主持人语

自 2014 年，《装饰》开始策划“国别设计”专题，先后完成了“英国设计”“日本设计”“意大利设计”和“德国设计”。其组稿方式是邀请该国的设计学者和长期从事该国设计研究的中国专家，撰写数篇不同分析视角的学术论文，剖析一个国家的设计特征，帮助读者理解推进这个国家设计发展的动因。时隔五年，编辑部重启“国别设计”专题，聚焦“荷兰设计”。

相对而言，荷兰成为独立国家的时间不长——从 16 世纪下半叶至今 400 余年。但是，就像约翰·赫伊津哈（John Huizinga）在《17 世纪的荷兰文明及相关论文》中的提问：“像年轻的（荷兰）共和国这样一个面积如此狭小而且位置相对偏远的国家，怎么可能在政治上、经济上以及文化上变得如此先进呢？”在与同时期法国与英国比较之后，这位历史学家认为：荷兰的情况“是个例外，而非常规”。

那么相应地，在对西方设计模糊笼统的认识之下，荷兰设计的“非常规”之处是什么？进而，我们更关注的是，所谓“特殊”背后的道理。即在简洁、理性、前卫、实验性等标签化且意涵相悖的归纳之下，孕育荷兰设计的文化逻辑是什么？与其社会文化、社会机制的关系是怎样的？还有，荷兰设计师如何认识与重构设计学内部的专业议题（例如：形式问题、设计与工程、设计与情感等），如何以及为何采取新的路径去解决？

本期《特别策划》共邀请十余位荷兰与中国学者，从设计历史、工业设计、建筑设计和平面设计等不同领域，对荷兰设计展开“深描”。作为开篇，德鲁克教授从较为宏观的视角，揭示了荷兰设计文化中的“两面性”，同时进行了适当修正。埃因霍温大学、代尔夫特理工大学及其相关合作院校的学者们，则基于两校设计专业的研究专长，论述了有代表性的荷兰设计研究方法及其实践项目。论文《从“建筑”到“设计”》，既梳理了 20 世纪荷兰建筑发展的脉络，也有效探讨了一个普世性的学界话题：如何处理专业语境中的“建筑”与“设计”。最后是两篇设计师个案——平面设计师卡尔·马藤斯与陶瓷艺术家巴斯·范·比克，他们的设计工作不仅基于形式探索及技术迭代，更是一种设计精神的更新。

本次专题得到了北京林业大学艺术设计学院薛磊老师的大力支持，在此表示感谢。（王小茉）

双面荷兰：荷兰设计的两副面孔

Double Dutch: The Two Faces of Dutch Design

J.W. 德鲁克　　J.W. Drukker
薛　磊　　Xue Lei

内容摘要：
文章结合对荷兰现代设计发展历史的概述，提出以下几个观点：首先，荷兰设计在其全盛时期更多地植根于社会主义，并不是加尔文主义；其次，尽管加尔文主义和社会主义并不相同，但两者却拥有相似的设计范式；最后，通过对荷兰设计中较少引发关注的另一副面孔的强调，修正了加尔文主义 / 社会主义设计范式在荷兰占据主导地位这一观点的片面性。

关键词：荷兰设计、加尔文主义、社会主义、功能主义、绿色设计

一、引言

荷兰设计具有一定的识别特征，例如它可以采用加尔文主义（Calvinist）进行解读。[1] 这种关联已是得到公认的，似乎不必加以阐释。“加尔文主义深深植根于荷兰设计之中”的观点根深蒂固，很多人认为无须再证。而本文结合荷兰设计概述，通过以下分析挑战上述观点：

1. 荷兰设计在其全盛时期更多地植根于社会主义，并不是加尔文主义；

2. 尽管加尔文主义和社会主义并不相同，但两者却拥有相似的设计范式，由此引发上述误解；

3. 假定加尔文主义 / 社会主义设计范式的主导地位，但通过对荷兰设计中较少引发关注的另一副面孔的强调，对这种片面的观点略加修正。

上述内容通过三种典型的荷兰设计案例进行总结与说明，这三种产品均与荷兰文化紧密相连。（图 1）

1. 典型荷兰产品：木鞋（左）、郁金香（中）和风车（右）

J.W. 德鲁克 代尔夫特理工大学、特温特大学
薛　磊，北京林业大学艺术设计学院

设计领域常出现的两个概念，即“功能”和“装饰”，将作为概述的双面主题。传统的西方设计领域，“功能”与“装饰”被视为是相互对立的，而本文将通过中国传统文化的方式深入解读。依据中华文化的阴阳之道，即在功能齐全、毫无装饰的产品设计中，总会存在隐藏的装饰元素，反之亦然。三个典型的荷兰产品皆可证明，基于功能和装饰的二分法，木鞋和郁金香代表完全相反的案例。木鞋是荷兰最便宜简洁的鞋子，保证脚在潮湿环境中保持干燥，免受污垢和伤害。从古至今，木鞋作为农民常用的产品，其设计一直没有改变，即没有任何装饰元素。因此木鞋代表 100% 的功能性，0% 的装饰性。相反，郁金香常用于装饰，因此郁金香代表 0% 的功能性，100% 的装饰性，换而言之，它的功能即装饰。风车，作为历经数百年的能源供应系统，其设计完全是为了最大限度提高效率，甚至其结构并不适合作为工作人员与家人的居住场所。风车也代表 100% 的功能性，0% 的装饰性。

然而，上述产品均有相对的另一面。当作为旅游纪念品，或庆祝节日的传统穿着，木鞋常被精心装饰。（图 2 左）第二次世界大战期间，荷兰面临城市饥荒，人们发现郁金香球茎可以食用，荷兰家庭主妇之间广泛流传着郁金香球茎作为食材的食谱。（图 2 中）功能齐全的风车作为社区最高的建筑，是荷兰乡村节庆装饰彩旗的最佳位置。（图 2 右）上述案例正代表了荷兰设计的“两面性”特征。

二、加尔文主义设计范式

经过 16 世纪末的欧洲宗教战争，荷兰成为独立国家，新教从当时占据统治地位的罗马天主教中解放出来。政治文化方面，新教徒成为荷兰的国家权威，罗马天主教徒只有较少的发言权。最初，新教徒被分为正统派和自由派。正统派即加尔文派，强烈反对罗马天主教，正统派人数少于自由派，但在荷兰几百年的文化生活中留下了重要的印记。

正统派和自由派的分裂围绕宿命论展开：正统派认为上帝在创世时已经知道谁会得救，谁将在审判日被处死，而自由派不同意此观点。正统派将其作为核心信仰，否则被视为否认上帝的无所不知。然而，接受这一点意味着正统派信徒有生之年都处于存在主义的痛苦中——得到救赎还是注定失败？更重要的是，信徒不能通过行为改变命运，因为其在创世时就已经被注定了。

为了克服存在主义的痛苦，加尔文主义倡导如下的行为准则，德语称之为“内在主义”，意为无休止的劳动、绝对禁欲和节俭。总之，这种宗教态度与罗马天主教形成鲜明对比。（图 3）

罗马天主教是专制的，教会由等级分明的神职人员组成，而加尔文主义是民主的：对加尔文教徒而言，教会是信徒的共同体。加尔文教徒坚持对圣经的理性解读，不给奇迹留有余地，摒弃非理性的罗马天主教圣餐仪式。理性是宿命论的核心，无法赎罪导致了加尔文主义对永恒诅咒的悲观恐惧，与罗马天主教对永恒救赎的乐观希望相反。综上所述，形成了加尔文教徒对生活的禁欲观，与罗马天主教徒盛行的享乐主义形成鲜明对比。[2]

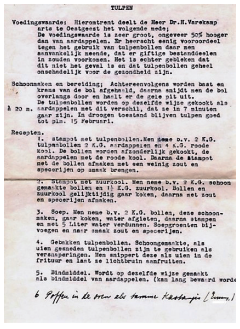
因此，加尔文主义设计范式的特征如下：

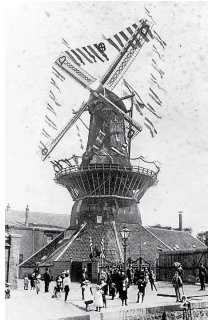
1. 民主的：针对普通民众，而非精英；

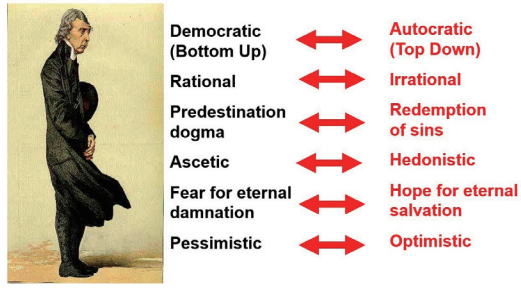
2. 理性的：基于简约质朴的工艺，而不基于“高雅艺术”；

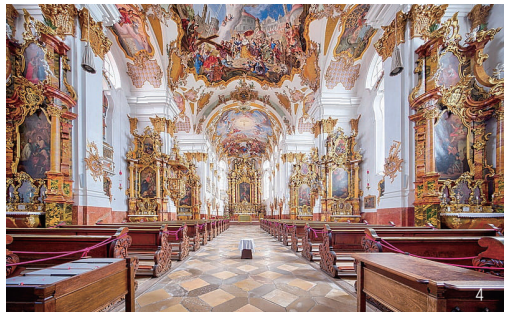
3. 禁欲主义：注重功能，禁止装饰。

该设计范式不仅适用于教会官方的服装设计（见图 3 左、右），同样适用于教堂内饰设计（图 4 左、右），甚至宗教音乐。[3]









2. 节庆木鞋（左），郁金香球茎食谱（中），荷兰乡村节庆风车（右） 3. 依据马克斯·韦伯（1905）观点，加尔文主义和罗马天主教的对比

4. 加尔文主义教堂内饰（左）与罗马天主教堂内饰（右） 5. 震颤椅（美国，19 世纪，左）；悬臂椅 S33（荷兰，1933，中），Mart Stam（1899—1986，右）

三、荷兰设计悖论

下文进一步分析加尔文主义设计范式是否影响了荷兰设计，以及如何产生影响的。首先，将五类著名的荷兰设计与传统的加尔文主义相结合，有诸多相似之处，同时也有细微之差。

加尔文主义设计是几百年前从美国东正新教社区中发展而来的，即基督复临信徒联合会，通常称为震颤派（Shakers）。时至今日，震颤派的家具在国际上被公认是优秀工艺设计的顶峰。[4] 尽管震颤椅（Shaker chair，图 5 左）和悬臂椅 S33（Cantilever chair S33，图 5 中）在设计时间与成型工艺方面存在巨大差异，其设计原则却是完全相同的：民主、理性和禁欲。悬臂椅的荷兰设计师马特·斯塔姆（Mart Stam，图 5 右）并不是加尔文教徒，而是一位曾在苏联和德国民主共和国工作多年的共产主义者。[5]

上述事例并不偶然，甚至随处可见。乌斯克特市政厅坐落于荷兰北部的小镇（图 6 中），与全国各地的加尔文教堂有许多相似之处（图 6 左）。这些教堂通常由加尔文派建筑师设计，而乌斯克特市政厅由荷兰著名建筑师 H.P. 伯拉吉（H.P.Berlage，图 6 右）设计，他一生都是忠诚的社会主义者。[6]

1927 年，德国包豪斯于斯图加特建成了一个建筑项目——魏森霍夫住宅（Weissenhofsiedlung），成为举世闻名的现代建筑作品。[7] 秉持为低收入阶层设计高质量住房的初衷，马特·斯塔姆和 J.J.P. 奥德（J.J.P.Oud，图 7 右）设计的两座简单的白房子风格住宅（图 7 中）引起了人们关注。威森霍夫住宅区与 19 世纪震颤派社区住宅（图 7 左）有很多相似之处：简单的几何形态，无色彩，无装饰。同伯拉吉一样，奥德也是社会主义者。[8]

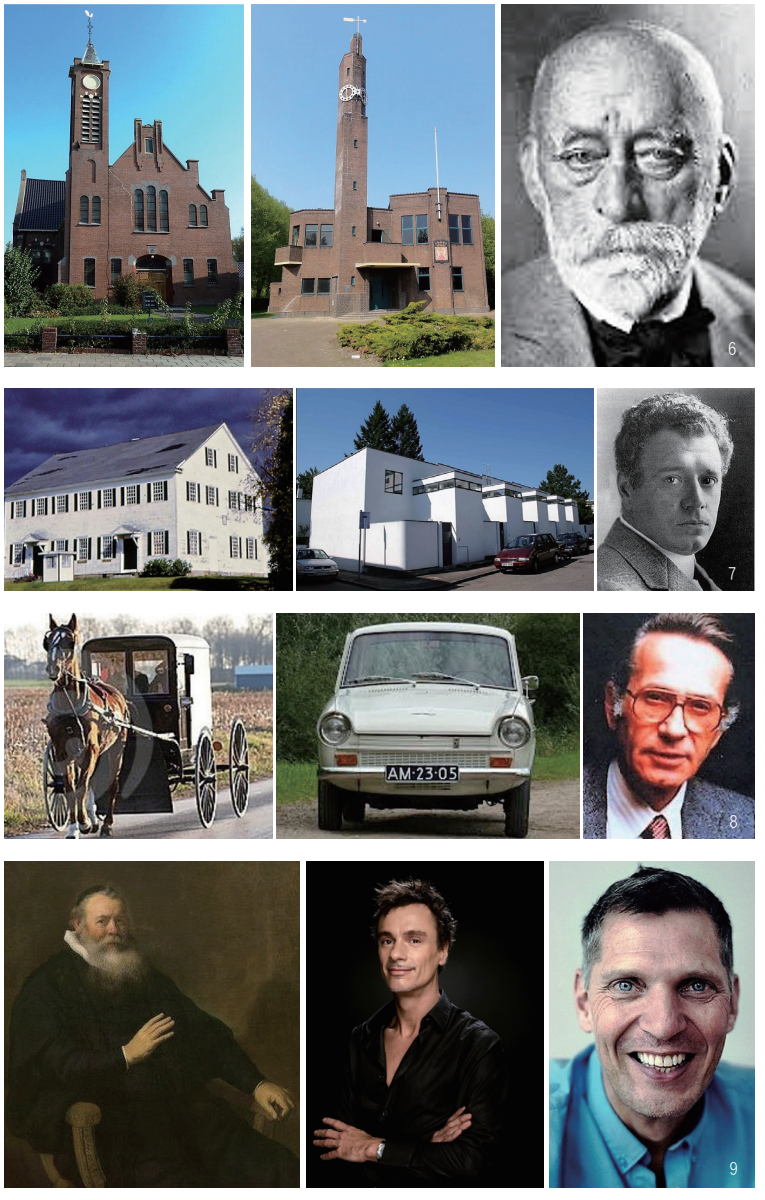
荷兰以轿车设计制造闻名，而卡车设计声誉不佳，但有一个特例：1968 至 1972 年，荷兰最大的卡车工厂生产了一种小型家用车 DAF55，取得巨大成功。[9]（图 8 中）从中可以看到加尔文主义的特点：简单、高效、价格亲民、去装饰化。我们从美国新教教派阿米什人（Amish）至今使用的传统马车中发现同样特点，阿米什人的信仰是拒绝现代科技。[10]（图 8 左）荷兰设计之谜再次显现，DAF55 的设计师不是加尔文主义者，甚至不是荷兰人，而是意大利罗马天主教徒汽车设计师乔瓦尼·米凯洛蒂（Giovanni Michelotti，图 8 右）。[11]

伦勃朗（Rembrandt van Rijn，1606—1669）是荷兰历史上最杰出的画家之一，曾绘制加尔文派神职人员肖像。伦勃朗的作品以近现代的明暗对比法闻名，尤其在肖像画当中，这种明暗画法深化到除了人物的脸和手，几乎看不到其他事物。[12]（图 9 左）当代著名的荷兰摄影师欧文·奥拉夫（Erwin Olaf，图 9 右）于 2011 年为编舞家罗伊·霍尔特（Roel in' t Holt，图 9 中）拍摄时，深受伦勃朗加尔文主义肖像画的启发。但奥拉夫并不是加尔文主义者，而是一名同性恋，他经常作为同性恋权利活动家公开露面。[13]

综上所述，通过荷兰设计悖论的典型案例，展示了“荷兰设计”的另一面：真正的加尔文主义设计与国际文献中典型荷兰设计之间确有惊人的相似之处，但这并不是加尔文主义设计师创造的。下文将分析荷兰设计在国际具有影响力的时间与背景等，深入解读荷兰设计悖论。

四、包豪斯与风格派：荷兰和德国的设计联系

荷兰设计何时、因何具有国际影响力？这一问题只有置于设计范式不断演变的过程背景中才可回答，因此将研究背景限定于荷兰工业设计发



6. 加尔文教堂，Spijk（荷兰，1905，左），乌斯克特市政厅（荷兰，1930，中），H.P.Berlage（1856—1934，右）

7. 震颤派社区住宅（美国，19 世纪，左），威森霍夫住宅（德国，1927，中），J.J.P. 奥德（1890—1963，右）

8. 传统阿米什人的交通马车（美国，19 世纪至今，左），小型家用车 DAF 55（荷兰，1968—1972，中），乔瓦尼·米凯洛蒂（1921—1980，右）

9. 阿姆斯特丹加尔文主义教堂的牧师斯韦尔米乌斯的画像，伦勃朗·凡·里因（1637，左），编舞家罗伊·霍尔特肖像（荷兰，2011，中），欧文·奥拉夫（1959，右）

展的繁荣时期，即 1920 年至今。

20 世纪初期，设计仍被工艺美术运动理念所主导。20 世纪最重要、最具影响力的设计革命来自传奇的德国包豪斯，这并不是从 1919 年开始的，而是起源于更早的艺术与手工艺运动，早期仍牢牢扎根于工艺美术领域。转折点是 1923 年包豪斯奠基人瓦尔特·格罗皮乌斯发表的《包豪斯宣言》(《艺术与技术：一个新的整体》)。[14]

格罗皮乌斯意识到，由于新世纪巨大的技术变革，19 世纪中期浪漫的工艺美术理想是行不通的。自 19 世纪 50 年代起，设计师将阻止“毫无灵魂”的机器进步视为自己的神圣使命，而“艺术”就是这场斗争中的武器。但《包豪斯宣言》颠覆了这一切，艺术不应与技术对抗，而应拥抱技术：未来，设计师应该像工程师一样思考，才能实现设计创意。那么很显然，接下来的问题就是：“工程设计”(Engineering Design)的本质是什么？[15]

“工程设计”的核心理念是：每一件人工制品就是一台机器，无论是椅子、台灯、房子，甚至是一座城市。由于机器最重要特征是严格执行输入的程序与指令，因此功能是设计的核心：形式遵循功能。由此产生两个结果：首先，由于机器是基于应用数学和力学原理，设计师同样受限于精确的形式与数学法则，以自然为灵感的设计（例如工艺美术）是禁忌。其次，由于机器的功能通过其结构获得直观的表达，因而与结构无关的设计都被消除了。好的设计是极致的极简主义：根据功能主义信条，多一点是多余，少一点则不足，这意味着禁止从功能性的角度进行装饰，并且限制颜色，色彩仅用于区分不同功能元素，推荐使用三原色或“非彩色”(即黑白灰)。

上述是关于格罗皮乌斯宣言中的“技术”阐释。那么，如何通过“艺术”创造新的整体？是否有基于同样规则的艺术运动？答案是肯定的，并且正起源于荷兰，即荷兰风格派。(De Stijl，图 10)[16]

荷兰风格派，又称新造型主义，与倾向“技术”的设计原则相匹配：抽象的几何形态与少量的色彩搭配，引发了激进的极简主义。1917 年，风格派运动的创始者、荷兰画家蒙德里安曾说：“新的艺术不能通过特定的自然形态与颜色特征而表达，应通过直线与限定的三原色表达……”[17]

尽管“风格派”特征与倾向“技术”的设计规则非常契合，这个先锋团体是否在尝试设定权威的包豪斯设计范式，这一点并不明显。两位杰出的风格派大师奥德和蒙德里安曾受邀在学校进行学术演讲，但当时他们的观点没有产生任何影响力。在 1923 年功能主义成为信条之前，他们是围绕包豪斯众多风格之争的发声者之一。[18]

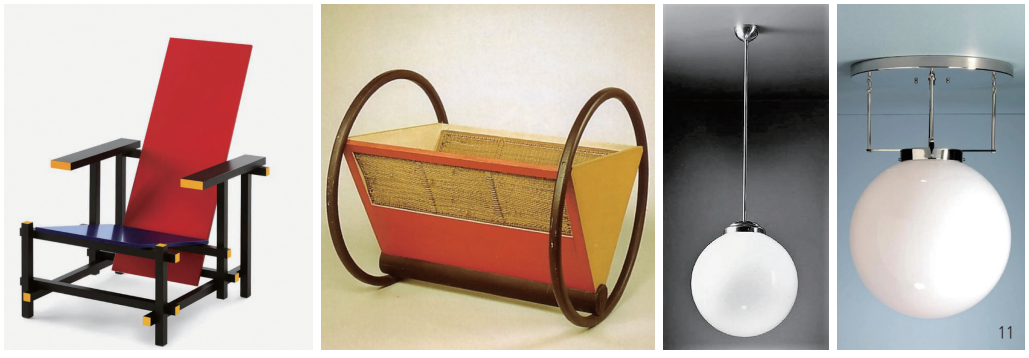
尽管包豪斯的正式员工从没有荷兰人，但几乎所有领先的荷兰现代主义设计大师（格里特·托马斯·里特维尔德、奥德和斯塔姆等）都曾在包豪斯担任客座教师。[19] 他们对包豪斯设计产生了深远影响，以至于荷兰与德国之外的设计史学家对二战前著名的荷兰现代主义设计与包豪斯设计都难以区分。(图 11)

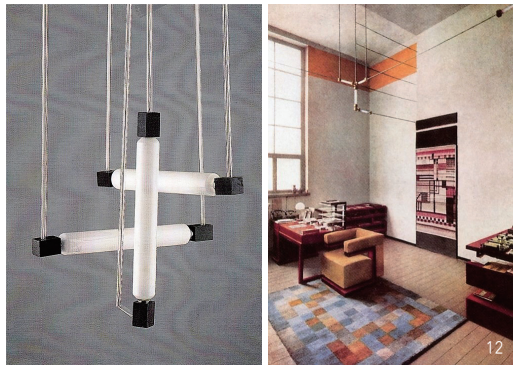
风格派影响包豪斯设计范式最具象征意义的可能是里特维尔德的代表作品——吊灯（图 12 左)，它在格罗皮乌斯的办公室占据了重要位置(图 12 右)。

五、荷兰设计的功能主义全盛时期（约 20 世纪 20—70 年代）

尽管包豪斯是战前欧洲先锋设计的主要灵感来源，但包豪斯实现了更神圣的目标——为低收入者生产优质、价格亲民的产品。德国资本家或企业家不愿与激进的共产主义团体开展商业合作。而荷兰的先锋派，尽管大部分是社会主义者，但并不激进。因此，最初受荷兰风格派启发的包豪斯现代主义，作为荷兰本土的功能主义，重新在灵感来源的国家——荷兰，产生了巨大影响力。

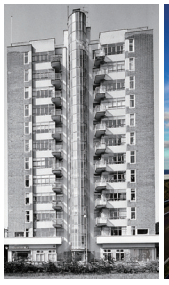
功能主义深深影响着荷兰设计的各个领域，包括产品设计（图 13)、建筑设计（图 14）和平面设计（图 15)，事实上比其他国家所受影响更深入与广泛。[20] 也许可以通过“荷兰设计的两面性”进行阐释。虽然在意识形态方面，功能主义与社

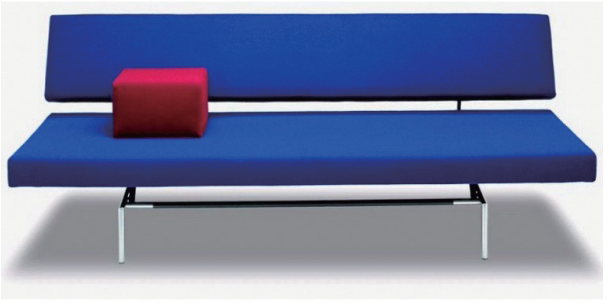




10. 风格派的形式特色：里特维德 - 施罗德住宅外饰 & 内饰（Gerrit Rieveld & Truus Schröder-Schräder，1924)，De Unie 咖啡馆（右，J.J.P. 奥德，1925） 11. 从左至右：红蓝椅（荷兰，里特维尔德，1918—1922)；包豪斯摇篮（德国，彼得·凯尔，1922)；Giso 吊灯（荷兰，W.H.Gispen，1931)；吸顶灯（德国，Marianne Brandt，1926）

12. 吊灯（里特维尔德，1920—1924，左)，格罗皮乌斯办公室（右）





13. 荷兰二战前产品设计的功能主义：从左至右：Gilde 酒杯（A.D. Copier，1930）；便携式电热器（Arie Verbeek，1930）；Gispen 椅，型号 412（W.H. Gispen，1932）；国家邮电公司 PTT 电话亭（Brinkman & Van der Vlugt，1933）

14. 荷兰二战前建筑设计的功能主义：Van Nelle 茶与咖啡工厂（Brinkman & Van der Vlugt，1926—1930，左）；阿姆斯特丹 De Wolkenkrabber 公寓大楼（摩天大楼）（J.F. Staal，1930—1932，中）；阿夫鲁戴克大堤的纪念碑 Vlietermonument（保护 Zuiderzee 内海免受风暴潮的影响，W.M. Dudok，1933，右）

15. 荷兰二战前平面设计的功能主义：ITF 国际电影展海报（Piet Zwart，1928，左）；Van Nelle 茶与咖啡的储存容器（Jac Jongert，1933，中）；de 8 & Opbouw 杂志封面（Paul Schuitema，1933）

16. 荷兰二战后产品设计的功能主义：Ahrend Revolt 办公椅（Friso Kramer，1953）；Spectrum 沙发床，编号 BR 02（Martin Visser，1960）；Lotek 地灯（Benno Premsela，1982）

会主义相连，与加尔文主义无关，但这两种设计范式具有相似特征——民主、理性和质朴，以及对装饰的禁忌。

第二次世界大战几乎打碎了所有的社会领域，只有对设计领域而言仅是一次中断。原因源自德国：乌尔姆设计学院于 1953 年建成，标志着包豪斯功能主义的重生。[21] 乌尔姆很快因简洁设计而闻名，在战后的欧洲扮演着与战前包豪斯相同的角色，决定了领先的设计范式。[22]

战前，荷兰一些设有应用艺术系的艺术院校将工业设计作为一个分支，现在则创建了两所专注于工业设计的大型学院，即埃因霍温工业设计学院与代尔夫特理工大学工业设计工程学院。埃因霍温工业设计学院（Academy of Industrial Design Eindhoven）成立时间比乌尔姆设计学院早三年，但其发展则严格遵循乌尔姆教学理念。成立于 1969 年的代尔夫特理工大学工业设计工程学院（Faculty of Industrial Design Engineering, Delft University of Technology）同样如此。[23]

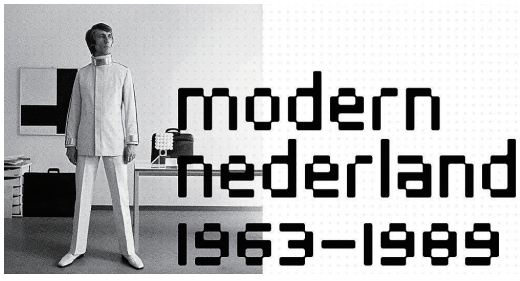
综上所述，与战前相比，生产技术发生了变化，但设计形式语言保持不变，无论是产品（图 16）、建筑（图 17）或平面设计（图 18）。

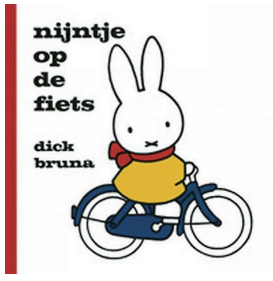
尽管如此，仍然有一个重要变化，即战前的荷兰设计主要在国内流通，20 世纪后期则成为畅销的出口产品。例如，弗里索·克拉默（Friso Kramer）设计的办公椅“Revolt”（图 16 左）广受欢迎，全球销量已达数百万，有望成为有史以来全世界最畅销的座椅。同样，迪克·布鲁纳（Dick Bruna）创作的米菲兔绘本系列，例如《米菲骑自行车》（图 16 中）已被翻译超过 50 种语言，销量超过 8500 万册。然而，意想不到的是，令人许多日本人认为米菲是源于日本的兔子。

