

今日的装饰艺术

[法] 勒·柯布西耶 著
孙凌波 张悦 译

中国建筑工程工业出版社

勒·柯布西耶新精神丛书

今日的装饰艺术

[法] 勒·柯布西耶 著

孙凌波 张悦 译

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01-2005-6465号

图书在版编目 (CIP) 数据

今日的装饰艺术/(法)柯布西耶著;孙凌波,张悦译.

北京:中国建筑工业出版社,2009

(勒·柯布西耶新精神丛书)

ISBN 978-7-112-10941-8

I. 今… II. ①柯…②孙…③张… III. 装饰美术-研究 IV. J525

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 063685 号

Le Corbusier: L'art décoratif d'aujourd'hui

Copyright © 1980 Fondation Le Corbusier, published by Editions Altamira

Chinese Translation Copyright © 2009 China Architecture & Building Press

Through Vantage Copyright Agency of China

All rights reserved.

本书经广西万达版权代理中心代理, Fondation Le Corbusier 正式授权翻译、出版

策 划: 董苏华

责任编辑: 董苏华 孙 炼

责任设计: 郑秋菊

责任校对: 李志立 孟 楠

勒·柯布西耶新精神丛书

今日的装饰艺术

[法] 勒·柯布西耶 著

孙凌波 张 悦 译

*

中国建筑工业出版社出版、发行 (北京西郊百万庄)

各地新华书店、建筑书店经销

北京嘉泰利德公司制版

北京中科印刷有限公司印刷

*

开本: 880×1230 毫米 1/32 印张: 7 $\frac{1}{2}$ 字数: 245 千字

2009 年 9 月第一版 2009 年 9 月第一次印刷

定价: 28.00 元

ISBN 978-7-112-10941-8

(18186)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

导 言

勒·柯布西耶很清楚,《今日的装饰艺术》是他起的一个自相矛盾的书名。“现代装饰艺术就是不装饰”,他说。或许他还应该加上,(现代装饰艺术)也不是艺术:这就是这本书的主要承载内容。“装饰艺术”在这里是用来指我们现在所谓的“设计”,或者说,通常是指对于建筑尺度之下的所使用器物的设计。勒·柯布西耶的书预定要在重大的“1925年巴黎装饰展览会”期间出现,实际上,就是对该展览的一个评论,为此他不得不采用同一名称,但题为“今日装饰艺术”的那一章却针锋相对地以“地道的”完全没有装饰的物件作为插图。而现在一般与那次展览相关联的、被称作“装饰艺术”的风格,则是他的主要攻击目标之一。

作为一本关于“设计”的书,它是(勒·柯布西耶)基于其《新精神》杂志发表论文所著的四部曲书作之一,与《走向新建筑》、《明日之城市》和《绘画》(*La Peinture*)相并列。它们都遵循了一种类似的格式和警句式的文风,而且共同涵盖了4个“视觉艺术”领域:建筑,城镇规划,绘画和设计。“这四部书”,勒·柯布西耶在1927年写道,“组成了(《新精神》在1925年展览中的)展馆想要实现的理论。”

《明日之城市》和《走向新建筑》当然在出版后不久被翻译成了英文。《今日的装饰艺术》则不得不等到勒·柯布西耶诞辰的百年之后,即使它可能比上两本书更有说服力地展现了他的设计理论。在一个他的可能影响力比之前任何时候都受到贬低的时代,希望此次翻译能够令他的思想被更为充分地理解。在过去20年中改变了的观念氛围,已真正可以使得在今天阅读《装饰艺术》时,拥有如同它首次出现在1925年时那样几乎相同的反应。那么,依照马克西米利安·戈蒂埃在1943年经授权的传记《勒·柯布西耶,服务于人类的建筑》(*Le Corbusier, ou l'Architecture au service de l'homme*)中所书,在所有勒·柯布西耶的著作中,它的出版所导致的轰动最为重大。与它的同伴相比,它的确是一本

具有更大力度攻击性的书，在我们的保守意识时代里，它那对于近乎整个装饰物历史的拒绝，以一种与 20 年前不相符的方式，可能看起来颇具挑战性甚至攻击性。它的反图像崇拜是蓄意的：“图像崇拜（也就是对装饰品的沉迷）像癌症般恶性地繁衍传播着，因此，让我们来做反图像崇拜者。”但它的意图是严肃的。勒·柯布西耶拥有一种现在没有人感到的信心，“机器时代”能够在一个不同的、但更为美丽的世界中寻求表达。

