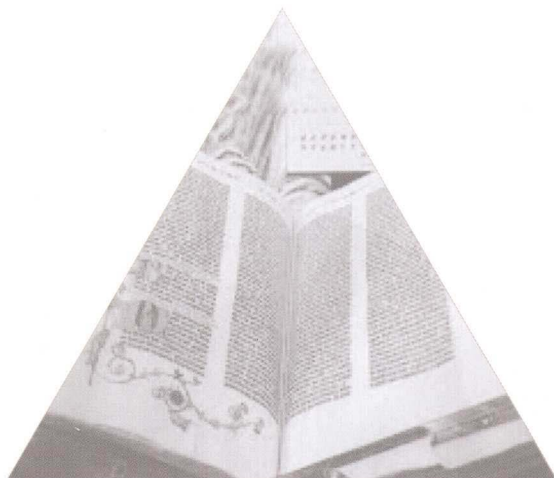
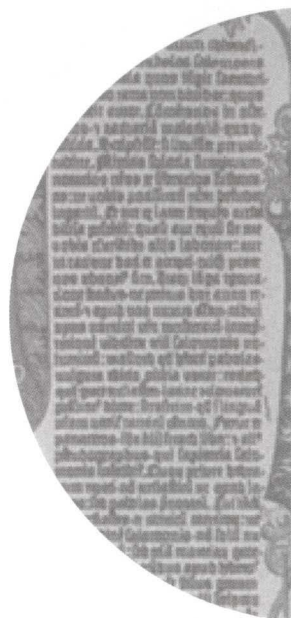




外国设计艺术文献选编

Selected Foreign Literature
on Art and Design

山东教育出版社 董占军 郭 睿 编译



Selected Foreign Literature on Art and Design

外国设计艺术文献选编

董占军 郭睿

编译

山东教育出版社

美术学与设计学精品课程系列教材

主编 潘鲁生

执行主编 董占军 唐家路



图书在版编目 (CIP) 数据

外国设计艺术文献选编 / 董占军, 郭睿编译. — 济南: 山东教育出版社, 2012

美术学与设计学精品课程系列教材 / 潘鲁生主编

ISBN 978-7-5328-7112-4

I. ①外… II. ①董… ②郭… III. ①工艺美术—设计—外国—高等学校—教材 IV. ①J504

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第021666号

总 序

潘鲁生

近30年来，我国设计艺术教育在传统工艺美术教育的基础上迅猛发展。当前，不仅艺术院校，在一些综合性大学、理工科大学、单科院校也相继开设了设计艺术类专业。据教育部有关资料显示，截至2009年6月，全国1983所普通高校中已有1368所设置了设计艺术类专业，比例高达69%。高校在校生中，有5%为艺术类专业学生，而这5%学生有20%分布在独立建制的艺术类院校，另外80%分布在综合性大学等其他类高等学校。21世纪是“设计的世纪”，经济的发展已由产品的价格竞争、质量竞争转向设计的竞争，设计已成为衡量一个国家经济竞争力的重要指标之一。经济的迅速发展、产品的不断更新给社会各方面带来了巨大变革，因而对设计艺术教育也提出了更新、更高的要求。进入新世纪，设计艺术专业已被列为社会发展急需专业之一，如何适应社会经济的飞速发展，满足人们物质生活和精神生活的需要，适应设计艺术事业的要求与变革，是设计艺术教育与研究正面临的新挑战。

20世纪末，我国的设计艺术教育发生了重大变化。1998年，国务院学位委员会在高等院校工艺美术各专业的研究生教育中增设了“设计艺术学”，本科用“艺术设计”取代“工艺美术”。学科名称的变化，反映了现实的需要和未来的发展方向。早期的工艺美术教育以满足人们衣、食、住、行、用等需要为教育和办学宗旨，以培养专业设计人才为目标，这种办学宗旨和目标可以说体现了当时工艺美术的本

