



凤凰文库·设计理论研究系列
李砚祖 张黎 主编

ZOË HENDON & ANNE MASSEY



Design, History and Time New Temporalities in a Digital Age

[英] 佐伊·亨顿 编著
[英] 安妮·梅西
梁海育 译
张明 译校

设计、历史与时间 数字时代的新时间性

《设计、历史与时间》向设计历史学家提出了一种挑战。它要求将时间考虑为衡量社会价值的假设以及如何“融入”我们对设计的思考。它通过将时间的批判性分析置于设计历史的最前沿，为人们提供了处理这些假设和固定表述的方法。

——《设计史杂志》(*Journal of Design History*)

一部分历史、一部分游记、一部分对时间意义的沉思，《设计、历史与时间》提供了对时间本质的挑战性思考和对流行文化的有趣反思。

——美国纽约州立大学购买艺术与设计史教授 伊丽莎白·古菲 (Elizabeth Guffey)

从大教堂的永恒性 (其建设本身跨越了几个世纪) 到数字通信设备的固有过时性，这本迷人的文集迫使人们重新考虑社会随时间变化的关系。

——英国谢菲尔德哈勒姆大学设计史教授 保罗·阿特金森 (Paul Atkinso)

上架建议：设计理论

ISBN 978-7-5344-8321-9



9 787534 483219 >

定价：72.00 元

作者简介

佐伊·亨顿 (Zoe Hendon)，米德尔塞克斯大学室内设计与建筑博物馆 (MoDA) 收藏主管、副教授。她负责编辑《设计史学刊》(*Journal of Design History*) 的档案、收藏和策展部分，研究领域包括壁纸、纺织品、英国艺术与设计教育史，以及日本对西方艺术与设计的影响。出版物包括《墙纸》(*Wallpaper*, Shire, 2018)，以及2021年新作《设计与代理：关于身份、历史和实践的批判性观点》(*Design and agency: critical perspectives on identities, histories, and practices*)。

安妮·梅西 (Anne Massey)，教授，从事设计研究，尤其是室内设计。她是泰勒和弗朗西斯出版的学术期刊《内饰：设计、建筑、文化》(*Interiors: Design, Architecture, Culture*) 的创始编辑。著有《衬垫设计：漂浮的室内设计》(*Designing Liners: Interior Design Afloat*, 2006)、《1900年以来的室内设计》(*Interior Design Since 1900*, 2008) 和《椅子》(*Chair*, 2011)。她参与编辑了《酒店大堂和休息室》(*Hotel Lobbies and Lounges*, 2013)、《传记、身份与现代室内》(*Biography, Identity and the Modern Interior*, 2013)，以及《波普艺术与设计》(*Pop Art and Design*, 2017)。

译者简介

梁海育，四川大学艺术学院，设计学专业，设计艺术史论方向硕士。参研国家社科基金艺术学青年项目课题一项，四川大学中央高校基本科研学科前沿与交叉创新研究项目课题两项。发表论文 *Research on the Visual Communication Expression of Art Design in Multimedia Environment*，载于 *Journal Basic & Clinical Pharmacology & Toxicology*.2020.Nov.sci 期刊。

内容简介

《设计、历史与时间》反映了过去和当代背景下与设计相关的时间本质问题。与强调流派和运动的传统设计历史方法相比，本书将时间视为一个连续体，并思考了时间对设计实践及其历史的重要性。

本书展示了十多位国际设计学者的论文，为人们思考对待时间的态度提供了重要的文本参照。撰稿人探讨了设计师、设计史学家和设计思想家如何应对时间的挑战、工作节奏以及不同社区之间不断加快的生活和交流速度。此外，还包括时间对设计实践的重要性，例如快速原型设计和慢设计，时间与记忆和遗忘的关系，以及像档案这样与时间有着紧密联系的人工制品，同时也对时间本身的设计做出了深刻反思。



凤凰文库·设计理论研究系列

李砚祖 张黎 主编

ZOË HENDON & ANNE MASSEY

Design, History and Time New Temporalities in a Digital Age

[英] 佐伊·亨顿 编著

[英] 安妮·梅西

梁海育 译

张明 译校

设计、历史与时间

数字时代的新时间性

图书在版编目(CIP)数据

设计、历史与时间：数字时代的新时间性 / (英)
佐伊·亨顿、(英)安妮·梅西编著；梁海育译，一南
京：江苏凤凰美术出版社，2022，7
(凤凰文库设计理论研究系列 / 李砚祖，张黎主编)
ISBN 978-7-5344-8321-9

I. ①设… II. ①佐… ②安… ③梁… III. ①设计—
文集 IV. ①J06-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2022)第056509号

© Zoë Hendon, Anne Massey and contributors, 2019
This translation of *Design, History and Time* is Published by Jiangsu Phoenix
Fine Arts Publishing Ltd. by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc.

著作权合同登记：图字10-2019-232号

责任编辑 韩冰
译校 张明
项目助理 罗洁萱
装帧设计 周伟伟
责任监印 张宇华
唐虎

丛书名 凤凰文库设计理论研究系列
丛书主编 李砚祖 张黎
书名 设计、历史与时间：数字时代的新时间性
编著者 [英]佐伊·亨顿 [英]安妮·梅西
译者 梁海育
出版发行 江苏凤凰美术出版社(南京市湖南路1号 邮编:210009)
制版 江苏凤凰制版有限公司
印刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
开本 652毫米×960毫米 1/16
印张 16.5
版次 2022年7月第1版 2022年7月第1次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-8321-9
定价 72.00元

营销部电话 025-68155675 营销部地址 南京市湖南路1号
江苏凤凰美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

要支撑起一个强大的现代化国家,除了经济、政治、社会、制度等力量之外,还需要先进的、强有力的文化力量。凤凰文库的出版宗旨是:忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果,促进中外文化的交流,为推动我国先进文化建设和中国特色社会主义建设,提供丰富的实践总结、珍贵的价值理念、有益的学术参考和创新的思想理论资源。

凤凰文库将致力于人类文化的高端和前沿,放眼世界,具有全球胸怀和国际视野。经济全球化的背后是不同文化的冲撞与交融,是不同思想的激荡与扬弃,是不同文明的竞争和共存。从历史进化的角度来看,交融、扬弃、共存是大趋势,一个民族、一个国家总是在坚持自我特质的同时,向其他民族、其他国家汲取异质文化的养分,从而与时俱进,发展壮大。文库将积极采撷当今世界优秀文化成果,成为中外文化交流的桥梁。

凤凰文库将致力于中国特色社会主义和现代化的建设,面向全国,具有时代精神和中国气派。中国工业化、城市化、市场化、国际化的背后是国民素质的现代化,是现代文明的培育,是先进文化的发展。在建设中国特色社会主义的伟大进程中,中华民族必将展示新的实践,产生新的经验,形成新的学术、思想和理论成果。文库将展现中国现代化的新实践和新总结,成为中国学术界、思想界和理论界创新平台。

凤凰文库的基本特征是:围绕建设中国特色社会主义,实现社会主义现代化这个中心,立足传播新知识,介绍新思潮,树立新观念,建设新学科,着力出版当代国内外社会科学、人文学科的最新成果,同时也注重推出以新的形式、新的观念呈现我国传统思想文化和历史的优秀作品,从而把引进吸收和自主创新结合起来,并促进传统优秀文化的现代转型。

凤凰文库努力实现知识学术传播和思想理论创新的融合,以若干主题系列的形式呈现,并且是一个开放式的结构。它将围绕马克思主义研究及其中国化、政治学、哲学、宗教、人文与社会、海外中国研究、当代思想前沿、教育理论、艺术理论等领域设计规划主题系列,并不断在内容上加以充实;同时,文库还将围绕社会科学、人文学科、科学文化领域的新问题、新动向,分批设计规划出新的主题系列,增强文库思想的活力和学术的丰富性。

从中国由农业文明向工业文明转型、由传统社会走向现代社会这样一个大视角出发,从中国现代化在世界现代化浪潮中的独特性出发,中国已经并将更加鲜明地表现自己特有的实践、经验和路径,形成独特的学术和创新的思想、理论,这是我们出版凤凰文库的信心之所在。因此,我们相信,在全国学术界、思想界、理论界的支持和参与下,在广大读者的帮助和关心下,凤凰文库一定会成为深为社会各界欢迎的大型丛书,在中国经济建设、政治建设、文化建设、社会建设中,实现凤凰出版人的历史责任和使命。

目录

前言 001

引言 001

第一章 千年,百年 011

1. 设计之石:永恒材料的时间表现 © 塞赫·艾德伦·福特 014
2. “灵魂的戏剧”:菲比·安娜·特拉奎尔设计中的时间、永恒和进化 © 萨莉·安妮·赫克斯特布尔 博士 026
3. 2016年3月,从爱丽丝泉到阿德莱德 © 安妮·伯克 博士 041

第二章 百年,十年,年 055

4. 和苹果派一样好吃吗?统一后的德国和对德意志民主共和国公共艺术的接受 © 杰西卡·詹金斯 博士 060
5. 一只葡萄牙公鸡和其他小玩意的故事:极右翼独裁统治下的遗产、宣传和设计 © 卡洛斯·巴托罗 073
6. 时间的实验:现代和古典对高阁规划的影响 © 迈克尔·芬德利 088
7. 谱写“原子”史:“非官方”数字文档中的消费历史叙述 © 艾米丽·坎德拉 博士 100
8. 同性恋情感及其未来对设计史的影响 © 约翰·波特文 博士 112

第三章 日,时,分 123

9. 地铁时代:设计如何使地下城市更加快捷 © 大卫·劳伦斯 博士 129

10. 游乐宫与插件城市的幻想——20 世纪 60 年代的建筑模块化和
控制论 © 克莱尔·麦克安德鲁 博士 140
11. 时间的标识——社会加速时代的慢设计 © 尼尔斯·彼得·斯库 博士
152
12. 快与慢——设计与时间体验 © 斯蒂芬·海沃德 博士 166
13. 60 秒内送达:数字阅读器的设计与话语中的时间性参照
© 托克·瑞斯·埃贝森 179
- 注释 191
- 参与者列表 229
- 参考书目 235

xiii 1976年,在以“休闲”(Leisure)为主题的米德尔塞克斯设计史会议上,人们将技术乐观主义视为“未来”的特征。会议重点回顾了流行文化,同时对未来工作中的技术化、社会文化中的“强制休闲”,以及教育的潜力表示期待。2016年参加会议的所有代表都很难预见(未来)会拥有多少技术,也很难解释为什么工作并没有在减少。

尽管人们试图通过“驱除历史联想的幽灵,或探索古典主义/原始主义的永恒潜力”而“远离过去”,但设计产品仍然依附其生产时间、功能和起源,并影响到由它们参与和暗示的未来。斯维特拉娜·博伊姆(Svetlana Boym)¹提醒我们,过去是由无数个遗失的未来组成的,而未来会对怀旧产生影响。当人们试图守正出新时,设计总会“超越时代”。而为了产生得以修正的未来,打破连续统一的愿望促使了对过去的反复排演,设计往往是一种重组历史和构建“可能世界”的练习。

时间性的修正与矛盾在“后现代主义”理论中发挥了重要作用,开始对英国学术文化产生影响,而与此同时,设计史也正在向一门合乎规范的学科靠拢。更务实的是,设计史学家需要指导从事这一行业的人们,因为他们对传统艺术史是否有能力扩大他们的参照范围,帮助他们评估作品的社会意义和影响仍心存疑虑。

xiv 设计史的某些方面使其一直处于边缘地位,社会学、精神分析理论、鉴赏学与工艺技术史为早期设计史课程有限的书目提供了一些基础文本²。20世纪70年代,知识分子皆热衷于探索“物质文化”,此时一种人类学脉络普遍出现在理查德·霍加特(Richard Hoggart)和其他社会批评家中³,《大众观察》(Mass Observation)⁴以及雷蒙德·威廉姆斯(Raymond Williams)⁵所提出的“主导、误差和突显”亦非常适用于理解不同时间性的共存。

“风格”的概念由来已久——这一点在德国艺术史学家的作品中尤其突出，而在美国艺术史学家梅耶·夏皮罗(Meyer Shapiro)⁶有影响力且深刻复杂的文章中，他提出“风格”是“综合历史学家”的“症状特点”。同时，“文化研究”⁷也对物品及其用途兴趣颇丰，特别强调如何在意识形态上赋予它们以认同感。将风格视为一种讨论手段的观点，引起了人们对服装的压缩时间尺度及其对历史关联和复兴的特殊用途的关注。“时尚”在设计研究中的层级相对较低，但它从外围汲取灵感，通过循环、并列、拜物(崇拜)和解构来创造意义的方式，为我们了解产品设计和建筑的逐渐发展提供了重要的视角。

与艺术史相关的最传统的时间观念是通过“时代风格”来理解时间——研究风格如何成熟，如何成为矫揉造作的混合物，并成为“不死”的形式——这些形式可以被重新创造和激活。20世纪70年代，当代电影研究、《银幕》(Screen)杂志和《新左派图书》(New Left Books)的非凡计划，让俄语、法语、意大利语和德语理论家的著作有了英文版。沃尔特·本雅明(Walter Benjamin)的作品在设计史课程的早期阶段首次以英文出现，使人们有可能把历史看作一种流动的机会媒介，它可以被重新激活来阐释当下⁸。

查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)在证明不同意识形态的需求如何随着时间的推移而竞争性地消长和流动方面发挥了重要作用⁹。雷纳·班纳姆(Reyner Banham)在很多方面影响力甚大——他为《新社会》(New Society)撰写的专栏文章表明，仔细阅读日常物品可以使之产生复杂的含义¹⁰。尽管批评是班纳姆的主业，但他一直把“历史”视为他的学术科目，他提出的“及时性”(timeliness)是设计史课程的重要组成部分。广受关注的阿德里安·福迪(Adrian Forty)所称的“欲望之物”(Objects of Desire)，将教学大纲从“历史”的枯燥乏味投射到了“日常生

活”的领域,就此,重点转向了理解使用者及其在个人生活,包括政治领域中的“惯习”,尤其是女性主义设计史学家对这方面颇感兴趣¹¹。在“行动者网络理论”(actor network theory)出现之前,设计史学家通常认为,物体存在于使用和身份的物质-符号学的交互作用之中。

20世纪70年代,后现代主义的第一次萌芽重新验证了“过去的存在”,并将其投射到混合的未来¹²。在威廉·吉布森(William Gibson)和其他“朋克连字”(punk-hyphenated)作家和设计师的作品中,这种情绪的特点是“戏仿”和“模仿”,明显体现在对未来充满想象力的新领域中,他们庆祝一种新的控制论文化的到来,同时也把它置于令人难忘的古老形式之中¹³。早期,巴克明斯特·富勒(Buckminster Fuller)¹⁴、维克多·帕帕奈克(Victor Papanek)¹⁵、伯纳德·鲁道夫斯基(Bernard Rudofsky)¹⁶等人和《全球概览》(*Whole Earth Catalog*)¹⁷也对将设计史看作简单的线性结构的理念提出了挑战,从而将“发达”世界和专业设计师背景下的探究范围扩展到“临时性”(ad-hocism)和生态学领域。

xv 在两次会议之间的40年里,情况发生了根本性的变化,研究领域得到了极大的扩展。早在1960年,班纳姆就为研究设计提供了一个重要的方法。在他颇具影响力的著作《第一机械时代的理论与设计》(*Theory and Design In the First Machine Age*)中,他警告称:技术文化是快速的同伴,历史学家有义务跟上它¹⁸。在一个虚拟、连接、克里奥尔化(creolization 欧洲语与殖民地语的混合化)和“万物互联”的时代,本书提出了理解设计内含的复杂时间关系及其未来的新方法。

巴瑞·柯蒂斯

Barry Curtis

引 言

如果你相信
我们的未来与过去
千丝万缕
我们尝试拥有
化腐朽为神奇
因为这强大的城市
永远屹立
他们竭尽全力想要毁灭的一切
我们终将复兴

摘自《大河》(*Big River*), 吉米·内尔(Jimmy Nail),

1997 ©华纳/查贝尔音乐公司, BMG

版权管理(美国)

这首来自吉米·内尔的《大河》歌词表达了过去、历史和未来的重要性。如今吉米·内尔回忆起自己在英格兰东北部泰恩河(River Tyne)边长大的日子,记忆犹新,当时该地区是煤炭的主要生产地和出口地,也是一个国际造船中心。现在一切都消亡了,泰恩河边纽卡斯尔(Newcastle)的主要产业包括游戏设计和呼叫中心。这种经济和设计上的转变促使了本书的编写,令人无法忘怀历史在构建现在和未来方面的重要性。

本书探讨了历史与当代之间、未来预测与现在之间的相互作用,提出了研究设计史这一主题的新方法,同时提供了不同的方式,以思考设计史写作中对时间的态度的变化。设计史作为一门学科,与几个相关领域重叠,作者从设计史、建筑学、考古学、档案学、策展学和酷儿研究

等角度来思考这门学科,记录设计师、设计史学家和设计理论家如何应对时间、工作节奏、日益加快的生活节奏和不同社区之间的交流等全球性挑战。在设计方面,过去如何影响现在和未来?在当今快速成型和缓慢设计的时代,本书反映了与设计史相关联的时间本质的变化。

2 这篇介绍将以时间作为有意义的视角,观察当今设计师和设计史学家感兴趣的许多问题。在确立这一背景的同时,还提出了一些阐释,说明为什么时间问题在 21 世纪初的今天对设计史学家来说尤为重要。时间概念成了建筑、当代艺术、文化理论、社会学、人类学、哲学和地理学以及通俗小说研究的主题。从克里斯汀·罗斯(Christine Ross)的《过去既是现在也是未来:当代艺术的暂时转折》(*The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*)¹到宝拉·霍金斯(Paula Hawkins)的畅销小说《火车上的女孩》(*The Girl on the Train*)²,时间的折叠和交错已经成为当代文化的日常主题。然而,从设计史的角度来看,这种时间转变似乎相对较少受到关注。不过,朱迪·阿特菲尔德(Judy Attfield)是个例外,她在《野性之物:日常生活的物质文化》(*Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*)一书中引发了一些有关设计和时间的重要辩论。在章节“时间:赋予事物生命”(Time: Bring Things to Life)中,对日常生活的重要性和对物质文化、设计及其历史的主动思考后,她提出,我们每个人对物质文化和自己的身体都有一种高度个人化和主观的认识:

时间意味着开始和结束——出生和死去,永恒和消亡。它是通过持续性、即时性、寿命、变化和有限性来体验的,通过身体与物质世界的关系来感知的。就像无情地奔向未来,或从过去逐渐演变而来,时间从未停止。³

《设计、历史与时间:数字时代的新时间性》(*Design, History and Time: New Temporalities in a Digital Age*)提出了自己的论点,从设计的角度来追溯时间。在这里,我们提供了一些论点的简要概述,包括

它们与设计史实践相关的方式,以及设计史的论点扩展和发展其他学科的方式。

“时间”是人类可以感受到的一种现象,我们设计了许多方法来测量和校准时间的流逝,日晷、钟表、星盘、日历和其他计时设备的设计成为现代社会发展的核心。例如,对于经度的精确测量使海上探险成为可能,从而加速了西方列强的殖民扩张。虽然本书本身并不是关于时钟或其他时间测量设备的,但值得简要地指出它们作为设计对象的重要性。正如大卫·兰德斯(David Landes)所言,古代中国和伊斯兰的钟表学要比欧洲复杂得多。他认为机械钟的发明是“一系列重大进步之一,使欧洲从地中海文明中一个弱小、边缘和高度脆弱的前哨变成了霸权侵略者”⁴。从中世纪晚期开始,钟表在欧洲强国的崛起中发挥了核心作用,促进了商业和航海的发展,准确的计时更推动了科学发现和工业机械化。

但是,当阿特菲尔德注意到时间的主观性或“存在性”时,她也注意到了“历史时间”(historical time)的存在。那么,我们该如何应对数字时代的“历史时间”呢?英格兰东北部的后工业时代景观正适于开始讨论时间的史学。在E. P. 汤普森(E. P. Thompson)的开创性文章中,希望人们注意,在中世纪至18世纪这一时期,时间体验是如何被工业化改变的。他认为,“时钟时间”(clock time)取代了以前的工作和休息模式,工业化使更多的人为了工资而工作,而不是为了自己⁵。根据汤普森的说法,时间变成了一种需要“花费”(spent)而不是“消磨”(passed)的商品。时钟时间与节俭和纪律联系在一起,与工作 and 休闲分离、工作空间与家庭空间分离的理念联系在一起。正如芭芭拉·亚当(Barbara Adam)所指出的,时钟时间的概念与马克斯·韦伯(Max Weber)的新教职业道德有关。韦伯的思想虽然没有明确提及时间,却将特定工作态度与理性化联系起来:

与新教伦理相联系的禁欲主义不是沉思和缺乏行动力,而是

理性指导下的有计划行动。这种行动意味着人们在具有普适性的时间内对可预测和可控制的规律性的期望。空白时间(empty time),一个抽象单位,在任何地方测量都是相同的,用于工作、休闲和感兴趣的活动都是相同的。⁶

因此,对时间的规范化和控制是工业化的核心,并意味着与资本有特殊的联系,这将在本书随后几章中继续讨论。

E. P. 汤普森的论点是,基于“钟点”的出现,它以宗教历法和季节为基础,取代了更古老的、前现代的时间概念。本尼迪克特·安德森(Benedict Anderson)认为,19世纪民族主义的兴起是基于他所称的“同质空时”(homogenous empty time),是对之前的宗教或王朝统治的通俗化替代⁷。民族化一定程度上是随着19世纪资本主义印刷工业化(即报纸和小说)的发展而成为可能的,它使人们能够想象自己是一个叫作国家的新实体的一部分。安德森的“同质空时”是指天、周、年按照预定的、等间隔的、无限的单位运转,这与宗教时间概念中隐含的同时性形成鲜明对比。在宗教时间概念中,宇宙观和历史观是密不可分的。因此,“同质空时”意味着进步和世俗化,是“国家”概念得以建立并在数百万从未谋面的人之间分享的基础。

近年来,越来越多的学者开始质疑汤普森和安德森对时间的概念,指出了生活体验的“多时间”(polytemporal)本质。历史学家质疑汤普森钟点概念的普遍性,认为过分强调时间的商品化,可能会将那些生活不受计时工资限制的人排除在外,如照顾年幼孩子的女性、退休人员、失业人员等⁸。帕萨·查特吉(Partha Chatterjee)则提出,“同质空时”的概念并非讨论后殖民时代时间性质的最佳选择⁹。他认为,时钟时间和“同质空时”都描述了一种乌托邦式的理想,而不是现实生活:可以说,我们每天,甚至这一辈子都在经历着凯文·布瑞斯(Kevin Birth)所说的“多重节奏时间性”(polyrhythmic temporalities)¹⁰。然而,汤普森和安德森带来了良好的开端,在他们的讨论中,时间不是作为一个“既定”

(given)期限,而是作为一个经社会建构的概念,这使我们能够对其进行历史分析。

设计史作为一门学科,对关乎未来的问题有独特的关注,根植于设计教育和以工作室为基础的教学。这门学科的产生是为了给接受职业设计教育的本科生提供一个机会,让他们从历史和当代实践的角度,批判性地理解他们所选择的领域。因此,设计史从一开始就与时间有着复杂的关系:它立足当下回顾过去,并为未来而设计。正如汤·奥托(Ton Otto)所说:“所有的设计过程不仅包括对未来的愿景,还包括使理想未来成为可能的过往”¹¹。可能正是这个原因,长期以来,设计史学家一直对新的、现代的设计感兴趣,他们关注未来,相信通过提高设计标准可以改善社会。然而,这种对未来的关注并非没有问题,丹尼斯·佐丹(Dennis Doordan)提醒人们注意,设计史学家必须挑战设计师对于作品的未来性的夸大其词:

20世纪早期,前卫文化提出了一个持久的论点——现在与过去是不可分割的。“我们站在几百年以来的最后一个海角上!”意大利未来主义创始人马里内蒂(Marinetti)说道,“我们为什么要回头看?”¹²

在佐丹看来,设计师往往会在抹掉过去的基础上许诺一个更好的未来,但设计史学家不完全接受这种说法,他们可能会用一种更微妙的方法来考量乌托邦式的承诺。

因此,如果对时间的关注在某种程度上是关于设计物体现未来概念的方式,那么这也关系到时间如何隐含在构成我们生活的物品设计之中。本书是2016年在米德尔塞克斯大学(Middlesex University)举行的设计史学会年度会议“设计与时间”(Design and Time)的衍生论文集。就在设计史刚刚诞生之时,米德尔塞克斯大学(前身为米德尔塞克斯理工学院)于1976年举办了第二次20世纪设计史会议。那次会议的主题是“20世纪的休闲和设计”,回顾这一主题在这40多年中发生了怎

样的变化以及智能和技术环境发生了怎样的变化,将会非常有趣。在1976年的会议上,斯坦利·帕克(Stanley Parker)在社会学的框架下探讨了时间与休闲的关系的历史轨迹,他将西方世界在20世纪休闲时间的增加与休闲活动因更多选择性和可达性而加快发展的步伐联系起来:“尽管出现了通货膨胀,但越来越多的人有能力购买汽车、彩电、音响、游艇、第二套度假屋等,因此忙碌的休闲阶层正在壮大。”¹³因此,设计对象、设计史和时间性之间的联系从学科的起始就隐含其中。

帕克的论点建立在对时间本质的共同文化理解上,正如亚当所指出的,只有当我们完全消化了工作时间的概念时,才有可能去考虑休闲时间,“‘空闲时间’及其相关的休闲时间源于商品化的工作时间。它们是被制定的时间,是从雇主的时间中挤出来的时间;而‘非工作时间’(not-work time),与市场 and 就业的时间关联在一起。”¹⁴近年,设计史学家解决了无偿/休闲时间和有偿/生产性活动之间的紧张关系,例如斯蒂芬·诺特(Stephen Knott)对业余工艺的讨论¹⁵。

据乔纳森·伍德汉姆(Jonathan Woodham)的观点,设计史最初被表达为“关注流行文化、短暂的风格和消费等问题,对大众和日常生活展开研究”¹⁶。对转瞬即逝的事物的兴趣,就是关心时间及其消逝;对消费的兴趣是意识到物品生命周期的重要性。随着时间的推移,促销、销售、交换、使用和重复利用等模式的出现超出了设计师的最初构想。近年设计史中对设计相关消费和媒介方面的关注,表明我们对设计史的时间本质有了更深刻的认识¹⁷。对“日常”(everyday)的兴趣在另一个意义上体现出“时间性”:米歇尔·德·塞尔托(Michel de Certeau)的“日常生活”实践将注意力放在时间性体验的重复性和例行性上。设计史学家对此很感兴趣,因为它引出了这样一个问题,即我们如何利用记忆和个人经验来撰写历史,以符合莫兰(Moran)所说的“非线性历史解释的有效性”¹⁸。

很明显,时间和时间性在很多方面都是设计史学家分析的有用工具,但我们如何才能适应数字时代呢?“时钟时间”(clock time)的概念已经被“网络时间”(network time)所取代,在“网络时间”中,数字技术

提供了同时性、速度,持续在线并提供即时反馈¹⁹。24小时数字时钟是个人电子设备上的一个永久功能,它与公交车站、火车站和机场的数字显示器联网;正如克里斯汀·罗斯(Christine Ross)所描述的,“时间流现在已经被缩短到瞬间,导致用户之间的连接几乎也在瞬间完成”。数字媒体加速了我们对时间的体验,同时也降低了我们对时间和距离的感知。它彻底改变了设计师设计的方式,也改变了设计史学家获取和记录材料的方式。这些技术越来越主导我们的生活,“工作时间”和“休闲时间”两者之间的区别日渐模糊,似乎已是我们世界中自然而不可避免的一部分。然而,朱迪·瓦克曼(Judy Wacjman)指出,有必要提醒人们注意这一时期的设计意图和性质:

以芝加哥和纽约之间的光缆为例。虽然之前两市之间的光缆都是沿着铁路线铺设的,但新光缆走的路线尽可能短,甚至贯穿阿勒格尼山脉。它的传输时间将比之前短1.3毫秒。因此,“速度”是直接构建在设计中的——光缆设置在传输更快的位置。但促使金融交易公司使用它的原因是公司间的竞争,而不是直接的技术问题。时间需求不是技术所固有的,而是根据所有人的计划和愿望内置在设备中的。²⁰

在过去的40多年里,设计师和设计史之间的紧张关系一直困扰着这个领域。设计实践者和理论家开拓了设计研究和设计思维领域,以强调设计过程的当代性和面向未来的本质。正如托尼·弗莱(Tony Fry)、克莱夫·迪尔洛特(Clive Dilnot)和苏珊·C.斯图尔特(Susan C. Stewart)所言,这种方法并非没有问题²¹:“在绝大多数的设计研究中,设计的可行性基本上都是从历史的角度来理解的。”²²设计研究的这种“历史终结”并行于设计史作为历史本身的一个子集的发展。

这促使设计史学家进行了深入的研究,优先考虑过去的编年史,并与更广泛的历史问题相联系。随着数字时代的到来,另一种方法试图在同一范围内考虑两者。正如彭尼·斯帕克(Penny Sparke)在《劳特利奇系列:设计研究》(*The Routledge Companion to Design Studies*)一

书的序言中所指出的：

这本书回避了(或者取代了)20多年来关于设计研究和设计史间相对优缺点的激烈争论。这两个领域并没有试图防御或攻击,《劳特利奇系列:设计研究》以一种新的方式使用了“设计研究”这个术语,简单来说,就是总括性的,以一种非层次的方式,包含了与设计相关的学术范围——理论的、基于实践的和历史性的——这些都出现于过去40年左右。²³

本书以同样包容的视角,涵盖了来自建筑史学家、策展人、设计师、设计史学家、设计理论家和摄影师等众多科学家的作品。我们现在处于一个数字未来的时代,设计史已经从模拟物进入了数字时代,包括使用线性和更复杂的、多样化的模型来概念化时间,这正是本书希望呈现的事实。随着先锋派的死亡和“作者的死亡”,我们现在正处在一个过去、现在和未来交织在一起的时刻。设计如何反映这一趋势?它对设计及其历史又会产生什么影响呢?

读者将会清楚地看到,本书的章节并没有按照时间顺序或其他方式将自己划分成整齐的板块,主题甚至在章节之间重叠、反复出现,以意想不到的方式暗示、切分和跳跃,打破线性的演进。因此,本书的章节划分虽然略显武断,但从广义上讲代表了时间的伸缩。从“千年,百年”开始,焦点存在于几十万年的跨越中。在把“千年”放大至“千年”的复数形式之前,我们已经接触到了永恒和永恒的概念。第一章将考虑一个世纪的时间跨度,随后演变成第二章“百年,十年,年”,这里,设计研究变得更为明显,因为设计研究最关心的是19世纪、20世纪和21世纪的设计。在设计实践教学中,重点必然是近代史,也就是现在所说的现代史²⁴。最后一章是关于“日,时,分”的,从地铁到数字化阅读材料,其设计过程都体现着日常生活中细微之处的加速发展。在当代计算机速度冲向无法测量的微秒时,我们到达了所有物质都分解成原子的时刻,回到了宇宙无尽的永恒,回到了我们开始的地方。

第一章 千年，百年

在本章中,我们将考虑跨越千年和百年的时间跨度。三篇文章内容都与时间相关,在“厚时间”(thick time)的意义上,这些事件在数百年的历史中不断回响,冲击着人们对设计的理解、创造和历史。正如杰里米·蒂尔(Jeremy Till)所言,“每天都是一个有厚度的时间与空间,它是对过去批判性地收集,也是对未来的预测”¹。对于蒂尔而言,现代建筑一直努力通过粉刷土尘来实现对时间的否定,这也是在空间和时间中追踪建筑物的根源。

这个论点也与设计的历史有关。正如芭芭拉·彭纳(Barbara Penner)和查尔斯·赖斯(Charles Rice)在《建筑的内部历史》(*Interior History of Buildings*)一书中所主张的那样,“内部作为可以居住和参观的环境,是物理性存在;它们也存在于穿越空间和时间的图像和物体中,并随着时间的推移,在装饰、风格和居住方面产生新的内容”²。朱迪·阿特菲尔德在2000年出版的《野性之物:日常生活的物质文化》一书中,用了整整一章来探讨这个主题³。阿特菲尔德主张用一种物质文化的方法来研究设计史,包括日常的设计和伟大的设计。她注意到后现代学者大卫·哈维(David Harvey)阐释的时间和空间的压缩,并呼吁人们应对时间有更主观的理解:

在概念层面上,个人在生活选择上的决定有意识地协调了他与时间的关系。但是,咖啡匙、衣服和日用品组成的物质世界使人们与生活保持联系,这种日复一日的时光流逝,如果不是为了进一步说明问题,就没必要表达出来。⁴

因此在这一节中,作者所关注的是跨时间的、非线性的、在时钟显示之外的时间感。

在第一篇文章中,塞赫·艾德伦·福特(Seher Erdoğan Ford)以石头在千万年中的表现作为临时切入点进行案例研究。福特在她的分析

中提到了蒂尔,她分析了这些材料随着时间的推移所表现出来的变化方式。她的讨论涉及从早期的燧石箭头到最新的虚拟现实技术。石头表面上的永恒性受到了挑战,以时间为基础,对包括考古学在内的一系列专业领域的视觉描述,证明了时间对于理解设计史的重要性。我们对物质世界的年龄、物理定律和触觉感知,将如何被虚拟环境(virtual environments)的体验挑战呢?

萨莉-安妮·赫克斯特布尔(Sally-Anne Huxtable)以设计师菲比·安娜·特拉奎尔(Phoebe Anna Traquair)的作品为主题,这位被忽视的艺术家和设计师活跃于维多利亚时代,据当时对《圣经》中时间概念的理解,“深度时间”(deep time)这个概念引起了不小争议。赫克斯特布尔讨论了特拉奎尔的古化石绘画,并将其与艺术家在基督教背景下对进化的理解联系起来。因此,她的工艺美术创作是基于一个独特的创造性理论框架,而不是简单地作为一个威廉·莫里斯的追随者。这样,通过细致地解读设计师对时间的理解(不仅仅是怀旧或对过去的渴望),可以让我们更好地理解设计师的作品。

在第三篇文章中,安妮·伯克(Anne Burke)带我们踏上了穿越澳大利亚的火车之旅,她用尼克尔森·贝克(Nicholson Baker)⁵和伊恩·辛克莱(Iain Sinclair)⁶的风格对这段完全陌生的穿越旅程进行了详细的描述。她巧妙地结合了阶级分离、殖民主义和不同时间观念的讨论,对原住民生活和梦幻时光(dreamtime)的一瞥与殖民者形成了鲜明对比,火车的第三节——“红色”车厢,使她感到尤为宽慰。以不同的角度看待设计及其历史,这种对设计史的不同考量方法成功地将具有广泛历史的日常体验分层。伯克在设计 and 铺设“甘”号列车(Ghan's route)旅行的路线中,既参考了原住民梦幻时光的标地,又探讨了历史记忆的妥协。伯克在文章中对摄影的运用提出了更深层次的思考:照片捕捉了转瞬即逝的瞬间,并将其“保存”(preserve)到永远。这些对比鲜明的时间观念构成了本章的大部分内容,从一系列意想不到的角度来思考时间,并提醒我们,时间本身是一种文化建构,也会随着自身的推移而变化。

1 设计之石：永恒材料的时间表现

塞赫·艾德伦·福特

哲学家卡尔斯滕·哈里斯(Karsten Harries)指出,建筑师的建造是为了抵御“对时间的恐惧”¹。教育学家、建筑师杰里米·蒂尔(Jeremy Till)也进一步证实,对于那些想要完全控制自己设计的人来说,时间是他们共同的敌人。通过观察,蒂尔提出,建筑师大多会被迫向否认时间和追求永恒两个方向发展²。处理时间的方法之一是在设计过程中考虑到并表达出时间尺度,虽然典型的建筑表现模式是通过捕捉特定时刻或创造新的表面以“冻结”图像,新媒体技术通过将作品置于历史和自然环境中,为其在时间上连续出现和理解不断变化提供了可能性。如果表示时间的工具和方法得以实施,时间就不再对体系结构生产构成威胁。更进一步说,不再将历史文物视为项目,就不再提供未来洞察。然而,关键问题出现了:我们如何抽离时间?又该采用什么形式和媒体表示时间的架构呢?

