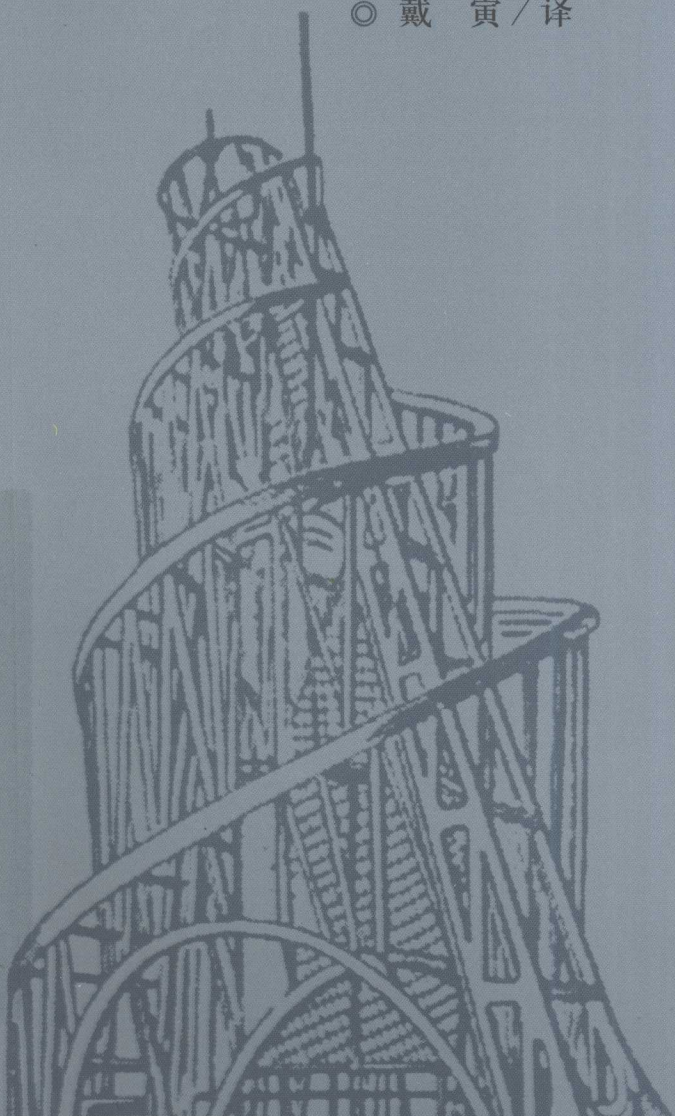


现代主义 的 艺术和设计

Modernism in Art Architecture and Design

◎ [澳]克里斯朵夫·克劳奇(Christopher Crouch)/ 著

◎ 戴 寅 / 译



河北教育出版社

现代主义^的艺术和设计

Modernism in Art Architecture and Design

◎ [澳]克里斯朵夫·克劳奇(Christopher Crouch)/ 著

◎ 戴 寅 / 译



河北教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

现代主义的艺术和设计 / (澳) 克劳奇著; 戴寅译.

石家庄: 河北教育出版社, 2009.1

ISBN 978-7-5434-6950-1

I. 现… II. ①克…②戴… III. 艺术—设计 IV. J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 134623 号

冀图登字: 03-2008-009 号

Modernism in Art Architecture and Design Copyright © 1998 by Christopher Crouch;
Chinese Language Simplified Characters Edition Copyright © 2008 by Hebei Education Press
published by Agreement with Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Ltd.
All rights reserved.

First published in English under the title *Modernism in Art Architecture and Design*, 1st edition by Christopher Crouch by Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited. This edition has been translated and published under license from Palgrave Macmillan. The Author has asserted his right to be identified as the author of this work.

