

# 世界 现代设计史

李敏敏 编著 湖南美术出版社

modern design history





## 图书在版编目 (CIP) 数据

世界现代设计史 / 李敏敏编著. —长沙: 湖南美术出版社, 2004

I. 世... II. 李... III. 艺术—设计—工艺美术史—世界—现代—高等学校—教材 IV. J509.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004) 第 085411 号

## 世界现代设计史

编 著: 李敏敏

责任编辑: 李 松

封面设计: 戴 宇

责任校对: 徐 盾

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市雨花区火焰开发区 4 片)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 长沙化勘印刷有限公司

开 本: 889 × 1194 1/16

印 张: 7.5

印 数: 1-3000 册

版 次: 2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷

ISBN7-5356-2112-0/J · 1972

定 价: 24.00 元

### 【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮 编: 410016

网 址: [www.arts-press.com](http://www.arts-press.com)

电子邮箱: [market@arts-press.com](mailto:market@arts-press.com)

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,  
请与印刷厂联系调换。

# 目 录

1	第一章 设计学的研究对象与任务
1	第一节 设计学与设计史
1	设计学的研究范围及现状
5	第二节 探讨的目标与方法
7	第二章 现代设计的萌芽与形成 (19 世纪 -20 世纪)
7	第一节 现代设计的诞生与初期的发展概述
8	第二节 工艺美术运动——现代设计的启蒙
8	一、“水晶宫”世界博览会
9	二、设计改革思想萌芽
11	三、约翰·拉斯金
12	四、威廉·莫里斯与工艺美术运动
13	五、工艺美术运动的主要成就
15	第三节 新艺术运动
16	一、法国的新艺术运动
17	二、比利时的新艺术运动
19	三、安东尼·高迪与西班牙的新艺术运动
21	四、德国“青年风格”运动
22	五、奥地利新艺术运动与维也纳“分离派”
24	六、格拉斯哥学派和英国新艺术运动
25	七、新艺术运动时期的主要成就
31	第四节 装饰艺术运动
33	一、法国的装饰艺术运动
37	二、“装饰艺术运动”时期的建筑
39	第三章 现代设计的发展 (20 世纪 20-30 年代)
40	第一节 现代主义设计理念与语言的形成
40	一、早期功能主义思想
41	二、新建筑运动
51	三、德国工业同盟 (Deutscher Werkbuod)
53	四、荷兰风格派
54	五、俄国构成主义
55	第二节 现代主义设计发展的高峰——包豪斯
55	一、包豪斯主要人物
57	二、包豪斯的教学思想
58	三、包豪斯的教学体系
59	四、包豪斯的历史作用
60	第三节 美国工业设计的兴起
60	一、芝加哥学派
61	二、工业设计的职业化
62	三、美国工业设计的几个重要奠基人
65	四、样式主义与流线型风格

69	<b>第四章 现代设计的成熟期 (20 世纪 40-50 年代)</b>	
69	<b>第一节 理性的欧洲现代设计</b>	
69	一、德国设计风格的形成	
72	二、荷兰飞利浦公司设计体系	
73	三、英国设计艺术的发展	
75	<b>第二节 消费主义的美国设计</b>	
75	一、商业设计与“有计划废止制度”	
76	二、优良设计	
76	三、艾洛·萨里宁与查尔斯·伊姆斯	
78	<b>第三节 艺术化的意大利设计理念及风格</b>	
79	一、战后意大利工业设计的发展(1945-1955)	
79	二、意大利家具设计	
80	三、交通工具设计	
81	四、奥利维蒂公司的设计体系	
81	<b>第四节 质朴的斯堪的纳维亚设计</b>	
82	一、瑞典的工业设计	
83	二、丹麦的工业设计	
83	三、芬兰的现代设计	
84	<b>第五节 后来居上的日本设计</b>	
84	一、日本现代设计发展的三个阶段	
86	二、索尼公司的设计原则	
88	<b>第五章 现代设计的多元化发展(20 世纪 60 年代之后)</b>	
88	<b>第一节 现代主义的衰落与后现代主义的兴起</b>	
88	一、现代主义的国际化	
89	二、后现代主义的兴起	
89	三、波普设计	
90	四、意大利的“反主流设计”	
91	<b>第二节 后现代主义设计</b>	
91	一、理论探索	
93	二、后现代主义建筑	
99	三、后现代主义产品设计	
100	四、后现代主义平面设计	
104	<b>第三节 多元化的设计风格</b>	
104	一、高科技风格 (High-Tech)	
105	二、过渡高科技风格 (Trans High Tech)	
106	三、阿基米亚和孟菲斯	
106	四、极简主义 (Minimalism)	
107	五、“微建筑”设计风格	
108	六、“微电子”风格	
108	七、解构主义设计	
109	八、新现代主义	
111	九、人性化设计	
112	十、绿色设计	
114	十一、非物质设计	

**参考书目**

# 第一章 设计学的研究 对象与任务

## 第一节 设计学与设计史

### 设计学的研究范围及现状

#### 1. 设计学的研究范围

设计作为人类生物性和社会性的生存方式,其渊源是伴随“制造工具的人”的产生而产生的。中国先秦著作《考工记》和古罗马老普林尼(Plini the Elder)的《博物志》,都是早期人类有关设计的经验性总结,可视为设计学理论的萌芽和起点。然而设计成为一门独立的学科,并且被学者们做出思辨的归纳和论理的阐述,则是20世纪以来的产物。随着现代社会的发展,设计艺术正逐步向世人展示着创造的活力,从人类生活的方方面面,到社会和经济活动的各个领域,设计的内涵和外延在不断拓展的过程之中,一方面实现其对人类文明进程的重大影响,同时也实现着学科体系本身的自我完善。

“设计学”又称“设计科学”、“设计艺术学”,是以人类设计行为的纵向发展历史(设计史)和横向的理论研究(设计理论)为对象,涉及哲学、艺术学、美学、

心理学、工程学、管理学、经济学等众多学科的相互交叉,通过对设计发展和实践过程中产生的艺术规律不断验证、分析和总结,从而提出具有前瞻性和规律性的理论指导,是对设计艺术实践活动的研究和理性思考。实际上,从设计艺术活动产生伊始,对它的研究实际上就已经开始了,只是设计艺术学作为一门学科名称出现,在我国是20世纪90年代的事。

#### (1) 设计学研究范围包括设计史、设计理论、设计批评和设计教育

设计史:尽管从远古的人类用一块石头砸另一块石头时起设计的历史就开始了,可是对于设计史的研究只是近几十年的事情。由于最初开始研究设计史的往往是美术史家或者是建筑史家,同时美术和建筑领域给设计提供了丰富的文字和图像材料,所以从一开始设计史就被视为与美术史和建筑史有极为密切的联系,甚至曾经被纳入美术史的范畴,作为美术史的一个分支进行研究。直到1977年,英国成立了设计史协会(Design History Society),这才标志着设计史正式从装饰美术史、应用美术史中独立出来,成为一门新的学科。