最引人入胜的案例可能是荷兰阿姆斯特丹国际机场——史基浦机场（Schiphol Airport），值得更详细的介绍与分析。

1967 年之前，史基浦机场如同其他机场一样

17. 荷兰二战后建筑设计的功能主义：Geerdinkhof 连排房屋（F.J.F. de Keukeleire，1971，左）；荷兰联合利华办公大厦（JHK Architecten 事务所，2000—2005，中）；Tomadohuis 办公楼（Huig Maaskant，1958—1962，右）





18. 荷兰二战后平面设计的功能主义：“1963—1989 年现代荷兰”展览海报（克劳威尔肖像，摄影：Paul Huf，1969，图案：Stedelijk，字体：克劳威尔，1968；海报：The Foundry，2016，左）；《米菲骑自行车》儿童图书封面（迪克·布鲁纳，1995）（中）；ANWB 道路导识系统（Gerard Unger，1972，右）

19. 创造机场设计全球革命的荷兰设计师：马吕斯·杜因杰尔（1908—1983，左）；郭梁乐（1927—1975，中）；本诺·维辛（1923—2008，右）

混乱而繁忙。20 世纪 60 年代初期，荷兰决定开启一个全新的设计项目。机场建筑由马吕斯·杜因杰尔（Marius Duintjer，图 19 左）设计，室内设计由当时年轻的荷兰华裔设计师郭梁乐（Kho Liang le，图 19 中）完成，导视系统由 Total Design 设计工作室承担，并由创始人之一的本诺·维辛（Benno Wissing，图 19 右）负责执行。最终在机场设计领域开启了一场彻底的变革创新。

首先，进出乘客及其行李通过上下相隔的楼层被严格分开。（图 20、21）室内设计的核心主题是“和平宁静的绿洲”，灵感来自日本的禅宗花园。（图 22）此外，设计引入独特的值机柜台（图 23 左）与乘客快速通道（图 23 中）。行李通过平板输送机进行内部运输，采用同样的方式使乘客高效、舒适地移动。导视设计遵循严格的色彩体系，包括乘客路线、服务点和公告引导。所有信息标识均垂直于步行方向，商业广告标识平行于步行方向，该设计原则一直延续至今。（图 23 右）史基浦机场是现代机场的设计原型，至今在很多机场可以看到类似的基本布局。而杜因杰尔也在此之后将余生继续投入到世界各地机场的设计之中。[24]

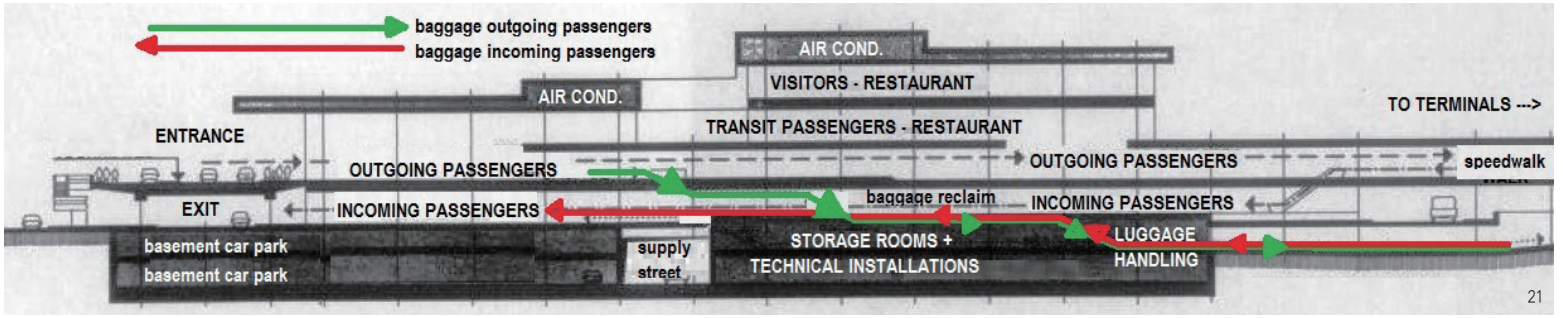
20 世纪的最后 25 年，功能主义在欧洲设计的霸权地位走到尽头，随即被后现代主义代替。下文将阐述为何现代主义即功能主义过时了，这对荷兰设计范式将意味着什么——“荷兰设计的两面性”所代表的不同侧面将成为我们的指导核心。[25]

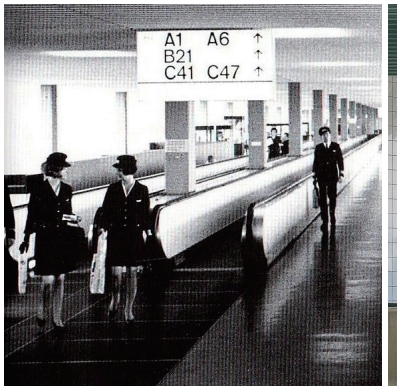
20. 史基浦机场航站楼外景（马吕斯·杜因杰尔，1967）

六、荷兰后现代主义（约 20 世纪 70 年代至 21 世纪初）

20 世纪期间，技术发展被普遍认为是西方世界前所未有的物质进步背后的驱动力，直至 20 世纪 70 年代，人们不再那么积极地看待技术发展。[26] 因此，技术是功能主义的核心这一观点也受到冲击。基本上新的批评分为两类：一方面，功能主义未能实现其主要目标；另一方面，由于对装饰的禁用，功能主义设计宣称的“社会中立”是无法立足的。

第一点通过观察得到证实：战后本应为低收入阶层提供经济适用房的功能主义公寓住宅，却





21. 史基浦机场航站楼剖面图（马吕斯·杜因杰尔，1967） 22. 史基浦机场内饰（郭梁乐，1967）
23. 史基浦机场值机柜台（左）、快速通道（中）（郭梁乐，1967）、导识系统（右）（本诺·维辛，1967）
24. 阿姆斯特丹拜尔默梅尔社区鸟瞰图（Siegfried Nassuth，1966，左）；社区状况恶化（右）

25. 鹿特丹索内费尔德住宅（Brinkman & Van der Vlugt，1930—1932）内饰（左）、外饰（右）

在几年之内退化成破旧的贫民屋，并且，为工人阶级提供优质且价格合理的产品也成为一种幻想。第二点，功能主义产品似乎代表坚固、简约、实惠，但事实上却价格昂贵，甚至对工人阶级而言是遥不可及的。相反，它们成为富有的左翼政治精英的消费品。

荷兰设计的案例恰好说明了上述两点。

1966 年，阿姆斯特丹社会主义政府规划的重要实践项目：拜尔默梅尔社区（Bijlmermeer district，图 24 左）开始建设，该项目的设计受到勒·柯布西耶和国际现代建筑协会（CIAM）的很大影响。然而十年之内，由于贫困和缺乏社会管控，该社区状况恶化，出现大量的街头垃圾和毒品交易（图 24 右），导致大部分地区被关闭拆除，取而代之的是规模较小的住房（见图 17 左）。

第二点涉及经济富裕阶层。索纳维尔德（A.H.Sonneveld）是一位坚定的社会主义者，也是鹿特丹 Van Nelle 茶与咖啡工厂的经理，他组织建造了超现代、功能主义的 Van Nelle 工厂。（图 14 左）此后不久，索纳维尔德委托相同的建筑师为他及家人建造了一座城市住宅——索内费尔德

住宅（Villa Sonneveld，图 25），这是一座每一处细节都代表了荷兰功能主义 / 现代主义的新建筑。虽然从表面看这座房子缺乏装饰，但仍传达出了一个明确的信息：“虽然我的主人家境富裕，但他的心在正确位置，即左边。”这正成为四十年之后，团结在后现代主义旗帜下的人们对功能主义的批判。

后现代主义是一种极端的相对主义，它否认客观真理的存在，与法国后结构主义哲学家观点一致，认为“真理”是由语言构成的，即由文化决定的。这不免蕴涵着如下观点：若干文化和意识形态决定的真理共存。[27]

在设计方面，意味着与功能主义的彻底决裂。依据后现代主义设计师的观点，技术未能实现功能主义的基本目标，即为低收入阶层实现更好的物质生活条件。[28] 后现代主义者认为技术只是强化现代主义意识形态的众多信息之一。因此，技术被拒绝作为设计的基础，而“艺术”被重新确立了这一角色。这不仅意味着现代主义对装饰的禁令被解除了，甚至更重要的是，装饰成为设计的核心，如同在功能主义统治前那样。根据后现代主义原则，人工产品是文化和意识形态信息的载体，而装饰是其中的主要信使。

简而言之，“功能”被“意义”取代。依据后现代主义的观点，产品承载了某种隐藏信息，其意义可通过解码进行解读。这一阐述有些模糊，下文将通过荷兰设计案例进行深入解读。

在后现代主义首次出现在设计领域之前，荷兰设计师维姆·克劳威尔（Wim Crouwel）设计了一种实验性的“新字体”（New Alphabet，图 26 左）。出于对当时并不普及的电脑无法正常读取印刷文本的假设，克劳威尔设计的这款新字体可以采用当时的阴极射线管技术读取。所有字母简化为仅由网格上的水平线和垂直线而构成，转折角为 45 度，由此产生了可以通过阴极射线管定向相机破译的符号，但对人而言却难以辨认。因

26. 新字体（维姆·克劳威尔，1967，左）；身体字体（安东·贝克，1968，右） 27. 荷兰产品设计的后现代主义：抽屉柜“你不能放下你的记忆”（Tejo Remy 1991）（左）；树干长椅（Jurgen Bey 1999）（中）；‘85 Lamps' 吊灯（Rody Graumans 1992）（右） 28. 荷兰建筑设计的后现代主义：阿姆斯特丹“金字塔”（De Piramides）公寓楼（Sjoerd Soeters，2000—2006，左）；鹿特丹市场（Markthal Rotterdam）结合住宅和商业的新型城市建筑，MVRDV 建筑设计事务所（Winy Maas，Jacob van Rijs 和 Nathalie de Vries，2009—2014，中）；阿姆斯特丹赞丹酒店（Wilfried van Winden，2010，右） 29.RAI 海报（安东·贝克，1997，左）；荷兰纸币（Ootje Oxenaar，1984，右） 30. 传统可口可乐瓶箱（左）；Flex Innovation 重新设计（杰伦·维尔布鲁日，1996） 31. 雾霾净化塔（左）；收集的烟尘（中）；雾霾首饰（右）（丹·罗斯加德，2015）

32

33

32. 垃圾收集系统 System 002（昵称 Jenny）在太平洋工作（左）；拦截器 Interceptor 004 部署于多米尼加共和国（右）（荷兰 The Ocean Cleanup 公司，Boyan Slat，2021 年）

33. 后现代绿色建筑设计：德国汉诺威世博会荷兰馆（2000，左）；Green Villa 办公住宅楼，位于荷兰城市 St. Michielsgestel（2022，右），MVRDV 建筑设计事务所（Winy Maas，Jacob van Rijs 和 Nathalie de Vries）

此，克劳威尔设计的“新字体”在同行中引起了激烈的争论，并促使他的朋友安东·贝克（Anthon Beeke）设计了所谓的“身体字体”（Body Type，图 26 右），即在白色地板上将裸体模特摆成字母形状，通过俯拍实现字体效果。贝克的观点是：“如果你想做一些难以辨认的设计，不妨做一些看着有趣的设计。”

克劳威尔的字体代表功能主义的极端：为了确保其主要功能（计算机可读），牺牲了所有其他功能（人类可读）。而贝克设计的“身体字体”走向了另一个极端：忽略了功能，将一切致力于图形意象的表达，构成了一件伪装成字体的艺术作品。

后现代主义警示我们：理论是语义建构，与事实无关。确实，现实发生了转变。克劳威尔误判了，短短几年之内，计算机不仅能很好地识别普通印刷文本，甚至能识别潦草的笔迹。因此，他的新字体从未被用于预期功能。后来，克劳威尔作为阿姆斯特丹现代艺术博物馆的平面设计师，使用了一种弱化的、可读性更好的、具有独特风格的字体版本。（见图 18 左）而作品“身体字体”未经贝克同意，被一个法国香水品牌用作产品的字体，贝克只能通过法律维权。显而易见，贝克故意设计的无功能字体中蕴含的隐藏信息，对于一款法国香水而言，吸引力竟如此强大，以至于有人竟然敢将一个知名品牌用于盗版。

实践中，与功能和装饰有关的一切，结果都与其理论意图完全相反，这是后现代讽刺的一个很好案例。为了总结功能主义与后现代主义的区别，我们回到本文开头。虽然功能主义反映了加尔文主义 / 社会主义的理想，但后现代主义似乎更接近罗马天主教 / 自由主义 [29]，如下所述：

1. 基于科技的功能主义设计是理性的，而基于艺术的后现代主义设计是感性的；

2. 关注低收入阶层物质改善的功能主义是民主的，而后现代主义倾向精英主义：因其重点是解码产品中隐藏的意识形态信息，这应该只有知识精英才能做到；

3. “禁欲主义”的功能主义者将装饰视为禁忌，而“享乐主义”的后现代主义者持反对观点：作为传达产品信息的载体，装饰必不可少；

4. 功能主义者的极简原则导致一切都是直角的形式语言，后现代主义拒绝所谓的“几何独裁”，追求形式的完全自由；

5. 功能主义假定科技随着时间的推移而进步，因此功能主义认为设计与历史无关，而历史是后现代主义设计灵感的丰富源泉；

6. “禁欲主义”的功能主义和“享乐主义”的后现代主义相比，功能主义是极其严肃的，而后现代主义明显具有讽刺甚至幽默的特征。

鉴于上述差异，荷兰文化的加尔文主义根源，以及 20 世纪功能主义在荷兰设计中的主导地位，使得人们认为后现代主义没有在荷兰产生任何影响。但事实却相反，埃因霍温设计学院，以及其他艺术学院的设计系，在 20 世纪的最后 25 年将功能主义转变成后现代主义，同时将其应用于荷兰建筑课程中，导致了典型的荷兰后现代主义变体。

在产品设计领域（图 27），可以看到后现代主义的方方面面：非常自由的形式、高昂的价格、

限量的艺术品，通常带有编号和签名，并被伪装成实用物品。而它们所蕴含的“隐藏信息”竟然是加尔文主义：便宜的、用过的材料，以及在禁欲中执行。这是荷兰后现代主义与其外国变体的区别。建筑领域也发生了相似情况：“几何独裁”被推翻（图 28 中），相关设计案例讽刺而幽默地借鉴了荷兰曾经的建筑风格，例如阶梯式山墙（图 28 左)和赞丹市的典型代表——小木屋(图 28 右)。

最后是后现代平面设计的两个案例。安东·贝克在 1997 年为阿姆斯特丹年度艺术活动设计的海报核心是人物肖像——设计界最权威和严肃的名人本诺·普雷姆塞拉（Benno Premsela）的肖像，征得其同意与合作，将他描绘成一个小丑作为讽刺。(图 29 左）这个信息非常重要，以至于海报的主要信息功能（活动位置与时间）被缩小到从远处观看不再清晰可辨的程度。

荷兰代尔夫特理工大学工业设计工程学院教授乌杰·奥克斯纳（Ootje Oxenaar）曾经设计过荷兰纸币，从功能出发，设计风格朴素简约。但他设计的最新系列（图 29 右）完全不同，体现了纸币设计的一场革命——设计不再遵循描绘著名爱国者的传统，取而代之的是荷兰文化的日常象征——灯塔、国鸟和向日葵，设计特征是具有后现代主义丰富奢华且高度精致的装饰，蕴含着纸币的重要功能。优雅、精美、细致的图案，结合奥克斯纳隐藏的许多秘密特征，即只有他知道的隐藏信息,使纸币难以伪造。该最新系列佳评如潮，但 2002 年伴随欧元的引入，其作为法定货币被迫终止，这意味着审美的衰落。然而，奥克斯纳设计的纸币却成为收藏家的藏品，在拍卖会上以远高于原始价值的价格售出。

七、可持续发展与绿色设计（约 2000 年至今）

从过去的财富驱动到如今的环境威胁，社会对技术的态度发生了转变（见注 27），不仅激发了后现代主义，也引发了绿色与可持续设计。[30] 关注点从产品应该做什么（功能）转移到不应该做什么，即不应耗尽有限资源并造成污染。前文讨论的加尔文主义根源，其中对“上帝创造”的谨慎虔诚的态度起着核心作用，确保加尔文主义在荷兰设计中非常成功。事实上，相关概述已超出了本文的范畴，因此下文中，我们仅列举个别举世闻名的案例进行阐述。

1995 年，荷兰设计机构 Flex Innovation 受荷兰领先的零售公司阿尔伯特·海因（Albert Heijn）委托，重新设计传统的可口可乐瓶箱。(图 30 左）受鸡蛋纸盒堆叠结构的灵感启发，设计师杰伦·维尔布鲁日（Jeroen Verbrugge）为大型可口可乐瓶设计了类似系统（图 30 右），结果不仅使材料使用量减少了 50% 以上，而且降低了海因公司运输可口可乐瓶每年数百万欧元的成本。[31] 这一设计概念迅速被其他软饮品牌采用，并在几年之内发展成为世界标准。

荷兰设计师丹·罗斯加德（Daan Roosegaarde）于 2015 年发明了一个净化雾霾、清新空气的高科技解决设备——“雾霾净化塔”。(图 31 左）7 米高的“雾霾净化塔”运用离子技术过滤空气中的烟尘，每小时可净化 3 万立方米的空气，而用电量不到 1200 瓦。荷兰、中国、韩国和波兰的公园都有这类净化塔，为当地公园等区域提供清新空气。烟灰作为副产品被收集（图 31 中），并加工成“雾霾首饰”（图 31 右）。[32]

The Ocean Cleanup 是一家价值数百万美元的荷兰公司，该机构是完全由捐款资助的，专注于在全球积极清除海洋河流中的塑料垃圾。2013 年，年仅 18 岁的博恩·斯拉特（Boyan Slat）创立了该公司并一直担任首席执行官。清洁作业由斯拉特自己设计的系统进行，该系统仍在不断改进完善。(图 32）该公司拥有 120 多名全职工作人员，自成立以来获得了众多享有盛誉的国际奖项和荣誉。[33]

后现代主义和绿色设计都源于社会对现代技术态度的转变，但很少在一个设计中将后现代主义与绿色设计相结合。原因是后现代主义只关注形式，而绿色设计只关注功能，即是否产生负面后果。尽管如此，偶尔也会出现特例，在 2000 年德国汉诺威举行的世博会上，荷兰馆引起国际关注，由于其故意保留了分配的地块，通过采用具有明显后现代特征的荷兰景观垂直陈列方式（图 33 左），减少对自然的影响。[34]

最近，同一建筑团队展示了一个更引人注目的案例——Green Villa 办公住宅楼（图 33 右），将历史符号的后现代理念应用于绿化城市建筑。[35] 用花盆中的植物装饰窗台是荷兰的传统标志，Green Villa 将其作为建筑立面，同时确保绿色公寓建筑耗能较低。这座卓越的建筑几乎完美体现了本文最初所涉及的关于“荷兰设计两面性”的特征。

注释：

[1] 一本国际著名的关于荷兰设计史的书中写道：“一个持续存在的主题可能是荷兰设计的最佳代表，即设计师的社会道德责任。这是否已成为加尔文主义的主要关注点，或者是否与过去几个世纪典型的民主原则和中产阶级价值观相关，上述内容超出了本书范围。”(Simon Thomas 2010: 239)。其中有一个有趣的词语“或者”，因其排除了如下观点：近几个世纪作为荷兰文化特征的“民主原则”和“中产阶级价值观”植根于加尔文主义。我们支持后一种观点。

[2] 熟悉德国社会学传统的读者注意到，我们追随 Max Weber 关于正统新教社会意义的著作《新教伦理与资本主义精神》(Weber 1905；英译：Weber 1930）的步伐。

[3] 加尔文主义宗教社团唱歌的特点是“无节奏的赞美诗”，所有音符的持续时间相同，因为音符长度的变化可能引起跳舞，这对教堂歌曲而言过于轻浮。电脑上安装 VPN 软件的读者可以通过以下方式收听：https://www.youtube.com/watch?v=kC3HDcjq_Y0&t=20s/。

请注意其与罗马天主教宗教音乐的鲜明对比：

https://www.youtube.com/watch?v=K9YekCX0fck/.

[4] 概述详见：Burks 2008.

[5]Stam 传记：Rümmele 1991.

[6]Berlage 参见：Singelenberg 1972.

[7]Kurz & Ulmer 2009.

[8]Oud: Taverne, Wagenaar, Vletter & Broekhuizen, 2001.

[9] 详见：Bruin 2012.

[10]Kraybill & Olshan 1994.

[11]Michelotti: (Cole 2017: Chapter 11).

[12] 论伦勃朗加尔文主义的影响参见：(Joby 2004).

[13] 详见：http://hellaspindakaas.com/2016/01/15/interview-with-photographer-erwin-olaf/.

[14] 包豪斯历史参见：Fiedler & Feierabend (Eds.) 2000; Friedewald 2016; Droste 2019).

[15] Slocum 2008.

[16] 荷兰风格派参见：(Jaffé 1956; Overy 1991).

[17] 新造型主义原则参见：(Veen 2017). 蒙德里安语录参见：(Dempsey 2011: 123).

[18] 作为包豪斯功能主义的基础，风格派原则的引入早在 1921 年已经非正式的出现了。同年，著名的风格派创始人凡·杜斯伯格去包豪斯设计学院担任教师。然而格罗皮乌斯与其产生争论，甚至对其关闭大门。因此，杜斯伯格只能在附近一家咖啡馆组织了几场讲座，并取得了巨大成功，所宣扬的福音为学院之后的课程奠定了基础。然而，风格派深入包豪斯设计学院，甚至不是通过校园后门，而是通过当地酒吧的侧门。详见：Wintgens Hötte 2009:12-13。

[19] 详见：Simon Thomas 2019.

[20] 功能主义在荷兰、德国和斯堪的纳维亚国家占主导地位，在南欧的影响力较小。这符合我们所说的加尔文主义和社会主义设计原则密切相关，与罗马天主教形成鲜明对比，因为西北国家起源于新教，而南欧盛行罗马天主教。

[21] 乌尔姆博物馆 (Ed.), 2003.

[22] 时至今日，“To Ulm up a product”仍存在于设计师的英文口语中，其含义是：根据 Ulmian（即功能主义的准则）重新设计产品。

[23] 埃因霍温设计学院历史沿革，详见：https://www.designacademy.nl/p/about-dae/dae/；代尔夫特理工大学工业设计学院历史沿革，详见：https://www.tudelft.nl/en/ide/about-ide-2021/delft-design-history/.

[24] 史基浦机场的发展，详见：(Luijten 2006).

[25] 英文表达中“Double Dutch”的两个含义：1. 无法理解的语言；2. 用两根相反方向摆动的跳绳进行的跳跃游戏，使其有节奏相交，即花式交互跳绳（Double Dutch）。

[26] 直至 20 世纪 70 年代初，技术一直被视为西方世界空前繁荣的推动力。随后情况发生了转变，源于极具影响力的《增长的极限》的出版，该报告是麻省理工学院受罗马俱乐部委托进行的研究报告，基于计算机预测，得出如下结论：肆无忌惮的经济增长将在 21 世纪导致由原材料短缺和工业污染引起的全球经济灾难。详见：(Meadows 等，1972 年)。

[27] 论后现代主义，参见：Best & Kellner 2001.

[28] 后现代主义对建筑设计领域的功能主义 / 现代主义的本质批判是毋庸置疑的：(Jencks 1977)，其中最著名的表达是：“现代建筑死于 1972 年 7 月 15 日下午 3 点 32 分的密苏里州圣路易斯。”

[29] 如下观点已被证实：后现代主义主要来自罗马天主教占主导地位的南欧国家（意大利和法国）。另参见 [21]。

[30] 绿色设计是指不污染或耗尽物质生活环境的设计方式；可持续设计表明相同的事情，并面向“今世后代”。换言之：可持续设计 = 时间无限延伸的绿色设计。

[31]Verbrugge 2012: 31-55.

[32]https://www.studioroosegaarde.net/project/smog-free-tower/.

[33]https://theoceancleanup.com/.

[34]2000 年世博会荷兰馆：https://www.mvrdv.nl/projects/432/expo-pavilion-20/.

[35]Green Villa 项目：https://www.mvrdv.nl/projects/396/green-villa/.

参考文献：

[1] Best, Steven & Kellner, Douglas (2001). *The Postmodern Adventure: Science, Technology, and Cultural Studies at the Third Millennium*[M]. New York: Guilford Publications.

[2] Bruin, Johannes de (2012). *DUTCH TREAT... a Tale of DAF Cars and Trucks*[M]. Morrisville NC: Lulu Publishers.

[3] Burks, Jean (2008). *Shaker Design: Out of this World*[M]. New Haven (Conn.): Yale University Press.

[4] Cole, Lance (2017). *"Chapter 11: Michelotti: A Triumph of Design"*[M]. In: The Classic Car Adventure: Driving Through History on the Road to Nostalgia. Barnsley: Pen & Sword.

[5] Dempsey, Amy (2011). *Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*[M]. London: Thames & Hudson.

[6] Droste, Magdalena (2019). *Bauhaus – Bauhaus Archiv Berlin: 100 Years of Bauhaus, Published by the Bauhaus Archiv Berlin, Completely Revised and Updated Edition, 400 pages and 550 illustrations, The Definitive Reference Work in a Centenary Edition*[M]. Köln: Taschen.

[7] Fabre, Gladys & Wintgens-Hötte, Doris (2009). *Constructing a New World. Van Doesburg & The International Avant-Garde*[M]. London: Tate Publishing.

[8] Fiedler, Jeanine & Feierabend, Peter (Eds.) (2000). *Bauhaus*[M]. Köln: Könemann.

Friedewald, Boris (2016). *Bauhaus*[M]. New York: Prestel.

[9] Jaffé, H.L.C. (1956). De Stijl, 1917-1931, *The Dutch contribution to modern Art*[M]. Amsterdam J.M. Meulenhoff.

[10] Jencks, Charles (1977). *The Language of Postmodern Architecture*[M]. New York: Rizzoli Publ. Joby, Christopher (2004). “How Does the Work of Rembrandt van Rijn Represent a Calvinist Aesthetic?”. Theology 107 (835) 22-9.

[11] Keuning, David & Junte, Jeroen (2013). *Think Dutch: Conceptual Architecture and Design in The Netherlands*[M]. Köln: Daab/Frame Publishers.

[12] Kraybill, Donald B. & Olshan, Marc A. (1994). *The Amish Struggle with Modernity*[M]. Hanover NH: University Press of New England.

[13] Kurz, Jürgen & Ulmer, Manfred (2009). *Die Weissenhofsiedlung*[M]. Mering: Hampp Verlag.

[14] Luijten, Kiko (2006). “*A Simple Box Filled with only the Bare Necessities. The Development of the Passenger Building of Schiphol Airport*”[M]. In: Rijk, T.R.A. de & Drukker, J.W. (Eds.) (2006), Collected Abstracts of Papers Submitted to the Design History Society Conference 2006 Design and Evolution. Delft: Faculty of Industrial Design Engineering Delft University of Technology (CD).

[15] Meadows, Donella H., Meadows, Dennis M., Randers, Jørgen & Behrens III, William W. (1972). *The Limits to Growth*[M]. A Report for the Club of Rome’s Project on the Predicament of Mankind. New York: Universe Books.

[16] Overy, Paul (1991). De Stijl. London: Thames & Hudson. Rümmele, Simone (1991). Mart Stam. Zürich: Artemis & Winkler. Simon Thomas, Mienke (2019). Netherlands-Bauhaus: Pioneers of a New World. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.

[17] Simon Thomas, Mienke (2008). *Dutch Design: A History*[M]. London: Reaktion Books. Singelenberg, Pieter (1972). H.P. Berlage. Idea and Style. The Quest for Modern Architecture. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert.

[18] Slocum, Alexander (2008). “*Fundamentals of Design: Topic 3, Fundamental Principles*.”[EB/OL] http://web.mit.edu/2.75/fundamentals/FUNdaMENTALs%20Book%20pdf/FUNdaMENTALs%20Topic%203.PDF

[19] Taverne, Ed, Wagenaar, Cor, Vletter, Martien de & Broekhuizen, Dolf (2001). J.J.P. *Oud Poetic Functionalist 1890–1963, Complete Works*[M]. Rotterdam: NAi publishers.

[20] Ulmer Museum (Ed.) (2003). *Modelle Nach Ulm. Hochschule für Gestaltung 1953-1968 / Ulm School of Design 1953-1968*[M]. Berlin: Hatje Cantz Verlag.

