

A HISTORY OF MODERN DESIGN

世界现代设计史

王受之设计史论丛书

Shouzhi Wang
王受之 著

有一半的地方是设计出版物。这种情况一方面反映出目前艺不景气，另一方面也反映出设计的发达设计理论研究的进一步发展趋势。这些出设计理论研究的进大部分当然是设计技术方法方面的内容其中也大不乏严肃的学术著作，包括设计史、设计理论和设计评论，非常非常丰富，并且其趋势是越来越多，人。对于设计专业人员和设计教育工作无疑是一个非常令人兴奋的气象。与无疑设计理论研究相比，远东地区在设计史论研究上

中国青年出版社

(京)新登字 083 号

图书在版编目(CIP)数据

世界现代设计史 / 王受之著. —北京:

中国青年出版社, 2002

(王受之设计史论丛书)

ISBN 7-5006-4831-6

I. 世… II. 王… III. 设计-工艺美术史-世界

IV. J509.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 060924 号

书名: 世界现代设计史

著作权人: 王受之

责任编辑: 王寒柏

策划: (香港) 天一艺术设计出版有限公司

设计制作: 广东天一文化有限公司

出版: 中国青年出版社

社址: 北京东四十二条 21 号

邮政编码: 100708

网址: <http://www.cyp.com.cn>

发行: 中国青年出版社北京图书发行部

电话: 010 64010813

传真: 010 84027892

印刷: 北京佳信达艺术印刷有限公司

经销: 新华书店

开本: 889 × 1194mm 1/16

印张: 22

字数: 980 千字

版次: 2002 年 9 月北京第 1 版

印次: 2002 年 9 月北京第 1 次印刷

印数: 1-5,000 册

ISBN 7-5006-4831-6/J · 491

定价: 95.00 元

本图书有任何印装质量问题, 请与出版处联系调换

联系电话: 010 64033570



参考书目

第一章

Alexander, J., Steven Seidman(ed.) Culture and Society, Contemporary debates, Cambridge University Press, 1992

Hertz, R & Klein, N.(ed.) Twentieth Century Art Theory, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1990

Jones, J. Christopher, Design Methods, Seeds of Human Futures, 1980ed. John Wiley & Sons. New York de Noblet, Jocelyn, (ed.) Industrial Design-Reflection of a Century, Flammarion/APCI, 1993, Paris.

Sommer, Robert, Social Design Creating Buildings with People in mind, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1983

Papanek, Victor, Design for the Real World, Human Ecology and social Change, 2nd edition, Academy Chicago Publishers, 1992

Risebero, B. Modern Architecture and Design, An alternative History, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991

Wolfe, Tom, From Bauhaus to Our House, Washington Square Press, New York, 1981

第二章

Agnius, P. British Furniture 1880-1915, London, antique collector's Club, 1978

Anscombe, L & Gere, C. Arts and Crafts in Britain and America, London, Academy Editions 1978

Arwas, V. The Liberty Style, London, Academy Edition, 1979

Aslin, E. The Aesthetic Movement: Prelude to Art Nouveau, London, Ferdale Editions, 1969

Charish, A. The History of Furniture, London, Orbis, 1976

Cobden-Sanderson, T.J. The Arts and Crafts Movement, Hammersmith Publishing Society, 1906

Crystal Palace Exhibition, Illustrated Catalogue, London Issue, Dover Publication, 1970

Denvir, B. The Early 19th Century: Art, Design and Society, 1789-1852

Fairbanks, J.L. & E.B. American Furniture 1620 to the Present, London, Richard Marck Publishers, 1981

Garner, P. 20th Century Furniture, London, Phaidon Press, 1980

Girouard, M. The Victorian Country House, New Haven, Yale University Press, 1979.

Naylor, G. The Arts and Crafts Movement: A Study of its Sources, Ideals and Influences on Design Theory, London, Studio Vista, 1971

Pevsner, N. Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius, London, Penguin, 1968

Tames, R. William Morris An Illustrated Life of William Morris 1834-96, London, Shire Publications, 1979

Watkinson, R. William Morris as Designer, London, Trefoil Books, 1983

第三章

Bloch Dermant, J. The art of French Glass 1860-1914 London, Thames & Hudson 1980

champaigneulle, B. Art Nouveau; Art 1900, Modern Style, Jugendstil New York, Barron's 1979

constantino, Maria, Art Nouveau, Gallery Books, New York, 1989

mackay, J. dictionary of Turn of the Century Antiques London, Ward Lock, 1974

Madsen, S. T. Sources of Art Nouveau London, LDa Capo Press, 1975

Masini, L-V, Art Nouveau London, Thames & Hudson, 1984

Museum of Modern Art, New York Exhibition. Art Nouveau, Revised catalogue, ed P. Aelz and M. constantine, 1975

Powellm N. The Sacred Spring: The arts in Vienna 1898-1918 London, Studio Vista, 1974

Revi, A.C. American Art Nouveau London, Thames and Hudson, 1964

第四章

Arwas, B. Art Deco London, Academy Editions, 1980

Battersby, m. The decorative Twenties London, Studio Vista, 1976

The Decorative Thirties Studio Vista, 1976

bloch-dermant, J. The Art of French Glass 1860-1914 London, Thames and Hudson, 1980

Keats, J. You might as well live: the Life and Times of Dorothy Parker London, Secker and Warburg, 1970

Klein, D. Art Deco Octopus Books, 1974

Lesieutre, A. The Spirit and Splendour of Art Deco London, Paddington Press, 1974

Newman, H. An Illustrated Dictionary of Glass London, Thames and Hudson, 1977

Robinson, J. The Golden Age of Style: Art Deco Fashion Illustration London, Orbis, 1976

Walters, T. Art deco London, Academy Editions, 1973

第五章

Giedion S. Mechanization Takes command New York, Norton, 1969

Hesakett, J. Industrial Design London, Thames and Hudson, 1980

Jencks, Philip. Modern Movement in Architecture, 1992ed.

Lodder, C. Russian Constructivism New Haven, Yale University Press, 1983

Naylor, G. The Bauhaus London, Studio Vista, 1968

Overy, P. *De Stilj* London, Studio vista 1968
 Buddensieg, T. and Rogge, H. *Industriekultur*; Peter Bebens
 and the AEG 1907-1914 Massachusetts, M.I.T. Press 1984

第六章

Bayer, Herbert., Gropius, Walter,(eds): *Bauhaus 1919-1928, the Museum of Modern Art Exhibition Catalogue* 1938, German ed, Stuttgart 1955

Bauhaus 1919-1933, Meister-und Schulerarbeiten.

Weimarm Dessau, Berlin, Museum Fur Gestaltung Zurich
 exhigation Catalogue, Zurich 1988

Whitford, Frank: *Bauhaus*, London 1984

Bauhaus 1919-1933, Bauhaus Archiv. Magdalena Droste.m the Bauhaus-Archiv Museum fur Gestaltung, Benedikt Taschen, 1993

Magdalena Droste, Manfred aLudewig, *Bauhaus Archiv: Marcel Breuer, Taschen*, 1992

第七章

Ambasz, E.(ed) *The New Domestic Landscape* New York Museum of Modern Art, 1973

Branzi, A. and De Lucchi, M.II *Design Italiano degli Anni'50* milan, I. G. I. A., 1981

Giedion S. *Mechanization Takes Command* New York, Norton, 1969

Heskett, J. *Industrial Design* London, Thames and Hudson, 1980

Hillier, B. *Austerity/Binge* London, Thames and Hudson, 1975

Katz, A. *Plastics: Design and Materials* London, Studio vista, 1968

Loewy, Raymond, *Industrial Design-Raymond Loewy*, 1984

McFaddwn, D.(ed). *Scandinavian Modern Design 1880-1939* Philadelphia, Temple University press, 1979

Pulos, A. *American Design Ethic* Massachusetts, M.I.T. Press 1982

Teague, W.D. *Design This Day* London, Academy Editions, 1975

第八章

Bernard, B.*Fashion in the 1960s* London, Academy Editions, 1975

Branzi, A. *The Hot House* London, Thames and Hudson, 1985

Hillier, B.*The Style of the Century 1900-19870* London, Herbert Press, 1983

MacCarthy, F.A *History of British Design 1830-1970* London, Herbert Press, 1983

Melly G.*Revolt Into Style* London, Penguin 1969

Sparke, P.Ettore Sottass London, Design council, 1981

Kruskopf, E.finnish Design 1875-1975 Helsinki, Otava, 1975

第九章

Fisher, J., Bell, P. and Baum, A. *Environmental Psychology*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1984

Kruskopf, E.*Finnish Design 1875-1975* Helsinki, Otava, 1975

Mccormick E., and Sanders, M.A., *Human Fator in Engineering and design*, mcGraw-Hill Book Company, 1982

McFadden, D.(ed). *Scandinavian Modern Design 1880-1939* Philadelphia, Temple University press, 1979

第十章

Japanese Design, A Survey Since 1950. Kathryn B. Hiesinger and Felice Fixxher, Philadephia Museum of Art in Association with Harry N.Abrams Inc. Publishers. 1994

Spark, Penny, *Japanese Design*, 1988

Sparke, P. Ettore Sottass London, Design council 1918

Spark, Penny, *Design in Italy, 1870 to the Present*, Abbeville Press, new York, 1988

第十一章

Mc Fadden D.(ed).I *Scandinavian modern Design 1880-1939* Philadelphia, Temple University Press, 1979

Erlhoff, michael, *Designed in Germany*, Munich, Prestel, 1990

Risebero, B. *Modern Architecture and Design, An alternative hisstory*, the MIT Press, Cambridge, massachusetts, 1991

Rouard, margo and Francoise Jollant-Kneebone, eds. *Design Francais 1960-1990, Trois Decennies*, Paris;Staal, Gert and Hester Wolters, Eds. *Holland in Vorm, 1945-1987 (Dutch Design)*, Gravenhage: Stichting, Holland in Vorm, 1987.

heskett, J.*Industrial Design* London, Thames and Hudson, 1980

Julier, Guy, *New Spanish Design*, Rixxoli, New York, 1991

第十二章

deconstruction I and II, *An Architectural Design rofile*, Academy Editions, new York and London, 1989.

fischer, Volker(eds), *Design Now, Industry of Art?* Prestel, 1989

Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983

Futagawa Yukio *Roots of Modern*

Architecture, A.A.A.Edita, Tokyo, 1988

Jodidio, Philip. *contemporary American Architects*, Benedikt Taschen, Chicago, 1993

Jencks, Philip, *Post-Modernism*, Rizzolim New York ,1992

jencks, Philip. *Modern Movement in Architecture*, 1992ed.

Jencks, Philip. *Neo-Modernism*, 1994

Stern, Robert. *Modern Classicism*, 1989

Thackara, John. *Design After Modernism*, Thames and Hudson, 1988

A HISTORY OF MODERN DESIGN

世界现代设计史

王受之设计史论丛书

Shouzhi Wang

王受之 著

中国青年出版社



王蒙

王受之设计史论丛书

作者介绍

王受之 1946年出生于广州，设计理论和设计史专家。毕业于

武汉大学研究生院，1980年代曾担任过广州美术学院设计系副主任和学院的工业设计研究室副主任，1987年作为美国富布赖特学者，在宾夕法尼亚州立大学西切斯特学院和威斯康辛大学麦迪逊学院从事设计理论研究和教学，1988年开始在美国设计教育最权威的学府——洛杉矶的“艺术中心设计学院”（Art Center College of Design, Pasadena）担任设计理论教学，1993年升任为全职终身教授，负责全院的现代设计理论和现代设计史教学。1997年担任美国全国艺术和设计院校委员会（National Association of Schools of Art & Design, NASAD）年度会议理论组召集人，1998年作为联合国开发总署专家在北京的中央美术学院主持设计理论和设计史讲学班。

王受之曾经多次担任重要设计比赛的评委工作，包括香港设计师协会“设计98”年展评委、1997年香港回归的国家艺术大展评委。

王受之是中国的中央美术学院、清华大学美术学院、上海大学美术学院等高等艺术设计院校的客座教授。

著作

王受之所著设计理论和设计史著作相当多，其著作成为中国大陆、台湾和香港的设计专业教科书或主要参考书，其中包括在大陆出版的《世界现代设计史》（广东新世纪出版社，1997）、《世界现代平面设计史》（广东新世纪出版社，1998）、《世界现代建筑史》（中国建筑工业出版社，1999）、《当代商业住宅区的规划和设计》（中国建筑工业出版社，2001），还包括台湾出版的《世界现代设计》（艺术家出版社，1998）、《世界现代平面设计》（艺术家出版社，1999）、《现代世界艺术的发展》（艺术家出版社，2001），他参与撰写的《战后美国史》（中国社会科学出版社）曾经获得1992年国家社会科学著作的金奖。他的《设计史论丛书》包括《世界现代设计史》、《世界平面设计史》、《世界当代艺术史》、《世界时装史》、《世界广告史》、《世界工业产品设计史》、《美国插图史》等，由中国青年出版社与香港天一艺术设计出版公司联合出版。

目录

前言	08
----	----

第一章 现代设计和现代设计教育	12
-----------------	----

现代设计的发展	12
---------	----

现代设计教育	31
--------	----

第二章 现代设计的萌芽与“工艺美术”运动	46
----------------------	----

工业革命初期的设计发展状况	47
---------------	----

英国“工艺美术”运动(the Arts & Crafts Movement)	51
--	----

第三章 “新艺术”运动	64
-------------	----

“新艺术”运动的背景	64
------------	----

法国的“新艺术”	66
----------	----

比利时的“新艺术”运动与亨利·凡德·威尔德的贡献	71
--------------------------	----

西班牙的“新艺术”运动和安东尼·高蒂的贡献	73
-----------------------	----

苏格兰的“新艺术”运动和察尔斯·马金托什以及格拉斯哥四人设计集团	78
----------------------------------	----

奥地利“分离派”与德国的“青年风格”运动	81
----------------------	----

“新艺术”运动的平面设计发展	82
----------------	----

第四章 “装饰艺术”运动

88

- “装饰艺术”运动概况和特点——88
- 法国“装饰艺术”运动的发展——91
- 美国的“装饰艺术”运动——98
- 英国的“装饰艺术”运动——102

第五章 现代主义设计的萌起

106

- 现代主义设计产生的背景——106
- 现代主义设计的思想基础——110
- 欧洲的现代主义设计运动——124

第六章 包豪斯

134

- 包豪斯成立的宗旨——135
- 包豪斯的奠基人——沃尔特·格罗佩斯(Walter Gropius, 1883-1969)——137
- 早期的包豪斯——魏玛时期——142
- 新教员的组成——145
- 基础课——色彩与形式——149
- 荷兰“风格派”的影响——151
- 新的联合：莫霍里-纳吉与阿尔珀斯的贡献——153

包豪斯的公共形象	155
迪索时期的包豪斯	157
新大师的出现	160
泛政治化时期——汉斯·迈耶时期	162
痛苦的结局——米斯时期	164

第七章 工业设计的兴起 170

美国的工业设计	170
设计上“有计划的废止制度”的建立和流线型运动	182
消费主义与流行式样	185

第八章 现代设计的职业化和制度化 190

工业设计的职业化和设计理论在战后的发展	190
工业技术的发展对工业设计的影响	206

第九章 丰裕社会与国际主义风格 214

丰裕社会与国际主义风格	214
“波普”设计运动	219
国际主义风格的发展	224
人体工程学的发展	228

西方当代设计的发展趋势	235
-------------	-----

第十章 世界现代设计(一) 240

斯堪的纳维亚国家的现代设计	242
日本的现代设计的发展	244
意大利的现代设计	260
英国和法国的现代设计	274

第十一章 世界现代设计(二) 278

德国现代设计的发展	278
荷兰的现代设计发展情况	293
西班牙现代设计	299
瑞士的现代设计	308
美国的现代设计	309

第十二章 现代主义之后的设计 314

国际主义设计运动的衰退	314
后现代时期的设计和后现代主义设计	320
现代主义以后的其它主要新设计风格	342

前言

《世界现代设计史》是我比较早开始撰写的设计学术著作之一。从撰写的时间上看，应该可以上溯到1983年，我当时在广州美术学院担任刚刚成立的工业设计研究室副主任，主要的精力集中在工业产品设计史的研究方面，对于建筑、广告、平面设计等其他设计方面，则涉猎很少。那个时期的研究成果是理清了工业设计的发展历史，并且在1983年完成了《世界工业设计史略》一书，一开始是油印给学院的老师作为参考，再在那个基础上逐步完善，在安徽的《技术美学》杂志社的协助下出版了一个内部版，之后补充了大量的插图，最后在1985年由上海人民美术出版社正式出版。那本书应该算是国内有关现代设计史论中最早的著作之一了。在那以后，我还写过几本比较简单的有关时装和广告方面的书，在广东的岭南美术出版社出版，但影响都不大。1987年出国之后，因为忙于美国大学中的教学和日常事务，对国内的设计史论的研究情况就不那么了解了。

1994年，我在出国多年后第一次回国举办设计和市场理论的讲学，期间发现国内对于设计史论的著作的需求依然十分迫切，由于经济发展程度和阶段不同，当时的迫切感可能比1985年还要强烈。我在国内好几个城市的讲学都是人头涌动，座无虚席。忙乱之余，却也实在感到单靠讲学来弥补设计理论的需求缺口是不行的，我一个人的时间、精力都极其有限，只有用比较完整的理论学术著作来提供信息，方有可能达到目的。所以，回到美国之后就开始集中精力，撰写新的设计史论著作，大约用了一年不到的时间，在1996年初完成了《世界现代设计史》，是由广东的新世纪出版社出版的，前后一共出版了两版，第二版是

在2001年出版的。虽然是几年前的著作，这整本书从整体角度来看，依然还是比较完整的，结构基本反映了100多年以来设计的发展情况，文内的阐述也没有什么太大的差错。

但是毕竟那本书是五年前的作品，而设计在这五年中有很大的进步，加上我个人的认识水平也有发展，我在此书出版之后又投入相当大的精力，相继完成了《世界现代平面设计史》(广东新世纪出版社出版，1998年)、《世界现代建筑史》(中国建筑工业出版社出版，1999年)、《当代商业住宅区的规划与设计》(中国建筑工业出版社出版，2001年)、《建筑手记—马来西亚速写》(中国建筑工业出版社，计划2002年出版)和《世界时装史》(计划2002年出版)等等著作。通过这些著作的撰写，我在设计理论上的研究进一步深化，对于设计的全面发展情况的把握也深入得多，因此在这里把1996年的《世界现代设计史》加以修改、补充和修订，放入我的“设计史论丛书”中，作为一个供大家认识和了解现代设计的史论基础。我的设计丛书包括了这本讨论一般设计发展史的著作，还包括了《世界平面设计史》、《世界当代艺术史》、《世界时装史》和《美国插图史》共五本，基本组成了设计史论著作的第一个阶梯，为日后的其他设计史论作品奠定了一个一般性的基础。

从历史发展来看，现代设计已经有近100多年的发展过程。但是，直到第二次世界大战结束为止，对于它的研究大多仍局限在应用方面；时至今日，从事现代设计史和设计理论研究的专业人员还是凤毛麟角，为数甚少，不少国家至今还没有这方面的专业人员。从原因上看，道理很简单：设计是应用性极强的

一门学科，它的目标是市场，而不是研究所或书斋；加之它的发展时间尚短，不少人认为还没有研究的必要。企业机构需要的是设计，而不是理论。因此，长期以来，这个事实上可以对设计起到指导作用的学科，不但没有得到应有的重视，甚至是否应该成为一个学科，也还处在争论之中。只是在近一二十年中，现代设计发展历史的研究才开始得到重视，但这种重视主要还是基于个人的努力和个人的兴趣，还远远没有达到国家、政府或者机构的关心和资助的地步。比如，很少高等院校有特别机构或者预算用于设计史论的研究。这种情况对于设计的发展来说是不利的。但是，也有一些国家对于设计理论的研究有异乎寻常的热情，其中英国是一个典型。英国人对设计史与设计理论这一领域的研究特别发达，这与英国设计，特别是工业产品设计与世界先进水准之间的差别形成十分古怪的鲜明对照。目前比较流行的世界设计史，特别是工业设计史，不少都是英国人写的。比如约翰·赫斯吉特的《工业设计》(John Heskett: Industrial Design)，潘尼·斯芭克的《二十世纪设计和文化》(Penny Sparke: An Introduction to Design and Culture in the 20th Century)等，都是西方设计学院中推荐的阅读材料。

所谓现代设计理论，其实包括范围很广阔，主要包括了现代建筑史论、工业产品设计史论、平面设计史论、时装设计史论、广告设计史论等等。而在每一个范畴中，又有派生的理论分支，比如在建筑理论中，又有室内设计、环境设计、景观设计、城市规划等等的理论分科，体系庞大。设计理论界因此也基本是按照这些门类分开进行研究的，史论的阐述也基本是分

开来进行的。

在多年从事一般设计史论的研究和教学过程中，我比较突出地集中精力在各个门类的设计活动之间的横向的、交叉的关系上。设计运动的迭起、设计探索的推进，其实与整个社会的经济、政治、文化的演进分不开，从横向研究设计史论，往往能达到一个纵向研究、分科研究所无法达到的认识高度。何况，许多设计活动本身就是互相交叉发展的，如包豪斯既是建筑的、又是产品设计和平面设计的探索中心，它还包含有实验摄影、电影的探索在内，如果硬性把包豪斯分为建筑现代主义教育、工业产品设计教育、平面设计教育几个范畴，切割历史背景和运动背景来讨论，恐怕难以反映它的真实面貌。

从国际的情况来看，分而治之的研究还是为主的，虽然这些研究也越来越注意到交叉学科的问题。比如法国人诺布列特在1993年编辑出版的《工业设计——一个世纪的反映》(Industrial Design, Reflection of a Century, edited by Jocelyn de Noblet, Flammarion / APCI)一书，在论述工业产品设计的同时，也尽量提供整个的背景资料，提供比较广泛的文化基础，是一个很好的尝试。而比尔·莱斯贝罗撰写的、由美国麻省理工学院出版社出版的《当代建筑与设计》(Bill Risebero: Modern Architecture and design, an Alternative History, MIT Press)则是以建筑为主轴，兼而讨论到设计运动，特别是工业产品设计，也是很好的例子。

其实，除了分范畴的设计史论研究之外，对具体国家和具体设计师的研究也相当丰富。比如对于具体国家的设计发展研究，也出现了一些新的、水平很高

的著作,诸如意大利、西班牙、荷兰、德国、美国、英国、斯堪的纳维亚四国、日本,甚至东欧某些国家的设计现状和发展进程,对于进一步研究具体国家的设计发展,了解这些国家的设计进程,掌握这些国家设计的特点,是非常有帮助的。世界各国对于一些设计大师的研究的著作,也不断涌现,并早已超出简单的传记范围,发展到对他们设计思想和设计哲学的研究,一些重要的设计大师,如沃尔特·格罗佩斯(Walter Gropius)、密斯·凡德洛(Mies Van Der Rohe)、勒·科布西耶(Le Corbusier)、阿尔瓦·阿图(Alvar Aalto)、弗兰克·赖特(Frank Wright)、菲利普·约翰逊(Philip Johnson)等等,都有不只一种的著作,如美国出版的研究弗兰克赖特的著作总数超过百种,科布西耶的研究著作也有几十种之数。这些状况表明,现代设计史论的研究在发展和深化之中,专门讨论纯理论的著作也不少,在设计各个方面,史论的研究不断在深化和发展。

虽然不少国家的政府部门和学术机构对于设计理论是不够重视的,但是,由于设计的市场功能和明显的实用性,设计理论依然不断发展,并且越来越普及,则是有目共睹的事实。从西方的情况来看,设计史论的研究深化是显而易见的,书店中的设计理论书刊与日俱增,大大超过纯艺术书籍和杂志的发行量就是一个很好的证明。美国的艺术书店中设计书籍越来越多,比如在位于洛杉矶的一个滨海小城市圣塔·莫尼卡的美国最大的艺术书店之一的“海因茨·英格斯”中,有一半的地方是摆放设计和建筑出版物的。这种情况一方面反应出目前艺术的严重不景气,另一方面也反应出设计的发达,以及设计理论研究进一步发展

的趋势。这些出版物中的大部分当然是设计技术方法方面的内容,但是,其中也不乏严肃的学术著作,包括设计史、设计理论和设计评论,非常丰富,并且其趋势是越来越多,越来越深入。对于设计专业人员和设计教育工作者来说,这无疑是一个非常令人兴奋的气象。与欧美日益繁盛的设计理论研究相比,远东地区在设计史论的研究方面却依然令人失望,虽然设计技法书籍和各种参考资料层出不穷,但是由亚洲人自己撰写或者翻译的国际设计理论和设计史著作则非常罕见。各国从事设计理论研究的专业人员也非常之少,不少经济发达的远东国家和地区在设计理论的研究上基本还是处于萌芽状态。然而日本现代设计先行一步,在史论方面也比较发达,是远东地区的例外。日本有不少设计史论作品出版,在亚洲国家中是非常突出的。但是,其他的亚洲国家,特别是经济颇发达的东亚国家中的设计史论研究却依然不尽人意,设计理论研究薄弱与这个地区的设计飞速的发展不相称。日本、韩国、台湾、香港、新加坡早在1980年代已经成为世界经济发展最快的地区,无论工业产品设计、平面设计、建筑设计都已进入世界水准,而系统的工业设计、平面设计、建筑设计的史论作品却非常稀少,更遑论综合的设计史论研究了。在那里目前使用的设计史论著作大部分都是翻译西方的出版物,很少有自己撰写的。从总的状况来看,设计史理论的研究,在远东仍处于比较初级的阶段。

中国大陆自从80年代初期以来,设计作为一个新兴的行业发展非常迅速,各种各样的设计公司如雨后春笋,大量涌现。但是系统的设计理论著作却非常少见,其中比较好的是建筑设计,这方面的出版不但多,

并且也有一些相当有功力设计师和理论家从事当代建筑理论,加上一些研究机关,出版专业期刊,整体水平要比其他设计门类成熟得多,但是其他的设计门类的史论研究就相当薄弱了。这种缺乏理论研究的背景,造成设计上急功近利的模仿和抄袭、因噎废食的态度,对于设计的良性发展,以及总体设计水平的提高是非常不利的。这个大背景,是促使我撰写这本著作的主要动机之一。

这本书主要是把现代设计发展的经历做一个简洁的介绍和阐述,它的撰写重点不在于详细介绍具体设计范畴的发展,而在于把影响设计发展的历史背景、文化背景和设计发展本身联系起来讨论,期望读者能够建立一个对于现代设计发展脉络的宏观认识。如前所述,这本书的基础是在1995年完成的,从那个时候到现在,设计上已经有了很多的发展,这本书是针对历史的阐述,因此,在改写这个版本的时候,我只增补了一些设计上的内容,对全书结构和理论阐述作了一些整理,但没有大改动。在我的《世界平面设计史》、《世界工业产品设计史》、《世界广告史》和《世界时装史》中具体到平面设计、工业设计、广告设计、时装设计有更详细的论述。如果把这本著作作为基础,把那几本著作作为具体深化的了解,结合使用,对设计的认识就会深刻得多了。

本书和整套丛书的撰写、编辑得到中国青年出版社和香港天一出版公司的大力协助,特别是中国青年出版社的社长胡守文和天一文化有限公司的总经理郭鹏辉对此书给予了很大的技术上的支持,在此一并表示感谢。

此书的重新编辑和整理是在2001年的秋天,我在

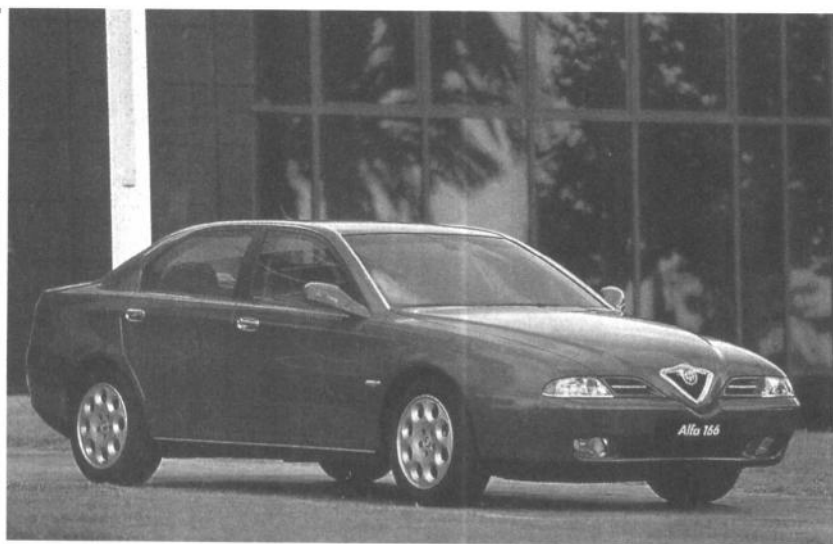
洛杉矶的艺术中心设计学院(Art Center College of Design, Pasadena, California)中上课,由于9月11日恐怖主义分子袭击了纽约的世界贸易中心和华盛顿的五角大楼,学院中的气氛很低沉,我的心情也一直很沉重,特别在这里记录下这个沉痛的时刻,希望我们能够很快摆脱这个事件的阴影。在这种气氛之下工作,难免有一些差错,希望读者指正,以便在再版时修正。

王受之

2001年10月3日于洛杉矶

2002年2月6日于广州修改

第一章 现代设计和现代 设计教育



1966年的阿尔法166型汽车(Alfa 166)。



企业内部设计部门的设计作品案例：克萊斯勒公司的1966年EXPRESSO車。

现代设计的发展

所谓设计，指的是把一种设计、规划、设想、问题解决的方法，通过视觉的方式传达出来的活动过程。它的核心内容包括三个方面，即：

①计划、构思的形成；

②视觉传达方式，即把计划、构思、设想、解决问题的方式利用视觉的方式传达出来；

③计划通过传达之后的具体应用。

影响第一个方面，即影响计划和构思的因素不同，因而有传统设计与现代设计之分别。现代设计是基于现代社会、现代生活的计划内容，其决定因素包括现代社会标准、现代经济和市场、现代人的需求——包括生理和心理需求两个大方面、现代的技术条件、现代生产条件等等几个大的基本因素；而现代技术的发展，又使得第二个方面，即视觉传达的方式变得复杂

和发达：以前的手工绘图或者简单模型制作，现在被电脑技术取代，因此在表达上也有很大的区别。在第三个方面上，即设计的最后应用问题上，现代情况与以前也有很大变化，工业技术发达，生产条件不同，造成了设计应用的新变化。这几个方面的改变，造成了传统设计与现代设计的区别。现代设计是为现代人、现代经济、现代市场和现代社会提供服务的一种积极的活动。

现代设计的基本内容，也就因此而清晰了。现代设计的计划、构思是受到现代市场营销、一般心理学和消费心理、人体工程学(或者称为“人机工学”，ergonomics)、技术美学、现代技术科学等等因素约束而形成的；而传达这种计划和构思的方式，可以从简单的、传统的手工绘图(预想图)、模型到复杂的电脑设计预想表现，因具体的设计要求而不同；最后的设计应用，则与具体设计所涉及的生产方式的技术条件密切相关。所谓的现代设计，其本身并不玄妙，是具有高度应用性的。

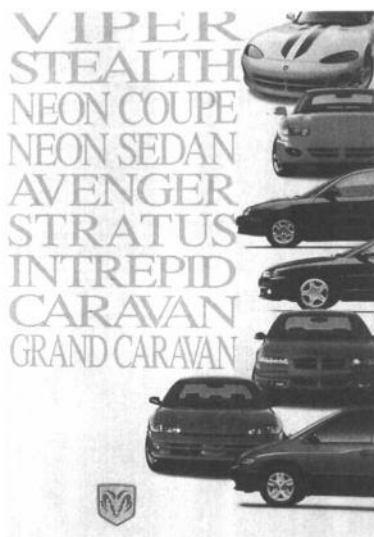
设计应该是属于工科还是以美术为中心的文科范畴，是长

久以来一直争论不休的问题。这个问题其实也非常单纯：因为设计的范围非常繁杂，所以不可能有一个统一的设计界定范围，而只能根据具体不同的设计情况来决定它的属性。工业生产因为与工程技术关系密切，因此自然应该是倾向工科为主；平面设计、包装设计、广告设计、室内设计则与工程技术关系比较疏远，与美感的敏感表现关系比较密切，因此自然也就多偏向美术。不同的设计有不同的特殊要求，因而，不可能形成以不变应万变的统一设计体系，只能根据具体的设计内容来界定。既然设计的界定如此，那么设计教育也会如此。

现代设计的范畴一向并不明确，也不准确，因为设计的涉及面非常广泛，从复杂的宇宙航空器、飞机汽车、武器装备，到简单的包装和电视广告，可以说充斥我们工作生活的任何一个侧面，我们生活的空间中几乎没有一样东西是没有经过设计处理的。到底现代设计包括一个什么样的范畴呢？这是一个非常引人注目的主题。其中一个非常重要的中心议题，是“设计与工程技

术的区别”，或者说“什么是设计和工程设计的区别”，同时引出的另外一个议题，则是“什么是设计与美术的区别”。这两个问题如果不清楚，也就难以界定现代设计的范围。

美术和任何一种单纯的艺术活动都是非常个人化的东西，是艺术家个人的表现；而设计则是为他人服务的活动。一个是为本人，一个是为他人、为社会和为市场，美术与设计的区别是显而易见的。至于设计与工程设计的区别，其实也非常清楚：工程设计是解决人造物（如机械、设备、交通工具、建筑等等）中的物与物之间关系问题的，比如汽车的汽缸与活塞之间的关系、发动机和传达机械之间的关系问题等等；而设计则是解决人造物与人之间的关系问题，比如汽车的安全性、舒适性、美观性问题。设计是处理人与物、人与泛义的机器之间问题的最重要活动，没有设计，人就不可能有良好的、安全的、舒适的、美观的工作与生存环境和空间，因此，设计不是一个可有可无的活动，而是与人类生活休戚相关的重要活动。



企业内部设计部门的设计作品范例：克莱斯勒汽车公司1995年产品线，包括七种主要的汽车类型，组成一个完整的市场组合，以下是这个产品线1995年的车型示例。



企业内部设计部门的设计作品范例：克莱斯勒公司主力销售车型面包车（面包车），这种车有四个主要型号，这是1995年 VOYAGER。

现代设计是现代经济和现代市场活动的组成部分，因而，不同的市场活动，也造成不同的设计范围。如果从全面情况来看，现代设计一般来讲包括以下几个大的范畴，即

- (1) 现代建筑设计，现代室内和环境设计；
- (2) 现代产品设计，或者称为工业设计；
- (3) 现代平面设计，包括包装设计、一般平面设计，以及企业形象设计（corporate identity 简称 CI）；
- (4) 广告设计；
- (5) 服装设计，包括时装设计与成衣设计等几个方面；
- (6) 纺织品设计；
- (7) 为平面设计和广告设计服务的几个特殊的技术部门，即：①摄影；②电影与电视制作；③商业插图。

当然，如果从产品的具体情况分类，可以分得更加仔细和具体，比如汽车设计、家具设计、家用电器设计、商业建筑设计、住宅建筑设计、社区规划设计、住宅规划设计、园林设计、商业

室内设计、住宅室内设计、企业总体形象设计、企业标志设计、企业文具系列设计、广告文案设计、广告总体策划、杂志广告设计、报纸广告设计、电视广告设计、无线电广告设计、直接邮寄广告设计、销售包装设计、运输包装设计、促销包装设计、书籍设计，等等，难以一一列举。但是，上述的七个大方面，包括设计的基本内容，是没有多大的争议的。

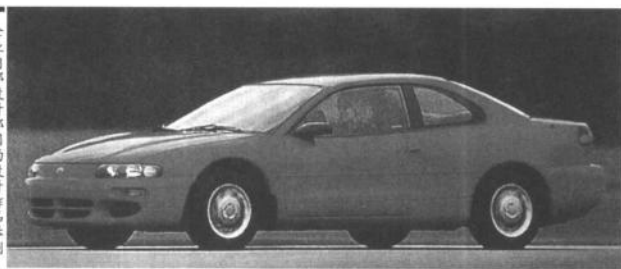
现代设计不仅仅提供人类以良好的人机关系，提供舒适、安全、美观的工作环境和生活环境，提供人类以方便的工具，同时，也是促进人类在现代社会中能够方便自然交流的重要手段。在现代社会中，人类之间的互相交流是通过大致两个方面的方式进行的。一个是人与人之间的行为进行的交流，比如语言、文字、手势等等；另外一个则是人通过物的方式进行的交流。第二个方面是大量的、普遍的。各种标志、各种广告、各种图解、各种通用化的产品设计和包装设计，除了一般的功能性以外，也包含了普遍的交流性在内。各种不同的罐头的形状表面内容的不同，

并不一定要以圆形显示,比如火腿罐头的马蹄形状就是一个很好的例子;设备设计也提供了交流的作用,全世界汽车的仪表设计具有通用的特点,手排挡的汽车的固定排挡位置设计、自动挡汽车的具体的固定排挡位置设计,并不需要语言解释;红色代表危险性,全世界的救火车辆都采用红色,也并不需要特别的语言解释;全世界的超级公路也都有类似的设计特点,因此,在美国或者欧洲开车,驾驶者不会有大的困惑;全世界的电脑视窗也基本同一化,电脑的键盘设计基本一样,无论是字母的排列方式,还是数字的排列位置,大同小异,因而,无论在美国还是在中国使用个人电脑,都不会有需要从头学起的情况;全世界软饮料的罐装包装基本与可口可乐金属罐一样,无论罐子的开口设计还是饮料的容量,都趋于标准化,因此无论在这个世界上哪个地方取用软饮料,消费者都不会有困难。如此等等,充分体现了设计在促进交流方面的作用。正是因为设计的这个作用,才使世界越来越接近,人们的交流越来越容易和方便。

现代设计是20世纪期间发展起来的设计活动,与传统设计有很大的区别,其最根本的区别在于现代设计是与大工业化生产和现代文明的密切关系,与现代社会生活的密切关系,这是传统设计所不具有的。而20世纪现代设计最重大的发展和突破,是所谓的现代主义设计的发展。现代主义设计奠定了现代设计的基础,成为设计进一步发展的可能,因此,对现代设计的了解,应该以现代主义设计的发展、现代主义设计运动的发展为中心。

我在本书有关现代主义定义的一节中提到现代主义的基本内容:

现代主义设计,现代主义建筑,是影响人类物质文明的重要设计活动。它兴起于20世纪20年代的欧洲,通过几十年的发展,特别是在第二次世界大战以后的美国发展迅速,最后影响到世界各国。所有文明国家,可以说无一幸免,都受到现代主义设计的深刻影响,对于这个设计风格的反应,又产生了当代的许许多多新的设计运动,产生出形形色色的新风格、新流派,因而,如果



企业内部设计部门的设计作品举例:克莱斯勒公司1996年中型家庭车II的一个车型:红色的AVENGER。



企业内部设计部门的设计作品举例:克莱斯勒公司1996年中型家庭车II的一个车型:黑色的INTERLIONS。



企业内部设计部门的设计作品举例:克莱斯勒公司1996年道奇一款式RT型跑车。

没有一个对于现代主义的真正了解,想要认识现代主义以后各种风格的发展,各种流派的产生,几乎是没有什么可能的。不少设计工作者和建筑师急功近利地希望知道什么是“最新”的潮流,如果从设计史的角度来看,这是见木不见林,只追求对内容的了解,不注意形成内容的文脉。认识的肤浅倾向,往往会流于一知半解、断章取义和形式主义,是不可取的。

对于当代设计的认识和了解,特别是对于后现代主义、晚期现代主义、解构主义、新现代主义的了解,其实应该是建立在对现代主义的全面认识和透彻了解的基础上的。现代主义是20世纪设计的核心,不但深刻地影响到整个世纪的人类物质文明和生活方式,同时,对本世纪的各种艺术、设计活动都有决定性的冲击作用。60年代以后的设计运动基本都是对现代主义的反应,对现代主义的否定企图,或者对现代主义的重新诠释。没有对现代主义的真正认识,可以说就没有可能从观念上认识和了解现代主义以后的种种派别和潮流。

现代主义建筑设计是20世纪初在欧美同时产生的最重要的运动之一。德国、俄国和其他的几个西欧国家的建筑师为寻找代表新时代的形式,为改变设计的观念,为在设计中引入民主主义的精神,或者为奠定一种新的政治制度的基础,开始从设计观念、设计风格和形式、建筑材料、建筑方式各个方面进行探索。这在30年代中期以后取得惊人的成就。第二次世界大战爆发,使大量欧洲的设计家流亡到美国,从而使欧洲的现代主义与美国丰裕的具体市场需求得以结合,在战后造成空前的国际主义风格高潮,一直发展到70年代,遍及世界各地。无论从影响的深度和广度来说,都是空前的。人类近5000年的文明史中,还没有哪一种设计风格能有如此广泛和深远的影响。

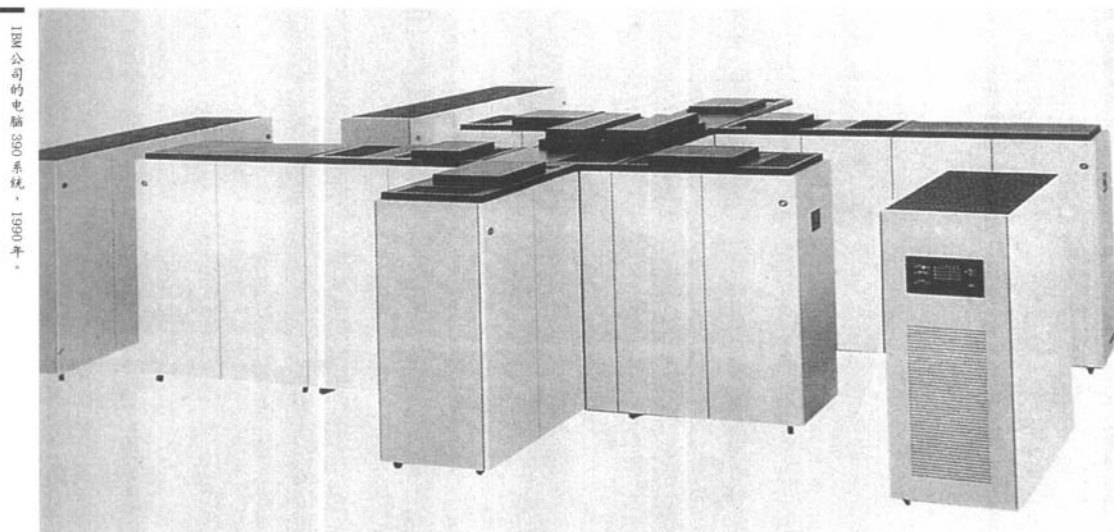
现代主义建筑与设计是现代主义的一个重要的组成部分,现代主义运动从20世纪开始,从意识形态的各个方面影响到我们,40、50年代以后,完全改变了我们的意识形态和思维方式,改变了我们的艺术、文学和其他的各种人文科学的面貌。对于现

代主义的研究是复杂的,也不是我们这个课程能够包容的,但是,从对现代主义建筑的认识和了解着手,可以从一个方面了解到现代主义的精神和意义,同时也将有助于我们对现代主义以后的种种思想潮流和设计风格有一个真正的把握和认识。

但是,从另外一个方面来说,“现代设计”又是一个不太准确的称谓,与其说是一个设计风格的概念,还不如说是一个时间概念来得准确,应该说它是现代建筑、现代工业产品、现代平面设计的总称。过往大部分的设计史都是按设计内容和风格的差别来划分的,因此有现代建筑史,论述从19世纪初以来建筑的发展与变迁;有工业设计史(没有“现代工业设计史”,因为工业设计本身是在工业革命之后的新事物,本身就是现代的),讲述工业产品的设计变迁和演进;有现代平面设计史,阐述包装、海报、企业标志和商标、书籍设计在近100年来的发展,等等。但是鲜有把这些设计放在一起,研究它们在演进中的共同规律和相互关系的著作。麻省理工学院(MIT)的比尔·莱斯贝罗(Bill

Risebero)曾为建筑系的学生写过一本《现代建筑与设计》(Modern Architecture and Design),是一本以建筑为中心,兼顾工业产品设计的著作,颇有特色。事实上,大多数设计史都是以建筑为主线,兼顾一些家具而成书的。

之所以造成这种现象,主要的原因是因为建筑、工业产品、平面设计之间的差别很大,大部分人认为难以结合在一起讲;其二是因为不少人认为一旦把这几方面的发展史放在一起阐述的话,作品会变得十分冗长和拖沓;其三则是不少人认为它们之间并没有太多的共同点和联系,分开写比合起来写会较为清楚一些。潘尼·斯芭克的《20世纪设计与文化》是较早企图在设计运动的背后找出演进的推动力,在不同的设计项目之中找到关联的作品。她的书共分三大部分,即“前设计时代(1900-1917年)”、“现代设计时代(1918-1945年)”和“当代设计时代(1945-)”,章节的安排力图把设计运动与社会演进、社会事件联系起来,如批量生产和大众市场的形成、新产品与新生活方式、产品的推销、



IBM公司的电脑800系统,1950年。

民主与独裁和设计的关系、技术与设计,等等。我个人对这一研究方法是十分欣赏的。只是此书完稿于1985年,而所包括的时间领域直到80年代初期意大利“孟菲斯”集团(Memphis)为止,并且大有“头重脚轻”的趋向,重点在于第二次世界大战前后,对作者本人来说,由于她同时还写有其他著作可作补充,如她的“意大利设计”(Design In Italy)、“日本设计”(Modern Japanese Design)等作品,都一直写到相当近的时期,因而这并不成为问题。但作为一本独立的著作来看,就感到略显陈旧了。这本书已经有了一个很好的框架,但不够充实。

现代设计的形成与发展应该说是共同的背景的。现代设计是工业化大批量生产的技术条件下之必然产物;同时又是设计界改变以往专为权贵服务的方向,转而提出要为民众服务的口号下的产物,是设计民主化的进程;第三方面,现代设计的形成是基于社会的日益富裕、中产阶级日益在社会生活中起主导作用、社会日益向消费时代转化、科学技术日益膨胀、大众媒体日益咄

逼人、世界结构从二战以后的对峙转变为冷战后的新复杂格局等因素下,通过商业活动、贸易竞争、文化发展、知识分子对社会危机的不断思考和忧虑得到表达和完成的一个进程。无论是建筑,还是产品,或是平面设计,都有这个特征。如果我们能从这个角度着手,对于设计的演进是有可能找到新的着眼点的。

为了了解现代设计发展的背景,我以为第一点要强调的就是不同种类设计的共同点,即所谓设计和工程、设计和艺术的区别。艺术是十分个人性的自我表达行为;工程是解决人造物各部件相互间关系的学问与活动(solving problems between parts and parts);工业设计和设计活动的最大共同点就在于:它们都是立足于解决物与人之间的关系问题(solving problems between parts and human being),使物能在最大的限度之内满足人的生理和心理的需求。如果这个“人”只是指的少数权贵,那就是旧式的设计活动,人类近5000年的设计文明史其实是一部为权贵的设计史。一旦设计满足的对象是大众,那就开始有现

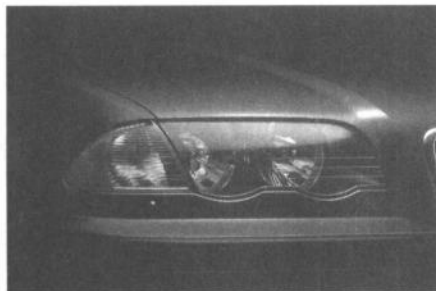
代的意味了。格罗佩斯提出“我的新建筑要给每个德国工人阶级家庭带来每天起码6小时的日照”，拉姆斯说“我认为设计的任务首先是清除社会的混乱”，都是具有鲜明民主倾向的现代主义宣言。大批量生产、反对装饰、主张立体主义形式、“少则多”(Less is more)的哲学、强调现代材料的使用等等，表面上看起来都只是形式的追求，但实质上却是很民主化的东西。现代主义设计之所以强烈反对“新艺术”运动(Art Nouveau)、“装饰艺术”运动(Art Deco)的风格，其实并非单纯反对繁琐的装饰本身，而是反对繁琐装饰背后的贵族化、精英化趋向。虽然现代主义本身到后来也变成了贵族化、精英化的象征。

第二点是了解到20世纪的巨大变化，特别是市场结构的变化，对设计造成的巨大影响。以往几千年的设计发展，总是有一个领导性的风格，如古典风格、罗马风格、中世纪风格、文艺复兴风格、巴洛克风格、帝制风格(the Empire Style)等等。之所以会产生这种情况，原因是设计的主要支持者，设计的服务对

象都是十分单一的：统治者。罗马时的国家、中世纪的教会、文艺复兴时的富商、巴洛克时期的皇室、帝制时期的拿破仑等等。这种情况到19世纪末、20世纪初发生了很大的质的改变。资产阶级日益成为社会财富的主人，中产阶级日益变成社会的主干(美国中产阶级目前占国家总人数一半以上)，设计风格上的领导性地位动摇了，民主的趋向越来越强烈，反对为权贵服务的装饰主义的呼声越来越高昂，个人主义超越了权威主义的控制，设计一如洪水冲决堤坝，不但风格突然剧变，并且一发不可收拾，装饰主义的根基终于被动摇了。个人主义的凸现，民主主义的主导，是现代设计开创时最大的特征之一。而这种新的社会状况，刺激了生产的发展，推动社会进入了消费时代，商业主义很快就成为设计背后主要的推动力量。这种力量腐蚀了个人主义和民主主义的发展，把设计转变成了促销工具。知识分子的理想主义、思想家的书卷气息大大失色，让位于铜臭味十足的商业主义。第二次世界大战之后的设计发展，在很大程度上是商业主义的发



阿尔法166型车，1998年推出。



宝马(7系)系列车头部细节，1998年。

展。美国在设计这个重大转变之中扮演了极其重要的角色。商业主义的力量之大，甚至连原来单纯之极的现代主义设计也给改变变成了“国际主义风格”(Internationalism)。以美国强大的国力为依托在全球推广，使全世界各主要发达国家无论是建筑，或是工业产品，甚至包装和广告，风格都趋于一致，刻板、单调的“国际主义”一统天下。因此引起知识分子的不满，才有了与60、70年代反文化运动(counter culture)同步的“反设计”(Anti Design)和后来出现的以装饰主义来对抗国际主义的“后现代主义”运动。

我们这样讲，并不是说地方风格、个人风格就在这近一个世纪的发展中完全销声匿迹了。虽然在二战后重建的初期阶段里，不少国家确实在模仿美国风格，连意大利杰出的大师吉奥·朋蒂(Gio Ponti)在当时设计的咖啡器也有明显的美国流线运动风格影响。但是不久之后，地方的设计力量随着地方经济的发展重新抬头。德国人在1953年成立乌尔姆设计学院(Ulm Hochschule

fur Gestaltung)，之后联系布劳恩公司(Braun)，形成德国新理性主义风格；意大利人很快走出美国式的“国际主义”阴影，出现了自己的设计风格和大师；斯堪的纳维亚四国(丹麦、挪威、瑞典、芬兰)一直沿着有机功能主义的本地区现代主义传统发展，并不太多受美国的影响；日本人则设法把各国之长结合起来，形成多变且富于市场弹性的国际风格，反而影响到美国。如此等等，才使战后的设计面貌多姿多彩。但是国际主义仍然是主导的力量。

本书的论述将基于以上的几方面论点而展开。设计现象的复杂性就在于它既是文化现象，同时又是商业现象，很少有其他的活动会兼有这两个看上去对立的背景之双重影响的。因此设计史才具有它的研究难度。我们既要从文化的角度研究它，同时又不得不从商业发展的角度去看待它。商业主义和知识分子的理想主义经常是要打架的，但在设计上它们不得不共存了。

什么是设计？这个问题似乎非常简单，其实，从历史的角度

来看, 它的定义也曾经非常简单。大多集中于功能与形式的关系, 好的外型, 或者符合功能等等上。无论是英国的“工艺美术”运动还是美国的芝加哥建筑学派, 无论是德国的“工业同盟”还是米斯·凡德洛, 基本是集中在在这两者的关系平衡上。扩展一些来看, 其实19世纪末、20世纪初绝大多数的设计先驱都就形式与功能的问题在进行探索, 设计也被看作解决两者关系的重要手段。

但是, 第二次世界大战以后, 特别是80年代以来, 人们对于设计解决问题的范围, 对设计的功能与定义的范畴的要求和理解已经非常广泛和复杂, 设计开始被视为解决功能、创造市场、影响社会、改变行为的手段, 而不仅仅是功能与外型的问题了。这种定义域的扩展, 也使设计日益复杂, 使设计教育日益复杂。

根据堪萨斯大学教授维克多·巴巴纳克(Victor Papanek)在他的《为真实世界的设计》(Design for the Real World—Human Ecology and Social Change 2nd edition, Academy Chi-

cago Publisher, 1992)一书中的定义, 设计是“为赋予有意义的次序所作的有意识和有动机的努力”(原话是: “design is the conscious and intuitive effort to impose meaningful order” 见原书第4页)他在这本重要的设计理论著作当中强调了设计的几个特别的地方:

1)“有意义的次序”, 与自然界的次序、或人为的杂乱无章有区别。“有意义”取代了日常对设计的一些业余的描述, 他列举了英语中人们常常用来形容设计的一些含义模糊的各种形容词, 如美丽的(beautiful)、丑陋的(ugly)、好玩的(cute)、恶心的(disgusting)、华贵的(glamorous)、现实的(realistic)、含糊不清的(obscure)、抽象的(abstract)、美好的(nice)等等。他认为, 设计首先应该是“有意义的”。巴巴纳克的定义, 其实重点在于设计的观念之上, 对于设计的技术层面, 他关心得不多。设计把一个观念, 一个思想, 一个计划, 通过某种视觉的方式表现出来, 这应该是设计的技术层面内容。如果把这两方面内容结



2000年的富豪(Volvo)70系列车。

合, 对于什么是设计, 就可以了解得比较深刻了。

美国雕塑家霍拉修·格林诺斯(Horatio Greenough)于1739年第一次提出“形式追随功能”这句话, 100年以后, 芝加哥建筑学派的大师路易斯·沙利文(Louis Sullivan)把这句话作为自己设计的标准创立了自己的设计体系和风格。美国建筑大师、沙利文的学生弗兰克·赖特(Frank Lloyd Wright)第一次对这句话提出挑战, 他认为: 形式与功能是同一的, 不可分割的。他说: “形式与功能是一件事”(form and fuction are one)。在这些讨论当中, 基本都是针对形式与功能这两个与设计有关的重要组成部分来讨论的。其实, 设计牵涉到的内容非常广泛, 比如生态、社会伦理、资源保护、法律制度等等, 设计是在许许多多的因素交叉影响下的活动。它的目的是为人类社会提供更加方便、舒适、经济的服务, 同时也为企业生产增加利润, 促进市场的交流和繁荣。

2)巴巴纳克对于设计的第二个重要的论点是: “设计是有意

识的努力。”他强调了“有意识”这一点, 从而与动物性的、非意识的创造活动分离开来。

3)巴巴纳克提出的第三个论点是: “设计是有机智的努力”, 表示设计除了冷静的思考(意识)之外, 还应该具有机智过人的灵感。

巴巴纳克同时认为: 单纯的功能性并不是好的设计, 因为人类除了基本功能满足以外, 还需要心理功能的满足。现代主义的手术室式的室内和家具, 令人望而生畏, 毫无亲切感。因此, 设计所涉及的问题不只是单纯的尺寸上的合理、物理功能的完善。

①方法:

工具

材料

程序

②联系:

家庭

早期环境

教育

文化

③美学(Aesthetics):

格式塔(Gestalt)

知觉(Perception)

头脑中的影像和生态社会的先入之见("eidetic & biosocia" givens)

④需求:

生存

标记性(identity)

目标的形成(goal formation)

⑤遥感因素(Telestis):

自然

社会

技术趋向(technological bias)

⑥使用:

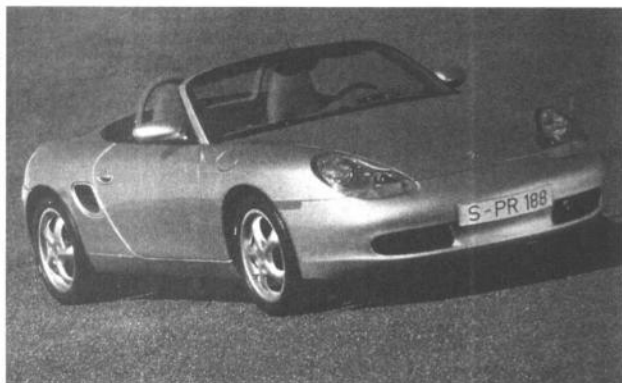
作为工具使用(as tools)

作为沟通联系来使用(as Communication)

作为象征来使用(as Symbol)

六个因素环绕的中心是功能性。因此,他在这里谈论的功能是泛义的功能。巴巴纳克提出的是制约设计的六个社会、环境、人类本身的因素。

虽然我并不完全同意巴巴纳克的这些观点,但从总体来看,他的这种从人的自身要求开始,逐渐推广到社会要求的分级分析方法是可取的,并且是能够揭示设计的本质的。1990年,艺术中心设计学院曾经请巴巴纳克来讲学,晚上我陪他到洛杉矶的“小东京”吃日本餐,我们在一边喝日本米酒、一边吃寿司时,谈到他这本书中的观点,他也认为设计并没有绝对的定义,但是把设计的定义分为个人、群体、社会的三个层面来看,是必然的。



「波舍尔」跑车(Porsche Carrera GT) - 1997-1998年。



「豹」(Jaguar)F-Type概念车 - 2000年推出。

现代设计在90年代发生了很大的变化,特别体现在工业设计,或者产品设计和平面设计两个领域里。这些变化来自市场、企业本身、设计技术的变化三个主要的方面。长期以来,设计基本被企业视为提供产品、包装、建筑形式的活动,特别是工业设计,其实只是造型设计,美国汽车行业长期以来不称汽车设计为设计(design),而只是简单地称这个以外表造型为中心的活动为“式样”(styling),是这种企业看法的集中体现。70年代,企业都要求设计公司提供新的产品造型,而没有其他的要求。80年代,这种态度发生了戏剧性的变化:除了产品和包装等等的外形设计之外,企业开始要求设计公司为它们解决工程技术方面的问题,设计一个产品同时必须考虑它的技术特征、技术应用方式、材料、结构。这种新要求其实表现出企业内部发生着的变化:越来越多的企业把原来设在企业内部的研究机构削减,而广泛采用社会专业合作的方式,一方面减少企业开支,另外一方面也能够广泛采用社会上的专业力量资源。这种新的要求,自然造成了设

计业的变化。

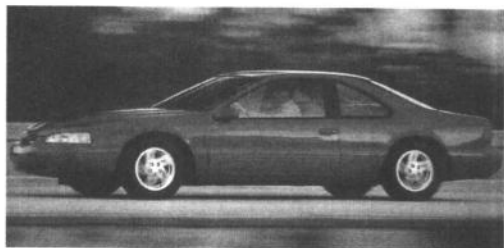
90年代以来,这种变化更加迅速,企业目前已经不仅仅要求设计公司为它们提供产品的外形设计和解决工程技术问题,而更加要求设计公司提供市场研究、顾客研究、设计效果追踪、人体工程学研究,设计公司被要求提供完整的设计配套服务,即从使用者的调查研究、工业设计、工程设计、模型制作和原型生产、人体工程学研究、电脑软件设计,一直到产品的包装和促销的平面设计活动等等。美国重要的经济刊物《商业周刊》(Business Week, June 5, 1995)1995年6月5日一期刊载的1995年度最优秀美国产品设计(Annual Design Award: Winners, the Best Product Designs of the year)报道说,有些企业甚至要求设计公司具有全球活动的能力,特别是能够设计出既可以在北美销售的产品,同时也能够在世界各地,比如欧洲和亚洲销售的产品,以及配套的包装、广告设计等等。这种情况,是从现代设计形成以来的一个非常特殊的现象。对于设计公司来说,是一个

很大的刺激和改变的因素。

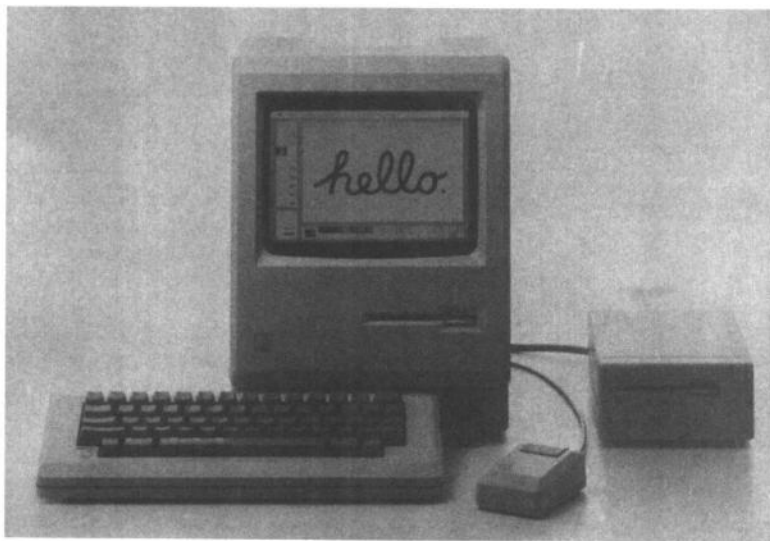
长期以来,产品设计基本是在两个不同的范畴中进行的:一个是企业内部自己的设计部门,比如汽车公司都设有外型设计部,不少电器公司也都有类似的部门设立。这种设计形式起于美国的通用汽车公司(General Motors,简称GM,是美国三个汽车集团中最大的一个,其下包括五家独立的汽车厂家,即庞迪亚克(Pontiac)、别克(Buick)、雪佛兰(Chevrolet)、奥斯莫比尔(Oldsmobile)和80年代末新成立的“土星”(Saturn)。通用汽车公司在高峰时期的职员达到60余万人,是目前世界上最大的企业。早在1927年,通用汽车公司第二任总裁阿尔弗雷德·斯隆(Alfred Sloan)为了应付福特汽车公司T型汽车咄咄逼人的市场势力,命令成立通用汽车公司的“外型与色彩部”(Department of Style and Colors),这个活动是企业本身设计部门成立的开端,从此以后,世界各国的大型企业基本都有设计部门,其中以各个汽车公司、电子和电器生产厂家、家具公司等最为典型。

以汽车生产来说,如美国三大汽车集团,即通用汽车公司、福特汽车公司(Ford)、克莱斯勒汽车公司(Chrysler);日本的九大汽车集团,即丰田(Toyota)、本田(Honda)、日产(Nissan)、马自达(Mazda)、五十铃(Isuzu)、铃木(Suzuki)、三菱(Mitsubishi)、速霸路(Subaru)和大发(Daihatsu);德国的戴姆勒—奔驰集团(Diemler-Benz)、宝马集团(BMW)、大众集团(Volkswagon)、奥迪公司(Audi);法国的雷诺公司(Renault)、雪铁龙公司(Citroen)、标致公司(Pugeot);瑞典的富豪公司(Volvo)、绅宝公司(Saab);意大利的菲亚特公司(Fiat)、阿尔发·罗密欧公司(Alfa Romeo);西班牙的西特公司(Seat);以及后起的韩国KIA公司、三洋公司(Sangyong)、大宇公司(Daewoo)、现代集团(Hyundai)等等,都有自己的企业设计部门。这是企业设计部门发展的一个很好的例子。

美国比较重要的企业设计集团有美国电报电话公司设计部(AT&T)、汤姆逊日用电子企业(Thomson Consumer Electronics)、



福特公司1966年的“雷鸟”。



1977年推出的苹果I型电脑,马金托什(I型电脑Apple Macintosh I)·28K·并创了鼠标与视窗的应用。

苹果电脑公司设计部、布莱克·戴克公司设计部(Black & Decker,世界最大的电熨斗和其他家用电器生产集团之一)、克莱斯勒汽车公司设计部、贝尔运动器材公司设计部(Bell Sports)、赫尔曼·米勒公司设计部(Herman Miller,世界最大的办公家具和设备生产企业之一)、微软公司设计部(Microsoft,世界最大的电脑软件开发公司)、克朗设备公司设计部(Crown Equipment)、迪金逊公司设计部(Becton Dickinson)、3M公司设计部(电脑与电脑附件集团)、康宁公司设计部(Ciba Corning)、数字设备公司设计部(Digital Equipment),IBM公司设计部等等。其中一个非常显著的特点是:以前大部分杰出的企业设计部门都在汽车公司内,而现在大部分在电脑与电脑相关企业内,比如微软公司、苹果电脑、IBM电脑、数字设备公司、3M公司等等,都是电脑企业中的世界巨子,说明设计重点的转变。

最能说明美国企业设计方式的例子应该是汽车设计。美国的汽车设计是世界企业设计的开端,具有最完善的体系和方法。

设计的确能够对企业的前途、对企业的发展起到直接的促进作用,在汽车业体现得非常突出。比如福特汽车公司80年代由于连续投资错误,造成企业的极大困难,福特汽车公司设计部门因此全力开发新车,最后是在1986年推出了中型的“金牛”系列(Ford Taurus),市场销售立即转好,1993年,“金牛”超过原来在美国市场上雄居第一的日本本田“雅阁”(Honda, Accord)中型车,成为美国销售量达30万辆的新车。1995年,福特汽车公司重新改造了“金牛”,美国的《商业周刊》(Business Week, July 24, 1995)载文“金牛——重新塑造美国最佳销售的轿车”(Taurus, Remaking America's Best-Selling Car),高度评价了这次新的改型。“金牛”的成功,引起理论界的广泛注意,一个好的设计、好的产品能够挽救福特这样一个巨大的企业,设计的重要性因而得到更加广泛的认识。美国作家艾里克·陶伯出版了著作《金牛——挽救了福特公司的汽车的开发制造》(Eric Taub: Taurus, The Making of the Car that Saved Ford, a Dutton

Book, 1991), 全面地讨论了“金牛”成功的经验和经过。

另外一种设计范畴则是独立的设计事务所。在建筑设计中,很早就有独立的建筑设计事务所,但是工业产品的独立设计事务所和平面设计、广告设计的独立设计事务所则出现得比较晚。英国“工业美术”运动(the Arts and Crafts)的奠基人威廉·莫里斯(William Morris)于1864年成立的设计事务所,大约是最早的独立产品和平面设计事务所之一。1907年,德国现代设计的奠基人、建筑家彼得·贝伦斯(Peter Behrens)成立的设计事务所是现代意义上最早的独立设计事务所。1927年到1928年,美国出现了几个独立的工业设计事务所,其中诺尔曼·贝尔·盖迪斯(Norman Bel Geddes)和雷蒙特·罗维(Raymond Loewy)的事务所影响最大,后来成为美国最重要的独立设计事务所。

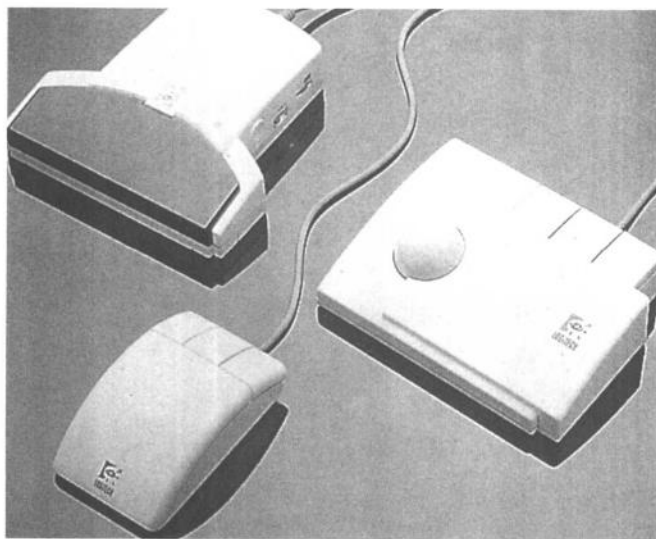
早期的设计事务所的服务范围是非常广泛的,并不仅仅设计工业产品或者平面产品。比如罗维的设计事务所的设计范围从包装到火车头,从企业形象到航天器,从汽车到协和式飞机,可

以说是无所不包,非常丰富。究其原因,是因为当时设计发展处于比较早期的阶段,设计行业还没有发展到高度专业化的阶段,设计在很大程度上还是外型处理。早期的独立设计事务所的设计人员大部分是从实用美术行业发展来的,他们对于视觉上的美观性有很好的处理能力,但是却缺乏具体处理复杂问题的专业背景。

20世纪60年代以来,独立设计事务所开始出现专业化的分工趋向。到80年代,分工已经非常精细,涌现出不少高度专业化的独立设计事务所,比如工业产品设计、平面设计、包装设计、服装设计、企业形象设计、广告设计、广告制作等等。这种情况的存在具有很大的好处,特别是在使设计的专业水平提高、设计制作的水平提高这两个方面,与设计有关的一些特殊门类,比如人体工程学、材料学、传播学、心理学和消费心理学、市场研究等等,都由专门的公司处理,设计公司与这些公司之间建立了协作关系。精细的职业分工是设计行业,特别是独立的、不依附于



独立事务所举例：德国青蛙设计事务所于1955年为德国电器公司(EG)设计的打蛋器。该设计所是20世纪50年代德国前卫设计的重要代表。



青蛙设计事务所设计的三样电脑配件：扫描仪、滑鼠和滑轮，1980年。

大企业的设计事务所中出现的新发展。

大部分设计事务所都必须建立与企业的密切关系。因此,设计公司存在的时间越长,企业客户也就越多,设计公司也就更加稳固。到70、80年代,发达国家,特别是美国的工业产品设计、平面设计、广告设计等等,基本都被20来家独立设计事务所垄断。虽然收费高昂,但因为这些公司设计得好,有丰富的经验,因而一旦企业需要设计,还是比较愿意找它们。小设计事务所,特别是新成立的设计师事务所,只能以低廉的收费向中小企业推销自己的服务。

80年代以来,西方各国,特别是美国的第一代设计事务所的领导人基本退下岗位,相继去世。他们的设计公司或者关闭,或者易手,或者改变领导,从而形成了给以前名不见经传的新人以发展的机会。另外一个方面的新情况是:电脑逐渐成为设计的主要工具。以前一个大型设计事务所要雇用上百人,罗维的设计事务所在80年代初期雇用人员高达400人,其中一个原因是需

要大量人手来完稿,设计在当时还是依靠大量的手工劳动。这种情况因为个人电脑(Personal Computer, 简称PC, 设计上主要采用两个体系:一个是IBM兼容电脑,80年代西方基本采用486DX型;另外一个美国的苹果电脑Apple,其设计专业机型称为玛金托什Macintosh机型,这个系列在80年代从Performa机型发展到Quamdra机型,90年代引入了可以与IBM兼容的Power Mac系列,分为6100、7100和8100三个级别的普及而导致变化。因为个人电脑价格低廉,人人都可以支付得起,而且个人电脑的速度、设计专用软件的发展,它逐步取代了大量的人力劳动。新的设计软件,比如“插图”软件(Illustrator)、“摄影工作室”软件(PhotoShop)、工程设计和建筑设计软件(Auto Cad和Cad)、平面设计软件(Carol Draw)等等,极大地促进了设计的发展,用人力要几个月时间才能完成的工作,采用个人电脑只要几小时就可以完成,并且质量高,误差少,无论是人力还是办公场所都大大地被节省了。一个受过良好设计教育的人,只要有一台电脑,一

些附属设备,加上电话机,传真机和复印机,就可以自己开业。这样一来,大型设计公司开始面临困难,不少逐渐解体,或者进行人员的削减,小型设计事务所大量涌现。大企业也不再迷信几个大的设计事务所,而开始转向一些虽然默默无闻,但是颇有生气和创意的小设计公司和个人。

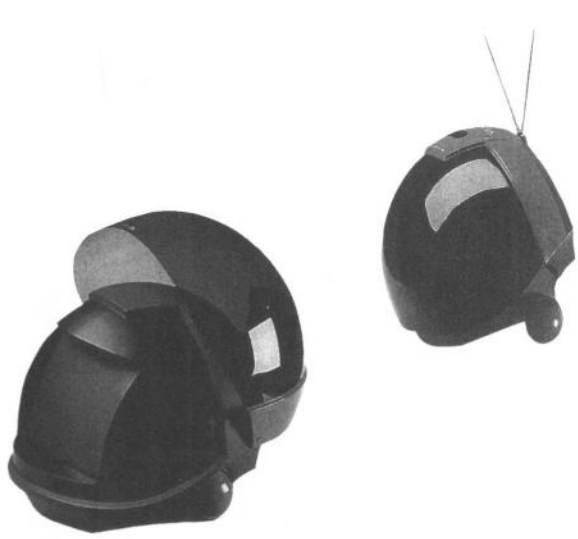
独立设计事务所在美国发展得非常杰出,这与美国的自由放任市场经济观念是有密切关系的。与美国相比,世界第二号经济大国日本则没有那么多、那么丰富的独立设计事务所,日本设计师都希望能够为大企业提供成为企业内部设计部门的服务,这个与大部分美国设计师希望独立开业非常不同。欧洲则基本两者兼有。

90年代是美国和部分西方国家的独立设计事务所发生新的急剧变化的新阶段。由于企业对设计提出了更加广泛的要求,它要求设计公司提供的服务不仅仅是设计,同时还包括了上述的市场、顾客研究、人体工程学研究等等。设计公司不得不重新

扩展,但是扩展的涵括范围不再是设计人员,而是工程技术、市场研究、心理学、人体工程学等等的设计相关科目。设计公司也因此成为一个为企业服务的综合公司。而设计公司的费用又因为电脑的急剧发展而大幅度提高。80年代的简单的个人电脑被更加复杂、更加强有力的专业设计所使用的、称为“工作站”(Working Station)的电脑系统取代。其中以目前西方最普遍使用、最强大的“SG”电脑(Silcon Graphic)为中心。仅仅10年以前,设计还是铅笔尺子的事情,在美国,10年前一个设计事务所的投资只是100美元一张的绘图台、铅笔和丁字尺。到1990年代中期,一个基本的小型设计事务所的设备则起码要包括一套配备有设计软件Alias 3-D的SG电脑(90,000美元)、一台IRIS高分析度彩色打印机(100,000美元)、一套专门用于工程设计的电脑软件Pro-Engineer(70,000美元)、把设计变成模具(手板,即正模型)的软件——激光模具信息转换系统CAMAX(50,000美元)、激光开模具机(200,000美元),另外还要用于平面设计、包装设计、广告设



荷兰飞利浦公司的咖啡壶,1986年。



荷兰飞利浦公司1980年的产品之一,发现者儿童电视机。

计的苹果—玛金托什电脑几台,复印机、传真机是基本设备,更不在话下(设备和价格资料参见Business Week, June 5, 1995)。成立一个完整的设计事务所,当时需要的投资已经不再是区区几百美元,而是几十万美元,甚至百万美元。因为整体设计技术的发展,已经不容不变,如果没有这些基本设备,根本不可能取得项目,也得不到顾客。这种技术条件的变化,使原来已经开始从大转小的设计公司又出现了从小变大的情况。不过这个变化已经不是人员的变化,而是设备投资增加和专业人员取代一般设计师。无论是建筑设计事务所、工业设计事务所还是平面设计事务所都面临这个新的技术和设备挑战的问题。在这种情况下,西方又涌现了一系列高度技术化、高度专业化的设计公司。这些公司在设计上显示了新的、依赖高科技和设备的活力和弹性。

以美国来看,从2000年开始,设计的设备又由于电脑技术和软件的发展,出现了价格下降的情况。90年代必须要依赖“工作站”才能完成的设计,到此时已可以由越来越强有力的个人电

脑和软件完成。一台苹果G-4电脑可以完成以往要用“工作站”才能完成的工作,打印机、扫描机的价格又降到惊人的水平。设计因而又出现由大而小的变化。比较重要的独立设计事务所基本上都是所谓的全面设计服务公司,它们提供的服务范围从产品开发到包装设计,从技术研究到市场调查,称为一揽子设计服务方式。其中比较突出的有如下这些公司:

“设计中心”公司(Design Central)

“产品定义”设计公司(Product Definition)

阿提图特设计公司(Altitude), 位于波上顿

孙博格·费拉尔设计公司(Sundberg, Ferar Inc.), 位于密执安州

布拉德·比塞尔设计公司(Brad Bissell Industrial Design), 以工业设计为中心的设计公司, 位于加利福尼亚州

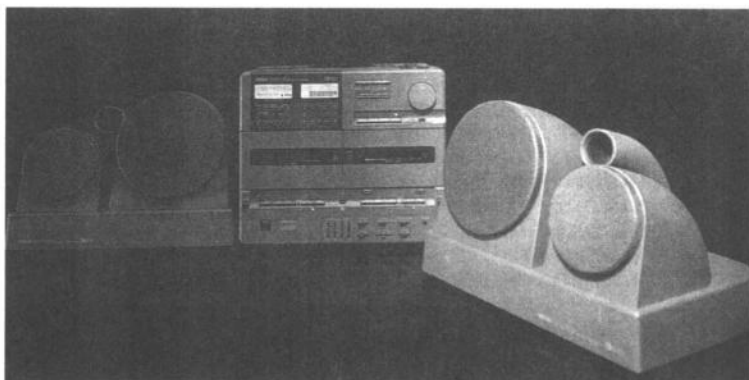
ECCO 设计公司

INNO 设计公司

普拉西斯产品设计公司(Praxis Product Design Inc.)
 约斯设计集团(Joss Design Group), 位于芝加哥, 在新泽西州有办事处
 “典雅解决”设计公司(Elegant Solutions)
 费奇设计公司(Fitch), 位于波士顿, 在伦敦和俄亥俄州的哥伦布市有分公司
 阿什克拉夫设计事务所(Ashcraft), 位于洛杉矶
 索斯设计公司(Source Inc.), 位于芝加哥, 着重于包装设计
 米塔费斯设计集团(Metaphase Design Group), 位于密苏里州
 蒙塔巴诺发展公司(Montalbano Development Inc.)
 康定努设计集团(Continuum)
 罗伯特·鲁切提设计集团(Robert Luchetti Associates), 建筑与产品设计公司, 位于马萨诸塞州康桥市

阿罗斯特利设计公司(Arrowstreet Inc.), 位于马萨诸塞州
 玛尔·兰德公司(Marr-Land, Inc), 位于密苏里州
 戴维·霍奇设计(David Hodge Design)
 西萨罗尼设计(Cesaroni Design Associates, Inc.)
 阿斯托·温图利设计(Venture Design, Astro), 产品平面设计和命名, 策划综合公司, 位于加利福尼亚州
 KDA 工业设计咨询公司, 位于芝加哥
 依格尼逊设计(Ignition)
 “人体因素”设计公司(Human Factors Industrial Design, Inc.), 位于纽约
 BIT-7 设计, 位于伊利诺斯州
 罗纳德·艾姆林设计(Ronald Emmerling Design Inc.), 位于新泽西州
 巴博克·施密特设计(Babcock & Schmid Associates)

荷兰飞利浦公司的液晶显示袖珍彩色电视机, 1990年。



日本索尼工业设计事务所1990年设计的微型音响组合。

“战略设计”公司(Strategic Design), 位于康涅狄格州
 H&S 设计公司, 位于新泽西州
 派拉蒙工业设计公司(Paramount Industries, Inc.), 位于宾夕法尼亚州
 IDI 设计公司
 “无限”设计公司(No Limits), 位于北卡罗莱纳州
 卡尔逊技术公司(Carlson Technology)
 布提设计事务所(Booty Design Associates)
 纳吉设计(Nagy Design)
 文特设计(Vent Design Associates)
 金果设计公司(Ginkgo Design Inc.)
 里塔苏·西格设计研究(Ritasue Siegel Resources)
 赫伯特·贝尔设计(Herbst LaZar Bell)
 “设计细节”公司(Design Plus Detail)
 鲁纳设计(Lunar Design)

科克设计公司(Kek Associates, Inc.)
 美国设计工作室(Designworks, USA, 这是德国 BMW 汽车公司的对外设计服务公司)
 提格设计公司(Teague, 这是美国设计先驱沃尔特·提格 Walter Darwin Teague 建立的设计公司, 成立于1927年, 是美国最具历史的独立设计事务所之一, 也是第一代设计公司中少数依然存在的一个)
 朗扎克设计(Lonczak Design)
 RKS 设计
 蔡斯设计(Chase Design)
 斯特拉托斯设计公司(Stratos Design Services)
 亨利·德莱弗斯设计公司(Henry Dreyfuss, 这是美国设计先驱亨利·德莱弗斯建立的设计公司, 成立于1927年, 是美国最具历史的独立设计事务所之一, 也是第一代设计公司中少数依然存在的一个)

A&R 工业设计公司

IDEO 设计公司, 这是一个大型国际设计公司, 在美国加利福尼亚州“硅谷”中心的保罗·阿托(Palo Alto)、旧金山、芝加哥、波士顿、伦敦和东京都有设计办事处。

产品研究公司(Product Insight, Inc.)

青蛙设计(Frogdesign, 国际上最具声誉的前卫设计集团, 是德国公司, 在美国设有设计办事处)

斯玛特设计(Smart Design Inc.)

红色工作室设计与工程公司(Red Studio Design and Engineering)

兹巴设计(Ziba Design)

ION 设计公司

“边沿”设计(Design Edge)

托马斯·纽豪斯设计(Thomas Newhouse)

这些简单的名单, 可以说明美国目前设计的发展, 大量的设

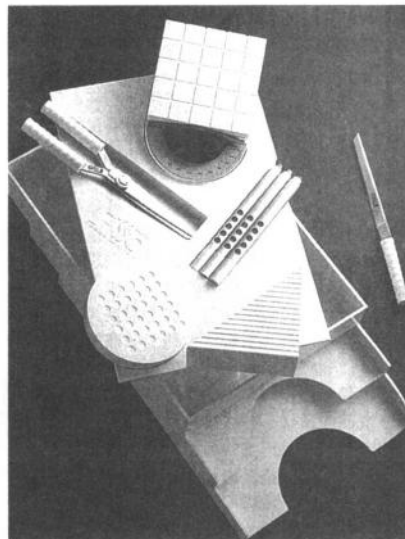
计公司, 特别是工业设计公司, 已经越过原来行业的界限, 发展成为全面的、颇具规模的综合设计公司, 这是 90 年代独立设计业发展的一个最大的特征。从美国工业设计协会和《商业周刊》1995 年评选出的杰出设计奖来看, 得到金、银、铜奖总数超过 4 个的设计单位, 其中独立设计事务所占 3 个(IDEO 设计公司 8 个, 康提努设计集团 8 个, 兹巴设计 4 个), 而大型企业内部的设计部门只有 1 个, 即 AT&A 公司和汤姆逊日用电子公司(Thomson Consumer Electronics)各取得 4 个奖, 可见独立设计公司的活力和创意力量。

现代设计在 1990 年代发展非常迅速, 不仅仅是原来发达的西方国家的设计有全面的发展, 一些原来是第三世界的国家和原来东欧集团的国家, 也取得令人瞩目的发展, 世界总体设计水平大大提高。

日本新力电器公司设计的 W1000 微型录像机。



日本工业设计师 Takano Igarashi 1988 年设计的桌上文具组合。



德国现代设计

德国的设计具有非常悠久的发展传统。德国是现代设计运动的发起国之一, 早在本世纪初, 德国的设计先驱已经从建筑设计着手, 从事现代设计的探索和试验。在纳粹取得政权之后, 德国这批现代设计的先驱都基本移民到美国, 从而在美国推动了现代设计的发展, 造成了第二次世界大战结束以来的国际主义设计的发展和兴盛, 现代设计与德国是分不开的。

战后德国的设计在短短几十年中有很大的发展, 1953 年联邦德国一批设计教育家在乌尔姆市(Ulm)成立了德国战后最重要的设计学院——乌尔姆设计学院(the Ulm Institute of Design, 德文为 the Hochschule Fur Gestaltung in Ulm), 通过学院进行理性主义设计教育, 培养出新一代工业设计师、平面设计师、建筑设计师, 对于促进德国总体设计水平的提高起到很重要的作用。这所学院得到斯图加特市政府的支持, 从 50 年代到 1968 年关闭为止, 迅速完善了设计教育的体系, 提出理性设计的原则,

与企业联系, 发展出系统设计方法, 形成了所谓的“乌尔姆哲学”, 它的作用有如包豪斯设计学院(Bauhaus)在战前的作用一样, 不仅仅是德国现代设计的重要中心, 同时对世界设计也起到推动作用。德国著名灯具公司艾科(Erco Lighting Company)的总经理克劳斯·容根·马克(Claus-Jurgen Maack)曾经说: 今天所有的设计师, 包括一些甚至不知道乌尔姆在什么地方的人, 都在这个或者那个方面受到乌尔姆传统的影响。到底是德国传统形成了乌尔姆, 还是乌尔姆传统铸造了德国设计品味, 这个问题迄今依然是理论家争议的主题之一。

把乌尔姆精神变成设计现实的是德国通用电器的重要企业布劳恩公司(Braun)。这家公司早在 50 年代就已经开始与乌尔姆建立了密切的学术交流和设计交流关系, 它的设计人员, 比如汉斯·古格洛特(Hans Gugelot)、迪特·兰(Dieter Rams)都与学院有密切的教学关系, 他们建立了把学院的思想灌输到布劳恩产品设计的渠道, 在设计中灌输了乌尔姆强调的人体工程学原

则,从而发展出高度理性化、高度秩序化的产品,影响德国其他企业的设计,继而影响到其他西方国家的设计。现在的工业设计,无论是美国还是香港的产品,都具有明显的人体工程学人一机适应的特点,这应该说是乌尔姆—布劳恩体系的成功。促进这个原则的最主要人物就是布劳恩公司的设计领导迪特·兰姆斯。

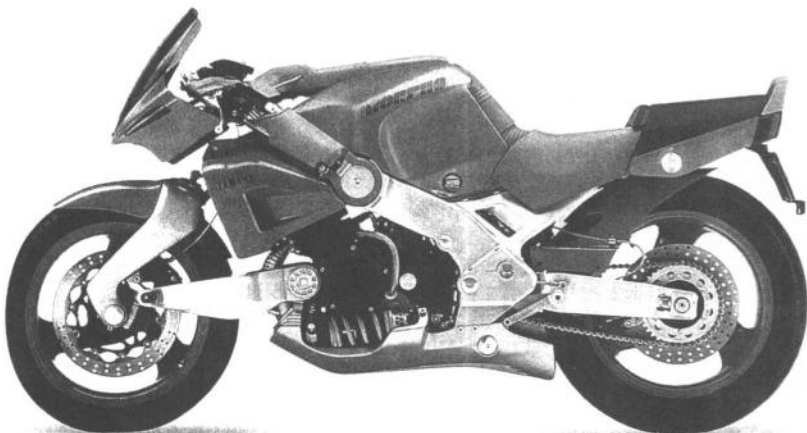
兰姆斯不是独一无二的设计家,德国长期以来强调设计中的功能主义原则,强调设计的民主特色,反复提倡“好的造型”(gute form,是德国设计理论的先驱赫尔曼·穆特修斯H. Muthesius 提出的),造成整整几代德国设计家对于设计责任的高度重视,因而,理性原则、人体工程原则、功能原则对他们来说是设计上天经地义的宗旨,不能因为商业主义的压力而放弃。这与其他西方国家常常出现的那种在商业压力下放弃设计基本原则的情况大相径庭。

德国的工业企业一向以高质量的产品著称世界,德国产品代表优秀产品,德国的汽车、机械、仪器、消费产品等等,都具

有非常高的品质。这种工业生产的水平,更加提高了德国设计的水平和影响。意大利汽车设计家乔治托·吉奥杰罗(Giorgietto Giugiaro)为德国汽车公司设计汽车,德国生产的意大利设计师设计的汽车,却比同一个人在意大利设计的汽车要好得多,因而显示出问题的另外一个方面:产品质量对于设计水平的促进作用。德国不少企业都有非常杰出的设计,同时有非常杰出的质量水平,比如克鲁博公司(Krupps)、艾科公司、梅里塔公司(Melitta)、西门子公司等等。德国的汽车公司的设计与质量则更是世界著名的。这些因素造成德国设计的坚实面貌:理性化、高质量、可靠、功能化、冷漠特征。

德国的企业在80年代以来面临进入国际市场的激烈竞争。德国的设计虽然具有以上那些优点,但是以不变应万变的德国设计在以美国的“有计划的废止制度”为中心的消费主义设计原则造成的日新月异、五花八门的新形式产品面前,已经非常困窘了。因此,出现了一些新的独立设计事务所,以为企业提供能够

日本工业设计事务所1980年设计的雅马哈Morpho摩托车。



意大利Melitta公司的新款式摩托车。



与美国、日本这些高度商业化的国家的设计进行竞争的服务。其中最显著的一家设计公司,就是上面提到的“青蛙设计”。这家公司完全放弃了德国传统现代主义的刻板、理性、功能主义的设计原则,发挥形式主义的力量,设计出各种非常新潮的产品来,为德国的设计提出了新的发展方向。对于“青蛙设计”的这种探索,德国设计理论界是有很大争议的,其中比较多的人认为:虽然“青蛙设计”具有前卫和新潮的特点,但是,它是商业味道浓厚的美国式的设计的影响产物,或者受到前卫的、反潮流的意大利设计的影响,因此,“青蛙设计”不是德国的,不能代表德国设计的核心和实质。这个问题依然在争论之中,而德国越来越多的企业开始尝试走两条道路:一是德国式的理性主义,主要为欧洲和德国本身的市场;二是国际主义的、前卫的、商业的设计,主要为广泛的国际市场。

在平面设计方面,德国也同样有自己鲜明的特点。德国功能主义、理性主义的平面设计也是从乌尔姆设计学院发展起来的。

乌尔姆学院的奠基人之一、德国杰出的设计家奥托·艾舍(Otl Aicher)在形成德国平面设计的理性风格上起到很大的作用。他主张平面设计的理性和功能特点,强调设计应该在网络上进行,才可以达到高度秩序化的功能目的。他的平面设计的中心是要求设计能够使使用者有最短的时间阅读,能够在阅读平面设计文字或者图形、图像时具有最高的准确性和最低的了解误差。1972年,艾舍为在德国慕尼黑举办的世界奥林匹克运动会设计全部标志,他运用自己的这个原则,设计出非常理性化的整套标志来,功能非常好。通过奥林匹克运动会,他的平面设计理论和风格影响了德国和世界各地的平面设计行业,成为新理性主义平面设计风格的基础。德国的几个重要的设计中心,比如杜塞尔多夫、斯图加特、科隆、法兰克福等等,都有非常强有力的平面设计集团。

这种情况,使德国的平面设计具有明快、简单、准确、高度理性化的特点,但同时也有沉闷的、缺乏个性的倾向。德国平面设计与德国的工业产品设计一样,虽然杰出,但是毫无幽默感、

毫无文化个性可言。

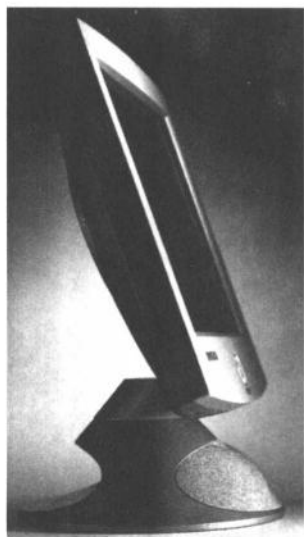
长期处于前民主德国内部的西柏林对于前联邦德国的这种设计原则非常不满,因为西柏林的孤立环境,造成了西柏林平面设计的特殊发展。西柏林设计强调人情味道,强调设计的风格特点,强调个性和文化品味,具有艺术的、幽默的特色,在沉闷的德国设计之中,西柏林平面设计非常突出。比较重要的西柏林平面设计家有伯纳德·斯坦恩(Bernard Stern)、斯皮克曼(Spickermann)和尼古拉·奥托(Nicolaus Ott)等。

从西柏林平面设计的探索开始,一批以西柏林为中心的设计家创造出一个新的设计流派来,称为“新德国设计”(New German Design),以非正统德国理性主义为中心,他们的家具设计、室内设计、平面设计都具有生动的特点。这场运动的精神领袖是克里斯提安·邦格拉博(Christian Borngraber),他以他的设计事务所“设计工作室”(Designwerkstatt)作为宣传新设计思想的论坛,公开反对沉闷的主流德国现代设计。他曾经说:“我反对

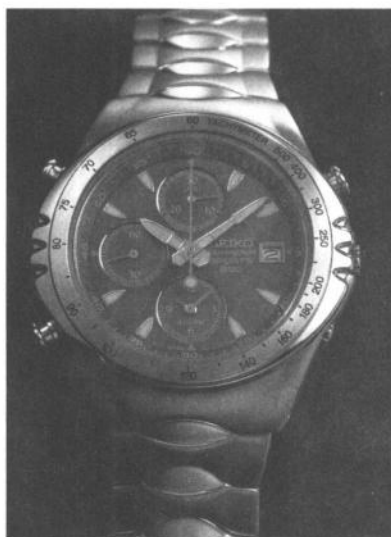
的不是兰姆斯,而是那种说德国设计必须像兰姆斯的刻板教条。”

(见: Hugh Aldersey-Williams: *Nationalism and Globalism in Design*, Rizzoli, 1992, P.36)。重要的以西柏林为中心的“新德国设计”组织和个人包括有加布利尔·康莱舍(Gabriel Karnreich)、安德里亚斯·布兰多里尼(Andreas Brandolini)、斯提列多设计事务所(Stiletto Studios)等等。这个流派的设计常常充满了放荡不羁的戏谑成份,利用一些废品组合,比如破木箱、铜管来组成家具或者其他用品,与意大利的前卫和激进设计运动的作品有相似之处。这是德国设计中的一个非常特殊的内容。

民主德国和联邦德国统一以后,前联邦德国的设计面临如何改造落后的前民主德国设计问题。前民主德国的企业水平非常低,统一以后,大部分原国有企业都变为私有,设备落后,企业管理混乱,产品设计和包装设计几十年没有变化,与先进的前联邦德国设计无法立即接轨。统一以前,大部分前民主德国设计师



IDEO设计公司1996年设计的Sync Master 400 TFT平面显示器,为德国的三松(Samuël Loefer)公司所设计,设计师是克里斯多福·罗优(Christopher Loefer)。



意大利著名设计家G. 朱加罗(G. Giannino)1995年为日本精工设计的运动手表。

都在政府的设计部门Kombinate中工作,负责为全国各种企业提供设计,是中央计划经济下的刻板设计体系,难以达到好的效果。而政府不允许私人的设计事务所发展,几十年中,前民主德国只有非常少的独立的、私有的设计事务所,对于企业和经济发展根本起不到促进作用。前民主德国的消费产品设计长期以来都处在拙劣地模仿前联邦德国的设计水平,但是它们没有能够超过布劳恩设计的高度,根本没有新的探索。统一以后,一旦企业变成私有,设计就成为市场竞争的最重要手段之一,因此前民主德国的设计问题变得非常严重。目前,德国设计界正与工业界联合,设法为转型中的前民主德国产品找出一条新的折衷发展的道路。

荷兰现代设计

荷兰是欧洲西部一个经济高度发达的国家,领土狭窄,人口

众多,这个国家具有非常悠久的历史传统。特别是20世纪以来,荷兰是世界最早发展出现代设计的国家之一,1918年荷兰出现的“风格派”运动(De Stijl)是世界最重要的现代主义设计运动之一,对于全世界的现代设计发展,起到重要的促进作用。

荷兰因为地势低洼,必须建立排水系统,因而很早就开始建设运河、水闸和其它排水设施,这个国家就是建立在设计的基础上的。没有设计,也就没有荷兰。荷兰人的历史就是一部与大海斗争、以设计建立生存空间的历史。荷兰鹿特丹布宁根博物馆(the Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam)馆长、杰出的设计家威廉·克罗威尔(Wim Crouwel)说:只有依靠设计,我们才能使我们的国家成为一个可以日日生存的地方(见: Hugh Aldersey-Williams: *Nationalism and Globalism in Design*, Rizzoli, 1992, P.40)。全民的设计意识造成了全民的高设计品味和素养,荷兰的设计,无论是产品、建筑还是平面,都具有非常高的国际水平。这一点是非常显著的。

在某种程度上看,荷兰的设计状况与丹麦的设计状况颇为相似。两个都是非常富裕的国家,两个国家都有高度设计意识和水平的人民,两个国家都只有很狭窄的生存空间,领土并不广阔,因此,他们的人民对于设计的细节具有比其他欧洲国家更加关切的态度。如果与德国比较,就可以看出这种区别。德国虽然在理性化、功能主义化的原则上与荷兰、丹麦非常相类似,但是由于德国领土辽阔,因而德国人并没有荷兰人、丹麦人那种对细节的精益求精的态度。

从历史发展角度来看,荷兰是现代主义设计、国际主义风格的故乡。在荷兰,现代主义设计和国际主义风格不是一种风格,而是一种民族的生活方式。对于许多国家来说,现代主义是外国的、舶来的、非本民族的,而对于荷兰人来说,现代主义是他们民族的、历史的组成部分,因而,荷兰人对现代主义并没有其他国家那种认识接受的问题,他们从出生以来,就生活在现代主义设计的空间中,所以荷兰没有其他国家存在的对现代主义和国际

主义的那种强烈的反感或者否定的问题。

荷兰的现代设计在第二次世界大战之后的发展,基本是从两大方面展开的。一个是民间的发展,特别是以大企业为领头作用的发展,其中典型的例子是荷兰最大的企业飞利浦公司的设计部门。飞利浦公司是这个国家电器制造业的中心,是欧洲和世界最大的电器企业之一,它的设计系统完善,是荷兰现代设计的一个非常重要的代表;另外一方面则是政府通过政府的项目,比如国营铁路、地铁系统、电讯系统、邮政系统、航空系统、财政系统等等,达到设计的高水平。关于这两个方面的内容,即荷兰最大的私人企业——飞利浦公司的设计和荷兰政府的项目,本书第八章有专门介绍。

因为领土狭窄,所以荷兰城市、设计集团之间的竞争意识非常强。这种竞争意识造成的结果并不是互相的抄袭,而是不同的发展。以荷兰的设计教育来看就可以了解这种以不同的发展、不同的设计、不同的风格和体系来达到竞争目的的荷兰方式。荷兰



德国布劳恩公司(Braun)1972年设计的咖啡壶。设计师是佛罗理阿·索蒂勒特(Thorald Söthli)。



尼康F2型相机,1966年由意大利名设计师吉奥杰罗(Giorgio Giugiaro)设计。

有两所最重要的设计学校,一是在阿姆斯特丹的盖里·里特维特艺术学院(the Gerrit Rietveld Academy of Art in Amsterdam),另外一所在德夫特技术学院(the Delft Technical University)。盖里·里特维特艺术学院立足于荷兰现代主义风格的平面设计教育,具有荷兰最好的平面设计教育体系。它的教员包括有非常杰出的设计家威廉·克罗威尔,詹·凡·图恩(Jan van Toorn)等人。他们集中发展现代主义设计对于解决问题的这个原则基础上的设计课程,启发学生对于解决问题的思维,使这所学院具有鲜明的特色。德夫特技术学院的工业设计系具有世界上各个设计学院中最多的教员,这所学院并没有按照盖里·里特维特艺术学院那样集中平面设计,而是集中于工业设计,一方面继承了荷兰风格派的传统,另外一方面则继承欧洲的现代主义设计的广泛传统,形成更加国际化的教育体系。在其他城市的设计学校,比如在布里达市(Breda)和飞利浦公司(Philips)所在的恩多文市(Eindhoven)的学校近来发展出与上述

两所学校不同的、比较轻松和具有当代特点的设计风格,以此为教育的中心。这种以不同的侧重点发展竞争型的设计,是荷兰设计的一个特点。荷兰的设计基本是以城市为中心发展起来的,到目前为止,荷兰各个城市都有自己的设计流派,市政单位对于本市的设计非常重视,从项目上、资金上往往给予支援。比如这个城市的博物馆设计项目、歌剧院海报、市政重大活动、旅游项目等等,都尽量给本地设计师设计,从而促进了以市为中心的设计发展,也形成了荷兰各个市之间不同的流派。比如“完全”设计事务所所在的阿姆斯特丹市,就把这个城市的国际机场标志和其他平面设计交给“完全”设计事务所处理。其他城市也有类似的方针,以刺激本市设计的发展和形成本市的形象,这一点在平面设计上反映得最充分。

荷兰设计家虽然有“风格派”这个现代主义设计背景的有利条件,但是,由于“风格派”太出名,以至使他们想建立自己设计的面貌也非常困难。国际对荷兰的设计往往简单和武断地认为

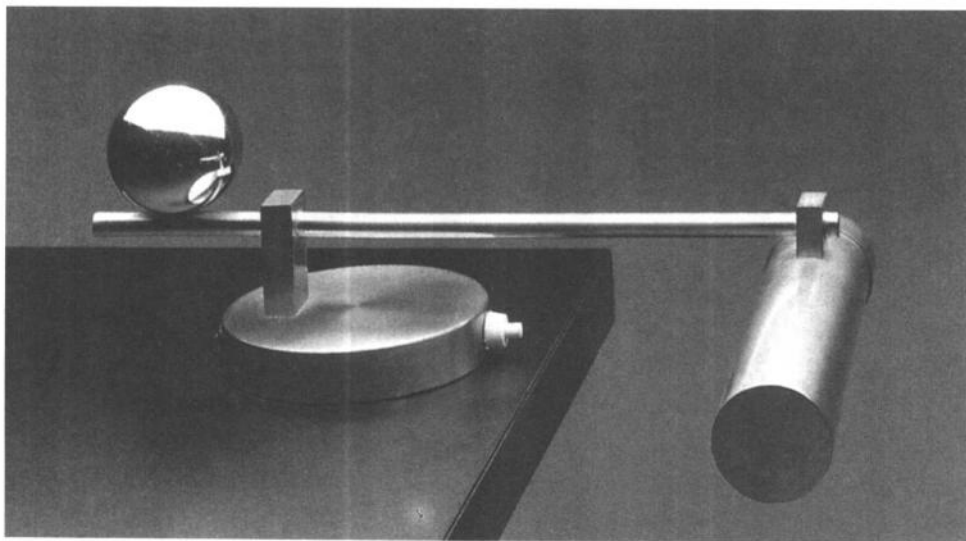
是“风格派”的影响，而忽视了荷兰当代设计家本身的创造。这个问题使荷兰当代设计家们非常苦恼。也正因为如此，荷兰当代杰出的设计师们往往不为荷兰以外的设计界知道和认识，比如平面设计家格特·顿巴(Gert Dumbar，是顿巴设计事务所的创建人)、保罗·舒特玛(Paul Schuitema)、杰拉尔德·哈德斯(Gerard Hadders)、兹瓦特(Zwart)等等，他们被“风格派”的阴影完全遮住了。

荷兰的私人设计事务所非常活跃，他们大部分为本国设计，特别是国家项目或者地方项目。比如顿巴设计事务所就为荷兰国有电报电讯公司(PPT)设计大量的产品、平面项目，威廉·克罗威尔本人的“全部”设计事务所(Total Design)则设计国际机场平面的部分项目。荷兰的设计是现代主义基础上的发展，高度次序性、功能性、理性主义，加上精细的细节处理，微妙的色彩计划、丰富的艺术特征，荷兰的设计是世界当代设计中最杰出的代表之一。

丹麦现代设计

丹麦是斯堪的纳维亚五个国家中最小的一个。领土狭小，经济高度发达，这种背景使丹麦人长期以来对设计具有高度的重视。在某些方面，丹麦设计与荷兰设计有非常相似的地方。

丹麦人一向把设计的对象看成“工具”。对他们来说，所有的人创造的物质存在都是工具。丹麦设计中心(Danish Design Center)的主任詹斯·本森(Jens Bernsen)说：丹麦设计师致力于把他们设计的产品做成良好的工具。表达了这种“工具主义”的丹麦设计原则。因为是工具，所以应该具有工具的特点：性能良好，功能杰出，安全，有现代感等等。这些正是丹麦设计的基本特征。对丹麦设计师来说，好的设计，就是具有好的功能的设计，产品之所以美观，是因为它的功能良好。丹麦重要的设计公司“十一个丹麦人设计事务所”(Eleven Danes Design Partnership)的领导人、设计师斯提芬·古尔



荷兰设计师杰可布斯·奥德(Jacobus J.P. Oud)1927年设计的一盏钢架灯。

曼(Steffen Gulmann)曾经说：丹麦设计优美的几何外型来自功能的要求，一个美丽的工具之所以美丽，是因为你能够感到它具有良好的功能。这种说法，基本是把功能的良好与美丽的外型放在同一基点上。

丹麦设计的统一性和功能、外型的高度同一性，来自这个国家的具体条件。这个国家人口只有500多万，基本都是丹麦人，这是欧洲其他国家很少有的种族高度同一的现象。而丹麦富裕的经济背景，使它的国民具有世界最高的教育标准。这种民族的、地域的、文化的统一性，使丹麦的设计不但具有设计上的统一特征，同时在时间上看，也具有比较连续的统一发展。由于国家小，因而也没有大国那种设计上因贫富造成的设计细分状况，非常高级的设计，同时也能够为广大的丹麦人民享有。丹麦具有悠久的民主传统，反对显耀财富。因此，设计上也反映成为民主特征，现代主义的民主主义内容因而受到丹麦人民的欢迎。

丹麦设计基本上是私人企业的事情，政府很少介入设计事

务。丹麦现代设计师主要有两个背景：一个来源是建筑行业，比如丹麦重要的工业设计师安尼·雅科布森(Arne Jacobsen)、约翰·乌宗(Jorn Utzon)都是建筑设计家出身；另外一个背景是手工艺行业，丹麦具有非常杰出和悠久的手工艺传统，不少现代设计家都出身于手工艺人。因为背景不同，所以他们的设计发展也不相同。建筑行业比较倾向国际主义，而手工艺行业的则比较倾向于对工艺细节的重视。两者的结合，是丹麦设计之所以达到国际高度，同时具有自己民族鲜明特点的原因。这两个背景，使丹麦的家具、灯具设计成为世界最杰出的代表。当代丹麦家具是世界最优秀的家具之一，它们既具有非常现代的结构，也同时具有典雅的、细腻的手工艺特点。无论是功能还是造型，都精益求精，无懈可击。而这种特点，也同时体现在丹麦的其他工业产品上，比如家用电器、通讯器材设计。

对于丹麦的设计风格，丹麦的现代社会也提供了重要的影响。丹麦现代设计中贯穿了一种冷静的、严肃的、高度功能化的

风格,体现了大企业的精神。原因是丹麦的都市化和国际经济化的发展,使整个国家具有一种企业特征,这个特点是很多设计理论家都已经注意到的。这种情况,也可以从丹麦的当代平面设计上看起来。

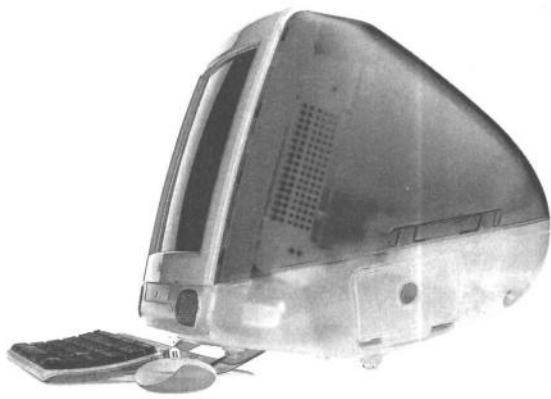
英国现代设计

英国具有悠久的设计传统。但是,在20世纪20、30年代期间却落后了,正当德国、俄国、荷兰人努力发展现代设计时,英国人却在为设计定义喋喋不休地争论,停留在理论的探讨上,而没有能够在设计实践上发展,因此,英国的现代设计有相当一个时期是落后于国际水准的。英国产品设计的落后,除了以上原因以外,还有一个主要的原因,是英国的制造业在70年代以来不断衰退。工业设计依附存在和发展的主要因素是制造业,如果一个国家的制造业不发达,工业设计也断然不能发达。英国在战后

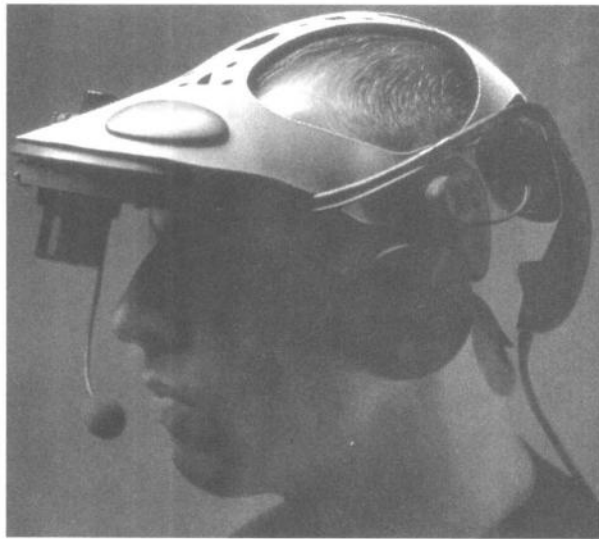
已经基本丧失了战前的世界超级大国地位,国力逐步衰退,而国家经济的主干之一的制造业则更加一蹶不振。传统工业,如机械制造、造船、冶金等等,作为夕阳工业而被新兴工业取而代之,而英国在新兴工业上则远远落后于美国、德国这些国家。因此,工业设计必然落后。

英国独立设计事务所发展却很有特色。英国虽然在总体上比美国差很多,但是,具体到比较前卫的设计行业来看,则依然是非常先进的。1960年代的波普设计运动就开始在英国,代表了设计最富于前卫的一个流派,与正统的国际主义、现代主义设计分庭抗礼。

英国政府对于设计是重视的。早在第二次世界大战结束初期,英国政府已经成立了旨在促进设计水平的英国设计协会(British Design Council)。这个政府机构组织各种设计展览,设计会议,同时出版世界最重要的设计杂志《设计》(Design),对于促进英国的设计水平,起到重要的作用。



英国设计大师彼得·埃文斯(Peter Evans)于1978年设计的苹果电脑 II 系列。



1986年斯蒂芬·皮特(Stephen Peart)为“虚拟形象”(Virtual Vision)公司设计的头盔式电脑。

拿破仑曾经说过:每个英国人都是个小店东。他的这个说法,起码指出英国人的两个特征:一是生性节俭,不舍得花费;另一个是勤于小买卖、小生意,零售业发达。这两个特点,其实是英国杰出的零售业室内设计、商店室内设计、橱窗设计、与销售有关的平面设计产生的主要原因。英国人与美国人虽然语言相同,文化上有千丝万缕的联系,但是他们在个人消费上却有很大的差别:美国人习惯花费,不讲储蓄,物质丰富,而普遍沉溺于富裕之中,购买时漫不经心,讲究方便、舒服,对于设计好坏不太在意,设计品味一般来讲比较平庸;英国人天性节俭,不习惯大手大脚地乱花钱,购买时比较细心选择,对于设计比较讲究,特点是对设计所表达的社会象征性看得很重。因此,虽然从总体来看,英国的现代设计并不太强,但是,具体到商业室内设计和展示设计来看,英国则具有很特别的优势。

比较具有国内和国际影响的室内设计集团是康兰设计集团(the Conran Design Group)。这个集团从事大量的商业室内设

计和企业形象设计,成绩显著。由于伦敦的高街(High Street)是英国高档零售业的中心,因此,康兰设计集团也被评论界称为“高街风格”(High Street Style),不少英国重要的室内设计家都为高街的高级时装店和其他奢华的商店设计,除了康兰集团以外,还有罗德尼·费舍(Rodney Fitch)、斯提华德·迈科尔(Stewart McColl)、戴维·戴维斯(David Davies)等人。

由于具有促销的传统,因此英国的广告行业非常发达,世界最大的几家广告公司中,有不少是英国公司,比如1995年到1996年度世界名列第一的广告公司WPP(马丁·索雷Martin Sorell主持的公司)和世界第二的广告公司萨奇与萨奇(aatchi)等等,都是英国公司。WPP广告公司的年营业额接近30亿美元,而萨奇与萨奇也达到18亿美元。这些广告公司的存在,使英国具有一支庞大的广告设计队伍,同时,因为这些广告公司的活动范围是国际性的,因而,英国的广告从业员也最具有国际活动能力。英国的这种世界性商业活动结果,造成了大批外国设计公司都把总部

设在伦敦,以便利用英国的国际能力来接触外国市场。90年代中,世界上最大的10家设计公司中的8家都在伦敦有设计办事处,或者干脆把总部设在伦敦。这些公司并非英国公司,很多都是美国公司,但是以伦敦作为设计咨询的中心,有利于这些企业接触世界各国的企业,发展业务,因此,英国自然成为提供国际性设计服务、设计咨询服务的中心。

对于这种大企业型的设计业,英国不少独立设计家认为是造成设计质量千篇一律和低水平的原因,因此,有不少人反对大设计企业。英国因而又出现了相当一批为国际市场服务的小型、甚至是个人的设计事务所,非常活跃。其中一个最典型和杰出的例子是设计家尼维尔·布洛迪(Neville Brody)。他曾经在英国的“卫报”(Guardian)上撰文指责设计企业把设计完全庸俗化、商业化的问题,他说:现在的英国的设计完全商业化了,除非你把产品标上“设计”的牌号,即便这个产品根本是设计得非常差的也好,否则你根本没有办法卖出商品。因此,他成立了自己的

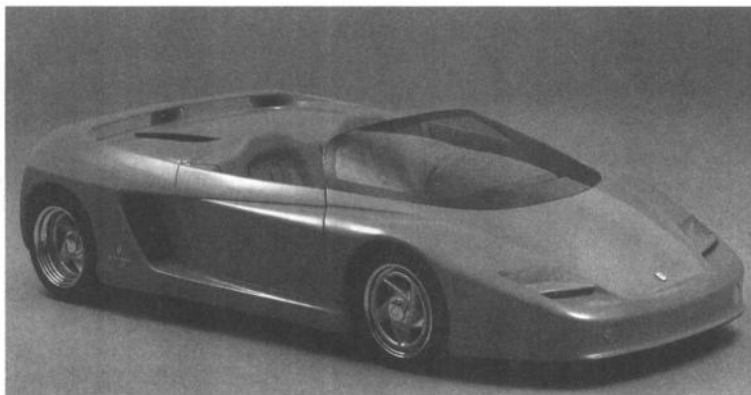
设计事务所,利用自己的设计探索,企图达到优秀设计和比较少商业化倾向的目的。布洛迪的设计具有非主流化的特点,特别是他的平面设计作品,个人风格强烈,具有鲜明的特色,与主流的大设计公司的风格大相径庭。他的设计范围从蓬克音乐唱片封面到杂志,无所不包,无论什么设计,他都强调反高街风格,反大企业风格。他的设计非常普及流行,特别是在青年人中,具有很高的声誉。他以自己的独立设计事务所反对设计工业的企业化,与他具有相似想法的英国独立设计家还有詹姆斯·戴逊(James Dyson)、包罗·阿金逊(Paul Atkinson)等等。

英国的这种设计挑战,对于美国垄断的大型设计咨询业来说,很难造成动摇作用,真正形成自己有力的设计力量的英国独立设计业是平面设计。除了布洛迪以外,还有沃尔夫·奥林斯(Wolff Olins)等人,都非常具有自我特点。

与意大利人不同,英国对于凡是与“文化”这个字眼联系的设计问题都非常怀疑,他们不喜欢把设计当作文化来看,因为



法国设计家菲利普·斯塔克(Philippe Starck)1992年为Aprilia公司设计的小型摩托车Lama。



意大利汽车设计大师平尼法利那(Pininfarina)1988年为法拉利公司设计的F40跑车。

“文化”这个词近来已经成为商业化的代名词了,采用文化这个字眼,会有商业化的嫌疑。因此,英国设计家往往采用“传统”这个字眼,比较不容易与商业化联系上。而传统这个字眼,则又比较与古典的、历史的、英国的内容联系,因此,英国设计家在很大程度上具有强烈的设计风格历史化倾向,也自然对战后现代主义,或者国际主义设计风格,特别是米斯·凡德洛的“少则多”原则非常反感。国际主义在英国的发展非常有限,这个背景应该是一个重要的原因。

大部分杰出的英国工业设计家都与家具设计有关,从他们的设计上可以看出英国设计家反国际主义、反米斯、主张部分传统复兴的趋向,比较具有代表性的设计家有贾斯帕·莫利森(Jasper Morrison)、马修·希尔顿(Matthew Hilton)、洛德·阿拉德(Rod Arad)、马丁·瑞安(Martin Ryan)等等。

英国的建筑设计却非常出色,70年代以来,出现了好几个重要的世界级设计大师,其中包括采用高科技风格设计的里查·

罗杰斯(Richard Rogers,设计了巴黎的蓬皮杜文化中心)、诺尔曼·弗斯特(Norman Foster,设计了香港的汇丰银行大厦等)、后现代主义的大师詹姆斯·斯特林(James Stirling,设计了德国斯图加特的国家现代艺术博物馆等)等等。他们都是当代最重要的设计大师,大量在英国以外从事设计活动,非常有影响力。与英国比较落后的工业设计相比,英国的建筑设计具有特殊的国际水平。我们在第九章《现代主义以后的设计》中介绍他们。

法国现代设计

法国的现代设计是基于法国设计传统的,即设计是为富裕的上层人的活动,设计的内容是豪华、奢侈的产品,设计不应该是民主的、大众的,而应该是权贵的、高尚的。法国唯一的国立设计学院、法国高等工业创意学院(简称Less Ateliers,位于巴黎)国际设计中心主任里兹·戴维斯(Liz Davis)曾经说:法国

的设计就是豪华的设计,高尚的设计(在法文中,设计被称为是高等文化的,即haute couture,包括豪华的时装、香水和化妆品、首饰和豪华家具等等)。这种情况,自然造成法国设计,特别是与百姓生计密切相关的工业产品设计、普通的平面设计的水准落后于其他国家。法国强烈的民族主义情绪,使法国人对于他们厌恶的美国式的设计非常反感,以至在1983年正式由法国政府下令,禁止使用具有强烈美国色彩的“设计”(design)这个字眼,以“式样”取代,引起法国设计界的广泛不满和困惑。这种以民族情绪强硬取代科学的方法,显然是非常愚昧的。

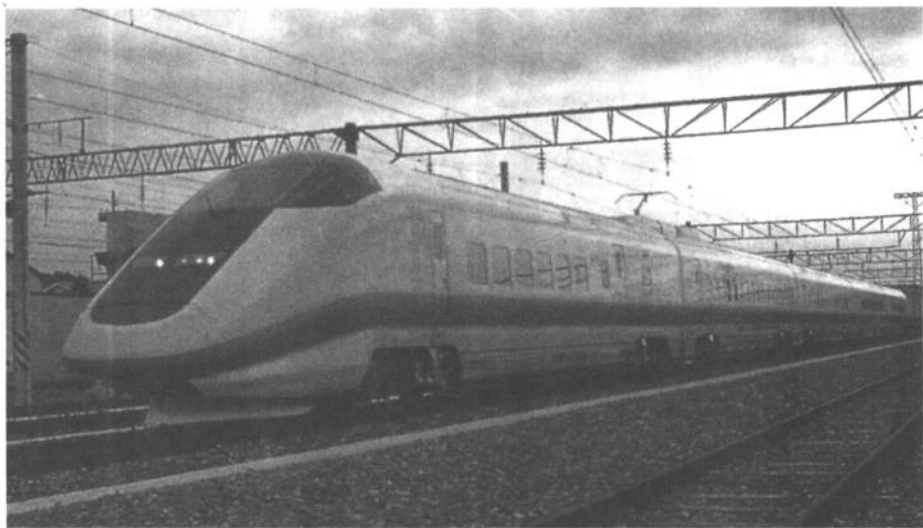
在强烈的民族情绪和民族主义精神影响下,法国政府希望能够通过设计,特别是宏大的建筑和工程项目,来表达法兰西民族的伟大,这种情况造成法国政府项目的宏大和国计民生的产品设计水平的萎缩鲜明对比。法国前任总统弗朗斯瓦·密特朗(Francois Mitterrand)对设计非常重视,他在任期间努力促成法国设计的面貌,法国政府全力支持一些重大的设计项目,比如美

籍华人设计家贝聿铭设计的罗浮宫大玻璃金字塔、英国设计家里查·罗杰斯(Richard Rogers)设计的蓬皮杜文化中心(Pompidou center, 俗称 Beaubourg),以及巨大的国防部大厦(Larande Arche in La Defense)拱门,都是这个国家主义精神下的作品。总统居住的爱丽舍宫中也采用减少主义设计家飞利浦·斯塔克(Philip Starck)设计的家具。法国和英国联合设计的协和式飞机、法国的子弹火车TGV(为法文“高速火车”Train Gande Vitesse的缩写),等等,都是法国政府干预设计的成果。法国人的这种强烈的通过设计表现民族主义的举动,引起不少法国设计家的反感,法国设计家让-皮埃尔·维特拉克(Jean-Pierre Vitrac)曾经说:为什么我们要集中做这么一些巨大的项目?因为在它们后面我们是一无所有。法国人梦想技术,而德国人、日本人则毫不花哨地投资于技术。这种法国民族主义的倾向,在法国的平面设计、产品设计上也能看出来。

除了民族主义情绪外,地区主义也非常强烈,法国各个地区



奔驰-克萊斯勒(Baier Chrysler)公司1998年推出的「聰明汽車」(Smart Car)。



日本东部铁路的新型子弹头火车1959年正式营运,由工业设计公司设计。

也希望通过设计来体现地区的强大和发达,因此,除了巴黎之外,各个地区也有相应的地区政府促进的、资助的项目,法国设计家的大主顾是政府部门,这在西方国家中是很特别的情况。90年代以来,法国政府明确设计对于国民经济的重要促进作用,态度有很大的转变,其中一个典型例子是法国政府于1993年破天荒地出版了一本关于现代设计的非常重要的著作《工业设计——一个世纪的反映》(Industrial Design, Reflection of A Century, Ed. Jocelyn de Noblet, 由法国政府的以下几个部门出资出版:1993,出版公司是:Plammarion/APCI)。这本著作是目前论述工业设计资料最完整的著作之一,出自一向对工业设计反感的法国政府之手,足以反映其态度的重大改变。

法国的独立设计事务所基本遵循法国传统设计道路,比较重视奢华的设计项目,即便是普通的产品或者平面设计,法国设计家也会赋予它们以奢华的特点,并且具有强烈的设计家自己个人表现的特点。飞利浦·斯塔克的水果榨汁器、巴斯卡·莫古

(Pascal Mourgue)设计的家具,等等,都是这种倾向的例子。

意大利现代设计

与法国不同,意大利的现代设计基本上是循私人企业的道路发展的,意大利并不重视所谓的民族主义设计,对于他们来说,设计是生活的一个组成部分,是意大利文化的组成部分,是与他们的生活休戚相关的,是生活工作不可分割的一个部分。意大利设计基本与美国的设计差不多,是以企业内部的设计部门和私人的独立设计事务所两个方面组成的。而设计的中心和设计教育的中心,都基本以米兰为主,加上都灵,全部在意大利的北部地区,也是意大利工业高度发达的地区。

支持意大利设计发展的重要企业是奥利维蒂公司。这家公司是一家办公设备生产企业,在国民经济中具有举足轻重的作用。与菲亚特汽车公司一样,是意大利经济的骨干企业。这个企

业具有对设计的积极支持态度,不但在本企业中的设计部门采取自由的态度,给设计师以很大的自由发挥空间,同时还积极支持国家的各种设计活动,比如设计竞赛、设计展览等等,很多重要的意大利设计家都曾经为这家公司工作过,取得企业设计经验。比如意大利最重要的工业设计家艾托·索扎斯(Ettore Sottsass)就曾经为这家公司从事过20多年的设计,从而完全掌握了企业设计的要点,一旦成立自己的前卫设计集团孟菲斯(Memphis)时,力量已十分雄厚。

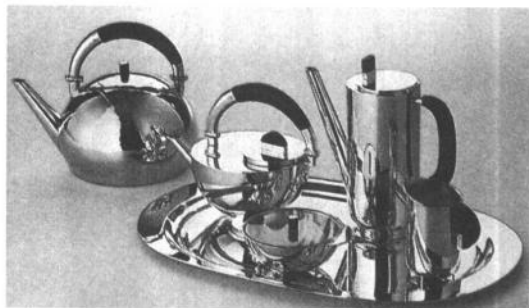
意大利设计的一个非常显著的特点是它的各种前卫设计运动,世界上没有哪个国家像意大利有如此之多的激进设计集团,从阿斯基亚到孟菲斯集团,一系列激进的设计探索,使意大利的现代设计具有非常强烈的个性。本书第七章的意大利设计一节有详细的介绍。

日本现代设计

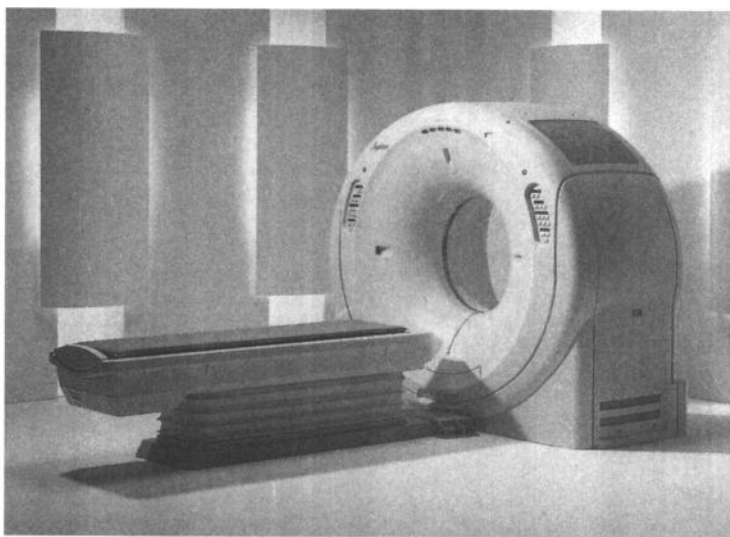
日本的现代设计发展得非常迅速和成熟,日本利用了30多年的时间,完成了欧美各国用了70多年才达到的发展现代设计的目的。这一点,的确令人为之侧目。

日本的现代设计基本是从朝鲜战争(1950-1953年)结束以后发展起来的。长期以来,日本的主要设计力量都是在大企业的设计部门之中,如本田汽车公司,索尼电器公司,都有世界水平的设计力量。日本大企业的终身聘用制度导致了杰出的设计人员基本都集中在大企业之中。

近年来,日本的经济的发展造成了独立设计事务所的兴盛。这个现象产生的原因之一是经济国际化,而另外一方面则是因为设计教育国际化造成的。大量日本设计家是从外国,特别是美国的设计学院毕业的,他们不但接受了设计的观念、方法,而且也把美国的独立设计事务所经营方式带回日本。1970年代以来,日本



包豪斯的工业设计:马里安·布兰特(Marianne Brandt)1924年设计的咖啡与茶具,1985年,由Alessi公司重新生产。



日本设计师Sahiko Kitayama为日本企业东芝设计的Aquilion号CT扫描仪扫描机。

只有GK工业设计事务所是著名的独立设计事务所,而现在这种设计事务所则很多了,这是日本经济发展到新阶段的一个标志。因此,日本也开始了大企业设计部门和独立设计事务所并行的新发展。关于日本设计的具体情况,我们在本书后面的章节将有详细的讨论。

从上面几个国家的现代设计发展情况,可以看出现代设计发展的多元化、多样化特点。可以说,现代设计在不同的国家、不同的地区有不同的模式,很难找到两个在现代设计上完全相似的国家或地区。影响到设计的因素,比如经济、市场、文化、社会、历史传统等等,因国家和地区而异,按照具体情况发展自己的设计体系,不但是应该的,也是必然的。

现代设计教育

现代设计教育与现代设计基本在同时开始发展,现代设计

教育经过半个世纪的发展,目前已经形成自己的体系,学科开始趋于完善,教学的方向也开始比较明确了。

设计教育与其他任何学科的教育最大的不同之处是它没有一个世界统一的模式,不但没有世界的模式,而且即便同一个国家或地区,模式也不尽相同。这种没有统一模式的状况,使不少人感到困惑。其实,却正反映了设计本身的特点。因为设计的服务对象是市场和社会,而这两个因素都因国、因地区而有很大区别,国与国不同,地区与地区不同,因此社会状况也不同,加上设计的范围广泛,从建筑到时装,从包装到广告,基本上我们生活和工作的环境中的一切都是设计的范围,衣食住行,无所不包。对于这样复杂的对象,没有可能形成国际统一的设计教育体系。因而,设计教育只能因地制宜,因国情设立,因市场需求而发展,并且随时都处在一种为应付变化的市场、社会需求而改变的状态之中,那种希望建立一个稳定的、标准的、以不变应万变的设计教育体系的想法,只能是空想。

当然,这样说,并不是否定设计教育的结构必然性,作为一个学科,设计教育除了多元化、弹性化的特点以外,也具有比较统一的结构,具有它的规律性,正因为如此,我们才能总结出出现代设计教育的体系来。在设计教育众多的专业之中,相对比较稳定的是建筑设计,但是,屡屡出现重大体系革命的也是建筑设计。完全稳定的设计教育体系基本上可以说是不存在的。

一个国家在经济发展到一定程度时,设计教育应运而生。德国在1919年,美国在1930年前后,日本在1950年前后产生的设计教育单位,都是与这些国家的发展同步的。有人说,评论一个国家的经济发展水平,可以从这个国家的设计教育水平上看出来。虽然有些夸大其词,但是不无道理。设计直接为国民经济服务,国民经济的发达,也就造成了设计的发达,设计教育几乎是生产部门提供人材的唯一途径。不少国家在战后的年代中都投资促进设计教育的发展,比如日本的设计教育,有公立的建波大学、千叶大学设计系、东京艺术大学的设计系,也有大批私立

大学的建立,在日本形成一套完整的设计教育网络,为促进日本的经济起到重大的作用。香港一个只有五、六百万人口的城市,产业工人不过30万人,但是却有好几所重要的设计学院,如香港理工学院的设计系(太古设计学院)是公立的设计院校,而大一学院、正形设计学院等等则是私立设计院校,正是因为这些设计学院源源不断地向香港的产业界、广告界、包装界输送专业人材,才使香港在战后短短的40年内一跃成为玩具、塑料制品、石英钟表等产品的世界第一生产地。美国的设计教育在使美国的汽车、航空工业成为世界第一的产业上起到重要的作用。因此,一个国家的经济的进一步发展,与设计教育的深远影响和促进作用是分不开的。

现代设计教育是没有一个国际标准的体系的,这与其他学科很不相同。比如建筑学、物理学等等,它们都有比较一致的教学体系,甚至在教材上也有国际一致化的发展倾向,而设计教育则不然,不但国与国之间的体系差别很大,甚至一个国家内不同



日本佳能公司(Canon)1956年获得日本设计大奖(Canart)的稳定功能望远镜。



德国设计师大卫·科拉尼(Dieter Rams)1982-1983年设计的生态化照相机。

的设计学校都有完全不同的体系。这种情况产生的原因,应该是来自设计赖以存在和发展的市场不同所造成的。

建立一套完善的现代设计教育体系,应该具备什么条件呢?

首先是对于设计这个观念的认识与确定。

我们所谓的设计,包括的内容很广泛,如果要加以限定,可以大致地概况如下:

1. 工业设计

包括:

1) 交通工具设计,特别是汽车设计、航天器设计、火车和其他运输工具、交通工具设计

2) 工业产品设计:机电产品、电子产品、日用品、家具等等

2. 平面设计

包括:

1) 包装设计

2) 书籍设计·包括视听材料的包装设计

3) 企业标准和企业总体形象设计

4) 公共标志设计

5) POP(Point of Purchase)设计·中国俗称“店头看版”

3. 建筑环境·室内·展示设计

4. 广告策划与广告设计(广告设计主要是策划设计,至于广告制作是分别由 ①电影与电视系 ②摄影系 ③插图系进行的)

5. 插图(泛义的插图指一切为商业目的采用的绘画,与为艺术创作的绘画分开)

6. 摄影

7. 电影与电视

接收电视录像的质量高,因而电视制作人首先要接受电影的教育与训练。

8. 时装设计

9. 纺织品设计

设计教育的难度之一就是依附于什么样的学院建立。大多数国家在发展初期都是在美术学院的基础之上建立设计教育的。比如英国早在1860年前后建立工艺学校,日后发展为伦敦的皇家艺术学院(Royal College of Art,是目前英国最重要的设计学院之一);德国早期也是在魏玛建立魏玛工艺与实用美术学校(Weimar School of Crafts and Applied Art, 1902-1914);美国早期的设计教育学院罗德岛设计学院(Rhode Island School of Design成立于1873年左右)也是一所典型的美术型学院。在美术学院的原有基础上扩充建立设计系,其实是各国的美术院校在面临新的社会需求时的权宜之计,但是由于现代经济与文化的发展,纯艺术的需求量大幅度下降,而服务于经济的设计却大幅度增长,因此造成不少学院内的设计与美术教育关系本末倒置的情况,如美国的罗德岛设计学院、洛杉矶的艺术中心设计学院现在的美术系都只是一个小子,人数只有几十个,而设计却变成学院主要的结构。从西方近年来艺术院校的变迁来看,除了类似法

国这样以政府大量拨款支持的美术教育之外,绝大部分的艺术学院的兴衰都与是否能够适应变化的社会需求、发展设计教育有关。现在美国几乎没有哪一所艺术学院能够完全摒弃设计教育的,连最为前卫的艺术学院,如加利福尼亚艺术学院(California Institute of the Arts, Valencia, California)也有类似动画设计等等专业,适应变化了的新形势。美国现在艺术学院名列前茅的艺术中心设计学院(洛杉矶)、罗德岛设计学院(罗德岛州普罗维登斯市)等等都是以设计优异而荣登高座的。这类美术学院对设计教育的发展方式是在原有的课程基础之上加以扩充,比如从一般素描扩展到结构素描,从简单的色彩写生课扩充到色彩分析课,从手工劳作课扩充到立体材料的结构分析等等。这种以艺术学院为基础的扩充方法在平面设计的现代化中显然是很有效果的,但是一旦进入到与工程十分相近的工业设计时,艺术的自由性,艺术的个人性,艺术的非标准化,艺术的反团队工作性就成为严重的障碍。因此才产生出第二种类型的设计

美国洛克希德公司1961年设计的F-105主力战机。



美国航天局(NASA)1968年发射成功的航天飞机,是历史上第一架可以重复使用的航天飞行器,在航天史上有重大的划时代意义。

教育,即理工型的设计教育。

早期的理工型设计教育是单独进行的,其中最重要的试验就是德国一批现代主义的建筑师和几个表现主义的画家在1919年建立的包豪斯设计学院(Bauhaus)。这所学院的宗旨看上去比较含糊,特别是看其奠基人沃尔特·格罗佩斯(Walter Gropius)的包豪斯宣言,似乎他强调的还是50年前英国“工艺美术”运动(Arts & Crafts)的内容。但是事实上包豪斯进行的可以说是史无前例的设计教育大改革。它的重要改革在于:

(1) 强调集体工作方式,用以打破艺术教育的个人主义藩篱,为企业工作奠定基础。

(2) 强调标准化,用以打破艺术教育造成的漫不经心的自由化和非标准化。

(3) 设法建立基于科学基础上的新教育体系,强调科学的、逻辑的工作方法和艺术表现的结合。以上这几个要点,已经使教学的中心从比较强调个人的艺术型教育体系转移到理工型体系的

方向来了。

(4) 把设计一向流于“创作外型”(form giving)的教育重心转移到“解决问题”(problem Solving)上去,因而使设计第一次摆脱了玩形式的弊病,走向真正提供方便、实用、经济、美观的设计体系,为现代设计奠定了坚实的发展基础。

(5) 在比利时设计家亨利·凡·德·威尔德(Henri van der Velde, 魏玛工艺与实用美术学校的奠基人,比利时“新艺术”运动的主要人物)的试验基础上,开创了各种工作室,如金、木、陶瓷、纺织、摄影工作室等等。

(6) 创造了“基础课”,在此以前是没有所谓基础课之设的,基础课是在1920年由包豪斯的重要早期教员、色彩学专家约翰尼·伊顿(J·Itten)创立的。因此建造了现代设计教育的基本构架,即:

基础课:平面分析

立体分析

材料分析

色彩分析

素描与结构素描

其他基础训练

理论课：设计理论

设计史

艺术史与现代艺术史

哲学

心理学

工程学

美学

其他相关的理论课

专题设计课程

包豪斯的创造，的确给现代设计奠定了坚实的基础。1933年德国纳粹关闭了学校，大批包豪斯教员与学生逃亡到美国，把

现代设计的整套体系也从德国带到了美国。格罗佩斯在哈佛大学担任设计研究院的院长30年；米斯在伊利诺斯大学建筑系担任系主任30年；摩赫里·纳吉建立了芝加哥艺术学院（他原称这所学院为美国包豪斯）；赫伯特·拜耶在北卡罗来纳州的黑山大学和耶鲁大学设计系主持平面设计教育，这些人的作用是推广了德国人的设计体系——即所谓的现代主义体系。战后美国国力鼎盛，因此现代主义也就推广到世界各地，成为国际标准的设计教育体系之一。

战后的设计教育应该说是多种多样的。德国人企图以严肃的设计体系，或者他们所认为的正宗的包豪斯体系来取代被美国的商业主义歪曲了的现代主义，因此在1953年建立了欧洲战后最重要的设计学院——乌尔姆设计学院（Ulm Institute of Design, Ulm, Germany, 1953-1969），本书第八章对此学院有详细的介绍，为了提供一个现代设计教育的全面的背景，因此，现把第八章涉及的这部分内容概括如下。

罗斯·拉夫格罗夫（1936年设计）的“眼”型数码相机。



战后，德国人开始重新振作自己的设计事业和设计教育事业，这种提议的背景是复杂的，一方面，德国人希望能够通过严格的设计教育来提高德国产品的设计水平，为振兴德国战后凋敝的国民经济服务，使德国产品能够在国际贸易中取得新的优异地位；另外一方面，则出于他们有感于德国发动的现代主义设计在战后的美国已经出现了与初衷不同的变化。设计本身是密切相连的，设计应该首先考虑为国家、国民的利益服务，而不仅仅是商业利益。何况，现代主义在德国开始时具有强烈的社会主义色彩，明确提出为劳苦大众服务的方向和目的，这个设计宗旨到美国以后却产生了质的变化，现代主义成为流行的“国际主义”风格，成为单纯的商业推广工具。因此，德国设计界的一些精英分子深感他们事业的原则被美国市场破坏，从社会伦理的角度出发，他们希望能够重新建立包豪斯式的试验中心，把设计作为一种为国为民的学科进行严肃、认真的研究、讨论，把结果传授给下一代的设计师，从而达到提高德意志民族和德国物质文明总体

水准的目的。虽然，他们的考虑方式是很具有知识分子理想主义色彩的，而这种努力，终于导致战后德国最重要的设计学院——乌尔姆设计学院的成立和开设。

1949年，平面设计师奥托·艾舍（Otl Aicher, 1922-）提出建立战后的新设计教育中心，他的这个提议得到社会的广泛支持，在得到社会一些重要人物的资助下，1953年乌尔姆设计学院建立，地点在物理学家爱因斯坦诞生的小城市乌尔姆（Ulm）。有些理论家把这所学院的影响作用与包豪斯相比，认为它对于德国设计和国际设计的作用不亚于包豪斯，虽然在这个问题上不可能有绝对的定论，但是，从这种提法中可以看出乌尔姆设计学院的重要性。

由于准备工作的拖延，这所学院一直到1955年才正式招生，校舍建筑是由包豪斯早期毕业生、平面设计的重要人物马克斯·比尔（Max Bill, 1906-1971）设计的，他同时担任第一任校长。比尔长期在瑞士从事平面设计工作，是战后平面设计影响最大的一个设

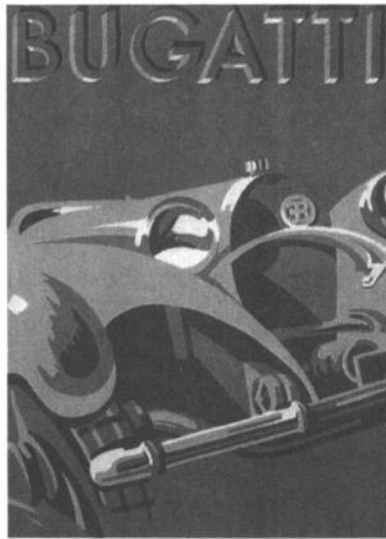
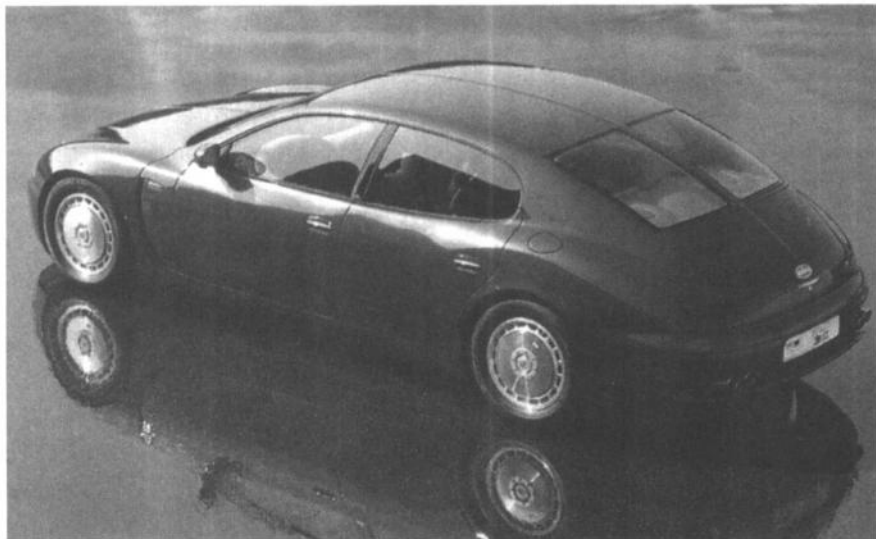
计家,他具有与格罗佩斯一样的雄心壮志,要把这所学院办成联邦德国最杰出的设计教育中心。在他和教员们的努力之下,这所学院逐步成为德国功能主义、新理性主义和构成主义设计哲学的中心,虽然学院已经关闭多年,但是,在这所学院中形成的教育体系、教育思想、设计观念一直到现在为止依然是德国设计理论、教学和设计哲学的核心组成部分。乌尔姆设计学院的最大贡献,在于它完全把现代设计——包括工业产品设计、建筑设计、室内设计、平面设计等等,从以前似是而非的艺术、技术之间的摆动立场完全地、坚决地移到科学技术的基础上来,坚定地从科学技术方向来培养设计人员,设计在这所学院内成为单纯的理工学科。因而,导致了设计的系统化、模数化、多学科交叉化的发展。

乌尔姆设计学院的目的是培养工业产品设计师和其他现代设计师,提高工业产品设计、建筑设计、平面设计等等的总体水平。它首先从工业产品设计上开始进行教育改革试验,乌尔姆在

工业设计方面的观念和方法很快就扩展到平面设计和其他视觉设计范畴中。乌尔姆创立的视觉传达设计,是一个包含版面设计、平面设计、电影设计、摄影等许多与设计相关科目的松散的学科。学院对于视觉传达设计从科学性方面着手,把它变成一个极为科学、相当严格的学科。他们关心的设计内容包括交通标志、公共显示设计等等,极力提供一个有高度效率的视觉体系。对于其他的视觉内容,如电视机、电脑的终端器设计等等,也力图达到高水平的效率。通过这所学院的努力,一种完全崭新的视觉体系——包括字体、图形、色彩计划、图表、电子显示终端等等被发展出来,成为世界各个国家仿效的模式。

乌尔姆要求学生必须接受科学技术、工业生产、社会政治三大方面的训练,成为企业中的一个组成部分。设计因此明确被认为是建立在科学技术、工业生产、社会政治三个基础上的应用学科,而为了达到精练、明快、准确、现代的视觉效果,设计教育还应该重在发展学生的视觉敏感水平,学生应该在掌握自然科学

1968年布加提112型汽车,由Ita Design负责设计。



意大利裔法国设计师大卫·布加提(David Bugatti)1928年设计的「布加提」汽车的广告。

和社会科学的基础上,同时还要具有尖锐视觉敏感和表达能力。艾舍曾经描述过学院的教学宗旨:教育的目的是让学生掌握技术分析的能力和勇气,而这种分析是基于工业生产程序、方法论、设计原则、完善的功能和文化哲学观点之上的。(他的原话是:a new Standard in proficiency was introduced along with the courage to undertake a critical analysis of technology on the basis of its industrial processes, methodology, design principles and concrete functions, rather than simply considering it from the aspect of cultural philosophy)学院开学之后,有过一段比较困难的摸索时期,虽然大家都明确学院教学的支柱是逻辑性和科学性,理性主义是核心。但是,到底应该如何通过具体教育体现这种立场却并不清晰。马克思·比尔本身是平面设计家,对于比平面设计更加复杂的产品设计、建筑设计的教学感到力不从心,由于平面设计依然有相当多的因素来自艺术灵感,他对于是否应该完全放弃艺术教

育内容感到困惑。因此,作为院长的比尔自从坐到这个位置以来,思想上就一直在理性主义和艺术表达两种设计对立的观念之中困惑,这种困惑最后导致他的离职。在百思不解的情况下,比尔终于在1957年辞职,学院经过一段很短的时间选择,任命阿根廷出生的建筑家托马斯·马尔多纳多(Thomas Maldonado, 1922-)接任院长。

马尔多纳多在设计教育上是非常明确的。他认为设计应该、而且必然是理性的、科学的、技术的,他在发展理性主义设计教育体系方面更加极端,他认为这所学院应该完全立足于科学的基础之上,他的目的是要培养出科学型的设计师,为德国工业发展服务。他认为训练的基础应该是:①市场学;②研究能力;③科学与技术;④生产知识;⑤美学等五大方面,目的是为工业文明服务。(见 Maldonado: Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Product-gestalters, 1958)。他的努力,经过50年代和60年代的发展,逐渐形成完整的体系,学

院基本完全抛弃艺术课程,代之以各种社会科学和技术科学课程,包括社会学、心理学、哲学、机械原理、材料学、人体工程学等等,基础课程也注重学生的理性视觉思维培养,对于个性非常压抑,而强调设计的企业性格、工业性格、批量生产的特点。乌尔姆设计教育逐渐成为一个体系,代表了战后德国设计的最高水平,影响其他设计教育机构,也通过与这所学院密切联系的布劳恩公司而成为战后德国设计的风格。

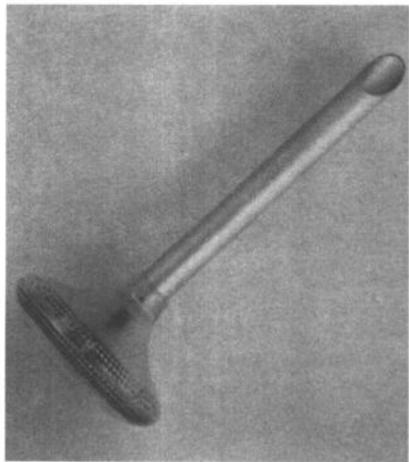
但是,从现实情况来看,乌尔姆的试验其实与社会当时的具体情况之间是有很大差距的。乌尔姆所体现的是一种战后工业化时期的知识分子式的新理想主义,它虽然具有非常合理的内容,但是由于过于强调技术因素、工业化特征、科学的设计程序,因而没有考虑、甚至是忽视人的基本心理需求,设计风格冷漠、缺乏人格、缺乏个性、单调。虽然学院在1968年因为财政问题关闭,但是乌尔姆的影响直到目前还可以从不少德国产品、平面、建筑设计中看出来。

乌尔姆设计学院与德国重要的工业企业之一的布劳恩公司的长期合作,产生出所谓“布劳恩原则”(Braun Outline)。可以说,自从德国开始现代设计以来,这是第一次有可能把理想的功利主义完全地在工业生产上体现出来的机会。

乌尔姆设计学院的建立和发展,是设计教育理工化的一个重要的开端。从那个时候开始,世界的设计教育就形成以艺术为依托和以理工为依托的两个大体系。区别在于设计教育的内容上,以理工为依托的主要是工业设计和建筑设计,以艺术为依托的主要是平面设计、广告设计、包装设计、插图设计等等。

各国设计的设计教育体系在第二次世界大战结束以后,逐步形成和发展,但是各具特色,互不相同。比如意大利的设计教育是集中在米兰的米兰理工学院建筑系(Milan Polytechnic, School of Architecture),大部分意大利的现代设计发展与意大利重要的企业有密切关系,比如奥利维蒂(Olivetti)公司、菲亚特汽车公司(Fiat),以及好几个重要的室内用品制造集团等

罗斯·拉夫格罗夫(Ross Lovegrove)1997年设计的「Oasis」椅,为Dr. Iade公司设计。



1965年的麦当劳,是最早的完整企业形象设计之一。

等,企业资助设计、资助设计竞赛和展览、提供设计机会给设计家,促进了整体的设计水平提高;日本则是后来居上,广泛吸收各个国家的设计教育体系的长处,建成以美国体系为中心、欧洲体系为辅助的、自己独立的设计教育体系,对于促进日本的工业发展起到重要的作用。美国、日本、英国等国家的设计教育有从职业学校到四年制大学、硕士学位三个基本等级,其中建筑设计中的建筑史有博士学位。而德国的设计教育基本上是非四年制的教育,介于职业学校和大学之间。

香港与台湾的情况与大陆有所区别。这两地的美术教育都是官办与民办结合的。比如台湾师范大学的美术系、香港中文大学的美术系等等属于前者,而两地都有一些职业学校设有美术系或者设计系,属于后者,因此比较起大陆来较为有弹性一些。总而言之,世界各国的设计教育皆因地制宜,也具有很大的市场弹性,因而各式各样,十分丰富。

中国大陆的设计教育非常短暂,大部分设计教育是从艺术

学院中发展起来的,纯理工科的设计学院还没有产生。中国现代设计教育起步很晚,直到文化大革命结束时为止,中国大陆还没有一所现代意义上的设计学院。19世纪80年代初期有不少的学者呼吁成立设计学院,但是由于体制问题、认识问题,设计教育依然滞后,与高速发展的国民经济极不相称。中国大陆的设计教育,长期以来只是工艺美术教育,但是,这种教育与现代意义上的设计教育差距非常大,虽然早在50年代就有工艺美术教育的设置,成立了中央工艺美术学院和其他美术学院中的工艺美术专业,但是,开设正式的现代设计课程,还是19世纪80年代以后的事情,总共只有十余年的发展历史。由于这段时间正是大陆经济改革的阶段,市场经济的导入,计划经济的改革,造成市场不停变化,所以,设计教育也应随着这个改变中的市场而不断变化。

大陆设计教育的发展大约有几种不同的情况,一种是因为经济发展的需求,或者说市场的压力带来的变化。比如广州美术

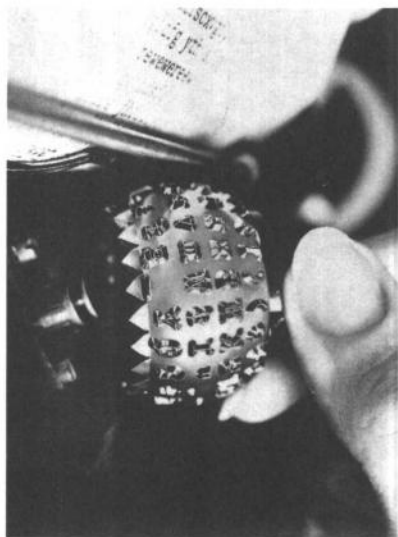
学院的设计系,从19世纪80年代的一个100多人的小系,顺应南方经济的飞速发展而变成设计分院,就是这种情况的结果。另外一种情况是受到具体压力而产生的改革。美术学院是随着市场的改变,经济的发展,原来美术学院的体系造成学生毕业就业困难,因此建立一个设计系,目的在于应付新局面。当然,这种以应付压力而建立的体系,并不是真正的设计教育结构。设计教育的标准化、集体化与艺术教育的个人化、非标准化一定会有尖锐的矛盾。因此,应付的体系和主动的体系是不一样的。

如果只是应付,可以开设一些艺术学院力所能及的课程,如平面分析、立体分析、色彩构成、材料运用,加上一些现代预想图的技法基础,配合专题设计,特别是广告与装修设计,就基本可以了,无需进行结构的大规模改革,省工省时省事。如果真正想组成一个现代的设计教育中心,能够为国民经济的发展提供强有力的支柱,那就应该从结构上进行大规模的变革。必须清楚,这个变革是相当吃力的,因为我们还没有这样的体系,也就是说

没有参照系统和现成的经验。而西方的经验是根据西方的市场而形成和积累的,只能提供参考,不可能全盘照搬。

从西方现代的设计教育体系发展的情况来看,现代设计教育必须遵循一些基本的原则,作为建立一套完善的现代设计教学体系来说,因素非常多,而其中,教育管理结构的建立和教学结构的建立两个方面是最为关键的。

首先,设计学院的业务领导班子必须与美术学院的业务领导班子分开。原因是美术教育和设计教育具有很大的区别,一个是以形态思维为中心的,一个是以逻辑思维引导形态思维的,如果合在一起,在各种具体问题上的冲突将是没完没了的。包豪斯在魏玛时期曾经有过这方面问题。格罗佩斯在1919年建立学院时,根据魏玛共和国政府要求,把早就在魏玛存在的魏玛艺术学院的教育人员和部分管理人员收入包豪斯,很快,这些人员对于改革不满,从而出现了冲突。最后是格罗佩斯把这批人员全部分离出学院,另外成立了魏玛绘画学校,安置他们,矛盾才得到



美国设计家伊理奥特·诺依斯(Eliot Noyes)1961年为IBM公司设计的半球式电动打字机。



两种运动表,左面的是IDEO设计公司的设计师Noto Fukusawa与Peter Spreenbergs的Avocet公司在1983年设计的,右面是Animal公司的「中」表。

解决。原因并不是个人的,而是两个不同学科——艺术和设计之间的不同背景导致的。

第二,从目前各国的设计教育体系来看,无论变化和差异多大,都具有以下的基本结构:

(1)基础系:提供全校的基础教育课程

①描绘基础:素描

结构素描

设计速写

平面分析

立体分析

色彩理论与实践

材料分析

②预想图基础:水彩,水粉,毡头笔,色粉,喷笔,丙烯,其他媒介,混合媒介

③模型基础:卡纸模型,石膏模型,粘土模型,塑料模型,

混合材料模型,综合模型处理

④展示技巧(presentation technique)

⑤摄影基础

⑥设计电脑基础

(2)理论系:提供所有专业的必修和选修理论课程

设计理论

现代设计史

现代主义导论

平面设计史

世界艺术史

世界现代艺术史

建筑史与现代建筑史

现代哲学导论

美学导论

市场学

心理学
消费心理学
人体工程学(或者称人机工学, ergonomics)
工程学基础
建筑学基础
电学基础
材料学基础
电子学基础
市场、经济法规
标准化理论与专利、版权规则
社会学导论
设计伦理理论
生态学与环境保护科学导论, 等等。

(3) 设计专题:

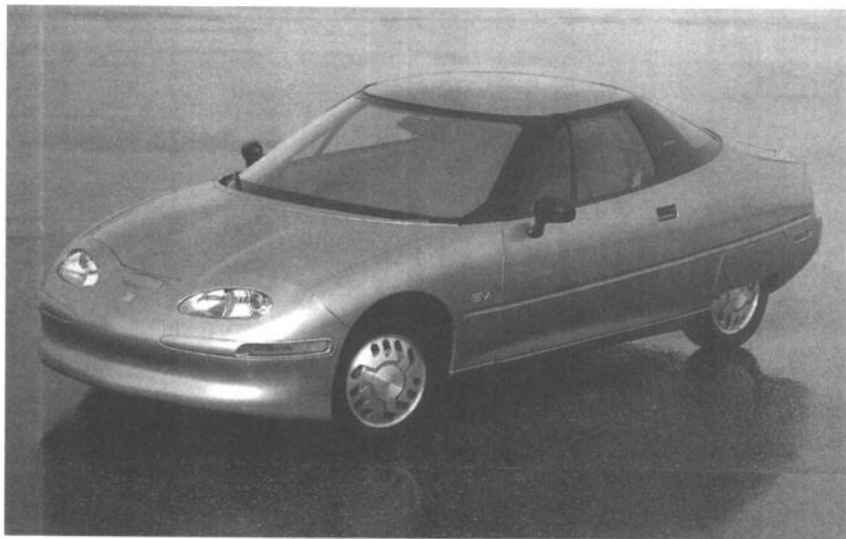
按不同的专业开设不同的专题设计课。重要的地方在于尽

量把所有的专题设计课程都与实际的企业或者具体的项目挂钩, 避免纸上谈兵, 闭门造车。这种具体专题的设计教育, 应该采取循序渐进的方式, 即早期采用模拟项目, 高年级采用具体的、实际的项目。项目也应该具有从小到大的安排计划。

第三, 避免庞大的教育和管理体系形成。设计教育是一个具有高度应用性、实用主义的教育体系, 与单纯的理工教育不同, 对于教育的要求, 首先是教育体系具有随时改变的弹性, 其二是能够把实际的设计经验迅速介绍给学生, 其三是必须充分利用最新的科学成果, 特别是电脑技术, 来促进教育。为了达到这个目的, 国外不少的设计学院都是利用大量的专业设计人员兼职开课, 这样做有如下好处:

- ①避免庞大的编制, 过分的开支;
- ②避免没有任何实践经验的教员误导学生;
- ③利用专业精英把实践中的最新成果与知识带给学生;
- ④鼓励学生与兼职教员共同进行设计项目, 使学生能够尽

日本雅马哈(YAMAHA)公司1993年请日本的工业设计公司设计的X-11型摩托车。



1996年美国通用汽车公司推出的EV1型电动汽车。

快地了解到实践的真实情况, 毕业以后能够很快地进入设计工作。

比如, 笔者任教的美国“艺术中心设计学院”拥有400名教员, 有350名兼职的, 其中包括大批当代杰出的设计师, 电影从业人员。50名全职的教员主要是理论、基础部门的骨干, 因此学校一方面能够拥有美国西海岸最杰出的专业人员作为自己的教员, 同时又避免了庞大的开支与福利负担。

第四, 建校开始时不要贪大求全, 利用大量的资金购买设备。要知道, 现代设计设备换代很快, 比如设计电脑软件, 大约每10个月就换一次代, 因此花费巨款购买的所谓最新设备, 可能几个月以后, 或者一两年以后就变得毫无作用了, 设备是能就行, 能够维持基本教学就行。通过几年的教育努力, 设法与大企业建立固定的关系, 再利用企业捐款的方式添置新的设备, 比较实际可行。

第五, 设计教育是因地制宜, 跟随国民经济的具体要求和社

会的具体要求而发展起来的。因此, 每个国家和地区都有自己的具体设计要求, 设计教育必须按照本身的需求而发展, 千万不要完全模仿或者参考某一个国家的, 或者某一个外国设计学院的体系。国情不同, 没有一个国家能够提供完全可以照抄的模式, 应该是综合各国之所长, 扬长避短地吸收, 再根据自己的情况, 包括人力、物力、资金、政策等等建立自己的体系。

第六, 学位课程与非学位课程结合, 住校教育与函授教育结合的教育模式, 会给设计教学带来极大的弹性和活力。

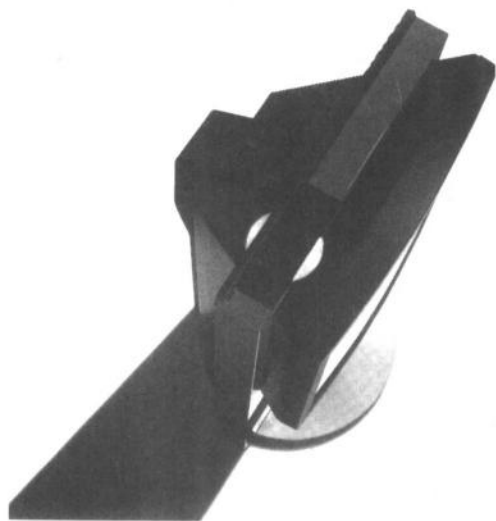
以下, 我们以美国的设计院校的状况为中心, 分析美国设计教育如何从美术教育中发展出来, 以及美国美术—设计教育结构的情况。

美国的美术教育历史比欧洲各国都要短, 即便是历史最为悠久的几个艺术学院, 如费城艺术学院(Philadelphia Academy of the Arts, 成立于1890年左右)、罗德岛设计学院(成立于1872年)等等, 也不过只有100年历史。从总体数目来看, 美国

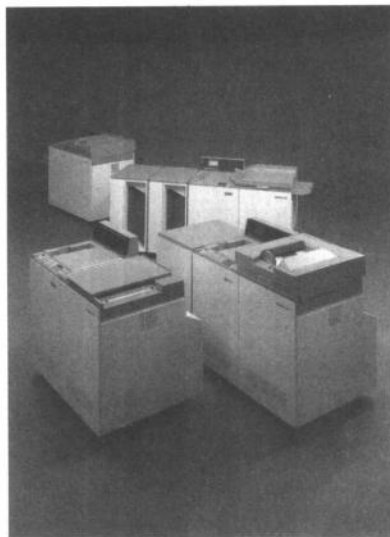
的美术学院也比法国这类国家的美术学院要少得多。美国除了州立大学中的设计专业可以算为公立教育以外,其他的专门设计学院全部都是私立的,并且绝大部分都是以美术学院为基础发展起来的,也就是艺术型的设计教育占绝大多数。少数设计学院中有部分专业是理工科的,比如艺术中心设计学院的汽车设计、工业设计、建筑与环境设计等专业是理工科专业,而美国的建筑设计专业全部是理工科的,除此之外,绝大部分都是艺术型的,四年制学士学位教育,另外部分学院还设有硕士学位。

美国的美术与设计院校按照它的国家大小来说,应该是非常少的。目前除了综合性大学中的美术系以外,美国独立的四年制的美术学院总数大约只有30来所,而法国却是近60所,从美国国家的版图、人口、财力、教育水平等方面来看,美国的美术学院数目都是偏小的。但是,美国几乎大部分综合性大学都有艺术系,美国的综合性大学多达数千所,如果把综合性大学的美术系也算在内,那么,美国的美术院系的数目又大大地超过几乎世

界上所有的国家。根据美国阿列格罗新媒介公司1993年出版的激光资料碟《美国高等学院索引》(Allegro New Media: The Right College, 第六版)资料显示,美国在1993年有独立的美术、设计的学院和大学中有美术、设计系的共881个,也就是说全国有800多所美术和设计学院,这个数字还不包括建筑专业在内。根据同一个资料,美国同年有建筑专业、系的学院一共是209所,也就是说有200来所建筑学院。这种情况可以反映出美国美术和设计教育的一个特点:即美术普及程度高,而提高的、专业的教育则少而精。由此来看,可以说美国的美术教育是在反映美国的市场需求的基础上形成的。这与欧洲不少国家和亚洲一些国家的美术教育大部分是官办的情况形成鲜明的对比。比如法国这个一度在艺术教育上称雄世界的国家,艺术大部分是官办的,除了国立美术学院以外,各地方也有地方政府办的美术学院。法国有3所国立的高等美术学院,即高等美术学院(beaux-arts)、装饰美术学校(相当于工艺美术学院)、工业创造学院(creation



大卫·李维士(David Lewis)为B&O(Brandt & Olufsen)公司设计的电视与CD音响组合。1997年。



美国施乐(Xerox)公司从1980年代到1990年代设计出的几种大功率、多功能复印机。

industrielles, 即工业设计学院), 除此以外还有大批省、市政府办的美术学校。法国除了上述的三所国立美术学院以外, 还有50多所市辖的美术学院, 它们80%的经费是由市政府提供的, 另外的10%由国家提供, 基本是全部公立。

美国全国没有一所公立高等美术学院。虽然政府通过全国艺术基金会(National Endowments of Art, 1996年共和党占多数的国会大幅度削减这个机构的预算), 对美术学院提供一些拨款, 但美国的美术院校几乎是没有哪一家能够依赖政府的拨款生存和运作的, 它们的经费来源基本上全部都是依靠学费和私人财团的捐款。美国政府的最主要艺术基金机构, 即美国全国艺术基金会, 所提供的拨款大致只占这些学院中某几个最主要的学院的全年开支的3%-5%不等, 可以说是微乎其微。比如艺术中心设计学院, 每年从全国艺术基金会取得的拨款大约只有10、20万元, 与学院的年总开支3000万美元相比, 只是杯水车薪。

美国的教育一向是比较自由的, 没有统一的管理。美国并没

有管理高等教育的部门, 也没有管理艺术和艺术教育的政府部门, 如法国的文化部这类机构, 在美国是从来没有过的。即便是美国的教育部也从来不过问艺术教育。因此美国的美术和设计教育是相当自由的, 没有全国的统一标准。唯一的标准是各地区的院际学术委员会, 全国按东海岸、西海岸、中西部等等地区划分出大区, 每个地区有一个由各个学院组织而成的院际学术委员会, 从事学术水准的评定。比如西海岸高等教育学术委员会(WASC)负责检查西海岸的高等学院的学术水平, 核定资格, 其中也包括对于艺术和设计院校和系的水准核定和评估, 这是美国非常普遍的行业自律机构, 行之有效。另外, 由于学位颁发权由各个州的教育管理部门批准, 因此, 各州的教育部门负责核准高等教育执照工作。与法国或中国大陆比较, 实在是松得很。

拿中国大陆与美国的美术教育作一对比, 可以看出美国美术教育的鲜明特点。中国大陆的美术和设计教育大部分是公办的, 综合性大学很少设有美术系、设计系, 美术和设计教育基本

放在独立的美术学院中进行。而美国的综合性大学则开设以普及美术和设计知识为宗旨的美术和设计专业,所以形成高度专业化的独立、私立美术和设计学院与普及水平的综合大学美术与设计系两种体系,相辅相成。既有普及,又有提高。由此可见,中国大陆的旧美术与设计教育体系的特点是没有普及性这方面,只有高度专业性,而专业性的教育又基本是以为社会服务为目的的写实技法型的美术教育,缺乏设计教育体系。如果要讲中国和美国这两个国家在美术教育上的最大差别的话,我以为两国美术教育体系的最大差别在于美国的体系是市场需求的结果,中国的体系是原来社会政治活动需求的结果。中国的这个旧体系目前正处在巨大的改革变化之中,随着大陆市场经济改革,美术和设计教育体系受市场需求的冲击,这正是大陆艺术教育面临改变的契机。

在这里选择美国的美术教育来介绍西方的情况。

要了解美国的设计教育,首先应该了解美国的高等教育体系。美国没有公立大学,美国的高等教育分成三大体系,即州立

大学、私立大学和宗教团体的大学三种。如果说美国还有公立大学,即联邦政府拨款的大学,其实只有几所军事学院(如纽约州的西点军校、弗吉尼亚的安那波利斯海军学院、科罗拉多的科罗拉多泉空军高等学院等等)。因此美国从来没有过为国家利益服务的美术和设计教育,美术与设计教育从一开始就是根据市场的需求而设立的,也不断随着市场的改变而改变。

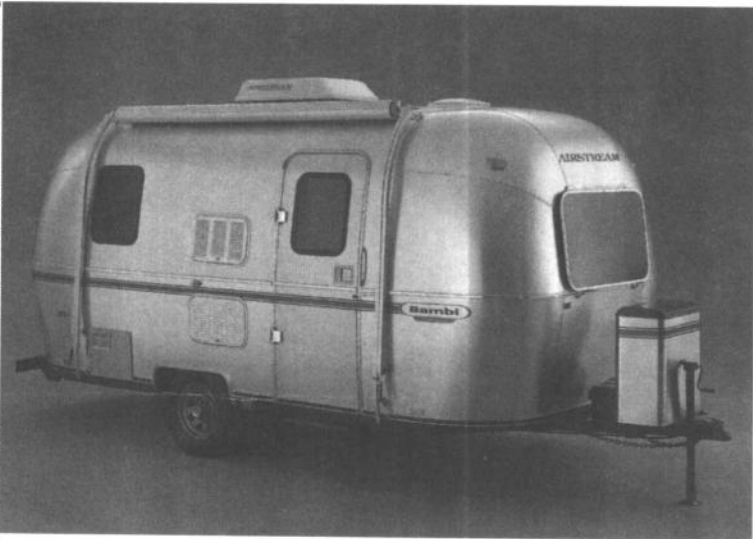
美国高等美术和设计教育分成两大种,即附属在综合性大学中的美术系、设计系和独立的美术学院和设计学院。

美国大部分高等综合性大学都设有美术系,称为“艺术系”(department of art)。其特点有二:

第一,美术系的主要任务在于提供美术的普及教育,而不是培养专业美术人材;

第二,综合性大学中的美术系利用综合性大学学科完善、研究经费充足、国家和财团拨款丰裕这几个优点,从事大量的美术研究工作,特别是美术史和美术理论的研究工作。美国几乎所有

美国流线型运动的主要作品,由「汽流」(Airstream)公司1961年推出的旅行拖车。



意大利ALESSI公司在1957年推出的鸡尾酒调酒器,产品编号为No. 870,由Luigi Massoni与Carlo Mazzoni设计。



最重要的美术史研究都是在综合性大学的美术系、美术史系中进行的。美术系中的技法教育与专业美术大学的技法教育类似,但是没有那么专业化,可以说样样都有,点到为止,重在普及。美国综合性大学中的艺术教育的主要目的之一就是提高青年的艺术素养。

美国综合性大学较少有设计专业。以加利福尼亚州来说,州立的加利福尼亚大学体系(University of California)一共有9所大学(校区),其中只有一、两所设有设计专业,州立的加利福尼亚州大学(California State University)一共有20多所大学(校区),也只有一两所有设计专业,州立的社区大学(communitiy Colleges)一共有100多所大学,根本没有设计专业之设,以上大学中,有大约10所有建筑专业,但是,以上这些大学则基本上都有艺术系。因此,除了艺术与建筑以外,应该说公立学校的设计专业是比较少的。

美术和建筑研究是综合性大学的美术和建筑系的一个重点。

美国独立美术和设计学院基本上没有或者很少有特别研究经费,加上没有其他相关学科的支持,如社会学、历史学、心理学、哲学和美学等等,所以美术理论研究相对综合性大学的美术系和美术史系来说就要差得多。目前美国主要的美术理论、建筑系设计理论家基本都与综合性大学的艺术系、建筑系和相关的系有千丝万缕的联系。有少数出色的大学还设有美术史系或者美术理论系,或者建筑专业中的建筑史专业,有博士学位的专题,它们成为理论研究的中心,也是美术史、建筑史、美术理论、建筑理论人材的聚集点。理论和实践教育的泾渭分明,是美国美术教育的一个很大的特征。

虽然美国的四年制的独立美术学院只有20、30家左右,但是还有不少非四年制的专业美术和设计学校,其总数在美国有数百所之多,其中有专门从事平面设计的,有从事室内设计,有从事服装设计的,专业分得很细。如果单讲四年制的全日制大学,美国目前大约有30来家,其中以西海岸(加利福尼亚州为

主)、东海岸和中西部三个区域比较集中。以下是其中比较重要的一些学院,其中标有#号的是具有全国、或者世界影响的学院:

西海岸:

旧金山的美术学院(Academy of Art College, San Francisco, California)

洛杉矶的艺术中心设计学院(Art Center College of Design, Pasadena, California) #

旧金山奥克兰的加利福尼亚艺术与工艺学院(California College of Arts and Crafts, Oakland, California)

洛杉矶的加利福尼亚艺术学院(California Institute of Arts, Valencia) #

旧金山音乐与艺术学院(Music and Arts Institute of San Francisco, San Francisco, California)

洛杉矶的奥迪斯艺术与设计学院(Otis Institute of Art

and Design, Los Angeles, California)

旧金山艺术学院(San Francisco Art Institute, San Francisco, California)

西雅图的科尼施艺术学院(Cornish College of the Arts, Seattle, Washington)

波特兰艺术学院(Portland School of Art, Portland, Oregon)

东海岸:

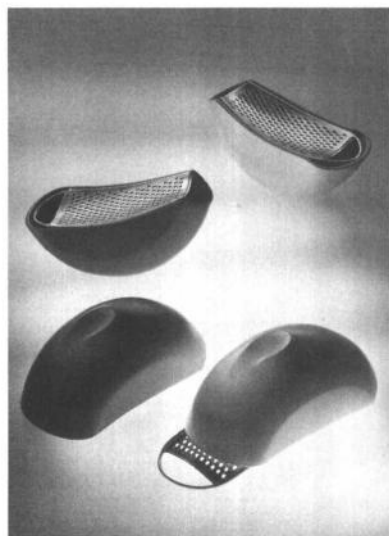
纽约大学的时装技术学院(Fashion Institute of Technology, State University of New York) #

库柏联盟(Cooper's Union)美术学院 #

帕森斯设计学院(Parsons School of Design) #

纽约艺术学生联盟(Art Students League)

纽约市布鲁克林的普拉特学院(Pratt Institute, Brooklyn, New York) #



意大利设计家 Alessandro Mendini 为 Alessi 设计的, 1994 年。



1966 年的意大利名车阿尔法·罗密欧 Spider 跑车。

纽约的视觉艺术学院(School of Visual Arts, New York, NY) #

俄亥俄州辛辛纳提市的传播艺术学院(Academy of Communicative Arts, Cincinnati, Ohio)

俄亥俄州辛辛纳提市的安托涅利艺术与摄影学院(Antonelli Institute of Art and Photography, Cincinnati, Ohio)

俄亥俄州哥伦布市的哥伦布艺术与设计学院(Columbus College of Art and Design, Columbus, Ohio)

费城艺术学院(Philadelphia College of Art, Philadelphia, Pennsylvania) #

罗德岛设计学院(Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island) #

波士顿的麻省艺术学院(Massachusetts College of Art, Boston, Massachusetts)

马里兰州学院的艺术学院(Maryland Institute, College

of Art, Baltimore, Maryland)

波士顿艺术博物馆学院(School of the Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts)

波士顿艺术学院(Art Institute of Boston, Boston, Massachusetts) #

麻省的特兰设计学院(Swan School of Design, New Bedford, Massachusetts)

宾夕法尼亚的泰勒艺术学院(坦伯尔大学艺术系·Tyler School of Art of Temple University, Elkins Park, Pennsylvania)

马里兰州沃尔多夫市的科克利艺术学院(Coakley Art School, Waldorf, Maryland)

波士顿的新英格兰艺术与设计学院(New England School of Art and Design, Boston, Massachusetts)

宾夕法尼亚州马利塔市的宾夕法尼亚艺术学院

(Pennsylvania School of the Arts, Marietta, Pennsylvania)

中西部地区：

辛辛纳提美术学院(Art Academy of Cincinnati, Cincinnati, Ohio)

俄亥俄州的哥伦布艺术与设计学院(Columbus College of Art and Design, Columbus, Ohio)

印第安纳州大学的赫伦艺术学院(Herron School of Art of Indiana University, Indianapolis, Indiana)

密执安州的肯戴尔设计学院(Kendall School of Design, Grand Rapids, Michigan)

密执安州的克兰布路克艺术学院(Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills, Michigan) #

芝加哥艺术学院(School of the Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois) #

芝加哥的美国艺术学院(American Academy of Art,

Chicago)

其他地区：

亚特兰大的亚特兰大艺术学院(Art Institute of Atlanta, Atlanta, Georgia)

亚特兰大美术学院(Atlanta College of Art, Atlanta, Georgia)

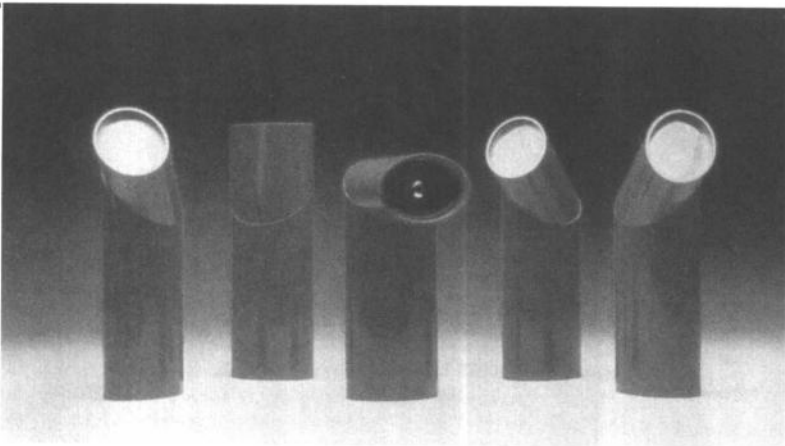
底特律的创作研究中心——艺术与设计学院(Center for Creative Studies—College of Art and Design, Detroit, Michigan)

弗吉尼亚州的纺织工学院(Institute of Textile Technology, Charlottesville, Virginia)

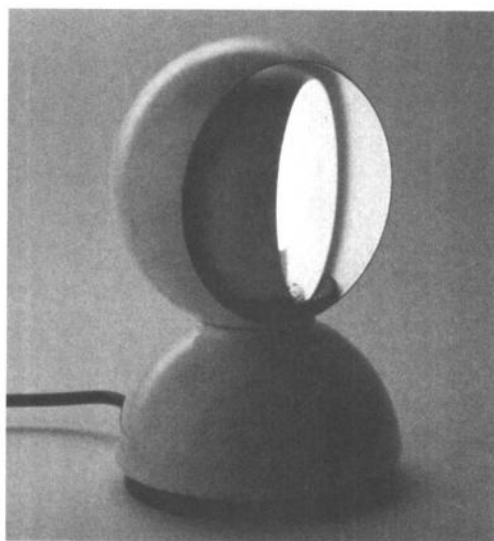
田纳西州的孟菲斯艺术学院(Memphis College of Art, Memphis, Tennessee)

明尼阿波利斯艺术设计学院(Minneapolis College of Art and Design, Minneapolis, Minnesota)

阿根廷设计师大卫·安巴兹1965年设计的Polyphems手电筒。



意大利设计师Vico Maristrelli 1965年的Artimide公司设计的「日蚀」台灯。



阿拉巴马州的伯明翰市的商业美术和美术学院(Drawing Board College of Commercial and Fine Arts, Birmingham, Alabama)

明尼苏达州明尼阿波利斯的艺术教育学院(Art Instruction Schools, Minneapolis, Minnesota)

明尼苏达州圣保罗市的联合艺术学院(School of the Associated Arts, St. Paul, Minnesota)

亚利桑纳州图桑市的图桑艺术中心(Art Center of Tucson, Tucson, Arizona)

科罗拉多州的丹佛市的洛矶山艺术与设计学院(Rocky Mountain College of Art and Design, Denver, Colorado)

田纳西州麦迪逊市的诺西艺术学院(Nossi School of Art, Madison, Tennessee)

得克萨斯州达拉斯市的达拉斯艺术学院(Art Institute of Dallas, Dallas, Texas)

除此以外还有一些独立的美术学校，但是因为不是四年制的大学，因此在此不提。以上是一个不完全的名单，但是可以看出美国私立美术与设计学院的分布情况。州立大学中的美术与设计专业就不一一列举了。

美国的专业美术教育主要是由这些独立美术学院负责的。与综合性大学的美术系不同，它们重在教育专业技法，培养社会需要的美术专业人材。而这些学院在美术史论的研究方面，则比综合性大学的美术系和美术史要差得多。

美国的美术学院在以往的几十年内发生了很大的结构变化，出现了纯艺术和商业美术并存、设计与美术并存的新格局，一方面适应了市场对于专业美术工作者的需求，另一方面则反映出艺术在战后发展的动向。而美国的教育结构上的这两方面的变化却是最应该引起我们注意的。

美国美术与设计学院的经费来源

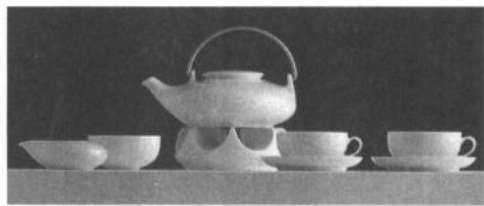
美国的教育机构有所谓赢利性(profitable)和非赢利性(non-profitable)之分,大部分四年制的高等美术学院都是属于非赢利性的,也就是说它们的收入与支出基本平衡,收多少,用多少。非四年制的职业美术学校中有比较多的是属于赢利性的。对于非赢利性的学院来说,其经费的政策主要在于能够招收到足够的学生,以维持学校的教育运作,并没有任何利润目标。因为学院的设施有限,招生也就有一个基本的数目,比如艺术中心设计学院的学生数目是保持在1,350人至1,380人左右,硕士学位研究生为100人左右,其他学院也有类似的比例,同时大多数非学位的夜校和周末学校也有一定的安排。

美国美术学院的经费基本是靠学生的学费为主的,其他的经费来源有财团捐款和国家少数拨款两大方面。因此学费都远远超过欧洲、亚洲的美术学院,不少学院每年的学费一项都在2万

美元左右,如果把杂费、生活费、学习材料和书籍费用算在内的话,费用都在3万美元以上,不是一般收入的家庭能够负担得起的。由于绝大部分美术学院都是私立的,因此经费来源取决于招生的数量,学院的质量好,声望高能够使学院招到足够的学生;那些质量比较差,声望不高的学校就往往因为招生不足而导致垮台。从这一点来看,美国的美术教育的存亡和发展,在很大程度上是市场需求的结果。

美国一个美术学院的全年开支大约在一、二千万美元左右(艺术中心设计学院年开支是3000万美元),在校学生的数目一般在1000人左右,从近几年的状况来看,这两个数字都比较稳,但是学院的质量不同,声望不同,造成相当不同的教育环境。洛杉矶的艺术中心设计学院,奥蒂斯艺术与设计学院,这两所学院的环境形成极其鲜明的对照。艺术中心设计学院是一所令人难以想象的学院,整所学院干净得像一个科学研究所,现代主义的建筑,窗明几净,四季鲜花盛开,绿草如茵;电脑设备先进;每个

设计的茶具。



德国设计师伯格(Ulrike Bogge)1984年为德国陶器公司阿瑟伯格(Arztberg)设计的茶具。



奥迪A6(Audi A6)1994年第一次推出。

教室都有两部多制式的录像机、一台电影机、两部幻灯机、自动升降银幕、自动保持恒温的中央空调设备,两种不同的可调式灯光装置;画室、摄影工作室、摄影暗房、电影摄制棚、印刷工作间、模型车间、打磨车间、喷漆车间、木工工作室、金工工作室、现代化的大型画廊等等一应俱全;24小时警卫全部闭路电视监视。而与艺术中心设计学院在人数、规模、学费等几乎相同的奥蒂斯艺术与设计学院却是破破烂烂,教室里空空如也。因为设备、管理太差,一些学院怕招不够学生,因此把外国学生的语言考试(TOFEL)成绩大大降低,甚至没有要求,因而不少学校中的外国学生数目超过美国本身的学生。

美国美术学院的条件和环境相差甚远,是一大特色。

不少国家都有美术教育的中心学院,或者领头的学院,称为全国最高学府,比如法国的巴黎高等美术学院、中国的中央美术学院等等,美国由于一向实行分权制,所以没有这种中央的领导学院存在。纽约、洛杉矶都有一些不错的学院,但是称不上是领

导潮流的学府。美国音乐教育上还有一所纽约的朱利亚音乐学院,美术和设计教育上却没有这样的全国中心。

学会思想和学会技法——两种不同的教育重点

美国的美术教育因为没有统一的体系,因此表现出很大的多样性。美国现代美术教育是在第二次世界大战以后形成的,因而在很大程度上受到现代艺术思想的影响。特别是60年代以来,由于“反文化”思潮的影响,“波普”艺术的影响,美国的美术教育更是具有这些影响的深重烙印,表现在具体的教育体系上就是从以往的重技法的教育中心转向重观念和思维的教育中心,简单地说,是从学会技法向学会思想的转化。

美国最初的美术教育是从欧洲传过来的,其体系受到英国体系的很大影响。美国最早的美术学院和综合性大学的美术系都在东部地区,特别是在新英格兰地区,这个地区的文化和教育体

系基本是与英国的体系一脉相承的。因此,美国在19世纪和20世纪初的美术教育基本是和欧洲的传统学院派教育方式一样的,重在传授技法。课程的设置基本基于素描的静物、人体写生、色彩的训练、构图能力的训练,然后是写实为主的创作、其创作的主题仍然是叙事性的,往往与宗教题材,传说题材,民间题材,民俗题材分不开。费城艺术学院在19世纪末,20世纪初培养出一大批画家,如N.C.怀斯等人,都是日后重要的书籍插图家,他们的写实功夫都十分扎实。

20世纪初以来,现代主义在欧洲萌发,不少地区,比如德国、荷兰、俄国等等国家,不但在艺术创作上、在设计上开始现代主义的试验,同时也开始对艺术教育进行大规模的改革,产生了设计教育体系。德国的包豪斯可以说是集大成的中心,对工业化的承认,对设计的重视,艺术上的自我表现,媒介上的改革,艺术观念上的变化,使传统的艺术教育体系发生了天翻地覆的改变。30年代末期,由于纳粹上台,现代主义在欧洲遭到扼杀,大

批现代主义大师都移居到美国,德国现代主义艺术教育的中心——包豪斯艺术学院的几乎所有主要教员和大批学生都来到美国芝加哥艺术学院(Chicago Institute of Art,后并入伊利诺斯州立大学),此学院是在1938年由包豪斯的中坚人物拉兹罗·摩霍里·纳吉(L.Mohaly Nagy)建成的,在学院里完全贯彻包豪斯体系,完全改变芝加哥以往艺术教育的方式。同样的,由芬兰的建筑大师艾利·萨里宁(Elieel Saarinen)在密执安州的布鲁菲尔德山市(Bloomfield Hill, Michigan)建立的克兰布鲁克艺术学院(Cranebrook),也是完全采用欧洲的现代主义设计教育方式,从试验入手,基本摒弃以往的传统学院派的训练,特别集中在家具设计和建筑设计上。在这样强大的欧洲体系影响之下,美国一些本身名气很大的美术学院,如纽约的普拉特学院、罗德岛设计学院等等,也都在40年代开始改变教学体系,以适应新的形式,因此美国的美术和设计教育体系在二战结束初期是十分欧洲化的。而艺术创作上,美国从40、50年代以来开始成为世界美术



莲花Elise Coupe Qualtro汽车,1999-2000年推出。



英国越野车Land Rover,这是1968年推出的第二系列(Series II)。

的中心之一,特别是抽象表现主义的形成和发展,使美国成为世界上现代艺术的重要中心。美术和设计教育开始部分转向为新的艺术和设计创作提供训练,此时大约是传统的写实训练、传统的设计教育方式遭到几乎彻底打击的时候。

美国现在大部分的美术学院的艺术系,基本都没有所谓的表现基础课。所谓的表现基础,就是我们常常认为是造型艺术的中心的写实技法和造型技法基础,如素描、色彩、写生和速写等等。因为当代艺术强调观念的表达,重在观念,而表达的手段却是仁者见仁、智者见智的自由选择结果,因此可以说大量的创作时间是用于观念的讨论,而不是作品的制作,艺术系没完没了的讨论会成为一大特色。攻读艺术研究生的学生必须大量阅读,具有观念思维的能力,对于目前的艺术潮流有深刻的了解,而制作的水平却无关紧要,造成一种“只要有观念,人人都可当艺术家”的气氛。艺术家在很大程度上成为前所未有的思想家,同时在表现手法上出现万紫千红的个人风格多元化的局面。笔者同时在美

国最前卫的纯艺术学院——加利福尼亚艺术学院任教,一次,在参观了艺术专业研究生的作品以后,问他们:你们花了这么多钱和时间,在4年之中你们到底学到什么呢?他们的回答都几乎都是一样的:我们学到了如何思想。这个答案反映出美国艺术教育的重点的转变。对于他们来说,新的思维方式是艺术教育的中心,这个与大部分亚洲国家以技法训练为中心的体系和思想方法是大相径庭的。

现代艺术的发展造成了对传统技法的否定,因此也就造成了对高等美术学院中的绘画技法的否定。现在的美国美术学院中没有必修的技法课,如以前视为技法之基础的素描,在大多数学院中只是选修课而已。教学的中心(如果说还有中心的话)只是利用讨论来帮助学生接近现代艺术思维,重在训练思想,而不是技法,因此才会听到学生说他们只会思想,不会画画的说法。我在几年前上课时提出一个问题:什么是艺术系与插图系的最大区别?大部分学生的回答是:插图系是学画画的,艺术系则是不

画画的。听起来好像开玩笑，其实反映了现实情况。

设计教育的蓬勃发展

与此同时，美国的美术教育也开始应市场的需求产生了另外一个结构的变化，即出现了单纯的设计教育体系。其中以罗德岛设计学院、洛杉矶的艺术中心设计学院、纽约的普拉特学院、克兰布鲁克艺术学院等等最为突出。根据美国的“美国新闻与世界报导”(U.S. News and World Report)周刊近年的统计，美国目前排名最前的设计学院是洛杉矶的艺术中心设计学院和罗德岛设计学院等以设计为中心的学院。德国包豪斯时期的设计教育主要是集中在建筑之上，以建筑为主导专业，原因是德国设计教育先驱基本上都是建筑家，而美国从一开始就把设计教育放在产品设计(工业设计)上，这与美国的工程技术传统和实用主义立场不无关系。比如在艺术中心设计学院中，主导的专业是汽车设计；

克兰布鲁克艺术学院的中心是家具设计，等等。美国对设计教育的改革则是把专业进一步细分了，出现了工业产品设计、平面与包装设计、广告设计、室内设计、服装设计、花布设计等等高度专业化的新专业。这个变化的产生原因却是很简单的：市场需要大量的商业美术工作者，而不是单纯的艺术家的，美术学院要想生存与发展，就必须顺应这个要求，改变单一的美术教育结构，提供社会所需的人材。这个转变应该说是市场机制的作用结果。

与杂乱无章的美术教育体系相比，设计教育可以说是有条不紊，体系完整。它的教学系统分为三大块，即：

①设计基础(平面与立体分析，素描，速写，色彩，字体，材料，预想图技法，电脑设计等等)；

②设计理论(设计史与设计理论，材料学，工程基础，电学，人体工程学，市场学，心理学，社会学，哲学与美学，艺术史等等)；

③专业设计。

芬兰设计师巴克斯托姆(Olof Backstrom)设计于1967年的剪刀，符合人机工程学原则，这是1980年代芬兰Fiskars剪刀公司出品的。



法国设计师让·皮埃尔·维特罗克(Jean-Pierre Vitrac)1922年为维尼·科西斯(Vincenti Course)公司设计的摩托车。



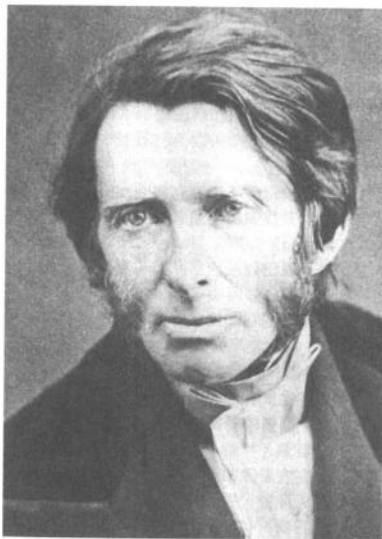
无论从教材还是教育结构来看，都具有相当的科学性和比较严格的体系特征。不少专业比如艺术中心设计学院的汽车设计、产品设计、环境设计等等专业，都不是文科的学位，而是理工科的。设计教育日益科学化，文科和理工科的结合，改变了以前设计教育或者是文科、或者完全是理工科的刻板划分方式，使教育更加具有弹性。

现代设计和现代设计教育虽然只有不到100年的发展历史，但是，在各国的设计家、教育家的努力之下，它们已经发展得非常复杂，设计与设计教育的发展，直接促进了各国的国民经济发展，直接促进了国际贸易和国际经济的发展。除了经济作用以外，作为文化的一个组成部分，现代设计也大大地丰富了国际的和各国的文化，使当代文明更加丰富多彩。

第二章 现代设计的萌芽与 “工艺美术”运动



英国“工艺美术”运动的创始人威廉·莫里斯。照片大约是在1855年前后拍摄的。



英国“工艺美术”运动的思想奠基人，英国艺术理论家约翰·拉斯金。

自从人类脱离愚昧时期，制造工具就成为人类活动的主要内容之一。人之所以与动物有区别，其中一个很大的特点就是人类会制造工具。工具首先有它的方便、实用性，等到人类进入文明时期，对于工具的美观也有了要求，因此，在工具上进行装饰，是人类的一个发展。这些活动，其实就是早期的设计活动。这些活动包括了设计的一些最基本的考虑，比如功能性、实用性、美观性，一旦这些产品进入流通领域，它们又具有了商业价值，有了设计和制作时的经济考虑，出现了为降低成本的批量化生产和流水作业方式。因此可以说，设计活动是自人类进入文明以来就有的活动。

现代设计与传统设计的不同之处，在于现代社会、现代生产方式、现代流通方式、现代人的审美观。除此之外，传统的设计不少是设计与制作不分的，设计者也是制作者，而现代生产的一个很大的特点就是制作与设计的分工，使设计终于成为一个独立的活动，与制作、生产活动分离开了。因此，现代设计的产生背

景是现代化的工业生产，也就是说，自从1750年的工业革命以来，现代设计才逐步产生，其中包括了现代建筑、工业产品设计、平面设计、服装设计等等，其中工业产品设计也被称为工业设计。

随着人类文明的发展，设计的内容也越来越复杂，除了原来简单的功能性考虑以外，装饰性、象征性、社会性也随即产生，功能本身也因为技术发达、社会发展而变得更加精细，市场化则使设计成为一个商业范畴的活动，作为一个独立的活动，设计已经不是为制作简单的工具服务了。因为社会、经济、政治等等因素的影响，设计也逐渐出现了细分，最为独立的设计活动，已经不是为大众服务的活动，而主要是为社会权贵的服务。古往今来的经典建筑、家具、平面设计、服装等等，其实都不是大众享有的，而是为权贵的。现代主义设计的一个核心内容就是要改变设计为权贵的这种数千年的历史，而企图让设计为大众服务。

工业设计是大工业生产的产物。因此，在大工业生产产生以

前,并没有工业设计。18世纪的设计活动主要是基于手工业为中心的活动,并且设计者和制作者往往是同一人,并没有精细的职业分工。而设计服务的对象,也仅仅是权贵和上层贵族阶级,对于平民大众并没有设计可言。整个设计运动的支持力量是王权、教会、新生的资产阶级,为了满足他们奢华的要求,在设计上自然出现了矫饰的、人为做作的风气。18世纪的巴洛克风格,19世纪的维多利亚风格,都是这种情况的典型例子。

工业革命初期的设计发展状况

欧洲直到18世纪为止,还是处在农业经济时代。法国的君主体制,以及奥匈帝国(Austria-Hungary/Habsburgcourt)、德国的霍亨索伦·布兰登堡(Hohenzollern Brandenburg)王朝,都采取重农抑商的政策,依然处在封建时代。这种贵族(the aristocracy)中心的文化与政治,阻碍了资本主义经济的发展。

贵族的设计,无论是建筑还是家具,都是以他们服务为中心的,设计不是大众能够享有的。他们的设计却具有两种优点:知识分子的思考;外界的交流。17世纪和18世纪初期的设计,可以以法国路易十四凡尔赛宫的巴洛克风格为最典型的代表。几何对称,象征性的布局,矫饰的繁琐装饰,都充满了明显的阶级特征。

在社会阶梯的底层是为大众服务的手工艺人出身的建筑师。他们为农民建筑简陋的住房,完全采取中世纪的学徒师傅方式,没有设计图,完全凭记忆。他们的设计缺乏知识分子的激动(intellectual stimulus),也没有外界的构思,基本是封闭式的、联系性的。但是他们的设计是真正的民间艺术。

18世纪末社会日益两极分化,工业化日益咄咄逼人,这种手工艺人的设计和民间艺术的方法逐渐遭受威胁。因此,欧洲出现了不少手工艺人的会社或联盟,比如英国的建筑工联盟(the unity and militancy of the building trade unions)的建立就



拉斐尔前派的另外一个重要代表人物但丁·加布列尔·罗塞蒂(Dante Gabriel Rossetti)的作品《划地间的约会》(the Bower Meadow, 1872年)。



1851年在英国伦敦世界博览会展厅——水晶宫内观。

是用以对抗工业化的威胁、要求保存民间工艺的行业协会。

工业化来势汹汹,不少君主也明确了发展的趋势,积极转向工业化。俄国的彼得大帝、普鲁士的弗里德里克皇帝都明确地在发展农业的同时,积极转向工业化,发展国内和国际贸易。法国的路易十五和路易十六也都建造全国性的公路网。但是,他们的期望是保存封建主义,而不是顺应历史,因此当时真正能够推动历史发展的是新生的资产阶级。

作为贵族设计的思想来源之一的知识分子的思考,虽然没有在此时完全受到威胁,但是也面临巨大的改革。原因是资产阶级日益夺取政权,日益在经济生活中起到重大的影响,乃至决定性的影响,为这个权力主流阶级的设计已不能再循以往为贵族阶级的设计模式,必须进行大规模的调整。

资产阶级的新思想在18世纪末已经蓬勃发展,出现了伏尔泰(Voltaire)、卢梭(Rousseau)、修莫(Hume)、洛克(Locke)、边沁(Bentham)、杰佛逊(Jefferson)、威廉·潘恩(Paine)这样一

些重要的资产阶级思想家,他们提出了平等、博爱、自由等一些新的资产阶级观点。

在这样的形势下,建筑与设计开始反映这种新的资产阶级思想。特别盛行罗马以前时期(pre-Roman)的、没有被后来的文艺复兴风格复杂化的风格,反璞归真的要求越来越强烈。当时的考古发现大大地促进了这种新的设计的探索。设计的发展当时主要从建筑设计、家具设计开始,工业革命以后相当长一个阶段,工业产品的设计还没有成为设计界的重视中心,而平面设计也基本是20世纪初开始进入现代发展阶段的。

早期的建筑探索主要是希望复兴古典的最精华部分,因为古罗马风格已经垄断了建筑、家具风格上千年了,因此,少数建筑设计家和家具设计家希望能够恢复比正统古典风格更加久远的正宗古典风格,来改造罗马风格造成的垄断局面。代表古典复兴设计风气这种趋向的主要设计师有法国的艾丁·包利(Etienne Louis Boulle 1728-1799)、克劳德·列道克斯(Claude Nicolas

Ledoux, 1736-1806) 等人。他们发展出一种简单的几何结构形式, 采用古典早期的一些风格为复兴的依据, 特别是图斯坎(Tuscan)风格。图斯坎风格是早期的古典风格的基础, 出现在罗马帝国形成之前, 因为这种风格被视为非罗马的、较为原始的和更加质朴的, 这些设计家通过他们的建筑设计力图复兴这种风格, 开创新的设计式样, 但他们设计的大批建筑都没有能够被采纳建造, 大部分都只是存在于图纸上。

这种企图摆脱罗马风格、复兴古希腊、图斯坎风格的设计探索在欧洲其它国家也都有所活动。比如德国就有类似的设计探索, 如德国建筑家卡尔·兰格汉斯(Carl Gotthard Langhans, 1732-1808) 为弗里德里克大帝在柏林设计的布兰登堡城门(Brandenburg Gate, 1788-1791), 是典型的新希腊主义风格。这座在冷战时期屹立在东、西柏林之间的城门, 吸引了世界的注意, 成为战后政治的一个象征。另外一位设计师基里(Friedrich Gilly, 1772-1800) 也为同一个皇帝设计了普鲁士国家剧院。古希

腊、图斯坎复兴的探索在英国也有存在, 比如英国设计家约翰·索涅(John Soane, 1753-1837) 就设计了大量新希腊主义风格的建筑。现存有兰恩设计的切西亚医院(Wren's Chelsea Hospital, 1809-1817)、南伦敦的杜尔维奇画廊(the Dulwich Picture Gallery in South London, 1811-1814)、圣约翰教堂(St John's Church, Bethnal Green, 1825-1828)、伦敦市的英国银行(the Bank of England in the city of London, 1791-1833) 等等。

复兴古希腊和图斯坎风格的设计活动, 在美国得到真正的成功。原因主要是因为美国是一个新兴的共和国, 没有所谓的民族传统负担, 因而对于外来的各种风格都有很大的宽容度, 在欧洲各国很难通过的设计, 在美国则比较容易, 尤其是这个国家刚刚建立, 正进行大规模基本建设, 从首都设计到各个大城市的规划, 都需要设计, 也没有时间对设计进行过于精细的研究和审核, 造成了美国的古希腊、图斯坎风格的建筑在建国初期的盛行。世界知名的白宫就是古希腊风格和图斯坎风格的结合。

威廉·莫里斯公司的平面设计作品: 莫里斯为乔叟的《坎特伯雷故事》(The Canterbury Tales) 设计的插图和版面, 具有明显的中世纪手抄书的设计风格特点, 表明“工艺美术”运动的中世纪风格复兴倾向。



莫里斯椅子。是英国“工艺美术”运动的经典作品。

英国建筑师杰明·拉特罗珀(Benjamin Latrobe, 1764-1820) 是把这种风格引入美国早期政府和纪念性建筑的重要人物。他的新希腊主义风格被用来设计费城的公共建筑(1798-1800), 以后又引入美国新首都华盛顿的设计, 特别是华盛顿巴尔的摩大教堂的设计(1804-1818)。在美国早期建立的城市中, 比如华盛顿、纽约、费城、巴尔的摩、波士顿等, 都可以容易地找到这种风格的建筑和家具。

设计上的探索从以罗马风格为核心的所谓意大利风格(Italiate)发展到希腊主义、图斯坎风格(Tuscan), 目的是找寻更加伟大的原始主义和简洁特征。这场运动在设计上称为浪漫主义(Romantic Movement)。浪漫主义从泛义来看, 是一个文化运动, 包括的范围极其广泛, 文学、艺术、音乐、舞蹈、诗歌等等, 无所不包。浪漫主义在18世纪和19世纪初期的欧洲非常繁荣, 代表了新兴资产阶级的思想和审美观。出现了大量重要的艺术家、文学家、音乐家。诗歌上有沃兹华斯(Wordsworth,)、拜

伦(Byron)、济慈(Keats); 戏剧上有哥德(Goethe)、席勒(Schiller)、莱辛(Lessing); 小说创作上出现了斯科特(Scott)、曼佐尼(Manzoni)、大仲马(Dumas)、乔治桑(Geroges Sand)、布朗特姊妹(The Brontës)、爱伦·坡(Poe); 美术上出现了德拉克罗瓦(Delacroix)、康斯泰勃(Constable)、透纳(Turner); 音乐上有舒伯特(Schubert)、贝多芬(Beethoven)等等。对自然的热爱, 对古典的崇敬, 对人的肯定, 导致了空前的艺术和文学的繁荣。这种风气也影响到新成立的共和国——美国, 产生了同样的运动。

浪漫主义在美国最大的集中体现是首都华盛顿的设计与建设。为了避免英国影响, 设计时特别小心地采用了新希腊风格, 重建白宫时也把原来意大利风格的建筑改建成希腊爱奥尼式的(Ionic mansion)。1815年美国国会的改建也有同样的企图, 全力复兴公元前五世纪的雅典风格。城市的规划是由法国工程师皮埃尔·朗方(Pierre Charles L'Enfant, 1754-1825) 设计的, 他完

全受到路易十四凡尔赛宫规划的影响。这个设计应该说是非常失败的：从功能上看，它把华盛顿这个中心区设计成没有办法居住的区域；而象征性而言，这个设计也绝对不是代表民族的。把华盛顿建成一个能够将工业化的北方和农业的南方、文明的东部和蛮荒的西部联系起来的代表民主的中心这一设想，并没有能够付诸实现。

法国在18世纪的设计探索也充满了这种理想主义的失败例子。1789年的法国革命虽然冲击了法国的王朝统治，但是帝制的根基依然非常牢固。经过几次反复之后，拿破仑终于称帝，虽然他建立了法治和通过了宪法，但是这些行动是以剥夺大众的民主为代价的。拿破仑通过“罗马风格”来强调自己的帝王地位，代表作品有维格诺的玛德林教堂(Vignon's church of the Madeleine, 1806-1843)、帕尔格林的凯旋门(Palgrin's Arc de Triomphe at the Etoile, 1806-1836)等等，形成了所谓的帝国风格(the Empire style)。这种风格是拿破仑的两个御用建筑师皮谢尔

(Percier)和丰丹(Fontaine)创造的，他们大量从古典罗马、希腊、埃及的设计风格当中吸收装饰特点，努力否定波旁王朝(Bourbon Franch)风格，是一种利用设计达到政治象征目的的典型例子。这种新的帝制风格，并没有能够成为现代设计的开端，而真正的开端，还是要依赖于工业革命的促进。

英国是工业革命的发源地，对于现代设计自然也起到重要的催生作用。自从1699年以来，威斯特敏斯特的英国国会在英国的政治生活当中起到越来越大的作用，结果是英国的贵族权力日益被削弱，中产阶级日益强大。当时英国国内对立的两个政治党派是代表地主利益的托利党和代表资产阶级的辉格党，后者要求给予国会无上的立法权力，以控制独裁势力的发展。17世纪，辉格党控制的英国银行(Bank of England)同意替因战争而负债累累的政府偿还债务，条件是要政府交出权力。资产阶级用金钱来换取政治权力，是历史第一次。因此，英国银行具有相当重要的资产阶级象征意义。这家银行的本部是由索涅(Soane)设计的



这是「拉斐尔前派」成员之一的约翰·威·沃特豪斯(John William Waterhouse)的作品《海拉斯与宁芙》(Hygieia and the Nymphs, 1896年)与「拉斐尔前派」设计风格是一致的。

(1797-1833)。

新工业层出不穷，资产阶级在英国的权力和影响也日益增大。煤矿和钢铁工业发展迅速，为英国资产阶级急速积累巨额的财富。

1815年，亚眠条约(the Treaty of Amiens)终于结束了长期的拿破仑战争混乱，英国成为欧洲重要的大国。为纪念战争的胜利，英国兴建了大量的新建筑。其中，摄政王(the Prince Regent)命令他的建筑师约翰·纳什(John Nash)为他设计与建造了极尽奢华之能事的皇宫(Royal Pavilion, 1815-1821)，这是采用东方各种风格，特别是印度、中国传统风格，混合莫名其妙的其它动机而设计的一个巨大的宫殿建筑，非常代表这个资产阶级和殖民地国家的口味和象征要求。

英国的工业城市急速扩大，人口增长，曼彻斯特(Manchester)、萨福特(Salford)在1750年人口只有4万人，到了19世纪初都已经达到10万人了。人口的急速发展，改变了以

前城市规划的简单轮廓，而出现了庞大的贫民区。雇主和雇工的居住区域成为都市当中对立的、完全不同的两个部分，社会生活也呈现严重的贫富悬殊区别。工人阶级与资产阶级的对立，日益成为社会生活的主要矛盾之一。针对这种问题，不少知识分子和开明的资本家开始设想解决阶级对抗的方式方法。英国工业设计家罗伯特·欧文(Robert Owen)企图用建立理想主义的“居住-工作中心”的方法来解决，他的企图显然因为脱离实际而没有实现。

在设计上来看，英国的古典复兴主义是非常具有特色的。其中最为重要的是纳什(Nash)的伦敦改造计划。他设计的摄政大街(Regent Street)和沿街的一系列重要建筑：荷兰-卡尔顿宫(Holland's Carlton House)、圣詹姆斯广场(St James' Square)、干草市场剧院(The Haymarket Theatre)、皮卡迪里广场(Piccadilly Circus)、四角广场(The Quadrant)、波特兰宫(Portland Place)等等，都是具有典型罗马、希腊特点的建筑，

是当时弥漫欧洲的古典复兴主义的典型作品,代表了新兴的资产阶级形式象征的企图与期望。

这个庞大的改造伦敦市中心的项目开始于1818年,主持这项工作的是摄政王,他希望通过这个项目表现英国的财富和国力。从王宫(the Carlton House)开始,展开一条宽阔的大道,两边都是典雅的、新古典主义的建筑,从南到北把伦敦市中心分成两边,把原来一片开阔的农田改成公园。纳什基本能够需要什么风格就设计什么风格,除为摄政王设计了摄政王大街、波特兰宫、摄政王公园、公园弯道(Park Crescent)等之外,还设计了北头豪华典雅的公园村别墅(the villas of Park Village),这是世界上第一批郊区住宅设计。这个巨大的设计项目,表达了英国王室和新兴的资产阶级企图通过建筑设计来炫耀自己政治力量的努力。

英国银行是这个政治权力转移中的重要环节和标志,因此英国政府对于它的设计非常注意。除了在伦敦的总行之外,在英

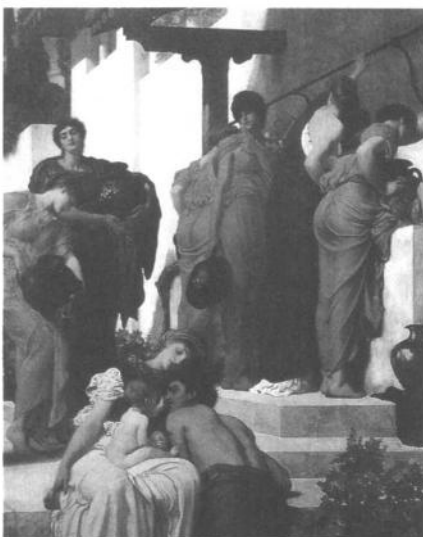
国各个主要城市的分行也都聘用杰出的建筑师设计。其中特别是查尔斯·库克来尔(Charles Cockerell, 1788-1863),他设计了普利茅斯(Plymouth, 1835)、布里斯托(Bristol, 1844)、利物浦(Liverpool, 1845)、曼彻斯特(Manchester, 1845)的各个主要分行。他本人是古希腊建筑的崇拜者,他的设计尽力削弱巴罗克的繁琐装饰,发展出一种非常单纯的古典主义的风格来。

新古典主义在伦敦和英国各地风行一时,比如大学城(University College, 1827)、国家艺术博物馆(the National Gallery, 1834)等等,都是标准的新古典主义风格。古典主义在英国的盛行,具有非常鲜明的政治背景。

新兴资产阶级的另外一个比较重要的活动场所是绅士俱乐部。早在18世纪初期,伦敦已经有所谓的咖啡屋的建立,当时都是借用私人住宅,因此非常私人。后来成立的俱乐部,比如罗伯特·亚当斯的皇家艺术会社(Robert Adam's Royal Society of Arts, 1722),或者约翰·克朗顿的布德勒俱乐部(John



拉斐尔前派的另外一个画家威廉·霍尔曼·亨特(William Holman Hunt)的作品《伊莎贝拉与巴比伦盆》(Isabella and the Pot of Basil, 1867年)



英国当时复兴主义的另外一个代表人物莱顿爵士(Lord Leighton)的代表作品《安德洛玛刻的占领》(Captive Andromache, 1888年,局部),与“工艺美术”运动复兴中世纪风格的思想渊源基本是一脉相承。

Crunden's Boodle's Club, 1775)等等,虽然是特别建造的俱乐部,但是依然保存私人住宅的特征。但是,18世纪末期和19世纪当中,英国的俱乐部变得越来越专业性和正式化,也变成各个特殊的资产阶级权力集团显示自己特殊身份和社会地位的方式,因此,俱乐部的设计也就完全不同了,要求豪华、奢侈、宏伟,具有特色。1813年到1834年之间,伦敦建造了几个最重要的俱乐部:《卫士俱乐部》(the Guards)、《联合服务俱乐部》(the United Services)、《雅典学会》(The Athenaeum)、《旅行家俱乐部》(The Travellers)、《卡尔顿俱乐部》(the Carlton, 是为托利党人服务的)、《改革俱乐部》(the Reform, 是为辉格党人和激进党人服务的),这些建筑都非常宏大,几乎全部位于讲究的圣·詹姆斯(St. James's)区,其中最豪华的是《改革俱乐部》和《旅行家俱乐部》,它们都是由查尔斯·巴利(Charles Barry, 1795-1860)设计的。他广泛采用16世纪意大利文艺复兴的中心广场(Palazzo)之设计动机,从而在英国再次展开了文艺复兴风

