

[设计理论](#)[特约专稿](#)[读者推荐](#)

当前位置：中国设计之窗—设计文摘—设计理论

设计史的状况

作者： 克莱夫·迪尔诺特/文 何工/译

来源： 美术同盟

发布时间： 2006.02.17 14:17

经过漫长积累设计史作为学科建设在过去二十年里有所加快。在英国学位体系中，设计史也拥有坚实的制度基础。在美国，尽管某些机构，如学院艺术协会(College Art Association)对设计史的认识早先存在问题，但对设计史教学的重要性是承认的。在德国和意大利，设计史更多地是用来对设计者在工业文化范畴中的角色进行文化历史批评，而不仅仅是被当作一种教学工具或为设计实践的历史性综述。这些发展与主要工业国家对设计问题普遍增长的兴趣是相符的。如今商业已经承认设计是企业发展过程的重要媒介，政府愈发认识到设计在协助工业再生方面的资源作用，而学术界也不得不开始将设计及其相关问题视为一个有意义的研究领域。

设计问题的探讨越来越多地涉及对设计史的认识。就目前的争论而言，大部分观点立场都带着历史的观念。因此，对这些为当前的设计史工作打下基础的方法的、政治的、社会的和设计理论的立场作一个剖析是有价值的。我们需要在更广泛的学术语境下考虑设计史问题：设计史与其他研究和探索领域的关系是什么？设计史和艺术史的关系是什么？它和一般历史、和技术、经济以及商业这些对设计史有影响的学科专门史的关系又是什么？在现代主义失去中心地位之后的设计是否缺乏明确的哲学和方法论基础？回答的方法之一就是对照现有的研究工作做个综合性考查。

我们面临的是一个越来越多地被设计的社会。如历史学家托马斯·休斯(Thomas Hughes)所说，“未来寄望于科学，而在科学领域我们不得不寄望于设计，因为它符合节约的原则、公平合理的原则和美的原则。”其实这是个浩瀚的文化命题。阿瑟·普罗斯(Arthur Pulos)在他近期的著作《美国设计伦理：工业设计史》(American Design Ethic: A history of Industrial Design)一书里说：“设计是美国生活方式必不可少的酵母。由于殖民者需要将荒地改造成安全可靠的避难所，因而出现了设计；在新大陆，设计作为工业革命的天然成分而得到了扩张。美国极有可能是被设计的第一个国家——它的形成是人们经过深思熟虑后的行动结果：他们承认了一个问题，然后以顾全全体的最大利益的方式解决了这个问题。美国并不是偶然产生的：它是被设计出来的。”

对设计以及设计的大众传播的理解不仅是职业需要，而且还是社会需要。那么我们

应该在什么样的语境下思考设计？这种语境是行业专属还是整个社会的？我们可以把《设计丛刊》(DESIGN ISSUES)看作是这类问题的一个竞技场，在这里，设计的未来、设计的历史以及设计的角色等等问题得到讨论。

设计的由来漫长但设计的历史在过去是空白，这就给在当现语境中探讨设计在未来所扮演角色增加了困难。人们不能逃避历史但是可以因各种理由把一些历史问题回避掉。现有的设计史文本中这种现象是明显的。因为它们多半是由那些有能力逃避问题的历史学家或者美术史家创作出来的。它们更多是怀念黄金时代的乌托邦描述而不像史实答案。设计史好比是不同时间单元的连接，在普通史中通常被描述成为这个时间里的代表。

其实只要认真研究历史和接受新历史主义的一些积极方法就完全可以防止这种状况的发生。历史(不仅限于历史文本)展示出相关的差异，设计(动词，表示一种职业行为)和设计(名词，指特定职业或特定的现象种类)之间存在区别。因此，理解设计的第一个语境就是历史语境。这样，通过从历史角还原设计史的可信性，从而达到充分理解设计的目的。对设计的定义和解释以及对设计者的定义不仅取决于勤奋和机智，同时也取决于从历史和社会两个视角观察实践的能力和态度。