对于这个问题,我选择将焦点置于通常被认为是永恒的物质文化即石头和砖石结构建筑上。在论述绘画与制作密切关系的基础上,我提出了一种能够扩展艺术品悠久历史的分析方法。为了理解沿着时间线描绘石头的可能性,我查看了历史性的虚拟案例以及它们对媒体的操纵,从而提出数字环境如何提供一种有形的、动态的时间尺度。新兴

11

虚拟环境,尤其是那些与建筑遗产有关的,可以帮助我们重新想象绘制是什么:它不仅是一种表达,而且是一种分析和解释的行动。思考 VE 中的绘图、绘制 VE、VE 中的绘制行为,都为我们理解绘制的外观、处理方式以及功能提供了新的思路。这些项目被认为是一种产生复杂 VE 的新型绘图,揭示出了石头在不断变化的历史背景中的应用及其自我成就。

· 绘图的衰败, 成长与再生

12

在《建筑要素》(*Architecture Depends*)中,杰里米·蒂尔批评现代主义建筑师不愿接受自己的设计随着时间的推移而变化³。为了改变这种看法,建筑师们拿出了精心制作、校准和策划的作品图像。对于建筑师而言,建筑外观、使用、感觉和整体精神上随着时间的推移发生变化的情况很难把握。最终,蒂尔认为,建筑师的意图和建筑的物质性两者之间是互相分裂的。

这两个关于石头的描述,一个来自建筑史,另一个来自文化人类学,通过将材料与传统和对制作的理解联系起来,消除了观念和实践之间的概念鸿沟。建筑师兼历史学家罗宾·埃文斯(Robin Evans)在他的开创性著作《投射之模》(*The Projective Cast*)“绘制石头”(Drawing Stone)一章里,讨论了立体切割的历史。立体切割指的是利用几何图形切割石头来实现三维结构,并将其作为绘画的直接延伸。追溯到 17 世纪的法国,立体主义建筑实现了称为特征(traits)的绘画模板,这种工艺实践在文艺复兴时期的建筑中达到了顶峰⁴。这些特征对于复杂三维装配结构的几何拆解至关重要,同时也有助于在施工前进行部件的异地制造。埃文斯提到这些特征虽没有记录最终结果,但是帮助解决了形式问题并导致设计的修正,他的重点主要在于翻译和解释行为。在砖石结构中,特征如何充当协作制造过程中的设计媒介。

人类学家蒂姆·英格尔德(Tim Ingold)在《建造》(*Making*)一书中

扩展了建造过程的范围,包括了自然物质的来源、工具及其在建筑整个生命周期中的持续改造⁵。在他看来,没有什么建筑作品是恒定的。与传统建筑中对永久性的关注不同,当建筑被视为一个不断变化的材料组合时,围绕建筑的叙事也包括增长、衰败和再生。因此,除非有法律意义上的规定,否则这座建筑永远不会“完工”。因此,随着蒂姆对“建造中的建筑”的构想框架更广泛,绘制的功能也得以扩展,成为一种动态的媒介,传达了特殊的、连续的变化过程⁶。

当讨论石头及其耐久性和随时间的变化时,考古学学科也提供了观点。尚塔尔·康奈尔(Chantal Conneller)在《材料考古学》(*An Archeology of Materials*)一书中指出,从物质文化的角度来研究人类活动,不仅关注现存的人工制品的功能意义,还包括整个经营链(chaine opératoire),即围绕人工制品的生产、使用和处置所进行的一系列社会行为。⁷例如,关于一个特定的燧石标本,在其表面发现的痕迹会产生视觉上令人感兴趣的纹理,实际上这些纹理是去除碎片的行为所残留的,以便标本在各种仪式中使用。因此,纹理代表了从地球上获取物质的仪式、操作它的行为和对它的持续使用。那么,我们能将经营链想象成一种研究建筑艺术品的方法论吗?我们关注的这种转变将提出一种通过纹理的融合来理解物质性的历史观。反过来,建造的人工制品不仅位于其物理环境中,还位于其文化和历史环境中,从而产生互文标记。绘制不仅仅是为了这一个项目,还是一个积极的过程,即重新构想建筑物相对于其无形过去的触觉存在——一种阐释各种文化发明的渗透性和动态性的行为。

13

- 媒介实验

为了回答如何通过强调石头的触感来绘制时间的问题,我首先仔细研究了几个典型的模拟绘制技术案例,它们利用物理介质的触感来构建石头的历史背景。在20世纪早期的例子中,“拼接”(piquage)的特

殊技术主要用于以本地化的方式分层纹理。例如,在一幅拼接风格的石墙描绘中,通过在单个石头上多次过渡色调,并通过刺破纸张,小心翼翼地保留每块石头一侧鲜明的白色背景,从而暗示出切割的深度,呈现不均匀的纹理。墨汁可以模拟阳光的流动,石头上的高光则有助于在一天的特定时间段,在太阳的照射下,每一块石头的特定位置以及它们相对于邻近组件的特定位置都被确定了出来。

美国建筑师 H. H. 理查森(H. H. Richardson)在追求罗马式风格的同时,也将石墙表现为具有特定肌理的砖石组合,但他没有呈现日常的时间循环,而是叠加了一种历史性的时间感。例如,在他的格莱斯纳住宅的图纸中,理查森使用纹理作为风化石的一种装饰,消除与罗马建筑的时间距离,并使他的作品趋于接近其经典先例⁸。想要看到锈蚀的石头不仅仅是绘图练习,而是表现与建筑结构紧密结合的逻辑。在此,三维构件的易读性丝毫不受“老化效应”(aged effect)的影响。

14 进一步沿着这幅画渗透的年代谱系,我们发现了乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西(Giovanni Battista Piranesi, 1720—1778)。这位 18 世纪意大利艺术家的蚀刻作品在考古场景中重建遗址,重新塑造了著名的建筑艺术品,使建筑环境恢复到几乎是史前时期的自然状态。虽然图像的叙述会再生和衰变,但视觉信息表现出在很遥远的过去有一个奇异的时刻。这种对古代的解读很大程度上取决于内容,但也许更重要的是皮拉内西对介质的特殊选择,通过使用切口和反复堆叠墨水,使作品显示出独特的蚀刻纹理,有助于人们阅读“模糊”的线条,表现出风化过程和其中的不确定性。皮拉内西的作品通过外观处理实际物质的历史叙事手段,改变了观众的时间观念。

建筑绘图的历史实践中有各种各样的媒介实验,产生特定却奇异的时间感。从总体上看,这些图显示出建筑表现时间尺度的弹性;单独而言,它们无法传达材料流动的动态性。所以,数字空间为人们提供了什么可能性呢?由电脑制作的“静止图像”(frozen imagery)也以不同的方式面临着同样的风险,在当代建筑的数字文档中,绘制过程与物理媒

介的远离常常意味着与所表现艺术品的物理属性失去联系。通常的做法是使用抽象的图案或“影线”(hatches)来指定描绘各种类型的石头,在这种情况下,以最终形式再现的是“某种材料”,其中结构比例则可以通过准确性和视觉细节在某种程度上实现。这里,影线图案作为建筑符号语言而不是物理属性标识,传达的是建筑师的建筑规格而非品质(有趣的是,建筑师往往借助于详尽的文本以确保产品和材料规格的准确性)。这在一定程度上是因为无论几何图像的形状多么特殊,占主导地位的都是可复制性,缺乏一般的特异性,以及触感。由此的再现意味着产生一种缺失媒介的绘画、缺失介质的思想,不能展示历史的任何特定时刻,也许只能完成蒂姆所提到的“法律意义上”完成的图景。

另一种冻结或静态呈现图像的方式是通过反抽象和追求超写实渲染结果。数字工具允许纹理映射出惊人的细节和“保真度”,以至于图像的详尽和真实让人误以为它可以代替现实。正如鲍德里亚(Baudrillard)在《拟像与仿真》(*Simulacra and Simulation*)一书中所警告的那样,虚拟性的问题不在于它是虚假的,而在于它被理解为虚假的单一表现形式⁹。我们把图像理解为一种模拟——而非误认为现实——但它压制了任何其他可能性的图像。在它辉煌的外表下,这幅图像就像一个吸收可能性、模糊性和变化的黑洞。它的表层和纹理通过惊人的细节传播,就像从物理或历史背景中移除的视觉模式,如此逼真的真实感让它成为任何地方的“墙纸”(wallpaper)。中世纪的石头不再与它的制作传统和文化意义有任何联系,可以随意放置而不必考虑内涵;它在视觉上模仿图层,却不能被深入讨论或理解。从感知上看,可视化的完整性要求可快速读取,材料编码——抛光混凝土、抛光石材、风化砖——避免了人们在第一次体验制作、与之生活时对材料较慢的触觉理解。

· 作为绘图的虚拟环境

但虚拟领域希求更多前景。包含并连接大量物理和时间空间的虚

15

拟技术是 VE——与其相关的应用是虚拟现实(VR)、混合现实(MR)和增强现实(AR)。在绘图和制作的概念中,它们不是静态的图像,而是与建筑设计相互交织,甚至是可导航的数字模型,将 VE 作为一种新的媒介和一种新的空间类型,可能也会重启绘图的方式。

虚拟世界可以被描述为数字构建的模型,用户可以以身临其境的方式巡游,并在其中发现与物理世界的不同程度的交叉。虽然术语不断发展,但 VE 可以被描述为一种新技术的递变,即 VR、MR 和 AR。在所有情况下,对虚拟现实的访问都是通过智能手机、头戴式设备或房间大小的安装设备等来实现的。这些技术通过并置物理空间和数字空间(MR),或将数字空间扩展到物理空间(AR),或将物理空间包含在数字空间(VR)中,形成了各种形式的虚拟现实。如果说早期的表现模式扩展了物理媒介的边界,以创造一个多感官和动态的表现空间,随着时间的推移,它们通过触发来实现虚拟对人工制品的视觉再现。此种数字项目被设想为动态空间平台,是由数字人文领域的多学科交叉对历史遗址的数字重建。这些主要基于网络的平台设计通过多角度沉浸促进 VE 的三维导航。

VE 如何在建筑表现中进一步描述随着时间推移而产生的变化?如何才能运用经营链(chaine opératoire)——物质转化的生命周期方法论?换句话说,我们如何设计一个文物建筑的扩展史,并把重点放在虚拟现实的物质性上?要回答这个问题,首先要考虑快速发展的 VE 技术得以实现的媒体的独特性质。VE 作为一种媒介,与数字可视化的不同之处在于,它将先前称为用户或查看者的主体融合为交互的主体。当然,当我们设想占据虚拟空间,考察周围建筑的材料属性时,尺度感是需要注意的。不同于批评数字渲染结果无尺度的模式,VE 实际上可以通过将人体(交互作用者)相对于人工制品重新定位来构建全面的理解。但更重要的是,VE 不仅能够 1:1 地进行表现,还能够利用尺度图的分析功能,支持多尺度表现的建筑材料研究,从而表达材料。最后,

VE可以保持或产生多样性。通过整合外部资源(如数字档案和其他学术项目)和不同媒体的异构内容,虚拟环境形成疏松的环境,但它不是分散的,而是整体的。VE是一个动态的学术资源库,它便于作者链接到模型外部承载的信息,同时允许交互参与者从模型内部访问网络。因此,交互参与者并不是体验一个成品,而是参与到知识的主动生产中。

虽然数字工具已经完全嵌入建筑表现的各方面,但作为数字媒体的独特手段,沉浸式交互尚未得到充分利用。架构的交互表示并不局限于动画场景,而是建议动态平台响应交互者的输入和目标。从允许时间导航到定制的过滤器,使VE能够过滤或重新排序等内置功能,改变了我们对交互器与绘图表现内容之间关系的设想、从被动接收到提出想法的行为。作为互动者的观众实际上也是创造者、作者和读者。

这改变了对主体参与虚拟现实的想法,以及虚拟现实可能扮演的多重角色,也让我们回想起前面讨论过的传统立体结构制造过程。特征(the traits),正如埃文斯在《描画的石头》一书中所讨论的那样,这些特征在建筑创作中处于一个关键时刻,在这个时刻,建筑师以思想家和幻想家的身份出现在建筑之外,工匠作为一个匿名的团队,在石头中重现了纸上的想象。这种分离(或建筑师的专业化),是由文艺复兴时期思想家与制造者的二分法推动的,它将更多的注意力放在通过绘图进行设计的个人行为上,在某种程度上放弃了领域中工艺的协作性质。尽管当代建筑行业已经发展成为一个强大的合作网络,但通过多轮翻译转化,这些特征就像文件一样从一个行业传递到另一个行业,无论是纸质图还是数字三维模型,都可以成为其特征的不同形式。作为一个多作者参与的互动平台,VE实际上可能会将我们的关系转变为特征的概念,并重新捕捉到绘图实践中集体和协作的精神。因此,VE将代表集体的知识。

《按比例绘制》(*Drawing to Scale*)选自《从模型到图纸》(*From*

17 *Models to Drawings*)的一系列文章,保罗·埃蒙斯(Paul Emmons)评论人们普遍认为数字空间没有“尺度”,因此在某种程度上与人体分离¹⁰。这给 VE 提出了一个需要解决的问题。在完全沉浸式的环境中,交互器可以自我导航,并获得所占空间的触感——身体对周围物体感知的反馈系统,超越手指和皮肤的触觉延伸。随着将更庞大、更细致的纹理映射到数字模型上的技术进步,在浸入式环境中访问 VE 也成了一种可期的前景。这一点得到了科学研究的支持,这些研究表明,结合视觉、听觉和触觉信息可为用户构建一种身临其境的体验,而不仅仅是高水平的视觉逼真度¹¹。这种可能性背后的计算机科学是触觉学,这个术语对架构师来说已经很熟悉了,但需要重新语境化。正如马克·帕特森(Mark Paterson)在他的文章《建筑的视觉方法之外》(*More than Visual Approach to Architecture*)中所讨论的,VR 中的触觉感知超越了孤立的触觉¹²。作为一个系统,它帮助人们了解到位于环境之中的身体和其他个体。在虚拟现实,观者和作品之间的时空距离,即边界,崩溃了。在感知的意义上,观者通过视觉和触觉输入,在空间上接近其他地方存在的事物。这对于建筑表现的含义是,主体可以以建筑存在的不同形式体验建筑,同时掌握基本物理条件下它的物理性质和规模。

但是,按比例绘图作为一种行为,不仅是一种实用的文献工具,而且是一种分析形式,数字空间可以在全尺寸环境中集成多种规模的尺度表征。例如,开普敦大学(University of Cape Town)的一组研究人员提出的扎马尼(Zamani)项目是一个非洲文化遗产和景观数据库,在数字模型中嵌入特定比例的测量图纸,这样交互使用者可以发现由石头构建的建筑元素的不同技术特点,并与石头的纹理再现进行对比¹³。例如,在约旦佩特拉古城遗址的重建中,数字建模支撑,通过激光扫描表面精细再现,但进一步发展则要靠正投影图纸层(图 1.1)。



图 1.1 约旦,佩特拉,扎马尼项目现场。亨氏·卢瑟(Heniz Ruther),开普敦大学。

有一种观点认为,VE对时间的动态理解的真正潜力,是通过触觉而非视觉能力。虽然可以通过高度精致的纹理、形式与光线的细微互动以及大气质量的微妙效果来达到对时代的解读的复杂视觉效果,但它缺乏一定可信度的原因也许正是过于精细。在“此时此刻”(Here and Now)的标题下,蒂尔提到艺术家劳丽·安德森(Laurie Anderson)对VR环境的不信任,除非“他们学会如何制造不完美”(they learn how to put in dirt)¹⁴这一评论不仅是对当代对照现实主义(可能性的黑洞)的批判,同时也隐含着对追求不完美或未设计的建筑表面的暗示,将其作为一种智能装置,引出交互者的其他可能性。未被设计的事物暗示着研究对象的未知和不确定的方面,因此为各种各样的探究注入了模糊的可能性。

特别是在处理历史遗址时,文件和档案信息往往是不确定的,可导致多重或模糊的解读。虽然数字工具是为明确的输入而设计的,但是在虚拟现实中使用的视觉和空间语言,某些方面可以产生明显的歧义,这几乎是针对人类的调查所必需的矛盾修饰法。萨胡尔时间(SahulTime)项目是莫纳什大学交互设计师和考古学家正在进行的合作,该项目从澳大利亚开始,一直致力于开发地球历史的

交互式可视化,考虑到巨大的时空尺度,该团队需要处理大量不确定的情况¹⁵。作为一个策略,界面通过视觉上模糊、渐变的红线图形标记,指代数据的模糊性。这条线不但是图形标记,而且是一个功能强大的互动条,观众可以用它来浏览考古发掘的深度。线的清晰度高,或者线条边缘像素化的程度,都向观众表明,研究人员对数据显示的准确性把握。该方法简单而直观,标记允许内容保持开放的性质,而不是为了准确性而混淆不清。

面对建筑规模上的类似问题,由北卡罗来纳州立大学跨学科研究团队构建的虚拟圣保罗大教堂项目,在项目网站上详细介绍了他们的重构方法¹⁶。在一个与历史图画交织的口头叙述中,作者描述了他们的模拟和假设。建筑被设想为大教堂周围辐射出的确定性区域,近似边界收窄,周围的环境在建筑材料定义的确定性方面采用梯度。故事还包括了这样一个现实,即由于在不同的大气条件下,黄色石头的性质有所变化,因此教堂中使用的黄色石头的确切色调是不确定的。虽然伴随着档案和新的视觉内容,口头叙述方法得以清晰,但它也提出了是否可以在 VE 内视觉传达梯度的问题。其中一个在博洛尼亚大学做出的尝试是由建筑遗产研究人员对帕拉迪奥别墅进行数字化重建的“不确定性地图”¹⁷。意大利和瑞典的一组研究人员对瑞典庞贝古城项目进行了另一项实验,他们用抽象的绘图来表达这个过程¹⁸。在发表时,这两种结果还处于改进的早期阶段,但它们都提出了一种视觉语言,用于在交互式的、三维的建筑遗产空间中呈现知识(图 1.2)。

另一种处理模糊性的视觉和空间表现方法值得注意,对于这些类型的数字文化遗产项目,模型代表的是学者对历史文物的了解,而不一定是它本身。在描述伊莲·A.沙利文(Elaine A. Sullivan)和丽莎·M.斯奈德(Lisa M. Snyder)的数码狂欢节(Digital Karnak)项目背后过程的文章中,详细讨论了这种区别,这对于建立虚拟模型相对于它们的参考对象的基本功能至关重要¹⁹。VE 的目标不是复建场所,而是为场

19

所中的学术发现提供一个平台。作为一种绘图模式,它不是一份供参考的文献,而是一个供提问的空间。“数字哈德良别墅项目”由印第安纳大学虚拟世界遗产实验室构建,采用多媒体注释功能来创建一个分层的 VE,交互者积极地在模型之间建立关联,该模型显然是意大利蒂沃利的数字场所照片某种抽象层次的表示²⁰。每张照片都有一个独特的瞬间和特定的视角,然而,嵌在可导航的数字重建空间中,它们为解读别墅中使用的各种石头材料的转换创造了可能(图 1.3)。

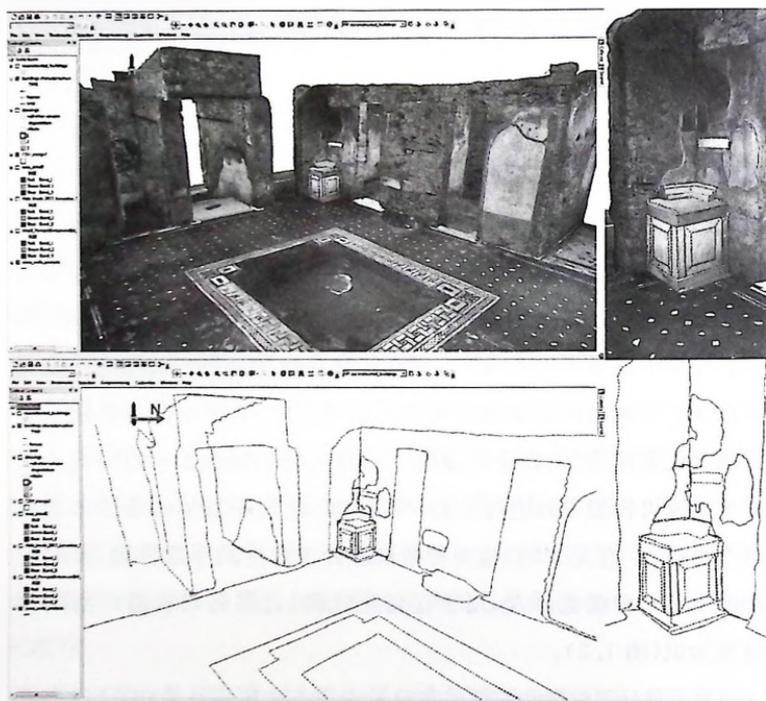


图 1.2 由瑞典庞贝古城项目发布的屏幕截图显示了用来描述解释过程的多边形和折线。由尼古拉·戴尔(Nicolo Dell)提供。

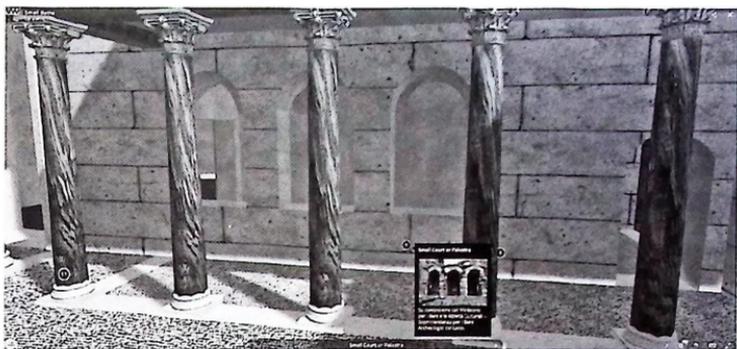


图 1.3 数字哈德良 (Digital Hadrian) 项目截图。伯纳德·大卫·弗里希 (Bernard David Frischer), 印第安纳大学虚拟世界遗产实验室。

· 结语

时间维度在传统的建筑表现模式中很难捕捉。其结果之一是对材料的静态再现,尤其是那些体现长期历史变化的石头和砖石结构。数字技术已被大量用于建模和渲染,但在协调绘图实践方面仍未得到充分的探索。围绕建筑遗址的项目开始探索建筑作品的材料转换,可以提供新的方式去表现石头的物质性;在时间的连续统一维度上多尺度的代表性学术研究。这些项目表示出可以将绘图转换为翻译和解释模式的 VE 的各个方面,它们给出,在数字空间中的绘图实践,实际上讲述了石头建筑艺术的制作和重制的可能性。

2 “灵魂的戏剧”：菲比·安娜·特拉奎尔设计中的时间、永恒和进化

萨莉-安妮·赫克斯特布尔 博士

23

1906年，爱尔兰诗人、活动家和神秘主义者 W. B. 叶芝 (W. B. Yeats) 给剧作家、民俗学家和剧院经理奥古斯都·格雷戈里夫人 (Lady Augustus Gregory) 写了一封信，详细描述了艺术家和设计师菲比·安娜·特拉奎尔 (Phoebe Anna Traquair) 的作品和性格：

“她只有一个故事，即灵魂的戏剧。她自己将其描述为囚禁，与它相遇的神堕落，它的解放，它在精神世界中的自我实现……她是一个可爱的人——一个小圣人，一只歌唱的鸟……她越接近神，台词就越富有激情——面部表情越丰富，每一个动作就越激烈。”¹

· 时间和维多利亚时代

英国在 1850 年至 1918 年，是一个科学、宗教、哲学和文化上围绕“时间”的本质和理解展开激烈争论的时期。由于工业化和铁路的发展，日常生活中对时间的测量已经远离了传统受季节和太阳运动支配的“周期时间”(cyclical time)，走向由铁路时刻表和工厂工作日决定的更为线性的时间概念²。然而，不仅日常生活改变了时间概念，科学思想及发现的出版，如威廉·汤姆森 (William Thomson) (后来的开尔文勋

爵 Lord Kelvin)对热力学第二定律(Second Law of Thermodynamics, 1848)的陈述和查尔斯·达尔文(Charles Darwin)的《物种起源》(*On the Origin of Species*, 1859),以及这一时期的各种地质和古生物学发现,都对《圣经》所记载的过去、现在和未来提出了挑战。渐渐地,人们越来越清楚地认识到,地球和人类存在的时间尺度,相比于古老的解释,迄今为止所证明的要长得多,而且这种发展中的深刻时代概念不能与《圣经》的文字解释相提并论。许多人也越来越相信,世界不会以世界末日和基督复临而告终,但如果有人相信开尔文的说法,那么这个世界正走向消亡,但并不是在野火中毁灭,而是以缓慢的熵结束。当然,当时的英国国教并不接受这一理论,1860年,“牛津大学对这一新理论产生了激烈的争论,一方是牛津的圣公会主教,另一方是达尔文的盟友赫胥黎(Huxley)。人们对此抛出各种嘲弄,有人把一本大《圣经》高举在空中,大声强调《圣经》的权威;一位女士晕倒了,而学生们在欢呼。进化论和国教形成对峙状态”³。

· 菲比·安娜·特拉奎尔

正是在这种以地球时间本质为中心的思想和辩论的发酵中,拉斐尔前派、工艺美术以及唯美主义等艺术和设计运动中出现了一系列思想,这些思想将艺术与设计联系起来。过去、现在和未来是他们作品和信仰的核心,而非评论家经常懒洋洋假设的基于怀旧错位感的运动和思想——特别是对于中世纪的世界——参与这些运动的艺术家用意重新构想和重新配置过去,以此作为一种既能照亮现在,又能寻找提供完美或理想未来愿景的方法。毫无疑问,菲比·安娜·特拉奎尔(1852—1936)的确是19世纪下半叶和20世纪初期最重要,也是最容易被忽视的英国女艺术家之一。作为苏格兰第一位真正的现代职业女性艺术家,她出生于都柏林,1873年嫁给了苏格兰古生物学家、馆长拉姆齐·希特利·特拉奎尔(Ramsay Heatley Traquair, 1840—1912),1874年来

到爱丁堡。1920年,特拉奎尔成为苏格兰皇家学院第一位女性荣誉成员,这反映了她在艺术和设计仍然由男性主导的时代中作为一名领先的专业设计师的地位。

特拉奎尔广泛涉猎各个不同领域,包括古鱼类学绘画、珐琅彩绘、装订、刺绣、插图、插图手稿、装饰家具绘画、油画和水彩画以及壁画。她著名的壁画装饰在天主教使徒教堂(Catholic Apostolic Church,现为曼斯菲尔德特拉奎尔中心)、圣玛丽主教座堂(St Mary's Episcopal Cathedral)和皇家儿童医院太平间礼拜堂(the Mortuary Chapel of the Royal Hospital for Sick Children)。其作品多收藏于苏格兰国家博物馆与维多利亚和阿尔伯特博物馆。特拉奎尔的设计作品使她往往被认为是工艺美术运动的追随者,她的作品不但遵循威廉·莫里斯(William Morris)等艺术家和设计师的传统,而且深受英国象征主义艺术家的影响,特别是拉斐尔前派(Pre-Raphaelite)和但丁·加布里尔·罗赛蒂(Dante Gabriel Rossetti,1828—1882)的唯美主义作品,18世纪50年代似珠宝般明亮的中世纪水彩画艺术风格尤其带给了她灵感。特拉奎尔大量的艺术和设计作品也吸引了拉斐尔前派的威廉·霍尔曼·亨特(William Holman Hunt,1827—1910),以及一批“已被封神”的艺术家如乔治·弗雷德里克·瓦茨(George Frederic Watts,1817—1904)、爱德华·伯恩-琼斯(Edward Burne-Jones,1833—1898)、但丁·阿利吉耶里(Dante Alighieri,1265—1321)、威廉·莫里斯(William Morris,1834—1896)、威廉·布莱克(William Blake,1757—1827)、阿尔弗雷德·丁尼生(Alfred Tennyson,1809—1902)和托马斯·卡莱尔(Thomas Carlyle,1795—1881)等,这批艺术家和作家的作品对1848—1914年的艺术运动产生了巨大的影响。

· 进化论

人们常常对特拉奎尔的作品抱有偏见,甚至拒绝接受她的成果,认

25

为她仅是威廉·莫里斯思想的又一个附庸者。然而，她的理论、影响和对复杂象征手法的使用超越了这种简单的划分，显示出她对艺术、科学、灵魂本质和自我之间的关系中大量复杂思想和论述的兴趣和参与。特拉奎尔的作品探讨了这些内容如何与普世基督教、各种各样的世界神话和精神信仰，以及她那个时代的科学和由此产生的社会信仰相协调。特拉奎尔有意使用神话、意象和象征手法，这些与话题直接相关的设计媒介，她试图厘清似乎相互矛盾的时间观念，以及它们在 19 世纪末和 20 世纪头几十年给英国造成的巨大动荡。

特拉奎尔最早的一些艺术作品是为即将成为她丈夫的古生物学家拉姆齐·希特利·特拉奎尔创作的，其中包括用铅笔细致地画出鱼类化石，这是特拉奎尔古鱼类学科研和教学的核心内容(图 2.1)⁴。事实上，她为拉姆齐长期绘制了许多鱼类化石。她与丈夫的合作关系，以及他们在知识界的活动，让她结识了著名学者 T. H. 赫胥黎(T. H. Huxley, 1825—1895)、查尔斯·达尔文(Charles Darwin, 1809—1882)和爱丁堡社会生物学家帕特里克·格迪斯(Patrick Geddes, 1854—1932)，这意味着菲比·安娜·特拉奎尔对包括进化论在内的时代科学非常熟悉。尽管如此，她似乎仍然能够完全保持自己的精神信仰并将其融入这种科学世界观中。例如，在她为位于爱丁堡西区的圣玛丽主教座堂的音乐学校和新城的天主教使徒教堂绘制的两幅宗教场所壁画里，她用部分壁画来描绘“创世论”，但在两个作品中都包含了恐龙的图像，明确地表明了对化石的信仰。不管怎样，在 19 世纪下半叶和 20 世纪初，“进化”并不是一个局限于古生物学记录的概念。对很多人来说，它成为包罗万象的概念，可以融合个人、社会、国家、政治、经济、精神以及宇宙。

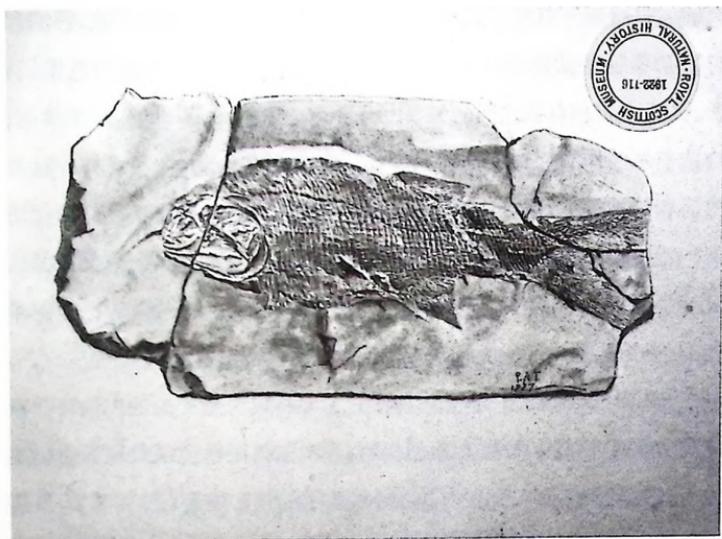


图 2.1 菲比·安娜·特拉奎尔,鱼化石素描,纸上石墨,1887。

· 爱丁堡社会联盟与社会演变

特拉奎尔是一位修行的基督徒,是科林顿住宅附近的圣公会教会成员。对她来说,将科学、神话和深奥思想、基督教和工艺美术运动的进步社会议程纳入其中的关键是最广义的进化概念。从这个包罗万象的角度看,物质和精神世界的各个方面,无论宏观还是微观,整个人类——特别是个人,在整个时空中不断发展和进步。在这种背景下,设计可以作为将过去的故事和神话复苏并重新想象的方式,提供这些社会和个人都可涉及的宇宙进化过程的可能性视角,特别是在城市中。社会能通过改善生活条件而得以发展。这一观念是 19 世纪末和 20 世纪初的大部分进步政治意识形态的核心。以威廉·莫里斯的社会主义理想为基础的工艺美术运动认为,这至少可以部分地通过艺术和设计来实现。

在爱丁堡,这些想法在苏格兰进化生物学家、社会学家、地理学家和城市规划师帕特里克·格迪斯(Patrick Geddes)的支持下走到了一

起。1884年，格迪斯创立了爱丁堡社会联盟，这是一个旨在鼓励爱丁堡的社区改善自身环境的慈善组织。联盟第一次会面是在1885年1月6日。应特别提到社会联盟的艺术协会部门委托公共建筑的室内装饰艺术方案，这些关于艺术和社会改革之间关系的理想与他的好朋友特拉奎尔的理想是一致的。格迪斯的哲学以英国思想家赫伯特·斯宾塞（Herbert Spencer, 1820—1903）的哲学为基础，斯宾塞认为生物进化的概念可以用来解释社会的进化。格迪斯和社会联盟承担了许多爱丁堡贫民窟的城市改善，艺术协会主要负责这个城市的一些重要室内装饰，包括特拉奎尔为赛恩斯皇家儿童医院太平间礼拜堂（the Mortuary Chapel of the Royal Hospital for Sick Children in Sciennes, 1885—1886和1896—1898）和新市镇边缘曼斯菲尔德广场的天主教使徒教堂（Catholic Apostolic Church, 1893—1901）绘制壁画。艺术和设计被认为是改善环境和增加人民福祉的重要途径，为他们提供美丽和令人振奋的形象和设计，供他们思考。作为融合进化论、社会进步和艺术的项目，这些壁画方案以及特拉奎尔在圣玛丽主教座堂的壁画，即使不是受爱丁堡社会联盟的委托，也是受社会联盟艺术协会的院长委托，这与特拉奎尔关于进化和社会的思想和信仰完美结合。

· 丘比特和赛姬的故事

然而，几乎所有特拉奎尔的小型作品的核心概念都是个体精神的进化。有一个故事特别吸引特拉奎尔，那就是丘比特和赛姬的神话。这个故事讲的是凡人（或灵魂）对爱神丘比特的爱，在她不遵守指示并失去丘比特之后，赛姬为了赢回丘比特的爱而必须承担看似不可能的考验——源自2世纪阿普列尤斯（Lucius Apuleius）的《变形记》（*Metamorphoses*），也被称为《金驴记》（*The Golden Ass*），就像很多经典教材和文学作品一样，《金驴记》于14世纪在西欧被重新发现，在那时，丘比特和赛姬的故事非常受欢迎，这要归功于它强烈的新柏拉图式主

题,关于灵魂的完美,或者说进化,以及它与神的神秘结合,或者说是万物起源的“一”。在这种“爱的神学”中,人体的功能是宇宙的一个缩影——“下如上焉”,这是文艺复兴思想的核心。在新柏拉图思想中,肉体的爱和精神的爱都是同一种冲动的表现,根据柏拉图的理论,我们首先被一个漂亮的人吸引,一般来说先是美丽的人,然后是美丽的头脑,再是美丽的思想,最终是精神美的本身,这是进步阶梯的最高一级。这种哲学对 19 世纪和 20 世纪早期的拉斐尔前派、美学家、艺术家、设计师、作家和诗人都有相当大的吸引力,比如罗塞蒂(Rossetti)、佩特(Pater)和特拉奎尔,他们的艺术实践集中于通过作品捕捉美的感受,探索这种美可能帮助个人和社会进化的方式。

特拉奎尔在她美丽的《赛姬杯》(*Psyche Cup*, 1905—1906)中捕捉到了赛姬的精髓(图 2. 2),这是她与儿子拉姆齐·特拉奎尔(Ramsay Traquair, 1874—1952)共同创作的作品。菲比·特拉奎尔设计并制作了描绘赛姬故事的宝石般明亮的珉琅,装饰以描绘灵魂的飘浮的精致蝴蝶。拉姆齐·特拉奎尔设计了带有银色支架的彩虹色鲍鱼壳,里面装饰着淡蓝色的月光石(一种石头,在宝石的含义中,据说代表着爱和激情,用来恢复因愤怒而分手的人之间的爱,并作为水上旅行的护身符),虽然这个圣杯是为圣餐而创造的,但其意义并不在于宗教,而是为了圣洁的爱。

28

另一幅致力于表现爱的神圣性的作品是特拉奎尔于 1905 年创作的便携式三联画《丘比特的地球》(*Cupid the Earth Upholder*),在这幅画中,爱神取代了阿特拉斯(Atlas),支撑着世界(图 2. 3)。与中世纪和文艺复兴时期的奉献主题相似,在这里,特拉奎尔以个人奉献的对象的形式呈现了主题。我们再次看到一个基督徒,特别是在天主教的宗教形式下,与一个明确的异教或文艺复兴时期人文主义主题的有意并置。在维多利亚和阿尔伯特博物馆的吊坠陈列中,一条 1895—1905 年的同名珉琅项链重现了同样的象征,这似乎成了特拉奎尔独有的风格。除了传统的丘比特之箭、在睡觉或射箭的丘比特画像外,还有一条锌片

30

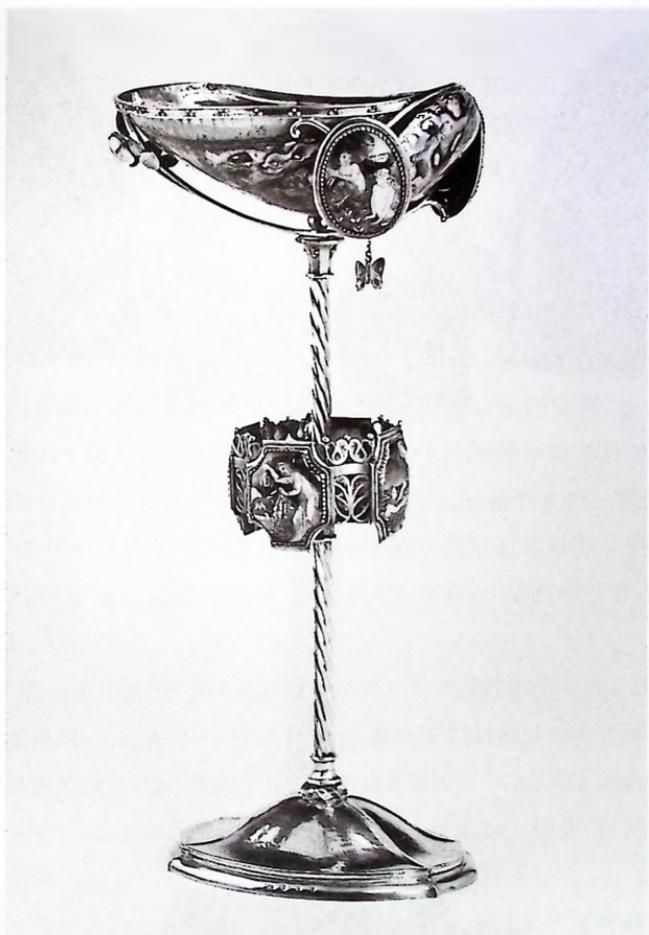


图 2.2 菲比·安娜·特拉查尔和拉姆齐·特拉查尔,《赛姬杯》,鲍鱼壳,银色月光石,珉珠,1905。苏格兰国家博物馆。



图 2.3 菲比·安娜·特拉查尔,《丘比特的地球》装饰三联画,银、玻璃,1905—1907。苏格兰国家博物馆。

(lozenges)上饰有圣母玛利亚和基督画像的项链制作于1917—1918年。

· 沃尔特·佩特

尽管特拉奎尔可能读过阿普列乌斯(Apuleius)版本的丘比特和赛姬的故事,但她设计很可能更直接地受到了故事散文版本《丘比特和赛姬的故事》(*The Story of Cupid and Psyche*)的启发,该故事来源于美学小说《伊壁鸠鲁派的马吕斯》(*Marius the Epicurean*),艺术评论家兼作家沃尔特·佩特(Walter Pater, 1839—1894)于1881—1884年首次出版。这部小说以161—177年为背景,讲述了一个罗马年轻人在罗马帝国变革和动荡时期的哲学和精神历程。佩特发现,基督教传入多神帝国所引起的剧变,与他所处时代的各种争论和剧变,尤其是国教和科学家之间的争论和剧变,有很大的相似之处。在这个故事中,马吕斯探索了各种形式的古典哲学和早期基督教,当他被“一”的感觉,即柏拉图式的“宇宙”意识所征服时,于萨宾山顿悟,他认为“爱”即是“一”:

“他会努力使自己的头脑清醒……他一生中爱过的所有人,无论他们是生是死,无论他们是否感激他的爱,都比他们对他的爱更重要……仅仅从爱的意义上说,他似乎找到了他的灵魂确实可以依靠的东西。”⁵

最终,在他生命的最后,马吕斯意识到爱是超越一切的,它支撑着世界运转。

特拉奎尔显然深受佩特思想的影响,尤其是他对文艺复兴时期新柏拉图主义核心的寓言神话的迷恋和他自己对寓言神话的重新想象。从文艺复兴史上著名的散文集研究(1873年)到未完成的小说《加斯頓·拉图尔》(*Gaston Latour*, 1896年),佩特的作品始终贯穿着这个主题。丘比特和赛姬的故事是一个完美的寓言,关于灵魂(赛姬)的完美及其与爱或心(丘比特)的神秘结合。在特拉奎尔几十年的设计和艺术实践中,这种爱的神学是一个永恒的主题,无论是在她引用《圣经》经文

和传说的主题上,还是在1902年和1903年的三幅珐琅画中,她都使用了圣母玛利亚的主题(圣母玛利亚为她儿子基督的死而哭泣),或她的三幅精美的刺绣作品《红十字骑士》(*Red Crosse Knight*, 1907—1914)——灵感来自埃德蒙·斯宾塞(Edmund Spenser)的寓言诗《仙后》(*The Faerie Queene*, 1590—1596),它描述了英雄们通过屠龙和赢得尤娜(Una)公主的爱情而发生的精神转变。特拉奎尔着迷于佩特关于精神完美的新柏拉图主义和美学思想,他认为个人可以通过爱、艺术和感觉取得艺术和精神上的进化——在她精彩的刺绣系列《灵魂的进步》(*Progress of the Soul*, 1895—1902, 苏格兰国家美术馆)中也有最充分的体现,这是受佩特的“虚构的肖像”(Imaginary Portrait)丹尼斯·欧塞尔鲁瓦(Denys l'Auxerroix)的启发而创作的神话短篇小说,通过一个神圣的年轻人的出生、生活和殉难探索酒神——异教徒和基督教信仰之间痛苦的关系,他就像是在普罗旺斯小镇重生的狄奥尼修斯(Dionysius)。同样有趣的是,书名似乎是受到约翰·多恩(John Donne)1612年的诗歌《灵魂的进步》(*The Progress of the Soul*)的启发,这首诗本身就是对灵魂从今生痛苦走向来生幸福的沉思。

当她在刺绣的时候,很明显这些想法在她的脑海里,就像她写的那样:

灵魂发展的真正戏剧……无意识的生活,觉醒,善与恶的知识,绝望,逃离自我感知的美丽,宽恕邪恶,新生命的诞生,每一步都经过许多痛苦和漂泊,直到所有的一切永远在辉煌中毁灭。⁶

在具有高度象征意义的四个刺绣系列中,我们看到灵魂/丹尼斯·欧塞尔鲁瓦(Denys l'Auxerroix)经历了这个旅程。在1895年的《入口》(*The Entry*)中,这个穿着兽皮衣服的年轻人与自然和谐相处,快乐地忘却了生活将带来的考验和磨难。在《压力》(*The Stress*, 1897)中,生活的现实和自然本身以蛇的形式开始阻碍他的进步。在《绝望》(*Despair*, 1899)中,这个年轻人快要死了,挂在藤蔓上,让人想起狄俄尼索斯和耶

稣受难记。最后,我们看到了《胜利》(*The Victory*, 1902),他从蛇嘴里重生,他们的脚下有一道彩虹,标志着人类之爱与神之爱之间的终极关系。

· 但丁·加布里埃尔·罗塞蒂和对爱的不可能的追求

影响特拉奎尔的不仅是佩特关于爱的神学或宗教思想,还有艺术家兼诗人但丁·加布里埃尔·罗塞蒂,他的作品无疑对两者都产生了巨大的影响。正如文学学者杰罗姆·麦克甘(Jerome McGann)在《但丁·加布里埃尔·罗塞蒂与必输的游戏》(*Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must Be Lost*)中的精彩论述,罗塞蒂的整个文学和艺术作品都是围绕着一个不可能的探索经历,代表了一个完美的爱情原型,这是艺术家自己的灵魂⁷。不像佩特或特拉奎尔的丹尼斯/灵魂人物,罗塞蒂眼中的灵魂/爱情形象总是以女人的形式表现出来,在他的短篇小说《手与灵魂》(*Hand and Soul*, 1847年)中,文艺复兴时期的艺术家(罗塞蒂的另一个自我)以女性的形式遇见了他的灵魂,他最著名的作品《蒙福的少女》(*The Blessed Damozel*)于1850年首次以诗歌(随后于1856年、1870年和1873年修订)和绘画(1875—1878年,福克艺术博物馆)形式发表。罗塞蒂有一首特别的作品对特拉奎尔以及玛格丽特·麦克唐纳(Margaret Macdonald)和查尔斯·伦尼·麦金托什(Charles Rennie Mackintosh)影响深远,那就是他的诗《柳树林》(*Willowwood*, 1868—1869),这是一首象征主义的诗,背景设在幽灵般的树林里,在面对失去的爱情时,它的功能是对坚定的忠诚的一种悲哀的呼唤。特拉奎尔用四页精美的彩绘手稿(1890年),以19世纪50年代罗塞蒂的中世纪水彩画风格为这首诗作了大量的插图。1910年,她又回到了这个主题,当时她装饰了罗伯特·洛里默(Robert Lorimer)为兰姆城堡(Lympne Castle)的弗兰克·坦南特(Frank Tennant)设计的钢琴盒,肯特在键盘上装饰了一段《柳树林》中的场景,这个情景来自《旧约全书》

(*Old Testament*) 中的《歌之歌》(*Song of Songs*)，一边画着生命之树的盖子，一边画着赛姬在赢回丘比特爱的途中与潘神(God Pan)的相遇。“柳树林”部分，就像早期手稿一样，受到了罗塞蒂 19 世纪 50 年代作品的巨大影响，尤其是他对诗人但丁·阿利基耶里(Dante Alighieri, 1265—1321)作品的描写，这位诗人笔下爱的主题(但丁对比阿特丽斯超然的爱)对罗塞蒂的作品影响最甚。虽然但丁没有读过柏拉图关于爱情的对话，但我们知道他读过哲学家柏拉图《对话录》的拉丁文译本《蒂迈欧篇》(*Timaeus*, 公元前 360 年左右)，这部作品概述了一个“完美形式”的永恒世界的概念，而物质世界只是其有缺陷的回声⁸。整个宇宙，无论是有缺陷的还是完美的，都是一个有生命的生物，也是一个神圣的工匠或造物主创造的⁹。很明显，这种柏拉图式的理想形式世界观，至少在一定程度上，对但丁的理想化的“爱”的概念产生了影响，因此，这对于罗塞蒂和特拉奎尔的作品以及他们的完美爱情理念都是一个重要的启发¹⁰。在这里，我们再次看到人类灵魂通过爱的力量旅行和进化的观点，这个观点本身也随着时间的推移从柏拉图的古希腊对话中进化，它在但丁的中世纪诗歌中回响，通过文艺复兴时期的人文主义人物如马西利奥·菲西诺(Marsilio Ficino)，透过那抑扬顿挫的诗歌，以及罗塞蒂的艺术和佩特文艺复兴的写作，最后是特拉奎尔的设计，它在那里与她自己的神秘主义相融合。所有复杂的人类阶层都是通过人类的文化和物质历史而分化的。

