

设计百年

—— 20 世纪现代设计的先驱

A CENTURY OF DESIGN

DESIGN PIONEERS OF

THE 20TH CENTURY

[英] 彭妮·斯帕克 著

李信 黄艳 译

吕莲 于娜

中国建筑工业出版社

设计百年

——20世纪现代设计的先驱

设计百年

——20世纪现代设计的先驱

A CENTURY OF DESIGN

DESIGN PIONEERS OF THE 20TH CENTURY

[英] 彭妮·斯帕克 著

李信 黄艳 译

吕莲 于娜

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01-2003-7674号

图书在版编目(CIP)数据

设计百年——20世纪现代设计的先驱 / (英) 彭妮·斯帕克著, 李信等译. —北京: 中国建筑工业出版社, 2005

ISBN 7-112-07057-0

I. 设… II. ①斯… ②李… 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(2004)第126730号

First published in 1998 under the title *A Century of Design* by Mitchell Beazley, an imprint of Octopus Publishing Group Ltd, 2-4 Heron Quays, London E14 4JP

Copyright © Octopus Publishing Group Ltd 1998

All rights reserved

A CENTURY OF DESIGN/PENNY SPARKE

本书由英国 Mitchell Beazley 出版社正式授权我社在中国大陆翻译、出版、发行本书中文版

责任编辑: 戚琳琳 陈 桦

责任设计: 孙 梅

责任校对: 刘 梅 张 虹

设计百年——20世纪现代设计的先驱

[英] 彭妮·斯帕克 著

李信 黄艳 译

吕蓬 于娜

*

中国建筑工业出版社 出版、发行 (北京西郊百万庄)

新华书店 经销

伊诺丽杰设计室 制版

北京佳信达艺术印刷有限公司 印刷

*

开本: 787 × 1092毫米 1/16 印张: 16 1/2 字数: 420千字

2005年8月第一版 2005年8月第一次印刷

定价: 98.00元

ISBN 7-112-07057-0

TU · 6291 (13011)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本社网址: <http://www.china-abp.com.cn>

网上书店: <http://www.china-building.com.cn>

目 录

6 前言

现代设计新纪元

- 12 奥托·瓦格纳
- 14 卡洛·安东诺
- 16 亨利·凡·德·费尔德
- 18 埃尔德·温·沃尔夫
- 20 赫克托·吉马德
- 22 1900年巴黎世界博览会
- 24 弗兰克·劳埃德·赖特
- 26 查尔斯·雷尼·麦金托什
- 30 彼得·贝伦斯
- 34 约瑟夫·霍夫曼
- 38 维也纳工业同盟

保守的现代主义

- 44 让·杜南
- 46 艾琳·格雷
- 50 雅克-埃米尔·罗曼
- 52 1925年巴黎装饰艺术展
- 54 希福·毛姆
- 56 约瑟夫·弗兰克
- 60 葛恩·莫利
- 62 唐纳德·戴斯基
- 64 卡尔·克林特
- 66 威廉·卡什
- 70 瑞典工业设计协会
- 72 戈登·拉塞尔
- 74 阿尔瓦·阿尔托
- 78 雪曲木
- 80 尚鲁诺·玛森
- 82 伊丽娜·马科恩

进步的现代主义

- 88 沃尔特·格罗皮乌斯
- 90 包豪斯设计学院
- 92 路德维希·密斯·凡·德·罗
- 94 勒·柯布西耶与夏洛特·佩里安

- 98 古斯塔·里特维德
- 102 艾尔·李西茨基
- 104 亚历山大·洛得琴科
- 106 玛丽安·勃朗特
- 108 马歇尔·布奇尔
- 112 不锈钢管
- 114 朱塞佩·泰拉尼
- 116 沃尔特·达尔文·提格
- 118 1939年纽约世界博览会
- 120 雷蒙德·罗维
- 124 菲尔斯·科茨
- 128 拉塞尔·赖特
- 130 亨利·德赖弗斯
- 132 西克斯滕·萨松

新现代主义

- 138 吉奥·庞蒂
- 142 阿尔珀·雅各布森
- 146 卡洛·莫利诺
- 148 查尔斯·依姆斯与雷·依姆斯夫妇
- 152 模压胶合板
- 154 乔治·尼尔森
- 156 埃罗·沙里宁
- 158 卡塞·弗兰克
- 160 汉斯·韦格纳
- 162 欧内斯特·雷斯
- 164 塔西奥·沃克斯
- 166 米兰三年展
- 168 贾森·耶与诺希安·戴夫妇
- 172 马塞罗·尼佐里
- 174 埃利奥特·诺伊斯
- 176 汉斯·古格洛特
- 178 乌尔姆设计学院
- 180 索尼公司
- 182 迪格拉斯·斯科特
- 184 赖特·雷姆斯
- 188 肯尼新·格兰奇

运动与反运动

- 194 皮埃尔·雅各布与阿什尔·卡斯普罗尼
- 196 马克·扎努索
- 198 地科·马吉斯特雷蒂
- 202 塑料
- 204 维托·福朗
- 206 安蒂·努尔海斯涅米与沃科·努尔梅斯涅米
- 208 乔·科伦布
- 210 马里奥·贝里尼
- 212 卡西纳公司
- 214 哈利·厄尔
- 216 埃托·索扎斯
- 220 现代主义的危机
- 224 加埃塔诺·佩雷

