

清华大学美术学院艺术史论系

张夫也/编著

中国高等院校
「十二五」艺术设计
基础理论规划教材



世界现代 设计简史

A HISTORY
OF MODERN
DESIGN



中国青年出版社

律师声明

北京市邦信阳律师事务所谢青律师代表中国青年出版社郑重声明：本书由著作权人授权中国青年出版社独家出版发行。未经版权所有人和中国青年出版社书面许可，任何组织机构、个人不得以任何形式擅自复制、改编或传播本书全部或部分内容。凡有侵权行为，必须承担法律责任。中国青年出版社将配合版权执法机关大力打击盗印、盗版等任何形式的侵权行为。敬请广大读者协助举报，对经查实的侵权案件给予举报人重奖。

侵权举报电话

全国“扫黄打非”工作小组办公室
010-65233456 65212870
<http://www.shdf.gov.cn>

中国青年出版社
010-59521012
E-mail: cyclaw@cypmedia.com
MSN: cyp_law@hotmail.com

图书在版编目(CIP)数据

世界现代设计简史 / 张夫也编著；—北京：中国青年出版社，2013.6
ISBN 978-7-5153-1608-6

I. ①世… II. ①张… 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(2013)第094279号

世界现代设计简史

张夫也 / 编著

出版发行：中国青年出版社
地 址：北京市东四十二条21号
邮政编码：100708
电 话：(010) 59521188 / 59521189
传 真：(010) 59521111
企 划：北京中青雄狮数码传媒科技有限公司
策划编辑：莽 昱 陈婧莎
助理策划：陈荟洁
责任编辑：易小强 张 军
封面设计：六面体书籍设计 彭 涛

印 刷：深圳市精彩印联合印务有限公司
开 本：787×1092 1/16
印 张：17.25
版 次：2013年7月北京第1版
印 次：2013年7月第1次印刷
书 号：ISBN 978-7-5153-1608-6
定 价：49.80元

本书如有印装质量问题，请与本社联系 电话：(010)59521188 / 59521189
读者来信：reader@cypmedia.com
如有其他问题请访问我们的网站：www.cypmedia.com

“北大方正公司电子有限公司”授权本书使用如下方正字体。
封面用字包括：方正兰亭系列。

J509.1-43
15

中国高等院校
「十二五」艺术设计
基础理论规划教材

世界现代 设计简史

A HISTORY
OF MODERN
DESIGN

清华大学美术学院艺术史论系
张夫也/编著



中国
青年
出版
社

目 录

前言	5
----------	---

上篇 现代设计的启蒙时期 (工业革命—20世纪初)

第一章 工业革命时期的设计与1851年世界博览会

概况	7
----------	---

第一节 工业革命的社会影响与近代设计形势	8
----------------------------	---

第二节 设计先驱的改革尝试与1851年的 世界博览会	11
-------------------------------------	----

第三节 欧洲艺术与设计的繁荣	17
----------------------	----

第二章 艺术与手工艺运动时期的设计

概况	21
----------	----

第一节 艺术与手工艺运动兴起的背景	23
-------------------------	----

第二节 艺术与手工艺运动的发展	24
-----------------------	----

第三节 艺术与手工艺运动的影响、贡献和局限	37
-----------------------------	----

第三章 新艺术运动

概况	39
----------	----

第一节 法国的“新艺术”	41
--------------------	----

第二节 比利时的“新艺术”	48
---------------------	----

第三节 德国的“青年风格”	51
---------------------	----

第四节 西班牙的“现代派”与安东尼·高迪	52
----------------------------	----

第五节 意大利的“自由风格”	55
----------------------	----

第六节 新艺术运动的历史局限	56
----------------------	----

中篇 现代设计的发展时期 (20世纪初—1945年)

第一章 对新技术与设计合理化的探索

概况	59
----------	----

第一节 麦金托什与格拉斯哥四人集团	60
-------------------------	----

第二节 维也纳分离派与维也纳工业同盟	63
--------------------------	----

第三节 德意志工业同盟	68
-------------------	----

第四节 芝加哥学派与弗兰克·赖特的设计实践	72
-----------------------------	----

第二章 装饰艺术运动

概况	75
----------	----

第一节 装饰艺术运动的诞生	76
---------------------	----

第二节 法国的装饰艺术运动	81
---------------------	----

第三节 英国的装饰艺术运动	87
---------------------	----

第四节 美国的装饰艺术运动	89
---------------------	----

第五节 装饰艺术运动的历史评价和特征总结	92
----------------------------	----

第三章 现代主义运动 (I)

概况	93
----------	----

第一节 现代主义建筑运动	94
--------------------	----

第二节 荷兰“风格派”运动	101
---------------------	-----

第三节 俄国构成主义运动	104
--------------------	-----

第四节 现代主义设计运动的实质与内容	107
--------------------------	-----

第四章 现代主义运动 (II) ——包豪斯

概况	109
----------	-----

第一节 包豪斯宣言	110
第二节 包豪斯发展阶段	112
第三节 包豪斯的主张、成果与贡献	125

第五章 流线型风格的产生与美国设计的职业化

概况	127
第一节 流线型风格	128
第二节 美国工业设计的发展与设计师的职业化	132
第三节 美国现代工业设计的先驱者	135

下篇 现代设计的成熟时期 (1945年—21世纪初)

