

中国人民大学出版社

# 现代设计史 (第2版)

Modern Design

【美】大卫·瑞兹曼 (David Raizman) 著

【澳】若姆达·昂 (Yolanda Am Wang) 李昶 译

## 图书在版编目(CIP)数据

现代设计史 / (美)瑞兹曼著; 若澜达·昂, 李昶译. —2版. —北京: 中国人民大学出版社, 2012. 12

ISBN 978-7-300-16760-2

I. ①现… II. ①瑞… ②若… ③李… III. ①设计—工艺美术史—世界—现代  
IV. ①J509.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第289236号

## 现代设计史(第2版)

[美] 大卫·瑞兹曼(David Raizman) 著

[澳] 若澜达·昂(Yolanda Am Wang) 李昶译

Xiandai Shejishi

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街31号 邮政编码 100080

电 话 010-62511242(总编室) 010-62511398(质管部)

010-82501766(邮购部) 010-62514148(门市部)

010-62515195(发行公司) 010-62515275(盗版举报)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京联兴盛业印刷股份有限公司 版 次 2007年11月第1版

规 格 205mm×280mm 16开本 2013年1月第2版

印 张 34.5插页2 印 次 2013年1月第1次印刷

字 数 540 000 定 价 288.00元

版权所有

侵权必究

印装差错

负责调换

让每一个考虑周全的人按照他自己的方式生活，看看最终 8  
会走向何方。构成整个人类的不是这个人或那个人，而是所有人，每个人各司其职、互相合作，完成了人类的任务。

·——托马斯·卡莱尔

在宾夕法尼亚州费城德雷克塞尔大学韦斯特法尔媒体艺术与设计学院教授设计史的 15 年间，我不断为本书扩充、修订材料，完善并改进写作方法。当劳伦斯·金出版公司问我是否有兴趣出版《现代设计史》的第 2 版时，考虑到第 1 版已取得成功，而我利用完成初稿后又获得的知识和经验做了进一步改善，于是我接受了这个提议。事实证明，这是一份极具挑战性的工作。为“设计”这类内容丰富、不断发展的课题写作入门书，需要精简材料，使作品易于为普通大学读者所接受。与此同时，增加新的材料，承认对材料有多种视角的分析和解释，并力图加以呈现，也是很重要的，这可以让材料看起来更刺激有趣。平衡这些需求，比我想象得还要困难。

已经有很多可靠的作品为学生们介绍设计史。关于设计的词典和百科全书介绍了设计师和各种运动的信息，是很有用的参考书。权威著作包括弗莱明和昂纳的史料可靠、包罗万象的企鹅版《装饰艺术词典》（新版，1989），以及最近出版的乔纳森·伍德姆的《现代设计词典》（2005）和戈登·坎贝尔的两卷本《装饰艺术百科全书》（2006）。博物馆对于它们的藏品和现时展览的物品，在网站上也提供了相关信息。另一个重要资源是聚焦于家居、办公或企业标志等主题的个案研究，阿德里安·福蒂在其具有开创性的研究作品《欲望对象》（1986）中颇具争议性地呈现了这些主题。越来越多根据早期读物编辑的选集也很有用，包括卡玛·戈尔曼的《工业设计选集》（2003）和伊莎贝尔·弗兰克的《装饰艺术理论：欧美作品选，1750—1940》（2000）。新近还出版了一些集中关注设计史评论文献的作品，如本·海默尔的《设计文化选集》（2008），黑兹尔·克拉克和戴维·布罗迪的《设计史选集》（2009）。这些对丹尼斯·多尔丹的《设计史：文选》（1995）是一种补充。另外，还有一些文集是研究平面设计史和时装的，很多都收录在本书的参考书目中。这些词典和文集的出现，说明不论是学院派还是更广泛的大众领域，都