迈向新世纪

- 230 理查德·萨帕
- 234 博雷克·西卑克
- 236 迈克尔·格雷夫斯
- 238 后现代主义
- 240 城藏真田
- 242 伊娃·吉瑞克娜
- 244 青蛙设计公司
- 246 菲利普·斯塔克
- 250 加维尔·马雷斯卡尔
- 252 米歇尔·德·卢奇
- 254 安东尼奥·奇泰里奥
- 256 隆·阿拉德
- 258 贾斯帕·莫里森

260 参考书目

- 262 制造商名录
- 263 博物馆及设计收藏

前言

从本质上说,本书的内容是与入有关的。虽然书中大量介绍了现代工业设计史上最为经典的设计作品,但赋予这些产品独特个性和生命力的设计师仍是我们最为关注的对象。我们对日常生活中的大部分物品已经熟视无睹,不会思考它们究竟从何而来?然而只要稍加留意,你就会发现几乎所有的产品都深深地烙上了设计师的烙印——从早餐时使用的刀叉到上班时乘坐的公共汽车,从工作时使用的电脑以及就座的椅子到下班路上经过的路灯……正是这些睿智的工业设计师创造了它们,赋予它们早已被我们接受、熟悉的造型与特点。

设计是一个充满艰辛的过程,它不是设计师在信封背后随意勾画草图,设计师必须深入了解产品的功能并用物质的形式去实现特定的功能。所谓产品的功能其实有多种表现形式:基本的使用功能——比如能够切割面包;审美功能——美化生活,使入身心愉快;社会功能或精神功能——给人以安全感或象征使用者的社会地位;经济功能——为生产商提供满足市场需求的、低成本的新型产品(这是最常见的情况)。在产品成型之前,设计师需要对这些功能进行全面而系统的分析。

工业设计师所担负的责任很多,他不仅要正确的结构去组合产品的各个部件,还要用准确的造型语言去表达使用者的思想和渴望,为他们创造适当的符号与象征。人们通过周围的物品来体现个人或整个群体的社会特征和地位。由于后者融合了复杂的文化因素和社会因素,为设计师设置了一定的难度,因此好的设计师需要具备极其敏锐的洞察力。

工业设计师同时还受到诸多限制。比如设计大批量生产的产品时需要与生产商密切合作,充分考虑生产技术的局限与市场经济的因素。近年来,由于零售业蓬勃发展,设计师设计的产品还得听取零售商的意见。设计师不仅要了解生产技术的发展,还要熟知各种材料的特点和局限,同时对消费心理学要有一定深度的研究,明白消费者的需求、愿望和口味。除了以上提到的物质因素,更重要的是精神方面的因素,设计师同时扮演着社会文化传道士的重要角色。设计师是物质世界的创造者,因此他们自己必须能准确地预测物质文明的表现形式,以及它将如何影响人们的生活与工作。有些设计师努力打破现有设计的局限,创造新的形式,赋予设计以新的含义;另外一些设计师则注重设计理论的研究,致力于建立理想化的设计模式,从社会文化、政治经济的角度探索现代设计的功能与定位。当然也有些设计师着重研究设计的感性特点,他们对如何迎合大众的审美品位和精神需求有独特的观点。

本书记录了众多现代设计的先驱们是如何通过设计来实现个人的远大抱负,同时最大程度地迎合社会的需求的。社会的发展与需求(特别是在工业社会中)一直是影响现代设计的主要因素,现代设计师必须时刻提醒自己摆脱个人的好恶而将满足大众的需求作为设计的座右铭。

