



特别策划 SPECIAL FEATURE

意大利设计 Italian Design

意大利设计的实质——对意大利设计“方式”本质特点的思考
The Substance of Italian Design: Reflecting on the Essential Characters of the “Modo” of Design in Italy

意大利的批判性设计（1965-1985）
Critical Design in Italy, 1965-1985

推陈出新：新世纪前十年的意大利设计
Updating the Tradition:
Italian Design in the First Decade of the New Century

驶向新时代：20世纪意大利汽车设计社会史
Driving towards a New Society:
A Social History of Car Design in Twentieth Century Italy

顾问 (以姓氏拼音为序):

常沙娜 陈汉民 **黄能馥** 邵大箴 陶如让 王国伦 温练昌
奚静之 杨永善 余秉楠 袁杰英 袁运甫 张伯海 张道一

编委 (以姓氏拼音为序):

包林 方晓风 杭间 何洁 李当岐 李砚祖 柳冠中
鲁晓波 吕敬人 马赛 尚刚 宋建明 苏丹 汪大伟
王明旨 赵健 赵萌 张敢 张夫也 郑曙旸

信息时空 栏目主持: 张明

- 005 短讯、要闻
008 域外传真
010 新设计
011 推荐阅读

News and Events Column Host: Zhang Ming

Briefing, News
Overseas Information
New Design
Recommended Reading

特别策划: 意大利设计 栏目主持: 王小茱

- 012 意大利设计的实质——对意大利设计“方式”本质特点的思考
[意] 詹皮耶罗·博索尼 [意] 齐亚拉·莱切 翻译: 陈坚
018 意大利的批判性设计 (1965-1985) [英] 彭妮·斯帕克 翻译: 汪芸
022 推陈出新: 新世纪前十年的意大利设计
[意] 卢卡·圭里尼 [意] 朱莉娅·杰罗萨 翻译: 尚才翻译
032 驶向新时代: 20世纪意大利汽车设计社会史
[意] 费德里克·保利尼 翻译: 王珍时
039 时尚教育的先行者——访意大利柏丽慕达时装学院院长
达尼洛·文丘里 采访: 钱婧曦、王小茱 撰文: 钱婧曦

Special Feature: Italian Design Column Host: Wang Xiaomo

The Substance of Italian Design: Reflecting on the Essential Characters of the “Modo” of Design in Italy Giampiero Bosoni Chiara Lecce Translated by Chen Jian
Critical Design in Italy, 1965 -1985 Penny Sparke Translated by Wang Yun
Updating the Tradition: Italian Design in the First Decade of the New Century
Luca Guerrini Giulia Gerosa Translated by Shangcai Translation
Driving towards a New Society: A Social History of Car Design in Twentieth Century Italy
Federico Paolini Translated by Wang Zhenshi
The Forerunner of Fashion Education: An Interview with Mr. Danilo Venturi, Dean of Polimoda Institute of Fashion Design & Marketing, Italy Interviewed by Qian Jingxi, Wang Xiaomo Written by Qian Jingxi

特别关注 栏目主持: 萧冯

- 042 “问路中国设计”——《装饰》杂志 2015 年度
优秀论文评选暨作者交流会综述 周志 徐璐
046 艺硕十周年·艺术设计专业学位研究生教育论坛纪要
刘晶晶

Special Focus Column Host: Xiao Feng

Explore the Road of China Design Research:
Summary of 2015 ZHUANGSHI Selected Writers Symposium Zhou Zhi Xu Lu
Summary of 10th Anniversary Commemoration of MFA and Professional Degree Education
Forum in Art and Design Liu Jingjing

第一线 栏目主持: 萧冯

- 050 融汇与超越——徐迎庆的信息艺术设计教育观 田君

Front Line Column Host: Xiao Feng

Fusion and Transcendence: Xu Yingqing's View on Information Art Design Education Tian Jun

纸上展览 栏目主持: 刘晶晶

- 056 “古今中外 以我为主”: 雷圭元设计述评
郭秋惠

Exhibition on Paper Column Host: Liu Jingjing

Let all the Resource Work for me No Matter from Ancient or Modern, Chinese or Foreign:
Review on the Design of Lei Kueiyuan Guo Qiuhui

主持人语

20世纪，不同国家在不同时期取得了设计领域的飞跃，由此形成一幅跌宕起伏的历史图景：比如20年代的法国、30年代的德国，以及50年代的斯堪的纳维亚地区。意大利设计崛起的黄金年代，是20世纪六七十年代。

意大利设计的丰厚遗产、独特气质及国际声誉为“意大利制造”带来了难以估量的附加值与吸引力。延续国别设计研究的选题，我们今年聚焦意大利设计，邀请了六位意大

利学者及一位英国学者，自我解读、探究意大利设计的本质。他们既有宏观层面的阐释，也有对特定历史阶段（20世纪六七十年代及进入21世纪之后）的剖析，还有对某一专门领域（汽车及时尚产业）的关注。从五篇论文中可以看到，简单地用“风格”描述意大利设计显然过于偏狭。詹皮耶罗·博索尼恰当地提出用“意大利方式”一词去理解意大利设计，它意味着一种制作方式、一种思考方式和“用这种方式来理

解和解读人类习惯和生活方式变化，并对这些变化的反应和应对能力”。这种能力与意大利本身的历史、手工艺传统、现代艺术成就密不可分，亦依托于科技创新。同时，我们还不能忽视展览和学术刊物在传播、塑成意大利设计理念时所发挥的重要作用——相信这也是米兰三年展在暂别20年后，于今年重新举办的原因。这些共同组成了意大利设计的基础，也是值得我们反思本国设计发展的关键之处。（王小茉）

