

jewellery design
and development
from concept to object
NORMAN CHERRY

国际珠宝设计 大师课

(英) 诺曼·切瑞 编著

刘咏钢 译

辽宁科学技术出版社

jewellery design and development

from concept to object

NORMAN CHERRY

国际珠 宝设计 大师课

(英) 诺曼·切瑞 编著
刘咏钢 译

辽宁科学技术出版社

· 沈阳 ·



This is translation of Jewellery Design and Development: From Concept to Object
by Norman Cherry
© Norman Cherry, 2013 first published by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc
©2018, 简体中文版权归辽宁科学技术出版社所有。

本书由 Bloomsbury Publishing Plc 授权辽宁科学技术出版社在中国出版中文简体字版本。
著作权合同登记号: 06-2018 年第 16 号。

图书在版编目 (CIP) 数据

国际珠宝设计大师课 / (英) 诺曼·切瑞编著; 刘咏钢译. — 沈阳: 辽宁科学技术出版社, 2018.10
ISBN 978-7-5591-0867-8

I . ①国… II . ①诺… ②刘… III . ①宝石 - 设计
IV . ① TS934.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 165144 号

出版发行: 辽宁科学技术出版社
(地址: 沈阳市和平区十一纬路 25 号 邮编: 110003)
印刷者: 辽宁新华印务有限公司
经销者: 各地新华书店
幅面尺寸: 216mm × 275mm
印 张: 9
字 数: 90 千字
出版时间: 2018 年 10 月第 1 版
印刷时间: 2018 年 10 月第 1 次印刷
责任编辑: 殷 倩
封面设计: 李 莹
版式设计: 李 莹
责任校对: 周 文

书 号: ISBN 978-7-5591-0867-8
定 价: 58.00 元

联系电话: 024-23280272
投稿与合作等事务请致电
或者 QQ 185495232

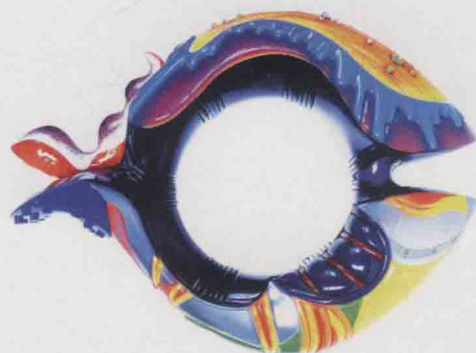
目 录

前言	6
艺术家们的陈述	12
关于这本书	13
艺术家们:	
海伦·布里顿 (Helen Britton)	22
席谷德·布朗格 (Sigurd Bronger)	28
彼得·郑 (Peter Chang)	32
乔瓦尼·科瓦加 (Giovanni Corvaja)	36
西蒙·科特雷尔 (Simon Cottrell)	42
拉蒙·普格·库阿斯 (Ramon Puig Cuyàs)	50
艾丽斯·艾肯伯格 (Iris Eichenberg)	56
伊泽阳子 (Yoko Izawa)	62
小利安 (Rian de Jong)	68
丽萨·如恩 (Lisa Juen)	74
卡德瑞·马尔科 (Kadri Mälk)	80
朱迪·麦凯格 (Judy McCaig)	86
卢迪特·比德斯 (Ruudt Peters)	92
娜塔莉亚·宾切克 (Natalya Pinchuk)	98
皮特·斯库切克 (Peter Skubic)	104
格拉齐亚诺·维辛汀 (Graziano Visintin)	110
山田瑞子 (Mizuko Yamada)	114
后记	121
艺术家们的个人履历	122
参考文献	140
延伸阅读与网络链接	141
照片归属	142