第一章 战后工业设计的发展与美国的现代设计

概况	143
第一节 战后工业设计的发展概况	144
第二节 美国战后的现代设计	147

第二章 德国战后的现代设计

概况	158
第一节 乌尔姆设计学院	159
第二节 博朗公司与乌尔姆设计学院的合作制	168
第三节 其他战后流行风格	171

第三章 英国的现代设计

概况	172
第一节 政府扶持型的设计发展模式	173
第二节 英国现代设计的成果	176
第三节 英国现代设计的特征	184

第四章 日本的现代设计

概况	186
第一节 日本战后现代设计的发展	187
第二节 日本现代设计的代表企业	192

第三节 日本现代设计的特征	197
---------------------	-----

第五章 意大利的现代设计

概况	199
第一节 意大利现代设计的试验阶段 (20世纪20年代至20世纪30年代)	200
第二节 意大利现代设计的黄金时代 (1945年至20世纪50年代)	203
第三节 意大利现代设计的消费主义时代 (20世纪60年代至20世纪70年代)	208
第四节 意大利的现代设计活动	213
第五节 意大利现代设计的特征	213

第六章 斯堪的纳维亚的现代设计

概况	215
第一节 瑞典的现代设计	216
第二节 丹麦的现代设计	219
第三节 芬兰的现代设计	225
第四节 斯堪的纳维亚的现代设计特征	229

第七章 波普设计

概况	230
第一节 大众设计文化的崛起	231
第二节 英国的波普设计	232
第三节 美国的波普设计	240
第四节 其他国家的波普设计	244

第八章 后现代主义设计

概况	246
第一节 现代主义设计与后现代主义设计之对比	247
第二节 后现代主义建筑设计	249
第三节 后现代主义时期的产品设计	259
第四节 后现代主义之后的设计	269

前言

人们常说,设计可以改变人类的生活,设计可以改变世界。实际上,设计精神的延续,从一个原始的冲动和纯粹的表现欲望,到历史和社会状况的概括性归纳和再造,是人类不断设计着的设计。笔者一直认为:作为人类为了实现某种特定目的而进行的一种创造性活动,作为人类赖以生存和发展的最基本的行为,设计从其诞生之日起,即负有反映社会物质文明和精神文化的多方面内涵的功能。随着时代的进程和社会的演变,其内涵亦不断地扩展和丰富……设计渗透于人们的生活,显示着时代的物质生产和科学技术的水准,并在社会意识形态领域发生重大影响。它与政治、经济、科学、文化、艺术等诸多方面皆有千丝万缕的联系,从而成为一种文化现象和思潮,观照着文明的进程和态势。

今日之设计,已不再是简单的造物活动,而成为了人类生活方式和生存观念的一种努力。时代赋予设计以更为丰富的内涵和更加深刻的意义。从根本上来说,设计的终极目标就是让人类及所有的生灵,生存得更为合情合理、和谐美满,给人类及所有的生灵带去真诚、友善、利好……总之,营造出一个人类、生灵及自然之间平衡而和谐的生存环境,不断促进人类生活方式的改良,优化人们的生活空间,进而将人们的生活状态带入极度合理与完善的境地。因此,设计作为创造人类新生活,推进社会时尚文化发展的重要手段,愈来愈显现出其强势的力量和无以替代的价值。

外国设计史论研究作为人文学科中的重要环节,对培养国人的文化素质,提高我国综合素质教

育质量,完善人文学科建设和提升综合学术地位,皆有重要意义。深学而明理,我想,学习、研究设计和设计的历史,有助于我们以设计的方式训练对事物的观察能力,了解科学发展的规律和哲学性设计思维,进而重新认知设计的思想性和设计中存在的道理,并以此进行诸多问题的深度思考。与此同时,通过对设计历史的环顾、对设计思潮的审视,能够使我们进一步明确这样一个事实:设计的孕育、生发,独特的设计思维和哲学思考,以及表述形式的激情与冲动,皆贯穿于整个设计建构的始末——设计既是宏伟博大的,又是细致入微的。

我想,设计史论的学习与研究,不可忽略其现实意义和价值,应对构建当今和未来的和谐社会,培育人文精神,发展健康的文化事业产生直接的作用,并以净化人的灵魂,陶冶人的美好情操,优化人的心智和增进人的创造力为目标。因此,不能一味地总结前人的经验,只满足于停留在前人的思想境界而无所开拓创新和不求发展的现状。借古开今,持经达变,当为设计史论研究的关键所在。

本书力图对西方现代设计历程及设计思潮进行初步的梳理,为读者勾勒出一条较为清晰的西方现代设计发展脉络,并对各时期设计思潮的成因及其影响,尽可能做出详尽的分析和论述。虽然做了一些努力和尝试,但限于篇幅,仍有进一步探讨的空间。这有待于今后继续倾力,不断完善。