越来越有兴趣提供基本的信息和文字，以帮助学生学习设计史，建立它的参数和方法。

本书所采用的方法是叙述性的，依年代排列，是关于很多主题的综述，之所以选择它们，是希望帮助学生熟悉产品的设计，它们的创作流程，对设计师、赞助人、生产商和使用承担的不同功能。我试图在一个大的框架中处理设计史，承认存在多种多样的视角，也许只有通过这种方式，我们才能理解领会设计史。另外，这个框架还呈现出在特定的社会和历史时刻，各种声音和力量之间的交互影响。我希望这种叙述是连贯一致的，传达出研究设计史所带来的视觉和知识回报。对材料的选择、组织、呈现的批评视角，只在很小程度上是以过去对这个课题的论述为基础的，大量的展览以及厂商名录和零售目录，还有广告，都提醒我们，博物馆和设计师的论述不是研究设计的唯一知识来源。我还从各种第一手资料中采纳了一些专业文本，借鉴了其他历史学家和批评家出版的关于分期、运动和设计师的研究作品，另外还要加上我本人对于这些材料的综述，和在超过 25 年的时间里对作品的直接研究。此外，课堂经验对于材料的选择和呈现也起到了很大帮助。

本书分为 6 大部分 16 章。在每一个特定时期都存在不同的设计手法和设计理念，有时甚至是互相冲突的，这和特定的历史环境与事件也有关系，每一章都呈现了这种不同，并对之进行了比较。下面列的每一部分，内容中都包括导言和结论，表现了这些材料对政治、经济和技术的现代发展的回应，而且试图表现设计和文化中蕴涵的偶然性。这个概念化、组织化的框架也许可以简化如下：

I. 需求、供给与设计（1700—1800）：第一、二章

a. 设计和君主制：法国

9 b. 设计和时装：英国

c. 设计和流行品位：美国

II. 扩张和品位（1800—1865）：第三、四章

a. 工业和商业扩张

b. 品位的意义和控制；变革

III. 艺术、手工艺和机器——工业化：希望与恐惧（1865—1914）：

- 第五、六、七章
  - a. 艺术的平等和工艺美术运动
  - b. 手工艺价值提升和唯美主义运动
  - c. 效率和早期现代性
- IV. 第一次世界大战后：艺术、工业和乌托邦（1918—1944）：第八、九、十章
  - a. 设计未来：现代主义
  - b. 奢华和工业：现代（装饰艺术）理想
  - c. 美国工业设计的开端
- V. 人文主义和奢华：第二次世界大战后的国际现代主义和大众文化（1945—1960）：第十一、十二、十三章
  - a. 国际现代主义和冷战
  - b. 大众品位和冷战
- VI. 进步、抗议和多元化（1961—2010）：第十四、十五、十六章
  - a. 另类声音：抗议和设计
  - b. 多元化和后现代主义
  - c. 设计和当代生活的信息化

《现代设计史》的第二版包括一些新的插图，参考书目和大事年表也都有了扩充，关于当代设计部分所占的比重更大。另外，文本从被划分为5部分改为6部分，这是为了把19世纪早期同18世纪区别开来，更清晰地呈现那个时期的材料所蕴涵的理念。许多新的插图取代了原有的，以图更好地传达设计手法的独特之处，或者与别处呈现的材料更好地结合起来。还增加了一些新的部分，如19世纪晚期的巴塞罗那。其他新专题包括第三章中美国生产系统的配置，每一部分的文本都增加了时装和织物的新样品，在第三卷一开头就探讨工艺美术运动，而不是把它放到唯美主义运动和新艺术运动之后。在图解和探讨这些课题时，我努力抓住它们的本质联系而非孤立呈现，这样它们和生活方式以及生活体验的联系，就成为它们所依托的环境的密不可分的重要组成部分。另外，我还增加了大量新的材料反映新近的设计趋势和观念，包括数字技术、信息化和互动性。

在准备这部综论性作品时，很多作家的编年体综述著作让我

受益匪浅,如尼古拉斯·佩夫斯纳爵士的《现代设计的先驱》,彭尼·斯帕克的《20世纪的设计与文化概述》(1986),乔纳森·伍德姆的《20世纪设计》(1997),他们的作品涉及面庞杂,从很多学生(我那一代人)的入门书到现代设计史都有论及。牛津大学出版社还出版了一套非常棒的作品,是由一系列专家撰写的。这包括大量关于阶段性设计风格(如工艺美术运动、新艺术运动、装饰艺术、包豪斯)的作品,以及约翰·赫斯克特的《工业设计》(1980)和最近出版的杰弗里·米克尔让人眼前一亮的作品《设计在美国》(2004)。