jewellery design
and development

from concept to object

国际珠
宝设计
大师课






jewellery design and development

from concept to object

NORMAN CHERRY

国际珠 宝设计 大师课

(英) 诺曼·切瑞 编著
刘咏钢 译



辽宁科学技术出版社

· 沈阳 ·



目 录

前言	6
艺术家们的陈述	12
关于这本书	13
艺术家们:	
海伦·布里顿 (Helen Britton)	22
席谷德·布朗格 (Sigurd Bronger)	28
彼得·郑 (Peter Chang)	32
乔瓦尼·科瓦加 (Giovanni Corvaja)	36
西蒙·科特雷尔 (Simon Cottrell)	42
拉蒙·普格·库阿斯 (Ramon Puig Cuyàs)	50
艾丽斯·艾肯伯格 (Iris Eichenberg)	56
伊泽阳子 (Yoko Izawa)	62
小利安 (Rian de Jong)	68
丽萨·如恩 (Lisa Juen)	74
卡德瑞·马尔科 (Kadri Mälk)	80
朱迪·麦凯格 (Judy McCaig)	86
卢迪特·比德斯 (Ruudt Peters)	92
娜塔莉亚·宾切克 (Natalya Pinchuk)	98
皮特·斯库切克 (Peter Skubic)	104
格拉齐亚诺·维辛汀 (Graziano Visintin)	110
山田瑞子 (Mizuko Yamada)	114
后记	121
艺术家们的个人履历	122
参考文献	140
延伸阅读与网络链接	141
照片归属	142

前言

语言与思想相互作用，新理念的产生都是复杂、精细、微妙又神秘的过程。

——列夫·托尔斯泰¹

对身体进行装饰的渴望是最基本的人类本能之一，珠宝首饰是最古老的艺术形式之一。史前人类会在身体上进行涂色或纹身，如今世界上一些地区的人仍在这样做²。我们现在认知中的珠宝首饰其实源自尼安德特人时代³，当时西班牙地区的洞穴居民会用贝壳为自己制作装饰品⁴。在今捷克某城镇附近发现的、来自4万多年前仍保存完好的布尔诺人尸体就佩戴了形式多样的装饰品。制作和佩戴珠宝首饰的欲望和行为似乎从那时开始就一直在延续。珠宝首饰是社会阶层和军衔的标识，是财富的证明，是宗教身份与等级、爱、婚约和婚姻的标志；它们具有魔力，能辟邪、护身，是确认法律及其他契约以及国际公约的表现形式。它们被用来象征权威，表达真挚的情感，在很多文化中仍是随处可见的财富的象征和表现形式。今天，在绝大多数社会中，珠宝首饰可以说最能代表人的个性特点，而无关其价值多少。

那些伟大的艺术家，像16世纪的小汉斯·荷尔拜因就曾设计过各种类型的珠宝首饰，并将它们描画在自己的绘画作品中。有些与荷尔拜因几乎同时代的人，比如丢勒，其职业生涯是从雕刻师和金匠开始的。一个世纪后的霍格斯，最初是以临摹、售卖其他艺术家的绘画为生的技艺精湛的雕刻师。意大利16世纪雕塑家、珠宝工艺师切利尼那篇著名的专题论文中对黄金工艺和设计的看法如同他的自传一样，奠定了他在艺术史上的地位。400多年前，英国金匠、画师尼古拉斯·希利亚德的伊丽莎白时代微型肖像画不仅是珠宝，也是美术作品。

再后来，很多画家和雕塑家们也被珠宝艺术吸引，纷纷开始尝试珠宝设计。美国的亚特·史密斯和亚历山大·考尔德就对珠宝艺术非常热衷，尤其是史密斯在20世纪中期美国当代艺术运动中具有很大的影响力。玛格丽特·德·帕塔也是一位通过美术涉足珠宝

艺术的美术家，侨居美国的雕塑家默霍利·纳吉曾在芝加哥教过她，给了她很多动力，对她的珠宝设计影响很大。从这段学习经历中她学会了如何对珠宝、雕塑和建筑中常见的品质和问题进行鉴别、处理：空间、形式、张力、结构、比例、质地、阐释、叠加以及经济实用的方法。