不管身处什么时代、什么地域,现代设计永远站在文化

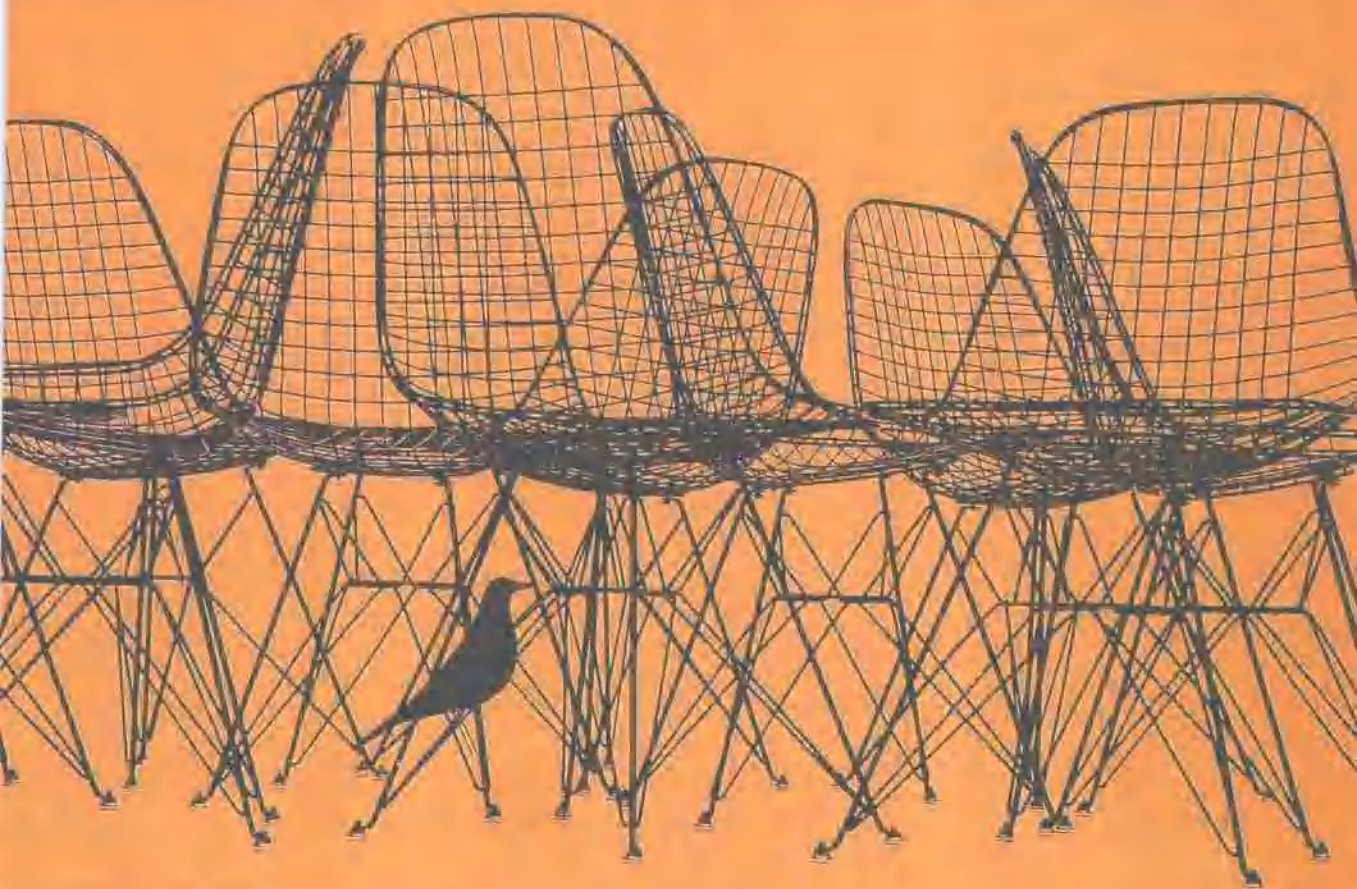
思潮的浪尖之上,它是社会文化意识形态变化的直观体现,反之它对后者的发展有着不可否认的深远影响。工业设计师不仅与艺术家、建筑师、政治家和科学家并肩创造更加美好的社会与生活,还从他们的工作中得到丰富的灵感与创意。他们受不同的力量所支配,根据当时的社会状况,他们发挥的作用会各不相同。不管是新社会政治秩序的建立还是纯艺术风潮的重大转变,都能使设计师在设计风格和理念上作出相应的调整与改变。

工业设计师可以组成志同道合的设计团体为促进某种设计风格的发展而共同奋斗,也可凭个人的力量去完成一个相对小规模的设计项目。不管是专业的设计团体还是自由设计师都受到社会的主流文化的影响。现代主义目前在设计领域占绝对优势的地位,工业设计师试图在创造物质文明的过程中诠释现代主义的概念。现代主义设计从科学技术的进步中汲取力量,严格遵循大工业生产的原则,同时借鉴抽象艺术的视觉元素,开认为这种前卫的视觉语言最能表达现代主义的内涵与精神。许多现代主义设计大师同时是著名的建筑设计大师,他们将建筑设计中的功能主义理论延伸到工业设计之中。20世纪初建筑界出现了实用主义建筑理论,建筑的实用主义认为建筑的外部形态必须由内部空间的结构和功能所决定。20世纪二三十年代,这一现代主义设计理论已经被所有的设计院校、设计团体和设计展览馆接受,成为20世纪的设计主流。尽管仍有许多设计师并没有遵循这个设计主流,他们的设计风格更多地具有个性特点,但现代主义设计的影响力是毋庸置疑的。直至1960年代,这一主流设计理念才受到了前所未有的挑战和质疑,陷入了危机并逐渐失去了往日的统治地位,但许多国际上颇有影响的设计大师仍然而且还将以此作为首选的设计原理。

书中介绍的现代设计大师大都是男性,与其他专业领域的情况相似,虽然也介绍了多位引人注目的女性室内设计师和著名现代设计大师的女设计助理,但很明显男性设计师一直占据了主导地位。随着时代的进步,将会有越来越多的女性真正依靠自身的力量成为成功的工业设计师。

正如上面所提到的,工业设计大师大都是建筑设计师出身,除了建筑本身,他们最初关注的是建筑室内的陈设和家具,随着社会生产的大工业化,他们逐渐将兴趣转移到了大工业产品上——打字机、厨房电器、交通工具……相对而言,大多数手工艺人、平面设计师和艺术家就没有经历类似的转变和过渡。到1945年出现了真正意义上的专业的产品设计师。工业设计师丰富的阅历与坚实的理论基础推动现代设计在20世纪达到了一个高峰,整整一个世纪见证了现代设计的丰富多彩与辉煌灿烂。

书中介绍的设计大师都极具个性特点,归根到底,他们的设计宗旨都是一致的,那就是:从混沌中找出秩序,提高人们的生活品质,使平凡的生活更加美好,更有意义。这些现代设计先驱们毕生为此而努力奋斗,并因此成为人民心目中不朽的英雄。



《建筑评论》杂志 1952 年 6 月的封面设计。封面上是查尔斯·伊姆斯为赫尔曼·米勒 (Herman Miller) 家具公司设计的名为“翻线戏”的网状金属椅。优雅的造型具有纯粹的雕塑美感，这正反映了第二次世界大战后大众审美口味的改变。