勒·柯布西耶写作的气势仍然极具刺激性，但我们的看法已经不可避免地改变了；我们对于作为历史的它的兴趣（却）增长了。如今，《装饰艺术》真正的吸引力部分在于它生动地再现了 1920 年代早期巴黎的知识分子理论界，与它点名提及的当代或近当代人物。我们看到勒·柯布西耶抓住超现实主义的开端 [“机器时代的成果是一个具有高度诗意（我用了斜体字）的现实主义者的实体”]；提出他对于新近设计历史的看法；用平常的玻璃器皿摆出一组纯化论者的静物（第 94 页和第 97 页图）；还有或许在他选择一个“Maison Pirsoul”的坐浴盆作为关于博物馆章节的引导插图时，狡黠地指向了马塞尔·杜尚的“小便器”。《装饰艺术》具有一种个人的、局部的格调，而且可能由于这一点，曾经导致雷纳·班海姆在 20 多年前，把它作为“一个只有局部趣味的争辩之作”而抛弃。（但是）应该指出的是，勒·柯布西耶并不这样认为；它所提出的问题是如此重要，而且它的记录价值已经变得如此重大，以至于它现在可以被看作是具有显著重要性的一部作品。

因此，本译文的意图仅限于把原文转变成相应的英文，而甚少评注。因为作品不需进一步说明，正如弗雷德里克·埃切尔斯对其姊妹篇的极佳译文一样。然而，对它的知识背景作非常简要的提示，也许却大有裨益。

勒·柯布西耶论点的直接来源是非常清晰的——阿道夫·路斯的著述，还有在德意志制造联盟内部亨利·凡·德·维尔德与赫尔曼·穆特休斯以及他们的追随者之间的争论。路斯的文章首次引起勒·柯布西耶的注意，可能是在 1912 年他的一个选集发表在《风暴》（*Der Sturm*）杂志的时候，而且他自己在《新精神》的第一期（1920 年）中再版了那篇最著名的写于 1908 年的《装饰与罪恶》。他对于装饰的完全摒弃，很

大程度上应该归因于这篇“轰动人心之作”的影响，而且他也通过下面这样的表达稍显吝啬地归功于路斯：“一个民族受教育越多，装饰就越少”。他的主要论点强调了一件艺术品与一件被使用器物之间差别的重要性，这在路斯的著述中也可以找到。确实，《装饰艺术》中的有些章节就是对他（路斯）的直接回忆。

路斯在他的文章“人类的时尚”（1921年再版收录到巴黎出版的《Ins Leehre Gesprochen》）中写道：“但是英国人嘲笑德国人对于美的渴望。美第奇的维纳斯，帕提农神庙，波提切利的一幅画，Burns 的一首歌——这些当然是美的。但是裤子呢？或者一件夹克有三颗还是四颗纽扣？”这似乎在勒·柯布西耶的“首先是西斯廷教堂，然后是椅子和文件柜；毫无疑问，这是一个次要层次的问题，就像一个人夹克的裁剪在他的生活中属于次要层次一样”中找到一种仿效。

勒·柯布西耶对于第一次世界大战之前在德国关于设计的争论也十分熟悉，这是他得到拉绍德封（他的家乡）市政当局的一笔资金资助，于1910~1911年间在那里旅行和研究的结果。他在像“模式-需求”和“模式-家具”中对于“模式”这个词的使用，很明显地深受穆特休斯、布鲁诺·保罗和其他人对于“标准化”（Typisierung）和“模式家具”（Typenmöbel）的提倡的影响，而且带有大部分相同的含义。“标准化”不是一个恰当的翻译，它给人的主要感觉是一种机械化复制的一致；这里所设想的更像是众多民间或乡土产品所具有的那种体面而适度的一致性，一种“原型的”解答，不赋予实用器物任何它们角色要求之外的吸引关注。凡·德·维尔德可以被理解为勒·柯布西耶针对工艺与美术运动及其信条进行许多攻击的、没有明说的标靶，用威廉·莫里斯的话说就是，“幸福的真正奥秘在于从日常生活的所有细节中得到一种真正的兴趣，通过艺术提升它们，而不是将它们交给不受注意的苦工处理。”