张夫也谨识

2010年映日荷花别样红时于清华园

上篇 现代设计的启蒙时期

(工业革命——20世纪初)

设计文化的发展在走过新古典主义时期之后,迎来了历史上一个前所未有的伟大时期——以工业革命为基础的近代设计的启蒙时代。在科学技术不断提高、贸易竞争愈演愈烈、政治环境趋于温和的时代背景下,社会形态、经济和文化结构的巨大变革,使人们的思想观念、审美意识、行为方式以及生活方式都产生了根本性的转变。这种新技术、新市场和新生产方式的出现,为近代设计的发展提供了充沛的源动力。19世纪上半叶,欧洲制造业和消费市场的扩张,首先引发了设计观念和服务对象的改革。正如大卫·瑞兹曼(David Raizman)在《现代设计史》(History of Modern Design)开篇所分析的那样:在工业产品中,对装饰的功能进行适当规定,即为在一个日益多样化的社会里试图创造和发展某种公共原则所进行的具体尝试。于是,到了19世纪中叶,在工业革命的发源地欧洲,传统手工艺首先遭到了工业设计的冲击,并开始向工业化模式转型。当时,已有一批艺术家预感到新时代的来临,但却一时无法看清工业生产的出路,于是导致了怀旧、复古情绪的滋长。他们从中世纪、洛可可风格或自然民间中寻求设计灵感,用高品质的美学思想对待泛滥的粗劣设计,希望以此提高国民的生活水平和审美素养。19世纪末,英国以威廉·莫里斯为首的“艺术与

手工艺运动”和20世纪初风靡全欧的“新艺术运动”,先后打破了长期以来在欧洲形成的宫廷设计传统,创造了近代“设计为人民服务”的民主模式雏形。

近代设计结束了设计数千年来一直为宫廷服务的局面,开始真正向广大民众普及。19世纪末,由于机械化、批量化生产方式以及商品化的流通形式,近代设计得到了大力发展。各种新材质和新技术的出现,使设计在种类、造型、装饰、色彩及实用功能等方面都发生了新的变化。产品的生产方式也由过去的个体作坊逐步转向了集体工厂的流水作业和机械化生产。产品的造型和装饰也更趋简洁。在这一现代设计的启蒙时期中,与人们日常生活关系密切的设计产品得到了空前的发展,适应了广大民众的生活需求,从而真正体现出设计的特征和优势。这种将实用功能作为设计先决条件的观念,克服了传统设计中只重视审美和装饰的片面性,体现了设计最本质的特征,也为现代设计思想的确立奠定了坚实的基础。简而言之,近代设计树立了全面服务于人们物质生活和精神生活的基本出发点,从而在根本上改变了传统的设计观念。同时,在近代审美思想的影响下,人们对单纯的设计造型和简洁的设计装饰也表示出了更多的认同和欣赏,而以往繁复和晦涩的形式已不再适应时代发展的需要。

第一章 工业革命时期的设计与1851年世界博览会

19世纪中期,在工业革命的发源地欧洲,传统设计在工业浪潮的猛烈冲击之下,开始向工业化生产模式转型。1851年,在英国伦敦举办的“世界博览会”上,设计产品质量明显下降的现象引起了社会各界的广泛关注。一些优秀的艺术家们针对欧洲设计这种衰落的现象提出了严厉的批评和中肯的建议。博览会的组织者亨利·柯尔便是当时主要的批评者和新思想的倡导者。柯尔及其同仁们一致认为:设计水平下降的根本原因,是由于工业与艺术的分离,而机械生产是不容怀疑的。艺术家们应当积极地参与产品的设计与制作,建立完善的设计标准。但在当时,柯尔等人的新思想只能为少数人所接受。大部分艺术家和设计师们仍坚持着传统的设计方式,以自身实践反对工业化浪潮的推进。他们虽已预感到新时代的到来,却仍然对工业生产心怀疑问和恐惧,从而导致了复古主义的滋长和蔓延。为了尽快恢复传统设计的精良面貌,这些设计师们从历史风格或自然题材中寻求借鉴,希望通过树立一些优秀的榜样,全面提高社会大众的生活水平和审美素养。

工业革命和科技的进步,导致机械生产介入到了人们生活的方方面面。百万年来,人类所保持的手工劳作形态从此被打破,这必然给产品的设计和制作提出了新的要求和新的规范。同时,由于机械生产属于批量化生产,产品的数量也获得了空前的增长,因此其销售对象已不再局限于以往的宫廷或贵族阶层,而是与普通大众的日常生活产生了紧密的联系,从而导致产品在造型、装饰等方面产生了巨大的转变。另外,由于现代美学观念的影响,人们(包括产品的设计制作者和购置享用者)的审美品位也悄然发生了变化,这不仅对产品的形式和功能提出了新的要求,而且对产品质量的提高也起到了督促作用。然而,工业革命所带来的一系列社会变革并非一帆风顺:当人类由延续了数

