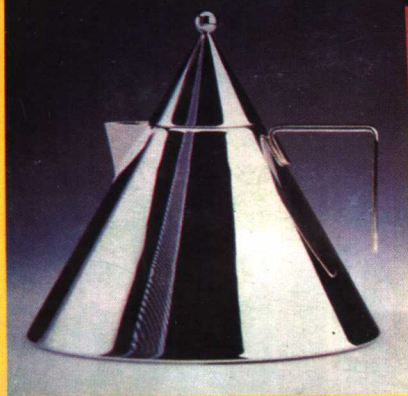


后现代主义设计大师 Post-Modernism

后现代主义设计
汲取古典文化之精髓
营造五彩缤纷的新环境



浙江人民美术出版社

(浙)新登字 2 号

设计广角

《后现代主义设计大师》

信息·思维·实践

编著者：王燕来

1964 年生于北京市。1989 年毕业于北京大学信息管理系，并获硕士学位。现任北京图书馆出版社编辑。多年从事设计信息的收集和设计理论的研究工作。

主 编：袁运甫 刘 丽

责任编辑：杨海平

装帧设计：龚旭萍 何萧湘

《后现代主义设计大师》

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州市体育场路 347 号)

全国各地新华书店经销

深圳利丰雅高电分制版有限公司制版

上海市印刷七厂印刷

1997 年 12 月第 1 版·第 1 次印刷

开本：889×1194 1/16 印张：2

印数：0.001—5.000

ISBN 7-5340-0753-4/J·648

定价：16.50 元

后现代主义设计大师 *Post—Modernism*



罗伯特·文丘里(Robert Venturz)

查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)

迈克尔·格雷夫斯(Michael Graves)

爱多尔·索特萨斯(Ettore Sottsass)

汉斯·霍莱因(Hans Hollein)

矶崎新(Arata Isozaki)

浙江人民美术出版社

后现代主义 设计大师

王燕来

“后现代主义”(Post-Modernism)不是一个设计流派,而是一种设计倾向。它是对自“包豪斯”创立后即主导世界设计界数十年的现代主义设计思想的一种批判。现代主义是工业社会的产物,主张功能决定形式,“少就是多”;而后现代主义则是后工业社会,也可以说是信息社会的产物,主张在保证功能的基础上,以更多的形式美感来满足人们精神上的审美与怀旧情感的需求。

后现代主义包含的内容很广,凡是与现代主义背道而驰的似乎都可包容其中。正如美国设计理论家詹克斯所言:后现代主义设计师是“朝着不同的方向进发”,而并不拥挤在同一方向的同一条窄道上。概括起来,后现代主义设计有以下特征:

其一是复古。复古并不是对古代作品的照搬照抄,而是从远至古代埃及、希腊,近到几十年前的设计中汲取某些设计片断和元素,并与现代技术和材料相结合。

其二是重“文脉”,即注重地方特色和历史文化传统的继承。

其三是装饰。有了现代高度发展的经济与技术条件做保证,有人们丰富多彩的精神需求为前提,后现代主义设计无需再

害怕装饰,而是要“用五花八门的产品围绕在生活的四周,造成一个新奇的彩色缤纷的环境”。

正如同现代主义设计理论是由格罗庇乌斯、密斯和柯布西耶等一批建筑师创建起来,并扩展到整个设计领域一样,建构后现代主义设计理论也是由文丘里、詹克斯等一些建筑师来完成的。有趣的是,两代建筑师在进行建筑设计之余,还都进行了大量的家具、餐具、灯具等产品的设计,其中一些椅子的设计最为著名。

建筑设计之于产品设计,其实大同小异,正应了中国老子的话:“治大国若烹小鲜。”世界上许多著名的建筑大师同时也都是优秀的产品设计师。而且,不但能设计,还要领导一时的潮流,造就一代经典。

在此,我们选编了部分后现代主义设计大师的设计作品,特别是一些工业设计作品,来介绍后现代主义设计的特征、方法及潮流趋向。限于篇幅,仅对几位最具影响的后现代主义设计师或组织作了介绍,对其他一些设计师则不作文字上的评介,而是通过他们的作品使读者对之有更多的感性认识。

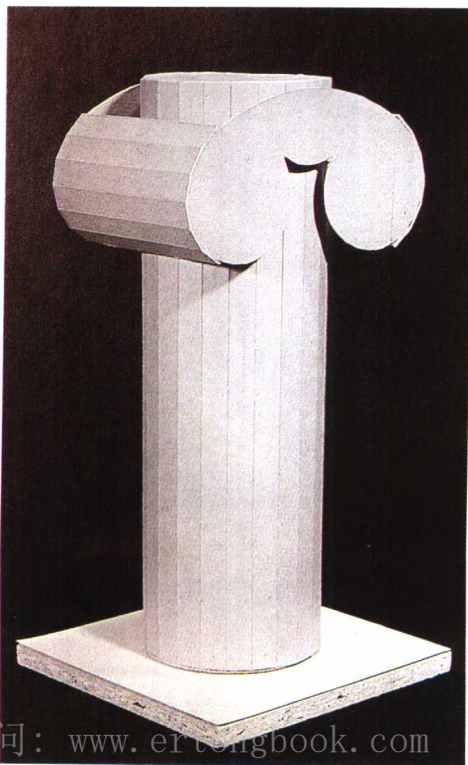
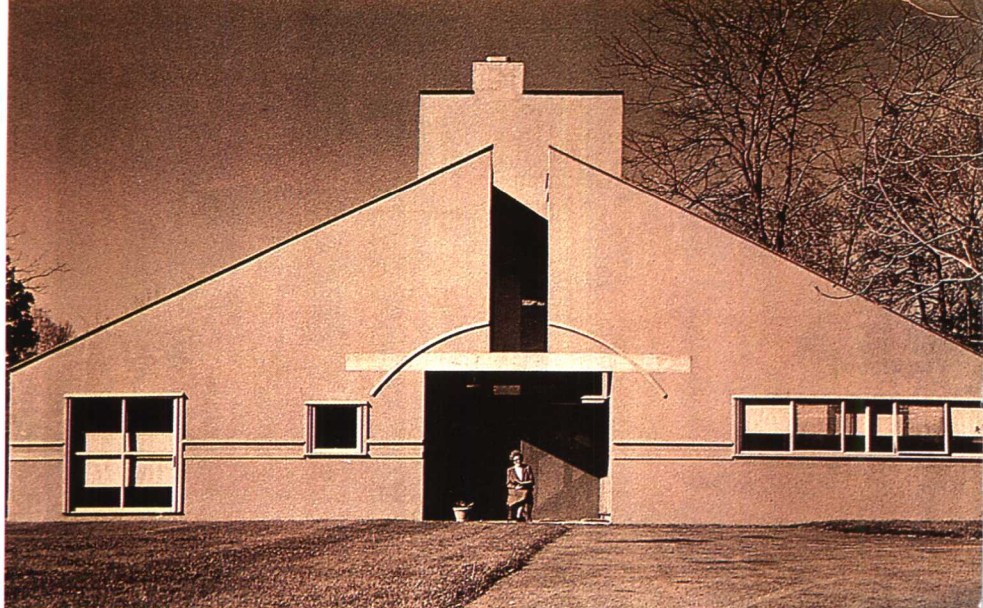
罗伯特·文丘里

(Robert Venturz)

作为“后现代主义奠基人”之一的罗伯特·文丘里(Robert Venturz),1925年生于美国的宾夕法尼亚。从1943年至1950年,他就读于普林斯顿大学建筑学院。毕业后,他曾与两位建筑设计大师埃罗·萨里宁(Eero Saarinen)和路易斯·康(Louis Kahn)一起共事。从他们的丰富多样的建筑形式中,文丘里看到了建筑中形式的重要性,同时,也为他日后对强调功能而忽视形式的现代主义设计的反叛打下了基础。从1954年至1956年,他到设在罗马的美国学院学习,意大利灿烂的古代文化遗产和深厚的文化底蕴令他为之陶醉,也使他从中汲取了丰富的设计灵感和古典文化的精髓。

从1957年至1965年,文丘里在母校宾夕法尼亚大学建筑学院教授建筑理论课。在此期间,他总结了自己多年来的研究心得,终于完成了设计史上划时代的著作——《建筑的复杂性与矛盾性》(出版于1966年)。在书中,他对世界各地千篇一律的现代主义国际风格提出了批评,将密斯·凡·德罗(Mies Van Der Rohe)的名言“少就是多”改成了“少令人讨厌”。该书的出版,标志着后现代主义设计理论基础的奠定。1968年,文丘里又与人合写了《向拉斯·维加斯学习》一书,进一步阐述他的设计思想。