[21] Veen, Louis (2017). “Piet Mondrian on the Principles of Neo-Plasticism”[J]. *International Journal of Art and Art History 5*: 1 - 12.

[22] Verbrugge, Jeroen K. (2012). *Creative Reflection in Industrial Design: Five Demand Driven Cases (Ph. D-dissertation)*[C]. Enschede: University of Twente.

[23] Weber, Max (1904). *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*[M]. Tübingen: J.C.B. Mohr/Paul Siebeck.

[24] Weber, Max (1930), *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (translated by Talcott Parsons & Anthony Giddens)[M]. London & Boston: Unwin Hyman.

从荷兰设计周看荷兰设计工程科学学科——以社会计算设计研究为例

Dutch Design Engineering Science at Dutch Design Week: Examples of Design Research on Social Computing

邱　炻	Qiu Shi
康　凯	Kang Kai
李　存	Li Cun
王　超	Wang Chao
马泰斯·霍克斯特拉	Matthijs Hoekstra
冯　媛	Feng Yuan
胡　军	Hu Jun

内容摘要：

荷兰设计既眼前卫浪漫，又简约理性。荷兰设计工程科学在应对社会挑战方面具有重要意义：跨学科合作既关注科技创新，又注重社会科学和人文价值。设计工程师通过深入了解科技和社会科学领域，促进两者间的理解与合作，推动技术创新。本文以社会计算设计研究作为具体的切入点，通过对 5 个在荷兰设计周展示过的典型的社会计算设计案例的深入总结和反思，展现荷兰设计研究的关注焦点和典型研究方法。同时，希望本研究能为国内设计研究和设计方法论带来新的启迪和思考。

关键词：荷兰设计、荷兰设计工程科学、跨学科、社会计算设计、社会互动

一、引言

1. 荷兰精神与荷兰设计

提起荷兰设计，您脑海中会浮现出什么样的意象？是艺术家皮特·蒙德里安（Piet Mondrian）大名鼎鼎的由线条和原色构成的画作，还是设计师格里特·里特维尔德（Gerrit Rietveld）设计的红蓝椅？关于什么是荷兰设计，在学界引发了诸多讨论：大致围绕荷兰设计到底应该由居住在荷兰国家内的多民族定义，还是围绕全球范围内的荷兰艺术家和设计师而展开。[1—2] 其中，艺术史学家亚菲（Hans Jaffé）认为，“荷兰精神”（Dutch Spirit）以及继承该精神的风格派运动（De Stijl），可以作为荷兰设计对于世界现代主义艺术贡献的代表，界定了荷兰设计在世界艺术史的独特性。[3]

受到大航海时代荷兰自由贸易成就以及荷兰黄金时代辉煌艺术的影响，“荷兰精神”可以概括为一种由中产阶级构成，兼具个人主义、热爱民主自由特征，同时具有商业倾向的理性且谦逊的精神。[4] 亚菲依据“荷兰精神”的内核，解释了风格派运动的起源和其独特的艺术风格的由来。[5] 风格派运动是 20 世纪初，以荷兰艺术家皮特·蒙德里安和特奥·凡·杜斯伯格（Theo van Doesburg）为代表的现代艺术运动。该运动以白色、黑色和原色为主要色调，采用直线、矩形和正方形等几何图形，创造出平面、空间和建筑的简洁、高效的风格。风格派运动通过抽象几何形状和基本色彩的运用，将艺术与现代工业设计结合起来，实现艺术和设计的统一。[6] 这种高度理性化和逻辑化的理念，对荷兰乃至世界的建筑、艺术创作和工业设计产生了深远的影响。“荷兰精神”以及“风格派运动”共同催生了荷兰设计追求简约、清晰理性、前卫的设计风格，强调实用主义和功能性，致力于创造实用、高效、现代化的产品。

2．荷兰设计周与荷兰设计工程科学

正如荷兰设计离不开“荷兰精神”与“风格派运动”，当代荷兰设计创新也离不开诸如荷兰设计基金会（DDF）与荷兰设计周（DDW）这样的社会团体和活动，两者在提升荷兰设计全球影响力方面发挥了关键作用。成立于 1998 年的 DDF 旨在改善社会，通过多样活动、展览、演讲、奖项为设计师提供平台，传播创意、宣传作品。[7] 荷兰设计周作为荷兰设计基金会的重大活动之一，自 1999 年创办起，每年 10 月在荷兰埃因霍芬市

邱　炻，上海交通大学设计学院

康　凯，南通大学艺术学院

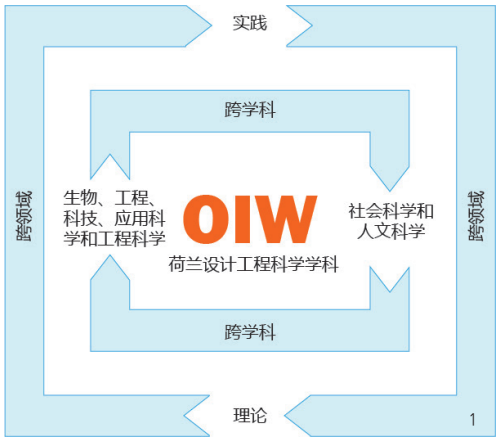
李　存，江南大学设计学院

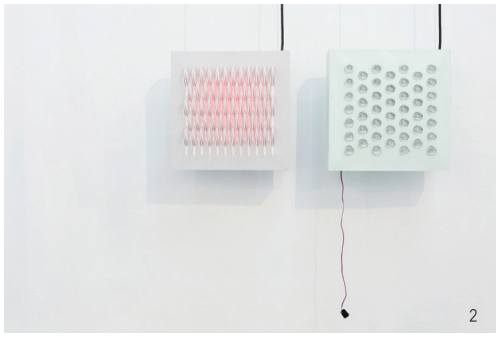
王　超，本田欧洲研究院

马泰斯·霍克斯特拉，埃因霍芬理工大学工业设计学院

冯　媛（通讯作者），西北工业大学机电学院工业设计系

胡　军，埃因霍芬理工大学工业设计学院





1. 荷兰设计工程科学学科 OIW，基于参考文献 [2] 改绘

2. Biomirror 是一款基于生物信号反馈的人机交互界面。原型采用激光切割镂空纸制成的形变表层，通过电动马达驱动呈现多样形变。它通过生物传感器采集心率、呼吸等生理信号，计算心率变异性与呼吸率，实时映射控制表层形变，传递信息，提升用户对压力的自我认知与调节。该项目为与荷兰埃因霍温 A+N 设计工作室合作项目。

3. LightSit 是一款促进健康的智能环绕系统，为办公人员提供轻量级健康干预，将微休息活动融入日常工作中。LightSit 由超薄传感垫和集成于显示器支架的照明系统组成：传感垫可嵌入各种办公椅，监测坐姿与心率的变异性；照明系统则通过微妙的环绕信息显示，辅助用户在休息时自然地进行低强度锻炼和放松。

举办，已成为欧洲三大设计活动之一。[8] 它以前卫、创新、实验性著称，涵盖室内设计、时尚设计、工业设计、数字设计等领域。在为期九天的活动中，世界各地设计师在埃因霍芬举办数百种设计活动，吸引众多参与者，包括大众、学生、专家、企业家、荷兰皇室成员和政府官员。

荷兰设计周为设计师与多领域人士提供跨学科对话平台，通过展览、工作坊、讲座、研讨会等形式促进深入交流与合作。设计周的两大展览围绕埃因霍芬的重要设计院校展开：一是埃因霍芬设计学院毕业展，二是包括荷兰埃因霍芬理工大学、代尔夫特理工、特文特大学及瓦格宁根大学的 4TU 联合设计展。前者强调艺术与设计融合，将设计视为创意表达和文化传承的方式，追求高审美与文化价值；后者将技术和工程思维融入设计之中，探索新理念、材料、技术和解决方案，鼓励设计师利用尖端技术，创造可持续、以用户为中心和具有社会责任的解决方案，促进创新与协作，以应对技术和工程挑战。荷兰设计周也由此展现了现代荷兰设计不仅仅有在传承“荷兰精神”和“风格派运动”中所展现的艺术和创新气质，也有现代工业背景下强调科学和工程方法的一丝不苟的严谨。这样的设计对设计师的培养也提出了新的要求和挑战。

2022 年，荷兰政府委托该国五所理工和综合大学，联合出台了一份学科规划 [9]，旨在推动设计成为工程科学的重要组成部分。规划涵盖工业设计、建筑环境设计和技术管理与工商管理等技术学科，梳理各学科的共性、优势，确定具体贡献领域，旨在推动设计发展，助力荷兰科技创新和社会进步。

在该规划中，设计工程学科的人才将成为填补新技术与社会需求之间鸿沟的重要力量。设计工程科学对于应对复杂的社会挑战来说至关重要，这需要设计师、建筑师、企业和政府共同努力。这些人才应该具备交叉学科的能力，能够激发科学技术和应用工程科学在技术创新上的潜能，同时关注社会科学和人文学科相关的价值观、社会习俗和行为。借助对科技和社会科学人文领域的深入了解，设计工程师致力于促进两个学科之间的理解和合作，以推动技术创新。他们也应该是跨学科人才，能够将科学和工程知识融入设计实践，并在设计实践中对知识的使用方式产生影响。通过与其他学科和利益相关者进行富有成效的合作，这些人才可以为实现社会价值做出贡献。图 1 展示了荷兰工程学科的构成和特点。[10] 图 2[11] 和图 3[12] 呈现了荷兰设计周的跨学科设计作品。

近年来，“社会计算设计”在国际学术界获得了越来越多的关注。下面结合设计案例，阐述荷兰设计工程学科的研究方法在“社会计算设计”领域的具体应用。

二、社会计算设计研究案例

“社会计算设计”专注于计算系统与社会行为交叉领域的研究，旨在利用计算技术和数据来解决社会问题，加强人与人之间的互动，以及计算设备在这些互动中的作用。[13] 在本研究中，我们选择“社会计算设计”作为搜集具体设计案例的切入点，旨在通过对五个典型社会计算设计案例的深入总结与反思，揭示荷兰设计工程学科的特征和研究方法。社会计算设计研究主要采用两类典型方式：

（1）与其他科学领域相似，社会计算设计研究运用基于科学假设检验和基于工程实验的方法。这些方法致力于构建未来应用场景，以便想象、理解、体验、讨论和验证各种设计方案。

（2）重视设计原型在研究过程中的作用，它既能激发设计灵感，又可为实验和验证提供依据，从而推动新知识的产生。在这个过程中，设计是手段，而研究则是最终目的。

通过对以下五个设计案例——“社交眼镜”“社交农场”“新闻分享”“分享故事”“社交汽车”的细致阐述和分析，可以全面了解社交计算设计的研究热点及应用场景。案例简介与设计反思充分展现出荷兰设计及荷兰设计工程学科的特色。

1．社交眼镜

社会心理学研究表明：眼神交流在社会互动中具有重要意义。然而，在盲人与明眼人面对面的社交互动中，由于无法感知及反馈明眼人的眼神动作，极易导致交谈不畅及社会隔离感。因此，我们提出了“社交眼镜”的设计概念（图 4）[14]，在对话中通过帮助盲人感知来自明眼人的目光，为盲人模拟合适的眼神动作作为视觉反馈，增强盲人与明眼人的社会互动及谈话自信。该项目主要包含三个子研究。

（1）为了解盲人在面对面交流中如何感知和理解非语言信号 (Nonverbal Signals)，我们采访了 20 名盲人用户并收集定性数据进行分析。[15] 结

4. 实验室中的社交眼镜原型 (Bart van Overbeeke 拍摄)

5. 坐落在埃因霍芬当地 Vitalis Berckelhof 认知症康养机构的亲自然交互装置设计

果表明：在面对面交流中，盲人希望感知及传递具有积极意义的视觉信号 (如微笑和眼神交流)，尤其是对话中感知明眼人的注视时长会有效增强盲人在谈话中的自信。

(2) 基于 SMI 眼动追踪平台及 Wizard-of-Oz (绿野仙踪) 实验环境，搭建了 Tactile Band 原型系统，旨在检验触觉反馈，可以使盲人感知到明眼人的注视，从而提高双方在面对面交流中的投入度。实验中模拟二元对话场景并采用假设检验法对 30 名用户 (其中包含 15 名蒙眼用户) 进行测试。结果表明：触觉反馈可以让蒙眼用户更加专注于对话伙伴。

(3) 基于对话轮转 (Turn-Taking) 策略设计“社交眼镜”原型的互动注视模型。文献研究中无法直接获得如何为盲人设计眼神，但虚拟眼神设计早已在人与虚拟人交互的研究领域中得到广泛探讨。80 人 (含 20 名盲人用户) 的用户实验表明：互动注视有效地提升了盲人和明眼人在二元对话中的沟通质量。[16—18]

设计反思：研究应用跨领域拓展

“社交眼镜”设计解决方案充分体现了荷兰设计学科的实验性与创造性，具有极强的交叉学科特色，不仅关注科学技术在创新方面的潜力，还重视与社会科学相关的用户行为，紧密结合社会学和心理学。对用户体验的研究超越了可用性范畴，更加深入地探讨了智能系统在社会背景下为弱势群体带来的意义和价值。在用户评估中运用实验心理学的量化研究方法，基于科学假设检验，不断推动新知识的产生，从而进一步促进了技术创新。

此外，社交眼镜的设计研究思路不仅适用于增强盲人社会互动的研究主题，还可延伸至与机器人相关的设计研究领域。学术界对机器人的社会行为（Social Behavior）越来越重视，探讨如何让机器人的社会行为更具 " 拟人化 "，更自然地与人类进行交流和互动，成为一项富有挑战性的研究课题。例如，在特定的情感模式下与用户建立眼神交流，提高双方的注意力，以及如何运用肢体语言传达思想和情感等。该研究中对虚拟眼神交互的探讨将进一步推动社交机器人拟人行为模式的优化与发展。

2. 社交农场

亲自然（Closer to Nature）交互装置设计研究项目（图 5）[19—20]，是埃因霍芬理工大学工业设计学院与荷兰北布拉班特省的一家老龄康养机构 Vitalis Berckelhof 共同开展的合作项目。该项目旨在探索如何运用多媒体展示、智能交互等技术，为居住在该康养机构的认知症患者带来重温过去的美好回忆和亲近自然的治愈体验。

设计原型通过一个巨大、高清的屏幕，展示着荷兰格尔德罗普农场的自然景象。[21] 老年人和家人可以与屏幕前的老式水泵进行互动，来吸引屏幕上农场里的各种动物前来饮水，而喝饱水的动物们则会在心满意足后闲庭信步地离开。设计通过多模态的呈现形式，将趣味性、社交性融入交互活动，调动了老年人肢体参与的主动性及积极情绪。同时，将原本单调的护理机构走廊，巧妙地转变为老年人与前来探望的家人共同的娱乐空间，既促进了祖孙间的代际沟通交流，也为老年人及其家人创造了美好的回忆。

这样的合作项目体现了荷兰社会对实验性创新的较高接受度，同时回应了荷兰设计研究和教育中所重视的“社会责任”以及“人本主义价值观”。该装置设计的公开展示不仅吸引了认知症患者及其家人，还促进了设计师、用户与养老机构之间的联系，提高了公众对认知症科技关怀相关技术应用的理解和接受程度。在全球疫情期间，这里的老年人与外界的联系变得相当有限。设计团队与工程师通力合作，确保项目技术应用的稳定性。该交互装置因此成功获得了养老机构、居民以及社交媒体的积极反馈，迄今已在老龄康养机构稳定运行 7 年之久。

设计反思：突破特殊用户研究瓶颈

“亲自然”装置通过在用户的真实生活场景中搭建设计研究平台，更有效地与认知症这样富有挑战的设计人群合作开展设计研究，以获得真实反馈。研究主要探索了多媒体交互技术如何促进认知症老人在认知、心理和行为方面的受益。研究者认为，比起虚拟现实技术所能够提供的多感官沉浸，数字和物理世界的融合则能更好地适应认知症老龄人群的需求。

研究突破了认知症用户体验研究难以科学量化的瓶颈，结合了质性与量化的研究方法，通过开展多个实验，验证和研究了交互设计的“交互性”和“多模态”对于指导认知症交互设计的作用和意义，同时构建了多源因素融合的认知症体验评价体系。[22] 最后，设计研究还扮演着将认知症照护这一社会问题转化为具体解决方案的翻译角色，以期为科技支持认知症福祉方面的伦理道德和社会创新有所启发。

3．新闻分享

荷兰的开放包容不仅体现在拥抱新兴科技、鼓励社会创新上，同时也表现在其对弱势人群的人文关怀和对传统生活方式的尊重上。面对老年人群日益扩大的数字鸿沟，埃因霍芬理工大学工业设计学院“新闻分享”项目的研究人员认为，与其一味强调让老年人融入数字世界，不如利用科技手段增强其固有生活方式的体验，以不变应万变。本研究项目旨在解决养老机构中老年人的社交难题，通过改善养老机构公共空间的印刷媒体使用体验，促进老年人的社交互动。研究团队首先对荷兰多家养老院进行了深入调查，了解老

6. 机构老年人可使用R2S浏览与报纸关联的在线数字内容进行交流分享

7. 促进老年人代际沟通的故事分享交互系统

8. 迭代三的现场实验

年人在这些机构中的印刷媒体使用习惯、主题偏好、社交环境及其障碍，并探讨了利用数字技术改善印刷媒体使用体验和社交互动的可能性、挑战及设计策略。调查发现：报纸是老年人在养老空间内频繁使用的印刷媒介，新闻不仅是他们喜欢的主题类型，也是最热门的讨论话题之一。然而，他们阅读报纸的频率随着身体机能衰退而减少，印刷媒介的传统交互形式也限制了老年人的社交分享，这些障碍有望通过数字技术和交互设计来解决。

基于此，研究人员通过先后两轮协同设计，与老年人共同开发了公共互动数字显示系统：R2S（Reading-to-Sharing）。R2S为一系列分布于养老公共空间的桌面端系统单元，每个单元包括一个实体控制设备（IStamp）、一台运行R2S App的显示设备和若干定制贴纸（IStickers）。护理人员可通过IStamp和IStickers在印刷媒介上创建交互区域并关联在线数字内容，老年人可使用IStamp浏览与报纸关联的数字内容并彼此分享。（图6）

经过实地半开放小组测试和长期开放田野测试，R2S已经被证明能够让老年人的公共阅读更加便捷有趣，且该系统能够有效促进老年人之间的交流分享，产生积极的用户体验。该研究为交互设计介入传统老年社会工作提供了新的思路，通过实证研究为未来实践提供了指导原则和评估依据，并产出了极具应用前景的智慧平台原型。

设计反思：面向老龄人群的设计方法论

长期以来，老年人在科技产品设计研发领域一直处于弱势地位。数字鸿沟和新老代沟的存在使面向老年群体的设计实践和研究充满了挑战。社会计算设计研究项目为应对这些挑战展开了深入探索并获得了诸多启示。由于老年人群的特殊性和个体差异性，传统实验室定量研究往往难以开展。研究过程以通过设计进行研究为指导范式，以定性研究为主要研究手段，研究与设计互为启发，并行推进。

R2S研究提出的跷跷板流程模型（The SEESAW-Process-Model）为老年智能产品开发系统归纳了设计步骤和具体方法。该模型建议设计师应尽可能让老年用户参与整个设计流程。随着设计进程的发展，设计师应逐步提高老年用户的参与度，从设计初期的积极对话，到设计末期的体验评估，慢慢将主动权转交给老年人。整个迭代过程就像跷跷板两端升降的动态变化，这样才能设计出被老年群体接受且喜爱的产品。作为较早进入老龄化的发达国家，荷兰在全球老年设计和研究领域中扮演着重要角色。开设养老院分会场是荷兰设计周的一大特色，这也足以体现荷兰对老年设计的重视和对设计改善老年生活的信心。

4．分享故事

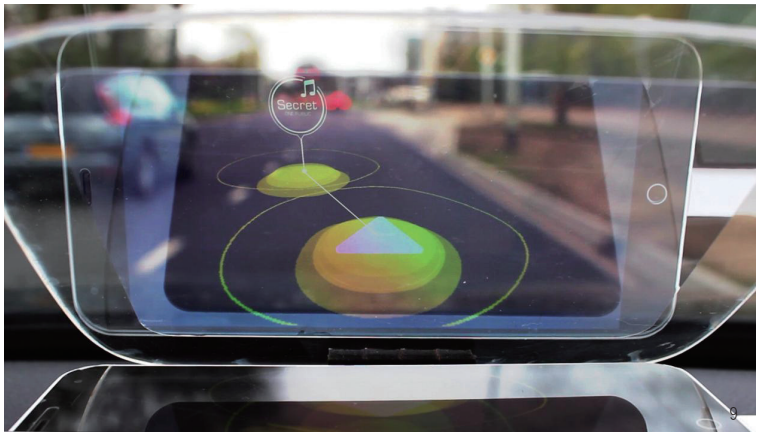
荷兰是一个以自由、平等和社会包容性为核心价值观的国家，荷兰人关心社会、环境和文化影响，积极保护和推广文化遗产，并且鼓励文化多样性。老年人的故事分享能够在多方面提升其社交互动并发挥多种作用。从生理层面来看，老年人的故事分享有助于提高自尊、情绪和幸福感，同时减少孤独感。在社会层面上，老年人的故事分享有助于维持社会关系。此外，故事分享还可以创造超越个人的意义，并产生与家庭成员相关的感觉。在文化方面，老年人讲述的故事被视为宝贵的非物质文化遗产的一部分。因此，老年人的故事分享不仅对老年人本身的生理和心理健康有益，而且对社会、文化等方面都具有积极的影响。

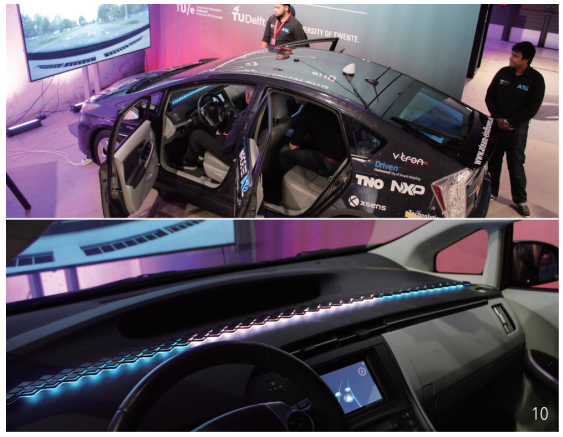
尤其是对那些不熟悉技术的老年人，如何运用交互技术推动老年人进行代际故事分享？整个研究项目采用了“通过设计进行研究”的方法，即Research-through-Design，分为五个迭代阶段。[23—24] 第一个迭代阶段为探索性原型设计，其成果帮助我们更深入地理解研究项目，同时也明确了研究的具体问题。为了解答这一问题，我们进入了第二个迭代阶段，即协同设计研究原型的开发。第三和第四个迭代阶段则分别关注老年人的生活故事和纪念品故事，并在实地研究中对原型进行了进一步优化。最后，第五个迭代阶段旨在通过可持续的方式推动代际故事的分享与保存。

每个迭代的原型均进行了实地实验研究。我们招募了8对参与者，每对由一名老人和他们的子女组成，共同使用我们的原型。对老年人和年轻人进行了半结构化访谈，对收集的故事进行了主题分析、结构分析和互动分析。通过上述实验，该系统一方面了解了老年人故事叙述的特点，另一方面又促进了代际沟通。图7[25]和图8[26]展示了原型系统及实验场景。

设计反思：面向老龄人群的设计指导原则

在故事分享交互系统中，研究原型采用“通过设计进行研究”的方法，作为获取新知识的基





9. 路测基于增强现实技术的快速原型

10. 多模态交互的原型车在荷兰设计周展出

石。该研究着重强调了针对老年人设计研究原型的重要性，特别是针对生活在疗养院、对技术不太了解的老年人群体。在文献研究和初步调查的基础上，我们发现大部分老年人在技术知识方面存在不足，因此我们的研究原型主要采用实体界面。在为这一特定群体设计研究原型时，我们通过实践总结出以下关键原则：

首先，实体界面能提供触觉直接操作，使得老年人更容易理解和使用。其次，运用隐喻有助于构建更具表征意义的界面，让老年人更容易掌握功能和操作方式。再次，为老年人量身打造具有美学和可见性的界面，可以提高他们的参与度和使用舒适度。最后，通过减少界面组件的数量，实现具体约束，从而使界面更加简洁、易于理解和使用。遵循这些设计原则，有助于开发出更适合老年人使用的技术产品和服务。

5．社交汽车

在全自动驾驶技术普及之前，驾驶本身可被视为一种社交活动。在每次出行过程中，我们都会遇到其他驾驶员，并需要与他们协作共享道路基础设施。然而，传统的物理交流方式限制了连接的范围和带宽。此外，汽车的钢铁外壳和有色玻璃窗口也使得驾驶员的行为变得难以识别。这种现象可能导致两个负面影响：

（1）侵略性驾驶（又称“路怒症”）：这可以定义为“任何有意危害他人心理或身体安全的驾驶行为”，包括恶意的喇叭声、粗鲁的手势、尾随、强行变道等行为，甚至包括向他人开枪。

（2）社交孤立：驾驶员被限制在驾驶座前，与道路上的机械设备进行单调的“互动”，导致与周围环境和其他人的疏离，特别是在长途旅行和交通堵塞时，产生无聊感和孤独感。

如今，随着车联网的普及和先进人机交互技术的持续发展，社交信息得以穿透汽车钢铁外壳，打破物理障碍。而荷兰政府尤其重视对交通设施数字化的投入。如在梅尔蒙德汽车园区（Automotive Campus in Helmond）[27]A270 部分路段部署了车联网实验道路，使得实验车型可以分享精确位置和驾驶行为信息，为用车联网解决上文提到的问题提供了技术基础。在本研究中，作者提出并设计了多款汽车社交应用程序，并在驾驶模拟器上进行了部署，旨在探讨这一问题：在车联网增强的驾驶员视距内，沟通是否能对侵略性驾驶和社交孤立产生积极影响？其中，“Likes/Dislikes”应用程序通过允许驾驶员发送和接收赞赏和反对意见来拓展沟通渠道。另一个名为“CarNote”的应用程序通过提供人们快速和慢速驾驶行为的解释来增加沟通渠道。还有两个名为“iSticker”和“MusicHound”的概念允许具有相似喜好的驾驶员之间分享徽章与音乐，增强社交纽带与驾驶体验。模拟器实验结果表明，车联网有助于拓宽驾驶员之间的沟通渠道，从而降低在共享道路上的冲突和社交孤立感。[28—29]

设计反思：适用于头脑风暴的“共同构建故事”方法

本研究中，研究者认为驾驶是特殊社交行为，受社会计算技术影响，利用“共同构建故事”，即 Co-constructing story 方法，组织了埃因霍温理工大学 20 位师生进行头脑风暴，探讨车联网技术普及后，司机之间关系的变化。[31] 而后提出 30 多个社交计算应用，选出 4 个进行了深入研究。研究者利用驾驶模拟器测试这些应用的有效性，再探索手机网络和增强实现技术在道路上实现社交汽车应用的效果。[30]（图 9）此后，研究者采用不同的设计形式以增强用户体验，包括车载灯光和 GUI 动效，并且在埃因霍芬理工大学试验车部署，于梅尔蒙德汽车园区进行实验。此试验车曾在荷兰设计周、荷兰科技周和法兰克福车展上进行展示。（图 10）

结语

800 年前，地貌低平的荷兰还是一片渺无人烟的湿地，即便到如今，如果没有精密复杂的海岸堤坝阻挡，荷兰人口最稠密的区域每天仍将被潮汐淹没两次。这样的自然环境恰恰成为孕育荷兰精神的摇篮，促使荷兰人将创新精神应用到极致。几百年来，这种开拓创新的荷兰精神一直都与荷兰设计携手并肩，一次又一次地让荷兰人站在历史舞台的聚光灯下。14 世纪，荷兰渔民设计了处理鲱鱼的小刀，扬起了荷兰海上贸易的风帆；16 世纪，荷兰人设计了造价低廉的商船，赢得了“海上马车夫”的称号；20 世纪，荷兰人又率先将艺术与理性融合，揭开了现代主义设计的序幕。埃因霍芬是荷兰现代设计的重要阵地，在本世纪初完成了从大规模制造业到创意产业的华丽转身，荷兰设计周也应运而生，成为联结教育、产业、社会三者的重要桥梁。今天的荷兰在设计学科建设的道路上也继续扮演着先锋探索者的角色。本文介绍了荷兰设计工程学科的建设理念与架构机制，以社会计算设计领域为例，阐析了五个来自埃因霍芬理工大学的研究项目，它们曾在荷兰设计周的 4TU 联合设计展“Mind the Step”展出，获得了荷兰社会各界的广泛关注。虽然这些案例

的应用场景各具特色，但在设计动机、方法和价值上存在着共性，为我们提供了深入的见解和思考。这些启示不仅仅针对案例本身所涉及的研究内容、研究方法等，更可以“窥一斑而知全豹”，折射出荷兰设计工程科学学科的典型特征。

从以上案例可以看出：荷兰设计工程科学学科注重培养学生工程技术的掌握和应用能力，在此基础上引导学生从用户、社会和企业的角度解读工程科学；学科注重将工程科学与当前社会问题、人类福祉相结合，强调科技与设计的社会功能以及现代设计师的社会责任，以构建可持续发展设计社区；学科在工程技术的核心之上，对学生的美学能力与人文素养同样看重，鼓励前卫的风格和实验性的探索，致力于创造实用、高效和现代化的产品和系统；学科致力于打造以工程技术和设计学为核心的跨学科平台，注重培养学生对跨领域知识的融会贯通和综合运用。

* 致谢：感谢荷兰 Nyenrode Business University 于滨老师和北京理工大学任熹培老师所提供的设计案例。

* 基金项目：中央高校基本科研业务费专项资金；教育部人文社会科学研究项目（编号：22YJC760073）；上海市浦江人才计划（编号：2020PJC071）；上海交通大学科研启动经费（编号：WF220543011）；上海交通大学设计学院“协同创新”自主课题；西北工业大学中央高校一流专业建设项目（编号：23GH0104007）；西北工业大学科研启动经费（编号：G2023KY05105）的研究成果。

注释：

[1] J. Meroz. “Introduction: The Canonisation of Dutch Design,” in *The Dutch Design History Society’s Annual Symposium (2016): From De Stijl to Dutch Design: Canonising Design 2.0*[C], 2017.

