

祛魅、赋魅与复魅

——马塞尔·布劳耶钢管椅的多重位移

Disenchantment, Enchantment and Re-enchanting:
The Multiple Displacements of Marcel Breuer's Tubular Steel Chair

闫丽丽 | YAN Lili 满锦帆 | MAN Jinfan

中图分类号: TU024/20/22 文献标志码: A 文章编号: 1001-6740 (2024) 03-0041-08 DOI: 10.12285/jzs.20240603004

摘要: 本文以马塞尔·布劳耶设计的钢管椅作为研究的切入点, 探讨它在 20 世纪 20 年代、30 年代、60 年代以及当下, 不同的文化和社会背景及意识形态下, 是如何作为设计改革社会的工具、纳粹帝国繁荣进步的象征和一种有品位的文化资本而存在的。揭示了在与钢管椅相关的意义链中, 几乎相反的意义是如何在同一个物体中出现, 探索了其时间性和物质性的轨迹以及它所形成和塑造的多重位移。本文认为, 正是由于这些家具是基于功能主义的合理化计算的结果, 剥除了传统物品中人文、历史和心理的深度, 呈现为一种单纯而赤裸的物, 才使得不同意义的注入成为可能。这违背了作者的初衷却成就了其现代经典的地位。

关键词: 马塞尔·布劳耶、钢管椅、位移、物质文化、现代性

Abstract: This paper examines how the Marcel Breuer designed steel tube chair existed as a tool for designing a reformed society, a symbol of the Nazi empire's prosperity and progress, and a tasteful piece of cultural capital in the 1920s, '30s, '60s, and in the present day, in a variety of cultural and social contexts and ideologies. Reveals how almost opposite meanings appear in the same object in the chain of meanings associated with the tubular steel chair, exploring the trajectory of its temporality and materiality, and the multiple displacements that it forges and is shaped by. The article proposes that it is the fact that these pieces of furniture are the result of rationalised calculations based on functionalism, stripped of the human, historical and psychological depths of traditional objects, and presented as a simple and naked object, that makes the infusion of different meanings possible. This defies the author's original intention but achieves its status as a modern classic.

Keywords: Marcel Breuer, Tubular steel chair, Displacement, Material culture, Modernity

作者:

闫丽丽, 浙江工业大学设计与建筑学院教师, 硕士生导师;
满锦帆, 中国美术学院工业设计学院教师。

本文为浙江省教育厅一般科研项目:《工匠文化视角下的高校工坊教育及应用价值研究》(项目编号 Y201941697);《艺术高校新工科设计教育培养模式研究》(项目编号 Y202249728) 阶段性成果。

录用日期: 2024-04

“我们的时代, 是一个理性化、理智化, 尤其是将世界之迷魅加以祛除的时代; 它的宿命, 便是一切终极而最崇高的价值, 已从公共领域中隐没。”

——马克斯·韦伯, 1917 年 11 月 7 日演讲“学术作为一种志业”^①

一、祛魅: 激进的现代性

1. 现代空间的新诉求

20 世纪初期, 在建筑领域发展出了新的空间观念, 建筑不再是传统认知中“限制和围合的一个确定的空间”, 而是由连续的视点(非单一视点)产生的审美新体验。建筑不再受墙壁所限制, 内外和上下空间贯通, “独立建筑物的

空间发散特质”^②成为赖特、密斯、格罗皮乌斯、柯布西耶等现代主义建筑师所努力追求的目标。吉迪恩在《自由的居所》(Befreites Wohnen)中称：“今天，人们需要的是轻盈、透光，可以灵活移动的开放性住宅。这种开放式的房屋也意味着对当今精神状态的反映：不再有孤立的事物。事物之间相互渗透”。^③住宅不应该形似堡垒，设定边界，而应当与当下人们的社会精神状态和生活方式相契合。在吉迪恩看来，格罗皮乌斯作为这种空间的实践者和引领者，他设计的包豪斯校舍提供了新建筑空间透明性和流动性的示范性样板。

马塞尔·布劳耶显然继承了这种观点，并认为全新的现代空间对家具提出了新的要求。他在《金属家具与现代空间》(1928年)一文中表示，为了应对外部世界的剧烈变化，建筑、空间和设施也必须发生相应的改变，它们的各个部分都应当是可变化的、可移动的，并尽可能多的进行组合。“家具，甚至是房间的墙壁，都不再是巨大的、纪念碑式的、看似固定或实际上固定的，它们让空气得以流通，既不妨碍活动，也不遮挡视线穿过房间。”^④他对家具的实验始于1925年，彼时无缝钢管制造技术已经广泛用于自行车生产。引发布劳耶兴趣的是，钢管材料看似轻盈，实则坚固，为什么不用来做家具呢？在向钢管制造商曼内斯曼钢铁厂购买了按

照他要求的规格弯曲好的钢管后，在德绍容克斯^⑤工厂的一位五金师傅卡尔·科尔瑙(Karl Körner)的帮助下，他开始了钢管椅家具的尝试。

布劳耶选择了对俱乐部椅^⑥开刀，无疑具有一种讽刺性，这种舒适、厚重，有着强烈围合感的家具类型是许多早期现代主义设计师诟病的对象(图1)。在他们看来，这是一种明显违背了现代建筑所要求的透明、开放的空间美学的家具类型^⑦。布劳耶的第一把钢管扶手椅名为B3俱乐部椅(图2)(后来被称为瓦西里椅)做出来的第一个版本并不令人满意，预弯件的焊接使椅子非常坚硬，没有弹性，完全不具备任何舒适性，而在布劳耶看来，舒适是一把椅子所必需的品质。表面的镀镍处理差强人意，而且非常昂贵。椅子虽然相对较轻，但焊接而成的椅子体积庞大，难以储存、运输。这把椅子基本上是由九根钢管组成的，它们经过弯曲并用螺栓连接，螺母和螺丝明显地暴露在外。虽然织物将前腿和后腿连接起来，但椅子看起来仍有四个独立的腿。1927年，布劳耶写道：“两年后，当我看到我的第一把钢制俱乐部扶手椅的成品时，我想，在我所有的作品中，这将给我招致最多的批评。这是我在外观和材料使用上最极端的作品，它最没有艺术性，最没有逻辑性，最不‘舒适’，也最机械。”^⑧