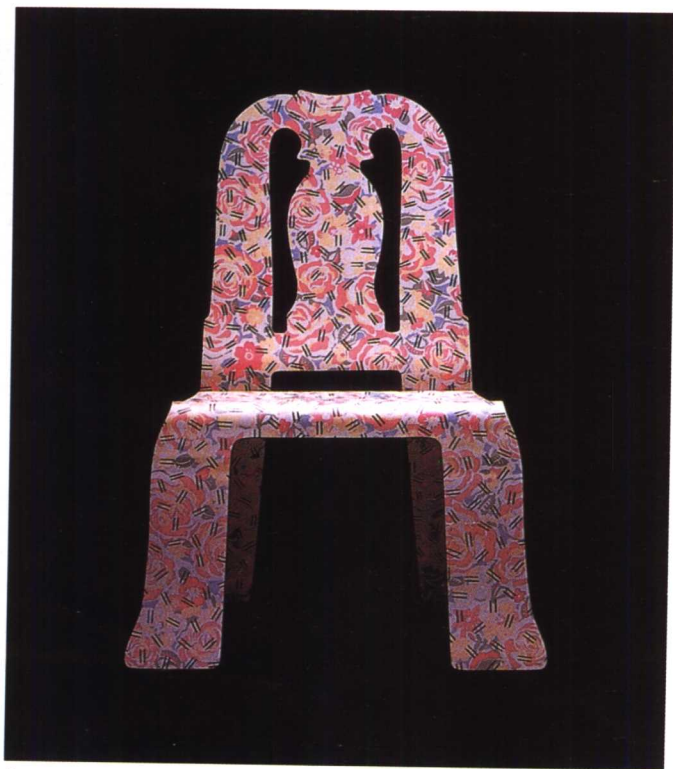
与此同时,文丘里不但在理论上为后现代主义摇旗呐喊,而且将其设计思想付诸实践。1962年,他设计了建在宾州家乡的“我母亲的住宅”(图1)。1963年,他设计了费城贵格教会为老年人建的公寓——公会楼(图2)。这两幢建筑都一反现代主义建筑方正简洁、统一规范的风格,而是更加注重传统的汲取、形式的变化和空间的复杂,而成为其《建筑的复杂性和矛盾性》的最好注脚。在1973年至1977年的奥柏林美术馆增建工程中,他以廊子上的经过简化变形而似一对米老鼠的爱奥尼克柱子设计而名噪一时(图3)。从中可以看出他将古典建筑元素吸收融合于新技术新材料之中的倾向,和打破常规、大胆创新的勇气。此外,他还设计了普林斯顿大学的胡应湘



1. “我母亲的住宅”
2. 公会楼
3. “米老鼠”柱子



4



5

4. 文丘里与他设计的椅子
5. 带有“老祖母”图案的椅子
6. 一套餐桌餐椅

7. 为阿莱西公司 (Alessi) 设计的
银咖啡具

堂、伦敦英国国立美术馆扩建项目和西雅图美术博物馆的新楼工程等一系列后现代主义风格的建筑。

除了建筑设计之外,文丘里还将他的设计思想和对形式美的创新更多地应用于椅子之类的产品设计之中。

文丘里在产品设计领域内的最大成就是他为克诺尔公司 (Knoll) 设计的一系列椅子(图 4)。这些设计始于 1979 年,1984 年公开于世。有趣的是,在历史上克诺尔公司曾生产过现代主义设计大师密斯·凡·德罗和布劳耶尔设计的钢管椅。文丘里似乎要与密斯一比高低,他对记者说:“密斯做了一把椅子,而我做了九把。”

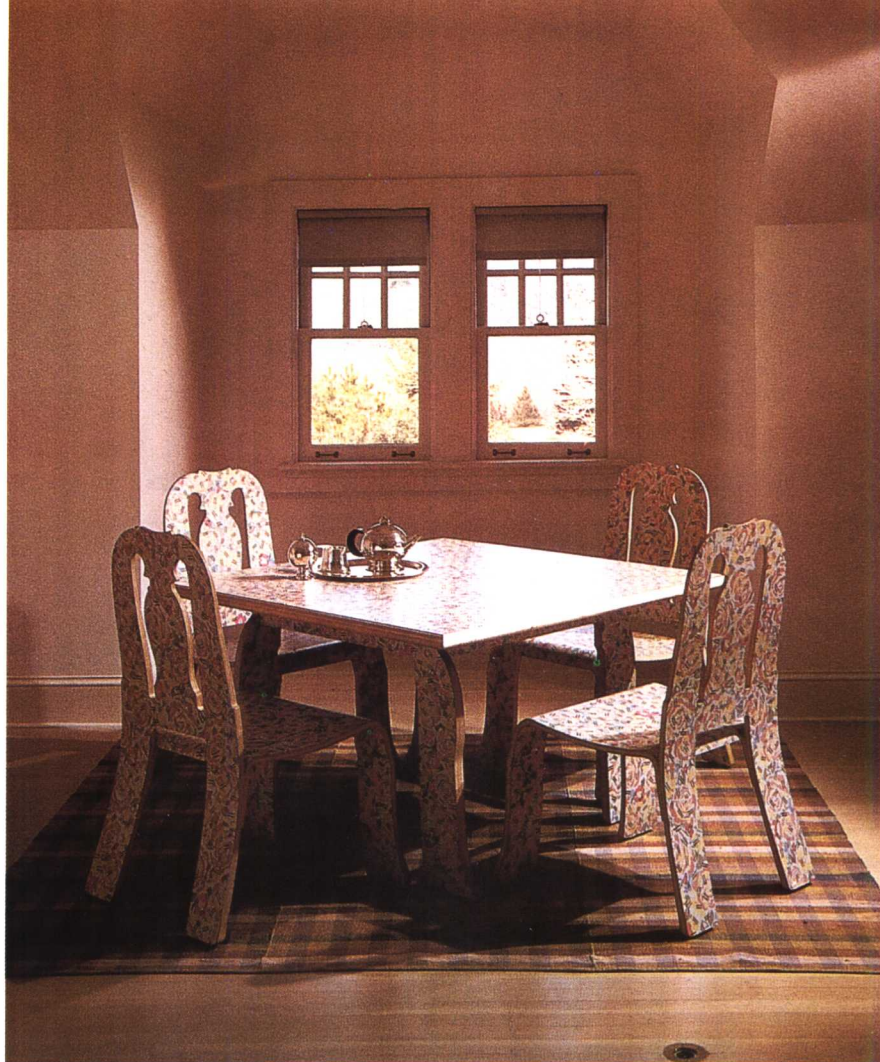
文丘里的椅子是由模压胶合板制成的。从工艺上讲,这似乎是“现代”的,因为它来源于 30 年代芬兰设计师阿尔瓦·阿尔多 (Alvar Aalto) 的试验。但从形式上讲,它们又真正是“后现代”的,因为它们都具有高度的装饰性,椅背造型风格多种多样。它们分别采用了不同历史时期的重要设计形式,虽然加以一定的概括与简化,但从造型上人们仍然很容易发现它们原形的影子。具体来说,它们分别体现了齐本德尔 (Chippendale, 英国 18 世纪家具设计师)、法国大革命时期的家具款式、安妮女王式样 (Queen Anne, 1730 年兴起于英国的建筑与家具样式)、装饰艺术运动 (Art Deco, 流行于本世纪初及 60 年代的一种装饰风格)、雪里顿 (Sheraton, 18 世纪后期的英国家具设计师)、新艺术运动、德国 19 世纪装潢形式、哥特复兴与海普怀特 (Hepplethwaite, 英国 18 世纪细木工匠及家具设计师,其家具以优美的曲线而著称) 的风格。

椅子的色彩与装饰图案丰富多彩,这样,不同的颜色、各样的图案与九种基本造型结合起来,就可以形成千变万化的组合。在纷繁的图案中,文丘里使用最多的是一种被称做“老祖母”的图案(图 5)。它多少带有点儿“孟菲斯”的风格,源于其合作伙伴罗伯特·施瓦茨祖母的一块桌布的图案,但增加了一些分布规则的短斜线。就此,文丘里曾说道:“后现代主义的特征就是以一种不寻常的形式来表现我们所熟悉的平常的式样。”除了用在他的九把椅子上之外,“老祖母”还频频出现于他设计的杯子、盘子和桌子之上。与这九把椅子相配套的,还有一系列材质、工艺、风格及装饰都协调一致的桌子。(图 6)

文丘里的重要设计还包括 1983 年为意大利阿莱西公司 (Alessi) 设计的一套带乌木把手的镀银咖啡具、1984 至 1986 年间为斯威德·鲍威尔公司 (Swid Powell) 设计的三组瓷器、1986 年为阿莱西公司设计的“布谷鸟”钟表及为克莱托·穆纳里 (Cleto Munari) 设计的一些情趣盎然的珠宝首饰等等。

正如他的建筑设计一样,这些产品的设计同样反映了文丘里对“复杂性”与“矛盾性”的追求和折衷主义的设计思想,即“要调和折衷而不是干净单纯;宁要曲折迂回而不要一直向前;宁要模棱两可而不要关连清晰,既反常而无个性,既恼人而又有趣;宁要平平常常而不要做作,要兼容四方而不排斥异己;宁要丰富、冗余而不要简约、调和;不成熟、退化但有所创新;宁要不一致、不肯定也不要直截了当……爱‘两者兼顾’,不爱‘非此即彼’、‘不黑即白’,而是黑白都要或者是灰的”。

文丘里虽不是一位最好的后现代主义设计师,但奠基者的地位及理论上的成就为他赢得了广泛的赞誉。



6



7

查尔斯·詹克斯 (Charles Jencks)

查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)是后现代主义设计史上的又一位重要人物。是他宣判了现代主义的死亡,第一次使用了“后现代主义”这一词组,并为之作了定义。因而,在设计界,他与文丘里同样享有“后现代主义奠基人”的地位。

