

高等美术院校系列教材

现代设计史

主编：王 战

湖南美术出版社



「高等美术院校系列教材

现代设计史

主编：王 战

湖南美术出版社



高等美术院校系列教材

丛书策划: 左汉中 李 松
主 编: 朱训德
副 主 编: 郑林生 胡师正 谢 秀
编 委: 朱训德 郑林生 胡师正 谢 秀 陈和西
曲湘建 姜松荣 李蒲星 李荣琦 洪 琦
坎 勒 杨国平 严 明 陈飞虎 苏厂元
曾宪荣 许 彦 唐凤鸣 何 辉 蒋尚文
戴 端 孙湘明 何人可 文 术 焦成根
田绍登

图书在版编目(CIP)数据

现代设计史/王战主编. —长沙: 湖南美术出版社, 2003 (高等美术院校系列教材)

I. 现... II. 王... III. 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(2003)第077529号

现代设计史

主 编: 王 战

责任编辑: 李 松

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: 湖南省化工地质印刷厂

开 本: 787 × 1092 1/16

印 张: 10.75

印 数: 1-3000册

版 次: 2003年12月第1版 2003年12月第1次印刷

ISBN7-5356-1915-0/J·1784

定 价: 26.50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

电子邮箱: 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 设计艺术史论
1	第一节 设计艺术的定位
9	第二节 现代设计风格论
14	第三节 现代设计艺术演进规律
18	第二章 激荡的百年史
18	第一节 工业革命的浪潮与传统手工业的终结
21	第二节 现代设计的发端：机器美学兴起
29	第三节 新技术的启示：“水晶宫”与“埃菲尔铁塔”
34	第四节 设计的探索与困惑：英国手工艺运动
41	第三章 功能与美的角逐
41	第一节 “新艺术运动”
50	第二节 抽象的设计语汇与流派
57	第三节 芝加哥学派与现代建筑的发端
61	第四节 德意志制造业联盟
67	第五节 包豪斯
77	第四章 走向繁盛的现代设计
77	第一节 设计的发展与职业设计师的出现
83	第二节 流线型风格与美国商业性设计
90	第三节 斯堪的纳维亚设计与“有机的功能主义”
96	第四节 唯理的德国设计风格
101	第五节 唯美的意大利设计风格
107	第六节 “和风设计”与“双轨制”
115	第五章 现当代设计的全景：多元与调和
116	第一节 现代主义与高技术风格的设计
121	第二节 后现代主义·“波普风格”与“反设计”
131	第三节 “绿色设计”
138	第四节 信息与网络时代的设计
143	第五节 企业形象战略(CI战略)
145	第六节 面向未来的设计

参考书目

后记

彩图

第一章 设计艺术史论

第一节 设计艺术的定位

设计艺术是人类创造并发明工具以来的一个重要表征。在人类漫长的历史发展过程中，文明与文化、科学与艺术、技术与审美始终成为人类征服和改造自然的重要律令，并伴随着人类的发展而发展。当我们的祖先第一次将一块石头磨制成一件两面对称且有刃口的砍砸器或切削器的时候，“对称”——已不仅是科学技术的标准，而且也成为了艺术与审美领域里至高无上的法则。从中我们可以看出，“设计艺术”事实上是从两个方面体现着人类自身存在和发展的需要：一方面是人类物质性存在的需要，它要求人类通过“工具”的装备来延展生理器官的功能，并通过环境的构筑来达到满足人类机体存在和发展的空间条件，在此我们可以把它归结为“人-物”、“人-环境”的关系；另一方面便是人类精神性存在的需要。当我们说“审美活动”是人之为人的—种重要的精神现象时，我们也应该意识到人类在认识和追求美的同时，也将这种从自然中抽象出来的“美的标准”，在自觉与不自觉的过程中泛化到了人类所创造的物质对象和空间环境中去了。可见，人类所特有的这种“审美意识”不同于人类其他的意识活动，它要求人类在发现、认识、表达乃至体验“美”的时候，必须借助具体化和特征化的物态形象来完成。而正是上述人类的这两种最基本的需要，才共同构成了“设计艺术”作为一种独特的艺术门类得以存在的基础。随着人类社会的进步、科学技术的发展、人类认识空间的扩大以及审美领域的延伸，支撑着“设计艺术”存在的这“两