那个时期的政治思想可能也扮演了一个角色。装饰已经受到怀疑，不仅由于其在机器生产方式下所致的过度泛滥，以及工艺美术运动对于这种“欺骗”的攻击，也由于例如索尔斯坦·凡勃伦这样的社会学家们的攻击，他（凡勃伦）在其著名作品《有闲阶级论》（1899年）中指责它为“招摇的消费”。他写道：“这种走向招摇废物的、以金钱（也

就是装饰的)美感替代美学美感的设计的选择性适应过程,已在建筑的发展中尤为有效。在那些要把美的元素从可敬废物中分离开来的人们的眼中,已很难找到一个现代的、有品位的居住或公共建筑,可以称得上是不那么令人讨厌……那些被认为美的东西是,艺术家之手没有触及的建筑的背后和两侧的荒芜墙面,它们通常成了这座建筑最好的部分。”这个主题可能反映在勒·柯布西耶把装饰指为仅是“促进礼仪”的时候。

但是在那一代人的思想之上,他添加了两个重要的成分:一种是对机器本身的狂热,可视为理性控制的典型体现——一种由未来主义者的更替而成为可能的狂热;另一种是强调艺术作品重要性的持续激情,也正是这种激情成就了本书中许多最为动人的篇章。与他的导师们不同,勒·柯布西耶能够设想一种新的艺术语言来与他的理论相配,一种很大程度上受1910年左右立体派画家的发现所启发的语言——一种纯粹的平面、体积和空间的语言,它如同那些依赖于应用装饰的语言一样富于表现力。这种联结生成了勒·柯布西耶“传道”的那种强力混合体,它激励了超过一代人。路斯和穆特休斯最终停留在19世纪的工艺世界。他们没有能够创造一种新的图景,而且他们的文字看起来基本上是消极的。

勒·柯布西耶的力量还在于他思想的广度。他能够将他的学说发展成一种可从墨水瓶尺度延伸到城市尺度的理论。两者都是“工具”,并且具有同样的责任:允许并鼓励“思考”的职责:“现在,并且在任何时候,都存在着一种等级秩序。这是一个工作的时代,人们耗尽自己全力;这也是一个思考的时代,人们重新获得自己的空位并重新发现和和谐。”“思考”是艺术作品创作的一个同义词,一种受到立体派画作启发的用法,勒·柯布西耶认为立体派画作在本质上是思考的。“工具”的职责是将人解放出来去“思考”,就像定义的那样:“通过使用这些工具,我们避免了那些令人讨厌的差事、事故、枯燥乏味的苦工……并已经赢得了自由,我们得以思考一些事情——比如艺术(因为它是令人舒适的)。”

一个作为工具的墨水瓶,应该是适度的、实用的、谦卑的(平滑而圆形的,就像列宁在第一章中用的那个),以使头脑能自由地全神贯注

于精神事件。一个作为工具的城市，应该以它交通的高效性便于人类文明交往，以它规划的秩序性给予头脑以平和，而且为家庭提供宁静与光线、空气与空间的条件，并且是有助于思考的。因此城市被建造得高起而空洞，开敞向天空中，坐落在绿园里，被贯穿着以正交格网为规划的高架道路。一个作为工具的住宅，或者说一个“供居住的机器”，应该是刷白的，因为“可能有些人是在一个黑色的背景上思考。但是我们这个时代的任务——那么艰巨，那么充满危险，那么必胜——似乎要求我们在一个白色的背景之上思考”。

正如勒·柯布西耶在他 1959 年版《装饰艺术》的引言中所说：“我们已经着手建造一个“新精神”的展馆，它将牢固紧密地联系起家庭装置（家具）与建筑（被居住的空间，栖居之所），以及城市（一个社会的生活的环境）。”这本书提供了可能是别人没能提供的解答。从本质上，它提供了审美品位的一个定义。如果将它那被使用器物不是艺术作品的论点进行逻辑延伸，就似乎认为它们不具有审美价值，那将是一个错误的理解：“装饰艺术作品是工具，美丽的工具”，勒·柯布西耶这样说（我用了斜体字），而且“装饰艺术（谁能想个更好的名字？）的任务，首先就是要通过礼貌地有所帮助地为我们服务，而让我们感觉舒服，之后，毫无疑问，是要令我们激动”。尽管如此，“用来坐的、用来归档的、用来照明的机器，打字机”的问题还是一个“提炼的问题，简化的问题，精确的问题，先于诗意的问题”。