格的复兴。他设法在他的资产阶级顾客和文艺复兴的商人、王子之间建立起一种沟通的方式。

19世纪,对新古典主义进行挑战的主要风格是哥德风格。哥德风格是欧洲的传统风格,在英国和其它欧洲国家成为传统的重要组成部分,直到17世纪为止。它具有其整体性和完整性,但是,在欧洲各国因被普遍认为是宗教风格而遭忽视。19世纪,欧洲各国开始对中世纪感兴趣,特别是对于民间的艺术,为人民的艺术和设计,不少知识分子从中世纪风格中找到了自己厌恶的维多利亚、巴洛克君主体制的解脱,也找到了对于工业化不满的解脱。中世纪的慢条斯理、田园牧歌式的理想主义生活使不少人迷醉。这种追求,受到19世纪的欧洲浪漫主义的促进,更加发展。

促进哥德风格复兴的主要建筑师和设计家是奥古斯都·普金(Augustus Welby Pugin, 1812-1852)和乔治·斯各特(George Gilbert Scott, 1811-1878)。普金是一个热情洋溢、非常情感化的人,笃信天主教。斯各特是一个富有的、沉稳的英国新教徒

(Evangelical), 他们的信仰不尽相同, 但是却结合得非常好, 他们在合作设计时, 是一种宗教精神的表达。

普金对于哥德风格是推崇备至的。他在自己的写作当中提到他的目的是找寻真理, 他在1841年的《尖拱门的, 或者基督教建筑的真实原则》(The True Principles of Pointed, or Christian Architecture) 一文中提到: 真实的建筑应该起码有两个基本原则: 一、功能好的; 二、装饰应该与功能相吻合。对于他说, 之所以采用哥德风格, 主要不是因为它的形式特别, 而是因为哥德风格符合功能需求, 符合他提出的真实设计的要求。他认为哥德风格对于严肃和一般建筑来说, 都具有无上的重要意义。

1834年, 一场大火烧毁了中世纪的威斯特敏斯特宫, 这是英国国会的中心部分。英国国会指派建筑师、新古典主义的代表人物查尔斯·巴尔(Charles Barry)设计重建。但是, 与这个部分相联结的威斯特敏斯特寺和威斯特敏斯特厅都是中世纪的, 新古典主义风格显然与之格格不入, 因此巴尔仅仅提供了建筑的平

面计划, 而建筑最后是由普金完成的。普金把英国国会建造成为一个15世纪的哥德式建筑, 提供了一个非宗教性建筑采用哥德风格的模式。

随着资本主义的进一步发展, 英国的贫富区别越来越悬殊, 社会财富两极分化。但是, 资本原始积累越来越大, 英国的总财富越来越庞大, 对公共建筑的要求也越来越多, 造成建筑 and 设计的迅速发展。建筑的进一步职业化, 造成建筑师对家具的影响越来越小, 家具和用品设计的多元化、多样化、豪华化是当时设计上的一个重要特点。

英国“工艺美术”运动(the Arts & Crafts Movement)

“工艺美术”运动是起源于英国19世纪下半叶的一场设计运



英国当时弥漫着严重的各式各样的艺术复古主义, 这里英国古典复古派的代表作之一: 劳伦斯·阿尔玛·塔德玛爵士(Sir Lawrence Alma-Tadema)的《加拉拉公共浴室》(The Baths of Caracalla, 1869年)。



威廉·莫里斯曾经参与过的「拉斐尔前派」艺术风格: 这是莫里斯1860年的作品《昆涅维尔皇后》(Queen Guinevere), 具有明显的中世纪哥德风格复古特点。

动, 其起因是针对家具、室内产品、建筑的工业批量生产所造成的设计水准下降的局面。据比较一致的理解, 这种局面是从1851年在伦敦的水晶宫中举行的世界博览会(The Great Exhibition of 1851)开始的。这场运动的理论指导是作家约翰·拉斯金(John Ruskin), 而运动的主要人物则是艺术家、诗人威廉·莫里斯(William Morris), 他与艺术家福特·布朗(Ford Madox Brown)、爱德华·伯恩-琼斯(Edward Burne-Jones)、画家但丁·罗西蒂(Dante Gabriel Rossetti)、建筑师飞利浦·威伯(Philip Webb)共同组成了艺术小组拉斐尔前派(Pre-Raphaelite Brotherhood)。他们主张回溯到中世纪的传统, 同时也受到刚刚引入欧洲的日本艺术的影响, 他们的目的是诚实的艺术(Honest Art), 主要是回复手工艺传统。他们的设计主要集中在首饰、书籍装帧、纺织品、墙纸、家具和其他的用品上。他们反对机器美学, 主张为少数人设计少数的产品, 所谓的“the work of a few for the few”。

这场运动开始式微时, 却出现了一个重要的促进因素, 就是1888年在伦敦成立的工艺美术展览协会(the Art and Crafts Exhibition Society)。从1888年开始, 这个协会连续不断地举行了一系列的展览, 在英国向公众提供了一个了解好设计及高雅设计品味的机会, 从而促进了“工艺美术”运动的发展。不但如此, 英国“工艺美术”运动的风格开始影响到其他欧洲国家和美国, 比如苏格兰格拉斯哥的设计师查尔斯·马金托什(Charles Rennie Mackintosh)、英国设计师沃塞(C.F.A. Voysey)、阿瑟·马克穆多(Arthur H. Mackmurdo)。在美国, “工艺美术”运动主要影响到芝加哥建筑学派(Chicago School of Architecture), 特别是对于这个学派的主要人物路易士·沙里文(Louis Sullivan)和弗兰克·赖特(Frank Lloyd Wright)的影响很大; 在加利福尼亚则有格林兄弟(Charles and Henry Green, Green & Green Brothers)、家具设计师古斯塔夫·斯蒂格利(Gustav Stickley)和柏纳德·迈别克(Bernard Maybeck)等人受到很大的

影响。

到了世纪之交,“工艺美术”运动变成一个主要的设计风格影响因素,它的影响遍及欧洲各国,促使欧洲的另外一场设计运动——“新艺术”运动(Art Nouveau)的产生。虽然“工艺美术”运动风格在20世纪开始就失去其势头,但是对于精致、合理的设计,对于手工艺的完好保存迄今还有相当强的作用。

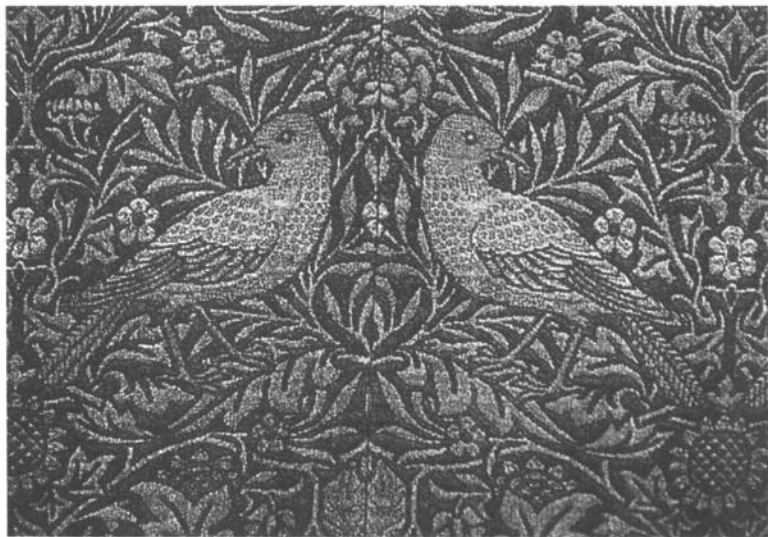
“工艺美术”运动最主要的代表人物是英国设计家、诗人和社会主义者威廉·莫里斯。他是英国“工艺美术”运动的奠基人,生于1834年3月24日,1896年10月3日去世,是真正实现英国理论家约翰·拉斯金思想的一个重要设计先驱。

19世纪初期,欧洲各国的工业革命都先后完成,蒸汽机在西欧、美国得到广泛的推广。第一条铁路建成了,第一艘轮船下水了,工厂的烟囱如雨后春笋在各地林立,吐着浓浓的黑烟。大批工业产品被投放到市场上,但设计却远远落在后面。美术家是天上的神祇,不屑过问工业产品;而工厂主则只管具体制作、生

产流程、产品质量、销路和利润,未能想象到还有进一步改善的可能与必要。艺术与技术本来已经分离,到19世纪初期则更为对立。

这时的产品出现了两种倾向:一是工业产品外型粗糙简陋,没有美的设计;二是手工艺人仍然以手工生产为少数权贵使用的用品。于是社会上的产品明显地两极分化:上层人士使用精美的手工艺品,平民百姓使用粗劣的工业品。艺术家中不少人不但看不起工业产品,并且仇视机械生产这一手段。

然而,社会的发展必然导致工业产品在消费中的统治地位,因为工业产品可以批量生产,价格低廉,能为广大消费者所接受。而19世纪早期的手工制品也因艺术与技术的分离而走上一条繁琐俗气、华而不实的装饰道路,法国王政复辟之后出现的各代政府腐败不堪,在手工艺制品上的反映就是复古之风大盛。对于正在蓬勃发展的工业时代而言,这种装饰与设计制作方式是反动的。这一时期尚属工业设计思想萌发前夕,因之在工业制品及



莫里斯1890年设计的羊毛织品图案《双鸟》。

产品设计上是一片混乱。

当时,摆在设计家面前有两个重要的问题:一是过分装饰、矫揉做作的维多利亚风格的蔓延;二是令不少知识分子感到震惊、甚至恐惧的工业化的来临。工业化的过程,造成不少社会问题,比如贫民窟的出现,城市生活水平的急速恶化,童工、女工的困苦生活,疾病的蔓延等等。如果从经济学的角度来看,工业革命带来的直接后果就是资本主义的产生和逐步成熟化。资本主义的产生,造成了对立的两个阶级,即无产阶级和资产阶级。无产阶级的生活条件和工作条件在工业革命后非常恶劣,也没有任何人能够改变这种状况。如何解决这些问题,始终是先进的知识分子们共同关心的。其中部分激进的人士提出利用国家革命的方式,推翻资本主义制度,彻底改革劳动状况,卡尔·马克思在1848年发表了他的重要著作《共产党宣言》,明确提出无产阶级只有自己解放自己,这个探索导致了国际共产主义运动的诞生。对于资本主义的困惑,同时也使另外一些知识分子感到无可奈何,他

们主要是文学家、诗人,对于他们来说,暴力革命显然不是解决问题的方法,他们认为唯有通过宗教的力量,通过劝善的方式,利用慈善来解决问题。比如英国作家查尔斯·狄更斯的小说中描写的对象都是在大工业化中受到摧残的儿童,而他能够提出的解决方法无非是社会的怜悯、良心的解救,通过慈善事业来局部解决问题。还有另外一些知识分子——特别是艺术家、建筑家和艺术理论家们,感到根本无法解决工业化带来的问题,在工业化的残酷现实面前,他们感到无能为力,他们憧憬着中世纪的浪漫,或者幻想中世纪的浪漫情调,因此,企望通过艺术与设计来逃避现实,退隐到他们理想中的桃花源——中世纪的浪漫之中去,逃避到他们理想化了的中世纪、哥德时期去。这正是19世纪英国与其它欧洲国家产生“工艺美术”运动的根源。从意识形态上来看,这场运动是消极的,也绝对不会可能有出路的。因为它是轰轰烈烈的大工业革命之中,企图逃避革命洪流的一个知识分子的乌托邦幻想而已。但是,由于它的产生,却给后来的设

计家们提供了新的设计风格参考,提供了与以往所有设计运动不同的新的尝试典范。因此,这场运动虽然短暂,但在设计史上依然是非常重要的,值得认真研究的。

为了炫耀工业革命带来的伟大成果,工业革命的发源地—英国在19世纪中叶提出举办世界博览会的建议,得到欧洲各国的积极响应。此事由英国的阿尔伯特亲王主持,普林斯·克恩索与亨利·克鲁两位爵士具体筹办。由英国建筑师约瑟夫·伯克斯顿(Sir Joseph Paxton, 1801-1865)设计展览大厅,他曾经学习过使用钢铁与玻璃建造温室的设计原理,就大胆地把温室结构用在伦敦世界博览会的建筑设计中,展览大厅全部采用钢材与玻璃结构,被称为水晶宫。1851年世界上第一个国际博览会在伦敦开幕,震惊了整个世界。

首先令人震惊的是水晶宫。这座用钢材和玻璃建成的圆拱型大厦,实际上是一幢放大的温室。但材料特殊,造型奇特,采光良好,使各国来宾深为英国工业化的成就而折服。这座建筑

在博览会结束后被完整地拆迁到赛登汉(Sydenham, 在伦敦南部),直到1936年才毁于大火。但无论从功能或造型来看,水晶宫均非成功之作,它的真正价值,在于开创了这两种新材料的应用。

本文特别对1851年伦敦世界博览会加以介绍,是因为它从反面刺激了现代工业设计思想的出现。当时的展品中工业产品占了很大的比例,外型全都相当粗陋。工匠们尝试用一点装饰来加以弥补,于是把哥德式的纹样刻到铸铁的蒸汽机体上;在金属椅子上用油漆画上木纹;在纺织机器上加了大批洛可可风格的饰件,凡此种种,不胜枚举。除此之外就是手工制作的特种工业品。应该说,这种情况的出现是必然的,是新思想出现的前奏,或者可以比喻为乐队演奏前杂乱无章的调音。

然而不少人却对此津津乐道,认为一切已完美无瑕,赞美工业革命带来的伟大胜利与成就,英国大诗人丁尼生就专门为这个博览会写了赞美诗,类似者大有人在。

但也有人一眼看出了问题之症结,感到缺乏一种从总体出



莫里斯公司设计的室内:斯坦顿住宅(Stanford)的起居室。地毯、家具、装饰品、窗帘等全部是由莫里斯公司的设计人员设计的。



斯坦顿住宅的另一部分,家具和地毯都是由莫里斯设计公司设计与生产的。

发的工业品的统一设计。不过他们虽都是设计思想上的先进分子,但同时却是工业化生产的反对者。这批人都认为产生这样丑陋产品的原因是机械生产,这些人成了新设计思想的奠基人,但可悲的是他们又都是机械否定论者。

参观展览的人中有个德国建筑家,名叫哥德弗雷特·谢姆别尔(Gottfried Sempell),就是这批先驱之一。他参观展览后,写了两本书,提出对这个展览的反对意见,一本是《科学·工艺·美术》(1852年),另一本是《工艺与工业美术的式样》(1897年)。他在这两本书中提出:美术必须与技术结合,提倡设计美术,但同时他又认为大批量生产对设计而言是个危机,反对机械化大规模生产。但无论如何,谢姆别尔是在德国第一个提出设计革命的人。可惜当时德国倾力扩张,国内尚四分五裂,无人理睬他的主张。

另一个对此展览指手划脚,认为毫无可取之处的人名叫约翰·拉斯金(1819-1900)。他在看到水晶宫后长叹一声说,水晶

宫可算庞大无比了,但它的意义仅在于—表明人类可以造出这等巨大的温室来。他在随后几年中,通过著书或讲演来宣传他的设计美学概念。他否认在造型艺术—所谓大艺术与被称为小艺术的手工艺、室内装饰等之间存在着什么差别。主张美学家从事产品设计,要求美术与技术结合。

拉斯金认为:艺术家已经脱离了日常生活,只是沉醉在古希腊和意大利的迷梦之中,这种只能被少数人理解,为少数人感动,而不能让人民大众了解的艺术有什么用呢?真正的艺术必须是为人们创作的,如果作者和使用者对某件作品不能有共鸣,并且都喜欢它,那么这件作品即使是天上的神品也罢,实质上只是一件十分无聊的东西。

他在1895年前后进一步发展了自己关于现代设计的思想。他说:天天都有新的机械被安装起来,随着资本的增加,你们的事业也必然会扩大,当前正处在极为迅速的变革之中。在这种情况下,要想设立英国的美学教育原则是非常不明智的,只有那些

有闲情逸致的、把美丽的东西放在身边赏玩的人，才有可能创造出优美的作品来。所以，除非用人工创造出这种环境，否则将无法生产出美的产品来。

他认为，为了建设一个完美的社会，必须要有艺术，但是，这种艺术并不是为艺术的艺术，而是要工人对自己所做的工作感到喜悦，并且要在观察自然、理解自然之后产生出来的艺术。

他在提出以上的观点之后，认为设计只有两条路(the two paths)：一、对现实的观察；二、具有表现现实的构思和创造能力。前者主张观察自然，后者则要求把这种观察贯穿到自己的设计中去。从这一点来看，拉斯金是主张回顾自然的最重要理论家之一。他的口号之一就是“向自然学习”。

拉斯金同时提出了设计的实用性目的。他说：世界上最伟大的作品都是要适合于某一特定场合，从属于某特定目的的，绝对不会有那种非装饰性的所谓最高艺术的存在。

对于工业化的问题，拉斯金也有比较中肯的态度，他说：工

业与艺术已经在齐头并进了，如果没有工业，也就没有艺术可言，各位如果看看欧洲地图，就会发现，工业最发达的地方，艺术也越发达。

作为最早期的社会主义者，拉斯金的设计理论具有强烈的民主和社会主义色彩。他强调设计的民主特性，强调设计为大众服务，反对精英主义设计。他说：以往的艺术都被贵族的利己主义所控制，其范围从来没有扩大过，从来不去使群众得到快乐，去有利于他们。与其生产豪华的产品，倒不如做些实实在在的产品为好。请各位不要再为取悦于公爵夫人而生产纺织品，你们应该为农村中的劳动者生产，应该生产一些他们感兴趣的东西。

拉斯金的设计思想其实是非常混乱的，其中包含了社会主义色彩，也包含了对大工业化的不安，一方面强调为大众；另一方面则主张从自然和哥德风格中找寻出路，而这种设计自然不是为大众的。他的实用主义思想与以后的功能主义仍有很大区别，但是，他的倡导和设想，依然为当时的设计家们提供了重要的思



莫里斯设立的出版公司“凯姆斯科特”公司(Kelmscott)的标志，他设计的大部分书籍都是由这家出版社出版的。

英国“工艺美术”运动时期不同陶瓷厂生产的装饰瓷砖。

想依据。其中，受到他的思想影响最深刻、并且通过自己的设计实际体现了拉斯金的精神的，是英国设计家威廉·莫里斯。他所带动的“工艺美术”运动在19世纪下半期成为欧洲最重要的一场设计运动。

莫里斯参观伦敦1851年世界博览会时方才17岁，他对于工业化造成的产品丑陋结果感到震惊，极其厌恶。据报道说：他在看见水晶宫展览建筑时竟然放声大哭，足以说明他对于机械化、工业化的厌恶程度。他深受伦敦世界博览会的刺激，对于流行于世的各种新兴工业产品感到讨厌，希望能够通过自己的努力，扭转这种设计颓败的状况，恢复中世纪设计讲究手工艺精湛的局面。他身体力行，从一个建筑家、画家发展为全面的设计家，开设了世界第一家设计事务所，通过自己的设计实践，促进了英国和世界的设计发展。

严格来看，莫里斯并不是一个现代设计的奠基人，因为他探索的重点恰恰是要取消工业化造成的“恶果”，恰恰是要否定现

代设计赖以依存的中心——工业化和机械化生产，他的目的是复兴旧时代风格，特别是中世纪、哥德式风格。他一方面否定机械化、工业化风格，另一方面否定装饰过度的维多利亚式风格，他认为只有哥德式、中世纪的建筑、家具、用品、书籍、地毯等的设计，才是诚实的设计。其它的设计风格如果不是丑陋的，也是矫揉造作的、扭捏作态的、不真实的，因而应该否定、推翻。只有复兴哥德风格和中世纪的行会精神，才可能在工业化咄咄逼人、矫饰风格横行霸道的时刻挽救设计的精神，保持民族的、民俗的、高品味的设计。对于他来说，无论是古典风格还是现代风格，都不足取，唯一可依赖的就是中世纪的、哥德的、自然主义的这三个来源。他是在实践中实现了拉斯金设计思想的第一个人物。

莫里斯家庭殷富，父亲是一个富裕的商人，非常重视他的教育。在1851年伦敦世界博览会之后，莫里斯决心学习设计，他就读于万宝路大学和牛津大学的建筑系，勤奋学习，刻意钻研古

典建筑,了解古典建筑的实质和精神。学习初期,他以为他追求的是古典主义,特别是人人都津津乐道的古罗马风格和文艺复兴风格,认为这种风格应该是西方建筑的灵魂和核心。

但在牛津大学期间,他偶然看到了拉斯金的一本著作《威尼斯的石头》(the Stones of Venice),这本书集中了拉斯金强调中世纪设计精华的思想内容,特别是他对于哥德风格和自然主义风格在设计中应用的兴趣和期望。莫里斯对此书非常着迷,同时也产生了对哥德风格的热爱。他对于古旧的喜爱与拉斯金系统的分析方式一拍即合,从而展开了他毕生对于哥德风格和自然主义风格设计的探索和喜爱。他利用了整整一个暑期,与牛津大学的同学、日后的合伙人之一爱德华·伯恩-琼斯(Edward Burne-Jones)一同到法国旅游,目的是调查哥德风格的建筑。法国具有为数众多的哥德式建筑,散布全国各地,其中不乏非常精采、壮观者。这次旅游,对于这两个青年来说是大开眼界,也是他们毕生热衷于哥德风格复兴的设计活动的开始。

莫里斯在牛津大学毕业以后,进入专门从事哥德风格建筑设计的乔治·斯特里特设计事务所(George Edmund Street)工作,从事建筑设计。在此期间,他通过设计实践对哥德风格有更加深刻的认识和了解。但是,他很快就因为要参加志在复兴中世纪风格的一个画家群体——拉斐尔前派兄弟会及他的结婚而离开了这个设计事务所。

拉斐尔前派兄弟会是画家但丁·罗西蒂(Dante Gabriel Rossetti)、约翰·米勒斯(John Everett Millais)和霍尔曼·汉特(Holman Hunt)三人在1848年发起的。他们的主要目的是反对当时英国画坛的因循守旧、固步自封的保守主义,主张忠实于自然的风格,主张真实的、诚挚的“新艺术”风格,在题材和风格上,他们对于中世纪和哥德风格情有独钟,因此,与拉斯金的理论和莫里斯的希望不谋而合。莫里斯此时认识了罗西蒂,受到他很大的影响,因此于1857年毅然离开斯特里特设计事务所,参加了他们的画会。他与伯恩-琼斯在伦敦的红狮广场开设画室,



莫里斯的另外一本书:《吉奥弗雷·乔叟作品》(the Works of Geoffrey Chaucer imprinted) 1866年。



莫里斯的另外一本书:《闪耀平原的故事》(the Story of the Glittering Plain)。典型的“工艺美术”运动设计风格的代表之一。插图是莫里斯设计公司的画家沃尔特·克莱恩(Walter Crane)创作的。

准备在画坛上大干一番,这个重大的转折与随即而来的结婚,是莫里斯走向设计探索的开端。

开设画室和建立新家庭,莫里斯必须采购各种家具用品,而新家需要新房,这样他又不得不到处为新家庭寻找合适的住宅。他在跑遍伦敦市内和郊区之后,发现很难找到满意的建筑和用品,现存的各种住宅或者用品,不是过于简陋就是设计繁琐,维多利亚风格充斥市场,新的工业用品则更加丑陋,因此,莫里斯动了自己动手设计和制作的念头。他请威柏(Webb)与他合作,设计自己在伦敦郊区肯特郡的住宅,一反中产阶级住宅通常采用的对称布局、表面粉饰的常规,他们设计的住宅是非对称性的、功能良好的,同时完全没有表面粉饰,采用红色的砖瓦,既是建筑材料,也是装饰动机,建筑结构完全暴露,同时采用了不少哥德式建筑的细节特点,比如塔楼、尖拱入口等等,具有民间建筑和中世纪建筑的典雅、美观,以及反对追逐时髦的维多利亚风格的设计特点,很受设计界欢迎。因为砖瓦都是红色的,因此,这

个住宅建筑被广泛称为红屋。与此同时,莫里斯还自己动手设计了家庭内部的所有用品,从墙纸到地毯,从餐具到灯具,从家具到室内,风格统一,具有浓厚的哥德特色,这座建筑和内部的用品,为一种新的风格奠定了基础。这就是1860年前后在英国展开的“工艺美术”运动风格。

红屋的建成,引起设计界广泛的兴趣与称颂,使莫里斯感到社会上对于好的设计、为大众的设计的广泛需求,他希望能够为大众提供设计服务,为社会提供真正的好的设计,改变设计中流行的矫揉造作方式,反对维多利亚风格的垄断,也抵御来势汹汹的工业化风格。因而,他放弃了原来做画家或者建筑家的想法,开设了自己的设计事务所,为顾客提供新的设计。

1860年前后,莫里斯与他的两个朋友开设了自己的设计事务所,几年以后,业务发展迅速,他把其它两个人的股份买了下来,于1864年成立了莫里斯设计事务所,莫里斯终于成为这个设计事务所的单独老板。这是世界上最早的由艺术家领导的设计

事务所。莫里斯设计事务所为顾客提供各种各样的设计服务,设计范围包括家具、用品、地毯,90年代又发展到书籍设计,成为一个兼有建筑、室内、产品、平面设计多种内容的完整设计事务所。这个设计事务所与企业联系,在他们有关系的陶瓷、玻璃、地毯、印刷工厂中生产自己的设计产品,再提供给顾客,风格统一,与当时流行的维多利亚风格大相径庭,展示出设计上的崭新面貌。

莫里斯设计事务所设计的金属工艺品、家具、彩色玻璃镶嵌、墙纸、挂毯、室内装饰品等等,都具有非常鲜明的特征,也就是后来被称为“工艺美术”运动风格的特征。这个风格具有以下几个特点:一、强调手工艺,明确反对机械化的生产;二、在装饰上反对矫揉造作的维多利亚风格和其它各种古典、传统的复兴风格;三、提倡哥德风格和其它中世纪的风格,讲究简单、朴实无华、良好功能;四、主张设计的诚实、诚恳,反对设计上的哗众取宠、华而不实的趋向;五、装饰上还推崇自然主义,东方

装饰和东方艺术的特点。大量的装饰都有东方式的、特别是日本式的平面装饰特征,采用大量卷草、花卉、鸟类等等为装饰动机,使设计上有一种特殊的品味。目前英国伦敦的维多利亚与阿尔伯特博物馆(Victoria and Albert Museum, London)中的“威廉·莫里斯室”集中地展示了这种风格的设计。

莫里斯本人最热心于纺织品纹样设计,他的设计图案往往采用植物的枝蔓和花卉为动机,枝条中有小鸟歌唱,充满了浪漫的自然主义色彩。这种设计,与拉斯金提倡的向自然学习是一致的。他的设计事务所设计生产的金属制品、家具、装饰品、彩色玻璃镶嵌等等,都具有类似的风格特征。

莫里斯设计事务所早期是单纯的设计事务所,他的设计受到大众广泛的欢迎,市场需求量越来越大,因而,他的设计事务所很快就变成具有设计与生产功能的中心。他雇用设计人员和手工艺人,设计生产各种产品,由于生产的规模越来越大,所以他逐渐把一个工厂变成按照产品内容区分的几家工厂,1881年他把



《世纪行金》设计的教堂室内:杰拉尔德·霍斯莱(Gerald Housley)设计的圣教堂,这是设计的预想图,1883年,钢笔淡彩。充满浓郁的中世纪哥德风格味道。



英国“工艺美术”运动在英国土土之外的发展:美国爱德华·高德温(Edward Godwin)等人设计的胡桃木小柜,兼具英国“工艺美术”运动哥德式风格的简单结构和日本装饰风格的影响。

纺织品生产中心独立开来,成为他从事书籍设计和出版的机构,大量杰出的工艺美术风格的平面设计都是从这家出版社出版的。

莫里斯在平面设计上的贡献是非常突出的。他在19世纪90年代开始投身于书籍设计,从版面编排到插图设计,都非常精心,努力恢复中世纪手抄本的装饰特点。他在1894年与沃尔特·克莱因(Walter Crane)合作设计的《呼啸平原的故事》(The Story of the Glittering Plain)和1896年,也就是他去世的那年设计的《吉奥弗雷·乔叟作品集》(The Works of Geoffrey Chaucer),都是工艺美术风格的典型、杰出代表作品。关于其平面设计的具体特点和内容,笔者在另外一本著作《世界现代平面设计》中有详细的讨论。

莫里斯在这个时期逐渐形成自己的设计思想,他受到拉斯金的民主主义、社会主义思想很大的影响,在设计上强调设计的服务对象,同时也希望能够重新振兴工艺美术的民族传统,反对矫揉造作的维多利亚风格。他曾经在1877年撰写的一篇文章《小

艺术》(The Lesser Art)中明确地提出自己的设计思想,他说:我们没有办法区分所谓的大艺术(指造型艺术)和小艺术(指设计),把艺术如此区分,小艺术就会显成是毫无价值的、机械的、没有理智的东西,推动对于流行风格的抵御能力,丧失了改革的力量;而从另外一方面来说,失去了小艺术的支持,大艺术也就失去了为大众服务的价值,而成为毫无意义的附庸,成为有钱人的玩物。

他进一步提出设计的民主思想,他说:我不希望那种只有为少数人的教育的艺术,同样也不追求为少数人服务的艺术,与其让这种为少数人服务的艺术存在,倒不如把它扫除掉来得好。人既要劳动,那么他的劳动就应该伴随着幸福,否则,他的工作将是不幸的,不值得的。他反复强调设计的两个基本原则,即一、产品设计和建筑设计是为千千万万的人服务的,而不是为少数人的活动;二、设计工作必须是集体的活动,而不是个体劳动。这两个原则都在后来的现代主义设计中得到发扬光大。

莫里斯在具体设计上,强调实用性和美观性的结合。对于他来说,实用但丑陋的设计不是好的设计。他曾经说:“不要在你家中放一件虽然你认为实用的,但是难看的东西。”这种看法,是他的功能与美观结合的设计思想的体现。但是如何达到这个目的,对于他来说,依然是采用手工艺的方式,采用简单的哥德式和自然主义的装饰,因而,他的这个局限使他不可能成为真正现代设计的奠基人。

莫里斯的设计,莫里斯设计事务所的活动,以及他们提倡的原则和设计风格,在英国和美国产生了相当的回响。英国有不少年轻的设计家仿效莫里斯的方式,组织自己的设计事务所,称之为行会(guild),从而开始了一个真正的设计运动,历史上称为“工艺美术”运动。而他们推崇的风格,就称为“工艺美术”运动风格。比较具有影响意义的英国“工艺美术”运动设计集体包括有以下几个:

世纪行会(the Century Guild),由杰出的设计家阿瑟·马

克穆多(Arthur Markmurdo)为首组成。成立的时间是1882年。

艺术工作者行会(the Art Workers Guild),成立于1884年。

手工艺行会(Guild of Handicraft),由杰出的设计家查尔斯·阿什比(Charles Robert Ashbee)为首组成,成立于1888年。

这批设计事务所都是在19世纪80年代期间成立的,距离莫里斯成立设计事务所的1864年有近20年的时间,因此,可以说它们都是受到莫里斯设计思想影响而产生的。这批设计事务所的设计宗旨和风格与莫里斯也非常接近。它们都反对矫揉造作的维多利亚风格,反对设计上的权贵主义,反对机械和工业化特点,力图复兴中世纪手工艺行会的设计与制作一体化方式,复兴中世纪的朴实、优雅和统一;这些设计家都努力在设计上体现实用性、功能性和装饰性的结合,设计风格上吸取中世纪、哥德风格、自然主义风格的特征,把它们糅合在一起,同时在平面设计上发展东方风格的特点,讲究线条的运用和组织的完整。这些公司生

「工艺美术」运动在美国的影响:19世纪末,美国辛辛那提市普瓦佐德陶器厂(Rookwood Pottery)的“eiff”。



英国「工艺美术」运动的产品设计:陶器、家具和地毯。



产的家具、金属制品、家庭用品、装饰品、书籍设计等等,都具有这些特点,风格很统一。

1888年,一批英国的设计家在莫里斯的精神感召下,组织了英国工艺美术展览协会(The Arts and Crafts Exhibition Society),从而有计划地举办外国设计展览,以促进英国本身的设计水准。这些展览吸引了大批外国设计家、建筑家参加,对于促进英国的设计起到重要的作用。他们还出版了一本刊物《工作室》(the Studio),作为宣传“工艺美术”运动精神的言论阵地,刊物上发表了包括拉斯金、莫里斯和其它“工艺美术”运动代表人物的文章,广泛地宣传了这个设计运动的宗旨和内容。

1896年,威廉·莫里斯去世,设计家阿瑟·本森(Arthur Smith Benson)接手莫里斯设计事务所的工作,他与另外一个非常杰出的英国设计家克里斯多夫·德莱赛(Christopher Dresser)一起,振兴莫里斯的事业,继续发展“工艺美术”运动,起到承上启下的重要作用。莫里斯公司在他去世以后还存在于相当一个

时期,这应该说与本森和德莱赛的努力是分不开的。

我们提及了英国“工艺美术”运动主要由几个号称行会的设计公司组成,这些公司设计、生产工艺美术风格的产品,设计的内容非常繁杂。但是,如果从设计内容来看,英国的“工艺美术”运动又可以简单分成以下几个组合,或者几批设计家来:

1) 家具设计:以查尔斯·沃赛(Charles Annesley Voysey)、巴里·斯各特(Baillie Scott)、查尔斯·阿什比(Charles Robert Ashbee)、威廉·里萨比(William Richard Lethaby)为主要代表人物。

2) 建筑与室内设计:以飞利浦·威柏(Philip Webb)、诺尔曼·萧(Norman Shaw)等人代表。

3) 日用陶瓷设计:以克里斯多夫·德莱赛、威廉·穆克罗夫特(William Moorcroft)、查尔斯·科克斯(Charles Cox)等为代表。

英国的“工艺美术”运动家具设计的主要人物为查尔斯·沃

赛、巴里·斯各特、查尔斯·阿什比、威廉·里萨比等人，在美国则是古斯塔夫·斯提格利。他们设计的家具都非常简朴、结实、简洁、大方，装饰部分从来不会压倒功能性，家具上没有多余的、不必要的装饰细节，并且非常注意材料，特别是木材的选择和不同种类材料的搭配。

沃赛是建筑师出身，长期从事室内与家具设计。他生于1857年，比莫里斯年轻不少。他虽然受到莫里斯思想的影响，但是不像莫里斯那样对于中世纪、哥德风格那样毕恭毕敬、顶礼膜拜，从来没有出现过毫无道理的崇尚古风。因此，他设计的家具都比较简单、朴实，而比较少有中世纪风格的重复出现。比较莫里斯的设计，沃赛的设计更加实在，也更加容易被批量化生产，对于“工艺美术”运动为大众服务的精神来说，沃赛显然比莫里斯在实践上更加接近精神的实质内容。

沃赛是从建筑师的学徒出身的。1888年他利用自己通过学徒工作积累的知识与技术，给自己设计了住宅。从1882年开始，

他就开始从事建筑以外的其它设计，其中包括了纺织品和墙纸的设计。他逐渐形成自己的设计风格，装饰上没有莫里斯那样复杂，比较讲究清新、简朴的图案。他设计了大量的家具，他的家具都比较大方，造型简单，大部分采用橡木，家具上偶然也采用一点金属构件，比如黄铜、青铜或者红铜构件，朴实无华，简洁大方。沃赛最著名的设计项目是他为查尔斯·伍德(Charley Wood)设计的住宅——果园住宅(the Orchard)。他设计了建筑、室内和全部家具用品，风格统一。这个项目完成于1900年。他的作品是英国“工艺美术”运动全盛时期的代表作，继承和发扬了莫里斯的风格，达到很完美的高度。

斯各特是另外一个重要的英国“工艺美术”运动家具设计家。他与沃赛一样也是建筑师，后来转为家具设计和产品设计，大凡建筑设计出身的设计家，由于习惯从建筑总体考虑，因此设计上都具有明显的统一性特点。与沃赛一样，斯各特的第一个统一设计项目也是自己的住宅。他在1892年在门恩岛的道格拉斯



由威廉·莫里斯设计公司出品的墙纸、椅子，明显地强调自然风格、哥德设计特点，出品时间大约是1895年。



莫里斯公司出品的墙纸，是莫里斯本人于1895年设计的，具有典型的英国“工艺美术”风格自然主义特点。

设计了自己的住宅红屋，他喜欢采用动物和植物的纹样来做装饰动机，在家具上以凸出的线条来勾勒出这些自然纹样来，颇为典雅。他的重要设计项目有给德国达姆斯塔德(Darmstadt)的赫斯大公(the Grand Duke of Hesse)设计的宫廷室内和家具，这个项目完成于1898年，内中体现了他的上述设计特征。其中的家具是在阿什比的手工艺行会中制作的。

从1898年开始，斯各特开始专门为李柏特公司(Liberty & Co.)设计家具。他的家具也是英国“工艺美术”运动的杰出代表。

手工艺行会的组织人阿什比原来主要设计金属器皿，特别是各种银器，后来改为设计家具，他的设计讲究典雅的造型，细节装饰并不过分，阿什比也是英国工艺美术风格的重要代表人物之一。

值得一提的是专门生产工艺美术风格产品的英国李柏特公司。这家公司是由阿瑟·李柏特(Arthur Lazenby Liberty)创建的。公司本身就是一个设计与生产的结合，一方面雇用杰出的

设计师从事产品设计，同时也生产这些设计，自己有家具工场。长期以来，李柏特公司不但利用自己的设计师从事产品设计，同时还邀请其它出名的设计家为它从事产品设计，产品销售非常好。这家公司一直到1940年才因为世界大战的缘故关闭，对于推动工艺美术风格起到很重要的作用。

除了上述这些公司和组织以外，英国还有其它一些也从事“工艺美术”运动设计的公司，比如伦敦的安布罗斯·希尔公司(Ambroselhal)、由西德尼·巴恩斯尼(Sidney Barnsley)、恩内斯·巴恩斯尼(Ernest Barnsley)等人组成的肯顿公司(Kenton & Co.)等等。这些公司集设计与生产于一身，对于促进这个风格的普及也起到作用。

英国的“工艺美术”运动直接影响到美国。在19世纪末开始，这场运动就开始影响美国设计，“工艺美术”运动不仅仅是一个英国的运动，它同时在美国也有一定的影响。美国建筑家弗兰克·赖特早期的作品，格林兄弟(Green & Green)在洛杉矶的

帕萨蒂纳市设计的根堡住宅(the Gamble House)以及内部的家具,美国家具设计师古斯塔夫·斯迪克利设计的各种家具,都具有强烈的“工艺美术”运动特征。反映出与英国人同样的对于过份装饰,对矫饰的维多利亚风格的厌恶,对工业化的恐惧感,对手工艺的依恋,对于日本传统风格的好奇,是工业化时代的一个非常独特的插曲。

美国的“工艺美术”运动延续时间比英国长,一直到1915年前后才结束。对于美国的“工艺美术”运动是否从英国影响过来的,理论界有不同的看法,比如美国理论家罗伯特·可拉克(Robert Judson Clark)在他的著作《美国的“工艺美术”运动1878-1916》(American Arts & Crafts, 1878-1916)中提出,早在1878年美国的“工艺美术”运动已经有了苗头,他认为美国“工艺美术”运动的重要转折是在1893年,这年在芝加哥举办了哥伦比亚世纪博览会(World's Columbian Exposition),美国设计家和建筑家弗兰克·赖特设计了具有典型工艺美术风格的家

具,与英国的工艺美术风格既有相似之处,也有自己的特点,从而体现了美国自己的探索。

从历史的发展来看,美国的“工艺美术”运动的确是受到英国的运动影响而发展起来的。英国“工艺美术”运动的几个重要的设计家,比如沃尔特·克莱因·C·R·阿什比等都访问过美国,在美国介绍了英国设计的探索成果。与此同时,英国“工艺美术”运动的重要刊物《工作室》也在美国的建筑界和设计界广为流传,影响很大。拉斯金、莫里斯等人的设计思想得到传播。在英国的影响下,美国在19世纪末叶出现了一系列类似英国行会式的设计组织,比如1897年在波士顿成立的波士顿工艺美术协会(Boston Society of Arts and Crafts)等等。1897年,在波士顿的科普利大厅举办了第一届美国工艺美术展览。1900年,纽约的工艺美术行会成立,完全遵照英国“工艺美术”运动行会的方式运作,推动美国的工艺美术设计运动。1903年,芝加哥成立了威廉·莫里斯协会(William Morris Society),研究英国工艺



英国设计界在威廉·莫里斯的影响下开始了以各个“行会”(Guild)为中心的“工艺美术”设计运动。左右两图和下两页插图是这些行会设计公司的作品,代表了英国“工艺美术”运动的风格。由威廉·莫里斯(William Morris)公司设计的一系列花饰,具有明显的自然风格特点。



美术设计,促进美国的设计水平。

美国的“工艺美术”运动的主要代表人物包括美国现代建筑设计的最重要先驱人物弗兰克·赖特、加利福尼亚州的家具设计家古斯塔夫·斯提格利和洛杉矶地区的建筑与设计家格林兄弟等人。他们的设计宗旨和基本思想和英国“工艺美术”运动的代表人物相似,但是比较少强调中世纪或者哥德风格特征,更加讲究设计装饰上的典雅,特别是东方风格的细节。与英国“工艺美术”运动产品设计,特别是家具设计最大的不同特征,就是美国的设计具有非常明显的东方设计影响,英国设计中的东方设计影响主要存在于平面设计与图案上,而美国设计中东方影响是结构上的。比如格林兄弟在加利福尼亚州洛杉矶地区的帕萨迪纳市为根堡家族设计的根堡住宅(the Gamble House, Pasadena, 1904),就具有明显的日本民间传统建筑的结构特点,整个建筑采用木构件,讲究柱结构的功能性和装饰性,吸收东方建筑和家具设计中装饰性地使用功能构件的特征,强调日本建筑的模数体系和强调

横向形式的特点。他们兄弟设计了大量的家具,从中国明代家具中吸收了多样的参考,无论是总体结构,还是具体的细节装饰,都具有浓厚的东方味道。大部分家具都是以硬木制作的,强调木材本身的色彩和肌理,造型简朴,装饰典雅,是非常杰出的作品。

又如古斯塔夫·斯提格利设计的大量家具,也都与格林兄弟的设计相似。他的设计,比格林兄弟更加雅致,对于东方风格,特别是中国的传统家具风格的优点了解得更加深刻,因此,从家具上来说,成就更加突出。他的家具,无论是其木结构方式,还是装饰细节,乃至金属构件,都有明显和强烈的东方特色,可以看到中国明代家具的影响,这是东西方设计上比较早的直接影响成果之一。

斯提格利于1898年成立斯提格利设计公司。他曾经到欧洲各国旅行,在英国受莫里斯的“工艺美术”运动影响很大。回国以后集中精力于家具设计上。他热衷于中国家具与日本家具的简洁与朴实的结构以及典雅的装饰手法,因此把英国工艺美术风格

的朴实大方与东方家具的典雅融为一体,功能与装饰吻合,取得非常显著的成果。他自己的公司也生产和销售他的设计,因而使他的设计得到广泛的认识和欢迎。

弗兰克·赖特在这个时期的家具设计,也具有类似的倾向。与以上几个设计师不同,他更加重视纵横线条造成的装饰效果,而不拘泥于东方设计细节的发展,因此,与苏格兰的一批叫做格拉斯哥四人的设计师的探索比较接近。赖特是美国现代建筑和设计的最重要奠基人物之一。他的设计生涯非常长,风格也随着不断变化,在19世纪末期设计的建筑有明显的日本传统建筑影响的痕迹,而这个时期他设计的家具则与斯提格利的家具设计非常相似,有中国明代家具的特征。赖特的设计背景和设计哲学比较复杂,将在本书的以后章节讨论。

美国的“工艺美术”运动还有其它一些设计家参与,比如家具设计师哈维·艾利斯(Harvey Ellis),以及艾尔伯特·哈巴特(Elbert Hubbard)组织的罗克罗夫特艺术组(the Roycroft Ar-

tistic Community)等等,他们的设计探索与斯提格利、赖特和格林兄弟相似。

除了美国受到英国“工艺美术”运动影响之外,斯堪的纳维亚国家也受到一定的影响。斯堪的纳维亚五个国家,拥有悠久的手工艺传统,特别是木家具和室内设计具有很杰出的水平。英国“工艺美术”运动明确反对矫揉造作的维多利亚风格,反对繁琐装饰,都与斯堪的纳维亚的设计传统观念非常接近,何况这个地区有很丰富的哥德传统,因此,在英国的影响之下,这几个国家中的瑞典、芬兰、丹麦和挪威都出现了类似的设计活动,成立了各种各样的设计机构,取得非常显著的成绩。本书将在以后的章节讨论斯堪的纳维亚的设计发展。

工艺美术的陶瓷设计是陶瓷设计史上的一个重要的发展转折。在这场运动开始以前,英国的陶瓷只有低级的陶器和供权贵使用的高级细瓷,缺乏价廉物美的陶瓷。“工艺美术”运动受到东方的影响,而东方各国,特别是陶瓷的故乡中国和陶瓷发展非



常突出的日本,对于英国的陶瓷带来了非常大的影响。从当时英国的陶瓷设计上看,可以看出东方陶瓷设计的明显影响,特别是图案、釉色的运用、器型上,东方的影响特别明显。

英国“工艺美术”运动的陶瓷设计与制作者主要有马克·马歇尔(Mark V. Marshall)、威廉·德·摩根(William de Morgan)和科尔曼(W. S. Coleman)等人,他们的作品都具有显著的“工艺美术”运动特色。除此之外,克里斯多夫·德莱赛也设计陶瓷。从总的情况来看,他们的陶瓷设计都基本是为小量生产而设计的,艺术的成份很重,还没有能够成为大批量生产的日用陶瓷的基础。英国这个设计运动的陶瓷设计家们当时都津津乐道地从事高温釉和窑变的试验,重点在于陶瓷技术的潜力探索、艺术效果的表现,对于陶瓷设计的社会功能,基本没有任何一个人曾经加以考虑。他们设计出来的陶瓷,具有很高的艺术欣赏价值,但是作为现代设计的基本要求——批量化生产来说,这些设计还不足以影响整个陶瓷的发展。

真正开始陶瓷日用化探索的是斯堪的纳维亚国家的设计师们。从19世纪末叶开始,他们就开始进行目的在于批量化生产的各种日用陶瓷的设计尝试,其中包括厚胎的日用骨灰瓷器、石器等,这种探索在20世纪初期开始成熟,终于影响到全世界的日用陶瓷的风格。本书将在以后的章节中讨论斯堪的纳维亚的日用陶瓷设计发展。

“工艺美术”运动的金属制品设计也很引人注目。这些设计都具有浓厚的哥德风格特点,造型比较粗重,金属用品表面具有简单的图案装饰,与陶瓷设计有所不同的是,这场运动的金属制品在功能性方面比较周全,其中颇有一些杰出的作品。重要的设计家包括上述的几个人物,即阿什比、克里斯多夫·德莱赛等。

“工艺美术”运动比较突出的设计范围是纺织品设计,特别是各种地毯和挂毯的设计。纺织品设计受到哥德风格很大的影响,因此大部分都具有哥德复兴的图案特点。

莫里斯本人对于染织品设计的兴趣很大。他亲手设计了不

少的染织品,包括挂毯、地毯,同时还有大量的墙纸图案。他的墙纸设计最早出现在1862年。1875年,莫里斯与其它的几个设计师合作,设计了一系列的染织品。他反对采用任何化学染料,坚持采用靛青之类的天然染料,表明了他与现代化、机械化、工业化毫无余地的对立立场。

1883年,莫里斯在莫顿·阿比(Merton Abbey)设立了自己的染织工场,生产各种地毯和挂毯,称为“汉姆史密斯式”(Hammersmith),这些染织品的设计与他早期的墙纸设计风格是一致的,都采用大量的自然主义动机,特别是植物的枝条蔓叶,采用缠枝花的四方连续布局,内中杂以各种小鸟,色彩比较优雅朴实,在当时弥漫市场的繁琐的维多利亚风格中独树一帜,很受欢迎。

莫里斯本人鼓励各种手工艺的发展,在他的鼓励下,他的女儿玛利·莫里斯投身于刺绣设计,在1885年接管了莫里斯公司的抽纱设计部门的领导工作,创造了独立的抽纱设计部门,也开

了风气之先。

“工艺美术”运动比较重要的设计范围是平面设计,本章在前面提到莫里斯本人的平面设计活动,可以说,他是奠定了这场运动平面设计基础的人物。在他的影响之下,工艺美术风格的平面设计在英国、美国和其它欧洲国家开始发展开来。

比较早的具有影响的工艺美术风格平面设计代表是一本季刊——《玩具马》(the Hobby Horse),是由重要的设计家马克穆多的世纪行会设计和出版的。马克穆多本人担任设计工作。第一本出版于1884年,马克穆多的流畅黑白线条装饰插图和丰富的平面设计,立即得到广泛的欢迎,不久以后,这份季刊就转由莫里斯的出版公司凯姆斯各特出版。莫里斯本人担任主要设计。

凯姆斯各特出版社是莫里斯从事平面设计的大本营,他的大部分书籍设计都是由这家出版社发行出版的。他的设计充满了企图恢复古典的、特别是中世纪哥德时期的风格特征,版面编排非常拥挤,特别是扉页和每个章节的第一页,缠枝花草图案和精



细的插图,首写字母的华贵装饰方式,都使他的设计具有强烈的哥德复兴特征。这一点与当时流行的拉斐尔前派兄弟会的绘画风格是一脉相承的,表现了英国社会上在平面设计方面的浪漫主义倾向。这种浓厚的复古倾向,引起当时一些评论家的指责,比如英国平面设计家刘易斯·戴依(Lewis F. Day)曾经在1899年的一本期刊《东方杂志》(the Easter Journal, 1899)撰文批评莫里斯,认为他的书籍设计过于沉溺于复古主义,过分古旧和沉重,他认为这样的复古倾向,完全违背了莫里斯一向主张和倡导的设计社会化、民主化、大众化的立场和原则,使书籍无法成为大众的普及读物,而沦为少数收藏家的收藏品。

为了扭转莫里斯的平面设计风气,戴依和插图画家杰西·金(Jessie M. King)、格里那维(Kate Greenaway)合作,创造出一种为儿童的读物设计风格来。他们的设计充满了儿童的天真、浪漫色彩,无论是字体、插图风格还是布局排版,都轻松可爱,深受儿童的喜爱。他们的设计目的是使平面设计,特别是书

籍设计能够真正为广大读者服务,改变长期以来书籍为少数人掌握的局面。这三个人各人都有自己的独特风格,但是,都有“为大众”的共同立场。他们为尽人皆知的童话故事设计的人物、动物、植物、风景栩栩如生,活泼生动,改变了莫里斯那种凝重的考古味道,是“工艺美术”运动平面设计的一个重大发展和进步。他们的设计直接影响了下一代的平面设计家和插图画家,比如英国的奥布利·比雅兹莱(Aubrey Beardsley)、比利时的亨利·凡德·威尔德(Henri van de Velde)、法国的阿尔丰索·穆卡(A. Mucha)等人的设计,对于受“工艺美术”运动影响而产生的欧美的“新艺术”运动起到直接的催生作用。

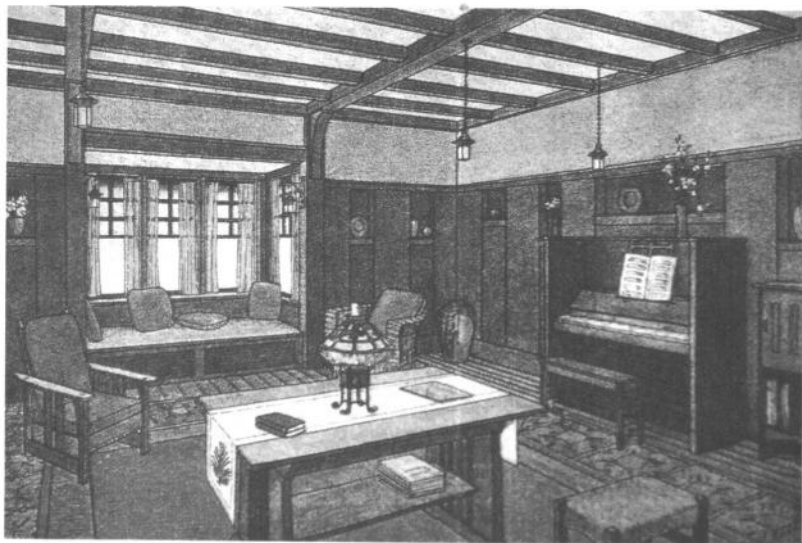
英国“工艺美术”运动开始于1864年左右,在1896年基本结束,拉斯金在这一年去世。他去世之后,英国的“工艺美术”运动已经被欧洲大陆蓬勃兴起的“新艺术”运动取而代之了。综观“工艺美术”运动,它的确有一些不容忽视的重要特点。在一派维多利亚矫饰风气之中,这些设计先驱们能够采用中世纪的纯

朴风格,吸收日本的和自然的装饰动机,创造出有声有色的新设计风格来,而同时又完全与各种历史复古的风格大相径庭,的确是难能可贵的探索。在轰轰烈烈的工业革命高潮之中,表现出一种与时代格格不入的出世感,也体现出知识分子的理想主义情感,强调手工艺的重要,强调中世纪行会的兄弟精神,都是非常特殊的。

“工艺美术”运动的缺点或者说先天不足是显而易见的,它对于工业化的反对,对于机械的否定,对于大批量生产的否定,都没有可能成为领导潮流的主流风格。过于强调装饰,增加了产品的费用,也就没有可能为低收入的平民百姓所享有,因此,它依然是象牙塔的产品,是知识分子的一厢情愿的理想主义结晶。

对于矫饰风格的厌恶,对于大工业化的恐惧,是这个时期知识分子当中非常典型的心态。英国人在19世纪中期开始的“工艺美术”运动探索,其实代表了整整一代欧洲知识分子的感受。当时能够真正认识工业化不可逆转的潮流的人其实在知识分子当

中并不多见,因此,在英国“工艺美术”运动的感召之下,欧洲大陆终于掀起了一个规模更加宏大、影响范围更加广泛、试验程度更加深刻的“工艺美术”运动——“新艺术”运动。



19世纪初美国斯提格利兄弟公司 (Stickley Brothers) 出版的《手艺人》(Craftsman) 杂志的插图:典型的美国“工艺美术”运动风格室内设计。

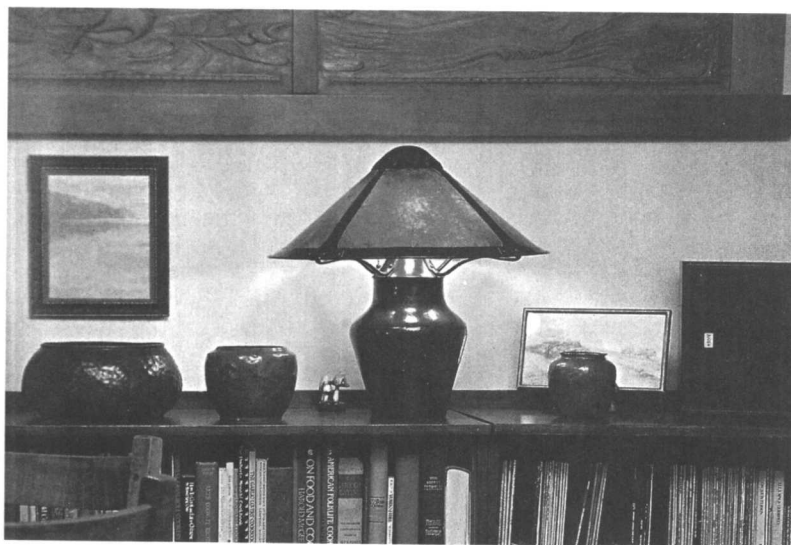


格林兄弟设计的美国“工艺美术”风格家具。



BY
ARTHUR H. MACKMURDO, A.R.I.B.A.,
1883
G. ALLEN, SUNNYSIDE, ORPINGTON, KENT.

『工艺美术』运动组织之一的世纪行会 (the Century Guild) 设计的作品。阿瑟·麦克穆多 (Arthur H. Mackmurdo) 1883 年为《城市的教堂》(City Churches) 一书设计的扉页，风格流畅，自然主义特点明显，为日后的『新艺术』运动风格奠定了形式基础。

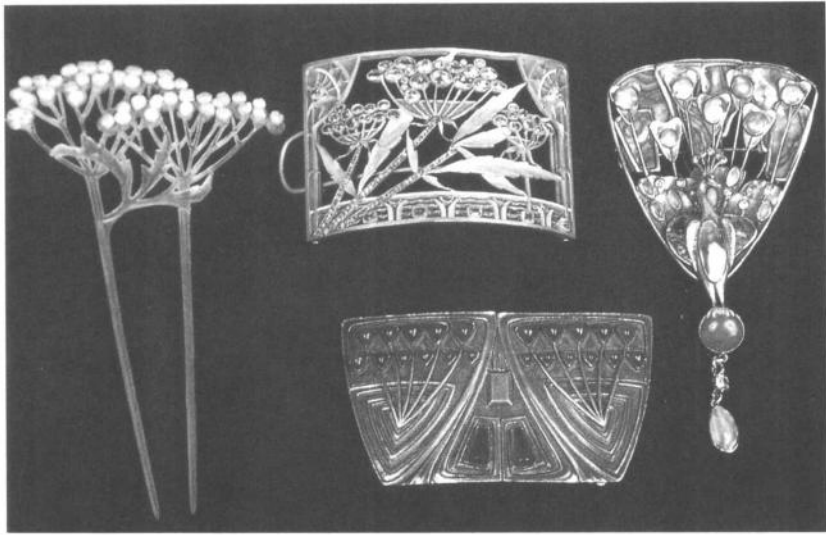


格林兄弟设计的美国『工艺美术』风格灯具。

第三章 “新艺术”运动



法国“新艺术”风格的灯具设计。



“新艺术”风格的首饰设计。

“新艺术”运动的背景

“新艺术”运动(Art Nouveau)是19世纪末、20世纪初在欧洲和美国产生并发展的一次影响面相当大的“装饰艺术”运动,一次内容很广泛的设计运动。涉及到上十个国家,从建筑、家具、产品、首饰、服装、平面设计、书籍插图,一直到雕塑和绘画艺术都受到影响,延续时间长达十余年,是设计上一次非常重要、具有相当影响力的形式主义运动。从它的产生背景来看,与1860年到1890年左右在英国和美国产生的“工艺美术”运动有许多相似的地方:它们都是对矫饰的维多利亚风格和其它过分装饰风格的反动,它们都是对工业化风格的强烈反映,它们都旨在重新掀起对传统手工艺的重视和热衷,它们也都放弃传统装饰风格的参照,而转向采用自然中的一些装饰动机,比如植物、动物为中心的装饰风格和图案的发展。它们也都受到日本装饰风格,特别是日本江户时期的艺术与装饰风格和浮世绘的影响。两个运动之

间比较不同的地方是:英国和美国的“工艺美术”运动比较重视中世纪的哥德风格,把哥德风格作为一个重要的参考与借鉴来源,而“新艺术”运动则完全放弃任何一种传统装饰风格,完全走向自然风格,强调自然中不存在直线,强调自然中没有完全的平面,在装饰上突出表现曲线、有机形态,而装饰的动机基本来源于自然形态。这场运动从1895年左右的法国开始发展起来,之后蔓延到荷兰、比利时、意大利、西班牙、德国、奥地利、挪威、瑞典、丹麦、中欧各国,乃至俄罗斯,也越过大西洋影响了美国,成为一个影响广泛的国际设计运动。这场运动的时间大约从1895年开始,一直持续到1910年前后,然后逐步为现代主义运动和“装饰艺术”运动(Art Deco)取而代之。从意识形态角度来看,这是知识分子中的部分精英在工业化来势汹汹、过分装饰的贵族风格泛滥双重前提下的一次不成功地改革设计的企图。但是这场运动中产生的大量产品、建筑、室内、纺织品、工艺美术品等等,则为20世纪伊始的设计开创了一个有声有色的新阶段,成

为传统设计与现代设计之间的一个承上启下的重要阶段。

准确地说,新艺术是一场运动,而不是一个风格。阿拉斯台(Alastair Duncan)在他的著作《新艺术》(Art Nouveau)一书的前言中已经开宗明义地指出了这一点,其理由是这场运动在欧洲各国产生的背景虽然相似,但所体现出的风格却是各不相同的。如果以为新艺术是一个统一的装饰和艺术风格,那就根本不可能廓清它的真实面貌。苏格兰设计家察尔斯·马金托什的家具设计与西班牙建筑家安东尼·高迪的建筑之间,简直看不出什么共同点;同样是法国的新艺术设计,巴黎派与南西派的风格则大不相同;从美国提凡尼百货公司的灯具到奥地利画家古斯塔夫·克里姆特的绘画,其间的区别也是巨大的。但是从时间、根源、思想、影响因素等等方面来看,它们又有千丝万缕的关系,属于同一场运动,因此,从运动的角度来看新艺术,比较能够反应出真实的面貌来。

如前所述,“新艺术”运动的起因是对当时两个不同的设计

潮流的反动,而以前比较多的解释集中在19世纪人们对于工业化时代的一种恐惧和厌恶,是对大工业生产的一种反动。其实还有一个重要的产生原因:是对于弥漫整个19世纪的矫揉造作的维多利亚风格所作出的反动。只有从这两个方面的原因来看,才能够解释为什么“新艺术”运动会风靡一时,成为西方世界历时10多年的一种主流运动。

19世纪弥漫欧洲的繁琐矫饰的维多利亚风格,和从巴洛克风格派生出来的种种矫揉造作的装饰风格,以及拿破仑时代的古典复兴主义、英国的新哥德主义、美国盛行的折衷主义风格,都是这种矫饰主义在建筑、家具、平面设计上的反映。对维多利亚风格的反感,造成对新的设计风格探索的起因。早在1836年,作家Alfred de Musset在他的著作《本世纪一个孩子的自白》(Confession d'un Enfant du Siecle)中已经指出对于维多利亚风格的广泛不满。批判有钱人家的房屋室内是各种历史风格的堆砌:古典主义、哥德、文艺复兴、路易十三的巴洛克等等,什



英国“新艺术”运动的重要代表设计家、插图家比亚兹莱在1900年设计的封面(《工作室》)封面,显示了他的设计与插图的天赋。



法国“新艺术”风格的家具设计:小柜。

么风格都有,就是没有我们自己的、本时代的风格。这番话可谓十分尖锐。

维多利亚风格不仅仅在英国泛滥成灾,同时在欧洲的其他国家也相当流行。因此,到19世纪末年,欧洲各国的先进设计家们对于这种矫揉造作的风格已经是忍无可忍了,从存世的大量文件和出版物可以看出,当时不少的设计家、理论家都对这种现象提出严厉的批判。比利时重要的设计大师亨利·凡德·威尔德(Henri Van de Velde)指出:“问题是这些从事维多利亚式矫饰风格设计的人拒绝寻求正确的形式,即简单、真实和绝对的形式,所表现出的只是他们本身的懦弱。”

1851年的伦敦国际博览会是工业化设计存在的问题和维多利亚矫揉造作风格泛滥的集中体现。这是历史上第一次世界性的大型博览会,有十余个国家参展,规模很大,会址是伦敦海德公园内由帕克斯顿设计的巨大“水晶宫”。大量展品表现出矫饰的装饰特点,因此使一些目光敏锐的批判家和艺术家意识到设计问

题的严重性,开始设法走出这个设计的泥潭。其重要的结果之一就是英国轰轰烈烈的“工艺美术”运动,这场运动从1864年左右发轫,精神领袖是约翰·拉斯金(John Ruskin),设计领袖是威廉·莫里斯(William Morris),一时蔚为壮观,影响远及美国。我们在第二章中已对此进行过详细的讨论。但有一点必须非常清楚,就是英国的“工艺美术”运动是新艺术的影响之源。而莫里斯本人,可以说是现代装饰运动的最重要的奠基人物之一。他对于中世纪风格的热衷,对日本等东方艺术的借鉴、对矫揉造作风格的反对,对于手工业的爱好、对于大工业化的强烈反感,都成为新艺术的基本特征。英国“工艺美术”运动另外一个对日后运动具有很大影响力的人物是阿瑟·马克穆多(Arthur Heygate Mackmurdo, 1851-1942)。他的设计更加讲究装饰的整体感,具有更加强烈的自然主义特点。这个特点日后成为“新艺术”运动风格的基本特点之一。从马克穆多的工作时间来看,应该说他是“工艺美术”运动的晚期代表人物和“新艺术”运动的开创人物,

世纪之交是他的创作鼎盛时期，他起着承上启下的作用。

“新艺术”运动席卷了设计的几乎各个方面，从建筑、家具、产品到平面设计、海报，以至雕塑、绘画等等，无所不包，是本世纪除了现代主义风格以外范围最广泛的一场设计运动。其影响地域之广，也是空前的，几乎所有的欧洲国家和美国都卷入了这场运动，历时10余年，无论从深度还是广度来说，影响都是非常巨大的。由它产生的对于装饰风格的影响，迄今还可以感觉到。

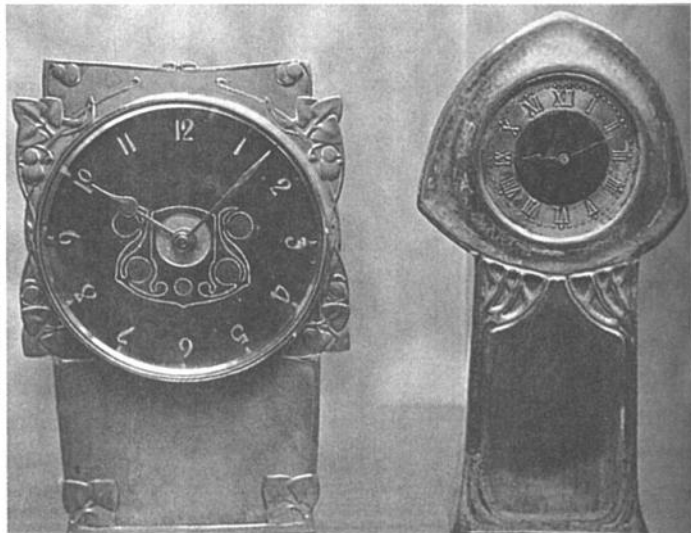
“新艺术”是一个法文词，在欧洲有大约五、六个国家是用这个旗号来发动这场运动的，其中包括法国、荷兰、比利时、西班牙、意大利等；德国则称这场运动为青年风格(Jugendstil)；在奥地利的维也纳，它被称为分离派(Seccessionist)；在斯堪的纳维亚各国，则称之为“工艺美术”运动。虽然名称各异，但整个运动的内容和形式则是相近的。

法国的“新艺术”

法国是新艺术的发源地，这场运动在法国的发展具有两个中心，一个是首都巴黎，另外一个则是南斯市(Nancy)，后者主要集中在家具设计上，而巴黎的“新艺术”运动则包罗万象，设计的范围包括家具、建筑室内、公共设施装饰(特别是巴黎地铁的入口)、海报和其它平面设计。法国的“新艺术”运动对于欧美的这场运动具有重要的影响作用，是“新艺术”运动的发源地。

法国的设计运动早在19世纪末已经开始酝酿。1900年的巴黎世界博览会是新艺术在法国崭露头角的开始，从那个时候起，法国的这场设计运动历时20余年，是所有有关国家中持续最久的国家。这场运动的名称也是由法国家具设计家萨穆(Samuel Bing)在1895年开办的设计事务所的名字——“新艺术之家”(La Maison Art Nouveau)而产生的，评论家取其中新艺术为名，来称这个席卷欧美的设计运动。因此，法国应该被视为

法国“新艺术”风格的产品设计：两个教堂用的钟设计。



格拉谢特1895年设计《阿芒四个儿子的历史》的书封面，是“新艺术”运动设计的杰出代表作之一。

“新艺术”运动的发祥地。

法国“新艺术”运动与英国“工艺美术”运动的背景非常相似，它们都是因为反对工业化风格和雕琢的维多利亚风格而产生的，都主张从自然、东方艺术当中吸收创作的营养，特别是植物和动物的纹样，是它们创作的主要形式动机。它们都反对机械化的批量生产，都反对直线，主张有机的曲线为形式中心，主张艺术与技术的结合。它们的观念背景是相同的，但是，它们也有不同的地方，其主要的差异在于形式的参考倾向上。1900年巴黎世界博览会首次向世界展示了法国的“新艺术”风格，特别是它的家具和室内装饰，引起世界广泛的注意。这些设计的风格，比较英国的“工艺美术”运动更加追求自然形式。而从设计组织方式来看，法国的这场运动更加集中在几个比较密切的设计团体之间，而不像英国“工艺美术”运动那样囿于小规模的手工作坊之间。

法国的“新艺术”运动有两个重要的发展中心，一个是巴黎，

另一个是小城市南斯。南斯的家具自成体系，成为设计史上颇有影响的南斯派(Ecole Nancy)，而巴黎则是从建筑到平面设计无所不包的集大成之中心。

巴黎的“新艺术”运动

巴黎是19世纪末和20世纪初现代艺术及现代设计最重要的中心，几乎所有重要的现代艺术运动和现代设计运动都和它有密切的关系。作为法国的首都和最大的都会，巴黎不仅集中了法国的精华，同时也是世界精华的荟萃之地。世界各国的新动向都非常容易被巴黎感觉到，同时得到积极的反应。“新艺术”运动在这里产生和发展，是非常自然的，因为当时这里的知识分子对于机械、大工业的反感，对于长期矫揉造作的维多利亚风格垄断的反感都已经非常强烈，英国的“工艺美术”运动提供了一个观念上可以参考的、可以借鉴的基础，新的设计形式探索在1895

年左右已经开始,到了20世纪初年,这场运动已在巴黎发展得如火如荼,非常壮观。

巴黎的“新艺术”运动有几个重要的设计中心,它们大都是以家具为中心的设计事务所。其中影响最大的位于巴黎的“新艺术”运动设计中心有三个,即萨穆尔·宾的“新艺术之家”设计事务所、“现代之家”设计事务所和六人集团。

1) 新艺术之家

萨穆尔·宾是一个出版商、贸易商,对日本艺术和日本手工艺非常入迷,曾经专程去日本体验日本艺术,并且收购了相当数量的日本工艺美术品。他受到一个美国设计家路易·蒂凡尼(Louis Comfort Tiffany,日后成为美国“新艺术”运动大本营的蒂凡尼百货公司之奠基人和重要产品设计家)非常深刻的影响。蒂凡尼提出要把工业生产方式与艺术表现结合起来,启发了

他的设想,即要批量生产新的、具有强烈艺术特征的产品。1888年,宾出版了一份杂志《日本艺术》(Le Japon Artistique),宣传他喜欢的日本艺术和工艺美术。1895年,宾在巴黎普罗旺斯路22号开设了称为新艺术之家的工作室与设计事务所,他出资支持几位重要的设计家从事“新艺术”风格的设计,其中包括乔治·德方列(Georges de Fenre)、盖拉德(Engene Gailard)。1900年,宾集团展出了新艺术之家的家具作品,这是该中心最成功和影响最大的一次展览。新艺术这个名称也不胫而走。展出的作品具有强烈的自然主义倾向,模仿植物的形态和纹样,取消直线,刻意强调有机形态,是非常明显的。

萨穆尔·宾强调“回到自然去”,这个口号彻底贯穿在他们的设计之中。其中的盖拉德在1900年的巴黎世界博览会上展示了他设计的一个新艺术室(Pavillon de L'Art Nouveau):一整套家具和室内,床、大柜、茶几、桌子、躺椅、灯具、墙纸等等,风格高度统一,都明显模仿自然形态,是“新艺术”运动风



“新艺术”运动的建筑。法国设计家赫克多·盖拉德(Hector Guimard)在1900年到1905年期间设计的巴黎地铁出入口。他一共设计了100多个不同的地铁入口,采用金属铸造技术和强烈的“新艺术”运动风格,这些入口都具有很典雅的特点,金属结构模仿植物的主干,玻璃棚顶模仿海贝,是典型的巴黎“新艺术”运动代表作。法国地下铁称为“大都会地下铁”,由于盖拉德的设计,“新艺术”运动在法国又有别称“都会”(Métro)。



法国“新艺术”风格家具设计:具有雕塑特点的南斯拉夫家具。

格完整集中的体现,对运动的国际化起到很大的促进作用。

这个集团中另外一位重要的设计师德方列是具有比利时和荷兰血统的法国设计家,他在平面设计上很具功力。参与了“新艺术”运动设计以后,他开始把自己的特长用到平面作品上,比如墙纸、彩色玻璃等等,非常杰出。他的装饰风格纤细优美,被称为“女性的赞美诗”。他在1900年的大展上还展出一张他设计的椅子,得到广泛的称赞。

盖拉德的风格比较凝重、结实,他在1900年巴黎国际博览会上展出了自己设计的两套家具和完整的室内设计,一套是卧室和卧室家具,另外一套是餐厅和家具。采用植物的弯曲纹样作为形式重点,结构厚重,木料也选择比较坚实的材质,采用色泽深浅不同的木头组成装饰镶嵌效果,非常生动。他还喜欢在室内采用大幅的壁画,与其它热衷于墙纸的同代艺术家们很不一样。

1905年,萨穆尔·宾去世,这个组织在他去世之后基本就解散了。那三位设计师之后也再没有设计出1900年展览中那样

杰出的作品来了。

2) 现代之家(La Maison Moderne)

现代之家是巴黎的“新艺术”运动第二个重要的设计集团。它的中心人物是朱利斯·迈耶-格拉斐(Julius Meier-Graefe)。与宾一样,朱利斯·迈耶-格拉斐也是一个热衷于自然风格的设计赞助人。1898年,他在巴黎开设了称为“现代之家”的设计事务所和展览中心,从设计到制作,为顾客提供“新艺术”风格的家具、室内和用品。现代之家集中了几位重要的设计家包括阿贝尔·兰德里(Abel Landry)、保罗·佛洛特(Paul Follot)和毛利斯·迪弗雷纳(Maurice Dufrène)三位,他们的设计风格与新艺术之家的设计风格大同小异,无论从观念上还是从形式特征上都很近似。这个集团存在的时间不长,很快就解体了。

3) 六人集团(Les Six)

六人集团也成立于1898年。顾名思义,它是由六个设计家组成的松散设计团体,虽然没有像宾那样拥有强有力的赞助人,但是由于设计杰出,他们的影响比以上两个集团要大得多。

这六个人包括亚历山大·察平特(Alesandre Charpentier)、查尔斯·普伦密特(Charles Plumet)、托尼·塞尔莫斯汉(Tony Selmersheim)、赫克托·吉马德(Hector Guimard)、乔治·霍恩切尔(George Hoentschel)和鲁帕特·卡拉宾(Rupert Carabin)。这六个人其实并不是一个组织严密的设计实体,他们之间的关系相当松散,但是在设计理念上则比较一致,都强调自然主义,提倡回到自然的口号。在设计风格上也非常接近,比如都采用植物纹样,曲线作为设计的风格特征,这种趋向在他们的作品中,无论是家具、建筑还是地铁的入口设计,都表现得非常鲜明、突出。

建筑师出身的吉马德是六人中成绩最为卓著的一个,他从

1888年开始从事建筑设计,1890年代开始逐渐转向“新艺术”风格探索。他的设计黄金时期是1890年代到1905年左右。1905年以后,他的作品逐渐变得过于繁杂、虚华、矫揉造作,从而脱离了原来的探索轨道。他设计了大量的家具与家庭用品,都具有鲜明的“新艺术”风格特征。他的设计采用了大量植物的缠枝花卉为动机,造型奇特。他刻意在木家具上摆脱简单几何造型,而模拟自然的形状,他的作品基本上没有办法批量生产,因为太多的自然主义装饰细节,事实上,在设计与制作的时候,吉马德不得不自己动手处理细节装饰,因此,他的家具同时应该被视为雕塑式的艺术品。吉马德习惯进行室内总体设计,他设计的室内,其中的全部用品,从家具、挂钟、摆设、壁炉、彩色玻璃镶嵌,一直到门的把手和金属构件,都巨细无遗的要亲历亲为。虽然他具有这场运动中自然主义的极端倾向,但是早期的作品还比较能够保持功能与形式的平衡,他的晚期作品,即从1905年到1912年期间设计的家具和其它作品,则出现了过分繁琐的设计倾向,走



「新艺术」运动家具设计:艾米尔·加利(Emile Gallé)设计的蝴蝶床,自然主义特点非常清晰,大量采用镶嵌技术,具有很高的装饰性,注意床头的台灯,完全是模仿蘑菇形状,是「新艺术」运动的一个非常典型的代表作。



尤金·格拉谢特1905年设计的展览海报。

向过分繁琐的自然主义方向,华而不实。

吉马德最重要的作品不是他的家具,而是他为巴黎地下铁道系统设计的一系列入口。他在20世纪初受到巴黎市政府委托,设计地下铁入口,一共有100多个,这些建筑结构基本上是采用青铜和其它金属铸造成的,吉马德充分发挥了他的自然主义特点,模仿植物的结构来设计,这些入口的顶棚和栏杆都模仿植物的形状,特别是扭曲的树木枝干,缠绕的藤蔓,顶棚还有意地采用海贝的形状来处理,这些金属的地铁入口,成为巴黎市民的喜爱,迄今保留完好。因为巴黎的地铁称为大都会地铁系统,因此,大都会的法文缩写“Metro”被法国人用来作为“新艺术”运动风格的别称。吉马德也因此声名大振。

六人之中的卡拉宾在设计上非常标新立异,他设计的家具大部分都采用整块木头制作,装饰的方法是把木头雕成高浮雕或者干脆成为立体的雕塑。他设计的桌子是裸女雕塑为桌腿,凳子上有裸女浮雕和猫的雕塑,这种设计已经不是产品,而是独立的

艺术品了。

南斯的“新艺术”运动

南斯市是法国“新艺术”运动的另外一个重要的中心。这个中心以家具设计与制造为主,产品广受欢迎,因此影响很大。这个中心的“新艺术”运动发展与设计师艾米尔·盖勒(Emile Gallé)的创造是分不开的。

出身于家具设计师的盖勒早在1880年代就开始了“新艺术”风格的探索。他的家是一个富裕的家具生产商,因此,他对于家具的设计和生具有很丰富的经验,很早就希望能够把家具设计与生产结合起来,达到高水平的家具。他利用了相当长的一段时间设计家具参加1889年巴黎的国际博览会,虽然这批家具还不成熟,但是已经显示出他的设计倾向来了。他与巴黎的设计师不同,关注于利用各种不同的木料作镶嵌,以达到装饰的目的。对

于材料的选择和关注是“新艺术”运动的一个特色，盖勒的作品是这个特色的一个很好的诠释。至于装饰图案，他采用的也是循规蹈矩的“新艺术”风格：大量的植物和动物纹样，采用曲线，避免直线，自然主义非常强烈。

盖勒的设计风格是受到日本装饰的影响的。他的一些设计采用日本的图案，而他的木料镶嵌的风格，也受到日本的平面设计风格的明显影响。他的不少家具都利用了木料和其它材料的镶嵌，特别是采用螺钿镶嵌，显然是受到东方家具，特别是日本和中国家具采用螺钿镶嵌的影响。

盖勒的设计思想具有强烈的自然主义倾向。他在1900年11-12月的《装潢艺术》双月刊(Reveu des Art's Decoratifs)上发表了一篇题为《根据自然装饰现代家具》(Le Mobilier Contemporain d'après la Nature)的文章，提出自己对家具设计的看法和原则。他认为自然的风格，自然纹样应该成为设计的思考来源，他还提出了设计装饰的主题要与设计的功能一

致，这是法国“新艺术”运动中最早提出在设计中必须考虑功能重要性的原则的设计家，无论他的设计是否达到这个原则，这种提法在设计史上是很有意义的。

盖勒是南斯集体的首脑，他的家具设计，不仅仅影响南斯地区，同时在巴黎、在法国全国和欧洲其它国家也具有很大的影响。而他的手工艺回归思想和自然主义设计倾向，也使他的设计必然无法批量生产。

盖勒的主张与设计活动在南斯市影响很大，受其影响而成为“新艺术”运动南斯家具设计代表人物的有路易斯·莫卓列里(Loius Mojorelle)、贾奎兹·格鲁伯(Jacques Gruber)、尤金·瓦林(Eugene Vallin)、艾米尔·安德列(Emile Andie)等人。其中路易斯·莫卓列里受盖勒影响最大，他也常常用不同类型的木材进行细木镶嵌，结合弯曲的线条，形成鲜明的南斯“新艺术”运动风格。他在使用自然形式时较为抽象，这是他的个人风格与特征，他的作品比盖勒的更加抽象和流畅，他也经常在木家具上



法国「新艺术」风格家具设计：餐厅设计。尤金·瓦林(Eugene Vallin)设计。餐厅室内，是典型的法国「新艺术」运动风格，大量采用自然主义手法，模仿植物、树林。



亨利·德·土鲁斯-洛特列克于1895年为演员布鲁安在大使餐馆演出设计的海报，受到日本浮世绘风格影响，采用色彩平涂技法，明快的色彩和突出曲线流畅的特点，是「新艺术」运动平面设计设计的典型代表。

采用金属构件来增加装饰效果。

格鲁伯、瓦林、安德列都是南斯工业艺术地方联盟学校(Econle de Nance, Alliance Provinciale des Industries d'Art)的成员。这所学校是盖勒在1901年创立的，后来成为南斯设计的中心，而这几个杰出的设计家对于南斯地区的“新艺术”运动的发展起到非常重要的推动作用。盖勒一直在设计业务的同时照管这所设计学校，在他去世以后，另外一个杰出的设计家维克多·普鲁维(Victor Prouve)接手管理，维克多·普鲁维的领导和设计实践进一步促进了南斯地区的设计水准提高。

法国“新艺术”运动的陶瓷设计

法国的陶瓷设计改革最早开始于19世纪的30年代，当时的改革在很大程度上都是私人的试验，一些对于陶瓷有兴趣的人自己设计和烧制，成品也基本自己收藏或者馈赠亲友，并没有形成

设计气候，更没有形成运动。一直到19世纪中期以后，才开始出现少数为陶瓷工艺设计的杰出设计家，他们的设计开始通过市场的交流而造成一定的影响。其中比较著名的有恩内斯特·查普列特(Ernest Chaplet)和奥古斯特·德拉哈切(Auguste Delaherche)等人。

查普列特从1870年前后开始自己设立了在法国后来颇有影响的陶瓷工厂哈弗兰公司(Haviland)，生产釉色鲜艳的流釉(或称浇釉)装饰陶瓷器，或者以金色釉彩进行线条装饰，或者在釉彩上模仿景泰蓝效果，同时也试验生产过一些闪光釉装饰，他设计的产品打破了市面流行的细腻的、装饰精细的陶瓷，开创了色彩缤纷绚丽的色釉装饰阶段，同时，在釉彩运用上，一方面注意装饰动机自然主义方式，另一方面则吸取某些东方、特别是中国陶瓷的特色，如冰裂开片纹等，效果奇特。德拉哈切的设计也与查普列特的设计有类似的倾向。

这些陶瓷设计家都应该说是艺术家，他们设计陶瓷时，比较

少考虑到批量生产,其设计的中心在于精美、典雅、创新的陶艺品,而不是批量的日用陶瓷。这与英国“新艺术”运动的代表人物威廉·莫里斯的探索方式是相似的。因此,法国“新艺术”运动陶瓷设计中不乏艺术家、雕塑家参与。比较突出的是雕塑家和画家艾德蒙·拉切纳尔(Edmond Lachenal)。这个艺术家对“新艺术”风格非常入迷,25岁时在法国的夏提洛桑-波奈斯(Chatillonson Bogneux)开设了自己的陶瓷工场,生产釉陶器,他的设计重点是用陶瓷做雕塑,他最成名的作品是一系列用陶瓷制成的法国雕塑大师奥古斯特·罗丹(A.Rodin)的著名雕塑。这种情况,很说明法国这个设计运动陶瓷设计的倾向。

法国“新艺术”运动的陶瓷设计,除了艺术化特点以外,还有一个显著的特点,就是把陶瓷运用到建筑中去。把陶瓷作为室内设计、建筑设计的装饰,特别是建筑表面的装饰,是一个非常特殊的发展。法国设计家亚历山大·比戈特(Alesanddre Bigot)和艾米尔·穆勒(Emile Muller)等人在这方面的设计成绩显著,

他们为建筑设计制作了大量装饰陶瓷。

法国“新艺术”运动的陶瓷自然和必然地也受到东方设计的影响,特别是日本设计的影响。日本的青花瓷纹样和器型、日本的扇子设计、日本的和服和日本江户时期的木版印刷——浮世绘等等,对于法国设计家都有很大的影响。这种影响造成了一个日本风格设计浪潮,在法国被称为日本主义运动(Japonnisme),是法国“新艺术”运动的一个非常重要的组成部分。这些日本设计特别受到这场运动的发起人比如萨穆尔·宾、盖勒、卡津家族(the Cazin Famliy)、莫劳-奈拉顿(Etienne Moreau-Nelaton)等人的推崇和喜爱。他们设计的陶瓷都具有明显的日本味道,特别是日本陶瓷的粗犷和不规则方面,被发挥得淋漓尽致,流釉、挂釉、窑变、无釉陶胎、非完整造型等等,使“新艺术”运动的陶瓷增色不少。

集中于日本陶瓷粗犷和不规则方式设计的法国陶瓷家包括有著名的圣-阿芒陶瓷派(the School of Saint-Amond)的设计



比利时设计大师亨利·凡德·威尔德1902年设计的咖啡壶。



W.A.本迪1910年设计的茶壶,非常典雅。

师让·卡利斯(Jean Carries)、乔治·霍舍尔(George Hoeutschel)、艾米尔·格里特(Emile Grittel)等人,他们的陶瓷设计大部分具有日本非完整造型和粗糙的表面处理的特征,艺术性很强。

20世纪初期开始,法国的“新艺术”风格陶瓷设计吸收了伊斯兰陶瓷的风格和中国陶瓷的风格,变得更加丰富多彩,特点之一就是开始出现了色彩更加明快、采用手工绘制图案的陶瓷,这是日本影响时期所罕见的。代表这种新的设计风格的设计家主要有艾米尔·迪科(Emile Decoeur)和艾米尔·里诺伯(Emile Lenoble)。其中迪科设计生产薄胎瓷器,往往采用中国式的釉彩,色彩典雅,包括粉红、浅绿、淡黄、白色和黑色等等,无论是色彩还是器型都酷似中国陶瓷,他的陶瓷受到法国和欧洲各国广泛的欢迎,因此成为当时欧洲最著名的陶瓷设计家之一。里诺伯是另外一个重要的设计家。他的祖父也是法国著名的陶瓷家,1904年,他接手祖父留下的陶瓷工场,开始是继续原来方式生产

日用陶瓷,1910年以后,他开始设计日用陶瓷器,大部分瓷器是以白色、黑色和古铜色为底色釉彩,上面加以刻画纹线装饰。第一次世界大战以前,他喜爱日本和韩国的陶瓷,战后,他转而热衷中国陶瓷,因此,在釉色上有很大的改变,开始出现各种不同的彩色釉,特别是他习惯使用的所谓墙花黄釉彩,之外还有紫色、棕色等等釉的运用,也得到广泛的欢迎。

法国“新艺术”运动时期的陶瓷生产也有民间窑和政府窑的区别,即与东方的民窑和官窑体系相似。法国当时重要的官窑有两个地方,一个是设在西维尔(Sevres)的官窑,另外一个是在李蒙日(Limoges)的官窑。这两个陶瓷生产中心,得到政府的资助和定货,资金比较充足,因此有足够的进行陶瓷设计和生产的研究,特别是对陶土和瓷土、釉料、窑具、烧制的温度等等具体的技术问题的研究,对于促进法国陶瓷水平起到重要的作用。法国不少重要的陶瓷设计家都曾经在这两个陶瓷中心从事过设计,比如吉马特·弗莱梅(Gumard Fremient)、切列特(Cheret)、

列昂纳德(Leonard)等等。这两个陶瓷中心当中,以西维尔影响更大,陶瓷制品水平也相当高。1900年巴黎国际博览会中的不少法国陶瓷展品是在这里设计与制造的。

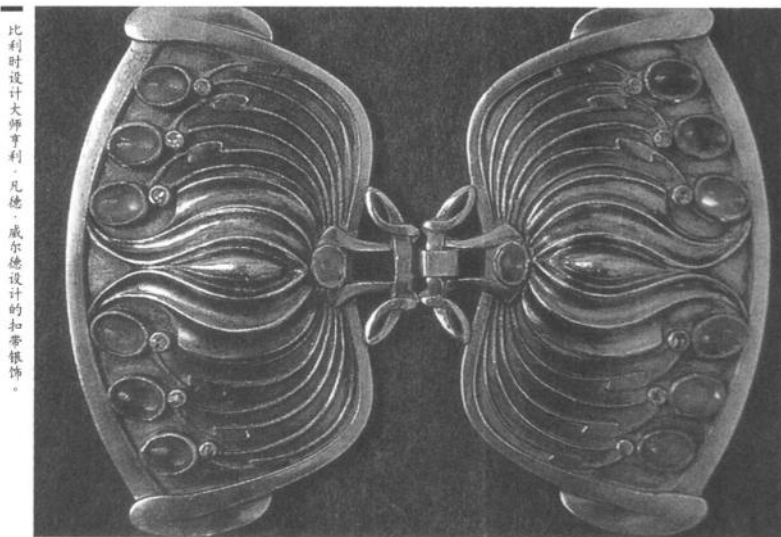
无论从那个角度来看,法国“新艺术”运动的陶瓷还是没有能够打破简单手工业的限制,这与这场运动沉重的手工艺传统是有密切关系的。

比利时的“新艺术”运动与亨利·凡德·威尔德的贡献

比利时在19世纪末叶、20世纪初叶,设计上的影响非常有限,因为国家比较小,而在资本主义的原始积累期间也没有能够如同英国、法国、德国、荷兰、西班牙、葡萄牙等等国家那样以海外殖民的方式进行高速发展,因此,经济上比这几个国家要落

后,造成设计的缓慢发展。但是,自从工业革命开始以来,比利时也自然进入了工业发展阶段,工业发展造成的设计需求,是必然促进比利时现代设计发展的基本因素。比利时虽然没有大规模的海外殖民运动,但是工业发达,对外事务平稳,国家安定,因此经济在这个时期也逐渐繁荣。大约在1900年前后,比利时也进入了“新艺术”运动的发展,成为欧洲的“新艺术”运动的重要活动中心之一。

比利时的革新运动具有相当的民主色彩,这是与其发展历史分不开的。1884年比利时自由派政府倒台之后,比利时的社会党人非常活跃,特别是一批具有资产阶级民主思想的知识分子更加活跃。这批人对于比利时的民主发展起到一定的促进作用,间接地也促进了这个国家的经济发展。在他们的影响下,比利时出现了相当一批具有民主思想的艺术家、建筑设计师,他们在艺术创作上和设计上提倡民主主义、理想主义,提出艺术和设计为广大民众服务的目的,在比利时进入“新艺术”运动的时候,这些



比利时设计大师亨利·凡德·威尔德设计的扣带银饰。



1905年为《约伯》(Job)创作的招贴设计,也是「新艺术」运动风格平面设计的最杰出的代表作之一。

艺术家和设计家就提出了“人民的艺术”的口号,从意识形态上来说,他们是现代设计思想的重要奠基人。

比利时在19世纪末和20世纪初叶最为杰出的设计家、设计理论家、建筑家无疑应该推亨利·凡德·威尔德(Henry van de Velde)。他对于机械的肯定,对设计原则的理论,以及他的设计实践,都使他成为现代设计史上最重要的奠基人之一。他不仅仅是比利时现代设计的奠基人,也是世界现代设计的先驱之一。他的影响远远超出了比利时的国界,在欧洲各国,特别是在德国有很深刻的影响,他于1906年在德国魏玛建立的一所工艺美术学院,成为德国现代设计教育的初期中心,日后又成为世界著名的包豪斯设计学院。对于他的研究,不应仅局限在他的“新艺术”运动设计活动范围之内,而应该推广到现代主义设计运动的基础上来。

威尔德具有强烈的设计民主思想,他与比利时社会主义活动的一些积极份子,比如马克思·哈利特(Max Hallet)、朱利

斯·特丝(Jules Destree)等人都有长期与密切的往来,受到他们的社会主义与民主主义思想很大影响,通过他的设计与设计教育而得以传达开来。

比利时的设计运动在比利时的设计史上被称为先锋派运动,开始在19世纪的80年代。1881年,比利时人奥克塔·毛斯(Octave Maus)创办民主色彩浓厚的艺术刊物《现代艺术》(L'Art Moderne),宣传新艺术思想。在他的组织下,一批有志于艺术与设计改革的青年人在1884年组成了一个前卫小组二十人小组(the Groupe des Vingt),他们举办了一系列艺术展览,展出了欧洲当时最前卫的一批艺术家的作品,比如法国艺术家雷东(Redon)、图卢兹·劳特累克(T. Lautrec)、高更(Gauguin)、塞尚(Cezanne)、森特·凡高(Gogh)等人的作品,使比利时人开始了解当时前卫艺术发展的状况,接触现代艺术思想。二十人小组成员推威尔德为他们的领袖。在建筑出身的威尔德领导之下,这个小组逐渐开始从纯艺术向实用美术、设计方向转化。从1891

年开始,这个小组每年都举办一次设计沙龙,也就是设计大展,展出各种各样的产品设计和平面设计。1894年,二十人小组改名称为自由美学社(the Libre Esthetique),在这个学社举办的第一次年展上,展出了比利时设计家古斯塔夫·博维(Gustave Serrurier-Bovy)的整套室内设计。这个组织也是最早把英国的“工艺美术”运动大师威廉·莫里斯的作品介绍到比利时“新艺术”运动的中心。

“自由美学社”中的重要领导人物有三个,即威尔德、博维和重要的设计家维克多·霍塔(Victor Horta)。从设计上来看,比利时的“新艺术”运动与法国的运动风格非常相似,观念也比较吻合,都是希望能够以手工艺的方式,来挽救衰落的设计水平。他们也主张采用自然主义的装饰动机,特别是曲线式的花草枝蔓来达到浪漫的设计装饰效果。他们的设计也受到日本的传统设计很大的影响,比如博维曾经在1884年在比利时的列日市开设经营日本进口的陶瓷和工艺品的商店“日本之家”(La Maison

Japonoise),对于日本的传统设计非常钟爱。这种对日本传统设计的喜爱在威尔德、霍塔以及其他设计家身上也有反映。

威尔德最早是从事艺术的,当过画家,之后学习建筑,又从事过建筑设计。1890年,当他结婚之时,也遇到与英国设计家威廉·莫里斯遭遇相似的情况:找不到合适的、理想的、统一的设计风格,因而被迫自己动手设计结婚的家具、用品和室内,从而走上设计的道路。他认为这种情况是一种“虚伪形态”,设计没有动力,设计没有思想,为形式而形式的形式主义泛滥,必须通过改革加以纠正,否则社会与民族传统本身将受到损害。从此毕生从事设计与设计教育,取得很大成绩。

威尔德在比利时的时期,主要从事“新艺术”风格的家具、室内和染织品设计,也从事一些平面设计工作。从装饰上看,他的设计大量采用曲线,特别是花草枝蔓,纠缠不清地组成复杂的图案。这在他的平面设计和纺织品纹样设计上反映得最充分。20世纪初,他曾经去巴黎,为萨穆尔·宾的公司“新艺术之家”担



比利时设计家维克多·霍塔设计的重要作品“霍塔旅馆”外部。



“霍塔旅馆”精美的内部,图案统一,是“新艺术”风格最优秀典范。

任产品设计工作,进一步深刻地体会了法国这场运动的风格特征,在设计风格上与法国的“新艺术”风格更加接近。他曾参与了巴黎的现代之家的室内设计工作,已经达到法国这场运动设计的最高水平。他的设计思想在这个时期也逐渐成熟。

与大多数“新艺术”运动设计家强烈反对现代技术和机械的立场不同,威尔德支持新技术,他曾经说:技术是产生新文化的重要因素,根据理性结构原理所创造出来的完全实用的设计,才能够真正实现美的第一要素,同时也才能取得美的本质。提出了设计中功能第一的原则,旗帜鲜明。为了宣传自己的设计思想,他在1902年到1903年期间,在欧洲各地广泛进行学术讲座,发表一系列关于设计的论文,从建筑设计入手,到设计产品、平面设计等各个方面的内容,传播新的设计思想,主张艺术与技术的结合,反对漠视功能的纯装饰主义和纯艺术主义。

1906年,威尔德有感设计运动应该从设计教育着手的重要性,于是到德国魏玛市,取得开明的魏玛大公的支持,开设了一

间以设计为主的学校——魏玛工艺与实用美术学校。开始了他的设计教育探索。1907年,他的这所学校成为德国公立学校,一直开设到第一次世界大战爆发的1914年。1919年,这所学校重新开设,那就是大名鼎鼎的包豪斯设计学院。从这个意义来讲,威尔德应该是包豪斯的最早创始人之一。与此同时,威尔德还参与了德国的现代设计运动,他是德国设计协会——工业同盟(Werkbund)的创始人之一,在德国具有举足轻重的重要作用。

在德国和魏玛期间,威尔德的设计思想有进一步的发展。他认为,机械如果能够得到适当合理的运用,是可以引发建筑与设计的革命的。他提出产品设计结构合理、材料运用严格准确、工作程序明确清晰这三个设计的基本原则,以期达到工业与艺术结合的最高目标。在这一点上,威尔德已经大大地超过了他的“新艺术”运动同仁,成为现代主义设计的思想奠基人。关于他的活动,在以后的章节中还有讨论。

比利时“新艺术”运动涌现了不少杰出的设计,特别是霍塔

的建筑和室内设计,博维的家具设计,都具有非常高的水平。他们在装饰上一方面保持了“新艺术”运动的基本风格,比如曲线为主的装饰特征,同时也在功能和装饰之间取得很好的平衡关系,比大部分法国“新艺术”风格设计师走极端的方式,更加稳健和完美。霍塔在巴黎设计的霍塔旅馆(Hotel Tassel, 1892-1893),是“新艺术”运动最杰出的设计之一,无论建筑外观设计、立面装饰,还是室内设计,栏杆、墙纸、地板陶瓷镶嵌、灯具、窗户的玻璃镶嵌设计等等,都具有高度统一的“新艺术”运动风格,曲线流畅,色彩协调,得到世界广泛的好评。

比利时的“新艺术”风格平面设计没有法国那样先声夺人,但是也不乏有很好的作品涌现。比利时的“新艺术”风格平面设计受法国的影响很大,不少从事这个风格设计的平面设计家本身就是从法国学校出身的,受到法国训练的。比如比利时这个风格的重要设计家普里瓦特-里夫蒙特(Privat-Livemont)就曾经就学巴黎,受到正宗的“新艺术”风格感染,1889年回到比利时,

在布鲁塞尔从事平面设计工作。1890年第一次接受平面设计定单,大部分是商业广告和商业海报设计,他采用简单的、装饰味道浓厚的线描为基础,在商业广告上描绘优雅的女性,与法国的穆卡的风格颇有相似的地方。

比利时“新艺术”风格的陶瓷设计与生产主要集中于瓦-圣-兰伯特玻璃工场(the Glassworks of Val-Saint-Lambert)和博什家族于1841年建立的克罗米斯陶瓷工场(Bochfamily: the Keramis Potteries)这两家工厂中。这两家工厂的产品在第一次世界大战以前,特别是在1890到1910年这个期间的产品得到欧洲的一致称颂,不少重要的设计家,比如威尔德等人,亲自到这两家工厂从事设计,因而产品水平很高。其中,克罗米斯陶瓷工厂在1890到1893年期间的设计负责人是二十人小组成员阿尔弗雷德·芬奇(Alfred William Finch),他主持设计的陶瓷产品都具有典雅的新艺术特点,同时又趋向比较抽象的、非自然主义的方向,是比利时这场运动中陶瓷设计的杰出代表。第一次世界



美国“新艺术”运动设计家布菜迪(1890年设计的《内陆印刷家》杂志封面,具有非常独到的“新艺术”特征。



美国“新艺术”运动设计家路易斯·里德(1892年设计的《哈泼时尚》杂志封面。

大战以后,由于大部分原来的“新艺术”运动设计家都转向现代主义设计,所以,比利时的“新艺术”运动可以说在第一次世界大战之后就结束了。

西班牙的“新艺术”运动和安东尼·高蒂的贡献

“新艺术”运动在欧洲各地都有不同的表现,虽然它的目的相似,都是对与矫饰的维多利亚风格的反动,都是对于机械、大工业化风格的不安的体现,都采用了自然主义的形式,特别是来自自然中的各种有机形态,都反对采用直线,甚至极端地认为自然界中根本不存在直线,被一些评论家揶揄为面条风格、蠕虫风格。但是,各个地方的具体表现方式却不尽相同。德国的青年风格运动和奥地利的分离派比较现代化,已经探索简单几何图形的

合理美学内容;苏格兰的格拉斯哥四人和美国的法兰克福开始承认技术的重要,走向现代主义;法国的设计家则沉溺于中世纪的手工艺浪漫之中,以艺术的气氛来作为设计灵感的来源。然而,最为极端、最具有宗教气氛的“新艺术”运动却在地中海沿岸地区,特别是在西班牙的南部地区。其中最为极端的发展是在西班牙的巴塞罗那地区,而最重要的设计代表人物,可能是唯一重要的西班牙“新艺术”运动代表人物是建筑家安东尼·高蒂。对于他与他的设计探索的了解,有助于加深对“新艺术”运动的精神之认识。

1926年6月12日,巴塞罗那全城都在哀悼西班牙最伟大的建筑设计师安东尼·高蒂(Antoni Gaudí Cornet, 1852-1926)的去世。追悼会在他设计的萨格拉达大教堂(或者称为圣家族大教堂:Sagrada Família)举行。他在这个毕生的最大项目曾经工作了43年之久,他的生命的最后12年基本上全部耗费在设计这个巨大的教堂上。由于他是西班牙,特别是他的家乡卡塔兰地区

最受尊敬的建筑大师,因此巴塞罗那政府和罗马教皇都一致同意把他埋葬在这个教堂里,以表达对他的敬意。他的好朋友、建筑师加西亚(Jaauim Torres Garcia)在追悼会上描述他是建筑师中最具天才的一位,是卡塔兰人中最卡塔兰化的人,这种形容毫不夸张。

高蒂是在5天以前,也就是在6月7日下午,在散步去他每日必去的小教堂——圣·飞利浦教堂(St. Philip Neri Church)的路上,被一辆街车撞倒的,他当时立即因为伤势过重而不省人事。由于衣衫褴褛、不修边幅,没有人认出他就是大名鼎鼎的建筑大师,连过路的出租汽车也拒绝把他送去医院,等到一些路人出于怜悯把他抬到医院时,他已经奄奄一息了。一代大师竟然就如此凄惨地终此一生。

高蒂出生卑微,他于1852年6月25日生于刘斯(Reus)的一个铜匠家庭中,是一名普通手工艺人的儿子。由于先天身体不好,他没能享有一个正常的童年。他一生都被肺炎折磨,连行动

都有时感到不便,因此他的医生叫他多吃素,多走路,高蒂一生都喜欢散步,这大约是主要的原因。高蒂从小就比较喜欢沉思默想,并且很尖锐。比如有一次他的小学老师说鸟之所以能够飞是因为它们有翅膀,他马上反驳说:鸡也有翅膀,但是鸡却不可能飞,搞得老师十分难堪。

高蒂在17岁时到卡塔兰的省城巴塞罗那去学建筑。由于家庭贫困,他不得不利用课余时间在公司打工来支持学习与生活,而这种经历,却给予他建筑的实践经验,对他日后的设计生涯起到非常积极的作用。他在学校里看来不是一个特别优秀的学生,但是基础相当扎实,他的素描被评为优等。为了使自己的建筑素描看起来更加真实,他在素描上添加了不少环境细节,以增强气氛。他的系主任也注意到这个学生的特别之处,他被教授们认为或者是天才,或者是疯子。他一生都被人这样看待。在学院的最后一段时期中,他已经开始离开常规的建筑规范,进而追寻自己的发展方向了。

高蒂在巴塞罗那设计的桂尔公园细部。



高蒂花了三年设计的、在巴塞罗那的「圣家族教堂」,这个建筑尚未完成。



高蒂虽然一生并未富裕过,打扮随便,甚至邋遢,但却不是马马虎虎的。他所追求的是一种不修边幅的风范,被称为dandy式的。他的帽子是最时髦的阿瑙(Arnau)帽,他的名片设计讲究,他的胡须修整精细,他不喜欢穿新鞋是因为他认为新鞋不舒服。他是一种看来随便,其实讲究的特别知识分子类型。

从心理上讲,高蒂相当平民化,他一向觉得自己是一个平民,一个普通人。当他被车撞成重伤,刚刚苏醒过来,发觉人们已经认出他是建筑大师,要把他从平民医院移到高级医院时,他说:我的地方是这里,是在穷人之中(My place is here among the poor)。由此,我们可以体会到高蒂的矛盾心态:一个精神上的贵族和一个感情上的平民。

高蒂的设计灵感大量来自他广泛阅读的书籍。他的青年时代,正是欧洲建筑与设计革命的年代,设计师们都在寻找新的形式来代表新的时代风格。欧洲当时出现了许多设计风格上的探索运动,如法国的古典复兴运动、英国的浪漫主义运动、弥漫欧洲

的折衷主义运动风格等等,都代表了当时设计界积极探索新风格的努力。19世纪中期英国和美国出现的“工艺美术”运动(the Arts & Crafts Movement)先声夺人,在利用中世纪的哥德风格、自然装饰动机、日本浮世绘风格上取得了令人侧目的成就。在园林设计上,这种探索的努力也显而易见,法国巴洛克风格的对称园林规划逐步被英国的利用大量药草(herbage)的乡村园林风格取代,表现对于野趣的向往。其中,特别应该提到的是中世纪的,特别是哥德风格的高度发展。不但模仿哥德的建筑特点,连中世纪那种残破的、颓败的废墟也被模仿到园林设计之中。背景应该说是工业化时代部分知识分子、艺术家和建筑家对于工业方式的厌恶和对于乡土风格的依恋。这种风气,最终导致了19世纪末年、20世纪初的遍及欧洲大陆和美国的新设计运动——“新艺术”运动。

西班牙位于伊比利亚半岛(Iberian peninsula),与欧洲的主流运动有一定距离,但“新艺术”运动之风仍然波及到这个半

岛上来了。对于高蒂,这种影响的痕迹是显而易见的。1853年,英国“工艺美术”运动的精神领袖约翰·拉斯金说:“装饰是建筑的源泉”(Ornament is the origin of architecture)。30年以后,高蒂把他的说法贯穿到自己的建筑设计实践之中。他在1880年代末期设计的居里宫(the Guell Palace)就具有鲜明的“新艺术”运动特征。

高蒂所熟读的书籍当中,法国建筑师瓦列特-勒-杜克(Violet-le-Duc)的作品对他影响相当大,他的作品主要是描述和介绍11世纪到13世纪的法国建筑,当时,这本书被青年建筑师当成圣经一样。杜克在卡卡桑(Carcassonne)曾经设计并建筑了复古的一个市区,高蒂亲自去卡卡桑参观,十分入迷。他还访问了杜克本人,深受他的影响。

巴塞罗那是西班牙的经济中心,同时也是艺术、设计的中心。1854年,巴塞罗那的旧城墙被拆毁,几年之内,巴塞罗那市区的面积就从原来的50公顷扩大到500公顷,扩大了10倍以上。

19世纪的后半期,巴塞罗那的人口增加了4倍,城市的棉纺织业和钢铁工业是经济发展的主干,加上繁荣的贸易事业,使这个城市成为当时西班牙最重要的经济中心。经济的发展自然成为艺术、设计发展的促进力量。巴塞罗那具有自己独特的环境,具有自己实力雄厚的经济力量,因此,它的艺术和建筑设计风格也非常独立。高蒂本人一生绝大多数的设计都在这个城市之中,一个学习建筑的人,如果想考察高蒂的建筑,只要在巴塞罗那城里走一趟就够了。

巴塞罗那市颇具自由主义思想气氛,高蒂自然受到这种气氛的影响,因此,他很快就接受了当时在巴塞罗那十分流行的反基督教会思想(anti-ecclesiastical attitudes),在设计上倾向于非宗教化的方向。他的民主思想也是十分明显的,他的第一个设计项目就是给工人设计的住宅,那是玛塔罗工人集体住宅(the Mataro Workers' Cooperative)。这个设计的观念常常使人们联想起空想社会主义者罗伯特·欧文(Robert Owen)的雄心



西班牙巴塞罗那设计家安东尼·高蒂设计的「米拉建筑」细部。具有非常典型的极端有机风格特点。



美国「新艺术」风格插图画家马克斯菲尔德·派里什(1856-1926)设计的海报。

勃勃的计划。当然,这个项目并不合时宜,最后,只有工厂大厅和一间小室真正建起。这个设计的失败使年青的高蒂十分沮丧,但是这个项目却在巴黎1878年的世界博览会上展出,为他赢得了声誉。也正是因为这个展览,他结识了企业家居里(Eusebi Guell),并且与他成为毕生的好友。

高蒂当时还没有成熟,他仍然在寻找自己的风格,他受到当时流行的风格,特别是新哥德主义风格很大的影响。哥德主义的民主特征对于他,对于他的家乡卡塔兰地区来说都是具有很重要的意义的。

巴塞罗那与卡塔兰地区具有相当悠久的历史。早在罗马帝国时期,这个城市就已经逐渐成为一个贸易的中心,大约在公元343年,巴塞罗那开始独立。5世纪,维西高士(the Visigoth)把巴塞罗那设立为自己的首都,这样一来,卡塔兰地区(也称为卡塔罗尼亚Catalonia)成为一个自治区,在整个中世纪时期都非常发达。现代以来,特别是在西班牙的卡斯蒂兰(Castilian)政

权统治以来,巴塞罗那与卡塔兰地区逐渐失去了往日的光彩。因此,19世纪复兴中世纪的哥德风格除了是国际运动以外,还有强烈的怀旧情绪在内。民族主义情绪是哥德风格复兴的核心。

高蒂也完全被这种民族主义情绪所吸引。高蒂从来以讲卡塔兰语言为光荣,他在晚年甚至拒绝在法庭上用西班牙语回答问题。他当时参加了一个民族主义的青年组织——行动中心(Centre Excursionista),他们为巴塞罗那和卡塔兰灿烂过去感到自豪,怀有振兴昔日光彩的决心和梦想。

虽然如此,当时高蒂从来没有因为这种强烈的民族主义而参加任何政治党派,他从来认为卡塔兰的光荣在于民间,在于艺术,而不在于政治。他常常去访问一些哥德时期重要的建筑,比如离他家乡刘斯不远的塔拉戈纳(Tarragona)哥德风格大教堂。他对于摩尔人占领西班牙时期留下的阿拉伯影响也十分感兴趣。无独有偶,欧洲当时也对于18世纪土耳其人侵略时留下的风格影响感到兴趣,这种对于异族风格的热潮,对于高蒂来说,就是

阿拉伯摩尔人的风格特征。

高蒂对于所谓风格的单纯从来没有兴趣，他的设计充满了各种风格的折衷处理。对于他来说，所有他喜欢的过去的风格都是可兹借鉴的源泉。他十分推崇杜克的教导：不要毫无选择地吸取过去的风格。他反对简单的复古，他的设计绝对不是古典风格的翻版，而是通过自己吸收以后的结晶。正因为如此，他的大学入学考试只有及格水平，原因是他拒绝完全照搬古典，而采取了自己的折衷处理。

高蒂的作品很少有在完工时得到官方奖励的，大部分都是事后的颁奖。因此，造成他总是认为自己是不成功的感觉。原因是他的作品总是过于大胆、极端、特异，使官方评判人感到无所适从。他一生当中只有一件作品是在完工之时受到颁奖的，那是他的最为常规的作品——卡维特公寓(the Casa Calvet)。不过，此后他很少再接受政府的项目了。

高蒂最早期曾经为政府设计过一些特殊的项目，比如 1878

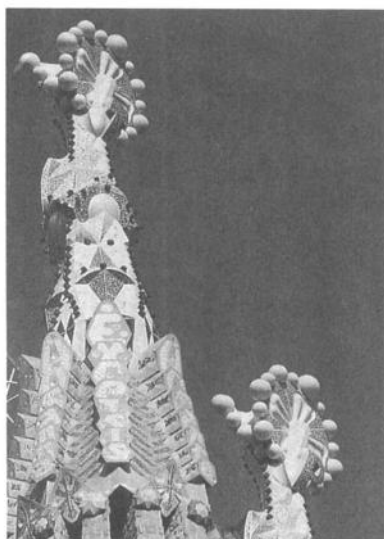
年2月，巴塞罗那市政府委托年轻的高蒂设计市内的路灯。他的大胆的设计得到当时大众与媒介的一致好评。但是，他大部分的设计都没有得到官方的首肯，这对于他来说是不公平的。不过他的声名大震，大量的顾客蜂拥而来，所以他也从没有缺乏过设计的机会。他最早的几个设计都为他赢得了极大的声誉。

高蒂早期重要的设计有文森公寓(the Casa Vincens)、卡柏里科家族(El Capricho country house)和居里家族的乡村居所及居里宫(Guell Palace)。

1881年，一个宗教组织(圣约瑟祈祷者联盟，西班牙文：Asociacion Espiritualde Devotosde SanJose,英文为：Association of the Wroshipers of St.Joseph)在巴塞罗那买下一大块地，设想建筑一座教堂。通过相当长时间的反复选择设计人，这个组织最后委托高蒂在这块地上设计一座大型教堂，那就是日后大名鼎鼎的圣家族教堂(Sagrada Familia, 英文为 the Holy Family)。这座教堂的设计目的是为了抗衡日益增长的工业



西班牙「新艺术」运动建筑代表作：巴塞罗那设计大师安东尼·高蒂(Antoni Gaudí)1906年设计的作品，巴塞罗那的巴特罗公寓(Casa Batlló)的上面细部，这座建筑代表「新艺术」运动的极端发展，否定直线和平面，完全采用自然主义风格。



高蒂花了25年设计的，在巴塞罗那的「圣家族教堂」，这座建筑尚未完成，现在是巴塞罗那市的象征。这是顶部细节。

化影响，因此，它的设计宗旨是反工业化的。他为这个项目可以说是投入了毕生的精力和心血，设计基本上是一个高度的个人的表现作品，没有遵循任何古典教堂的设计的清规戒律，具有强烈的雕塑式的艺术表现特征。他几十年如一日，亲自在工地指导和参加建设工作。高蒂是在1883年11月2日正式接受这个设计委托的，他的余生几乎全部投入到这个设计之中，遗憾的是由于他的突然去世，使得这座教堂迄今还没有完成。这座建筑现在已经成为巴塞罗那的一个最重要的纪念性建筑，1992年的奥林匹克运动会在巴塞罗那举办时，全世界都通过电视看到了这个气象万千的、奇特的设计。

高蒂成熟的设计时期分成几个非常特殊的阶段，第一阶段是所谓的摩尔风格阶段(the Moorish Period)。这个时期的作品大部分都有强烈的阿拉伯摩尔风格的特点，但是并不是单纯的复古，而是通过他的折衷处理，特别是各种材料的混合应用，很具特色。即便在这个早期阶段，他的日后成为世界知名的有机风

格特征已经在某些细节上可以看到了。比较典型的这个时期的设计有：

文森公寓(the Casa Vincens)，建于1883-1888年间，地点在巴塞罗那的卡罗林区(the Calleles Carolines)。这个设计的墙面大量采用釉面瓷砖作镶嵌装饰处理，具有摩尔建筑的特点，是高蒂的第一个摩尔风格建筑。

高蒂生涯中的一个决定性因素是企业家居里(Guell)家族的长期积极支持和赞助。居里家族是加塔兰地区的新权贵，他是依靠制砖业致富的。他对于高蒂的设计和他的天才十分赏识，高蒂成为这个家庭的常客。他在居里的图书馆中第一次读到威廉·罗斯蒂(Dante Gabriel Rossetti)的绘画作品兴趣盎然。也是在这个图书馆里，他开始接触到中世纪的建筑。1910年，居里被封为男爵，他的家族的大部分建筑都是委托高蒂设计的。

1883年，高蒂为居里设计了第一个项目，那是在加拉夫

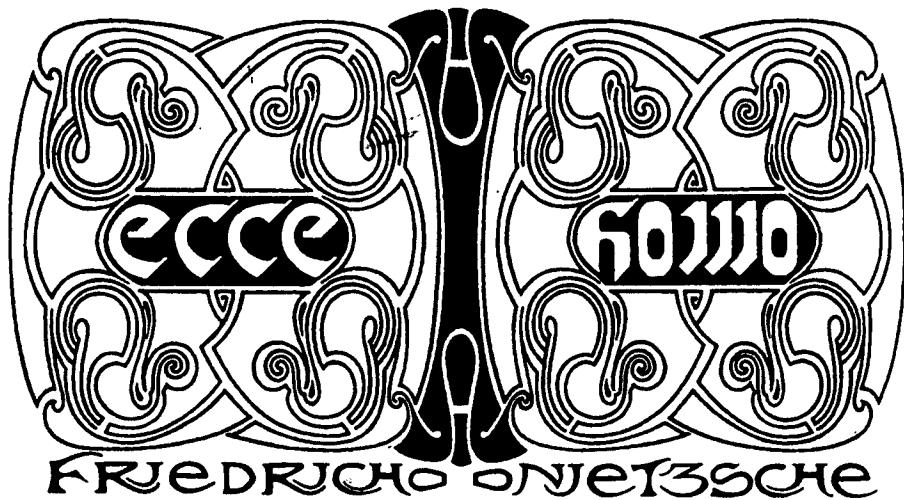
(Garraf)的一幢狩猎的小屋,其风格与文森公寓相似,受摩尔风格的影响。1884年,他设计了居里在巴塞罗那的居所,摩尔风格仍然强烈,但是出现了一些特殊的地方,比如这个居所公园的大门就具有强烈的有机风格和表现主义特色。他把马厩改成了图书馆(这座建筑现在是巴塞罗那的技术建筑学院),大量采用当时流行的“新艺术”运动风格,而新哥德主义的痕迹处处可见。

新哥德主义风格和“新艺术”风格的混合,在高蒂为居里后来设计的各种建筑中可以看到。1886年,他开始为居里设计在巴塞罗那的主要住宅,那是一所巨大的住宅,最后成为一座宫殿建筑。住宅中以上两种风格的混杂处处可见,特别是大量采用金属浇筑工艺制作的金属构件,具有强烈的“新艺术”运动特征。

如同英国“工艺美术”运动的设计家一样,高蒂长期以来对于哥德风格情有独钟。他中期的作品大部分都有哥德风格的明显特征。比如他设计的圣特蕾萨修道院(the school of the Order of St. Theresain Barcelona)、卡勒基修道院(the Colegio

teresiano)等等项目,就是很好的例子。他对于哥德风格的飞肋结构(the flying buttresses)非常有兴趣,在卡勒基修道院的设计上第一次采用。他日后在里昂(Leon)设计的一个住宅上,则大量运用尖拱门式窗户(pointed arched windows),建筑表面繁复装饰,也是从哥德风格中演变出来的。他的一些同期的其它建筑,如阿斯托加的教主宫(the Bishop's Palace in Astorga)则更是哥德式的翻版。尖拱门式的窗户、两边的尖塔、高耸的屋顶,都是典型的哥德风格建筑特色。

高蒂在中年开始,逐渐摆脱了单纯哥德风格的影响,开始逐步走出了自己的风格道路。他的新风格具有有机的特征,同时又具有神秘的、传奇的色彩。不少装饰图案都有很强烈的象征性。1898年,他为卡尔维家族设计了巴塞罗那的住宅(the residence for the heirs of Pere Martir Calvet in Barcelona),是他的风格转变的一个重要的转折点。他早期设计过的一些公寓(比如 the Casa Calvet, the Casa dels Botines



比利时“新艺术”风格设计家威尔德1900年设计的书籍《你们看这个人》内的标志。

等)已经使他对于住宅设计有一定的经验,而在风格上的逐步成熟,更使他的设计出现新的探索痕迹。这个转变使他更加具有个人性,而不再是单纯的模仿时尚风格了。

高蒂的一个非常重要的设计是居里公园(the Guell park),这个公园事实上也是一个没有完成的设计项目。公园的设想是居里提出来的,居里对于英国园林很有兴趣,因此希望高蒂能够帮他设计一个英国式的园林。高蒂利用这个机会企图设计一个与周围的乡村环境和谐地浑然一体的公园,但是,他只完成了整个宏大设计计划中的两个建筑。这个项目是他第一次身体力行地把设计、艺术、雕塑设法混为一体的努力。从雕塑、建筑,一直到陶瓷镶嵌的地面,他都亲自动手处理,尽心竭力。他的地面镶嵌具有巴塞罗那后来出现的艺术大师胡安·米罗的绘画特色。而他的绘画是立体的,是通过建筑表现出来的。装饰动机充满了儿童式的想象和天真。

1904—1906年,他设计了巴塞罗那的一个重要的公寓建筑

巴特罗公寓(the Casa Batllo),这个项目进一步发展了他在居里公园上的想象力,房屋的外型象征海洋和海生动物的细节。这个建筑标志着他的个人风格的形成。

他的另外一个同期的公寓设计——米拉公寓(the Casa Mila),由于风格极端,引起当时巴塞罗那市民的愤怒,报纸上以各种诨名来攻击这个设计:比如蠕虫、大黄蜂的巢等等(the quarry the pate the hornets' nest)。这栋公寓是为米拉(pere Mila i camps)设计的。这座建筑完全采用有机主义特点,是“新艺术”运动的极端作品,无论外表还是内部,包括家具在内,都尽量避免采用直线和平面,整座建筑好像一个融化时的冰淇淋,采用混凝土模具成形,全力造成一个完全有机的形态,内部的家具、门窗、装饰部件也全部是吸取植物、动物形态动机的造型,“新艺术”运动对于机械的强烈反感,对于工业化的强烈挑战情绪,对于维多利亚风格过分装饰的厌恶,以及巴塞罗那人对于形式的大胆探索、对于新风格的高度容忍、卡塔兰人的丰富的想象力和创造

力,都可以从这个项目中看到。这是他最为著名的设计之一,同时也是“新艺术”运动的有机形态、曲线风格发展到极端化的代表作品,对于了解“新艺术”运动风格的思想实质和形式特征非常有帮助。

当然,在他的所有的设计当中,最重要的还是他为之投入43年之久,并且至终仍然没有能够完成的圣家族教堂。这座教堂的有机结构和外形,大胆地向当时弥漫世界的工业化风格挑战,虽然这种挑战是微弱的、孤立的,但是在巴塞罗那地区却显得非常雄壮有力。

高蒂去世迄今80多年了,但是他的影响却依然存在。特别是在后现代主义风起云涌的时期,他的风格一度被新一代的设计师作为一种可以与国际主义、现代主义抗衡的符号来借鉴。因此,研究和探讨他的设计,对于今天的设计发展仍具有现实的意义。

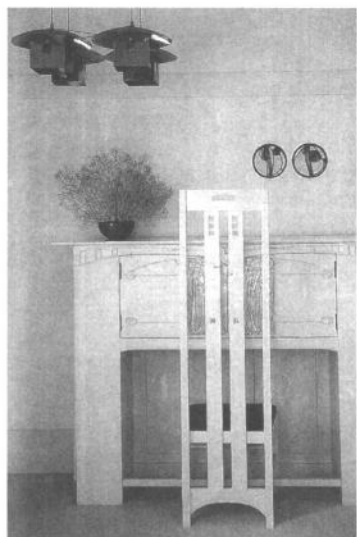
苏格兰的“新艺术”运动和察尔斯·马金托什以及格拉斯哥四人设计集团

19世纪末、20世纪初,“新艺术”运动作为一直对维多利亚风格的反叛,对工业化的否定探索,不但在欧洲大陆广泛流传,在英国也有所发展。当然,英国的“新艺术”风格没有能像它的“工艺美术”运动造成巨大的国际影响,但是,在苏格兰的格拉斯哥市的青年设计家、建筑家察尔斯·马金托什(Charles Rennie Mackintosh, 1868-1928)与他的合伙人组成的所谓格拉斯哥四人的探索,却取得国际性的公认,这是这场运动中非常具有特点的一个插曲。

马金托什是世纪之交英国最重要的建筑设计师和产品设计师。他发掘他称之为“旧的精神”(spirit of the Old)而设计出具有新风格的、独特的建筑、室内和产品,为20世纪的现代



西班牙设计家高蒂在1905年设计的米拉公寓上面。



马金托什的家具设计。

主义设计铺垫出一条大道,特别是他设计的格拉斯哥艺术学院(Glasgow School of Art, 1897-1909,第二期工程为1907-1909),是他的风格特征的集中体现,其中包括了“新艺术”运动的风格,也包含了现代主义的特点,同时更具有他自己的特征,是20世纪设计的经典之作。

马金托什是一个多面手,他设计建筑、家具、室内、灯具、玻璃器件、彩色玻璃、地毯和挂毯,同时还是一个非常杰出的画家、艺术家,是“新艺术”运动中产生的全面设计师的典型代表。与比利时的亨利·凡德·威尔德(1863-1957)、维也纳分离派的约瑟夫·霍夫曼(Joseff Hoffmann, 1870-1956)一样,他是一个全面的杰出设计家。

奇怪的是,马金托什虽然设计出众,但是早年在英国本岛并没有得到认识。事实上,他是在欧洲大陆得到真正的承认的。他的作品于1897年发表在英国的《工作室》杂志上,并没有引起重视。一年以后,在德国的杂志《装饰艺术》(Dekorative Kunst)

上发表了介绍他的作品的一篇文章,立即引起广泛的注意。德国和奥地利的设计界对于杂志上他的设计非常感兴趣,他因而被邀请去为1900年举办的维也纳分离派(Vienne Secession)第八届展览设计室内。他的设计具有鲜明的特征,特别是他的几何形态和有机形态的混合采用,简单而具有高度装饰味道的平面设计特征,与分离派的追求有异曲同工的相似,因此,受到极大的欢迎和赞赏,他的设计也通过这次展览得到世界的认识。从此以后,他被欧洲的艺术和设计界广泛的称颂。他的设计同时影响到相当一大批设计家,其中约瑟夫·霍夫曼在布鲁塞尔设计的“斯托克列宫”(Palais Stoclet, 1905-1911,被建筑界称为杰作(chef d'oeuvre)),在设计上可以看出明显的马金托什的影响痕迹。

虽然马金托什在海外声名大振,但是他的主要设计其实都还是在他的故乡,特别是在格拉斯哥和附近的地区。19世纪下半叶,格拉斯哥是充满了兴旺和朝气的大都会,是文化、商业的中心,大批的富裕的资产阶级成为艺术、设计的重要赞助人和支持

者,这对于格拉斯哥的设计发展起着重要的作用。不少富商动用巨资兴建豪华巨宅,给设计师很好的试验机会。富商如阿其巴德·麦克里廉(Archibald McLellan)、威廉·布列尔爵士(Sir William Burrell)等人都广泛收藏艺术品,对于艺术家来说也是重要的促进。1902年格拉斯哥的艺术画廊(the Art Gallery)和克温格罗夫博物馆(Museum at Kelvingrove)开幕,对公众开放,提供了艺术展示的中心。兴盛的形式使格拉斯哥成为设计试验的新的中心。

1880年代到1900年代,格拉斯哥还是各种艺术活动十分活跃的中心,出现了很多新生代的艺术家,比如称为格拉斯哥男孩(Glasgow Boys)的画家集团,包括詹姆斯·固特利(James Guthrie)、霍奈(E. A. Hornel)、约翰·拉弗雷(John Lavery)、沃顿(E. A. Walton)等人,他们创作了大量的新作品,表现了格拉斯哥印象主义的风格。格拉斯哥的设计也逐渐形成自己的独特风格,称为格拉斯哥风格(Glasgow Style),主要的奠基人有

马金托什、赫伯特·马克奈(J. Herbert Mac Nair, 1868-1955)、麦当娜姊妹(McDonald Sisters: Margaret, 1864-1933; Frances, 1873-1921),他们被称为格拉斯哥四人(Glasgow Four),此外还有塔尔文·莫里斯(Talwin Morris, 1865-1911)、杰西·纽伯利(Jessie Newbery, 1864-1948)、乔治·华顿(Gorge Walton, 1867-1933)等人,他们的风格重于各种源于植物纹样的装饰,具有典型的“新艺术”运动风格特征。

马金托什的风格不是突然产生的,他是英国设计运动和欧洲大陆设计运动的发展成果之一。他的发展上承英国“工艺美术”运动,特别是以威廉·莫里斯、约翰·拉斯金等人为首的各种试验的发展,另外,还受到欧洲“新艺术”运动,特别是被视为现代主义前奏的一些人物,如维也纳的分离派运动、美国的弗兰克·赖特、格林兄弟等等试验的影响。他是工艺美术时期与现代主义时期的一个重要的环节式的人物,在设计史上具有承上启下的作用和意义。



里夫蒙特1905年设计的《拉加咖啡》海报,是“新艺术”运动风格最著名的代表作之一。



贝伦斯1905年设计的插图《吻》,是德国“青年风格”派,乃至“新艺术”运动最著名的作品之一。

马金托什1868年6月7日生于格拉斯哥,家庭有11个孩子,儿童时代十分幸福,很早就决心要从事建筑。虽然父母反对,他还是在16岁那年离开家庭,参加了约翰·饭奇逊(John Hutchison)建筑事务所,同年,也就是1884年,他开始到格拉斯哥艺术学院上夜校。

他当时接受的建筑教育是英国典型的维多利亚式建筑体系。他一边读书一边工作,作为一个学徒,他基本能够支持自己的学业。他学会了制图、绘画,特别擅长于古典雕塑和建筑的素描。

毕业以后,他参加了霍尼曼与凯柏(Honeyman & Keppie)建筑事务所,他赢得了亚历山大·汤姆逊旅行奖学金(Alexander Thomson Travelling Scholarship),使他能够得以在1891年去意大利旅行,他参观了所有重要的城市,特别是到罗马、佛罗伦萨、西西里岛等地旅行和学习,接受到古典建筑很大的影响。他回到格拉斯哥以后继续工作,作为一个建筑事务所的学徒,他虽然表现杰出,但是独立设计并不多,并且也还没有形成自己的

风貌,早期作品还看不出什么特别的个性特征来。

马金托什的设计风格形成,在很大程度上是受到日本的浮世绘的影响。他对于日本绘画的线条使用方式非常感兴趣,特别是日本传统艺术中的简单直线,通过不同的编排、布局、设计,取得非常高的装饰效果,使他改变了认为只有曲线才是优美的、才能取得杰出设计效果的想法。也就开始对流行的“新艺术”运动的宗旨和原则开始有了怀疑,继而通过设计实践进行修正、改造,他的这种设计上的改造过程,是从平面设计上开始的。他在1896年左右设计的几种海报,采用了纵横直线为基本的布局安排,然后用曲线把纵横直线相交的部分流畅地联结起来,比如这一年设计的《苏格兰音乐巡礼》(the Scottish Musical Review, 1896)和《格拉斯哥美术学院》(the Glasgow Institute of the Fine Arts, 1896)两种海报,就有这个特点。在色彩上,他大胆地采用了黑色为主要的色彩基础。“新艺术”运动对于黑色和白色是比较忌讳的,因为这两种中性色彩代表了机械色彩,是从

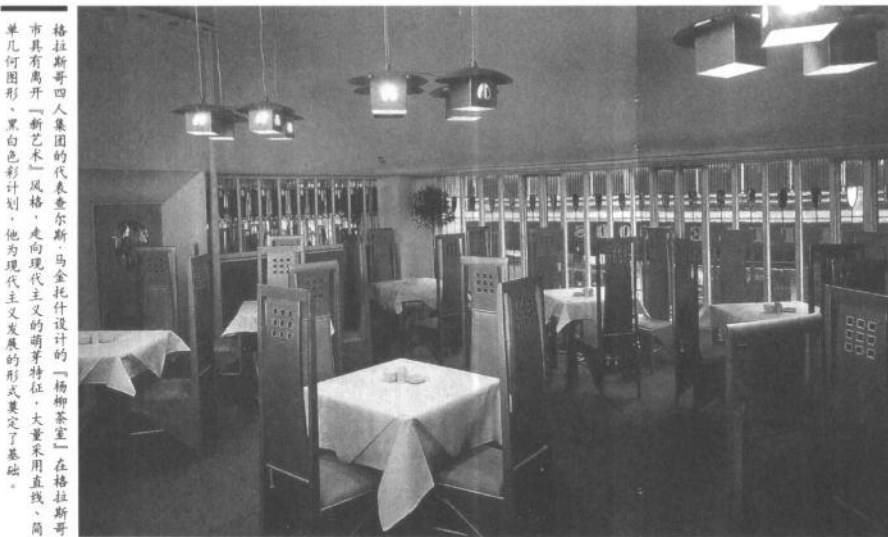
英国“工艺美术”运动到“新艺术”运动一直反对的内容之一。他在这个时期为他的母校——格拉斯哥美术学院设计的毕业文凭也具有类似的风格。

马金托什早期的建筑设计一方面依然受到传统的英国建筑影响,另外一方面则具有追求简单纵横直线的形式的倾向。他的建筑设计预想图大部分采用铅笔单线平涂,线描功夫精细,显示出他对于直线的偏好。比如他在1895年画的“马特公立学校”(Martyrs' Public School, 1895)设计图、格拉斯哥先驱报建筑设计图(the Glasgow Herald Building)、苏格兰斯特利特学校设计图(Scotland Street School)等等,都有这个特点。经过不断的探索,他最终在1897-1899年间设计的格拉斯哥美术学院建筑上体现了他追求的风格。

格拉斯哥美术学院这座建筑一共经历了两个阶段设计与建造才最后完成,第一个阶段是1897-1899年期间,第二个阶段是1907-1909年期间。设计上采用简单的立体式几何形式,内在稍

加细节装饰,整座建筑整体感非常强,可以说是一座立体主义的建筑探索。室内大量采用木料结构,充满了民间的和中世纪的气息,而建筑内外都是简单几何形式的,因此有一种统一的风格。他不但设计了建筑与室内,同时也设计了全部的内部家具与用品,因此达到风格高度统一的目的。这所学校中的图书馆、教员休息室、校长办公室、董事会办公室等等的设计都具有明显的马金托什设计特色,家具采用木材原色,强调纵向线条的应用,利用直线的搭配进行装饰,而尽量避免过多的细节装饰,因此非常朴实大方。这座建筑是格拉斯哥四人风格集中的体现,代表了当时最前卫的设计试验结果。在苏格兰虽引起注意,但是在英国却很少有人知道,真正的影响是在海外,特别是对于奥地利的分离派设计集团影响很大,以至分离派邀请他设计分离派的年展,这样,英国人才开始了解他的设计的重要意义。

马金托什的室内设计非常杰出。他基本采用直线和简单的几何造型,同时采用白色和黑色为基本色彩计划,细节稍许采用



格拉斯哥四人集团的代表查尔斯·马金托什设计的《杨柳茶室》在格拉斯哥市具有揭开“新艺术”风格,走向现代主义的萌芽特征,大量采用直线、简单几何图形、黑白色彩计划,他为现代主义发展的形式奠定了基础。

白然图案,比如花卉藤蔓的形状,因此达到既有整体感,又有典雅的细节装饰的目的。他的比较重要的室内设计项目包括他在格拉斯哥南园路(Southpark Avenue Residence)的一座住宅建筑、格拉斯哥美术学院的内部设计、最重要的格拉斯哥希尔家族住宅(the Hill House, Helensburgh, 1902-1903),以及他设计的著名的杨柳茶室(the Willow Tearooms, Glasgow, 1903)等等,除了室内设计之外,他为这些项目设计的家具,特别是椅子、柜子、床等等,都非常杰出。特别是他出名的高背椅子,完全是黑色的高背造型,非常夸张,是格拉斯哥四人风格的集中体现,直到现在还在世界广受喜爱。

马金托什的产品设计和装饰设计也非常突出,他为杨柳茶室设计的彩色玻璃镶嵌,他设计的各种金属建筑构件、餐具和其它金属制品,都有他一贯的风格特色,不但广泛受到欢迎,并且对于“新艺术”运动的新一代设计家有很大的影响。从奥地利分离派、德国“青年风格”派,以及美国设计家弗兰克·赖特的作

品中都可以看到这种影响的痕迹。

马金托什与“格拉斯哥四人”代表了“新艺术”运动的一个重要的发展分支。“新艺术”运动设计主张曲线、主张自然主义的装饰动机,反对用直线和几何造型,反对黑白色彩计划,反对机械和工业化生产;而马金托什则刚刚相反,主张直线,主张简单的几何造型,讲究黑白等中性色彩计划。他的探索恰恰为机械化、批量化、工业化的形式奠定了可能的基础。因此,可以说马金托什是一个联系“新艺术”运动之类的手工艺运动和现代主义运动的关键过渡性人物,他的探索,在奥地利分离派和德国的青年风格派设计运动中得到进一步的发展。

奥地利“分离派”与德国的“青年风格”

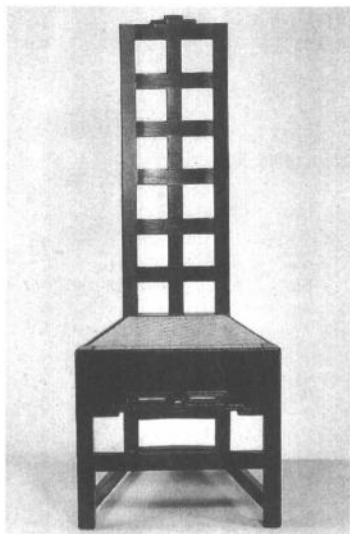
奥地利“分离派”与德国的“青年风格”运动

德国的新艺术设计运动是由青年风格(Jugendstil)这个名称称谓的,与法国、比利时、西班牙的同一个运动类似,发起这个设计运动的人物主要也是艺术家、建筑家,他们怀有同样的目的,希望通过手工艺的传统恢复,来挽救颓败的当时的设计。他们在思想上也受到英国“工艺美术”运动的先驱拉斯金、莫里斯的影响与感召,开始的时期也有明显的自然主义色彩。但是,自从1897年以后,这场运动越来越摆脱以曲线装饰为中心的法国、比利时、西班牙的“新艺术”运动主流,开始与格拉斯哥四人,特别是与查尔斯·玛金托什的设计探索相似,开始从简单的几何造型,从直线的运用上找寻新的形式发展方向。与此同时,奥地利的一批设计家也公开提出与正宗的学院派分离,自称分离派,

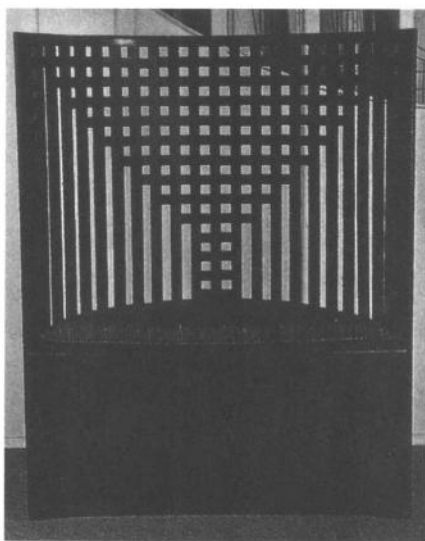
在形式方面与德国的青年风格接近,成为一股德文国家的新设计运动力量。

大约在1900年前后,德国的设计受到欧洲大陆的“新艺术”风格影响,早期的这种风格设计事务所是德国设计家奥古(August Endell, 1871-1925)设立的,这家设计公司设计的产品、室内,与法国的吉马德、比利时的霍塔和西班牙的高蒂的设计非常相似,具有基于曲线装饰、被戏谑为面条风格的特点。这种风格在德文国家有几年的影响,但是很快,从维也纳传来的分离派浪潮就冲击这种曲线装饰的风格了。

1895年,奥地利设计家奥托·华格纳(Otto Wagner, 1841-1918)发表了其著作《现代建筑》(Moderne Architektur),在这本书中,他提出建筑设计应该集中为现代生活服务,而不是模拟过往的方式和风格。设计是为现代的人服务的,而不是为古旧复兴而产生的。华格纳认为现代建筑设计的核心部分是交通或者交流系统设计,他称为Stadtbahn,相当于英文的transport



马金托什的家具设计。



马金托什的家具设计。

system。他的这个理论的立足点,是认为建筑是人类居住、工作和沟通的场所,而不仅仅是一个空洞的环绕空间。建筑应该具有为这种交流、沟通、交通为中心的设计考虑,以促进交流、提供方便的功能为目的。装饰也应该为此服务。华格纳设计的建筑迈奥里卡住宅(the Maiolica House)就体现了这种“功能第一、装饰第二”的设计原则,并且开始摒弃正宗“新艺术”风格的毫无意义的自然主义曲线,采用了简单的几何形态,以少数曲线点缀达到装饰效果。这个设计令当时设计界耳目一新。他在这个时期设计了不少类似的建筑,扩大了自己设计思想的影响面,通过不断的设计实践,他逐步发展自己的设计思想,设计达到更成熟的阶段,比如1898年根据他的交通体系思想设计的维也纳卡普拉茨车站(the Karlsplatz Station)、1906年设计的荷兰海牙的弗莱登宫(Friedens palast in the Hague, 1906)和1906年设计的斯坦霍夫教堂(the Steinh of Church, 1906)。他设计的维也纳分离派总部(the Vienna Secession Building, 1897-1898)是分离派风格集大成的作品,充分采用简单的几何形体,特别是

方形,加上少数表面的植物纹样装饰,他的设计具有功能和装饰高度吻合的特点,与外型奇特、功能不好的高蒂建筑形成鲜明对照。

他的这个思想与奥地利维也纳的一批前卫艺术家和建筑家的思想不谋而合。这批设计家组织了一个自己的团体,称为“奥地利美术协会”(the Austrian Fine Art Association),这个组织很快就自称为“分离派”,并且提出自己的口号“为时代的艺术,为艺术的自由”(Der Zeit Ihre Kunst-der Kunst Ihre Freiheit),并且把这句话作为自己的座右铭。这批奥地利前卫设计家的口号,与奥托·华格纳的《现代建筑》一书中的主张基本一致,德国和奥地利的设计力量开始融合起来。

“分离派”运动另外一个重要的建筑设计家是约瑟夫·霍夫曼(Josef Hoffmann),他在设计上与华格纳有同样的立场和原则,在风格上也比较接近。霍夫曼的设计很多,其中最负盛名的设计是他在1905年设计的、位于比利时的斯托克列宫(the Palais Stoclet, 1905)。这座宫殿设计的方式基本是立体形体,

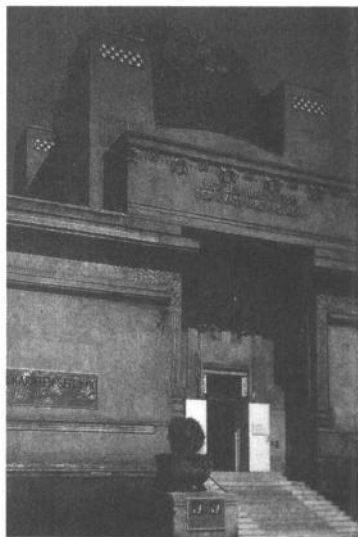
细节部分有少数精致的浮雕和立体雕塑装饰,采用混凝土和金色构件,相得益彰,室内设计和家具设计也具有同样的统一风格,一扫法国、比利时、西班牙“新艺术”运动风格的扭怩作态的矫饰倾向,是向现代设计发展的一个重要里程碑建筑。

德国“青年风格”运动最重要的设计家是彼得·贝伦斯(Peter Behrens, 1868-1940)。贝伦斯是德国现代设计的奠基人,被视为德国现代设计之父。他早期的设计也受到“新艺术”风格影响,有类似于奥地利“分离派”的探索性设计阶段。他和其他几个德国“青年风格”运动的成员以慕尼黑为中心开展设计试验,取得显著的成绩。

贝伦斯是慕尼黑“分离派”的组织者,他在1893年仿效奥地利同行的方式,成立了这个前卫设计组织,之后不久,他又参加了恩斯特·赫斯(Ernst Ludwig Hesse)的“达姆斯塔德艺术家中心”(Darmstadt colony of artists)。这个时期他一直注意维也纳分离派的探索,特别是奥托·华格纳和霍夫曼的设计。

1901年,贝伦斯设计了自己的住宅,其中包含了不少类似维也纳分离派设计特点的地方,他在1900年的国际博览会上展出了这个设计,称为贝伦斯住宅(the Haus Behrens)。他的功能主义倾向和明显地倾向采用简单几何形状方式,都表明他开始有意识地摆脱当时流行的“新艺术”风格,朝现代主义的功能主义方向发展。他在这个时期设计的众多建筑之中,最具有这个发展特点是在1909年为德国电器集团(AEG)设计的厂房建筑。这座建筑基本完全摒弃传统的大型建筑结构,采用钢铁和混凝土为基本建筑材料,结构上也开始朝幕墙方式发展,是日后现代主义的幕墙式建筑的最早模式。他在此阶段设计的一些公寓建筑,也有类似的发展特征。

德国的“青年风格”与奥地利的“分离派”运动都是从“新艺术”运动中发展出来的设计运动,但是,这两个运动和苏格兰的格拉斯哥四人,特别是马金托什,以及美国建筑师弗兰克·赖特的探索一样,开始脱摆单纯的装饰性,而向功能性第一的设计



维也纳“分离派”作品：约瑟夫·奥布里奇设计的“分离派建筑”，1901—1905年，具有与“新艺术”风格不同的装饰特点。



奥地利的维也纳“分离派”平面设计的典型例子：古斯塔夫·克林姆1900年设计的《分离派》展览海报，具有“新艺术”和强调版幅编排的特点。

原则发展,因此,它们应该被视为介于“新艺术”和现代主义设计之间的一个过渡性阶段的设计运动。

“新艺术”运动除了在以上国家发展以外,在荷兰、意大利也有一定的发展。荷兰的风格与法国的风格接近,意大利的“新艺术”运动集中在意大利的北部地区发展,与法国风格也相似,有时称为“自由风格”(style of Liberty)。这两个国家的“新艺术”运动发展时间都不长,影响也有限。

“新艺术”运动的影响范围非常广泛,不但在西欧国家有发展,而且在东欧国家也有所出现,最近在莫斯科郊外也发现了大约在1900年前后设计的典型“新艺术”运动建筑,其中一座别墅,设计精美,是俄国作家马克西姆·高尔基(Maksim Gorky)和作曲家普罗科菲耶夫曾经住过的。这个发现,对于“新艺术”运动的范围提出了新的研究课题。

“新艺术”运动在平面设计中的发展

“新艺术”运动的风格产生的最早基础之一是平面设计。平面设计最集中的、最典型的代表了这场运动的基本风格。因此,本章特别把平面设计作为一个分析重点来讨论。

“新艺术”运动平面设计在法国和英国都有非常重要的发展,在英国的平面设计上,英国设计家马克穆多(Mackmurdo)起到先锋的作用。他最早的具有“新艺术”风格特点的平面设计出现在他为《伦敦市教会》(Wren's City Churches)这本书的内封的设计上。这本书由G·阿伦(G. Allen)1883年出版,大量采用了自然的弯曲线条,也已经开始摆脱历史风格的影响了。这本书封面的设计被公认为是“新艺术”风格开始的第一个苗头。他在1884年开始为世纪行会(the Century Guild)出版的《玩具马》(Hobby Horse)月刊设计封面与插图,更加显示出成熟的风格来。

在插图与平面设计上影响到“新艺术”风格的设计家包括:

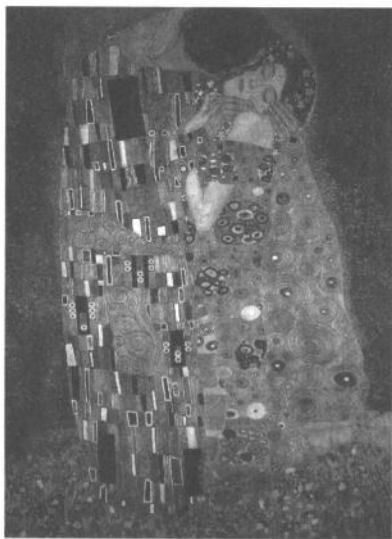
沃赛(C. F. A. Voysey)、巴里-斯科特(M. H. Baillie-Scott)、恩斯特·吉姆逊(Ernest Gimson)、阿什比(C.R.Ashbee)、乔治·沃顿(George Walton),其中还有两个德国人,即赫尔曼·奥布里斯特(Hermann Obrist)、奥托·艾克曼(Otto Eckmann);两个比利时人:亨利·凡德·威尔德(Henry van de Velde)、乔治·勒曼(Georges Lemmens);英国插图画家威廉·布莱克(William Black)、沃尔特·克莱因(Walter Crane)等人,在平面、特别是插图方面的贡献最为显著。他们对于维多利亚风格的厌恶和对于工业化的不满造成这种风格萌动的一个主要因素。

“新艺术”运动风格产生的另外一个重要的诱因是日本风格的影响。19世纪中期左右,日本风格在欧美的影响开始越来越大。其实,早在18世纪,已经有大量的中国和日本的手工艺产品运到欧美,使当地的消费者,特别是富裕的阶层对之产生了浓厚的兴趣,当时他们笼统地称这些产品风格为东方风格,对于是否来自中国或者日本比较含糊不清。但是到了19世纪中期以后,

欧美各国对于日本风格的爱好就显得特别地情有独钟了。日文Japonesme所指的就是这种时尚风格。

对于日本风格,有两个人兴趣最为强烈,他们因而也成为法国“新艺术”风格的重要奠基人物。一个是法国人西格弗里德·宾(Siegfried Bing),另外一个英国人阿瑟·里柏提(Arthur Lasenby Liberty),他们两人日后成为法国巴黎《新艺术》风格的重要设计家。

S·宾是德国汉堡人,到法国归化定居的。他曾经在1875年访问日本,兴趣盎然,回国以后,设立了一个专门从事日本工艺品经营的商店,地点在巴黎的硕沙路19号(19 rue Chauchat)。日后,他于1885年把店迁移到普罗旺斯路22号(22 rue de Provence),迁移之后他把店名改称为《新艺术之家》(Maison Art Nouveau)。应该说,“新艺术”运动的名字就是从这里来的。1888年,S·宾还出版了一本称为《日本古董》(Le Japon Aristique)的杂志,在巴黎颇有读者。



「新艺术」风格的绘画作品：维也纳「分离派」主要画家古斯塔夫·克里姆特的作品《吻》，具有强烈的「新艺术」风格特征。



科罗曼·莫塞1900年设计的维也纳「分离派」展览海报，是「新艺术」运动的典型作品。

阿瑟·里柏提(Arthur Lasenby Liberty)的生涯与S·宾颇为相似。他也是因为着迷日本工艺而开始经营日本工艺品。开始是与一个伦敦的东方古董店樊涅·罗杰斯(Farner & Rogers)关系密切,到了这家店于1874年关闭以后,他把这个店的东方工艺品存货全部收下,1875年在伦敦的摄政(Regency)大街开设了自己的日本工艺品店。他经营日本纺织品为主,他的货物吸引了不少拉斐尔前派画家的强烈兴趣,其中影响最深的是美国画家惠斯勒(James Abbott Mc Neill Whistler,1834-1903)。1889年,他去远东为巴黎世界博览会采购日本工艺品。回来之后,他在巴黎的歌剧院大道(Avenue de Opera)开设了自己在法国的分店,他的法国商店一直开到1931年。

对于促进日本风格的作用来说,美国画家詹姆斯·惠斯勒起到非常重要的作用。他是第一个完全体现出受到日本工艺美术影响的画家,无论是他的艺术作品还是他的生活方式,都受到日本风格的强烈影响。他在1863-1864年创作的油画《来自陶瓷国家

的公主》(La Princesse du Pays de la Porcelaine)是这种强烈影响的集中体现。画上的少女穿着日本和服、拿着日本扇子,背景是日本屏风,色彩是日本式的,传达了他一直对于日本艺术的迷恋感情。而描画技法则是趋于平面的、重视线描的效果,也是日本浮世绘的影响。惠斯勒是英国拉斐尔前派画家们的亲密朋友,共同研究日本风格。

“新艺术”运动受到英国开始的“工艺美术”运动非常大的影响,特别是这场运动对于中世纪风格、哥德风格的崇尚,对于手工艺的推崇,对于机械化的反对,对于装饰主义的强调,形成这个新运动的基本精神。但是,英国“工艺美术”运动的风格比较集中,比较相似,影响的范围也主要是英语国家,如英国、美国、苏格兰等,“新艺术”运动则成为一个国际设计运动,影响的范围大大超出源起的法国,在比利时、荷兰、意大利、西班牙、挪威的纳维亚国家、英国、美国、德国、奥地利等国家都发展迅速,同时,还影响到东欧的一些国家,甚至俄国也出现这场运动

的建筑和产品设计。正因为它的影响范围大,因此,风格上就难以如同“工艺美术”运动那样统一,因此,我们说这是一个运动,而不是一种风格。

“新艺术”运动在平面设计上的影响主要是从法国和英国开始的,然后影响到美国,它的发展与商业的蓬勃发展、出版业的蓬勃发展分不开,新的印刷技术,如彩色石版印刷,是这场运动发展的重要依据。下面我们分别对这几个国家的“新艺术”运动平面设计发展进行论述。

1) 法国“新艺术”运动平面设计的开创人:朱里斯·谢列特(Jules Cheret, 1836-1933)和尤金·格拉谢特(Eugene Grasset, 1841-1917)

平面设计从维多利亚风格向“新艺术”风格的转化是一个渐变转化的过程。两个巴黎的平面设计师——朱里斯·谢列特和尤

金·格拉谢特在这个转变的过程当中起到非常重要的作用。

法国平面设计的一个重大发展的转折点是1881年。法国政府在此年解除了对于商业海报的相当一部分的控制和禁止规定,除了教堂、官方自己的报告栏之外,海报基本可以在任何地方张贴。这个行动,导致法国立即产生了一个海报、招贴的生产热潮。法国的街头成为法国艺术的新画廊,新的形象、内容和色彩为了适应新的环境要求而产生,不少的艺术家开始在这个领域工作。艺术家们对于进行商业艺术设计再也不感到羞惭了。英国开始的“工艺美术”运动”已经为商业美术奠定了一个基础,法国的艺术家在新的环境之下开始从事大量的商业美术设计。其中最早的、最有代表性和影响性的是谢列特和格拉谢特两人。

谢列特是一个贫困的铸字工人的儿子,在他13岁那年,他的父亲花了400法郎送他到一家石印工厂当了3年的字体和铸字学徒。年青的谢列特每天下班以后在石版上练习字体,而周末则去罗浮宫参观艺术名作,提高自己的艺术修养。学徒生活结束以



德国科隆一个厂家于1885年设计生产的咖啡具,这个风格在1885年一批后现代主义设计牌设计的咖啡具中重新出现。



科罗曼·莫塞1885年设计的《神圣的春天》的封面。

后,他自己开业,为几家公司设计石版画稿,并且在法国的国家绘画学校(National Drawing School)选修一门绘画课程。18岁时,他去英国伦敦找工作,但是能够找到的工作不过是为家具目录画插图。因此,6个月以后,他回到巴黎,迁到他的也是从事石版设计的兄弟约瑟夫的小公寓中住,两个人轮流睡床和地板,生活非常困苦。尽管如此,但是谢列特坚信,彩色绘画插图式的石版海报将很快取代单调的文字海报,他因而努力劝说广告商接纳他的意见,开始采用新技术和新设计。但是很少有人了解广告海报发展的这个必然前途。

22岁那年,谢列特得到一份设计工作,是为奥芬巴赫的轻歌剧《奥菲斯在哈德斯》设计广告海报。他采用了彩色石印技术,并且采用了生动的绘画插图,使这张海报非常强烈有力,吸引了大量人的注意。但是,气候还是不成熟,而当时法国的石版印刷技术不如英国,因此,他又重新回到伦敦,进一步学习和研究先进的彩色石版印刷技术。在英国,他终于找到了一个生产香水的

企业家和慈善家尤金·李莫尔(Eugene Rimmel),为他做广告设计,这是他的创作生涯的转折点。他在几年当中为李莫尔设计了大量的海报和广告,大幅度地提高了彩色石版印刷设计的水平。1866年,李莫尔资助他成立了自己的设计事务所,在这个事务所当中,他购买了最先进的石版印刷设备,超大的石版,并且开始尝试设计新的海报。他的第一张新作品是单色的剧院演出海报《森林中的鹿》,这部歌剧是由女演员萨拉·伯恩哈特主演的,当这部歌剧在巴黎上演的时候,风靡一时,伯恩哈特和海报设计家谢列特同时一举成名。他很快开始设计第二张海报,那是为瓦兰丁诺舞厅设计的彩色海报。由于质量高,风格新颖,因此,找他设计的人络绎不绝。从1866年到大约1900年,他一共设计了大约1000多张彩色海报。

谢列特的作品都具有非常讨人喜欢的绘画插图和鲜明的色彩,设计是讲究流动畅快的线条和构图,他的人物造型受到法国画家瓦图(Watteau)、弗拉哥纳特(Fragonard)的影响,色彩则受

英国画家透纳(Turner)的影响。绘画的结构生动有力,其影响是来自蒂波洛(Tiepolo)身体扭动激烈的人物的风格。

1881年,谢列特把自己的公司卖给另外一家大印刷公司查尔克斯公司(Imprimerie Chaix),自己成为这家公司的设计艺术主任,集中精力从事设计工作,取得很大的成就。他创造出一种典型的优美的女性形象,被设计界称为“谢列特女”(the Cherettee),当时非常流行。

1889年,谢列特在国际博览会上得到金奖,他的成就得到国际的承认。1890年他更获得法国政府颁发的荣誉军团勋章(Legion of Honor),成为当时最具有影响力的平面设计家之一。

尤金·格拉谢特生于瑞士,是当时与谢列特齐名的重要插图画家和平面设计家。开始时创作大量插图,1886年第一次设计海报,他采用比较单纯的线描方式,线条弯曲而富有装饰特点,影响也非常大。

19世纪的末期,法国平面设计发展迅速,特别是“新艺术”

运动发展特别突出。巴黎出现了继谢列特、格拉谢特以后的一批新人,其中比较重要的有亨利·图卢兹·劳德里克(Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901)、乔治·奥里尔(Georges Auriol, 1863-1939)、瑞士艺术家斯坦林(Theophile-Alexandre Steinlen, 1859-1923)等人。

但是,最具有影响力的却是年青的捷克设计家阿尔封索·穆卡(Aphonse Mucha, 1860-1939),他在27岁时来到巴黎,开始从事海报和其它的平面设计,取得非常巨大的成功。他的风格影响了整整一代法国平面设计师。他在一生当中创作了大量的商业宣传画、海报,充分发挥了“新艺术”运动风格的曲线、有机形态特点,具有非常高的装饰性,被认为是新艺术平面设计的最高典范。

因为本书主要是讨论工业设计,因此,有关法国和其它欧洲国家的“新艺术”运动平面设计不再深入讨论,而会在笔者的另外一本著作《世界现代平面设计·1864-1996年》中具体探讨。

「新艺术」运动平面设计作品：书籍设计。法国南西市设计家卡米尔·马丁(Camille Martin)设计。



约瑟夫·霍夫曼1905年设计的《神圣的春天》的封面。

2) 英国平面设计上的“新艺术”运动

英国的“新艺术”运动仅仅限于平面设计,这与其它国家非常不同。在英国的平面设计改革中,它已经有几个重要的影响因素,比如当时非常流行的维多利亚风格、新哥德风格、“工艺美术”运动风格等等。英国的平面设计家必须要突破这些早期风格的藩篱,才可能创造出新的风格来。

最早出现的突破是1893年4月出版的一份刊物《工作室》(the Studio),这份刊物是19世纪末欧洲十几种前卫艺术刊物当中的一份,也是最早的一份。这份刊物首先刊登了英国青年插图画家奥柏利·比雅兹莱(Aubrey Beardsley, 1872-1898)的插图《三个新娘》;9月份的《工作室》又刊登了荷兰画家詹·图鲁柏(Jan Toorop, 1858-1928)的插图,这两个艺术家对于英国、乃至欧洲的平面设计,特别是插图风格的影响是巨大的。这份刊物以后还刊登了其它一些重要的“新艺术”运动设计家的作品,成

为“新艺术”运动插图的一个重要的中心。

比雅兹莱是“新艺术”运动的一个非常前卫、非常突出、非常激进的人物。他受日本平面风格影响,采用黑白单线描绘方法,大量为书籍作插图,他的作品惊人的想象力、色情化趋向惊世骇俗,引起当时保守的艺术界很大震动,也正因为如此,他的作品影响也非常强烈。他在20岁时就因为为玛洛里(Malory)的《莫特·阿瑟》(Mort D'Arthur)作插图而一举成名,精致的线条,强烈的黑白对比,使他的作品有一种前所未有的特征。他的作品引起英国“工艺美术”运动奠基人威廉·莫里斯的狂怒,甚至想控告比雅兹莱。他认为比雅兹莱的色情趋向,是对他的凯姆斯科特印刷公司(the Kelmscott)风格的反叛。但是,社会对于他的作品反映强烈,使这个青年艺术家能够放心继续创作。从这个时候开始,比雅兹莱就是英国“工艺美术”运动的对手。

与比雅兹莱同期的英国插图画家和设计家查尔斯·里克茨(Charles Ricketts)是与他走完全不同道路的另外一个重要的代

表。里克茨的作品比较讲究典雅装饰味道,虽然也是采用简单的线描,但是他的动机更多是来源于古典希腊的瓶画,因而有一种古典的韵味。他能够把莫里斯的凯姆斯科特印刷公司风格与“新艺术”风格结合起来,宽大的书籍边缘,规整的插图布局,优雅流畅的线条,使他的作品同时得到广泛的欢迎和喜爱。



「新艺术」运动平面设计最杰出的代表,法国设计家生于波三(阿尔丰斯·穆卡)(Alphonse Mucha)设计的海报,具有强烈的「新艺术」运动特点:曲线、自然形式、高度装饰化、平面效果等等,是这场运动最杰出的平面设计代表作。



阿道夫·波姆1900年设计的诗歌插图。

小结:

“新艺术”运动在19世纪90年代开始,席卷欧洲与美国,成为当时影响最大的一次设计运动。到1900年,在巴黎国际博览会(the Paris Exposition Universelle)期间达到运动的高潮。虽然这场运动的风格在各国之间有很大的区别,但是,从追求装饰,探索新风格这点上,所有卷入这个设计运动的国家都是相同的。这场运动虽然在一些方面是对新时代的憧憬探索,但是,在很大的程度上来说,它的手法,即装饰性的、手工艺的方法依然是陈旧的。

与英国的“工艺美术”运动相似,“新艺术”运动也同样是企图在艺术、手工艺之间找到一个平衡点。它所采用的方式,比如装饰、自然主义的风格等等,使这场运动依然是为豪华、奢侈的设计服务的,是为少数权贵服务的。如果说英国“工艺美术”运动的创始人约翰·拉斯金、威廉·莫里斯在他们的运动宗旨中

还提倡“进步”,那么可以说“新艺术”运动则仅仅停留在表面的装饰上,在思想层次上来说,反而比英国的“工艺美术”运动退步了。它的自然主义的装饰动机,它的绚丽的色彩和东方影响纵然非常引人注目,但是精神上的贫乏则是随处可见。

“新艺术”运动创造了非常特殊的装饰风格,从亨利·凡德·威尔德的室内,到吉马德的巴黎地下铁入口设计,从安东到穆卡的大张海报,都呈现出从来没有过的非历史主义的新装饰风格探索力量。这些设计,已经成为19和20世纪之交时期的典型设计风格特征,成为一种历史的经典风格。

“新艺术”运动的风格受到“工艺美术”运动风格 and 精神的很大影响。特别是“工艺美术”运动所强调的简单、朴实的中世纪风格和合适的设计这种功能主义的思想特征,对于“新艺术”运动的某些人物具有决定性的影响作用,比如苏格兰的格拉斯哥四人集团和他们的领袖马金托什、维也纳分离派的设计家们等等。英国的平面设计对于这场运动的插图画家也有很大的影响,

比如英国插图画家比亚兹莱、荷兰的插图画家让·图鲁柏(Jan Toorop)等等。

象征主义艺术是19世纪末的一个非常显著的艺术运动流派,这个艺术流派对“新艺术”运动也造成了一定的影响,比如维也纳“分离派”重要的画家古斯塔夫·克里姆特的作品,法国设计家艾米里·盖勒(Emile Galle)的玻璃器皿设计,都具有强烈的象征主义特色。象征主义体现在“新艺术”风格的曲线的运用上。1889年,设计家沃尔特·克莱恩(Walter Crane)就反复强调曲线的重要,线表现的重要。这种对于曲线的重视和强调,使这场运动具有强烈的平面特征,也具有非常明显的东方艺术影响痕迹,特别是日本的浮世绘风格的痕迹。

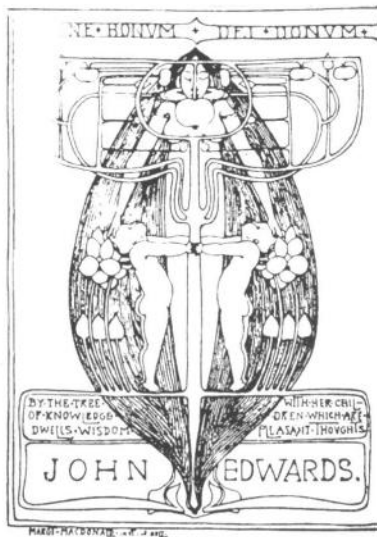
“新艺术”运动比较少强调历史风格,谈到历史的渊源,可以说它受到部分中世纪自然主义风格的影响。这场运动风格细腻、装饰性强,因此常常被称为“女性风格”(a feminine art),大量采用花卉、植物、昆虫作为装饰的动机,的确非常女性化,

与简单朴实的英国“工艺美术”运动风格强调比较男性化的哥德风格形成鲜明对照。

“新艺术”运动是世纪之交的一次承上启下的设计运动,它承继了英国“工艺美术”运动的设计和探索,希望在设计矫揉造作风气泛滥的时期、在工业化风格浮现的时期,重新以自然主义的风格开设计新鲜气息的先河,复兴设计的优秀传统。这场运动处在两个时代的交叉时期,旧的、手工艺的时代接近尾声,新的时代、工业化的、现代化的时代即将出现,因此,从意识形态上看,它的兴起预示了旧时代的接近结束和一个新的时代——现代主义时代的即将来临。它的本身,就是一个新旧交替时期的过渡阶段。

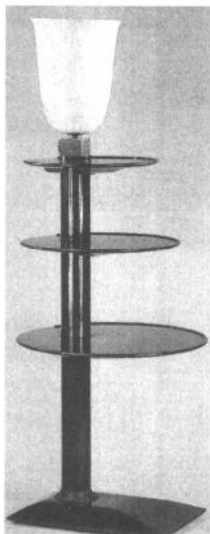


艾克曼1901年设计的字体手册封面。



「格拉斯哥四人」是「新艺术」运动在苏格兰的重要设计团体,这是玛格丽特·麦唐那1905年设计的书籍封面,与美国赖特的设计具有非常接近的风格特征。

第四章 “装饰艺术”运动



『装饰艺术』风格的产品设计：座地灯具，E. J. Ruhlmann 设计。



『装饰艺术』风格的产品设计：1925年的餐厅家具，Stuart Mearns 设计。

“装饰艺术”运动的概况和特点

“装饰艺术”运动(Art Deco)是在20世纪20到30年代在法国、美国 and 英国等国家开展的一次风格非常特殊的设计运动。因为这场运动与欧洲的现代主义运动几乎同时发生与发展，因此，“装饰艺术”运动受到现代主义运动很大的影响，无论从材料的使用上，还是从设计的形式上，都可以明显看到这种影响的痕迹。但是，从思想发展的背景来看，从意识形态的角度来看，现代主义运动的民主色彩、社会主义背景，都从来没有在“装饰艺术”运动中发生过。“装饰艺术”，特别是法国的“装饰艺术”运动，在很大程度上依然是传统的设计运动，虽然在造型上、在色彩上、在装饰动机上有新的、现代的内容，但是它的服务对象依然是社会的上层，是少数的资产阶级权贵，这与强调设计民主化、强调设计的社会效应的现代主义立场是大相径庭的。因此，虽然这两场运动几乎同时发生，互相也有影响，特别是现代主义

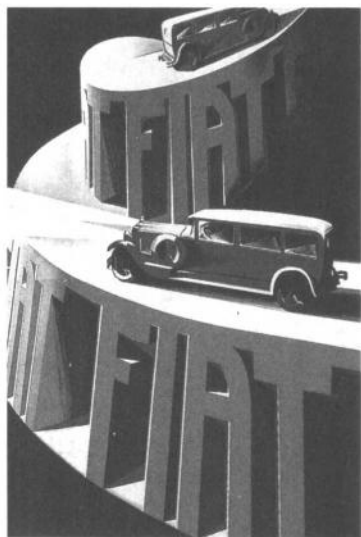
对于“装饰艺术”运动在形式上和材料上的影响，但是，它们属于两个不同的范畴，有各自的发展规律。

20世纪初，一批艺术家和设计师敏感地了解到新时代的必然性，他们不再回避机械形式，也不回避新的材料(比如钢铁、玻璃等等)。他们认为，英国的“工艺美术”运动和产生于法国，影响到西方各国的“新艺术”运动有一个致命缺陷，就是对于现代化和工业化形式的断然否定态度。时代已经不同了，现代化和工业化形式已经无可阻挡，与其回避它，还不如适应它。而采用大量的新的装饰动机使机械形式及现代特征变得更加自然和华贵，可以作为一条新的探索途径。这种认识，普遍存在于法国、美国、英国的一些设计家之间，特别是20年代西方的普遍繁荣，美国更是高速发展，造成新的市场，为新的设计和艺术风格提供了生存和发展的机会。这一历史条件，促使新的试验的产生，其结果便是20世纪初的另外一场重要的设计运动——“装饰艺术”运动。

“装饰艺术”运动的名称出自1925年在巴黎举办的一个大型展览：“装饰艺术”展览(The exposition des Arts Decoratifs)。这个展览旨在展示一种“新艺术”运动之后的建筑与装饰风格。该展览的名称,后常被用来特指一种特别的设计风格和一个特定的设计发展阶段。但是,“装饰艺术”这一术语,实际所指的并不仅是一种单纯的设计风格。和“新艺术”运动一样,它包括的范围相当广泛,从20年代的色彩鲜艳的所谓爵士图案(Jazz Patterns),到30年代的流线型设计式样,从简单的英国化妆品包装到美国纽约洛克菲勒中心大厦的建筑,都可以说是属于这场运动的。它们之间虽有共性,但是个性更加强烈。因此,把“装饰艺术”单纯看作一种统一的设计风格是不恰当的。

从思想和意识形态方面来看,“装饰艺术”运动是对矫饰的“新艺术”运动的一种反动。“新艺术”强调中世纪的、哥德式的、自然风格的装饰,强调手工艺的美,否定机械化时代特征;而“装饰艺术”运动恰恰是要反对古典主义的、自然(特别是有机形态)

的、单纯手工艺的趋向,主张机械化的美。因而,“装饰艺术”风格具有更加积极的时代意义。另一方面,“装饰艺术”运动开展的时期,正是现代主义开展的时期,因此,无论这场运动多么强调装饰的效果——装饰正是现代主义反对的主要设计内容之一——但是,在设计上依然受到现代主义的很大影响。无论是在材料的运用上,还是设计主题的选择上,乃至设计本身的特点上,这两种设计运动都有不少的内在关联。以往常常把“装饰艺术”视为与现代主义对立的设计运动来看,但现在的研究表明,它们之间有着千丝万缕的联系,特别是美国的工业设计与“装饰艺术”运动,有时简直难以截然划分开来。比如美国设计家雷蒙·罗维(Raymond Loewy)1937年为纽约世界博览会设计的“工业设计师办公室”,就很难说是单纯的现代主义,还是“装饰艺术”风格;法国现代主义大师勒·柯布西耶(Le Corbusier)在20世纪20年代中期设计的家具,也是两种风格兼有。这都表明:“装饰艺术”与“现代主义”之间并不完全是矛盾的关系,在形式特征上,它



“装饰艺术”风格的平面设计：意大利菲亚特汽车公司的海报。



“装饰艺术”风格的雕塑：Chiriacus的舞蹈小雕塑，采用各种石头、象牙、青铜等组合镶嵌而成，具有很高的装饰味道。

们有着密切而复杂的关联。

至于两者的区别,主要在于它们的产生动机和它们所代表的意识形态上。“装饰艺术”秉承了以法国为中心的欧美国国家长期以来的设计传统立场:为富裕的上层阶级服务,因此它仍然是为权贵的设计,其对象是资产阶级;“现代主义”运动则强调设计为大众服务,特别是为低收入的下无产阶级服务,因此它是左倾的、小知识分子理想主义的、乌托邦式的。

西方有些设计理论家把“装饰艺术”运动称为“流行的现代主义”,或者“大众化的现代主义”(popular Modernism),原因是因为它的风格在某些方面被用来设计大众化的流行的产品,比如批量化生产的钢管家具、汽车和摩天大楼等等。这种称谓很容易造成误解,因为“装饰艺术”风格的主要服务对象依然是社会中的权贵,而并不是大众。

20世纪60年代以来,开始有越来越多的设计理论家把“装饰艺术”运动视为英国“工艺美术”运动和欧美的“新艺术”运

动的延伸与发展。从装饰动机来看,或者从它强调的服务方向来看,这种观点当然无可厚非。但复杂性在于,这场运动主要的发展时期是第一次世界大战和第二次世界大战之间,而这也正是现代主义运动发展的主要阶段,因此,往往有混淆的情况。从名称上看,也有一定的混淆,比如在法国有人称这场运动和设计风格为“现代主义”(moderne),也有人因为影响到这个风格的因素之一是美国的爵士音乐和表演,而把它称为爵士现代主义(Jazz Modern)。但是,如果从意识形态的立场来看,“装饰艺术”运动强调为权贵服务的立场和现代主义运动强调为大众服务的社会主义立场之间依然是泾渭分明的。

“装饰艺术”运动风格在形式上是受到以下几个非常特别的因素影响而形成:

1) 埃及等古代装饰风格的实用性借鉴

英国产生的“工艺美术”运动和源起法国的“新艺术”运动

都从中世纪风格、特别是哥德风格,以及日本装饰和自然风格当中寻找形式借鉴的营养,而“装饰艺术”则从古代埃及华贵的装饰特征中寻找借鉴。以前的两个设计运动,都以有机的、平面的、和谐的色彩为中心,基本否定单纯的几何形式和所谓的机械色彩——黑白色彩系列。1922年,英国考古学家豪瓦特·卡特(Howard Carter)在埃及发现一个完全没有被扰乱过的古代帝王墓——图吞哈蒙(Tutankhamun)墓,大量的出土文物展示出一个绚丽的古典艺术世界,震动了欧洲的新进设计师们。那些3,300年前的古物,特别是图坦卡蒙的金面具,具有简单的几何图形,使用金属色彩系列和黑白色彩系列,却达到高度装饰的效果,这给予设计师们强而有力的启示。古埃及时代非常普遍的建筑装饰图案,比如盛开的纸草(the Full blown Papyrus)形式的柱头(公元前1250年卢索宫的柱子设计)、纸草和莲花交织组成的柱头(公元前106年菲拉克岛皇室建筑),都是简单明快的从自然抽象出来的几何图案加以变形处理,相当壮观。这些设计动机是自日本风格传入

欧洲以来的又一次重要的外来影响。

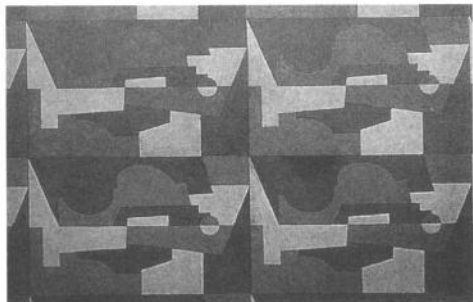
2) 原始艺术的影响

20世纪初以来,原始艺术的影响,特别是来自非洲和南美洲的原始部落艺术对于欧洲前卫艺术界的影响是非常大的。毕加索的《亚维农的少女》就受到非洲原始艺术的影响;挪威艺术家爱德华·蒙克则在很大程度受到南美洲的原始部落文化影响。这种影响,同样在设计界得到深刻的反映。非洲部落舞蹈面具的象征性和夸张特点,非洲雕塑特别是木雕的明快简练,给了西方的艺术家和设计师们很大的启发。

3) 简单的几何外型

自19世纪中期的“工艺美术”运动以来,大部分的设计探

20年代中,法国生产的四种装饰艺术运动风格的纺织品。



索都是从有机的自然形态中找寻装饰的动机。因此,与大工业生产联系比较密切、具有强烈时代特征的简单几何外型自然就成为20世纪20年代设计家们热衷研究的中心。这些几何动机,究其来源依然是古典埃及、中美洲和南美洲的古代印第安人文化(比如玛雅、阿兹台克、印加文化),常用的几何图案包括有阳光放射型(sunburst)、闪电型(lightning zigzags)、曲折型(zig-zags)、重叠箭头型(chevrons)、星星闪烁型(starbursts)、阿兹台克放射型(Aztec-shape Plinths)、埃及金字塔型等等。

4) 舞台艺术的影响

20世纪初期,舞蹈,特别是芭蕾舞开始出现了与传统决裂的重大改革。这种改革,在芭蕾舞重要的中心之一的俄国已经有所发展。改革的内容体现在音乐、舞蹈编导、舞台设计、服装设计等等各个方面,俄国芭蕾舞团出国演出,也就把这种改革的影

响带到外国。对于西方国家来说,影响主要是20世纪初期来自俄国芭蕾舞团(Ballets Russes)的影响。俄国芭蕾舞的改革当时并不完善,由于这个芭蕾舞团来到巴黎以后,受到西方现代艺术大改革的气氛的影响,加速了变革,而这个变革又反应回设计上,导致新的设计风格的出现。这个俄国的芭蕾舞团在其领袖迪亚基列夫(Diaghilev)的领导下,于1902年前后来到了巴黎演出,并且从此定巴黎为基地。1909年该团演出了一系列非常前卫的芭蕾舞剧,包括斯特拉文斯基的《火鸟》、《春之祭》、《彼得罗什卡》,还有《蛇舞》(La Danse du Serpent)等。这些芭蕾舞的舞台设计和服装设计都非常前卫,大量采用金属色彩和强烈的色彩计划。比如由吉色尔(Laurent Lucien Gissel)编导的《蛇舞》,舞台服装是由这个芭蕾舞团的服装设计师设计的,服饰紧凑贴身,古铜色,效果非常强烈。俄国芭蕾舞团的总设计师是列昂·巴克斯特(Leon Bakst),他的设计不但影响到各国设计师,并且导致了法国时装设计的开始:法国第一位时装设计师保罗·布瓦列特

(Paul Poiret)的设计就是从他的舞台设计和服装设计中得到灵感的,布瓦列特成为法国1915年到1925年时装设计最重要的人物。事实上,法国时装设计,特别是布瓦列特设计的个性特征,对于“装饰艺术”运动也产生了非常强烈的影响。

另外一种造成影响的舞台艺术风格是美国的爵士乐。20年代和30年代是美国黑人爵士音乐的高峰期,这种强烈的、节奏鲜明而特殊的美国民间音乐和它的表演方式,对于设计家来说是极为新鲜和富于感染力的。因此,它的节奏与特殊的韵律感,它的强烈的色彩,都通过设计得到一定的体现。

5) 汽车的影响

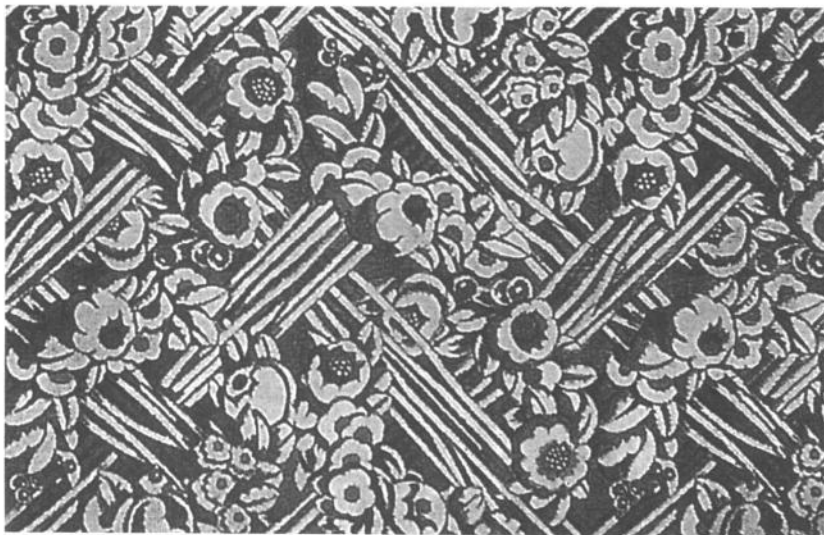
1898年前后,汽车被发明出来,很快成为重要的交通工具。20世纪初期,汽车被不少前卫人士视为未来的象征,速度感即是时代感。特别是第一次世界大战之后,对于汽车的热爱在设计师

当中非常流行。不少20到30年代的海报、广告都采用汽车大赛作为主题,色彩鲜艳,构图明快,有强烈的时代感。汽车作为20世纪文明的新象征,启发了“装饰艺术”运动的设计师们大胆地采用现代工业文明的成果,作为自己的设计动机,在形式上和思想上都具有相当重要的启迪作用。

6) 形成自己独特的色彩系列

“装饰艺术”具有鲜明强烈的色彩特征,与讲究典雅的以往各种设计风格的色彩计划大相径庭。在前述各种因素影响之下,形成了自己独特的色彩计划,特别重视强烈的原色和金属色彩,其中包括鲜红(brilliant reds)、鲜黄(siren yellow)、鲜蓝(Lighting blue)、桔红(tango orange)和金属色系列(metallic colors,包括古铜、金、银等色彩)。

“装饰艺术”运动是一场国际性设计运动,不少欧美国家都



卷入其中,尤以法国、英国和美国的设计成果较具代表性。它同时还影响到许多欧洲国家,从大约1910年前后开始,一直发展到1935年前后为止,是20世纪延续时间比较长的一个设计运动。

“装饰艺术”运动是一场承上启下的运动,它既对“工艺美术”运动、“新艺术”运动的自然装饰、中世纪复古表示反对,而对于单调的工业化风格也加以批评。因此,虽然在装饰趋向与前两个运动有相似之处,但是从承认工业化的角度来看,已很难说是它们的延续了;又由于强调装饰化,因此与同期开始在德国发轫的现代主义也具有很大的区别。它是“新艺术”运动和现代主义运动之间的一场衔接,双方的特征都兼而有之,但却不是简单的重复或再现。“装饰艺术”的装饰特点,在20世纪80年代得到重新认识,并在后现代主义风格中再次受到重视。

“装饰艺术”运动发轫于法国巴黎,主要集中在豪华和奢侈的产品与艺术品设计上,比如家具、纺织品、金属制品、玻璃器皿、陶瓷、装饰雕塑、绘画、平面设计与海报、首饰设计等等。

而当这种风格传入美国后,却比较多地应用在建筑设计、室内设计等规模比较宏大的公众性质的项目上。从纽约开始,逐步波及中西部和西海岸地区,对20和30年代的美国设计产生了巨大的影响,涵盖了汽车设计、工业产品设计、平面设计、舞台设计、电影设计等各个设计领域。

“装饰艺术”运动在欧洲其它国家的发展则比较微弱,并且也没有能够产生它在法国和美国那样全面的影响力。

由于“装饰艺术”风格因国而异,因此,必须对各个国家的运动发展状况和风格分布进行介绍,才能对它有一个总体的认识。下面就对卷入过这场设计运动的各国进行具体阐述。

法国“装饰艺术”运动的发展

法国是“装饰艺术”风格的发源地,巴黎是这场运动的中心。1925年的《装饰艺术展览会》是法国这场运动成果集大成的展

示,因此影响到世界各国。这场运动于20年代和30年代在法国达到登峰造极的地步,第二次世界大战爆发前,这场运动开始衰落,然后逐渐消亡。

几乎所有的现代设计运动在法国都集中体现在豪华的、奢侈的产品设计上,法国并没有真正地经历过平民化的设计运动,也就是说,日后欧洲具有强烈民主主义色彩、社会主义色彩的现代主义运动在法国是没有得到真正的发展的。如果从时间上来看,“装饰艺术”运动发展的时期,也正是现代主义运动开始在俄国、德国、荷兰等国发展的时期,法国没有能够参与真正的现代主义设计运动,反而发展了具有浓厚资产阶级特色的“装饰艺术”运动,其实正反应出法国设计的特色——非民主化的、权贵与精英主义的、资产阶级的。法国在政治上、艺术上的民主倾向和设计上的精英主义倾向形成非常奇特和鲜明的对照。

家具与室内设计

法国“装饰艺术”风格最集中地体现在家具设计,特别是巴黎的家具设计上。评论界现在也常常从法国家具入手,对这场设计运动进行研究和分析。

法国这个时期的家具与室内设计明显受到两种不同因素的影响,产生出两种截然不同的设计风格来。第一种比较注重东方的、怪异的形式,这是直接受到俄国芭蕾舞团的舞台设计和服装设计的影响而产生的,这一风格主要在1920年前后达到高潮。另外一种风格发展得比较迟,大约到30年代才出现,这种风格受到现代主义的影响,注重新材料的运用(比如从包豪斯发展出来的钢管家具),以及勒·柯布耶在家具上的探索,也给这种新风格带来明显的影响。这两种不同的风格都具有“采用新的材料,采用新的技术,创造新的形式”的共同特点,从而创建了一种新的室内设计与家具设计的美学价值。



『装饰艺术』风格的平面设计：海报设计。



法国“装饰艺术”运动最重要的设计师艾林·格雷(Eileen Gray)设计的盆型躺椅,木上涂漆,施银箔,现存美国佛吉尼亚博物馆。

法国的豪华家具制作由来已久。巴洛克时代的家具极尽奢华之能事,达到装饰繁琐的顶峰。“新艺术”运动开始以来法国的家具设计师们设法找寻一条非传统的装饰风格道路,从而开始了家具设计上的突破。在“新艺术”运动的各种尝试中,有一种是企图找出比较单纯的形式,用来与繁琐的装饰,特别是繁琐的传统装饰抗衡。这个探索,给“装饰艺术”运动的法国家具带来了很大的启示。设计日趋单纯和简单,但是,法国的设计师们并没有如同德国的同行那样完全摒弃装饰,而是把简练与装饰融为一体,这是法国装饰艺术风格家具的很大特色。

因为法国的装饰艺术风格依然是为权贵的设计活动,因此体现在家具设计上就依然是采用贵重的材料,豪华的装饰纹样,特殊的装饰动机。从材料来说,大量采用昂贵的进口硬木,特别是紫檀木(ebony),这是非常具有代表性的法国装饰艺术家具的材料,这种木料当时主要是从印度尼西亚进口,木质坚硬并具有美丽的纹路。与此同时,设计师们还采用大量其它昂贵的进口木

材,包括来自南美洲巴西的一些木材(比如巴西蓝花盈木Brazilian jacaranda)。他们还常常把不同的木材混合使用,构成特别的木材肌理,非常华贵。

在设计家具时,他们还经常采用青铜、象牙、磨漆等手段,目的都是为了使家具更加奢华和高贵。动物的皮革也被用来在家具表面进行镶拼,特别是非洲动物的皮革和蛇皮,染色的鲨鱼皮也常用作家具的表面装饰。

在室内设计方面,法国设计师创造出一种他们称为“boudoir style”的特殊风格来,强调采用豪华与昂贵的材料,设计夸张、效果特殊的家具,紧凑的室内空间,在设计风格上比较集中采用东方的装饰动机,室内纺织品往往采用多种装饰动机,形成图案完全不同的强烈对比,色彩非常鲜艳。沙发的椅垫套多为真丝绸,躺椅(day-bed)和小凳(ottoman)亦都用丝绸作面料,椅子与沙发大部分采用方形结构,并且比较低矮,造成紧凑和亲和感,床的设计非常讲究,强调舒适感。

这种风格的室内设计也大量采用进口的昂贵木材,诸如紫檀木、胡桃心木、橄榄木等等。这些木材的使用,除了木材本身的高贵感觉之外,还以木材本身的纹理组成对比,成为一种装饰动机。各种不同色彩的木材镶嵌在一起,在色彩上也很有特色。东方传入的漆器工艺也被采用到室内装饰与家具设计上,对于整体的华贵效果起到很强烈的刺激作用。

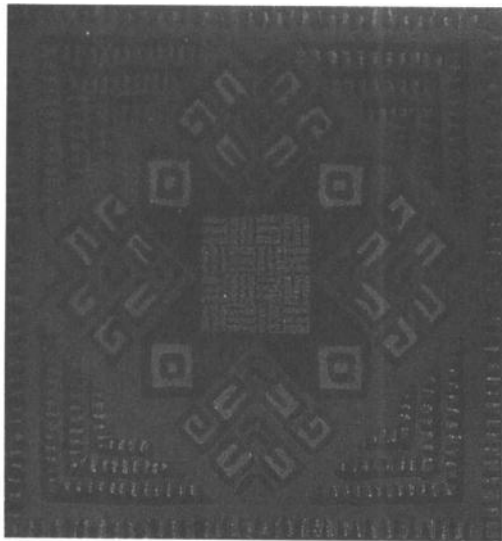
法国“装饰艺术”运动的家具设计师人数众多,比较具有影响的包括有艾林·格雷(Eileen Gray,1879-1976)、让·杜南(Jean Dunand)、毛里斯·贾洛特(Maurice Jallot)、日本设计家(Katsu Hamanaka),还有三个家具工匠阿道夫·夏农(Adolphe Chanaux)、克里门·米勒(Clement Mere)和克里门·卢梭(Clement Rousseau)。在这些人当中,以最后三个家具工匠的成绩最具有代表性,他们对于这场运动风格的家具设计起到积极的促进作用。

在众多的设计家当中,比较突出的设计家是艾米尔·贾奎

斯·鲁尔曼(Emile - Jacques Ruhlmann,1879-1933),他在20年代设计出大量杰出的家具和室内项目来,影响很大。他设计过柜子、桌子、餐桌、床边小桌、椅子、躺椅等等大量的家具,通过精细的表面处理来传达某些传统图案的运用。他喜欢采用象牙进行镶嵌,也用象牙做某些功能性部件,比如扶手、把柄等等,大量采用各种昂贵的木材进行镶嵌是他的特色之一。在产品造型上,他则趋于比较简单的几何外形,简单明快的几何外形与复杂的表面装饰形成强烈的对比,这是他取得特殊效果的手段之一。

1919年,法国人路易斯·苏(Louis Sue,1875-1968)与安德列·玛尔(Andre Mere,1887-1932)合伙开办了“苏与玛尔公司”(Sueet Mare),这家公司主要是设计家具与室内的。他们设计的家具和室内都具有类似鲁尔曼的那种奢华的风格特点,代表了20年代法国装饰艺术风格的典型特征。这个时期另外一个家具工匠朱利·勒鲁(Jules Leleu,1883-1961)的家具设计也具有明显的20年代特色。这个时期重要的设计家还包括安德列·格鲁特

30年代的两款法国装饰艺术运动风格的挂毯设计,采用几何图案,手工织造。



(Andre Groult,1884-1967)、保罗·依利比(Paul Iribe,1883-1935)、让·杜纳(Jean Dunand,1877-1942)、皮埃尔·勒格林(Pierre Legrain,1889-1929)等人。其中有两个人物特别应该提及:一个是莫立法国时装设计国际地位的大师包罗·布瓦列特,他在1911年建立了自己的设计事务所,他的室内设计风格混合采用了东方装饰动机和当时流行的立体主义风格,非常有特点。

另外一位是爱尔兰女设计家艾林·格雷,她一方面采用典型的“装饰艺术”风格,注重豪华的装饰效果,同时也注重现代主义的表现手法,特别是现代主义的材料运用和形式特征。在30年代,她是把法国的“装饰艺术”运动与国际现代主义运动联系起来的最重要人物之一。她的室内设计项目都具有“装饰艺术”的经典意义,比如1932年她在巴黎为苏珊·塔波特(Suzanne Talbot)设计的室内项目,运用大量豪华的材料,包括斑马、美洲豹的皮革,加上现代主义的钢管结构家具,色彩稳健细腻,效果极其精巧,被公认为“装饰艺术”时期的经典作品。由于她的

设计基于装饰主义和现代主义之间的立场,使得她的作品一再受到重视。格雷不仅是30年代的重要设计家,她的成就和设计特色直到20世纪的80和90年代依然得到广泛的重视。

法国“装饰艺术”运动的陶瓷设计

法国“装饰艺术”运动的陶瓷设计,主要以人物与强烈的几何图案为其装饰特点,在20与30年代里达到高潮。陶瓷器皿造型受到中东和远东古典文明的陶器设计影响,在釉彩方面特别受到中国陶瓷的釉彩方法和风格的影响。西方人对于东方陶瓷,特别是中国陶瓷的兴趣和收藏热,究其根源,可以说部分是因为“装饰艺术”运动的刺激而来的。在此以前,对东方陶瓷的兴趣仅局限于权贵集团,而在此之后,基本上整个西方,特别是法国,对于中国陶瓷和其它东方陶瓷的兴趣都非常浓烈。

这个时期内重要的陶瓷设计师有巴黎陶瓷家艾米尔·德科

(Emile Decoeur, 1876-1953), 他在20年代设计出整套的餐具和中国风格的大碗, 造型非常单纯, 往往采用单色釉, 如黄色、蓝色、粉红色、绿色和白色, 表面处理也常常采用中国陶瓷的一些手法, 如冰裂开片、挂彩等等。另外一位重要的陶瓷设计师是艾米尔·理诺柏(Emile Lenoble, 1876-1940), 他设计了不少称为石器(stoneware)类的餐具, 造型也非常中国化, 而表面采用手绘装饰, 很大部分是运用植物纹样为装饰母题, 非常典雅。

其它比较重要的“装饰艺术”风格陶瓷设计家还有布梭(Rene Buthaud), 他比较重视采用当时现代艺术运动的一些手法来装饰自己的陶瓷, 他设计的餐具和其它陶瓷产品上都采用手工绘制的方法来装饰, 其装饰特征会使人们联想起亨利·马蒂斯(Matisse)、凡·东根(Van Dognen)、里帕柏(Lepape)这些重要的现代艺术大师的作品来。

除了日用陶瓷以外, 法国装饰艺术陶瓷生产也包括有大量的装饰陶瓷, 特别是装饰人物, 用来作为室内装饰品, 这些装饰

陶瓷对于当时富裕的上层消费市场的发展有很大的刺激作用。法国西维尔(Sevres)和里莫日(Limoges)的陶瓷工厂是生产这类陶瓷装饰品的主要基地。

法国一个陶瓷设计家罗兰·阿提加斯(Llorens Artigas)与当时一些重要的现代艺术家们合作, 制作过不少纯艺术的陶瓷。与他合作过的著名艺术家包括毛里斯·弗拉明克(Maurice Vlaminck)、劳尔·杜菲(Raoul Dufy)、乔治·布拉克(Georges Braque)和胡安·米罗(Joan Miro)等。他们的作品是法国“装饰艺术”运动陶瓷中非常特殊的一个品种。

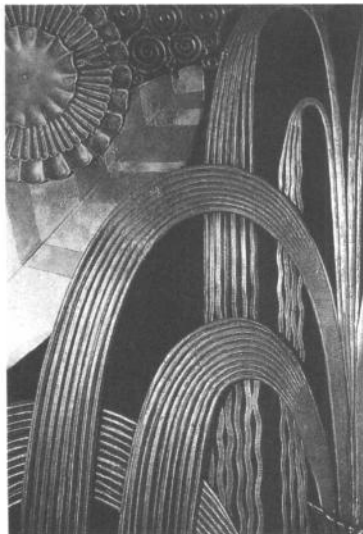
法国“装饰艺术”运动的漆器设计

“装饰艺术”运动对于东方装饰的迷恋, 自然导致了对于东方装饰重要手段之一的漆器的模仿和发展。20世纪20年代开始, 巴黎有不少设计家开始尝试采用漆器作为装饰和设计的手段, 特

法国“装饰艺术”运动的玻璃器皿设计。



法国设计师埃德加·布朗特(Edgar Brandt)的作品——金属屏风和灯。



别是利用漆器来设计屏风、门、室内壁版、家具和其它装饰构件。磨漆具有的细腻和光滑的表面特征, 的确使不少设计家为之倾倒。

让·杜南(Jean Dunand, 1877-1942)是采用漆器工艺比较杰出的一位“装饰艺术”运动设计家。他的东方风格使他接到大量的室内设计、家具设计和室内装饰的定单, 一度忙得不亦乐乎。他为不少设计师进行漆器制作, 作为其它设计师的漆器协助人, 他对于漆器在法国乃至欧洲的普及起到很大的促进作用。他的合作伙伴包括鲁尔曼等重要设计家, 他同时为法国几艘远洋游船设计家具与室内, 包括游船诺曼底号(Normandie)和大西洋号(Atlantique)等。他的漆器屏风和室内壁板采用非常华贵的色彩计划, 装饰图案相当精细, 装饰动机往往采用东方的, 比如埃及、日本的古典装饰动机, 并且比较具有优雅的女性化特征。除此之外, 他还采用抽象的几何形态作漆器装饰, 色彩上则采用对比鲜明的对比色彩计划, 在肌理上也非常注重对比关系运用。在漆器

上采用蛋壳镶嵌装饰, 是他学习东方漆器风格的一个重要成果。

艾林·格雷也曾经多次采用漆器来制作家具。她是在伦敦师从日本著名的漆器工艺人 Sugawara 学习漆器工艺的。1922年, 格雷开设了自己的设计店让·德泽(Jean Desert), 在那里展出和出售自己设计的漆器和家具, 从而建立起一个非常特殊的顾客网络。

日本漆器设计师 Katsu Hamanaka 经过 Sugawara 介绍, 也来到巴黎从事漆器设计。他逐渐建立了自己的设计协作关系, 与“装饰艺术”运动的一些重要的设计家, 比如朱利·勒鲁等人合作, 为他们的设计项目提供漆器工艺品和家具产品。他设计的屏风“两头牛”, 以强烈的棕色和金色作为基调, 是这场运动的漆器设计中最著名的作品之一。

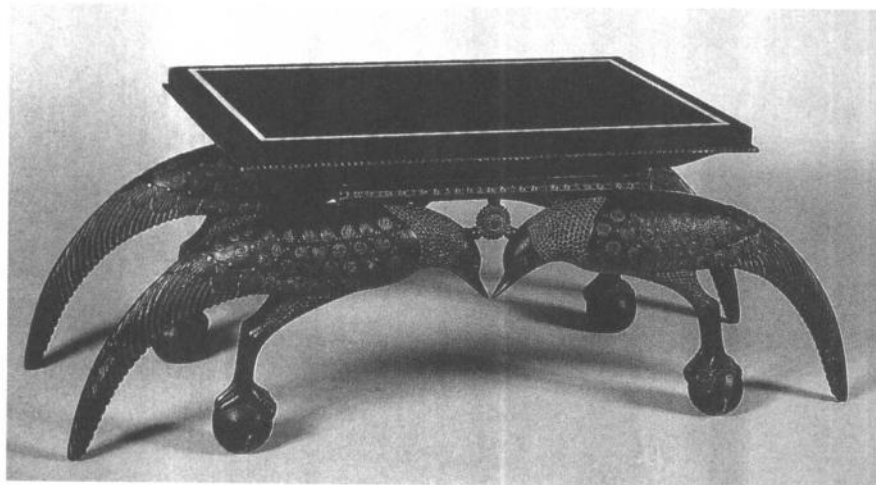
法国“装饰艺术”运动的玻璃器皿设计

如同“新艺术”运动一样,法国“装饰艺术”运动时期的设计师也非常热衷于玻璃器皿的设计,醉心于复杂的和丰富的玻璃表现手法和效果。他们在20世纪20和30年代开始采用玻璃来设计首饰,成果非常显著。法国的玻璃设计师在这个设计运动中取得了世界上独一无二的杰出成就,其它任何一个国家的装饰玻璃设计家皆无法望其项背。

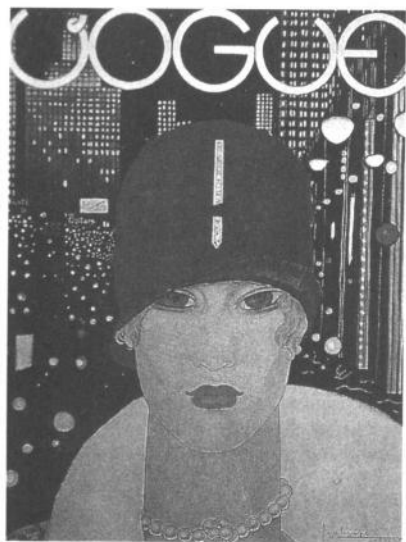
比较重要的装饰艺术风格玻璃设计师有拉里克(Rene Lalique, 1860-1945)。他的设计被称为“没有时间限制的風格”,富于想象,设计动机来源于东方艺术、古典风格、以及现代艺术的某些因素。从他的早期作品可以看出,他曾受到“新艺术”风格非常大的影响。到20年代左右,他开始形成自己独特的“装饰艺术”风格。他设计了一系列玻璃器皿,包括香水瓶、玻璃瓶、灯具、钟盒、台头饰件和其它装饰品。他的产品大部分可以批量

化生产,色彩都非常鲜艳,特别喜欢采用翡翠绿色、孔雀蓝色等等色彩。玻璃表面处理或者是光滑的,或者是有霜冻肌理的,常常采用重复的动物图案进行装饰,包括鱼类、动物,另外还常常采用女性人体作装饰动机。他的设计极具装饰性,因此,有些玻璃器皿原来只是为功能目的设计的,比如瓶塞,但通过他的设计之后,居然成为可以单独欣赏的装饰品。他的不少玻璃装饰器皿采用玻璃雕花技术,利用雕花工艺把动物或者女性人体装饰到玻璃上,具有很高的装饰性,在当时很受欢迎,并影响到日后的玻璃器皿装饰手法。拉里克的玻璃品在欧洲和美国的各个主要百货公司出售,在20与30年代中,他一共设计了大约200多种不同的玻璃器皿形式。他的设计得到世界的公认和赞赏,这是法国“装饰艺术”运动中很少人能够达到的高度。

法国另外两个重要的“装饰艺术”风格玻璃设计家是弗朗斯瓦-艾米尔·德科切蒙(Francois - Emile Decorchemont, 1880-1971)和阿里克·沃尔特(Almeric Walter, 1859-1942)。他们



20年代中期巴黎装饰艺术风格的咖啡桌,材料为青铜和大理石。
由A.A. 罗卡(A.A. Roca)设计。



1927年12月的时尚杂志《VOGUE》封面,由乔治·巴里(Georges Lepape)设计。

的玻璃作品都走雕塑化的发展道路,称为the Pate - de -verre 玻璃器皿。他们的玻璃器皿比较沉重,并且大部分是采用不透明的玻璃制作的,利用模具铸造成雕塑,大部分是动物、鱼类、女性裸体,很富于装饰性。

道姆兄弟(the Daum Brothers)是这场运动当中采取腐蚀玻璃的技法来达到装饰效果的主要代表人物。他们利用这种手法来设计灯具和玻璃瓶,表面具有腐蚀出的几何图案,由于腐蚀很浅,因此玻璃器皿表面依然光滑,显得非常细腻。

另外一个重要的玻璃设计师是毛里斯·玛丽诺(Maurice Marinot, 1882-1960)。他的玻璃器皿设计也非常重视表面处理。他设计了各种器皿,包括香水瓶、玻璃瓶等等,利用玻璃制作时的气泡作为主要装饰手段,具有鲜明的特征。

法国“装饰艺术”运动的金属制品和人物装饰品

具有装饰性的金属制品,特别是各种人物雕塑的金属装饰品是法国“装饰艺术”风格的一个很重要的类别。这些金属制品都比较注重表面的加工处理,同时也注重表面不同材料不同肌理的对比效果,特别是在金属表面上镶嵌各种其它材料,比如陶瓷、珐琅、木材、象牙、玻璃、宝石等等,格外豪华和绚丽。这正是“装饰艺术”风格的共同特征。

这场运动的金属制品中不少是既重实用又重装饰的产品,比如灯具、壁版和其它室内用品等等,同时也有相当部分的金属制品是单纯的装饰品。20年代期间重要的设计师艾德加·布兰特(Edgar Brandt, 1888-1960)就采用青铜、铸铁来设计灯具,形态多模仿动物,明显受到埃及古典艺术风格的影响。这个时期的其他一些设计家,比如阿尔柏·西蒙涅特(Albert Simonet)的灯具设计,则比较多地从中国装饰动机中吸取营养,走东方装饰的道

路。

20年代中期以后,法国“装饰艺术”运动的金属设计开始转向比较简单、比较明快的风格,造型多采用几何形体。生产的厂家包括克里斯托弗(Christofle)、特塔·弗里尔(Tetard Freres)、查布斯(Chapuis)、苏与玛尔公司等等,他们的服务对象依然是豪华的上层市场,只是因为受到工业化的影响,导致了风格上的改变。在这个阶段中比较具有特色的金属制品设计家之一是让·普弗卡特(Jean Puiforcat,1897-1945),他采用简单几何形体来设计豪华的日用金属制品,比如刀叉餐具、蜡烛台、台灯、茶具等等。这个时期的风格,很快被30年代由汽车设计影响而产生的流线型风格接上,进一步向更加现代化的流线型风格转化。

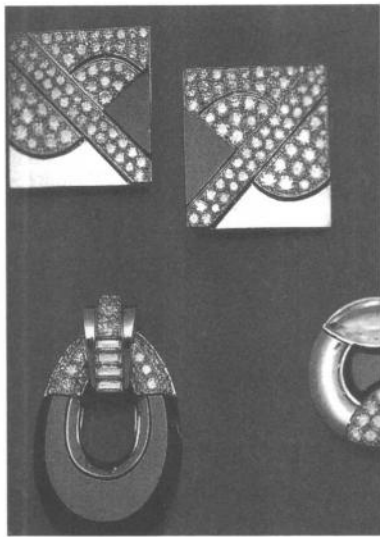
主要从事漆器设计的杰出设计家让·杜南也设计过一些相当杰出的金属制品。他采用一种称为dinanderie的金属成形方法,把铜片或者其它金属片用锤子锻打成器形,然后利用化学方法使

铜表面生绿锈(patinate),加工出凸凹的浮雕装饰(emboss),或者镂刻纹样(chase),这样形成多层次的表面装饰。大部分装饰都是以手工进行的,效果非常独特,当然,他的产品也因此非常昂贵。

法国“装饰艺术”风格金属制品设计另外一个重要的组成部分是采用金属与其它贵重材料混合制作的小型人物装饰品,这种工艺品的专用术语叫“chryselephantine statuettes”,来自古希腊语,原意指黄金与象牙混合的装饰品。“装饰艺术”设计家改用青铜,再混合其它贵重材料,比如少量点缀用的象牙,同时也采用腐蚀、铜锈、镶嵌等等技术,在各种不同的材料和不同的肌理装饰上雕塑,制作出小型的舞蹈人物雕塑,比较多的是女性的舞蹈雕塑,色彩鲜艳,动作富于装饰性,服装华贵,主要是用来做室内装饰品。这种工艺品立刻成为法国和欧美国家资产阶级圈子中很受欢迎的产品。当时,除了法国以外,德国、奥地利都有很多工厂生产这种金属舞蹈小人雕塑。法国最主要的生产厂家



“装饰艺术”运动风格的手袋设计,采用古埃及图腾卡蒙陵的装饰动机。



保罗·布瓦列特(Paul Boiret)设计的装饰艺术运动风格的首饰——男用袖扣,材料为白金加镶钻石及绿宝石。

是高德谢德(Goldsheider)和艾特林(Elling)。法国比较重要的金属小人雕塑设计家是罗马尼亚人德米特里·齐巴鲁斯(Demetre Chiparus)、法国人克莱尔-让-罗伯特·科里涅特(Claire - Jeanne - Roberte Colinet)、马谢·波林(Marcel Bouraine)、毛里斯·基拉德-里维尔(Maurice Guiraud - Riviere)、安德烈·古瓦(Andree Gueval)和索朗日·贝特朗(Solange Bertrand)。

法国“装饰艺术”运动的首饰与时装配件

法国“装饰艺术”运动的重要设计成就之一就是首饰与时装配件设计。一些专门生产昂贵首饰的厂家因为这种风格的设计和生而闻名世界,比如卡蒂尔(Cartier)公司、凡·克里夫与阿佩尔(Van Cleef et Arpels)公司、沙米尔(Chaumier)公司、莫柏辛(Mauboussin)公司、富奎(Fouquet)公司和包舍隆

(Boucheron)公司等等。它们生产的首饰与装饰品都采用贵金属和宝石,因此价格极其昂贵,完全是为上层阶级服务的。常用的材料除了金银之外,还有翡翠、玉石、绿宝石、红宝石、珍珠、钻石等等。

因为时装设计的出现,随之而来出现了对于服装装饰配件和各种新型首饰的要求。法国在1905年前后出现了现代意义的时装设计,保罗·布瓦列特成为现代意义上的第一个时装设计师,也是世界上最早的时装设计师。他的探索,完全改变了几乎是一成不变的女装设计面貌,为女性服装开创了一个多姿多彩的新纪元。日益增多的社交活动也是一个需求的刺激因素,因此,法国的首饰设计出现了空前的繁盛。多变的发型对于发卡设计、头饰品设计提出新的要求,各种手镯、项链、耳环、胸针、戒指、领带扣与袖扣、腰带等等的需求也大幅度增加,对于设计的潮流日显重要。因此,不少设计家把“装饰艺术”风格的一些特征,比如古埃及和东方图案风格、简单的几何造型风格、明快的色彩

计划等等,引入首饰与服装配件的设计中去。这种设计,到20世纪20年代和30年代达到一个高潮,出现一些非常杰出的首饰设计大师。杰拉德·桑多斯(Gerard Sandoz)就是其中一个典型的代表人物,他的设计仿效机械式的几何图案,加上复杂而昂贵的材料,很具特色;漆器设计大师让·杜南也采用漆器来制作首饰和服装配件,具有强烈的东方色彩,很受欢迎;R·拉里克采用非常鲜艳的金属材料设计首饰和服装配件,利用植物纹样与富于装饰性的女人体为装饰动机,加上用真丝作系带,也很突出;法国时装巨头可可·夏奈尔(Coco Chanel)则采用夸张、比例过大的首饰来满足她的特殊顾客的需求;其它重要法国设计家还有雷蒙·塔柏利(Raymond Templier)、保罗·布兰特(Paul Brandt)、阿德里克·沃尔特(Almeric Walter)、加布里尔·安吉-卢梭(Gabriel Argy - Rousseau)、艾利沙·什帕列利(Elsa Schiaparelli)等等。

法国“装饰艺术”运动的绘画、海报和时装插图

“装饰艺术”重视色彩明快、线条清晰和具有装饰意味,同时非常注意平面上的装饰构图,大量采用曲折线、成棱角的面、抽象的色彩构成,产生高度装饰的效果。这种风格被许多法国画家、插图画家、平面设计师采纳使用,创作的题材也比较集中于法国上层阶级的奢华生活,特别是夜总会、舞厅、歌女、赌场、衣着入时的俊男少女、都市的生活等等。歌舞升平的巴黎,经过他们的创作,显得更加绚丽多彩。

这一领域几乎是由法国独领风骚,形成了两个重要的中心,即波尔多(Bordeaux)和巴黎,各集中了一批艺术家从事这种风格的探索。

绘画方面最有代表性的人物是波兰出生的画家塔玛拉·德·兰比卡(Tamarade Lempicka, 1902-1980),她的作品,特别是1924-1939年之间的大量作品,反映了巴黎的绚丽风貌。这位女