一 设计史的出现

在1936年以前的设计史只有很小的活动区域。其中一个区域是装饰艺术史。装饰艺术史主要是建筑史的分支，内容涵盖了室内设计史、园林设计史、空间设计和展示史等等。同时也包括家具、玻璃器具、陶器、金银器以及其他东西的创造史。虽然装饰艺术史和艺术史联系相当紧密。但是，设计行为在装饰艺术历史中是被人几乎完全忽略的一条线索。

设计史发展的另一种胚胎形式建立在艺术和建筑史领域，它将设计提升到了最高的原则水平。如果说设计史有学术前辈，那肯定是指尼古拉斯·佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner)和他的《现代设计的先驱者》(Pioneers of Modern Design)。这本于1936年出版的书籍因为提出了两个相互关联的观点而闻名。首先，它认为现代世界的设计具有重大的意义和重要性；其次，它认为设计活动在这个新兴世界里所采用的形式具有社会重要性和本体论重要性(其实设计史也具有社会重要性和本体论重要性)。对佩夫斯纳来说，设计史不仅叙述发生的事情，而且要阐明设计师、设计对象和社会的态度之间的关系。虽然佩夫斯纳并没有从理论的角度直接阐释，但是对这种重要的关系在他所写的每一句话里呼之欲出。然而，从1936年到1960年这段时间里出现了所谓设计史的空缺。如果这种说法基本是事实的话，那么导致这个空缺的原因主要有两点，首先是现代主义一统天下的文化语境颠覆了传统的叙史方式，设计史遭遇到了方法论困境和话语困境；其次是设计史转变为以非宏观的方式进行，比如说，那段时间里印刷和版面设计史的写作就很活跃。

即便在现当代的现实条件中也有不利于设计史的因素。行业自身的经验主义和反知识倾向、与美术史相比或多或少的潜意识亚等级心态，这一切都使得在历史的意义上探讨设计变得困难。但如果还得继续研究设计史，那我们首先需要弥补一段空缺，即以广阔的历史视野来看待20世纪50、60年代的设计和通俗文化的关系。在那个时段设计其实在悄然进入成熟期，它以和30、40年代截然不同的方式出现在大众意识里。战后的消费革命、设计的制度化、设计教育的扩展、还有青年文化和波普文化的爆发，所有这一切都不同程度地显现了设计的作用。设计强调了事物风格化外表也赋予了事物新的价值。随着普通人所面对的影像尤其是拍摄影像数量的激增，设计以一种新的方式将商品和影像变成了通俗文化的一部分。广告和设计使事物愈发地不像它们自己，而更像其他东西的象征。而且出现了奇迹的现象，那就是在被设计物所代表的价值当中，有了“设计”和“风格”自身的价值。设计本身也逐渐成为了一种崇拜对象或价值。

还出现过一个有趣的事情，1952年在艾伯特博物馆展出了维多利亚女王时代和爱德华

七世时代的装饰艺术品，设计师们看到了人们对19世纪的兴趣并主动地设计了一次历史的复苏。这还导致了英国维多利亚学会和美国技术史学会的创立。在这十年里，还开始了工业考古学的研究。

尼古拉斯·佩夫斯纳的《现代设计的先驱者》于1960年修改并重新发行。同年，雷纳·班汉姆的《第一机械时代的理论与设计》(Theory and Design in the first Machine Age)出版。班汉姆的著作标志着对现代主义设计及其起源的集约化研究的开始。另外，佩夫斯纳的研究模式被学界采纳，同时还扩大了对19世纪晚期和20世纪初期设计的研究范围，设计师也成为设计史所研究的重要对象。然而，我们也不能夸大这些著述所采用的激进研究法的作用。在这个阶段，新兴的设计史仍然可以轻而易举地套用传统的艺术史和建筑史的叙述模式，佩夫斯纳的著作对待绘画就过分严肃，记录中经常使用如“伟大的”之类字样。