· 结论——特拉奎尔与融合

在 19 世纪中后期所有伟大的辩论中，随着时间的推移，那些对宇宙、行星、社会 and 个人的影响的争论是最具争议性和潜在震撼性的。菲比·安娜·特拉奎尔(Phoebe Anna Traquair)当然不是设计师、艺术家和作家中唯一试图利用各种历史观念、哲学、信仰和艺术形式来理解这场混乱的人。然而，特拉奎尔的工作提供了某些真正的尝试，创建并使

用一种设计语言去协调那些看似不可调和的范例。在这样的过程中，她借鉴了思想、神话和艺术的历史，为一个新世界创造了新的神话，把她的宇宙和个人愿景与爱结合起来，把爱作为一种精神力量、一种社会 and 情爱的力量。

特拉奎尔的《柳木钢琴》(*Willowwood Piano*)，以及其他融合不同的精神和智力范式的作品，也可以看作是体现她时间方法的对象，也就是说，她尝试以设计主题融合并协调在科学、历史、神话和宗教中捆绑一体的时间和意义的冲突(图 2.4)。

33



图 2.4 菲比·安娜·特拉奎尔，《赛姬和潘神的相遇》(局部)柳木钢琴，1910。苏格兰国家博物馆。

钢琴的设计融汇了《旧约》中的《雅歌》，一本关于欲望的书，模糊了情爱和对神的渴望之间的界限；在赛姬看似不可能赢回丘比特的过程中发生了遇见潘神的故事；罗塞蒂的爱人在超凡脱俗的《柳树林》中寻求无法获得的失去的爱情。这三个看似不相干的希腊神话元素，《旧约》和 19 世纪拉斐尔前派的神话制作，与钢琴盖顶部的生命之树联系在

一起。在这棵树上,特拉奎尔结出了丰硕的创造果实,她清楚地表明,她相信科学、神话和《圣经》最终都是从同一个根上分支而来的,而这个根就是爱。正如特拉奎尔本人在 1893 年所说:“完美的和谐,难道不是我们所有人都在追求的吗? 深入寻求与神的结合,这不是完美吗?”¹¹

3 2016年3月，从爱丽丝泉到阿德莱德

安妮·伯克 博士

35

我很早就到了车站，在办理行李托运手续之前，本能地避开了小吃摊和饮料，直奔“甘”号火车停靠的站台。它在阳光下闪闪发光，绵延整整一千米，顶部装好一对准备向南行驶的红色机车引擎。时间快到中午，天气很热。其他乘客已经在周围徘徊，中间的舞台上一个吉他手在演奏，背景是一张巨大的红色沙漠景观照片，照片的一角印着“甘”的标志。我好奇自己怎么知道它的存在是一种象征，如果不是这样的话又该什么样。吉他手面前一个凸起的岩石底座上，一尊骄傲的骆驼和赤裸上身的骑手雕塑面对着火车，向“甘”字致敬，即所谓的阿富汗人，但往往是从19世纪70年代开始为巴基斯坦北部的发展提供服务的巴基斯坦骆驼骑兵。随着铁路建设的缓慢进展，他们逐渐转移了锡制清真寺和住宅，“甘”镇，到20世纪20年代终于被公路和铁路取代。在爱丽丝泉(Alice Springs)，棕榈树从废弃的石块上长出来，至今仍能让人想起当年的骆驼骑兵，标记着他们的甘镇曾经所在的地方。

就这样，繁忙的出发场景中，时间和设计的互动的微妙迹象，体现在“甘”号火车旅行体验的企业管理中：它的定位是豪华旅行，主张历史时间和空间，与火车的现代性形成鲜明对比，是“甘”那豪言壮语、扩张主义、殖民主义根源的延续。与平台上常有的喧哗一样，所有这些因素

持续地相互作用,没有哪种假设占据战略地位,比如主要的后殖民地澳大利亚身份地位。

从阿德莱德(Adelaide)到达尔文(Darwin),花了124年的时间这条铁路才完全向北延伸到整个大陆:直到2004年,整个路线的铁轨才最终铺设完毕,完成了第一个完整的跨越。从1924年开始,往返于阿德莱德和爱丽丝泉之间的老甘号,或者说“甘”号快车,用很短的时间连接着达尔文和凯瑟琳镇,直到1974年的飓风最终迫使它停运。其间,进行了无数的委员会会议和可行性研究,但直到千禧年,人们对这条货运线路经济可行性的信心才最终推动了它的完工。由于公路和航空公司提供了相对便宜和快捷的旅行,“甘”号快车作为通勤线或当地旅行线的乘客服务需要早就消失了,取而代之的是“超越之旅”(journey beyond)的高端豪华度假,正如大南方铁路公司(Great Southern Rail)的口号所说,这是一次典型的澳大利亚之旅:

“穿越世界上最古老的风景之一,绝对是种奢侈的冒险,火车以外的东西是这段史诗般的旅程重要的组成部分。正是在这里,在这片壮丽的、未被驯服的内陆,你将非常真实地感受到澳大利亚原住民与这片土地有着精神上的联系,体会早期探险家对它的敬畏之情。”

在我旅行的时候,有三种级别的票价可供选择:白金、黄金和红色——“红眼班次”的简称,最便宜的旅行级别在时间上的体现。我在达尔文遇到过一个人,他从对面方向过来,向我们抱怨他的脚肿痛难忍,这里虽然有足够的完全靠在椅背上的座位,却没有脚踏板。红票班次的服务虽然已经完全停止了,但当时的票价差异[红色是黄金价格的四分之一;黄金价格是白金价格的三分之二(白金是横贯大陆铁路旅行的最高价格)]与服务水平有关,从客舱的大小和豪华程度,到包括短途旅行和茶点在内的各种服务,因此爱丽丝站有点心和饮料,更不用说脚踏板了。每个服务级别(此处并不使用“等级”一词)都有自己专用的休息室和用餐区;终极体验专属白金会所;女王阿德莱德餐厅和内地探险

家休息室属于黄金服务；玛蒂尔达咖啡厅则是红票的区域。红票班次只有一个位于列车正前方的住宿车厢，夹在行李车厢和玛蒂尔达咖啡厅之间，火车上的其他乘客都严格禁止入内(图 3.1)。

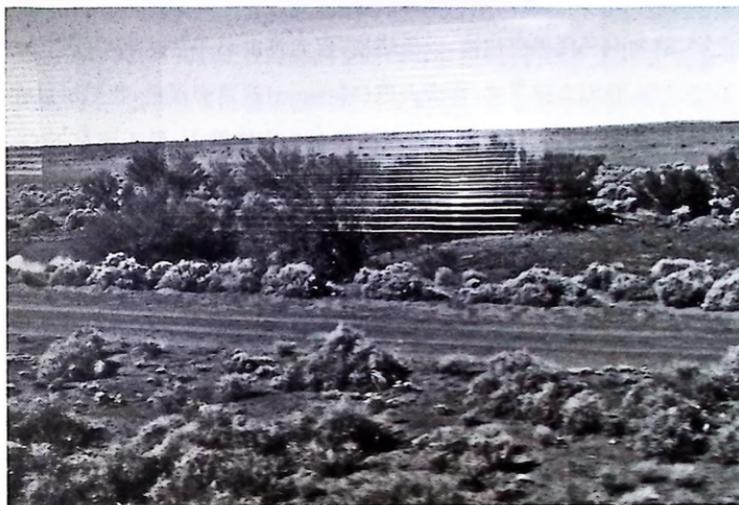


图 3.1 “甘”号快车外的风景,2016。安妮·伯克。

我上火车时,一名列车员把我的名字从一张固定在写字板上的名单上勾了下来。我后来在车上杂志《站台》(*Platform*)上读到,他穿的是全新的船员制服,配以阿库布拉(Akubra)帽、质地优良的短袖棉衬衫、条纹衬衫和深色长裤。制服由朱莉·格尔巴茨(Julie Grbac)设计,目标是满足工作人员的需要以及形成“伟大南方铁路”的标志性,这个系列的灵感来自 R. M. 威廉姆斯(R. M. Williams)一个从内陆腹地兴起的功能性但经典的服装品牌:正如格尔巴茨所言,没有什么比这更具有澳大利亚特色。当我找到被分配好的座位时,却感到了巨大的失望,因为它有意地坐落在长窗之间,并不能直接看到窗外。能够在爱丽丝加入“甘”号是经过运筹的壮举,包括专程飞到达尔文,从那里乘灰狗长途汽车(Greyhound bus)旅行 22 小时,所以这让我很受挫。当换位请求遭到拒绝后,我决定在停车之间都待在浅果绿色的美式餐厅风格的玛

蒂尔达咖啡厅,可是一想到有这么多空桌子可供选择,让人烦恼,我试着在车厢两边各找几个座位试试,又把桌子折叠起来,再放回去。我从自己的座位上取了一些东西,正好赶上了一场广播的最后部分,内容是去阿德莱德的路上哪些东西是允许带的,哪些是不允许带的:允许自带食物,请勿向马桶里扔残渣,以免堵塞;仅允许由玛蒂尔达咖啡厅进入。午夜时分,我们会停下来,在满古里(Manguri)铁路旁观星,我们可以在那下车,伸伸腿。我们会看到火车的另一头有堆篝火,但不能靠近它,也不能走到指定的火车范围之外。我在等列车人员分发手册,但是并没有什么手册。

火车穿过爱丽丝,沿着斯图亚特高速公路和托德河行驶,经过希维特里峡谷时鸣笛,这是旅途中最热闹的部分;在小镇被无情的内陆沙漠取代之前,这里曾有过短暂的活动,这里的景观中几乎没有可观察的、可识别的特征。我和鹰爪队(Foot Falcons)的历史学家琳达(Linda)在爱丽丝公园里徒步旅行。我们坐在托德广场的中央,也就是说阿伦特人(Arrente)所谓的雷纳·姆巴塔(Lhere Mparntwe)上。琳达给我读了一首诗,并告诉我河流罕见有水的情况下是什么样子,还有每年的托德河赛艇亨利-托德(Henley-on-Todd)帆船赛——在干涸的河床上用无底船赛跑。罗宾(Robyn)是当时为“适用技术中心”(Centre for Appropriate Technology)工作的一位水资源专家,他曾告诉我,这些河流是在山脉形成很久以前,由水路开辟出来的古老河流。从火车上,我可以看到一小群原住民坐在河边树木和灌木丛中的凉爽地方。所有与铁轨交叉的路口都排起了长队,我看到有人把垃圾扔出他们的卡车车窗。我们经过小镇边缘的原住民旅社,转到伊尔帕帕·克莱潘斯(Ilparpa Claypans),这是位于南麦克唐奈山脉边缘高原上的一系列水塘,罗宾曾带我到这里,这是阿伦特看守人的另一个圣地。这里的一切都是关于水的:在复活节的周末,我们曾驱车 160 千米,在一条小溪里洗澡,喝着装在马口铁罐里的茶。

过了爱丽丝,至少还要 18 小时才能迎来奥古斯塔港 (Port

Augusta)的黎明——我们才能看到熟悉的工业和居住的迹象。在离开后不久,车站播报了一段关于时间变化的广播:“女士们、先生们,现在阿德莱德和‘甘’号上的时间是 2:07。”我们没有越过任何边界,仍然在北领地,距离南澳大利亚还有几小时的路程,但已经在和我们旅程的终点协调时间:与我们正在经过的空间没有联系,我们现在基本上是在铁路时间中,似乎处于阿德莱德的时间胶囊中。有点看似随心所欲,随着我们进入内陆地区调整时钟时间的时机表明,这里没有什么可以跟上外面的世界,用时间的不一致暗示土地缺乏管理,匹配无主之地的概念,用来为澳大利亚的殖民化辩护。

从 19 世纪 40 年代中期开始,维多利亚和南澳大利亚的南部殖民地就开始了一场竞赛,在澳大利亚中部寻找他们认为是肥沃的土地并殖民,这使得他们能够扩张自己的领土,从而获得财富和权力。这片土地已经被包围,北部地区已经有了一些进展,但中心地区仍不为人知。1862 年,苏格兰人约翰·麦克杜尔·斯图尔特(John McDouall Stuart)成为第一个开辟出一条通往北海岸路线的探险家。作为一名专业测量员,他于 1839 年抵达澳大利亚,时年 23 岁,当时南澳大利亚殖民地刚刚建立三年。1844 年,在查尔斯·斯特尔特船长(captain Charles Sturt)寻找内海的航行中,他以一名薪资极低的制图员的身份开始了远征军生涯。到 1858 年,他领导了六次探险中的第一次,这次探险主要由富有的企业家资助,目的是与殖民地政府竞争。最终,他成功地开辟了一条通往北方的路线。与传奇人物伯克(Burke)和威尔(Wills)更为疲累的探险相比,斯图尔特的方法始终如一,并且越来越简约,越来越强硬,仅依赖于少量的人和补给及对团队的完全控制来完成任务。在后来的一次探险中,他制定了一系列包括不发表学术写作在内的规章制度,因为他认为最新的发现才是最有效的知识,过早被写下的内容往往会被客户推翻。但斯图尔特在每天结束的时候都会仔细地记录一天的经历,他的记录精确到 10 年后铺设电报线的人能够直接据此工作。

在达尔文时,我暂住在位于斯图亚特高速公路起点的一家汽车旅馆里,这是在最后时刻敲定计划的结果。我在网上预订住宿,之所以选择这个地方,是因为它位于小镇和海滩之间最好的地段。出租车司机史密斯告诉我,海滩上经常有鳄鱼和独行者出没,在炎热的天气里,即使从市中心步行 20 分钟也很辛苦。唯一的可取之处是往下看的浪漫感觉,我知道它是通往阿德莱德的高速公路,也是它让我在北海画廊(Northern Territory Art Gallery)的商店里发现了一本约翰·贝利(John Bailey)撰写的传记:《斯图尔特先生的足迹:澳大利亚最伟大的探险家被遗忘的生活》(*Mr Stuart's Tracks: The Forgotten Life of Australia's Greatest Explorer*)。不知怎么地,我和斯图尔特产生了某种联系,很快就被贝利对他北上的描述吸引住了,首先沿着他去爱丽丝的高速公路,在书中我幻想自己和斯图尔特在那里相遇,然后在“甘”号上去阿德莱德。那时,我已经认出了那些他以他们的名字命名的重要人物:麦克唐奈山脉(McDonnell Ranges)、钱伯斯柱(Chamber's Pillar)、芬克河(Finke River)。理查德·麦克唐奈(Richard McDonnell)是 1860 年的南澳大利亚州州长,那年斯图尔特到达这条山脉,约翰·钱伯斯(John Chambers)和威廉·芬克(William Finke)正是资助他旅行的企业家。

据说在两次探险之间,斯图尔特喝得烂醉如泥,这是他对付各种疾病的一种有效方法。当我到达阿德莱德时,我已经发现,尽管他取得了巨大的成就,却无法在澳大利亚维持生活,他一贫如洗,身体虚弱地回到伦敦的姐姐那里,并在那里去世,享年 50 岁。除了高速公路,爱丽丝泉最初被称作斯图尔特镇,后来改名为爱丽丝镇。爱丽丝嫁给了查尔斯·托德(Charles Todd),一位负责在斯图尔特精心记录铁轨后面铺设电报线的人。

1877 年,在这些成功的尝试之后不久,澳大利亚决定修建横贯澳大利亚的铁路。这片土地又热又干,非常难走,但也并不是“空无一人”。斯图尔特的日记记录了他与原住民的接触,越来越多的文献从原住民

的角度记录了殖民主义的早期阶段。《史歌》(*The Songlines*)的第一章写于1987年,当时铁路还没有从爱丽丝向北延伸,布鲁斯·查特温(Bruce Chatwin)向我们介绍了阿卡迪(Arkady),这位具有俄罗斯血统的“永恒的丛林行者”成了他在爱丽丝周围原住民社区的向导和社交渠道。在查特温的叙述中,阿卡迪受雇于铁路总工程师,与“传统土地所有者”联系,以确定通往凯瑟琳(Katherine)和达尔文以北的拟议路线沿线的圣地。

回到“甘”号快车上,我仍旧痴迷地望着这片土地,目光久久无法移开,试图探索更多属于它的独特标记,就像在大海上寻找鲸鱼一样,我眼睛一刻不停地搜索着:一些牛,一系列的水坑,不规则岩石的露头,树木——沙漠橡树和桉树,风滚草,金合欢灌木和总是尘土飞扬的红褐色的土地;我所能看到的一切都被蚀刻上了“甘”本身的一些元素——窗帘的反射,或者一盏灯,甚至是它的影子——提醒我是从哪里在看,是什么构成了这种特殊的观看体验。这片风景没有什么统一之处,但它的无穷无尽本身就令人着迷,让我的眼睛感到刺痛。我想到了我乘坐的
40 的乌鲁鲁之旅的长途汽车的司机,他将这每程5小时的漫游称为地球上最长的一日游;在学校里,他因为整天盯着窗外看而受到责骂,老师说:“靠这个是不足以谋生的。”但他已经证明她错了。过了一会儿,一则通知说,10分钟后我们将渡过芬克河。为了不错过它,我又打起了精神。这就是拉腊平塔(Larapinta),在斯图亚特这一带游荡很久以前,人们就知道它了。那里干燥、宽阔、多沙,但一路上树木茂密。罗宾说的是对的:就像沙漠植物生长在地下,而不是在地上,河道在河床下运行,而不是反过来。

几小时后,另一条广播也会同样打断时间和空间。5分钟后,在火车的左侧,我们看到1980年铁路工人创造的钢铁人雕塑(Iron Man),标志着在这条新的标准轨距轨道上铺设了第100万个混凝土轨枕,我们现在正沿着这条轨道飞驰(图3.2)。钢铁人细长的身体是由铁轨制成的,头部看起来像一个动物头骨,笨拙地象征着单调

的劳动、一个又一个枕木所标识的时间无情的物质性。后来，广播里传来了第三次也是最后一次广播：“女士们、先生们，再过5分钟列车就要越过边境进入南澳大利亚了，我们可以在火车左侧再次看到这个标志。”我们正在穿越一个古老的土地，唯一的参照点直接或间接地证明着殖民主义和扩张主义时期。“甘”号快车的宣传材料承诺人们可更多地了解其秘密，但与原住民的近距离接触体验似乎都包括在可选的短途旅行中，如享受黄金服务的乘客进入有红色巨石的小镇，即乌鲁鲁（Uluru）。

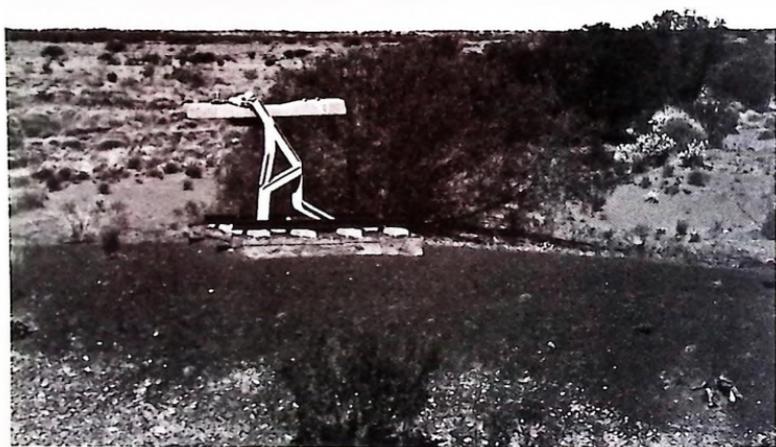


图 3.2 钢铁人，2016。安妮·伯克。

我想起了爱丽丝的吉他手和他的背景，也想起了詹姆斯·诺斯菲尔德（James Northfield）为“甘”号快车东西对开线路制作的旅行海报《印度太平洋》（*the Indian Pacific*），在那里，黑人同样代表着这片土地：他穿着丁字裤，手里拿着长矛，敬畏地看着火车在星光下飞驰而过。对进步和现代化的召唤穿过了古老的时间标记，跨澳大利亚铁路公司（Trans-Australian Railway）的口号“拯救时间”（*save days*）再次印证了这一点。在海报的一角，是一辆装饰华丽的餐车的

插页。

铁路经理布鲁斯(Bruce)在玛蒂尔达咖啡厅(Matilda Cafe)休息了一下,给我们提供了一些关于列车及其历史的信息,这是乘坐红色班次的好处。事实证明,大南方铁路公司租用了这条铁路的塔尔库拉—达尔文段,以及来自业主杰纳西和怀俄明(Genesee&Wyoming,一家美国公司)的机车,因此驾驶员是来自太平洋国家公司的,而不是像其他列车员一样都来自大南方铁路公司。最初的“甘”号快车都是在英国制造的,但当他们在距旧路线 200 千米以东建造新的标准轨时,所有的旧火车都被送往仍然使用窄轨的塔斯马尼亚岛。我想问更多关于所有者的情况,但一提到评估,谈话就被打断了。除了乘客们都对我们所处的位置很感兴趣,谈话不可避免地又回到了以前坐火车旅行的故事上。乘坐一辆 20 世纪 50 年代的美式餐车,在日落时分穿越澳大利亚中部沙漠,从东方快车(Orient Express)到穿越玻利维亚高原或俄罗斯大草原(Russian steppes),一切都被唤起。从这个意义上说,每一次火车旅行似乎都连接着另一次旅行,既为自身的特殊性所定义,也为与其更广泛的铁路社会的连续性所定义。

在墨尔本,我偶然发现了丹尼尔·克鲁克斯(Daniel Crooks)的视频作品《幻影之旅》(*Phantom Ride*),它似乎直接而有力地说明了这个更广泛联系的过程。火车是克鲁克斯作品中反复出现的一个特点,这一作品关注的是电影时间的设备轨迹及其与火车轨道的字面联系。这是一件复合作品,由澳大利亚南部废弃的铁轨、铁路侧壁、隧道和开阔的景观中拍摄的片段组成。摄像机安装在火车前部位置,以均匀的速度滑过移动的景观,始终朝向远处的隧道口移动,隧道口仿佛一个逐渐增大的新框架,越来越接近,直到它包围全屏,引我们进入新的轨道。与镜像相似,从来没有一个在远方没有入口的镜头,每个入口都包含一个较小的入口,就像镜子中互相倒映的影子一样(图 3.3)。



图 3.3 《幻影之旅》，丹尼尔·克鲁克斯(Daniel Crooks)，2016，签约艺术家，安娜施瓦茨画廊，墨尔本，斯塔克怀特，奥克兰。

布鲁斯知道我是英国人，后来告诉我罗尼·科贝特(Ronnie Corbett)去世了——我们都很悲痛，我设法从他那里得到了更多关于火车时刻表的信息，这是杰纳西和怀俄明公司决定的，不是甘，甘只是个小人物；这条路线主要是关于货运的，在满古里(Manguri)停站实际上是为了让货运列车通过；“甘”号在此基础上，把它变成了旅程的一个特色——一个观星站。当我们到达满古里的时候，在火车的红色角落有一种很好的团结感——我们玩得很开心，并且想知道为什么有人愿意付更多的钱去别的车厢。最终，我们还是在车厢尽头生起了一小堆篝火，似乎免除了我们沿着轨道走向另一端的诱惑；但不完全有用。

我溜进黑暗中，沿着火车走了一段，瞥见了车厢和餐车的内部。他们在篝火旁提供香槟酒和松露，我偷听了一位火车女服务员在夜空下的谈话；她用来辨别星座的小激光手电筒在中途没电了，但她已经找到了猎户座带(Orion's belt)、潘星座(the Pan)、南十字星座(the Southern Cross)和最亮的行星——木星(Jupiter)。她在解释她的激光需要多长时间才能到达她所指向的恒星，然后她的光又需要多长时间才能到达

我们这里。我无法跟上她的计算速度，仍然被她的激光深深吸引，我的书中唯一的注释是60个无限期(60 zillion)那么多年，或许它后面可以有12个0？然而，不管用什么数学方法，这是另一个时间的指针，一种理解我们所面对的广袤无垠的方式。

最后，她采用了另一种截然不同的方法，讲述了一个明显是澳大利亚原住民的故事——虽然没有提到人是谁或来自哪里——关于月球和它的周期。有一个男人一直吃得很多，而且越来越胖，他的妻子非常生气，于是砍下了他的一些身体，但他仍然如此，循环不断。她对这个故事一笑置之，说这倒可以是离婚的充分理由。虽然那不是一个月光皎洁的夜晚，但她已经尽了自己的一分力，这表示出另一种原始的思维方式，尽管它在当时的语境中真实又缺乏意义。我漫步回到火车的前部，想起了我在一个圣诞节的旅行，在巴拉圭河上，当时我也是三等舱，在一艘河船上的露天甲板上挂着吊床，瓜拉尼人也曾在这里从事类似的旅游娱乐活动，但那是另一回事。

43

黑暗终于使我的眼睛得到了休息；我可以把眼皮合上，而不用去注意这片奇异的土地上所能看到的一切。我在奥古斯塔港(Port Augusta)以北的日出中醒来，在东面可以看到弗林德斯山脉(Flinders Range)(图 3.4)。不久，在一些可辨认出是城市的边缘地带出现了生命的迹象：农家院子里堆满了破旧的汽车、画满涂鸦的货运列车，然后是逐渐增多的住宅，等等。在玛蒂尔达咖啡厅里，布鲁斯指出他的房子在哪，就在盐滩的另一边，要过几小时他才会到家。车上又发布了两条通知，一条错误地发给了我们这些红眼班次的乘客，内容大概是如果我们想了解更多经过的地方，就请打开耳机收听信息频道；但显然，我们的座位上并没有耳机。最后的广播说得很简单：“女士们、先生们，预定到达阿德莱德的时间是 1:45。”我们比原计划晚了 1 小时 15 分钟，但对于差不多 1500 英里的旅程来说，这算不了什么，而且似乎没有人在意。

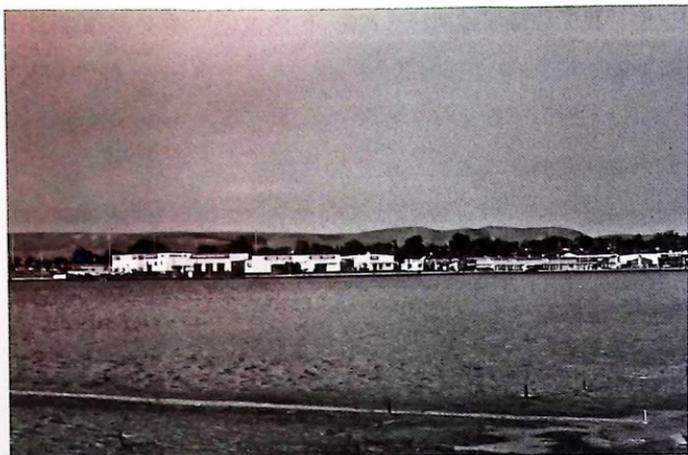


图 3.4 奥古斯塔港附近,2016。安妮·伯克。

下车前,布鲁斯允许我看看玛蒂尔达咖啡厅的后面。我沿着火车走了一段路,这次是在车厢里,为了舒适,我试了几张休息区的座位,在乘务员把床扒下来叠成脚垫的时候,我往车厢里看了看(图 3.5)。在坐了这么多小时的火车后,我决定步行到我在阿德莱德的住处。阿德莱德在城市公园的另一边,当我到达时,却发现把眼镜忘在了车上。



图 3.5 “甘”号快车双人间,2016。安妮·伯克。

在往回走的路上，一辆汽车鸣响了喇叭，原来是布鲁斯终于在他回家的路上了。当我到达车站时，剩下的乘客寥寥无几，车站沉浸在一种轻松随意的氛围中。我在一个装满太阳镜的袋子里找到了我的老花镜，连同它们一起的还有 50 副左右的太阳镜，各种型号和尺码一应俱全。警卫问我想不想多拿走几副，我不想，但它们让我想起所有那些眼睛，那些隐藏在其中的神情。

第二章 百年，十年，年

本章的文章将档案视为(官方)记忆的物理体现,并探讨在数字时代,档案的性质如何发生变化,促使我们思考网络时间的概念可能如何影响我们作为历史学家的实践。“档案”的形成所隐含的集体记忆是一种政治行为——决定保存什么,以及如何组织它,这对于未来的设计历史学家和现在的设计实践者来说都有直接的意义。

这里我们要讨论时间结构与权力结构之间的关系。“时间”是一种结构,因此可以被质疑,这一概念也许特别适用于讨论与国家身份有关的设计。正如法伦(Fallan)和利斯·马菲(Lees Maffei)所指出的,如欧内斯特·盖尔纳(Ernest Gellner)、本尼迪克特·安德森(Benedict Anderson)和埃里克·霍布斯鲍姆(Eric Hobsbawm)等学者反对“国家是自然的或不可避免的”的观点,他们主张国家是一种结构,是传统创造[霍布斯鲍姆和兰格(Hobsbawm and Ranger),1993年]和理想社区的共同参与的结果[安德森(Anderson),1983年],但是其对高雅文化的强调不免令人遗憾[盖尔纳(Gellner),1983年]¹。本尼迪克特·安德森认为,对于国家认同感的形成来说,“同质空时”(homogenous empty time)概念的发展是必要的²。他认为,在19世纪,时间被理解为以线性的方式进行,以平等的、可测量的单位进行,对所有人都是公平的。尽管后来的历史学家对安德森的分析提出了异议,但它为讨论提供了一个有用的起点,搭建了一个理性、世俗和“现代”的框架,在此基础上,人们可以构建一个有关进步的国家叙事。

另外,一些学者忽视了民族认同的“日常”方面,这遭到了蒂姆·埃丹索尔(Tim Edensor)等历史学家的批评,他认为有必要对流行文化给予更多的关注。他提出,除了引人注目的官方视角,“国家认同根植于日常生活,根植于社会互动、习惯、惯例和实用知识的平常细节”³。

对于埃丹索尔来说,时间观念、国家认同观念和日常用品设计观念可以明显地相互交叉。这一观点是杰西卡·詹金斯(Jessica Jenkins)在她关于“统一后德国”的章节中提出的。詹金斯对前德意志民主共和国(GDR)集体记忆的运作方式——通过保存或清除重要的公共艺术作品很感兴趣。詹金斯认为,街道和建筑物的设计环境是集体记忆和遗忘的政治话语的一部分。这对东德来说是一种特殊的共鸣。波伊尔(Boyer)指出:

“在东方的政治和文化讨论中,关于变革和未来的讨论已经变成了有关停滞和过去的比喻。”⁴

柏林墙的倒塌象征着在社会主义制度下所承诺的某种特定未来的丧失,因此任何关于过去、现在和未来的讨论都存在严重的问题。

卡洛斯·巴托罗(Carlos Bártolo)探讨了葡萄牙政府对日常用品的使用:陶公鸡(pottery cock)源于本民族的农民文化,现在成为国家时尚和现代化的新象征。巴托罗认为,葡萄牙公鸡逐渐被视为该国道德和美德的化身,是一个神话般的过去的产物,而政府试图抹去现在,停止时间的规律发展。在这里,对设计的时间维度的关注可以揭示一个国家过去的想法,而现在和未来则被包裹在一个为人所熟悉而明显无关紧要的物体的设计之中。

在他关于《高楼》(*High and Over*)的章节中——这是一座由阿米亚斯·康奈尔(Amyas Connell)为伯纳德·阿什莫尔(Bernard Ashmole)设计的房子,迈克尔·芬德利(Michael Findlay)在我们阅读这一个建筑实例的过程中,提醒人们注意时间可以折叠起来。芬德利的观点不仅仅是康奈尔在他的设计中借鉴了皮拉内西(Piranesi)和其他罗马建筑,相反,他强调了现代主义建筑与古典世界之间的深刻联系,以及由此而产生的与过去、现在和未来的复杂关系。由于塞赫·艾德伦·福特(Seher Erdoan Ford)在第一章中讨论过皮拉内西的作品与建筑描绘的历史实践有关,这是另一个跨越时间的回声。

艾米丽·坎德拉(Emily Candela)的文章指出,在线拍卖网站易趣

网(eBay)出现了一种现象,用户可以在易趣网上买卖物品,从而把不需要的物品变成自己想要的收藏品。坎德拉促使我们思考设计历史学家如何处理所谓“复古设计”(retro-designed)对象概念中所包含的关于时间和永恒的假设。她的讨论集中在“原子”(atomic)球棒家具上,这些代表着20世纪中期人们对科学进步和核时代的信念。这些杂志架和咖啡桌在当时被认为是地位低下的物品,但现在似乎经历了一个转换过程,从迈克尔·汤普森(Michael Thompson)所说的“垃圾”(rubbish)转变为“耐用”(durable),价值不断增加⁵。然而,坎德拉的贡献或许不仅是对复古的讨论,而是将人们的注意力引向易趣网作为非官方“博物馆”或“档案”的方式,与我们熟悉的官方分类系统形成对比。一方面,像拉斐尔·塞缪尔(Raphael Samuel)这样的历史学家可能会称赞易趣网作为大众记忆和大众历史创造仓库的能力⁶。然而,坎德拉的观点是,易趣网的用户在某种意义上是它的主题,而不是相反,这对研究人员的意义在于要求我们重新考虑对未来与过去的定义⁷。

对档案的讨论将我们引向约翰·波特文(John Potvin)关于酷儿(queer)档案的那一章,以及对时间顺序性概念的思考。波特文认为,早该将酷儿理论纳入设计历史的实践,从某种意义上说,他的贡献是唤起战争。但他的论点与时间主题的相关性远不只是“时间性”:他认为,设计历史仍然是基于对时间和我们与设计世界的关系的异态假设。我们再次被提醒,时间不是中性的,也不是不可避免的,而是一个社会建构的隐喻,尽管这个隐喻已经变得如此包罗万象,以至于我们常常忽略了它⁸。波特文引用了伊丽莎白·弗里曼(Elizabeth Freeman)的著作,弗里曼认为,“酷儿时代”颠覆了时间和历史的主导概念,而后者假定了一种结果性的叙述。“异性恋时间”假设个人的一生都是围绕着异性婚姻和生育孩子的目标而安排的;这些假设已经变得如此普遍,以至于它们支撑着社会的许多方面,包括医疗保健、性别角色,以及——这方面很重要——我们与过去和未来的关系。弗里曼的偏好是“精心设计一种生活方式,这种生活方式与占主导地位的客体形式——选择、夫妻关

系、家庭、婚姻、社交和自我表现——相背离,从而与国家支持的归属感和归属感的形成不同步”⁹。正如女性的家务劳动存在于工厂时间的严格商品化概念的对立面一样,酷儿的时间性也提供了一个抵抗主导时间性的场所。正如波特文所证明的那样,这对设计历史学家来说有着明确的意义。

4 和苹果派一样好吃吗？统一后的德国和对德意志民主共和国公共艺术的接受

杰西卡·詹金斯 博士

51

2011年3月，位于普劳恩市(Plauen)的一名地方议员被邀请视察一所新翻修的小学。他发现墙壁上挂着一幅社会主义时代的镶嵌画时，沮丧地问道：

“难道镇政府认为不加评论地展示极权主义组织和国家的象征，符合学校基本的自由和民主教育使命吗？”¹

这幅镶嵌画采用了20世纪60年代中期德意志民主共和国社会主义的典型叙事，从重建开始，通过农业和工业、少先队员、和平苏维埃联盟，它以太空旅行和现代通信的新形象进入了20世纪60年代。画面上有一对穿着运动服、头戴耳机的年轻夫妇，他们俯身对着收音机，还描绘了宇航员的样子，以此来展示他们取得的成就。议员提到的“象征”不是太空竞赛或流行音乐，而是可见于苏联国旗上的锤子和镰刀，以及青年先锋队的旗帜。

当地媒体对这一事件进行了报道，希望引起艺术家和政客们的讨论，突然间，艺术品需要一个“解决方案”(solution)。然而，似乎没有人能像议员那样把这幅镶嵌画看得那么清楚。这所学校的校长说，以前从来没有人反对过这幅壁画，它从1967年以来就一直在那里。创作这幅壁画的两位艺术家之一的洛塔尔·伦奇(Lothar Rentsch)不得不为

此发声,但他淡化了这幅作品的主要意义,他说:“那是我们的时代。事情就是这样。”²

52 本章以德意志民主共和国公共空间中的艺术雕塑、雕塑和壁画为例,追溯它们是如何随着周围意义领域的变化而发生变化的。我认为,公共空间中艺术和设计作品的移除和保留(或在某些情况下复活),都有助于就民主德国的过去形成一种全国共识。但前提是,联邦政府资助的“穿越”或“重建”(Aufarbeitung)德意志民主共和国过去的项目,被更好地理解“构建”过去,这种物质文化,包括建筑环境,也即是这个备受争议的项目的核心。

英国自由主义历史学家蒂莫西·加顿·阿什(Timothy Garton Ash)声称,德国已经形成了“应对艰难过去的黄金标准”³。与此形成鲜明对比的是,参与这项工作的人士之一的伊尔科-萨沙·科瓦尔查克(Ilko-Sascha Kowalczyk)在2016年声称,“重建”虽然已经陷入瘫痪,但它的失败也有助于解释东德极右翼势力复苏的原因⁴。尽管过去的一切都在试图全盘否定德意志民主共和国,并接受一个新的国家身份,但毫无疑问,21世纪初出现的东方怀旧情绪(Ostalgie)使这一计划陷入了危机。然而,随着与德意志民主共和国的时间距离越来越远,在既定的公共历史范围内,人们开始更能接受有关德意志民主共和国的不同叙述。

本章确定了“穿越”国家工程的三个阶段:第一,我称之为垃圾阶段,自20世纪90年代中期到末期;第二,主要发生在21世纪初的怀旧危机;第三,大约是2010年后的调整阶段。通过对一些公共空间艺术作品案例的考察,我们可以看到,为了适应不断变化的经济和社会需求,完全否定《德意志民主共和国遗产法》的最初使命已经做出了调整。在地缘政治和经济背景下,支持资本投资,发展一种内部和外部都可接受的公共“遗产”的首要要求,为了缓和贫困社区统一所带来的社会、心理和经济影响,一些艺术家和公共空间里的一些最初不受信任的艺术作品在此得以复兴。

“Aufarbeitung”一词是指历时6年(1992—1998年)、由政府主导的对“东德社会主义独裁的历史和后果”的官方调查⁵。通过成立主要的政府机构——反 SED 独裁统治联邦基金会的方式,使用法律约束力来提高公众对“共产主义专制”的认识⁶。该基金会具有明确的反共定位,为了达到“内部团结”,在对过去进行任何“改造”之前,对民主德国或更普遍的共产主义的任何有利态度都被系统地排除在外。

对德意志民主共和国的过去(仅)进行详细审查,以便为目前建立一个整体德国的特征,这种不对称是基于德国统一的“自然性”,以及西德民主模式对合并后的两个国家的“自然性”。这种不对称在早期阶段并非没有引起注意,但不同意见对地缘政治秩序正在发生的巨大变化没有产生任何影响⁷。政治学家弗兰克·昂格尔(Frank Unger)在1990年的一次演讲中声称,统一的神话在西德人的思维中根深蒂固,就像“母亲或苹果派”一样美好得无可争议⁸。当东德出乎意料地倒向西方时,可以被预测为自然而正确的历史进程的相关共识已经预先设定好了程序。

无论这一结果的历史必然性如何,显然新的德国对东西方融合过程中出现的许多问题是毫无准备的。20世纪90年代初,民主德国遭到“蹂躏”的时期被媒体推波助澜并合法化,很快就引发了围绕东德文学、艺术和建筑的争论。关于“圣像之争”(Bilderstreit,艺术的争论)源于一种既定的东德艺术在新的民族文化中并没有一席之地的观点。这只是间接地对公共空间中的艺术作品进行评估,因为人们甚至不认为这些作品属于艺术范畴。统一后,东德的艺术作品被从博物馆中移除,著名的民主德国艺术家被指为根本就不是艺术家的“国家艺术家”。这种诋毁在1999年魏玛臭名昭著的“现代性的兴衰”(Aufstieg und Fall der Moderne)画展上达到了顶点。一位评论员评论其为“垃圾展会”,在展览上,来自东德的大量画作被一幅叠一幅地挂着,与黑色塑料袋毫无区别⁹。

统一之后,拆除和重建的进程在东德所有城镇和住宅区立即开

始——这是资本流动的必然结果，也是意识形态的作用。上述重建委员会使用意识形态和说教的言辞谴责德意志民主共和国的建筑和城市设计是一个不可信的制度的症状¹⁰。在规划讨论中，东德的建筑环境被认为是一场灾难，最好尽快被扫除。例如，在德累斯顿，建筑师们在1990年同意“拆除过去40年中尽可能多的建筑，从而消灭过去，重建过去”¹¹。住宅区遭受了急剧的人口损失，但拆除住宅区并不完全是出于经济原因；正如魏茨曼所说，“‘收缩’（似乎）是通过消除相互竞争的意识形态中‘不熟悉的’结构，来重新改造这座城市的计划的一部分”¹²。

我选择了两个例子来说明：在20世纪90年代的这段废弃时期，政治决策者认为公共空间里的艺术作品是民主德国政权的明确象征，迫切需要移除它们，并将它们重新纳入语境。1991年10月，位于东柏林列宁广场十字路口的列宁雕像被拆除，尽管当时人们大声疾呼，试图挽救它。这座纪念碑失去了它的保护地位，因为这座雕像代表着“个人崇拜和对独裁统治的服从”¹³。

拯救德意志民主共和国纪念碑的倡议之一来自（西德）艺术史学生论坛，他们在1990年5月争辩说，移除纪念碑将是对所描绘人物的历史价值的全面诋毁，使他们的意识形态价值等同于委托他们的人¹⁴。换句话说，他们想要区分列宁等人的“意识形态价值”和民主德国当局的意识形态价值。这意味着古迹的指代性发生了变化，而要求拆毁这些古迹的呼声并没有暗示这种变化。拆除这些纪念碑不仅使历史的一部分不复存在，还表明马克思列宁主义的标志在统一后的德国发挥了作用。其前提是，这些纪念碑是对一个名誉扫地的政权的提醒，而不是它们可能成为柏林市民的英雄偶像。社会主义纪念碑艺术工作组（Working Group Socialist Monument Art）认为，存在一种危险即“压迫将再次决定历史上的自我理解”，这指的是对纳粹历史的认知失败¹⁵。同样，著名的艺术和公共纪念碑历史学家汉斯·米提格（Hans Mittig）主张，即使是面对艰难的去，也要保留可见的证据，以便留下辩论的可能性¹⁶。

