

现代设计史

History of
Modern Design

[美]大卫·瑞兹曼 著
[澳]王栩宁 [澳]若娴达-昂 刘世敏 李昶 译
翻译顾问 [澳]克里斯托弗·可拉奇

 中国人民大学出版社

本书是设计史学领域的一部重要著作，它从设计史学的基本概念出发，系统地阐述了设计史学的发展脉络。本书不仅是一部设计史学领域的权威著作，也是一部设计史学领域的入门读物。本书的出版，对于设计史学领域的研究者和爱好者来说，无疑是一份难得的佳作。

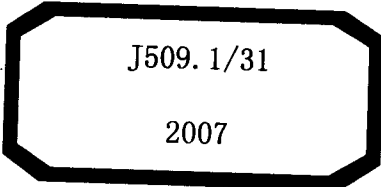
本书是设计史学领域的一部重要著作，它从设计史学的基本概念出发，系统地阐述了设计史学的发展脉络。本书不仅是一部设计史学领域的权威著作，也是一部设计史学领域的入门读物。本书的出版，对于设计史学领域的研究者和爱好者来说，无疑是一份难得的佳作。

本书是设计史学领域的一部重要著作，它从设计史学的基本概念出发，系统地阐述了设计史学的发展脉络。本书不仅是一部设计史学领域的权威著作，也是一部设计史学领域的入门读物。本书的出版，对于设计史学领域的研究者和爱好者来说，无疑是一份难得的佳作。



现代设计史


History of
Modern Design



〔美〕大卫·瑞兹曼 著

〔澳〕王柳宁 〔澳〕若澜 〔英〕刘世敏 李昶 译

翻译顾问 〔澳〕克里斯托弗·可拉奇

 中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代设计史/[美]瑞兹曼著;[澳]王栩宁等译.

北京:中国人民大学出版社,2007

ISBN 978-7-300-08719-1

I. 现…

II. ①瑞…②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(2007)第 173248 号

HISTORY OF MODERN DESIGN

by David Raizman

©2003 Laurence King Publishing Ltd.

Translation© 2007 China Renmin University Press



现代设计史

[美]大卫·瑞兹曼 著

[澳]王栩宁 [澳]若澜苾-昂 刘世敏 李昶 译

翻译顾问:[澳]克里斯托弗·可拉奇

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 发行热线:010-51502011

编辑热线:010-51502036

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京盛兰兄弟印刷装订有限公司

规 格 206 mm×280 mm 16 开本 版 次 2007 年 11 月第 1 版

印 张 30 插页 2 印 次 2007 年 11 月第 1 次印刷

字 数 350 000 定 价 148.00 元

版权所有 侵权必究 印装差错 负责调换

序

我在德雷克塞尔大学媒体艺术与设计学院教授现代设计史这门课程已达八年之久,而此前我已经从事了近二十年的艺术史教学,正是在这些教学经验的基础上,我积累了写作本书所需要的资料和方法论。在这过去的八年之中,学生们对反映了当代价值观和思想观念的日常事物的看法,让我受益匪浅,而对科技、商业、社会和审美之间复杂关系的思考,又加深了我对这些事物的内涵和美感的理解。

以往多年,在教授现代设计史这门课程时,一直存在着一个难点,那就是缺少合适的教材。在艺术史教学中,关于各个历史阶段和各种艺术运动的一般性或学术性图片和文字,都不匮乏,较之设计史,可谓普及得多。相比而言,尽管很多院校都开设了工业、室内、平面、商业、纺织以及服装设计等专业课程,但是,在教学过程中,我发现没有一个概括性的教材,可以将过去三百年广泛的专业设计领域的材料整合起来,很好地满足这一课程的需要。本书的论述并没有限定在一个单一的领域,如平面设计或工业设计,实际上,各个领域之间的关系可谓盘根错节,而它们也一直分享着共同的主题——科技、生产、消费抑或改革,因此本书恰是覆盖了整个设计史。