质特征。设计艺术涉及的面非常广，与人们的生活息息相关。从人们的日常生活用品到交通工具；从展示设计、企业形象策划、媒体广告、动画，到产品包装、样本、商标；从居室空间到公共环境空间等，无所不及。同时也包括传统工艺美术领域的陶瓷、漆器、印染、金属工艺、玻璃等工艺与设计。随着科学技术的进步和学科的交叉发展，新的设计艺术门类如计算机辅助设计艺术、网页设计艺术、数字媒体设计、游戏设计等不断涌现。

用“设计艺术”取代“工艺美术”，不仅仅是一个名称的改变，而且是对设计艺术学科的延伸、强化和丰富发展，从而使设计艺术学科建设进一步更新完善和规范化。无论是传统的“工艺美术”，还是现在的“设计艺术”，必须与生产实践和生活应用相结合，要做到真正意义上的结合，必须把设计艺术教育放到合理的位置。“设计是科学与艺术的结晶”，设计艺术教育要建立一种与“设计艺术学”这一边缘性交叉学科相适应的课程体系。设计艺术教育不是简单的艺术教育问题，从事设计艺术职业的人仅具备感性的艺术素质是远远不够的，而应对管理学、市场学、传播学、心理学、方法学等人文科学、社会科学，以及相关的技术学科知识有充分的了解或把握。

我国的设计艺术教育在机遇与挑战中积极推进。2011年，国务院学位委员会新年会议第一议程通过将艺术学科独立成为“艺术学门类”，原归属“文学门类”的艺术学科告别和中国语言文学（0501）、外国语言文学（0502）、新闻传播学（0503）、艺术学（0504）四个并列一级学科，上升为新的第十三个学科门类“艺术学门类”，该门类下设五个一级学科：艺术学理论、音乐舞蹈艺术学、戏剧影视艺术学、美术学和设计学。将来占据全国大学招生人数超过5%的

艺术学生，从本科到博士将获艺术学学士、艺术学硕士、艺术学博士等学位。

“美术学”和“设计学”一级学科的建立，为美术学和设计学的发展提供了强大保障，它表明了中国经济发展对设计艺术的迫切需求，以及设计艺术意识的普遍提高。但是，我们必须在这种迅速发展的形势下，对设计艺术教育发展保持清醒的认识，认清设计艺术教育存在的问题，并采取相应的策略。目前，中国设计艺术教育发展主要体现在办学规模上，在学科建设和理论研究上相对滞后。具体表现在：学科体系偏重艺术内容，忽视了设计艺术学的边缘性、交叉性学科属性；专业设置大多是在美术类、工艺美术类或吸收包豪斯教学体系发展起来的，课程设置基本上延续了传统工艺美术以及“三大构成”内容，而对与现代生产、生活和科学技术密切相关的课程缺少足够重视；师资队伍和教材建设与设计艺术发展规模和内涵还存在很大差距。鉴于这种状况，设计艺术教育应该加强设计艺术学学科建设、专业和教材建设。《美术学与设计学精品课程系列教材》顺应设计教育的发展趋势，以逐步建立和完善设计艺术学科体系为宗旨，培养学生的综合素质为目的，具有设计艺术学科各专业发展的适用性和广泛性。该套系列教材包涵了山东工艺美术学院所获得的山东省级精品课程，以及山东省品牌专业和国家级特色专业的核心课程，部分曾获得山东省优秀教材奖，同时有的教材还是国家“十一五”规划教材。作者有的是省级优秀教学团队的负责人，有的是精品课程主讲人，具有多年的教学实践经验。它既可用做高等院校教材，也可作为设计艺术工作人员的理论参考书。另外，它对我国的设计艺术学科体系建设和理论研究也具有重要作用。山东工艺美术学院作为国内31所独立建制的

高等艺术院校之一，学科门类齐全，基本涵盖了设计艺术类的各个专业。近几年，学院注重设计艺术学的边缘性交叉学科研究，注重课堂教学和教材建设，并在此基础上重新构建课程体系，重新修订或制订教学计划和教学大纲，把学生的文化素质和理论修养放在重要位置。为此，我们编撰了这套教材。