出版发行 河北教育出版社

网址: <http://www.hbep.com>

地址: 石家庄市联盟路 705 号, 050061

印 制 河北新华印刷一厂

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

字 数 20 千

印 张 11.5

印 数 1—1000

版 次 2009 年 1 月第 1 版

印 次 2009 年 1 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5434-6950-1

定 价 24.80 元

版权所有, 翻印必究

译者序

本书的作者克里斯朵夫·克劳奇在澳大利亚艾迪斯·考文大学视觉艺术学院教授艺术史论并兼教务长，自己也是画家。以前曾听他的学生说过这位老师的授课和著作都很精彩，今后艺术史论领域将记载他的名字。以后认识了他，他送给我一本自己写的书，讲的是现代主义的艺术、设计和建筑设计，我虽然不懂这个专业，也随便翻看，竟觉得很有意思，也很有用，对爱好者可以增长见识，对艺术家、设计家和专业人士来说，是从思想文化发展的脉络对西方现代艺术现象和作品作整体性的理论说明，不仅可以把西方纷繁的艺术和设计现象整合在一起从整体上去认识，还可以澄清议论和效仿中的一些误解和混乱，所以觉得这本书虽然很小，却包含大量的知识，很有意思，很有用处。

作者说想把这本书翻译成中文，因为他也在中国的一些院校授课，愿意中国的学生也能读这本书。我读了以后，也希望中国人能够看到这本书，我不在这个专业里面，却觉得这书很值得中国的艺术家、设计家、老师和学生们读。如果说看一个事情要把它看透，那么对西方的艺术和设计就应该是这样，而这本书能够帮助我们做到这一点，然后再看一看中国自己的情况，就会知道自己该怎么办。我一时没有找到合适的人来翻译，于是只能自己做。一个行外的人翻译行内的书，想必会有错误，希望读者指正。

书中人名中文的习惯译法，经北京大学环境艺术系的汪芸老师核对确定，在此感谢。

戴 寅

2008年3月

目 录

引言 /1

第一章 机器时代的文化背景 /10

第二章 工艺美术运动

——革命和牧歌，设计的新语言 /29

第三章 机器时代的伦理

——功能主义和集体性 /44

第四章 个性主义

——表现的声音和无意识 /67

第五章 现代主义的大众传媒 /87

第六章 现实主义和客观性 /107

第七章 现代主义的盛世还是危机？ /132

第八章 追随还是发展现代主义 /152

第九章 最后的乐章 /171

引言

这本书讨论的是隐藏在 20 世纪艺术形象和设计作品背后的观念，不是形象和作品本身。

对物质材料的研究和认识固然重要，然而，创造形象、设计物品、拓展视野的视觉艺术实践，远远超过了生产制造行为所涉及的范围。艺术实践者，无论是艺术家、设计家还是建筑师，需要了解他们处身于其中的那个文化正在发生什么作用，才能有效地同他们的观众沟通。在视觉艺术交流的活动中，他们只有认识到观众有什么期望，只有认真地考虑谁可能是自己的观众，而且必须要明白他们实际上是在参与一种复杂的对话，才能实现作品的表达力，否则，他们所创造的东西只能是一种自身的反响，在别人那里却不一定能产生共鸣。艺术实践者不能在思想的真空里面工作，这样会毁掉他们作品的表现力和转载意义。建筑师、设计家、摄影师和艺术家都生活在遵从某种意识形态原则（各种主导意识形态系统）的某种文化环境中，他们在这个特定的环境中工作，所以理念决定着作品和形象是如何得到表现的，也决定着它们如何被人理解。视觉艺术实践者只有了解他们所处创作环境的历史传承关系，才能找到自己在在这个文化环境中的位置，只有先理解这个文化，才能交换思想，才能明确自己是站在什么位置上说话，也才能同别人对话。

文化的产出者必须理解文化环境，艺术形象的消费者同样也需要意识到文化内涵的深刻程度和复杂性。我们如何看待过去，我们

如何看待未来，都是学习和认识文化的重要部分。在思想的连线上，我们不仅同现在发生的事情有关，还同过去发生的事情有关，也同过去是怎样给现在涂绘色彩有关，所有文化都不断地重新对历史加以解释和注释，以前看上去是美的东西，价值可以发生变化，现在变成了丑陋的，反之亦然。贝宁（Benin）的青铜艺术，以前在人们眼中不过是非洲原始文化的新奇表象，被归类为人种学的标本陈放在博物馆里，现在它们却比大英帝国的文化精粹有了更高的美学价值，展现在艺术陈列馆里。斯大林时代的苏联和希特勒德国时代的一些绘画作品，由于产生它们的文化已经消亡，现在看上去才感觉是荒唐的。贯穿整个 20 世纪，抽象绘画和喻意性绘画的支持者们，无论是从专业刊物的纸页上，还是在大众传播的舆论中，一直都在经历着意识形态的打击，这样的冲突和辩论还在继续着。因为历史是文化意识形态结构的组成部分，所以历史参与对现实的认证和定性。

