

第一章 手工业时代的衰落



- 第一节 工艺美术运动
- 第二节 新艺术运动
- 第三节 装饰艺术风格
- 第四节 青年风格派
- 第五节 维也纳分离派

1851年，第一届世界博览会在伦敦的水晶宫开幕。主办方的初衷是希望借助这次博览会来展示英国工业革命的成果，然而展出的物品却事与愿违地呈现出了两个明显的极端倾向：一是过度雕琢、极尽装饰的家具、灯具和餐具等日常生活用品，在工业化时代已经到来之际，这些物品依然保持着巴洛克、洛可可以及维多利亚风格，孤芳自赏；二是建筑及其他工业品，虽然设计简洁、朴实无华，但因缺乏装饰而显得丑陋不堪。这两种倾向引起了设计师和艺术家们的不满。英国著名设计师、哥特建筑专家奥古斯都·普金（Augustus Pugin, 1812—1852）对此批评道：“它们被粗俗和不适当的装饰破坏了，许多展品过于夸张，而掩盖了其真正的功能目的。”德国建筑理论家哥特弗雷德·森佩尔（Gottfried Semper, 1803—1879）在《科学、工业与艺术》一文中也说道：“我们有艺术家，但没有实在的艺术。”很多设计师、艺术家对这种现象感到沮丧。失望之余，他们也清醒地认识到：造成这一极端现象的原因在于艺术与工业生产的分离。艺术家是天上的神祇，终日沉浸在阳春白雪的梦幻之中，从来不屑于过问工业产品；而生产商则过于关注产品的产量、销路及利润，未曾想到需要进一步完善的可能性与必要性。二者的“鸡犬相闻，老死不相往来”造成了艺术与技术的分离，而艺术与技术的分离又进一步导致了美学水准的普遍下降。幸运的是，他们认识到了隐藏在表象背后深层的社会原因，并提出要改变这一现状就必须摒弃陈旧的思想，重建艺术与技术的结合。这种理念很快被艺术家和设计师广泛接受，并随即引发了包括工艺美术运动、新艺术运动以及青年风格派和维也纳分离派等在内的一系列现代设计启蒙运动。



第一节 工艺美术运动

工艺美术运动（The Arts and Crafts）是一场带有空想社会主义特征的艺术和设计改革运动。这场运动发



图 1-1 威廉·莫里斯

端于 19 世纪下半叶的英国，一直持续到 20 世纪初，它波及了整个欧洲大陆和美洲地区。工艺美术运动作为一种思潮和运动受到建筑师、设计师、艺术家、作家、手工业者和慈善家们的支持与拥戴，他们试图通过这场设计运动来重新审视当时所有的艺术及制造行业在面对工业化急剧增长的状况下提升产品艺术品位和艺术质量的重要性。这些艺术先知们认为工业革命以后，随着大机器生产的出现，产品的数量不断提升，然而数量的提升是以牺牲产品的质量为代价的。为了改变这一现状，并打破艺术中的等级观念（尊崇绘画和雕塑等纯艺术而轻视手工艺）、抵制工业化对传统设计的威胁、恢复和重建中世纪传统手工艺的高尚品质以及创造人人都能负担得起的艺术，不同风格形式的艺术家、设计师走到了一起，这也使得工艺美术运动形成了思想多元化、形式多样化的设计特征。

工艺美术运动的领军人物和布道者是设计师、画家、诗人兼社会改革家威廉·莫里斯（William Morris, 1834—1896，图 1-1）。莫里斯对艺术和设计有着独特的情感。1851 年世博会之后，他到英国万宝路大学和牛津大学的建筑系求学，在牛津大学求学期间他接受了推崇中世纪艺术和道德审美的设计师普金和极富雄辩力的艺术评论家、作家约翰·拉斯金（John Ruskin, 1819—1900）的思想。普金认为好的设计要符合两个原则：

(1) 功能要好。

(2) 装饰与功能相吻合。

同普金相比,拉斯金(图1-2)对莫里斯的影响要大得多。拉斯金虽然从未从事过设计,但对设计尤其是建筑设计却有着异乎常人的深刻见解。莫里斯及整个工艺美术运动的设计思想基本上是拉斯金美学及社会理念的承袭。因而,拉斯金也被尊称为工艺美术运动的精神领袖。

1851年世博会闭幕之后,针对世博会展品存在的设计和审美方面的问题,拉斯金通过著书立说来分析、总结这些问题的根源,并进一步提出了关于设计美学方面的思想。其中包括:

(1) 恢复手工艺传统。工业化产品的粗制滥造以及缺乏人情味和人性化的设计,使拉斯金认为喧嚣的东西(指机器)无论其制作多么精良,只能以一种鲁莽的方式干些粗活,只有幸福和道德高尚的人才能制造出真正美的东西。工业化生产和劳动分工剥夺了人的创造性,这种情况下是不能生产出优雅的产品的,而且会导致大量的社会问题出现。只有恢复中世纪的手工艺劳动,才是唯一出路。

(2) 复兴哥特式风格。拉斯金生活在维多利亚时代,维多利亚风格的烦琐装饰及其矫揉造作,激起了拉斯金对新形式的不满以及对中世纪哥特式风格的怀恋。他认为哥特式风格是一种体现结构真诚、形式自由的设计,新的设计风格必须建立在哥特式建筑的基础之上。

(3) 回归自然形式。拉斯金认为自然形式是一种真实的形式,没有人工的矫揉造作和刻意装饰,体现出一种朴素的优美。设计师应善于发现自然、学习自然,从自然中寻找设计的出路。

(4) 使用传统的自然材料。拉斯金对钢铁、玻璃等新型建筑和材料感到厌恶,为了表示对新材料的反对,他曾以辞职来抗议在牛津博物馆建筑中使用钢铁。他认为设计应该像哥特式那样忠实于材质本身的特点,反映材质的真实情感。拉斯金曾把用钢铁等廉价材料来模仿古典风格的手段斥为犯罪。

(5) 强调设计的重要性。拉斯金认为艺术与设计是一对相互关联但性质不同的两个概念,设计具有自己独特的性质,是纯艺术不能解决的。他提出:一个完美的社会应该是纯艺术与设计艺术协调发展、相得益彰的,否则,这个社会就是不完美的、有缺憾的。

(6) 注重设计的民主性。拉斯金也是一位热情高涨的社会主义者,他认为设计应该为社会中的大多数人服务,而不是只为少数人提供享受。他说:“真正的艺术必须是为人们创作的,如果作者和使用者对某件作品不能产生共鸣,并不喜欢它,即使它是天上的神品,实质上也是一件十分无聊的东西。”