2. 设计是合理化计算的结果

布劳耶在创造这些家具的时候，似乎就已经确立了一种他此后从未偏离过的设计方法：在任何设计中都要将结构与非结构分离，并通过结构和视觉手段来表达这种分离。框架——设计中的重量支撑单元，要用结构术语来表达。从1922年布劳耶设计橡木扶手椅(图3)开始，结构与非结构部分就通过不同的材料予以明确区分。随着椅子材料的变化，从木质构件到钢管，到胶合板，结构支撑框架的发展趋势是越来越轻、愈发精致；而与人接触的非结构和附加的部分，则不那么抽象、生硬、尖锐，从胶合板到马鬃、蜡光棉纱，再到软垫，变得越来越柔软，越来越贴合人体的曲线。椅子的结构要明确地反映出来，而不是掩藏于填充物中的观念，是因为椅子在很大程度上被看作和建筑一样的空间创作，区别仅在于规模的差异。一个设计良好的建筑，其视觉属性和功能特征之间应该存在着结构上的对应关系。正如勒·柯布西耶所说的那样：“外在是内在的结果。”这也是现代主义最普遍的构成理论之一。钢管家具作为现代空间的一部分，是“没有风格的”(stillos)，因为除了其目的和必要的结构之外，它并不打算表达任何预期的形式或者成为建筑师浮夸的自我表达。在布劳耶看来，每个空间都需要适当、有用的物体自然地融入



图1: 20世纪20年代的具有装饰艺术风格的俱乐部椅



图2: B3俱乐部扶手椅，钢管加织物，1925年



图3: 布劳耶设计的橡木扶手椅，1922年

环境，就像一朵花在大自然中那样。传统俱乐部扶手椅尽管舒适，但过于笨重，不便打理，不适用于现代空间。如今被轻盈的、富有弹性的管状钢所取代，精致的软垫换成了绷紧的织物，重量仅占前者的1/4到1/6，在运输和价格上都具有无可比拟的优势^⑨。在之后的家具样本和模型开发中，布劳耶发展出了分段钢管配件，通过分割家具组件以实现批量的工业化生产和组装。1926年，他申请了7种家具设计专利：凳子、俱乐部扶手椅、折叠俱乐部扶手椅、边椅、带扶手的同款椅子、剧院座椅以及钢管框架的绘图桌。这些基于合理化计算的钢管家具，由标准化、可拆卸和可互换的零件构成，具有极强的普适性，被宣传为可适用于多样化的空间：剧院、礼堂、工作室、餐厅和起居室、轮船、操场、避暑别墅、花园和咖啡馆等。

布劳耶对模块化单元家具的兴趣既有美学的根源，也有实用的根源。对有棱角的单元模块的审美兴趣，可以追溯到立体派，但更直接的影响是风格派，尤其是格瑞特·里特维尔德(Gerrit Rietveld)的家具设计对布劳耶有着直接的影响，玛格达莱娜·德罗斯特(Magdalena Droste)认为，布劳耶自1921年至1925年间设计的所有家具都反映出了风格派的影响，特别是将他的橡木扶手椅与里特维尔德的红蓝椅作对比的话^⑩。但布劳耶和包豪斯的成员们大都否认风格派的影响，理由是他们的方法是实用的，是由材料和用途形成的有生命的设计，而不是抽象的图案。或许，风格派的影响是更深层次的，而非表面上的相似：那就是都试图寻求一种“本质”，并通过这种努力建立一种通用的、可塑的语言系统。

3. 从物质生产到符号生产

1931年，布劳耶在演讲和发表的文章中提到，“我们必须掌握几种通用的——至少是相对通用的——形式。基本上几件简单的物品就足够了，只要这些物品物美价廉、一物多用、能够变化。因此，我们

要避免一味地将自己的需求倾注到无数的商品中，这些商品使我们的日常生活复杂化，而不是简化它们并使它们变得更易。”^⑪这种通用的、多功能的、可以随时随地重组变化的基本单元是对人类复杂需求的通约，是一种实用性的计算和概念化的运作，基于一种完全抽象化的程序，对物质世界进行测量、分割、分类、排序，以达到对原有事物的改造和取代，并构建起一套新的结构体系。作为信奉现代价值的设计师，他相信科学的认知模式，世界并非难以理解、无法参透的迷魅世界，而是可以被理性化并有待于理性化的世界。借助于理智，一切都是可观察、可检验、可计算的，这是一套基于物理学意义上的因果规律，万事万物乃至宇宙秩序都被祛除了迷魅，不再神秘。

然而，在鲍德里亚看来，这样的现代室内装饰意味着一种自然秩序的终结，因为在自然秩序观念下每个存在都是一个“拥有内在性的容器”。根据这一概念，形式成为内在与外在的绝对分界线，形式是一个坚硬的容器，而里头的内容则是实质^⑫。人类在创造或制造物品的过程中，通过形式赋予的方式将文化通过物质从一个时代到另一个时代，从一种形式到另一种形式的传承下去。由此为人类的创造力提供了原型，以及与之相伴随的整个诗意和隐喻的符号系统。在形式的制约下，物的意义和价值来自遗传继承，人对世界的体验方式是把它当作是给定的（就像在无意识和童年时一样），任务是揭示和延续它。在这一过程中，人与形成其环境的物是一种亲密的内在关系。而现代的家具设计通过造型上与传统的断裂，通过内外界限的消解，以及与这种界限有关的存在与现象的整套辩证法的解体，预示了一种全新的关系的产生。正如我们切身所体验到的那样，技术社会的生产意味着对“起源”这一概念本身提出质疑，并摒弃所有的关于历史起源、既定含义和“本质”的理念，而在一种完全抽象的基础上进行实际计算和概念化^⑬。金属、化纤等合成材料的制造代表着材质得以摆脱

自然的束缚，变得多样化，从而实现了更高层次的抽象性，抽象化过程使得它们彼此之间的无限组合成为可能。世界也不再是给定的，而是被生产出来的，一个被宰制、被操纵、被盘点、被控制、被构建的世界。