[2] J. Meroz. “Three Dutchnesses of Dutch Design: The Construction of a National Practice at the Intersection of National and International Dynamics” [M].In *The Routledge Companion to Design Studies*, 2016: 469–481.

[3] H. L. C. Jaffé. *De Stijl : 1917-1931 :The Dutch Contribution to Modern Art* [M]. Belknap Press, 1986.

[4] J. Huizinga. *Verspreide Opstellen over de Geschiedenis van Nederland.* [M].Amsterdam University Press, 2007.

[5][6] 同 [3].

[7] “Dutch Design Foundation.” [Online]. Available: https://www.dutchdesignfoundation.com/en/about/. [Accessed: 17-Apr-2023].

[8] “Dutch Design Week.” [Online]. Available: https://ddw.nl/en/about-ddw. [Accessed: 17-Apr-2023].

[9] 同 [7].

[10] 同 [8].

[11] https://www.alissanienke.nl/

[12] X. Ren, B. Yu, Y. Lu, B. Zhang, J. Hu, and A. Brombacher. “LightSit: An Unobtrusive Health-promoting System for Relaxation and Fitness Microbreaks at work” [J].*Sensors*, vol. 19, no. 9, 2019.

[13] J. Hu. “Social Things: Design Research on Social Computing,” in *Cross-Cultural Design: 8th International Conference* [C],2016:79–88.

[14] S. Qiu, J. Hu, T. Han, H. Osawa, and M. Rauterberg. “An Evaluation of a Wearable Assistive Device for Augmenting Social Interactions” [J].*IEEE Access*, vol. 8 : 2020:164661–164677.

[15] S. Qiu, P. An, J. Hu, T. Han, and M. Rauterberg. “Understanding Visually Impaired People’s Experiences of Social Signal Perception in Face-To-Face Communication” [J]. *Univers. Access Inf. Soc*., vol. 19, no. 4,2020:873–890,

[16] S. Qiu, J. Hu, T. Han, H. Osawa, and M. Rauterberg. “Social Glasses: Simulating Interactive Gaze for Visually Impaired People in Face-to-Face Communication,” [J]. *Int. J. Hum. Comput. Interact*., vol. 36, no. 9,2020:839–855.

[17] 同 [16].

[18] S. Qiu. “Social Glasses: Designing Gaze Behaviors for Visually Impaired People” [M].Technische Universiteit Eindhoven, 2019.

[19] Y. Feng, S. Yu, D. Van De Mortel, E. Barakova, M. Rauterberg, and J. Hu. “Closer to Nature: Multi-Sensory Engagement in Interactive Nature Experience for Seniors with Dementia” [C],in *Proceedings of the Sixth International Symposium of Chinese CHI*, 2018 : 49–56.

[20] Y. Feng. *Rich Interaction for People with Dementia: Designing Interactive Systems with Rich Interaction for Enhancing Engagement of People with Dementia Living in Long-term Care Facilities* [D].Technische Universiteit Eindhoven, 2022.

[21] 同 [19].

[22] Y. Feng, G. Perugia, S. Yu, E. I. Barakova, J. Hu, and G. W. M. Rauterberg. “Context-Enhanced Human-Robot Interaction: Exploring the Role of System Interactivity and Multimodal Stimuli on the Engagement of People with Dementia” [J].*Int. J. Soc. Robot*., vol. 14, no. 3 : 2022:807–826.

[23] 同 [17].

[24 同 [19].

[25][26] C. Li. *Design for Story Sharing: Connect Seniors with Their Children*[D], Technische Universiteit Eindhoven, 2021.

[27] https://www.automotivecampus.com/en/

[28] 同 [21].

[29] C. Wang, J. Terken, J. Hu, and M. Rauterberg. “‘Likes’ and ‘Dislikes’ on the Road: A Social Feedback System for Improving Driving Behavior” [C].in *Proceedings of the 8th International Conference on Automotive User Interfaces and Interactive Vehicular Applications*, 2016 : 43–50.

[30] C. Wang, Z. Lu, J. Terken, and J. Hu. “HUD - AR: Enhancing Communication Between Drivers by Affordable Technology” [C]. in *Proceedings of the 9th International Conference on Automotive User Interfaces and Interactive Vehicular Applications Adjunct*, 2017 : 249–250.

[31] C. Wang, J. Gu, J. Terken, and J. Hu. “Driver-To-Driver Communication on the Highway: What Drivers Want” [J]. *Ambient Intell. Eur. Conf.* Aml 2014, vol. 8850, 2014 : 315–327.

参考文献：

[1] E. Voûte et al. *Vraag en Capaciteit in Balans Sectorplan Ontwerpende Ingenieurs Wetenschappen* [M]. TU Delft Open, 2022.

[2] E. Voûte et al. *Technologie en Maatschappij in Balans Sectorbeeld Ontwerpende Ingenieurs Wetenschappen* [M]. TU Delft Open, 2021.

[3] C. Li, “The Design of a System to Support Storytelling Between Older Adults Living in a Nursing Home and Their Children,” [J]. *Des. J*., vol. 23, no. 1, 2020: 153–163.

[4] C. Li, J. Hu, B. Hengeveld, and C. Hummels. “Supporting Intergenerational Memento Storytelling for Older Adults Through a Tangible Display: A Case Study” [J].*Pers. Ubiquitous Comput*., vol. 26, no. 3, 2022: 625–649.

设计与情感（1999—2023）：一个 21 世纪的荷兰（全球）设计（研究）运动

Design & Emotion (1999-2023): A 21st Century Dutch (Yet global) Design (Research) Movement

薛海安 Xue Haian
彼得·M. A. 德斯梅特 Pieter M.A. Desmet
史蒂文·福金加 Steven F. Fokkinga
译者：黄思源 Translation by Siyuan Huang

内容摘要：
21 世纪之初，设计的重心转向体验，“设计与情感”（D&E）运动于荷兰诞生，发展成为一场具有国际影响力的当代设计运动。D&E 起源于荷兰长期以来将设计和心理学结合的文化，旨在将情感体验这一重要主题融入设计。24 年后，“情感”已经得到了设计研究界的广泛接受。随着“国际设计与情感学会”的正式终止，D&E 的相关研究也进入了一个新的阶段。在此前的基础上，来自代尔夫特理工大学工业设计工程学院的设计师和设计学者们发起和引领了“积极设计”这一新的设计运动，融入多元视角和方法论，重点关注面向主观幸福感的设计。并在快速变化的科技环境中，面对更多样和新兴的设计问题。

关键词：荷兰设计、设计运动、情感设计、积极设计

引言

“荷兰设计”的传统丰富、具有广泛影响力，其历史瑰宝直到今日都在激励着世界各地的设计师。一谈到“荷兰设计”，人们首先想到的是 20 世纪闻名遐迩的荷兰设计先驱人物，他们的设计理念和作品，以及由他们推动的设计运动。例如，皮特·蒙德里安（Piet Mondrian，1872—1944）和赫里特·里特维尔德（Gerrit Rietveld，1888—1964），他们将艺术和设计简化抽象到最基本的元素，并使其作品成为“风格派”运动的经典。同时期，皮特·兹瓦特（Piet Zwart，1885—1977）也以构成主义的方式对建筑、版式和产品进行了开创性的设计实践。总体而言，在“风格派”影响下的荷兰设计师将明晰的线条、简单的几何形状与意想不到的色彩和形态构成进行组合，以富有趣味性的形式创作了既有实用价值又极具美学意义的作品，为现代设计开辟了新的时代风潮。

与此同时，荷兰设计还因其先锋和实验性的建筑设计而闻名。这些建筑大多以大胆和非传统的形式、结构呈现，不断挑战着建筑设计的传统边界。例如，雷姆·库哈斯（Rem Koolhaas）和法兰馨·侯班（Francine Houben）的设计，就极大地挑战了传统观念上的空间、形式和材料概念，成为荷兰建筑设计史上当之无愧的里程碑。此外，荷兰设计还不乏像飞利浦公司以及其他源于荷兰的跨国公司所推出的前卫创新产品设计，其中许多也成为荷兰当代设计的经典。这些产品设计不仅强调简洁性、实用性和优雅的交互方式，同时也反映了荷兰设计将人的需求和体验置于设计过程中心的理念。这种设计理念已被世界各地的设计师和公司广泛地采纳，使得荷兰设计成为当今产品设计一个重要的影响因素。

尽管为多数人所知的荷兰设计运动主要是由那些 20 世纪富有远见的荷兰设计领军人物及其标志性作品所定义，但荷兰设计中还存在着另一个极其重要但较少被讨论的部分，即“荷兰（以人为中心的）设计学与心理学研究的结合”。因为这一结合也在不断地塑造和改变着当代荷兰设计的面貌，本文将对其进行深入介绍。具体来说，这种结合带来了一个立足于 21 世纪荷兰乃至全球的设计运动——“设计与情感”（Design and Emotion，以下简称 D&E）。D&E 起源于荷兰独特的科学研究环境——长期以来设计和心理学的结合以及跨学科合作的文化，我们将其定位为一个当代的荷兰设计运动。尽管 D&E 起源于荷兰，但其迅速在国际上崭露头角并获得认可，得到了来自全球各地的设计师和设计研究人员的支持与贡献。

设计与情感学会的使命宣言：

> “设计与情感学会提出议题，促进从业者、研究人员和产业之间的对话，旨在将情感体验相关的重要课题融入设计。”

D&E 始于 20 世纪 90 年代后期，以 1999 年在代尔夫特成立的“国际设计与情感学会”（International Design and Emotion Society）和同期成功举办的第一届“国际设计与情感会议”为标志。国际设计与情感学会的成立，旨在搭建一个对“体验驱动设计”这一主题感兴趣的研究人员、设计师和相关企业的国际网络。24 年后的今天，即 2023 年，国际设计与情感学会委员会的成员（即本文的三位作者）认为学会已经完成了其历史使命，并决定启动学会的正式终止流程（预计将在今年内完成）。虽然对学会的告别令人感慨和不舍，

薛海安，代尔夫特理工大学、国际设计与情感学会
彼得·M. A. 德斯梅特，代尔夫特理工大学、国际设计与情感学会、情感工作室
史蒂文·福金加，代尔夫特理工大学、国际设计与情感学会、情感工作室
译者：黄思源，代尔夫特理工大学、国际设计与情感学会

但与此同时，我们相信这个决定肯定了学会 24 年以来的影响力，也标志着 D&E 相关研究发展进入了一个新的阶段。这期《装饰》杂志的“荷兰设计”专题适逢其时，为我们与中国读者分享对该运动及其丰硕成果的思考提供了宝贵机会。我们也想借此诚挚感谢中国读者在过去二十余年间对 D&E 发展和成就的关注，以及为之所做出的卓越贡献。

本文分为三个部分。在第一部分将简要介绍为 D&E 运动诞生和发展提供土壤的荷兰设计学术文化。接下来，回顾 D&E 的发展历程，概述 D&E 的重要活动和一些具有代表性的设计案例。最后，我们会分享对 D&E 运动成就的反思，以及对我们的新尝试——“积极设计”的展望。“积极设计”这一蓬勃发展的设计运动脱胎于 D&E 运动的过程中，而使命的重点也从原来“以情感为导向的设计”逐渐过渡为“面向主观幸福感的设计”。

一、基于科学研究的设计学科：荷兰设计传统

科学、理性和分析通常被视为荷兰设计的重要特征。这一传统深深植根于荷兰设计文化，在荷兰的设计教育和实践中得到明确体现。这一传统的起源可以追溯到荷兰最著名的现代设计运动——“风格派”。尽管“风格派”的经典作品在今天看来可能非常地艺术化，但如果我们在当时的历史背景下去审视其设计哲学，风格派的本质其实是一种将艺术和设计建立在科学、理性和分析基础上的尝试。正如特奥·凡·杜斯伯格（Theo van Doesburg，1883—1931）在 1923 年所述：

> “这几乎已经成为主宰现代生活的新精神，是反对动物般的自发性，反对自然的主导，反对艺术的空洞虚饰。为了构建一个新的对象，我们需要一种方法，也就是说，一种客观的体系。”

这一传统无疑影响了后来许多顶尖荷兰设计师的设计理念，包括维姆·克劳维尔（Wim Crouwel，1928—2019）——当代最具影响力的荷兰平面设计师之一。在 2012 年的一次采访中，他反思了自己毕生基于理性和分析的设计理念：

> “我一直认为设计师应该采取冷静而超然的设计方式……对人类来说，这比个人的、表现主义的设计更加有价值和意义。”

此外，这一传统也促使荷兰在第二次世界大战之后将设计作为一门学科进行发展。其他欧洲国家和美国的工业设计教育通常是从艺术或职业教育起步，而后与研究型大学合并；而荷兰最负盛名的工业设计高等教育则直接诞生于专注于科学和技术的研究型大学。我们所在的学院，代尔夫特理工大学工业设计工程学院（IDE）便是其中之一。成立于 1969 年的工业设计工程学院在荷兰设计的发展轨迹中扮演着重要角色，而前文提到的维姆·克劳维尔也曾是学院的院长和“工业造型”教授。

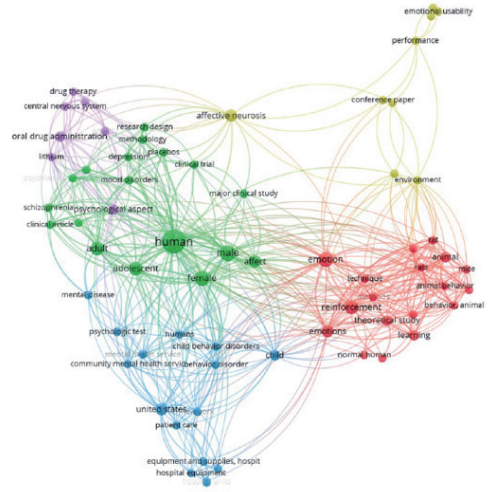
在过去 50 年里，代尔夫特理工大学工业设计工程学院不断引领和参与许多富有先驱意义的设计研究项目，成为了推动设计学科重大发展的科研教育机构。例如，在 20 世纪 70 至 80 年代，学院的设计学者们将人机工程学和人体测量学系统地整合到设计研究、教育和实践中，使人类健康、安全和舒适成为设计的首要关注点。在 20 世纪 80 到 90 年代，则继续推动了设计领域的可用性研究，并且在应对日益数字化的设计趋势中，发展完善了设计易用高效的数字黑盒产品所需的知识。21 世纪之交，随着设计的重心从“可用性”转向“体验”，工业设计工程学院的研究人员再次发挥引领作用，发起了对人与设计关系的主观品质——包括美学、意义关联和情感等方面的科学探究。

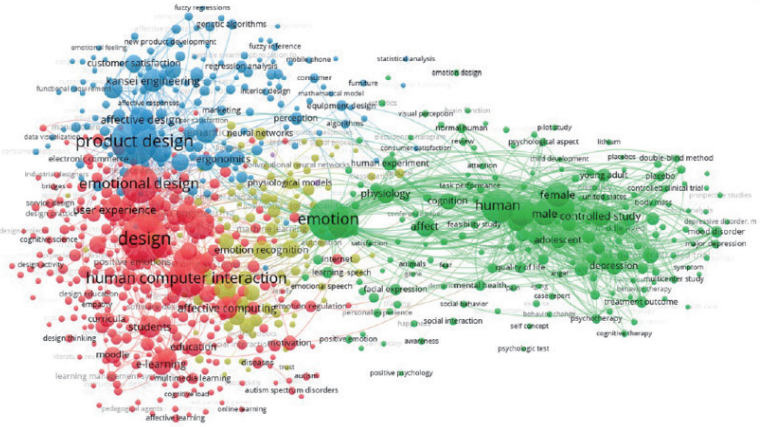
如今，许多设计专业人士通过《代尔夫特设计指南》（*Delft Design Guide*，Van Boeijen, Daalhuizen, & Zijlstra, 2020），了解和认识到代尔夫特理工大学工业设计工程学院在荷兰设计中的引领地位。这是一本饱含丰富多样的理论观点、模型以及系统化的设计方法和工具的指南，为设计专业人员提供了源源不断的启发和支持。不仅如此，学院在设计研究方面的引领地位也体现在其产出的设计学研究论文的数量和影响力上（Gemser & de Bont, 2016）。

二、当设计学与心理学在荷兰相遇

富有经验的设计师一直都在思考情感在设计

1

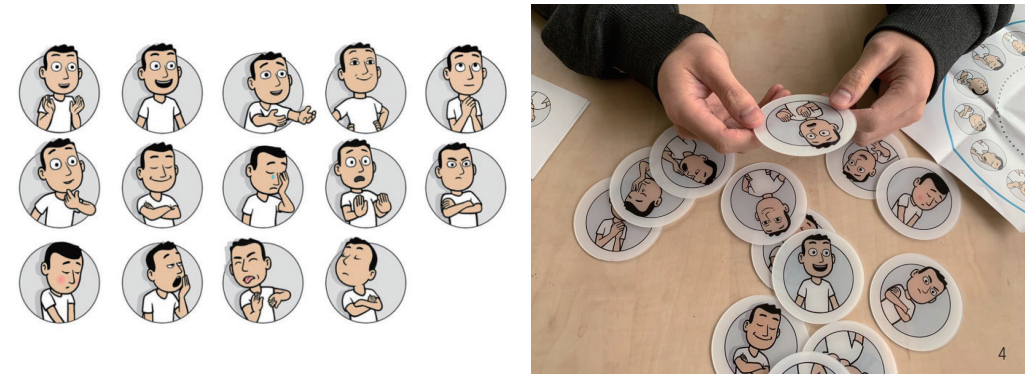




2

1. 2016 年于阿姆斯特丹举办的（第十届）设计与情感会议

2. 在 1998 年之前的学术文献中“Emotion”一词几乎仅出现在人类 / 社会学科（左）中；若将 1999—2021 年的学术文献考虑在内，“Emotion”一词连接了人类 / 社会科学”和“设计 / 工程 / 技术”等领域。文献可视化探索由彭卓超提供。（注：该可视化的信息是基于给定主题下的初步探索，因此可能没有全面反映领域内最近期的进展）



3. 推动 D&E 运动的相关出版物和博士论文

4. 用于测量 14 种情绪的 Premo 人物卡片（左图）和实体卡片示例（右图）

过程中的作用，如青蛙设计（Frog Design）创始人哈特穆特·艾斯林格（Hartmut Esslinger）。他自 20 世纪 80 年代就提出了“形式追随情感”的设计哲学，并用这一理念指导青蛙设计公司的设计工作（Edwards, 1999）。然而在体验设计的初期，尝试将情感设计基于科学和研究，而非仅仅依靠设计师的专业能力和直觉是一种新颖和突破传统的想法。随即，设计学与心理学研究在荷兰所产生的碰撞和交融奠定了 D&E 运动的基础。

与荷兰设计所享有的盛名一样，荷兰的心理学研究以其高质量和创新性在全球范围内都得到了高度认可。荷兰心理学学者们的研究成果对我们理解人类情绪系统做出了卓越的贡献，例如，尼可·H. 弗里达（Nico H. Frijda，1927—2015）因其对情绪本质的研究而闻名，1971 年至 1998 年间曾担任阿姆斯特丹大学心理学教授，专注于情绪、动机和行为倾向之间的相互关系。他提出了一项十分有影响力的理论，系统诠释了人类情绪不仅仅是对外部刺激的反射性反应，而是复杂的认知和生理反应，是对情境的“关系意义”的反应（Frijda, 1986, 1988, 1994）。该理论解释了认知评价在塑造情绪主观体验中的作用。具体来说，弗里达在情绪研究方面的工作对 D&E 运动产生了至关重要的影响，并为 D&E 的基本理论和模型（如 Desmet 的产品情绪基础模型）的建立奠定了坚实基础（Desmet, 2002, 2008; Desmet et al., 2001）。

三、设计与情感：一个从荷兰走向国际的设计运动

世纪之交，代尔夫特理工大学工业设计工程学院的体验设计学者们，如已故的凯斯·奥弗比克（(Kees Overbeeke，1952—2011）、保罗·赫克特（Paul Hekkert）、杰伦·范厄普（Jeroen van Erp），以及当时还是博士候选人的彼得·M. A. 德斯梅特（Pieter M.A. Desmet，本文第二作者），在从事情感驱动设计的基础研究工作的同时，也认识到了一个迫切的需要——创建一个知识交流平台将从事设计和情感相关主题的专业人士聚集在一起。他们发现“体验经济”（Pine & Gilmore, 1998）在当时被快速普及，吸引了越来越多的设计专业人士、学者和公司开始探索情感和设计的交叉领域。虽然这些群体在进行研究和实践时各自开发出了多种多样的工具和技术，但他们缺少交流沟通和互相滋养的机会。

因此，1999 年，第一届“国际设计与情感会议”在代尔夫特发起和举办，随后国际设计与情感学会（D&E）也在代尔夫特成立。4 年后，《设计杂志》（*The Design Journal*）出版了一期关于设计与情感主题的专刊，特邀编辑保罗·赫克特和迪安娜·麦克唐纳（ Deana McDonagh，2003, p. 3）在主编前言中将 D&E 称为“一场持久的设计运动和一个重要的研究领域”。虽然根植于荷兰，D&E 在短短几年内成为国际舞台上公认的设计运动，吸引来自世界各地的专业人士为其共同的目标做出贡献。这一点很好地反映在了 2003 年的《设计杂志》专刊中。

除了有 IDE 设计研究者彼得·M. A. 德斯梅特的（Desmet, 2003）的文章，同时收录了来自卡内基梅隆大学的乔迪·弗利齐（Jodi Forlizzi）、卡尔·迪萨尔沃（Carl Disalvo）和布鲁斯·哈宁顿（Bruce Hanington）（Forlizzi et al., 2003），来自 IDEO 帕罗奥多总部（IDEO Palo Alto）的简·富尔顿·苏瑞（Fulton Suri, 2003），来自中东技术大学的 Aren Kurtgözü（Kurtgözü, 2003），以及来自多伦多大学的心理学家杰拉尔德·库奇克（Cupchik, 2003）的学术成果。此外，这期专刊还刊登了唐纳德·诺曼（Norman, 2003）对德斯梅特的博士论文《设计情感》（*Desmet*, 2002）的评论。

D&E 的国际地位主要在与世界各地的设计学院合作举办的一系列国际会议中确立。从 1999 年到 2016 年，D&E 共举办了十届国际会议。在第一届会议中，荷兰设计学者的贡献比例非常高，具体来说，《第一届国际设计与情感会议论文集》中包括了 15 位设计学者的论文，他们之中的 10 位来自荷兰（其中 9 位来自代尔夫特理工大学），仅有 5 位来自英国、美国、德国和日本（Overbeeke & Hekkert, 1999）。而到了 2016 年，当 D&E 会议回到了荷兰（阿姆斯特丹）举办时，我们非常兴奋地看到了来自 27 个国家 300 多位设计师和研究人员的学术贡献（Desmet et al., 2016）。以下为历届会议的举办时间和地点：

第一届（1999 年）—— 荷兰代尔夫特（代尔夫特理工大学）

第二届（2000 年）—— 德国波茨坦（波茨坦大学）

第三届（2002 年）—— 英国拉夫堡（拉夫堡大学）

第四届（2004 年）—— 土耳其安卡拉（中东技术大学）

第五届（2006 年）—— 瑞典哥德堡（查尔姆斯理工大学）

第六届（2008 年）—— 中国香港（香港理工大学）

第七届（2010 年）—— 美国芝加哥（伊利诺伊理工学院设计学院）

第八届（2012 年）—— 英国伦敦（中央圣马丁学院；伦敦艺术大学）

第九届（2014 年）—— 哥伦比亚波哥大（安第斯大学）

第十届（2016 年）—— 荷兰阿姆斯特丹（D&E 学会董事会）

四、D&E 的成就和影响

D&E 的发起旨在实现一个使命：将情感体验这一重要主题融入设计。如果现在问我们是否实现了这个目标，我们可以自信地说“是的”！在设计领域中，“情感”已经得到了设计研究界的广泛接受，并成为 IASDR 和 DRS 等重要国际设计会议中的重要议题。从更广泛的视角来看，更令人惊喜的是在 D&E 运动的 24 年间，“情感”这一概念在科学研究中被重新定位。团队中的在读博士生彭卓超对“情感”一词在科学研究领域中的出现进行了一项视觉探索，他对比了 D&E 运动开展之前（1998 年）和之后（2021 年）的两个时期。如图 2 所示，1998 年，“情感”几乎只出现在人类 / 社会科学领域研究，而如今它已然成为设计研究的重要课题，连接了“人类 / 社会科学”和“设计 / 工程 / 技术”等领域。

除学术研究外，D&E 同时还是一个务实的设计运动，旨在促进以情感为驱动的设计实践方面的发展。多年来，代尔夫特的设计师和研究人员开发了许多具有实用价值的设计方法、策略和工具，设计师可以使用这些方法系统地实践情感驱动的设计。这些情感驱动的设计方法和策略已整理汇总在最近的出版物中（Desmet et al., 2021）。

例如，在概念设计阶段和设计评估阶段，设计师经常面临测量用户情绪的挑战，为帮助设计师更好地应对这一挑战，德斯梅特开发了用户情绪测量工具“Premo”（图 4），并对其进行了科学的验证（Desmet, 2002, 2018）。具体来说，Premo 这个工具通过两个卡通人物（分别代表男性和女性）以非语言方式测量 14 种用户情绪。这两个卡通人物可以通过生动的面部表情、声音和身体动作来传达出这 14 种情绪。Premo 可以完美地融入任何以情感为重点的创意过程中，适用于定性和定量研究，并可根据特定研究目的进行定制。此外，由于其测量的方式是基于非语言的情绪表达，Premo 也是一个可以在跨文化环境中使用的工具（详见 https://diopd.org/premo/）。

以我们在代尔夫特开发的情感驱动设计方法、策略和工具为基础，我们还成功创建了情感驱动设计的教学法，以培养年轻设计师更好地在设计创意过程中处理“（用户）情感”。具体而言，本文作者都参与了代尔夫特理工大学 " 情感设计 " 硕士课程的教学。近年来，我们还与中国北京师范大学心理学部等多个国外设计教育机构进行了教学合作，详情请见（Desmet et al., 2022）。

通过应用这些方法和工具，设计师可以有效地对用户情感开展系统性的研究工作，并实际地将情感作为设计创新过程的起点。以下我们展示两个经典的情感驱动设计案例：1. Eva Dijkhuis 的儿童轮椅（图 5）；2. Rick Porcelijn 和 Pieter Desmet 设计的 KLM 早餐。（图 6）

五、D&E 的传承

D&E 学会的终止并不意味着一个重要设计研究和实践领域的终结。在业界，设计师现在已经掌握了关于情感的科学知识以及完善的情感驱动设计方法和工具。例如，在鹿特丹，D&E 的两位董事会成员（也是本文的共同作者）经营着名为“情感工作室（Emotion Studio）”的设计咨询公司，