莫里斯从牛津大学毕业之后,没有立刻工作。他受到拉斯金思想的影响,尤其是拉斯金在《威尼斯的石头》这部著作中对哥特式建筑与自然风格精美的描述,激起了莫里斯对哥特式建筑的浓厚兴趣,他便与同学爱德华·伯恩-琼斯(Edward Burne-Jones, 1833—1896)一同游历法国,研究哥特式建筑。之后进入专门从事哥特式建筑风格设计的乔治·斯特里特(George Street)设计事务所从事建筑设计。在此期间他又接触了拉斐尔前派(Pre-Raphaelite,也称前-拉斐尔派)的绘画。拉斐尔前派追求唯美、细腻的艺术风格,一度使他着迷(图1-3至图1-5)。1857年,莫里斯离开斯特里特事务所,加入由约翰·米莱、但丁·罗茜蒂和霍尔曼·汉特三人发起的“拉斐尔前派兄弟会”。拉斐尔前派的思想主要是反对当时绘画中出现的机械主义风格倾向及程式化的学院派风格。他们崇尚中世纪的古典主义画风并讴歌自然,注重细节,主张真实、诚挚的新艺术风格。这一思想与拉斯金的主张不谋而合,同时符合莫里斯的审美期望。受众多设计师、理论家以及艺术家潜移默化的影响,莫里斯逐渐形成了自己的设计思想和审美趣味。诸如:



图1-2 约翰·拉斯金



图 1-3 奥菲莉亚 / 约翰·米莱



图 1-4 工作 / 福特·布朗



图 1-5 戈内弗尔王后 / 莫里斯

(1) 强调手工艺, 反对机械化生产。正如他本人所说: “所有艺术的根, 存在于手工艺之中。”

(2) 反对矫饰的维多利亚风格, 以及其他古典复兴风格。

(3) 提倡哥特式风格, 主张简洁、朴实和功能良好的设计。

(4) 倡导真实、诚挚的设计, 反对华而不实和哗众取宠的设计。

(5) 在装饰上推崇自然形式, 如植物、动物纹样, 以及东方风格。

(6) 主张艺术与技术的统一、功能与形式的统一¹。

另外, 在设计事务所短暂的学习、工作经历也使莫里斯进一步认识到:

(1) 设计首先要为民众服务。

(2) 设计是团体协作的活动而不是个体劳动。

随着莫里斯在设计界声望的与日俱增, 他的思想主张后来升华为整个工艺美术运动的思想。这一思想理念和设计原则完全体现在了莫里斯及莫里斯事务所设计的所有建筑、室内、家具、壁纸、日用品、书籍装帧及插图艺术上。

工艺美术运动的开山之作是建筑师菲利普·韦伯 (Philip Webb, 1831—1915) 于 1858—1859 年为莫里斯和他的新娘珍·莫里斯 (Jane Morris) 设计建造的, 位于肯特郡贝克斯利希思的住宅。新居的竣工, 成为这次设计运动开始的标志。

1857 年, 莫里斯和伯恩 - 琼斯在伦敦 “红狮广场” 成立画室, 准备在艺术上大干一番。

他认为一个人在坐下来创作高雅艺术之前, 首先要生活在一个能够令人赏心悦目的环境里: 一所像样的房子、像样的桌子和舒服的椅子, 但他逛遍了整个伦敦也没有发现一件令他满意的东西。这些物品不是充斥着矫饰的维多利亚风格, 就是面目丑陋的工业化产品。这种情况促使他自己来制作家居用品。1858 年即将大婚的莫里斯另辟蹊径, 和菲利普·韦伯等人一起设计建造婚房和家饰用品。

莫里斯的新房摒弃了当时中产阶级惯用的对称式布局和粉饰的维多利亚风格, 而是根据功能需求将住宅平面按照 L 形布局, 使每个房间都能自然采光。在建筑材料上也没有采用当时流行的昂贵石材, 而是

1 莫里斯曾经说: “不要在你家里放一件虽然你认为有用, 但却认为并不美的东西。”

选用地产的红砖、红瓦，不加粉饰。当建筑落成后，因其简洁质朴的红褐色，得名“红屋”（Red House，图1-6）。在“红屋”的外观及室内的细节处理上，韦伯大量运用哥特式风格的处理手法，如塔楼、尖券入口、室内顶棚及楼梯的栏杆、扶手等，反映了新艺术对哥特式的迷恋。典雅的细节处理，处处透露出英国传统民居建筑和中世纪建筑的风韵。莫里斯本人亲自设计了住宅周围的景观。“红屋”内部的家具、灯具、地毯、绘画和壁纸等设施是由莫里斯和韦伯、罗塞蒂、伯恩-琼斯共同设计完成的。“红屋”建成以后，以其自然流畅的设计，简洁朴素、毫无虚饰的立面，加之对装饰结构的处理和地域材料的运用等因素，成为英国工艺美术运动的里程碑。罗塞蒂曾如此描述“红屋”：“与其称它是一座房子，倒不如说它更像一首诗。”伯恩-琼斯更是赞美有加，他称“红屋”是“世界上最美的房子”。事实上，“红屋”体现出的“整体艺术”“自然形式”和“地域精神”等观念不仅是工艺美术运动早期哲学核心的经典范例，同时成为后来发端于法国的新艺术（Art Nouveau）和装饰艺术（Art Deco）以及出现于奥地利的分离派等其他许多设计运动的榜样和典范。



图 1-6 红屋及其建筑构造 / 莫里斯、韦伯等



图 1-7 红屋的室内及其壁画 / 莫里斯

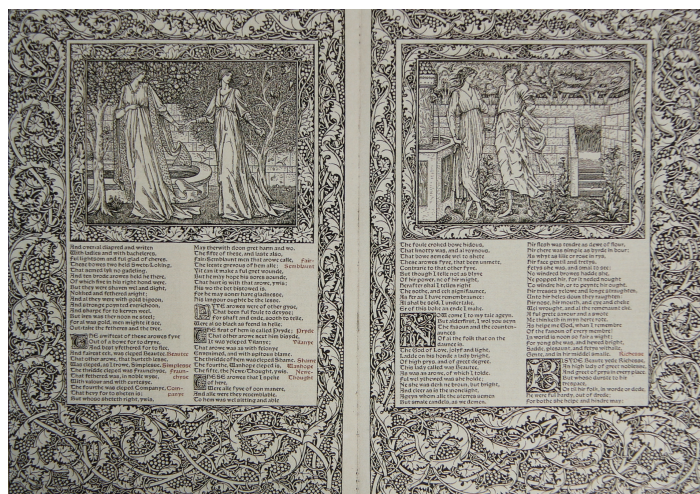


图 1-8 插图设计 / 莫里斯

参与这项工程的成员很快引领了当时建筑、家具、室内装饰以及日用品和平面设计(图 1-7、图 1-8)等领域的潮流。1861 年,莫里斯、韦伯、罗塞蒂、伯恩-琼斯、福特·布朗(Ford Brown, 1821—1893)以及检查员马绍尔(P.P.Marshall)、会计师查尔斯·福克纳(Charles Faulkner)等人一起建立了莫里斯、马绍尔、福克纳制造和装饰公司。1864 年,莫里斯将其其他人的股份买下来,创建了独立的莫里斯设计事务所(又称莫里斯商行)。事务所一律采用手工艺的方式设计和生产包括家具、挂毯、彩色玻璃、室内织物、地毯、瓷砖和墙纸等在内的一切家居产品(图 1-9)。莫里斯的目标是致力于创造美的、实用的、人人都能负担得起的、

有艺术性的物品，以使所有人都能享受艺术为生活带来的愉悦。正如他本人所宣称的：“我不想要只为少数人服务的艺术，也不想要只能为少数人享有的教育和自由。”所以，莫里斯要求所有的手工业人员必须全程参与产品的设计和制造，以便为社会提供既不同于维多利亚风格又有别于工业化风格的优美设计。