大需求”的支柱已分别演化为了不同的学科门类和知识领域。尤其是在科学技术处于高度发达的今天，人类认识自然和创造新的物态世界的能力已达到了日新月异的地步，以此为契机，“设计艺术”也必将深入到人们生产、生活以及审美等各个领域中去。这是人类社会发展的必然。然而，由于人类社会在不同的历史阶段受到不同的生产力水平的制约，因而“设计艺术”的物化形态便有着浓厚的时代特征。一般说来，我们把以手工业作为加工和生产方式的“设计艺术”门类称之为“手工艺艺术”或“工艺美术”；而将以现代大工业为加工和生产方式的“设计艺术”门类称之为“工业设计”或“现代设计艺术”。在此，我们需要强调的是，尽管二者虽然在时代特征上有着重大的差别，但其内涵与本质却是同一的，都是人类造物美学观念的具体体现，不充分认识到这一点便是割裂了人类造物历史的延续性和逻辑性，也是对现代设计史认识上的根本错误。

一、“设计艺术”学科性质及特征

广义地说，“设计艺术”既是一门艺术，又是一门技术。说它是艺术，在于它将艺术中“美的构成形式与语言”作为了人类“造物活动”基本要素与准则。正如马克思所说的“人总是按照美的规律来创造”。然而设计艺术毕竟不同于纯艺术，其特征也就在于“造物”——这也就决定了“设计艺术作品”最终要以某种产品、工具或环境等物质化的功能形态表现出来。由此又体现出其作为技术形态的产物而存在的一面。从原始社会的磨制石器到气势恢宏的金字塔建筑；从简单粗陋的彩陶艺术到精美绝伦的青花瓷器；从金、银、玉、铜的珠宝器皿的制造，到棉、麻、丝、绢的织物编结，无一例外地体现出了人类在漫长的手工艺时代对材料与技术的追求。尽管在手工艺时代设计艺术的主要特征是对自然物的直接利用，并对自然物进行简单的或复杂的手工加工和使用，其中偶然的机遇与传承的经验成为技术的主要来源，同时由于人类的生理条件的局限又必然导致了手工艺技术的局限，但我们不能因此而否认“手工艺时代”的设计艺术在人类文化史和文明史中所

拥有的重要地位。

我们目前所处的时代是后工业化时代,即信息时代,在这个时代,“劳动所诉诸的对象日益由被动的和物质型的劳动资料变为积极的知识型的信息”。现代设计艺术以工业革命、市场革命、科学技术革命以及信息革命作为自己的“时代文化”特征。机器的出现使得人的生理极限被打破而使技术的发展趋于无限。丰富的材料世界使得人的“造物方式”和“造物观念”处于不断运动和变化之中。可以说每一次技术与材料的变革,都必将对设计艺术的发展产生深远的影响。可见在“现代设计艺术”的观念中,美不再是独立于功能、材料与技术之上的目的,而是作为以功能为核心,以材料与技术为手段的合乎逻辑的结果来追求的。

正是艺术与技术的双重变奏中,“设计艺术”实现着自身的性质与特征。那么,既然如此,“设计艺术”是否是“艺术”与“技术”的简单相加呢?在一个具体的设计过程中,究竟是先艺术后技术还是先技术后艺术呢?而一个“设计师”的职能与素质又是否可以分解为“工程师”加“艺术家”呢?事实证明上述认识从根本上看是错误的,甚至可以说,就是在不断地与上述错误认识相对立、相抗衡的过程中,现代设计与设计艺术学才得以存在和发展。早在1919年格罗彼乌斯在创立德国“包豪斯建筑设计学校”时,就明确地将“艺术”与“技术”相结合作为现代主义设计的基石,并通过一系列新型的不同于学院派的教学观念与方法改革了学校体制,同时为了实现这一观念,格罗彼乌斯大胆地使用了“教师与师傅、课堂教学与工场实习相结合”的双重授课制来完善这一理想。可以说包豪斯的创立,是现代设计艺术在教学体制与人才培养方面的一个重要里程碑,他们树立的人才教育体系与现代设计观念,至今仍被人们所使用和借鉴着。而20世纪30年代英国著名设计师李特与美术批评家富莱的论战,则使设计艺术性质与人才培养问题在理论上更深入了一步。富莱认为:设计艺术的发展,取决于游离在产业之外的美术家更多地关注设计;而李特则在其《美术与产业》一书中大胆地批驳了富莱的观点,他认为:美术家的参与更多地