曾任英国美术史协会主席的佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner)爵士无疑是设计史研究的先驱人物。他1936年出版的《现代运动的先锋》(The Pioneers of Modern Movement, London: Faber, 1936)一书开了设计史研究的先河,特别重要的是这部著作在公众的心目中创造了有关设计史的概念,进而影响了公众的设计趣味和设计观念。随后,佩夫斯纳又陆续发表了《现代设计的源泉》(The Source of Modern Design, London: Thames and Hudson, 1968)和《关于美术、建筑与设计的研究》(Studies in Art, Architecture and Design, London:

Thames and Hudson,1968)。佩夫斯纳从美术史研究出发,进而将设计史独立出来做专项研究,他的研究角度不但影响了包括哈斯克尔(Francis Haskell)在内的一大批美术史家,更对像福蒂(Adrian Forty)这样的设计史家产生了直接影响。佩夫斯纳还将类型研究引入设计史,为各种专门设计史研究如服装设计史、家具设计史、广告设计史等提供了好的环境,也大大拓展了设计史家的视野。佩夫斯纳的贡献在于他让后来的研究者明白要将设计史做专项研究,同时由于设计活动是社会行为、经济行为和审美行为的综合体,由此对设计史的专项研究又不能脱离美术史、科技史、文化史和社会史等学科的支持。

另一位设计史研究的先行者吉迪恩(Sigfried Giedion,1888-1968)也是美术史家出身。他的老师,著名美术史家沃尔夫林(Heinrich Wofflin)对美术作品做形式分析的做法和提倡“无名的美术史”的思想深深影响了他。吉迪恩一直致力于研究“无名的技术史”,认为“无名的技术史”和“个体的创造史”同等重要,都应受到史学家的关注。吉迪恩在他的著作中,如1948年出版的《机械化的决定作用》(Mechanization Takes Command:Contribution to Anonymous History, New York,1948),强调科技与工业进步对现代世界及人造物的影响,提倡对设计史的研究应当引入更为广阔的文化研究方法。吉迪恩的独特研究方式至今仍影响着西方学术界对设计史的研究,吉迪恩和佩夫斯纳一道被称为20世纪最有影响的西方设计史家。

## (2) 设计理论

西方史学界往往将荷加斯(William Hogarth,1697-1764)的著作当做最早的设计理论专著。而现代意义上的设计理论著作的撰写都是从19世纪开始的,这些理论专著通常又被归为两个类型。第一类主要是围绕设计学校而进行的设计教育理论研究,其代表人是欧文·琼斯(Owen Jones,1809-1874)和克利斯多夫·德雷塞(Christopher Dresser,1834-1904)。作为一个功能主义者,琼斯始终坚持认为,任何适合于目的的形式都是美的,而勉强的形式既不适合也不美。琼斯的著作《装饰的基本原理》(The Grammar of Ornament,London:Day&Sons,1856)是对设计理论界的重要贡献。克利斯多夫·德雷塞是琼斯的学生,他的设计著作包括《装饰设计的艺术》(The Art of Decorative Design,1862)、《装饰设计的原则》(The Principles of Decorative Design,1873)、《日本:其建筑、艺术与美术工艺》(Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures,1882)和《现代装饰》(Modern Ornamentation,1886)。德雷塞在他的著作和在设计学校的教学中始终强调研究古典的(包括伊斯兰的)装饰形式,提倡将几何方式引入设计。

第二类型的设计理论主要针对工业革命所带来的影响,其中影响力最大的人物包括奥古斯塔斯·普金(Augustus Pugin)、约翰·拉斯金(John Ruskin)和威廉·莫里斯(William Morris)。普金是个建筑师,他感受到工业革命对原有