詹克斯 1939 年出生于美国的巴尔的摩,在哈佛大学学习建筑和英国文学之后,又以学者身份在伦敦大学深造。也许是由于他的英国文学的专业背景,使其成就主要体现在理论而非建筑设计实践上。1975 年,詹克斯在一篇文章中第一次使用了“后现代主义”这个词组。1977 年,他的《后现代建筑语言》一书一经问世,便在欧美建筑界产生了轰动。在书中,他通过对成书前后 20 年中的许多后现代建筑作品的评介,从语言学的角度阐明了后现代设计的创作手法与特色。就后现代主义设计而言,他认为,不同文化阶层都应能看懂并欣赏设计艺术的美感,专家和设计师们能体会其深层的含义,而普通百姓也能得到感官的愉悦。这就是他提出的“双重译码”的新概念。后现代设计重视历史的前后继承,但又不是简单的模仿与复古;重视地方与民间的传统语汇,并将它们改造,然后移植于新的创作之中。这些也都反映了他对现代主义设计理论的批判态度。他还煞有介事地将密苏里州圣·路易斯市中心帕鲁伊特·伊戈(Pruitt-Igoe)居住区于 1972 年 7 月 15 日下午 3 点 32 分的轰然被炸,宣称是现代建筑的死亡。

1986 年,詹克斯又撰写了《什么是后现代主义?》一书,继续他在后现代主义设计理论上的探索与传播工作。在书中他说道:“时至今日,我要给后现代主义下的定义仍然跟 1978 年一样:它有着双重译码,是现代技术与别的什么东西(往往是传统建筑)的混合物。……后现代建筑师是由现代主义培养出来的,他们受当代技术的约束,又面对着当今社会。这种约束足以把他们与复古主义者和墨守陈规者区别开来……所以可称之为后现代的创作家,都保持着‘现代’意识……”

长于理论阐述的詹克斯虽没有设计出像格雷夫斯的波特兰大厦那样的规模宏大、影响轰动的煌煌巨作,但从他的一些室内设计 and 产品设计作品中所体现出的后现



8

8. “主题住宅”的主卧室

9. “春之屋”

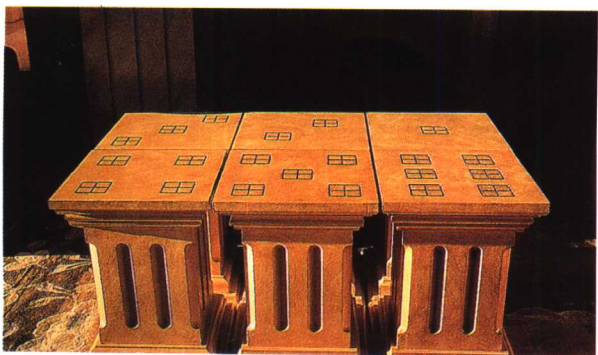
10-12. 詹克斯为其“主题住宅”设计的配套家具

13-16. 詹克斯设计的一组灯具,恰似一座座微缩的古典建筑。

17. 为阿莱西公司(Alessi)设计的银咖啡具



9

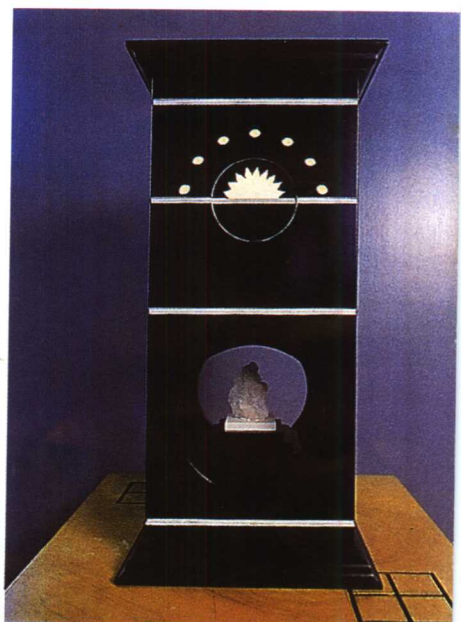
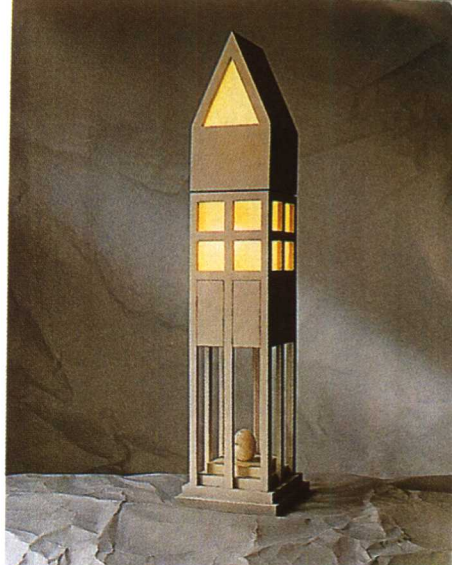
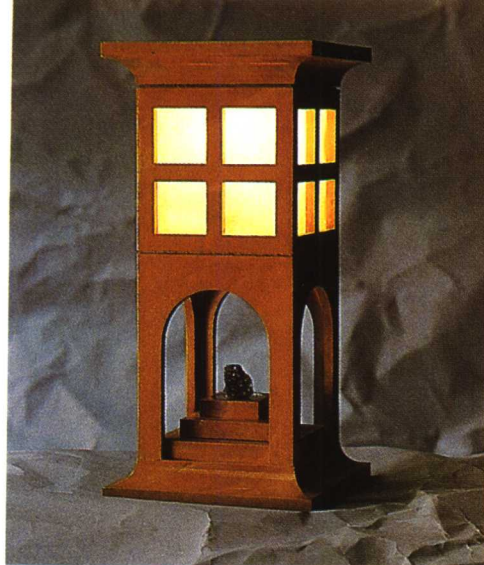


代主义设计风格仍产生了较大的影响。

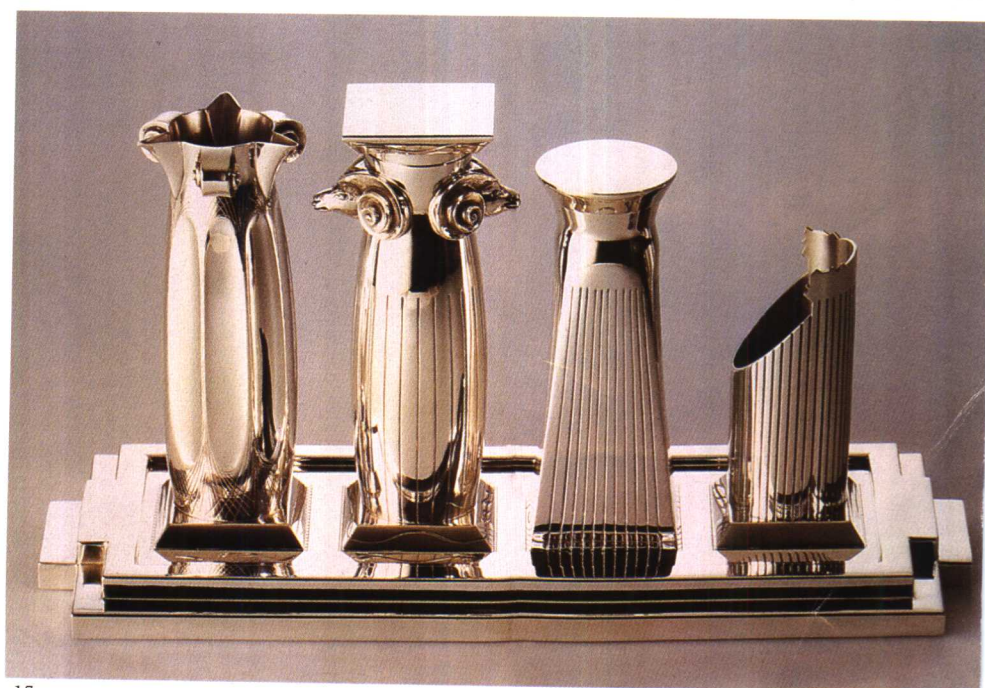
其较有影响的作品是1979年至1984年间他与英国建筑师泰里·法莱尔(Terry Farrell)共同设计的伦敦的“主题住宅”。该住宅的房间被赋予了从春夏秋冬到“埃及厅”和“建筑图书馆”之类的不同主题(图8、图9),詹克斯又为每个房间设计了与其主题相符的具有象征意义的家具和陈设(图10-图12)。这些家具不但与房间的主题及室内环境有着高度的和谐,而且本身也都是精美的艺术品,堪称后现代设计的经典之作。1985年,伦敦的阿莱姆公司(Aram)将这些作品推向市场,一经推出就深受注目。同年,詹克斯在一篇文章中写道:“至今,经过20年的发展,后现代主义取得了三项基本的成就,或者说已日趋成熟:其一,它构筑起了文脉主义;其二,它将诸如装饰、隐喻、彩饰等手法重新引入到设计语言之中;其三,它综合了一种广受欢迎的设计语言——后现代古典主义。”而这三点,尤其是后现代古典主义设计风格充分体现于他的这些作品之中。詹克斯从“古典”设计中汲取灵感,这不光包括古代埃及与希腊,也包括新古典主义。以他为“春之屋”设计的名为“春之椅”的一种扶手椅为例,其椅背为贝壳造型,后面还镶嵌了一个贝壳形的瓷盘,其灵感来源于意大利画家波提切利(Botticelli)的名画《维纳斯的诞生》,画中的维纳斯即诞生于一个贝壳。它也象征着春天的到来,而与房间的主题相协调。