造成了艺术与机器、传统手工艺与现代大工业的对立，他热情地呼唤在大工业内部培养出新型的设计艺术人才并投入到现代设计中去，从而构筑起新型的人—机关系，李特的理论对于现代设计艺术的人才培养起着长远而深刻的作用。可见，人才培养的教育模式问题和体制问题事实上已成为设计艺术学的一个基础理论问题，并在一定程度上体现着对于设计艺术性质与特征的理解。时至今日，“机械论的功能主义”，即着重于从技术上考虑生产的经济性与功能使用性；与“有机论的折中主义”，即从经济技术入手，侧重于较为复杂的“人文—情感”因素与审美因素的表达，已成为了设计艺术的两大思潮与观念。但有一点是明确的，即技术与艺术不是设计的两个过程，而是贯穿在一个设计之中，只不过由于时代风尚、技术材料以及设计对象的不同而各有侧重罢了。

对于设计艺术性质的另外一个误解在于：“设计师”可以看成是艺术家与工程师简单的合二为一。其实，西方现代设计艺术发展过程中的历史失误早已告诉我们：艺术家与工程师在对待设计艺术的时候，是站在不同的角度去看待问题的，甚至存在着根本的对立。更何况就设计艺术的许多特征来看，如：功能与造型、材料与色彩、视觉与心理等要素本身就是融为一体的。因此，“设计师”一职从人才教育、人才特征到作业素质等多方面都需超越简单的工程技术与造型艺术学科，走一条新型的交叉式学科培养的道路，否则就要重复西方设计发展过程中的失误。至此，我们可以给现代设计艺术性质下一个简单的定义。所谓现代设计艺术，是在大工业化生产条件下，以人为本体（而非产品），科学地（合理性）审美地（艺术性）解决人与环境、人与产品乃至人与社会的关系问题的一门综合性学科。它也是一种集工程技术、人文—社会科学和艺术学为一体的创造性活动。只有了解了这一点，才能成为一个高素质的对社会负责任的设计艺术人才。

二、设计艺术分类

为了更深入地研究、从事以及识别现代设计艺术，人们从20世纪初开始，就意识到了给现代设计艺术分类的

重要性。

然而随着现代科学技术的飞速发展以及工业化进程的加快,人们猛然间发现许多人类原以为可以固守的传统手工艺领域已越来越多地出现了机器的踪影。可以预计,在不久的将来,伴随着现代计算机信息产业、微电子工业、现代材料科学等新技术领域的不断发展,这一进程还将不断加快。机器改变的不仅是人们的生产方式,而且还将改变人们的生活方式和行为方式。可见,要给现代设计艺术作一个“永恒的真理性的”分类,不仅从理论上来看不可能,即便是从具体的操作领域里来看也不现实。因此,给现代设计艺术分类将是一个动态的不断丰富和完善的过程,它也将贯穿于整个设计史发展的始终。

从设计史的角度来看,对于设计艺术的分类还有着其他两个方面的意义:一方面我们可以从一个时期设计艺术门类的多少以及大工业化程度的高低来判断一个国家或地区设计艺术的发展水平;另一方面我们可以通过设计艺术门类的变化来考察现代设计艺术的历史演进规律。因此,从这一角度来看,对于设计艺术分类的认识与了解也就不再是一个单纯的分类学意义上的研究了。

“设计艺术”作为一门古老的艺术门类,也曾存在于人类漫长的手工艺时代,那时对于以手工业为生产特征的“设计艺术”的分类和识别是十分简单和便利的,人们完全可将其所使用的自然材料及其加工方式来作为它们的分类和命名,如:牙雕、玉雕、金银首饰、藤编、陶瓷器、木器、漆器、丝织等。而在大工业社会里,随着工业化的进展,实现了由手工业向大工业的转变,设计艺术也就从传统的工艺美术以至纯美术中分离出来与现代工程技术和材料科学紧密结合,形成了崭新的现代设计艺术学科。现代技术的发展带来的不仅是生产加工方式的变革,而且也带来了材料世界的革命。同时,现代商业活动的频繁活跃也带来了现代信息传播业的飞速发展,与此相应地产生了一系列新型的设计艺术领域,如:广告设计、标志设计、POP、展示设计、橱窗设计以及包装装潢设计等,这在以“重农抑商”为特征的农业社会里是不曾有的。因此,究竟如何来确定现代设计艺术的领域并恰当地予以分类呢?