20世纪60年代初期，英国职业设计教育开始形成规范，随之而来的是设计和设计师的社会地位提高。设计史虽然受到重视，但还是严格受限于当时的视角，仍旧将重心放在建筑、美术以及所谓“优秀设计”的观念上。因此，到了20世纪60年代末和70年代初，来自于设计教育领域的沉重压力要求发展出一种不以美术史和建筑史为主要基石的设计史，这能在很大程度上反映出职业设计对于设计问题的自我认知。很显然，到了20世纪70年代初期，“优秀设计”就不再是一种具有魔力的护身符了。现代主义开始丧失吸引力，设计组织、技术以及设计与社会、经济的关系这些问题开始引起人们的注意。另外，设计与商业、市场以及流行品味的关系驱使设计实践者和早期的设计史学家们去重新审视现代主义设计实践和设计历史的原则和假定。

这些实践和历史只不过是复制了现代主义的故事或者有些天真地证明了“优秀设计”及其制度的出现。这种研究法的反思为新的设计史的出现创造了条件。

二 设计史的形式和种类

如我们上文讨论的，设计史缺乏真正的传统。既然如此，那么新生的设计史会采用什么样的形式呢？设计史采用的形式在很大程度上受到了它出现于其中的教育和职业环境（至少在英国是这样）的影响。不过，这个阶段（大约是20世纪70年代到80年代）的设计史有一点需要注意，那就是大部分进入了设计史领域的是原来的美术史家，这就使得这门专门学科史呈现出相对性和一定程度的附庸感。

因此，在目前的情况下很难对设计史进行审视或定义。对设计史，我们无法给出准确的定义。我们最多可以说，新生的设计史是围绕着以下相互联系的原则和相关缺失因素而形成的。这些原则如下：

1、设计史的研究内容是职业设计活动的历史。

2、设计史学家们关心的第一个层次并不是设计活动本身，而是设计活动的结果：被设计的客体 and 影像。（从美学和考古学的依据来看，这种强调是正确的，它的逻辑前提是：设计是一种能导致新物体或新影像出现的实践性活动。）