这样的论点未能使决策者信服,有必要扫清障碍,以打造一种新的民主德国身份。在德国统一时期,东德的内外公共空间充满了壁画、马赛克、模块化结构、装饰作品、挂毯、彩色玻璃、雕塑、喷泉和游乐设施¹⁷。建筑物内外数百件不那么显眼的艺术品,要么在推土机下消失了,要么年久失修,要么被遗弃在废弃的空间里。更常见的情况是,人们认为作品在文化和经济上“毫无价值”,因此不值得从规划者和投资者要求的重锤中被拯救出来,而不是在政治上的“危险”(dangerous)。20世纪90年代,德国地方当局认定,高度可见且明显带有政治色彩的作品需要重新赋予意义,以符合新时代的要求。在这一过程中,艺术家们普遍参与进来,这证明德国在艺术“软实力”方面投入了大量资金。

在被妖魔化之前,列宁雕像甚至在统一之前就受到艺术家的干涉。1990年9月,艺术家克尔基斯多夫·沃蒂兹科(Krzysztof Wodiczko)将一幅波兰购物者收集消费品的蒙太奇照片投射到它上面。据报道,该项目耗资150万德国马克,是东柏林17个项目中的一个。它也不是没有争议的,作为早期的一个例子,列宁雕像说明在快速变革时期,经过批准的艺术干预为作品创造了一个阈限阶段¹⁸。

在柏林墙倒塌后,位于中央的列宁雕像被迅速移走,这并不奇怪,但我现在想谈谈一幅壁画的命运,它在政治上基本上被视为一座雕像。马克斯·林纳(Max Lingner)1953年的现实主义壁画《建立共和国》(*Aufbau der Republik*)描绘了新东德青年乐观快乐的社会主义故事。它坐落在柏林一处曾是1953年东德工人暴力镇压抗议活动后来成为东西方宣传战中的一个重要事件的地方。作为重建过去过程中确定新纪念时刻过程的一部分,柏林参议院于1993年选定该地点创作纪念起义受害者的新作品(图4.1和图4.2)。

沃尔夫冈·鲁佩尔(Wolfgang Ruppel)的新作品展示了一幅1953年抗议活动的报告文学图像,背景设在地下,密封在高度反光的玻璃之中。1993年,一组高度栅格化的蒙太奇新闻照片反驳了林纳在1953年



图 4.1 《建立共和国》，马克斯·林纳(1953)绘制的陶瓷壁画(背景)，沃尔夫冈·鲁佩尔(Wolfgang Ruppel)(2000)为纪念1953年6月17日事件的部分回忆(前景)，德特勒夫-罗韦德尔-霍斯故居(Detlev-Rohwedder-Haus)，柏林，拍摄©杰西卡詹金斯，2010年。



图 4.2 《建立共和国》，马克斯·林纳(1953)绘制的陶瓷壁画(局部)，拍摄©杰西卡詹金斯，2016年。

虚构的表现手法,这是对当时和未来的一种主张。这些照片似乎展示了1953年的“现实”。

反叙事将原作等同于社会主义现实主义模仿理念所提出的那种“形象的真实性”(truth of image),并以此赋予林纳1953年的庆祝作品社会主义现实主义所假定的代理。鲁佩尔1993年的摄影作品重申了事件的西方视角。如果这可能开启了对“冷战”宣传战的反思,这一解读就会被现场额外的解释性材料转移,这些材料肯定了鲁佩尔的作品是对1953年宣传形象的回应。在20世纪90年代早期,纪念的传统是把记忆捆绑到一个当下的普通时刻,而现在,它因回应林纳作品的需要而失去了它的目的。鲁佩尔的作品比1953年的德国更能代表20世纪90年代的德国。鲁佩尔的作品在当时似乎是合适的,但今天看起来像林纳的作品一样具有教育性。

到20世纪90年代末,对德意志民主共和国的制度化的诋毁以及将其文化从德国历史中排除在外,以所谓的“东德情结”(Ostalgie)的形式流行文化强烈反对所谓的“重建”,Ostalgie是“东方”(East)和“怀旧”(nostalgia)形成的新词。这里对东德情结的诸多形式和发展不能做出详细解释,因为它本身就产生了整个文化、历史和民族志研究领域¹⁹。然而,在20世纪90年代末,一种重新演绎东德文化的流行文化现象被认为具有巨大的商业潜力,并发生了变异。在主要的历史学家看来,“重建”就像是“倒退几年”²⁰,很明显,东德情结不仅仅是商业上的开发,它代表了新德国的一种疏远感,反过来又作为一个贬义词被植入了公共话语中,用来抹杀对东德过去的任何美好记忆。

“怀旧”带有一种愚笨的贬义,它不能很好地描述一种错位感,而正是这种错位感激发了公众对东德过去的兴趣。从词源上看,怀旧与其说是对“过去”的怀念,不如说是对“家乡”的怀念²¹。在纪念德意志民主共和国的过程中,物质文化和建筑环境应该成为有争议的领域,这一定会让人感到意外;据了解,大多数东德人对20世纪80年代末东德的物资供应和破旧的城市空间不满,加速了这个社会主义国家的灭亡。在

面对失落感时，德意志民主共和国设计的艺术品应该起到一种补偿作用，这是一种不寻常的迂回。这种严肃得令人绝望而又不充分的文化，曾经是那么可笑的塑料制品、过时的音乐、对西方品牌拙劣的模仿、印刷拙劣的图形、廉价的房屋，国家委托创作的艺术品成了人们深情缅怀的对象。时间的流逝对这一“设计”的影响再明显不过了。很明显，对象的意义在一代又一代之间发生了变化，世俗变成了亲切的记忆，但就德意志民主共和国而言，这些不理性的依恋似乎正与1990年后历史写作计划的霸权相矛盾。

57 学校壁画的故事提供了一个反叙事如何扰乱官方历史写作的例证。报纸围绕可接受的答案展开讨论。文章没有对马赛克的艺术质量发表意见：争论围绕着这种象征是否有害，是否必须通过一块解释性的牌匾或其他教育措施加以消除或平衡，或者是否多余而无害展开；一位接受采访的当地艺术家表达了他对政府资助艺术家的愤怒。然而，在网上，讨论范围更广——一位当地市民将媒体对马赛克的猜测诬陷为煽动性的耸人听闻：

每个人都会对这个国家（德意志民主共和国）有自己的印象，也会了解它的弱点、错误和不公，当他们毫无偏见地回顾时，也会记起它好的一面²²。

对民主德国“有好有坏”的看法在东德公民中非常普遍，民意调查始终显示，只有一小部分人认为它非常好或非常坏²³。这与20世纪90年代“重建”的观点形成了鲜明对比，“重建”认为全盘否定德意志民主共和国所主张的一切，才是实现国家统一的必要前提。直到2011年普劳恩学校（Plauen School）壁画骚乱发生时，东德人显然并没有明确接受西方所能提供的一切，但同样地，东德作为一个政治实体已经属于过去了。随着共产主义思想被安全地载入史册，政治机构可以负担起更多一点的慷慨；在公共空间为策划、重新文本化和重新象征的艺术作品开辟了有限的空间。可以说，这无关壁画，而是关于与时代格格不入的

58

议员。

在下面的例子中,我们将看到这个空间如何努力开放,维持更大的全国协商一致的项目。艺术作品没有被重新确认其原有的意义或目的。相反,价值是从一些重要的片段中提取出来的,这些片段可以被整合到可接受的文化神话中,或者在清晰界定的空间内提供商业遗产价值。此外,一些作品被重新设计,以增强当地对地方的归属感,这同时有助于更新经济枯竭的地区,那里没有昔日的“历史”建筑可以修复。

二战后,现代主义虽然没有被立即当作东德遗产的一部分,但仍旧是一个可以接受的文化神话。当然,将现代主义建筑和设计作为“遗产”重新引起人们的兴趣并不局限于德国,但在21世纪头10年,对所谓的“东德情结”的认可来得太晚了。著名东德艺术家瓦尔特·沃马卡(Walter Womacka)作品的命运提供了一个有趣的例子。沃马卡的马赛克作品《我们的生活》(*Unser Leben*)因其规模和面向亚历山大广场的显著位置而在柏林闻名。125米高的中楣环绕着教师之家(Haus des Lehrers),这是1964年与国会大厦一同由赫尔曼·亨塞尔曼(Hermann Henselmann)设计的建筑。这座建筑在当时意义重大,因为它明确地借鉴了国际现代主义。20世纪90年代,在经历了多年的忽视和年久失修之后,到21世纪头10年,教师之家被重新评估为现代主义的象征,而带有明显社会主义现实主义色彩的装饰中楣则受到了保护。

在改造之前,这栋建筑于2001年9月被移交给一个艺术介入机构,这是一个名为“闪烁灯光”(blinking lights)的数字灯光项目,我们可以将其视为一种黑客行为,或者说是一种冷酷的去地域化论述。

教师之家及其壁画在2005年前后得到全面修复;宣传材料使用了该建筑的现代主义传统,也承认了20世纪60年代的社会主义承诺——“一个令人眼花缭乱的未来愿景和一个新时代的突出标志”,以提升该建筑作为当代企业“标志性”场所的声望。沃马卡对中楣的补充描述呈现了意识形态的意图,例如:“这些理想包括支持发展中国家争取政治和经济独立。这背后的一个关键动机是把社会主义推向世界。”²⁴

这种公开展示艺术作品历史背景的努力,不仅有助于增加房地产的价值,也有助于满足好奇的柏林游客的兴趣。在这种情况下,壁画享有特权,因为它与“遗产”——现代主义建筑相结合,占据了东柏林市中心。

位于东柏林行政中心的前外交部会议室里的另外三幅沃马卡壁画的命运已经表明了自1995年以来发生了多么大的变化。《柏林日报》(*Berliner Zeitung*)当时报道称沃马卡的作品因为“缺乏趣味”(lack of interest)而被毁。同样是现代主义建筑的有趣代表,约瑟夫·凯泽(Joseph Kaiser)设计的德国联邦档案馆被描述为一个“错误”,被拆除是为了给“历史悠久”的辛克尔广场(Schinkelplatz)的修复让路²⁵。沃马卡作品《创造世界》(*Der Mensch gestaltet seine Welt*)更为流畅,类似于毕加索的画作,没有政治色彩,也不那么显眼,但对这些综合艺术作品及其潜在价值的考量却很少(图4.3和图4.4)。



图4.3 德国联邦档案馆,图片报(德国报纸名称),183-F0809-0201-001 / CC-BY-SA 3.0 GDR,外交部大楼,约瑟夫·凯泽(Joseph Kaiser)建筑集体,1967年。已被拆除。照片©彼得·斯特劳贝,柏林。



图 4.4 《创造世界》(Der Mensch gestaltet seine Welt)。前德意志民主共和国外交部墙壁上瓦尔特·沃马卡(Walter Womacka)的壁画(壁画和建筑现已拆除)。

几个有趣的例子表明,艺术作品被重新利用,以增强地方所有权的意识,同时剥夺了它们的原始目的和政治意义。在其他例子中,勒夫·克贝尔(Lev Kerbel)在巴黎市中心创作的巨大的卡尔·马克思(Karl Marx)半身像以及在黑尔老城中心重新命名的西格伯特·弗利格尔(Sigbert Fliegel)火焰纪念碑的言论中明显体现了这一点。柏林马尔扎恩(Marzahn)的地方当局于 20 世纪 80 年代精选的艺术作品(没有一件是政治性的)被保留下来,新的委员会一起在主要由上一代人居住的住宅区对其进行了验证。

这种将艺术作为一种地方归属的标识符的感觉,在一个艺术家得到特定的地方认同并被重塑时,表现得最为明显。最重要的例子之一是威利·诺伊伯特(Willi Neubert)的作品。和所有著名的民主德国艺术家一样,他在 20 世纪 90 年代被诋毁为“国家艺术家”。其间,他的作品从公众视野中消失了。诺伊伯特最初是一个来自钢铁工业小镇塔勒镇(Thale)的金属工人,开创了用工业珐琅装饰壁画的先河;他的作品往往严重依赖现代主义的形式,在德意志民主共和国时期都安装在突出的位置。

2000 年,塔勒镇镇长托马斯·巴尔切罗夫斯基(Thomas Balcerowski)就一件重要作品的归还进行了谈判。这件作品曾被存放在苏尔,在塔勒镇进行公开重展。巴尔切罗夫斯基向我解释说,他决心向这位“本镇之子”致敬;在当时的政治环境下创作的作品,是塔勒镇早期(工业)历史

上的一个里程碑²⁶。在这里,就像东德所有的工业城镇一样,在统一后遭受了巨大的劳动年龄人口损失,地域、历史联系和与艺术家的个人联系的重要性,克服了德意志民主共和国公共艺术所背负的污名。



图 4.5 威利·诺伊伯特《马列主义斗争(马克思列宁主义的胜利)》,1977年。竟漆涂在瓷砖上。这幅作品是从苏尔镇的仓库中找到的,并被转移到了艺术家的家乡塔勒镇。照片©杰西卡·詹金斯,2010。

60

在东德,艺术家和艺术在各地背景下的复辟已经发生,而艺术家在国家话语中被斥为“国家艺术家”,在地方层级,人们发现了机会来庆祝它们,静静地恢复作品,让人们在原本贫瘠的景观中找到某种认同感。普劳恩学校马赛克的故事至少在当时是这样结束的:当时议会的多数投票反对增加一块牌匾来解释这幅壁画。符号的剩余效力已经相对不重要,同样的论点也曾出现过。2017年5月,艺术家洛塔尔·伦奇(Lothar Rentsch)去世,当地媒体称赞他是一位出色的艺术家,但没有提到德意志民主共和国。随着德意志民主共和国被安全地载入历史,人们有可能为其部分文物及其制造者开脱所谓的“同谋”。有证据表

明,东德的艺术品如今开始重返博物馆;公共空间中作品的地位取决于它们在那里能够承载遗产制作和地方识别的功能²⁷。

在德国进入后柏林墙时代的第三个十年之际,我所展示的对一些遗留建筑艺术作品进行修复的例子,表明与德意志民主共和国之间日益增加的时间距离如何使主流决策机构有更大的容忍度。虽然在各个层级上,对德意志民主共和国的解释仍有争议,但协商计划承认社会主义国家有许多经验。公共赞助的历史项目仍然有着可接受话语的界限,但这些界限比 20 世纪 90 年代的“重建”要宽泛。

5 一只葡萄牙公鸡和其他小玩意的故事： 极右翼独裁统治下的遗产、宣传和设计

卡洛斯·巴托罗

65 本文主要考察了葡萄牙视觉身份中两个突出元素的发展：20世纪40年代巴塞罗斯公鸡(Barcelos cock)和典型的葡萄牙乡村风格装饰。这两个例子都发生在葡萄牙持续了近50年的独裁统治时期(1926—1974)，可以说或多或少是一个试图建立新的民族认同的政权在美学和意识形态政策上直接影响的结果。与两次世界大战期间的其他极右政权一样，葡萄牙独裁政权推行了一种深度的孤立主义政策，反对所谓的腐败的外国势力影响——民主、自由主义、资本主义、现代化和国际主义。为了促进这种民族主义文化，该政权在葡萄牙自己的历史和传统中寻求能够使它建立一个新国家的因素，这种因素既不同于外国的模式，也不同于以前的民族模式，其意图表现在它对自己的命名：新国家(Estado Novo/New State)。

因此，这两个例子可以理解为霍布斯鲍姆(Hobsbawm)和兰格(Ranger)在1983年提出的“传统发明”概念的范例¹。这隐含其中，因为它们是由先前存在的元素创造的，这些元素在被塑造和净化之后，将变得具有自主性。这也意味着，一旦它们被视为这个国家视觉身份的一部分，与它们的起源点可能存在的联系就会被撤销，而重塑另一个神话般的过去。在这里，时间可以被理解为最柔韧的形式：既可以从一个当

代的时刻回到过去,又可以通过手动刺激来塑造一个理想的现在和/或未来的形象;这种对现在的重新创造,被宣称是新的和现代的,从而切断了与被认为是不纯洁和颓废的最近的过去的联系。

在这些介于改革与反动、过去与现在、现代与传统之间的时间领域里,我们也可以找到一些与罗杰·格里芬(Roger Griffin)的法西斯主义理论的关联²。格里芬认为,民族复兴的理想——所有这些多重运动的共同出发点——将是现代主义实现新理想社会的努力的一部分,是对腐朽的现在的一种替代(与马克思主义的做法形成鲜明对比)。在这些情况下,法西斯主义将拒绝当前的现代性,转而追求一种另类的现代性。这种现代性从18世纪开始就建立在进步的自由民主原则之上。在试图界定哪些行为体对国家认同过程的发展负有责任——从当地工匠到政府政策时,人们不应忘记设计——或原型设计的方法——在这些过程中可能扮演的角色³,特别是在这一时期,设计在葡萄牙成为一门独立的专业和艺术学科,而实践在1960年才得到正式承认⁴。

· 一个被重新发现的国家

葡萄牙是欧洲边缘的一个小国,它总是受到更突出的艺术发展中心的影 响,无论是邻近但被轻视的伊比利亚王国、文艺复兴时期繁荣的意大利和佛兰德斯,还是具有压倒性力量的法国,抑或后来勤奋的英国。尽管葡萄牙具有独特的摩尔人传统(Moorish),但在15世纪和16世纪,葡萄牙在探索期间发现了非洲、亚洲和美洲这些异国情调的世界⁵,并且在繁荣时期罕见地出现了几乎是葡萄牙独有的装饰风格。1675年,葡萄牙驻路易十四世大使秘书杜阿尔·里贝罗·德·杜阿尔特(Duarte Ribeiro de Macedo)指出,“我们(葡萄牙人)常犯的一个错误是,认为来自国外的一切都更好”⁶。

直到19世纪末,民族主义意识才导致了第一次民族志研究的出现。

这一运动遵循了艺术和科学的普遍趋势，其本身也是政治领域中类似发展的结果⁷。葡萄牙的乡土物质世界——简单农民的产物——第一次被正视和分析，即使仍然被理解为仅仅是未受教育者的工作。正如艺术评论家拉马尔霍·奥提戈(Ramalho Ortigão)指出的那样：

正是在这些人民自由和自发的作品中，更加纯粹和辉煌地揭示出一个种族的倾向和艺术取向，那些由富有的领主或受祝福的国王要求制作的圣坛上的珠宝则是不重要的。人民是一个国家传统、风格和品位的守护者和崇拜者。我们认为，像科英布拉(Coimbra)的妇女在蒙德哥河(Mondego)上使用的汲水器那样，一对来自米尼奥(Minho)的简单的牛轭或敞口水壶，比国王约翰五世(João V)所有的圣盘和圣器都具有更高的艺术性和更高的民族学价值。⁸

这部作品的原始性——在其粗糙的纯粹性上——将会逐渐被蓬勃发展的一代葡萄牙现代主义思想家和创造者所欣赏并用作灵感的源泉。这是由于先锋派的一代对欧洲当地民间传说的迷恋，以及对非洲、中美洲和东方艺术的迷恋，这些艺术作品都被认为是没有受到文明污染的。

· 一只天真的公鸡

67

巴塞罗那公鸡的故事——现在被认为是葡萄牙的象征——与阿马德奥·德·索萨-卡多索(Amadeo de Souza-Cardoso)、爱德华多·维亚纳(Eduardo Viana)、阿尔玛达·德·内格雷罗斯(Almada de Negreiros)以及索尼娅(Sonia)和罗伯特·德劳内(Robert Delaunay)(他在第一次世界大战期间在葡萄牙短暂居住过)等艺术家的创作同时开始，他们为农民手工制品的颜色和形状的多样性所吸引，特别喜欢来自米尼奥省北部小镇巴塞罗那的陶工们制作的实用陶器和色彩鲜艳的玩具。

这些五颜六色的玩具是陶工的妻子和孩子们手工制作的,本是用来打发在窑洞里的空闲时间。在集市上,它们与陶制上釉的锅、壶和母羊一起廉价出售。它们的形状受到日常生活用品、动物、人物或幻想生物的启发,通常包括底座上的哨子。孩子们兴高采烈、吵吵闹闹地和它们一起玩,直到筋疲力尽,又渴望下一次集市。有关这些动物群,最早的人种学家之一罗查·佩克托(Rocha Peixoto)写道:

显然,公鸡的数量和种类超过了所有其他动物标本。在其姿态的华丽、细节的强调,或造型的关注上都是最有造诣的。在总体印象中,这只鸟以其优势和刚毅的性格引人注目。骄傲而威严,警觉而诱人,所有的人都用故事、迷信或歌曲来庆祝它。⁹

由于十分流行,这些公鸡口哨最初被制成不同的形状,这在罗查·佩克托1900年发表在《佩索托岩》(Rocha Peizoto)上的研究中可以证实。它们在尺寸和装饰特征上稳步发展,直到雄鸡近乎啼叫的骄傲和警觉的姿态占据主导。后来,制作陶笛和鸟类鸣哨技术的衍生,使公鸡雕像开始由陶工在轮子上塑造,中空的身体将它们的尺寸扩展得更大¹⁰。因此,公鸡们从一个简单的儿童玩具演变成装饰性的家庭用品,有时还兼作牙签架、钱箱或求爱期间的礼物。这些进展发生在19世纪末和20世纪头几十年。在这个时候,它们仍然是由最初那些创造者制作的,没有直接受到外部影响。然而,随着巴塞罗斯公鸡在全国范围内受到越来越多的关注,它们的制造者不再默默无闻。

· 一个世界性的公鸡

1931年,现代主义作家、记者安东尼奥·费罗(Antonio Ferro)在里斯本组织了第五届国际戏剧与音乐评论大会。出席会议的有一些欧洲知识精英人物:路易吉·皮兰德罗(Luigi Pirandello)、埃米尔·维亚莫兹(Émile Vuillermoz)和罗伯特·坎普(Robert Kemp)等¹¹。据公开的

宣传议程,会议包括在全国各地旅行,体会原始而又风景如画的气氛。在埃斯托雷赌场(Estoril Casino)举行的一次晚宴上,费罗的合作者之一、艺术和电影导演雷托·德·巴罗斯(Leitao de Barros)创作了一场音乐活动,展示来自北方省份的民间音乐和舞蹈。为了筹备这次活动,阿图尔·马舍尔(Artur Maciel)和雷托·德·巴罗斯写信给画家曼努埃尔·库托·维亚纳(Manuel Couto Viana):

雷托·德·巴罗斯决定向与会人员提供来自巴罗斯北部法玛利考(North-Famalicao)的巴塞罗斯陶俑,他给了我一封信,我附在这封后面了……我想你明白我的意思。只有在乡村集市上才能买到这些装饰性的形象:红色的原始公牛、公鸡……获取那些看起来更有品位的。有的很大,看起来非常有意思;雷托·德·巴罗斯曾在我们的主马托幸福朝圣集市上买了一些。

……

应该还有形体更大一些的公鸡,当然也不外乎有小一些的。前段时间正好我见过其中最大的一只,真的令人惊叹。我们要购买不同的款式,一定要注意品位!……这些陶俑将装饰桌子,并提供给国会议员。这是最生动和富有活力的色彩。¹²

大会的成功部分得益于它在新闻界做的宣传,这在一定程度上是由费罗和巴罗斯控制的,他们也是主要的插图杂志的董事。这是费罗迈向作为主要文化代理人之一的政治知名度的一步。两年后,得以巩固的埃斯塔多·诺瓦政权(Estado Novo)的极右翼独裁者、总理安东尼奥·奥利维拉·萨拉查(Antonio Oliveira Salazar)任命他为国家宣传秘书处主任(Secretariado de Propaganda Nacional - SPN; National Propaganda Bureau)。在接下来的20年里,费罗努力在葡萄牙国内外推广葡萄牙的新政权,并执行他的精神政治政策(Policy of the Spirit)。这是一个将文化确立为国家的基石之一,以促进在传统价值观上开展新社会的有机构想。

为了实现这一目标,SPN 根据或多或少准确的人种学研究开展了许多活动,这些研究在一定程度上与现代主义美学相融合,代表了人们对永远完美的田园社会(国家基石)的重新构想。葡萄牙人的广大群众(或其人物和艺术的再造版本)第一次受到正式称赞,并被提出作为一种纯真和纯洁的理想,而不是像以前那样,被视为一个无法跟上进步的无知和原始的部落¹³。正如 SPN 出版的《大众艺术及工业》(*Popular Arts and Industries*)最后一页所述:“从艺术的角度来看,人的一生是精神最人性化的体现。”¹⁴

巴塞罗斯的公鸡陶俑被 SPN 的民族志部门视为一个辉煌的手工艺制作的完美典范。它们被选为这些宣传的有力陪衬,并在世界各地展出,这只骄傲的公鸡吸引了越来越多的关注。巴塞罗那陶艺家为了应对日益增长的外部需求,开发了它的尺寸、颜色和装饰细节。因此,公鸡随处可见,在现代主义建筑风格的农舍的壁炉架上,在由著名装饰师设计的客厅里,在政府建造的国有酒店里作为良好品位的典范,在随后出现的私人酒店里¹⁵。此外,公鸡被用作葡萄牙流行艺术的普遍标杆,以更官方的角色,从北部的县集市前往由里斯本的 SPN 组织的民俗市场,贫穷的陶器商人将其提供给访问共和国的总统,成为这些宣传活动的标志。1948 年,在新落成的民粹艺术博物馆(Museu de Artes Populares, Folk Arts Museum),公鸡自豪地登上了米尼奥省博物馆展览(Minho Province's Museographic Display)的顶层展架,并在托马斯·德·梅洛(Thomas de Melo)的现代主义壁画上被永久地记录下来,直到今天,这幅壁画还装饰着这个房间。

20 世纪 50 年代,陶俑被许多艺术家解读后,第一次被与土陶无关的人重新设计。根据后来的一项研究,当地艺术家曼纽尔·冈卡尔维斯·托雷斯(Manuel Goncalves Torres)说:

给巴塞罗斯的公鸡带来与魅力和优雅的第一次接触。从那时起,公鸡变得更加博学 and 自命不凡。今天已经有了许多模型,它们在尊重原

始特点的同时已形成了各种各样类型的集合,希望在不放弃原始特性的情况下继续发展。这已经受到了批评,但事实上,这些新的公鸡卖得非常好,而原始版本的销售量相比之下则显得微不足道了。¹⁶

70

他的干预的特殊性还并不为人所详知,但在 20 世纪 50 年代,公鸡的整体形式变得更简洁、曲线化,一些细节特征被系统化以至于失去了最初的天真。与此同时,哑光黑色成了主要的背景色,所用的造型细节消失了,纹饰只存在于色彩鲜艳的彩绘图案中。在这年代的结尾,模具被用来增加产量,现在是波特的畅销对象。公鸡的轮廓更加清晰,釉面更加光泽美观,人们喜欢在它的尾巴和翅膀上画一个红色的心形装饰,这样的范式逐渐成了制作的参考模板。为了有助于建立新发现的国家声誉,公鸡开始与圣詹姆斯的故事和圣地亚哥德孔波斯特拉的朝圣之路相关联,故事为整个欧洲所熟知,现在还被转移到了朝圣路线上的城市——巴塞洛斯。这种联系基于城市中存在的一只老旧的啼叫公鸡。这一演变现在在被编造出的历史和宗教传统证明了合理性,公鸡那一文不值的口哨玩具起源被取代了,一个新的过去被编造出来。



图 5.1 1937 年巴黎国际展览中,巴塞罗斯公鸡在葡萄牙馆的流行艺术展厅展出。Mário Novais. Col. Estúdio Mário Novais(埃斯图迪奥·马里奥·诺维斯上校)。由古伯金汉博物馆(Calouste Gulbenkian)基金会艺术图书馆提供(CFT003. 103317)。

从20世纪50年代中期开始,巴塞罗斯的手工陶器作坊就开始大规模生产这些标准化的现代公鸡,销往全国各地,从官方的旅游海报到各种各样的方式和材质,既用于严肃的目的,也作为庸俗的纪念品。后来,设计师们根据自己的风格或新趋势做出了变化,或多或少地不得不使用现在越来越被认为是国家象征的东西¹⁷。

尽管有了伪工业的发展,一些陶艺家仍继续把陶土扔在轮子上,创造出与他们个人冲动相符的形象,并与21世纪上半叶生产的公鸡更加协调一致,而在20世纪50年代,新一代的民族志研究学者正在脱离政权理想(有时甚至反对)。他们摆脱了政治议程的束缚,与世界范围内的科学发展方向协调一致,与新一代的艺术家和艺术理论家合作,因此将创作作品视为与标准化现代版本相对应的真正作品。然而,对于普通人来说,标准版本是唯一的版本,而对其他版本——最早的版本或最新的版本——选择视而不见。

在独裁统治接近尾声时,现代巴塞洛斯公鸡迎来了人们逐渐将其视为政权之子的预期后果,因而在政治漫画中成为法西斯时期的媚俗象征之一。其他作者继续用它来描述葡萄牙人民的顽固、坚韧和有时充满怨恨的性格。1974年革命之后,公鸡仍然受到现代文化精英的普遍鄙视,在经历了40年的法西斯政权统治后,公鸡摆脱了过往和从不悖于使用审查制度的暴力专制政权的压迫和反动态度。在20世纪80年代,它重新确立自己的国家偶像地位,先落入具有讽刺意味的后现代主义者之手,近年来又被年轻一代重新占据,过去的法西斯主义已经被人们完全遗忘了。

在独裁统治时期,民族志研究不仅仅为现代巴塞罗斯公鸡负责任,这里作为一个案例解释得更详细,因为巴塞罗斯公鸡普遍被认为是一个国家的象征。然而,我们应该再次强调的是,巴塞罗斯公鸡的大部分

形式演变都要归功于它最初的创造者：巴塞罗那无辜的陶工们。他们远离设计理念或工业流程。在另一些情况下，博学的艺术家，现在被称为设计师，后来被称为工业界，必须更迅速、更直接地将这些灵感投入运用到现代世界之中。

· 贫穷的国家和完美的世界

在 20 世纪 30 年代，城市社会对这些手工制品的态度好于乡土家具或乡村住宅的内部装饰。一个简单的玩具或一个彩绘的陶碗会在集市上被出售，从它的世界中分离出来，作为一种艺术品，因其鲜明的原始主义被视为时髦，并融入新主人的房子里。我们不可能通过这些欢快多彩的抽象装饰物看到葡萄牙乡村世界的贫穷现实，以及那些将它们作为功能性物品生产出来的人们的粗陋生活。

然而，一件粗糙而恶劣的乡村家具，如一张床、一把椅子或一个箱子，在使用上的功能始终是显而易见的，因为——由于它的尺寸、与当代家具形式上的相似性或它令人信服用途——与现实脱节是不可能的。因此这些家具很难融入葡萄牙政权为新葡萄牙而设想的家中。政府鼓励在传统的农村世界中建立一个社会，但人们只应从中汲取坦率的天真和适当的旧道德贞节价值观，而不应意识到贫穷和城市化的拖累，但正是这些因素驱使着这个国家的大多数人¹⁸。

所以，当政权决定呈现一个理想家园——一个毫无疑问包含了这种田园幻想的家园的形象时，有必要把它从现实世界中分离出来。1940 年，在为庆祝葡萄牙的历史和在世界上的地位而举办的葡萄牙世界博览会(Expoicao do Mundo Portugues)上，SPN 策划了两个完全献给葡萄牙人民的展区。第一部分是“大众生活馆”(Pavilhao da Vida Popular)，在这里，传统工业、艺术和手工艺与为观众服务的工匠们一起展出，所有内容都以一种现代主义的简约风格呈现，将他们与自己的栖息地分离开来。在展会上，他们被塑造成彬彬有礼的工作角色，穿着质朴的传统服装，对生活在

一个把他们几乎描绘成守在围栏后面的规矩猴子的政权心存感激。为了帝国的荣耀,展览中出现了与殖民时期类似的场景。尽管这些来自非洲和亚洲的原住民像被迫成为的好基督徒一样虔诚地参加周日弥撒,但他们还是以真实的原始样貌出现在展厅中,有些人甚至仍保持着半裸。

另一部分是葡萄牙村庄(Aldeias Portugal),这是一组呈现不同传统建筑风格的房屋,农民们整个夏天都在这里过着田园般的生活:工作、卖纪念品或者只有社交活动。

其中一所房子的内部照片显示了一个厨房(图 5.2)。它缺乏现代世界所有的便利设施,没有管道、水或电,甚至连最简单的炉子都没有。这一经过净化的版本描述了一个干净和诚实的农村家庭——葡萄牙的



图 5.2 1940 年在里斯本举行的葡萄牙世界博览会上,葡萄牙村庄的传统厨房。Mário Novais. Col. Estúdio Mário Novais(埃斯图迪奥·马里奥·诺维斯上校)。由古伯金汉博物馆(Calouste Gulbenkian)基金会艺术图书馆提供(CFT003. 201751)。

基石——完全意识到其社会阶层的不可移动的特点,遵循“贫穷但光荣”的传统格言。家具虽然不多,但已经足够了,从修剪过的枝形吊灯到摆放整齐的物品,再到石灰粉刷过的墙壁和天花板上整齐的横梁,一切看上去一尘不染。尽管看起来很真实,但几乎所有的东西都是为城市公众设计和制造的幻想;只要有人往里斯本城外旅行几千米,就不可能看到这些。

· 我们自己的家

仍然在 1940 年,SPN 开始在全国范围内建成由 7 家小型国营酒店组成的网络——普萨达斯酒店(Pousadas)。普萨达斯的第一个装饰方案是在 1940 年至 1942 年由不同的设计师构思的:何塞·路易斯·布兰登奥·德·卡瓦略(Marão)、玛丽亚·凯尔(Estrela)、卡洛斯·博特略(Vouga)、维罗索·卡梅洛(Alfizeirão)、维拉·勒罗伊和安妮-玛丽·乔斯(Elvas, Santiago, Alportel)(图 5.3)。他们的简报指定,每家酒店



图 5.3 阿尔加维,阿尔波特尔,布拉兹餐厅;安妮-玛丽·乔斯和维拉·勒罗伊:《室内设计》,1942年。照片:贺拉斯·诺瓦伊斯(Horácio Novais)。埃斯图迪奥·马里奥·诺维斯上校。由古伯金汉博物馆(Calouste Gulbenkian)基金会艺术图书馆提供(CFT164.52698)。

在外观和感觉上都应该像一个地区性的国内住宅,而不是遵循一般的国际标准:“临时的家,可以属于每个人,但也可能是我们自己的。”就像费罗所说的那样¹⁹。

布·德·卡瓦略(Branda do de Carvalho)也认为,设计师们再次审视现有的案例,并试图将其转化为功能性的舒适空间,在这个过程中理解与之相关的困难²⁰。

几乎所有的装饰图案都来源于马拉昂人(Marão)的艺术,但所有的一切都适应了舒适的要求,因为这些山区居民粗糙的家具和用品,标志着剥夺了所有幸福感的简单原始生活。尽管如此,他们还是用了一些天然雕刻和铁艺轮廓进行提升。

在这些高地织布机上织的布料并不欢快、艳丽,所以亚麻布是暗淡的,天然色的羊毛没有花哨的色彩,就足够装饰了。

铁灯和烛台是适配电灯的最佳方式。由于电是最近的发明,人们还没有机会创造出具有艺术和流行外观的电器。²¹

在这些实验中可观察到不同的方法:一些尊重材料、比例和技术,另一些只是通过现代主义的眼光采用当地的装饰主题。在普萨达斯一些地方,每个房间的家具都是完全不同的,试图表达一种更随机的氛围,而在另一些房间里,同样的效果是通过对系列作品的装饰性定制和对织物、亚麻布和装饰物的使用的变化而产生的。总的来说,在传统工艺元素的基础上,新的装饰风格正在发展。在这种情况下,本国木材的使用大比例提高了,如松树、榆树、白蜡树或橡树。在粗糙的锻铁上使用明显的细木工细节对铰链和其他五金件进行装饰,与木制品和装饰应用相辅相成,这些装饰使用当地的经典主题,用反复出现的心形、花朵或简单的几何图案进行雕刻或绘画。当它们散布在室内时,不仅起到装饰作用,同时也是在给旅馆往来的人们传达真正的民族性格,巴塞罗那公鸡再次随处可见。

由于坚持宣传这些在1942年至1948年落成的室内设计实例,以及

SPN 官方杂志《全景》(Panorama)对在类似情况下设计的其他私人乡村住宅给予认可,乡村风格或费罗(Ferro)命名为“秘书处风格”(estilo Secretariado, SPN 的一种风格)的私人乡村住宅²²被认为是“对民间艺术的热爱,这种装饰为以民族特色为装饰艺术的某些方面奠定了基础”,从而将其与沉闷的历史民族风格区分开来,与进口时尚或国际现代主义区分开来²³。

75 最初,这种风格是上层阶级在他们的乡村住宅中休闲的一种模式,就像后来由高级家具公司奥莱奥(Olaio)生产的家具一样,被中产阶级更普遍地用于他们的城市住宅。在 20 世纪 50 年代,它变得越来越受欢迎,规模较小的公司也会效仿这一趋势,采用廉价的模式化版本,降低产品质量。每个人都可以负担得起一套这样的家具,这种模式化版本一直生产到 20 世纪 60 年代末。



图 5.4 汤马斯·德·梅洛(Thomas de Melo) 1942 年为乡村住宅设计的带折叠桌支持的食品柜。埃斯图迪奥·马里奥·诺维斯上校。由古伯金汉博物馆(Calouste Gulbenkian)基金会艺术图书馆提供(CFT003.065123)。

· 经久不衰的乡村葡萄牙

经历了 20 世纪 30 年代和整个战争后的黄金年代,1945 年民主国家的胜利和 50 年代全球战后发展促进了意识形态和政治反对派运动的发展。与此同时,进步的文化精英开始与这个质朴的葡萄牙保持距离,逐渐认为它庸俗、虚伪和易操纵。建设这个现代传统乌托邦的美好梦想即将结束,因为要系统地阻止全球进一步入侵该国的边界变得更加困难。尽管如此,一套传统的定型观念已经形成了,一种意识逐步向公众灌输,这种意识一直持续到 20 世纪 60 年代,成为国家特性的组成部分。在几十年后的今天和政治动荡中,时间的距离让它们几乎变成有趣而无害的记忆,它们中的大多数仍然被人们所知。

在独裁统治的头几十年里,设计作为一种专业实践,在发展这两种国家特性的案例中所起的作用无疑是截然不同的。巴塞罗那公鸡绝对是一种“自下而上的方法”——使用希门诺-马丁内斯(Gimeno-Martinez)提供的定义——它几乎完全由普通公民作为生产者,陶艺家和当地艺术家以及使其成立的主要消费者创造的²⁴。正是这个无名的实体,以无意识的过程,在与最高意识形态决策者不时碰撞的过程中,从儿童玩具发展到最终形态,最终国家通过官方使用承认并认可了它的存在²⁵。

对于乡村风格的家具,有必要采用另一种“自上而下的方法”。葡萄牙传统农村房屋的图像可被视为祖先的摇篮,但通常与贫困的现实联系在一起。认识到在唤起人们渴望的道德价值观方面的困难,政府决定通过其宣传局和其他官方渠道采取以下行动:传播更具田园风情和愉悦幻想的模型。为此目的,政府雇用了一批现代派艺术家、插画家、建筑师和装潢设计师(即设计师)。这些作品通过解读 19 世纪以来民族学研究所揭示的旧日记忆,重新创造出一种传统的装饰风格。这种以消除农民生活恶劣条件为特征的诗化、俭朴、欢乐的氛围,被成功地传播到全国各地,为每一个人所吸收,成为葡萄牙的新形象。

最后,我们应该通过以下考虑,强调通过这些创造性的政治进程,解除了自然时间维度。一个神话般的过去被认为存在于当下,未被破坏,当前手工制品的生产体现了国家潜在的道德和美德。通过有组织地消除日益衰败的国际现代主义的标志和结果,人们努力抹去临时的和定期的时间进程并寻求一种有效的替代品。因此,对未来的设计是基于过去从来没有存在的价值观,通过建立一个理想化的新社会的模型来完成的,而新的社会是建立在像本章中给出的案例一样重新创造的传统之上的。

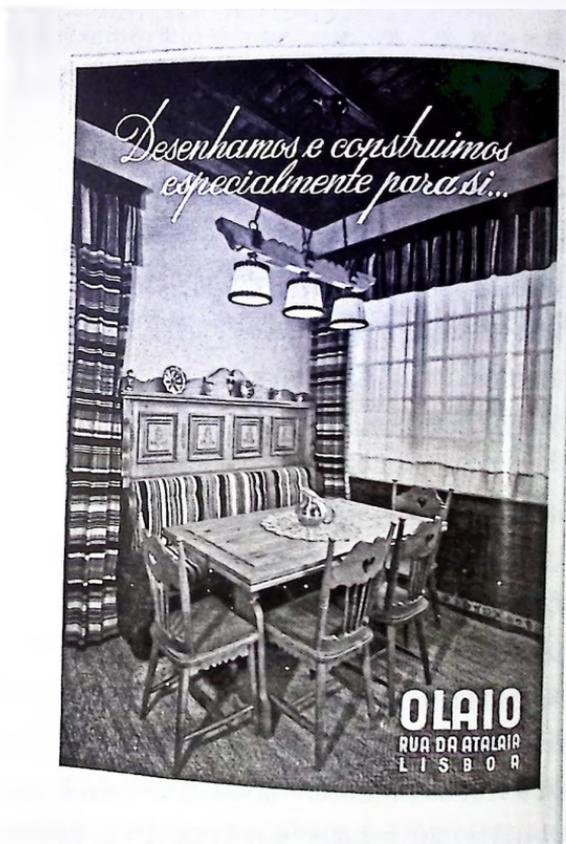


图 5.5 约瑟·埃斯皮尼奥(Jose Espinho)为乡村风格家具做的广告,Olaio 制,1946。《全景:葡萄牙文艺复兴》,第 6 卷,第 1 期。27(1946)。

