

建筑理论译丛

现代设计的先驱者

—从威廉·莫里斯到
格罗皮乌斯

· 建筑理论译丛 ·

汪坦主编

现代设计的先驱者

——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯

[英] 尼古拉斯·佩夫斯纳 著

王申祜 译

中国建筑工业出版社

《现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯》是一本论述西方近现代工艺美术、绘画和十九世纪以来工程技术的发展对建筑艺术的影响和欧洲新艺术运动思潮等的历史著作，并特别论述了19世纪末到20世纪初的英国和20世纪以前的现代运动的发展概况。是近现代西方艺术理论中的一本较重要的著作，是研究西方现代建筑、工艺美术、绘画雕刻及艺术运动的一本较重要的参考书。

Pioneers of Modern Design
from William Morris to Walter Gropius
Nikolaus Pevsner
The Museum of Modern Art New York
Copyright 1949, The Museum of Modern Art
New York, Printed in the U.S.A.

* * *

建筑理论译丛

现代设计的先驱者

——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯

[英] 尼古拉斯·佩夫斯纳著

王申枯 译

中国建筑工业出版社出版（北京西郊百万庄）
新华书店北京发行所发行 各地新华书店经销
中国建筑工业出版社印刷厂印刷（北京阜外南礼士路）

*

开本：850 × 1168 毫米 1/32 印张：5 7/8 字数：155 千字

1987年9月第一版 1987年9月第一次印刷

印数：1—10,300册 定价：3.20元

统一书号：15040·5259

《建筑理论译丛》编辑委员会

主 编 汪坦

副主编 罗小未 刘开济

编 委 (按姓氏笔划)

王申祜 尹培桐 张钦楠

张似赞 刘开济 刘先觉

刘亚芬 乐民成 吴焕加

李大夏 汪 坦 罗小未

周卜颐 顾启源 黄天琪

黄兰谷 程友玲

《建筑理论译丛》书目

- | | | |
|--------------|----------------|------|
| 人文主义的建筑 | [英] 乔夫雷·斯科特著 | 张钦楠译 |
| *现代设计的先驱者 | [英] 尼古拉斯·佩夫斯纳著 | 王申祜译 |
| 建筑体验 | [丹麦] S·E·拉斯穆森著 | 刘亚芬译 |
| 美国大城市的生长和衰亡 | [美] J·雅科布斯著 | 黄天琪译 |
| 建筑的意向 | [挪威] 诺伯格·舒尔茨著 | 程友玲译 |
| *现代建筑设计思想的演变 | [英] 彼得·柯林斯著 | 英若聪译 |
| ——1750~1950 | [英] G·勃罗德彭特著 | 张韦译 |
| 建筑设计与人文科学 | [美] 罗伯特·文丘里著 | 周卜颐译 |
| 建筑的矛盾性与复杂性 | [英] 罗杰·斯克鲁登著 | 刘先觉译 |
| 建筑美学 | [英] G·勃罗德彭特等编 | 乐民成译 |
| 符号·象征与建筑 | [意] M·塔夫里著 | 郑时龄译 |
| 建筑学的理论和历史 | [美] 爱里尔·沙里宁著 | 顾启源译 |
| 形式的研究 | [美] A·拉普卜特著 | 黄兰谷译 |
| 建筑环境的意义 | | |

注：(凡注有*者已出版)

前 言

我是教师，算不上理论家，只是近来国际文化交往比过去受到了更广泛的重视，青年建筑师和教师、学生们面临着众说纷纭的外来理论的冲击——符号学、三论（信息论、控制论、系统论）……建筑中的象征主义以及后现代主义等等。一方面为他们的没有成见、思想奔放而高兴，另一面却又担心那些不难觉察的人云亦云、见异思迁的迹象，把最旺盛时期的精力消耗在无谓的激动中。国外的这些观点不是三言两语所能道破，涉及到现代哲学、美学、心理学、文艺理论、社会学、人类学等，当然还有现代科学技术、电脑、数学模型等等各种领域。但也并非人世间的“纯金”或天外飞来的“陨石”。尽管和我国当前的情况有着时间空间上的实际差别，在它们里面仍确有值得借鉴的地方。青年们追求知识迫不及待的热情时时在我身边鞭策着！这套《建筑理论译丛》就在同道们的支持下、中国建筑工业出版社主其事，对手头资料做了一些粗糙的初步挑选十二本，约定译者，准备问世。想弥补眼下外文水平较差原著又少见的缺陷，增添一些可以认真读的书。以后还可选定一批陆续出版。现在最早译成的两部：“彼得·柯林斯：《现代建筑思想的演变》，“尼古拉·佩夫斯纳：《现代设计的先驱者》就要发