在詹克斯为“埃及厅”的电话机和书柜的设计中,同样强烈地表现出了后现代古典主义、装饰性和隐喻等风格。电话机和书柜的造型明显带有古埃及神庙建筑的神韵,淡蓝色和波纹状的装饰线则象征着孕育了古埃及文明的尼罗河水,而用产自埃及的绿松石做成的把手既富装饰效果,又显示了埃及所特定的文脉。

在设计中,詹克斯不但将古典设计的某些片断或某些部分吸收融合,为其所用,有时还直接将某些古典设计由大化小,而使其作品成为一座座精巧的“迷你建筑”。像他设计的一组灯具,就恰似一些微缩的中世纪教堂的钟楼(图13-图16)。而他为阿莱西公司设计的银制咖啡具,更直接地引用了古希腊的样式。(图17)



13-16



17

迈克尔·格雷夫斯 (Michael Graves)

如果说文丘里和詹克斯可以称得上“后现代主义理论之父”的话,那么,迈克尔·格雷夫斯(Michael Graves)则是一位在后现代主义创作实践上贡献甚大、影响颇深的人物,甚至被人们当作后现代主义的化身。

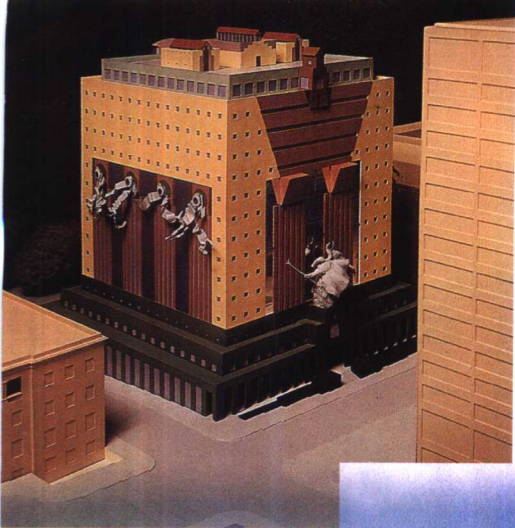
1934年,格雷夫斯出生于美国的印第安纳波利斯,后毕业于俄亥俄州辛辛那提大学及哈佛大学,毕业后长期从事建筑教育工作,并开设了自己的设计事务所。

他长于绘画,最初也是以其色彩艳丽、构图稚拙有趣、想象大胆丰富的建筑画在设计界及公众中获得声誉的。之后,他不断有机会将其设计绘画中所包含的艺术思考和追求付诸实践。

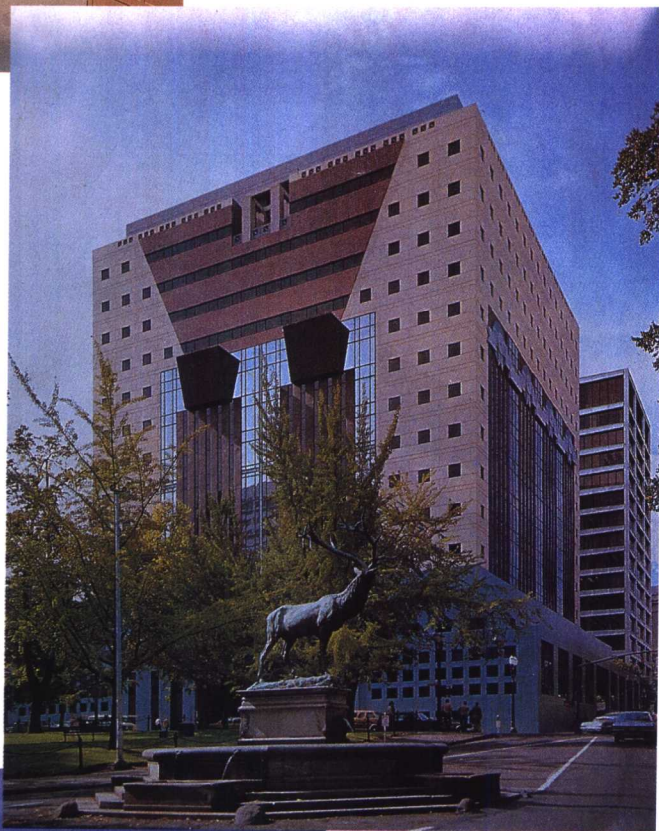
他设计的最为重要的建筑作品是1982年10月2日正式落成的俄勒冈州的波特兰大厦(图18、图19)。这也是建成的第一座后现代风格的大型公共建筑,在此之前,后现代建筑作品还都是一些小打小闹的住宅、公寓等。波特兰大厦的造型,反市政厅这类建筑的方正简洁的现代主义风格或威严肃穆的古典主义外貌,而是将古典建筑的元素、立体派的手法与POP风格的装饰有机地融合,看上去就像一些积木的堆砌,又像是个包装精美的巨大的礼品盒。它色彩艳丽,蓝、绿、象牙和橙红等色的大胆使用,以及侧墙上繁琐的带形装饰,赋予其很多的市俗趣味和装饰性,而严谨的三段式和对称构图,又符合市政厅所具有的庄严厚重的要求,使其达到雅俗共赏的效果。此外,其设计还包含了很多隐喻和象征,如三段式设计是一种拟人化的表现,象征着人的“头”“身”和“脚”,绿色台座意味着绿树常青,土红色和象牙色代表了大地,而屋顶的淡蓝色则象征着天空。它的出现,一时成为建筑界和波特兰市舆论的争论焦点。这座后现代主义里程碑式的建筑也使格雷夫斯声名鹊起。

此外,格雷夫斯的重要建筑作品还有休曼那大厦(图20)、俄亥俄州青年城活动中心、加州克劳斯·皮格塞葡萄酒厂和佛罗里达迪斯尼世界天鹅饭店等。(见图21-图23)

格雷夫斯在产品设计上的成就同样引



18



19



18. 波特兰大厦模型

19. 波特兰大厦外观

20. 休曼那大厦

21. 迪斯尼天鹅饭店

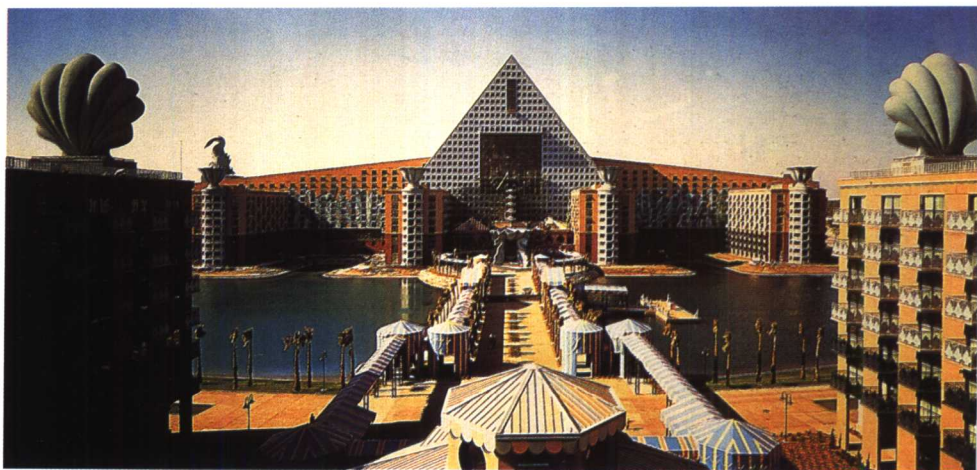
22. 23. 天鹅饭店内景

20

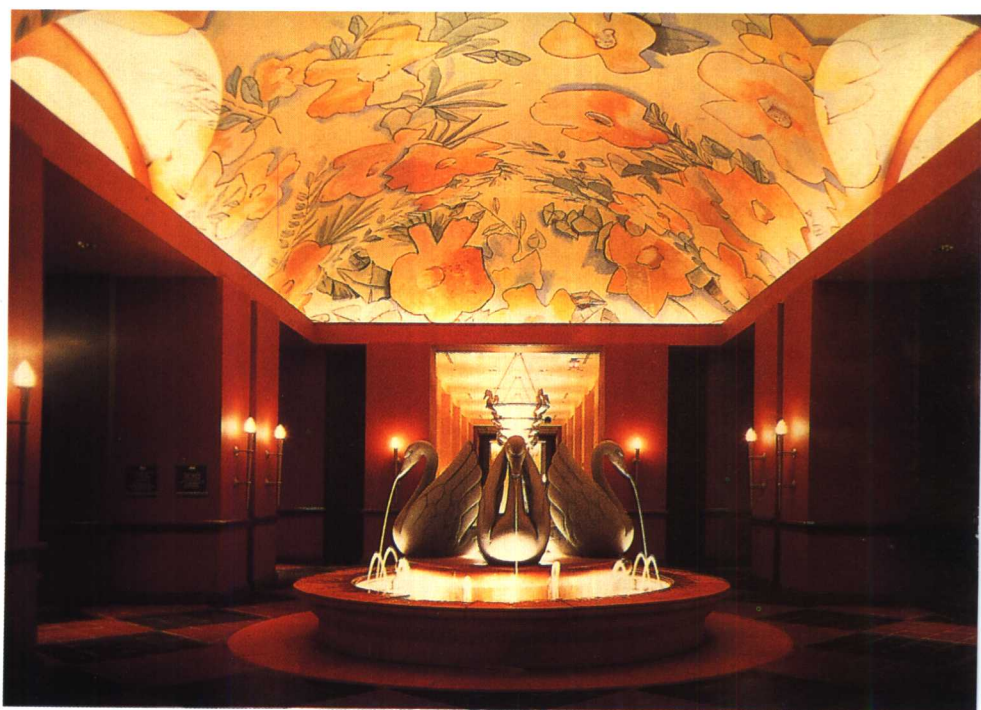
人注目。1981年,他为“孟菲斯”设计的名为“Plaza”的梳妆台,外型酷似一座哥特式建筑,底部有坚实的柱脚,顶端有着尖尖的尖顶;同时又具有好莱坞式的辉煌夺目、豪华离奇的装饰风格,圆型的镜子四周点缀着星星般的小灯,令人又不由联想到爵士时代。而与“孟菲斯”的多数设计不同的是,它并未使用低廉多彩的塑料贴面,而是用传统的枫木作材料,因而又赋予了它一种 Art Deco 风格。从1981年至1986年底,“Plaza”梳妆台一共找到了11位买主,就其昂贵的价格来说,这样的销售成绩已属不错,但毕竟是阳春白雪、曲高和寡。