现代设计新纪元

现代设计新纪元

19世纪末的最后10年目睹了物质世界经历的巨大蜕变，传统的生活模式被彻底的打破。20世纪是一个崭新的世纪，人们称之为“现代工业时代”（the Modern Age）。在大工业时代，设计的对象不再是只占少数的上流社会，而是面向广大的普通百姓。社会生活的方方面面都发生了翻天覆地的变化，交通运输体系的规模日益膨胀，现代通信技术缩短了信息流通的周期，现代化的大工业生产极大地丰富了消费市场。这些变化的背后有不断发展和进步的现代科学技术的强大支持，人们对物质生活、社会平等的追求产生了巨大的动力，使得科学技术以不可遏制的势头迅猛发展，人们也充分相信依靠科学的力量的能够使我们勇往直前地开创新的世纪、新的生活。

建筑设计师是最早意识到科学技术的伟大力量并对此作出回应的人之一。将近一个世纪以来，他们受到了无数思潮的影响。设计师在传统风格带来的安全感和现代设计带来的刺激新奇之间犹疑不定。19世纪中期的统治阶层害怕工业革命带来的种种变革，他们固守着传统的风格不放，而新兴的资产阶级渴望更多的改变，他们当然爱屋及乌地偏爱大胆新颖的现代设计风格。两者意识形态上的斗争表现为当时哥特式风格的复兴与新古典主义风格的激烈交锋与此消彼长。

现代主义设计正是在这种充满矛盾和斗争的背景下诞生了。建筑设计师打破了设计界传统的偏见和歧视将目光从建筑设计转移到了室内设计及室内陈设和家具的设计上。长久以来，建筑设计一直被看成“艺术的皇后”。建筑设计是最受人尊敬的职业之一，建筑设计对物质世界的影响是十分深远的。现在社会发生巨变，建筑设计也义无反顾地承担起改造旧世界、创造新世界的重任。

现代设计理念最早起源于19世纪末英国的工业革命时期，约翰·拉斯金（John Ruskin）是现代设计的理论奠基人，之后经过威廉·莫里斯（William Morris）、查尔斯·阿什比（C. R. Ashbee）、查尔斯·沃森（C.F.A. Voysey）等人的继承与发展逐渐趋于成熟。设计师们对大工业时代早期混乱的设计风格提出了疑问，用所谓复古装饰风格包装起来的大工业化产品显得不伦不类，矫揉造作，产品的功能完全没有考虑市场和消费者的需求。这些设计先驱们试图扭转这样的局面，他们崇尚并提倡工业革命前的手工艺风格，希望用这种简洁优美的风格来净化当时一片混乱的设计风格，在生产者与产品之间重新建立有机的联系。从本质上说，这种设计改良的根本理论基础是建立在一种对工业革命的恐惧与反感以及对手工业时代的留恋上的，在一定程度上是设计风格的倒退与保守，但是这毕竟标志着现代设计思维的起源，说明建筑设计师与工业设计师完全不同于传统的手工艺人，他们不再被动地附庸于统治阶级而具有独立的思维和自由主义精神，他们敏感地体会到了时代变迁并积极地进行行动与之呼应。

当工艺美术运动（Arts and Crafts Movement）田园牧歌式的浪漫风格在英国轰轰烈烈地展开之时，北欧一些比较偏远

的国家如芬兰、匈牙利、瑞典也兴起了类似的设计改良运动，试图建立具有民族特色的设计风格与理念。现代设计的前芽逐渐在欧洲的大城市如维也纳、巴黎、布鲁塞尔、慕尼黑、巴塞罗那以及米兰、格拉斯哥产生，设计改良运动横跨了建筑、绘画与室内装饰几大艺术门类在欧洲大陆上蓬勃发展起来。

随后的新艺术运动（在德国被称为“青年风格”运动——Jugendstil）第一次真正地打破了传统风格的束缚，但这一运动在本质上仍然属于设计改良运动，因为它与工艺美术运动一样，在很大程度上以自然环境中的抽象造型元素作为设计的基本元素，仍然试图表现清新自然的设计风格。但与英国工艺美术运动不同的是新艺术运动善于挖掘新型材料如铸铁、钢铁、铝合金、玻璃的巨大潜力为创造新的设计表现形式提供了极大的可能。从法国的赫克托·吉马德（Hector Guimard）（参见第20、21页），埃米尔·加利（Emile Gallé），尤金·盖拉德（Eugène Gallard），比利时的亨利·凡·德·费尔德（Henri van de Velde）（参见第16、17页），维克托·霍塔（Victor Horta），西班牙的安东·高迪（Antoni Gaudí）和德国的彼得·贝伦斯（Peter Behrens）（参见第30—33页）的曲线风格到苏格兰的查尔斯·雷尼·麦金托什（Charles Rennie Mackintosh）（参见第26—29页）和奥地利的奥托·瓦格纳（Otto Wagner）和约瑟夫·霍夫曼（Josef Hoffmann）（参见第12、13页，34—37页）的几何风格，新艺术运动试图将装饰与结构的关系拉得更近，设计师从材料、构造和功能的角度重新审视建筑、室内及产品，这些元素正是构成物质世界的基本组成部分。