菲利普·梅格斯的《平面设计史》现已出到第四版,更名为《梅格斯平面设计史》,作者为奥尔斯顿·珀维斯,对材料的综述仍然保留了包罗宏富、观点确凿的特点,重点突出19世纪和20世纪。对平面设计的考察吸纳了这个领域新的声音,包括理查德·霍利斯虽然简单但很引人注目的《平面设计简史》(第2版,2001),罗克珊·朱贝尔和瑟奇·勒莫因的《印刷术和平面设计:从古至今》(2006),斯蒂芬·埃斯金森的《平面设计新史》(2007),约翰娜·德鲁克和艾米莉·麦克瓦里西的《平面设计史:批评指南》(2008)。

考察室内设计的著作包括约翰·派尔的《室内设计史》(第3版,2009)。而时装方面的杰出史学论著有克里斯托弗·布鲁沃德的《时装》(2003)和詹姆斯·拉弗等人的《服装与时装简史》(2002)。关于手工艺领域,除爱德华·露西-史密斯1981年的论著《手工艺的故事:工匠在社会中的角色》等作品外,格伦·亚当森的《思考手工艺》(2007)对于手工艺及其在历史和现代艺术理论中的位置,进行了富有洞见和启发的研究。

我曾有幸看过很多展览,在写作《现代设计史》第1版时,这让我受益良多,同样地,这为第2版的写作也作出了贡献。这包括维多利亚和艾伯特博物馆关于装饰艺术、现代主义和冷战时期现代性的展览,纽约现代艺术博物馆关于安全设计、设计与弹性思维的展览,库珀·休伊特国家设计博物馆的三年展“设计—生命—现在”,威尼斯双年展(2008),以及费城艺术博物馆、伦敦设计博物馆、巴黎装饰艺术博物馆、考陶德学院、纽约大都会艺术博物馆等处举办的小型展览。最近的参考书目实在太多,连罗列一小部分文章和著

作的书名都很难做到，但是“拓展阅读”和“精选书目”部分还是大为扩充了，有助于本书筹备作品的名称都列在其中，也许可以供学生深入学习时参考。另外，《设计史杂志》、《设计议题》和新近创刊的《现代工艺杂志》、《设计和文化》中刊载的文章，以及对著作和展览的评论，为我提供了常规的阅读材料，以便跟上学术研究的步伐。这些杂志，可以订阅或在图书馆网站上浏览，但是还有一些免费的网络杂志、学院通讯、博客等资源，也会对设计与设计史进行介绍和评论。《19世纪世界艺术》是一份学术杂志，经常刊登关于设计的文章和评论（<http://www.19thc-artworldwide.org/>），而由设计师迈克尔·贝鲁特、威廉·德雷特尔、杰茜卡·赫尔方和朱莉·拉斯基创办的《设计观察家》（<http://designobserver.com/>），最近迅速壮大，增加了很多相关网站和链接。

将来自不同时期或相续时期、在形式或理念上具有相似性的艺术作品进行比较，对于作为教师的我来说，是一个非常乐于接受的挑战。我很高兴韦斯特法尔媒体艺术与设计学院的学生愿意学习设计史，我也希望他们在费城和伦敦国际交流项目中学到的东西，能够为他们未来的设计工作起到一定的帮助。

伦敦，2009年8月

## 致 谢

我要谢谢我的编辑——劳伦斯·金出版公司的李·里普利和卡拉·哈特斯利-史密斯——对这项计划的支持，允许我增加了这么多的新插图，还给我额外的时间进行大范围的修订。我还要谢谢我的院长艾伦·萨宾森和系主任约瑟夫·格雷戈里从各个方面认可和鼓励我的研究，谢谢教务长马克·格林伯格和副教务长约翰·迪那尔多同意了我 2009—2010 年的休假计划。我也要谢谢德雷克塞尔出国留学部在伦敦的合作者国际教育基金会，他们的职员协助我完成了 2006 年、2007 年和 2009 年的夏季教学，当然还有很多其他的帮助，让我在伦敦的夏天收获颇丰。

