

2001 年国际设计年鉴

The International Design Yearbook 2001

米歇尔·德·卢奇 编著
黄睿智 译

 中国轻工业出版社

2001 年国际设计年鉴

图书在版编目(CIP)数据

2001 年国际设计年鉴/卢奇编著;黄睿智译. —
北京:中国轻工业出版社,2002. 1
ISBN 7-5019-3537-8

I. 2… II. ①卢…②黄… III. 工艺美术-作品-
世界-图集 IV. J531
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 083953 号

版权声明

书名原文:The International Design Yearbook 2001

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

责任编辑:崔笑梅 张皓颖
责任终审:孟寿萱 封面设计:王国红
责任校对:方 敏 责任监印:胡 兵

出版发行:中国轻工业出版社(北京东长安街 6 号,邮编:100740)

网 址:<http://www.chlip.com.cn>

联系电话:010-65241695

印 刷:中华商务联合印刷(广东)有限公司

经 销:各地新华书店

版 次:2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷

开 本:965 × 1270 1/16 印 张:14.125

字 数:230 千字

书 号:ISBN 7-5019-3537-8/TB·037

定 价:190.00 元

著作权合同登记 图字:010-2001-3704

· 如发现图书残缺请直接与我社发行部联系调换 ·

2001 年国际设计年鉴

编著: 米歇尔·德·卢奇

总编: 詹尼佛·哈德森

前言: 杰瑞米·梅尔森

设计: Lovegrove 协会

翻译: 黄睿智



中国轻工业出版社



目 录

前言	6
家具	14
灯具	86
餐具	126
纺织品	158
产品	178



前言

杰瑞米·梅尔森

在当代意大利设计圣殿中,米歇尔·德·卢奇同其他许多伟人一样有着自己的位置。他经常被人形容为是衔接“后1945年先锋派设计”与当代设计的纽带。如果设计史是一根丝绳的话,那么它发端于Ettore Sottsass和Achille Castiglioni,经过Andrea Branzi和Alessandro Mendini最后到达德·卢奇的门口。然而,德·卢奇本人更喜欢从广泛的跨国界的观点上来审视自己,他喜欢被看做是一个一流的搬运工。作为在伦敦漫长而又辛苦的《2001年国际设计年鉴》编纂工作的一次小憩,德·卢奇把他的头从一个灯箱里抬出来,活动活动手指,捋一捋他那长得过分却又有几分子学者气的胡子,把眼镜推到鼻尖上,然后宣布:“我的职业不是设计师或建筑师,而是去建造一座连接人类与工业之间的桥梁。”

在很长一段时间里,德·卢奇对这种好像中间人或是翻译的角色很有兴趣,正如他本人说的,站在企业家的犬儒逻辑和一个想要挖掘素材更深层内涵的世界之间。这句话很久以来一直激励着米歇尔·德·卢奇。当然,这也影响到对《年鉴》的编纂。任何新创意如果被认为能够提升精神境界或是满足某种需求,那么它一定是被肯定的,如果有作品注定是违背人类利益,那么它也肯定会被退回,无论它的市场前景多么的大。

意大利设计师Alessandro Mendini有一次被要求给出五个崇拜米歇尔·德·卢奇的理由。他简洁的答案恰恰道出了德·卢奇哲学的精髓和他所取得的成就。首先,Mendini崇拜他清晰的思想、正确的形式以及职业生涯的开始。第二,在离开孟菲斯之后的年代里,他以独立的形式和风格,在20世纪80年代确定了其国际地位。第三,德·卢奇具有非凡的组织能力。这反映在他的设计实践上,他的才智可以把一大群年轻设计师糅和成一个整体。第四,Mendini崇拜他创造形式的能力,从小的范围过渡到大的范围,以至于突破了设计与建筑之间的界限。第五,他崇拜德·卢奇对诗歌的感觉,并能将诗歌熟练地运用到室内设备的设计上。

清晰、独立、组织力强、涉猎广泛、富有诗意这就是真实的德·卢奇的职业特点。你可以从他职业生涯的诸多方面看到这些美德。这些品质在他编纂《年鉴》时,从挑选其他设计师的家具、灯具、餐具、纺织品、产品等作品中就可以反

映出来。德·卢奇欣赏具有跨文化、多学科特点的作品,他在筛选作品时,表现出一种温和的宽容,一种兼收并蓄。这些已经成为他公文夹中的财富,德·卢奇称它们为“流动性思维”(见第8页)。20世纪70年代初,当德·卢奇还在佛罗伦萨大学(1969~1975)读建筑学时,他就开始涉足激进设计运动,这在当时的意大利显得急躁而偏执。

激进设计是同当时欧洲大学校园里的激进主义联系在一起的,他们质疑主流的资本主义意识形态,尤其是在城市规划方面。他们的目的非常之严肃,他们所运用的技术是试验性的、并且是超现实主义的,是建立在流行文化基础上的。1973年,米歇尔·德·卢奇和他的三个同学在Padua共同创建了自己的激进设计小组——Gruppa Cavart。在以后的三年里,Cavart举办了多次活动,活动的主题是关于20世纪80年代未来建筑材料对意大利新设计的影响。他们发表声明,召开研讨会,建立临时组织,还制作了多部纪录片。