行了。作为多年的教师，我还想说几句话。

理论最忌僵化，这种教训已使我们付出了惨重的代价。想来这一代青年，经过暴风雨的荡涤，已有切身的体验。对这些外来的说道应该会是清醒的，也不致故弄玄虚以自高身价。

再者，关于建筑各种理论的评价，往往只称为有所启发（来自正反两方面的），不常说依据、遵循或指导原则等等。希望这套丛书能起一点这样的作用——启发。让我们来开拓耕耘自己的园地吧！

译文尽可能保存原意，不添不删，免得文责不清。译者一般只作解释性说明，评论批判文章则可另行发表。这也是想更多地引起独立思考的意思。

汪坦 一九八六年六月

目 录

一、从莫里斯到格罗皮乌斯的艺术理论.....	(1)
二、从1851年到莫里斯和工艺美术运动.....	(19)
三、1890年的绘画艺术.....	(44)
四、新艺术运动.....	(66)
五、十九世纪的工程技术与建筑艺术.....	(83)
六、从1890年到1914年的英国.....	(106)
七、1914年前的现代运动.....	(139)
人名及生卒年代表	(175)
插图资料来源	(180)

一、从莫里斯到格罗皮乌斯 的艺术理论

拉斯金 (Ruskin) 说：“装饰是建筑艺术的主要组成部分。”他在另一处又说，就是这一部分能够赋予一幢建筑物以某种特性，或令人肃然起敬，或优美动人；如果不能达到这一目的，就没有必要进行装饰。而当斯科特爵士 (Sir George Gilbert Scott) 向建筑师们推荐采用哥特式建筑时，又把这一惊人的观点向前推进了一步，因为在他看来，“哥特式建筑的极大原则就是把结构部分装饰起来。”

这个十九世纪建筑理论的基本学说如何在实践中运用，没有比用下面的实例来说明更能令人信服了。这就是由斯科特在1868至1873年间设计建造的伦敦新英帝国政府大厦。以下的史实都是由斯科特爵士本人讲述的。他把原来的平面设计成哥特式的。他写道：“我并不想把我的设计做成‘意大利哥特式’，而在思想上更倾向于法国式，对此我曾集中精力进行过多年的研究工作。但我确实想从意大利方面得到一些启示。……我是指外形轮廓线的方正和横向构图……我把它与三角墙、高屋顶以及老虎窗结合起来，我的细部处理是相当出色的，而且完全符合设计意图。”但尽管如此，斯科特并没有在公开竞赛中获选，部分的原因是，柏尔梅斯登勋爵压根儿就不喜欢中世纪的风格。斯科特说：“我并不因为受此挫折而感到烦恼。但当我在几个月后发现柏尔梅斯登勋爵把整个竞赛的结果冷淡地搁在一边，而将委托一位没有参加竞赛的潘奈桑 (Pennethorne) 时，我想应该去活动一下了。”随后他当真去活动了，而且最后他被聘请为新大厦的建筑师。但是，他无法劝阻政府当局对意大利文艺复兴式的偏爱。柏尔梅斯登勋爵把随之而来的事情描述为哥特式与意大利帕拉提奥式 (Palladian) 之间

的一场战斗。他看不出有什么不可逾越的困难。他派人把斯科特请来，“洋洋得意地说，”斯科特继续叙述，“他跟哥特式风格决不往来；虽然他不想干扰我的职务，但他坚决要我搞一个意大利风格的设计，而且相信我也能搞得一样好。”勋爵显然是说对了，因为经过多次时间较长的争论之后，斯科特答应“搞一个意大利设计。”但是，他仍然希望能够回避文艺复兴式。他改动了建筑物的正立面，现在是“早期威尼斯宫殿的拜占庭式风格……带有更时髦的、更实用的外表形式。”但徒劳无益，因为当时的首相想要“那种普普通通的意大利式”，而且他就是要这一种。他把新设计方案称为“非驴非马，十足的杂种”，而且威胁斯科特要取消他的职务。之后，斯科特为了他的家庭与名誉计，“在恼火的困窘之中”，只得决定来“吞下这颗苦果”。他购置了几本价值昂贵的有关意大利建筑的书籍，并且聚精会神地进行工作，以期创造一个外表漂漂亮亮的意大利式立面来。