5

6

5. 情感驱动设计案例 1：儿童轮椅（由 Eva Dijkhuis 设计）。通过对两个主要用户群体的情绪测量设计师发现：成年看护人对传统的儿童轮椅设计感到满意，因为它有两个大的把手，能提供舒适的轮椅推行体验。然而，孩子们却讨厌这种轮椅设计，这样的设计令他们常常感到羞愧。因为对孩子来说，自主性是一个非常重要的需求，而显而易见的把手则传达出他们在生活中需要依赖他人。面对这个问题，新的设计通过在座椅后面以一个可滑动的横杆取代之前的两个把手，使得孩子在独立控制轮椅时可以完全将用于推行的横杆隐藏，同时并不影响成年看护人在推行时对舒适性的要求。同时，横杆的设计十分时尚，犹如汽车尾翼，新儿童轮椅的设计也充满能量和运动感，这都有助于帮助孩子们建立独立自主的感觉。通过协调家长和孩子看似无法调和的需求矛盾，这项创新设计为双方提供了更积极的体验。有关详细的设计过程请参阅文章（Desmet & Dijkhuis, 2003）

6. 情感驱动设计案例 2：荷兰皇家航空公司 / 法国航空早餐（由 Rick Porcelijn 和 Pieter Desmet 设计）。荷兰皇家航空公司曾与厨师合作改善其经济舱早餐的品质，然而这并没有显著改善乘客的体验。为什么？通过测量乘客的情绪，设计师们发现问题并不在食物本身，而是在于乘客们在跨洲飞行时的特定情境下的需求。在飞行数小时后，乘客通常感到无聊，而在早餐供应时，大多数乘客可能是在睡觉或没有睡醒的状态。为解决这个问题，设计师们介绍了一种新的早餐设计，着重为乘客提供更高参与度的体验。这项新设计鼓励乘客在开始用餐之前先进行玩味性实验，从而降低无聊的情绪体验，并将自己从昏昏欲睡的状态中唤醒。通过融入新的设计元素，该早餐设计为乘客们提供了更愉悦的飞行体验

7. 代尔夫特积极设计研究所（Delft Institute of Positive Design）官网 https://diopd.org/

为国际客户提供以情感驱动的创新产品和服务设计解决方案。在学术研究方面，D&E 与新成立的“体验研究学会（Experience Research Society - EXPRESSO）”建立了战略合作关系，并由目前同时担任两个学会董事会成员的薛海安（本文第一作者）牵头，以将 D&E 的学术遗产传播给更广泛的体验研究群体。所有十届 D&E 会议的论文集均已收录于爱思唯尔 SCOPUS 数据库，并通过由欧洲委员会委托 CERN 运营的开放科学项目平台 ZENODO（https://zenodo.org/）对全社会公开。最后，在代尔夫特积极设计研究所（Delft Institute of Positive Design）的网站（https://diopd.org/）上，我们也提供了本研究所开发的所有情感驱动设计方法、工具和学术出版物。此外，这个网站上还分享了由代尔夫特理工大学的设计硕士学生所创作的颇具启发意义的情感驱动设计案例。

六、积极设计作为 D&E 的延续

尽管结束 D&E 运动不是一个轻易的决定，但我们相信这为激发新的设计倡议提供了一个契机。D&E 不仅实现了对用户情感体验设计系统化前瞻和测量方法的发展和普及，还引发了体验设计研究领域就设计对人类体验更深远影响的探究。具体来说，它激发了一系列新的思考，如“何种体验值得被设计？”“设计能够对个人用户、社会和人类的长期福祉造成何种影响？”

围绕这些问题的讨论和思辨引发了关于设计之于人类福祉的更稳定和长期影响的探究，这包含了幸福感（Happiness）、生活满足感（Life Fulfilment）和生活满意度（Satisfaction with Life）等概念。虽然任何设计的目的都可以说是设计师希望以某种方式增加人们的福祉，但并不是所有设计都能实现这个目的，有时其实适得其反。而设计师也不总是明确地关注他们的设计如何提升福祉。“为福祉而设计”代表了与“为情感而设计”不同的设计空间。例如，有些设计可以提供强烈而持久的即时愉悦感，但同时也可能会带来成瘾，因而从长远来看并不能有效促进自我实现或福祉。因此，以福祉为驱动的设计需要考虑如何在即时满足和个人成长以及长期幸福感之间取得平衡。这其中的一个关键挑战在于，设计与人类福祉之间的关系大多是间接的。它既不是产品本身，也不是其物质价值，而是我们在使用产品时所从事的活动（Desmet & Pohlmeyer, 2013, p. 5）。这种间接的关系需要一套新的设计理论、方法和教育模式来支持设计师们为福祉而设计的实践。

在 21 世纪 10 年代初期，这些思考启发了 D&E 运动的一些领导者，并因此发起了一个名为“积极设计”的新设计运动。这一倡议建立在 D&E 运动关于“设计如何可以引起用户的积极情绪”的知识基础上，旨在通过结合积极心理学、创意设计和科技来促进人们的福祉、幸福感和全面发展。2013 年，为支持这一运动，代尔夫特积极设计研究所得以成立。

今年，我们不仅庆祝 D&E 使命的完成，同时还庆祝代尔夫特积极设计研究所成立十周年。我们目前正在进行一项反思性和前瞻性的工作，尽管这项工作尚未完成，我们仍可以简要地分享一些正在逐渐形成的想法。积极设计倡议的理论和方法基础最初源自积极心理学研究，这是一种科学的、西方视角下所构建的理论和方法体系。现在，我们正在迈出下一步，在原有基础上融入多元视角和方法论，例如人本主义心理学和非西方心理学。此外，我们还越来越关注培养设计师自身的福祉和幸福感，以及他们的“情感敏锐度”和“体验鉴赏力”。其中许多想法更具辩证和相对主义性质，融合了源自东方的哲学以及艺术和人文学科的智慧。不仅如此，面对快速变化的科技环境，特别是由生成式人工智能推动的技术变革，我们也将重要的伦理问题整合到积极设计运动的持续发展及其方法论演变中。

结论

今天，我们可以自豪地宣称，“设计与情感”和“积极设计”都是属于 21 世纪的荷兰设计运动，均由代尔夫特的设计师和设计研究学者发起和引领，承袭了荷兰设计传统和代尔夫特理工大学的设计研究文化，为设计、科技和心理学的相互作用提供了更为自由的理想环境。然而，如前所述，D&E 并不是专属于荷兰的设计运动，它是一个起源于荷兰的全球设计运动。同样地，我们相信积极设计正在成为一个全球共同合作的事业，全世界才华横溢的年轻设计师和设计研究学者们也正在积极地参与其中，“全球积极设计倡议（GPDI）”的发起正是对此很好的证明。2019 年 9 月 24 日，全球八所设计学院的代表们在中国西安举办的国际体验与福祉设计会议开幕式上（该会议由西北工业大学和代尔夫特理工大学联合主办）通过并签署了 GPDI 宣言，启动了这一倡议（Global Positive Design Initiative, 2019）。未来，我们将继续把人、社会，甚至有时是非人类中心的利益相关方的福祉置于优先位置，并努力创造出能够为人类长期自我实现和全面发展做出贡献的产品、服务和所有其他形式的设计。我们邀请来自世界各地的设计师、专业人士和研究学者加入我们的追求，并继续共同塑造设计的未来。

*** 作者介绍：**

本文三位作者代表了现任国际设计与情感学会委员会。

薛海安（Haian Xue），代尔夫特理工大学工业设计工程学院助理教授，代尔夫特积极设计研究所成员。他的研究兴趣包括体验、情感、情绪和福祉设计，以及非传统（如艺术 / 人文）认识论和方法论。在加入代尔夫特理工大学之前，他曾在芬兰、英国和美国担任设计研究员和教师。他拥有芬兰阿尔托大学艺术、设计与建筑学院的艺术博士学位（即芬兰设计学博士学位）。他目前是体验研究学会（EXPRESSO）的执行委员会成员，也是国际设计与情感学会的董事会成员。

彼得 M. A. 德斯梅特（Pieter M.A. Desmet），代尔夫特理工大学体验设计教授，以人为中心设计系主任。他的主要研究兴趣在于设计如何影响心情和引发情绪的原因和方式，以及设计如何促进个体用户和群体的福祉。他是“情感工作室”（Emotion Studio）的合作人和代尔夫特积极设计研究所联合创始人（该研究所的研究旨在推动和支持为人类福祉设计的发展）。除研究工作外，他还参与了当地社区项目，例如位于鹿特丹的文化快乐之家。他还是国际设计与情感学会的创始成员和现任主席。

史蒂文·福金加（Steven Fokkinga），荷兰代尔夫特理工大学工业设计工程学院起情绪设计方向博士后研究员。他的研究兴趣包括情绪和心情理论、概念设计以及用户体验中的情感丰富性。史蒂文是情感工作室的联合创始人和董事合伙人。该公司是一家总部位于鹿特丹的研究和创新机构。他还是代尔夫特积极设计研究所的联合创始人和国际设计与情感学会的董事会成员。

译者：黄思源，荷兰代尔夫特理工大学博士后，意大利米兰理工大学设计学博士。

参考文献：

[1] Cupchik, G. C. The ‘Interanimation’ of Worlds: Creative Metaphors in Art and Design[J]. *The Design Journal*, 2003,6(2), 14-28. https://doi.org/10.2752/146069203789355462

[2] Desmet, P. M. A. *Designing Emotions* [D]. Delft University of Technology, Delft, The Netherlands, 2006.

[3] Desmet, P. M. A. A Multilayered Model of Product Emotions[J]. *The Design Journa*l, 2003, 6(2), 4-13. https://doi.org/10.2752/146069203789355480

[4] Desmet, P. M. A. Product emotion. In N. J. S. Hendrik & H. Paul (Eds.), *Product Experience*[M]. Oxford, UK: Elsevier. 2008, pp. 379-397. https://doi.org/10.1016/B978-008045089-6.50018-6

[5] Desmet, P. M. A. *Measuring Emotion: Development and Application of an Instrument to Measure Emotional Responses to Products*[M]. In M. Blythe & A. Monk (Eds.), Funology 2: From Usability to Enjoyment. Cham: Springer International Publishing, 2018, pp. 391-404. https://doi.org/10.1007/978-3-319-68213-6_25

[6] Desmet, P. M. A., & Dijkhuis, E. *A Wheelchair Can be Fun: A Case of Emotion-driven Design*[C]. In the Proccedings of the 2003 International Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces (DPPI ’ 03), 2003. https://doi.org/10.1145/782896.782903

[7] Desmet, P. M. A., Fokkinga, S. F., Ludden, G., Cila, N., & van Zuthem, H. (Eds.) *Proceedings of the 10th International Conference on Design & Emotion*[C]. Amsterdam: The International Design & Emotion Society, 2016. https://doi.org/10.5281/zenodo.2635726

[8] Desmet, P. M. A., Fokkinga, S. F., Ozkaramanli, D., & Yoon, J. *Emotion-driven Product Design*[M]. In H. L. Meiselman (Ed.), Emotion Measurement (Second Edition) : Woodhead Publishing, 2021, pp. 645-670. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-821124-3.00020-X

[9] Desmet, P. M. A., Overbeeke, K. C. J., & Tax, S. J. E. T. Designing Products With Added Emotional Value: Development and Application of an Approach for Research Through Design[J]. *The Design Journal*, 2001, 4(1), 32-47.

[10] Desmet, P. M. A., & Pohlmeyer, A. E. Positive Design: An Introduction to Design for Subjective Well-being[J]. *International Journal of Design*, 7(3), 5-19.

[11] Desmet, P. M. A., Xue, H., Xin, X., & Liu, W. *Emotion Deep Dive for Designers: Seven Propositions that Operationalize Emotions in Design Innovation*[C]. In E. Markopoulos, R. S. Goonetilleke, & Y. Luximon (Eds.), *Proceedings of the International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics 2022* (Vol. 31, pp. 24-28). New York, NY, USA: AHFE International. https://doi.org/10.54941/ahfe1001519

[12] Edwards, O. Form Follows Emotion[EB/OL]. 1999, Retrieved from https://www.forbes.com/asap/1999/1112/237.html

[13] Forlizzi, J., Disalvo, C., & Hanington, B. On the relationship between emotion, experience and the design of new products[J]. *The Design Journal*, 2003,6(2), 29-38. https://doi.org/10.2752/146069203789355507

[14] Frijda, N. H. *The Emotions*[M]. Cambridge, England: Cambridge University Press,1986.

[15] Frijda, N. H. The Laws of Emotion[J]. *American Psychologist*, 1998,43(5), 349-358.

[16] Frijda, N. H. *Emotions Require Cognitions, Even if Simple Ones*[M]. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*. New York, NY: Oxford University Press,1994, pp. 197–202.

[17] Fulton Suri, J The Experience of Evolution: Developments in Design Practice[J]. *The Design Journal*,2003, 6(2), 39-48.

[18] Gemser, G., & de Bont, C. Design-related and Design-Focused Research: A Study of Publication Patterns in Design Journals[J]. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 2016, 2(1), 46-58. https://doi.org/10.1016/j.sheji.2016.05.002

[19] Global Positive Design Initiative. *We are the Global Positive Design Initiative*. 2019, Retrieved from https://globalpositivedesign.org/about-us/

[20] Hekkert, P., & McDonagh, D. Design and Emotion[J]. *The Design Journal*, 2003, 6(2), 1-3. https://doi.org/10.2752/146069203789355453

[21] Kurtgözü, A From Function to Emotion: A Critical Essay on the History of Design Arguments[J]. *The Design Journal*, 2003, 6(2), 49-59. https://doi.org/10.2752/146069203789355499

[22] Norman, D. A. Designing Emotions Pieter Desmet[J]. *The Design Journal*, 2003, 6(2), 60-62.

[23] Overbeeke, K. C. J., & Hekkert, P. (Eds.) *Proceedings of the First International Conference on Design & Emotion*[M]. Delft: Delft University of Technology, 1999. https://doi.org/10.5281/zenodo.2631379

[24] Pine, J. B., & Gilmore, J. H. Welcome to Experience Economy[J]. *Harvard Business Review*, 1998, 76(4), 97-105.

[25] Van Boeijen, A., Daalhuizen, J., & Zijlstra, J. (Eds.) *Delft Design Guide: Perspectives-models-approaches-methods* (2020 Revised ed.)[M]. Amsterdam: BIS Publishers.

[26] Van Doesberg, T. Towards a Collective Constructionp[J]. *De Stijl*, 1923, 12, 89-91.

从“建筑”到“设计”：形式成为主导

From "Building" to "Design": Form Becoming the Dominance

赫尔曼·范伯赫克 Herman van Bergeijk
吕　力 Li Lu

内容摘要：
本文以形式在建筑创造中的角色变化为视角检视了荷兰现代建筑的发展历程。“建筑”与“设计”并不天然密切相关——二者的关系直到 20 世纪的前几十年才得以建立并在此后逐渐加强。然而，从某一时刻起，使“建筑”与“设计”剥离的专业化倾向开始出现——虽然那时的建筑师们仍然常常涉足日常用品的设计。这为形式在建筑创造中的角色转变埋下了种子。第二次世界大战后，荷兰建筑界关注的重点转向了那些受到战争破坏的城市的重建和面向大众的公共住房，在这个时期建筑形式的问题几乎是无足轻重的。直到 20 世纪 90 年代，荷兰建筑师们的态度才发生明显转变——作为设计（而非建造）的结果，建筑形式成为建筑师所关心的主要问题，而项目的实现则更多依赖于工程师的能力。一个总的问题是：设计在多大程度上接管了建筑的创造？建筑又在多大程度上成为了设计的产物？无论答案如何，一个事实是清晰的：荷兰建筑的发展脉络是由一系列连续的和不连续的线条共同勾勒出的。

关键词：形式、设计、专业化、荷兰建筑、现代建筑

一、从“建筑”到“设计”

“建筑”与“设计”并不天然密切相关。尽管设计作为一种关乎赋形的创造性智力活动，对于建筑的产生不可或缺，但在 20 世纪前的漫长岁月中，绝大多数的建筑创造活动似乎更关乎建造，而非设计，形式在建筑创造中的主导地位并不明显。在对“建筑”和“设计”关系的探索方面，19 世纪的德国建筑师戈特弗里德·森佩尔（Gottfried Semper）的思想极具影响力。他关于“风格”的论著成为该世纪末影响了建筑学以及装饰和应用艺术的发展方向的重要文献——即使在计划出版的三卷中，只有针对纺织和工艺品的两卷得以最终问世，而有关建筑的那一卷从未得见天日。[1] 森佩尔在他的论述中特别区分了“工作形式”和“艺术形式”这两个不同的概念：后者独立于前者而存在并定义了前者的呈现方式。例如，当建筑中具有功能性的结构框架（工作形式）被装饰成某种生趣盎然、可供欣赏的东西（艺术形式），它就定义了结构的呈现方式。同时，森佩尔坚信，在一种与生物体的新陈代谢类似的过程中，建筑新材料的使用将导致新形式的出现——虽然他自己的建筑并没有展现出他所期望的变化。对于森佩尔来说，对形式的关注（特别是对艺术形式的关注）使得“建筑”与“设计”的关系得以建立。

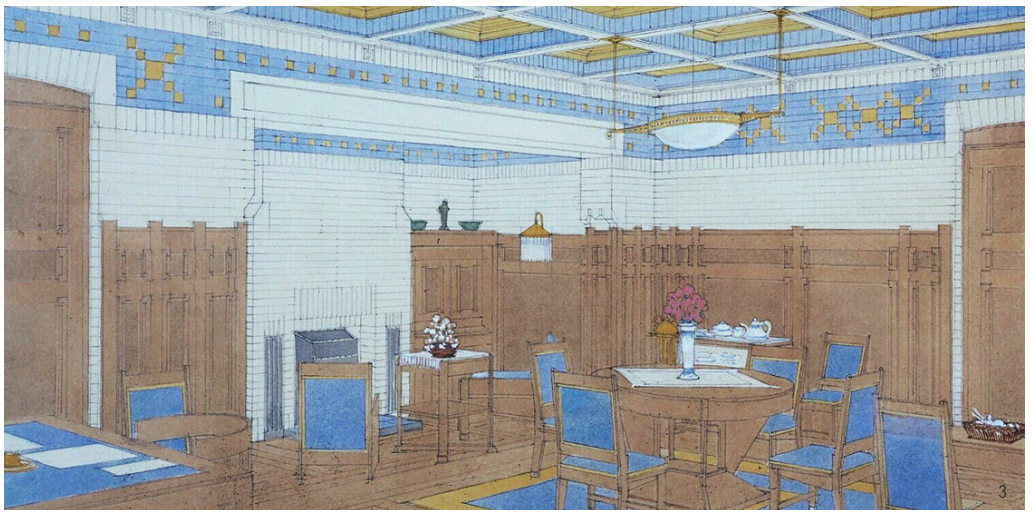
赫尔曼·范伯赫克，代尔夫特理工大学建筑与建成环境学院
吕　力，代尔夫特理工大学建筑与建成环境学院

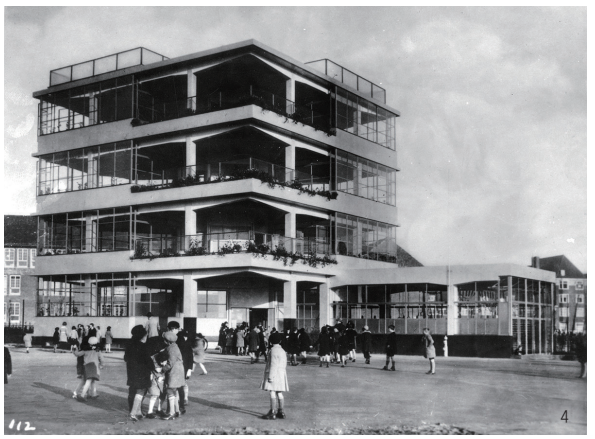
在荷兰，首先被森佩尔的理论深深吸引的是建筑师贝尔拉格（H.P. Berlage）。贝尔拉格曾有机会在著名的位于苏黎世的瑞士联邦理工学院（Eidgenössische Technical Hochschule，ETH）下属的建筑学院学习，并被森佩尔“人必须在其建筑中代表自己所处的时代”的信念所鼓舞和激励，虽然那个时候森佩尔已经离开了这所由他初创的学校。[2] 对于贝尔拉格来说，艺术（无论应用性的还是装饰性的）与建筑之间并不存在很大的差异，因为它们都是对其所处社会的时代性的表达。他一直在努力趋向一种“总体艺术”（Gesamtkunstwerk）的创造，在项目中事无巨细地决定一切——从总体形式到细枝末节，往往还包括所有的家具和餐具等家庭日常使用的物件。尽管贝尔拉格坚信建筑处于其创作的主导地位，但对于他来说不同的艺术形式之间并不存在本质的区别——它们必须遵循相同的设计原则。总的来说，贝尔拉格这种追求整体性和系统性的艺术创作方法与彼时在荷兰声名卓著的建筑师皮埃尔·克伊珀斯（P.J.H. Cuypers）的方法没有什么不同——除了克伊珀斯是一个习惯于从过去寻找灵感的热心的天主教徒，而贝尔拉格则强烈反对天主教会。[3] 克伊珀斯设计的项目包括位于阿姆斯特丹的荷兰国立博物馆和中央火车站。在贝尔拉格 1900 年后出版的多本著作中，他一再试图表明这样一种观点：所有的艺术都必将导向一种新的美，并最终导致一个新社会的诞生。“发展”是贝尔拉格的关键词。他还为这些用生涩语言写成的、不易阅读的书籍设计了封面——每一件日常用品都受到他完全的、无差别的关注。

1. 维尔斯，奥林匹克运动会体育馆塔楼，阿姆斯特丹

基于这种理念，贝尔拉格对当时德国的发

展特别感兴趣。1907 年，德意志制造联盟（the German Werkbund）成立。这是一个由艺术家、制造商、工业家和政府官员共同合作参与的、旨在提高德国制造质量的机构，因而它必须使德国的产品在美学和价格方面与其他国家相比有足够的竞争力。一些建筑师积极地参与并推动制造联盟的发展，故而同为建筑师的贝拉格自然也了解它的各种活动和出版物。作为制造联盟的主要人物之一，彼得·贝伦斯（Peter Behrens）可以说是最早的“建筑设计师”的例子。[4] 作为设计师，贝伦斯从 1907 年开始担任通用电器公司（Allgemeine Elektrizität-Gesellschaft）的美学顾问，负责设计这家将光明带入千家万户的公司的一切，包括其所有的建筑物（著名的案例如通用电气的透平机车间）。1911 年，贝伦斯受一位富有的航运代理商的妻子海伦娜·克鲁勒－穆勒（Helene Kröller-Müller）之托，在瓦瑟纳尔（Wassenaar）附近设计一座房子——这个委托最后无疾而终。此后的 1914 年，贝尔拉格被克鲁勒－穆勒的公司聘为了建筑师。尽管与海伦娜的相处并不融洽，贝尔拉格与工作室的几位才华横溢的年轻建筑师和艺术家在短短的三年时间里为克鲁勒－穆勒的公司和家族完成了大量的工作。从这个工作室中涌现出了一批饱含趣味与独特个性的人物，包括：制作了大量关于风格派（De Stijl）的宣传艺术作品的视觉艺术家巴特·范德勒克（Bart van der Leck）；从事工业设计之余创造了大量艺术画作，并以“形式工程师”的身份广为人知的皮特·茨瓦特（Piet Zwart）；以及年轻的建筑师德克·罗森博格（Dirk Roosenburg）和扬·维尔斯（Jan Wils）——前者是建筑师雷姆·库哈斯（Rem Koolhaas）的祖父，后者则将弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）的作品引入荷兰建筑界并设计了 1928 年阿姆斯特丹奥林匹克运动会的体育场馆（图 1）。值得一提的是，在体育场馆的项目中，维尔斯得到了年轻的科尔·范伊斯特伦（Cor van Eesteren）的协助。随后，范依斯特恩担任了阿姆斯特丹城市规划部门的领头人，并主导了 1935 年阿姆斯特丹总体发展规划工作。





2. 贝尔拉格，业主房间室内图，圣胡伯狩猎住宅，奥特洛

3. 贝尔拉格，女主人房间室内图，圣胡伯狩猎住宅，奥特洛

4. 杜克，露天学校，阿姆斯特丹

5. 杜克，阳光疗养院，希尔弗瑟姆

二、争论与妥协

20 世纪的前十年中，得益于 1901 年荷兰《住房法》的颁布实施，建筑师们获得了丰富的工作机会。该法案为不同类型的社会住房制定了新的规则、设定了租金的价格区间并要求那些超过 1 万名居民的城市制订完备的发展计划——这对社会住房的推动是巨大的：许多规划项目在此基础上发展和实施；不计其数的大型住房项目在政府的财政支持下相继建成。在很长一段时间内，这些大型建筑群所塑造的统一但仍然清晰可辨的城市意象使得荷兰建筑声誉斐然，例如，米歇尔·德克勒克（Michel de Klerk）设计、建造的表现主义住宅区至今仍然是荷兰热门的旅游打卡地标。第一次世界大战导致的经济萧条也波及荷兰的建筑产业，但贝尔拉格通过向克鲁勒－穆勒家族提供专业服务为自己的生计找到了着落：他在伦敦为穆勒家族建造了“荷兰之家”（the Holland House），并在奥特洛（Otterloo）为他们建造了狩猎住宅（the Hunting Lodge）——后者可被视为总体艺术的典范，因为这座房子和其内部的每个方面都是由建筑师决定的。（图 2—3）然而，贝尔拉格和他的委托人之间的关系并不愉快。于是，他于 1917 年再次宣布独立并确立了自己作为私人建筑师的地位——尽管对他来说，身处战争硝烟中的欧洲并非获得重要个人委托的最佳时机。他的声誉并没有因此受到损伤：当表现主义、功能主义和传统主义之间的争论在荷兰发生时，所有人都把目光投向贝尔拉格，希望他能做出最终的裁决。

贝尔拉格很不情愿，但还是表明了自己的观点：建筑不应仅仅从纯粹的功能性的角度去考虑；它还应通过装饰来包含并传递某种精神价值。显然，贝尔拉格试图找到一个令人信服的中间立场来达成某种妥协——这让那些将建筑视为在有限时间内使用的“生活的机器”的、激进的功能主义者们感到沮丧。例如，共产主义者马尔特·斯塔姆（Mart Stam）和扬·杜克（Jan Duiker）这样的建筑师有着完全不同的看法——他们的观点更符合国际现代建筑协会（C.I.A.M.）的主流倾向。杜克在位于阿姆斯特丹（Amsterdam）的露天学校（Open Air School）和希尔弗瑟姆（Hilversum）附近的阳光疗养院（the Sanatorium Zonnestraal）两个项目中为自己赢得了声誉——这两座建筑都得尽可能地保持轻盈、简洁和健康而避免传统意义上的复杂装饰。（图 4—5）[5] 希尔弗瑟姆是建筑师威廉·马里努斯·杜多克（Willem Marinus Dudok）的领地。作为这座邻近阿姆斯特丹的城市的建筑师，杜多克设计了该市的许多学校、住宅区以及其世界著名的市政厅。该市政厅可被视为一个体量构成的游戏：它的外观会随着观察者脚步的移动而变换，从而使得作为支撑元素的高塔成为其环境中一个步移形异的地标。（图 6）尽管杜多克的作品中显现出许多其他建筑师的影响，他却成功地找到了一种原创性的设计语汇，使现代建筑更能吸引大众，并对许多人产生了深远影响。实际上，从贝尔拉格的尾声作品之一——海牙市立博物馆，便可看出杜多克对他的影响。

三、委托与分配

自 20 世纪 30 年代起，荷兰建筑界普遍萌发出一种对秩序回归的渴望。曾经在各派别讨论中盛行的锋芒和锐气逐渐淡化，直至在第二次世界大战期间彻底消失——“握手言和”的态度取而代之，成为主流。在战时及战后不久的会议中，各种问题得到了深入的探讨；其中，在战争期间被严重损毁的城市如何重建成为了最为关键的议题。在这一议题上，各派别间最终达成了一种妥协：一些城市成了激进的功能主义者们的试验场，而另一些城市则交由主张更为温和或传统的派别进行重建。例如，鹿特丹的战后重建工作主要落在了功能主义者手中——他们在《论坛》（*Forum*）杂志上阐述自己的建筑理念；督导员——例如奥德（J.J.P. Oud）和在 1931 年建造了著名的蜂巢百货（De Bijenkorf，通常被华人称为“女王店”）的杜多克（Dudok）——被任命来处理城市中局部有问题的区域，但他们的权力受到限制。（图 7）中世纪的米德尔堡市（Middelburg）以及其他一些城市则由主张传统手法的建筑师掌握——他们在较为保守的《天主教建筑》（*Katholiek Bouwblad*）杂志上发表自己的作品。持温和、中立立场的建筑师杜多克被委托为海牙（the Hague）和费尔森（Velsen）做规划设计，但他不得不在这两个项目中面对来自功能主义同事们的阻力；经过一番争吵和公开辩论后，杜多克最终拒绝了这一委托，并宣布退出。

