受过培训的设计人员能搞，无师自通的自学者也能搞。

近年来创造性这个观念——特别在广告宣传部门中——似乎渲染得有些过份，这样反而使得它埋没在一大堆其它的品质和能力之中，致使纯粹机械的活动也成了一种创造性的艺术。于是，这观念本身也就陷入了停顿。

根据我的理解，创造性就是解决问题或者提出问题的新方式。这意味着，原则上在思维方式和设计类型方面的习惯性路线必须放弃。那些重视这个挑战的人完全明白采取创造性方式将会遇到的困难和疑惑，也完全明白他们将要付出的辛勤努力。就图形设计作品的整体创作而言，真正有创造性的作品是很难得的。这点决非偶然。因为，创造性当然是可以培养训练的，但只是在一定的程度上。创造性是一种生活态度，它要求思想开放，不带偏见，爱好探索，对自己的能力有信心等品质。

至于对创造性的培养，首先必须明确，教师应该承认创造能力。在大多数情况下，随和的学生不一定是具有创造能力的学生。据我的经验，有创造性的学生对待问题中情境的态度是有点难以捉摸的。他会从中抽绎出意想不到的解决办法，因而他不循常规思考，而又并非忽略问题的条件。这种不寻常的迂回有时会给人错误印象以为他不了解情况。于是教师面临着这样一个决定：他应该在何处指导设计过程以便确保教学中预定目标的实现。这个决定确实不容易，因为从题目跳离却也可能导致后来正确的解题。依我之见，工作方式并不比工作结果更重要，反过来也一样。

此外，因为前提不同，每个学生（以及每个设计师）的创造性成就在质和量两个方面都会是不同的。同样地，正如今天的科学发展是按计划进行的，新的思想也可能是系统方法的工作结果。因而我觉得，让学生充分地了解比如混声漏斗（synetic funnel），形态箱（morphological box）和脑风暴（brainstorming）之类能启发创造性思维的技术是十分重要的。这意味着教师和实际工作中的设计人员应该努力解放自己，脱离保险的立场并冲破以往经验的局限性。而后还应该不断地检查自己的艺术观点和处理问题的方法和态度，如果有必要还要进行修正，以免在教学和工作中永远重复老一套。无论在学校的日常工作中，还是在职业生活的日常工作中，都隐藏着固步自封的危险，对此有创造性的教师和设计人员应该有所警惕。

在确定任务的计划过程中最主要的问题无疑是在教学法中协调学习过程和创造过程。教师的主要任务是以这样一种方式来预先组织课题，即是使得重要的判断都成为一个学习过程。而学生的任务则是组织并且执行解决问题的过程。

交叉学科的教学

各设计课程的重点，正如我在“分专业问题”一段中所说，不仅是认定诸如手段和功能之类的设想而已。交叉学科的教学设想完全冲破了原来专业的僵死框框，这种框框妨碍个人的充分发展，也在图形设计标准多样化的进程中带来了不确定的因素，一般而言，交叉学科的教学内容应该针对实际的设计问题。巴巴拉·戈兹（Barbara Gotze）在她那本《交叉学科教学问题》一书中说：“最重要的是课题或者题目应该与学生的现实生活环境紧密联系。这样在处理课题时，不仅学生的推理能力应该受到挑战，而且学生的整个人格存在将贯穿而且渗透整个教育过程。于是结果不仅是知识的积累（当然知识也应该得到积累），更重要的是对这类知识的评价。因为领会事物以及事物与人类生活之间的关系，也就是理解和意义的关系。”这意味着，各科课题的结合，远非出于色彩和形状协调之类的考虑，而是从人类生活现实出发，通过心灵的评审，才把它们结合起来的。这一点也适用于处理课题的经济、技术、社会或者心理等方面。

一切与发展创造性手段有关的能力，诸如构图、联想、想象、形式抽象与分析，形与色的节奏安排，形状语义学等等，都可以结合本专业和周围其它的专业得到培养。通过这种方式的培养，对某个问题的知识和判断就和画面手段的恰当选择与高质量处理结合起来了。这是一个特定于某专业的基本技能问题，它也延伸到其它一些在现实生活中获得重要性的专业中去。这样的教学设想通过让学生执行任务把多方面的人类关系和情境与特定的专业知识技能结合在一起，从而使得学生在合理的环境规划方面更有能力作出判断、采取行动。从这个意义上说，图形设计这个职业和职业培训可以看作是一种与人类的一切交往关系最密切的最富有生气的活动。