最初,我在借鉴了一些传统书目的基础上,又通过学校的计算机服务中心,将我的教学大纲及时补充到本书的写作中。紧接着,我利用学校提供的科研经费创建了一个网站,在这个合适的平台上,更好地将文字链接和图片综合起来,既方便教学也方便研究。而将教学笔记整合成书,对于我来说,是一个艰巨的任务。写作此书所必需的阅读、旅行与研究,将我远远带离了我最初的研究领域——中世纪西班牙艺术。此外,为了更好地完成这一任务,还需在每一章节中,从历史视角出发,理顺叙述对象产生的背景,并从生产和消费两方面加以综合的考虑。在写作与修订的过程之中,我试图从时间和主题两个方面出发,将材料合理地组织在一起。简而言之,这些主题包括:

专业性与材料科技

生产

设计革新与设计标准所扮演的角色

艺术的平等

机械化大生产背景下的设计

“优良”设计与流行文化

多元化与设计

在筹备《现代设计史》时，学生们（不管怎样，他们和我是一代人）对于现代设计史的看法，尼古拉斯·佩夫斯纳爵士所著的《现代设计的先驱》，以及近年来出版的作品，如彭尼·斯帕克的《20世纪的设计与文化概述》（1986年）、阿德里安·弗逊的《渴望的物象》（1986年）和理查德·乌德汉姆的《20世纪的设计》（1997年），这些都让我受益良多。当然，还包括一系列由牛津大学出版社出版，由大量专业人士撰写的非常优秀的书籍。这包括由约翰·赫斯科特所撰写的杰出著作《工业设计》（1980年），以及大量关于阶段性设计风格研究（如工艺美术运动、新艺术运动、装饰派艺术、包豪斯等）的专著。此外，菲利普·麦格斯的《平面设计史》是一部信息容量最大的研究性著作，他尤为关注19世纪与20世纪的设计艺术。

当我开始教授现代设计史时，我发现自己更容易沉浸于博物馆的装饰艺术厅和各个历史时期的陈列室，而并不太喜欢那些异常拥挤的绘画和雕塑厅。所以，在我的第二故乡费城，我很乐意看到费城艺术博物馆重新规划了它的多个画廊，将纯艺术与装饰艺术融合在了一起，这在某种程度上可以帮助我们更好地欣赏设计艺术。此外，各种艺术史杂志近来开始愈来愈多地将目光投向实用艺术，而很多专题性论文也大大提升了公众对设计史的兴趣，这些动向都让人感到十分振奋。在这里，有必要提及一些对部分章节的写作起到推动作用的论文与资料：南希·特鲁瓦的《法国现代主义与装饰艺术》、《勒·科比西埃的新艺术》，黛博拉·西尔弗曼的《法国世纪末的新艺术——政治、心理以及风格》，古根海姆博物馆关于《伟大的乌托邦》、《俄国人和1915—1932年的苏维埃先锋艺术展》的大量目录资料，以及美国手工艺博物馆关于1890年至1910年之间室内家居设计系列展览的目录《完美家居》。它们所综合的理念，多是从有关消费研究的重要文献中汲取的，更多地源自社会人类学，以及流行文化和大众文化的领域，而非单纯的艺术史。

除了上述提及的资料，还有许多展览及其相关目录，为我写作本书提供了大量资料。其中包括纽约巴德研究所举办的“德国平面设计展”（2001年）、“戈德温展”（2000年）和“瑞典玻璃展”（1997年）；库珀-休伊特的国家设计博物馆举办的“亨利·德赖弗斯展”（1998年），以及来自瑞

士维特拉博物馆的椅子和其他家具在阿伦敦博物馆和库珀-休伊特国家设计博物馆举办的巡回展览(1999—2000年);美国大都会艺术博物馆举办的“麦金托什展”(1994年)和“美国现代主义展”(2000年);库珀-休伊特的国家设计博物馆和匹兹堡的卡内基美术馆举办的“铝制品设计展览”(2000—2001年);费城举办的“18世纪罗马艺术展”(2000年);宾夕法尼亚大学艺术图书馆的小阿瑟·罗斯美术馆举办的“威尔·普里斯展”;以及伦敦维多利亚和艾伯特博物馆与华盛顿国立美术馆举办的大量关于“新艺术”的展览(2000年)。