在战后建筑和城市的重建的问题上，各方观点的分歧也集中反映在与绥德西（Zuiderzee）土地开垦相关的项目中。[6] 早在战争爆发之前，传统主义者们就已经在威灵格密尔围垦区（the Wieringermeer Polder）留下了他们独特的印记。1932 年，一条长堤封住了绥德西，为全国性的庆祝活动和杜多克设计的如潜望镜般的纪念碑让出空间。[7]（图 8）总体来看，战后的土地开垦项目中，大部分的村落设计由传统主义者主导，只有少数几个村落由功能主义者所定义。例如，纳

6. 杜多克，市政厅，希尔弗瑟姆　7. 杜多克，蜂巢百货（女王店），鹿特丹（已拆除）　8. 杜多克，阿夫鲁戴克大堤纪念碑，绥德西

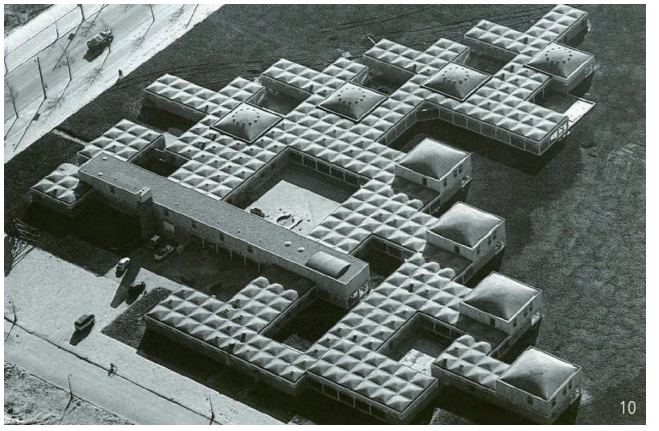
赫勒（Nagele）的大部分建筑由阿尔多·范艾克（Aldo van Eyck）、科尔·范伊斯特伦（Cor van Eesteren）和赫里特·里特维尔德（Gerrit Rietveld）设计——他们三人都是成立于 1927 年的、代表新建筑的激进建筑师团体“De Acht en Opbouw”的成员。里特维尔德最广为人知的设计是以他的名字命名的椅子——里特维尔德椅，以及 1924 年在乌特勒支建造的里特维尔德—施罗德住宅（图 9）。年轻的阿尔多·范艾克在战争期间一直住在瑞士，在那段时间里，他的思维方式中吸纳了许多受其他学科影响的，却往往难以被准确还原的新观念。[8] 他希望通过反思空间、地点、门槛以及间隙性元素（the in-between），来激发人们的想象力。[9] 作为一位著名诗人的儿子，范艾克对视觉艺术、人类学和语言学有着浓厚的兴趣。他对旧的功能主义发起了批判，并加入了国际现代建筑协会（C.I.AM.）第十次会议的国际筹备小组，该组织因此被称为“十次小组”（Team X）。他最知名的建筑是在 1958 年至 1960 年期间建造的阿姆斯特丹孤儿院，这座建筑被视为“结构主义建筑运动”的一大亮点（图 10—11）。在那些年里，范艾克始终在探寻超越建筑基本功能形态的新的意义层次，以使它们更加有趣。1959 年至 1964年期间，阿尔多·范艾克与雅普·巴克马（Jaap Bakema）等人共同担任《论坛》杂志的编辑。[10] 他的观点通过《论坛》杂志得以广泛传播，而这本杂志也逐渐偏离了对具体建筑项目的讨论，转而成为一个讨论各种塑造建筑新面貌的可能性的话题平台。

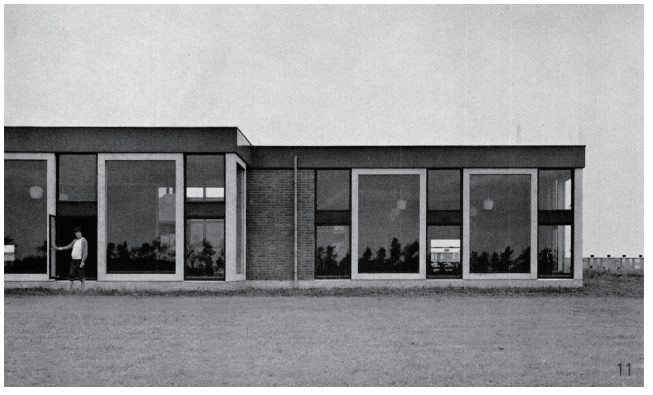
年轻的赫尔曼·赫兹伯格时任《论坛》杂志编辑部的秘书。那时候，他还是代尔夫特技术学院（Technische Hoogeschool Delft）的一名学生。[11] 赫兹伯格目睹了脚踏实地的巴克马和更赋诗意的范艾克之间鼓舞人心的讨论——这些讨论最终成为了赫兹伯格自己思想的种子，进而使他成为荷兰建筑界中最具影响力的结构主义的代表。[12] 起初，在勒·柯布西耶的影响下，赫兹伯格通过将语言学的思想移植到建筑学中来阐述自己的建筑理论，其中他尤其对诺姆·乔姆斯基（Noam Chomsky）的思想深感兴趣。他用“能力”（competence）和“表现”（performance）这两个概念来阐释如何在建筑中产生多重解释层次，以及如何通过强化建筑的社交属性而使其成为一个“让人相会的场所”（a place of meeting）。正是由于这个原因，他对楼梯和走廊这类连通性空间的设计非常关注。综观他所设计的学校建筑不难发现，这些被赋予了多种功能的楼梯间和走廊始终是他项目中的关键要素，如代尔夫特小学（1960—1966）就是一个经典案例。在他的结构主义时期，最具代表性的建筑是位于阿珀尔多伦（Apeldoorn）的保险公司总部大楼比希尔中心（Central Beheer，1972）和位于海牙的社会事务部（the Ministry of Social Affairs in the Hague）（1979-1990，图 12）。这些作品被发表在许多国际建筑杂志上，而赫兹伯格作为一名教师的名望尤其来自于他的《建筑学教程》（*Lessons for Students in Architecture*）一书。该书是他在代尔夫特任教时为学生们制订的教学大纲，此后被翻译成包括中文在内的多种语言。[13]

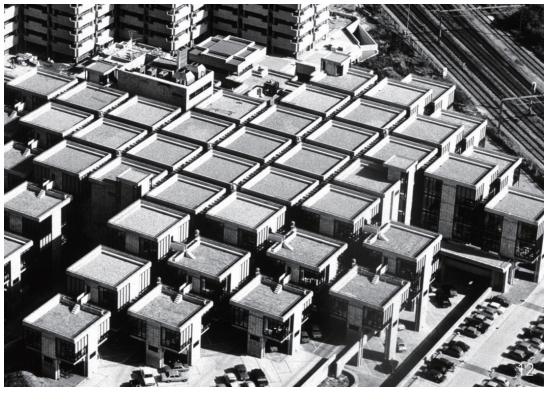
四、实验性的冲动

在战后重建时期，大量居民区被置于城市的边缘来应对人口迅速增长的需求。尽管 20 世纪

9


10


11

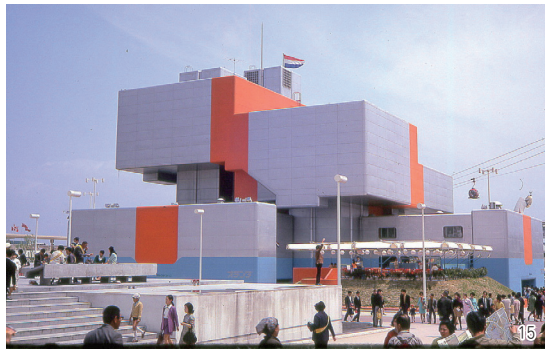


9. 里特维尔德，里特维尔德 - 施罗德住宅，乌特勒支

10. 范艾克，孤儿院，阿姆斯特丹

11. 范艾克，学校，纳赫勒

12. 赫兹伯格，保险公司办公楼，阿珀尔多伦



13. 马斯坎特，景观设计公司，鹿特丹
14. 巴克马，潘普斯发展计划，阿姆斯特丹
15. 巴克马，荷兰展馆，大阪
16. 布洛姆，立方体住宅，鹿特丹

50 年代出现的一些建筑在类型学上具有重要意义，但总体来说，那是一个想象力相对匮乏的时代。直到 70 年代，随着为不断增长的人口而建造充足住房的时代一去不返，许多地方涌现出一种实验性建筑的冲动。这使得休·马斯坎特（Hugh Maaskant）在 50 年代为鹿特丹批发公司设计的巨大建筑尤为引人瞩目。[14]（图 13）它采用当代技术手段实现了位于同一城市的米歇尔·布林克曼（Michiel Brinkman）的大型住宅区中已有的一个构想：使一条高架路从建筑综合体的内部穿过。这座建筑的尺度在其建成的那几年里几乎是无可比拟的。直到许多年后，比它更大的建筑综合体才出现，例如巴克马在 1964—1965 年间的潘普斯规划（Plan Pampus）。（图 14）巴克马的这一规划由阿姆斯特丹附近的一系列岛屿组成，利用高层塔楼形成高密度居住区，并通过一条 14 车道的高速公路将这些岛屿直接连接到旧城区。虽然在城市附近建造新的住宅岛的想法在此后被移植到许多其他项目中，这个规划最终被证明由于其过于未来主义的设想而难以实现。同时，巴克马还在他与卡雷尔·韦伯（Carel Weeber）合作设计的荷兰大阪世博会大楼（Dutch Expo building in Osaka，1970）项目中留下了鲜明的印记。（图 15）

这一时期另一个引人注目的规划方案是由年轻的建筑师皮特·布洛姆（Piet Blom）完成的，其中显示出他对尺度不同寻常的处理方法。布洛姆当时刚刚在阿姆斯特丹建筑学院跟随范艾克完成学业。[15] 起初，他是结构主义建筑的拥护者，但这种兴趣很快就被实验性的想法所取代。在亨厄洛（Hengelo），他设计了一个名为“卡斯巴”（Kasbah）的大型住宅综合体（1969—1973）来实验他“居住作为城市屋顶”（living as an urban roof）的想法。在这一综合体中，包括商店、餐厅等服务设施在内的建筑体被提升至空中形成“都市生活的屋顶”，而底部的空间则被用于停车和其他公共活动。这种设计理念提出了一种全新的城市空间利用模式，试图创造出一种更加有利于社区活动的公共空间，同时也增加了住宅的私密性。布洛姆的实验性倾向在他分别设计建造于赫尔蒙德（1972—1977）和鹿特丹（1978—1984）的两个立方体住宅项目中则更加明显。通过将传统的、水平放置的立方体房屋的一角向斜上方翻转并置于一个六边形的塔架上，这些底层架空的居住单元形成了一座“住宅的森林”。在鹿特丹，立方体住宅也为居住单元以外的其他公共设施提供了空间，并让一条主要的城市街道从其下穿过。（图 16）随着该综合体出现，这座城市开启了它对标志性建筑不顾一切的狂热追求——它将饱受仅仅作为空洞符号的“标志性 ”建筑的折磨，深陷于对虚幻的标志性的渴望中无法自拔。这是一个信号，表明这个社会已经失去了它的指导原则并屈从于其所在的时代的妄想。建筑的外观不再由城市决定，而成为建筑师塑造其个人崇拜的标新立异的物体；建筑师也不再扮演建造者而是设计者的角色。

诚然，一个城市总有其标志性的——或至少是引人注目的——建筑，但这些建筑应当与城市的整体意象和精神气质保持一致，作为完整的城市画卷的一部分而存在——正如位于鹿特丹城市边缘的、作为功能主义和透明性代表的范内勒工厂（Van Nelle Factory）所展示的那样。（图 17）这座由伦德特·范德弗卢格特（L.C. van de Vlugt）设计的建筑，与其所在的港口一起，代表了这座城市的市民靠双手创造生活的吃苦耐劳的精神；类似的，还有由马斯坎特（Maaskant）为 1960 年的第一届世界园艺博览会而设计的观景塔“欧洲桅杆”（Euromast）——它纤细而高耸的体量同样展示了标志性建筑如何与其所在的城市的整体意象相得益彰。（图 18）然而，布洛姆的住宅综合体标志着一种转变：建筑不再被视为城市

17. 范德弗卢格特，范内勒工厂，鹿特丹

18. 马斯坎特，欧洲桅杆，鹿特丹

19. 库哈斯，舞蹈剧场，海牙

20. 诺伊特林思 - 里德克，荷兰声音和视觉研究所，希尔弗瑟姆

21. 诺伊特林思 - 里德克，自然生物多样性中心，莱顿

的一部分，而被视为某种具有珠宝属性的元素——它必须以自身的存在为城市的外观增色添彩。建筑师们开始意识到：他们能够设计出引人注目的作品来提升该地区的旅游价值而不需要为各种实际建造问题而烦恼，因为这些问题可以留给工程师们去操心。建筑师们获得这种信马由缰想象的自由恰与流行文化的重新评估不谋而合，并被他们巧妙地利用了起来。于是，曾经被视为不可能、荒诞无稽的拓扑形式终于得以实现，而曾经受到尊崇的建筑师（如赫兹伯格和范艾克）因其作品的笨重形态遭受了严厉的批评，通往后现代主义、流行建筑文化和解构主义的道路已经打开。然而，如果我们用更深入、长远的镜头检视范艾克的作品，不难看出他的设计理念在某些作品中其实早已出现了动摇：位于阿姆斯特丹的“母亲之家”（1973—1978）与范艾克的其他作品——例如位于诺德韦克的弧形 ESTEC（欧洲航天局技术中心，1984—1989）——相比就显得大相径庭。

五、对新事物的渴望

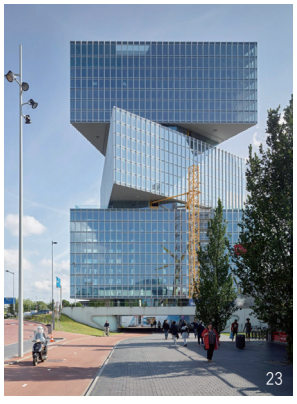
80 年代涌现出的各种新潮术语常常显得武断而随性，它们更多反应出一种“对新事物的渴望”，而非任何具有实质意义的独特观点。一方面，认为建筑可以帮助解决社会问题的旧观点已经过时；另一方面，对生活经验的关注逐渐被对经验本身的关注所取代——这要求经验首先必须具有某种刺激性。“现代主义老师们”（onderwijzers modernisme）的时代已经过去，随之一同消逝的是曾经在建筑中努力寻找意义的尝试。在 1990 年的一次会议上，雷姆·库哈斯将里特维尔德 - 施罗德住宅定义为“由现代主义升华的吉普赛马车”（ the sublimated gypsy wagon of modernism）。[16] 当时，库哈斯在代尔夫特任教。通过对那些著名的现代主义者所创造的英雄式建筑案例的扭曲解释，他为建筑学注入了新的推动力。库哈斯对现代主义的解读以及《癫狂的纽约》（*Delirious New York*）一书给荷兰建筑界带来了一股新风，而他的大都会建筑事务所（OMA）则成为青年建筑才俊的孵化器。库哈斯玩世不恭的态度、他对建筑学中“尺度”和“内容”等抽象概念的理解和处理方式，以及他为旧空间发明的新术语，不仅赋予了建筑学一种自由，也迎合了诸多在国际上有着广泛影响的社会和自然科学发展的新趋势。[17] 同时，库哈斯也用其作品向许多年轻的建筑学生展示了他致力于探索建筑学新道路的态度，例如位于海牙的荷兰舞蹈剧场（Dutch Dance Theatre，1987）和位于鹿特丹的艺术博

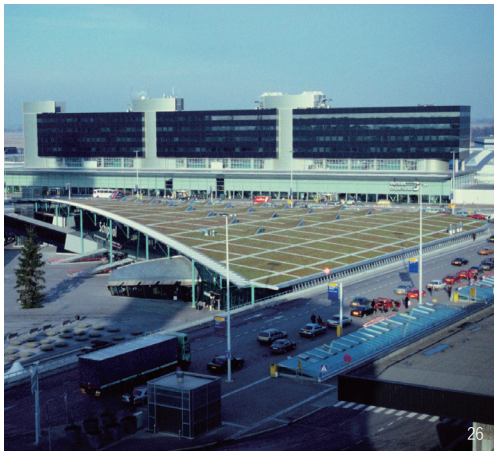
物馆（Kunsthal，1988—1989，图 19）。在艺术博物馆中，密斯·凡德罗的作品被当作一个供把玩的设计思考的出发点，尽管从那倾斜的建筑中只能隐约感受到库哈斯对其现代主义前辈的模糊追忆。

显然，旧一代人必须为新一代人的发展让出空间。国家也尽其所能为年轻人创造机会，不仅设立了“马斯坎特奖”（Maaskant Prize）来鼓励年轻有为的建筑师，还设立了“建筑激励基金”（Stimuleringsfonds voor Architecture）来为建筑创新提供必要的资金支持。1991 年，荷兰住房、空间规划和环境部的政策简报（Vinex）给年轻建筑师提供了参与诸多将在未来几年内建成的社区住宅设计的绝佳机会——几乎所有的年轻建筑师都得以在自由市场的商业住房或政府的社会保障住房项目中一显身手。[18] 一大批曾经在库哈斯工作室工作过的年轻设计师因此崭露头角并证明了自己的能力：基斯·克里斯蒂安斯（Kees Christiaanse）、威廉·扬·诺伊特林思（Willem Jan Neutelings）和维尼·马斯（Winy Maas）都借此机会开设了他们自己的工作室，投身于解决住房问题。[19] 一段时间后，他们培养出了自己的专长并走上了截然不同的道路。克里斯蒂安斯成立了 KCAP——这家事务所除了住房问题外，还负责处理更大尺度的城市问题。他有一种务实稳健、从不胡说八道的态度。1992 年，诺伊特林斯与米歇尔·里德克共同建立了以其教育和机构建筑的设计而知名的事务所，其代表作包括：位于希尔弗瑟姆的色彩斑斓的荷兰声音和视觉研究所（Netherlands Institute for Sound and Vision，1999—2006）、位于鹿特丹的航运和运输学院（the Shipping and Transport College，2000—2005），以及位于莱顿的自然生物多样性中心（the Naturalis Biodiversity Centre，2019，图 20—21）。除此而外，他们在安特卫普的城市历史博物馆（City History MAS Museum，2010 年）也成为一个国际知名的设计。他们热爱装饰并经常使用艺术家或时尚设计师来给他们的设计增添额外的美感。维尼·马斯于 1993 年创建了跨学科工作室 MVRDV。他们承接了一系列建筑项目，从希尔弗瑟姆的 VPRO 别墅（Villa VPRO，1997 年）到汉诺威世博会的荷兰馆（Dutch Pavilion at the Expo，2000 年），再到鹿特丹气势恢宏的市场大厅（Markthal，2014 年），以及在鹿特丹建成并于 2021 年开业的流光溢彩的艺术品仓库（图 22）。

毋庸置疑，所有这些建筑都创造了引人入胜的视觉符号并成为了城市的标志性亮点。然而，人们可能会问：它们是否在建筑本体的建构上也同样出色？随着这个问题的提出，一场关于建筑在大众旅游和超级消费主义时代的真正价值和意义的讨论可以就此展开。这些标志性建筑似乎更多地选择了忽略而不是肯定它们所在的城市。这进而引出了一个更为重要的问题：建筑创造是否已经沦为了一种仅仅关乎赋形的设计活动？这意味着任何在图纸上的形式，只要借助建造师和工

22. MVRDV，市场大厅，鹿特丹
23. OMA，恩豪酒店，阿姆斯特丹
24. 赫兹伯格，怡塞剧院，布雷达
25. 本特姆 - 克劳韦尔，市立博物馆扩建工程，阿姆斯特丹





26. 本特姆 - 克劳韦尔，史基浦机场，阿姆斯特丹
27. 温霍夫，公寓楼，阿姆斯特丹

程师们的帮助，都能成为建筑。过去几年中一个建成的案例是银光闪耀的阿姆斯特丹恩豪酒店（Nhow Amsterdam RAI hotel）。这座由大都会建筑事务所（OMA）设计的酒店的意象被抽象简化为盒子的堆叠和转动（图 23）。[20] 目前，它是比荷卢地区（荷兰—比利时—卢森堡）最大的酒店，拥有 650 个房间。虽然它如此渴望得到关注，但它的标志性可能很快就会失去吸引力并被人们逐渐淡忘。正如亚历山德罗·门迪尼（Alessandro Mendini）或菲利普·斯塔克（Philip Starck）等人的例子所证明的那样：设计师也可以成为建筑师，而建筑师作为未来设计师的角色则比以往任何时候都更值得怀疑。虽然年轻的荷兰建筑师不再为房子设计小物件，但他们确实越来越倾向于把建筑学视为一种仅仅关乎为空间赋形的设计活动。

六、不确定的未来

在荷兰，对历史和现代主义传统的忽视在任何意义上都不意味着建筑学校的重要性被削弱；相反，学校之间为了培养具有创造力的建筑设计师而展开的竞争从根本上愈演愈烈。新的教育准则不再以历史和传统为基础，而是以未来或其他任何事物为导向。学校所传授的历史知识被一系列基于科学考量的半哲学思考所取代——这样的转变使得仅仅把历史视为创造视觉效果的灵感来源成为可能。那些曾在代尔夫特接受教育的麦肯诺事务所（Mecanoo）的年轻建筑师们受到了这种转变的青睐，由他们设计的代尔夫特市政厅及火车站（Delft City Hall and Train Station）中能清晰看到这种把历史作为视觉效果的灵感来源的倾向。

建筑作为参与和介入社会的方式的时代已经过去。一方面，即便像赫兹伯格这样的建筑师也开始探索新的道路，以创造在视觉上更具吸引力的建筑，位于布雷达（Breda）的怡塞剧院（Chassé Theater）是这种变化最显著的标志之一。尽管赫兹伯格仍遵循着森佩尔的建筑传统，采用如毯子一般的波浪形屋顶覆盖建筑空间以营造引人入胜的效果，但他也不得不以更具有视觉冲击力的建筑结构来适应时代和环境的变化（图 24）。然而，正如赫兹伯格在他的出版物中所述（尤其值得注意的是他于 2015 年出版的那一本），他的内心深处仍忠实于旧的结构主义观念。[21] 另一方面，代尔夫特方法仍然是扬·本特姆（Jan Benthem）和梅尔斯·克劳韦尔（Mels Crouwel）（平面设计师维姆·克劳韦尔的儿子）设计的出发点。本特姆和克劳韦尔都在 80 年代末在代尔夫特完成学业。[22] 尽管他们仍然笃信功能主义的建筑方法论，但也逐渐开始对创造更多的视觉吸引力产生了兴趣，这一点在他们设计的鹿特丹和布尔诺的中央火车站项目中尤为显著（图 25）。从某个时期开始，他们着手为位于阿姆斯特丹附近的史基浦机场赋予更多的建构特征，使这个长期以来像机器一样运转平稳、井然有序的机场更富于建筑表现力（图 26）。

新一代的建筑师正在应对以更为肤浅的方式看待建筑所引发的一系列变化。曾经的建筑激励基金已经改名为“创意产业基金”，而荷兰建筑研究所也并入了新研究所（Het Nieuwe Instituut）——这些变化是对建筑与历史的相关性缺乏关注的表现。也许，新一代的建筑师缺乏战后那一代建筑师们的崇高理想，不再认为自己是在为创造一个新的、更好的世界而奋斗；也许，他们的内心完全失去了更深层意义上的政治抱负，对于创造一个社会、文化和生活的重要场所（the polis）感到索然无味；也许，他们已经不再关心建筑的类型——在计算机的协助下，设计一个复杂而具有视觉冲击力的形式已经变得容易且缺乏挑战性。如今，借助 MidJourney 等人工智能辅助内容生产平台（AI-Generated Content Platform），建筑师能轻而易举地在一天之内生产出许多看似令人信服的、任意形态和风格的设计方案，这一新趋势在 2022 年的突然涌现使得那些对形式特别关注的建筑创造活动的意义显得愈发可疑。另一方面，我们可以观察到他们对建筑的物质化问题表现出更大的兴趣。扬·彼得·温根德（Jan Peter Wingender）和他的事务所温霍夫（Winhov）是这方面的倡导者之一，而砖作为一种建筑的物质性表现的代表元素已经重新回到了人们的视野中——“砖回来了”。[23] 森佩尔比以往任何时候都更具话题性，而建筑的外立面和肌理也成为重新被关注和聚焦的古老议题。（图 27）

荷兰建筑界似乎正在经历一场深刻的分裂：一些人依然坚信建筑应当以负责和生态的方式为大众提供住所，而另一些人则只把建筑当作创造广告牌的方式。预测未来会发生什么仍然为时过早，但显而易见的是，如果我们想拥有任何意义上的“未来”，我们必须努力寻找一种更加可持续的建筑学。直到现在，荷兰建筑的国际声誉——或者说全球声誉——阻碍了它回归到一个更加健康的状况，这其中建筑学不仅仅是一个为了获取个人利益而被随意运用的工具。

注释：

[1] 这部关于风格的论著原名为《论风格：技术和建构艺术中的风格或实用美学》（*Style in the Technical and Tectonic Arts*; or, *Practical Aesthetics*），其中关于建筑部分的中文版见：戈特弗里德·森佩尔，《建筑四要素》，中国建筑工业出版社。

[2] Herman van Bergeijk. *De steen van Berlage* [M]. Rotterdam: 010 Publishers, 2003.

[3] 关于克伊珀斯的观点，见：Aart Oxenaar, Els Brinkman, and Peter Graham Mason, PJH Cuypers en het gotisch rationalisme: *Architectonisch denken, ontwerpen en uitgevoerde gebouwen 1845-1878*[M]. Rotterdam: NAi Uitgevers, 2009. 关于系统性设计方法，见：Mienke Simon Thomas. *De Leer van het Ornament: Versieren volgens voorschrift 1850-1930*[M]. Amsterdam: Uva, 1996.

[4] 在这里，“建筑设计师”并非当下语境里说的“建筑师”，而具体指代“从事建筑活动的设计师”或“具有建筑师身份的设计师”。

[5] Herman van Bergeijk, Jan Duiker. *bouwkundig ingenieur (1890-1935): Van warm naar koud*[M]. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2016.

[6] 见：Herman van Bergeijk and Denise Piccinini. Land-Nature and its Economic and Cultural Value: The Case of the Zuiderzee Reclamation[C], *in Re-Imagining Resilient Productive Landscapes: Perspectives from Planning History*, ed. Carla Brisotto and Fabiano Lemes de Oliveira Cham: Springer, 2022.

[7] 作为一个观景塔楼，这座建筑通过引导人向上移动而把在堤坝上无法获得的视野呈现给访问者，如同潜望镜一样：当人在其底层的时候，只能看到堤坝一面的景观；而当人爬上顶端的平台的时候，则能看到两面最好的景观。

[8] Francis Strauven. *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*[M]. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

[9] 关于凡·艾克的间隙性这一概念的发展脉络和其具体意义的讨论，见：Georges Teyssot, Aldo van Eyck's Threshold: The Story of an Idea[J], *Log*, no. 11, 2008.

[10] Jaap Bakema and the Open Society, ed. *Dirk van den Heuvel* [M].Rotterdam: Archis, 2018.

[11] 代尔夫特技术学院创立于 1864 年，是代尔夫特理工大学的前身。1986 年，这所大学正式更名为“代尔夫特理工大学”。

[12] Wim J. van Heuvel. *Structuralism in Dutch Architecture*[M], Rotterdam: 010 Publishers, 1992.

[13] 关于赫兹伯格的讨论，见：Herman van Bergeijk and Herman Hertzberger. *Herman Hertzberger*[M]. Basel: Birkhauser, 1997; Robert McCarter and Herman Hertzberger. *Herman Hertzberger*[M]. Rotterdam: NAi010, 2015.

[14] Michelle Provoost, Huig Aart Maaskant. *Hugh Maaskant: Architect of Progress*[M]. Rotterdam: NAi010, 2013.

[15] Piet Blom, ed. *Blom Abel, Jaap Hengeveld, and Francis Strauven*[M]. Amersfoort: Hengeveld, 2008.