百万年历史的手工形态跨入崭新的机械时代时,难免会陷入迷惘和困惑。传统与反传统、保守与革新,一时之间此起彼伏,论争纷纭,出现了“百花竞艳、万象并存”的局面。

第一节 工业革命的社会影响与近代设计形势

人类的物质文化和社会文明在过去200年中所发生的剧烈变化要远大于过去的5000多年。这一伟大变革的出现源自欧洲近代的科学革命和工业革命。

科学革命 (Scientific Revolution) 的萌芽来自文艺复兴时期人文主义的学术成就,对自然科学的重新认识和对实验科学的推崇使之得以蓬勃发展。科学不再处于经济文化的附属地位,而是逐渐成为经济生活不可或缺的组成部分和文化发展强有力的幕后推手。

工业革命 (The Industrial Revolution) 又称“产业革命”或“技术革命”,泛指资本主义工业化的早期过程,即资本主义生产完成从手工业向机械化过渡的历史阶段。一般认为,工业革命大约始自1750年前后的英格兰中部——1765年珍妮纺纱机的出现(图1-01)通常被认为是工业革命爆发的标志。至18世纪中叶,以瓦特改良蒸汽机(图1-02)为首的一系列技术革命,引起了手工劳动向机器生产的重大转变。这股浪潮随后由英格兰传播到比利时、法国、德国甚至整个欧洲大陆,19世纪后又传入北美地区,进而蔓延至世界各国,改变了近代世界的面貌。

工业革命是资本主义发展史上的一座里程碑,实现了从传统农业社会向现代工业社会的重

大变革。它使机器代替了手工劳动,工厂代替了手工工场,提高了社会生产力的发展水平,扩大了发达国家的贸易出口总量。世界贸易和商品市场的扩展,也提高了生产力的整体需求层次。新发明和新技术不断涌现,进而催生了一个全社会的机械化工厂体系,使生产成本迅速降低,有利于商品的大批量生产。

工业革命也是一场深刻的社会关系变革。它使社会明显地分裂为两大对立的阶级——工业资产阶级和工业无产阶级,并造成了一系列深远的社会影响,包括城市化、人口增长和社会结构的变化、消费的增长、新消费主义的兴起以及



图1-01 珍妮纺纱机

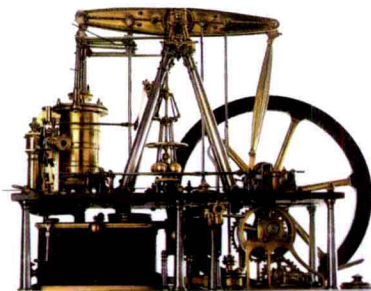


图1-02 瓦特蒸汽机

艺术与手工艺的分离和劳动分工的细化等等。这些变化首先从英国开始产生,逐渐发展、影响到整个世界。

一、城市化、人口增长和社会结构变化

(一) 城市化

18世纪末至19世纪初,由于社会局势的平稳发展以及18世纪60年代工业革命的显著影响,英国的资本主义工商业在国内几大城市迅速发展壮大。特别是一些资源贮备丰富或海运设施优良的城市,如英格兰的曼彻斯特、伯明翰、利物浦和苏格兰的格拉斯哥等等,其纺织业、煤炭业、钢铁业、铁路交通运输业和造船业等几大支柱产业都获得了空前繁荣,市场竞争也日渐激烈。在19世纪上半叶,英国几乎成为了世界上最强大的资本主义生产国。到了1850年前后,英国生产的工业产品数量已占到世界总产量的一半,成为名副其实的“世界工厂”,不仅工业制造业的规模急速扩大,生产效率提高近20倍,从业人口数量也急速飙升。

随着工业革命的发展和工厂体系的建立,大批劳动者从农村流向城市,涌入一座座新兴的工业中心。19世纪初,英国的曼彻斯特、萨福特和伯明翰等地区的城市人口数量较半个世纪前几乎翻了两番。1851年,英国城市人口已经超过农村人口,占人口总数的52%。而到了1914年,比利时、德国和美国等西方国家的绝大多数人口也都已在城市安家落户。这是人类历史上一个巨大的社会变化。在城市居住,意味着一种全新的生活方式:自给自足的农耕生活被取代;劳动分工日益细致;人们需要在工业化的环境中工作、生产,创造财富,购买粮食及生活必需品。与此同时,城市化也引发了诸多新的社会问题,如资产

阶级同无产阶级的贫富分化、城市人口膨胀、住房条件拥挤和环境污染等,日益成为社会发展中的突出矛盾。

(二) 人口增长

工业城市规模的扩张和科学进步所带动的城市经济的飞速增长、农工业生产率的普遍提高和医学的显著进步,使人口死亡率下降和人口总数持续增长。到1914年前后,欧洲大陆的人口数量已经达到1750年的三倍以上。人口数量的上升进一步刺激了社会生产力的发展和对商品需求的显著增加,同时也扩大了社会矛盾的影响范围。