对此各个不同的国家以及各个不同的设计团体和协会间出现了不完全一致的意见,以下将列举几种对现代设计艺术持不同意见的分类方法,供参考:

1. 国际工业设计学会联合会(ICSID)综合了美国工业设计协会(SID)与日本工业设计协会(JIDA)的分类方法,将现代设计艺术分为:

以机械批量生产的产品设计和包括包装、广告、展示、室内以及与开拓市场有关的传播设计等。

2. 按对象存在的空间形式分类。

如“二维设计”,也称平面设计,包括字体、标识、图案、摄影、广告、染织等图像设计;有“三维设计”,也称空间设计,如产品、包装、展示、建筑与环境设计等;有“四维设计”,即空间伴随着时间而存在的设计,如舞台设计、动画设计、影视广告设计乃至营销活动等等的设计。

3. 按设计对象的功能特征来分类。

将设计艺术分为:

① 以大工业化生产为特征,以具体的物质实用功能的产品为对象的工业设计;

② 以个人的生活环境如室内、建筑直至多数人居住的环境如城市规划、园林设计等为对象的环境设计;

③ 以商业活动为领域,以图形、图像为媒介而进行的信息传达活动,即传播设计。

4. 按其应用领域的归属来分类。

日本著名设计师胜见胜认为,综合设计艺术的所有功用职能,不外乎“装潢、构筑与展示”,由此,可以对应设计艺术的三大门类:即商业设计——包含装潢与展示的功能;建筑设计——包含展示与构筑的功能;工业设计——包含构筑与装潢的功能。

5. 设计还可以从现实世界中具有独立意义的主体——人、自然、社会这三者的关系出发,按学科形成的本质意义来进行分类。

日本著名设计师川添登认为在人、自然与社会这三者之间,对应着视觉传达设计、产品设计以及环境设计这

三大设计艺术门类。这种宏观的分类方法较为科学地反映出了设计与人类的生产方式、生存方式以及生活方式之间的关系，并成为了较有影响的一种分类方法。

三、主要设计艺术门类简介

1. 产品设计(Product Design) 是指对现代大工业生产的产品所进行的规划与设计。

它是一种以功能为基础,以材料与技术为手段,以物质使用过程中的合理性及美感享受为存在目的的创造性设计活动。产品设计的对象比较广泛,根据美国的SID与日本的JIDA的观点,可分为以下四个方面:消费者产品、商业及服务业用品、交通运输工具,以及生产机械与设备。产品设计是现代设计艺术门类中最活跃的门类,也是与技术结合最为紧密的门类。它全面体现着现代设计艺术的综合特征,是现代设计艺术发展的重要标志。

2. 服装设计(Costume Design) 服装设计在一定程度上可看作是“人体的包装艺术”。

它是指对人体的着装(功能性)及其着装后的状态(精神性、审美性)所进行的一种设计艺术活动。从特征来看,它包括以下几个设计方面:成衣设计、服装配饰设计、美容美发及化妆设计、个人整体形象设计等。

3. 室内设计(Interior Design)

室内设计是为了满足人们生活、工作的物质要求与精神要求所进行的理想的内部环境设计,是空间环境系统中与人的关系最为直接、最为密切和最为重要的方面。室内设计的分类从功能上看可分为三大类:即个人居室环境设计、功能性公共室内设计以及开放式公共空间设计。室内设计的要素包括以下五个方面:

- ① 空间形象设计
- ② 室内装修设计
- ③ 室内物理环境设计
- ④ 室内家具及构成物设计
- ⑤ 室内陈设艺术及采光设计

4. 广告设计(Advertising Design) 所谓广告设计是在有偿的负责任的前提下,诉诸人们的视听而进行的信

息传播以及营销促销活动。

就其内容来看,广告设计可分为:商业广告、社会广告、文化广告以及公益广告。广告设计的要素包括:市场调查、产品及设计对象定位、媒介选择、广告策划及创意、广告文案、图形及字体设计、版式及色彩设计、广告预算及广告效果测定等。

5. 展示设计 (Exhibition Design) 展示设计是将商品的内容及特征,包括功能、用途、色彩、款式、材料、造型、规格、厂商等,通过各种艺术技巧以及视觉表现方法传达给消费者,进而达到促销商品的一种设计艺术活动。