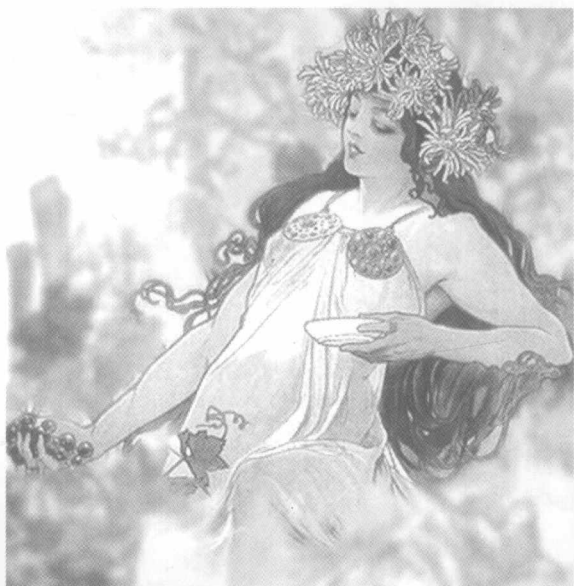


图1 阿尔丰斯·穆夏的作品



图2 维也纳地铁车站 奥托·瓦格纳

## 2 第一章

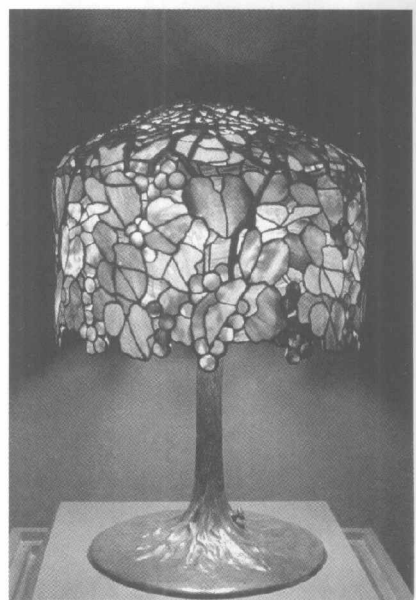


图3 灯具 路易斯·康夫德蒂夫尼约1900-1902

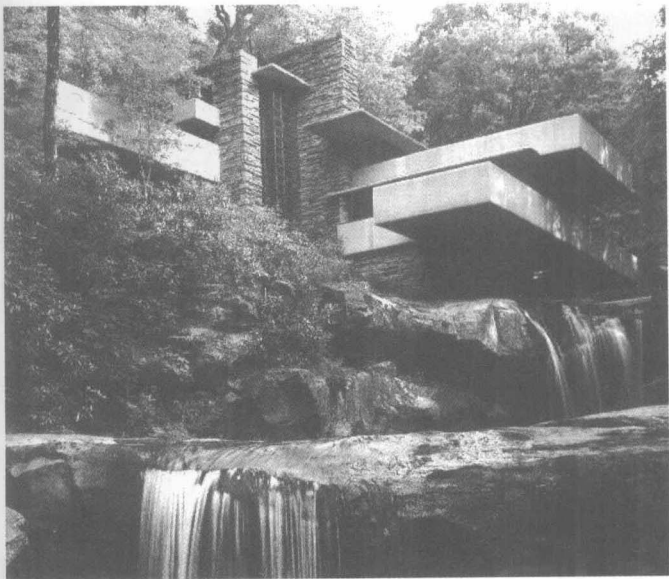


图4 流水别墅 弗兰克·赖特 1936



图5 帝国大厦 威廉·兰柏

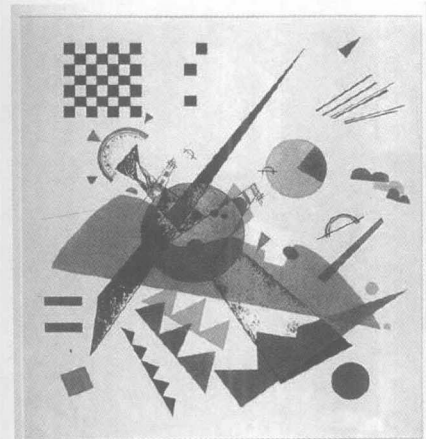


图6 平面设计 康定斯基

的艺术秩序的破坏而最早提出反对机器生产。他在《尖顶建筑或基督教建筑原理》(The True Principle of Pointed or Christian Architecture, London, 1841)一书中倡导复兴哥特风格。同时普金反对“纯美”的观念,认为设计应适合所使用的材料,要求装饰与功能一致。

约翰·拉斯金被认为是英国手工艺运动的启蒙者。拉斯金曾极度反感工业化,认为手工制作象征生命,而机器则象征死亡。但是,他也认识到工业文明的到来是不可抗拒的历史潮流,因此提出了“艺术与工业相结合”的口号,号召艺术家参与工业制品的设计;同时,拉斯金指出了设计的实用性目的,强调产品要做到实用与审美的统一;拉斯金主张师自然和借鉴古典艺术,尤其是哥特式风格。他的观点对同时代的欧洲各国青年艺术家都产生过深刻的影响。

威廉·莫里斯的艺术观和设计观与拉斯金一脉相承。莫里斯也提倡技术与艺术相结合,但仍然对工业文明持抵制态度,期望通过提高工艺的地位,用手工制作来反对机器和工业化。莫里斯设计观中积极的一面在于具有社会民主精神,强调设计家关心社会,通过设计来改造社会。

20世纪初,现代主义思潮兴起。德国的格罗佩斯和米斯·凡·德·罗,法国的勒·柯布西耶以及芬兰人阿尔托等人成为新的设计艺术和设计实践的代表人。格罗

佩斯积极倡导建筑设计与工艺的结合,探索艺术与技术的统一理论,强调实现设计的功能应与形式的完美协调一致,还大力提倡标准化生产。米斯·凡·德·罗在《两座摩天大楼》、《建筑与时代》、《建筑方法工业化》、《建筑箴言》等专著中全面论述了他的“少就是多”(Less is more)的现代主义设计理论,对后来的现代主义设计理念产生重大影响。勒·柯布西耶是著名的建筑师与设计艺术理论家,著书立说数目众多,提出了“住宅是居住的机器”的建筑新理念和独到的城市规划思想。如他的《走向新建筑》(Vers Une Architecture)一书,就是一部革命性的设计理念专著,书中大力宣扬机械的美,从而使勒·柯布西耶成为“机器美学”(Machine Esthetics)的理论奠基人。芬兰现代主义建筑师阿尔托则是人性化设计理念的倡导者,他的设计艺术理论包括信息理论(information theory)、表现理论(expression theory)和人文风格三个部分,其中人文主义追求是阿尔托对现代主义设计的最大贡献。二战期间,大批的设计理论家从欧洲移居美国,在商业发达的美国,设计理论在与实践的结合中迅速发展。

二战以后,设计更多地借鉴其他学科的发展成果,商业管理、人体工程学、心理学与设计理论的关系日益密切,系统方法等科学方法被引入设计研究。到八九十年代,设计理论更是呈现出多元化的局面,而各种纷繁的设计理论仍有一个共同的目标,即要将设计尽可能放在最为广阔的社会背景中去研究。

### (3) 设计批评

设计批评与设计史是不可分割的,设计史家的工作不能脱离他的批评判断,而设计批评的开展必然基于设计史的基础上。同时设计批评是不同于设计



史的。设计批评的任务是以独立的表达媒介对具体的设计作品做描述、阐释和评价；设计批评是一种多层次的行为，包括历史的、再创造性的和批判性的批评。设计批评（尤其是再创造性的和批判性的）往往追求的是价值判断，而这一点是今天的设计史研究所回避的。

设计批评中，历史的批评与设计史的任务大致相似，二者都是将设计作品放在某个历史的框架中进行阐述。然而根据通常的学科范围划分，我们把距当代20年以前的设计作品划入设计史的研究范围，而将当代20年内的作品作为设计批评的研究对象。再创造性的设计批评和批判性的设计批评则截然不同于设计史了。再创造性的设计批评是确定设计作品的独特价值，并往往将其与消费者的价值观和需要相联系。通常情况下再创造性的设计批评是借助文学手段实现的，而评论文章本身往往便具有独立的文学价值和艺术价值。批判性设计批评是将设计作品与其他人文价值判断和消费文化需要相联系而对作品做出评价，并对作品的评价制定出一套标准，涉及形式的完美性、功能的适用性，传统的继承性以及艺术性意义的多个方面，并将这些标准运用到对其他设计作品的评价中去，它的重要性在于作品的价值判断。

#### (4) 设计教育

设计教育与设计艺术的形成和发展关系十分密切，可以说设计教育从很大程度上决定了设计艺术的发展趋势。

全世界的设计教育没有一个统一的模式，不同地区、不同国家的设计教育有不同的特点，但总的来说分为两种类型：美术型和理工型。大多数国家在发展初期都是在美术学院的基础上扩建设计系，如美国的设计教育学院罗德岛设计学院。然而，随着经济文化和设计本身的发展，美术学院中的设计教育日益增强，有的美术学院中设计教育的比重已大大超过了美术教育。以艺术学院为基础的设计教育对平面设计、广告设计等需要大力发挥艺术想像力、创造力的设计门类卓有成效，可是面临需要标准化、集体化的工业设计等门类时，则显示出很多不足。

理工型的设计教育始于包豪斯设计学院。包豪斯设计学院强调标准化、集体工作方式，提倡艺术表现与科学的工作方法相结合，将教育重心从“创作外型”（form giving）转移到“解决问题”（problem solving）上，并创建了今天我们仍然沿用的“三大构成”等基础课，建构了现代设计教育的基本框架。随着1953年乌尔姆设计学院的建立和发展，以工业设计、建筑设计为主要内容的理工型教育体系真正形成。

近年来，设计的不断发展让设计教育日益摆脱原有的美术型、理工型教育模式，逐渐完善自身体系的建构和重组，形成了适应社会、市场需求的，具有现代意义的设计教育思想、设计教育结构和教育方法。