意大利设计的实质

——对意大利设计“方式”本质特点的思考

The Substance of Italian Design: Reflecting on the Essential Characters of the “Modo” of Design in Italy

[意] 詹皮耶罗·博索尼

Giampiero Bosoni

[意] 齐亚拉·莱切

Chiara Lecce

翻译：陈坚

Translated by

Chen Jian

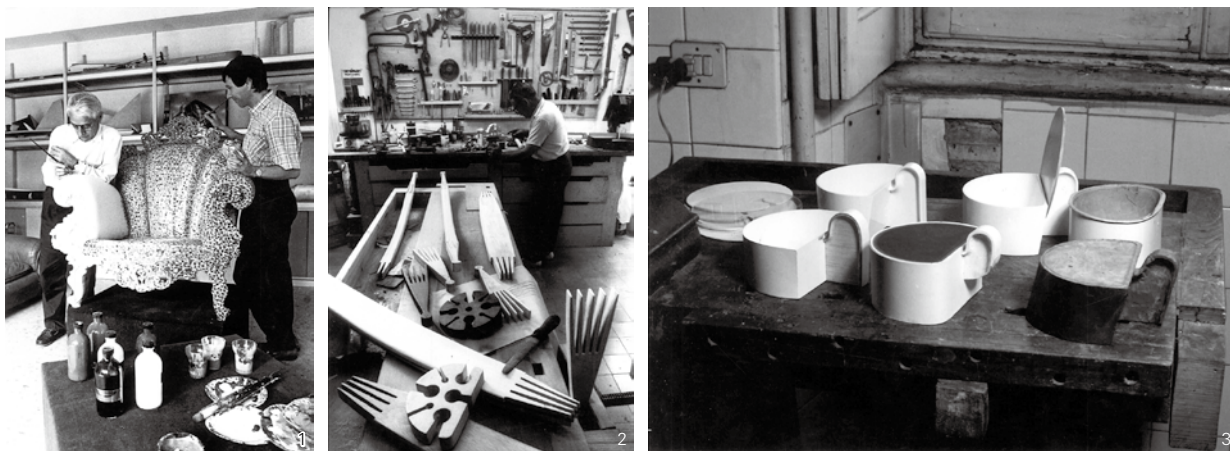
内容摘要：本文从宏观角度剖析、思考意大利设计的实质。作者首先提出“意大利方式”（modo italiano）一词，指出它代表着一种制作方式和一种思考方式。继而，作者评判了可被称为意大利好设计的三个标准（科技创新、自主的美学/象征性价值、对生活方式极端精细化的研究），阐释了意大利设计的人类学价值与人文价值，追溯了意大利设计的诞生过程，勾勒出意大利设计的历史图景，以及进入21世纪意大利设计呈现的新特征。最后，作者提出，从其基本特点来看，意大利方式实质上是“后现代”的。正因为如此，意大利设计能够在贸易全球化中赢得自己重要的一席之地。

关键词：意大利设计、意大利方式

意大利设计的意义是什么？

十多年前，我曾有幸与现任巴黎奥赛博物馆馆长、时任加拿大蒙特利尔美术馆馆长盖伊·科热瓦尔（Guy Cogeval）合作，在蒙特利尔美术馆举办过一个很有意思的展览：“意大利方式——20世纪意大利设计与先锋艺术”^[1]。这是一场规模很大的展览，近500件展品既包括所谓的“设计”产品，其中大部分是工业化生产的日用品。也包括一部分艺术品，也就是一些（用于私人住所或博物馆）能够让人思索回味的纯手工制作产品。在这两类通常被认为是“两极对立”的展品之外，还有一类则是大量的所谓“中间路线”之作，例如建筑（模型和图纸）、书籍、纺织品、海报、技术图纸及一些手工制品。当然，所有的展品都是20世纪在意大利设计和制作而成的。通过充分的评论性解读，这一大型展

览首次展现了孕育了意大利包罗万象的“设计”领域的历史文化背景（意大利最优秀的设计文化的精髓与灵魂正是扎根于这样的历史文化图景）宏大而复杂的全貌。有鉴于此，为了最具代表性地确定展览的名称，我们考虑使用“modo italiano”（意大利方式）一词，并将其直接沿用到展览名的英语和法语表述中。即便从语言学上来说，这也是一个非常明确的选择。这一选择来自于对一个概念的信心，这一概念是“一种制作方式”，是“一种思考方式”（注意，这里说的是方式而不是风格）。同时，也包括从实际“使用”到美学“享受”都追求讨喜的外形的其他各种“方式”。如其他多种表述一样，这一概念最好地诠释了一种广受推崇的最高品质的设计类型——享誉世界的“意大利设计”。当然，在很多人的眼中，“意大利设计”正是“意大利制造”这一标志性品牌的一部分。此外，



1. 亚历山德罗·门迪尼，“普鲁斯特”（Proust）扶手椅的制作过程，1978。
2. 伦佐·皮亚诺建筑工作室（Renzo Piano Building Workshop），IBM 移动展览馆（IBM Travelling Pavilion）手工制作过程，1983。
3. 恩佐·马里，“爪哇”（Java）糖罐原型品，达内塞（Danese）公司制造，1968。