3、设计史强调设计者个体。不管是明示还是默认，在今天绝大多数被叙述和教授的设计史中，个体设计者都占据着中心地位。

在设计史研究工作中存在着重点和导向的差异。根据这些差异，我们可以将其分为四种研究方法；但是，我们必须要注意，这些只是概括性的态度或倾向，并不是设计史学家

自己形成的学派，也不是唯一的分类标准。许多设计史学家在实际研究工作中很可能同时采用了几种甚至是所有种类的研究方法。

(一)对用于19、20世纪设计、装饰和短期印刷品主题的装饰性设计和其他次要设计的传统历史的延续性研究。

近年来，人们开始更加关注设计史学家、博物馆主管、收藏者和设计者。那么学术界很自然地就会将注意力延伸到19、20世纪的装饰性设计领域；在1945年以前，这种学术关注几乎仅限于18世纪以及更早时期的著作。此类研究采取了多种形式，目前最主要的是与大众文化界接轨(约于1925年取得突破)。研究方向由此转向变化无常的流行品味概念和对被称为废旧古董的物品的关注。在研究工业化时代的装饰主义与传统的联系方面休·欧纳(Hugh Honour)的《新古典主义》(Neo-Classicism)、朱迪思·胡克(Judith Hook)的《英格兰的巴洛克时代》(The Baroque Age in England)以及迈克尔·巴克桑达尔(Michael Baxandall)的《德国南方的椴木雕刻家》(Limewood Sculptors of Southern Germany)都是值得重视的著作。有趣的是这些书都把19世纪末20世纪初的装饰主义和16世纪的风格主义作了暗示性比较。装饰(人们必须问，这个术语是否能适用于20世纪中期以来的现象)的核心问题是风格、品味和时尚。事实上，现在无疑是回头研究装饰这个概念的最佳时刻，在撰写大部分20世纪设计的历史的时候装饰、装饰风格这类词汇还是有客观意义的。在有关19、20世纪设计史(更准确地讲应该说是装饰史)的著作中关于家具设计的发展都描述得很成功，因为家具永恒的功能性对设计和装饰的特殊要求使这个领域少了一些被指责麻烦。而在研究这个方面的历史时也无需和主流历史学的观点割裂，而且还可以把企业史的成分结合起来。家具的发展和记录使得撰写装饰史的传统保留了下来。装饰史是在设计史的一部分，而对二者在最初是否都归于手工艺史的意见则大相径庭。但是，更久远地观察装饰史和设计史我们的确可能到达的是手工艺史所开启的源头，其实这是一个涉及更广的文化命题。目前，一些设计从业者对手工艺史还有些负面的态度，我们有必要从尊重历史角度来面对事实。如果从广义上看，手工艺史就是工业设计史的前身。威廉·莫里斯(William Morris)倡导的工艺美术运动以及新艺术运动推动了由前者向后者的转变。佩夫斯纳在《现代设计的先驱者》中也提出：“设计由过去到今天的变革扩大了现代主义的阵容”。

(二)以现代主义为研究重点。

对威廉·莫里斯和工艺美术运动价值观的高度认同是佩夫斯纳和班汉姆等人的学术研究基础。他们强调了1900年后出现的欧洲先锋派在设计和建筑中的意义。在英国设计史中，对以上方面的研究以及将建筑和 design 结合为专门的现代主义史的尝试曾受到提姆·本顿(Tim Benton)的工作成果的极大激励。提姆·本顿和他的开放大学教材小组开展了英国最重要的设计史研究工作，即英国开放大学1890—1939年的现代建筑与设计史的教材。这项工作成果斐然，包括16本教材24个课程单元，涵盖了新艺术运动至第二次世界大战爆发期间现代主义史的绝大部分内容。由于开放大学采用的是广播电视教学，因此所有课程单元都配有广播或电视节目。由于该教材非常重视原始来源的研究工作，因此它并非现有现代主义理论及历史学的老调重谈。事实上，它试图扩大现代主义史的范围，不过当时的批评家们还没有认识到这一点。在教学过程中，教材提出了许多非常重要的有关设计与建筑史的关系以及设计的历史与现代主义的历史的关系问题。

该教材首编于1972年，是开放大学艺术史系的主要研究成果，最初的计划是建筑和 design 两方面的内容大体上各占一半。教材的主题是20世纪前半期现代建筑与设计的崛起，它继续保持了对建筑史原有的强烈兴趣，但同时也强调了设计的必要性，而且在理论上最终承认了设计的同等重要性。然而，就建筑而言，该教材对现代主义史做了一个批评性的再评价。教材以建筑为主线不足为奇，而设计几乎是必然的被视为建筑的延伸。教材遵循了佩夫斯纳的传统，基本方法是现代主义的。教材中不乏设计个案研究，内容包括电气(电