所有这些都与 5 年后勒·柯布西耶自己投身到家具设计的大胆举动相符合，那时他展出了意在用于大规模生产的、著名的管状金属设计。他们当时已经开始和夏洛特·佩里安一起设计，后者就是在《装饰艺术》面世时被其热情所点燃。但是对于 1925 年的展馆——一个当代城市的“样品房”——作为理论原则的一个宣言，他只选择了那些已可获得的大规模生产产品——托内特的弯木椅，Maples 的扶手椅，实验室玻璃器皿（所有都挑选出来在《装饰艺术》中加以表扬），还有一、两件“民间艺术”产品，这些是“模式 - 器物”，而同时在墙上还挂着重要的立体派和纯化论者的画作——“感觉的煽动者”。一个清晰的区分。后来，他开始变得更加乐于接受一些折中的方式，正如同“机器 - 符号象征”在他的作品与理论中也变得不那么明显。但是，基础思想还保持

着，并继续为他提供一个本质准则。

《今日的装饰艺术》是基于一个杂志刊载论文的集合（大部分出版于1924年），章节之间（有时在同一章节中）的思想演进不总是易于理解的。但是它的要义最终还是足够清晰的，而且通过勒·柯布西耶生动的插图选择而得到强化。在本译文中，我已尝试尽可能地保持勒·柯布西耶文风的那些独特韵味——比如，一连串并置的名词——即使当这些并不完全符合一种流畅的英语文体时。原来的页面排版也被遵循。某些法语词总是会出现翻译上的问题——比如，système（系统）和 esprit（精神）——而且当它们同时出现在一个关键的建筑定义“L'Architecture est un système de l'esprit qui fixe dans un mode matériel le sentiment résultant d'une époque”（建筑是一种精神的构筑，为它时代的总体意识赋以物质的形式），这问题就变成一个难点，你不得不去通过上下文中勒·柯布西耶在别处的词语用法来看待它。也是出于这个原因，我已经将“folklore”（民俗）通篇翻译为“folk culture”（民间文化），尽管译为“the vernacular”（乡土）可能在某些情况下能使它的意思得到更好的当代理解。最终的这些翻译决定是我自己做出的，但我也要感谢我父亲凡泽尔·都内特的帮助和建议。

詹姆斯·都内特

40, rue de Villejust-XVIe

先生，

我只能用一个词来形容您的书，而且它是一个我很少使用的词：令人钦佩。

而且我这么写它带有些不好意思。（因为）在您谈论到的大多数主题上，我的想法同您一致。对我来说赞成自己的感觉太容易了。

我也许可以补充，在文学中，甚至在哲学中，现在都有类似的或一致的观点。但是在这些领域，出于无法克服的原因（这些难以赘述），您不得不与过往“相纠缠”。建筑为自在之物，给观察者以存在感，而对其作何记载则要求解读人具有意愿和良好的毅力，这要取决于他的期望，而他的期望取决于他的习惯，等等。人们甚至无法以纯粹的体验去开始，除非引进那些在过往中寻找到的分散范例。