“made in Italy”（“意大利制造”或“意大利生产”）这个英语词汇与“modo italiano”（译注：翻译成英语可表述为“*Italian way*”）其实存在着一种奇妙的共通性：因为我们可以看到，“意大利制造”（*Made in Italy*）这一品牌，往往也可以被更精确地解读为“意大利式制造”，它代表着那些集合了各种价值特色、手工工艺、科学技术、哲学艺术等其他因素而设计和制造的产品。这些产品的诞生过程，也正是我们曾经和现在都希望通过“modo italiano/ 意大利方式”来重申和强调的。

那么，这种“意大利方式”的历史渊源是什么？它是如何形成的，又如何发展成今天的这种“方式”？它所包含的各种理想型价值是被磨灭了，还是得到了发展？是有所弱化还是有所优化？甚至，已经有了质的提升？意大利方式（从本文此处开始将更清楚地用“意大利设计”来代替）的最佳表现形式，是通过一种“神秘配方”对各种价值进行集合和运用而形成的。要试图理解和描述这种“神秘配方”非常困难，因为很显然，这种配方的“精髓”会受不同历史时期平衡配比的调整而发生改变，而要对这种配比变化进行解码，其难度可想而知。在此情况下，用一个比喻性的词语“味道”（正如伟大的建筑大师和设计师维多利亚诺·维加诺 [Vittoriano Viganò] 对一些伟大作品的评价：“建筑的味道”“设计的味道”）来描述这种“方式”显得更为容易一些，这也可以算是我们自古以来对于所有被提出和未被提出来的问题的经典回答。

意大利设计的“神秘配方”

在我们更加深入地分析这一段意大利历史之前，先明确一下我们认为基于这一主题的一些概念可能是必要的。在这里，这些概念就好比顺手的工具和阅读时戴的眼镜，能让我们尽可能地理解本文将要探究的一些想法。

首先，应该明确那些在我们看来能够让人们认为是“好的设计”或“正确的设计”的作品，其特性是什么：至少应该明确我们看到的意大利设计历史图景中的作品有什么样的特性。经验告诉我们，一个好项目的诞生，往往取决于以三个最主要的坐标方向为起始并发展的研究。这三个坐标各司其职，却又相互交织并以最根本的方式影响设计的最终质量。我们不对这三个坐标的优先性进行排列，但正是这三者优先性的不

同排列顺序决定了一种设计与另一种设计的“方式”区别（简单举例来看，比如意大利设计与德国设计和美国设计的区别）。

我们可以先无差别地将科技创新排在第一位，科技创新也就是工业领域的科技研发，通常被很多人认为是生产我们未来生活所需的工业产品不可或缺的条件。

其次，我们可以谈及物品的形态学问题。物品的形态学问题并不自动地取决于前面提到的科技和之后我们将要谈及的功能，而是一种对自主的美学 / 象征性价值的独立研究。这种研究可能会与物品的制造过程和实用性保持连贯，在它能够传导其所处时代的外形时（当代艺术研究领域是艺术家提前领悟时代精神的土壤），这种研究便能够获得最佳效果。

最后，我们要提出的是用品和与它们相关的空间的类型学演变。在被确定在生产商业系统里的类型之前，用品和与之相关的空间形态取决于对不断演变的“生活方式”的表现雏形的极端精细化研究。“生活方式”是我们生活和居住的方式，在电视和各种演绎里，我们可以感受到我们的日常“礼仪”、实践和功能的不断变化，这些变化基于不同社会类型里越来越快的节奏、不同的当地特色和不断深入的全球化。

就像之前说过的，不同的坐标在研究里占据主导会决定一项设计的特点。例如意大利的一些设计，从接下来会谈到的一些因素来看，意大利设计首先注重对于物品和空间使用方法的细致观察和理解：我们可以将其定义为一种人类学研究的初始方法，以此来理解一个设计项目在开始阶段选取相应外形种类的原因。这样的观测角度正是一个设计项目的出发点，也每每令人陷入对选择外形的“原因”的争议。这一点，在我们国家的文化里有着根深蒂固的传统，从哲学 - 设计的范畴反映出伦理与美学的辩证关系，也从设计的事实层面表现出我们自古以来便运用丰富的解释和说明手段来展现我们的手工经验和艺术成就。基于这样一种特殊的模子，当然也是一种类型（其实是形成于一定历史和地理环境中的对类型和“反类型”的思考），设计在研究的基础上演进和成熟：一方面分析日常用品固有的象征性价值（*symbolic values*），从而确定有关表现力方面的着力点，这种着力点将确定各种日常符号的形象特点。另一方面，为了做好这些日用品设计，我们努力找到一条最常态化的技

术路径,用独特而经济的方式使用一种现存的技术来追求意想不到的技术品质。有时候,我们用简单而不那么学术的方法来运用这种技术,因而令人大跌眼镜。需要说明的是,并不是说这样的准则适用于整个意大利设计领域,但我们认为它是意大利最高设计水平的支柱。并且,它让我们认识到,对于设计观念来说,排在第一位的并不是科技或者外形,而是理解如何能够像科技和实践一样,为功能和人类需要、为“有时无可名状但又根深蒂固的、不断更新的仪式感”设计出充满智慧和美感的外形。因此,首先是由设计的要求来确定设计理念,当然这种要求常常是潜在的和没有明确表达的(这也是关于设计的创新研究的实质)。然后,如果能够理解一种有当代感的外形并“读懂”一项技术(要“发明”一项技术是非常难的,很少有人能够做到),那么对于这种要求的回应和满足将是非常优秀的。