子)家庭单元、城市景观单元、非人工机械服务单元。在组织开放大学教材时,两个设计史叙述过程中的问题显现出来。第一个问题是凡是跟建筑无关的设计都很难找到其作品的相关资料。如对伦敦家具店Heal's的档案进行研究发现,所有文本无一记录设计思路或设计目的的,它们无助设计史意义框架的形成。建筑和设计不同,它有发展完备的解释系统。建筑史的大部分内容是对建筑物本身的理解。通过对建筑物设计图、现场照片和建筑物相关文件材料的分析,可以获取对设计解决方案的重要性更广泛的认识。但在设计史研究中,要做到这一点相当困难。建筑史有许多可作为研究基础的资料(如详细的比例图纸),而设计通常没有。即便有这些图纸,由于缺乏系统性的解释惯例。第二个问题是,建筑的传统为建筑物和建筑环境提供的是一个确定的角色。而被设计的客体或影像代表的是什么?它们仍然是复杂的商品生产消费过程的文化符号或象征吗?如果我们无法定义它们,那该如何去理解它们呢?对于在早的佩夫斯纳来说这些并不成其为问题。在《现代设计的先驱者》中,手工、装饰和设计制品与建筑之间的区别被轻而易举地省略掉了。而提姆·本顿现在以现代主义为观念框架将设计与建筑的历史加以论说时二者却不能满足现代主义的统一性:即从现代主义早期设计就沿着装饰主义传统悄然分流了。如果说要扩大范围将这些分流包括在现代主义之内(事实上人们也是这样做的),那么宏大的现代主义史就更加复杂、更加不确定。这就是为什么后来的后现代主义研究能不断从现代主义的内在矛盾中寻找后现代源头的原由。本顿在试图将各种现象综合成一部叙述史(叙述史时间下限是截止到教材编制时为止)的过程中出现了框架问题,最后他们这个计划实际上落空了。

最初计划以建筑史为主的现代主义史在加入了设计史后再也不可能保持原来的面目。这就导致了更复杂、覆盖更广的现代主义史的产生。作为一种先锋派现象,现代主义的意识形态、美学或理论史结合了社会与工业发展史。除此之外,研究重点从现代主义本身转向现代主义在当时资本主义发展阶段的未被消解的意义,同时还伴随着自觉的现代主义发展与更多看上去并不明显的技术、工业生产和消费主义发展的结合。

事实上,这一切已经开始发生了,最初是对1945年后的设计产生兴趣,但是,直到它显示出对美国设计的关注后,这种现象才变得格外引人注目。佩夫斯纳的《现代设计的先驱者》中潜藏着一个矛盾,即一方面对现代进程中的设计的极力拥护,而另一方面又表现出对现代世界的大规模设计现实的憎恶。与佩夫斯纳可以并提的还有英国的彭妮·斯帕克和美国的杰弗里·米科(Jeffrey Meikle),而阿瑟·普罗斯(Arthur Pulos)也被认为对20世纪30年代美国制造业体系和职业设计顾问方面作出了贡献。

这些史学研究成果不仅仅挥舞着各自的爱国的旗帜,而且与现代主义的论战密切相关。他们对现代主义的理解有深刻差异;对于佩夫斯纳,这意味着对设计的社会角色及其向理性普遍主义的推进的自觉认识。他认为认识到设计的社会理想,设计才是有意义的,是现代的。他后来还不断地呼吁,一个公众的理性社会必须从扭曲的市场控制中解脱出来。但是对美国人而言,社会伦理与现代无关,现代只意味着与资本主义大规模生产有关。

如果以这种新方式对现代进行定义,那么现代主义的研究就会要求一种新的定位。研究者还必须关注设计组织问题、设计与更广范围的制造和消费过程的关系、以及与经济学的关系,它们可以说明这几种设计发展的原因。一旦人们认为设计者在社会里工作比在先锋派的环境里更自由、更不受束缚,那么研究舞台就必须从制度研究转到设计职业自身的问题。诸如将它的形成、功能和它的法律和结构限制等问题就会成为研究的中心。

(三)以设计组织问题为研究重点。

近年来设计史的第三个研究领域是设计行业和相关组织。设计史注意到,在较早的时代,设计行业的组织并不明晰。设计者与生产者往往是同体的。到了工业社会,生产过程

中的设计与制造行为才分离开来，由此设计逐渐成为一个设想的而非实现了的形式过程。由于工艺设计对象的演化和进一步细分，设计行业也进一步细分并深入到这些特定的社会技术复合体里，乔治·斯图特(George Sturt)在《轮匠店》(The Wheelwright's Shop)中描述的设计室与车间环境隔窗相望就是一个例子。但是总的来说，设计与制造成为了两个行业。这种划分才使得设计不仅解决设计本身的任务，而且为产品找到社会和文化理由以及为生产商避免政治和法律上的麻烦。因此设计史需要探索分工后的设计组织结构，彭妮·斯帕克认为：“如果设计联合体成为大工业时代以来的核心，那么对核心的研究可以为更广泛的设计史讨论提供不可或缺的材料。”