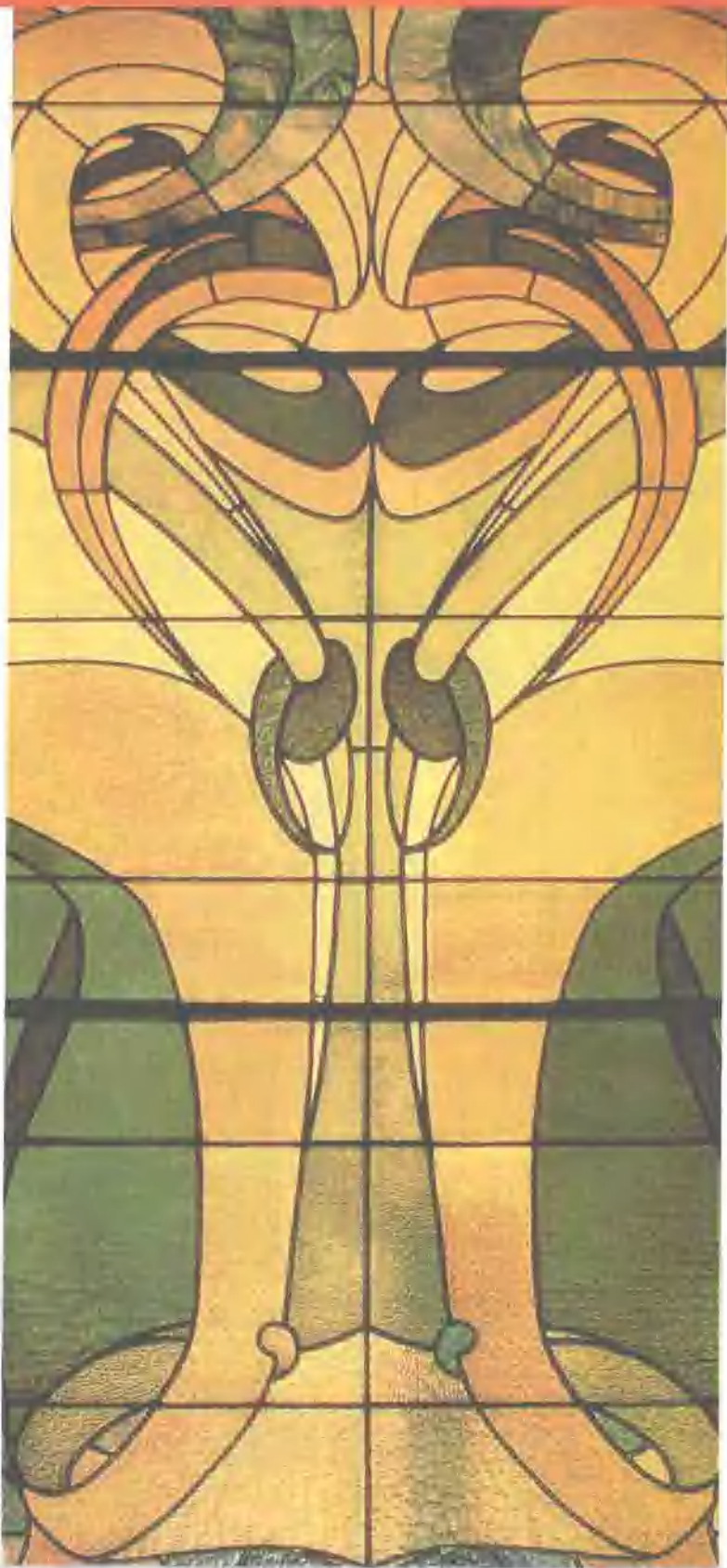
机器大生产在新设计风格的形成过程中扮演了十分重要的角色。大工业的生产方式不同于传统的手工作坊，前者出于生产成本和效率的考虑需要产品的造型更加简洁，线条更加几何化。奥地利和德国的新艺术风格设计师逐渐认识到这个问题，于是他们将对自然形态的着迷转移到对产品功能和结构的研究上去。

从同一时期举办的几次大型博览会上清晰可见传统设计风格向现代设计风格的转变过程以及设计改良运动取得的辉煌成就。1889年及1900年的巴黎世界博览会（参见第22、23页）上主要展示了新艺术运动的曲线风格，而1902年意大利都灵博览会上则十分推崇来自英格兰格拉斯哥的设计大师麦金托什的以直线为主的几何装饰风格。以《工作室》（The Studio）、《潘》（Pan）为代表的艺术期刊向全世界介绍了新的艺术装饰风格，它们是设计改良运动的理论喉舌，对现代设计的普及与推广起到了推波助澜的作用。由于欧洲列国在海外拥有大量殖民地，现代设计的风格与理念得以迅速在全世界范围内传播开来，同时这些海外殖民地所具有的本民族艺术风格反过来也影响了欧洲大陆的主流风格，现代设计在各民族融合过程中汲取了丰富的养分，经过提炼大大增强了现代设计的生命力与影响力。

19世纪90年代末,亨利·凡·德·费尔德负责布鲁塞尔 Olliet 饭店的室内设计工作。这是饭店建筑中的一面彩绘玻璃窗,错综复杂的线条与饭店室内的曲线风格相呼应,是典型的新艺术运动风格。

现代设计之所以能在新的世纪迅速崛起,不能不说是那些具有远见卓识和超凡胆识的现代设计先驱们努力奋斗的结果。不管是在欧洲还是美国,工业设计师、建筑师、艺术家和手工艺人共同创造了现代设计的新纪元,不仅建筑与产品的设计风格焕然一新,就连普通百姓的生活方式也被彻底改变。合成艺术(Gesamtkunstwerk, 总体的艺术作品)的概念充分展现了现代设计的大胆创新和超凡脱俗。人们很快发现现代设计具有改变平淡生活的神奇魔力,普通百姓享受贵族般的高尚生活已不再是马托邦式的梦想了,它已经真实地呈现在我们每个人的面前了。