《美术学与设计学精品课程系列教材》是山东省教学改革立项重点研究项目——“艺术设计类专业应用型人才培养体系及教材建设研究”内容之一，也是落实教育部“创新型应用艺术设计人才培养实验区”的具体举措之一，由山东教育出版社出版，希望能为学习美术设计艺术类专业学子提供一些学习参照，一方面满足山东工艺美术学院的教学需要，另一方面也希望与同类专业院校进行学术交流，共同促进美术与设计艺术教育的繁荣与发展。同时敬请美术与设计艺术教育界的同行专家批评指正，为促进美术学和设计学发展而共同努力。

2011年3月于泉城

目 录

-
- .001. 上 编 典型著作及设计思想汇编
- .003. 第一章 佩夫斯纳与《现代设计的先驱者》
- .020. 第二章 赫伯特·里德的《艺术与工业》
- .024. 第三章 阿道夫·卢斯的《装饰与罪恶》
- .033. 第四章 构成主义与《构成主义原理》
- .036. 第五章 未来主义与《未来主义宣言》
- .045. 第六章 风格派与《风格派宣言》
- .054. 第七章 包豪斯宣言
- .078. 第八章 勒·柯布西耶与《走向新建筑》
- .086. 第九章 查尔斯·詹克斯与《什么是后现代主义》
- .097. 第十章 维克多·巴巴纳克《为真实的世界设计》
- .115. 第十一章 世界人类责任宣言（国际间行动委员会提议）
- .119. 第十二章 设计伦理学
- .135. 第十三章 工艺美术运动思想
- .147. 第十四章 新艺术运动思想
- .164. 第十五章 芝加哥学派的设计思想与设计实践
- .177. 第十六章 弗兰克·莱特及其有机建筑思想
- .181. 第十七章 密斯·凡·德·罗的设计思想和设计实践
- .186. 第十八章 乌尔姆设计学院及其艺术设计教育体系

.195. 下 编 《创造性设计》选译

.197. 第十九章 设计与形式

.216. 第二十章 印刷与设计

.231. 第二十一章 室内设计

.252. 第二十二章 环境设计

.271. 资料来源及参考文献

.273. 后记

上 编 典型著作及设计思想汇编

第一章 佩夫斯纳与《现代设计的先驱者》

一、佩夫斯纳其人

尼古拉斯·佩夫斯纳（Nikolaus Persner，1902—1983）是英国著名的建筑历史学家和建筑理论家。其主要著作包括《现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗佩斯》（1936）、《欧洲建筑史纲》（1942）、《建筑类型的历史》（1976）等。《欧洲建筑史纲》是一部非常具有权威性的著作，但观点上属于黑格尔唯心主义理论范畴。《建筑类型的历史》则采用类型学的观点，打破编年历史的写法，突出建筑文化特征。《现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗佩斯》一书在1936年出版的初期并没有受到足够的重视。1949年，英国现代艺术馆对该书再版后，成为畅销书，而引起理论界和建筑界的重视。该书是一本系统论述西方现代工艺美术、绘画和19世纪以来工业技术的发展对建筑艺术的影响和欧洲艺术运动思潮等的历史著作，并特别论述了19世纪末到20世纪初期以前的现代艺术运动的发展概况，是研究西方现代建筑思想、工艺美术、艺术设计思想、绘画和雕刻的非常重要的参考书。该书共分七章：从威廉·莫里斯到格罗佩斯的艺术理论；从1851年到威廉·莫里斯和工艺美术运动；1890年的绘画艺术；新艺术运动；19世纪的工程技术与建筑技术；1890年到1914年的艺术与设计；1914年前的现代艺术运动。

二、《现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗佩斯》

节选——“从威廉·莫里斯到格罗佩斯的艺术理论”^①

① 此段内容为《现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗佩斯》一书的节选，该书有王申祜的译本，中国建筑工业出版社，1987年出版；另有吴焕加的译本，春风文艺出版社，1989年出版。这里参照了以上两个译本，并对照原文，进行了适当删改、编译而成，以供设计艺术专业学生阅读。