塔玛拉作品：《开车的少女》，1925年，典型的“装饰艺术”风格。



“装饰艺术”风格的绘画：塔玛拉的油画作品。她是这场运动绘画创作领域中最重要的一位画家。



塔玛拉作品：《亚当与夏娃》，1922。

画家创作了大量的肖像画,风格独特,并且背景大部分是现代环境,影响非常广泛。她的绘画大量采用棱角鲜明的色彩面,组成非常具有装饰效果的结构,对同代的设计家和艺术家影响很大。特别是她对于现代都市生活的渲染,使画面华丽多彩。她的一些作品色彩也曾有比较单纯的处理,但是她的画作中具有高度装饰性的结构,依然使她的作品具有这场运动的强烈特征。

兰比卡于1927年获得波尔多国际博览会的荣誉大奖(Prix D'Honneur)。她的风格影响了波尔多的一批画家,他们喜欢兰比卡的风格,因此,发展出类似的画风来,最后形成一个新的画派,称为波尔多派(the Bordeaux School)。这个流派有几位相当杰出的成员,比如让·杜巴斯(Jean Dupas, 1882-1964),创作了大量具有“装饰艺术”风格的绘画作品。他的作品具有更高的装饰性特征,人物造型夸张到接近做作的地步,相当时髦;雷涅·布涛(Rene Buthaud, 1886-?)也是波尔多派的重要成员之一,他同时也设计与制作陶瓷工艺品,他的陶瓷雕塑具有强烈的“装饰

艺术”风格,雕塑人体具有明显的成棱角的块面,人物的头都是由曲折起伏的小块面组成的波浪型,装饰感非常强烈。这一派的成员还有拉菲尔·德罗美(Raphael Delorme, 1885-1962),他的创作主题大部分是传说、神话、幻想内容,非常浪漫而典雅;加布里尔·多米克(Gabriel Domergue, 1889-1962)大量创作肖像,风格与兰比卡相似,但是具有自己独特的处理方式;安德烈·洛德(Andre Lhote, 1885-1962)的作品受到立体主义和野兽派的双重影响,加上“装饰艺术”的装饰特征,因此相当现代。

除了在波尔多集中了这么一大批画家以外,巴黎也有相当一批画家是属于“装饰艺术”运动风格范畴的。比如罗伯特·德劳累(Robert Delaunay, 1885-1941)、索尼娅·德劳累(Sonia Delaunay, 1885-1980)、基斯·凡·多根(Kees Van Dogen, 1877-1968·荷兰人)等等。他们有的从事肖像创作,有的则大量设计海报和其它商业平面作品,也具有强烈的个人特征。

值得提出的是一位日本设计家Tsuguharu Foujita(1886-

1968)。他1913年在巴黎开始自己的创作生涯,最早是巴黎市大学(Paris Cite Universitaire 和 Cercle Interalle)委托他设计壁画,在那里他发挥了“装饰艺术”风格,但是他最著名的还是大量的海报与平面设计,他作品中的裸女时髦而装饰性强,背景豪华绚丽,他对于这场运动是起到很大的影响作用的。

大量的法国艺术家和设计家从事商业海报和其它平面设计,在这些领域中发展了这场运动的风格,取得相当惊人的成就。他们不少是为推销产品而创作的,这些广告、海报都具有特别的形式主义特点,色彩明快、构图特别,不是简单的产品照片或者效果图而已,很多都采用巴黎的华贵的夜生活作为背景,具有相当强烈的时代感。这些设计家包括查尔斯·格什玛(Charles Gesmar, 1900-1928),他是舞台设计出身,之后转而从事平面设计工作。他为女演员斯平涅里(Spinelli)和米斯庭贵特(Mistinguett)设计海报和服装,影响很大。还有一个叫卡桑德尔(Cassandre, 1901-1968)的俄国画家,原名齐格(Zig),专门

为赌场巴黎卡西诺设计海报。1915年开始,被委托设计一系列重要的海报,其中包括1925年的L'Intransigeant、1927年为法国铁路设计的北线快车(Nord Express)、1935年为远洋游船诺曼底(Normandie)设计的海报等等,都是“装饰艺术”重要的经典作品。

法国时装热导致时装出版物增加,因此时装插图也发展迅速,早期时装插图都具有强烈的“装饰艺术”风格。出版物包括:《高贵品味》(La Gazette du Bon Ton)、《今日时装》(Mode et Manieres D'Aujourd'hui)、《艺术》(Art)、《品味》(Gout)、《美观》(Beaute)、《典雅家居》(L'Homme elegant)、《时装》(Vogue)等等。

法国的雕塑也出现了“装饰艺术”风格的潮流。当时的雕塑受现代主义艺术特别是立体主义绘画的影响很大,作品棱角分明,形式感强烈。这个风格的雕塑除了利用棱角分明的小块面达到装饰效果以外,同时也采用了柔和的曲线曲面,加上时髦的服



图4-1-1 装饰艺术运动风格平面设计：两张1925年的法国海报设计，作者Jean Dupas。



图4-1-2 美国“装饰艺术”运动的建筑设计：尼亚加拉瀑布电力公司大楼。

装、明快强烈的色彩、金属的镶嵌装饰,表现出明显的“装饰艺术”运动风格特征。除了人物作品之外,还有大量动物题材的雕塑作品问世,这些动物雕塑都具有强烈的装饰效果。重要的雕塑家有保罗·茹富(Paul Jouve, 1880-1973)、然·玛特尔兄弟(Jan & Joel Martel, 1896-1966)、爱德华·玛谢·桑多斯(Edouard - Marcel Sandoz, 1881-1971)、弗朗斯瓦·庞本(Francois Pompon, 1855-1933)等人。由于本书主要是介绍设计方面的内容,因此,有关雕塑部分的内容就不作详细介绍了。

美国的“装饰艺术”运动

20年代到30年代,巴黎是国际现代艺术的中心,各种艺术运动层出不穷,影响广泛。与此同时,在美国最大的城市——纽约,表演艺术,特别是音乐剧、歌舞、爵士乐等,得到蓬勃的发展,同时,文学、诗歌的创作也相当的繁荣,好莱坞的电影工业

已经发展到一个新高度,影响遍及世界。由于美国的财力雄厚,因此,新的艺术和设计都能找到强有力的赞助集团,来支持它们的发展,形成各种新的市场。当时有一批前卫的艺术家、诗人和作家,喜欢在纽约一家叫做“阿冈昆斯”(Algonquins)的旅馆聚会,因此形成一个名叫阿冈昆斯的前卫艺术集团,他们的活动,对于推动新的艺术和设计运动起到积极作用。纽约歌舞升平的繁华生活,可以从美国作家斯各特·费兹杰拉德(Scott Fitzgerald)、安尼塔·卢斯(Anita Loos)、罗伯特·本切利(Robert Benchley)、多罗斯·派克(Dorothy Parker)以及科尔·波特(Kole porter)的散文诗中反映出来。电影也大多表现美国人的乐天天性和幽默感,比如弗里德·阿斯泰(Fred Astaire)、金杰·罗杰斯(Ginger Rogers)、马克斯兄弟(the Marx Brothers)、梅耶·威斯特(May West)、珍·哈娄(Jean Harlow)等人的表演。纽约百老汇无线电城音乐厅(Radio City Music Hall)的歌舞表演,其豪华、壮丽、幽默、轻松是美国当

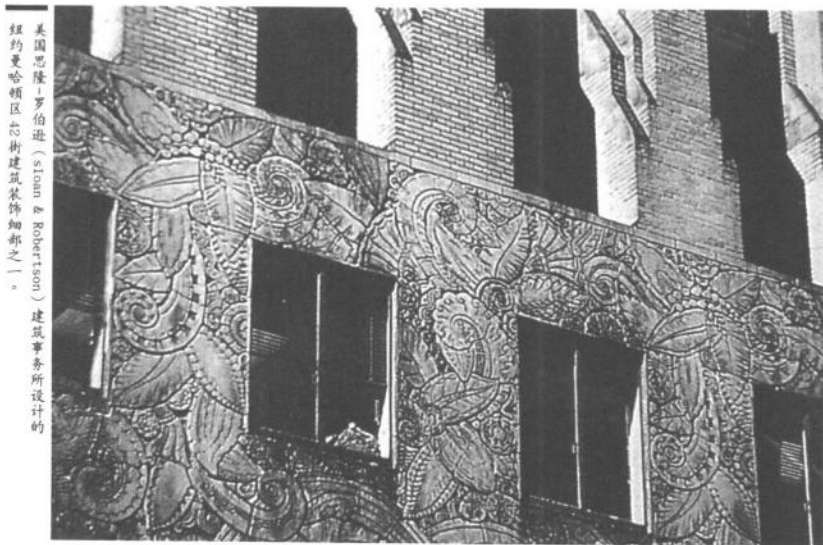
时文化特征的一个代表,显示了美国通俗文化的力量,反映了美国在设计上对于公众文化的重视,也间接表现出美国设计民主化的一个侧面。

从设计方面来看,无论是百老汇歌舞还是好莱坞的电影,都有明显的对古埃及、玛雅和阿兹台克文化设计特征的爱好的。这些古代文明特征不但直接影响到“装饰艺术”形式风格的形成,在美国自然也有巨大的发展空间。它在美国的影响体现在建筑、舞台设计、室内设计、家具设计、装饰绘画等各个方面,比在法国要壮阔得多,并且还形成了地方风格,即30年代在洛杉矶形成的好莱坞风格,更多地吸收了丰富多彩的少数民族、古典装饰风格特征,融为一体,之后又影响到世界各地。

美国的“装饰艺术”运动比较集中在建筑设计与与建筑相关的室内设计、家具设计、家居用品设计上,其“装饰艺术”,比如雕塑、壁画等等,也都基本依附于建筑,可以说是建筑引导型的设计运动,这与法国比较集中于豪华、奢侈的消费用品的设计

重点形成鲜明的对照。这场设计运动开始于纽约和东海岸,逐渐向中西部和西海岸扩展,到达洛杉矶以后,开始出现了美国本土的诠释,出现了适合美国通俗文化的所谓加利福尼亚装饰艺术风格,也出现了为电影院设计特别发展出来的好莱坞风格。在其它地方,比如佛罗里达的迈阿密地区,这场运动又呈现出独特的变化,形式温和,色彩浪漫。因此,“装饰艺术”风格在美国本土已经被改造了,而改造的目的是为了适应美国人自己的需求。这种美国的装饰艺术风格在30年代又传回欧洲,影响了欧洲的同一种风格的发展,特别是好莱坞风格对于欧洲电影院设计的影响是非常大的。

在建筑方面,纽约是“装饰艺术”运动的主要试验场所,重要的建筑物包括克莱斯勒大厦、帝国大厦、洛克菲勒中心大厦等等。大量起棱角的装饰、豪华而现代的室内设计,大量的壁画、漆器装饰、强烈而绚丽的色彩计划、普遍采用金属作为装饰材料,等等,都把法国雕琢味道很重的这种风格加以极端发展,变



美国思隆·罗伯逊 (Sloan & Robertson) 建筑事务所设计的纽约曼哈顿区南街建筑装饰细部之一。



美国思隆·罗伯逊 (Sloan & Robertson) 建筑事务所设计的纽约曼哈顿区南街建筑装饰细部之一。

得非常美国化,成果非凡。

美国的“装饰艺术”运动,从纽约开始发展,刚起步就已经与法国不一样,比较重视建筑、室内,讲究恢宏的气派,也混杂了美国大众艺术、通俗文化的一些因素,从而形成自己独特的面貌。

美国的“装饰艺术”运动建筑设计与室内设计

“装饰艺术”在法国的发展,主要集中在家具、陶瓷、玻璃器皿、首饰、平面设计和商业海报、书籍插图、绘画、雕塑上,在建筑上则比较少。法国这场运动在建筑上的最大成就,可以说是1925年使“装饰艺术”闻名世界的那个展览——“装饰艺术”展览的会场设计,这个展览把“装饰艺术”风格淋漓尽致地通过建筑的形式反映出来,受到广泛的好评。展览中的部分建筑是由一些当时已经崭露头角的现代主义设计家,如法国的勒·科布西

耶设计的,可以说是现代主义的先声。参加设计这个展览的建筑家包括有沙纳特(F. Chanut)、毛利斯·杜佛列涅(Maurice Dufrene)、亨利·苏瓦日(Henri Sauvage & Wybo)、波劳(L.H. Boileau)等人。因为这个展览是一次国际博览会,因此不同的馆是由不同的设计师担任设计的,虽然形式各个有异,但就总体来说,“装饰艺术”风格是具有决定性影响的。

在法国还有少数商店门面和私人住宅的内部是采用“装饰艺术”风格设计的,但是影响都非常有限。另外一位曾将“装饰艺术”风格运用到建筑和室内中去的设计师是苏格兰的玛金托什,他是介于英国“工艺美术”运动、“新艺术”运动和“装饰艺术”运动之间的一个非常特别的人物。他在格拉斯哥设计的几栋建筑,比如1916年设计的诺桑普顿市德恩盖特街74号(74 Erngate, Northampton)的室内就具有典型的“装饰艺术”风格,不过他的影响非常有限。

欧洲,特别是法国,虽然发起了这场设计运动,但是属于这

场运动风格的建筑却非常少,原因是因为这场运动产生在第一次世界大战之后,法国和其它欧洲国家在战争中遭受巨大的创伤,国力遭到削弱,还处在恢复元气的阶段,不可能有足够的财力来支持大规模的建筑试验。因而,真正体现在建筑上的则只有美国了。

美国因为没有遭到战争的破坏,反而因为在欧洲的战争中出售军火而发了财,因此,第一次世界大战后财源充足,国力鼎盛,建筑业发达。“装饰艺术”风格正对美国新兴的富裕中产阶级的胃口,因此,从20年代开始,就在建筑上强烈地体现出来,特别是在纽约这样的大都会中,成为建筑风格的时尚。

自20年代起,美国建筑家们开始逐渐从传统的建筑材料转向新的建筑材料,特别是金属与玻璃。当时,单纯因功能去使用这些材料的现代主义还没有在美国形成,在德国也还处在初级的试验阶段,因此,建筑师们就设法通过装饰的方式来使用新材料。因而,“装饰艺术”风格在纽约的发展,就是装饰动机与新

材料的混合采用。

纽约最早的“装饰艺术”风格建筑是纽约电话公司大厦,该建筑于1923年动工,由麦肯兹·伍利·哥姆林(McKenzie, Voorees & Gmelin)设计公司设计。这幢建筑完成于1926年,现在称为巴克利-威谢(Barclay-Vesey)大厦,完工以后引起广泛的兴趣,混合采用维多利亚、文艺复兴等动机,加上现代主义的一些因素,称为装饰化强烈的作品。这家电话公司后来在纽约的大厦的内部采用了更加典型的壁画和墙面装饰,更加接近法国的“装饰艺术”风格。

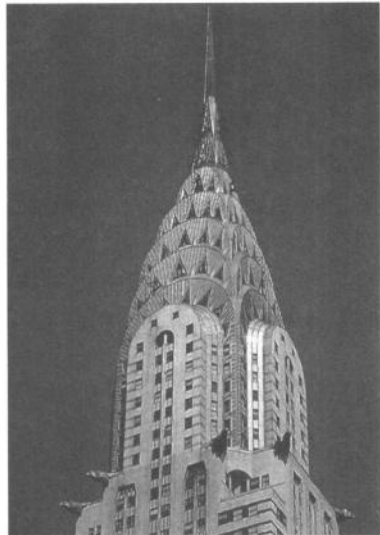
艾里·坎(Ely Jacques Kahn)是美国重要的“装饰艺术”建筑师,他被视为美国版本现代主义建筑的奠基人之一。他在20年代开始进行建筑设计试验,将现代主义因素和“装饰艺术”因素于一炉,设计的作品包括电影中心(the Film Center)、斯夸波大厦(Squibb Building)、荷兰广场大厦(Holland Plaza Building)、花园大街2号大厦(2 Park Avenue)、列夫可特服



「装饰艺术」风格建筑设计：纽约的洛克菲勒中心。



「装饰艺术」风格建筑设计：纽约的帝国大厦。



「装饰艺术」风格建筑设计：纽约的克莱斯勒大厦。

装中心(the Lefcourt Clothing Center.)、华尔街120号大厦(120 Wall Street)、布里肯大厦(the Bricken Building)、约翰街111号(111 John Street)和百老汇大街1410号大厦(1410 Broadway)等等,这些建筑都在纽约。

纽约具有最为华贵的“装饰艺术”风格立面的建筑是1929年由建筑师沃伦和威特莫尔(the Warren & Wetmore)设计的斯图华特公司大厦(the Stewart & Company Building),位于第五大道与56街交界处。这栋建筑内是妇女用品商店,因此大量采用了巴黎“装饰艺术”风格的细节来装饰墙面和室内,以及橱窗设计,显得绚丽多彩。

当然,影响最大的还是在1930年完工的克莱斯勒大厦(Chrysler Building),是由威廉·凡·阿伦(William Van Alen)设计的。它的金属尖顶高耸入云,在阳光下闪闪发光,是这场运动风格的最好的纪念碑建筑。

不久,另外一栋建筑超过了克莱斯勒大厦的影响,那就是由

威廉·兰柏(William Lamb)设计的帝国大厦(the Empire State Building)。设计定稿于1929年8月30日,用了24个月就完成了建筑工程,无论是外表还是内部,都具有强烈的装饰艺术风格特征。自此,这种风格在美国广泛流行,在费城、芝加哥、水牛城等地都出现了大量的这类建筑,30年代在纽约完工的洛克菲勒大厦(Rockfelle Building)是这种风格的最杰出代表,无论是建筑结构建筑风格,还是室内设计、壁画、雕塑、家具、壁版设计、餐具、电梯内部和电梯门的设计、屏风、墙面装饰、浮雕,还是外部的广场设计,都有既统一又丰富的特点。位于该建筑内的无线电城市音乐厅更是登峰造极的“装饰艺术”风格典范。参与这个项目的技术人员相当多,可说是集体创作的结晶。

从纽约发展出来的美国版“装饰艺术”风格一直传到西海岸,早期出现了一些与纽约风格非常接近的建筑,其中大部分集中在洛杉矶西区,特别是威尔夏大道(Wilshire Blvd.)一带,如里查菲尔德石油公司大厦(Richfield Building,在六街与花街

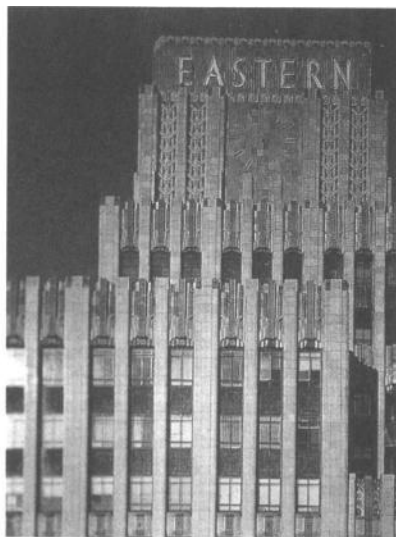
交界处, 1968年拆毁)、布洛克百货公司大厦(Bullock Department Store)等等, 都非常典型。到20年代中期以后, 洛杉矶和加利福尼亚州其它城市的设计师开始探索适合于本地的风土人情和市场的新改良“装饰艺术”风格。洛杉矶的“装饰艺术”建筑分为两大类型: 其中之一是所谓的曲折型现代主义(Zig-zag Moderne, 流行于20年代), 第二种是所谓的流线型现代主义(Streamlining Moderne)。第一种风格与巴黎原来的风格, 特别是与纽约风格有千丝万缕关系, 而第二种却已经与巴黎和纽约的原型差别很大了。以座落于洛杉矶中央大道南段1334号的可口可乐公司大厦为代表, 从汽车设计上演变而来的流线型风格得到强调, 大量采用金属, 特别是铝等工业材料作表面装饰, 在建筑和室内设计上追求时代感、运动感、速度感, 完全摒弃古典式样, 成为当时一种流行的时尚。

美国西海岸的“装饰艺术”风格, 越来越强调工业化的简单几何特征, 采用众多的曲折线条和形体结构, 并且从30年代流

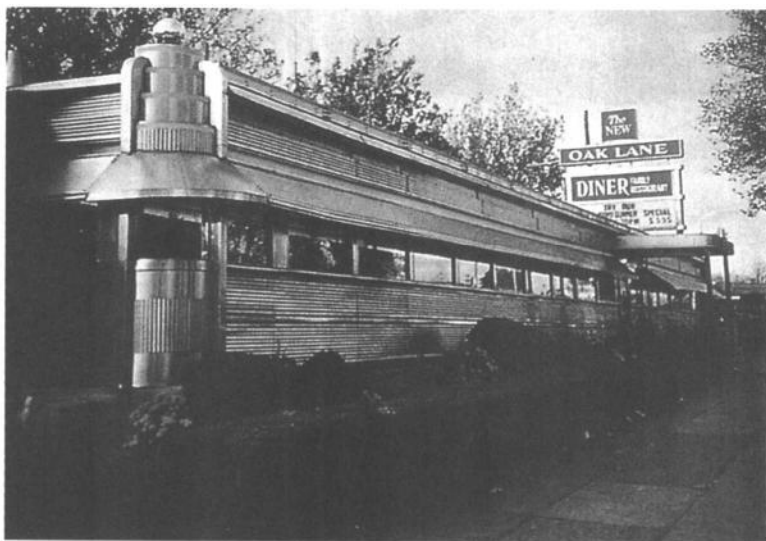
行的流线型运动中吸取养分, 形成具有时代感的建筑风格。室内设计也开始强调这种趋向, 与长于雕琢、善于适应奢华装饰要求的法国风格形成鲜明的对照。美国的, 特别是西海岸的“装饰艺术”风格更加具有大众化的特点, 设计的项目也开始越来越多地转向公众服务性建筑, 比如百货公司、火车站、餐厅等等, 而不再囿于为权贵服务的小圈子之中了。美国的民主化倾向在某种程度上修正与改造了源自法国的“装饰艺术”设计风格。

西海岸的另外一个特点是注意吸收当地的一些装饰动机, 融入“装饰艺术”风格中去。比如位于洛杉矶市中心的联合中央火车站设计, 结合流线型风格、美国殖民时期风格, 以及南美洲印第安文化风格, 浑然一体, 很有特点, 被称为加利福尼亚“装饰艺术”风格(California Art Deco)。类似的建筑在南加利福尼亚州的中心——洛杉矶, 以及旧金山等西海岸城市都有相当数量。

“装饰艺术”风格在美国其它地方也有发展, 比如当这一风



美国洛杉矶市南百老汇街上的东哥伦比亚大楼, 设计师是克劳德·比尔曼(Claude Beelman)。



“装饰艺术”风格建筑设计: 餐馆的一个餐馆, 兼而有装饰艺术和流线型风格特征。

格传入佛罗里达时, 出现了更加强调简单造型, 色彩比较浪漫且较为柔和的佛罗里达版本, 其中以迈阿密市(Miami Beach)海边的一系列商业和住宅建筑最具有代表性。这些建筑造型基本都是简单几何形状, 立面有比较明快的几何图案装饰, 色彩则较多倾向于粉红色、浅蓝色、粉绿色、奶黄色这类比较浪漫的色彩, 与“装饰艺术”风格原来强烈的色彩计划有很大区别。

南加利福尼亚对于“装饰艺术”风格的另一个发展是起源于电影院设计的所谓好莱坞风格, 这是美国人对于国际设计的一个非常特别的贡献。这种风格原来是针对电影院的设计, 但是, 很快就成为一种典型的美国风格, 随着好莱坞电影的气势, 传遍北美, 甚至欧洲, 影响到建筑、室内设计、家具设计和平面设计的风格。

好莱坞风格

“好莱坞风格”(Hollywood Style)是“装饰艺术”运动在美国的一个延伸与发展, 它的产生背景与20世纪20年代末和30年代初的经济大危机有密切关系。1929到1933年, 经济大危机席卷北美和欧洲, 市场崩溃, 企业倒闭, 成百万的人失业, 20年代初期的虚假豪华和繁荣被萎靡不振的经济前景取代, 人心惶惶, 社会不安。这个时候, 能够使人们暂时忘却危机和经济困境的是美国好莱坞的电影, 这些电影给人们带来了片刻的欢乐, 带来了各种幻想, 无论是歌舞片、喜剧片还是文艺片, 均受到经济危机下心事重重的各色人等的欢迎和喜爱, 成为一种最好的减压方法。因此, 电影业一枝独秀, 好莱坞电影工业和电影院空前繁荣, 电影院被称为梦的宫殿(dream palace)。

为了造“梦”, 因此, 好莱坞的电影院设计都具有非常大胆的想象成份在内, 大部分电影院的立面采用富于幻想色彩的设

计,或者采用流行于美国西海岸的加利福尼亚装饰艺术风格,或者采取多种多样的装饰动机,包括一些在“新艺术”运动中曾经被采用过的装饰风格,比如卷草纹样、动物与其它植物发展出来的装饰图案等等,而使用的方式都非常夸张。这种电影院不但在洛杉矶地区比比皆是,而且也可以在美国各地看到。位于好莱坞大道的格鲁门“埃及剧院”(Graumann's Egyptian Theatre on Hollywood Boulevard)采用大量古埃及的动机,创造了一个古典的梦幻世界。而另一间也在好莱坞大道上的曼恩的“中国剧院”(Mann's Chinese Theatre),则设计成一座浪漫和充满东方神秘感的宫殿,夸大了中国装饰的动机,同时也保留了一些正统的“装饰艺术”运动风格特点,比如简单几何装饰图案、强烈的色彩计划等,长期以来一直是好莱坞的重要旅游景点。在洛杉矶大都会区的各个城市中,这类电影院比比皆是,和好莱坞的电影交相辉映,的确为当时的民众提供了暂时忘却困境的场所和方法。

30年代,好莱坞风格传入欧洲,影响了欧洲电影院的设计

风格,比如英国的奥迪安连锁影线(Odeon cinemas)就采用了好莱坞风格来设计自己众多的电影院,吸引观众。从法国到美国,又从美国回到欧洲,这种大西洋两岸的设计风格交流,其实是一个不断丰富过程,而美国所赋予“装饰艺术”风格的最重要因素是民主化的特征,虽然大量的设计还是为上层阶级服务的,但电影院、百货公司这些新的设计手段和设计目的已经跨越了单纯上层阶级的服务层面,而转向更加大众化的立场。从意识形态方面来看,这是一个更加重要的转变。

英国的“装饰艺术”运动

英国是最早出现设计探索的国家。早在1860年前后,产生于英国的“工艺美术”运动已经在世界各国造成很大的影响和震撼。横扫欧美的“新艺术”运动在很大程度上是受英国“工艺美术”运动影响而产生的,而继“新艺术”运动之后,又产生了与



美国“装饰艺术”运动建筑设计装饰细节——尼亚加拉美霍克电力公司大楼的雕塑(光之精神)。高度为8.5公尺,由两位建筑师弗雷和莱曼(Frey & Lyman)设计。

现代主义关系更加密切的“装饰艺术”运动,究其根源,英国也是其中之一。然而,尽管有一个轰轰烈烈的开始,英国人却没有能够把这股潮流继续下去,即便世界各国都在进行新艺术的探索,英国却似乎无动于衷,没有产生出应有的相应设计来,到“装饰艺术”运动时期,英国更似乎完全退缩回贫乏无力的复古主义中去了。对于文艺复兴以来甚至中世纪以来的传统设计的依恋,设计思想的贫乏和官僚主义的阻碍,使英国竟然置身于世界设计运动洪流之外,没有能够把握时机,走出一条设计大道来。

英国在20世纪20年代期间,室内设计、产品设计、平面设计基本只是维持传统,仍然沉溺于对17世纪传统风格的借鉴,几乎不受席卷欧洲大陆的两个重要设计运动——“新艺术”运动和“装饰艺术”运动的影响,这与英国的岛国文化传统不无关系。1925年法国巴黎的装饰艺术博览会上形式陈旧的英国馆,没有引起任何人的注意,与当时兴盛的法国、美国的“装饰艺术”运动形成强烈的对照,显得非常落后。这座英国馆和馆内陈列的英国

展品遭到法国设计界的嘲讽和批评,讥为“退休少校的梦幻”(a fantasy created by a retired colonel)。直到20年代末和30年代初,在世界各地流行的工业化风格和“装饰艺术”风格影响之下,英国的设计才开始出现了变革。

首先改变的是英国的家具设计,原来的家具基本是古典式样的翻版和改良,30年代以来,英国的家具也跟上了世界的潮流,开始采用新的材料,比如钢管、皮革等等,在形式上引入了“装饰艺术”运动风格的设计特征,色彩计划也日渐鲜艳、明快。

英国“装饰艺术”运动的建筑与室内设计

英国的“装饰艺术”运动在建筑上和室内设计上都有相当的建树,不论私人住宅设计或公众建筑设计,都有在建筑和室内设计上采用简单强烈的色彩和金属色作为装饰的趋向,可以说是向国际“装饰艺术”运动的转化。在某些私人住宅设计上,这种方

式还与比较富于想象的一些装饰动机结合,比如1930年雷蒙·麦格拉斯(Raymond McGrath)设计的位于剑桥的芬涅拉住宅(Finella House)就利用各种特殊的几何图形、金色金属和大量的镜子造成奇特的效果。

英国装饰艺术风格最主要的成果表现在大型公共场所的室内设计上,比如1929到1930年间,由巴希尔·爱奥尼德(Basil Ionides)主持设计的伦敦克拉里奇旅店(Claridge's Hotel)就是一个很典型的例子。爱奥尼德雇用了大批独立设计人员参加这个庞大的项目设计,其中包括一位很重要的设计家奥斯华德·迈纳(Oswald P. Milne),他设计了大宴会厅和走廊、阳台等部分。这个设计项目中大量采用强有力的简单几何造型,色彩也非常强烈,采用了罕见的黑色与米白色作为地毯的基本色,墙壁采用大面积的镜子装饰,镜子是利用腐蚀和雕刻的手法以植物纹样为中心装饰的。这些手法的目的,都是为了造成内部空间更加高大和宽敞的视觉错觉。旅馆的各个客房、餐厅和其它部分,包括用具、

灯具等等,都体现了英国“装饰艺术”的统一风格。室内大量采用大理石,造型上大量采用曲折线,都更加强了这种风格的特征。

1930年伦敦的另外一个重要的“装饰艺术”运动项目是奥里维·伯纳德(Oliver Bernard)设计的斯特兰宫殿大旅馆(Strand Palace Hotel)。这个旅馆的室内设计集中了英国“装饰艺术”运动的精华,具有非常典型的特征。内部大量采用玻璃镜子和玻璃壁板,广泛运用典型的“装饰艺术”风格图案,如曲折线、闪电图案、放射形图案、扇形图案等等,还采用了大量古埃及风格的装饰人体图案,室内摆设了一些巨大的黑色的装饰陶罐。这个旅馆的大厅也设计得非常辉煌,墙面采用银色树叶图案装饰,加上金色辅件和漆器的点缀,更显得鲜艳夺目。

英国的奥迪安电影连锁公司在伦敦等地兴建的大量电影院,也都体现了“装饰艺术”风格。这种风格更多地受到美国传来的好莱坞风格的影响,其中一座电影院是韦登与马塞(Weeden and



1929—1930年美国潘塔格斯特剧院内,典型的“装饰艺术”风格与好莱坞风格之结合。

Mather)1937年设计的,位于莱塞斯特广场(Leicester Square)上,以美洲豹的皮革作为椅子的套垫装饰,墙面采用金色点缀,效果非常强烈;另外一座位于里奇蒙的奥迪安电影院(Richmond Odeon)则采用北非的摩尔人风格(Moorish style)进行设计装饰,充满异域风情,很受欢迎。

与美国不同,伦敦在30年代基本没有卷入纽约、芝加哥式的摩天大楼热,高层建筑不太多,其中波特兰广场(Portland Place)上的英国广播公司(BBC)大厦可以作为“装饰艺术”运动高层建筑的重要代表。这是一栋典型的现代主义建筑,采用标准的现代主义玻璃幕墙结构,但是,并没有德国现代主义简单立体形体的那种刻板,而是采用了温和的建筑圆角结构,因而具有明显的装饰主义特征。另外一座重要的建筑是位于伦敦郊区佩里瓦尔(Perivale)的胡佛工厂大楼(Hoover Factory)。这座巨大的建筑项目是1932年由华尔·吉培尔建筑事务所(Walls, Gibert and partners)设计的,它将“装饰艺术”风格的豪华特征和流线型

运动的特色合为一体,外型的边角都用曲线和温和的曲面处理,窗户也是半圆形的,墙面采用白色石料,加上红色、黑色、蓝色的釉彩磁瓦镶嵌,兼而具有俄国芭蕾舞团设计风格、美洲阿兹台克文化传统纹样和埃及古典装饰的动机,这种高度的折衷装饰主义建筑,在英国是不太多见的。

英国“装饰艺术”运动的装饰艺术品和实用品

英国在本世纪20到30年代之间,设计与生产出相当多奢华的“装饰艺术”品。伦敦阿斯柏雷公司(Asprey's)的银器、沃林(Waring)、吉娄(Gillow)和希尔(Heal's)等公司生产的昂贵家具,都具有明显的“装饰艺术”运动风格,特别反映在材料的运用和在装饰的动机上。钢管家具到20年代末期已经非常流行,大量利用镜子作室内装饰也已经蔚然成风,到30年代,“装饰艺术”风格在英国终于全面流行了。

首先流行的是家具设计和餐具、咖啡具、茶具的设计,这些产品都是由诸如斯波特(Spode's)等大公司组织设计与生产的。陶瓷餐具和茶具、咖啡具风格往往趋向简单的几何造型,米色、翡翠色和银色比较普遍,这种类型的陶瓷被称为皇家茉莉式(Royal Jasmine range)。伦敦的大型百货公司,如哈罗德(Harrods)和谢富里奇(Selfridges)等都出售各种各样的“装饰艺术”风格的首饰、陶瓷、服装装饰配件。特别是首饰设计,深受法国这场运动风格的影响,很快成为最流行的风格。

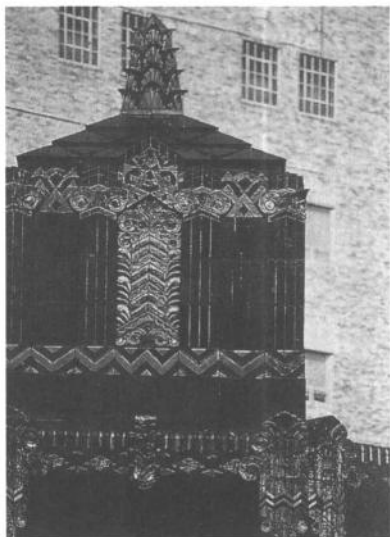
30年代,英国进入“装饰艺术”风格高潮,出现了一系列重要的设计家,其中包括克拉里斯·克里夫(Clarice Cliff, 1900-1970),他主要设计餐具和陶瓷装饰品,这位女设计师的作品一方面畅销英国国内市场,同时还大量出口。她是从学徒开始学习陶瓷设计的,一直为布斯莱姆陶瓷厂(the Burslem Pottery of A.J. Wilkinson)从事设计工作,她最著名的陶瓷系列叫“怪诞”系列(Bizarre series)。另外,她还利用“装饰艺术”风格

的典型几何形式设计出其它一些陶瓷系列来,比如“德里西亚”系列(Delecia)、“克罗库斯”系列(Crocus)和“我的花园”系列(My Garden)等等。她的陶瓷系列往往采用非常强烈的对比色,图案比较抽象,有时也用装饰化的人物作装饰动机,30年代在英国普遍流行,广受欢迎。她的一些陶瓷还请当时英国的一些著名艺术家作绘画装饰,使陶瓷的身价更高。

这种风格的另一位重要的陶瓷设计家是苏丝·库柏(Susie Cooper)。从1925年到1932年期间,她一直为格雷陶瓷公司(A. G. Grey & Co.)工作。她从事咖啡具设计,在银色或者绿色的釉底上手绘葡萄图案作装饰,作品基本都在伦敦的彼得(Peter Jones)出售。

第三位重要的陶瓷设计家是夏洛特·里德(Charlotte Rhead),她为皇家杜卡陶瓷厂从事设计工作,主要设计餐具,色彩艳丽,造型也很具有“装饰艺术”风格的特征。

英国著名的陶瓷工厂维奇伍德(Wedgwood)在30年代期间出



30年代,美国加利福尼亚州奥克兰市一家花店的门面装饰。



「装饰艺术」风格的雕塑：洛克菲勒中心前的「阿特拉斯」。

产过一批价格低廉、具有“装饰艺术”风格的陶瓷,在当时社会上影响很大。大部分这类陶瓷都具有简单明快的造型,鲜明的风格特征,釉底色往往比较淡雅,比如浅绿色、淡灰色等等,几何与人物图案都比较严谨。主要的设计师是吉茨·穆雷(Keith Murry, 1893-1981),他也设计过不少其它产品,特别是玻璃制品,也是很典型的“装饰艺术”风格。另外还有一些设计师,比如弗兰克·布兰温(Frank Brangwyn)等等,在设计上也很有成就。

大众化也成了英国“装饰艺术”风格的一个显著特征,特别是在包装设计和平面设计上,这种倾向在法国和美国都很少见。克拉里斯·克里夫设计的肥皂盒、爽身粉盒就是一个典型,表现出英国在“装饰艺术”风格的广泛应用上有其独到之处。

小结

“装饰艺术”运动在20世纪20年代兴起,到30年代成为一个国际性的流行设计风格,影响到建筑设计、室内设计、家具设计、工业产品设计、平面设计、纺织品设计和服装设计等等几乎设计的各个方面,是本世纪非常重要的一次设计运动。虽然主要的发展国家只是法国、美国和英国,但是这种风格却成为世界流行风格,甚至到远在东方的上海都可以找到“装饰艺术”风格的建筑和室内设计,可见其流行的广度。相比之下,“新艺术”运动虽然也遍及欧美,但是从影响的范围来看,地区性非常强,并且在很大程度上只是设计界的探索,很难成为一个比较统一的流行风格。可见,对“装饰艺术”风格的研究有特别重要的意义。

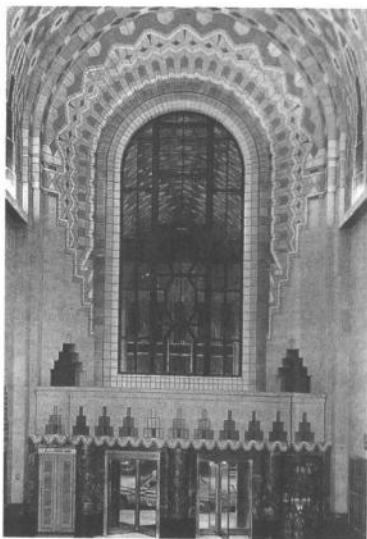
“装饰艺术”风格之所以如此普及,原因之一是因为它本身的折衷立场为大批量生产提供了可能性。“新艺术”运动没有可能广泛普及,也正因为它的曲线、非几何形态造成了只能手工生

产，不能大批量机械生产的状况。20 世纪开始，人们已经注意到，如果希望某种风格能够得到普及，成为流行风格，批量生产的考虑是不能忽视的一个重要因素。

“装饰艺术”运动是装饰运动在 20 世纪初的最后一次尝试，它采用手工艺和工业化的双重特点，采取设计上的折衷主义立场，设法把豪华的、奢侈的手工艺制作和代表未来的工业化特征合二为一，产生一种可以发展的新风格来。这场运动与世界的现代主义设计运动几乎是同时发生，也几乎同时于 30 年代后期在欧洲大陆结束，因而，在各个方面都受到现代主义的明显影响。但是，由于它主要强调为上层顾客服务的出发点，使得它与现代主义具有完全不同的意识形态立场，也正因为如此，所以“装饰艺术”运动没有能够在第二次世界大战之后再次得到发展，而基本成为史迹，只有现代主义成为真正的世界性设计运动。

“装饰艺术”运动在装饰和设计手法上为我们提供了大量可资参考的重要资料，从材料的运用，到装饰的动机，直到产品的

表面处理技术，无论哪一个方面，这个风格都有不少可以借鉴和学习的地方，它的东方和西方结合、人情化与机械化的结合的尝试，更是 80 年代的后现代主义时期重要的研究中心。从形式上看，20、30 年代的这个设计运动的风格与 80 年代的后现代主义风格有千丝万缕的联系，从意识形态方面来说，也有类似的地方。因而，对于它的了解和研究，就更具有重要意义了。

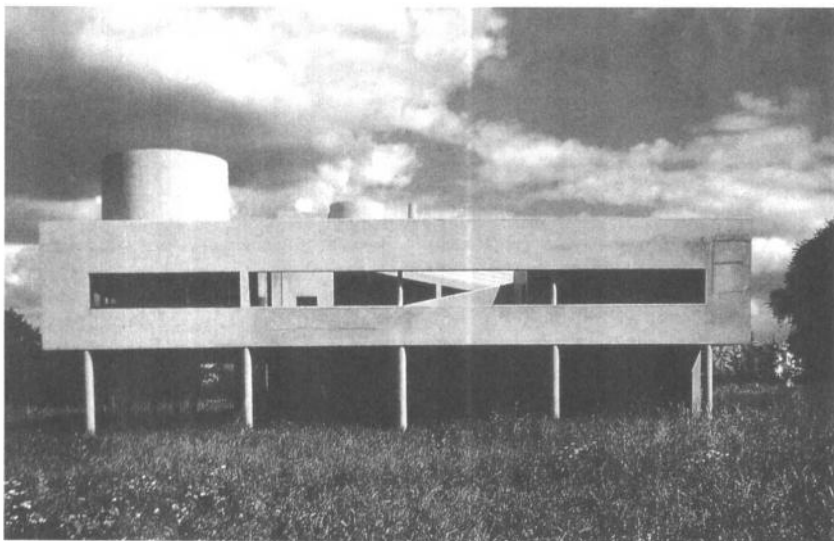


威尔特·罗兰 (Wirt Rowland) 设计的
美国底特律市联合信托公司总部大厅。

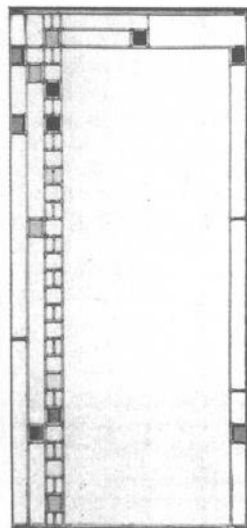


「装饰艺术」风格在美国佛罗里达的
迈阿密体现：海滨旅馆建筑。

第五章 现代主义设计的萌起



勒·柯布西耶 1928—1930 年间设计的萨沃伊公寓。



1925 年美国建筑大师赖特设计的窗户玻璃镶嵌图案，具有明显的结构主义特色。

现代主义设计产生的背景

19 世纪末叶、20 世纪初，世界各地，特别是欧美国家的工业技术发展迅速，新的设备、机械、工具不断被发明出来，极大地促进了生产力的发展，这种飞速的工业技术发展，同时对社会结构和人们生活也带来了很大的冲击。虽然工业技术发展，但是针对工业技术带来的必然结果——工具、机械、设备的现代设计却没有得到相应的发展，这些技术的产品无论从使用功能上、外型上还是安全性、方便性上，都存在众多的问题。现代都市如雨后春笋般地涌现，而都市的设计和都市内的建筑设计却并没有一个可以依据的模式，高层建筑的设计更是问题丛生。新的商业海报、广告、书籍大量涌现，公共标志、公共传播媒介也与日俱增，而如何处理这些大量的视觉传达设计对象，如何处理这些众多的平面对象，设计界也基本一筹莫展。无论是英国、美国的“工艺美术”运动，还是欧美的“新艺术”运动、“装饰艺术”运动，都

显然不是解决问题的方法，它们的中心是逃避，乃至反对工业技术，反对工业化，反对现代文明。因此，必须有新的设计方式出现，来解决新的问题，来为现代社会服务。现代设计的出现是在这种情况下产生的。

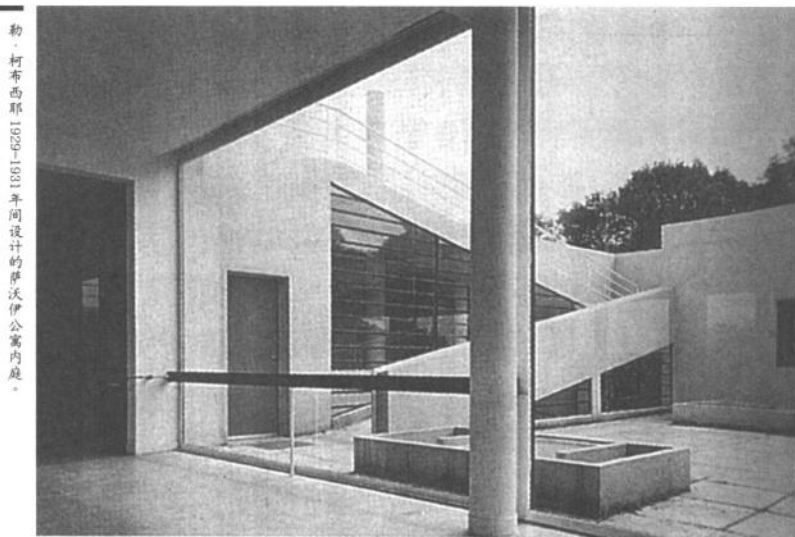
设计界此时面临的问题主要有两个方面：一，如何解决众多的工业产品、现代建筑、城市规划、传达媒介的设计问题，必须迅速地形成新的策略，新的体系，新的设计观，新的技术体系，来解决这些问题，这是社会需求和商业需求迫在眉睫的任务；其二，针对往昔所有设计运动只是强调为社会权贵服务的中心，如何形成新的设计理论和原则，以至使设计能够第一次为广大的人民大众服务，彻底改变设计服务的对象问题。针对这两个方面的问题，世界各国的设计先驱们都努力地探索，为解决第一方面的问题，即现代的、工业化的产品、现代城市和建筑、现代平面媒介的设计问题，出现了现代设计体系；为解决第二方面的问题，即设计的社会功能问题，形成了现代主义设计思想。现代设计与

现代主义设计是相辅相成的两个方面，它们有联系，同时也有区别，一个是技术层面的，一个是思想层面的，它们的结合，形成了现代设计的总体。

现代主义设计，现代主义建筑，是影响人类物质文明的重要设计活动。它兴起于20世纪20年代的欧洲，通过几十年的发展，特别是在第二次世界大战以后的美国发展迅速，最后影响到世界各国。所有文明国家，可以说无一幸免地都受到现代主义设计的深刻影响，对于这个设计风格反应，又产生了当代的许许多多新的设计运动，产生出形形色色的新风格、新流派来，因而，如果没有一个对于现代主义的真正了解，想要认识现代主义以后的各种风格的发展，各种流派的产生，几乎是没有什么可能的。不少设计工作者和建筑师急功近利地希望知道什么是最新的潮流，如果从设计史的角度来看，这是只管树叶不管森林，只追求对内容的了解，不介意形成内容的文脉认识的肤浅倾向，往往会流于一知半解、断章取义和形式主义，是不可取的。

对于当代设计的认识 and 了解，特别是对于后现代主义、晚期现代主义、解构主义、新现代主义的了解，其实应该是建立在对现代主义的全面认识和透彻了解的基础上的。现代主义是20世纪设计的核心，不但深刻地影响到整个世纪的人类物质文明和生活方式，同时，对本世纪的各种艺术、设计活动都有决定性的冲击作用。60年代以后的设计运动基本都是对现代主义的反应，对现代主义的否定企图，或者对现代主义的重新诠释。没有对现代主义的真正认识，可以说就没有可能从观念上认识和了解现代主义以后的种种派别和潮流。

现代主义建筑设计是20世纪初在欧美同时产生的最重要的运动之一。德国、俄国和其它的几个西欧国家的建筑师为寻找代表新时代的形式，为改变设计的观念，为在设计中引入民主主义的精神，或者为奠定一种新的政治制度的基础，开始从设计观念、设计风格和形式、建筑材料、建筑方式各个方面探索。在30年代中期以后取得惊人的成就。第二次世界大战爆发，使大量欧



勒·柯布西耶 1929—1931 年间设计的萨沃伊公寓内庭。



现代建筑的出现：勒·柯布西耶 20 世纪 30 年代设计的公寓，具有明显的现代建筑特征：功能主义、六个面、反装饰主义。

洲的设计家流亡到美国，从而把欧洲的现代主义与美国丰裕的具体市场需求结合，在战后造成空前的国际主义风格高潮。一直发展到70年代，遍及世界各地，无论从影响的深度和广度来说，都是空前的。人类四、五千年的文明史中，还没有哪一个设计风格能有如此广泛和深远的影响。

现代主义建筑与设计是现代主义的一个重要的组成部分，现代主义运动从20世纪开始，从意识形态的各个方面影响到我们，40、50年代以后，完全改变了我们的意识形态思维方式，改变了我们的艺术、文学和其它的各种人文科学的面貌。对于现代主义的研究是复杂的，也不是我们这个课程能够包容的，但是，从对现代主义建筑的认识和了解着手，可以从一个方面了解到现代主义的精神和意义，同时也有助于我们对现代主义以后的种种思想潮流和设计风格有一个真正的把握和认识。

现代主义设计的定义

“现代主义”的定义是非常复杂的。因为，这是一个席卷意识形态各个方面的运动，一方面是时间上的定义：这是20世纪初期开始，到第二次世界大战结束以后相当长一个时期内的运动，包含范围极其广泛；同时它也是一个意识形态定义，它的革命性、民主性、个人性、主观性、形式主义性，都非常典型和鲜明。现代主义是一个对于传统意识形态的革命，它包含的范围极为广泛，几乎意识形态的所有范畴，从哲学、心理学、美学、艺术、文学、音乐、舞蹈、诗歌等等都被涉及，在每个不同的领域里，它有特别的内容和观念，因此，要对现代主义下一个确定的定义，其实是非常困难的。我们在这里主要是介绍建筑和其它设计活动方面的现代主义活动，范围比较窄，因此也比较容易总结它的特征和意识形态内容。

现代主义建筑和设计的观念定义。从总的来说，我们可以大

致把体现在设计和建筑上的现代主义的内容总结为几个方面：

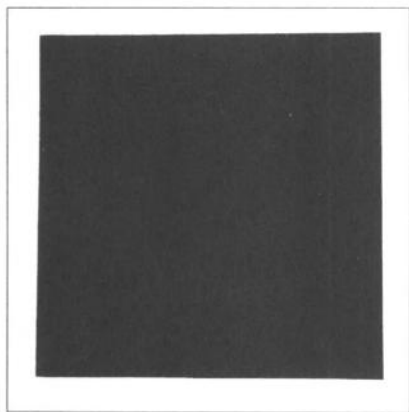
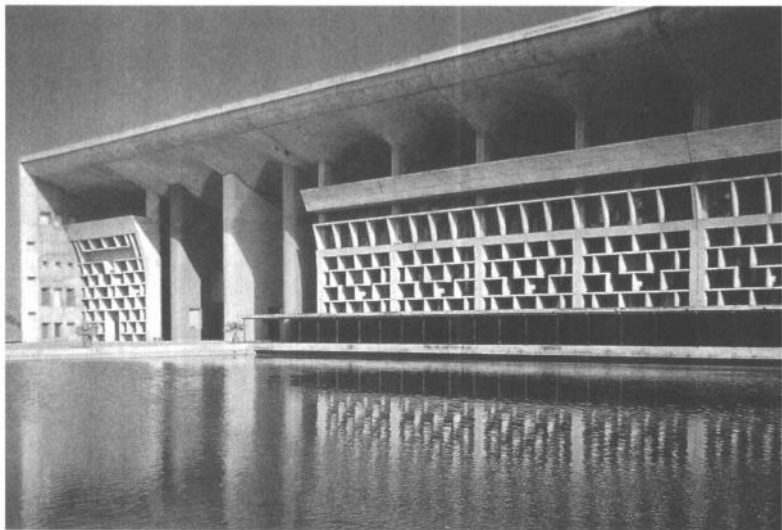
民主主义
精英主义
理想主义和乌托邦主义

现代主义建筑是在对长期以来垄断建筑的为权贵的精英主义的一个重大的反动。长期以来建筑设计是为极少数权贵服务的，我们回顾一下西方建筑发展史，就可以看到，设计不是为王公服务，就是为教会服务，或者为国家服务，美国评论家罗伯特·休斯(Robert Hughes)说：穷人没有设计，所指的就是这个现象。而现代主义建筑和设计则强烈反对为精英服务的设计。现代主义设计的先驱当中，有不少人是期望能够改变设计的服务对象，为广大的劳苦大众提供基本的设计服务的。与此同时，他们当中也有不少人希望利用设计来建立一个较好的社会，建立良好的社区，通过设计来改变社会的状况，利用设计来达到改良的目的，而避免流血的社会革命(比如勒·柯布西耶)，但是，这种想法显

然是乌托邦式的，充满了小资产阶级的理想主义特色。

现代主义在很大的程度上是反长期以来的为少数权贵的精英主义的，但是，由于这场运动是由一小批精英知识分子发动的，他们处在时代的大改革高潮当中，处在共产主义运动、资本主义的国家垄断、法西斯主义的大起大落的动荡时刻，希望能够推波助澜，促进社会的健康发展，促进社会的正义，利用设计改变劳苦大众的困苦。因此，他们的设计探索具有非常强烈的知识分子理想主义成份和乌托邦主义的成份，也成为拯救众生的另外一种精英主义，一种虽然不是为精英服务的、但是强调精英领导的新精英主义。所以，它具有其很大的局限性，到了60、70年代以后，开始为新一代的青年怀疑，其貌似高尚的理想主义和乌托邦色彩被质疑，它的垄断的、近乎独裁的单调风格被挑战，从而产生了种种新的设计风格，晚期现代主义、后现代主义、解构主义、新现代主义都是这些挑战的演绎内容之一。因此，我们说现代主义是理想主义的、精英主义的，但是同时也是民主主义

勒·柯布西耶1952-1953年间设计的印度旁遮普邦省舍昌迪加



俄国构成主义大师马列维奇1915年所创作的《黑方块》是最早的极端主义作品。

的。

现代主义设计是从建筑设计发展起来的，20世纪20年代前后，欧洲一批先进的设计家、建筑家形成一个强力集团，推动所谓的新建筑运动，这场运动的内容非常庞杂，其中包括精神上的、思想上的改革——设计的民主主义倾向和社会主义倾向；也包括技术上的进步，特别是新的材料——钢筋混凝土、平板玻璃、钢材的运用；新的形式——反对任何装饰的简单几何形状，以及功能主义倾向，从而把千年以来的设计为权贵服务的立场和原则打破了，也把几千年以来建筑完全依附于木材、石料、砖瓦的传统打破了。从建筑革命出发，影响到城市规划、环境设计、家具设计、工业产品设计、平面设计和传达设计等等，形成真正的完整的现代主义设计运动。在这批建筑和设计的改革先驱中，最重要的有德国人沃尔特·格罗佩斯(Walter Gropius)、密斯·凡德洛(Ludwig Mies Van Der Rohe)、瑞士人勒·柯布西耶(Le Corbusier)、芬兰人阿尔瓦·阿图(Aalto)、美国人弗兰克·赖

特(Frank L. Wright)和一些俄国和荷兰的设计先驱。而现代主义设计运动主要集中在三个国家开始进行试验，即德国、俄国和荷兰。俄国的构成主义运动是意识形态上旗帜鲜明地提出设计为无产阶级服务的一个运动；而荷兰的“风格派”运动则是集中于新的美学原则探索的单纯美学运动；德国的现代设计运动从德意志“工作同盟”开始，到包豪斯设计学院为高潮，集欧洲各国设计运动之大成，初步完成了现代主义运动的任务，初步搭起现代主义设计的结构，战后影响到世界各地，成为战后“国际主义设计运动”的基础。

现代主义设计的形式

现代主义设计具有什么样的形式特征呢？也就是说它的形式定义是什么呢？

现代主义是从建筑设计发展起来的，现代建筑自从19世纪

末叶和20世纪初产生以来,就坚持面向大众的基本立场。为了改变传统的、昂贵的建筑材料和建设方法,它毅然采用了工业建筑材料,比如水泥、玻璃、钢材等,大幅度地降低了建筑的成本,同时,还改变了建筑的基本结构和建筑方法,采用大量预制件、现场组装等方式。为了降低成本和达到新时代面貌,现代主义完全取消装饰,实现奥地利建筑家阿道夫·鲁斯(Aldolf Loos)提出的“装饰即罪恶”原则。在形式上,出现了简单的立体主义外型,色彩基本是白色、黑色为中心的工业化的中性色,建筑由柱支撑,全部采用所谓的幕墙结构,功能主义的基本原则,成为一种单纯到极点、少则多、冷漠而理性、立体主义的新建筑形式。因此,我们可以把它的形式特点简单总结如下:

1. 功能主义特征。强调功能为设计的中心和目的,而不再是以形式为设计的出发点,讲究设计的科学性,重视设计实施时的科学性、方便性、经济效益性和效率。

2. 形式上提倡非装饰的简单几何造型。受到艺术上的立体

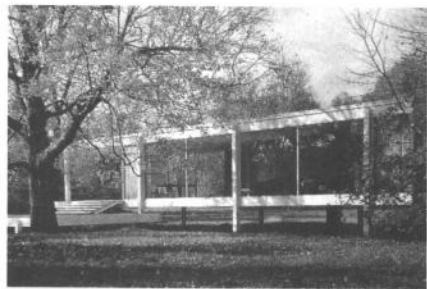
主义影响。具体建筑有以下几个特征:

1) 六面建筑。建筑底部用柱支撑,形成完整的建筑六面形式,因此达到重空间,而不是单纯重体积的目的,也就是美国建筑家飞利浦·约翰逊(Philip Johnson)提出的重 volume,而不是重 mass 的原则;

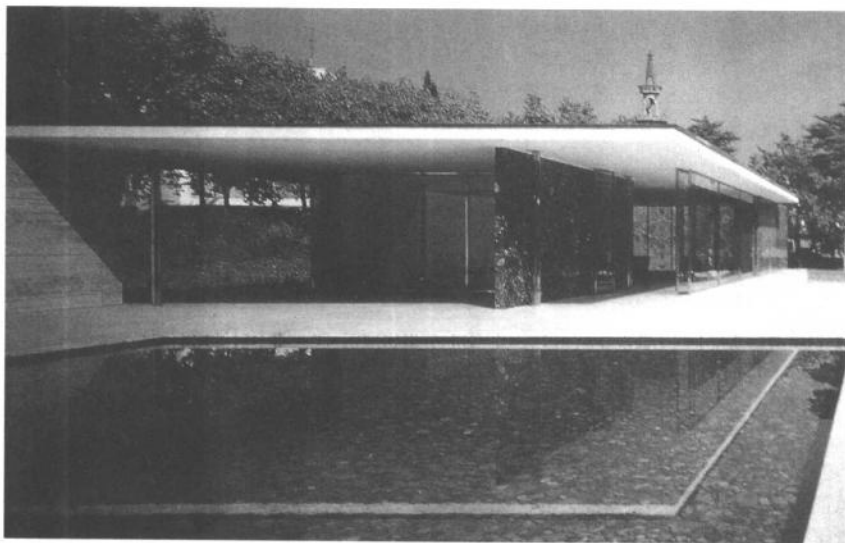
2) 由此发展起来的以柱支撑整个建筑的结构特征,其必然结果就是幕墙架构的产生。由于采用新的建筑材料,玻璃幕墙成为一个普遍的方法,以至玻璃幕墙成为现代建筑的符号和标记;

3) 标准化原则。只有标准化才能批量化,才能降低生产成本,才能为广大的人民大众提供他们能够支付得起的廉价建筑,标准化因此具有技术的考虑,同时也是为现代主义的意识形态服务的必要手段。因为标准化,所以建筑施工就可以采用组装的方法,组装方法也成为现代建筑的一个基本施工手段;

4) 反装饰主义立场。装饰造成不必要的开支,造成浪费,造成建筑无法为大众服务,因此,反装饰是一个意识形态的立场问



现代建筑的出现:密斯·凡德洛1930年的Farnsworth住宅,虽然这座建筑是20年代的作品,但是依然体现了密斯早期现代主义的基本原则。



现代主义的出现:密斯·凡德洛的巴塞罗那国际博览会德国馆设计(1928年),奠定了现代主义的形式基础。

题,不仅仅是装饰思想的问题,所有的现代主义大师都有明确的反装饰立场;

5) 中性色彩计划。无论从造价考虑还是从反装饰立场考虑,色彩计划必然是中性色彩的,即采用黑色白色的色彩计划,符合现代建筑的意识形态和技术要求。

3. 具体设计上重视空间的考虑,特别强调整体设计考虑,基本反对在图版上、在预想图上设计,而强调以模型为中心的设计规划。

4. 重视设计对象的费用和开支,把经济问题放到设计中,作为一个重要因素考虑,从而达到实用、经济的目的。

现代主义的具体产生时间是20世纪初年。大约在20世纪20年代,从几个欧洲国家开始发展起来,其中以德国、俄国发展得最为迅速。荷兰等其它几个欧洲国家也有类似的探索,但是无论从深度还是广度来说,没有哪一个国家能够与德国、俄国的试验来得深刻。美国也有一些试验和探索,但是与欧洲相比,美国的

探索显得浅薄得多,也缺乏思想的高度和意识形态的力量。

现代主义由于遭到欧洲独裁政权的迫害,于30年代以来开始在欧洲迅速衰退。1933年纳粹强行关闭重要的德国设计学院包豪斯设计学院;1932年前后意大利取消现代主义试验,推广称为诺维茜托的古典复古主义;1925年前后苏联全面禁止现代主义(在苏联称为构成主义),基本完全扼杀了现代主义在欧洲发展的可能性,大批设计家移民到美国,从而把现代主义带到了新大陆。从30年代末开始,现代主义开始了一个新的阶段——美国阶段。

美国的经济、政治、文化背景与欧洲相当不同。美国自从罗斯福的新政以来,经济发达,国家日益富强,中产阶级日益成为社会的中坚,成为新建筑风格的重要服务对象。因此,原来在欧洲忧国忧民的现代主义变成仅仅是一个为中产阶级服务的形式,也就是说,现代主义的思想内容被美国的富裕抽掉了,剩下了一个越来越精练的、越来越形式化的外壳。由于思想的枯萎,因此

也逐渐失去了原来生机勃勃的力量,日益走向形式主义的道路,到60年代,开始受到挑战,逐步开始失去昔日的光彩和力量。可以说,到70年代,这个被称为国际主义的现代主义,已经接近终结了。取而代之的形形色色的新风格,大部分是企图从形式主义的方向来调整现代主义,但是因为思想上的薄弱,意识形态上的苍白,始终没有一个风格能够全面取而代之。

现代主义设计的思想基础

现代主义设计的思想是在20世纪初期形成的,它的组成非常庞杂,既有实用主义、理性主义的内容,也有乌托邦主义的成份,对这个思想体系形成贡献最大的人物,包括了勒·科布西耶、沃尔特·格罗佩斯、密斯·凡德洛、弗兰克·赖特、阿尔瓦·阿图等人,他们奠定了现代设计思想的基础,影响到全世界设计的发展,他们可以说是影响我们物质文明形式的最重要人物,因

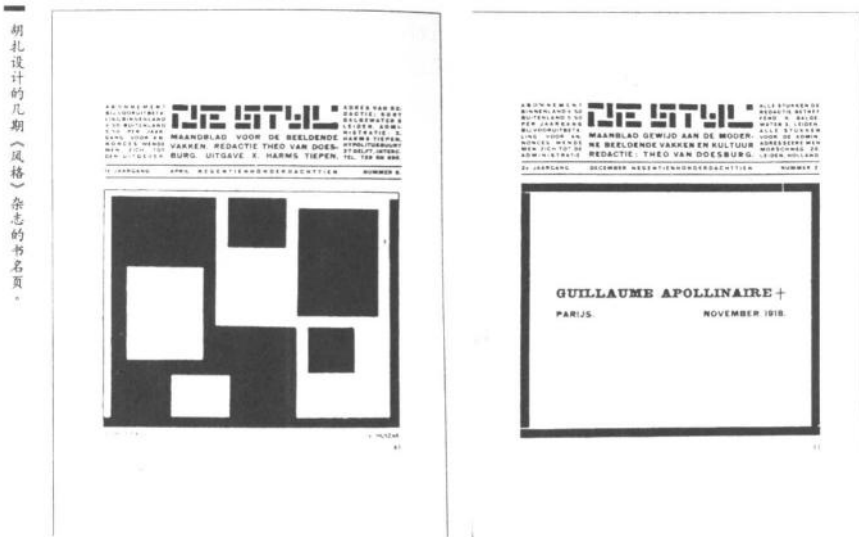
此,对他们的设计思想的理解,是了解现代主义设计的基本着眼点。

以下,对其中几位大师的设计思想进行介绍和讨论。关于这几个大师中影响最大的格罗佩斯的设计思想,将在第六章《包豪斯》中讨论。

勒·科布西耶的设计思想

勒·科布西耶是现代主义的重要奠基人之一。他与俄国构成主义者不同,并不希望社会革命,恰恰相反,他正代表了希望利用现代设计来避免社会革命,利用设计来创造美好社会的理想主义、乌托邦主义思想,是现代主义中非常典型的一个。

对于如何评价科布西耶的作品,一向是评论家的困难之一。他们不知道应该有什么标准来衡量他的作品——是理性主义的呢,或者是诗意的呢,或者两种兼而有之,或者两者全无——其中最



典型的例子是毛里斯·别塞(Maurice Besset)的著作《谁是勒·科布西耶》(Who Was Le Corbusier),这本著作对于科布西耶的本质提出质疑,而最终放弃了给予答案的愿望。

勒·科布西耶本人在自己大量的作品当中,对于自己的作品定义曾经提出过一些线索——比如认为他的作品当中基本有一个持续的功能主义的合理性(the continual functional justifications),他认为自己是理性主义的和科学性的,仅仅就这一点来看,已经很有争议性了。评论界有不少人认为他是20世纪上半叶最重要的建筑家,但是,他自己却认为他的生涯是一个失败,对他的评价的矛盾性一直是理论界的焦点。时过境迁,但是对于他的讨论却总是评论界的一个热点,因为他的设计理论和设计哲学,他的生涯,他的具有争议性的设计作品,总是引起人们强烈的兴趣,他的思想,特别是城市规划、居民区域的设想,同时是成功的——因为已经有不少发展的国家自觉或不自觉地采用了他的这种思想——和失败的——他的设计建议基本被所有发达

国家否决——引起人们进一步的讨论:科布西耶的合理性和非合理性,他的设计对于社会的贡献和破坏。

首先,科布西耶的双重性是人们研究他的第一个出发点。比如杰克尔博士(Dr. Jekyll)和海德博士(Dr. Hyde)两人在他们的著作当中就提出他的双重特征,比如认为科布西耶自身的矛盾性:他一部分是一个农民(他的原名是Jeanneret,是一个典型的瑞士农民的姓),同时又是一个都市主义者(urbanite),一直居住在大都会,毕生希望通过设计改变都会的结构。或者他的建筑本身的矛盾性和讽刺性——部分是几何形的,部分是生物形态的(biomorphic),或者他的为人本身的双重性——一半是神(daemonic),一半是人(humane)。最后这一点其实最为重要,因为这对矛盾使他与社会对抗(basic antagonism),而这种对抗是达到没有调解的余地(beyond reconciliation)的地步。如果你认真地研究他自认为的三个最大的欢乐——即绝对的、荷马式的安静(absolute, Homeric silence)——你还是会被他的其它的

矛盾的论点困惑,因为他又提出在这三大欢乐的下面,依然是一个失调的世界,无论如何对它进行修补也罢,世界总是混乱的(the world is always out of joint, even if it is repaired from time to time),等等。科布西耶的这种宿命观和悲观立场,常常导致他本人与社会势不两立的冲突,这种对立与冲突,大约从1922年他的设计被社会否决以来就开始了。他对于社会本身的怀疑和敌视应该说是起源于他性格、设计哲学的双重特征和矛盾特征。大概也正是这种对抗、矛盾、敌意、冲突,造成了他在1960年代设计的部分成功原因,凡是有反对他的观点,他都会立即在下一个设计项目中把这种观点打回去。对于自己的立场——虽然这个立场对于他自己来说也是矛盾的和困惑的——他总是非常顽固地进行自我捍卫的。他总是说自己受到精神错乱、妄想狂的迫害(lunatic, magalomaniac criminal),而他自己的立场则总是不清晰的。

科布西耶一向认为自己的生活是持续不断的冲突,他曾经

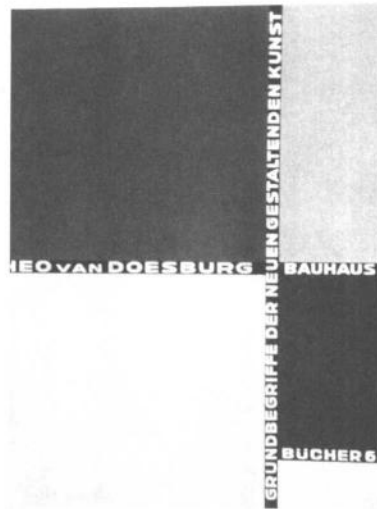
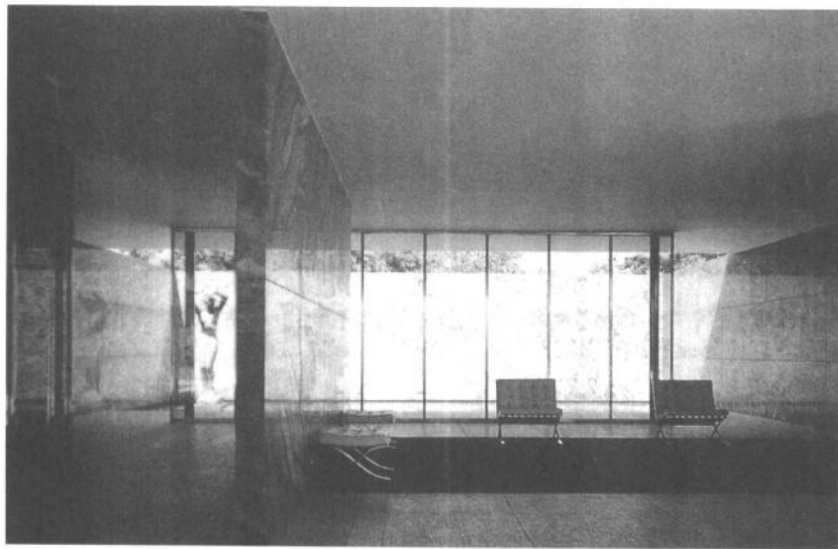
在给他的老师勒普拉特涅(L' Eplattenier)的信中提到这种感受。他说:

“我想为真理而奋斗。这个努力一定会使我倍受折磨。我并不期望从世界得到承认和赞许。我将高高兴兴地忍受着折磨而诚挚地生活下去,可能在不久的将来我会面对残酷的现实。过去的八个月一直是我吼叫着:逻辑,真理,诚实,把你的所爱燃烧起来,膜拜你所焚烧的吧!……明日的艺术是修炼的艺术。坚持观念,忘记未来!……”

从这番话中,可以看出他本人思想的混乱和矛盾。到底什么是他要追求的目标,什么是真理,其实对于他自己来说,也是含糊不清的。

1920年10月,科布西耶与梭格涅(Saunier,原名奥曾方,Ozenfant)合作,出版了自己的杂志《新精神》(L'Esprit Nouveau)。在第一期的文章中,科布西耶宣称,设计和写作一样,应该建立在科学和所谓的“放之四海而皆准”的法规中

现代建筑的出现:密斯·凡德洛的巴塞罗那国际博览会德国馆设计(1929年)室内,“少则多”的特征已经非常鲜明。



杜斯伯格和莫霍里·纳吉1925年在包豪斯设计的书籍《新格式塔的基本观念》的封面,可以看到“风格派”已融入包豪斯的设计风格中。

(universal laws)。他在文章中说:“……我们是少数几个相信艺术有自己的法则的艺术家,这个法则就好像物理学和生物学一样。”

他强调要通过试验和观察来找到这些法则,而不是从形而上学的原则(metaphysical principles)着手。至于什么是法则的内容,他们两人认为,所谓的法则,其实与人的感觉直接关联,包括:

1. 通过对形式和色彩的安排,组成了人的基本感觉;
2. 由于人类的遗传背景、文化背景,又组成了第二层次的感觉;
3. 基本感觉决定了造型的语言(plastic language)。对于这种造型语言,是有已经固定的词汇的。正是这些固定化、正式的、清楚明晰的词汇决定了个体次序的主观反映,而这种次序则决定了那些敏感作品、富有情感的作品的基础。

他的这种分析,是把人类的基本感觉和后天的、由于文化和

外界因素造成的社会性感觉特征合二为一,作为他的体系的基础,而这种基础是科学的,好像语法一样,有规矩可以追寻,有次序可以解释。这篇早期的文章,可以用来解释科布西耶的理性主义立场,他甚至在这篇文章中利用插图解释了人类的基本感觉在受到文化和其它社会因素的影响以后的改变。

这种提法,其实已经包含了科布西耶的双重特征:个人的、原本的感觉;后天的、社会的因素。两者是分不开的,但是却同时是矛盾的。个人感觉与社会要求、社会文化的冲突,哪一方面应该作为设计的基准,是一个难以协调的冲突因素。

其实,真正使评论家感到困惑的是他的社会立场,他的设计社会性。对于他来说,机械化和机器的形式是他的最高理想之一,他反复强调:建筑应该是生活于其中的机器。他的早期建筑,都具有明显的机械特征。他因而推广这个定义,希望把城市规划也按照机械的方式设计。他的未来都市设计,大量采用功能分区、立体超级公路联系、公共社区化、关联一体化等等,表现了

他对于社会结构的设想。这个与他的“个人的感觉第一”的论点是矛盾的。也可以说,在涉及到城市规划、公共住宅设计这样的大议题时,他往往压制个人感觉,而把所谓文化的、遗传的、社会因素的放到压倒性的地位,因而,他的设计具有极其专制的特征,与他对于个人感觉的第一性强调非常矛盾。仅仅就个人感觉来说,他也是把自己的个人感觉牵强附会地强加于他人,因此,他常常被左派认为是右派的代言人——因为他的专制性的设计,他的都市规划基于强权领导,也常常被右派认为是左派的代言人,因为他强调民主化、设计为大众服务、公社化等等。他的兼而具有现代主义民主特色和武断的强权、独裁特色的设计哲学,是研究他的最令人困惑的地方,也正是他的个人双重性格、双重原则的鲜明写照。

勒·科布西耶原名为查尔斯·爱德华·让涅列特(Charles - Edouard Jeanneret), 1887年出生于瑞士的拉·沙兹-德-芳(La Chaux-de-Fonds)。这个出生的城市对他有相当的影响。城

市曾经在18世纪被大火完全烧毁,以后重新规划建筑,因此具有非常单纯的、近乎单调的、几何式的、棋盘式的布局,他对此印象深刻。他在这个城市的一个建筑师、也是他的老师朗普拉特涅(Charles L' Eplattenier)手下当学徒,对于建筑开始有所了解,逐渐开始能够设计。

1910年,他到德国旅行,到德国现代主义大师彼得·贝伦斯的设计事务所工作,受到这个大师设计观念的很大影响。1922年,他为巴黎国际博览会设计了新精神宫(the Pavillon de L'Esprit Nouveau),并且用桑纳椅子(Thonet bent wood chair)装饰室内,因此第一次出名。20年代中期以后,他开始集中精力设计钢管家具,得到国际好评,特别是1929年他在巴黎的汽车沙龙(Salon automobile)上展出的家具,受到欢迎。

他是机器美学的重要奠基人。他对于飞机、汽车的崇拜,导致他在建筑、城市规划上对于机械的仿效。他的大量出版物、发表的大量论文,为机械艺术奠定了基础。

现代主义设计的开始:彼得·贝伦斯设计的德意志公司工厂建筑,具有新结构主义的初期特征。



1925年科布西耶设计的包豪斯展览目录封面,是欧洲二次世界大战前形成的现代主义平面设计风格的集中体现。



“俄国构成主义”运动的俄国设计家认为现代主义的内容与政治、社会含义的同一和统一性,即设计是为政治服务的、是为无产阶级政治服务的,而勒·科布西耶却恰恰想从这两者之间找出分离可能着手,从事他的理想主义探索。他虽然具有强烈的设计社会精神,但是从来都不认为设计应该具有为哪个特定阶级或者政权服务的目的性。科布西耶是一个纯粹主义的画家,他与奥曾方(Ozenfant)关系密切,在1920年一起创办了《新精神》刊物,在这份刊物上,他们发表了大量杰出的、表达他们哲学思想和设计观念的文章。在这些文章当中,勒·科布西耶设法把许多非常对立、非常不一致的观点综合在一起,比如完全否定任何历史的形式和风格,纯粹形式和立体主义立场,古典希腊关于和谐比例的理论,对于现代技术和科学进步的兴奋,对于现代材料的热衷,关于人类进步的乌托邦观念。1923年,他把在这份刊物上发表的文章综合起来出版了一本书《走向新建筑》(Vers une Architecture),第一次采用勒·科布西耶这个笔名。这本书是

一个完整的现代主义建筑宣言,提出理想主义的社会观念,提倡新的社会秩序。他认为在现代技术的潜力和现实之中存在着极大的矛盾,这个矛盾使很少人能够真正享受现代技术的好处。他试图通过新的建筑形式来提供广大人民以良好的生活方式与条件,从而把现代技术的潜力最大限度地发挥出来,一方面使人民能够享受现代技术,另一方面则可以避免俄国式的社会革命。

勒·科布西耶第一次世界大战前的设计,还存在着明显的德国现代设计先驱彼得·贝伦斯(Peter Behrens)阶级观念痕迹,原因大约是因为他曾经在1910年为贝伦斯设计事务所工作过,受到贝伦斯思想的深刻影响。但是,他在战后的无产阶级革命和普遍的社会主义运动、共产主义运动中,特别是在俄国十月革命,德国以及其它欧洲共产主义革命运动的高潮之后的作品当中,却有非常不同的立场。他感到设计如果完全避免社会服务目的,就会造成社会暴力的结果,设计应该为社会的稳定服务。他更加强调利用设计创造良好的社区、建筑来改变社会面貌,来避

免革命的暴发和动乱的发生。他的300万人城市设计,以及大量的私人家庭住宅设计,都流露出他的这个强烈而鲜明的立场。1922年,他在巴黎的秋季沙龙中展出了自己的当代住宅计划,这个计划包括一个都市的总体规划,包括高层建筑组成的商业市中心、郊区的住宅、以及复杂的高速公路网,他特别强调绿化地带和空旷的区域,保证生活的品质。他此时的住宅设计,也尽力采用现代技术成果,采取新的现代结构,特别是强调空间、绿化与采光。生活品质是他设计的重要中心。这种他称为Maison Citrohan的住宅设计,都包含简单的立体主义风格的住宅中心,利用钢筋混凝土结构提供双层高的室内空间,和室内宽阔的空间,计划非常自由,巨大的落地窗使户外的风景能自由地从室内观望到。第一所这样的建筑是1922年设计的奥普方在巴黎的工作室,1923年设计的自己在巴黎的住宅(称为La Roche - Jeanneret住宅),也是典型的Citrohan建筑代表。

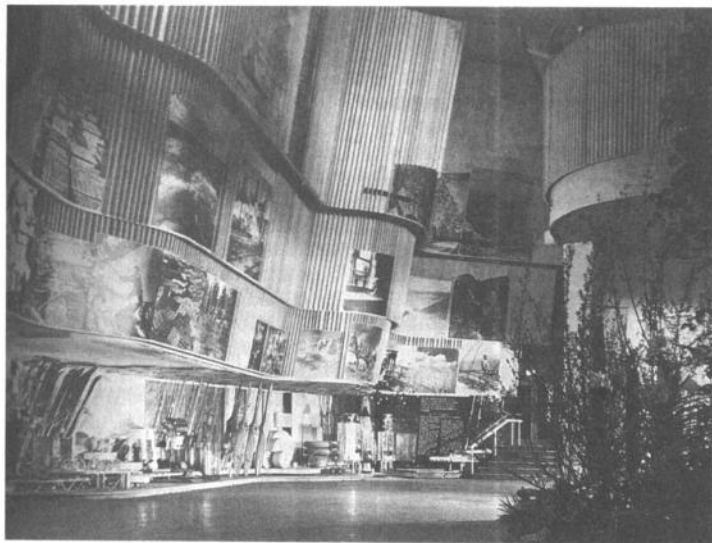
勒·科布西耶对于钢筋混凝土结构的潜力非常重视。他在

《走向新建筑》一书中说,他的新建筑创作的精神来源是汽车与飞机,而只有结构工程师才真正能够把这两者的精神,通过工厂技术引入建筑当中来。他非常崇拜结构工程师,特别是佩雷特(Perret),因为后者利用钢筋混凝土结构设计了1922年的南西圣母院(Notre Dame du Raincy),其结构完整和典雅使他非常折服。

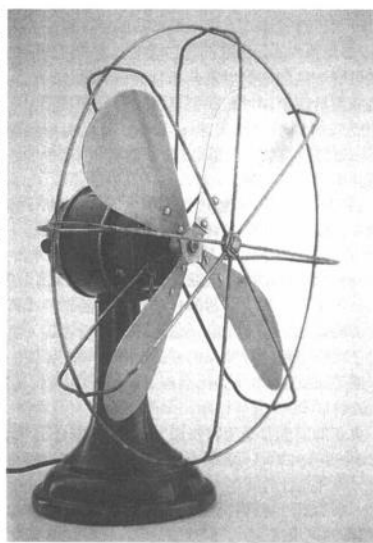
勒·科布西耶不是一个构成主义者,他接触和达到类似构成主义的形式,基本可以说是从形式主义的角度进行的。他认为这种新的形式是现代主义的必然和唯一形式,是代表机械时代的形式特征。因此,他比俄国的构成主义者更加重视立体主义的形式和新的现代材料。

1925年巴黎举办了“装饰艺术”大展,这个展览会有几个非常重要的意义:一个是它第一次展出了俄国构成主义的真正建筑——梅尔尼科夫的苏联馆;另一个是它为一种新的设计风格——“装饰艺术”运动风格奠定了地位,这个博览会被认为是装饰艺

现代建筑的出现:芬兰大师阿尔瓦·阿图的国际博览会芬兰馆,1925年。除了现代主义原则外,他的设计体现了早期的有机形态的探索,是斯堪的纳维亚国家现代主义的重要代表作之一。



德国现代主义设计的开始:彼得·贝伦斯为AEG公司设计的电风扇,是最早的功能主义工业产品设计之一。



术风格运动的大展;第三点则是勒·科布西耶的一次重要的设计亮相:他设计了“新精神宫”(Pavillon de l'Esprit Nouveau),完整地体现了他的立体主义形式特征。这个设计为他赢得了国际评审团给予的展览会大奖(后来因为法国当局的嫉妒而又撤销了这个奖),这是他得到国际公认的重要起点。他的这个设计,其实是为了给装饰艺术风格一个反击,现代主义和装饰主义的公开对抗,这是正式的第一次。从这个时候开始,勒·科布西耶的设计,或者说他代表的现代主义建筑和设计,开始在法国各地遭到不同程度的反对。

1929年,他设计了奠定他的现代主义大师基础的重要建筑——在巴黎附近普瓦西(Poissy)的萨瓦公寓(Villa Savoye)。这个设计包含了他的现代主义新建筑的基本语汇:建筑的六个面、柱子支持结构、全部采用钢筋混凝土结构、宽大的室内空间、开阔的窗子和引风景入室的设计、白色结构、模拟轮船的造型特征等等,这座建筑很快成为法国的重要艺术品,它代表了二战以前法

国的现代主义最杰作品,成为国家的博物馆。

勒·科布西耶在战后有几个重要的发展。首先,他依然力图通过公共住宅设计,来达到他的理想主义目的。这个集中体现在50年代初期他在马赛设计的马赛公寓。这座公寓可以说是他的思想的完整体现:采用以一个6英尺高的法国男子为模数设计,楼顶的公共娱乐区,楼中的商业层,每个单元分为两层,东西向,以增加阳光的照射时间,单纯的现代主义形式,底层粗壮的V型支持柱,混凝土表面不涂抹的粗野特征,等等。他计划设计一系列这样的公寓,以创造一个小区,以几个小区联成一体,组成居民大区,然后再逐渐组成新的都市。但是,他忽视了人的具体要求,把人当作他的理想主义理论讨论中的抽象主题。6英尺的男性太高,使大部分女性和低于6英尺的人对于他的设计感到尺度太大;楼层中的商店并不合法国人的习惯,他们依然喜欢在市场上选购商品。简单的现代主义风格与一部分人的口味格格不入,巨大而丑陋的建筑,对风光明媚的马赛来说是一个破坏。马赛的

市政府和居民甚至提出起诉,控告他破坏景观,这个设计显然是一次理想主义的失败。

为了达到试验自己理想的目的,勒·科布西耶曾经在欧洲多方面联系,希望西欧政府能够采纳他的设计思想,但是,他完全失败了,没有一个西欧国家愿意接受他的设计。1954年,他终于找到一个国家,愿意让他自由地用自己的思想设计一个城市,这就是印度。

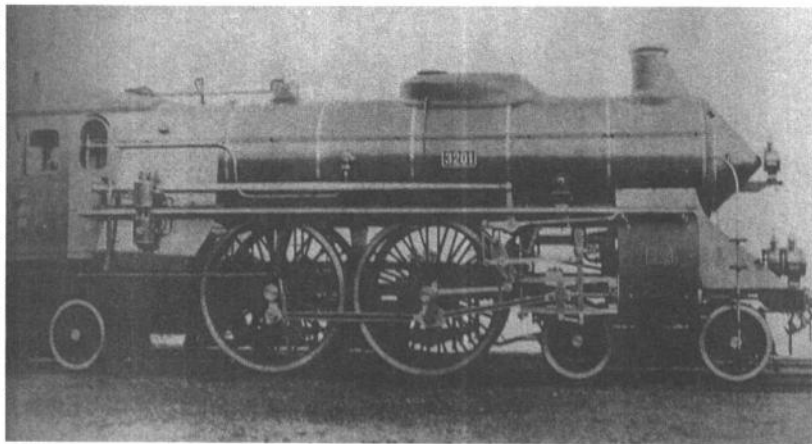
印度政府当时正为旁遮普邦建造一个新的省会——昌迪加尔,尼赫鲁邀请世界闻名的大设计师勒·科布西耶设计,这是他等待已久的大项目。在此以前,科布西耶已经在印度设计过不少适合印度炎热气候的建筑,他创造了一些新的结构,比如巨大的遮阳板,为增加对流通风的结构设计,他把这些设计都广泛地用到昌迪加尔建筑设计上。

但是,真正重要的是昌迪加尔的规划设计,集中地体现了他的乌托邦思想。他把这个城市分成行政区和住宅区,行政区内又

按照立法、司法、行政三个部门分开,城市的街道一律编号,整个都市规划按照功能分隔开来,以公路联系,区域庞大,但是,与印度的国家风土人情格格不入,因此,虽然城市落成,但是却冷漠、缺乏邻里尺度,因此基本上没有人居,成为一个工业化时代的古董,还没有落成,已经有过气的感觉了。这是20年代开始的现代主义理想主义探索的最后集中失败。

勒·科布西耶60年代设计了一系列的宗教建筑,以朗香教堂最为典型。这座建筑表现了他的宗教化趋向,这是他对于自己长期追寻的理想主义、功能主义、形式主义的一个否定。新的设计充满了有机的形态特征,隐晦、深奥、不安定、神秘,虽然采用他习惯的钢筋混凝土结构,但是,却是一个表现主义的雕塑,而非单纯的功能性建筑了,他的粗野主义特点也有进一步的发展。

科布西耶的设计社会思想和他的设计方法,特别是现代材料的采用,功能主义的考虑,讲究经济效益的考虑,对于现代设



德国现代主义设计的开始:巴伐利亚铁路公司的火车机车,1905年,是德国当时最优秀的工业产品设计之一,每小时速度为120公里,为当时世界蒸汽机车的最快记录。



德国现代主义设计的开始:德国早期的企业广告,具有鲜明的功能特征,是最早的现代主义风格平面设计作品之一。

计带来很重要的影响,他的许多思想,虽然充满了自身的矛盾,对于现代主义设计的意识形态起到奠基的作用。

密斯·凡德洛的设计思想

密斯·凡德洛是现代主义建筑设计的最重要大师之一,他通过自己一生的实践,莫立了明确的现代主义建筑风格,提出了少则多的立场和原则,通过教学影响了好几代的现代设计家,从而改变了世界建筑的面貌,很少有人对于现代建筑的影响能够有他那么大。美国作家汤姆·沃尔夫曾经在他的著作《从包豪斯到我们的房子》当中提到,密斯的原则改变了世界都会的1/3的天际线,并不夸张,从而也显示出密斯的重要作用和影响。

密斯·凡德洛1886年3月27日生于德国阿亨(Aachen)市的一个普通的石匠家庭,与他的同事沃尔特·格罗佩斯的的家庭出

生比较,是非常卑微的。他在彼得·贝伦斯的设计事务所工作,受到他很大的影响,通过自己的努力,逐步莫立了自己在建筑界的地位,1929年为在巴塞罗那举办的世界博览会上设计的德国馆,以及内部的家具、室内,进一步稳定了他的大师地位。1931年他接任包豪斯设计学院院长,1938年离开欧洲来到美国,长期在伊利诺斯州立大学担任建筑系主任,并且大量进行建筑设计,提出“少则多”的设计原则,影响世界,他可以说是20世纪对于世界设计影响最大的人物。密斯于1969年8月17日去世。

1986年是密斯诞辰100周年纪念,美国纽约的现代艺术博物馆(Museum of Modern Art)举办了纪念展览,并且还专门为此出版了一本论文集,可以说是研究密斯的最为完整的一本理论专著,其中包括了四篇重要的论文,对密斯的各个方面进行了比较详尽的研究,它们是弗朗兹·舒尔茨(Franz Schulze)的《导论》、沃尔夫·特格霍夫(Wolf Tegethoff)的《从含糊到成熟——米

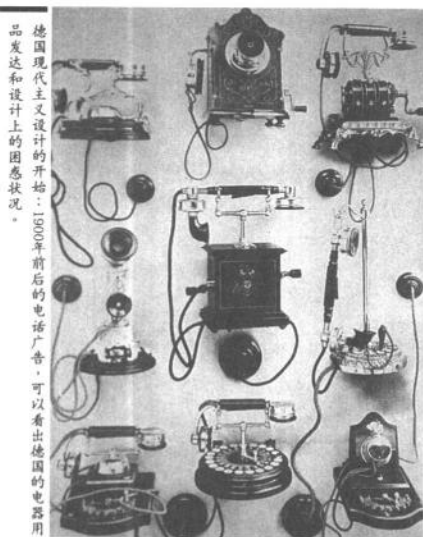
斯》(From Obscurity to Maturity: Mies van der Rohe's Break through to Modernism)、理查·柏莫尔(Richard Pommer)的《米斯与建筑中现代主义运动的政治意识形态》(Mies van der Rohe and the Political Ideology of the Modern Movement in architecture)、弗里茨·纽迈耶(Fritz Neumeyer)的《空间与反映:块面与殿堂之争》(Space for Reflection: Block versus Pavillion)、弗朗兹·舒尔茨的《访问詹姆斯·弗里德:米斯在美国》(An Interview with James Ingo Freed: Mies in America),这本著作是目前研究米斯比较完整的作品。

米斯是对世界现代设计,特别是对世界现代建筑影响最大、但是却受到理论界批判最多的一个现代设计家。沃尔夫的《从包豪斯到我们的屋子》(From Bauhaus to Our House)、查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)的《现代建筑运动》(Modern Movements in Architecture)等著作都对米斯的影响提出非常严厉的批判。原因却来自他的影响实在太大了,没有他的实践和理论,可能世

界到现在也不可能接受他那种单调的、柏拉图式的风格。他终生追求所谓的单纯建筑,主张“少则多”,达到甚至可以违反功能要求的地步,从而把现代主义的功能主义基础变成一种变相的形式主义。

对于米斯的哲学,学术界的意见是很不同的,有极力推崇者,也有如同上述的那种极力反对的人。比较有代表性意见的是刘易斯·曼弗特(Lewis Mumford)的看法,他认为米斯的设计其实思想空虚、貌似柏拉图式的思想体系,其实包含了许多华而不实的牵强附会内容。这段批判的确非常严酷,认为他创作思想虚假空洞,不实在,是没有依据的理想主义。但是,虽然批判甚多,米斯对于现代主义建筑和设计的决定性影响却是没有办法抹杀的,大约也正是因为他的影响太大,很多人集中批判他的消极影响。对于米斯的认识和研究,应该说是对建筑和设计的发展具有重要的指导意义的。

从政治上讲,米斯是非政治化的代表。他与格罗佩斯的左



德国现代主义设计的开始:1900年前后的电话广告,可以看出德国的电器用品发达和设计上的困惑状况。



1925年莱比锡:纳吉设计的包豪斯展览的目录,形成完整的包豪斯和欧洲现代主义平面设计风格。

倾立场完全不同,对于任何政治问题都漠不关心。对于他来说,建筑就是建筑,他的关心仅仅在建筑之上,至于为谁设计,对于他来讲并不重要。20、30年代,他在10年之内设计了三个政治目的完全不同的建筑:为德国共产党领袖卡尔·卢森堡夫妇设计的纪念碑(the Karl Liebknecht - Rosa Luxemburg Monument),为魏玛共和国设计的巴塞罗那世界博览会德国馆,为德国纳粹党设计的布鲁塞尔世界博览会德国馆(未建造,1935)。20年代中期,米斯拒绝了一个市政建筑师的位置,因为这个位置过于政治化,他认为他寻求的是“精神政治目的”(specific spiritual - political goals, 德文 geistig - politische Ziele)。

米斯的非政治化也可以从他很少设计社区看出。他一生很少设计大规模的社区建筑,30年代曾经设计过一些几个一组的建筑群,但是之后完全放弃。对于他来说,建筑就是建筑,并没有什么社会的意义。他的设计基本不重视理论,特别是社会理论的背景,他完全是从技术层面来看设计的。

现代主义对于大多数设计理论家来说,是具有鲜明的社会主义特色的,理论家约翰·威勒(John Willett)、科林·罗威(Colin Rowe)都曾经在自己的著作中提到现代主义设计的明确社会主义和民主特色,但是米斯却非常没有这方面的特色。米斯是现代主义最重要的大师之一,在对于现代主义建筑和设计的影响上,大约只有格罗佩斯能够与他相媲美。他是“十一月会社”(November gruppe)这个一战后前卫的设计组织的组织者和奠基人,1924年柏林前卫建筑师组织“环社”(the Ring)的组织成员。20年代德国“工业同盟”(Werkbund)的主席,是最重要的现代主义建筑展览、在斯图加特市近郊举办的威森霍夫建筑展览(Weissenhof Exhibition)的艺术指导,是包豪斯最后一任校长,这样的地位,几乎可以说是至高无上的。但是,与此同时,他的非政治化也非常的典型,与他当时的同代人完全不同。

米斯的第一个独立的建筑设计项目是1907年的赖赫住宅(the Riehl House),他当时刚刚21岁,离开家乡,来到喧闹

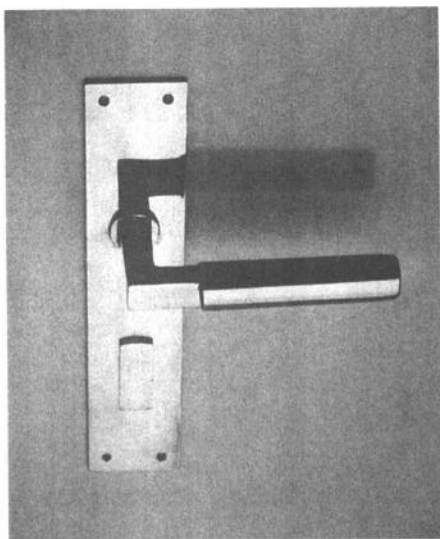
的首都柏林。虽然建筑工作相当容易找,但是密斯却非常谨慎和犹豫,1907年,他进入彼得·贝伦斯建筑事务所工作,从中学习。

密斯家庭出身卑微,因此缺乏其它建筑师的那种社会观念的趋向。他的技术日趋娴熟,但在理念上却与其他的同代人,特别是他的同事格罗佩斯非常不同。虽然他不久就对于商业化的建筑应付自如,但是,在贝伦斯的事务所当中,他依然是生活在聪明和具有明确社会主义倾向的格罗佩斯的阴影之下的,他逐渐形成自己的立场,是自由主义但是也包含了保守的倾向。

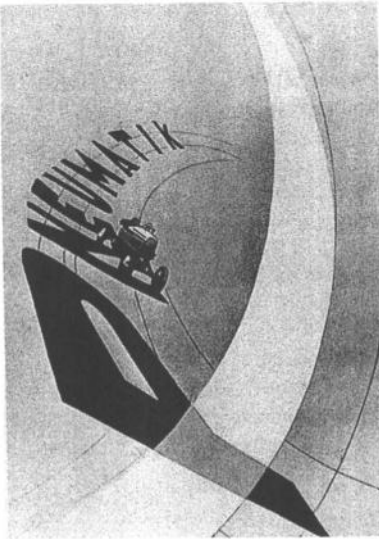
1910年前后,他开始自己设计实践,他这个时期设计的建筑中也有不少是相当有特点的,比如皮尔斯住宅(the Perls House of 1910-1911)、1910年德国宰相俾斯麦纪念碑精选设计、1912年的罗尔-慕勒住宅项目设计(Krollier-Muller House project of 1912),等等,但是没有任何一个可以与格罗佩斯的法格斯工厂建筑相比,直到1920年前后,密斯在柏林依然是默默无闻的。

1923年密斯被邀请参加德国工业同盟,当时,格罗佩斯已经在工业同盟拥有领导地位。1914年,比利时设计师、德国工业同盟的奠基人之一的亨利·凡德·威尔德正发起对另外一个工业同盟的重要奠基人赫尔曼·穆特修斯关于标准化的攻击,出现了现代工业设计上的第一次理论大争论。格罗佩斯是坚决站在穆特修斯一边的。当时对于设计是否应该遵循标准化的问题讨论非常激烈,这种连续不断的争论,却削弱了工业同盟的力量,到了1923年,当密斯进入这个协会时,它基本是瘫痪的了。虽然有一些其它设计组织从某些方面可以弥补工业同盟的不足,但是从社会影响作用,从政治影响来说,任何其它组织都没有可能弥补工业同盟的缺口。1923年,工业同盟正缺乏一个得力的领导,1924年3月,正是这个同盟处在急速转变的关头,设计思想先进、设计经验丰富的密斯自然被工业同盟的会员推举为领导成员之一,他从此开始进入这个同盟的领导阶层。

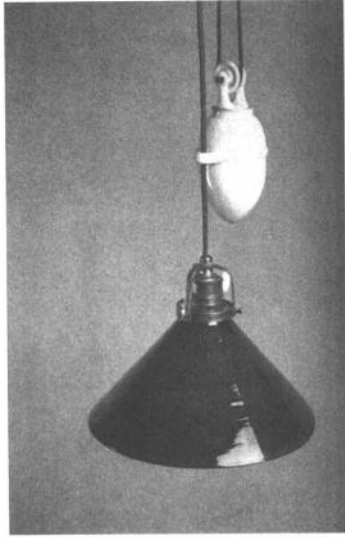
1925年6月26日,他被选为准备在1926年于斯图加特举办



德国现代主义设计的开始：格罗佩斯1925年设计的门手柄。



1925年莱昂·纳吉用反字体和汽车插图组合在一起所作的汽车轮胎广告。



德国现代主义设计的开始：具有高度功能主义特色的吊灯。大约是1920年前后的作品。

的工业同盟展览会的艺术指导。他的工作非常得力和杰出,因此在1926年6月,被选为德国工业同盟的副主席,他担任这个职务一直到1932年为止,主席是彼得·布鲁克纳(Peter Bruckmann)。密斯是年青一代建筑设计师的发言人,当然,与格罗佩斯和陶特(Taut)比较,他是一个迟来的领导,他与当时协会中高谈阔论的一批人不太一样,他比较少发表高见,比较趋向多动手设计。

1919年第一次世界大战结束以后的三年之间,密斯基本没有设计什么,这是他比较消沉的一个阶段,但是,他在这个时期形成了他的现代主义观念,他的五个项目设计方案,表现出他的新观念来,包括充满了现代主义设想的柏林的竞赛项目、位于柏林的弗里德利希街办公大厦(Friedrich strasse Office Building in Berlin Competition Project, 1921)。他与当时影响颇大的美国建筑师沙里文完全不同,反对采用任何建筑的表面装饰,强调简单和明快,他的设计图和预想图展现了一种完全

没有过的新建筑形式,他的全玻璃幕墙结构是最典型的特点。

密斯的设计与勒·科布西耶的建筑观念大相径庭,他不喜欢大规模的区域设计,对于单独的建筑兴趣更大。1921年和1922年他制造了两个著名的玻璃大楼模型,奠定了现代高层建筑的模式基础。

1923年,密斯依然集中构想现代主义建筑的形式,1923年的“乡村混凝土住宅”(Concrete Country House)出现了非常单纯的立体主义结构,并且体现出一种简单到几乎没有内容的明快和简洁形式,是巴塞罗那德国馆的先声。他通过草图、速写、模型来表达自己对于为了建筑的构想,非常有力,1924年的乡村砖建筑也具有类似的减少主义倾向。可以说他的观念已经开始形成了。1925-1927年他设计了开始形成自己立场的建筑,即位于德国古本地方的沃尔夫住宅(Wolf House, Guben, Germany, 后来被毁),是一个过渡时期的重要设计。

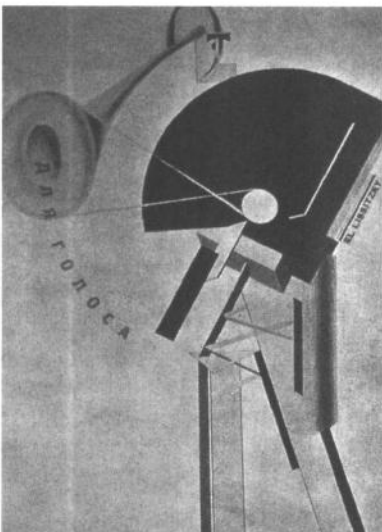
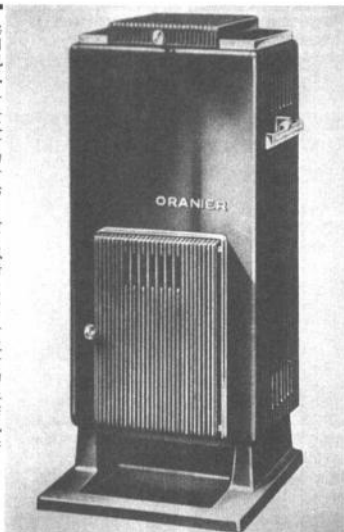
1928-1930年是米斯的观念得以体现的重要阶段。他在捷克斯洛伐克设计的布尔诺的图根哈特房子(Tugendhat House, Brno, czechoslovakia),是他的现代主义观点的重要表达。比较早一点的一个在柏林的居住区发展规划(Municipal Housing Development, Afrikanische strasse, Berlin-Wedding, 1926-1927年)也具有同样的重要意义。

对于米斯来说,最重要的标准是1927年的威森霍夫现代建筑大展(The Stuttgart Wekbundsiedlung, "Am Weissenhof" of 1927)的设计,这个项目奠定了他的现代主义的永久地位。与此同时,由于飞利浦·约翰逊和亨利·卢梭·希斯科克(Henry-Russell Hitchcock)为这个建筑展览的风格提出国际主义的名称,现代主义开始成为一种国际风格。

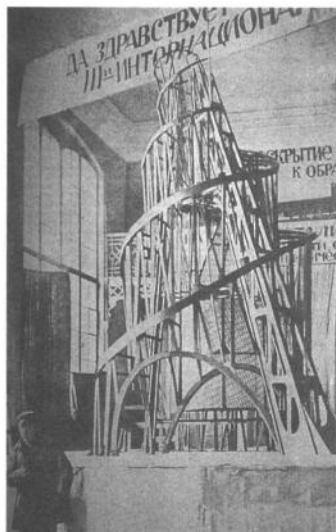
到1927年为止,现代主义建筑经过欧洲各国设计先驱的努力,已经成为一个国际化的设计运动,参与的人形形色色,包括有德国表现主义者、俄国构成主义大师、荷兰“风格派”成员、

阿姆斯特丹和鹿特丹学派等人,作为个体参与的还有勒·科布西耶,弗兰克·赖特等人,而包豪斯设计学院是一个重要的领导性集团。1925年,为了推广现代主义建筑 and 现代主义设计,为了交流经验,德国工业同盟开始计划组织一次重要的建筑大展,地点选择在斯图加特,具体组织工作是由米斯、斯托兹(Stotz)、雨果·哈林(Hugo Haring)等人安排的。整个展览的计划和布局是由米斯设计的。参加设计展览的人包括了世界最重要的现代设计大师,其中有彼得·贝伦斯(Peter Behrens)、勒·科布西耶(Le Corbusier)、理查·多克(Richard Döcker)、约瑟夫·弗兰克(Josef Frank)、沃尔特·格罗佩斯(Walter Gropius)、路德维格·希布塞姆(Ludwig Hieser)、米斯·凡德洛、乌德(J. J. P. Oud)、汉斯·波尔兹格(Hans Poelzig)、阿道夫·拉丁(Adolf Rading)、汉斯·沙隆(Hans Scharoun)、阿道夫·什涅克(Adolf Shneck)、玛特·斯坦姆(Mart Stam)、布鲁诺·陶特(Bruno Taut)、马克思·陶特(Marx Taut),其中重要的领导人

德国现代主义设计的开始：格罗佩斯1921年设计的连续式煤炉，具有典型的早期现代主义特点。



俄国画家马列维奇的构成主义抽象画。



俄国构成主义设计作品：塔特林设计的《第三国际大厦》，1920年。照片下

物显然是科布西耶、格罗佩斯、米斯、陶特等人。这个展览展出了现代主义的基本最主要的大师的建筑设计,体现了现代主义建筑的功能主义、非装饰化、减少主义、六面结构、行人通道等等主要特征,是现代主义的最重要展示。米斯的声望也因为这个展览而急速增长,他开始被国际设计界认为是德国、乃至世界现代主义设计运动的主要代表人物之一。

1929年,米斯被委任设计巴塞罗那的国际博览会的德国馆,这是他战前最重要的另外一个建筑设计。在这个设计项目中,他突出地运用了现代主义建筑的几乎全部基本特征,简单、功能主义、理性主义和减少主义的形式,加上为这个建筑设计的家具,特别是著名的现代主义经典椅子——巴塞罗那椅子,使米斯一举成名,成为世界公认的设计大师。巴塞罗那国际博览会的德国馆是米斯设计生涯上的重要转折点和里程碑。

米斯的一个重要的30年代工作是于1931年担任包豪斯的第三任校长。他首先结束了学校长期受到泛政治思想干预的状况,

恢复了学院的教学活动;其次,他对于这所重要的设计学院进行了结构的改革,终于把包豪斯从一个以工业设计为中心的教學中心改变成为一所以建筑教育为中心的新型设计学院,为战后不少设计学院奠定了新的体系模式,这是米斯现代设计思想的另外一个重要的体现。他一向认为设计教育的核心应该是非政治化、以建筑为中心的,在他担任校长的时期内,他竭力探索和试验他的这个想法。

米斯来到包豪斯的时候,学院当时因为前任校长迈耶的共产党立场遭到社会的广泛批判,而学院当中的左翼和共产党学生运动也非常活跃,米斯不得不进行全面的整顿,作为一个非政治化的人物,他开始全面肃清泛政治的影响,努力把学院改造成为一个单纯的设计教育中心。米斯是当时德国前卫设计的最主要代表人之一,是前卫设计刊物G报("G" - Gestaltung - Design)的主要支持力量。他的巴塞罗那展览馆设计取得世界的名望。迪索市市长赫斯(Hesse)说他沉着,意志坚定,具有信心,是能够

把包豪斯纳回正常轨道的最佳人选。

对于迈耶的辞职和米斯的任职,激进左翼学生表示反对,共产党学生报纸《包豪斯之三》明确提出反对米斯担任校长。1930年9月9日,米斯宣布中止旧包豪斯的全部学生组织;10月21日,学院的170名学生必须重新注册登记;迈耶核心的5名学生被开除,由警察驱逐,在24小时内离开学院;10月21日通过新的校规,所有学生必须签名;米斯开始把原来格罗佩斯和迈耶奠定的具有广泛社会含义的教学体系缩小,成为一个单纯的设计教育中心,所有政治活动基本禁止,吸烟也完全被禁止。学习时间减为6个学期;包豪斯在米斯的手中变成一所单纯的建筑学院,有少数的工作室提供学生使用;原来的必修课程——基础课(the Vorkurs)也变成了选修课。

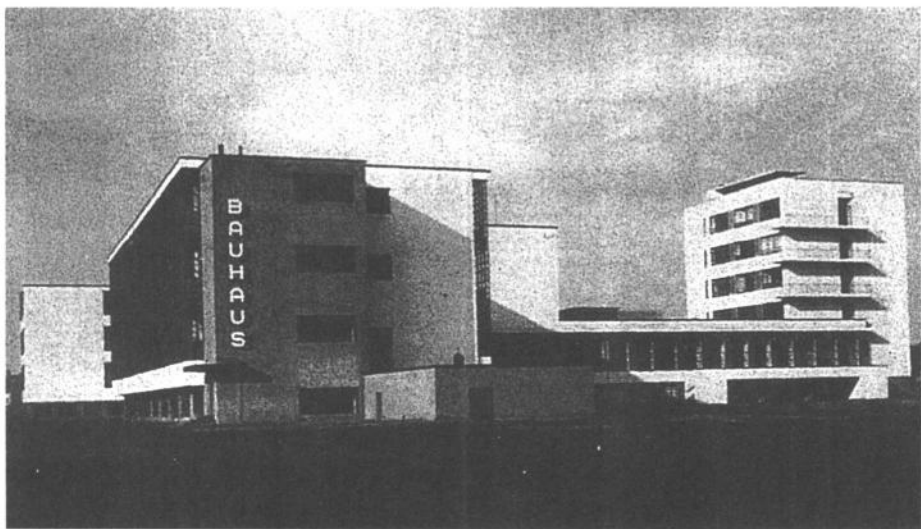
虽然如此,但是包豪斯当中的共产党活动还是非常活跃,大批学生依然是共产党员,这种情况一直到柏林包豪斯结束时也没有太大的质的改变,学院的左翼政治方向基本是有可能完全改

变的了。

米斯努力把建筑教育加强,在包豪斯的最后几年当中,学院的重点基本是建筑教育,对于建筑的功能要求,建筑的目的性都提出了非常明确的目的。

由于学校的泛政治和左翼立场,迪索政府已经不可能支持包豪斯了,1932年10月份,政府通知包豪斯关闭,从而结束了迪索时期,也是包豪斯历史上最重要的一段时期。

迪索包豪斯关闭以后,有两个德国社会民主党执政的城市邀请学院迁去,一个是马格德堡(Magdeburg),另外一个则是来比锡。但是,米斯在几个月前已经决定把学院迁移到柏林去,作为一所私立学院开业,学院有一个副标题“独立教学与研究学院”(Independent Teaching and Research Institute),新地点是位于柏林的斯特里茨地区(Birkbuschstrasse 11 then Steglitz)的一个废弃不用的旧电话公司建筑。米斯有两个经费来源支持教学,一个是产品设计专利费,大约是3万马克左右,另外一个



1926-1928年格罗佩斯等人在德国迪索设计和建成的包豪斯校舍,是现代主义建筑的代表作品。



德国现代主义设计的建筑:沃尔特·格罗佩斯的法格斯工厂,1911年。是欧洲最早的玻璃幕墙建筑,具有划时代的意义。

迪索政府答应提供到1935年的经费,全部用来支付教员的工资。

虽然米斯尽力而为,但是政治气氛日益恶化,1933年元月纳粹政府上台,4月份包豪斯最后被迫关闭。米斯重新开始建筑设计工作。

对于纳粹的厌恶和不满,使米斯1938年作为政治难民来到美国定居。作为一个当时最重要的建筑设计家和建筑教育家之一,他受到一些重要的美国学院的聘请,他很快接受了伊利诺斯理工学院邀请,到这所学院的建筑系担任建筑设计系主任,从而基本定居在这所学院范围之内。与此同时,他开始利用美国的良好条件设计新的现代主义建筑,战后取得世界公认的重大影响。

米斯重要的战后建筑有纽约的西格兰姆大厦(Seagram Building, New York, 1954-1958)、芝加哥的湖滨公寓(Lake Shore Drive Apartment, Chicago, 1948-1951)、新泽西的科罗纳德公寓(Colonnade Apartment, New Jersey, 1958-1960)、IBM公司芝

加哥地区大厦(IBM Regional Office Building, Chicago, 1967-1969)、柏林的新国家画廊(New National Gallery, Berlin, 1962-1968)、芝加哥的联邦中心大厦(Federal Center, Chicago, 1959-1964)以及伊利诺斯理工学院校园当中为数众多的学院建筑,等等。这些建筑对于战后形成的国际主义设计风格起到了奠基的作用,本书在后面的章节将进一步讨论他这些设计的意义。

作为一个教育家的米斯,与他作为一个建筑家是非常不同的。在教育上他一向主张科学化的严格方向,但同时也给予学生自由发展的空间。在他的教育之下,出现了不少杰出的建筑设计家,通过他们,把米斯的设计和 design 教育观念进一步地影响世界各国的建筑和设计教育体系。

美国现代主义的先驱——弗兰克·赖特的现代设计思想

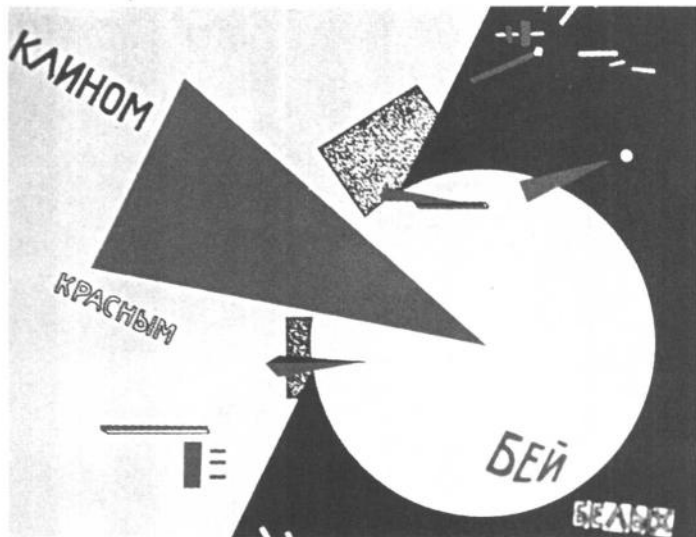
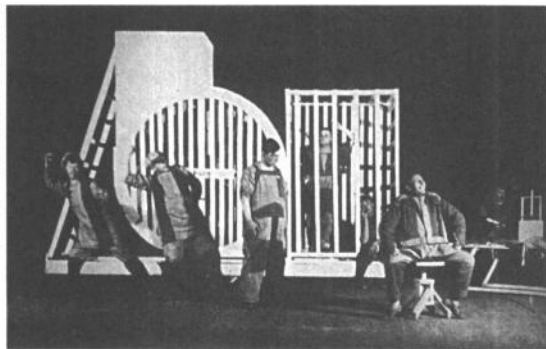
赖特是美国现代建筑设计中最具有个人特点的大师，他的设计生涯从1880年代开始，一直延续到1959年他去世为止，其中跨越72年之久，是世界上少有的有如此长的工作时间的设计家。即便从他脱离路易斯·沙里文的设计事务所那一年——1893年开始算起，他也有近70年的独立设计经历，本世纪大约很少有人能够在工作时间和经验上超过他的人。

他本人的风格也在这个漫长的期间发生了不少的变化，从自然主义、有机主义、中西部草原风格、现代主义，到完全追求自己热爱的美国典范，每一个时期都对世界建筑界造成新的影响和冲击。他设计的内容从私人住宅到商业中心、从建筑到家具，从社区规划到都市设计，可以说无所不包；他在自己的设计中心教育出很多的学生，对于促进美国建筑设计的水平，把这个水平

提高到具有美国特色，同时又有世界级水平的事业是起到举足轻重的作用。赖特的客户总是思想自由、富裕的个人，愿意让赖特自由发挥他的想法，因此，他的设计具有相当大的个人表现成份，与当时领导世界设计主流的现代主义、新建筑、国际主义风格大相径庭。

赖特的设计采用了大量的基本几何图形，比如方形、圆形、三角形等等，在总体上采用网格的方阵方式，加上各种抽象的细部处理，总是具有相当特殊的装饰效果。他设计上的一个很强烈的特点是努力在自己的设计和周围的自然环境中找寻一种和谐的因素，设法使设计达到与自然的融合关系，取得和谐。他的设计是自然环境中的一个有机组成部分，这一点是他的同代人中很少有人尝试过的，正因为如此，所以他总是强烈地否定自己是现代主义设计家。他在谈到自己受到的影响时，提及他看日本浮世绘木刻版画时的感触，他说：日本版画对他的影响是相当大的，他从日本版画中受到建筑风格的启发，就好像法国画家受到绘画的

俄国构成主义设计作品：舞台设计。



李西松1920年设计的革命海报《用红色的楔子打击白军》，完全用简单的几何图形和简单而强烈的色彩来象征革命对白军的摧枯拉朽的打击力量，是俄国构成主义设计最典型和最杰出的作品之一。

启发一样，虽然法国人当时正在从事立体主义、未来主义的探索。他认为所谓现代主义的基础其实已经可以在日本设计和日本艺术中找到。虽然赖特一直否认与现代主义的关系，但是，他的生涯、他的作品却依然渗透出现代的气息。比如他的功能主义倾向，他的风格中的抽象细节，都是典型的现代主义语汇。而特别能够说明他与现代主义关系的一点是他的强烈的社会感，这种社会意识是现代主义设计先驱的共同特色。因此，我们仍然可以把赖特当作一个重要的、具有强烈个人风格和追求的现代主义大师来看待。

沙里文曾经多次提到他对于功能与形式的看法，他说：形式追随功能(form follows function)。这句话对于跟随他多年的赖特来说，应该是会有很深的影响。赖特后来以自己的说法发展了这句话：功能与形式是一回事(form and function are one)。表明了他的功能主义的立场：认为功能与形式在设计中根本不可能完全分开。他认为，建筑的结构、材料、建筑的方法融为一

体，合成一个为人类服务的有机整体。因此，他反复强调的有机设计其实就是指的这个综合性、功能主义的含义。

赖特与现代主义的其它奠基人不同，他一直处在潮流以外，因此很多人把他看作一个典型的美国英雄。美国作家汤姆·沃尔夫就在他的著作中把他看作一个美国的典范。

弗兰克·赖特1867年6月8日生于威斯康辛州的农村小镇里查兰中心(Richland Center)，1959年4月9日去世。他是威尔士的移民后代，家庭在美国已经有上百年的历史了。他年青时去麦迪逊市的威斯康辛大学学习土木工程，1887年离开大学到芝加哥当建筑绘图员(draughts man)，不久进入阿德勒与沙里文建筑设计事务所(Dankmar Adler & Louis Sullivan)工作。在这段时期内，他受到沙里文的现代主义和功能主义思想的很大影响。在工作中，赖特开始把他喜爱的日本建筑风格与沙里文的功能主义有机建筑揉和在一起，开始尝试自己的探索。从这时起，赖特逐渐开始形成自己独特的设计方法，他从来不从书本上找资

料,建筑设计一向从里到外进行设计,并且努力把建筑与自然环境联系起来。

赖特在沙里文事务所为顾客设计住宅,这时设计的一批住宅被称作“靴子腿”屋子(boot legged houses),建筑比较低矮,大平屋顶,称为sweeping roof lines,有连续一排的窗子,组成一道窗子系列,称为uninterrupted walls of windows。他的平面计划是以壁炉为中心发展开来,壁炉通常是用实心砖建造,或者用石头建筑,房间之间互相流通,开放性很强。室内空间是从一个到一个房间的连续串通的继续,摒弃他建筑的一向不对称(asymmetrical),与当地的大草原(prairie horizon)有密切的视觉和谐关系,因此,被称为“草原房屋”(Prairie House)。这是赖特最早的个人风格。

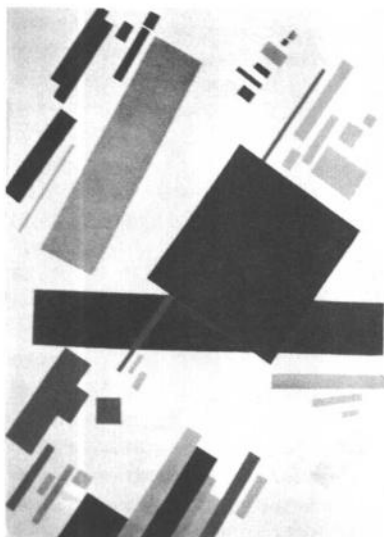
1892年,赖特离开沙里文设计事务所,自己开业,开始了自己漫长的设计生涯。1909年,他到欧洲旅行,会晤了一些德国、荷兰的现代主义建筑设计师,了解了当时正在欧洲形成的设

计现代主义运动。而他的设计的照片与草图此时也在欧洲的杂志上发表,引起很大的兴趣,他的个人风格已经在世界上引起注意了。

赖特在都市中的建筑具有强烈的反都市化倾向,大部分外部密封,向内部开放,称作Walled-in,因此,与市区的形象往往格格不入,被人们称为是“不友好的建筑”(inhospitable to the city)。他的这类建筑很大的特点在于采用中央空调和大天窗采光,比较重要的有纽约州水牛城的拉金公司管理大楼(the Lark in Company administration Building, Buffalo, N.Y. 1904年,1950年被拆除)、伊利诺斯州奥克帕克市的联合教堂(the Unity Church in Oak Park, 1906年),以及30年代到50年代建造的约翰·瓦克斯公司大厦(Johnson Wax Company)。

19世纪下半叶,随着工业化的进程,新的建筑不断涌现,特别在美国的纽约和芝加哥,高层建筑的需求量越来越大,芝加哥在大火以后,新的市区已经完全为新的高层建筑取代。在这股热

罗钦科在他的立体构成作品前,他穿的服装也是自己设计的,1924年。



俄国构成主义平面设计家伊里亚·盖达涅维奇1923年设计的书籍,是俄国构成主义受到达达主义风格影响的体现。



俄国十月革命胜利后的海报设计,充满了革命气氛。

潮之中,人们对于新的形式也开始有一个从陌生到熟悉的转变过程,机械的形式,现代的形式,开始被人们接受。赖特是在这个新建筑的高潮之中到达芝加哥的,他与世界当时最重要的高层建筑大师沙里文的工作关系,不但使他参与到这个热潮中来,同时也成为现代主义建筑运动的先驱之一,不同的是他从来不跟随大流,我行我素,形成非常特殊的局面。

赖特的有机建筑观念大约是在1880年代形成的,但是直到1930年代方才得到全面实现的机会。最早提出这个看法的文字大约是在1894年写的《在建筑事业中》(In the cause of Architecture)一文,但是这段文字一直到1908年才在《建筑记录》(Architectural Record)杂志上刊载出来。他在文章中对他的有机建筑提出六个原则,即:

- 1) 简练应该是艺术性的检验标准;
- 2) 建筑设计应该风格多种多样,好像人类一样;
- 3) 建筑应该与它的环境协调,他说:“一个建筑应该看起来

是从那里成长出来的,并且与周围的环境和谐一致。”

4) 建筑的色彩应该和它所在的环境一致,也就是说从环境中采取建筑色彩因素;

5) 建筑材料本质的表达;

6) 建筑中精神的统一和完整性。

这六条原则,基本上可以从他一生的建筑实践中反映出来。

他的有机建筑的观点并不是呆板的,而是充满了灵活性的方法。他曾经表示他喜好用钢筋混凝土仿照植物的结构来设计建筑,结构中间是一个树干(trunk),深埋在地下,每层楼好像是在树干上长出来一样,层层加上,阳光从上至下穿过天窗进入室内,造成自然照明的感觉,日光与月光都有类似的效果。他称这是有机建筑。

他的建筑是充满浪漫主义的,而不像其他现代主义大师们那样中性、冷漠和理性主义。他被称为essentially idiosyncratic architecture的代表人物。

赖特的探索基本可以说是个人的，非社会化的，艺术型的。赖特的建筑基本没有造成任何运动，他是一个孤独的探索者。他对于现代主义的最大贡献是对于传统的重新解释，对于环境因素的重视，对于现代工业化材料的强调，特别是钢筋混凝土的采用，和一系列新的技术（比如空调的采用）。他为以后的设计家们提供了一个探索的、非学院派和非传统的典范，他的设计方法也成为日后新探索的重要借鉴。

芬兰现代设计的奠基人——阿尔瓦·阿图的现代设计思想

现代主义建筑的奠基人之一，芬兰杰出的设计家阿尔瓦·阿图，对于现代设计的形成，对于现代主义设计思想体系的形成也有重要的贡献。

30年代前后，在斯堪的纳维亚国家，特别是在芬兰，也产

生了非常令人瞩目的现代主义运动，芬兰的设计大师阿尔瓦·阿图提出了有机功能主义的原则，把现代主义的单调面貌进行了大幅度的修正，奠定了斯堪的纳维亚现代主义的形式，对世界影响很大。

阿尔瓦·阿图是芬兰的重要建筑大师，他与沃尔特·格罗佩斯、密斯·凡德洛、勒·科布西耶等等大师一样，是现代主义设计的重要奠基人，他代表了与典型的现代主义——国际主义风格不同的方向，在强调功能、民主化的同时，探索一条更加具有人文色彩、更加重视人的心理需求满足的设计方向，奠定了现代斯堪的纳维亚设计风格的理论基础，影响世界的设计发展，是当代最为重要的设计人物之一。

从许多方面来看，阿图的设计与科布西耶的设计恰恰相反：他的作品具有轻松感、流畅感、剧烈（temperstuous）、耐性，与咄咄逼人、高度理性的科布西耶成为鲜明的对照。阿图一生都在寻求与现代世界的协调特征，而不是简单的创造一个非人格化



俄国构成主义设计作品：海报设计：爱林斯坦的电影《战舰波将金号》。



（左二图）俄国构成主义大师罗钦科1925年设计的构成主义刊物《左翼艺术》封面。

的、非人情味的人造环境。他热衷于使用木料，因为他认为木料本身具有与人相同的地方——自然性的、温情的。他对于“新艺术”运动的重要代表之一的比利时设计家亨利·凡德·威尔德（Henri Vande Velde）非常推崇，他说：我的这个木结构是呈献给威尔德的，他是我们时代建筑的伟大先驱，是第一个在木结构技术上引起革命的人。

如果我们注意看看威尔德设计的德国工业同盟剧院（Werkebund Theatre），立即就可以看见阿图的痕迹，他的自然风格被成为阿图主义（Aaltoesque），具有鲜明的个人和地区特征。复杂的木结构，风格高度统一的风格，是典型的阿图设计特征。

对于阿图来讲，重要的是形象（image），他认为一旦有了一个明确的形象，整个设计的系统将围绕这个形象而发展开来。椅子服从墙面，墙面服从屋顶，屋顶服从天空，最终控制形象的还是自然。他重视视觉的统一，重视视觉与自然环境的关系，而中

心在于他一向努力把观众、使用者引入他的形象之中，他的目的是使用者的完全参与，而不是简单的强加他人。这一点使他与其它具有先知先觉、救世救民思想的现代主义大师们不同，他使自然与他的建筑、设计成为一种下意识存在。他利用一个原则，比如有机功能主义，从这个原则中延伸出许多不同的风格来。因此，他的设计虽然风格各异，但是总的立场却是稳固的。他在功能主义的基础上发展出多姿多彩的设计专题来，一直是世界设计界、建筑界热衷的讨论主题。

阿图1898年2月3日生于芬兰，1976年5月11日去世。他是20世纪最重要的现代设计师、建筑师之一，对于现代主义的风格形成具有很重要的影响作用。他的最大的贡献在于对包豪斯、国际主义风格的人情化改良，他的人情化趋向如此明显和准确，以至迄今为止，人们仍然在研究他。他曾经说：“建筑师的任务是给予结构以生命。”（It is the task of the architect to give life a gentler structure）

他的这个原则可以从他所有的设计中看到。

阿图毕业于赫尔辛基理工学院(Helsinki Polytechnic School),他在1921年毕业,毕业以后他立即开始自己的建筑设计业务,10年以后,他已经成为芬兰最重要的建筑设计师。他的成果很大一部分是他的杰出的家具设计,以及几个早期的有机功能主义建筑设计。他与第一个妻子、建筑师艾诺·玛斯洛(Aino Marsio)一起建立了阿尔特克(Artek)公司,专门生产他设计的家具和家庭用品,大量的家具是采用蒸汽弯木的新技术设计和制作的。

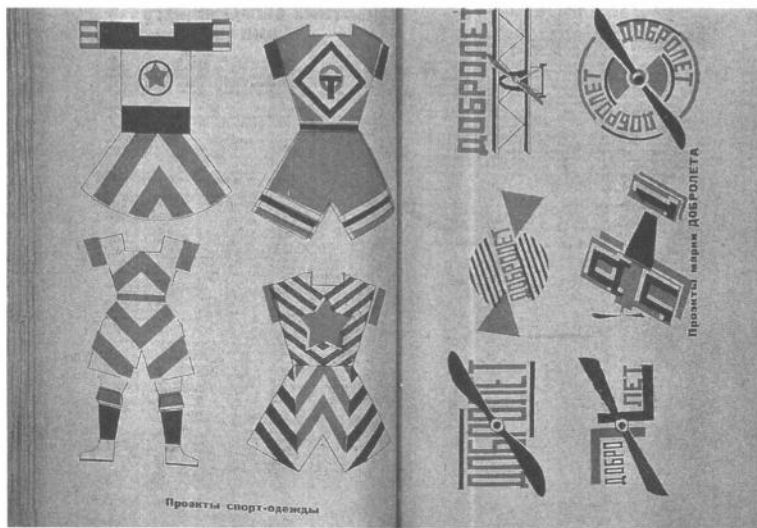
阿图最重要的早期建筑作品是维堡图书馆(the Viipure Library, 1927-1935, 1943被毁),特别是弯曲的木天花板,以及特殊的采光设计。他的其它两个同期的设计:图卢·萨诺玛特报社建筑(the Turun Sanomat Newspaper building, 1927-1930)和帕米欧肺结核疗养院(The Tuberculosis Sanatorium in Paimio, 1929-1933)都非常成功,从而使阿图成为世界知名的现

代主义大师。后面一个设计,六层楼高、采用了最大限度的日照采光设计,巨大的阳台,给病人提供了一个良好的日照空间。

与此同时,他还为重要的工业家古里什森(Harry Mairca Gullichsen)夫妇设计了他们的住宅—玛里亚住宅(Villa Mairca, 1938-1939)。1937年,阿图为巴黎国际博览会的芬兰馆、1939年的纽约世界博览会的芬兰馆设计了内部,这两个设计更加增加了他的知名度。

他在第二次世界大战期间在麻省理工学院担任了6年的客座教授,期间为学院设计了学生宿舍—贝克学生宿舍(Baker House dormitory, 1947)。宿舍是一个蛇形的、弯曲的建筑随着查尔斯河蔓延而去。

第二次世界大战对芬兰来说是一次巨大的浩劫,特别是1940年俄国侵略芬兰,造成城市的毁坏。因此,在二战以后,阿图开始为祖国的重建工作,是进行大规模的都市设计。他主持了芬兰都市规划办公室,同时还具体设计了一些都市的中心区,比



俄国构成主义设计作品：波波娃设计的运动装。



李西斯基1928年设计的展览海报,采用构成主义、未来主义、拼贴等当时非常前卫的手法。

如在赛纳萨洛市(Saynatsalo)的市政中心(1950-1952),采用非常具有亲和特点的砖结构,各种不同的建筑形式,大量的高低草坪,整个中心环绕着湖泊和森林。

阿图的晚期建筑比较刻板 and 简单,比如赫尔辛基的芬兰大厦(Finlandia House, 1962-1975),这个芬兰最重要的文化中心,形式简单,但是具有人体工程学的亲和比例,内部包括音乐厅、会议中心、图书馆等等。

阿图对于设计有自己独特的看法。他生活在一个设计处在重大转折变化的时代,德国的包豪斯、荷兰的“风格派”、俄国的构成主义运动都从各个方面对传统的设计风格、设计思想进行大规模的修正以至革命,现代主义运动在欧洲风起云涌,这场运动的潜台词是民主主义:把千年以来为权贵服务的设计改变为为大众的设计,从而根本性地改变了设计的意识形态基础和市场基础。对于一向有民主意识的斯堪的纳维亚设计家来说,这种国际气氛一方面令人兴奋的,另一方面则是困扰的,因为德国人、

俄国人在追求设计为大众的同时,把自己视为救世的代表,同时无视人的心理需求,设计上出现了单调、刻板的趋向。

阿图首先认为设计的个体与整体是互相联系的,椅子与墙面,墙面与建筑结构,都是不可分开的有机组成部分。而建筑是自然的一个部分。从关系来讲,建筑必须服从环境,墙面必须服从建筑,椅子必须服从墙面,具有内在的主从关系,他希望能够通过自己的设计表现出这种主从的关系来,而建筑设计和产品设计的自然关系,应该是用下意识的方式(sub-conscious)和方法处理的。

在他的设计当中,他常常抽出一个个体,把它进行反复发挥,并且把它戏剧化处理,这样,可以产生记录式的视觉和感觉效果,好像墙上的裂纹一样,大量的裂纹使人难以忘怀,就是重复的效果。他的作品具有单一的设计而同时拥有多方面的意义和感受,被称为多意性(multivalence)。利用大家熟悉的同样的设计语汇,但是达到完全不同的感受和效果,这是阿图的重大

贡献。他所采取的基本设计语汇都是典型现代主义的,比如材料是混凝土、玻璃和钢材,建筑是六面(包括底部)而不是传统的五面、没有任何装饰等等,但是他对细节的处理,特别是曲面处理,加上部分采用木材、有机的形态细节,使他的作品与德国的现代主义经典作品完全不同,因此具有强大的感染力。

一个非常好的例子是他在战后设计的德国沃夫堡市文化中心(Wolfsburg Cultural Centre, Wolfsburg, Germany, 1959-1962)。这个建筑群包括剧院、开阔的庭院、文化活动中心,简单的结构、复杂的布局,低矮甚至略微黑暗的门厅和明亮开阔的内庭,形成各种对比,是现代主义的标准手法的变化,使国际主义风格不仅仅是米斯·凡德洛式的单调乏味了。

阿图对于对比的手法是非常精通的,他曾经用简单的砖头进行不同方向、大小、排列的墙面设计,从中找寻单一材料的对比潜力。1950年他设计的芬兰萨纳萨诺市政厅(Saynatsalo Town Hall, Saynatsalo, Finland, 1950)就是一个很好的例子,各

种砖墙结构,高低错落,一方面具有强烈的乡土味道(砖墙的联想作用),另外一方面则是对比强烈的现代主义的结构。

阿图的建筑内外有别,是因为斯堪的纳维亚地区的特别环境造成的。外部常常朴实无华,甚至有单调的感觉,但是内部却异常明亮、开阔、舒适,创造出一个人造环境,对于长期生活在冻土地区的芬兰人来说,是非常可贵的。他对于木结构的喜爱常常使他采用表现主义手法处理木结构部分,比如屋顶的木结构支撑、墙面的木结构细节等等,也是装饰性地使用结构的典型例子。

他的设计理论包括三个主要方面,即“信息理论”(information theory)、“表现理论”(expression theory)和“人文风格”(the humanist approach)。

所谓信息理论是认为设计具有信号特征(signals)。他说:“信号不像铁路上的火车运输煤炭那样简单。我们不如说,信号实质上具有一种信息的内容,这种信息内容是具有潜在的选择性



俄国构成主义平面设计集大成的作品:《主题》杂志的封面设计。集中体现了构成主义的设计特点。



李西斯基1920年设计的《主题》杂志封面,具有银变出的构成主义风格特征。

的。信号是基于接受信号者的怀疑之上提供选择的,信号在选择之中产生选择和歧视的力量。”

观众和设计的使用者都具有先入之见,他的设计所传达的信号内容,当然对他们来说是一种选择,有人会怀疑,有人会喜欢,信号的作用是提供选择(alternative),而这种选择是具有两方面意义的:或者是对于喜爱者的一种积极的选择,或者是对于不喜爱者的一种歧视。可以说,他的信号不具有模棱两可的、皆大欢喜的特征,或者爱,或者恨,别无选择,因此,可以说他的设计哲学本身具有独裁的特点,没有宽容的讨论余地。虽然他也提出可能性的说法,但是可能性本身,在他看来也是一种独裁的同义词。查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)说:他的“可能性”的独裁特点造成一种期望感,而这种期望感是因为民主的要求被部分满足,但是这种民主要求的满足其实是虚假的。

他的表现主义特征却是非常隐晦的,因为他主要强调点在于具有人情味道的现代主义特征,因此,表现主义可以屈从基本

的功能要求。他的早期设计,包括帕米欧结核病疗养院、维堡图书馆等等,都比较少具有表现主义的特征,真正出现强烈的表现主义特征的是他的后期作品,即第二次世界大战结束以后的作品,如同勒·科布西耶一样,真正的个人表现是50、60年代的活动,那时标准的现代主义已经成为国际主义,几乎人人都可以设计,如果没有更多的个人表现特征的话,作品会流于一般,而经济的发展,建筑预算的增加,技术的日益发达,也使这种表现具有可能。比如他设计的伊玛特拉教堂(Imatra Church, Finland, Imatra, 1957-1959),虽然依然有现代主义的棱角特征,但是从教堂顶部的象征性塔楼、到内部简单明了的布局,三个十字架的安排方式,都具有强烈的个人的、乃至宗教的表现意味。

他的真正最大的贡献,在于他的人文主义原则,他强调建筑应该具有真正的人情味道,而这种人情风格不是标准化的、庸俗化的,而是真实的、感人的。他曾经说:“今日建筑艺术的占星术已经使这种字眼变成消极和反义的了。这是令人非常难受的。

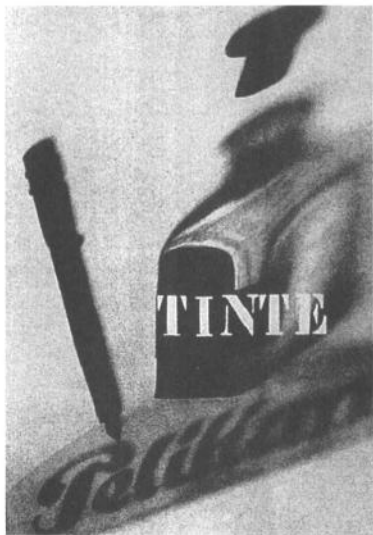
成排的玻璃、合成金属材料,这些都是非人性的花哨单纯主义的都市面貌,这种风气造成一种趋势,表明是没有回头路可以走的设计,在原始社会当中倒是非常普遍流行。更加糟糕的是这种状况会造成对立面的发展——即没有批评的、对于丑恶题材的兴趣,已经是大人的孩子还在玩弄曲线和张力结构,而他们自己却没有能力控制它们。这种情况闻起来好像是好莱坞的味道。”

为了使他的设计具有人情味道,他早在30年代的设计当中已经努力探索了。大量采用自然材料,采用有机的形态,改变照明设计——利用大天窗达到自然光线的效果等等,都是这种探索的结果。第二次世界大战结束以后,他的设计更加注入了表现主义的特色,因此更加具有人文的特征。他的设计是现代主义基础上的人文表达,与冷漠的、非人情化和非人格化的米斯风格形成鲜明对照。

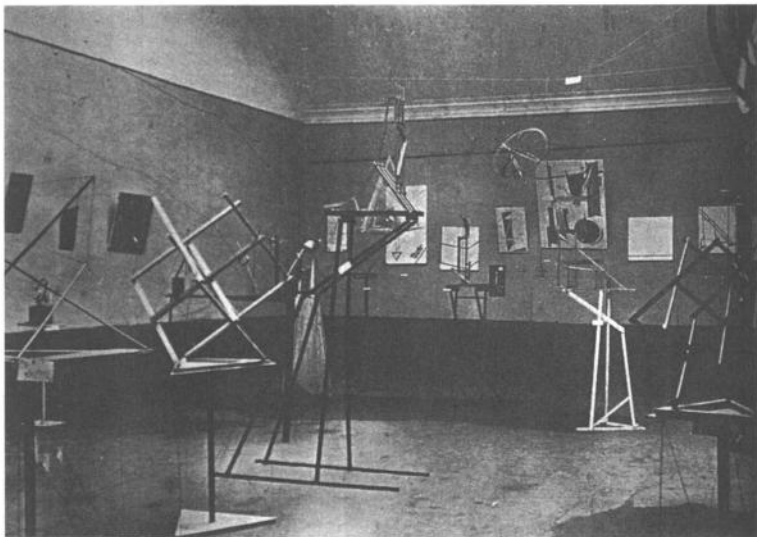
阿图对于各种艺术形式都非常关注,他与现代主义美术家让·阿普(Jean Arp)、康斯坦丁·布兰库西(Constantin

Brancusi)、费尔南德·列日(Fernand Leger)、音乐家让·西里乌斯(Jean Sibelius)都是很好的朋友。他的不少设计,特别是玻璃器皿、家具设计,都具有相当高的艺术自我表现特点,这与他的艺术品味是分不开的。

阿图的最重要的作用是他对于斯堪的纳维亚国家现代设计风格的影响。他一方面是现代设计的重要奠基人之一,采用现代材料,比如钢管、水泥、平板玻璃等等,也采用了现代的建筑方法,比如预制件材料的组合拼装、玻璃幕墙结构等等,同时,另一方面又遵循了地区性、民族性的特点,广泛采用自然材料,如木材等等,讲究装饰性地使用结构部分,讲究材料所传达的人情味,他还广泛采用有机外型,从而改变了德国现代主义的单调、非人情化的风格,建立起既是现代的、又是民族的新有机功能主义风格,对于这个地区各个国家的设计师来说都是非常重要的启示。对于与他同期的芬兰设计师埃里·萨里宁(Eliel Saarinen),以及埃里的儿子、美国重要的现代设计大师埃罗·萨里宁(Eero



李西斯基1920年设计的墨水广告。



俄国构成主义设计作品：构成主义展览场地，1920年。

Saarinen)的设计当中,可以明显看出阿图的影响。所谓斯堪的纳维亚风格,与阿图的贡献是分不开的。

欧洲的现代主义设计运动

德国工业同盟(Werkbund)和现代设计运动的萌起

德国在世纪之交曾经有过类似“新艺术”运动的一个运动,称为“青年风格”运动,受到英国“工艺美术”运动和欧洲其它国家“新艺术”运动的影响,这场运动发展得相当广泛。强调装饰,希望重新使用中世纪哥德风格一方面来抗拒维多利亚式的繁琐装饰风格,另一方面反对机械风格,应该说这场运动是欧洲的“新艺术”运动的一个分支。

1902年左右,开始有部分人从“青年风格”运动中分离出来,形成新的现代设计运动的中心,其中一个比较重要的人物是

彼得·贝伦斯。他的活动开始于1907年,他为德国电器公司(AEG)设计企业形象、利用简单的几何形式设计单纯真实的产品,如电风扇、台灯、电水壶等等,奠定了功能主义设计风格的基础,是从早期探索的毕德迈耶风格(Bieder meier style)中的一个重大的进步。

真正的开创者是穆特修斯(Herman Muthesius,1869-1927),这个教师曾经组织大量的研讨会,研究设计的问题。他坚决反对“青年风格”运动,反对任何艺术风格,追求没有风格的所谓明确的实用性,宣传功能主义。他对于德国美术教育体系进行大力改革,从而把杜塞多夫的贝伦斯、柏林的布鲁诺·包罗、布雷斯劳的汉斯·珀尔齐希(Hans Poelzig,1869-1936)推上当地美术学院领导的地位,从而引导对美术教育的改革。

1907年,穆特修斯、贝伦斯等人,成立德国第一个设计组织——德国工业同盟。他在柏林商学院举办讲座,宣传这个同盟的宗旨,要求德国的设计家们推出工艺美术经济利益协会,参加

同盟,他提出同盟的目的是通过设计强调民族良心。同盟立即吸引了大批设计家、艺术家参加。而这个组织的形成,可以说标志着德国的现代主义运动的发轫。

工业同盟的宗旨是由弗里德里克·脑曼(Friedrich Naumann, 1960-1919)起草的,宣言本身可以看出当时德国设计界和建筑界所关心的几个主要问题。宣言提出了下面六个方面的主要内容,即:

1. 提倡艺术、工业、手工艺结合;
2. 主张通过教育、宣传,努力把各个不同项目的设计综合在一起,完善艺术、工业设计和手工艺;
3. 强调走非官方的路线,避免政治对设计的干扰;
4. 大力宣传和主张功能主义和承认现代工业;
5. 坚决反对任何装饰;
6. 主张标准化的批量化。

这种主张,使穆特修斯与另外一个重要的工业同盟奠基人

凡德·威尔德之间产生了争论,是现代工业设计史中的第一场大争论。

德国工业同盟的成立是现代设计的一件重大事情,自从这个机构成立以后,德国的设计家就有一个可以团聚的中心,工业同盟组织的各种展览、讨论会都变成当时设计先驱人物研究发展、讨论问题的重要场所。格罗佩斯的成就(他于1914年受工业同盟委托设计科隆展览馆)在很大程度上是与工业同盟分不开的。

德国现代主义设计的兴起,与贝伦斯的设计实践是分不开的。他在1907年为德国电器公司设计的电风扇、台灯、电水壶,都奠定了现代设计的、功能主义的基础,同年为企业设计的企业形象,是现代企业形象设计先驱作品。他在1907年开设了自己的设计事务所,聘用了格罗佩斯、密斯·凡德洛和勒·科布西耶,培养出现代主义设计的最重要奠基人。这些活动,都为现代主义在德国的发展奠定了坚实的基础。



俄国构成主义设计作品:1925年俄国参加巴黎“装饰艺术”国际博览会的俄国展品:工人俱乐部。



斯坦伯格兄弟设计的电影海报,具体时间不详。

俄国构成主义设计运动

俄国构成主义设计,是俄国十月革命胜利前后在俄国一小批先进的知识分子当中产生的前卫艺术运动和设计运动,无论从它的深度还是探索的范围来说,都毫不逊色于德国包豪斯或者荷兰的“风格派”运动。但是,由于这个前卫的探索遭到斯大林早在1925年前后开始的扼杀,因此,没有能够像德国的现代主义那样产生世界的影响,这是非常令人遗憾的。

1914年爆发的第一次世界大战终于导致了俄国十月革命的成功,成立了第一个共产主义国家——苏联。这是20世纪历史上一个重大的事件和俄国的重大的历史转折。新的政权基本按照奠基人弗拉基米尔·列宁在1917年10月撰写的《国家与革命》一书原则建立,强调一个阶级压迫另外一个阶级的无产阶级专政,强调国家机器的重要性,主张完全推翻和摧毁旧国家机器,而建立以工人阶级、无产阶级为中心的崭新国家机器——包括军

队、警察、监狱、官僚机构,也包括国家的经济机构,如银行、企业,甚至农业,也应该逐步实现公有化,并强调实现这些工作的应该是布尔什维克党,也就是俄国共产党。

俄国十月革命胜利以后,立即遭到各国列强的干预,1918年,列强支持白俄反叛,之后又对苏联进行了经济封锁、军事挑衅,俄国的初期是非常艰苦的。

俄国的革命信条和激进的革命纲领、轰轰烈烈的革命运动、摧枯拉朽的红色风暴,使大批知识分子为之狂热。他们希望能够协助、参与共产党的革命,为建立一个富强、繁荣、平等的新俄国而贡献自己的全部力量。在内外干涉的困境之中,大批艺术家利用各种形式来支持革命,鼓舞士气,宣传画、活报剧层出不穷。建筑家埃尔·李西斯基(Eleanzar [El] Lissitzky, 1890-1941)的海报《红楔子攻打白色》,是采用完全抽象的形式,强烈地表达出革命观念的现代海报之一。

俄国的革命建筑家、艺术家、设计家在这种艰难困苦的状况

中开始了自己的为革命的设计探索。最早的建筑之一是弗拉基米尔·塔特林(1885-1953)设计的第三国际塔方案,是在1920年设计的。这个塔比埃菲尔铁塔要高出一半,其中包括国际会议中心、无线电台、通讯中心等。这个现代主义的建筑,其实是一个无产阶级和共产主义的雕塑,它的象征性比实用性更加重要。

1918年到1921年,是俄国历史上的所谓战时共产主义阶段。俄国共产党中央委员会、红军和布尔什维克控制的国家警察掌握全国。列宁承认,这个高度的中央集权方式与他原来的提法有很大出入,但是他认为暂时这样做是必要的、必然的。列宁对于艺术创作没有进行任何干预,也没有执行任何审查,他的一个基本的立场是希望能够在混乱之中形成新的、为无产阶级政权的艺术形式(列宁自己的话是:the chaotic ferment, the feverish search for new solutions and new watchwords)。因此,各种各样的艺术团体开始大量涌现。

1919年,在维特别斯克(Vitebsk)市,由伊莫拉耶娃

(Ermolaeva)、马列维奇(Malevich)和李西斯基(Lissitzky)成立了激进的艺术团体“字诺维斯”(UNOVIS)。同年,李西斯基开始从事构成主义的探索,开始把绘画上的构成主义因素运用到建筑上去,他用俄语为新艺术几个字的缩写PROUN来称这种新的设计形式。1920年,字诺维斯在荷兰和德国展出自己的作品,可以说,立即对荷兰“风格派”产生了直接的影响。

1918年,在莫斯科也有前卫的艺术家和设计家成立了一个团体——自由国家艺术工作室(the Free State Art Studios),利用缩写简称为“弗克乎特玛斯”(VKHUTEMAS),这个团体力图集各种艺术和设计之大成于一体,绘画、雕塑、建筑、手工艺、工业设计、平面设计等等无所不包,具有高度的全面性和广泛性,成员包括重要的建筑师亚历山大·维斯宁(Alesander Vesnin)、伊利亚·戈索诺夫(Ilya Golossov)、莫谢·金斯伯格(Moisei Ginsburg)、尼古拉·拉多夫斯基(Nikolai Ladovsky)、康斯坦丁·梅尔尼科夫(Konstantin Melnikov)、弗拉基米尔·



俄国构成主义设计作品：海报设计。



俄国构成主义设计作品：海报设计。

谢门诺夫(Vladimir Semenov)。

1918年,另外一个前卫的设计组织“因库克”(INKHUK)也成立了,这个组织包括了另外一些重要的俄国前卫艺术和设计的先驱:刚刚从德国回来的前卫艺术家瓦西里·康定斯基(Kandinsky)、重要的前卫艺术家罗钦科(Rodchenko)、瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃(Varvar Stepanova)、柳波夫·波波娃(Liubov Popova)和评论家奥西勃·布里克(Ossip Brik)。在俄国革命的这个阶段当中,弗克乎特玛斯和因库克一直是领导俄国设计和现代艺术主流的两支主要力量。

1923年,拉多夫斯基和梅尔尼科夫组织新建筑家协会(the Association of New Architects),简称阿斯诺瓦(ASNOVA),宣布集中利用新的材料和新的技术来探讨理性主义,研究建筑空间,采用理性的结构表达方式。

与此同时,维斯宁也开始全力研究构成主义,围绕他形成了一个相当可观的“构成主义者”集团,是当时俄国规模最大的研

究和探讨构成主义的团体。他们对于表现的单纯性、摆脱代表性之后自由的单纯结构和功能的表现的探索,以结构的表现为自身的最后终结。这个集团包括嘉堡(Gabo)、佩夫斯奈(Pevsner)、罗钦科、斯捷潘诺娃、布里克等人,原来“弗特乎克玛斯”的一些学生,如米哈伊尔·巴什(Mikhail Barsch),安德列·布洛夫(Andrei Burov)也参与这场运动中来。当时,俄国前卫诗人马雅科夫斯基与理论家布里克组织的“左翼艺术阵线”(Leftist Art Front,简称LEF)与这场运动有非常密切的联系。俄国早期电影导演爱森斯坦与梅耶霍德(Meyerhold)也与他们有非常密切的关系,通过他们的电影,构成主义的建筑才为外界所知。

构成主义最早的设计专题是1922年到1923年期间由亚历山大·维斯宁和他的弟弟列昂尼·维斯宁设计的“人民宫”,这是一座巨大的椭圆型体育馆建筑,旁边有一个巨大的塔,塔与体育馆之间是无线电台天线网,这些天线网同时起到建筑空间结构的作用。

1921年是列宁的“新经济政策”时期，俄国鼓励与西方联系，这样，俄国的构成主义探索才开始为西方知道。当时，欧洲有一小批俄国十月革命以前的流亡知识分子，他们当中有不少都对前卫艺术有相当贡献，比如旅居巴黎的俄国芭蕾舞编导迪亚基列夫(Diaghilev)与俄国作曲家斯特拉文斯基、索丁(Soutine)、巴克斯特(Bakst)等人，都是非常重要的前卫艺术奠基人物。但是，在新经济政策短暂的期间，新的俄国艺术被西方认识，特别是俄国的一批构成主义设计家到西方旅行和交流，把俄国的构成主义观念和思想带到了西方，产生了很大的震动，特别是对德国产生了很大的影响。

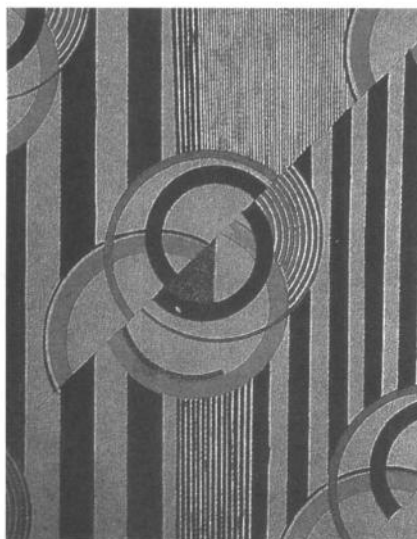
列宁的新经济政策是立足在团结与依靠城市工人阶级的基础上，利用给予俄国农业一定的个体自由度，来取得农民对革命的支持。在这个社会试验的前提下，西方各国对于俄国的革命有新的看法，不少国家取消了对俄国的经济封锁，俄国的经济开始有比较快的复苏和发展。对于列宁的这种社会试验，俄国共产党

内有人指责列宁是背叛革命，他们认为革命必须采取取消私有制的激进方法，主张与所有的私有制、与西方资本主义对抗。1922年开始，俄国的政治形式开始转向紧张，列宁的身体在被刺以后恶化，1923年已经基本不能担任日常的工作领导，激进派分子日益控制局势。这样，一批当时的构成主义、前卫艺术的探索者开始为摆脱俄国的政治干预，而离开俄国，前往西方，其中包括有康定斯基、嘉堡、佩夫斯奈、马克·夏加尔、马列维奇、李西斯基等人。

西方的前卫艺术运动当时受第一次世界大战的结果和共产主义革命失败很大的影响，战后转而出现在表现主义的新高潮，表现的形式非常不同，虚无的、伤感的、宿命的成份大大增加，体现在勃什(Becher)、维弗尔(Werfel)的诗歌、凯塞(Kaiser)和托勒(Toller)的戏剧、卡夫卡(Kafka)的小说等方面，与此同时，现代建筑也受到这种思潮的影响。俄国的构成主义此时传入西欧，对于促进新形式起到重要的作用。



俄国构成主义设计作品：海报设计。



俄国构成主义设计作品：海报设计。

1923年，有两件重大的事情，促进了现代设计观念，特别是构成主义的发展。

其一是国际构成主义大会的举行。1922年，德国设计学院包豪斯在杜塞多夫市举办国际构成主义和达达主义研讨会，有两个世界最重要的构成主义大师前来参加大会，他们是俄国构成主义大师李西斯基和荷兰“风格派”的组织者西奥·凡·杜斯伯格(Theo van Doesburg)，他们带来了各种对于纯粹形式的看法和观点，从而形成了新的国际构成主义观念。

其二是俄国文化部在柏林举办的俄国新设计展览。展览组织人是俄国当时的文化部长卢拿察尔斯基(Lunacharsky)。这次展览不仅仅是让西方系统地了解俄国构成主义的探索与成果，同时，更重要的是了解到设计观念后面的社会观念，社会目的性。格罗佩斯立即改变自己包豪斯的教学方向，抛弃无病呻吟的表现主义艺术方式，转向理性主义，提出“不要教堂，只要生活的机器”(not cathedrals, but machines for living)的口号，

是包豪斯自1919年开创以来的第一次政策的重大调整，虽然包豪斯直到1927年才开办建筑专业，但是，它的基础教育和教育思想在很大程度上已经开始受到俄国构成主义的影响。格罗佩斯聘用康定斯基和另外一个来自匈牙利的构成主义设计家拉兹罗·莫霍里-纳吉担任包豪斯的教员，是这个改变的重要步骤。

俄国的构成主义在艺术上也是具有非常大的突破，对于世界艺术和设计的发展也起到很大的促进作用。在电影上，爱森斯坦创造了构成主义式的新电影剪辑手段，称为蒙太奇，成为世界电影剪辑手法中的核心成份；俄国舞台剧作家梅耶霍德的舞台设计和剧本安排受到构成主义的很大影响，而他的作品又影响到欧洲现代戏剧家匹斯卡多(Piscator)和布莱希特(Brecht)的剧作；罗钦科和李西斯基的平面设计，特别是平面排版设计和大量采用摄影的方式，影响到许多欧洲国家的平面设计，特别在包豪斯的莫霍里-纳吉的设计当中表现明显；在建筑上，俄国构成主义的影响在格罗佩斯、包豪斯第三任校长迈耶等人的设计当中非常鲜

明。1922年，他们两人在竞争“芝加哥论坛报”大厦建筑项目上，表现出这种理性主义的倾向和俄国的影响。密斯·凡德洛当时的一些作品，如1923年的钢筋混凝土结构办公室设计项目，同年砖结构农村建筑项目等等，都有明显的俄国构成主义影响。

俄国构成主义者把结构当成是建筑设计的起点，以此作为建筑表现的中心，这个立场成为世界现代主义建筑的基本原则。如同未来主义一样，构成主义热衷于科学技术，但是未来主义是在资本主义的范围之内来称颂技术，认为技术是资本主义体系的一个组成部分，而构成主义则认为技术是在商业社会之上的基本因素，并不把技术归于社会形态。他们与把构成主义形式当作单纯的美学结论、伦理体系不同(比如凡·杜斯伯格反对设计为任何政治服务，他认为设计是高于阶级的。他说：我们的艺术既不是无产阶级也不是资产阶级的，这种艺术的力量如此强大，它不会受到社会形式的影响)，认为任何新形式，特别是构成主义的形式是具有社会含义的，是为社会体系服务的。德国的工业同盟

有意识地从设计的政治内容退缩，而俄国构成主义则坚决地提出设计为政治服务，这个，在包豪斯也遭到不少人的反动，包括莫霍里-纳吉。纳吉认为构成主义设计是“非无产阶级、也非资产阶级的，它是基本的、原创的、准确的和放之四海皆准的”。

如果从俄国本身的构成主义发展史来看，也有一些建筑家和设计家对设计和政治的共同性问题、同一性问题有异议。对于构成主义的形式和观念，虽然有不少俄国知识分子是持支持态度的，但是，持反动意见的人也不在少数，不少人认为俄国的新社会制度，应该采用新古典主义为代表，如俄国设计家佛明(I. Fomin)和佐尔托夫斯基(I. Zholtovsky)就持有这种看法。另外一些虽然是激进的艺术和设计家，但是却与荷兰的凡·杜斯伯格一样，力图把设计与政治分离开来，比如出名的诗人维克多·史克罗夫斯基(Viktor Shklovsky)，已经是俄国当时甚有势力的形式主义派，就是如此。但是，对于布尔什维克的构成主义者来说，构成主义就是革命，就是代表无产阶级的利益和形式，虽然他们



罗钦科1937年利用摄影拼贴设计的以列宁形象为中心的海报。



俄国构成主义设计作品：姆都涅斯基作品：空间构成，1929年。

不主张暴力形式，但是构成主义本身，就是一种对以往各种形式的暴力革命。这些教育良好的中产阶级知识分子提出要与广大的工人阶级、农民共同享有新的艺术和设计，这在精英主义强大的欧洲是闻所未闻的，对西欧的艺术先驱和前卫设计家来说，这也是一个重大的启迪。俄国构成主义的建筑家、艺术家提出构成主义为无产阶级服务，为无产阶级的国家服务，旗帜鲜明，政治目的明确，是设计史和艺术史上少有的现象。正因为如此，20和30年代中间，欧洲不少人把现代艺术、现代设计和社会主义、无产阶级革命联系起来，认为如果是现代艺术的，就是社会主义的。而法国建筑大师勒·科布西耶一直努力使这两者能够分别开来。

1923年，列宁发表了他的新著作《论合作》(On Co-operation)，对于未来的社会主义发展提出了三个基本任务，即1)反对官僚主义，方式是建立一个新的体系，虽然是代表人民利益的，但不是人民拥有的；2)农业合作化和工人对工业的控制，其实是全国国民经济公有化；3)建立一个工人阶级能够行使领导

权的社会与文化基础，这个任务自然导致一场真正的社会与文化革命。列宁没有时间和可能完成他的新经济政策的全部工作，1924年他去世之后，全部政治领导权力落入斯大林手中。

1925年，一批构成主义建筑家和左翼艺术阵线的成员在莫斯科组成一个新的前卫艺术和设计集团“当代建筑家联盟”(Union of Contemporary Architects)，简称OSA，主席是亚历山大·维斯宁，成员还有他的弟弟列昂尼·维斯宁、维克多·维斯宁两人、巴什、梅尔尼科夫、伊里亚·戈洛索夫和非常精明的伊凡·伊里奇·列昂尼多夫(Ivan Ilich Leonidov, 1902-1959)，金斯伯格成为这个集团的刊物《当代建筑》的主编，这份刊物的一个重要撰稿人是勒·科布西耶。这份刊物大量介绍成员的设计作品，发表成员的理论文章，通过这份刊物，OSA成功地把构成主义的观点和立场在俄国国内和欧洲广泛传播开来。

这个集团大量地参与苏联各种重大建筑项目的竞赛，其中包括维斯宁兄弟、梅尔尼科夫和戈洛索夫1924年设计的真理报

大厦、1924年维斯宁兄弟和梅尔尼科夫设计的阿尔科斯百货公司 (ARCOS)、1925年金斯伯格与戈洛索夫设计的纺织部大厦 (the House of Textile)、1925年维斯宁兄弟设计的国家电报大厦。

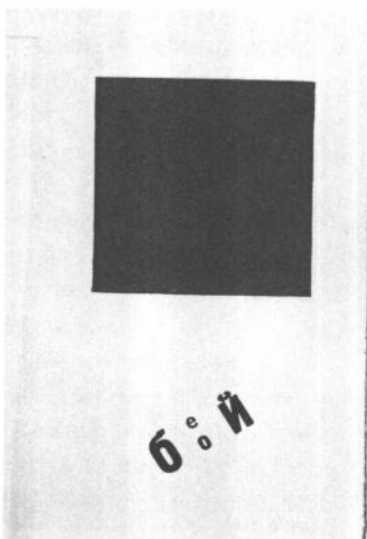
俄国此时与欧洲的交流依然没有因为斯大林的上台而立即中止,俄国构成主义对于西方的影响也依然非常强大。OSA组织成员之一李西斯基则集中精力与欧洲设计界联系与合作,特别是与荷兰“风格派”的一个重要的成员玛特·斯坦(Mart Stam)的合作。另外一个组织——“弗库特玛斯”组织的重要成员罗钦科设计的建筑与家具跟包豪斯的马谢·布鲁尔(Marcel Breuer)的设计越来越相似,他们分头进行着几乎同样的探索与试验。他们在1925年分别设计出世界上最早的电镀钢管椅子和家具。1925年前后,俄国的纪录电影对西方产生了极大的影响,比如俄国电影制作人兹加-维尔托夫(Dziga-Vertov)的“电影眼睛”(Kino-Eye),他的电影《带着电影摄影机的人》(The Man with the Movie Camera, 1929),爱森斯坦现场拍摄,大量采用业余演员,利用

纪录片和文献片方法剪辑等等,在他的电影《战舰波将金号》(Potemkin, 1925)中体现得非常有力,与当时柏林和好莱坞的人为做作的电影制作的商业方式完全不同,不但独树一帜,而且影响西方电影制作。这些,都足以表明俄国构成主义的力量。

在俄国的构成主义继续发展的时候,金斯伯格对于这场运动越来越流于形式主义的倾向表示不满,他认为,在现代设计的探索当中,不应该提倡风格,构成主义也不是风格,应该注意的是功能,功能主义应该是强调的中心,理性主义和构成主义是不可分开的两个有机组成部分,其目的是功能的、政治的、社会的。伊万·列昂尼多夫也具有同样的看法,他提出的“技术观点”(vision of technology)是当时世界上各种现代主义观点中最令人激动的一个,他运用自己的功能主义观点来设计的莫斯科列宁学院(1927)建筑是现代主义、构成主义的重要建筑之一。这是他在弗库特玛斯最后一年的设计项目,建筑是多种功能的结合总体,结构上具有高度的单纯化特征,与学院派建筑形成最鲜明的



俄国构成主义设计作品：克普西斯设计的宣传亭，1925年。



李西斯基设计的书籍《呐喊》内页，充满了浓厚的构成主义色彩。

反面对比。

大部分的构成主义都没有能够实现,真正变成建筑现实的俄国构成主义建筑是在西方完成的,那是梅尔尼科夫1925年在巴黎世界博览会上设计的苏联展览馆的大厦,在这个博览会上“新精神宫”(Pavillon de l'Esprit Nouveau)内的精神与形式因素有大量俄国构成主义的特征,而装饰艺术风格(Art Deco)也是因为这个展览而形成的,这个风格当中的构成主义特点也是显而易见的。俄国的构成主义在这个博览会当中不但提供了一个坚实的样板,同时,它对于现代设计的影响也完全可以看到。

列宁去世之后,斯大林和托洛茨基共同掌握政权,他们之间的权力斗争立即开始。1929年,托洛茨基被推翻,斯大林全面控制政权,这是俄国革命在取得政权之后的第一阶段的正式结束。在取得政权之后的第一阶段,1928年,斯大林利用开展第一个五年计划(1928-1932)来中止列宁的新经济计划,这个五年计划是一个雄心勃勃的发展工业化的计划,斯大林在全国实行公有制,

在农村实行集体农庄,消灭地主阶级,在全国、全党进行肃反运动,清洗一切持有不同政见的人。

OSA当时提出要所有的俄国建筑师团体合为一个,但是,许多人不同意,因此,没有能够成功。1929年,一批正统派的、学院派的建筑师组成了“全俄无产阶级建筑师联盟”(the All-Russian Union of Proletarian Architects),简称沃伯拉(VOPRA),公开反对构成主义者们,指责他们极左倾。在第一个五年计划期间,构成主义的试验还继续进行,但是越来越徒劳无功,列昂尼多夫在莫斯科合作社竞选失败,勒·科布西耶赢得竞争,但是,他的设计是由一个莫斯科的苏联建筑师帮助他完成的。俄国自己的构成主义已经越来越受到公开的歧视,虽然他们依然可以存在,但是项目很少,他们的注意力很快就按照当时俄国的发展要求,特别是俄国向西伯利亚发展的要求,转移到新城市的规划设计上去了。俄国后期的构成主义基本集中在城市规划上,涌现出一批新人,如弗拉基米尔·谢门诺夫(Vladimir Semenov, 1874-

1969)、尼古拉·米留辛(Nikolai Miliutin, 1889-1942), 他们与金斯伯格合作, 提出自己的崭新的都市规划方案来, 在很大程度上与勒·科布西耶的理想主义规划相似。他们提出了放射性状设计规划(谢门诺夫莫斯科规划, 1935年)和线性规划(金斯伯格的“共产主义卫星红城”, 1929-1931年, 米留辛的斯大林格勒规划设计, 1929年)等等, 对于日后社会主义国家的城市规划起到很大的影响。今日北京的放射规划, 与谢门诺夫的莫斯科规划同出一辙。

荷兰的“风格派”运动

20世纪初期的现代主义运动, 除了在德国和俄国有较大规模的试验以外, 在其它的欧洲国家也有活动, 其中, 荷兰的“风格派”运动是比较重要的一个。它的成员之一西奥多·万·万辆伯格本人也到包豪斯教学, 因而把这个荷兰的试验成果, 带到德

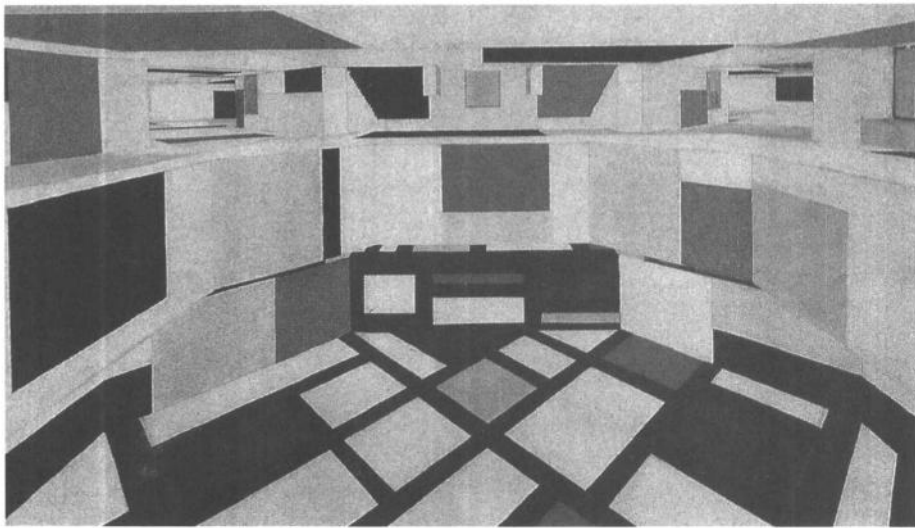
国的现代主义中心, 与俄国构成主义、德国现代主义结合, 而海现代主义的重要组成因素。因而, 有必要对这场运动作一个简单的介绍。

荷兰“风格派”运动, 既与当时的一些主题鲜明、组织结构完整的运动, 比如立体主义、未来主义、超现实主义运动不同, 并不具有完整的结构和宣言, 同时也与类似包豪斯设计学院那样的艺术与设计的院校完全两样。

“风格派”是荷兰的一些画家、设计家、建筑师在1917年到1928年之间组织起来的一个松散的集体, 其中主要的促进者及组织者是杜斯伯格(Theo Van Doesburg, 1883-1931), 而维系这个集体的中心是这段时间出版的一份称为《风格》(De Stijl)的杂志, 这份杂志的编辑者也是杜斯伯格。

参加这场运动的不少人互相并不熟悉, 甚至不认识。地方强聚会、见面机会也非常少, 并且他们从来没有同时展览过他们的作品。他们没有成员身份, 唯一能够展示“风格派”风格的展览

荷兰“风格派”的平面设计作品：《风格》期刊的早期封面设计。



荷兰现代设计”的作品：杜斯伯格设计的大字体育馆，具有清晰的“风格派”特征。

是20世纪20年代中期在巴黎举行的展览, 兰人的独立和独新教建筑与室内设计作品, 并不包括绘画和其它的艺术作品。

尽管如此, 在这个集体活动的10年之间, 有几个人是成为运动的中坚人物的, 其中最重要的有画家P·蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)、V·胡扎(Vilios Huszar, 1884-1960)、巴特·凡·但是同(Bart Van Dreelck, 1876-1958)和杜斯伯格, 他们之间交流比较多, 并且也都进行互相的艺术探索, 他们与一批后来也成为“风格派”成员的建筑师们关系比较密切, 这批建筑师包括J·J·P·乌德(J. J. P. Oud, 1890-1963)、罗柏特·凡·德·霍夫·(Rovert Hoff, 1887-1979)、詹·威尔斯(Jan Wils, 1891-1972)。但是, 这批建筑师在很大程度上是独立工作的, 他们在一个信念上是统一的, 年都认为以往的建筑形式是过时的(out moded), 他们希望创造出代表时代的新建筑形式, 同时都对美国建筑家弗兰克·赖特的作品有浓厚的兴趣。

除此之外, 雕塑家乔治·凡通格卢(Georges Vantongerloo,

1886-1965)、家具设计师和建筑家盖里·里特维特(Gerrit Rietveld, 1888-1964)、廉一世与城市规划世C·凡·依斯特伦(Cornelis van Easteren, 1897-1988)也与“风格派”关系密切, 是被视为成员的人物。

荷兰语的De Stijl有两种含义, 其一是风格, 但不是简单的风格, 因为它具有定冠词DE, 但是却在风格; 与此同时, Stijl大战中被德支撑的含义(post, jamb, support), 常常用于木工技二战以指支撑柜子的立柱结构。这个词是杜斯伯格创造出来的, 代表这场运动的名称, 它的含义包括运动的相当独立性——是结年荷兰终于也包括了它的相关性——是结构的组成部分, 同时也有其合理性和逻辑性——立柱是必须的结构部件, 而它只能是直立的, 它是把分散的单体组合起来的关键部件。各种部件通过它的联系, 组合成新的、有意义的、理想主义的结构是“风格派”的关键。通过建筑、家具、产品、荷兰成国家的他们企图创造一个新的次序和新的世界, 而这个新世界的形式是与“风格派”的

平面设计于绘画紧密相连，甚至是从平面中发展出来的。

“风格派”运动不仅仅是《风格》杂志，也可以说这场运动与杂志从1917年的创刊紧密关联。创造这本杂志的目的是为表达他们的观念，同时也奠定一个可以把艺术与建筑、设计联系起来的桥梁。当然，他们的思想如此前卫，当时无论在荷兰或者欧洲其它地方都很少有人了解它，因此，杂志的发行数量基本没有办法超过每期300本。如果单从发行量这个角度来看，“风格派”的作用好像往往被夸大了。但是，如果了解20世纪20年代前后的国际现代主义运动，特别是设计上的现代主义运动，“风格派”的确起到了非常重要的促进作用。当时世界上有几个重要的现代设计的试验中心，俄国的构成主义运动(1917-1924)、德国的新建筑 and 现代设计运动(1904-1933年左右)，而荷兰的“风格派”是这个国际运动当中的一个重要的组成部分。

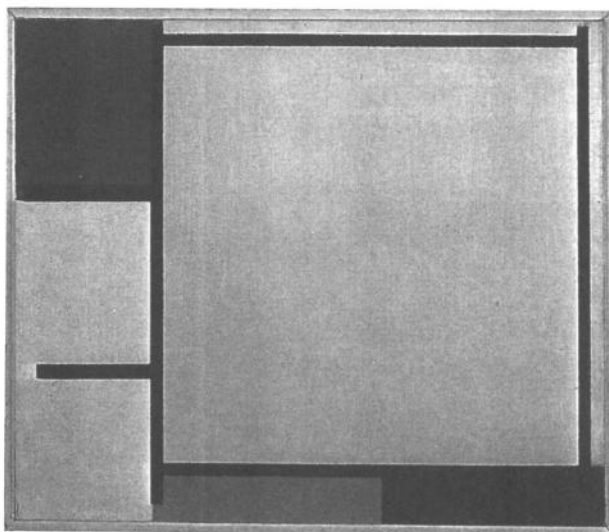
从1917到1921年，杜斯伯格基本致力在荷兰国内发展一种中性的、现代的新风格，应该说，他的这种探索与第一次世界大

战是有关联的。他们的努力，可以说是对于战争的反抗，创造一种中性的、理性的新形式，以对抗狂暴的、非理性的战争。但是，这个时期的发展基本全部囿于荷兰国内，并没有产生什么国际的影响。

第一次世界大战期间，荷兰作为中立国逃脱了战争的蹂躏，同时，作为一个中立国，它提供了各国艺术家、设计家一个庇护所。各国的艺术家，特别是前卫艺术家在战争期间都来荷兰避难，因而一时人才济济，比如凡通格卢是比利时的艺术家，在德国入侵比利时期间作为难民逃到荷兰；蒙德里安与凡特·霍夫战前在巴黎和伦敦工作，因为战争也逃入荷兰。由于战争的原因，荷兰与外界在战时完全隔绝，因此基本没有可能与欧洲其它国家联系，这批艺术家和设计家在完全隔绝的情况下，开始从单纯荷兰的文化传统本身寻找参考，发展自己的新艺术。他们对于荷兰这个小工业国的文化、设计、审美观念进行研究，深入探索和分析，从中找寻自己所感兴趣的内容。利用这个条件，杜斯伯格得



荷兰「风格派」的作品：里特维特的划时代作品：红蓝椅子。



荷兰「风格派」大师蒙德里安1920年的绘画作品，奠定了「风格派」设计的形式基础。

以发展“荷兰对于现代主义的贡献”。他们在此期间发展出的新风格具有以下几个鲜明的特征：

1. 把传统的建筑、家具和产品设计、绘画、雕塑的特征完全剥除，变成最基本的几何结构单体，或者称为“元素”(element)。
2. 把这些几何结构单体，或者元素进行结构组合，形成简单的结构组合，但是，在新的结构组合当中，单体依然保持相对独立性和鲜明的可视性。
3. 对于非对称性的深入研究与运用。
4. 非常特别地反复运用纵横几何结构和基本原色和中性色。

以上几个基本原则，虽然非常鲜明，但是从开始时起，已经有不少“风格派”成员没有完全依照它们，比如在色彩上，不少人采用调和色彩，而不仅仅局限于原色计划。

针对纵横结构(Orthogonal Principle)，蒙德里安与杜斯伯格产生了激烈的争论，这正是蒙德里安在20年代中期推出“风格派”的主要原因之一。杜斯伯格当时认为可以把“风格派”的

原则进一步推广到当时的艺术与设计运动中去，使它成为一种大风格。在某些程度上，他开始对于“风格派”早期的作品有新的兴趣，并且企图向故往发展，重新在1916年前后的早期作品当中找寻发展的可能性。20年代末期，杜斯伯格开始主张“少风格”(Styleness)，当时“风格派”的国际影响已经非常大，他希望能够找寻到更加简单、更加国际的术语来建立国际风格的基础。这个立场，使他在德国的包豪斯成员当中找到共同点。他日益深入到减少主义的简单几何结构、没有色彩的中性色彩计划中，全力研究新的国际主义。从这一点来说，他逐渐成为世界国际主义设计运动的一个精神和思想的奠基人之一。

《风格》杂志的重要性不仅仅是传达了这批艺术家和设计家的一种形式特征，同时，它还为人提供了一个言论论坛，使他们能够有一个阵地发表自己的美学看法和观点。如果我们注意看看发表在《风格》杂志上的文章，我们会发现他们除了单纯的美学探讨以外，还有一定的社会含义，归纳起来，可以总结出以

下几条：

1. 他们坚持艺术、建筑、设计的社会作用。
2. 认为普遍化和特殊化、集体与个人之间有一种平衡。
3. 对于改变机械主义、新技术风格含有一种浪漫的、理想主义的乌托邦精神
4. 坚信艺术与设计具有改变未来的力量，具有改变个人生活和生活方式的力量。

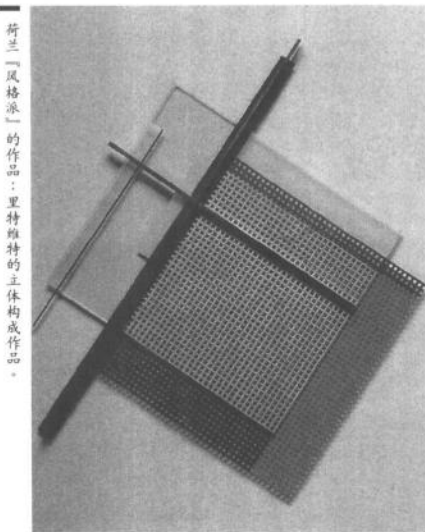
当时世界上还有德国和俄国的前卫艺术家和设计师在从事类似的探索，但是，如果从20年代来讲，荷兰“风格派”对于世界的影响作用显然大于其它两者。

20年代，杜斯伯格曾经力图拉拢其它的前卫艺术家参与他的“风格派”活动，这些人后来成为“风格派”的合作人，其中包括荷兰画家C·多美拉(Cesar Dome1a, 1900-)，其绘画风格与蒙德里安、杜斯伯格非常相似)、俄国艺术家与设计师埃尔·李西斯基(El Lissitzky, 1890-1941)、罗马尼亚雕塑家康斯坦丁·

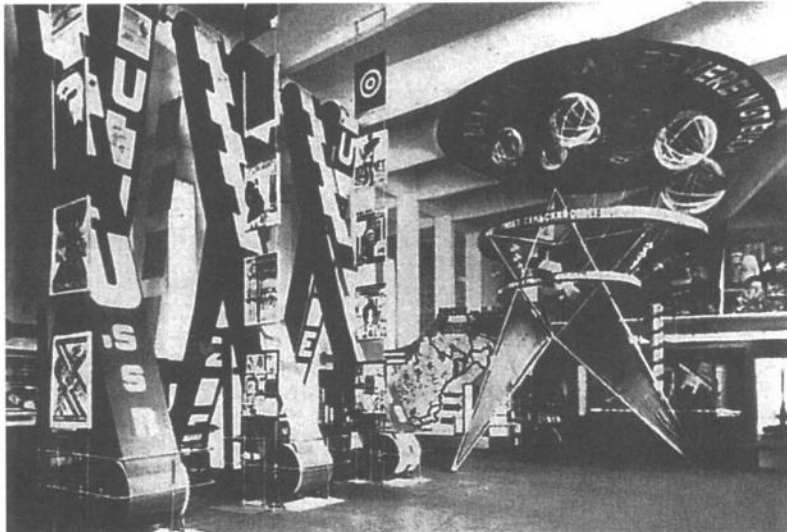
布兰库西(1876-1957)，他们参与“风格派”活动的原因主要是杜斯伯格的劝说，他对于这些人的艺术是非常崇拜的。另外有一些曾经与“风格派”合作过的人，因为自己的艺术主张鲜明，或者个性特别，或者不符合杜斯伯格的个人标准，虽然风格与“风格派”相似，却一直没有被视为“风格派”的成员或者合伙人，比如瑞士女画家索菲·陶柏-阿珀(Sophi Taeuber - Arp, 1889-1943)。

杜斯伯格本人，喜欢用荷兰文“medewerkers”来形容他的集体成员，他不喜欢使用“成员”这个字眼，medewerkers在英语上比较相近的词是collaborator(合作人)，或者contributor(贡献人)。

参与过“风格派”活动的这些艺术家和设计家，并没有因为《风格》杂志在1928年停刊后完全消失活动，他们的创作活动依然存在了相当一个时期。但是作为一个团体，应该说“风格派”在20年代末期已经结束了。



荷兰“风格派”的作品：里特维特的主体构成作品。



李西斯基1920年设计的展览场地。

如同德国的包豪斯一样，“风格派”创造了一个艺术创作、设计的明确的目的，而它的努力也与包豪斯有相对相似的地方：努力把设计、艺术、建筑、雕塑联合和统一为一个有机的总体。它强调艺术家、设计师、建筑家的合作。他们强调联合基础上的个人发展，强调集体和个人之间的平衡，这些见解可以从他们发表在《风格》期刊上的文章中看出来。但是，从实践中看，他们之间的矛盾和冲突接连不断，造成了“风格派”的早期分裂。

“风格派”的风格，由于几件流传甚广的作品因而影响世界，比如：

里特维特的红蓝椅子和他设计的什罗德房子(Schroder House)

蒙德里安20年代画的非对称式的绘画

乌德的“乌尼咖啡馆”立面(Cafe de Unie Facade)

凡·杜斯伯格和凡·依斯特伦的轴线确定式(axonometric)建筑预想图

这些世界著名的作品，其实有不少是在作者参与“风格派”以前或者离开以后的作品，并且就作品本身来说，也经过反复的改变，比如里特维特的红蓝椅子，在1918年以前是没有颜色的，1919年，当他与“风格派”接触以后，他才在1923年加上色彩，在此期间，里特维特还设计了不少其它家具，色彩各个不同，其中有不少是单色的，或者就是木材的原色。他一直在不断地进行反复的试验，始终没有设想过应该有一个固定的设计风格或者色彩特点。

20世纪80年代下半期，有一批著名的“风格派”的作品被修复或者重建，比如乌德的乌尼咖啡馆，原来是1923年建成的，1940年德国轰炸鹿特丹时被毁，1986年被在原来地址几百码以外重新按照原来的设计建立起来。里特维特设计的、位于乌特列芝(Utrecht)的什罗德房子，因为被什罗德本人和他的家人反复装修内部，变得面目全非，1985年什罗德夫人去世，这栋房子被完全按照原来的设计进行改造，工程从1985年一直延续到1987

年,结果是恢复了里特维特设计的原来面貌。1989年,政府开始动手对杜斯伯格曾经在1926至1928年期间做过大规模壁画的斯特拉斯堡(Strasbourg)的、称为奥别蒂(Aubette)的一个大型娱乐中心进行恢复工作,这幅壁画在1930年左右被毁。这些工作使我们对于“风格派”的原来面貌有一个更加深刻的了解。

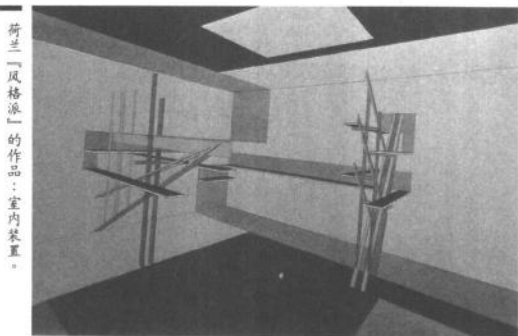
同样的,对于“风格派”发表的文章也进行了开放的和广泛的研究,他们的言论和写作,与他们的设计一样,表现了他们的美学立场和观点。与此同时,对于他们当时的书信往来进行研究,更进一步反映出他们思想的一些特别敏感的部分,对于了解这场运动的实质有非常重要的帮助。

杜斯伯格几乎保存了他与“风格派”成员的全部书信,同时还保存了反对“风格派”、或者同情“风格派”的各种不同的人给他的书信,这些书信提供了一个系统研究的基础。更加重要的是,杜斯伯格还保存了自己给别人回信的底稿,他去世以后,他的妻子奈丽·杜斯伯格(Nelly van Doesburg)保存了所有这些

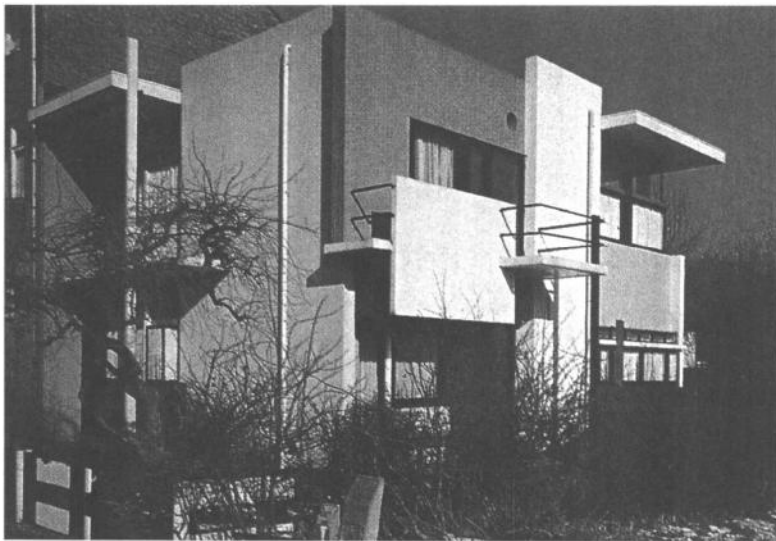
文件和手稿。这些文件最后由他们的家人捐献给位于海牙的荷兰美术办公署(the Rijksdienst Beeldende Kunst, 或者英文的 Netherlands Office for Fine Arts, 位于海牙)。

蒙德里安终生没有结婚,他的书信和文件是他在纽约的学生哈里·霍兹曼(Harry Holtzman)帮助收藏的。霍兹曼是1940年邀请蒙德里安来美国定居的人,他还帮助蒙德里安找到他在纽约的画室。1944年蒙德里安去世,霍兹曼一方面收藏他的全部文件手稿,并且翻译成英文,另一方面则把他晚年作了大量创作的纽约工作室全部细部都拍摄成照片和电影。虽然蒙德里安收到的“风格派”成员给他的书信基本全部不存,但是他给他们的回信当中的相当一部分却被保存起来了。他的工作室、他的大部分作品都被完好无缺地保存起来,对于研究他与他的同志的思想和工作是非常重要的。

在后现代主义的辩论当中,对早期现代主义的讨论、重新评价和研究占有非常重要的地位。特别是对那些被国际主义同化以



荷兰「风格派」的作品：室内装置。



荷兰「风格派」的作品：里特维特1924年在乌特勒支市的什罗德(Hendrick de Stroomer)住宅。

前的现代主义试验,研究界的兴趣非常强烈。对“风格派”的兴趣是因为它提供了所谓的经典现代主义的最主要基础之一,80年代对于经典现代主义的复兴和修正主义热潮,导致对它的兴趣再次兴起,人们对于它导致的设计和藝術上的循环方式和一再复兴现象非常感兴趣。应该说,并没有一个统一的、一成不变的“风格派”风格,真正的“风格派”是变化的、进步的,它的精神是改革和开拓,它的目的是未来,它的宗旨是集体与个人、时代与个体、统一与分散、机械与唯美的统一的努力。

第六章 包豪斯



包豪斯的奠基人：沃尔特·格罗佩斯于1926年。



(上)约翰·奥巴赫1919年设计的第一个包豪斯标志。(下)1925年奥斯卡·施莱默设计的第二个，也是最后确定使用的包豪斯标志。

包豪斯(Bauhaus)是1919年在德国成立的一所设计学院，也是世界上第一所完全为发展设计教育而建立的学院。这所由德国著名建筑家、设计理论家沃尔特·格罗佩斯创建的学院，通过10多年的努力，集中了20世纪初欧洲各国对于设计的新探索与试验成果，特别是荷兰“风格派”运动、苏联构成主义运动的成果，加以发展和完善，成为集欧洲现代主义设计运动大成的中心，它把欧洲的现代主义设计运动推到一个空前的高度。虽然这所学院在1933年4月份被纳粹政府强行关闭了，但是，它对于现代设计教育的影响却是巨大的，难以估量的。20世纪30年代末期，包豪斯的主要领导人物和大批学生、教员因为逃避欧洲的战火和纳粹法西斯的政治迫害而移居到美国，从而把他们在欧洲进行的设计探索、把欧洲现代主义设计思想也带到了新大陆。第二次世界大战结束以后，通过他们的教育和设计实践，以美国经济的强大实力为依托，终于把包豪斯的影响发展成一种新的设计风格——国际主义风格，从而又影响到全世界。因

此，包豪斯对于世界设计的影响绝不仅仅局限在教育领域之中。对于包豪斯的研究，一直都是设计理论界和设计史界的热门专题。

单纯以存在于1919年到1933年间的这所学院来讲，它在各个方面所进行的探索与试验，以及通过这些探索与试验而提出的问题已经非常重要了。比如它对于传统的艺术与设计教育的挑战：到底艺术与设计如何进行教育？艺术与设计能否传授？什么是德国工业同盟(Werkbund)反复强调的好的设计的本质？建筑对于居住在其中的人到底有些什么影响？现代设计教育的体系应该是什么样的？设计的目的是什么？设计对于社会的功能与影响是什么？作为一个设计师，应该具有哪些基本素质？等等。可说是从基本原则对于自英国“工艺美术”运动(1864-1896)以来欧洲的一系列重大设计运动的挑战，也是对于现代设计的核心问题第一次认真的讨论和实践。

50年代以来，出版了大量有关包豪斯的著作，但是真正探

讨包豪斯核心问题和它的本质的著作却非常少。以下几个中心是包豪斯文件档案最重要的收藏点：西柏林的包豪斯档案馆(Bauhaus Archive, West Berlin, 简称BA)是目前收藏包豪斯文件最齐全的中心。另外两个藏有相当数量包豪斯文件的中心分别是美国哈佛大学的波什-莱辛格德国文化博物馆(the Busch-Reisinger Museum of Germanic Culture at Harvard University)和魏玛的图林几亚国立档案馆(Thuringian State Archives in Weimar, 简称STAW),其中图林几亚国立档案馆只收藏魏玛时期的文件。另外,迪索市档案馆也有部分收藏,主要是迪索包豪斯时期的部分文件。米斯·凡德洛的文件主要存于美国国会图书馆,反映了包豪斯后期的情况。

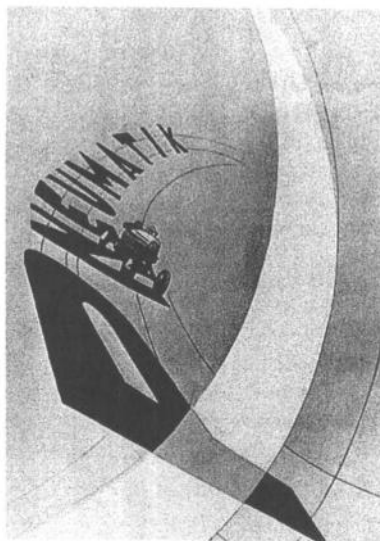
根据这些文件和资料,从60年代末起,有学者开始编撰包豪斯的文件集,其中最完整的是汉斯·温格勒(Hans M. Wingler)于1969年编辑的《包豪斯》,在科隆出版,同年被翻译成英文本,依然用《包豪斯》为书名,在美国的麻省理工学院出版。这是迄

今为止最完整的包豪斯资料集,其中还收集了包豪斯人员的回忆录。另外,不少单独发表的回忆录、书信集、日记等等,也从各个角度介绍了包豪斯的状况。其中比较完整的是包豪斯重要的教员奥斯卡·施莱莫(Oskar Schlemmer)的日记和书信集(1972年翻译成英语,名为《施莱莫日记》,在Middletown, Conn 出版);1974年在纽约出版的《费宁格》(Lyonel Feininger L. Ness 编辑)也包含了相当珍贵的资料,其它包豪斯的学生和教员的回忆录和书信,也提供了很有价值的参考资料。

包豪斯第一个校址在魏玛,第二个校址在迪索,这两座城市均在前东德的境内,虽然都有相当多的资料由市图书馆或者市档案馆收藏,但是,因为冷战的原因,却很少有西方人能够自由使用这些资料来对包豪斯进行系统的研究。而东德本身,甚至整个东欧对于包豪斯在西方设计界、设计教育界、建筑界战后以来的影响基本上长期一无所知,因此忽略了这个重要的专题。他们所作的最大贡献是长期地、很好地收藏了这些资料,并且对于迪索



学生与教员在1921年参加索莫菲尔德住宅(Sommerfeld house, 1921)设计,这是米斯特·施莱莫设计的大门,当时依然具有手工工艺痕迹。



1920年莫里士·纳吉反字体和汽车插图组合在一起所作的汽车轮胎广告。

的包豪斯校舍也进行了修缮和管理,使这座在1944年被战争损坏的重要历史性建筑得到很好的保存。直到80年代末期,随着柏林墙的倒塌,东欧成为欧洲共同体的一个部分,德国统一,因而才开始有西方学者逐渐采用这些由前东德保存的资料进行研究,有关包豪斯的资料迄今也还在慢慢的传出来。除此之外,位于西柏林的包豪斯档案馆保存了相当数量的资料,但是要完全吃透这些资料,也并非容易。因而,对于包豪斯的研究,可以说还在进行之中。虽然著作不少,但是离目标还有相当距离。关键问题还在于:以往的对于包豪斯的研究主要集中于它的历史发展的具体经过部分,对于它在设计上和设计教育上的影响,以及这种影响的国际性作用,特别是包豪斯人员到达美国以后,如何把这种设计哲学思想变成国际主义设计的精神和风格,通过战后美国而影响到全世界,在这方面的研究就显得非常薄弱。因此,对包豪斯的研究应该说还没有达到令人满意的水准,还有大量的工作应该进行。

本文虽难有太大的篇幅逐项讨论包豪斯的各个方面,但将力图从这所学院的发展脉络着手对其意义和影响作一个比较严格的阐述。

包豪斯成立的宗旨

包豪斯成立于1919年,那是德国在第一次世界大战结束之后成立的、动荡不安和脆弱的魏玛共和国(the Weimair Republic)成立后的第二年;包豪斯在1933年被纳粹政府强行封闭,这正是魏玛共和国夭折的同一年。因此,包豪斯的兴衰荣败与魏玛共和国基本上是同步的。1933年4月11日德国纳粹政府下令关闭了包豪斯,这是德国纳粹政府自从元月份上台以后第一次强烈和鲜明地表达了对于前卫艺术和现代设计的态度与立场,纳粹把这些试验统统称为布尔什维克的、犹太人的,并加以取缔。1923年,包豪斯的教员奥斯卡·施莱莫曾经说过:包豪斯

的历史不仅仅反映了艺术史，同时也是一部时代史（见：Frank Whitford: Bauhaus, Thames and Hudson, P.9），这是非常正确的。

包豪斯是由德国现代主义设计、现代建筑的奠基人沃尔特·格罗佩斯于1919年创立的学院。从他担任校长，到1927年离开学院，基本是把学院从一个子虚乌有的空洞观念变成一个坚实的设计教育基地，成为欧洲现代设计思想的交汇中心，成为现代建筑设计的发源地。包豪斯的兴起和衰亡，无不与格罗佩斯有着极其密切的关系。而包豪斯从魏玛时期（1919-1924）到迪索时期（1925-1930），一直到接近衰亡的柏林时期（1931-1933），都贯穿了格罗佩斯的关切、注意和努力，而包豪斯的发展本身，也体现了格罗佩斯个人设计思想的转变和发展过程，通过他又反映了他那个时代的现代设计先驱的思想过程。包豪斯因此不但是格罗佩斯个人思想的结晶，同时也是现代主义设计的一个重要的缩影。包豪斯经历过三任校长，格罗佩斯（1919-1927）、汉斯·迈耶（Hannes Meyer

1927-1930）和密斯·凡德洛（1931-1933），因而，也形成了三个非常不同的发展阶段：格罗佩斯的理想主义，迈耶的共产主义，密斯的实用主义。把三个阶段贯穿起来，包豪斯因而兼而具有知识分子理想主义的浪漫和乌托邦精神、共产主义政治目标、建筑设计的实用主义方向和严谨的工作方法特征，也造成了包豪斯的精神内容的丰富和复杂。这是目前世界上任何一所设计学院、建筑学院都没有、也不可能具有的高度文化特征，带有强烈的、鲜明的时代烙印。

作为包豪斯的奠基人，格罗佩斯初期的目的是通过建立一所艺术与设计学院，达到他个人进行微型社会试验的目的。对他而言，包豪斯是一个乌托邦式的微型世界，是他关于团队精神、社会平等、社会主义理想、发扬手工艺传统的训练方法、提倡设计对于社会的益处、促进知识分子之间思想的真诚交流等等殷切的希望和崇高的理想的试验场所。由于他本人从第一次世界大战当中对于战争机器产生了强烈的反感，因而，他在建立包豪斯的



包豪斯早期的基础课教员约翰·伊顿（Johannes Itten），在包豪斯内，他的衣服是自己设计的。



莫霍里·纳吉设计的《包豪斯丛书》书衣，1924-1930年。

时候，充满了要建立一个非机械化的、比较人格化的、追求中世纪行会的友好合作精神的微型社会。但是，随着时代的发展，德国本身的急速变化，魏玛政府对于这种社会试验的消极甚至是反对态度，以及工业化的进程，学院本身人员的交替，格罗佩斯本人思想发生了很大的变化，因此，学院的实际发展与格罗佩斯最初的宗旨相当的不同。可以说，早期的包豪斯与中期的包豪斯在基本观念上是有巨大的本质区别的。真正对世界产生巨大影响的是中期包豪斯的思想与实践。大约从1923年起，学院开始走向理性主义，比较接近科学方式的艺术与设计教育，开始强调为大工业生产的设计，原来的那种个人的、行会式的浪漫主义色彩逐渐消失了。而这正是德国工业发展迅速、政治与经济局势稳定的时期，因而，包豪斯的变化是顺应了社会大环境的改变的。

1927年前后，格罗佩斯离开了学院，由汉斯·迈耶担任新院长。迈耶是一个坚定的马克思主义者，在他的领导之下，包豪斯急剧转向，教育积极与社会效益联系，教育开始走向政治化。

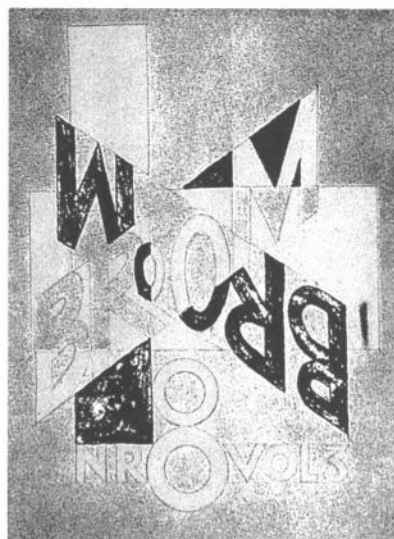
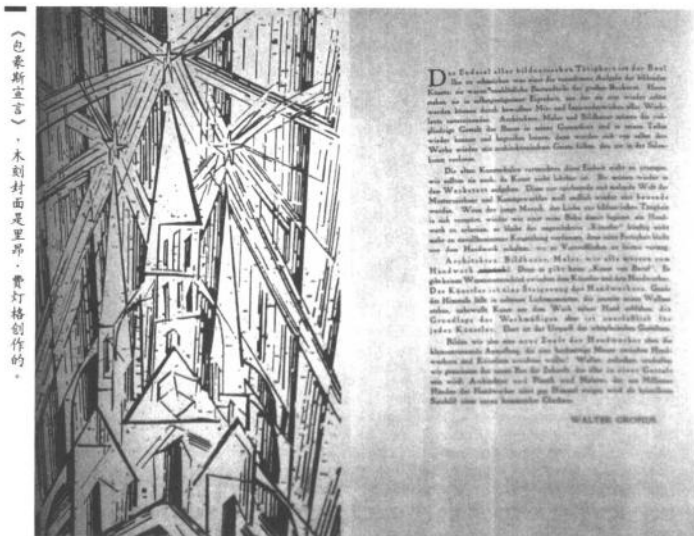
学院当时已经迁移到迪索，因此，迪索时期的包豪斯一方面是充满了试验的兴奋，但是同时也受到泛政治化的各种干扰。迈耶本人在社会的强烈反对之下，终于在1930年辞职，学院交由建筑家密斯·凡德洛领导，这个时期已经是包豪斯的尾声了。当时德国纳粹日益强大，特别是在1933年元月份，纳粹党登上德国政治舞台，阿道夫·希特勒成为德国元首，包豪斯面临关闭。因此，1930年以后的包豪斯对于设计界的影响也相对缩小了。

包豪斯的存在时间虽然短暂，但对现代设计产生的影响却非常深远。从具体的影响来说，它奠定了现代设计教育的结构基础，目前世界上各个设计教育单位，乃至艺术教育院校通行的基础课，就是包豪斯首创的。这个基础课结构，把对平面和立体结构的研究、材料的研究、色彩的研究三方面独立起来，使视觉教育第一次比较牢固地奠定在科学的基础上，而不仅仅是基于艺术家个人的、非科学化的、不可靠的感觉基础上。包豪斯同时还开始了采用现代材料的、以批量生产为目的的、具有现代主义特征

的工业产品设计教育,奠定了现代主义的工业产品设计的基本面貌,迄今依然对工业产品设计有深刻的影响。包豪斯对于平面设计的功能化探索 and 现代主义设计面貌的教育,也依然成为现代平面设计的一个主要的和重要的根源。包豪斯广泛采用工作室体制进行教育,让学生参与动手的制作过程,完全改变以往那种只绘画、不动手制作的陈旧教育方式;同时,包豪斯还开始建立与企业界、工业界的联系,使学生能够体验工业生产与设计的关联,开创了现代设计与工业生产密切联系的第一章。

从长远的思想影响来看,包豪斯奠定了现代主义设计的观念基础,建立了现代主义设计的欧洲体系原则,把以观念为中心的设计体系、以解决问题为中心的设计体系比较完整地奠定起来,从而与美国为中心的仅仅重视改变外型、强调商业效益的所谓“改形设计”,或者称为“式样改变设计”(styling)对立,形成了现代设计当中两个非常不同的、甚至是对立的体系,战后被称为欧洲设计体系和美国设计体系,其中的区别,就是指的这两

种对立的体系。而包豪斯的大批移居美国的人员,包括它的主要领导人物,却又把包豪斯体系的部分内容与美国的体系结合,形成战后美国版本的“国际主义风格”,更大的影响了世界各国。这种混合形成一个非常复杂的混合品,精神的内容减弱,形式主义成份加大,商业主义味道强烈,理想主义内核消失,因此,国际主义设计不但引起理论界的批判,同时也造成了设计界的反感,这些因素,造成1970年前后开始的后现代主义设计运动。但是,从后现代主义运动的发起、发展来看,也是基于和针对源于包豪斯的某些原则因素的。从本质来说,后现代主义是对现代主义的一个反映的结果,而它产生的源头,依然可以上溯到包豪斯时期的一些思想和设计实践。更应该提到的是:到20世纪80年代末期和90年代,从后现代主义逐渐式微以来,一股复兴经典现代主义、复兴包豪斯传统的运动已经开始初露端倪,这个被评论界称为新包豪斯主义或者新现代主义的风格运动在20世纪90年代开始出现,表现出各种新的形式运动,比如新现代主义(Neo-



莫霍里·纳吉1925年设计《扫把》杂志的书名页。

Modernism)等等,美国建筑设计师理查·迈耶(Richard Meyers)在洛杉矶设计的耗资巨大的博物馆项目——耗资8亿美元的保罗·盖蒂文化中心博物馆(Paul Getty Cultural Center and Museum, Brand wood)与1925年格罗佩斯设计的迪索——包豪斯校舍在设计形式上有千丝万缕的内在联系,在思想上也有非常接近的地方。这表明包豪斯的影响一直没有消退。它不但存在,影响设计的发展,同时还有可能还会产生新的衍生内容来。因此,对于包豪斯的研究,不但具有深刻的历史意义,同时也具有重要的现实指导意义。

包豪斯的奠基人——沃尔特·格罗佩斯(Walter Gropius, 1883-1969)

讨论包豪斯,不能不讨论它的奠基人、精神领袖沃尔特·格

罗佩斯。本节关于格罗佩斯本人的资料,主要来源于雷金纳德·依萨克(Reginald Issacs)主编的《格罗佩斯——包豪斯创始人的插图本传记》(Gropius-an Illustrated Biography of The creator of the Bauhaus, Bulfinch Press Books, 1991),同时也参考了其他有关的著作。

格罗佩斯是20世纪最重要的现代设计家、设计理论家和设计教育的奠基人。他通过60年的努力,从德国的包豪斯到美国的哈佛大学,把设计教育,特别是建筑设计教育的现代主义、国际主义基础牢固地奠定起来,影响全世界。他的作用是很简单地估量的。他是一个起步很早的设计家,早在1911年已经在德国设计界颇具盛名了,这种知名度对于他建立包豪斯是非常有帮助的。利用自己在设计界的影响力,格罗佩斯做到了他人难以做到的工作,虽然建立和发展包豪斯的过程困难重重,但是,如果没有他的出面和参与,也就不可能有包豪斯的存在。

格罗佩斯在1919年开办包豪斯的时候,才36岁,但他已经

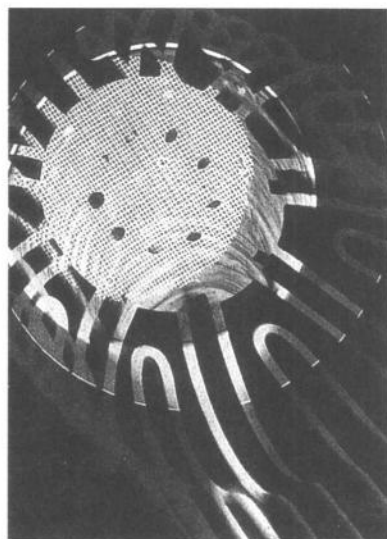
是当时被德国、乃至世界各国公认为第一流的建筑家了。他在1911年设计的法格斯鞋楦厂厂房建筑(Fagus Factory)和1914年设计的德国工业同盟在科隆的建筑,为他赢得了国际声誉,成为当时德国最重要的建筑设计家之一。格罗佩斯是一个很有魅力的学者,他的个人气质和事业成功对于他的婚姻可能也有促进作用:他在1915年娶了当代最重要的现代主义作曲家之一、奥地利人古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler, 1880-1911年)的遗孀阿尔马·马勒(Alma Mahler)为妻,阿尔马是当时德国和奥地利最引人注目的美人。她与格罗佩斯的热恋和婚姻,使她成为包豪斯发展的一个目击见证人,她详细地记录了不少包豪斯的事情,特别是别人不太注意的细节,现在不少有关包豪斯时期的格罗佩斯的记载都出自阿尔马的回忆录。这一点对于研究包豪斯具有很重要的意义。阿尔马与格罗佩斯在1924年前后因为感情原因离婚,她后来再嫁德国表现主义大师奥斯卡·科科什卡(Oskar Kokoschka),他们的热恋通过科科什卡的大量表现主义绘画作品

得到非常强烈的表现。

格罗佩斯的思想历程非常复杂,弗兰克·怀特佛德(Frank Whitford)在他的著作《包豪斯》一书中说:包豪斯时期的格罗佩斯与战前的格罗佩斯判若两人。他在第一次世界大战前后已经有过非常戏剧化的思想变化:战前他迷恋机械,认为机械能够为人类造福,具有类似勒·科布西耶的机械美学立场。第一次世界大战期间,他被征入伍,目睹战争机器的残忍和可怕,看到坦克、飞机、大炮这些人造的机械成为屠杀人民的工具,因而战前他的那种对于机械的迷恋在战后立即消失。战前他是一个典型的非政治化的设计师,战后明显转向同情左翼运动,成为一个具有强烈和鲜明左倾思想、具有社会主义立场的新人。他认为德国只有通过急剧的、激烈的、彻底的社会革命才可能找到前途。他曾经在1921年为被屠杀的共产党人设计纪念碑——即建立在魏玛的三月死难烈士纪念碑(Monument to the March dead in the Main Cemetery of Weimar),同时在观点与言论上明确左倾。这种左



包豪斯学生的表演。



莫霍里·纳吉1922年创作的抽象摄影作品。

倾的情绪可以从早期的包豪斯看出来。他开始放弃对大工业化的膜拜立场,转而希望倡导传统手工业生产的兄弟、行业精神,提倡中世纪的行会工作方式,经常以设计建筑家、工匠同心协力建筑教堂的方式来提倡团体精神,通过教育来对学生灌输这种想法。

早期的包豪斯强调手工业方式,而不是大规模机械生产;力图建立一个公社,建立一个微型的理想国;雇用大批具有乌托邦思想的艺术师担任教员;教学集中于强化学生个人思想和创造的特征。这些改革,从表面上看是教学上的改革,实质上是格罗佩斯本人对于社会改革的试验,在于他对于机械迷信的幻灭之后的理想主义探索,他的目的在于改变德国的历史,而不仅仅是教学本身。包豪斯的早期目的是社会的,是乌托邦的,而不仅仅是设计的。

格罗佩斯生于1883年5月18日,出生于一个非常殷富的家庭。他的家庭成员中大部分受过良好的教育,同时有建筑与艺术

两方面的传统,他的祖父是知名画家,他的一个叔祖父则是建筑家,曾经设计过柏林工艺美术博物馆,并且是这个博物馆所属的工艺美术学校的校长。因此,格罗佩斯本人得到非常好的家庭影响和良好的教育。在中学毕业后,格罗佩斯在柏林和慕尼黑两地学习建筑,他聪明过人,只用了5个学期完成全部功课,很快就结束了学业,成绩卓著。之后,在德国胡萨地方(Hussar)的第十五兵团当了一年的义务兵,1907年离开行伍,进入德国现代主义设计的先驱彼得·贝伦斯设计事务所,开始了他的现代设计生涯。