[16] W Deen, C Grafe, and B Leupen. *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 1990.

[17] “尺度“和“内容”在这里分别对应库哈斯的两本书 *Content*, *S,M,L,XL* 中对建筑学观察和思考的方式。

[18] Jelte Boeijenga, Jeroen Mensink, and Joost Grootens, *Vinex Atlas*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 2008.

[19] Bernard Colenbrander and Jos Bosman, *Referentie OMA: de sublieme start van een architectengeneratie*[M]. Rotterdam: NAi 010, 1995; Bart Lootsma. *Superdutch: New Architecture in the Netherlands*[M]. *Princeton Architectural Press, 2000.*

[20] 关于这座建筑的更多信息，见：Na Denken: Essays over architectuurkritiek,-vorm en-ervaring ter ere van Bernard Colenbrander, ed. Sergio Figueiredo et al. (Eindhoven: TU/e, 2022).

[21] McCarter and Hertzberger, Herman Hertzberger.

[22] 那时在代尔夫特任教的建筑师们所秉持的建筑学方法论仍然在不同程度上受到“现代主义老师们”的影响，在这种影响下对现实中建造、结构和功能问题的关注仍然是他们建筑创作的主要特征。

[23] Brick. *An Exacting Material*[M]. ed. Jan Peter Wingender and Richard Glass. Architectura & Natura Press, 2016.

参考文献：

[1] Bergeijk, Herman van. *De Steen Van Berlage*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 2003.

[2] Jan Duiker, *Bouwkundig Ingenieur (1890-1935): Van Warm Naar Koud*[M]. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2016.

[3] Bergeijk, Herman van, and Herman Hertzberger. *Herman Hertzberger*[M]. Basel: Birkhauser, 1997.

[4] Bergeijk, Herman van, and Denise Piccinini. "Land-Nature and Its Economic and Cultural Value: The Case of the Zuiderzee Reclamation." *In Re-Imagining Resilient Productive Landscapes: Perspectives from Planning History*[M], edited by Carla Brisotto and Fabiano Lemes de Oliveira, 51-71. Cham: Springer, 2022.

[5] Boeijenga, Jelte, Jeroen Mensink, and Joost Grootens. *Vinex Atlas*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 2008.

[6] *Brick: An Exacting Material*[M]. Edited by Jan Peter Wingender and Richard Glass. Architectura & Natura Press, 2016.

[7] Colenbrander, Bernard, and Jos Bosman. *Referentie Oma: De Sublieme Start Van Een Architectengeneratie*[M]. Rotterdam: NAi 010, 1995.

[8] Deen, W, C Grafe, and B Leupen. *Hoe Modern Is De Nederlandse Architectuur?*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 1990.

[9] Heuvel, Wim J. van. *Structuralism in Dutch Architecture*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 1992.

[10] *Jaap Bakema and the Open Society*[M]. Edited by Dirk van den Heuvel. Rotterdam: Archis, 2018.

[11] Lootsma, Bart. *Superdutch: New Architecture in the Netherlands*[M]. Princeton Architectural Press, 2000.

[12] McCarter, Robert, and Herman Hertzberger. *Herman Hertzberger*[M]. Rotterdam: NAi010, 2015.

[13] *Na Denken: Essays over Architectuurkritiek,-Vorm En-Ervaring Ter Ere Van Bernard Colenbrander*[M]. Edited by Sergio

[14] Figueiredo, Eline van Leeuwen, *Jacob Voorthuis and Bernard Colenbrander*[C]. Eindhoven: TU/e, 2022.

[15] Oxenaar, Aart, Els Brinkman, and Peter Graham Mason. *Pjh Cuypers En Het Gotisch Rationalisme: Architectonisch Denken, Ontwerpen En Uitgevoerde Gebouwen 1845-1878*[M]. Rotterdam: NAi Uitgevers, 2009.

[16] Piet Blom. Edited by Blom Abel, *Jaap Hengeveld and Francis Strauven*[M]. Amersfoort: Hengeveld, 2008.

[17] Provoost, Michelle, and Huig Aart Maaskant. Hugh Maaskant: Architect of Progress. Rotterdam: NAi010, 2013.

[18] Simon Thomas, *Mienke De Leer Van Het Ornament: Versieren Volgens Voorschrift 1850-1930*[C]. Amsterdam: Uva, 1996.

[19] Strauven, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*[M]. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

一切有价之物，皆为瞬息之间
卡尔·马藤斯：寻找属于自己的答案

Everything of Value is but a Fleeting Moment
Karel Martens: Find Your Own Answers

采访、撰文：李琼 Li Qiong

内容摘要：
卡尔·马藤斯是一位备受推崇的荷兰平面设计师和艺术家，以他独特的视觉处理手法和对颜色叠加的兴趣而享誉盛名。自 20 世纪 60 年代开始，他便投身于单版印刷画的制作，并将其应用于广告、书籍和艺术作品中。卡尔经历了设计领域的技术变革，从早期的凸版印刷和 Monotype 技术，到计算机的出现和数字化设计工具的使用。尽管一开始对计算机技术的应用感到困惑和复杂，但通过与学生的互动和教学，他逐渐掌握了电脑操作，并将其融入到自己的设计过程中。卡尔对动态的兴趣源自于他对时间的关注。他喜欢为事物赋予动感，对时钟和时间的流逝充满着兴趣。面对当下的设计趋势，卡尔并没有刻意抵制或迎合，他强调每个设计师都应该找到自己的答案，根据自身的限制条件和兴趣进行创作。他认为每个人都具备不同的特质和方向，应该去发现和发展自己的才能，而不是盲目追随他人的潮流。卡尔的创作理念扩展了平面设计的边界，将其提升为一种哲学性的表达方式。他通过技术、限制、时间和个体的角度探索设计的本质，并激励着观者和后辈设计师思考更深层次的问题，从而超越表面的美感，追寻更深远的思想和哲学境界。

关键词：荷兰设计、平面设计、卡尔·马藤斯、数字叠加

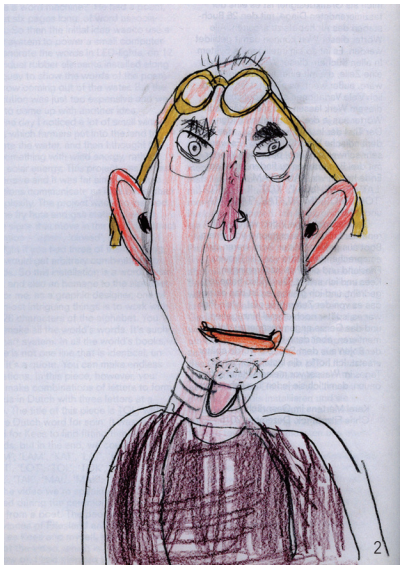
人物简介

卡尔·马藤斯（Karel Martens，1939 年—）于 1961 年从荷兰阿纳姆艺术学院（The Arnhem School of Art）毕业。从那时起，他便开始了作为平面设计师的自由职业生涯。他主要活跃在印刷出版行业，专攻排版。除此之外，他持续创作自发的（非委托的）平面设计作品。他的客户涵盖 20 世纪 60 年代的荷兰出版商范·洛胡姆·斯莱特鲁斯（Van Loghum Slaterus）和 1975 至 1981 年的社会主义出版社奈梅亨（the SUN, Socialistiese Uitgeverij Nijmegen）。除了设计书籍和其他印刷品，他还设计了邮票和电话卡（为荷兰的 PTT 公司）。他也为许多建筑物设计过外立面。1999 年，受纽特林斯·里迪克建筑事务所（Neutelings Riedijk Architecten）委托，他与作家 K. 席珀斯（K. Schippers）合作设计了位于荷兰埃德的维曼印刷公司（Veenman）的建筑外墙。2005 年，他为哈勒姆音乐厅（Philharmonie）的新区设计了玻璃立面。这一设计基于路易斯·安德里森（Louis Andriessen）的一篇乐谱。2019 年，马藤斯和他的儿女们成立了马藤斯工作室。

作为一名教育工作者，卡尔·马藤斯自 1977 年以来一直教授平面设计。他的第一份工作是在

1. 卡尔·马藤斯的荷兰工作室，图片来源于卡尔·马藤斯的出版物 *Full Color*

李 琼，Darkgreen 深绿工作室



2. 卡尔·马藤斯，孙子画的爷爷肖像

3. 卡尔·马藤斯收集的印刷版，图片来源于卡尔·马藤斯的出版物 *Full Color*

阿纳姆艺术学院（直到 1994 年）。随后，他加入了马斯特里赫特（Maastricht）的扬·凡·艾克学院（Jan van Eyck Academie，1994—1999）。1997 年起任耶鲁大学艺术学院平面设计系客座教授，主持一年一度为期三周的设计强化工作坊。 1998 年，他与 Wigger Bierma 在阿纳姆艺术学院共同成立了研究生教育排版工作室（WT，Werkplaats Typografie），一个为期两年的平面设计硕士课程。 从 2001 年起，他与 Armand Mevis 和 Paul Elliman 共同担任 WT 的艺术指导。2006 年，WT 被认证为硕士课程。2014 年，他离开了 WT。2016 年，他担任埃因霍温设计学院环境设计系硕士课程的导师。

1993 年，卡尔·马藤斯因建筑杂志 *Oase* 的设计而获得 H.N. Werkman 奖。1996 年，他获得了 A.H. Heineken 博士艺术奖；作为该奖项的一部分，出版了一本关于他作品的专著：*Karel Martens : Printed Matter*，与 Jaap van Triest 紧密合作设计。他的作品曾三次获得鹿特丹设计奖提名：1995 年，为 PTT 电信设计标准系列电话芯片卡（获得荣誉表彰）；1997 年，出版了 *Karel Martens : Printed Matter* 一书；1998 年在莱比锡书展上，*Karel Martens : Printed Matter* 荣获金奖，被评为“全世界”设计最佳的书籍。2012 年，他获得了 Gerrit Noordzij-prijs 奖。多年来，他的书籍经常出现在年度最佳荷兰书籍设计竞赛中。（图 1—3）

引言

法国新浪潮电影之母阿涅斯·瓦尔达的电影《拾穗者》中有三种不同类型的拾荒者：因为生活所迫而拾荒，因为艺术创作而拾荒，因为自身喜欢而拾荒。后两者的拾荒状态似乎跟卡尔的日常习惯很接近。卡尔的日常大约开始于一杯咖啡，运气好的话他会在去工作室的路上拾捡一些小玩意儿：被丢弃在马路上的塑料片、纸张、金属片，等等。到了工作室他会挑选几块金属印刷版，开始他一天的印制。兴许是蓝色，也可能是黄色，抑或是绿色，一层颜色须等上至少一天，晾干后继续第二层颜色。

拾荒这个行为有很大的随机性，你不知道你会遇到什么，这是一种机会。拾捡到的材料也限定了你的创作范围，从某种意义上说，艺术家手头的材料决定了艺术的输出。完全自由的挑选材料并不存在，也无须为此烦恼，拿到什么便在这上头做些什么。卡尔单版印刷画（monoprints）的创作皆来自于这些机缘巧合。印版是垃圾场的金属板、旧机器的零部件等；纸张来自斯特莱斯克博物馆（Stedelijk Museum）丢弃的行政索引卡。而卡尔也在这些限有的物质材料中发现了他们的美，“我将卡片上的文字和表格排版视作一种具象诗——行政诗歌，这给了我灵感并且激发了我在卡片上印刷”。巧妙地从这些被忽视的和无用的物件中找到机会是卡尔的才能。他似乎总能在一些偶然事件中注入能量，将原本在他人眼里失去价值的东西通过他的“游戏”创造出价值。如同中国建筑师王澍重拾几近失传的技艺，复活和延展“瓦片墙”的生命一样，卡尔选择在过去的、几近无人问津的历史上印刷。这是现在对过去的一种回应，也是新生命在旧事物上的生长和绵延。（图 4—7）

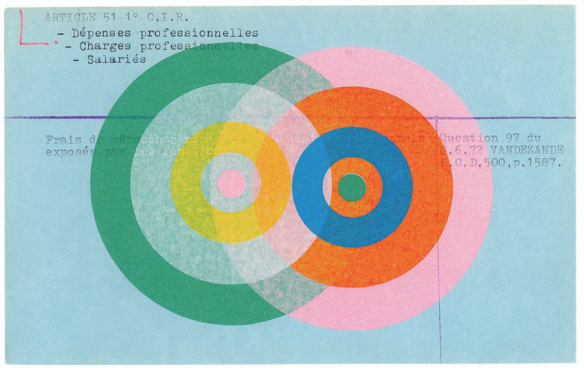
一切源于之前发生的事情。

电影《拾穗者》中，所有拾荒者都有一个共同目标——不浪费一切。卡尔也真正是这种经济环保理念的践行者。大约这也是为什么限制对他来说是这么重要的一个创作条件。因为一切皆在限制当中。他的很多作品也产生于限制。建筑期刊 *OASE* 就是其中一个典型的例子。

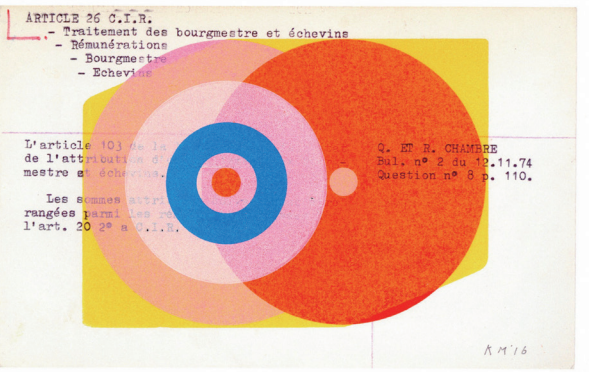
OASE 的预算非常有限。这意味着如果封面要多个颜色，那么必须更换更便宜的纸张或者缩小页面的尺寸；如果要在不增加页码的情况下插入额外的英文翻译，那么必须有其他相应的设计解决办法来平衡设计与预算。卡尔和他的学生不得不每次都重新设计网格和内容。也可能是因为这种限制，*OASE* 的每一期都很精彩特别。*OASE* 的封面也打破了现代主义中所坚持的统一性（uniformity），没有相同的标题或者 logo，每一期都是一个新的开始。卡尔曾经把 *OASE* 的设计比作朋友之间的晚餐，“每一期都如同是一份新的邀请函，必须利用这个机会，用新的菜单设计让他的来宾读者们大吃一惊”。（图 8）

OASE 的成功离不开卡尔的教育实践。或许是因为他自身的受教育经历有些波折，所以他拒绝成为对学生无益的老师。因为他的阅读困难症，在高中时期很不受老师待见，彼时也没有针对阅

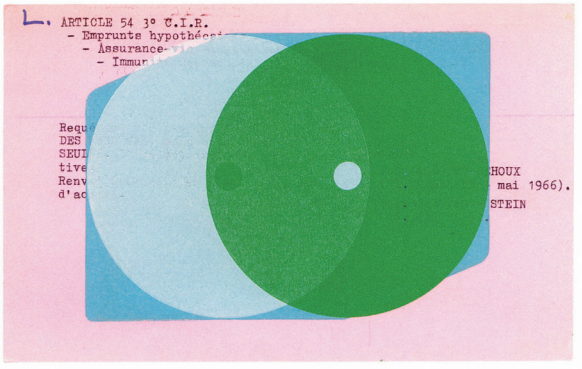
4—7. 单版印刷画，图片来源于卡尔·马藤斯的出版物 *Prints*



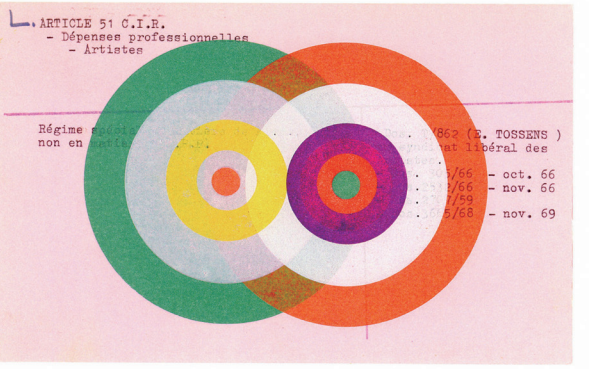
4



5



6



7

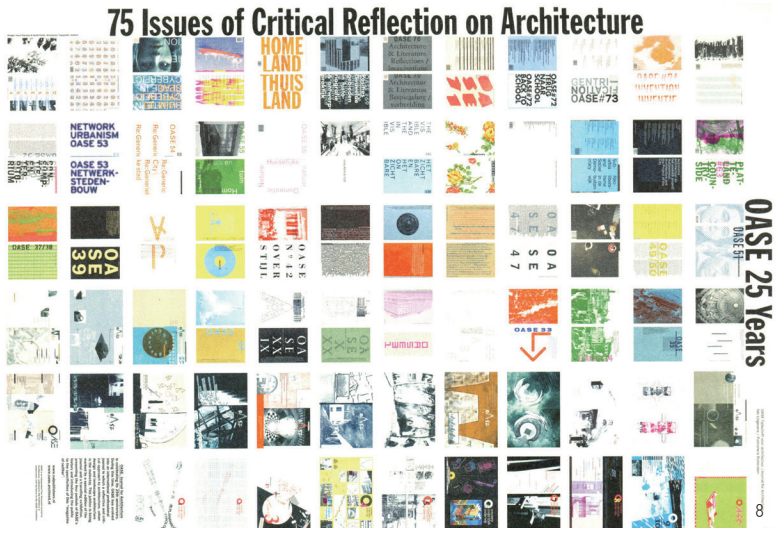
读障碍症者的教育手段，那是对他来说很糟糕的一段时期。幸运的是，还有一位老师给了卡尔较好的学校报告。“我有一位非常好的数学老师，”他说，“他把一个个数字当成诗歌元素那样来读。”或许，正因为这位美妙如诗人般的数学老师在卡尔脑中种下了他对数字的热爱，之后他迷上了吠陀数学（Vedic mathematics）并且创作出了魔法方块（Magical Square，图 9）。后来在阿纳姆艺术学院里，他遇到了给予卡尔无比信任的老师。“艺术学院的老师们都很棒。我第一次遇到相信我的老师。我相信作为一名老师，你必须相信你的学生，否则就必须离开。”这么多年，相信学生一直是卡尔反复强调的信念。

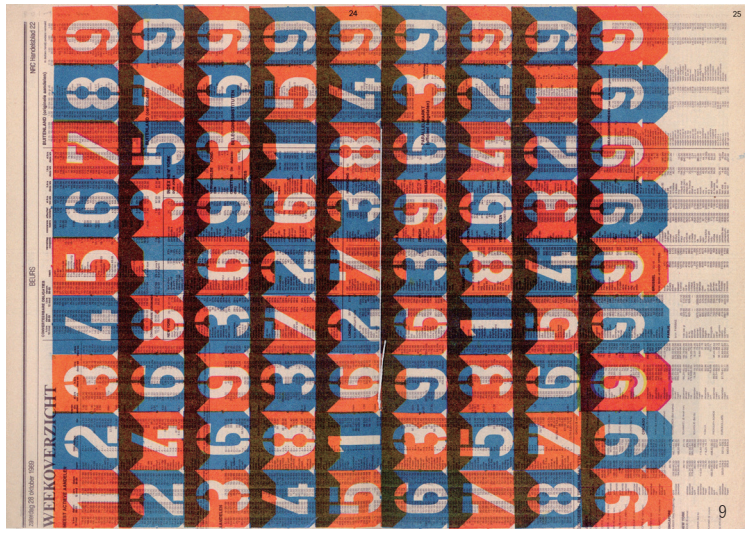
卡尔口中的好老师，一个是亨克·皮特斯（Henk Peeters），一个是亚当·罗斯卡姆（Adam Roskam）。亨克·皮特斯是零团体（Nul Group）的一名成员，他向卡尔介绍了很多来自文学、音乐、电影等其他学科的内容。零团体的理念（“Nul”是一种寻求艺术与现实之间新关系的探索，其基础是对传统意义上的独特性、真实性和装饰吸引力的拒斥[1]）或许在不知不觉中影响着卡尔的创作。亚当·罗斯卡姆对文学也相当感兴趣。卡尔从他那里学到了很多文学知识，远超过高中时期的学习。他会让卡尔参与他的实际项目，并且将自己的书籍装订压机留给了卡尔，卡尔的很多单版印刷画（monoprints）都是用这台压机制作而成的。或许因为这段在阿纳姆艺术学院求学经历的关系，卡尔从各个学科汲取营养，吸收了广博的知识，而教书又是他将这些知识派上用场的好时候。

一切必须变化。

卡尔在开始接受训练的时候，人们普遍相信形随机能的好处，拥有构造美的信念。作为对之前时代的反应，人们感觉到整个社会需要一种净化。理性的思考占据了上风，每一个冗余都是需要被去除的。设计师们需要尽量在作品中减少他们的个人表达，以维护信息的客观性。[2] 这种一致的愿望逐渐变成了一个令人信服的教条，它产生了一种形式，一种不同内容统一表达的一致性。久而久之，这种对理性主义的高估变得单调乏味。“对任何事物的价值认可都只是暂时的，”卡尔说，“这种单调乏味必然会引起反应。于是在对差异的需求下，一致性让位于多样性。设计师采用了另一种更个性化的方法去做设计。不同的内容可以用不同的形式来表达。通过人的个性化，整个社会也发出了更多种不同的个人声音。可这里也有些其他问题。比如以牺牲文字的代价对图像进行高估，设计师之间对形式的相互模仿。当形式成为起点，最初旨在通过形式支持内容的设计衰退成了装饰，变成了形式关于形式的元语言。这种语言用来让你的同事们惊讶或者取悦于暴发户。这种现象似乎在压倒我们。当然这也是一种我们社会生活的反映。”或许也正因为存在这些问题，卡尔觉得另外一种设计的可能是必要的，也是他非常着迷于解决的事情。他渴望用印刷语言做出贡献。

虽远隔重洋，但现代电脑技术的便利让我们

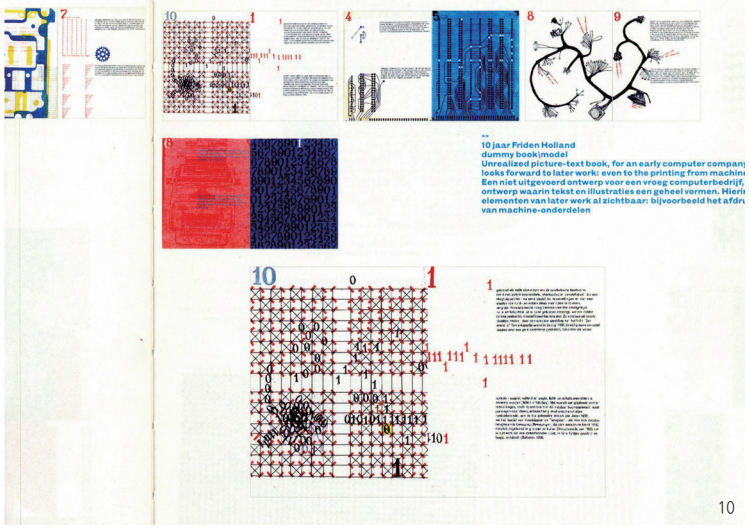




8. OASE 25 年，图片来源于卡尔·马藤斯的出版物 *Re-printed Matter*

9. 魔法方块，图片来源于卡尔·马藤斯的出版物 *Prints*

10. 为 Friden Holland 设计的图文书，图片来源于卡尔·马藤斯的出版物 *Re-printed Matter*



在同一时空叙旧、畅聊。

采访

李琼：您是从什么时候开始制作单版印刷画的？

卡尔：我制作单版印刷画已有很多年，它一直在我的设计活动中。我大约在 20 世纪 60 年代左右开始创作单版画。当时我为一家早期的计算机公司 Friden Holland 设计了一本图文书，它是为了庆祝公司成立 10 周年而设计的。我使用计算机机器的机械零件、电缆、电子板等作为印版模型，还有一张渔夫和渔网的照片。我用渔网来比喻网络的复杂性。整本书都是手工制作的。从那时起，我就开始使用单版印刷了。但有很多单版印刷的作品并没有向外界展示。那个时候没人认识我，是后来策展人普雷姆·克里希那穆提（Prem Krishnamurthy）将单版印刷画带到了纽约我才被大众所熟知。（图 10）

李琼：在您的创作生涯中，技术发生了天翻地覆的变化，你是如何面对一次又一次的变化的？

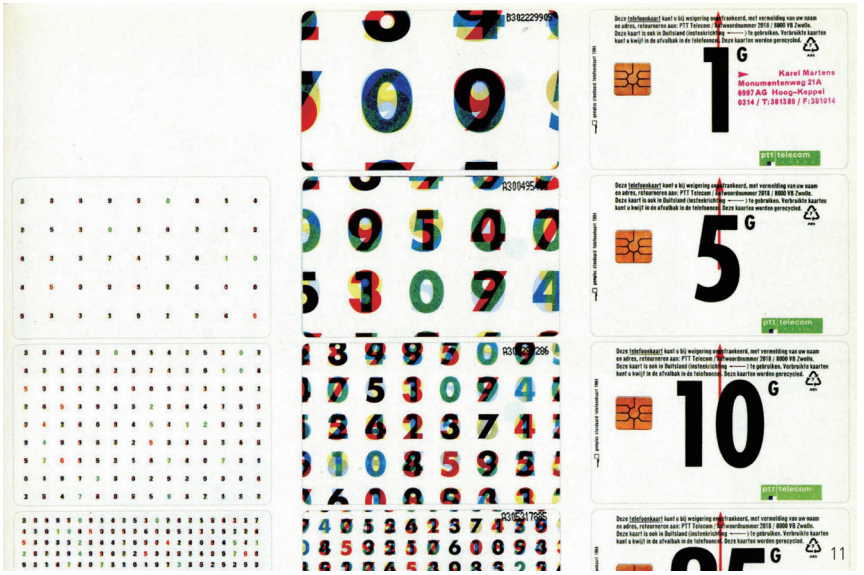
卡尔：60 年代的时候，报纸是用凸版印刷（letterpress）的，一些豪华版的书籍是使用 Monotype 技术印刷的。我当时用 IBM 的打字机（IBM Selectric Composer）为 SUN 出版商制作了很多书籍。

后来计算机出现了，我觉得对于这项技术来说我太老了。年轻人对计算机更加得心应手，而对我来说太复杂了。后来杨·凡·艾克学院（Jan van Eyck Academie）给了我一份工作，担任设计部门的负责人，于是我从学校免费得到了一台 Macintosh 电脑。因为教学，我必须学会与电脑打交道。实际上，我从我的学生们那里学到了很多。他们在安装应用程序软件和技能等方面给我提供了很多帮助。我的大部分电脑操作本领都是从不同的学生那里学到的。用我的手和电脑做设计是完全不同的。当我用手工作时，我会画草图，我可以手绘小到八点或九点的字体。现在用电脑，你只需要按下一个按钮，字母就在你的面前出现了。现在我在电脑上做所有的事情。整个过程对我来说就像是一个手动编程的过程。

虽然这些技术消除了前 Adobe 设计时代存在的限制，但限制对平面设计来说是很重要的。在这个新技术时代，艺术的基本原理是保持不变的。反倒是我们眼前有了太多可以轻松点击按钮即可获得选项的时刻。我们会不知所措，过度设计。

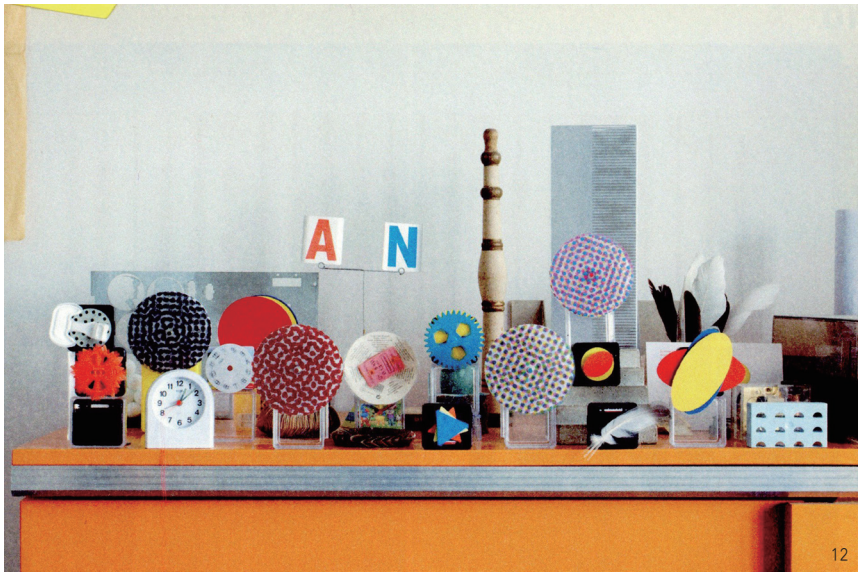
李琼：您的很多作品里都有颜色的叠加这种视觉处理手法，这几乎成了您的特色，比如为荷兰的公共服务企业 PPT(Nederland) 设计的电话卡和邮票基本上就是用数字叠加形成的视觉，您能说说为什么对颜色的叠加充满兴趣？