(三) 社会结构变化

1789年,法国大革命爆发,法国的君主专制政体被推翻,奏响了社会结构大变革的序曲。1848年的欧洲革命先后席卷法国、德国、意大利、匈牙利和奥地利,使各国的封建专制制度相继遭到严重的打击。在工业和政治“二元革命”的影响下,欧洲的民主和民族主义思想得到强化,贵族阶级的权力逐渐式微,资产阶级进而成为社会中坚,无产阶级也有所发展——新的社会格局就此形成。这些社会的新生力量,特别是资产阶级中的中产阶级,不仅成为现代工业和科技进步的主要受益者,也拥有新的文化背景和精神诉求。当他们的取向变得越来越重要时,艺术和设计的传统面貌也随之改变。

二、财富的增长与新消费主义的兴起

世界规模的工业革命广泛利用了广大的人力和自然资源,使欧洲的工业生产效率得到史无前例的飞跃,也使世界许多工业化国家的资本数量显著增长。举例来讲,英国的资本总量由1750年的5亿英镑飙升至到1860年的60亿英镑;英、法两国的实际工资在1850至1913年间也几乎

增长了近一倍。尽管底层工人仍然挣扎在高负荷的劳动强度和贫困交加的生活现状中,但以当时的宏观角度看,人们的生活水平和消费欲望还是得到了大幅度的提高。虽然消费欲并不是工业时代才有的新兴产物——人们对锦衣玉食的渴求自古便存在——但到了18世纪以后,大多数人开始拥有更多的自由消费能力。人们不仅购买他们生活所“必需的”产品,还可以购买他们“想得到的”产品——大众消费由此出现。这一时期欧洲的制造业和新消费主义都得到了高速发展。

大众消费对于近代设计的产生和发展起到了非常重要的推动作用。设计能够刺激消费、引导消费甚至改变消费;反过来,消费倾向又能改变设计倾向,引发或引导新的设计潮流。当消费者的需求出现一种弹性的增长模式时,消费需求就将显著影响制造业的劳工组合方式和工艺技术改造,对设计和设计规则发挥导向作用,带动社会的市场、工具、交换方式和审美品位的变革。到了20世纪60年代,这一现象变得尤为明显。

三、艺术与工艺的分离

文艺复兴时期的艺术或设计大师们大多“诞生”于手工作坊。他们往往自少年时代便开始自己的学徒生涯,以师徒传承的方式,从磨制颜料、出售成品等最简单和最基本的工作干起,练习并逐步掌握绘画、雕塑及其他技巧。他们需要完成的订单种类也相当繁多,包括绘画、雕塑、建筑和工艺美术作品。像达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452~1519)这样的天才,甚至还可以设计防御工事,或者进行各种军事武器和交通工具的发明创造。尽管当时的艺术家们都迫切希望提高自己的社会地位,但在艺术家与工匠之间,并不存在绝对的划分界限。

直至18世纪工业革命到来之前,在法国和欧洲其他一些地区,艺术家和作坊的保护者仍然是传统的手工业行会。这些行会通常由更小规模的作坊组成,继承“师带徒”的原始运作模式。手工业行会的职能主要表现在三个方面:一是保证工艺方面的技术标准;二是行会持有对手工艺产品(除了国有制造业的产品)的审查权,并享有手工艺产品的设计和 sales 垄断权;三是行会组织通过向君主缴税的方式,换取某一地区制造和销售产品的专有权,从而确保本地产品在自由竞争中处于有利地位。有时,这些行会也会依赖某一特权阶级的保护,为其设计并制造某种不参与市场流通的特殊工艺品。

这种发展缓慢的阶级体系和生产模式,在18世纪下半叶被一场来势汹汹的工业革命大潮冲破。随着美术学院的发展和兴盛,赞助者和上层人士们开始认为,艺术家应当来自正规的学院,而不是简陋的作坊。尽管技艺的训练仍不可缺少,但画家与雕塑家真正所要表现的是艺术的“思想”;工匠们则完成的是雇主们交给他们的“活儿”。由官方举办的沙龙画展,更进一步强调了艺术家与手艺人之间的区别——工艺品不可能在沙龙里展出,因为它们不够“高雅”。

到了19世纪,随着工业革命和政治革命的发生,受过行会训练、有教养的工匠阶层逐渐同商人阶层同化,行会组织全面瓦解。充满信心的人们甚至认为工业可以完全代替手工艺。然而问题也随之出现:无人负责产品的美观;艺术家更将参与生产制造视为低等工作。于是,产品的外观造型就交给了那些缺乏艺术素质的制造商们来设计,从而造成大部分工业产品的美学素质低下,外形粗陋、装饰庸俗,艺术风格更是罗列混淆。艺术与工艺的分离,成为