在英国，画家阿兰·戴维曾在1949年至1950年期间进行过珠宝创作，那时他也是中央艺术与设计学院一位颇有影响力的教师。即使已是老人的毕加索设计的珠宝仍被视为其永不枯竭的好奇思维的产物，而达利那些惊世骇俗的尝试可能与他在探寻和独特的创新实践中形成的敏锐的商业嗅觉有关。

多少个世纪以来，由贵重金属制作的珠宝一直是富人、上层贵族阶层和皇室成员的专有物。但是，这种状况只持续到工业革命时期，其后大宗商品生产的时代使中产阶级，以及再后来的普通大众第一次有机会为自己购买个性化的、更端庄朴实的贵重金属首饰。18世纪和19世纪，柏林铁工公司和伍尔汉普顿钢铁制品公司能用切割和抛光过的钢铁模仿贵重金属材料，前者是要为普鲁士战争出力，而后者单纯是为了给工薪阶层提供价格低廉的仿品，满足个人爱美的需求。像很多古董一样，这些钢铁仿制珠宝的价值已经远远高于其原有内在价值。

19和20世纪之交的新艺术派和工艺美术运动中诞生了一些珠宝艺术中最具趣味性、但成本不高昂的代表作品。当时，珠宝艺术家们的设计思想和理念开始提升，这主要是因为艺术学校诞生时间相对较晚，并且所教授的课程中包含了金属制品和珠宝首饰等内容。如今，无论选用的材料是稀有珍贵的、“可替代的”或者象征着“炫目和昂贵”，珠宝所用材料的内在价值对成品最终由金钱衡量的价值与其艺术价值之间没







有直接的关联。珠宝的历史是令人沉醉的主题，在这个领域中，许多比我更优秀、资深，富有才能又知识渊博的历史学家对此作了详尽的记录。那么多关于这一主题的图书既富有趣味性又提供了大量的有用信息，因此我没有理由再去重谈那些已经被论述得详尽，并被很好地付诸实践的内容，这样无论如何都不会吸引你们的注意。

然而，自 20 世纪 70 至 80 年代的工艺革命以来，珠宝首饰的改变是翻天覆地的。因为充满刺激、自信和叛逆的 20 世纪 60 年代取代了谨慎、传统到令人沮丧、反战的 20 世纪 50 年代，绝大多数西方社会都经历了一次感官意识的巨变。1968 年的那一代学生经历的大变革推翻了很多传统，接受了跨学科高等教育理念，尤其在视觉艺术领域，包括珠宝设计在内的众多艺术形式都不可避免地受到了时代自我修正的影响。学生们即使是通过研究传统范例进行学习，以传统的传道受业形式接受指导也不会再受传统“学术理论”教育的影响。更确切地说，他们与生俱来的好奇和探究一切的冲动得到的是鼓励——或者至少从一开始是被接受和认可的——单调无聊又重复的练习不再发生。可能学生们自己也没察觉，作为一个个独立的研究者和探索者，他们自己的思想和理念已经萌芽。

什么样的材料是可接受的或者被认可的，珠宝本身的构成究竟有什么，这些已经成为业内讨论的主题。年轻的珠宝师们开始尝试用非贵金属以及其他“软质”金属制作珠宝。再循环利用的理念已经普及，尤其像旧书纸或者已被丢弃的纸张、戏票、电影票和公交车票这类生命周期短暂的材料，也成为拾得艺术品和材料的一部分。有些新型塑料因为可替代像钛、钽和铌这类难熔金属而成为颇受欢迎的选择，所有这类塑料均可以通过电解或热焰着色——这与那些至今为止仍神圣不可侵犯的贵金属形成强烈对比。有些人喜欢的不锈钢以腕表和照相机电池的形式开始成为消费品后，也有可能加速可穿戴微型运动部件的发展。