最近发表的不少专题性论文,都始自研究者对普金、克里斯托弗·德雷塞、拉塞尔·赖特以及麦金托什的再次挖掘,这些论文填补了我们知识的空白,将新的资料带入了研究视野,并促使重要的原始资料 and 大量视觉材料得以成功出版:它们引起了学生、艺术家、设计师、艺术史学家和收藏家的广泛关注。各种学术研讨会,《设计史学报》,设计研究学会及其网络出版物《设计研究新闻》,以及各个院校开设的大量设计课程,均保证了大不列颠在设计史领域,始终保持着最为活跃的地位。专业性期刊《设计问题》,不仅着力刊登关于各个设计师设计手法的文章,而且会经常提供一些回顾历史的文章或评论性文章。我希望,在大家看来,这篇介绍性文字是面面俱到、兼容并蓄的,我的分析也真正做到了从设计的角度出发,将由社会、商业、美学、科技各个错综复杂的环节构成的框架和描述完美地融合在一起,能够赢得大家的赞赏。此外,将各个不同时期或相续年代中在形式上或理念上较为相似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,媒体艺术与设计学院的学生们将设计史的学习视为他们接受教育的一部分,我也希望这门课程能够对他们未来选择的设计工作起到一定的帮助。

2002年11月

于费城匹兹堡

鸣 谢

这本书之所以能够出版，是因为得到了很多个人与组织的支持和鼓励。首先，我要表示感谢的是我在匹兹堡大学的论文导师埃摩徒司·约翰·威廉姆斯教授，从我们共同徜徉在中世纪西班牙艺术领域之时，他就一直是我的良师益友和坚实的支持者。我同样要感谢母校的另一位导师大卫·维科恩斯教授，在手稿首次提交审查的时候，他通过自己与普伦蒂斯-霍尔出版公司的密切关系，给予了我积极的支持。当我于1969年跨入大学校门，首次接触艺术史课程的时候，正是大卫在讲授这门课程，他曾鼓励我将之作为主修课，让我这个纯艺术系的学生感到自己备受欢迎和器重。

我在费城德雷克塞尔大学的教学工作和行政职位，使我可以潜心研究现代设计史，并最终促成了这部著作的问世。在这里，我要感谢我的前任系主任J·麦克·亚当斯，是他义无反顾地支持我参加了1999年冬季伦敦研究协会的项目。我同样非常感谢我目前的系主任乔纳森·埃斯恩，以及前任院长理查德·阿斯朵，是他们考虑到这一选题的重要性，在2000—2001学年中酌情减轻了我的教学以及行政负荷，并在2002—2003学年支持我休了一个长假，这对于此书的写作来说非常关键。

对于这本书的出版，我感到最为亏欠的是我在德雷克塞尔大学的学生，八年以来，他们一直聆听着我不成熟的见解，并为本书思想的最终形成作出了诸多贡献。本书所选择的材料、组织的方式，以及采取的表述框架，都是在经年累月的课堂教学中形成的。检验新的教学方法、介绍新的设计实例、不断校正教学内容，已经成为我每天都要面临的挑战，而在准备授课用的文字和图片，并对学生们颇具见解的回答和论文进行评估的同时，我也受益匪浅。从一个旁观者的角度欣赏学生们颇具创造性的作品，给我带来了极大的满足感，与此同时，他们想象力丰富的头脑和灵巧的双手，也让我看到了设计的未来。

在德雷克塞尔大学媒体艺术与设计学院，有众多专业设计师作为同事，的确是一件值得庆幸的事情，他们通过各种方式完善了本书的内容。教学楼走廊以及办公室中的随意闲谈，同事们对作品的独到评价以及对学术问题的专业论述，都给予了我不计其数的帮助。应该特别提及的是媒体艺术系的约翰·兰顿、马克·维利，以及设计与想象工作室的彼得·巴切雷尔，在有关平面设计和凸版印刷的问题上，他们无私地贡献出了自己的专业知识，兰顿更为本书部分插图所采用的字体和标志绘制了线条画。保罗·鲁尼恩和麦克·弗洛约曾经为本书的拍摄工作提供了大量帮助。在此，