了近代设计发展所遇到的第一个问题。

四、劳动分工的细化

艺术与手工艺的分裂,进一步引起了劳动分工的细化。在古代行会中,一件工艺产品的整体设计、加工和推销几乎全由工匠一人承担。而到了工业化社会,产品的设计、各个零部件的加工制造、产品宣传和销售须交给不同的人分别完成。因此,为了提高生产效率,强化统一管理,工厂不得不放弃了过去“师带徒”一全套技艺的培养模式,而采用专人专职的培训手段,实现了分工专业化水平的迅速提高,同时有效节省了社会的劳动成本,提高了生产力水平。但从另一个方面来看,这种高度细化的分工模式和重复的工作程序,不但使劳动者与产品进一步疏离,也剥夺了生产者的创造性和愉悦感,强行分割了艺术与工艺之间的联系,加大了艺术与工艺之间的不平等性。这种做法,甚至使设计的发展一度出现倒退。

第二节 设计先驱的改革尝试与1851年的世界博览会

一、亨利·柯尔的早期实践

针对上述工业革命所引发的种种社会问题,一批心怀责任感的社会活动家、艺术家、设计师和学者们开展了新一轮的尝试,意图改善社会上阶级对立、环境污染、设计质量倒退等不良现状,减少工业化浪潮所带来的负面影响。他们一方面呼吁政府组织遴选委员会、建立博物馆,向公众展示优秀和高品位的工业产品;另一方面倡导兴建学校,发展规范的艺术教育,大



图1-03 亨利·柯尔爵士,1808~1882

力培养专业的设计人才。在英国,最具突出贡献的是政府官员兼艺术赞助人亨利·柯尔爵士(Sir Henry Cole, 1808~1882)(图1-03)。

柯尔一直希望通过艺术和制造业的联盟,建立一套被社会普遍接受和遵循的设计准则,以此提高社会公众,特别是资产阶级的生活品位,并在全球市场中树立英国商品的竞争优势。1847年,他的萨默利艺术品制造厂(Summerly's Art Manufactures)¹成立,生产了一系列质量精美的旅游手册和儿童书籍,以及花瓶、茶具(图1-04)、洗礼杯、餐具、灯具、雨伞等多种日用品,实现了设计理论与实践的完美结合。柯尔聚集了

图1-04 组合茶具,萨默利艺术品制造厂



众多著名艺术家和制造商加入他的计划当中，组成了一支实力强大的设计团队。成员们对产品的最终质量和成品效果十分关注，广泛尝试新的工艺技术和各种风格流派，同时也保留了理论和标准的传承。这种兼收并蓄、大胆创新的做法实现了产品在审美与实用之间的平衡。为了进一步推动设计教育事业的发展，两年后（1849年），柯尔爵士又组织发行了《设计与制造杂志》（*Journal of Design and Manufactures*），着重登载和宣传美学潮流，提出：装饰应该与产品的用途相契合，装饰主题可源于自然，但又不是毫无约束的。

二、奥古斯塔斯·普金的探索

另一位对近代设计产生过重要影响的改革先驱是英国建筑师、理论家和作家奥古斯塔斯·韦尔比·诺斯莫尔·普金（Augustus Welby Northmore Pugin, 1812~1852）（图1-05）。

作为一名哥特复兴风格的倡导者，普金是



图1-05 奥古斯塔斯·普金，1812~1852

第一位能把当时衰退的审美标准和人们的道德立场联系起来的人，他坚信优良的设计作品能够改革社会，反映真理。他选择哥特式作为变革的动力和理论来源，认为只有哥特式才是真正基督教社会的象征，体现了美学与道德的一致。19世纪中叶，普金与查尔斯·巴利爵士（Sir Charles Barry, 1795~1860）共同设计了新的英国国会大厦——新威斯敏斯特宫（Palace of Westminster）（图1-06），成为英国新哥特主义的代表建筑。在设计准则方面，他在1841年出版的《尖顶或

图1-06 新威斯敏斯特宫，1840~1870



基督教建筑的真实原则》(True Principles of Pointed or Christian Architecture)一书中,提出了建筑设计的两大原则:一、建筑必须便利生活,讲究结构、合乎时宜,否则就没有任何特色可言;二、所有的装饰物必须使建筑的基本结构变得更加丰富。这两个观点深刻影响了与他同时代的设计师及其后辈威廉·莫里斯等人。同时,他建立自己艺术工作室的做法,也被威廉·莫里斯及“艺术与手工艺运动”的参与者们积极效仿。

三、1851年伦敦世界博览会

19世纪40年代,英国率先完成工业革命改造,大城市中的家庭手工业和手工业作坊大都被机械化工厂所取代。由于资本主义工商业的高度繁荣,1850年前后的英国社会在金融贸易、科学技术、文化艺术领域都显示出一片欣欣向荣的景象,举国上下也都沉浸在一片自鸣得意的欢乐气氛中。为了集中展示工业革命在世界所取得的伟大成就,展现各国工业发展的特色、实力与水平,维多利亚女王和阿尔伯特亲王决定在伦敦的海德公园举办第一届世界博览会。

阿尔伯特亲王对设计和工业怀有浓厚的兴趣,他也是亨利·柯尔最为重要的皇室赞助人。为了成功举办一场鼓励艺术、制造和商业发展的盛会,此次博览会由古代集市、英国的工业艺术陈列、艺术展览、机械学院展览以及法国国家工业展览等多种形式共同构成,其诞生和筹备过程注定要经历一番波折。