威廉·莫里斯（William Morris）一生所战斗的就是把矛头指向建筑艺术领域内对必要的统一性问题表现得完全无动于衷的现象，这种情况就使得上述那场喜剧成为可能。他青年时代生活在伦敦，就读于牛津大学，他敏感的天性首先对建筑产生反应。当时的艺术，包括工业艺术，以及他周围几乎所有的时兴建筑，在设计上或是软弱无力，或是粗糙拙劣；实际上所有的工业艺术都是装饰过度，庸俗不堪。具体事例容后再述。应该对这种情况负责的是工业革命以及从1800年以来创立的美学理论——这种理论虽不太为人知道，但同样起到重要作用。由工业革命所扮演的那一部分将在第二章中论述。在此只须用下列事实说明一下也就足够清楚了，就是：当时的制造商们由于采用了新式机器，因而能够用过去生产一个做工精细的物品所消耗的工时和成本制造出几千个廉价的产品。劣等的材料和蹩脚的技术统治了整个工业系统。当时如奇彭代尔（Chippendale）和韦奇伍德（Wedgwood）那样为人赞赏的、精湛的手工艺都为机械操作所代替。需要量年复一年地增加，但这种需要量是来之于没受过教育、地位低微

的群众，他们在污秽的环境中过着奴隶般的赤贫的生活。

而艺术家则以厌恶的心情远离这些陷入贫穷境地的人们。他决不是为那些阶级的需要而服务的人，不能俯就他同时代的大多数人的趣味，不能与“非精美的艺术”混在一起。在文艺复兴时代，艺术家们首先把他们自己视为上等人 and 伟大信息的传播者。达·芬奇要求艺术家同时成为科学家和人道主义者，但决不是工匠。当有人问米开朗琪罗为什么把一个长着大胡子的迈狄西家族的人画成没有胡子时，他回答说：“千年之后，谁还知道当时他长得怎么样？”然而，这种艺术上的傲慢态度在十八世纪末叶之前还是较为罕见的。希勒(Schiller)是第一个创造了一种艺术哲学，使得艺术家成为世俗社会的高尚的传教士。谢林(Schelling)继承了他的衣钵，接踵而来的是科尔里奇(Coleridge)、雪莱(Shelley)和基茨(Keats)。艺术家不再是个工匠，也不再是个奴仆，他现在是个传教士。人性成为他传道的福音，或者说是美，一种“与真相一致”的美(基茨)，“最完满的、可以想象得到的生活与形式相统一”的美(希勒)。在创造中，艺术家能使人们意识到“本质的东西，普遍的东西，大自然内在精神的表现”(谢林)。希勒郑重其事地告诉艺术家：“人类的尊严置于你的掌握之中”，并把艺术家比作皇帝——“他们都活在人类的顶峰上”。这种过度奉承的必然后果在十九世纪来临时就看得越来越清楚。艺术家开始轻视实用价值和广大公众(基茨：“嗨，甜美的想象力！让她飞翔吧；所有的东西都被实用的目的损坏了。”)艺术家把自己禁锢起来，远离时代的真实生活，退居到他神圣的小圈子里，创造为艺术的艺术，为艺术家自己受用的艺术。与此同时，公众对他固执己见、看起来毫无用处的言论也茫然莫解。不管他象教士那样生活，还是过着波希米亚人的生活，他都受到大多数同时代人的嘲笑，只被少数评论家与有钱的鉴赏家们所颂扬。

但是，历史上也曾经有过一段时期，那时没有上述一切现象存在。在中古时代艺术家就是工匠，而且还以竭尽所能地干活而感到自豪。莫里斯是第一位艺术家(但不是第一位思想家，因为