约翰·拉斯金（John Ruskin, 1819—1900）说：“装饰是建筑设计的主要成分。”他又说：正是该成分使一座建筑物具有“某种使人肃然起敬或美丽的特征，可也并非必要的特征”。乔治·吉尔伯特·斯科特爵士（Sir George Gilbert Scott）曾经发展了这个奇怪的观点，他劝建筑师们采用哥特式建筑语言，因为哥特式建筑的“伟大原则就是去装饰结构”。

至于19世纪这个建筑基本学说如何在实际中起作用，则不能不重述一下由乔治·吉尔伯特·斯科特在1868年和1873年之间建于伦敦白厅的新的英国政府大厦的情况。他最初的设计是哥特式风格的。他说：“我的目标不是使我的风格成为‘意大利哥特式的’。我的设计理念更关注法国式哥特式风格，因为那是我多年来专心研究过的……我的细部处理很精，并且恰到好处。”尽管如此，斯科特在设计竞赛中并没有获得头奖。这与首相帕默斯顿勋爵完全不喜欢中世纪的风格有一定关系。斯科特解释说：“我原来并没有由于失望而烦恼。可是过了几个月，当我听说帕默斯顿勋爵对这次竞赛的整个结果已经翻脸不认账了，还打算委任一位没有参加竞赛的彭尼索恩来设计，我想这回我该闹一闹了。”他果然闹了一番，结果最后就委任了他来设计这座新建筑，可是，他并没有能够阻止政府偏爱意大利文艺复兴式风格。由此引发了帕默斯顿勋爵所形容的哥特式与帕拉第奥式之间的“风格之争”。帕默斯顿勋爵知道其中并没有难以克服的障碍。他接见了斯科特，斯科特写道：“他以轻松的方式谈到：他本来可以根本不理睬哥特风格的设计，不过他并不想妨碍对于我的委任。他坚决要求由我作出一个意大利风格的设计方案，对此他肯定认为：我会设计得和其他风格一样好。”帕默斯顿勋爵没有错，因为经过许多争论以后，斯科特允诺进行“一项意大利式的设计”。但是，他仍然希望能够避开文艺复兴样式。他将其建筑的正面改变了，成了早期威尼斯府邸的拜占庭式，使之具有一种更为现代的和合用的形式。结果白费劲！因为首相要的是“普通的意大利式”，而且偏要它不可。首相说新设计“不伦不类——是个十足的杂种”，还威胁要取消对斯科特的委任。从此以后，为了自己的家庭和荣

誉，斯科特爵士“在痛心的为难之中”决定“咽下这苦药丸”。他“买了一些有关意大利建筑的昂贵书籍，并奋力投入工作”，以创作出“外形上漂亮的”意大利式立面。

威廉·莫里斯（William Morris，1834—1896）终生从事的运动，都旨在反对这种对于建筑的基本整体性的无知引发的上述滑稽事件的出现。当他敏感的天性开始注意到建筑、美术和工业品艺术的时候，身边的建筑物在设计上几乎不是乏味的，就是粗劣不堪的；并且几乎所有工业品的艺术都是装饰过分和庸俗的。这种情况的原因是工业革命以及1800年以后创造出来的美学理论。用新机器并花费同样的时间，同样的成本，制造商们本来是能够使成千上万的廉价商品成为以前要求的那种做工考究的产品的。可是工业界里一直存在的最突出的问题就是偷工减料。当托马斯·奇彭代尔（Thomas Chippendale，1718—1779）和韦奇伍德（Wedgwood）在世时还那么令人赞美的熟练技艺，如今却被机械的加工取而代之了。年复一年，改善产品艺术性的要求在不断地增长，但是这种要求来自无知的和贫穷的老百姓，他们过着奴隶般的生活。