格罗佩斯在贝伦斯设计事务所工作了3年,受到很大的影响。贝伦斯早在1904年就参与了穆特修斯的设计改革工作,参与组织德国工业同盟,在1907年为德国电器公司(AEG)设计了世界最早的完整的企业形象系统,同时也设计了德国最早的一些功能主义工业产品。他在建筑上提倡采用新的结构、新的材料,为新的功能服务。这些思想,对于格罗佩斯,以及他在这个事务所

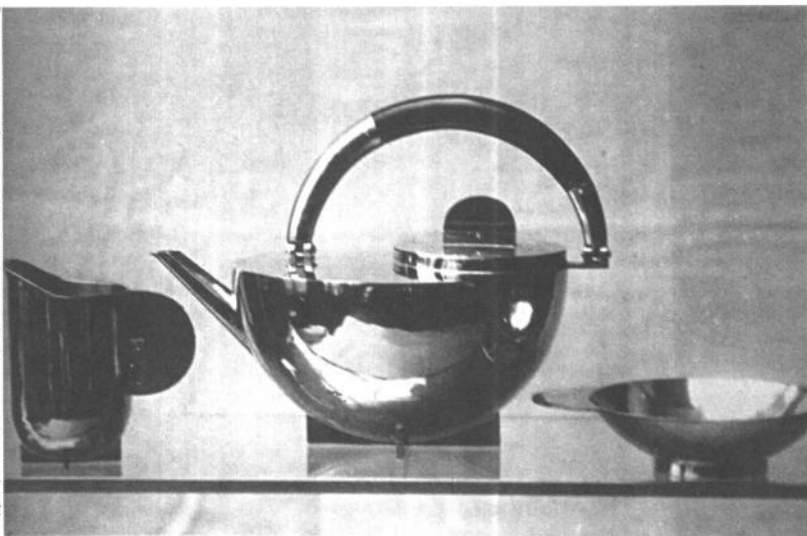
的同事米斯·凡德洛、勒·科布西耶都有很大的影响。工作了3年之后，格罗佩斯离开贝伦斯设计事务所，在1910年开创了自己的设计事务所，他在事务所开设之后不久，几乎立即就接到后来使他成名的重要设计项目——法格斯鞋楦工厂的设计。他在1911年完成了这座现代化工厂的建筑设计、室内设计和家具、用品设计。这个设计应用了玻璃幕墙结构，采用钢铁和平板玻璃为建筑材料，采用崭新的结构，成为世界上最早的玻璃幕墙结构建筑。建筑具有良好的功能和现代的外型，立即引起世界各国建筑家的注意，而他也立即成为一颗设计界的新星。

格罗佩斯的设计思想一直具有鲜明的民主色彩和社会主义特征。他一直希望他的设计能够为广大的劳动人民服务，而不仅仅是为少数权贵服务。他之所以采用钢筋混凝土、玻璃、钢材等现代材料，并且采用简单的、没有装饰的设计，是考虑到造价低廉的问题。他希望能够为社会提供大众化的建筑、产品，使人人都能享受设计。他的建筑最终应该为德国人民提供廉价、环境

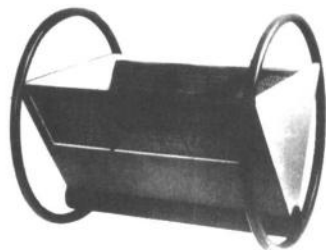
良好的住宅空间，从而解决因为居住环境恶劣造成的种种社会问题。早在1910年，即开始设计法格斯鞋楦厂的前一年，他已经开始考虑为工人阶级设计住宅。他曾经写信给德国电器公司(AEG)的总裁、重要的德国企业家沃尔特(Walter Rathenau)，建议由他设计标准化的、批量生产的、拼装式的低造价工人宿舍。这种趋向，表现了他的设计理论的民主特征。一直到他来到美国以后，他还试图设计这种低造价的拼装式建筑，为劳动人民提供基本住房。格罗佩斯的这种思想特征贯穿着他的整整前半生。

格罗佩斯的一个工作重点是德国工业同盟。工业同盟是一个由建筑家、设计师、工业家联合组成的松散组织。格罗佩斯早期曾经抱有强烈的“工艺美术”运动思想，主张手工业化工作方式、行会形式，因此，他曾与工作同盟的奠基人之一、比利时设计师亨利·凡德·威尔德联合反对工业同盟的另外一个重要的成员和奠基人穆特修斯关于设计标准化的主张。这段历史充分体现出格罗佩斯早期的设计观点与立场。他认为设计上的标准化原则

包豪斯的工业设计作品。学生玛丽安·布朗特(Marianne Brandt)设计的金属咖啡具，1924年。



包豪斯学生作业：彼得·凯勒的摇篮设计，1925年。具有强烈的构成主义特点。



会扼杀个人的创造性，造成单调的、没有特点的建筑与设计风格。因而，虽然他在设计法格斯工厂时表现出对于现代材料、现代机械、现代形式的喜爱，体现了他对于工业化的积极态度，但他当时的立场仍是反对现代化的基本原则——标准化的。

本着这种精神，格罗佩斯在第一次世界大战之前就尝试设计现代家具、墙纸、柴油火车头、火车内部设备等等。由于对于标准化的反感，因此，他在设计时立场是非常不稳定的：犹豫于现代批量生产的前提和个人表现的立场之间，他的这个时期设计的工业产品可以说基本是失败的，几乎没有一件设计能够被企业接受而投入批量生产。

1914年他与建筑家阿道夫·迈耶(Aldolf Meyer)合作，设计了位于德国科隆市(Cologne)附近的德国工业同盟的建筑。这座建筑是他继法格斯工厂之后的第二个重要建筑项目。他仍采用玻璃幕墙结构，在主建筑的两端利用两个玻璃的圆柱结构，将楼梯包藏在内，这种玻璃幕墙的楼梯间结构是由他最早引入设计

的。该建筑是一个多功能的综合体，立面简洁明快，大胆的设计观念，现代化的设计语汇和手法，使这一设计立即得到世界设计界的认同与赞赏。因此，格罗佩斯早在第一次世界大战以前，已经成为德国、乃至世界著名的青年设计家了。这种声誉，对于他日后与政府交涉，申请资金开办新学院起到重要的作用。

1914年第一次世界大战爆发，他被征兵入伍，参加西线战争，1917年曾经在战争最为激烈的索姆(Somme)前线参战，得到过两次铁十字勋章。1918年11月18日退役。他在1915年结婚，第二年女儿阿尔玛·曼农(Alma Manon)出世。他的战争经历、他的婚姻和女儿的诞生，对于他个人来说，不仅仅是人生重要的一页，同时也是他个人设计思想、个人哲学的转折关键。

第一次世界大战在很大程度上改变了格罗佩斯战前对于机器的浪漫主义态度。战前他非常崇拜机械，坚信机器会改变我们的时代，甚至会改变人们对于生活问题的看法和传统立场。但是，在战争期间，他不但目睹战争机器的大规模屠杀力量，自己

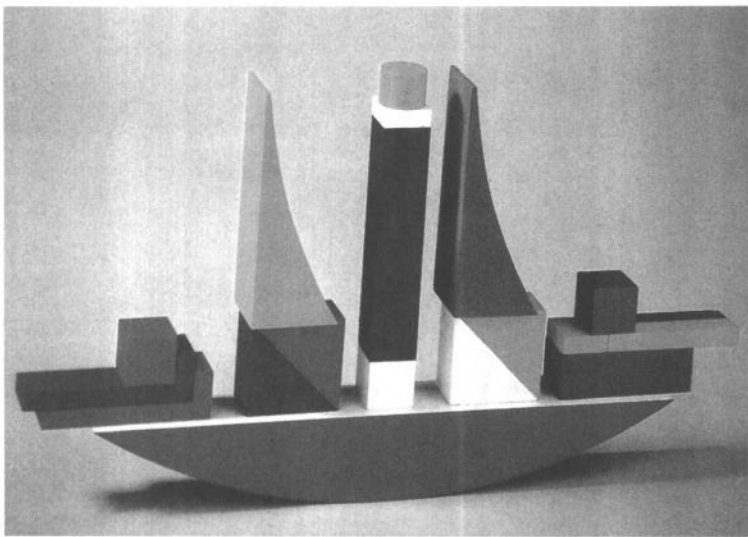
也在战争中受伤,在肉体上和精神上都受到很大摧残。在医院住院期间和出院以后的相当长的一段时期中,对于机器的理想主义色彩浓厚的爱好开始转变,他开始认为机器亦具有消极的一面,并不单纯是积极向上的、对社会发展充满促进力量的。因此,他开始产生了通过设计教育实现世界大同的社会乌托邦思想。早期的包豪斯在很大程度上是基于这个设想而建立的,与中期(迪索时期)、后期(柏林时期)的包豪斯相距很大。格罗佩斯的思想经历过好几次重大的改变,从对机械的绝对崇拜变成消极,因而积极筹办包豪斯,是其中一次非常重要的转变。

从格罗佩斯早期的一些著作来看,他的思想基本没有超出德国工业同盟的思想准则和精神境界。他与穆特修斯一样,相信艺术家具有将生命注入机器产品的能力,主张艺术家的感觉与技术人员的知识必须结合,以创造出建筑与设计的新形式。但是,他更加相信教育的作用,他的最大的愿望是通过设计教育来改造德国。

格罗佩斯一直希望能够建立一所理想的完整的设计学院,而不仅仅是美术学院的改良。他从开始起就反对把美术学院和设计学院混为一谈。1915年10月10日,他在一封给朋友的信中提到这个设想,他说:我心目中所憧憬的学校是一个完整的教学机构,虽然在起步时规模应该很小,而且也必须与现存的美术学院在行政与技术方面共同合作,但是,从一个艺术家的观点来说,它必须保存独立的地位。如果想顺利地开展工作,我必须有权在基本观点上发展我自己的构想——行动的自由是一个最基本的条件。

他在寄出这封信之后几个月,又写了一份比较详细的备忘录,提出建立设计学院的具体设想。这份备忘录具有一些新的思想内容,比如他一反从前单纯强调手工业化生产方式,而在备忘录中提出艺术家必须通过新的设计教育体系,从接触大批量生产过程当中,探索表现的方式,他认为这是现代设计教育的唯一方向。他说:单是关怀手工艺品和小工厂的产品是绝对不够的,因

包豪斯学生的玩具设计,阿尔玛·布仁设计的积木玩具,1925年。



包豪斯魏玛时期的学生陶泥设计练习。



为这些产品永远不会失去与“艺术”的接触;相反地,艺术家必须学习如何去直接参与大规模的生产,而工业家也必须认清如何接受艺术家能够生产的价值。在这种理论的基础上,他提出了自己对设计学院体系的设想,他明确地提出新的设计学院的宗旨应该是:创造一个能够使艺术家接受现代生产最有力的方法——机械(从最小的工具到最专门的机器)——的环境。为了达到这个目的,他建议建立一所与工业生产关系密切的学校,课程也完全按照工业生产的目的安排,比如提出开设实际操作技术、造型与结构的研究等课程,加上艺术史与艺术理论课程,另外还让学生到工厂实习,这些建议与旧式的美术学院教育体系是大相径庭的。

他在备忘录当中还提倡教学的集体主义精神。他认为集体工作是设计的核心,早在中世纪的行会当中就已经具有了,这种方式有利于设计和工业生产的发展,所以应该作为教学的核心内容进行贯彻。格罗佩斯在他后来出版的著作《新建筑与包豪斯》一书中提到他当时的设想:各行各业人士都要发奋努力,共同肩

负起在“现实”与“理想主义”的鸿沟之间建立一座桥梁的神圣使命。我们这一代建筑师的艰巨任务使我从迷梦中觉醒,我发现,除非我们创立一所可以给予国家工业以巨大影响的新设计学院,而且在权威性的宗旨方面获得成功,否则,一个建筑师是无法实现他的理想的。同时,我也发现,为了实现这个计划,必须取得全体教职员的充分合作。

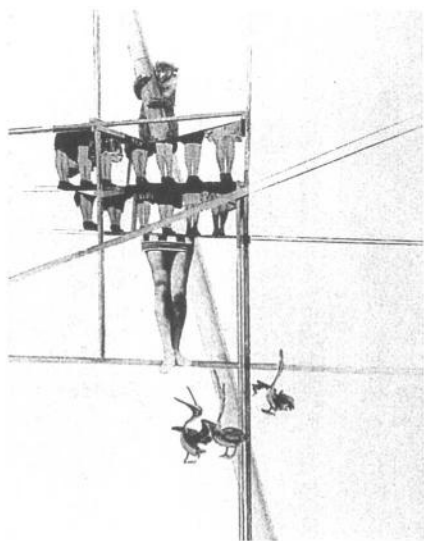
1902年,比利时设计家亨利·凡德·威尔德已经在魏玛设立了一所具有试验性的工艺学校。这所学校因为第一次世界大战爆发而关闭,1915年,威尔德曾经三次提名格罗佩斯为他在魏玛工艺学校(Kunstgewerbeschule)的继承人,却均被非常保守的魏玛政府否定。1916年1月,格罗佩斯上书魏玛政府,阐释自己设计教育的想法,但是威尔德的那所学校已经被关闭,并且改做兵营,他的建议因此没有被德国政府官员认真研究过。虽然魏玛市附近有一些重要的工业企业,比如位于耶拿(Jena)的世界闻名的玻璃厂硕特(Schott)公司、摄影器材企业卡尔凡(Karl Zeiss)公

司,但是魏玛还是一个保守的小城镇,附近的大工业并没有对这个城市的思想、立场造成多大的本质影响。这个城市与战后在这里成立的德国政府依然是把强调的重点放在手工业制作上,而魏玛市本身并没有什么现代工业,城市本身充满了近乎中世纪的陈旧气息。

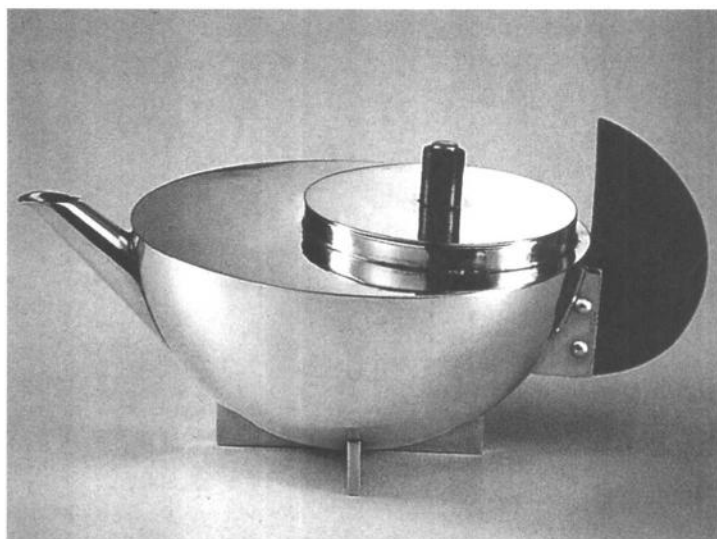
要了解格罗佩斯建立包豪斯的思想,可以从他在大战期间草拟的一些文件中找寻到。他在1915年受伤住院,在医院里就开始草拟建立设计学院的计划。他在1916年元月向魏玛政府寄出一份建议书,提议政府开办一所新型的设计学院。在这份建议当中,他提出了几个关键的看法。他认为,随着工业化大批量生产,传统手工业的优秀特点会被消灭,这是他非常担心的地方。为了保持既有大工业生产的手段,又不失去传统,他建议这所学院尽力建立艺术家、工业家和技术人员的合作关系。这种合作关系,可以改善大工业的非人格化,提高设计水平。另外,他还强调社团、集体的重要性。对他来说,包豪斯应该是一个微型的理

想国,在那里能够恢复早已失去的合作、公平、民主的创作传统,通过这种社会试验,最后导致培养出新的设计人员,他们将是富有理想主义色彩的,能够为更加完善的新社会提供服务。在早期的包豪斯,这种思想体现得很突出。由于格罗佩斯本人对于应该建立一所什么样的学院尚只有一些知识分子理想主义的模糊的想法,因而早期教学相当混乱。一直到学院迁移到迪索,经过新一代教员和学生的努力,包豪斯才出现真正的系统面貌。

为了使自已建立新型设计学院的提案更加具有对魏玛政府的吸引力,格罗佩斯在战后对自己的建议进行了大幅度的修改,他提出由于大工业的发展,造成手工业的衰退,为了扭转这种情况,必须建立新的设计教育中心。他提出建立艺术家、工业企业家、技术人员之间的合作关系,而不是分隔,这样可以给德国的工业和手工业都带来益处。同时,他还提倡在新的学校当中加强学生与企业之间的联系,使学生的作业同时是企业的项目和产品。



1925年莫霍里·纳吉利用照片拼贴组成的平面作品《世界的基础》,具有构成主义、超现实主义的特征。



包豪斯的工业设计作品。学生玛丽安·布朗特(Marianne Brandt)设计的金属茶壶。1924年。

战后的魏玛政府面临德国重建的艰难任务,如何能够把德国从战后的废墟上重新建立成为一个欧洲的强国,如何振兴德国的工业和贸易,成为政府部门关切的主要问题。而格罗佩斯的提案恰恰在某些方面提供了可以尝试的途径,通过设计教育改革,有可能促进德国工业和贸易发展。因此,战后初年,魏玛政府改变了对格罗佩斯的态度,终于重新审查他的这个看来具有合理成份的建议,并且也有越来越多的政府官员表示理解他的看法。格罗佩斯本人深知这是一个非常关键的时刻,因此,不辞劳苦地不断来往于柏林与魏玛之间,在魏玛政府进行游说,希望促成这个计划。1919年初,魏玛政府表示基本赞同他的提议,并且建议他在魏玛美术学院的基础上组建新学校。因此,到格罗佩斯在1919年4月份开设包豪斯的时候,其实学校内部包含了相当一部分美术学院的旧人员。

因此,格罗佩斯建议的新的学院其实是两所学院的结合,一所是格罗佩斯提出要建立的新型设计学院,即包豪斯;另一所则

是原有的魏玛艺术学院,其主要的教学目的是美术,特别是绘画教育,该校的教员及设备均并入了新成立的包豪斯。可以说,从一开始起,包豪斯内部已经存在着矛盾了。格罗佩斯的职务正是担任这两所学院合并而成的新学院的院长。

1919年4月1日,包豪斯正式开学。德文的全名称是Des Staatliches Bauhaus,即国立包豪斯。这个名称是格罗佩斯自己选择的,包豪斯这个词是他生造的,其中包(bau)是德文的建筑的意思,豪斯(haus)是德文的建筑的意思。从他自己后来的解释来看,这个建筑是指的新设计体系。同一天,由格罗佩斯亲自拟定的《包豪斯宣言》也发表了。宣言的全文如下:

完整的建筑物是视觉艺术的最终目的。艺术家最崇高的职责是美化建筑。今天,他们各自孤立地生存着;只有通过自觉,并且和所有工艺技术人员合作才能达到自救的目的。建筑家、画家和雕塑家必须重新认识:一栋建筑是各种美观的共同组合的实体,只有这样,他们的作品才能灌注进建筑的精神,以免流为“沙

龙艺术”。

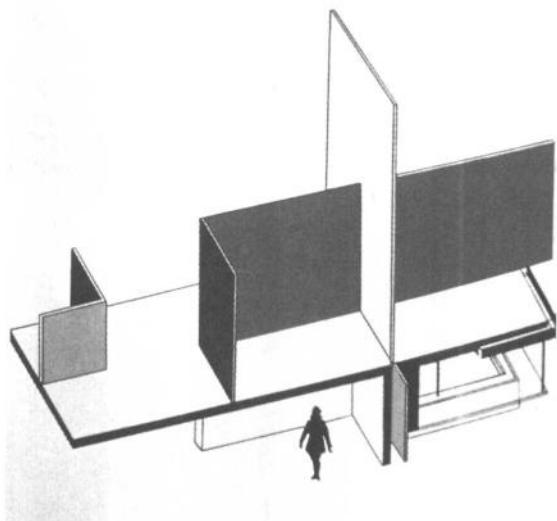
建筑家、雕塑家和画家们，我们应该转向应用艺术。

艺术不是一门专门职业，艺术家与工艺技术人员之间并没有根本上的区别，艺术家只是一个得意忘形的工艺技师，在灵感出现，并且超出个人意志的那个珍贵的瞬间片刻，上苍的恩赐使他的作品变成艺术的花朵，然而，工艺技师的熟练对于每一个艺术家来说都是不可缺乏的。真正的创造想象力的源泉就是建立在这个基础之上。

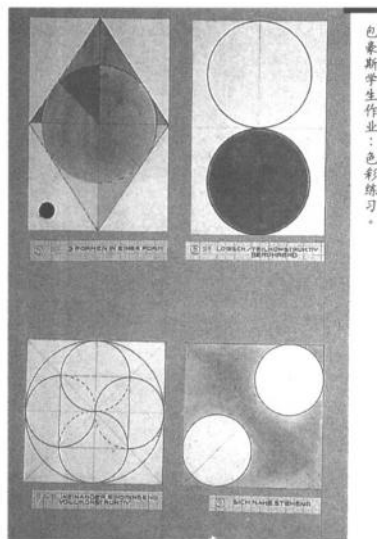
让我们建立一个新的艺术家组织，在这个组织里面，绝对不存在使得工艺技师与艺术家之间树起极大障碍的职业阶级观念。同时，让我们创造出一栋将建筑、雕塑和绘画结合成为三位一体的新的未来的殿堂，并且用千百万艺术工作者的双手将它耸立在云霄高处，变成一种新的信念的鲜明标志。

格罗佩斯在包豪斯开学时，是抱着坚决的政治归属目的而来的。他当时政治立场鲜明并且左倾，具有战后德国知识分子当

中典型的革命态度。他本人在对机械化大批量生产态度是矛盾的，虽然在不少场合，特别是向魏玛政府解释包豪斯的合理性时，对大工业生产表示重视和支持，但是，内心却依然有大战留下的对于机械的阴影，表现出他对于机器和人工业化生产抱着明显怀疑态度。1919年，他在莱比锡的一次讲演中强烈谴责对于机器崇拜的潜在危险性。他在1919年还成为德国左翼建筑家、艺术家和其它知识分子的一个组织艺术工作苏维埃(the Working Soviet for Art,即德文的 the Arbeitstrat fur Kunst)的主席。这个组织的目的和宗旨是把社会上具有创造性的人组织起来，形成一个新的社会秩序。由布鲁诺·陶特(Bruno Taut)起草的这个组织的宣言提出艺术与人民的真正结合，而格罗佩斯此时的一次讲话，也提到：一个社会主义社会的真正任务是消灭商业主义的罪恶，创立为人民建筑的积极精神。(他的原话是：the true task of the socialist state is to exterminate this evil demon of commercialism and to make the active spirit of con-



1926年拜耶设计、提倡的街头车站和报摊亭，与他的平面设计完全吻合。



包豪斯学生作业：色彩练习。

struction bloom again among the people)。这种复杂的思想状况在早期包豪斯阶段的格罗佩斯的行为中看出来。

格罗佩斯同时还是另外一个柏林的左翼组织的成员，这个组织叫十一月会社(德文：the November gruppe)，其中包括大量的左倾知识分子，组织的纲领事实上充满了乌托邦的味道。这个组织集中了相当大一批德国前卫和激进的设计家、艺术家、学者和其他文化人，他们的希望是通过激进的社会改革来振兴德意志的文化和经济，而他们的纲领则充满了理想主义、乌托邦主义、小资产阶级幻想的色彩。这种状况，很代表格罗佩斯当时的思想。

虽然格罗佩斯在第一次世界大战结束初期具有如此的左倾立场，但是一旦包豪斯开学，他却开始把学校的教育转到非政治化的方向，这是又一次非常重大的转变。可以说他能够把个人的思想立场和教育结构和教育体系分开，仅仅从这一点来看，就可以看出格罗佩斯的能力和眼界的广阔。这种转变，可以从他当时

发表的一些文章、书信和言论中看出。比如，1920年6月他在一封给朋友的信中提到：我们应该摧毁政党，我想在这里建立一个非政治的社区(communitiy)。

早期的包豪斯——魏玛时期

战争刚刚结束，硝烟尚未散尽，包豪斯于1919年4月开学，地点在比利时设计师亨利·凡德·威尔德于1902年建立的魏玛的旧美术与工艺学校，包豪斯不但接管了学校的校舍，同时还把原来的一批教员也接收下来了。

魏玛有大约4万居民，完全没有工业。这座原为魏玛大公国(the Grand Duchy of Weimar)首都的城市，有相当悠久的文化传统，早在18世纪已经建立了第一所美术学校。哥德和席勒都曾经在这里工作和生活过，哲学家尼采也曾经住在魏玛，他于1900年在这里去世。居民中有各种各样的文化人，这是一个闻名

德国乃至世界的文化古城。1919年，魏玛成为战后德国的新首都，开始了一个新的历史阶段——魏玛共和国(1919-1933)。

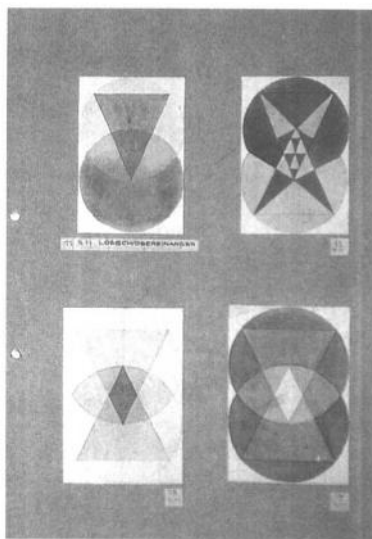
由于新的图林几亚(Thuringia)政府刚刚成立，各方面的管理还没有完善，因此，无论是资金还是行政管理都非常混乱。政府还没有正式成立税收体系，没有资金拨给学校进行日常运作。包豪斯校舍内甚至还有为保护国民议会而从军营调入魏玛的军队驻扎，士兵们长期的驻扎对校舍与设施造成很大的破坏，校舍内破烂不堪。虽然这是一个由政府出资的公立学校，但是教学经费却严重不足，因为没有足够的经费，学校甚至没有取暖设备、没有煤气供应，教学的基本设备匮乏，什么都缺乏，开学困难重重。因此，在包豪斯刚刚开学的期间，格罗佩斯不得不忙于奔走于学校与政府之间，催促政府立即撤出校园中的军队，提供足够的资金，提供足够的教学设备，使教学能比较顺利地走上轨道。

除此之外，包豪斯也面临着来自意识形态、居民邻里、社区集体、政府机构各个方面的攻击。这些攻击简直可以说是无所不

包，无奇不有，而主要方面来自右倾的社会力量，攻击包豪斯的左倾社会教育内容和体制。因此，格罗佩斯还要疲于奔命地应付各种来自学校外部和内部的攻击。

外部问题之一是社会上右翼力量对学校的指责，这些力量认为学院是非日耳曼的、是反艺术道德的、是以犹太人为主的。当时反犹情绪在日耳曼人当中已经非常强烈，为此，市议会召开公听会，要求格罗佩斯出席说明学生中犹太人的比例，否则则威胁取消经济支持。格罗佩斯不得不出席这个公听会，当众解释说学院中的犹太学生一共只有17人，中间无人领取奖学金，并且他们当中的大部分都已经受洗，是基督教徒，其他学生则全部都是纯种的雅利安人(Aryans)。

但是，对于学院和格罗佩斯最感头痛的问题却不是来自外部而是来自内部，来自原来美术学院的旧人员，他们指控新学校反对绘画传统，比如留任教员马科斯·泰蒂(Max Thedy)在1920年元月写信给格罗佩斯，指控学院不进行传统的美术教育，批评



包豪斯学生作业：色彩练习。



1920年拜耶设计的《包豪斯》校刊封面。

包豪斯在艺术教育上背叛了伦勃朗、提香、鲁本斯、委拉斯贵兹这些传统绘画大师。在这种情况下，格罗佩斯不得不在同年9月份断然采取行动分校，在包豪斯之外，另外成立了美术学院，把旧绘画人员全部转移到美术学院去，这样才解决了问题。然而这一分裂，实际上是格罗佩斯建校思想的幻灭，因为他原来一直追求实现艺术和技术的合作，现在艺术单独分裂出去，他只好另起炉灶，重建教育体系了。对于他个人来说，这种分裂相当无可奈何，但是从包豪斯这个设计学院的发展来说，这种分裂其实是必要的、重要的、关键的、健康的。

学校当时没有学生宿舍也是一个大问题。包豪斯的绝大部分学生来自德国各地，而不是魏玛本地，他们都需要居住场所，而当时学校一贫如洗，无法提供起码的宿舍，部分学生住在城里的旅馆，大部分学生则不得不住在教室里。因此，早期的包豪斯不但是学校，也是学生的宿舍。不少学生没有足够的食品充饥，学校仅可以勉强供应学生一顿饭。因此，格罗佩斯又不得不去找

城里的几个富人，劝说他们捐款以提供学生基本的食粮。包豪斯当时唯一的有利条件是学校里有战争时期因为作为医院而留下来的洗衣设备，学生们起码还可以有干净的衣服穿。学生没有收入，因此他们大部分还要在课后去打工维持生计。不少学生在魏玛剧院打工，每天晚上可以赚两个马克，还有其它一些在行画作坊里通宵画行画。因为工作的困扰，他们回到学院时已经是筋疲力尽了，很难专心学习。战后的欧洲，特别是战败的德国当时极为贫困，不少学生几近赤贫，一无所有。而包豪斯也面临经费的困难，很难向学生提供帮助。因此，1919年开始的包豪斯是在极其困难的情况下开始进行教学的。

对于格罗佩斯来讲，包豪斯是一个微型理想社会的试验，因此他从一开始起，即便学院困难重重，却依然在整个教学安排和教学组织安排之中贯穿他的这种社会试验的思想。比如他批准学生可以在学校的董事会中占有2个席位，参与讨论学院的问题；他要求学生组成一个学生会联盟组织，这个组织把学生团结起

来,互相帮助,组织各种活动。活动内容从举办讲座到星期六的郊游等等,尽量使学生参与学校的决策,以达到民主化的目的。

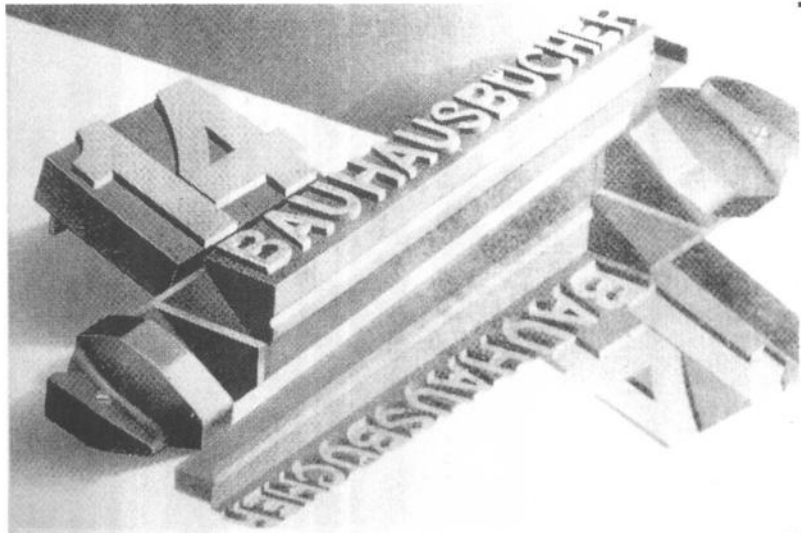
虽然有些学生了解格罗佩斯的设想,但是大部分学生却不以为然,他们来此上学是希望能够成为一个画家,或者雕塑家,完全没有成为设计家的思想准备,更不愿意参与这种乌托邦式的社会试验。对此,经过一段不长时间的努力,格罗佩斯遭到很大的反对,他因此不得不在一些他原来的微型社会试验内容中给予让步,其中一个典型的让步例子就是他聘用的教员。他原来是希望以从事设计、工艺操作的专业人员为中心组成他的核心教员机构,但是,在他的建议连连遭到教员和学生的强烈反对以后,他不得不给予让步。从1919到1924年,他聘用的9位基础课教师——称为形式导师(the Master of Form)当中,有8位是画家。这些画家如何能够教学生金属工艺、木工工艺呢?这真是一个非常大的问题。格罗佩斯知道这种安排的问题严重,但是在学校开业伊始的困难时期,他不得不暂时忍让,把真正的改革暂时搁

置,以等学校进入比较稳定的阶段再进行改革。

然而,大大出乎意料,他选择的这9个教员,却并没有完全导致他改革的失败,原因是他聘用的这些画家,都具有与他类似的改革思想和志向,因此,他们不但没有把学院带上传统的美术教育的道路,反而帮助他吧学院建成一个新型的设计体系。他在这个期间聘用的教师包括伊顿、马科斯、穆什、施莱莫、费宁格、克利、莫霍里-纳吉、什莱耶、康定斯基等,都成为他的改革的核心人物。志同道合的理想,使格罗佩斯拥有了一批当时在欧洲能够找到的最强大的设计与艺术改革的试验队伍。

格罗佩斯成立包豪斯的核心思想之一,是他认为艺术与手工艺不是对立的,而是一个活动的两个不同方面而已,因此,他希望能够通过教育改革,使它们得到良好的、和谐的结合。“强调工艺、技术与艺术的和谐统一”,是他长期以来的理想。他的这种思想早在他撰写的《包豪斯宣言》当中就可以看出。为了达到这个结合的目的,他力图对教学体系进行改革,而改革的中心

赫伯特·拜耶1925年设计的台灯,具有高度的理性特点,功能非常好,是包豪斯最著名的工业产品设计之一。



1925年莫霍里-纳吉设计的《包豪斯丛书》封面。

在于利用手工艺的训练方法为基础,通过艺术的训练,使学生对于视觉的敏感性达到一个理性的水平,也就是说对于材料、结构、肌理、色彩有一个科学的、技术的理解,而不仅仅是艺术家的个人见解。按照他的设想,设计教育应该是重视技术性的基础,加上艺术式的创造的合一,强调技术性、逻辑性的工作方法和艺术性的创造,是初期改革教学的中心。因此,作为技术性的、逻辑性的、理性的教育的根本,基础课程的教育改革自然成为他的改革的中心内容。也正是因为如此,他聘用的教员不应该仅仅是教授绘画的教师,同时也应该在工作室教授学生手工艺的技巧、制作技术、材料的特征,他创立了一种新的教学体制,是由担任技术教育的导师和担任艺术形式教育的导师两个部分的专业人员组成的。他称担任技术、手工艺、材料部分教育工作的教师为工作室导师,或者工作室师傅(the Workshop Master)。而担任形式内容、绘画、色彩与创造的部分教育工作的教员则称为形式导师。但是,他的人选却非常有限,大部分工作室师傅也不得

不由原来从事绘画的老师担任。

这种努力表面上看起来很有道理,但是执行起来则困难很大。在当时特殊的情况下,它自然有它的先天不足之处:大部分画家教员不愿意在工作室教授手工艺和技术,即便担任形式内容的老师,即形式导师,对于工作室、制作过程也毫无兴趣。格罗佩斯因此又不得不聘用了一些手工艺人担任工作室导师,这些人虽然熟悉技术、材料,但是对于形式规律、色彩规律、抽象思维、哲学、美学却往往一窍不通,因此,他们在自己的课程内都不贯彻基础课教师的艺术指导方向,我行我素,造成教学体系在工作室课程和形式课程之间的极端不协调,造成教育体系的断裂和不衔接。即便在对教师的待遇上,格罗佩斯也造成区别:从事形式内容教育的基础课教师,或者形式导师的工资比工作室导师的工资要高,造成一种轻视工作室、轻视技术、轻视制作的教育的氛围。形式导师在教育中的影响大大超过工作室师傅,这种情况的出现,是与格罗佩斯自己制订的规章制度分不开的,而设备、职

员不足、经费缺乏也是重要原因。这些情况造成工作室导师长期的不满和抱怨,也造成两种教员之间的长期不和。因此,包豪斯很长一个时期以来都处在教员分裂成两个完全没有关联的部分的恶劣状况。

为了解决因经费不足而造成教员不足的问题,格罗佩斯设法与魏玛的另外一所职业训练学校(Bauwerk schule)联系,让包豪斯的学生到那所学校选修一些课程。这种利用校际关系解决因经费不足造成的教学质量问题的方法,后来得到进一步的发展。

包豪斯早期的学生都是作为魏玛商会(the apprentices,the Weimar Chamber of Trade)正式学徒的身份招收进来的。学生成份非常复杂:有退伍军人,也有高中毕业生,年龄参差不齐,并且来学纺织的女生数量太多,造成学院女生人数大大超过男生人数,以至格罗佩斯在初期不得不要求限制女生的名额。

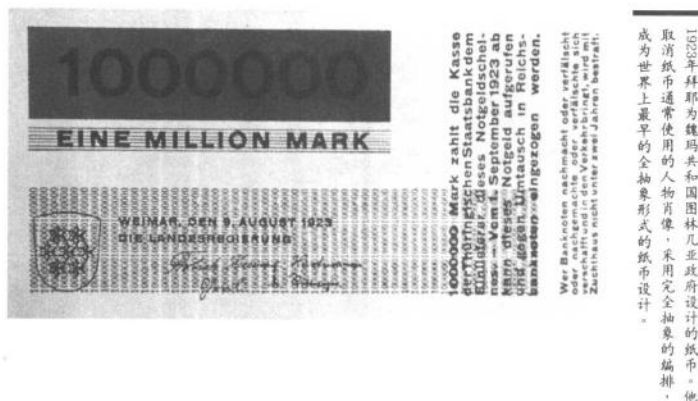
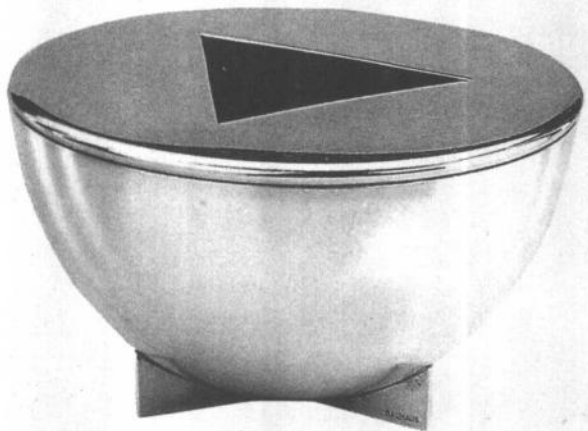
根据1921年的情况来看,要申请报考包豪斯必须交作业、健

康与财产担保证明、以往学校的成绩记录单、个人简历、以往的工作经验说明等文件。申请书必须得到格罗佩斯和其它3名教员的批准,学生才可以入学,入学以后,要经过一个6个月的试读期,如果合格,才转入正式学习阶段,否则劝退。具有最决定性审批权力的是伊顿。因此,能够在包豪斯攻读学位是不容易的。从建立学校时起,格罗佩斯就订立了非常严格的职业标准,这个标准对于日后学院水平的提高起到决定性的作用。

新教员的组成

包豪斯刚刚成立,格罗佩斯开始招聘教员,这是一个非常困难的工作,因为经费紧张,而教育改革的任务又非常特殊,因此,如何选择到合适的教育人员,成为他最关心的问题。1919年,他招聘到第一批的3名教员,他们是作为形式导师的雕塑家杰哈特·马科斯(Gerhard Marcks)、画家里昂·费宁格(Lyonel

包豪斯的工业设计作品:学生玛里安·布朗特(Marianne Brandt)设计的烟灰缸,1924年。



Feininger)和约翰·伊顿(Johannes Itten),其中伊顿对于包豪斯的发展起到非常重要的影响。

约翰·伊顿(1888-1967)是一个瑞士的画家,原来是小学教师,后来去斯图加特美术学院跟随德国表现主义的重要画家之一阿道夫·荷泽(Adolf Hoelzel)学习,受到他的影响。他毕业以后在维也纳办学校,试验各种新的教学方法,与当时一些重要的试验艺术家——比如设计家阿道夫卢斯、音乐家阿诺德·勋伯格等人有密切的联系。格罗佩斯接纳了自己的新婚夫人阿尔玛·马勒的建议而聘用伊顿到包豪斯担任“形式导师”的职务。

伊顿是一个非常特殊的教员,一方面具有非常敏感的形式认识,另外一方面则又是高度宗教化的,他在包豪斯的第一个阶段中带来了许多积极的因素,促进了教学发展;同时又带来了许多消极的因素,妨碍了总体教育的前进。他本人具有浓厚的宗教意念,但是同样又对于基础的形式教育具有独到的见解和强烈的试验欲望,因此,他的教学往往是将宗教和科学视觉教育混作一

体的,对学生来说,具有积极的和消极的双面影响。

第一次世界大战期间和以后,一些神秘的宗教教义在中欧与西欧的知识分子当中流传,包豪斯的教员当中,并不仅伊顿一人信仰特殊的宗教,其他教员当中也有相当一部分人有奇怪的宗教信仰。如阿道夫·迈耶(Adolf Meyer)信仰诡辨教义(theosophist)、康斯基信仰人本生教义(anthroposophy)等。伊顿信仰的宗教是起源于古代中东地区拜火教(Zoroastrianism)的一个现代分派玛兹达教派(Mazdaznan),该教派的根源与印度的帕西教(Parsees)有关联,但却是由一个德国籍的美国平面设计师加以发展而创建的。这种教义认为世界是一个战场,罪恶占上风,向善挑战,神是由阿胡拉·玛兹达(Ahura Mazda)代表的,为了获得真理,必须遵循这个宗教发展出来的一套身体和精神的修炼方法,坚持长期素食。纯净本身,才能够纯净世界。简朴的生活,自我控制的精神,是该教派宣传的中心。

为了表达自己的纯真和虔诚,伊顿长期光头、长袍披身,他

认为学生的天才只有玛兹达(Mazdanan)神才能够启发和释放出来。不少早期的包豪斯学生受到他的深刻影响,他甚至劝说学生素食。大量食用大蒜是他的宗教行为,他的学生人人吃大蒜,蒜味冲天,以至阿尔玛·马勒(格罗佩斯夫人)在她的回忆中形容包豪斯早期特色之一就是浓烈的大蒜味道。

伊顿的宗教信仰使他完全投身于学校。他住在学校附近,每天全部时间几乎都和学生一起。他建议所有的学生必须修基础课,格罗佩斯同意他的要求,因此,伊顿成为第一个创造现代基础课的人。在他的基础课中,学生必须通过严格的视觉训练,对平面、立体形式,对色彩和肌理有完全的掌握。这个试验,为现代设计教育奠定了非常重要的基础。这种基础课在德文中被称为“Vorkurs”。他的课程当中有两个方面特别重要:一是强调对于色彩、材料、肌理的深入理解,特别是二维和三维,或者平面与立体的形式的探讨与了解;二是通过对于绘画的分析,找出视觉的规律来,特别是韵律规律和结构规律这两个方面的规律,逐步

使学生对于自然事物有一种特殊的视觉敏感性。

伊顿同时强调训练学生对于自然的敏锐观察能力,对于不同的自然材料,比如石头、木头、皮革等等,质料不同,表现也应该不同。他在素描教学中,始终强调对于特定材料的真实表达。伊顿同时也是最早引入现代色彩体系的教育家之一,他坚信色彩是理性的,只有科学的方法能够揭示色彩的本来面貌,学生必须首先了解色彩的科学构成,然后才可以谈色彩的自由表现。当时,现代色彩学才刚刚建立,伊顿已经开始积极地引入这种科学,使学生能够对色彩有一个实在的了解,而不仅仅存在于个人的不可靠的感觉水平之上。

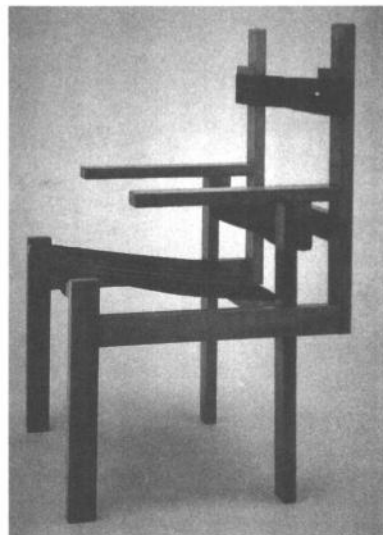
伊顿的基础课其实是一个洗脑的过程,通过理性的视觉训练,把学生入学以前的所有视觉习惯完全洗掉,代以崭新的、理性的、甚至是宗教性理性的视觉规律。利用这种新的基础,来启发学生的潜在才能和想象力。他的基础课因为把色彩、平面与立体形式、肌理、对传统绘画的理性分析混为一体,因此具有强烈



1925年赫伯特·拜耶设计的一系列字体设计探索,此为他在包豪斯设计的几种无装饰线字体,是当时包豪斯通用的字体,广泛使用在包豪斯的出版物上。



1925年赫伯特·拜耶设计的报纸亭,具有强烈的功能主义、理性主义和风格派的特点。



包豪斯学生作业:马塞尔·布劳尔的家具体设计,受到构成主义和“风格派”形式的影响。

的达达主义特点,也具有德国表现主义绘画创作方法的特点。但是,他的方法的中心依然是理性的分析,并不是艺术家的任意的、自由的个人表现。他的训练的最终目的是设计,而不是把训练本身当作目的,对伊顿来说,基础课始终只是基础,不能当作目的。从他提出的道理来看,这种安排是非常正确的。

但是,在早期的包豪斯整个课程安排中,伊顿的基础课基本上将所有的时间都占用了,学生没有其它时间从事真正的设计或者艺术的探索与学习。因此,他的基础课程就成为为基础而基础的教学核心,排斥其他课程的介入。同时,伊顿的宗教思想常常干预教学,比如他经常叫学生画战争,他反对学生的浪漫主义表现,幻想的描述,而只是强调表达个人对于宗教精神的卷入。格罗佩斯发现了这些问题,他不希望正面与具有很高教学积极性的伊顿冲突,所以,他开始借助其它教员来进行对伊顿的安排与错误的纠正。

与伊顿同时来到包豪斯担任学校早期教育的另外一位教员

是杰哈特·马科斯(1889-1981)。他是一个非常虔诚的努力复兴古典哥德风格木刻特色的艺术家,也是德国工作同盟的成员,曾经为格罗佩斯在科隆设计的工作同盟大楼设计陶瓷装饰品,同时还为陶瓷厂设计过批量生产的装饰雕塑。因此,他是教员当中唯一具有设计实践经验的,与什瓦兹堡(Schwarzburg)陶瓷厂有相当密切的关系。因此,一旦他到包豪斯参加教学以后,他立即设法建立学校与这家工厂的关系,使学生能够在工厂亲自动手从事设计。魏玛时期包豪斯的学生作品中大量是陶瓷,这与他有极其密切的关联。这个教员思想比较单纯,同时熟悉生产和企业行为,因而,对包豪斯的学生是很有帮助的。

第三位早期来到包豪斯的教员是费宁格(1871-1956年)。对于教学和学生来说,他在这三个人当中的影响比较小,他也是一个版画家,他被格罗佩斯聘请担任教员时,已经48岁了。他从事绘画20多年,在德国已经是一个很有名气的连环画家和漫画家。1919年《包豪斯宣言》的木刻封面就是他设计的。他在学院

里只担任少数绘画课程，一年里在学院上课的时间还不到半年，影响自然就比较小。但是，他是大约唯一的一个教员，从包豪斯开办一直呆到学院被封闭的那一天。费宁格的绘画具有强烈的立体主义和表现主义的影响，作品线条刚毅，黑白分明，形式感强烈。特别喜欢以建筑、特别是中世纪的建筑为创作主题。对于色彩有强烈的兴趣。第一次世界大战爆发以前，他在魏玛的郊区有一个自己的工作室。格罗佩斯之所以对费宁格感兴趣，主要原因是喜欢他的建筑绘画，认为内在有理性的结构，也可以成为学生建筑设计预想图的基础教育内容，他被认为是对于教学发展和学生是有积极作用的。

伊顿、马科斯、费宁格是包豪斯最早的三位全职教员，担任基础课教育，他们都是形式导师。虽然他们的教学依然是非常个人化的，不成体系的，但是从当时的情况来看，还是能够维持教学的。对于格罗佩斯来说，最困难的是如何找到工作室导师。1921年3月份，格罗佩斯写信给他的建筑界朋友，要求他们帮忙

推荐工作室导师的人选。他还在报纸上刊登广告，招聘工作室导师。但是，大凡他找到的人，经过一段时间的试用以后，都表明是不合适的。因此，他也就不得不将就使用一些并不太满意的人，来暂时担任这些工作。魏玛包豪斯已经设立了木工工场(the cabinet-making work shop)、编织工场(the weaving workshop)、书籍装订工场(the book binding workshop)以及陶瓷工场四个工作室，提供学生从事教学实习。

当然，格罗佩斯还不得不聘用以前的美术学校的大批留用人员来教学，但是，由于包豪斯的教学目的与旧式的美术学院相距甚远，不少旧学校的教员感到无所适从，因此大部分都在不久以后辞职了。

1920年到1922年期间，包豪斯聘用了一批新教员，对于完善学院的教育体系起到了积极的促进作用。这些新教员都是画家，一位是德国非常重要的表现主义大师、俄国人瓦西里·康定斯基(Vasily Kandinsky)，另外一位也是非常重要的德国表现



主义画家保尔·克利(Paul Klee)。其它还有奥斯卡·施莱莫(1888-1943)和乔治·蒙克(Georg Muche)等。

施莱莫与格罗佩斯曾经有过设计上的关系。1914年，他曾经为格罗佩斯和迈耶设计的科隆德国工作同盟建筑创作过三幅壁画，得到格罗佩斯的重视，因此请他来包豪斯担任教学。施莱莫对于包豪斯的最初印象并不好，因此，他对于格罗佩斯的盛情邀请有些犹豫。他在接受了担任形式导师的工作以后，也迟迟没有迁到魏玛居住。当时，他还主要在斯图加特的剧院中担任舞台设计工作，因此，他只是在上课时才从斯图加特乘车来上班。往返于斯图加特和魏玛之间相当长一段时间，以后逐渐熟悉了学院，才正式迁移来。

施莱莫与伊顿一样，也毕业于斯图加特艺术学院，也是表现主义画家阿道夫·霍泽的学生。早期受毕加索和塞尚影响很大。第一次世界大战以前，已经在舞台设计界工作，并且设计出几个得到好评的、具有表现主义特点的舞台布景。他来包豪斯时期，

正是他的表现主义绘画进入成熟的时期。他的大量的作品都是以一个单独的人体为中心的变形表现，非常强调次序、结构，人物则很象木偶。格罗佩斯请他主持包豪斯的雕塑工作室，把他的人体的创作特点和结构次序性带到教学中去。但是，他对于包豪斯的最大的影响却不是他的雕塑或者壁画，而是他的舞台设计。1923年，他被委任为舞台设计导师。

对于包豪斯来说，建立舞台设计专业是非常奇怪的。但是，既然学院的目的之一是为大众创造艺术和设计，而最为大众化的艺术形式就是戏剧，舞台设计当然是完全符合包豪斯的社会民主精神的。舞台设计另外还有一个潜在的重要意义，那就是它必须采用小组工作的方式来完成，与包豪斯的基本精神——集体工作完全吻合。加上舞台设计还必须采用多种媒介和手段，因此，它是可以把包豪斯的各个专业联系在一起的重要项目，因而，格罗佩斯本人非常支持这个新的专业。而对于专业教学本身来说，起决定性作用的是施莱莫。

舞台设计的重要项目有以施莱莫为中心、包豪斯学生和教员参加设计的芭蕾舞《三人组合芭蕾舞》(Triadic Ballet)。这个剧于1922年在斯图加特剧院第一次上演。一共三名演员：两男一女，服装都是几何型的，好像木偶一样，具有强烈的形式主义，特别是立体主义、表现主义特征。舞蹈动作也具有相当的象征特点。这个剧后来经过进一步的修改，在包豪斯上演，得到学生和教员的欢迎。

施莱莫很快变成包豪斯最重要的教员之一。

表现主义画家乔治·蒙克(1895-?)与施莱莫同时来到包豪斯担任教员，他的主要工作是辅助伊顿进行基础课教学。1920年，蒙克方才25岁，是整所学校最年青的教员。他也是形式导师，他与伊顿非常相似，也主张神秘主义，希望在包豪斯创造一个波希米亚式的浪漫、神秘的小社团。他在包豪斯工作了6年，期间受到包豪斯精神，特别是格罗佩斯本人思想的影响，风格发生了改变，他逐渐转向趋于技师化的视觉训练，他自己对于建筑

的兴趣也日益强烈。

另外两位重要的教员是德国表现主义的大师包尔·克利(1879-1940)和康定斯基(1866-1944)。克利的作品是神秘的，表现的，但同时具有理性的成份。他在1914年到北非访问，特别是访问了突尼西亚(今日的埃塞俄比亚)之后，受到当地民间手工艺强烈色彩的影响，也受到非洲手工艺品象征主义的影响，逐步形成自己的风格。1920年暑假期间，他接受格罗佩斯的邀请，来包豪斯担任教学，开始了他与学校的长期关系。当时他已经是41岁了。之所以接受邀请，主要原因还是在于经济的考虑。

格罗佩斯对他的艺术是了解的，知道他会成为一个具有感召力的教员。克利本人对于理论问题兴趣极大，他是少有的阅读广泛的艺术家之一。他尽力把艺术理论简单化，明确化，而不是象大多数理论家那样把简单问题复杂化。他在包豪斯教学期间，发现这所学校有非常大的试验空间和弹性，因此通过自己的教学，尽力把艺术发展与政治、意识形态背景结合起来。他本人具



包豪斯杰出的教员，匈牙利人拉兹洛·莫霍里·纳吉，穿着非常简单的衣服，与讲完服装的其它教员形成鲜明对照。



包豪斯的毕业生和教师、平面设计大师赫伯特·拜耶1920年设计的《康定斯基展览》海报，具有明确的包豪斯设计特色：功能主义、构成因素。

有相当左倾的思想，1919年慕尼黑苏维埃革命失败以后，他在给一个同事的信中写道：个人主义的艺术是资产阶级奢侈的艺术，新的艺术形式只能通过新的手工艺学校方式达到，而不是象牙塔式的学院派教育的结果。因此，可以看出他与格罗佩斯的思想是一脉相承的。

克利在1920年到1921年之间，基本是住在魏玛的旅馆里，每周坐火车回慕尼黑与家人团聚。到1921年，他经济上开始有所好转，在魏玛找到合适的公寓，才把家人从慕尼黑迁过来。

克利具有完全自己的对于形式认识的体系，他基本完全按照自己的方法教学，并不太多理会总体教学的目的或者学生的需求，因此，克利初期的教学是不太受学生欢迎的。施莱莫就曾经说过：他的课程让人摇头。

克利刚到的时候是安排在书籍装帧工作室的工作，但是他与工作室导师关系紧张。不久之后，这个工作室在1923年被取消，他即被转到彩色玻璃设计工作室担任导师。从那时开始，他

才真正考虑形成自己的教学体系，特别是基础教学体系。

克利认为，所有复杂的有机形态都是从简单的基本形态演变出来的。如果要掌握复杂的自然形态，关键在于了解自然形成的过程。比如花的生长过程，花的开放过程，可以启发对自然形态规律的了解。他说：自然应该在绘画当中重新诞生。绘画的结构规律与自然的发展规律应该是一致的，这样才能反映真实的规律来。学生也应该做到好像自然一样地复杂。1925年发表的一本著作(属于《包豪斯丛书》Bauhaus Book系列)中包含了他的这一思想。他反复强调，不应该模拟自然，而是遵循自然的发展规律，自然的法则，因为法则造成自然，而不是单纯的再现的自然外表而已。因此，他一向鼓励学生对色彩、形式、想象力进行试验，并且常常在他的学生中利用自己的绘画创造进行演示，引导学生了解他的思想。为了总结自己的试验，他把早期在教学中讲的内容全部记录下来，包括黑板报书、示意图等等。克利的一个非常重要的成果是把理论课和基础课、创作课联系起来，使

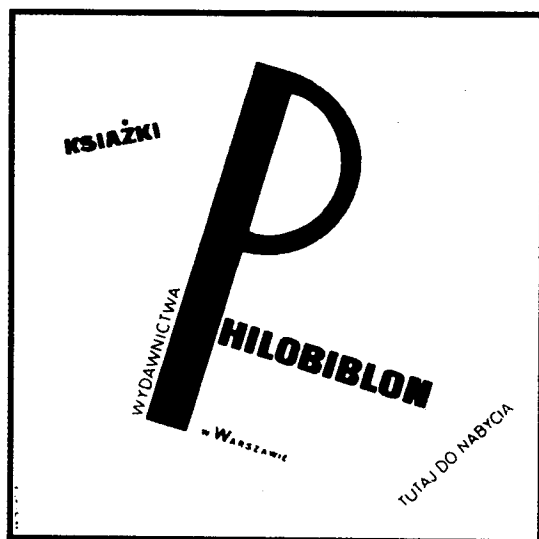
学生得到最大的启发。因此，他也越来越受到学生的欢迎和爱戴，与他初期情况完全不同了。

虽然，包豪斯并不鼓励绘画，也不鼓励学生走单纯艺术的方向，但是，克利还是利用绘画来传达自己的教学思想。他认为绘画是教学的一种媒介，并不是最终的目的。绘画的过程，好像建筑房屋的过程，是一件一件加上去的，因此，利用绘画教育，同样可以达到设计教育，特别是程序教育的目的。

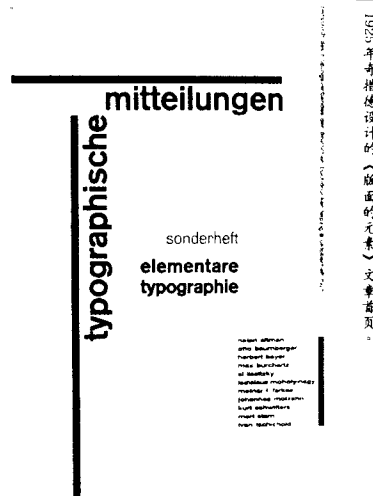
康定斯基来到包豪斯的时候是他艺术创作的高潮时期。他生于俄国，于19世纪末、20世纪初到慕尼黑学习艺术，毕业以后留在德国，成为德国表现主义的重要成员之一。1918年俄国十月革命胜利以后，他曾经短期回国，参与了俄国的早期试验艺术运动。1920年，他为莫斯科艺术与文化学院(the Moscow Institute of Art and Culture, InkhuK)起草教学大纲，受到格罗佩斯的《包豪斯宣言》的极大影响。在包豪斯的教员当中，他是从一开始就对这所学院的宗旨和目的了解最为透彻的一个。

1921年，他因为俄国开始排斥试验艺术，使他对革命的热情的幻灭而离开俄国，回到德国。无论是他自己还是格罗佩斯都希望他能够在包豪斯教学，因此，两人一拍即合。作为世界上第一个真正的完全抽象的画家，他来到包豪斯，对于学校的形象也有非常积极的促进作用。他还是一个艺术理论家，1911年撰写的《关于艺术的精神》(Concerning the Spiritual in Art)一文早已经被认为是现代艺术的理论经典。

康定斯基认为，未来的艺术一定是多种媒介的综合，不会再是单一媒体的表现。他称之为Gesamtkunstwerk过程，这个德文词可以勉强翻译成“艺术创作的综合”(或者翻译成英语的:total work of art)。这个术语并非康定斯基创造的，它其实是德国音乐家瓦格纳最早开始使用的，康定斯基把它首先用于视觉艺术的创作与教育上。1912年，当他在表现主义艺术团体“蓝骑士”(Blue Rider)时，他已经鼓吹这种设想。从这个观念出发，他自然会认为所有的技术应该为设计这个中心服



1925年德国乌德设计的出版公司海报，具有与包豪斯风格非常接近的现代主义特点，表明他已经开始走上现代主义平面设计方向。



1925年乌德设计的《版面的元素》文章首页。

务，他对于统一、综合学科和媒介的主张，使他自然成为格罗佩斯的重要合作者。因为他们在观念上具有相似的内容。

格罗佩斯聘用康定斯基的另外一个原因是因为他是一个非常杰出的艺术理论家。他的知识广博，从美术到物理学，他都有很深刻的掌握，并且能够融会贯通，这对于新的设计教育来说是非常重要的。

康定斯基来到包豪斯以后，取代了施莱莫的壁画工作室的形式导师职务，他同时设立了自己的独特的基础课程，与克利呼应，严格地把设计基础课程建立在科学、理性化的基础之上。康定斯基为人简单、寡言，学生都感到他冷漠，难以接近。但是，他却建立了包豪斯最具有系统性的基础课程。

基础课——色彩与形式

包豪斯从技术层面来讲，最引人注目的内容之一是它的基

础课程。包豪斯应该是最早奠定基础课程的设计学院。但是，有些包豪斯自己的教员倒不以为然，他们认为基础课程不过是基础训练，并没有什么独到的地方。比如包豪斯早期教员、基础课程的创造者之一伊顿在1963年撰文谈到包豪斯的基础课程时，否认包豪斯的基础课有任何与众不同的地方，他认为包豪斯的基础课程的设置，目的只是为了了解学生的潜在创造能力，和启发他们的创造力。

伊顿在某种程度上是正确的。包豪斯当时开设的基础课并不完全是崭新的课程，当时德国的其它一些美术学校也已经开设了。真正造成包豪斯基础课程与众不同的地方，是这个课程的理论基础，通过理论的教育，来启发学生的创造力，丰富学生的视觉经验，为进一步的专业设计奠定基础。当时大部分学校的基础课程是单纯的技术训练，没有任何理论支持，也没有理论依据，而包豪斯的基础课程的最大特点是有严谨的理论作为基础教学的支持力量。无论是伊顿、克利，还是康定斯基，他们的基础课程

都建立在严格的理论体系基础之上。伊顿在1923年辞职,而克利担任基础课教育直到1931年,康定斯基则一直坚持教基础课程,直到1933年包豪斯被迫关闭为止。基础课程对于技术的强调是本质内容,理论的依据和支持则是基础课程的精神内容,两个方面互相协调,因此,基础课程的本质和精神,可以说是一脉相承的。他们在基础课程的教学中都强调对于形式(平面和立体)和色彩的系统研究。克利和康定斯基还出版了自己的设计基础课程教材,比如克利的《速写教学法》(Pedagogical Sketch book)、康定斯基的《点、线与面》(Point and Line to Plane),这些著作都编入了《包豪斯丛书》。

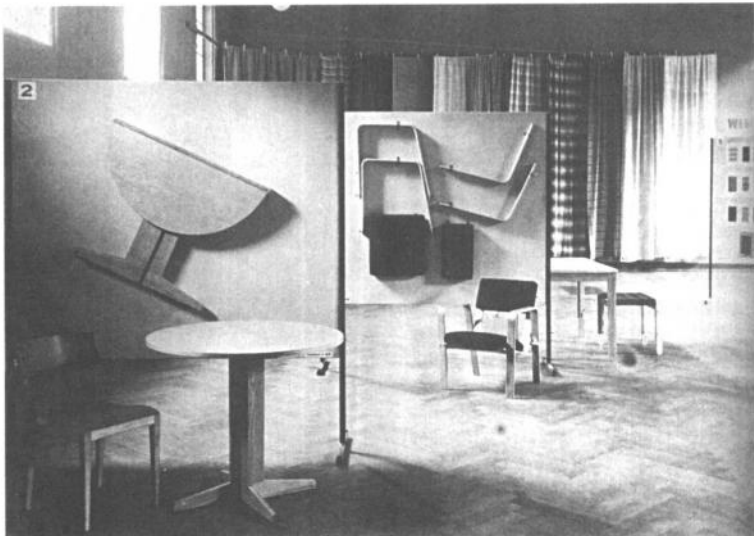
伊顿的最大成就在于开设了现代色彩学的课程。他对色彩理论领会得很透彻。当时德国最重要的色彩理论专家是约翰·哥德(Johann Wolfgang von Goethe),伊顿和其它包豪斯的基础课程教员都是以约翰·哥德的理论作为基础的。伊顿曾经在斯图加特美术学院学习,他的老师阿道夫·荷泽是一个色彩专家,受

哥德的色彩理论影响很深。他主张从科学的角度研究色彩,而不是像大多数美术教员一样强调色彩对于人的感情作用和心理反应。在这点上,伊顿是受到他的老师的影响的。1916年,伊顿在一段笔记当中,表达了他对色彩与简单几何图形之间的有机关联之认识。他认为方、圆、三角型与色彩应该具有必然的内在关系,因此,他在包豪斯的教学从一开始就强调色彩训练和几何形态训练的合一。他对于色彩的对比,色彩明度(value)对于色彩的影响,冷暖色调的心理感受,对比色彩系列(complementary colors)的结构都非常重视。通过他的教学,学生形成了对于色彩的明确的认识,并且能够熟练地掌握与运用色彩。

但是,伊顿的宗教信仰则同时把这种色彩、形体的教育引入神秘主义之途。在他看来,色彩与几何图形都具有宗教的象征意义,设计家与艺术家必须从形体和色彩当中找到本身的心理平衡。这样,虽然他的出发点是科学的,但是其最终目的却成为宗教的了。



包豪斯1923年的海报,已经有比较清晰的现代主义平面设计特征了。但是,还没有能完全摆脱构成主义的形式主义影响。



包豪斯在1925年前后开始在欧洲各地举办巡回展览,以树立积极的公共形象。这是在瑞士巴塞尔举办的巡回展览。

伊顿的色彩教育对于包豪斯的学生来说,是影响深远的。不但基础课程受到影响,即便设计专业课程也受到影响。他的科学性的色彩理论,科学性的形体构成理论,对于奠定视觉表达的基础来说是重要的,坚实的。

康定斯基至1922年才开始在包豪斯任教。对于色彩和形体,他与伊顿具有同样的看法,因此,他的课程可以说基本是伊顿的延续而已,并没有超过伊顿的发展范围。但是,康定斯基比较重视形式和色彩的细节关系,伊顿是从总的规律来教授的,而康定斯基则比较集中研究形式和色彩具体到设计项目上的运用。他主张要求学生设计色彩与形体的单体,然后把这种单体进行不同的组合,从中研究形体、色彩的结合方式和产生的视觉效果。

康定斯基对于包豪斯基础课程的贡献主要在两个方面:1)分析绘画;2)对色彩与形体的理论研究。他的教学是从完全抽象的色彩与形体理论开始,然后逐步把这些抽象的内容与具体的设计联系起来。比如研究色彩的温度与形式的变化关系。对于色彩的

纯度、明度、色彩的调和关系,色彩对于人的心理影响,他都通过严格的教学方式进行逐步的引导,最后使学生完全掌握色彩与形态的理论,并且能够得心应手地运用在设计之上。

克利在很大程度上与伊顿、康定斯基是相似的。但是,他更加强调不同的艺术之间的关系,比如绘画与音乐的对比关系。克利同时认为最高的视觉感受是神秘的,是不能教授的,而只能通过感觉得到。他的基础课程依然是基于科学的理论,但是他的理论课程则更多强调感觉与创造性之间的关系。他对于点、线、形态都赋予心理内容,并且赋予它们象征内容,同时,强调各种形态之间的依存和融会贯通关系。对他来说,最重要的不是单独存在的形式,而是相互关系(relativity)。这种相互关系造成真正的内容,单独的形式是字,而有了相互关系才成为句。

包豪斯的基础课是学院于1925年迁移到迪索以后才比较完整地建立起来的。当时,由包豪斯自己培养出来的第一批四个硕士研究生毕业,全部被格罗佩斯留下担任教员,加强了教学力

量。这批人包括约瑟夫·阿尔珀斯(Josef Albers)、赫伯特·拜耶(Herbert Bayer)、马塞尔·布鲁尔(Marcel Breuer)、朱斯特·斯密特(Joost Schmidt)。布鲁尔是杰出的建筑家和家具设计家,拜耶和阿尔珀斯日后都成为世界著名的平面设计家,这批人实际设计能力已经超过了他们的老师,同时又能够担任基础课教育,实力很强。

包豪斯在迪索时期的课程,已经比较明确地分成几个大类,即:

- 1) 必修基础课;
- 2) 辅助基础课;
- 3) 工艺技术基础课(如金属工艺、木工工艺、家具工艺、陶瓷工艺、玻璃工艺、编织工艺、墙纸工艺、印刷工艺等等);
- 4) 专门课题(如产品设计、舞台设计、展览设计、建筑设计、平面设计等等);
- 5) 理论课(艺术史、哲学、设计理论等等);

6) 与建筑专业有关的专门工程课程。

比较引人注目的是包豪斯的基础课程。在包豪斯,基础课程是由几个教员分担的,基本要求接近,必须教授有关立体、平面、色彩的构成规律,但是具体的课程则由教员自己安排,学生可以选择不同的教员。下面列出几个不同的基础课教员的课程内容,可以看出课程的共性和具体的差异。

康定斯基的课程:

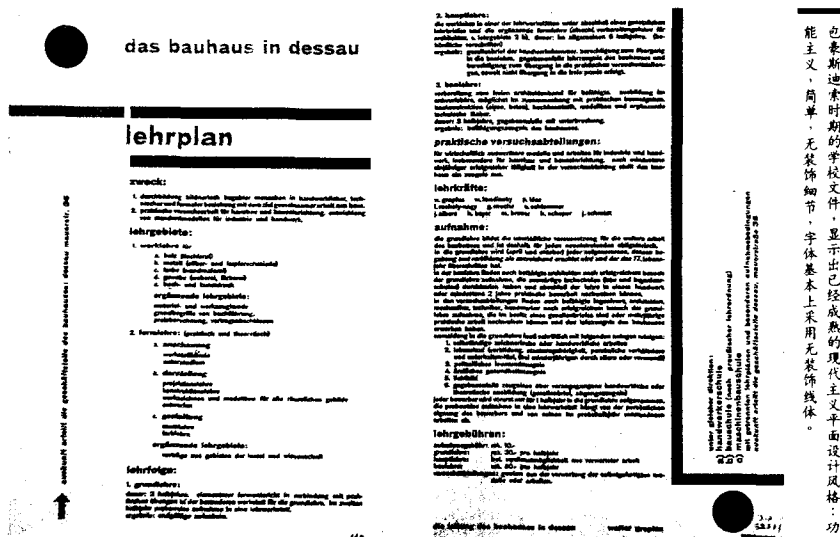
- 1) 自然的分析与研究
- 2) 分析性绘画

克利的课程:

- 1) 自然现象的分析
- 2) 造型、空间、运动和透视研究

纳吉的课程:

- 1) 悬体练习
- 2) 体积与空间练习



- 3) 不同材料结合的平衡练习
 - 4) 结构练习
 - 5) 肌理与质感练习
 - 6) 铁丝与木材的结合练习
 - 7) 设计绘画基础
- 阿尔珀斯的课程:
- 1) 组合练习
 - 2) 纸造型
 - 3) 纸切割练习
 - 4) 铁皮造型练习
 - 5) 铁丝构成练习
 - 6) 错觉(illusion)练习
 - 7) 玻璃造型练习

色彩的教育是贯穿在平面设计的课程之中的。这是一个非常特别的地方。以后的设计教育,往往把色彩研究单独设置,这

样容易造成学生将色彩和平面及立体结构分离开来,与实际的设计情况是不相吻合的。

包豪斯的基础课程的这些特点,的确是对世界现代设计教育的重大贡献。当代设计教育的基础课程在很大程度上受到包豪斯基础课程的影响,并且,在很多学校中,还没有能够超过,甚至没有能够达到包豪斯当年的高度。技术与理论合一的协调,是基础课程的关键,这一点,可能是最应该从包豪斯基础课程体系中学到的地方。

荷兰“风格派”的影响

包豪斯具有非常强烈的国际主义特点,它的存在不但吸引了世界各国的注意,同时也吸引了世界各国关心、从事现代设计、现代建筑的专家们,在历史发展过程中,这些学院成为欧洲现代设计的一个重要的核心。包豪斯综合了当时欧洲现代主义的

设计研究成果,其中,俄国构成主义的影响是明显的。与此同时,荷兰的“风格派”也对于该校体系的建立产生过重要的影响作用,其中,“风格派”的精神领袖杜斯博格对包豪斯的影响最大。

荷兰“风格派”的奠基人杜斯博格起初对于包豪斯是持有批判态度的。1922年一篇由维尔莫斯·胡萨(Vilmos Huszar)撰写、代表了杜斯博格立场的文字刊载在《风格》杂志9月份一期上,指责包豪斯没有结果(unproductivity)。这篇文章简直有些冷嘲热讽,对包豪斯的理想主义试验持有完全不同的看法。他认为只有荷兰“风格派”,或者主要是荷兰“风格派”才真正了解结构和色彩的关系。虽然他对于包豪斯的理想主义方式有不同的看法,但是,对于如此一个大规模的设计试验,他依然感到极大的兴趣。荷兰国家狭小,工业水平没有可能和高度发达的德国相比,因此,这些荷兰人除了出版杂志,设计少数试验性的建筑、家具以外,很难发起更大的社会试验,而德国人却把这种试验以一个独立的学院的方式开展起来,对于杜斯博格来说,是相当兴

奋的。因此,他一方面对包豪斯抱有怀疑态度,另一方面则非常希望了解这所学校。他与其他荷兰“风格派”成员日后与包豪斯的接触、交流,对此促进欧洲现代设计的发展起到促进作用。历史地来看,包豪斯课程的进一步改革,应该说与这些荷兰人有密切的关系。

1921年,杜斯博格第一次来到包豪斯参观,就在参观期间,他对这所学校的兴趣立刻强烈增高,以至他很快决定把《风格》这份杂志也迁移到魏玛的包豪斯来出版。他在包豪斯的讲学中赞扬了格罗佩斯建立新型设计学院的行动,但是,同时又尖锐地批评了包豪斯的发展方向。虽然当时有不少人公开批评包豪斯,但是杜斯博格的批评却非同小可。他当时已是欧洲著名的前卫艺术家,他的“风格派”运动和杂志引起世界的注意,他影响了蒙德里安、里特维特这几位重要的现代主义大师,形成鲜明的荷兰“风格派”艺术和设计特征。他的著作和文章具有鲜明的理论特色,因而,他的批判绝不是空泛肤浅的攻击,而是具有实质性的



包豪斯学生玛里安·布朗特(Marianne Brandt)在魏玛时期设计的两种台灯,具有非常良好的性能和简单的现代主义造型,迄今还在生产。



内容的。

杜斯博格本人此时也正面临人生的一个重大的转折,当时荷兰“风格派”的成员大部分都弃他而去,该组织形式实际上已经不复存在了,他正希望能够找到另外一个立足点,来造成更大的国际影响。因此,他希望能够到包豪斯教学,通过教学,来进一步发挥自己的理论主张。他对于包豪斯的批评,是希望能够找出问题,提高水平,来促进包豪斯的事业发展。其愿望是非常积极的。

费宁格对于这样一个具有异议的设计家感到很大兴趣,他建议格罗佩斯聘用他来包豪斯担任教师。费宁格认为在一所学院里能够容纳不同的观点,对于学校自身的发展来说是很重要的。能够有异议,教学才能保持健康的发展。但是,费宁格也看到可能出现的危险,他认为如果不加以控制,杜斯博格会像伊顿一样,试图控制整所学校,完全按照自己的模式对教学进行改造。但是,从利弊得失来看,聘用他的利还是大于弊。格罗佩斯再三

考虑以后,也同意这个建议。1921年4月份,杜斯博格受聘于包豪斯,他同月就来到魏玛,阿道夫·迈耶帮他找到一个公寓,一个学生提供他一间工作室,他即开始在魏玛的包豪斯的工作。

费宁格认为杜斯博格和伊顿是一个硬币的两面,因此他们虽然同时具有创见,但是也都是教条的。伊顿每日长袍披身,杜斯博格则是黑衣白围巾,或者白衬衣黑围巾。两人在魏玛初次见面,伊顿立即反感,说:一个穿着黑色衬衣的人同时也有一个黑色的灵魂。

杜斯博格在包豪斯的教学并不如人意。虽然他在艺术理论上是主张理性表现,主张严格的结构秩序,但是在教学上,他却是相当地倾向无政府主义的。他在魏玛组织了结构主义和达达主义大会(the Constructivist and Dadaist Congress),但是,艺术上提倡的达达主义却并没有能够给包豪斯的教学提供多大的支持和帮助。上课的时候,他大吵大嚷,在高声叫嚷构成主义口号的时候,他的夫人奈丽(Nelly van Doesburg)则在钢琴上演奏构

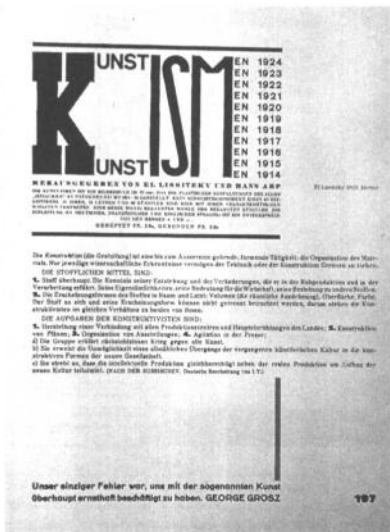
成主义的非调性音乐。杜斯博格不断攻击包豪斯是浪漫主义的，是非理性的，但是他带来的却是更加非理性的无政府主义混乱。不少上过他的课的学生在后来的回忆录中对于他的课程的混乱都有相当生动的描述。

杜斯博格的教学和工作方式，从另外一个极端的角度提醒了格罗佩斯：如果包豪斯不把握方向的话，那么，学校的教育很可能会走向极端，走到无法控制的地步。因此，从1922年左右开始，格罗佩斯严肃地考虑学院的发展，以及杜斯博格、伊顿对于学院教学可能造成的消极影响。他首先把原来比较艺术型的校玺交由奥斯卡·施莱莫重新设计，变得比较单纯及简练，具有明确的结构主义特征，开始走向理性化。不久之后，在1922年2月3日，他提出一份备忘录，交给每个形式导师。在这份备忘录当中，他对于包豪斯的发展提出了自己的看法，他认为包豪斯处在与真实世界隔绝的孤立危机当中，他开始明确放弃战后初期他的乌托邦思想和手工艺倾向，明确地提出应该从工业化的立场来建

立教学体系。他明确提出：试验性的教学必须为实际的设计目标服务，而不仅仅是知识分子的无病呻吟，或者个人探索。他要求学院的体系立即进行改革，以理性的、秩序的方式取代从前的个人表现的方式。

格罗佩斯的这种新的发展，与当时德国的社会发展趋势是相吻合的。当时德国对于各种艺术形式，包括音乐、电影、文学、美术等等，都提出了改革的要求，表现主义已经正式被宣布死亡了，取而代之的是新的秩序，新的规范，理性的思考和创造。这种新的文化与艺术的发展被称为“Neue Sachlichkeit”，或者勉强翻译成英语的 New Objectivity，即“新客观主义”。它表明德国已经开始从战后初年的个人恐慌、个人愤怒中恢复过来，走向更加严肃的理性思考。

作为格罗佩斯改革的一个重大步骤，是把造成无政府主义、神秘主义的因素扫除。因此，伊顿必须辞职。1922年10月份，格罗佩斯公开劝说伊顿辞职。伊顿在复活节离开学校，到苏黎世附



近赫里堡(Herliberg)的马兹达南宗教生命学校去修炼。他的位置立即被格罗佩斯聘用的一个新人——拉兹罗·莫霍里-纳吉(Laszlo Moholy-Nagy, 1895-1946年)取代。

新的联合：莫霍里-纳吉与阿尔伯斯的贡献

莫霍里-纳吉是匈牙利人，早期立场左倾。他对于匈牙利共产党人贝拉·孔(Bela Kun)组织的苏维埃政权非常感兴趣，并且支持这个政权。他是一个自学成才的设计家和艺术家，早年以绘画和平面设计谋生。1921年元月，莫霍里-纳吉到柏林工作，从事字体设计。经过一个朋友的介绍，他被引见给格罗佩斯，格罗佩斯当时正在考虑对学院进行大规模的改革，因此，经过与他交谈以后，决定聘用他，来对基础课程和教学结构进行改革。

莫霍里-纳吉在1922年加入了杜斯博格的集团，参加了他组织的构成主义和达达主义大会。但是，就在这个大会上，纳吉也显示出他与其它人对于设计和艺术的不同立场。当时伊顿剃了光头，穿着长袍，好像一个中世纪大僧侣一样，而纳吉则穿着工人的服装，非常简朴。他受到俄国构成主义的强烈影响，特别是塔特林(Vladimir Tatlin)和里斯基(El Lissitzky)的影响。这两个人认为艺术家无非是一个工人而已，艺术家并没有什么与众不同之处，塔特林认为最优秀的艺术家应该是与工程师一样的人，认识艺术后面的力量比艺术本身的制作过程和艺术的风格更加重要。因此可以说，从开始起，纳吉就与伊顿、杜斯博格有着非常不同的立场。

纳吉从各个方面入手在包豪斯推进俄国构成主义的精神，把设计当作是一种社会活动、一种劳动的过程，否定过分的个人表现，强调解决问题、创造能为社会所接受的设计，把这种具有强烈社会性的设计观念灌输到教育当中，是他的一个坚持不懈的

努力方向。他从平面设计、绘画、试验电影、产品设计、家具设计等各个方面灌输自己的观点,并且身体力行地从事设计和创作,他对于包豪斯发展方向的改变起到了几乎是决定性的作用。

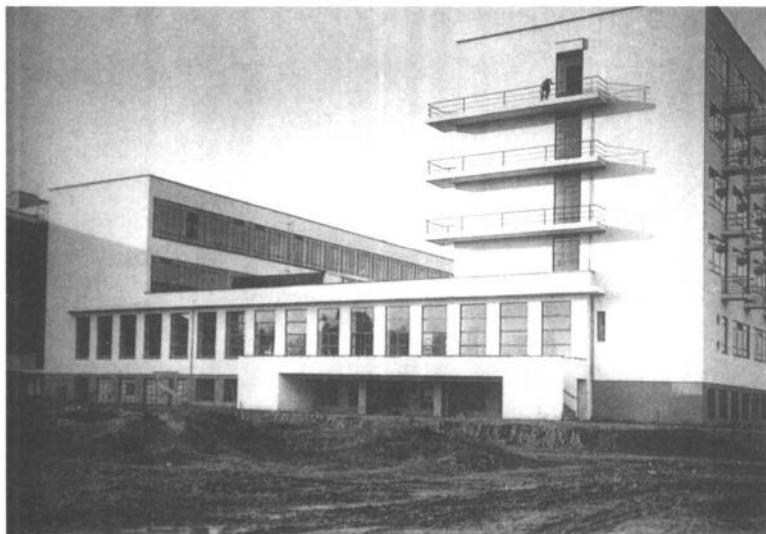
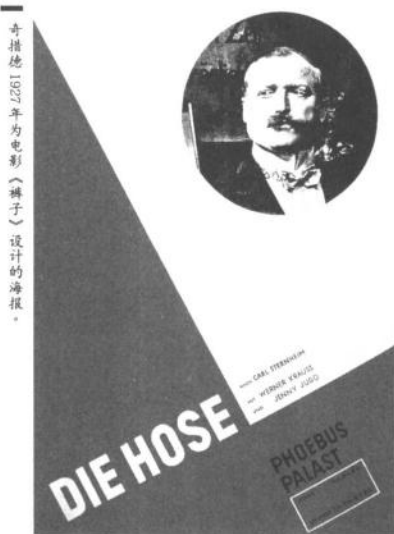
纳吉创作了大量的绘画和平面作品,全部是绝对抽象的作品。他相信简单结构的力量,利用平面来表达这种力量。他设计的包豪斯丛书、海报,拍摄的照片和制作的电影,都具有强烈的理性特征,并且显示了理性化对于设计造成的积极效果。他的立场和方法,在学生中产生了很大的影响。

纳吉对于绘画与摄影都非常精到,他在摄影和绘画上都追求单纯的抽象效果,他是个完全抽象的艺术家。曾经有传说,说他通过电话指导工厂创作一幅装饰画,因为是抽象作品,所以他只要通过电话说明就行了,无须亲自去制作。他将自己的画作称为反绘画(anti-painting)。对于艺术,他认为是一种个人的奢侈行为,因此,虽然喜欢,但是并不提倡。他曾经说:

在大战期间(指第一次世界大战),我开始对于自己的社会

责任有所觉悟,现在,我的这种社会责任感更加强了。扪心自问:在整个社会处于混乱之中跑去画画到底对不对呢?当每个人都需要为生存这个简单问题奔波时,我有没有这个特权去当艺术家呢?在过去的100多年当中,艺术和生活一直是没有关系的。个人放纵自己于艺术创作之中并没有能够对人民群众的幸福带来任何的帮助。

从这段话中,我们可以了解到纳吉的社会主义立场和他对于设计、艺术的社会功能性高度重视的立场。他一向把艺术视为一种单纯的个人享受和个人放纵,因此并不提倡单纯的艺术。纳吉平易近人,他与学生一直保持着很好的师生关系,以至引起有些教员嫉妒。当然,学生当中也有少数人对于他把俄国的构成主义带入包豪斯反感,这些学生认为不应该在德国这个表现主义的大本营中再传播俄国的构成主义。尽管如此,学校中人人都知道纳吉是一个非常清醒、非常聪明和理智的人,也都相信和尊敬他在设计上的教育上的高度理性主义立场。在包豪斯中,他比任何



迪索,包豪斯校舍,格罗佩斯与师生联合设计。这是20世纪20年代世界上最重要的建筑之一,代表了现代主义设计风格的成熟。

一个教员都更加重视机器,同时也是最懂得机器的一个教员,他不但了解机器,同时还会使用和操纵不少机器。他是一个能够与人共处、与人交流、能力很强的好老师,在学校中得到普遍的尊敬和喜爱。

纳吉在学校中接替了辞职的伊顿的职务,担任基础课程的教学。同时,他也在金属工场担任导师。他把伊顿从前搞的那些宗教色彩很强的教学内容全部废弃,旧课程当中那些强调个人情感、自我修养之类的内容也全部剔除。他的教学目的是要学生掌握设计表现技法、材料、平面与立体的形式关系和内容,以及色彩的基本科学原理。他的努力方向是要把学生从个人艺术表现的立场上转变到比较理性的、科学的对于新技术和新媒介的了解和掌握上去。他指导学生制作的金属制品,都具有非常简单的几何造型,同时也具有明确、恰当的功能特征和性能。

聘用莫霍里-纳吉,体现了格罗佩斯思想上的一次转变。他从以前比较重视艺术、手工艺转变到强调理性思维、技术知识的

教育上。他在聘用伊顿时期的基本教育立场其实与半个世纪以前的英国“工艺美术”运动的原则立场并没有什么本质的区别,但是,自从聘用纳吉以后,学院的教学方向开始朝大工业化生产转化。对于这个转化,当时包豪斯的大多数教员是不同意的,不了解的。他们认为自从纳吉来了之后,他们自己原来的教学方法和体系变得无所适从,这种情绪在那些长于艺术的教员中体现得特别强烈,因为他们感到纳吉的改革,也就是格罗佩斯的改革,使得他们在学院的教学体系中难以找到自己的定位了。

1923年,格罗佩斯又聘用了另外一个新教员,与纳吉一同担任基础课程教学工作。这个新教员是自学成才的包豪斯毕业生约瑟夫·阿尔伯斯(Josef Albers, 1888-1976)。阿尔伯斯曾经在小学教过美术,1920年进入包豪斯学习,他跟伊顿学习设计基础,是班上最优秀的学生,毕业以后被格罗佩斯留校任教。他长于平面设计,也具有类似的理性思维的教学倾向,工作以来,成绩斐然。1925年,当包豪斯从魏玛迁移到迪索以后,格罗佩斯即

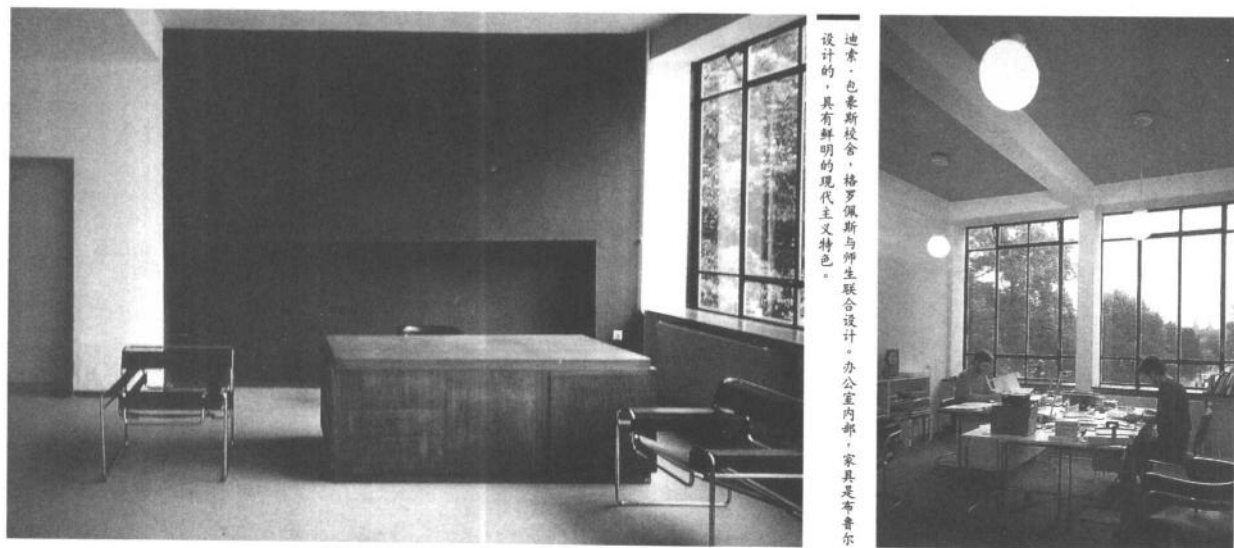
把他升级为正式教授。1928年,纳吉辞职,离开包豪斯,自此以后,阿尔珀斯即顶替了纳吉,负责所有基础课程的教学,同时还兼任学院家具工作室的领导工作。

阿尔珀斯对于各种材料的应用和材料使用的可能性兴趣很大。尤其在发掘纸张的应用潜力和表现能力方面下了很大的功夫,进行了大量的研究。对于纸的各种折叠、弯曲、粘合、造型进行探索,总结出许多新的方法来,对于利用纸进行结构组成,对于利用纸这种简单材料为设计提供各种新的可能作出了很大的贡献。他把自己的研究通过教学带给学生,要求学生利用包括纸张在内的各种材料进行材料潜力的各方面研究,发展为设计的手段。纸造型成为阿尔珀斯基础教育的一个非常显著的特色,很多学生在毕业后都对此印象深刻,大家也非常喜欢他的这种引导性教学方法。从基础课程教学来看,阿尔珀斯和纳吉组成了一对非常好的搭档关系,他们互相补充,互相协助,因而使包豪斯的基础课程教育发展到一个更加扎实的基础上。

包豪斯的公共形象

对于任何一个教育机构来说,积极的公共面貌,也就是企业形象是非常重要的,特别对于依靠国家投资的公立学校来说,这种面貌更加具有决定性的意义,因为积极的公共形象能够劝说政府主管部门继续给予学校教学经费。在魏玛时期的包豪斯,受到各个方面的怀疑,包括手工业行会组织、右翼政治组织等等,因此,包豪斯的成员在此时非常重视自己学院在公共场合、在公众眼中的积极的、正面的形象与面貌。学院为此做了大量的工作,以树立他们期待的积极公共面貌。其中一个努力,就是在1923年举办了第一次包豪斯学生的作品公开展览。虽然这个展览实在组织得有点太迟了,但是依然说明学院对于公共形象的重视。而展览的结果证明了它不但是积极的,并且简直有点包豪斯公共形象转折点的意义。

其实,在1919年之后不久,学校就已经开始组织一些小规



模的展览,比如1919年的表现主义和达达主义绘画作品展,但是格罗佩斯本人当时是非常不希望学生的这些前卫艺术对公众公开展出的,他关心的主要是学院的正面形象的树立,他很担心这种前卫的艺术会造成公众的消极的理解,有损学院的发展。

1921年到1922年,学院的学生进一步组织私人的、小规模展览,特别是伊顿的学生组织了他们基础课程的习作展,没有引起社会多大的回响。1922年,魏玛政府组织了第一届图林几亚艺术展览(the First Thuringian Art Exhibition),包豪斯的师生们也提供了不少的作品参加展出。但是公众对于包豪斯的试验成果的反映基本是消极的,主要是对于比较倾向形式试验、比较重于伊顿式的宗教观念探索感到大惑不解,因而,这次展览不但没有为学院建立一个正面的形象,反而带来一些负面的影响。

格罗佩斯开始就这次展览的反映进行一些教学上的调整,因为他认识到,公众反映的消极,除了部分人对于学院的宗旨不清晰以外,其实也的确反映了学院教学的一些问题。1923年,学

院的教学体系进行了比较大的改革,应该说部分原因是出于这个展览造成的刺激。学院开始转向比较理性的教学体系,而不再完全关注形式教育,这一年,格罗佩斯聘用了莫霍里-纳吉,同时,在教学体系中引入了数学、物理和化学,并且定为必修课程。1923年包豪斯的夏季展览中,从大量的学生作品当中,这种理性化的教学体系已经开始可以感觉到了。

1923年的展览从8月15日到9月30日举行,展出地点就在学院各个教室、走廊中,同时,也在魏玛市市立博物馆展出部分作品。展览的名称是《艺术与技术,一个新的统一》(Art and Technics, A New Unity),展览中不但展出了师生的产品设计、建筑模型,同时也展出了大量的学生习作。比如杰出的建筑家、家具设计师马谢·布鲁尔(Marcel Breuer)就是在这次展览上第一次展出自己设计的家具。这个展览从开始起,就应该说是一个很大成功,对于树立包豪斯的正面形象起到非常重要的作用。首先它吸引了不少人来参观,因此使部分公众对于包豪斯开始有一

展览中展出的作品包括一些非常具有现实意义的东西，其中最重要的是师生设计的、可以批量生产的拼装房子，其特点是造价低廉，能够批量生产，因此为低收入阶级提供了新的可以接受的建筑模式。这个建筑以它建造所在的那个街道“艾姆·霍恩”(Am Horn)命名，这个建筑设计是由格罗佩斯主持、与建筑家阿道夫·迈耶(Adolf Meyer)联合完成的，它体现了他的思想的另外一个方面，即设计为大众的建筑，具有很浓厚的社会主义思想特色。他在1923年曾经在一封给朋友、作家阿尔弗雷德(Afred Doblin)的信中提到这个建筑设计宗旨，是要以最经济的成本，建造最舒适的建筑，采用的方式是空间的合理应用、最佳的工艺水平的组合。这个建筑不但是组合式的，同时内部的家具也都具有便于批量生产的特点。

当时从各地来参观的人达到15,000多,把魏玛市大小旅馆全部住满了。展览开幕时,一些重要的世界知名艺术家、设计师都来出席,包括现代音乐的大师斯特拉文斯基、布索尼(Busoni)、荷兰现代主义建筑师乌德(J.J.P.Oud)等。活动的高潮是8月15日到19日,这是包豪斯周,在这个礼拜中,包豪斯举行了各种演讲活动,其中包括了格罗佩斯的演讲《论综合艺术》(On Synthetic Art)、乌德的《荷兰的新建筑》等等。格罗佩斯的演讲,表现了他当时的立场处在转变期间的混乱,一方面依然留恋手工艺时代的浪漫;另外一方面则开始向工业生产转化。他在公众面前是一个强调手工业的浪漫主义和具有乌托邦理想主义的知识分子,但同时也有时代发展的敏感性,注意到设计可能发展的方向。他的演讲也体现出包豪斯当时的特征:一所还没有完全进入到大工业化生产的认识水平的试验性设计学校。但是,展览时期的总的气氛已经开始发生转变,知识分子的理想主义其实通过这次展览已经开始让位给为大工业化生产的现实主义



这次活动是非常成功的，不但使世界知道了包豪斯的重要成就，知道了试验的方向，树立了对现代设计的新的认识，同时还吸引了大批企业厂商来定货设计。会议期间，包豪斯一共与厂商签订了50多份设计合同，这些厂商来自德国、英国、法国、荷

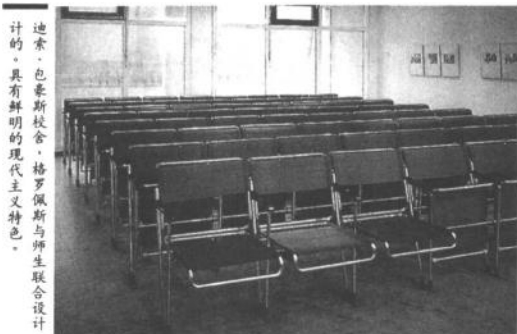
应该看到的是当时包豪斯的转折与德国当时经济的转折是几乎同步的。1923年德国遭受到非常严重的通货膨胀危机威胁,1923年11月,德国政府进行了大规模的货币改革,从而渡过困境,使德国进入了空前的经济繁荣,这种繁荣一直延续到1929年的世界经济大危机为止。而正在德国经济进入高度繁荣的时候,包豪斯开始转为大工业化的设计的新教育方向,开始努力摆

脱手工业的立场,转而为大批量生产设计廉价的、功能完好的产品,这是顺应了德国经济发展的潮流的。

1923年,美国汽车大王亨利·福特的自传翻译成德文出版,福特引进流水线生产、标准化生产,以及对美国企业管理家F·W·泰勒(F. W. Taylor)的科学管理体制采用,通过他的传记对德国的设计家、企业家带来非常大的启发,他的企业的成功,其实是告诉包豪斯如何可以把知识分子的乌托邦理想变成坚实的经济成就。这本自传立即成为德国的畅销书。1924年,福特汽车公司在德国的科隆建立了它的德国装配厂,生产福特汽车。这立即引起了德国汽车工业的模仿,促进了德国汽车业的发展。这一年,是德国设计乌托邦思想开始向现实主义、向大工业化生产的转化的关键时刻。各个方面的因素成熟,无论是企业界还是设计界都开始出现明显的转变苗头,德国的工业和工业设计开始转向成熟的发展阶段。

迪索时期的包豪斯

1923年在魏玛举办的包豪斯展览,使包豪斯这所设计学院建立起了许多的社会联系,这些关系中的不少人是当时住在魏玛的一些重要的社会名流。本来,学院可以借助这些关系发展对教学有帮助的活动,以全面促进教学。但是,好景不常,1924年当地选举立法机构,右翼分子取得图林几亚政府议会的大多数席位,从此以后,包豪斯在魏玛地方的社会关系情况就开始恶化。在右翼势力的煽动之下,社会各种各样的组织都攻击包豪斯。当地的手工艺人协会反对包豪斯,认为这所学院的试验破坏德国手工艺的传统;部分右翼公众的愤怒是因为他们认为他们缴纳的税收居然提供给这样一些政治狂人,提供给这样一所在设计造型上贫乏不堪、思想单调的低劣美术学院。情况发展到很坏的地步,包豪斯在魏玛被社会上这些政治攻击搞得声名狼藉,魏玛市当时有些父母甚至于对自己不听话的孩子以送到包豪斯来恐吓他们,



迪索·包豪斯校舍,格罗佩斯与师生联合设计。礼堂室内,家具是雷普尔设计的。具有鲜明的现代主义特色。



迪索·包豪斯校舍,格罗佩斯与师生联合设计。从走廊看外面。

可见部分公众以及社会当时对这所学院的消极态度和反感。

为了使社会对学校的各种误解得以澄清,格罗佩斯不得不花费了大量的时间来向右翼政治人物和对学院抱有恶感的那些公众解释学院的目的和状况,希望得到了解和支持。但是,通过相当一番口舌之后,他知道自己不可能取得社会的谅解和同情,更不可能得到广泛的支持。社会的这种反对,特别是右翼控制的魏玛市议会的反对,会造成政府教育经费的削减,如果不解决这个问题,学院的生存和发展就会立即成为问题。虽然包豪斯通过1923年展览使全世界都知道它的努力和成就,但是,他们当时面临的情况是非常严峻的。为了使学院能够继续存在,格罗佩斯开始设法找寻其他的资助来源,或者根本改变学院的教学方式,其中包括研究把学院迁出魏玛的方案。

对包豪斯的反对开始出现了消极的行动:1924年9月,魏玛共和国的图林几亚政府教育部通知格罗佩斯:从1925年3月开始,政府只能提供学院需要的资金的一半。1924年底,政府官

员访问了学院,通知教员:政府只能和他们签订6个月的合同。就在这次访问以后的3天,格罗佩斯在与教员会议演讲之后,宣布学院在1925年3月末关闭。从法律上讲,格罗佩斯自己决定关闭学校其实是非法的,因为这所学院是政府的产业,是公共财产,而非格罗佩斯和包豪斯教职员工的私人产业,但是魏玛政府如此迫切地希望包豪斯关闭,因此它立即欣然同意关闭学院的决定。

其实,格罗佩斯决定关闭魏玛的包豪斯是一个为应付社会右翼势力反对的权宜之计,他的真正目的是把学院迁移到一个政治、经济、文化条件比较合适的城市去,而不再在魏玛的政治漩涡中浪费无谓的精力。为了把学院继续办下去,格罗佩斯和他的教员们开始广泛接触,商议迁移学院,当时德国另外几个城市,比如布雷斯劳(Breslau)、达姆斯塔德(Darmstadt)都表示有兴趣把包豪斯迁移去。而法兰克福(Frankfurt am Main)则表示要聘任所有的包豪斯教员,法兰克福市提供的条件使部分教员感到非常

具有吸引力,在法兰克福美术学院教书,工资优厚,条件优异,而法兰克福又是一个大都会,因此,包括阿道夫·迈耶(Adolf Meyer)在内的几个教员立即离开魏玛而去了法兰克福。

在格罗佩斯和他的核心教员们看来,在所有这些表示欢迎包豪斯的城市当中,以迪索市(Dessau)提出的条件最为优异。迪索在某些方面与魏玛很相似。自从1919年开始,德国安霍特王子家族(the Princes of Anhalt)就住在迪索,他们与魏玛大公一样,非常慷慨于艺术教育资助,并且对于艺术教育采取非常自由、宽松的态度。但是,由于远离现代艺术的活动中心,因此,迪索的艺术和艺术教育到1925年左右依然是落后的、陈旧的。

迪索的人口比魏玛多,当时总人口大约是7万人左右。它位于一个重要的煤矿业中心,周围有不少重要的现代工业企业,其中包括德国非常重要的飞机制造企业容克企业(the Junkers),重要的摄影胶卷企业阿格法公司(Agfa)也在迪索附近。除此之外,德国25%的化学工业也在迪索周围,迪索是德国重要的工业,

特别是制造业的中心。因此,这个城市急需发展自己的设计教育体系,来适应经济发展的要求。

长期以来,迪索是由社会民主党人(the Social Democrats)控制的,因此具有比较长的社会主义政治倾向历史。即便德国民族主义势力高速发展的时候,他们的地位在迪索也没有被动摇过。这种深刻的社会主义政治力量背景,与包豪斯的社会主义立场非常吻合,这看来是包豪斯之所以最后决定迁移到迪索的主要原因之一。另外一个非常有利的条件是迪索离开德国政治、经济、文化中心柏林非常近,大约只要2个小时的火车就可以到达柏林,同时,在迪索与柏林之间又开展了飞机交通服务。综合考虑了政治背景、交通条件、经济需求之后,大家都基本认为迪索是一个很好的迁校地点。格罗佩斯很快决定把包豪斯迁移到迪索市。

大部分的教职员工和学生对于迁移到迪索都非常高兴,这个城市不但思想开放,并且生活也方便,几乎所有日常生活的必

Gill Sans Light
Gill Sans Light Italic
Gill Sans
Gill Sans Italic
Gill Sans Bold
Gill Sans Bold Italic
Gill Sans Extrabold
Gill Sans Ultrabold

基尔在1928-1930年期间设计的「基尔无装饰线体」字体系列。

FUTURA Light
FUTURA Light italic
FUTURA Book
FUTURA Medium
FUTURA Medium Italic
FUTURA Demibold
FUTURA Demibold italic
FUTURA Bold
FUTURA Bold italic
FUTURA Bold condensed
Futura Display
Futura Black

伦纳尔1927-1930年设计的「未来体」系列,这种无装饰线体比约翰逊的「被路体」的演变类型多,从此图可以看到二种不同的变体,形成庞大的新现代字体系列。「未来体」对于现代字体具有非常重要的影响,迄今依然是一种使用非常广泛的基本字体。

需都在步行距离之内,市内在沃里兹(Worlitz)还有一个非常美丽的公园,学生可以在课余到那里散步、写生。克利的儿子费里克斯(Felix Klee)当时是包豪斯的学生,他日后在回忆录中对迪索有非常美好的回忆,他在描述这个城市时说,城市方便之极,一切都在咫尺之内,森林环抱,山清水秀,他形容这个城市就好像睡美人一样的可爱。

迪索的市长弗里茨·赫斯(Fritz Hesse)是决定包豪斯可以迁移过去的关键人物,他一方面希望包豪斯的到来会提高迪索的设计水平,从而促进工业的发展,同时,也希望通过这个行动来表达他的社会主义立场。他为这所学院拨出了一批数目相当可观的财政预算,预算数目之大,大大出乎格罗佩斯意料之外,这种慷慨的拨款方式是包豪斯在魏玛时期无法想象的。赫斯提供的这笔预算是为包豪斯在迪索建立新校舍用的,据不完全统计,如果按照美元换算,大约达到25万美元左右,这在当时是一笔惊人的大数字。在这样的优异条件下,包豪斯立即搬迁到迪索去了。

当时,包豪斯也还有少数人不愿意离开,而留在魏玛。魏玛政府在包豪斯迁走以后,又重新批准在旧校址上开学,并且还居然允许使用包豪斯的旧校名,可见问题不是这所学校的名称,而是学院的人使这个右翼政府感到恐慌。除了大部分去迪索、少数人留在魏玛之外,还有个别人去了其他学校,比如法兰克福的美术学院等。但是,绝大部分师生都欣然来到迪索,开始了新的生活和学习。

在包豪斯刚刚搬迁到迪索时期,学院的教师中还有不少人依然住在魏玛,每个礼拜乘车到迪索上课,康定斯基是第一个迁移到迪索定居的教师,在他之后,越来越多的教职员迁去迪索,安居乐业,全心从事教学。在新校舍完工以前,包豪斯暂时在迪索的工艺美术学校上课。迪索市政府曾经希望包豪斯能够与工艺美术学校合并,但是,由于教学宗旨完全不同,这种努力最后还是付诸东流。为了给人们以一个清晰的包豪斯的形象,1926年,包豪斯在学校的名称后面加上一个副标题——包豪斯设计学院(德

文: Hochschule für Gestaltung, 或者英文的 the Institute for Design), 这是包豪斯第一次明确地把设计学院与学院名称联系在一起, 其形象和目的性因而非常鲜明了。

迪索包豪斯的教学体系也开始改变, 在魏玛时期, 教师被称为导师, 现在改成正式的教育职称教授, 魏玛时期的形式导师与工作室导师的双轨体制完全放弃, 学院聘用各种工匠来协助教学, 但是他们不再象魏玛时期那样与教授享有同等地位。学生比较少参与学院重大决策活动, 魏玛时期的自由主义被放弃了, 转而发展到比较严谨的教学体系上来。不少旧的工作室关闭, 根据当地的情况和教学的需求又开始了一些新的工作室。格罗佩斯开始采用自己培养的新人来主持教学工作, 比如马谢·布鲁尔毕业之后主持了产品设计, 特别是家具设计的课程和工作室。一些工作虽然依然开设, 但是其目的和重点则不同, 比如魏玛时期的印刷工作主要强调平面艺术品的印刷, 到了迪索时期, 则主要放在版面设计、字体设计、广告设计上, 由另外一个毕业生赫伯特·

拜耶主持印刷课程。纳吉和阿尔珀斯依然主持基础课, 格罗佩斯本人则集中于客户定货的建筑设计项目研究和教学活动, 整个体系开始建立在比较严谨的基础上了。

真正巨大的变化, 是迪索包豪斯增加了一个新的系——建筑系。1926年格罗佩斯已经开始着手组织这个系了, 1927年建筑系开始招生, 从而翻开了学院新的一页。这个系的工作由建筑师汉斯·迈耶(Hannes Meyer)主持。

1925年, 由格罗佩斯的老客户阿道夫·索姆费尔德(Adolf Sommerfeld)提供资金, 学院开设了一家小型的公司, 专门联系客户, 向需要生产新产品的厂商提供学院设计的产品专利, 同时联系生产自己设计的产品。包豪斯也在此时开始正式出版自己的刊物《包豪斯》, 有系统地介绍学院的教学成果和研究的专题。虽然学院内依然有不少人对于新的体系抱怨连天, 但是, 包豪斯终于逐渐走上自己系统的轨道。这是一个非常大的飞跃。

真正的任务和改革的重担却依然落在格罗佩斯身上。这个



迪索·包豪斯校舍, 格罗佩斯与师生联合设计。走廊与楼梯, 家具是布希尔设计的, 具有鲜明的现代主义特色。



迪索·包豪斯校舍, 格罗佩斯与师生联合设计。大门入口。

巨大的任务就是设计和建设新的校舍, 以尽早为教学服务。

格罗佩斯从1925年开始设计新包豪斯校舍, 他的时间非常紧张, 因为学校迁移到迪索之后只是暂时在临时的建筑内开展教学, 这个过渡期越长, 对于教育的影响也就越大, 他不得不利用最快的速度, 最好的设计, 最有效率的建筑方式尽快完成这个巨型校舍, 来支持整个学院的教育运行。预算已经由迪索市政府提供了, 摆在他面前的任务就是必须在最短的时间内完成设计和建筑, 尽早使校舍能够为教学服务。

这个新的校舍建筑是一个综合性建筑群, 其中包括了教学空间——教室、工作室、工场、办公室、28个房间的宿舍、食堂、剧院或者礼堂、体育馆等等设施, 并且还包括一个楼顶的花园。这座建筑是一个名符其实的综合体。在设计中, 格罗佩斯采用了非常单纯的形式和现代化的材料、加工方法, 以高度强调功能的原则来从事设计。建筑高低错落, 采用非对称结构, 全部采用预制件拼装, 工场部分是玻璃幕墙结构, 整座建筑没有任何装

饰, 每个功能部分之间以天桥联系, 体现了现代主义设计在当时的最高成就。这座建筑本身在结构上是一个试验品, 总体结构是加固钢筋混凝土, 地板部分是以预制板铺设在架空的钢筋网上的。平顶式的屋顶采用了一种新的涂料来防漏, 但是后来还是不太成功, 凡是到了下雨时, 都会有漏雨的情况。这个建筑内部的设计, 包括室内设计、家具设计、用品设计等等, 也都体现出与建筑本身同样的设计原则。整个建筑成为20世纪20年代的现代主义设计最佳杰作。

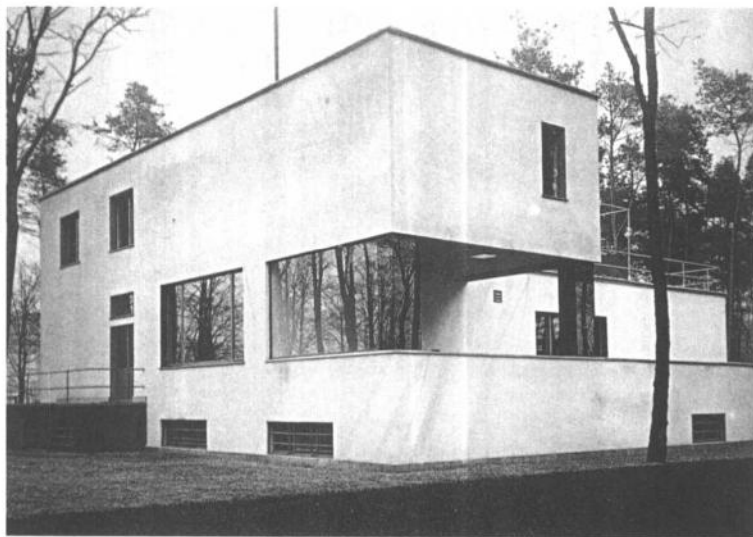
与此同时, 格罗佩斯还在学校附近一条安静的街道——布库瑞街(the Bergkühnauer Allee)为教员设计了四栋宿舍, 这四栋宿舍建筑同样具有高度功能主义和理性主义的特点, 没有任何装饰, 采用钢筋混凝土预制构件, 两层住宅空间互相错落, 具有很好的生活功能。格罗佩斯自己率先迁到那里住。他自己说建筑是可以协助形成生活方式的。他的这种建筑设计, 在很大的程度上提供了良好的居住功能, 同时也提供了一个并不是太松弛的生

活环境,对于提高工作效率也有一定的作用。这些建筑室内采用的家具是由马谢设计,非常协调。室内没有任何装饰品,干净整洁,色彩也是单纯白色的。这些建筑,格罗佩斯本人住一栋,纳吉与费宁格住一栋,康定斯基与克利住另外一栋,第三栋是施莱默与蒙克的。其中,有些人对于新建筑缺乏隐私设计特点很不满意,特别是康定斯基,他对于室内缺乏色彩的单调设计也非常光火,不止一次抱怨这个建筑。但是,这些建筑其实具有很高的现代主义特色,是20世纪现代主义建筑的杰出代表。到70、80年代,东德的高级政府官员把这些改成了自己的私人住宅,可见这些建筑的特色和优异,使它们直到本世纪末依然具有魅力。

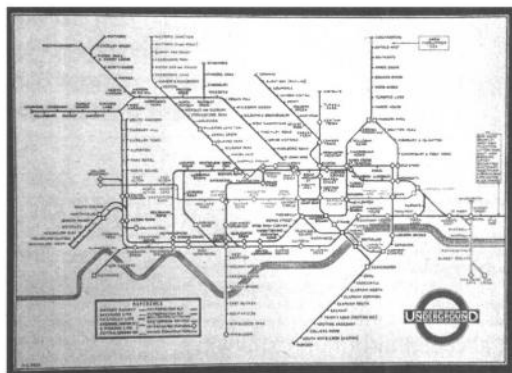
迪索包豪斯新校舍内部的设备、家具和其他所有用品都是由学生和老师设计,在包豪斯自己的工场制造的,从建筑到设备,具有一种高度的统一特征。因此,这个建筑被评论界评为20世纪20年代世界上最重要的现代主义建筑群。由于所有的功能都包含在建筑之中,因此,这个建筑的设计又提供了非常密切的

社区精神,师生朝夕相处,一切所需都在校舍内,对于提高团队精神、合作意识起到很好的促进作用。现代主义设计先驱认为建筑对于人的行为可以造成改变这个理论原则,通过这个建筑提供了第一个很好的示范模式。

迪索包豪斯的气氛非常松弛,经常有晚会,比如1929年克利50岁生日的晚会,成为学院师生的狂欢会。学院有自己的乐队,表演各种轻音乐和爵士乐,舞会也接连不断,连迪索市年青的安豪特王子也常常来参加他们的这些娱乐活动。学院也时常举办各种体育比赛活动,非常活跃。与魏玛时期的紧张、严肃完全不同。生活和工作在一个新的现代建筑内,又有非常密切的社区关系,生活丰富而活泼,这是包豪斯历史上最美好的、最有成就的阶段。



格罗佩斯设计的迪索教员住宅。



贝克1925年设计伦敦地下快速系统地图,奠定了当代交通图设计的基础。

新大师的出现

迪索包豪斯一共有12个教员,其中有6个是原来学校的毕业生。他们都是在魏玛时期入学的,毕业以后留校工作,担任新的设计教员。这个教员结构的组合,其实是格罗佩斯苦心计划的一个部分,他希望能够用自己培养的人来改变教学的模式。而他也的确通过这些教员达到了目的。

这6个教员之一的阿尔珀斯,其实早在魏玛时已经担任部分课程的教学工作了,但是由于当时条件不成熟,他没有能够成为全职教员。包豪斯迁移到迪索以后,格罗佩斯立即把他和其他5个杰出毕业生升为全职教授,其中还包括了赫伯特·拜耶,马谢·布鲁尔、辛涅克·谢柏(Hinnerk Scheper)、朱斯特·史密特(Joost Schmidt)和根塔·斯托兹(Gunta Stolzl),其中五个被指派担任基础课程和设计课程教育工作,斯托兹则在纺织工场协助蒙克的课程,直到1927年他辞职。拜耶主要担任绘画教学,谢

柏主持壁画设计课程,布鲁尔负责家具设计,史密特负责雕塑工场。这6个人的学术地位并没有原来那些老教员高,区别在工资待遇、职称等方面,他们依然被称为青年教师,工资是老教师的2/3左右。虽然当时曾经许诺将来会提高他们的待遇,与老教员一样,但是却一直没有实现。

在这几个教员当中,赫伯特1900年,在绘画、平面设计、摄影、版面设计等等方面都有非常特殊的才能。他是奥地利人,以前曾经在达姆斯塔德当建筑设计师助手,1921年来魏玛求学,进入包豪斯。在1925年到1928年期间,他负责包豪斯的印刷设计系,这个期间他对广告技术非常感兴趣。他设计了不少展览的广告路牌、促销广告,也设计了不少产品标志和企业形象标志。他把魏玛时期的一个单纯为石版印刷、木刻和其他为艺术服务的印刷系改造成为一个主要采用活字印刷、机械化生产教育服务的新专业。

拜耶本身的能力,使他早在学生时期已经开始从事商业设

计工作。他主要集中在字体设计上,习惯采用非常简单的字体,在版面设计上采用非对称方式,明显受到荷兰“风格派”和他的老师莫霍里-纳吉的影响。自从担任字体与印刷设计的老师以后,他致力于创造简单的版面和字体。当时,德国流行的是“哥德”体,非常繁琐与古老,功能性差,德国当时不但对于专有名词、每个句子第一个字母要求采用大写字母,同时,也要求所有的名词的第一个字母必须用大写字母,繁琐不堪,这使德国的字体设计大大落后于国际水平,拜耶对于这种情况是非常焦急的。因此,他努力改造德国字体上这种落后状况。他认为字体的装饰线体(serifs)是多余的累赘,他也不喜欢大写字母,因而创造了以无饰线体、小写字母为中心的新字体系列,成为包豪斯字体的一个特征。拜耶认为单独只要小写字母(lower-case)非常经济,因为只需要一个字母,而非两个。他的这种做法,包含了强烈的社会主义、民主主义动机。

当时对于他在字体上进行的改革,无论是学院里还是社会

上,都有异常强烈的反对,人们不理解,也在文字上采取习以为常的态度,不希望太大的改动。这种反对的力量,使拜耶本人在某些特别的情况下也不得不作出让步。但是,学校内他还是比较有权威的,他的改革探索也得到格罗佩斯的支持,包豪斯的出版物则基本是他的设计,采用他的字体,形成了当时在字体设计、平面设计上最为先进的局面。现在,无饰线体已经成为世界字体中最重要的类型之一。从历史的角度来看,我们可以说,包豪斯与无饰线体几乎是无法分开的一个组成部分。

与拜耶一样重要的另外一个新的大师是马谢·布鲁尔(1902-1981),他的主要工作是家具设计。他出生在匈牙利,1920年进入魏玛包豪斯,大部分时间都在家具设计部学习与工作。早期家具作品具有相当强烈的德国表现主义的特征,对于简单的原始主义(primitivism)设计也感兴趣。他设计的有些作品好像非洲原始家具,有些则具有强烈的表现特征。他特别受到荷兰“风格派”家具设计家里特维特(G.Rietveld)的影响。家具具有明显的立体



迪索·包豪斯校舍,格罗佩斯与师生联合设计。



1925年拜耶开始一系列的字体设计探索,此为他在包豪斯设计的几种无装饰线字体,是当时包豪斯通用的字体,广泛使用在包豪斯的出版物上。

主义雕塑特征。当时,他设计的椅子大部分是木头的,加上帆布坐部和靠背,采用标准化构件,简单的几何外型设计。

学院迁移到迪索以后,他成为家具部(Department of Cabinet-making)的设计老师,在这个期间,他设计出最杰出的一系列家具,在世界上首创钢管家具。从他的阿德勒牌(Adler)自行车的把手上得到启发,他开创了钢管家具的设计,采用钢管和皮革或者纺织品结合,设计出大量功能良好、造型现代化的新家具来,包括椅子、桌子、茶几等等,得到世界广泛的欢迎。他也是第一个采用电镀镍来装饰金属表面的设计家。他的第一把钢管椅子是1925年产生的,为了纪念他的老师瓦西里·康定斯基的友谊,这个椅子就称为“瓦西里椅子”(Vasily Chair)。在他之后,钢管家具简直成为现代家具的同义词,仿效者趋之若鹜,风行了几十年之久。

其他几个新老师也非常有建树,谢柏的壁画教育强调在大色域中单纯的色块运用,创造舒适的室内环境,做到了功能与装

饰的统一,与当时艺术家急于强调自我的立场非常不同。他同时也设计各种墙纸,在风格上受到荷兰“风格派”很大的影响。他的这种设计倾向,对于学生来说,自然是一个重要的影响来源。

朱斯特·史密特(1892-1948)在进入魏玛时期包豪斯之前是学习绘画的,因此当他在1919年进入学院时,已经是一个很有成就的画家了。他在包豪斯开始从事雕塑方面的探索,同时也对字体和平面设计非常投入。1928年拜耶辞职之后,史密特继任印刷工场领导,主持平面设计和字体设计教育,一直到包豪斯1933年关闭为止。

这些年青的教师与他们的老师一代有很多地方是不同的,他们比较多元化,也就是说不过于专一某个设计范畴,因此,能够提供很具有弹性的教育。由于他们有比他们的老师们更加丰富的设计实践经验,因此也更加能够提供学生以各种实际问题的解决方法,在他们的指导下,包豪斯的教学更加与实践相结合。由于年纪比较轻,他们与学生之间的关系也就更加密切。可以说,

迪索包豪斯的形象和成就，和这批青年教师的贡献是分不开的。

泛政治化时期——汉斯·迈耶时期

魏玛时期的包豪斯虽然在包豪斯宣言中就已经提出建筑的重要性，但是始终没有能够成立一个建筑系。1925年刚刚迁移到迪索时也没有力量成立建筑专业。但是，格罗佩斯一直坚信建筑设计在整个设计教育中的重要性，并且明确了一个完善的建筑教育必须建立在基础教育、制作手工技术训练和扎实的理论课程3个基础之上。因此，他一直在努力组织这样的三个基础。但是，刚到迪索以后，条件也还不成熟，格罗佩斯改变了自己要求过于全面的初衷，同意边办学边发展，干起来再说，因此，包豪斯终于在1927年建立了建筑系。这个系具有与其他系同样的地位。

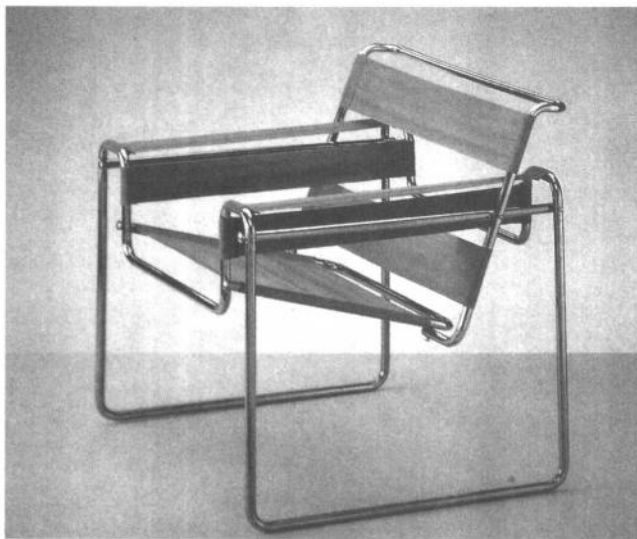
格罗佩斯开始与建筑教员玛特·斯塔姆(Mart Stam)联系，希望他能够出来负责建筑系，斯塔姆表示犹豫，因而，格罗佩斯

转向了汉斯·迈耶(1889-1954)。迈耶是一个坚定的马克思主义者，一个德国共产党党员，他对于设计的认识，是基于设计为广大人民服务的基础上的，具有激进的社会主义思想，也具有强烈的社会功能主义立场。迈耶不但从事建筑设计，并且在理论上很有自己的看法，是比较理想的负责建筑专业的人选。1909年到1912年，他积极参与过柏林的一些激进的知识分子组织，并且参与德国的土地改革运动。1912年到1913年，他曾经到英国考察农民的生产合作社状况，以期作为德国土地改革的参考借鉴。1927年迈耶来到迪索包豪斯，由格罗佩斯提名，担任了建筑系的负责人。

为什么格罗佩斯会推荐迈耶这么一个政治上激进的人物担任他视为最重要的建筑系的领导工作，这个问题迄今还没有一个满意的答案。迈耶的建筑实践经验丰富，固然可以促进建筑教学，但是，他的泛政治立场，在当时是显然很不合时宜的。后来的历史证明，迈耶的激进政治立场的确给包豪斯带来灾难。这一



(上) 范·杜斯堡设计自己的标志。
(下) 荷兰现代设计家范·杜斯堡1925年设计的书籍《另外的呼唤》封面。



马塞尔·布劳尔设计的世界第一张钢管椅子——瓦西里椅子，1925年。

点，格罗佩斯当时是绝对没有想到的。

迈耶本人其实对包豪斯也有非常消极的看法，他曾经不止一次地描述这所学校是言过其实，是一个所谓的社会主义的大教堂，其中充满了各种空想的知识分子试验。迈耶自己的设计立场是非常社会主义化的，他认为，建筑的目的是改变社会的功能，改变人民的生活水平。1928年，他在给《包豪斯》杂志撰写的文章中阐述了自己的设计哲学。他说：

地球上的一切都是具有公式的产品(如功能、时间、经济性等)，建筑本身是一个生物学的过程，而不是一个美学的过程，由艺术家设计的建筑没有权力和理由存在。建筑仅仅是一个体系：社会体系的，技术体系的，经济体系的和精神体系的。

在这个方面，应该说迈耶与勒·科布西耶的设计哲学有更多的相似性。他曾经参与格罗佩斯的设计，设计了迪索附近图登区(the Törten district)的一个住宅小区(1926-1928)，体现了他的社会目的的设计原则。建筑都具有高度理想的特点，全部是

预制件拼装的，简单划一，造价低廉，采用最经济的材料——混凝土为唯一的主要建筑材料，这个设计完全是社会主义、理想主义的成果。由于过于急功近利地希望降低造价，因此，这个设计项目其实是有很多质量问题的，但是，由于造价低廉，这种设计，乃至这个小区依然受到很多人的欢迎，适应了当时德国人民希望有自己的住宅的急迫需求。

迈耶在担任了建筑设计系主任之后，开始把自己的思想灌输到教学中去。他的立场使他与其他教员关系急遽恶化，纳吉依然相信艺术家式的创造性是重要的，克利和康定斯基也希望注意视觉的感受，而不仅仅是低廉的造价，他们与迈耶之间的看法差别太大，因此矛盾重重。蒙克在1927年认识到，他与迈耶不可能有共同点，因此愤而辞职，去柏林参与了伊顿开设的一个私立学校教学。

1928年，格罗佩斯本人辞职。他的决定非常突然，虽然他在校方还有2年的合同，他却决然引退而去。他已经在包豪斯工

作了9年，从无到有，千辛万苦地抵挡了种种困难，各种攻击，建立了一所世界瞩目的设计学院。随着时间的推延，特别是在迈耶的领导之下，迪索包豪斯所引起的广泛社会批评又开始与魏玛时期颇为相似。格罗佩斯不再希望自己的宝贵时光浪费在行政管理上，他渴望设计实践，包豪斯已经从无到有，成为一个世界瞩目的设计教育中心，他自认他的愿望已经达到，虽然不是那么尽善尽美，却也已经看到了试验的成果。因此，他此时说：我过去9年之中的90%的时间是放在保护这所学校上的，现在，可以交给其他人去继续我的这个工作了。他了解到，如果他不离开，那么他本人作为一个设计家，一个建筑家，或者简单作为一个独立的人，都会被这些问题毁灭的。离开学院，他可以投身回设计行业，或者将来成立一所新的学院，继续维持下去，他会身心憔悴的。

他在这个时刻离开是非常合适的，因为包豪斯正达到发展的最佳时刻：与迪索市发展起非常好的关系，政府拨款资金充

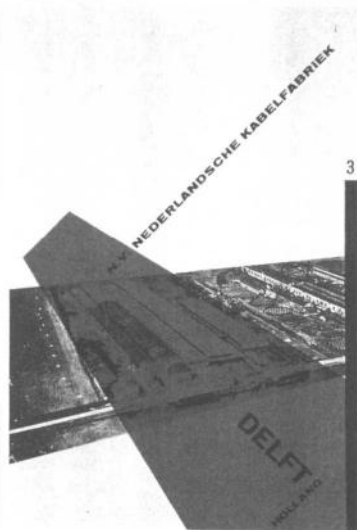
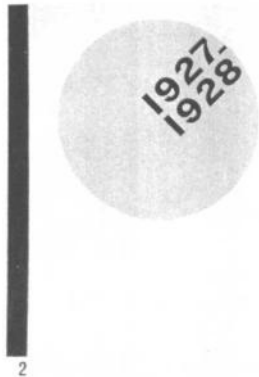
足，学校的校舍建筑成为世界瞩目的最成功建筑之一，设备齐全优秀，教员队伍阵容可观，学校与工业界已经建立了非常好的联系。他认为这是他离开的最好时刻。

如果说真正促使格罗佩斯离职的原因，大约只有一个是比较真实的，那就是他希望早日回到建筑设计中去。9年多来，他完全投身于行政管理，耗费了他的大量宝贵时间，他希望能够重新设计。至于校长候选人，他推荐了米斯·凡德洛，很快被米斯拒绝了，因而他转而推荐汉斯·迈耶，迈耶当然认为这是一个天赐良机，可以通过包豪斯实现他的社会主义试验理想。迈耶立即接受格罗佩斯的任命，成为包豪斯的第二任校长。

格罗佩斯推荐迈耶担任校长，这是令学院所有的师生员工大吃一惊的事。迈耶虽然来学校不久，但是他的极端立场，特别是极端左翼和反艺术的立场，使他在学校中非常不受欢迎，树敌甚众。学生知道这个决定以后，派遣代表会见格罗佩斯，公开对任命迈耶表示抗议，他们说：迈耶可能是一个有才能的人，但是



包豪斯：迪索时期的学校刊物《包豪斯》，显示出已经成熟的现代主义平面设计风格：功能主义，简单，无装饰细节，字体基本上采用无装饰线体。



范·杜斯堡设计的荷兰公司产品的其中两页，与当时的包豪斯风格、荷兰「风格派」风格非常吻合。

作为一个学校的领导，他能够带来的只能是灾难。对于格罗佩斯任命迈耶为校长，教员中也出现了强烈的反抗，莫霍里-纳吉立即辞职，不久之后，布鲁尔和拜耶也相继辞职而去，康定斯基勉强留任，担任副院长，但是感觉很恶劣。而他之所以留任，主要是希望能够牵制迈耶的错误决定，以保护学校。

迈耶担任校长，是处在非常困难的状况的，学院内对他广泛的不满，社会上也微词甚多，无论是学生还是教员，对他都抱有怀疑。因此，他不得不对于教学体制和人员进行大规模的改革以推进教育的前进。迈耶担任校长以后，为了笼络教员，进行了许多改革，比如允许康定斯基、克利在建筑系教绘画课程，把长期没有升为正教授的施莱莫提升了，并且为了补充教员不足，开始聘任了大量的兼职教员来担任一些课程。他把建筑系分成两个部分，一个是建筑与建筑理论部，另外一个室内设计部，并且组成了广告系。在学校里还设立了新的摄影工作室，提供三年制的摄影专业课程和学位课程。培养广告行业需求的摄影师和新闻行

业需要的摄影记者。这些改革，对于包豪斯的发展来说，都是非常积极的。迈耶反复对各个工作室强调，教学的目的是应用，必须考虑到未来学生的工作和就业状况，以此来确定教学的内容。他的社会主义思想反映在他反复强调为大众的设计，而不是为权贵的设计重点上。比如，在他担任教学的建筑系中，他要求学生不要过多地考虑单一住宅设计，而把更多的时间放在大众居住的宿舍和公寓设计上，并且必须考虑造价的低廉。

为了奠定一个坚实的理论与思想基础，他要求全校学生必须参与图登居住小区设计的问题讨论。要求大家从设计存在的问题上找出改进的方法，提供总体对于设计目的的认识。

迈耶也重视学院的经济来源，除了从迪索政府取得基本经费以外，他促进各个专业与企业联系，比如壁画专业就与具体的设计联系，一方面提供学生实习的机会，另外一方面也创造了收入。染织专业也有类似的情况。这些活动，对于发展学院来说，无疑是重要的、健康的。迈耶自己是一个坚定的马克思主义者，

一个德国共产党党员，但是，他主持下的学校却从德国资本主义体制中得到非常多的好处，各种商业设计项目的成功，应该说是很好的例子。

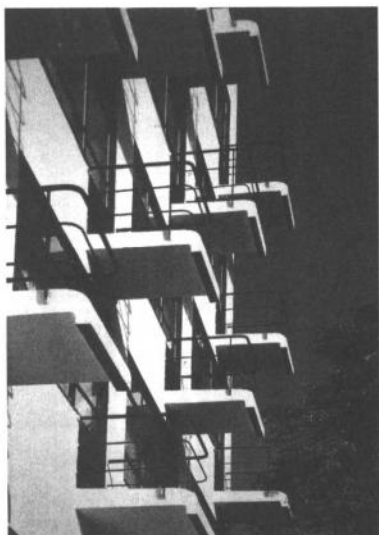
1927年，德国已经从第一次世界大战的困境中摆脱出来，成为世界重要的经济强国。工业的发展和设计的提高，使“德国制造”这个字眼成为优秀产品的同义词。这个成就，与包豪斯的多年努力是分不开的，因为包豪斯坚持多年的设计教学，大大地提高了德国产品设计的水准，使德国产品具有了现代化的崭新面貌，设计对于经济促进作用，在这个时候的德国已经可以看出苗头来。

但是，在包豪斯校内，由于迈耶的大刀阔斧改革，指导思想上商业化与社会主义化同时并行发展，特别是以建筑领导一切的方式，使许多留任的教员感到无所适从，不少教员的背景是艺术的，对于单纯强调建筑、技术、社会效应，他们感到陌生和难以适应。因而，有更多的人相继离开。比如施莱莫在1929年辞职，

其他的一些教员也开始以兼职应付。

迈耶完全没有因为这样的情况而停止自己的教学改革试验，他认为一个设计家首先应该具有鲜明的政治立场，一个为无产阶级事业服务的立场。他从政治角度出发，在包豪斯的理论课程中加上了社会科学内容，并且组织各种政治讨论，促进学生参与政治思考，并且在学校中组织起第一个共产党基层小组，有15个学生参加，大约占学院150多个学生总数的1/10左右。他们保持经常性的活动，组织政治讨论和研究问题，并且发展组织，把学校的政治空气推到一个前所未有的浓厚高度。

迈耶与格罗佩斯最大的区别是他并不在乎学校的存亡，为了达到他的社会试验目的，他宁愿把包豪斯牺牲。在他的领导之下，学校的政治气氛异常浓厚，在学院每年的新年晚会上，学生大唱俄国革命歌曲，标语口号比比皆是，随处可见。学生对于设计的关心也逐渐淡漠，比较更加注意德国政治问题。学生还参加社会上的左翼运动，非常积极。这样一来，连迪索市市长赫斯都



迪索，包豪斯校舍，格罗佩斯与师生联合设计。



马特，1925年为瑞士联邦局设计的海报，标题是《条条大路通瑞士》。

遭到市民的攻击，说市长和市政府拿纳税人的钱支持布尔什维克运动。

对于这样的情况，赫斯市长知道，如果还希望包豪斯继续办下去，就不得不改换新领导，迈耶绝对不适合这个位置。虽然人不在位，但是一直注意事态发展的格罗佩斯也同意立即进行大改组，否则学院将没有可能存在。政府和学校同时向迈耶施加压力，迫使他辞职。1930年，迈耶终于被强迫辞职，表面的原因是他利用学院的名义捐钱给罢工的煤矿工人。他在给迪索市政府的信中称他在领导包豪斯期间，学院赚到不少钱，学生的人数也从原来的160人增加到197人。因此，他在给工人捐款时是没有挪用学校教学经费的，他在这件事情上并没有错。但是，决定已经下了：迈耶必须走。因此他说：他是在背上被人给捅了一刀。

不仅仅迈耶被迫辞职，学院里的共产党学生也遭到清洗。他们大部分跟随辞职的迈耶到苏联去，为促进苏联的设计而工作。迈耶在苏联一直呆到1936年，之后离开苏联回到瑞士。他在第

二次世界大战期间到墨西哥，把现代主义设计思想和社会主义设计教育体系传到中南美洲。他的离开，标志着包豪斯泛政治时期的结束。但是，包豪斯元气大伤，已经很难恢复到格罗佩斯时代的水平了。

包豪斯此刻面临来自左右两翼的攻击，共产党刊物AIZ(《工人插图新闻报》缩写)攻击学校，说学校屈服于右翼势力，开除迈耶和清除学生中的共产党员，是与右翼势力同流合污；而右翼则指责学校包庇左翼分子，是一个布尔什维克的大本营。学校本身经济问题、教育问题都危机四伏，包豪斯开始进入困难阶段。

1930年8月，密斯·凡德洛取代迈耶，担任包豪斯的第三任校长。

痛苦的结局——密斯时期

密斯·凡德洛(1886-1969)是现代主义建筑设计的最重大

师之一,他通过自己一生的实践,奠定了明确的现代主义建筑风格,提出了“少则多”(less is more)的立场和原则,通过教学影响了好几代的现代设计家,从而改变了世界建筑的面貌。很少有人对于现代建筑的影响能够有他那么大。美国作家汤姆·沃尔夫(Tom Wolfe)曾经在他的著作《从包豪斯到我们的房子》(From Bauhaus to Our House)当中提到,米斯的的原则改变了世界都会的1/3的天际线,并不夸张,同时也显示出米斯的重要作用和影响。他从1930年8月份把包豪斯从迈耶手上接过来以后,开始包豪斯最困难的阶段,惨淡经营,最后终于在1933年4月份被纳粹封杀。

米斯1886年3月27日生于德国阿亨(Aachen)市的一个普通的石匠家庭,与他的同事沃尔特·格罗佩斯的家庭出身比较,是非常卑微的。1907年,他与格罗佩斯一同在彼得·贝伦斯的设计事务所工作,受到贝伦斯思想很大的影响,通过自己的努力,逐步奠定了自己在建筑界的地位,1929年为在巴塞罗那举办的世界

博览会中设计的德国馆,以及内部的家具、室内,进一步稳定了他的大师地位。1931年他接任包豪斯设计学院院长,1938年离开欧洲来到美国,长期在伊利诺斯州立大学担任建筑系主任,并且大量进行建筑设计,提出“少则多”的设计原则,影响世界。他可以说是20世纪对于世界设计影响最大的一个人物。米斯于1969年8月17日去世。

从政治上讲,米斯是非政治化的代表。他与格罗佩斯的左倾立场完全不同,对于任何政治问题都漠不关心。对于他来说,建筑就是建筑,他的关心仅仅在建筑之上,至于为谁设计,对于他来讲并不重要。20、30年代,他在10年之内设计了3座政治目的完全不同的建筑:为德国共产党领袖卡尔森堡夫妇设计的纪念碑(the Karl Liebknecht-Rosa Luxemburg Monument);为魏玛共和国设计的巴塞罗那世界博览会德国馆;为德国纳粹党设计的布鲁塞尔世界博览会德国馆(未建造,1935)。这种同时为三个完全敌对的政治党派设计的方式,除了他这样高度漠视政治的人

马歇尔·布塞尔设计的钢管椅子,1928年。这两种椅子因为具有良好的功能和简洁外形,因此一直到现在还在继续生产。



马歇尔·布塞尔设计的钢管椅子,1928年。



之外,一般人很难做到。20年代中期,米斯拒绝了一个市政建筑师的位置,原因是因为这个位置过于政治化,他认为他寻求的是“精神政治目的”(specific spiritual-political goals, 德文 geistig-politische Ziele)。米斯的这个立场使他与他的大部分现代主义设计同代人显得格格不入,完全不同。

米斯的非政治化也可以从他很少设计社区看出。他一生很少设计大规模的社区建筑,30年代曾经设计过一些由几个一组的建筑群组成的居住小区,但是之后完全放弃这个项目。对于他来说,建筑就是建筑,并没有什么社会的意义。他的设计基本不重视理论,特别是社会理论的背景,他完全是从技术层面来看设计的。这个立场也可以从他担任包豪斯校长期间的教学方针上看起来。

现代主义对于大多数设计理论家来说,是具有鲜明的社会主义特色的,理论家约翰·威里特(John Willett)、科林·罗威(Colin Rowe)都曾经在自己的著作中提到现代主义设计的明确社

会主义和民主特色,但是米斯却没有多少社会主义意识形态的特色。米斯是现代主义最重要的大师之一,在对于现代主义建筑和设计的影响上,大约只有格罗佩斯能够与他相媲美。米斯在德国现代主义运动时期也非常活跃,他曾经是十一月会社(November gruppe)这个一战后前卫的设计组织的组织者和奠基人,又是1924年柏林前卫建筑师组织环社(the Ring)的组织成员。他担任过20年代德国工业同盟(Werkbund)的主席,是最重要的现代主义建筑展览威森霍夫建筑展(Weissenhof Exhibition)的艺术指导,是包豪斯最后一任校长,这样的地位,几乎可以说是至高无上的。但是,与此同时,他的非政治化也非常的典型,与他当时的同代人完全不同。

1923年米斯被邀请参加德国工业同盟,当时,格罗佩斯已经在工业同盟拥有领导地位。1914年,比利时设计师、德国工业同盟的奠基人之一的亨利·凡德·威尔德正发起对另外一个工业同盟的重要奠基人赫尔曼·穆特修斯关于标准化的攻击,出现了

现代工业设计上的第一次理论大争论。格罗佩斯是坚决站在穆特修斯一边的。不断的争论，削弱了工业同盟的结构，到了1923年，当米斯进入这个协会时，它基本是瘫痪的了。1923年，工业同盟缺乏一个得力的领导。1924年3月，当米斯进入同盟时，正是这个同盟的急遽转变关头，米斯开始进入领导力量阶层。

1925年6月26日，他被选为准备在1926年于斯图加特举办的工业同盟展览会艺术指导。他的工作非常得力 and 杰出，因此在1926年6月，被选为德国工业同盟的副主席，他担任这个职务一直到1932年为止。主席是彼得·布鲁克曼(Peter Bruckmann)，米斯是年轻一代建筑设计师的发言人。当然，与格罗佩斯和陶特(Taut)比较，他是一个比较迟来的领导。他与当时协会中高谈阔论的一批人不太一样，他比较少发表高见，比较趋向多动手设计。

1919年第一次世界大战结束以后的3年之间，米斯基本没有设计什么，这是他比较消沉的一个阶段。但是，他在这个时期

形成了他的现代主义观念，他的五个项目设计方案，表现出他的新观念来。包括充满了现代主义设想的柏林的竞赛项目——柏林的弗里德利西建筑(Friedrichstrasse Office Building in Berlin, Competition Project, 1921)。他与当时影响颇大的美国建筑师沙里文完全不同，反对采用任何建筑的表面的装饰，强调简单和明快，他的设计图和预想图展现了一种完全没有过的新建筑形式。他的全玻璃幕墙结构是最典型的特点。

米斯的设计与勒·科布西耶的建筑观念大相径庭，他不喜欢大规模的区域设计，对于单独的建筑兴趣更大。1921年和1922年他制造了两个著名的玻璃大楼模型，奠定了现代高层建筑的模式基础。

1928-1930年是米斯的观念得体现的重要阶段。他在捷克斯洛伐克设计的布尔诺的图根哈特房子(Tugendhat House, Brno, Czechoslovakia)，是他的现代主义观点的重要表达。

对于米斯来说，最重要的转折点是1927年在德国举办的威



桑伯格1925年设计的《现代艺术博物馆杂志》封面。



1930年，米斯·凡德洛歇担任校长，处理问题丛生的学院，开始了困难的米斯阶段。这是米斯在当时的照片。

森霍夫现代建筑大展(The Stuttgart Wekbundsiedlung, "Am Weissenhof" of 1927)中的住宅建筑设计，这个项目奠定了他的现代主义设计的永久地位。与此同时，美国设计评论家飞利浦·约翰逊(Philip Johnson)和亨利·卢梭·希科克(Henry-Russell Hitchcock)参观了威森霍夫现代建筑设计展览，他们认为从这个展览上体现出来的风格和设计方向，将会成为世界建筑设计方向，因此，他们为这个建筑展览的风格提出了国际主义设计(Internationalism)的名称，从那个时刻开始，现代主义开始逐渐被视为一种特定的设计风格。到战后，由于包豪斯的主要人物，包括米斯在内都到了美国，从事设计教育和设计，因而把这个风格真正地变成了国际主义风格。因此可以说，奠定这种风格的最重要人物之一就是米斯。

1927年为止，现代主义建筑是一个国际化的运动，参与的人有德国表现主义者、俄国构成主义大师、荷兰“风格派”成员、阿姆斯特丹和鹿特丹学派等人，作为个体参与的还有赖特等人，

包豪斯是一个重要的集团。1925年，德国工业同盟开始计划组织一次重要的建筑大展，地点选择在斯图加特附近的威森豪夫。具体组织工作是由米斯、斯多兹(Stoltz)、雨果·哈林(Hugo Haring)等人安排的，整个展览的计划和具体安排又是米斯亲自参与和制作的。因此，他是这次重大活动的主要组织者。参加设计展览的人包括了当时世界上几乎所有最重要的现代建筑家，如德国现代设计的元老彼得·贝伦斯、勒·科布西耶、里察·多克(Richard Döcker)、米斯、格罗佩斯、J·J·P·乌德、玛特·斯坦、布鲁诺·陶特、马克思·陶特等等，其中重要的领导人物显然是米斯、格罗佩斯、勒·科布西耶、陶特。这个展览展出了现代主义最主要的大师的建筑设计，体现了现代主义建筑的功能主义、非装饰化、减少主义、六面结构、人行通道等等主要特征，是现代主义的最重要展示。米斯的声望也因为这个展览而急遽增长。

1929年，米斯被委任设计巴塞罗那国际博览会的德国馆，是

他战前最重要的另外一个建筑设计。他设计的减少主义建筑，宽敞的内部空间，简单无奇的布局，优雅而单纯的现代家具，特别是他的举世闻名的巴塞罗那椅子，都使他成为当时世界上最受瞩目的现代设计家。这个项目，奠定了他作为最重要的现代主义设计大师之一的基础。

米斯在30年代的一个非常重要的工作，就是他于1930年担任包豪斯的第三任校长。学院当时因为前任校长迈耶的共产党立场遭到社会的批判，而学院当中的左翼和共产党学生运动也非常活跃，米斯不得不进行全面的整顿，作为一个非政治化的人物，他开始全面肃清泛政治的影响，努力把学院改造成为一个单纯的设计教育中心。

米斯在当时是前卫设计的最主要代表人之一，是前卫设计刊物G报("G" - Gestaltung - Design)的主要支持力量。他的巴塞罗那展览馆设计取得世界的名望。迪索市市长赫斯说他沉着，意志坚定，具有信心，是能够把包豪斯纳回正常轨道的最佳

人选，而格罗佩斯也相信米斯具有把学院转回正规教育轨道上来的能力。

米斯的任职是遭到不少包豪斯学生反对的，他们指责他是一个形式主义者，只是为少数权贵设计豪华住宅，而从来不考虑为穷苦大众的居所。有些学生甚至怀疑他有没有实际设计能力，要求他把自己设计的作品在学院公开展示，以证明他有能力领导这所学院。教员方面也有反对，比如康定斯基、阿尔珀斯等教员对于理论课程有意见，要求米斯增加担任社会学、经济学、心理学方面的教员。当时，学校每天都举行了很多各种各样的集会，吵吵嚷嚷，甚至有人威胁以暴动来推翻这所学校。对于迈耶的辞职和米斯的任职，激进左翼学生表示坚决反对，共产党学生报纸《包豪斯三》明确提出反对米斯担任校长。

米斯就是在这样困难的情况下接管包豪斯的，形势如此严峻，迫使他不得不采取非常手段，来整顿学校。1930年9月9日，米斯宣布中止旧包豪斯的全部机构；10月21日，学院的170名

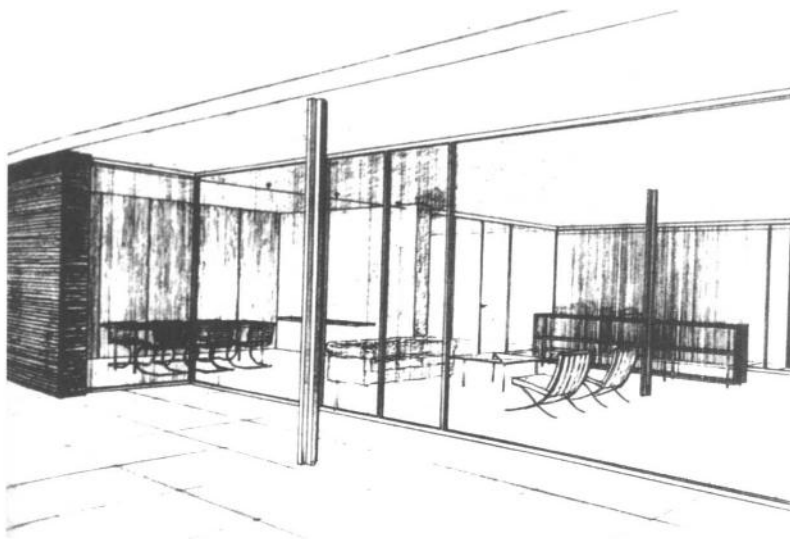
版面设计的探索。

桑伯格1950年设计的《试验平面设计风格》一书中，显示了他对于现代

the inner



principle



米斯时期学院开始成为一个以建筑为中心的教学机构，米斯以建筑为中心改造学校，而在建筑中他极力灌输现代主义设计精神和风格，这是当时的学生建筑设计预想图，可见米斯的影响。

学生必须重新注册登记；迈耶集团核心的5名学生被开除，由警察驱逐，勒令在24小时离开学院；10月21日通过新的校规，所有学生必须签名。米斯开始把原来格罗佩斯和迈耶奠定的具有广泛社会含义的教学体系缩小，成为一个单纯的设计教育中心。所有政治活动基本禁止，吸烟也完全被禁止。总的学习时间减少为6个学期。包豪斯在米斯的手中变成一所单纯的建筑学院，有少数的工作室提供学生使用。原来的必修课程——基础课(the Vorkurs)也变成了选修课。

米斯在清洗学校之后，开始单独在他的办公室会见每个学生，亲口通知每一个学生：如果他们不遵守学校的规章制度，他们将立即被开除。他提到的规章制度中最严厉的一条就是不许在学院中搞任何的政治活动。就这样，米斯用了不长的时间，终于把学校勉强恢复到教学上来。

米斯接任校长以后，除了清洗学校的左翼势力以外，把精力主要放在教学体制的改造上，他希望能把这所学校坚实地建立在

建筑设计的基础上，他认为只有建筑设计能够使设计教育得到健康的发展，也以“建筑”为一个核心，来凝聚其他的专业，这种以建筑为核心的立场，始终贯穿在米斯的3年校长任期之中。因为米斯努力把建筑教育加强，因此，在包豪斯的最后几年当中，学院的重点基本是建筑教育，对于建筑的功能要求，建筑的目的性都提出了非常明确的目的，课程也根据这个目的进行了大规模的修改和补充。

米斯在担任校长的同时，还保存了自己的建筑设计事务所，因此，他除了每个礼拜在迪索3天之外，还赶回柏林从事自己的设计，这种工作方式，使他非常忙碌。但是，他是一个很能安排自己工作时间的人，在他的新领导下，一切开始变得有条有理。在所有的繁杂事务之中，米斯最集中的关切中心还是建筑设计教育的发展和学校的非政治化方向两个方面，汉斯·迈耶后来曾经撰文描述这个时期的包豪斯，他说：“在包豪斯的第三个阶段中，学校是在米斯·凡德洛的领导之下的。这个时期学校教学恢复常

规,原来学生的生活方式被完全铲除,所有的有关社会的议题和观点讨论完全消失了,特别是在学校的工作室内完全消失。上等人的孩子们被重新批准入学,工作室中重新设计生产采用华贵的材料制作的华贵家具,学生当中产生了第一个纳粹组织。”

1930年,米斯把家具、金属品、壁画工作室全部合并为一个新的系,即室内设计系。从1932年开始,这个系由里利防(1885-1947)领导,她同时领导染织系。米斯再次改变学制,把原来的9个学期缩短为7个学期,把学院分成两个大部分:建筑设计(或者建筑外部设计)和室内设计。由此可以明确看到他的以“建筑为中心”的设计教育体系设想与实践。

作为一个建筑家,米斯对于功能主义远没有强调的如同迈耶那样强烈。他对于建筑的形式是讲究的,绝对不会因为功能好就可以牺牲形式美,因此,他没有那种与艺术趋向对立的态度。他要求学生的设计必须典雅,美学立场正确(aesthetic rightness),他曾经问学生:如果你遇到两个孪生姊妹,她们几

乎一模一样,同样聪明,同样富有,同样健康,但是一个丑陋,另外一个美丽,你会娶哪一个为妻子呢?表现了他对于良好功能和优秀外型的同等重视立场。

在米斯的领导之下,包豪斯已经变得面目全非了,课程不同,教学立场不同,意识形态的认识基础不同,结果是原来参与建设这所学校的大部分人都相继离开了学院,剩下的只有康定斯基和克利。米斯就任不久,克利也辞职了。康定斯基也几乎无事可做,因为大部分的艺术课程都被削减了。

由于学校的泛政治和左翼立场,迪索政府已经不可能支持包豪斯了。1931年,政治的发展使学院的存在越来越困难,过去的好几年中间,德国的极端右翼势力发展迅速,纳粹党已经逐渐控制了德国的政权。1931年,纳粹党终于控制了迪索市议会,包豪斯在迪索市政府中的政治支持也就宣告结束了。

对于学院的批评和指责,在迪索市议会中越来越激烈,越来越频繁。纳粹批判包豪斯的原因之一是指责这所学校宣传国际主



1933年1月10日柏林的报纸《柏林日报》报道了纳粹分子搜查包豪斯学校的照片。

报道了纳粹分子



米斯时期学生的摄影拼贴作业,抨击纳粹迫害包豪斯。

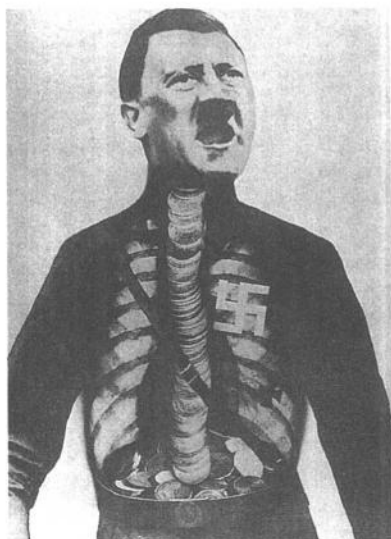
义,或者世界主义(cosmopolitan),它们搞的设计教育和苏联人、荷兰人、法国人搞的几乎是一模一样的,按照纳粹的逻辑,国际主义就是共产主义,国际主义就是反德国的,反德意志人民的;宣传国际设计风格,就是反对德国民族风格,反对日尔曼传统,因此,现代主义是反德国的、共产党的、布尔什维克主义的。更加滑稽的是指责包豪斯搞犹太主义设计,原因是因为现代主义采用平顶屋顶,平屋顶不适合多雪多雨的北欧地区,不适合德国,而是属于温暖的地中海地区,是犹太人的设计要求,因此,搞现代主义设计,就是犹太主义。既然包豪斯的现代主义是共产主义、犹太主义、反日尔曼的,那么,应该封闭。迪索的新上台右翼政府决定关闭包豪斯。

米斯苦苦哀求,不断与政府联系,希望能够考虑保留包豪斯。但是,决定已经下达,1932年9月份,迪索政府通知包豪斯关闭。9月30日,纳粹党人冲进学校,大肆搜查,打破窗户,翻箱倒柜地进行破坏,把学校的所有设备、工具、文件全部从窗口

扔到街上,他们还想把整座校舍炸平,只是因为这座校舍太为著名,才没有遭到厄运。这一天可以说是迪索时期的结束,迪索时期是包豪斯历史上最重要的一段时期,它就如此简单地在纳粹的践踏下被结束了。

迪索包豪斯关闭以后,有两个德国社会民主党执政的城市邀请学院迁去,一个是马格德堡(Magdeburg),另外一个则是莱比锡。但是,米斯在几个月前已经决定把学院迁移到柏林去,作为一所私立学院开业。学院又增加了一个副标题,全称是包豪斯与研究院(Independent Teaching and Research Institute),新校址地点是位于柏林的斯提格利茨(the Birkbusch strasse in Steglitz)的一个废弃不用的旧电话公司建筑。当时,米斯有两个经费来源支持教学,一个是包豪斯自己设计的产品设计专利转让费用,大约是3万马克左右,另外一个则是迪索政府答应提供到1935年的经费,全部用来支付教员的工资。包豪斯还设法出售师生的一些设计,来弥补经费的不足。

虽然米斯尽力而为，但是政治气氛日益恶化，1933年元月份纳粹政府上台，希特勒成为德国元首，他对于这所学院早已经视为眼中钉。纳粹认为这所学院是犹太人和马克思主义者的庇护所，必须铲除干净。4月德国文化部发出第一号命令，就是关闭包豪斯。



约翰·哈特菲尔德：反纳粹政治海报，1933年。标题是：“啊！超人阿道夫（希特勒）：吃金拼饼！”利用照片和医院的X光片做的拼贴。



约翰·哈特菲尔德：《N-Z杂志封面设计》，具有明显的反战动机，1951年

第七章 工业设计的兴起

美国工业设计：罗维1930年设计的美国总统专机波音707式“空军一号”外
部标识。



美国的工业设计

美国工业设计发展的背景和概况

正当欧洲各国进行现代主义设计的探索与试验的时候，美国人则基于商业竞争要求，全力以赴地开始了为企业服务的工业设计运动，在美国，这场运动并没有多少学术味道，也没有什么知识分子的理想主义成份，可以说，从一开始起，美国的设计运动就沾满了实用主义的商业气息。美国芝加哥建筑派(the Chicago School of Architecture)的领导人物之一——路易斯(Louis Sullivan)曾经在1907年总结设计的原则时说：设计应该遵循“形式追随功能”(form follows function)的宗旨。美国人虽然提出这条原则，但是在美国竞争激烈的商业市场上，设计所遵循的其实是“形式追随市场”，对于企业来说，最重要的并不是设计能否给社会带来益处，或者对于整个人民生活

有所改善，设计唯一的要点是能够促进销售。因此，约束美国早期工业设计发展的力量不是知识分子的理想主义，也不是社会主义，而是十足的商业竞争。市场竞争机制在发展美国设计中起到了决定性的作用。这正是为什么欧洲各国对美国的设计以为不足挂齿的地方。

虽然市场竞争充满了金钱的味道，缺乏欧洲现代主义设计的那种学术味，也缺乏充满了理想、充满了试验的设计运动和 design 集团，但是，市场机制本身却不可否定地具有非常惊人的供求关系调节功能。也就是经济学家亚当·史密斯(Adam Smith)所说的看不见的手(invisible hand)的市场经济神奇功能。市场机制决定了需要什么，不需要什么，为了符合市场需求，企业不得不提供不同的产品、包装，利用各种各样的广告来促进销售，这种背景使美国的设计得到比欧洲更加具体、范围更加广泛的发展。而这种发展与市场是密切相连的，与大批量生产是密切相联的。美国早在20世纪20年代已经是世界上工业化程度最高的国家之

一了。1933年,在经济大危机过去后,罗斯福实行经济宏观改革的新政(New Deal)之后,美国经济进入高速发展阶段,特别是历经第二次世界大战的发展,美国成为世界最强大的经济大国,具有强大的生产力和庞大的国内市场,在开始成熟的国际市场上拥有很大的占有率,凭借着这种经济力量,美国的设计也得到高速的发展,美国的设计教育也因而得到发展。凭借着这种强大的国家经济实力,美国人虽然没有多少类似包豪斯式的学院探索,但是,美国却几乎是轻而易举地把欧洲人奋斗了20年的这个设计理想在企业中、在市场上变成了现实,到包豪斯1933年被希特勒封闭,大部分包豪斯原来的教员和学生移民到美国,他们发现了设计和设计教育试验的最佳土壤原来不是欧洲,而是美国。欧洲的观念和美国的结合,终于在战后造成轰轰烈烈的国际主义设计运动。

美国现代设计的发展是非常不平衡的:虽然美国现代建筑市场需求量极大,高层建筑在19世纪末和20世纪初成为各个主

要城市的建筑中心,也出现过像弗兰克这样的建筑大师,但是,一直到30年代末期,美国也还没有形成一个能够与德国、俄国相比的现代建筑设计运动。这种情况一直到30年代末,当包豪斯的主要领导人物都移民来到美国以后,才出现了巨大的变化,因此,战后美国发起的国际主义建筑运动,其实与德国现代主义有不可分割的千丝万缕的联系。美国的工业设计比世界上任何一个国家都发展得迅速和成熟。虽然德国的彼得·贝伦斯早在1907年就开始为德国电器公司设计家用电器,但是,德国的工业设计直到第二次世界大战爆发前夕,依然是远远落后于美国,这个现象的原因可能与国家的经济情况、经济政策的重点、设计界和企业界对设计的基本立场和原则分不开。美国的平面设计则从开始就具有自己的特点,它的发展与广告等促销活动密切相关,因而,发展得非常迅速,战争期间虽然也如同欧洲一样,出现了为政治服务的平面设计运动——政治宣传画,但是,主流一直是商业的。这一点,在本书作者的另外一本著作《世界现代



美国工业设计:20年代,特别是30年代大危机结束以后,美国逐渐进入经济高速发展阶段,消费产品层出不穷,这是当时出品的音响和电视组合,消费产品的大量出现,造成了对设计的巨大市场需求,因此美国工业设计也开始全面发展。



丹麦公司 Bodum 在 1928 年设计的咖啡壶 Chambord。

平面设计》中有详尽的介绍。在各种设计范畴中,美国显得最为突出的是工业产品设计,或者说是工业设计。

如果说德国人对于设计的最大贡献是建立了现代设计的理论和教育体系,进行了大量的试验,把社会利益当作设计教育 and 设计本身目的,那么,美国对于世界设计的最重要的贡献就是发展了工业设计,并且把工业设计职业化。由于美国的工业发达、经济成熟,美国是世界上第一个把工业设计变成一门独立职业的国家。而这个职业化的过程早在20世纪20年代末期已经开始在美国的纽约、芝加哥等地开始出现了。

美国工业的一个重要的发展刺激因素是第一次世界大战。战争对于军需用品和武器的需求大幅度增加,因而刺激了美国的工业发展。战后,美国的工业进入一个高速的发展阶段。1918年战争结束后,美国战时工业立即迅速转向消费品工业的生产,消费品的生产无论从产量或者质量来说,都是当时世界空前的。美国工业开始进入大批量生产阶段,科学管理、流水线生产等等新

的管理和生产方法都开始被引入和采用。标准化(standardization)和理性式的制度规范化(rationalization)是这次工业生产改革的中心。企业家尽量设法降低生产成本,提高产量,以达到创造更高利润的目的。另一方面,为了促进市场的销售,广告、企业形象、商标等种种促销手段也开始被广泛采用,市场竞争日益激烈。

1927年前后,美国的经济出现衰退的迹象。越来越多的小企业由于市场竞争失败而破产,而这种经济衰退的恶劣发展情况,在1929年的华尔街股票市场崩溃时达到顶点,美国全国进入一次空前的经济大危机。危机延续了3年之久,一直到1933年罗斯福总统上台,大规模采用“新政”的经济改革政策,改变美国以往政府对于宏观经济放任自流的基本立场,转为大规模的从金融、投资、税收、社会福利等方面进行干预,由国家投资进行各种大规模的基本经济建设项目,用以工代赈的基本原则来促进就业,通过联邦储备系统对市场货币供应量的宏观调节来控制

经济发展。这样，美国经济才重新出现复兴的迹象。危机期间，企业为了生存，采用的竞争手段更加激烈和强化，这是美国市场竞争技巧发展的一个重要的刺激因素，换言之，是美国现代设计的发轫点。为了适应市场需求，美国大企业，特别是汽车制造业在此时成立了汽车外型设计部门，雇用了专业的造型设计师，形成了最早的企业内部工业设计部门。另外一方面，由于市场需求日益增加，出现了一些独立的设计事务所，根据客户的要求从事工业产品、包装、企业标志和企业形象等方面的设计，这些设计事务所往往与大企业有长期的合作关系，形成了活跃的设计市场活动，也出现了美国第一代的工业设计师。

美国新一代的设计师，也就是我们称为第一代的工业设计师就是在危机的竞争当中产生的。他们与欧洲第一代现代设计师不同，欧洲第一代设计师的背景基本上都是建筑师，同时他们都有坚实的高等专业教育基础，大部分是建筑专业毕业的，并且有长期的建筑设计经验。比如德国的彼得·贝伦斯、沃尔特·格罗

佩斯、密斯·凡德洛、芬兰的阿尔瓦·阿图、荷兰的乌德、比利时的亨利·凡德·威尔德、奥地利的约瑟夫·霍夫曼等等。美国的第一代工业设计师的专业背景也参差不齐，不少人甚至没有正式的高等教育背景。他们设计的对象也比较繁杂，自从他们设立工业设计事务所以来，他们可以说从汽水瓶到火车头都设计，对于欧洲人来说，这样庞杂的设计方向简直是不可思议的。而他们的设计方法也非常不一样，往往比欧洲设计时间短、效率高、缺乏认真的社会因素思考，而长于市场竞争。这些设计师都有非常特殊的设计表现能力，他们的设计预想图都画得比欧洲的同行漂亮，也讲究商业谈判的技术，因为他们的目的是做设计生意，而不是研究设计的社会功能。他们都没有什么理论和设计哲学，也不象他们的欧洲同行有那么多的著作，但是他们都设计了数量惊人的产品、包装、企业形象，从设计的实用性来说，他们比他们的欧洲同行发达得多，灵活得多，而从设计观念来说，他们又显得浅薄。无论他们与欧洲设计的差别有多么大，但是，通过他们



美国工业设计：美国30年代设计出产的家庭式面包车，是世界上面包车的原型。



美国 Electrolux 公司 1948 年的地板打腊机，由 Sixten Saxon 设计。

的努力，工业设计却终于成为市场促销、市场竞争的一个重要组成部分从而被美国市场、美国企业界接受，这是一个非常重要的成就。从此以后，工业设计就在美国生根了。因此，可以说，真正把工业设计扎扎实实地扎入工业企业界的，是美国的第一代工业设计师们。

专业背景和教育背景的不同造成设计发展趋向不同，这是美国与欧洲设计的一个非常大的区别。与欧洲第一代工业产品设计师的建筑设计背景完全不同，美国第一代的工业设计师不少人的专业背景是广告业、商业艺术、橱窗设计和其它展示设计行业，甚至是舞台设计。这种背景使他们在设计上与他们的欧洲同事有很大区别：建筑师比较强调设计的社会效应、设计对于大环境可能造成的影响、现代设计对于民族传统的继承性和发展性，以及设计本身的社会含义。他们对于设计师本身的文化和教育素质的要求，对于严格的设计教学体系的建立非常重视，因为，没有这样的素质和这样的教育体系，是不可能培养出真正有责任

感、有高度文化品味的建筑家的。而主要从事展示、促销工作的设计师则比较讲究短期的市场促销效果，对于建筑设计师一向强调的那些社会因素比较淡漠。因为展示设计的目的是促进销售，设计的产品具有积极的市场冲击性，但是同时也具有短暂的、用毕即抛的特点，而非制造出比较永恒的产品，建设起一个起码可以屹立百年的建筑物，因此，美国的工业设计师们对于设计形式造成的商业效果有明确的追求，对设计的观念，它会造成的社会影响作用则考虑不多。这种特征是由他们的职业背景造成的，原因是这些行业使他们对于商业竞争有比较切身的体会和认识。这些行业还有另外一个日后成为工业设计的重要特点：集团式的工作和娴熟的商业谈判习惯。商业设计需要一组人的同心协力，因而，他们都习惯于集体工作，习惯于与客户打交道，习惯于与市场专家、市场调查人员联系，对于形成工业设计来说，这是非常重要的一个特征。而这种特征在设计教育上的反映，就是对于表达技法的重视和对于设计观念的淡漠，美国设计教育目前依然

具有非常鲜明的重技法、重表现技术和轻视观念的特征。

美国工业设计的奠基人

美国比较早出现的工业设计师大约有五、六个人，他们都在20世纪20年代前后开始从事工业产品的设计工作，开创了工业设计这个新的职业。下面分别介绍这几个工业设计的美国奠基人。

美国最早的工业设计师之一是沃尔特·提格(Walter Darrin Teague)，他曾经是一个非常成功的平面设计家，有长期的广告设计经验。由于市场机会的形成，他早在20世纪20年代中期就开始尝试产品设计。提格的设计生涯与世界最大的摄影器材公司——柯达公司(Eastman Kodak)有非常密切的关系。早在1927年，提格就受柯达公司委托设计照相机的包装。1928年，他成功地为柯达公司设计出大众型的新照相机柯达(anity Kodak)，这

种照相机受到当时流行的“装饰艺术”运动的影响，采用金属条带和黑色条带平行相间作机体，具有相当强烈的装饰性，与当时非常流行的埃及图坦卡蒙面具具有明显的联系，因此产生了非常好的市场效应。他再接再厉，不断了解新技术，于1936年设计出柯达公司的班腾(Bantam Special)相机。这是最早的便携式相机，功能部件压缩到基本的地步，为现代35毫米相机提供了一个原型与发展基础。同样采用横线作为装饰，相机的基本部件都被收藏在面盖之内，外型简单到无以复加的地步。由于外型简单，因此使用方便，并且不会有锐利的棱角，因而也相当安全。他利用外型设计的美学方式解决了功能和技术上的难点，原因是他始终与柯达公司的技术人员密切合作，这也是美国工业设计师的一个非常重要的特点。第二次世界大战结束以后，提格继续担任柯达公司设计部的总顾问，为柯达公司的产品设计提供服务。

提格在与柯达公司合作的时期，也为其它的公司从事设计工作，比如美国书籍推销公司(American Sales Book Company)，



美国工业设计：罗维一生设计了大量的企业形象商标，这是他设计的企业名称标志的一小部分，其中有许多的国际大企业。



1941年凯迪拉克轿车。

和赫尔德(Heald)重型机械公司等等。他与这些公司的工程技术人员密切合作，从外型上解决技术问题，使他设计的机械具有比较少的凹凸外型，便于清洁、保养、提高安全度，也便于工人使用，他是最早在产品设计中注意到人体工程学因素的设计家之一，利用人体工程学因素来设计出效率高、安全的产品。正因为他的设计考虑到生产的要求，因此具有相当好的客户和市场反应，因而，30年代以来委托他设计产品的厂家越来越多。这些厂家对他的设计要求也越来越多，给予他的设计范围、内容越来越大，即便是一个项目，也会越来越细、要求越来越广泛。提格逐渐发展出自己的一套设计体系，为企业开发整个产品系列的设计，这种设计方式，使他成为早期美国最为成功的工业设计师之一。

另外一个早期重要的设计大师是法国人雷蒙·罗维(Raymond Loewy)。虽然他是法国人，但是，由于基本在美国从事设计工作，他的设计事务所也在美国，因此，他一向是被视为美国工业设计

家。罗维在第一次世界大战以后来到美国，根据市场的情况和需求而从事杂志的插图设计和橱窗设计。他的设计转折点是在1929年，当时他受委托为一个企业家西格蒙特·格斯特纳(Sigmund Gestetner)重新设计复印机。客户给他的时间是5天。旧型号的复印机的四只脚张出，不但不合理，而且对于在办公室内走动的秘书来说，也非常不安全。因此，他采用全面简化外型的方法，把一个原来张牙舞爪的机器设计成一个整体感非常强、功能非常好的机械。外型简单、方便批量生产，且整体造型、形式现代，因此他设计的这种格斯特纳复印机立即取得非常好的市场效果。

在这个设计之后，客户开始接踵而来，委托他设计各种产品。罗维再接再厉，连续设计了大量的工业产品，其中包括为西尔斯百货公司设计的冷点电冰箱(Coldspot, 1935)。这台电冰箱的设计使他的设计进一步的提高，他不但设计出简洁、明快的外型，并且基本改变了传统电冰箱的结构。电冰箱变成浑然一体的白色箱型，奠定了现代电冰箱的基本造型。在冰箱的内部，也做

了合乎功能要求的设计调整。设计的成功,使这种电冰箱的销售在5年之内从年销售15,000台急剧上升到275,000台,是工业设计成功的重要例子之一。从格斯特纳复印机,到电冰箱、宾夕法尼亚铁路公司的火车头、可口可乐的玻璃瓶和企业形象设计等等,短短几年当中,他成为美国最出名的设计家,并且成为把工业设计变成一种受尊重的职业的主要人物。

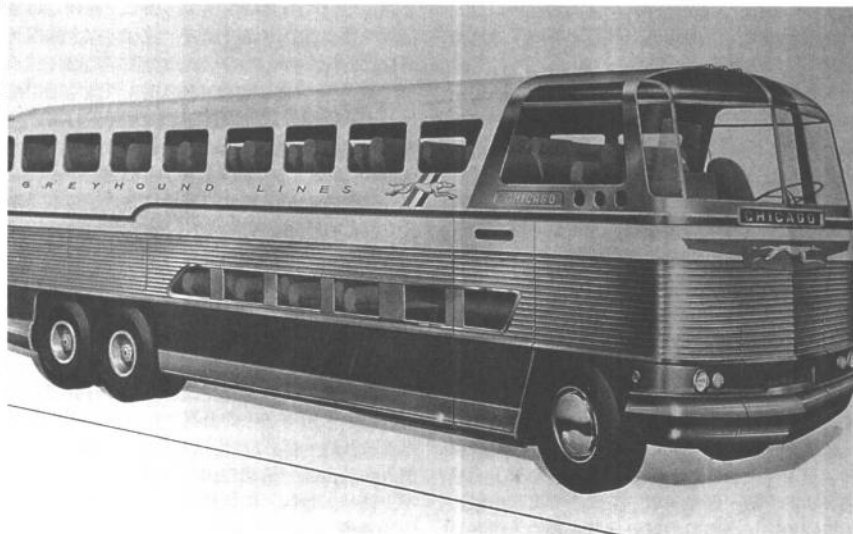
雷蒙·罗维是美国工业设计的重要奠基人之一。他的一生都投身于工业产品设计、包装设计、平面设计(特别是企业形象设计),参与的设计项目达数千个,从可口可乐的瓶子到美国宇航局的空中实验室的计划,从香烟盒到协和式飞机的内舱,所设计的内容极为广泛。罗维在30年代开始设计火车头、汽车、轮船等等交通工具,引入了流线型特征,从而发动了重要的设计运动——流线型运动,他代表了第一代美国工业设计师那种无所不为的特点。他把设计高度专业化,他的设计公司雇用数百名杰出的设计家,是80年代世界上最大的设计公司之一。他不仅仅对工业技

术感兴趣,对人的视觉敏感性也有很深的认识和追求,他的设计当中有不少是非常具有人情味的,使他成为当时比较少有的既有工业化特征,又有人情味的设计家之一。他的一生,是美国的工业设计开始、发展、到达顶峰和逐渐衰退的整个过程的缩影和写照。对他的了解,可以为我们揭示美国工业设计的面貌。

罗维1889年生于法国,出生于一个富裕的家庭。外祖父家是法国在阿达什(the Ardeche)地方的地主,父亲是一份财经杂志的出版编辑。小时候他已经开始对设计感到兴趣了,10岁那年,他看见巴西设计师阿倍多·都芒(Alberto Santos Dumont)驾驶他自己设计、自己制作的飞机,在一个马球场上飞过,兴奋不已。幼年的罗维在自己的速写本中画满了飞机、汽车、火车,显示了早期开始的对工业产品的浓厚兴趣。

罗维是在巴黎长大的。作为欧洲当时最繁华的大都会,巴黎迅速地进入现代化时期,汽车、地下铁道的广泛使用,迅速改变了城市的面貌,他成长的年代正是汽车开始普遍使用、飞机投入

美国工业设计:罗维在战后初期设计了一辆美国长途汽车「灰狗」,他的工作包括汽车、汽车内部、标志、色彩计划和企业形象,是战后很成功的设计项目之一。



流线型运动:一辆克莱斯勒「气流」(Airtown)小汽车与一台太平洋铁路公司的「塞丽娜城市」(City of Selma)内燃机车并排在一起,都是1934年的产品。

术运作的年代,这些现代化的产品对他带来很大的影响。他在1986年接受记者访问时,提到他认为人造的最美的东西,除了毕加索的绘画、亨利·摩尔的雕塑之外,就是飞机,特别是滑翔机,他认为滑翔机的翼筒直是无可挑剔的、人类最完美的杰作。对机械的喜爱可以说贯穿了他的一生。1914年第一次世界大战爆发,他应征入伍,参加残酷、血腥的世界大战,他目睹了战争机器的残酷和力量,但是他对于机械的喜爱却有增无减。战争结束之后,法国经济困难,他充满了对新大陆的憧憬,于1919年来到美国纽约,口袋里只有几十个法郎,但是充满信心,开始了他从无到有的设计生涯。

他刚到达美国时,因为英语不通,所以不得不以给美国杂志画插图谋生。他的绘画水平相当不错,对新的插图风格非常敏感。从他1919年下半年写给自己在法国的几个朋友的信中,可以了解他当时的情况。其中一封信提到:他每小时画一张速写,以75美元的价格卖给杂志,这些速写都是产品广告,比如

齐格菲德牌(Ziegfeld)大衣、皮尔斯—阿罗(Pierce-Arrow)汽车、昂尼克斯袜子(Onyx Hosiery)等等。他熟练地运用当时流行的装饰艺术风格画插图,很快在纽约出名,1925年,已经有美国杂志称他为当时最杰出的装饰艺术风格插图画家了。这样一来,他的收入相当可观,生活水平很快提高。

他的名声使他很快与美国最早的设计经纪人福特·贝丁(Foot Cone Belding)联系上,通过贝丁的介绍,罗维认识了英国企业家西格蒙特·格斯特纳,格斯特纳对这个青年的才能非常赏识,请他为他的工厂生产的复印机进行改形设计,罗维把原来不合理的外型设计成简单的外型,得到极大的成功,从而开始了他的工业产品设计的生涯。

罗维对于美国产品的优秀性能和丑陋外型之间的差距感到非常震惊和困惑,比如纽约当时的架空电车(后来被地铁取代了),功能非常完美,但是造型丑陋,而且噪音太大,他非常奇怪:既然美国人能够造出这样好的电车,为什么不能改进它的外

型,减少它的噪音,使它真正达到形式和功能完美的地步?他认为好的功能应该同时具有好的外型,而好的外型同时也会增加功能的水平,对于他来说,功能和外型的完满达到更好的使用目的的唯一手段,何况,好的外型同时还能够促进产品的销售。他认定:产品设计是一个潜在的巨大市场,他的才能和使命应该是工业产品设计。因此,从20年代开始,他就致力于改进美国产品外型的工作。

从很早开始,罗维就知道新闻媒介的力量,他了解到:要在美国这个高度商业化的社会中取得成功,必须通过新闻媒介造成舆论。因此,他利用每个可能的机会在新闻媒介曝光,这样可以大幅度提高自己的知名度,为自己的设计开辟道路。这种利用新闻的方式,也是由他开创先河。他不但积极参与新闻媒介对他的采访,并且还亲自书写宣传自己,他的著作《不要把好的单独留下》(Never Leave Well Enough Alone)被翻译成多国文字,除了宣传工业设计的重要性以外,这本书对于宣传他自己也起到很

大的作用。

罗维从30年代开始成立自己的设计公司,当时的业务包括三个方面:交通工具设计、工业产品设计、包装设计。他的事业到50、60年代达到顶峰,业务范围和业务规模都扩大了,包括商店设计部门。罗维的公司虽然雇用大批设计和管理人员,但是他从来都不允许他雇用的设计师使用自己的名字,所有在他的公司内设计的项目,无论是谁设计的,都必须用“罗维设计”的标记,以他个人名义出品。这种方式引起很多的争议。因为不少产品、包装、标志和企业形象,虽然都经过他的审查,却并非他亲手设计的,但是都冠以“罗维设计”名义,因而有人说他沽名钓誉,其实这是他的管理和市场运作的方式,只有这样,他才能大幅度提高公司的知名度,从而接触到更加广泛的顾客,而设计价格也能够大幅度提高。罗维设计事务所的顾客网的广泛程度、设计价格的高昂、公司利润的比例都是自从有工业设计事务所以来最高的,这与他的管理方式有密切关系。

美国工业设计:战后美国成为世界上最强大的经济大国,消费市场非常繁荣,新的设计也随之产生。这是罗维在1935年设计的「幸运」(Lucky)超级市场,是世界上最早的超级市场之一。



美国设计师德蒙·罗维1930年代设计的可口可乐容器。

罗维在企业管理上具有他非常独特的地方,比如,他的英语一向具有非常浓厚的法国口音,但是,绝对不代表他的英语水平低。他在美国生活的时间比在法国要长好几倍,前后两个夫人都是美国人,公司内也全部是美国职员,客户也基本是美国企业,应该说他的英语是非常好的,但是他却常常利用这种法国口音浓厚的英语作为通辞,来回避争论,每当与顾客发生英语争论时,他借故说听不懂,而逃避正面冲突。他从来不用美国俚语,说话讲究,小心翼翼,树立一个欧洲绅士的形象。他也同时在公司里促进幽默、兴奋的气氛。除了是一个优秀的设计家之外,他也是一个非常精明的企业主管。

罗维设计生涯中一个非常重要的人物是贝克凯(Baker Barnhart)。他曾经在通用汽车公司设计部工作,30年代被罗维雇用,从而开始了他与罗维长达25年的合作关系。他主持宾夕法尼亚铁路公司GG-1型火车头的设计,联系与参与西尔斯百货公司(Sears)的冰点(Coldspot)电冰箱设计、斯图贝克

(Studbaker)汽车设计、灰狗(Grayhound)长途汽车设计、佛里吉戴尔(Frigidaire)电冰箱设计、全国饼干(National Biscuit)公司设计项目、卡特产品工业公司(Carter Product Co.)工业产品设计、可口可乐公司设计等等,几乎所有罗维初期的重要设计项目他都参与了。他是罗维设计业务开展的决定性人物,在罗维设计事务所中具有非常重要的作用。他是在1959年退休离开罗维公司的。

罗维重要的早期合伙人还有约翰·布林(John Breen),他原来是纽约时报的广告编辑,被罗维雇用,成为他的经营主管。珍·唐森(Jean Thomsen)是罗维的第一个妻子,也是他的早期主要负责人之一。罗维在30年代组成了这个忠实于他的班子之后,把大量时间用在与潜在的顾客打交道,学习如何拉生意,如何讨价还价,如何接触新的客户,如何发展自己在美国企业界的关系。30年代他为西尔斯百货公司设计的电冰箱在销售上达到400%的成功,大大促进了他的名声,由于收入大幅度增加,他开

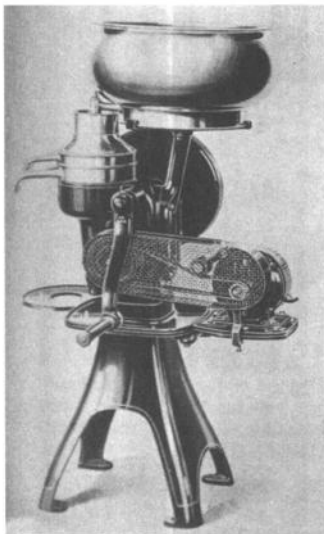
始在1938年扩展自己的公司，这一年，他雇用了18个设计员，1941年设计人员增加到56个。第二次世界大战结束以后，他的公司业务更加蒸蒸日上，从1947年开始，到60年代中期为止，他的公司雇用设计人员数目总是保持在150到180人之间。如果业务紧张，有时会雇用临时设计人员，最高时候曾经有200人在他的领导下从事设计工作。

罗维从来没有企图建立自己的设计体系或者设计学派。他在这个问题上体现出高度的美国实用主义特色。虽然他对于包豪斯、“新艺术”运动、“装饰艺术”运动感到兴趣，但是从来没有企图自己创造什么新的运动。他甚至不喜欢“流线型”这个字眼，很少在日常言谈中用这个词。罗维毕生没有形成自己的设计哲学。曾经有人问他，为什么他在设计出名的斯图德贝克汽车时，会采用与当时流行的汽车设计潮流完全不同的方式，导致了新的汽车设计方向的探索？他简单回答说：因为我喜欢那样。从此，再没有人问他有关他的设计哲学的问题。可以说他是一个完全凭

靠自己的感觉，凭靠自己一种特别敏锐的直觉来设计的大师，而没有多少设计观念上的理论探索。

如果说设计的原则，罗维有几个基本的设计原则都是非常实用主义的，那就是：简练、容易维修和保养、典雅或者美观、使用方便、经济、耐用、以及产品设计通过产品的形状表达使用功能。

从设计理论的角度来讲，罗维的设计方式不是革命式的，而是循序渐进式的，用英语描述，即不是revolutionary，而是evolutionary的方式。40年代，当他设计斯图德贝克汽车或者佛里吉戴尔电冰箱时，即明显地采用逐步改进的方式改良产品设计和产品外型，在这两个项目上，他开始采用1:1的模型进行设计，从而可以了解到许多单独通过绘图而没有办法发现的问题，并加以改进，模型是罗维设计一个重要手段。第二次世界大战后，他从1:1的模型逐渐转到采用缩小的模型。综观他的设计生涯，大部分的设计方法都是这种逐步变化、循序渐进的方式，很



美国工业设计：从这个奶水分离器中可以看出美国工业设计师在20、30年代的工作方法：把原型（图左）加上流线型的外型罩，增加整体感，这是罗维设计的。

少有突变的。

罗维喜欢从各行各业雇用自己的设计人员，当然也包括设计学院的毕业生，但是他不喜欢过多的汽车设计效果图，他不止一次说：不要拿那么多汽车图给我看。他讨厌在一张图上花太多时间，对于试用的人，他都希望他们能够迅速地表达出自己的设计构想，而不是在绘图上花时间。他喜欢能够灵活掌握多种表达技巧的设计人员，他最喜爱的一个设计员是约翰·艾柏斯坦(John Eibstein)，他的喷画技法非常杰出，大量的最后效果图都是交给他处理完成的。无论是谁画的，罗维公司多年以来交给顾客的成千上万的草图、工程图、效果图都只签罗维的个人名字。除了交给顾客的以外，其它全部图纸都毁掉，罗维的一个雇员杰·都柏林(Jay Doblin)说：大量最好的设计都被扔到垃圾筒里了。

罗维公司固定成员基本保持在100人左右，但是，每当生意兴隆、设计紧张时，他会临时招募一些设计人员工作。虽然他不

许用个人的名字，所有的设计必须签他的名，无论是名片、信签、广告、设计稿，还是公众活动，只许用他的个人名字，但是职员当中对这个敏感问题的怨气却不大，原因是他给予员工的待遇相当好，利用这个来平息埋怨。唯一与罗维对抗的职员是卡尔·奥托(Carl Otto)，他因为受不了罗维的这种专制的、沽名钓誉的行径，在1948年辞退工作，自己开办设计事务所，后来也发展得非常成功。

不少原来罗维的员工后来都分离出来成立了自己的设计事务所，但是都依然采用“罗维设计”的名义从事设计活动，这些设计公司都作为罗维设计公司的一个部门面貌出现，显然是利用罗维的名气来吸引顾客，因而，罗维公司成为一家保护伞公司，在他的旗下活动，比较能够取得市场的成功。而反过来，罗维本人却又能从这种关系当中进一步提高自己的声誉。相辅相成的关系，使罗维的名气越来越大。

罗维公司内最重要的人物基本都不为外界所知道，他们包

括一些非常杰出的设计家,比如室内设计部和船舶、飞机、火车设计部主任哈里·涅菲(Harry Neafie);产品设计部的几个重要设计家克拉尔·霍齐曼(Clare Hodgman)、彼得·汤普森(Petr Thompson)、约瑟夫·帕里奥特(Joseph Parriott)、弗里德·布克(Fred Burke)、杰·都柏林等人;包装与平面设计部的重要设计家包括有罗依·拉森(Roy Larsen)、沃尔特·杨(Walter Young)、加里·科柏格(Gary Kolberg)、潘尼·约翰逊(Penny Johnson)、约翰·布里斯(John S. Blyth)、罗纳德·彼得逊(Ronald Peterson)等人;展示和商店设计部的重要设计师有毛利·克里(Maury Kley)、贾斯廷·法布里修斯(Justin Fabricius)、安德鲁·加莱(Andrew Galler)、威里亚·莱瑟(Willia Raiser)、达娜·科尔(Dana Cole)、胡塞·莱纳尔斯(Jose Reinares)等人。

罗维公司的最重要的两个发展阶段都是美国最困难的时期,一个是30年代的经济危机,另外一个漫长的第二次世界大战

期间。在这两个期间当中,因为战争需要,美国的各种生活用品极其缺乏,因此,国内市场对于生活用品的需求造成了他的设计业务的蓬勃发展。制造商与企业在困难时期不但要考虑适应市场的产品生产,同时还要考虑困难期结束后、战后恢复期对于住房、室内用品、汽车等等产品的巨大需求,因此,罗维不但设计困难时期的产品,也同时为困难时期结束以后的恢复、发展期设计。对于一家这样庞大的设计公司来说,这种为解决目前困难和预期的巨大需求的设计,是非常重要的促进因素。

1939-1940年在纽约举行的世界博览会给罗维第一个进行大规模公共关系和形象树立的机会,他的名声开始传遍整个美国。这个时期,他开始雇用了一个公共关系咨询顾问——伊丽莎白·里斯(Elizabeth Reese)。她在以后的28年当中,通过精明的公共关系手段,为他创造了所谓的“罗维奇迹”(the Loewy Legend)。罗维开始广泛出现在各种新闻媒介上,报纸、杂志、无线电台、电视,在公众场合举行各种讲座、发表演讲、举办讨论会等等,

美国工业设计:罗维在纽约第五街550号自己的工业设计事务所中,时间是1938年。



美国工业设计:20、30年代是美国企业形象设计的重要阶段,这是罗维为英国石油公司(BP)设计的标志。



利用各种方式最大限度地提高自己的知名度。罗维在1949年成为美国最重要的杂志——《时代》杂志的封面人物,这是他公共关系活动的一个重要的成果。他对公共关系是不遗余力、不惜工本,以致他的名字在美国达到家喻户晓的地步。这是他的设计成功的重要原因之一。

罗维公司有几个设计办公室,其中比较重要的是纽约的设计中心。随着业务的开展,他又设立了两个设计中心,一个在印第安纳州的南本市(South Bend, Indiana),原因是那里是斯图德贝克汽车厂所在地,而他与这家汽车公司有非常密切的设计关系;另外一个在芝加哥的东赫隆(East Huron)街。随着业务的开展,芝加哥中心越来越忙,以芝加哥为中心,美国的中西部是最重要的制造业中心,因此,罗维有一段时期比较集中在那里工作。从那里他建立起自己的广泛顾客网络,发展业务关系。办公室也迁到地方比较大的北密执安大道(North Michigan Avenue)。罗维依然长期保持他在纽约的设计中心,60年代,随

着企业形象设计的要求越来越大,他的纽约设计中心作用也日益重要,这个时期的大量重要的设计是在那里完成的。他在国外也有设计办公室,其中最早的是设在伦敦的设计中心。以后在巴黎也设立了一个办公室,业务开展到欧洲各国。

除了公司以外,罗维非常喜欢在家里设计。他到处购置房产,自己设计,并且喜欢在媒介公开自己的家,作为商业宣传用。

罗维是一个高度商业化的设计家,对于他来说,最重要的不是设计哲学、设计观念,而是设计的经济效益。有一些设计理论家批评他过于商业化,他在回答《纽约时报》记者问题时说:对于我来说,最美丽的曲线是销售上涨的曲线(There is no curve so beautiful as arising sales graph)。对于有些人提到设计的诚挚时,他说:每当人们谈论设计的诚挚性时,我更加关心我的汤勺。表明他关心更多的是设计的经济效益,而不仅仅是单纯的美学原则或者设计理论和哲学。

罗维设计事务所到80年代成为世界经济实力、经济收益最

好的设计事务所，成为世界最大的独立设计公司，资金雄厚、客户广泛，几乎没有什么独立设计公司能够与他相比。1986年，美国工业设计的理论家和工业设计协会领导人阿瑟·普罗斯(Arthur J. Pulos)在纽约的库柏-修维特博物馆(the Cooper-Hewitt Museum)给一批青年讲学，内容是罗维和他的工业设计，有个青年提出问题：我们怎么能够学习到如同罗维一样。普罗斯的答复是：孩子，不要尝试！你有他那么富有吗？

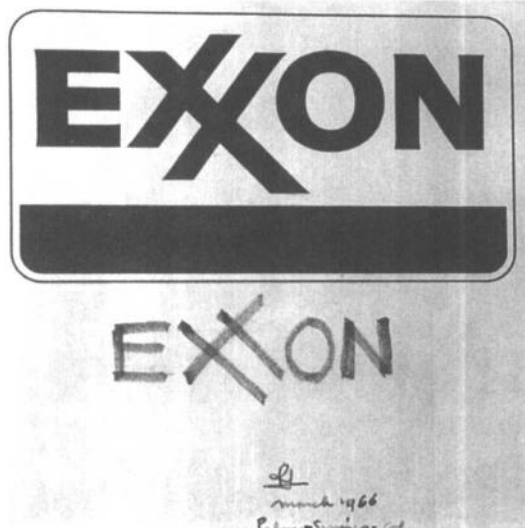
综观罗维设计事业的发展过程，可以知道他是如何利用一切有利条件迅速发展自己事业的。他的设计公司的发展过程，其实很代表美国工业设计的发展方式：高度与市场结合的促销方式。下面简单地把他的设计事业发展的过程罗列一下，可以看出他发展的轨迹，从而了解美国工业设计发展的方式。

罗维于1919年9月到达美国，基本身无分文。于是立即开始为时装杂志画插图，收入颇为丰厚，他从事杂志插图一直到1929年，才因为工作繁忙而放手。

1929年，他取得第一个工业产品设计项目，即英国企业家格斯特纳委托他设计的复印机，他的简单化的处理，完全改变了复印机原来繁琐的外型，取得非常好的市场效益，因此建立了工业设计师的名声。1930年，他用赚到的钱在圣·特洛佩兹(St. Tropez)购买了自己的第一幢屋子，并且在1931年与珍·唐森结婚。

1933年，罗维同时接到西尔斯·罗布克百货公司、宾夕法尼亚铁道公司、灰狗长途汽车公司的重大设计项目。设计出冷点电冰箱、宾夕法尼亚铁路公司流线型火车头、灰狗公司长途汽车和汽车公司的企业形象标志，奠定了广泛的基础。同年，他用这些项目赚到的钱在法国巴黎附近买了一幢巨大的古老建筑——桑斯古堡(the Chateau LaCense)。

1934年，罗维与李·西蒙逊(Lee Simonson)一起在纽约大都会博物馆举办的《当代美国工业艺术展》(Contemporary American Industrial Art)展出了自己设计的设计师办公室。与此同



美国工业设计：20、30年代是美国企业形象设计的重要阶段，这是罗维为美国的艾克森(Exxon)石油公司设计的标志和色彩计划。艾克森石油公司是艾克森石油公司的美国公司，这个企业形象目前依然在使用。



美国工业设计：20、30年代是美国企业形象设计的重要阶段，这是罗维为美国的壳牌(Shell)石油公司设计的标志和色彩计划。这个企业形象目前依然在使用。

时，罗维在伦敦开设了自己的设计办事处，与哈柏汽车公司(the Hupp Motor)合作为这家公司设计哈莫比尔(the Hummobile)汽车系列。

1936年，罗维与海军设计家乔治·莎柏(George C. Sharp)一起为巴拿马铁路与轮船公司(the Panama Railway Steamship)设计了一艘具有旅馆内部的游船。

1937年，罗维在自己的纽约公司开设了建筑、室内设计部，并且重新设计了纽约豪华时装公司“洛德与泰勒”时装公司(the Lord & Taylor Fashion store)。这一年，他设计的GG-1型(宾夕法尼亚铁路公司)流线型火车头在巴黎世界博览会获得交通工具部分的金质奖章。

1938年，罗维为百老汇(Broadway Co.)有限公司设计的S-1流线型机车开始正式运行。这一年，他开始了与斯图德贝克汽车公司和可口可乐公司的正式商业关系，设计项目包括汽车，可口可乐的瓶型改型、可口可乐的企业形象等等，非常成功。

1939年，罗维设计克莱斯勒汽车公司在纽约世界博览会的展览馆建筑，他设计的洛克波特(Rocketport)和S-1火车头是这次展览中引人注目的重要产品。

1940年，《建筑论坛》(Architecture Forum)杂志载文说罗维是世界上唯一可以乘坐自己设计的汽车、公共汽车、火车、飞机横贯美国的设计师。

1941年，罗维重新设计《幸运》(Lucky Strike)香烟包装，完全抛弃旧包装的绿色计划，采用红、白两种色彩，取得非常强烈的视觉效果。同年，他设计的“洛德与泰勒”(the Lord & Taylor)时装公司在纽约的长岛开幕。

1942年，罗维成为法国荣誉军团成员(an officer of the French Legion of Honor)。

1944年，罗维与四个人合伙，在纽约成立企业公司，公司的第一个大项目是为国际联合收割机(the International Harvester)公司设计企业标志。

1945年,罗维与珍·唐森离婚,但是,她一直到1950年都还是罗维设计公司的合伙人之一。

1946年,罗维成为美国工业设计协会主席(the Society of Industrial Design)。

1947年,罗维为斯图德贝克汽车公司设计了这家公司战后的第一辆投放美国市场的汽车。同年,他在伦敦的公司重新开张。

1948年,罗维再娶维奥拉·艾利克逊(Viola Erickson)为妻。

1949年,罗维在纽约的公司成立了一个独立的建筑设计部。

美国《时代》周刊刊登专文介绍罗维,他同时是这一期杂志的封面人物,是第一个被《时代》杂志作为封面人物采用的设计师。

1951年,罗维著作《不要把好的单独留下》(Never Leave Well Enough Alone)出版。

由于英国政府紧缩外国公司控制条令,他在伦敦的公司关闭。

1953年,为斯图德贝克汽车公司设计的新汽车“星线”(the Starliner)投入市场,这是斯图德贝克公司销售最好的车型之一。设计上一反当时流行的夸张装饰方式,采用简洁、整体的造型特征,在汽车界得到很好的评价。

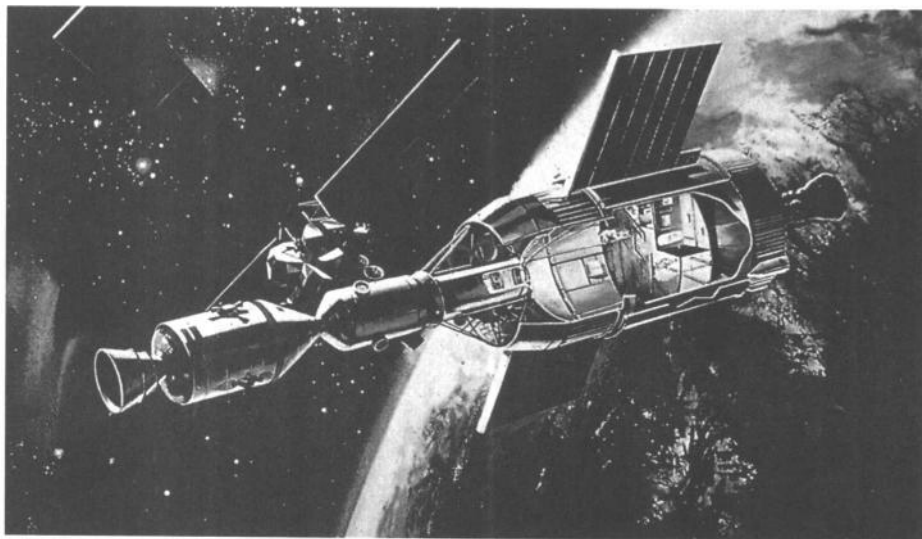
罗维的自传(德文为《Hasslichkeit verkauft sich schlecht》)在德国成为畅销书。

德国杂志Der Spiegel为他刊登专文。

1954年,罗维设计了灰狗长途汽车公司的观光巴士(the scenicruiser bus);为德国陶瓷工厂罗森泰尔(Rosenthal Porzellan)设计2000系列餐具。

1957年,罗维在巴黎的公司——CEI,为英国石油公司(BP)设计企业形象和标志。

1960年,罗维与合伙人斯纳斯(William Snaith)联合推出



1970年代罗维为美国太空总署设计的「太空实验室」(Soyuz)。



美国工业设计：罗维在纽约麦迪逊大道55号的工业设计事务所，他在20年代的雇员总数达到20余人，在纽约、洛杉矶、巴黎都有办事处，是当时世界最大的设计公司之一。

新的超级市场方案,这种巨型超级市场兼卖食品与日用百货。

1961年,罗维与斯纳斯在纽约建立联合公司。

罗维受苏联政府科学技术委员会邀请,赴莫斯科访问。

1962年,他为斯图德贝克汽车公司设计的最后一个项目:阿旺提(Avanti)运动汽车。

1964年,设计肯尼迪纪念邮票。

1968年,他在巴黎的公司为壳牌石油公司(Shell Oil Co.)设计企业形象与标志。同年,开始为美国国家宇航局当设计顾问,一直到1974年。

1969年,他在伦敦的公司重新开设。

1974年,为苏联设计莫斯科人汽车(Moskwich),是苏联政府委托西方人设计的第一个项目。

罗维的设计活动一直继续下去,直到1988年他去世前不久,他还在从事设计活动,是当代工业设计师中设计生涯最长的人之一。

罗维对于美国的工业设计的发展,起到非常重要的促进作用,他漫长的工作生涯,他的企业精神,他对于设计形象、特别是他自己公司的形象和他个人的形象锲而不舍的推动,都留下非常重要的影响。

第三个具有重要影响的美国工业设计家是亨利·德莱弗斯(Henry Dreyfuss)。他的职业背景是舞台设计,1929年改变专业,开始了自己的工业设计事务所。德莱弗斯的一生都与贝尔电话公司的设计有密切的关系,他是影响现代电话形式的最重要设计师。1930年,贝尔电话公司出1,000美元请他设计贝尔公司的电话,德莱弗斯坚持设计工业产品首先应该考虑的是高度舒适的功能性,他与贝尔公司的工程技术人员一起,提出了从内到外(from the inside out)的设计原则。公司开始认为这种方式会使电话看来过于机械化,但是在他的反复论证以后,公司终于同意他按照自己的方式设计。

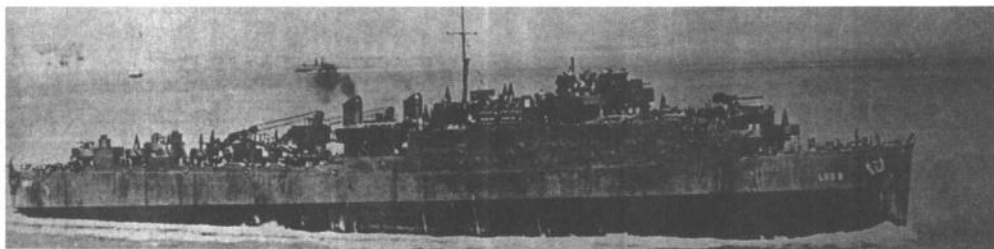
电话机的最大特点是不受市场的竞争压力,因为电话服务

具有相当高的垄断特点,贝尔公司长期以来是美国最强大的电话公司,基本不受竞争的威胁。因而,德莱佛斯可以比较少地考虑外型设计在市场上的竞争效果,而更多地集中在电话机的完美功能性设计方面。贝尔公司是1927年第一次引入横放电话筒,改变了以往的纵放电话筒的设计的。1937年,德莱佛斯提出了话筒与听筒合一(combined handset)的计划,要求从功能出发,把听筒与话筒合二为一。这个计划被贝尔公司采用,开始生产金属的电话机,40年代初期,开始转为塑料,从而奠定了现代电话机的造型基础。这个设计的成功,使贝尔公司与德莱佛斯签订了长期设计咨询合约,德莱佛斯长期与贝尔公司合作,使他到50年代左右已经设计出100多种电话来。德莱佛斯的电话机因此也进入了美国和世界的千家万户,成为现代家庭的基本设备。

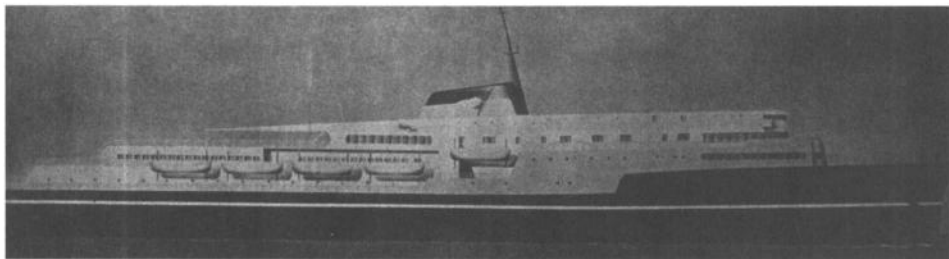
德莱佛斯的一个强烈的信念是设计必须符合人体的基本要求。因而,他开始发展人体工程学的数据库,1961年,德莱佛斯出版了他的著作《人体度量》(the Measure of Man),从而为设计

界奠定人体工程学这门学科。人体工程学的发展,可以从美国大型农业机械公司——约翰·迪尔公司(John Deere Co.)50年代开始的各种新型拖拉机设计上看到,也可以从大型建筑、土建机器公司海斯特公司(Hyster)的大型工程机械设备上反映出来。外型简练,与人相关的部件设计合乎人体的基本适应要求,这是工业设计的一个非常重要的进步与发展。而德莱佛斯也成为最早把人体工程学系统运用在设计过程中的一个设计家,对于这门学科的进一步发展起到很积极的推动作用。

另外一个非常特殊的设计家是诺尔曼·贝·盖迪斯(Norman Bel Geddes)。他原来也是一个舞台设计人员,早期舞台设计还相当成功。年青时代非常具有理想主义色彩,希望不要因顾客的要求而在设计上随波逐流,对技术的难度屈服。他的这种特征在他从事工业产品设计时也体现出来了。他的朋友们对此非常赞赏,认为他的设计具有自己的人格和理想,但是批判家认为他是浪费工业技术和材料。他一直具有强烈的未来主义趋向,但是体



美国工业设计:第二次世界大战结束后,大量战争时的运输舰被改为民用,罗维接受了好些战时设计任务,这是美国军舰卢林号(上),战后被改为游艇「加勒比皇后」号(下)。



现这种理想的机会似乎不太多,因此他长期以来都不太为人知晓。1939年纽约举办世界博览会,他被委托设计通用汽车公司馆,在这个项目里,他淋漓尽致地表现了他的未来主义理想。设计未来的城市、公路、交通系统,得到大众一致称赞。但是因为他理财不力,使大量的设计费用没有能够收回,因此他的设计公司在第二次世界大战以后破产倒闭。

盖迪斯在1932年出版过一本叫做《地平线》(Horizons)的著作,这本书使他对于设计界的个人影响扩大。在这本书中,他对于技术的喜爱、对于未来的憧憬形成了一种新的设计美学原则和方式,这本书当中包括了不少他的未来主义设计项目,对当时的人们来说,似乎像科学幻想,但是,它们提供了设计发展和创造性想象的一个非常重要的、可资参考的基础,是非常可贵的。他提出的风格是一种具现代技术特征,同时又具有有机外型的设计。比如他设计的第四号飞船(Aircraft Number Four),完全是一个精美的、未来的设计专题。他广泛采用了流线型风格,虽然他

不是流线型运动的发起人,但是,他通过他的设计,促进了这种风格的发展和普及。

上面提到的这几个设计家,即提格、罗维、德莱佛斯、盖迪斯等人,都是基本以纽约为中心的设计师。美国的另外一个重要的设计中心是芝加哥,那里也有几个重要的设计师在30年代开始投入工业产品的设计工作,比如戴夫·查柏曼(Dave Chapman)、杰克·里特(Jack Little)、彼得·姆勒-蒙克(Peter Muller-Munk)等人。1934年在芝加哥举办的进步世纪(Century Progress)展览是这个地区设计的一件重要大事。这个展览雇用了大批年青的设计师从事展览设计,不少人从这个大型设计项目当中积累到不少重要的设计实际经验。其中有一些人初露头角,日后成为非常有影响的设计师,比如让·莱因涅克(Jean Rainecke)。他在参加完这个展览设计之后,于1935年与吉姆·巴恩斯(Jim Barner)合作开设了自己的设计事务所,设计出大量工业产品,而他最成功的设计却是最小的设计——粘胶带的架子

(dispenser for scotch tape)。现在市场上有成百种模仿型，他是原型的创造人。

美国的家具行业是培养专业设计人员的一个重要的中心。美国家具工业早在 20 世纪初已经率先于世界各国而采用大批量机械化生产的方式，不少家具工厂设立了设计部门。比较早期的家具设计师有基柏特·罗德(Gelber Rohde)、多纳德·德斯克(Donald Deskey)，他们的设计范围早已经不仅仅限于家具方面，而涉及到平面和其它产品上。在早期的家具设计师当中，比较具有影响的是拉素·莱特(Russel Wright)。他原来是个画家，后来改行从事家具设计，1935 年为康南-波尔(Conant-Ball)公司设计出美国现代家具系列(American Modern)，采用漂白过的枫木(bleached maple)，所有家具采用简朴的长方外型，从而达到形式的统一，唯一的装饰部分是家具的手柄，同时具有很好的现代功能。在设计这套系列的时候，即 1935 年，莱特与一个对于现代家具非常热心的商人埃温·里查兹(Irving Richards)合伙

开设了新公司。莱特与他的合作非常成功，因为里查兹全心全意投入市场推广，使莱特可以同样全心全意地从事设计，在他们合作期间，莱特利用不锈钢、铝材设计出不少现代感非常强的家具来。他还开始设计陶瓷用品和其它的家庭用品，他的设计都用美国现代这个名称含括，成为美国 30、40 年代非常有影响的风格之一。

美国的家具设计在第二次世界大战后有非常惊人的发展，下文将详细介绍。

美国企业中的设计部门的形成

以上介绍的美国工业设计活动基本都是以独立的工业设计事务所为中心的公司，美国另外一个重要的工业设计发展，则是大企业中的设计部门的建立。其中，最具有影响力的就是汽车外型设计。汽车企业从 20 世纪 20 年代末开始，为了竞争需要，都



罗维在 1935 年纽约世界博览会中他设计的「工业设计家的事务所」展台中，家具、用具等等都是他设计的。



战后，罗维为德国宝马汽车公司设计的探索性汽车。

纷纷设立汽车设计部门，是企业内部设立设计部门的开端，日后各国竞相模仿，成为一种特定的设计职业模式。

美国一向把汽车外型设计看作促进汽车销售的必要手段，美国人称之为式样化(styling)过程。在设计中，设计(design)与式样化(styling)这两个词具有很不同的意义，前者包括问题的解决和形式的创造两个部分，而后者，则仅仅是提供不同的形式而已。在中文之中，尚没有恰当的词可以代替它们的意义，因此，只有权且用设计与式样化暂时代用。