拉斯金走在前头)认识到从文艺复兴以来的几个世纪,特别是从工业革命以后的若干年代,艺术的社会基础变得动摇不定,腐朽不堪。他受过充当建筑师和画家的训练,起先在斯特里特(Street)的工作室里研究哥特式建筑,随后在拉斐尔前派的圈子里从事艺术创作。但当他在1857年需要在伦敦布置他第一个工作室时,他忽然想到,当一个人能够坐下来绘制高尚的绘画之前,他必须生活在一个合适的环境里,必须有一所象样的房子、象样的椅子与桌子。但市面上没有能够使他感到满意的东西。这种情况忽然唤醒了个人的天才:如果我们无法买到结结实实、普普通通的家具,那么就让我们自己来做吧。因此,他和他的朋友们开始做起椅子来,“象巴巴洛莎可能坐过的那种椅子”,以及“象岩石般结实的”(罗塞蒂语)桌子。同样的试验还在他为自己和他妻子建造的住宅里重复出现,这就是那幢在肯特地方有名的“红屋”。最后,在1861年,他改变主意不想搞一个新的艺术家兄弟会,象拉斐尔前派那样,或者象他在牛津大学读书时想要建立的团体那样,他却立志开个工厂,这就是莫里斯、马歇尔、福克纳绘图、雕刻、家具、铁件制造工厂。这件大事标志了西方艺术新纪元的开始。

莫里斯工厂与莫里斯学说清楚地表达在他于1877年至1894年间发表的有关艺术和社会问题的三十五篇演讲中。他的出发点是他所看到的围绕着他的有关艺术的社会条件。艺术的“根已经不复存在”。艺术家们脱离现实的日常生活,“用希腊和意大利之梦把自己紧紧地包裹起来……对于这些东西只有极少数人还假装受到感动,或不懂装懂”。这种情况在任何关心艺术的人看来都觉得非常危险。莫里斯以说教的口吻说:“我不愿意艺术只为少数人效劳,仅仅为了少数人的教育和自由”;而且他还提出了一个决定我们世纪艺术命运的大问题:“要不是人人都能享受艺术,那艺术跟我们究竟有什么关系?”就此而论,莫里斯真正是二十世纪名副其实的预言家,称得上“现代运动(Modern Movement)之父”。我们应该把下列成就归功于他,即:一个普通人的住屋再度成为建筑师设计思想的有价值的对象,一把椅子或一个花瓶再度成为艺术家

驰骋想象力的用武之地。

然而，这只是莫里斯学说中的一半，其另外一半却停留在十九世纪风格和十九世纪种种偏见的水平上。莫里斯对于艺术的见解来源于他对中世纪工作条件的认识，它无非是十九世纪“历史主义”（“Historicism”）的组成部分。从哥特式的手工艺出发，他简单化地给艺术下了个定义，这就是“人们在劳动中获得乐趣的表现”。真正的艺术必须是“为人民所创造，又为人民服务的，对于创造者和使用者来说都是一种乐趣。”他对当时表现在所有艺术中的创造才能和某种特殊形式的灵感当然都感到厌恶。“说什么‘灵感’完全是胡扯”，他说：“根本没有这回事，有的仅仅是技艺而已。”

显然，这样一个艺术的定义把问题引离美学而进入到更为广阔的社会科学的领域中去了。在莫里斯的心目中，“把艺术从道德、政治和宗教分离开来是不可能的。”在这里，他首先证明自己是拉斐尔前派和拉斯金的忠实信徒。他的社会主义就是这种倾向的必然产物。他谴责他所处时代的社会结构，因为它对艺术来说是个致命的东西。“艺术……如果这种制度继续存在下去，它就会从文明中死亡。这件事本身就成为我谴责整个社会制度的理由。”因此，莫里斯的社会主义，按照十九世纪后期的标准来说，是远非正确的；他的社会主义更多地靠近托马斯·莫尔（Thomas More）而远离卡尔·马克思。他的主要问题是：怎样我们才能恢复那种社会状态使得所有工作都“值得去做”而同时又“乐于去做”？他向后看，而不是向前看，后退到冰岛传说的时代，哥特式教堂的时代，手工艺行会的时代。从他的讲演中，人们无法获得一个关于他所憧憬的未来的清晰图象。他写道：“整个的社会基础……已经腐朽堕落得不可救药了。”因此，他有时“想起了野蛮主义能再度泛滥全球，使世界能再次变得既美丽动人而又富于戏剧性效果”，这就成了他的唯一希望。然而，当部分地由于他自己的社会主义学说的宣传，伦敦开始出现了骚乱，似乎革命有一触即发之势，此时他踌躇不前，逐渐退缩到他的诗与美的小天地里去了。