布劳耶提出：“对于永久固定的壁橱、橱柜来说，另一种解决方案是尽可能减少家具，改用多用途的组件(units)。根据用途和房间的尺寸，这些家具可以相邻摆放，也可以叠放在一起。这样的组件应该是标准的，以便于组合。目标一定不是生产出一个完整的成品模型，而是生产可以随时合并、重组的基本组件。对于椅子、床和桌子这些家具，应该制造出良好的、结构合理的、独立的模型，其主要特点是移动性强、轻便，如果可能的话，还应该是透明的。”^⑭因此，设计师和居住者作为空间组织者的存在，支配、操控和排列所有物体之间可能存在的相互关系。这样的设计背后是一种什么都要连通、任何东西都要功能化——不再有秘密，不再有神秘，一切都是有组织的，事事都要清晰明了的设计意志的反映^⑮。物的象征价值、使用价值都让位于组织价值，旧家具的实质和形式已被彻底抛弃，取而代之的是功能之间极其自由的相互作用。这些物品不再被赋予“灵魂”，也不再以其象征性的存在出现在我们面前：它们之间的关系变成了一种建立在布置和游戏基础上的客观关系^⑯。

也正是在这个意义上，鲍德里亚在1972年出版的《符号政治经济学批判》中称：“从包豪斯开始，我们可以在逻辑上确认‘物的革命’开始”^⑰，因为包豪斯不再简单地生产“物”或“商品”，而是致力于设计一种通用的设计代码和系统，即“符号”生产。“符号和信息具有绝对易读性——这是所有的代码操纵者的共同理想，无论他们是控制论者还是设计师。”^⑱特别是在空间设计领域，表达出对模块化家具、单元化体系、可互换的部件的迷恋，以及对这种设计代码和系统优先于风格和装饰的强调。无论是格罗皮乌斯还是

布劳耶，他们更倾向于总体设计，对整体环境的生产，而非对单个物品的生产。在这种“自觉而严谨的现代观念”下设计的室内空间，主动地切断与场地或历史之间的有机联系，而是以一种基本上不受环境影响的方式进行布置、重新安排并适应新的环境^⑩。

这样的居住环境无意迎合居住者的需求，它要求居住者尽量地适应它。在本雅明看来，热烈歌颂玻璃的德国作家保罗·舍尔巴特 (Paul Scheerbart) “以其玻璃和包豪斯建筑学派以其钢铁做到了这一点：在他们所建造的房间里，人很难留下痕迹。”^⑪相反，在传统的布尔乔亚家庭中到处是居住者留下的痕迹——通过装饰与布置。然而在密斯所建造的玻璃房子里，光滑得令一切都无法附着，令秘密无所遁形。这种“吞噬”了一切（文化、人）的设计，将人类的遗产悉数交出，结果只能是造成了一种经验的贫乏，一种价值观、传统和事物的疏散或清洗，一种强加于现代社会的白板 (tabula rasa)，一种纯粹的空白和荒芜。

如果说，当钢管家具在布劳耶等人的努力下被简化为最精简的结构，简化为功能，剥除掉一切象征性、文化性和神圣性，变成一种均质化的、可批量生产的、匿名的工业产品，实现了物的客观化，最终呈现为一种抽象符号，是对物的“祛魅”，那么纳粹时期对这些家具的宣传与利用则是对它的再次“赋魅”。

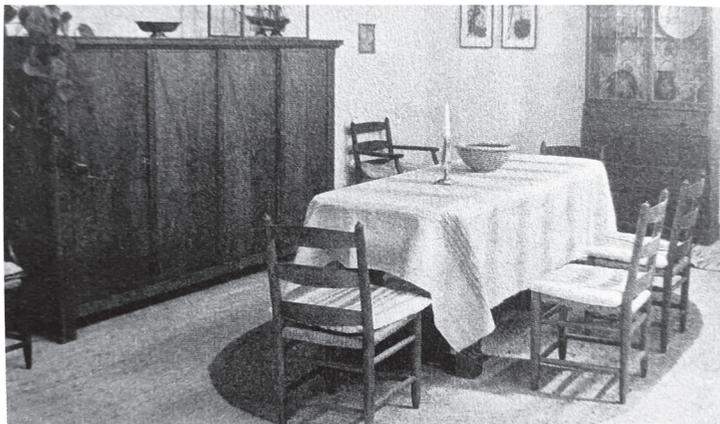


图4：下撒克逊人的房间，源自1938年柏林国际手工艺展

二、赋魅：现代性的位移

1. 纳粹时期：现代主义设计的复杂性

纳粹时期德国的室内装饰风格强调与手工艺^⑫和民间风格的结合，许多展览和全国性活动都反映出人们希望将德国塑造成为一个拥有完整的地方民间艺术的手工艺国家。在中产阶级的日常消费中追求简单、明确的设计形式，虽然也采用标准化设计，但有意识地避免了魏玛时期设计的现代感，并尽可能地参考了农村而非城市的设计。1934年，阿道夫·希特勒提出：“‘好的’形式要恰如其分地体现‘德意志风格’ (deutschen Stil)，我认为最重要的任务是找到一种形式，既能满足当前对简洁和朴素的要求，又能保持庄重的态度。这是手工艺最重要的任务……”^⑬1936年，为纪念德国手工业者联盟在希特勒执政三周年的庆祝活动中所作的贡献，希特勒向帝国手工业部长施密特 (W. G. Schmidt) 发送电报，强调手工艺与民间风格的价值：“愿德国手工艺深深植根于古老传统，与人民和国家紧密相连，迎来新的绽放”^⑭。1938年在柏林举办的国际手工艺展 (Internationale Handwerks-Ausstellung) 上，作为示范性居住单位的室内居住空间呈现出了一种朴素的有些保守的品味 (图4)。