内在价值的问题变成了哲学辩论。美国画家沃霍尔等人以大写的“A”提出了关于价值和艺术理解的问题，由哲学家、评论家和作家们组成了一个看起来像军队的队伍，他们认为构成艺术的主要因素在于观看

者如何去看、去理解，而不是什么“规则”告诉我们应该怎样思考。如果艺术家拿出一件艺术品而观看者也认为是艺术，那它一定是艺术。工艺也是这样，即使它呈现的是非常朴素的样式。但是在行业领域内，相关的辩论进行得如火如荼，也具有挑战性。辩论的主体不再仅仅是珠宝艺术呈现的容器和载体：对一些艺术家来说是珠宝，另一些艺术家则认为它们是类似珠宝的，用于尝试与服装进行搭配，而时装设计师主要是用珠宝首饰使正在创作的服装同时产生更有层次的，近似于雕塑那样的观感效果。

有些珠宝师会受戏剧和建筑学的影响，尤其是巴黎的勒柯克“戏剧运动”的影响。珠宝对他们来说是身体的延伸，是对人与周围空间的关系的探究。珠宝成为表演及行为艺术的一种形式。

荷兰的珠宝师们在发现问题和不断尝试方面走在世界前沿，德国和英国的珠宝师们紧随其后。美国对珠宝的探索实践发展不及英国或者欧洲，在这里我们可以还原出一条多多少少还算是连续的历史轨迹线。第二次世界大战刚刚结束时美国几乎没有艺术高等教育课程，直到吉·比尔让退役人员回归课堂进修。此外还有一个专为退伍军人回归社会而准备的“职业疗法”项目，培训科目包括陶艺和珠宝。有了这样与众不同的开端，美国珠宝业一直更自由，受既成思想或偏见的约束更少。

1961年，格雷汉姆·休斯在伦敦举办了里程碑式的“现代珠宝1890—1961年”展览唤醒民众对珠宝设计当代新视角的创造性的关注，因此，工艺委员会1983年举办的“珠宝大计”展，于1983年至1984年间在英国和澳大利亚巡回的“涡流”展，以及紧随其

后的拉尔夫·特纳和皮特·多默尔1985年“新珠宝——趋势与传统”展都引起了轰动，使民众开始重新思考到底什么是珠宝。我们如今对珠宝的看法就是来源于这样的背景环境。

本书的主题——当代珠宝设计师如何进行创作——不是关于作为商品的珠宝首饰的设计，而是作为创作工作室工作对象的珠宝。珠宝是具有争议性的、最具活力、最令人兴奋也是最有挑战性的艺术形式之一。它的体量相对较小，紧凑，可穿戴，因此也是便于携带的。它会告诉我们佩戴者或者持有人有着怎样的故事，关于他/她的家人或者背景以及个性。尽管如今的珠宝就其材料的内在价值而言已经算不上珍贵，但它也可以是财富的证明。每一件珠宝都以自己的方式讲述一个故事，但是通常背后都会潜藏着一段历史，珠宝如何诞生、被使用，或是它对偶然发现材料，萌生创作想法、制作，最后使其成形的艺术家的影响，这些往往是不为人知的。最重要的是，它是我们大多数人可以轻松获得的一种艺术形式，无关我们的财富地位，因为就现在的某些珠宝而言，相较于它们的内在表达力，它们的售价低得惊人。

艺术家，尤其是珠宝艺术家是如何产生灵感并付诸实践的，这是我长久以来一直关注的。我本人也是一名从业珠宝师，会根据不同的设计项目，指定的时间和不同的环境有几个不同的创作方法。作为一名教育工作者（如今的老师更像是一个促成者和鼓励者，有时甚至是“联合创作人”，而不是在工作室里对着学生说教的导师），我知道指导方法和一般方法论需要先奠定一个基础，要对关键应用、理论和历史进行理解，为的是教导、鼓励和促成学生去分析、研究、创造出他们自己的创作方法，能使他们对最终的劳动