目 录

前言 2
导言 3
职业和职业训练随想录 4

加拿大
艾伯塔大学
埃德蒙顿 1

捷克斯洛伐克
工艺美术学院
布拉格 16

民主德国
图形艺术与书籍设计学院
莱比锡 31

联邦德国
艺术学院
柏林 44

法国
图形设计学院
巴黎 59

英国
雷文斯堡艺术与设计学院
奇斯尔霍斯特 76

荷兰
美术学院
恩斯赫德 90

意大利
设计综合技术学院
米兰 100

日本
东京教育大学
东京 116

波兰
克拉科夫美术学院
克拉科夫 132

瑞士
洛桑州立美术与工艺美术学校
洛桑 146

美国
克兰布鲁克艺术学院
密执安 162

彩版

加拿大

艾伯塔大学艺术与设计系

埃德蒙顿

总体目标

培养与日常环境中的照相字体设计等有关的视觉感受与灵敏度；提高鉴别这类媒体是否使用得当的判断能力，使学生熟悉作为视觉沟通手段的字体、照片和图形设计用在创造性探索和实用性生产两个方面的种种可能性，熟悉以他人容易接受的视觉形式整理、评价或展示各种思想、事实、经验和感情的方法，获得使用有关材料和设备的基本技巧和技术能力。

图形设计课可以为版画、油画、电影、工业设计、电视、制图、视听媒介等有关专业提供有用的审美眼力。

视觉沟通设计是本校美术设计系所设美术设计学位学业中的选修课之一。主要学位设有：普通文学士（3年），特别文学士（4年），美术学士（4年）。工作室实践课时：32周的学期内有多至三列工作室实践课，每列每周6课时。高年级有四列半课在系内讲授（包括艺术史）；还必须选修其它的一些文科或理科课程。同样，美术设计课是在别系（如教育、工程、自然科学、心理学等）注册就读学生的选修课。