图 1-9 墙纸设计 / 莫里斯

莫里斯商行是世界上最早由艺术家领导并以中世纪行业协会的观念来指导设计运行、管理的设计事务所（图 1-10）。莫里斯商行的活动及其所倡导的设计原则和设计风格在英国引起了巨大的反响。很多年轻的设计师和艺术家以莫里斯为榜样纷纷成立自己的事务所，从而全面拉开了工艺美术运动的序幕。在众多的设计事务所中，具有影响力的有：

（1）1882 年以设计师阿瑟·麦克莫多（Arthur Mackmurdo, 1857—1942）和《赛马爱好者》（*The Hobby Horse*）杂志主编萨洛伊·艾麦格（Seluyu Image, 1849—1930）为首成立的“世纪行会”（The Century Guild）。



图 1-10 莫里斯商行的设计

现代艺术设计简史

(2) 1884年由威廉·莱斯毕(William Lethaby, 1857—1931)和查尔斯·沃赛(Charles Voysey, 1857—1941)组织的“艺术工作者协会”(The Art Workers Guild)。协会的目标是“从森林到山脉……在所有视觉艺术领域促进教育、提升设计和手工艺的标准”。

(3) 1888年由年轻设计师查尔斯·阿什比(Charles Ashbee, 1863—1942)发起的“手工艺行会”(Guild of Handicraft)。

(4) 1888年,第二代工艺美术运动的实践者沃尔特·克兰(Walter Crane, 1845—1915)、T.J.考丹—萨德森(T.J.Cobden-Sanderson, 1840—1922)在伦敦共同组建了“工艺美术展览协会”(Art and Crafts Exhibition Society)。协会的建立进一步促进了工艺美术运动成员提出的实现教育目标和获得商业机会(皇家学院拒绝展示装饰艺术)的可能。协会的核心思想是“人类灵魂的所有活动都受一个理想的左右,这个活理想就是创造”。协会邀请国内外设计师、建筑师定期举行展览,以提升本国的设计水平。为了宣传他们的思想理念,协会还出版了《工作室》(The Studio)杂志,并通过这本杂志把工艺美术运动的资讯和设计风格传播到了整个英国、欧洲乃至美洲大陆。

这场激进的、富有变革色彩的艺术与设计运动催生了很多20世纪建筑、设计界的中流砥柱人物,如韦伯、沃赛、贝利·斯科特(Baillie Scott, 1865—1945)、诺曼·肖(Norman Shaw, 1831—1912)和麦金托什(Charles Mackintosh, 1868—1928, 新艺术运动成员)等。通过参与这场运动,他们基本都形成了自己的设计思想和设计理念,包括设计应遵循功能、建筑的地域性风格以及地域性材料应当受到尊重、建筑物应同周围的景观和谐统一、借鉴历史风格等观点。后来,他们设计的许多建筑物——特别是为中产阶级设计的住宅(图1-11)——被建筑史学家尼古拉斯·佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner, 1902—1983)评价为“比同时代的任何东西都更清新、更具审美刺激性”。



图1-11 诺尼之家/沃赛

工艺美术运动在建筑设计上坚持的原则以及莫里斯带有空想社会主义性质的设计改革理想,也促进了英国20世纪初期“田园城市运动”的产生。“田园城市运动”(The Garden City Movement)建立在霍华德(Ebenezer Howard, 1850—1928, 图1-12)的城市规划理论之上。这些理论集中体现在他1898年撰写的一部具有影响力的著作——《明天:走向社会改革的和平之路》(Tomorrow: a Peaceful Path to Real Reform, 1902年重新修订并更名为《明日之田园城市》)中。霍华德的“田园城市”不仅是一种城市规划思想,更是一种社会改革方案。19世纪末英国工业革命在深入发展的同时,也带动了城市化的发展,人口及优质资源大量向城市集中,

造成了巨大的城乡差别，拉大了城乡的贫富差距。为了改变这一状况，霍华德倡导通过在全国范围内建立小型的、自给自足的城市来抑制大都市的扩张和人口膨胀，以缓解城市压力。他用一个“三磁铁”图（图 1-13），形象地阐释了“田园城市”的思想，即通过“城市—乡村”一体化这种新的社会形态，把乡村的优点和城市的优点结合起来，同时把二者的缺点摒除掉，最终创造出一种完美的生活环境和生活方式。随后，许多小的田园城市被不断建立起来，并取得了不同程度的成功。原先遍及全国的普通住宅成为建筑师革新的焦点，带动了国内建筑行业的狂热复兴，特别是“红屋”这一工艺美术运动式样的建筑风格尤为流行。这股设计热潮从英国开始向欧洲其他地区蔓延，并由德国建筑师赫尔曼·穆特修斯（Hermann Muthesius, 1861—1927，德国制造联盟成员）设计的“英式住宅”（The English House, 1904—1905）以及二十人小组¹（Les Vinget）和它的继承者自由美学社（La Libre Esthetique）在布鲁塞尔举办的设计展览，把英国的这种新的设计风格介绍给了整个欧洲大陆的民众。