最早成立外型设计部的汽车公司是美国的通用汽车(GM)，它的设计部成立于 1927 年，是当时通用汽车公司总裁阿尔弗雷德·斯隆(Alfred Sloan)为了与垄断市场 10 多年之久的福特汽车公司的福特 T 型汽车进行竞争的手段。一年之内，通用汽车公司的四家汽车厂都设计出各种各样的新型汽车，在市场上终于把垄断市场的福特 T 型汽车打垮了。为了应付这种通过改变汽车造型而吸引顾客的竞争方式，福特汽车公司也别无选择，只有关

自从 1908 年以来就开始生产的 T 型汽车生产线，1928 年福特汽车也成立了设计部。在此之后，美国基本所有的汽车公司都设立了自己的外型设计部门。关于美国汽车设计的发展，将在后面讨论。

美国汽车集团和美国其他的大企业在经营上的一个非常大的特点就是经常超出自己的产品范围，进行横向兼并。比如通用汽车公司在 1919 年已经兼并了佛里几达(Frigidaire)电冰箱公司。当时有人问通用汽车的总裁威尔·杜兰特(Will Durant)为什么汽车厂要兼并电冰箱生产，他说：因为汽车与电冰箱一样，都是一个金属箱子包装了一个发动机。1936 年，另外一个小型汽车厂纳什(Nash)兼并了家庭用品厂家(Kelvinator)。而美国最大的百货公司集团西尔斯(Sears Roebuck)成立设计部门时，选择了不少的设计人员，其中最主要的来源居然是通用汽车公司的设计人员。美国企业界这种横向兼并与合作，人员的大规模流通，对于美国的设计来说是非常健康的。

1928年,设计家哈利·厄尔(Harley Earl)被任命为通用汽车新成立的艺术与色彩部(Art and Colour Section)的主任,负责汽车外型设计。1938年,这个小小的部门发展为庞大的样式设计部,一共雇用了300多人,单从这一点就可以看出设计对于美国汽车企业的重要意义。厄尔本人在通用汽车的长期经历,使他对于汽车设计的影响力达到无人可以相比的地步,而通用汽车公司的设计部门也成为世界最大的设计中心之一。这也是企业设计部门的开端与发展。除此之外,大约只有德国人在同期有相类似的企业机构。

从这里可以了解到,美国早在第二次世界大战以前,已经具有了两种不同的设计机构:第一种是在企业内的设计部门,如通用汽车的设计部;第二种是独立的、自由的设计咨询公司,如罗维等人的设计公司就是这一类型的。从规模来看,后者比前者小。美国汽车公司的设计部门往往超过100人,大公司的设计部门会达到数百人之多,比如上面提到的通用汽车公司设计部在40

年代已经有300人了。而独立设计事务所往往在几十个人左右,甚至还有几个人的小型设计事务所。

独立设计事务所的规模往往与领导的倾向有关系。有些设计家比较希望设计范围专门化,因此,设计事务所也趋于小而精;而另外一些设计家则喜欢设计范围广泛,因此设计事务所的规模也比较大。德莱弗斯在纽约的设计事务所当时大约是15人左右,客户比较集中,他同时不愿意在同一时间接受太多的客户定货,比较专注于电话机等产品的设计与开发。而罗维是属于另外一种类型的独立设计者,他比较喜欢广泛的业务,公司规模相当大,同时在各处设立分公司。他在战后期间,在美国的东西部都有事务所,同时还把业务中心发展到欧洲,如英国、法国,以及南美的巴西。罗维公司的职员数百人,无论从设计的分工之细,还是从业务的规模之大来看,都与大企业的设计部门不相上下。在设计达到这种规模的情况下,设计分工精细是一个很大的特点。



罗维设计的汽车,左图为1939年的Studebaker,右图是1961年的Studebaker。



欧洲的设计虽然与美国的现代设计有相平行发展的地方,但是从总体来看,它们是不相同的。欧洲现代设计发展的社会化、理想主义色彩,很少在美国的现代设计中存在,而美国现代设计的高度商业化倾向,也是欧洲现代主义设计时期很难找到的。美国广泛的市场机会造成美国设计咨询业的早期发展,而欧洲则直到第二次世界大战以后,才逐渐出现比较广泛的设计咨询公司和事务所。

洲的企业中已经显示出他们的重要作用,工业设计师的职业形成,对于产品设计、人们的物质环境都造成很大的改变,设计已经不是可有可无的工作了,而成为社会生产活动的一种不可分割的重要环节。由于工业化生产,造成产品价格大幅度下降,设计因此也不再是少数权贵才能享受的东西,随着大工业生产,设计已经进入了千家万户,成为人们日常生活的一个组成部分。人们对于设计风格有了日益明显的要求,这是消费社会形成后的重要特征之一。英语把消费者对于产品设计的要求称为式样意识(style conscious)。

美国30年代的经济大危机不但促进了美国设计职业化发展,同时也促成了一种新的设计风格的流行——流线型风格。这种风格与当时的时代气氛、技术发展水平是很适应的。流线型风格主要出现在产品设计上,特别是汽车、火车等交通工具设计上,以后成为一种风格,影响到其他产品,甚至建筑和室内设计,是30年代很典型的美国式的现代主义风格,与欧洲的包豪斯式的现代

设计上“有计划的废止制度”的建立和流线型运动

30年代中期以后,无论在欧洲还是美国,大工业化生产已经成为生产的主要方式,专业的设计师在美国的企业中和部分欧

主义大相径庭。

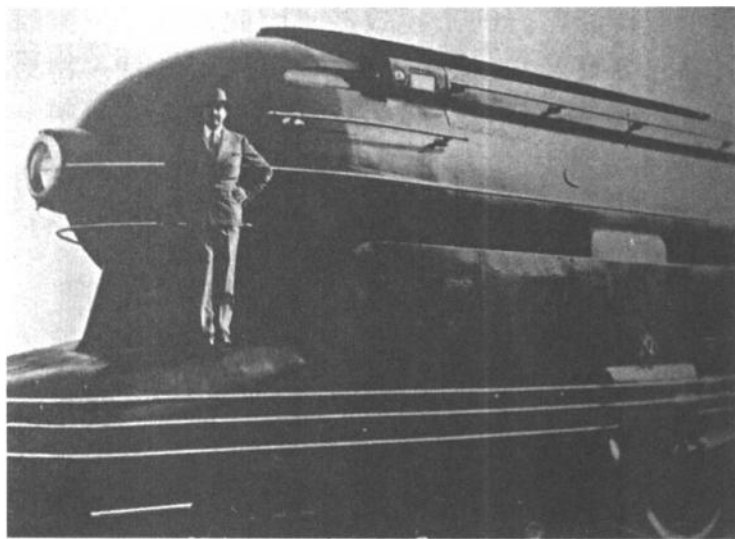
上面提到,使流线型风格普及化的重要人物是盖迪斯等人。流线型风格在30年代初期开始出现,逐步普及,通过早期的几个工业设计师的促进,特别是美国大企业的推动,很快成为流行风格,流线型到30、40年代已经蔚然成风,遍及美国工业产品设计的各个方面,从飞机到汽车,从电冰箱到订书机,可以说流线型风格无所不在,比比皆是。虽然有些设计家对于这种流线型风格的泛滥感到非常困惑和不满,但是对于当时的工业产品设计来说,这种风格应该说是合宜的。因为形成了流行风格,因而也造成了消费者追逐潮流的购买热,设计风格促进销售,流线型是比较早的一个成功的例子。

促进流线型风格流行的最重要人物是诺尔曼·贝尔·盖迪斯。流线型这个名称与美国30年代、40年代的工业设计几乎被视为同义词,可见它的影响力之大。但是,必须注意的是虽然流线型开始被采用是主要考虑到空气动力学的原因,为了交通工具

的速度而采用的,但是由于很快成为一种时髦的风格,很多采用流线型式样的产品其实并不需要流线型的功能,例如面包烤箱、电冰箱等等,所取的无非是一个时髦形式而已。其中一个非常典型的例子是奥罗·赫勒(Orlo Heller)1936年设计的赫赤基斯牌(Hotchkiss Staple)流线型订书机,这是一个完全形式主义的设计,对于它的功能并没有特殊意义,它的造型代表的是流行风格和时代感。流线型流行到如此地步,以至一个棺材商要求设计师为他设计流线型的棺材,可以说是非常具有讽刺意味的。

当然,不能因为这些时尚的例子而简单否定流线型运动。它的产生与发展,始终是与交通工具的设计密切相关的。

交通工具设计上采用流线型式样,是符合空气动力学原理的。因此,自从开始有了现代化的交通工具,就开始有人考虑造型与运动速度的关系,也就开始了空气动力学造型的研究。大约1900年左右,已经出现试验利用所谓“泪珠型”(tear drop)的形式设计交通工具的探索。1914年,意大利设计师卡塔格纳



美国工业设计：罗维1935年为美国宾夕法尼亚铁路公司设计的流线型火车头。



美国工业设计：30年代末,罗维为法国和英国合作生产的世界唯一的超音速客机设计的“协和式”(Concorde),包括内舱和所有的用品。他的高靠背和头枕得到很好的评价。

(Catagna)最早采用这种形式设计汽车,德国飞机设计师爱德蒙·伦普勒(Edmund Rumpler)在1921年尝试设计流线型的飞机。但是,真正的转折点是1921年为位于德国佛来德里齐莎芬(Friedrichshafen)的齐柏林工厂(Zeppelin works)工作的匈牙利人保罗·雅累(Paul Jaray)在工厂的风洞中试验流线型汽车时开始的。他设计的汽车外型对于两次世界大战之间的欧洲汽车外型设计产生了很大的影响,对于流线型提供了科学的依据。因此,最早进行流线型研究的并不是美国人。但是,欧洲的这些研究都基本限于单纯的功能方面,没有进入旨在促进销售的流行风格设计阶段。

为了增加飞机的速度,流线式的外型设计很快开始被在飞机设计中进行试验。第一个采用流线型式样的飞机是1933年波音飞机公司设计的波音247型,这种飞机是从军用轰炸机发展出来的。同年,道格拉斯飞机公司的DC-1型飞机也投产,采用的也是流线型。这种飞机的设计目的就是为商业使用。它采用了

全金属外壳——铝外壳,机翼与机身完全合为一体,这样一来,飞机出现了前所未有的闪闪发光的金属形式,加上流线型的外型,非常夺目。1934年,波音飞机公司的改良247型飞机和道格拉斯飞机公司的DC-2型飞机在伦敦进行飞往澳大利亚墨尔本的比赛,居于英国专门为比赛设计的飞机DH-88彗星(Comet)之后,但是都取得第二、第三名,为民用航空工具的发展奠定了基础。

在这个基础上,道格拉斯公司在DC-2的基础上发展更加大的飞机,这就是1935年的DC-3。这是战前和第二次世界大战期间,乃至战后相当长一段时间最成功的商用飞机。这种飞机的商业代号是C-47型,是飞机生产史中单一机型产量最高的一种,性能良好、造型简练,在战争期间还广泛被用来作为军用运输机,建立了丰功伟绩。而这种飞机的造型,对于流线型风格的广泛传播起到了重要的促进作用。

汽车设计在30年代已经广泛进行风洞试验了(wind-tunnel test)。特别是汽车速度因为工程设计的刺激越来越快的时候,

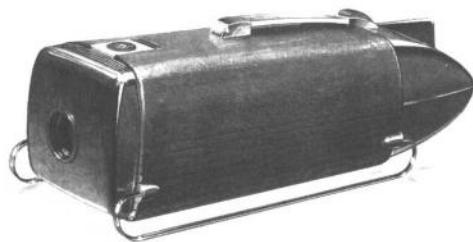
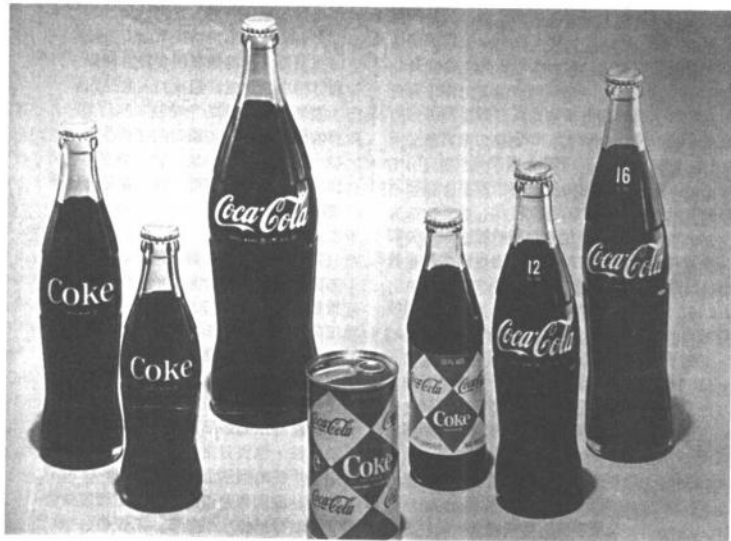
风洞试验变得日益重要。因为只有通过风洞,才能确定外型的选择。1933-1934年间,美国设计师理查·富勒(Richard Buckminster Fuller)设计出他的全流线型的汽车“带玛西翁”(Dymaxion),采用“泪珠”型,设计三轮汽车,时速在每小时50英里时据说可以节省50%的燃料。但是,富勒的设计无论是形式还是功能对于美国来说,都太过于前卫,因此并没有能够被立即接受。美国汽车工业没有能够立即吸收他的设计所包含的发明创意。但是,他的设计应该是流线型运动的重要试验开端。

美国汽车的式样设计开始于汽车工业。通用汽车公司的总裁阿尔佛里德·斯隆是第一个开创汽车式样设计部门的汽车公司领导。他在1923年成为通用汽车公司的总裁,当时最大的问题是福特汽车公司的T型汽车销售太好,其它的汽车公司完全没有办法和它竞争。因此,斯隆设立了外型式样设计部门,并且委任厄尔(Harley T. Earl)担任设计部的领导。最早开始于1927年,厄尔领导设计通用汽车公司凯迪拉克分厂的凯迪拉克——拉萨勒

轿车(LaSalle, Cadillac),这个新成立的部门叫式样部(the Styling Section)。厄尔从汽车外型开始着手,进行比较谨慎的流线型设计试验,市场反应相当不错。不久,另外一个美国汽车公司——克莱斯勒汽车公司也开始进行汽车外型的设计工作,到1937年,克莱斯勒的汽车式样部共有设计人员100多人,这些设计人员都是从工程部门抽调过来的。因此,可以从这里了解美国汽车外型设计从开始时起就与工程技术部门的关系密切。

克莱斯勒汽车公司工程部主任卡尔·布利(Carl Breer)于1934年主持设计了气流型(Airflow)轿车,造型非常新潮和前卫,除了造型的流线型特征之外,这种汽车的设计还尽力提供舒适和方便,整个车体都有一种流畅的造型,虽然生产与市场都不理想,但是这种汽车的造型却影响了整个汽车流线型运动。对于气流型汽车当时众口不一,有称赞的、也有反对的,但是,作为一种新的设计风格,流线型运动这时可以说是已经正式席卷美国了。这种汽车在世界各国的汽车工业界的影响,远远超过了它的

美国工业设计：罗维设计的可口可乐玻璃瓶、企业形象、色彩计划等等。这个工作开始于1931年，之后他长期为可口可乐公司提供设计服务，完善了可口可乐的企业形象。



罗维1936年设计的流线型吸尘器。

市场成绩。美国自从30年代中期以来,流线型已经成为汽车设计的流行风格,并且很快影响到其他的产品造型设计。形成一个规模颇为可观的设计运动,而这场运动与欧洲的现代主义运动不同之处在于它是基本集中在流行风格上的形式主义运动,促进的基础是商业利益,而不是其他的意识形态的因素。

流线型运动不仅仅局限在美国发展,由于交通工具的飞速发展,火车、飞机、汽车、轮船等等交通工具的产量日益增加,速度日益加快,对于这些交通工具的外型合理要求也越来越高,空气动力学的研究结果证明,流线式外型对于减少运动中的阻力,增加效益具有绝对的积极作用。因此,越来越多的交通工具采用流线型外型设计,造成世界性的流线型运动。

与此同时,美国流线型运动对于海外的影响也与日俱增。美国当时经济实力日益强大,出口产品增加,在海外的投资也越来越大,不少美国大企业还在海外设立自己的公司,比如通用汽车和福特汽车在30年代都开始在欧洲设立自己的分公司,并且开

始投资活动,这样,在底特律的汽车设计方式也自然被引入欧洲各国。法国、德国、意大利的汽车设计都受到美国的式样化影响。许多30年代的欧洲汽车设计都可以看到美国流线型汽车影响的明显痕迹。

虽然如此,但是欧洲的流线型运动基本没有依照美国的方式发展,而是走出自己的道路。欧洲汽车基于欧洲自己的人文地理发展,比较重视经济性、实用性,由于欧洲人的消费习惯与美国人不同,他们在汽车设计上也比较注意较为长久的、耐看的造型设计,而不是美国式的为促进商品销售不断改变造型的流行化方式。欧洲的流线型汽车比较谨慎,比较紧凑,也比较耐看。其中比较典型的例子是捷克的塔特拉81型八缸轿车(Tatra V8, type 81),这是由奥地利人汉斯·列德温卡(Hans Ledwinka)1934年为捷克的塔特拉汽车公司设计的。这种汽车的流线型具有一个尾部的鳍(rear fin),整体感非常强。意大利汽车设计大师平尼法尼拉(B. Pininfarina)1947年设计的西西塔利亚(Pininfarina:

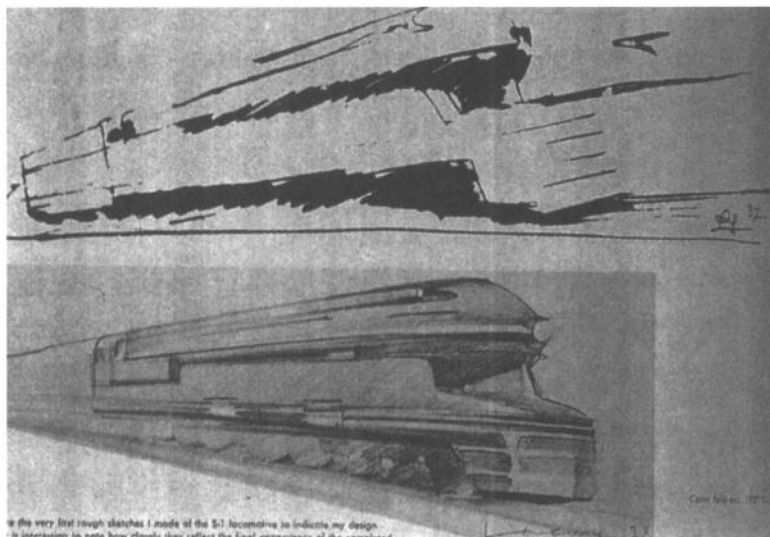
cisitalia coupe)也是走欧洲路线的例子。第二次世界大战以后,美国的流线型运动开始式微,而欧洲却依然兴盛了相当一段时间。欧洲的小型汽车更加具有本身的特色,战后反而影响了美国的汽车设计。

通用汽车公司的总裁斯隆和设计师厄尔在通用汽车公司中的一个非常大的贡献是创造了汽车设计的新模式,即有计划的废止制度(planned obsolescence)。按照他们的主张,在设计新的汽车式样的时候,必须有计划地考虑以后几年之间不断地更换部分设计,基本造成一种制度,使汽车的式样最少每2年有一次小的变化,每3-4年有一次大的变化,造成有计划地式样老化过程,称为有计划地废止制度,这是一种通过不断改变设计式样造成消费者心理老化的过程,其目的是促使消费者为了追逐新的式样潮流,而放弃旧式样、改换新式样的积极市场促销方式。

这种方式,是非常典型的美国市场竞争的产物。对于企业来说,具有非常大的利益,企业可以仅仅通过造型设计而达到促进

销售的目的,创造了一个庞大的市场。这种方式,也是消费社会的一个重要的设计基石。正因为如此,美国的汽车工业成为工业设计师最集中的企业。但是,单纯地强调式样改变,也造成了美国汽车设计从30年代以来,一直到80年代初期的重外型而轻视汽车功能本身的问题,美国汽车外型变化多端,的确促进了销售,但是汽车的性能并没有得到正常的、同步的发展,60、70年代,美国汽车成为外型华贵、性能低下的产品,因而,在1972年前后的能源危机中轻而易举地被外型虽然简单,性能却优异的日本汽车打倒。1980年,日本取代美国,成为世界汽车生产第一大国。究其原因,单纯重视汽车外型的有计划的废止制度应该可以算为一个。

有计划的废止制度同时也遭到环境保护主义者的抨击。由于有了这个体制,消费者原来具有的勤俭节约的旧习惯被追逐新型号、新款式的新消费习惯取代,不但造成开支上的大大增加,同时也造成对有限的地球资源的浪费,因此,这种制度被



美国工业设计：流线型运动于30年代末期和40年代在美国兴起与流行，它主要产生于交通工具设计，之后影响到其它工业产品设计上。这是罗维1933年为美国宾夕法尼亚铁路公司设计的流线型火车头的设计初稿。

批判为迫使消费者抛弃依然有用的产品、购买他们并不需要的新型号产品的消费主义恶劣手段。但是,这种方式不但从30年代开始在美国的工业、企业界生根,同时也影响到世界各国,现在似乎没有可能把厄尔创造的这种体系推翻,而唯一可以改变浪费状况的方式是通过采用二手车销售、废品回收再生这两个方面来尽量把浪费压制到最低水平来解决。

流线型运动从30年代开始流行,一直风行了20多年,其中最重要的发展应该是汽车设计中的有计划的废止制度的形成,以及它对于全世界的设计行业、工业、企业行业、市场、消费者造成的影响。

消费主义与流行式样

从30年代中期以来,职业的设计师不但开始成为一种新的职业,同时他们的设计已经开始影响到人们的的生活方式。大规模

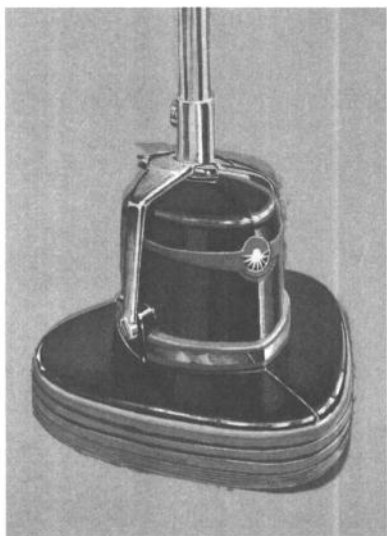
的工业化生产,使工业产品不再是有钱人单独可以享受的东西了,越来越多的人能够享有工业产品。因此,设计师们与企业的合作,造成了一个前所未有的巨大的消费市场。在这个买方市场中,消费者的需求越来越大,而企业和设计界则根据他们的需求提供越来越多的新产品,同时通过式样的不断改变,刺激他们的需求,形成一个供求双方互相刺激的良性循环。形成这个市场的因素是多方面的,30年代初期西方、特别是美国经济大危机,随着富兰克林·罗斯福总统的“新政”和继之而来的福利国家体制的建立得到缓解,从而把美国与西方世界引入一个空前的经济高速发展阶段,这个新的经济背景,造成了一个庞大的中产阶级。他们成为西方社会的主要阶层,形成了一个庞大的以他们为中心的消费市场。设计之所以发展迅速,与中产阶级市场是分不开的。为了适应这个新市场的需求,企业界则全力以赴地发展新的生产技术,开发新的材料,特别是各种合金材料和塑料,设计家们则采用这些新技术、新材料来设计新产品,供求双方相得益

彰,促进了设计的发展。

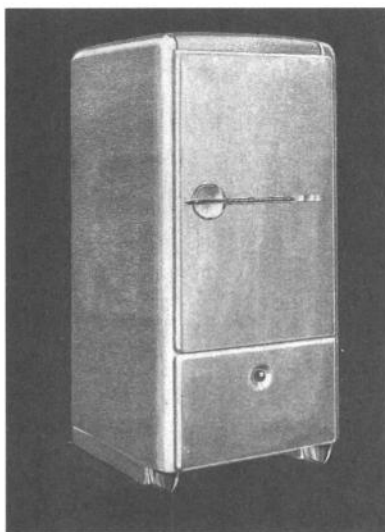
在为数众多的新大众产品之中,最重要的是汽车的发展。汽车在刚刚发明的時候,只是少数权贵的玩物,通过30年代在美国和欧洲的大批量生产改革,各个汽车工厂开始生产出为大众的廉价汽车,改变了这个行业的市场结构。福特汽车公司1908年推出的T型汽车是第一种为大众服务的汽车,通过科学管理、流水线生产方法、标准部件等各方面的改进,福特T型汽车的价格到1920年左右达到仅仅460美元一辆,是名符其实的人民汽车。与此同时,欧洲汽车企业也开发大众汽车,其中有意大利的菲亚特汽车公司的500型(称为Fiat500-Topolino,此词的意大利文含义是米老鼠)、法国雪铁龙汽车公司的双雪福(Citroen Deux Chevaux)、德国大众汽车公司的甲壳虫(Volkswagen "Beetle")。到30年代末期,原来那种以豪华气派来炫耀的汽车主流已经被以方便、廉价、实用的小型大众汽车取代了。而真正影响这种大众汽车设计改革的,与其说是设计师,还不如说是工程师更为确

切,因为大部分大众汽车的设计是来自工程师的。

汽车的这种大众化的设计取向,和流线型化是同步发展的。很快,这种设计方式开始影响到与人民生活更加密切的部分——生活起居的设计。第一个受到影响的是厨房设计。在此以前,厨房用品基本上还是传统的,与19世纪的厨房没有什么本质的区别。受到流线型运动的影响,美国设计师们开始设计出一系列小型的、方便和美观的厨房机械来,比如食品搅拌机、果汁机、面包烘炉,等等。美国设计师同时还从厨房的使用程序、基本功能出发把厨房设计发展到高度科学化的水平,考虑到厨房工作的流程,比如食物储存、食物的处理、食物的烹饪、废物处理等等几个基本步骤,成为厨房设计的基本考虑要点,围绕这几个中心,设计出新的厨房机械和用具,战后,美国的厨房设计影响了世界各国。但是,起居室的設計却没有多大的变化,直到30年代末为止,美国的起居室依然是非常传统和老式的,基本是围绕壁炉为中心的传统设计模式。起居室设计的变化,是第二次世界大



罗维1939年为Electrolux公司设计的地板打腊机。



罗维为Electrolux公司在1939年设计的电冰箱。

战以后发展起来的。

1941年底,第二次世界大战爆发,除了美国以外,各国的设计探索基本处于停顿状态,直到战后,才经过各国重建的刺激再迅速开展。

自从第二次世界大战结束以来,西方各国,特别是美国在起居空间设计上出现了非常大的变化,室内设计的现代化过程全面开始。这种室内设计的发展,基本是基于两个方面同步进行的:其一是强调现代感,采用新的、现代的式样和风格,创造现代的起居空间;其二则是依然比较重视传统的舒适,采用传统为依据的式样,加以发展。但是,新的室内与室内用品设计与战前的设计之间最大的不同点在于:战前的设计只是为少数人的,战后则是基本满足全面的需求,室内设计成为为大众服务的重要内容。因此,它的水平与质量也受到大众市场的促进,得到大幅度的提高。在这个室内设计的高潮中,来自北欧的设计,特别是瑞典和芬兰的设计,得到广泛的喜爱和欣赏。因为北欧室内设计具有强

烈的人情味道,又兼而具有平易近人的民主化特征,大量采用自然材料,特别是木料,与单调的现代主义家具和室内形成鲜明对照。50年代以来,室内设计开始形成两个不同的发展趋向:一个是集中为起居服务的设计,以北欧风格为中心;另外一个则是以办公空间为主的设计,则以欧洲发起、美国促进的现代主义风格为主。温煦的北欧起居空间和简单明快的现代办公场所是50、60年代最理想的室内设计组合。

如果说室内设计具有很大的发展,变化最大的应该说是办公室设计与各种办公机械的设计。为了创造一个新的、更加有效率和舒适的办公环境,设计界在战后集中力量来设计各种与办公相关的设备和办公室环境,新的办公机械不断被设计出来。办公室的基本观念也得到更新,美国的诺尔(Knoll)公司和米勒(Miller)公司是这个设计新潮中起领导潮流作用的大型企业。

20世纪50年代,以美国家用机械设计,特别是厨房用品和厨房机械为一方面的影响因素,以斯堪的纳维亚国家的家具设计

和室内设计为另外一方面的影响因素,一种新的设计组合开始形成。虽然美国与北欧的设计有很多不同点,但是,它们共同创造了一种新的设计规范,一种新的设计方式。这种新的设计方式是以提供消费者完整的生活和工作空间为中心的,以人为设计中心,具体到为人的各种不同的功能需求服务,以不同的设计来提供不同的功能需求,人的重要性在设计中从来没有得到如此高度的重视。不但美国、北欧,包括意大利、荷兰、德国、日本等国家都开始进行这种方式设计的探索,并且,不少国家都在这个探索中取得很大的成就,为消费者提供了越来越好的服务,同时也促进了商业的发展。

1945年以后,无论是战胜国还是战败国都开始重新考虑自己在战后的国际贸易中的位置,这个考虑包括了如何发展设计的问题。不少国家都注意到:美国不少企业之所以能够从30年代的危机中发展起来,设计起到了非常关键的作用,因此,大部分国家都开始从发展经济、复兴国民经济的角度来看待设计,这是

世界各国对设计的一个崭新的认识开端。其中以德国、日本、英国、芬兰这几个国家明确提出设计与工业发展应该是相提并论的,设计具有促进国民经济发展的关键作用。这些国家在战后初年即高度提倡设计,英文称为“寻求风格”(call for style)过程。它们都开始逾越传统的束缚,从战后的新生活内容中找寻新的设计形式。这些国家都由国家通过法令,保证和促进工业产品 designs 的发展。英国在1946年成立了英国设计委员会(British Design Council),日本不但在1953年成立了日本工业设计协会,同时在通产省内设立了促进工业设计水平的特别政府机构,德国、芬兰也有类似的政府部门,旨在促进总体设计水准。

当时的设计其实是沿着两条并行的路径发展的:大部分现代产品迅速向现代化方向发展,完全摆脱传统式样的束缚;部分与传统密切相关的产品,比如陶瓷、玻璃器皿等等,则设法以传统与现代化生产方式结合的形式发展。但是,总的前提是新的生产条件:无论是现代化的产品,还是传统产品,它们的生产方式



英国设计家 Trevor Baylis 在 1999 年设计的手提收音机。



Baylis 在 1999 年设计的收音机。

已经完全不可能再是手工业的小生产了,唯一的生产方式是大批量的机械化生产。这决定了战后设计的基本立场和方向。战后形成的巨大消费市场也迫使设计不得不考虑大批量生产的设计特征,手工化可以说基本成为过往的旧方式了。

从1935年到1955年之间,世界各国举办了几次重大的设计展览,对于从总体上提高设计水平起到重大的促进作用。比如1937年巴黎国际博览会,这次博览会给世界各国的设计师提供了一个了解当时世界设计发展方向和潮流的非常难得的机会。超现实主义设计在这个展览上的出现,是一个非常引人注目的大事。

战前最重要的设计展览应该是1939年在纽约举办的世界博览会(the New York World Fair of 1939)。这是美国流线型运动的一次最大、最集中的展览,无论是展览建筑还是展出的展品,都充满了流线型味道,这个展览向世界各国介绍了美国的工业设计运动,也介绍了美国流行风格的广阔性和积极作用,对各国设计师影响很大。这是20世纪以来各次世界博览会中第一次

把工业设计摆在装饰设计之上,重点强调工业设计重要作用的世界展览,对于引入工业设计这个观念起到非常重要的作用。特别是雷蒙·罗维在这次展览中展示了一个他称为“工业设计师工作室”的样品间,不但引入了新的观念,也是第一次在世界博览会上把工业设计师这个职业正式地提出来,对战后工业设计的职业化过程有积极的促进作用。这个博览会中最大的展示摊位基本全部是汽车工厂的:克莱斯勒汽车公司、通用汽车公司、福特汽车公司等等。还有大量美国的大型企业,比如美国联合钢铁公司(United Steel)、杜邦化工公司(Du Pont)、爱迪生公司(Consolidated Edison)、国家收款机公司(National Cash Register)等等,可以说这是向全世界推广工业设计观念的最重要的一次展览。

战后初年,由于各国还处在复兴阶段,因此没有可能立即组织大规模的世界博览会。因此,比较小规模但是高度专业性的设计展览就取代了大型国家博览会,成为促进设计水平的另外一个

重要方式,比如意大利米兰举办的三年展(the Milan Triennale)、美国1953年在日本举办的美国生活方式展,等等。在发展设计的过程中,各种各样的展览、博览会的促进作用是不能低估的。

促进战后设计发展的背景因素是非常复杂和丰富的。一个主要的刺激因素是科学技术的高速发展。自从美国在战争期间发明原子弹以来,世界在战后已经逐步进入了原子能时代了。战后开始的原子能和平应用,原子反应堆、原子能发电站的兴建,原子能的广泛和平应用特别是在医学上的应用,使人们对于由新的能源造成新发展充满了憧憬。原子的模型成为战后十分吸引青年一代的想象力的形式偶像之一。科学技术的迅速发展,在分子、原子领域和太空领域都是惊人的。1957年,苏联发射了第一颗人造地球卫星,继续而造成了美苏两个激烈的、耗资巨大的科学技术竞争,其中包括了太空技术、原子能技术和其他军事技术等等领域;而材料科学在战后的发展也是非常惊人的,比如塑料的普

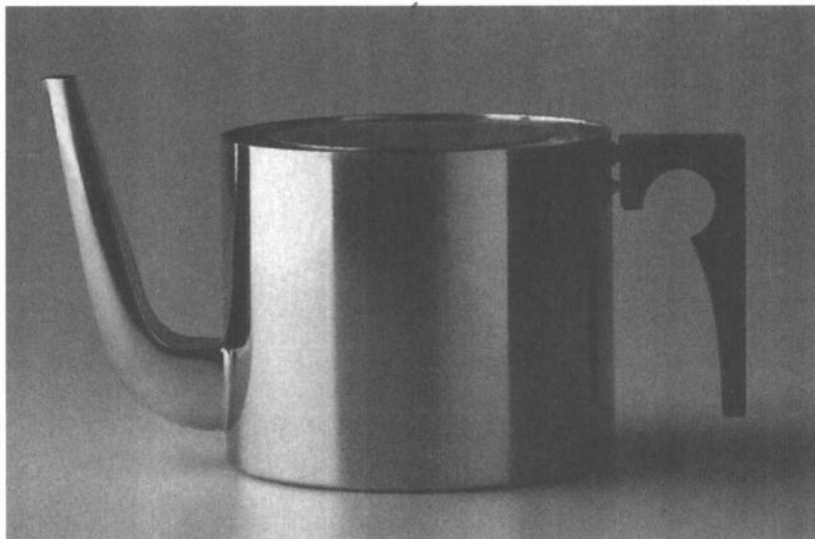
及化,合成材料的发展,都改变了人们生活的方式;通讯技术的发展,计算机技术的发展等等,也都出现了令人目瞪口呆的成果。这些科学技术的研究成果,反过来刺激了工业生产技术。科学技术的这种迅速的发展,改变了人类生活的结构和内容,也改变了人们传统的意识。战后初年虽然各国有一段比较艰难的恢复期,但是,随着生产力的释放,科学技术的广泛应用,世界各国很快进入到经济的迅速发展阶段,冷战的对峙、东西阵营的形成,对于国民经济发展来说,也是一种刺激因素。

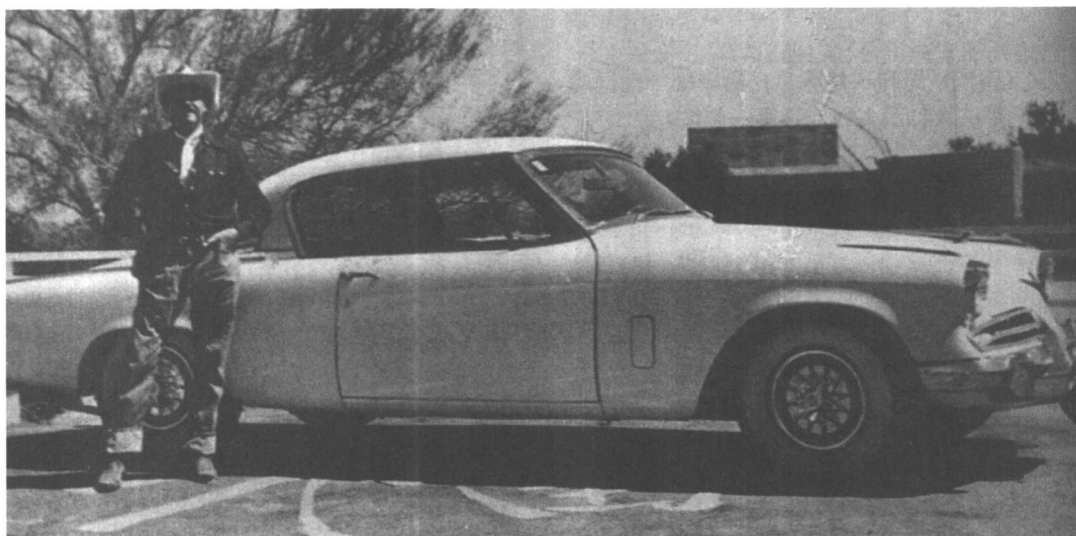
作为设计风格,流线型风格在战后还有过一段影响,但是很快就让位给一种更加富于雕塑表现味道的新有机风格,意大利于1946年生产的维斯帕小摩托车(Vespa Scooter),1950年左右出现的各种有机形状的椅子和其他家具,都是这种新风格形成的标志。这种状况说明标志30年代设计的美国流线型风格,虽然因为第二次世界大战的原因被延长到战后,但最终都被新的设计取而代之。

丹麦设计家雅科布森(Arne Jacobsen)1955年为Fritz Hansen公司设计的“弓”号椅子。



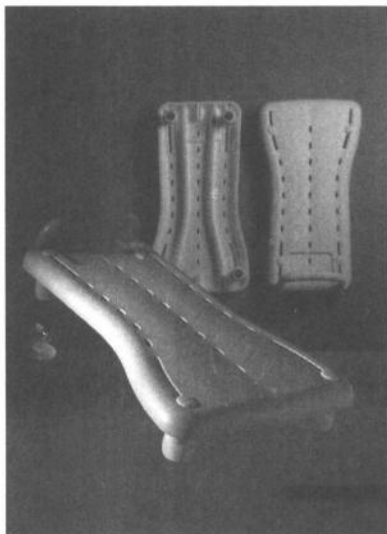
雅科布森1957年设计的茶壶。





美国工业设计：战后罗维为斯图贝克汽车公司设计的「星线」式汽车。

第八章 现代设计的职业化和制度化



瑞典的 Alvaro 设计公司 1958 年为 Eero 公司设计的浴板。



意大利的 Eero 公司 1958 年生产的茶具与咖啡具。

工业设计的职业化和设计理论在战后的发展

工业设计是一个从第二次世界大战结束以来开始日益成熟的设计活动，虽然在战前工业设计已经有相当规模的发展，特别是在美国的发展，但是作为一个独立的学科和作为一个职业，它的形成却是战后的事情。

长期以来，人们对于工业设计的定义一直是含糊不清的。因此，为了避免概念上的混淆，不少国家长期都不采用工业设计这个名称，而是利用诸如工业美术、实用美术、外型美化、产品造型等等本身就不明确的术语代替。直到 60 年代左右，世界上才有越来越多的国家开始正式采用工业设计这个名称，并且，长期以来对于工业设计、工程设计、装潢设计的定义不清，也在 70 年代以来开始得到基本的共识，即各国设计界比较一致地认为：工

程设计是解决产品的部件之间关系问题的，工业设计是解决产品与人与人之间关系问题的设计活动。这一认识对于促进工业设计的发展起到很积极的作用。

虽然如此，但是迄今还有不少发展中国家对于工业设计的认识模糊。因此，作为一个门类齐全的专业，作为一个服务于企业和生产的职业，作为经济活动、市场营销活动的一个重要范畴，工业设计还有待进一步发展。

自从 1945 年以来，工业设计首先在发达国家中逐渐成为一门独立的职业，特别是在 60 年代以后，工业设计，或者称为工业产品设计在美国、西欧已经是企业运作的一个不可分割的有机组成部分。而当日本利用工业设计技术开发新产品，进入国际市场，逐步成为一个产品质量优秀、设计杰出的贸易大国，成为一个国际贸易上的强劲竞争对手以来，工业设计的重要性更加显得明确，而设计的职业化也随即加速完成。不少国家和大企业开始认识到工业设计对于经济发展，对于企业的竞争力加强是具有重

要作用的,从经济学的角度把工业设计摆到市场营销组合的要素地位,这种新的认识,使工业设计日趋成熟化、体系化。工业设计已经不仅仅是产品造型设计,它在发达国家的一些大企业中被当作市场策划、生产规划的一个重要的因素来考虑。从功能角度来看,工业设计普遍被认为具有两个不同的、但是又具有相当密切联系的基本作用,即:

1) 工业设计可以作为企业在决定生产的产品类型、可以开拓的新产品线时的重要步骤和方法,因此,工业设计是企业在拟订市场政策时的重要协助手段;

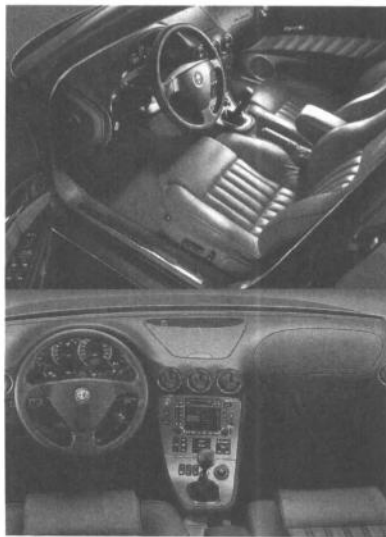
2) 工业设计可以通过使工业产品对顾客具有更大的吸引力来刺激市场容量,开发潜在市场。也就是说,工业设计可以创造新的市场机会。索尼公司提出的“创造市场”的企业口号,其实在很大程度上是利用工业设计来进行的。

在第二次世界大战以前,主要在美国的汽车企业中形成的工业设计活动被认为仅仅是式样美化工作,通用汽车厂早期称它

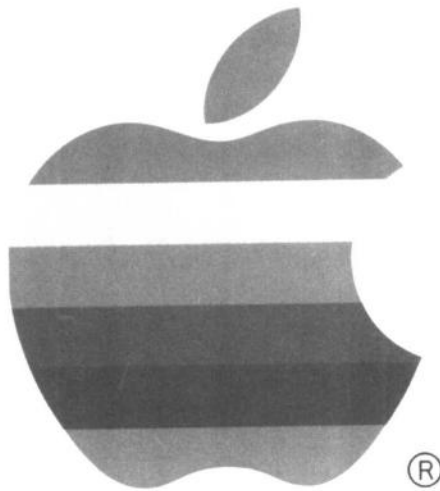
的设计部门为“色彩与式样部”。而战后,特别是60、70年代以来,企业界开始认识到工业设计是企业市场活动,或称“市场组合”(marketing mix)的一个重要的有机组成部分,这个对于工业设计在经济结构中、在企业结构中地位的确定,是极为重要的。我们从目前世界最大的一些企业,比如全世界的汽车企业、电子产品企业等等,都设有工业设计部门,就可以知道工业设计目前在企业发展和市场开拓上所占有重要地位。

设计是市场营销的一个重要组成部分,从计划生产开始,通过设计、生产、质量控制、价格拟订、包装、促销(广告、人员、销售等等),利用各种批发和零售的销售渠道和方式,最后把商品送到顾客手中,设计在这个市场营销的程序中起到一个关键环节作用。在现代企业生产中,因为分工日益精细,设计也自然地独立分划出来,成为一个专门化的职业。从发展来说,设计的职业化是自然和必然的。

其实,设计作为一种职业并不是新鲜事物,大约所有的古代



意大利阿尔法·罗密欧(Alfa Romeo)汽车是世界上最高档汽车之一,图为Alfa 166型的内部,1968年推出。



苹果电脑的标志。

文明都有其丰富的设计发展过程。比如家具、建筑、容器、服装、装饰设计等等,都起码有上千年的历史了;早在公元以前,就已经有陶瓷匠、建筑工程人员、纺织工、石匠等等职业的区分;不少古老的行业,如纺织业、陶瓷业,早就已经有职业的分工。可以估计,4000年前的古埃及金字塔的建造,设计与具体营造是分开的业务。随着社会的进步,在某些地区和国家,设计具有高于制作的社会地位,比如欧洲早到14世纪时,设计纺织品的匠人的工资就高于织工。但是,这些职业在当时只是手工艺和手工业活动的一个环节,由于生产方式非常原始落后,设计行为本身也非常简单,分工也并不清晰,更加不可能形成设计专业系统和设计教育系统。市场的不成熟和生产手段的落后,是设计不可能成为一个独立职业的主要原因。真正的现代设计、工业产品设计,是大工业化出现之后的事。而设计的职业化,也是在这种背景下产生的。

正因为设计从生产中分工出来,成为独立的一个活动,因

此,设计虽然与生产有密切的关系,但是设计师并不生产产品,他们思考、分析、综合市场需求、消费者特征、价格标准、客户意向、人体工程学因素、材料与技术因素,通过制作模型或绘制预想图把自己的计划结果提交给客户(厂商),在取得客户同意之后,再把他们的这种研究的结果生产出来。不同的客户对设计有不同的要求,设计师一方面要满足市场具体情况要求,同时也往往要符合客户要求。某些类型的设计师要作出产品的原型(prototype),有些则只要提出建议或者草图。设计师了解客户的要求,把他们的要求具体化、详细化,根据他们的具体要求设计出产品来。设计师同时还要保证他们的设计是能够在工厂里大规模地生产的。一些复杂的设计任务则往往有工程技术人员参与。现代设计的手段与以前的有非常大的区别,比如不少工业产品设计师现在都运用电脑来辅助设计,使得他们的设计构想能够尽快地给客户过目,可以在电脑屏幕上进行修改,因此,设计也就能够更加精确和迅速地完成。设计师与旧式的手工匠人的区别

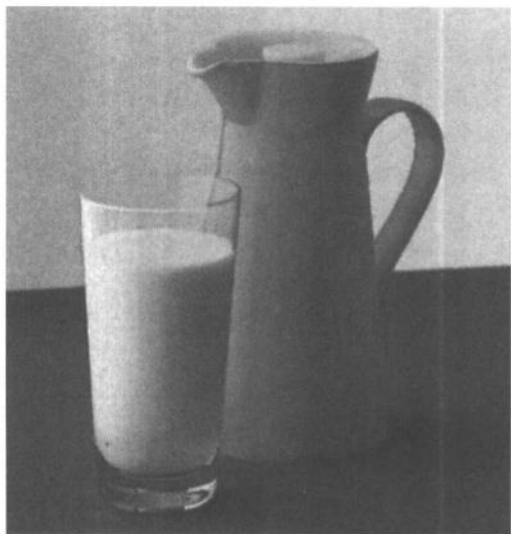
在于匠人无须与其他部门进行联系与沟通,也无须合作,工作性质比较单纯和个体化,他们既是设计者,也是生产者和销售者;而工业设计师则牵涉到许多部门的通力合作,而工业设计还是市场组合的一个有机组成部分。设计师一方面要从企业市场研究部门处取得市场资料,要与工程技术人员配合工作,而同时又要与市场营销部门密切结合,通过设计的市场反馈来改进设计,提高销售。设计部门是整个企业中的一个环节、一个关键,它具有承上启下的作用,而不再是可以独立存在的活动了。可以说,联系或者联络(communication)是现代设计的核心部分。

在两次世界大战之间的期间内,美国的工业设计开始成熟,设计师们或者在企业中担任设计任务,比如哈里·厄尔成为通用汽车公司设计部的领导;另外一些则作为企业的设计咨询顾问提供服务,比如雷蒙·罗维为斯图德贝克汽车公司、亨利·德莱弗斯为贝尔电话公司、沃尔特·提格为柯达公司的服务就是这种类型。第二次世界大战期间,大批欧洲的设计师,特别是从被纳粹

关闭的包豪斯设计学院来的德国设计师们,逃离战火纷飞的欧洲大陆而拥进美国,为美国的设计平添新的血液。因此,把原来单纯为商业服务的设计转化成比较系统的、具有学术性质的、建立在企业结构中和市场营销组合活动内的新活动内容。美国的工业设计因而有一个很大的转变。

大约从50年代开始,设计的作用和地位开始发生变化。在美国和西欧的一些大企业中工业设计经历了职业化过程。在学术界中,工业设计则主要是被作为研究对象,进行有系统的、科学的分析。无论是欧洲还是美国的企业中,都在这个时期针对工业设计进行体系化、制度化(institutionalization)工作,这种制度化或者体系化的过程,是把设计的具体功能、具体责任、在企业内部的具体位置利用企业政策的方式订立下来,从而使设计具有一个特定的企业功能和企业位置,也有了明确的工作目的和任务。

与此同时,各个大型企业也开始利用树立企业形象的设计



德国巴伐利亚陶器公司Azulejo 1957年生产的水瓶与玻璃杯,叫「Trick」系列,由Michael Slegers设计。



设计师Dinnel Dufort 1955年为Boehringer公司设计的哮喘病吸入器。

方式,来体现企业本身的特征,提高企业的辨别水准和在市场的显示水平,促进销售。60年代到70年代,是这种设计活动发展得最迅速和广泛的时期,称为“企业形象”(Corporate Identity,简称CI)的设计非常流行,并且的确为企业在市场树立积极形象起到作用。经过一段时间的发展,原来简单的、仅仅强调企业标志、色彩计划的设计,开始发展成为为企业设计员工行为规范的所谓“行为标志”(Behavior Identity,简称BI),以后又发展成为为企业设计发展规划的更加复杂的观念标志(Mind Identity,简称MI)。不少设计事务所和设计公司都进行这种设计工作,开创了设计的另外一个崭新的领域,同时对设计人员本身也提出了职业的专业水平挑战。

工业设计的这种制度化的进程,在荷兰的飞利浦公司(Philips)、意大利的奥利维蒂公司(Olivetti)、德国布劳恩公司(Braun)、美国的国际商用机器公司(IBM)、日本索尼(SONY)电器公司(SONY)、美国诺尔家具公司和米勒家具公司、法国雪铁龙

汽车公司(Citroen)等大型企业内得以发展。在这些大企业,工业设计成为企业的一个必须的组成部分,企业形象也成为企业不可分割的一个有机组成。设计师的工作不但是设计产品,同时兼有形象的树立,对外的视觉联系等等重要的部分。

虽然世界上不少大企业早在60、70年代就对设计进行了制度化改革,但是工业设计却并非在所有的西方企业中完全地体系化和制度化。有一些企业始终顽固地认为设计只是美化工作,是美术的一个实用的分支而已。在企业中没有建立设计部门,设计师社会地位也远远不如工程技术人员,在一些发展中国家,并没有工业设计这种职业。即便在设计行业内,也仍然有一些人认为设计是艺术,或者是一种十分个人化的表现手法而已,否认设计兼而具有的科学技术特征。例如意大利设计大师艾托尔·索扎斯(Ettore Sottsass, 1917-)就曾经说:对我来说,设计是讨论生活的方式,是讨论社会、政治、色情、美食,甚至是讨论设计本身的一种方式而已。对我来说,设计绝对不仅仅是赋予外型,

或者或多或少只是给大或小的工业提供产品的活动(参见Peter Dormer: Design since 1945, P.10)。因此,虽然我们提到70年代在发达国家中即开始了设计职业化、制度化的过程,但是,不能说设计的职业地位,在现代企业中的地位就已经完全树立了。一方面,现代设计本身也在不断发生变化,不断演进,随着企业本身的发展,现代设计的作用和地位也会不断发展;另一方面,则是社会对于现代设计的认识和作用的了解也在发展。因此,依然有一个逐步完善、逐步形成体系和职业化的过程。

如果讨论现代设计,或者工业设计的职业化问题,社会对于这个问题最关切的是设计师在社会和企业中的作用。到底工业设计师的作用是什么呢?

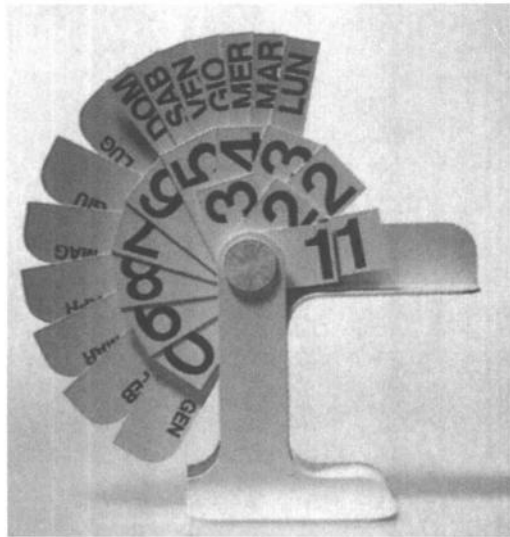
目前比较多的人趋向认为,设计师与工程师的区别主要在于:工程师解决产品的具体部件与部件之间的关系问题,而工业设计师解决的是产品与人之间的关系问题。而工业设计师是企业的市场营销组合四个因素,即产品组合、价格组合、促销组合、

销售渠道组合中产品组合的主要组成部分。设计是调动各种积极因素,包括技术的、心理的、人体工程学的、市场的各个方面,通过产品来为消费者提供尽量完美的服务。

根据马斯洛需求级数,人的需求是复杂的,从基本的生理要求满足,到心理、文化、自我满足等等要求,并不单纯是简单的生理要求的满足。如果从人的基本要求来看,应该说起码包括有两个大的层次,即物理层次(或者称为生理层次)和心理层次。舒服、适用、安全、方便等等都是属于第一个层次范畴的;而美观、大方、时髦、象征性、品味、地位象征性等等则是属于第二个层面的内容。在大多数产品需求上,人们都是首先要求物理或者生理需求的满足,然后再要求心理需求的满足。设计师的工作基本是循着这种需求的层次,调动各种因素,来满足这些需求。

正是因为人的需求的复杂性,适应需求的工作——设计也就非常复杂。设计完全不是简单的外型美化过程,设计是一项内容繁杂的活动,又与其他企业部门有关,特别与工程技术部门和市

美国 Corning 公司 1942-1946 年生产的电熨斗。



意大利 Danese 公司 1967 年生产的日历,设计新颖。设计师是 Enzo Mari。

场部门有千丝万缕的联系。设计过程当中如果处理不当,不但会造成因为消费者不满意而影响销售结果,有时候还会有更加严重的后果。如果混淆了两个需求层面的关系,或者不了解其从属性,有时会产生极其灾难性的后果。比如英国 50 年代生产的世界上最早的喷气式客机“彗星”(the de Havilland Comet)的失败就是一个非常典型的例子。彗星是 50 年代初期世界上最早和最新式的民航喷气客机,性能良好,速度快,造型也与旧式的螺旋桨推动客机不同,具有非常新颖的流线型特点。设计时,由于考虑到视觉习惯造成的美观原则,没有把飞机窗根据最佳技术功能设计成圆形的,而是按照建筑的窗口设计方式,把所有的飞机窗口设计成方形的。结果,因为飞机反复起降时大气压力的急速变化,在方型的窗口四角造成高度的金属疲劳,最后导致飞机外壳断裂,终于在 1953 到 1954 年连续两次在海洋上空飞行时突然全机破裂解体,机毁人亡。当然,这个悲剧的产生不能把全部责任都推在工业设计师身上,担任总体设计的工程师也有很大的责

任,但是设计时对于工程问题的忽视,以心理需求满足(好看)而取代物理需求的重要性,把需求关系本末倒置,是造成这次巨大惨剧的因素之一。而这样做,不但没有达到需求完全满足的目的,反而造成服务对象——乘客本身的毁灭。这种严重的后果,促使人们对设计的方法、目的、程序进行认真的研究和考虑。

正因为现代工业产品涉及的工程问题越来越复杂,而人的具体要求也越来越复杂,因此工业设计师不得不大量研究工程学、人体工程学(ergonomics)、产品符号学(或称产品语意学: products emantics)、消费心理学和购买行为科学等等边缘学科的知识,也不断发展与企业内部相关部门,特别是与工程技术部门的联系和合作关系。这些学科都是在第二次世界大战结束以后形成的新边缘学科,它们的研究以及研究成果广泛应用于设计,对于确定设计的目的性,对于提供人们实用、安全、方便、美观的产品起到很大的促进作用。这些学科的应用大大减少了具体设计中的悲剧性差错,对于企业、社会、消费者来说都是有利的。

设计在整个的市场组合中具有重要的地位,“设计—生产—销售—使用”这个四步方式表现了设计的引导性地位。大型的产品,如家用电器、电子产品、汽车和其他交通工具,等等,都需要一大批设计人员和工程人员的紧密合作,设计分工日益精细是现代设计的一个趋向。现在已经很少有哪一个设计师能够说他(或她)一个人完成了一件大型产品的全部设计工作。集团设计是现代工业生产的必然结果。

第一代工业设计师产生于美国,时间大约是在20世纪30年代前后。当时的设计师可以说是万能的,他们设计的范围包括火车、汽车、轮船、电冰箱、企业标志、包装、化妆品,一直到蛋糕。其中最具有典型性的当推雷蒙·罗维,他设计可口可乐玻璃瓶和企业标志出名,先后设计过流线型火车头、汽车、灰狗巴士、超级市场、各种包装、航天器(太空实验室)、各种商标等等,简直是无所不包。他能够有简单、明了而具有诱惑性的语言劝服客户听从他的计划,他认为不好的产品有四大问题,即噪音、震动、

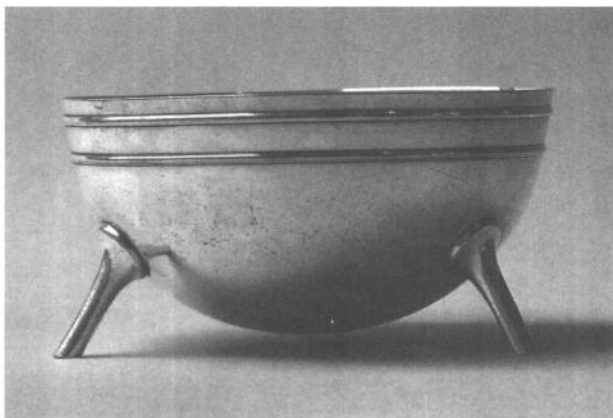
漏水、怪味。(noise, vibration, air or water resistance, villainous smell)。当然,不少人认为他的设计不过是他雇用的很大一批优秀设计师的集体成果而已,因此视他为将贪天之功据为己有的人。但是罗维设计的影响,他个人的近乎先知先觉的智慧是不能抹杀的。罗维最为重要的贡献应该说是他的成功(他的设计帮助企业成功)使世界的其他企业认识到设计的重要性,从此开始纷纷成立自己的设计部门,或者雇用设计师做顾问。

第二次世界大战以后,大企业迅速发展,为了在国际竞争上压倒对手,它们都集中力量于生产上的品质管理、企业管理、市场促销和设计的提高。这是战后设计之所以日益兴盛的主要原因之一。

工业设计在战后的一个重要的发展是它的科学性发展,特别体现在人体工程学的发展和应用上。例子之一是捷克斯洛伐克的尼杰利工业艺术学校(Zdenek Nejedly School of Industrial Art)的一个雕塑家和教员科瓦尔(Zdenek Kovar, 1917-)利用人



德意志工作同盟(Deutscher Werkbund)是德国最早在「包豪斯」1912-1914年在科隆大厦展出。



英国“工艺美术”运动的主要设计家之一杰里斯多佛,德意志1906年设计的电碗碗。

体工程学于工具的手柄,他在1952年设计出新型的剪刀把柄引人注目,立即引起西方的大量模仿,如芬兰的奥拉夫·巴克斯特姆(Olaf Backstrom, 1922-)为芬兰的企业菲斯卡(Fiskar)在1967年设计的剪刀把柄就是受其影响的。

第二次世界大战结束之后,欧洲和美国的一些工业设计师过分迷恋于人体工程学,他们认为一旦人体工程因素得到最佳应用,产品就会完美。显然,他们的看法是不正确的,因为这种看法忽视了人类的其他需求,也就是心理的需求。

其实,作为一个学科来看,工业设计在战后年代的确被反复论证和讨论:到底应该是完全理性化的、逻辑化的、科学技术化的学科,还是兼而具有科学技术特点,同时兼顾艺术特征的综合学科呢?早在英国“工艺美术”运动时期,约翰·拉斯金已经提出“科学和艺术的结合”,这个提法又出现在比利时设计师亨利·凡德·威尔德口中,但是,到底是艺术还是科学技术,以哪个为中心,依然是在设计和设计教育中没有得到解决的问题。战后,

这个问题重新被企业界、设计教育界提出来,进行了反复的研究和探讨。

这方面最突出的例子就是德国战后重要设计学院乌尔姆设计学院(Hochschule Gestaltung at Ulm)和与这个学院有密切关系的德国电子产品生产企业布劳恩公司。他们的精神领导是设计师汉斯·古格洛特(Hans Gugelot)和迪特·蓝姆斯(Dieter Rams)。他们的新理性主义思想可以说影响了德国、西欧整整一代设计师,直到现在我们还可以看到这个影响的力量。受到它的影响的还限于欧洲,美国和其他国家的设计师也受到不同程度的影响。他们把学院研究和企业生产结合在一起,把知识分子的理念变成产品现实,对于设计的观念化、对于设计研究、对于理性化的设计风格的提倡,都起到很大的促进作用。因此,可以说德国的工业设计体系化是从电子产品企业和学院合作开始的。

在乌尔姆设计学院中,对于现代设计的组成的认识,开始依然是基于科学技术和艺术的结合这个比较陈旧的看法。乌尔姆的

第一任校长、平面设计家马克斯·比尔(Max Bill)就持这个观点。但是随着设计的复杂化、技术的复杂化,单单空泛地强调这两者的结合已经不能解决实际问题了。因此,到第二任校长托马斯·马尔多纳多(Thomas Maldonado)上任以后,他完全抛弃旧的提法,认为设计就是科学技术,而不是艺术活动。因此,乌尔姆设计学院在他的领导之下成为一个基本上是工科学院的设计教育中心,学生也都是属于工科性质的。这是设计上的一个很大的观念上的转折。德国家用电器生产厂家布劳恩公司支持这种方式,与学院密切合作,设计和生产各种现代的家用电产品,取得了很好的市场反应,因而把这种以科学技术为中心的设计观念固定化了。这也开创了对现代设计、工业设计的理性、科学的研究。

受到乌尔姆设计学院和布劳恩公司设计哲学的影响,不少国家都开始组织自己的设计研究班子,如1961年,英国伦敦皇家艺术学院(the Royal College of Art)委任布鲁斯·阿什(Bruce Archer)订立出一套新的科学体系来指导教学。1972年这个学院

终于成立了研究系(Department of Research),而阿什本人就任此系的教授,开创了英国高等艺术院校进行设计研究的先例。类似的活动也见诸于其他的发达国家。

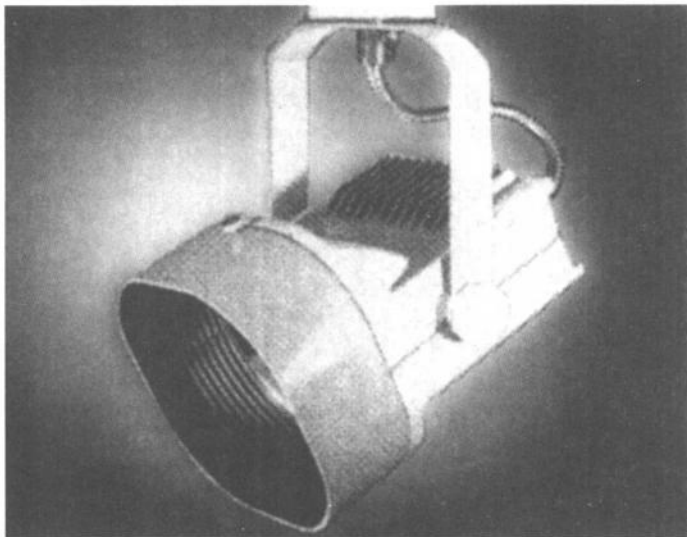
德国战后工业设计体系的形成是首先在教学机构中订立了这个学科的确切地位,然后在企业中执行,乌尔姆-布劳恩模式是最为典型的。与德国战后的发展不一样,美国的设计体系化规程则一直是单纯的企业活动。美国从来没有哪所设计院校能够对企业的组织结构产生任何影响,这与美国的实用主义原则是分不开的。

美国工业设计的职业化过程开始于汽车工业。第二次世界大战以后,在美国的航天工业中也逐步把设计制度化、职业化,特别是波音飞机公司。这家世界最大的民用飞机公司自从50年代以来,就着手建立正规的设计部门。与美国汽车公司的设计部门不同的是波音公司的设计部门不是为创造吸引顾客的外型而建立的,它的主要功能是改进飞机内部设计,以便提供更好的、更

英国设计大师詹姆斯·戴森(James Dyson)在1965年设计的吸尘器。



德国电器厂家BICO 1986年生产的“日蚀”灯,由意大利名设计家玛利奥·贝里尼(Mario Bellini)设计。



舒适、更安全的坐舱、座椅,以及其他用品、设备。因此,波音飞机公司的设计部门是真正意义上的设计部门。因为要解决一系列的舒适、安全性问题,这个部门从开始建立时起,就已经从设计相关的各个角度来探讨、研究,把研究的结果作为重要的设计参考资料。比如波音707的设计,就利用了大量的人体工程学的材料,通过大批设计师、工程人员的研究和设计,终于产生了世界上当时最可靠、最先进、最舒适和最安全的喷气式民航客机。波音707型客机在1955年被泛美航空公司开始采用于商业飞行,立即取得乘客的交口称赞,各主要航空公司都纷纷定货,很快成为世界上最流行的客机品种。而707的优秀设计,又影响了世界各国和美国的主要飞机公司,促进了民航客机的工业设计水平提高。在波音707型客机的设计过程中,最重要的设计领导人物是美国工业设计先驱之一的沃尔特·提格。他在设计波音707的过程当中大量地采用了人体工程学的方法,甚至自己制作了人体测量图表,得到很好的效果,波音公司对于他的设计表示

十分满意,而乘客也都普遍喜欢707的内部设计。另外一个参与波音707内部设计的美国设计师是设计先驱之一的亨利·德莱弗斯。美国的飞机公司在出售飞机给航空公司以后,航空公司往往都会请设计师专门为它们的飞机设计内舱。德莱弗斯被美国航空公司(American Airlines)委托设计这个航空公司的波音707的座舱。他在波音707飞机的原有坐舱基础上加以改进,同样采用了大量的人体工程学的因素,取得很好的成果。通过设计这种飞机的坐舱,他总结了许多有关人体尺寸在设计中运用的资料,考虑到设计界对于人体工程学的需求,他在1955年出版了自己的人体工程学著作《为人的设计》(Design for People, 1955),1960年,他又出版了《人体度量图表》(The Measure of Man),是人体工程学研究的重要里程碑作品。波音飞机公司从提格和德莱弗斯的设计中取得工业设计经验,通过自己公司的工业设计部门进一步发展,再接再厉,在以后的飞机设计中,特别是

在巨型的波音747型飞机设计中,取得更加显著的成就。之后的波音757、波音767,以及1995年开始投入使用的双引擎超级客机波音777的设计,都达到世界最佳水平。美国的麦道飞机公司(Mc Donald Douglas),以及日后欧洲几个发达国家组合而成的空中巴士飞机公司(Air Bus),都受到波音飞机公司工业设计成果的深刻影响,纷纷成立了自己的工业设计部门。而工业设计也在美国和欧洲的飞机公司中牢牢地扎下了根。

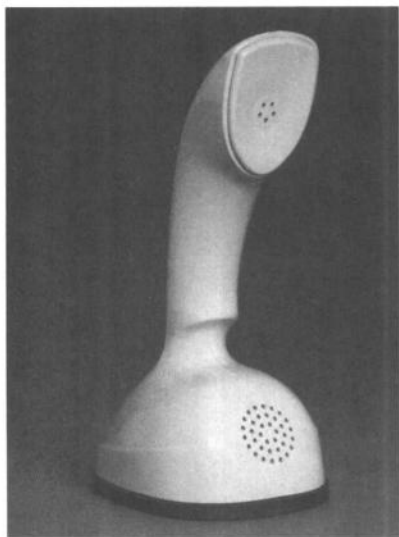
对于德莱佛斯或者其他的美国工业设计师来说,设计活动与市场走向以销售为主的消费主义之间并没有矛盾和冲突,设计在其中起到的都是积极的、合适的作用。他们能够非常容易地把学术研究与商业使用联系起来,做到既良好的人体工程学效果,同时也有非常美观的外型,达到消费者生理需求和心理需求的双重满足的水平。他们的设计,为美国的工业设计奠定了非常积极的模式和样板。当然,在德莱佛斯去世以后,的确出现了相当一批产品,虽然好看,但是功能不好,使用起来困难,大概就

是单纯式样化(styling)设计的结果。

从1945年以来,世界上大部分的大企业都开始在自己的组织结构中确立了设计的位置。比如,荷兰的大电子生产厂家飞利浦公司就是如此。它的企业结构中设计所占有的地位和作用,在约翰·赫斯吉特(John Heskett)在他1989年出版的著作《飞利浦公司:设计的企业管理研究》(Philips: a Study of the Corporate Management of Design)一书中,反映得十分清楚。

从荷兰飞利浦公司的设计看现代设计的制度化和体系化过程

总部设在荷兰恩多文市的飞利浦公司是世界上最大、最有影响力的电器生产公司之一。飞利浦公司目前在世界上70多个国家和地区设有分厂或服务中心,员工人数达到35万人,在世界各个电器企业中名列前茅。这家公司是由荷兰杰出的机械工程



瑞典爱立信(Ericsson)公司是著名的电器厂家,这是爱立信公司1934年推出的电话机,由雨果·布隆别格(Hugo Blomberg)设计。



英国工业设计公司弗雷泽(Fraser Designer)1939年设计的概念吸尘器。

师杰拉尔德·飞利浦(Gerald Philips,1858-1942)创建的。在19世纪末,他依靠父亲的资助,在恩多文市的一家鹿皮加工工厂内设立了一个电灯泡厂,并且打出飞利浦有限公司的牌号,创业初期颇为艰苦。1895年他的弟弟安东·菲力普(Anton Philips,1874-1951)加入企业,形势大为改观,公司开始赢利。1914年,为了开发新产品,飞利浦公司成立了研究实验室,专门从事新技术的研究与开发。随着这个部门的发展,工业设计也逐步在内部形成。因此,飞利浦公司的工业设计部门是从技术部门划分出来的。正因为如此,飞利浦公司的工业设计与科学技术部门有非常密切的联系。

飞利浦公司早期单纯生产电灯泡,1918年以后,飞利浦开始生产供无线电用的真空管和供透视用的X光管。这家公司的业务也就越来越大,越来越复杂。1920年前后,飞利浦公司改变生产设备部件的原来局面,开始生产无线电收音机,这样一来,企业更加具有活力。1927年左右,飞利浦公司生产的收音机在销售

上超过了电灯泡,从此,公司的生产与销售结构产生了很大的变化。在欧洲,飞利浦牌的收音机成为收音机的同义词,飞利浦公司所在的小城市恩多文市也因为这家公司的发展一跃成为荷兰经济发达的都会。30年代开始,飞利浦公司开始在20多个国家设立了自己的销售部门,其中有6个是在欧洲以外国家中的。全部飞利浦牌的电器产品当时还是全部在恩多文的工厂生产,员工达到2.5万人。

1934年飞利浦公司研制、设计成功电动剃须刀以及一系列新的电器产品,因此销售额进一步扩大。虽然第二次世界大战期间,飞利浦公司遭到很大的摧残,但是,战后这家公司的业务很快就恢复了,并且成为荷兰战后经济复兴的主要力量。1950年左右,飞利浦公司的出口总额占荷兰全国出口总额的1/3,可见这家公司在荷兰经济上的重要意义。

战后飞利浦公司基本是按照两个人的方式在发展:一个是以前荷兰的国内市场为中心、以荷兰为设计、研究的基地的发展,

称为本国机构,基本是设计与研究的机构;另外一个则是称为生产部门的生产体系,主要是在海外、国外的生产、销售机构,按照各个国家不同的市场情况,组织加工、生产、销售,根据具体情况决定设立工厂、加工点、仓库、转运中心、销售部门等等。把研究、设计与海外生产分开,是飞利浦公司战后走向国际化的一个重要的发展步骤。

飞利浦公司目前主要设计、研究和生产以下一些产品:各种家用电器、室内外的照明设备、医疗设备、办公用电器设备、工业用电器设备、各种摄影设备、立体音响设备、各种录音与录像设备、汽车收音机与汽车录音机等等,为了对范围如此广泛的产品进行设计与研究,飞利浦公司设立了200多个研究、设计所,包括技术方面的研究(比如集成电路、液晶显示、热处理技术、塑料工程和其它材料工程等等)。飞利浦公司的设计中心设在恩多文市,这个庞大的设计所包括工业设计部门、包装设计部门、广告设计部门、公共关系设计部门、企业形象设计部门等等,简称

外型设计中心,或者设计中心。

飞利浦公司的设计中心是直接受飞利浦公司管理总部负责领导的,中心内部设有若干小组,每个小组都由高水平的专业设计家组成,小组中的研究和设计专题由管理总部下达,保持与公司的研究目的一致。除了上述设计部门之外,设计中心还承担展示设计的工作。

飞利浦设计中心有几个技术支持部门,包括模型制作、资料分析、情报收集部门,以及新发展出来的电脑设计部。除此之外,飞利浦公司的市场研究部门、消费心理研究部门也为设计提供资料和技术支持。

飞利浦公司的设计程序,基本可以粗略的分为以下几个主要步骤:

- 1) 情报收集,情报分析,提出设计设想;
- 2) 设计草图阶段;
- 3) 各种草图和方案的讨论和分析;



芬兰FISKARS公司生产的斧头和锯子,由Olavi Lindén设计。在1964年和1966年设计。



美国通用汽车公司(GM)1935年生产的庞蒂亚克(Pontiac)车。

- 4) 提出定稿;
- 5) 模型制作。

以上的每个阶段工作都是采用小组联合研究的方式进行的。在整个工作过程中,每个具体的设计师都与小组的其它工作人员保持连续的讨论和研究,进行反复的交流。目的是集思广益,避免个人偏见造成的误差。

飞利浦公司的设计中心要为公司开放新产品制定各种计划和标准,这是设计中心最具有挑战性的工作,也是设计中心最重要的职能。因此,在设计时必须考虑到系列化、符合企业总体形象、标准化等等问题,公司有意识地把这个任务交给设计中心处理,目的是使产品设计能够具有与企业形象、企业产品形象一致的基本属性,是总体企业形象设计的一个立足点。根据飞利浦公司的要求,设计中心必须在产品的计划、设计、开发中体现以下几个基本的因素来:

- 1) 人机工学因素;

- 2) 安全性因素;
- 3) 实用性与方便性因素;
- 4) 有效性因素;
- 5) 完整的外形和色彩;
- 6) 耐用性因素。

其中耐用性因素这一点是在很多其它的公司设计原则中是不提的。

为了使设计标准化、体系化,飞利浦公司制定了一本《关于工业设计式样的手册》,简称《设计手册》,内中包括了所有有关设计规范、标准、要素、总体形象、视觉符号标准等等,是公司设计人员人手一册的必须文件。手册中制定的标准,不完全是设计本身的标准,因此,对于设计标准,公司内一共有四个部门分别交叉管理,这四个部门分别是市场部门、专利、商标管理部门、标准化部门和设计中心,即设计部门。

飞利浦公司了解设计人员必须不断掌握技术的发展,因此,

利用公司内部各种情报与资料部门的支持,提供设计人员最新的各方面情报,以提高他们对于技术发展、市场发展以及其它相关问题的现状全面的了解。公司还不断组织设计人员参观各种展览和博览会,参加各种学术活动和学术座谈会、研讨会,提供各种外国的相关行业的情况简报,经常请专家给设计人员讲课,使他们对于相关行业发展的状况了如指掌。

除了设在恩多文市的设计中心以外,飞利浦公司在荷兰与世界各地设立有20多个设计分点,专门处理海外、国外市场设计中出现的问题。

当公司决定了一项新的产品开发任务以后,设计部门要立即制定一份有关这种产品的当前市场技术、市场竞争状况、市场分布情况、设计趋势等等的完整报告给公司的总部。在公司批准设计工作之后,设计中心就开始了设计程序,包括资料的分析、设计草图和预想图、正式设计图、模型计划、模型制作以及原型制作、对于设计的分析和讨论等等。在这个设计过程中,设计人

员都与各方面保持密切的联系与接触。

除了产品设计以外,飞利浦公司还非常注意树立企业形象和企业产品形象的展示与室内设计。飞利浦公司在世界各地的展示中心都以其杰出的设计与展示给消费者留下深刻印象。

飞利浦公司的工业设计具有非常严格的制度化体系和程序,根据赫斯吉特的著作,这个世界上最大的电器企业之一对于企业关系中设计部门的位置的订立和工业设计的程序规定是这样的:

产品开发阶段中的主要因素关系

1) 工业设计

构思因素(vision): 主要基于以下几个因素考虑:

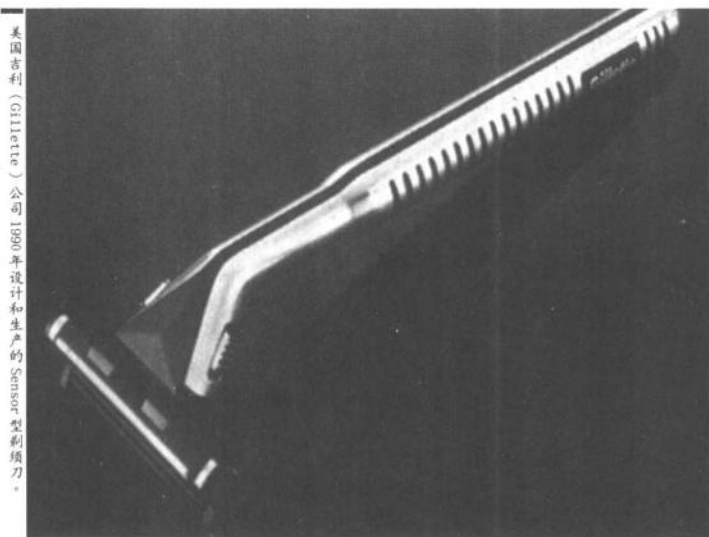
美学(色彩与形式)因素

社会背景·文化背景因素

视觉潮流(visual trends)因素(指流行性特征)

环境关系因素

人体工学要求



美国吉利(Gillette)公司1900年设计和生产的Gillette型剃须刀。



1851年英国伦敦世界博览会展出的银器目录。为“1851年”公司制作。

2) 市场营销学: 这是产品开发构思的核心部分

3) 发展新产品构思和投入生产的计划, 构思因素主要基于:

市场研究

市场分析(包括竞争对手的状况分析)

经济状况分析

技术分析

分配状况和销售渠道分析

经济目标拟订

产品, 或产品组合计划

生产方式的确定

产品链, 或者产品系统确定生态影响的研究

技术情况的研究

从设计流程来说, 可以用以下表格表示其关系和地位:

专题>简要总结>创造>设计>展示>绘图>后继

所谓专题包括以下内容: 概念要求确定(ideal request)

委托计划拟订(commission planning)

简要总结包括: 目的规范(aim regulation)

特点规范(characteristics specification)

创造包括: 研究情报(research information)

研究安排(studies lay-outs)

设计包括: 草图, 预想图(sketches, rendering)

沟通·早期计划(dialogues, precalculations)

展示包括: 模型制作·早期筛选(modeling, pre-selecting)

优选, 改进(preferences, modification)

绘图包括: 决定·控制(decisions, control)

送出和测试(delivery, testing)

后继包括: 形象控制(appearance control)

销售报告(反馈)(sales reports)

文件(documentation)

促销(promotion)

飞利浦公司是世界上目前最大的电器和电子产品的生产企业之一。在1950年以前,飞利浦公司的设计策略是不十分明确的。当建筑师维斯玛(Rein Versema)被指派为企业的收音机、电视机、唱机和电动剃刀部设计主任以后,情况发生了变化,他在这个位置上工作了14年,引入了规章制度,特别是人体工学和价格估计方法到设计中来,这样使得设计师更能够在企业当中保护自己不至于受到其他部门的排斥和攻击。他同时提倡和强调所有飞利浦的产品必须有自己的独特统一面貌,即所谓的“产品家族形象”(family identity)。

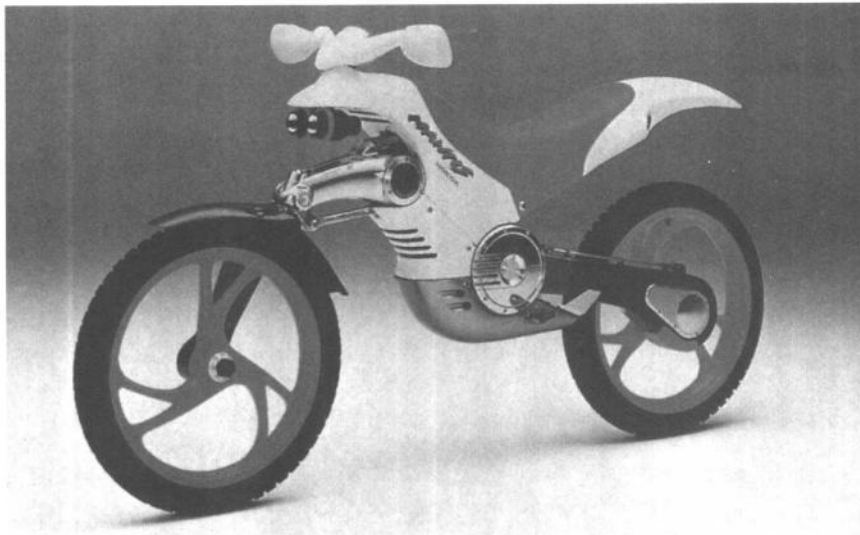
他的助手弗蓝克·凡德普(Frans van Derput)接手他的职务,从1965年负责设计部门工作。1966年,企业又任命挪威设计师依蓝(Knut Yran)接替他,依蓝认为设计是市场发展必须依靠的技术过程,同时认为设计师在设计开始以前一定要对于设计的市场目的有明确的认识和了解,其目的是市场的成功。他相信系统设计,1973年成为飞利浦的第一个设计手册(House Style

Manual)的创立人。这种手册日后成为所有大企业,以至政府机构描述部门关系和职能的重要工具。

70年代初期开始,飞利浦和其他欧洲的企业开始对于日本产品的质量和设计的发展速度感到忧虑。日本的成功表明,旧式的以生产适应国内市场的企业方式已经过时了,企业所面临的是一场愈来愈激烈的国际市场的争夺。其中最典型的例子就是索尼的产品,索尼电器公司的产品从一开始就是针对整个世界市场的,而不是单纯是为日本国内市场,为此,索尼在设计上、在产品的开发上、在广告和其他的促销活动中,都采取针对国际市场的方针,对不同的地区和国家也采取不同的设计方式,具有很高的进取性和竞争性。因为采用这种国际市场的买方市场策略,销售直线上升,因此索尼产品的成长非常之迅速。作为以欧洲市场为主的飞利浦公司已经在欧洲市场感到索尼的压力。为了应付新的竞争态势,飞利浦公司于1980年任命了罗伯特·布莱什(Robert Blaich)担任设计部主任。



德国Hansgrohe公司1997年推出的水龙头,由一凤凰产品设计。



日本的本田摩托车公司在1990年推出的Montis运动摩托车。

布莱什是一个美国的建筑师和工业设计师,曾经在美国最大的室内设计和家具公司——米勒公司工作。他提出了全球设计(Global Design)的新概念,而对他来说,当时刺激最大、影响最深的就是日本索尼公司的随身听(SONY Walkman)的全球性成功。

为了形成新的、国际市场性的设计和产品开发方针,布莱什在飞利浦公司组织新型的产品开发组,他招集设计人员和工程人员,让他们一起讨论设计和生产的问题,新产品的开发是由工程技术人员和工业设计人员共同组成的小组进行的,他努力创造一种工程技术人员和工业设计人员联合工作、充分对话的条件和气氛,使双方对于对方的工作程序有比较完整的理解。他要求工业设计人员对于市场学的每一个环节都有很好的了解,比如对包装、广告、市场促销、顾客的反应等等,从而打破了以前封闭性的单纯产品设计方式,使设计与市场组合更好地联系起来。他同时提倡产品符号学(product semantics),对于产品的意义、产

品部件的定义进行有意义的探讨。布莱什的这种努力使飞利浦公司的设计向前大大地迈进了一步,使飞利浦公司的产品更加具有国际竞争力。飞利浦公司的设计模式改革,为欧美国家的大企业树立了一个新的典范,因此,飞利浦的体系又影响到其他的一些西方的大企业的设计体系和设计方式的改进。

飞利浦公司的这次改革,其实提出了工业设计在企业中的功能和定位的问题。工业设计到底是一个独立的产品造型设计活动呢,还是市场营销组合的一个不可分割的有机组成部分?这个问题在激烈的国际市场竞争背景下,在70年代左右又重新被提出来讨论。飞利浦公司的实践表明这家公司明确认为工业设计应该是属于企业的市场营销总体组合的,是其中的一个有机的组成部分。设计理论家和评论家格罗斯(Nigel Cross)在当时就提出设计不应该是一个独立的活动,它应该受到各方面因素的约束,特别是市场营销学各种因素的约束,它应该是整体的市场营销组合的一个有机组成部分。他的这个观点,其实早在20世纪初期

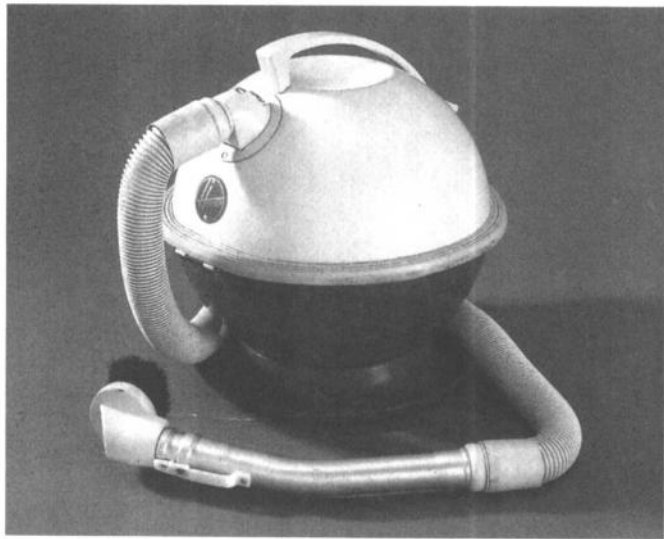
就已经在德国、英国经过辩论而成为设计理论界的共识了,但是,一方面还是有相当一部分的设计师长期以来自以为是了不起的艺术家,认为自己的工作是不应该受到任何法则约束的自由创造;而另外一方面,不少企业本身也没有一个明确的认识,对于工业设计的地位依然模糊。这种看法在70年代激烈的市场竞争中,已经开始被认为是过时的了,那种认为设计是艺术活动,设计是个体的表现的陈旧看法,在新的市场和经济背景下遭到几乎是致命的打击,各国企业界和设计界逐步认识到设计是经济、市场营销活动的组成部分,而不再认为它是个体化的艺术创作。

格罗斯对于设计的内涵有自己非常独特的看法,他认为,设计的中心应该是“结果引导”(solution led, 英语solution, 兼而有“结论”、“解决问题”的含义)。格罗斯的观点是要求设计的目的性必须明确,也就是说,设计应该有明确的目的性,而不是艺术型的漫无边际的创造。设计是一个解决问题(problem solving process)的过程,而并非单纯的创造外型(form giv-

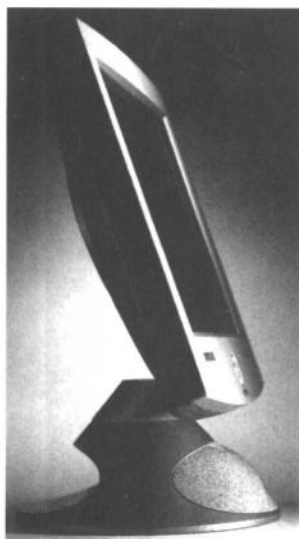
ing process)。在设计过程中,应该调动一切可能的因素,尽快地把产品存在的各方面问题澄清,尽快地解决存在的 product 问题,特别是关系到舒适、安全、方便、服务针对性明确、合乎企业的经济目标、方便维修和保养等等问题,找出解决这些问题的方法,提供符合目的的设计,与此同时,还应该尽量缩短解决问题(设计)的时间,这是一切设计的要点。他的这个看法,已经完全把设计放到经济活动的范畴了。

1945年以来,世界设计发展的重点主要在于设计方法论的研究、设计与市场理论的关系研究和设计总体规划方面。但是对于设计是企业活动、市场活动的一个环节这一点,虽然已经在部分大企业中成为共识,但是对于设计中需不需要艺术的创造性这一点却还是不很清晰的。设计应该是科学型的思维和艺术型的创造的结合,或者说是逻辑思维和艺术工作的结合,是不少设计师一个多世纪以来提倡的主张,经过反反复复的企业结构推动,似乎艺术性的方面已经不是那么再得到强调了,但是如果没有艺术

美国胡佛吸尘器公司在1955年推出的constellation型吸尘器。



英国史德美(IDEO)1996年为韩国三星公司设计的SyncMaster 400 TFT电脑屏,设计师为克里斯多·罗维(Christopher Lawe)。



型的工作,由于产品设计的方法、程序、市场研究、计划等等日趋完善,并且都变成标准化的程式,世界各国在设计风格上日趋一致,这样产品设计就自然产生了相似的倾向,设计上雷同,风格沉闷而缺乏个性,因此对于设计在企业中的地位,设计文化的确认,再次引起讨论和国际的关注。这个问题始终没有得到明确的解决,到80年代,因为后现代主义的兴盛,这个问题又成为设计界的讨论焦点。

应该说,无论在哪个国家里,工业设计在很长一个时期内都还是比较多地存在于产品形式的创造上,其中包括欧美主要的设计、美术学院在内。在很长一个时期中,这些学院的教学重点都立足于形式创造的训练基础上。这种类型的设计教学主张创造美的、时髦的外型,至于产品存在问题的解决,基本是忽视的。因此,可以说对于设计的认识和了解是非常片面的。德国人称包括解决问题和创造良好、美观的外型两方面内容的设计活动为目标主义,根据这种看法,大部分设计教育单位在目标上依然是不明

确的。设计教育中存在的这种倾向,其实说明直到70年代左右,在发达国家的设计教育界中,对于设计的市场定位依然是不清楚的,对于产品设计中问题解决的重要性,对于设计的最后宗旨是模糊的,因此,设计教育和具体的生产之间很长一个时期以来都存在着很大的分歧。德国乌尔姆设计学院是少有的几个目的明确、方向清晰的教育机构。但是,在大多数美术型的设计学院中,长期以来并没有得到明确化。这种形式主义的趋向,随着少则多的减少主义艺术风格,到70年代末期发展到了登峰造极的地步。

设计教学中的这种形式主义倾向之所以可以存在和发展,其实与企业界对设计的需求有密切关系。虽然大部分大型企业在70年代前后对于工业设计已经有比较明确的认识,但是,不少中小企业却依然认为设计是造型美化过程,这种认识造成了市场需求,为了适应这种需求,强调美化外型的设计教育就可能存在和发展。因此,不能一味批评这些设计学院,不是因为学院造成重形式的设计,而是市场存在的需求造成了这样的设计教育体系。

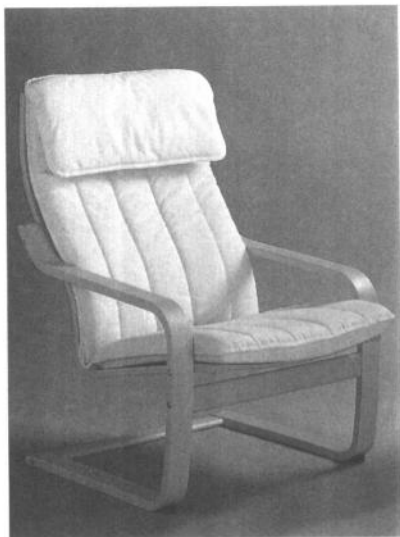
形式主义的存在是因为有形式主义的市场存在。

从意大利的奥利维蒂公司的设计看现代设计的制度化

谈到形式主义的设计，意大利的设计应该说具有很浓厚的形式主义特点，往往被严肃的设计理论家认为是忽视功能的形式主义。其实，这是与意大利独特的人文地理环境分不开的，不能把它孤立地抽象出来讨论。

意大利的设计虽然也存在着形式主义的问题，但是，这种现象出现的原因却比较多出自它的文化背景和民族传统。这个国家的设计师和民众比较趋向于把设计看作是一种艺术和文化现象。正因为如此，这个国家在设计上经常有前卫运动组织，并且设计常常被用来解决、或者企图解决社会的、政治的、艺术的、建筑的、电影的、音乐等方面的问题，或利用这些因素混合来找寻新的社会答案。意大利的设计气氛与北美、欧洲其他国家，特别

是德国相当不同。比如奥利维蒂公司虽然也同样有全球战略、产品统一的形象，但是它的运作，特别是设计的地位，却与荷兰的飞利浦公司、北美的福特汽车、可口可乐公司等等大相径庭。作家基舍尔(Sibylle Kischerer)的著作《奥利维蒂》(Olivetti, 1990年)可以视为赫斯基特关于飞利浦公司设计那本著作的姊妹作品，对于奥利维蒂公司的设计状况作了详细的论述。他说，奥利维蒂公司设计的一个很大的特点可以称作意大利戏剧(Italian Drama)——有意识地在公司内部的设计部门中制造混乱和接受混乱，而这种混乱是通过各种不同的角度、不同的着手点的冲击造成的。公司认为设计部门中的混乱不但没有损害，反而具有很好的刺激灵感的功能，因为出现了近乎混乱的各种思想的冲突，设计家们的个人看法就可以比较容易地反应出来，灵感也容易发挥出来，而不至于被德国、荷兰式的刻板设计规范压抑和消灭。因此，公司设计部的负责人和具体的工业设计师应该欢迎这种制造冲突、制造形式上混乱的设计刺激方式，他们也的确认为这样的



瑞典「宜家」(IKEA)公司出品的「诗」椅。1977年由日裔设计师Na Kauru设计。



英国设计师Alec Lassiotti 1940年为摩里斯公司设计的小型房车(Morris Minor)。

方式会造成挑战，奥利维蒂公司中的不少设计人员甚至认为这种制造混乱、接受混乱的设计方式，是达到完善的、完美的设计的必要步骤。

奥利维蒂公司的这种以制造人为混乱气氛来启发设计家的灵感和创造性的方式，在公司的一些杰出的设计人员与他们杰出的设计作品中得到证明。其中一个很典型的例子就是设计师艾托·索扎斯，他是在奥利维蒂公司接受正式的设计训练的，从事非常严肃的打字机、电脑设计工作，但是，他又设计出非常前卫的产品，并且组织了世界上最重要的后现代时期设计小组“孟菲斯”，这种兼而具有理性设计和前卫设计特征的设计人员，是意大利设计界独特的产物。索扎斯长期在公司从事办公机械设计的背景使他和其他在公司内工作的设计师一样，有一种安全和稳当感，工作的保障，稳定的收入，使他们无后顾之忧，只有这样，他们才可能放手大胆地试验。因此，可以了解到奥利维蒂公司的苦心所在：只有稳定的企业背景，才可能有前卫的设计和艺术的

灵感。而长期来说，公司从设计人员的这种大胆的试验精神中得到益处，产生出一些不同凡响的、非国际潮流的新产品来，而这些新产品或许会成为新的世界潮流。虽然这种艺术家型的试验看上去和公司当时的主流设计方式完全不一样。

事实上，奥利维蒂绝对不是一家混乱的公司，但是它却一向视它的设计人员为艺术家，这种相当文化型的企业方式，其实早在意大利文艺复兴时代就已经存在。也正因为如此，意大利才有与众不同的设计，与众不同的产品，形成鲜明的意大利风格。

奥利维蒂公司其实也有明确的设计程序和规范，虽然并没有象飞利浦公司那样以非常精密的文字形成手册规范，但是，作为一个世界最大的企业之一，它的设计上依然是明确的、精细的。我们可以简单地总结出奥利维蒂公司的设计程序和方式：即

- 1) 管理人员决定新开发的产品，或产品系列，提出具体的目的性要求；
- 2) 研究人员收集情报，进行市场研究和技术状况研究；

3) 研究人员根据情报和研究的结果向设计人员和工程人员提出具体的情况简报;

4) 负责企业总体形象的部门介入, 参与设计人员的初步讨论;

5) 当一切的商业、市场问题都已经澄清了以后, 设计人员开始工作, 形成概念。

真正造成混乱的是第五个阶段, 即正式设计阶段, 因为有前面四个阶段严格的研究、资料的收集, 因此, 无论设计人员多么艺术型、气氛多么无政府主义, 设计本身不可能离开企业的要求太远。在意大利, 设计是一种非常嘈杂的工作, 其气氛总是具有色彩的、嘈杂的、热闹的、非官僚性的, 但是, 控制设计的基本原则和条例却是严肃的、严谨的。这样, 一方面使设计有声有色, 另一方面又保存了企业的目标标准。

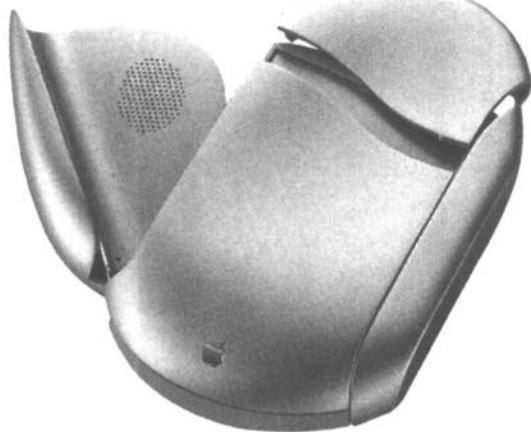
意大利的奥里维蒂公司提供了一个非常典型的典范。其实, 从目前的情况来看, 这种在设计部门内创造艺术气氛、少许混乱

和冲突的气氛的做法, 不仅仅在意大利存在, 各个国家也从奥里维蒂公司的成功中看到这种貌似混乱的设计方式的长处, 因此, 都在企业内容部分执行, 无论在德国、英国、斯堪的纳维亚国家、荷兰、北美、还是日本的大企业的设计部门中, 我们现在都可以看到类似的情况。

意大利常常产生一些设计的怪才, 成为世界著名的设计明星; 这与意大利的设计方式很有关系。意大利有不少的激进设计运动(radical design)和各种前卫设计组织, 世界上大约很少有哪个国家可以在其激进程度、设计探索的大胆水平上与意大利相比。这种激进设计运动开始于60年代中期, 当时最前卫的设计集团是阿齐组公司(Archizoom Associati), 于1966年创建于佛罗伦萨(或翻译为翡冷翠Florence), 接着就出现了超级设计事务所(Super studio), 这个前卫设计组织于1966年成立于佛罗伦萨, 非常著名的阿基米亚(Alchymia)于1976年成立于米兰, 而世界著名的最重要的前卫设计组织孟非斯(Memphis)于1981年成



英国设计师约翰·伊夫(Jonathan Ive) 1999年设计的苹果电脑 iMac。在国际上引起巨大反响。



威尔士裔设计师 Boss Lovegrove 在 1995-1996 年为苹果电脑所做的 iMac G4 传感器的设计, 是一个研究项目。

立于米兰。每个集团都有几个非常有特点的设计师, 或者从大众文化方面, 或者从设计发明方面有突出的成就。这些设计集团的出现, 反映了意大利和世界意识形态的发展和变化, 是社会现象在设计行业中的集中体现。他们的研究和设计的方法是所谓“头脑风暴”(brainstorming)式的, 即集思广益型的设计发展方法。中国人称为诸葛亮会, 即大家集中讨论, 集思广益, 拿出各自的设计设想, 最后集中各家之长, 综合处理, 完成设计。这个方法的成效特别表现在家具设计、灯具设计上, 或者在建筑、室内设计。因为是集思广益的设计方式, 因此难免风格不一致, 甚至冲突矛盾, 这些前卫和激进的设计组织的方式是把矛盾冲突完全以拼合的方法放在一起, 即采用所谓蒙太奇(montages)等手法组成, 因而, 他们的设计往往没有常规设计那种协调感、整体性, 但是呈现出当代社会的冲突、矛盾、新的文化观和价值观, 很受新一代消费者的欢迎。

意大利的设计师、哲学家和作家布蓝兹(Adrea Brazzi,

1938-)曾经在1984年出版了一本著作《热屋》(the Hot House), 介绍意大利的前卫设计组织。这本书写于1983年, 他在这本书里提出了发展和研究房屋和住在房屋里的人之间的一种不单单是人体工程学的, 而是更加复杂和亲密的关系。他主张创造出一种房屋和住在其中的家庭成员之间的系统关系, 而这种关系不仅仅只是人体工程学方面的, 或者仅仅限制于功能方面的。他提出不少人们其实已经熟悉的道理: 影响我们购买的因素不但包括产品本身, 或者价格本身, 同时还有其他的一些次级的因素, 比如我们的记忆, 我们所在的社区的影响, 我们的情感, 朋友的影响, 甚至电视之类的媒介的作用等等。因此布蓝兹是把设计和人的购买行为影响和决定因素结合起来考虑得比较早的理论家, 同时也是在人体工程学甚嚣尘上之时提出人类心理因素在设计上的重要性的一个理论家。他的这种提法, 其实在意大利前卫设计集团的设计中都有所体现。意大利前卫设计或者激进设计从一个方面抨击了社会的主流设计, 但是, 从另外一个方面则对于设计的内

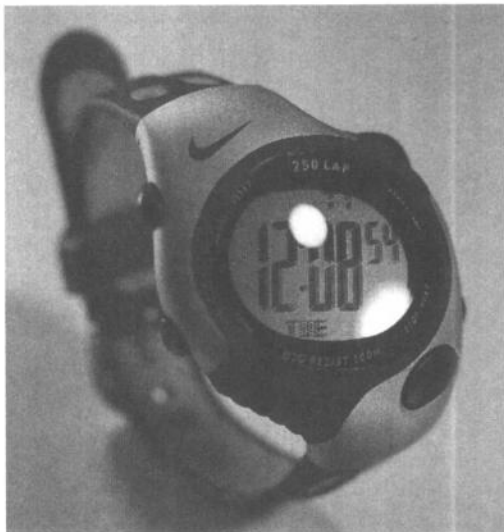
涵、设计的目的提出了更高的、更加适合现代人的建议。

现代设计发展中的一个特殊的模式——法国设计状况

不是所有的发达国家都有发达的工业设计,比如法国,这个罗维出生的国家,直到1987年全国总共才只有300个工业设计师。1983年,英语的设计(design)这个词在法国被正式禁止使用,法国官方采用一个很不恰当的法文单词式样(la Stylique)来代替。这种做法,使法国人数不多的工业设计师十分愤怒,他们向政府提出抗议,说他们的工作不仅仅是搞点色彩或者作个模型那么简单。这个例子可以说明,直到80年代法国人还是把设计看作式样设计、时髦的装饰而已。荷兰飞利浦公司的设计成熟,意大利对于设计的探索,在法国基本上完全不存在。法国真正可以说能够自豪的设计大约只有公共交通工具和宏大的公共建筑、社区规划,而这些设计中包含有很强烈的民族主义气氛和动

机。比如法国的高速火车(Train a Grande Vitesse,简称TGV)、与英国联合研制的协和式飞机(Concorde supersonic airliner),法国拥有巨大的国家项目,设计相当出色,如巴士底歌剧院、蓬皮杜文化中心等等。而法国的日常工业用品的设计则是相当差的,完全没有国际市场的竞争能力。法国本身的工业产品比较能够称得上具有水平的很少,大约雪铁龙汽车(Citroen DS19, 1959)等,还有少数厨房电器用品是例外。

法国战后的设计发展是非常特别的。1945年,第二次世界大战终于结束,法国名义上是战胜国,但是事实上却损失惨重,经济元气大伤,再不复为战前的经济强国了。战后的法国百业待兴,城市、交通、工业全部在战争中遭受到严重的破坏,亟待复兴。美国的马歇尔计划正好对此而来,大量美元、美国技术援助对于战后法国的复兴带来重大的影响。法国人有句格言:任何不幸都会存在有利的一面(a tout bonheur, malheur est bon, 翻译为英语是every misfortune serves a useful purpose),



美国体育用品公司耐克(NIKE)1998年推出的Triax运动手表。



英国著名设计公司「五角」(Pentagram)在1958年设计的Kompakt剃须刀。由威金逊公司(Wilkinson Sword)出品。设计师是Kenneth Orange。

大约也可以用来解释法国人对世界大战后果的普遍看法。

法国重建时期的困难重重。房屋缺乏,而兴建房屋的机器更为缺乏,只能大量地依靠人力来兴建新住房。由于工业经济在战时被基本摧毁,因此战后初期的法国主要依靠农业来维持。法国的农业在战时并没有遭受到多大的破坏,原因之一可能是德国当时计划把法国变成它的粮食供应基地,因此有计划地发展和保护法国的农业经济,与此同时却摧毁了它的工业经济体制。

法国有着悠久的手工业传统。19世纪末叶到20世纪初叶的“新艺术”运动和继之而来的“装饰艺术”运动都是具有世界影响力的手工艺运动,为法国的家具、玻璃、陶瓷、首饰和其他的装饰手工业奠定了良好的发展基础。法国虽然不如德国那样具有强力的现代主义设计运动,但是法国一直是世界现代主义艺术的中心和摇篮,法国战前的现代艺术家联盟(the Union des Artistes Modernes, UAM)参与设计了大量的供批量生产的工业品,勒·柯布西耶在法国长期的现代主义设计活动,使法国同样

成为现代主义设计的重要中心之一。

战后初年,科布西耶开始了他的新设计活动,他的马赛公寓(the United 'Habitation, Marseilles, 1952年)、朗香教堂(Notre-Dame-du-Haut at Ronchamp, 1954)都是战后重要的现代主义里程碑式的建筑。它们体现出法国设计界的复兴力量。战前法国重要的一些设计师,如让·普鲁维(Jean Prouve)、夏洛特·佩兰(Charlotte Perriand)、路易斯·索格诺(Louis ognot, 他是UAM重要成员)早已在现代设计上取得了国际盛誉,战后不少他们的设计被生产,对于法国设计的恢复是十分有帮助的。法国悠久的奢侈手工艺传统在战后的设计中还是能够感觉得到。

战后的法国面临外国产品的竞争局面,特别是大量拥进法国市场的美国产品的竞争。因此设计自然成为企业 and 国家重视的议题之一。美国设计师雷蒙·罗维在1929年美国经济大衰退时讲的一句话:丑陋的设计是卖不出去(Ugly does not sell)。

其实很代表法国人的看法。

法国在战后初年开始了设计上的大复兴。其中心是法国现代艺术家联盟在1949年成立的新附属组织：实用形式组(Forces Utiles)，它的目标是促进法国工业设计的水准。当年此组织就举办了第一次工业产品设计展览，地点在装饰艺术博物馆，以后每年在一个艺术沙龙举办同样的设计年展。1950年，维诺特开展了一个旨在推动法国工业设计的全国运动；1951年，法国工业艺术设计学会成立，其目的是设立工业设计的基本原则，促进工业设计技术的应用；同年，此学会参加了在伦敦举行的世界工业设计学会联合会的年会。

法国战后的设计一直是集中于法国的传统设计中心，即奢侈产品的设计，法文称为haute couture。直到现在，法国人认为设计不过是奢侈产品的装饰设计，他们称之为式样设计，或者创造(creation)，对于源于美国人称的设计不敢恭维。1983年法国政府为了纯洁法文，干脆禁止使用设计这个名词，用式样设计

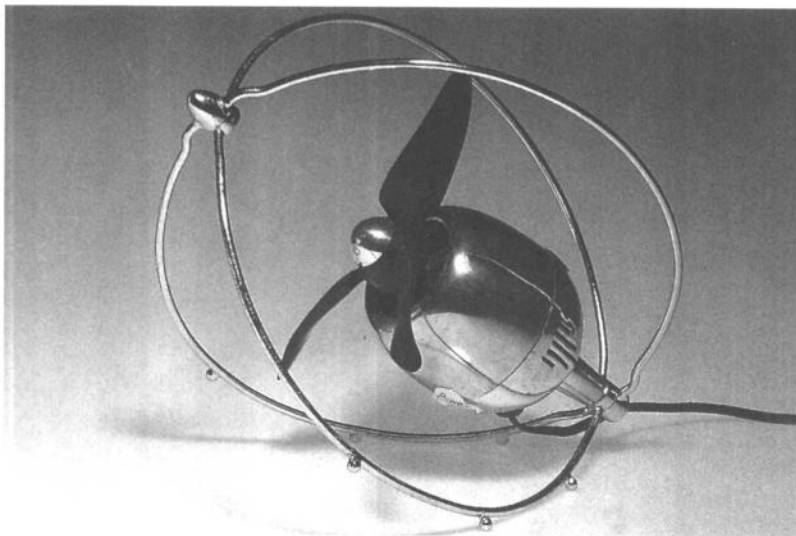
取而代之。

法国大部分中等企业和小企业中都没有特别的设计部门，即便有，也是与市场部门混合在一起的。企业中的设计工业往往由研究部(bureau d'etudes)来处理，这种部门不单是设计部门，同时也包括有市场研究、开发等各方面的功能，因此，它不是真正的设计单位，

从这一点来看，也可以了解设计在法国企业中的低微地位。

法国有一些大型企业比较重视设计，它们设有类似西方其他国家企业中的产品设计部之类的设计部门，这类企业主要是汽车、家庭用品和厨房用品生产企业。目前比较重要的有汽车企业中的雪铁龙汽车公司(Citroen)，其人情味十足的内部设计与德国汽车形成鲜明对照；厨房用品企业莫里涅克公司(Moulinex)；家庭用品企业特拉隆公司(Terraillon)等。除此以外，法国也有一些独立的设计事务所，比如位于巴黎的创造计划设计事务所(Plan Creatif)，这个设计事务所的创立人为克劳德·布劳斯坦

美国流线型运动时的产品，由费城的PHILCORP公司1935年推出的收音机。



意大利设计师Elio Pirati在1953年设计的Zerowatt VE 505型台灯。

(Claude Braunstein)，这个设计事务所主要为波舍尔(Porcher)公司设计各种水龙头，在设计风格上一向走欧洲、特别是德国布劳恩公司设计路线，在国际市场上颇受欢迎；另外一个公司是MBD设计事务所(MBD Design)，这家公司的设计风格比较法国化。讲究豪华的设计特点，主要为法国厨房用品企业罗尼克公司(Ronic)设计，在国际市场上主要以布劳恩公司和荷兰的飞利浦公司的产品为竞争对象。法国也有一些比较重要的现代产品设计师，比如飞利浦·斯塔克(Philippe Starck)、让·米切尔·威尔莫特(Jean-Michel Wilmotte)，他们主要设计家具和家庭用品，由于他们活跃在国际设计界，因而往往被认为是国际设计人物，而不被视为典型的法国设计家。

法国的设计教育也基本是美术型为中心的。法国大量的公立美术学院和学校，培养出大量的艺术家，但是设计教育却非常落后。直到战后，才开始非常缓慢地建立不完整的设计教育机构，与发达的德国、美国相比较，显得非常落后。法国可以称为

单纯美术学院的最重要一所是在巴黎的国立高等工业创意学校(the Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle，简称为Les Ateliers)，是法国的第一所工业设计学院。除此之外，法国各个省和地方都有一些有设计专业的职业学校，但是水平非常一般。

法国一直不断地有世界水平的时装设计师和首饰设计师涌现，这是法国自20世纪初以来就形成的奢侈豪华设计走向的代表。法国的设计师至今仍然是式样师，而不是“逻辑—艺术—工程—式样”四种功能集于一身的新式的工业设计师。这使法国的工业产品设计与世界其他先进国家的设计之间仍然存在很大的差距。

斯堪的纳维亚国家，如丹麦、瑞典、芬兰(挪威和冰岛没有那么突出)具有非常强大的设计力量。在这个地区，现代设计与民族传统融为一体，特别是家具、陶瓷、灯具、纺织品设计显得极为优秀。50年代所谓的斯堪的纳维亚风格是相当重要的市场实

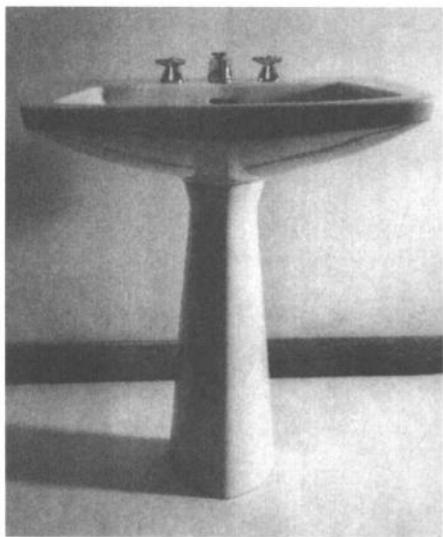
点,一直到60年代都没有减弱。它的风格简明,有机几何外形和天然材料的利用合理,色彩清淡,既符合民主精神又符合中产阶级的品味。它们看上去是手工生产的,其实是利用机器大批量制作的,是少有的机器大批量生产的手工艺品,大约也可以说是斯堪的纳维亚设计的一个重要的特征。当然,它们也有例外,比如富豪(Volvo)、绅宝(Saab)汽车就是强调工业特征的。但是事实上这些汽车的内部也有相当讲究的手工艺细节特点,与其他国家的汽车有非常不一样的地方。

由于70年代和80年代初高科技的迅速发展和设计工作的分工日益精细,斯堪的纳维亚地区的设计也开始与德国、荷兰的设计接近了。特别显而易见的是它们的设计教育的改变,反映出改变了的基本状况。

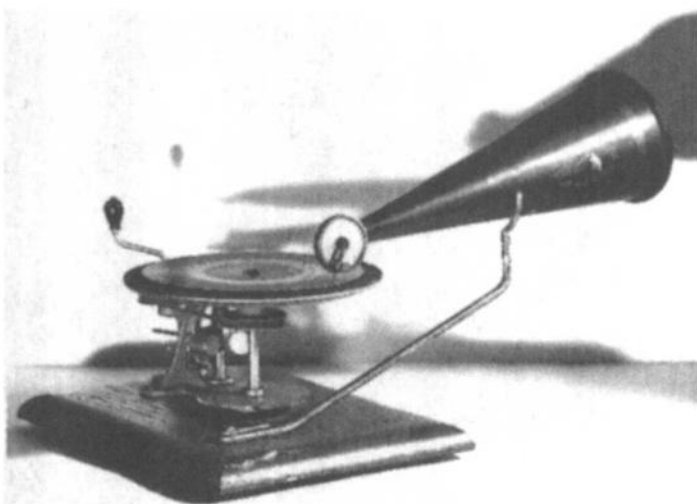
另外一个可以说是世界发达国家设计的共同趋向,就是独立的设计事务所的作用日益重要,在不少领域已经超过了企业内部的设计部门。如果从设计职业划分来说,应该可以大体上划分

出两种不同的设计师,即为企业工作的设计人员,称为在职设计师(staff designer);独立的设计师,称为设计咨询(design consultant)。后者早已经出现,比如1864年英国威廉·莫里斯的设计公司、1907年德国设计师彼得·贝伦斯开始的设计事务所,美国最早的独立设计事务所是诺曼·贝·盖的斯在1927年的和雷蒙·罗维在1929年的产品设计事务所;而前者则出现得比较晚,如贝伦斯1907年为德国通用电器公司(AEG)担任设计,美国1928年通用汽车公司成立的色彩与造型部都可以视为最早的企业设计部门。战后的趋向之一,就是越来越多的企业不是如同战前一样单独或者完全依靠自己的设计部门,而是利用独立的设计顾问公司、独立的设计师为自己开发新产品。

日本是现代设计上的后来者,但是,这个国家很快就发现设计是一个国家对外贸易竞争力提高的决定性因素之一,因此重点发展设计。50年代和60年代,日本一方面邀请美国著名设计师来日本讲学,另一方面则派出大批人员去美国考察与学习设计。



意大利现代设计奠基人吉奥·庞蒂(Gio Ponti)在1953年设计的P-艇洁具之一,为 Ideal Standard 公司设计。



美国 RCA 公司(Radio Corporation of America)1900年出品的留声机,是世界上最早的留声机,由 Eiridge R. Johnson 设计。

这样,虽然日本原来产品质量和设计名声不好,但是到了70年代,日本通过锲而不舍的努力,使自己的产品无论从质量上、设计上都达到世界先进水平。欧美都不得不对日本产品、日本设计另眼相看了。日本的电器、电子产品、汽车、摩托车和其他的产品都已经达到世界最高水准。日本的设计与欧美不同的地方在于日本的主要设计力量是企业内部的设计师,而不是独立设计顾问公司或者设计事务所。日本虽然有几家比较重要的设计事务所,比如 GK 设计事务所,但是,从总体来看,大部分的杰出设计都依然是由企业内部的设计部门完成的。这种情况与日本文化中强调的团队精神、集体主义,以及日本大企业的终生雇佣制度是密切相关的。日本年青一代的设计师都在欧美考察、访问过,或者根本就是在欧美的设计名校毕业的,因此对于欧美市场、欧美消费者了解得很透彻;而团队精神和企业集体主义则使他们具有比他们的欧美同僚更加强化的竞争力量,集思广益,团结一致,加上日本政府对于设计的促进,政府与企业的通力合作,使日本设

计力量成为世界设计界中令人望而生畏的一支主力。这一点,将在以下章节专门介绍。

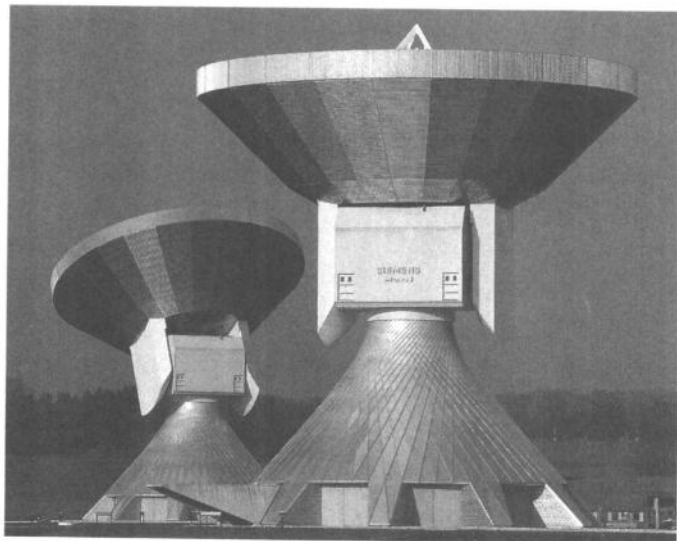
设计理论一直在随着市场经济的发展、社会文化结构的转化而发展,不断提出新的议题。近年来,设计理论对于环境保护、生态平衡的注意日益增强,对于具体为人服务的方式方法问题也日益精深。比如,最近比较引起注意的议题是开始有人反对把设计与消费者看作两个对立的极端。传统的看法是设计师为顾客设计,因此设计师与顾客,或者消费者往往是被看作两个对立的、互相依存的极端。既然对立,就存在着谁控制谁、谁引导谁的问题。问题就在于:消费者其实并不是被动地被设计牵着走的,消费者有其极大的主动性;同时,也不是象其他一些人想象的那样,设计师是必须被动地去适应、乃至讨好消费者。他们的关系是相辅相成的,互相影响、互相依赖的,这种理论强调双方的沟通、联系、交流,而不是闭门造车式的制造潮流。当然,这种理论目前还没有一个绝对的定论,但是,对于设计师和消费者这种

关系的研究,将会推动设计的进一步发展。这一点是无疑的。

其实,设计界很早就开始研究消费者的具体需求了。从1945年以来,工业设计界的一个重大的发展变化就是工业设计越来越多地依赖于设计师对消费者的需求反馈的研究和分析。记者帕米拉·约翰逊(Pamela Johnson)曾经给英国杂志《论点》(Issue, 1991年5月号)写文章:《新生代的震撼》(Shock of the Newborn)。她的这篇文章重点讨论了设计界如何利用消费者的反馈而为新生儿设计产品,从而如何改变了新生儿的产品面貌。她的研究显示了设计师如何从此过程之中变得越来越依赖于反馈情报,而她的文章同时反映出设计师自己本身的生活要求也成为反馈的内容之一,设计师本身也是消费者,而不是不食人间烟火的超人,因此设计师自己的和普通消费者需求的结合,成为了工业设计的核心、产品开发的思路来源,企业生产线改变的中心内容。从广义来看,这种理论的发展,是二战结束以来设计理论的一个非常重要的发展。

虽然工业设计在战后,特别是在70年代以来,已经在大部分发达国家成为重要的职业,成为推动企业发展的重要手段,但是,在不少新生的工业国家和地区,却还没有得到地位的确认。在这些国家中,工业设计在企业中的地位可有可无,大量的设计是抄袭外国的先进设计,自己却没有形成体系。设计教育也没有能够成为国民教育体系的一个不可缺少的环节。比如中国大陆这样一个12亿人的大国,设计体系却完全没有形成,大量企业没有职业的工业设计人员,而独立的工业设计事务所在全国只有几家,大量的美术学院都没有严格意义的工业设计专业。同样的情况可以在远东(除了日本以外)的工业国家看到。1994年3月份的台湾《艺术家》杂志登载了林品章的文章《设计教育问题多》,对于台湾目前的设计现状表示了焦虑,很有代表性。这种情况如果得不到迅速的改变,对于这些国家和地区经济的长期发展将是有害的。

日本三洋公司(SANYO)1990年代末期推出的MCD-X77便携式CD机。



德国西门子公司1980年代设计和生产的1500型卫星接收天线。

工业技术的发展对工业设计的影响

现代技术的发展在很大的程度上影响到工业设计的面貌。工业设计本身就是因为工业革命带来的产业变化而产生的,因此,工业设计与科学技术的任何进步都有密切的关系,根本无法分开。自从1945年第二次世界大战结束以来,科学技术的发展越来越快,越来越迅速,因此,也在越来越大的层面上影响到工业设计的发展。

第二次世界大战结束以来,人类已经经历了几次重大的技术发展阶段,即原子能阶段、喷气式阶段、电视技术阶段、宇航技术阶段、自动化阶段等等。粗略的划分,也可以把战后时期分成原子能时代、太空技术时代、信息化时代等等。当然,另外还有一些更加含糊的名称形容特殊的技术发展,比如信息时代、后福特时代(post-Fordism),等等。21世纪很可能是一个以生物化学和信息超级公路技术为中心的时代。但是,有一点是从1945

年以来一直持续发展的,那就是微机械技术的影响。可能我们没有办法找到一个特别的技术种类来代替或者标志整个时代特征,但是有一点非常明确的,就是科学技术的发展将更深刻地影响到设计的发展,无论是设计对象、设计手段。

我们可以从电灯的发展来看本世纪的技术发展。从爱迪生发明电灯以来,电灯已经经历了好几个革命化的历程:从早期的白炽灯发展到日光灯(这是美国通用电器公司1938年的创造);60年代出现了氙灯(tungsten-halogen lamp),这是一种技术上完全不同的新光源,从而引发了灯具设计的革命;80年代初出现了微型日光灯(mini-fluorescent tubes),而它的出现是因为新的小型变压器的研制成功,从而使得低压灯泡可以出现,而照明的方式从日光灯以前的整面的照明变成可以是单束的定向照明,在办公室、家庭照明中又造成了新的革命。80年代以来出现了各种各样的新型低压灯具,它们的设计背景是技术的突破。

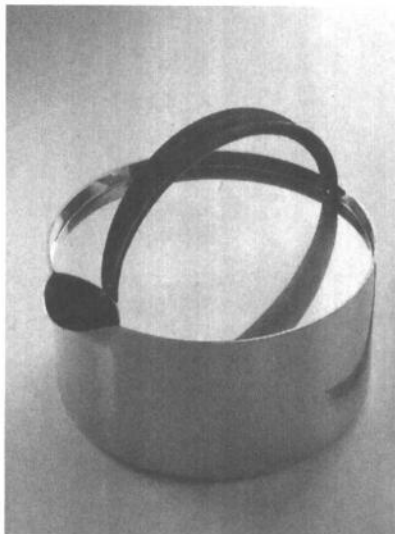
对于设计造成变革的推动的另外一个技术因素是大批量生

产的规模化。由于电脑控制机器,造成生产时间和劳动力消耗的巨大缩短和减少,批量生产规模自然大幅度提高。电脑同时改进了企业管理的水平,使效率大大提高,这些因素当然对于设计带来了直接与间接的影响。设计已经当仁不让地是为大企业服务,对象是巨大的群众市场。

80年代以来,个人电脑开始迅速地进入日常生活,信息交流的日益迅速和信息量的规模巨大,使原来需要大量时间进行的调查、研究工作可以在很短的时间内完成,而信息与资料的方便取得,也大大地改变了设计的面貌。一个独立设计师只要有电脑和其他相关设备,就可以在家中设计。他所需要的资料、企业联系、市场情况、最新技术情报、竞争状况等等,都可以通过电脑取得。电脑的绘图、制作模具等功能也大大地简化了设计的手续,缩短了设计的时间,同时使设计事务所的人员编制再也不要如同以前那么庞大了。20世纪初的汽车发明和广泛使用完全改变了人类生活方式,而电脑,特别是个人电脑是否也会起到同样或

者类似的作用呢?这是很多人正在思考的问题。而从目前电脑的迅速发展,特别是个人电脑、信息超级公路的发展状况来看,信息工业对于人类生活方式的改变,是基本可以肯定的了。

个人电脑(PC)的迅速发展,以及它的不断改进的各方面的设计,是现代科学技术和设计密切合作的最好例子。其中,美国的苹果电脑公司(Apple Computer Company)的设计和开发具有很重要意义。这家公司的创始人之一史蒂夫·约布斯(Steve Jobs)从开始时起,就希望个人电脑,特别是他的苹果电脑在20世纪末和下世纪初能够起到如同福特T型汽车在20世纪初对人类社会所起到的巨大影响作用,以至改变人类的生活方式。从技术角度来看,他同时把电脑作为人类大脑的扩展和延伸来看。电脑辅助人类思维、帮助记忆、整理资料、使人类能够有更多的时间从事机器所不能代替的独立性、创造性思维。而他也认为电脑的发展能够改变出版发行的体系,如同活字印刷技术带来的革命一样,他认为电脑也会改变印刷和出版的发展方向。经过20来



丹戎 STELLION 公司在 1988 年生产的 NO. 140 号水壶,设计师为 Erik Knudsen。



英国 Sunseeker 快艇公司 1999 年设计生产的 Predator 15 型快艇。

年的发展,证明了他的设想是完全正确的。

第一台电子计算机是在 1945 年由美国宾夕法尼亚大学(University of Pennsylvania)设计和研制出来的。那台机器重 30 吨,由几千个真空电子管组成,使用时必须用人工的打卡片(punch card)方法开动。机器虽然大,但是能力却很小。机械性看来并不能真正解决高速计算的问题,真正改变计算机命运的是半导体的发明。

半导体(transistor, semi-conductor)是 1947 年到 1951 年之间在美国的贝尔电话公司实验室发明的。半导体具有独特的性能,并且只需要很低的电压就可以工作,而制造成本也不高,因此,到了 50 年代末期,几乎所有的电子产品,如收音机、音响设备、电脑等等都用上半导体原件。更新一代的半导体发明出来用于电炉、洗衣机、咖啡电磨、厨房用的搅拌机器、冷冻设备等等。

电脑是在 60 年代左右,以为企业服务的目的发展起来的。当

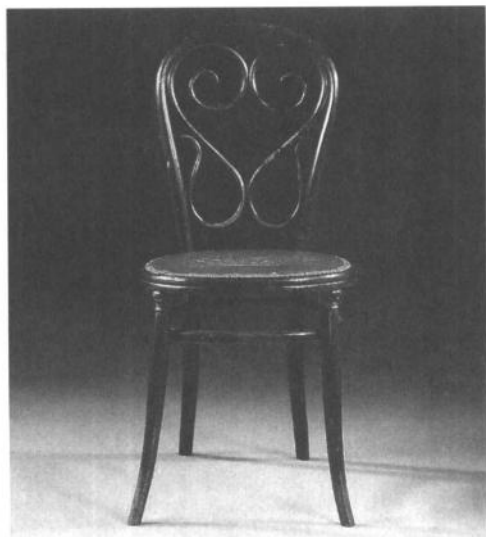
时的市场主要是企业,研制的电脑都是大型的、为商业服务或者企业服务的专业化很高的设备,这种电脑的市场基本上都被美国的国际商用机器公司(IBM)完全控制,当时 IBM 公司唯一不完全控制的市场是微型计算机,微型电脑是在 1968 年由数字设备公司(Digital Equipment Corporation, 简称 DEC)发明的。它采用的是 10 年以前发明的所谓的微片,或者微型晶片(microchip),在 50 年代,DEC 公司已经可以制作出体积比较小的计算器,但是功能却还是很有限。1957 年,当美国举国上下对苏联发射了第一个人造卫星感到震惊时,美国国会的议员们很少有人知道美国在另外一个不太引人注目的领域中已经大大地超过了苏联,那就是美国人杰克·基尔比(Jack Kilby)已经研究和生产出第一个可供实际工作使用的微型晶片(the working microchip),也就是我们现在称作半导体集成电路版(semi-conductor integrated circuit)的东西。这个发明注定要改变世界电脑发展的方向,也直接影响到工业设计发展的面貌方向。

1971年,美国的英特尔(Intel Corporation)公司发明了第一部微型处理机(micro-processor),这种微型处理机的基本结构是基于一个集成电路版上的,类似微型计算器。由于运算速度快、轻便,英特尔公司的这种微型处理机立即被用于商业的目的,越来越多的机械开始采用英特尔微型处理机,比如以它为基础用于小型计算机、电子石英手表上。经过不长的时间,微型处理机器被更加广泛地用于会思考的机械上,比如新一代的洗衣机、汽车、缝纫机、面包炉、电炉灶等等,都采用了微型处理机。微处理机提供了两个方面的功能:记忆功能和控制功能。比如新的洗衣机可以有十几种不同的程序,用不同的速度、温度、强度来洗衣,也可以控制冷水或者热水的比例,控制不同种类服装纺织品的洗涤方式;汽车也可以利用这两者功能,特别是微型处理机的高速计算能力,来调整刹车、支悬系统、汽车状况的显示等等。这种新设备的运用,对于传统的洗衣机、汽车设计来说,自然造成新的挑战。

英特尔公司的微型处理机开创了新一代电脑的发展可能性。经过20年左右的发展,电脑晶片越来越小,而记忆容量和速度则越来越大,个人电脑已经取代了以前庞大的企业用电脑(称为工作站working station),成为深入千家万户的设备,在IBM开发出286型、386型、486型之后,1994年,最快速度的586型个人电脑(Pentium)也开始面世了。苹果电脑公司的视窗(window)和鼠标(mouse)把复杂的、只有专业人员才会使用的电脑变成人人都可以容易掌握的新工具,成为个人电脑的标准设备。美国微软公司(Microsoft Corporation)后来居上,在个人电脑的软件开发上达到世界垄断地位,新的各种各样的软件层出不穷,完全改变了电脑单纯处理数字的简单功能,开创了全新的使用空间。1995年8月24日,微软公司推出新一代的视窗95,开始进一步改变视窗软件的发展。而激光储存碟(CD-Rom)的应用又为资料查询、多媒体配合运用提供了新的可能。这些技术上飞速的发展,在很大程度上改变了工业设计的内容和方式。



瑞士 Heuer 公司 1916 年生产的 Micrograph 秒表。



德国设计师迈克尔·桑纳(Michael Thonet) 1850 年设计的 14 号桑纳椅。

从总的来说,工业设计师们开始在三个方面受到微型处理技术的影响:

1) 产品微型化(miniaturization),因为产品部件如此之小,特别是大规模集成电路的超小型化,产品的外型就不再必须由部件的形状而决定了,因为部件已经小到可以忽略不计的水平。所以,产品的外型变得多样化起来,设计师可以发挥的空间和尺度大幅度增加,而产品的外型往往与产品内部的结构、内部的组件没有直接的关系。

2) 微型化同时使一些产品的价值大幅度的下降,比如以前被视为昂贵的收音机、手表,现在只是与圆珠笔的价格差不多。价值的下降,造成设计要求的不同取向,称为价值降低(devalue)过程。

3) 微型处理技术同时影响了设计师的技术本身,原来对于手工技术的高度要求,现在基本上全部可以利用电脑解决。电脑绘图不但准确,并且可以储存,可以不断修改,可以变成三维空

间的立体图像,可以联结镭射模具机立即开模,可以通过电话线路与客户或厂商联系、讨论。设计师的工作中心从大量投入具体设计而转为比较多的放在研究、计划等等方面。

就利用电脑设计来说,除了个人电脑之外,专业人员开始采用 Silicon Graphic 工作站也是一个重要的发展。这种由美国开发的全新电脑具有巨大的记忆功能、极其高的运作和数据处理速度和能力,其相关的软件 Aliex 具有专门为工业产品、工程设计、三维立体表现、动画等等设计的专门体系。这种电脑与激光开模具机器相连,可以把以前要用一年或者几年才能完成的复杂设计工作,在短短几天之内完成。波音 777 客机的设计,就基本完全是利用这种大型设计电脑进行的。设计时间大大缩短,而结果非常令人满意。西方发达国家中的工业设计师在 90 年代,如果不会运用这些电脑和它们的软件,基本会被视为没有入门。

工业设计因为在技术上采用了微型电子组件之后,设计的弹性越来越大,因此从 70 年代以来开始摆脱了原来的粗重的外

型。大量的新电子产品,如电子剃刀、电子钟表、手提电话、照相机、电子计算机、收音机、随身电视机等等,都是70、80年代左右出现的崭新的设计。

从设计程序来说,世界各国的设计师虽然有自己不同的方式方法,但是,基本上都有一个比较接近的途径和方式。自从第二次世界大战结束以后,美国的第一代设计师,比如雷蒙·罗维、沃尔特·提格、亨利·德莱弗斯等人,还有欧洲的、特别是德国与意大利的设计师们,都基本是从两个方面来着手他们的设计,这两个方面是:

1) 设计时确定设计对象准确的功能要求。如果从设计理论来讲,这种方法是功能为中心的设计方式,无论这些设计师选择哪一种独特的风格,这种风格都必须为良好的功能服务,产品的外型必须有利于部件的功能表达;必须使使用者能够通过外型了解功能性质。因此,产品外型就自然会出现简单明快的特征,比如具有明晰的线条,工整的设计传达细节,如开关、把手、数

字和其他显示部分,都具有一目了然的特点。这种倾向,在人体工程学进一步发展时得到很大的技术上的促进。

2) 在设计时趋向采用比较干净利落、准确大方的形式,无论在设计时运用什么材料——木、金属或者塑料等等,设计家们都要求干净准确的处理。战前的那种复杂的装饰倾向在战后基本一扫而空,为高度理性化的、单纯的风格所取代。

这两种方式成为战后欧美设计家的共同特点,也成为设计的基本程序特征,因此,也就出现了他们设计上风格越来越相似的倾向。产品设计趋于单调、简单、冷漠、严谨,而缺乏人情味。因此,到80年代以后,出现了部分采取装饰化方法来修饰这种冷漠的理性化设计风格的新趋向。意大利的设计师们所组织的各种前卫、激进设计集团,其中一个原因就是为改变设计上这种正统的、单调的方式。由于新技术的不断发展,设计的人情化风格也开始有了可能,设计的方式方法有了一定的改变。设计逐步被视为不仅仅是提供单纯的功能、简洁的外型的活动,它应该为



图发明脱棉子机(Cotton Gin)出名的美国设计师惠特尼(Eli Whitney)在19世纪中期设计的枪支目录。

满足人的复杂要求服务,设计与市场、技术的运用、消费心理、人体工程学的因素具有越来越多的密切关联。因此,设计工作也就越来越复杂。

战后各国都开始为发展经济而发展自己的工业设计,虽然总体来看,各国的设计都具有国际主义一个共同方面,但是各个国家则同时具有自己的特点,这种在国际主义风格大前提之下发展出来的民族特点,是基于国内市场需求、民族特征、历史背景、经济发展状况等等因素形成的,比如德国、意大利、美国、日本、斯堪的纳维亚国家、荷兰、西班牙等等国家,就既具有国际主义风格的一面,也同时具有鲜明的民族特点。对这些国家战后的设计发展的分析,是非常有意义的。

德国战后的工业设计是走一条高度理性、简单几何外型的设计道路,主要的力量是来自布劳恩公司设计组这个设计中心的两个中坚人物,即汉斯·古格洛特(Hans Guggelot)和迪特·兰姆斯(Dieter Rams),他们在1956年设计出的收音机和唱机组合,

由于简单到无以复加的地步,被英国人嘲讽地称为“白雪公主的棺材”。他们的这个设计,以及一系列为布劳恩公司设计的电器产品,通过高度的理性处理方式,简单的外型特征,从而奠定了德国设计理性主义的形式基础。兰姆斯的设计方式,被设计理论家称为“安静主义”(Quietism),他在日后的工作中逐步加强了理性的特点,成为布劳恩公司和德国设计的基本模式。

迪·苏第捷克(Deyan Sudijec)写的指导手册式的书《热门主题》(Cult Object, 1985)指出,布劳恩公司1977年设计生产的ET22电子计算器的实际目的,是设法提供一个微型计算器的标准模式,这是由兰姆斯设计的,这个计算器基本奠定了现代微型计算器的形式基础。以后的计算器虽越来越小,但是布劳恩公司的这个原型提供了基本模式,提供了最佳的使用性能的设计依据。从大小尺寸到显示设计,都非常合理。现在不少微型计算器倒因为技术过于发达,做得太小,使用起来非常不方便,使用者的手指都没有办法方便地按键盘,这样一来,物极必反,新一代

的设计反而基本没有办法使用。可见布劳恩模式深思熟虑的优点。

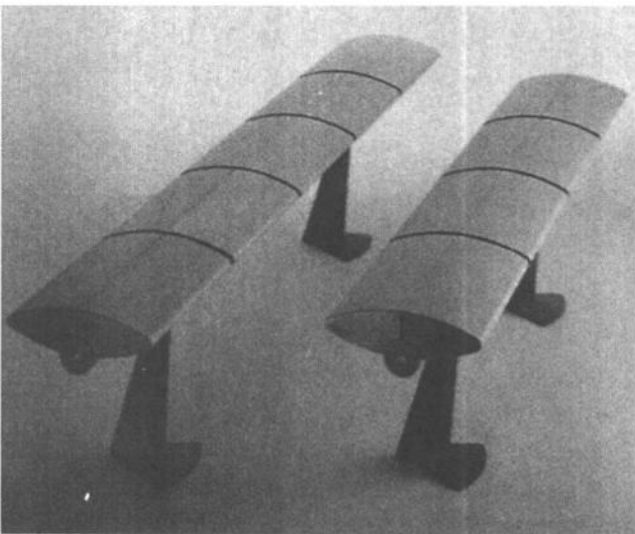
其实,布劳恩公司,或者兰姆斯本人的设计并不是没有任何依据的神来之想。如果我们要找寻兰姆斯的这个计算器设计的思考影响因素的渊源的话,大约可以在英国设计师克利夫·辛克莱(Clive Sinclair 1940-)和伊安·辛克莱(Iain Sinclair 1943-)的设计中找到。他们在1972年设计了世界上最小的计算器,只有一公分厚,12公分长,使用了7,000个半导体集成电路元件。这个计算器对德国人的影响很大,可以说是后来发展的基础。

克利夫·辛克莱是重要的发明家和企业家,他也是个人电脑的开创先驱之一。他在80年代初期发明的ZX-spectrum和ZX81个人电脑时,引入了新的设计观念,即家庭可以负担得起的廉价个人电脑,因此开创了电脑的新纪元。但是,他设计的个人电脑存在着一些问题,比如在键盘设计的人体工程学的问题,不方便使用,如果看看当时德国的产品,则不太会看到这种缺陷。

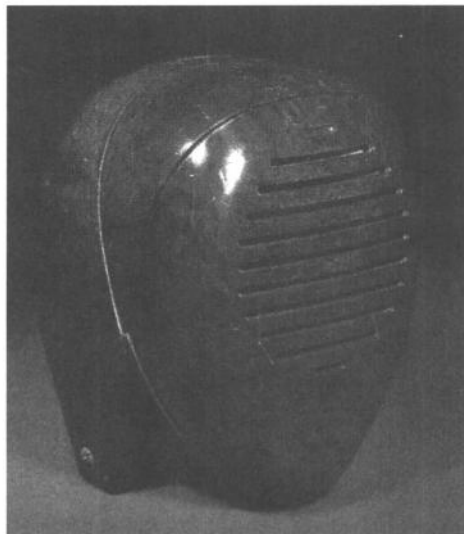
反映在个人电脑上的人体工程学的重要性被苹果公司发现,这家公司一直在集中力量研究适合使用者的设计。从它开创采用视窗技术开始,苹果电脑已经是一个设计优秀的代名词。这家公司在键盘、鼠标、屏幕、机体各个方面进行设计开发,特别是各种新的设计软件的开发,它集中大量的人力物力进行研究与开发,终于取得重大突破。苹果电脑的许多设计,比如视窗技术,已经为世界各个电脑公司仿效了。

70年代的电脑已经有好几种了,但是用户必须花费相当多的时间去掌握使用方法,因此,苹果公司的约柏斯和他的合伙人史蒂夫·沃兹尼亚克(Steve Wozniak)开始努力设计出一种简单、容易掌握的新电脑体系。这个计划称作马金托什(Macintosh),结果就是被称为“苹果—马金托什”(Apple-Mac)新一代个人电脑的诞生。他们创造了鼠标,在屏幕上设计了视窗系统,把十分复杂的电脑操作变成人人都可以轻而易举掌握的新程序,从而一跃成为个人电脑的重要企业。1994年,苹果公司推出了可以与电脑

设计师罗德尼·金斯曼(Rodney Kinsman) 1991年利用铝材为索尼公司设计的长凳。



日本美国设计师Isamu Noguchi 1937年用新发明的塑胶材料——电木(Bakelite)设计的Zenith收音机。



兼容的新一代电脑Power-Macintosh,一共是三种类型,即6100、7100和8100;1995年又推出了新一代兼容机型,也是三种,即7500、8500和9500,对于改变两种从来不兼容的个人电脑体系起了很大的促进作用。

从设计来看,马金托什电脑的外型设计是取自德国奔驰汽车的,因为约柏斯本人极其喜欢奔驰汽车,因此他努力把汽车的微妙细节感觉注入到个人电脑中去。新的电脑具有奔驰汽车的严谨、理性、简练、典雅的特点。从这个例子也可以看出不同的工业产品之间的设计影响作用。

各国设计之间相互的影响在70、80年代以来越来越多,越来越密切。比如日本对德国的新理性主义设计风格非常喜欢,立即体现在日本的电子产品的设计上。1956年,索尼公司生产了第一部随身听,简单到只有电池、机体的地步,把德国人的创造进一步商业化了。1978年索尼公司的随身听卡式收录机的发明是一个重大的设计里程碑。从50、60年代以来,日本的公司已经显

示出它对于新的顾客需求的应变弹性和能力。它的主要精力是放在如何满足新的消费市场的需求之上,很少把式样放在第一位考虑。索尼随身听却对于式样要求非常高,事实上,整个索尼随身听就是一个个人化的式样观念,它把现代技术(微电子、集成电路片)和个人化(随身)、巨大的市场和市场的赢利合于一体,没有精细的式样,就不可能征服复杂的市场对象。因此,索尼随身听是日本产品设计进入式样化(styling)阶段的重要标志。从那时起,索尼公司每年都不不断改进随身听的式样,虽然功能上没有多大的改进,但是式样则年年翻新,这与美国汽车设计中的式样化过程、与美国的有计划的废止计划式样设计原则是同出一辙的。说明战后日本的企业界开始接受美国的设计方式,并且把汽车式样化设计的方式采用到工业产品上了。

索尼的随身听和其他收录机在材料上也紧紧追随新的技术和材料,保持在市场中的崭新的形象。比如材料方面就是一个例子。70年代索尼公司和其它日本公司生产的便携式收录机都是用

铝做机身的，但是，自从80年代以来，塑料日益占上风，最后完全排斥了铝的地位，成为主要的机体材料。它的采用不但使整个机器的重量大大减轻，同时也大幅度地降低了经济成本。

设计与技术发展具有非常密切的关系。设计对于几乎每一种新的技术的发展都会立即采用，比如石英数码计时技术(digital quartz)和液晶显示技术(liquid electronic display, 简称LED)的发明，这两项技术一旦发明，就被立即用到钟表设计上，一度有人担忧石英显示手表会取代指针式手表。70年代这种技术被广泛使用，特别是香港、日本等地，石英数字手表比比皆是，但是，经过一段时间，证明消费者还是习惯于指针显示。因此，设计师和企业领导开始重新研究产品发展方向，他们决定把消费者习惯的指针显示方式和先进的石英数码计时技术合并使用，使钟表既具有传统钟表的指针显示方式，内部结构则采用石英数码技术。这种结合，显然取得非常大的成功，已经逐步把机械钟表、数码式的液晶显示技术取代了。

工业设计同时还受到加工技术发展的影响和约束。从30年代到50年代以来，家庭用品、办公用品的设计，特别是收音机、打字机、电冰箱、电视机等等的设计，都受到生产工艺的限制，因此形状都比较庞大，并且，由于消费者传统的习惯，喜欢家用产品与家具相似，因此，这些现代化的产品与家具设计形式有千丝万缕的关联。由于这些用品一方面体积比较大，而又都是与家庭起居密切相关的，因此消费者自然会提出安全、适用的要求，比如外型圆角、曲线等等对于家庭使用比较方便，因此自然就造成流线型风格的流行。其实，家庭用品无需流线型，但是，流线型风格具有比较安全的圆角、完整的外型，因此，除了对于流行风格的喜爱以外，造成当时流线型风格流行的另外一个原因是功能性的，即家庭起居的安全要求。由于各种产品都采用流线型，这种风格也就成为一种时代的风格了。但是，一旦新的生产方式、新的技术和材料使家庭用品设计不再必须局限于庞大、家具式的范围时，流线型作为一种风格就被淘汰了。流线型的过时，



1989年Carbon公司用碳纤维材料生产的Carbon Racing 2.0号头盔。

在很大程度上是技术发展和加工、生产技术的进步造成的。

比如，金属冲压成型技术(the metal-bashing)对于战后工业设计的影响是很大的，这种加工技术被第二次世界大战结束初期的工业设计师广泛采用，因为比较能够取得整体的、圆滑的流线型外部，因此，不少战后初期的经典设计作品都是利用这种工艺制成的，比如意大利设计师尼佐利(Marcello Nizzoli, 1887-1969)为奥利维蒂公司于1948年设计的“列克辛康型”打字机、达散尼奥(Corradin D'Ascania, 1891-1981)为皮亚吉奥(Piaggio)公司设计的维斯帕小型摩托车(1946年)，都是采用这种工艺生产的。这些设计都成为了战后设计的重要代表作品。

生产方式往往决定设计式样，美国理论家多伦(Harold Ban Doren)在他的著作《工业设计》(Industrial Design, 1949年)中提到，美国一些战后的重要设计基本上完全是受到工艺技术条件的控制而产生的。他列举了面包烤箱为例，说明他的观点。

材料的发展，是工业设计的重要发展依据之一。其中一个典

型的例子是塑料的发展和广泛采用。战后设计上的一个重大的转折是塑料取代了金属材料，成为产品的主要材料之一。各种各样的塑料材料在50年代以来开始逐步成为主要的产品用材。事实上，塑料早在二战以前已经开始出现了。20年代电木(bakelite)被采用作为收音机的外壳，但是由于材料的限制，塑料还不发达。第二次世界大战以后，塑料的发展突飞猛进，特别是聚氯乙烯、ABS这类材料的发明和在工业生产上的使用，对设计造成很大的冲击。这些新材料的出现，造成了大量新产品出现的可能。塑料材料的性能多样化、价格低廉等等优点，都是塑料能够在很短时期内取代金属而成为各国日常用品和某些工业制品的主要材料的原因。塑料可以利用挤压、延伸、热塑成型、吹泡、发泡等等方式进行加工，因此具有远比金属材料可塑得多的潜力，受到设计师们的广泛喜爱。特别是意大利的设计师们，对于塑料材料的使用是十分有成就的。

1945年以来，泡沫塑料(foam plastic)开始发展，无论从

性能还是从价格上讲,它都具有极大的挑战性。它的性能特征特别受到某些工业设计家的喜爱。意大利设计师皮瑟(Gaetano Pesce,1939-)是把泡沫塑料采用得淋漓尽致的一个。他在1980年设计的“达里拉”(Dalila)椅子是采用比较硬的塑料(rigid polyurethane foam),形式感很强。

早期的塑料使用都是比较注意采用脱模较方便的圆角、有机外型,但是,随着工艺的不断发 展,对于塑料材料的细节处理,特别是精细的表面处理,开始引起广泛重视。

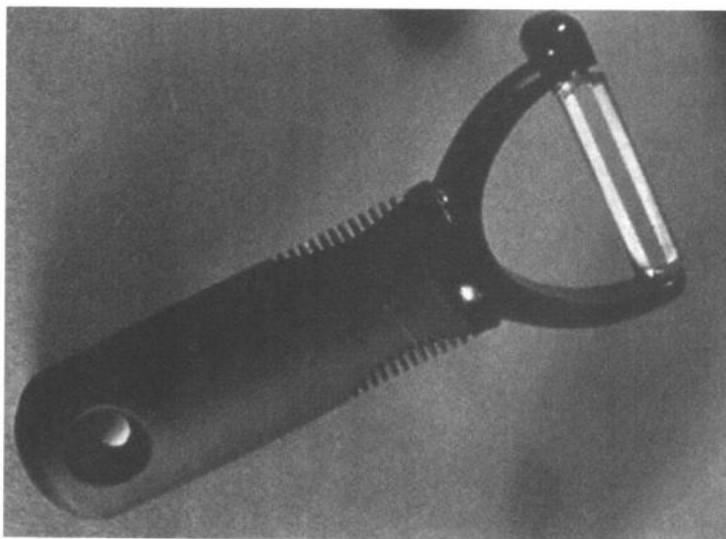
科学技术的发展、材料科学的进步、加工技术的提高、设计手段的进步,这些因素,对于工业设计的进一步完善起到非常重要的促进作用。战后40、50年的发展历史,足以证明这点。随着现代科学技术的加速发展,可以预期工业设计和其他的现代设计会有更加巨大的进步和改变。

现代设计除了受到科学技术发展的影响之外,其实,更加深深地受到具体国家的社会因素、经济因素、文化因素、人文因素等

等改变的影响。不少采取中央计划经济体制的国家在战后漫长的年代之中,工业设计水平一直非常低下,东德和西德的汽车就是一个非常强烈的对比,当西德汽车成为世界最杰出汽车设计的代表的时候,东德的汽车则还是处在战后水平,造型丑陋,功能低下,根本在国际市场无一席之地。因此,可以从此了解到社会体制、社会经济结构对于设计的影响有多大。西德的现代设计发展,是最具有代表性的,因为这里是现代主义设计的发源地,而现代设计又受到纳粹扼杀,战后经历了千辛万苦,才成为世界上最重要的设计大国。其中的发展、某些规律性的内容,对于其他的国家在发展现代设计时是非常有借鉴意义的。



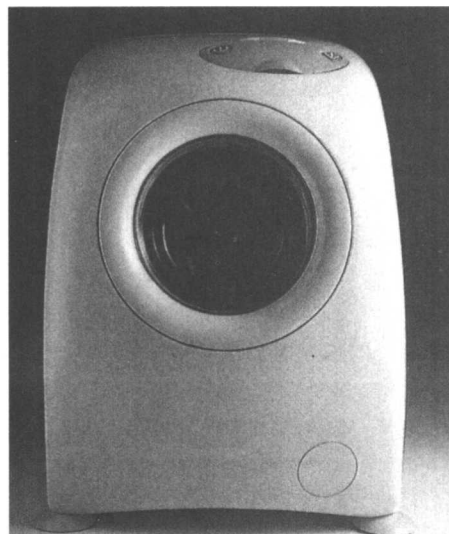
设计师 Kenneth Grange 在 1992 年为威金逊公司 (Wilkens Sword) 设计的 protector 剃须刀。



蔬果削皮器, 1996 年由 Smart Design 设计公司设计出品。

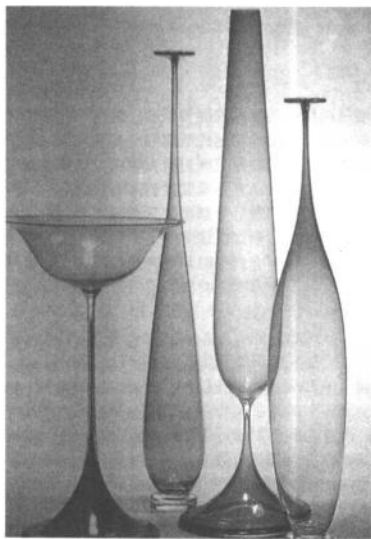


Carrera公司的Alien型公路自行车专用头盔。1999年出品。



意大利设计师Rober peter在1992年为Zanussi公司设计的新型洗衣机。

第九章 丰裕社会与国际主义风格



丰裕社会的设计——多元化的选择：尼尔斯·兰伯格设计的各种玻璃瓶，表现了“丰裕社会”时期的青年心态：变化、非常规、安乐、自我享受。



丰裕社会的设计——多元化的选择：号称“地下杂志男爵”的费利克斯·丹尼斯代表了20、30年代反主流的多元文化现象，这是在他主持出版的《各种非主流杂志》中间，大量是漫画、连环画杂志。

丰裕社会与国际主义风格

第二次世界大战给西方各国经济都带来了极大的摧残，战后初年，欧洲各国都处在非常困难的重建阶段。加上国际形势的急速变化，冷战给各国政治、经济带来的消极影响，更加深了欧洲各国恢复的困难。英国直到50年代初期还在执行食物和其他必需生活用品配给制度，发动这次战争的国家，比如德国、意大利、日本等，在各方面更加灾难深重。德国处在盟国的占领之下，并且很快分裂成两个国家——东德与西德，连首都柏林也被一分为二，成为东柏林和西柏林两个完全分隔开来的城市；意大利战后的经济困难极大，基本生活都难以保障，工业在战争中基本被摧毁，不得不依靠美国的经济援助来逐步恢复；日本投降后，从1945年开始进入被美国的占领时期，由美国将军麦克阿瑟全面控制这个国家。美国在日本实行非军事化政策，打击日本战时与政府合作的大企业，压抑日本工业发展，推行西方的民主政治体

制，日本经济从1945年到1950年间发展缓慢，也不得不依靠美国的各方面援助。直到1953年朝鲜战争（韩战，1950-1953年）结束以后，美国才开始改变对日本的经济发展压抑政策，这个政策的改变，导致日本逐步进入经济发展时期。西方各国在战争中都遭到非常严重的创伤，在当时西方各国之中，大约只有美国的经济从战争期间到战争以后一直处在迅速发展状态，美国的经济因为第二次世界大战得到非常大的刺激，科学技术也因为战争需要得到迅速发展，战后的美国由于天时地利，成为世界上最强大的资本主义大国，美国经济在战后很快达到发展的新高峰，西方各国之中，只有美国是当时最大的经济强国。

战后的政治局势发生了急速的变化，第二次世界大战的结果之一，就是产生了一个庞大的共产主义国家集团。从40年代末期到50年代初期，包括中国、北越、北韩、蒙古、苏联、波兰、捷克斯洛伐克、东德、匈牙利、罗马尼亚、保加利亚、南斯拉夫、阿尔巴尼亚等国在内的社会主义国家，形成了社会主义阵

营,与以美国为首的西方国家成为两个对抗的集团。1958年,古巴在菲德尔·卡斯特罗领导下推翻独裁统治,也成为共产党国家,加入了“社会主义阵营”。东西方因社会制度而形成两个巨大的对抗集团,世界进入了漫长的“冷战”对峙时期。为了扶植一个强大的西欧,以及联合其他西方盟国组成的反共集团来与社会主义阵营对抗,美国对西欧各国以及日本开始进行大规模的经济援助和复兴计划,其中包括有名的马歇尔计划,以及对日本的各种援助,这些因素从客观上促进了西方各国经济的迅速起飞。加上西方各国人民极其迫切希望医治战争带来的创伤,迅速恢复国民经济,国家、企业和人民同心同德,通过不长的时间,得到比较显著的成果。到20世纪50年代中期以后,西方各国开始渡过了最为艰难的战后重建时期,逐步进入了美国经济学家加尔布雷思描述的丰裕社会(Affluent Society)阶段。

在经济发展过程当中,大部分西方国家都注意到设计对于经济发展的重要促进作用,因此,在50年代和60年代中,几乎

所有的西欧国家和日本都拟定了自己的设计政策,特别是德国、日本、英国、荷兰、意大利、比利时等国家,由国家的立法机构,比如国会、议会通过立法程序,把设计作为国家政策确立下来,从而大大促进了这些国家国民经济的迅速发展。设计对于经济发展的促进,可以说在这个时期体现得最充分。这也是设计成为政府经济政策组成部分的一个关键时期。正因为如此,设计作为一个独立的职业,也得到了官方的肯定。

各个国家都根据自己的特点条件来发展设计。但是,也有少数几个国家在这个大变动时期没有采取政府立法等积极的行政措施来促进设计的发展,国家对工业产品设计抱旁观态度,特别是没有采取以国家立法的方式来促进设计发展,因此,这少数几个国家自然在发展过程中很快落后于其他国家,特别是在工业设计上处于越来越落后的被动局面。其中最典型的当推法国,法国长期以来具有生产、设计豪华产品的装饰设计历史,19世纪设计发展因而非常灿烂夺目。大战结束以来,法国政府依然抱着设计是

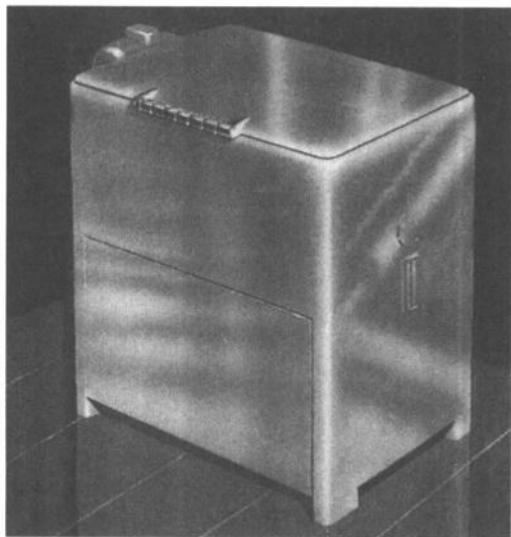
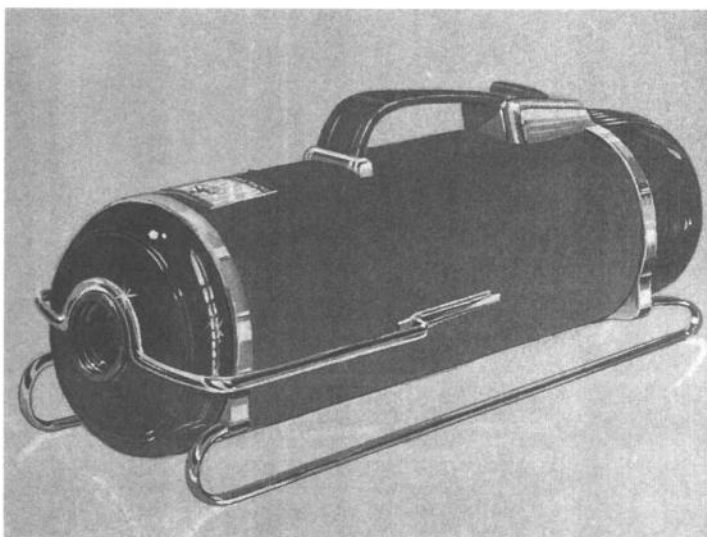


图9-1-1 1950年为Electrolux公司设计的洗衣机,是国际主义风格的体现。



瑞典设计师西克斯顿·萨森(Sixten Saxon)在1943年为美国公司Electrolux设计的吸尘器,流线型风格。

区区装饰的态度,根本没有拟定任何设计政策,企业也即便听之任之,行若无事。因而,法国设计从50年代开始就明显落后于西方各个国家的水平,很快,法国设计悄悄地从国际舞台消失了。英国政府虽然重视设计,但是立场陈旧,固步自封,缺乏对于设计的明确认识,因而在政府政策的拟定上也出现了非常不合时宜的偏差,英国设计因此在战后一蹶不振。而西班牙由于长期受到弗朗哥独裁政府的统治,也没有能够立即进入现代设计的发展阶段,一直到70年代初期,弗朗哥去世之后,随着西班牙的民主化过程,设计才得到迟来的发展。

非常令人感兴趣的是美国这个国家对于现代设计的态度,这个国家基本从来没有出现过政府积极支持设计的情况,设计在美国完全是一个私人化企业行为和单纯的市场经济行为。美国现代设计的最辉煌时期应该说是在第一次和第二次世界大战期间,通常称为两次大战中间阶段。当时,私人企业注意到设计对于企业产品销售的促进作用,因此一方面在企业中成立设计部,社会

上也同时出现了一些设计事务所。但是,第二次世界大战结束以后,大部分企业在设计上并没有实质性发展,设计基本停留在式样改变的小范围内,而美国政府抱着自由资本主义经济无须政府干预的固执思想,完全不干预、不扶植、不促进、不协助、不资助,因而,美国的设计在战后不但没有取得惊人的发展,反而在某些领域中倒退了。美国促进工业设计和其他设计活动发展的唯一动力是经济的活力,一旦经济发展、市场需求增加,设计也就发展;反过来,一旦经济衰退,市场萎缩,设计也就呈现退步的情况,而设计重心也时常有改动。作为一个经济大国,美国的国防工业、航天工业、航空工业、电讯工业、电子工业、汽车工业方面的设计水平,则一直保持相当高的水准。但是,因为市场结构的变化,工业产品设计时常有大幅度起落的现象,工业产品设计随着美国制造业的发展和改变方向而改变,比如随着美国制造业的萎缩而发生很大的改变,美国设计行业的重点转向其他范畴发展,特别是转向市场促销设计与与电脑有关的多媒体设计方

面,美国的平面设计,特别是与广告相关的设计,则因为市场庞大而繁荣,一直有相当高水平的发展。美国的设计这种完全市场经济约束的方式,是世界上非常少见的。

美国工业设计在80年代以来开始落后,究其原因,一方面是从上面讨论到的国民经济结构的改变,美国目前的国民经济生产总值中只有1/3来自制造业,而其他的2/3则是服务行业的。因此,工业产品设计失去了赖以存在的根本——制造业。特别是与消费产品有关的制造业在美国不断衰退,设计根本没有可能保持两次大战期间的那种高速度发展势头。而另外一个导致美国工业设计退步的原因是由于一些设计公司在价格上的不合理经营方式,造成工业界的抵触态度。美国战前成立的一些设计事务所,比如雷蒙·罗维设计事务所,自恃是超级设计明星,因而对客户漫天要价,造成设计费用高涨,大部分中小企业无法承受,因而知难而退,反而对设计产生了消极的认识和看法,认为设计是拿改变式样来漫天要价的廉价手段,这些企业转向委托小型设计事

务所开发新产品或者设计广告、包装,因为它们的设计费用比较低,这种情况造成了美国具有影响力的大型设计事务所的逐步萎缩,工业设计从大型活动变成小型的、甚至是个体设计者的活动,对于总体的发展来说,的确是不利的。美国人民对于工业设计的认识水平、品味也远远低于欧洲国家国民的认识水准和品味,这是与美国公共教育中缺乏设计教育的内容密切相关的。欧洲大部分大学的管理学专业都要求学生修设计课程,以提高未来企业主要管理人员对设计的了解,而美国则基本没有什么大学要求管理专业学生学习设计,了解设计,造成美国企业领导普遍缺乏工业设计的认识。而美国联邦政府和地方政府亦从来没有采取过任何宣传、促进活动来普及设计知识,提高专业和民众对设计的了解水平,导致社会总体对于设计缺乏认识和了解,美国国内缺乏民众对于设计的支持。这个工业设计的产生国家却产生了对工业设计的普遍冷漠态度和不了解,这是非常奇怪的现象。当然,这是从总体而言的,作为一个世界最大的经济强国,美国的

丰裕社会的设计——多元化的选择：伦敦的一栋维多利亚式的建筑被涂上“波普”式的彩色图案，反映了青年一代反主流的心态。



英国“波普”设计运动：英国“波普”设计的包装设计，活泼、色彩绚丽而不受字约束，充满了战后新生代的兴奋和反叛精神。

工业设计、建筑设计、平面设计因为庞大的市场需求的推动,的确一直相当发达。如果美国政府部门和企业界意识到普及设计知识的积极作用,那么美国的设计水平应该会更好、更高。

美国设计在两次世界大战期间发展得如火如荼,产生出为数众多的设计大师,对美国的经济、生产都带来了极大的促进。美国汽车、家庭用品、办公用品的设计水平当时是世界最高的。美国这个阶段的发展,对于战后世界各国的设计来说,应该有两个方面的影响:第一是由于美国涌现了一些重要的独立设计事务所,比如沃尔特·提格(Walter Darwin Teague)、诺尔曼·贝尔·盖迪斯(Norman Bel Geddes)、雷蒙·罗维(Raymond Loewy)等这些明星级的设计事务所,它们的工作和营运方式极大地启发了欧洲人,因而,设计事务所在战后的欧洲如雨后春笋,大量涌现。在英国、瑞典、德国以至日本,这种设计事务所是以成百的数目涌现的。这些事务所的注意力集中在与传统产品没有关系的新产品设计上,比如电器产品、电子产品,交通工具设计上,也

就是战前被评论家嘲讽为毫无艺术品味的工业品(artless industries),这些耐用消费品的设计与国民的国计民生发生关系,因而对于改善战后人民生活水平是非常重要的。比如瑞典的设计师西斯腾·萨松(Sixten Sason, 1912-),他在战后成立了自己的工业设计事务所,为瑞典的“电通”公司(Electrolux)设计真空吸尘器,为“绅宝”(Saab)公司设计汽车,这些产品与瑞典的传统产品简直没有任何关联。萨松的设计采用的流线型风格,完全是当时美国流行的风格,这也可以从另外一个角度说明美国设计对于西方各国设计的影响。英国也涌现出不少独立的设计事务所,向美国人学习,它们大部分都建立起自己固定的客户关系,比如由米沙·布雷克(Misha Black)和米奈·格雷(Milner Gray)领导的“设计研究组”(the Design Research Unit)、“加比·什莱柏设计公司”(Gaby Schreiber Associates)等等,都与当时兴盛的塑料工业集团伦科赖特公司(Runcolite)建立设计关系,这种设计与企业的协助关系,完全是从美国人那里发展出

来的。这些欧洲和日本的设计事务所对于促进本国的设计水平,对于促进本国的国民经济发展,自然起到非常积极的作用。这是美国对于西方国家设计促进的一个很重要的方面。

美国设计对于西方国家的第二方面影响则是美国大众文化对于设计风格的影响。战后初年,美国对于欧洲的设计是抱有浓厚的兴趣的。纽约的现代艺术博物馆(Museum of Modern Art, MOMA)曾经在50年代初期组织过一些欧洲设计展览,向美国人民介绍杰出的欧洲设计,展出的作品包括意大利的运动型汽车(跑车)西斯塔利亚(Cistalia)、斯堪的纳维亚国家的家具,包括汉斯·华格纳(Hans Wegner)设计的典雅的、具有北欧民间风格和东方家具风格结合的椅子和其他家具。但是,这些高雅的设计无敌于美国通俗的大众商业文化,美国工业界通过现代化的生产手段进行工业产品外型设计,已经制造出大量的供平常百姓用的产品,与欧洲那种为收入富裕的阶级设计的做法完全不同。美国街道上比比皆是的是美国汽车大企业创造出来的一种完全不同的文

化面貌:美国汽车。福特汽车公司、克莱斯勒汽车公司和通用汽车公司的流水线源源不断生产出来的汽车,以它们年年改变的式样、各种装饰手段,夸张的、甚至是庸俗和品味低下的设计细节,却吸引了千千万万的民众。美国汽车价格平实,加上当时汽油价格也低廉,很快使美国成为世界上汽车最多的国家,成为一个名符其实的汽车王国。与此同时,好莱坞的电影在全世界放映,吸引了亿万观众,美国的流行歌曲也通过唱片和无线电传播到世界各地,美国的消费用品广告几乎在世界的任何一个角落都可以看见,可口可乐、口香糖、美国香烟、美国奶粉、美国麦片等等无处不在,美国杂志,如《生活》(Life)、《时代》(Time)周刊,也风行全球。这些美国制作的产品把美国的通俗、大众文化以非常具有侵略性的方式带到全世界,它们展示了一种新的面貌——美国生活方式,也就是消费文化的方式,把美国这个世界最大的消费社会以华丽的光彩展现在世界人民面前,影响了各国人民的生活方式,也影响了各国的设计。美国的电冰箱、洗衣机、干衣机、

萨帕与扎努索1956年设计的收音机。



德国设计家理查·萨帕(Richard Sapper)1956年为西门子公司设计的电话机,与意大利设计师马可·扎努索(Marco Zanuso)合作。



吸尘器、汽车、洗碗机、电面包炉、烤箱、空调机、现代化的厨房设备、食物搅拌器、果汁机、电动开罐头机、宽敞舒适的郊区住宅、现代化的起居用品、规划工整的居住区域、完满的园林设计、星罗棋布的卫星城镇、四通八达的超级公路网,方便的铁路、民航交通系统、发达的电话网络、方便的新闻体系、众多的大众娱乐项目,特别是电影、电视、无线电广播、大众歌舞(百老汇歌舞),等等,都是西方各国羡慕不已的东西。在物质极为匮乏的战后年代,西方人最感兴趣的不是设计的典雅和品味,而是美国式的大众物质文化,它们提供给百姓以方便和舒适的新生活。因为可口可乐一马当先打入世界市场,所以当时有人称这种美国大众文化的入侵为可口可乐殖民主义(Coca colonization)。西方各国在50年代后半期开始学习和模仿美国大众文化,连同美国设计的核心,即强调有计划的废止制度的式样设计方式也兼收并蓄,一同吸收。

在50年代后半期从美国拥进西方的众多的大众文化和大众

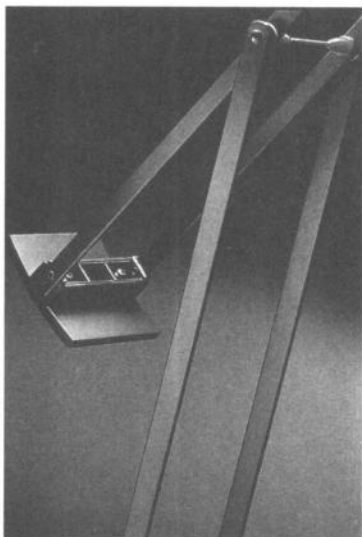
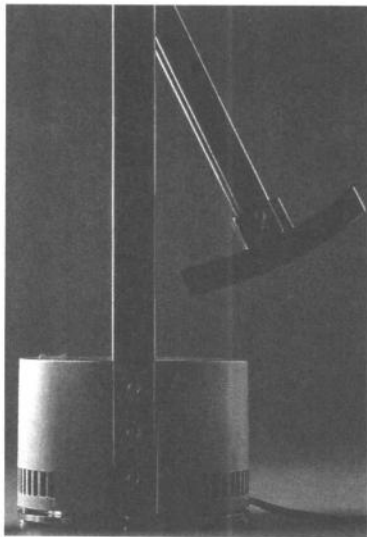
文化观念之一是所谓的未成年青少年阶层,英文把从13岁到19岁的青年称为未成年的青少年阶层(采用13到19这几个英文字母最后都以-teen结尾,而称之为teenage,我们没有恰当的翻译字眼,因此权且用未成年的青少年阶层代替)。这批青少年大部分是第二次世界大战之后出生的,因为战争期间结婚、出生率非常低,造成战后的高出生率,美国和西方各国大约有1/3的人口属于这个时期出生的人口,称为战后婴儿(post-war babies),也称这个人口大量增殖的时期为战后婴儿爆炸,或者战后婴儿潮(post-war babyboom)。由于人口比例大,社会总体消费水平急速提高,这批儿童的平均教育水准也比他们的父母辈高得多,他们父母在战后的收入平均比战前要高得多,原因是美国进入经济迅速发展的富裕阶段,整个国家进入了丰裕时代。因此,这些婴儿无论从家庭消费力、本身知识水平、对于传统价值的淡漠感、对于新事物的喜爱等等,都显示出与他们的父母辈完全不同的特点。因此,在他们进入青少年时期时,他们对于社会各个方面

的冲击是非常大的。到50、60年代左右,他们逐渐成为一个非常重要的消费阶层,到70年代更加是西方社会变化、社会动乱的主力军。为了适应他们的消费需求和文化需求,新的设计、新的产品、新的文化形式都逐渐涌现。而美国物质文化和美国的大众通俗文化,是非常对他们口味的,这也是为什么美国大众文化能够在西方兴盛一时的主要原因之一。比如美国兴起的摇滚乐(Rock'n' Roll)在传入英国以后,引发了时装设计、时装装饰配件设计和首饰设计的一股全新的设计浪潮。美国时装在战前已经出现的式样随意的、大批量生产的服装(ready-to-wear)也在战后欧洲引起模仿的风潮。青少年一代对于这些非传统的产品喜爱有加,同时,也更加喜爱新技术产品,比如汽车、摩托车、小型摩托车(scooter)、半导体收音机、高保真音响设备、录音机等。为了适应这个新的、富裕的、年轻的市场,设计界必须迅速作出变化。这个消费结构的变化,是50、60年代设计新面貌的一个主要产生原因。

这个富裕的市场在50年代末期开始成熟,而同时又出现了一个新的社会现象:妇女经过战后的经济发展阶段,开始逐渐取得经济独立,成为另外一支潜力极为强大的消费力量。第二次世界大战以前,大部分妇女都基本是在家庭内担任家庭事务的,大部分都是典型的不参加工作的家庭妇女。第二次世界大战期间,美国的男性公民大量参军,远离家园参加战争,工厂与其他生产企业、事业单位工作基本上是由妇女担任的。这种情况在战后继续发展,改变了妇女在社会中的基本地位。独立工作的妇女不再是男性的依附,而成为有自己收入、可以决定自己前途的个体。这样一来,自然形成一个新的、庞大的消费集团。设计界也必须考虑到她们的需求。她们需要比较能够节省时间的家庭用品,也需要能够满足自己工作需求的用品,这些都是战前没有的要求。

由于这些新因素的影响,战后设计师们必须面对复杂的市场情况来进行设计。战前设计师们仅仅是讨论、创造、追随某种单一的风格,而在新的市场情况下,这种单一风格垄断某个时期

德国设计家萨姆1972年为Artemide公司设计的Tizio台灯局部。
国际主义风格。



的市场情况已经不复存在,现在他们不得不讨论针对不同目标市场的不同风格,以往的以不变应万变的单一风格设计已经不可能再用了。市场学的因素,特别是市场细分、目标市场的选择、消费心理的调查开始被设计界应用。这样,设计就变得更加复杂和多元化了。战前德国现代设计运动推行的单一的、功能主义的设计在战后越来越显得不适合了。设计上为适应多种要求,开始出现风格上的折衷主义方式,也越来越重视短期消费需求,而比较少强调长期、耐用的设计特点。战后的消费社会越来越多地倾向用毕即弃的产品,因而,在设计上针对风格的短期规划、短期考虑比从前的长期考虑看来更加适合市场的需要。

60年代,消费主义发展到一个新的高度,以上描述到的各个方面内容都在60年代得到更加迅速的发展:战后婴儿开始成年了,职业妇女的力量更加强大,市场细分日益精细,用毕即弃的消费主义成为西方消费的主要方式与行为。60年代开始的太空技术发展迅速,太空探索到1968年美国人成功登月时达到登峰

造极的程度,造成世界各国对于宇宙技术的狂热喜爱和追逐。人们认为他们生活在一个史无前例的高技术、高消费的天堂之中。

这10年是变化非常激烈的10年。60年代开始,以上这些因素看来基本成为设计、生产的依据,没有很快变化的可能;但是到了60年代末期和70年代,许多社会动乱的因素改变了消费主义的乐观主义方向。美国汽车文化在70年代初期的石油危机中被打击得一蹶不振,完全改变了这种装饰俗艳、造型夸张、耗费燃料的美国汽车的发展方向,反而节省能源的日本小汽车得以捷足先登,进入汽车王国——美国,并且逐渐树立起小汽车的新形象;各国经济在高速发展之后进入衰退期,消费能力急速下降,那种漫不经心的消费上的浪费行为不但为理论家批判,同时百姓也开始考虑耐用、节省能源等等以前从来没有考虑过的问题;宇宙航空技术虽然继续发展,但是人们发现与他们的具体生活并没有什么关系,因此宇宙技术热也就随之淡漠下去了。他们知道,他们离天堂还很远,生活并不是方便和容易得垂手可得的那么简

单;经济危机依然存在,社会不安定因素与日俱增。特别是1963年美国开始急遽卷入越南战争,在国内强行征兵,伤亡日益剧增,引起广泛的反对越南战争抗议浪潮;美国反对种族歧视的人权运动也日益激烈,青年一代对于传统的理念、传统思想、传统文化都开始抱有怀疑态度,出现了各种反对主流文化、主流思想的反文化活动。这些因素,又通过设计反应出来,因此,60年代和70年代的西方设计运动是非常复杂的。

“波普”设计运动

英国“波普”文化和“波普”设计的发展

如果要用一个名词来形容60年代的设计风格,大约最恰当的应该是“波普”(Pop)了,这个词来自英语的大众化(popular),但是,当它与60年代的文化、艺术、思想、设计建立起密切的

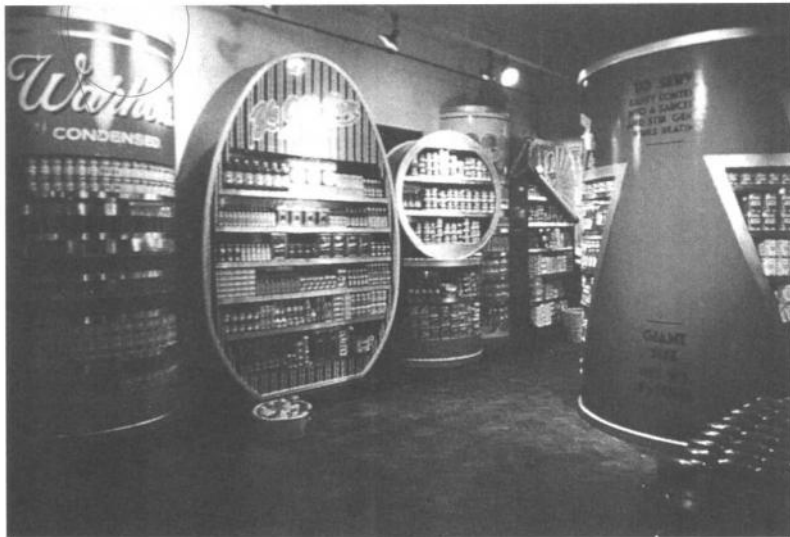
联系以后,它就不仅仅是指大众享有的文化,而更加具有反叛正统的意义,是这个时代的最大特征。在西方国家中,最集中反映“波普”设计风格的是英国。

这里必须搞清楚的是“波普”和“大众化”两个词的含义区别。不少人认为“波普”源起大众化,因此,“波普”文化和“波普”艺术就是大众文化和大众艺术。其实,大众文化是大众的文化,“波普”文化是知识分子的文化,不过借用了大众文化的某些形式而已。“波普”运动,是一个典型的知识分子运动,它的某些内容,比如艺术形式、设计形式受到青年大众的欢迎,但是这并不能改变它的意识形态基础和知识分子反文化的精英立场。英国“波普”艺术最重要的代表之一理查·汉密尔顿(Richard Hamilton)在与美国评论家罗伯特·休斯(Robert Hughes)的电视采访中就反复强调过这个区别。

英国的“波普”设计在这场运动中具有非常鲜明的特点,虽然英国在现代设计运动中落后于其他发达国家,但是,它在“波



英国“波普”设计运动:英国时装设计家玛丽·宽特(Mary Quant, 1934年生)是20年代“波普”时装设计的代表人物,这是她设计的Ginger Group套装。



英国“波普”设计运动:70年代“波普”设计的中心,伦敦的Biba商店的地下室设计。

普”设计运动中显示出来的前卫性特点,却引起世界各国的注意与重视,并且,也影响了其他国家的设计发展。

英国虽然在50年代由于政策失误,造成设计远远落后于国际先进水平,几乎完全失去19世纪中期发起“工艺美术”运动时的那种先驱的地位和作用,但是,在60年代的“波普”运动中,英国设计却急起直追,有很大的成就。特别是在针对国内市场的消费产品的设计,出现了非常明显的突破,引起世界各国的注意。

英国曾经一度希望能够通过全国的努力,追上两次世界大战之间的现代主义运动,因为,在德国、荷兰、俄国以及美国高速发展现代主义设计的时候,英国基本是置之度外的,完全没有进入真正的现代阶段。从心理来看,这是非常自然的,希望能够不至于落后于先进国家,而方法就是通过现代主义设计运动这个阶段,虽然比别人迟了10年,但是,看来还来得及迎头赶上。英国人提倡“好的设计”(good design),这个口号是德国人早在20

世纪初就提出来的,英国人则到第二次世界大战结束之后才提出来,因此,从西方各国的设计界观点来看,英国设计整整晚了30年,的确是太落伍了。对于英国人本身来讲,要重新赶上德国、美国、意大利、荷兰、斯堪的纳维亚这些国家的现代主义设计水准,也非常困难。而以反正统文化为中心的“波普”运动,则正好给英国设计家一个可以避开现代主义阶段的捷径。

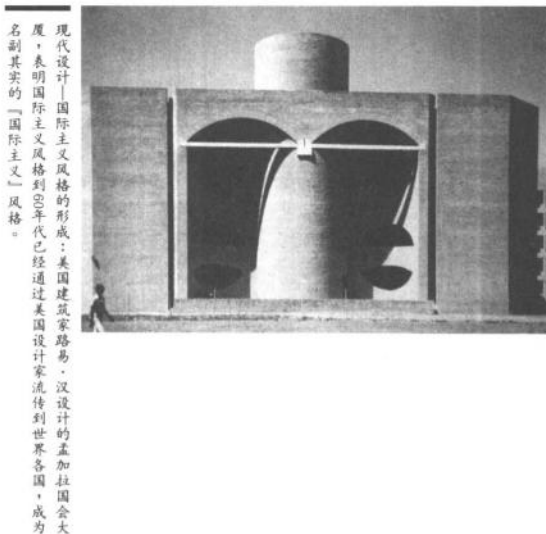
60年代英国在设计上的一个最显著的转变就在于不再苦苦追求重新开始现代主义设计运动,而自己通过当时的国家与国际的特殊情况、根据市场的情况和消费者的需求、根据当时的文化界出现的新气氛,来开辟一个新的设计路径。现代主义设计虽然具有讲究功能良好、强调理性和注意服务对象的特点,但是风格单调、冷漠而缺乏人情味道,则是目共睹的事实,对于战后出生的年轻一代来说,这种风格已经是陈旧的、过时的观念的体现。新一代的消费者希望有自己的设计风格代表新的消费观念、新的文化认同立场、新的自我表现中心。现代主义设计的冷漠、

非人格化、高度理性的特点，显然与他们的要求是违背的。战争期间设计的朴实无华，是因为战争期间物质匮乏，色彩的单调也是因为战争前后的总体气氛影响。现在，新的消费者，特别是青少年、职业妇女等等，他们要求的是代表自己喜爱的、新的、时代的风范，色彩必须大胆和强烈，设计造型应该突破旧有的造型框框，只有这样，设计才能为新的社会、新的市场服务。也只有这样，英国的、乃至欧洲的设计，才有可能与横行霸道的美国推崇的国际主义设计风格分庭抗礼，自立门户，形成自己的民族的当代设计风格，而不是在美国人推崇的国际主义设计后面亦步亦趋，否则，英国设计不可能有自己真正发展的前途和未来。这种认识，在当时的英国设计界中，特别是在青年设计家中非常普遍。英国设计也因此开始了一个完全不同的阶段，即“波普”设计阶段。

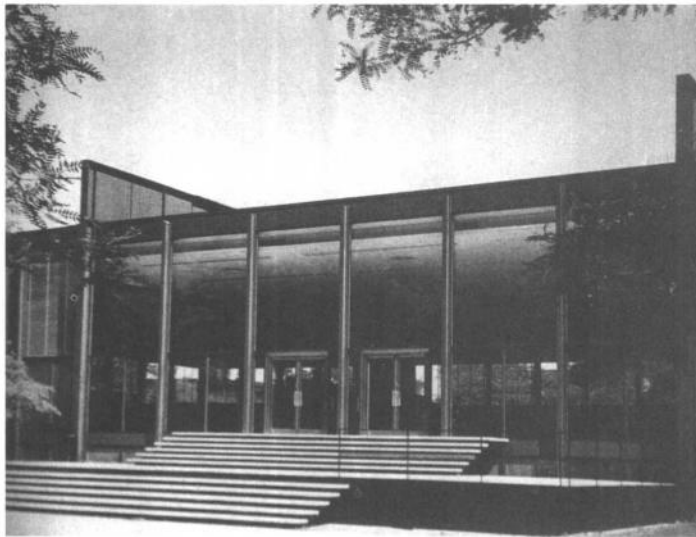
如果从本质来讲，“波普”设计运动是一个反现代主义设计运动，其目的是反对自从1920年以来的、以德国包豪斯为中心

发展起来的现代主义设计传统。这场运动思想的根源，其实还是从美国的大众文化中来的。当时的英国青少年代从美国的大众文化中得到启发，这些影响包括好莱坞电影、摇滚乐、消费文化等等。他们认为美国消费文化、美国大众文化符合自己的胃口，大众文化是反对美国主流设计界推崇的国际主义风格最好的方式。因此，英国的设计界顺应英国青年的这种心理需求，而发起这场运动。美国大众文化对于物质的崇拜，各种新产品的不断涌现，对于当时处在战后物质匮乏时期的英国人来说是具有很大的诱惑力的。英国青年更加喜爱美国的流行音乐，他们自称为鸡蛋壳脑袋(egg-heads)，英国设计家们注意到这种需求，而为适应他们的这种需求而设计与当时主流的国际主义风格、理性主义、减少主义设计特征背道而驰的新产品、新平面设计，从而产生了“波普”设计运动。

英国的“波普”运动是受到艺术创作上的“波普”运动影响而发展起来的。“波普”艺术运动最早出现在一些独立的组织中，



现代设计——国际主义风格的形成：美国建筑师路易·汉设计的孟加拉国会大厦，表明国际主义风格到20年代已经通过美国设计家流传到世界各国，成为名副其实的“国际主义”风格。



现代设计——国际主义风格的形成：密斯·凡德洛20年代在伊利诺斯州立大学校园中设计的布朗大厅，是国际主义风格、减少主义、密斯主义的代表。

这些组织的成员包括艺术家、评论家、建筑家和设计师。最早具有“波普”色彩的英国组织大约形成于50年代中期，成员包括里察·汉密尔顿(Richard Hamilton)、爱德华多·包罗兹(Eduardo Paolozzi)、雷奈·班汉(Reyner Banham, 1917-)、约翰·麦卡尔(John McCale)、劳伦斯·阿劳威(Lawrence Alloway)、阿利逊·史密斯森(Alison Smithson)和彼得·史密斯森(Peter Smithson)等人。他们在伦敦的现代艺术学院(the Institute of Contemporary Arts in London)开会研究美国大众文化现象，重点在于美国广告、美国电影、美国汽车式样对于大众文化面貌形成的关键作用。班汉提出美国大众文化背后的金钱内涵问题，提出美国汽车式样内包含的是性与权力的象征性。汉密尔顿则在1956年利用美国大众文化的一些特别内容，比如美国电影明星玛丽莲·梦露的肖像、电视机、录音机、通俗海报、美国家具、起居室、健美先生、网球拍等等的照片，拼合成作品，称为《到底是什么使今日的家变得如此不同，如此吸引人呢？》

(Just What Is It That Makes Today's Home so different, So Appealing?), 通过这张照片拼贴作品，把美国大众文化的内涵淋漓尽致地渲染出来，对于英国年轻一代艺术家和设计家影响很大。

“波普”运动开始时，英国的这个“波普”艺术组织的工作基本是集中在艺术创作上的，到60年代之后，英国的“波普”艺术蔚然成风，出现了新的一批“波普”艺术家，包括大卫·霍克尼(David Hockney)、阿兰·琼斯(Alan Jones)、德里克·波舍尔(Derek Boshier)和朗·基塔依(Ron Kitaj)等人。他们组成了第二个独立组织，他们也是集中于“波普”艺术的创作，其动机来源有所不同，主要是从美国大众文化的另外一些方面，比如连环画、科学幻想小说、广告和其他一些更加具有视觉影响力的内容，以这些内容进行组合，反映出大众文化的面貌，也就是“波普”面貌来。

英国的“波普”艺术很快就在设计上出现反应。英国可以说

是“波普”设计的发源地,从英国开始发展,然后影响到其他国家。一批青年设计家对于现代主义、国际主义设计风格的垄断局面非常不满,借用“波普”风格来进行积极的反抗,从而发起了这场设计运动。他们针对的市场是富裕的青少年市场,也就是战后婴儿潮一代消费者。英国企业界也看准了这个市场的潜力,接受了他们的设计,通过生产和销售来促进这个新的设计风格,取得很好的市场效果。

英国“波普”设计的主要设计家大部分是刚刚从艺术学院毕业的学生,他们对于传统,包括现代主义的传统没有多少依赖和感情,更加重视自己这一代人的习惯与喜爱。因此,他们最具有打破传统束缚的动机。他们是从产品设计、服装设计和平面设计三个主要方面开始突破,从而创造了这三个基本领域内的“波普”设计风格,英国的“波普”产品设计、“波普”服装设计和“波普”平面设计都非常有特色。这些设计家们的努力方向,是要找到代表自己的视觉符号特征、自己的风格,代表自己这一

代,而明确表明自己所站的是非父母那代人的立场。因此,各种各样奇怪的产品造型、各种各样特殊的表面装饰、非常特殊的图案设计、反常规的设计观念都涌现出来,一时的确热闹异常,旗帜鲜明。但是,由于主要是一种青年期的宣泄,因此,虽然热闹,但很快就消失得无影无踪了。正如班汉讲的:来势汹汹,但持续力量却非常微弱。

英国“波普”设计主要强调图案装饰。不少图案是直接从中一些当时的“波普”艺术中借鉴过来的,比如从贾斯珀·詹斯(Jasper Johns)、维克多·瓦沙里利(Victor Vasarely)、布里吉特·莱利(Bridget Riley)的绘画中提炼出的图案,来做设计的表面装饰。产品设计动机中主要的来源则以宇航技术、儿童的天真两个方面作为设计动机的参考根源,比如把厨房设计成一个宇航器的室内空间,女性时装设计则模仿宇航员的服装(安德列·科列吉斯 Andre Courreges 的银箔装 the Silver Foilsuits),或者把女性时装设计成小女孩的服装式样(玛丽·



德国设计家兰姆斯(Dieter Rams)1956年为布劳恩公司设计的收音机,典型的国际主义风格。



兰姆斯在1956年为布劳恩公司设计的Audio 2 TCS型音响,国际主义风格。

宽特 Mary Quant 的小女孩装)。其实,这些英国“波普”设计家们,自己就是那个丰裕时代的积极的、乐观的代言人,通过他们的设计作品,来反映这个令他们感到兴奋的物质丰裕的新时代,这个年轻的时代。

英国“波普”设计比较集中反映在时装设计、家具设计、室内设计、平面设计几个方面。其中以时装设计显得最为突出。时装设计也是英国“波普”设计第一个出现的运动。它的最大的特点是集中表现了为青少年代的时装,而不再是为中年一代的墨守成规的服装了,并且针对的市场也不仅仅是少数权贵的高层部分,更加兼顾到比较广泛的大众市场。比较重要的设计师包括玛丽·宽特、玛里安·佛利(Marion Foale)、沙里·图芬(Sally Tuffin)、奥西·克拉克(Ossie Clark)等人。

时装设计是“波普”文化最集中的体现。以上这些设计师通过他们的设计,赋予服装以新的含义,无论从材料上、图案上,都强烈地表现了他们希望强调的特征,他们的服装是这个时代的

这批青少年的一个新的宣言,非常具有时代特征。本书主要不是介绍时装设计,因此就不进行有关的详细讨论了。

英国“波普”设计的家具也非常具有特色。家具设计界与时装设计界相比,较难完全地摆脱传统家具式样的影响或束缚,因为家具兼有比较耐用的特点和比较多的与传统风格相关联,因而,完全的改革显得比较不容易。长期以来,除了现代主义、国际主义家具设计是全面的革命、对传统的完全突破之外,其他家具设计都依然具有很重的传统的影响,50年代的家具,或者是现代主义的,或者是传统折衷的,似乎没有其他的途径可以发展。

但是,到20世纪60年代中期,英国在家具设计上终于出现了“波普”风格,完全打破了传统,同时也打破了现代主义、国际主义风格的束缚。英国“波普”家具主要是通过特伦斯·科兰(Terence Conran)的家具零售店“哈比塔特”(Habitat)推广开来的。他的这个家具店原来是在1964年开设的,后来由于生意成功,逐渐发展成一个专门推销廉价、色彩鲜艳、设计特殊的家

具与家庭用品专业中心,目标市场是青少年。这里的家具和用品色彩非常简单,但是绚丽多彩,造型也简练。这里也出售廉价的陶瓷用品、首饰,不少是从斯堪的纳维亚国家进口的,由于“波普”风格鲜明,非常受青少年喜爱,生意兴隆。

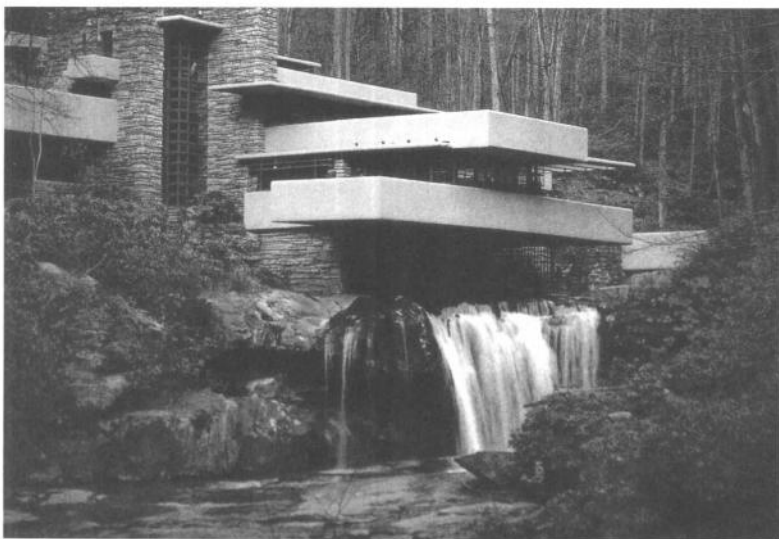
除了“哈比塔特”之外,英国还有一些个体设计家从事“波普”风格的家具设计探索。其中一个彼得·穆多什(Peter Murdoch),他设计以英文字母为表面图案装饰的纸椅子(其实是用纤维板做的,但是采用迭纸技术制作,看起来非常像纸制品),具有廉价和表现性强烈的双重“波普”特征。其他的这类设计家还包括马科斯·克林登宁(Max Clendenning)和他设计的拼接家具(jig-saw furniture)、罗杰·丁(Roger Dean)和他设计的吹塑椅子(blow-up),这些设计都具有游戏特色,色彩鲜明,造型特殊,并且常常有一种玩世不恭的青少年心理特点。它们传达的信息是非常明确的:在大众文化和用毕即弃的新物质文明中,功能主义不再是设计应该首先考虑的问题了。设计家应该更多考虑

市场细分要求,尽量满足消费者的心理需求,而不仅仅是创造耐用的、功能良好的经典功能主义家具。这种“波普”文化的现象,在60年代不但广为英国和欧洲各国青年喜爱,同时,连正式的英国设计机构,比如英国的设计协会也不得不正视它,因为它已不仅仅是一个少数青年知识分子的个人表现探索,“波普”已经成为一种文化、商业、经济现象。

但是,“波普”运动追求新颖、追求古怪、追求新奇的宗旨,却缺乏社会文化的坚实依据,所以虽然来势汹汹,却消失得非常迅速。60年代中期以来,“波普”设计从新奇中找寻设计动机的努力已经出现力不从心的状况,单纯追逐新奇,最后难于找到更加古怪的风格来维系这场运动的发展。因此,出现了从历史风格中找寻借鉴的情况。具体到英国设计界的设计参考来源,主要被用来借鉴的有两个时期的风格:一是长期被设计界以庸俗、矫饰批评的维多利亚风格,另外一个就是19世纪中期出现的英国“工艺美术”运动风格。这是一个非常古怪的转化,因为“波普”在



现代设计——国际主义风格的形成:美国现代主义的本身体现之一:弗兰克·赖特1936年在匹兹堡附近设计的「落水住宅」(the Falling Water House),室内设计。采用广阔的空间,大量采用自然材料,特别是石材,简洁的形式,是现代设计中的精品。



现代设计——国际主义风格的形成:美国现代主义的本身体现之一:弗兰克·赖特1936年在匹兹堡附近设计的「落水住宅」(the Falling Water House)。他的设计充满了对环境的重视和强烈的个人表现,但是,没有能够在美国形成影响,不致德国的现代主义,因此,赖特在很大程度上是个人的奋斗。

开始时是以标榜否认传统为基本立场的,到头来,居然回到历史中找寻风格借鉴,可以说有点讽刺意味。也可以说明:单纯从形式上进行发展探索是多么的单薄和不可靠。

最早出现这种复古情况的是服装设计,特别是服装图案,60年代后期的不少“波普”服装上开始采用维多利亚风格图案,之后,维多利亚风格作为装饰动机出现在家具表面、窗帘、桌布等等物品上,随着时间推移,英国“波普”设计不仅仅采用维多利亚、工艺美术两种风格,爱德华时期风格(Edwardiana)、“新艺术”运动风格、“装饰艺术”运动风格等等也一并出现了。一个以反对传统为核心的运动,一个标榜青年风格的运动,最后成为一个历史风格的大杂烩,可以说这场运动也就走到尽头了。

英国“波普”设计运动中这个复古现象,比较集中体现在海报设计、唱片封套设计、商店设计、橱窗设计和其他比较多运用平面设计的范畴里。其中,比较重要的设计家有马丁·夏柏(Martin Sharp)等人,他们干脆采用“新艺术”运动装饰风格,

特别是“新艺术”运动的两个主要画家阿尔封索·穆卡(Alphonse Mucha)和奥柏利·比亚兹莱(Aubrey Beardsley)的插图风格来作为自己设计的借鉴和参考。除此之外,他们也借用不少东方的、特别是东方宗教(如佛教)的装饰动机作为参考。他们这个时期的平面设计具有一种非常奇怪的特点,一种在战后不久、为青年一代的复古特征。这种复古的设计倾向,很快就传入美国和法国。在法国,当这种从英国传入的“波普”加复古风兴起之后,法国人立即给它起了一个新的名称“复古风”(le style retro)。这种复古风格在英国一直延续到70年代,比早期正宗的“波普”的时间还要长。

除了在风格上复古之外,英国“波普”设计,以及后来受它影响的美国、法国等国家的“波普”设计也都出现了对传统手工艺的复兴风气。比如对斯堪的纳维亚家具的喜爱,无论是家具、首饰、纺织品设计、服装设计、金属制品设计等等,都尽量采用手工或者仿效手工艺的方式设计生产,以达到手工艺的特征这个

目的。基本是把19世纪中期以来的英国“工艺美术”运动和欧美的“新艺术”运动做过的工作又重新重复了一次。这在一个宇航技术高度发展、电子技术日新月异的时代来说，显得非常特别。也是对50年代的早期“波普”的一个反动。

自从60年代末期以来，英国的“波普”设计运动出现了这样一些现象，使它的风格特征变化无常，非常难于确定它的统一风格。可以说英国的“波普”设计具有形形色色、多种多样的折衷特点，但是，它也具有一个统一的基点：那就是对于正统的现代主义、国际主义设计的反动，在这观点和立场上，所有属于这场运动的设计家基本上是一致的。

“波普”设计运动是一个形式主义的设计风潮，它的产生背景与战后日益形成的西方“丰裕社会”、青少年消费市场、反叛的立场，特别是对现代主义设计和国际主义设计的反感有密切关系。也正是因为这场运动基本是在形式主义的圈子中探索，并没有更加深层的意识形态依据，所以，本身形式不断改变，而始终

没有能够成为一个统一的设计运动。

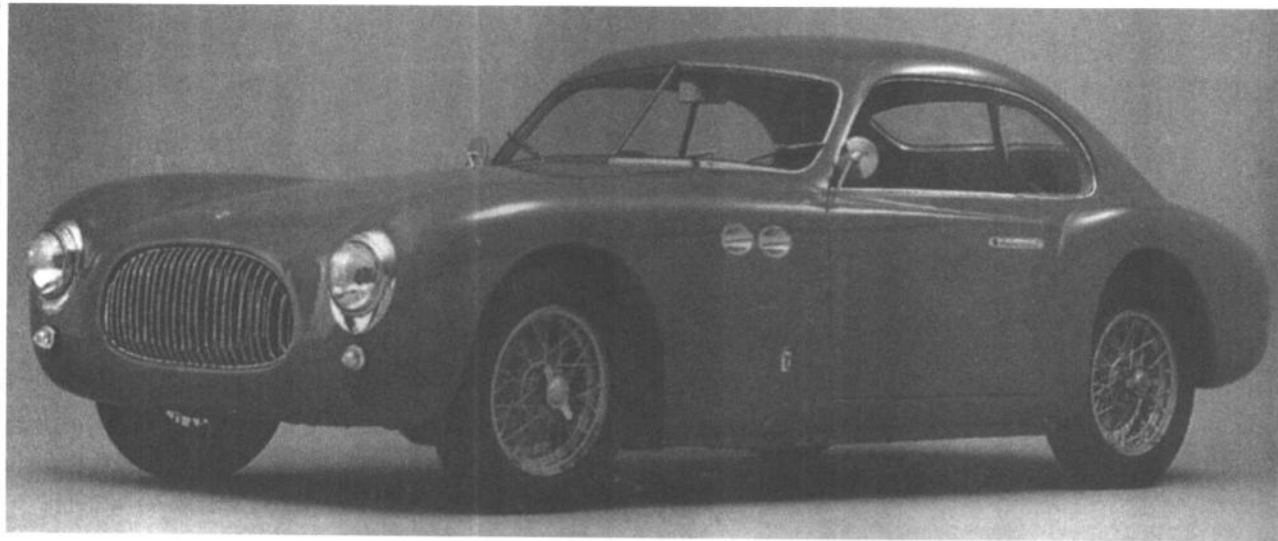
设计伦理观念的提出

这个时期，在“波普”设计运动的一片喧嚣的浪潮中，开始有人从设计理论的角度严肃提出“设计目的”问题。这对于现代设计的伦理、现代设计的目的性理论来说，是非常重要的一个起点。正因为有这个起点，日后的设计理论才出现了更加深入的发展。

提出这个议题的人是美国设计理论家维克多·巴巴纳克(Victor Papanek)。他在60年代末出版了他的最著名的著作《为真实世界的设计》(Design for the Real World)，通过这本著作提出自己对于设计目的性的新看法。这个理论家在这本当时颇具争议的著作中明确提出了三个主要的问题：

1) 设计应该为中国人民服务，而不是为少数富裕国家服务。

意大利设计家平里法尼那(Pierluigi Neri) 1947年设计的「西斯塔里亚」(Cistalia)车。



在这里，他特别强调设计应该为第三世界的人民服务；

2) 设计不但应该为健康人服务，同时还必须考虑为残疾人服务；

3) 设计应该认真考虑地球的有限资源使用问题，设计应该为保护我们居住的地球的有限资源服务。

他的这几个理论观点保护了自从现代设计出现以来，一直被忽视的重要因素。第一次提出设计必须从国际主义的立场来考虑，为第三世界国家人民服务；也是第一次明确提出为残疾人设计的问题；更加重要是，他提出了设计上对于地球有限资源的考虑这个要点，对于这一点当时能够了解的人并不多，但是，自从70年代初期爆发的世界能源危机以来，巴巴纳克的有限资源观点得到普遍的认同。

这本著作出版以后，立即被翻译成十几种外国文字，成为各国设计家、设计学生的读物，在消费社会、丰裕社会、“波普”设计的高潮时，这本书非常冷静地为人们敲响了警钟：设计的目的

性必须明确，设计必须为社会整体服务。巴巴纳克这种理论被美国设计界视为异端，1991年他本人在洛杉矶对本书作者提到：因为这本书，他在60年代末被美国工业设计师协会开除，原因是他在设计理论上危言耸听。当时美国设计界的本位主义和保守程度，令人无法想象。但是，这本书的重大影响已经是没有办法消除的了。

在巴巴纳克之后，越来越多的设计家和设计理论家开始从这几个严肃的角度重新审议设计本身，从而产生了许多非常有成效的结果。人们开始从另外一个不同的角度看待斯堪的纳维亚的设计，发现这个设计体系中包含了许多以前并不太为人注意的合理因素。斯堪的纳维亚设计家们早就考虑了自然资源的保护问题，他们的设计是为社会总体的，而不仅仅是为少数权贵的。瑞典的一个设计组——人体工学设计事务所(Ergonomiteam)早在60年代就已经着手为残疾人设计餐具和刀叉具了。这些成果，在巴巴纳克提出他的观点之后被广泛研究和学习，因此从总体是提

高了设计的水准，设计也不仅仅是形式主义运动了。

巴巴纳克的最重要贡献，是他提出了设计伦理观念，设计的目的不仅仅是为眼前的功能、形式目的服务的，设计更主要的意义在于设计本身具有形成社会体系的因素，因此，设计的考虑，也必须包括对于社会短期和长期因素的内容。现代主义提出设计为大众，而从当代设计伦理观念来看，设计还必须考虑为第三世界、为发展中国家的人民，以及为生态平衡、为包含自然资源的目的。这种考虑，极大地深化了设计思考的层面，推动了设计观念的发展。

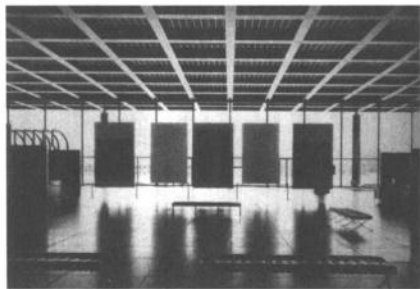
国际主义风格的发展

欧洲第二次世界大战以前发展起来的“现代主义”设计，经过在美国的发展，成为战后的“国际主义”风格(International Look)。这种风格在战后的年代，特别是60、70年代以来发展到

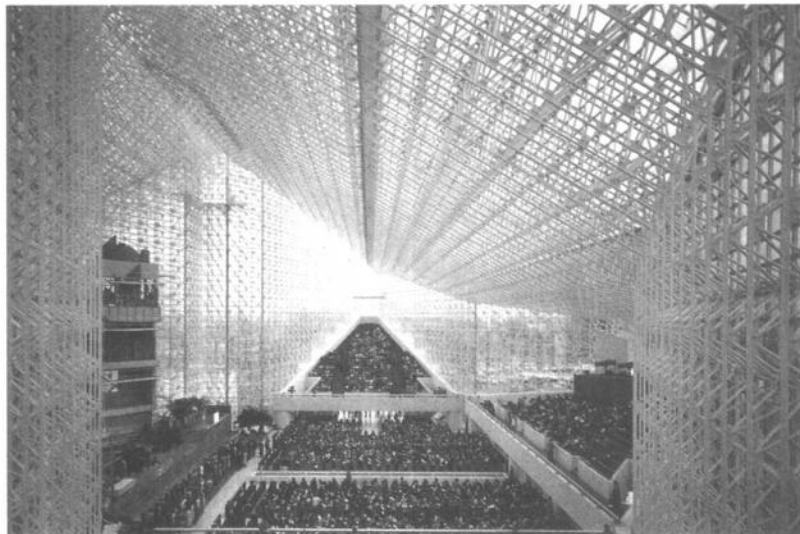
登峰造极的地步，影响世界各国的建筑、产品、平面设计风格，成为垄断性的风格。80年代开始以来，国际主义风格因为种种原因而开始衰退，从而造成了包括后现代主义等等一系列当代设计运动的产生。

国际主义风格首先在建筑设计上得到确立。50、60年代，美国建筑上的国际主义风格已经牢固地建立了。欧洲现代主义的一批大师，如米斯·凡德洛、马谢·布鲁尔、沃尔特·格罗佩斯已经成为美国建筑界的魁首，领导了整个国家建筑风格的主流。他们设计的一些重要的建筑，比如米斯在纽约设计的西格来姆大厦(the Seagram)、以及意大利设计家吉奥·庞蒂(Gio Ponti)在米兰设计了佩莱利大厦(the Perelli Building)等，成为国际主义建筑的典范，从而又影响到全世界的公共建筑风格。

从发展的根源来看，美国的国际主义风格与战前欧洲的现代主义设计运动是同宗同源的，德国包豪斯的领导人基本都来到美国，在美国主持大部分重要的建筑学院的领导工作，贯彻包豪



现代设计——国际主义风格的形成：米斯·凡德洛在柏林设计的德国国家艺术博物馆室内，典型的“少则多”原则。



现代设计——国际主义风格的形成：美国设计大师、纽约现代艺术博物馆设计部主任飞利浦·约翰逊在洛杉矶的柯蒂斯·梅森市设计的水晶大教堂，1960年。是他的现代主义、国际主义风格的新发展。约翰逊是跨越现代主义、国际主义到后现代主义之间的重要设计家。

斯思想和体系，从而形成了新的现代主义，即国际主义风格。但是，从意识形态的内容来看，美国的国际主义风格与战前欧洲的现代主义设计已经大相径庭，虽然形式上颇为接近，但是思想实质却有了很大的距离。

国际主义设计源于现代主义建筑设计，早在1927年，美国建筑家飞利浦·约翰逊就注意到在德国斯图加特市近郊举办的威森霍夫现代住宅建筑展(Weissenhof Housing Project, Stuttgart, 1927)的这种风格，他认为这种风格会成为一种国际流行的建筑风格，因此称之为国际主义风格，当时他称这种单纯、理性、冷漠、机械式的风格为“国际风格”(International Style)。这是现代主义设计被称为国际主义的开端。经过德国、荷兰、俄国的一批建筑家、设计师、艺术家的努力探索，现代主义设计在德国的包豪斯设计学院时期达到顶峰，出现了工业设计、平面设计、舞台设计等等各个方面的现代主义设计发展，无论是意识形态上还是形式上，都呈现趋于成熟的面貌。但是，

以德国为首的欧洲现代主义设计运动在纳粹德国时期受到全面封杀，大部分现代主义设计的主要人物都在30年代末年移民美国，因而把德国的这场运动带到美国来。

源于欧洲的现代主义设计运动，自从被法西斯独裁政权在欧洲大陆封禁以来，迁移到美国继续发展。通过第二次世界大战期间和大战结束以后的一个不长时期的探索，国际主义设计终于在美国兴盛起来，它作为一种设计风格，不但从建筑设计开始而影响其它设计范畴，并且终于成为名副其实的国际主义设计，影响西方各国。国际主义设计从建筑设计而影响其它的设计领域，特别是平面设计、产品设计，成为流行一时的风格。作为国际主义建筑风格的回应，在平面设计上，出现了与建筑上国际主义设计相呼应的瑞士国际主义平面设计(Swiss graphic Internationalism)，以简单明快的版面编排和无饰线体字体为中心，形成高度功能化、非人性化、理性化的平面设计方式，影响世界各国；在产品设计上出现了德国乌尔姆设计学院和布劳