入学资格：高中毕业生大学课程（课目视各系专业而定）预修及格证书。一般年龄18—25岁，但没有大龄限制。所有美术设计课程都要先修一年基础课。

视觉艺术硕士学位学业：2年，包括设计或设计研究活动以及带有毕业论文或毕业创作的必修课。入学资格：美术学士或相当学历。

艾伯塔大学的位置和背景

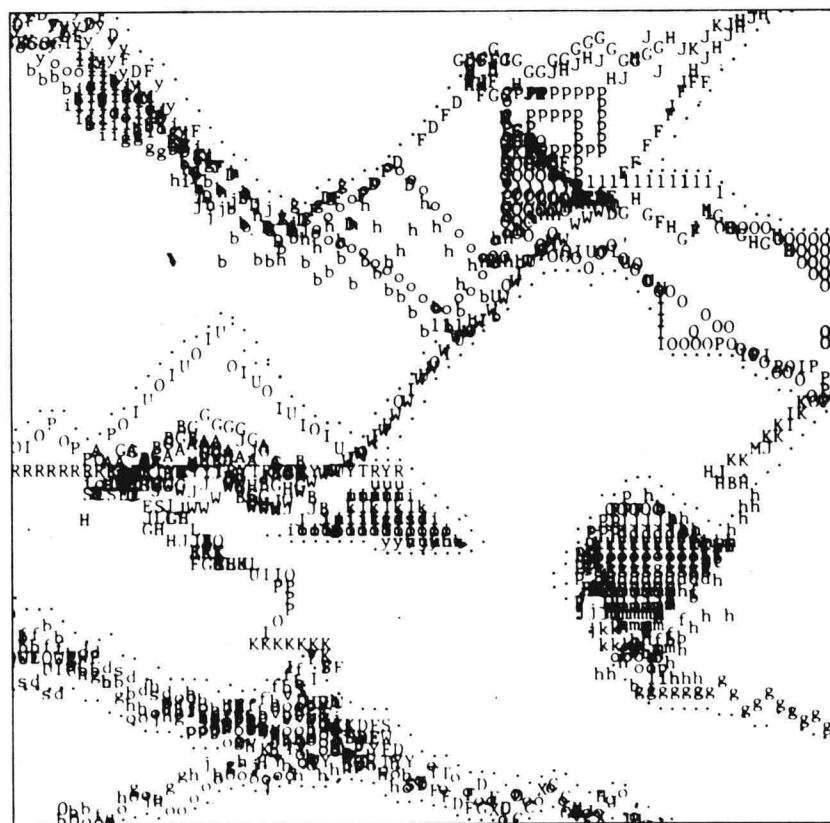
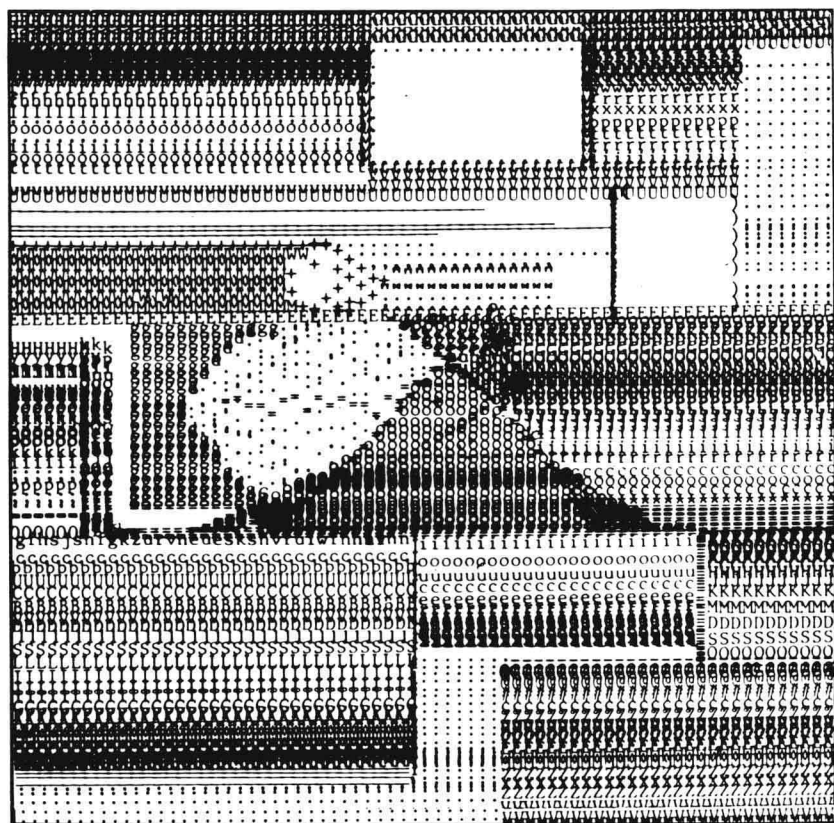
艾伯塔是加拿大的西部省份，绵延于草原、湖泊、北部森林与落基山脉之间。埃德蒙顿位于萨斯喀彻温河上，约北纬53度西经113度，与赫尔辛基、巴黎与东京三个大城市的距离几乎相等（8500公里）。埃德蒙顿市始建于1795年，当时是一个裘皮贸易的中心，现在有近50万人口，各族杂居。是一个高度活跃的社会。市内有数个现代艺术陈列馆、剧院、音乐厅，有一个省博物馆和一个很好的图书馆。

艾伯塔大学创建于1906年。有20多所教学楼和研究楼。占地154英亩，学生约2万。图形设计课是在1969年作为戴维（R.A.Davey）校长发起的改革发展过程的一部分，由沃尔特·琼金德（Walter Jungkingd）先生开设的。该课后来改称视觉沟通设计，以强调该课的目的性并且避免与版画课程以及印刷技术课程混淆。平均有100名左右学生选修视觉沟通设计。该课是油画雕塑、版画、工业设计和艺术史专业的五门选修课之一。前几学年的目的在于广泛的通才教育，毕业班才开始职业专修。只有很少一部分学生打算成为专业的设计人员。