纳粹党人把家作为一个在日常生活实践中可以灌输党的美德的场所，在其官方言论中将家和家庭生活与社会团体联系起

来，再经由此将国家和民族紧密相联。借由“家园” (Heimat) 的概念，将意识形态和精神世界与作为地理概念上的城镇、村庄和特定的家庭环境、家庭内部装饰联系起来——家成为精神空间的物质载体。为了更直观地向民众推广优良设计，将广泛的抽象概念具体化，1933年出版的《家庭中的好与坏，示例与反例》(Gutes und Böses in der Wohnung in Bild und Gegenbild) 作为纳粹政权的家具指南，用丰富的图例和说明宣传保守的“好”设计，内容涉及20世纪30年代的室内装饰、家具、陶瓷、玻璃、织物、灯具、地毯、银器、餐具、家庭用品等。成为榜样的家具设计多为木制软垫座椅，而包豪斯的现代家具设计如马塞尔·布劳耶的B3俱乐部椅则作为反例，被比作“处决椅” (Hinrichtungsstuhl)。书中的图注写道：“反例：座具犹如坐的机器，钢管和皮带的弹性很好，但形状让人联想到执行死刑的椅子！” (图5)

与之形成反差的是，1936年7月18日至8月16日在柏林举办的“德国” (Deutschland) 展览中 (这是一场由纳粹党组织精心策划的、被其媒体称为展览“三部曲”之一的重要展览)，马塞尔·布劳耶设计的B32钢管椅赫然在列 (图6)。自1933年起，纳粹就高度重视帝国举办的大型展览，将其作为政治信息和某种设计理念的媒介，大众教育的工具。需要指出的是，该展览举办的时间与柏林奥运会 (8月1日至8月16日) 重合，因此也是



图5：《家庭中的好与坏，示例与反例》书中图例，右下角为布劳耶的B3俱乐部椅

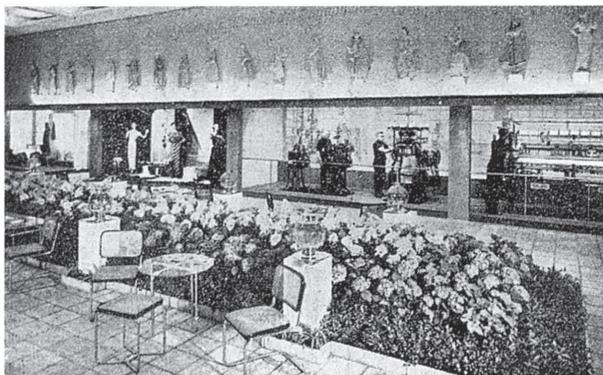


图 6: 1936 年柏林“德国”展览, 前景为马塞尔·布劳耶设计的椅子 B32, 由托耐特兄弟有限公司生产

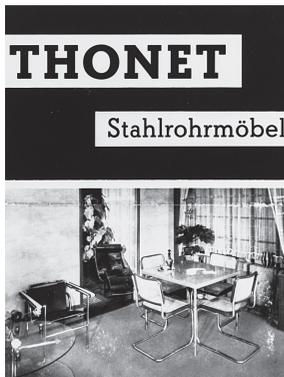


图 7: 托耐特钢管家具产品册, 右下为布劳耶设计的椅子 B32

德国向世界展示自我的重要宣传窗口。现代主义设计并未在其展览中消失, 反而成了纳粹将自身塑造为现代主义文化发源地的重要工具。这些现代家具的生产商托耐特 (Thonet) (图 7)、诺尔 (Knoll) 公司等, 在两次世界大战期间钢铁作为一种战略物资和工业原料被严格管控、使用受限的情况下, 仍旧在官方的许可下继续生产制造, 乃是基于它们的出口换汇潜力²⁵。纳粹宣传部长约瑟夫·戈培尔 (Joseph Goebbels) 曾在 1939 至 1941 年的莱比锡博览会开幕式上发表演说中反复强调提高出口对德国经济的重要性, 而现代设计在国际上的声誉可以帮助德国企业弥补战争期间的出口损失。为指导战时工业生产、促进德国产品出口, 1939 年德国出版了一本多达 1700 页的商品目录《德国商品》(Deutsche Warenkunde)²⁶ 分发给德国的工业家和零售商。该目录收录了那些最能体现德国设计的“精神品质和尊严”的德国工业产品, 详细注明其生产商和设计师的背景信息, 以及有关材料、尺寸和价格等信息。包豪斯灯具、瓦根菲尔德的玻璃制品、托耐特的椅子都自豪地作为第三帝国的官方设计展示在商品目录中²⁶。

2. 重新赋魅：意义的位移

尽管纳粹一直被视为反现代主义的政党, 希特勒甫一上台后就高调关闭了被视为“文化布尔什维克主义”的洪水猛兽的包豪斯, 然而正如德国历史学者保罗·贝

茨 (Paul Betts) 关于纳粹现代主义的研究所指出的那样, 纳粹和现代主义之间并非水火不容。贝茨认为纳粹统治时期的文化不应当看成铁板一块, 其中有无数的意识形态矛盾和个人恩怨, 例如戈培尔就力图打造富有现代感的纳粹文化²⁷。现代性在第三帝国统治时期有着复杂的面向: 是富有活力的现代感、高效的先进性和过去的梦想与高科技的浪漫主义的混合。

纳粹非常清楚他们可以“利用”什么和“利用”谁。即使是“被排斥”的包豪斯建筑师和设计师也能够新的政治权力下继续工作, 他们的作品仍然在代表德国参加展览。格罗皮乌斯和密斯在 1934 年设计了“德国人民—德国劳动” (Deutsches Volk - Deutsche Arbeit) 展览的部分展区, 密斯甚至随后被委托规划 1935 年布鲁塞尔世界博览会的德国馆²⁸。在当时的百货商店目录和广告中, 主流的室内装饰杂志上, 包豪斯地毯和墙纸作为室内装饰的指导性商品仍然在销售。纳粹之所以对现代主义设计抱持如此豁达的态度, 还因为现代设计曾经想要改善所有阶层生活条件的理想主义和曾经强大的政治感染力, 早已在经济大萧条时就让位于一种与任何社会愿景都严重脱节的新客观性 (Neue Sachlichkeit)。它不支持也不反对任何东西, 既没有无政府主义的火焰, 也没有社会主义的政治热情, 纯粹客观, 寻求中立。因此, 在纳粹的宣传中, 被有意识地重新塑造造成宏伟的社会改善计划的新标志, 成为其政治生活美学化的注脚。