意大利设计的人类学价值和人文价值

从这个意义上讲,用“意大利方式”这种表述是希望能够强调其所谓人类学面貌或行为学面貌,即意大利的思考和制作物品的方式。我们选用了具有延展性意义的表述,比如“方式”和“物品”,这并不是为了矮化我们正在谈及的主题,而是为了让我们能够更近距离地触及一个涉及非常宽泛的一系列价值(values)和表达方式的角度,这些价值和表达方式也正是意大利创造和生产方式的主要特点。因为其复杂的历史属性,如坊间所认为的那样,意大利的创造和制作“方式”一直在不断地将神圣性与世俗性进行糅合,从而形成一种特殊的混合风格,并传承到今天我们所公认的“意大利设计”里。艺术史学家乔治·库布勒(George Kubler)可以对我们理解本文提供一些帮助,在其著作《时间的形状:艺术史和“物”的历史》^[2]里,他给我们带来一种在同一层面来解读所有由人类用不同设计语言和表述方法构思和制造所有形状的新方法。

在库布勒看来,“物的历史旨在集合可见外形范畴内的理念和物品,包括各类制成品、艺术品、复制品和孤品、工具和表现方式:简而言之,包括所有在历史长河里在相互联系、不断发展的理念指导下,由人类双手创造出来的物质。一个时代的形状就建立在所有这些‘物’的基础之上,各种集体概念,例如部落、阶级或民族的清晰的图像也因此被勾勒出来”。

所以,我们从路径、态度、观点和本能的适应策略的意义上谈“意大利方式”。“方式”凌驾于构思和设计之上,深深扎根于深厚的表述和语言财富宝库。这一宝库是在千百年来绵延不断的辩证法和修辞学的交流与冲突中形成的,其中,思想和连续的实验性验证共同塑造了一种“手工业-哲学”体系的理想形象。这一形象既存在于汇集了伟大艺术家的君王们的工作室和占据同样重要位置的手工业-艺术大师们的民间作坊里,同时也存在于大量开明而有胆识的企业家们(遗憾的是,这样的企业家现在越来越少)之间,当然也展现在许多建筑家-设计师或艺术家-设计师的画室和工作室里,以及大量手工业者-企业家的作坊-工厂里。

在西方的文化传统里,这样的一种模式一般习惯被定义为“人文的”。在这一模式中,思想总是渗透到制成品里,这些制成品既来自所谓的“大艺术”,也来自广受非议的“小艺术”。需要指明的是,这两者在很长时间里被认为是共通的,并且是要逊色于自由艺术的,因为它们都被视为机械艺术。在意大利,这种自由艺术(语法、修辞、辩证、算术、几何、

音乐和天文学)与机械艺术(从航海到农业,从戏剧到建筑)之间的分离,在从中世纪到文艺复兴的很长时间内,使得雕刻工人、石匠、画家、装饰工人或细密画画家的小作坊的研究和工艺都处于相同的水平。例如佛罗伦萨文艺复兴运动的伟大开创者之一、佛罗伦萨大教堂恢宏的大穹顶的设计师和建造者费立波·布鲁内莱斯基(Filippo Brunelleschi),当时他广为人知的身份是在机械艺术公会里注册的金匠。但是,这位手工业者-艺术家的一些建筑杰作(今天我们称之为工程杰作),得益于他对数学和几何学(自由艺术)的娴熟运用,被认为是“智慧的”,并不是“庸俗的”机械艺术,可以被列入“大艺术”(建筑、雕刻、绘画)的门类。

意大利设计是如何诞生的?

当然,尽管从文艺复兴时期开始,在这些不同水平的创造性研究间出现了一种裂痕,但在很长的时间里,大艺术和小艺术的确曾经实现共同繁荣。这种繁荣不仅在技术层面,更主要的是在表现-象征性价值方面。这种价值很长时间内主要是与宗教准则相关,但后来也涉及人文哲学或严谨的科学。

这种糅合是一种应对和处理“物品”的意大利“方式”,是“不得已而为之”,却大获成功。当我们目光投向意大利日用品设计的画卷,会发现这些设计与许多理解和制造“物”的方面,特别是与多次指明了那个时代的形式表现新方式的先锋艺术进程的相互交织(在意大利起步晚、不明确的工业化时期)。与这些形式表现的新方式齐头并进的,尽管是在另一个层面,还有极大丰富的手工业文化的持续性创新实验。

我们的这种思考也旨在带来一种新的角度,纠正长久以来的一种狭隘的、局限性的观点,即将意大利设计理解为建筑文化的国际化当代运动的纯粹附庸。由于意识形态上的相似性,意大利的路线毫无疑问也分享了这一运动的精神,进行了非常重要的文化借用。但是,可以肯定的是,它从未取材于带有盎格鲁撒克逊和北欧特征的公民服务和艺术教育的内涵。