恩公司的体系,以德国设计家迪特·兰姆斯为首,形成高度功能主义、高度次序化、高度功能化的产品设计风格,影响欧美和日本等国家的产品设计风格。总而言之,国际主义设计在第二次世界大战结束后的60、70年代达到发展的顶峰,无论是工业产品设计、建筑设计、室内设计还是平面设计,现代主义风格都成为设计的典型特征。

德国包豪斯发起的现代主义设计运动到美国之后转变为国际主义风格。这其中有一个非常大的质的改变。现代主义运动在欧洲发起时,具有非常强烈的社会主义和民主主义色彩,是一个典型的知识分子理想主义运动。这场运动的目的是为了创造一种新的风格,而是为了把以往为上层权贵的设计服务方向改变为为社会大多数服务的一种手段。格罗佩斯在包豪斯时期,非常强烈反对讨论风格,对于他来说,风格或者形式,只是为达到目的后出现的一个必然结果而已。从这一点来说,他与他的老师彼得·贝伦斯的功能主义立场是比较一致的。在现代主义的几个大

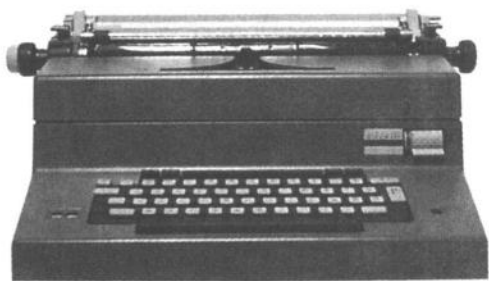
师之中,只有密斯比较讲究简单明确的设计体现的美感,即便如此,设计的目的性、功能性依然是第一位的。这种以形式为结果而不是以动机为中心的立场,是现代主义运动的初衷,也是最为可贵的地方。

但是,自从这些现代主义的奠基人从欧洲来到美国以后,情况发生了很大的变化。首先是美国的阶级结构在战后发生了变化,收入殷实的中产阶级是美国社会的核心和占最大比例的构成,这与现代主义运动在德国开始探索时,德国以及欧洲社会简单分成富裕、少数人的资产阶级和赤贫、大多数人的无产阶级两极分化的社会完全不同,现代主义的服务对象要点变成没有了立足的基点,而现代主义少则多(less is more)的密斯主义却非常受美国的大企业、美国政府欢迎,因为这种风格具有鲜明的现代特征,也具有美国人喜爱的民主风格特色,不是古典主义那种咄咄逼人的形式。战后的美国是世界上最富裕的国家,国土广阔,资金充沛,国力强大,建筑在战后进入兴盛的高潮。德国的

意大利奥利维蒂公司1948年的Lexikon 80型打字机,由尼佐利(Marcello Nizzoli)设计。



索扎斯(Ettore Sottsass)等人在1964-1969年设计的奥利维蒂公司Edizio A型打字机。



现代主义立即被广泛采用:格罗佩斯设计的迪索·包豪斯校舍的那种运用钢筋混凝土预制件的设计风格,因为造价成本低廉,形式中性,被广泛地用于政府的各种建设项目上,从小学、中学、大学校舍、政府办公建筑,直到联邦政府的低收入阶级住房都基本基于这种风格;而格罗佩斯和密斯创立的玻璃幕墙大楼结构,则更为企业喜爱,立即成为美国企业的标准建筑风格。

经过10多年的发展,以上两种,即钢筋混凝土预制件结构和玻璃幕墙结构得到非常协调的混合,成为国际主义建筑的标准面貌。到了这个阶段,形式变成第一性的,因为这种少则多的风格代表企业、大政府、权力、现代化,形式本身已经具有了象征性的力量,为了达到这个形式,功能也可以屈就。这样一来,虽然现代主义的面貌在外部没有发生变化,但是本质已经完全不同了:它从一种为大众服务的、民主主义的、理想主义的对社会问题解决的探索方式,变成了代表资本主义金钱与权力、代表企业美国(corporate America)的风格,也就是说,经过战前到战后

20年的发展,现代主义-国际主义设计基本本末倒置,把原来作为自然结果的形式变成了设计追求的目的,而原来的目的——社会性、大众性则逐步被抛弃。如果说现代设计有非常荒诞的地方,这可能是历史的最大的讽刺了。关于这个问题,本书作者的另外一本著作《现代建筑、室内和環境设计》中有专门章节讨论。

第二次世界大战结束以后,从德国战前的现代主义设计中发展出来的“国际主义”设计成为西方国家设计的主要风格,国际主义设计运动在20世纪50、60、70年代风行一时,影响到设计的各个方面,在建筑设计、平面设计、产品设计等方面,成为主导性的设计风格。

国际主义设计是现代主义设计在战后的发展,从设计风格上是一脉相承的,无论是战前的现代主义设计还是战后的国际主义设计都具有形式简单、反装饰性、强调功能、高度理性化、系统化和理性化的特点。在设计形式上,国际主义设计受到密斯·凡德洛的“少则多”(less is more)主张的深刻影响,在50年

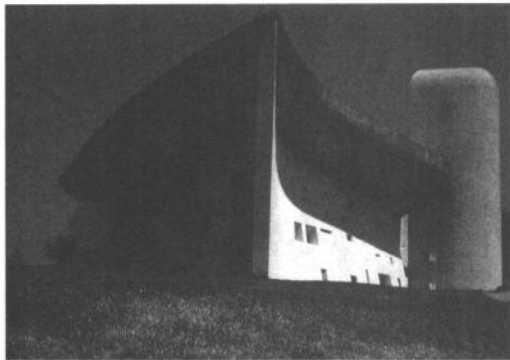
代下半年发展为形式上的减少主义化特征,逐步从强调功能第一发展到以少则多的减少主义特征为宗旨,为达到减少主义的形式,甚至可以漠视功能要求,因而开始背叛现代主义设计的基本原则,仅仅在形式上维持和夸大现代主义的某些特征。

战后的国际主义设计与战前的欧洲现代主义从形式上具有一脉相承的关系,但是,从意识形态和思想动机来说,则完全不相同。国际主义设计在战前的欧洲是一种知识分子的社会工程努力,动机是为社会大众提供他们能够买得起的设计,彻底改变设计以往为权贵的立场,使人民大众能够享有良好的设计,包括住宅、产品、平面设计等等,虽然这时的探索充满了不切实际的乌托邦思想色彩和小资产阶级知识分子的幻想,但是,从思想意义来说,这种探索是进步的,代表了设计的民主主义倾向和社会主义特征。但是,当欧洲的现代主义设计受到德国纳粹的打压,在欧洲受到独裁政权的摧残而被迫迁移到美国,这种原本具有民主色彩的设计就变成一种单纯的商业风格,成为企业美国的代表,

其意识形态的初衷基本被改变了。原来是一种因为民主主义动机、社会主义动机而不得已形成的简单、功能化、理性化形式,变成了为形式而形式的形式主义追求,少则多原来只是为达到低造价目的的一种手段,战后则成为形式追求的中心。目的性被取消了,为达到目的而不得已采取的手段变成了目的,这是国际主义设计的核心内容。因此,战前欧洲具有民主主义色彩的、具有强烈社会主义色彩的现代主义设计在战后变成具有强烈美国资本主义特征的国际主义设计,本来为无产大众服务而发展出来的现代主义设计现在变成了资本主义企业的符号和象征的国际主义设计。又因为美国的经济实力强大,影响西方各国,终于变成国际主义设计运动。

1958年,米斯·凡德洛与飞利浦·约翰逊合作,在纽约设计了西格拉姆大厦,与此同时,意大利设计家吉奥·庞蒂在米兰设计了佩莱利大厦,这两栋建筑成为建筑上的国际主义里程碑,奠定了国际主义建筑风格的形式基础。米斯是这个风格的集大成

现代设计——国际主义风格的形成:回头看早期现代主义经典作品,人们发现并非都像米斯主义那样的沉闷。这是芬兰大师阿尔瓦·阿尔托1929年设计的肺结核疗养院,非常典雅,是功能与形式两全的典型。



现代设计——国际主义风格的形成:个人表现的方式。法国最重要的现代主义大师、号称现代主义之父的勒·柯布西耶在1929年巴塞罗那展出的个人表现方法,这是这种表现最集中的代表作品——法国朗香小教堂。因为作反强撑,因而被称为“粗野主义”,是现代主义发展中的一个非常特殊的分支。

者,他本人的微弱的意识形态倾向,以及重视形式主义细节的特征,造成了他对于建筑设计的减少主义形式原则。西格拉姆大厦是世界上第一座玻璃盒子的高层建筑,完全没有任何装饰,为了达到减少主义的最高形式要求,使建筑表面体现出格子式的工整网状形式,米斯甚至为这座大厦设计了特殊的遮阳窗帘,他设计的所有卷帘式窗帘只有三种开合方式:完全打开、完全关闭、一半开合,因此,可以达到工整的外表形式要求。室内完全不安排任何装饰,黑白两色的色彩计划、单调的几何形态,体现出他追求减少主义的动机,而功能则往往屈从于形式目的。这样一来,现代主义的功能主义原则被背叛了,功能在达到减少主义、国际主义设计的目的上,可以、并且必须服从形式要求。无论减少主义会造成如何的功能上的缺陷,为了达到形式目的,也必须遵守形式一致的要求。现代主义开始以来的功能第一、形式第二的基本立场,终于因此为形式主义目的所推翻,让位给形式第一、功能第二的原则。玻璃幕墙大厦成为发达资本主义国家的象征。美

国作家汤姆·沃尔夫(Tom Wolfe)愤怒地在他的著名作品《从包豪斯到我们的房子》(From Bauhaus to Our House)中说:米斯·凡德洛的“少则多”的减少主义原则改变了世界大都会2/3的天际线。他的这个说法并不夸张,从东京到纽约,从布宜诺斯艾利斯到法兰克福,全世界的大城市都变成一样:玻璃幕墙建筑,钢筋家具,减少主义成为了国际主义的核心内容,象病毒一样蔓延西方世界。

为了适应国际主义的城市和建筑特点,新的国际主义平面设计也发展起来。瑞士的平面设计家在战前德国现代主义、荷兰“风格派”、俄国构成主义平面设计的功能主义基础上,发展出一种新的、冷漠的、功能主义和理性主义的平面设计风格来。50年代初期,瑞士设计家马克斯·比尔(Max Bill)、马克斯·胡珀(Max Huber, 1919-)、安东·斯坦科夫斯基(Anton Stankowski, 1906-)、亚德里安·弗鲁提格(Andrian Frutiger, 1928-)、艾米尔·鲁德(Emil Ruyter, 1914-1970)、艾明·霍夫曼(Armin

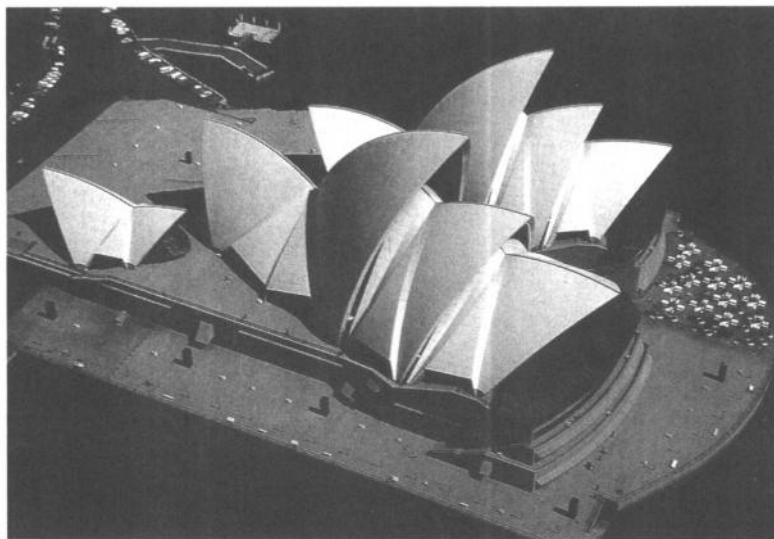
Hofmann, 1920-)、里查·罗谢(Richard P. Lohse, 1902-)、约瑟夫·穆勒-布罗克曼(Josef Müller-Brockmann, 1914-)、汉斯·纽堡(Hans Neuburg, 1904-)、卡洛·威瓦列利(Carlo Vivarelli, 1919-)等人, 发展出瑞士国际主义平面设计风格来, 其中包括新的字体通用体(Univers)和现在非常流行的赫维提卡体(Helvetica), 新的版面编排体系, 准确而非个人化, 与米斯的“少则多”风格非常吻合。

德国战后的工业产品设计也出现了类似的发展。上文提到的乌尔姆设计学院和西德家用电器公司布劳恩公司, 在设计上和设计理论上发展出一套完整的系统设计体系来, 形成西德新理性主义设计, 冷漠、高度理性化、系统化、减少主义形式, 与米斯的建筑也如出一辙。国际主义风格因而得到全面的完善。

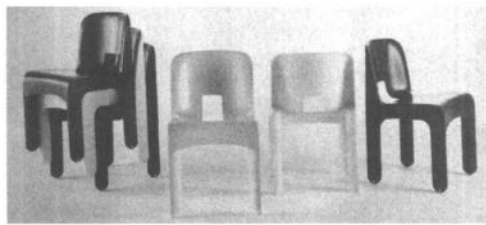
对于国际主义的这种发展结果, 批评界是具有相当的争议的。部分人认为这是现代主义发展的新高度, 这是形式发展的必然趋势, 米斯的减少主义设计, 代表了20世纪设计的高度发展;

另外一些人则认为: 这是从现代主义的倒退, 因为新的设计违背了功能第一的基本现代主义设计原则, 是用功能主义的形式外衣包裹的非功能主义、形式主义内容的伎俩, 因此是不应该提倡的。但是, 无论理论界如何争论, 国际主义设计风格却实实在在的征服了世界, 成为战后世界设计的主导风格。到60年代末、70年代初, 世界的大都会几乎变得一模一样, 设计探索多元化的努力消失了, 被追求单一化的国际主义设计取代。所有的商业中心都是玻璃幕墙、立体主义和减少主义的高楼大厦、简单而单调的平面设计、缺乏人情味道的家具和工业用品, 原来变化多端、多种多样的各国设计风格被单一的国际主义风格取而代之。不但设计使用者的心理功能需求被漠视, 就连简单的功能需求也没有得到满足。这种状况造成社会中的青年一代开始对现代主义、国际主义设计逐渐产生不满情绪, 这种广泛的不满倾向, 是国际主义设计逐渐式微的主要原因。

必须注意的是现代主义, 或者国际主义风格的名称。现代主



现代设计——国际主义风格的形成: 不少人开始企图找寻到能够保持现代主义功能, 但是摆脱现代主义——国际主义风格沉闷面貌的新设计风格, 其中, 以各种有机形式为动机的设计是一个在20年代、30年代很引人注意的现象, 其中包括丹麦设计家约翰·乌松设计的澳大利亚悉尼歌剧院。



意大利设计家乔·科伦波(Joe Colombo) 1965-1967年为Kartell公司设计的“通用”椅(Universal)。

义是19世纪末期、20世纪初期在欧美出现的一个内容庞杂的文化艺术、意识形态运动, 包括的内容非常广泛, 而具体到每个运动中, 它的含义是不尽相同的。艺术上的现代主义运动与设计上的现代主义运动具有非常不同的地方, 如果说现代主义运动的相同之处, 大概主要是在于它们都具有向传统挑战的立场。除此之外, 几乎完全不一样。艺术上、文学上的现代主义是一种创作原则, 主要是向传统的理性观念和现实主义挑战, 宣扬和弘扬个性和自我为己任, 致力于个人的表达, 以及对新的表达形式的探索, 追求艺术创作上的个性; 而现代主义设计的目的是把设计从以往为少数权贵的服务方向改变为以为广大人民服务为己任的探索, 充满了社会乌托邦主义和社会工程动机, 是一种具有高度民主化和社会主义色彩的知识分子的探索。它的目的不是创造个人表现, 而是努力于创造一种非个人性的、能够以工业化方式大批量生产的、普及的新设计。对于现代主义设计师来说, 重要的不是风格, 而是动机, 风格只是解决问题后的自然副产品而已。因

此, 一个为个人表现, 一个为社会总体服务, 艺术上和设计上的现代主义其实非常不同, 真正相似的地方无非是它们对于传统的一致反对。现代主义设计和现代主义艺术有互相影响之处, 但是, 它们从特征上是两个不同的内容。艺术上的现代主义包含了各种各样的运动, 比如立体主义、达达主义、超现实主义、表现主义、象征主义等等, 而现代主义设计则是现代主义设计, 本身目的明确, 风格清晰, 旗帜鲜明。战后流行的国际主义设计从风格上与战前的现代主义设计一脉相承, 但是从意识形态上看, 则已经面目全非, 民主色彩、社会主义色彩、乌托邦色彩已经荡然无存, 单单剩下一个减少主义、“少则多”的形式躯壳。所以非常脆弱, 也就被60年代末期和70年代初期的以改变国际主义设计的单调形式为中心的各种所谓的“后现代主义”风格挑战。

人体工程学的发展

人体工程学的发展

人体工程学,或者称为人机工程学、人机工学,是本世纪初发展起来的一门独立的学科,它的宗旨是研究人与人造产品之间的协调关系,通过对人一机关系的各种因素的分析研究,寻找最佳的人—机协调关系,为设计提供依据。设计是为人类提供生理和心理需求满足的活动,那么,应该说有两个学科是为设计提出人一机关系可靠依据的,即人体工程学和心理学,特别是消费心理学。人体工程学在 60、70 年代有相当显著的发展,对于设计的进步起到很大的促进作用。

人体工程的中心是解决人机之间关系的问题,其中包括:

- 1) 人造的产品、设备、设施、环境的设计与创造;
- 2) 对于人类工作和活动过程的设计;
- 3) 对于服务的设计;
- 4) 对于人类所使用的产品和服务的合适程度的评估。

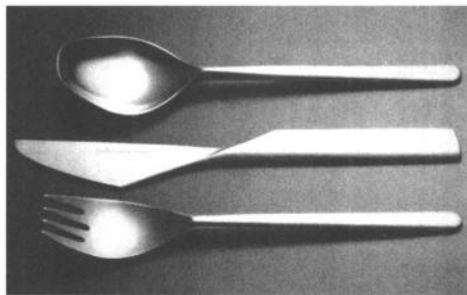
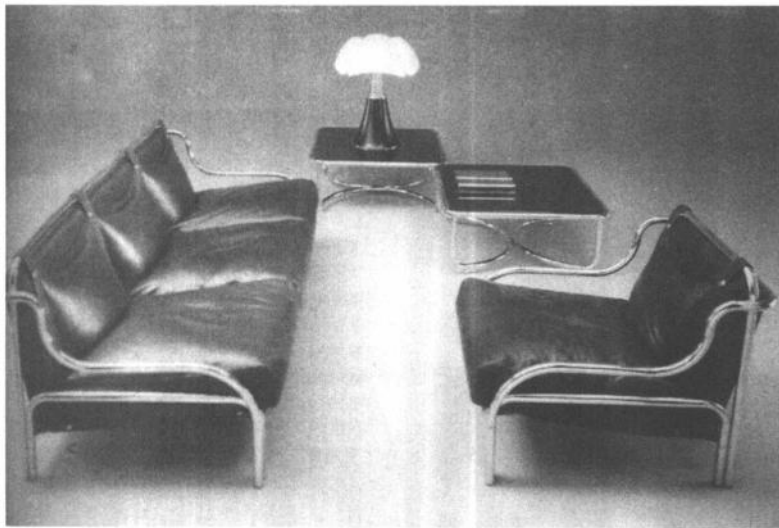
人体工程学的目的是以下两个方面:

- 1) 提高人类工作和活动的效应和效率;
- 2) 保证和提高人类追求的某些价值,比如卫生、安全、满足等等。

人体工程学的接触方式或者工作方法是把人类能力、特征、行为、动机以系统的方法引入设计过程中去。

其实,自从人类开始制造工具、营造居所以来,就已经有人体工程的因素。因为要满足和适合人体的要求,在工具、用品、建筑设计中必须考虑人的因素,首先是尺寸合适,高低合适,方便使用,设计和制作时更考虑到安全、效率。所以说,人体工程的发展,并不是现代社会的产物,人体工程的开始是在工具制作、建造住宅的行为中自然发展起来的,因此,可以说设计上采用人体因素具有非常长的历史了。但是,作为一门独立的科学,人体工程学则是 20 世纪才形成的,它的主要服务对象已经不再是简单的手工产品,而更多地与大工业化的产品密切相关,现代

现代设计的发展:20 年代意大利设计家们有很多激进设计运动,但是主流设计依然稳健发展,这是意大利设计家 20 年代设计的沙发组合,具有良好的功能和稳健的外形。



芬兰现代设计的发展:芬兰设计家弗兰克设计的「吉塔」刀叉具。

工业的复杂性,使以前完全靠设计师的感觉、靠经验积累的人体工程方式完全落伍,无法适应新的设计需求,因此,是工业化迫使这个学科形成。

工业化时代的人体工程学发展经历了以下几个阶段的发展:

1) 机械时代(1750—1890 年)

工业革命带来了新的机械和产品,新产生了大量从来没有过的新产品,特别是机械产品,人在使用、操纵这些新产品时出现了以前使用传统产品所没有过的问题,因此,如何在设计新产品时考虑产品与人的物理因素,特别是尺寸因素关系,就成为设计师(当时主要是工程师)考虑的问题之一。这个时期的设计主要是简单地寻找符合使用者的尺度的设计细节,即在设计上注重与人体配合的长短、宽窄、大小尺寸,但是,对于真正的适应性,特别是效率性、安全性,则还没有适当地考虑。因此,这个阶段可以说还没有真正地发展出人体工程学来。

2) 技术革命时期(1870—1945 年)

自从 1870 年前后开始,由于工业技术发展,进入了技术革

命阶段,这个时期主要的特征是能源的广泛采用,称为能源革命时期。上一个阶段的能源主要是蒸汽能源,而这个时期则产生了采用汽油的内燃机、采用电的电动机等等新的能源方式,从根本上改变了技术和生产的面貌。新的能源被农业、工业、运输等采用,新的产品层出不穷,汽车、飞机、内燃机车、电话、电灯、各种新的机器设备、家用电器、农业机械、各种生产机械和工具等等,在这个阶段被广泛采用,因此,设计问题变得比较复杂起来。第一个阶段单纯考虑人体尺寸的方式,明显表现出它的不足,人一机关系在设计上显得日益重要。

人体工程学的—个重要的发展刺激因素是 20 世纪的两次世界大战。因为战争而导致大量的武器装备生产,如何使武器、兵器、军事工具和设备达到最大效应,使这些产品能够最大限度地适应人的使用要求,变成非常迫切的问题,而军事工业得到国家的全力资助,研究也就得到发展。

第一次世界大战期间,欧洲主要国家和美国都卷入了战争

浩劫,法国、德国、俄国这几个欧洲主要国家都投入了巨大的人力物力,从1914年到1918年期间,数以百万计的军人在欧洲大陆混战,伤亡惨重。为了在战场上占上风,各国都一方面投入更大的兵力,另一方面则全力研制新的武器,坦克、飞机、机关枪、大炮等等都迅速投入战场,这些武器虽然具有比以前所有的武器都更大的杀伤能力,但是,由于设计时间短暂,无论是功能、效率还是方便使用方面,都存在很多的问题。如何使现代化武器适合战争需要,提高它们的效率,使武器能够更好地为士兵掌握,成为当时参战各国的政府关注的问题。其中,美国和英国政府更开始考虑在武器和其他战争设备上适应人的设计。适应人的设计是人体工程学在第一次世界大战期间的重大发展,重点已经不仅仅是尺度适合,而是如何全面符合人的需求。人体工程学的发展,到第一次世界大战的战后有了新的进步,工程技术人员开始把研究的注意点转移到如何在工作程序和工作方法上发展出适应人的需求的设计上,开始了关系到人在工作中的适应性。

第二次世界大战期间,人体工程学的研究变得更加复杂。这个时期的军队使用更加复杂的兵器,而战争设备也比第一次世界大战期间的设备复杂得多。飞机、坦克自不必说,新的大型航空母舰、远程轰炸机、雷达设备等等,都是前所未有的新产品。战争不但在规模上比任何一次战争都要大得多,并且也复杂得多。多兵种协调作战、海陆空立体战争、世界范围的战争计划、世界范围的战争补给协调等等,都使设计面临前所未有的新挑战。除了设计出适应人的产品这个问题之外,此时另外一个主要的设计问题出在不少战争设备、兵器设备在设计上非常不安全,军用车辆的座椅在颠簸运行中不能保障乘员的安全、空降部队的装备设计经常出现恶性故障、坦克乘员无法得到比较好的视野、登陆舰艇作业的困难,等等,各种各样的问题层出不穷,必须通过人体工程学的研究找到如何为作战中的人更好的设计方法成为关键。因此,新的设计开始从以前的为适应人的设计转移到为工作的人的设计上。这是人体工程学的一个新的重大进步。

美国设计家伊姆斯夫妇(Charles & Ray Eames)在1950年设计的EAM椅。



美国凯迪拉克1959年的El Dorado轿车。

3) 为人的思维的设计阶段(1945-)

自从1945年第二次世界大战结束以来,世界各国逐渐进入高速度的经济发展阶段。科学技术的迅速发展,特别是自动化技术、电脑技术、通讯技术、材料技术等等进步,导致大量崭新的产品问世。机械不仅仅是为人省力的工具,它同时能够为人节省思维耗费的时间。从技术角度来说,上述的第一和第二阶段都是为了扩展人的肌肉力量设计的,而战后的人体工程学研究转移到扩大人的思维力量设计方面,使设计能够支持、解放、扩展人的脑力劳动。

第二次世界大战结束以后,人体工程学的重点的发展是从比较集中为军事装备设计服务转入为民用设备、为生产服务,它开始进入制造业、通讯业和运输业,为提高这些范畴的效率、安全、准确水平而得到发展。

大量的自动化设备、电脑设备都必须采用控制系统,战后的控制系统越来越复杂,无论是简单的汽车仪表盘还是复杂的核电

站控制中心,都牵涉到控制效率问题。如何设计出更加具有效率、更加准确的仪表盘,包括显示设备和按钮设备,越来越为设计界关注。这是人体工程学的一个新的发展阶段。

战后初期阶段称为按钮时期,主要的力量在于控制系统的仪表盘设计,特别侧重于各种开关器、各种按钮设计的合理。目的在于使控制系统更加准确、无误、反应快捷。

人体工程学的研究,到70年代达到高潮,当时设计界广泛认为人体工程学是能够导致良好设计的重要的、甚至是唯一的途径。一方面,这个学科的研究、发展和运用得到迅速的完善,另一方面,人体工程学的重要性则在某种程度上被夸大了。可以说,70年代是人体工程学泛滥、夸大的阶段,也是人体工程学作为一个独立的学科得到理论、试验上的完善化的阶段。随着技术科学的发展,设计的日益成熟,人体工程学在设计中的位置、它的使用方式逐步成熟。

本书不可能专门讨论和介绍人体工程学的内容,作者的另

外一本书《人体工程学和设计》将是有关这个学科以及它在设计中的应用的专门著作。以下，简单地介绍人体工程学涉及的基本内容。

人体工程学的研究主要集中在人一机关系方面，它的研究内容包括以下几个方面：

人体工程学基本内容：

1. 什么是人体工程学？对于这个学科的内容、研究对象和研究方法进行综述，其中包括：

- ◎人体工程学的产生、发展、运用和现状
- ◎人体工程学的研究资料基础和收集方法

2. 信息输入。从信息理论的研究角度入手，必须由输入开始研究，包括如下内容：

- ◎信息输入与处理过程
- ◎视觉显示
- ◎听觉、触觉和嗅觉显示

◎语言传达

3. 人类的输入与输出系统。输入的信息经过脑活动的处理之后，转为输出信号和指令：

- ◎人类的活动：本质与影响
- ◎人类的控制系统
- ◎控制
- ◎手工工具与设备

4. 工作环境与安排。影响人类活动的主要因素之一是人类存在的空间，包括：

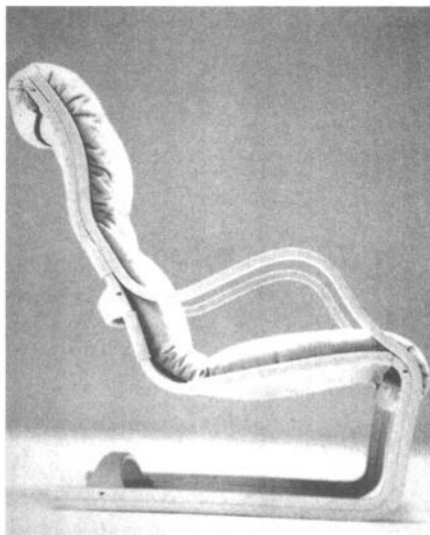
- ◎在工程环境中人体因素的设计
- ◎物理空间与安排

5. 环境。具体到人造环境因素，包括以下几个重要的内容：

- ◎照明
- ◎环境气氛
- ◎噪音



美国20年代以来的设计的发展：美国设计大师查尔斯·依姆斯设计的飞机机场公共座椅，简单而牢固，具有20年代的时代感，良好的功能特征，因此，迄今还为大多数美国机场使用，是美国设计在20年代的杰出代表。



芬兰现代设计的发展：芬兰设计在七、八十年代发展得非常迅速。这是芬兰设计家帕加米尔1929年设计的椅子，具有明显的民族传统处理特点。

◎运动

为了提供一个对于人体工程学具体内容比较详细的了解，以下，就人体工程学中有关人一机系统关系这一个因素的内容进行简单的介绍，以补充有关人体工程学内容的解释。

一、人一机系统的大环境

(一) 我们使用的环境：

1. 人一机系统(机在此代表所有的人造产品和环境)
2. 物理环境，包括两个方面：
 - (1) 人类使用的物理空间，以及相关的设备。这里包括直接空间和间接空间；
 - (2) 物理空间的附属因素，比如照明、环境气氛(包括污染水平)，噪音等；
3. 个人用品与保护用品。

(二) 人一机系统的种类：

1. 人工系统；

2. 机械系统；

3. 自动系统。

(三) 系统的基本功能：

系统的功能关系和运作程序：

↑ 系统储存 ↓

信息输入→感觉(信息接受)→信息处理和决定行动(具体控制或者通讯)→输出

二、人体工程学的数据库——人体工程学的研究方法

- (一) 研究确定；
- (二) 不同的种类；
- (三) 抽样；
- (四) 数据和资料的收集；
- (五) 数据和资料的分析；
- (六) 标准的确立；
- (七) 标准的种类；

1. 人类表现的度量标准；
2. 心理反应的标准；
3. 主观反应标准；
4. 事故频率。

三、信息输入和程序

信息输入经过神经系统的过程：

感觉—短期储存—选择筛选—有限渠道—

—→输出渠道—效应

—→储存·有条件地储存

- (一) 人类记忆中的信息
- (二) 人类反应中的信息
- (三) 影响人类信息接收的因素：

1. 噪音与信号感觉体系(TSD)；
2. 速度负担与刺激负担；
3. 时间的享有；

4. 视觉输入量的享有。

四、视觉

- (一) 视觉的过程；
- (二) 视觉的敏锐性；
- (三) 不同种类的视觉敏锐性；

检验视觉敏锐性的通常方法：最低分辨能力敏锐性测试

(MSA)

- (四) 视觉对色彩的选择与反应区别；
- (五) 黑暗适应能力；
- (六) 亮度对比能力；
- (七) 照明；

1. 时间因素

2. 照度

3. 眩光度(Glare)

4. 多种因素的组合



意大利 Lambretta 公司 1957 年推出 150 型小摩托车。



别尔通设计公司(Bertone) 1973 年设计的兰宝吉尼 1973 型跑车。

5. 运动与照明的关系

(八) 年龄(经验)与照明识别的关系。

五、定量性视觉显示设计

(一) 基本定量性视觉显示设计：

1. 移动尺度针，固定尺度表；
2. 固定尺度针，称动尺度表；
3. 数字显示。

(二) 可读性和可读能力：

可读性设计的几种基本方法：

1. 组合纵向式；
2. 组合圆圈式；
3. 数字分开式；
4. 圆圈分开式。

(三) 定量显示设计的特殊性质：

1. 尺度表单位的长度，第一个单位最好是在 0.05-0.07 英尺

左右；

2. 尺度表的标识；
3. 尺度表数字的进阶方式：
0, 1, 2, 3, ...
5, 15, 25, ...
10, 100, 1000, ...
4. 指针设计；
5. 定量显示设计的综合因素。

(四) 定性视觉显示设计：

1. 定性设计的定量基础；
2. 色彩与图案作为定性视觉显示设计的方法；
3. 信号和紧急灯光设计：
对信号与紧急灯光的反应；
尺寸；
照明情况；

暴露时间；

光线的色彩；

闪光的频率；

光线的背景。

(五)形状显示设计：

飞机位置显示设计

(六)平面视觉显示设计：

关系因素；

各种图表选择；

纵横图表选择；

色彩种类多少控制；

阅读能力判断；

举例：地下铁图表

(七)数字或字母视觉显示设计

1. 字体

笔划宽度；

字体比例宽度；

字体选择；

字体尺寸大小选择。

2. 阅读能力的判断

3. 电子显示设计时字体的选择

4. 电子与数字混合一起时的阅读能力判断

(八)视觉符号和代号

1. 视觉符号：数字、字母、形状、位置符号、色彩五种视觉符号与代号；

视觉符号与代号和色彩有非常密切的关系；

2. 符号的设计：

(1) 直接解释法：一目了然的图形；

(2) 间接解释法：注意；

解释人的背景，文化，教育，误差水平

波音公司1955-1957年推出的波音707喷气式客机。



美国现代设计：提格设计事务所1955年设计的波音707喷气式客机的内舱，是现代民航客机机舱设计的最佳出例子。

(3) 反应时间测试。

(九)道路与交通标志：

1. 符号与文字的比较；

2. 具体的道路和交通标志应用。

(十)特殊情况显示设计：

(十一)视觉显示设计的一般注意规律：

1. 定量尺度表：

数码与开窗式设计比较合适，前提是有足够的阅读时间；

长尺度表，采用移动尺度比固定尺度合适。

2. 定性显示设计：

采用固定尺度，移动针比较合适；

如果有一批显示内容，采用圆圈式尺度，利用时钟方式安排，比较容易阅读。

3. 信号与紧急光线设计：

如果尺寸小，必须持续照明和显示；

如果背景色彩反差水平低，必须采用红色。

闪光时间可以在1-10秒之间，容易为人觉察。

4. 形状显示设计：

背景固定，形状移动；

形状与线条混合采用，比较容易识别。

5. 数字与字母显示设计：

最重要的因素是字体、尺寸、对比关系；

字母或者数字应该按照三个或者四个一组组合，比较容易增进短时记忆；

字体的长宽比例非常重要。

6. 符号设计：

重要因素：形状与背景，形状的边缘，完整，简单，统一。

六、语言传达

(一) 语言的本质；

(二) 语言的要素：元音与辅音

(三) 语言的密度 ;
 (四) 语言的频率分布 ;
 (五) 语言的明确水准。
 七、人类的输入与输出系统
 (一) 人类的活动 : 本质和效应 :
 1. 人体运动的生物工程学基础 :
 骨骼结构
 肌肉结构
 神经系统对于肌肉结构的控制
 2. 人体运动的种类 :
 舒展
 扩展
 扭转
 推动
 细节分析

3. 运动的度量方法 :
 骨骼运动影响的度量 ;
 肌肉运动的度量 ;
 精神活动的度量 ;
 主观和客观反应性。
 4. 表现度量
 5. 人体物理活动的能源消耗度量 :
 按照劳动水平等级 ;
 按照运动水平等级 ;
 按照活动水平等级。
 6. 力量的持续性 :
 手臂的力量 ;
 手臂力量的持续性 ;
 下肢的力量 ;
 下肢力量的持续性 ;



芬兰现代设计的发展 : 芬兰设计家安妮·努米斯尼米根据「波普」风格设计的芬兰纺织品和服装。



富豪 (Volvo) 汽车公司为试验而设计的各种人体模型。

其它部分的力量与持续性分析。
 7. 运动的速度和准确性 :
 反应时间 ;
 简单反应时间 ;
 选择反应时间。
 8. 定点活动方式 :
 定点活动的时间与运动尺度 ;
 定点活动的方向 ;
 定点活动的盲点 ;
 持续性活动 ;
 受控的运动 ;
 重复的运动 ;
 静止反应。
 9. 体力劳动 :
 举提劳动 : 频率与能源的消耗, 频率的高低

携带劳动 :
 推动劳动。
 10. 工作负担 :
 工作负担的定义 ;
 工作负担和能力 ;
 工作负担和压力 ;
 压力的影响 ;
 工作因素对于工作负担的影响作用。
 八、人类控制系统 :
 (一) 人类输入与输出渠道 : 感觉反应渠道 : 视觉、听觉、触觉、嗅觉反应。
 1. 输入与输出之间的关系 ;
 2. 影响人类控制系统的因素。
 (二) 显示与控制的物理安排 :
 以煤气炉灶设计为例

(三) 旋转式设计与控制效率：

顺时针与逆时针方向设计；

汽车方向盘设计。

(四) 追踪作业的实质：

输入与输出的追踪；

追踪设计；

设计系统的次序；

追踪设计的促进与支援方法；

影响追踪设计的因素；

显示的种类：追寻和补偿式

追踪显示的误差；

对以前追踪的复查；

参与；

频率与自我追踪频率关系；

追踪的时间差。

九、控制设计

(一) 控制的功能

(二) 控制的种类：

手指按钮；

脚踏；

简单开关；

旋转式开关；

旋钮；

旋转手柄；

方向盘；

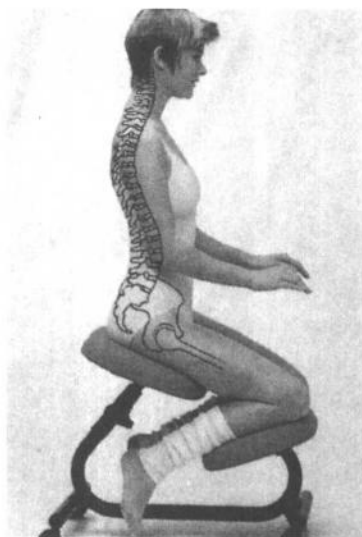
手柄；

脚开关。

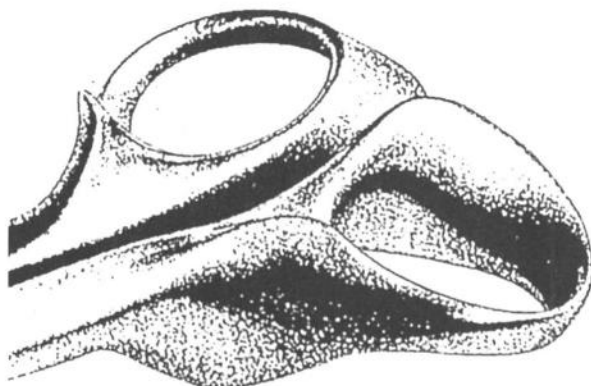
(三) 开关的识别

以上是有关人一机关系和人—机关系控制系统的基本内容，

人体工程学还包括其它的几个范畴，即：



挪威设计家 Peter Opsvik 1979 年为 Storkke 公司设计的人体工程学椅子「Balans Variable Chair」。



荷兰设计家柯瓦 (Zdenek Kovar) 1952 年根据人体工程学原理设计的剪刀手柄。

一、工作环境与安排；

二、在工程环境中人体因素的设计；

三、物理空间与安排；

四、有关环境因素的几个主要方面，即照明、环境气氛、噪音和运动影响等等。

对于这几个范畴的具体内容，也都有同样详细的研究。这些成果对于设计来说，起到很重要的促进作用。因为本书篇幅有限，在此不可能具体全部介绍。

必须注意到的是：人体工程学 80 年代以来的一个重大的发展，是从人与他的生存、工作、娱乐环境的关系、从人与环境的心理关系方面进行了深入的研究，因此导致了一个介于人体工程学、心理学、行为科学、社会学等学科之间的新边缘学科——环境心理学 (environmental Psychology) 的产生。关于环境心理学，本书作者也在《人体工程学与设计》一书中进行讨论。

西方当代设计的发展趋势

本书在第一章《现代设计与现代设计教育》中，曾经具体分析了现代设计发展的状况和趋势，其中包括企业内部的设计部门的发展和独立设计事务所的发展两个方面。其中非常重要的一个研究重点，是美国这两种类型的设计职业发展状况。美国的发展经历了从制造业萎缩、服务行业兴盛，到信息工业再成为国民经济的主力的这个过程，因此美国在设计上的变化和发展趋势，具有其它国家发展参考的意义，因为美国设计超前的发展速度，从而为世界各国的设计发展奠定了一个可资借鉴的模式。

美国在 20 世纪的 50、60 年代中，设计始终保持沿着两条完全不同的路径发展。第一条是国际主义的、大企业的、主流的、代表美国资本主义的。作为世界上最富强的国家，美国流行的主流风格也自然影响世界各国，成为国际主义风格的源头。世界各国的高层建筑设计、企业室内设计、办公家具设计、飞机场建筑设计、公共设备设计、公共标志设计、公共场合采用的平面设计、以及各种机械设备的设计等等，都有明显的美国影响。比如美国

最大的办公家具是室内设计、生产集团诺尔公司(Kno11)、米勒国际集团(Herman Miller)、美国铁箱公司(the American Steelcase)等等的产品,成为世界各国采用和模仿的样品。美国家具设计家查尔斯·依默斯(Charles Eames)设计的家具成为全世界各国采用的标准办公家具。而美国的汽车企业中的工业设计部门更加是一个重要的典型。美国的设计事务所在50年代以后成为美国大企业的设计核心,这在其他国家是很少有的,别的国家往往采取在本身企业中建立设计部的方式,而美国企业则习惯雇用独立设计事务所从事设计,包括一些非常大型的设计项目。比如提格设计事务所为波音飞机公司设计飞机内舱,包括波音707型内舱(1956年)、波音747型内舱(1960年)以及雷蒙·罗维为美国国家宇航局设计“太空实验室”(kylab)的内舱和用品等等。

这个时期美国设计中的一个非常突出的人物是艾利奥特·诺耶斯(Eliot Noyes,1910-1977)。有些评论家认为这个时期最

重要的美国设计家应该首推他了。他从50年代开始为美国的国际商用机器公司(International Business Machine Co.,即世界著名的IBM公司)从事设计工作。他参与改革打字机设计的工作,把沿用了多年的键盘式打字机改成球型打字机,是打字机发明以来的一次最重大的改革。他也参与了IBM的企业总体形象设计工作,为公司树立了非常准确和鲜明的国际形象。诺耶斯的工作还包括为美国莫比尔石油公司(Mobil)设计加油站,他设计的这种加油站由于功能、形象完整,直到现在为止还在使用之中,他为莫比尔公司设计的企业形象,明确、鲜明、有力、突出,是美国60年代到70年代企业形象设计中最为杰出的代表作品之一。

美国企业设计发展的一个典型例子是汽车设计,随着有计划的废止制度在美国汽车行业中的确立,所有的汽车公司都设立了庞大的汽车式样化部门,对汽车外型进行不断的改进,以促进市场销售。美国大部分重要的设计家都曾经设计过汽车。美国汽



阿根廷设计家查尔斯·依默斯(Charles Eames)1977年根据人体工程学原理设计的Vertebra椅。



美国现代设计：查尔斯·依默斯1950年设计的躺椅，是躺椅设计中最杰出的代表。

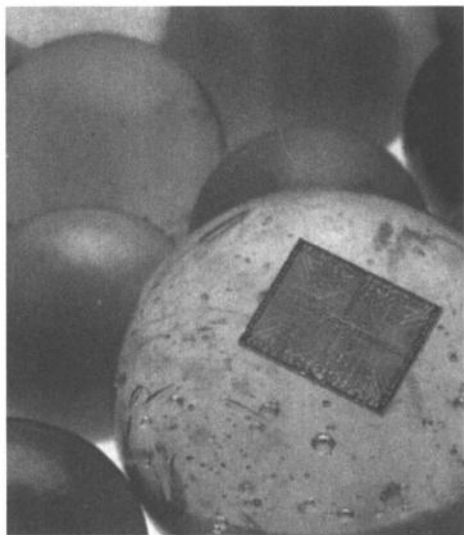
车设计在50年代到60年代中期经历过一个非常夸张、艳俗、奢华的设计风格阶段,这些汽车设计作为美国大众文化的一个重要组成部分,引发了世界各国的崇尚,也是英国“波普”设计运动的影响根源之一,这种设计到1965年前后,开始逐渐被淘汰了。美国汽车设计这种追逐奇形怪状、哗众取宠的造型方式开始越来越受到评论界和社会的批评。1965年,美国评论家拉尔夫·那达(Ralph Nader)出版了他影响很大的著作《任何速度都不安全》(Unsafe at any Speed),他提出那些巨大的美国轿车,虽然装饰华贵,但是从工程角度来说是不安全,他称这些汽车是死亡陷阱,既浪费能源,也不安全,完全没有存在的必要。随着70年代初开始的全球性能源危机,美国人不但意识到那些庞大的轿车是不合适的,同时由于能源缺乏、费用高涨,也不得不放弃这种耗油极多的大车,从市场上、从生产上、从消费意识上开始逐步转向小型汽车(compact cars),这是汽车设计发展的一个非常重要的转折点。从此以后,汽车设计开始迈向一个崭新的方向。这

种转变,同时也为日本汽车占领世界和美国市场提供了最佳的条件。

现代设计在90年代发生了很大的变化,特别体现在工业设计,或者产品设计和平面设计两个领域里。这个变化来自市场、企业本身的变化、设计技术的变化三个主要的方面。长期以来,设计基本被企业视为提供产品、包装、建筑形式的活动,特别是工业设计,其实只是造型设计。70年代,美国企业往往都要求设计公司提供新的产品造型,并没有其它的要求。80年代,这种态度发生了戏剧化的变化:除了产品和包装等等的外型设计之外,企业开始要求设计公司为它们解决工程技术方面的问题,设计一个产品时必须考虑它的技术特征、技术应用方式、材料、结构。这种新要求其实表示企业内部发生着的变化,越来越多的企业把原来设在企业内部的研究机构削减,而广泛采用社会专业合作的方式,一方面减少企业开支,另外一方面也能够广泛采用社会上的专业力量资源。这种新的要求,自然造成了设计业的变化。

90年代以来,这种变化更加迅速,企业目前已经不仅仅要求设计公司为它们提供产品的外型设计和解决工程技术问题,而更加要求设计公司提供市场研究、顾客研究、设计效果追踪、人体工程学研究。设计公司要为客户提供完整的设计配套服务,即从使用者的调查研究、工业设计、工程设计、模型制作和原形生产、人体工程学研究、电脑软件设计,一直到产品的包装和促销的平面设计活动等等。美国重要的经济刊物《商业周刊》(Business Week, June 5, 1995)1995年6月5日一期刊载的1995年度最优秀美国产品设计(Annual Design Award: Winners, the Best Product Designs of the Year)报道说,有些企业甚至要求设计公司具有全球活动的能力,特别是能够设计出既可以在北美销售的产品,同时也能够设计出在世界各地,比如欧洲和亚洲销售的产品,以及配套的包装、广告设计等等。这种情况,是自从现代设计形成以来的一个非常特殊的现象,对于设计公司来说,是一个很大的改变刺激因素。

美国比较重要的企业设计集团包括有:美国的三大汽车公司——福特汽车公司、通用汽车公司和克莱斯勒汽车公司设计部、美国电报电话公司设计部(AT&T)、汤姆逊日用电子企业设计部(Thomson Consumer Electronics)、苹果电脑公司设计部、布莱克·戴克公司设计部(Black & Decker, 世界最大的电熨斗和其它家用电器生产集团之一)、贝尔运动器材公司设计部(Bell Sports)、赫尔曼·米勒公司设计部(Herman Miller, 世界最大的办公家具和设备生产企业之一)、微软公司设计部(Microsoft 世界最大的电脑软件开发公司)、克朗设备公司设计部(Crown Equipment)、迪金逊公司(Becton Dickinson)设计部、3M公司设计部(电脑与电脑附件集团)、康宁公司设计部(Ciba Corning)、数字设备公司设计部(Digital Equipment)、IBM公司设计部,等等。其中一个非常显著的特点是:以前大部分杰出的企业设计部门都在汽车公司内,而现在大部分在电脑与电脑相关企业内,比如微软公司、苹果电脑、IBM电脑、数字设备公司、3M公司,等



1964年设计家艾里奥特·诺耶斯(Elliott Noyes)设计的IBM电脑360型主机系统,开创了电脑系统设计设计方向。



IBM公司1985年推出的个人电脑(PC)启动了全世界PC的经济发展。

等,都是电脑企业中的世界巨子,说明设计重点的转变。

最能说明美国企业设计方式的例子应该是汽车设计。美国的汽车设计是世界企业设计的开端,具有最完善的体系和方法,设计的确能够对企业的前途、对企业的发展起到直接的促进作用,在汽车业也体现得非常突出。比如福特汽车公司80年代由于连续投资错误,造成企业的极大困难,福特汽车公司设计部门因此全力开发新车,最后是在1986年推出了中型的金牛系列(Ford Taurus),市场销售立即转好。1993年,金牛超过原来在美国市场上雄居第一的日本本田雅阁(Honda, Accord)中型车,成为美国销售量第一的车型,年销售量超过30万辆。1996年,福特汽车公司重新改造了金牛,美国的《商业周刊》(Business Week, July 24, 1995)载文称金牛——重新塑造美国最佳销售的轿车(Taurus, Remaking America's Best-Selling Car),高度评价这次新的改型。金牛的成功,引起理论界的广泛注意,一个好的设计、好的产品能够挽救福特这样一个巨大的企业,设计

的重要性因而得到更加广泛的认识。美国作家艾里克·陶伯出版了著作《金牛——挽救了福特公司的汽车的开发制造》(Eric Taub: Taurus, The Making of the Car that Saved Ford, a Dutton Book, 1991),全面地讨论了金牛成功的经验和经过。

另外一种设计范畴则是独立的设计事务所。在建筑设计中,很早就有独立的建筑设计事务所,但是工业产品的独立设计事务所和平面设计、广告设计的独立设计事务所则出现得比较晚。英国“工艺美术”运动(the Arts and Crafts)的奠基人威廉·莫里斯(William Morris)于1864年成立的设计事务所,大约是最早的独立产品和平面设计事务所之一。1907年,德国现代设计的奠基人、建筑家彼得·贝伦斯(Peter Behrens)成立的设计事务所是现代意义上最早的独立设计事务所。1927年到1928年,美国出现了几个独立的工业设计事务所,其中诺尔曼·贝尔·盖迪斯(Norman Bel Geddes)和雷蒙·罗维(Raymond Loewy)的事务所影响最大,后来成为美国最重要的独立设计事务所。

早期的设计事务所的服务范围是非常广泛的，并不仅仅设计工业产品或者平面产品。比如罗维的设计事务所的设计范围从包装到火车头，从企业形象到航天器，从汽车到协和式飞机，可以说是无所不包，非常丰富。究其原因，是因为当时设计发展处于比较早期阶段，设计行业还没有发展到高度专业化的阶段，设计在很大程度上还是外型处理。早期的独立设计事务所的设计人员大部分是从实用美术行业发展来的，他们对于视觉上的美观性有很好的处理能力，但是却缺乏真正处理复杂问题的专业背景。

美国独立设计事务所在战后开始进入一个新的设计领域：企业形象设计(corporate identity)。美国战前成立的不少比较重要的设计事务所，如雷蒙·罗维设计事务所、沃尔特·提格设计事务所，都开始为大企业设计标志和整套企业形象，这是美国设计在战后的一个重大的发展。而被称为CI的这个企业形象设计范畴，从单纯设计视觉标志(VI, visual identity)逐步发展到企业行为标准(BI, behaval identity)和企业本身的管理思想

标准(MI, mind identity)上，到80年代，变成了所谓“企业形象系统设计”，对企业的发展起到重要的促进作用。

20世纪60年代以来，独立设计事务所开始出现专业化的分工趋向。到80年代，分工已经非常精细，涌现了不少高度专业化的独立设计事务所，比如工业产品设计、平面设计、包装设计、服装设计、企业形象设计、广告设计、广告制作等等。这种情况的存在具有很大的好处，特别是在使设计的专业水平提高、设计制作的水平提高这两个方面。与设计有关的一些特殊门类，比如人体工程学、材料学、传播学、心理学和消费心理学、市场研究等等，都由专门的公司处理，设计公司与这些公司之间建立了协作关系。精细的职业分工是设计行业，特别是独立的、不依附于大企业的设计事务所中出现的新发展。

大部分设计事务所都必须建立与企业的密切关系。因此，设计公司存在的时间越长，企业顾客也就越多，设计公司也就更加稳固。到70、80年代，发达国家，特别是美国的工业产品设计、

米勒公司1955年推出的“行动办公室”系列，改变了传统办公室的形式和功能。



美国办公室设备大企业米勒公司(Herman Miller)在1952年推出的Aeron型办公椅。



平面设计、广告设计等等，基本都被20来家独立设计事务所垄断。虽然收费高昂，但是，因为这些公司设计得好，有丰富的经验，因而一旦企业需要设计，也还是比较愿意找它们。小设计事务所，特别是新成立的设计事务所，只能以低廉的收费向中小企业推销自己的服务。

80年代以来，西方各国，特别是美国的第一代设计事务所的领导人基本退下岗位，相继去世。他们的设计公司也或者关闭，或者易手，或者改变领导，从而形成了给以前名不见经传的新人以发展的机会。另外一个方面的新情况，是电脑逐渐成为设计的主要工具。以前一个大型设计事务所要雇用上百人，罗维的设计事务所在80年代初期雇用人员多达400人，其中一个原因是需要大量人手来完稿，设计上当时还是依靠大量的手工劳动。这种情况是因为个人电脑(Personal Computer, 简称PC)，设计上主要采用两个体系，一个是IBM兼容电脑，80年代西方基本采用486DX型，1994年末出现了新一代的586系列(称为Pentium

体系)，1995年8月24日，美国电脑软件公司微软公司(Microsoft)推出了崭新的视窗体系——视窗-95(Window95)；另外一个美国的苹果电脑，其设计专业机型称为玛金托什(Macintosh)，90年代引入了可以与IBM兼容的Power Mac系列，分为6100、7100和8100三个级别，1995年夏天又推出了新一代的7500、8500和9500系列，对于两种长期以来完全不兼容的个人电脑体系的联系使用起到很大的促进作用。

因为个人电脑价格低廉，人人都可以支付得起，且个人电脑的速度、设计专用软件的发展，使它逐步取代了大量的人力劳动，而新的设计软件，比如插图软件(Illustrator)、摄影工作室软件(PhotoShop)、工程设计和建筑设计软件(AutoCad和Cad)、平面设计软件(CorallDraw)等等，又极大地促进了设计的发展，所以，用人力要几个月时间才能完成的工作，采用个人电脑只要几小时就可以完成，并且质量高，误差少，无论是人力还是办公场所都大大地被节省了。一个受过良好设计教育的人，只要有一

台电脑,一些附属设备,加上电话机、传真机和复印机,就可以自己开业。这样一来,大型设计公司开始面临困难,逐渐解体,或者进行人员的削减,小型设计事务所大量涌现。大企业也不再迷信几个大设计事务所,而开始转向一些虽然默默无闻,但是颇有生气和创意的小设计公司和个人。

独立设计事务所在美国发展得非常杰出,这个与美国的自由放任的市场经济观念是有密切关系的。与美国相比,世界第二号经济大国日本则没有那么多、那么丰富的独立设计事务所,日本设计师都希望能够为大企业提供成为企业内部的设计部门的服务,这个与大部分美国设计师希望独立开业非常不同。欧洲则基本两者兼有。

90年代是美国和部分西方国家的独立设计事务所发生新的急剧变化的新阶段。由于企业对设计提出了更加广泛的要求,要求设计公司提供的服务不仅仅是设计,同时还包括了上述的市场、顾客研究、人体工程学研究等方面,设计公司不得不重新

扩展,但是扩展的涵括范围不再是设计人员,而是工程技术、市场研究、心理学、人体工程学等等的设计相关科目。设计公司也因此成为一个为企业服务的综合公司。而设计公司的费用又因为电脑的急剧发展而大幅度提高,80年代的简单的个人电脑被更加复杂、更加强有力的专业设计使用的、称为工作站(working station)的电脑系统取代,其中以目前西方最普遍使用、最强大的SG电脑(Silcon Graphic)为中心。仅仅10年以前,设计还是铅笔尺子的事情,在美国,10年前一个设计事务所的投资只是100美元、一张绘图台、铅笔和丁字尺。现在,一个基本的小型设计事务所的设备则起码要包括一套配带有设计软件Alias3-D的SG电脑(90,000美元)、一台IRIS高分辨率彩色打印机(100,000美元)、一套专门用于工程设计的电脑软件Pro-Engineer(70,000美元),把设计变成模具(手板,即正模型)的软件——激光模具信息转换系统CAMAX(50,000美元)、激光开模具机(200,000美元),另外还要用于平面设计、包装设计、广告设计的苹果

通用汽车的“四”型电动车结构图。



美国通用汽车公司(GM)1990年推出的电动汽车“四”型。

一玛金托什电脑几台,复印机、传真机是基本设备,更不在话下(设备和价格资料参见Business Week, June 5, 1995)。成立一个完整的设计事务所,目前需要的投资已经不再是区区几百美元,而是几十万美元,甚至百万美元。因为整体设计技术的发展,已经不容不变,如果没有这些基本设备,根本不可能取得项目,也得不到顾客。这种技术条件的变化,使原来已经开始从大转小的设计公司又出现了从小变大的情况。不过这个变化已经不是人员的增加,而是设备投资增加和专业人员取代一般设计师。无论是建筑设计事务所,工业设计事务所还是平面设计事务所都面临这个新的技术和设备挑战的问题。在这种情况下,西方又涌现了一系列高度技术化、高度专业化的设计公司。这些公司在设计上显示了新的、依赖高等科技和设备的活力和弹性。

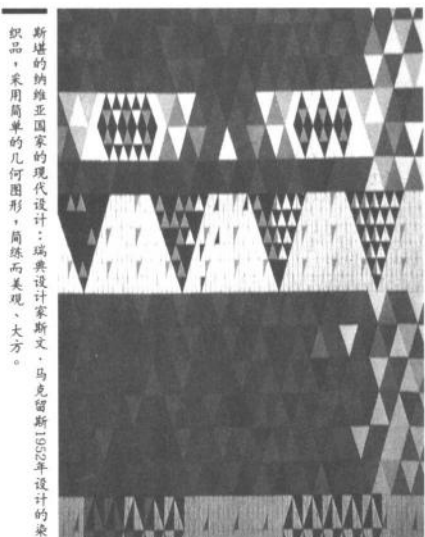
现代设计在第二次世界大战结束以后的50年内发生了很大的变化,战前的设计是探索性的、知识分子化的、理想主义的、社会主义的,战后则变成商业主义运作的主要工具,成为成熟的

体系,深深地卷入到企业活动、商业活动、经济活动、社会活动、文化活动的各个环节中,成为现代社会生活无法分开的一个重要的主题。



1996年美国福特公司推出的小型车 Ford Ka。

第十章 世界现代设计(一)



斯塔的纳维亚国家的现代设计：瑞典设计家斯文·马克斯·斯文森1950年设计的桌布，采用简单的几何图形，简练而美观、大方。



斯塔的纳维亚国家的现代设计：芬兰现代设计大师阿尔瓦·阿图1932年为雅普里公共图书馆设计的椅子，采用了蒸汽弯木技术，具有现代功能、美观的有机造型、简朴的特点，是斯塔的纳维亚设计的杰出经典代表作品。

现代设计在第二次世界大战结束以后迅速发展，到90年代已经进入高度成熟的阶段。除了发达的美国、西欧国家、日本、加拿大、澳大利亚、新西兰这些习惯中称为西方的国家以外，远东的一系列国家和地区，比如日本、韩国、台湾、香港、新加坡、马来西亚、泰国以及中国大陆，也进入了高速经济增长，设计作为一个经济发展的必要组成部分，在这些地区也得到相应的发展。国际贸易日益增加，经济结构从国家经济向国际经济的改变和转化，使设计面临了新的服务对象——全球市场。国际主义风格显然在这个新的要求面前重新显得具有实用主义价值。在面对必须发展出国际主义风格、全球主义风格来应付国际市场需要的前提下，各个国家、地区的设计家们，也面临一个如何在这种情况下保持自己本国、本地区文化特点、设计特点的问题；一个如何协调国际主义与民族主义、全球主义风格和地方主义特征、经济中心和文化传统的问题。本章和下一章将选取一些在现代设计中比较典型、比较发达的国家与地区，来阐释这个新的发展。

如果问设计家们什么“是国际主义设计”，或者“全球主义”(Globalism)设计，他们会非常自然地立即联想到麦当劳快餐、可口可乐饮料等等这些名称。的确，这些产品和商标具有全世界最高的知名度，人们并没有把它们看作是美国的形象，而是看作世界形象，这个例子，可以说明一旦商业上取得全球性的成功，民族风格、国家风格就可以为世人接受，成为国际风格、全球风格。因此，从泛意上看，国际主义和民族主义设计是没有一个完全泾渭分明的分界的。

根据旧金山一家重要的设计咨询公司——兰德(Landor Associates)1990年的调查，可口可乐在全世界的产品名称和企业形象当中名列第一，而麦当劳名列第八，百事可乐名列第十。这些产品虽然都是典型和地道美国的，但是，它们却已经被全世界公认为国际主义的，而非美国的民族主义的，或者地方主义的了。如果要研究设计中的国际主义和地方民族主义的关系，可口可乐和麦当劳可以说提供了非常好的、非常典型的范例：市场的

成功,市场占有率高,造成国际主义形象,视觉上的传统民族主义与否其实并不重要。

从生产来说,麦当劳和可口可乐却已经的确是国际主义的产物,它们都并非是完全在美国生产的,从生产到包装,这些产品可以说是真正的国际合作产品。就地取材是国际主义生产的重要手段之一。取另外一个重要的国际主义设计例子来看,也可以说明这个方式。迪斯尼乐园是美国的设计产物,但是,自从米老鼠出现在电影和电视屏幕上以后,已经没有什么人会吧米老鼠、古斐狗、唐老鸭当作美国的设计象征,它们深入千家万户,早已已经是世界的宠物了。这些动画形象的玩具生产也是国际的合作,而不只是单单在美国制作的。

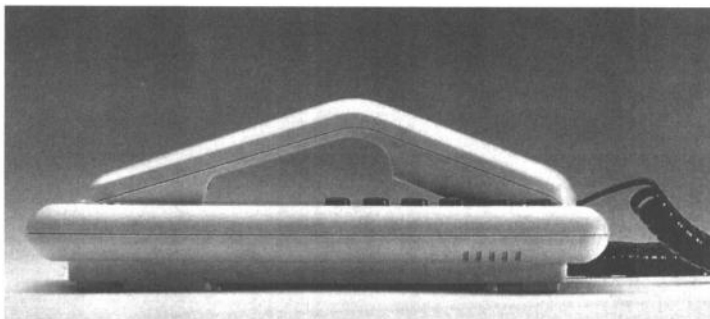
看看兰道公司的这个称为“形象力量”(Image Power)的调查是十分有意思的,在这个名单上,日本的索尼电器、德国的奔驰汽车、美国的柯达胶卷、日本的丰田汽车、德国的BMW汽车都名列榜首,它们来自各个不同的国家,但是在世界各国人民的心

目中,它们倒是没有国别地均匀分布,足见重要的是商业力量,而不是文化力量。如果我们看看这些产品的设计,也都具有非常淡薄的民族特色,它们的真正形象应该说是非常地国际化的。因此,对设计上国际主义和民族主义的研究,应该是从市场研究开始的。

国际快餐食品其实是美国的食物——以麦当劳、肯德基为中心,国际饮料也是美国的饮料——以可口可乐和百事可乐为中心,国际电影是好莱坞的电影——虽然这些电影有时甚至是种族主义的,白人至上主义的,但是却因为设计上感官刺激,形成风气,得到世界的认同。同样的,所谓的国际化电器其实是法国产品。某种产品、服务在本国市场取胜,通过国际商业竞争,通过大量的形象树立,最后在国际市场占有一定比例,这个设计或者服务的民族主义形象就自然变成了国际主义的形象,引导的因素是商业的占领,市场的控制和垄断。当然,历史的因素——比如豪华奢侈的法国产品形象——也起到重要的作用。



新派的纳维亚国家的现代设计：挪威设计家索格·达尔(Sigurd Dalgren)设计的吊灯，简洁和美观的造型，使这种灯具非常受欢迎。



芬兰设计家Ariti Nurension为日本富士通(Fujitsu)设计的电话机，1964年。

自从第二次世界大战结束以来,民族的界限从商业和市场来看是越来越模糊了。世界经济圈的日益发展,各国之间的贸易往来越来越多,产品、服务的流通越来越容易,造成了一个庞大的国际市场。因而,造成了设计上国际主义可以发展的非常有利的局面。欧洲共同市场的形成,北美经济贸易区的建立,以及太平洋经济圈的形成,造成了一些庞大的经济圈,产品、服务在其中可以比较容易地流通和交换,贸易繁荣,设计不再是单单为一个特定的国家服务的,而应该是为这个经济圈和世界的经济大环境服务的,是旨在促进产品和服务在世界范围内发展的。国际主义因此也就成为企业对于设计的首要要求。

这种状况的发展,对于设计界来说,有其有利的地方,比如设计的方向比较统一,市场细分比较明显,设计人员比较容易控制设计的风格;而同时,也有缺点,最大的问题在于设计往往程式化、单一化、公式化、统一化。千人一面的设计比比皆是,在家用电器设计上,国与国的设计风格区别已经基本不存在了,办

公室设计和办公设备、家具设计,也出现了类似的情况。这种情况的产生,是不可避免的,是商业化、经济国际化的必然结果,但是,对于具体的消费者来说,他们必须忍受设计上日益平乏、日益单独、日益统一的趋向。如同建筑、环境设计一样,人造的物质世界日益称为一模一样的单独组合,以前那种传统的温情脉脉的设计特征,已经在迅速地消失。

对于交通工具、交通设施(比如飞机场、火车站、地铁等等)来说,国际主义的设计是必需的,因为它们是为各种各样不同的人提供统一的服务。现代商业建筑、现代都市规划设计也有类似情况,在这些领域中并不存在民族主义的问题或者地方传统风格的问题。真正的症结在于这种国际化的设计趋向,已经蔓延到一些不需要国际化的领域,比如餐具、家具、住宅室内、家庭用品等等,没有道理要求中国人使用德国式的厨房用品,也没有道理要求韩国人使用维多利亚式的沙发,正是在这些最需要人情味道的、最需要传统韵味的领域中,国际主义设计却在扼杀民族的、

国家的、传统的价值,因此,如何发展国际主义设计,同时在必须的领域中有效地保持传统设计,是各个国家面临的挑战。从各国的情况来看,真正比较好地解决这个问题的是日本的设计界。西欧各国也一直在努力解决这个问题,并取得很大的成功。

以下分别讨论几个国家和地区的现代设计发展状况。

斯堪的纳维亚国家的现代设计

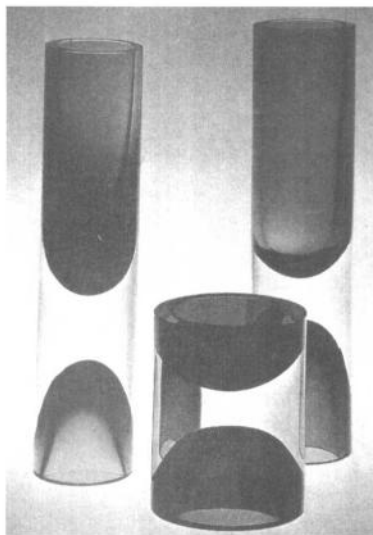
斯堪的纳维亚国家包括芬兰、挪威、瑞典、丹麦、冰岛五个国家,其中以瑞典、丹麦、芬兰在设计上发展得最为稳健和迅速。从1935年以来,这几个国家的工业发展比较迅速,与美国相似,设计也因此得到发展。但是,斯堪的纳维亚与美国设计着眼未来、发展出流线型风格不同,这个地区的设计家们比较着重传统风格。

早在20世纪初期,瑞典、丹麦和芬兰三个国家已经明确了

设计在发展国民经济中的关键作用。当欧洲进入“新艺术”运动时,这三个国家也同时产生了自己模式的“新艺术”运动,并且在家具、陶瓷、玻璃器皿、金属制品、纺织品设计以及传统工艺品设计上得以发展。这三个国家都非常小心翼翼地建议了政府部门制订了政策,以保证传统工艺在工业化发展时期不至于受到损害。它们都希望能够把传统与现代工业设计结合起来,它们称这个努力的方向为发展“工业艺术”(industrial arts)。

瑞典是这三个国家中最早出现自己的设计运动的国家。自从1900年以来,瑞典成立了一个旨在促进设计水平的全国性组织——瑞典设计协会(Svenska Sjöföreläring),这个组织的功能与德国的工业同盟类似,目的是促进设计界与企业界的接触和密切双方的关系,最终达到提高瑞典产品设计的目的。

最早响应这个组织的号召、参与这种活动的企业是瑞典的两家大型陶瓷企业:古斯塔夫博格(Gustavsberg)和罗斯特朗(Rorstrand),以及玻璃产品生产企业奥列福斯(Orrefors)。它



斯堪的纳维亚国家的现代设计:芬兰设计大师塔皮约·维维卡1935年设计的玻璃瓶,非常典雅而现代。



斯堪的纳维亚国家的现代设计:丹麦设计家维纳斯加德1937年陶瓷设计的茶具,简洁特点,非常实用。

们的设计人员在20世纪20与30年代参与设计协会的活动,通过交流、研究,提高了设计的水平,并且在40年代逐步形成了自己的新陶瓷和玻璃器皿设计风格,这个风格后来被称为“瑞典现代”风格(Swedish Modern)。这种新风格的特点是器皿设计造型非常简单朴实,具有良好的功能,这种设计因此具有便于大批量生产的民主特色,正是瑞典一些设计先驱的思想,比如格里戈·包尔逊(Gregor Paulsson)提倡的民主主义思想,瑞典的陶瓷餐具和玻璃器皿因而得到世界各国的喜爱,这种简单朴实的陶瓷餐具设计也影响了整个世界的餐具设计。40年代形成的这个瑞典现代风格,一直延伸到战后,在50年代以后发扬光大。

陶瓷设计中的一个非常重要的人物是威廉·盖茨(William Kage, 1889-1960),他长期以来为古斯塔夫博格公司设计陶瓷产品,1939年设计的一套餐具,采用白色底色,加上浅灰色的波浪纹装饰,既现代又典雅,是瑞典现代主义非常典型的作品。战后,继承他的设计,在古斯塔夫博格公司继续主持陶瓷设计的是斯提

格·林博格(Stig Lindberg),他与他的同事一起,继续发扬瑞典现代主义的特色,使瑞典的陶瓷设计得到进一步的发展,在战后成为世界日用陶瓷最杰出的代表。

瑞典的建筑设计在30年代曾经一度受到德国现代主义的影响,1930年,瑞典在斯德哥尔摩举办了一个设计展览,介绍德国现代主义,特别是包豪斯的试验,使德国现代主义开始在国内广为传播。这种风格不但影响了建筑设计,同时也反应到家具和其他用品设计上。30年代中期,有一些瑞典设计师开始探索自己的现代主义方式,比如家具设计师布鲁诺·马斯森(Bruno Mathsson, 1907-), G·A·伯格(G. A. Berg)和约瑟夫·弗兰克(Josef Frank, 1885-1967)。他们强调现代主义的功能主义原则,但是同时也强调图案装饰性、传统与自然形态的重要性。他们认为,现代主义的这两个方面不是矛盾的,而应该是统一的,如果能够做到统一,那就是瑞典的现代主义,而不是德国的、或者国际主义的。他们通过采用自然材料,如木料、皮革,加上高度重

视人体工程学因素的设计细节,注意舒适性、安全性、方便性,从而为瑞典现代主义设计奠定了坚实的基础。

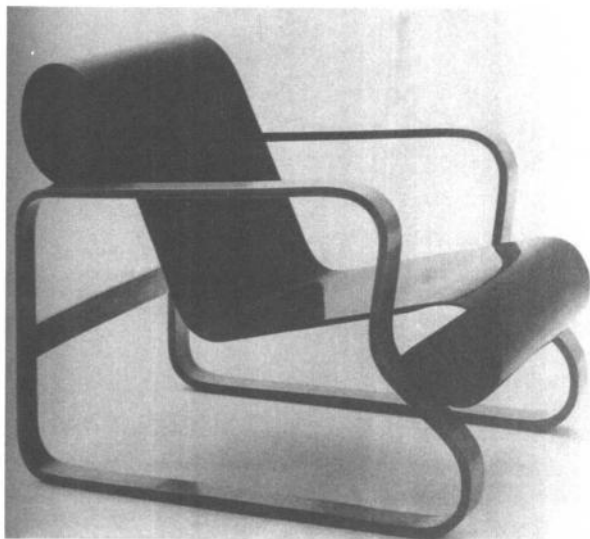
1939年,在纽约的世界博览会上,瑞典第一次展示了自己的产品设计,引起世界各国强烈的兴趣和普遍的欣赏,一个评论家说瑞典和挪威的纳维亚设计是“一个走向稳健化的运动”。(amovement toward Sanity)。第二次世界大战结束以后,瑞典的室内设计与家具得到世界承认,并且广为流行。瑞典家具成为世界最杰出的家具设计的同义词。30年代产生的这个瑞典现代风格,直到90年代依然在世界兴盛,其中主要的因素应该说是以人为中心的设计,包括满足人的物理需求和心理需求两方面的共同成果。

丹麦进入现代设计的时间略晚于瑞典,但是到第二次世界大战结束后的50年代,丹麦的室内设计、家庭用品设计和家具设计,也达到了瑞典设计所享有的世界水平。丹麦的玻璃制品和陶瓷制品在20世纪达到非常高的水平,它们的设计是兼有现代

简单明快的特征和传统的风格,是现代功能与传统风格的结合。丹麦的家具设计也同样遵循这种方式,因此得到广泛的欢迎。比较重要的丹麦室内和家具设计师有比较早期的卡尔·克萊恩(Kaare Klint)、摩根·科什(Morgans Koch);下一代的博格·摩根森(Borge Mogensen)、汉斯·华格纳(Hans Wegner)、芬·朱尔(Finn Juhl);50、60年代成长起来的更新一代设计家保罗·卡霍姆(Poul Kjaerholm)和安尼·雅科布森(Arne Jacobsen)、维尔尼·潘东(Verne Panton)等人,他们设计的家具在战后非常流行,在欧美畅销。他们的设计也大量采用自然材料,特别是木材,比如桦木、山毛榉木、柚木等等,这与德国现代主义设计强调钢材完全不同。在设计造型上,他们更加重视传统家具的式样,比如温莎式(Windsor)家具的优雅,以及其他各种简单但是典雅的传统家具式样,以此作为新家具设计的参考。这种做法使他们的设计一方面具有强烈的自然感,另外也具有传统的美,在家具和室内设计这个特殊设计领域里显得非常具有特色。而他们的家具



丹麦设计家Louis Poulsen在1966年推出的Pia-3台灯,由汉宁森(Henning Hansen)设计,典型北欧风格。



挪威的纳维亚国家的现代设计:芬兰现代设计大师阿尔瓦·阿图(Alvar Aalto)1933年利用蒸汽弯木技术设计的椅子,具有现代功能,美观的有机造型。

却同时是为大批量机械化生产设计的,因此兼而具有手工艺美观和机械化生产的现代化特色。丹麦家具不但典雅,同时非常轻巧,造价低廉,具有适应社会广泛需求的特点,因此在第二次世界大战之后非常受欢迎。其中以摩根森的设计最为典型,当然,他同时也兼顾到少数上层消费者的需求,设计了一些更加手工工艺化,更加典雅和昂贵的家具。这些家具之中,有一些是采用非洲装饰艺术的特征设计的,对于具有比较高的鉴赏品味的消费者很适合。其中汉斯·华格纳采用中国明代家具风格设计的“中国椅子”(1944年)具有很高的艺术品位,是西方设计师模仿中国家具设计最杰出的例子之一。丹麦设计师这种具有多方面的适应性设计,是他们一个很大的特点。

除了家具以外,丹麦的灯具和金属制品也具有相当高的世界声望。20世纪初,丹麦设计师乔治·简森(Georg Jensen)开始采取传统风格与现代功能相结合的方法设计金属制品,为日后的发展开创了道路。真正的金属制品设计大师是凯·博森(Kay

Bojesen, 1886-1958),他的设计是20、30年代最高水平的代表。第二次世界大战结束之后,新的重要设计大师是汉宁·科佩尔(Henning Koppel),他设计的产品主要是日用金属制品,比如刀叉餐具、容器等等。丹麦设计这种被称为没有时间限制的风格,不但得到世界各国消费者广泛的欢迎,同时也引起设计界广泛的兴趣。

芬兰在现代设计的起步上比丹麦和瑞典都要晚,原因主要是国家本身直到1917年俄国十月革命之后才得到真正的稳定发展。十月革命之后,原沙皇占领的部分领土被归还芬兰,同时俄国承认芬兰独立,芬兰的发展得到一个必须的稳定政治前提。芬兰曾经在第二次世界大战以前出现过一些重要的现代主义设计大师,比如建筑大师阿尔瓦·阿图(Alvar Aalto)。但是,作为一个独立的、完整的设计大国,芬兰是到1951年和1954年的“米兰设计三年展”才被世界公认。在这次三年展中,芬兰玻璃制品公司依塔拉(Ittala)展出了大量玻璃器皿,得到世界几乎是异口

同声的赞扬,从而奠定了芬兰设计的国际地位。

早在1947年,依塔拉公司就举办过设计竞赛,得奖的是两个从来没有搞过玻璃设计的新人:塔皮奥·维卡拉(Tapio Wirkkala, 1915-1985)和提莫·萨帕涅瓦(Timo Sarpaneva, 1926-)。他们的玻璃器皿设计具有强烈的表现特征,在战后立即取得世界一致好评。

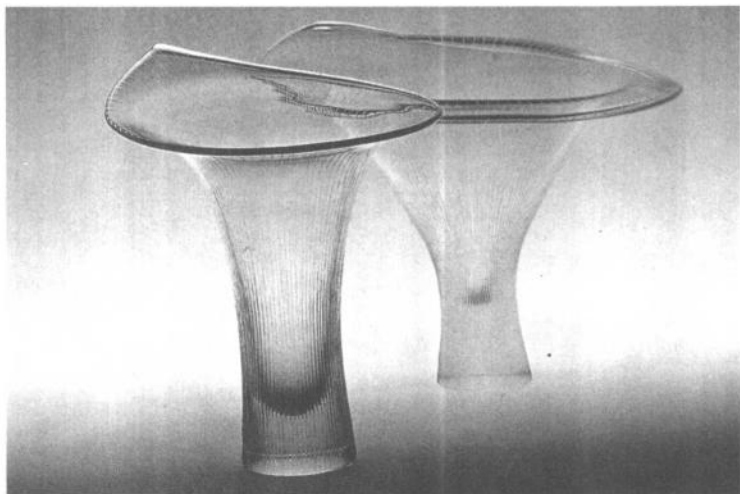
与依塔拉公司玻璃器皿设计强调个人风格完全不同,芬兰的阿拉比亚陶瓷公司(the Arabia)则走更为朴素、更为民主化的设计方向。这家公司的设计是由凯·弗兰克(Kay Franck)主持的,50年代期间,弗兰克设计了一系列陶瓷餐具,朴实大方,这套称为“基塔”(Kilta service)的餐具从此成为芬兰现代设计的经典作品,并且迄今还在生产销售。

战后芬兰的家具也得到世界的公认。芬兰与它的邻国一样,具有悠久的优秀家具设计传统。它的家具与瑞典、丹麦一样兼而具有良好的功能性、简单明确性和传统的美感,是现代化与传统

结合的典范。芬兰的纺织品设计也以其独特的大胆、强烈色彩特征享誉世界。

虽然我们提到斯堪的纳维亚设计在战后西方的流行,特别是在50年代的流行,也提到斯堪的纳维亚的人情味和手工艺传统,但是必须注意的是芬兰在这个地区的特殊性。芬兰虽然是斯堪的纳维亚地区的重要组成国家之一,但是,它与其他几个国家的设计有明显的不同之处。芬兰是这个地区最迟进入现代阶段的国家,直到1917年俄国十月革命以后才取得真正独立,而设计上的发展更加迟于瑞典、丹麦,因此,它对于手工艺传统并不那么重视,对于现代主义、大工业化生产方式、战后的“波普”风格反而更加没有保守地欢迎。换言之,它比较没有受到传统的过分沉重的束缚。这在建筑设计上、纺织品设计上、家具设计上都明显看出来。60年代,芬兰的纺织品图案具有色彩鲜明的带状设计,家具也非常具现代意识,塑料产品光滑可人,使世界各国对这个国家的战后现代设计另眼相看。造成这种风格流行的最

斯堪的纳维亚国家的现代设计:芬兰设计大师塔皮奥·维卡拉1950年设计的玻璃瓶,非常典雅而现代。



斯堪的纳维亚国家的现代设计:丹麦设计家保罗·卡雷姆1950年设计的椅子,采用金属结构和藤编织坐部,达到良好的功能和十分人情味的外观。



重要的生产厂家包括纺织品制造商马里米科公司(Marimekko)和沃科公司(Vuokko)、家具生产厂家阿斯科公司(Asko)。

芬兰设计不太多受手工艺传统束缚的最大好处,在于设计往往可以采用多种材料进行设计,而不必拘束于木材、金属这种以材料划分产品的旧框框。这种特殊的背景,加上芬兰人传统中对于设计的精细态度、高水平的设计鉴赏标准,造成了60年代芬兰设计成为世界设计中一个非常特殊的、异军突起的力量。出现了几个世界著名的设计大师,比如塔皮奥·威卡拉(Tapio Wirkkala)、提莫·萨帕涅瓦(Timo Sarpaneva)等人。他们原来都是设计玻璃器皿的,到此时,开始放手设计各种家庭用品,简单、典雅、现代,既具有良好的功能,又具有雕塑式的美丽外型,他们的作品立即畅销世界各地。不久,又加入了另外一个更加重要的设计师——安提·纽涅斯尼米(Antti Nuressniemi, 1927-),他发扬了这种传统,设计了大量的工业产品,特别是现代化的厨房设备设计,色彩明快,功能完善,造型新颖,他成为60、70年

代世界最著名的工业产品设计师之一。这几个设计家在这个阶段造成了所谓的“芬兰风”(Finnish Flair),是现代设计在战后发展的一个非常重要的组成部分。

日本的现代设计的发展

日本在第二次世界大战之前并没有什么重要的设计活动。日本从1868年的明治维新运动以后才开始自己的现代化运动,逐渐进入工业化时代,19世纪末叶已经把国家的中心放在海外扩张上,甲午战争以后占领台湾,日俄战争以后开始进入辽东半岛,1910年兼并朝鲜,直到1931年占领中国的东北地区,1941年发动太平洋战争,基本没有进入过真正的和平经济发展阶段,全部现代化时间都耗费在军事扩张上,因而,虽然有过一些零碎的设计探索,但始终没有能够进入现代设计的运动阶段。日本的真正的设计发展,是第二次世界大战之后,特别是1953年结束

的朝鲜战争之后的事。

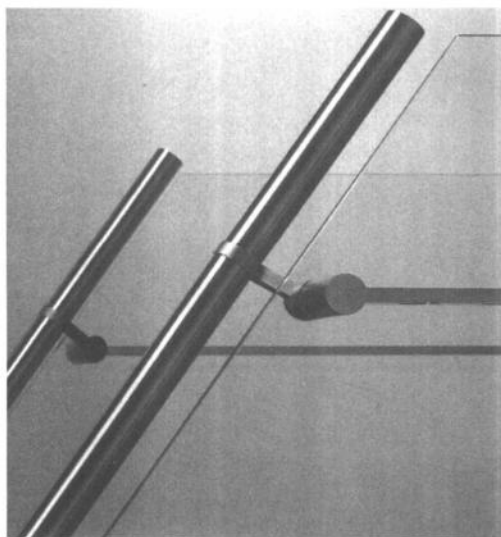
日本用了很短的时间,从1953年前后开始发展自己的现代设计,到80年代已经成为世界上最重要的设计大国之一,不但日用品设计、包装设计、耐用消费产品设计达到国际一流水准,连汽车设计、电子产品设计这类需要高度技术背景和长期人材培养的复杂设计类别,也达到国际水平,使世界各国对日本设计另眼相看。而为什么日本能够在如此短暂的时间内取得这样显著的成就,也是一个设计理论界非常重视的课题。

日本是世界发达国家中唯一的非西方国家,唯一的亚洲国家,它的工业革命比西方各国迟到了100年以上,它的民族传统、设计风格、文化根源与西方格格不入,因而,它如何能够发展自己具有世界竞争水平的设计,就更加令人感兴趣了。

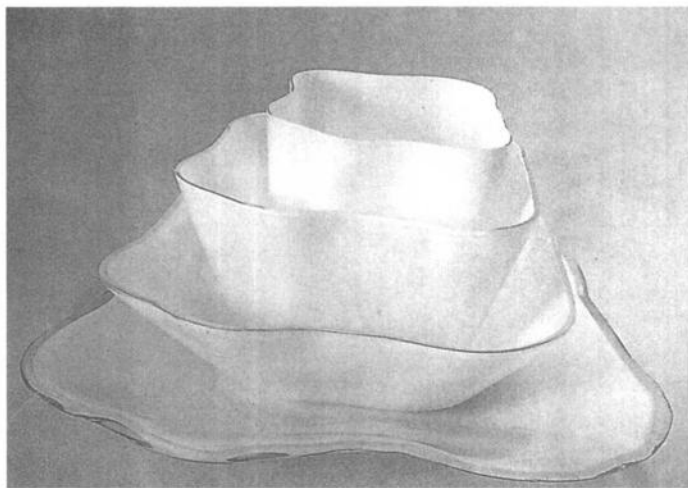
日本国土虽然狭小,但是人口众多,在一个小于美国加利福尼亚州的领土上,居然能够容纳下1.3亿人口,可见居住空间的狭窄是日本人生活的一个特点,这个特殊的背景,在日本的传统

设计与现代设计中都得到鲜明地体现。

日本的文明发展是基于大量地借鉴外国文明的精华基础之上的,公元7世纪到9世纪从中国学习文化,乃至文字的借鉴;明治维新之后开始从德国学习工程技术,从英国借鉴文官制度和社会管理体系;第二次世界大战之后从美国学习先进的现代企业管理技术和科学技术,等等,把这些因素结合起来,加上自己的消化,达到融会贯通的地步,形成自己独特的文化。日本的设计发展,也是基于这种模式的。因此,从传统的日本设计中,可以看到中国、韩国的影响;从日本现代的设计中,则可以看到美国的、德国的、意大利的影响。日本是一个学习外国先进经验最好的学生,但是,也是最能够把别人的经验和自己的本国国情结合,发展出自己独特体系的国家。因此,不能说日本的经验仅仅是建立在抄袭别人经验之上。日本多年学习的历史,造成了一种超级的消化和选择机制,加上日本本身的文明传统,特殊的地理环境,特殊的社会结构和人际关系网络,使日本的文化、经济、政



丹麦设计家霍舍尔(Knud Holscher)设计的楼梯扶手(D. Line Staircase)。



斯塔的纳维亚国家的现代设计:芬兰现代设计大师阿尔瓦·阿图战后根据芬兰众多湖泊的形式设计的玻璃容器。具有典雅的、地方特色的造型。

治都与众不同,而日本的设计也因而具有自己非常特殊的形式。

日本设计的一个非常重要的特点是它的传统与现代双轨并行体制,针对日本国内市场与国际市场不同的两种设计体制也是双轨并行的。世界上很少国家能够在发展现代化时能够完整地保持、甚至发扬了自己的民族传统设计,也很少有国家能够使两者并存,同样得到发扬光大。日本在这方面为世界,特别是为那些具有悠久历史传统的国家提供了非常有意义的样板。

日本的设计具有非常与众不同的特点,从第二次世界大战以后开始发展现代设计以来,它的传统设计基本没有因为现代化而被破坏。它的传统设计和现代设计一样,都达到几乎完美的地步,无论是日本的陶瓷、传统工艺美术品、传统服装、传统建筑、传统文化的设计(如茶道、花道、盆景设计),还是现代设计,如汽车、家用电器、照相机、现代建筑和环境设计、现代平面设计、包装设计、展示设计,都是令人侧目的。因此,近年以来,不少人对于日本设计的本质进行了广泛的研究,日本人自己也对于他

们设计的特征和产生的原因进行了广泛的探索,出版物层出不穷,但是,就某些具体的问题来讲,依然没有得出统一的看法。

综观日本的设计总体,可以看到两种完全不同的特征:一种是比较民族化的、传统的、温煦的、历史的;另外一种则是现代的、发展的、国际的。可以把这两种设计特征大致归纳如下:

1) 传统设计——这是基本基于日本传统的民族美学的、宗教的、讲究信仰的、与日本人的日常生活休戚相关的。因此,是民族的设计传统。这类设计,主要针对日本国内市场,并且有相当程度不仅仅是商品设计,而且是文化的组成部分之一。日本的传统设计在日本的民族文化基础上发展起来,通过很长的时间,不断洗练,达到非常单纯和精练的高度,并且形成自己特别的民族美学标准。

2) 现代设计,特别是第二次世界大战以后的日本现代设计——日本的现代设计是完全基于从外国,特别是从美国和欧洲学习的经验发展而成的。利用进口的技术、为出口服务是日本现代

设计发展的一个非常重要的中心和目的。日本现代设计从国内来讲,大幅度地改善了战后日本人民的生活水平,提供了西方式的、现代化的新生活方式;对国际贸易来说,日本现代设计使日本的出口达到登峰造极的地步,极大地促进了日本的出口贸易,为日本产品出口树立了牢固的基础,为日本设计树立了非常积极的形象,把战前日本产品质量低劣、设计落后的形象一扫而空。现在,日本设计是良好设计的同义词,日本制造是优秀产品的同义词。因此,可以说日本现代设计是为日本人民的现代生活方式、为日本出口贸易服务。

设计评论家厄尔(J. V. Earle)认为日本设计可以总结为两大类,即:

- 1) 色彩丰富的,装饰的,华贵的,创造性的;
- 2) 单色的,直线的,修饰的,单纯与俭朴的。

他的这种看法和分析,基本可以说是指出了日本设计的形式风格特征,比较倾向表面分析。对于日本设计形式之所以存在

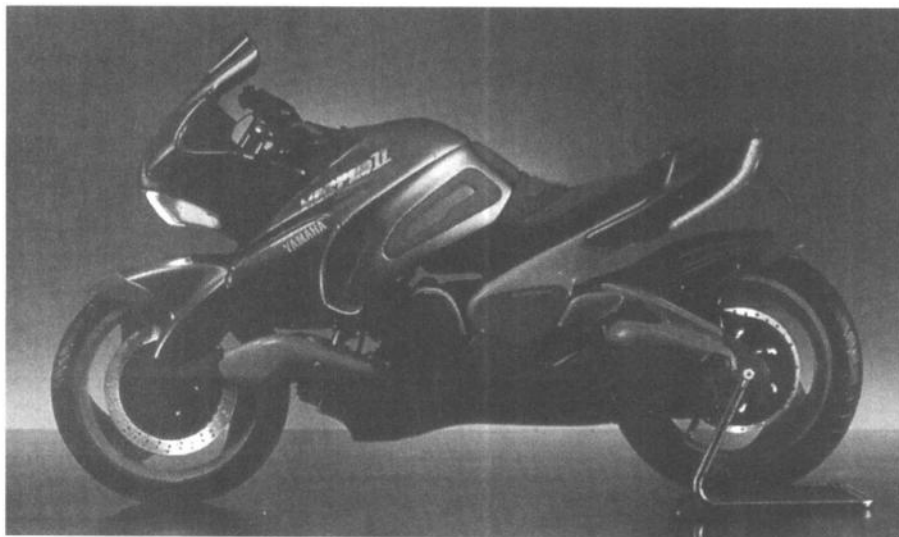
这两个方面的特征,他倒没有做出结论。其实,这两种风格并存的原因,存在于日本文化中的双重性之中,这种双重性是指:

- 1) 日本文化中的东西方文化并存特征;
- 2) 日本文化中华贵装饰与单纯、俭朴并存特征。

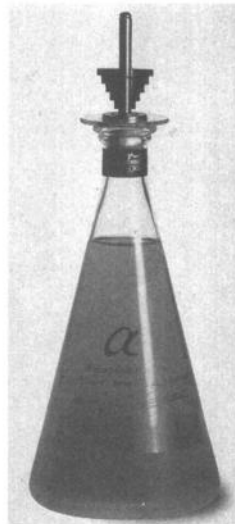
对于这个特征,日本学者Masaru Katusumie说:他们(指日本人)把折衷主义当作一种优点来吸收,并且利用折衷主义来增加他们生活的多样性,使生活更加丰富。

日本文化中出现这种双重性,或者折衷性的原因比较复杂,大约可以归纳为几个因素:

1) 因为日本总体文化中的模式和类型众多,日本人珍惜他们辛辛苦苦学习和发展出来的每一个文化体系、每一个文化模式、每一个文化类型,不希望、也努力做到不会出现以某一个文化类型、体系压倒另外一个的情况,尽量做到兼收并蓄,尽量做到文化的多元化,所以他们使每一个模式与类型都得到发挥。目前日本设计中的两种类型并存的状况,特别是日本人对于这种并



日本设计公司的山叶雅马哈(YAMAHA)公司在1991年设计的Kortopi II型摩托车。



日本现代设计:Kozo Okada 1988年设计的威士忌酒瓶,是后现代风格的设计代表。

存的满意,其实是这种历史背景下的产物。

如果要了解日本对于文化多元性的容忍水平,从他们对于宗教的态度来看,就可以了解到。日本自己本身的宗教,或者民族宗教是神道信仰;7世纪开始从中国传入了佛教,很快得到发展和广泛流传;17世纪前后欧洲人又把基督教传入日本。长期以来,日本都是三种基本宗教并存,基本没有出现以某种压抑某种的情况,文化多元的宽容程度可见一斑。从某个角度来说,日本的历史是吸收外国文化的精华,使之成为自己文化的组成部分的一个长期的、连续不断的历史过程。

2) 另外一个因素,是日本人的哲学观念影响。他们一向认为世界的发展是比较辩证的,宇宙一切都像四季,变化交替,周而复始,循环不已,因此在设计上不追求永世不变的单一标准,而更加具有宽容,在观念上和设计上更加具有高度的弹性。

比较多的人对日本传统文化能够顺利地与现代文化接轨,而不象其他亚洲国家那样需要经过痛心疾首地研究,唯恐国粹在

现代化的过程中被蚕食或破坏非常感兴趣。原因是什么呢?日本文化之所以能够与现代文化顺利接轨,究其原因,归结起来看,应该说有以下几个要点是具有决定作用的:

- 1) 日本的传统文化的基础是大众的,而非贵族的;
- 2) 日本传统文化的单一民族基础,使这种文化能够穿越阶级隔阂而成为全民的文化。日本是一个单一民族国家,全国人民都是一个种族,这种高度单一的文化特征,的确大大减少了文化过渡时的种种障碍,国家狭小,民族单一,因而文化比较容易成为全民的。这是与西方现代文化接轨时非常重要的因素。
- 3) 日本重视集团和团体,而轻视个人,因此文化可以兼而有活跃和稳定的双重特征。这种因素,对于日本传统文化和西方现代文化的结合也非常有意义。

日本的几个宗教信仰和历史发展阶段都对日本的设计带来本质的影响作用。比如:

- 1) 日本人传统的神道信仰——对于自然、祖宗的尊敬和崇

拜,形成日本人对于自然风格的高度喜爱,并且形成了干净、整洁的民族习惯和民族文化特征。

2)日本人对于佛教禅宗的信仰——形成日本人俭朴、单纯、自然的文化。并且喜爱非完整、非规则的美学特点,在思想上也推崇老庄的无为学说,精神上推崇退隐化、自我控制、自我修养、以小我为中心的内心世界和孔孟的大我、次序、仁人、中庸、外部体系同时并存。

3)日本17世纪到19世纪经历了高度商业化的江户时期——这个阶段,日本商业文化高度发展,形成大众、都市文化,形成日本人重视和喜爱奢华平面装饰特征、喜欢商业修饰和大众化的文化特征,是日本设计的另外一个重要的影响因素。特别在平面设计上体现丰富。

4)第二次世界大战以后的美国占领时期——形成日本人消费社会的趋向、美国大众文化的影响特征。

5)朝鲜战争以后日本经济高速度发展——形成日本人对于高

科技的喜好的文化特征。

日本传统文化讲究三个基本立场,这三个基本立场都反映在日本传统与现代设计中,这三个立场是:

1)wabi:含义是一无所有、零、有限;

2)sabi:含义是永恒、俭朴、功能与形式的合一;

3)shibui:含义是严峻品味。指以物写意;俭朴、不卖弄。

以日本的传统建筑来作为例子,分析日本的设计原则和特点是非常典型的。日本的传统住房和用品设计,具有以下几个明显的设计特征:

紧凑性(compactness)

轻便性和便携性(portability)

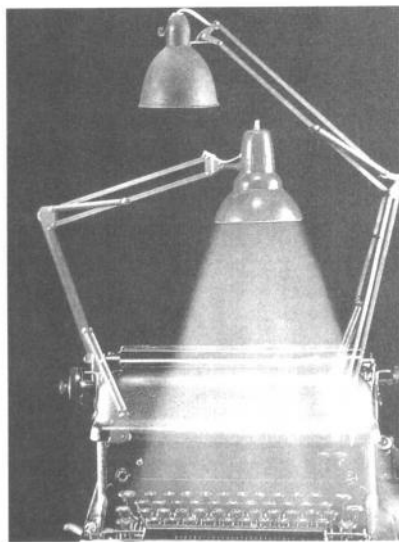
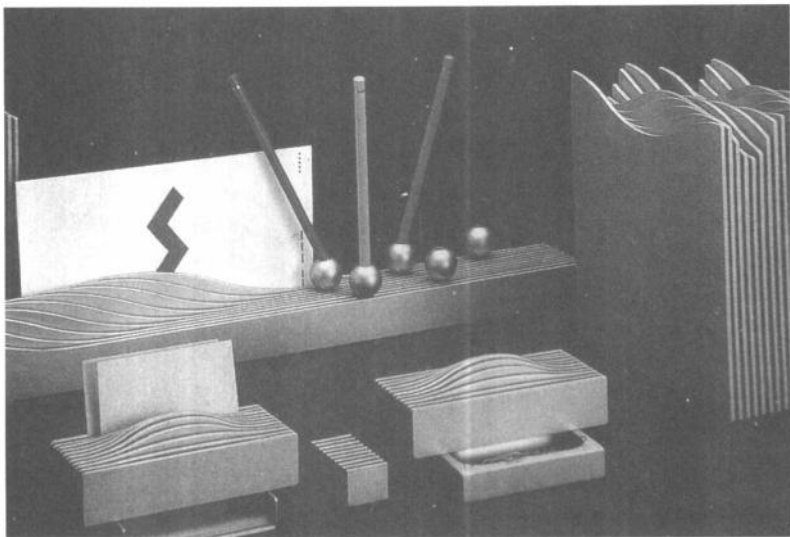
直线性形式(rectilinearity)

选择性(selectivity)

减少主义特征(minimalism)

模数体系和标准化特点(modularity and standardization)

日本现代设计:Tabao Shimizu 1967-1968年设计的桌上文具组合。也是民族传统和现代结合的典型。



斯堪的纳维亚国家的现代设计:挪威设计家雅科布森在1955年设计的自由调整台灯,功能完美,迄今还在生产。总数已经达到上亿盏,是现代设计最成功的例子之一。

从内向外的设计模式

从细节到整体的设计模式(称为:microscopic→macroscopic 风格)

其中最令人感兴趣的是日本对于传统设计的完整的保护和发展的,这种保护体系从战后多年的发展来看,是行之有效的。从总的来看,日本人把不少传统的东西都保存得非常好,并且和现代设计的内容融合一体。比如:日本的传统食品、传统服装、传统包装与平面设计、传统建筑等等,都具有相当高水平的传统保存因素。日本的传统食品,如寿司、甜不辣、米酒、果子(点心)等等,基本没有什么本质的变化。日本的传统服装,比如美丽的和服,包括和服的丝绸、刺绣、印染设计在内,都具有高度的传统性,完全没有受现代服装的影响。日本的包装,特别是传统产品的包装,比如日本米酒、日本礼品、日本糕点、日本陶瓷等等产品的包装,具有相当鲜明的民族特征,在世界包装当中独树一帜,不但受到人们的喜爱,同时还影响到远东不少国家的包装设计。

日本的传统建筑,包括园林建筑和园艺在内,也是独特的、民族的。因此,我们可以看出日本现代设计的道路,是一条双轨并行的道路:传统和现代设计平行发展,互相不干预,但是在可能的时候也互相借鉴。

日本设计具有许多自己独特的特点,这与日本本身的社会行为和社会结构分不开。比如,日本现代设计强调集团式工作方式(team work),虽然包豪斯时期也强调集团工作、集体设计精神,但是,日本式的集体主义与西方的个人主义基础上的集体工作方式有本质的不同。日本设计界基本是团结一体,同心同德,完全不追逐个人出名,以集体的成就为自己的成就而骄傲,这是与西方的模式完全不同的地方。

因为日本的文化发展是基于本身文明的基础上,通过几次重大的向外国学习历史而逐渐形成,这样,使日本设计本身包含了几个不同的影响根源,这些根源包括日本自己的文化传统,特别是美学传统,重视细节,重视自然,讲究简单、朴素,讲究美

学的精神含义。另外一个根源就是欧美的影响根源,这个根源包括明治维新之后受德国技术影响,战后受到美国和欧洲的现代主义运动风格影响,特别是受到美国的大众消费文化和德国的理性主义设计的影响,通过日本经济的高速发展,这些影响很快就从日本的产品中体现出来。

日本大约从30年代开始,就开始成为一个经济力量强大的国家。几次对外扩张战争之后,日本的国力日益雄厚,这种发展,使日本的设计逐步进入国际大环境,一方面是欧洲在19世纪对日本传统艺术和设计的热衷导致日本文化引起欧美的注意,另外一方面是日本开始注意欧美的设计,日本战前的现代建筑直接受到欧美设计的影响。

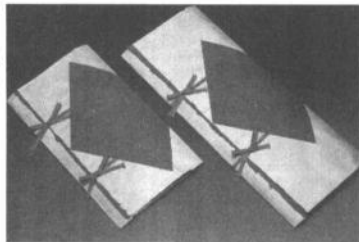
日本对于欧洲现代设计的影响也是非常明显的,比如在本书的前面提到过的英国“工艺美术”运动的大师威廉·莫里斯、美国的格林兄弟和家具设计家古斯塔夫·斯提格利、美国建筑大师弗兰克·赖特的早期设计,都有明显的日本传统设计的影响。

日本的平面设计风格,特别是江户时期发展起来的浮世绘风格,对于欧洲“新艺术”运动具有非常重要的影响作用。从阿尔蒂斯·穆卡到英国的比亚兹莱,其插图风格都具有浓郁的日本装饰绘画特色。因此,可以说,日本在19世纪末和20世纪初与西方的设计关系是一种互相学习、互相补充的关系。各方都在对方的设计中找到合理的内容,因此也都积极地吸收,成为自己设计发展的重要借鉴。

对于西方人来说,当时日本设计除了绚丽的浮世绘装饰风格之外,最吸引他们的是日本建筑和家具设计的几个非常特殊的因素,这包括:

1) 日本人对于材料的本来特色的重视,他们喜好不经过掩饰的裸露的材料。这个民族习惯,大约与日本人的神道崇拜,到佛教禅宗的长期信仰有密切的关系。

2) 日本人喜好开放的空间,他们在设计上利用比例和装修材料达到开放的感觉。这个传统与日本狭小的生存空间、日本神



日本现代设计: Kikko Kurogami 1988年设计的和服图案,完全采用了传统动机。



日本丰田汽车公司1998年推出的Yaris小汽车。

道崇拜有密切关系。经过上千年的发展,日本人在利用比例、设计细节、材料选择上达到建筑和室内设计上开发空间的特点是达到非常高的水平。

3) 日本人喜好展示暴露的结构支撑部件。结构部件对于大多数人来说是丑陋的,在建筑设计上和家具、家庭用品设计上都往往尽量使用各种方法把结构掩盖起来。日本设计的一个非常明显的特征,可以说是装饰性地使用结构部件,完全暴露结构,并且有时甚至夸大结构,突出体现结构,使结构部件同时起到装饰的作用。这与日本学习中国唐代的建筑有密切关系。

4) 日本人喜好模数系统。所谓模数系统是指以某个基本单位作为设计发展的数量化单元。日本人因为生活习惯的原因,往往以称为榻榻米的大小的基本模数单元,或者以纸糊门扇为单位度量建筑大小。从建筑到用品,日本人形成了长期对于基本单元为设计中心的习惯,这个,正是现代设计所需要的要素。

这四个方面的特征,加上日本江户时期奢华的装饰风格,的

确对欧美的现代设计发展起到非常重要的促进作用。

日本现代设计在战后发展非常迅速,日本人极为重视新的技术,但是同时却又不抛弃他们传统设计的一些基本特征,比如设计中对于袖珍或者微型化(miniaturization)、便携式(portability)、多功能化(multi-functionality)、注重细节处理(attention to minute details rather than to over all form)、装饰式地使用功能部件(decorative use of functional components)等等的强调。这些传统观念非常顺利地融入日本现代产品设计中,成为外国难以对抗的重大特点。

日本的整个历史进程自从第二次世界大战结束以来发生了巨大的、甚至是根本的改变。自从日本明治维新运动(1868年)以来,日本一直追寻军国主义道路发展,把朝鲜、中国的东北和台湾,甚至整个的远东作为自己的扩张目标,导致发动大规模的侵略战争,成为发动第二次世界大战的元凶之一。战争结束以后,日本被美国占领,在麦克阿瑟的控制之下,日本朝着集中于经济

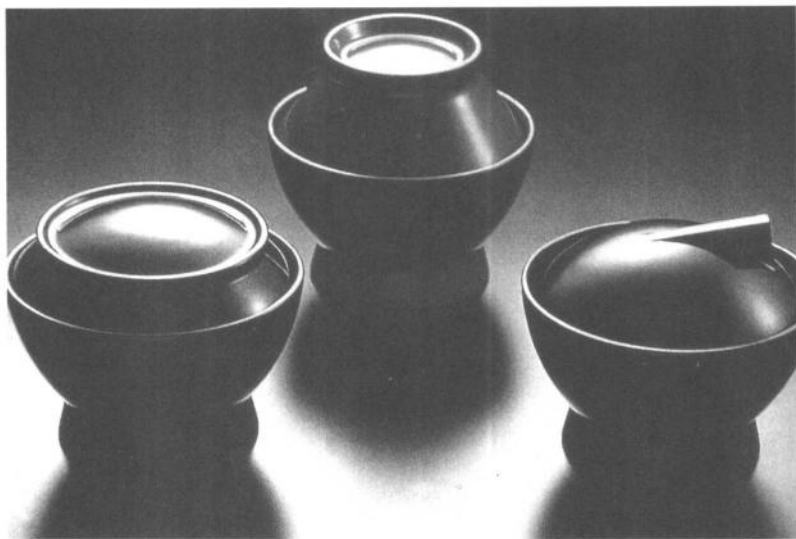
发展的方向迈进,从而把日本带入了一个日本历史上从来没有过的空前经济繁荣时期。

1945年,美国在日本投下两个原子弹,完全摧毁了广岛与长崎。苏联红军进入中国的东北,彻底消灭了日本的精锐部队——关东军,导致日本在1945年9月2日无条件投降。日本的历史进入了一个新的时期。从1946到1951年,是日本战后最为困难的阶段,美国政府极力消灭日本的军事工业,消灭战争时期支持战争的日本大企业(Zaibatsu),推行美国式的民主制度,甚至为日本制定了新的宪法。在这个占领时期,日本的工业萎缩,经济萧条,物资匮乏。不少当时访问日本的西方人对于战后日本的贫困感到震惊。但是,美国军队在日本从1945年下半年到1952年的占领,对于把美国和西方生活方式引进日本起到关键的作用。几十万美国军人在日本的生活,与日本人的联系,潜移默化地把美国生活方式传给日本人民,同时也形成了旨在为美军服务的制造业和后勤补给生产行业。

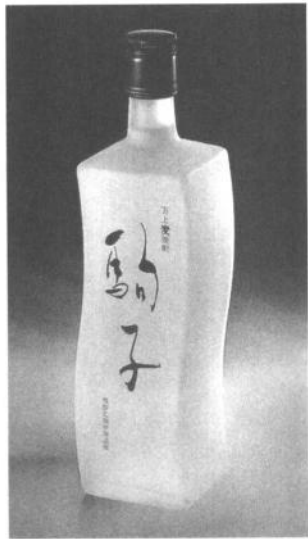
战后初期,西方各国都开始迅速发展本国的设计,以刺激和促进生产和贸易。英国早在战争进行时就已经考虑设计问题了。战争结束之后,英国政府即在1946年成立了政府的设计促进机构——英国设计委员会,其他的国家也纷纷跟进:1947年澳大利亚成立工业设计协会;1948年加拿大成立工业设计协会;1945年印度成立工业美术研究所;1948年英国设计委员会出版了重要的设计杂志《设计》(Design);1951年,英国举办英联邦国家博览会,成为各国显示设计成就的初期盛会;1951年,战争期间停止的德国工业同盟重新开设。

日本的经济从1945年到1950年期间是初步复苏期,其经济目标是恢复到战前的水平。美国占领军当局当时的主要目标是日本的非军事化过程,因此,打击在战争期间与日本侵略当局合作的大型企业、严格控制日本工业生产、摧毁日本战争期间庞大的独裁垄断资本集团就成为麦克阿瑟当局的主要工作内容。日本的工业生产受到很大限制,比如1947年美国占领军司令部给日本

日本现代设计:1986年设计Toshiyuki Kita 餐具组合。



日本现代设计:1985年Shuho Kaneko和日本独立设计事务所最重要的一个设计公司联合设计的日本酒瓶。



汽车工业一年生产的配额是300部汽车,迫使日本不得不进口大量美国汽车和其他工业产品。美国政策造成日本经济恢复缓慢,以及由于提出美国式的民主、美国式的宪法体制,促进了日本左翼政治力量、工会力量的发展。

美国占领当局并非完全压抑生产,这个当局也部分批准一些产品的生产,这些得到批准恢复生产的企业,主要是与日本国计民生密切相关的工业,以及美国占领军和他们的家属需要的产品,比如厨房用具、家用电器、家具等等,传统民间手工业则不在禁止和控制之列。

日本经济恢复缓慢,对于日本政府和美国政府来说,都是很大的压力,双方都希望能够一方面压抑军事工业发展的任何可能性,使日本不可能再成为军事大国,而同时也希望日本经济能够迅速恢复,提供稳定国内经济环境,逐步恢复对外贸易。因此,日本政府在1947年发布《经济白皮书》,提出经济重建问题,而美国占领军当局也为恢复日本经济提出一系列的援助计划,批准

越来越多的企业恢复生产。这些决定都得到美国政府的批准,日本经济开始逐步恢复。

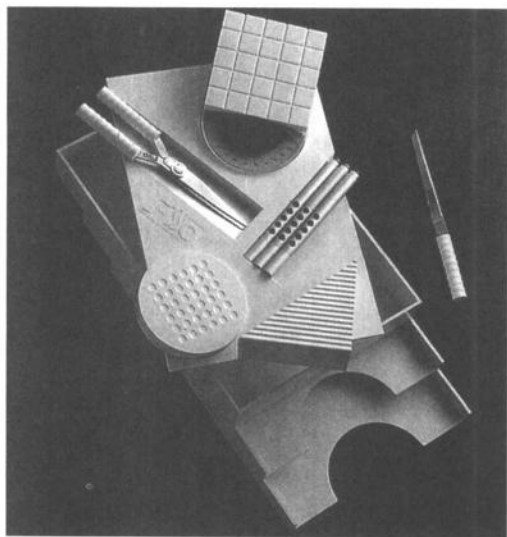
随着日本经济的逐步恢复,日本的设计也开始有所发展。1945年日本恢复生产金属厨具,同年,美国占领军当局批准日本企业为美国军人和家属生产金属用品、家用电器,也逐步批准这些生产转为日本国内市场服务。1947年日本企业得到批准可以生产300辆汽车和其他机动车辆;1948年日本开始生产电冰箱;1950年日本生产的打字机投放市场,同年日光灯也开始生产,为国内市场服务。随着这种越来越快的经济增长,日本政府对于产品质量和标准化问题提出立法规范,1949年日本政府公布了战后的新的日本工业标准(Japanese Industrial Standards,简称JIS),国家的这种标准化工作,为日后工业生产的迅速发展提供了良好的基础。围绕这些产品,初期的工业设计也开始了,但是基本上是在工程技术人员中进行的,工业设计还没有能够成为一个独立的职业在日本企业中形成。

这个时期,日本的现代设计开始有所开展,早期的活动主要是集中在工艺美术、手工业行业中,因为战后首先得到恢复的主要是手工业部门,因而,设计活动在这些部门中发展较早。1945年,日本工艺协会成立,并成立了金漆美术工艺大学,以此作为平面设计向工业设计过渡的一个点。日本在这一年创办与复刊了许多种建筑设计与工业设计、工艺美术的杂志,其中最有影响的一份是《工艺新闻》。这份杂志在1948年号上集中地介绍了英国工业设计协会的情况、活动与成绩,对日本国内的工业设计人员很有启发,影响很大。日本还在1947年举办美国生活文化展,通过展览的方式,一方面介绍了美国文化和生活方式,另一方面通过实物及图片介绍了美国工业产品的设计与工业设计在人的生活中的应用。这次展览在设计界引起相当震动,于是次年再次举办美国设计大展,以及外国生活资料展,后者展出了大量外国当时的先进生活用品,给了日本设计师许多十分有益的启迪。随后几年中,展览一个接着一个地举行,如1949年的产业意匠展、1951

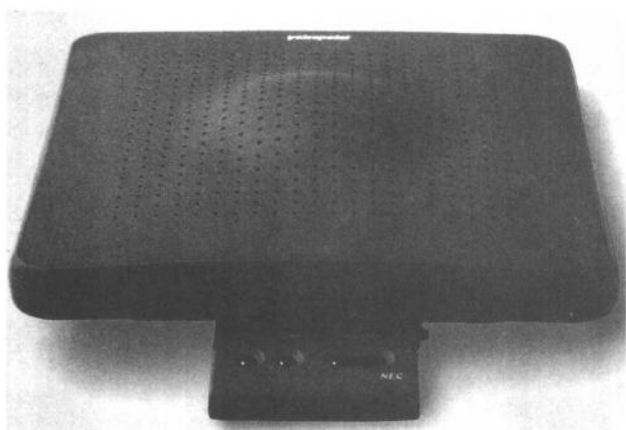
年的设计与技术展等等。

设计院校也相继成立,1949年日本东京教育大学首先举行工艺建筑讲座,宣传现代建筑理论与设计思想;接着日本女子美术大学成立,日本大学(日大)成立艺术学部,都开设了平面设计课程。到1951年,日本最重要的工业设计院校——千叶大学成立了工业设计系——称为工业意匠系,而日本艺术大学(艺大)也随后成立了工艺计划系——即工业设计系。

1951年到1953年的朝鲜战争是日本的一个转折点。美国和西方开始认识到,如果日本完全被压制成为一个经济落后的国家,那么西方在远东就没有任何力量可以抗衡共产主义集团的扩张,特别是在朝鲜半岛的扩张。一个没有军事力量的、强大的经济日本将是美国与西方各国在全球抗衡共产主义的关键,从战术上来说,也是能够应急提供军事支援的基地。作为美国的全球冷战计划的一个有机的、重要的组成部分之一,美国完全改变对日本的政策,在经济上大力扶植日本,全面解除对日本大企业的控



日本现代设计: Takeuchi Igarashi 1980年设计的桌上文具组合。



日本现代设计: 日电企业(NEC)1988年设计生产的会议音响组合设备。

制,扶植日本发展,协助日本政府控制日本共产党和日本企业工会的活动,压制左翼力量,提供巨额经济援助,协助日本培养新一代的科学技术人材和管理人材,并且让日本与美国分享美国科学研究的重大成果,开放美国市场给日本商品。这样,经过30年的努力,日本企业、政府、人民通力合作,全力以赴发展经济,把日本变成一个高度发达的世界一流经济强国,改变了日本的面貌,也改变了世界经济结构。

从历史的顺序来看,日本的大企业在1948年开始被美国占领司令部批准恢复,1951年美国与日本签订了和平条约,1952年美国给予日本独立。虽然在50年代初期,日本经济有所挫折,但是自从60年代下半期以来,日本经济开始进入全面高速发展阶段。这种发展一直保存着很高的速度,基本发展速度在年7~8%左右,甚至到了经济发展速度减慢的80年代,日本也还保存着基本6%的年发展率。

1951年,由日本政府邀请,美国政府派遣美国极有声望的

工业设计师雷蒙·罗维赴日讲授工业设计,并且为日本工业设计界亲自示范工业设计程序与方法。罗维的赴日讲学,对日本的工业设计是一次重大的促进,通过他的讲学,使日本工业设计师得以了解到世界最新的工业设计理论、技术与状况,取得第一手的感性资料,对日本自身的发展方向有了一个正确的了解。

在这些因素的影响之下,日本终于在1952年迈出了工业设计重要的一步,从而标志着日本的工业设计从恢复期进入了成长期,这就是日本工业设计协会(JIDA)的成立,同时还举办了战后日本第一次工业设计展览——新日本工业设计展。这两件事是日本工业设计发展的里程碑。

随着日本工业设计协会的成立,日本的工业设计师们有了一个组织,为了促进学术的交流,他们在1953年组成了日本设计学会,从事学术研究。在这种形势下,1953年一年之中,日本各地出现了大批的工业设计事务所,出现了大批自由职业的工业设计师,接受各中小企业的定货设计,从而使工业设计正式进入

了经济运作轨道。

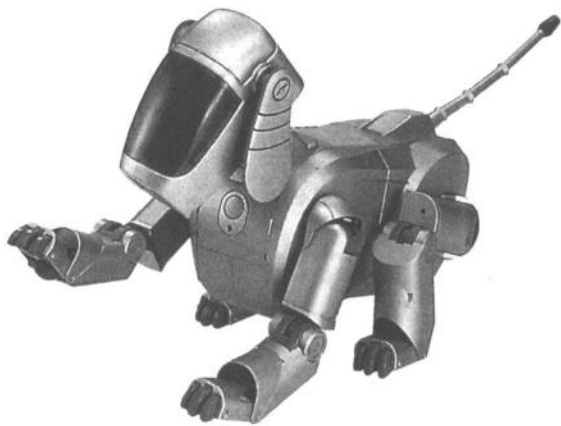
1953年到1960年间,日本的经济与工业都得到持续的发展,科学和技术的新突破对工业设计提出了许多新的要求。1953年日本电视台开始播送电视节目,使电视机的需求量大增,对电视机厂商及电视机的设计形成很大的压力和刺激。日本的汽车工业也在同期发展起来,摩托车从1958年开始流行;1959年日本的新型照相机打入国际市场;其他各种机械、家用品、家用电器等工业产品都在这几年中迅速发展起来。早在1955年,日本已经宣布进入家庭电器化时代,电饭煲等家用电器已深入到各家各户。1960年,日本电视机年产量为357万台,居世界第二位;而摩托车则年产149万台,居世界第一;135相机成为日本的主要相机生产类型,并风行世界各地;电风扇增产迅速。所有这一切,都对日本的工业设计起到巨大的促进作用。

世界各国的工业设计在此阶段也有迅速的发展。1954年,美国的工业设计杂志创刊,成为地位仅次于英国设计杂志的世界性

工业设计权威杂志。1956年,欧洲各国考虑到工业设计的重要性,第一次开会研究成立一个国际性的机构来促进各国工业设计的发展,这次会议导致1957年世界设计协会联合会(ICSD)的正式成立,后改为世界工业设计协会联合会(即ICSIS),日本工业设计协会以集体会员身分参加了这个国际组织。同年,瑞典成立工业设计协会。1955年,当时世界最权威的建筑与工业设计大师勒·柯布西耶访问日本,举办座谈会,对日本工业设计界提出了一系列的建议与看法。1960年,第一届世界工业设计展览开幕,成为工业设计经历多年发展以来的一次总结和新的发展起点。日本的工业设计从国际工业设计的这些发展与进步中得到很大的收益。

1952至1960年间,可称为日本工业设计的成长期。在此期间,日本工业设计首先抓紧设计教育。长期被认为只是传统工艺的印染设计的改革是较为困难的,因为老的印染设计人员多自认是传统的正宗继承者而墨守成规;而且印染设计与绘画、图案之

索尼公司1989年推出的AIBO电子宠物狗。



日本现代设计:日本独立工业设计事务所「水工作室」为奥林巴斯公司设计的M-111照相机。

间的联系也最多,不少人根本就认为印染设计就是画图案。若不对此进行改革,不把新的工艺设计构成理论引入印染设计,日本的印染产品将难以全面打入国际市场,与各国的现代纺织品竞争。为达此目的,日本于1954年在京都纺织学院(京都纤大)开设工艺设计系(即意匠工艺学系),并且接着在1956年成立日本印染设计中心——日本纤维意匠中心。随着日本的化纤工业从1957年起的高速发展与普及,日本设计界通过这些工作,促使日本印染设计迅速现代化。

从1957年起,迅速发展的形势迫使日本各大百货公司接受日本工业设计协会的建议,纷纷设立优秀工业设计之角,展出优秀的工业设计产品。这一行动,极为有效地向民众普及了工业设计知识,提高了消费品味。

从50年代开始,日本各企业对工业设计人材的需求量日益增大,一般的设计院校按常规速度培养出的学生数量已经无法满足。千叶大学因而于1959年设立了工业设计短期大学,以速成

方法迅速培养工业设计人员,取得一定的成效,开创了工业设计专业短期大学的先例。为了适应工业设计分科日细的专业化要求,50年代在日本出现了一批新的设计与工业设计咨询中心,比如1955年成立的染织设计中心(日本纤维意匠中心);1956年成立了研究杂货出口问题的日本输出杂货中心;1956年成立了陶瓷设计中心(日本陶瓷意匠中心);1957年成立了日本室内设计家协会等。这些设计中心的成立,使日本工业设计的专门化得以发展。在这种形势下,日本政府也开始注重工业设计了。

日本政府于1958年在通产省内设立特别部门主管工业设计——工业设计课,并于同年制订公布了出口工业产品的设计标准法规。在此前后,政府还出面组织日本与外国的工业设计人员交流,如聘请外国专家、派遣留学生等等。一年以后,政府又在1959年公布了出口产品法,对产品的标准与质量作出明确规定。有关本国工业产品发展,政府部门也开始着手进行通盘考虑。比如对汽车大众化的设计。战前,汽车在日本是少数有钱的上层人物的

交通工具,一般平民很难买得起,战后日本集中发展摩托车与三轮小汽车。1955年,日本通产省开始着手研究大众型汽车的可能性及设计特征等问题,这一设计战略在1961年取得成果——日本开始生产价廉物美的大众型小汽车。这类由政府安排设计战略的例子,在日本战后初期及50年代里是相当普遍的。

在这样的条件下,日本的工业设计取得初步成果,并且逐步改善了日本及日本产品的形象。日本在战前及战时是军事大国,可以用强制的手段把自己的产品倾销到被占领国,所以造成世界上对日本产品的普遍印象:好看不好用,好看不耐用。日本货被看作有些小花样,式样新颖,但并不实用,也不结实,人们普遍崇尚的是欧美产品。战后的形势有了很大的变化,倾销被自由竞争所取代,要想在国际市场上打出一条生路,就得做出又好看又好用的产品来。日本工业设计面临着这种压力,很自然地模仿欧美产品入手,打开自己的地盘与市场。50年代日本的不少产品设计具有很明显的模仿欧美的痕迹,在功能上及形式上都比战前

的日本产品好得多,从而开始进入国际市场。同时,新产品也在改变着日本国民的消费习惯与口味。

日本经济高速发展的原因是非常复杂的。应该可以归纳为以下几点:

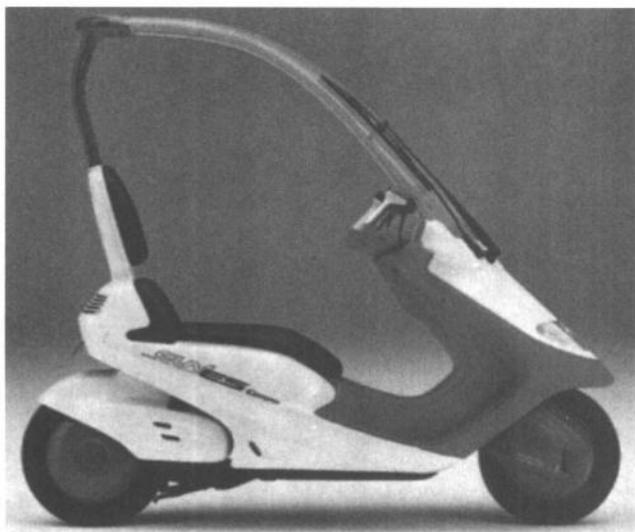
1) 日本全国人民同心同德地发展经济,把经济发展放到首要地位。日本人民与日本政府的互相信赖,互相承诺(mutual commitment - Keith Smith)是一个非常特殊的因素。日本大企业给它的员工以终生雇佣制度,而换来的是员工的全心全意的忠诚和努力。因此,西方企业界一直挥之不去的劳资纠纷在日本非常少见,特别在日本的大企业当中,劳资经常是处于合作的状态,对于经济的成长起到积极的促进作用。

2) 日本企业与政府的密切合作也是另外一个成功的原因。日本大型企业,比如三菱集团,与日本政府有千丝万缕的联系。西方企业,特别是美国企业,与政府之间没有任何的协助关系,美国经济的精神就是放任方式,政府的介入被认为是传统

日本现代设计:松下电器公司(大阪)设计部1950年设计生产的便携式电视机。



日本的本田公司在1955年后推出的电动摩托车(City-Car Canopy)。是污染源的电动车。



经济的精神的干预和破坏,直到美国经济问题重重的80年代,美国政府依然不愿意介入和干预企业经济。而日本的企业与政府早在战前就开始了密切的合作,这种合作为日本的经济带来极大的刺激与促进,政府通过立法、提供技术和情报、提供发展建议、提供资金等方式指导企业发展。这种关系的观念核心在于日本朝野普遍认识到政府利益、企业利益、人民利益是一致的,只有共存才能共荣。

3) 广泛存在的小型企业,作为大企业的承包单位,对日本经济的弹性发展起到重要的作用,大企业与中型企业、小型企业共存,共同发展是日本经济的一个非常特殊的特点。经济学家 Nobutaka Ike 指出:直到1969年左右,日本产业当中的一半、批发和零售业中的80%是一至四个人的企业单位。在东京的横街窄巷当中,大批妇女在家庭作坊中生产单车、吸尘器和其它设备的零件和配件。这种状况,被经济学家称为“双重经济”(dual economy)。

4) 日本通产省的积极促进作用。日本通产省,英文翻译为日本国际贸易与工业部(Ministry of International Trade and Industry, 简称MITI)。它成立于1949年,对于经济的促进,通产省采用了直接投资于企业、对企业给予补贴援助、与企业签订贸易协议、促进有利于日本经济发展的立法、向企业提供咨询和建议等等方法,在很大程度上,通产省可以说是日本战后经济飞速发展的火车头。通产省对于它认为对于日本经济发展有利的产品给予高度重视,并且极力促使企业集中力量生产,在生产的过程中提供各种支持,其中以电子工业的发展为最典型的例子。通产省还大量进口外国先进的科学技术,把它们引入日本企业的生产和新产品的开发中去。通产省还对进口进行保护主义的控制,以保证日本的民族工业有发展的生存空间和条件。通产省甚至帮助新企业成立。

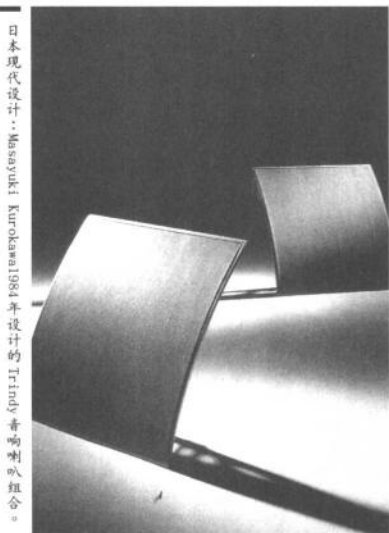
一个典型例子是对于索尼电器公司的扶植。索尼电器成立于1946年,当时称为东京通讯株式会社(Tokyo Tsushin

Kabushiki Kaisha), 到1957年才改名为索尼(SONY)。通产省协助索尼公司利用当时日本政府非常有限的外汇,从美国公司西部电器(Western Electric)公司取得生产半导体的专利,导致索尼公司在1955年就生产出第一台半导体收音机。其它例子有:如对丰田汽车、日产汽车等等。而日本化纤工业(synthetic fibres)的发展可以说是通产省一手一脚从外国引进和发展起来的。本节下面将比较详细地介绍索尼的设计方式和政策。

日本工业从50年代下半期开始,已经非常有意识地把发展放在资金密集、技术密集的产业上了,比如造船、石油化工、摩托车、照相机、音响设备等等,之后又发展出录像技术工业。所有这些发展,与通产省都分不开。日本通产省对企业的关系,甚至发展到设计上,1957年,通产省成立了一个特别部门——工业设计促进会(the Industrial Design Promotion Council),这个部门的最早的功能是帮助日本企业保护自己的设计不受外国企业的抄袭,处理外国指控日本企业抄袭它们的设计等事务。60年

代以后,随着日本经济的飞速发展,这个部门的作用日益扩大,对日本产品的开发影响力非常大。

5) 日本经济发展,特别是出口导向型经济发展的另外一个重要原因是国内市场的健康发展。日本战后受到西方极大的影响,因而造成日本社会结构的急速改变。50年代与60年代,为了适应重建时期的劳工要求,大量农民进城,成为产业工人,从而使日本从一个以农业为主体的国家变成以城市为中心的工业国。西方生活方式造成新的产品系列发展,比如电视机、电冰箱、洗衣机等等,这些设备在50年代基本还没有人知道,到了60年代以后,则成为日本人民生活的不可分割的重要组成部分。50年代末期,电子用品开始进入家庭,更加改变了日本国内市场的面貌。比如东芝电器在1955年生产了第一台电饭锅,为青年夫妇提供了简单而方便的服务方式。60年代,电子产品大量进入家庭,它们被称为“电子玩意”(electronic gadgets),改变了日本人的传统生活方式。随着时间的推移,日本人越来越个性化,



日本现代设计: Masayuki Kurokawa 1984 年设计的 Trindy 音响喇叭组合。



日本佳能公司(Canon) 1990 年设计与生产的 Photura 照相机。

对于生活的品质也要求越来越高,国内市场因此也相应迅速成熟。日本经济的飞速发展,还造成了丰裕社会的形成,特别是一个收入高的青年市场的形成,对于产品发展来说,是非常重要的。传统的节俭习惯逐渐让位给高消费、高水平的生活了。

6) 大量日本妇女参加工作,改变了旧式的家庭结构。因为妇女要上班,因此各种省工省时的产品变得日益重要。她们参加工作同时也造成了家庭收入的大幅提高,从而使社会更快的进入丰裕阶段。对于各种新产品,甚至是享受型的产品,比如高级音响设备、视听设备的要求日益增高,对日本的经济来说,无疑是一个非常大的积极的刺激,使国内市场迅速扩大。

日本国内市场在50年代末期和60年代初期进入买方市场阶段。

日本从第二次世界大战结束以来,用了短短的半个世纪,一跃成为世界上第二大经济强国,成为最大的消费产品生产国,汽车、摩托车、照相机、收音机、电视机、音响设备等等产品,都在世界市场上占有无可争辩的最高地位。50年代初期,日本制造

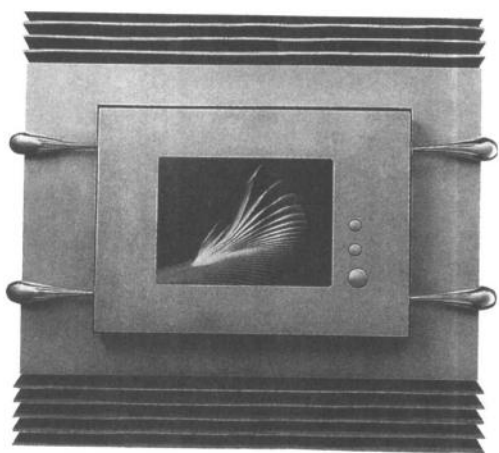
代表质量不好、廉价的产品,但是,经过几十年的发展,日本制造现在是优秀产品的同义词。早在1957年,美国的《大众摄影》(Popular Photography)杂志已经报道:日本照相机能够给消费者带来信心,质量优秀。因此,日本照相机的出口从1947年到1954年之间增加了650倍。

日本战后的设计发展与日本战后的经济增长、日本迅速成为一个制造业大国的历程是分不开的。日本政府、企业通力合作,首先建立一个健全和发达的国内市场,从而促进日本设计的成熟。为了促进日本对内贸易和对外贸易的发展,日本在50年代建立了一系列的机构,这些机构目前基本依然存在,并且起着与50年代同样的作用。这些机构的目的之一,就是发展日本的设计水平,使日本的产品能够具有高度的竞争性,因而,这些机构和整个体制都具有促进设计的明确目的。这种特别为促进设计而成立的机构和体制,是日本设计能够稳健发展的一个很重要的原因。比如,1951年日本成立的隶属于日本通产省的日本出口贸

易研究组织(the Japan Export Trade Research Organization, 简称JETRO)目前依然存在,不过改名为日本对外贸易组织(the Japan External Trade Organization)而已。这个机构一方面为日本政府提供有关产品设计的情报,另外一方面选派日本学生到外国留学学习设计,并且负责邀请国外重要的设计专家来日本访问讲学。另外一个机构是日本工业艺术院(the Industrial Arts Institute,成立于1928年,原来叫工业美术促进院the Institute for the Promotion of Industrial Arts,或者简称IAI,1969年改组之后采用目前的名称),这个机构是通产省属下的工业设计研究机构,它的主要目的是为扩大日本中小企业的出口提供产品设计、材料和新技术研究的服务。50年代,日本工业艺术院为发展日本的包装而进行了大量包装材料、促销技术方面的研究,对于促进日本出口起到很积极的作用。这个机构还组织各种各样的出口商品展览,比如1955年在瑞典哈辛堡(Helsingborg)的国际贸易展览、1957年和1960年米兰设计三年

展、1958年的布鲁塞尔国际博览会,都有这个机构组织的日本展位,无论是展出的产品还是展位设计,都得到参观者的交口称赞,对于树立日本优秀产品的正面形象起到很好的作用。这个机构还长期以来通过它出版的期刊《工业艺术》(Industrial Art,于1932年创刊,1974年停刊)来宣传日本设计,为日本设计界提供最新的设计信息。

日本政府促进设计的活动是通过通产省与大藏省(财政部)联合进行的,它们为日本企业提供情报,提供咨询,提出建议,利用国家政策和法规来协助设计水平的提高,达到出口增加的目的。其中一个非常典型的成功例子就是索尼电器公司的成功。日本政府出面,于1953年在美国西部电器公司(the American Western Electric Company)购买到半导体的技术专利,协助索尼电器发展半导体收音机,取得很大的成功。为了防止出口产品设计和发明被仿冒、侵犯专利,日本的通产省于1957年成立良好设计选择系统(the Good Design Selection System),以及优秀产品



日本现代设计:日本独立工业设计事务所“水工作室”设计的博物馆用电视机。



日本现代照相机设计案例:上左:尼康F2,1960年代;上右:尼康F3,1969年;下左:尼康Nivis 5超小型,1966年;下右:尼康Proneos,1966年。

的证书G级标记(G-Mark award),同时设立了一个具体的监督机构:设计促进局(the Design Promotion Council),继而在通产省内的国际贸易局内又设立了设计科,交叉管理设计标准。1958年,日本通产省修改1921年通过的日本设计法,使之更加完善,这次修改特别强调了对于原设计的保护。1959年,通产省又促进了出口商品设计法的立法,要求所有出口商品必须专利注册。1958年,日本设计师Mosuke Yoshitake在瑞典发现日本有大量设计被瑞典仿造,并且因而被拒绝参观一系列瑞典制造厂家,他回国以后报告了这个情况,直接的结果是日本政府在1958年由JETRO在海外设立了办事机构,监督日本产品被仿造的问题,保护日本工业和设计。日本政府的这种行为,接近中央计划经济的社会主义国家的做法,完全利用国家力量来促进私人企业的产品竞争水准,在西方国家中是绝无仅有的。

但是,日本的这一系列政府保护产品的手段,基本都是单向性的,即保护日本的出口产品设计专利,而对于外国产品,

日本则几乎是肆无忌惮地仿造和学习。这种对于外国先进设计的仿造行为,其实与日本长期以来对外国文明学习和模仿的行为历史分不开。与此同时,必须看到日本政府在促进设计和新产品开发上也并不是无往不胜,它一方面会遭到日本企业的抵抗,企业一旦认为政府的建议不符合企业的实际情况时,可以、并且往往采取漠视的态度。而通产省也有时会作出错误的判断,其中典型的例子是日本汽车开拓海外市场一例。60年代,日本汽车工业希望发展海外市场,通产省却认为根本没有可能与美国汽车工业竞争,最后因为日本日产公司和丰田汽车公司漠视通产省的建议,一意孤行地发展针对美国市场的小型汽车,因而才得到今日的巨大成就;另外一个例子是通产省在建立优秀设计G标记制度的时候,希望通过展览来促进整体设计水平,而日本设计界却害怕公开展览刚刚设计出来的优秀产品,会造成仿冒,因而与通产省发生冲突。最后是设计界成功地通过游说活动,在立法机构通过法令,禁止展出G标记设计,挫败了通产省的计划。1958年的《工

业艺术》杂志中,还由日本工业设计师协会(Japan Industrial Designers Association,简称JIDA,成立于1952年,是日本工业设计师的职业协会组织)撰文抨击日本通产省在选择G标记得奖作品时倾向消费产品,而忽视工业设备。这个抨击终于在1984年导致日本的标记制度扩展到工业设备的设计范围,日本第一个独立展出自己设计作品的工业设计师JiroKosugi甚至撰文要求完全取消G标记奖。因此,日本政府部门与民间在促进设计上的合作是有条件的,并且往往在大目标上一致,在具体问题上依然有分歧,与社会主义国家的一体化根本不同。

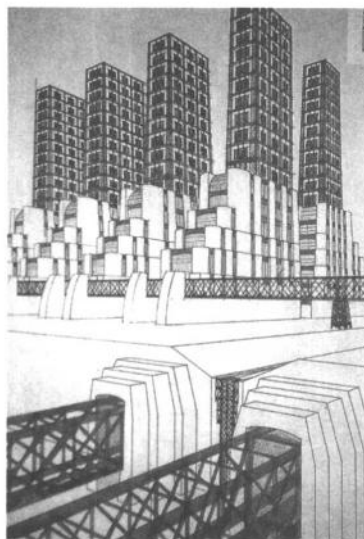
日本的现代设计从50年代开始发展,发展的集中点是教育,对于如何形成日本的设计教育体制,初期是具有相当的争议的。因为日本面临两种完全不同的设计教育体系:美国体系和欧洲体系,如何作出正确的选择是当时争论的主要中心。美国商业化十足的设计是随着美国生活方式而进入日本的,而欧洲的、以建筑为中心的、比较少商业化的设计则是从包豪斯体系的介绍而引入

日本的。

把包豪斯介绍入日本的第一人是评论家Masaru Katsumie,他在1948到1949年在日本的《工业艺术新闻》(Industrial Art News)杂志担任编辑。从那时开始,他全力以赴地推广欧洲为中心的、以“好设计”(good design)为宗旨的设计体系。他一方面把包豪斯20年代在伊顿(Johannes Itten)认为设计应该是凭据直觉(intuitive approach to design)和纳吉(Laszlo Moholy-Nagy)的理性主义立场争论带进日本设计界和设计教育界,同时还把大量的西方关于设计的著作介绍入日本,其中包括英国作家赫伯特·李德(Herbert Read)的《艺术与工业》(Art and Industry)等。Katsumie把1950年称为日本设计第一年,从那时开始,到1955年左右,日本设计教育开始大规模发展,不少重要的设计学院在那个期间成立。其中比较重要的有:如1951年成立的创意艺术教育学院(the Creative Art Education Insitute)、1954年成立的桑泽设计学校(Kuwazawa Design



意大利现代设计:皮艾罗·博托尼20年代设计的“里拉”椅子,是意大利现代设计的经典之作。采用了欧洲当时流行的钢管结构,发展现代结构,比较浪漫的形式家具,是意大利现代设计家在德国现代主义基础上发展,保持了德国现代主义的合理内核,同时避免了德国现代主义的刻板。这张椅子在战后由意大利重要的厂家扎努泽生产出品。



意大利现代设计:意大利的现代设计可以上溯到本世纪初期的意大利建筑未来主义。这是未来主义建筑家桑托斯和齐雅同在第一次世界大战以前创作的都市设计预想图,具有非常前卫的设计观念,对于意大利现代主义设计给予了启发。

School)、1955年成立的视觉艺术教育中心(the Visual Art Educational Center)等等。作为设计运动的发起人,Katsumie本人则在1954年成立了设计科学会社(the Society of Science of Design),集中力量研究欧洲体系的理性主义设计。

1953年,世界各国对于日本日益强大的设计集团开始有所认识,因此邀请日本设计界参加在米兰举办的第十届设计三年展(the Milan Triennale,三年展)。日本当时最重要的工业设计师、日本工业艺术学院(the Industrial Arts Institute)的院长Isamu Kenmochi在给米兰组织单位的回信中说,日本设计还没有成熟,他希望日本设计界能够进一步发展,同时加深设计与传达媒介之间的关系,如果一切顺利,他希望日本能够参加1957年的第十一届米兰三年展。

50年代在日本还有另外两个重要的设计促进活动。一个是于1952年成立的日本工业设计师协会(the Japanese Industrial Desingers' Association,简称JIDA),这个协会在日本通产省

的工业设计促进部促使下,在1957年成立了日本设计最高奖——G级标记奖。这个奖主要是给设计最佳的工业产品的,有些类似米兰三年展的金罗盘奖。Katsumie对于日本政府对设计的干预是持有批判态度的,他认为应该在政府的这个设计促进部门当中设立一个专家组,在政府的设计政策拟定过程中起协助和咨询作用,以保证日本政府的设计政策不至于有过大的偏差。这个机构在1959年组成,其作用是拟定日本设计高级政策(An Advanced Policy of Design for Japan)。Katsumie本人对于设计的民间性作用持有很高的希望,他希望民间的利益集团能够在设计中起到更加积极的促进作用。

50年代日本大量组织各种设计协会,是对Kaksumie这个希望的一个积极回应。比如1951年的日本广告艺术家俱乐部(the Japan Advertising Artists' Club)、1952年的东京艺术指导家俱乐部(the Tokyo Art Director's Club)、1953年的日本设计委员会(the Japan Design Committee)、1956年的日本设计师-

手工艺师协会(the Japan Designer-Craftsman Association)、1958年的日本室内设计师协会(the Japan Interior Designers' Association)等。这些组织成立的目的都主要是为了日本设计的职业地位的确立,希望提高日本设计师在社会的地位,促进设计的发展。但是,这些机构大量地卷入人事纷争,导致三个日本最主要的设计家——Isamu Kenmochi、Sori Yanagi、Watanabe Riki从这些组织中退出来。

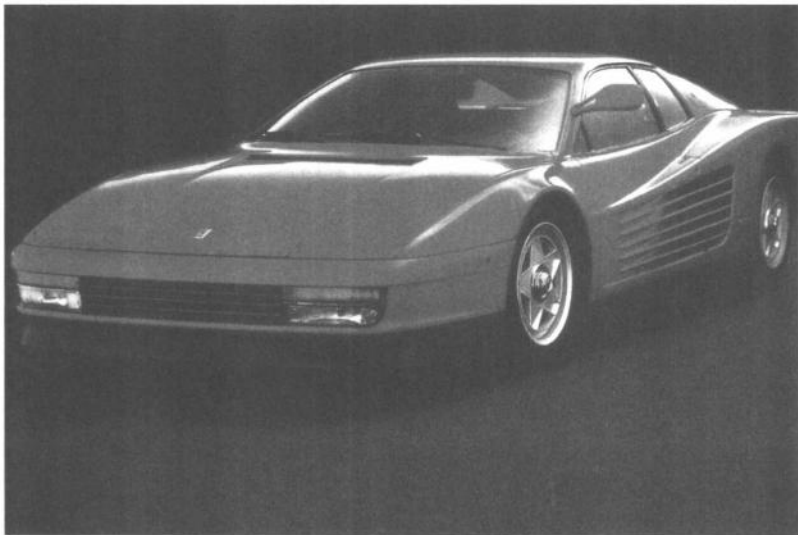
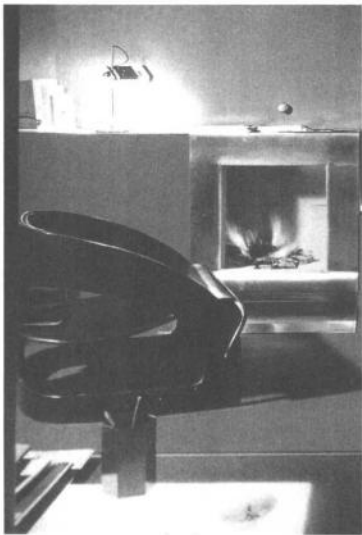
在这些机构当中,最具有广泛代表性的是日本设计委员会。它的成员包括建筑设计师、室内设计师、工业设计师、平面设计师和手工艺人。这个委员会于1960年在东京举办了第一届世界设计研讨会,这是在日本举办的第一次国际设计大会。这个活动对于日本设计界带来很大的促进作用,一方面,使日本设计界与世界设计界开始接触,同时了解到世界设计界的发展状况;另一方面,这个大会把一些具有潜质的日本设计家介绍到国际设计界,比如日本60、70年代最重要的设计师之一的Kenji Ekuano

就是通过这次大会成为世界公认的设计大师。

虽然Katsumie对于日本政府干预设计活动持有反对看法,但是,毫无疑问的,日本政府对于日本设计在50年代的发展起到非常重要的促进作用,特别是在政府通过政府的宣传机器在国际上为日本设计树立形象上。因为日本政府非常清楚:好的设计和好的质量是使日本产品赢得国际商业竞争的唯一途径。这个问题已经不是文化问题,而是商业、经济,乃至日本民族发展的问题。作为原料缺乏的日本,唯一能够使经济蓬勃发展的方式就是大规模的发展对外贸易,对外贸易所依赖的产品,无非是通过设计创新、质量控制、市场推广、价格竞争这么几个方面的因素取得成功;与此同时,同样的市场组合政策还可以为国内市场服务,形成高度发达的、成熟的、现代化的国内市场,提高日本人民的生活水平,因此,设计是日本民族的发展生命线,是政府的主要关心重点之一。

50年代和60年代,虽然日本政府和一些小利益集团尽力推

意大利现代设计:20年代意大利设计奇才吉奥·科伦波设计了一系列非常前卫的家具与室内,这是他1925年运用夹板设计的椅子,形式特殊。



意大利豪华汽车。

进设计水平提高,但是日本产品在国际市场依然不成功。原因是日本产品的质量低下,在设计上抄袭外国,设计处理草率。当时,日本产品还是遵循战前的方式在生产,即廉价而质次方式,出口产品的设计水平也非常低劣。造成这些问题的原因是日本大企业和中型企业对于产品质量管理的方式陈旧,观念陈旧,同时又大部份不雇用工业设计师来开发产品和设计产品,主要的产品设计工作依然是交给工程师处理。这种情况虽然现在已经大有改变,但是依然还是存在。日本的不少工业产品具有高度技术特征,比如摩托车、电子产品、家用电器、照相机等等,被称为技术外型(technological look)。但是,缺乏真正的产品设计师是日本产品在国际市场没有真正竞争力的主要原因之一。

50年代,开始有几家大企业意识到设计对于开拓市场、赢得竞争的重要性,1957年本田汽车公司开始设立设计部,1958年日本国家铁路公司也设立了自己的设计委员会。

在日本所有公司当中,最重视设计的当数索尼电器公司。索

尼是世界首屈一指的大型电子产品生产企业,从80年代以来,已经不仅仅局限在产品生产上,它的横向发展和兼并,使它变成一个世界大型集团,经营内容从产品到娱乐业,几乎可以说无所不包。索尼的产品成为世界最优秀的产品同义词。

长期以来,索尼公司在产品开发和设计上有自己的独立原则:不跟大流,坚持独创,从而达到创立有自己特色的产品面貌的高度,而这种产品开发政策和设计原则,也组成了索尼的企业形象的重要部分。在日本这样一个特殊的社会中,索尼把全体职工团结在一起,同心同德,齐心协力,推动了企业的发展。索尼在人才提拔上提出“合适的职位”原则,把有能力的人安排在能够使他(她)发挥才干的位置上,使他们能够发挥作用。因此,企业内人才济济,朝气蓬勃。

索尼对于产品的开发、设计和质量管理都有极其高的标准。长期以来,索尼提倡质量第一的口号,企业的全部工作,从技术开发、生产管理、产品设计到销售和售后服务,都围绕这个中心

进行,因此使索尼公司能够取得国际声誉与商业竞争的成功。

40年代,索尼的设计全部是由工程师完成的。1951年,索尼开始雇用设计师帮助设计产品外型,但是那些设计师其实是插图画家。最早为索尼电器设计录音机的是后来世界著名的工业设计师 Sori Yanagi。他在1952-1953年和1954年分别为索尼公司设计了H型磁带录音机。1954年,索尼公司终于设立永久性的设计部。1961年,这个部门有17个工业设计师工作,当时的设计部主管是 Norio Ohga,他在80年代中期成为索尼集团总裁。索尼的设计人员分散在各个部门工作,人数不断增加:1981年是56人,1983年为131人,设计人员属于设在东京的产品计划中心,领导者是 Yasuo Kuroki。设计人员的工作性质也从以前的单纯外型设计转变到新产品开发,并且与生产部门、市场销售部门的关系日益密切。

工业设计在索尼公司中占有非常重要的地位。日本电子产品行业早期深受德国产品设计的影响,外型追求功能主义、理性

主义,非常冷漠、机械化。自从日本电子产品设计逐渐走出自己的道路之后,索尼开始有意识地摆脱德国影响,摆脱国际主义的设计固定模式,而刻意形成自己的产品设计特点,发展出一种具有高科技特征,同时又具有人情味的设计风格来。因为索尼的产品是针对全世界的,因此,索尼设法采用不同的设计方式来针对不同国家的市场。每在一种新产品开发之前,索尼公司都派人进行目标市场国家的实地考察,了解这个特定国家中的人民对于产品的喜爱、对色彩的偏好,经过多次反复调查,然后把结果提供给设计部门,作为设计的依据。因此,索尼的产品具有很高的、比较准确的针对性,在市场上也比较容易取得成功。

索尼的设计政策的中心是“创造市场”。这家公司在研究了国外许多优秀的工业产品设计以后,得出一个结论:要完全准确地预测市场、准确地预测消费者的需求基本是不可能的。因为每样新产品从开始研究、设计,到市场投放都需要一段时间,而市场本身是一个变化的因素,所以会出现产品开发时没有的问题,

意大利设计家尼佐利(Marcello Nizoli)1956年设计的奥利维蒂公司的Lettera 32型手提打字机,是世界手提打字机的最杰出作品之一。



意大利60年代设计的概念汽车。

到投放时却会因为市场因素改变而出现错位和过时的情况,市场上原来的市场机会、消费需求都已经消失了。因此,跟着一种潮流跑的设计模式的最大缺点是被动。为了避免这种被动局面,索尼提出“创造市场”的策略,从而取代了旧的“满足市场需要”的生产开发政策。这种理论其实是在细分市场中避免重复已经存在的细分市场部分,而尽量设法找到新的、未被触及的市场部分,开拓这个市场,占有这个市场,为自己取得独有的地位。索尼的产品研究、设计、开发、生产、销售基本都是围绕这个核心进行的。

为了创造市场,因而出现了一个教育消费者的艰巨工作。比如1950年索尼生产出第一台磁带录音机,但是,大部分日本消费者不知道什么是录音机,因此,索尼耗费巨大的投资,进行一次国民的录音机教育活动,以使人们认识录音机,喜爱录音机,接受录音机。电视在日本开始普及时,索尼公司也进行了类似的有关电视机的宣传活动。为了达到教育与宣传的目的,索尼公司

1968年在东京的银座设立了一个8层楼的大型展示中心,开展设计推广工作。多年以来,每当索尼要推出一种新产品时,总是伴随一个宣传和教育运动,这是索尼设计和推广的特点之一。

60、70年代以来,索尼的活动已经进入国际市场,因此,它也把这种创造市场的方针灌输到国际市场活动中去。索尼利用庞大的市场促销预算,通过外国的电视、报刊杂志和其他的新闻媒介来宣传自己的新产品。80年代,索尼公司甚至在美国收购了派拉蒙电影公司(Paramount Co.),通过电影来进行隐藏性的自己产品的宣传,电影中的高科技产品出神入化,而都标明是索尼的产品,比如1993年派拉蒙公司出品的、在全世界具有极高票房效应的电影《爱国者游戏》(Patriotic Game)中,英国警察使用监视爱尔兰共和军恐怖分子的超微型电视摄像机上赫然标明索尼,使观众对索尼技术称赞不已。索尼公司利用这种方式,反复在消费者中宣传新产品的功能和设计特点,同时也树立企业和企业的产品形象。1962年,索尼公司在纽约最豪华的第五大道上设

立自己的展示中心,成为索尼公司在美国的第一个宣传和展示中心。1991年,索尼公司又收购了纽约的原AT&T大厦,改成索尼大厦,震动纽约。1971年,索尼又在法国巴黎的爱丽舍大道上开始了法国索尼展示中心。从80年代起,索尼开始在中国大陆的五个主要城市设立产品宣传橱窗,比如1980年在上海设立的索尼橱窗,对于树立形象、教育消费者起到很重要的作用。

索尼公司对于企业形象的树立是非常关切的。即便是企业与产品的名称,也必须准确和积极,比如公司名称“索尼”就是这样考虑的结果。前面提到过,索尼公司在1957年以前叫“东京通讯株式会社”,名称太长,毫无积极形象可言。1957年,公司聘请一批设计家、心理学家、广告专家重新拟订企业名称,通过反复的研究,他们决定采用索尼这个名字。索尼英文为SONY,出自两个考虑,一个是英语的音响(sonic),另外一个英语的乖孩子(sonny),利用这两个字眼的谐音组合而成一个四个字母、两个开音节、全世界基本读音一样、字体采用比较单纯的无装饰

线(类似中文的黑体)的埃及式克拉莱顿体,因此具有非常容易记忆、积极联想的功能,对于促进索尼产品销售,建立积极企业形象起到非常重要的作用。

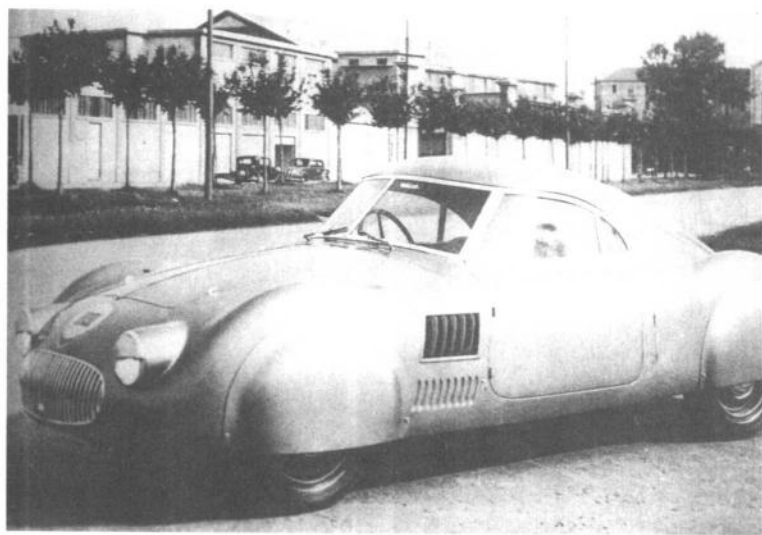
索尼公司的工业设计具有明确的要求与设计概念。它的产品首先是提供方便、无须解释而通过外型设计让使用者了解功能、操作简便,如何解决人和产品的关系因而成为设计的中心。设计人员除了对产品现存的问题提出解决的设想和办法之外,还要拟订产品未来的发展方向,产品的发展如何与未来的人类生活相关,如何为未来的市场和社会服务,因此,索尼的工业设计师兼有短期的设计目标和长期的设计方向拟订的双重任务。为了解决一些技术上的问题,索尼公司专门聘用了各种从事与设计相关专业的人员,比如人体工程学、消费心理学等等专家,使设计工作人员能够有足够的技术支持。

索尼公司拟订了产品设计和开发的八大原则,即:

1. 产品必须具有良好的功能性。产品的功能必须在产品还



意大利现代设计:平尼法里纳设计的“卡斯特罗”豪华轿车,于1950年小批量生产,说明意大利在战后初期已经恢复了汽车生产两条路线的方式。这辆汽车完全没有美国汽车当时的那种夸张的处理,整体高贵,形成意大利自己的汽车设计体系。



意大利现代设计:平尼法里纳设计的豪华运动式轿车蓝西亚-阿帕里拉,代表了意大利汽车设计的两条道路之一——小批量生产的豪华汽车,与大批量生产的大众汽车“菲亚特”并存和发展。

在设计阶段的时候就给予充分考虑,不但在使用上具有良好的功能,并且还要方便保养、维修、运输等;

2. 产品设计美观大方;

3. 优质;

4. 产品设计上的独创性;

5. 产品设计合理性,特别要便于批量化生产;

6. 索尼本企业的各种产品之间必须既具有独立的特征,同时又应该有内设计特征上的内部关联性。索尼的电视机、音响设备等等都必须各自清楚,又同属于一个体系;

7. 坚固、耐用;

8. 产品对于社会大环境应该具有和谐、美化的作用。

索尼公司认为设计是集体活动,因而一向提倡团体设计方式。它的设计部门因而也非常庞大和复杂,除了独立的设计部门以外,还有专门起联系设计部门和其他部门的一个专门机构,称为设计交流部,专门负责沟通部门之间关系,传达各个部门之间

的信息,报道国际与国内市场的最新动向和行情。

为了树立积极的企业形象,索尼公司高度重视促销活动,特别是广告活动。索尼公司拟订了自己的广告规范,其中包括五条基本原则,即:

1. 广告以传达信息为第一要素。因此,索尼的广告必须对所宣传的产品提供准确的信息,其中包括产品功能、品种类别、外形特点、尺寸大小、重量等等各个方面详尽的内容,并且要给予顾客咨询的可能与讨论的余地。

2. 广告必须诚实,不得撒谎或者夸大其词。广告要与内容符合,以准确的信息、诚实的方式、诚挚的态度来树立积极的、健康的企业总体形象。

3. 广告必须有教育性,为开拓新市场、创造新市场服务。因此,除了宣传产品外还要传授产品使用的知识。

4. 广告应该容易懂,并且引起观众兴趣。

5. 美观大方。

索尼公司通过几十年的努力,建立了自己完善的设计体系和策略。通过索尼公司的设计方式,可以了解日本大企业的设计模式。

日本的现代设计从60年代开始,进入到新的发展阶段。

早在1963年,日本政府为了使日本迅速成为先进的工业大国,制订了新的经济发展计划,称为《成为先进国的道路》白皮书,对全国经济发展提出了统筹安排。对于各种不同的工业和其他经济项目制订了轻重缓急的发展计划,由政府对于优先发展的项目给以各方面的支援和协助。

日本的电子工业、造船工业、汽车工业、化学纤维工业、机械制造等重工业都在这个期间得到迅速发展。日本政府还通过制订鼓励出口的外贸政策,来刺激生产。日本开始走向飞速发展的阶段。

由于这种以发展为主要目的的政策,日本出现了许多没有预料到的问题。比如通货膨胀从1966年开始进入恶性发展时期,

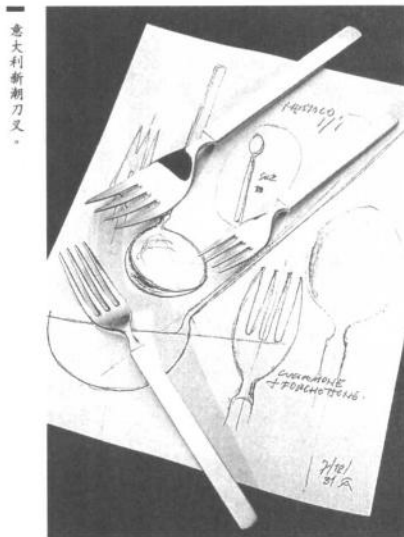
一度几乎无法控制;环境污染日益严重,大气和水源遭到很大的破坏。但是,经济的迅速发展,使日本人民很快享受到战后从来没有过的繁荣。1968年,日本的国民生产总值已经达到世界一流水平,而日本国民收入达到世界最发达国家的水准,消费水平提高,日本开始进入富裕社会时期。

为了协调日本经济的进一步发展,日本政府通产省在1969年制订新经济发展的《国民生活充实方向》白皮书,对于日本经济发展再次进行全面规划。日本同时也开始积极参与国际事务,努力成为一个独立的大国,1972年,日本与中国大陆政府建立邦交,承认大陆政府为中国的唯一政府,从而开始了与亚洲最大的国家进行广泛的经济、贸易往来,为日本经济带来更加巨大的活力。这种积极的外交活动和继而在世界进行的广泛海外投资,是刺激日本经济的世界发展。

1960年前后,日本工业设计的一个新发展是:各地方纷纷成立自己的工业设计机构与组织,各种阶层的设计团体也开始形



意大利设计师大达(Alberto Meda)1966年设计的「米达椅」,由Vitra公司出品。



意大利新潮流刀叉。

成。单在1960年一年中,就有工业设计专业学生联盟、大阪设计中心等一大批专业的、地方的设计协会成立。日本的工业设计因此从纵向(由政府到地方)到横向(各专业,各团体之间)都得到了巩固,形成一个十分有效率的完善的工业设计网,为日本工业设计的发展奠定了坚实的基础。

日本工业设计的一个很大的特点是集体主义工作方式。几乎所有重要的工业设计事务所都在大企业内,并且是一向以集体的面貌出现的,很少有人突出的机会。日本独立的工业设计事务所非常罕见,其中有一个例外,就是Kenji Ekuan的设计事务所。日本中、小企业有时也会在独立的设计事务所委托设计,比如家具行业等等。大型工业产品通过独立工业设计事务所完成的例子不太多,现在可以列举的例子有东洋工业株式会社(Toyo Kogyo)公司委托设计家Jiro Kosugi设计三轮汽车的前面盖(front cover, -hood);日产汽车公司早期曾经找设计师Shozo Sato设计汽车,结果就是后来比较成功的达特桑汽车(Datsun)。

日本工业设计师没有如同日本的平面设计师、建筑师、时装设计师、室内设计室那样很快地在技术设计上也能熟练地掌握和提高水平,原因是日本的工业产品技术大量是采用进口的,因此,工业设计师往往没有机会去学习和掌握工业技术。另外一个问题使他们的影响和成就没有其它类型的设计师成功是他们对于如何找寻到一个日本风格感到困惑。与服装、建筑、平面、包装不同,日本工业产品没有传统可以借鉴,因此,战后很长一个时期,他们都在技术问题和民族面貌问题之间困惑不堪。

对于传统面貌的困惑可以从以下例子看出来:1960年东京世界设计大会以后,日本在东京建立了日本设计中心(Japan Design House),1961年又设立了大阪设计中心。这三个活动和中心都展出了产品,但是大部分展品都是日本传统手工艺品,说明直到60年代,日本设计界依然还是困惑于工业产品的形象问题。

70、80年代以后,日本工业产品的形象问题随着日本工业

发展、国际市场的开拓逐步得到解决。日本设计的两个新原则是:1)有弹性的专业特征(the flexible specialization);2)文化的多元特征(the cultural variation)。70年代西方的经济危机促进日本的经济蓬勃发展,80年代日本社会进一步改变,一方面比较没有那么同类型、同族性,另一方面则更为重视遗传结构(hierarchical),这些因素导致日本设计的进一步发展。大量长期依仗进口式样模仿、漠视设计的企业,开始不得不改变政策,发展本身的设计,不但发展设计变得日益重要,并且对于自己本身的设计定义、设计定位也显得越来越重视。比如丰田汽车公司在80年代初期已经有430个设计人员,对于设计的定义是“设计要协调人的需求和机械设备之间的关系”(the means of harmonizing human needs and mechanical requirements)。丰田汽车了解到它的汽车的销售成功主要是因为价格合理、质量保证,而设计上的保守和落后已经是显而易见的问题了,因此不得不大幅度发展它的设计部门。

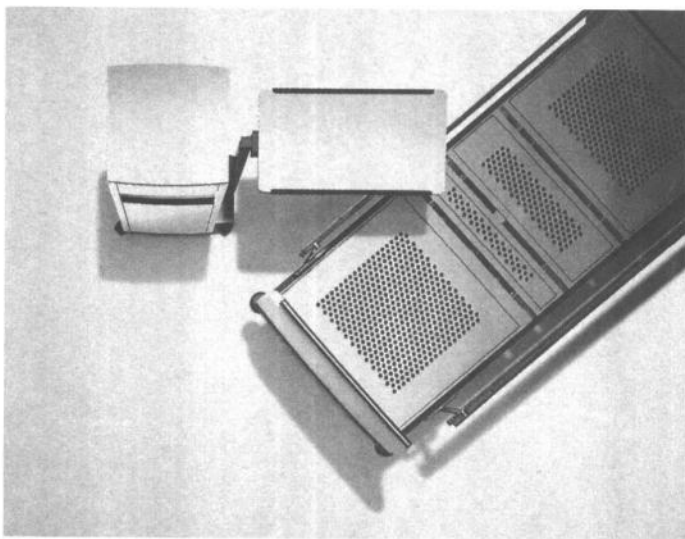
又如夏普公司(SHARP)在80年代初期的设计原则是“方便使用第一”(priority on easy operation)。因此它雇用了200多个设计人员,要求他们努力设计出各种计算器,使不会用的人也感觉他们可以掌握,并且非常容易,同时还要强调产品外型的为了生活方便特征。

80年代,日本大部分企业都了解到设计对于促进销售的重要性,不少高科技的日本公司都设立了工业设计部门,大部分归划在市场开发部内,并且与工程技术部门密切联系。

80年代当中,最为复杂的设计部门是索尼的产品计划中心。这个中心使设计部门与推销部门、工程部门、广告部门、销售部门密切联系,对于产品的功能、展示效果都有具体的要求,并且开始从设计部门产生观念产品,而不是象从前那样观念产生于销售、工程、管理部门。这是索尼在设计上首开先河的贡献。另外一个重要的贡献是索尼不再单纯使用设计人员做外型工作,即所谓的附加价值(adding value),而是要求他们从产品开发开始入



意大利现代设计:1955年奥利维蒂公司的企业形象海报,从20年代末、30年代初开始,这家公司就建立了采用数码方式构成的海报,形成现代的企业形象。



荷兰的产品设计:NINK公司(Nink, Peters & Krenell)设计的医院病床与床头柜,1991年。

手,这使设计人员的地位大幅度提高。

从80年代开始,日本的高科技产业企业把相当大部分的预算投入研究与开发。1983年索尼电器的这部分开支是总开支的10%,佳能照相机(CANON)的比例也高达7-8%。日本企业在80年代的另外一个重要的特点是扩大自己原来的生产线。比如理光公司(RICOH),在80年代把自己原来单一生产照相机的方式改变为生产办公室机器,提出设计口号“人情味的技术”(technology with human touch)。这家公司当时有设计人员34人,明确地要朝人一机和谐的方向发展,在复印机的控制版上体现出这种人—机关系发展的设计风格来。同样的努力也可以从索尼的电器中看到。这些,都标志着日本的大企业进入了设计的成熟阶段。

80年代以来,日本的设计已经成为企业复杂结构中的一个难以分离的有机组成部分,设计师的社会地位也大幅度提高。设计与企业的各个部门有千丝万缕联系,现代设计在日本已经稳定的奠定了自己的产业基础,并且取得非常惊人的成就。

意大利的现代设计

意大利人视设计为一种文化、哲学,而不仅仅是理论与实践。意大利著名设计与艺术评论家乌别托·埃科(Umberto Eco)在1986年曾经讲:如果其它国家把设计看作是一种理论的话,那么意大利的设计则有设计的哲学,或者设计的意识形态。20世纪意大利的设计是意大利文化、艺术、政治的一个有机组成部分。意大利时髦的家具、服装、电子产品、家用电器、办公室用品、汽车、装饰品等等,为意大利赢得世界各国的称颂。意大利通过短短的半个世纪,把自己从第二次世界大战的废墟上建成一个工业大国,而它的设计在促进国家繁荣富强的过程当中,扮演了重要的角色。目前,意大利的设计是杰出设计的同义词。

虽然意大利和日本现在都是设计的重要国家,但是,意大利的设计发展与日本完全不同,日本多年以来一直致力于学习外国的设计,通过大量的模仿,逐渐形成自己的设计面貌;而意大利

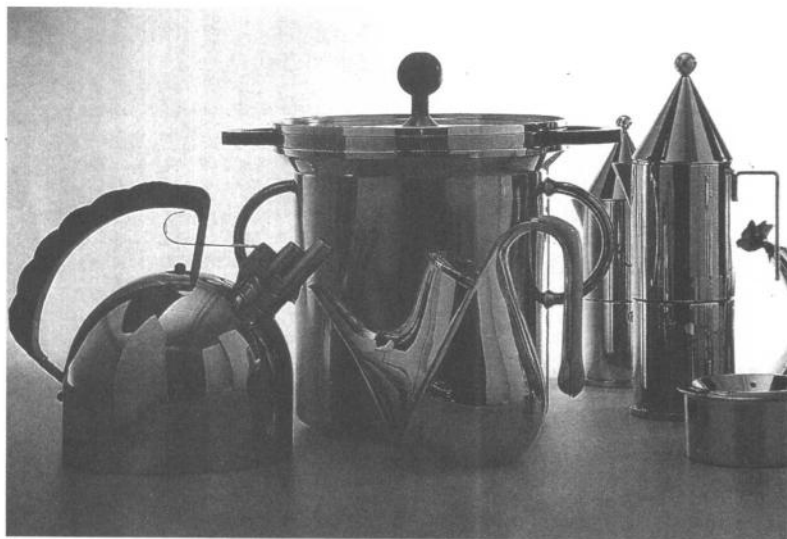
则决心不抄袭他人,一直专心地发展出自己的设计体系来,因而形成一个与众不同的、非常意大利化的设计系统,得到世界的首肯。意大利的设计具有非常悠久的历史,但是,它的现代设计则是在战后才得到世界的公认。与芬兰非常相似,意大利的现代设计具有非常特别的民族特征,同时也强调个人的表现,与高度统一的、非人格化的德国现代主义设计完全不同,是现代设计中一个非常特殊的典型。

在意大利,设计包含的面相当广泛,因此评论家把设计分成大众文化层次的设计、高级文化的设计、看得见的设计、看不见的设计等等各种内容,相当丰富与复杂。这是意大利设计与其它的国家不同的另外一个方面。意大利设计长期以来都保持大众化与高贵化两个完全不同的层面,基本泾渭分明,比如“阿尔法·罗密欧”汽车和“菲亚特”汽车分别代表昂贵汽车和大众汽车两个完全不同的设计中心与市场,就是很具有典型性的例子。这应该说是意大利设计的一个很大的特点。

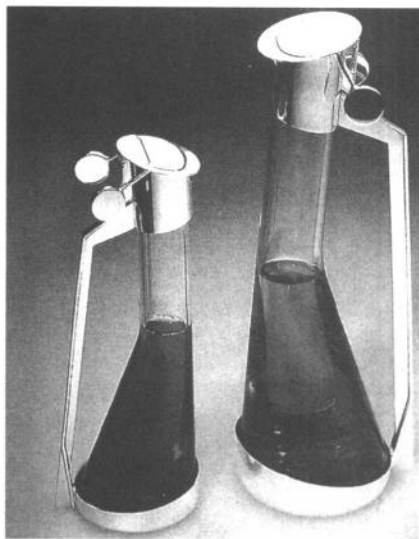
意大利的现代设计是战后为发展国家经济而发展起来的,因此,自从开始现代设计活动以来,它的设计就有一个非常鲜明的目标:为增加产品出口服务。而意大利长期的主要市场是欧洲各国,因此,造成了它的设计集中在北方的为出口而形成的制造业都市中心:米兰、都灵。这两个城市是它的设计的中心的中心。这种强烈的区域限制,也是意大利设计的一个非常突出的特点。

意大利在战后出现了一系列世界级的设计明星,比如汽车设计家、建筑设计家、时装设计家、家具设计家、首饰设计家等等,这些人具有真正的明星效应,他们在设计产品上签名,他们被新闻媒介作为对象来追踪隐私,他们被意大利人和其他国家追逐潮流的人们视为与电影明星一样的偶像,这种高度重视少数设计大师的社会风气,也都是别的国家很少能够与之相比的。意大利设计大师层出不穷,这种明星满天的现象,应该也算是意大利设计的另外一个奇怪的特点。

意大利的工业产品设计,或者称为工业设计达到世界最高



后现代主义风格的一组咖啡具。



20年代末,意大利的玻璃器皿设计。

水平,它的汽车、缝纫机、办公用品、家具、家用电器等等,都是世界上最好的设计,但是,奇怪的是意大利居然没有一所能够拿得出手的、像样的工业设计学院。大部分设计师都是学建筑出身的,并且不少人毕业于同一所大学的同一个系:米兰理工学院(Milan Polytechnic)的建筑系。他们为了适应国内和国际市场对于高质量的工业产品要求,转行从事产品设计,成绩惊人,不少产品成为博物馆的收藏品。这种在没有工业设计教育体系之下、没有工业设计师的情况下进行国际水平的工业产品设计,也是非常令人费解的特点。直到目前为止,意大利最杰出的工业设计师中,大部分是学建筑出身的。从事工业产品设计的意大利设计师,因为出身背景大部分是建筑师,或者工程师,因此对于工业产品的结构、性能掌握得非常好,同时也从来都具有挑战性:不断运用新的技术、新的材料设计出新的形式,满足新的市场需求。这种工业技术和造型能力浑然一身的特征,是外国工业产品设计师比较少有的。

与此同时,意大利具有世界最高水平的室内设计,不少国家的室内设计无非是建筑的一个附庸,并没有能够成大气候,而意大利的室内设计不但水平高,并且独立成为一个专业,发展迅速,令人侧目。意大利室内设计水平之高,使它的设计师们不但广泛受到国内欢迎,而且国外定货接踵而来,络绎不绝,广受喜爱。这也促进了意大利室内风格在世界的流传。

作为欧洲的主要国家之一,意大利在现代设计发展中也与欧洲其他主要国家有相同的发展,比如它也经历了“新艺术”运动,也出现过类似德国现代主义运动这样的运动,在意大利被称为理性主义(the Rationalism)。但是在这个国家并没有形成德国那种包豪斯式的单调、刻板的面貌,而是导向了多元化的设计风格发展。这个例子,可以说明意大利人的特性:任何一种标准化的风格,在这个国家总能够产生出不同的变体来,因而多姿多彩。在任何一种国际风格中,意大利人都能保持自己鲜明的民族特色,这在现代主义时代是非常难能可贵的,也是值得那些因为

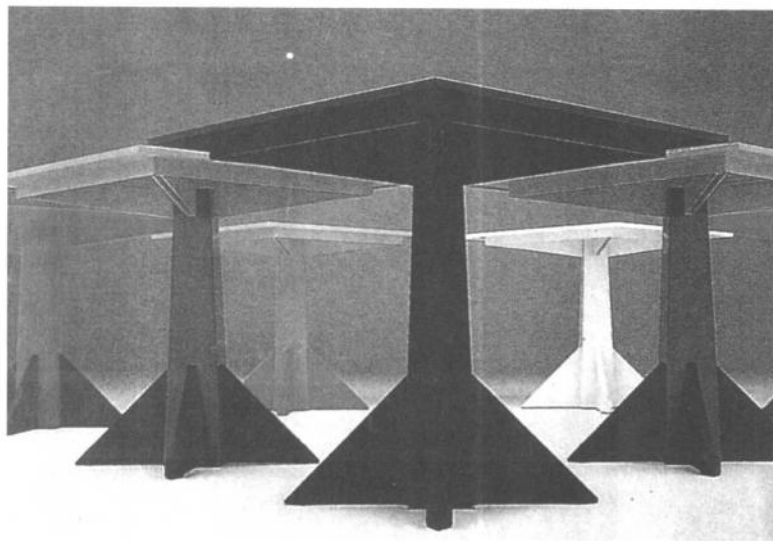
发展现代化而丧失了自己民族特色、民族传统的国家好好研究的。意大利人的这个贡献,应该被高度重视,并且应该得到总结,以协助发展中国家设计的发展,特别是如何在国际主义中保持自己的传统,发展民族的设计特征。意大利人从来没有在现代产品上复兴古典,他们抓住的是民族的特征,而不是简单的某个民族的设计细节或者设计符号,这是非常重要的。

意大利的现代设计大约开始于20世纪初。第一次与第二次世界大战之间的期间,是意大利设计模糊地进入现代设计的一个阶段,也是它的工业和国民经济进入现代时期的一个阶段,工业,特别是制造业的发展,直接促进了设计的发展。

1983年在米兰举办的一个设计历史回顾展(称为“Annitrenta”),把20世纪30年代称为前设计阶段(proto-design)。这个时期,意大利的现代工业开始发展形成,现代设计也随之而起,但是都还处在试验阶段,设计出的新产品也只是在小规模的试验生产,远远没有达到大批量生产的水准。意大利

在这个时期,产品的销售也主要是国内的,特别是地方性的、区域性的,远远没有达到以出口为中心的大规模销售阶段。因此,设计也自然比较落后和弱小。这个时期,意大利主要的几个大企业,比如奥利维蒂公司、菲亚特汽车公司等,都把企业的主要精力放在提高质量、实现标准化、流水线生产方式的引进等等上,还没有精力来顾及设计水平的高低。意大利国民收入还是相当低,中产阶级尚未成为国家人口的中坚,因此市场也比较小,这些因素造成设计处在初级阶段。

第一次世界大战被形容为工业总动员时期,当时制造业只有一个大买主,就是国家和政府。产品不计算成本,政府统一收购,生产种类也是由国家统一下达指令,这个时间不长的战争期间对于意大利的经济、工业是一次重要的促进。20世纪20年代,意大利迅速地从自由主义转化为法西斯主义,贝尼托·墨索里尼于1922年上台,1926年建立自己的独裁政权。这个转变,对于国家和人民来说,都造成了深刻的影响。这个转化,造成意大利



20年代末,意大利的新潮塑料家具。



德国设计师费迪南·保时捷(Ferdinand Alexander Porsche) 1983年设计的宝时捷(Porshe)型潜水手表。

的国民经济原来的自由经济向国家统一经济的迅速过渡。30年代,意大利在法西斯政府控制之下,贸易依然是以国内为中心,而大量的产品制造,是按照法西斯政府的军事要求来进行的。因此,30年代发展起来的几个最大的工业,都与法西斯国家有密切关系,比如造船、汽车制造、交通运输工具的生产、化学工程,等等。意大利没有发展成为一个国际贸易国,反而退缩为一个自给自足的帝国。

墨索里尼的上台,对于工业来说有两个方面的影响。一方面,意大利的工业都迅速学习美国的大批量生产方式,发展自己,改进自己的生产结构,在不长的时间内,把意大利落后的产业结构改变成先进的结构。其中比较突出的是奥利维蒂公司和菲亚特公司。20年代初,菲亚特在林戈托市(Lingotto)工厂开工,这座工厂建筑完全依照美国福特汽车公司在高原(Highland Park)市工厂厂房设计。另一方面,除了美国的生产方式影响之外,美国的设计,特别是汽车的式样设计,对意大利的大企业产

生了很大的影响。1933年克莱斯勒汽车厂的气流(Airflow)汽车影响特别大。

从汽车来说,意大利早期受美国设计影响的是菲亚特汽车。这家公司的汽车设计,可以说是直接受到亨利·福特和社会哲学思想的影响,福特T型车,是一种为大众设计的车,菲亚特于1935年推出了由德·巴瓦(Giuseppe Riccobaldi De Bava)设计的菲亚特1500型小汽车,采用流线型特点,小车体,非常适合民众低价而实用的基本要求。1948年,二战结束之后,这家公司的一个工程师但特·吉奥科萨(Dante Giacosa)也开始设计类似的小汽车,目的也是为意大利的人民大众。

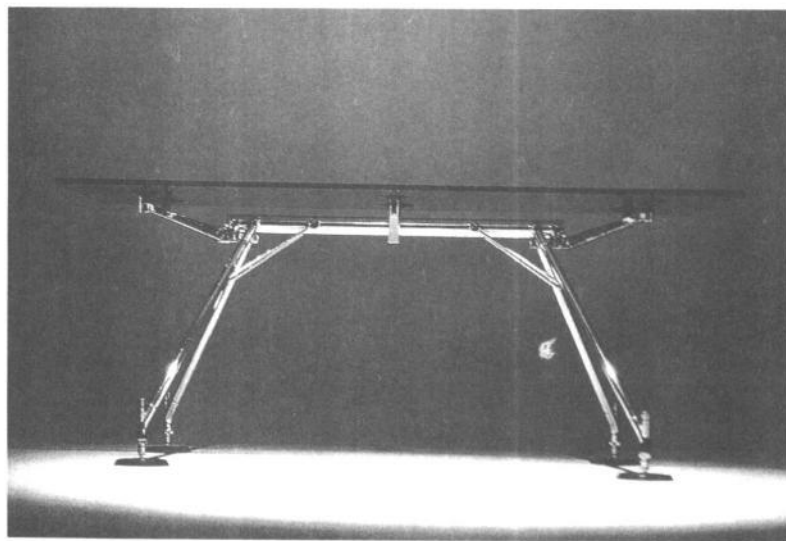
早在30年代,意大利的汽车设计就已经存在这一条独特的自己的路线:豪华而具有意大利性格的高价汽车。当时生产高级汽车的工厂有两个:阿尔发(Alfa)和兰西亚(Lancia)公司。30年代,兰西亚公司生产的阿帕里拉轿跑(Aprilia coupe)采取流畅的流线型特点,这种车是由平尼法里纳(Pininfarina)设计的。

他曾经参观过美国的福特汽车公司的流水装配线,印象深刻,但是,他认为意大利应该走一条不同的道路。美国式的大批量生产廉价小汽车,目的市场是广大的人民大众;意大利应走的是高档汽车的路子,只小批量生产,保持高价位,保持意大利传统的手工作坊生产方式,保持意大利传统的马车制作方法,汽车是半手工的。战后,他自己开设了自己的汽车工厂,设计与生产高级小汽车。他之所以开设自己的公司,也是希望能够在菲亚特的美国式大批量生产之外开辟一条新的生产线。他的这个方式,变成意大利汽车生产的一个举世闻名的特点。这个例子可以说明意大利现代化的民族特征。

生产办公机械和设备的奥利维蒂公司也采用了美国式的大批量、流水线方式。在设计上,也采用了美国30年代流行的流线型风格。奥利维蒂奠基人的儿子阿德里安诺·奥利维蒂(Adriano Olivetti)从都灵理工学院毕业以后,1925年去美国,目睹美国大工业生产的惊人成果,回来以后对自己的公司进行美

国式的全面改革。这个改革,使奥利维蒂公司的产量从1925到1929年直接增加了63%,大量生产的打字机为公司赢得很大的利润。

对于奥利维蒂公司来说,现代化改革不仅仅是体系改革,同时也包括了企业的形象和产品的形象两个方面。因此,奥利维蒂在公司内设立了平面设计部、工业设计部和建筑设计部三个部门,从企业形象、产品造型、建筑形象三方面提高公司的形象和特征。他了解到德国在设计上已经是当时世界最先进的国家,因此从魏玛的包豪斯设计学院雇用了好几个毕业生作为产品与平面设计人员。其中最具有影响力的是亚历山大·沙文斯基(Alexander Schawinsky),其它重要的设计师还有吉奥瓦·平托利(Giovanni Pintori)、康斯坦丁诺·尼沃拉(Constantino Nivola)和列奥纳多·辛尼斯加利(Leonardo Sinisgalli)等人,这些人对于在平面设计上树立公司的企业形象起到非常重要的作用。



奥利维蒂公司这个时期比较重要的产品有M-1型打字机,原型是在1912年生产的。到了1932年,工程师马格涅利(A. Magnelli)设计了MP-1型,代替了原来的M-1型。在设计上大有进步。1936年,阿德里安诺·奥利维蒂用设计师马谢罗·尼佐利(Marcello Nizzoli)负责工业产品设计,这是一个非常有设计头脑的、很有远见的的设计师,他与另外一个设计家、《卡萨布兰卡》(Casabella)杂志的编辑爱德华·佩西科(Eduardo Persico)合作设计,成绩非常显著,他们对于纵向的钢管使用非常感兴趣。他进入公司以后,带来产品外型设计的重大进步,1945年以后,他的设计思想随着奥利维蒂公司进入国际市场而得到世界的注意。他设计的MC-45 Summa型计算机奠定了公司产品外型讲究的基础。

两次世界大战之间时期的意大利产品设计还是处于初级阶段,受到来自美国和德国的双重影响,还没有形成自己的面貌。因此,折衷主义的痕迹非常清晰。

意大利也曾有过类似德国、荷兰、苏联的现代主义设计运

动的尝试。在这个国家,这个尝试被称为理性主义,是由一小批设计师,在德国大师沃尔特的思想影响下而自发开始的探索。他们发展出自己的社会哲学计划、美学公式,反映在建筑与工业产品设计上。意大利设计的基本精神是现代主义时代的民族风格,但是意大利的理性主义设计团体则追求没有民族风格的国际主义特征,这与意大利的国情、与20年代上台的法西斯主义的精神是背道而驰的,因此,这个探索延续的时间不长,影响也非常有限。

不少重要的设计师都曾经参加过理性主义的试验,其中包括萨巴西安诺·拉科(Sebasiano Larco)、乔托·弗列特(Guido Frette)、卡罗·拉瓦(Carlo Enrico Rava)、卢吉·费吉尼(Luigi Figini)、吉诺·波里利利(Gino Polilini)、吉谢博·特拉格尼(Guisepe Terragni)、阿达博列托·里贝拉(Adablerto Libera)等人。因为是七个人,因此他们自称为“七人小组”(Gruppo Sette, 或者英语的Group Seven)。他们在1926年12月发起这

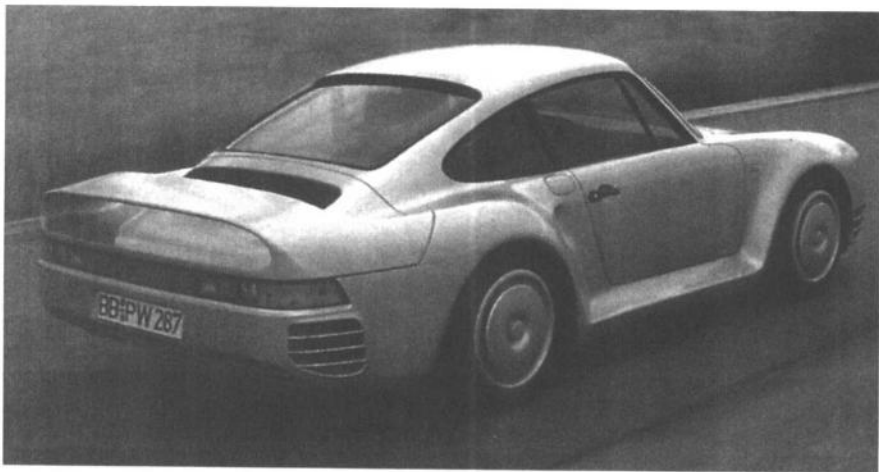
个理性主义设计运动,在杂志《罗谢格纳》(Rossegna)上发表了大量的宣言,与当时欧洲盛行的限度主义运动是吻合的、同步的。虽然如此,但是七人小组依然保持了意大利自己的民族立场,称为Italianess,与欧洲的其它现代主义设计运动中立的立场仍然保持距离。

当时意大利也面临工业化发展迅速时期的都市住房紧张问题,因此,意大利的理性主义设计家们曾经在30年代尝试设计新型的廉价低收入公寓,来解决住房问题。其中比较多的都建立在米兰等大工业中心地区,这些建筑与德国的现代主义建筑非常相似,因为它们的建筑目的是基本一样的。

意大利的理性主义设计对于国家经济具有积极的促进作用,因为生产成本低,而便于大批量生产,对于促进国家经济有非常大的好处,因此,在30年代初期,无论是大私人企业还是墨索里尼政府,都对它表示支持,并且有具体的支持行动。1933年的经济危机期间,墨索里尼政府成立的工业重建局(Instituto per

la Ricostruzione Industriale,简称IRI),支持濒临破产的一些大型企业。IRI把企业的贷款从银行手里拿过来,到30年代中期,国家已经控制了相当一部分的企业,特别是造船业、电器工业、机械工业、电话工业等等。1931年,墨索里尼本人在参观一个工业展览时公开表示对理性主义设计的兴趣,IRI成立以后,政府开始直接和间接地支持这种设计。其中最典型的例子是法西斯党的总部建筑,即特拉格尼(Terragni)设计的法西斯宫(Casa del Fascio,在科莫Como市)。理性主义设计包括了相当多的灯具、家具,大量采用钢管等现代材料,造价低,形式具有强烈的现代味道,因此非常受到消费者的欢迎。但是,到了30年代中期以后,因为经济开始恢复,国家开始富强,理性主义开始失去政府与企业的宠爱与支持,设计很快转到新古典复兴上去了。

意大利30年代在理性主义以后产生过一个为期不长但是很有特色的设计运动——诺瓦西托(Novecento)。它产生的背景与法西斯主义在意大利权力的不断扩展分不开。这种设计是采用古



德国保时捷(Porsche) 959型跑车,1985年推出。



意大利当代工业设计——电脑终端。

典主义的动机,加以简化和部分修正,成为一种为独裁政权服务、具有一定功能特性的,但是更多具有强烈的政治象征性的新风格,它的主要形式影响不再是来自理性主义的现代设计,特别是当时德国、美国工业化设计的根源,而主要是来自法国、奥地利等国的装饰化的根源,与当时盛行的装饰艺术风格运动有所关联。但是,也具有更加明显的政治目的性。

诺瓦西托集团的组成人物有吉奥·庞蒂(Gio Ponti)、艾米里奥·兰西亚(Emilio Lancia)等等意大利最重要的设计家。正式成立于1926年,以后又有一些人物加入,包括吉奥瓦尼·穆佐(Giovanni Muzio)、托玛索·布西(Tomasso Bussi)等人。他们的设计主要集中在建筑上,不少当时重要的政治建筑都出自这些大师之手,这些作品都具有特别强烈的古典复兴的味道,同时也引用了少量的现代主义的特征,比如材料、结构等等。如吉奥瓦尼·穆佐设计的“艺术宫”(Piazza dell'Arte, 1933)、吉奥·庞蒂和艾米里奥·兰西亚设计的“假日宫”(Holiday House,

1927)、米兰的“文艺复兴宫”(the Palazzo Rinascente,这座建筑建于20年代末期,但是具有后期“诺瓦西托”风格的明显特征)、里托里亚中央广场(the Mian Square in Littoria,为墨索里尼专门设计建筑的,完成的时间是30年代中期)、兰西亚在米兰里托利奥(the corso Littorio)设计的公寓、在布列西亚市(Brescia)设计的胜利广场(the Piazza della Vittoria)等等。

诺瓦西托运动和理性主义运动是意大利30年代法西斯时期的唯一的两个基本对立的设计运动。必须注意的是这个时期在国际上流行的装饰艺术风格,因此,意大利也具有自己的注途,不少所谓的诺瓦西托风格产品,其实是装饰艺术风格的产品。虽然意大利设计师们强调民族主义特征,但是,时代已经发展了,他们也很难完全保持自己的民族面貌不受国际设计运动的影响。在交通工具设计,比如火车头、汽车等等,或者平面设计,比如海报、包装等方面,“装饰艺术”运动的风格和国际流线型运动

的风格比比皆是，正是一个非常典型的例子。

意大利的重建时期(1945-1955年)是真正奠定意大利现代设计面貌基础的重要阶段。美国设计家沃尔特·提格1950年在英国杂志《设计》(Design)上撰文，说战后的意大利是设计的春天，一切的新思想、新探索都在萌动。他指出了战后意大利设计的一个非常显著的特征：生机勃勃，找寻出路。

意大利在第二次世界大战期间基本完全被摧毁，战后只是一片废墟。1945年的情况看来完全没有希望，意大利政府与人民必须找到出路，重建自己的国民经济。他们全心全意地辛勤劳动，通过一个不太长的阶段，大约到1949年前后，国民经济已经得到相当大程度的恢复。在重建过程当中，建筑设计起到非常重要的作用。成千上万的新住宅、工厂、公共设施、商业建筑等等在短短的几年当中被建立起来，大大地促进了意大利恢复的速度，设计的作用是功不可没的。而由于设计的促进，意大利的产品水准也很快提高，为满足国内市场需求和出口竞争提供了非常

好的商品。

1945年，阿里希德·加斯帕里(Alcide De Gasperi)成为意大利的国家总理，1946年成立了以基督教民主党为中心的联合政府，其中包括共产党、社会党、自由党和其它各种政治力量的代表。这是意大利反法西斯政治力量的大联合，这标志着意大利的法西斯时代终于结束了。对于设计来说，这个新政府最大的影响在于通过新的法令，禁止国家对于任何私人企业的控制和掌握，促进自由市场经济发展。这样，自从20年代以来的法西斯控制经济阶段终于宣告结束，国家在经济生活中的作用只是协助、支持，不再是控制和掌握了。政府为了复兴国民经济，对企业提高廉价能源、钢铁、水泥和低息贷款。IRI在这个复兴过程当中起到非常积极的作用。国家依然控制少部分的企业，但是都是大型企业，比如飞机制造、全国电话电讯、造船业、部分汽车工业(比如阿尔法Alfa Romeo)和机器制造。政府帮助私人企业生产价格上具有竞争性的新产品，采用低价劳工政策，使企业有

意大利现代设计：战后初年，皮雅吉奥公司在简陋的条件下生产「雅斯帕」小摩托车。



意大利现代设计：第二次世界大战结束后，意大利立即开始艰苦的重建工作，就在重建的困难之中，意大利设计家们已经显示出与众不同的设计才干，这是1950年设计和生产的「雅斯帕」小摩托车，新车开出生产厂家皮雅吉奥公司大门。



大量的劳动力可以作为发展的支撑力量。

美国给予意大利非常大的财政支撑，从1943到1953年，美国通过食品、燃料的形式，一共给予意大利大约20亿美元的援助。仅仅在1951年一年间，美国政府通过马歇尔计划给予意大利1.5亿美元的援助，这些经费和物质，对于促进意大利的重建进程起到非常重要的作用。意大利的出口业在50年代还没有成为民族工业和国民经济的主干，因此，逐步发展的国内市场成为重建和恢复的重要环节。

40年代下半期(1945-1950年左右)，设计上出现的一个重大变化是设计观念的转变。这个转变是具有非常明显的资产阶级特征的，即在设计上从支持新理性主义(Neo-Rationalis)的立场转变到反对理性主义的立场，从民主的立场和左翼的立场转变到资产阶级的立场，右翼的立场。原因非常复杂：在第二次世界大战以前和期间，墨索里尼政府为了促进意大利的经济发展，对于理性主义设计是采取支持性立场的，因为墨索里尼政权希望通过理

性主义设计提高意大利总体生活水平。因此，理性主义，或者说德国式的现代主义风格，在意大利这个特殊的国家就具有法西斯主义的含义。战后，为了反对法西斯主义和墨索里尼政权，因此把与这个政权有关系的所有风格都推翻了，既不要古典复兴的诺瓦托风格，也不要理性主义风格，这种把设计实用目标与历史完全等同看待的方法明显是错误的，但是，在战后初年，大约大部分人都采取这种宁左勿右的立场，虽然他们知道这样做对于发展意大利本身的设计事业不会有任何好处。战后出现了完全违背功能设计的、资产阶级化的设计趋向，大约与这个背景有密切关系。

但是，还是有不少头脑清晰的知识分子为了发展意大利本身的现代设计，主张和推动现代主义、理性主义发展。这种情况可以从意大利最重要的设计刊物《多姆斯》(Domus)中看出来。1946年，罗杰斯(Ernesto N. Rogers)主持杂志出版发行，他带来了强烈的反法西斯主义和左翼精神，利用这种政治立场来解决

设计问题,然而提倡理性主义、现代主义设计。但是,他了解到理性主义曾经被墨索里尼政府支持并且采用,虽然他知道这种风格是重建时期的意大利所需要的,但是,他在处理理性主义时依然小心翼翼,尽量不触及意识形态的神经。他推动了战后初期的理性主义设计发展,为重建时期的人民提供了生活的必需品。他集中讨论设计,而不触及风格,强调设计与传统的关联,强调设计中人文主义的重要性。此时在《多姆斯》杂志上的大量文章都是仅仅讨论风格、功能,不提及设计风格意识形态方面的问题。

战后初期有两个展览代表了新理性主义的复兴。一个是1946年的家具和家庭用品展览,是一个叫里玛(Riunione Italiana Mostreperl'Arredamento,简称RIMA)的组织举办的,参加展览的设计师不少,他们的作品显示了功能主义的特征;另外一个展览是1947年米兰的设计三年展,这是第八届米兰设计三年展,展出的作品同样具有简单、朴实和功能主义的理性主义特点。

战后初年,意大利的设计师已经显示出他们与众不同的才华。其中有几件产品得到世界一致的好评,比如科拉丁纳·达萨尼奥(Corradina D'Ascanio)1946年设计的,由皮亚吉奥公司(Piaggio)出品的维斯帕小型摩托车、玛谢罗·尼佐利(Marcello Nizzoli)1948年为奥利维蒂公司设计的列克西康80型(Lexicon80)打字机、1949年吉奥·庞蒂设计的“帕沃尼”(La Pavoni)餐馆用咖啡机、平尼法利纳1951年设计的“西斯塔利亚”(Cisitalia)汽车。但是,从总的情况来看,美国设计的影响在战后初年对于意大利的影响是非常大的。

美国影响大的原因主要是美国的大规模的经济援助,特别是马歇尔计划援助。除此之外,美国同时还对意大利的工业提供技术援助,所谓的“知其然”(Know How)方式,是直接扶植意大利工业真正发展的方式。这种方式把美国的工业生产模式引入意大利,影响到不少重要的大企业,其中包括菲亚特(Fiat)汽车工厂、奥利维蒂办公设备公司、比列利(Pirelli)家庭用品工厂、维



意大利现代设计：意大利重要的现代主义设计大师、现代主义设计运动的奠基人吉奥·庞蒂设计的典雅椅子「苏柏列加拉」，是战后意大利最美丽和实用的椅子之一。



意大利现代设计：卡斯特里奥尼兄弟1946年设计的两种椅子，都是采用现代的材料组合而成的：一个是用单车坐垫，另外一个是用拖拉机座椅，他们的这两个设计，在设计上开了运用现成品设计的光河。由扎努索公司1952年开始生产。

斯科萨(Snia Viscosa)纺织品公司、蒙特卡提尼(Montecatini)化工公司等等。美国生产方式的进一步引入,大大地促进了意大利企业的生产能力,促进了国民经济的发展,改变了陈旧的生产方式。

美国也同时从各个方面促进了意大利产品的国际形象的树立,比如维斯帕摩托车的国际形象,就是通过好莱坞电影《罗马假日》(Roman Holiday,由格里戈里·派克Gregory Peck和奥戴丽·赫本Audrey Hepburn主演,1953年)树立形象。吉奥·庞蒂的咖啡机,也是通过美国市场的促进,才取得国际声望的。因此,为了取得美国的市场和国际市场,意大利的设计师也不得不采取美国的设计方式,因为战后美国的设计风格几乎成为世界设计风格的标准。这种美国设计的影响特别可以从战后初期的意大利家具、家庭用品设计上看出来。

虽然美国设计有如此大的影响,但是意大利设计依然保持自己鲜明的形象,被称为意大利路线,代表这种路线设计的大师有

吉奥·庞蒂、玛可·尼佐利(Marco Nizzoli)、平尼法利纳等人。

40年代到50年代,意大利的设计界奉行“实用加美观”(utility plus beauty)的原则。他们的设计受到现代艺术和雕塑很大的影响,比如现代艺术大师本·尼科尔逊(Ben Nicholson)、安东·佩夫斯奈(Antoine Pevsner)、亚历山大·卡德尔(Alesander Calder)、汉斯·阿柏(Hans Arp)、亨利·摩尔(Henry Moore)等人的作品,给他们带来很大的借鉴。这种影响,加强了意大利路线的发展,在打字机和其它办公用品、家具展览设计等方面表现得特别突出。

1951年的米兰设计三年展第一次向世界宣告:意大利开始正式开展自己的设计运动。这届展览的设计师是建筑家比尔吉欧索(L. B. Belgioioso)和佩列苏提(E. Peressutti),他们利用各种悬浮的雕塑来装饰展览场地,具有相当的戏剧化效果。展品包括奥利维蒂公司的新型打字机列西康80(Lexicon80)、小型的手提打字机里特拉22(Lettera22)型、维斯帕小型摩托车、庞蒂

设计的维谢塔(Visetta)缝纫机-卡斯蒂格里奥尼(Castiglioni)兄弟设计的灯具、西斯塔里亚(Cisitalia)轿车等等。1954年的另外一次米兰三年展更加明确地表明了意大利工业设计方向,不是简单的实用化,而是走艺术化的道路,这在国际主义风格正横扫世界之际是非常特出的。这一届三年展的名称是艺术的生产(The Production of Art)。

意大利的家具设计具有相当强有力的传统。1954年的米兰三年展显示,它的家具日益与工业生产方式与形式靠拢,而不再仅仅依靠传统的手工艺特点,这是意大利家具设计的一个空前重大的突破。

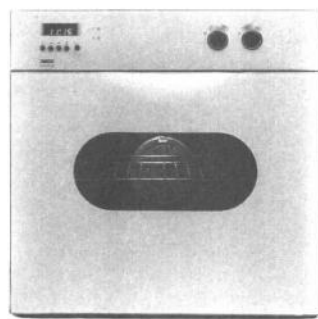
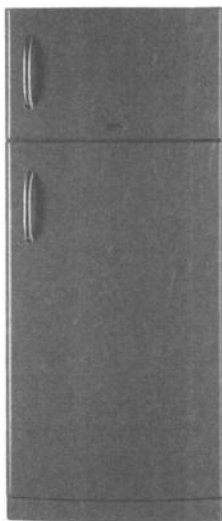
意大利的家具大部分是由建筑设计师设计的。原来的家具基本是地方生产、定货制作,并且具有相当的艺术和个体特征,直到1947年为止,大约90%的意大利家具厂只有5个工人,完全是家庭作坊式的生产。50年代以来,开始出现了比较大规模的工业生产家具中心,特别是布里安扎(Brianza)的一些公司,逐步

转向工业化生产方式,对于意大利的家具设计来说,是一个重要的影响因素。但是,家庭作坊式的手工业依然存在,因此,意大利的家具工业战后的特点是双轨制度:一方面是为出口服务的大家具生产企业,完全采用大规模机械化生产手段,同时,小规模的家庭作坊依然存在,生产针对国内消费者的、比较讲究品味的、小批量的家具。其实,这也是意大利工业设计和工业生产的一个典型的特征。

家具行业的一个重大的转化是新的材料和生产方法的引入。从40年代后期开始,意大利的家具业开始引进夹板模具成形的新技术,大量生产出口家具,这应该说是受到美国的影响,特别是美国设计师察尔斯·依默斯(Charles Eames)、乔治·尼尔逊(George Nelson)、艾罗·萨里宁(Eero Saarinen)、哈里·别尔托亚(Harry Bertoia)等人的影响。这个时期出现的新一代意大利家具设计家包括有维加诺(Vittoriano Vigano)、弗拉丁诺(Christian Frattino)、马尔科·扎努索(Marco Zanuso)、艾



意大利现代设计:意大利大众汽车的主力是菲亚特,战前的菲亚特500(米老鼠)(Topo Lino)在1954年被菲亚特600取代。这是1955年的菲亚特600广告。



意大利当代设计:罗伯托·佩泽塔与扎努索设计公司(Roberto Pezzetta & Zanussi)设计的产品,左为1959年设计的冰箱,右边的电烤箱,一个黄色,一个红色。

托尔·索扎斯(Ettore Sottsass)等人。1948年,意大利家具公司费德·切蒂(the Fede Cheti)开始组织家具设计竞赛,因此刺激了现代家具设计,以上几个设计家,以及其他几个杰出的设计师都参与设计。因此,可以说意大利批量生产的、出口型的家具设计运动在40年代下半期就开始了。

但是,就在意大利的工业设计刚刚开始的时候,非常典型的、不同于美国的风格也随即形成。意大利的家具设计家与斯堪的纳维亚或者英国的设计同行不同,他们并不拘泥于细节,而醉心于新材料、新工艺的可能性,尽力发挥两者的潜力,以开发新的形式的可能。他们认为美观甚于实用,因此,家具具有强烈的表现特征,被世界各国的设计杂志广泛介绍。

40年代意大利家具设计的最极端化例子是都灵的一个以卡罗·莫里诺(Carlo Molino)为中心的设计集团,设计了一批流线型超现实主义家具,采用极为特殊的有机外型,使他们的设计具有相当强烈的艺术特征,好像动物的角一样的形式,被称为都

灵巴罗克风格。它们同时也缺乏真正的实用性。

真正生产与设计大量出口的实用现代家具的中心是米兰。其中以卡西纳(Cassina)公司为一个生产的核心,它的家具形式国际主义化,简单、实用、大批量生产,因此成本也比较低,具有相当好的市场效益。这家公司的生产和设计从40年代末开始已经是出口为中心的了。卡西纳公司为了设计出口家具,与建筑家出身的设计师建立了密切的合作关系,其中包括弗朗哥·阿比尼(Franco Albini)、设计大师庞蒂,后者长期为企业设计家具,他的重要设计作品,如迪克斯特(Dixte)扶手椅、苏帕列加拉(Supperleggera)椅子都是由卡西纳公司生产的。

吉奥·庞蒂是意大利最重要的现代主义设计大师之一,意大利的现代设计运动与他有不解之缘。他同时又是形成意大利路线的重要领导人物之一。他于1891年出生,是两次世界大战之间现代设计运动的中坚人物之一。1928年创办《多姆斯》杂志,用它作为宣传现代设计的阵地。他接受的是建筑教育,但是设计的

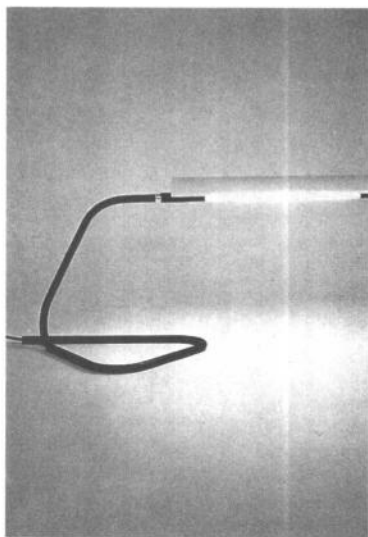
内容却非常广泛,1941年到1947年,他创办了另外一份非常有影响的设计杂志《风格》,1947年合并入《多姆斯》。他的设计范围包括建筑、室内设计、家具、工业产品等等。他还是一个非常高产的设计理论作家,同时还长期在米兰理工学院担任设计教学工作。他是蒙扎设计双年展(the Monza Biennales)和米兰设计三年展中的最积极组织者,并且是意大利工业设计师协会的创始人。战后他的设计依然非常丰富,特别是1953年叫作迪克斯特的椅子。为卡西纳公司在1956年设计的苏帕列加拉椅子,都是非常重要的作品。他1958年在米兰设计的高层建筑皮列利大厦(the Pirelli Building)与米斯·凡德洛的西格兰姆大厦(Seagram),是具有同样重要意义的现代主义里程碑。他在50年代设计的某些作品,特别是家具,已经具有反国际主义的特征。利用装饰主义方式来调侃,其实就是日后的后现代主义的因素。

另外一个重要的现代家具公司是1954年成立的特克诺(the Tecno)公司。这家公司也与卡西纳公司一样,聘用建筑师从事家

具设计,包括罗柏托·曼果(Roberto Mango)、奥斯瓦多·博萨尼(Osvaldo Borsani)等人。这家公司生产的家具一方面具有大批量生产的特点,同时也具有强烈的意大利特征,因此为意大利家具赢得非常好的国际声誉。

意大利的公司喜欢采用新材料,探索新的形式。这种特别的企业政策,对于意大利的建筑家——设计师来说,是一个非常大的挑战。比如皮列利(Pirelli)公司就曾经在1948年要求阿弗列克斯(Arflex)来生产新设计的产品。

这种特别的企业习惯,形成了意大利独特的生产方式,称为设计引导型生产方式(design led manufacture),是大多数西方国家没有的。因为设计的作用如此之大,因而,意大利在战后又出现了由设计师组织的生产公司,比如1949年,三个设计师:加迪拉(Gardella)、加西亚(Caccia)、马吉斯特列蒂(Magistretti)组织了阿组瑟塔(Azucena)公司。另外有些公司则是为特别的一些设计师而成立的,比如1954年成立的扎诺塔



意大利现代设计:1950年,卡斯提里奥尼兄弟设计的台灯“图比诺”,具有强烈的现代形式和良好的功能。



意大利现代设计:卡斯提里奥尼兄弟1950年设计的真空吸尘器,采用之字形材料,是当时最新颖的便携式吸尘器。

(Zanotta)公司,就只生产卡斯提里奥尼兄弟的设计。

与家具密切相关的灯具也是意大利的一个非常重要的出口产品,设计人员在这个项目上可以得到非常大的自由,任意发挥。50年代前后,有一些小型公司成立,专门生产灯具,比如阿特鲁斯公司(Arteluce)、阿列多鲁斯公司(Arredoluce)、奥鲁斯公司(O'Luca)、斯提诺沃公司(Stilnovo)等等。不少建筑家出身的设计师在设计家具的同时,也进行灯具的设计工作。

由于意大利家具企业的总生产数量比较小,因此,它们在设计上的弹性反而更大。这是为什么意大利的家具设计变化层出不穷的原因之一,也是与必须以几种设计进行大批量生产的菲亚特、奥利维蒂等公司不同的地方。因为变化多,设计精美,因此,到50年代中期左右,意大利的家具已经成为世界最杰出的家具之一了,代表了富裕的、都市化的风格。50年代中期,意大利的家具已经从贵族化产品转化成设计的产品(design product)的过程,成为一种现代生活方式的写照,代表了都市的风格。与此相