设计作为兼具艺术性与科学性，与多门学科相互联系的交叉学科，它的教育体系呈现出多种学科互为作用的面貌。同时，各国、各地区不同的文化传统和设计发展的不同状况更使得设计教育的形式和面貌丰富多样，但有一个设计教育思



图7 可口可乐售货机 雷蒙德·罗威 1947



图8 蚁形椅 阿恩·雅各布森 1955

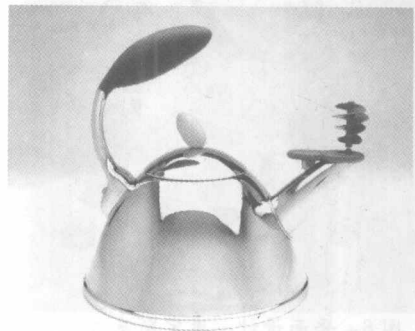


图9 水壶 迈克·格里夫斯

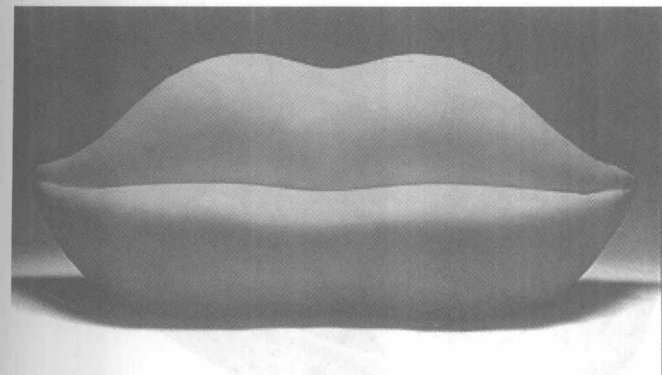


图10 沙发 孟菲斯

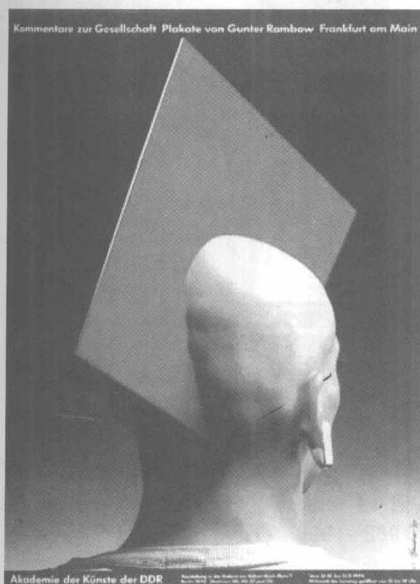


图11 招贴 冈特·兰堡

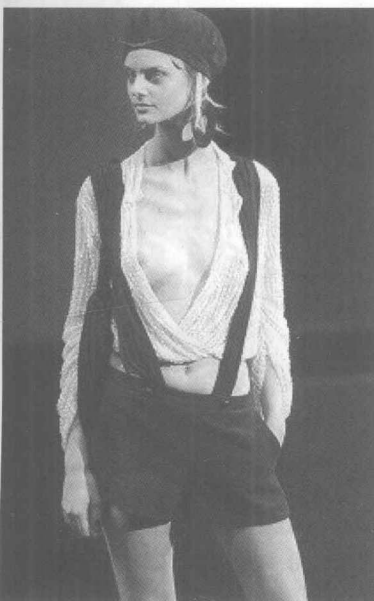


图12 设计的服装 乔治·阿玛尼

5  
第一章

想却是具有普遍性的,即现代设计教育的主旨在于培养具有现代设计意识、现代科学技术头脑和现代思维的创造型设计人才。其中,设计意识作为左右设计全过程的巨大作用力成为了现代设计教育思想的主题。

从结构来说,现代设计教育有普及和提高两个层面。所谓“普及”是指为提高人类设计水平和鉴赏力而开展的对非专业人员的普遍性设计教育。“提高”则是指为培养高水准、高素质的专业设计人才开设的高等设计教育课程。

在培养专业设计人才的高等院校设计教育中,新的“启发式”、“协作参与式”和“开放式”教育方法成为了传统“填鸭式”教育方法的有效补充和更新,这些新的教育方法同时也对设计教育者的能力和素质提出了更高的要求。

## 2. 现代设计的发展与研究现状

随着设计活动不断对人类文明进程产生重大影响,设计学这门新兴的学科也不断实现学科的自我完善,逐渐摆脱美学的影响,独立成为一门全新的前沿学科。今天,虽然对设计学这门学科的研究在广度和深度方面尚未能达到真正的成熟和完善,设计艺术本身的特殊性却在不断的理论和实践探索中明晰起来。设计学集科学、经济和艺术为一体,具有极强的实用性和社会性。

这使得我们认识到设计研究必须对研究对象的经济特质、技术特质和社会特质予以足够的重视。作为跨哲学、经济学、社会学、心理学、人体工程学等多门学科的交叉学科,设计学常常受到来自设计领域之外的诸多重要成果和观念的影响,因而,设计学研究也必然是一个开放的体系,除了从美术学那里继承来的一套体系之外,还要广泛地吸收相关科学的研究方法。

## 第二节 探讨的目标与方法

设计学作为兼具历史性、理论性、艺术性和实用性的新兴交叉学科,由于其研究对象包括建筑、室内装潢、广告、服装、各类工业产品以及产品外观形象包装等等,因而既与物理材料学、数学、人机科学、计算机图像处理等自然科学相互渗透,又由于对设计对象视觉性的强调,而不可避免地与美术史、美学、心理学、民俗学等发生密切而广泛的联系。我们在进行设计学的学习研究时,没有现已成型的方法,也没有照搬其他学科研究方法的可能,只能在不断的实践探索中进行总结。

在设计学研究过程中,无可避免地要面对设计史上曾经发生过的无以数记的设计活动现象,如何对设计现象进行梳理和提炼无疑是设计学研究的一个重要方面。简单的罗列、不偏不倚唯事实的描述显然绝非设计史和设计学研究的真正目的,我们真正要做的是以历史的、辩证的方法,探讨揭示各个时期设计艺术风格的演变与当时的社会经济、审美趣味、审美理想等社会主流文化之间是如

何相互作用及推动的;探讨各个历史时期设计发展过程中的渐进与突变、继承与革新、向心与离心的关系;并对各时期设计观念的诞生及随之而来的广泛影响,其代表人物及思想、作品做出历史的、客观的分析评价,从而避免实证主义的种种弊端,从简单描述设计史实走向揭示设计发展的内在历程及内部、外部存在的多种规律。

作为一门交叉学科,设计学研究的超学科格局的出现是必然的。与美术学、心理学等人文学科的渗透让设计学的研究必然要感染整个人文学科发展的活力并吸收其力量;与技术、经济的关联又使得设计学研究中自然科学的背景和眼光显得必不可少。借鉴其他学科的研究方法,从别的学科的角度或立场来理解设计现象,把目光投向设计学以外的学科领域已不可避免。这种开放性和超学科研究态势无疑又会为设计学的研究提出新的命题,提供新的空间。当然,这种多元化和开放性必然也增加了设计学研究的困难。我们必须承认,要求设计学研究者能在各种人文学科和自然学科中游刃有余且能将其逐一应用到设计学的研究中,这是极不现实的。所以,我们在此强调一种开放的、超学科的态度,并且,这种开放性并非要取消设计学自身的边界,它是建立在充分认识设计学自身特点和承认其与其他学科研究方法的差异的基础上的。

### 思考题:

1. 怎样理解“设计”?
2. 怎样看待“设计学”与“美术学”的关系?
3. 如何看待设计学自系统与外系统的关系?