由于历史的原因,设计领域一直是男性占统治地位,男性设计师在推动现代设计发展方面的确发挥了不可磨灭的作用。20世纪里工业设计的蓬勃发展并没有使手工艺装饰业一蹶不振,相反地,装饰设计界也开始重新思索其出路,试图摆脱传统手工艺的束缚,以至于日后出现了“机器美学”风格。设计师对所有的东西都充满了好奇与疑惑,他们坚信只有大胆变革才能创造更加美好的世界。



奥托·瓦格纳(1841~1918年)是维也纳的一位建筑设计师和工业设计师,他是现代建筑设计和工业设计史上一个至关重要的人物。奥托·瓦格纳不仅是位开业设计师,同时还是设计教育家与作家,他是现代设计理论的奠基人之一。他最早意识到以新材料、新技术和城市人口膨胀为特征的“现代生活”拥有十分惊人的潜力,他极力在自己的设计中体现新的风格与功能。19世纪早期的建筑设计普遍存在明显的弊端,

奥托·瓦格纳 Otto Wagner



设计师墨守传统的建筑风格,经常将不同时期的各种建筑风格胡乱地拼凑在一起,大杂烩式的建筑风格不仅毫无意义而且丑陋丑陋。

教育背景和早期作品

瓦格纳年轻时接受了严格的建筑设计教育,1857~1860年就读于维也纳职业高中(其中一年就读于柏林建筑学院),1861~1863年在维也纳艺术学院继续深造并在毕业后留校任教,直至1894年成为建筑系教授及系主任。瓦格纳最初设计的建筑是城市住宅,他的设计风格继承了传统建筑的历史风格,极具装饰性和纪念性。他总共设计了40多处类似风格的住宅,其中包括他本人位于Rennweg路3号的住宅(建于1889年),住宅的外立面是典型的文艺复兴时期的装饰风格。除了建筑,瓦格纳还为建筑室内设计装饰性家具,这些家具的风格大都是19世纪中期在维也纳城市中产阶级中相当流行的新古典主义的彼德麦式风格。

奥托·瓦格纳当之无愧地是维也纳现代设计运动的主要领袖人物之一。他身兼教授、作家及建筑设计师数职,丰富的阅历和经验使他得以有能力推动现代设计从19世纪平稳地向20世纪过渡。

向建筑实用主义的转变

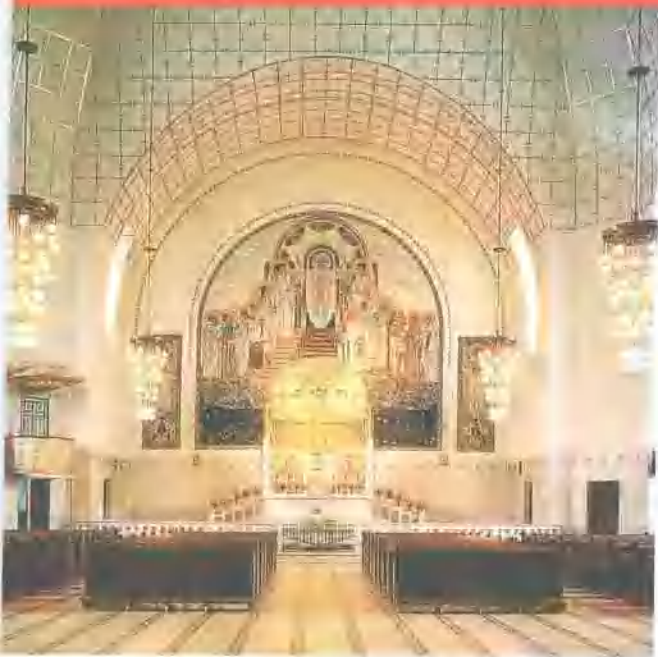
20世纪初期的头几年是瓦格纳设计风格的转变期,他早期的设计探索集中在传统风格的复兴上,而现在瓦格纳开始认真思索在新的世纪中建筑设计何去何从,并逐渐形成了实用主义(功能主义)设计理念与风格,他认为设计应该发展到新的阶段,英国工业美术运动的历史主义以及新艺术运动的装饰主义都不符合现代的要求,因此1889年他加入了“维也

瓦格纳于1898年为维也纳设计了卡尔斯帕拉兹车站(Karlsplatz Station),图中所示为卡尔斯帕拉兹车站屋顶的一角。设计师对建筑的结构和装饰细节都同样关注,这使建筑非常具有整体感,同时可以明显地看出瓦格纳的设计风格已经从早期对传统风格的复兴向实用主义建筑风格过渡。



纳分离派”(Vienna Secession) 19世纪末期以维也纳艺术学院为代表的学院派认为绘画艺术远比实用美术高尚,1897年一群志同道合的艺术家和设计师组成了“维也纳分离派”,他们主张废除建筑、纯美术和装饰艺术之间存在的等级差别。19世纪末奥托·瓦格纳已经有大量成功的设计案例了;如为1900年巴黎世界博览会(参见第22~23页)设计的带铸铁围栏的看台和家具,从中可以明显地看到典型的德国“青年运动”(Jugendstil)的风格——其曲线风格比法国新艺术运动风格更加华丽流畅。

“维也纳分离派”认为建筑艺术与装饰艺术应走得更近——这也正是瓦格纳设计理



这盏壁灯是瓦格纳1902年为维也纳Die Zeit报办公楼的电报室设计的。它的简洁造型反映了瓦格纳注重产品功能的产品设计理念。



维也纳 Am Steinhof 教堂的室内(左图)。该教堂建于1904-1907年。尽管室内装饰的风格仍然沿用了传统的风格,但从其朴素的建筑结构上已经能明显地感受到瓦格纳的实用主义设计理念。因此该教堂仍不失为现代主义风格早期的经典之作。