在实际研究中，设计组织是研究者们的核心关注对象，从按年代顺序排列来看，约翰·赫斯克特的《工业设计》、乔纳森·伍德姆的《工业设计师和公众》、彭妮·斯帕克的《顾问设计：工业设计师的历史与实践》等等都把设计组织的材料作为核心证据。从而才把研究延伸到技术史、制度研究以及消费者或设计采购和设计受众群的研究。在特殊情况下，设计组织还是社会历史学家和经济历史学家感兴趣的论题，因为设计组织起着连接设计伦理、社会经济关系和产品生产的作用。

社会经济史学家对设计史的介入提醒我们，尽管彭妮·斯帕克的论点包含着重要的事实，但同时，她的论点也包含着歪曲设计活动相关关系的可能性。特定设计行为的产生条件涉及到复杂的社会关系，她对这些关系的描述通常仅限于设计方面，这样就掩盖了它们的社会或社会经济学方面的特性。乔恩·伯德(Jon Bird)在早先为设计史协会所写的一篇文章里对这个问题进行了概括：“或许出于便捷的动机，我们常把设计划归审美范畴而将它从历史、文化和社会经济关系中分离出来，忽略设计者作为社会团体成员的事实，忽略他们是与整个社会共享一定的价值和利益的群体，从而也在最广泛的意义上忽略设计者的工作中所占据的意识形态地位。在今天的世界上，只要我们稍微思考就会发现，没有任何设计者在工作时能够保持一种在任何情况下都不与西方资本主义经济、政治基础搭界的职业态度。即使是最极端的概念论者也要经营拥有交换价值的‘商品’。因此，设计者的产品不是体现着商品拜物主义就是像帕巴纳克(Papanek)等人那样采取表面上更契合特定文化语境的方式来对抗资本主义生产技术，两者都表达了意识形态，而这些意识形态应该是由批评家或历史学家尽可能地通过对客体的分析来揭示，这个客体就是一系列复杂的互相关联的意义和含义中的文化事实。”

(四)以各类设计的社会关系为研究重点。

对设计学科和设计工作的研究越多，广泛的语境就越为重要。四个研究领域的区别更多的是语境作为设计概念与实践的批评性审视工具被观察的程度而非语境自身的问题。约翰·赫斯克特在其著作《工业设计》中对设计史写作的组织线索和社会线索做了描述。但就其对德国的研究而言，虽然同样强调了视觉因素和组织因素，在定位上却持着更批判性的态度，尤其是他打破了优秀设计和民主社会结构之间的共生关系神话。通过详细的研究，赫斯克特指出，将优秀设计仅仅等同于包豪斯建筑派设计的观点从历史角度来看是站不住脚的，认为纳粹和前东德的设计就是差的设计这种观点同样也站不住脚。赫斯克特表明，从威尔赫姆·瓦根费尔德(Wilhelm Wagenfeld)的作品中可以看到包豪斯建筑派设计伦理在纳粹时期的延续，而且将设计价值与社会结构简单等同(魏玛总是等于现代的、进步的和理性的；而纳粹总是等于反动的、大民族的和非理性的)的做法是错误的。由此说明，我们需要从根本上重新评估社会和各种设计实践的关系。赫斯克特还声称，我们需要的是能发挥特定功能并对特殊情况做出反应的联合模式而不是表现某段时期特征的单一设计模式。

欧洲设计的历史发展和分析发展情况已经直面了这个问题。比如，沃尔夫冈·弗里兹·豪格(Wolfgang Fritz Haug)从马克思主义角度提出了一种商品美学理论。通过区别生产和消费以及探索产品、广告的影像及其在资本主义生产和消费中的角色，豪格的商品美学