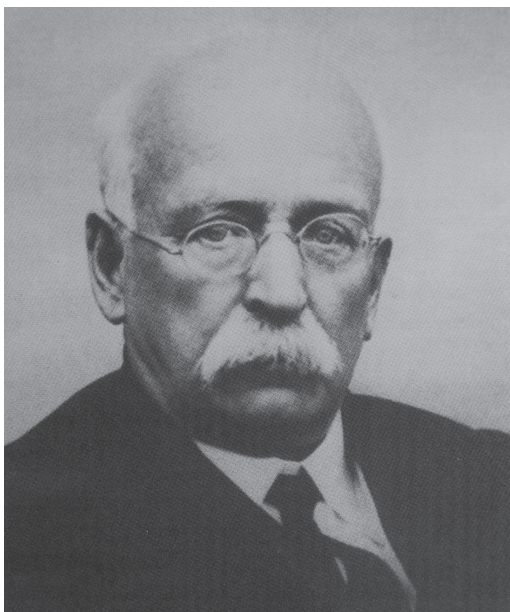


图 1-12 霍华德

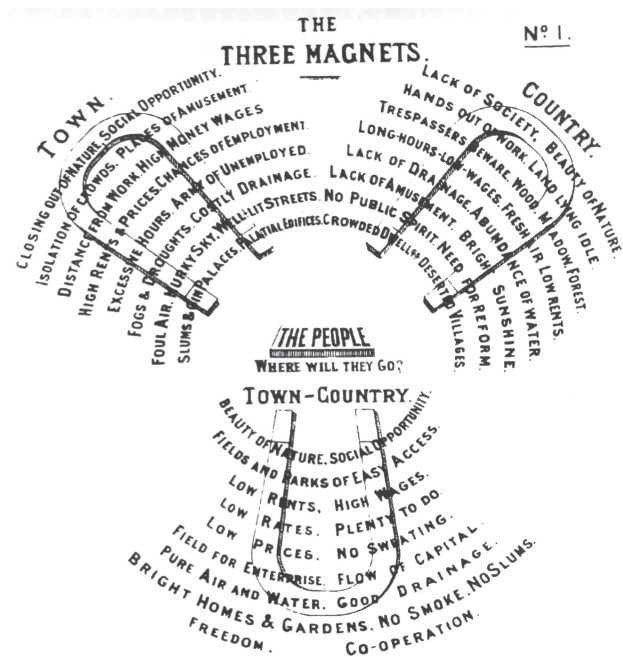


图 1-13 “三磁铁”图 / 霍华德

19 世纪末期，始于英国的工艺美术运动思潮开始向美国传播。领导这场运动的几个著名设计师，如沃尔特·克莱因、查尔斯·阿什比等都曾到访过美国，并在美国介绍了英国工艺美术运动的成果。拉斯金和莫里斯的思想观念也随之传入美国本土。与此同时，英国工艺美术运动的重要刊物《工作室》也在美国的设计界和建筑界广为传播，影响很大。美国的设计师在借鉴英国工艺美术运动行会方式的基础上也在国内建立了类似的组织。如古斯塔夫·斯蒂格利（Gustav Stickley, 1857—1942）等人创办的“工艺美术协会”，从事家具、灯具及餐具、壁纸等家居用品的设计、生产。他们还仿照英国的“工艺美术展览协会”创办自己的刊物——《艺匠》（The Craftsman, 1901—1916），通过这一刊物推广协会的设计。不过与莫里斯不同的是，斯蒂格利等人并不排斥大批量生产，他们的产品比英国同行的设计易于让人接受，且更便宜。这种形态单纯素净、结构真挚诚实的商品可以在百货商店里购买或根据目录一览表进行邮购，甚至可以按照已出版的《艺匠》上的图样说明和程序在家里自行拼装。这些简洁、实用的设计方式直至今日依然还在流行。

1 二十人小组是由 1883—1893 年在比利时和其他国家共同举办展览并积极推动艺术革新事业的 20 位进步的画家、雕塑家、作家和设计师在布鲁塞尔组成的一个艺术家团体。这个团体最初的 20 位成员包括：詹姆斯·恩索尔（James Ensor, 1860—1949）、阿尔弗雷德·威廉·芬奇（Alfred William Finch, 1854—1930）、费尔南德·科奈夫（Fernand Knopff, 1858—1921）、亨利·凡·德·威尔德（Henry van de Velde, 1863—1957）和西奥·罗森伯格（Theo van Rysselberghe, 1862—1926）等人。

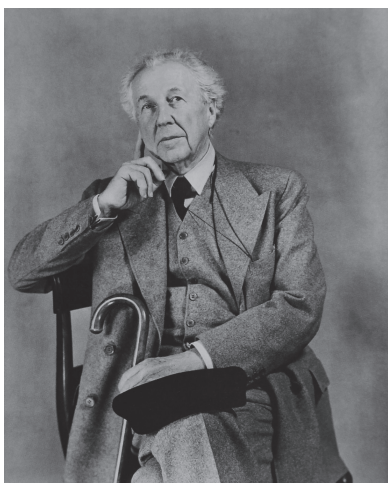


图 1-14 弗兰克·赖特

对于欧洲来说，工艺美术运动的目的有两个方面，即探索一种既能抵御毫无美感的工业化风格，同时又能反对复杂矫饰的维多利亚式的设计。但美国不同，由于美国是一个新兴国家，没有欧洲那样长的历史和文化，无论是旧事物还是新事物都有存在和发展的空间，所以，美国的设计界既没有对工业化风格的恐惧，也没有对烦琐的古典样式的厌恶。他们之所以引入工艺美术运动，只是希望能找到一种突破欧洲单一传统风格影响的设计形式。于是他们在接受工艺美术运动风格的同时兼收了东方，尤其是日本传统建筑的设计形式，并与美国中西部广袤的平原风光相结合而产生了一种新的建筑风格，这就是由建筑师弗兰克·赖特（Frank Wright, 1867—1959，图 1-14）、查尔斯兄弟（Brothers Charles）以及亨利（Henry, 1870—1954）等建筑师开创的“草原风格”¹（Prairie House）建筑（图 1-15 至图 1-17）。



图 1-15 罗比住宅 / 赖特



图 1-16 根堡住宅 / 查尔斯兄弟



图 1-17 根堡住宅室内

1 “草原风格”是因为这些住宅修建在美国中西部的草原之上，并以其强烈的水平之势与当地一览无余的自然风光交相辉映而得名。

“草原风格”建筑的特征包括 7 个方面，分别为：

(1) 建筑物横向构图，低矮宽平，挑檐深远。通过悬臂式的屋顶与景观合而为一（这一点明显是受日本建筑风格的影响）。

(2) 空间的大小和配置由空间的功能来决定。

(3) 空间自由开敞，不再区分客厅、餐厅和卧室，而是相互转化交错，由推拉门进行分割。

(4) 建筑以突出的烟囱为中心，形成浅平的、立体式的几何立面。

(5) 阳台和花园融合在一起。

(6) 应用混凝土、玻璃、钢筋和天然石材或预制装配的混凝土来美化外观。

(7) 在装饰上注重运用自然材料，如红砖、柚木、黑檀木和枫木，并以清漆涂饰，尽显自然肌理。

此外，为了体现设计的整体性，建筑、家具、灯具以及室内装饰往往是由建筑师统一设计完成的。而它所呈现出的地方风格、地域材料、自然肌理、传统手工艺的运用以及维护“设计整体性”（total design）等原则（图 1-18），显然是受到英国工艺美术运动风格的影响。从这一方面来看，美国的“草原风格”应是整个工艺美术运动的有机组成部分。



图 1-18 里特尔住宅室内 / 赖特

现代艺术设计简史

除美国受到工艺美术运动设计思想和审美原则的影响之外，德国、奥地利、匈牙利以及斯堪的纳维亚地区也在一定程度上受到它的影响，而且工艺美术运动风格形成的“符合目的”(fitness for purpose)和“尊重材料自身性能”(truth to material)的设计理念在同传统手工艺相结合的过程中取得了巨大的成功，并最终成为维也纳分离派、德国青年风格派、阿姆斯特丹学派、包豪斯(Bauhaus)学派在设计理论方面的源泉。

1896年，莫里斯去世以后，轰轰烈烈的“工艺美术运动”逐渐式微，并被另一场影响更大、持续时间更长的设计运动——“新艺术运动”所取代。

纵观工艺美术运动这场在现代设计史上具有开端引发式的艺术与设计思潮，它从一开始就充满着赞誉和批判。虽然它带有很大程度的社会改革色彩及民主主义倾向，但限于它在观念上的局限性、思想上的混乱性及主张上的矛盾性，它注定不可能是完美的。

一方面，这场运动的发起人和追随者多是一些家道殷实的年轻人，就如同圣西门、傅立叶、欧文一样，虽然他们具有深切的同情心和强烈的社会责任感，希望通过设计来改变不平等的社会现象，实现人与人之间的公平，但这些有产者天生的浪漫主义情怀，以及追求唯美、温婉和细腻的性格，并没有把设计物看作是供人使用的产品，而是将其视为艺术品一样来对待。虽然生产的物品精巧、细致、富有美感，但却价格昂贵，并非普通民众可以承受。直到19世纪80年代末，人们才有可能穿着拉斐尔前派的时装设计师设计的服饰，生活在拥有由韦伯建造、莫里斯设计的墙纸，威廉·德·摩根(William de Morgan, 1839—1917)制作的陶器，以及伯恩-琼斯创作的绘画的房子里，但这一切仅仅只是富人才能享有的殊荣。所以，这场设计运动并没有能够实现莫里斯“为大众设计”的民主主义思想。