成果进行评估。其实，如此多大不相同的“珠宝”也可能让很多“方法论”也不可避免地存在差异。

对此，我与很多珠宝师同行多年来进行过多次讨论。我发现他们大多在头脑中想的是同一个问题，但我们都会给出不同的“答案”——如果这个词用的恰当的话。我们可以说设计师们是面对“问题”寻找有用的解决方法，而艺术家是以开放的、无边界的精神去探寻，提出问题或是向观众呈现出某种情境状态以引起辩论和讨论。

因此，写这本书的想法刚一萌生，我就决定从一些如今做得最好，也最有趣的从业者那里获得建议，并邀请他们分享自己的想法。到底该去问谁是个难题：当今珠宝业内有很多富有创新精神、有创造力、有思想、富有挑战精神又极有天赋才能的珠宝师，我能做到真正客观的选择吗？如果是这样，那么“客观”又是由什么构成的呢？我应该进行分类吗？如果应该，那又怎么分，分什么呢？有没有民族性或地域性特点需要了解、识别？我对类别问题思考得越多，就越发确定有些艺术家不只符合一个国家和民族的分类标准。其实，无论最终把他们归到哪一类都是欠妥的，也无法获得他人认同。我曾随意问过一些同事他们对这样的类别如何定义，但没有任何两个人的意见是一致的。尤其在本书中进行分类，我根本没有什么好办法。因此，我认为任何分类尝试都是错误的，甚至适得其反。同样，我发现在这样一个真正国际化的时代里，越来越难以对国别特征进行真正、完全的区分。

最终，我决定只是向那些我喜欢和钦佩的艺术家们提问就好，这些艺术家的作品总能激发人的好奇心，又具有挑战精神，并且明确地对个人思想哲学以示例

加以证明，与众不同。这样一来，对文中作者的选择全凭我个人喜好了，唯一要努力做的是限制篇幅。因此，这本书涵盖了一定范围内的珠宝师的作品和思想，他们有的在圈内很有名，有的正处在职业生涯中期，发展前景看好，有的是我们业内冉冉升起的新星。他们来自几个不同的国家，文化背景也不相同。他们都通过作品印证自己高层次的创造力和深入细致的思想，尤其是他们对珠宝真挚深沉的爱。我很感谢他们与我分享想法，还专门投入时间，不厌其烦地为这本书准备作品创作过程的示范图及说明文件，甚至同意将那些通常发生在非常私密时刻的事情公之于众：人们会觉得这样做太过于暴露自己的隐私。所以，这本书中的17位伙伴，我欠你们一句“感谢！”

在过去三年里，通过观看、查阅了解，当然还与所有参与本书的艺术家讨论他们的项目，我学到了很多，我非常希望你们也认为我分享的体会和经验是有用的，是具有启发性的，值得你们去了解。

无论你是以怎样的身份阅读这本书，是学生、老师、策展人或者艺术评论家，是收藏家、专业同行或者只是出于一般的兴趣，最终，你都会觉得乐在其中并收获颇多。

诺曼·切瑞

- [1] TOLSTOY L. Pedagogical Writings [M]. Cambridge, MA: MIT Press 1903: 151. L. VYGOTSKY. Thought and Language [M]. A. KOZULIN. 修订版. 1986.
- [2] CAPLAN, J ED. Written on the Body [M]. London: Reaktion Books 2000: xv.
- [3] LAMBERT, S. The Ring. Design: Past and Present [M]. Cranspres-Celigny, Switzerland, 1998: 19.
- [4] BALTER, M. Neandertal Jewelry Shows Their Symbolic Smarts [J]. Science. 2010.327(5963): 255-256.