《泰晤士报》率先发起了对博览会的反对浪潮,认为大量身份不明的外国人来到英国,会引发革命暴动,推翻王权统治,甚至刺杀女王,建设新的共和国。另外,外国低劣的产品也将严



图1-07 约瑟夫·帕克斯顿爵士, 1803~1865

重冲击英国市场,殃及本国的制造业发展。在这种巨大的舆论压力下,阿尔伯特亲王和展览筹备方为了计划能够顺利进行,开始向社会公开征集展馆的设计方案。最终,英国园艺师、设计师约瑟夫·帕克斯顿爵士(Sir Joseph Paxton, 1803~1865)(图1-07)拔得了竞争的头筹。他按照当时建造植物园温室和铁路站棚的方式,设计了一间建筑面积约有7.4万平方米、宽408英尺(约124.4米)、长1851英尺(约564米)的三层建筑,结构由铁柱和铁梁支撑,外墙和屋顶均采用玻璃幕墙。整栋建筑通体透明,宽敞明亮,故被誉为“水晶宫”(The Crystal Palace)(图1-08),也有人说它像巨大的“温室”。“水晶宫”是工业革命时期的建筑代表,它本身就是一件巨大的工业革命成果的展示品。比如,它的建造共耗费铁柱3300根、铁梁2300根和玻璃9.3万平方米,而钢铁及玻璃的大量生产和应用,无不得益于工业革命的技术进步。此外,“水晶宫”的总施工时

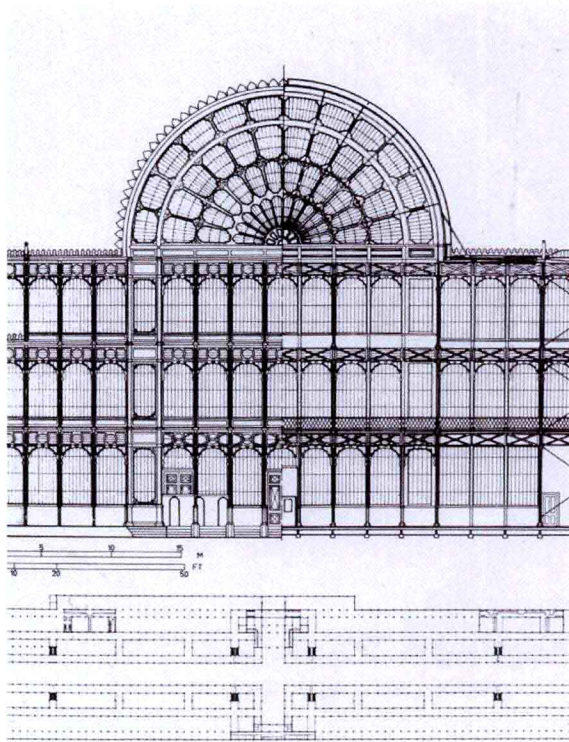


图1-08 伦敦水晶宫设计图, 1850-1851

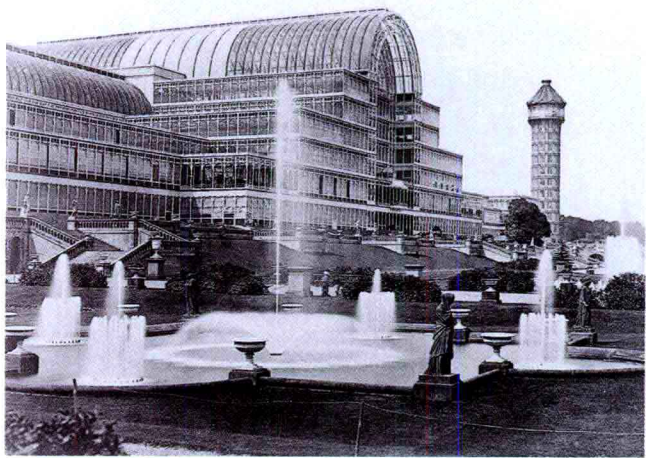
间也很短, 总共不到9个月(1850年8月至1851年5月), 并且每个结构都能够拆卸并重新组装。它的外观没有任何多余的装饰, 预示着设计向着简洁性和功能性领域的拓展。水晶宫对于世界工业设计史具有重大意义, 开创了采用标准构件、钢铁和玻璃设计建造的先河, 从多方面突破了以往的传统建筑观念: 让机器成为风格的塑造者, 表现工业生产的机器本性。水晶宫在建筑尺度和材料上的创新, 也使传统美学法则失效, 从而开辟了建筑形式上的新纪元。技术由此成为新建筑和新产品材料的直接源头, 意味着非建筑师也可以成为建筑风格的缔造者。

除了展会场地外, 主办方对展览内容也进行了周密的策划。每一件展品都经过了认真筛选, 总数共超过10万件。这些展品的内容既包括轨道蒸汽牵引机、高速汽轮船、起重机、厨具用品、铁