真正使格雷夫斯的设计走入千家万户,受到广大公众喜爱的产品是1985年他为阿莱西公司设计的一只水壶(图24)。其造型简洁又富有变化,功能适用又充满趣味。壶身为圆锥体,用不锈钢制成,宽大的蓝色塑料把手靠纤细的提梁与壶身相连,壶盖上有一只黑色塑料球,而壶嘴上的一只振翅欲飞的红色小鸟形状的哨子起到了画龙点睛的作用。各部分的颜色都有含义,小鸟的红色代表着危险,说明壶嘴部分灼热,不宜触摸;壶把的蓝色与盖顶圆球的黑色则代表凉爽,指示你放心大胆地提拿。这种水壶投放市场后深受欢迎,第一年便卖出4万把,到目前早已超过了50万把。后来,他还为迪斯尼公司设计了该壶的米老鼠版本。他将提梁改成了长着两只巨大圆耳朵的米老鼠形状,壶嘴上的小鸟也换成了一只吹喇叭的小米老鼠。这种壶虽只在迪斯尼乐园中出售,但销量也十分可观。

格雷夫斯善于引用和汲取古典建筑元素于设计之中的方法,在他为阿莱西公司设计的座钟“Mantel”中得到了很好的体现。其设计于1986年、1988年上市。座钟外形如同一座小小的古代钟楼,似乎也由三段组成:饰以枫木的方形钟身、乌木制成的四根短粗的柱子和由枫木制成的宽大底座。钟身上排列有序的凹线、钟身下部的拱形、四根柱子及金色的圆形钟摆都为其增添了浓浓的古典韵味。格雷夫斯说:“在这只座钟的设计过程中,我有意发展将产品视为缩小了的建筑的良好传统……”



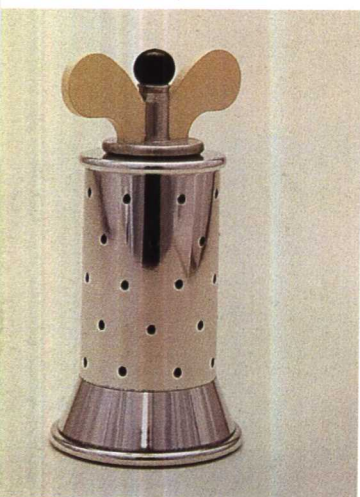
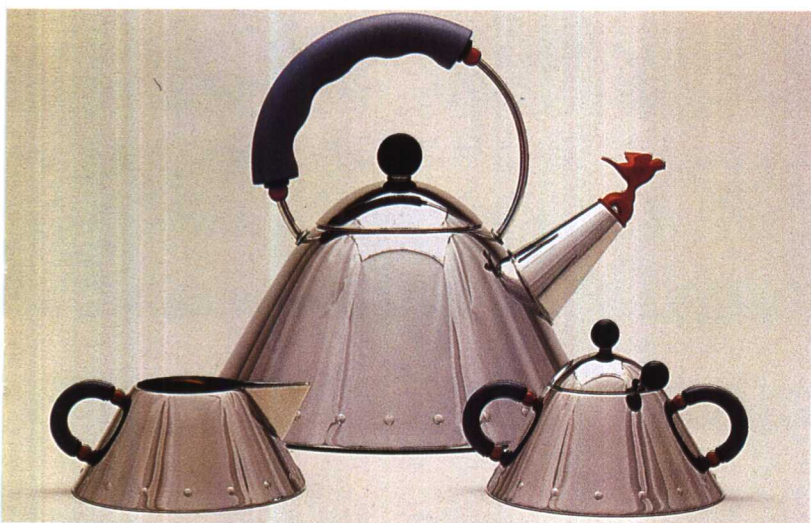
21



22



23



24-26



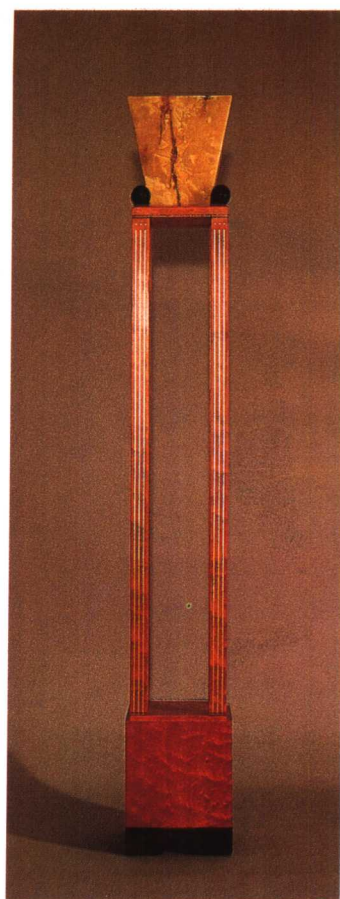
24-26. 带有小鸟壶嘴的水壶和
为阿莱西公司(Alessi)设计的胡
椒瓶、咖啡壶。

27-32. 格雷夫斯设计的各种灯
具

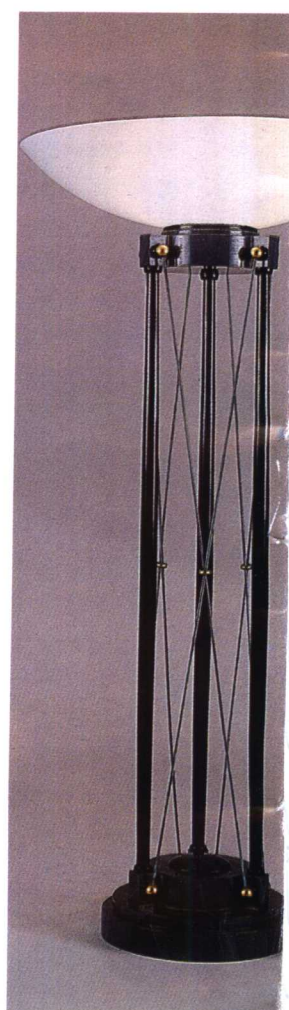
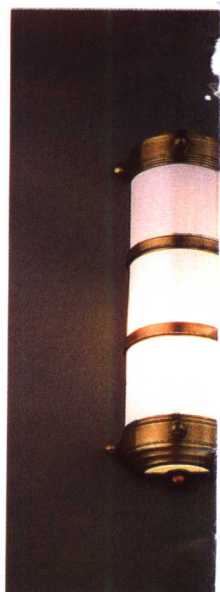
33. 格雷夫斯设计的 STAN-
HOPE 床