对于一直到1910年,与其他工业化国家相比仍落后而粗糙的意大利工业文化(不过,在第二次世界大战结束之后,意大利工业文化在解决大量矛盾之后实现了救赎,表现出强劲的创新力和生产力)来说,我们在这里并不想从技术和生产的角度深入探讨设计这个极其重要的主题,因为已经有许多人已经做过此事。^[3]我们更想从美学-象征性的角度、或者美学-沟通性的角度,沿着一条伴随日用品外形演变的红线来重读这段历史,这种演变是从19世纪末的艺术-手工生产到与当代设计表现形式相关的、在今天可以被称为第三次工业革命的范畴里进行的生产。这意味着,我们从这样的观点出发,并不是想提出一种新的、可以与其他历史观相提并论的意大利设计史观,更多的是想开辟出一些新的、有趣的角度来理解构成意大利设计史的、复杂的历史关系图景。关于意大利设计史这个主题,有人认为应该谈及所有的意大利工业品的设计,有的观点则认为应该讨论一小部分设计师(大部分是建筑师和艺术家)的“设计文化”,还有一种看法则指出需要最广泛地纳入日用品的设计,不论这些日用品是手工制成的孤品,还是大量存世的成品,抑或是大规模工业化制作的原型或产品。

在这里还是值得一提的是,“design(设计)”这个词进入意大利语词汇体系里可以算是一种词义上的创新性“输出再引进”;在文艺复兴

时期意大利艺术专著的盛名和 19-20 世纪盎格鲁撒克逊工业文化之威望的推动下，它的词义走进了一段变化万千的历史”^[4]。事实上，意大利语的“disegno”现在的词义几乎只限定在表示“描绘”（这是因为 17 世纪至 18 世纪一段时间内艺术学术文化的封闭）。它来源于拉丁语动词 designare（词根是 signum，意思是“标志”），意思主要相当于现在的 indicare（指出，指示）、delimitare（规定，限定）和 tracciare（绘制），表示的正是确定一个物体或空间的尺寸。这个物体或空间也可以是想象中的，让我们来分析和通过某种方式对其进行重新构思。从 14 世纪开始，“disegno”这个表述开始出现在最初的一些文艺复兴风格的艺术文化论文里（例如皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡 [Piero della Francesca]，雷昂·巴蒂斯塔·阿尔伯特 [Leon Battista Alberti]，当然，还有莱昂纳多·达·芬奇 [Leonardo da Vinci]）。“disegno”一词在这些文章里正是被特别用来表达“设计”的词义，并在后来传播到整个欧洲，特别是 16 世纪到 17 世纪的盎格鲁撒克逊的势力范围。

所以，从一个角度来说，词源学帮助我们确认大艺术作品和实用艺术作品风格的接近（在整个 20 世纪我们可以清楚地看到这种接近）。相较于“意大利方式”的特殊之处，我们可以确认存在着一种对这两种产品相似性的兴趣。这种兴趣主要来源于交流和推动的活跃，以及由此产生的成就。相当一部分的意大利艺术和设计研究，通过持续地、辩证地运用各种观察和思考方式，运用曾经对工业化社会、后来对工业社会，以及今天对后工业社会的描述方式，参与到这种交流与推动当中。

意大利设计的历史图景

在意大利，设计史是由一个相对较小的设计师或企业家群体书写的，他们经常会在手工作坊里产生交集，但也会在文学沙龙、中小企业的制作间及艺术画廊里相聚。然而，他们从来不会相遇在设计工作室，也很少出现在大工业集团的设计中心。在最好的情况下，他们可以独立于企业或市场的内部逻辑而进行自主设计（在有的情况下和有的时期，他们的作品甚至完全是反叛的、公然离经叛道的），设计出来的作品一般都是为了回答那些还没有被提出来的问题：比如一种新的居住方式，一种新的出行方式和一种新的生活方式。

这或许解释了为什么历史上，至少是到新世纪的最初几年，意大利设计师多来自当代建筑领域或当代艺术领域，尽管同时也不乏积极投身于某种“人文”文化领域以及“综合科技”领域的技术专家和工程师。在这种“人文”文化的影响下，他们先关注的是物品的感觉，而不是其纯技术功能。

我们这个古老的半岛，位于地中海中部和欧洲中心的“地理标志”，一直到一个半世纪前的 1861 年才实现政治统一，而这也解释了我们这个“千塔之国”如何在数个世纪以来孕育了如此丰富的语言和表述。这些语言和表述在强烈的地方主义特色里得以保存，也包含了对个人主义的推崇。但是，如果一方面我们必须考虑到这个国家各个角落里表达和强调的文化外形和文化张力的复杂性，另一方面我们则必须注意到一种上个世纪每个年代都呈现出的一种常态，即相对于现代性的一种二分法和一种令我们饱受其害但安然度之的分裂。这种常态牢牢地把我们经历过的重要历史进程镌刻到这片古老而成熟，但是从政治统一进程来看，又尚属年轻的土地上。而这样的历史本身，在某种程度上会给这片土地

带来困扰。意大利利用自己的方式，凭借其复杂的历史对现代性进行新陈代谢，因此，它从来没有像英国、德国、法国和美国那样，充分分享最紧跟时代的工业发展所带来的方式和时机。从这个意义上讲，现代性在意大利的发展可以说是不确定、不完美和不完整的，我们的国家总是走在将厚重的历史完全弃之不用愿望和事实上又艰难的、同时又是紧密和持续地与之对话的尝试并存的道路上。这实际上是同时吸引又阻止我们呼唤现代性的两个深层次原因，它们将现代性最坚实的效力偏移到不寻常的、融合性的解决方案中，而这种解决方案往往与众不同并带来意想不到的效果。众所周知，就像莎士比亚以 14 世纪的维罗纳为场景而创作的《罗密欧与朱丽叶》所讲述的蒙特奇与卡普勒第家族的恩怨情仇一样，在意大利一直存在着一种对势力交锋、对抗、阵营对立的热情。所以，我们在意大利的设计史里看到那种各个年代里不断出现的、无解的二分法绝非偶然：包括新“美学”基础的新“哲学”表现的二元论（译注：原文为 dualism，可译为“对抗”），这种二元论带给我们已经深刻入艺术和设计争议中的新的标志。