1977年,米歇尔·德·卢奇到佛罗伦萨大学担任职业助理,并做出了对工业设计的第一次尝试。之后,德·卢奇去了米兰,这是对他职业生涯有决定意义的时刻。由于为Ettore Sottsass、Andrea Branzi和Gaetano Pesce工作,他也由建筑改行作了设计。他开始给一些像Alchimia这样的设计小组供稿,他深深地被自己曾研究过的20世纪50年代意大利设计所影响。其设计作品还深受OP艺术的影响,他设计的充满灵性和活力的高保真设备得到了“Dumus”杂志的称赞。

现代设计的尊奉者在20世纪70年代末遭到了一群米兰激进设计师和建筑师令人意想不到的连续攻击。同意大利20世纪50年代更贴近大众的设计风格相比,现代设计似乎曲高和寡。当新的设计运动出现在以后的10年时,德·卢奇找到了更适合自己生存的土壤。自20世纪50年代起就是Olivetti顾问的Sottsass,是德·卢奇在设计舞台上取得极大进步的核心人物。1979年德·卢奇也开始为Olivetti工作,并开始了在其他一些项目上同Sottsass的合作。Sottsass作为年长者,他的直觉让德·卢奇开始探索设计电子产品而不再是抽象的建筑形式。而这恰恰正是困惑德·卢奇很久的问题——怎样调整人和产品需求之间的关系,德·卢奇也更



喜欢在这一领域发展。

到了1981年, Sottsass创办了孟菲斯, 年近30岁的德·卢奇也就必然的成为一位关键的副手。德·卢奇在这群人里不仅仅是创意的火花, 他还是一位组织者。他负责协调各成员之间的工作, 寻找赞助商。正当孟菲斯在20世纪80年代震撼着意大利时, 德·卢奇自己的项目也愈发成熟、精彩。他个人更是受到了诸如Artemide、Fontana Arte和Bieffeplast等大公司的青睐, 它们都表示要扩展孟菲斯所掌握的创意。但是, 德·卢奇自己倾向于继续闯下去。1986年, 他创立了更具煽动性的, 也更激进的米兰集团, 他致力于研究几何学在设计中的运用。

以前他看待建筑是从处理设计、审视建筑出发, 现在德·卢奇又回到了建筑和室内装饰业, 而他现在是从产品设计师的角度看待建筑。在1998年, 德·卢奇开始自己的早期实践, 他设计了超过50个的Fiorucci商店, 也为Olivetti设计了一大批产品和系列产品。融合理论上的与实践上的建筑学, 设计创造一种有趣、充满诗意的视觉语言, 而这些完全是德·卢奇自己的创造。

把商业委任和公共宣言丢在一旁, 德·卢奇在1990年创建了自己的Produzione Privata——一种个人机械系统, 制造限定数量的产品。这样可以鼓励辩论、激发创意, 远离商业压力。与主流市场倡导的文化产品相反, 他对于那些反传统设计的兴趣是众所周知的, 而这也为在文化竞争中产生的作品和收录于《2001年国际设计年鉴》中的系列作品找到了解释(从34~35页的Hidden到84~85页Droog设计)。Produzione Privata创造了一种方式, 在这里, 手工制品可以影响批量生产, 可以定义新的触觉形态、形式和材料质量。随着科技的飞速发展, 德·卢奇急切地想保护使用者, 丰富他们的经验。这就给了他所设计的工业产品或建筑物以尊贵和内涵。

这种人文主义的方法使20世纪90年代初一些过去坚信科技发展必将导致失败的大型商业组织改变了看法。1991年, 迈克尔·德·卢奇在国际设计竞标中一举中标, 他的任务是为德意志银行分部设计办公室。于是, 一个新时代开始了, 他的组织技巧与能力使年轻的设计师们成长起来, 并走上了舞台。德·卢奇回忆起他同35名职员一起工作的场景, 那时他在设计新一代意大利

利邮政办公室, 他的角色是设计主管。当时, 他领导大项目的能力得到了广泛的承认。

不同寻常的是, 德·卢奇似乎对有这样一个是显赫的设计声誉并不在意, 他更关心设计小组是否还有创作动力。他在Olivetti的经历使他对在室内设计方面所取得的成就有一个正确的认识。在《2001年国际设计年鉴》的“产品”章里有一些作品, 大多数的顾问都倾向于删减, 而德·卢奇却把这章描述为本书最有力的部分, 他对这些设计小组, 诸如西门子(191页)、夏普(182页)、飞利浦(185页), 给予了很高的评价。他称赞夏普的输出设备特别可靠。苹果公司设计主管Jonathan Ive的作品也得到了他的表扬。“只有苹果才干的出来。”他称赞道。苹果公司再次取得了新的成就, 苹果电脑产品的视觉效果被竞相效仿, 它结合了彩色的半透明组件, 具备了顶尖的工程精度和质量。无论巨大黑板状的苹果电影屏幕(188页)或者是优雅的Power G4(189页)在它们身上都能看到德·卢奇的影子。设计是建立在工业与人类之间的一座桥梁。这些科技产品需要你使用、来购买。