另一方面，工艺美术运动设计理念与设计形式上的矛盾性决定了这场设计改革不可能出现一个完美的结局。在设计理念上，它试图用哥特式风格来反对维多利亚式风格，用手工艺生产取代工业化制造，这显然是以一种谬误来反抗另一种谬误的做法，注定只会得到一个更谬误的结果。而且拉斯金也已经注意到了大机器生产是现代设计的必然趋势，是不可避免的。他曾说：“工业与美术已经在齐头并进，如果没有工业，也就没有美术可言，工业最发达的地方，往往美术也发达。”但工艺美术运动的成员们只看到了大机器生产的负面影响，而没有注意到它的积极方面，盲目反对，这是违背历史潮流的，注定不可能成功。

但并不能因为工艺美术运动存在缺憾和不足就否定它的功绩。工艺美术运动的功绩体现在如下两个方面：

(1) 工艺美术运动开启了对艺术与设计关系的思考，辩证地分析了艺术与设计的关系，这是前所未有的。1877年，莫里斯在《小艺术》一文中曾说：“我们没有办法区分所谓的大艺术(造型艺术)和小艺术(设计)，把艺术如此区分没有任何好处。因为如此区分，小艺术就会成为毫无价值的、机械的、没有理智的东西，失去对于流行风格的抵御能力，丧失了改革的力量。而从另一方面来说，失去了小艺术的支撑，大艺术也就失去了为大众服务的价值，而成为毫无意义的附庸，成为有钱人的玩物¹。”

(2) 明确提出了“艺术与技术相统一”的思想，这也是设计史上的第一次，它奏响了现代设计革命的序曲。从工艺美术运动之前的泽姆佩尔到这场设计运动的发起人莫里斯都深刻认识到：当时工业化产品缺乏美感的主要原因是学科划分而导致的艺术与技术分离。要改变这一现状就必须摒弃学科界限和专业壁垒，实现“艺术与技术的高度统一”。提出“艺术与技术相统一”的理念是工艺美术运动最大的贡献，它的意义就如同18世纪法国启蒙运动提出的“天赋人权”和“自由、平等”一样，是设计上的“启蒙思想”。它对工艺美术运动乃至包豪斯都产生了深刻的影响。即便是在今日，设计界依然还在苦苦探寻着“艺术与技术相统一”的途径。

1 王受之. 世界现代建筑史 [M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 1999.

第二节 新艺术运动

维多利亚风格 (Victorian) 后期的含混喧嚣、杂乱无章的倾向遭到许多艺术家和设计师团体的强烈反对, 其中力量最强的是“新艺术运动”(Art Nouveau)。新艺术运动试图以一种波浪起伏的、戏剧性的、抽象性的线条或纯粹的几何形式创造一种完全不同于古典复兴样式的现代艺术风格, 以便取消美和实用艺术之间的差别, 并借此重温往昔粗犷雄浑、高雅美妙的艺术。

这场席卷欧美各国的艺术运动开始于 19 世纪 80 年代末, 至第一次世界大战前夕结束。新艺术这个具有国际意义的名字源于德国人希格弗里德·宾 (Siegfried Bing, 1838—1905) 开办的一间名为“新艺术之家”的艺术品商店。1895 年, 希格弗里德·宾在巴黎设立了一家专门经营日本艺术品和家具的装饰艺术商店, 为了体现建筑空间与商品性质的一致性和艺术的整体性, 他雇佣建筑师、艺术家和设计师对整间店面的所有细节, 包括家具、灯具、花瓶、瓷砖、彩色玻璃及绘画等进行统一设计。完成之后, 宾依据新的装饰风格为商店取名“新艺术之家”, 并且在他的赞助下成立了包括方列 (G.Feure)、克洛纳 (E.Colonna) 及加亚尔 (Eugene Gaillard) 为代表的由艺术家和设计师组成的希格弗里德·宾集团。通过“新艺术之家”, 他们把具有新式风格的家具和室内装饰品带给了巴黎及欧洲的民众。因为这场波澜壮阔、影响深远, 并波及建筑、室内、家具、餐具、家居饰品及平面设计等领域的艺术运动是从“新艺术之家”开始的, 因此, 理论家将这场运动称为“新艺术运动”。

新艺术运动的产生, 是诸多因素共同作用的结果。

首先是受工艺美术运动的影响。新艺术运动的诞生可以说是对英国工艺美术运动的回应和延续。他们对工艺美术运动的思想理念和设计风格进行了选择性的继承。威廉·莫里斯和约翰·拉斯金宣扬的回归自然形态、反对杂乱矫饰的维多利亚样式、对优秀和高尚的手工艺的顶礼膜拜以及他们致力于取消“美和实用艺术”之间差别的决心, 在新艺术运动风格的艺术家和设计师心中埋下了探寻新形式的种子。而且, 许多工艺美术运动后期的设计师们, 如 C.R. 阿什比、查尔斯·沃赛、贝利·斯科特、沃尔特·克兰及阿瑟·麦克莫多等人在后来也纷纷转向新艺术风格, 成为从工艺运动到新艺术运动过渡的代表人物。1883 年, 麦克莫多为雷恩的城市教堂设计的靠背椅和门扉, 以及为《雷恩的城市教堂》书籍设计的封面 (图 1-19) 已经显示出了新艺术风格的萌芽, 直线的质朴、纯真、无限延伸, 曲线的纵横交错、柔美婉转, 对比色的粗犷豪放, 抽象的组织形式及兼具运动感、节奏感的和谐韵律等都呈现出新艺术风格的特征和内涵。当时的很多设计师和建筑师都购买了这本书, 麦克莫多成为新艺术运动曲线风格的最早布道者。

不过, 与工艺美术运动的先驱们不同的是, 新艺术运动的成员对工业化和机械化没有表现出恐惧和厌恶, 他们并不排斥新技术, 而是热情地接受了新技术和新材料。另外, 对自然形式的理解也不尽相同。工艺美术运动倡导的自然形式是具象的, 如动物、植物、花卉等; 而新艺术运动的参与者提倡的自然形式是抽象的、简化的, 即是将植物的藤蔓进行提取后演变为柔和优美的曲线。另外, 与工艺美术运动提倡的传统复兴也不同。工艺美术运动的传统复兴是具体形式的复兴, 即建立在哥特式风格基础之上的创造性转化; 而新艺