如果无法辨别意大利人文文化当中哲学和美学遗产的优劣，也就无法解释很大一部分的意大利设计成就。从 20 世纪初开始，马里内蒂（Marinetti）、波丘尼（Boccioni）、巴拉（Balla）和德佩罗（Depero）的未来主义就已经重新解读过这些遗产，对其或摒弃或重构。当然，与这种解读相对立的还有未来主义天然对手——德·基里克（De Chirico）、卡腊（Carrà）和莫兰蒂（Morandi）的形而上学。这些遗产也很快成为一种“现代主义”角度下被重新解读的主题，其解读者包括第二未来主义（secondo futurismo）实用艺术的作家德佩罗和普拉姆波里尼（Prampolini），理性主义建筑师例如卢奇亚诺·巴尔德塞利（Luciano Baldessari）、朱塞佩·特拉尼（Giuseppe Terragni）和弗朗科·阿尔比尼（Franco Albini），以及支持“向秩序回归”、与这些理性主义建筑师针锋相对的“二十世纪派”（novecento）艺术家乌巴尔多·欧比（Ubaldo Oppi）和马里奥·希罗尼（Mario Sironi），以及“新古典主义”建筑师乔瓦尼·穆齐奥（Giovanni Muzio）、皮耶罗·波塔卢比（Piero Portaluppi）和年轻的吉奥·蓬提（Gio Ponti）。

二战后，艺术领域出现“新现实主义”与“具体艺术”的争锋，因而在那个时期也产生了由大众化语言表述的某种“意大利风格”和推动创新之间的分歧，这种推动激发了人们对于工业设计领域一种新的技术“可行之道”的乐观态度：这是一种有待推倒重来的工业体系，在此基础上意大利中小企业随后自发萌芽（政府不提供任何支持）并带来发展奇迹，而这被认为正是在意大利设计史的基础上发生的。

20 世纪 60 年代，在艺术领域里非形象派研究与“编程艺术”（Arte Programmata）隔空交锋，这从马可·扎努索（Marco Zanuso）、安吉洛·曼贾洛蒂（Angelo Mangiarotti）、奥斯瓦尔多·博尔萨尼（Osvaldo Borsani）或恩佐·马里（Enzo Mari）等建筑师和设计师的作品可以看到明显的反映。到 60 年代末，“激进设计”和“贫穷艺术”研究一致批判消费社会，对主流设计领域里僵化的新“古典精神”秉持的保守主义持否定态度。60 年代末，通过以埃托雷·索特萨斯（Ettore Sottsass）为首的“孟菲斯小组”在设计领域和“超前卫”艺术家集团在艺术领域的传世之作，人们试图超越现代性面临的危机（“后现代”现象几乎最直接地部分或完全承受了这种危机）；与此同时，在这样一场针对标准

化、大众化的工业设计正统风格而兴起的折中主义的、带有挑衅意味的有趣革命中，有人试图为同时期的设计找到一种极简抽象风格的实用主义理念，有人则尝试探索一条真正的后现代化创新道路（例如克林诺·特里尼·卡斯泰利 [Clino Trini Castelli] 的“首要设计” [design primario]），当然也有人致力于通过某种方式重新找到或重新催生 20 世纪初的现代性标志。

可以观察到的是，正是在这种背景下，我们一直追寻的二元论特点（从 50 年代已经开始失焦和逐渐消除）都将会分裂成众多的不同立场。随着现代思想和文化所表述的所有强势价值走向衰落，当所谓的“后现代状况”随之显现出更“坚实的”效力，这些立场在 80 年代后期开始越来越自由地得到表现。如果考虑不到某种历史根源总是在激起这种双方冲突，而且在这种冲突里，哪怕只是为了寻求一个最小公分母，有时候即便水火不容的立场也会联合起来；而事实上，“意大利方式”的财富，也是意大利设计的财富总是存在于其带有个人主义色彩的思想和研究非正统性。在这样的一种非正统性里，有的情况下那种文化变化论和文化机会主义的非常意大利式的艺术，也会得到积极的认同。那么，用如此的寥寥数语归纳的这样一种解读显然可能会显得过于简略。在这样的一种条件下，有一些不走寻常路的人依靠其原创性和自主性赢得盛名，而他们所选择的道路也随着时间的流逝不断显现出他们的强大的实力和预见性。意大利式的脆弱而并不完整的现代性正是“意大利方式”，但似乎正是从它的这种不寻常当中，一种推动进行持续的调整和重拾已中断的实验性研究的力量被发掘了出来。

第三个千年的意大利设计

那么，今天的“意大利方式”是什么？我们可以认为在设计领域还存在着一种特定的“意大利方式”吗？

如果我们试着重新回顾从上世纪 90 年代到世纪之交的历程，可以看到，这是一个被普遍称为“过渡设计”（Transitive-design）阶段的转型时期，其主要特点是外形兼具流动性和紧凑性，而单件用品的象征

性价值的情感因素也得到体现。在这个阶段，在意大利设计语言里，那些二元论特点变得越来越淡薄，直至消失，但它们曾经在几乎整个 20 世纪同古典与现代、经典与创新、守旧与革命、资产阶级与反资产阶级、类型（tipo）与反类型（controtipo）之间的竞赛和冲突如影相随。在 70 年代，这种竞赛和冲突演变成激进派支持的所谓“反设计”与成名于五六十年代经济大发展时期的工业领域“好设计”之间的对抗。