如同《现代设计史》出第一版时一样，为这本书我最为亏欠的是我在德雷克塞尔大学的学生，自从 2004 年出版以来，他们一直聆听这本书不成熟的理念论述，为其修正作出了贡献。本书材料的选择和组织，以及呈现材料的框架，都是在经年累月的课堂教学中形成的。检验新方法、介绍新范例、修订内容和排序，一直是一项挑战，不过在修订和扩充文字与插图时，我从学生颇有想法的答案、论文和评价中获益匪浅。从一个旁观者的角度观察学生们颇具创造性的作品，给我带来了极大满足，因为从他们想象力非凡的头脑和灵巧的双手中，我看到了设计的未来。

自从《现代设计史》第一版出版后，我有幸见到了一些目前正通过美国大学艺术协会（CAA）、设计研究论坛（DSF）、艺术史学家协会（AAH）和设计史协会（DHS）等组织从事设计史研究的学者、馆长和教师，并与他们保持通信往来。能够出席各种会议和座谈，与这个领域的新同仁保持通信，对于这一版的修订贡献良多。我还想谢谢卡玛·戈尔曼、丹尼斯·多尔丹、伊丽莎白·古费、盖布·韦斯伯格、琳达·沙拉汉、格里·比甘、丹尼斯·沃德莱斯沃斯、格伦·亚当森、戴维·克姆伯格、乔·坎宁安、埃兹拉·希尔斯、詹妮弗·芝华林、克里斯托弗·斯托布、马丁娜·德罗斯、弗拉基米尔·库利奇、克劳斯·克里彭多夫的友情，他们在谈话和通信中提供的深刻见解，以及他们本人在这个领域中所做的工作。另外，有九位读者看过我为《现代设计史》第二版准备的提案，最终的文字和演示程序吸取了很多他们细心的想法。密尔沃基艺术设计学院的詹姆斯·斯劳森教授的评论和建议帮助尤大，后来在修订第五和第六部分时，他在内容和组织上提供



了非常具体的建议，还有乔治·马库斯，他仔细阅读了第一版，使我注意到有很多错漏和材料需要进一步澄清与调查。室内设计专业的研究生莉萨·普里博尔斯基是我的研究助手，和我一起完成了一些修订工作，她负责核查扩充后最终版的大事年表的信息。

一直以来，我要求阅读各种形式——图书、期刊和在线资源——的新材料的请求，得到了德雷克塞尔大学哈格蒂图书馆和我们学院的图书管理员安·基思·肯尼迪的回应，这为本书的准备提供了相当重要的帮助。

这本书拥有范围如此广泛的材料，其中有 550 多幅插图，要取得许可、拍摄图片，意味着人们在背后为之付出了巨大努力。排版和设计也是一项挑战，需要大量的对话和妥协。这个工作大部分是由劳伦斯·金出版公司的图片编辑彼得·肯特、设计师罗宾·法罗和高级编辑苏茜·梅完成的，他们都很专业。德雷克塞尔哈格蒂图书馆的期刊里有很多图片，我们学院摄影组的迈克·弗洛伊欧为我提供了优质扫描副本。1900 美国装饰艺术基金会的乔·坎宁安和布鲁斯·巴恩斯提供了他们收藏的很多工艺美术运动时期的作品的图片，并允许我在修订版里使用。我还对皮尔逊·普伦蒂斯-霍尔公司的萨拉·图伯格充满了感激，她也为这个计划的最终完成贡献了力量。

我想谢谢我的妻子，露西·S·瑞兹曼，对于我在长达一年的时间里集中所有精力于本书的修订，她一直表现得很有耐心。这使我可以一鼓作气，不需要陆陆续续完成这项工作。但是有很长时期我都不在家里，所以我要特别感谢她的理解和支持。书中有幅插图是汤姆·韦塞尔曼的《静物 30 号》，它是我们两人在一个下午一起参观现代艺术博物馆时获得的。在准备这本书时，我们分享了很多时光，这只是其中之一。