正如包豪斯成员威廉·瓦根菲尔德 (Wilhelm Wagenfeld) 设计的玻璃立方体容器那样, 廉价、耐用、卫生, 形式和功能高度一致, 成为 20 世纪 30 年代大众市场广泛使用的日常用品。然而, 这些为德国人民带来简单“快乐”的物品, 在两次世界大战期间却成为现代主义善意的透明与阴险的民族主义野心的结合体。在德国表现主义建筑师和乌托邦主义者布鲁诺·陶特 (Bruno Taut) 以及舍尔巴特眼中, 玻璃是未来乌托邦的催化剂, 是文化变革的媒介。但它同时也受到了一个依靠黑暗和欺骗宣传来维持其有效性的政权的青睐, 在纳粹的包装下成为标榜其政治“清晰、公开、诚实”的工具, 装载纳粹文化和政治含义的容器²⁹。

三、复魅：永恒的现代性

1. 重新发行：再造经典的魔力

布劳耶 1935 年离开德国, 先后在英国和美国执业, 为英国埃斯康 (Isokon) 公司设计了座椅和茶几。1937 年移民美国后, 虽然也多次尝试家具设计, 例如 1948 年与诺尔签订了四份胶合板家具设计合同, 但这些项目都未能取得瞩目成效, 他更多的是以建筑师的身份从事建筑设计, 家具设计似乎被搁置了。多纳泰拉·卡奇奥拉 (Donatella Cacciola) 的研究显示, 与友人的书信往来中, 布劳耶表明仍有继续发展前几年的家具草图的兴趣。从 1958 年开始, 布劳耶就积极与客户谈判, 推进 B3 俱乐部的复制与生产。1959 年至 1960 年间, 布劳耶通过与沃恩贝达夫 (Wohnbedarf)³⁰ 的合作亲自参与了这款钢管椅的改进与生产。这一次的改进最重要是在细节上, 想要尽可能地减少部件的组装, 使椅子看起来像是无缝的连接。这把椅子 1920 年代的版本可能是由四个或最多六个部件组成, 而改进后的版本不超过四个部件。座椅由原来的马毛、帆布或蜡光棉纱首次改为皮革, 由新增加的金属弹簧将皮套固定在座椅下方、两侧和靠背后面³¹ (图 8)。然而

椅子推出后，反响平平。

真正的转机发生在与意大利家具生产商迪诺·加维纳（Dino Gavina）的合作中，1962年双方签订合同，重新推出七件家具作品：其中有五把钢管椅，包括后来被称为塞斯卡（Cesca）的悬臂椅，以及B3俱乐部椅³²。此时的布劳耶正值建筑师职业生涯的巅峰，关于他本人和建筑项目的专著正以英语、意大利语和德语等多种语言出版。这把椅子也有了一个朗朗上口的名字：瓦西里椅。自此，这把椅子与他的老师，同时也是前同事的包豪斯大师瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）紧密联系起来，也与包豪斯再次关联起来。1961年10月28日至1962年2月28日，一场名为“包豪斯”的包豪斯回顾展在罗马国家现代艺术馆举行。随着印刷出版物的发行推广，包豪斯现代主义重获新生。设计师本人也亲自参与家具的宣传推广，通过一些公关活动将椅子赠送给知名艺术家如卢齐欧·封塔纳（Lucio Fontana）、马克斯·恩斯特（Max Ernst）等人，以此推动它在文化界高层中的传播³³。

在图片的展示中（图9），加维纳使用的拍摄手法令人再次回想到1920年代的包豪斯，尤其是露西娅·莫霍利（Lucia Moholy）和埃里希·康塞穆勒（Erich Consemüller）在德绍包豪斯的新视觉（Neues Sehen）摄影作品。在这张黑白照

片中，瓦西里椅被置放在一个背景不明确的空中，强调的不是它所处的环境，而是椅子本身。唯一的配件地毯，提醒人们这把椅子的移动方式不再像传统家具那样抬起，而是可以像雪橇一样悄无声息地滑过房间的地毯，到达所需的位置。这也是布劳耶所看重的，他深信，现代空间和家具对生活在其中的人具有反向塑造力。1937年在接受莉莉·兰迪（Lili Rendy）的采访时他曾说过：“我相信，今天现代人敏捷、轻盈的性格中也有我的一份功劳。这一代人在钢管家具中长大，已经习惯了用两根手指就能把房间里的钢管家具从一个角落拉到另一个角落。他们的思维方式和在把俱乐部椅向前推动10cm前要经过深思熟虑的人截然不同。在过去的12年里，我让人们学会了使用钢管家具，学会了轻便性。感谢上帝，这种轻盈直到现在仍然存在，即使钢管家具从住宅中消失，取而代之的是弯曲、舒适、具有装饰性的木椅，依旧轻盈。”³⁴在加维纳的产品目录中，这把椅子被分解成零部件摊开，展示了它的可拆卸性能，又让人不禁联想到著名的托耐特14号椅。加维纳重新发行的瓦西里椅巧妙地在回溯历史和利用抽象化的空间背景上取得了平衡。它所呈现的是一把既有着丰富历史底蕴的现代主义设计的先锋代表作品，又有着极强的空间适应性，它不再是一个简单的、功能合理的、

无生命的物品，而是一个被赋予了独特性与身份的物品，以至于让人几乎可以忘却它是标准化生产的产物。

2. 文化工业：永恒与神话

作为一种量产的工业制品，布劳耶的钢管椅从设计之初便设想服务于大众，然而，作品自有其命运，其未来走向已超出设计者的掌控。1982年，布劳耶去世的第二年，这把椅子在西德获得了法律赋予艺术家作品的版权保护，此时这把椅子的版权已经转至家具制造商诺尔国际，它因此拥有了70年的版权，这比作为产品设计外观保护的版权25年整整多了45年。诺尔国际公司自豪地打出广告语：这把椅子是一件艺术品³⁵。尽管布劳耶并没有把这把椅子当作艺术品来创作，也没有把它设计成珍贵的工艺品，或者突出其独一无二的特性，但法律的裁断并不是根据创作者的意愿或理解。