34. 为 SUNAR 公司设计的扶手
椅

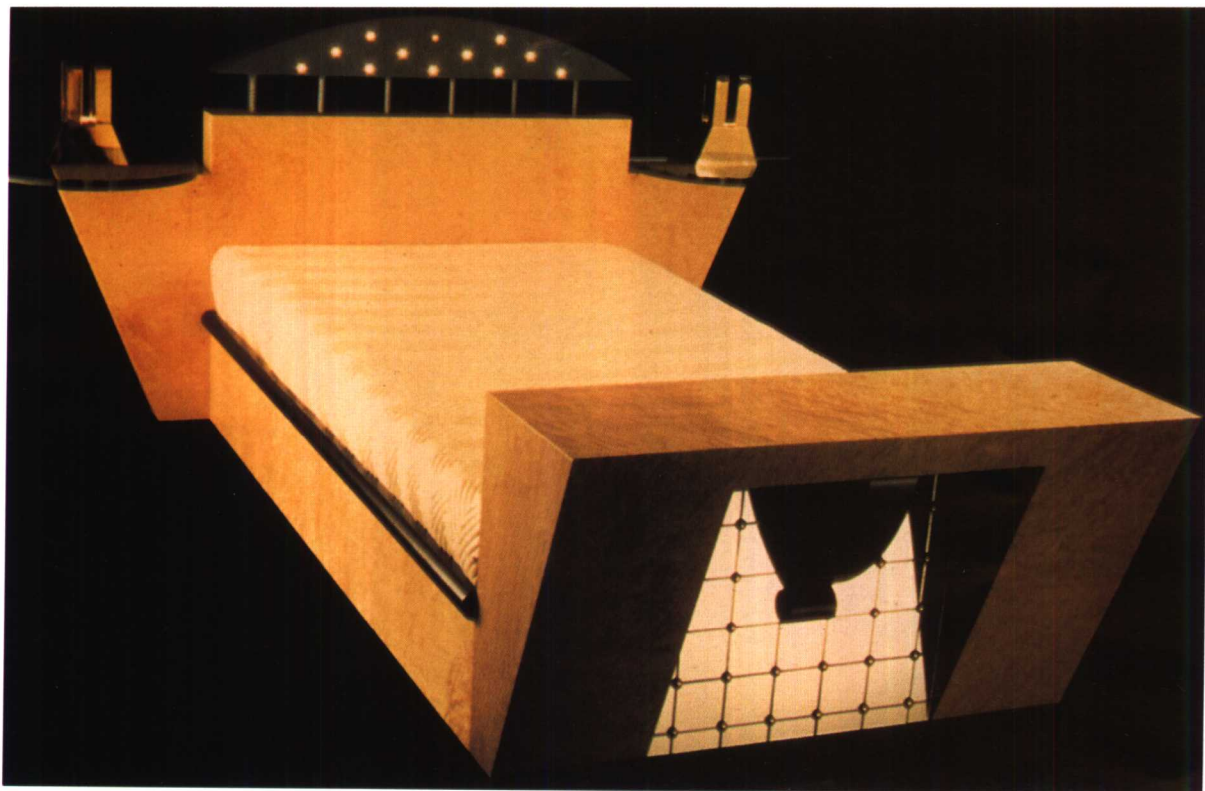
35-37. 雷格夫斯设计的一组家
具



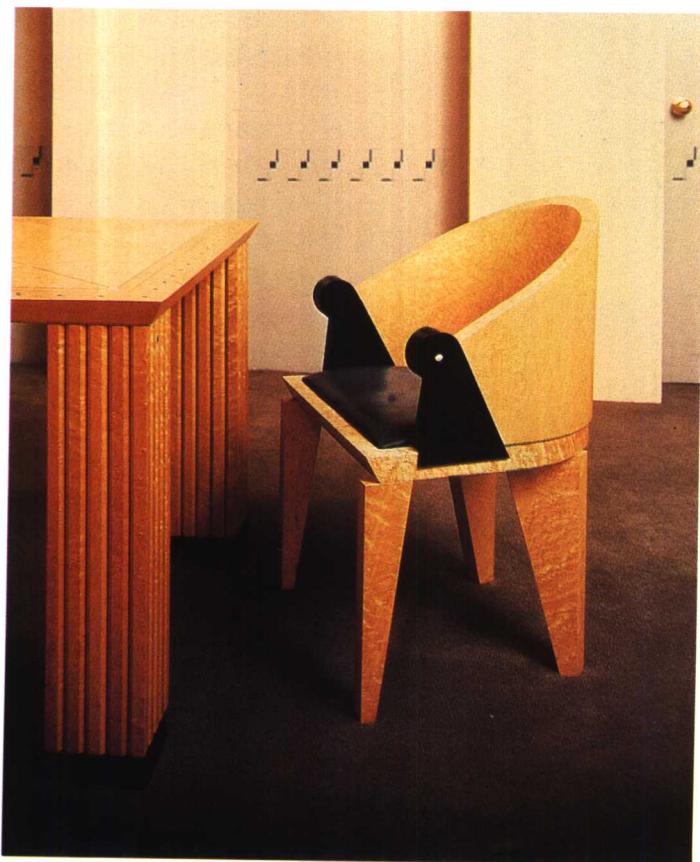
27-29



30-32



33



34



35-37

爱多尔·索特萨斯 (Ettore Sottsass)

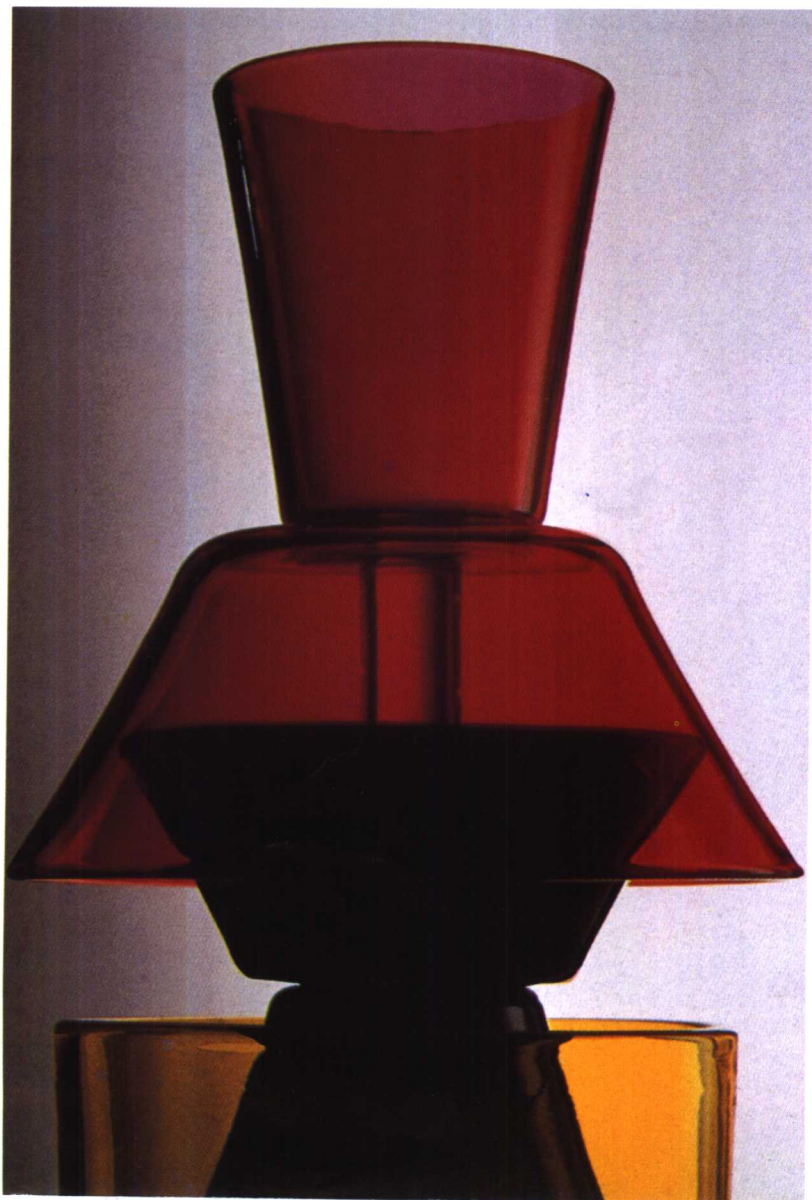


意大利设计师爱多尔·索特萨斯(Ettore Sottsass)是当今世界一位重要的后现代主义设计师。其创作想象大胆,风格独特,且范围广泛,涉及建筑设计、室内设计、陶艺、工业设计、首饰设计及绘画等。他出生于1917年,曾在都灵学习建筑设计。1939年后进入吉赛佩·帕加诺(Giuseppe Pagano)工作室。1947年,他在设计之城米兰开设了自己的工作室。

索特萨斯虽受过严格正规的建筑设计教育,但其主要成就大都集中于工业设计而非建筑方面。在其设计生涯的前期,他还是个强调功能的设计思想的现代主义忠实信徒。他曾为意大利奥利维蒂公司(Olivetti)和美国的克诺尔公司(Knoll)设计过一系列造型简洁、功能适用的打字机和家具等,并荣获1959年意大利设计领域最高奖——“金罗盘”奖。1961年,索特萨斯到古老而神秘的印度旅行,使他开始对印度的哲学与文化产生兴趣。之后,他还曾到世界流行文化的中心——纽约居住生活,美国的POP艺术也给了他很大影响,使他开始了对严肃呆板的功能主义设计的反叛,加入到“反设计”运动的行列。

1981年,60多岁的索特萨斯聚集了一批不满30岁的年轻设计师,成立了设计观念更为前卫的组织——“孟菲斯”(图38)。这一名称本身就是一种历史与流行文化结合的产物。孟菲斯是古埃及的一座文化之都,同时又是摇滚乐之王“猫王”埃尔维斯·普莱斯利的家乡,美国田纳西州一座小城的名字。名称中包含着改造旧传统开拓新文化的含义。成立之初,孟菲斯的成员还包括雷迪斯(Radice)、查尼尼(Zanini)、齐别克(Cibic)、苏恩(Thun)、德·鲁奇(De Lucchi)、贝定(Bedin)、苏登(Sonden)和帕斯奎尔(Pasquiar)等人。之后,随着孟菲斯影响的日益扩大,许多后现代设计名师也都为它做过设计,这其中包括格雷夫斯、霍莱因和矶崎新等。