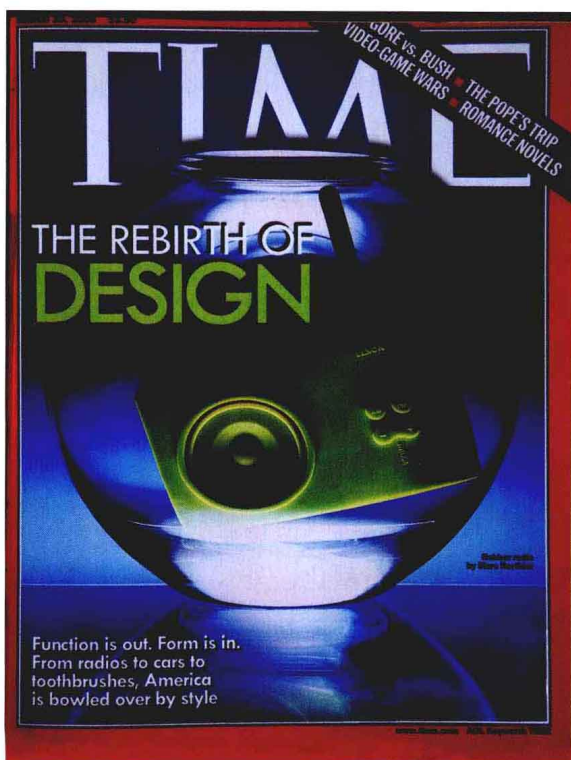
我唯一的愿望是，我的父母艾伯特·瑞兹曼和阿黛尔·瑞兹曼，以及我亲爱的哥哥理查德·瑞兹曼博士能够亲见这本书的第二版付印。本书第一版是他们每个人的骄傲；他们坚定不移地鼓励我进行专业研究，这对我的意义无法用言语来表达。理查德对本书和书中的材料很感兴趣，很多年来，这都是我们的谈资和旅行的主题，我会永远珍视这些日子。

## 产品、技术与进步

在 2000 年 3 月 20 日那个星期,《时代》周刊的专题故事是“设计的再生”。封面图片表现的是水晶碗中盛着的一个橡胶外壳便携式收音机(马克·贝尔蒂埃 1997 年设计的,名为 Tykho)。左下角的文字声称:“功能过时了,形式在流行。从收音机到汽车到牙刷,美国被流行风尚搞得不知所措。”《时代》的封面提供了关于设计的一个最普通、最基本的定义。不只在美国,全世界都如此:首先,它认为设计与大批量生产的家居产品和个性化产品有关;其次,它暗示设计与“流行风尚”有关,这些特点——比如,贝尔蒂埃收音机利落的矩形外壳和鲜亮的绿色,或装着它的如水晶般清澈的碗让人赏心悦目的球形轮廓——赋予功能产品以额外的审美意义,增加了其对消费者的吸引力。

## 前言: 思考设计

《时代》的封面是有些误导性的,因为“设计”定然从来不会消亡;所有人类产品和制作方法,无论是否“时髦”,在某种程度上都是设计出来的。《时代》的定义涉及的是附带有审美价值和吸引力的日用品,为思考和研究现代设计史提供了一个起点。但是,关于设计的社会和文化意义,具有吸引力的形式仅仅是其中一个原因,而且很可能不是最重要的一个。长期以来设计一直被认为具有经济、社会和政治功能,《时代》的封面甚至没有提及。例如,在 18 世纪,一些评论者乐观地指出,设计(这里指在