论的核心内容之一。从1900年开始,他的建筑及家具作品更加公开地表现了功能主义,特别是他设计的椅子十分重视产品的结构和功能。同时瓦格纳对新型材料十分有好感,在设计中运用玻璃与铝合金材料逐渐使瓦格纳摒弃了早期的装饰主义风格。最著名的代表作之一是维也纳邮政储蓄银行(1904-1906年),室内的家具大都采用了立方体的简洁造型,表面装饰有漆成黑色的榉木。椅子上铝合金材料的运用不仅起到了加固结构的作用,同时还从视觉上强调了产品的功能(右图)。在椅子和凳子的座面上冲孔的目的是为了减轻重量,同时与榫接处的金属铝环产生视觉呼应。

瓦格纳用心设计每一个作品,不管是大型的建筑还是普通的日常用品无一不体现了其个人对现代设计的理解。如1902年他应维也纳J.C. Klotzsch公司之邀设计了用于参加当年的都灵国际博览会的银器,不仅如此,瓦格纳还参与了维也纳的城市规划,作为维也纳交通运输部的艺术顾问,瓦格纳于1894-1899年期间为维也纳城市铁路公司设计了火车站和铁路桥,其中就包括最为经典的卡尔斯帕拉兹车站(Karlsplatz Station)(建于1898年,对页插图)。1906-1907年瓦格纳又为多瑙河管理委员会工作,参与多瑙河的改造与规划。

教学与写作

除了瓦格纳设计的作品以外,他的教学和写作经历同样起到了在维也纳和欧洲传播早期建筑实用主义的进步理念。1896年他出版了自己的著作《现代建筑》(Moderne Architektur),书中阐述了瓦格纳希望通过设计来满足现代生活需求的现代主义设计理论,他认为只有通过建筑实用

性、建筑结构和新型建材的仔细研究才能真正满足建筑的实用功能。这本书为瓦格纳赢得了“维也纳现代主义之父”的称号。他在维也纳艺术学院建筑系任教期间培养了大量设计人才,如约瑟夫·霍夫曼(Josef Hoffmann)和约瑟夫·玛丽亚·奥布里奇(Joseph Maria Olbrich)就曾经于1896年在导师瓦格纳的工作室工作过,他们日后成立了著名的“维也纳分离派”。瓦格纳的设计范围相当广泛,这些设计作品均清楚地反映了他的现代主义设计观。

这把弯曲木扶手椅是瓦格纳为维也纳邮政储蓄银行(1904-1906年)设计的,该建筑是瓦格纳最负盛名的代表作之一。



维也纳、巴黎和布鲁塞尔是现代设计的诞生地与发展中心。大部分设计先驱都在这里生活工作，共同推动现代设计运动的发展。同时也有一些活跃于这些中心之外的设计大师们通过参加重大的展览会以及在当时著名的艺术期刊或杂志上发表文章来参与现代设计运动，也为自己赢得了国际声望与名誉。出生于意大利米兰的设计师兼家具制造商卡洛·布加蒂（1856~1940年）就是其中之一。布加蒂那不同寻常、极富个

卡洛·布加蒂 Carlo Bugatti



照片上卡洛·布加蒂侧身站在他的
一件作品前面，他的设计风格装饰
味很浓，大量采用圆形或弧形，家
具边缘上有许多精致的刻纹装饰，
比如图中的圆形装饰就是布加蒂的
典型风格。

性的设计风格与法国1925年后兴起的装饰艺术运动风格颇为相似。比如他们都对运用特殊材料和借鉴东方艺术风格有浓厚的兴趣，尽管两者的表现形式不尽相同。

教育背景和早期作品

与其他设计先驱不同的是，布加蒂并不是建筑师出身而是一位画家。19世纪70年代后期，布加蒂先后在米兰的Brera艺术学院和巴黎美术学院学习绘画。然而在之后的30年里，他将主要精力放在了建筑设计和家具设计方面，布加蒂一直为米兰的一位富有的委托人设计并手工制作家具。而他第一次设计并制作家具作品是在1880年为他新婚的妹妹设计卧室家具。卧床嵌在一个拱形结构里，明显受伊斯兰建筑风格的影响，床背板和踏板上的图案是典型的日本风格。布加蒂在这一系列的家具中大量采用了金属及木料镶嵌技术。1888年布加蒂在米兰开办了自己的家具厂，专门制作布加蒂风格的木质家具。

布加蒂深受英国设计改革家约翰·拉斯金(John Ruskin)及威廉·莫里斯(William Morris)的影响十分推崇精湛的手工艺，而他的带有浓郁外国情调(如中东及阿拉伯地区民族图案)的设计风格则直接受到英国美学运动(English Aesthetic Movement)和巴黎艺术家的启发。布加蒂的设计风格十分怪异，为了强调这种异国情调，布加蒂甚至采用家具中很少使用的牛皮纸和皮革材料以及繁琐的镶嵌和流苏之类的装饰风格。