这就是莫里斯的生活与其学说之间的决定性矛盾。他在复活手工艺方面的工作是建设性的,而他的学说的本质却是破坏性的。仅仅为手工艺辩护意味着为中世纪原始的社会条件辩护,首先是为破坏文艺复兴带来的文明器械而辩护。他不要这些东西,不愿意在他的工厂中采用任何中世纪以后的生产方法,其后果是他的出品价格昂贵。当时日常所需的所有用品实际上都是借助机器制造出来的,因而由艺术家兼工匠制造的产品只能由小圈子的人所能购买。莫里斯想要的是一种“由人民制造、又为人民服务”的艺术,但他不得不承认廉价的艺术是不可能产生的,因为“所有艺术都要花费时间、辛劳与思索。”这样,他所创造的艺术——虽然现在是实用艺术,不再是十九世纪的绘画艺术——只能落入少数鉴赏家之手,或者,正如他自己解释的那样,是“富贵人家可鄙的奢侈品”。毫无疑问,莫里斯的艺术最后有益地影响了许多行业的商品生产,但这恰恰是他所深恶痛绝的,因为他的艺术风格的传布在很大范围内又重新引进了机器,因而又一次排斥了“创造者的乐趣”。机器是莫里斯的首要仇敌:“作为一种生活条件,机器生产完全是一种罪恶。”他向往过去的野蛮主义,自然他希望毁掉机器,虽然在他后期的讲演中,小心翼翼地(也是言不由衷地)承认我们应该尝试成为“机器的主人”,把它用作“改善我们生活条件的一项工具。”

莫里斯憎恶现代生产方法的态度在他的大多数追随者中仍未改变。工艺美术运动(The Arts and Crafts Movement)复活了艺术的手工艺,而不是工业艺术。克兰(Walter Crane, 1845—1915)和阿希皮(C·R·Ashbee, 1863—1942)可以作为这方面的代表人物。克兰是莫里斯门徒中最负盛名的一位,他对老师的学说不敢越雷池一步。正如莫里斯一样,对他来说“所有艺术的根存在于手工艺之中”。因此,他象莫里斯一样,旨在“把我们的艺术家转化为工匠,把工匠转化为艺术家”。此外,他同意莫里斯的看法,深信“真正的、出于自然的艺术是一种愉快的锻炼”;由此前提出发,他与莫里斯一样把自己引导到浪漫的社会主义。莫里

斯学说中的矛盾之处同样在克兰的学说中也能找到。他也被迫承认“廉价的艺术与手工艺几乎是不可能的”，因为“廉价的东西一般说来只能来之于廉价的生活费用和廉价的劳动报酬。”克兰对待机器生产的态度也跟莫里斯相同。他不喜欢“我们时代中的穿上大玻璃和生铁外衣的庞然大物”——拉斯金是第一个猛力抨击火车站和“水晶宫”(The Crystal Palace)的人。克兰仅仅因为考虑到机器也许“作为人的奴仆和节省繁重的、使人筋疲力竭的工具”是有用而必要的，所以他的态度比较缓和。

阿希皮，跟克兰相比，无疑是个更有独特见解的思想家和精力旺盛的改革家。他同样从拉斯金和莫里斯那里获得这样的信念，即：“建设性和装饰性的艺术”是任何艺术文化的“真正的支柱”；每一件物品应该是“在愉快的工作条件下生产出来的”；因此，为日常生活所需的艺术不可能是廉价的。他在1888年创办了手工艺行会与学校(Guild and School of Handicraft)，在1902年从伦敦东区迁移到科次窝德的坎泼登地方。当他这一方面的学说和工作实践甚至比莫里斯的理论更为“中世纪化”的同时，他的学说的另一方面却看起来真正是进步的。在他创办行会时期，他对机器生产的态度几乎仍然与莫里斯和克兰相似。他写道：“我们并不排斥机器；我们欢迎它，但我们希望能够制服它。”在随后的几年中，部分地由于他以行会手工业与现代制造方法进行了没有希望的斗争的结果，他开始放弃了此时他称之为拉斯金和莫里斯的“文化卢德主义”(intellectual Ludditism)；他最后写的两本关于艺术见解的书中，第一条原理就是“现代文明建立在机器之上；任何鼓励和支持艺术的学说，如不承认这一点，就不可能是正确合理的。”

阿希皮宣称这一原理时，就放弃了他手工艺的学说，并采用了现代运动(the Modern Movement)的基本原则之一。但对他来说这仅仅是采用，而非创造。他的成名之处首先归之于他的“坎泼登试验”，即试图远离现代生活的中心去复活手工业。现代运动的真正的先驱们是那些从一开始就支持机器艺术的人。值得