6 时间的实验:现代和古典对高阁规划的影响

迈克尔·亨德利

81

高阁(High and Over, 1929—1931)是康奈尔(Connell)和汤姆森(Thomson)在阿默沙姆(Amersham)设计的一座乡村住宅,长期以来一直被认为是英国建筑的一个关键转折点¹。其主要设计师阿米亚斯·道格拉斯·康奈尔(Amyas Douglas Connell, 1901—1980)是一位在新西兰受教育的建筑师,1923年来到英国,加入伦敦巴特利特建筑学院的工作室参与奖学金的竞争²。康奈尔和他未来的搭档巴兹尔·罗伯特·沃德(1902—1974)在1926年分别获得了罗马奖学金和亨利·贾维斯(Henry Jarvis)旅行奖学金。这些奖励使他们能够在欧洲广泛旅行,并在罗马英国学校(BSR)立足。该奖项是英国建筑专业学生奖学金制度的顶端,其设置初衷主要是加强建筑领域的古典传统。

在此之前,康奈尔和沃德于1926年开始了他们的欧洲之旅,前往巴黎参观装饰艺术博览会。给他们留下了持久的印象除了柯布西耶(Le Corbusier)的新精神,还有安德烈·勒卡特(Andre Lurcat)设计的亭子,以及亚美尼亚建筑师加布里埃尔·格夫雷基安(Gabriel Guevrekian, 1892—1970)设计的现代主义花园“水与光的花园”(Le Jardin d'eau et de lumiere)。和其他法国当代花园一样,它与园艺或风景如画的景观设计传统没什么关系。这是一个人造花园,在景观上用三角形低浮雕勾

勒,就像一个二维半空间的图表³。康奈尔和沃德的巴黎之行为他们提供了建筑现代主义的第一手体验,并使他们走上了一条似乎与BSR的原则截然相反的道路。

1927年1月,康奈尔和沃德胜利归来,并在惠灵顿受到了市民的欢迎,之后他们来到了罗马。在那里,他们遇到了最近任命的馆长伯纳德·阿什莫尔(Bernard Ashmole)。阿什莫尔是一位30多岁的考古学家,此次被赋予了改造学校的任务⁴。建筑师的主要研究领域是通过绘画对古代遗址进行修复。这是通过调查它们的废墟,应用从考古文献和现存建筑观察中收集的细节来实现的。第一年,康奈尔研究了米开朗基罗(Michelangelo)的《坎皮多里奥》(*Campidoglio*),及其罗马遗迹,并为第二年的项目做了准备,那就是修复卡普里岛上的提比略(Tiberius)别墅⁵。康奈尔对《坎皮多里奥》的分析给阿什莫尔留下了深刻的印象。阿什莫尔后来在自传中写道,康奈尔的工作让他比任何人,除了它们的创造者,都更透彻地理解了这个设计的微妙之处⁶。职业生涯的早期,阿什莫尔可是一位精明的古典历史学家,很容易看穿任何试图班门弄斧的学生。

82

康奈尔拿着罗马奖学金,充分利用了这次旅行的机会。从他给BSR伦敦办事处的报告中,我们知道他访问了20多个意大利城镇和村庄,调查古典和文艺复兴时期的建筑及其景观设置。这份名单包括四次前往卡普里、那不勒斯、庞培、佩斯頓、萨莱诺、阿马尔菲和拉韦罗。他探索了意大利中部的山城,以及热那亚、佛罗伦萨、卢卡、比萨、锡耶纳、威尼斯、拉文纳、博洛尼亚、帕多瓦、都灵和米兰。康奈尔还参观了巴黎的美术学院(Ecole des Beaux Arts),学习修复图纸,并在1928年挤时间访问了德国⁷。尽管在他的报告中没有说明,康奈尔参观了欧洲现代主义者的建筑,并阅读了他们的著作。尽管伦敦委员会反对这种新风格,弗雷德里克·埃切尔(Frederick Etchell)1927年翻译的柯布西耶的《走向新建筑》(*Vers Une Architecture*)还是在BSR展出了。在这并不顺利的一年里,多萝西(Dorothy)和伯纳德·阿什莫尔开始和康奈尔

谈论他们在山上的阿默沙姆(Amersham)买下的俯瞰米斯伯恩山谷的地产。1928年,康奈尔第三次申请延长他的奖学金,并得到了阿什莫尔学院的资助,当时经费有限,其他学生都被拒之门外。1928年,阿什莫尔宣布辞职,接受了伦敦大学耶茨古典考古学教授的职位,这让人震惊。令BSR委员会更加失望的是,康奈尔在1928年12月拒绝了他的奖学金,跟随阿什莫尔回到了英国。

1928年年中,康奈尔在BSR的暑假期间开始接受阿什莫尔的委员会的委托。他与1926年的贾维斯学者赫伯特·泰尔(Herbert Thearle)在伦敦合租了一间工作室。阿什莫尔后来写道,最初的计划是在伊丽莎白白时代的路线上建造一座E型房屋,但这一想法很快就被打消了。建筑师和客户一起走过这片占地12英亩的土地,停在一个废弃的白垩坑旁,这个坑在山的一侧形成了一个洞。阿什莫尔回忆说,他的建议是把房子设计成三个 120° 的侧翼,但康奈尔最初并不愿意,因为他看到了流线上的困难,以及使用径向对称会导致房间的大小固定。

1928年,康奈尔和阿什莫尔访问了德国,他们可能看到了马克斯·陶特(Max Taut, 1884—1967)为伯纳乌一所工会学校设计的竞赛模型。陶特的模型展示了山坡上的一座建筑,其六角形核心向外辐射,形成两层和三层的两翼。尽管尚未建成,但该方案与其他参赛者的方案一起在德绍包豪斯学院展出。1959年,尤尔根·约德克(Jürgen Joedecke)的《现代建筑史》(*A History of Modern Architecture*)中再现了这一模型的照片,但当时并没有被广泛看到,在陶特的全部作品中也没有得到很好的注意。虽然径向计划的建议可能如他声称的一样来自阿什莫尔,这似乎是他俩中的一个看到了陶特的模型,并找到了他们的规划问题的答案⁸。

不久之后,这个早期版本的“High and Over”制作了一个未注明日期的草图。这幅画由伯纳德·阿什莫尔做了大量注释,它表明,房子和花园的基本元素在年中就已经就位,很可能在康奈尔回到伦敦之前就已经存在了⁹。它展示了三翼的未来的主屋和住处,周围是三角形露台上的水池和花园。该项目进展很快,但康奈尔手中并没有1928年11月的第一批

高海拔及以上地区的建筑许可图纸,很可能是在他还在罗马试图完成重建工作时由斯图尔特·劳埃德·汤姆森(Stewart Lloyd Thomson)绘制的。汤姆森来自墨尔本,是康奈尔在巴特利特学院的同窗,他在英国现代主义道路上紧跟康奈尔的脚步。他们的合作关系在1930年不愉快地结束了,后来为“High and Over”创作的绘图都是康奈尔的作品¹⁰。

住宅的规划显示出康奈尔强烈希望实现古典和当代设计理念的融合。虽然对某些人来说,六边形似乎有些不寻常,但它具有实际的优势。它可以乘起来组成一个规则的模式或细分为等边三角形。罗马六角形的规划在早期拜占庭基督教教堂得到延续,后来在巴洛克时期被波罗米尼复兴。六角形的房间形状偶尔会被纳入罗马浴室,其中一个例子是罗马图拉真浴室附近的三叶大厅(Sala Trilobata, c. AD400),它被认为可能是一个模型¹¹。在浴室里提供不同大小的房间并不像在房子里提供从厕所到图书馆的空间那么麻烦。康奈尔为主要房间画了一个双方形,从位于厅门中心的喷泉的龙头开始。这种扩展的几何结构使包含家政人员的房子的复杂功能融入紧凑的空间。

水是住宅和花园规划的中心,六角形框架内的喷泉形成了一个更大场景的中心。喷泉给那些努力融入现代主义传统叙事的人带来了严重的困境。康奈尔并不是在追求历史复兴,而是将现代主义的明朗化与古典主义、想象力的力量结合,成为一种艺术形式。为了获得最终的核心品质,他向18世纪的雕刻家乔瓦尼·皮拉内西(Giovanni Piranesi)求教。1743年(图6.1),皮拉内西在他的《建筑艺术入门》(*Prima parte di architetture e prospettive*)的序言中写道:

我不厌其烦地再告诉你一次,我在近距离观察罗马建筑时感受到的惊奇,它们建筑部件绝对完美,稀有和不可估量的大理石位于四面八方,或者那广阔空间,曾经被马戏团占据的广场和皇宫:我只想告诉你们,那些活着的、会说话的废墟充满了我的灵魂,像那不朽的帕拉迪奥精雕细刻的图画,无论何时都放在我面前。因

此,我产生了向世界介绍这些建筑的想法。¹²

皮拉内西继续为他那个时代的读者详细阐述了他重新绘制古罗马的经验,他写道:

如果有人把这些方面与古代的建筑风格进行比较,他会发现,其中很多都打破了传统,类似于我们这个时代的用法。但不管是谁,在指责有冒用之前,去观察那些古罗马的计划(国会大厦的形式),让他观察拉齐奥(Lazio)的古老别墅、蒂沃利(Tivoli)的哈德良别墅(Hadrian)、坟墓和罗马的其他建筑物,特别是在卡佩纳门(Porta Capena)之外;他会发现,就算按照最严格的建筑法则,现代人发明的东西也不比古人发明的多。¹³

84



图 6.1 乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西(Giovanni Battista Piranesi),《古代城市 Martius 校园的书写》(Ichnographia of the Campus Martius of the Ancient City, 1757),性刻在六幅版画中。康奈尔的“High and Over”几何规划的起源可以在右上角的星状巴顿天铠甲复合体中看到,它包含在三个相连的环形中。图片由耶鲁大学美术馆阿基·罗斯收藏。

康奈尔为高阁所做的景观修改似乎以皮拉内西重建古典罗马过程中的比例和位置出现。皮拉内西在台伯河岸上设计了一座六角形的星形建筑,他将其命名为“Officinae Armorum”,周围环绕着用于游戏和运动的圆形开放空间。高阁的户外区域同样被分配给游泳池和一个带迷宫的五人庭院,长长的草坪和三角形玫瑰花园由小径和楼梯连接。五人庭院建在一座高耸的混凝土水塔的基础上,该水塔位于场地的最高点,非常规的轮廓为景观增添了更高级的几何复杂性。

康奈尔的景观元素被设置在由直线段连接的圆形广场中,这是一种特殊的几何形状,出现在皮拉内西对罗马的重新诠释中,但在已知的古典世界中并不常见。罗马建筑历史学家文森佐·法索洛(Vincenzo Fasolo)指出,皮拉内西的 Officinae Armorum 是“一个三角形和星形的系统,在经典类型学中肯定找不到与之类似的地方”。这一点在《球体和迷宫:从皮拉内西到1970年的前卫花园和建筑》(*The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*)中得到了强调,正如意大利建筑师和后现代理论家曼弗雷多·塔夫里(Manfredo Tafuri)所描述的:

在法比亚努斯桥的三个大广场形成的三角形中插入了三角区,由两个等边三角形相交而成的中心星似乎相对于自身位置而旋转,因此它的顶点在横轴上对齐,终止于圆形场地两侧的小侧室:整个有机体像一种发条装置,然而,其中的各部分是独立的,对形式品质缺乏兴趣。¹⁴

如果这就是康奈尔想要达到的效果,那么在接下来的40年里,他没有在建筑批评中得到认可。

星形成了整个高阁规划的中心元素,其布局复制在中央大厅的喷泉中。我们能肯定康奈尔以皮拉内西的罗马规划为起点,对高阁及其花园进行了规划吗?阿什莫尔的前任托马斯·阿什比(Thomas Ashby)拥有一本皮拉内西对开本的书,至今仍为BSR所有,所以康奈尔很可能

知道它,并在他的花园规划中使用了它。在此之前,皮拉内西对古典罗马的创造性重塑与20世纪建筑风格之间的联系并不明显。康奈尔将具有侵略性的现代性与皮拉内西的古代奇幻世界融合在一起,这是大胆而独特的。那些寻找真正古典原型的人将不会满足,因为景观来源于想象的作品。

1930年1月,霍华德·罗伯逊(Howard Robertson)在《建筑师与建筑新闻》(*Architect and Building News*)上发表了一篇题为《时间的实验:康奈尔为阿默舍姆设计的住宅》(*An Experiment with Time: A house at Amersham by A. D. Connell*)的文章,首次刊登了这栋房子的照片¹⁵。罗伯逊的书名取自爱尔兰航空工程师约翰·W. 邓恩(John W. Dunne, 1875—1949)1927年出版的一本颇有影响力的书,书中他将梦、预知和人类对时间的体验称为“连续主义”或“序列主义”¹⁶。邓恩的中心思想是时间是永恒的,过去、现在和未来都在一起发生。正是我们不断变化的当下的存在,阻止了我们看到其他任何东西。邓恩对人类时

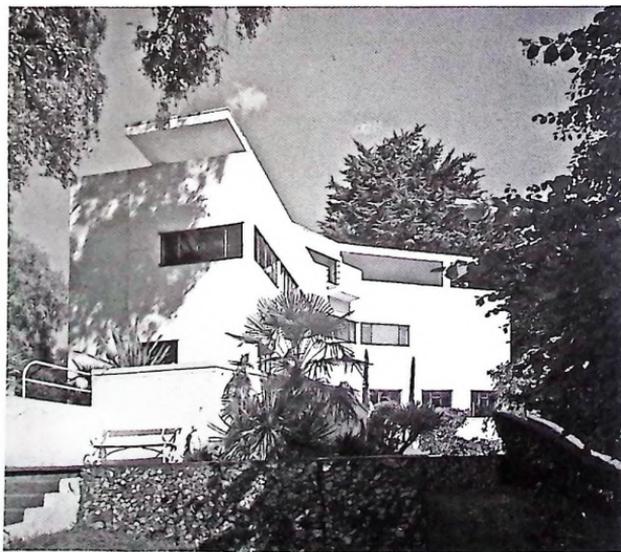


图 6.2 高纳,史蒂夫·卡德曼摄影。

间体验的思考被 J. B. 普利斯特利 (J. B. Priestly) 等有影响力的人物借鉴, 反映在威廉·福克纳 (William Faulkner) 著名的言论上: “过去永远不会消逝, 它甚至还没有过去。”¹⁷ 邓恩的理论虽然本质上是唯心论, 却吸引了那些希望看到现代主义与古典世界之间联系的批评家。霍华德·莫里·罗伯逊 (Howard Morley Robertson, 1888—1963) 是有关高阁的《建筑师与建筑新闻》(Architect and Building News) 的作者, 曾任伦敦建筑协会学校 (London's Architectural Association School) 校长。他是一位已经发表了大量现代主义作品的作家, 经常与摄影师弗兰克·耶伯里 (Frank Yerbury) 和里奥·赫伯特·费尔顿 (Leo Herbert Felton) 合作。罗伯逊多次访问欧洲和北美, 记录早期的现代主义建筑。罗伯逊热切地期待着康奈尔的作品, 因为它符合他自己对英国现代主义可能成为什么的新判断。罗伯逊和克里斯托弗·赫西 (Christopher Hussey) 在《乡村生活》(Country Life) 一书中认为, 即使对于现代主义建筑来说, 高阁也是与众不同的。它是功能性的, 同时也满足了客户对代表“古典文明清晰实用的理想”的房子的需求¹⁸。通过运用邓恩的形而上学观念, 罗伯逊引起了人们的关注, 高阁位于 20 世纪科学技术领域的客观性与考古学和想象力的世界之间。

现代主义建筑正在转向对几何的一种不同运用, 不同于康奈尔在高阁中运用的几何, 如密斯·凡·德·罗的经典派生网格和勒·柯布西耶的人文主义比例。在建筑中使用特定的几何系统, 包括对称和径向几何, 被现代主义评论家描述为“形式主义”(formalism), 但随着现代主义美学准则的不断发展, 这个术语隐含着不同的东西。在 20 世纪 30 年代, 将建筑描述为“形式主义”无异于将其等同于过时的美术建筑类型。在《模量》(Le Modulor, 1950) 一书中, 柯布西耶表达了自己对径向几何, 尤其是巴洛克时期的星状多边形计划的反对。就像柯布西耶的网格被传向了未来, 高阁规划的六边形留在了其所处的时代。与范德罗在设计巴塞罗那馆等标志性建筑时使用的类似寺庙的网格不同, 康奈尔对罗马的背负似乎更像是有意为之。

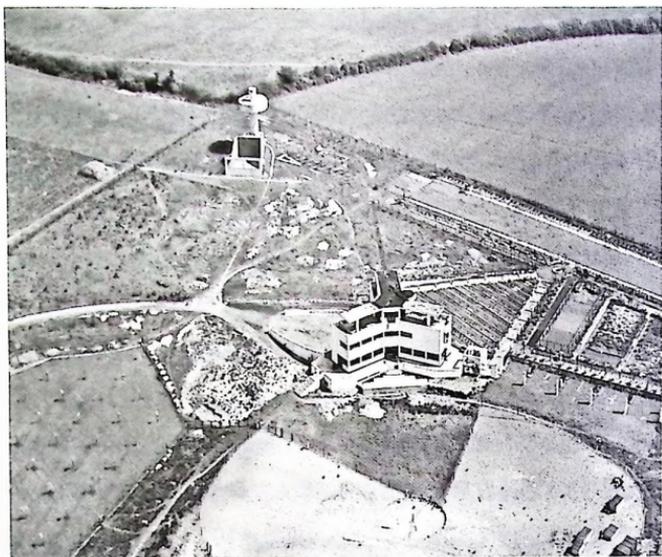


图 6.3 1934 年,阿默沙姆,高阁的房屋和水塔。图片版权归英格兰所有。

通读自它建立以来就经常受到保护的文章,出现了一种批判性的模式,这也支撑着今天很多关于高阁的文章。除了罗伯逊和赫西的长篇文章和流行杂志上的许多特写外,没有太多关于 20 世纪 30 年代的重要材料可供阅读。除了 F. R. S. 约克(F. R. S. Yorke)和科林·佩恩(Colin Penn)的《现代建筑的一把钥匙》(*A Key to Modern Architecture*, 1939)等调查中简短的文献外,战后一代基本上都在尝试解释高阁代表了什么,以及它与未来建筑发展的关系。这与建筑理论本身的发展以及现代主义中更为复杂的批判立场的转变有关。约克(Yorke)、尼古拉斯·佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner)等功能主义批评家认为,康奈尔对古典罗马思想、正规的美术规划和现代主义合理性的融合正是他的弱点。当轴对称和径向对称在 20 世纪 30 年代下半叶成功回归现代主义时,这一时期所界定的形式主义问题并不能轻易得到一致解决。

1934 年,巴兹尔·沃德(Basil Ward)设计了四座立方形房屋,位于高阁的范围内。1956 年,他在建筑协会(Architectural Association)的讲

88

座中发表演讲,为《建筑协会杂志》(*Architectural Association Journal*)发行了一期特刊,专门介绍战前康奈尔(Connell)、沃德(Ward)和卢卡斯(Lucas)的作品。沃德将形式主义定义为“那些倾向于抽象设计的人的学说,那些创造形状的人的学说,对于他们来说,结构是达到这一目的的一种手段,对于他们来说,功能是次要的。形式主义是建构主义的对立面”¹⁹。沃德试图通过将 20 世纪 30 年代的实践工作纳入建构主义,来解决这个问题。建构主义是一种非传统的体系,既能包含科学,又能让艺术思想的独立性占据上风。接受形式主义的标签意味着,佩夫斯纳在其颇具影响力的《英格兰建筑》(*Buildings of England*)系列作品中对康奈尔、沃德和卢卡斯的描述是真实的——他们的作品是表现性的,意在震惊公众。《给资产阶级留下深刻印象》(*épater la bourgeoisie*)的指责代表了佩夫斯纳的信念,即康奈尔对英国现代主义的贡献在某种程度上并不恰当²⁰。

建筑师彼得·史密森(Peter Smithson)在同一期 AA 期刊上的一封信中提到康奈尔、沃德和 s 卢卡斯是二战时期英国在战后面临的条件下唯一可以认真考虑的做法。大英帝国的解体、战争引发的道德问题,以及重建的迫切需要,都没有给空洞的官方姿态留下多少空间。史密森的沮丧和直率的语言对战后现代主义的绅士社会主义冲动构成了挑战,这种冲动反映在英国艺术节和所谓的新经验主义(New Empiricism)上。新经验主义是现代家庭生活的一种欢快形式,受到斯堪的纳维亚设计的强烈影响。史密森夫妇大胆地展望了未来,他们声称康奈尔、沃德和卢卡斯在过去曾看到这样的未来,但在英国艺术节的轻松庆祝活动中迷失了方向,并认为民间地方主义将作为英国建筑发展的一种方式。这是 20 世纪 50 年代中期英国建筑协会(Architecture Association)激烈讨论的基础,也是从英国现代主义的昔日目录中搜罗一些东西的原因,这些东西不受取悦建造者欲望的影响。雷纳德·班纳姆(Reyner Banham)就是从这种批判的环境中脱颖而出的,他是佩夫斯纳批判精神的继承者。班纳姆将“功能主义”与形式主义的束缚联系

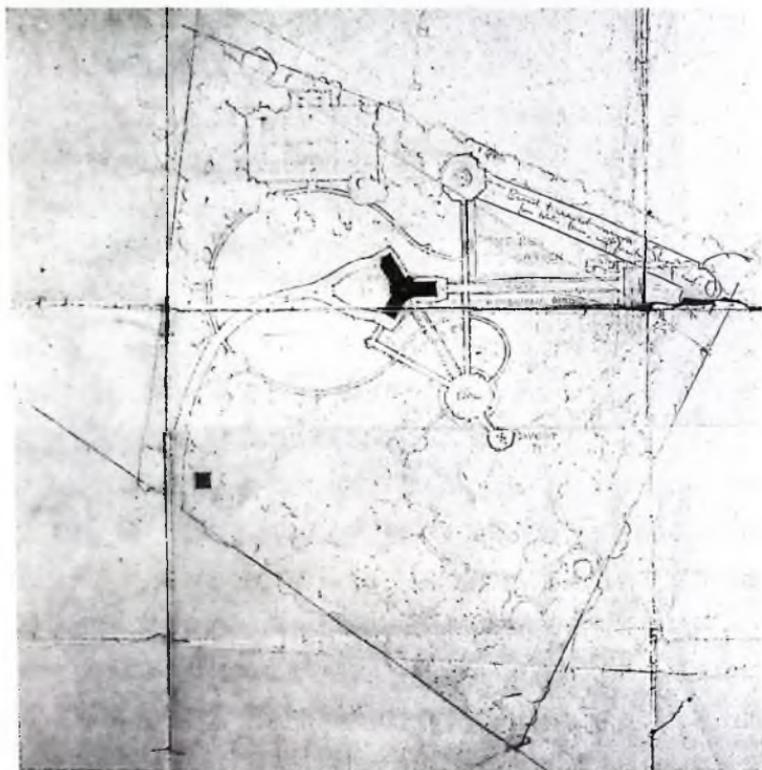


图 6.4 阿米亚斯·康奈尔,伯纳德·阿什菲尔:附数据注解的高阁平面图,日期不详,1928。

起来,让异质性回归到现代主义的分析中,为野兽派、后现代建筑理论和历史的回归铺平了道路。皮拉内西还在 20 世纪 60 年代通过美国建筑师路易斯·卡恩(Louis Kahn)的作品全面回归建筑理论,他对本土规划和古典传统的运用标志着另一个后现代转向。高阁当时坐落在现代建筑的两个主要的十字路口上,既位于 20 世纪 20 年代从古典美术主义过渡而来的时期,也位于 60 年代现代主义理论的崩溃时期。这种与时间的复杂关系使得高阁成为英国建筑史上最具有挑战性和最吸引人的解释对象之一。

要更好地批判性地理解高阁,障碍之一是倾向于将现代主义建筑与更广泛的背景隔离开来。很少看到将它们与物理或实际的智力环境

关联起来。关于建筑物的主张类似和重复,这些主张基于对一些众所周知的观点和平面图的分析,只能给建筑物的重要性提供简单的佐证。通过近一个世纪以来对高阁的批判性分析——一座 90 年前的非凡建筑——它在更广阔的视角中,作为一条路径的标志,这条道路没有走向具有古典价值的英国现代主义建筑,它不是一种混合的妥协,而是一种有力的、融合的、原创的概念。

7 谱写“原子”史：“非官方”数字文档中的消费历史叙述

艾米丽·坎德拉 博士

2014年,英国《复古探索家》(*Vintage Explorer*)杂志刊登了一篇题为《让我们玩球吧》的文章,该文章声称,“设计界……再次被原子球淹没!”杂志中所提到的“原子球”的复兴涉及一股21世纪的战后家居装饰风潮,这种装饰的特征是“球与杆”的造型,通常由金属杆和木质或橡胶的球形脚架或杆头构成(图7.1)。如今,这些所谓的原子书报架、原子椅、原子衣帽钩和其他具有这种独特构造的物件,成了针对收藏家、发烧友、历史学家和博物馆爱好者的英国战后乐观主义的未来自设计品牌的设计原型。但是,随着时间的推移和战后“球与杆”式设计产品在媒介技术方面的变化,这些家具开始与其自最初生产以来在地位上的巨变相适应。它们作为商品在英国复古发烧友的追捧下完成了复兴,而网络平台,特别是易趣网,是它们最重要的消费平台²。易趣网上这些“原子”家具的当代历程是它们漫长而生动的历史中的一个重要阶段,这个阶段阐明了网站作为一种现代档案化技术角色,有能力塑造、折叠和覆盖历史的时间线。

本文重点介绍21世纪初期在易趣网英国网站上售卖的“球与杆”式设计产品的情况,21世纪初期也是这项研究开始的时间³。本文还将探讨“球与杆”式家具在大众叙事关于战后历史与其如今

91



图 7.1 英国球杆杂志架,来自易趣网,很可能是在 20 世纪 50 年代末到 60 年代初生产的,在沃尔沃斯出售的款式。

在设计和科学方面的作用。但这同时涉及一些更大的问题,比如易趣网在群体记忆发展中的作用,特别是在设计史方面——21 世纪“原子”家具的历史让这些问题越发难以被忽视。

复古消费作为一条重要的途径,可让除那些专业历史学家之外的人参与到关于过去的叙述当中。近几十年来,这项功能已经为网络平台所利用。莎拉·埃尔西·贝克(Sarah Elsie Baker)在关于当代英国复古民族志的研究中谈到了最近复古品交易空间“从旧货义卖处到易趣网的转变”⁴。易趣网重塑了英国的复古消费,缩小了地区之间的距离,提供了一个复古商品的即时数据库,并改变了卖家描述物品的方式⁵。

在易趣网上,二手交易是由技术和互动构成的,其塑造的复古消费形式却不同以往。易趣网作为一个在线购物平台,其运营方式对于我们理解作为 21 世纪商品而嵌入历史叙述的“球与杆”式家具的凝结和媒介是至关重要的。

易趣网是关于“公共历史”的网站,在这里历史被隐喻性地“创造”或“书写”着,在学术界的历史学家们撰写的文本之外。“公共历史”是一个比“大众历史”更宽泛的名称,它包括为非学术受众、博物馆展览、纪录片与电影、历史再现和各种二手消费形式的历史进行文本书写⁶。然而,除某些关键性研究把易趣网当作一个和消费历史与物的“叙述”有关的平台来看待并考察之外,鲜有把易趣网看作历史生产与交流场所的深入性研究——特别是在设计史方面⁷。易趣网对“球与杆”类物品的叙述,引发了关于数字公共历史被过去的设计产品介入的问题,而这个时代的设计史的实践该由谁来书写,又该探讨什么样的问题,也同样不容忽视。

· 象征与原型

“球与杆”式风格在英国的反复,最初产生于 20 世纪 40 年代末至 60 年代初,50 年代初这种风格还曾受到由政府赞助的工业设计委员会(CoID)所倡导的“当代”与“节日”风格的影响。这两种风格的关联一直持续到今天,其中一部分原因是 1951 年英国艺术节首次展出了设计师欧内斯特·雷斯(Ernest Race)的球足羚羊椅,该椅在学术性的历史上一直保有一定地位,还作为博物馆藏品被当作战后英国设计的标志。20 世纪 50 年代后期,这种风格不再受到工业设计委员会和现代主义设计机构的青睐后,包括沃尔沃斯在内的零售商开始销售更便宜的、批量生产的“球与杆”式家具。目前在易趣网上最常见的“原子”家具便主要生产于这一时期。

“球与杆”式家具——主要是较便宜的边缘家具,如杂志架——在作为 21 世纪二手商品的历程中逐渐成为定义“世纪中叶现代主义”风格的原型之一。恰逢 20 世纪 50 年代新复兴的复古潮流,它们作为复古商

品重新出现。从 21 世纪开始,时代的概念被时尚重新定义,在这一时期,电视和电影、广告与战后消费,还有“世纪中叶现代主义”风格的设计物品,在忠实的收藏家与那些喜爱复古家居饰品者的追捧下,开始焕发发生机。虽然还没有专门针对“球与杆”式家具的学术研究发表,但是在战后英国设计的调查中,不论是什么类型的历史写作,都有关于这种家具的描述⁹。这些物品有着细长的杆和五颜六色的球,其视觉特征通常与战后英国的“当代”设计相联系。它们成为这一时期科学发现的象征;“球与杆”式家具经常被描述为“分子”或“原子”,这表明它们的主题是一种以科学为基础的装饰。

然而,在战后,学界并没有敲定一个单独的名称来描述这种风格。在出版社、杂志、制造商和零售商设计的广告中,它们常常被简单地描述为带有“杆”“球”或“旋钮”的家具。经销店也往往根本没有“球与杆”式家具的文本介绍。进一步体现这些家具当时作为商品的相对边缘性的是,它们经常被推销为消费者不希望自己使用,而是宁愿作为礼物购买的物品。例如,在 20 世纪 50 年代,合生有限公司把“球与杆”式家具列入“为特定人群提供礼物”广告目录中,这是一份购物者用来“寻找礼物以取悦最挑剔的朋友”的目录(图 7.2)⁹。像这样的一些战后时期的信息,呈现出的景象与现在截然不同。曾经边缘化的、带着“球足”的家具,曾经送给挑剔朋友的礼物,现在成为战后“原子”设计的原型¹⁰。

94



图 7.2 合生有限公司,“为特定人群提供礼物”广告目录,1953 年。

在研究战后英国“球与杆”式家具的历史时,我发现,除像雷斯的羚羊椅这样较为著名的高端风格的案例外,“球与杆”式家具很少能在传统的档案资料和博物馆收藏中找到。因此,就像许多研究手工艺品,却缺乏传统档案资料的历史学家一样,我转向了“非官方”的档案资料,即易趣网。我在网页顶部的搜索栏中输入“原子”(atomic),然后单击蓝色的“搜索”按钮,大量由彩色圆球和细长金属棒制成的书报架、衣帽钩、垃圾箱、植物架等家具出现了——这些物品起初与“原子”一词毫无关联,并且在传统的档案资料中几乎无处可寻。

正是在这个“非官方”的档案资料中,“球与杆”式家具的名称最接近于它们在许多二手资料中的特征。在易趣网上,“球与杆”式家具普遍被认为是与关键词“原子”相对应的。2015年,在全网和易趣网“古董/复古”类别中关于“原子”一词的系统搜索结果表明:在前100个搜索结果中,与“原子”一词相关的项目几乎有一半是“球与杆”式家具,这在搜索词所对应物品中所占的比例比其他任何单一类型的物品都要大¹¹。

就像在博物馆里一样,在易趣网上,历史物品的存在服从于它们所属的特定分类模式。这影响了与这类物品有关的历史叙述。因为关键词功能是易趣网上的一种非正式类别索引的方式,而根据我在易趣网上的观察,关键词“原子”是“球与杆”式家具叙述的核心。易趣网上的“原子”一词的其中一个意思是“原子时代”(与20世纪50年代“复古文化”一词的自由用法一致)的简称。任何使用关键词“原子”的搜索生成的跳转结果列表都是一个由页面中的人工智能所定义的非正式历史类别,即“原子时代”。易趣网上的“球与杆”式家具和“原子”标签之间的紧密联系,使它们在这一非正式类别中占据了突出的位置,而其庞大的数量使人们对它们在战后的受欢迎程度和产品原型地位产生了一种怀旧感。

然而,与其说“球与杆”式家具的庞大数量部分体现了它们在战后的真实情况,不如说这是它们被搬上易趣网的原因。在战后最初购买“球与杆”式家具的一代人已经老去;在1958年25岁的人到了2015年

时已是 82 岁,比英国人的平均寿命还大 1 岁¹²。像沃尔沃斯的书报架这种边缘化家具,当原主人去世或搬家时,很少被当作传家宝或纪念品珍藏。相反,它很可能被抛弃,往往最终出现在易趣网。在那里,它加入其他类似的物品的集合中,而这些家具的庞大数量,产生一种它们在战后流行的假象。正如佐伊·特罗德(Zoe Trodd)在易趣网上所写,“垃圾成为反历史”¹³。这是一段被当时的消费者抛却的过去。

虽然“球与杆”式家具占据了使用关键词“原子”进行搜索的大部分结果,但它们与其他 20 世纪 50 年代和 60 年代的代表性室内家具(图 7.3)归属同一类别,其中包括肾形咖啡桌、星纹玻璃器皿和细腿家具。在易趣网看似无穷无尽的搜索结果里,这些代表性家具的视觉组合再现构成了“球与杆”式家具在网站中的叙述。在网页上滚动浏览“原子”类家具代表了消费史的一种模式,这种模式与在战后时期的消费者家中或慈善商店里观看的“球足”类家具的情况大不相同,视线被来自多个时期的家具包围。在易趣网上,当“球与杆”式家具在屏幕中滚动时,它们与过去定义自身的语境相割裂,并被嵌入战后物质文化的视野里,曾几何时,“球与杆”式家具在其中并不为人所知。“原子”类工艺品告诉我们的是战后时期的英国家庭最不可能出现的情况:一切都是新的。

在 20 世纪 70 年代中期、80 年代中期和 90 年代末发生的复兴 50 年代的复古潮流中,“球与杆”式家具重新成为大宗商品。然而,在与之前这些复兴相关的文献中,“球与杆”式家具的“原子”身份感要强于处在 21 世纪初易趣网上的它们。例如,在 20 世纪 70 年代,英国评论家贝维斯·希利尔(Bevis Hillier)用“樱桃鸡尾酒”¹⁴一词来称呼“球与杆”式家具。他推测,这种风格指的是“物质分解成原子和分子的过程”,并写道,“这种分解过程就像‘樱桃鸡尾酒’一样”¹⁵。20 世纪 80 年代,在一些收藏家的指南中,“原子”作为“球与杆”式家具的形容词出现,如美国作家卡拉·格林伯格(Cara Greenberg)的著作《世纪中期现代主义》¹⁶。但是,在 20 世纪 90 年代和 21 世纪初出版的收藏家指南中仍然没有为“球

与杆”式家具给出一个确切的术语¹⁷。“调酒棒”“樱桃鸡尾酒”等说法仍然存在,也许是因为这些说法在希利尔于1975年出版的书中被使用过,这本书在英国的复古收藏圈中是众所周知的¹⁸。2003年米勒的买家指南,能够提供收藏品的价值信息,在这方面它可以说是易趣网的前身,但是这份指南也没有关于这种风格的特定的术语¹⁹。

易趣网上的“球与杆”式家具与术语“原子”(或一个通用名字)之间的联系要强于在之前复古复兴时期的收藏家指南里,部分原因在于易趣网改变了复古商品的媒介形式。贝克写道,诸如“伊姆斯”(Eames)这样的品牌名称在易趣网上是以流动性时尚的方式存在的,而这种流动的频率在此前的收藏文化中从未见过²⁰。贝克观察到,使用品牌名称是一种物品识别方式,而易趣网上的这种物品识别更普遍地反映在复古文化中²¹。拿易趣网上的“球与杆”式家具来说,“原子”一词,是被当作一种“品牌”来做战略部署的——一种能够宣传并制造大量易识别商品的速记分类器。这种强烈的依赖性在除易趣网之外的英国复古文化中也很明显,《复古探索家》等出版物对其的使用就是最好的例子,以及收藏家指南,如2009年米勒的收藏家指南就直接引用了“‘球与杆’式原子风格”²²。

不能说当代“球与杆”式家具与术语“原子”之间强烈的联系仅仅是易趣网的功劳,但很明显,易趣网的设计促进并巩固了这种联系。而这归功于该网站的元数据功能。元数据是附加在网络数据上的信息(如标签“原子”)——包括易趣网上的拍卖和“立即购买”列表——这使此类数据可以被检索。如何检索到元数据的算法决定了用户在网上能看到什么。

与很多市场一样,易趣网也有自己的展示商品的系统和惯例。而物品展示的核心是元数据在其数据库中的运行方式。易趣网的软件根据用户输入的标签、关键词、价格和地理数据对物品进行索引、搜索和显示,以便潜在买家更容易找到想要的物品。对于互联网用户来说,并非所有的元数据都是立即可见的,但在易趣网上,有些元数据一目了然

然,比如带着标题的待售品。这十分重要,因为易趣网搜索引擎的默认模式是在标题中使用的关键字,而不是条目描述中使用的单词。因此,许多易趣网上的销售指南强调标题的重要性,建议卖家在设置其标题时预估买家会用到的搜索词²³。相反,消费者则尽量争取使用物品的媒介语言,因为有效的搜索涉及对卖家标签的预期。卖家和潜在购买者对对方使用术语的预估最终导致易趣网上“球与杆”式家具术语的普遍化和固化,其中主要的标签便是“原子”。

特罗德研究了易趣网对19世纪物品的对象描述,她指出,网站上收藏品的历史叙述是卖家销售策略的一部分²⁴。易趣网上大多数“球与杆”式家具都缺乏详尽的物品描述,但是,通过对这些物品进行标题化,卖家得以充分利用标题中可见元数据的潜力,并使其成为传播的工具。标题与标签用来勾画“球与杆”式家具的历史轮廓。易趣网标题廉价美学中常见的简洁、笨拙的构图风格,使“球与杆”式家具的关键词得以形成。围绕最流行的标签“原子”的标题词还包括“人造卫星”“世纪中期现代主义”“媚俗”,有时还包括“分子”或“伊姆斯”(可能是指伊姆斯1953年的“全挂式”球杆式衣帽钩,或者仅仅是以美国原型为主导的“原子时代”设计的简写)。例如:“原子灯叶尖饰世纪中期现代主义风格太空针塔”“原版20世纪50年代英国节日风格商店镜24×14分子”“复古书报架,原子脚,原版”。球形脚有时被具体地称为“原子”(如“原子脚”),因此在易趣网上引入了“原子”这个词的第二个更具体的含义,并进一步巩固了“球与杆”式家具主题在“原子时代”范畴中的原型地位;这种“原子”的用法暗示了分子中原子的球和辐模型。

易趣网上术语的明确化,旨在促进网站上的商业行为,同时也巩固了“球与杆”式家具与战后科学史的联系。许多“球与杆”式家具的标题都对20世纪50年代和60年代的一些观念有所借鉴,那个年代强调战后科学与技术乐观的、未来向的、四平八稳的风格,并把这些元素不假思索地融入家庭环境。诸如“口香糖原子空间时代书报架”这样的标题表现出技术发现和科学发现剥夺了原子可能隐含的任何危险或毁灭迹

象的时代。易趣网上一些过去的形象是战后时期在科学话语方面的复述,如英国的许多公共科学展览。历史学家索菲·福根(Sophie Forgan)已经表明,科学博物馆和1951年英国艺术节的展览重点是科学,将其看作安全的,它们在很大程度上没有提到其在破坏性方面的应用。她写道,在原子物理学的讨论中,“科学博物馆等官方机构避免提及原子弹”²⁵。

易趣网上的“球与杆”式家具的“时代风格”与类似的“时代科学”概念紧密相连。正如基于时代风格概念的设计史通过视觉风格的发展来理解事物一样,在其他历史语境下,视觉风格的发展与时代设计有着不可磨灭的联系,易趣网上的“球与杆”式家具正是通过时代科学前沿中最著名、最神秘的领域——原子、分子和空间科学来被分类与理解的。易趣网上这些“原子”设计品的历史叙述为科学史学家戴维·埃杰顿(David Edgerton)所描述的科技史中“以创新为中心的时间线”提供了实证,这条时间线能够掩盖时代里真正被使用、体验和消费的现实情况,以达到对进步这一概念目的论的、实证主义的展现²⁶。

在这些叙事化进程中,无论过去还是现在,易趣网都显然是更广泛的复古消费生态的一部分。毫无疑问,在易趣网、收藏家指南和其他复古消费空间之间,存在着一个反馈循环。但是,如上所述,易趣网是许多收藏家的首选网站,在这样的环境下,许多复古品的交易如今都是在网上进行的。不仅如此,易趣网还以一种在像古董店和跳蚤市场这样的二手市场上根本不可能找到的方式对物品进行叙述。“球与杆”式家具与关键词“原子”在网站上的联系使这一点变得清晰;它被归入狭隘的历史分类,巩固了它在网站中的地位:新奇向的“原子时代”类别中的典型。易趣网复制当下流行记忆的各个方面,并通过软件的作用对其进行增强和简化,以便广泛传播,在线上 and 线下同时塑造二手产品的故事。

99

· 谱写历史

由于其展示设计和索引功能,易趣网不仅是一个电子商务平台,还

是一个拥有强大的叙述影响力的数字档案馆。然而,正如这项研究所表明的,易趣网的许多叙述模式不同于传统的历史写作模式。比如我在这里所探讨的,就是一种脱离了线性文本惯例(以及专业历史实践的方法)的叙述。相反,通过物品的展示、分类和索引而生成的叙述更类似于档案的叙事风格。在这个“非官方”的档案中,雅克·德里达(Jacques Derrida)观察到,“档案的生产能力与其记录事件的能力是相同的”,就像传统档案一样²⁷。