艾伯塔省的经济依靠自然资源、矿产、木材和农业。该地区主要的财富来自于地下储藏的天然气和石油。石油及其粗制品是该省的经济基础。这些不太需要广告宣传，图形设计就更不需要了。先是政府，而后是公众，逐渐地明白了石油和天然气都是不能再生的资源因而开始发展其它工业。出版和印刷提供了行得通的选择。教育中的图形设计课就不再是无足轻重的了，虽然这一点并没有得到普遍的承认。

通过分析研究，整理直觉过程和逻辑过程，训练技巧最后综合为既有个性而又能与广大公众沟通的视觉形式，这样结合起来作为一种（自我）教育模式的设计，才是艾伯塔大学视觉沟通设计课程的核心。其目的如果说职业培训，不如说更是自我决定。但是其中也包含了为公众服务的功能，并且鼓励这种功能。在实际应用之中特别注重出版物和信息材料的设计。

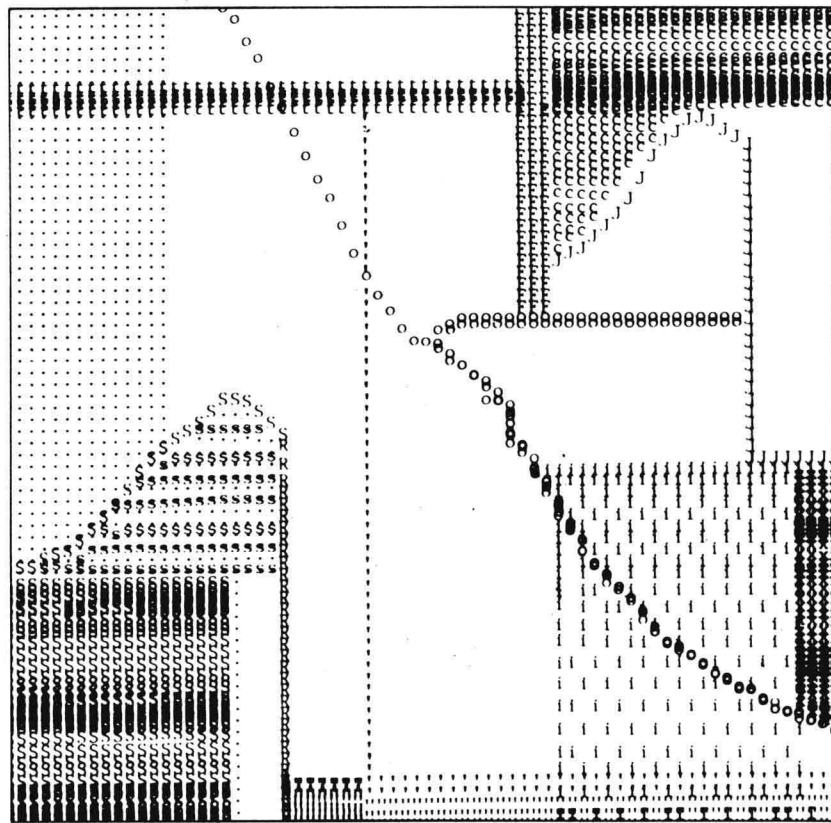
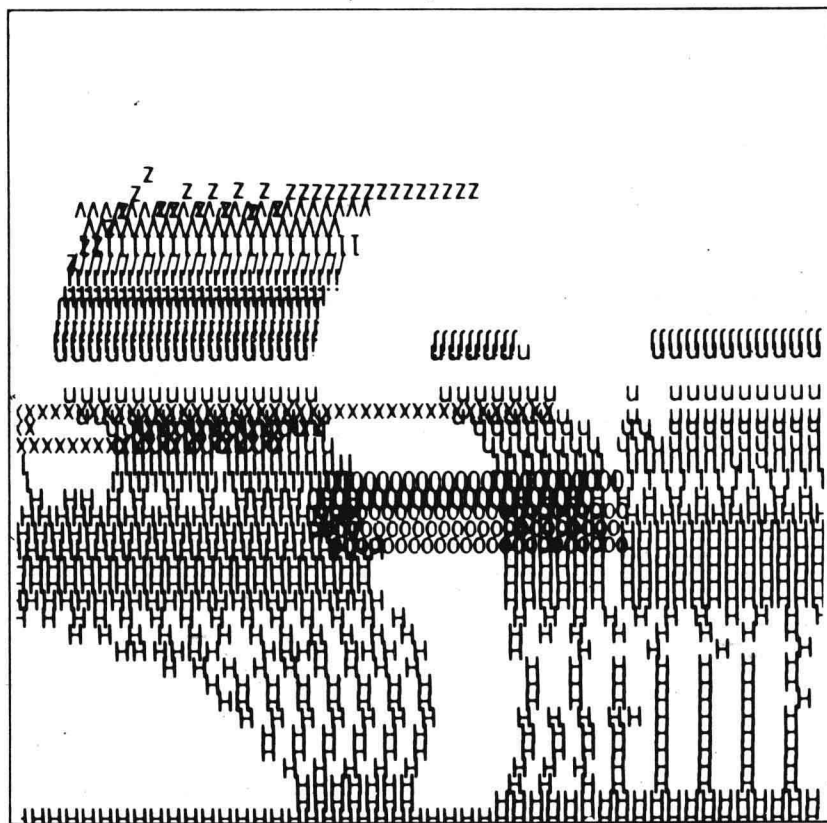
专职教职员：沃尔特·琼金德（Walter Jungkingd），彼得·巴特（Peter Bartt），格莱格·普里格罗基（Greg Prygrocki）。