相信我，先生，对您的工作我特别敬佩，而且我在尽我所能让它为人所知。

致以我所有的谢意与同感。

（签名）保罗·瓦莱里

1959 年版序言

这里是一封 1925 年来自保罗·瓦莱里的信（前页）。

在这个签名之下是：



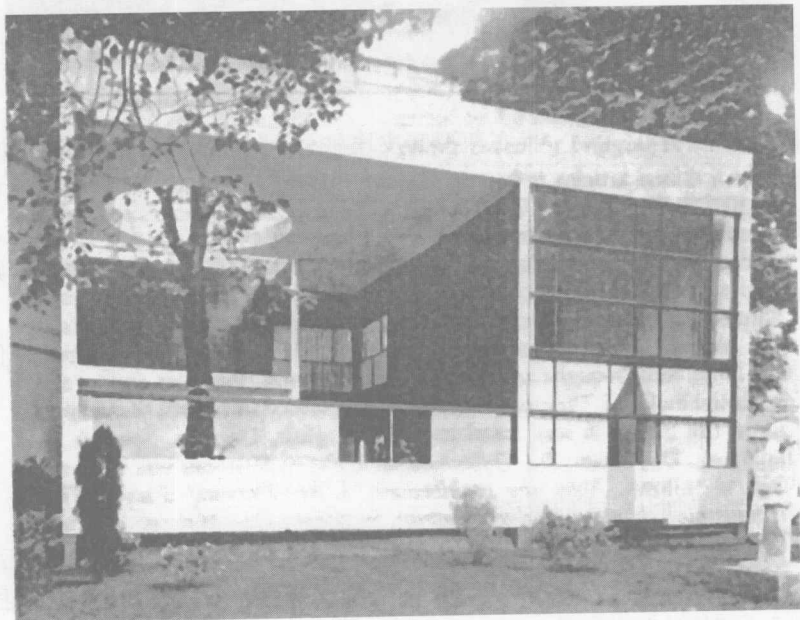
大约 12 篇指责即将到来的“国际装饰艺术展览”的文章，于 1924 年出现在《新精神》杂志（我们关于当代活动的国际评论）中。我当时没有给这些文章签署，以避免人身攻击带来的扰乱。从“E. N.”开始的第一系列文章（“工程师的美学与建筑”、“给建筑师们的三项备忘”、“基准线”、“视而不见的眼睛”、“建筑”、“成批生产的住宅”、“建筑还是革命”）已经收录在 1923 年的一本书中，即《走向新建筑》，Crès 出版社出版。它持续不断地被重印，直到 Crès 出版社停止出版（1932 年）。它被译成英语、德语、西班牙语和日语。这些《新精神》选集系列在 Crès 出版社由以下组成：《走向新建筑》、《今日的装饰艺术》、《明日之城市》、《现代建筑年鉴》、《一栋住宅，一栋宫殿》、《精确性》。

“1925 年展览会”涉及荣军广场和塞纳河两岸从协和广场到阿尔玛地区的灰泥建筑。灰泥压倒一切，同时展现了一种令人震惊的迷恋和叶

形装饰。展览留下的一些“1925 年年鉴”将这些风格散布到整个巴黎和法国的其他地方。

我们已经着手建一个“新精神”的展馆，它将紧密牢固地联系起家庭装置（家具）与建筑（被居住的空间，栖居之所），以及城市规划（一个社会的的生活的环境）。

面对着大量的困难——没有一分钱——我们已经建起了“新精神”的展馆，“为真实”建造：一个来自“城郊住宅街区”的公寓，它受到 1907 年和 1910 年两次造访托斯卡纳艾玛天主教加尔都西会教士修道院的启发。提供给大众的、作为批量生产产品的家具，批量生产的器物：建筑计划与城市规划相关联：也就是建筑与城市规划形成一个统一体：一个 100 平方米的立体模型（来自 1922 年秋季沙龙的“一个 300 万人口的当代城市”）以及第二个立体模型“巴黎瓦赞规划”（夏布里埃·瓦赞给了我们 25000 法郎，波尔多的亨利·弗吕日给了我们另 25000 法



“新精神”展馆，于 1925 年用“真实”的材料建在
皇后林荫大道上，是一个人类居住的单元



室内：一个“真实”材料的完成公寓

郎，凑成了建设（勒·柯布西耶和皮埃尔·让纳雷设计的）“新精神”展亭的 50000 法郎；它是钢筋混凝土的，两层，面积 300 平方米。它在接下来的整个冬天保持完好，而与此相对比的是，1925 年秋天刚开始，那些遍布在荣军院广场、亚历山大三世桥和赛纳河岸上的石膏宫殿就已经开始破碎了。

国际评委会想要授予我们展览的荣誉证书，但是评委会主席（一位伟大的法国人）反对：“这里面没有建筑！”他断言。



这是参加开幕式的邀请卡。

在克服了所有阻碍之后，我们将要对公众打开我们的大门。然后，一天晚上……我们发现一个 7 米高、被刷成绿色的栅栏被立起，完全挡住了“新精神”的展馆；这是依照展览董事会的命令，而此外，它还收取了我们建起它的费用……

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

LE CONSEIL D'ADMINISTRATION ET LA DIRECTION DE "L'ESPRIT NOUVEAU"
LES "AÉROPLANES O VOISIN" (AUTOMOBILES)
MR HENRY FRUGES, DE BORDEAUX
LES ARCHITECTES LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET

VOUS PRIENT DE LEUR FAIRE L'HONNEUR D'ASSISTER VENDREDI 10 JUILLET, A SEIZE HEURES,
A L'INAUGURATION DU PAVILLON DE L'ESPRIT NOUVEAU, SOUS LA PRÉSIDENCE DE
MONSIEUR DE MONZIE, MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS.