制品以及美国的收割机等在内的机械产品, 也包括如波斯地毯、比利时家具、俄国的布料和德国的玻璃等传统手工艺品。另外, 还包括一些来自白人殖民地如印度、新西兰、澳大利亚等地的特色展品。

1851年, 博览会在伦敦海德公园隆重开幕, 其展品数量之多相当惊人, 吸引了成千上万来自世界各地的好奇观众(图1-09)。维多利亚女王甚至评价道: “从每张脸上就能感受到人们的兴奋与欢乐。宏伟的建筑物、所有的装饰和展览品、媒体的声音, 还有我心爱的丈夫这‘伟大节日’的创造者, 把全世界的工业和艺术结合得如此完美。” 博览会的成功召开, 为此后欧美各国的国际展览奠定了组织结构基础, 更为现代设计的发展揭开了历史序幕, 成为划分新、旧两个设计时代的水分岭。尽管这次盛会成功地树立了一座工业革命时代的历史丰碑, 但批评界却对之褒贬不一: 支持它的人为此津津乐道, 认为一切展品都完美无瑕, 大力讴歌了工业革命的伟大成就; 另一部分人则持异议, 认为产品样貌丑陋、装饰浮夸、质量低劣, 是机械生产带来

图1-09 首届万国博览会在水晶宫召开, 1851



的恶果。比如，居住在英国的德国建筑师高弗雷·森帕 (Gottfried Semper, 1803~1879) 曾批评产品造型混杂、幼稚、繁琐。而柯尔的朋友、英国建筑师欧文·琼斯 (Owen Jones, 1809~1874) 也在1856年出版的《装饰法则》(Grammar of Ornaments) 一书中针对产品的装饰问题进行了批评。他以展览策划人和艺术革新家的双重身份这样评价博览会中的产品：“新奇，但缺乏美感；唯美，但缺乏智慧，所有的作品都缺乏主题和信念”。²

的确，如果以我们今天的欣赏角度来看，当时绝大部分展品的艺术水准确实让人难以接受。比如，在金属椅上绘漆，将哥特式纹样刻到蒸汽机体表面，或者为纺织机装饰洛可可风格的饰件。但是新技术的发明和应用也让制造商们从过去对材料和工艺的束缚中解放出来，充分发挥自己的创造力。这也是过去的手工匠人很难做到或者根本无法做到的事情。所有历史风格的实现，都变得如此轻而易举和廉价。但是对它们的滥用，也造成了一些没有实际功用和美感的庸俗“混搭”。

最具指导意义的抗议之声来自理论家、作家约翰·拉斯金 (John Ruskin, 1819~1900)。他讽刺地将“水晶宫”喻为“巨大的温室”，并对英国在这场博览会中所取得的“成功”嗤之以鼻。拉斯金认为机械化带来的劳动力分工将彻底剥夺工人制作产品的乐趣，并大大降低产品的社会价值。1859年，他在一次名为“现代制造业与设计”(Modern Manufacture and Design) 的演讲中提出：“对于身处英国工业化生活之中的人们而言，在这种压抑和单调的环境之下，设计是完全不可能的。设计不是随心所欲的想象的产物，它是日积月累的观察和令人愉快的习性所产出的

研究成果”。³此外，他也深信优秀的、先进的艺术和设计具有改造社会、挽救道德的巨大力量。作为一位早期的社会主义者，拉斯金在同次演讲中还提出：“所有以贵族特权为支撑的精美艺术由于从未顾及到该阶级之外的广大人民的舒适和安慰，因此加速了它们所装饰的国家的衰灭。因此，真正的设计不应该是徒有其表、花哨做作的，而应该是设计美丽、精巧、大方和实用的产品。只有它们才能带来市场的繁荣，并引导国家走上一条高贵的、稳定的发展道路”。⁴

拉斯金于1849年出版了《建筑的七盏明灯》(The Seven Lamps of Architecture)。在参观之后，他又撰写了《威尼斯之石》(The Stones of Venice) 一书，该书随后曾多次再版。在这两本书中，拉斯金将改革的期望寄托在手工艺和手工劳动中，认为创造的真实性就是用手制作，用手制作又意味着用喜悦的心情去做。这种观点极具宗教情节，说明他本人对于中世纪艺术的宣扬甚至超越了对文艺复兴的推崇。在拉斯金看来，“哥特风格允许甚至需要工人的自由、个性以及自发性，它体现了一种更完美、更道义的生产方式，从而使工匠们修建出了比文艺复兴风格更伟大的建筑”。(选自《威尼斯之石》) 拉斯金的思想对当时年轻的莫里斯也产生了巨大影响，并最终成为莫里斯艺术理论的重要来源之一。

亨利·柯尔本人也对展览的结果进行了深刻的反思。后来，他将自己的全部精力全部投入在兴办学校和博物馆中，坚定地认为提高全民艺术素养才是一条解决工业化问题的长远之路。1852年，由柯尔担任馆长的南肯星顿博物馆 (The South Kensington Museum) (图1-10) 成立，主要负责收藏各类工艺品与实用艺术品，成为维多利亚与阿尔伯特博物馆 (Victoria and