易趣网上的关键词和各种类别背后的软件与使用这些软件的买家、浏览器和卖家之间的交互,产生了关于物品的叙述。这促使人们重新思考社会历史学家拉斐尔·塞缪尔(Raphael Samuel)在1994年发表的论点,如果历史“被看作一种活动,而不是一种职业,那么它的从业者的数量将是巨大的”²⁸。网络媒体的兴起给作为公共历史问题核心的知识政治增添了新的复杂性,因为它超越了那些公开的学术论坛,增加了人们获取创造历史和消费历史的工具的机会,并将新技术引入“创造”历史的过程中²⁹。

随着用户生产内容的兴起,商业网站上开始出现的动态数字档案中,逐渐形成一股充满现代性的张力³⁰。其中包括 Flickr 上的照片集和 Facebook 的个人信息存储。易趣网也是其中之一。虽然它提供了一个在学术界之外可以参与历史叙述的空间,但在许多方面,这个私人空间并不能构成历史生产的“民主”平台。除了网站的访问和参与被多种方式限制,网站所生产和传播的叙述也被由传播学者米歇尔·怀特(Michele White)所称的易趣网潜在的“组织逻辑”思想控制(例如其内置物品种类的特点)³¹。在许多方面,易趣网的用户受制于平台,而不是掌控平台。然而,这种动态并没有将人们从方程式中移除,像易趣网的产品经理、用户交互设计师和体验设计师等行动主体,在非官方数字档案的公共设计史的书写中扮演着重要角色。

正如易趣网上的“球与杆”式家具的阐释所表明的,网站上的历史叙述在很多方面都有问题。尽管如此,在学术界工作的历史学家还是

有理由参与这些公共历史的研究。首先,公共历史可以提供过去“官方”历史可能会忽略的视野³²。在这种情况下,例如,易趣网的“原子”叙事是由大量生产的“球与杆”式家具组成的,这些叙述构成了战后时期这类家具的传记,这是大部分档案和博物馆收藏中所缺少的,也是重点在如雷斯和伊姆斯这样的高端设计师的历史所忽视的。

其次,对公共历史叙述的理解显然是历史学家在学术界以外开展对话的关键。正如路德米拉·若尔达诺娃(Ludmilla Jordanova)所说的,即使是那些不了解她所说的流行“神话”的运作方式的人,也能从中受益,因为这是当今的绝对力量。“当我们谈论历史神话时,”她写道,“我们并没有太在意发生的事情,而是注意到过去某些观点所带来的强烈影响。”³³事实上,在这种情况下,21世纪的“球与杆”式家具的复古消费是一个渠道,通过这个渠道,设计和科学的叙述都能进入流行文化之中,它们的传播是公共历史创造更大的动力。例如,它们被嵌入以创新为中心的科学史的叙述中,这种叙述方式因其在科学和技术博物馆中的主导地位而受到批评³⁴。

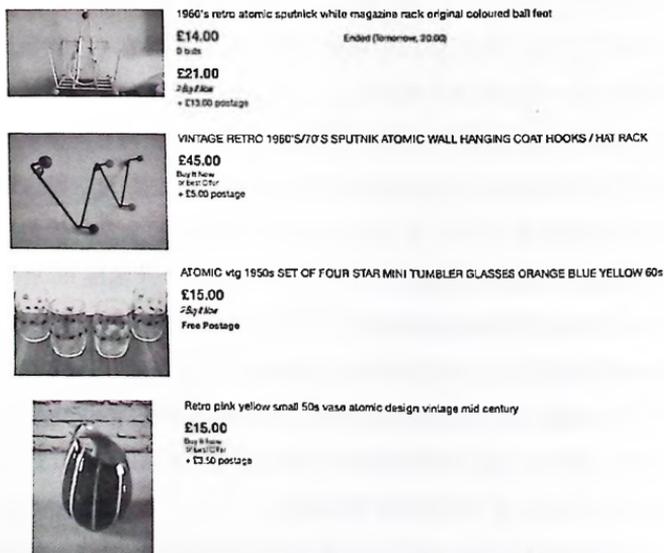


图 7.3 在易趣网“复古收藏品”类别中,使用关键字“原子”进行搜索的结果列表截图。

战后时期易趣网上的“球与杆”式家具揭示了历史学家进一步参与学术之外的历史叙事的另一个原因。这种理解不仅是历史学家关于更广泛的衍生作品影响实践的关键，也是学术工作本身所必需的。历史学家也是组成公众历史的“公众”的一部分。学术性的设计史学家几十年来一直致力于超越过去鉴赏方法的影响，并在许多方面取得了成功。然而，批判性地审视这个领域——有时边界很模糊——传统与收集和鉴赏的新文化，以及支持它们的技术之间，连接还是很持久的。

8 同性恋情感及其未来对设计史的影响

约翰·波特文 博士

总体上说,我的研究,特别是本文,是想对设计史进行其长期缺少的干预,关于性取向的研究正是被系统性忽略了,20世纪90年代“酷儿理论”在学术界和激进分子中首次出现,直到现在似乎也没有留下任何明显的痕迹。最让我觉得有趣的是,在室内设计师是男同性恋的情况下,性取向的问题被自然接纳了,在是女同性恋的情况下却被简单地忽略。建筑师兼散文家乔尔·桑德斯(Joel Sanders)曾说:“如果职业室内设计师的历史被忽视了,那代表着同性恋主题和室内装饰则被大大忽略了。”¹在《室内设计杂志》(*Journal of Interior Design*)中,马克·辛克曼(Mark Hinchman)注意到,即使是在过去,“人们可能会认为……设计、性取向和身份等问题会引起历史学家的兴趣……但是这个问题……在很大程度上仍未受到关注”²。在大多数设计史文献中,学者们都专注于该领域的方法论、史学及其未来可能的发展方向,而性取向作为其中一种重要的研究方向却一直缺席³。而当人们想到那些宣称未来设计研究提供蓝图的文本大部分都是在写艾滋病危机最可怕,并且酷儿理论自身处于发展和巩固期之时,就不由地沮丧。就这样,无论是那些文本还是他们的作者,都没有表示出酷儿理论和性取向在设计及其历史研究方面的潜力。总之,关于设计与性取向的实践和历史之间的

103

复杂关系,仍处于“爱你在心口难开”的状态,但这之间的罅隙又是出于什么原因呢?

毫无疑问,摆脱这一困境的最简单的方法就是把责任归咎于档案材料。但这么做是目光短浅的。通过审视历史,本文试图进行讨论,而不是给出定论——什么是同性恋设计档案材料?我们如何才能定义同性恋设计的历史和其档案材料?因此,在没有提供明确答案的情况下,我提出以下几个问题:

(1) 面对缺少图像和笔记的情况,学者们应该怎么做?是否如一些人所认为的,这影响了填补空白历史的有效手段?

(2) 酷儿理论和性向研究如何更广泛地促进设计档案材料的形成?

(3) 同性恋活动家如何阅读和介入历史档案材料,从而为未来的设计历史奠定基础?

104

(4) 处于被设计研究和设计历史排除在外的现实中,酷儿设计档案的未来是什么?

(5) 酷儿理论会怎样影响我们对设计历史与时间性的理解?

简而言之,同性恋主题在设计档案材料 and 设计历史上的未来是什么?

在思辨性和理论性上,我的志向是将设计史及其档案材料进行同性化,我试图在设计史与设计档案材料中找寻关于酷儿理论的内容并反过来服务于它。考虑到设计史的现状,我认为,这两者都是必需的,它们具有同等的价值,因为它们提供了必要的批评和实践。在这一简短的篇幅内,我的目标是质疑、激发和呼吁我的读者,帮助他们拾起一段被遗忘的漫长而可悲的历史。最后,通过对酷儿理论的探讨和展望与对同性恋未来的关注,本文试图在“设计史”的叙述中加入关于性取向的考虑,以服务于历史、学科与档案材料。

学术是一种结构逻辑,在许多方面与设计师与其教育者谈论设计问题和设计解决方案的方式相类似,预示着要为人的实际需要和需求找寻具体答案。与传统学术的“严谨性”不同,带着近乎自负的数学精

度,设计问题需要可量化的解决方案和具体的结果,并依赖于经验数据。在此语境下,酷儿理论及其含糊的适用性给所谓的学术和行业实践带来的挑战,也就不足为奇了。作为已故的同性恋学者,乔斯·埃斯特班·穆奥兹(José Esteban Muñoz)曾中肯地说道:“谁能定义严谨?”穆奥兹为这个问题提供了答案,他认为我们对严谨这个概念的理解是“高度意识形态”造成的⁴。酷儿理论常常被认为过于专注风格和品位的表面性,并且像它之前的女权主义一样,“是缺乏历史基础和观念延续性的牺牲品……不使用也不认同传统学术档案材料和方法论的著作和思想”,穆奥兹曾断言酷儿理论“越来越被认为是毫无价值的。试图将轶事、表象或瞬间作为证据,并常常被学术团体的结构破坏”⁵。

· 酷儿倾向

在开始关于酷儿理论的长篇大论之前,先讲一些题外话;我想将我的所见视为一场浩大的讨论与历史的潮流,然而,这些问题在这一简短的章节中并不能说清。在我对最近出版的一本书《另一种类型的单身汉:古怪美学、物质文化与英国现代室内设计》(*Bachelors of Different sort: Queer Aesthetics, Material Culture and the Modern Interior in Britain*)的评论中,有人写道:“波特文(Potvin)更喜欢探索这些家庭空间的‘情绪’,以及居民体验这些空间的方式,尽管大部分的实验性资料内容都来自客人的短暂拜访和主人精心安排的表演。”⁶而我必须承认,最初受到作者在这段话中由讽刺的引号所表达的“情绪”的影响,我轻蔑地认为这种体验主要来自所谓的客人,但很快我意识到,这关系到一个更大的利害关系。对我来说,“情绪”和其他相关术语的概念让我思考到底是什么构成了设计史和物质世界,更具体地说,它的对象、主题和最合理理解这段丰富历史的方法是什么。同时,它似乎也将“情绪”与“严谨”和经验事实对立起来。在另一个层面上,我认为,它所触动的是一条频繁被一种共同经验激活的神经:面对一份不适宜、不通融、不

105

完整的档案材料,这是一个正当理由,从本质上讲,它几乎没有为边缘历史留下空间,不管这些问题是被如何理解的。像许多其他边缘群体一样,我过去研究并将继续调查的“同性恋者”,没有留下广泛的记录、个人印象或深刻的档案材料,似乎这也是一种严谨的表现。有些人痛苦地表明希望自己的记录和档案在死后被销毁,这让人想到了威尔士艺术家和教育学家塞德里克·莫里斯爵士(Sir Cedric Morris, 1889—1982),因为他明确表示希望在他死后销毁他的所有信件、日记和素描⁷。

物质遗产是设计档案材料的一个重要方面,也是同性恋身份和历史研究中深厚的张力、创伤和失却的所在。伊丽莎白·弗里曼(Elizabeth Freeman)提出“时间标准”(chrononormativity)的概念来描述“利用时间来组织个体达到最高生产力”⁸。对于弗里曼来说,时间标准是工业资本主义的孪生结果,是性变态的摇篮,也是19世纪中后期的历史现实。随着资本主义的自我永存化及常态化趋势的出现,时间标准涵盖的范围“超越了个体剖析,扩展到对整个人口的管理”。由此产生的影响体现在“婚姻、未来的健康与财富积累、生殖、育儿和死亡等事件或生活策略的目的论方案及其伴随的仪式上”⁹。对于持不同政见的同性恋主体来说,缺乏后代阻碍了其意志的继承和文化遗产的延续,因此,时间标准通过进一步地把适当、历时与目的论的时间异质阶段进行衡量、具现而造成他们的缺席。

与其哀叹缺乏丰富性和不透明性的档案材料,相反地,我阅读了部分缺少或完全缺乏视觉或文本残余的空间和作为个人遗产的同性恋设计作品。我相信影响历史和书写档案材料者会反过来促使另一种类型的观察,特别是当它涉及个人历史的时候,比如专业室内装饰师的历史。在另一个语境下,佩吉·费兰(Peggy Phelan)提出了一个有说服力的案例来证明不可见的力量和潜力机构可能拥有的能量。她写道:“可见的力量和不可见的无力之间的二元关系是伪造的。在不具名的情况下隐藏着真正的能量,将视觉表现作为政治目的时也有严重的局限性。”¹⁰居住在不为人知的地方,在那里,情绪、气氛、感觉和一时兴起增强了空间和物体的意义,并为外界提供了一种隐藏的语言,却仍在规范

的结构和意义的范围内。如果你愿意,隐藏在雷达之下,我们所拥有的情绪、气氛和感情,它源于我们,并提醒我们,作为历史学家,某些类型的生活,特别是同性恋的生活,总是被仔细观察和调查的对象。

正如女权主义者兼同性恋学者安妮·克维特科维奇(Anne Cvetkovich)所言:“围绕性和亲密,以及由此选择和实施的隐私和隐身形式,同性恋文化通常会留下短暂且不寻常的痕迹。”¹¹这在国内的调查中是显而易见的。这些所谓短暂和不寻常的痕迹通过沃尔特·本杰明(Walter Benjamin)的“居住痕迹”这一被广泛引用的概念,给我们提供了一种另类的或酷儿的方式。对于本杰明来说,面对工业现代化的影响,资产阶级开始对“大都市没有任何私人生活痕迹的现象进行补偿……他试图在他公寓的四壁内做到这一点……他不知疲倦地接受了许多物体的形象……他特别喜欢丝绒和长毛绒,这样可以留下所有接触的痕迹……其居住者的痕迹被塑造于室内”¹²。在另一个语境下,本杰明还得出“摄影首次使人类的永久和明确的痕迹得以保存”的结论¹³。现代/现代主义室内设计成功,几乎完全是因为其引发的丰富摄影文化¹⁴。作为对档案证据解释学的一种批判,也许不要陷入表象可见的陷阱是谨慎的做法。

所谓的居住痕迹,即在世界上存在的物质证据,是如何被概述、分析和解释的,这个对于同性恋主题来说,是一个相当复杂和紧张的问题。短暂的痕迹,如情绪、流言蜚语和含沙射影,是同性恋主题的重要方面。正如穆奥兹所指出的,“同性之事往往是秘密传播的,这一切都与这样一个事实有关:留下过多的痕迹往往意味着这个同性恋者留下了自己被攻击的可能……同性恋行为,如同性恋表演及其他同性恋表现一样,是同性恋的生命、力量和可能性的证据”¹⁵。

克维特科维奇也写道:

男女同性恋的历史需要一个基本的情感档案材料,以记录亲密、性、爱和行动主义,所有领域的经验都很难通过传统档案材料

记录下来。此外,男女同性恋档案材料解决了性生活方面历史的巨大缺失……他们认为记忆和情感补救了制度上的缺失……记忆以不可预知的方式围绕事物而凝聚,因此情感档案的保管是不同寻常的任务。¹⁶

这提出了构建设计档案材料的另一条途径,一种考虑到本能、情感、情绪和感觉,并且能够切实影响到设计师和现代室内设计历史的途径。

· 职业影射

107

在 1895 年发表的两篇奠基性文章中,美国装饰师坎迪丝·惠勒(Candice Wheeler)第一个宣称室内装饰是一项适合女性的职业。对她来说,家庭领域在很大程度上已经被理解为女性领域,而她们自己也被限制在这个范围内。然而,正是这种看似天生的本能而非社会现实给了女性明显的优势。惠勒认为,“女性对纺织品有着明显本能般的认识,而男性却没有,对家庭生活的便利之处的详尽知识——也可能被称作是所谓女性的美丽特质——对女性来说是巨大的职业选择优势”¹⁷。在惠勒对职业女性合法化的优点和社会意义进行简短而高度的赞美之前,雅各布·冯·福尔克(Jacob von Falke)就断言,“与男性相反,女性的品位就她的性别来说是自然存在的,她是她所统治的那所房子的女主人,她像女王一样命令这所房子”¹⁸。

不久之后,埃尔西·德·沃尔夫还确认,家庭室内及其装饰不是属于男人的领域:

我们想当然地认为,每个女人都对房子感兴趣——要么她有一个在建造过程中的家,要么她梦想有一个家,或者她有一个不够满意的房子,希望它能变得让自己满意。我们想当然地认为美国家庭永远是一个女人的家;男人可以建造和装饰一所漂亮的房子,

但女人仍然可以为他建造一个家,表达出女主人的个性。男人永远是家里的客人,不管他们在那里能找到多少幸福。¹⁹

埃尔西·德·沃尔夫的用词显示了她对女性文化和社会地位合法化的野心,更广泛、更具体地说,与家庭室内及其装饰有关;她和其他人一样,认为这是值得被承认的努力。然而,两年后,弗兰克·阿尔瓦·帕森斯(Frank Alvah Parsons)宣称:“房子不过是用颜色、形式、线条和质地来表达的人的外化。可以肯定的是,这个人通常在经济上受到限制,受到别扭、吝啬的房主的阻碍,常常找不到他想要的东西,但房子仍然是他的房子,是他这个人的外在表现。”²⁰对帕森斯来说,家是男性主观的物质体现。

在世纪之交,专业装饰媒体开始定义最适合于行业的性格类型特征:这一行业需要“吸引有艺术倾向和许多认为他们轻松能通过文职得到收入者”²¹。诸如“艺术”和“优雅”这样的称号,特别是在装饰的背景下,只能指定两种类型的人:女人和娘娘腔。大卫·M·霍尔珀林(David M. Halperin)向我们强调:“女人气应该被独立对待,因为它长期以来被我们认为是异性和同性欲望的过度症状。因此,它本身就是一个类别。”²²事实证明,同性恋所产生的女性气质在文化背景下被认为有问题,因为这种文化可以确保和鼓励优先的、霸权主义的男性气质,而这种男性气质是不同于其另一半(女性)的。同性恋室内装饰师的“女性化的举止和声音”为“真正的男人”——高效的、生殖能力强的、坚决异性恋的男性提供了衬托²³。这个女性化的男性室内装饰师很快就成了一个既不是真正的装饰师,也不是真正的男人的混合体。

在《亵渎室内设计》一书中,多萝西·罗斯柴尔德(Dorothy Rothschild)谈到了一个虚构的故事,这个故事讲述的是在恩迪科特夫人家的某个下午邂逅一位虚构朋友的事,“我们最有才华的室内装饰师之一”,此处的装饰就是他负责的。阿利斯泰尔·圣·克劳德“苍白、高并且苗条,他有点流口水,像一朵枯萎的百合花。他总是有几分疲惫的

样子。他的手长得惊人并且总是显得很紧张，白皙得近乎透明，总是喜欢做些懒散的姿势，尽管他的声音甜美而低沉，像西海的风，但他很少说话”²⁴。在整个室内，“可以见到阿利斯泰尔的精妙设计”。可叹的是，对圣·克劳德轰动的装饰作品的执着最终吞噬了罗斯柴尔德。医生兼社会批评家马克斯·诺多(Max Nordau)为颓废和美学装饰物与室内装饰的情感反应而担心，他声称，像圣·克劳德这样的人，“这些房子里的一切都是为了刺激神经和感官，所有设计中分离和对立的效果、形式和目的之间的矛盾、大多数稀奇古怪的物体，都是令人困惑的”²⁵。罗斯柴尔德继续说：“他在地板上踱来踱去，一只娇嫩的手放在臀部，一只手紧贴着前额，脑海中伟大的思想跳跃涌动着。但是灵感并不是走几步就能获得的。”²⁶这幅图唤起的是“优雅”和“艺术”的装饰师的灵感。圣·克劳德体现了女性室内装饰师的特点，她们的直觉、品位、情感和感受是造就室内装饰的唯一途径。

· 从本能到感受

在《装饰艺术》中，H. R. 霍伊斯夫人(Mrs H. R. Haweis)明确表示，“如果品位意味着感性和判断，那么可能会产生不健康的情感和偏见”²⁷。对她而言，惠勒沿着性别界线阐明了这种关系，并断言：“现在，真相迫使我承认男性装饰师——如果他不像其他男性装饰师一样仅仅只是商人，唉！那么他将遵循建筑师的宗旨。也许这是因为他受过更广泛的教育，不会受到个体事物的牵绊，因为他对这些事物的感受没有那么强烈。”²⁸《家具装饰》和《室内设计师》这类期刊哀叹着需要更高的教育来改善和规范这个职业。然而，对于惠勒来说，正是教育使人们无法感受事物，教育使男性不像女性那样对事物的感受那么强烈，比如惠勒就认为自己是典型的男性建筑师，对于建筑师来说，太多的感受——或者说情感——会让人觉得这个男人很“娘”。正如我在其他地方简短却有力地暗示“太”长期以来一直被用作一个高负荷的指数，反映了同

性恋的颓废和过度²⁹。然而,我认为正是这种过度,这种充沛得快要溢出的情感成为装饰和设计中的一段重要却缺失的历史。

继雷蒙德·威廉姆斯(Raymond Williams)的“感受结构”概念(承认影响情感的物质维度)之后,穆奥兹指出,“‘感受结构’的短命作品,坚固地锚定在社会中”³⁰。我想总结一下这一职业的早期发展的几十年中,“感觉”的重要作用——至少是在盎格鲁-美国人的语境下——最好的例子是1926年7月17日《纽约客》中的一幅漫画,画中,一个有着纤细细腰的青年男人和一个女人并排坐在一个长靠椅上。下面的标题是女性同伴的问题:“我听说你是一个室内装饰师,告诉我,感觉怎么样?”作为一个问题,它可能看起来简单而平常,但是它充分暗示了男性室内装饰师的尴尬地位,所以这是个尖刻的问题。因为,她的问题表明她的职业素养和自豪,装饰的触觉含义,甚至是一种清晰的(同性恋)性暗示,同时也与惠勒等人的性别偏见有关,这种偏见的情感潜力只有女性才有。然而,除了漫画的特定专业维度,还有一个性别问题出现在19世纪末另一个类似的讽刺搞笑画面上。1879年6月14日《讽刺漫画》杂志的一篇文章中,乔治·杜·莫里耶(Georges Du Maurier)的漫画描绘了一个年轻的女性几乎绝望地注视着这个她刚刚认识,并将和她共进晚餐的男人。她热切地问:“你紧张吗?”强烈的情感是一切的一切,是“为艺术而艺术”的圣歌的情感具现,这属于袅娜的、百合般的唯美主义者,他们男女同体。然而,她的对象是一本正经的化身——腰杆笔直的冷漠男人,他甚至不承认她。他与她并不情投意合,他是一个没有审美倾向的人,或者更确切地说,是一个没有感情的人。在英语中,《牛津英语词典》称“紧张”是一种交叉的定义。首要的是,它指“一种品质或状态;以焦虑或非常高的程度升高或存在;非常强烈或尖锐;剧烈的、强烈的、极端的、过度的;色彩的、非常深的;感情的、热情的”,还描述道“感觉,或是容易受到强烈的情感或感情的影响。同时,表现强烈的情感或兴奋,特别是在审美或智力方面”。她的对象没有表现出任何唐突或热情的迹象,也没有对美的感受,没有感情也没有情感,最后,他不真诚也

不热情。事实上，他在几十年后成了《纽约客》代表装饰师的完美陪衬，他的真正的价值在于他的感受。因为，没有感受，他只不过是又一个同性恋、一个可敬的人，但有了感受他就是百分百的同性恋。

110

最后，感受对装饰和设计本身有着奇异影响，作为室内装饰似乎不可分割的组成部分，它扩大自身影响，给 20 世纪由英裔美国人组成的专业室内设计师团体带来了女权主义和同性恋方面的干预。同性恋现代主义设计师兼建筑师艾琳·格雷(Eileen Gray)曾说：“设计必须为人服务，只有这样人们才能重新感受美好。”³¹事实上，我可以断言的是，一段同性恋的设计历史并不一定存在于特定的物体或空间中，而是存在于长久以来我们一直在整个历史中压制的情感中，这需要对档案资料进行不同类型的阅读。这些情绪和感觉，重要的是抵制和取代了隐性而虚假的设计历史材料阅读的时间标准。事实上，作为历史学家，我们不妨问一下：室内设计史的感受是怎么样？这无疑是个酷儿问题。

第三章 日, 时, 分

在这一章中,我们把目光转向节奏日益加快的现代生活,以及它对我们的设计理念所造成的影响。正如哈特穆特·罗莎(Hartmut Rosa)所言,时间的加快已成为共识:“快餐、快速约会、高效睡眠和简易葬礼似乎证明了我们加快日常行动的决心,计算机以前所未有的速度运转着,运输和通信所花费的时间与百年前相比大大减少。”¹实际上,我们都知道其实时间并没有真的加快;那又是什么原因让我们感觉它在加快呢?节奏日益加快的生活已经成了一种历史现象,而作为历史学家,我们该如何看待这种现象?以此来探寻我们关于时间流逝的先天感知吗?速度所代表的不仅仅是快捷,其中也暗含着变化无常,而设计向我们所展现的与快速相反的特性——缓慢和长寿,我们又该如何理解?

哈特穆特·罗莎对我们加快的生活节奏进行了两个方面的区分。一方面是技术的加快,这代表着我们能够更快地从一个地方去往另一个地方:曾经需要花费几天或者几周的旅程如今可以在几小时内完成。我们的空间似乎也随之缩小了,这又让我们想到了19世纪希维尔布希(Schivelbusch)关于“铁路时间”(railway time)的观点²。与此同时,我们经历着越来越多的社会变革:人们更加频繁地更换工作,社会机构的稳定性降低,离婚率增加,等等。在此,我们又得提到日常生活中加速更新的技术设备的问题。如今我们对于手机、电脑使用寿命的期望并不高,因为我们知道在不久后的某个时候,我们熟悉的技术将会过时。也因此,这些数字设备从侧面帮助我们体会着现代快节奏的生活。正如朱迪·瓦克曼(Judy Wajcman)所指出的,对于很多人来说,实际的工作时长并没有增加,但是“永远在线”的连接感,造成了“时间压力悖论”,人们常常感到过度劳累、生活压力大并且缺少闲暇时间³。

大卫·劳伦斯(David Lawrence)的文章以速度为主题,探讨了伦敦

地铁网络的扩张是以何种方式改变城市居民对时间和空间的感知的。20世纪30年代,伦敦地铁线路延伸到郊区,使通勤者们的新型工作模式成为可能;交通速度的提高使人们的居所得以更加远离工作的场所。哈利·贝克(Harry Beck)的线路图引发了广泛讨论,这张线路图有力地展现了伦敦地铁系统在时间和空间上共同呈现出的欺骗性。郊区站在地图上以相等的间隔被标识出来,这掩盖了它们之间的行程时间明显长于城市中心的事实。在这里,劳伦斯使用时间和速度的概念来构建对整个伦敦地铁系统的分析。他认为,这是一个庞大而复杂的有机体,工业、图表和信息的设计系统结合在一起,构成了一次全方位定制且关键的高精准出行体验。按照劳伦斯的话来说,对乘客而言,旅程的速度只是一个方面,另一个方面是确定性和可预测性。

塞赫·艾德伦·福特(Seher Erdoğan Ford)在第1篇文章中讨论了建筑的耐久性和时间性统一的问题。克莱尔·麦克安德鲁(Claire McAndrew)从不同的角度提出了类似的想法,在第10篇文章中,他探讨了20世纪60年代新未来主义关于插件城市(Plug-In City)和游乐宫的想法。这两种方案都是基于一个激进的原则,那就是城市不必一成不变,建筑应该根据居民的需求来调整 and 改变。这种想法也带来了关于这类建筑的不稳定性和短暂性的忧虑:所有建筑物在某种程度上都是可扩建的,但这里提出的方案要求规模更大的改变。插件城市和游乐宫是人们对建筑在基础性和社会性方面的发展构想。但是如今我们生活在数字时代,应用软件(APP)、社交媒体和大数据又带来了哪些新的变数和想法?我们又如何设计出一个在资源、经济和时间上更加便于循环利用的方案呢?

斯蒂芬·海沃德(Stephen Hayward)审视了当代设计师将实时性的概念融入他们的作品的问题,并再一次引出设计师为人们构建美好未来的职责。比如,斯图尔特·布兰德(Stewart Brand)他们提出的万年钟(The Clock of the Long Now),就是意在改变当下的催化剂。位于新墨西哥州由太阳能驱动的万年钟,是这个加速发展的时代的产物:万

年钟的“秒针”一年走才一格，而表示“世纪”的指针每百年才走一格⁴。与插件城市和游乐宫不同，万年钟不是一个被设想好的蓝图，它更像是一种样品或是挑战。幻想世界未来一万年的奇思让我们想起类似赫克斯特布尔(Huxtable)关于精神时间的重新定义，尽管在这种情况下，想象的时间延伸到我们了前面，而不是“落后”于我们。

就像西蒙·塞德勒(Simon Sadler)所说的，万年钟的灵感来源于布兰德的反思，他认为设计师和建筑师们应该关注时间这个反复被我们忽视的维度：

在悠悠万载中短暂地去计量时间、记录文化、保存垂死的语言真是一项诱人的任务，但万年钟显然首先是作为一件诗意的装置而存在的，它是有限(我们的生命)和无限(世界的延续)的遗书，是我们作为集体和个人在承担整个世界的责任的体现。⁵

布兰德同时也负责著名的首个展示地球全貌的刊物——《全球概览》(*Whole Earth Catalog*)的设计和制作。这本刊物以太空中的景象为封面，“在一个全新且形而上的层次描绘了设计未加修饰的样子”⁶。这张图片包含某种隐喻，但也可以被解读为多重瞬间的视觉再现，因为任何一瞬间(被相机捕捉到的)在世界的某处都既是黑夜也是白天。

《全球概览》兴起于20世纪60年代反主流文化时期，这份刊物基于对进化和控制体系的兴趣，鼓励了一种以长期责任感为基础的设计方法。布兰德的其他出版物，如《建筑如何学习》(*How Buildings Learn*)，为设计师和建筑师们提供了一个关于时间性的全新视角，他强调持久性重于有限性⁷。在关于设计的“快”和“慢”的讨论中，隐含着—个潜在的道德维度，因为“慢”往往与可持续性、正念和环境问题息息相关。这也是设计史学家越来越感兴趣的一个问题，例如米歇尔·拉布拉格(Michelle Labrague)曾用“慢设计”的理念来解读服装公司Patagonia生产和消费运动装的方式。她认为，这其中有关伦理方面的原因，因为“迟钝的从业者们正在质疑消费主义社会的价值，并通过政治文化的慢时

钟与商业时间进行谈判,以此重新定义消费主义社会的价值”⁸。认为时间和工艺不仅具有经济价值,还具有道德价值的观点显然并不新鲜,毕竟这是工艺美术运动的基本原则。尼尔斯·彼得·斯库(Niels Peter Skou)在第 11 篇文章中进一步阐述了他关于“慢设计”运动近期发展的讨论。斯库讨论了许多当代设计师的作品,这些作品试图让时间可视化,使消费者能够象征性地“间接”购买时间。

关于“慢设计”的讨论在某种意义上是“网络时代”的强大能量所造成的结果,同时“网络时代”也被认为与超现代时代息息相关。我们关于“网络时代”的新感受意味着铁路时间和钟表时间不再是丈量生活节奏的标尺。一如罗伯特·哈桑(Robert Hassan)所言,如果现代性是由铁路时刻表和福特主义生产所带来的时间性规则所塑造的,那么因为“网络时代”这个概念所暗含的共时性,我们就始终处于“在场”的状态:

116

网络时代产生了一种新的并且强大的时间罅隙,这种时间罅隙开始取代、中和、升华甚至干扰我们工作、家庭和休闲环境之间的时间关系。⁹

按照哈桑的观点,这种影响意义重大,因为:

与时钟不同,网络是无法预测、不稳定且混乱的,但是它有一个我们要去适应却难以控制的内在逻辑(商业和手段)。此外,通过时钟的“共享时间罅隙”而进行的“共享经验”,无论这种经验是多么具有操纵性和剥削性,都不可否认它给予了我们被网络剥夺的去反思、组织与抵抗的空间和“时间”。¹⁰

托克·瑞斯·埃贝森(Toke Riis Ebbessen)在探讨亚马逊的 Kindle 电子书阅读器的设计问题时提出了这些想法:Kindle 是一种有望消除购买实体书所带来的“讨厌的延迟感”的电子书阅读器。网络时代意味着对即时满足的期望,例如“现在订购,今晚到货”日益成为我们生活中的一种文化现象。我们再一次通过便捷的数字技术和进一步的时间压缩来解决问题。然而,正如埃贝森所说的,电子书阅读器的设计不像人

们想象的那样以未来为主题：作为一个设计对象，Kindle 保留了一些阅读实体书的体验。从某种意义上说，电子书是一个非共时性设计的例子，因为它同时面向过去和未来，却只能以微弱的形式存在于当下。因此，时间仍然是一个万花筒，通过这个万花筒，设计史学家可以审度设计对象和使用者之间的关系，从而更好地把握当下和未来。

9 地铁时代：设计如何使地下城市更加快捷

大卫·劳伦斯 博士

· 引言

119

本文讨论的是时间、启蒙、建筑、艺术与设计，而这几方面很大程度上为了服务于地铁系统的日常空间而故意被设计成隐形的。这样的设计体现了交通运输网络作为一个复杂的有机体的演变过程，它既是机械怪兽又是“软性机器”，在建筑、工业、平面、空间和信息方面，设计师都在寻找一种设计方案，能够满足人们渴望城市快速发展的愿望，这种方案的核心是节省时间(图 9.1)。

如果你将劳力士蚝式恒动系列(Oyster Perpetual)的腕表(或任何机械钟表)拆开，你会得到一堆齿轮和弹簧，但你不会对时间的本质有任何了解¹。把精致的 Braun DN 42 功能数字钟表拆解(Dieter Rams / Dietrich Lubs, 1975)，留下一堆电路板和塑胶外壳，你也感受不到一丝熵或永恒的痕迹。从 20 世纪跨越到 21 世纪，在我于伦敦写下这篇文章时，我们脚下的火车带着我们快速穿过一座座都市，这列火车逐渐成为巨大的机械、数字和人类组织的一部分，这种组织包含着数千台时间机器。许多伦敦地铁中的机器都是某种形式上的时钟，同时它们也是一



图 9.1 塔山地铁站,地区和环线,1969年。女车站员 P.埃克斯霍尔小姐对着麦克风讲话,宣布车站广播。照片由 H.津拉姆(H. Zinram)博士拍摄。伦敦交通博物馆参考 1998/86171 ©伦敦交通博物馆。

种测量装置,测量着一种被我们简单地称作时间的东西:这些时钟一直在倒计时,直到下一个大事件发生,这些时钟检测大事件,向人们宣告大事件,并记录着被“丢失”的时间²。鉴于地铁是一种高度校准的协同整体,本章还提到了米歇尔·德·塞尔托(Michel de Certeau)和沃尔夫冈·希维尔布希(Wolfgang Schivelbusch)的相关观点,以便为此议题提供一个哲学视野³。

铁路建设方面的领头羊是几家被称为“地下组”的联合企业——这几者都是投机性企业。这些企业的目标是用移动运输系统填满伦敦的地下空间,他们致力于把时间和距离转化为收益:速度等于金钱。他们在建筑、室内、信息和产品设计领域下苦工,靠此来加快伦敦城的运转速度。在此,我会谈到标识、象征、信号、地图和其含义——特别是我们

被带入地下空间的方式——一种让我们自动遵循其规则的方式，这种方式“依靠的是一整套华丽的暗号和有序的处理约束规则”⁴。总之，我们讨论的是关于设计、速度和时间的问题，以及机器的神奇之处。我们的城市在高速运转着，请设想自己置身于地铁隐蔽的空间里。设想生活中的各种移动设备，MP3 播放器，街头艺人、人群，一提提的购物袋以及被人发现和遗忘的可能性。想要在各式各样的交互中脱颖而出，你需要准时到达“正确”的地方。此外，除了关于对城市交通的困惑，还要留心橱窗、电缆、管道和计算机这些使一切都“滴答作响”的事物。

· 流线：关于速度感的建筑和室内设计

几家私营企业经营着首条地铁线。这些企业把开采和打隧道的艺术转变为精密管道技术的一部分：将铁铸的预制部件组装到一起，组成穿越泰晤士河的线路，这条线路依靠几何学和地质学导航，其高度远低于任何地标。1890 年，建筑没能赶上机械化运动的步伐；在地铁站的设计中包含着借鉴自古典语言的元素：旧瓶装新酒以满足新的需求。但是其结果是不尽如人意的。托马斯·菲利普斯·菲吉斯(Thomas Phillips Figgis, 1858—1948)为开创性地使用深管电力的伦敦城南铁路建造了繁复的砖石结构，并采用圆顶使其区别于商店，圆顶结构还巧妙地掩藏了电梯升降机。到了 1906 年，莱斯利·格林(Leslie Green, 1875—1908)利用 Burmantofts 制作的深红色釉面彩陶创造了一种统一的建筑语言，这种彩陶和最先进的工艺美术之家生产的细长陶瓷花瓶同为利兹陶瓷厂生产的陶器。

格林将自己关于车站前厅、楼台以及水平与垂直走廊的内部布置看作无缝的旅行体验。用塞托的话说，格林对铁路建筑和室内设计、标志和陈设的整体把握：

是地铁自身空间的产物，合理的组织结构会抑制所有物理、精

神和政治污染的侵蚀；是共时无时系统的替代品；是普遍和平庸的产物……是以一小片稳定、隔绝并与各处交互的区域为基础，来设想和构建空间的方法。⁵

这也是典型的企业原型设计。为了解决街道和平台之间阴暗的洞，格林设计一种由彩色瓷砖组成的图案，以减少隧道给人的压迫感，使得因为圆形横截面而难以被照亮的空间变亮，并给每个车站赋予独特的主题色，让日常乘客产生熟悉感。他选择了工艺美术运动所青睐的色调，比如淡紫色和绿松石色、蓝色和琥珀色，还有深红色（图 9.2）。⁶

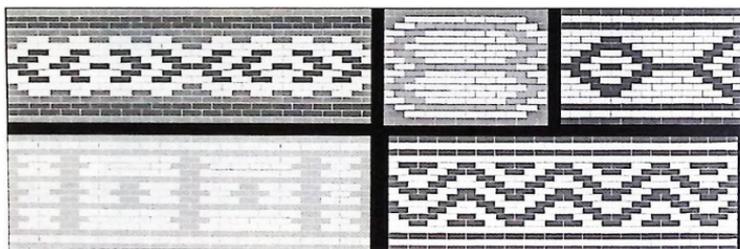


图 9.2 1905 年，莱斯利·格林为大北方、皮卡迪利和布罗姆普顿、查林十字车站、尤斯顿和汉普斯特德、贝克街和滑铁卢铁路隧道车站设计的几何瓷砖图案效果图。图片©大卫·劳伦斯，2015 年。

格林的瓷砖图案大获成功，以至于一些站台在 20 世纪 90 年代进行现代化改造时，照搬了他的设计。20 世纪 30 年代，查尔斯·霍尔德 (Charles Holden, 1875—1960) 挑战扩建中央、北方和皮卡迪利的地铁线路时，他偏爱用一种统一的、破碎的白色来呈现车站的纵深感，以追求一种消隐效果，他用层次分明的标志来表现这种理念，达到烘托整体的效果。米沙·布莱克 (Misha Black) 坚持这种极简原则，所以他为维多利亚地铁线 (1968—1969) 选择了浅灰色，为朱比利 (Jubilee) 地铁线选择赤橙色 (1979)。只有在托特纳姆法院路翻修时，地铁设计才脱离了视觉单调，爱德华多·帕洛齐 (Eduardo Paolozzi, 1924—2005) 设计了大片的马赛克瓷砖，使其成为见证苏豪区和布卢姆

斯伯里历史变迁和社会运动的丰碑⁷。

· 标识与图表：有说服力的信息

123

哈里·沃顿·福特(Harry Wharton Ford, 1875—1947)虽然谈不上有任何建筑或空间上的创新——他的地铁设计一直处在格林的光环之下,但他对管道环境设计上的影响力,在1906年是难以想象的。当列车飞驰的时候,你会看到格林的瓷砖图案变成了色彩斑斓的流影。地铁代表着国际化,在地下有效地区分各个车站对于已经在列车上的乘客来说是十分重要的,为什么?因为地铁的首要业务是鼓励乘客进一步乘行——旅程越长,票价就越高。在拥有如此密集的铁路网的情况下,想要提高便捷程度并增加收入,就要尽可能交叠各条地铁线。这其实是在偷换便捷这个概念,说好是一次快捷的乘行,结果却让乘客花费更长的时间。

为了建立联系,乘客们需要知道自己在哪,因此要求有能够被快速识别的地名。福特和他的同事们——其中还包括1906年加入的弗兰克·皮克(Frank Pick, 1878—1941),他们结合了排版、颜色和形状,创造了一种大胆的视觉图案,他们称之为“靶心”(target)或“靶眼”(bullseye)。圆形的猩红色玻璃质珐琅被印在铁上,蓝色条纹被添置其中,风格是从巴黎大都会复制而来的,这样的设置出现在很多车站中,并保持了好些年。1916—1930年,信件设计师爱德华·约翰斯顿(Edward Johnston)改进了这个象征性的设计,他把原来的圆盘换成了圆环,并加上了自己特别设计的地铁字母系统⁸。到了1938年,地铁已经形成了一套完整的图表设计模板,这种模板旨在短时间内向乘客提供明确的乘车信息。

每一位乘客的行程都是提前计算好的,视觉传达都是为了决定下一步的行动。通过这些方式,“地下组”(Underground group)及其继任者——伦敦运输公司,创造了一种高效模板:标准化的标识类型和格