教授：琼金德、巴特、普里格罗基。

●一年级的习作。目的在于发展以字符为素材的构思和技巧，研究视觉空间、明暗调子及其对情绪和意义的影响。

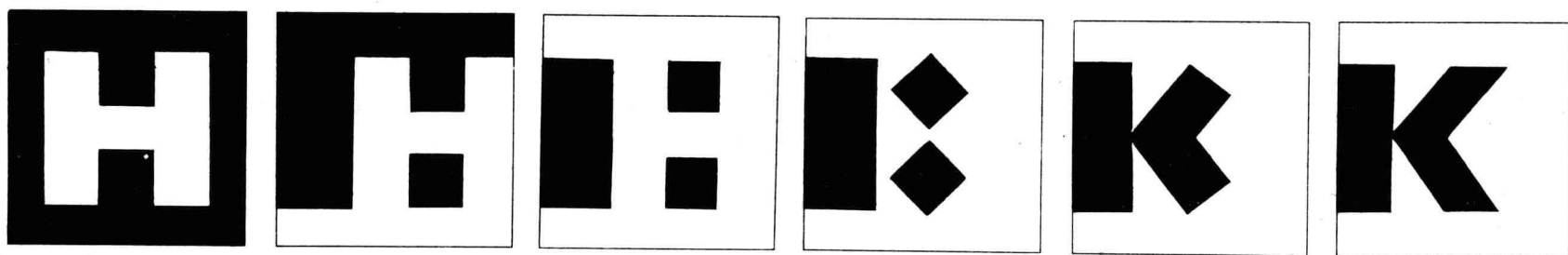
以字符素材构成的各种视觉空间和明暗调子。



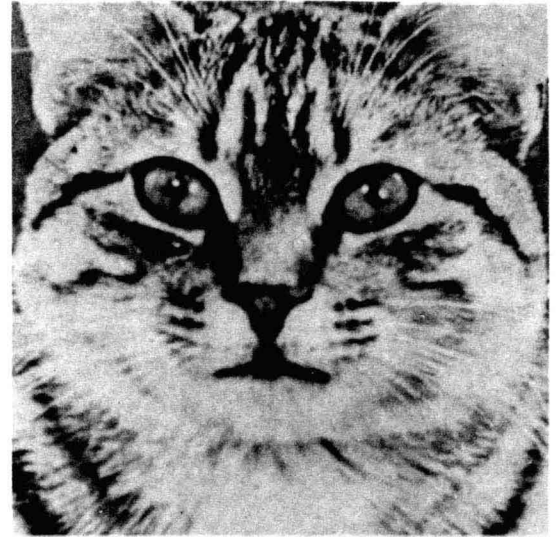
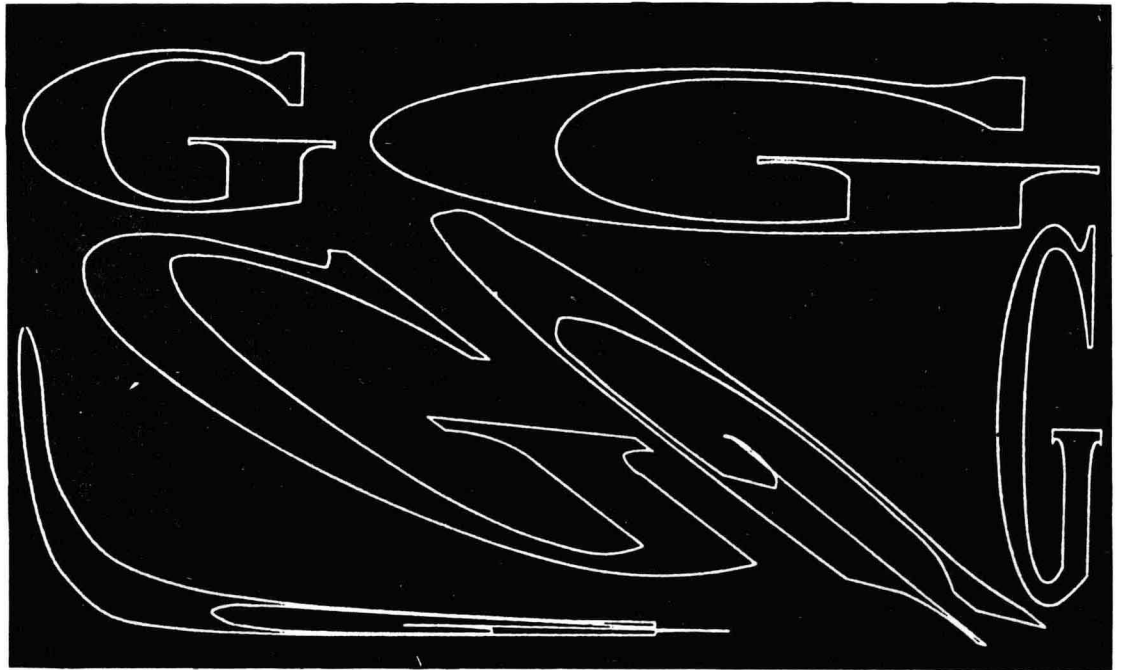
学生：戴维森（H.Davidson）吉扎尔（B.Gitzel）。

教授：沃尔特·琼金德。