LE PAVILLON DE L'ESPRIT NOUVEAU EST CONSACRÉ A LA RÉFORME DE L'HABITATION
(TRANSFORMATION DU PLAN, STANDARDISATION ET INDUSTRIALISATION). IL COMPORTE UNE CELLULE
ENTIÈRE DE "L'IMMEUBLE-VILLAS" AVEC JARDIN SUSPENDU; DES ŒUVRES DE GEORGES BRAQUE,
JUAN GAI, CH. E. JEANNERET, FERRAND LÉGER, JACQUES LIPCHITZ, ABÉOËE OZENFANT,
PABLO PICASSO.

L'URBANISME DES GRANDES VILLES SERA EXPOSÉ SOUS FORME DES DIORAMAS D'UNE VILLE
CONTEMPORAINE DE 3 MILLIONS D'HABITANTS ET PRINCIPALEMENT DU PLAN "VOISIN" DE PARIS
(AMÉNAGEMENT DU CENTRE DE PARIS).

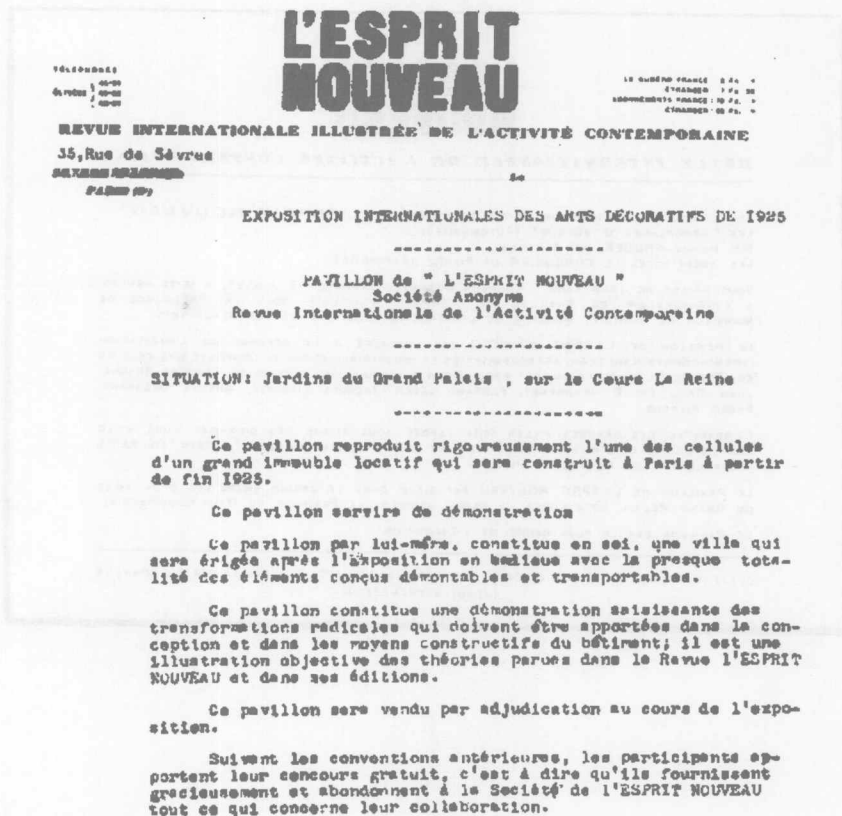
LE PAVILLON DE L'ESPRIT NOUVEAU EST SITUÉ DANS LE JARDIN ENTRE LES DEUX AILES
DU GRAND PALAIS, CÔTÉ COURS LA REINE, DERRIÈRE LE PAVILLON DU HAUT COMMISSARIAT.
CE PAVILLON EST LE PLUS CACHÉ DE L'EXPOSITION.