作为一名建筑师, 德·卢奇也许已经在产品设计方面做得不能再好了。其中较著名的是为Artemide设计的Tolomeo灯具系列。这套灯具采用统一的技术精度, 带着微妙的诗意, 它还更新了Anglepoise和Tizio传统的悬吊灯臂设计。德·卢奇的经历很自然地鼓舞了一大批想跳槽设计家具和灯具的建筑师。Foster、Chipperfield、Moneo和Hadid都有作品被编入本书中。Norman Foster为Artemide设计的灯具已经被德·卢奇指定为意大利邮局大楼用灯。在建筑与设计范畴内天衣无缝地变换角色, 从设计小巧的掌上设备到大型的公共室内装修, 德·卢奇早已驾轻就熟了。

20世纪90年代早期, 德·卢奇的建筑设计任务中, 有一项是设计荷兰Groninger城市博物馆的展览馆, 这是一幢疯狂、壮观的建筑物, 参与设计的Philippe Starck、Coop Himmelblau和德·卢奇还有他们的方砖大楼一起建造了这座城市的历史。在另一项致力于表现前卫本能的设计中, 他采用了激进的外表, 却传递着克制和对传统的兴趣。“Domus”杂志的前总编Vittorio Magnago Lampugnani这样评价德·卢奇:“进行了一次设计革命……他已经变成了一个成熟的、质朴的、有判断力的设计师, 他从不惧怕

重复过去。我发现这个进步很有趣, 因为在他接手的设计中还没有被修正的例子, 这一点连他的反对者也不否认。”

德·卢奇究竟对历史钻研得有多深, 在1990年和Achille Castiglioni的一项联合设计计划中我们就可以看出来。这是为Olivetti设计的一套被称为Sangirolama的主管人员办公家具。全套家具的设计是以著名画家Antonelli在1418年画的一幅油画《正在学习的Saint Jerome》为基础的。德·卢奇和Castiglioni还曾一起加入了一项计划, 该计划旨在减轻室内家具对科技含量高的现代办公室的影响。十年以后, 预测成为了现实。今天德·卢奇为Armani设计的办公室全部采用家庭办公家具。历史学家把150年前工作场所和住家的分离描述成地球的分裂。如今, 由于高科技的驱使和不断变化的商业实践, 工作正大踏步地重新回到家庭中。这种潮流也影响了德·卢奇对《年鉴》家具和灯具的筛选, “我希望家里有更多的革新”, 他在编写时这样强调。

已经非常清楚的是, 那些复杂的、设计过度的办公系统和产品不适合作为家用办公家具。德·卢奇还认为对传统产品的改造就像是一剂对未来科技发展不可预知性的解药。他的这一观点通过他最近为Poltrona Frau制作的长椅——样木与皮革(8页)表现出来。为了协调人类需要与产品系列的需求之间的关系, 永恒的设计起源或是经典在产品在和使用者相关的初期阶段扮演了一个重要的角色。这个观点在德·卢奇选择的作品中有所体现。不信就看一看Starck的Emeco椅子(32页), 或者Emmanuel Babled的Murano杯子(135页), 再或者是Christopher Deam的旅行车(225页)。

新技术在本书中得到了应有的认可, 从智能编织物到LED(在RON ARAD使用立体印刷术创造的电脑动画花瓶中得到了应用)无所不包。然而, 这些作品都保留了朴素的外形, 历史悠久的外形给人以实用、稳定的感觉。1986年, 迈克尔·德·卢奇这样描述他的立体设计系列:“在充分相信未来的基础上, 他强调了这样一个设计事实, 除了制造美好事物外, 设计也创造切合实际的过程。”在《2001年国际设计年鉴》中他可能还会说同样的话。

前言

米歇尔·德·卢奇

我想对出版商和詹尼佛·哈德森邀请我担任《2001 年国际设计年鉴》外约编辑一事表示真诚的感谢。对我来说,这是一个非常好的机会,我不仅可以更新我对于世界范围内设计与生产方面的知识,还可以检验和重新审视设计师和建筑师(尤其指那些接近工业项目的建筑师)在我们居住的社会与环境到底扮演什么角色。

毫不夸张地说,《国际设计年鉴》的评选工作具有很强的多样性,这正是我所期望的,这一点没有让我失望。因此,我有理由认为收录如此丰富、有活力、真正富有激情的作品是十分正确的,并且是非常有实用价值的。我看了 2000 份寄来的十分另类的作品,这些作品与日用品似乎并不搭界,对它们也无法按照风格、特点、题材或插图参考来归类。语言上的限制和复杂的参考代码使得辨认工作越来越困难。我相信这一点,正如 Herbert Schultes 说过的,当他在西门子担任总设计师的最后日子里,我们已经进入了“流动性思维”时代。在这里,任何事情都可以不受限制地流动,从一个文化到另一个文化,从一个学科到另一个学科,从一个角色到另一个角色,从一种技巧到另一种技巧。我们正处在全世界第一个信息和技术的纪元之中,我们也是第一批去享受这期待已久的狂喜的人,世界通过新的信息技术被连接成了一个整体。轻轻松松就可以获取知识、得到丰富的信息、查阅大量的图片资源,这一切使得我们的选择更加丰富。在《2001 年国际设计年鉴》评选小组我们学到了什么是丰富的选择。我们每天都要对付塞满了大量图片的 CD-Rom,光是把它们浏览分析一遍对普通人来说就不是一件轻松的事情。谁知道在接下来的几年里还会发生什么事情呢?!