反,斯堪的纳维亚的家具代表的则是平民的、小康的、乡村式的风格。

意大利家具设计的一个延伸是小型家庭用品。特别是当塑料成为主要的家庭用品材料以后,意大利的设计师如鱼得水,对于材料的兴奋和可塑性能的爱好的,造成相当一批新产品的问世。1949年成立的塑料产品公司卡特尔(Kartell)公司,聘用吉奥·科林比利(Gino Colimbi)等人设计小型塑料用品,如桔子榨汁器等等,出口受到广泛的欢迎。

意大利的手工艺品在50年代并没有因为工业化的高速发展而受到催促,恰恰相反,它得到了进一步的发展,玻璃器皿、陶瓷和其它工艺品都有不同程度的进步。不少重要的设计师,如庞蒂等人,也动手设计手工艺品。

第二次世界大战结束以后,意大利设计的一个重大的进步在于发展到真正为大批量生产的工业产品设计这个阶段。50年代以来,大批量生产的产品设计主要集中在大企业,特别是菲亚

特汽车公司和奥利维蒂公司这两家企业之中。50年代以来,这两家企业都已经组成了自己的设计部,聘用了相当一批设计师为它们从事产品开发的设计工作。但特·吉奥科萨在1957年重新设计了菲亚特500型诺瓦小汽车(Nuova),以取代战前的旧500型,即称为“米老鼠”(Topolino)的那种沿用了很长时间的小车。为了适应新的市场要求,他在1955年开始设计600型,以完全取代500系列。他的设计走大众化的道路,以出口和内销兼顾政策,非常成功。

另外两个走高层路线的汽车公司——阿尔法·罗密欧和兰西亚公司则继续生产豪华汽车,以设计大师平尼法利纳为核心,设计出几种崭新的豪华车型来,比如阿尔法·罗密欧55型(Alfa Romeo 55)、兰西亚阿柏里拉型轿车(Lancia "Aprilia"),菲亚特公司也试图生产高价车,比如当时的菲亚特1100型就是一个例子。意大利设计师和汽车企业早在50年代已经找出一条能够把美国的汽车式样设计和典雅品味结合的新路径。它的汽车具有

与美国完全不同的特征,与它的家具一样,在世界市场上令人刮目相看,同时能够兼顾大众化与高层化,也是一个显著的特征。

意大利的第一代设计家,如庞蒂、博托尼、尼佐利、阿尔比尼等人,与美国工业设计师一样,具有无所不通的设计特点,从建筑到汽车,样样都设计。但是,与美国不同的是这些设计家较为没有他们的美国同行那样商业化,而比较注重文化特征和艺术品味。意大利设计的另外一个美国没有的特点,是它从战后就有一支强有力的设计理论和设计评论队伍,用文字来确定设计发展的方向,提出共同的问题,引起争论,引导设计良性发展。战后的评论家包括有卡罗·阿甘等几个人(Carlo Argan、Gillo Dorfries、Umberto Eco等),他们于1953年开始出版了一份设计评论杂志《机械的文明》(Civiltà delle Macchine),成为设计讨论的论坛。正当现代主义建筑正在美国兴起的时候,意大利的评论家已经出版了著作,反对这种理性主义的建筑风格,其中比较具有代表意义的是布鲁诺·泽维(Bruno Zevi)的著作《走向



可自由组合的沙发。『反设计』运动的代表作。

有机建筑》(Towards an Organic Architecture), 1950年翻译成英语,但是在美国只有很少人注意到这本书。

庞蒂本人也在设计的同时发表了不少著作,提出设计问题。比如他1947年出版的《走向正确建筑》(Towards the Exact House),强调标准化的重要意义。他在同期的设计当中实践自己的观点,比如他为切蒂公司(Fede Cheti)设计的纺织品、为克鲁伯公司(Krupps)设计的餐具和洗涤池,特别是他50年代中期设计的重要欧洲现代主义建筑——米兰的Pirelli大厦,可以说是米斯·凡德洛的“西格莱姆”大厦的欧洲版本,具有非常重要的影响意义。其它的几个当时最重要的设计家也都在设计理论上有着独到的见解。理论对于设计的指导作用,在意大利体现得最为鲜明。

意大利设计的发展,与它的广泛社会基础是分不开的。除了人民对于设计的热爱以外,各种类型的展览、比赛,大量的与设计有关的出版物,对于促进设计起到积极的作用。

意大利国内市场非常发达,零售业的蓬勃发展,直接影响到设计的发展。意大利的总部设在米兰的最大的百货公司——文艺复兴(La Rinascente)举办了一系列设计展览,促进设计意识提高和设计水准的提高。比如它在1953年举办了一个展览《产品的美学》(The Aesthetic of the product),对于提高市民的设计感起到非常积极的作用。1954年,这家百货公司设立的一个设计大奖,称为金罗盘奖(Compasso d'Oro),是意大利设计最高奖,1955年得奖的人物包括当时几个最重要的设计师,如尼佐利、阿尔比尼、卡斯提格里奥利兄弟等,对于促进意大利的设计,乃至世界的设计水平提高,起到很重要的作用。

意大利的设计杂志是高素质的,并且是具有国际影响力的,其中比较重要的有庞蒂主办的《多姆斯》杂志。1954年由阿尔贝多·罗塞尼(Alberto Rosselli)主办《工业风格》(Stile Industria),这份杂志对于提高意大利的设计理论水平,把设计放在一个坚实的理论基础、观念基础之上起到重要的作用。

意大利的设计形成了一种被称为意大利文化的设计风格。大量的出口产品造成国际对意大利设计的认识和喜爱,这种风格在50年代已经坚实地奠定了。

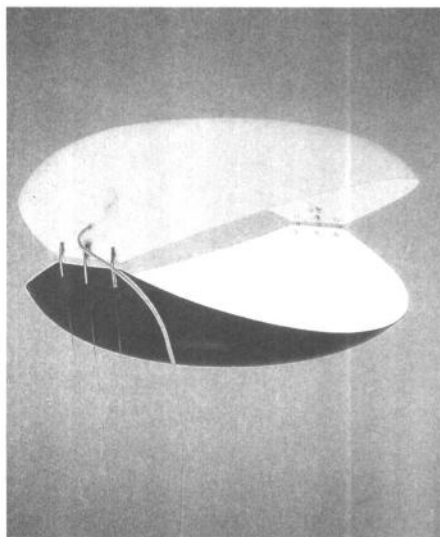
意大利的经济飞速发展,使这个南欧国家在60年代进入富裕阶段,进入了消费社会阶段。社会形态的改变和进步,对于设计来说,自然提出了新的、不同的要求,如果说50年代是意大利设计奠定基础 and 形成自己面貌的年代,那么60年代则是意大利设计大幅度发展的时期,这个时期,特别是从1956到1965年这段时期,被称为意大利的经济奇迹时期。比如汽车的生产,从1959年到1963年,产量居然增长了5倍之多,这种情况,表明意大利这个阶段的的经济成长速度十分惊人。随着经济的增长,意大利国民收入普遍增长,国家进入富裕阶段,国内市场日益扩展,从而造成了庞大的国内市场;而西欧的繁荣和美国的高度发达,也造成意大利产品的广阔国际市场。这些因素,对于设计来说,都是重要的促进要素。意大利从各个方面进入国际化阶段,

是这个时期的重要特征。甚至意大利的电影,也进入世界一流水平,比如费里尼(Federico Fellini)的电影,就是当时公认的大师之作。

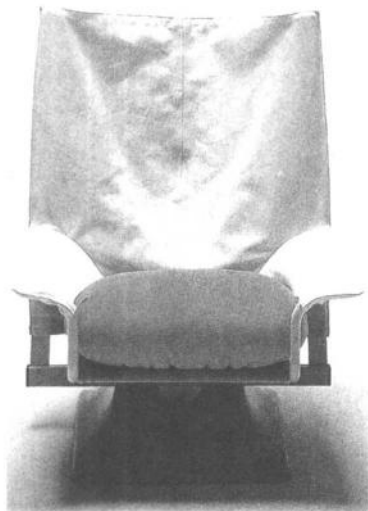
工业化的发展,造成越来越多的产品是被批量化生产出来的,因此,如何在批量化生产的背景下,保存意大利设计的独特面貌,不至于与国际主义同流合污,是意大利设计界这个时期十分关心的问题之一。

1957年,意大利加入欧洲经济共同体(the European Economic Community),从而开始放弃关税壁垒,对于巩固意大利在欧洲市场起到积极的促进作用。虽然意大利的经济、工业水平,与西欧最先进的国家,比如德国、法国等比较,还有相当差距,但是意大利的设计却能够使人感觉到这种差距的不存在。意大利的设计代表了欧洲最高水平,具有最优秀的品质。设计对出口起到重要的作用。

50年代意大利工人的工资依然低于其它的西欧发达国家,



意大利现代设计：意大利设计大师艾托·索扎斯1956年设计的吊灯，受到当代雕塑的影响，这盏吊灯具有很强的雕塑特征。



意大利激进设计典型，椅背像一件挂着的汗衫。

政府从战后就没有对经济进行大规模的干预,强有力的企业管理集团,软弱无力的工会,都是发达的经济和低廉的工资的产生原因。意大利的工业中心仅仅是北部地区,而落后的南部地区为北部的工业发展提供了大量的廉价劳动力。当然,相对落后的南部和发达的北部,贫富悬殊等等因素,造成意大利60年代初的社会动乱。

经过一段时间的发展,意大利的劳工运动越来越大,劳工势力也日益加强,大企业开始与劳工组织对话,政府也开始对经济进行帮助、干预和调节。意大利政府的两个部门,即早年成立的IRI与战后成立的国立碳水化合物公司(Ente Nazionale Idrocarburi, 简称ENI),对经济发展提供政府支持,特别是提供廉价的基本建筑材料,如钢铁、水泥、石油等等。IRI到1962年以后变成极为重要的部门,是欧洲当时第二大的政府经济部门;而ENI的经营也扩展到石油化工、塑料和人造橡胶的生产。

国有企业对私营企业的支持,是意大利战后经济发展的重要特点之一。

意大利的大型企业在这个时期变成巨大的垄断财团,比如菲亚特汽车公司、奥里维蒂公司、佩里利公司(Perilli)、斯尼亚公司(Snia)、维斯科萨公司(Viscosa)、蒙特卡提尼公司(Montecatini)、艾迪森公司(Edison)等等。它们的利润也日益增大,比如汽车制造业的利润从1953年到1960年增加了45%。同期化工利润增长了54%。

但是,60年代以来,意大利也出现了不少新的问题,比如劳资纠纷增加,就业问题和工资问题,以及通货膨胀的出现,这些问题的日益严重,加上国际的竞争,特别是来自高度发达的技术国家,如日本、德国的竞争,以及第三世界的廉价劳动力市场的竞争,使意大利的经济从1963年开始走向衰落。

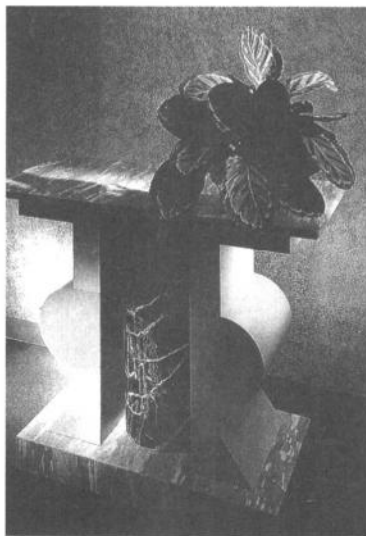
这个时期意大利的设计有相当大幅度的提高。意大利路线设计方式已经证明是可以在国际竞争中取得重大成就的因素,高技

术性和保存手工艺的传统,这两方面的同步发展,是意大利设计的一个特征。1955到1965年,意大利设计创造了一个新现代主义消费美学的面貌(Neo-Modern aesthetic of consumption),这种新风格在国际市场上取代了50年代非常成功、并且占据垄断地位的斯堪的纳维亚风格(所谓家庭文化风格:the Culture of Home),变成60年代的主要消费产品设计风格之一。这种新风格,其实表明意大利设计开始部分离开原来的传统风格立场,开始向现代主义转化。

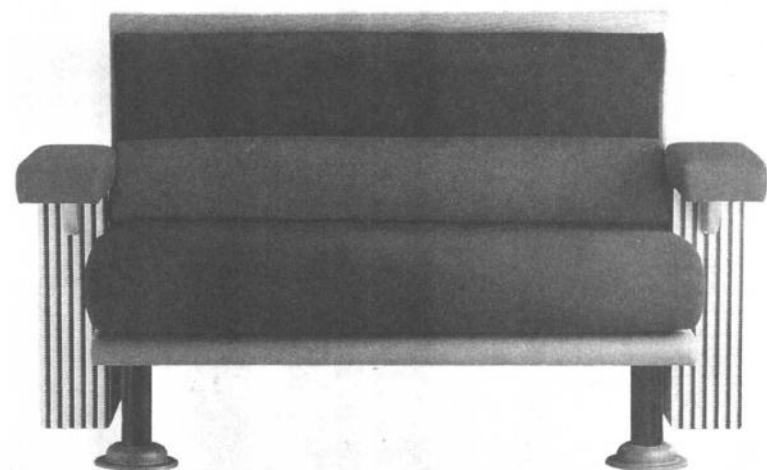
意大利的设计理论界在这个阶段当中,利用艺术这个术语来夸张地吹捧设计,在《多姆斯》杂志,或者其它的一些设计杂志上,一些普通的用品,比如打字机、电冰箱等等,通过广告设计,变成好像是单纯的艺术品一样,从而大大地把设计原来的宗旨改变了。在这种商业促销的背景之下,功能性的问题又成为设计的一个重要的议题。1954年《工业风格》杂志载文“外型、功能与美观”(Forma, Funzione, Bellezza),讨论功能在设计中

的地位问题。德国重要的设计师马克思·比尔(Max Bill)的观点也同时被介绍进来,强调功能的重要性。他的观点其实是战后德国设计的核心思想,被意大利人称为“新形式主义”,遭到不少意大利理论家的批评,认为一旦完全强调功能,产品和其它设计就会变得没有人情味道,他们认为设计中重要的不是科学、技术、人体工程学的考虑,而是人的感觉的重要性。对当时影响非常大的德国设计学院——乌尔姆设计学院的原则,意大利设计理论界普遍表示反感。

从这个角度来看,可以了解到,50、60年代欧洲的设计理论其实泾渭分明地分成德国的功能主义、理性主义和意大利的人情主义两个对立的派别。从意识形态上来看,德国代表的是战后的新民主主义思想,意大利则代表了设计上的资产阶级化趋向,这与两个国家的不同社会背景,不同经济背景,不同技术背景和人文背景是密切相关的。



索托斯的代表作——架式家具。



孟菲斯的前卫家具。

在设计方面,比较重要的一个新方向是塑料家具的设计。由于新的塑料材料的出现,给家具设计师带来更大的创造弹性。不少设计师开始为企业设计塑料家具,得到非常特别的成就。比如马可·扎努索(Marco Zanuso)、维科(Vico)、马吉斯特列蒂(Magistretti)、托比亚·斯卡帕(Tobia Scarpa)、阿尔法·斯卡帕(Alfa Scarpa)等人的塑料家具设计,都引起世界的注意。另外一个特点是灯具设计的进一步发展。不少重要的意大利设计师都设计了不少非常有特点的新灯具,与斯堪的纳维亚的灯具完全走不同的路线,树立了自己的面貌,引起各国重视。

卡斯蒂格里奥尼(Castiglioni)兄弟开始利用现成的产品拼装家具,比如用单车的坐垫、拖拉机的坐椅(Mazzadro, 1957年)组装新椅子,开创了所谓现成组装设计(ready-made design)的先河。这种设计方法,是采用现成的产品部件,重新拼装出新的产品来。他们的这种做法,显然是受到现代艺术采用拼贴方法创作的影响,但是,他们是第一批采用这种方法的设计师,并且

设计出可以批量生产的产品,而这些产品当时还非常受到市场的欢迎,特别是青少年消费者的喜爱。

卡斯蒂格里奥尼三兄弟,老大是里维奥(Livio, 1911-1979),老二是皮艾尔·吉亚科莫(Pier Giacomo, 1913-1968),老三叫阿基利(Achille, 1918-),都是意大利现代设计的主要代表人物。他们都是学建筑出身的,之后设计了大量的工业产品。1945年以后,老二与老三紧密合作,他们受到达达主义艺术,特别是马谢·杜桑(Marcel Duchamp)的影响,开始利用现成产品部件设计新产品,开创了一条新的设计道路,与60年代社会的总体反叛精神非常吻合,因此得到广泛的欢迎,特别是青年一代的欢迎。他们对于技术特征的强调,使他们自己为自己的设计创造了一个特别的术语——技术功能主义(techno-functionalism)。他们服务的企业有卡特尔(Kartell)、贝尼尼(Bernini)、扎诺塔(Zanotta)、伽瓦纳(Gavina)等公司。

战后意大利的设计发展,与几个大型企业有非常密切的关

系,其中特别值得提到的是意大利最大的商业机器公司——奥利维蒂集团。奥利维蒂公司是意大利设计的主要支持力量,这家公司坚持大批量生产方式,对于现代科学技术非常关注,无论是科学技术投资还是设计投资,都非常雄厚,因此,保存了它的有力的国际竞争地位。

奥利维蒂公司在设计上的一个重大的发展是在1958年聘用了艾托·索扎斯(Ettore Sottsass)为设计顾问,担任新成立的电子产品设计部门的领导。索扎斯当时对于技术几乎一无所知,但是公司总裁安德利安·奥利维蒂(Adriano Olivetti)还是雇用了他,企图通过他来开发新的产品面貌。这种利用对于技术了解不多的人担任设计的方式,保证了公司与意大利文化的密切结合,从而不至于走向单纯的国际主义化的单调设计方向。公司给索扎斯以高度的自由,他依然自己开公司,我行我素,在公司的工作也具有很大的自由空间。公司把设计部门分成两个,一个设在公司内部,专门处理日常设计事务,另外一个则设在索扎斯在

米兰的私人公司内。利用这种方式,索扎斯与意大利文化部、工业设计部门等等政府机构的少数杰出的人物有相当深的私交,同时与文艺界的关系也非常密切,这样一来,奥利维蒂公司就能保证在新产品的开发与设计上吸收艺术的、人文的、文化的灵感,使这家公司的产品具有别的公司所没有的特点。

奥利维蒂公司对于公司在海外设立的展销中心的建筑设计 with 室内设计也非常重视。比如请马可·扎努索(Marco Zanuso)设计该公司在巴西圣保罗的工厂,就是一个很好的例子。

1960年,安德利安·奥利维蒂去世,享年才59岁,他的儿子罗柏托(Roberto)继续担任公司领导,他所创立的对于设计支持的风格并没有改变。

意大利汽车工业在战后有很大的新发展,其中,依然以菲亚特汽车公司为意大利汽车的主要生产厂家。1957年生产的菲亚特·诺瓦-500型(Nuova 500),以及1958年生产的600型,都是欧洲非常受欢迎的畅销车。菲亚特同时还生产比较豪华的

意大利孟菲斯设计集团的前领索扎斯设计的起居组件。



「孟菲斯」全体成员合影。

1100、1200、1500和1800型轿车,后来又生产2300型,从1950到1961年,这家公司的产量提高了四倍之多,1961年,菲亚特公司的汽车占意大利汽车市场的90%。汽车的主要设计师还是工程师出身的但特·吉奥科斯(Dante Giacosa)。

意大利汽车工业的发展与50年代末、60年代的公路建设发展是分不开的。国内市场需求,刺激了生产质量和数量,意大利的小型汽车开始在欧洲市场与法国的雷诺“道芬”(Renault "Dauphine")、西德“大众·甲壳虫”(Volkswagen "Beetle")竞争。

意大利的豪华汽车依然是2家,即阿尔法·罗密欧(Alfa Romeo)和兰西亚(Lancia)公司。意大利的豪华汽车采用基本极其小批量生产的方式,按照顾客定货制造,从生产方式来看,与工业化以前的手工业生产没有什么区别。由于批量小,人工与材料、时间耗费巨大,因此,这些汽车的价格都极其昂贵,绝对不是一般平民百姓,甚至中产阶级可以享有的。意大利汽车设计行

业在50、60年代又出现了4个最重要的汽车设计大师,即阿尔别多·比列利(Alberto Pirrelli)、维多利奥·瓦列塔(Vittorio Valletta)、吉乌塞柏·比昂齐(Giuseppe Bianchi)和吉亚尼·安吉利(Gianni Agnelli),他们与以前的几个大师一起,成为世界上阵容最为强大的豪华轿车设计集团之一。

意大利的设计虽然有相当一个部分的是确为大众服务的,比如菲亚特汽车,但是,由于长期的传统习惯,设计的主要目的还是为昂贵的市场和上层消费者服务的。意大利人习惯把设计看作是文化的部分,而文化长期以来是受过教育的人才能享受、拥有的,因此,设计自然也是为有高收入、有良好文化教育背景的阶层服务的。但是,20世纪60年代的意大利已经发生了与其他西方国家类似的变化,新生的青少年代成为非常重要的消费群,而知识分子当中对于那种单纯考虑为上层服务的设计也感到不满和仇恨,因而,各种新的、具有反叛动机的激进设计运动在意大利蓬勃开展,成为当时世界上非常具有时代特点的设计浪

潮。理论家往往把这些运动笼统称为“反设计”(anti-design),其中的设计是指的当时世界流行的国际主义设计,或者换言之,指在美国发展起来、影响世界的现代主义设计风格。

意大利激进设计运动当仁不让的领袖人物是艾托·索扎斯(1917-)。他从1958年以来,一直是奥利维蒂公司设计部的负责人,主持公司的产品设计,主要是打字机和电脑的设计工作。索扎斯在50年代中期,已经开始把一些非标准国际主义的设计动机引入自己的设计中去,比如他设计的瓦兰丁型打字机(Valentine)和为办公室秘书们设计的黄色的椅子,都明显地有非主流化的设计倾向,但是,他主要的反潮流设计还是在他自己的、与奥利维蒂公司无关的一些产品设计项目上,比如陶瓷、家具等。他的探索到了60年代恰恰与当时的社会大气候吻合,因而引发了激进的、反潮流的设计运动。

60年代可以说是索扎斯最旺盛的设计时期,他的设计动机的产生主要是受到两个方面的影响而产生的:第一个是美国的大

众文化,或者称为“波普”文化;第二个则是印度宗教的神秘主义内容和原始文化。他对于设计的每个对象都从这两个方面赋予定义,因此产生出非常特殊的效果。对于他来说,这两个因素的采用都是一种象征性符号,他认为围绕他的所有的产品,都是对自我解放的援助(aids to liberation)。所谓的解放,是指通过这些产品的再设计,可以找寻出通往个人自由发展的道路。从意识形态背景来看,索扎斯反对的是国际主义设计标准化导致的非个人倾向,他寻求的是自我的、个人的、表现的、精神的设计道路,而反对的是工业化的、集体的、标准化的、物质主义的设计主流。因此,称他的设计为反设计是很恰当的。

英国当时出现的“波普”设计运动,对于意大利激进设计运动来说是很大的鼓舞。比如,意大利激进设计团体之一、位于佛罗伦萨市(Florence)的激进建筑设计团体阿齐尊(Archizoom)就公开声称他们的设计是直接受到英国“波普”设计集团阿齐格兰姆(Archigram)的影响,特别是受到这个英国设计集团出版的连



八十年代末,意大利新潮家具。



意大利的菲亚特(Fiat)公司1999年推出的“多用途”小汽车(Multipla)。

环画中描绘的未来城市的形式影响。

到1966年前后,受到国际激进主义运动的影响,同时也受到中国的无产阶级文化大革命开始时期的红卫兵运动大破大立精神的影响,意大利激进主义设计运动风起云涌,出现了不少以建筑设计为中心的激进设计集团,其中比较重要的有超级工作室(Superstudio)、四N集团(Gruppo NNNN)、风暴集团(Gruppo Strum)等等。这些集团虽然都是由建筑设计师为主组成的,但是他们主要还是集中在对未来世界的非正统化的设想的乌托邦式的探索中,大部分作品都只停留在草图、照片拼贴阶段,基本没有什么设计是真正成为建筑事实的。他们宣扬要走另外的道路,或者称为不同的选择道路(alternative path),反对正统的国际主义设计,反对现代主义风格,提倡坏品味(bad taste),或者任何非正统的风格,包括各种历史风格的复兴和折衷处理,开宗明义宣布要避开技术品味(techno-chic),也就是流行的国际主义风格,同时也反对大工业化的生产方式。这是一股具有强烈反叛

味道的青年知识分子的乌托邦运动,被笼统称为反设计运动。

意大利的激进设计运动在60年代末期达到高潮,当时,意大利国内学生运动也在校园中风起云涌,群众示威层出不穷,这些激进的运动与社会上对于消费社会具有失望感、不满感的群众合成一股力量,从而显得非常强大有力。设计界提出新的理想的生活空间、新的生活社区、新的家庭用品、新的家具等等,在不少激进设计杂志刊登,比如《IN》、《卡萨贝拉》(Casabella)显示了这些设计家们希望摆脱这个被认为腐败的丰裕社会,摆脱资本主义的商业主义纠缠、回归自然的愿望。但是,由于这种激进的设计思潮脱离社会实际,也脱离工业生产与市场规律实际,因此,这些设计基本没有得到接受,也没有被企业厂家生产,只是存在设计阶段,成为这个特定时代、特定地点的一段历史。

意大利的主流设计和这种激进主义设计基本是泾渭分明的,井水不犯河水,没有关联。但是,也有几家公司力图打破这种分离,采用部分激进设计来进行商业生产。其中最成功的例子是有

名的家具公司扎诺塔(Zanotta)采用了由三个激进设计师加提(Gatti)、包里尼(Paulini)和提奥多罗(Teodoro)设计的反潮流椅子“袋椅”(Sacco chair, 1966年),这个椅子其实就是一个充填软垫的袋子,完全打破传统的椅子的观念;另外一个激进设计家罗马兹(Lomazzi)等人设计的吹气沙发(Blow chair),这个设计其实就是把气球与沙发结合,采用透明和半透明塑料薄膜为材料,具有非常明显的气球特征,也非常反常规。这两个设计,在某种程度是受到美国“波普”艺术运动的雕塑家克莱斯·奥登堡(Claes Oldenburg)的“波普”雕塑影响,它们虽然是激进主义的,但是与大众市场,特别是具有反叛精神的青少年市场结合得很好,因此反而风行一时,大受欢迎。但是,必须强调的是:这只是极其个别的现象,激进主义设计在意大利和世界各地都与主流设计没有多大的关系,同时对于主流设计运动也没有什么影响作用。

自从70年代开始以来,随着社会动乱因素的逐步消退,消

费层逐步进入稳定化,激进主义设计运动,或者反设计运动也就很快消退了。索扎斯继续为奥利维蒂公司从事产品设计工作,他本人也开始对于激进主义的目的和现实社会之间的矛盾感到厌倦和失望。本书作者在1991年与索扎斯本人讨论到这个问题时,他明确地谈到这种失望感。

意大利的主流设计与工业生产在此期间依然紧密结合,不断提高意大利设计的水平,一些主流设计的新人也开始涌现,比如玛利奥·贝里尼(Mario Bellini, 1935-),他为奥利维蒂公司设计的棱角分明的新打字机,改变了原来美国体系打字机圆角的基本模式,创造了一种既是现代的,也是意大利的工业产品新模式。

60年代,世界风行的除了美国风格外,就是斯堪的纳维亚风格,后者的人性味赢得广泛欢迎,但是,经过意大利设计师十多年的努力,70年代,意大利的设计风格,或者被时髦地称为“chic”的意大利设计,开始取代斯堪的纳维亚风格,成为世界设

意大利现代设计的发展:30年代意大利的激进运动非常激烈。这是在米兰广场上的一次群众集会,这形成了意大利激进设计运动的社会背景。



意大利现代设计的发展:30年代意大利的激进运动非常激烈。这是在米兰广场上的一次群众集会,这形成了意大利激进设计运动的社会背景。

计一个非常流行的潮流。

英国和法国的现代设计

英国是现代设计运动产生的国家之一,这个曾经是世界上 strongest 的国家,已经经历过逐步的经济衰退过程,无论国力还是政治影响都无复往昔。无论是从国民收入还是国民生产总值来看,英国已经不是发达国家,这个经济的不断衰退过程,必然影响到它的设计发展的方式,长期以来,英国的设计有非常特别的发展方式。这个国家具有悠久的设计传统,但是,在20世纪20、30年代期间却落后了。正当德国、俄国、荷兰人努力发展现代设计时,英国人却在为设计定义喋喋不休地争论,停留在理论的探讨上,而没有能够在设计实践上发展,因此,英国的现代设计有相当一个时期是落后于国际水准的。英国产品设计的落后,除了以上原因以外,还有一个主要的原因,是英国的制造业在70年

代以来不断衰退。工业设计依附存在和发展的主要因素是制造业,如果一个国家的制造业不发达,工业设计也断然不能发达。英国在战后已经基本丧失了战前的世界超级大国地位,国力逐步衰退,而国家经济主干之一的制造业则更加一蹶不振,传统工业,如机械制造、造船、冶金等等,作为夕阳工业而被新兴工业取而代之,而英国在新兴工业上则远远落后于美国、德国这些国家,因此,工业设计必然落后。

英国独立设计事务所的发展却很有特色。英国虽然在总体上比美国差很多,但是,具体到比较前卫的设计行业来看,则依然是非常先进的。60年代的“波普”设计运动就开始在英国,代表了设计最富于前卫的一个流派,与正统的国际主义、现代主义设计分庭抗礼。

英国政府对于设计是重视的。早在第二次世界大战结束初期,英国政府已经成立了旨在促进设计水平的英国设计协会(British Design Council)。这个政府机构组织各种设计展览、

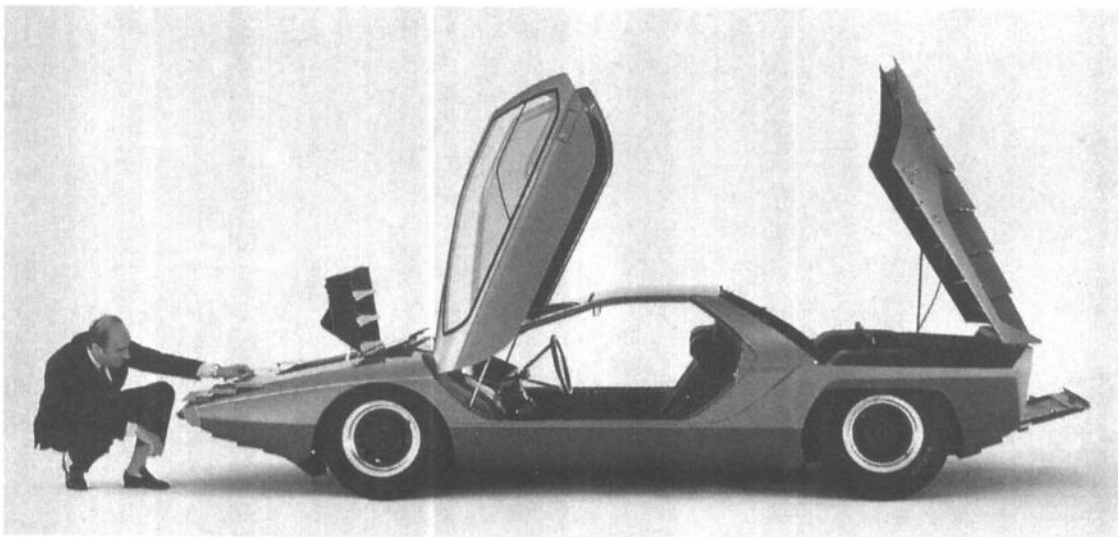
设计会议,同时出版世界最重要的设计杂志《设计》(Design),对于促进英国的设计水平,起到重要的作用。

拿破仑曾经说过:每个英国人都是个小店东。他的这个说法,起码提出英国人的两个特征:一是生性节俭,不舍得花费;另一个是勤于小买卖,小生意、零售业发达。这两个特点,其实是英国的杰出的零售业室内设计、商店室内设计、橱窗设计、与销售有关的平面设计产生的主要原因。英国人与美国人虽然语言相同,文化上有千丝万缕的联系,但是他们在个人消费上却有很大的差别:美国人习惯花费,不讲储蓄,物质丰富,而普遍沉溺于丰裕之中,购买时漫不经心,讲究方便、舒服,对于设计好坏不太经意,设计品味一般来讲比较平庸;英国人天性节俭,不习惯大手大脚的乱花钱,购买时比较细心选择,对于设计比较讲究,特别是对设计所表达的社会象征性看得很重。因此,虽然从总体来看,英国的现代设计并不太强,但是,具体到商业室内设计和展示设计来看,英国则具有很特别的优势。

比较具有国内和国际影响的室内设计集团是康兰设计集团(the Conran Design Group),这个集团从事大量的商业室内设计和企业形象设计,成绩显著。由于伦敦的高街(High Street)是英国高档零售业的中心,因此,康兰设计集团也被评论界称为“高街风格”(High Street Style)。不少英国重要的室内设计家都为高街的高级时装店和其它奢华的商店设计,除了康兰集团以外,还有罗德尼·费舍(Rodney Fitch)、斯提华德·迈科尔(Stewart McColl)、戴维·戴维斯(David Davies)等人。

由于具有促销的传统,因此英国的广告行业非常发达,世界最大的几个广告公司中,有不少是英国公司,比如1995到1996年度世界名列第一的广告公司WPP(马丁·索雷Martin Sorell主持的公司),和世界第二的广告公司萨奇与萨奇(Saatchi & Saatchi)等等,都是英国公司。WPP广告公司的年营业额接近30亿美元,而萨奇与萨奇也达到18亿美元。这些广告公司的存在,使英国具有一支庞大的广告设计队伍,同时,因为这些广告公司

意大利贝尔通设计公司(Bertone)1966年为阿尔法·罗密欧公司设计的Carabo跑车。



的活动范围是国际性的,因而,英国的广告从业员也最具有国际活动能力。英国的这种世界性的商业活动结果,造成了大批外国设计公司都把总部设在伦敦,以便利用英国的国际能力来接触外国市场。90年代中,世界上最大的10家设计公司中的8家都在伦敦有设计办事处,或者干脆把总部设在伦敦。这些公司并非英国公司,很多都是美国公司,但是以伦敦作为设计咨询的中心,有利于这些企业接触世界各国的企业,发展业务,因此,英国自然成为提供国际性设计服务、设计咨询服务的中心。

对于这种大企业型的设计业,英国不少独立设计家认为是造成设计质量千篇一律的低水平的原因,因此,有不少人反对大设计企业。英国因而又出现了相当一批为国际市场服务的小型、甚至是个人的设计事务所,非常活跃。其中一个最典型和杰出的例子是设计家尼维尔·布洛迪(Neville Brody),他曾经在英国的“卫报”(Guardian)上撰文指责设计工业把设计完全庸俗化、商业化的问题,他说:现在英国的设计完全商业化了,除非你把

产品标上设计的牌号,即便这个产品根本是设计得非常差的也好,否则你根本没有办法卖出商品。因此,他成立了自己的设计事务所,利用自己的设计探索,企图达到优秀设计和比较少商业化倾向的目的。布洛迪的设计具有非主流化的特点,特别是他的平面设计作品,个人风格强烈,具有鲜明的特色,与主流的大设计公司的风格大相径庭。他的设计范围从蓬克音乐唱片封面到杂志,无所不包,无论什么设计,他都强调反高街风格,反大企业风格。他的设计非常普及流行,特别是在青年人中,具有很高的声誉。他以自己的独立设计事务所反对设计工业的企业化,与他具有相似想法的英国独立设计家还有詹姆斯·戴逊(James Dyson)、包罗·阿金逊(Paul Atkinson)等等。

英国的这种设计挑战,对于美国垄断的大型设计咨询业来说,很难造成动摇作用,真正形成自己有力的设计力量的英国独立设计业是平面设计。除了布洛迪以外,还有沃尔夫·奥林斯(Wolff Olins)等人,都非常具有自我特点。

与意大利人不同,英国对于凡是与文化这个字眼联系的设计问题都非常怀疑,他们不喜欢把设计当作文化来看,因为文化这个词近来已经成为商业化的代名词了,采用文化这个字眼,会有商业化的嫌疑,因此,英国设计家往往采用传统这个字眼,比较不容易与商业化联上。而传统这个字眼,则又与比如古典的、历史的、英国的内容联系,所以,英国设计家在很大程度上具有强烈的设计风格历史化倾向。因而,自然对战后现代主义,或者国际主义设计风格,特别是米斯·凡德洛的“少则多”原则非常反感。国际主义在英国的发展非常有限,这个背景应该是一个重要的原因。

大部分杰出的英国工业设计家都与家具设计有关,从他们的设计上可以看出英国设计家反国际主义、反米斯、主张部分传统复兴的趋向,比较具有代表性的设计家有贾斯帕·莫利森(Jasper Morrison)、马修·希尔顿(Matthew Hilton)、洛德·阿拉德(Rod Arad)、马丁·瑞安(Martin Ryan)等等。

英国的建筑设计却非常出色,70年代以来,出现了好几个重要的世界级设计大师,其中包括采用高科技风格设计的理查·罗杰斯(Richard Rogers,设计了巴黎的蓬皮杜文化中心)、诺尔曼·弗斯特(Norman Foster,设计了香港的汇丰银行大厦等)、后现代主义的大师詹姆斯·斯特林(James Stirling,设计了德国斯图加特的国家现代艺术博物馆等)等等,他们都是当代最重要的设计大师,大量在英国以外从事设计活动,非常有影响力。与英国比较落后的工业设计相比,英国的建筑设计具有特殊的国际水平。我们在第十二章《现代主义之后的设计》中介绍他们。

与英国隔海相望的法国,设计上则有与其它各国不同的发展方式。法国的现代设计是基于法国悠久的设计传统的,这个传统的核心内容具有强烈的法国资产阶级味道,即设计是为富裕的上层人的活动,设计的内容是豪华、奢侈的产品,设计不应该是民主的、大众的,而应该是权贵的、高尚的。法国唯一的国立设计学院——法国高等工业创意学院(简称Les Ateliers,位于巴



意大利现代设计的发展:反潮流的设计代表作:加提等人1960年设计的「豆子」座垫,风行一时,在美国被称为「豆袋」,是一代青年的喜爱。



意大利现代设计的发展:1980年,意大利著名设计家玛利奥·贝里尼为日本「山叶」公司设计的台式录音机,这是日本开始聘用意大利设计家为他们的企业设计产品的开始,效果非常突出。

黎)国际设计中心主任里兹·戴维斯(Liz Davis)曾经说:法国的设计就是豪华的的设计,高尚的设计(在法文中,设计被称为是高等文化的,即haute couture,包括豪华的时装、香水和化妆品、首饰和豪华家具等等)。这种情况,自然造成法国设计,特别是与百姓生计密切相关的工业产品设计、普通的平面设计的水准落后于其它国家。法国强烈的民族主义情绪,使法国人对于他们厌恶的美国式的设计非常反感,以至在1983年正式由法国政府下令,禁止使用具有强烈美国色彩的设计(design)这个字眼。以式样取代,引起法国设计界的广泛不满和困惑。这种以民族情绪取代科学的方法,显然是非常愚昧的。

在强烈的民族情绪和民族主义精神影响下,法国政府希望能够通过设计,特别是宏大的建筑和工程项目,来表达法兰西民族的伟大,这种情况造成法国政府项目的宏大和国计民生的产品设计水平的萎缩形成鲜明对比。法国前任总统弗朗斯瓦·密特朗(Francois Mitterrand)对于设计非常重视,他在任期间努力形

成法国设计的面貌,法国政府全力支持一些重大的设计项目,比如美籍华人设计家贝聿铭设计的罗浮宫大玻璃金字塔;英国设计家里查·罗杰斯(Richard Rogers)设计的蓬皮杜文化中心(Pompidou Center,俗称Beaubourg);以及巨大的国防部大厦(La Grande Arche in La Defense)拱门,都是这种国家主义精神下的作品;总统居住的艾丽舍宫中也采用减少主义设计家飞利浦塔克(Philip Starck)设计的家具;法国和英国联合设计的协和式飞机;法国的子弹头火车TGV(为法文高速火车Train a Grande Vitesse的缩写),等等,都是法国政府干预设计的成果。法国人的这种强烈的通过设计表现民族主义的举动,引起不少法国设计家的反感,法国设计家让-皮埃尔·维特拉克(Jean-Pierre Vitrac)曾经说:为什么我们要集中做这么一些巨大的项目?因为在它们后面我们是一无所有。法国人梦想技术,而德国人、日本人则毫不花哨地投资于技术。这种法国民族主义的倾向,在法国的平面设计、产品设计上也能看出来。

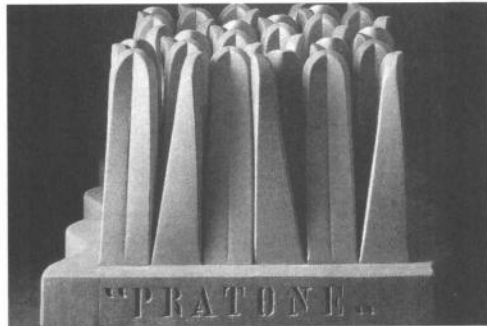
除了民族主义情绪外,地区主义也非常强烈,法国各个地区也希望通过设计来体现地区的强大和发达,因此,除了巴黎之外,各个地区也有相应的地区政府促进的、资助的项目,法国设计家的一个大主顾是政府部门,这在西方国家中是很特别的情况。

90年代以来,法国政府明确设计对于国民经济的重要促进作用,态度有很大的转变,其中一个典型例子是法国政府于1993年破天荒的出版了一本关于现代设计的非常重要著作《工业设计——一个世纪的反映》(Industrial Design, Reflection of a Century, Ed. Jocelyn de Noblet,由法国政府的以下几个部门出资出版:法国外交部的艺术行动协会(Association Francaised' Action Artistique, Ministeredes Affairs Etrangeres)、法国文化部艺术司(Ministrredela Cultureet de la Francophonie, Delegationaux Arts Plastiques),1993年,出版公司是普拉玛良出版社(Plammarion / APCI),这本著

作是目前论述工业设计资料最完整的著作之一,出自一向对工业设计反感的法国政府之手,足以反映重大的改变。

法国的独立设计事务所基本遵循法国传统设计道路,比较重视奢华的设计项目,即便是普通的产品或者平面设计,法国设计家也会赋予它们以奢华的特点,并且具有强烈的设计家个人表现的特点。飞利浦·斯塔克的水果榨汁器、巴斯卡·莫古(Pascal Mourgue)设计的家具,等等,都是这种倾向的例子。

意大利现代设计的发展:反潮流设计的另外一个例子,罗马兹设计的『Jole Sofa』沙发,是以棒球手套为动机设计的,广受欢迎。



反传统的雕塑设计:『草地』,看似硬,实则软。

第十一章 世界现代设计(二)



德国现代设计的发展：战后德国城市迅速发展，这是柏林的一个居住区——汉沙区，规划与建立于1925年。



德国现代设计的发展：1925-1932年间设计与建成的慕尼黑奥林匹克村，采用纺织品支撑屋顶结构，是现代建筑的一个重大的发展，得到世界普遍的好评。

德国现代设计的发展

德国是现代设计诞生的国家之一。长期以来，德国的设计在世界设计中占有一个举足轻重的地位，德国设计影响到世界设计的发展，德国的设计理论也影响到世界的设计理论形成，德国对于设计的理性态度，对于设计的社会目的性的立场，使德国的现代设计具有最为完整的技术和思想结构。从德国设计的讨论中，可以找到许多世界现代设计发展的规律和趋向来，也同时可以找到许多潜在的问题来。

本书在前面的章节之中，已经讨论过德国现代设计的开端、德国现代主义的探索、包豪斯的试验和对于国际主义的影响，在本章中，将对德国设计本身从纳粹以来的发展进行讨论。

第二次世界大战结束以后，德国分裂为东德和西德两个部分，东德的设计发展落后，直到目前依然处在初级阶段，因此，本章将不讨论东德的设计。

第三帝国时期的德国设计状况

德国的现代设计在1933年前后开始遭到纳粹政权的扼杀，其中最重要的一个事件就是这一年4月份包豪斯设计学院被强行关闭。因此，德国设计在纳粹上台以后发生了根本性的改变。由于纳粹政权的反对和压制，德国的现代设计运动基本结束，包豪斯也被强行关闭，对于国际设计运动来说，这是一个非常大的挫折。与此同时，现代主义运动在意大利、俄国也遭到挫折，整个现代主义运动到30年代中期左右，基本在欧洲停顿了。

1933年元月，阿道夫·希特勒上台，德国进入纳粹时期，也就是所谓“第三帝国”时期，这个时期从1933年一直延续到1945年，在德国纳粹被盟军彻底打败之时结束。

德国纳粹的极端民族主义、帝国主义、种族主义和霸权主义立场，对于德国的文化、艺术和设计都带来了深刻的影响。纳粹乐于提倡所谓的民族社会主义革命(National socialist

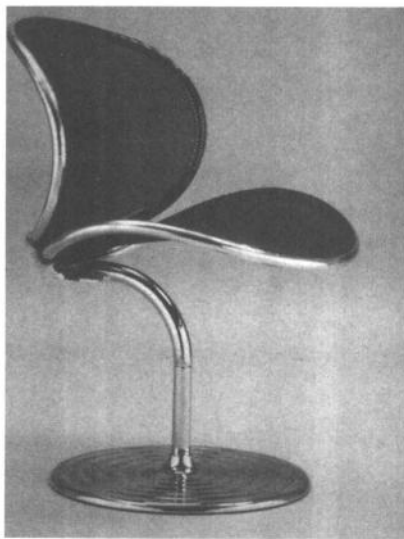
revolution), 这个口号不但是一个社会改革的纲领, 同时也在相当深的程度上涉及到文化和意识形态的各个领域。这个巨大的社会和政治转折, 完全改变了魏玛政府时期的软弱的民主特色, 而在文化上、设计上都显出德意志民族主义、古典复兴主义的强悍特色, 而曾经在包豪斯一度达到国际高度的现代主义、功能主义、理性主义设计风格的试验, 几乎全部停顿下来, 即便包豪斯本身, 也在1933年4月被希特勒下令关闭。可以说, 从总体来讲, 德国的现代主义试验基本结束了。包豪斯的主要人物, 如沃尔特·格罗佩斯、密斯·凡德洛等等, 都纷纷移居美国, 设计上的现代主义中心随着他们的迁居而从欧洲、特别是德国移到美国。

德国自从1918年第一次世界大战失败之后, 民族主义情绪是相当高涨的, 这种德意志民族主义精神曾经一度迷惑过不少人, 包括一些先进的知识分子在内。他们对于德国社会党(纳粹党)的民族主义口号感到振奋, 希望纳粹党能够振兴德意志, 把德国重新建造成一个欧洲最强大的国家。比如曾经担任第三任包

豪斯校长的密斯·凡德洛, 就曾经在所谓的《舒尔茨-那姆堡宣言》(Schultze - Naumburg Declaration) (舒尔茨-那姆堡是一个狂热的纳粹文化分子) 上签名, 这个宣言呼吁德国知识分子起来支持希特勒的所谓民族文化政策(Folkish cultural policy); 包豪斯的另外一个重要的教员、世界著名的抽象艺术画家瓦西里·康定斯基则在1933年呼吁德国艺术家参加阿尔弗列德·罗森堡(Alfred Rosenberg)的《德意志文化战斗会》(Kampfbund für deutsche Kultur: 英语翻译为: Union of Combatants for German Culture), 鼓励大批包豪斯学生去加入这个纯粹的纳粹民族主义文化集团。这个集团的核心人物就是舒尔茨-那姆堡, 这个狂热的纳粹分子一向反对现代主义艺术和新建筑运动, 1925年, 当包豪斯在魏玛被关闭以后, 他被任命为魏玛的建筑设计、视觉艺术、手工艺联合学校校长(director of the Combined School for Architecture, visual arts and Handicraft of Weimar), 一贯鼓吹健康的爱国主义(healthy patriotism), 狂热地反对所



德国现代设计的发展: 格尔德·朗格设计的2200型椅子, 1972-1973年。采用木料和塑料结合, 风格统一, 两种不同材料的结合处理非常精细和谐。



德国现代设计的发展: 赫伯特·奥尔设计的金属椅子。采用铝结构, 坐部和靠部用各种颜色的合成纤维织成, 呈半透明状, 非常新颖, 变化多端。

谓外国的、非德意志的、颓废的建筑与艺术, 提倡所谓的坚实可信的建立在血与土地上的德意志艺术。这种主张看来轰轰烈烈, 但是含义却是非常模糊的, 什么是所谓的“坚实可信”(authentic)的德意志艺术, 谁也搞不清楚。

当时, 在这种狂热的德意志民族主义情绪和气氛当中, 涌现了一批所谓的民族主义艺术家和设计家, 他们隶属于一些集团, 比如德意志文化集团(Kampfbund für Deutsche Kultur)、北欧团体(Nordischer Ring)、行业协会(Werkoandkreis)、进步协会(Werbandbund)等等, 他们都希望纳粹的登台能够给予他们一个机会、一个启示, 使他们能够实行自己的民族主义艺术和设计的梦想, 但是, 这些人所希望的是德意志民族主义的、哥德风格的、中世纪的温情脉脉式的、甚至是具有某种合理的功能主义的美学内容, 因此, 一旦希特勒上台, 大力主张古典复兴风格, 推崇新古典主义(Neoclassicism), 几乎所有这批人都顿时感到失望。

德国其实在包豪斯大力推行现代主义的试验的同时, 也曾

有过类似英国“工艺美术”运动、欧洲的“新艺术”运动的探索活动。德国早期的青年风格(Jugendstil, 是欧洲当时流行的“新艺术”运动的一个分支)就是在这样一个背景下产生的。他们推崇中世纪的、哥德的、非古典主义的风格, 是对于机械化时代的一个反应。比较能够集中地说明这种动机的是德国设计家尤金·魏斯(Eugen Weis)。1927年, 在他的著作《石匠的类型及其精神》(Steinmetzart Und Stainmetzgeist)中的一段论述, 他说: “我们的艺术风格不再是希腊风格的那种宏大而平淡的单一和僵化, 而应该是令人振奋的伟大与崇高的。(这个风格)不是水平的, 而是垂直的; 不是笔挺的, 而是弯曲的; 不是均匀的, 而是平衡的; 不是漂亮的, 而是表情丰富的。如果用法文来描述上述这个诱人的标题, 那就是表现。脱离奥林匹克、脱离地中海、脱离古希腊、脱离古罗马、脱离拉丁化的法兰西、脱离中国式、脱离日本式以及全世界艺术的影响, 乃至非洲的布须曼人的壁画, 放弃古怪的水平风格, 在德意志精神的高涨气氛中重新走向

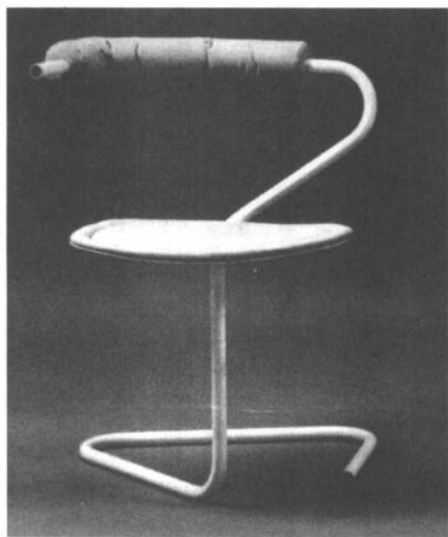
垂直风格的高潮,这是有机的、生动的、不断成长中的风格,与希腊僵化的风格截然相反。古代德意志的木建筑精神和钢筋混凝土混合使用,这种精神将注入我们的建筑艺术之中。”

这种复兴中世纪、日耳曼光辉的企图,在20、30年代造成了一些德国的设计,特别是建筑风格出现,与现代主义的包豪斯并存,显得非常古怪。这些建筑作品比较有代表性的有汉堡的由弗里茨·霍杰设计的混合北欧与哥德风格的“智利大厦”(the Chile House in Hamburg Fritz Hoyer's nordic-gothic German architecture built of "German Blood")、柏林的乌尔斯坦大教堂(Berlin "Ullstein Cathedral)、汉诺威的报业大厦(the "Newspaper Mosque" in Hannover)、亨斯提设计的伪埃及风格的电力大厦(pseudo-Egyptian "temple of Electricity" in Hengstey - Ruhr)等等,这些建筑都体积庞大,但是,出现在现代主义已经开始成熟的30年代,不但显得非常古怪,同时也具有明显的纳粹政治痕迹,不但设计界对它们非常冷漠,就是

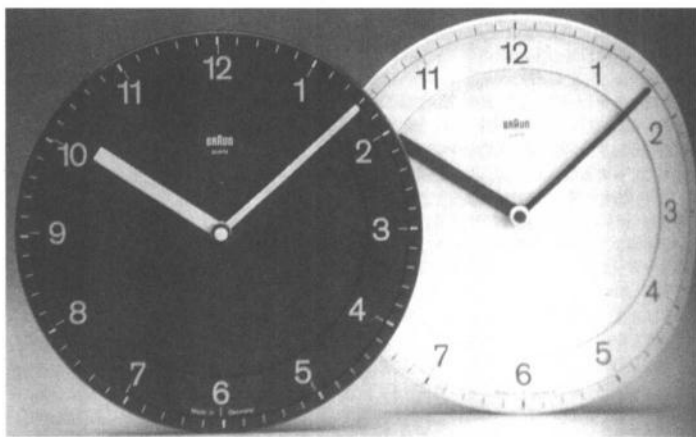
德国的平民百姓也并不表示喜爱,可以说是纳粹独裁政权控制下出现的一些怪胎。

无论是包豪斯的现代主义试验,还是鼓吹新德意志民族主义的风格,都没有可能成为纳粹时代的主导风格,希特勒需要的是一个它所钟爱的、象征强权政治的新古典主义。因此,德国从1933年以来,新古典主义逐渐成为国家性的主导风格。

这里有一个非常重要的环节,往往被忽视,那就是在包豪斯内部的斗争。包豪斯从整体上来说主张功能主义、现代主义的,但是它从开始以来就主张手工艺的精神,强调艺术与技术的结合,使它有着十分含糊不清的地方。特别是设计哲学,有一些人,比如米斯·凡德洛,虽然主张现代主义,事实上却依然推崇设计是精英文化,是为少数人服务的这个观点,包豪斯的第二任校长迈耶(Hannes Meyer)的被迫辞职,从表面上看是他的共产党背景,但是事实上的原因是他的设计民主主义思想与米斯的设计精英思想的尖锐冲突的结果。而设计精英的思想,却又正是纳粹



德国现代设计的发展：德国设计怪才斯杰芬·维雅于设计的椅子，用一条60公尺长的钢管弯曲一次而成，很有想象力。



德国现代设计的发展：迪特里希·鲁伯斯主持设计的布劳恩公司产品：“石”型挂钟。

的主张。

包豪斯的风格被不少人描述成为布尔什维克主义、共产党风格。德国有一些设计权威和知识界的精英曾经在30年代挺身而出,为包豪斯主持公道,比如德国重要的科学和艺术理论权威平德(Wilhelm Pinder)就曾经在不少公众场合的演讲中提出现代主义风格、新建筑风格并非布尔什维克的,这种风格在意大利被称为德国风格,在俄国被攻击和否定,而罪名却是法西斯的和形式主义的风格,可见它与共产党的意识形态并没有因果关系。

德国在30年代在设计上的斗争相当复杂,围绕着民间风格、民族主义、现代主义、新建筑等等,同时纠缠到意识形态的高度,使问题变得更为复杂化。而纳粹的最后掌握政权,才基本平息了这些知识分子之间的纠纷。

纳粹上台以后,不但关闭了包豪斯,并且大规模地迫害前卫知识分子,比如哈拉柏(G. F. Hartlaub)曾经在曼汉的市艺术中心(City Art Center in Mannheim)举办一个旨在反映德国后

期表现主义艺术的展览(German Provincialism - Introspective Realism),他在1933年被纳粹政府革除一切公职;奥托·迪克斯(Otto Dix)则被从德国艺术学院(the Academy of Arts)开除;汉堡艺术和工艺博物馆馆长苏兰(Sauerlandt Hamburg Museum of Arts and Crafts)因为主持了一系列的现代艺术和设计展览,也被革职。基本上来看,从纳粹政府上台以后,德国的现代主义运动陷入全面的停滞。

纳粹政府,特别是希特勒本人,对于新古典主义的狂热,同时他们对于德国早期新古典主义运动——所谓的比德迈耶风格(Biedermeier)的喜爱,造成第三帝国时期的比德迈耶风格的再度泛起。这种情况,在德国纳粹文化部一个官员温德兰(Winfried Wendland)的回忆《艺术与民族》(Kunst und Nation)中反映得十分清楚。他在1934年成为德国工业同盟(即德国设计协会——工业同盟Werkbund)的副主任。

希特勒在1933年在纽伦堡发表文化问题的演讲(Nuremberg

Reichsparteitag,1933),定下了纳粹文化的基调,不久以后在纽伦堡建造的庆典性建筑中充分反映出这种新古典主义的狂热。希特勒希望在他未来的庞大世界帝国中推广新古典主义,使之成为自己政权的标记。

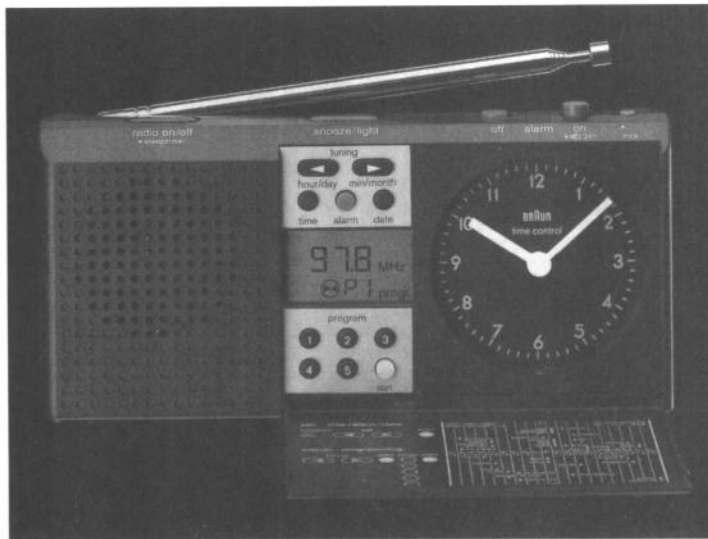
为了进一步打击纳粹反对的现代主义艺术,纳粹政府于1937年把全国各个博物馆中的大批现代主义艺术作品集中于慕尼黑,举办了臭名昭著的黑画展(the degenerate art)。

纳粹政府为了标准化和一体化,因此大力推行标准化运动,这一点,从某种意义上来说是把包豪斯的理性主义理想变成了现实。规范化和标准化有利于大批量生产,提高国民经济水平,因此,纳粹政府虽然厌恶包豪斯的现代主义立场,但是却全面地通过行政手段来推行标准化。当时,德国政府组成了许多新的部门,目的都是旨在推动统一风格,比如以下这些新成立的政府部门:德国劳动战线国民住房办公室(the National Homestead Office of the German Labor Front)、国家工作环境美化办公

室(the National Office for the Beauty of Work)等等,同时,政府又通过了一系列的新的标准化法规,比如海外领地住宅效率基本规定(Basic Guide lines for the Household Effects of Colonists)、展览规定和咨询中心(Guide lines for Exhibition and Consultation Centers)、德意志器皿标准规定(Guide lines for German Wares)、国家家具和木结构室内装修标准规定(Guidelines of the National Committee for Terms of Delivery governing the Terms of delivery for Furniture and Interior Furnishings made of Wood),等等。这些新的行政部门的成立和新的国家法规的通过,基本上把全德国和它的新占领领土上的设计、工业产品、器皿、住房、建筑规范化和标准化了,这是西方国家最大规模的一次国家的标准化、规范化运动。在为数众多的各自标准化规定之中,其中有一项规定明确提出家具、灯具等等设计品必须有良好的功能、美观、清晰的外型(clear outline)。这种立法的目的,完全是为了提高德国的生



德国现代设计的发展:路德维格·瓦德曼主持设计的布劳恩公司产品:Varlo 6000电水壶,1937年。



德国设计大师卢伯斯(Dietrich Lohs)1937年设计的ABR 314电收音机,是当代典型的德国风格。

产水平和产品质量,为第三帝国服务的,但是,这种标准化的行为所具有的合理内涵,则在相当程度上促进了德国工业产品的发展。在这种严格的规定之下,德国设计师在第三帝国时期还是能够设计出一些比较现代的产品来,比如格鲁曼设计的陶瓷产品(Hermann Gretsch: the Arzberg Porcelain Manufactory:1931);彼得利的陶瓷设计(Trude Petri: Urbino service for the State Porcelain Manufactory in Berling, 1930);华根·菲尔德的(Wilhelm Wagenfeld)各种容器设计,由于他本人是包豪斯的毕业生,因此他的设计都有明显的包豪斯影响痕迹;希德·布朗的窗帘设计(Margret Hidebrand: curtains for Stuttgart Curtain Factory);罗芬·哈特的陶瓷设计(Hainz Löffelhardt: ceramic design)。

第三帝国时期比较重要的德国产品设计是斐迪南·波什(Ferdinand Porsche)于1934年开始着手设计的大众汽车(Volkswagen, 1936 prototype)的设计,这是大众汽车公司最

早的汽车之一,因为体积小,采取简单的流线型风格,好像一个甲壳虫一样,因此被称为“大众·甲壳虫”(V W Beetle)。大众汽车公司在1936年推出甲虫的原型车,立即得到广泛的欢迎,希特勒本人亲自参加了1937年大众的生产开幕式,并且乘坐了汽车,表示赞赏。按照希特勒的愿望,大众汽车公司应该大量生产这种人民汽车,达到德国人民都能拥有汽车的水平。但是,战争很快爆发了,纳粹政权完全把注意力的重心放在发动侵略战争上,由于战争的原因,这种汽车没有办法批量生产,大众汽车厂在战争期间单纯生产军用车辆,真正批量生产的“大众·甲壳虫”汽车是第二次世界大战结束之后的事情了。

纳粹政权对于设计的干预是全面的、独裁式的,比如,纳粹对于印刷风格、甚至字体都提出具体的要求。希特勒在1941年1月3日进一步提出要把罗马字体标准化,成为德意志大帝国的标准风格之一,他要求德国和德国占领区的出版物,特别是报纸杂志全部采用罗马字体。德国御用设计机构罗森堡(Rosenberg)

集团奉命宣布：以前采用哥德字体是错误的，因为哥德字体有保护犹太人的动机(Jewish Schwabach lettering)，因此，以后所有的出版物必须采用他们认为是纯种的雅利安人的罗马字体。

从总体来看，纳粹时期德国的设计是大倒退。战前德国在现代设计方面领先于世界各国，包豪斯的试验受到全世界的注意，由于独裁政权的迫害，这个试验不得不停止，而在30年代末迁移到美国去了。德国战后花费了很长的时间才逐渐取得战前的设计地位。

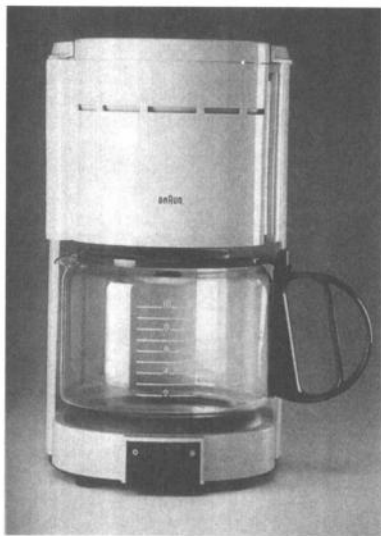
重建时期的德国设计

1945年夏天，德国无条件投降，第二次世界大战结束了，德国满目疮痍，面临着一个被战争造成的全国大废墟，一个基本被摧毁的国民经济，重建的任务艰难而困苦。40年代末和50年代初的一系列政治变化，更加重了德国的不稳定感。东西方的对

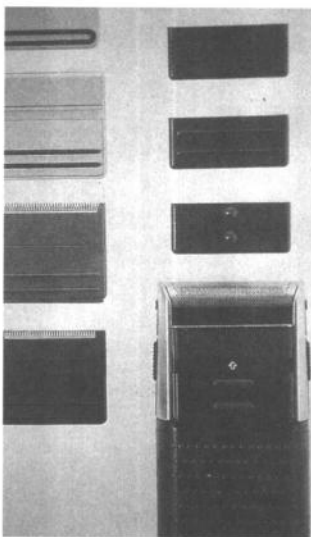
立，以德国被划分为东、西德而成为战后的现实，冷战的中心就在德国的本土上。工业的振兴，设计的发展，都有一段漫长的道路要走。

战后的德国设计界除了应付经济复苏期的基本设计要求之外，其实已经开始重新考虑一些战前、甚至是20世纪初期就开始研究和探讨的设计问题了，比如功能主义的合理性，产品和平面设计上机械几何形式与有机形式的关系，什么是本世纪初提倡的“好的外型”的真实含义，设计教育的合理结构应该是什么，等等。包豪斯的主要人物都已经移居到美国，德国人必须继续走自己的设计道路，而不是单纯模仿美国人的设计，其中也包括旅居美国的德国包豪斯人所推崇的战后国际主义风格的道路。这一点，对于大多数德国设计师来说，是十分清楚的。

德国是现代主义产生的国家，20年代的包豪斯，以及一系列重要的现代主义设计活动，使德国成为现代主义建筑、现代主义设计和现代主义设计教育的摇篮。但是，自从1933年纳粹政



德国现代设计的发展：哈特维格·哈克主持设计的布劳恩公司产品：Aromaster 10-LF-40 咖啡壶，1967年。



德国现代设计的发展：罗兰·马特曼主持设计的布劳恩公司产品：Vario 3 电动剃须刀，1967年。

府上台以来，德国的现代主义设计遭到几乎是毁灭性的打击，设计运动一蹶不振。特别是第二次世界大战爆发以后，大批重要的德国设计大师，包括包豪斯的主要成员们都纷纷离开德国，对于德国的设计发展来说，无疑是非常大的打击。德国战后很长一个时期，都处在逐步的恢复之中，到60年代以后，德国的设计才得到比较全面的恢复。

德国现代设计的一个特点是建筑的痕迹和建筑对于产品设计的明显影响。德国现代主义运动的第一代和第二代大师们基本上都是建筑师出身，比如现代主义的奠基人物沃尔特·格罗佩斯、密斯·凡·德洛等等，在他们的影响之下，德国的现代设计具有非常重的建筑设计痕迹，从形式到功能的考虑，都与建筑有千丝万缕的关系。比如包豪斯研究生马谢·布鲁尔设计的钢管家具，就有明显的建筑构造特点。应该说，整个欧洲的现代设计都与建筑设计有千丝万缕的关联，这与美国现代设计受到工程技术、展示设计影响大相径庭，完全是两个不同的体系。战后初期

的德国产品，同样有类似的建筑设计影响的倾向。德国真正形成产品设计与建筑设计分离，是60、70年代的事。但是，作为观念来说，德国产品的高度理性化倾向却依然是与建筑设计的观念分不开的。

战后德国的设计界面临着许多复杂的任务，设计如何能够迅速地为国民经济服务，促进德国产品的水准，提供国内市场的需求，并且为出口服务；设计如何能够与生产相结合，振兴德国的制造业；设计如何能够使德国产品形成自己的面貌，而不是亦步亦趋地仿效外国流行风格，等等，都迫在眉睫，而大量优秀的德国设计人员在第二次世界大战期间流亡美国和其他国家，造成了德国设计力量的大大削弱。因此，设计界面临着非常艰巨的任务。在这些任务之中，非常重要的一个就是促成设计职业化。设计界很多人都认为，他们的首要的使命是要使设计成为一个独立的职业，而不是仅仅是依附于工程、建筑的装饰或一个附庸而已。要完成这种职业化的专业过程，其首要的条件当然是企业中

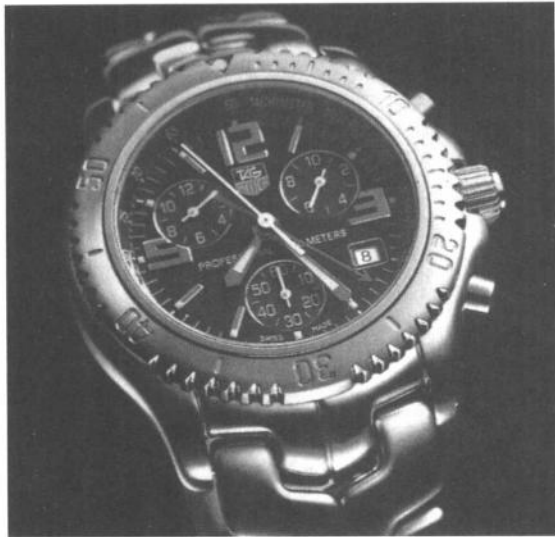
行业间的进一步专业化分工。战后初期的德国经济基本上处于恢复阶段,整个50年代都还没有办法恢复到战前的水准,因此工业设计也只是处在逐步恢复之中。德国的经济在60年代开始迅速发展,企业、特别是大企业在设计上有越来越高的要求,而企业内部结构也日益完善,分工日益精细,工业设计逐步成为一个独立的、高度专业化的行业。因此,从经济发展的角度来看,设计专业化和分工精细化是德国发展的必然结果。

多少年以来,德国人对于设计的科学技术性和艺术性双重因素始终是困惑的。德国设计中的一对比较长期的互相依存、又互相抗衡的因素是理性主义设计系统和艺术性、表现性设计系统的关系。从德国的具体国家情况来看,理性主义必然、也的确是占上风的,这个与德国民族的理性传统,战后德国重建所需要的理性与秩序方式,德国人所熟悉的系统化、计划化风格有密切关系。但是,设计作为一种针对人的服务方式来说,同时也不能忽视人的感性、心理的需求方面,理性方式为人提供了功能需求

的满足,而艺术的方式则为人类提供心理需求的满足,所以,任何一种走极端、否定另外一个方面的方式,都会造成设计上的不平衡,因此,在设计上如何摆正理性与艺术性两者的关系,长期以来都在德国的设计界中有所争议。通过从包豪斯以来的长期实践,德国人可以说已经能够保存着一个比较好的平衡点,既是理性主义的,同时也不失人情味的设计在战后越来越多见。

与理性主义和艺术倾向的设计原则的关系讨论相比,设计师本身工作的职业定位是50年代更加激烈的一次争论。其实这是上面这个问题在具体职业化上的延伸:到底设计家是艺术范畴、手工艺人范畴的工作者呢,还是工程范畴的工作者?这个问题也并不仅仅是单纯的职业定位、或者理论关系的讨论,其中包含了相当一部分意识形态的争议内容在内。战后新生代的设计家们,大部分希望能够把自己归于非艺术、非手工艺的范畴,把设计建立在科学、技术的坚实基础之上,他们比较趋向技术引导型设计;而另外一些设计家,特别是属于战前成长起来的老一代设

美国办公设施公司 Steelcase 公司 1998 年推出的 Pathways 办公系统设计。



瑞士 Tag Heuer 公司 1997 年设计并推出钛合金手表。

计家,则有相当多人希望能够不与艺术表现、手工艺传统完全断裂,使设计与传统手工艺保持比较密切的关系。

手工艺的问题,在世界任何一个国家可能都只是传统的组成部分,不会有其他的意识形态含义,不会有太大的政治潜在含义。但是,手工艺的问题,在战后的德国,则比较复杂,原因是与德国现代政治史有密切的关系。强调手工艺在当时德国往往与第三帝国时期的意识形态相关联,因为纳粹政权为了强调日尔曼传统的优越性、强调大德意志民族的超人优越性,一向强调德国手工艺的重要,要求在德国的建筑设计、家具设计、室内设计等等设计活动中体现手工艺的民族特征,因此,强调手工艺特点的设计,则隐隐约约地有第三帝国阴魂的意味。反过来看,强调设计的工业化特征,则代表德国的发展和未来,代表战后的、摆脱独裁政权以后的现代化、民主化发展,这种风格同时也因为比较理性化,比较少意识形态色彩,因此,更加具有民主特点,更加符合战后国际主义的精神。所以,无论从技术上来看还是从意识

形态来看,把设计家归于非手工艺、非艺术的立场和范畴,对德国设计家来说是比较保险的。

从具体的发展来看,事实上德国设计师并没有可能完全走科学技术型或者艺术、手工艺型任何一个极端,德国战后的设计基本是按照具体的产品类型而有所侧重,德国战后的设计是在大工业化生产与手工艺发展两者并存的情况下发展起来的。除了大量优秀的工业产品设计以外,德国也生产了相当多杰出的手工艺品。设计家在两个完全不同的领域中工作,相得益彰。格罗佩斯本人,从来就是理性主义的重要代表人物,但是,他在1969年却为德国最大的陶瓷企业罗森泰尔设计了一套非常具有人情味道的茶具,有机形态,非常具有浪漫色彩。可以说德国设计师们从本身来讲,都兼而具有两个方面的特色。产品种类繁多,顾客种类也繁多,根本不可能以不变应万变,设计只能根据不同的具体对象和不同的顾客、不同的市场细分来进行不同侧重点的选择。

德国的设计正因为有这样一个争议的背景,因此也就产生

出完全不同体系的两种设计风格来,一种是理性主义的、系统化的、冷漠的、工业化的产品;另外一种则是有机形态的、人情味的、浪漫的作品。前者以德国的布劳恩公司产品为最典型代表,而后者则可以以鲁吉·可拉尼的有机形态式的设计为典范。

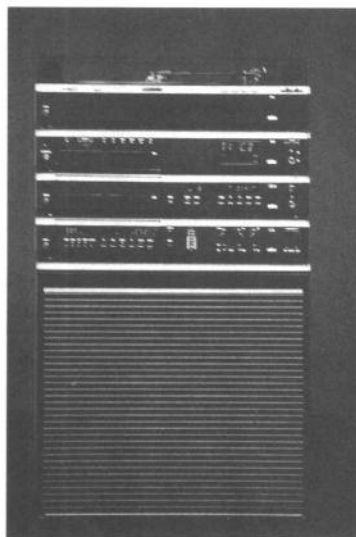
德国设计界在战后开始研究的议题之一是形式与材料、形式与加工过程的关系。早在包豪斯时期,课程中就已经设立了材料分析内容,表明德国设计界对于产品设计与材料关系的重视。他们认为,古往今来,所有的形式与特定的材料是密切相关的。大量采用自然材料,当然导致人类对于自然形式的了解和喜爱,在设计中以自然材料作为参考,或者把自然材料和自然形态一并兼纳,出现完全模拟自然形式的设计风格。本世纪初德国的青年风格运动,作为欧洲“新艺术”运动的组成部分之一,其实就是一个力图采用自然材料,而模拟自然形式的设计运动。这场运动的几个重要的设计大师,特别是比利时籍的亨利·凡德·威尔德(Henri van de Velde),一向主张吸取自然的形式动机和自然

材料。但是,无论新艺术还是青年风格,都把自然形状,特别是扭曲的线条、像面团一样的有机形式当作自己最高的形式追求,因此,出现了大量的违背设计功能基本要求、违反设计成本考虑的设计,同时,不考虑地点和时间采用有机形态和曲线,对于特定的设计来说是具有消极效应的。因此,这场并不太成功的运动给德国设计师提出一个明确的问题:什么是真正的好形式(good form)?“好的形式”这个口号是德国设计联盟(Werkbund)1907年提出来的,一直到现在,近一个世纪以来,德国设计界一直希望找到一个标准的答案:什么是好的形式?形态和材料的结合、有机的或者是理性的造型,长期以来依然是德国设计师和设计理论界津津乐道的一个讨论主题。德国人对于材料的认识随着工业化的发展也迅速扩展,他们对于新的工业材料、天然金属、水泥、玻璃、塑料等等,都采取非常积极进取的态度,而他们的高度发达的工业技术,也促进了国民对于新技术和新材料的认同。

当欧洲不少国家还在讨论什么是真正未来设计需要的技术



德国现代设计的发展:罗兰·乌特曼主持设计的布劳恩公司产品:Microton Vario-3电动剃须刀,1987年。



德国现代设计的发展:兰姆斯·彼得·哈特文主持设计的飞利浦公司产品:Atello音响组合,下面的架子换成唱片机,1987年。

和材料的时候,德国飞速发展的工业其实已经在20世纪上半期回答了这个问题。1909年,当未来主义宣言刚刚在意大利发表、意大利前卫的设计家梦想有一天汽车能够飞驰的时候,德国人制造的、具有200马力的奔驰(Benz)汽车已经在公路试车时达到每小时205公里的速度;1937年,费迪南·波什(F. Porsche)设计的赛车在柏林的阿乌斯赛车场(the Avus Track in Berlin)又创造了新的记录,这些汽车都具有良好的空气动力学外型——有机的、紧凑的、未来的,它们都是形式和功能高度统一的设计代表。因此,什么样的用途采用什么样的形式和什么样的材料,逐渐被德国的设计家们认识。流线型的外型和金属的外壳,是这种高速汽车的唯一选择,在新技术的前面,形式和材料的问题几乎没有其他的选择余地。当然,汽车的流线外型促进了30年代的流线运动,这场运动不但在德国,而且主要在美国发展得如火如荼,影响到各个设计领域。

德国战前和战后初期都有不少设计是基于有机形式的。它

们不是青年风格的衍生,而更多是受到汽车这类现代用品的外型影响、受到流线运动的影响,甚至是受到德国表现主义艺术中的某些大师的风格影响(比如弗朗兹·马克 Franz Marc,包豪斯形式导师奥斯卡·施莱莫 Oskar Schlemmer,德国有机形式雕塑家卡尔·哈同 Karl Hartung 等等)。战后初年的设计,如罗涅(Benedikt Ruhner)1952年设计的两件一套、模仿阴阳形式的小茶几、奥芬斯·迈耶(C. O. Offels meyer)1950年设计的快速电烫斗、奥托·艾舍(Otto Aicher)1950年为乌尔姆设计学院设计的海报、保罗·波德(Paul Bode)1952年设计的阿尔汉布拉电影院内部(Alhambra motion - picture theater, 1952, 采用瓦楞版装饰内部),等等,都具有类似的特征。虽然形式动机的来源不同,但是这些设计与世纪初的青年风格、“新艺术”风格都有相似的地方,所不同的是运用的对象已经不是20世纪初期的手工艺品,而是现代产品、建筑和平面设计品了。

德国在第二次世界大战以后出现有机形态和自然材料的设

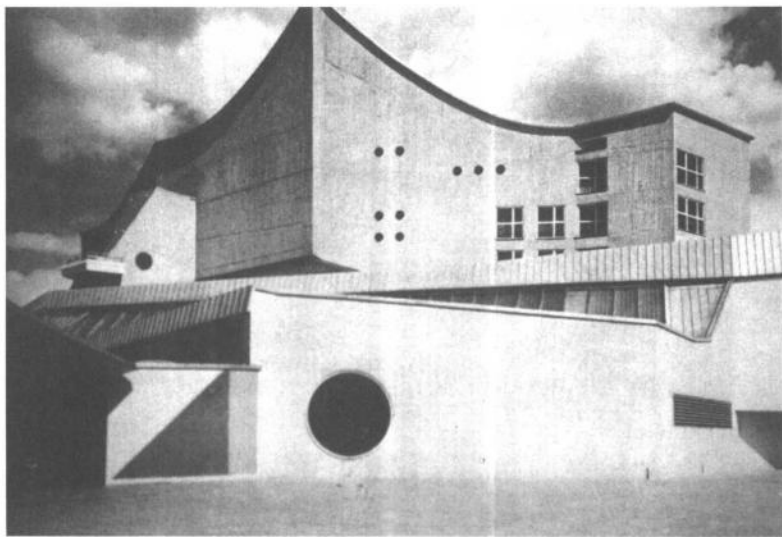
计风格,受到各个方面的影响。当时挪威的纳维亚国家出现的有机功能主义风格,对于德国的设计家们来说就是一种直接的影响,特别是芬兰建筑家和设计大师阿尔瓦·阿图(A. Aalto)的家具和建筑内部设计,给主张有机现代外型的德国设计师一个非常有力的借鉴。德国战前在包豪斯出现的以马谢·布鲁尔(Marcel Breuer)为中心的立体主义风格家具,在战后面临美国重视人体工程学因素的家具设计师查尔斯·伊姆斯(Charles Eames)的有机形态、具有适应人体工程学特点的新型家具的很大冲击,而伊姆斯的设计不但更加舒适、并且形式也更符合当时流行的风格,因此,德国设计面临一个相当大的从包豪斯的建筑师设计的立体主义、功能主义风格向更加现代化的有机风格转变的局面。从建筑到平面设计,50年代德国设计中的这个现象不是偶然的。

西德当代设计理论的发展

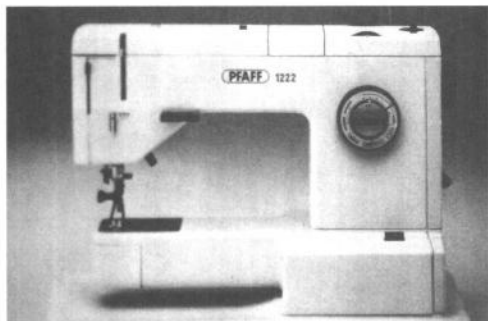
战后德国设计上的重要发展之一是设计理论的发展。战后一批新的青年理论家提出应用美学,或者技术美学的理论,这是现代美学发展中的非常重要的一个贡献,第一次把设计体现出来的形态作为美学研究的对象。他们提出应用的美,其实与19世纪初期德国的毕达迈耶学派所提倡的原则,以及20世纪初期德国现代设计的重要奠基人之一的赫尔曼·穆特修斯提出的技术与美学的统一观点都有密切的联系。

所谓技术美学,主要是衡量产品 and 设计美的各种要素和可能性因素综合理论体系。持有技术美学理论的德国理论家认为设计美学与一般美学虽然有很多原则上的共同点,但是,技术美学具有本身强烈的个性特征,他们认为对于设计美的解释应该可以通过观察和统计进行定量。早在20世纪20年代的包豪斯,已经开始有人提出类似的想法,比如包豪斯的第二任校长汉斯·迈耶

德国现代设计的发展:柏林交响音乐厅,汉斯·沙诺恩(Hans Scharoun)1955年设计,代表战后德国建筑设计摆脱美国国际主义风格,走出自己的道路。



德国现代设计的发展:德国最著名的缝纫机企业——法夫(Faaf)1222型,1966年。



(1889-1954年)就在当时提出建筑是一个生物学的过程,建筑不是美学的过程的理论,把美学的研究归之于科学的研究。他在当时反复强调把设计,特别是建筑设计和城市规划设计建立在科学的基础之上,并且强调这种设计中政治因素的重要性。20年代的包豪斯已经把人民的生活设计理解为组织社会的设计活动,而并非个体的活动。所谓的合理化设计,是社会总体的合理化,无论从餐具还是城市规划,都应该建立在体系、系统、组织的基础上,个人必须服从这个基础。包豪斯强烈反对以个人为中心的美学原则,他们所追求的的统一、同一、集体化、标准化,个性必须服从于共性,个人必须服从于整体,美的原则必须是在理性的、科学的基础上的发展。这种理论,对于战后德国发展起来的技术美术原则产生了非常深刻的影响。

战后德国能够把理性设计、技术美学思想变成现实的关键是建立于50年代初期的乌尔姆设计学院(Ulm Institute of Design, Ulm)。这所学院是德国战后设计思想和理论集大成的中心,它对于德国现代设计的影响作用,并不比包豪斯小。战后德

国的设计经历了几个阶段的发展,而奠定基础的阶段是50年代初到70年代初。这个阶段中非常重要的一个西德设计发展因素是乌尔姆设计学院的成立和发展,以及乌尔姆与德国电器制造厂商布劳恩公司(Braun)的设计关系,这个发展造成了战后德国新理性主义的基础,影响到许多其他的德国设计范畴,并且影响到世界上其他一些国家的设计,比如低地国家,特别是荷兰、比利时,日本的电器设计也深受这个模式的影响。

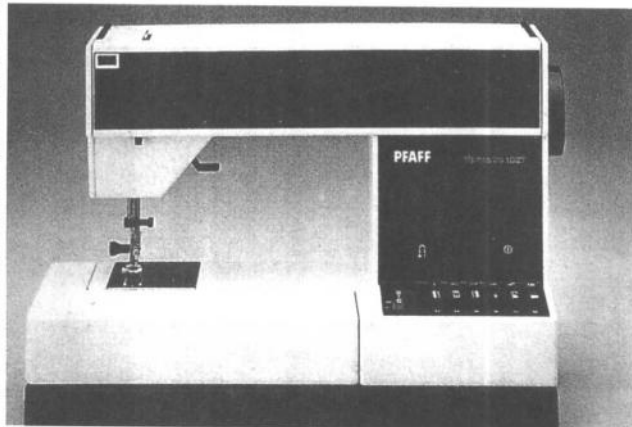
德国的设计理论的大发展开始于20世纪60年代。当时西方,特别是美国掀起了以青年人为中心的反对各种传统观念的运动,其中包括反对美国卷入的越南战争、美国黑人要求平等权益、争取人权的一系列运动,这股运动的发展,达到反对一切正统体制的极端高度。这种反权威的运动、反中心文化的运动在西方各个国家都有强烈的反应和发展,其中,在德国的知识界中的一个反应,就是新左派运动的发展。这场运动是基于德国的法兰克福学派而发展起来的,它们的宗旨在于反对当时的资本主义福利国家

体制,也反对它们认为毫无意义的经济高速发展和膨胀。法兰克福学派是早在第二次世界大战以前就已经在以法兰克福大学为中心的一批青年哲学家中出现的反传统资本主义哲学运动,哲学家们自称新马克思主义理论家,运用马克思主义的某些哲学原理,来诠释、解释、否定资本主义社会的某些内容。法兰克福学派影响了不少青年知识分子,导致了思想界和文化界的左翼运动,称为新左派运动。60年代中期以来这场运动受到中国当时的文化大革命运动的刺激,发展得非常狂热,特别是在大学生和青年知识分子之中,反对国家权威、反对资本主义意识形态的思潮非常普遍,德国知识界、文化界几乎无一幸免地受到不同程度的波及。

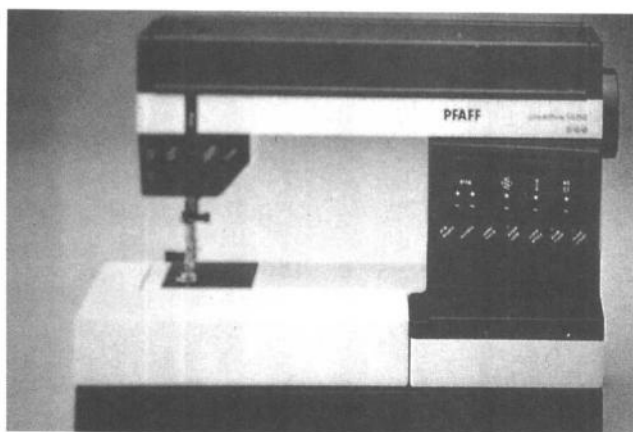
但是,德国的设计界却基本置之度外,没有卷入这个洪流中,原因是设计家们已经发现自己的地位受益于德国的资本主义经济飞速发展,德国在60年代已经成为世界第三大经济强国,设计在这个经济的飞速发展中不但起到重要的作用,并且它的地位也已经在企业中牢牢地确立了,没有任何道理去反对经济的发

展,也没有任何理由去否定社会制度,虽然这个制度并非十全十美。可以说德国的现代设计基本没有出现第二次世界大战以前现代主义运动时期的那种左倾的浪潮,德国的设计家在60年代中再没有第一次世界大战后表现出来的那种前卫的、左倾的、激进的、社会主义的倾向和立场了。他们新的经济前提下,作为经济发展的既得利益者表现出稳健、保守和温和的政治倾向来,在意识形态上成为资本主义经济体制的建造者和积极参与者,这是德国设计界的一个非常显著的质的变化。

在这种前提之下,德国的设计界开始谨慎地发展自己的设计理论,理论研究的主要中心是乌尔姆设计学院的教师和研究人员。奥托·艾舍曾经总结过这个理论研究的过程,他在1963年斯图加特的一次会议上提到:乌尔姆设计的重要成就是对于设计过程的科学性的态度和方法。而乌尔姆设计学院的第二任院长马尔多纳多则指出:学院的原则是科学性的理论和科学性的工作方法的结合(见1964年10、11期《乌尔姆》杂志)。



德国现代设计的发展:德国最著名的缝纫机企业——法夫(Pfaff)缝纫机设计的发展:法夫1027型,1975年。



德国现代设计的发展:德国最著名的缝纫机企业——法夫(Pfaff)缝纫机设计的发展:法夫459型,1980年。

如果从具体的情况来看,我们可以看出德国的设计与设计理论从乌尔姆学院时期开始,已经从简单的提倡科学和艺术的结合转向单纯的科学性立场上了,这是一个非常重大的理论的转折。乌尔姆把数学、信息理论、控制理论、人体工程学、社会学、试验心理学作为设计工作的范围,成为设计工作的基本内容。这样一来,不但设计教育和设计理论本身被改造了,设计本身也成为科学的过程,而不再是艺术的衍生产品。可以说,这是从现代主义设计运动以来最重大的一个改革。关于这所学院的情况,下面将作比较详细的介绍。由于这个改革影响太大,因此引起不少设计理论家的兴趣,70年代有人开始对乌尔姆体系进行系统的研究,企图分析它的这个改革对德国设计和世界设计带来的利弊。比如德国理论家西格弗里德·马泽尔(1938-)就曾经做过这个研究。

70年代,德国对于设计美学的研究和设计理论的研究进一步深入发展,这种研究活动主要是在高等院校中进行的。德国是

世界各国在设计理论上进行得最为深入的一个国家,这个与德国的工业设计发展、现代设计发展始终与高等教育机构密切相关有很大关系。70年代以来的德国设计理论研究,以及这些研究在设计实践中的运用,对于促进世界现代设计的发展起到很重要的作用。

60年代以来德国现代设计的发展

60年代以来,西德经济进入高度成熟阶段,西德开始逐渐成为强大、发达的工业国家。在60年代中期以来,西德设计终于放弃了所谓的工艺美术风格传统,而走向完全的现代时期。德国工业的发展,使设计也成为巨大的行业,德国出现了大量的设计协会、设计研究中心和设计学院,对于整体设计水准的提高来讲,这是非常重要的发展。

德国早期的设计模式是艺术家、建筑师与工业产业界的关

系,60年代以来这种本世纪初以来比较传统的关系开始瓦解,出现了真正的职业的设计师,他们的背景是设计,而不是早年包豪斯式的艺术与技术的结合产物,更不是建筑师从事产品、平面设计,这是一个设计上的重大飞跃。培养出专业的设计师其实是长期以来设计运动先驱的理想,但是,战前的经济发展还达不到这个职业化的水平,对于西德来讲,只有到60年代,这个职业化的过程才有可能。

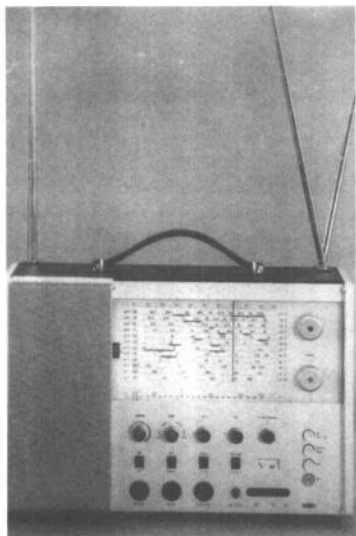
工业设计师的职业形成,造成份工的日益精细。原来设计师的工作包罗万象,分工不清,现在的工作不但仅仅是提供功能良好的产品设计,同时还兼有利用设计促进产品的市场销售的任务。大企业内设计人员的分工不但精细,并且出现了规章化的发展。意大利的奥利维蒂公司、荷兰的飞利浦公司很早就有设计分工手册,而西德的大企业也很快出现了类似的规章制度。

一般人对于德国在60年代以来的设计观念的发展会有一个相似的看法,即认为德国的设计是统一的发展过程。其实,除了

以布劳恩公司的设计模式为中心的比较普遍的设计观念模式以外,德国是走着两种模式并存的发展道路的。

德国设计观念模式之一是理性观念,对于设计强调逻辑关系和次序。由于理性的强调,设计中的体系化、逻辑化就是必然的结果。作为这个观念的潜在观点,是认为在地球上没有不可解决的问题。这个观念是在战后重建期间发展起来的,当时德国人对于解放生产力的自然科学和技术的发展感到极端兴奋,相信科学的方法是唯一的方法。由于设计上必然存在理性的方面,因此,设计、生产、科学技术的统一就是自然的结果。设计理论上称这种设计观念为新积极主义者立场(Neopositivist and point)。

另外一个不同的观念则把设计观点形成的重心放在设计可能造成的社会后果上,比较更多地研究设计伦理的、社会的因果关系,强调设计必须造成良性的伦理、社会结果。他们认为,这种单纯走理性主义道路的设计观念,其实造成扭曲的、不完整的



德国现代设计的发展：西德战后的设计系统是从乌尔姆设计学院和布劳恩公司中发展起来的，德国的理性主义、功能主义、设计上的减少主义形式特点都得到很大的发展，并且形成了新的体系，即系统设计方法，代表德国战后设计的最重要代表是布劳恩公司的迪特·朗斯。通过他领导的布劳恩设计集团的设计作品说明了德国战后设计的发展。这是布劳恩公司设计的产品：T-1000型超短波收音机，朗斯主持设计，1962年。



德国现代设计的发展：朗斯主持设计的布劳恩公司产品：T-1020磁带录音机，1970年。

设计面貌,同时是不顾社会和伦理后果的,因此是不负责任的。这种观念比较具有理想主义色彩,比较主观,更加强调个人主义的要求(因为伦理问题被强调),是知识分子之间比较流行的设计观念。

50年代,当时设计还在很大程度上受到建筑家和艺术家的影响,建筑家和艺术家在很大程度上认为自己的设计具有相当的艺术创作特点,比较强调个人风格,这种状况可以解释为什么当时设计风格因人而异而差异如此之大。

50年代在西德设计上的焦点是两种不同的设计观念的斗争和冲突:到底是基于大批量生产的、为企业服务的设计还是比较为个人表现的、比较重艺术品味的设计。如果从实质来看,这个冲突的根源并不简单。比较重视艺术的、比较重个人表现的、或者说比较重视社会结果的设计其实与意识形态的关系更加密切,特别是与20世纪初年的“工艺美术”运动、30年代的纳粹宣传动机有一脉相承的关系,是设计上的意识形态倾向。与之对立的

比较重视理性的设计,其实代表了大工业批量生产性与经济利益的关系紧密,讲究效应,而比较少有意识形态方面的考虑。如果我们想了解它们的发展历史,只要看看包豪斯的发展和兴亡,就可以有一个比较明晰的了解。包豪斯时期,在艺术家、手工艺人和大工业生产之间是泾渭分明的。包豪斯的哲学其实是强调好的建筑应该是艺术家和手艺人联合设计的,就好像中世纪他们联手设计石头建筑物一样。因此,包豪斯在设计分工上是一向含糊不清的,艺术家设计建筑,建筑家画画,一向是理所当然,并且也是学院教学强调的要点。如果看看包豪斯时期的地毯设计、墙纸设计,这个特点更加一目了然。

西德战后初期这种情况并没有发生本质的变化,但是,新的形式开始进入设计:新的有机形态、流线型、对于便于携带(mobility)产品和形式的喜好,等等,流线型已经不仅仅局限于汽车设计范围,而进入家庭用品设计之中。

50、60年代德国设计中的比较突出的两个范畴是家具和灯

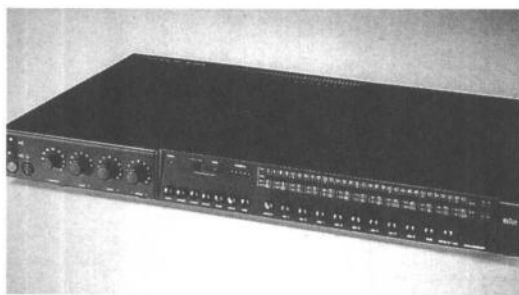
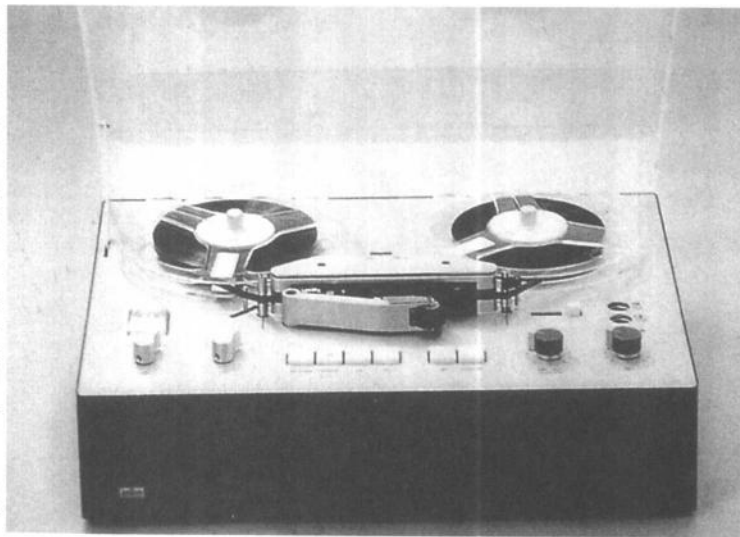
具(按照当时的生产水平来说,大约各国也比较强调这两个方面)。50年代的家具、特别是灯具和其他的家用电器用品依然是以建筑师为主设计的,因此被称为建筑电器风格(architectonic style)。

战后西德重要的设计人物之一是汉斯·沙隆(Hans Scharoun, 1893-1972),他的两个重要的建筑设计得到世界广泛的好评,一个是柏林爱乐交响乐团的音乐厅(the Berlin Philharmonic Orchestra),另外一个则是卡塞尔的大都会剧院(the metropolitan theater in Kassel)。他的设计(包括室内和家具)具有很强烈的时代感,并且具有某种90年代流行的结构主义的色彩。线条流畅,不是现代主义的冷漠的立体风格,也没有沿用历史主义的装饰动机,是极其难得的。沙隆应该属于本世纪初德国追寻有机风格的奠基人。布鲁诺·陶特(Bruno Taut, 1888-1938)所发动的所谓玻璃链(Glass Chain)运动,这场运动开始于1919年,其目的是找寻有机形式和现代功能之间的吻合可能性。

但是,没有任何人有可能找到大型的项目来作为这种探索的试验,沙隆应该说是第一个。这两个巨大的项目使他得以发挥半个世纪以来的几代人的想象,他的设计充满了革新、叛逆的特点,他的风格同时对于德国设计长久以来强调的国家精神、商业和工业的势力都是一种否定,他发展出一种严肃的戏谑,一种庄严的玩笑,与当时流行的工业化设计发展趋势完全不同。

50、60年代以来,西德的设计师开始从各个方面尝试和探索,企图找出自己民族和现代风格的发展方向。旅居美国的大师格罗佩斯(1883-1969)也时常回到德国设计一些产品,比如他1969年为罗森塔尔陶瓷厂(the Rosenthal Porcelain Manufactory at Selb)设计的茶具,出现了特别的功能性和有机形态结合的特色,使人回忆起他在1922年设计的著名的门把手,那个把手完全是功能主义的、严肃的,而这批茶具却是人情味的、可亲的、感人的。这个重要的功能主义斗士在此时出现如此人情化的风格,是否他对于自己的原则有新的修正呢?

德国现代设计的发展:兰姆斯主持设计的布劳恩公司产品:LC10型磁带录音机,1960年。



德国现代设计的发展:兰姆斯主持设计的布劳恩公司产品:LC11音响放大器,1977年。

如果我们要对德国两种不同的设计观念作一个界定的话,大概以下的定义可以解释其区别:功能主义——理性主义的座右铭是:根据指定的目的解决问题,根据指定的材料选择设计方式,其美观的外型会自动出现。功能主义认为形式是解决了所有问题之后的必然结果,而比较注重艺术表示的另外一种观念则认为形式必须加以考虑。

如果我们注意看看德国现代设计的理论奠基人之一的穆特修斯(Hermann Muthesius, 1861-1927)的早期理论,已经可以看到这种自动出现的形式功能主义论调了。功能主义出现在德国,它具有强大的发展基础,因此,任何要摆脱它的影响的设计尝试也分外来得艰难。穆特修斯曾经在德国工业同盟(Werkbund)成立的初期,大约在1907年左右,与另外一个重要的德国设计奠基人威尔德有过一场关于功能主义的大辩论。穆特修斯认为设计的基础是理性主义,是标准化、是批量生产的制约与要求;威尔德却认为设计是艺术家的不受任何限制的自我表现,这场争论

事实上代表了一个世纪以来德国设计界斗争的焦点。到底美是功能解决以后自然、自动获得性的结果呢,还是必须通过探索、取得与功能的平衡的结果,一直以来是争论的中心。所谓获得性的美(assessing beauty),是两方面争执不下的焦点。在包豪斯的中期,当迈耶(1889-1954)担任第二任校长时,这个问题又在学院里引起争论。迈耶认为设计是一个技术、经济、科学、生物学的过程,是一个组织严密的过程,而不是美学的过程。

20年代,包豪斯认为文明是一个组织过程,所有的生活都应该被管理和控制:从都市设计和规划到设计一个汤匙,并没有本质的区别。格罗佩斯是这个观点的强烈的捍卫者,他认为标准化是现代设计的核心,有了标准化才有设计分工,才可能出现真正的设计。但是,包豪斯同时也主张标准化下面的个人化,这正是穆特修斯的梦想。所谓求大同、存小异的理论立场,是包豪斯犹豫在现代工业大批量生产与手工艺的个人风格之间的具体表现。随着工业化的进程,设计为工业生产服务这一点已经清楚无

疑了,因此,到1926年,包豪斯本身成立了一个销售部门,来推销自己的设计。

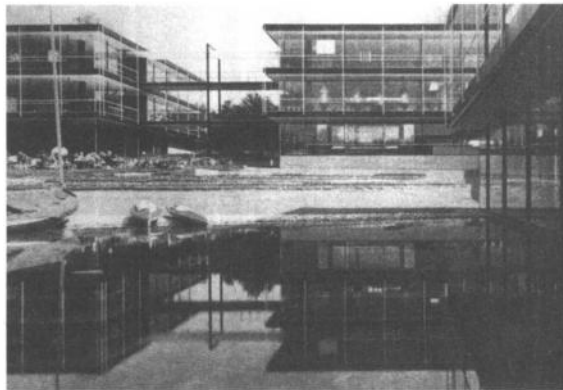
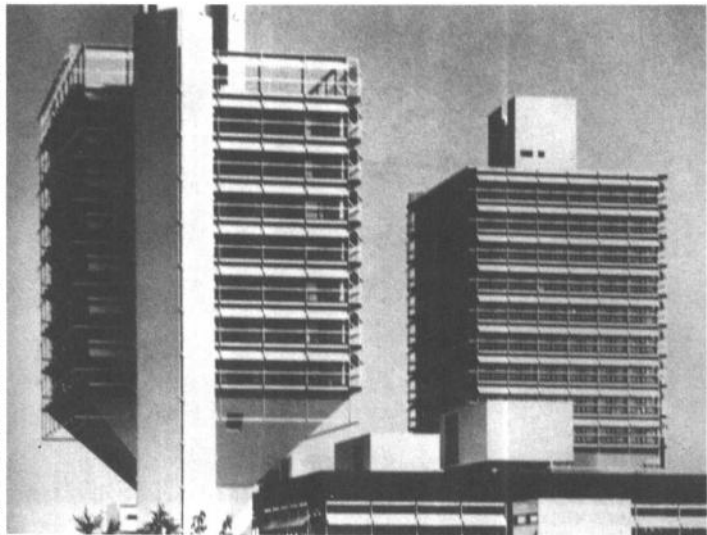
战后,德国人开始重新振作自己的设计事业和设计教育事业,这种提议的背景是复杂的,一方面,德国人希望能够通过严格的设计教育来提高德国产品的设计水平,为振兴德国战后凋敝的国民经济服务,使德国产品能够在国际贸易中取得新的优异地位;另外一方面,则出于他们有感于德国发动的现代主义设计在战后的美国已经出现了与初衷不同的变化,即商业主义、实用主义的转化。德国人一向把设计看作社会工程的工具,因此,设计教育和设计本身是密切相连的,设计应该首先考虑为国家、国民的利益服务,而不仅仅是商业利益,何况,现代主义在德国开始时具有强烈的社会主义色彩,明确提出为劳苦大众服务的方向和目的,这个设计宗旨到美国以后却发生了质的变化,现代主义成为流行的国际主义风格,成为单纯的商业推广工具。因此,德国设计界的一些精英分子深感他们事业的原则被美国市场破坏了,

违背了,从社会伦理的角度出发,他们希望能够重新建立包豪斯式的试验中心,把设计作为一种为国为民的学科进行严肃、认真的研究、讨论,把结果传授给下一代的设计师,从而达到提高德意志民族和西德物质文明总体水准的目的,因此,他们的考虑方式是很具有知识分子理想主义色彩的。而这种努力,终于导致战后德国最重要的设计学院——乌尔姆设计学院的成立和开设。

乌尔姆设计学院

1949年,平面设计家奥托·艾舍(Otl Aicher, 1922-)提出建立战后的新设计教育中心,他的这个提议得到社会的广泛支持,在得到社会一些重要人物的资助下,1953年乌尔姆设计学院建立,地点在物理学家爱因斯坦诞生的小城市乌尔姆(Ulm)。有些理论家把这所学院的影响作用与包豪斯相比,认为它对于西德设计和国际设计的作用不亚于包豪斯,虽然在这个问题上不可能

德国现代设计的发展:艾舍·阿尔曼(1922-)设计的法兰克福市普利维塔公司办公大楼。是德国对于国际主义风格的解释和发展。



德国现代设计的发展:比利时布鲁塞尔国际博览会上的德国馆,艾舍·阿尔曼设计。

有绝对的定论,但是,从这种提法中可以看出乌尔姆设计学院的重要性。

由于准备工作的拖延,这所学院一直到1955年才正式招生,校舍建筑是由包豪斯早期毕业生、平面设计的重要人物马克斯·比尔(Max Bill, 1908-)设计的,他同时担任第一任校长。比尔长期在瑞士从事平面设计工作,是战后平面设计影响最大的一个设计家,他具有与格罗佩斯一样的雄心壮志,要把这所学院办成西德最杰出的设计教育中心。在他和教员们的努力之下,这所学院逐步成为德国功能主义、新理性主义和构成主义设计哲学的中心,虽然学院已经关闭多年,但是,在这所学院中形成的教育体系、教育思想、设计观念一直到现在为止依然是德国设计理论、教学和设计哲学的核心组成部分。乌尔姆设计学院的最大贡献,在于它完全把现代设计——包括工业产品设计、建筑设计、室内设计、平面设计等等,从以前似是而非的艺术、技术之间的摆动立场完全地、坚决地移到科学技术的基础上来,坚定地从科学技

术方向来培养设计人员,设计在这所学院内成为单纯的工科学科,因而,导致了设计的系统化、模数化、多学科交叉化的发展。

乌尔姆设计学院的目的是培养工业产品设计师和其他现代设计师,提高工业产品设计、建筑设计、平面设计等等的总体水平。它首先从工业产品设计上开始进行教学改革试验,乌尔姆在工业设计方面的观念和方法很快就扩展到平面设计和其他视觉设计范畴中。乌尔姆创立的视觉传达设计,是一个包含版面设计、平面设计、电影设计、摄影等许多与设计相关科目的松散的学科。学院对于视觉传达设计从科学性方面着手,把它变成一个极为科学、相当严格的学科。他们关心的设计内容包括交通标志、公共显示设计等等,极力提供一个有高度效率的视觉体系。对于其他的视觉内容,如电视机、电脑的终端器设计等,也力图达到高水平的效率。通过这所学院的努力,一种完全崭新的视觉系统——包括字体、图形、色彩计划、图表、电子显示终端等等被发展出来,成为世界各个国家仿效的模式。

乌尔姆要求学生必须接受科学技术、工业生产、社会政治三大方面的训练,成为企业中的一个组成部分。设计因此明确被认为是建立在科学技术、工业生产、社会政治三个基础上的应用学科,而为了达到精练、明快、准确、现代的视觉效果,设计教育还应该重在发展学生的视觉敏感水平,学生应该在掌握自然科学和社会科学的基础上,同时还要具有尖锐视觉敏感和表达能力。艾舍曾经描述过学院的教学宗旨,他说:教育的目的是让学生掌握技术分析的能力和勇气,而这种分析是基于工业生产程序、方法论、设计原则、完善的功能和文化哲学观点之上的。

学院开学之后,有过一段比较困难的摸索时期,虽然大家都明确学院教学的支柱是逻辑性和科学性,理性主义是核心,但是,到底应该如何通过具体教学体现这种立场却并不清晰。马克斯对教学感到力不从心,由于平面设计依然有相当多的因素来自艺术灵感,他对于是否应该完全放弃艺术教育内容是感到困惑的,因此,作为院长的比尔自从接受这个位置以来,思想上就一

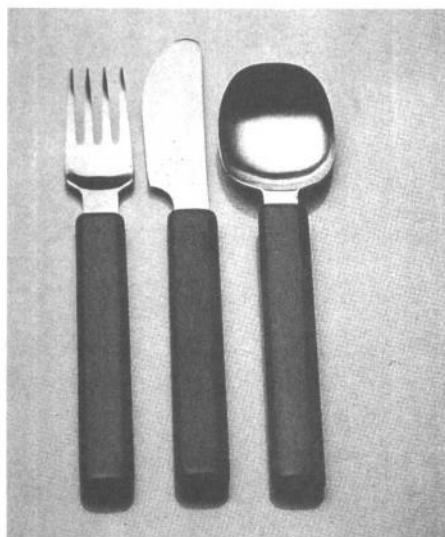
直在理性主义和艺术表达两种设计对立的观念之中困惑,这种困惑最后导致他的离职。在百思不解的情况下,比尔终于在1957年辞职,学院经过一段很短的时间选择,任命阿根廷出生的建筑家托马斯·马尔多纳多(Thomas Maldonado, 1922-)接任院长。

马尔多纳多在设计教育上是非常明确的。他认为设计应该、而且必然是理性的、科学的、技术的,他在发展理性主义设计教育体系方面更加极端,他认为这所学院应该完全立足于科学的基础之上,他的目的是要培养出科学型的设计师,为德国工业发展服务。他认为训练的基础应该是:1)市场学;2)研究能力;3)科学与技术;4)生产知识;5)美学等五大方面,目的是为工业文明服务。(见 Maldonado: Neue Entwicklungen in der industrie und die Ausbildung des Product gestaltlers, 1958)他的这个努力,经过50年代和60年代的发展,逐渐形成完整的体系,学院基本完全抛弃艺术课程,代之以各种社会科学和技术科学课程,包括社会学、心理学、哲学、机械原理、材料学、人体工程

德国现代设计的发展:德国为主设计的欧洲空中巴士 A300。



德国现代设计的发展:汉斯·冯·施密特-洛伦兹1950年设计、阿尔科公司出产的餐具,具有典型的德国新理性主义特点。



学等等,基础课程也着重学生的理性视觉思维培养,对于个性非常压抑,而强调设计的企业性格、工业性格、批量生产的特点。乌尔姆设计教育逐渐成为一个体系,代表了战后西德设计的最高水平,影响其他设计教育机构,也通过这所学院密切联系的布劳恩公司而成为战后西德设计的风格。

但是,从现实情况来看,乌尔姆的试验其实与社会当时的具体情况之间是有很大差距的。乌尔姆所体现的是一种战后工业化时期的知识分子式的新理想主义,它虽然具有非常合理的内容,但是由于过于强调技术因素、工业化特征、科学的设计程序,因而没有考虑、甚至是忽视人的基本心理需求,设计风格冷漠、缺乏人格、缺乏个性、单调。虽然学院在1968年因为财政问题关闭,但是乌尔姆的影响直到目前还可以从不少德国产品、平面、建筑设计中看出来。

乌尔姆设计学院与德国重要的工业企业之一的布劳恩公司长期合作,产生出所谓的布劳恩原则(Braun Outline)来,可以

说,自从德国开始现代设计以来,这是第一次有可能把理想的功能主义完全地在工业生产上体现出来的机会。

系统设计的确立

西德现代设计上的另外一个重要的里程碑是系统设计(the inception of system design)。早在20年代,格罗佩斯已经提出系统化设计的可能性想法(具体时间大约是1927年)。他在包豪斯提倡设计系统的家具,当时他曾经带头为柏林的非德尔(Feder)百货公司设计可以现场拼装的系列家具,可以说是系统设计的最早尝试。

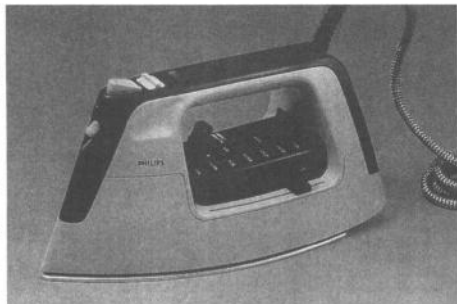
系统设计的潜台词是以有高度次序的设计来整顿混乱的人造环境,使杂乱无章的环境变得比较具有关联和系统。它的使用首先在于创造一个基本模数单位,在这个单位上反复发展,形成完整的系统。模数体系(modularization)是系统设计的关键。

有两个人在系统设计上作出奠基作用的贡献,他们就是汉斯·古格洛特(Hans Gugelot, 1920-1965)和迪特·兰姆斯(Deter Rams, 1932-)。古格洛特是乌尔姆的教员,同时为布劳恩公司设计,他的音响设备设计就是最早基于模数体系的系统设计。他与兰姆斯合作,在布劳恩公司里把在学院里的构想完善化,每一个单元(如扩大机、收音机、唱机、电视机等等)都可以自由的组合,都基于基本模数单位,由此推广到家具,乃至建筑,使整个室内空间有条不紊,严格单纯。系统设计的观念因此可以说是由古格洛特在乌尔姆设计学院里发展出来,由兰姆斯通过他在布劳恩公司、扎夫公司(Zapf)、维索公司(Vitsoe)的设计中推广宣传出来,成为德意志联邦共和国的设计特征之一。系统设计从产品发展到其他的设计领域,其中一个比较重要的平面设计领域就是德国国家汉莎航空公司(Luft hansa)的视觉传达和平面设计项目,这个项目是由教师奥托·艾舍带领学生完成的。他们采用简单的方格网作为系统设计的基础,发展出字体、企业标志、整体企业

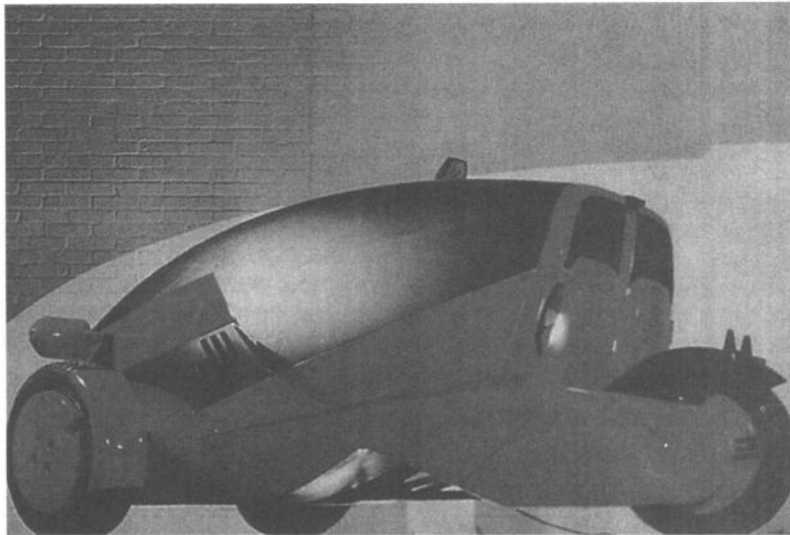
形象来,色彩计划采用具有高度理性特点的赭黄和普鲁士蓝色,视觉上非常强烈,是德国企业形象设计的一个非常成功的例子。而通过这个设计,利用方格网作为系统化平面设计的方式也被奠定了基础。

系统设计在乌尔姆设计学院中十分流行,并且逐步被引进建筑设计领域内。如果从系统设计的理论根源来看,它的核心是理性主义和功能主义,加上强烈的社会责任感的混合。而从形式上看,则采用基本单元为中心,形成高度系统化的、高度简单化的形式,整体感非常强,但是也同时具有冷漠和非人情味的特征。

系统设计形成的完全没有装饰的形式特征,在设计上被称作减少风格。与密斯在美国推行的少则多从实质上看有所不同,德国的减少主义特征不是风格探索的结果,而是系统设计、理性设计的自然结果。密斯是要设计出看来单纯的风格,甚至可以牺牲功能性;而兰姆斯则认为单纯的风格只不过是解决系统问题的



荷兰现代设计：飞利浦公司设计、生产的电剃刀，1959年。



荷兰现代设计：荷兰工业设计师设计的三轮小型汽车，1950年。

结果,提供最大的效应。他说:最好的设计是最少的设计(the best design is the least design),因此被设计理论界称为新功能主义者。色彩上他们都主张采用中性色彩:黑、白、灰。他反复强调设计的目的是清除社会的混乱,这种提法,依然具有强烈的社会工程味道。笔者1991年在美国一次学术活动中与兰姆斯交谈时,他反复强调设计中的这个原则,给笔者留下很深的印象。

乌尔姆的设计哲学在德国具有很大的影响力,我们从德国产品中处处可以看到这种新功能主义、新理性主义、减少主义的特征。虽然学院在1968年关闭,但是它的影响却反而越来越大,不少它的学生和教员都成为大企业的设计骨干,他们把学院的哲学带到具体设计实践中去,从布劳恩公司的室内用品——钟表、厨房用品,到克鲁柏公司(Krups)的家用电器,乃至到海报、企业标志设计,这种影响可以说是无所不在。

西德的比较具有代表性的新功能主义设计作品有:艾贡·艾

曼:德国展厅(Egon Eiermann, 1904-1970: the German Pavilion)和法兰克福的意大利奥利维蒂公司大厦(the Olivetti Corporation in Frankfurt, 1972);瑟普·鲁夫设计的布鲁塞尔世界博览会(Sepp Ruf, 1908-1982: 1958 World Fair at Brussels)等,还有年轻一代的柏尼什(Gunter Behnisch, 1922-):设计柏林国际会议中心的奥托·斯泰德(Otto Steidle, 1943-: Center for International Gatherings, Berlin, 1983)、设计科隆利查兹博物馆的、日后成为德国后现代主义设计重要人物的翁格斯(Oswald Mathias Ungers, 1926-: Wallraf Richartz Museum, Cologne, 1975)等等。

德国战后的现代设计发展,为我们展示出一条发展稳健、高度理性和富于思考的途径,德国的设计发展成功,为世界各地的工业设计发展提供了非常珍贵的观念和理论依据,同时也影响了欧洲各国的设计,特别是包括荷兰、比利时等国在内的低地国家。

德国设计现状

德国的工业企业一向以高质量的产品著称世界,德国产品代表优秀产品,德国的汽车、机械、仪器、消费产品等等,都具有非常高的品质。这种工业生产的水平,更加提高了德国设计的水平和影响。意大利汽车设计家乔治托·吉奥几亚罗(Giorgio Giugiaro)为德国汽车公司设计汽车,德国生产的意大利设计师设计的汽车,却比同一个人在意大利设计的汽车要好得多,因而显示出问题的另外一个方面:产品质量对于设计水平的促进作用。德国不少企业都有非常杰出的设计,同时有非常杰出的质量水平,比如克鲁博公司(Krups),艾科公司、梅里塔公司(Melitta)、西门子公司,等等,德国的汽车公司的设计与质量则更是世界著名的。这些因素造成德国设计的坚实面貌:理性化、高质量、可靠、功能化、冷漠特征。

德国的企业在80年代以来面临进入国际市场的激烈竞争。德国的设计虽然具有以上那些优点,但是以不变应万变的德国设计在以美国的有计划的废止制度为中心的消費主义设计原则造成的日新月异的、五花八门的新形式产品面前,已经非常困窘了。因此,出现了一些新的独立设计事务所,以为企业提供能够与美国、日本这些高度商业化的国家的设计进行竞争的服务。其中最显著的一家设计公司,就是上面提到的青蛙设计。这个公司完全放弃了德国传统现代主义的刻板、理性、功能主义的设计原则,发挥形式主义的力量,设计出各种非常新潮的产品来,为德国的设计提出了新的发展方向。对于青蛙设计的这种探索,德国设计理论界是有很大争议的,其中比较多的人认为:虽然青蛙设计具有前卫和新潮的特点,但是,它是商业味道浓厚的美国式的设计的影响产物,或者受到前卫的、反潮流的意大利设计的影响,因此,青蛙设计不是德国的,不能代表德国设计的核心和实质。这个问题依然在争论之中,而德国越来越多的企业开始尝试走两条



彼得·桑斯(Peter Sans)设计的椅子,1988年。



荷兰现代设计:战后荷兰工业很快进入高速发展阶段,其中飞利浦公司起到很大的促进作用。这是60年代荷兰家用电器广告,可以看出种类相当多,其设计已经非常杰出了。

道路:德国式的理性主义,主要为欧洲和德国本身的市场;国际主义的、前卫的、商业的设计,主要为广泛的国际市场。

在平面设计方面,德国也同样有自己鲜明的特点。德国功能主义、理性主义的平面设计也是从乌尔姆设计学院发展起来的,乌尔姆学院的奠基人之一、德国杰出的设计家奥托·艾舍(At1 Aicher)在形成德国平面设计的理性风格上起到很大的作用。他主张平面设计的理性和功能特点,强调设计应该在网格上进行,才能达到高度次序化的功能目的。他的平面设计的中心是要求设计能够让使用者用最短的时间阅读,能够在阅读平面设计文字或者图形、图像时用有最高的准确性和最低的了解误差。1972年,艾舍为在德国慕尼黑举办的世界奥林匹克运动会设计全部标志,他运用自己的这个原则,设计出非常理性化的整套标志来,功能非常好,通过奥林匹克运动会,他的平面设计理论和风格影响了德国和世界各国的平面设计行业,成为新理性主义平面设计风格的基础。德国的几个重要的设计中心,比如杜塞尔多夫、斯

图加特、科隆、法兰克福等等,都有非常强有力的平面设计集团。

这种思想情况,使德国的平面设计具有明快、简单、准确、高度理性化的特点,但是,同时也有沉闷的、缺乏个性的倾向。德国平面设计与德国的工业产品设计一样,虽然杰出,但是毫无幽默感,毫无文化个性可言。

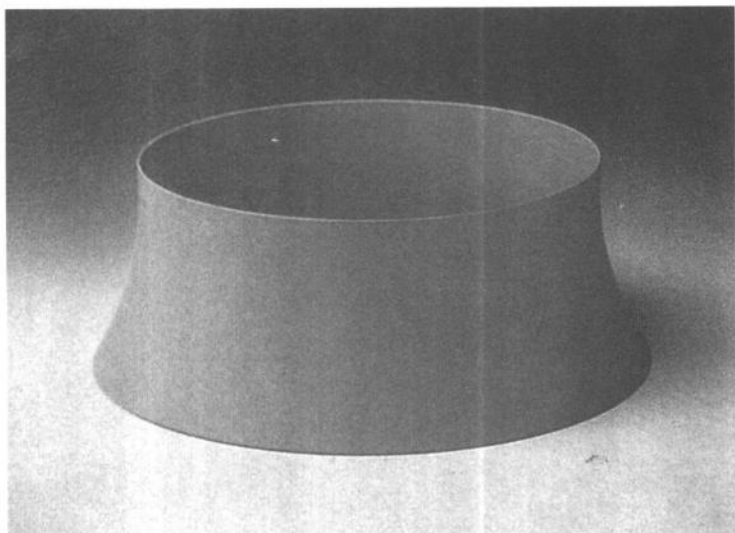
长期处于东德内部的西柏林对于西德的这种设计原则非常不满,因为西柏林的孤立环境,造成了西柏林平面设计的特别发展。西柏林设计强调人情味道,强调设计的风格特点,强调个性和文化品味,具有艺术的、幽默的特色,在沉闷的德国设计之中,西柏林平面设计非常突出。比较重要的西柏林平面设计家有伯纳德·斯坦恩(Bernard Stern)、斯皮克曼(Spiekermann)和尼古拉·奥托(Nicolaus Ott)等等。

从西柏林平面设计的探索开始,一批以西柏林为中心的设计家创造出一个新的设计流派来,称为“新德国设计”(New German Design),以非正统德国理性主义为中心,他们的家具设计、

室内设计、平面设计都具有生动的特点。这场运动的精神领袖是克里斯提安·邦格拉博(Christian Borngraber),他以他的设计事务所设计的工作室(Design werkstatt)作为宣传新设计思想的论坛,公开反对沉闷的主流德国现代设计。他曾经说:我反对的不是兰姆斯,而是那种说德国设计必须象兰姆斯的刻板教条(见: Hugh Aldersey - Williams: Nationalism and Globalism in Design, Rizzoli, 1992, P.36)。重要的以西柏林为中心的“新德国设计”组织和个人包括有加布利尔·康莱舍(Gabriel Karnreich)、安德里亚斯·布兰多里尼(Andreas Brandolini)、斯提列多设计事务所(Stiletto Studios)等等,这个流派的设计常常充满了放荡不羁的戏谑成份,利用一些废品组合,比如破木箱、钢管来组成家具或者其它用品,与意大利的前卫和激进设计运动的作品有相似之处,这是德国设计中的一个非常特殊的内容。

东德和西德统一以后,西德的设计面临如何改造落后的东德设计问题。东德的企业水平非常低,统一以后,大部分原国有

企业都编入私有,设备落后,企业管理混乱,产品设计和包装设计几十年没有变化,与先进的西德设计无法立即接轨。统一以前,大部分东德设计师都在政府的设计部门康比纳提(Kombinate)中工作,负责为全国各种企业提供设计,是中央计划经济下的刻板设计体系,难以达到好的效果。而政府不允许私人的设计事务所发展,几十年中,东德只有非常少的独立的、私有的设计事务所,根本对于企业和经济发展起不到促进作用。东德的消费产品设计长期以来都处在拙劣地模仿西德的设计,但是它们没有能够超过布劳恩设计的高度,根本没有新的探索。统一以后,一旦企业变成私有,设计成为市场竞争的最重要手段之一,因此东德的设计问题变得非常严重。目前,德国设计界与工业界联合,设法为转型中的前东德产品找出一条新的折衷发展道路来。



荷兰现代设计:荷兰杰出的陶瓷设计,兼具传统的细腻和现代的形式,1950年。



荷兰现代设计:荷兰在第二次世界大战以后经历了非常困难的重建阶段,这是荷兰战后初期的食品配给站,人们排队等待配给物资。

荷兰的现代设计发展情况

荷兰是西欧的一个工业高度发达的国家,这个国家具有相当悠久的文明历史,在文艺复兴之后,一度是海上的强权国家,并且具有发达的殖民主义历史,其海外殖民地一直遍及远东,印度尼西亚就是一个前荷兰殖民地。第二次世界大战结束以来,荷兰进入资本主义经济的稳健发展阶段,通过几十年的发展,现在的荷兰已经是世界最富裕的国家之一,拥有发达的工业、农业、旅游业和金融业,其海上运输在世界上具有举足轻重的地位。因为工业的发达,也直接促进了它的工业设计、平面设计的发展,荷兰具有相当高水平的设计。由于它与德国等国家的长期密切关联,因此荷兰的设计也具有明显的理性主义、功能主义特征。这种特征可以从它的最大的企业飞利浦公司的产品与平面设计中看出来。

荷兰是一个人口密度比较高的西欧国家,它总人口为1,500

多万(1991年统计),而国土面积却只有10,000多平方英里,因此人口密度是每平方英里接近1,000人,其中城市人口为88%,比较美国的每平方英里60余人,高出10多倍。因此,这个国家的都市非常发达,公用设施、公用住房、公共交通的设计都非常完善。虽然是一个完整的国家,但是却具有类似新加坡、圣马力诺、列支敦士登这种所谓的城市国家(city state)的设计特征,在某种程度上与人口高度稠密的日本有相似之处。荷兰同时是一个种族单一的国家,人口的97%都是荷兰人,因此,在设计上也显示出文化单一(homogeneity)的趋向,使用荷兰语。荷兰的宗教信仰以天主教为多,人口中的40%信奉罗马天主教,另外有19%左右的人口信奉基督教的一个分支——荷兰新教(Dutch Reformed)。

荷兰是一个领土非常狭小的国家,面积为15,770平方英里,等于美国新英格兰地区的马萨诸塞州、康州和罗德岛州三州的面积。位于欧洲的西北角的荷兰,北临北海,地势平坦低洼,不少

地方低于海平面,依靠1,500英里的大堤坝保护。1920年以来,政府开始排干伊塞米地区(IJsselmeer)的海水,形成一个人造的陆地,称为祖德兹地区(the Zuider Zee),是欧洲最大的填海工程之一。荷兰有三个城市人口在50万左右,包括阿姆斯特丹(Amsterdam,人口694,000)、鹿特丹(Rotterdam,人口576,100)和政府所在地海牙(Hague,人口443,500)。荷兰政府为立宪君主议会民主制,全国行政区划分为12个省。

荷兰的经济发达,其主要的经济部门包括有:冶金、机器制造、化工、石油冶炼、钻石切割、电子工业、旅游业等等,是欧洲工业最发达的国家之一。从劳动力在各个部门的分布可以看出国家经济结构的特点:荷兰只有1%人口从事农业,30%人口从事工业和制造业,而44%人口在服务行业工作,另外23%人口是政府部门的工作人员。1990年的国民生产总值为1,250亿美元。

荷兰是一个依赖进出口贸易为中心的国家,它在1991年出口1330亿美元,其中对德国出口占总值的26%,以后分别是比利

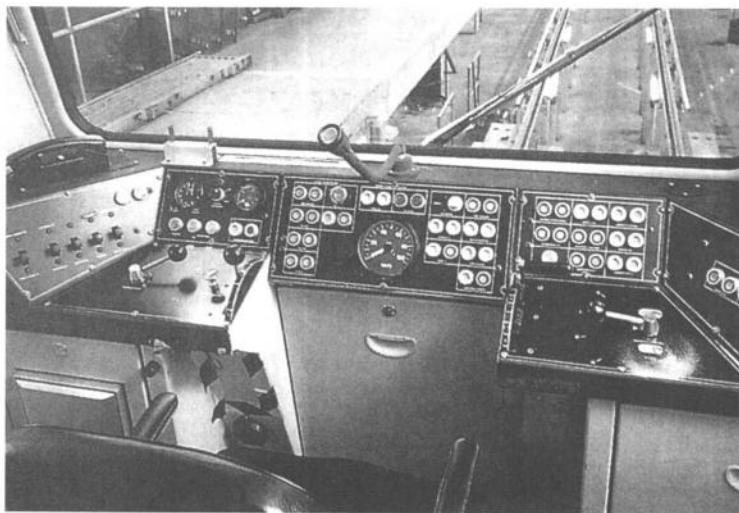
时的14%、美国的9%和英国的9%;同期进口额为1250亿美元,其中从德国进口为26%,之后分别是比利时的14%、法国的10%和英国的9%,可以看出荷兰基本是一个欧洲型的经济国家。荷兰经济发展稳健,通货膨胀率比较低,1990年的通货膨胀率为3.9%。

荷兰交通非常发达,其中铁路、航空、公路交通、海运都发达。荷兰铁路总长度为2,828英里;1990年使用中汽车数量为550万辆小汽车和55万辆其他车辆,即平均每两个人拥有一辆汽车;全国共有大型飞机场五个;而海运方面,鹿特丹是世界最大的集装箱港口,其他港口还有阿姆斯特丹港和利慕登(IJmuiden)港。

荷兰是欧洲西北角的所谓低地国家之一,原住民为凯尔特人(Celtic)和日尔曼人部落。公元前55年罗马大帝凯撒(Julius Caesar)征服此地。在查理曼帝国(the Empire of Charlemagne)时期,荷兰(the Netherlands)包括荷兰、比利时和弗兰德(Holland, Belgium, Flanders)三地。帝国以后,此地被各种



荷兰现代设计:荷兰政府全力组织重点项目的设计,这是荷兰国家电报电话公司的系统设计部分,从电脑到文具,这个巨大的、持续不断的设计工作使荷兰的电讯业具有最杰出的面貌和最方便的功能。



荷兰现代设计:荷兰的地铁火车仪表盘设计,具有荷兰的功能主义、理性主义和设计精确的特点。

地方强权瓜分,之后又被西班牙国王查理五世(Charles V of Spain)占领,他的儿子飞利浦二世(Philip II)一直力图阻止荷兰人的独立和新教(Protestantism)改革的努力(1568-1573年间)。沉默的威廉(William the Silent, Prince of Orange)1579年在乌尔斯特联盟(the Union of Utrecht.)中把北方的省份组织在一起,成立一个叫 Estates 的联盟国体,本身有主权,但是同时有总联盟(Estates the States-General)代表,有些类似联邦政体。1581年荷兰逐步脱离西班牙的控制,强大的荷兰共和国(Dutch Republic)形成,特别是成为海上的主要强权国家,开始早期的殖民开拓和扩张。

联合荷兰共和国(the United Dutch Republic)在1795年瓦解,原因是法国人在此成立巴塔维亚共和国(the Batavian Republic),拿破仑上台以后,任命他的兄弟任荷兰国王(Louis, King of Holland, 1806年)。1810年拿破仑兼并荷兰,直到1813年。拿破仑战争以后,维也纳会议(Congress of Vienna)组成

荷兰王国(Kingdom of Netherlands),包括比利时在内,由威廉一世(William I)领导。1830年比利时分离出去,成立独立的比利时王国。荷兰在1814年订立宪法,以后有所改订,但是荷兰的君主立宪体制即从那时开始确立,迄今没有再改变。荷兰在第一次世界大战中保持中立,但是却在1940-1945年的第二次世界大战中被德国占领。

印度尼西亚从17世纪起一直是荷兰的殖民地,二战以后荷兰又在印尼进行了为征服印尼的战争,1949年荷兰终于给予印尼独立。1963年荷兰又将新几内亚(New Guinea)交还印尼。

荷兰长期以来没有卷入地区性和全球性的军事纠纷,使这个国家从印度尼西亚独立以后一直享有和平的发展,这是这个国家富强的重要原因之一。

荷兰的狭窄的生存空间是荷兰设计的一个非常重要的背景。1,400万人挤在一个只有41,000平方公里的国土上,这个情况使荷兰成为世界上人口密度最高的国家之一。国家的大部分领土低

于海平面,因此不得不建造巨大的堤坝来防止洪水、潮汐的侵袭。因此,可以说整个国家都不得被设计,否则民族的生存都成问题,这种情况,使荷兰人具有极高的设计意识。荷兰鹿特丹的波伊玛斯-凡·布宁根(Boymans - van Beuningen)博物馆馆长、阿姆斯特丹的托特设计事务所(Total Design)公司的负责人克罗威尔(Wim Crouwel)曾经在1989年在日本的名古屋举办的荷兰设计回顾展(Dutch Design Portraits)上说:这种全面的设计状况成为我们的新设计的源泉,而只是依靠了设计,我们的国家才可以存在。

因为面对大海的威胁,荷兰人一向重视总体设计。荷兰因为地势低洼,必须建立排水系统,因而很早就开始建设运河、水闸和其它排水设施,这个国家就是建立在设计的基础上的。没有设计,也就没有荷兰。荷兰人民的历史就是一部与大海斗争、以设计建立生存空间的历史。荷兰鹿特丹布宁根博物馆(the Boymans - van Beuningen Museum, Rotterdam)馆长、杰出的设计家威

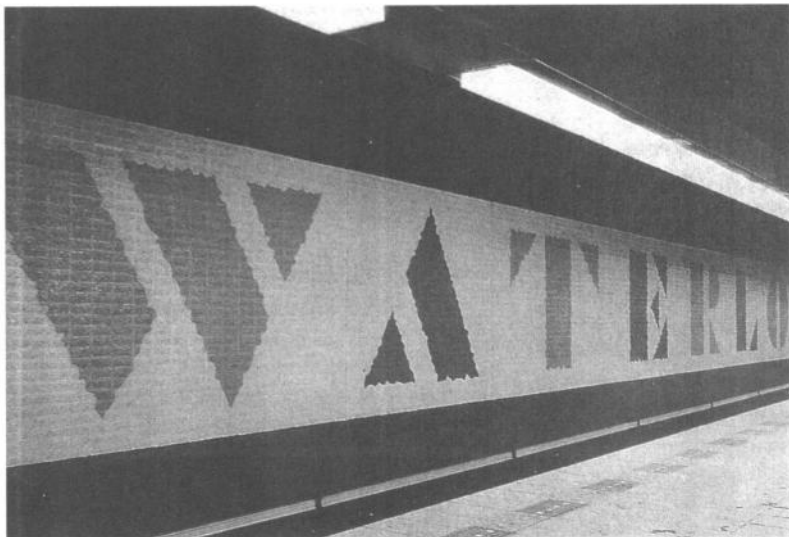
廉·克罗威尔(Wim Crouwel)说:只有依靠设计,我们才能使我们的国家成为一个可以日日生存的地方(见: Hugh Aldersey - Williams: *Nationalism and Globalism in Design*, Rizzoli, 1992, P.40)。全民的设计意识造成了全民的高设计品味和素养,荷兰的设计,无论是产品、建筑还是平面,都具有非常高的国际水平,这一点是非常显著的。

在某种程度上看,荷兰的设计状况与丹麦的设计状况颇为相似。两个都是非常富裕的国家,两个国家都具有高度设计意识和水平的人民,两个国家都只有很狭窄的生存空间,领土并不广阔,因此,他们的人民对于设计的细节具有比其它欧洲国家更加关切的态度。如果与德国比较,就可以看出这种区别。德国虽然在理性化、功能主义化的原则上与荷兰、丹麦非常相类似,但是由于德国领土辽阔,因而德国人并没有荷兰人、丹麦人那种对细节的精益求精的态度。

从历史发展角度来看,荷兰是现代主义设计、国际主义风格



荷兰现代设计:荷兰国家铁路公司组织全面的设计,从火车头到路牌标志,都非常精细和杰出,这是传达功能良好、美观的车站路牌,色彩很稳健。



荷兰现代设计:阿姆斯特丹的地铁是另外一个重点的设计项目,除了良好的功能以外,地铁车站都有非常现代的视觉传达设计,这是滑铁卢站。

的故乡。在荷兰,现代主义设计和国际主义风格不是一种风格,而是一种民族的生活方式。对于许多国家来说,现代主义是外国的、舶来的、非本民族的,而对于荷兰人来说,现代主义是他们民族的、历史的组成部分,因而,荷兰人对现代主义并没有其它国家那种认识接受的问题,他们从生出来,就生活在现代主义设计的空间中,因而,荷兰没有其它国家对现代主义和国际主义设计的那种强烈的反感或者否定的问题。

荷兰的现代设计在第二次世界大战之后的发展,基本是从两个大方面展开的,一个是民间的发展,特别是以大企业为领头作用的发展,其中最典型的例子是这个国家最大的企业飞利浦公司的设计部门。飞利浦公司是这个国家电器制造业的中心,是欧洲和世界最大的电器企业之一,它的设计系统完善,是荷兰现代设计的一个非常重要的代表;另外一方面则是政府通过政府的项目,比如国营铁路、地铁系统、电讯系统、邮政系统、航空系统、财政系统等等,达到设计的高水平。荷兰的国土一向是利用围海

造田的方式展开来的,因此,荷兰的国土本身有一部分就是通过设计人造的。农村利用堤坝防潮汐,城市利用运河、桥梁作为交通的联系,人为的痕迹比比皆是,整个国家是一个精心设计的国家。因为所有这些工程都是现代工业革命的结果,因此荷兰人的现代意识比其他民族更加强烈,从荷兰的邮票、货币、广告、平面设计等等各个方面,都可以看到这种明显的现代设计意识。因此,荷兰的设计水平也比其他大部分国家要高得多。

田野的平坦、几何式的城市规划和运河网、笔直的堤坝,都是荷兰历史的组成部分,它们造成了荷兰人对于理性风格的习惯与爱好,这逐渐形成了荷兰设计的主要风格特征。而设计因为与国计民生密切相关,因此设计师的地位在荷兰也相当高,这是荷兰与别的国家在设计上相当不同的地方。如果说相似,荷兰的设计状况与丹麦比较相近。这两个国家都富裕,并且都有悠久的历史传统,它们的人民对于产品的设计都有较高的意识,因此它们的设计也相似。德国虽然在理性主义方面与荷兰相近,但是德国

领土辽阔,因此绝对没有荷兰人那种对于设计的精益求精的态度。

荷兰是国际主义的最后发展场所。虽然荷兰人口的95%都是荷兰本土人,但是在大会中,外国移民和外国人的比例越来越高,事实上,阿姆斯特丹、鹿特丹、海牙这些大城市都已经成为世界各国人民杂居的国际性都会区了。因此,发展出国际主义的风格,而不是单纯遵循传统的加尔文主义传统(Calvinist heritage),对于荷兰的目前状况来说是自然的、合理的。现代主义在荷兰不仅仅是一种风格,它是一种生活方式,高速火车系统、新的居住区的规划、围海造田而成的新农庄,只可能采用现代主义,因此,荷兰从来没有对现代主义、国际主义的抵制历史,自然也成为现代主义的摇篮之一。20世纪初的重要现代主义运动:“风格派”在荷兰产生,绝对不是偶然的现象。荷兰“风格派”、苏联的构成主义和德国的包豪斯是形成现代主义设计的三个基本的支柱,荷兰的现代设计起源应该说是与荷兰“风格派”

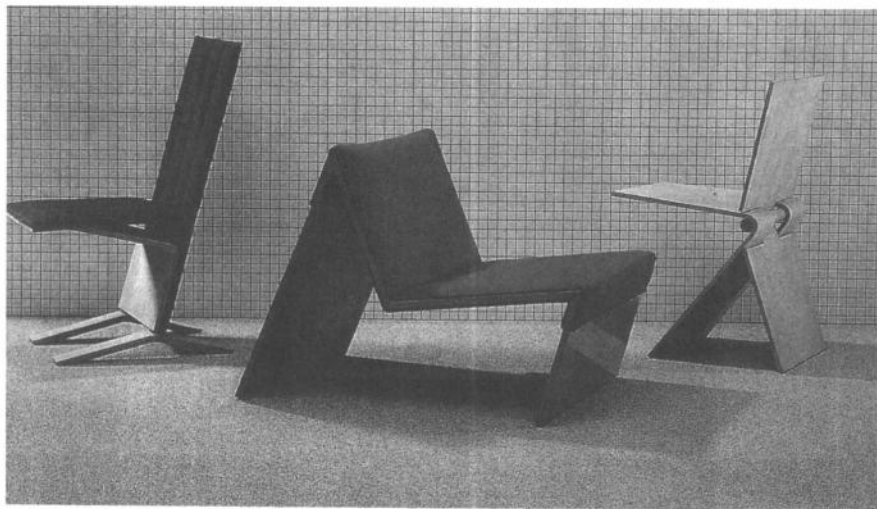
分不开。

“风格派”产品设计中的一个重要的人物是家具建筑设计师里特维特(Gerrit Rietveld, 1888-1964)。他生于乌特列支(Utrecht),在父亲的店里当学徒,同时学习建筑。他一直与现代主义运动没有任何关系,直到1916年凡·霍(Robert van 't Hoff)请他设计家具。1917年他设计了一张绝对没有妥协的几何形椅子,称为红-蓝椅子,此椅子成为现代主义设计运动的重要经典作品,从此他开始了与荷兰现代主义运动的密切关系,并且参加了“风格派”。1934年他设计了曲折(Zig-Zag)椅子,同时引起世界的注意。他的作品现在依然在卡西纳公司(Cassina)出品。

里特维特受美国建筑师弗兰克·赖特的影响,在1925年设计了位于乌特列支的什罗德住宅(the Schroeder House in Utrecht),此建筑的风格完全是“风格派”的立体性体现。

“风格派”对于世界现代主义的风格形成起到很大的影响,它的简单的几何形式、以中性色(白、黑、灰)为中性的色彩计划、

荷兰现代设计：荷兰现代家具，具有明显的“风格派”特征，特别是里特维特，对现代设计的影响。



荷兰现代设计：荷兰的平面设计，可以明显看出“风格派”的影响。



它的立体主义式、理性主义式的结构特征在第二次世界大战以后成为国际主义风格的标准符号,而在现代荷兰设计中,它的痕迹也显而易见,比比皆是。

荷兰在第二次世界大战中受到很大的损伤,战后初期经历了极为困难的重建工作,美国的马歇尔计划(1947年)对于促进荷兰的经济恢复起了很重要的作用。1946年荷兰人重建了在战争中遭受到破坏的什佛尔国际机场(Schiphol Airport),5月12日荷兰航空公司(KLM)首班飞机直飞纽约。工厂也逐步开工,经济走上正轨。

荷兰的现代设计是采用一种私人企业与国家企业双轨式的发展模式进行的。战后,部分大型企业开始设立了工业设计部门,带动了整个设计的发展,其中以飞利浦公司的设计部门最为突出,战后菲利浦公司成为荷兰经济的核心,与德国的AEG、西门子子公司竞争,1945年荷兰45%的出口产品是菲利浦公司的,可见其地位之重要。本章前面已经详细介绍过飞利浦设计体系,可

以从中了解到荷兰私人企业的工业设计发展模式。

与此同时,荷兰政府战后大力扶植经济发展,这种政府的促进、扶植方式,造成了政府也直接介入设计活动的管理和发展工作。荷兰政府在50、60年代成立了国家复兴财政协会,(Society for the Finance of National Recover, 荷兰文Maatschappij tot financiering van het Nationaal Herstel),1963年改名为国家投资银行(the National Investerings Bank)。政府利用各种方式支持、促进经济的发展,其中也包括了设计的研究。

从下面的几个政府主持的设计项目中,可以了解荷兰政府对于设计的积极态度和支持,同时也可以看到荷兰设计的特点:理性化达到完美的地步,对于细节的精益求精的处理,注意设计与大环境的关系和谐。

(1) 荷兰什佛尔国际机场(Schiphol Airport)

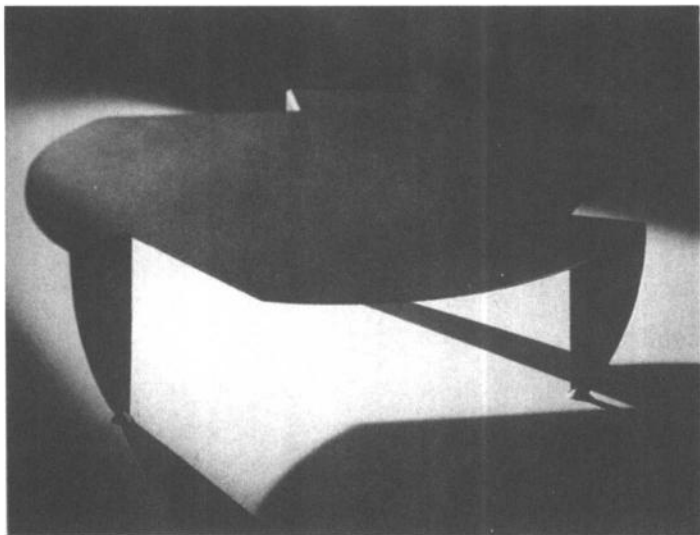
这是荷兰最重要的国际机场,它的设计和完成都代表了荷兰战后政府对于基本建设和现代设计的积极态度和正确引导。这

个国际机场的设计,是欧洲国际机场设计中的重要项目之一,战后各国都开始着手建立新型的国际机场,但是,一个为国际乘客、而不仅仅是为国内乘客服务的现代化机场应该具有哪些重要的设计特征呢?当时没有哪一个国家能够拿出成熟的方案来。荷兰政府组织大量优秀设计人员、技术人员,由政府带领进行设计,充分考虑到未来的交通流量、国际乘客的共同性要求和乘客特征,这个机场尽量达到能够以中性、理性主义设计特点,也就是国际主义特点,来达到为广泛乘客服务的目的,它的整体性和完整性都在欧洲各国产生了很大的影响。这座巨大的建筑整体是荷兰建筑设计、室内设计、平面设计、传达设计、工业产品设计和交通管理各个方面的综合工作的结果,其明显的现代主义风格在20年以后还是具有很重要的影响力,成为欧洲各国设计国际机场时的重要参考依据之一。

(2) 荷兰邮政与电讯管理局(PTT, the Netherlands Postal and Telecommunications Service)

这一设计项目是荷兰政府组织设计的最集中体现,也是荷兰政府最大规模的总体设计之一,包括的项目众多,风格多变但是具有统一的特征。国营的邮政与电讯管理局要求设计的项目非常繁杂,从公用电话到邮票,从电脑终端机到企业形象,包罗万象,因此,必须有高度的统一化控制,否则很难体现企业的总体风格。荷兰邮政与电讯管理局对于设计要求很高,这个政府部门提出明确的设计要求,在内部成立了审查设计的专业部门来负责设计监督、设计审核工作。它不断聘用国家一流的设计师设计各种类型的产品和平面项目,从电话机到海报,从邮票到招贴画,都一一处理。比如重要的荷兰设计师克罗威(Ninaber Peters Krouwel)为PTT设计的医疗设备系统,就是很好的例子。荷兰的邮政部门和电讯部门无论是办公室还是邮政局门市部,无论从公用电话亭还是海报招贴画,都体现出统一、简明、准确、现代、系统化的设计风格来,这与荷兰政府对于设计的重视是分不开的。

(3) 荷兰铁路系统(Nederlandse Spoorwegen(NS):Dutch



西班牙现代设计:谢吉·德维萨(Serrà Dovesa)1969年设计的「软切塔小几」(Chinchea table),是以一整块金属弯曲而成的。



西班牙现代设计:约瑟普·卢斯卡1885年设计的「安德里亚」椅子。

Railways)

荷兰拥有世界上设计得最为完善的铁路系统,它的效率、安全、舒适都是在全世界的公共铁路运输系统中名列前茅的。荷兰国家铁路管理局内有具体部门负责组织、监督、控制整个设计项目,内容非常庞杂,从火车厢、火车站、客车内部,直到小小的车票、路牌、标志、铁路乘务员的制服等等,无所不包。整个建筑设计工程是从1968年开始的,在铁路局的统一管理之下,整个设计项目具有高度的统一特点,设计总体性强,企业标志和其他各种标志清晰简明。荷兰铁路系统是欧洲最有效率、最安全的铁路系统之一,这与总体化的设计是具有密切关系的。

(4) 荷兰货币

荷兰流通的货币是由荷兰财政部统一管理的,因此,货币的设计也是财政部组织、管理、控制的内容之一。长期以来各国的货币都采用名人肖像为中心,很少有没有人物肖像的货币,在荷兰财政部设计管理部门的提议和组织下,荷兰率先发行没有人物

肖像的货币。荷兰财政部聘请荷兰最杰出的平面设计家来设计货币,因此,它的货币具有非常新颖的设计特征。不少人认为荷兰具有世界上最富于艺术色彩的货币,它具有相当的艺术感染力。特别是新出的250吉德(GUILDER荷兰货币单位)纸币,货币上采用抽象图案,而不是具象装饰,体现了荷兰自从“风格派”以来的立体主义、构成主义形式传统,这也是在世界货币设计上的一个创举,这是荷兰政府对于设计的高度认同的结果。荷兰的新货币同时采用了新的防伪技术,荷兰货币与设计单调的美元形成鲜明对照。

(5) 阿姆斯特丹地下铁道系统设计(the Amsterdam Metro)

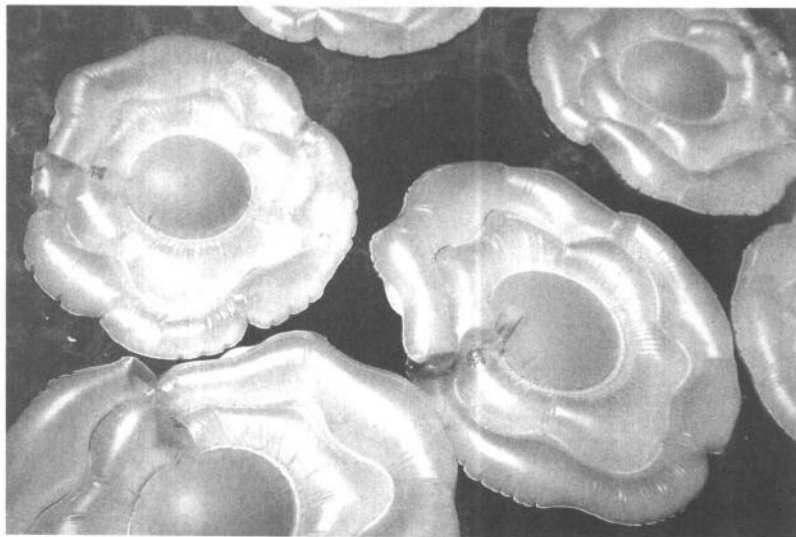
阿姆斯特丹地下铁道系统是由市政部门主持投资兴建的,由市政部门具体管理。市政部门对于这个复杂系统的设计非常重视,组织专门人员进行反复验证,因此与荷兰的全国铁路系统设计一样,阿姆斯特丹的地下铁道系统也具有功能上安全、舒适、高效率,设计上的统一、系统化、传达明确化的特点。它的设计

具有典型的功能主义和理性主义色彩,与荷兰构成主义的传统有明显的脉相承关系,是欧洲最先进的地下铁道系统之一。

荷兰的设计体现了政府与民间两方面共同协助的最佳成果。现代设计的发展模式之一就是政府部门负责大规模的公共设施项目和私人企业负责非公共性项目的结合,这在欧洲特别体现得明显。荷兰这样一个小国,却在设计上体现了一个大国的气度,从它的铁路、港口、飞机场、邮票、货币到地下铁道系统,都有高度的统一特征和功能良好的设计,而民间的企业,比如飞利浦公司的产品设计,也在世界上具有很高的地位。这种两套体系互相配合的设计方式,为其他国家的设计提供了一个非常好的模式。

因为领土狭窄,所以荷兰城市、设计集团之间的竞争意识也非常强。这种竞争意识造成的结果并不是互相的抄袭,而是不同的发展。以荷兰的设计教育来看就可以了解这种以不同的发展、不同的设计、不同的风格和体系来达到竞争目的的荷兰方式。荷兰有两所最重要的设计学校,一所在阿姆斯特丹的盖里·里特

维特艺术学院(the Gerrit Rietveld Academy of Art in Amsterdam),另外一所在德夫特技术学院(the Delft Technical University)。盖里·里特维特艺术学院立足于荷兰现代主义风格的平面设计教育,具有荷兰最好的平面设计教育体系,它的教员包括有非常杰出的设计家威廉·克罗威尔、詹·凡·图恩(Jan van Toorn)等人,他们集中发展现代主义设计对于问题解决的这个原则基础上的设计课程,启发学生对于问题解决的思维,使这所学院具有鲜明的特色。德夫特技术学院的工业设计系具有世界上各所设计学院中最多的教员,这所学院并没有按照盖里·里特维特艺术学院那样集中平面设计,而是集中于工业设计,一方面继承了荷兰“风格派”的传统,另外一方面则继承欧洲的现代主义设计的广阔传统,形成更加国际化的教育体系。在其它城市的设计学校,比如在布里达市(Breda)和飞利浦公司(Philips)所在的恩多文市(Eindhoven)的学校近来发展与上述两所学校不同的、比较轻松和具有当代特点的设计风格,以此为教育



西班牙现代设计: 玛里沙·加迪(Maria S. Gaudí)等人设计的充气荷花,是水池用的装饰品,具有强烈的西班牙艺术色彩。



西班牙现代设计: 奥斯卡·图斯卡特设计的瓦雷斯椅子, 1900年。

的中心,这种以不同的侧重点发展竞争型的设计,是荷兰设计的一个特点。荷兰的设计基本是以城市为中心发展起来的,到目前为止,荷兰各个城市都有自己的设计流派,市政单位对于本市的设计非常重视,从项目上、资金上往往给予支援,比如这个城市的博物馆设计项目、歌剧院海报、市政重大活动、旅游项目等等,都尽量给本地设计师设计,从而促进了以市为中心的设计发展,也形成了荷兰各个市之间不同的流派。比如完全设计事务所所在的阿姆斯特丹市,就把这个城市的国际机场标志和其它平面设计交给完全设计事务所处理,其它城市也有类似的方针,以刺激本市设计的发展和形成本市的形象,这一点在平面设计上反映得最充分。

荷兰设计家虽然有“风格派”这个现代主义设计背景的有利条件,但是,由于“风格派”太出名,以至使他们想建立自己设计的面貌也非常困难,国际对荷兰的设计往往简单和武断地认为是“风格派”的影响,而忽视了荷兰当代设计家本身的创造,这

个问题使荷兰当代设计家们非常苦恼。也正是因为如此,荷兰当代杰出的设计师们往往不为荷兰以外的设计界知道和认识,比如平面设计家格特·顿巴(Gert Dumbar,为顿巴设计事务所的创建人)、保罗·舒特玛(Paul Schuitema)、杰拉尔德·哈德斯(Gerard Hadders)、兹瓦特(Zwart)等等,他们被“风格派”的阴影完全遮住了。

荷兰的私人设计事务所非常活跃,他们大部分为本国设计,特别是国家项目或者地方项目。比如顿巴设计事务所就为荷兰国家电报电讯公司(PPT)设计大量的产品、平面项目,威廉·克罗威尔本人的完全设计事务所(Total Design)则设计国际机场的平面部分项目。荷兰的设计是现代主义基础上的发展,高度次序性、功能性、理性主义,加上精细的细节处理,微妙的色彩计划,丰富的艺术特征,荷兰的设计是世界当代设计中最杰出的代表之一。

西班牙现代设计

西班牙现代设计

西班牙现代设计的发展背景

近于狂热的斗牛、热情奔放的舞蹈、阳光普照的地中海沿岸、传奇的摩尔式的阿拉伯风格建筑，这些都是与西班牙分不开的。作为一个位处在欧洲最南端的国家，西班牙不但有悠久的文明历史，同时也是欧洲国家中少有的几个曾经长期被来自北非的阿拉伯人占领的国家之一，因此客观地成为欧洲传统文化和阿拉伯人代表的东方文化的交会中心。在过去的几个世纪发展中，西班牙的加泰罗尼亚地区成为这个国家最为活跃的文化、艺术、建筑中心，在历史的基础上形成了自己独特的风格。19世纪末、20世纪初，西班牙更是现代主义艺术的重要摇篮之一，与“新艺术”运动大师高蒂、立体主义奠基人毕加索、现代主义大师罗尼牙有密切的关系。30年代弗朗哥法西斯政权上台，统治西班牙40年

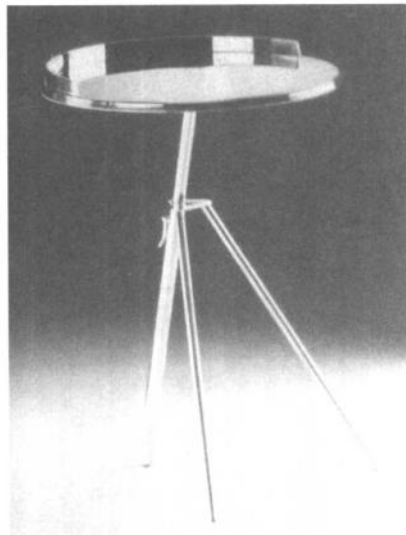
之久，直到70年代初才寿终正寝。在漫长的弗朗哥时期，西班牙的设计没有得到应有的发展，落后于其它主要西方国家。70年代以后，一旦法西斯政权倒台，民主政治开始，西班牙的设计也就一日千里地发展起来，只用了不到20年的时间，成为世界设计中的一个不可忽视的中心。1992年的巴塞罗那奥林匹克运动会事实上是西班牙的一次重要的公共关系活动，它使得全世界得以重新认识西班牙，也使全世界的设计师们重新认识西班牙的设计。

现代西班牙是从内战与弗朗哥政权的灰烬中成长起来的。在过去的10年之中，西班牙从一个落后的南欧国家脱胎换骨，变成一个初具经济规模、工业发达的欧洲经济强国，成为欧洲经济共同体中的重要成员之一，与此同时，西班牙仍然保存着它的宗教原旨，是欧洲最为信奉正统罗马天主教的国家之一。成长中的经济和几乎是举国上下的宗教信仰的共存，是西班牙的一个很大的特色。

西班牙在弗朗哥政权倒台以后，经济发展迅速，70年代是



西班牙现代设计：乔治·平西（Jorge Pensi）1986年设计的《托列多椅》（Toledo Chair），这是户外用椅的新设计，完全以金属铸造而成，是世界家具设计到金属铸造工艺的一个重要转折。



西班牙现代设计：阿贝多·里沃利（Alberto Lievore）1986年设计的《曼斯小几》（Mantis table）。

充满希望的10年，经济的飞速成长一直延伸到80年代。但到了80年代中期，经济成长出现许多的问题，如基本建设的落后、政治体制的不完善等等，不少西班牙人对经济的成长感到兴奋，预期过多，而实际的经济成果并不如人们想象的那么大，因此带来广泛的不满与失望。90年代以来，有好多重大的国际事件在西班牙举行，如1992年的巴塞罗那世界奥林匹克运动会、1992年在西维尔的世界博览会（The World Expo in Seville）、在马德里举办的欧洲首都庆典（the European Cultural Capital celebrations for Madrid）、格拉纳达的大庆典（the Quincentenary festival for Granada）等等，这些事件都把西班牙推到世界的注意焦点上，对于西班牙人来说，则是信心重振的大事件，对于国家经济力量振兴的调动有相当的刺激作用。

随着这些事件，大量的外国游客涌进西班牙，他们所看到的这个国家则是十分复杂的，一方面经济的不断进步，国民生活水平

不断提高，国家的不断国际化；但另一方面则是落后与穷困，污染严重，都市的老化，贵族的权威与马克思主义者在不少城市赢得市长的席位，国民的自大与娼妓流莺的蔓延，都反映出问题丛生。西班牙正是在这种新与旧、发展与落后之中步步向前，走出一条自己的发展道路来。

西班牙的艺术和设计传统

西班牙的文明史可以上溯到石器时代。在过去的数千年之中，西班牙人创造出来的精采艺术文明总是使世人惊叹，众多的杰出艺术家，成千上万的风格各异的历史建筑，特别是摩尔人占领西班牙时期建造的阿拉伯风格的宫殿和花园，都是西班牙的骄傲。在罗马时期，马德里被称为第二罗马，它所生产的手工艺品不少还超过罗马本地制造的水平。6世纪，在维斯哥斯（the Visigoths）的统治之下，西班牙成为独立的王国，定都于托列多（Toledo），在各方面与文明的中心意大利相抗衡，法律、科学、建筑、装饰工艺品、金属器皿等等，享誉欧陆。公元711年，阿

拉伯人入侵并占领了西班牙南部地区,定都科尔多巴(Cordoba),这个城市又变成当时世界上最为灿烂的文化艺术都会之一,比巴格达或拜占庭有过之而无不及。伊斯兰艺术在10世纪与11世纪达到登峰造极的地步,西维尔在阿尔莫哈德(the Almohades)之下成为首都,建造了辉煌的宫殿与教堂,其中包括拉·及拉达塔(La Giralda)。现在仅存的当时的最杰出的建筑是在格拉纳达(Granada)的阿尔汉布拉宫(Alhambra),这座宏伟的中世纪穆斯林文化的建筑结晶吸引了成千上万的游客。在阿拉伯人占领的漫长岁月中,西班牙人仍然设法保持自己的基督教信仰,他们吸收阿拉伯文化艺术的精华,与本地的传统艺术结合在一起,这种风格叫做中世纪莫扎拉比克艺术(medieval Mozarabic art)。莫扎拉比克艺术风格与原本的阿拉伯艺术有相通的地方,但也有自己独特的面貌,它是欧洲南部艺术与穆斯林艺术结合的一种极为特殊的新风格,自然成为以后西班牙设计风格的一个特点。

公元1085年阿尔丰索六世(Alfonso VI)征服阿拉伯人,占

领托列多。为了重振西班牙的欧洲雄风,阿尔丰索六世带来了大批法国的建筑师、艺术家、雕塑家,大兴土木建筑新都,不少法国贵族也随着而来,法国风格弥漫一时,西班牙本身的设计风格反而得不到发展,14世纪、15世纪在西班牙建造了不少法国—西班牙混合风格的宫殿、教堂,都相当宏大壮观。

15世纪末的伊莎贝拉女皇(Queen Isabella)大量收集弗莱明派(Flemish)的油画和艺术品,进口桀拉德·戴维(Gerard David)的作品,以及请德国弗莱明的建筑师来建筑教堂,包括有名的西维尔大教堂就是外国设计师设计的。这一时期形成了所谓的伊莎贝拉风格,此风格中有德国、弗莱明风格和穆斯林艺术风格的多种特征。

16世纪,意大利艺术风格成为西班牙的主导影响风格,因为意大利文艺复兴的力量太强大了,因而几乎整个欧洲都受到它的影响,西班牙也不例外。在建筑与设计上,梵蒂冈的影响特别严重,当地不少重要的建筑设计师,如胡安·包蒂斯塔·德·托



西班牙现代设计：奥斯卡·图斯卡特(Oscar Tusquets)设计的「高利诺椅子」(Gaulino Stools),兼有民族风格,「新艺术」风格和现代表现主义的特征。



西班牙现代设计：商业环境设计：巴塞罗那的西班牙工业公园(Parc del Espanya Industrial, Barcelona),设计人为路易·皮纳·冈切奎(Luis Pena Ganchequi)等人,1985年。

列多(Juan Bautista de Toledo)、胡安·德·赫利拉(Juan de Herrera)等等,都曾参观访问过文艺复兴三杰之一的米开朗基罗的工作室,回国以后利用意大利文艺复兴风格做基础,发展出一种新的风格来,用以为飞利浦二世设计了艾斯科利亚宫(Escorial)。

飞利浦二世(Philip II)富甲一方,原因是哥伦布发现新大陆之后,西班牙从美洲殖民地攫取到大量的财富,因此他广收名画,不但收藏意大利和别的欧洲国家的名作,也开始收藏西班牙自己的画家的作品。他的收藏之中包括有提香(Titian)、丁托列多(Tintoretto)、维罗涅兹(Veronese)等人的作品,他特别钟爱艾尔·格列柯(El Greco)的作品,西班牙艺术此时开始从人文主义向现实主义转化,西尔维市出了两个杰出的艺术家,即蒂戈·委拉斯贵兹(Diego Velazquez)、巴脱罗米·艾斯特班·穆里诺(Bartolome Esteban Murillo),他们都从西尔维市迁居到马德里,依附于飞利浦二世的艺术资助。

17世纪西班牙的工艺设计特别在木雕上有建树,彩绘木雕盛行。

18世纪法国波旁王朝造成了西班牙盛行外国艺术家,特别是法国的新古典主义风格的艺术家特别受到青睐。但到了本世纪末,西班牙出了自己的世界级大师戈雅(Francisco de Goya),作品尖锐,具有讽刺的作风。戈雅本人受到当时的战祸刺激,对法国人的入侵极为不满,因此把这种感情宣泄在其作品上,他晚年在自己马德里的寓所四壁上画满了恶梦,十分代表他的困惑与矛盾的心态。

19世纪西班牙的艺术与设计受到欧洲当时流行的新哥德风格的很大影响,而官方的建筑则是一派罗马时期风(Romanesque)或古典主义风格,绘画则受维多利亚风格的叙事性影响,特别是拉斐尔前派的影响。“新艺术”运动风格对19世纪西班牙的艺术也有相当的影响。

20世纪初年,在西班牙的卡塔罗尼亚(Catalonia)地区产生

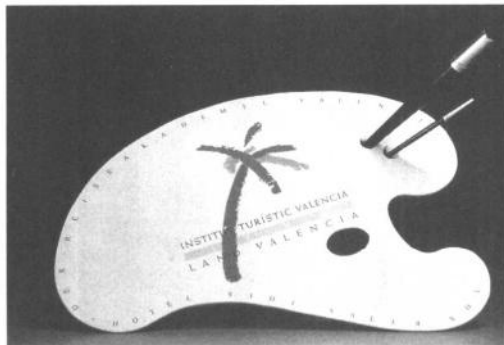
出一种在立体主义、未来主义、达达主义和“新艺术”运动风格交叉影响下的新风格。艺术上,这个称做29代的艺术群体(the Generations of '29)开始了超现实主义运动,这个团体包括了作家、艺术家、摄影家、雕塑家,他们聚集在巴塞罗那的咖啡馆中,经常集会讨论艺术的意义。巴塞罗那的街头咖啡馆的嘈杂气氛中,涌现出不少日后的世界级精英分子,如毕加索、胡安·格里斯(Juan Gris)、胡安·米罗(Juan Miro)、萨尔瓦多·达利等等(Salvador Dali),还有电影导演与制作人路易·布努尔(Luis Bunuel)、诗人与音乐家费德里科·加尔西亚·罗卡(Federico Garcia Lorca)等人。达利和布留尔合作制作了试验短片《一条安达鲁西亚狗》(Un Chien an da lou),极为前卫。达利的个人特征也让世人感到震惊,他在弗朗哥法西斯政权上台以后,在几乎所有的西班牙艺术家和文化人逃出家园之时,坚持留在西班牙,他象60、70年代的安迪·沃霍一样把自己的私人生活方式与自己的作品一起公开,也使不少人感到不满。1988年

他的去世是如同50年前安东尼·高蒂去世一样的重大事件。

拉·莫维达(La Movida)运动

1975年左右,西班牙还是一个在设计意识上、在生活方式上保守的欧洲国家。当时连比基尼游泳装都要禁止,但只有5年左右,西班牙开放到令人不敢相信的地步,性俱乐部、新潮的服装、两门的运动车、衣着光鲜的小青年成群结队,马德里和其它的大城市俨然如同欧洲的大都会一样的发达和先进。艺术上的试验艺术也兴盛得很,在这种新的气氛与状况之下,一个新的艺术、文化运动兴起了,它被称作拉·莫维达(La Movida),可以翻译成英语的“where it's at”,或干脆是“the Movement”,即“潮流”、“运动”,这场运动是由一群前卫的作家、画家、摇滚乐音乐家、哲学家、时装设计师、摄影师发起的。蓬克摇滚团体阿拉斯加·蒂纳拉玛(Alaskay Dinarama)的音乐作品足以比美当

西班牙现代设计:阿尔弗雷多·阿里巴斯(Alfredo Arribas)1987年在巴塞罗那设计的一个商业环境的室内入口。



西班牙现代设计:吉米诺(Pepe Gimeno)设计的瓦伦西亚地区的旅游标志(Tourist logo for Valencia Region)。

年的披头士;阿加莎·鲁兹·德拉·普拉达(Agatha Ruiz de la Prada)设计出的试验性时装风靡世界,它们中间有不少根本是不能穿的;乌卡·利里(Uka Lele)的摄影作品好像是另一个世界的作品;彼德罗·阿尔莫多瓦(Pedro Almodovar)的电影反映了现代生活的急促节奏,1985年他曾经讲过一段话说明La Movida:生于50年代末和60年代初的人不会想过去,我们是自由的,我们是活生生的,我们不知我们要走到哪儿去,但我们还是充满了兴奋。他在同年创造出一部电影,叫做《我到底做了什么而值得如此?》(What have I done to deserve this?),是一部黑白的反映马德里工人阶级生活的喜剧,此片对西班牙、乃至对整个欧洲都有影响;1989年他拍的另一部电影《神经崩溃边缘的女人》在纽约国际电影大展上得到广泛的好评,并且得到奥斯卡金像奖的提名。

拉莫维达运动不像从前的艺术、文化运动,只是所谓的精英文化、囿于城市之中的知识分子的孤芳自赏产物,它具有极大的

群众性,不久就传遍西班牙城乡,紧紧地抓住工人阶级青年一代的想象力。这一运动有多本重要的杂志作为喉舌,如马德里的La Luna de Madrid, Madrid Me Mata、巴塞罗那的Primera Linea都是在西班牙青年一代中流传极广的杂志,还有电视节目La Edad de Oro在青年人中有很高的收视率,这个节目的焦点是西班牙的设计、艺术和其它具有创造性活动的领导人物,建筑杂志El Croquis是代表性的这种风格的刊物。波哈·波里亚(Borja Casani)办的杂志月亮(La Luna)后来改为同样具有前卫性的新刊物Sur Express和El Croquis派生出De Diseno,然后又出了ARDI,这份杂志都是由胡利·盖佩拉(Juli Capella)和琼·拉利亚(Quim Larrea)合办的。

这场运动的画家也相当成功,他们是新表现主义派(New Expressionists,又称为新具象派New Figurationist)的代表人物,如维拉塔(Guillermo Perez Villalta)、伯格(Sigfrido Martin Begue)、戈蒂罗(Jose Marfa Sicilia Lufs Gordilo)等

人。他们的作品都表现时代的激荡,不少如他们的前辈(如阿尔莫多瓦)一样利用幽默、揶揄、讽刺、玩世不恭的方式来表达自己的感受。这些画家不但在艺术上取得认同,受到评论界的肯定和艺术收藏家的注意,不少美国艺术收藏家开始收藏他们的作品。西班牙当代绘画和雕塑已经是艺术市场上的热门货了。

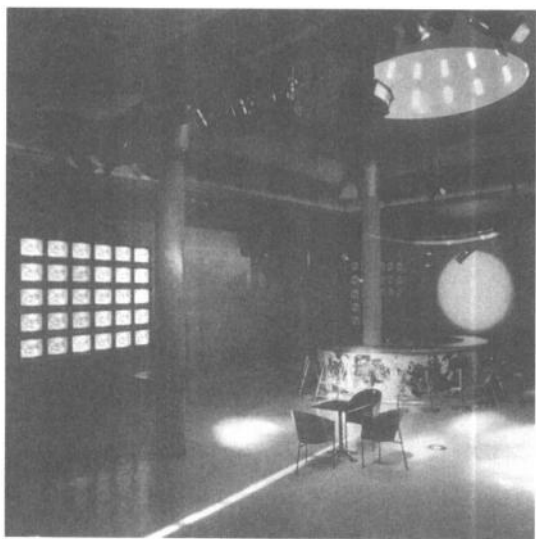
新西班牙的设计

1984年对西班牙来说是一个值得大书特书的重要年头。这一年西班牙旅行的外国游客空前的多,达到历史最高水平,同一年,西班牙的出口贸易比上一年净增长了30%,令人惊异。由于大量的外汇收入,国家大规模的开展公路、公共交通的建设,沙地·阿拉伯的法赫德王在西班牙的玛拉加巨额投资建造自己的夏天寝宫(仿造白宫)被称为“阿拉伯人的第二次入侵”,西班牙对自己传统的工业,如钢铁、纺织等等进行现代化改造只用了几年

时间就完成了。因此经济更进一步得到发展,巴塞罗那市的国民生产总值从1970年起到1987年左右翻了一番,而西班牙的全国的国民生产总值在1980年到1986年的5年之内也翻了一番。但因为自动化,失业率也升高了,在此5年内,全国的失业率高达21%,这是安达露西亚省的劳工总数的一半,60年代经济起飞时移民到卡塔罗尼亚省的大批工人中在此时有150万人失业。政府拟定新计划以解决严重的失业问题,同时继续使国家的工业迅速现代化。

1988年西班牙的经济增长速度开始减缓,不少工业家利用此机会调整自己的企业,政府亦力图吸引国外投资。1992年左右,经济又出现再次快速增长的迹象,工业、交通运输、金融、商业和旅游业都有大幅度增长,西班牙又进入经济的新阶段。

1992年欧洲经济共同体生效,西班牙的经济也受到一定的影响。西班牙的西特汽车公司(Seat)是欧洲第四大的汽车生产厂家,在新的国际经济形式下不得不进行调整。此公司早在80年



西班牙现代室内设计:爱德华多·桑索(Eduardo Samsó)1986年设计的巴塞罗那的尼克·哈瓦那酒吧(Nick Havana bar, Barcelona)大堂和入口。



西班牙现代室内设计:加布里埃尔·奥戴格(Gabriel Ordóñez)1988年设计的室内,是西班牙的圣塔与科尔公司的展示厅,其中也插进该公司的灯具和家具。

代初期就与母公司——意大利的菲亚特汽车公司分离而独立,在用意大利的汽车设计师进行开发新车之后的几年,在1992年再次卖给德国的大众—奥迪汽车公司。市场的国际化,使大量优质的外国设计师有机会到西班牙开设设计事务所,与西班牙本国的设计师竞争,对西班牙的设计无疑是很大的刺激与推动,不少外国设计事务所在西班牙赢得很大的设计合约。美国和英国迅速进入西班牙市场,利用自己的特长寻找市场机会,设计的所谓支持专业,如摄影、摄影处理、模型制作、印刷、商标设计、版面编排等等,都在很短的时间内进入西班牙市场,同时引进大量世界最新的设计设备。1992年的巴塞罗那世界博览会的各国展示对西班牙来说无疑是最好的一次了解和学习世界最新设计水准的良机。

在设计的多种类别中,西班牙最为薄弱的应该说是工业设计了。在弗朗哥政权40年的统治中,制造业主要是被鼓励去仿制外国的廉价产品,而进口基本是被完全控制的,进口产品极少,在那40年之中,西班牙的产品市场几乎是完全国内垄断的。

在垄断的经济形式中,工业设计的作用可有可无,设计研究、设计发展在某些领域中是被用法律的形式禁止的活动。直到今日,西班牙的不少大企业对于设计的投资还是极其小心翼翼的,总是害怕冒风险。在目前,西班牙政府以立法的方式来鼓励设计的发展,比如购置固定资产借贷利息免税、巴塞罗那市成立了巴塞罗那设计中心,等等,对于提高西班牙原来十分落后的工业设计水准很有帮助。企业的态度也在迅速的改变之中。

80年代新闻媒介的宣传焦点是拉莫维达运动,现在已经转向更为严肃的设计师,包括一些工业设计师了。当然,西班牙的产品中心之一还是它独特、活泼、典雅的时装。西班牙长期以来在服装设计已经走出一条自己的风格道路来了,80年代以来,西班牙的服装成为出口的重要项目,企业与政府对服装设计都给予高度重视。绚烂的色彩,杂有欧洲古典主义和阿拉伯人带来的中东色彩的服装代表了西班牙服装与众不同的特色。

在设计上,有些西班牙人认为地方主义可能已经开始走下

坡,而让位给所谓的欧洲风格,原因是欧洲经济共同体的形成,没有关税壁垒,没有保护主义的阻碍,原来欧洲各国的地方主义风格很可能会在欧洲统一大市场中消失。他们害怕西班牙的本土风格有一天被巴黎、米兰、伦敦、纽约设计吞噬掉。多少年以来,西班牙头一次对保护自己的民族传统有如此强烈的迫切感。

西班牙现代建筑

一个国家文明的标准之一就是建筑。西班牙在过去的上千年之中不断被外族入侵,因此形成了少有的折衷主义建筑特征。看看西班牙的建筑设计历史背景,我们可以看到各种不同的渊源:原始基督教风格、罗马风格、哥德式风格、摩尔人风格、穆达哈风格,等等,之后又有从法国、德国进入的欧洲主体风格,每一个时代都有建筑留下,而后代的建筑又在一定的程度上承继了以往历代的某些特征,形成历代因袭的特点。有人说,西班牙

是一个建筑史博物馆,而它的建筑文化在相当大的程度上又影响到现代的建筑设计师。

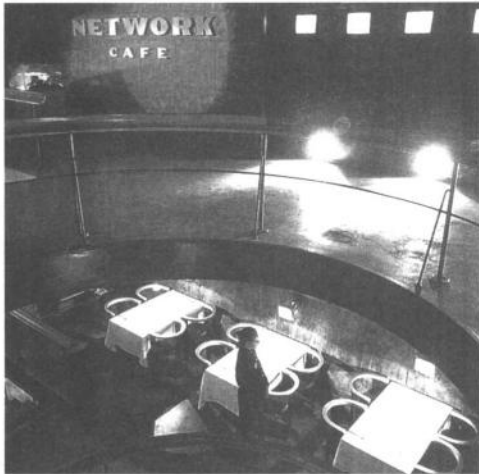
许多世纪以来,西班牙的本土设计风格总是遭受各种不同的威胁。例如,1700年富有的奥地利-波旁王朝控制西班牙,飞利浦五世找了一个法国的工匠来为他设计建造王宫,他去世之后,其后继人却找了个梵蒂冈的匠人来完成这个宫殿的装饰。西班牙当时的艺术家和手工匠人是坚决反对梵蒂冈的新古典主义风格的,但因为皇室的支持,请来的梵蒂冈人反而获胜,新古典主义就几乎是强行地被引入西班牙。西班牙的本土文化在过去漫长的岁月中不断地被侵蚀,不少以为是西班牙本土的文化,其实是从外国引入的。比如斗牛,就是从弗尼亚引入的。对于什么是真正本土,什么是外族引入的问题,是西班牙学术界、设计界长期争议的焦点,虽然没有得出什么结论,但西班牙的设计却在不断的丰富之中,也形成了独特的风格。

19世纪开始时,西班牙的建筑如同欧洲其它国家一样,主

西班牙现代室内设计:克拉列特·塞拉希姆 (Claret Serrahim) 1985年设计的巴塞罗那的环球酒吧 (the Universal Bar) 内部。



西班牙现代室内设计:阿里巴斯1986年设计的巴塞罗那「网络咖啡店」(Network Cafe) 的室内,从第一层看地下室部分。



要受到哥德风格和罗马复古风格的影响,但是1820年左右,一批西班牙诗人开创了一种新的文化运动,称为卡塔兰文化复兴(Catalan Cultural Revival),这一运动完全改变了西班牙建筑的面貌。在建筑上最具有代表性的就是巴塞罗那的建筑师安东尼·高蒂(Antoni Gaudi 参看本书第三章“新艺术”运动,西班牙的“新艺术”运动一节),作为“新艺术”运动的极端表现,高蒂在建筑上力图走出自己对于“新艺术”风格的非机械化、非历史化、非直线化的有机形态的新诠释,他设计的一批建筑(主要都在巴塞罗那),如米拉公寓(Casa Mila)、巴特罗公寓(Casa Batlo),等等,都具有非同寻常的古怪特征,具有强烈的表现主义、象征主义特点,他的建筑与英国“工艺美术”运动的威廉·莫里斯(William Morris, 参见本书第二章“英国工艺美术运动”一节)是在时间上相仿的,但风格上却完全不同,其动机应该是西班牙人崇拜的罗马天主教的自我否定的心态和卡特兰文化的狂暴、壮观的特点的结合和体现。高蒂的居尔公园完全是表现主义

的雕塑,他的大教堂像纪念碑一样,是巴塞罗那的城市标记,高蒂的建筑的奇特、绚丽多彩,使之成为现代建筑设计史上极为特别的一页。

卡塔兰文化人才辈出,都有高蒂式的热情、狂暴、强烈的个人主义特征,大艺术家如胡安·米罗、胡安·格里斯、萨尔瓦多·达利等人都是来自这一地区的卡塔兰文化的代表人物。这一风格在1992年巴塞罗那的世界奥林匹克运动会期间使世人注目。

在弗朗哥时代,特别是他统治的早期阶段,政治上的专制造成设计上的保守与僵化。虽然德国现代主义大师密斯·凡·德洛(Ludwig Mies van der Rohe, 参见本书第六章“包豪斯”中有关米斯时期一节)曾经在1929年在巴塞罗那设计出他举世闻名的经典现代主义建筑——巴塞罗那世界博览会德国馆,但由于法西斯主义的横行,现代主义在西班牙基本没有可能发展。奇怪的是装饰主义运动风格居然在弗朗哥时期有所发展,大约是因为弗朗哥本人对美国好莱坞电影极其入迷的原因。

60年代和70年代, 弗朗哥鼓励旅游业的发展, 对沿地中海沿岸的建筑发展给予特别的优惠, 这自然造成了60年代地中海沿岸的建筑热潮, 但整个西班牙却仍然处在落后的停滞之中, 直到70年代为止。当70年代初, 国际主义在世界各地兴起时, 西班牙政府正放松其对外贸易限制, 这有利于现代主义、或称国际主义的引进。在风格上, 西班牙的国际主义与意大利、美国的甚为相同, 但是在时序上要晚一些, 在风格的极端减少主义特征上稍微没有那么强烈。例如奥扎(Francisco Javier Saenz de Oiza: the Banco de Bilbao)设计的彼堡银行大厦(1971年), 他可以被视作西班牙现代主义的战后奠基人。但是因为西班牙在弗朗哥时期经济停滞, 建设甚少, 建筑项目少得很, 无论何种风格都没有试验的可能。这种情况在弗朗哥政权下台以后完全改观, 随着西班牙的经济起飞, 建筑业也随着高速发展, 这个国家迅速地追上国际潮流。

70年代西班牙初期有两个理性主义的建筑师对后来的设计

发展起到很大的影响, 一个是上面提到的弗朗西斯科·奥扎, 另一个是拉菲尔·莫尼奥(Rafael Moneo)。他们以自己的设计体现出对德国人开创的理性主义的理解, 80年代以来, 他们所探索的方式成为西班牙, 特别是马德里建筑的主要风格, 即所谓的折衷、有机理性, 在现代主义的刻板之中加入了不少的人情味, 也加入了不少有机的形式, 以冲淡现代主义的僵硬。

西班牙目前的建筑教育为它的建筑发展提供了良好的基础。西班牙的6个自治省共有10所建筑学院, 每年培养出1,000个建筑师; 相比之下, 英国的5,500万人口每年只有800个新建筑师从大学毕业。每年还有不少外国建筑师到西班牙寻找工作, 这一切使西班牙的建筑发展有相当强的支持力量。

西班牙现代建筑中比较重要的有奥扎的毕堡银行大厦(Francisco Javier Saenz de Oiza: the Banco de Bilbao 1971)、拉菲尔·莫尼奥的国家艺术博物馆(Rafael Moneo: El Museo nacional de Arte Romano de Merida), 和同样是他设计



西班牙现代室内设计: 贾维尔·马里斯卡(Javier Muriel)和阿里巴(Alí B.)设计的巴塞罗那希里纳斯酒店(El Gamsinus bar, Parceloma)。



西班牙现代室内设计: 阿里巴设计1988年设计的巴塞罗那“网络咖啡屋”(Network Café)的室内。

的马德里的阿托沙火车站新建筑(Atocha Station, Madrid Ricardo), 具有后现代主义特征的“西班牙宫”是由邦菲设计的(Bofill: Parc de La Marca Hispanica), 邦菲还在法国巴黎近郊设计了如同科学幻想中的住宅区, 利用历史主义和符号主义, 造成效果特异的建筑形式(Taller de arquitectura and ricardo Bofill: public housing project at Marne la Vallee outside Paris, Le Palacio of Les Espaces d'Abraxas), 十分受到世界设计界的注意。

西班牙的工业设计

西班牙的现代工业生产可以上溯到18世纪初期, 当时统治国家的是第一个波旁王朝的皇帝飞利浦五世。当时欧洲战乱不断, 各国设置关税壁垒, 使得西班牙王公贵族没有可能进口大量昂贵的外国工业产品, 这种情况促使西班牙发展自己的工业, 特

别是制造业。最早的工厂是设在艾斯科利亚(the Escorial)的皇家制造厂(Real Fabrica, "Royal Factory"), 该厂主要是为皇室生产奢侈产品。皇家工厂是一批工厂, 生产不同的产品, 从瓷器到纺织品都有。在半岛战争期间(1814年), 大部分皇家工厂或是被毁坏, 或是被外国人买走, 最后一家皇家工厂是在1850年关闭的。

英国1769年成立了大约是欧洲最为出名的陶瓷工厂——维其伍德瓷厂, 它生产的东方风格的青花瓷风行欧洲, 西班牙的皇家工厂也就大量仿制。工业生产为国家赢得了丰裕的外汇, 因此各地都竞相发展工业, 巴塞罗那在1775年成立了自由设计学校(the Escuela Gratuita de Diseno, "Free Design School"), 此校是由私人工业赞助的, 其目的是为了通过教育提高本地设计水准, 从而使巴塞罗那, 以致加泰罗尼亚省的工业具有更大的国内外竞争力, 可以说是西班牙的第一所设计学校。

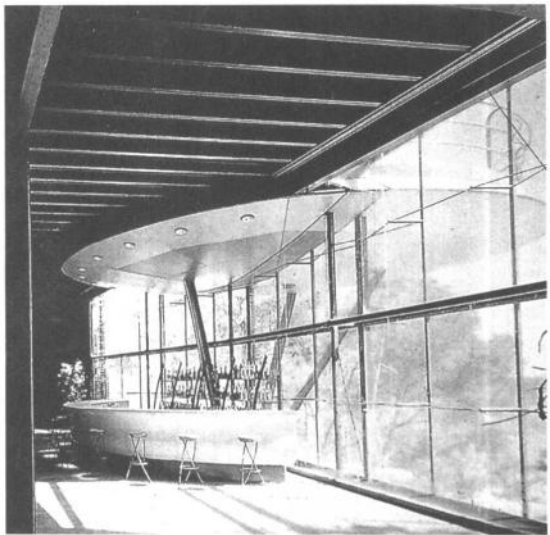
半岛战争期间, 西班牙的工业受到很大的摧残, 但是在战争

结束之后不久,几乎所有的西班牙大城市都发展出新的工业体系来,如毕堡(Bilbao)、圣·塞巴斯蒂安(San Sebastian)、瓦兰西亚(Valencia)、巴塞罗那(Barcelone)和首都马德里等。西班牙人当时盛行时装,一件衬衫要用近10公尺布料,因此纺织工业迅速发展,时装业在1860年达到顶峰,卡塔兰地区成为纺织业的中心,威胁马德里的地位,以至马德里不得不对来自卡塔兰地区的纺织品苛以重税,以限制其倾销。

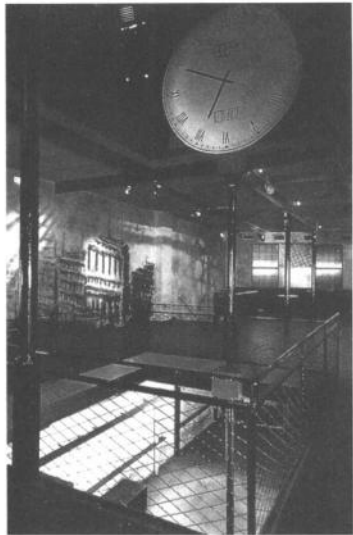
19世纪下半叶,西班牙产品主要转移到以家具和工艺品为中心的生产上。1888年巴塞罗那首开世纪博览会(Universal Exhibitionat Barcelona),刺激了生产与设计。英国的工艺运动对巴塞罗那地区当时有相当的影响作用,因而出现了巴塞罗那的设计先驱人物,如高蒂、路易斯·蒙塔涅(Luis Domenechi Montaner)等人。当然他们代表的主要还是手工业的传统,这种传统在20世纪初期与德国、法国(特别是勒·科布西耶德工业美学)是对立的。1929年,当米斯·凡·德洛在巴塞罗那世界博览

会上设计出他的德国馆,对西班牙人来说无疑是一大刺激,使他们真正地了解到现代主义的精华。作为对现代主义的响应,西班牙在1930年成立了研究现代主义的设计集团:GATPAC (Grup Catala d' Arquitectes i Tecnics Per a Solucio dels Problemes de L'Arquitectura Contemporania),1936年又成立了一所包豪斯式的新型设计学校。

1939年弗朗哥上台,使西班牙早早退出了现代主义设计的舞台。其中受到最大损害的是卡塔罗尼亚地区,工业设计基本完全停顿,文化活动也大多被禁止,西班牙的设计师们只能从外国杂志上了解国际设计的进程。一直到1950年,西班牙还是居于世界设计舞台之外。1951年,西班牙对外有选择地进行贸易,才有稍许信息传了进来。西班牙人当时设法成立一些新的工业设计组织,如巴塞罗那的工业设计学会(IDIB, Instituto de Diseno Industrial de Barcelona),但是政府对此并不感兴趣,巴塞罗那的工业设计学会也在50年代初期被封禁。



西班牙现代室内设计:阿里西亚·努涅斯·维加迪斯科舞厅(Louis Vuitton store, Calafell)大堂。



西班牙现代室内设计:阿里西亚·努涅斯(Alicia Nunez)等人设计的巴塞罗那的奥托·扎茨酒吧(Otto Zatz Club)。

西班牙的工业设计在50、60年代在困境中发展,其状况是相当艰难的。在巴塞罗那出生的法国人安德烈·里卡德(Andre Ricard)可以说是西班牙现代工业设计的重要奠基人之一,他通过自己的设计,以及在西班牙国内组织的设计活动,使西班牙的设计一方面得到发展,另一方面得到国际的认识。他在1960年和安东尼·加利萨(Antoni de Moragas Gallissa)、亚历山大·西里西(Alexandre Cirici)成立了工业设计组织ADIFAD,这个组织是装饰艺术协会(Fomento de las Artes)的分支机构之一;第二年,即1961年,他们在西班牙历史上第一次向工业设计师颁发设计大奖(Premios Delta prizes)。1967年,在他的支持下,巴塞罗那设计中心BCD (Barcelona Centre de Diseno)成立了。

里卡德生于1929年,也就是巴塞罗那国际博览会开幕的那一年。他的激进观点使他曾经一度成为相当有争议的人物,在多年致力于推进、促进西班牙的工业设计运动以后,他现在是一位德高望重的设计元老。他有相当丰富的国际设计经验,他曾在国

际工业协会联合会(ICSID, International Congress of Societies of Industrial Design)中工作过,对他的眼界开阔大有好处。他设法把国际工业协会联合会和西班牙的工业设计组织ADIFAD挂上勾,使西班牙工业设计组织成为其成员组织,从此把西班牙的工业设计活动纳入国际的大流。他称60年代中、下期为西班牙工业设计的“黄金时代”,西班牙的设计师们可以公开讨论欧洲设计和美国设计的异同,讨论设计的目的和责任等等以前十分敏感的话题了,意识形态的开拓对于促进西班牙的设计起到很大的作用,这与里卡德的作用是分不开的。

里卡德本人还组织过多次国际设计座谈会,如1964年的塑料制品设计座谈会、1966年在哥本哈根举行的烟灰缸设计座谈会等等。他得过多次包装、产品设计的国际奖,他在近年被西班牙政府和一些私人机构委任主持一些大型项目的设计工作,比如马德里的索菲亚艺术中心(Centro de Arte Raina Sofia in Madrid)的设计。他的世界成名设计是1984年为普格公司(Puig)设计的

香水(Quorum eau de toilette)包装瓶。他的设计包罗万象,从化妆品的包装到厨房的用品无所不有。

与里卡德同样享有盛誉的另一个西班牙工业设计师是米格尔·米拉·萨格涅(Miguel Mila Sagnier)。他原先是在巴塞罗那学建筑的,50年代开始改而从事工业产品设计和室内设计。1961年他设计的TMC落地灯使他成为第一个获得西班牙工业设计组织设计大奖的工业设计师。1975年他设计了螺旋单悬楼梯(称为“蜗牛”(the Caracol "snail" spiral staircase)设计特别,一方面节省空间,同时还具有一种螺旋式的视觉快感,广受欢迎。另一件使米拉得到ADIFAD设计大奖的作品是兹米尼亚独悬式壁炉(Ximenea free-standing fireplace),出品之后立即成为热门货,1989年美西拿公司再次出品它的改进型(the Mesina)。1986年米拉着手设计巴塞罗那的公共交通系统和地下铁道的火车(Barcelona's Metro system and trains),得到好评。

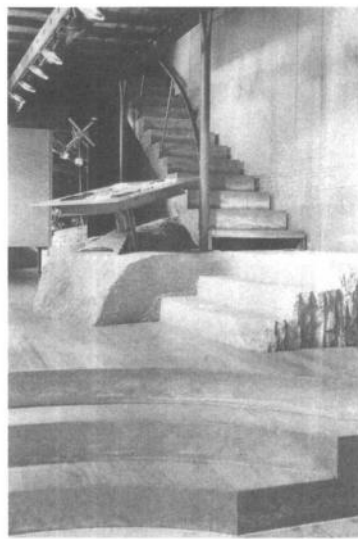
米拉的大部分设计都是由节省能源设计公司(DAE, Diseno

Ahorro Energetico, 'Energy - Saving Design')生产的。这家公司的本身就相当有特点,它的研究与生产都是围绕节能产品而进行的,因为观念前卫而又合乎潮流,因此生意兴隆,同时又形成了一支高水平的设计班子,包括有奥里奥·波赫拉格(Oriol Bohigas)、拉蒙·伊申(Ramon Isern)、吉玛·柏纳尔(Gemma Bernal)、费德里科·科列雅(Federico Correa)、戴维·麦基(David Mackay)、奥斯卡·图斯奎特(Oscar Tusquets)、比柏·波涅特(Pep Bonet)、路易斯·克罗提特(Lluís Clotet)等人。

另外一个重要的工业设计师是约瑟夫·鲁斯卡(Josep Lusca),他的设计原则是尽量不要因设计污染环境。鲁斯卡从美国设计师,如查尔斯·依姆斯(Charles Eames)、莫利森·卡辛斯(Morrison Cousins)的设计中吸取营养,结合高蒂的浪漫色彩,创造出杰出的产品来。他重视组装性,产品都可以很容易地拼装,机械结合完满,塑料产品的结合完全不要使用螺丝或螺栓。他的设计不但容易安装,同时也容易了解使用的特点。他在1987



西班牙现代室内设计:艾德华多·桑索(Eduardo Samsó) 1986年设计的巴塞罗那的尼克·哈瓦那酒吧(Nick Havana bar, Barcelona)卫生间内部。



西班牙现代室内设计:科特斯(Fepé Cortés) 1987年设计的曼内沙(Menresa)服装商店。

年设计的波洛尼亚床头台灯(the Bolonia bedside table lamp)是从一种传统的床头水瓶的形状发展出来的,功能多样,形式也典雅。鲁斯卡为西班牙的米特拉特公司(Metalarte)设计了多种灯具,都受到广泛的好评,并且都有很好的市场反应。他同时还设计各种室内用品,如把手、家具,以及包装、电脑等等。他的不少设计作品都在国外参加展出,得过不少国际设计大奖。但西班牙的大部分厂商仍然迷信外国产品,希望能抄袭模仿,而对自己的设计师没有足够的信心,这一点影响了鲁斯卡的发展。

西班牙的平面设计

西班牙的平面设计中心一向在卡塔罗尼亚地区,特别是巴塞罗那。早在19世纪,巴塞罗那就已经是西班牙的重要出版中心,出版业带动了插图、海报设计,巴塞罗那也就自然成为平面设计的中心。英国工艺运动、欧洲大陆“新艺术”运动的各种风

格都曾传入西班牙,对促进西班牙本身的平面设计起到相当的作用。19世纪末,巴塞罗那的两家饮料公司,即莫诺公司(Anís Del Mono)、科多鲁公司(champan Codorniu)都出资请人设计商品海报,这些海报中已经有一些现代主义的风格在内,说明西班牙在平面设计上的进步。

19世纪末、20世纪初,不少外国的艺术杂志传入西班牙,使设计师们得以了解世界现代艺术、现代设计运动的状况。1908年,巴塞罗那因出版一本杂志《帕波图》(Papitu)而形成一种新的平面设计风格,称为“新世纪主义”(Noucentista,这是卡塔罗尼亚语,意即“新世纪主义”(a new Century-ism)。这个风格的插图以线描为主,风格幽默,个人化,是西班牙的“新艺术”运动的代表作品。这一风格后来更吸收了立体主义、达达主义、野兽派、未来主义的动机,使用黑白为主的色彩计划,因而更具有现代主义的特色,此风格一直被沿用到1929年。当巴塞罗那世界博览会召开时,西班牙的设计师开始转向当时十分流行的

“装饰艺术”风格。

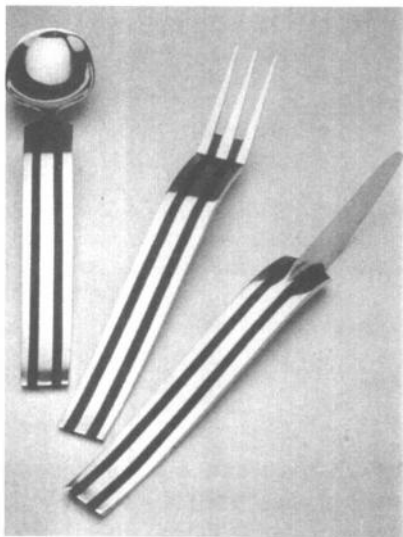
西班牙内战时期,交战双方都雇用平面设计师为自己设计宣传用的海报。当时全西班牙共有200个平面设计师在工作,都在设计不同的政治海报,风格是色彩鲜艳、具有强烈的未来派(Futura style)特征,不少受到当时俄国十月革命后的共产党政治宣传画的影响,同时也有超现实主义、立体主义的影响在内,特别是人民战线(the Popular Front)一边的政治海报,革命特征强烈。

弗朗哥政权上台以来,对平面设计是一个很大的打击。不少反法西斯人士,或不愿意在法西斯政权下生活的人都流亡海外,其中有不少杰出的设计师,留下的少数人大多以教学维持生计。西班牙的平面设计基本停顿。

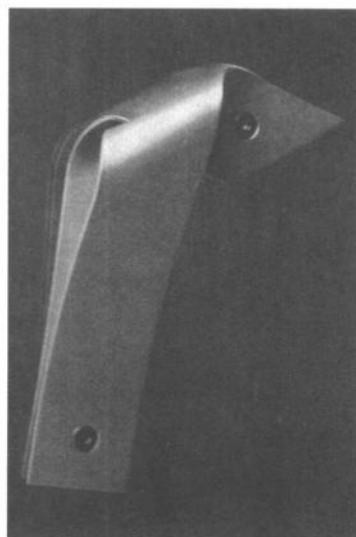
在弗朗哥政权漫长的统治之中,唯一能够发展的平面设计项目是演剧和展览海报,其中最重要的两个设计师是纳波纳(Josp Pla Narbona)和米拉克(Ricard Giralt Miracle)。

弗朗哥政权在1977年结束,西班牙进入民主主义的发展时期,平面设计几乎是立即转变风格。查维斯(Norberto Chaves)在他的《卡塔罗尼亚的设计》(Design In Catalonia, BCD, 1988)一书中描述:这是社会沉默的终结。西班牙的出版物剧增,对于平面设计的要求也立即高涨,这一背景造成了平面设计的复兴,1975年以后的西班牙好像又回到100年前一样,在平面设计上相当繁盛。

西班牙最重要的平面设计师之一是恩里·萨图(Enric Satue)。他在60年代曾在巴塞罗那学习艺术,他的设计特点是力图把西班牙的传统和个人的创造结合在一起,一向主张使用最先进的设计技术。最早的设计例子是他在1969年为商业银行(Banco de la Propiedad Comercial)设计的年度报告,其中利用了三维技术,此方式在80年代十分流行。他以后一直坚持传统与创造、先进的设计技术的风格,是现代西班牙平面设计的大师之一。



西班牙现代设计:工业产品设计:1960年代的西班牙餐具。



工业产品设计:科特斯(Pepe Cortes)1987年设计的曼内沙(Manresa)服装商店的门手柄。

另外一个重要的平面设计师是里卡德·巴迪亚(Ricard Badia),他一直为卡塔罗尼亚政府的文化部(the Catalan Department of Culture)从事文化工作,在设计之余还举行称作巴洛克时代(L'EpocadeI Barroc)的讲座系列。他设计了大量的海报,成为西班牙海报的经典,影响很大。他为传统风格着迷,常常使用古典的动机,特别是字体、书法等等,作为自己设计的根据。他设计的“巴洛克时代”、1985年布鲁塞尔展览会(Bruxelles 85, Brussel sposter for the Diseno - Espana exhibition, part of Europalia)海报都是当代最杰出的平面设计作品。

阿美利加·桑切斯(America Sanchez)是来自阿根廷的设计师。他于1965年来到巴塞罗那,1967年参与建立艾纳设计学院(Eina Design School),他自己从此在学院任教,他本人的设计重点是企业标志,或称企业形象设计,不少重要的西班牙企业标志都出自他的手笔,如1992年巴塞罗那的国际奥林匹克运动

会标志、1984年的巴塞罗那出租汽车公司标志、70年代为设计公司维康以及它的附属艺术画廊维康画廊(Vincon, La Sala Vincon)设计的标志等等。

马德里也有不少很好的设计中心,其中陶(Tau)是著名设计师艾米里·吉尔(Emilio Gil)创办的重要平面设计中心。此公司长期设计的杂志《表现》(Sur Expres)很有特点,非常简单但优雅,形象鲜明。

费尔南·罗佩兹·科波斯(Fernando Lopez Cobos)是另一位重要的平面设计家。他在1974年移居马德里,从事编辑和展览设计工作,80年代以来,一直投身到展览海报设计上,风格象征性强烈。如1982年为香客博物馆(Museo de las Peregrinaciones)设计的海报用一条银河做象征,简单、明快而强烈。

西班牙的现代设计发展,是欧洲这个特殊地区现代设计发展的缩影。西班牙的特殊政治背景,使它的设计发展既有与其他欧洲国家同样的和相似的发展特点,也具有自己的特色。弗朗哥

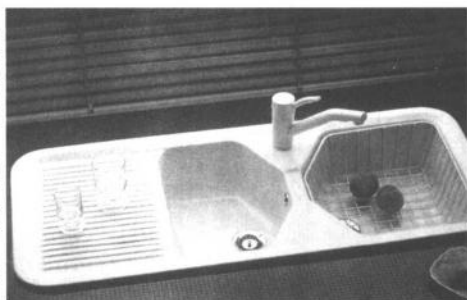
政权垮台以后西班牙设计的发展,显示出许多非常典型的后现代主义现象,是现代主义以后时期设计的重要国家之一。

瑞士的现代设计

瑞士是一个经济高度发达的小国。当人们提到瑞士设计的时候,自然立即会联想到瑞士的朱古力糖、干酪、木雕的杜鹃鸟钟、瑞士军队的手表和多功能折刀,这些产品,包括了瑞士传统的手工艺品,也包括了杰出的瑞士现代产品,在全世界都享有盛名。而平面设计家则立即会想到瑞士的国际主义平面设计风格,包括字体——特别是赫维提卡体(Helvetica)、版面设计的标准方式。瑞士平面设计上那种冷静的、理性的面貌不但给人以深刻的印象,同时,也是现代平面设计最重要的风格之一。多年以来,瑞士的设计以工艺精湛闻名于世,瑞士的钟表虽然近年来受到日本和东南亚的电子钟表很大的威胁,但是,作为高档的钟表来说,

瑞士依然拥有无可争议的地位;瑞士军队的用品,特别是军用手表、军用小刀、军用眼镜等等,都具有很高的设计水平,很高的质量水平,是世界同类产品中最为杰出的代表。瑞士平面设计风格稳健,四平八稳的传达设计,给人印象深刻。

瑞士的现代设计主要是从两所学校发展起来的。一所在世界金融中心的日内瓦的日内瓦设计学校,另外一所在靠近法国和德国边界巴塞尔(Basel)的巴塞尔设计学院,这两所城市中的设计学院是瑞士现代设计的摇篮,从40年代到60年代,瑞士现代主义风格,也就是被世界称为瑞士国际主义平面设计风格的这种方式,在这两所学院形成和发展,影响世界各国。瑞士出现了几个重要的大师,比如阿明·霍夫曼(Armin Hofmann)、依米尔·卢德(Emil Ruder)、约瑟夫·穆勒-布罗克曼(Josef Müller-Brockmann)等等,都出自这两个中心。1968年,巴塞尔设计学院的教师沃夫根·加特(Wolfgang Weingart)创立了新的平面设计风格,就是著名的“新浪潮”(New Wave)。60年代看来是瑞



1967年。西班牙现代设计：工业产品设计：桑格列斯(Sangre)设计的厨房水槽。



1969年西班牙铁路部门(RENFE)的电动机车驾驶员内部设计。

士设计影响的高峰时期,自从那以后,瑞士设计上再也没有出现有如此巨大国际影响力的人物和风格了。

不少人认为瑞士风格是一个统一的、单一的风格,瑞士设计家大部分不同意这种看法,他们往往强调瑞士国家虽然小,但是设计风格变化多端,极为丰富。阿明·霍夫曼在巴塞尔设计学院教书时经常强调这种多元性特征。如果从瑞士的语言分割、种族分割的复杂性来看,应该说这种看法是正确的。瑞士国家虽然小,但是有三种以上的语言流行:德语、法语、意大利语,而种族的背景也是法、德、意三个主要来源,因而,设计上的多样化是自然的结果。这种多元化的设计倾向,从瑞士的设计教育结构就可以看出来:瑞士有6所设计学院,每所都有与众不同的特点与方向,首都伯尔尼(Bern)设计学院、洛桑(Lausanne)设计学院、苏黎世(Zurich)设计学院、巴塞尔设计学院、日内瓦设计学院和卢加诺(Lugano)设计学院,其中苏黎世、巴塞尔、日内瓦、伯尔尼的学校是以德文为中心的,宗教背景是瑞士的新教。这里

的设计讲究严谨的细节,既有观念,也强调技术训练,同时比较严格,甚至古板;卢加诺则是以意大利语为工作语言,以罗马天主教为宗教背景的;洛桑则以法语为中心,宗教上与法国的新教正宗加尔文教派有关,这里的设计学校重视观念,但是轻视技术,因此,学生不需要形成自己的设计风格,关键是有观念,充分体现了设计的多元化色彩。瑞士是欧洲文化的一个大熔炉,设计上兼收并蓄成份很重,是一个非常有特点的国家。

对于瑞士设计学校的师生来说,瑞士国际主义风格已经是过去的事情了,但是,瑞士的设计教育却深深地受到这种50、60年代发展起来的风格的影响。直到现在,瑞士的平面设计依然具有强烈的整洁、严谨、工整、理性化的特征,一丝不苟,传达准确,形式单调乏味,不少年轻人感到瑞士设计,特别是平面设计已经太深地陷入瑞士国际主义风格中,瑞士设计界需要一次真正的革命、造反,来荡涤过往风格的阴影。

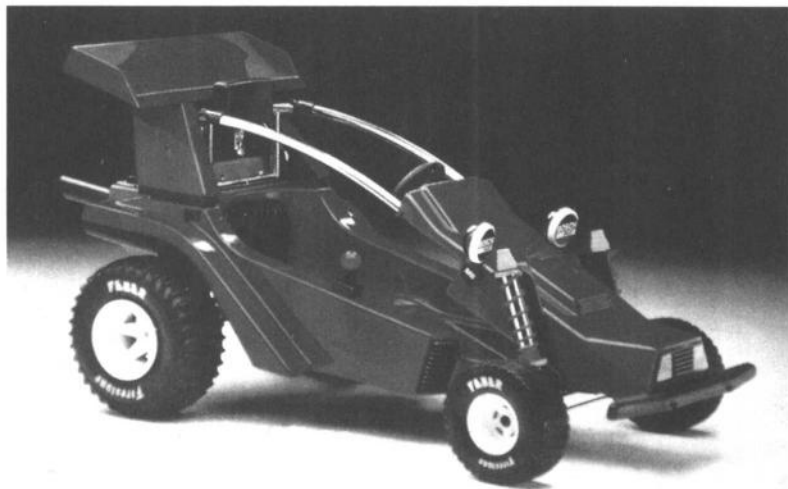
对于瑞士设计的这种停滞状况,瑞士政府表示忧虑,为了吸

引杰出设计人员留在教学单位,以他们来带动改革,瑞士政府在80年代末期授权瑞士几所设计学院,批准它们授予研究生学位。但是瑞士的设计市场相当好,虽然学院的条件不断改善,但是依然难以争取到最杰出的人才任教,因而,设计改革也困难。