展示设计的内容包括:店铺外立面设计、橱窗设计、采光设计、色彩配置、货架及陈列岛设计、道具设计、吊架及配件设计、商品的分类及展示配置的策划和创意等。

6. 包装设计 (Package Design) 包装设计是利用材料及艺术的表现方法,对盛装和保护产品的容器所进行的设计。

现代包装在生产、流通和消费的全过程中越来越明显地发挥作用,同时新的包装材料与包装技术也在不断地涌现。因此,现代包装应具备下列五种功能:即贮运功能、防护功能、集散功能、审美功能以及促销功能。包装设计要素包括:

- ① 包装材料及技术
- ② 外观设计
- ③ 可读性
- ④ 货架效应
- ⑤ 商标及企业形象
- ⑥ 功能特征说明

7. 书籍装帧设计 (Book Design) 以文字及电子出版物为对象,以素材的特征和内容为目的,对书籍的装帧、包装、版式、图形、字体、印刷、封面、插图等诸要素进行整体设计。

它包括:①将语言文字所包涵的内容用具体的可视的图像来表达,如封面、插图等;②色彩性格与文字内容的匹配;③图文之间的版式设计;④字体设计;⑤合理的

有意味的包装装帧形式和高品质的印刷质量。

8. 企业形象设计 (Corporate Identity) 企业形象是一种新型的企业管理和经营策略,也是一种复杂的系统工程。

它是针对企业的理念、行为以及视觉而进行的整体化以及整一化的设计。它包括理念识别 (MI-Mind Identity)、行为识别 (BI-Behavior Identity) 以及视觉识别 (VI-Visual Identity) 这三个领域。其中视觉识别领域又分为要素设计 (图形、字体、略语及标准色) 和实施设计 (即要素的应用设计) 这两大部分。企业形象设计是现代企业在激烈的市场竞争中不可缺少的一种营销策略,也是现代设计艺术中一个综合性极强的设计门类。

第二节 现代设计风格论

现代设计艺术的发展已历经了一个半世纪的风风雨雨,而在我们审视和回顾西方现代设计史时,又不免会接触到一个又一个的风格和流派。如果说现代设计史是人类造物文化史中的一串珍珠项链的话,那么风格与流派便是这项链上一颗颗璀璨的珍珠。在信息时代已经到来的今天,在人类进入 21 世纪的时候,设计艺术无疑又如同它在 20 世纪初一样,面临着另一次历史性的机遇与发展。时代造就了风格。现代设计艺术的产生我们一般可以追溯到 19 世纪中叶,从那时起,现代设计艺术的历史和现代设计艺术的风格便由一大串闪烁的名字点缀着。尤其是在设计艺术史发展的历史性时刻,总有一位或几位天才般的设计师或艺术家在起着伟大的作用,如:莫里斯、拉斯金、凡·德·威尔德、穆特修斯、格罗彼乌斯、密斯·凡·德·罗等等。他们的伟大创造与超越现实的抉择为 20 世纪现代设计艺术的鸿篇巨制奠定了历史的基调。事实上,就现代设计艺术史而言,伟大的设计师及其代表性流派的作用不仅限于他们所处的那个时代,他们的一切功绩也不仅仅在于给手工艺时代的浪漫主义的和唯美主义的设计艺术注入了大工业的时代特征和历史活力,而是在于给大工业时代设计与文化的发展提供了多样化的选择。正如我国清代