理论提出了设计在商品生产中的角色问题。格特·赛勒(Gert Selle)从比较的角度提出了设计是社会关系之表达的理论。豪格和赛勒的研究都涉及到了艺术、建筑和设计更普遍的社会和政治因素。在前西德左翼艺术建筑历史学家协会乌尔姆艺术学协会的集体成果中也可以发现这一点，它一直以来都鼓励、看重建筑与设计的社会政治因素。这个协会认为，艺术、建筑和设计的形式虽产生于资本主义，却反而在资本主义文化中占据着重要的意识形态地位。在《魏玛包豪斯》(Das Bauhaus in Weimar)一书中，卡尔·海因茨·惠特(Karl-Heinz Hüter)详细研究了20世纪90年代魏玛和图林根州的经济政治条件以及它们与包豪斯的关系。英美学者一向对功能主义的左翼或极权主义方面大加抨击，但惠特和洛塔尔·屈内(Lothar Kühne)反对这一看法，主张包豪斯建筑学派和20世纪20年代的现代主义是资本主义经济阶段的产物。

在更富批判性的法国传统中，对何谓真正需要的问题进行了仔细研究。社会学家让·鲍德里亚(Jean Baudrillard)长期以来都致力于研究物质化及其在资本主义结构中的地位。鲍德里亚从符号的角度对设计在现代资本主义中扮演的社会经济角色进行了精确的分析，并采取文化研究方法试图解决几个有关功能主义的错误观念。鲍德里亚的缺点在于他的行文中充斥着行话，经常出现意义含混不清的情况，而且他的评论的历史根据不足。

意大利的设计史和批评研究涉及了占主导地位的准马克思主义建筑史和批评研究，试图把握被设计物质与社会文化形态之间的联系。埃米力奥·阿巴斯(Emilio Ambasz)的《意大利：国内新景象》(Italy: The New Domestic Landscape)和皮埃洛·萨特戈(Piero Sartogo)的《意大利再进化：80年代意大利社会的设计》(Italian Re-evolution: Design in Italian Society in the Eighties)中的高水平的理论性文章就以这种研究方法为核心。马利奥·贝尔利尼(Mario Bellini)主编的设计年鉴《Album》编前语这样说：“如果设计史意味着弄清每一件我们制造的物质与环境的相关性，那么，我们也完全可以从这种看似平庸的观点出发，创办一个从未有过的杂志。只要存在工业生产，比如说，餐具或桌子的生产，就有工业设计专业、相关的学校、相关的职业以及工业设计刊物；只要存在室内，如餐厅，就有室内设计专业、相关的学校和杂志。一旦我们吃饭、在办公室里工作或者开着车旅行、居住进建筑里，我们就再也没有“自己的位置”、“自己的交通工具”、“自己的空间”，我们立即成为复杂文化的仪式的参与者。”

这些文章的真正核心是对设计意义的文化性质而不是设计生产或接受的强调，它将意大利的设计史研究工作与新的英国设计史联系起来，成为伯明翰当代文化研究中心(Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies)和创办了《布洛克》(Block)并主持英国两大设计史艺术学士课程之一的米德尔塞克斯理工学院(Middlesex Polytechnic)派的轴心。这种研究最主要的内容是研究设计的表现手法，它源自于罗兰·巴尔泰斯(Roland Barthes)倡导的符号文化批评。