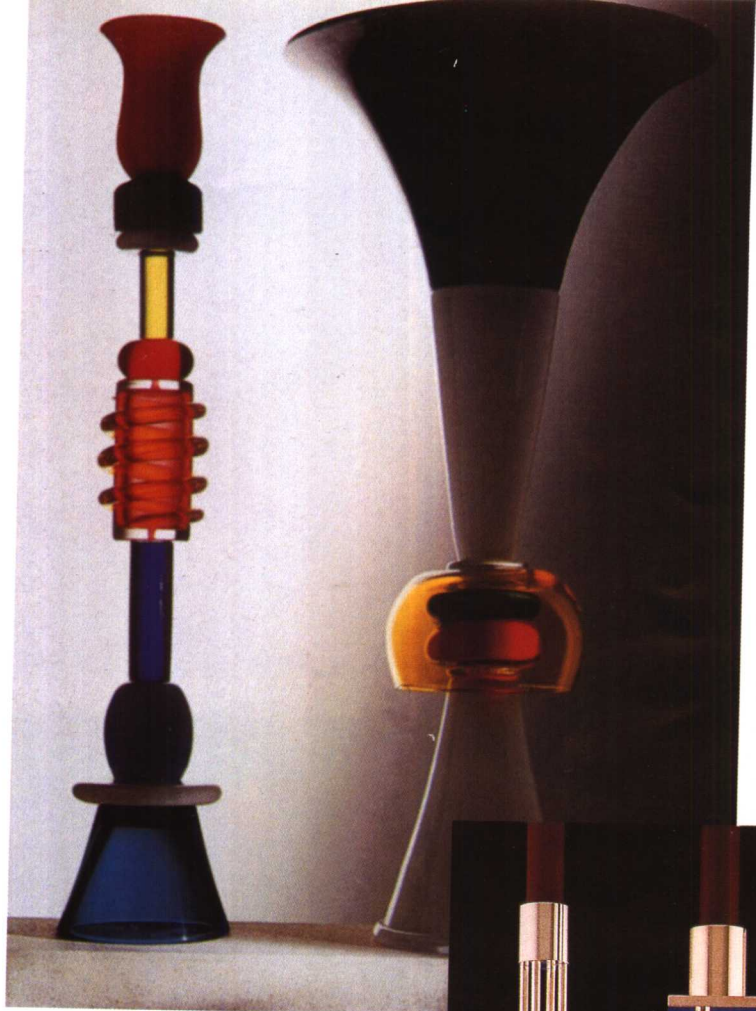
索特萨斯与孟菲斯对设计界的最大贡献就在于他们开创了一种全新的、开放式



的设计思想,指出了一种全新的、自由的生活观念。在他们看来,现代主义设计总是企图以一种先验的、凝固的生活模式来约束、限制人们无限的、丰富的需求,使人们生活在整齐划一、单调呆板的世界当中。而他們就是要打破一切固有观念,创造一种多姿多彩的生活方式(图 39、图 40)。索特萨斯说:“一切事物都是被文化环境所驯服而失去了它原来的活力。我们不得不这样生活,犹如被迫吞下一片硬卡纸。为了能咽下去,我们不得不在它上面抹上芥末,或用沙拉伴着吞下。其实,最好的办法是,不去咽那硬卡纸。”他又说:“世界是凭感官发现的地方,我不谈及某一种形态,而只是提出一种姿态。”“设计对于我来说,是一种讨论生活、社会、政治、饮食,甚至设计本身的途径。”即设计就是设计一种新的生活方式。设计不再是一个结论,而是一种假设;不是一个宣言,而是一个步骤、一个瞬间。在设计过程中,没有确定性,只有可能性;没有真实性,只有经验性;没有“那是什么”,只有“发生了什么”。(图 41-图 46)

孟菲斯指出,后工业社会与工业社会的根本区别就在于:因社会分化而产生的多元化的市场取代了巨大的整体化的市场,因而设计产品不再需要面向人人通用,而是应以丰富多彩的面貌适应不同的亚文化群,这样也更利于设计师发挥自己的个性与创造力(图 47、图 48)。而且,后工业社会的人们在物质更加丰富的同时,已不满足于为功能而功能的设计,而是需要赋予产品功能以新的内涵。由此出发,孟菲斯对产品的功能给予了全新的阐释。索特萨斯指出:“当你试图规定某种产品的功能之时,功能就从你的手指缝中漏掉了。因为功能有其自己的生命。功能并不是比量出来的,它是产品与生活之间一种可能的关系。”因而,设计师的任务应是面对新的生活方式去创造、发现功能,而不仅仅是实现已有的功能。