这个表面镀铜的首饰盒由羊皮纸制成(1902年)。首饰盒表面的装饰
花纹是布加蒂经常在家具上运用的
装饰图案。





风格的演变

19世纪80年代，布加蒂将早年对不对称造型的興趣转移到了对称造型上。他不断地试验使用牛皮纸将家具上的榫头遮盖起来，在家具表面的装饰上重复运用圆形线条。1900年布加蒂在巴黎世界博览会上赢得了一面银牌（参见第22、23页），同年布加蒂还被选中为伊斯坦布尔的皇宫设计家具。他设计家具时通常会同时将室内的装修作为一个整体来设计，比如1902年布加蒂为都灵展览会设计的四个房间之一——“蜗牛屋”就是如此。“蜗牛屋”最后获得该展览会的金奖。望文生义，“蜗牛屋”的室内装饰及室内家具的造型均受螺旋形蜗牛壳的启发。“蜗牛屋”的设计与获奖标志着布加蒂的设计风格已经渐渐成型——也就是以华丽曲线和有机形态为特点的个人风格，与欧洲新艺术

这个展示柜是布加蒂19世纪90年代的作品。采用牛皮纸和木质柜门并大量采用金属及木料镶嵌，繁复华丽的装饰风格是布加蒂早期的典型设计风格。柜子表面装饰的花草和竹子图案源自日本传统装饰纹样，而拱形的结构则明显是伊斯兰建筑艺术的体现。



这间卧室是布加蒂1900年专门为博特西勋爵（Lord Botsfordsea）的伦敦寓所设计的。圆形造型、奇异的装饰细节和近乎神秘幽闭的空间布置是典型的布加蒂风格，这也是布加蒂为数不多的包括家具在内的成套室内设计作品。

运动的风格有异曲同工之妙。而“蜗牛屋”的获奖是布加蒂职业生涯中的高峰，也为布加蒂赢得了世界级设计大师的声誉。

尽管布加蒂的设计风格深受东方装饰风格的影响，表现出浓厚的异国情调，但由于它明显的自然主义风格和有机形态因此依然被归入新艺术运动中，成为一个具有特殊色彩的分支。布加蒂十分抵触欧洲传统的装饰风格和传统的艺术表现形式——这一点是具有一定冒险精神的，特别是在作为文艺复兴的发源地的意大利，仍然在很大程度上受文艺复兴遗风的影响。1904年，布加蒂似乎已经耗尽了它那新奇的设计灵感，同时迫于家具厂经营的压力，他不得不出售了自己的家具厂并迁居法国巴黎。1907年布加蒂在巴黎展出了他设计的为数不多的装饰用银器，之后布加蒂结束了他的职业设计生涯，重又拾起了他的老本行——绘画创作。

亨利·凡·德·费尔德(1863—1957年)是与奥托·瓦格纳齐名的早期现代主义设计理论家与设计家,他们对20世纪的设计发展有着极其重要的推动作用。与瓦格纳(参见第12、13页)一样,费尔德既是专业建筑设计师,又是作家、教育家和设计理论家。

正是通过费尔德的设计实践和理论著作,他向年轻一代的设计师传播了早期的现

亨利·凡·德·费尔德 Henry van de Velde



亨利·凡·德·费尔德坐在他设计的办公桌前,这个产品出自他于1895年为慕尼黑“分离派”艺术展览会设计的一系列办公家具。他身后的墙上挂的是费尔德早年完成的象征主义绘画作品。

代主义设计理论,瓦格纳的成就在于引导现代设计远离传统风格的干扰,利用新材料、新结构创造新的造型语言。而费尔德的主要成就则在于他把设计理论推向对机械及几何风格的承认。费尔德认为产品的造型不应仅仅是外部世界的物质象征而应对内部结构仔细推敲,用他的话说“实用产生美感”。

教育背景和早期作品

费尔德对造型的偏爱是从学习绘画时开始的,1881—1884年费尔德在比利时安特卫普省学习绘画艺术,继而于1884、1885年赴巴黎深造。费尔德早期的绘画作品深受后印象主义(Post-Impressionism)画家文森特·梵高(Vincent van Gogh),保罗·高更(Paul Gauguin)以及新印象主义点描派画法的创始人乔治斯·秀拉(Georges Seura)的影响。然而,费尔德最终被象征派主义(Symbolism)吸引,进而投身装饰艺术运动(Decorative Arts)及新艺术运动(费尔德最初主要从事招贴画和图案设计)。1889年费尔德成为比利时“二十人小组”(Les Vingtr)的领袖,这个小组主要由比利时的一批象征主义画家和设计改革家组成。1894年费尔德出版了一本名为《为艺术扫清道路》(Le Débâlement de l'art)的小册子,费尔德在书中提出了“dynamographique”理论,希望以此揭示产品内部的动态结构。他为Bloemenwerf别墅设计的椅子上(右图)采用了曲线形的结构,它不仅起支撑与承重作用,同时体现了一种动态向上的美感。

BLOEMENWERF 别墅

费尔德用类似社会改革家的批判眼光来评判当时的设计理论,他与英国工艺美术运动的理论家约翰·拉斯金和威廉·莫里斯一样热衷于普及现代设计理论。与威廉·莫里斯颇为相似的是费尔德从平面设计转向建筑设计是以他1895年设计自己住宅为开端的,这就是位于比利时Uccle的著名的Bloemenwerf别墅,它的曲线装饰风格与法国和比利时新艺术运动风格十分相似,但两者的

费尔德设计的家具有一个明显的特征——装饰功能与结构功能相结合的曲线造型。1895年费尔德为他本人的住宅——Bloemenwerf别墅设计了这把椅子,椅子上的曲线既简洁又典雅,同时它又是椅子上主要的结构部件,艺术与技术在这里完美地结合了起来,从中可以领会到费尔德对现代设计的造型元素所作的早期探索。