有专家认为,现在和未来最受欢迎的是包容而不是政治或种族。我相信这句话是正确的。这是生活在我们这个领域内所必需具备的特点。我们并不同意在感觉上接受事物会令人不愉快这个观点。但是首先,要把事情联系在一起,混合它们的风格、创意和不同的技术。流动性、包容性和创造性,这些是 2001 年最新设计的前提条件。创造性的理念当然是必不可少的。你怎样才能抓住这些分散的(问题)方面和概念呢?你是不是需要有一个十分有力的研究、创新、制作新产品、幻想和梦想的动力呢?

在这一点上,以下是我对设计师角色的解释:运用设计、创意、素材和比喻,释放每个人的表达自由。就像 Ettore Sottsass 在 20 世纪 70 年代意大利激进设计时期曾说过的,亦如 Jean Nouvel 在最近的一次会议上讲的,设计师和建筑师好比是讲故事的人。一个设计就像一个故事,设计的标的物也就是产品,就是对故事所叙述的矛盾情节用最直接的、最象征的形式加以形象化。设计本身好比是一种交流,它传输着时代的动力和对自由表达的渴望。我们曾经说过的,同 30 年前 Ettore Sottsass 所说的没有太大的不同。当时,我们宣布建筑师设计的比喻是去刺激固有的创意天赋。这种天赋隐藏在我们每个人的个性深处。差别在于这个理论当时是对传统类型设计的挑衅性拒绝;而今天,这是一个帮助我们理解和接受现在正发生事物的关键。

就如同往年的《国际设计年鉴》一样,在我的书里,我也专门保留了一类独立的作品。它们就属于“流动性思维”。特定单个生产领域的发展目前仍然是独立的。家具、灯具、零件、编织物、电子产品和汽车,在理论上穿越了不同的发展过程,比较起来是很困难的。它们在生产技术、发行系统的特征和市场的需要等方面都是不同的,这就为流行运动的统一形成了一个固有的具体的障碍。然而,只要有可能,我就通过分类的相似来暗示将要出现的潮流变化。比较椅子和椅子、桌子和桌子、灯和灯依然是一件十分有趣的事情,这无疑保证了《国际设计年鉴》每年都有大量的投稿。

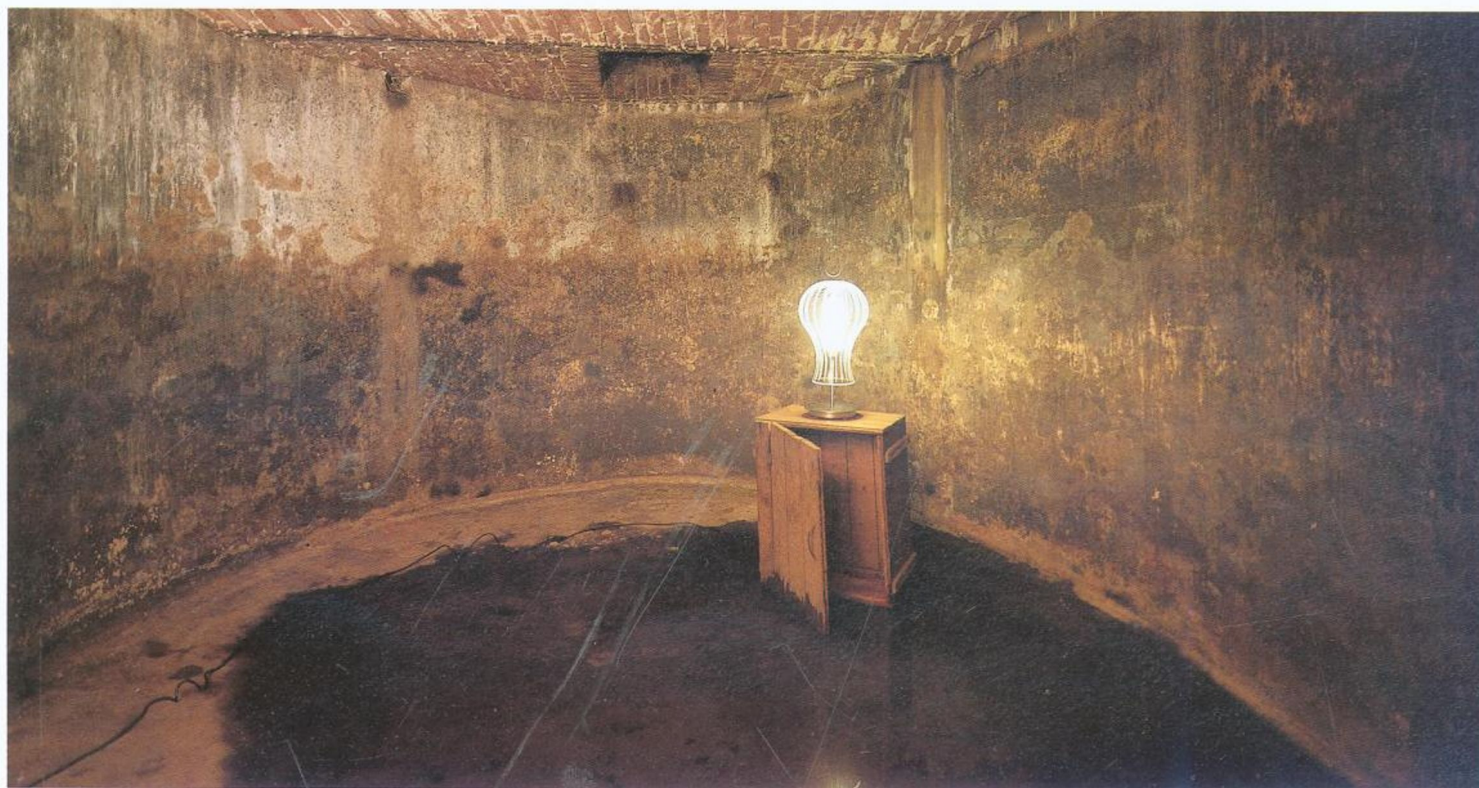
然而,我想强调几点。首先涉及到商业发起:的确,很多项目直接联系到很难定义的工作,这些活动多由对文化活动毫无兴趣的个人、公共或私人投资商发起并资助的。他们把设计看做是富有而又肥沃的土壤。由 12 名设计师提议,Leon van Gerwen 带给 sdb 公司的“隐藏”系列,表明了他们只为家庭需要设计产品而不屈服于商业压力。设计师们有能力自由地设计家具和其他产品,不需要任何功能上的或是市场要求方面的命令。在表现力上有剧烈变化的产品横空出世,它们是全新的,有时是很具煽动性的,正如这个新生公司的经营哲学一样。