艺术评论家和设计评论家代表历史说话，这些人很多自己就是艺术家。他们的观点是作为“真理”和不可辩驳的事实以及绝对客观观察的结果提出来的，这些人的释义可以肯定、也可以否定一个文化所产生的艺术品的重要性，这样一来，一个单个的人，由于担当了观众和文化信息之间、观众和艺术家的作品之间的仲裁角色，就可以左右大部分观众理解自己文化的方式。但是我们需要问上一句：难道文化的价值和对此价值的期望是如此高尚，以致于不应该另让他人插足到专家和艺术设计作品的中间？现在我们所知道的，是不是就应该总是那些已经被别人消化过的、第二手的東西？我们现在所面临的就是这么一个情况，我们不得不依赖那些掌握着“真理”钥匙的人们，让他们告诉我们应该怎样去看待事物。这就是为什么我要写作此书的目的，我想说明 20 世纪的思想观念是怎样在视觉艺术家和艺术评论家的手里发展变化过来的，期望在迷雾横生、盘根错节的思想丛林中，为站在门外的人们开辟一条穿越之路。

这本书可以被看作是一本简明的教材，目的是想简明扼要地归

纳和梳理近百年艺术和设计领域中的理论观念和思维发展轨迹。

这本书是很多此类书籍中的一种，这些书都想给读者指引一个相去不远的方向。本书的篇幅很小，装不下如此浩繁的信息，它对于历史的阐释只是一种说法的版本，和我在以后章节中提到的任何论点一样，都是可以存疑的。我只是希望通过具体的说明，为读者提供一种可以把握现代主义的认识。我讲述这些事情，只有一个简单的目的，就是把门打开，引导人们进入一个领域，而不是为了给这个领域定性质，下结论。有很多艺术家、设计家和建筑师都没有在这本书里面提到，把他们放在外面肯定会使人疑惑，甚至难以想象，我只能说，这本书仅是百家之言中的一家，我只能尽量照顾知识面，提及那些不熟悉这门学问的读者可能涉猎过的书籍和作品。正如前面所说，这是一本领路入门之书，引导人们去读别人的书，不能以独成体系自居。

书中使用了一些词汇，需要就后面将要探讨到的问题向专业外的读者作一些解释。我尽量避免使用行话和术语，不过在讨论专业问题时，完全不使用专业术语也不行。在这些词汇中，也许“意识形态”这个词是最重要的（尤其是对第一次听到这个词的人来说），我用这个词代表的意思是：群体的文化观念的形态。意识形态是社会所决定的思想观念体系，不能当作客体去对它加以测定，它是思想的形式，反映着某种社会意识和信仰。主导性的意识形态不仅反映，而且对个人和社会的思想起规定的作用。我们如果能了解观念的体系——意识形态是怎样形成的，是怎样被使用的，就容易理解它对文化的影响，如果读者是一个艺术实践者，就会知道如何去面对这种影响，从而作出适当的反应。

世界上的思维可以分为两类：一种是可以在物质世界中验证的思维，它们是客观性思维，是可以通过物质世界来验证的；另一种是不能验证的思维意识形态，它们是主观的。有些观念来自实践、物质和环境，这些客观性的思维可以通过实践得到检验，所以种玫瑰的人在培育玫瑰的实际过程中认识了玫瑰，可以试用新肥料，变

换浇灌方式，改良剪枝法，试验移栽术，使花儿长得更好。这个种玫瑰的人的想法，都来自从实践经验中积累起来的知识，但是关于玫瑰，还有其他形态的思维观念：玫瑰怎样才美丽？哪种颜色最好看？哪种气味最芳香？这些思维观念是不可验证的，因为它们是主观的，是从一个群体意识的观念系统中产生出来的，人们越是认定这个观念，这个观念就越强大（或者说具有主导作用），它从而成为一种真实，就是这样的真实，它关联着物质世界，同时又游离于物质世界之外，我们称之为意识形态。