与功能主义强调的“装饰是罪恶”相反,索特萨斯与孟菲斯将产品的装饰提高



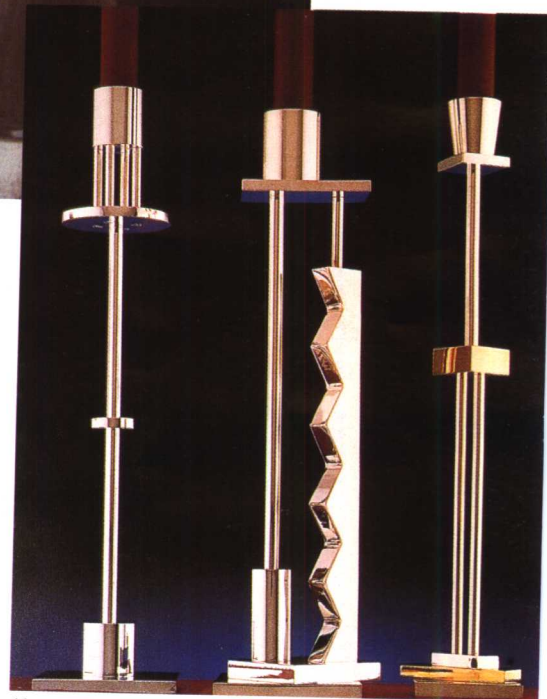
40

38. 索特萨斯(右)与孟菲斯的成员们在一起,其下是由日本设计师 MASANORI UMEDA 设计的既像日本的榻榻米又像拳击台的多用床。

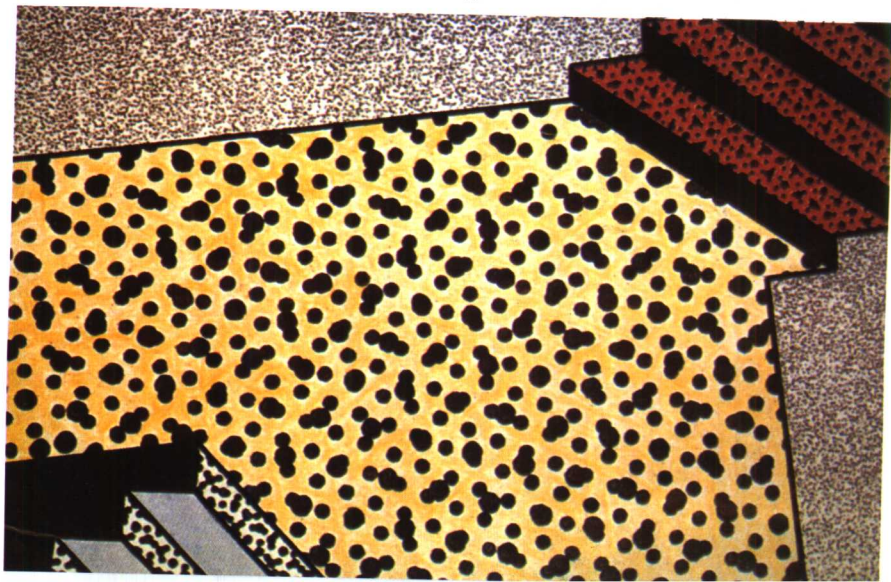
39. 40. 索特萨斯设计的一些色彩艳丽、造型怪异的玻璃花瓶

41. 索特萨斯设计的蜡烛台

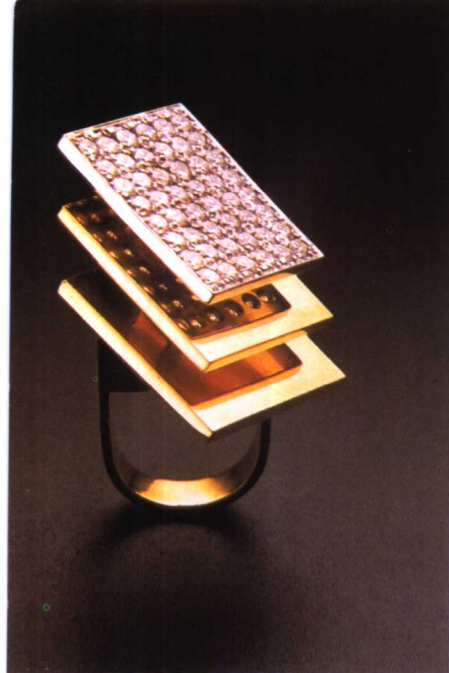
42. 索特萨斯设计的地毯



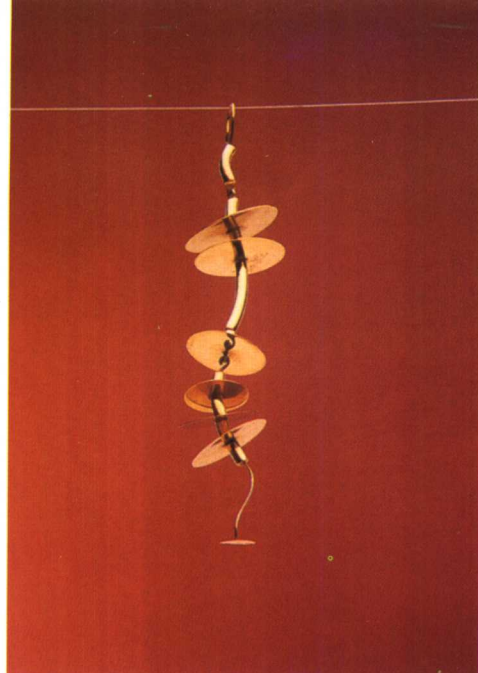
41



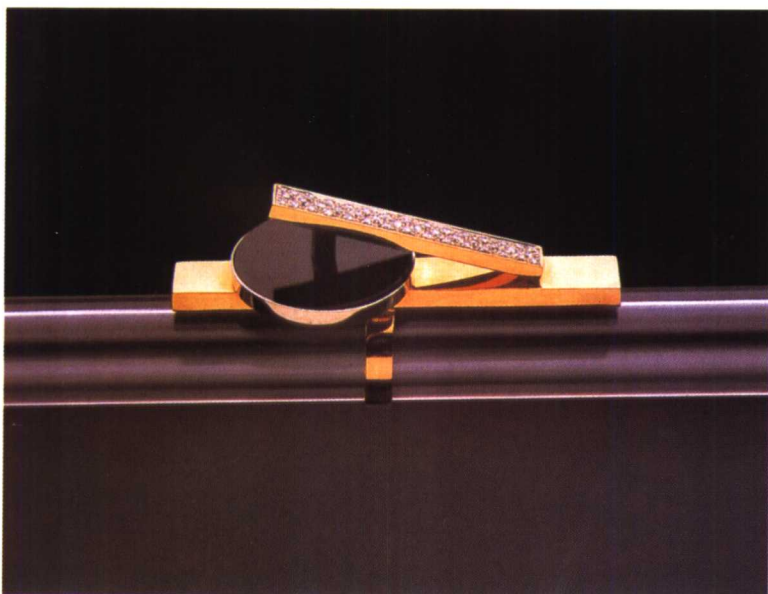
42



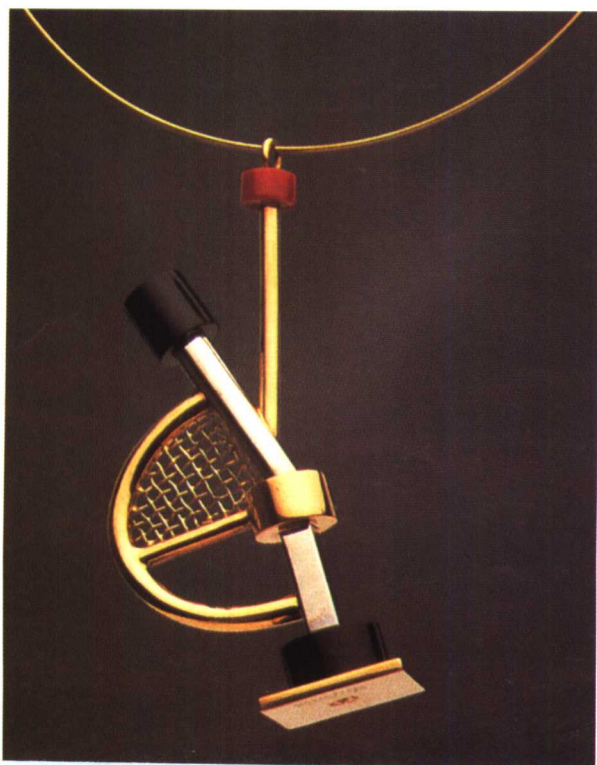
43



44



45



46

到非常重要的地位。他们认为,装饰并不仅是产品的表面形式,而是产品的本质表现。工业社会中人与世界及社会的关系相对简单、死板,人们对设计的态度也更趋于理性化、逻辑化,而在后工业社会,人与世界及社会的关系变得更加复杂多样和轻松灵活,因而人们对产品设计的创造性与个性更为注重,这样,装饰就不再是产品设计中可有可无的调味佐料。正如苏登所说:“装饰属于电子世界,如同功能主义属于机械世界一样。”(图 49-图 51)

为了增加产品的装饰效果,以给使用者增添更多的愉悦,孟菲斯在产品的造型、色彩、材料及装饰图案方面都做了极为大胆的尝试,并取得了非同寻常的效果。

孟菲斯的产品造型往往不拘一格,并不完全拘泥于纯功能的约束,而是在保证基本功能的基础上作了许多极富创意、极具形式美感的发挥。以索特萨斯设计的架子为例,即完全没有传统架类家具横平竖直、一本正经的面貌,而是使用了大量的在功能上不甚合用的斜面,并将最上部分设计成一个站立的人形,为之增添了几多情趣。(图 52)

在产品的色彩方面,孟菲斯大胆地使用了许多鲜艳明快的纯色,对比强烈、光彩夺目。而且,他们往往打破传统上的色彩搭配规则,使用不同色调的色块并置,使得区分不出哪是背景色,哪是主色调,有意使它们相互干扰产生颤动感,造成一种激烈的、不稳定的效果。(图 55-图 62)

在材料上,孟菲斯往往不是从理性而是从感性上去分析使用它们。在他们的眼里,材料不光是完成设计的一种物质保证,而且更是一种交流情感的重要媒介和自我表现的细胞。材料在产品的功能上所起的作用往往是第二位的,而通过其肌理、色彩、花纹图案、透明度、发光度和反光率等产生的表现力及装饰上的感觉却是第一位的。基于这种思想,他们在材料的选用上没有什么限制,无论是常用的塑料、木材、大理石、玻璃、铝材、钢铁和油漆,还是赛璐璐片、玻璃纤维、彩色灯泡和霓虹灯管等,只要需要,就都可以为我所用。

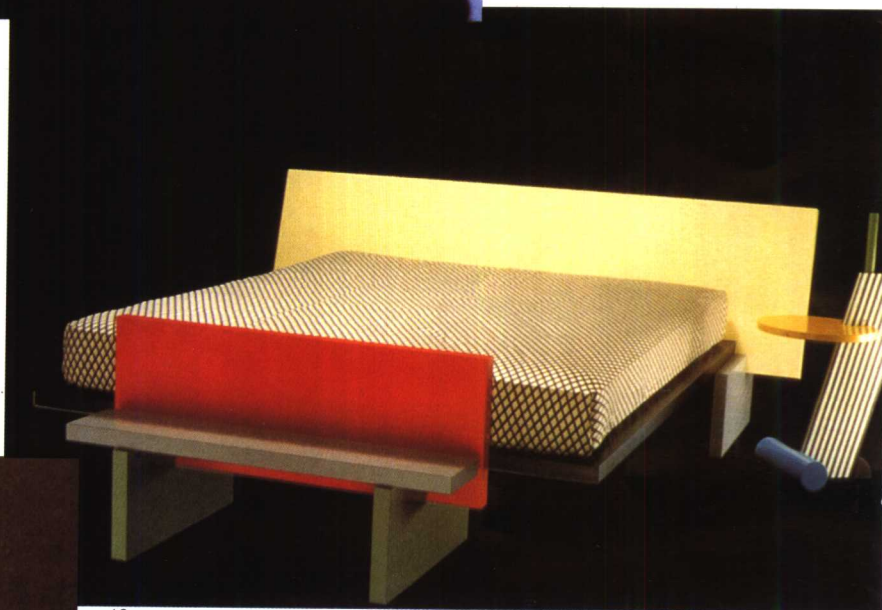
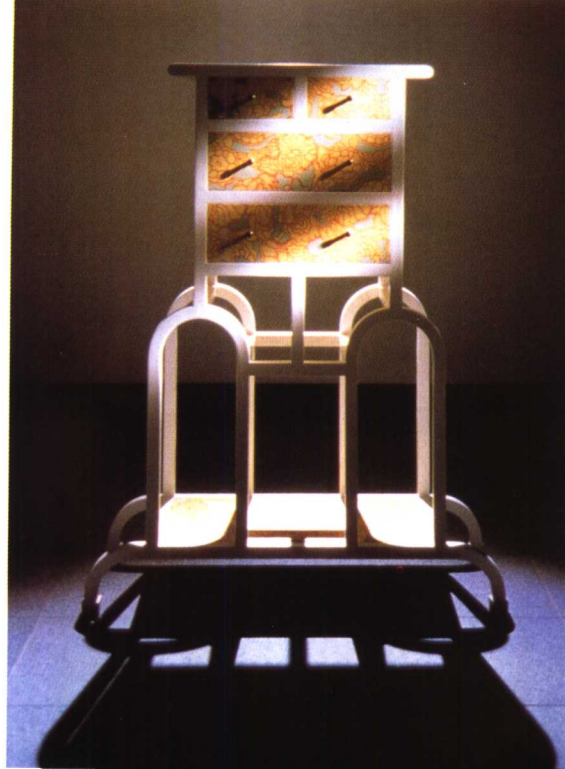
特别应提到的是孟菲斯对塑料贴面的广泛使用。在人们的眼里,塑料贴面一直被视为廉价、低档、俗气的标志,很难登大雅之堂。由其特性所决定的,塑料贴面光滑、冰冷,缺少韵味。但孟菲斯却认为,正因为它没有传统的象征意义,才可能具备一种永远年轻、充满活力的品质,可以使设计师避免传统与理性的束缚,自由大胆地创作发挥,获得新鲜有趣的效果。孟菲斯将塑料贴面引入家居,大量应用于餐桌、沙发、柜架等家具的设计上,极大地挖掘了这种材料的潜质,使它在人们眼中的形象焕然一新。(图 63、图 64)

47

43-46. 索特萨斯设计的一组首饰

47. 48. “孟菲斯”的作品创造性十足,显现出多姿多彩的面貌。

49-51. “孟菲斯”的作品极富装饰性,为作品增添了灵性与活力。



48



49

50

15