著名画家石涛所言：笔墨当随时代——设计艺术尤为如此。风格的本质是“功能”与“美”的角逐，是“技术”与“艺术”的和谐变奏。正是关于这一基本点的理解不同，才导致众多风格与流派的产生。而认识到这一点，西方现代设计界付出了几乎整整一个世纪的代价（19世纪）。今天我们可以说手工业时代的设计艺术是一部艺术的田园诗的话，那么现代设计艺术则是加入了“技术”与“科学”这个和声部的工业狂想曲。当然，我们如是说并不意味着说明大工业时代的到来就改变了设计艺术的性质，其实不管设计艺术的时代性演化为何种形态对象，其本质仍旧不过是“人类美的造物活动”的一种变化或延伸。然而从历史发展的眼光来看，同样作为人类“设计文明”的传统工艺美术与现代设计艺术在其时代特征的显现上却有着天壤之别——从设计观念到加工方式；从造型语言到材料技术；从产品形态到功能目的等等，无不体现出强烈的时代差异，这不由得使人觉得人类几千年延绵传承的“设计文明”与“设计历史”，在一夜之间发生了跳跃式的变化。那些站在现代社会潮头的设计师们很自然地就要发问：传统的工艺美术对于我们来说究竟又有何种用处？对于这个问题的回答，任何简单地说“有用”与“无用”都是武断的和不得要领的。翻阅一下西方现代设计发展的历史，我们不难看出：一部西方设计艺术史，便是一部传统与现代交融的历史。19世纪中叶，莫里斯与拉斯金发起了“英国手工艺运动”。目的旨在“美化”和“装饰”当时简单粗陋的机械设备与工业制成品。从设计美学的性质来看，这一行动显然有着其积极的意义。尤其对于大工业革命之初的工业产品来说，在其设计中忽视人、不尊重人以及将产品凌驾于人之上并使人成为机器的奴隶的现象比比皆是。因此，“英国手工艺运动”强调并确立了设计的“文化性含义”及其为人服务的宗旨，并通过一系列身体力行的设计活动使这一宗旨演化为设计中具体的美感标准和造型原则。然而莫里斯与拉斯金的悲剧也就恰恰出在这儿——从设计中的美学性质出发，却将解决问题的方式投向了“传统”，也即手工艺时代，进而从根本上否定了“机器”，做出了违背大工业生产而向手工业生产倒退的行为和理

论。在这里,传统的手工艺时代的设计美学性质的表现形态与大工业时代的生产方式及其设计对象之间发生了严重的矛盾,这也表明设计艺术的时代性特征已经成为设计艺术性质得以显现的一个重要前提。失去了这个前提去奢谈“工艺美术”或“设计艺术”的性质及其美学特征都是不得要领的。再者,影响一个时代的设计艺术特征的因素是多方面的。我们所强调的所谓现代设计艺术的“现代性”,显然是相对于传统工艺美术所不曾具备的条件而提的。在莫里斯与拉斯金所处的19世纪末及其随后的20世纪初,西方社会正由工业时代开始向大工业时代转换。新的交通运输工具、新能源以及远距离通信设备正在不断涌现;与此同时,大规模、集约化的生产方式正在日渐形成——现代资本主义的生产效率正日益通过紧张而又繁忙的流水线不断地显现出来。而这一切又导致了西方现代市场的迅速发展。其实早在18-19世纪,西方古典经济学已经对资本主义的市场特征及其经济结构作了一般性的描述,而20世纪的西方经济学则更着重于“市场”——“这只看不见的手”——作微观的分析与预测。由此而引发了市场学、营销学、公共关系学等等微观经济学的迅速发展。这一切不仅使得设计艺术的设计对象及其造物方式发生了革命性的变化,而且也使得一个全新的设计艺术领域——“传播设计”登上了设计艺术的舞台。当然这些也是莫里斯与拉斯金所无法预料得到的。从此之后,“商品”与“销售”成为了主宰一切设计艺术品最终价值实现的重要(甚至可以说是决定性)因素。而“美国商业性设计”以及“流线型风格”则正是这一因素作用下的得意之作。大工业生产方式的另一个最显著的特点,是将一个长期的复杂劳动分解为若干个简单的高效率的可重复的劳动。因此,一个传统的手工艺匠人的职责,在现代大工业社会中势必被分解为设计师、工程师以及企业家这三种角色。而企业家又是使得现代设计艺术价值得以最终实现的重要一环。现代工业社会的特征决定了没有企业家参与的任何“设计艺术运动”最终只是纸上谈兵。“英国手工艺运动”是如此,20世纪初的欧洲“新艺术运动”也是如此。而这一连串看似“失误”的西方设计史,终于通过“德意志制造业同盟”的