我还要感谢大学哈格特图书馆的员工们，他们帮助我订购了大量图书，向我提供了很多档案资料，尤其是为我在馆际间借阅图书打开了方便之门，对此不胜感激。虽然不能逐一列出他们的名字，但是他们无私的奉献以及为学术研究提供的帮助是无价的。阿姆斯特朗-约德印刷公司的埃德·劳登斯拉格，用一个下午的时间，陪同我参观了公司的印刷设备，使我得以拥有关于现代图文复制和彩色印刷的第一手资料。1999年的冬季，我曾执教于伦敦，我在当地的老朋友贝蒂·约翰·雷利以及国际教育基金会的约翰·皮尔逊热情地款待了我，他们让我的旅居生活成为一段值得珍藏的回忆，约翰·皮尔逊还安排我的学生参观了许多博物馆。在撰写此书时，我的哥哥理查德·瑞兹曼博士曾两度邀请我一同造访巴黎。他以无比的耐心陪我在一个又一个展览上参观了各个历史时期的房屋和家具，并常常在这之后，陪我享受一顿惬意的美餐，随性地漫步在巴黎街头。我还要特别感谢南加利福尼亚大学的南希·特鲁瓦教授，他对于本书的草稿，也就是写于1996年的本书的前两卷，提出了许多富有建设性的意见，他还建议我借鉴更多本土材料，从多个角度出发考虑问题，对此，我铭感于内。我同样还要感谢那些匿名的评论者们，他们指出了本书初稿需要改善和扩充的部分，并在付印之前指出了诸多需要修订的地方。

英国伦敦的劳伦斯·金出版有限公司，同美国的普伦蒂斯-霍尔出版公司，携手将这一选题变成了现实。我要感谢李·里普利·格林菲尔德以及劳伦斯·金先生对于这一选题的青睐和有力支持；感谢项目经理萨曼莎·格雷和摄影学者皮特·肯特为本书的成形所做的全部工作。为书中五百多幅插图取得许可、拍摄图片，是一项艰辛的工作，如此之广的材料，展现了大量的幕后工作，而排版与设计，也同样需要大家细心认真、倾力配合。此外，还要感谢普伦蒂斯-霍尔出版公司的巴德·特利恩，他为成书阶段的工作提供了许多帮助。

我还要感谢我的妻子露西，以及我的孩子贝基和乔希，他们耐心地陪我度过了这漫长的岁月。在过去的十年之中，参观各种建筑以及设计实例，走访各个历史时期的住宅，甚至参观跳蚤市场和博览会，实际上已经成为每一次家庭远足或度假的固定节目。在学校里，我总是忙于自己的事业，在家中，也常常按自己的意愿安排旅程，而家庭的愿望，总是被我放置在最后。现在，我的孩子们已经过了那个想同父母一起游览迪斯尼乐园的年纪。真的很抱歉，孩子们。

最后，我要感谢我的父母，艾伯特·瑞兹曼和阿黛尔·瑞兹曼，感谢他们在我的学生时代，让我自由地去追求我所感兴趣的事物。他们没有为我提供什么建议或者导向，而是让我尽情地研究能给我带来激情与满足感的事物，对此，我要表示最为诚挚的感谢。

2003年春

于费城

前 言

什么是设计？

无论是否与时尚、软件、信息或者家居产品有关，我们所说的“设计”在某种程度上都描述了日常生活中最普遍的一面。在本书中，设计的含义主要指牛津英语词典中所定义的两个方面。其一是指艺术作品的构成元素，以及对于这些元素的有意识的排列组合。从这个层面来说，一张写字台的设计（如图1.6、图3.8以及图16.3）便包括各个独立部件的尺寸、比例、质地、纹理、色彩以及其他材质特征，如果要对之进行装饰，便须在纹样设计上考虑是要突出这些元素对比的一面抑或和谐的一面。因而，对设计的分析需要揭示结构的精巧或者简易，提出诸如耐用、功效以及方便等实用性问题，与此同时，还要考虑对材料的探索和改革，以及如何安排各种或复杂或简单的形式。