式,以及这些标识和印刷材料的配色方案,在从街道到地铁的整个行程中与旅行者进行信息连接,周而复始。这套信息工具——清晰可辨且易于判断——从那时起就一直是地铁内部管理及公共场所管理的核心,无论我们生活的空间多么复杂或不凡。“靶眼”在伦敦的交通活动中无处不在,在每个二维和三维环境中都是一个独特的品牌标志⁹,在我们这个时代,“靶眼”更名为“小圆盘”——在世界各地的交通运输设施中都能见到,并且,对于伦敦、城市、都市主义以及任何认为自己是流行文化中“地下文化”的一分子来说,都可以通过它来洞察全貌¹⁰。

亨利·C·贝克(Henry C. Beck, 1902—1974)的传记《亨利》——这位退休且人生失意的发明家如今已广为人知——记载了他作为伦敦地铁制图员的人生历程¹¹。他的人生历程在这里我们不需要多谈,只需知道贝克的工作是井井有条地画出地铁系统的铁路线是如何连接各个地区的。其设计受到电路图和乔治·道(George Dow)关于伦敦城东北铁路的设计作品的影响¹²。由于更像一张图表而不是地图,因此多年来一直被称作线路图,严谨的图表使贝克对距离和时间控制自如,可收可放。沃尔夫冈·希维尔布希称这种点对点的抽象概念是“空间和时间的湮灭”¹³,通过把伦敦地铁系统与所有真实地貌分离,贝克的图表创造了一种“全新的、简化的地理布局”,却没有做任何物理上的调整¹⁴。

贝克设计的彩色线路图标识出工作地点和你想去的地方,用活版印刷机打印成长方形的小卡片,经过三等分折叠后,可以很方便地装进口袋或者包里¹⁵。因为从1933年开始就一直在更新内容,所以这种地图非常实用,当你读到这篇文章时,已经有人在起草1号横贯铁路线(伊丽莎白白线)和2号横贯铁路线(哈克尼-切尔西线)的文稿,其线路的航向我们目前还无法构想。各种再版的贝克版地图至今仍数以百万计地在各个地下和地上车站中免费发行。手持一张地图,思绪神游其中,从点到点,从郊区到城市中心,穿越罗盘,这是我们作为伦敦的旅行者,离马塞尔·普鲁斯特口中的玛德琳蛋糕最近的一次;时间上与我们经历过

的旅行完全一致。除了其首要功能和图上诱人的几何图形，线路图通过地铁宣传还引领了一种时尚的旅程安排，让人流连忘返。随处可见的海报，引诱着市民进城购物、跳舞、观看比赛和电影；鼓励他们走出城区，去散步、野餐，去游乐场游玩、观看演出，泛舟于河流与湖泊之上；他们被建议什么时候出行，什么时候避免外出。通过地铁和相关的道路服务，伦敦市民得以感受到城市交通闪电般的速度，在每天的工作与闲暇——公共时间和私人时间中，享受到一丝慵懒。

· 调控：机器与技术

现在让我们回到室内，好好了解一下地铁中的公开区域和限制区域，以及虚拟通信空间中的时间管理设备。查尔斯·霍尔登(Charles Holden)用玻璃板和铜板设计了一种特别先进的现代化售票亭，这项设计不仅对他个人，甚至对整个英国都影响巨大，它可以把售票机和售票人包围起来。官方称之为“自动售票机”(passimeters)，这种机器在国际上并不是什么高端的机器，是由玻璃板制成的多边形装置——微型水晶馆，脆弱得像所有现代主义者的梦一样——直接坐落在售票厅的人流中。自动售票机内设有发票装置(图 9.3)。许多自动售票机都是由美国西屋公司的英国分部提供的，该部门后来声称拥有“首批全电动厨房系列”“首台工厂制造的家用收音机”，还有洗衣机、冰箱和拍下登月者的照相机¹⁶。这样，地铁的工作人员早在公众之前就获得了“指尖控制”的特权。驱动键连接着继电器和杠杆，心念一动，印票的速度眼睛都跟不上。

早在家用电器设备大行其道之前，发明家们就在为城市铁路设计省力、省时的机械装置。越来越多的设备阵列，通过铜线和气动管道相互连接，在通道中出现了许多不知名的盒子。就像苹果手表是连接人体和无数功能的配件一样，这些设备被装进地铁的箱子和车道中，通过接口与人相连接，以实现更快的行动。地铁有着自己的信号工程部门，



图 9.3 自动售票机,由建筑师查尔斯·霍尔登(Charles Holden)设计,收藏于伦敦交通博物馆。大卫·劳伦斯,2015年。

以协调电力、电子与网络控制的发展。许多这方面的工作都是由先驱者罗伯特·戴尔(Robert Dell, 1900—1992)所领导的,他是地铁工程的工程师,同时拥有许多机械和电子技术的专利与发明,这些专利和发明都用来提高地铁的速度并使其保持准时——以求达到完全“标准化的时间”¹⁷。戴尔并不为设计史学家所知,因为他的工作是刻意保密的。然而,工业创新必须在形式上体现,一如电子系统需要输入和输出接口,才能与人类和其他设备协同工作。

戴尔与他的同事汤姆·查利斯(Tom Challis)和斯坦利·希金斯(Stanley Higgins)在1957—1960年萌生出了创造一种叫作机电“大脑”(brains)的程序机器(programme machines)的想法,已经在美国芝加哥被使用了(图9.4)。信号中心有许多这样的序列器样机,用来确保列车在列车网中高效安全地通行。实质上,该设备将信息存储在穿过聚酯薄膜塑料带的开孔里,该塑料带穿过一系列探测器——就像一个自动播放的“钢琴”一样——以产生脉冲。一种机器存储信号设备的操作说

明,另一种机器保存列车时刻表。两者协同工作,并与列车的实时运动相连接,随着数据的增加而滚动,然后重新滚动以供下次使用。在向编程机器提供数据的电缆的另一端,可以找到精致的信号装置,其形状为光滑的铝盒,有着半径角和彩色灯(红色和绿色或琥珀色和绿色)。信号调控着列车;戴尔的机器也调控着人们的生活。戴尔 1955 年研发的“指示灯”(follow the lights)系统是一种基于印刷信息的视觉速记系统,由一些彩色、发光的小标识组成,这些标识安装在各大地铁站的顶上,用于人群的合流与分流。戴尔深知数据也可以被压缩,他随后将一种早期形式的条形码和磁条应用到地铁票上,这些条形码和磁条可以通过机器制造并由机器读取信息,用一种看不见的形式,将乘客行程的起点和目的地等数据信息交付到乘客手里。站台上的其他小装置负责地铁对时间的把控。站台警示器是一个中继装置,它记录火车到达的时间,在列车鸣笛之前预留 30 秒的时间,喧嚣的鸣笛声催促铁路工人装载货物并马上喊着口号清理站台。列车提速装置也因此装配了更强的音量;随着 1968 年维多利亚线的开通,闭路电视对其功能进行了强化。

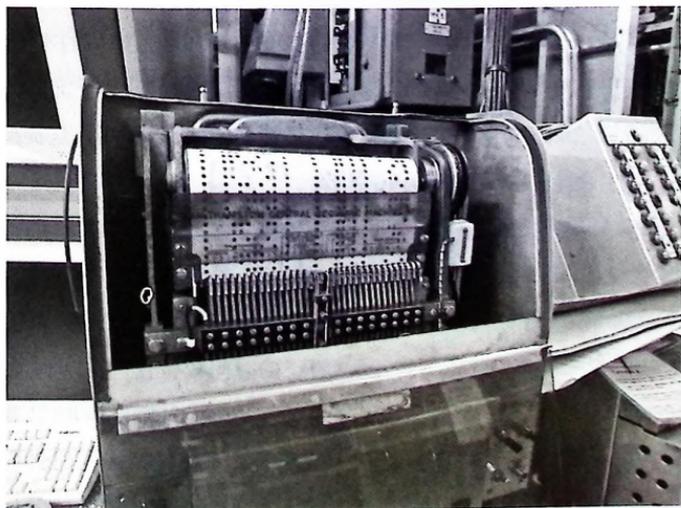


图 9.4 伦敦交通博物馆收藏的列车服务自动定线的程序机器。大卫·劳伦斯,2015 年。

到了 20 世纪 70 年代,伦敦交通局的铁路信息工作组有专门的实时小组试验“节约”时间的方法,声称其目标是“在乘客离开家之前,轻按开关,向他们传递实时讯息”¹⁸。小组成员很快意识到信息传输速度不够快——乘客希望更快移动的愿望也有情感上的因素。信息的传播需要管控和甄选,这样其传播才能带来安心,而不是焦虑。这将我们对涉及速度的设计的讨论带到了外部领域:通过语言本身的编辑,以产生行程体验的连续性,即使由于人或机器的延迟而导致的停滞是难以避免的。数字技术很好地解决了这一问题,伦敦交通局的行程规划师和所发行的“牡蛎卡”提供了在线服务,自主记录着我们穿行城市留下的轨迹。

· 结语

在这篇文章中,我们探讨了一个非常特殊的设计范例,因为它是从出发地到目的地的中枢。我们已经看到地铁的建设者是如何利用设计,在地下城中创造出被精确调控的空间,以及他们是如何熟练地运用各种方式和方法来“节省”时间和“创造”时间的。米歇尔·德·塞尔托和沃尔夫冈·希维尔布希的工作告诉我们,掌控环境是如何的不易;得益于这一关于速度的高层次设计,我们的自由得到了升华。文章中的很多材料都出自 20 世纪文化中被人忽视却异常迷人的部分,这提醒了我们,关于设计史材料的研究还需继续。

寻找各种方法来减少花费在地铁上的时间,突显出了特殊的第三种状态——机器或人在行动间停留的时间,我们称其为“停驻时间”(dwell time)。“停驻时间”对于列车之间的行车安全是至关重要的,而对于我们来说只是单纯的等待,虽然等待的时间短暂且重要,但它似乎还是太漫长了,我们不愿在地下过分停驻。最后,闲聊一会儿,让我们以地铁旧环线故事结束本文——当列车按照顺时针和逆时针前行时,要小心地安排时间表,以便列车驶入和驶出行车路径上的其他线路。也有可能就这样陷入地铁时代:塞尔托所提及的“非理性的狭小空

间”[little space(s) of irrationality],是“秩序、封闭、自制的孤岛”的产物¹⁹。我选择了这段话来说明,除了标识、灯光、数字化语音和客流,无论是数据上的还是身体上的,我们仍可以被带入幻想中,这是地铁带来的意外结果。艾里斯·默多克(Iris Murdoch)在《布鲁诺的梦》(*Bruno's Dream*)中说道:

一切发生得如此之快。他们在地铁上相遇。到了内环……丹比(Danby)和格温(Gwen)偷偷地走过彼此的车站,当他们一路绕着圈子时,不得不承认彼此之间的火花。²⁰

我们已经看到,设计所带来的现代性如何使我们相信,我们的生活能够前所未有的便捷。值得庆幸的是,尽管设计师们尽一切努力来消除延误、加快我们的生活速度,但至少在地铁里,时间始终静静地流淌。

最后,笔者大卫·劳伦斯感谢朋友们对这项工作的贡献:迈克·布朗·姆沃(Mike Brown Mvo)、佐伊·亨顿(Zoë Hendon)、艾伦·霍尔(Allan Hoare)、莱安·霍尔科姆(Lyanne Holcombe)、伦敦交通博物馆(London Transport Museum)、安妮·梅西(Anne Massey)、西蒙·墨菲(Simon Murphy)、萨姆·穆林斯(Sam Mullins)、帕迪·奥谢(Paddy O'shea)、道格·罗斯(Doug Rose)、琳达·汤姆森(Linda Thomson)和卡罗琳·沃赫斯特(Caroline Warhurst)。

10 游乐宫与插件城市的幻想——20 世纪 60 年代的建筑模块化和控制论

克莱尔·麦克安德鲁 博士

· 引言

这篇文章讨论的是 20 世纪 60 年代新未来主义关于建筑设计的两种构想：一种是建筑电讯学派 (Archigram) 的代表彼得·库克 (Peter Cook) 1964 年设计的插件城市¹，另一种是同年塞德里克·普莱斯 (Cedric Price) 设计的游乐宫²。关于建筑模块化的每个想法都是激进的，至于游乐宫则是投向了控制论的思想。他们的设计透露出对抗时间的愿景，代表着对美好未来的理想信念，并希望通过一系列模块化单元来驾驭灵活性和全面性，这些模块化的单元可以被重复安装。游乐宫和插件城市颠覆了传统建筑形式的稳定性，构想出一个人类活动可以控制和修改建筑内空间形式的系统，直至永远。这两种设计将模块化建筑、技术和人类社会融为一体，试图在现代主义中寻求解放。

通过回顾由威斯敏斯特大学“建筑电讯学派档案项目”所提供的资料和加拿大建筑中心关于塞德里克·普莱斯的收藏，本文审视了 20 世纪 60 年代新未来主义设计所展现的一些核心思想。通过这篇评论，我们得以管窥时间如何被构想成城市建筑结构的一部分，经过批判性的

131

探讨,我们也许能够找到设计史与活跃在数字时代中的当代设计之间的直接关联。

· 建筑的新可能

132

建筑电讯学派于1960年在伦敦建筑协会成立,当时由6位建筑师和设计师组成:彼得·库克(Peter Cook)、沃伦·乔克(Warren Chalk)、罗恩·赫伦(Ron Herron)、丹尼斯·克朗普顿(Dennis Crompton)、迈克尔·韦伯(Michael Webb)和大卫·格林(David Greene)³。这个先锋派团体将他们的注意力放在寻找建筑的新可能上,企图创造一种幻想中的、在美学和功能性上可以代替城市的建筑。建筑电讯学派发行了九种(九种半)实验性的刊物以表达他们的构想,并以同样的名字命名——《建筑电讯》(Archigram),Archi意为建筑;而gram则取自电报(telegram),以表达一种紧迫感。

插件城市是彼得·库克于1964年设计的,但一般认为这是他早年产生的一些想法的集合。其中,库克1961年设计的金属舱住宅(metal housing cabin,也被称为青年住宅),采用一种混凝土“巨型结构”,里面插入了可移动的生活舱,被形象地称为“铁铸肠道里的车体单元”⁴。这项设计还在格林1962年的诺丁汉购物中心项目设计中被提到,共用的耐久车间和办公楼,通过隧道系统提供服务,并用起重机拆除消耗性的移动车间,试图通过这种方法解决频繁的维修和更换设备的问题⁵。

1963年,伦敦“当代艺术院”举办了名为“城市生活”(Living City)的展览,该展览展出了彼得·库克的“Come - Go”设计项目(也称为“现有技术中的城市”)——这是一个关于服务、通信和各种基础设施的大胆提案,其设计可以让城市成为真正意义上的“Come-Go”,这同时也为“插件城市”概念的形成埋下伏笔⁶。《生活艺术杂志》(Living Arts Magazine)第2期可以看作这次展览的目录,试图在展览的宣言和一系列书面或插图表达的观点中,展现出某种活力。在这里,彼得·库克表

达了对城市生活节奏不断加快下一成不变的建筑形式的不安：

“时尚”是一个肮脏字眼，一如“短暂”与“浮华”。然而，对城市活力影响更大的，正是这些时尚、短暂或浮华者的产物，而不是“纪念碑建筑”。城市生活的脉动是如此之快，环境的脉动又何尝不是如此？这些脉动反映着城市的兴衰起落和变迁……那么建筑为何不为此而建？⁷

尽管在人们眼中，建筑只是城市的一部分。展览和其附录生动地描绘了城市的其他部分（人、生存、群众、运动和交流），戏称其为“流连项目”（gloop subjects）。这样的主题被认为是计算机巨大大脑的一部分，它对整个活动中的城市做出贡献。很明显，通过这些作品设计工作室探索了城市作为一个整体，如何通过设计和规划而改变。

· 自我毁灭，自我构建

插件城市（Plug-In City）可以说并不是一个真正的城市，而是一个不断发展和移动的巨型结构。模块化的住宅单元“插入”一个囊括交通、办公、休闲功能的中央基础设施，在恶劣天气下，甚至还会撑起膨胀的气球保护居民（图 10.1）。《建筑电讯》第 4 期（1964 年）记述了插件城市希望通过一系列模块化单元来驾驭灵活性和多功能性，这些模块化的单元可以被重复安装，它的美学赋予了它扎根于时间的伦理思想：“插件的动态过程——它的伦理——必须具有可视性，因此成为一种美学。插件城市将建筑从里到外完全改变，使其成为最前沿的建筑；可扩展的公寓愉快地悬挂在巨大的 A 形框架结构的外部，由起重机来前后滑动，反复安装。”⁸ 这些“插件部件”是分等级的，到一定时间就会被废弃⁹。其中主要的巨型结构大概能维持 40 年，厨房、客厅和浴室每 3 年更换 1 次。

133

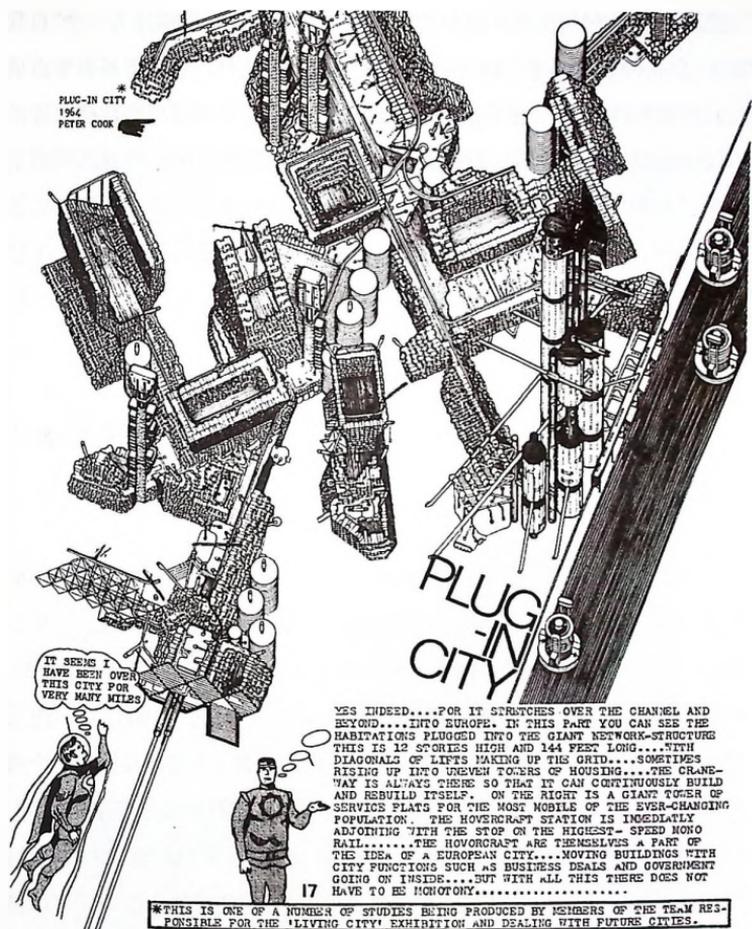


图 10.1 由彼得·库克设计的插件城市(Plug-In City)轴测图出现在1964年第4期的建筑图中,由“建筑电讯”项目提供。

134

1964年9月20日,在《泰晤士报》副刊的一篇文章里,普里西拉·查普曼(Priscilla Chapman)指出:“在技术层面上,它与其他设计完全不同,因为它追求的是生活,掌握了人和事物变迁的规律,实际上,它是对建筑本身的抛弃。”¹⁰库克关于“滋养我们的城市”的类比可以在查普曼身上找到影子,就像她说建筑电讯学派想表达的思想是“家、城市和一杯冻豌豆都是一样”¹¹。人

与建筑形式之间的关系并没有真正改变。她将插件城市描述为一个“自我毁灭、自我构建的体系”，她注意到这种关系的可逆性，“它很容易被塑造成人们想要的样子——却塑造不了我们人”¹²。对建筑及其可塑性感兴趣的不仅仅是建筑电讯学派。奇怪的是，这个集体无疑将这种伦理观念推到了极限：“建筑电讯学派像打了兴奋剂一样没日没夜地想着把建筑的灵活性和多功能性发挥到极致。”¹³回顾过去，麦克·韦伯(Mike Webb)反思了建筑如何适应用户需求变化的问题，而他的这种想法反映了20世纪60年代的精神，这种精神之后又在塞德里克·普莱斯的游乐宫上体现。

· “时间中的事件而不是空间中的物体” 比起空间中的物体 更是时间中的事件

颠覆了强调稳定性的传统建筑形式，游乐宫(Fun Palace)同样被设想成是一个交换系统，人类活动可以控制和修改其框架内的空间形式。游乐宫是琼·利特伍德(Joan Littlewood, 戏剧制作人)、塞德里克·普莱斯(Cedric Price, 建筑师)、戈登·帕斯克(Gordon Pask, 系统顾问)和弗兰克·纽贝(Frank Newby, 结构工程师)几人的创意。他们的想法主要是设计出一个独一无二的剧院，一个可以承接戏剧、舞蹈表演、摔跤甚至政治集会的空间。让其成为一个多用途的场地从来都不是他们的目标，他们有更远大的抱负：用一系列模块化单元来实现灵活性和多功能性，这些模块化的单元可以被重复安装。普莱斯与纽贝合作，开发了该项目的结构支架。垂直的塔架不仅可以提供重要的服务，还可以配备起重机，将模块吊入临时结构中。

游乐宫宣传册(图10.2)的结束语是：“我们正在建造一个短期游乐场，在这个游乐场中，我们所有人都能得到我们被20世纪城市环境所夺走的可能性和乐趣，而且这份可能性与乐趣还懂得适可而止。”¹⁴这种可弃性与插件城市的废弃伦理相类似。在脑海中想象这个过程时，斯坦利·马修斯(Stanley Matthews)甚至把游乐宫描述成“时间中的事件而不是空间中的物体”，这一说法同样适用于建筑电讯学派的作品¹⁵。

游乐宫与插件城市的最根本的区别在于它接受了控制论的思想。一如马修斯所言,戈登·帕斯克(Gordon Pask)阐述了控制论委员会的总体目标,其中包括英国艺术家罗伊·阿斯科特(Roy Ascott),他的作品涵盖了控制论和信息通信技术,有助于发展“能够适应可能的人口需求,并鼓励人类参与各种活动的新环境形态”¹⁶。电子传感器和终端响应装置帮助收集有关休闲偏好的信息。IBM 360-30 大型计算机通过检测趋势集群来提供空间修改规范。游乐宫不仅响应人类的需求,还具有预见性:通过控制论原理和博弈论来理解行为模式并预测未来的活动。

· 抓住不远的未来

《建筑电讯》第4期——正是刊登插件城市的那一期——越来越多地为塞德里克·普莱斯的游乐宫所借鉴。到了20世纪60年代,建筑的实践越来越跟不上设计师们对充满速度感与运动感的建筑的未来构想:“我们当前城市建筑最大的弱点之一在于无法将快速移动的物体作为美学整体的一部分加以控制,但是漫画中的构想一直集中于这一部分。运动物体和运动载体的表现与其他部分一致,这不仅因为‘速度’是主要趋势。”¹⁷当时,关于沿伦敦东部莱亚谷(Lea Valley)修建游乐宫的可行性的讨论并未被取消¹⁸。普莱斯被认为是英国唯一一位将这些想法转化为现实并“抓住不远的未来”的建筑师¹⁹。

后来,在《建筑电讯》第7期“超越建筑”(Beyond Architecture, 1966年12月)中,我们看到17张活页和1个装在塑料袋中的电阻器,正如丹尼斯·克朗普顿(Dennis Crompton)所指出的,这是一个电子产品正向微型化转变的时代(图10.3)²⁰。在这一期里,我们看到了普莱斯和库克之间的相互借鉴。首先,彼得·库克写的《时代杂文》(Time Essay)以“跨入1967年,一切取决于你”(Get in There into 1967 You You You It's Up to You)为副标题。文章中写道:“到1967年,建筑电讯问世大约有6年了,利特伍德(Littlewood/Price)的游乐宫也已经有3年的历史……已经出现

关于第二代可编程/可消耗/可安装建筑设计的讨论……但是我们做到哪一步了呢?”²¹他对建筑未能跟上技术进步提出了评论,并向《建筑电讯》的读者给出最后的寄语,希望他们今后将建筑学仅仅当作装饰,并在对未来的展望中积极与程序员、电子工程师、生物物理学家等合作。

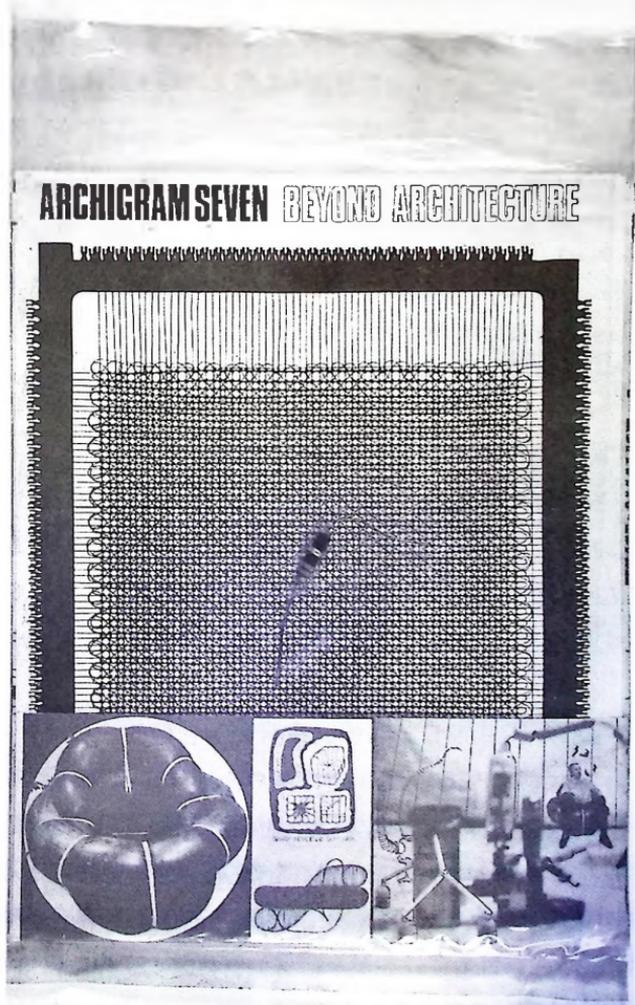


图 10.3 1966 年第 7 期《建筑电讯》封面。由“建筑电讯”项目提供。

我们看到了从专题二中透射出的对改变的渴望,能够让读者真实触摸的“图样”传递出插件城市和游乐宫的基本理念——利特伍德最初关于“组装零件”(kit of parts)的想法²²。

最终,在塞德里克·普莱斯撰写的一篇文章中,我们看到了另一个行动号召,这次是针对建筑师和规划者的:“建筑师和规划者们必须行动起来,运用他们的能力,拿出方案和作品,能够在性质、形式、性能和预期寿命上,使迄今为止在内容和频率上都无法想象的活动和行动都成为可能。”²³并不是说这是一项轻松的任务,相反,它需要“在计算到所有不确定性的情况下缜密设计”²⁴。与库克一样,普莱斯也对建筑和城市形态缺乏变化的现状表示不满,这一现状将导致人类的生活是静止的。

· 实现建筑理想

在20世纪60年代还只是纯粹的幻想,而现在,我们正处在人和“物”(things)都在为整个城市提供数据的时代,并以动态递归模式塑造着我们的参与。物联网的蓬勃发展和大数据的兴起,以及能将数据与设计对象连接的信息建模技术的跨越式发展,无疑将进一步改变我们与城市的时间关系。设计史上的插件城市和游乐宫也可以为未来提供方向。

20世纪60年代的设计最引人注目的是它们的社会理想内核。2000年4月13日,塞德里克·普莱斯(Cedric Price)在接受马修斯(Matthews)采访时详述了他的宣言:“游乐宫不是关乎技术,而是关乎人。”²⁵当然,同样的观点也适用于建筑电讯学派,他们企图用更灵活的建筑形式重新调整这座脉动的城市。然而,这些方案似乎最终都阻滞了社会构架,并且游乐宫还在数学信息控制模式上变得特权化²⁶。在“超越建筑”中有关各领域合作的呼吁几乎囊括了所有人,却漏掉了社会学家。

法国哲学家亨利·柏格森(Henri Bergson)的作品虽然从未被塞德里克·普莱斯直接引用过,但斯坦利·马修斯(Stanley Matthews)将其作为一个理解游乐宫的窗口。他认为,对于柏格森来说,“现实不是离散的物体或孤立的物质,而是一个无休止的、不间断的‘形成’的过程”²⁷。当代社会理论研究让设计得以管窥未来,了解人类为何以这样的方式生存在这个世界上,随着时间的推移他们如何塑造自身、发展自我,又将如何消失。西奥多·沙茨基(Theodore Schatzki)通过一系列关于秩序(如人、工艺品、物)和实践(如有组织的活动)相互交织的讨论,论述了社会生活的构建和转变的哲学问题,为我们提供了一个方向,让我们看到“社交网站”²⁸给人们带来的好处。

事物是能够互相“响应”(speak)的——响应环境的产生,如今这类交互更加值得探讨,因为我们开始看到,我们的生活充斥着装有传感器的物件和相互“对话”的“物”,这类社交应用(和有关的一切)还处于萌芽阶段。它们通常被定义为“空间中的物体”(objects in space),但是我们可以从普莱斯“时间事件”(events in time)的概念中得到很多启示。简单地说,我们不应该把物联网看作“空间中的物体”,而应该把物联网看作“时间中的事件”。

139

对话理论的概念似乎是从戈登·帕斯克(Gordon Pask)有关控制论的著作中自然发展而来的。它起源于20世纪70年代,描述了人与人、人与机器以及机器与机器之间的交互如何形成知识的结构。其思想在今天仍受到重视:

在21世纪初的今天,帕斯克的对话理论显得尤为重要,因为它表明,在无所不在的计算机领域,人类、设备及其共享的环境如何在一种相互构建的关系中共存。如果我们试图与我们的环境进行对话,我们必须互相学习,那么帕斯克早期关于机械和电气化学的实验为我们提供了一个概念框架:建立交互的人工制品,以处理自然动态的复杂性,以防止我们的环境充满规定、限制和独裁²⁹。

充满不确定性的建筑,一个可以不断适应内部和外部影响的建筑,当然会有插件城市³⁰和游乐宫³¹的影子。所有未知之物,对我们这个社会、对任何一门学科来说,都是激进的,而建筑师的职责便是定义并创造能够永存的丰碑。

这种有关不确定性的构想很快遇上了哲学和道德上的难题,戈登·帕斯克向控制论委员会提了一个问题:什么最有可能带来幸福?提出这个问题的所有的意图和目的都是对社会有益的。然而,新未来主义者关于游乐宫的构想开始与社会操控实验靠近³²。另一方面,菲利普·比斯利(Philip Beesley)和奥马尔·可汗(Omar Khan)对此评论道:社会可以反过来采取行动,调整建筑形式以满足其欲望。他们认为:“作为一种设计,游乐宫有许多缺点,但它对集体行为的预测大有可取之处,55年后也依然是如此。”³³

一座智能城市是无法摆脱这些束缚的³⁴。这是一股不断增长的势头,环境可以通过数据分析、人工智能和认知科学在设计中的应用来感知和响应人类需求。按照比斯利和可汗的观点,这种让现代环境去“关怀”的想法会带来新的理论思考³⁵。在“在智能城市中寻求同情心”(以关怀为设计特点),智能城市中建筑对话的伦理也引起关注。“智能建筑”的设计和策划带来了计算中立性和民主参与的问题³⁶。这种对立可以追溯到游乐宫和插件城市,当时的一些想法仍然在当前的建筑话语中找到关联。

· 结语

本文讨论了两种具有高瞻远瞩理念的建筑设计:由建筑电讯学派的彼得·库克设计的插件城市(1964)和塞德里克·普莱斯设计的游乐宫(1961)。这些“世纪中叶设计”体现出新未来主义的核心观点。这篇评论讨论了时间是如何被构想设计成20世纪60年代建筑结构的一部分的,将过去与现在连接,思考建筑模块化和控制论的设计思想如何在当代话语中找到相关性。当代社会理论能够为未来的设计在时间性上

提供新的见解,并且能够让我们认识到“物”的价值:它们不仅仅是存在于空间中的物体,更是时间中的事件。思考建筑的过去,也许能够帮助我们照亮现在与未来。

11 时间的标识——社会加速时代的慢设计

尼尔斯·彼得·斯库 博士

· 引言

2003年,荷兰皇家马肯陶瓷有限公司(Royal Tichelaar Makkum)推出了一系列名为“分钟”(Minutes)的新陶器。这一概念是由荷兰设计工作室麦金贝(Makkink & Bey)为米兰家具展设计的,其基本理念是每件作品都以其制作时长命名。设计师在作品开始时规定制作时长,这决定了画家要用哪种装饰来完成这件作品¹。此外,在制作过程中,通常会被擦去或覆盖的釉下草稿,被故意保留了下来,以求创造出具有历史层次感的图案(图 11.1)。

传统手工工场与尤尔根·比伊(Jurgen Bey)和里安·马克金克(Rianne Makkink)这两位通常与楚格设计(droog design)和批判性设计(critical design)相联系的著名设计师之间的合作,标志一种战略性转变,同时这形成了一个悖论——设计的转型导致制作工艺的调整。这种调整既通过在制作过程中留下的痕迹嵌入作品本身,又通过单个作品的命名和名字背后所蕴含的故事与观念。在以前,如果在成品上留下在生产过程中的痕迹,会被认为是一种缺陷,但在这种情况下,它产

143



图 11.1 麦金贝(Makkinik&Bey)工作室：“分钟服务”(Minutes service),2003年,麦金贝工作室版权所有,图片由麦金贝工作室提供。

生了新的价值——将人们的关注从产品本身转移到其创造过程中。这种关注的转移又反映在作品上,将它们从传统工艺品提升到了概念设计的艺术高度。这种将产品概念化并分段生产的方式形成了一种介于作品概念与时间观念之间的张力。在大众印象中,工艺流程是以自我实现和经验传统为特征的创造性过程,这与对单个产品的制作时长进行严格细致量化的工业产品相冲突,而其制作时长也用于测量和计算,使其高昂的价格合法化。此外,因为产品是作为设计师的作品出售的,所以带来了设计师身份的问题,而从事实际绘画的熟练画手大多是匿名的,设计师就这样被推到台前被定位为艺术家。

144

尽管这个例子在概念上与设计和时间的联系非常明确,它体现了人们对设计在时间和工艺方面的普遍兴趣,这也是主流文化潮流的一部分,在创客文化(maker culture)、慢设计(slow design)、情感永续设计(emotionally durable design)等运动中可见一斑。很大程度上,这是一场针对消费主义和近代加速发展的资本主义的对抗性运动²。本文主要从“慢家具”这一领域着手,以管窥眼下这种趋势中的一些悖论和冲突。

普遍的观点是,尽管这些运动经常涉及历史上的工艺实践,但它们仍然进行在现代条件下,说明了设计所满足的需求从物质需求向时间需求的转变,这是一种令人垂涎的资源。普遍特征是关注的焦点从材料产品转移到与材料或生产过程相关的时间过程。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”,它要求以复杂的方式调和生产过程。此外,它还将设计师作为艺术家的个性和“慢”生活方式的体现带入人们的视野。德国社会学家哈特穆特·罗萨(Hartmut Rosa)认为,把时间作为有限的物质资源进行象征性的处理和消耗,是现代社会的一个重要特征:

也许社会加速最紧迫和惊人的表现是现代(西方)社会盛大而流行的“时间荒”(time-famine)。在现代,社会成员越来越觉得他们追赶不上时间,甚至没有时间。时间似乎变成一种原材料,像石油一样被消耗,因此变得越来越稀缺和昂贵。³

在这段话中,罗萨将人对时间的感受作为一种有限资源与“社会加速”(social acceleration)中的普遍文化动态相联系,这是他文章中的一个关键术语。在这个框架下,我们不单单把这些案例当作设计方案来讨论,还在时间作为稀缺资源的前提下,把它们看作文化需求的迹象。此外,有观点认为,虽然罗萨没有对此进行单独说明,但是设计的重要意义在于它能够把时间的流逝可视化。因此,本文将重点介绍这些所选案例,并研究事物与传播之间的复杂交互。这些案例虽然不能明确地对慢设计的性质、价值或未来做出任何一般性的总结,但我们希望在理论性的语境下,讨论慢设计主题思想背后的文化意义。

· 现代性与社会加速

根据哈特穆特·罗萨的观点,“加速”必须被理解为现代性中固有的一个过程,这个过程涵盖物质技术领域、社会制度领域、个人经验和

生活节奏⁴。技术加速围绕着生产、运输和通信方面进行,导致了空间和距离的压缩。社会关系和行为方式的转变也因此加快。就拿家庭和工作这两个最基本方面来说,这种转变已经从两代人之间转移到同代人之间。最后,在个体层面上,我们体验着这样一种矛盾:我们客观上能够在同样的时间里做越来越多的事,却感觉时间越来越不够用。这种矛盾源于一种动态过程,即技术创新使工序越发高效,却也同时扩大了机会领域,扩大了预期实现与实际可能实现之间的差距⁵。

尽管技术在社会加速中起着重要作用,但哈特穆特·罗萨并不认同任何形式的技术决定论。相反,在他看来,技术创新本身就是具有现代性的文化动态的结果。首先,技术创新作为资本主义市场经济竞争的一部分,要求通过技术创新来减少生产劳动时间,以获得竞争力。由于民族、国家的形成与经济竞争的需要,这种趋势被进一步加强⁶。在这方面,哈特穆特·罗萨与其他当代论断和批评现代国家为“竞争性国家”(competitive state)⁷的人观点一致。然而,罗萨认为,文化还存在着世俗化倾向,使其与永恒形成了对照。如果永恒的形而上学概念不再适用,我们唯一的选择就是最大化生命的体验和作为。因此,这种加速的动力既来自社会又来自个人⁸。

146

加速的过程影响着人类生活的方方面面。设计在其间也起到了重要作用,生产技术的进步改变了人类和物理世界对象之间的关系。卡尔·马克思(Karl Marx)早就洞察到,这种关系改变的主要后果是物理磨损向“道德磨损”的转变,这意味着“物”不会因为物理磨损或耗尽而被丢弃,而是技术的更新或时尚潮流的改变导致它们在文化上的过时。此外,“物”并非一成不变地再生产,而是被以不同的形式复制,这意味着我们日常生活的物质结构瞬息万变⁹。从这个角度看,慢设计在一定程度上可以被看作在与这种不稳定性作斗争,以求实现更高层次的永久性和连续性。

然而,加速的过程并不是孤立的,它与减速的过程相辅相成。其中包括肉体 and 自然上的限制,一如坚守在传统文化孤岛中的阿米什人

(Amish people),落后的社会现状对他们来说其实只是社会加速下的无心插柳,就像交通堵塞一样,当社会加速逐渐侵蚀原有的治理体系,保守派、生态反对运动以及结构惰性等问题随之出现。最后,当社会加速最终演变成为“狂乱的停滞”这样一个悖论,其结果就是——公共事务长期保持一种缺乏方向和意义的状态¹⁰。即使社会加速会被减速过程抵消,它们之间也不是平衡的。罗萨认为,在这个过程中加速力要大于减速力,而社会减速主要是被动的余差¹¹。

因此,在哈特穆特·罗萨的批判观念中,社会加速既有现代性的内在动力,又是一种不断产生新效应的现象,这种现象在后现代社会可能会产生反作用和导致功能失调。尽管罗萨可能是提出最系统的社会加速理论的人,但他本人也承认,自己不是第一个发现和描述社会加速的¹²。在这个问题上,格奥尔格·齐美尔(Georg Simmel)的著作《大都市与精神生活》(*The Metropolis and Mental Life*)就是从人们对于时间的概念和感知方面来讨论社会加速的。齐美尔描述了现代都市生活的心理特征,认为这是社会进程和思想进程加速的产物,在这个过程中,在人们经济、职业和社会生活的节奏与多样性方面,大都市与城镇的“慢节奏的、惯常的、怡然自得”形成了鲜明的对比¹³。此外,我们不仅感觉时间加快了,复杂的城市组织也要求全面的同步与时间的精确计算¹⁴。因此,就像我们在引言中所谈到的,创造是一个有机的过程,好的作品需要输入时间打磨,齐美尔认为,这两者之间所存在的冲突源于两种不同的时间观,同时他还表达了对现代性在时间合理化与构建方面的担忧。

· 慢设计与慢家具

“慢”运动的概念从20世纪80年代意大利的“慢食”运动衍生而来,起初这场运动是针对首家在罗马开业的麦当劳餐厅。之后,这场运动扩展到“慢时尚”和“慢家具”等领域,目的是反对现代生产和消费(快餐、快速时尚、批量生产的家具)体系的“快”。自此,“慢”运动扩展到整

个生产、消费和一般生活领域,并成为一场反对工业化和全球化(美国)的运动。

从“慢食”运动到“慢家具”运动的转变发生在英国,由英国记者梅兰妮·卡布莱·亚历山大(Melanie Cable Alexander)发起,她是《乡村生活》(*Country Life*)杂志的编辑,主笔英国庄园维护领域。这反映出一个事实,即“慢”运动拯救和振兴的传统工艺方式,通常关乎保存历史名迹和维持上流生活。因此,在工艺复兴方面,保守主义和反文化主义之间似乎形成了一种联盟,因为这两者与现代工业物质文化有着共同的矛盾。如果我们将这些运动看作一场意识形态上的减速运动,那么它是有一定积极意义的¹⁵。然而,个别设计师在互联网上发布的“慢家具”似乎已经脱离了保守主义,而是为中产阶级服务的。

· 有机时间

由树木生长而成的“生长树椅”(grown chairs)严格意义上并不是“慢家具”运动的一员,但它是针对工业家具最激进的设计之一。根据设计,以不同的方式操纵树木的生长过程,直到它们变成椅子的形状,并且可以被“收获”(harvested)。这使得这种椅子的生产时间通常为7年或更长。虽然在历史和地理上可以发现许多类似的给树木塑型的传统,如日本盆景文化或印度卡西部落的活根桥,但更具意义的是,其中许多项目都被认为象征着工业制造的新出路,并被贴上了设计的标签。2012年,德国设计师沃纳·艾斯林格(Werner Aisslinger)在米兰家具展上展出了一个椅子农场;在英国,家具设计师加文·蒙罗(Gavin Munro)和他的公司 Full Grown 正在大规模生产“生长家具”。两者都实践了“产品种植园”(product plantations)¹⁶的乌托邦式构想,并“刷新我们造物的方式”¹⁷。斯图加特大学一个名为“活体植物建筑”(Baubotanik)的研究小组,在德国的纳戈尔德镇进行了将概念进一步转化为建筑的实验¹⁸。