类似的情况在勒·柯布西耶与人合作的LC4躺椅上也发生过，该件作品在1993年也被授予了版权保护，判决书中写道：“勒·柯布西耶本人并没有为艺术而设计他的椅子，这一点无关紧要。因为在这种情况下，艺术品的概念是一个法律概念，它不应该按照作品创作者的观点来理解，而应该按照德国现行的版权保护法的观点来理解。”³⁶尤其是当这些经典的设计作品越来越多地出现在世界各地的著名博物馆内时。将日用品从日常生活中剥离出来，放于高台之上或者红线之后，供参观者仰望、凝视、想象，是设计博物馆惯常的做法，在文明社会的礼仪规训中，观众们已

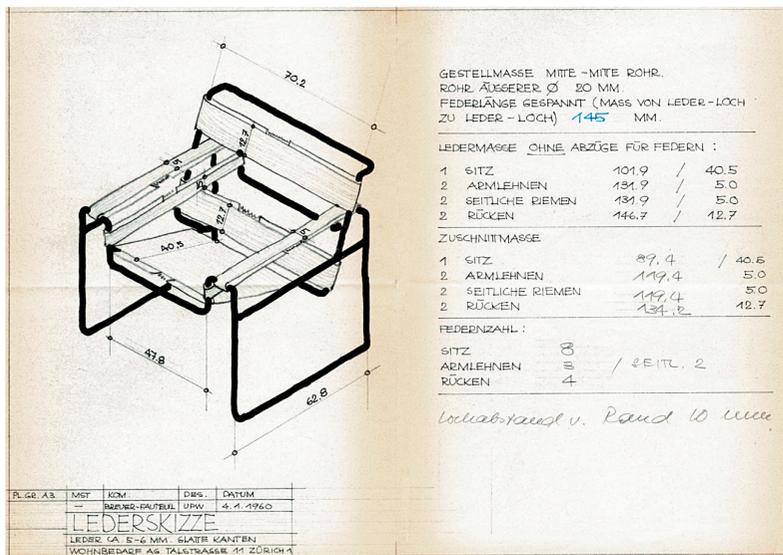


图8：布劳耶为沃恩贝达夫设计的钢管扶手椅的皮革草图



图9：20世纪60年代加维纳拍摄制作的瓦西里椅

经习惯了面对这样被剥离了实用功能的设计物，不能触碰，不能试用，只能想象。从杜尚的小便池开始，这种大规模生产的工业制品已经被当作艺术品接受了。钢管椅的生产商也从不忌讳其批量化的生产方式，然而这把椅子却依旧保持了“光晕”和“魔力”。在加维纳的宣传中，这把椅子是技术理性与现代美学的结合物，是包豪斯著名的“艺术与技术，一个新的统一”教育方针下具体的载体，是通过技术展现出的最美丽的形式——采取的是一种通过大量引用经典传统的自我历史化（self-historicization）的方式自我推广。除了企业发行的印刷品外，重新发行的钢管椅也频频出现于意大利和德国、美国著名的设计杂志上，被冠以“当代”“现代经典”或“历史家具”等不同的标签。

布劳耶在1920年代就已经明确了要以“功能决定结果”的理性主义来进行设计，并认为这与“应用艺术的通过变化和无机装饰赋予物品不同形式的做法形成鲜明对比，应用艺术降低了物体的相对完美性或平衡性。”他反对“为艺术而艺术”创造出来的新形式——时尚的形式——每年更新四到八次新时尚，通常只能持续3~4个月。^⑦因此竭力与这种快销时尚保持着一定的距离，并试图让自己的设计以一种更严肃、更稳定的抽象语言抵御快速变化的商业流行和媒体炒作。换言之，寻求一种更稳定的价值。但显而易见，仅凭一个设计师或者一个制造商的努力是无法实现的（如布劳耶与沃恩贝达夫的合作），它还需要仰仗集体的合力。由商业、媒体、展览、出版物、学校、博物馆等文化机构以及不断扩大的设计圈层，在一遍遍的叙事中所形成的现代经典设计文化的神话。有学者在研究中指出，对经典的重新诠释是一个集体参与，不断调解过去和现在的传播过程。消费者并非被动地接受者，而是主动地参与到经典的价值重塑进程中，并通过这种方式延续经典，成为历史的创造者和参与者^⑧。

在这个意义上，“消费者购买的不是传统意义上的‘好’产品，而是作为时间

容器的物品，它要求以复杂的方式对时间之进程进行调解。”^⑨以布劳耶的钢管椅为代表的那些被我们视为经典的设计作品，可能大多是现代主义设计，它们是在对与自己的时代保持一致的同步理解中，或者是在对未来的进步的线性理解中被制作出来的。因此，这种复杂的时间性可以被理解为在时间上反复产生意义：它是布劳耶“第一把钢管扶手椅”（历史性），同时也代表了一种持久的现代生活方式（现代性）。同时，它和那些需要花费大量制作时间的工艺品有着某种相似之处，即为产品所花费的时间作为一种象征，与消费和社会生活的加速度和短暂性形成鲜明对比，进而强化其投资和消费的稳定价值（当代性）。重要的是，在不断重新发行的过程中，制造商也在与时俱进地推出不同材质、色彩的版本，对其进行新的诠释，并吸引公众的关注。一个绝对抽象化的家具，自然可以与当代的家居环境相协调。经典总是历史性的，但与当今息息相关。

四、结语

布劳耶的钢管家具从一开始便承载着以设计改革社会的激进梦想，并利用材料、形式和技术的现代性来促进更平等、民主的社会。通过重新设计日常用品和建筑来重建生活的秩序，解决社会问题，是自德意志制造联盟起就确立的目标，而包豪斯显然和它一脉相承。布劳耶的钢管家具以清晰的结构、精简的形式表达了祛魅的决心，并试图为世界重新编码，推行一套理性的普适性的设计语言。在纳粹统治时期，钢管家具在不同的语境下或被解读为“执行死刑的椅子”，或被挪用为政权宣传政绩及其现代性的工具，反映出纳粹对现代主义设计既打压又利用的复杂态度。1960年代以后，钢管椅在再版发行中被重新定义为现代主义的经典产品，与特定类型的文化资本联系在一起，变成一种精英工艺品或者“艺术品”。在媒体的广告中，它们总是被剔除了背景，清除了时间的痕迹，犹如一个缺乏语境的物品，没有被历史所浸