意识形态在文化中无孔不入，因为艺术和设计是以很多不可测定的假设为基础的，最明显的就是对美的看法。美是不可能测量的，不可能设计出一种“美测量仪”用来瞄准要测量的形象和作品，观察指针的走动，说道：“好！这东西里面有美。”所有我们能够希望做到的只能是，找出艺术家和设计家在进行创作时非使用不可的方式背后的思想观念，特别是在设计领域，分辨出作品的功能（一个物品或建筑的实际用处）和这个作品同意识形态的关系（一个物品或建筑的风格、样式、原则）。一个理念在文化中得到承认，这个理念的形象才能被人们理解；同时，意识形态对文化的发展也发生着影响和作用，被一种文化接受的东西，在另一种文化中可能会碰壁，所以就会出现审查制度，它是意识形态思想观念的警察。种族的观念，性别的观念，性的观念，文化身份的观念，都是属于意识形态的思想观念，也都是使文化体系得以形成的构件，它们都不是固定的标准，都是开放性的，都是能够加以批判的和可以质疑的。

我们知道了什么是意识形态，就能够知道思想观念和物质世界之间的关系，也能够区分什么是客观性的，什么是主观性的。如果能够做到这些，无论作为生产者还是消费者，我们都能超越各种思想的禁锢。但是，仅仅知道意识形态的存在是不够的，要想建立对意识形态的批判性认识，我们必须考虑，它是如何在一个社会中作为一个结构体系发生作用的。

艺术家和设计师置身工作的社会可分为两个部分：文化上层建

筑和经济基础。这两个部分在各种程度上互动，艺术家和设计家横跨在这两个领域之上。经济基础是一个社会建设发展的基础，一个社会的经济越是发达和成熟，就越为这个社会中的一部分阶层产生出更多的钱，艺术和设计就越加可能出现多样性。但是，这是一种生产消费品的能力，并不意味着所有富裕的社会都能够创造出思想意义和美学意义上成功的艺术和设计。只能简单地说，富裕经济有更多的财富可以用于意识形态价值高于实用价值的奢华品的生产。而艺术品的这个意识形态价值，是在文化上层建筑中通过争论得到估价的。“文化上层建筑”这个词指的是为社会制定秩序、解释这个社会以及解释这个社会产物的那个观念体系。“文化”这个词指的是：在文化上层建筑中，社会用来进行交流的思想理念和作品的总和。所以文化不仅包括像歌剧那样的“高雅”艺术，还包括一切传媒，如电视、电影和杂志。艺术家主要存在于文化上层建筑之中，同他们首先发生关系的是思维和理念。艺术家当然要依赖经济基础，一个举步维艰的经济是拿不出太多的时间来进行美学探讨和文化争论的。设计家首先是在经济基础的层面上工作，设计和制造可以成为商品的东西，如形象设计和大楼。设计家又在文化上层建筑的意识形态压力下工作，因为它决定着什么样的风格样式的消费品才能被社会接受，这种关系既可以丰富设计家的创作实践，也可以搞垮他们，这取决于他们如何理解意识形态的问题。我们将会书中更具体地来分析这种现象，我们会审视楼房的式样、汽车的款式，看一看它们的式样是怎样在意识形态对于功能和风格的概念波动中变幻的。在不同文化中，文化上层建筑和经济基础都在不同情况下、不同程度上相互作用，这也将随着我们对 20 世纪的文化巡礼，明显地得到证实。

本书要解读的文化密码就是被统称为现代主义的观念体系。虽然现代主义对各种学科领域都有深厚的影响，在这里，我们只研究现代主义对视觉艺术发生的作用。现代主义的起源可以上溯到 17 世纪启蒙主义时期欧洲兴起的科学思维方式，又经过 18 世纪中叶英国

工业革命对经济基础的转变而成型。19世纪20世纪之交,现代主义者倡导打破传统,提出走向未来的文化纲领,无论是经济学家、化学家还是设计家,他们都提倡“进步”这个概念,“进步”的概念先于其他一切思想。当代社会的思想观念,现在仍然同上个世纪文化实验的思想建树发生磨合。

现代主义作为一支进行文化改革的理性力量,从一开始就存在一个基本的矛盾:一方面,它具有反抗性(要破坏业已建立的文化体系和规章),主张从工业化社会的压迫中解放个性;另一方面,它要通过一种强调协调一致的、由技术所控制的文化,来实现解放的目的。随着本书的展开,我们将会看到,这两种似乎截然对立的因素在任何一个人身上很容易同时出现,这种思维的两难境地,反映出的恰恰是强调个人声音和强调群体声音的人们之间的矛盾焦点。“个人性”和“世界性”之间的对话是20世纪反复循环探讨的题目,在冷战时期,以美国和前苏联为代表的两个超级大国,通过极端严峻的方式,展开了这场意识形态的斗争。