“煽动”性的方法最近还运用到了远近闻名的





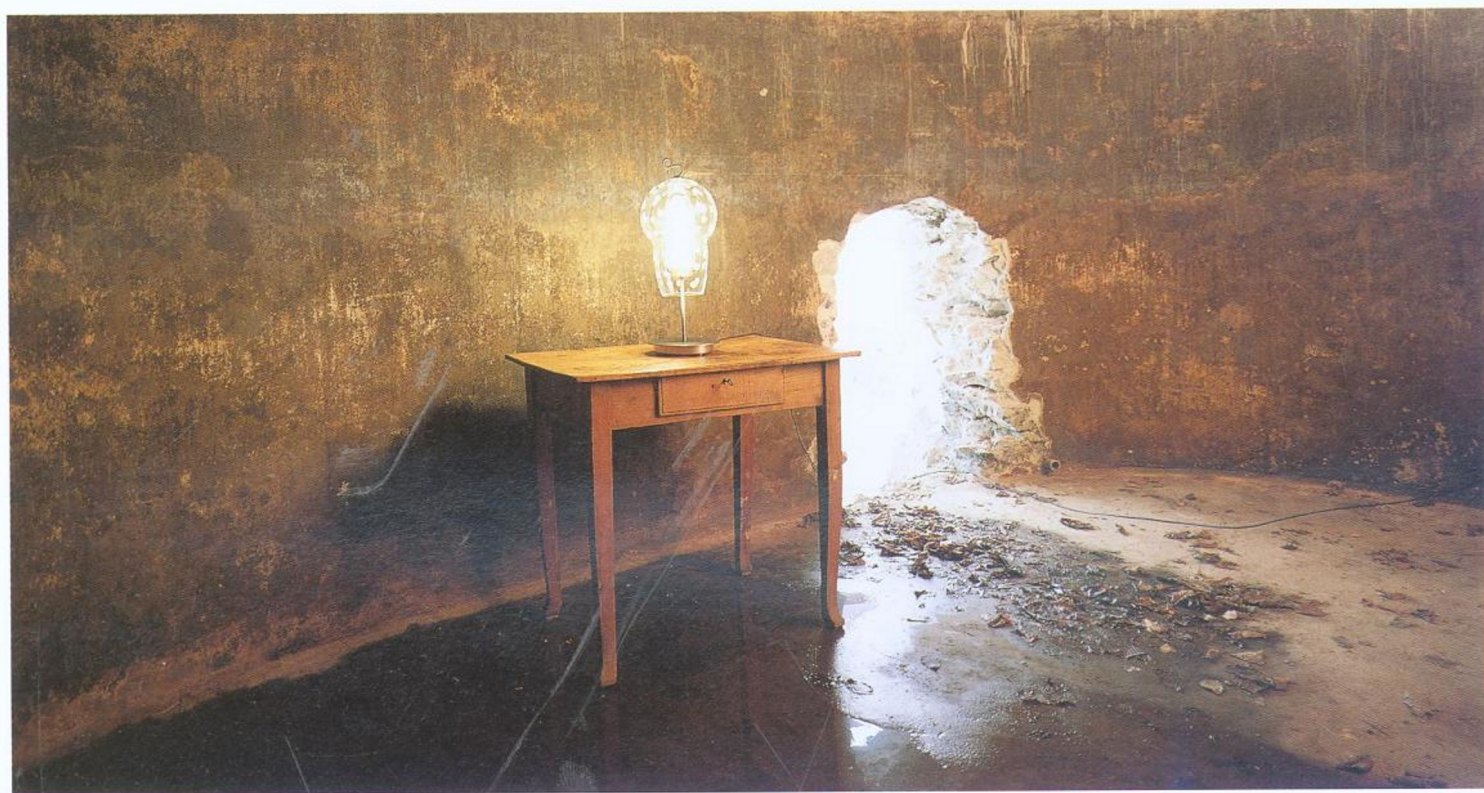
米歇尔·德·卢奇
灯, Rumi
选自“Sufi 的诗有感”展览会
Produzioni Privata
2000