图 1-19 《雷恩的城市教堂》书籍封面 / 麦克莫多

现代艺术设计简史

术运动的传统复兴是优美的、精致的传统艺术理念的复兴，并不依赖具体形式，所以它的设计形态不同于历史上的任何一种设计风格。

其次是艺术和科学的影响。19 世纪欧洲各国大肆进行海外贸易和殖民扩张，在对海外殖民地进行疯狂掠夺的同时，其他国家的艺术，如日本的绘画、家具和装饰，塞尔特人和撒克逊人的彩饰以及珠宝装饰艺术等也源源不断地被引入。尤其是日本绘画艺术中对比强烈的视觉效果、色彩丰富的图案装饰以及柔美厚重的自然形式等，在开拓欧洲人艺术眼界、提升其美学情趣的同时，也在改变着他们的审美意向。这些外来艺术在潜移默化之中影响着设计师和艺术家的思想，并在一定程度上成为他们创作的灵感之源。与此同时，科学技术的发展也对新艺术运动带来了同等重要的影响。尤其是受达尔文（Charles Darwin）生物进化论等科学大发现的冲击，艺术家们认识到自然形式的运用不再被认为是浪漫主义（romantic）或逃避主义（escapist），而是现代的和进步的。自然形式也不仅局限于具象的，还可以是抽象的。

再次是受当时绘画的影响。18~19 世纪是欧洲绘画风格的大变革时期，传统的绘画形式已经走到尽头，新的绘画形式尚处于探索之中。新生代的艺术家们不满古典主义的唯美与学院派的僵化，他们试图以一种激进的方式对传统进行反抗。如象征主义画家奥德罗·雷东（Odilon Redon）和爱德华·蒙克（Edvard Munch）的作品里表现意欲和色情的格调；颓废派画家比亚兹莱（Aubrey Beardsley）作品中（图 1-20）优美线条传达出的颓废享乐情趣以及新印象主义画家保罗·高更（Paul Gauguin）和后印象主义画家亨利·德·吐鲁斯-劳特累克（Henri de Toulouse-Lautrec）作品中厚重色彩呈现出的粗犷与豪放等。但这种艺术形式并不被主流艺术或学院派所接纳，于是他们联合起来抵制传统，反抗学院派。在这一点上与新艺术运动的思想是不谋而合的。由于新生代的先锋艺术家经常在巴黎或布鲁塞尔等地展出作品，并参与设计，于是新艺术运动的设计家们与新生代的画家们建立了密切的联系。先锋艺术的绘画形式对当时新艺术运动的设计师的创作产生了重要影响。



图 1-20 《莎乐美 - 戏剧高潮》/比亚兹莱

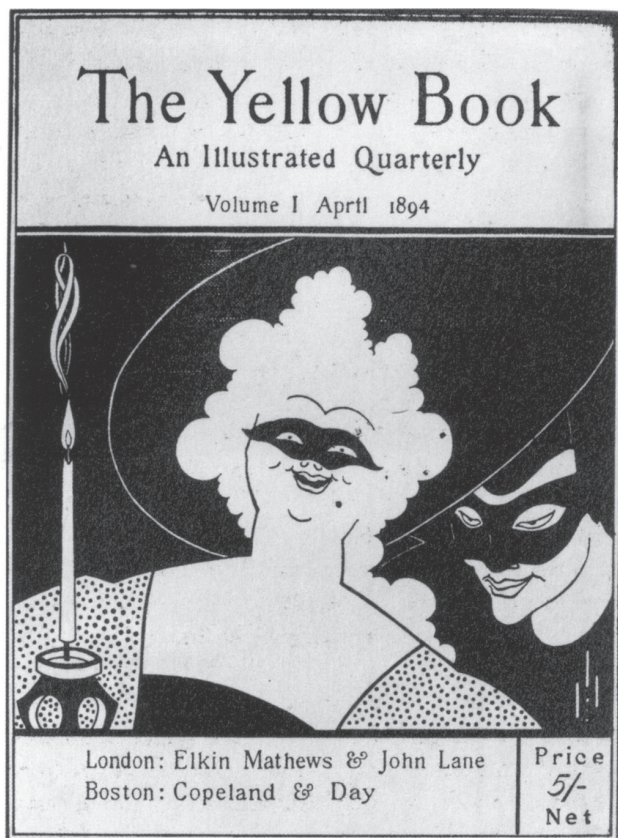


图 1-21 《黄皮书》/比亚兹莱

新艺术运动的出现，以其新颖、温和的设计风格很快受到人们的追捧，在当时也涌现了大量的新出版物。在诸如《工作室》(The Studio)、《黄皮书》(The Yellow Book, 图 1-21)、《萨伏伊》(The Savoy)、《现代艺术》(L'Art Modern)、《青年》(Jugend)、《潘》(Pan)、《装饰艺术》(Art et Decoration)、《工作同盟》(Deutsch Kunst und Dekoration)、《沃萨克鲁姆》(Versacrum)、《伙计》(The Chap-book)和《艺术世界》(World of Art)等的宣传下，新艺术运动的设计和思想形式迅速传遍欧洲和美国，成为这一时期的一个国际现象。除通过刊物传播之外，二十人小组在布鲁塞尔(1884—1893)、分离派在维也纳的国际展览(1898—1905)、1900年巴黎举行的万国博览会和1902年在土伦举行的国际装饰艺术展览会、1902年在圣路易举办的世界展览会等诸多国际展览中也把新艺术运动的影响带到了世界各地。

从新艺术运动在各国的发展来看，它应该是一场运动而不是一种风格。阿拉斯台·邓肯(Alastair Duncan)在他的著作《新艺术》(Art Nouveau)一书中指出：这场旨在“取消美和实用”之间隔阂的设计革新运动，在欧洲各国产生的背景虽然相似，但它们所体现出的风格特征却各不相同。如果以一种统一的风格、形式来界定它们的话，根本无法廓清它们的真实面貌。例如，流行于苏格兰和奥地利的直线风格与盛行于法国和比利时的曲线形式似乎看不出任何关联；同样是新艺术风格，法国的巴黎派与南锡派也大不相同。但它们在思想的产生根源、出现时间及社会影响等方面是一致的，若从这一方面来看，它们隶属于同一场运动，所以将其称为“运动”而非“风格”更为准确、合适。正是因为这场运动的形式不同，新艺术运动在各国的名称也不尽相同：在德国被称为青年风格派；在西班牙被称为现代主义；在奥地利被称为维也纳分离派；在比利时被称为线虫风格派和二十人小组；在俄国被称为现代风格派；在意大利被称为面条风格、花卉风格及自由风格等。

一、法国的新艺术运动

新艺术运动之花最为绚丽而多姿的一枝出现在法国。19世纪末20世纪初的法国是现代艺术和现代设计的重要中心，几乎所有重要的现代艺术和现代设计都与法国有关。法国作为当时世界最发达和最繁华的地区之一，荟萃了世界各地的艺术精华。它众多的画廊和设计事务所吸引着世界各地艺术家和设计师到这里交流和学习。所以，新艺术运动在这里发生、发展自然也是情理之中的。法国的新艺术运动由于受到当时绘画领域流行的唯美主义和象征主义等风格的影响，呈现出一种追求华丽典雅、温婉细腻的装饰效果。在整体艺术形态上形成了如下几点风格特征：