一个形向另一个形的渐变。用以锻炼想象力，并且显示两个看来毫无共同之处的形状之间可能有的关系。



形状渐变的两个实例。学生：施米特。



教授：琼金德、巴特、普里格罗基。

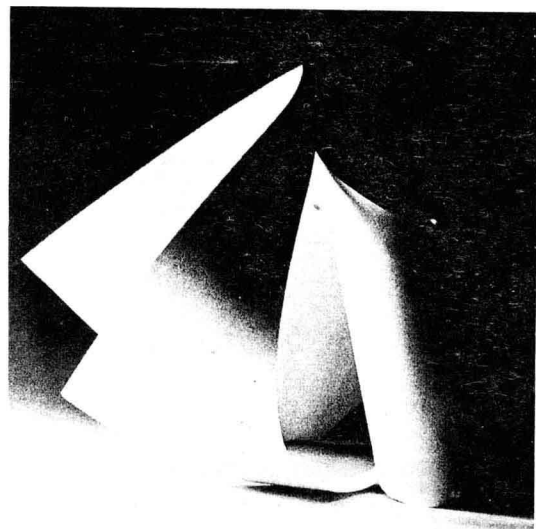
●把字符作为抽象的形，作为视觉意念的素材来研究。高班学生也接受实际的设计任务。



该标志获得加拿大皇冠公司标志竞赛二等奖。
学生：兰姆 (S.Lam)。



该标志是为艾伯塔视觉艺术沟通学会而设计的。
学生：兰姆 (S.Lam)。



bump

结合词义的设计：bump (撞)。