染，没有被意志所操纵，没有被欲望所主宰，成为一个纯粹之物，一个抽象之物。既没有负荷，也没有隐藏，因此也变得可以任意书写。正如新唯物主义者所提出的：人类并非“能动性、意向性、活力和目的性的唯一持存者”，物也是。设计作品自问世后便独立于设计者而存在，其物质性将继续发挥作用，在不同的时间、地点和文化背景中不断被推向新的状态、获取新的空间坐标和认识论语境。其原本的目的、意义会被提取、铸造、抹去和征用，从而引起价值的转移，而这经常是不可预测的、难以驯服或限制的^⑩。米歇尔·塞尔（Michel Serres）曾言，物质是一种湍流般的存在。湍流暗示了一种加速与变动不安的状态，作为一个艺术品，作品的生命力会因为新意义的不断注入而愈发旺盛，但作为一个设计物，对于其意义的流动和位移以及反复赋魅，似乎无能为力。

需要注意的是，无论是“祛魅”“赋魅”还是再度“复魅”，“魅”的内涵与意义一直在变化。在韦伯那里，“世界的除魅”是经由理智化驱散古代世界神秘、令人畏惧和无所不在的鬼怪、精灵和对神的信仰。1920年代的现代主义设计师们则是依靠理性的计算、严谨的逻辑对人造世界“祛魅”，用客观化、抽象化和功能化的设计语言摆脱对历史、文化，甚至是对人的映射，而这个过程也导致了“意义的破碎”——当一切都“各为其所是”时，也恰恰造成了意义的空洞，使纳粹政治的鼓吹者有了可乘之机，别有用心地为其重新“赋魅”，在文化工业盛行之时这件工业制品又被资本联手打造为艺术品，成功“复魅”。

本文试图通过时间性和物质性的轨迹的探索，揭示在与钢管椅相关的意义链中，几乎相反的意义是如何在同一个物体中出现，产品造型与文化进步和民族认同之间的联系是如何产生的？思考并询问设计物作为意义位移的导体，是如何受到其影响，怎样的设计能够具备产生或停止意义位移的能力，以及设计史学者又当如何在意义位移的启发下以不同的设计视角看待设计。

注释

- ① 中译本参见 [德] 马克斯·韦伯. 学术与政治 [M]. 钱永祥等译. 上海: 上海三联书店, 2019.4. [德] 马克斯·韦伯. 学术与政治: 韦伯的两篇演说 [M]. 冯克利译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1998.
- ② [瑞士] 希格弗莱德·吉迪恩. 空间·时间·建筑 [M]. 王锦堂, 孙全文, 译. 武汉: 华中科技大学出版社, 2015: 16.
- ③ Sigfried Giedion. *Befreites Wohnen* [M]. Frankfurt: Syndikat, 1985: 8.
- ④ Marcel Breuer. *Metallmöbel und Moderne Räumlichkeit* [J]. *Das Neue Frankfurt*, 1928 (1). aus Helmut Erfurth. *Junkers, Das Bauhaus und Die Moderne* [M]. Dessau: Anhalt Edition Dessau, 2010: 229.
- ⑤ 容克斯以飞机研发制造闻名于世, 但在钢结构和建筑领域亦有涉猎, 详见闫丽丽. 容克斯, 现代生活方式的倡导者 [J]. *新美术*, 2018 (7).
- ⑥ 俱乐部椅又称吸烟椅, 是一种皮革扶手椅, 通常出现在传统风格的住宅中。它们往往与品位和奢华联系在一起, 还带有一点历史感。
- ⑦ Christopher Wilk. *Marcel Breuer, furniture and interiors* [M]. New York: The Museum of Modern Art, 1981: 38.
- ⑧ Christopher Wilk. *Marcel Breuer, furniture and interiors* [M]. New York: The Museum of Modern Art, 1981: 37.
- ⑨ 据《包豪斯》校刊 1928 年第 1 期的文字说明, 一把钢制躺椅的重量约为 6kg (是软垫俱乐部椅的 1/4 到 1/6)。拆卸成零件后, 1m³ 可容纳大约 54 张躺椅或大约 100 把靠背椅。布劳耶的俱乐部椅的价格约为把软垫椅的 3%, 而一把剧院椅或一把靠背椅 (均为织物软垫) 的价格约为同类软垫木家具价格的 7.5%。
- ⑩ Magdalena Droste. *Bauhaus 1919—1933* [M]. Köln: Taschen Verlag, 2006: 56.
- ⑪ Marcel Breuer. *Furniture and interiors* [J]. *Bauwelt*, 1931.5.7. Translated by Kathleen Fluegel. 转引自 Christopher Wilk. *Marcel Breuer, furniture and interiors* [M]. New York: The Museum of Modern Art, 1981. Appendix 2.
- ⑫ 鲍德里亚在此发挥了亚里士多德的形质说。
- ⑬ Jean Baudrillard. *The System Of Objects*, James Benedict (translator), London · New York: Verso press, 1996: 28-29.
- ⑭ Marcel Breuer. *The House interior*. in Christopher Wilk. *Marcel Breuer, furniture and interiors* [M]. New York: The Museum of Modern Art, 1981, Appendix.
- ⑮ Jean Baudrillard. *The System Of Objects* [M]. James Benedict (translator). London · New York: Verso press, 1996: 29.
- ⑯ Jean Baudrillard. *The System Of Objects* [M]. James Benedict (translator). London · New York: Verso press, 1996: 21.
- ⑰ Jean Baudrillard. *For a critique of the political economy of the sign* [M]. Charles Levin (translator), New York: Telos Press, 1981: 185.
- ⑱ Jean Baudrillard. *For a critique of the political economy of the sign* [M]. Charles Levin (translator),

New York: Telos Press, 1981: 188.