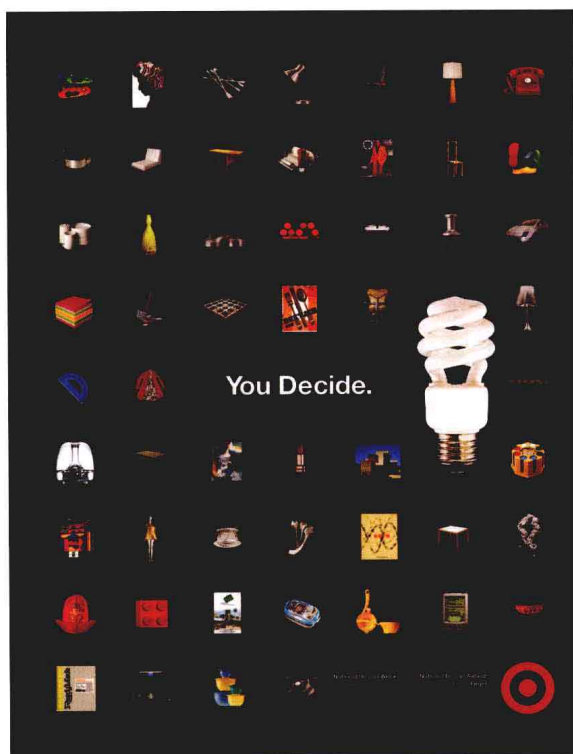
流行和过时中来回兜圈子的时髦物品）是竞争经济的一个重要元素，因为它刺激了商业发展，从而提高了就业水平。在19世纪早期，很多作家补充道，设计（这里指关于“好”品位的共同看法）确保了文化的传播和大众更高的生活水准。自1851年伦敦水晶宫展览（万国工业产品博览会）开始，世界博览会在19世纪中期和晚期大为流行，从中可以看出设计同材料和生产技术的创新之间的关系。然而，与此同时，这种关于进步的愿景并不是平等地适用于所有社会团体，从责任和利益的角度而言，我们也许可以批判说，设计和技术之间的关系只是一种可能的“选择”，而非必然的发展。另外，设计的文化意义也包括消费者的看法，他们所起到的积极作用，他们为偶然在商店橱窗中、在印刷广告的照片中、在电视广告的影像中看到的 product 赋予的价值，他们为设计品带来的广泛联想。

## 12 设计师和设计的发展

《时代》杂志的封面还触及了“设计师”这个术语的一些联想。最普遍的理想即“赋予形式”，如贝尔蒂埃收音机的防水软橡胶外壳，或者一反常态地为一款通常认为更具中性色彩的产品选择绿色。因此设计师的贡献是不容忽视的，他或她的形式创新构成了附加价值也是显而易见的。然而，也许我们不仅要考虑 Tykho 收音机新奇的视觉形式，还要考虑到它促进了产品和使用者的互动，比如说，它简单、基本、易于操作的按钮控制，外观的良好触感，或者也许更重要的是，它能够让沐浴变得更愉悦，或许这意味着预测早上的交通状况，收听当日的新闻故事，或是练习唱卡拉OK。

近些年来，“设计”具有了新的意义和功能。毫无疑问，互动的理念，以用户为中心的设计理念，成为20世纪后期设计实践的重要发展，这和机械时代向信息时代的转变是同步发生的，而信息时代充斥着越来越小型化、外观通常都极为相似的电子和数码设备。在这种背景下，设计通常需要通力合作而非单兵作战，而且能够突破主要以视觉为主的范式。值得注意的是经济学家和计算机专家赫伯特·西蒙1969年为设计所下的定义——设计就是制定“行动方案，

使现有的状态朝着更好的方向发展”（参见原书 380 页）。这当然适用于传统的“设计”品，而且同样适用于其他领域的职业，采用这个术语来形容他们在做的工作。纽约库珀·休伊特国家设计博物馆主办的 2006 国家设计周的宣传册（右上图），就从更具包容性的意义上运用“设计”这个名词。这本小册子的封面是设计



品照片的集体亮相，包括家具、器械、海报，还有电子产品如掌上电脑。这种设计思维当然早于数码时代。即使不是设计数码产品而是设计合成产品的设计师，如查尔斯·埃姆斯，也会承认“设计”这种延伸性的含义——在宴会上安排客人就座，以避免冲突，让客人有话题可聊，从而享受一个愉快的夜晚，整个过程也可以用“设计”来形容。“软件设计”同样涉及这个术语在现代的运用或延伸。虽然软件设计师工作的最终成果并不是实物，但是他们必须告诉用户一套指令系统和选择的菜单，从而使其能够在信息的海洋里畅游。因此学习设计史的学生应该清楚构成“设计”的实践和环境有多么宽泛，这个术语包括形形色色的活动，如绘制装饰草图和字体，发明新的生产工艺，创造软件界面。