图 13 诺基亚手机

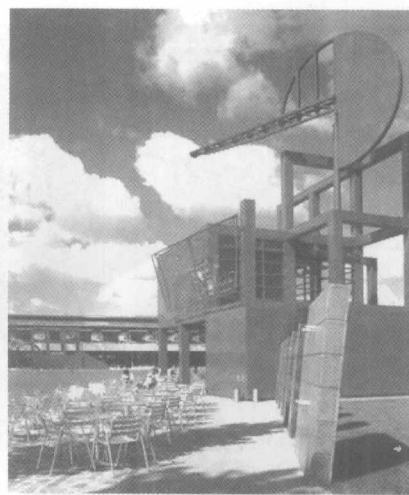


图 14 拉维莱特公园 屈米  
1982-1996

6

## 第一章



图 15 使用多种可循环材料的建筑内部

## 第二章 现代设计的萌芽与形成 (19世纪-20世纪)

### 第一节 现代设计的诞生与初期的发展概述

83

设计对象及其特点会伴随着社会经济生产、社会文化生活的发展而不断发展变化。生产生活方式的不断现代化使得设计由以传统的宗教、神话、图腾为主要内容的工艺美术逐渐转化为强调设计产品的实际使用及外观形象美化的现代设计。在这个过程中,科学技术的发展也在为设计的发展提供新的手段、材料和课题。

18世纪中期,英国的政治生活稳定,经济繁荣,贸易发达,具有购买能力的中产阶级兴起,大众消费开始发展起来。这使得设计对象不再局限于昂贵精致的宫廷用品,开始设法满足大众消费的需求。整个18世纪都是发明创新的时期,不断涌现的各种发明为设计的发展提供了技术方面的支持。1765年,瓦特改进了蒸汽机,并用它来带动机器进行生产,这一次生产动力的变革使人类生产生活随即发生了前所未有的巨变。1785年,蒸

汽机,在英国诺丁汉的一家棉纺织厂中被使用,至此,制造业的动力结构发生了根本的变化,机械生产带来了过去手工作坊无法企及的速度和效率。

19世纪初,欧洲全面爆发了工业革命,这是人类文明史上一个极其重要的转折点。农业文明赖以存在的生产关系和生产方式被摧毁,取而代之的是以机械为主导的工业文明。新的能源和基本原料被使用;新的机器投入生产;工厂这一新的生产组织形式的产生使劳动分工细化、专门化;交通运输上取得了重大发展,科学在工业方面的运用日益增多。

工业革命的爆发成为现代设计诞生的最重要原因之一。农业文明时期的设计是以手工业设计为主的个性化设计,设计、生产和消费往往是融为一体的。工业革命爆发之后,工业设计不仅获得了技术方面的支持,更重要的是获得了适合的社会文化和经济环境。工业革命不但引起劳动方式和技艺的变化,而且带来了社会、政治、经济、文化的全面变革。这一切是由设计发明创造产生的,而反过来又给设计创造了新的环境和条件,促进了以批量化、标准化为特色的新设计的诞生。

然而,在工业生产使人们的生活日新月异的同时,问题也随之产生,而其中最严重的是产品艺术品位的明显下降。设计的手工业时代,工匠们承担着产品的设计和制作两项任务,手工艺人和手工活动成为了沟通技术与艺术、实用和审美的媒介。工业生产时代,标准化和一体化产品的出现使得手工艺人的创造、风格和技巧没有存在的余地,无法再适应这种新技术的行业;而当时的大多数艺术家都看不起生产设计,对此漠不关心;一时间利益变成了评价产品设计好坏的最主

7

第三章

要标准,生产者孜孜以求的是利润,而不是产品的艺术性和文化性,因而产品的艺术品格不再有保障。同时也由于考古发现的原因,古典复兴、浪漫主义和折中主义等复古风潮盛行,出现了大量外观粗糙、装饰不伦不类、艺术品位低下的工业产品充斥市场的状况。

## 第二节 工艺美术运动 ——现代设计的启蒙

工业革命是人类文明的一个重要转折点,人类的生产方式从手工劳作发展为机械化大生产,生产方式的转变随即也带来了思想状态、生活方式等的改变。曾经在农业社会的手工业生产中承担设计与生产两项重任的手工艺人无法再胜任工业生产,曾经紧密结合在一起的技术与艺术因为工业大生产和社会分工而分离,技术工人从事生产,艺术家只关心艺术,对生产漠不关心。久而久之,工厂生产出来的产品品位严重下降,缺乏艺术性和文化性,消费者面对的往往是些粗制滥造、不伦不类的产品。这一问题在1851年的世界博览会上集中暴露出来,并引起消费者和一些有社会责任感的艺术家的不满。由于不满而引起的理性思考成为了现代设计产生的理论源泉,为解决艺术与技术的分离问题而进行的不懈探索则成为现代设计产生的最初动力,也是英国“工艺美术运动”产生的直接原因。

约翰·拉斯金是“工艺美术运动”的理论先锋,威廉·莫里斯继承发展了拉斯金的思想并将其付诸实施。在他们的思想影响下,一批艺术家、建筑家纷纷对一系列设计问题进行探索,主张“艺术与技术结合”的原则,要求艺术家从事产品设计,反对“纯艺术”,在设计风格上,提倡师法自然,崇尚哥特式艺术,他们的活动在工业设计史上起了非常重要的作用。但是“工艺美术运动”的设计师们认为机器生产是引起产品丑陋的根源,因而明确反对机械化生产,强调手工业,以复兴手工艺为解决问题的方法,这又与现代设计的发展背道而驰。

### 一、“水晶宫”世界博览会

工业社会的机器生产方式使19世纪的人们有能力以较快的速度生产出品种繁杂、数目众多的产品。这使他们感到自豪和充满希望,同时也渴望能以某种方式展现出他们的力量、成就和雄心壮志,于是前赴后继的工业产品展览成为了19世纪的一个特征。这些工业产品展示会在炫耀的同时,也为人们提供了发现问题的机会,成为了就质量、款式、品位、工业和商业的主要观点进行辩论的场所。