Droog 身上: 还是荷兰人, 这群人从不循规蹈矩, 他们之所以能走到一起, 是因为他们有着共同的想彻底改变设计理念的想法。Droog 于 1993 年在阿姆斯特丹成立, 公司希望向我们展示的是一种意识形态, 而不是产品目录。多年后, 这种观念得到了升华和发展, 由年轻的设计师们提供的一个独特创意使计划进入了试验性阶段。Droog 的产品在国际市场上的营销一直都是由 Vaarburg 的 DMD 公司负责。Droog 不再只涉及生产, 公司还进行产品的展示、推广以及一些相关活动。为了进一步解释学科的限制正在迅速淡化, Droog 宣

布建筑师、内部设计师、广告设计人员、制图机构都要联合在一起为 Droog 的每一项设计而努力。

有预见性的、娱乐性的、可信的、原始的、破坏性的这几个定语十分恰当地描写了 Droog 的 do 系列商品目录, 将近 10 家的独立制作人和工作室, 包括西班牙的 Marti Guixé、瑞典的 Thomas Bernstrand、法国的 Radi、美国的 Dawn Finley, 为阿姆斯特丹 KesselsKramer 广告代理商所创造的这一试验性的品牌提供设计。这项计



划被冠名为“do 创造”，创造既是指设计师也是指消费者的创造。设计师创造出了与消费者互动的产品。准确点儿说，设计师提供尚未完全制成的产品，等待消费者进行个性化的处理，并最终完成产品的生产。使用者被邀请介入，通过对产品的改造，使用者就可以影响设计，设计也可以体现出使用者的个性。一个人不会永远只购买一种形式、风格或功能的产品，现在的人买的是一种体验。就我个人来说，我是 Gijs Bakker 和 Renny Ramakers 的崇拜者，这种崇拜是来自他们所完成的工作，还有他们的出版物所达到的交流能力。我相信

在最近几年，他们能代表最具革新精神、最具激情的设计模式。我还欣赏他们能够巧妙地回避传统势力的障碍，绕过研究发展原始设计文化中所遇到的困难。

Cappellini 所从事的活动，虽然更受约束、更具试验性，但它还是靠收集全世界最优秀的设计，向大家展示通常是原始的设计计划或新奇有趣、不落俗套的产品，年复一年地带给我们惊喜。当然，今年也不例外。

值得一提的是,由 Kunstindustrimuseet 发起的一个公益活动, Louise Campbell、Cecilia Enevoldsen 和 Sebastian Holm-baeck 联合推出,被称作“在板条上行走”的 1999 年设计展览会。这是一次在设计师与家具制造师之间的,在设计天才与生产天才之间的,友好的、但又十分随意的挑战,这是对创意、想象、技巧的一次探索。近 20 名家具设计师被邀请与另外同人数的家具制造师搭档,俩人一组,每组发给一块厚板条,他们必须使用这块材料制作出家具来。最终制作出的家具成品被展出在 Gronnen-garden 的装饰艺术博物馆中,并公开拍卖。所得款项都捐助给一个基金会,用以支持家具原创设计。

这里还有一些独立设计师发起的私人活动,这些人没有在工业设计领域内为自己创造太大的发展空间。他们经常发起一些非常小,但又很有商业价值的活动,并取得了显著的成功,还往往好得超过预期值。Ingo Maurer、Ron Arad、Philippe Starck 都经历过类似的成功。这些活动往往基于诗意的、逻辑的理由而不是遵循一种商业模式。活动往往进行得非常顺利,比如 Ingo Maurer 就是这方面的典范。Ingo Maurer 曾经成功地把商业活动转化得更具诗情画意。我自己的 Produzione privata 也可以被归为此类。由此,我尝试在小的范围里鼓励那些我有能力做,并且想去做,但工业的逻辑又使之无法实现的想法。而这正是 Produzione privata 所实践的,它帮助我去理解这个现象,这也影响到了我现在正谈论的内容。它还迫使我正视手工艺和一些仍然是个人制作或者说手工制作作品的重要性。如果讲到对设计文化的贡献,那么手工业与工业的区别其实并不大。

我总是支持把手工业看做是工业研究的论坛——一个理想的论坛,没有投资商的压力,没有研究的风险,不讨论可能的结果,不论它是成功的还是失败的。与手工艺师的合作造就了这样一个理想的实验室。对它将取得的显著作用我们不能仅用有潜质这个词来形容。我们也无法体会它目前的试验性角色。我之所以经常提到“理想”这个词是因为手工艺结合了高科技和人类的天赋、知识、感觉以后,手工艺师就知道应当如何做,如何运用技巧。手工艺设计必将打破所有表达情感的桎梏。

这是所谓意大利设计的特权之一,尽管缺乏新面孔,但它还是保持着国际设计中心的美誉。在意大利,由于对工业组织、政治组织和对大多数商人的不信任,一些非常传统的手工艺直到目前都尚未被开垦。因此,每年都有大批的外国公司来到米兰的 Salone del Mobile(家具展销会),这里有无限的新创意,无尽的新样品,以及永恒的想像力。