瑞士是一个非常安静的、平稳的国家,这种高度的安定,也造成了设计上缺乏生动的刺激,比如60年代欧洲各国都有青年的激进运动,有些还造成了暴力,比如意大利、法国,而瑞士却平静如水,安然无恙。所以,意大利出现的激进设计运动,出现了有声有色的前卫设计浪潮,而瑞士却一无所有,依然遵循50年代的设计风格 and 体系发展。长期以来,瑞士的设计,特别是平面设计给人以刻板的印象,虽然功能好,但是缺乏真正的个性,其中一个很典型的例子是巴塞尔的设计。这个城市的设计是以巴塞尔设计学院为中心的,早在50、60年代已经形成非常有系统的、理性的平面设计体系 and 设计教育体系。巴塞尔设计学院的一套平面设计教材,曾经引起广泛注意。本书笔者曾经参与过翻译

这套教材。1989年,笔者曾经会见巴塞尔设计学院的领导,发现那所学院的教育依然采用那套60年代的教材,依然遵循那个国际主义体系,基本没有进展,这种情况,反映了瑞士设计界创造的瑞士国际主义设计风格对他们自己来说是一个多么沉重的包袱。

虽然如此,瑞士的设计家们可以说是无日不思变,即便最保守的苏黎世,设计家们也不断探索摆脱旧的瑞士国际主义风格的方式,只是包袱过于沉重。瑞士的经济结构使这个国家的设计基本囿于钟表、精密仪器、手工业产品和大量的平面设计,平面设计和广告设计的量如此之大,原因之一是因为这个国家的旅游业和金融业都非常发达,因此,难以很快地找到设计风格转变的契机。钟表业和仪器业一向走高级路线,希望本身的产品形象理性、稳定,而不必追逐流行风格;金融业,并不希望急速地改变自己的企业形象,因而社会上对于乏味但是稳固的风格也有需求。这大概是因为瑞士设计近年变化缓慢的一个社会影响因素。



1986年西班牙出品的「蓝狐」(Blue Fox)电动玩具车。



西班牙现代设计:平面设计作品:佩列特(Pere)设计的巴塞罗那1989年格里克文化节海报(Grec, 89 Cultural Festival Barcelona)。(Pere)设计的巴塞罗那1989年

如果说平面设计上比较自由的,应该说是洛桑设计学院,原因主要是洛桑受比较自由的、浪漫的法国设计的影响,但是却不能成为瑞士平面设计的主流。

近年来,瑞士出现了几所新的设计学院,在某些方面开创了改变,其中之一是在建筑大师勒·科布西耶故乡拉·沙兹-德-芳(La Chaux-de-Fonds),这所学院突破了原来沉闷的瑞士国际主义风格,开创了设计上讲究个性、讲究表现的特点,与国际上目前的设计比较接近。另外一所在洛桑附近的艺术中心设计学院欧洲分院(Art Center College of Design, Europe),这是美国最重要的设计学院的欧洲分部,这所学院成立于1986年,与瑞士本身的设计和 design 教育传统没有什么关系,它的中心是为欧洲国家,特别是德国,提供汽车设计和工业设计的人才,对于没有自己的汽车工业的瑞士来说,这所学院好像没有什么关系。其实,这所学院是把美国当代设计体系和设计风格传播到瑞士和欧洲的一个主要渠道,大部分在这里的学生都会到洛杉矶的

美国本部进修一段时间,其中也包括许多瑞士学生,在活跃和先进的美国本部,瑞士学生了解到当代设计的发展,与各国学生交流,从而开阔了设计眼界,回国以后,很大地改变了瑞士设计的发展趋向。而美国教员也不断到瑞士分部上课,把美国的设计体系带入瑞士,这种方式,对于打破瑞士原来固步自封的体系有很大的促进作用。笔者在这所学院的美国本部任教,也常去瑞士分校上课,对此深有体会。

美国的当代设计

美国是世界最大的经济强国,设计高度发达。80年代,由于美国经济结构的改变,特别是制造业的衰退和服务行业的日益强大,使设计业也发生了很大的改变,工业设计逐步变成综合设计,而不仅仅是针对产品的设计,这在本书第一章中有详细的论述。而平面设计则因为媒介的转变,日益发展为多元媒体设计,

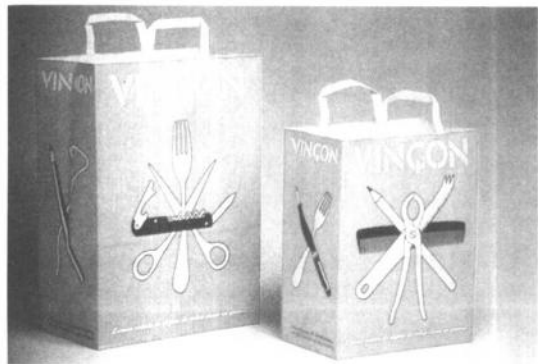
这种趋势目前依然在进一步发展。

美国设计是世界设计当中的一个非常具有影响力、但是又非常独特的组成部分。美国是一个由移民组成的新国家,没有长期的发展历史,同时又没有所谓单一的民族传统,但是具有资本主义世界各国当中最快的经济发展速度,是目前世界上独一无二的超级经济强国,拥有巨大的国内市场,它的经济实力又使它具有相当巨大的国际市场占有率。因此,形成许多与欧洲其它国家设计发展所不同的特点。

特点之一是美国设计一向主张多元风格,反对设计上的单一风格垄断。美国人对于单一设计风格的厌恶是非常强烈的。欧洲设计经常是单一性的,比如德国设计、荷兰设计等等,这种设计上的统一性特征,或者英文称为的monotheism,是美国人最不能忍受的,因为美国是一个多民族组成的国家,从人口组成上已经具有多元特征,用同样的风格去适应多元的民族组成,可以说根本没有可能。美国设计上的反单一主义(或者可以用英语的ho-

mogeneous 来形容),是一个举世闻名的特征,美国的建筑设计、产品设计、平面设计、服装设计等等,总是杂七杂八,什么风格都有,体现了这个国家多民族的特征。由于美国是由移民组成的国家,因此没有一种特别的民族特征是可以成为国家的基本设计风格依据的,折衷主义于是就成为十分普遍的设计动机。

另外一个显著的特征,是美国人的幽默性。对于一个拿传统和严肃的规范开玩笑的特点,这种特征特别容易从美国的平面设计上看起来。比如交通标志设计,在欧洲与日本都严格到几近冷酷的地步,不许停车的标志,往往都是一个P字(英语停的首写字母),加上一个红色的横叉,没有任何讨价还价的余地。而美国虽然也用同样的标志,但是,往往还会加上一些令人高兴的官方揶揄,比如从新泽西州穿过哈德逊河的“荷兰人隧道”(the Hollan Tunel, Manhattan, NY),因为交通极其繁忙,全线不许停车,因而设有不许停车的标志,第一个是标准的有红叉的P字标记,第二个标记则是一句话:“我们是讲真的!”(We



西班牙现代设计:帕蒂·努涅兹(Pati Nunez) 1969年设计的文康公司(Vincon shop)的购物袋包装。



西班牙现代设计:维达(Gullim Vidal) 1968年设计的酒吧海报。

Mean It!),很快就有第三个标记,也是一句话:“想都不要想在这里停车!”(Don't Even Think of Parking Here!).这种幽默的交通标记,全世界大约只有美国人会用,看到这些标记之后,大家都会会心一笑,而遵守规则。类似的平面设计例子,比比皆是,难以一一列举,笔者在美国近10年,经常看这些标志或者设计而捧腹,实在是很开心的。比如美国人的活泼、天真、好动、非权威化,造成美国人对于平面标准和设计符号的高度轻视,美国的平面设计是世界上最为活泼和趣味的一种,这与严肃的欧洲风格来比,和浪漫的法国风格来比,都具有很大的差别。美国人喜欢用文字做游戏,纽约设计家米尔顿·格拉斯(Milton Glass)设计的“我爱纽约!”(I ♥ NEW YORK!)就是一个非常典型的例子,以一个心型图案代表爱字,生动又有特点,这个设计现在已经传遍世界各地,被以各种方式转用。美国广告设计的幽默是世界著名的,他们天性乐观,经常开玩笑,这种性格自然从设计上表现出来,成为他们设计的一个特征。美国人常常说:

如果都可以达到功能目的,为什么要那么严肃?这种民族心态,是他们设计风格形成的一个重要基础。

美国同时又是一个高度民主的国家,国家的中心组成是中产阶级,因而,美国人对于法国设计上那种为权贵服务为中心的精英主义(elitism)也有非常强烈的反感,他们认为设计应该是为大众的,是人人可以共享的。反精英主义构成美国设计观念的另外一个特点。

美国的设计是外国设计的综合体现,各国的设计运动都在美国的设计上有所体现。比如德国包豪斯设计影响美国整个建筑与设计教育体系,战后的瑞士国际主义平面设计影响美国全国的设计风格等等,都是很好的例子。但是,却没有任何一种风格能够完全征服美国,美国的借鉴是折衷的、调侃的、戏谑的、欢乐的、自我为中心的。

美国设计的另外一个重要的特征是高度商业化。德国人的现代主义运动在很大程度上是一个社会运动,设计家们都具有强

烈的社会责任感和使命感;美国的现代主义大师们则基本集中于市场竞争,如何通过设计使企业取得市场竞争的胜利是他们的主要关心,因而,在某种程度上,美国设计没有欧洲那么观念化、哲学化、理论化,而趋于实用化、商业化。它也不象意大利设计那样个人化,原因是美国的大批量工业生产不能承担个性化设计带来的小批量生产的萎缩结果。

美国人自己并不把自己的设计看得多么了不起,他们出版的书籍著作、杂志期刊上的论文,大篇幅的主要是介绍欧洲、日本的设计,而对于自己的设计,除了建筑之外,很少提及,这与欧洲各国、日本对于自己的设计的自豪态度形成非常强烈的对比。而欧洲人在讨论现代设计运动时也明显地贬低美国人,英国出版的各种讨论设计史的著作当中,美国人的贡献好像除了流线型风格之外,一无所有。

如果我们要综合美国设计特征,我以为特征是如下几个方面:

实用主义

折衷主义

商业主义

多元化

非精英主义

平面设计上的幽默性

对于世界流行风格的随波逐流特点

美国的现代设计应该说是有几个完全不同的发展线索。其一是美国的汽车设计,这是从通用汽车公司1923年开始担任总裁的F·斯隆开始发展出来的一套体系,目的主要是通过汽车外型的改观来达到市场促销的目的,因此称为式样化(styling),这种设计的目的是所谓的“有计划的废止制度”(Planned Obsolescence),利用改变外型来达到产品老化目的,促进销售。美国的这个体系从汽车设计开始,以后影响到其它的方面,形成现代设计的一个重要的组成部分。



西班牙现代设计:佩列特(Pellet)设计的巴塞罗那1988年格里克文化节海报(Grec'88 Cultural Festival in Barcelona)。



西班牙现代设计:巴塞罗那1992年奥林匹克运动会海报。对20世纪90年代西班牙平面设计影响最大的两个外国大师是英国平面设计家布罗德(Mervyn Brody)和西班牙艺术大师胡安·米罗(Joan Miró),这张由约瑟夫·玛特里亚斯(José M. Trias)等设计的奥林匹克运动会海报充分体现了这两个影响。

第二条线索是从德国包豪斯体系演变出来的现代建筑设计体系。第二次世界大战期间,包豪斯的主要领导人物都纷纷移民美国,从而把欧洲的现代主义带到美国,经过美国的高等院校设计教育,特别是建筑设计教育,而形成战后的国际主义风格,影响世界。关于这点,我们在讨论国际主义风格时进行详细的探讨。

第三条发展线索是工业产品设计。虽然德国等国很早就开始了现代工业产品的设计,但是,美国是真正把工业设计变成一个职业的国家。

以上三条线索是平行发展的,互相之间虽然有所影响,但是各自具有本身的独立性,这是美国设计的非常重要的特色。只有象美国这样的历史短暂、移民组成的国家,才可能发展出设计上的这种多元并存的特征。

美国的平面设计具有上述的幽默、自由特色,而美国的工业设计却更多地受到工业生产的限制,因此没有平面设计那么自

由。受到市场因素过多的影响,美国工业设计过于重视以有计划的废止制度为中心的设计方式,讲究流行风格对于销售的刺激,而美国国民对于设计的意识水平是西方国家中比较低的,这几个方面的因素使美国的工业设计在世界发达国家中相对水平比较低下。

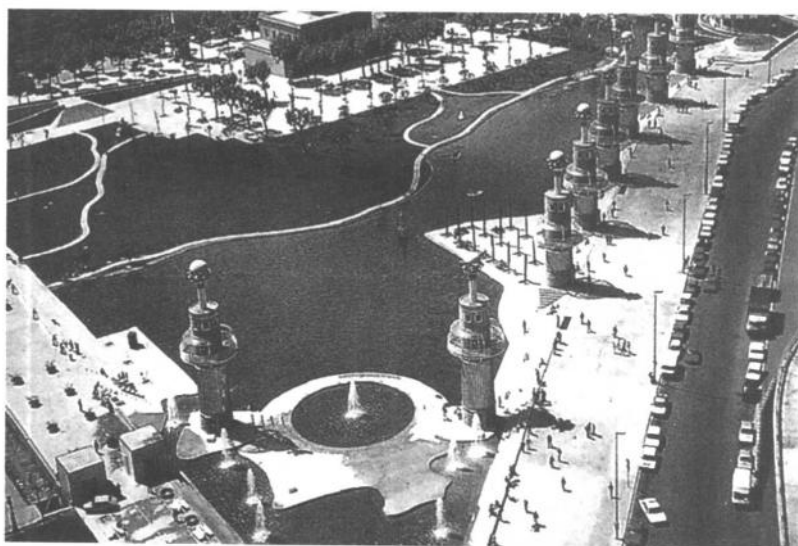
美国国民设计意识和设计品味的低下的主要原因,是有一个意识与品味的引导因素。欧洲各国具有悠久的历史传统,权贵阶级、特别是皇室和贵族对于设计的追求,造成社会和国民设计的品味标准,虽然大众不可能享有那些昂贵的产品,但是起码他们知道什么是高品味的设计,有一个追求的目标。而美国自从立国以来就没有过一个社会的权贵阶级存在,也没有过贵族社会,因此,难以形成一个影响品味和设计意识的核心。美国人讲究生活方便,不再乎产品式样的品味,因而造成美国有大量高水平的发明创造,而缺乏高水平的工业设计。美国的产品方便、安全、耐用、合理,但是难看,是很典型的。问题不在于设计水平,

首先是社会根本没有强烈的对于设计的要求,所有的要求都集中在功能和价格上,美国消费者对于除功能与价格之外的造型因素的要求是非常低的。这种背景,造成美国设计上的高度发达的功能主义、实用主义和价格考虑,而唯独缺乏高品味的、高水准的外型设计,包括美国人最引以自豪的汽车设计,也是经常出现哗众取宠、虚张声势的趋向,缺乏欧洲或者日本汽车那种三易其稿、九朽一罢的设计上的精心思考和推敲。

典型的例子之一是亨利·德莱弗斯设计事务所(Henry Dreyfuss Associates)设计的“宝利来”即时照相机(Polaroid),从这种只有美国生产的照相机的观念上,就可以看出美国人追求方便的习惯。为了达到高度方便的功能、为了达到简单的性能要求,这种照相机在设计上不顾整体性外型,把各种各样的功能构件都附加上,外型缺乏统一、完整性,这在欧洲或者日本都是不能想象的设计上的缺点,而美国人却行若无事,已经使用这个设计好多年了。

从另外一个方面来看,美国是一个经济高度发达的移民国家,社会结构复杂、种族结构复杂、经济结构复杂,造成美国设计上极大的多元化状况,可以说世界上任何一种主要的设计风格和设计方式在美国都存在,世界上大多数重要的设计家都在美国有自己的市场。美国人一方面不在乎设计精细,而对于各种各样的设计也有最大的宽容度,设计的兼收并蓄式的多元化是美国工业设计的另外一个显著特点。

美国的设计受到平面设计影响很大,因为平面设计具有很高的娱乐性,非常符合美国人的性格,其中一个很大的特点,就是对于语言的兴趣。美国人在平面设计上经常以语言为中心发展,特别是幽默性的发展,看看美国重要的知识分子杂志《纽约客》(New Yorker)上的漫画就可以了解美国人如何重视语言在设计上的作用。《纽约时报》(New York Times)艺术主编斯蒂芬·赫勒(Steven Heller)曾经说:他们(指美国人)喜欢游戏语言文字,因为他们的传统就是玩语言文字游戏的。美国的平面设计具有两



西班牙现代设计:商业环境设计:巴塞罗纳的西班牙工业公园鸟瞰,1985年。

个最重要的中心:纽约和加利福尼亚。前者是美国现代平面设计的发源地,其积极的商业风格和幽默特点,影响了美国平面设计的总体发展;后者则代表了美国设计上最自由、最前卫的特征,同时也是最早采用新手段、包括电脑设计在内的地区,在80年代末和90年代以来对于美国的影响特别大。加利福尼亚不但是美国设计师的集中地区,同时也是世界最杰出的设计家集中的地区,许多世界著名的设计家都来加州设立自己的设计事务所或者从事自由撰稿设计业务,对于丰富此地的设计和增强设计理论起到很大作用。这不但体现在平面设计上,在工业设计和建筑设计上也是如此,美国目前大部分重要的工业设计事务所、建筑设计事务所都在加利福尼亚州有自己的设计部门,世界主要的汽车公司,包括欧洲的八大汽车厂、日本的八大汽车公司、美国的三大汽车公司的设计总部都设在洛杉矶附近,就是一个很好的例子。

本书在前面的章节和最后的一个章节都介绍了美国设计的各个方面,因此,不在此重复讨论美国设计的具体内容。关于美

国平面设计的详细内容讨论,请参见笔者的另外一本著作《世界现代平面设计》有关章节。

世界各国在80、90年代以来设计发展迅速,以上简单地讨论了几个比较具有影响的国家的设计情况,关于亚洲和东欧国家的设计,以及非洲某些国家的现代设计,将在笔者的另外一本著作《世界设计——国际主义和民族主义风格》中详细讨论。



荷兰国际机场，是政府组织设计的重要项目之一，全面采用国际主义风格，使这个机场的标志设备都非常中性化，方便成千上万的往来国际旅客使用，这个项目对欧洲各国的国际机场设计有很大的影响作用。

第十二章 现代主义之后的设计



让·德杰斯特等 1985-1986 年期间设计的挪威首都奥斯陆的斯科布林保险
公司大楼 (Jan Dagerud and Jon Lundeberg, Skoglin and Insurance, Oslo,
Norway, 1985-1986)。这个设计是加在 1917 年的一座古典主义建筑上的，
从照片上可以看到，下面是 1917 年的建筑，上面是 1986 年的建筑，风格显
有差异，但是却具有强烈和谐内涵，是后现代主义特征的最好典型例子。



玛努尔·努涅兹 (Manuel Nunez) 1980-1985 年在法国设计的「毕加索广
场」建筑群 (Les Arenes de Picasso, Mairie 1-a-Vallee)。

国际主义设计运动的衰退

第二次世界大战结束以后，从德国战前发展出来的国际主义设计成为西方国家设计的主要风格，国际主义设计运动在 20 世纪 50、60 年代风行一时，影响到设计的各个方面，在建筑设计、平面设计、产品设计等等方面，成为主导性的设计风格。

国际主义是现代主义设计在战后的发展，从设计风格上是一脉相承的，无论是战前的现代主义设计还是战后的国际主义设计都具有形式简单、反装饰性、强调功能、高度理性化、系统化和理性化的特点。在设计形式上，国际主义设计受到密斯·凡德洛的“少则多” (less is more) 主张的深刻影响，在 50 年代下半期发展为形式上的减少主义特征，逐步从强调功能第一发展到以“少则多”的减少主义特征为宗旨，为达到减少主义的形式，甚至可以漠视功能要求，因而开始背叛现代主义设计的基本原则，仅仅在形式上维持和夸大现代主义的某些特征。

国际主义设计源于现代主义建筑设计，经过德国、荷兰、俄国的一批建筑家、设计师、艺术家的努力探索，现代主义设计在德国的包豪斯设计学院时期达到顶峰，出现了工业产品设计、平面设计、舞台设计等等各个方面的现代主义设计发展，无论是意识形态上还是形式上，都呈现趋于成熟的面貌。但是，以德国为首的欧洲现代主义设计运动在纳粹德国时期受到全面封杀，大部分现代主义设计的主要人物都在 30 年代末移民美国，因而把德国的这场运动带到美国来。

源于欧洲的现代主义设计运动，自从被法西斯独裁政权在欧洲大陆封禁以来，迁移到美国继续发展。通过第二次世界大战期间和大战结束以后的一个长时期的探索，国际主义设计终于在美国兴盛起来，它作为一种设计风格，不但从建筑设计开始而影响到其它设计范畴，并且终于成为名副其实的国际主义设计，影响西方各国。国际主义设计从建筑设计而影响到其它的设计领域，特别是平面设计、产品设计，成为流行一时的风格。作为国

际主义建筑风格的回应,在平面设计上,出现了与建筑上国际主义设计相呼应的瑞士国际主义平面设计(Swiss graphic Internationalism),以简单明快的版面编排和无饰线体字体为中心,形成高度功能化、非人情化、理性化的平面设计方式,影响世界各国。在产品设计上也出现了德国乌尔姆设计学院和布劳恩公司的体系,以德国设计家迪特·兰姆斯为首,形成高度功能主义、高度次序化、高度功能化的产品设计风格,影响欧美和日本等各国的产品设计风格。总而言之,国际主义设计在第二次世界大战结束后的60、70年代达到发展的顶峰,无论是工业产品设计、建筑设计、室内设计还是平面设计,现代主义风格都成为设计的典型设计特征。

战后的国际主义设计与战前的欧洲现代主义从形式上具有一脉相承的关系,但是,从意识形态和思想动机来说,则完全不同。国际主义设计在战前的欧洲是一种知识分子的社会工程努力,动机是为社会大众提供他们能够买得起的设计,彻底改变设

计以往为权贵的立场,使人民大众能够享有良好的设计,包括住宅、产品、平面设计等等。虽然这时的探索充满了不切实际的乌托邦思想色彩和小资产阶级知识分子的幻想,但是,从思想意义来说,这种探索是进步的,代表了设计的民主主义倾向和社会主义特征,但是,当欧洲的现代主义设计受到德国纳粹的打压,在欧洲受到独裁政权的摧残而被迫迁移到美国,这种原本具有民主色彩的设计就变成一种单纯的商业风格,成为企业美国的代表,其意识形态的初衷基本被改变了。原来是一种因为民主主义动机、社会主义动机而不得已形成的简单、功能化、理性化形式,变成了为形式而形式的形式主义追求,“少则多”原来只是为达到低造价目的的一种手段,战后则成为形式追求的中心。目的性被取消了,为达到目的而不得已采取的手段变成了目的,这是国际主义设计的核心内容。因此,战前欧洲具有民主主义色彩的、具有强烈美国资本主义特征的国际主义设计,本来为无产大众服务而发展出来的现代主义设计现在变成了资本主义企业的符号和

后现代主义建筑设计:美国设计集团康·波得森·福斯(Kohn Pedersen Fox Associates)建筑事务所1982—1985年设计的俄亥俄州辛辛那提市美国最大的日用化工品公司保险公司(Procter & Gamble Headquarters, Cincinnati, Ohio, 1982-1985)总部大厦。



象征的国际主义设计,又因为美国的经济实力强大,影响西方各国,终于变成国际主义设计运动。

与国际主义建筑设计相呼应,新的国际主义平面设计也发展起来。瑞士的平面设计家在战前德国现代主义、荷兰风格派、俄国构成主义平面设计的功能主义基础上,发展出一种新的、冷漠的、功能主义和理性主义的平面设计风格来。50年代初期,瑞士设计家马克斯·比尔(Max Bill)、马克斯·胡柏(Max Huber, 1919-)、安东·斯坦科夫斯基(Andton Stankowski, 1906-)、亚德里安·弗鲁提格(Andrian Frutiger, 1928-)、艾米尔·鲁德(Emil Ruyder, 1914-1970)、艾明·霍夫曼(Armin Hofmann, 1920-)、理查·罗谢(Richard P. Lohse, 1902-)、约瑟夫·穆勒-布罗克曼(Josef Muller-Brockmann, 1914-)、汉斯·纽堡(Hans Neuburg, 1904-)、卡洛·威瓦列利(Carlo L. Vivarelli, 1919-)等人,发展出瑞士国际主义平面设计风格来,其中包括新的字体“通用体”(Univers)和现在非常流行的“赫维提卡体”(Helvetica),新的版面编排体系,准确而非个人化,与米斯的“少则多”风格非常吻合。

(Helvetica),新的版面编排体系,准确而非个人化,与米斯的“少则多”风格非常吻合。

德国战后的工业产品设计也出现了类似的发展。上文提到的乌尔姆设计学院和西德家用电器公司布劳恩公司,在设计上和设计理论上发展出一套完整的系统设计体系来,形成西德新理性主义设计,冷漠、高度理性化、系统化、减少主义形式,与米斯的建筑也如出一辙,国际主义风格因而得到全面地完善。

对于国际主义的这种发展结果,批评界是有相当的争议的。部分人认为这是现代主义发展的新高度,是形式发展的必然趋势,米斯的减少主义设计,代表了20世纪设计的高度发展;另外一些人则认为:这是从现代主义的倒退,因为新的设计违背了“功能第一”的基本现代主义设计原则,是用功能主义的形式外衣包裹的非功能主义、形式主义内容的伎俩,因此是不应该提倡的。但是,无论理论界如何争论,国际主义设计风格却实实在在的征服了世界,成为战后世界设计的主导风格。到60年代末、70

年代初,世界的大都会几乎变得一模一样,设计探索多元化的努力消失了,被追求单一化的国际主义设计取代。所有的商业中心都是玻璃幕墙、立体主义和减少主义的高楼大厦、简单而单调的平面设计、缺乏人情味道的家具和工业用品,原来变化多端、多种多样的各国设计风格被单一的国际主义风格取而代之,不但设计使用者的心理功能需求被漠视,就连简单的功能需求也没有得到满足。这种状况造成社会中的青年一代开始对现代主义、国际主义设计逐渐产生不满情绪,这种广泛的不满倾向,是国际主义设计逐渐式微的主因。

必须注意的是“现代主义”,或者“国际主义”风格的名称。“现代主义”是19世纪末期、20世纪初期在欧美出现的一个内容庞杂的文化艺术、意识形态运动,包括的内容非常广泛,而具体到每个运动中,它的含义是不尽相同的。艺术上的现代主义运动与设计上的现代主义运动具有非常不同的地方,如果说现代主义运动的相同之处,大概主要是在于它们都具有向传统挑战的立

场,除此之外,几乎完全不一样。艺术上、文学上的现代主义是一种创作原则,主要向传统的理性观念和现实主义挑战,以宣扬和弘扬个性和自我为己任,致力于个人的表达,以及对新的表达形式的探索,追求艺术创作上的个性;而现代设计的目的则是把设计从以往为权贵的服务方向改变为为人民服务为己任的探索,充满了社会乌托邦主义和社会工程动机,是一种具有高度民主化和社会主义色彩的分子的知识分子的探索。它的目的不是创造个人表现,而是努力于创造一种非个人性的、能够以工业化方式大批量生产的、普及的新设计。对于现代主义设计师来说,重要的不是风格,而是动机,风格只是解决问题后的自然副产品而已。因此,一个为个人表现,一个为社会总体服务,艺术上和设计上的现代主义其实非常不同,真正相似的地方无非是它们对于传统的一致反对。现代主义设计和现代主义艺术有互相影响之处,但是,它们从特征上是两个不同的内容。艺术上的现代主义包含了各种各样的运动,比如立体主义、达达主义、超现实主义、表现



后现代主义建筑设计：卢西安·克罗斯于1969-1971年期间设计的比利时的卢旺大学医学院教员中心及宿舍（Luce Pavilion, University of Louvain, Belgium）。这是世界上最早出现的具有后现代主义特色的建筑群之一。

主义、象征主义等等,而现代主义设计则就是现代主义设计,本身目的明确,风格清晰,旗帜鲜明。战后流行的国际主义设计从风格上与战前的现代主义设计一脉相承,但是从意识形态上看,则已经面目全非,民主色彩、社会主义色彩、乌托邦色彩已经荡然无存,单单剩下一个减少主义、“少则多”的形式躯壳。所以非常脆弱,也就被60年代末期和70年代初期的以改变国际主义设计的单调形式为中心的各种所谓的“后现代主义”风格挑战。

“后现代主义”(Post-Modernism)这个词的含义非常复杂。从字面上看,是指现代主义以后的各种风格,或者某种风格,因此,它具有向现代主义挑战、或者否认现代主义的内涵。文学理论家迈克·科勒(Michael Kohler)在1977年著作《后现代主义——一种历史观念的概括》(Postmodernismus, : Ein Begriffsgeschichtlicher Überblick, Amerikastudien 22:8-18)中提到这个概念的复杂起源。他提到早在1934年就有弗雷德里科·德·奥尼兹采用了“后现代主义”(Post modernismo)这个

词;1942年达德莱·费兹采用“后现代”(Post-Modern),1947年英国历史学家阿诺德·汤因皮也采用了“后现代”(Post-Modern)这个术语,但是,他们都没有对这个词的实质含义进行准确的界定。荷兰乌特勒支大学教授汉斯·伯顿斯(Hans Bertens)在他的《后现代世界观与现代主义的关系》一文中提到有几个理论家认为后现代主义是50年代美国反文化活动开始的,因而把“波普”运动作为后现代主义的起源看待。他们认为后现代主义的精神实质是对传统的现代主义的反动,是一种“反智性思潮”(anti-intellectual current)。如此之类,对于后现代主义的含义、时间概念、发展情况等等,都众说纷纭。因此,可以说泛意的后现代主义是一个很难确定的文化术语。本文也不准备对此进行讨论。

在英文中,“后现代”(Post Modern)和“后现代主义”(Post Modernism)的内容是不同的。“后现代”在设计上是指现代主义设计结束以后的一个时间阶段,基本上可以说,自从70年代以后

的各种各样设计探索都可以归纳入后现代时期,而后现代主义,则是从建筑设计上发展起来的一个风格明确的设计运动,无论从观念还是从形式,都是非常清晰的,而设计上的后现代主义运动则已经从80年代末期开始式微了。正因为“后现代”这个时间观念和“后现代主义”这个设计风格观念经常混淆,所以近来有一些理论家开始采用“现代主义以后”(After Modernism)来取代“后现代”这个时间阶段术语,比较典型的例子是约翰·萨卡拉编辑的有关后现代时期设计问题文选《现代主义以后的设计》(John Thackara: Design After Modernism, Thames and Hudson, 1988)和布莱恩·瓦里斯编辑的有关后现代时期的艺术问题的文选《现代主义以后的艺术》(Brian Wallis: Art After Modernism: Rethinking Representation, The New Museum of Contemporary Art, New York, in association with David R. Godine, Publisher, Inc., Boston, 1991)等两本著作。因为后现代和后现代主义产生的各种含糊不清的问题,最近越来越多的理论家偏重

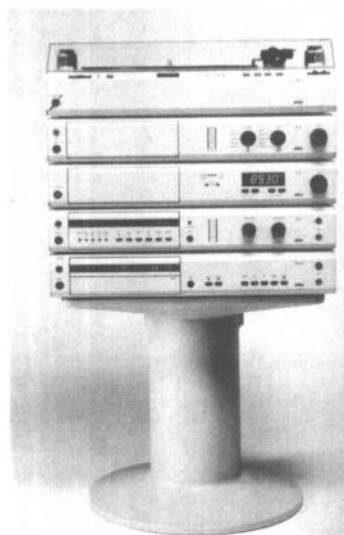
于采用“现代主义以后”来代替“后现代”这个词。

设计上的后现代主义的内容和含义比较明确,如同设计上的现代主义,设计上的后现代主义也是从建筑设计开始发展起来的。虽然后现代主义设计的风格繁杂,但是,与后现代主义的文化现象比较,依然是宗旨一致、风格接近、面貌完整。从意识形态上看,设计上的后现代主义是对于现代主义、国际主义设计的一种装饰性的发展,其中心是反对密斯·凡德洛的“少则多”减少主义风格,主张以装饰手法来达到视觉上的丰富,提倡满足心理要求,而不仅仅是单调的功能主义中心。设计上的后现代主义大量采用各种历史的装饰,加以折衷的处理,打破了国际主义多年来的垄断,开创了新装饰主义的新阶段。后现代主义采用了大量古典装饰为动机,因此有明显的符号可以追寻,与文化上混杂的后现代主义相比,应该说是非常简明、清晰的。

理论家约翰·萨卡拉(John Thackara)在他选编的重要后现代主义设计问题论文选《现代主义以后的设计》中,对于现代主



当代工业设计产品举例：德国设计大师兰姆斯带领布劳恩公司(Dieter Rams and Braun)设计了一系列高度理性主义和高度功能主义的产品，影响德国和其它西欧国家的产品设计风格，这是其中比较有代表性的几种，1961年太阳能计算器设计。



当代工业设计产品举例：德国设计大师兰姆斯带领布劳恩公司(Dieter Rams and Braun)设计了一系列高度理性主义和高度功能主义的产品，影响德国和其它西欧国家的产品设计风格，这是其中比较有代表性的几种，1967年音响组合设计。

义设计所遭遇的问题提出了他的看法。他认为,现代主义到60年代末期、70年代初期遇到两个方面的问题,第一是现代主义设计采用同一的方法、同一的设计方式去对待不同的问题,以简单的中性方式来应付复杂的设计要求,因而忽视了个人的要求,个人的审美价值,忽视了传统对于人的影响,这种方式自然造成广泛的不满;第二个方面的问题是过分强调设计专家的能力,认为专家能够解决所有的问题,密斯这样的设计家可以应付千变万化的设计要求,这种把专家作用、专家的每日经验和知识、专家对于复杂问题的判断能力过高夸大的方式,在新时代、新技术、新知识结构面前显得牵强附会。20世纪下半叶的西方各国,虽然度过战后初期的困难,也经历过富裕社会的繁荣,到了70年代左右,各种社会问题依然存在,而不断的周期性经济危机造成的失业、经济衰退,更加使广大民众对于单一方式、专家精英领导这种方式带有反对情绪。这两方面的问题,是促成新的、反对现代主义、国际主义设计运动产生的原因。

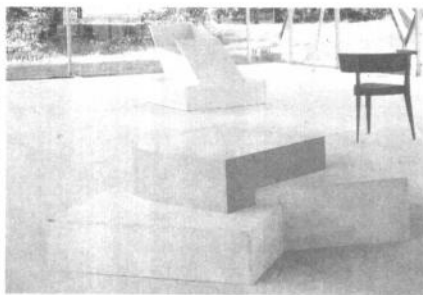
萨卡拉提出,设计在新时代中具有新的重要含义。设计本身表达了技术的进步,传达了对科学技术和机械的积极态度,同时旗帜鲜明地把今天和昨天的不同本质划分开来,设计是以物质方式来表现人类文明进步的最主要方法。从我们周围的设计存在来看,的确,现代主义和国际主义设计从根本上改变了我们的物质世界,也从很大程度上改变了我们的思想方法、文化特征、甚至行为特征。正因为设计牵涉到我们每个人的日常生活、思想方法、行为方式、物质文明等方面,所以,人们对于设计也就越来越具有敏锐的要求,也造成了现代主义、国际主义设计必须变化来应付新的需求的前提。

战前现代主义时期,设计家们提出设计的目的是为了“好的设计”(good design),这个“好的设计”指的主要是良好的功能、低廉的价格、简单大方的外形。战后国际主义的发展虽然发展了简单大方的外形,以至达到简单到无以复加地步的减少主义,功能良好基本依然维持,造价也并不太高,但是,社会的复

杂化,使这三方面的内容已经无法满足新的需求了。新的社会情况要求设计能够提供对复杂的都市环境的统一计划,以新的技术来取代现代主义、国际主义设计一成不变的技术特征,以更加富于视觉欢娱的方式来取代一般性的视觉传达方式。国际主义设计被认为是取消美感(de-aesthetization)、破坏人类完美的生态环境的帮凶,它利用简单的机械方式,把原来与传统、自然融为一体的都市环境变成玻璃幕墙和钢筋混凝土的森林,恶化人类的生活环境、破坏传统的美学原则。与此同时,国际主义设计也参与商业主义,参与市场营销活动,以虚假的外表来欺骗消费者,促使人们购买他们并不需要的东西。因此,对于我们地球的有限资源造成不可弥补的破坏。这些结果,都促使人们对于现代主义设计、国际主义设计提出疑问:它们的目的到底是什么?因此,对于现代主义设计、国际主义设计的挑战是来自两个(或者起码两个)不同的来源:一个是求新求变的新生代对于一成不变的单调风格的挑战,造成各种装饰主义的萌发;另外一个对于设计

责任的重视而提出的调整要求,造成了现代主义基础上的各种新的发展。

不少后现代主义的理论家都依然趋向把当代社会的巨大变化,特别是技术造成的社会变化,作为后现代主义设计出现的背景和主要因素来看待。的确,战后的社会状况与战前有巨大的区别,科学技术从来没有如此地影响到人们的日常生活、影响到社会的变化:战前因为新能源的采用,因为工业化的推动而产生了工业化社会;战后则因为传播媒介、电子技术、信息技术的发展,产生了一个依附于传播、信息技术的新时代。不少理论家把这种因素作为当代社会的形成背景之一看待,因而,他们把战前的社会称为“工业化社会”,把战后的,特别是60年代末期以来的社会称为“后现代社会”。比如理论家弗里德里克·詹姆逊(Fredric Jameson)提出:战后西方社会的特征是一个工业化的、多民族混合的资本主义式的、消费主义的、新闻媒介控制的、一切都建立在有计划的废止制度上的、电视和广告的时代。他的观点非常有



当代工业设计产品举例:德国当代设计奇人斯蒂芬·威维卡(Stefan Weverka)为卡塞尔「文件大展·8」设计的公共场所家具:玻璃棚和「坐岛」(Stefan Weverka: seating is lands and glass pavilion for the Document a 8 ink asseil, 1967)



现代主义建筑的没落开始:1955年山崎寅在美国圣路易市的普鲁蒂·艾戈(Pruitt-Igoe)住宅区的折毁,被认为是现代主义的结束开端。

代表性。

并不是所有的人都对后现代时期持有积极态度。法国著名理论家和批评家让·保德里亚德(Jean Baudrillard)对于被信息技术所控制的当代社会,对于被当代社会背景所控制的现代的设计、艺术发展抱有消极的态度和看法。他称我们现在的这个时代为对传达媒介、各种信息的大爆炸。我们的时代已经建立在转瞬即逝的电子影像基础上,对于设计造成的影响,就是:设计师们再也不可能如同现代主义初期那些大师一样能够设计出永恒的产品、建筑来。在信息时代,一切都显得短暂、易变,设计不得不应付这个新的情况和环境。他认为,大众传播媒介完全摧毁和破坏了艺术、设计可以积极促进社会稳步发展的可能性,在一个电子影像、传播媒介控制的社会中,在事实上是被新闻媒介歪曲的虚假现实中,设计与艺术只能退缩到设计与艺术本身中去(见:Jean Baudrillard: the Ecstasy of Communication, the Anti-Aesthetic, Essays on Post modern Culture, edited by

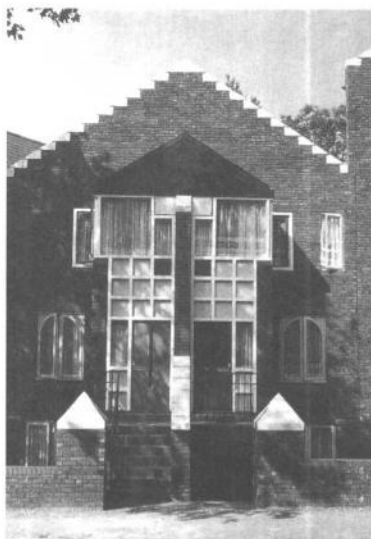
Hal Foster, Bay Press, Seattle, Washington, 1991, P. 126-134)。

对于现代主义、国际主义设计的厌恶是后现代主义发展的一个非常重要的转折因素。如果说文化上的后现代风格是一个循序渐进的过程,那么,我们则可以从设计上,特别是建筑设计上找到一个明显的从国际主义、现代主义向后现代主义转折的时期,从米斯·凡德洛垄断一切的“少则多”到罗伯特·温图利(Robert Venturi)的“少则烦”(less is a bore),其中的转变只用了几年的时间,因此,可以说设计上的转折是有明确的时间性和阶段性的。后现代主义主要理论家查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)常常利用日本设计家山崎寅(Minoru Yamasaki)1954年设计的,位于美国中部城市圣路易(St. Louis)的一系列低收入住宅“普鲁蒂·艾戈”(Pruitt-Igoe)的命运来代表国际主义设计的结局和后现代主义设计的兴起。山崎寅是美国重要的现代主义、国际主义建筑设计代表人物,他与米斯有非常密切的关系,设计上深受米斯的影响。他在纽约设计的纽约世界贸易中心两幢大

厦，是纽约最高的建筑，成为华尔街金融中心的标志和象征。1954年他接受圣路易市的委托，设计一批低收入住宅。为了表达他对于现代主义精神的坚定立场，因此采用了典型现代主义的手法来设计，特别是勒·科布西耶的主张和20、30年代的国际主义建筑集团国际现代建筑大会(CIAM)的立场，否定装饰、功能主义特征、朴实无华、预制构件，以及以简单的工业材料，特别是混凝土、玻璃和钢材为中心，这一批九层楼高的建筑因而具有一种冷漠到极点的形式特点，建筑群落工整有致，毫无情感，好像监狱建筑一样。完工以后，即便低收入的穷人也因为设计非人情化的特点而不愿意迁入，因为他们感到好像住入监狱区一样。从50年代到70年代，这批建筑的居住率不到1/3，市政府难以维持，终于在1972年决定把这个巨大的建筑群炸毁，以腾出地方来兴建新的建筑，炸毁的时间是这一年7月15日的下午2:45分，随着几声巨大的爆炸轰鸣，“普鲁蒂·艾戈”在浓烟中消失了。美国电视台都播出了这个爆炸场面，詹克斯说这个时刻是现代主

义、国际主义设计的死亡，后现代主义的诞生转折（见詹克斯的著作：Charles Jencks: Modern Movements in Architecture, P.372: Post-Modernism, the New Classicism in Art and Architecture, P.27）。虽然这种说法有些牵强附会，但是，70年代初期，国际主义设计已经遭到广泛的批判，也遭到青年一代设计家的挑战，却的确是一个事实。这种发展，造成了自从欧洲现代主义运动开始以来半个多世纪的第一次重大的设计发展调整，产生出后现代主义设计和其它一些新的探索和尝试，开创了一个设计发展的新时期。

国际主义，或者现代主义设计面临困境的另外一个原因是消费主义本身产生的各种副产品。20世纪60、70年代是消费主义发展到登峰造极高度的时期，西方社会普遍进入经济学家称为“富裕社会”阶段。工业发展迅速，生产水准大大提高，产品空前丰富，以前被认为是奢侈的消费产品大部分变成用后即抛的东西，特别是塑料普及以来，产品更加变得廉价、普通，大量涌现



后现代主义设计：英国建筑家杰列米·迪克逊(Jeremy Dixon) 1976-1980年在伦敦设计的具有后现代主义符号特征的民居住宅(St. Mark's Road Housing, London, 1976-1980)，是英国最早的后现代主义建筑之一。



后现代主义设计：后现代主义时期的复古主义作品典型：诺尔曼·纽伯格(Dr. Norman Newberg, 建筑历史家)朗顿(Langdon)，威尔逊(Wilson)，慕帕(Mumper, 以上二人为建筑家)史蒂芬·加勒特(Stephen Garrett, 顾问)联合设计的洛杉矶海滨地区的保罗·盖蒂博物馆(J. Paul Getty Museum, Malibu, California)，完全是古罗马贵族庭院的复兴。

的消费产品造成对新产品的的设计、对促销活动的设计、对包装的设计的巨大市场需求，这些要求，客观上刺激了设计行业的发展，设计的职业化和普及化过程，与这种巨大的市场需求是分不开的。大量涌现的廉价消费用品刺激了消费者的购买欲望，刺激和形成了巨大的消费市场，人们对于产品和设计的态度已经不是以前那种要求经久耐用、形式耐久的基本功能要求，而更多的希望设计能够不断日新月异，在这种基本消费立场前面，任何一种以长期、稳健发展为中心的设计风格都变得过时和陈旧，国际主义设计千篇一律的风格，当然成为新生代厌烦的目标。他们希望设计风格上更加富于变化，不仅仅是功能的完美，而且应该具有他们喜欢的装饰内容，对于心理满足的要求日益强烈。

从本质来说，现代主义，或者国际主义设计的内核是几乎没有可能完全抛弃的。现代主义设计采用新的工业材料，讲究造价低廉的经济目的，强调功能的基本要素，虽然在国际主义设计发展中受到一些挫折，但是，基本的原则是没有受到动摇的。现代

主义设计的高度非人格化、高度理性化的特点，对于国际交往日益频繁的商业社会来说更加具有容易吻合的特点。以不变应万变的中立、中性特点，是国际经济发展中的最好设计方式，无论建筑、家具、用品还是平面设计、字体设计，国际主义风格能够提供虽然单调、但是却非常有效的设计基础。现代主义、国际主义设计之后的任何运动，基本都是对它们的修正，而不是简单的推翻和否定。后现代主义作为一个一度先声夺人的设计运动，虽然大量运用装饰主义来达到光彩夺目的绚烂效果，但是，这个设计运动的核心内容，依然是现代主义、国际主义设计的架构，只不过在建筑的外表或者产品的外表加上一层装饰主义的外壳。因此，詹克斯自己也说：后现代主义是现代主义加上一些别的。

后现代主义虽然在70年代初期来势汹汹，先声夺人，但是它的内容却是很脆弱的，这种脆弱性首先体现在它的思想基础上。后现代主义设计充满了对于现代主义、国际主义设计的挑战性，脆弱性在于，这种挑战都基本是处在对现代主义、国际主义

设计的风格和形式上,而没有能够涉及到现代主义的思想核心。后现代主义设计的最大弱点在于它把现代主义当作一个艺术运动来看待,而没有考虑到现代主义所具有的民主性、大众性、工业化特征。因此,可以说后现代主义设计运动是对于现代主义的形式内容的批判,而不是对现代主义的思想的挑战。它的关注中心是形式内容,而不是复杂的社会、技术、文化发展一脉相承的体系,不是文脉。因此,后现代主义设计虽然具有先声夺人的形式特点,但是它的思想性薄弱,形式主义的性格特征,则使它根本不可能取代现代主义设计。后现代主义是一种文化上的自由放任设计风格(laissez faire),因此,缺乏明确的意识形态宗旨,因为,不可能以反对某种风格为唯一宗旨,反对只是一个破坏的过程,建立才是设计的根本,为什么要建立一种新的、装饰性的、折衷主义的设计风格,后现代主义并未拿出坚实的思想依据来。

不少具有后现代主义设计思想的人因此体现出理论的混乱来。比如英国前首相玛格丽特·萨切尔夫夫人(Mrs.M.Thatcher)就

是一个非常强烈反对沉闷的现代主义、国际主义设计的政治家,她一向公开反对现代主义设计和国际主义设计,主张恢复设计上浪漫的维多利亚风格,从言词上看,是一个彻头彻尾的复古主义者。但是,在她担任英国首相的期间,她却采纳了英国历史上最彻底的工业发展计划,促进了英国设计,特别是工业设计的发展,这种发展的结果是造成了现代主义、国际主义在英国的发展和扩散。因而,她是英国促进和推动现代主义、国际主义设计最得力、最重要的人物之一。因此,对于提倡后现代主义的人,不能仅仅看他们的主张,不能单纯地看他们表面的宣言,而要看他们实质的动机,现代理论家哈伯玛斯(Jurgen Habermas)就多次提到这个问题。

其实,对于现代主义设计、国际主义设计的反感,并不仅仅引发了后现代主义设计运动。后现代主义运动以它色彩绚丽、装饰华贵、材料奢华的方式引起广泛的注意,但是,它并不是唯一的企图改变现代主义、国际主义设计的尝试。以改变现代主义依



后现代主义建筑设计：美国后现代主义建筑和后现代主义理论的重要人之一罗伯特·斯特恩(Robert Stern)1969-1988年设计的『西点大厦』(Point West Place, Framingham, Massachusetts, 1983-1984)。



后现代主义的建筑设计：西班牙设计家里卡多·博菲(Ricardo Bofill)和塔格建筑设计事务所(Taller de Arquitectura)合作,1972-1983年在巴塞罗那设计的公寓群中的广场、装饰性纪念碑和拱门(Los Arcades de la central plaza monument and arches, St. Quentín-Velinos, near Paris)。

赖的严谨的结构主义原则为中心的解构主义(deconstructivism)、企图重新诠释现代主义的“新现代主义”(Neo-Moderism),或者利用现代主义、国际主义设计中技术因素进行夸大处理的“高技术风格”(High-Tech),或者用波普文化为中心进行折衷主义处理的新波普设计风格等等,都是其它的一些探索,但是,看来也不可能对现代主义、国际主义设计带来根本的改变。严格的来说,现代主义的功能主义核心、民主主义实质是很难完全否定的。

后现代时期的设计和后现代主义设计

后现代主义建筑运动

后现代主义设计运动是从建筑设计中开始的。这场运动,如果把美国建筑家罗伯特·温图利1969年在宾夕法尼亚州自己的

住宅“温图利住宅”(the Venturi House, Chestnut hill, Pennsylvanis, 1969)的设计算起,已经有了20多年的发展的历史了。70年代建筑上出现了一些对现代主义的重大挑战。首先是日本设计师山崎实设计的“普鲁蒂-艾戈”(Pruitt-Igoe),这是他1954年左右在圣路易市设计的一个低收入公共屋村,完全复兴包豪斯式的现代主义建筑群,单调、冷漠、无人情、功能主义,是勒·科布西耶和“国际建筑家联盟”(CIAM)理论的结晶。结果,长期以来没有人愿意迁入,因此在1972年被市政府炸毁,推倒重建。这个设计的命运,可以说是现代主义结束的重要标志之一。建筑上的后现代主义从70年代初期发展以来,从建筑上影响到产品设计、平面设计各个方面,因而产生了后现代主义设计运动。狭义的后现代主义设计,指的是在现代主义、国际主义设计上大量利用历史装饰动机进行折衷主义装饰的一种设计风格,这种后现代主义基本已经在90年代初开始走向全面衰退了;广义的后现代主义则指的是对于经典现代主义的各种批判活动,其中

包括解构主义、对现代主义的各种批判活动等等,这个探索直到90年代中期也还没有结束。本节讨论的后现代主义设计,主要是指狭义的后现代主义设计。

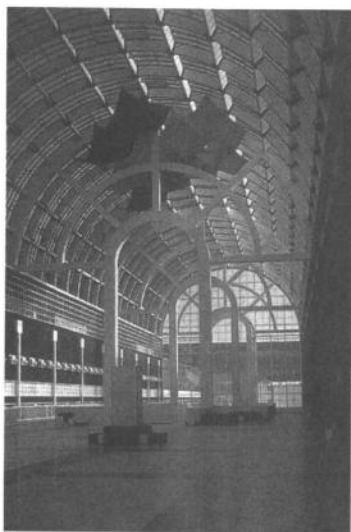
现代主义设计,是充满了反叛、挑战、革命,充满了民主和造反色彩的,代表了工业革命对于传统的、温情脉脉的手工艺的宣战。现代主义代表了新的时代精神,无论从它的意识形态,还是形式特征,它的早期的反商业主义特征,更加使它具有强烈的生命力。但是,现代主义进入美国,在战后成为独霸一方的设计风格,它的排他性,风格上的单调性,逐渐取消了原来的民主特点,意识形态上走向了反面。从形式上来看,自从现代主义长达40年对设计风格的垄断以来,也没有发展的余地,人们开始对现代主义单调、无人情味的风格感到厌倦,开始有人追求更加富于人情的、装饰的、变化的、个人的、传统的、表现的形式,这大概就是所谓后现代主义产生的背景和原因。

美国评论家、建筑家和作家查尔斯·詹克斯(Charles

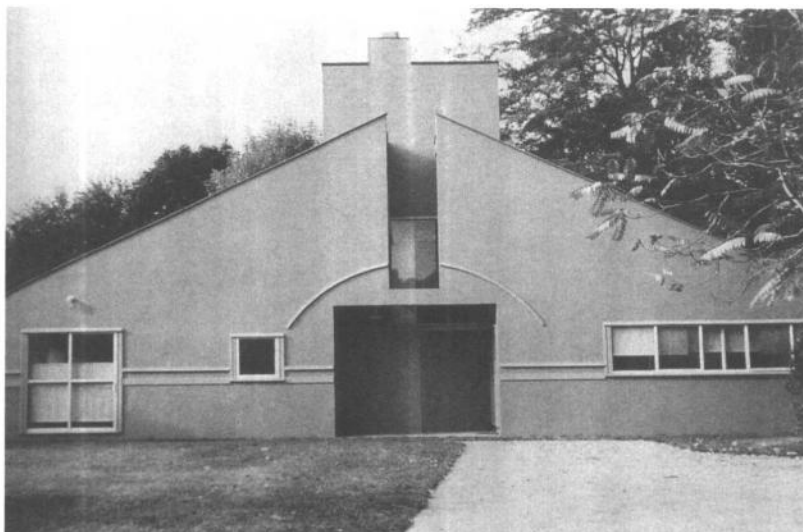
Jencks)是后现代主义设计理论的权威之一,他是最早提出建筑和设计上“后现代主义”这个术语的人物,在过去的10多年中,詹克斯出版了一系列著作,讨论后现代主义设计,其中包括《后现代主义》(Post Modernism)、《今日建筑》(Architecture Today)等等。他认为后现代主义设计的开始比较早,应该是从60年代的反文化运动、波普文化和波普艺术运动中发展起来的。

所谓的波普文化是从英国一小群知识分子发展起来的。他们早在50年代即开始注意到新的媒介——电视、电影、广告等等,对于日常生活的影响和对于观念意识的冲击,因此开始组织起一个前卫艺术组织“独立组”(the Independent Group),并且经常开会讨论发展趋向。英国艺术家里查·汉弥尔顿利用讽刺现代主义的一些手法制作装置,是对传统挑战的方式之一。

几年之后,美国人另起炉灶,也发展起“波普”运动来。从而开始改变自抽象表现主义以来的现代艺术面貌。重要的早期人物有罗伯特·里支顿士登,詹姆斯·罗森奎斯特,评论家希尔顿·



后现代主义设计：德国建筑家翁格斯(O. M. Ungers)1978-1982年设计的法兰克福国际展览中心。



后现代主义建筑：美国后现代主义建筑的奠基人之一罗伯特·温图利(Robert Venturi)1963-1965年在宾夕法尼亚州核桃山(Chestnut Hill, Pennsylvania)为自己家庭设计的温图利住宅(Vanna Venturi House)。被公认为世界上第一个具有后现代主义特征的建筑。

克莱默等人。

60年代美国社会运动风起云涌,反对越南战争、民权运动、罗伯特·温图利的关于“主街”(Main)和66号公路(Route 66)争论、麦克·卢汉(Mc Luhan)关于媒介的新看法,对于艺术和设计思想来说,是重要的催生剂。60年代,现代主义已经成为教条,现代主义运动一度是激进的、前卫的,但是,到了60年代,美国、西欧和日本的经济迅速发展,商业主义甚嚣尘上,现代主义的挑战性、前卫性、激进性已经被商业性取而代之,成为一种非革命化的、单纯的商业特征,因此,被强烈要求变革的新一代青年挑战,随即推倒。

现代主义设计在美国的发展,导致国际主义的兴盛。以前具有强烈理想主义色彩、民主主义色彩的设计探索,为单调、缺乏人情味道的国际主义设计风格取而代之,并且在60年代成为垄断式的风格。这种普及化造成西方社会形式单一和单调,抹杀了多元化,造成了一元化设计形势。社会理想主义如些迅速导向社

会灾难,结果现代主义的意识形态遭到严重破坏。到了60年代,现代主义已经内容含糊,充满形式主义的味道,没有多少当代的设计师愿意说自己是现代的,因为谁也说不清楚到底现代主义意味什么了。

现代主义的复杂性在于意识形态方面的界定。理论家们对于“现代”这个术语的探索非常复杂,有人甚至认为现代主义最早出现在1460年(见Erwin Panofsky, Renaissance and Renaissance in western Art, London, 1960, the Paladined, 1970)。其实,这是指资本主义思潮的起源,如果单独从建筑和设计来看,应该说现代主义的起源是在20世纪20年代,主要的创造人物是密斯·格罗佩斯和勒·科布西耶。定义无非是“一种国际的建筑与设计风格,采用的是新的建筑材料和手段,适应新的工业化社会要求,目的在于改造现存的社会,包括社会品味、观念、面貌”(见詹克斯《建筑的现代主义运动》Modern Movements in Architecture,第373页)。

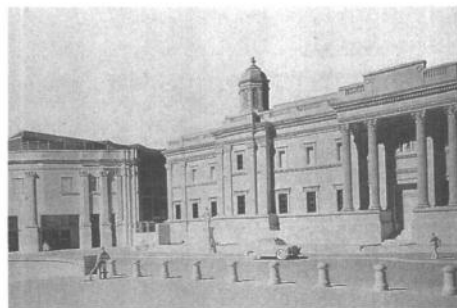
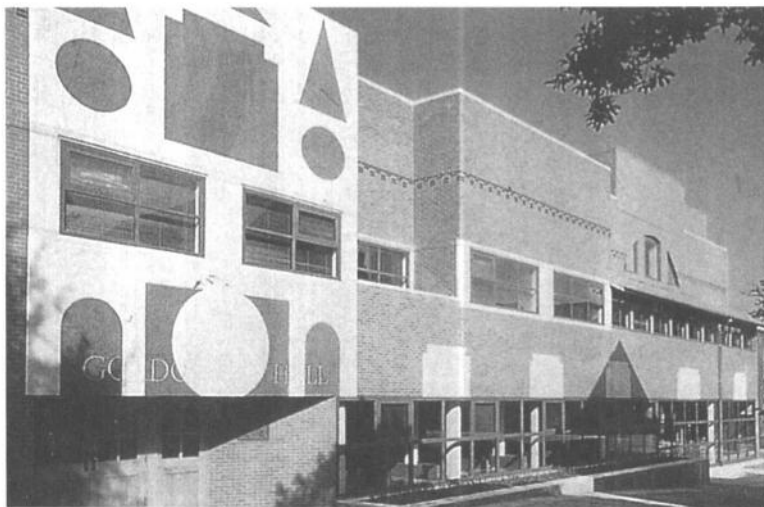
现代主义的沉闷风格，它的意识形态的独裁特征，到了60年代已经非常成问题了。这样一来，造成了各种各样对它进行改造、重新诠释、修正的探索。从整体来说，有两个方面的努力是非常特别和醒目的，一个是所谓的晚期现代主义，把现代主义的特征发展到极端，从而力图打破沉闷；另外一个则是后现代主义，从装饰下手，企图改变现代主义的沉闷和单一化垄断化。

后现代主义主要是从形式上对现代主义进行修正。它在很大程度上是接纳了现代主义的理想主义，以及它的自由主义的目标，后现代主义的设计师当中没有什么人是希望回到工业化以前时代的保守主义者、反动派或者修正主义者。有少数几个持有这种立场的人，如英国的昆兰·特利(Quinlan Terry)、美国的约翰·布拉图(John Blatteau)，这些人可以肯定地说不是后现代主义者，而是形式主义的复辟分子。

现代主义发展到国际主义的阶段出现了强调形式上减少主义的趋向，密斯·凡德洛的设计被推崇到登峰造极的高度。他在

伊利诺斯理工学院设计的减少主义建筑，特别是布郎大厅(the Brown Hall)，和他在纽约设计的西格莱姆大厦(the Seagram Building)等等，都成为世界各国仿效的模式和样板，出现了不少忠实地模仿密斯的建筑家。密斯在1969年去世，在他去世以后，不少青年设计家依然模仿他的设计模式，比如洛杉矶的建筑家格雷·艾尔伍德(Gray Ellwood)就基本是忠实的密斯主义者，他设计的、位于洛杉矶都会区帕萨迪纳市的艺术中心设计学院大楼(Art Center College of Design, Pasadena, California)建筑，与密斯的布郎厅基本完全一样。两者都具有冷漠的、非人情化的、减少主义的形式特点。这种现代主义，或者国际主义的发展，被部分理论家称为晚期现代主义(late-Modernism)。所谓晚期现代主义其实就是国际主义设计的一个发展的内容，它的定义可以说是：实用主义的，减少主义的，其社会意识形态是技术性的，它从现代主义当中采纳了大量的技术术语，加以发挥到极端，从而力图摆脱现代主义沉闷的特征。这样一来，原来现代主

后现代主义的建筑设计：美国后现代主义大师温图利(R. Venturi) 1982—1985年在普林斯顿大学设计的胡少和大厦(Gordon Wu Hall, Princeton, New Jersey)。



后现代主义建筑设计：罗伯特·温图利设计的英国艺术博物馆的扩建部分，模型。

义赖以发展起来的技术因素，成为了发展简单外型的形式动机，减少主义特点已经不是功能主义目的达到后的结果，而是形式主义探索的动机。这种风格风行一时，流传世界，也因而遭到新生代的设计家的挑战，这种挑战成为后现代主义的产生根源之一。

后现代主义的定义，因此也可以说是采取各种方式来摆脱现代主义的乌托邦主义，程式化，但是，却没有可能完全摆脱现代主义，其实，后现代主义是现代主义加上一些别的什么的混合，称为双重性(double-coded)。之所以双重性，原因是两方面的，一方面是因为技术因素的影响，另外一方面则是符号学(semiotic)的影响：建筑开始采用新的技术手段，同时开始为特定的专门的对象提供符号象征的服务(见詹克斯上书，373页)。所谓双重性的含义，从1995年6月詹克斯在美国公众电视系统(Public Broadcasting System, PBS)上与主持人查理·罗斯(Charlie Rose)的问答中来看，还包含了一层新的意义，即指设计既要设计对象、对公众负责，也要对设计者自己负责。从

而把设计的服务目的从单向性改变为双向性，设计家的个人要求、个人倾向也就显得日益重要了。应该说，这是自从具有强烈手工艺特征的“工艺美术”运动、“新艺术”运动和“装饰艺术”运动以来，经过半个世纪以上的断裂以后，设计家的个人表现重新成为设计的考虑因素之一，对于现代主义、国际主义设计强调统一性、非个人性的减少主义、功能主义相比，的确是个人主义在设计上的复兴。

作为后现代主义的符号装饰，采用的对象有各种各样的历史风格，从哥德到巴洛克，从古典到文艺复兴，无所不包，但是采用的方式不是历史复古，而是揶揄的、戏谑的、调侃的夸张与象征的描述，精神是完全不同的。

后现代主义与晚期现代主义同时从60年代开始发展，是对现代主义的重大反动和挑战。后现代主义的意识形态基础是以都市为中心的文脉主义(contextualism)，其表达手段是各种隐喻、历史象征、小聪明的弄弄(wit)。关于后现代主义设计的著作非

常多,其中分别有针对建筑的、都市规划设计的、工业产品设计的和平面设计的,比如有关建筑设计的著作,比较重要的就有如下几本:查尔斯·詹克斯的《建筑上的现代主义运动》、《今日建筑》、《后现代主义》、《后现代主义的语汇》、罗伯特·斯坦恩的《现代古典主义》(Robert A.M.Stern:Modern Classicism)、阿道·罗西的《都市的建筑》(Aldo Rossi Architectural della Citta)、罗伯特·克莱尔的《都市的空间》(Robert Krier Urban Space 原文是德文,1975年翻译成英文)等等,这些著作提出了都市对照理论,提出复兴都市主题——如街道、广场、环行带等等内容的设想,提出复兴都市历史拼合(collage)理论,市政规划设计的目的是完成市政的整体(pattern),而不是打乱它的和谐,即便原来的市政设计已经存在有强烈的对比也罢。

在后现代主义产生以前已经存在一些设计运动,虽然是局部的、个体的,但是存在了后现代主义的基本因素。比如50年代中一批青年设计师与CIAM的决裂,造成了现代地方主义

(modern regionalism)、意大利的“新自由主义”(Neo-Liberty: Gardella, Portoghesi, Albinì)、美国的形式主义(the Formalism: Saarinen, Barnes, Johnson)、日本风格(Japan Style: Tange, Kurokawa, Kikutake)和巴塞罗那派(the Barcelona School: MBM and Bofill)。到了60年代末和70年代,出现了几个重要的后现代先驱人物,如罗伯特·温图利、查尔斯·穆尔(Charles Moore)、罗伯特·斯坦恩(Robert Stern)、迈克·格里夫斯(Michael Graves)。这四个美国建筑师迄今依然是后现代主义最重要的代表人物,可以称为“后现代主义派”。1980年威尼斯双年展展出了后现代主义的典型建筑,其中有两个重要的人物,一个是迈克·格里夫斯,另外一个英国设计家詹姆斯·斯特林(James Stirling),他们的风格被称为后现代古典主义(Post-Modern Classicism),这是后现代主义出现的最早风格。

由于“后现代”、和“后现代主义”这两个术语被混淆使用,因此,目前流行的“后现代主义”其实包含了两个方面的内容:



后现代主义的建筑设计:美国后现代主义大师温图利(R. Venturi) 1962-1968年在普林斯顿大学设计的胡少湘大楼(Gordon Wu Hall, Princeton, New Jersey),这是香港企业家胡少湘捐给母校的教学大楼。



后现代主义设计:美国建筑师迈克尔·格列夫斯(Michael Graves) 1980-1982年在波特兰设计的波特兰公共服务中心大厦(Portland Public Services Building, Portland)。

一个是真正的“后现代主义”设计风格,一个是后现代时期的、非后现代主义的其它设计探索。因此,被广泛使用的“后现代主义”术语其实包括了真正的后现代主义设计风格和后现代时期的其它设计风格两个方面的内容,形成了所谓泛义的后现代主义(非后现代主义的、后现代时期的各种设计探索)和狭义的后现代主义,即原本的后现代主义设计。

从广泛的意义来看,后现代主义应该包括两个方面的内容,一个是具有高度隐喻的设计风格,比如澳大利亚的悉尼歌剧院设计、西萨·佩利(Cesar Pelli)设计的洛杉矶“太平洋设计中心”(Pacific Design Center, Los Angeles)、斯坦利·泰格曼(Stanley Tigerman)的“戴西住宅”(Daisy House, 1975-1976)等等,还有日本几个重要建筑师的作品,如日本设计家 Minoru Takeyama 和 Monta Mozuna 的设计,都是这一类的作品,这些设计都是企图达到诗歌式的象征和隐喻性的一种努力,它们对于现代主义的抽象性来说是一种反动。但是,这些作品基本上都不具

有历史主义的痕迹,更多强调特殊形式造成的象征意义。比如太平洋设计中心,在两座巨大的建筑上采用绿色、蓝色的玻璃幕墙,造成所谓“蓝色鲸鱼”(blue whale)的强烈生态主义象征,是一个非常典型的代表。这种风格,只是泛义的后现代主义,与公认的以历史和装饰主义为中心的狭义后现代主义有很大的区别,这类型的、所谓泛义的后现代主义设计,其实是后现代时期的、非后现代主义的各种探索的总和。

另外一种,是比较强调以历史风格为借鉴、采用折衷手法达到强烈表面装饰效果的装饰主义作品,这种风格,就是公认的狭义后现代主义,其实也就是“后现代主义”这个术语真正应该涵盖的内容。这类作品比较多见,比如以下将介绍到的设计家罗伯特·温图利、迈克·格里夫斯、阿道·罗西、玛里奥·博塔等人的作品都具有这种特点。但是,以上两种方法之间并没有明确的、完全不同的区别,有时设计师会混合运用这两种风格,比如查尔斯·穆尔就常常两者兼顾,因而,很难完全把它们区分开来。

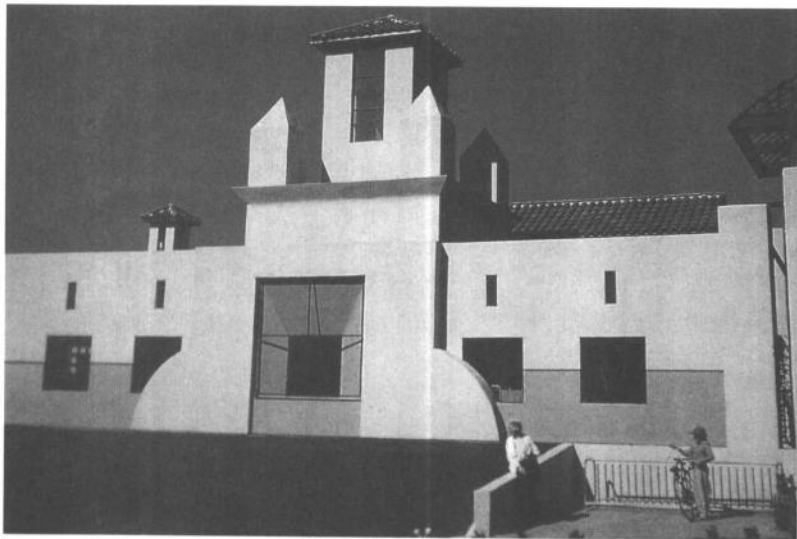
就狭义的后现代主义设计特征来说,应该说后现代主义具有以下几个方面的典型特征,第一个是它的历史主义和装饰主义立场。现代主义一向反对装饰主义,现代主义的基本原则之一就是反装饰,因为装饰造成不必要的额外开支,从而使大众无法享用,所以,装饰主义在现代主义时期是一种被视为敌人的因素而反对的,战后发展起来的国际主义更加强调非装饰化特点,夸大了无装饰的外型特征,形成减少主义的风格,装饰和任何的历史动机自然成为设计的天敌。而后现代主义则恢复装饰性,并且高度强调装饰性,所有的后现代主义设计家,无论是建筑设计师还是产品设计师,都无一例外地采用各种各样的装饰,特别是从历史中吸取装饰营养,加以运用,与现代主义的冷漠、严峻、理性化形成鲜明的对照。

后现代主义的第二个特点是它对于历史动机的折衷主义立场。后现代主义并不是单纯地恢复历史风格,如果是单纯恢复历史风格,也就没有什么后现代主义了,充其量不过是历史复古主

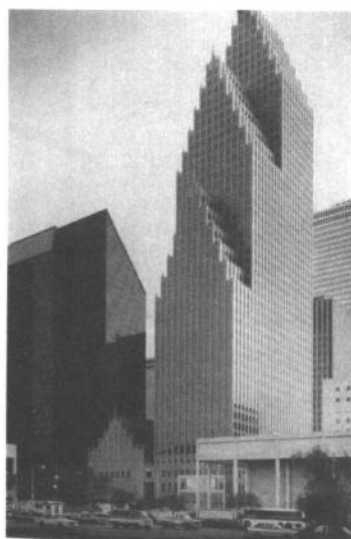
义而已。后现代主义对历史的风格采用抽出、混合、拼接的方法,并且这种折衷处理基本是建立在现代主义设计的构造基础之上的。

后现代主义的第三个典型特征是它的娱乐性和处理装饰细节上的含糊性,娱乐特点是后现代主义非常典型的特征,大部分后现代主义的设计作品都具有戏谑、调侃的色彩,反映了经过几十年严肃、冷漠的现代主义、国际主义设计垄断以后,人们企图利用新的装饰细节达到设计上的宽松和舒展。而设计上的含糊性,则不是后现代主义所特有的,不少现代主义以后的设计探索,都具有含糊的色彩。从思想动机来看,这种含糊倾向是可以理解的。现代主义、国际主义设计强调明确,高度理性化,毫不含糊,长期以来成为设计的基本原则,人们在对于这种设计形式上过于理性化的倾向感到厌倦之后,自然希望设计上有更多的非理性成份,含糊性是一个自然的结果。这个含糊性的特征可以从温图利、穆尔、格里夫斯等人的作品中明确地看出来,也可以从

后现代主义设计:美国建筑家迈克尔·格里夫斯1981—1983年在加利福尼亚的圣胡安·卡皮斯特罗设计的公共图书馆(Michael Graves Public Library, San Juan Capistrano, 1981—1983)。



后现代主义建筑设计:飞利浦·约翰逊等1981—1986年期间设计的得克萨斯州休士顿共和银行大厦(Philip Johnson and John Burgee-Republic Bank, 1981—1986)。



一些当代的、设计风格并非后现代主义的设计大师,比如重要的晚期现代主义设计大师理查·迈尔(Richard Meier)和彼得·艾斯曼(Peter Eisenman)的作品当中看到,甚至解构主义大师弗兰克·盖里(Frank Gehry)的作品中也有明显的含糊性。对于解构主义设计来说,这种含糊性主要体现在创造出含糊空间感这一个要点上。

最早在建筑上提出比较明确的后现代主义主张的应该推罗伯特·温图利。1966年温图利出版了自己的重要著作《建筑中的复杂性和矛盾性》(Robert Venturi: Complexity and Contradiction in Architecture, 1966),是代表了对于现代主义和国际主义风格不满的整整一代设计师的心声的呐喊。在这本著作中,温图利一方面高度评价了现代主义,认为现代主义是对人类文明的一个重要的提高;另外一方面,他却公开提出:现代主义已经死亡了。他攻击当时设计界的保守主义,攻击垄断的现代主义、国际主义,认为这些风格都是丑陋的、平庸的。他高度赞扬

了被设计的权势集团不屑一顾的拉斯维加斯和洛杉矶的设计风貌,认为这两个城市将会对未来的设计带来很大的启发。他认为在美国,建筑设计不是被一些大师,比如弗兰克·赖特或者路易·汉(Louis Kahn)所左右的,真正左右美国建筑和设计的力量是商业力量,是市场力量。

在这种思想的启发下,美国出现了非常重要的一批向国际主义风格垄断挑战的青年设计家,他们在纽约组成了重要的前卫设计集团“纽约五人”(the New York Five),其中包括理查·迈耶(Richard Meier)、约翰·赫杜克(John Hejduk)、迈克尔·格里夫斯(Michael Graves)、彼得·艾什曼(Peter Eisenman)和查尔斯·加斯米(Charles Gwathmey)。1972年,他们出版了自己的宣言《五个建筑家》(Five Architects),他们不仅仅提出改造现代主义,同时也表达了自己对于勒·柯布西耶的理想主义的崇拜。他们自称“白色派”,因为他们的建筑设计大部分采用白色。这批人到70年代以后逐步分化,其中理查·迈耶追寻现代

主义的精神, 发展为新现代主义; 迈克·格里夫斯则成为后现代主义的典型代表; 艾什曼发展到解构主义, 他们成为 90 年代建筑设计上最前卫的主要代表人物。

对于后现代主义的建筑, 不同理论家有不同分类方式, 比如本人也是后现代主义建筑设计的重要人物罗伯特·斯坦恩 (Robert Stern) 在他的著作《现代经典主义》(Modern Classicism, Rizzoli, 1988) 中就把这个内容繁杂的运动分成:

1. 冷嘲热讽的古典主义 (Irony Classicism), 这个风格也有人称为“符号性古典主义” (Semiotic Classicism), 是本书提到的狭义后现代主义。它的特点是采用大量古典的、历史的建筑符号、装饰细节、设计基本计划来达到丰富的效果。这种风格, 常常在现代建筑的表面采取明显的高浮雕, 起到符号的作用。从设计的装饰动机来看, 应该说这种风格与文艺复兴时期以来的人文主义有密切的联系, 与传统的人文主义风格不同在于冷嘲热讽古典主义, 或者狭义后现代主义建筑设计明确地通过设计表明现

代主义和装饰主义之间无可奈何的分离, 而设计师除了冷嘲热讽地采用古典符号来传达某种人文主义的信息之外, 对于现代主义、国际主义风格基本是无能为力的, 因而充满了愤世嫉俗的冷嘲热讽、调侃玩笑色彩。比如查尔斯·穆尔设计的美国新奥尔良的意大利广场 (Piazza d' Italia, New Orleans, Louisiana, 1977-1978), 大量采用古典拱门作为广场装饰, 完全没有把拱门作为功能结构, 而仅仅是装饰而已, 而重复、交叉的拱门, 风格冲突、形式交迭, 充满了玩世不恭的调侃、冷嘲热讽的色彩, 是这种风格设计的最典型代表作品之一。迈克·格里夫斯的波特兰市公共服务建筑 (Portland Public Service Building, Portland, Oregon, 1980-1982)、飞利浦·约翰逊的 AT&T 大厦 (AT&T Building, New York, 1978-1984) 和得克萨斯州休斯顿大学的建筑学院大楼 (School of architecture Building, University of Houston, Texas, 1982-1985)、弗兰克·盖里的洛杉矶市拉霍亚·马利蒙特大学法学院 (Loyola Marymount



后现代主义建筑设计: 飞利浦·约翰逊设计的旧金山富顶都西部。



后现代主义设计: 后现代主义的里程碑建筑: 飞利浦·约翰逊 (Philip Johnson) 与合伙人约翰·伯吉 (John Burgee) 1978-1980 年在纽约曼哈顿中心地区设计的美国电报与电话公司 (AT&T) 大厦。

University, Law School, Los Angeles, 1984-1986) 和好莱坞的高德温公共图书馆 (Frances Howard Goldwyn regional Branch Library, Hollywood, 1986)、日本设计家矶崎新的筑波市政中心 (Civic Center, Tsukuba, 1979-1983)、特利·法列尔的伦敦电视中心 (TV-am Studios, Camden Town, London, 1983)、詹姆斯·斯特林的德国斯图加特新国家艺术博物馆 (Neue Staatsgalerie, Stuttgart, Germany, 1977-1984) 等等也具有类似的特色。这是最引起世界注意的后现代主义设计风格。

比较主张这种风格的后现代主义设计家, 其中包括以下几个:

罗伯特·温图利 (Robert Venturi)

查尔斯·穆尔 (Charles Moore)

迈克·格里夫斯 (Michael Graves)

飞利浦·约翰逊 (Philip Johnson)

弗兰克·盖里 (Frank Gehry)

矶崎新 (Arata Isozaki)

特利·法列尔 (Terry Farrell)

查尔斯·詹克斯 (Charles Jencks)

法兰克·以色列 (Frank Israel)

詹姆斯·斯特林 (James Stirling)

2. 潜伏的古典主义 (Latent Classicism), 这种风格其实也是狭义后现代主义风格的一个类型。它基本采用传统风格为动机, 设计多半处于一半现代主义、一半传统风格之间, 并且完全不准拿传统和古典开玩笑, 没有任何冷嘲热讽的动机, 与冷嘲热讽古典主义完全不同, 这种类型的后现代设计具有更加强烈的古典和历史复古特色。比如塔夫特建筑设计事务所 (Taft Architects) 在得克萨斯州沃斯堡设计的河湾乡村俱乐部 (River Crest Country Club, Forth Worth, Texas, 1981-1984) 采用完整的古典拱门和现代主义的整体结构混合, 达到非常工整而严肃的古典风格, 近乎复古。类似的风格还有贾奎林·罗波逊在美国弗吉尼亚州夏洛特维尔的阿姆维斯特中心 (Amvest Headquarters,

Charlottesville, Virginia, Eisenman Robertson Architects; Trott & Bean Architects, 1985-1987)、玛利奥·坎皮在瑞士的住宅“卡萨·玛基”(Casa Maggi, Arosio, Switzerland, 1980), 玛利奥·博塔在旧金山的旧金山现代艺术博物馆(San Francisco Museum of Modern Art, 1995)、凯文·罗什的美国通用仪器公司总部大厦(General Foods Corporation Headquarters, Rye, New York, 1977-1983)等等, 这些建筑都有强烈的古典与现代参半的特点, 非常严肃和认真, 也因而具有一种古典和传统的美。

这种风格包括有以下几个设计家:

贾奎林·罗波逊(Jaquelin Robertson)

塔夫特建筑设计事务所(Taft Architects)

弗列德·科特与苏斯·金(Fred Koetter and Susie Kim)

劳伦斯·布斯(Laurence Booth)

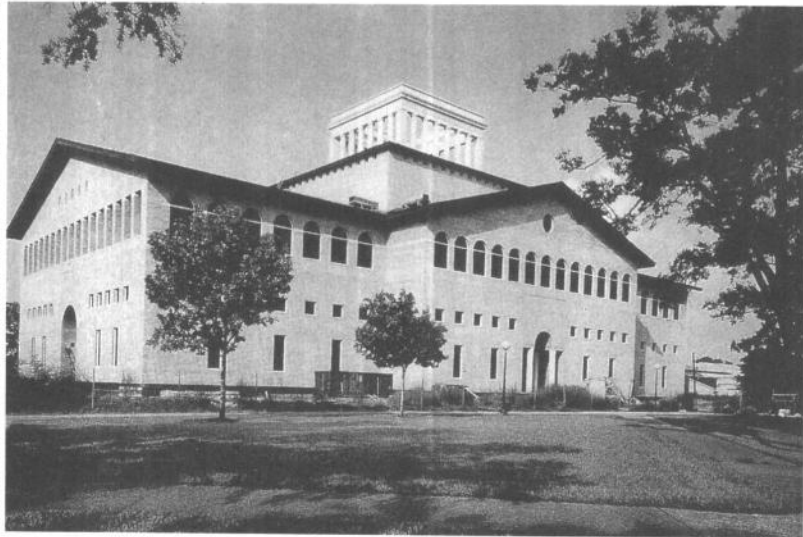
玛利奥·坎皮(Mario Campi)

玛利奥·博塔(Mario Botta)

凯文·罗什(Kevin Roche)

3.原教旨古典主义(Fundamental Classicism), 这种风格也是狭义后现代主义的一个门类。它主要强调建筑设计必须从研究古典风格的、工业化以前的城市规划入手, 现代建筑家的首要任务是把建筑设计与传统的城市规划重新结合为一体。这种风格并不追求采用古典的符号或者设计细节来达到表面的装饰效果, 或者采用古典和传统的结构达到古典的韵味, 它强调采用古典的城市布局为中心, 采用古典的比例来达到现代与传统的和谐。这一派的设计家讲究建筑本身与都市传统环境的综合和谐统一, 比如意大利设计家阿道·罗西设计的意大利热那亚市卡洛·费利斯剧院(Reconstruction, renovation, and additions for Carlo Felice Theater, Genoa, Italy, 1982)、拉菲尔·墨涅奥在西班牙梅利达的国家罗马艺术博物馆(National Museum of Roman Art, Merida, Spain, 1985)、罗宾·多茨在澳大利

后现代主义建筑设计: 飞利浦·约翰逊等1983-1985年期间设计的得克萨斯大学建筑学院大楼(Philip Johnson and John Burgee/College of Architecture, University of Houston, 1983-1985)。



后现代主义设计: 日本设计家矶崎新设计的日本筑波市市政中心, 1972-1975年。



亚西南威尔士的格里住宅群(Grey House, Bowral, New South Wales, Australia, 1987)等等, 都是这种风格的典型例子。这种风格包括以下几个重要的设计家:

阿道·罗西(Aldo Rossi)

拉菲尔·墨涅奥(Rafael Moneo)

米费尔·加利和何塞·因纳西奥·林纳扎所罗(Miguel Garay and Jose-Ignacio Linazasoro)

贝迪与玛克(Beteyand Mack)

段尼与普拉特-载别克(Duany and Plater Zyberk)

亚历山大·赞涅斯(Alexander Tzannnes)

罗宾·多茨(Robin Espie Dods)

德米特里·波菲罗依斯(Demetri Porphyrios)

4.规范的古典主义(Canonic Classicism), 也可以称为复古主义风格, 这是与后现代主义有区别的一个复古流派。设计家们主张在建筑设计的各个方面复古, 他们认为古典主义是西方建

筑的核心和精华, 对于现代主义抱有强烈的反对情绪。他们的设计, 基本采用完整的复古方式, 比较典型的例子有昆兰·泰利在英国艾塞克斯设计的住宅(No. 4, Frog Meadow, Dedham, Essex, Erith & Terry, 1977)和伦敦的度弗大厦(Dufours Place, London, 1981-1983)、约翰·波拉图在美国新泽西州设计的拜永奈医院扩建工程(Roberson Pavilion Addition, and general renovation of Bayonne Hospital, Bayonne, New Jersey, Ewing Cole Cherry Parsky Architectus, John Blatteau, designed 1979)和美国国务院富兰克林宴会厅(Franklin Dining Room, State Department, Washington DC, 1983-1985)、克里斯提安·兰格罗斯设计的巴黎的法国参议院扩建建筑(Addition to the Senate Building, Rue de Vaugirard, Paris, Christian Langlois, 1975)、马努艾尔·曼扎诺-莫尼斯为西班牙塞戈维亚市设计的市政博物馆(City Museum, Casa del Sol, Segovia, Spain, Manuel Manzano-Monisy Lopez-Chicheri and

Manuel Manzano-Monis, 1981) 等等。这种风格主要包括以下几个重要的设计家：

昆兰·泰利(Quinlan Terry)
约翰·波拉图(John Blatteau)
亨利·科伯(Henry Cobb)
东尼·阿特金(Tony Atkin)
克里斯提安·兰格罗斯(Christian Langlois)
马努艾尔·曼扎诺-莫尼斯(Manuel Maanzano-Monis)

5. 现代传统主义(Modern Traditionalism), 这种风格其实与冷嘲热讽的古典主义没有什么明显的区别, 但是, 更加讲究细节的装饰效果, 因而设计内容更加丰富、奢华、艳俗。因为它的基础依然是现代主义, 而又加上各种各样的源自历史风格的细节装饰, 因而, 与20世纪初期的“装饰艺术”(Art Deco)运动风格非常接近。一些冷嘲热讽古典主义的设计家的作品, 比如迈克·格里夫斯也可以归纳到这个范畴中来。这个风格的主要代表人物

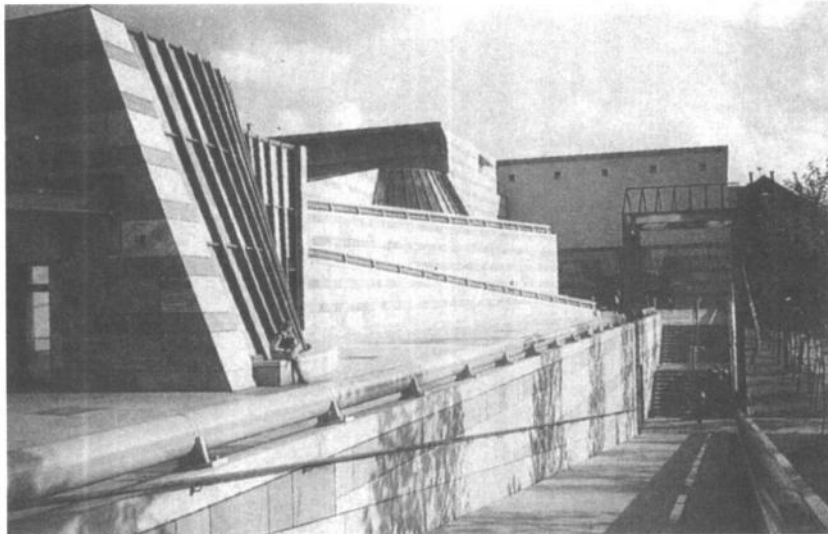
包括以下几个重要的设计家：

托玛斯·彼比(Thomas Beeby)
哈特曼-科克斯(Hartman-Cox)
科恩·弗克斯(Kohn Pedersen Fox)
迈克·格里夫斯(Michael Graves)
凯文·罗切(Kevin Roche)
克里门特和哈尔班特(Klimentand Halsband)
彼得·罗斯(Peter Rose)
斯坦利·泰格曼(Stanley Tigerman)
奥尔和泰勒(Orrand Taylor)
约翰·奥特朗(John Outram)
托玛斯·史密斯(Thomas Gordon Smith)

不同的理论家对于后现代时期的设计发展有不同的分类方法。以上斯坦恩的分类应该说是比较明确的, 影响很大的美国后现代主义理论家查尔斯·詹克斯在他的作品《后现代主义》一书中把



后现代主义建筑设计：日本设计家矶崎新设计的日本筑波市市政中心，1972—1975年。



后现代主义建筑设计：英国设计家詹姆斯·斯特林(James Stirling)与迈克尔·威尔福德(Michael Wilford)联合设计的英国斯特林加特新国家艺术博物馆(National Museum of Scotland), 1977-1984年。这是博物馆靠安德大街(Andrew Street)一侧。

后现代主义的建筑分成四个范畴, 与斯坦恩的分类比较, 有很大的出入。即：

- 1) 基本的(或原教旨的)古典主义(Fundamentalist Classicism)
- 2) 复兴的古典主义(Revivalist classicism)
- 3) 都市的古典主义(Urbanist Classicism)
- 4) 折衷的古典主义(Eclectic Classicism)

这个分类, 如同詹克斯热衷的各种分类方法一样, 都不准确, 事实上后现代主义的许多设计家可以说同时在几个不同的层面上工作, 他们的作品往往兼有各种因素, 很难把分们单纯地分为一个类别。但是, 詹克斯的这种分类方法, 与斯坦恩的分类方法也有共同的地方, 这就是都集中在后现代主义比较多地利用古典风格、历史风格来改造现代主义、国际主义设计这一点。这种分类方法, 虽然与众不同, 却的确能够从某个侧面揭示后现代主义的一些发展特色。他使用“古典主义”来统一所有的后现代设

计风格, 从欧美的大量后现代主义的设计家中, 有些比较倾向于单纯的古典主义借鉴, 有些则企图改良古典主义, 更有一些采取折衷的方法来处理, 因此, 可以说詹克斯的分类也有其合理的方面。我们下面分别就他的这四个大类别进行简单地阐述。

他的“基本古典主义”中的“基本”(fundamentalist)有“原教旨主义”的含义, 说明这些设计师对于古典有一种顽固的依恋和爱好, 认为古典主义是西方设计的根源。但是詹克斯的“古典主义”包含非常广泛的意义, 比较模糊和不准确, 比如, 他认为这种利用古典主义原则来推进现代设计的立场开始于晚期的勒·柯布西耶, 柯布西耶对于古典时期, 特别是古希腊的建筑的非常喜爱, 他认为这种利用古典的比例是最高的、美的、理性的形式。他的这种认识, 被著名的现代主义建筑家路易·汉(Louis Kahn)认同。汉在他1962年设计的孟加拉国的达卡议会大厦(Dacca Assembly Building)大量地采用了古典主义大师勒度克斯(Ledoux)式的古典主义动机。这座建筑是在1983年完成的, 路

易·汉已经去世了。汉在这个建筑当中,准确地采用了古典的比例,建筑本身好像一个古典的城堡一样坚实,而上面的窗口,则是简单的几何图形,具有强烈的古典象征意义。在路易·汉之后,追寻同样简单的古典比例的后现代主义设计家有瑞士人阿道·罗西(Aldo Rossi),他于1979年在威尼斯设计的水上剧院(II Teatro del Mondo),也如同路易·汉的达卡国会设计一般,完全剥去建筑的细节装饰,而仅仅保存了简单的、基本的古典主义几何比例。罗西在1966年于意大利出版了自己的著作《城市建筑》(L'Architettura della Città, 1982年翻译成英语)。在这本书中,他阐述了自己的对于古典主义简单的几何形式,特别是神圣的古典比例的崇拜的观点。詹克斯因此认为他们是典型的基本古典主义设计家。

但是,如果从路易·汉和勒·科布西耶的设计来看,应该说他们其实是比较严谨的现代主义者的,除了对于古典的次序、理性原则比较推崇之外,没有多少古典风格的痕迹。詹克斯的另外

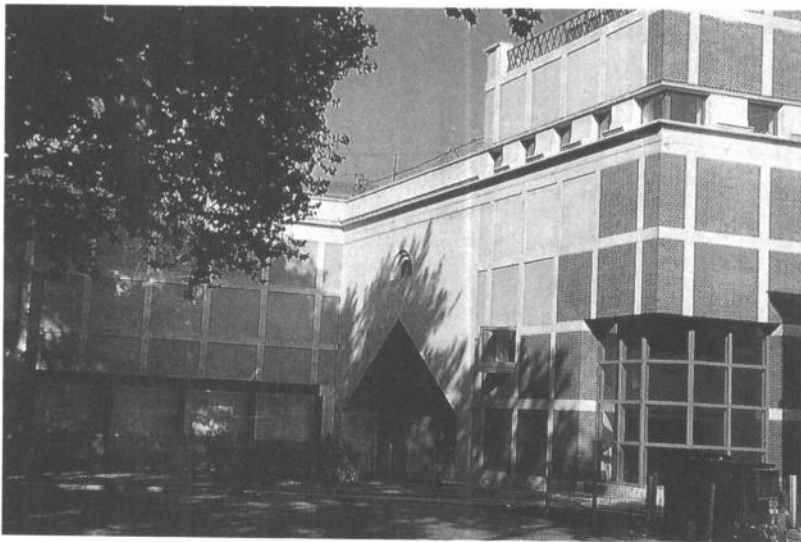
三个后现代类别,即“复兴的古典主义”(Revivalist classicism),都市的古典主义(Urbanist Classicism)和“折衷的古典主义”(Eclectic Classicism)也都具有类似的不清晰的问题。因此,采用斯坦恩的分类方法,比较容易了解后现代主义的核心内容。

上面提到一批后现代主义设计家,分别来自欧美和日本等国。其中,主要建筑设计代表人物以美国为多,几个主要的发起人,如温图利、格利夫斯、穆尔都是美国人,理论上也是美国比较强,特别是斯坦恩、詹克斯等等为首的一批后现代主义设计理论家,其他的还有瑞士的玛利奥·博塔、阿多·罗西、德国的O·M·翁格斯(O·M·Ungers)、西班牙的波非(Bofill)等等。以下,简单介绍几个重要的代表人物和他们的设计观点。

罗伯特·温图利(Robert Venturi)

美国建筑设计家罗伯特·温图利是奠定建筑设计上的后现代主义基础的第一人。温图利生于1925年,是后现代主义设计

后现代主义建筑设计:英国设计家詹姆斯·斯特林等1982-1987年设计的伦敦塔博物馆的扩展部分(格罗里画廊(Glorie Gallery, Extension to the Tate Gallery, London, 1982-1987))。



后现代主义建筑设计:美国两个后现代主义建筑事务所格伦·塔夫特事务所(Glen Associates)和格林事务所(Green Associates)设计的「河滨俱乐部」(River Grest Country Club)的室外,有明显的古典主义符号特色。

的大师之一。早在1969年,他就在自己的论文中提出“少则烦”的原则,从形式基础上对现代主义挑战,并且他身体力行,在宾夕法尼亚州核桃山设计了给瓦娜·温图利(Vanna Venturi)住宅,称为“温图利住宅”(Venturi House, Chestnut Hill, Pennsylvania),提出了自己的后现代主义形式宣言。温图利并不反对现代主义的核心内容,他的设计包含了大量清晰的古典主义单调的形式特征,比如拱门、三角门楣(Pediment)等等,但是,从总体处理来看,他的设计依然是功能性的,实用主义的,简单而明确的。

温图利非常注重理论研究,他是后现代主义设计家中比较重要的理论家之一。早在1966年他就已经出版了自己建筑理论著作《建筑中的复杂性与矛盾性》(Complexity and Contradiction in Architecture),他在这本书中总结了自己在意大利两年居留中对建筑的心得体会,对人文主义和巴洛克风格进行了深入的探讨,认为这两个方面的设计,对于简单直线式的现代主义

风格是重要的补充、促进、完善建筑设计,特别是对现代主义、国际主义风格的补充进行了探索与设计试验,他的温图利住宅就是在此以后的1969年完成的。1972年温图利与丹尼斯·布朗(Denise Scott Brown)、史蒂芬·依则诺(Steven Izenour)合作从事设计,并且开始了长期的合作,这个时候,他开始总结自己设计的几个基本的原则。同年,他在自己此时发表的论文《从拉斯维加斯学习》(Learning from Las Vegas)中提出了自己的后现代主义原则。他认为设计家不应该忽视、漠视当代社会中各种各样的文化特征,反而应该将当前的各种文化现象和特点充分吸收到自己的设计中去,这样建筑才可能丰富、进步。他把建筑分成两个类型,一个称为“鸭子”(ducks),指单一、冷漠、缺乏时代感的建筑设计;另外一个则称为“装饰外壳”(decorated sheds),指采用为良好目的服务的装饰手段而形成的建筑风格。他呼吁所有的美国建筑家对于形式问题的注意,他认为充斥当时的美国建筑是“丑陋的、平庸的”,他反对设计上当时提倡的崇

尚现代主义大师的“英雄主义”作风,提出应该精心地运用历史的装饰风格和设计风格来丰富当时单调的现代主义、国际主义设计。温图利不断地追求一种典雅的、富于装饰特征的、历史的、折衷主义的建筑形式,他同时也明确追求简单、明快的造型。1978年他设计了德拉华住宅(House in Delaware, 1978)、康涅狄格州长岛的住宅(House on Long Island Sound, Connecticut, 1983)、伦敦的国家艺术博物馆的圣斯布里厅(the National Gallery, the Sainsbury Wing, London, 1986-1991)、普林斯顿大学的吴少湘大楼(Gordon Wu Hall, Princeton, New Jersey, 1982-1984),都有明显的这种特征,因为采用严谨的历史主义几何符号,因而他的设计一方面具有现代主义、国际主义所没有的生动、活泼、折衷特点,也没有其它后现代主义那种花哨、哗众取宠的倾向。他不但受到建筑界激进集团的欢迎,即便一些对于建筑持非常保守态度的人也表示接受。其中一个非常典型的例子是他设计的英国国家艺术博物馆圣斯布里厅得到在建筑上极其

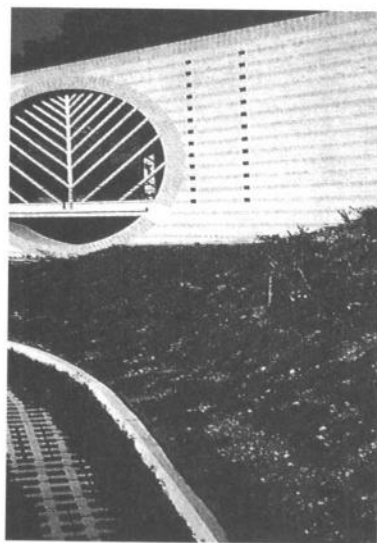
保守的查尔斯亲王的欢迎和批准。这座建筑采用了大量的严肃的历史建筑设计细节,特别是古罗马建筑的细节,与现代结构浑然一体,整座建筑与都市邻里非常吻合,而本身又具有独特的历史韵味,功能也非常好,是后现代主义建筑的重要代表作之一。

查尔斯·穆尔(Charles Moore)

另外一个非常杰出的后现代主义设计大师是美国设计家查尔斯·穆尔(Charles Moore, 1925-1994)。他生于美国密执安州,是后现代主义最杰出的设计大师之一,对于建筑设计一向持有非常浪漫的艺术态度。他曾经说过:建筑就如同表演艺术一样,是艺术,充满了表演的精美和浪漫。他的不少设计都具有鲜美的舞台表演设计特点,比如他著名的路易士安那州新奥尔良市的“意大利广场”(Piazzad' Italia, New Orleans, Louisiana, 1977-1978)、为新奥尔良市举办的世界博览会设计的“神奇墙”(the Woderwall, World's Fair, New Orleans, Louisiana, 1982-1984),都具有舞台设计的味道,大量采用历史动机,利用折衷主义手法



后现代主义的建筑室内设计:瑞士设计家马里奥·博塔(Mario Botta) 1977-1982年设计的瑞士银行大厅(The State Bank of India)。



后现代主义设计:瑞士的建筑家马里奥·博塔(Mario Botta) 1979年在瑞士设计余额建筑(One Family Houses, Preassona and Massagno, Switzerland, 1979)。

把各种动机混为一体,具有非常文化的特色。

穆尔非常频繁地改变自己的设计风格,正因为如此,他一直躲避归类。因为他认为一旦被归类,他就失去了开创的弹性。他是一个非常杰出的建筑家,同时也是杰出的学者。他长期在美国的高等院校教书,特别是在加利福尼亚大学(University of California)和耶鲁大学(Yale University)、得克萨斯大学(University of Texas)等,他的长期设计实际和教学,给美国新一代建筑设计家带来非常深刻的影响。1980年美国IBM公司竞赛项目提格港住宅设计(the Tegel Harbor Housing, 1980)第一次吸引了世界各国设计界对他的注意和重视。这个开端使他开始接受越来越多的世界各国设计项目,包括日本神户的住宅项目,西德的住宅项目。

穆尔除了对于建筑与历史的结合感兴趣之外,还对于自然环境、社区环境与建筑的吻合、协调特点非常重视。从他在德国设计的居住社区和在洛杉矶都会区帕萨迪纳市设计的“双树旅

馆”(Doubletree Hotel, Pasadena, California)中可以看出他的这种倾向来。双树旅馆位于市中心,周围都是百年的旧建筑,市政府是巴洛克和文艺复兴风格混合的一座大建筑,为了达到与环境和社会的和谐,穆尔设计了一个具有非常温和的古典复兴特点的旅馆,在与市政府大楼交叉的市中轴线上留出露天花园和喷泉,因而,不但创造了一个市民喜爱的环境,并且与旧城区融为一体。他在柏林设计的提格港居住区则采用了与湖泊自然形态吻合的建筑和规划方式,把居住、社区服务设施等与树林、水面混为一体,不少建筑之间利用跨越湖面的桥梁联结,因此增加了趣味性。这几个项目都是他的重要代表作品。

穆尔在1994年去世,他的设计事务所由两个与他长期合作的青年建筑师罗布(Ruble)和雅代尔(Yudell)主持,他们坚持穆尔的原则,在一系列新的项目中取得非常令人瞩目的成就。

迈克·格里夫斯(Michael Graves)

美国建筑家迈克·格里夫斯是奠定后现代主义建筑设计的

重要人物之一。他毕业于美国新泽西州普林斯顿大学的建筑系,很早就开始针对国际主义设计沉闷、单调的风格进行改变的探索,与温图利一样,自然成为后现代主义的创始人之一。他的设计讲究装饰的丰富、色彩的丰富,也讲究历史风格的折衷表现。他的许多设计都被视为后现代主义代表性的项目。综合了画家和建筑师双重技术,完整地融和一体,创造出非常杰出的作品来。

格里夫斯最重要的、影响最大的设计,是1980-1982年设计的奥勒冈州波特兰市的公共服务中心(Portland Public Service Building, Portland, Oregon),这是他最具有代表性的后现代主义建筑设计。这座方形的大楼表面具有简单而色彩丰富的不同材料装饰安排,从结构整体来看,这座建筑依然是现代主义的,但是,由于采用了大量的装饰细节,它又具有非常浓厚的装饰性,完全与现代主义、国际主义的冷漠、非人格化风格不同。这座建筑是在1980到1981年之间建造的,是后现代主义最早的作品之一,因此立即引起世界各国建筑界的注意,被视为后现代主义的

奠基作品之一。美国设计家、评论家飞利浦·约翰逊(Philip Johnson)是这座建筑的评审委员会成员之一,他高度赞扬这个设计大胆地采用各种古典装饰动机,特别是广泛采用古典主义基本设计语汇,使设计得以摆脱国际主义的一元化限制,走向多元、装饰主义的新发展。

波特兰市公共服务中心建筑完成后引起广泛的争议,不少依然持有标准现代主义和国际主义立场的设计师对于格里夫斯的装饰主义立场持不满的态度,也有不少人对于他的探索感到困惑。格里夫斯在这场辩论当中,称自己是“屠龙者”,所谓的“龙”,指的是现代主义、国际主义玻璃盒子建筑,他立场鲜明地表示自己的探索目的是冲破现代主义、国际主义的束缚和桎梏,利用历史主义方式来达到新的、丰富的建筑、设计效果。

格里夫斯在80年代后期和90年代设计了一系列新建筑,都非常有特点。比如肯塔基州路易斯维尔市的人文大厦(Humana Tower, Louisville, Kentucky, Michael Graves, 1986)、在加利福



当代工业设计产品举例：新古典主义，或者称为新巴洛克主义的代表人物霍根·希尔于1978年设计的沙发(Holger Scheel: Toga chair, 1978)。



当代工业设计产品举例：新古典主义，或者称为新巴洛克主义的代表人物霍根·希尔设计的沙发之一。

尼亚州圣胡安·卡皮斯特拉诺的公共图书馆(Public Library, San Juan Capistrano, 1981-1983)等等,都是后现代主义的杰出代表作品。

格里夫斯具有非常杰出的绘画才能。早在他完成第一座重要的后现代主义建筑——波特兰大厦以前,他就不断利用绘画来表达自己的想法。他的绘画能力和建筑设计背景使他能够像勒·科布西耶一样,对于视觉内容具有异乎寻常的敏感性,在处理具体的装饰细节时和总体建筑时,有能够把握住总体统一性和细节装饰性这种复杂的挑战,能够把许多不同的因素混为一体,效果非常突出。

飞利浦·约翰逊(Philip Johnson)

飞利浦·约翰逊是美国最重要的当代建筑设计师之一。他经历了两个最重要的现代设计运动,这种经历,使他成为当代不可忽视的设计大师。

飞利浦·约翰逊的经历与大部分设计家不同,他是从理论开

始发展起来的设计家。早在20年代末期,他已经在纽约的现代艺术博物馆(Museum of Modern Art, MOMA)担任设计部的负责人。1927年他与艺术史专家希奇科克(Henry-Russell Hitchcock, Jr.)访问德国的威森霍夫现代建筑展览,提出了“国际主义”这个新的名称。他在纽约的现代艺术博物馆举办现代设计展览,是最早把欧洲的现代主义设计介绍到美国的人物之一。因此,约翰逊成为美国重要的设计理论家。

虽然飞利浦·约翰逊以哲学和希腊语言取得各种学位,没有任何建筑的教育背景,但是他通过实践成为建筑家,以他广泛的社会关系,他比任何人都更加迅速地登上设计大师的地位。1957年与现代主义最重要的大师密斯·凡德洛合作设计了国际主义的代表作——纽约的西格拉姆大厦,是他成为世界级大师的一个重要转折点。从此以后,约翰逊设计出大量重要的具有国际主义特点的建筑,包括在洛杉矶的科斯塔-梅萨市的水晶大教堂(Crystal Cathedral, Costa Mesa, California, 1975)等等。

因为长期从事博物馆工作,长期处于艺术和设计评论的主流之中,约翰逊有一种比一般设计家更加敏锐的观察能力。早在温图利提出“少则烦”的主张时,他已经注意到现代主义、国际主义设计的式微,装饰主义可能的抬头。充分把握时机,他终于以1978-1984年设计完成的、位于纽约中心地带的美国电报电话公司大厦——AT&T大厦,一跃成为最令人瞩目的后现代主义代表作之一。

AT&T大厦具有后现代主义的所有特征:历史主义、装饰主义、折衷主义,一应俱全。这座巨大的建筑物是在钢结构上采取石片,使用石头作为幕墙材料达到古典主义的效果。建筑广泛采用罗马、文艺复兴、哥德等风格细节,比如罗马拱门、切平戴尔(Chipendale)式家具装饰结构,达到古典主义的装饰特色,与冷嘲热讽古典主义不同,飞利浦·约翰逊在采用古典风格时比较严肃,并不调侃,这与他的教育和博物馆工作背景是密切相关的。从那时候开始,约翰逊成为后现代主义风格最高产的设计家之

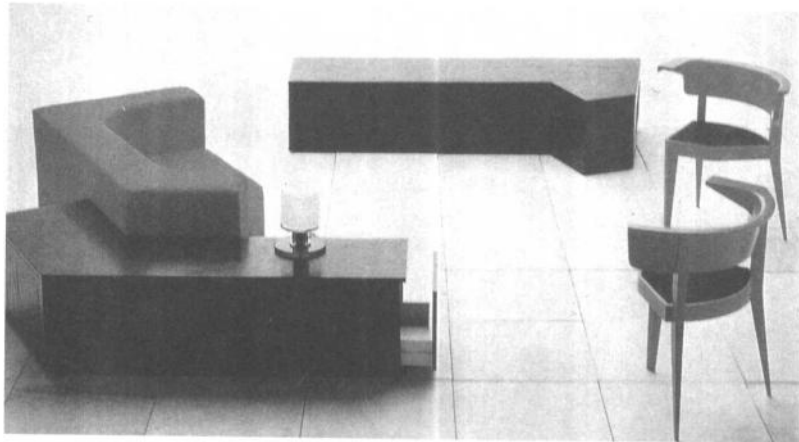
一。短短10多年中,他设计了大约20多栋大型建筑,包括美国匹兹堡的PPG玻璃公司大厦、得克萨斯州休斯顿大学建筑学院大楼、达拉斯国民银行大厦等等。

约翰逊代表了后现代主义设计中比较讲究保持古典主义精华完整性的一派。他长期从事理论工作,以及他对于现代主义设计、国际主义风格极其深刻的了解和认识,这些背景都使他的设计体现出一种深思熟虑的成熟特点。他也是跨越现代主义鼎盛期这两个时代的少有的人物,直到90年代还继续从事设计工作,对于后起的解构主义又表现出新的兴趣,这是现代设计史中少有的传奇人物。

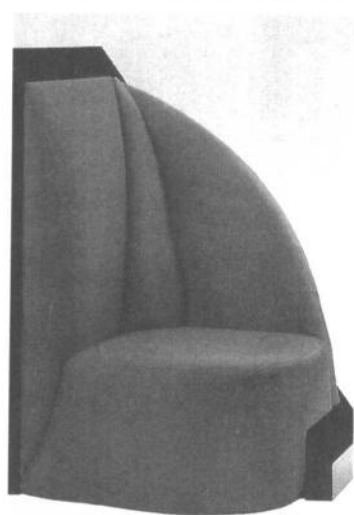
矶崎新(Arata Isozaki)

日本设计家矶崎新是后现代主义中的一个很具有个人特色的人物。他出生于1931年,是日本后现代主义设计的最重要代表。他能够在现代主义与古典主义之间寻找到一种非常微妙的关系,达到既有现代主义的理性特点,又有古典主义的装饰色彩和

当代工业设计产品举例:德国当代设计新人斯普芬·威维卡1962年设计的几种家具。



当代工业设计产品举例:新古典主义,或者称为新巴洛克主义的代表人物霍根·希尔设计的沙发之一。



庄严特征,在亚洲的建筑师家中非常特出。

矶崎新融合了西方现代主义结构、古典主义的布局和装饰、东方建筑的细腻和结构部件装饰化使用三方面的特点,设计出一系列非常特别的大型建筑,其中以日本筑波市的市政中心(Civic Center, Tsukuba, Arata Isozaki, 1979-1983)、洛杉矶当代艺术博物馆(Museum of Contemporary Art, MOCA, Los Angeles, 1989)、纽约布鲁克林博物馆扩展部分(Brooklyn Museum renovation and extension, Brooklyn, New York, Arata Isozaki & Associates, 1986)、日本Okanoyma平面设计博物馆(Okanoyma Graphic Art Museum, Nichiwaki Ilyogo Prefecture, Japan, 1986)最具有代表性。他的作品具有比较游戏性的特征,与飞利浦·约翰逊相比,则没有那么严肃,也没有那样严谨于古典主义。

特利·法列尔(Terry Farrell)

英国后现代主义建筑设计家特利·法列尔生于1938年,长期从事建筑设计。早期为别人处理建筑细节,因此对于构造和装

饰有很好的理解。1978年,法列尔成立自己的建筑设计事务所,从那时起,就致力于把现代主义的构造和古典主义的内容进行结合的后现代主义探索。他的设计并不仅仅是简单的古典主义风格表现,更加突出的是他比较轻松的采用古典风格,把古典风格作为一种装饰手段,因此设计本身具有戏谑的特点。比较重要的设计项目有伦敦坎普顿市的“电视中心”(TV-am Studios, Camden Town, London, Terry Farrell Partnership, 1983)、伦敦科佛花园区克里夫顿园艺店(Clifton Nurseries, Covent Garden, London, Terry Farrell Partnership, 1979)等等。电视中心是一个靠水的建筑群,设计广泛采用古典主义的结构部件,比如拱门、廊柱为装饰手段,色彩非常艳丽,整个建筑具有很特别的装饰效果,在建筑风格比较传统和保守的伦敦显得很突出。

查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)

詹克斯生于1939年,是研究后现代主义理论的最重要评论家,他同时也是一个建筑家,他在英国的设计都是与特利·法列

尔合作的,其中最有影响的一个项目是1982-1985年设计的自己的住宅和室内(Thematic House, Charles Jencks; Terry Farrell Partnership: 1982-1985, London)。他的设计充满了冷嘲热讽的意味,因为他是理论家,对于整个运动了如指掌,因而他能够得心应手地把各种不同的历史风格玩弄于股掌之间。他在伦敦设计的住宅和室内是最好的例子,无论建筑本身还是室内装饰细节,都充满了各种历史风格的混合,比如入口处天花板的图案是采用椭圆形和长方形反覆重叠组成的,既有历史韵味,又有莫名其妙的象征意义。他的作品不多,但是具有最典型的冷嘲热讽古典主义特点。

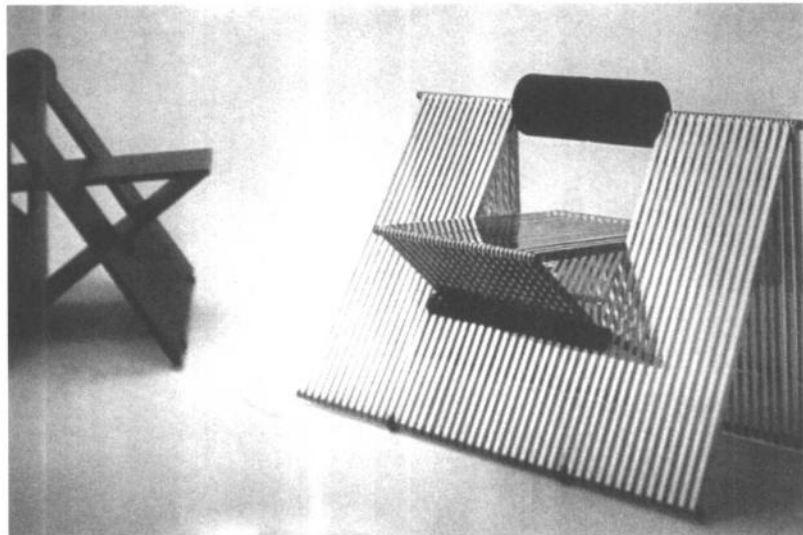
詹姆斯·斯特林(James Stirling)

英国最杰出的后现代主义设计家詹姆斯·斯特林生于1926年。从建筑学院毕业之后,他长期从事设计工作,早期对于米斯非常入迷,但是很快就感到现代主义从形式上的困乏,因而决心要探索一条新路。他的探索方向是标准的后现代主义式的,采用

现代主义与古典风格结合,并且加以嘲讽式的处理,严肃之中充满了戏谑和调侃味道,最典型的例子是德国斯图加特的新国家艺术博物馆(the Neue Staats gallerie in Stuttgart, James Stirling, Michael Wilford and Associates, 1977-1984)和伦敦的泰特博物馆扩建部分——克罗尔画廊(the Clore Gallery, an addition to the Tate Gallery Housing the Truner Collection, in London, James Stirling, Michael Wilford and Associates, 1980-1986)。其中,斯图加特的新国家艺术博物馆是引起世界注意的重要设计项目。这座建筑是处于斯图加特市一个坡地上,一边高一边低,因此设计上充分利用这种高低地势,形成具有强烈罗马特点的建筑群。这个博物馆采用了花岗岩和大理石为建筑材料,局部广泛采用古典主义的细节,比如拱门、天井,高低起伏的错落布局,中庭天井中的艾奥尼亚式柱门和古典雕塑装饰,大块花岗岩和大理石镶嵌的墙面,等等,引起人们对于古罗马都城和建筑的联想。而整体上的古典主义则又被戏谑的



当代工业设计产品举例：新古典主义，或者称为新洛可可主义的代表人物霍根·希尔设计的沙发之一。



当代工业设计产品举例：高科技风格(“三T”):瑞士设计大师玛里奥·博塔设计的“伞椅”,1985年(Mariorobortuaria chair, 1985)。

局部处理,比如扭曲的玻璃幕墙,粉红色的巨大扶手,莫名其妙的结构细节等等,现代主义、波普风格和古典主义被塞在一起,造成古怪的效果,戏谑、冷嘲热讽的手段处处可见。

他的泰特博物馆克罗尔画廊设计,则更加注重古典形式的象征效果。这两座建筑坐落在古典复兴式的泰特博物馆一旁,设计的目的是要造成新建筑与旧建筑之间的和谐、联系、统一感。斯特林采用简单的立体主义外型,低矮整体,使新建筑不会在视觉上超越旧建筑;而在细节处理上,则在门口以标准古典主义的轮廓开口,造成一个负形的古典建筑三角门楣(Pediment)形状,象征古典,是利用古典符号达到后现代主义形式主张的典型例子,这座建筑也是引起国际广泛讨论的重要项目之一。

贾奎林·罗伯逊(Jaquelin Robertson)

罗伯逊是美国弗吉尼亚大学建筑学院院长,他生于1933年,是一个美国培养的建築家。他一方面主张改革现代主义、国际主义设计风格的冷漠、非人情化的倾向,希望能够利用历史传统达

到建筑的文化气息,但是,他与冷嘲热讽古典主义不同,他不希望对古典风格和历史风格进行嘲弄和戏谑。对于他来说,古典主义是美好的、典雅的、高尚的,是不应该被游戏的,所以他的设计都努力把现代主义的结构和古典主义的动机进行完美的结合。他具有代表性的设计包括弗吉尼亚州夏洛特维尔的阿姆维斯特总部大楼(Amvest Headquarters, Charlottesville, Virginia, Eisenman Robertson Architectus; Trott & Bean Architects, 1985-1987)和在美国南卡罗莱纳州查尔斯顿的市政、商店和餐馆混合中心“共和走廊”(Concord Walk, Charleston, South Carolina, 1985)。这两个建筑群都具有典雅的长廊、美国殖民时期的风格特征。阿姆维斯特总部大楼沿水边伸展,简单的罗马古典建筑比例,倒影在水面上,非常幽雅,是主张古典与现代完美结合的很好探索。

塔夫特建筑设计事务所(Taft Architect)

塔夫特事务所是几个建筑师联合形成的一个后现代主义设

计集团,合伙人包括约翰·卡斯巴里安(John J.Casbarian,1946年生)、丹尼·萨穆尔(DannySamuels,1947年生)、和罗伯特·提莫(Robert Timme,1945年生)。他们三个人都受到欧洲现代主义直接的和非直接的影响:他们都毕业于美国莱斯大学(Rice University),这所学院的建筑系是在包豪斯的直接影响下发展起来的;与此同时,他们还受到由芬兰设计大师艾罗·萨里宁(Eero Saarinen)的有机功能主义风格的间接影响,因此,他们在思想方法上比较接近欧洲的思辨方式。这种思想背景使他们在设计时比较不同意采用对古典风格冷嘲热讽的态度,不主张采用对传统风格的戏谑、调侃方法,而比较重古典风格与现代结构的吻合和和谐,他们的设计都具有很典型的现代与古典的结合特点。比如他们在得克萨斯州沃斯堡设计的河湾乡村俱乐部(River Crest Country Club, Fort Worth, Texas, Taft Architectus; Geren Architectural Division · CRS Sirrine, Inc., associated Architects, 1981-1984)就具有典雅的罗马拱门,室内空间

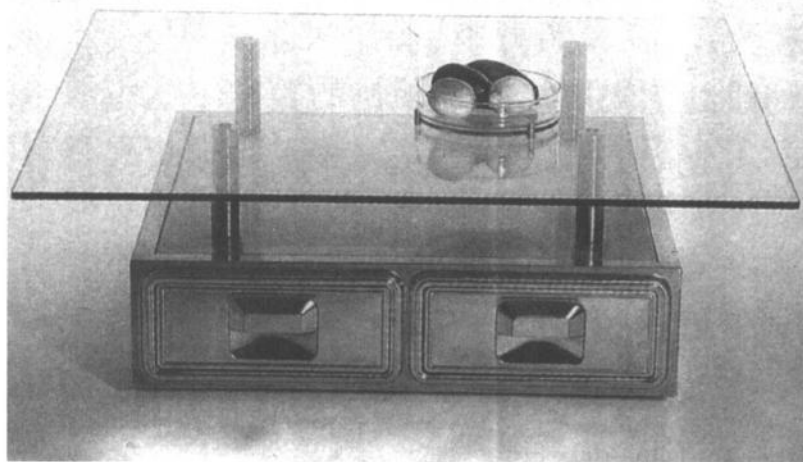
流畅、古典,是非常严肃的现代设计和古典风格的结合。

玛利奥·博塔(Mario Botta)

玛利奥·坎皮(Mario Campi)

这两个瑞士设计家都是从瑞士讲意大利语的一个地区提西诺(Ticino, Switzerland)发展起来的。

博塔生于1943年,受到设计理论家卡罗斯·斯卡帕(Carlos Scarpa)思想的很大影响。他虽然是瑞士人,但是却在意大利的威尼斯接受建筑设计教育,对于意大利的传统设计,特别是古典主义和文艺复兴风格有很深刻的了解。在学习建筑的时候,他还受路易·汉(Louis Kahn)的影响。路易·汉主张现代主义的功能主义发挥和古典主义的比例结合,从而摆脱了抄袭古典图案的困惑,或者现代主义呆板、缺乏生气的特点,博塔对于这一点非常热衷。他在大学毕业以后,到路易·汉设计事务所工作,一直到1960年,其中,汉的思想和设计哲学对他形成更为深刻的影响。路易·汉对于古典主义的标准比例的热衷,在现代建筑上严格按



当代工业产品设计案例:高科技风格(Hi-Tech):安德烈亚斯·威伯1985年设计的茶几(Andreas Weber couchtable, 1985)。



当代工业产品设计案例:高科技风格(Hi-Tech):海格·斯贝斯1984年设计的“圈克斯椅子”(Haih Space-Tux Chair, 1984)。

照古典比例从事设计,而不是简单取用古典主义的装饰细节,对他有很重要的启发。他逐步成为重要的后现代主义大师,但是,他对于现代主义的崇敬和严肃态度,则是后现代主义大师中比较罕见的。

博塔不断探索,希望找寻到自己的道路。他因为长期以来都在瑞士偏远的提西诺设计,因而被认为是地方性设计师,为了打破这种地区的束缚,他自从80年代末期和90年代以来,积极扩展自己的设计范围,通过一段时间的努力,他在欧洲几个大城市和美国取得一些重大的设计项目,他的风格日趋成熟,设计特征鲜明,对于古典主义的核心内容的精心考虑和努力融入现代主义结构中的努力被设计界广泛赞同,因此也声名日高,成为现代最重要的后现代主义建筑设计家之一。他于1994年完成的旧金山现代艺术博物馆是后现代主义在90年代的最杰作品之一,引起世界广泛的注意和赞美。这个博物馆具有标准的现代主义功能考虑,也同时从比例上采用古典主义的特征,是把路易·汉的探

索发展到淋漓尽致地步的一个杰作。

与博塔一样,坎皮也具有相似的主张,这两个瑞士设计家都对古典主义怀有崇敬和热爱,因此都采用现代结构和古典风格吻合的方式从事设计,他们的作品,都具有这种结合的特征。比如坎皮设计的住宅“玛基住宅”(Casa Maggi, Arosio, Switzerland, 1980)、博塔设计的“陌生住宅”(Casa Unifamiliare, Viganello, Switzerland, 1980-1981)等等,都是以现代主义建筑为结构基础,加上古典主义的细节,造成古典符号象征特征和现代主义功能结合的典雅作品,并没有任何冷嘲热讽的成份在内。他们代表了欧洲后现代主义的一个非常有特点的流派。

凯文·罗什(Kevin Roche)

罗什是爱尔兰人,生于1922年,在爱尔兰接受了早期教育,1949年移民美国,在芝加哥的伊利诺斯理工学院(Illinois Institute of Technology, School of Architecture)跟随米斯·凡德洛学习建筑,逐步成为一个出色的美国建筑家。他早期在东

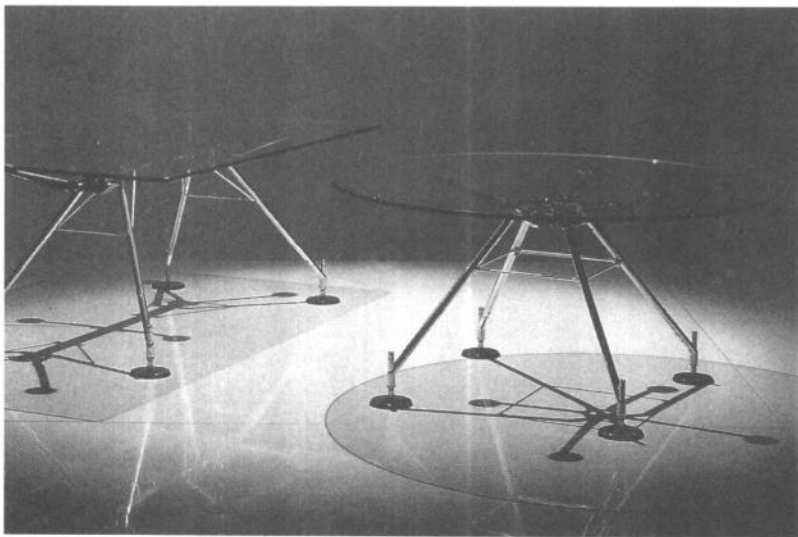
柏林的教育是标准学院派(the Beaux-Arts system)的,来到美国之后,接受现代主义设计教育,改变了他对于建筑设计的看法。他有相当长一个时期是从事标准的现代主义、国际主义风格建筑设计的,1950年他担任美国设计家艾罗·萨里宁(Eero Saarinen)设计助手,到1954年被提升为萨里宁设计首席助手,参与了萨里宁最重要的几个有机功能主义的设计项目,包括纽约肯尼迪国际机场中的环球航空公司候机大楼(TWA Terminal, JFK International Airport, New York),以及华盛顿附近的杜勒斯国际机场(Dulles International Airport),从中对现代主义的精神和萨里宁的有机主义探索方向有很深刻的理解。他于1963-1968年设计了纽约福特基金会总部大厦(the Ford Foundation Headquarters in New York, 1963-1968),集中体现了他受到的现代主义影响。他采用的简单几何形态,充满了勒·柯布西耶的精神,表现了冷漠的理性主义特色。

70年代后期罗什开始转向后现代主义的探索。特别是对经

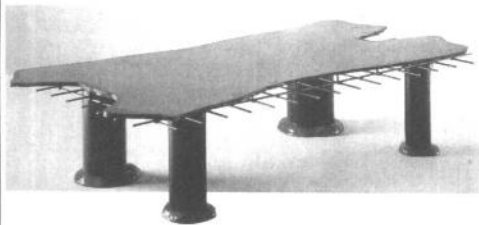
典古典主义与现代主义结构的结合探索。代表作品是美国的通用电器公司总部大楼(General Foods Corporation Headquarters, Rye, New York, Kevin Roche John Dinkeloo and Associates, 1977-1983)。这个建筑群延展至湖边,采用了古典主义的比例,长廊、列柱,建筑外表上采用简单的横线装饰,非常典雅和安宁,是现代主义与古典主义结合的一个很好的典范。1983年罗什又设计了巴黎的波加斯公司总部大厦(the Bouygues Headquarters, 1983),这个设计也同样具有现代与古典结合的特点,得到设计界广泛的好评。

阿道·罗西(Aldo Rossi)

阿道·罗西是意大利重要的后现代主义设计家。他生于1931年,在意大利学习建筑,很早就开始了后现代主义设计的探索。对于他来说,建筑重要地方在于与环境整体的一致,而不在于建筑本身是否合乎功能原则,他把环境整体性、协调性看得至高无上,从而形成他的设计方法和理论。最集中体现他的原则的例子



当代工业产品设计案例：高科技风格(III)英国建筑大师诺尔曼·弗斯特1987年设计的高科技风格办公家具系列「诺曼斯」(Norman Foster, Nomos office furniture system, 1987)。



当代工业产品设计案例：「过渡高科技风格」(Trans-HiTech)——加塔诺·佩斯1987年设计的「珊桑尼都」桌子(Gaetano Pesi, Sansonide table, 1987)。

之一就是他在意大利莫迪纳市设计的公墓建筑(Cemetery, Modena, Italy, Aldo Rossi with Gianni Braghieri, 1971, revised 1976),这座用途特殊的建筑基本是一个完整的方形,因为只是为了存骨灰盒用,所以没有玻璃窗和任何的装饰细节,完全是简单的窗户开口,但是却具有古典主义的比例基础,因此非常庄严。罗西强调设计的个人表现与总体环境的协调一致性,他设计的卡罗·费里斯剧院重建和扩展部分(reconstruction, renovation, and additions to Carlo Felice Theater, Genoa, Italy, Aldo Rossi with Ignazio Gardella, Fabio Reinhart, and Angelo Sibilla, 1982),这个设计最后没有得到接纳,但是整个设计却表现了罗西的精神,古典主义的细节和总体,与热那亚市的古老城区环境融为一体,新旧部分互相融合,相得益彰,最充分地体现了他的这个主张。

拉菲尔·墨涅奥(Rafael Moneo)

米费尔·加利(Miguel Garay)

何塞-因纳西奥·林纳扎所(José-Ignacio Linazasoro)

这三个设计师是西班牙比较有影响的后现代主义建筑家。他们主张对现代主义进行改造,特别是运用古典主义的基本原则,在比例上、在建筑总体大形上采用古典主义的方式,达到设计上历史韵味,在社区计划上达到建筑与邻里的和谐和统一。他们的不少设计都是本身具有历史意义的建筑,比如古典艺术博物馆、社区文化中心、旧城区中的广场,以及花园等等,因此,在运用古典风格的自由度上有很大的伸缩空间和余地。正因为如此,他们的设计也都有非常典雅、庄严的特点,这是与整个建筑的目的性相吻合的。西班牙深厚的文化传统,特别是与古典时期的密切关联,使他们的设计能够有很好的发展。

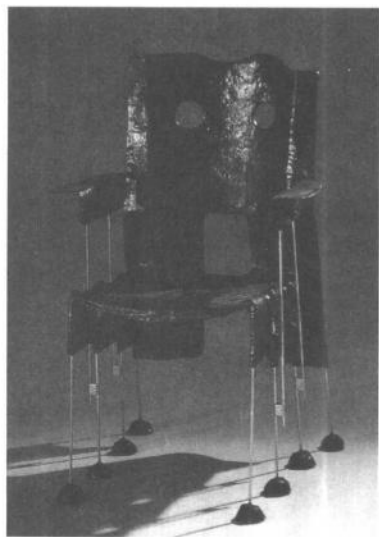
拉菲尔·墨涅奥是西班牙重要的后现代主义设计家。他受到阿道·罗西很深刻的影响,因此在设计观念上与罗西有千丝万缕的联系。拉菲尔·墨涅奥生于1937年,长期在西班牙从事建筑设计,很早就受罗西影响,开始探索总体古典主义和谐的设计风

格。他的西班牙国家罗马艺术博物馆(National Museum of Roman Art in Merida, 1985)是在西班牙一个重要的罗马时期都市的废墟上建立的,这座建筑的底层是现场发掘出来的罗马时期住宅和城市的废墟遗迹,是供展示用的,其它部分则是罗马时期的文物和艺术作品,这座建筑基本采用拱结构,完全采用罗马比例,总体结构则是现代的和古典相结合,整座建筑没有特别的装饰细节,运用古典的比例和构造,达到很好的效果,是西班牙最杰出的后现代主义作品之一。

罗西的设计观念,特别是对于古典环境总体性的主张,在西班牙有很广泛的影响。其中受到他很大影响的比较重要的几个设计家除了墨涅奥之外,还有米盖尔·加利(Miguel Garay, 1936-)、何塞-因纳西奥·林纳扎所罗(Jose-Ignacio Linazasoro, 1937-)。他们的作品也与墨涅奥的相似,强调总体的古典风格,和与邻里区域的统一性、和谐性。比如加利的曼迪奥拉住宅(Casa Mendiola, Andoian, Spain, Miguel Garey, 1977-1978) -在

门迪戈拉市的公寓建筑群(apartment block, Mendigorria, Spain, Miguel Garay and Jose-Ignacio Linazasoro, 1979-1980, 和何塞-因纳西奥·林纳扎所罗合作设计)、在奥姆扎巴的文化中心(Cultural Center, Ormazabal, Pasaia Antxo, Spain, Miguel Garay, 1983)、何塞-因纳西奥·林纳扎所罗设计的塞贵拉市医中心(Medical Center, Segura, Spain, Jose-Ignacio Linazasoro, 1983-1985)、在同一个城市设计的花园(Pavilion and Garden, Segura, Spain, Jose-Ignacio Linazasoro, 1985)等等,都有类似的设计倾向。

复古主义的建筑设计很难归纳入后现代主义的范畴。因为这个流派基本否定现代主义,这个流派的设计家们并不是要求改造现代主义,而是希望基本推翻现代主义,以古典主义取而代之。他们设计的作品,完全是古典和历史风格的复兴,虽然有些不错的作品,但从作品的一个派别来看,并没有自己完整的观念,他们认为现代主义不可取,西方建筑设计的最高风格是古典



当代工业设计产品案例:「过渡高科技风格」(Trans-HiTech)·加塔诺·佩斯1984-1987设计的「绿色街椅」(Gaetano Pesece Green Street Chair, 1984/1986/1987)。



当代工业设计产品案例:「过渡高科技风格」(Trans-HiTech)·英国前卫设计家朗·阿拉德1985年设计的「混凝土」音响组合(Ron Arad Concrete sound system, 1985)。

主义,因而主张全力复兴古典,回到古典时代是他们最高的理想,因此,具有很顽固的保守立场。比较重要的复古主义代表人物有昆兰·泰利(Quinlan Terry)、约翰·波拉图(John Blatteau),亨利·科伯(Henry VCobb)、东尼·阿特金(Tony Atkin),克里斯提安·兰格罗斯(Christian Langlois)、马努埃尔·曼扎诺-莫尼斯(Manuel Maanzano-Monis)等,作品大部分是与传统区域有密切关系的,比如议会建筑,宫殿扩建部分,古典花园扩建工程等等。因为他们的这种立场,我们不再详细讨论他们的设计。

后现代主义设计在建筑上发展非常迅速,但是,随着形式的反复运用,很快就产生了社会和设计家本身对于这些符号性的形式的厌倦,因而导致后现代主义在80年代末期和90年代初期的衰退和式微。

后现代主义时期的产品设计

工业设计的发展基本是遵循两条不同的道路的,一条是比较商业化、大众化、应付市场需求的设计,也就是常规设计方式,这类设计是大量的,充斥市场的,为日常生活服务的,虽然大部分设计著作并不介绍它们,但是,这却是市场上的主流设计。这种设计会受到前卫设计的影响,但是,却没有前卫设计那样瞬息万变,那么个人化,产品的价格因此也低廉,这是为大批量生产的设计;另外一条则是较为具有探索性的、具有强烈设计家个人表现的、受到总体设计运动影响的前卫设计。这是大部分设计理论著作都津津乐道讨论的、非常引人注目的、与总体设计运动的发展密切相关的设计,但是,大部分都没有被大批量生产,因此也是价格昂贵的设计,是与大众脱离的设计。作为新的设计风格被探讨,也被第一种大批量生产的设计借鉴,这种设计充满了探

索性。后现代主义设计和其它的一些现代主义以后的设计属于这一类型的设计。

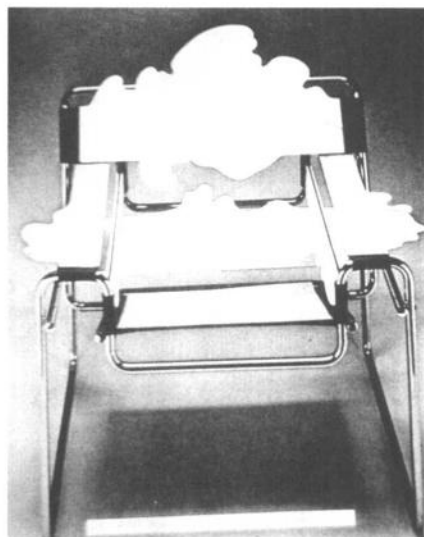
在产品设计上,或者说在工业设计上,后现代主义的影响没有在建筑设计上的广泛,但是由于对现代主义的改良和改革动机,也产生了相当一批设计家,他们不遵循现代主义、国际主义的设计原则,而自己开拓新的设计风格方向。从思想观念上看,他们基本还是形式主义者,并没有希望彻底改变现代主义的功能主义,努力从形式上希望达到突破,创造新的产品形式。从形式上看,我们可以把现代主义以后在产品,或者工业设计上的流派大致分成几个类别,即“高科技”风格(Hight Tech)、“改良高科技”风格(Trans High Tech)、意大利的阿基米亚和孟菲斯集团(Alchimia Memphis)、后现代主义风格(Post-Modernism)、减少主义风格(Minimalism)、建筑风格(Archetypes)、微建筑风格(Micro-Architecture)、微电子风格(Micro-electronics)等等。以下对这些风格分别进行介绍。

“高科技”风格(High Tech)

工业设计上的“高科技”风格是从祖安·克朗(Joan Kron)和苏珊·斯莱辛(Susan Slesin)1978年的著作《高科技》(High Tech, 1978)中产生的。这个术语在设计上特指两个不同层次的内容:一,是技术性的风格,强调工业技术的特征(technology);二,是高品质的高科技(high style)。因此“高科技”中的“高”是指的“高品质”,以把设计的对象从平民大众中抽出来,成为上层人的特定所有,就凭这个非民主化的特点,就表明“高科技”风格不是强调民主化的现代主义的衍生。克朗与斯莱辛对“高科技”风格追根溯源,认为“高科技”风格的根源可以上溯到法国建筑家让·普鲁维(Jean Prouve)和皮埃尔·夏罗(Pierre Chareau)在20世纪30年代设计的建筑,以及美国设计师查尔斯·依姆斯(Charles Eames)在1949年设计的住宅。“高科技”风格



当代工业设计产品实例:意大利激进设计集团「孟菲斯」(Memphis)的设计家之一乔治·索顿设计的「奥列罗」扶手椅(George J. Souders: fabric by Nathalie de Pasquier: Oberoi armchair, 1981)。



当代工业设计产品实例:意大利激进设计集团「孟菲斯」(Memphis)的设计家之一乔治·索顿设计的「瓦西里椅子」(Vassily armchair, 是把马塞尔·布魯斯1925年在包豪斯设计的第一张钢管椅子改成的后现代主义家具)。

把工业环境中的技术特征引入家庭产品和家庭住宅设计上,从公共空间引入高度私密的个人空间。这个风格的特点是运用精细的技术结构,非常讲究现代工业材料和工业加工技术的运用,达到具有工业化象征性的特点,也就是把现代主义设计中的技术成份提炼出来,加以夸张处理,以形成一种符号的效果。一些貌不惊人的普通工业机械结构,被赋予新的美学含义,比如,平常用于工厂中的、粗糙的钢工具架被用到高级住宅内,工厂的工具被赋予新的市场意义。因此,把工业技术风格变成一种高商业流行风格,一种德国人称为“Kitsch”商业主义符号,“高科技”风格给予工业结构、工业构造、机构部件以美学价值,这是“高科技”风格的核心内容。

“高科技”风格也是首先从建筑设计开始的。虽然30年代已经有所谓“高科技”风格建筑,但是,成为一个完整的设计潮流,则是70年代以来的事情。比较突出的“高科技”风格建筑项目有英国建筑家里查·罗杰斯在法国巴黎设计的蓬皮杜文化中心

(the Cultural Center of Georges Pompidou, Piano and Rogers, Paris, 1977)和他在伦敦的洛依德保险公司大厦(the Lloyds Insurance, Richard Rogers, 1986)。这两座建筑都采用充分暴露工业结构的方法,把工业建筑、工业构造作为基本的设计语汇运用到这两座昂贵的、豪华的建筑上。蓬皮杜中心的各种管道都暴露在建筑外表,工业构造成为重要的美学符号。这座建筑完成之后引起很大争议,但是,作为一种新的设计风格,一种新的美学价值,“新技术”风格从此被接受了。

受到建筑上的“高科技”风格影响,一些设计家开始把类似方法运用到产品设计上,特别是家具设计上。比如德国慕尼黑的建筑家威伯(Adreas Weber)用不锈钢设计家具、罗德里·金斯曼利用钢骨设计家具、意大利建筑家玛利奥·博塔也用“高科技”风格设计家具、布鲁斯·布迪克(Bruce Burdick)和英国建筑家诺尔曼·弗斯特(Norman Foster)也用类似方法设计桌子和工作椅,都是很典型的例子。

目前世界上比较重要的“高科技”风格设计家包括有：

罗德尼·金斯曼(Rodney Kinsman)

安德里斯·威伯(Andreas Weber)

玛休·森(Matteo Thun)

乌尔斯·格拉姆斯巴什(Urs Gramelsbacher)

汉斯·定尼拜(Hans Dinnebier)

让-马克·达·科斯塔(Jean-Marc da Costa)

瑞士建筑家马里奥·博塔(Mario Botta)

布鲁斯·布迪克(Bruce Burdick)

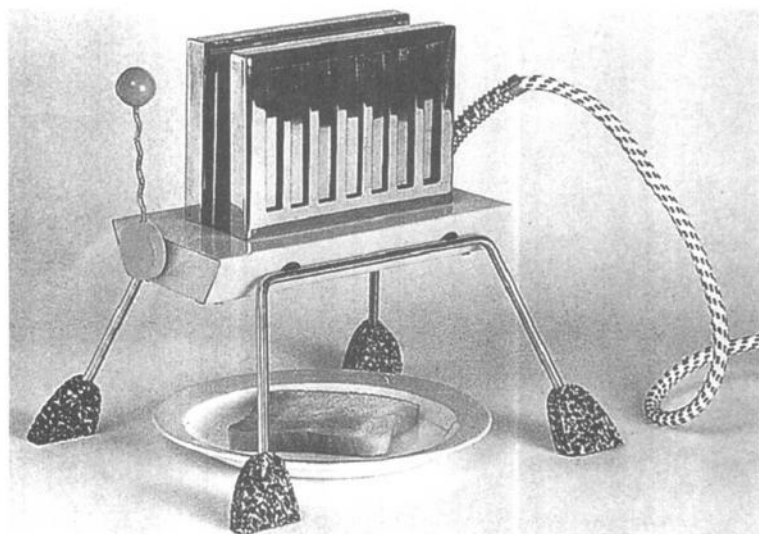
英国建筑家诺尔曼·弗斯特(Norman Foster)

“过渡高科技”风格(Trans High Tech)

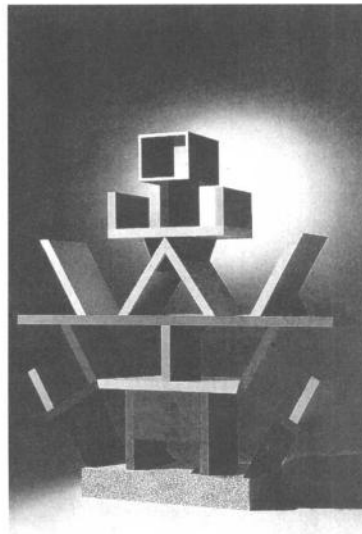
也可以叫做“改良高科技”风格，或者直译为“过渡高科技风格”，是一种对工业化风格、“高科技”风格的冷嘲热讽、戏谑、

嘲弄、调侃的表现，具有更高的个人表现特点，也比较难以批量化生产。这个风格的设计充满了荒诞不羁的细节处理，表现了设计师对于高技术、工业化的厌恶和困惑，是庞克文化(punk)、霓虹灯文化(neon culture)的一种体现。因为这个风格的明显讽刺特征，因而不可能得到广泛的欢迎和喜爱，这种风格也因此没有可能大批量生产，只是少批量生产的、针对个人的、艺术式的作品而已。这种作品在意大利的“反设计”运动以来非常常见，不少意大利设计师热衷于这种风格的设计。这种风格的设计不少出于知名设计家之手，因而也具有商业价值，从前卫探索到商业利益之间并没有明显的分界。

过渡“高科技”风格的设计基本都是以现代主义、“高科技”风格的设计为基础，然后进行肆意嘲弄。比如杰拉尔德·库别斯设计的桌子(Gerald Kuipers, Desiree Verstraete Lounge table, 1983)，结构基本上是“高科技”风格的，金属桌子框架，加上厚玻璃台面，非常严肃，但是在桌子台面以下则加了一块夹有瑕



当代工业设计产品举例：意大利激进设计集团“孟菲斯”(Memphis)的设计家之一马库斯·波什设计的“面包烤箱”式面包烤箱(Marcus Botsch: Toaster-horse, model 1986-1987)。



当代工业设计产品举例：意大利激进设计集团“孟菲斯”(Memphis)的领导人卡尔·索托斯设计的“索托斯风格”的书架“卡尔·索托斯”(Carlton bookcase, 1981)。

疵的大理石，充满了莫名其妙的象征意味，对于严肃的整体来说，是一个非常不协调的嘲弄。又如朗·阿拉德(Ron Arad)设计的“混凝土”音响组合(Ron Arad: "Concrete" sound system, 1985)以混凝土为音响设备的基本材料，无论是喇叭箱还是唱盘座，都是混凝土的，粗糙异常，这种工业材料与精细的音响设备形成古怪的对比。盖塔诺·别斯(Gaetano Pesce)设计的桌子“桑索尼杜”("Sansonedue" table)完全采用钢铁结构，充满了工业味道，但是钢铁的桌面四面破烂和参差不齐，露出底下的钢网结构，好像被破坏过一样。这些设计，都是对现代主义和“高科技”的讽刺。因此，意识形态上是后现代主义的集中体现。

比较重要的“过渡高科技”风格的设计家有：

德国杜塞尔多夫前卫设计集团“孔斯特弗鲁格”(Kunstflug, a Dusseldorf design team)这个设计组织包括海科·巴特斯(Heiko Bartels)、哈拉德·胡尔曼(Harald Hüllmann)等人。

比利时设计家杰拉尔德·库别斯(Gerald Kuipers)

伦敦前卫设计组织“一去”(One Off)

英国设计家朗·阿拉德(Ron Arad)

盖塔诺·别斯(Gaetano Pesce)

日本设计家 Shiro Kuramata

德国“五角大楼”设计集团(Pantagon Design.)

玛利-特丝·德意志(Marie-Therese Deutsch)

克劳斯·波林格(Klaus Bollinger)

意大利的阿基米亚和孟菲斯集团(Alchimia/Memphis)

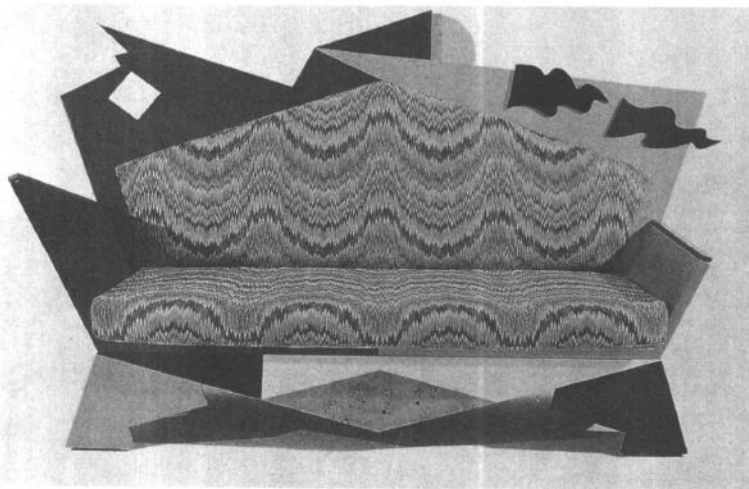
意大利战后的激进设计运动非常发达，出现了一系列重要的设计集团，其中，阿基米亚和稍后的孟菲斯集团是两个关系密切的、非常有影响的设计组织，集中了意大利前卫设计的精华人物，代表了现代主义开始式微以来意大利设计的新发展趋向，很有代表意义。

意大利的激进设计运动开始于20世纪60年代中期，这场运动的主要目的是反对意大利的正统设计，特别是战后发展起来

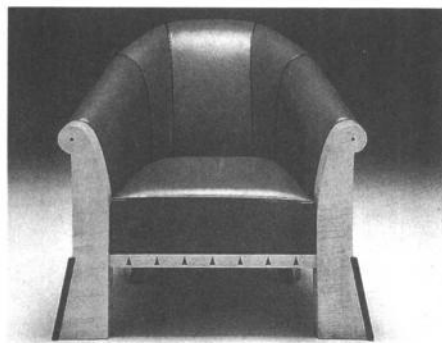
的、为高中收入阶层的设计，所谓的“优雅设计”（在意大利称为“Bel Disegno”风格），“优雅设计”是意大利一批杰出的设计家在战后发展起来的，代表了意大利战后优秀的设计，这批人包括吉奥·庞蒂(Gio Ponti)、马尔科·阿比尼(Marico Albini)、维科·玛吉斯特列提(Vico Magistretti)、玛里奥·贝利尼(Mario Bellini)、卡斯特里奥尼兄弟(the Castiglioni)、卓·科伦波(Joe Colombo)、马可·扎努索(Marco Zanuso)、阿夫拉·斯卡帕和托比亚·斯卡帕(Afra and Tobia Scarpa)等等，激进设计集团就是针对他们的设计进行挑战的，所代表的是青年一代的波普风格、传统风格。早期比较具有代表性的意大利激进设计组织有“超工作室”(Super studio)、阿其尊(Archizoom)、吉古拉德(ZZigurat)和“第45工作室”(Studio 45)，生产这些激进设计组织作品的生产单位则是环球工具公司(Global Tools)。他们反对正统的“好设计”原则，影响欧洲其它国家的前卫设计运动。

1978年到1979年之间，意大利重要的工业城市、设计中心米兰的设计家阿德里安娜·贵里罗和亚历山大罗·贵里罗(Adriana and Alessandro Gujirriero)、布鲁诺·格里高列和乔治·格里高列(Bruno and Giorgio Gregori)成立了自己的激进设计组织“阿基米亚”，这个组织与意大利两个著名的设计大师——艾托·索扎斯(Ettore Sottsass)和亚历山大罗·门蒂利(Alessandro Mendini)合作，因此很快取得世界声望，成为世界知名的激进设计组织之一。1981年，索扎斯离开了阿基米亚，自己组织了另外一个前卫设计集团“孟菲斯”，集合了相当一批杰出的青年设计家，在80年代成为世界最著名的激进设计集团。他们设计的家具、用品，影响国际激进设计运动。

这两个组织的设计原则基本相似，都是以高度娱乐、戏谑、玩笑、艳俗的方法，来达到与正统设计完全不同的效果，表示丰裕时代的艳俗和平庸。这种设计色彩鲜艳，普遍采用非常俗气的材料——装饰板(formica)作为表面粘贴装饰基础，非常具有儿



当代工业设计产品案例：意大利激进设计集团“孟菲斯”(Memphis)的亚历山大罗·门蒂利设计的“康定斯基沙发”，1978年(Alessandro Mendini: Kandinsky sofa, 1978)。



当代工业设计产品案例：后现代主义的产品设计：孟菲斯·霍兰设计的“孟菲斯椅子”，1984年。

童心理特点的产品、家具造型和艳俗的色彩，形成明显的波普风格。设计之中有种玩世不恭的气息，特别受到80年代青年一代喜爱。

这两个组织的主要代表人物有：

阿德里安娜·贵里罗和亚历山大罗·贵里罗(Adriana and Alessandro Gujirriero)

布鲁诺·格里高列和乔治·格里高列(Bruno and Giorgio Gregori)

艾托·索扎斯(Ettore Sottsass)

亚历山大罗·门蒂利(Alessandro Mendini)

彼得·夏尔(Peter Shire)

乔治·桑顿(George J. Sowden)

米切尔·德·鲁齐(Michele de Lucchi)

马尔库斯·波什(Marcus Botsch)

斯提芬·安布罗祖斯(Stefan Ambrozus)

迈克·马图什卡(Michael Matuschka)

乔·海诺尼姆斯(Jorg Hieronymus)

后现代主义风格(Post-Modernism)

产品设计上，或者工业设计上的后现代主义主要是从建筑设计上衍生出来的，大部分产品设计的后现代主义设计家都是后现代主义建筑设计家。他们通过产品，特别是家具和家庭用品，表现了与建筑上的后现代主义相似的倾向，其中包括上面已经讨论过的三个方面的特征，即：

一、历史主义和装饰主义立场。现代主义一向反对装饰主义，现代主义的基本原则之一就是反装饰，因为装饰造成不必要的额外开支，从而使大众无法享用，所以，装饰主义在现代主义时期是一种被视为敌人的因素而反对的。战后发展起来的国际主义更加强了非装饰化特点，夸大了无装饰的外型特征，形成减

少主义的风格,装饰和任何的历史动机自然成为设计的天敌。而后现代主义即恢复了装饰性,并且高度强调装饰性,所有的后现代主义设计家,无论是建筑设计师还是产品设计师,都无一例外地采用各种各样的装饰,特别是从历史中吸取装饰营养,加以运用,与现代主义的冷漠、严峻、理性化形成鲜明的对照。

二、对于历史动机的折衷主义立场。后现代主义并不是单纯地恢复历史风格,如果是单纯恢复历史风格,也就没有什么后现代主义了,充其量不过是历史复古主义而已。后现代主义对历史的风格采用抽出、混合、拼接的方法,并且这种折衷处理基本是建立在现代主义设计的构造基础之上的。

三、娱乐性,以及处理装饰细节上的含糊性。娱乐特点是后现代主义非常典型的特征,大部分后现代主义的设计作品都具有戏谑、调侃的色彩,反映了经过几十年严肃、冷漠的现代主义、国际主义设计垄断以后,人们企图利用新的装饰细节达到设计上的宽松和舒展。而设计上的含糊性,则不是后现代主义所特有

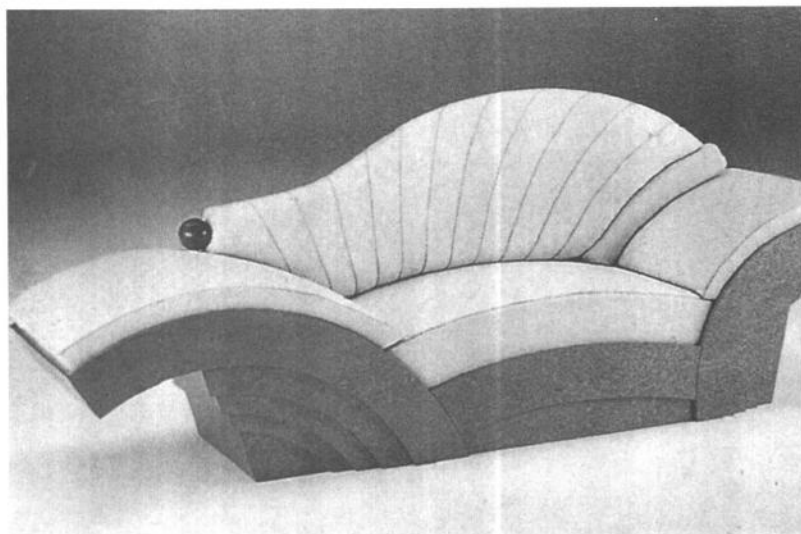
的,不少现代主义以后的设计探索,都具有含糊的色彩。从思想动机来看,这种含糊倾向是可以理解的。现代主义、国际主义设计强调明确,高度理性化,毫不含糊,长期以来成为设计的基本原则,人们在对于这种设计形式上过于理性化的倾向感到厌倦之后,自然希望设计上有更多的非理性成份,含糊性是一个自然的结果。

很多后现代主义的产品设计家本身都是后现代主义的建筑家,他们的家具设计与他们的建筑设计风格同出一辙,比如迈克·格利夫斯设计的几把椅子“MG-1号”、“MG-2号”等,都具有明显的古典主义家具的特征。诺伯特·伯尔戈夫设计的柜子则基本是古典建筑的外型,他的“F-2”柜子,顶上是一个古典的殿堂建筑模型,完全体现了上述后现代主义的基本特征。

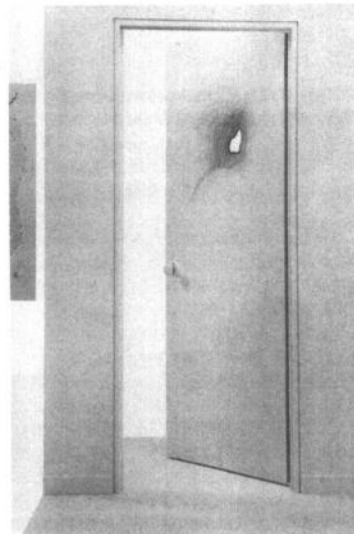
后现代主义产品设计上的重要代表人包括:

罗伯特·温图利(Robert Venturi)

迈克·格利夫斯(Michael Graves)



当代工业设计产品案例:后现代主义的产品设计:汉斯·霍兰1981年设计的「玛利莲椅子」(Hans Hollein: Marilyn sofa, 1981)。



当代工业设计产品案例:后现代主义的产品设计:后现代主义设计集团SITE设计的「大门」(SITE: James Wines and Alison Sky, 1983年)。

汉斯·霍兰(Hans Hollein)

查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)

诺伯特·伯尔戈夫(Norbert Berghof)

斯坦利·提格曼(Stanley Tigerman)

弗兰克·盖里(Frank Gehry)

马休·森(Matteo Thun)

塞特建筑设计事务所(SITE,由詹姆斯·怀因斯James Wines和阿里逊·斯凯Alison Sky联合组成)

减少主义风格(Minimalism)

减少主义风格是80年代开始兴盛的一个设计风格。顾名思义,减少主义的特征就是一种美学上追求极端简单的设计风格,一种加尔文式的简单到无以复加的设计方式。

减少主义是受到米斯·凡德洛的设计思想,特别是现代主

义、国际主义形式化以后的思想的深刻影响而发展起来的。这种风格的产品,特别是家具,具有简单的结构,比较生硬的表面处理特点。早在80年代中期,就开始有一些设计家开始探索形式主义的减少主义设计方式。比较重要的减少主义设计集团是“宙斯”设计集团(the Zeus group),这个集团于1984年成立于意大利的米兰,从事减少主义的探索。这个组织不但设计家具,也设计时装、纺织品、平面设计和其它产品,与孟菲斯设计集团的广泛工作范围非常相似。在短短的几年当中,这个集团设计出大量的家具和其它产品,都具有比较统一的减少主义风格特征,因此引起国际设计界的注意。宙斯集团的领导人物是毛里佐·佩里加利(Maurizio Peregalli),他用自己的企业诺托公司(Noto)来生产宙斯集团的设计,因而支持了这个减少主义集团的发展。

与此同时,西方各国也出现了一批同样追求减少风格的设计家,大部分都是建筑设计师,比如日本的Shiro Kuramata,美国的飞利浦·迪克(Philipp K. Dick)。

减少主义设计的最重要设计代表人物当推飞利浦·斯塔克(Philip Starck)。这个法国的减少主义设计家利用减少主义风格设计了大量的家具,基本都是黑色的、没有任何装饰,虽然在造型上减少到几乎无以复加,但是却很注意简单的几何造型的典雅,因此达到简单但是丰富的效果,是80年代非常流行的新风格。他的设计,既不同于现代主义的刻板,也不同于后现代主义的繁琐装饰,具有现代而时髦兼备的个人特色,由于他的设计的这种鲜明的特征,他的作品得到广泛的喜爱,法国当时的总统弗朗斯瓦·密特朗(Francois Mitterand)居住的爱丽舍宫(Elysee Palace)中的会议室也使用斯塔克设计的“普拉发尔”椅子(Pratfall),足见他的流行程度。

比较重要的减少主义设计人物包括如下一些:

宙斯设计集团(the Zeus Group),包括一些几个设计家:

毛里佐·佩里加利(Maurizio Peregalli)

罗伯托·玛卡蒂(Roberto Marcatti)

文森佐·贾维科利(Vincenzo Javicoli)

玛利亚·路易莎·罗西(Maria Luisa Rossi)

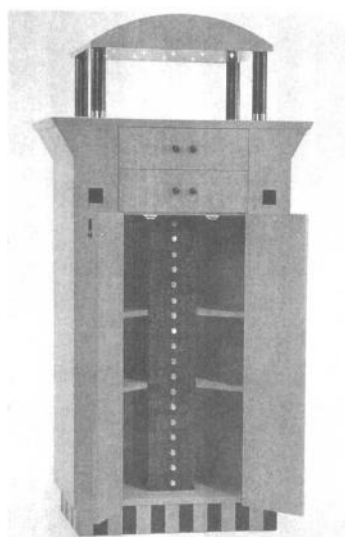
法国设计家飞利浦·斯塔克(Philip Starck)

日本设计家 Shiro Kuramata

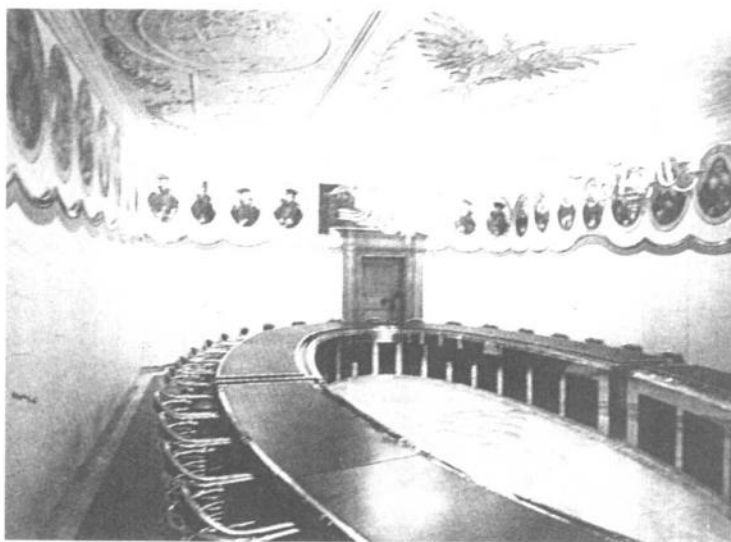
美国设计家飞利浦·迪克(Philipp K. Dick)

“建筑风格”(Arche types)

“建筑风格”是后现代主义在产品上的一个分支。这个风格主要集中在由建筑师设计的家具上,大量采用后现代主义建筑的风格,甚至完全搬用建筑的形式来设计家具,产生出像建筑的家具来。比如意大利设计师阿道·罗西设计的AR-1柜子,完全像巴洛克时代的哨兵亭一样,他的AR-6厨房柜自然像罗马时期的公共建筑;德国设计家O·M·翁格斯(O·M·Ungers)设计的家具则完全取自日本传统建筑的动机,他的电视音响组合柜好像



当代工业设计产品案例:后现代主义的产品设计:诺伯特·伯克曼等人设计的“P2”型柜子(Norbert Berghoff Michael Alenders, Wolfgang Bang; P2 vertikal Frankfurt cupboard, 1986)。



后现代主义的建筑室内设计:汉斯·霍兰在奥地利设计的市政中心会议室(Hans Hollein: Perchtoldsdorf Townhall Renovation, Austria, 1975-1976)。

一个高层建筑,与后现代主义非常相似。由于这个风格的基本方式是把建筑设计风格用于产品设计,特别是家具设计上,因此理论界有人把它单独从后现代主义中分离出来,成为“建筑风格”派。其实,无论是从思想方法上还是从设计形式上,都是与后现代主义如出一辙的。

这个风格的主要代表人物包括:

阿道·罗西(Aldo Rossi)

O·M·翁格斯(O·M·Ungers)

“微建筑风格”(Micro-Architecture)

与“建筑风格”一样,所谓的“微建筑风格”也是后现代主义在产品上的一个分支,指的是把后现代主义“建筑风格”沿引到产品上,特别是小产品上,比如茶具、咖啡具、玻璃器皿、文具、刀叉具、陶瓷器、灯具、钟表、首饰等等。大

部分都是由后现代主义的建筑师设计的。“微建筑风格”是装饰主义的一个比较极端化的发展,大量采用艳丽的色彩和几何图案为装饰动机,加上华贵的材料,比如金、银等等,使这种风格的产品与20年代的“装饰艺术”运动风格的设计有非常相似之处。基本上所有的重要后现代主义建筑家都有设计产品,这些设计都可以大致归纳到“微建筑风格”范畴,这是形式主义的一个高度发展方向。比较典型的例子是1983年一批重要的后现代主义设计家设计的一系列不同的咖啡具,每个人都发挥自己的特点,因此,这批咖啡具很有代表性,它们既是后现代主义共同的体现,同时又是这批设计家个人的注注。他们包括日本建筑家Kazumasa Yamashita、意大利设计家阿道·罗西、保罗·波图格西(Paolo Portoghesi)、美国建筑家里查·迈尔(Richard Meier)、迈克·克利夫斯(Michael Graves)、意大利的孟菲斯集团重要设计家亚历山德罗·门蒂利(Alessandro Mendini)、奥斯卡·图斯奎特(Osca Tusquets)、斯坦利·提格曼(Stanley

Tigerman)、查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)、汉斯·霍兰(Hans Hollein)等。“微建筑风格”的主要设计代表人物包括有:

日本建筑家 Kazumasa Yamashita

意大利设计家阿道·罗西,

保罗·波图格西(Paolo Portoghesi)

美国建筑家里查·迈尔(Richard Meier)

迈克·格利夫斯(Michael Graves)

意大利的孟菲斯集团重要设计家亚历山德罗·门蒂利(Alessandro Mendini)

奥斯卡·图斯基特(Osca Tusquets)

斯坦利·提格曼(Stanley Tigerman)

查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)

汉斯·霍兰(Hans Hollein)

马提奥·森(Matteo Thun)

卓·劳伯奈(Jo Laubner)

维托·诺托(Vito Noto)

弗兰兹·里普(Franz O.Lipp)

丹尼诺·西维尔斯廷(Danilo Silvestrin)

玛里奥·威瓦尔蒂(Mario Vivaldi)

安吉罗·科特斯(Angelo Contesi)

罗伯特·温图利(Robert Venturi)

乔治·索顿(George Sowden)

矶崎新(Arata Isozaki)

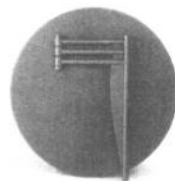
艾托·索扎斯(Ettore Sottsass)

微电子风格(Micro-electronics)

严格地来讲,微电子风格并不是一个统一的设计风格,它的形成与意识形态方面的探索、与对现代主义和国际主义设计的挑战并没有多大的关系,它是因为技术发展到电子时代,造成大量



后现代主义的建筑室内设计:汉斯·霍兰(Hans Hollein) 1976-1978年在维也纳设计的奥地利旅游局内部(Austrian Travel Bureau, Vienna, 1976-1978)。



当代工业设计产品案例:减少主义产品设计:法国大师飞利浦·斯塔克设计的新台灯之一。

新的采用新一代的大规模集成电路晶片的电子产品涌现而导致的新的设计范畴,重点在于如何把设计功能、人体工程学、材料科学、显示技术和策型化技术统一,在新产品上集中体现出来,达到良好的功能和形式效果。评论家约翰·格罗斯(Jochen Gros)说这个风格是“小但是复杂”(small but sophisticated)的。

这个设计与数理研究关系密切。德国在70、80年代出现了统计派设计理论,其中比较重要的是赫伯特·奥尔(Herbert Ohl),他提出了“设计是可以计量的”这个理论(design is measurable),从而把设计引入定量分析的范畴。德国设计委员会(the German Design Council)非常支持这个理论,对于德国的理性主义传统和功能主义基础来说,理性化的研究和接触设计,是非常自然和合理的。对于他们来说,设计中最重要不是形式,而是基本的功能要求的满足。因此,定量化的设计方式,可以简单明了地取得良好的功能设计效果。但是,这种简单否定形式和造型的设计方式,在实际中受到市场很大的抵触,到80

年代以来开始式微了。

定性和量化的设计方法在80年代的消退造成追逐形式特异的一系列形式主义运动发展,五花八门的新形式显示了设计上理性主义以后出现的无政府主义状况。1986年在德国杜塞尔多夫举办的展览“情感的拼合”(Emotive Collages)上,就可以看出这种统一的理性主义设计。比如德国的巴赞·布洛克(Bazon Brock)提倡的“新社会承诺”(new social commitment),容根·哈博玛斯(Jurgen Habermas)提倡的“对未来的可认识的问题的回答”(answers to recognizable problems of the future),等等。总的来说,设计在新形势下面临必须形成新的标准的挑战。

后现代主义应该被视为一种对设计新标准的探索,其它的一些运动也是这种努力的组成部分。但是,后现代主义等风格显然没有可能使用到微电子产品上,如何在新的产品上建立一种新的标准,是世界各国的设计师所面临的问题和挑战。看来,功能

主义和理性主义在这种情况下依然是最理想的方式,形式主义没有可能提供解决问题的途径,而理性主义、功能主义则可以。

另外一个问题是关于产品所表达的企业形象(corporate identity)。产品设计与企业的总体形象是密切关联的,产品设计与所谓的“企业文化”的重要有机组成部分之一,产品设计与企业形象的一致性,可以促进产品的销售和价格的提高,因此,80年代以来,越来越多的企业从企业形象的角度重视产品设计,并且希望能够形成一个企业的产品形象。理性主义的、功能主义的产品设计与企业的稳定、国际化形象自然相通,因此,理性主义在产品设计上,特别是“高科技”产品、电子产品上被再次提倡。与80年代家具设计上、建筑设计上后现代主义和其它各种激进设计风格的探索形成鲜明对比,同一企业的产品越来越统一化,而设计上采取理性主义方式,也就是现代主义的方式,成为80年代末期和90年代设计的一个非常突出的发展。

因为微电子技术的发展,产品的尺寸越来越小,越来越薄,

设计上必然顺应这种发展,越来越简单明快,大量日本、德国和美国企业的新一代电子产品设计,都具有这种设计特色。世界电子产品生产大型企业大部分采用这种新的理性主义和功能主义的方式,比如德国的西门子公司(Siemens)、克鲁伯公司(Krupps)、布劳恩公司(Braun)、日本的新力公司、松下电器公司、美国的通用电器公司(GE)、IBM公司、苹果公司等等,都采用了这种新功能主义和新减少主义设计模式。重要的微电子设计集团除了以上这些大企业以外,还有一些杰出的设计家,他们大多数设计电脑,特别是小型个人电脑、录影机、便携式电话以及其它各种“高科技”的电子设备,都普遍具有超薄、超小、多功能、轻便、便携、造型简单明快的特点。

比较重要的微电子风格设计人物包括有:

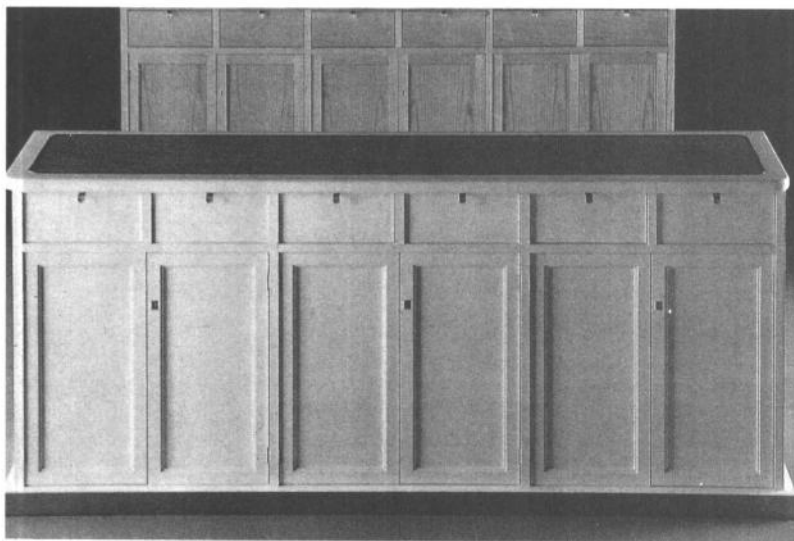
托马斯·斯塔克(Thomas Stark)

西莫与包威尔(seymour/Powell)

西门子公司设计部(Siemens Design Studio)



当代工业设计产品案例:减少主义产品设计:法国大师飞利浦·斯塔克设计的普拉法椅子,这是在美国前总统里根特勤局的椭圆形办公室中的使用情况(Philippe Starck: Prati fall amchair, in Elysee Palace, : Francois Mitterand's conference room with Prati fall chairs)。



当代工业设计产品案例:建筑风格的产品设计(Arco types):意大利大师阿通·罗西设计的厨房柜子。

佩利·金(Perry A. King)

汉斯-容根·艾什勒(Hans-Jurgen Escherle)

青蛙设计集团(Frog design)

丹尼·威尔(Daniel Weil)

哈盖·什瓦德隆(Hagai Shvadron)

苹果电脑公司设计部(Apple Computer, Design Department)

罗伯特·纳卡塔(Robert Nakata)

丽莎·克劳恩(Lisa Krohn)

D·M·格里沙姆(D·M·Gresham)

后现代主义在平面设计上没有真正形成什么流派,平面设计在80、90年代的发展趋于两个主要方面:一个是更加个人化、自由化、非国际主义风格化;第二个发展是日益新兴的设计媒体的结合,特别是电脑设计的广泛运用。关于平面设计的后现代时期的发展,在笔者的《世界现代平面设计》一书中有详细的讨论。

现代主义以后的其它主要新设计风格

现代主义之后发展出非常多的新设计风格,基本都是对现代主义、国际主义设计的调整、补充、改良和发展。而这些设计基本上都是基于形式主义的探索,采用的方式也都基本与装饰主义分不开,比如一度风行的后现代主义就是一个很好的典型。除了采用装饰主义来重新诠释设计之外,还有一些设计家从其它方面来企图发展现代主义和国际主义,比较典型的两个例子是解构主义和新现代主义,下面就这两个比较重要的运动作一简单介绍。

1) 解构主义

解构主义(deconstruction)这个字眼是从“结构主义”(constructionism)中演化出来的,因此,它的形式实质是对于

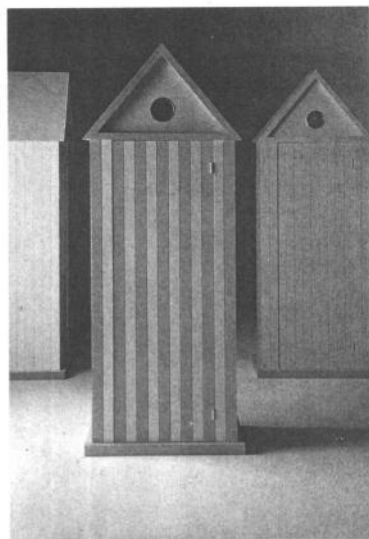
结构主义的破坏和分解。从哲学上来讲,解构主义早在1967年前后就已经被哲学家贾奎斯·德里达(Jacques Derrida)提出来了,但是作为一种设计风格的形成,却是80年代以来的事情。

解构主义是在现代主义面临危机,而后现代主义又一方面被某些设计家们厌恶,或者另一方面被商业主义滥用,因此没有办法对控制设计30、40年之久的现代主义—国际主义起到取而代之的作用时,作为一种后现代时期的设计探索形式之一而产生的。在建筑上最先开始,重要的代表人物有弗兰克·盖里(Frank Gehry)、柏纳德·楚米(Bernard Tschumi)、彼得·埃森曼(Peter Eisenman)、扎哈·哈迪特(Zaha Hadid)、丹尼·雷柏斯金(Daniel Libeskind)、库珀·辛门布劳(Coop Himmelblau)等人。其中,影响最大的是弗兰克·盖里。

从字意来看,解构主义是指对于正统原则与正统标准,是指现代主义、国际主义的标准与原则。因此,如果要对解构主义有一个真正的认识,其实应该是从对于现代主义、国际主义,或者

现代主义的具体组成部分之一的构成主义有一个研究开始。和对后现代主义的研究与认识一样,如果没有一个对于现代主义的真正了解和透彻认识,是有可能对解构主义有真正了解的。美国艺术评论家里查·赫兹曾经对我说:如果要谈后现代主义,可能要花2/3的时间来谈现代主义。对于解构主义的认识,其实也是这个问题,也具有同样的接触和了解方式。

乔治·格鲁斯柏格在他的《解构主义·导论》(Jorge Glusberg: De construction JIA, Academy editions, London, Foreword)一文中说:解构主义不是一个学派,也不是一个符号,它不过是一个激进的方面,目的是发现,是对于我们自身的发现。从实质来讲,解构主义虽然一时先声夺人,特别在设计学院、建筑学院的学生、研究生当中非常热门,但是,它却从来没有能够好像1920年代俄国的结构主义、1918-1928年的荷兰风格派,或者1919-1933年德国包豪斯设计学院那样成为一个运动的根源,更没有现代主义、国际主义设计那种控制世界设计几十年之



当代工业设计产品案例:建筑风格的产品设计(Arche types);意大利大师阿道·罗西设计的“小柜”,完全像哨兵的商亭(Aldo Rossi: ARI cupboard-Cabinedi Elba, 1982)。

久的力量。在很大程度上讲,它依然是一种十分个人的、学术味的尝试,一种小范围的试验,具有很大的随意性、个人性、表现性特点。

解构主义的哲学根源比较复杂,它的奠基人是德里达。贾奎斯·德里达1930年生于北非的阿尔及尔,在法国学习哲学,毕业以后在巴黎的高等师范学院(the Ecole Normale superieure in Paris)教哲学,以后也曾经在不少的美国大学教书,其中包括加利福尼亚大学尔湾分校(UCLA Irvine)、约翰·霍普金斯大学和耶鲁大学。德里达最早在法国引起学术界的注意是在1967年前后通过他出版的几本书和发表的文章,当时他发表作品中比较重要的有下列几本:《现象的声音》(La Voix et le Phenomene, 1967)、《区分的理论》(L'écriture et la Difference, 1967)、《语法学》(De la Grammatologie, 1967)。1973年他出版了英文著作《演说与现象》(Speech and Phenomenon), 1978年出版了另外一本英文著作《写作与差异》(Writing and Difference), 1974

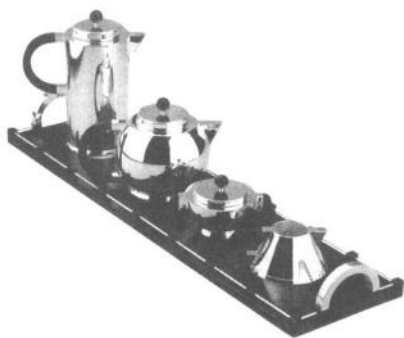
年出版了新作品《语法理论学》(Of Grammatology), 与此同时,他还出版了几本法文的重要著作,即《分散的位置》(Position La Dissemination)和《哲学的间隔》(Marges de la Philosophie), 这两本作品日后翻译成英文,名称基本没有改变,即《Positions Dissemination》(1981)和《Margins of Philosophy》(1982)。他的不少作品在被翻译成英语以后,引起国际的重视,因此,他的哲学思想也被开始认识与研究。

从某种角度来说,德里达的研究有些与卡尔·马克思相似:他不是主要从自我创造开始而建立自己的体系,而是从前人的批判开始的。马克思的哲学基于对费尔巴哈和黑格尔的批判,而德里达的批判对象则更加广泛,其中包括柏拉图、亚里士多德、笛卡尔(Descartes)、莱布尼茨(Leibnitz)、卢梭(Rousseau)、康德、黑格尔、尼采、哈塞尔(Husserl)、海德格(Heidegger)、弗洛伊德、萨苏尔(Ferdinand de Saussure)、里维纳斯(Levinas)、麦劳·庞蒂(Merleau-Ponty)和巴塔耶(Bataille),

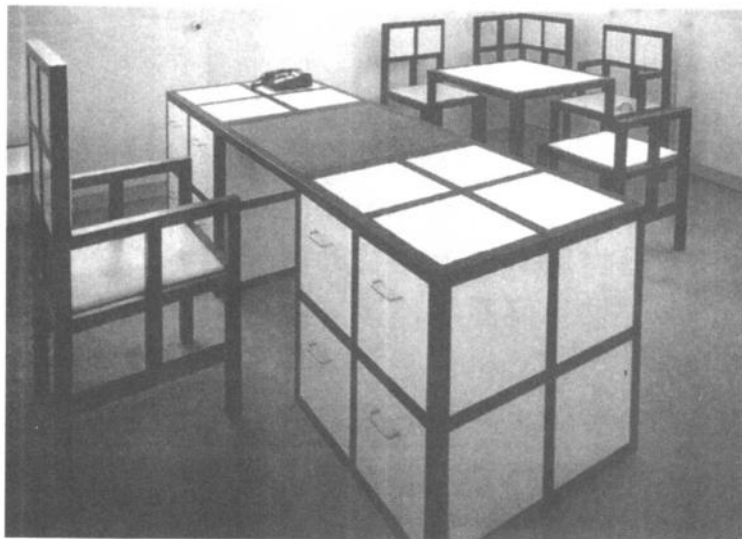
他对于语言学家萨苏尔和赫尔门斯列夫(Hjelmslev)以及结构学家列维-斯特劳斯(Levi-Strauss)的批判特别激烈,他的批判对象还包括历史学家法考特(Foucault)和心理学家拉堪(Lacan)。但是,他对于萨特和巴特斯(Barthes)却比较客气。他的批判方法其实就是解构主义的方法:从批判对象的理论当中抽出一个典型的例子,对它进行解剖、批判、分析,通过自己的意识而建立对于事物真理的认知。从哲学角度来讲,德里达的理论主要是从对埃德蒙·哈塞尔(Edmund Husserl)的不断批判中形成的。德里达对于语言学中的结构派(或称结构主义-structuralism)非常反感,他企图找到人存在的“积极真理”,而他认为这种真理的认识,只能通过人自己的意识本身来达到。他认为,结构派对于语言组成部分关系的研究,或者以此类推,任何企图通过结构组成部分个体研究而达到整体认识的努力,其实都是毫无意义的。因为,个体部件本身就具有本身的意义,而如果将目的放在个体研究会达到整体认识的基础上,结果首先是把个体的、组成部分

的本身含义耗竭了,没有个体的意义,也就没有可能找到真理。他否认任何的科学,他用另外一个词来称scientificity,他认为科学是有可能解释人类存在的状况,也有可能解释世界。他认为哲学本身也处在危机之中。

因此,对于解构主义的认识,必须要从解构主义的反对和攻击对象——结构主义开始。所谓的结构主义,对于德里达来说,是语言学上的理论,这个词是萨苏尔1906-1911年之间在日内瓦大学讲学时提出的。萨苏尔本人并没有著作,他的理论是在他去世之后,别人把他的讲课集中起来,于1915年出版的《语言学通论》(the Cours en Linguistique Generale)体现出的。他毕生努力把语言学归纳于符号理论,并且称之为“语言符号学”(Semiology),他认为语言学是社会心理学的一个分支,研究社会符号,或者社会赖以沟通的信息方式,这个符号,或者称为信号,英文是sign。语言符号是人类为了把自己的观念、意念、想法传达给他人的工具和手段,而传达的方式是符号,对于他来



当代工业设计产品举例：建筑风格的产品设计 (Arche types)：德国设计家新格斯特设计的「新古典咖啡具系列」(neue Klassik service, 1987-1988)。



当代工业设计产品举例：建筑风格的产品设计 (Arche types)：德国设计家新格斯特以日本传统建筑的特点设计的家具，是为法兰克福的德国国家博物馆设计的 (O.M. Lingerschmidt, table and desk programme for the German Architecture Museum in Frankfurt, 1982-1983)。

说,中心是符号,既然语言的符号(文字)可以传达观念,那么其它符号也可以起到同样作用,比如商标等等。他研究的核心是对于符号的传达功能的研究,每一个字是一个独立的符号,这些符号必须要以某种方式联系起来,才组成意义,因此,组成的结构一语法就显得非常关键了。萨苏尔的继承人,如克劳德·列维-斯特劳斯等人,把注意力集中到结构一语法上。列维-斯特劳斯于70年代在法国大学的社会人类学系任教授,撰写了《结构人类学》等著作,深入研究语言于人类社会的传达与沟通关系,他认为所谓的结构,是由两种因素组成的:关系和区别。

德里达所攻击的对象,恰恰是列维-斯特劳斯的这种理论。他认为斯特劳斯的理论“毫无生气”。早在70年代,已经有一些学者攻击斯特劳斯理论,他们被称为“后结构主义”(post-structuralism),德里达也是这个派别的成员之一,但是他继续发展自己的体系,最后形成了所谓的“解构主义”理论,独树一帜,影响颇大。他的理论中心是对于结构本身的反感,认为符号

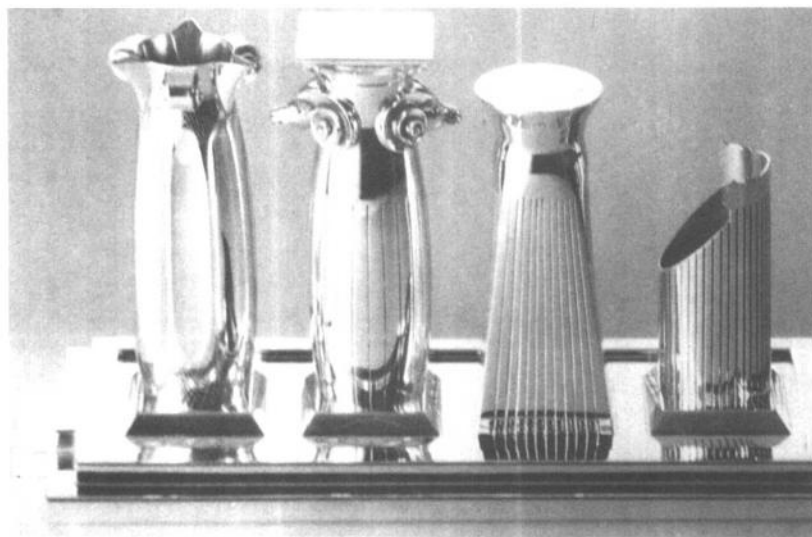
本身的意义已经足够反映真理,对于单独个体的研究比对于整体结构的研究更加重要,更加能够反映出人类存在的真理。这种思想反映在他的所有著作之中。

对于设计、建筑界来说,德里达的理论提供了一个比较适时的选择。单调的国际主义、现代主义垄断设计风格几十年之久,已经引起了广泛的厌倦。因此,产生了以装饰为中心、历史主义为借鉴手段、折衷主义为方法的后现代主义,首先出自建筑,很快影响到工业产品、平面设计等方面。但是,所谓的后现代主义,其实在很大程度上是依赖于现代主义的结构,加上历史的装饰风格粉饰,利用折衷主义的方法使之扑朔迷离的,本身并没有很深的理论基础。所谓后现代主义的理论,更多是强调个人的权威性,而反对现代主义对权威的崇尚,并不太注重设计的哲学基础。从视觉上来讲,历史主义本身具有极大的局限性,折衷主义采用装饰风格更加使知识分子感到迷失、抵触、厌恶,商业主义很快就把现代主义看来变成廉价风格的同义词,因此,后现代主

义兴盛了不长的时间,很快就衰颓了。重视个体、部件本身,反对总体统一的解构主义哲学,却被少数设计师认同,认为是具有强烈个性的新哲学理论而采用,最早出现在弗兰克·盖里的建筑设计作品之中。

盖里被认为是世界上第一个解构主义的建筑设计家(见Robert A.M.Stern: Frank O.Gehry: Architecture with a Serious Smile)。盖里生于加拿大多伦多,1947年,他17岁,随家人移居到洛杉矶,从此定居加利福尼亚。他住在洛杉矶海滨城市圣塔摩尼卡(Santa Monica),不但住房是自己设计的,而且在那个城市设计了大量的建筑。他在南加州大学取得建筑学学士学位,接着在哈佛大学攻读城市规划,取得硕士学位,之后开始漫长的建筑设计生涯,他的作品遍布欧美。1962年他成立了盖里建筑事务所(Frank O.Gehry and Associates, Inc.),开始逐步采用解构主义的哲学观点,把它融入到自己的建筑之中。他的作品反映出对于现代主义总体性的怀疑,对于整体性的否定,对于部

件个体的兴趣,是在后现代时期异军突起的一个新的探索。他的近期作品特别引起世界设计界广泛的兴趣,比如他设计的在巴黎的《美国中心》(American Center Paris, 1988, 1991-1993)、瑞士巴塞尔的维斯塔公司总部(New Headquarters for Visra International, A.F. Vasel, Switzerland 1988, 1992-1993)、洛杉矶的迪斯尼音乐中心(Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, 1988, 1992-1996)、巴塞罗那的奥林匹亚村(Vila Olimpica, Barcelona, 1989, 1991-1992)、明尼苏达大学艺术博物馆(University of Minnesota Art and Teaching Museum, Minneapolis, Minnesota, 1990, 1991-1993)等等,都具有鲜明的解构主义特征,成为评论界讨论的中心之一。1986年明尼苏达的沃尔克艺术中心(the Imperiale Award in Architecture)为他举办了回顾展,之后,他的回顾展在美国各地巡回展出,其高潮是在纽约的惠特尼美国艺术博物馆的展出。1989年获得建筑界最高大奖——普里兹克奖(Pritzker Architecture Prize), 1992



当代工业设计产品案例:「微型建筑风格」(Micro-Architecture)产品设计:咖啡具系列,美国评论家查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)设计,1983年。



当代工业设计产品案例:建筑风格的产品设计(Architectural Types):德国设计家翁格斯以日本传统建筑的特点设计的家具,是为法兰克福的德国国家博物馆设计的(O.M. Ungers: chair, table and desk programme for the German Architecture Museum in Frankfurt, 1982-1983)。

年他获得日本的建筑帝国大奖(the Imperiale Award in Architecture),其它各种重要的奖项难以一一列举。他同时在哈佛大学长期担任客座教授。

盖里的设计基本是采用了解构的方式,即把完整的现代主义、结构主义建筑整体破碎处理,然后重新组合,形成破碎的空间和形态。他的作品具有鲜明的个人特征,采用解构主义哲学的基本原理。他重视结构的基本部件,认为基本部件本身就具有表现的特征,完整性不在于建筑本身总体风格的统一,而在于部件的充分表达。虽然他的作品基本都有破碎的总体形式,但是这种破碎本身却是一种新的形式,是解析了以后的结构。他对于空间本身的重视,使他的建筑摆脱了现代主义、国际主义建筑设计的所谓总体性和功能性细节,从而具有更加丰富的形式感。

盖里的设计代表了解构主义的精神精华。但是,也同时产生许多不同的看法。他在洛杉矶市中心设计的迪斯尼音乐中心的模型在《洛杉矶时报》上发表以后,报社收到大量反对的意见,读

者认为这座庞大的、破碎不堪的建筑好像“一堆打湿的扑克牌”,认为这座建筑破坏了市中心的气氛和环境。虽然这座建筑到1996年还在施工中,但是批评与赞美的意见已经非常多,争议激烈,反映了社会对于前卫设计的保守态度。

另外一个重要的解构主义设计家是彼得·艾什曼(Peter Eisenman)。艾什曼是一个学者,他生于1932年,是目前世界上最具争议的设计家之一。他曾经是非常前卫的纽约建筑集团“纽约五人”(New York Five)成员之一,大部分时间是从事建筑教学和写作、研究,从时间上看,他从事研究的时间大大多于他从事建筑设计的时间。他对于解构主义的哲学,对于德里达的哲学和语言学有很深的兴趣和研究,因而逐步认识到:必须以建筑来表达自己的设计立场,而不能仅仅依靠著作和教学。1982年到1989年,他精心完成了重要的建筑设计项目——俄亥俄州立大学的威克斯奈视觉艺术中心(the Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio, 1982-89)。这

座建筑充满了解构主义的特点,在设计时,他同时运用物理学的某些原理,形成一个具有高度理论支持的建筑,用来与传统的现代主义、国际主义风格对抗。虽然他也时常运用现代主义和国际主义风格的格式结构,但是,大部分的部件却是解构的,总体的风格是非一般几何式的、复杂的。他的哥伦布市会议中心(Greater Columbus Convention Center, 1989-1993, Columbus, Ohio)更是解构的代表作,整座建筑由好多个互相依赖,但是又形式上互相独立的结构组成,无论是立面还是总体,无论是外表装饰细节还是室内设计,都具有精心处理出来的分离特征和破碎感。

解构主义并不是设计上的无政府主义方式,或者随心所欲的设计方法,所有解构主义的建筑都具有貌似零乱,而实质有内在的结构因素和总体性考虑的高度理性化特点。

比较重要的解构主义设计家还有几个:

日本设计家 Hiromi Fujii

丹尼尔·里伯斯坎(Daniel Libeskind)

根特·本尼什(Gunter Behnisch)

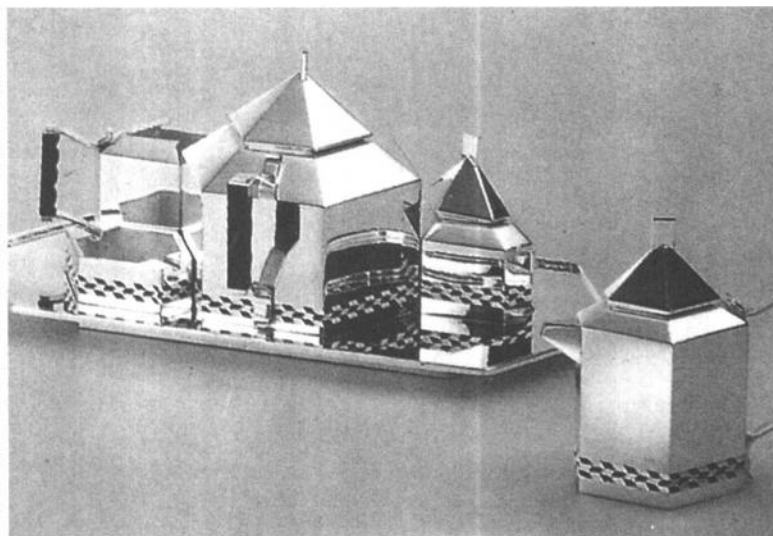
博纳德·出密(Bernard Tschumi)

莫佛西斯设计集团(Morphosis)

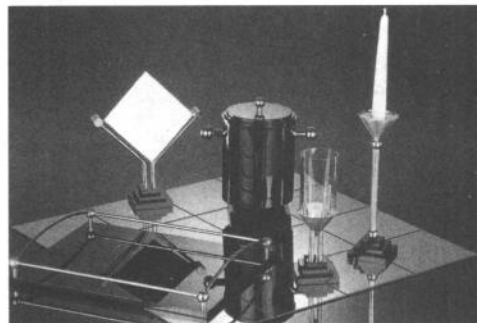
凯特·曼提里尼(Kate Mantilini)

2) 新现代主义(New-Modernism)

从美国当代的建筑发展来看,应该说自从温图利提出向现代主义挑战以来,设计上有两条发展的主要脉络,其中一条是后现代主义的探索,另外一条则是对现代主义的重新研究和发展,它们基本是并行发展的。第二个方式的发展,被称为“新现代主义”,或者“新现代”设计。虽然有不少设计家在70年代认为现代主义已经穷途末路了,认为国际主义风格充满了与时代不适应的成份,因此必须利用各种历史的、装饰的风格进行修正,从而



当代工业设计产品系列:「微型建筑风格」(Micro-Architecture)咖啡设计,咖啡系列,保罗·波度格西设计,1983年(Paulo Portoghesi: 6-piece tea an coffee set, 1983)。



当代工业设计产品系列:「微型建筑风格」(Micro-Architecture)产品设计:桌上用品系列,罗·劳伯内设计(Jo Lauer: Arena tray, mirror, ice-cooler, lamp and candle stick) - 1985年。

引发了后现代主义运动,但是,有一些设计家却依然坚持现代主义的传统,完全依照现代主义的基本语汇进行设计,他们根据新的需要给现代主义加入了新的简单形式的象征意义,但是,从总体来说,他们可以说是现代主义继续发展的后代。这种依然以理性主义、功能主义、减少主义方式进行设计的建筑家,虽然人数不多,但是影响却很大。

在70年代继续从事现代主义设计的设计家以“纽约五人”为中心,另外还有其它几个独立从事这个工作的设计家,包括美籍华人建筑家贝聿铭(I.M. Pei)、设计洛杉矶太平洋设计中心建筑的佩利(Cesar Pelli)、保尔·鲁道夫(Paul Rudolph)和爱德华·巴恩斯(Edward Larrabee Barnes)等。他们的设计已经不是简单的现代主义重复,而是在现代主义基础上的发展。其中,贝聿铭设计的华盛顿的国家艺术博物馆东厅(the East Wing, National Art Gallery, Washington D.C. 1968-1978)、香港的中国银行大楼(Bank of China Tower, Hong Kong, 1982-1989)、

得克萨斯的达拉斯的莫顿·迈耶逊交响乐中心(Morton H. Meyerson Symphony Center, Dallas, Texas, 1981-1989)和法国罗浮宫前的“水晶金字塔”(Le Grand Louvre, Paris, 1989)都是非常典型的代表作品。这些作品没有繁琐的装饰,从结构上和细节上都遵循了现代主义的功能主义、理性主义基本原则,但是,却赋予它们象征主义的内容。比如水晶金字塔的金字塔结构本身,就不仅仅是功能的需要,而具有历史性的、文明象征性的含义。又如西萨·佩利的洛杉矶太平洋设计中心(Pacific Design Center, Los Angeles, 1983-1987),从整体来说,基本是现代主义的玻璃幕墙结构,但是,佩利采用了绿色和蓝色的玻璃,使简单的功能主义建筑具有特殊的、通过非同一般的色彩而表达出后现代象征的含义。

这种探索的方向,被称为“新现代主义”(New-Modernism)。

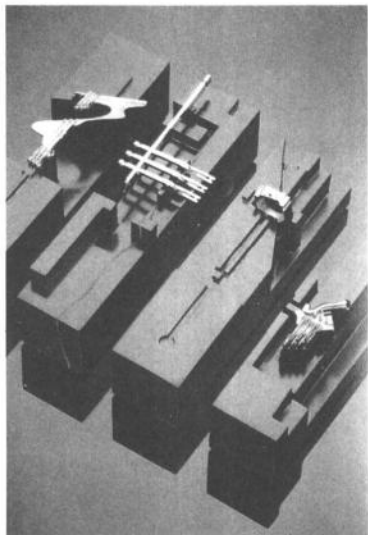
自从80年代中期后现代主义式微以来,设计界对于设计可能的发展方向的探索更加积极,而新现代主义因为具有现代主义

的功能主义和理性主义特点,同时又具有其独特的个人表现、象征性风格,因而被不少新的建筑家喜爱,得到很大的发展。80年代和90年代以来,新现代主义出现了一批新的力量,这批新人与70年代的“纽约五人”中的几个,以及贝聿铭这批老设计家组成了一个非常强大的设计力量,在美国发展得有声有色。

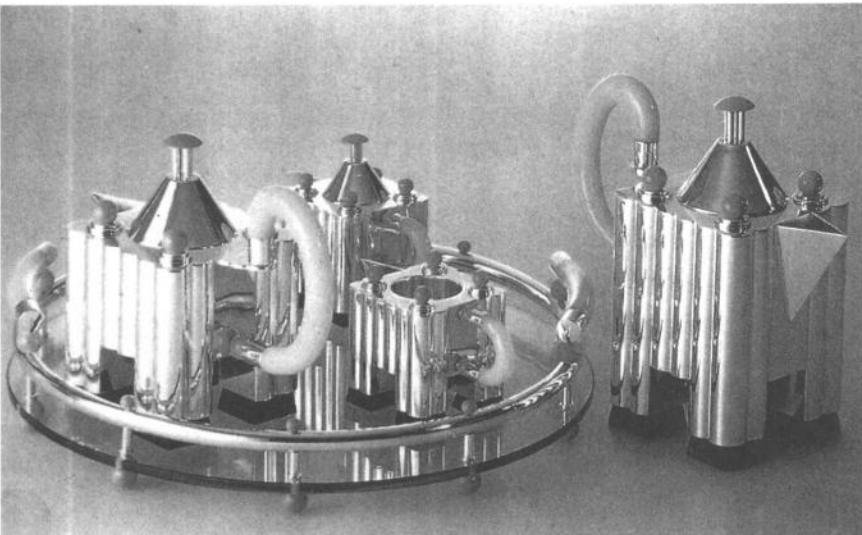
比较突出的新现代主义设计集团和个人不少,比如称为阿奎特克托尼卡设计集团(Arquitectonica)的一对设计师夫妇——伯纳多·佛特—布里西亚(Bernardo Fort-Brescia, 1951-)和他的妻子劳林达·斯皮尔(Laurinda Hope Spear, 1950-)。他们在1977年成立了这个位于美国佛罗里达州迈阿密的建筑设计事务所,80年代以来开始从事新现代主义的设计,重要的项目包括迈阿密的大型公寓建筑“亚特兰提斯”(the Atlantis, Miami, Florida, 1980-1982)、在弗吉尼亚的发明技术中心大厦(Center for Innovative Technology, Herndon, Virginia, 1985-1988)、在南美秘鲁首都利玛的一系列住宅建筑和利玛的信用银行大厦

(Banco de Credito, Lima, Peru, 1983-1988)等等,都既具有现代主义的功能、理性原则,又具有他们自己的表现特征,对于促进现代主义的进一步发展起到很好的作用。

对于勒·科布西耶极其崇拜的查尔斯·加斯米(Charles Gwathmey, 1938-)是纽约五人集团的成员之一,一向认为现代主义具有最高的原则,最完善的理论体系,因此,通过自己的设计来发展现代主义。他一直坚持使用现代主义的全部基本术语和方法从事设计,作品严谨,最引起争议的设计是他在1992年完成的纽约古根汉姆现代艺术博物馆(Solomonr, Guggenheim Museum Addition, 1982-1992, New York)的加建部分。这个博物馆的原来建筑部分是弗兰克·赖特设计的,那座建筑在完成的时候虽然引起很大的争议,但是天长日久,人们已经习以为常,接受了赖特非常激进的设计形式,而加斯米却完全放弃赖特那种螺旋式的结构形式,采用标准而简单的现代主义形式,在旧馆一旁设计建造了一栋立体主义的大楼。但是,虽然争议不断,现代主义形



当代工业设计产品系列:「微型建筑风格」(Micro-Architecture)产品
设计:詹姆斯·马奎斯(James Maquet/Douglas Frederick/Ann Cederna)为麦肯锡设计。



当代工业设计产品系列:「微型建筑风格」(Micro-Architecture)产品
设计:詹姆斯·马奎斯(James Maquet/Douglas Frederick/Ann Cederna)为麦肯锡设计。

式的兼容,却使这座貌似沉闷、但是非常和谐的建筑得到纽约人的接纳。他1991年在佛罗里达州迪斯尼世界设计的一个度假村(Disney's Contemporary Resort, Walt Disney World, Lake Buena Vista, Florida, 1991)也充分体现了他对于现代主义原则的遵循,以及个人美学原则的表现。

美国建筑家斯蒂芬·霍尔(Steven Holl, 生于1947年)也是一个坚持科布西耶设计原则的新现代主义设计家。他对于现代主义有非常深厚的热情,包括现代主义美术、现代主义音乐在内,比如他对于匈牙利现代音乐奠基人贝拉·巴托克(Bela Bartok)的“为弦乐、打击乐和钢琴的音乐”(Music for Strings, Percussion and Celeste)就非常喜爱,受到音乐上那种拼接方式的影响,他的作品充满了利用现代主义的基本方法进行拼接的个人表现,比如他在得克萨斯的斯特列托住宅群(Stretto House, Dallas, Texas, 1989-1992)、德国柏林的AGB图书馆设计(Berlin AGB Library, competition, 1988, Berlin Germany)、

日本富国地方的公寓(Void Space/Hinged Space, Housing, Nexus World, Fukuoka, Japan, 1989-1991)等等,都具有这种鲜明的特色,原来单纯的混凝土预制件被他用来作为简单的象征部件,采用悬挂等方式和大量的空间处理,使现代主义的功能部分成为个人表现的手法。

理查·迈耶(Richard Meier)是新现代主义的主要代表设计家。他生于1934年,是“纽约五人”设计集团的成员之一。迈耶深受勒·科布西耶的影响,认为现代主义具有非常完善的理论内核,不是后现代主义能够轻而易举推翻的。他喜欢现代主义大师,特别是科布西耶的简单格子结构,他同时采用现代主义的白色为自己的色彩计划中心,极端地发展了这种冷漠的白色方块,并成为他的标志。

迈耶的代表作品非常多,比如在法兰克福的装饰艺术博物馆(Museum for the Decorative Arts, Frankfurt am Main, Germany, 1979-1985)、巴黎的夏纳总部大厦(Canal Plus

Headquarters, Paris, France, 1989-1992)、亚特兰大的艺术博物馆(High Museum of Art, Atlanta, Georgia, 1980-1983),特别是他在洛杉矶地区设计的、世界最昂贵的博物馆项目——保罗·盖蒂中心(the Paul Getty Center, Los Angeles, 1984-1996),这些作品都充满了沃尔特·格罗佩斯包豪斯建筑的那种冷漠、功能和理性的特点。所有基本现代主义的语汇和方法都被他采用了,建筑整体高度理性化,全部用白色,安静地、冷漠地传达了新现代主义的原则和立场。

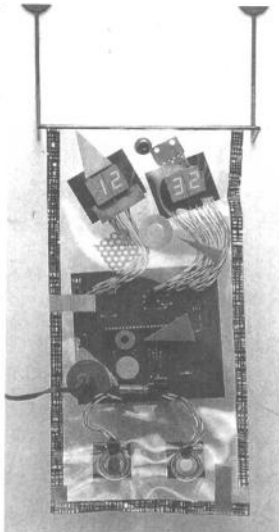
后现代时期的设计还不仅仅是后现代主义、解构主义、新现代主义这几个类型,其它还有一些非常个人化的探索,比如重视生态环境的一些设计家,从建筑设计和产品设计上探索如何能够通过设计达到良好的生态平衡的目的,比较重要的设计家包括有企图通过设计表现出美国新墨西哥州的环境特色的安东尼·普列多克(Antoine Predock, 1936-)、利用木材达到设计上的自然主义目的的巴特·普林斯(Bart Prince, 1947-)、主张把建筑与园

林混为一体的重要设计集团“塞特”(SITE,由詹姆斯·怀因斯 James Wines 和阿利逊·斯凯 Alison Sky 组成)等等。

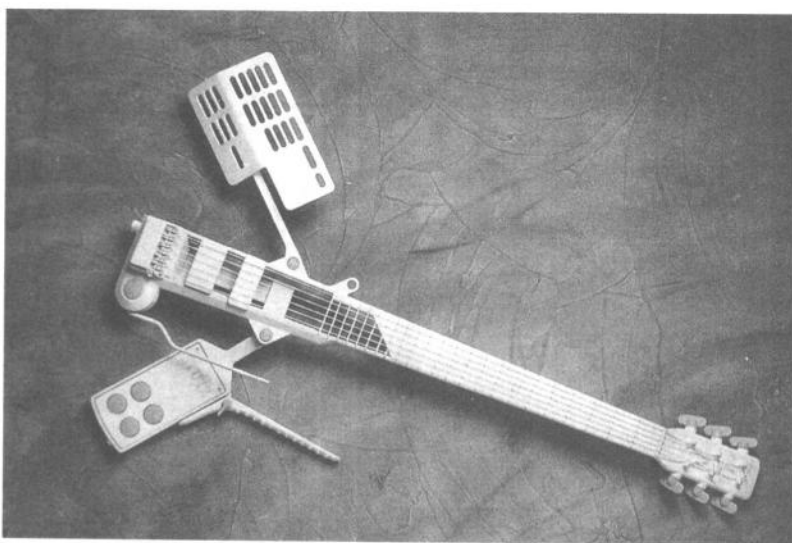
必须注意的是,以上提到的这些设计家和设计项目,都是具有非常强烈的探索性和引导性的,而充斥市场的大部分设计基本上还是以现代主义、国际主义为基本方式,加以少数追逐时尚,包括以上各种风格的部分细节借鉴的混合品,行货和真正的具有设计探索的项目是有很明显的区别的。设计理论家多会注重前卫的设计、探索性的设计、形成运动的设计,而这种方式往往会忽视主流的、大量的、行货式的设计主要趋向,这是应该给予充分注意的。

解构主义因为存在许多结构的、工程上的问题,很难立即影响到工业设计,对于平面设计,则导致了20年代达达主义风格的复兴。达达风格在版面是以简单字体和插图布局的零散,乃至零乱的方式,表达了当时的无政府主义思潮。作为对于国际主义、现代主义平面风格的一个反动,这种新的解构风格于90年

当代工业设计产品举例:「微型电子风格」(Micro-electronics)产品设计:丹尼·威尔等人设计的电子钟(Daniel Weil: digital clock)。具有「孟菲斯」集团和解构主义双重特征。



当代工业设计产品举例:「微型电子风格」(Micro-electronics)产品设计:西摩与芭威尔设计的「黑鹰」电子吉他(Seymour Powell: Black hawk electric guitar)。1987年。

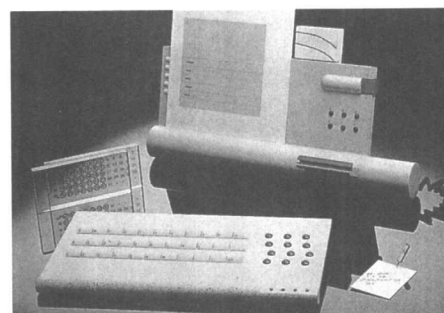


代开始在青年设计家中开始流行。促成这种风格流行的另外一个原因是技术上的,就是电脑设计的普及和发展,因为电脑能够几乎为所欲为地在版面上进行各种编排,因此,设计师的各种想法能够容易得到表现,促成版面上的解构风格出现。但是,解构主义并没有能够真正成为引导性的风格,它一直是一种知识分子的前卫的探索,具有强烈的试验气息。

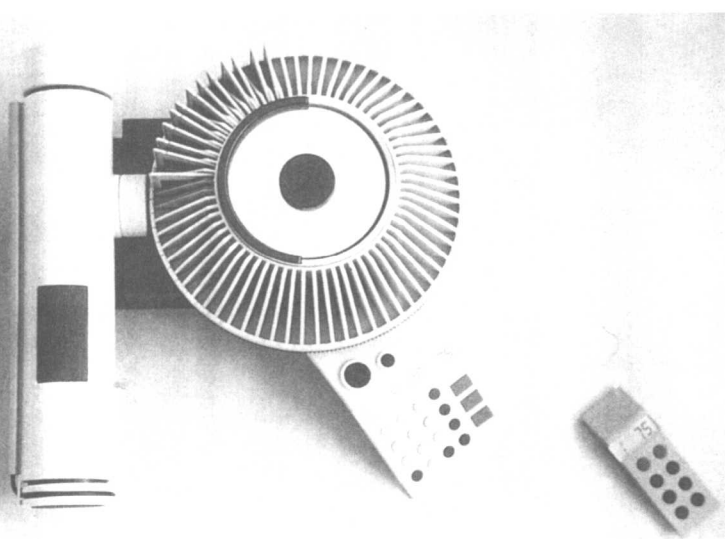
新现代主义是在混乱的后现代风格之后的一个回归过程,重新恢复现代主义设计和国际主义设计的一些理性的、次序的、功能性的特征,具有它特有的清新味道。现代主义因为有长达几十年的发展历史,已经非常成熟,因为风格单一和单调被后现代主义否定和修正,然而,它的合理内涵是难以完全否定和推翻的。新现代主义的建筑目前正方兴未艾,并且已经在平面设计上出现了影响,其特点之一就是出现了新包豪斯风格:工整、功能性强,讲究传达功能,冷漠。但是,与包豪斯的强烈社会功能背景不同,新现代主义平面设计风格只是一个风格,而不再具有那

种强烈的社会工程内容。

现代设计100多年的发展,为我们创造了一个崭新的物质世界,从城市规划、建筑设计、产品设计到平面设计和服装设计,都受到它的深刻影响。现代设计在这100年中的变迁,其发展规律,对于设计的进一步发展,将提供很重要的借鉴;对于现代设计发展的研究,它也有重大的意义,将促进设计事业的发展。



当代工业设计产品案例：『微型电子风格』（Micro-electronics）产品设计：工业设计公司『设计中心组』设计的个人电脑终端组合（Design Central Team: Personal electronic terminal 1987年）。



当代工业设计产品案例：『微型电子风格』（Micro-electronics）产品设计：波尔等人设计的幻灯投影机，1986年（Achim Pohl and Stefan Imhof Epidia scope, 1986）。