最初的工业产品展示是从法国开始的,很快传遍了欧洲的其他地方。1851年,英国政府举办了19世纪最著名的设计展览之一——1851年世界博览会,也就是有名的“水晶宫”博览会。“水晶宫”博览会得名于举办此次展览的会址——“水晶宫”。该建筑从造型上看并非出色之作,却凝聚了当时科技发展的最新成果,无论从建筑的材料、技术还是形式的角度而言,无疑都是全新的尝

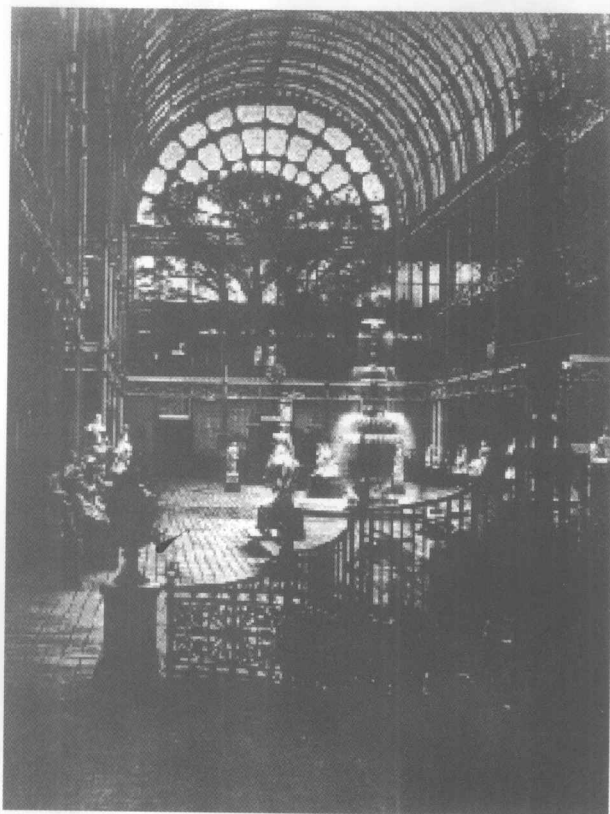


图16 水晶宫内部

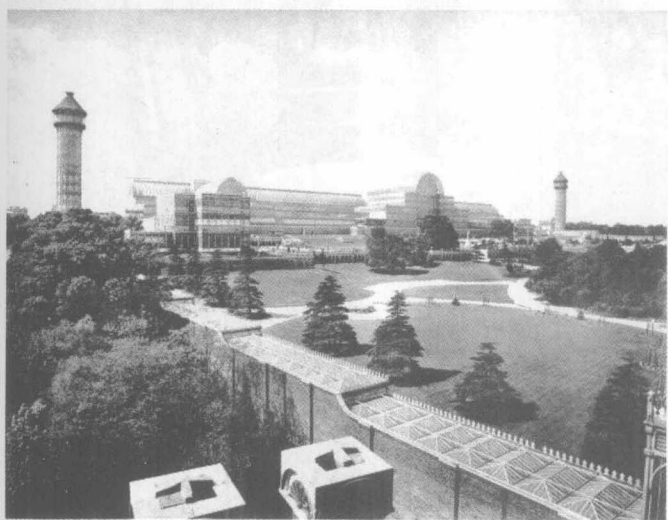


图 17 水晶宫

试，是建筑史上的一座里程碑。英国政府为了这次博览会的会址建筑向全世界广征设计方案，先后收到了来自世界各地的245份设计稿，但这些设计稿都无法令人满意。直到距离开展仅有9个月的时候，英国人约瑟夫·帕克斯顿（Joseph Paxton）的设计方案终于被采用。帕克斯顿本是个园艺师，他将装配花房的办法用到了建筑上，完成了这个玻璃铁架的建筑。建筑用的材料不再是传统的土、木、砖、石，而是工业产品钢铁和玻璃。建筑整体结构的支架构件都是预先制作，再在现场进行组装。这样，传统的砖石堆砌技术被铆、套、螺钉等替代，建筑像机器一样被安装起来。整个建筑实际上是一个放大的温室，外形是简单的梯形长方形，有一个圆形的拱顶，各面露出铁架和玻璃，没有多余的装饰，占地总面积7400平方米（长为1851米，宽为404米），却仅用了9个月的时间竣工。它的建成曾被认为是建筑史上的奇迹。该建筑曾于1852-1854年移至锡德汉姆（Sydenham）进行改装，至1936年被一场大火烧毁。

当时参展的展品有一万余件，从蒸汽机、纺织机到家具、缝纫机等日用工业产品，种类繁多，展现了当时技术发展的最高水平。然而这些展品从外形来看却不伦不类、五花八门，总的特征是企图用繁琐的、东拼西凑的装饰来掩饰工业产品的粗陋。博览会的展品中，有刻

有哥特式纹样的钢铁铸成的蒸汽机，有用油漆装饰上木纹的金属椅，有加以大量洛可可风格饰物的纺织机，不胜枚举，功能与形式脱节的问题极为突出。然而也有部分来自美国的展品因简洁、实用而给人耳目一新之感。当时新兴的资本主义国家美国没有过多的传统风格和古典风格限制，生产多以市场为导向，产品形式大都十分简洁，没有刻意的装饰，成为博览会上一个亮点。

“水晶宫”博览会上展出的外形简陋的工业品引起了包括谢姆佩尔、拉斯金和莫里斯在内的一些思想先进的知识分子的不满。他们针对当时的状况提出了例如“将艺术与技术相结合”等解决问题的办法，成为新设计思想的奠基人。然而这一批人都将产品丑陋的原因归咎于工业生产，因而反对机械化大生产，这使得他们的设计思想具有局限性。

## 二、设计改革思想萌芽

### 1. 欧文·琼斯的形式适合理论

工业革命之后，关于产品装饰的问题日渐突出，成为人们关注及争论的焦点。1856年，欧文·琼斯（Owen Jones）出版了他的专著《装饰的基本原理》（The Grammar of Ornament）一书，该书就各个时代和地域的装饰风格一一做了介绍，说明了装饰风格的时代性和历史延续性。欧文·琼斯反对单纯的形式模仿，提出：“摆脱一切学来的东西和一切人造的东西，回到自然本能的状态，并对自然本能加以发展。”在对自然界形式结构以及传统风格研究的基础上，欧文·琼斯从知觉心理学的角度提出在造型设计中尚需具备几何学上的条理性和平面性，他

还提出：“美的实质是一种平静的感觉，当视觉、理智和感情的各种欲望都得到满足时，心灵就能感受到这种宁静。”作为功能主义者的欧文·琼斯坚持认为适合于目的的形式都是美的，勉强的形式既不合适也不美。