这些传统手工艺其实并不反对国际时尚设计的潮流;这样对设计来说有着很大的好处,因为传统手工艺可以从国际流行设计中吸取营养,比如时尚设计的发明创造能力,它的多产性,它对于革新和创造利润的容量,还有它能将世界引向更新、更具吸引力的景象之中。此外,时尚设计能使传统手工艺,逐步地来目击正在进行的交替的选择、形式、雄心和希望。我想这才是对设计最为深远的影响。

我想强调一点,那就是涉及到建筑师的设计计划:我的意思是那些从事建筑业,又被迫设计内部空间,还要为它们来设计陈设的那部分设计师。他们在一个特殊的角度观察和理解家庭陈设的设计;我能理解他们,因为事实上,这些我也直接经历过,我本人就是一位建筑师。这次的评选其实对我来说就是一个很好的机会,我可以仔细检验一下建筑文化对工业文化的影响究竟有多深,我本人作为设计师的工作使我背离了原来的专业。很清楚的是,建筑和设计首先会师在内部空间、家具、功能性、空间美学和工具以及环境上。刚才所说的环境是指:人们居住的环境,使用各种家用设备的环境,不论它是固定的还是流动的。

要描述同这些话含义相背的概念是十分困难的!困难的就好像要理解为什么空间和物体是运动的,用科学的话说,这是在两个如此不同的领域内。只有在少数情况下距离才会不存在,两个世界才能连接、结合、相容在一起。从而,彼此得到加强。建筑师设计的家具以及设施是出于他对空间概念的本能。“结构”元素凌驾于其他元素之上,就如同石头在石头上,形式在形式上一样。但是尽管如此,再疯狂的创作终究也是以商品交换为基础的,这种商品交换自有人类时就已经存在了。设施、家具和其他物体在今天就是工业文化的主题。它遵守同生产逻辑、技术、计划、市场研究和一

些没有显著特点的、完全不同的价值观。将众多细微的参量放在一起是十分困难的:只有在少数情况下才有可能,这要感谢第三位主角——艺术,出乎预料,我的确想知道人们是否总是需要它。在某种情况下,能够发生一些超乎预料的事情——一个更加宽泛的概念,它能够统治其他两个要素,能够把所有事物集中在一个风格之中。这就是我们所说的艺术,但我更喜欢说的是,时间的精髓、形式的精髓,以及创意、心境、一个准确历史时刻的具体形象的精髓。在这个理想的地方,具备建造和生产的能力的建筑师与设计师,应当能够达到这个境界。进而,另一种挑战性的理想概念“流动性思维”的目的就是要结合建筑文化与工业文化,要让 1000 年的文化经验渗入刚刚超过 100 年历史的工业文化当中。流动性思维仍然在努力展示它最好的一面和最差的一面,无论它在哪一方面是最好的。

对于这一版的《国际设计年鉴》,我十分走运地搜集到了一些伟大建筑师的作品,像 Foster、Sejima、Moneo 和 Chipperfield,他们对工业逻辑或多或少地有一种放任,并且提出了有重大意义的家具设计计划。他们对于大批量生产的怂恿绝没有让步;他们没有使用商业计划最喜欢的那种新的方法,也不去盲目地模仿其他形式。对流行的圆形棱角、曲线的台面、把手和带有生物工程的部分,似乎暂时还不会影响到建筑学的研究工作。然而,潮流终究是不可逆转的,柔和的线条、柔软的表面、破坏了的几何韵律,它们不断地被证明是当前我们这个时代的主要趋势,是近年来驱动内容丰富的试验性活动的主流运动。

同时,极简主义也获得了新生——现在比过去任何时候都更为简练,它已经开通了全新的表达方法,在这里正式的研究工作结合了精选出的最精练的材料、纺织品和香味。这个新的方向来自想要创造卓尔不群的产品的欲望,在可能的情况下,不强调背景,带着健康、真实的讽刺和觉醒;它也许有时呈现出一面旗帜去清空欲望,戳穿玩笑,它又非常难于区别内涵与陈旧。

今年的设计师名单中不乏重量级人物: Sottsass、Starck、Citterio、Cibic 和其他一些保持着试验性与商业性兼顾的设计师。飞利浦、西门子、夏普的出现同样是非常瞩目的,它们

的设计中心在过去几年里研制出了大量产品，为市场提供了品种繁多、贴近消费者的产品设计，以及无论在形式上还是在风格上都十分新颖的生活、工作环境设计。

最后，我想表达我自己对那些由于篇幅限制没有入选本书的设计人员的敬意。我想告诉他们不要担心，不要悲观——首先，我也总是犯错误。其次，传播文化不一定总能获得商业上的成功。我仅希望这本书没有给迄今为止出版过的《国际设计年鉴》抹黑，我还希望这本书能够证明，就像其他人证明给我的一样，是一个灵感的源泉。任何能激发灵感的事情都应当被广为传颂。