从这个意义上看，设计的定义适用于所有视觉艺术，包括纯艺术和实用艺术，而且事实上，同一标准可能适用于对一系列命题的分析。从绘画、雕塑到雕刻，从网站主页到电动烤面包机，每一件产品都是面向特定的使用者或者观众，利用相关媒介以及生产技术制成的。这个层面的“设计”，还指一系列名为“设计”的基础课程，在美国以及其他国家，这通常是大专院校视觉艺术系学生的必修课。这类课程通常以多样性为主旨，学生们在课堂上学习分析和操作在纯艺术和实用艺术等各种媒介中普遍存在的基本抽象因素，如造型、色彩、纹理、图案等。

其二是指物品的最终形式，这可以是一张草图、一个模型，或者一份能够指导人们最终完成作品的说明。在某些情况下，艺术家或手工艺师会亲手制作自己设计的作品。此外，他们还会利用各种材料和工艺进行实验，为产品的开发或改良设计原型。当然，还存在其他的设计模式。比如说，当我们购买一条由设计师设计的牛仔裤时，即便我们假定这条裤子是通过机械大生产制造的，但它在某些方面仍然能体现出设计师与众不同的创造性。在我们提及设计的第一层含义时，对于所有的视觉艺术而言，在作品最终完成之前，都有一个概念形成的阶段，毕竟就多数产品来说，最初的草图都先于产品的完成；事实上，认识到设计乃是广泛多样的艺术活动，它体现为理念与材料运用之间的相互作用，对于理解“设计”的概念来说至关重要。

怎样让设计变得更“现代”

对于绝大多数的历史学家来说,在现代语境下,将作为一种概念的“设计”同设计作品截然分开来看,对于从历史角度理解“设计”这一术语来说,是至关重要的。从这个角度而言,现代设计是19世纪劳动力分工和机械大生产不断加速发展的结果。相当一部分评论家常常将这个背景与20世纪的国际风格相提并论,而后者主要遵循“形式依附功能”的原则。还有一些评论家则强调,现代设计是资本主义经济体系的一个有机组成部分,这一经济体系将生产发展的控制权置于实业家和制造商的手中,他们常常为设计规划出特定的方向,同时不断投入全新的市场运作方式和花样纷繁的广告宣传,其最终目的是为了不断地刺激消费,获取利润。从后一种观点出发来看,现代设计与视觉艺术之间明显存在着千丝万缕的联系,更多地囊括了在装饰艺术、实用艺术、工业艺术、平面设计的旗帜下通过工业大生产制造出来的产品和印刷品,而将纯艺术作品置于次要位置。对于纯艺术作品而言,设计与生产通常是由同一个人完成的,从而更清晰地体现了其创造性和鉴赏力。因此,对于现代设计的研究与思考,常常聚焦于对设计实践产生巨大影响的经济时局上。

现代设计与消费

对现代设计的发展起到重要推动作用的,是18世纪晚期以来对产品投入巨大热情的公众,以及随之衍生的复杂的大众消费文化。这种消费文化的复杂性体现在,产品作为人类欲望的象征,与人们的“需要”以及产品本身的实际功能往往无甚关联(我们购买或者更换诸如腕表、电动剃须刀或手机之类的产品,远远不是为了准时上班或上学,或者方便彼此之间的联系——见图15.1、图15.18以及图16.19)。另一种观点则认为,消费(或者说交换)体现了人们的主观能动性,在这个过程中,消费者赋予他们购买的产品以新的意义,摆脱了制造商和广告商的操纵。换言之,同样的产品对于不同的观众可以具有不同的意义,而分析其消费的经济、社会以及心理动机,有助于我们理解设计是如何对社会产生影响的。在中世纪晚期、文艺复兴时期的西方,以及日本,都曾实施过限制消费的法律,这从另一个层面体现了消费的社会意义。这些法律在服装和商品消费方

面,强加给某些社会成员以诸多限制,其主要是为了防止社会阶级之间分野的模糊,而这种模糊会威胁到权威的地位,但这些限制几乎从来没有成功过;而一旦放开这些限制,则不仅会刺激商业和竞争的发展,还会揭示出商品消费、社会流动性和个人自由之间的密切关系。