卡尔：可能是因为我很惊讶于看到黄色遇到蓝色可以产生绿色的那个瞬间。每个人都认为这是理所当然的，但对我来说这是一个奇迹。重要的是不要把一切都当作正常。我想知道它是如何产生的以及为什么会有这样的效果。还有很多不



11. 卡尔为荷兰公共服务企业 PPT 设计的标准电话卡，图片来源于卡尔·马藤斯的出版物 *Re-printed Matter*

12. 发条装置，图片来源于卡尔·马藤斯的出版物 *Re-printed Matter*



同种类的工具，比如不同形状的印版，它们就像是使用字母系统一般。 在我们的现实生活或真实的自然界中，事物都是由小颗粒集合而成的，他们一起创造了一个宇宙。

关于为 PPT 设计的电话卡，那个灵感其实来源于老式的旋转号盘电话机。使用旋转号盘电话机拨打电话的时候你每次都要转动到一个数字，复位后再转下一个。重叠这个手法也符合拨打旋转号盘电话时的重复轨迹。（图 11）

李琼：在这么多年的设计生涯中，您觉得您在很有意识地抵抗周围有时过于流行的一些平面设计吗？

卡尔：我没有这么刻意地去想。我也不是什么事情都可以做。如果有人要我画一幅很精致的画，我可能做不到。我也许会嫉妒那些擅长做这些事情的人，但我必须在自己的限制条件下去完成我能做的。我根据不同的问题，在自身的限制条件下，找到属于自己的答案。现在很多人都想成为其他人，尤其是年轻人。但其实你就是你，你有你的特质，你只需要找到自己的答案就可以。

李琼：您对动态的兴趣是从什么时候开始的？

卡尔：我的整个职业生涯都对动态很感兴趣。我喜欢让东西动起来。我对时钟很感兴趣。其实我很天真。我坐在工作室里，望着窗外的这条河，水每秒都在流动，我就觉得时间真是个有趣的东西。没有人要求我设计这些钟，但我喜欢这样做。我为我的孙女做了一个钟表机芯。你需要找到合适的电池、电源，然后当电池的动力无法让大字母移动的时候，你就有问题要解决了。

李琼：所以其实您是对时间感兴趣。

卡尔：是的，我对时间很感兴趣。

李琼：您能说说在艺术学院时对您影响最大的老师吗？

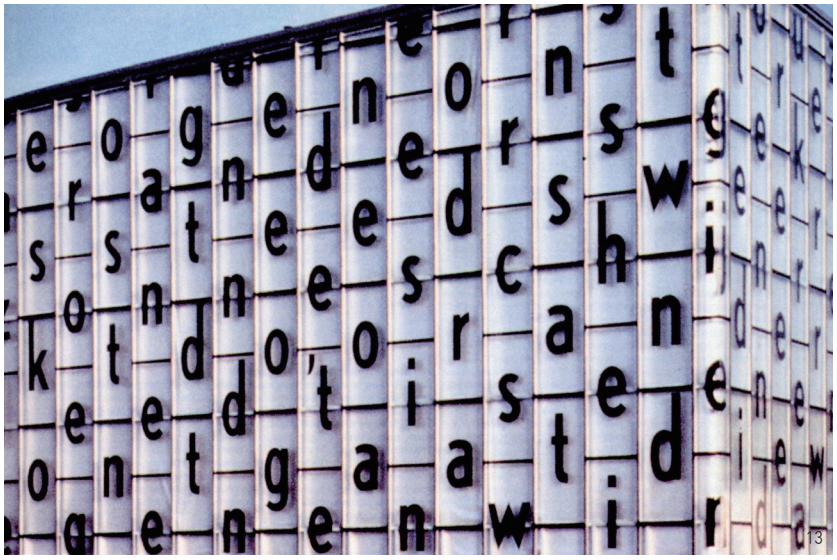
卡尔：亨克·皮特斯（Henk Peeters）和亚当·罗斯卡姆（Adam Roskam）是两位非常认真对待我的老师。

亨克向我介绍了比设计本身更广泛的学科，比如音乐、文学、电影等。 我也从他口中得知了很多艺术家，比如俄国的先锋艺术家马列维奇（Kazimir Severinovich Malevich）等。他本人也是零团队（Nul group）的艺术家，有广博的知识。当时正是现代主义兴盛的时候，现代主义者们相信他们可以改变世界。作为学生的我当时也是非常激动的。

亚当是我主要的老师，他对文学和政治很感兴趣。我从他那学到的文学知识要比高中时多得多。他是一位非常有启发性的老师。每当他有实际项目的时候，都会让我参与。他还把他的书籍装订压机留给了我。可惜他英年早逝。

李琼：在生命中能遇到几个好老师是件无比幸运的事，真高兴您遇到了。您能谈谈你在 Werkplaats Typografie、耶鲁艺术学院的教学实践吗？我知道您有一次在中国重庆教书的经历，您也能具体聊聊这个吗？

卡尔：Werkplaats Typografie 和耶鲁平面设计的学生都来自五湖四海，不仅仅是荷兰人或者美国人。总体上来说，生源比较多样化。我认为，作为一名教师，对与你一起工作的学生真正感兴趣是很重要的。你的学生是需要从中受益的，认真对待人们并激发他们的好奇心很重要。好奇心是做设计的关键。每个人都有一个方向，一个你想去的方向，但你必须去发现它并为之努力。不是每个人都知道他们想做什么。一些学生在寻找



13. 卡尔为荷兰埃德（Ede）的维曼印刷公司设计的建筑外立面，作家史希波（K.Schippers）创作了诗歌，图片来源于卡尔·马藤斯的出版物 *Re-printed Matter*

开始的主题或方向时需要更多帮助。

是的，我去过重庆教书，是一个工作坊。我在中国的时候，有一个翻译帮助我和学生们进行沟通。我觉得对我来说比较难的一点是我不认识汉字，所以在这方面我很难和他们打交道。我记得校园里有一个大公园，我被非常热情地款待，住在其中一栋楼里。播报或音乐会不时地从置于植物之间的扬声器中传出来，好像植物会唱歌。学校里有很多体育活动，包括露天的快速乒乓球比赛。周围有许多小商店和餐馆。校园墙面上有汉字公告，那些笔画真的很美。我原以为我的学生们会做一些来自他们自身文化的东西，但后来发现我班上的学生们主要想做一些西方的东西。我觉得这是有问题的。为什么不发展一些属于你自身文化和历史的设计呢？我让他们做他们感兴趣的项目。我更相信人应该发现和提高自己的才能，而不是做学校要求他们做的事情。重要的是找到自己的兴趣和语言。这才能让你与众不同。

李琼：有没有什么教学方法是您受到您的老师影响并且传递给学生的？

卡尔:信任。作为老师，你必须相信你的学生。

好奇心。我觉得老师应该去引导学生，而不只是具体地教他们什么，激发他们的好奇心很重要。每一代人都会遇到每一代的问题，而每一代人都必须自己找到解决问题的方法。

李琼：您喜欢怎么称呼自己？设计师还是艺术家？

卡尔：我不喜欢被归类为艺术家或者设计师。设计师太过于局限，生活更有趣。艺术家是一个奇怪的词。有时你用这个词太多了，意思就迷失了。这个时代每个人都在创造效果，效果应该是结果而不是意义。我只是因为一次偶然的机会，进入了这个领域。我很幸运，找到了属于我自己擅长的一片天地。但这对我来说更像是一场游戏。

我把自己看作一个人，或许是一个稍微有趣些的人。

李琼：在很多人眼里您是一名独立设计师。您怎么看待设计师的独立性？

卡尔：我从来没有这么称呼过我自己。我知道独立设计师在年轻一辈里似乎很流行。我根据自己的兴趣创作了很多作品，从这层意义上来说我算是。但是没有人是独立工作的，人类的努力本质上是社会性的，我们都相互依存地工作着。我们需要彼此依赖，彼此帮助。我跟很多人都合作过，包括我的学生们。集体和个人可以同时存在。

李琼：您觉得现代主义在荷兰衰落的主要原因是什么？

卡尔：对任何事物的价值认可都只是暂时的。你需要为不同的问题找到不同的答案。人们喜欢把这定义为现代主义或者是后现代主义，不管他们喜欢叫什么。

当不同的内容教条式地都用同一种形式表现出来的时候，单调乏味的声音必定会引发其他声音的反应。而当形式不再反映内容而只是一味地追求形式的时候，这种装饰性的元语言会因为失去原本支持内容多样化的目的而衰落下去。事物总是在变化的，如同河里的流水。变化也是必须的，不然就会腐烂。

李琼：您觉得当下荷兰的设计发展状况如何？

卡尔：我们生活在一个疯狂的时代，通过智能手机，我们可以和地球上的任何一个人免费地交谈；如果纽约这个时候有个人在哭，你可以直接在家里看直播。我偶尔也会在 Instagram 上看一些年轻人设计的东西。它们可能是来自世界各地的混合体。这是更全球性的。

我第一次去中国的时候，没有普拉达、LV，没有任何的奢侈品，和现在完全不同。20 年前，美国不同州的加油站设计差别很大。但是现在，他们看起来都一样。智能手机的发明让我们可以在手掌大的屏幕上看到整个世界，人们似乎更热衷于制造类似的作品。

但我现在越来越不在意其他人的作品，我更有动力去做我自己的工作。我每天的工作都是出于自己的渴望，而不是外人的要求。（图 13）

卡尔今年已经 80 多岁了，他曾经的学生变成了老师，他的学生的学生也变成了老师。他本可以以一个现代主义大师的姿态收获他多年耕耘的硕果，可他还驻留于设计的最前线，带着黄色边框的老花镜，用颤抖的手指敲击着键盘。或许不想被标签化正好说明了他为何流动式地游戏于不同的身份和工作之间。这种在设计和艺术的边界任意游走的灵活性给了他创作上的自由，一种基于限制的自由。是艺术还是设计并不重要，重要的是，下一件作品是什么。

注释：

[1] 零团队身份，参见：The Identity of Nul, https://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_Nul_group）

[2] Karel Martens, *What Design Means for Me*[M], Karel Martens Re-printed Matter, 1996, p.247-248.

学习、堆叠、谱曲：巴斯·范·比克的设计

Studying, Stacking, Composing: The Designs of Bas van Beek

多梅尼克·鲁伊特斯 Domeniek Ruyters
翻译：汪　芸 Translated by Wang Yun

译者按：
巴斯·范·比克生于 1974 年，荷兰设计师、艺术家，以动态地改造历史设计而闻名。他忽视传统边界，将备受赞赏且人们所熟知的古物转化为新颖的当代作品，其中常常带有一丝调侃的意味。他对现有材料的丰富性和多样性深感兴趣，通过以玩味的方式借鉴过去艺术家的作品，重新思考形状、功能和意义。范·比克在他的作品中批评市场机制、品牌推广、薄弱的概念主义和盲目的设计师崇拜。他研究档案资料，经常修复和调整那些常常被搁置或未发表的设计。本文为荷兰艺术设计期刊 *Metropolis M* 主编多梅尼克·鲁伊特斯系统性地介绍范·比克的重要设计作品及其参加过的重要展览。

他是荷兰设计界的局外人。在相当长的一段时间里，他那具有挑衅色彩的设计实践都没有被很好地理解。不过，这一切都发生了变化。他现在受邀在荷兰最重要的艺术博物馆开展项目。

——多梅尼克·鲁伊特斯

可怕的孩童、煽动者、批评家、游击队和恐怖分子——巴斯·范·比克对于上述有关自己的描述一笑而过，并不在意。他似乎并不关注人们如何称呼他。

我和范·比克探讨了他的光寄生设计实践（Light-parasitic Design Practice），这组作品最近在阿姆斯特丹市立博物馆（Stedelijk Museum Amsterdam）、位于埃因霍温的范纳贝博物馆（Van Abbemuseum）和海牙艺术博物馆（Kunstmuseum Den Haag）组织的各种展览中得到了充分的展示。地处阿姆斯特丹的梵高博物馆（Van Gogh Museum）和阿姆斯特丹音乐厅（Concertgebouw）也打算参与这个大型项目，只不过由于疫情的影响，计划不得不推迟。

多梅尼克·鲁伊特斯，*Metropolis M* 主编
汪　芸，《装饰》海外记者

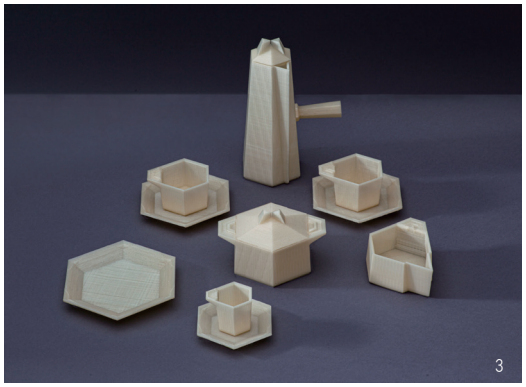
范·比克作品中反复出现的一个主题是早期现代主义者的设计，例如：维也纳生产同盟（Wiener Werkstätte）的设计，这是 20 世纪总体艺术作品之母（或者说是监护人之一），对现代生活进行了优雅的诠释，而且与包豪斯一起代表了 20 世纪现代主义的方向。自 2014 年以来，范·比克一直在深入研究其设计和图案文档。他前往柏林和维也纳，发现了许多设计，并且已经将这些设计转换到电脑中，以便融入他自己的设计中。范·比克正在寻找继续这些早期设计理念的方法，他称其为“变量”或“添加物”，偶尔也会就其进行“改进”。受众可以将范·比克的设计视为针对老设计的、遵循其设计精神的一种更新。

在埃因霍温和海牙，他重点关注弗兰克·劳埃德·赖特，这位建筑师有着与维也纳生产同盟相似的精神，反过来又对荷兰现代主义的创始人之一贝尔拉格（Berlage）产生了重大影响。[1] 同时，贝尔拉格也是海牙艺术博物馆的设计师。在范纳贝博物馆，赖特的瓷砖设计构成了范·比克为奥地利美景宫美术馆（Galerie Belvedère）的藏品——古斯塔夫·克里姆特的作品《贝多芬饰带》（*Beethoven frieze*）所创作的装饰性框架结构。（图

1

2

1—2.《与古斯塔夫·克里姆特面对面》，装置作品，范纳贝博物馆，埃因霍温；2021 年 1 月 23 日—6 月 13 日



3.《弗兰克·劳埃德·赖特咖啡组合系列》(*Frank Lloyd Wright Coffee Service*)，3D 打印，摄影：彼得·范德米尔（Pieter Vandermeer），2007

4.《冒牌货》(*Rip-offs*)，博伊曼斯·范伯宁恩美术馆（Boijmans Van Beuningen），由皇家代尔夫特（Royal Delft）制作，摄影：阿里·维斯路斯（Ari Versluijs），2005

5.《皇家冒牌货》(*Royal Rip-offs*)，利尔丹国立陶瓷博物馆收藏，2010

1—2)《贝多芬饰带》的一对一复制品暂藏于埃因霍温。装饰框架基于（维也纳生产同盟的创始人）约瑟夫·霍夫曼（Josef Hoffman）的带有带状装饰的维也纳框架，不过，其中也融合了弗纳·潘顿（Verner Panton）的设计元素。[2]

正如范·比克本人所言，在范纳贝博物馆举办的展览尤其关注“将使用价值回归设计收藏”(Returning Use value to the Design Collection)。这种状况发生在范·比克所制作的系列设计中。该设计基于弗兰克·劳埃德·赖特此前未能实现的一件作品［这是经由贝尔拉格协调之后，来自利尔丹玻璃厂（Leerdam Glass Factory）的委托］。[3]（图 3）此系列中的第二组以德·巴泽尔的墨水瓶（De Basel's inkwell）、乔·科伦博（Joe Colombo）和安布罗吉奥·波齐（Ambrogio Pozzi）的航空产品设计以及马可·萨尼尼（Marco Zanini）的设计等博物馆经典藏品为基础。[4] 其中还包括装饰着由贝尔拉格所设计的图案的蛋糕盘，这款蛋糕盘的原型曾在展览中展出，而真正的盘子则在博物馆的餐厅使用。

范·比克在这里做了什么？你可以说，他正在努力将存档的设计从它们隐藏在档案和博物馆收藏的存在中“解放”出来，并以价格合理的产品的形式将它们带回给人们。就像现代罗宾汉一样，他“窃取”了设计精英的杰作，及其设计对象的独特性和被抬高的价格（以及随后的博物馆化），以普通商店中民主化的形式将其提供给公众。在这个过程中，他将注意力从制造商的手笔——例如：荷兰设计的重要人物马腾·巴斯（Maarten Baas）或马塞尔·万德斯（Marcel Wanders）就因此引发了强烈的个人崇拜——转移到设计潜在的可重复性上。“如果你想让自己的设计名垂青史，就必须在设计的时候使其可以很容易地被复制。”范·比克争辩道。出于这个原因，他也在简·斯洪霍文(Jan Schoonhoven)和扬·亨德里克森(Jan Hendriksen）等“零”（Zero）艺术家身上找到了自己认同的观念，对于这些艺术家而言，艺术作品是重复相当简单的艺术行为的结果，而不是什么独特的东西。[5] 在他的作品中清晰呈现出来的还包括威廉·莫里斯的精神，其所倡导的艺术和手工艺运动在面对贫富对立造成的即将发生的混乱时期，力求使日常用具民主化。范·比克还表示：“设计师和艺术家必须承担责任。”他的许多设计最终在普通家居用品商店以合理的价格出售。

在很长一段时间里，范·比克作品的受欢迎程度因其带有挑衅意味的系列《冒牌货》(*Rip-off*，2006）而颇具话题色彩。(图 4—5）这是荷兰著名设计师的一系列陶瓷作品，他使用特制的模具为作品添加了（带有铸造接缝的）未完成的釉面的效果。单价 95 欧元的“偷来的设计”在当时并没有得到大家的赞赏，直至他开始表现出对设计史的兴趣，范·比克本人对此的理解才有所提高。“遗泽必须传承，并不断自我更新，”他这样认为，“因为在遗泽中含有知识。”(这是他在海牙艺术博物馆举办展览的小册子里的内容摘录)

从扮演挑衅者的角色开始，他逐渐成为一名设计实践历史学家，希望从内到外理解、更新设计。“发现如何在作品中添加其他的事物是令人惊讶的。”他珍视共同点，并阐释说，他工作是为了“互相学习”。2021 年，海牙艺术博物馆对其陶瓷作品的调研显示，范·比克在设计史上勾勒出来的诸多线索最终汇集于其创作的十几种设计中。例如：(“世界上独一无二的”)扬·范德法特(Jan van der Vaart）郁金香花瓶的陶瓷瓶盖 ，这件作品基于贝尔拉格的一件水晶作品。“贝尔拉格和范德法特的语言非常相容。作为艺术史学家，你可以用沉思来表述，但作为设计师，你也可以用作品来展示它。”

* 本文曾发表于 *Metropolis M* 杂志 2021 年第 2 期。文中提到的展览包括：“与古斯塔夫·克里姆特面对面”（Oog in oog met Gustav Klimt），巴斯·范·比克装置作品，范纳贝博物馆，埃因霍温；2021 年 1 月 23 日—6 月 13 日；“巴斯·范·比克，火，火，火！”（Bas van Beek, FIRE, FIRE, FIRE!），海牙艺术博物馆，2020 年 12 月 12 日—2021 年 10 月 24 日；“从索耐特到荷兰设计：125 年都市生活”（From Thonet to Dutch Design, 125 Years of Living in the City,），斯特德里克博物馆（Stedelijk）、阿姆斯特丹市立博物馆（Stedelijk Museum Amsterdam），2020 年 7 月 25 日—2021 年 9 月 12 日（延至 10 月）。

注释：

[1] 译者注：亨利·彼得·贝尔拉格（Hendrik Petrus Berlage）(1856—1934 年）是第一次世界大战前最重要的欧洲建筑师之一。贝尔拉格通常被认为是荷兰现代建筑之父，他极大地影响了包括 J.J.P. 奥德（J.J.P.Oud）、吉瑞特·里特维德（Gerrit Rietveld）和密斯·凡·德·罗在内的一代建筑师。他的作品以从 19 世纪的历史主义向现代建筑的新风格和新理论的转变而闻名。虽然他早期是荷兰文艺复兴的复

兴主义者，但在 19 世纪 90 年代，贝尔拉格拒绝了历史主义，转而尝试创新风格的形式。贝尔拉格通常被认为是理性主义者，他同样以对装饰的克制使用，以及坚持建筑物的外部应表达其内部功能设计而闻名。贝尔拉格是 20 世纪建筑发展的先驱，他设计的许多建筑都成为了荷兰的文化地标。资料来源：《亨利·彼得·贝尔拉格》，刊载于《20 世纪的建筑》（*20th Century Architecture*）<https://theculturetrip.com/europe/the-netherlands/articles/hendrik-petrus-berlage-father-of-modern-dutch-architecture/>。

[2] 译者注：弗纳·潘顿（1926—1998），丹麦建筑师兼设计师，是活跃于 20 世纪下半叶最杰出和最具创新精神的设计师之一。在他漫长的职业生涯中，他创作了内容丰富广泛的作品，其中表现出他对大胆色彩的偏爱以及对基本几何形式和图形的巧妙运用。家具是弗纳·潘顿创意作品的核心，例如：具有标志性的锥形椅（Cone Chair）及其与维特拉（Vitra）共同开发的潘顿椅，都是他最著名的作品之一。资料来源：《人物》，刊载于《弗纳·潘顿——官网》（Verner Panton - Official）<https://www.verner-panton.com/en/person/verner-panton/>。

[3] 译者注：地处利尔丹的荷兰皇家玻璃厂（Royal Dutch Glassworks），自 1765 年以来一直在制造玻璃。传统上，他们运用难以追溯到特定玻璃厂的传统设计方法制作餐桌玻璃、醒酒器、餐具、装饰品和容器。利尔丹是最早与艺术家和建筑师合作生产精美、高品质工厂制造玻璃产品的荷兰工厂之一。资料来源：《利尔丹玻璃》（*Leerdam Glass*），刊载于《玻璃百科全书》（*The Glass Encyclopedia*）<https://www.glassencyclopedia.com/Leerdamglass.html>。

[4] 译者注：卡雷尔·德·巴泽尔（Karel de Bazel，1869—1923）是一位现代荷兰建筑师、雕刻师、家具设计师、地毯设计师、玻璃艺术家和装订设计师。他是荷兰建筑师协会（Bond van Nederlandse Architecten）的第一任主席。资料来源：《卡雷尔·德·巴泽尔》，维基百科，<https://en.wikipedia.org/wiki/Karel_de_Bazel>；乔·科伦博（1930—1971）是一位才华横溢且富有创新精神的意大利建筑师和设计师。他的职业生涯始于艺术先锋派，首先与恩里科·巴吉（Enrico Baj）和塞尔吉奥·丹杰洛（Sergio Dangelo）一起加入了核时代的艺术运动（Movimento Nucleare）；然后是由丹麦艺术家阿斯格·卓恩（Asger Jorn）发起的国际意象派包豪斯运动（MIBI：Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginista）；最后，应布鲁诺·穆纳里（Bruno Munari）之邀，参与了具体艺术运动（MAC：Movimento per l'arte Concreta）。他的作品充满了奇妙和未来主义的想法，其中，新技术发挥了核心作用。1952 年，其项目核心城市（La città nucleale）用完全创新的住宅、交通工具和基础设施形式总结了他的愿景。乔·科伦博还从事室内设计和展览设计，为未来的家庭空间提出了一系列激进的建议。资料来源：《乔·科伦博》，刊载于《建筑产品》（*archiproducts*）<https://www.archiproducts.com/en/designers/joe-colombo>；安布罗吉奥·波齐（1931—2012），从 1951 年开始设计几何形状的物体和具有动物形态的物体。他赢得了无数的国际奖项。他的作品在世界各地的许多画廊和博物馆展出，例如：纽约的 MoMA。他清楚如何顺应时代，并反映设计界所经历的各个阶段（极简主义、80 年代的设计等），并始终赋予自己的设计以丰富的想象力和个性。资料来源：《安布罗吉奥·波齐》，刊载于《设计迷》（*Design Addict*）<https://designaddict.com/designer/ambrogio-pozzi/>；马可·萨尼尼，1977 年，他开始在米兰与埃托·索特萨斯合作。萨尼尼是孟菲斯的联合创始人之一，并为其所有的系列设计作品。他设计陶瓷、珠宝、家具和吹制玻璃制品，并在日本、美国、澳大利亚、新西兰、哥伦比亚、智利和西班牙担任建筑师和设计师。资料来源：《马可·萨尼尼》，刊载于《孟菲斯米兰》（*Memphis Milano*）<https://www.memphis-milano.com/marco-zanini/>。

[5] 译者注：零，是一群运用光和运动进行实践的动态艺术艺术家，也称为零组合（Group Zero）、组合 O（Group O）。1957 年成立于杜塞尔多夫，以应对当时流行的泼色主义（Tachisme）或非象主义（Informalism）的主观特征。零的成员们认为他们使用光和运动的艺术创作方法开辟了新的感知形式。该小组由奥托·皮涅（Otto Piene）和海因茨·马克（Heinz Mack）组成。还有许多其他的艺术家与零有着相互关联或一同展出过作品，其中最著名的是伊夫·克莱因和让·廷格利（Jean Tinguely）。该名称指的是火箭发射的倒计时，根据该组织的说法，其目的在于唤起“一个寂静的区域的新的开始”。1958 年 4 月、10 月和 1961 年的 7 月分别出版了三期《零》（*Zero*）杂志。该团体于 1966 年解散。资料来源：《艺术家团体零》（Artist Team Zero），刊载于《泰特》（*Tate*），<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/z/zero#:~:text=The%20group%20was%20formed%20by,Pol%20Bury%20and%20Daniel%20Spoerri.>。

6

7

6.《推断与穿越者》（*Extrapolations and Anachronisms*），VIVID 画廊，鹿特丹，2014

7.《狼喷壶》（*Wolf Watering Can*），瓷器，为 Pols Potten 品牌创作的设计，景德镇制造，2009

8.《JVDV 可堆叠郁金香花瓶》（*JVDV Stackable Tulip*），陶器，Cor Unum 陶瓷公司出品，摄影：莫尼克·斯拉伯斯（Monique Slabbers），2016

9.《新天鹅堡》（*Neuschwanstein*），Cor Unum 陶瓷公司出品，陶器，摄影：玛丽克·库帕斯（Marijke Cuipers），2018

10.《前传：鬼屋曲奇罐》（*Prequels: Haunted House Cookie Jar*），天光绿，欧洲陶瓷艺术中心（EKWC）制造，粗陶器，公主宫陶瓷博物馆（The Princessehof Ceramics Museum），2007

11.《巴斯尼：美女与野兽》（*Basney: Beauty and the Beast*），瓷器，景德镇制造，登博世设计博物馆收藏（Design Museum Den Bosch），2013

12.《*JVDV-P1*》，Cor Unum 陶瓷公司设计出品，陶器，2016

13.《杯子与粘贴物》（*Cup and Paste*），利尔丹国家陶瓷博物馆博物馆年展品，摄影：彼得·范德米尔，2010

14.《缺失的关联》（*Missing Link*），瓷器，景德镇陶坊制作，2010

15.《金童》（*Golden Boy*），梵高博物馆展览中的克里姆特词汇贴纸，2022

16.《组装错误》（*Assembly Error*），高光层压中密度纤维板，为卡西纳（Cassina）创作的设计，摄影：彼得·范德米尔，2006

8

9

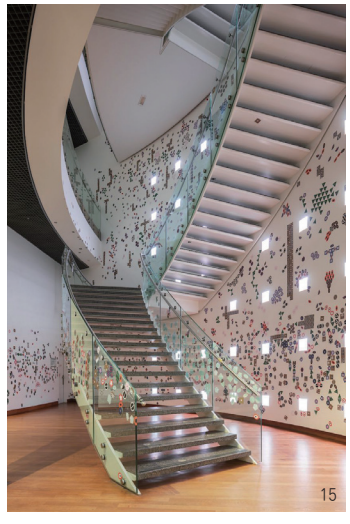
10

11

12

13

14


15

16