正如把设计和工程区分开来并不是很容易一样，设计同艺术和手工艺也很难区分，在过去几个世纪，这三个术语的含义（和价值）发生了多次变化。今天，很多大学艺术和设计专业的大学生，不管他们选择的专业是绘画、平面设计、雕塑还是陶艺，所修的基本课程都是一样的，这证明了这些领域具有相似之处，拥有共同的历史。事实上，本书关注的很多运动都是受到一个信念的启发，即各种艺

术形式都是共通的。即使这种信念代表了一种乌托邦式的观点，或者说只有受过教育的受众和极少数生产者才会这样理解，但是各种组织的建立都是以此为基础的，这些组织本身具有其影响力，促使关于设计形成了更广泛的看法。

13 大多数学者都同意，现代设计的一个重要特点是进一步脱离了制作。这种趋势出现于18世纪，在19世纪更为普遍。当以18世纪为起点考察设计史时，设计和制作的分离构成了其理论基础。在那个世纪，我们能够观察到这种分离所带来的结果，也能够认识到设计师和艺术家之间的区别，设计师为生产者提供模型或图样，而艺术家通常只埋首创作自己的作品，这些作品通常也都是独一无二的；我们还能区分开设计师与工匠或工匠团体，后者直接在材料上进行工作。生产者和消费者是设计史上重要的“利益相关者”，这种分离对其给予了理所当然的关注。因此，尽管艺术、手工艺和设计之间存在相似性，大多数观察者还是提醒我们，设计师更关注满足客户的需求而非自己的，更关注系列产品的生产说明而非独一无二的艺术品。这些差异对于任何设计史都是最重要的，因为它们发挥了生产者的作用和积极性，为写作设计史（或者解释设计的含义）提供了另外一种选择，即视其为一种艺术家的、个体化的行为。它们还揭示出设计师工作所受到的种种制约，这在他们的工作中处于核心地位。所创造的产品能够高效经济地“解决”消费者的问题或需求，这对设计师而言是非常有吸引力的，其原因是多方面的，不仅因为它表示设计和工人阶层的生活是有关的，而且它证明了设计是一种能够解决问题的活动，它带来的结果是能够进行量度的，这使这份职业看来更严肃、更具实际意义，而非一个简单的审美问题。

即使在考虑看似完全属于设计范畴的作品时，把商业动机和艺术动机严格地区分开来也并不容易。19世纪晚期的广告海报通常都是批评家与印刷者为收藏家推广和生产的，但同时也能使产品更具辨识度和吸引力；与此类似，同一时期大量生产的石版套色印刷商业名片也是收藏的对象，被纳入了集邮簿和剪贴本。艺术家和设计师另一个联结点关系到他们各自职业的地位：绘画、雕塑和建筑作为一种“自由艺术”，被视为是以理性和创造性为基础的，而非技术性和材料性。因此，设计从制作中摆脱出来，允许将其视为一种受人尊敬的专业活

动，而非名望较差的体力劳动。

## 论述

研究设计史让人更愉悦的一个方面是社群感，以及献身于这个事业的人们之间所开展的对话。这种对话或论述，会聚了各种不同的观点，但是以共同的文本和不朽的作品为基础，形成了一个共同的事业，这些文本和作品则提供了讨论、争议、新观点、进一步认识和理解的基础。然而，毫无疑问，设计史自有其“准则”；即使如本书包含了如此丰富的插图，任何想包罗万象的尝试，都会引致排他性和偏见的指控。因此一本入门书，如《现代设计史》，也许仅能作为一种尝试，有代表性地选择一些作品和观点，为学生提供一个研究框架，勾勒出还在不断发展中的论述的轮廓。研究的材料包括器皿，以及其他由玻璃、陶瓷、塑料或金属制成的物品；餐具，家具，织物（用于制作窗帘、地毯、饰面材料、衣服和墙面覆材），用于表面装饰的印刷图案或编织图案，灯具，电器产品外壳，机器，汽车，图书，海报，杂志，插图，广告，数码设备和软件。这份清单尽管难以涵盖全部，但是足以展现出设计是我们每个人都熟悉的现象，深植于我们的公众生活和私人生活中。