艺术家怎么肯为这些阶级的需要而创作呢？怎么肯屈从于大众趣味呢？又怎么肯插手“非精美的艺术”呢？在文艺复兴时期，艺术家们第一次学会了自命不凡和成为负有使命之人。达·芬奇要艺术家成为科学家和人文主义者，但决不是一个手艺人。当有人问米开朗基罗，他在美第奇祠堂里为一位生前有胡子的美第奇氏所作的肖像为什么没有胡子时，他回答说：“再过1000年以后，谁还想知道他长的是个什么样子？”可是，这种艺术家的傲慢态度一直延续到18世纪末叶。席勒首先想出来一种艺术哲学，它使艺术家成了世俗社会中的大法师。谢林接过了这种哲学观念，接着还有柯勒惠治、雪莱和基茨。艺术家再也不是一位工匠，再也不是一位仆人了，他现在是一位传道法师。他的圣经可能是人道主义，或者是美，这是一种“与真理等同”（基茨语）的美，一种“形式和生命最完全的可想象的一致”（席勒语）的美。在创作上，艺术家使“本质的东西、

普遍的东西、自然的内在精神的外貌和表现成为可感的”（谢林语）。席勒向艺术家保证说：“人类之尊严已掌握在您的手中”，并把艺术家与国王相比——“皆生活在人类之顶峰上”。从19世纪开始以后，这种奉承不可避免的后果就变得越来越明显了。艺术家开始鄙视实用和民众，艺术家把自己脱离开时代的实际生活，撤退到他创作的神圣小圈子里，为艺术而艺术、为艺术家而艺术。同时民众对他个人的、表面上无用的表达也就不再能理解了。基茨说：“啊！甜蜜的幻想！让她无拘无束吧，一切都坏在实用上了。”不管他生活得像位法师还是生活放纵，他被大多数同代人嘲笑，而只被一小撮批评家和富有的鉴赏家吹捧。

在中世纪，艺术家是个手艺人，他以把任何订货尽力做到最美为自豪。威廉·莫里斯是第一位艺术家认识到：自文艺复兴以后的几个世纪里，特别是在工业革命以后的年代里，艺术的社会基础已经变得脆弱。他曾接受过当建筑师和当画家的教育，先是在斯特里特的哥特式建筑工作室，后来曾参加“拉斐尔前派”（“拉斐尔前派”是19世纪中叶出现于英国画坛的一个画派。他们反对学院派的传统保守思想，认为拉斐尔以后的画家过多地粉饰自然，以单调简单的模式掩盖自然的真实性。而拉斐尔以前的画家则以表现生活为基础，努力用自己的眼睛精确地观察自然。“拉斐尔前派”的画家们呼吁“恢复拉斐尔以前的艺术精神，向自然学习，向自然进军”。“拉斐尔前派”的主要成员多为美术学院的青年学生，如亨特、米莱斯和罗塞蒂等。曾经受到英国艺术评论家约翰·拉斯金的支持。威廉·莫里斯曾经在该组织中活动过，他的“自然主义”设计思想与“拉斐尔前派”的艺术思想有直接关系）并成为重要一员。1857年，当他必须布置他在伦敦的第一个工作室的时候，忽然有了一个想法：即一个人在定下心来画出高尚的作品之前，他必须能够生活在一个适宜的环境里，必须有像样的房子和像样的桌椅。而可能令他中意的东西在市场却什么也买不到。这正是唤醒了他本人的才华的关键时刻；如果我们买不到坚固的和朴实的家具，就让我们自己做吧。所以他和他的朋友们就动手去制造“就像

红胡子皇帝可能坐过的那种”椅子，以及“沉重如石头”（罗塞蒂语）的一个桌子。后来当威廉·莫里斯为夫人和自己盖了一所住宅（即著名的“红屋”）的时候，又重复了同样的实验。最后，在1861年，威廉·莫里斯终于不再想组织一个新的排外的艺术家兄弟会了，而下决心创建一个公司，即莫里斯、马歇尔和福克纳的绘画、雕刻、家具、金属制品的美术工作者公司。这个事件在西方艺术史中标志着一个新时代的开端。

威廉·莫里斯的出发点是他自己周围所看到的艺术的社会条件。艺术，“已不再具有任何基础”。与日常生活脱节的艺术家们“自己埋头于希腊和意大利的梦想之中……只有极少数人装作理解它或被它感动了”。这种情况对任何关心艺术的人来说，必然显得极为危险。莫里斯宣称：