## 2. 德雷塞的商品形式调和理论

克利斯多夫·德雷塞的设计活动（Christopher Dresser, 1834-1904）与英国的“工艺美术运动”几乎同时，然而他并未与约翰·拉斯金、威廉·莫里斯等人走上同一条设计艺术道路。他当时提出的一些理论远远领先于同时代的许多设计师，被今天的设计家们看做第一个真正具有工业设计思想，可以称得上“工业设计师”的人。

德雷塞不仅是一名著名的工业设计师，他还是一位合格的科学家，长期从事植物学研究，曾在多所学校担任过植物学教授。在长期的植物学研究中，德雷塞对自然形式与装饰之间的关系产生了浓厚的兴趣，并撰写了大量以此为主题的论文，显示了他试图寻求以理性和逻辑方法来思考解决设计艺术问题的途径。在装饰的问题上，德雷塞的设计追求与当时英国“工艺美术运动”的设计家们有较大差别。他提出“规范化的模特形象就是以最纯净的形式描绘出来的自然，因此，它们不是自然的仿制品，而是完美的植物精神实质的具体表现形象”。但他反对盲目模仿自然，认为植物形态的抽象化、规范化才是设计师应该潜心学习研究的，从而使他的设计理念和实践具备了理性和科学精神。

德雷塞尝试着协调产品生产所处的商业环境和美学价值之间的关系。在他的设计思想和实践中，始终把能否满足机械化批量生产作为出发点，对机械化大生产持积极态度。为了“让生产出来的产品不超出大多数人的承受能力”，他强调节省材料以降低成本。德雷塞擅长家庭用品设计，最能体现他设计思想的设计品是由埃尔金顿等公司生产的金属和玻璃器皿，这些产品都以造型简练、具有几何化倾向而著称。德雷塞还对产品的形式和功能间的关系进行理性分析，在1873年出版的著作《装饰设计的原则》一书中，他用图例阐明了某些器皿，如罐、壶等的把手与其整体功能间的有效法则。他设计的壶往往形式独特，特别强调壶的倾斜把手。德雷塞的一些设计品成为了当时设计师将人体工程学和隐喻有效结合的典范。

## 3. 哥特弗里德·谢姆佩尔的艺术与技术联系理论

哥特弗里德·谢姆佩尔(Gottfried Semper, 1803-1879)是德国著名建筑家、建筑和工业艺术理论家。

1851年哥特弗里德·谢姆佩尔参加了水晶宫博览会的筹备工作，翌年出版了著作《科学、工业与艺术》，在书中他阐述了批量生产对整个实用美术及建筑的影响，同时描述了整个生产领域中艺术创作力的衰退，他说“我们有艺术家但没有实在的艺术”。谢姆佩尔提出了技术发展与艺术创作之间的关系，希望通过将艺术与技术结合来解决问题。他专门就科技进步的成果和这些成果审美价值的实现之间的中间环节进行了研究，认为这个中间环节就是形式，它形成了物质文化领域中艺术活动的特征。而形式的形成则受到制作材料和体现原初构思的方法等因素的影响。

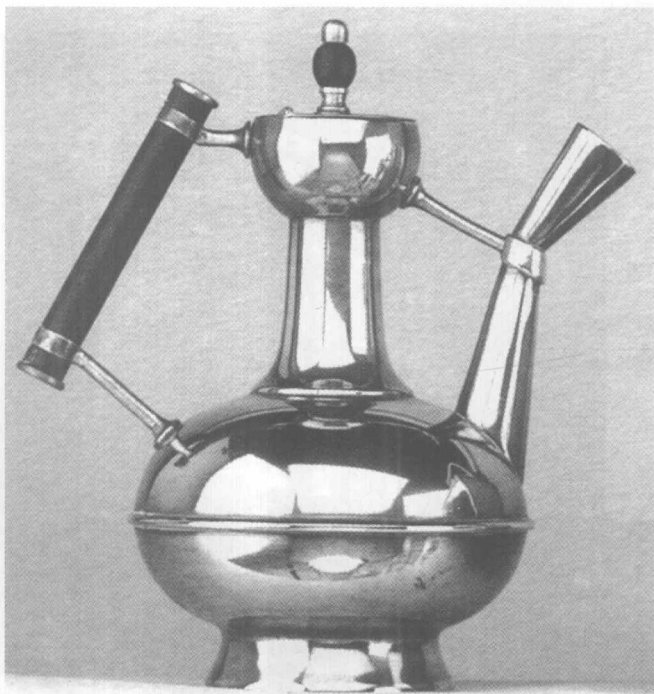


图18 壶 克利斯多夫·德雷塞 1888

10

第三章

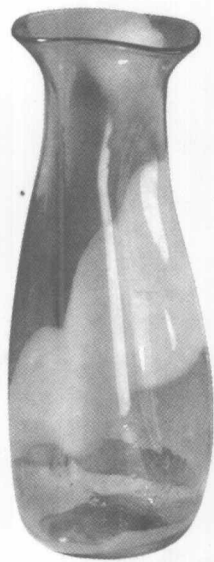


图19 玻璃瓶壶  
克利斯多夫·德雷塞 1880-1896

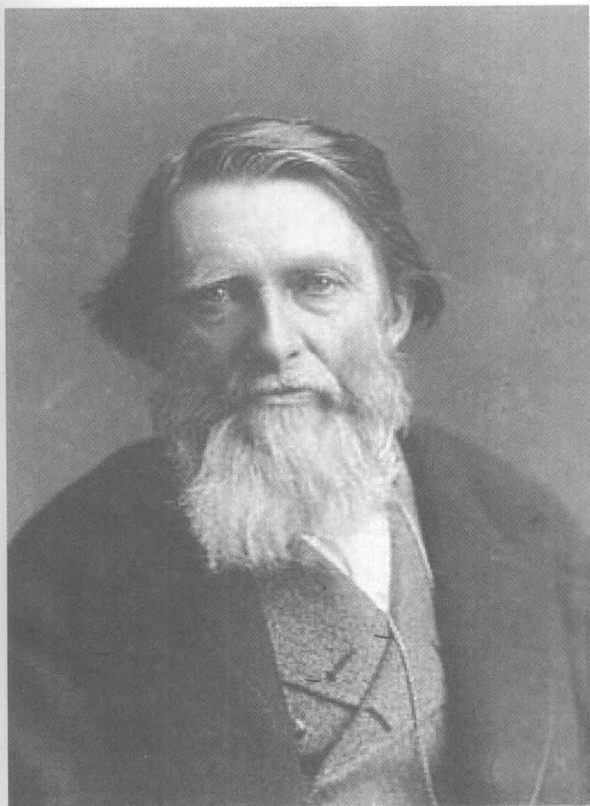


图20 约翰·拉斯金像

### 三、约翰·拉斯金

约翰·拉斯金(John Ruskin, 1819-1900)是英国著名的文艺理论家和社会评论家,长期从事艺术评论与艺术史研究工作,他的思想对同代人产生了较大的影响,成为现代设计史上最早的设计运动——“工艺美术运动”的理论基础。