（原文为意大利语 英语翻译 英国 Carmona 有限公司）

米歇尔·德·卢奇
灯, Tolomeo Pinza
Artemide 意大利
1996



家具



2000 年米兰家具展销会进行得很平稳,大多数要出售的设计都被收益规定所限制。大体上 2000 年的展品比往年丰富,但也没有进一步的考证。总的来说,这次参展作品大多为改造品,或在流行文化下的再创造。据说,在展览结束后媒体挑选出为 Baleri Italia 设计的,根据 Pesce 的红色整体塑料制品——改造的“向上”系列;其中还包括 Ross Lovegrove 的 20 世纪 70 年代怀旧作品“空气一号”折叠椅和双色的板凳;Philippe Starck 对 Emeco 的铝制椅改造;Kartell 博物馆的开放,作为一周来的大事,都将载入从塑料先锋派作品直到今天的公司史册之中。

如同以往一样,场外展览和 Salone Satellite 展览的展品要比一些正式的大型展览会丰富得多。在这里,你可以看到一些喜欢冒险的企业家组织征集作品。虽然 Cappellini 在展览会上演唱了主题歌“橙子时钟”给我们带来了电影未来派流行文化的内涵,但是 Barber Osgerby、Bouroullec 兄弟、Mauro Mori、Jasper Morrison、Alfredo Haberli 展出的作品较之其他展品既显得清新脱俗又颇具创新意识。Leon van Gerwen 从一些青年个人设计中带来了一套室内家具“隐藏”,这些年轻人被许诺可以只搞创作而不去考虑商业压力。Droog 再一次地让我们从新认识了什么是设计。他研制出了一套可以玩的家具,它们还可以被打上很深的个人烙印。Sputnik 是日本 Idee 公司 Teruo Kurasaki 设计的,他提供的设计与互联网联系紧密。Michael Young、Marc Newson、Tim Power、Emmanuel Babled 和其他一些设计师的收集品也参加了展出,它们的展品旨在互联网上出售。Totem 公司是由 David Shearer 创建的,并得到了 G7 展览的资助。Shearer 的目标是靠一大批积极进取的年轻设计师提高美国设计水平,他已经找到了这样一些人,把他们介绍给了生产商,为他们指明了发展方向,或者直接通过 Totem 的室内生产小组制作他们的作品。本次展览反映了以美国当代设计为代表的商业与艺术的融合。被米歇尔·德·卢奇选入本章的作品反映了他个人对这些新的生产发起和营销的兴趣。

德·卢奇还重点强调了家庭办公家具在市场上的增值。他挑选了几件他认为有着新美学价值并且能够提高我们居住、办公环境质量的作品,比如 Defne Koz 的“普莱诺”、N2 为 ClassiCon 和 Dante Donegani 制作的“阿贾克斯”,还有 Giovanni Lauda 为 Radice 设计的作品。那些

自己组建公司或工作室并有着试验性创意的年轻设计师的作品也有收录。Pascal Tarabay 的作品很引人注目,因为他结合了讽刺性和功能性。“青蛙”椅子看起来像一个公园塑料椅,可实际上它是由木头做的。“贝鲁特”长椅就挑战了拘泥于形式的长椅原型,它可以自由地放置,你还可以带着它逛一圈。最后,手工艺作品也有入选的机会。在这里,德·卢奇相信创造性的冲动是不受市场要求和商业成功运作结果的约束的。正是这种创作自由实践了概念上的想法,并推动了工业原创设计的发展。

未来有什么?两个非常重要但又互不相关的趋势看上去正在发展着。首先,现在的老百姓谈论设计比过去任何一个时候都多,他们好像对室内家具和泛滥的生活风格杂志有着无穷无尽的兴趣。设计已经变成了一个流行运动。现在每一条高速路上几乎都有一家设计商店,而且人们对那些经济上能承受、样子上能接受的当代设计品的需求越来越大。许多设计师喜欢这样的改变:Authentics 和 Alessi 价格合理的设计产品开创了一条新路,Jasper Morrison、Mario Bellini、Matthew Hilton、Ron Arad 和 Philippe Starck 都造出了那种不用去银行就能买得起的家具。Starck 宣布说:“我的作品就是要为实现乌托邦而战斗,所谓的乌托邦是指流行设计和平民设计师,我要将优秀的设计带给尽可能多的人,我目前最重要的奋斗目标是要拿上百位数的奖项。”其次,随着数码技术的发展,新的形式和材料被研制了出来。复杂、曲线的外形可以用计算机辅助设计程序制作出来,产品原型可以直接从电脑控制的轧齿边机器中造出来。这些圆的、有机的外形导致了不同需求。更柔韧的材料,比如泡沫塑料、塑料、毡、浇铸铝和聚丙烯以及这些对材料的颜色要求都在被人们强调。这些材料生产起来更简单也更便宜。而这一切对消费者越来越有利。最终,新技术将成功地提高每个人优先享受设计品的自由。

Roderick Vos
椅子, Merak
不锈钢, 藤条
高: 110cm 宽: 81cm 长: 52cm
Espaces et Lignes 比利时
有限批量生产

Roderick Vos
矮角椅, Sari
不锈钢, 藤条
高: 63.5cm 宽: 82cm 长: 69.5cm
Driade 有限公司 意大利
有限批量生产

Roderick Vos
休闲椅, Kraton
不锈钢, 藤条
高: 76cm 宽: 81cm 长: 74cm
Driade 有限公司 意大利
有限批量生产

Roderick Vos
椅子, Agung
不锈钢, 藤条
高: 75cm 宽: 90.5cm 长: 115cm
Driade 有限公司 意大利
有限批量生产