不了解一个时代的政治历史,就不能讨论现代主义文化。这本书由于篇幅所限,不可能细述历史,但了解一些历史还是很重要的。现代主义萌生于欧洲理念,通过贸易和战争形式的交往吸收其他文化的思想和艺术,逐渐使它血肉丰满。在本书巡视的历史时期,从19世纪末到20世纪末,欧洲战事不断,英、法、德三个强大的帝国在这个时期不但争夺殖民地,还都参与了争夺霸权的两次世界大战,即1914~1918年的第一次世界大战和1939~1945年的第二次世界大战。其结果是,战争使欧洲国家精疲力竭,城市社团和社会结构劫后余生。在两次世界大战之间,欧洲出现了各种形式的极权势力,1917年的俄国共产主义革命献给世界一个社会主义国家,但它那社会改革的激进年代却不能持久,在内战和英美军队的威胁下,年轻的苏维埃联盟在约瑟夫·斯大林共产党的铁腕下蜕变为一个极权主义的社会。在墨索里尼法西斯政党和希特勒纳粹党登台后,意大利和德国在20世纪30年代变成了欧洲极权主义国家,它们推行的就

是一体化，歌颂的就是一致性，在现代主义大同世界的梦想中插入一把现实的利刃。

第二次世界大战后，美国一跃成为世界军事强国，向前苏联展开武装和意识形态斗争，在朝鲜、越南、柬埔寨、安哥拉和尼加拉瓜等地反复较量。这个时期随着20世纪80年代东欧的前共产主义国家最终抛弃极权主义、转身去寻找别的文化结构而告终。

作为同军事强权相对的力量，经济发展力量的中心现在已经在亚洲国家形成。工业生产的动力源现在转到了这里（或在“那里”，这要根据你在地球上的位置而定）。这种情况看来在一个时期内不会改变。跨国集团的成长，进一步推动了这种脱离北美—欧洲轴心的趋势，这些集团的年预算超过了很多国家的年预算。这种现象正在产生新的对话关系，需要重新确定文化身份和民族身份，因为世界已经不再是那个旧的、以欧洲为中心的殖民世界，它正在发现一个新的自我：一个由大公司控制的经济殖民体系，在文化上层建筑和经济基础的关系上，在文化消费品的生产者和消费者的关系上，都体现着这个体系的力量。

对意识形态短暂的一瞥，就会发现意识形态不是一成不变的，所以了解文化上层建筑和经济基础关系的变化，对于了解现代主义是至关重要的。现代主义者认为，艺术不仅反映周围的世界（在一个以前常常认为艺术提供逃离现实的出路、现在有时还是这样认为的世界，这本身就是激进的离经叛道），还应该帮助社会改造它的结构。艺术家、设计家、摄影师、电影制作人和建筑设计师常常并肩作战，宣告社会行动纲领。于是，现代主义时代成为宣言的时代，宣言和它们表述的理论观念产生于特定的物质条件，因此，当物质条件发生变化以后，他们的宣言有时就会丧失相关性，现代主义的理念就出现了这样的问题。在意识形态方面，我们现在生活在一个后现代社会，活生生的事实改变着我们对现代主义的认识。当欧洲的工业社会已经变成了后工业社会的时候，当全世界都在进行工业化的时候，当大众传媒正在越来越起劲地为成群的人们进行思想意

识造型的时候，上个世纪前半期的理念则逐渐丧失了相关的意义。本书的最后一章将探讨这个重要的、新型的当代环境。

20 世纪初，现代主义设计家认为，好的设计是能够反映机器的功能用途的设计，当代的设计观念就超越了这个原则，鼓励不断变换新产品的形象，用这个手段来刺激对消费的需求；现代主义的设计家提出要利用工业来发扬现代主义思想（也就是说，用文化上层建筑对经济基础进行根本性的改造），而当代跨国工业只是简单地利用设计家，要把它自己的价值观念永久地固定下来。意识形态变化的进程也是这样的情况：启蒙运动和英国工业革命时期的思想理论，马克思、弗洛伊德等人对现代社会的激进论述（他们的思想将在后面的章节中讨论），都被文化生活的主流收编，纳入了自己的轨道，于是，曾经是革命性的思想产生了变异，在进行理论阐释时也就出现了问题。