一提的是两位带有承先启后性质的先驱,又是莫里斯的同时代人。这就是戴(Lewis F. Day, 1845~1910)和赛定(John Sedding, 1837~91)。戴是当时一位颇有声望的工业设计师,他宁愿选择现实世界的生活,而不愿意陶醉于中世纪田园生活的梦想之中。在探讨将来的装饰时,他于1882年说过:“不管我们喜欢与否,机器和蒸汽动力,还有众所周知的电气,对于将来的装饰都会起到作用。”他说,想要抗拒这一事实将是徒劳的,因为“公众已经打定主意要机器生产的东西。……我们可以坚决认为他们的选择不明智的,但是他们将不理睬我们这一套。”而赛定也许是后期哥特式复兴派中最有独创精神的教堂建筑师(他在莫里斯离开斯特利特两年之后也成为斯特利特的学生)。他在1892年也提出了同样的忠告:“让我们不要设想机器会停止使用。制造行业不可能在其它的基础上组织起来。我们还是清醒地承认这一点,……不要去违抗现实的、必然会发生的一切事物。”

然而,这种迟疑不决地承认机器的态度和下一代领袖们在他们的著作中对机器所表示的热诚欢迎的态度,两者之间的差距仍然是很大的。这些领袖中没有一个是英国人,因为英国在现代运动准备阶段的活动在莫里斯去世后不久就告结束。这种首创精神当时就从英国转移到了欧洲大陆和美国去了;而且,在一个短暂的中间时期之后,德国便成为进步事业的中心。英国的作家们并没有否认这一事实,但几乎没有一个人试图把它解释清楚。其中一个原因可能是:只要这种新风格实际上只是和上层富裕阶级有关,那么英国可以为之付出代价。但当这件事一旦把全体人民都卷了进去,别的国家就会跃居于领先地位,这些国家从来没有生活在、或者不再生活在“古代政体”的气氛之中,这些国家也不能接受、或者并不了解英国的特权阶级和生活在城市郊区与贫民窟中的阶级在教育程度和社会地位上的强烈对比。

这种新的主义是首先由诗人和作家们传布的。惠特曼(Walt Whitman)在他的诗歌中和左拉(Zola)在他的小说中被现代文明和现代工业的势不可挡的奇迹所惊呆了。在建筑师中,首先赞

赏机器，并了解它的基本特性，及其对建筑和装饰设计所造成的影响的是两位奥地利人、两位美国人和一位比利时人，即：瓦格纳（Otto Wagner, 1841~1918），卢斯（Adolf Loos, 1870~1933），沙利文（Louis Sullivan, 1850~1924），赖特（Frank Lloyd Wright, 生于1869）*，以及范·德·维尔德（Henry van de Velde, 生于1863）*。在此五人之外，还可以加上一位英国人，即王尔德（Oscar Wilde, 1856~1900），尽管他偶然赞美一下机器的美只不过是为了使资产阶级受到惊动所作出的一点小小的努力而已。他在1882年的一次讲演中说：“所有的机器，即使不打扮，也可能是美的。不要想办法去打扮它。我们不得不承认所有好的机器都是优美的，而且力的线条与美的线条融为一体。”

范·德·维尔德、瓦格纳、卢斯和赖特都在思想上明显地受到英国的激励。赖特的宣言是在芝加哥的英国赫尔会所宣读的。瓦格纳对英国的简洁明快而适舒的工业艺术表示了极大的赞赏。卢斯直截了当地说：“欧洲文明的中心现时是在伦敦，”他初期的评论在很大程度上是对维也纳的奥斯特拉希博物馆组织的现代英国物品展览的热情支持。从范·德·维尔德的著作中可以引用下面的一段话：“拉斯金和莫里斯的著作及其影响，无疑是使我们的思想发育壮大，唤起我们进行种种活动，以及在装饰艺术中引起全盘更新的种籽。”

只有沙利文看来没有受到英国的影响，他的《建筑中的装饰》是这些新风格宣言中最早问世的一本著作。在他居住的那个遥远的芝加哥，当时的城市建筑大有纽约、波士顿、或更远的法国巴黎的味道，就在这时他独立思考创造了一种理论，并在他于1901~02年出版的《谈话录》中得到了充实提高。在《建筑中的装饰》一书中，沙利文在1892年就已说过：“装饰从精神上说是一种奢侈，它并不是必需的东西。”又说：“如果我们能够在若干年内抑制自己不去采用装饰，以便使我们的思想专注于创造不借助于装饰外衣

* 赖特死于1959年。范·德·维尔德死于1957年。