设计、价值和意义

设计的形式,以及其形式所承担的广泛的经济、社会和政治意义,从视觉角度传达了人们的价值观和思想观念。比如说,17世纪晚期的设计作品体现出了法国君主政体对永恒的渴望以及展示权威的意愿,18世纪晚期的作品则体现出了英国中产阶级的社会追求和抱负,而19世纪60年代的作品便体现出了年轻人的反叛精神。设计的意义还体现在,制造商为了迎合日益多样化的市场需求,对科技改革投注了巨大热情;而人们提倡设计标准,则是为了在满足市场需求的同时,增强社会的凝聚力;乌托邦者更将机械大生产作为一种向集体主义平等社会过渡的手段。不论怎样,产品设计都通过有形的形式反映了人们的思想与信念,从而进一步规范了我们作为一个独立个体以及社会成员的行为。

我们将“设计”作为一个历史命题来审视时,聚焦于描述以及理解历史的变革,倾向于从对艺术史、科技、政治、经济以及消费者行为的研究中,来理解它的含义——那就意味着,我们也许会将设计作品视为体现了美感与人类创造力的产物;将之视为设计师对新材料、新工艺进行诸多尝试的产物,或者体现了设计师对某种社会意识形态的推崇。另外,我们也可将之视为资本主义自由经济体系所带来的结果,这种经济结构既需要市场和消费的繁荣,又反过来促进了它们的不断扩张;当然,我们也可将其视为对于这一体系的挑战,体现了大众市场中复杂的消费动机。这种多元化的视角,让我们在思考设计史的意义时,综合考虑了艺术家、工程师、设计师、制造商以及消费者所起的作用。

进行这项研究需要关注各种容器,各种由玻璃、陶瓷、塑料或者金属制成的物品,餐具,家具,用于制作窗帘、地毯、装饰软垫、布料以及墙面覆盖物的织物,用于表面装饰的印刷图案和编织图案,灯具,电器产品外壳,机器,器材,汽车以及各种工具、书籍、海报、杂志、插图、广告、数码信息。这一列表尽管难于涵盖全部,但是足以展现出设计在我们每一

个人的生活之中扮演着何等重要的角色。它通过家里和办公室中的各种工业设备、产品以及包装, 显现在我们生活的每一个角落, 并通过大众媒体中各种富有煽动性的图片, 对我们的感官造成了强烈的冲击。

传承与变革：长远的审视

对三百年设计史的审视, 让我们看到了设计的传承与变革, 而对于这两方面的深入探讨, 正是本书的主题所在。本书审视了丰富的手工艺遗产, 探寻了设计师对于自然材料和作为工业化或数码科技的结果而出现的新材料的创造性运用, 并围绕在西方视觉艺术传统中经常引起争议的、在艺术家与手工艺师之间人为划分的二元论问题进行了探讨, 对于以规范和引导市场为目的的设计改革和设计标准, 也予以了清晰的阐述。

从15世纪左右的哥伦布远航及其他探险, 到18世纪詹姆斯·库克船长的远洋旅程, 长达三个世纪的探险时代, 最终促进了文化的交融, 并构成了现代设计史中一个不可分割的组成部分。手工艺改革作为本书第一卷的核心, 如果离开经济的发展以及当时东西方文化的交融, 则根本无从谈起。我们应该认识到, 新的工艺程序, 如18世纪晚期欧洲的制陶工艺与油漆工艺, 新的产品, 如机织丝绸和棉布, 新的消遣, 如饮茶, 这种种因素通过贸易、竞争、旅游, 以及由此激发的创造发明与全球范围内空前的市场和商业扩张, 深刻地影响了设计史的发展。我们可以进一步延伸这一主题, 比如说, 中国发明的造纸术, 通过穆斯林文化传入了南欧, 最终在15世纪伴随着德国金属活字印刷术的发明而得以在欧洲普及。

近来, 这种扩张已经波及大量人工合成的工业材料、工艺以及信息, 比如说, 从不锈钢到钛金属、从胶合板到塑料、从棉布到尼龙、从电线到晶体管、从微处理器到碳纳米管。这些技术的研究、发展与应用, 都依赖于远程的交流, 跨越了地理以及语言的障碍。因此现代设计的历史, 实际上是一部“全球”史, 更为重要的是, 它让大家认识到了西方文化与非西方文化之间千丝万缕的联系。