(1) 仿照有机植物(花卉、葡萄藤)、水生植物、贝壳、鸟类羽毛及昆虫的翅膀等，并将这些自然物象抽象成装饰图案。

(2) 摒弃工艺美术运动时期崇尚的哥特式风格，倡导回归原始的“生长性”线条。

(3) 反对维多利亚和历史复古主义的折中形式。

(4) 提倡采用现代材料、现代技术和新发明。

(5) 与各种艺术形式紧密联系，把绘画、浅浮雕及雕刻等艺术形式运用到建筑和室内、家具设计之中。

(6) 将普通曲线和自然形式的流线结合，形成一种S形的“鞭形曲线”，作为基本的主题纹样。

(7) 受科学技术发展的影响，座椅等家具设计开始注重符合人体的尺度。

法国的新艺术运动在这一总体特征的概括下形成了风格迥异的两个中心：一个是以巴黎为中心的“巴黎派”，另一个是位于南锡的“南锡派”。

1. 巴黎派

1895年前后，在巴黎从事新艺术运动风格设计的团体很多，其中最著名的有“新艺术之家”“现代之家”和“六人集团”等设计机构。

“新艺术之家”是希格弗里德·宾创办的，这里聚集了方列、克洛纳及加亚尔等著名艺术家和设计师。“新

现代艺术设计简史

艺术之家”的宗旨是将“回到自然去”的理念贯彻于所有的设计之中，无论是家具、玻璃器皿、墙纸还是海报、插图等都呈现出取消直线、模仿植物纹样等强烈的自然主义倾向。

“现代之家”是由朱利斯·迈耶－拉格斐（Julius Meier-Graefe）于1898年在巴黎创办的一家专门从事家具和室内用品设计的事务所，成员有阿贝尔·兰德里（Abel Landry）、保罗·弗洛特（Paul Follot）和马里斯·迪夫雷纳（Maurice Dufrine）等人。其风格形式和设计理念基本与“新艺术之家”一样，在设计中也是崇尚并贯彻自然主义。

“六人集团”是由赫克多·吉马德（Hector Guimard）、亚历山大·查宾特（Alexandre Charpentier）和乔治·霍恩切尔（George Hoentschel）等六位设计师在1898年成立的一个从事建筑、家具、壁炉、座钟、家居用品及彩色玻璃等设计、生产的松散团体。这个设计团体在理念上也是提倡“自然风格”，主张运用植物枝干、贝壳、卷草等蜿蜒的曲线作为最基本的设计语言。这六人中，吉马德因承接了卡斯特尔·贝朗热（Castel Beranger）公寓大楼和巴黎地铁站（Metro Station）入口设计而影响最大。



图 1-22 家具设计 / 吉马德



图 1-23 贝朗热公寓大楼 / 吉马德

吉马德原是一位建筑师，他在建筑设计的同时将包括建筑在内的室内、家具、门窗、装饰构件及地砖和壁炉等进行统一设计（图1-22）。1894—1899年的贝朗热公寓大楼（图1-23）是吉马德最重要的设计之一，这幢建筑在外观设计上借鉴了古罗马风格，而在细部设计上运用了新艺术的风格特征，如藤蔓缠绕的柱式、非对称性曲线形的铸铁大门、富有装饰的金属把手、流线型的镂花顶棚及布满雕塑的供水管道等。这些装饰形式被收集在一本名为《吉马德式样》的图册中，成为吉马德基本的装饰设计语汇。这种语汇被淋漓尽致地体现在了他于1900年前后设计的巴黎地铁站入口（图1-24）上。吉马德曾为巴黎地铁设计了140余座入口处的亭子及其细部。众多位于巴黎市区的地铁入口在外形和尺寸上并不相同，但吉马德采用标准化设计，将金属栏板、招牌、灯具及墙板等都做成预制件，可以根据不同的形式或需要进行拼装。吉马德为巴黎地铁站设计的这些造型独特、极富艺术性的入口，也导致了新艺术运动另外一种风格——地铁风格的产生。它美丽且富有地域特色的形式成为法国新艺术运动最具代表性的设计典范。尽管许多地铁入口现已拆毁，但仅存的一些现已成为

巴黎街头独特的地标和不可或缺的城市元素。

2. 南锡派

南锡是法国新艺术运动的另一个中心，也是法国家具和玻璃器皿重要的设计、制造中心。南锡派成员包括从事家具设计的埃米尔·加莱 (Emile Galle)、尤金·加亚尔 (Eugene Gaillard)、尤金·瓦林 (Eugene Vallin)、路易·马若雷勒 (Louis Majorelle)，以及从事玻璃制造的奥古斯都兄弟、安东尼和杜姆等人。南锡派的设计作品以蜿蜒盘旋、纤细柔美的曲线结构与现实主义的植物、动物、娇柔虚华的装饰主题相融，处处体现着豪奢、高贵的非凡气度 (图 1-25 至图 1-27)。与巴黎派一样，南锡派的设计也具有强烈的自然主义倾向，在设计中大量运用动植物纹样和鞭形曲线。为了达到装饰目的，经常在家具上加入各种金属或螺钿镶嵌。南锡派还是最早提出装饰形式要与使用功能相统一理念的设计团体。不过在实际的设计、制作过程中，由于他们将秉持的手工艺回归和自然主义手法推向了极致，把家具、玻璃器皿等设计当作雕塑一样来对待，使其必然无法批量生产。所以，南锡派的设计最终只能成为贵族阶层独享的玩物。



图 1-24 巴黎地铁站入口 / 吉马德



图 1-25 尤金·加亚尔设计的橱柜



图 1-26 路易·马若雷勒设计的橱柜



图 1-27 尤金·瓦林设计的家具



图 1-28 塔塞尔饭店楼梯间 / 霍塔

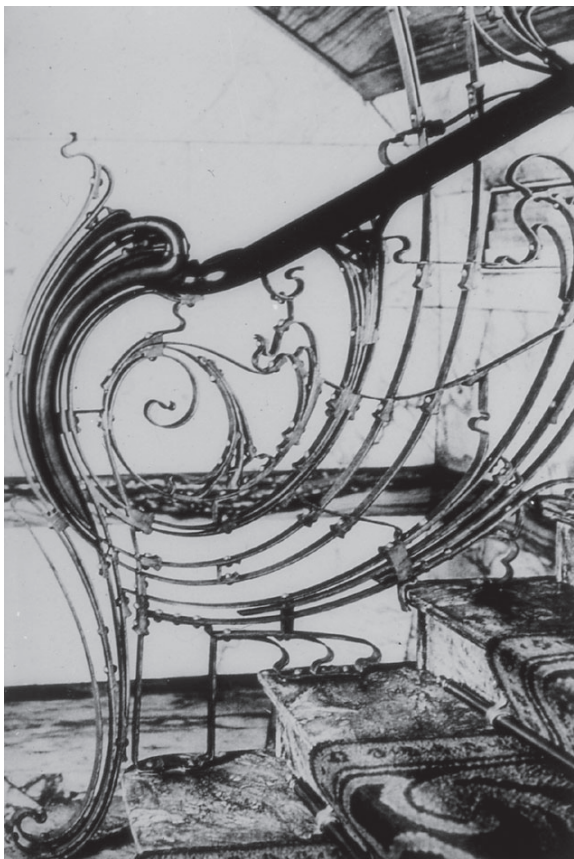


图 1-29 塔塞尔饭店楼梯扶手 / 霍塔

二、比利时的新艺术运动

比利时是当时欧洲大陆实施工业化最早的国家之一，工业化产品的艺术质量问题在这里也显得尤为突出。19 世纪中叶以后，比利时首都布鲁塞尔成为欧洲文化和艺术的一个中心。当时，在法国尚未得到官方主流艺术和学院派认可的先锋艺术家们，如后印象派（Post Impressionism）画家塞尚、凡·高和修拉等人经常到布鲁塞尔举行画展，新艺术运动的思潮也随着来自法国的展览很快风靡比利时。比利时的“新艺术运动”与英国的“工艺美术运动”有诸多相似之处。他们都反对历史主义、矫饰风格，推崇美好的自然形态和手工艺技巧。不过比利时的新艺术运动成员对待工业化的态度并不像工艺美术运动那样消极，他们积极主动地接受了工业化这一人类不可逆转的历史潮流，并渴望发掘出在工业革命中诞生的各种新材料（如钢铁、玻璃等）与传统工艺相结合的过程中所具有的美学潜能。