我希望自己对材料的选择和呈现，能够鼓励学生欣赏设计品和设计现象，进而去探究赋予它们意义的各种各样的环境和观点。作为一种方法，它也许有助于比较和研究诸如椅子、钟表或汽车等各个年代互相关联的产品，发现它们的差异，并试图从技术或社会变化或独立设计师的创新等角度来解释这些差异；同样重要的是，要认识到这些物品会在消费者的生活体验里，在产生它们的经济环境里发生作用。正是通过这些关系，设计揭示了其本质中一个特殊的面向，即一种与想象、塑造以及对未来的选择有关的知识形态。

# 目 录

<b>第一卷 需求、供给与设计 (1700—1800)</b>	<b>1</b>
第一章 皇家需求与生产控制	3
国有制造业	3
艺术家和手工艺人	7
瓷器	10
手工业行会	11
印刷艺术	17
第二章 英国及其他地方的企业成就	22
设计在日益扩大的市场中	22
韦奇伍德与古代遗物	25
商品与时尚	29
美国	31
流行文学和出版自由	32
<b>第二卷 扩张和品位 (1801—1865)</b>	<b>35</b>
第三章 发展期的困难——19世纪早期的产业扩张	37
工业文化和进步	37
新材料和新工艺	38
页面之外	44
壁纸和纺织品印刷	48
美国体系	51
第四章 设计、社会 and 标准	55
早期设计革新	55
工业及其不满	56
改革和哥特风格的复兴	58
亨利·科尔和“科尔帮”	61
1851年大博览会	64
无处不在的图像	72
美国的流行平面艺术	75
革新的收获与欠缺	80
结论	80

<b>第三卷 艺术、手工艺和机器——工业化：希望与恐惧(1866—1914)</b>	<b>83</b>
第五章 工作的快乐	85
罗斯金、莫里斯与英国的工艺美术运动	85
莫里斯与社会主义	90
莫里斯作为出版人	91
威廉·莫里斯在英国的影响	94
工艺美术运动在美国	98
美国的印刷业	106
芝加哥与弗兰克·劳埃德·赖特	109
第六章 艺术的平等	113
设计革新与唯美主义运动	113
书籍、插画与字体	121
美国的唯美主义运动	125
服装	132
法国的设计革新：新艺术运动	134
出版和公共领域的新艺术运动	140
格拉斯哥：查尔斯·伦尼·麦金托什	146
奥地利	148
比利时	153
慕尼黑	155
斯堪的纳维亚、东欧和民间传统	158
意大利和西班牙	161
第七章 机械化与工业	167
设计和手工工场	167
德国	168
美国的制造业体系与福特制	172
销售业、印刷业与广告业的发展	176
结论	177
<b>第四卷 第一次世界大战后：艺术、工业和乌托邦(1918—1944)</b>	<b>181</b>
第八章 第一次世界大战前后的巴黎和现代艺术(装饰艺术运动)	185



家具与现代艺术	186
玻璃与金属	191
1925年巴黎博览会	199
<b>第九章 现代主义：创意、乌托邦以及科学技术</b>	<b>210</b>
未来主义	210
风格派	214
构成主义	221
包豪斯	230
包豪斯之外	240
印刷工业与新字体	244
扬·茨池侯德与新字体	247
英国与现代设计	253
斯堪的纳维亚与现代设计	259
<b>第十章 美国的设计、工业与广告</b>	<b>264</b>
工业设计与福特制	271
广告、艺术与美国现代设计的销路	273
美国与国际现代主义	283
流线型	286
1939年纽约世界博览会	289
摄影与平面设计	292
工业设计的质朴化	298
第二次世界大战期间的平面设计	301
结论	302
<b>第五卷 人文主义与奢华：第二次世界大战后的国际现代主义和大众文化 (1945—1960)</b>	<b>307</b>
<b>第十一章 第二次世界大战后的现代主义：从理论到实践</b>	<b>312</b>
战后设计的推广：艺术定位与新广告	321
平面设计与科技信息	329
斯堪的纳维亚与英国	332
意大利	341
德国	347