艺术家们的 陈述



当我请每一位艺术家就各自的珠宝创作方法进行陈述时，提出了“理想的”篇幅长短要求。这不是什么指导，只是因为篇幅有限而对理想的字数进行了说明：是建议性的。这个“建议”不可避免地以宽泛又多样的方式被解读：有些艺术家惜字如金，字字切中要点，而另一些则侃侃而谈。我面临一个抉择：是对这些陈述内容进行编辑以减少到标准的长度，但同时冒着违背陈述者的本意，不能完整了解这些艺术家要分享的体会的风险，还是全盘接受，只是每位艺术家所占的篇幅有所不同呢？在与我的编辑协商后我决定忍受不规则的版式，因为这要比丧失每位艺术家关于个人实践心得的精髓要好得多。

同样，有些艺术家提供了超出预定篇幅的插图，而另外一些艺术家则认为对自己所做的再没有什么要说的。尽管我们希望为所有艺术家提供相同的篇幅，但是经过权衡，我们还是不会过度减少视觉上的大小而降低“故事”的影响力。太多的感谢要说给这本书的编辑和版式设计者，感谢他们的敏锐和创造力。

关于这本书

当我得知这 17 位艺术家同意参与本书的出版时，我因为可以如愿与你们分享他们各自的创新思想而兴奋不已。我期待 17 个不同的、非常个性化的创作方法。我有自己独特的珠宝创作方式，但我自然会想到其他大多数珠宝师的工作方式可能也颇为相似。于我而言，绘图一直都是整个过程中一个综合性的组成部分。我时常将每日观察结果和心得记在速写簿里，有时会以此寻找灵感。我将绘图视为创作和实践的工具，在继续创作和处理过程中记录自己的想法，寻求改善和变化，探索多样化。我总会从中找出可以使我自信地走向工作台，拿着材料进行下一步制作以达成最终目标的方法和灵感。但在速写簿上或是在工作室绘图板上画图并不是规范的、必须做的创作行为：那些一闪而过的想法常常是在开会期间的议程表或是文件上，在旅行途中的笔记本上，在晚宴或是午餐的菜单或是餐巾纸上被匆匆记下的。有时，再画一次时仍记得很牢，会将其完整还原，或者会有新发现，通过思考处理，进一步创作，使其在金属材料中得以阐释。有时，我会直接拿着材料思考、工作，回应它们带给我的感觉，思考它们会对我的想法作何反应；会将工作台上的组合部件挪来移去，停止、开始、颠倒、重新排列，“重建问题”，直到它们达到我所认为的某种程度的创作平衡，也就是可以停下来时候。但是我很确定，我能这样做是因为较早前意外画下的，被归到有点模糊“创意库”的那些图给了我一些信息和指导。

对大多数珠宝艺术家来说，我们用于创作的、实际的方法论从来不是严格固定地一步接着一步的过程。我们终究不是科学实证主义者，因为在他们看来一切事物的产生其问题的关键在于严格遵循设定好的步骤，而这些步骤是依据严谨的书面设定，为达成某组特定的结果而设计出来的，凭已知知识采取行动、达成结果。我们



不会依照精细到几微米的蓝图进行创作。我到今天仍敢说大多数艺术家通常不会，也可能从未想过要按照步骤去进行创作。我们做的大多是凭直觉，一种出于本能，来自内心的过程：我们觉得应该这么做。只有在完成创作之后，我们会思考——或者更有可能去问别人——怎么能真正地让创作合理化。创作的过程往往是疯狂的，令人兴奋不已，几乎到了“白热化”状态，我们脑子里想的只有珠宝、艺术：这就是大卫·派伊所说的在“相当短的时间”里完全集中精神思考¹。

当艺术家在经验、知识、自我认知，之前相似但是又不尽相同的设计项目中获知的信息组成的基础上做连续的判断时，可能就是在做理论家们所说的“在行动中反思”²。要解释出什么是做出判定的基础并不容易，颇像音乐家对音节、声调进行连续的细微调整以适应指法弹奏，或是像运动员做出紧握动作或调整站姿一样，都是没有经过提前计划或思考的³。这些是对不断变化的形势或环境做出的反应。当艺术家对某件珠宝的大小比例或者质地，又或者是