无论在艺术领域还是设计领域，都产生了很多相互交织与融合的借鉴模型。各种不同的趋势至少表面上看上去自由地和平共处于一种“民主折中主义”之中：在这样的条件下，个体设计师前所未有地成为唯一的、独创性的意见秉持者。正如我们所知的，在意大利设计的黄金年代，曾经出现了一批公认的“大师”，他们都会以某种方式来宣称自己属于某个思想派别。但就像门迪尼（Mendini）在他的书里写到的，这种站队更多地属于一种“微型乌托邦”，“是非意识形态的，不发表宣言的，不造神的；设计是非常深奥的，甚至神秘的，可以被定义为是经验主义的和脆弱的”^[5]。

值得一提的是，很多非意大利设计师也参与了意大利设计的最新阶段（仅提几位作为举例：包括菲利普·斯塔克 [Philippe Starck]、马克·纽森 [Marc Newson]、洛斯·拉古路夫 [Ross Lovegrove]、让·努维尔 [Jean Nouvel]、汤姆·迪克森 [Tom Dixon]、马塞尔·文德斯 [Marcel Wanders]、坎帕纳 [Campana] 兄弟、凯瑞姆·瑞席 [Karim Raschid]、罗恩·阿拉德 [Ron Arad]、帕特里夏·乌古拉 [Patricia Urquiola] 等），他们正是在这样一间文化和生产实验室里（意大利的设计企业，特别是那些历史悠久的设计企业，在这一时期发挥了一种文化遗产库的重要作用，他们“知道如何做”）找到了展示和传播他们的国际性研究的重要机遇：可以这么说，这种研究在意大利设计传奇的“圣河”里浸淫并得到“洗涤”，这一点特别涉及我们之前提到过的在当今世界上仍属独一无二的领域。

但是，时局已经发生了深刻的变化。从最近二十年来看，意大利设计已经不再具备一个强势的身份，以在其名下聚集起一批类似于卡斯蒂



4-5. 保罗·乌利安 (Paolo Ulian) 与莫雷诺·拉蒂 (Moreno Ratti), +O 台灯及其大理石材切割过程, 2014。

约尼 (Castiglioni)、扎奴索、索特萨斯、马里 (Mari)、玛吉斯特雷迪 (Magistretti) 等典型的“意大利”设计师。而这些设计师组成的群体，如万花筒般展示着我们这个星球上一种非凡的、独创的、独一无二的价值。

尽管曾经和现在都不乏享有国际性声望和价值的、不同属一代人的杰出面孔：有的是已经可以载入史册的当代“大师”们，有的则成名稍晚，还有的则正在崭露头角。在新千年的第一个十年里，意大利设计师们（某种程度上有些迷失的）也投身到了这个特殊的设计的过渡时代。因此，我们可以看到一种对“保险的”外形的追求。在时代变革之前，这样的追求也会伴随着对一种外形（一种像海中的石头平滑而自然、像晶石一样纯粹而抽象的外形）的持续的变化。或者，一些或久远或新近的“过去的”风格开始卷土重来（就像19世纪的折中主义和历史循环论那样）：外形多样的标志，犹如情感与思考之间脆弱的平衡。

不管怎么样，近期特别是最近五年以来，我们在意大利看到了一个“跨学科”和“跨文化”的实验室（派）的兴起，其关注的都是越来越具创新性的当代主题，例如越来越严峻的环境可持续性、极端非物质化、极端灵活性的系列变化、3D打印等。我们只列举其中一小部分，而这些正是意大利新设计也正在探索的当代主题。当一名意大利设计师因其研究技惊四座并崭露头角，我们还是能够清楚地感受到其职业经历中那种古老但又常变常新的意大利“方式”的精髓。当然，这种方式可能是重建在最具创新性的道路（艺术、手工业、工业领域和最广义的社会都正走在这样的创新道路之上）带来的新元素的基础之上。但是，这种传承在不同的设计和生产领域以及各种研究机构（手工实验室、与意大利设计最紧密相关的工业企业研发中心以及大量知名的设计学校等）的意大利设计文化，已经是面向全世界的一种共同财富，而这种财富也会因为国外创新基因的融入不断得到丰富：人们来到意大利进行国际化研究，既从这里获取知识，也将研究成果留存或渗透在这里，从而使这片土地变得更加肥沃。

我们好像一眼就能看出，那些需要保护和革新的首要因素，一方面是顺应时势地扎根于伟大的意识形态和文化视角的自由的创造性研究；另一方面则是一种企业精神。这种企业精神能够在最重要的历史时机里，将从手工业发展而来的实验性创造与观测企业所生存的社会和经济状况的最活跃、最有胆识的视角结合起来，而不仅仅从消费的角度看待市场。

在这篇思考设计领域的“意大利方式”的文章即将进入尾声之时，我们也想指出，不能忘记设计领域的各类展会以及一些相关机构所扮演的重要角色：比如米兰家具展（诞生于1961年，并且在上世纪80年代中期成为国际设计领域一项不折不扣的盛事）；比如在一些私立学校先行教授设计之后（60年代初期即出现），一些大学开始开设专业的设计课程，并且受到热烈追捧并极度繁荣，这其中就包括米兰理工大学设计学院的7个专业；另外还比如米兰三年展，此举为意大利悠久历史的展现，特别是意大利设计的未来发展填补了一个长久以来的空白。