在当代文化中，现代主义思想的含义被变更，新的物质条件和技术也提出了需要探索的新问题，一个明显的例子就是，电子技术创造了一个相互关联的信息社会，这就在艺术家和设计家面前提出新的要求，这个新的文化虽然是从旧的工业化现代主义文化中产生出来的，但它是不同的文化，它是后现代文化。后现代主义和现代主义的基本不同就是它没有思想纲领，它不宣告未来的目的，也没有制定出文化行动的计划，有些后现代主义者把自己同现代主义的思想对立起来，有些人却担当起继承和发展的角色。19 世纪后期，思想界百家争鸣，立言者甚众，有了一个建设现代社会的初衷，而这种观念纷乱的状态到了 20 世纪后期，在文化主流中变得更加没有了秩序，艺术家和设计家面对这个新乱世，受困于思想崩裂的绝望，常常败退回风格主义的安乐乡，缅怀旧日的光华。我们发现，自己现在站在一个文化发展的十字路口，现代主义的思维已经不能反映和帮助我们解释周围世界的复杂性了。

现代主义的时代是先锋派的时代，先锋派是那些强迫文化进行改革变化的知识精英。现代主义的纲领是进行社会和文化变革，先

锋派的任务是为变革提供准备，瓦解现存社会中的僵化模式是它活动的内容。富裕的后现代社会充满着太多的信息，包含着丰富的多元文化形式，这就意味着打破文化的定式比以前更加困难，艺术家和设计者可以选择的文化形式越来越多，如果给予它们同等的价值地位，多选性的文化就否定了 20 世纪初社会文化革命的理论基础，因为如果一切都是好的，还有可能去粉碎什么呢？

事实上，即使在经济发展和消费刺激下具有了多选性的西方文化之内，一些现代主义思想家提出的文化问题仍然一直没有得到解决，艺术设计仍然解不开功能和风格样式之间的这个结，个人和群体文化之间的关系仍然找不到它的定义，现代主义的方法显然不能解决这些问题。本书将说明这是为什么，这是一个在后现代主义文化主流之外的前沿问题，在这些前沿问题的后面，有很多艺术家和设计家为说明性别的问题，性的问题，文化身份定位的问题和环境设计的问题工作着。正是在这个文化探索的边界，而不是在后现代经济基础所支持的后现代主义文化主流中，未来的文化实验工程将会不断兴起和衰亡。

第一章 机器时代的文化背景

理解 20 世纪的艺术和设计实践，需要追根溯源，了解各种思想观念的来龙去脉，需要了解这些思想从何进化而来——为什么现代主义者更多推崇进步，而不是强调传统？需要知道为什么对于技术会有对立的态度——有些艺术家、设计家将之视为洪水猛兽，有些却把它看作福音；还需要知道为什么一种同样的文化根基既产生了一派坚持自我意识艺术观点的内省艺术家，同时还产生了一派投入社会实践的艺术家。现代运动思想观念的起源可以追溯到文艺复兴时期，但它们主要还是启蒙时期的产物，正是由于此一时期的科学发现从旧的观念中解放了各个知识阶层的思想，使他们看到了一个需要开发和重新整理的知识宝库，使他们看到未来是一个充满潜在发展活力的地方。这种意识来自对未知世界的考察，来自各种各样的社会实践，而不是通过整理和筛选旧有的知识概括出来的。

尼古拉斯·佩斯纳 (Nicholas Pevsne) 在《现代设计先驱》(*Pioneers of Modern Design*) 中指出，对艺术中的现代主义影响最大的，是 1851 年在伦敦水晶宫举办的万国博览会 (the Great Exhibition of 1851, the Crystal Palace in London)，它作为一个标志性事件拉开了现代主义的序幕。这个带有象征意义的独立事件起到了以下几个作用：首先，它为当时世界上最令人望而生畏的工业国家——英国，标出了地理位置和文化方位。弗里德里希·恩格斯 (Frederick Engels) 把曼彻斯特作为研究工业化条件下工