成立达成了有机的契合。事实证明,“德意志制造业联盟”(Deutscher Werkbund)在20世纪西方设计史中的重要性决不亚于“包豪斯”(Bauhaus)。这是西方设计史中第一次有企业家与政治家参与的设计组织。作为“同盟”的发起人与中坚人物的穆特休斯有着其他人所不曾具备的身份——政府官员、外交使节、资深的建筑设计师。而另一位创始人是精明的政治家及艺术爱好者诺曼。正是在上述两人的通力合作之下,加之其在设计界与企业界的广泛影响,才使得观点不尽相同的各类人士得以汇集在“同盟”的旗帜下。这也就决定了有关西方设计史中的一系列重要的问题与争论将会出现在“同盟”发展的历史中。诺曼曾经在一篇文章中,对大工业生产方式给设计所带来的观念冲击做出了清醒的认识:“在手工艺人身上,三种活动,即艺术家、生产者和商人的活动集于一身,但自从实用艺术不再是手工艺的同义语以来,这三种功能就被分开了。因此有必要找到一种共同的基础,将这三者联系起来。这就意味着一种观念上的变化和一种合作的意愿。”由此我们也不难发现其之所以成立“制造业同盟”的原始初衷。生产方式的变化以及社会分工的专业化,必然会导致在大工业社会初期的设计艺术中功能与审美、艺术与技术的分离,进而使得机械设备以及工业制成品脱离了自手工艺时代以来人类赖以遵循的造物规律及其设计原则,因此诺曼认为“这种低下的艺术必须被改良,机器必须被赋予精神上的含义”。由此又引发了西方现代设计史上功能与美的角逐。就西方设计史的整体特征而言,20世纪30年代前后无疑是一个十分重要的时期。新的人物、新的流派、新的风格、新的观念、新的技术层出不穷。这一时期曾有过一系列闪光的名字,如:麦金托什、威尔德、霍夫曼、贝伦斯、格罗彼乌斯、密斯、戈地、李特维尔德等,也有过许多异彩纷呈的设计流派,如“新艺术运动”、“维也纳分离派”、“风格派”、“构成派”、“包豪斯”、“流线型”等等,但其中众多的流派在现代大工业的机器轰鸣声中,被“技术”与“功能”尺度所淘汰,这标志着人们企图以传统的美或以艺术的美来“改良”现代工业制成品的想法的彻底失败。第二次世界大战结束以后,西方工业化国家

由大工业化社会向信息社会迅速过渡,新的科学技术的出现、材料工艺的彻底变革、信息产业的发展以及国际大营销市场格局的生成等等,都为现代设计艺术的发展注入了强劲的活力。国外权威的设计机构往往把设计艺术风格的演变看作是一段时期内设计艺术发展的重要标志,根据这一标准我们可以看出,西方设计艺术由20世纪初的“装饰风格”到20-30年代的“新巴洛克风格”以及40年代的“国际风格”和“流线型风格”的时期可以看作是西方现代设计艺术的成长期。进入50年代以后,西方现代设计艺术的风格演变频度在明显地加快,且时代性和技术性因素在明显地增强,这段时期可以看作是西方现代设计艺术的成熟期。如50年代的“当代风格”与“现代主义风格”;60年代的“新现代派”、“波普风格”;70年代至80年代的“孟菲斯集团”、“后现代主义风格”。从80年代末开始,西方设计艺术界又进入了“多元化的设计风格”的时代。风格的迅速变化,从一个侧面反映出了西方现代设计艺术在现代技术及市场力的推动下高速发展的历史事实,也反映出了现代设计美学思想、艺术风格、设计方法的系统化发展与同时期的工业生产、科学成就以及时代审美风尚有着密不可分的关系。20世纪60年代至80年代,由于技术形象、信息密集度的扩大,新的合成材料的出现以及计算机技术和微电子技术的发展,产生了以“高技术风格”为代表的设计观念,设计更注重功能与新材料新技术的配合,从而使得设计艺术向着更高更成熟的方向发展。80年代至90年代,是现代设计艺术的一个转型期,人类对设计艺术中片面追求高技术的倾向产生了怀疑,开始逐步关注设计的文化内涵。除美国、德国、英国外,日本、意大利、北欧(如芬兰、瑞典)、亚洲地区(韩国、泰国、台湾)的设计逐渐被人们注重,尤其在视觉传达设计和环境设计领域里,区域性文化价值在设计艺术中的地位和作用日益引起设计界的重视。而以不同的地域、区域和种族作为设计文化背景的设计风格与流派将成为当代设计中引人关注的一个热点。20世纪末叶,随着现代市场革命、生物遗传工程和太空技术领域里新的发展,导致了許多与设计艺术相关的新的学科的出现,如技术美学、社会