本书的文字和插图, 力图展现出从18世纪到21世纪设计史的传承与变迁。我希望我选择的这些材料以及我的阐述能够鼓励学生更好地欣赏设计作品, 潜心审视所谓独一无二的艺术作品与日常用品之间的关系。

目 录

第一卷 需求、供给与设计 (1700—1865)	1
导言	2
第一章 需求与生产	3
国有制造业	3
瓷器	6
手工业行会	7
印刷艺术	11
第二章 英国及其他地区企业家的成就	16
韦奇伍德、创意与古典	16
日用品与“时尚”	19
美国	22
第三章 痛苦的增长：19世纪初的工业发展	25
新材料和新工艺	25
超越版面	32
壁纸和纺织品印刷	35
第四章 设计、社会与多元标准	38
早期设计革新	38
变革和哥特风格的复兴	40
亨利·科尔和“科尔制造”	44
1851年的大博览会	47
适应一切的图像	54
美国的流行平面艺术	57
革新的平衡	60
结论	61
第二卷 艺术、手工艺和机器 (1866—1914)	63
导言	64
第五章 艺术的平等	65
设计革新与唯美主义运动	65

美国的唯美主义运动	72
服装	78
法国的设计革新：新艺术运动	80
出版业和公众眼中的新艺术运动	85
格拉斯哥：查尔斯·雷尼·麦金托什	93
奥地利	94
比利时	99
慕尼黑	102
斯堪的纳维亚、东欧和民间传统	104
意大利	109
第六章 工作带来的愉悦	111
罗斯金、莫里斯与英国的工艺美术运动	111
莫里斯与社会主义	117
莫里斯作为出版人	118
威廉·莫里斯对英国的影响	120
手工艺与效率	123
书籍、插画与字体	124
工艺美术运动在美国	129
美国的印刷业	134
芝加哥与弗兰克·劳埃德·赖特	137
第七章 机械化与工业	140
德国	140
美国的制造业体系与福特制	144
销售业、印刷业与广告业的发展	148
结论	150
第三卷 第一次世界大战后（1918—1944）： 艺术、工业与乌托邦	151
导言	152
第八章 第一次世界大战前后的巴黎和现代艺术	155
家具与现代艺术	157
玻璃制品与金属工艺	162

1925年巴黎展览会	171
机械美1: 物力论	175
机械美2: 古典主义	181
第九章 欧洲的“第一机械时代”	184
风格派	185
构成主义	193
包豪斯	203
包豪斯之外	212
印刷工业与“新版式”	214
英国与平面设计: 综合	222
斯堪的纳维亚	226
第十章 美国的艺术、设计和工业	231
工业设计与福特制	237
美国工业设计的实例研究	240
1939年的纽约世界博览会	250
美国与国际现代主义	252
美国的广告、艺术以及现代设计的销路	253
摄影与平面设计	259
工业设计的质朴化	263
第二次世界大战期间的平面设计	268
结论	269
第四卷 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)	271
导言	272
第十一章 国际现代主义: 从理论到实践	276
战后设计的推广: 艺术定位与新广告运动	284
平面设计与科技信息	292
斯堪的纳维亚与英国	294
意大利	306
德国	312
国际主义平面设计风格	314

手段与结果	321
日本	323
中岛与自然	326
日本：概况	326
设计与企业文化	327
商标及其他	327
第十二章 设计和大众诉求：消费文化	332
底特律：标志性的交通工具	334
对产品样式的批评	338
度假胜地与奢侈品	340
住房：郊区、家务与舒适	345
难以预测的大众文化前景	351
超越高雅与庸俗：回到大众文化批评	351
结论	354
第五卷 发展、抗拒和多元化（1960—2000）	355
导言	356
第十三章 新材料 新产品	357
塑胶及其后继者	358
产品外壳	363
运动、设备与进步	366
视觉身份、信息与艺术定位	367
叠层材料	372
自然与手工艺	374
第十四章 大众文化的纬度	378
大众设计与家居	381
大众设计：边缘	383
波普与反抗	385
平面设计与地下创作	386
意大利的反设计	389
激进的改革：科技、安全与环境	394