从最理想的层面我们可以清楚地看到，意大利设计的DNA正在一个研究越来越精密和进步的大实验室里传承。这个实验室是第三次工业革命以来各种新现象的敏感的解读，由星罗棋布地分布在意大利国土

之上的分工明确、高度灵活的工业区共同构建而成。无论创意还是生产，这些工业区都与国际国内的设计学院保持着非常紧密的合作关系。

从这个意义上来说，我们可以再次看清设计领域的这一“意大利方式”，从其基本特点来看，实质上是“后现代”的。正因为如此，它能够在贸易全球化中获得自己重要的一席之地。这是一种特殊的、时至今日仍被广泛承认的给予物品形象和内涵的意大利方式，用这种方式来理解和解读人类习惯和生活方式变化，展现出它对这些变化的反应和应对能力。这种能力“标签”，正是其独特性所在。

注释：

[1] 詹皮耶罗·博索尼编著：《意大利方式：20世纪意大利设计与先锋艺术》（Giampiero Bosoni (a cura di), *Il Modo Italiano. Italian Design and Avant-garde in the 20th Century*, Skira and The Montreal Museum of Fine Arts, Milano-Montréal, 2006.）

[2] 乔治·库布勒，《时间的形状：论物的历史》（George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven and London, 1962.）

[3] 见维多利奥·格雷高迪（与詹皮耶罗·博索尼，马诺罗·德·乔尔吉，安德雷阿·努利合著）：《1860-1980的意大利工业品设计》（Vittorio Gregotti (with Giampiero Bosoni, Manolo De Giorgi, Andrea Nullo), *Il disegno del prodotto industriale italiano 1860-1980*, Electa, Milano 1981）；詹皮耶罗·博索尼与安德雷阿·努利合撰：“1919-1945，意大利：设计与消费的平行历史”一章，选自多人合著《1919-1990工业设计史：设计的主宰》（Giampiero Bosoni, Andrea Nullo, 1919-1945. Italia: storie parallele tra progetto e consumo, in: AA.VV., *Storia del disegno industriale. 1919-1990. Il dominio del design*, Electa, Milano, 1991.）。

[4] 加博列拉·卡尔塔格：《意大利词典学研究》第三章“design与disegno”（Gabriella Cartago, design, disegno, in “Studi di lessicografia italiana”. Vol. III, Accademia della Crusca, Firenze, 1981.）

[5] 《10年代的鬼才设计师们之亚历山德罗·门迪尼》，选自齐亚拉·阿雷西著《元年之后：新意大利设计》（Alessandro Mendini, I designer enigmisti anni Dieci, in Chiara Alessi, *Dopo gli anni Zero. Il nuovo design italiano*, Editori Laterza, Bari, 2014, pp. VII-X.）

作者简介：

詹皮耶罗·博索尼（Giampiero Bosoni），建筑师，米兰理工大学室内建筑和艺术史全职教授，米兰理工大学室内建筑博士学会和设计学博士学会会员。1981年，作为编撰者之一（负责1945/1980卷），他与维多利奥·格雷高迪合作编著《1860-1980的意大利工业品设计》。1988年，他的专著《1972-1988的意大利设计图景》（*Il paesaggio del design italiano, 1972-1988*）由Mondadori-Edizioni di Comunità出版社出版发行。1996年，在策划“设计博物馆”（Museo del Design）展之后，他将“设计博物馆”永久列入米兰三年展。2002年，他的《居住的文化：1945-2000的意大利设计》（*La cultura dell'abitare - il design in Italia 1945-2000.*）一书在Skira出版社出版发行。2007年，他与盖伊·科热瓦尔先后在蒙特利尔美术馆、多伦多安大略皇家博物馆和特兰托和罗韦雷托现代和当代艺术博物馆共同组织“意大利方式”展。2009年，他受纽约现代艺术博物馆邀请参与一本有关博物馆馆藏的书籍的编撰，负责意大利藏品介绍的部分。2009年，他组织了米兰三年展期间的“卡西纳制造”（Made in Cassina）展并编撰了相关展览手册（由Skira出版社分别用意大利语、英语、法语和德语出版）。他曾撰写过多部有关建筑设计，特别是居住和装饰设计的书籍，并在多家国际性杂志发表过相关文章。他同时还是弗朗科·阿尔比尼基金会（Franco Albini Foundation）和意大利设计历史研究会管理委员会成员。

齐亚拉·莱切（Chiara Lecce），博士，2008年在米兰理工大学获室内设计专业硕士。自2009年，担任詹皮耶罗·博索尼教授在米兰理工大学设计学院开设的设计与建筑历史班及室内设计工作室助教。同年，与弗朗科·阿尔比尼基金会合作，参与其出版物及文献整理工作。2013年，在米兰理工大学获得室内建筑与展陈设计专业博士学位，其学位论文题目为《数字时代的室内居住：智能家居》（*Living Interiors in the Digital Age: the Smart Home*）。自2012年，成为意大利设计历史研究会成员，在学会的电子期刊上发表学术论文数篇。她还是《艺术与设计版》（PAD, Pages on Arts and Design）期刊的执行编辑。目前，她是“材料设计研究中心”研究组的成员、米兰理工大学设计学院室内设计专业教师，也是一位自由设计师。

[意]詹皮耶罗·博索尼 / 齐亚拉·莱切 米兰理工大学

陈 坚 中国国际广播电台意大利语部