CETTE INVITATION TIENT LIEU DE CARTE D'ENTRÉE DANS L'EXPOSITION PAR LA PORTE D'HONNEUR
AVENUE ALEXANDRE III

由于一位国家教育部部长的干预，栅栏拆除了，他的首席私人秘书（我们通过他才得以使我们的展馆运行起来）现在已经成为法国电力公司的主管。

在展馆内（1925年）一张精美的布告宣布：“工业接管建筑”——关键的预述。

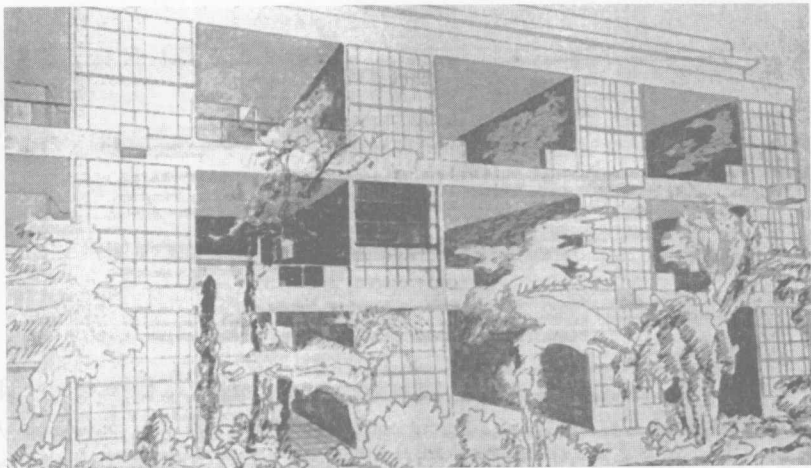
在1959年，也就是说35年之后，工业（最终！）正接管着建筑……



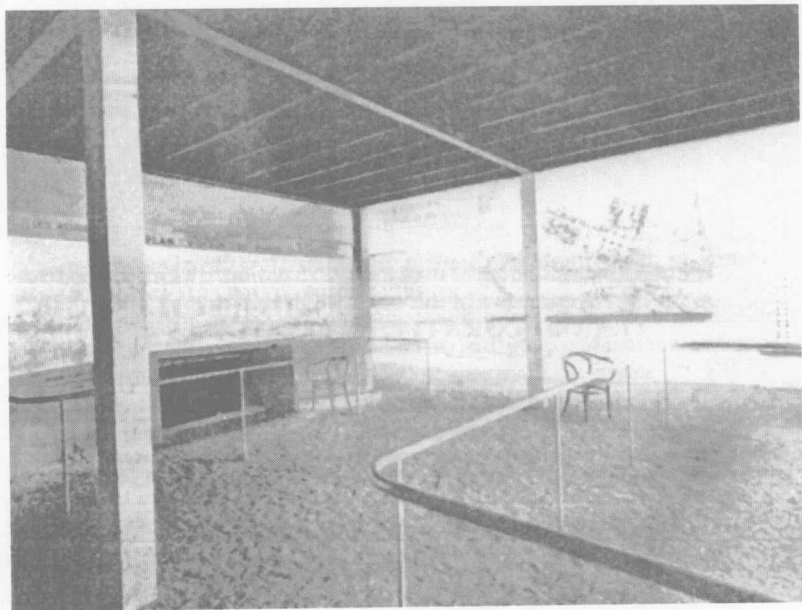
这里包含的图片再现了1925年的展馆，正是它为这本书的出现提供了一个机会，其朴实的书名：《今日的装饰艺术》。

巴黎，1959年5月1日

勒·柯布西耶



“新精神”展馆结合进一个集合住宅（Unité d'Habitation）的框架（1925 年）



1925年展馆的城镇规划部分。“瓦赞规划”是一个理论原则的表达。
这个规划在之后的 30 年中持续发展着

附笔一

第 106 页：万分抱歉本页上部针对罗丹的异议对待！但是“保罗”（褒读者）当时正处于反叛和探索（第 109 页）的年纪，还有第 114 页（第二至四段）。但是也读读第 115 页，第一段：“一种新的渴求……”他正在烧毁他曾经爱过的东西。

罗丹的记忆并没有离去！

我的歉意已致！

附笔二

“自白书”部分是一个年轻人在 20 ~ 23 岁间画的旅行速写的影印版。他当时正在乡村和城市寻找过往的和当下的时代痕迹，而且正在从普通人的作品中学习，并与从那些伟大创造性人物的作品中学到的同样多。正是在这些遭遇中他发现了建筑：建筑在哪里？这是他不断问的问题。

第 98 页，倒数第三行，“表达构筑”意思是“强调构筑”。