人阶级状况的基本对象绝不是偶然的，因为这个城市和其他英国城市一样，对全世界来说，代表了一种新型的城市文化结构。19世纪中叶，曼彻斯特的“先进性”“反映在它那簇新的建筑群和肮脏之中”。^[1]其次，1851年的博览会可以作为一个文化的象征，标志人类社会和自然界的关系已经通过科学的发现和机械的进步得到了确定，用玻璃和钢铁等工业化材料建造的展览大厅，提前制作构件、以拼装方式迅速矗起的大楼，建筑物内圈入成年的大树，这一切都预示着一一种致力于为物质环境问题寻求功能性、技术性的解决方案的文化的出现。

我们可以把水晶宫看作纯粹是设计者约瑟夫·帕克斯顿（Joseph Paxton）个人兴趣的产物，或者看作是他研究结构和物质材料的成果，我们也可以把这座建筑看作是从整个社会中“生长”出来的，是一个社会对自己文化所抱有的态度的宣言。在这两个密切关联的视角中，我们不管选择了哪一个，都需要在思想史的编年中给这座楼房一个合适的定位，水晶宫是一系列事件的结束，还是另外一些事件的肇始？符合逻辑的回答是：两者都是，但是这样的回答只是凸显了一个问题或假设，即是否所有的对象都可以被浓缩为一个象征性的阐述符号？假如水晶宫是现代主义起点的象征，那么它的思想是从哪里来的？在永不间断的文化因果链条的哪个环节，才可以找到那些我们称之为“现代”的、以技术为动力的文化的思想源头？

我想越过1851年这个象征性起点去追溯工业化社会意识形态的先决条件和起源，看一看19世纪那些坐着疾行的火车、读着批量印制出来的报纸和图书、用电报往来沟通的学者们，是如何看待自己的，又是如何用历史的眼光打量不断涌现的工业化新生事物的。水晶宫在当时虽然是蔚为大观的奇景，但却并没有在知识阶层引起热烈的关注。奇怪的是，文艺复兴的思维框架为很多知识分子提供了理论基础，在工业化建筑技术发展、工业化产品生产和科学进步的同时，知识分子都以自由人文主义以来的传统美学意识的继承者自

[1] A. Briggs (1965) *Victorian Cities*, Pelican, p. 89.

居。杰拉米·边沁 (Jeremy Bentham) 的实用主义, 约翰·司图亚特·密尔 (John Stuart Mill) 的理性主义, 罗伯特·欧文 (Robert Owen) 的空想社会主义实验, 我们现在都视之为文化历史的有机组成部分, 但是在当时的很多人眼中, 它们也像工业化的进程本身一样, 被看作是文化之外的东西, 查尔斯·达尔文 (Charles Darwin) 的《自然选择的物种起源》(*On the Origin of species by Means of Natural Selection*) 和卡尔·马克思 (Karl Marx) 的《共产党宣言》(*Communist Manifesto*), 现在我们把它们看作是对文化进化的基本解释, 但是对当时大多数受过教育的欧洲人来说并非如此。^[2] 文化曾经被理解为艺术, 是引导人们如何去忍受工业化生活方式的一个手段——对其进行包装甚至是矫饰。

[2] We shall be examining the ideas and influence of Marx in more detail later on in the book, particularly in Chapter 6.

沃尔特·佩特 (Walter Pater) 是一位英国批评家和作家, 他不是现代主义者。他认为艺术是“生产快乐的感觉”, 而不是社会评论和社会改造的手段, 这种把艺术实践作为美学商品形式、把它和日常生活分离开的见解, 在 19 世纪后期很盛行。佩特认为, 艺术没有时间性, 文化产品和产生它们的社会物质条件也没有太大的关系, 美者自美, 何复其他。他对文化解说员的角色这样规定:

一幅画, 一道风景, 生活中一种好的人品, 或一本书中的精华, 以附带性的形式给人们带来美和愉悦的感受……他把这个精华分离出来, 看到了它, 就像药剂师找到了某种自然元素, 他的 (文化解说员的) 目的就达到了。^[3]

[3] W. Pater (1980) *The Renaissance*, University of California Press, pp. xx-xxi.

佩特将生活与艺术分割开来, 经过提炼之后单独封存。令人不解的是, 佩特在力图摆脱自己置身的工业化环境的同时, 还是使用了一个工业化环境之中的词语药剂师来作比喻。

另一些人想用历史给难以驾驭的现实带上轡头。受人尊敬的英国艺术家和文化评论家爱德华·波扬特 (Edward Poynter) 认为, 博物馆和画廊里的陈列品可以激发优良的设计感觉, 可以提高工业