“我不要为少数人的艺术，正像不要为少数人的教育或为少数人的自由一样。”他提出了那个在我们的世纪里将决定艺术命运的重大问题：“除非我们都能分享艺术，否则艺术和我们还有什么关系可言？”从这点来说，威廉·莫里斯是20世纪的真正先知，是“现代设计艺术运动”之父。正是由于他的努力，使得艺术家开始关注普通人的“艺术消费”问题，普通人的住宅再次成为值得建筑师重视的对象，以及一把椅子、一块壁纸或一个瓶子，又成为值得艺术家发挥想象的对象了。这也是威廉·莫里斯艺术设计学说的一部分，其思想的另一部分则表现在对中世纪哥特式艺术风格的追求和19世纪欧洲工业革命对艺术影响的偏见上。威廉·莫里斯是从他对于中世纪工作条件的认识得到他的艺术概念的，它是19世纪“历史主义”的组成部分。他从哥特式的手工艺出发，将艺术简单地解释为“人在劳动中的快乐的表现”。真正的艺术必须“由人民制作并为了人民，对制造者与使用者都是一种愉快”。因此他从当时所有艺术里见到的对艺术天才的自负和灵感的某些特殊形式，都非常憎恶。他说：“谈论灵感是一派胡言，绝非此事，那只不过是工匠技艺而已。”显而易见，这样的艺术定义，就把美学问题转到更为广阔的社会科学的领域中去了。威廉·莫里斯认为：“不可能使艺术脱离道德、政治和宗教。”在这点上，他是一位

“拉斐尔前派”和约翰·拉斯金艺术思想，甚至于他的政治思想的忠实追随者。他谴责当时的社会结构，因为它显然对艺术是致命的。“假如这种制度延续下去，艺术将会因文明而死亡。这件事本身使我产生对整个制度的谴责。”因而，按照19世纪晚期的水准来看，威廉·莫里斯的社会主义思想更多的是托马斯·莫尔的，而不是卡尔·马克思的。他主要的疑问是：我们如何才能恢复那种状态？其中全部工作都将会是“值得干的”，而且同时“干起来就自然而然地愉快”。他是往后（中世纪）看，不是向前看。往后看到了冰岛的英雄传奇、中世纪的大教堂、封建时代的手工业行会的从业模式。他在演讲中说：对他所想象的未来是什么样子，一个人不能得到清楚的景象。他写道：“社会的整个基础是没办法治的恶劣。”因此有些时候，他唯一的希望就是“想使野蛮状态再一次淹没世界，那样一来，世界才可能再次变成美丽的并且激动人心的”。

在威廉·莫里斯的生活和学说中，这是决定性的矛盾。他的工作，复兴手工艺是建设性的；他的学说的实质则是破坏性的。仅仅为手工艺辩护就意味着为中世纪不发达状态的外界条件辩护，首先就是为破坏那些在文艺复兴期间采用过的所有文明方法辩护。这并不是他所希望的，而另一方面，由于他不愿意在他的作坊里使用任何中世纪以后的生产方法（工业化的生产方法），结果他的所有产品都是昂贵的，只有贵族能够用得起，与他追求艺术为平民服务的思想形成了矛盾。在所有日常用品实际上都用机器生产的时代里，手工艺产品只会有极少数的人来买。尽管威廉·莫里斯要的是“由人民制作并为了人民”的艺术，他也不得不承认便宜的艺术是不可能的，因为“所有艺术全要费时、费力、费心思”。因而，他创作的艺术——尽管现在是实用美术，不再是19世纪的绘画——也还只有少数鉴赏家才能接近，或者就像有一次他自己说的，是为了“阔人贪鄙的奢华”的艺术。无疑，威廉·莫里斯的艺术终于对许多行业的商品生产产生了有益的影响，但这恰恰是他所不愿意看到的，因为这包括再引入机器来大规模地传播他的风格，从而也再次赶走了“制造者的乐趣”。机器是威