约翰·拉斯金指出,艺术是由“大艺术”(绘画、雕塑)和“小艺术”(建筑和工艺美术)共同组成的,包括米开朗基罗在内的文艺复兴时代的艺术大师都曾从事建筑装饰和首饰工艺的设计和制作。他批评当时的艺术家孤芳自赏、脱离大众的做法,号召艺术家也应该关心“小艺术”。

约翰·拉斯金强调设计的大众性和社会功能,反对只为少数人服务的精英主义设计,提倡设计应为社会大多数人服务。他还强调艺术与工业的结合,这也是他理论中又一个具有积极性的方面。虽然他厌恶水晶宫博览会展品的丑陋外表,认为机器生产不仅毁灭艺术,而且破坏了劳动的愉悦,摧残劳动者并把他们变成机器,但他认识到工业化和批量生产是人类发展的必然,他曾精辟地指出:“工业与美术已经在齐头并进。如果没有现代工业,便没有新美术可言。各位如果看一看今日欧洲的地图,便会发现:工业最发达的地方,艺术也最发达。”1857年7月10日和13日,约翰·拉斯金在英国重要的工业城市发表了两次演讲,阐述了艺术与实用的关系。他使用了“具有审美价值的产品”这一概念,指出匆忙地生产出来的产品也会匆忙地消亡,结果廉价的物品反而成为最贵重的了。他还强调,工业艺术和日用品的设计艺术与绘画、雕塑、建筑一样,是艺术大厦的基石,工业品装饰设计应遵守“天赋、美和功效三位一体”的原则。艺术的主要任

在总结性理论著作《工艺与工艺美术的式样》一书中,哥特弗里德·谢姆佩尔着重探讨了实用美术的历史规律,阐述了形式对功能、材料和制造工艺的依赖。在考察研究了古希腊和东方的装饰、工具、陶器等器物后,他发现器物造型的基本种类同选择的加工材料和劳动过程中所产生的原始形式有关,进而提出了风格问题,指出了艺术史中的原初形式和经常变化的象征形式之间的关系,而决定原初形式的因素有两点:器物的物质用途(功能)和制作时所使用的材料。风格理论成为19世纪中期欧洲创立新建筑语言最有效的工具之一,这种语言的主要特征就是强调建筑的基本结构要符合它的社会功能。

谢姆佩尔是19世纪中期最早就艺术与技术的联系问题开展研究的学者之一,并最早提出“工业设计”这个词。他提出的目的、材料和技术相统一、形式和功能相吻合的观点成为了功能主义思想的先驱,他的理论为理性主义设计概念的形成奠定了基础,为英、德等国工业设计的初创时期提供了理论依据。他对材料在建筑和工艺美术中的重要性的强调也使他在现代设计发展史中占有重要的一席。谢姆佩尔理论的不足之处在于,他以自然科学史学家的观点来看待艺术的发展,把艺术的发展机械地理解为对目的、材料和技术的被动适应。



务是在日常生活中产生真正的效益，而艺术的首要目的是要使自己的国家变得光明，使自己的人民变得美好。

在约翰·拉斯金看来，解决当时设计问题的办法即是“对现实的观察和具有表现现实的构想与创造”，认为设计形式应该回归自然，设计师应该向自然学习，应该以自然形式来代替复古主义的装饰式样。他反对使用新材料、新技术，要求忠于传统的自然材料的特点，反映材料的真实感。

约翰·拉斯金主张艺术家参与工业产品设计，认为艺术与工业可以而且应该结合。然而他否定机器生产，他所指的工业实际是手工业，主张回到手工业时代以解决机器生产带来的产品艺术水平低下的问题，这是消极的。另一方面，约翰·拉斯金的探索始终都停留在理论层面，而没有涉及实践领域。

#### 四、威廉·莫里斯与工艺美术运动

威廉·莫里斯 (William Morris, 1834-1896) 是英国作家、画家、建筑师和空想社会主义思想家，英国工艺美术运动的领导者，被设计界称为“现代设计之父”。

威廉·莫里斯出生在富裕的家庭，从小就热爱美丽的大自然，喜爱英国的传统艺术，尤其对哥特式艺术情有独钟。在牛津读书期间，莫里斯阅读了约翰·拉斯金的著作《威尼斯之石》，拉斯金书中推崇的哥特式风格和自然主义风格给他留下了极其深刻的印象。

和约翰·拉斯金一样，莫里斯主张将大艺术（造型艺术）和小艺术（装潢美术和产品设计）结合起来。在他看来，没有“大艺术”的支撑，“小艺术”将变得机械，没有价值；另一方面，如果没有“小艺术”的帮助，“大艺术”则会成为无意义的附属品或有钱人的玩物。

莫里斯的设计理论中具有民主思想，他提出艺术和艺术设计都应该为大众服务，而不应只为少数人服务。在他的实际生产活动中，莫里斯将“莫里斯设计事务所”设计的家具分为两类，一类是堂皇而装饰精美的“豪华家具”，专门提供给社会富有阶层，另一类则是为大众服务的“普通家具”，结构和形式都尽量简洁，体现了他提倡的“设计的大众性”。

莫里斯强调功能与美的统一，他有句名言：“不要在你家里放一件虽然你认为有用，但你认为并不美的东西。”但是，他认为实现功能与美统一的唯一途径是通过艺术家的手工劳作，而将机械生产当做实现这一目标的最大敌人，这也是他同时代大多数设计师的观点，体现了时代的局限性。

莫里斯的探索没有局限在理论层面，而是与实践紧密结合的。1859年，他与菲利普·韦伯 (Philip Webb, 1831-1915) 合力设计了居所“红房子”，他亲自组织或设计了灯、餐具、家具、地毯、壁纸等室内装饰，成为他设计思想的第一次尝试。1861年，他与朋友成立了莫里斯·马歇尔·福克纳商行，这是第一家由艺术家来设计产品并组织产品生产的机构，在工业设计史上写下了重要的一



图 21 红屋 韦伯 1859

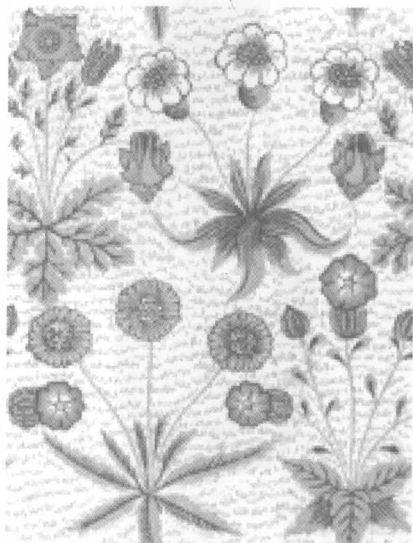


图 22 莫里斯设计的壁纸 1864