- ⑲ Matthew Holt. *Baudrillard and the Bauhaus: The Political Economy of Design* [J]. *Design Issues*, 2016 (3): 55-66.
- ⑳ [德] 本雅明. *经验与贫乏* [M]. 王炳钧, 杨劲译. 天津: 百花文艺出版社, 1999: 257.
- ㉑ 杰里米·安斯利 (Jeremy Aynsley) 在《设计现代德国》(Designing Modern Germany) 一书中认为, 由于德国工业化相较于英国晚, 德语中 Handwerker 一词所涵盖的技能要比英文的 craft 更多更丰富, 使用德国原材料, 减少对进口的依赖在手工业中比重工业中更容易实现, 当时估计总共有 450 万人受雇于由行会正式监督的各种手工业, 是德国劳动力中重要且有影响力的组成部分。因此他们不能被排除在政治言论之外, 纳粹在大众形象和更广泛的理想传播中, 对手工劳动、技能和材料价值的承诺都得到了强调。
- ㉒ Magdalena Droste. *Bauhaus-Designer zwischen Handwerk und Moderne*. aus Winfried Nerdinger (ed.). *Bauhaus- Moderne im Nationalsozialismus* [M]. München: Prestel, 1993: 86.
- ㉓ Jeremy Aynsley. *Designing Modern Germany* [M]. London: Reaktion Books, 2009: 131.
- ㉔ [英] 克莱夫·迪诺特编. 约翰·赫斯科特读本: 设计、历史、经济学 [M]. 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2018: 150-151.
- ㉕ 该项目由艺术——服务 (Kunst-Dienst) 和戈培尔的帝国艺术协会 (Reichskammer der bildenden Künste) 联合发起。
- ㉖ Paul Betts. *The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design* [M]. Oakland: University of California Press, 2008: 64.
- ㉗ Paul Betts. *The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design* [M]. Oakland: University of California Press, 2008: 28.
- ㉘ Winfried Nerdinger. *Modernisierung-Bauhaus-Nationalsozialismus*. aus Winfried Nerdinger (ed.). *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus* [M]. München: Prestel, 1993: 20.
- ㉙ Freyja Hartzell. *Enemy of Secrets: Transparency and Displacement in Interwar Glass* [J]. *Journal of Design History*, 2021 (3): 236-239.
- ㉚ Wohnbedarf 由建筑历史学家希格弗莱德·吉迪恩、商人鲁道夫·格拉贝尔 (Rudolf Graber) 和建筑师维尔纳·马克斯·莫瑟 (Werner Max Moser) 于 1931 年创立, 在苏黎世和巴塞尔设有展销店, 销售家具、照明设备和室内配件。与布劳耶 1930 年代就有合作。见 Donatella Cacciola. *Marcel Breuer, the Wassily Chair and the 'Frozen' Bauhaus Modernism After 1945* [J]. *Journal of Design History*, 2022 (3): 251.
- ㉛ Donatella Cacciola. *Marcel Breuer, the Wassily Chair and the 'Frozen' Bauhaus Modernism After 1945* [J]. *Journal of Design History*, 2022 (3): 252.
- ㉜ 1962 年 2 月 14 日签署的合同明确指出, 所有作品均为再版, 不会为加维纳开发新的款式。
- ㉝ Donatella Cacciola. *Marcel Breuer, the Wassily Chair and the 'Frozen' Bauhaus Modernism After 1945* [J]. *Journal of Design History*, 2022 (3): 256.
- ㉞ Lili Rendy. *Interview mit Marcel Breuer. 1937.11.25*. *Bauhaus-Archiv, Marcel Breuer Mappe 10*.

- ㉟ Gerda Breuer. "This chair is a work of art", the zigzag course of Bauhaus furniture on the path to fame. in *Bauhaus conflicts 1919—2009* [M]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009: 262.
- ㊱ Gerda Breuer. "This chair is a work of art", the zigzag course of Bauhaus furniture on the path to fame. in *Bauhaus conflicts 1919—2009* [M]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009: 263.
- ㊲ Marcel Breuer. *Form Funktion* [J]. *Junge Menschen*, 1924 (11): 191.
- ㊳ Anders V. Munch and Hans-Christian Jensen. *Selling Time: Multiple Temporalities in the Promotion of Danish Design Classics* [J]. *Journal of Design History*, 2021 (1): 63.
- ㊴ Niels Peter Skou. "Sign of the Times: Slow Design in the Age of Social Acceleration" in *Design, History and Time* [M]. Zoë Hendon and Anne Massey ed. London: Bloomsbury, 2019: 144.
- ㊵ Sarah A. Lichtman and Jilly Traganou. *Introduction to Material Displacements* [J]. *Journal of Design History*, 2021 (3): 198.

参考文献

- [1] [比利时] 希尔德·海嫩. *建筑与现代性 批判* [M]. 北京: 商务印书馆, 2015.
- [2] [法] 让·鲍德里亚. *符号政治经济学批判* [M]. 夏莹译. 南京: 南京大学出版社, 2015.
- [3] [法] 让·鲍德里亚. *物体系* [M]. 林志明译. 上海: 上海人民出版社, 2019.
- [4] 汪民安. *形象工厂* [M]. 南京: 南京大学出版社, 2009.
- [5] Gert Selle. *Geschichte des Design in Deutschland* [M]. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2007.
- [6] Jeremy Aynsley. *Designing Modern Germany* [M]. London: Reaktion Books, 2009.

图片来源

- 图 1: 源自网络, 最后访问日期 2023.10.30 日 https://www.1stdibs.com/furniture/seating/club-chairs/1920s-french-art-deco-club-chair-upholstered-original-leather/id_f_8256693/
- 图 2: Helmut Erfurth. *Junkers, Das Bauhaus und Die Moderne* [M]. Dessau: Anhalt Edition Dessau, 2010.
- 图 3: Magdalena Droste. *Bauhaus 1919—1933* [M]. Köln: Taschen Verlag, 2006.
- 图 4: Jeremy Aynsley. *Designing Modern Germany* [M]. London: Reaktion Books, 2009.
- 图 5: Carl Burchard. *Gutes und Böses in der Wohnung in Bild und Gegenbild, Grundlagen für neues Wohnen* [M]. Leipzig, Berlin: 1933.
- 图 6: Winfried Nerdinger (ed.). *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus* [M]. München: Prestel, 1993.
- 图 7: 托耐特档案馆. <http://thonetarchiv.de/Detail/110/>
- 图 8: 苏黎世设计博物馆.
- 图 9: 加维纳档案馆.