新艺术运动来到比利时以后，便在进步的艺术团体“二十人小组”（后改为自由美学社）周围形成了一个由富有创作经验的艺术家、设计师和知识分子共同构筑的艺术创作集团。维克多·霍塔（Victor Horta, 1861—1947）和亨利·凡·德·威尔德成为比利时新艺术设计风格的开山鼻祖。

比利时的新艺术风格最早出现在霍塔的设计之中。维克多·霍塔出生在比利时西部古老的小城根特，并在根特美术学院学习绘画、纺织和建筑，毕业后到法国从事设计工作，后返回比利时专事建筑设计，并把法国的新艺术风格带到比利时。1892 年，霍塔在布鲁塞尔承接了塔塞尔饭店（1892—1893）的设计任务。这项设计最引人注目的不是建筑外观，而是饭店的楼梯间（图 1-28）。在楼梯间的设计中，霍塔借鉴了日本浮世绘和高更的“轮廓画法”，并将其转化成富有有机性、流动性和生长性的鞭形曲线及“霍塔式”直线，将具有延展性的铸铁立柱与栏杆塑造成葡萄藤形式（图 1-29），并拓展演变成为墙壁、天花和镶嵌在地板上卷曲的须蔓图案。其支撑功能的立柱纤细到了极限，顶部的科林斯柱头萌发出带状的藤蔓，进而消融在拱顶之中。线性图案还延伸到墙面与地板，这种设计进一步在视觉上将空间整合起来。当阳光从玻璃天顶射入，照在有色玻璃窗和摇曳着水生植物图案的马赛克地面上时，就会呈现出一种金碧辉煌的氛围，令人如痴如醉。塔塞尔饭店成为新艺术运动风格在建筑设计史上的里程碑之作，代表着比利时新艺术运动建筑的最高水平，霍塔也

因此被尊称为“新艺术运动建筑之父”。此后，霍塔将这种蜿蜒曲折的线形图案作为自己特有的设计语汇广泛运用于私人住宅的室内和家具设计中（图 1-30 和图 1-31）。

亨利·凡·德·威尔德是继霍塔之后比利时的另一位新艺术运动设计大师。与霍塔一样，威尔德在建筑、室内、家具及平面设计中也大力推崇抽象的、行云流水般的柔美曲线风格。鉴于他的思想对促进新艺术运动思潮在比利时的发展和传播的巨大作用，他被世人称为欧洲新艺术运动的中坚人物。

威尔德毕业于比利时安特卫普美术学院绘画系，1893 年毕业后从事家具和书籍装帧设计，1895 年转向建筑设计。受新艺术风格的影响，他的设计从一开始就呈现出流畅的曲线韵律（图 1-32）。他从事建筑设计的契机与莫里斯相似。1890 年即将大婚的威尔德也因找不到理想的建筑、家具而萌生了自己动手设计的念头，从而走上了设计的道路。像莫里斯一样，威尔德极力倡导艺术与工业密切协作的社会益处，并执着地宣扬艺术作品的“整体设计原则”（Principle of a Total Work of Art）。他说：“如果我们愿意而不挑剔，就能建造直接反映自己愿望和品位的房子。”1895 年，威尔德在布鲁塞尔郊外为自己建造的住宅就是他整体设计思想的物化。这栋住宅从建筑外观到室内，从家具到厨房设备，甚至门的把手完全都是由威尔德本人亲自设计完成的。不过与莫里斯不同的是，威尔德赞成机械化，支持新技术，颂扬理性。他曾说：“技术是产生新文化的重要因素”，“根据理性设计原理所创造出来的完全实用的设计，才是真正实现美的第一要素，同时才能取得美的本质”。为了宣传自己的思想，1900 年威尔德移居德国，出任魏玛工艺美术学院校长



图 1-30 霍塔私人住宅室内



图 1-31 冯·艾特维特住宅室内 / 霍塔

现代艺术设计简史

(图 1-33), 并于 1907 年与其他设计家共同创立了德意志创造联盟。他的身份、地位为他实现并光大其理想提供了机会和可能。威尔德是新世纪运动中致力于探索将工艺美术运动的思想同机械化的大机器生产进行完美结合尝试的第一人, 这种愿望被他的后继者、包豪斯学院 (Bauhaus School) 的创始人沃尔特·格罗皮乌斯 (Walter Gropius) 继承并进一步发扬光大。



图 1-32 威尔德设计的封面《楚潘》



图 1-33 威尔德设计的魏玛工艺美术学校校舍

三、英国的新艺术运动

查尔斯·麦金托什是英国新艺术运动的杰出人物和 19 世纪末期最富创造性的建筑师、设计师之一。他的设计风格在英国 19 世纪晚期的设计中独树一帜。1885 年, 17 岁的麦金托什进入苏格兰的格拉斯哥美术学院 (Glasgow School of Art) 学习, 毕业后进入建筑事务所从事建筑、室内和家具设计。他通过《工作室》杂志接触了当时许多先锋派艺术家和激进设计师的思想及作品, 受他们的影响, 1897 年麦金托什在苏格兰成立了以他为首的格拉斯哥四人组 (Glasgow Four), 成员包括他的妻子玛格丽特·麦克唐纳 (Margaret Macdonald, 1868—1933)、妹妹弗朗斯·麦克唐纳 (Frances Macdonald, 1874—1921) 及妹夫赫尔伯特·麦克纳尔 (Herbert McNair, 1870—1945)。他们四人在绘画、图形、建筑、室内、家具、玻璃、金属器皿、书籍插图及精细铁艺等设计方面各有所长。在新艺术运动后期更加几何化风格的创作中, 他们的作品通过运用笔直的垂线, 蜿蜒的曲线, 程式化的玫瑰花形、蛋壳形及树叶形, 对新艺术运动风格在英国的兴盛产生了巨大的影响。

作为设计师和建筑师的麦金托什是四人组中最具影响力的一位。在他同另外三人通力协作的作品中, 大量体现了纵横交错的直线及延展的垂线和曲线并用的风格。这种风格淋漓尽致地体现在他于 1897—1909 年设计的格拉斯哥美术学院的教学楼 (图 1-34 和图 1-35) 上。教学楼的建筑立面呈长方形, 占据墙面主体的朴素窗户具有高度的几何化特色。入口上方的悬挑增强了窗户的网格结构; 入口处设置了拱形巴洛克壁龛或祭坛,