符号学已经大举攻入了英美两国的文化研究领域，如文学和电影批评。就其发展形式而言，媒体和照相影像分析领域的符号学都非常重要。采用各种精密复杂的理论研究途径，将单纯的图示影像分析转为物质文化和通俗文化分析。这种转变将研究者带入了设计史领域。迪克·赫布迪奇起初研究的是亚文化群，现在已经逐步开始研究亚文化的物质元素。他在《布洛克》上的系列论文中对诸如1935年至1962年的流行品味、小型摩托车对“摩登派”风格和生活方式的意义、通俗艺术风格等问题进行了探索。这些论文都基于一个重要的观点，那就是“社会关系和过程只能以它们在个体面前呈现的形式而被个体占用。”这里的形式指的是被设计物质的形式，同时也指思想和意识形态的形式，这些形式“完全被置于公司资本主义经济和文化背景之下。”

这种研究方法既是分析性的又是历史性的，因为为了把握设计行为的效果或被设计客体或影像的可能功效，必须真正理解而不是想当然地臆测设计活动的定义以及设计活动的

目的。不过,这种理解同时也必须是形式上的。在提出“为什么”问题(如,这个影像为什么存在?某个被设计的客体为什么有名?)和必需的回答之间有种有趣的关系,一方面是因为功能和语境分析,另一方面是因为揭示客体或影像本身的工作方式。

将客体或影像理解为文化符号的分析法就是罗兰·巴尔泰斯在《神话学》(Methologies)及其后来的研究中所采用的方法。约翰·沃克用这种方法对伦敦地铁地图进行了精辟的分析,因此它具有广泛的适用性。在理解被设计现象的分析研究模型中,沃克从历史视角出发,把地图的出现置于伦敦交通的扩张和现代化背景下,对地图计划实现的以及实际实现的复杂功能进行了解释,以视觉元素制表方式将地图的视觉形式和组织与它执行的功能范围联系起来。

约翰·沃克的分析法的价值在于,它剥去了设计和设计活动的神秘外衣,因此和上文提到的那些使设计和设计者越来越神秘的研究工作截然相反。使用我们前面所提到的研究方法,其结果是使设计边缘化;设计成为只适用于特定现象的特殊活动。而采用沃克的研究法,就能使设计恢复为一个可理解的过程,因为它和每个人的体验是息息相关的。前面的研究法将设计提高到只有具有非凡才能的个体才能完成的创造性活动,却否认设计的更广泛的社会效力或作为意识形态的重要性,而沃克推翻了这种观点。他认为,设计从本质上来说是种普通活动。

沃克在对一张玛格丽特·博克-怀特(Margaret Bourke-White)拍摄的照片进行研究后指出,摄影师对该照片的组织安排所包含的潜在“内容”显示了照片被赋予的意义程度。不过,他同时还指出,这种意义赋予是在编辑语境中完成的,在编辑过程中,照片的选择和摄影师本身并无关系。这种研究提高了对被设计影像、客体和建筑物力量的评价,表达并确定了设计行为的角色作用。表达、确定和行为这些术语并不恰当。它们是设计史理论传统遗留下来的,以分析学和社会学为导向的历史学仍在努力地反对使用这些术语。

迪克·赫布迪奇的著作尤其是《亚文化:风格的意义》(Subculture: The Meaning of Style)附带研究了传统的设计史,不过它提到了物质文化、影像和表现形式与社会关系和过程的关系这个中心问题。因此,它代表着设计的女性主义分析的出现。女性主义分析对于建筑史和批评(特别是美国的建筑史和批评)以及从化妆品包装到视觉色情的大众传播媒体的影像分析尤为重要。除此之外,女性主义设计史还拥有强大的摧毁力量,可以抹杀设计和定性设计思维、设计实践和设计史研究的社会生活之间的区别。纯化论者以女性主义设计史不够关注设计本身为理由而对其进行抵制,其实是忽略了它的一个重要方面。恰恰是女性主义分析才将物的设计与客体和影像对我们的影响方式紧密地具体地联系到了一起。这并不奇怪,毕竟,通常意义上的设计想要为自己要求的正是在人们的生活中占有一席之地。

相关链接

- [设计缺位 品牌就没有发言权 \[06-02-14\]](#)
- [设计的意义 \[06-02-15\]](#)