在现代西方语境下,树木塑型起源于美国,银行家和农场主约翰·克鲁布萨克(John Krubsack)在1914年收摘了第一把生长树椅。这些技术是由美籍瑞典树木学家阿克塞尔·厄兰德森(Axel Erlandson)完善的,他在自家土地上开了一个“树木马戏团”(circus of trees)。两人都是农场主,他们的项目一部分出于业余爱好,另一部分是对植物的可操纵程度的实验。但是到了20世纪70年代后期,树木塑型被生态家具设计师兼讲师克里斯托弗·卡特莱(Christopher Cartle)采用,并激发了雕刻家理查德·瑞姆斯(Richard Reames)和澳大利亚艺术/设计双人组彼得·“普克”·库克(Peter “Pook” Cook)、贝西·诺西(Bethy Northey)等艺术家的灵感¹⁹。

这其中真正有趣的部分并非将自然生长看作一种生产方式所蕴含的乌托邦思想,而是“有机时间”(organic time)的概念在设计中的象征性使用。加文·蒙罗把他的家具定位为具有四个维度的雕塑,时间构成了第四个维度²⁰,年份被看作物品的一种特殊品质:“就像葡萄酒和威士忌的年份与年代一样,这是无可替代的。”²¹这样,与大部分因为年代久远而过时或磨损的物相反,这些物因其年代久远的特性而受到追捧²²。在这些例子中,自然时间(natural time)被认为是一种独立的塑造力,具有生产技术无法完全操控或者复制的特质。

然而,有机生长的概念不仅是生产过程的一部分,作为一种隐喻,它反映了设计师是如何看待自身与这些实践的。彼得·库克记述自己设计的发展过程:“这是我当时最喜欢的设计之一。而我们现在对活树椅又有着完全不同的想法,可将石头或玻璃融入树椅的设计中。这棵树已经种植7年了,我们的设计在这段时间里也一直在改变和进化。”²³在库克的描述中,不仅是树,就连设计也在有机地进化。无独有偶,导致加文·蒙罗设计思想转变的一个重要因素是他在孩提时期接受过脊柱矫正手术:

这让我学会了要有耐心。因为有很长一段时间不能动,所以有足够的时间观察和思考发生的一切。在这个项目进行了几年之后,一位朋友指出,经历过矫正手术的我恰恰知道在规定时间内被

塑形和嫁接的感觉是怎样的。²⁴

这段话中既包含了耐心的观念,又能找到在一定时间内对事物进行塑形的想法,并且还指出了塑形和操控的原理。如前所述,树木塑形在西方文化中也有着悠久的历史,例如巴洛克园林艺术,传统上被认为是一种培植模式。而有趣的是,被弯曲塑形的树和自然生长的树之间的修辞对立正是卢梭关于传统教育改革的核心论点。其中,弯曲塑形的树被看作因过度教化自然而扭曲变形的社会的象征(overcultivated)²⁵。然而,在本文中,与社会的其他方面相比,弯曲的树却是一种相对温和的教化方式。

149 至于沃纳·艾斯林格(Werner Aisslinger)的椅子农场(图 11.2),自从钢架和与装置相连的电子测量设备使农场看起来更具未来感和科技感之后,其定位也变得云遮雾障。因此,一方面,往往是设计工作室、林场这样位于环境优美地带的角色支持与自然和解的浪漫想法(一如 19 世纪的民族浪漫主义艺术家在风景优美处建立画室),另一方面,树的塑形在某些方面也代表着对自然更高水平的控制与操纵,这便导致两者之间产生了矛盾。

150 将这些设计与早期现代主义乌托邦思想相结合,以发掘新的生产方法与新材料的潜能,是很有诱惑力的想法。但我想说的是,乌托邦的内容可能并非关于材料或产品,而是期望能够实现生产速度的根本性减速,从而在自然时间尺度与人类时间尺度之间创造一致性的新世界,也就是极端减速的乌托邦。因此,树木塑形从早期出于奇思妙想,只是在人们闲暇时间尝试,被视为实验的爱好,发展成了当下具有乌托邦社会象征属性的设计项目。关于生长的象征性概念也出现在更主流的设计中,如由罗南·布鲁克和埃尔文·布鲁克(Ronan and Erwan Bouroullec)设计,维特拉家具(Vitra)制作的塑料植物椅(Vegetal stacking chair),或是由罗比和弗朗西斯卡·坎塔鲁里(Robby and Francesca Cantarurri)设计,Fast 家具制造的森林椅(Forest chair),在他们这里,有机生长被视为纯粹的美学主题²⁶。

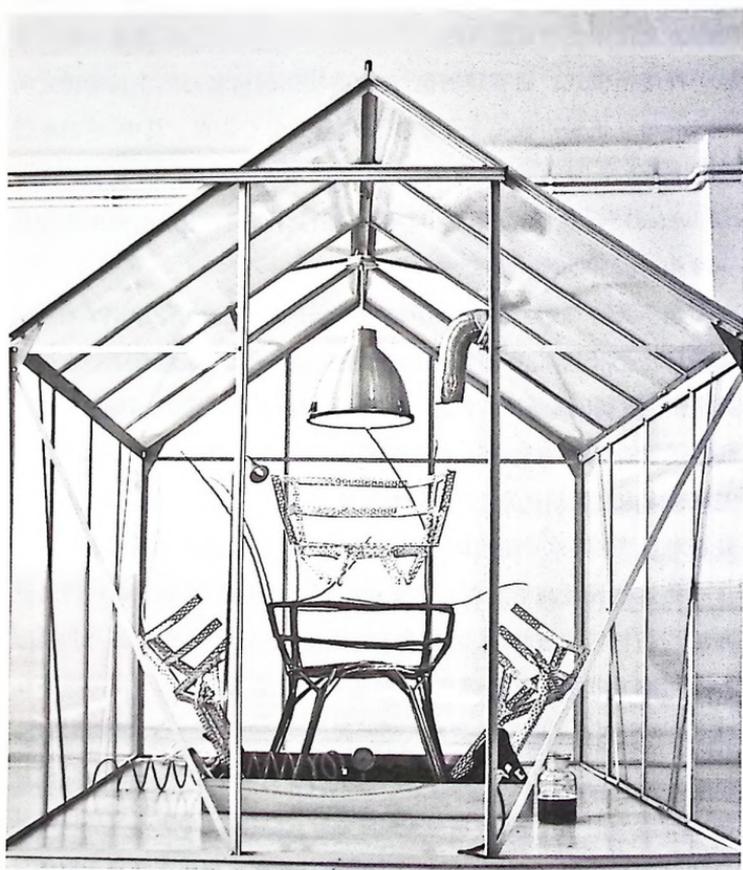


图 11.2 艾斯林格工作室:椅子农场(Aislinger Studio: Chair Farm), 2012 年。朱利安·莱赫纳为艾斯林格工作室拍摄。

· 物与符号

注重老化这种性质,意味着注重时间在事物身上留下印记的方式。材料或物的老化同时也是时间被物化的过程,在这个过程中,事物因为受到时间的雕琢而获得一种符号性。如果我们把目光转向丹麦“慢家具”运动的代表——艺术家与设计师大特·霍文达尔(Bente Hovendal)和她的公司 Woodwonder,这种符号性被明确地主题化了(图 11.3):

家具不仅坚固耐用,还在设计中保留着树木原始生命的余韵。

自然的形状从外形中伸展而出,表面可能还有裂缝和被锯过的痕迹。每个奇特之处都是设计的一部分,成为整个家具外形的点睛之笔。²⁷



图 11.3 大特·霍文达尔:镀锌木板桌,所有的家具和产品都基于自然生长的理念,版权所有 © Woodwonder/Bente Hovendal。照片:盖尔·蒙库森。

这段话强调了材料及其加工过程如何成为造型的一部分。当树木

被塑造成一种功能性的形式,其设计应该留有“设计中树木原有的部分”。此外,产品上留下的印记分为两种形式——裂纹和锯痕,它们之间存在区别。裂纹代表的是有机物的生长与腐朽,锯痕则代表加工的过程。家具作为树的延续,放置在自然景观中(图 11.3)。通过这种方式,树既是具体的材料又是一种隐喻,家具天然的有机性与其外形和所处的环境相呼应。设计史学家格蕾丝·里斯-马菲(Grace Lees-Maffei)将设计与媒介的三种关系进行了区分:作为媒介的设计,包括物的交互领域;媒介中的设计,包括不同的媒介环境和媒介设计²⁸;媒介的设计,包括媒体平台的设计。按照这个观点,几乎本文中的所有案例谈论的都是前两个方面的问题。

· 作为媒介的设计师

慢设计的文化意义并不局限在物本身。正如引言中所说的,设计师的个人气质变得越来越重要,因为这份气质作为一种媒介,是文化价值的体现,并且这种文化价值能够被转移到产品上。设计师的身份作为传递给物文化价值的媒介和体现而变得更加重要。按照盖伊·朱丽叶(Guy Julier)的观点,设计师扮演着“文化中介”的角色,在先锋文化和流行文化之间牵线搭桥,并将自己的专业实践变为一种生活方式²⁹。我们已经看到加文·蒙罗如何用自己的人生故事把自身与产品联系起来。以家具设计师克里斯汀·斯塔肯伯格(Christien Starkenburg)为例,她是荷兰“慢家具”运动的代表,在她这里,慢设计的理念作为一种生活方式变得格外清晰。虽然设计本身被称作“永恒”,她的自我呈现却是关于速度和缓慢的:

“当我处于快节奏的生活时,我变‘慢’了。”

设计师克里斯汀·斯塔肯伯格信仰一种慢节奏的生活方式,她不仅在工作中如此,在生活中也一样。她经常骑着自行车奔驰

在弗里西亚的乡村。一圈又一圈,她的头脑变得清晰,身体与自然融为一体,灵感达到了顶峰。善于感受与开放的思想是克里斯汀慢节奏生活方式的重要因素,它是每一个 SlowWood 家具的基础。“慢”保证了她的高生态化标准和制作过程的专注与纯粹。

克里斯汀的生活方式和设计方法涉及开放思想和感受美好的能力。克里斯蒂的眼睛总是睁大的,在一切事物中寻找美。当你睁大眼睛,放慢头脑时,从玻璃花瓶到海滩上的贝壳,从包装上的丝带到建筑,一切事物都是那么美好。³⁰

从这段话中可以读出克里斯蒂对美学与艺术灵感的重视,因为这种充满创造性的过程将与慢联系起来,使其与我们当下的步调一致,帮助我们达到一种专注的状态。在这里,循环的关键不是速度本身,而是一种摆脱了控制与目的的自由活动。这也要求我们重新审视现代主义中:在一切事物中都能发现美的普遍观念,从以往的审美与社会阶层中解放出来。在现代主义的语境下,将美学从社会阶级结构中解放出来³¹,在很大程度上是出于政治目的。这一概念被个人化为一种特定审美能力的表达,这种能力隐藏在设计师的生活方式中,通过“慢”显现出来(图 11.4)。

如图 11.4 所示,斯塔肯伯格的家具中的慢不是不言自明的,而是以设计师的个人气质作为媒介,在调设好的场景中展现出来的,在这个场景中,设计师的冥想、骑行和家具设计都是整合性生活方式的象征。这说明了一个问题,即物的本质特征意味着它的“语境意义”(contextual sensitivity)³²。这些案例表明,慢设计的设计方案本身并不一定是新颖的;为了满足新的需求,新颖性在很大程度上与它们所处的语境有关。虽然这些设计师借鉴了历史上的传统,如工艺美术运动和现代主义,但他们看重的不是物的美学品质,也不是为了满足社会需求与物质需求,而是为了回应对减速的体验需求。

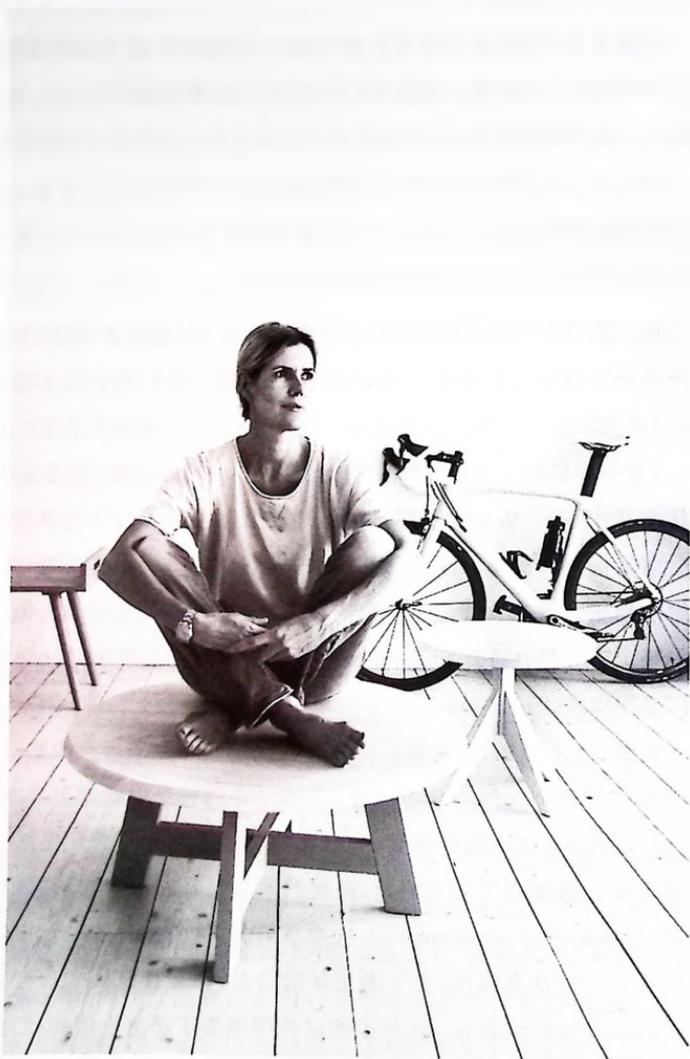


图 11.4 克里斯汀·斯塔肯伯格。家具作为元素之一出现在一个象征缓慢的生活方式集合中。克莉丝汀·斯塔肯伯格版权所有。照片：安娜·德勒乌。

· 作为消费象征的慢设计

在本文中,慢设计被视为一个从高度自省的设计策略到必须被看作一种展示与营销设计的新架构。开篇从哈特穆特·罗萨的发现谈起,由于社会加速,时间越来越被概念化,并作为一种稀缺资源来进行交换,这样行文的目的是探明设计作为一种能够将时间视觉化和物化的方式,方便了时间的交换和消费。这样,慢设计更像是一种社会加速的症状,而不是解药。

这种观点同时指出,如果设计是时间的物质化形态,那么时间就是设计的抽象化形态,这样,我们的关注点便被或含蓄或明确地从物的物质性与功能性上转移到其符号意义上来。材料也是如此。这些案例的共同点是都使用了木材。虽然木材作为一种具有明确特性的材料,受到人们的喜爱的历史已经很长,但这些案例突出了木材的外观和形状是如何作为一种符号,被应用于自身的自然生长过程或设计作品中的。

如前所述,这种符号性使得通过物来换得时间成为可能。人们甚至可能会谈到“时间经济”(economy of time),这使得慢和等待成了最大奢侈。然而,也有人会认为,这种消费时间的方式是一种象征性的“代理消费”(by proxy),因为消费者可以像设计师那样生活,却不能通过购买产品来获得那种生活方式。而这种现象指向一个更大的社会问题,即如何在有限的条件下,尽可能地将用户与超越日常体验的时间尺度联系起来。正如哈特穆特·罗萨所说的,“‘慢食’运动或自愿简朴运动等倡导能否发展到影响整个社会的程度,还有待观察……尽管如此,我们也不能完全否定那些孤岛上的尝试,建立一个保护空间,使慢时间体验成为可能。”³³

12 快与慢——设计与时间体验

斯蒂芬·海沃德 博士

· 引言

未来的考古学家可能会对阿姆斯特丹的斯希普霍尔国际机场中的时间测量装置感到困惑。在大多数公共区域，时钟都是全球通用的。时间的流动被转换成钟面的各个部分，机场的节奏与更广泛的社会经济基础设施相一致，“钟表时间”(clock time)自工业革命以来就在调控着工厂、火车站、学校等地方¹。但那里的二号休息厅是一个惊喜，那里有一个计时器，投射出类似锅炉看守的影像，在循环的12小时里不断地画上然后擦去时钟的指针。在一个接近无摩擦力的环境中，时间变得富有诗意、具体化，甚至根据设计师马腾·巴斯(Maarten Baas)的说法：具有颠覆性和真实性，因为斯希普霍尔的时钟是一个大胆项目“真实时间”的一部分²。还有有趣又奇妙的瑞士布谷鸟钟和自动机时钟，其中小人的抖动成了一个美丽的旅游地标。从郁金香和风车到对日常生活的重新诠释，“时钟上的小人”与荷兰的文化重塑联系在一起，这里给个提醒：荷兰是楚格设计的发源地。

但这是一个相当狭隘的解释，本文从设计、历史和时间的基本面展

157

开,从而朝向未来。在文章的第一部分中,我们将看到20世纪设计中的乌托邦思想是如何在21世纪变得更具思辨性的,以及在一些当代实践中,时间是如何被重新想象的。文章的第二部分审视了各种各样的思想实验,从万年钟到“慢食”运动和多感官计时器。为什么这些作品很重要?本文围绕着道格拉斯·拉什科夫(Douglas Rushkoff)的术语“当下的冲击”(present shock)来展开,即我们的当下已经赶上了未来,新技术正在对感知和身份产生特殊的影响³。某些算法可以对我们未来的选择进行预测,某些数据库有望让我们接触到所有的历史。更不用说那种不安感,即数字生活可能在时间之外,是一种道林·格雷般的存在,在连续进行的当下悬而不决⁴。那么这种不确定性是什么时候出现的呢?让我们以历史学家的角度开始。

· 第一部分:既定未来中的变数

158

“进入2001年,你的时代来了!”⁵这是雷纳·班纳姆(Reyner Banham)发表于1976年的文章的开篇第一句话。这句话之所以值得被重温,不仅是因为它标志着一种“后现代”情感的出现,也因为这让“设计塑造了对时间的理解”这个关键问题受到了关注,让我们开始思考设计是如何为我们的未来赋予物质表象的。当然,这不是个人的使命,而是基于某种刻板印象的集体理想。用班纳姆的话来说:这是一座有高架人行道、直升机和单轨铁路的塔楼之城。班纳姆将这一比喻的起源追溯到19世纪儒勒·凡尔纳和H. G. 威尔斯的作品中;然后我们进入视觉开发的阶段——多亏了意大利未来主义建筑师安东尼奥·桑特·埃利亚(Antonio Sant'Elia)和属于漫画书、电影集、科学小说的流行文化时期——20世纪30年代。40多年过去了,班纳姆觉得这样的未来已经“死于觉醒”。不仅高消费的生活、不断增长的犯罪和社区的崩溃之间存在着明显的联系,过度曝光的“单轨未来”也成了主题公园般的陈词滥调。20世纪70年代早期似乎是一个分水岭,新一代的建筑师已经

在探索能够替代当时低密度城市的规划方法,如米尔顿·凯恩斯,而主流科幻小说中的未来社会则变得越来越黑暗,小说里那些看似新奇的小玩意儿没两年就过时了。这样,班纳姆预言了在《银翼杀手》(1982)中喧嚣的复古未来主义,在美学变化的背后是完全不同的时间概念。未来已经不再是单一的终点,而是分裂成多种多样的情节:典型的大都会曼哈顿,以及“Califuture”——郊区的汽车乌托邦(autopia)。



图 12.1 单程票,约瑟夫·波普尔,2012年。

我们可以通过一览皇家艺术学院(Royal College of Art)学生——约瑟夫·波普尔(Joseph Popper)2012年的设计来衡量“2001年的未来”的现状⁶。就在美国前总统奥巴马承诺为宇航局注入资金用于深空探索的几年之后,波普尔关于设计“单程票”(The One -Way Ticket)的设想产生了:这是属于新生代的“太空奥德赛”(2001: A Space Odyssey)⁷。波普尔的太空船风格和附带的视频显然是为了向20世纪60年代的阿波罗号致敬,其基调却大不相同。与库布里克(Kubrick)对细节一丝不苟的关注相比,波普尔的《未来》则显得笨拙而可爱。他的短片展示了宇航员以罐头金枪鱼为食的生活,而设计师则有趣地问他是如何在零预算的情况下实现零重力的。我们对冲突的各种现实有着强烈的不安:在太空中演绎着“鲁宾逊漂流记”的宇航员的情感现实;宇

宙飞船作为生命维持系统的技术现实和通常被隐藏的舞台现实——彩绘的纸板、摇晃的镜头和小道具。如果我们以 19 世纪现实主义小说或别出心裁的软件程序的标准来评判波普尔的设计,这种不协调感是令人担忧的。但是,从杜尚开始,在先锋戏剧和现代主义文学语境下,令人不安的叙事和“异化技术”是创作的常态。这使“单程票”成了众人的焦点。这一项目在设计上去掉了“第四堵墙”,用来讽刺工程学对人类的狭隘理解和我们技术的理解依赖于视觉线索的供给。“单程票”无情地指出了这些问题:如果假的宇宙飞船能在情感上令人信服——太空旅行的一个主要功能就是彰显软实力——那又何必费心去建造真东西呢?

但是,把这样的作品看作设计趋势的部分缩影有其积极意义,既然如此,这件作品出自哪里呢? 这个问题要追溯到邓恩(Dunne)和雷比(Raby),这两位合伙人将对未来的展望定义为《思辨一切:设计、虚构与社会梦想》(*Speculative Everything: Design, Fiction and Social Dreaming*)⁸。两人的困境在于,很难解释他们的工作是什么或不是什么。不是商业预测或对未来的验证,不是学术民族志(他们的参与是挑衅性的),甚至不属于 20 世纪 60 年代末至 70 年代初意义上的激进设计,他们的团队曾响应过当时社会批评的基调,试过场景的使用,还有 Superstudio 美学和阿基佐姆(Archizoom),等等,他们的工作避开明确的政治议程,以他们所谓的“虚幻美学”和“一百万个小乌托邦”为目标。矛盾的是,正是这种摇摆使得邓恩和雷比的作品能够与更“传统”的传达设计相比较。我们可以说,从他们的角度来看,成功的设计构想是亦真亦假的(unambiguous ambiguity),就像时尚摄影和广告一样。

关于邓恩和雷比的批评在于,对美学的关注掩盖了更多的“根本性”问题⁹。同样,“一百万个小乌托邦”这一短语也存在相对性。而在一场“巨变”中出现了另一种截然不同的姿态,那便是由加拿大设计师布鲁斯·毛(Bruce Mau)在 2004 年策划的展览。随附的宣传册基于各种世界问题的紧迫性而呼吁实现设计议程的全球化:“气候变化、资源枯

竭、饥荒和贫困”¹⁰。从这个角度来看,亦真亦假和讲故事般的设计似乎是不负责任或以自我为中心的。但我们是否能把这些观点结合起来,用充满诗意的眼光去看待更深刻的问题?这个问题的灵感来自一种日益增长的趋势,即用有机的比喻来解释技术。例如,史蒂文·约翰逊(Steven Johnson)的《出现:由蚂蚁、大脑、城市和软件编织的生活》(*Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities and Software*, 2001)或约翰·达勒姆·彼得斯(John Durham Peters)的《神奇的云:基础媒介的哲学》(*The Marvellous Clouds: A Philosophy of Elemental Media*, 2015)。这种将变化呈现为流动性或病毒性的影像似乎更符合当代问题的多维特征。具体的例子我们可以参考埃佐·曼齐尼(Ezio Manzini)¹¹的《欧洲“可持续日常”长期实践记录》(“Sustainable Everyday” Practices in Europe, 始于2003年)或约翰·萨卡拉(John Thackara)最近推荐的《如何在下一个经济环境中繁荣发展》(*How to Thrive in the Next Economy*, 2015)。根据这些对可持续未来的愿景,出现了很多基于地方放权、地方货币和地方议程的提案。这让“社会理想”有了实现的可能,将这些社区行为聚合成更具说服力的数据,从而平衡当下像摩尔定律这种只关乎运算力或国内生产总值的目的性数据。

这种可能性为本文的第二部分埋下伏笔,重新审思时间意义的设计怎样才能既富诗意又有规范性,既情感充沛又切合实际。

· 第二部分: 万年钟

这也许是有史以来最令人深刻的思想实验。一个山顶般巨大,至少可以精确运行10000年的时钟,这个数字昭示着人类文明时代的历程¹²。万年钟是史诗般的工程、神话般的创造和体验设计的有趣结合。但在20世纪90年代初,计算机设计师兼华特·迪士尼幻想工程研究员丹尼·希利斯(Danny Hillis)提出了一个技术难题,18世纪的约翰·哈里森(John Harrison)还在努力掌握经度,而在计算领域,维多利

亚时代早期的查尔斯·巴贝奇(Charles Babbage)就已经发明了标志性的差分引擎(difference engine)。

万年钟有一个同样费劲的操作方法,它依靠太阳能设备供电以供其最低限度的运转,偶尔还需要手动上发条。就像历史上的其他案例一样,万年钟的重要性不在于它的物理形式,而在于其引发的社会讨论,其核心是一个能够催化社会变革的标志性里程碑或标志性形象。这一点对斯图尔特·布兰德(Stewart Brand)来说尤为重要,他是万年钟基金会(建立于1996年)的主席,同时还是一名生态学家。20世纪60年代末,他游说美国宇航局同意他出版首张展现地球全貌的照片,作为《全球概览》(1968—1972)的封面,这些照片后来成了环境保护运动的标志。照片中的影像让人们越来越相信,对于处于太空中的地球来说,政治边界已经不再重要,这样的地球有着孩子般的脆弱。而万年钟计划也有望靠着和那些照片类似的内核与视角引发变革,只是深邃的空间变成了深邃的时间。

紧接着的问题就是这个“被制造”的标志物的可信度,因为根据以往的经验,遗产地位往往是被高估的,并且我们对“虚假信息”也越来越警惕。然而,万年钟就犹如人类纪元中一座予人启迪的大教堂。偏远的山区位置使每一次游访都变成了一场“朝圣”之旅,仿佛人们游访的是希腊中部迈泰奥拉的山顶修道院。然后,便是一场沉浸式的自然体验,参观者将沿着时钟上升。由于其机械结构——为其稳固性服务,由布莱恩·伊诺(Brian Eno)专门设计的移动部件与钟声组成了一项奇观,这一独特的组合将经历10000年的撞击。

虽然万年钟从未超越当前结构模型的定位,但是作为一项物质思想试验,它在一个不断发展的语境下提出了有关可持续性、责任和进步的意义方面的问题。其中也存在夸大其词的可能,这个世界真的能被一个巨大的钟拯救吗?有任何一座纪念碑能在几代人的时间里一直保持自身的地位吗?要知道欧洲的大教堂可是在不到万年钟预期寿命十分之一的时间里,就从宗教圣地变成了旅游胜地。

· 慢设计

如果在现实中,万年钟更多表达了对眼前的恐惧,而不是向遥远未来传递的信息,我们就来看看它所关注的问题在其他文化领域中的表现。我所说的并不是各国政府为解决气候变化问题而正在努力通过的各种协议和条约,而是更为紧急的、通常靠网络来发起的倡导活动,如“协作型消费”,或是与当前话题最相关的慢食运动¹³。

这场神话般的运动众所周知。1986年,共产主义政治活动家卡洛·佩里尼(Carlo Petrini)组织了一场抗议,来反对麦当劳在罗马开设分店;1989年,从这场运动衍生出了一份宣言,强调本地食品的环境效益和文化价值,在接下来的几十年里,这一点成为世界各地的倡议焦点。有趣的是,媒体报道促进了这种文化模因的传播。将“慢”这一词加入一系列不断增长的事物中,从城市到性,或许重新定义当下关于“快”的一切实践,并通过含蓄的方式,“开拓”一个真实的、有益的替代空间。2005年,楚格设计因其特有的玩乐性,采用了“慢”这个标签,设计了总部位于阿姆斯特丹的一家名为“慢快餐”(Slow fast food)的小吃店¹⁴。

从表面上看,关于慢生活设计的趣味与欧洲浪漫主义和工艺美术运动形成了对比。回想起威廉·莫里斯(William Morris)与工业化进程的对立和他对乡村手工艺品的热情,我们甚至可以称他为“慢设计师”。不同之处在于当代设计师在大量生产的商品中发现了价值,同时更加关注“用户体验”。对于“慢生活”的设计理念,楚格设计也有一些相关项目,他们将戏剧或游戏的元素与一种参与性的行为研究相结合。

162

例如楚格设计2004年以作品“放慢”(Go Slow)¹⁵参加米兰国际家具展。乍一看,他们的展品给人一种不合时宜的教条感,上面的标语借鉴了20世纪中叶的“好设计”展览,以恳求的方式让参观者“决定慢”或“选择慢”。但其标牌是手工绣的,进而让人想起了《爱丽丝梦游仙

163

境》中的标签“喝了我”，这也为这场活动定下基调。作为对一种不同类型的消费主义的介绍，“放慢”承认了与现代购物者的共谋。例如，“快闪餐厅”通过对规范的颠覆，重新定义了食物体验，不仅菜单卡是手工绣的，就连餐桌旁的侍者都明显年龄偏大，或许是因为这样的侍者更有耐心。座位用飘逸的白色画满了各式各样的历史形象，而食物则被切成很小的部分装在小碗里，这样新鲜蔬菜就有了古典葡萄酒般的精致。

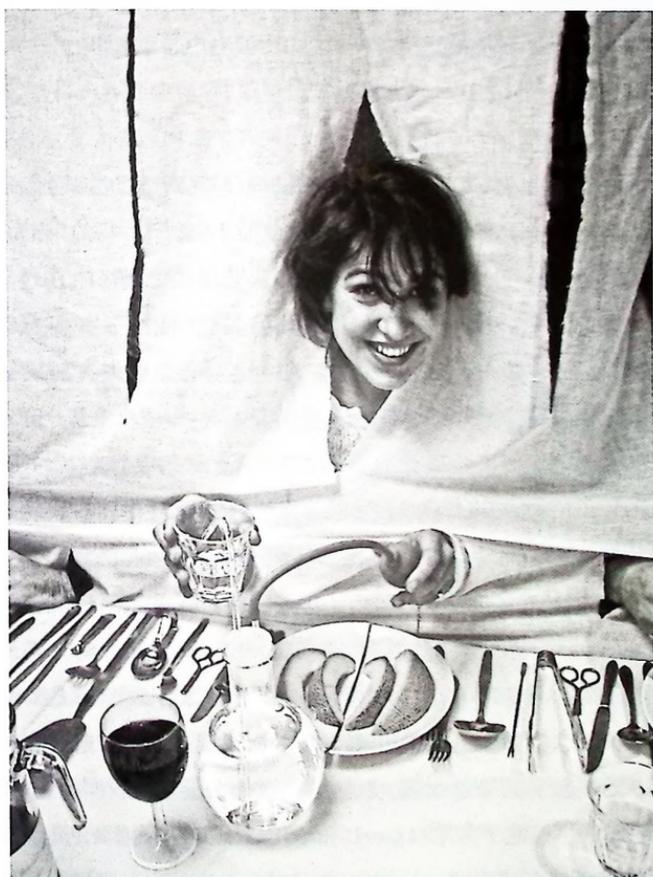


图 12.2 愉快晚宴，楚格设计(Droog)，2005 年。

“放慢”(Go Slow)的颠覆性逻辑在楚格设计与一流食品设计师马里耶·沃格尔藏(Marije Vogelzang)的合作中得到了呼应¹⁶。愉快晚宴(Dinner Delight)是2005年圣诞节在阿姆斯特丹举行的一场有趣的参与性实验,其核心是为了检验一种假设,即用餐与餐具之间有什么联系,如何通过降低这些工具的使用效率来改善用餐体验。沃格尔藏为实验准备了一条可穿戴的餐巾兼桌布,目的是限制动作和餐具,这样,一顿我们熟悉的晚餐分崩离析。为了以传统或全新的形式来享受一顿美食,就只能配合,结果便导致了一场美食版的绕口令(图12.2)。

· 情感之钟

万年钟和快闪式就餐体验作为挑战标准时间观念的方式,似乎占据了此领域的一端。有些评论员称它们的共同点在于事物的“行为性”(performativity),这是物基于使用和互动而呈现文化记忆的方式。而它们又是如何像万年钟一样向使用者提供这份潜能,以及如何在新传统与新仪式的创造中调动这些能量的呢?还是只是去拙劣地模仿或“黑掉”这些代码,就像楚格设计中的慢一样¹⁷?

第三组案例研究主要来自展览“O'clock: 时间设计,设计时间”(O'clock: Time Design, Design Time, 米兰三年展设计博物馆,2011—2012),该展览显示出“挪用”技术的多功能性。我们之前已经看过其中一个案例:这场展览包含了马阿坦·巴斯(Spencer)的斯希普霍尔国际机场时钟的早期版本。马克·福尔马内克(Mark Formanek)以相似的方式开发出了数字时钟的喜剧潜力¹⁸。通常,这种装置的工作效率是无法衡量的,但如果这些数字被重新构想,设计成一队建筑工人匆忙地组装和拆卸组成这些数字的笨重木板,又会是一幅什么景象呢?“标准时间”(2007)让人回想起了劳莱(Laurel)和哈代(Hardy)的电影《绝笔》(The Finishing Touch)¹⁹。

以人为中心的类似技术处理也在设计工作室 Breaded Escalope 的

皮影时钟(Shadowplay)中得到了展示²⁰。这是真正意义上“以用户为中心”的设计,时钟表面是由触摸激活的屏幕投影,但指针故意被设计得不清晰,并且没有数字,所以就文化想象而言,皮影时钟是采用一种诗意的方式对日晷进行了再创造。

这些设计中的“行为性”和仪式性是对西方关于线性时间概念的解放。时间变成了某种无休止重复的事物和人格化的主题²¹。这就是索隆·阿纳多蒂尔(Thoron Arnadottir)的“循环”计时器——萨萨钟(Sasa Clock)的灵感所在²²。设计师将非洲斯瓦希里语“sasa”翻译成“什么是当下”,并在串珠项链中找到了这个本体论问题的答案。萨萨钟有两种模式,当作为挂钟使用时,项链被环绕在旋转木马上,特殊颜色的珠子用方位变化来表示时间的循环。在西方语境下,确立精准的时间体系是一件困难的事情;萨萨钟的珠子犹如算盘上的算珠一般,其最小增量是5分钟。但准确性并不是重点,就像日晷一样,重要的是对时间的诠释。萨萨钟的第二种模式是一条可穿戴的项链,这使时间成了一种公众形象,就像是某种有着民族特色的配饰,一串能够提供触觉反馈的念珠,这样项链就起到了冥想设备的作用。

在日常生活中,时间和我们的主观性之间最明显的联系就是沉淀于某些特定地方和物品上的记忆。而这个与设计民族志有关的问题给设计师带来了一个挑战:设计能够多大程度地引发情感²³? 我们都知道广告爱说些陈词滥调,并且我们早已考虑过很多未来设计中更加陈词滥调的问题,但我们是否能够想象出一些不那么平庸,更加个性化的东西? 近20年来,这一直都是“设计与情感社会”关注的问题,它代表了在一个日益具有辨识力、基于体验的经济环境中,倡导真实性的新前沿²⁴。

在展览“O'clock:时间设计,设计时间”上,许多设计师都在玩弄回忆,但他们能多大程度地捕捉那些细微的差别还有待讨论。例如,迈克尔·桑斯(Michael Sans)的布谷鸟钟,一个被“钉死的”动物剥制标本,是对艺术历史传统具有争议的补充,它通过一种隐喻来表达一个普遍真理——“静物”是对死亡的表现,也是一种死亡的象征(memento

mori)²⁵。而在精神上更能体现“设计与情感社会”主题的是马蒂·古瓦(Martí Guixé)名为“用餐时间”的时钟²⁶。尽管这只是一个针对未来的设计雏形,以防未来的食物变得太过清淡,以至于需要去提醒人们什么时候吃饭,但它确实借鉴了一个合理的心理学原则——味觉与嗅觉的唤醒力,每天到了一定时间,时钟就会散发出烹饪的香味。在西方文化中,这种机制让人想起马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust)对玛德琳蛋糕的反应。但在中国和东南亚的地志学中也有这种先例。焚香钟最早是在宋代(960—1279)发明的,靠的是人能够“闻出”时间的能力²⁷。作为一项设计挑战,其中包括训练使用者对香味做出反应,就像衣服和汽车制造商使用香味来强调“新鲜感”一样。但它也进一步提出一个问题:这种旁敲侧击在真实性上能与潜意识记忆相比吗?市面上早就有了“仿旧”的家具、牛仔裤等物品,但是这些东西能像一张意外失而复得的旧收据一样个人化吗?如果真的发生这种情况,可能就要归功于天意或命运这种超自然力量了。

165

最后这个案例并不是在试图模仿启示录,而是为一个仍然紧迫的问题提供讨论的平台。支撑我们数字生活的数据的状态是怎样的?谁拥有它?它看起来会是什么样子的?它是普鲁斯蒂安记忆的素材吗?“一线希望”(Silver Lining)是中央圣马丁学院学生大卫·布莱尔·罗斯(David Blair Ross)²⁸于2011—2012年设计的一组珠宝收藏(图12.3)。像过去10年中的许多设计一样,它图用物质或隐喻类比的方法去理解数字文化的兴起。由经济学家比尔·菲利普斯(Bill Phillips)用于可视化货币供应中的不同流动而建立的液压计算机MONIAC(1949年)可能是一个历史性的先例。罗斯的方法是将无意中记录在iPhone上的GPS坐标转换为一系列三维的时间“地图”,并将这些数据以胸针或戒指的形式返回给它“正当的”所有者。因此,项设计直接关乎隐私、所有权和可穿戴数字身份证件的可能。但它也重新定义了珠宝与稀有、技巧和情感之间的联系,因为“一线希望”的独特性是依靠机器中的幽灵——人工智能来实现的。

166

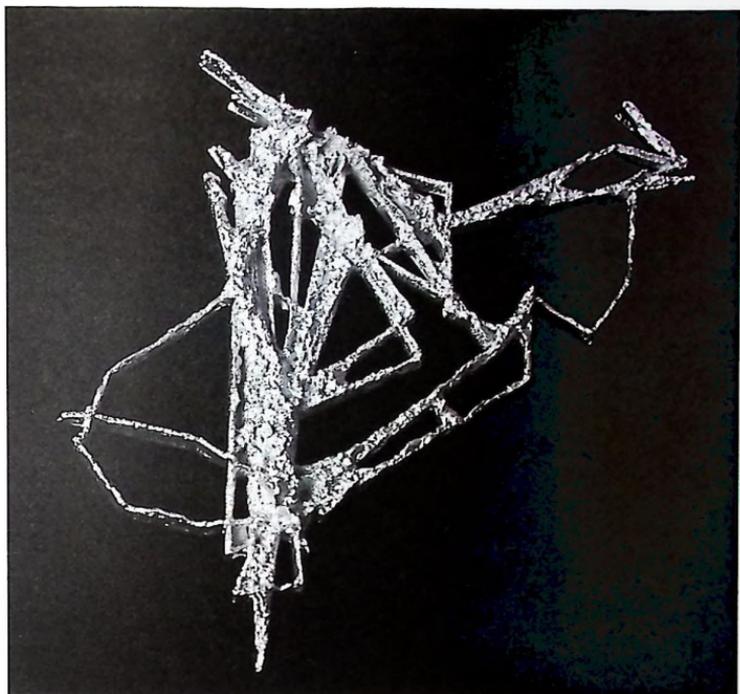


图 12.3 一线希望,大卫·布莱尔·罗斯,2012年。

· 结语

本文以想象一位未来考古学家看到机场的时间呈现装置后的反应开始。我试图避免常规化,就像本文中的设计项目试图重新定义时间体验一样。我将这种发展过程描述为“当下的冲击”或数字时间压缩症状,这也使相关问题得到了关注。第一部分讲述了设计从 20 世纪的乌托邦主义变得更具思辨性,并开始以用户为中心,尽管这个问题还有另一个值得强调的出发点,那就是为残疾人服务的设计,不过这又是另一个语境下的故事了。机场的情况就说明了这一点:作为一种技术“装置”,斯希普霍尔国际机场选择的是传统、功能主义的设计理解,它优先

考虑的是安全、效率,当然还有消费主义。马阿坦·巴斯的作品非比寻常,因此也相对难以分类。“时钟上的小人”则推动了荷兰新兴设计的发展,它代表着一种慢生活或某种情感转移手法。如果没有确切的标准,可能很难对其进行评估。在本文中,我还提到了对“亦真亦假”的追求,我需要补充的是,斯希普霍尔国际机场的时钟为这种设计趋势的发展提供了引导,并为从设计学校、专业展览与公共领域之中发现的问题,提供了一个可行的尝试。

13 60 秒内送达：数字阅读器的设计与话语中的时间性参照

托克·瑞斯·埃贝森

· 引言

169

在 2007 年首款电子书阅读器 Kindle 的发布会中，亚马逊创始人杰夫·贝佐斯(Jeff Bezos)提出了这样一个问题：“你能改进像书本这种高度契合其使用目的的物件吗？”¹(图 13.1)贝佐斯在发表这一声明之前讲述了书本的悠久历史，这个问题可以追溯到一些里程碑事件，如古登堡印刷术的发明。而就像下文将要讨论的那样，在 Kindle 本身的设计中，能看到很多对时间性的利用。

这篇文章将探讨如何通过研究像 Kindle 这种数字阅读设备以及一般工艺设计品中的设计来理解时间。这便要求我们了解时间在其中扮演什么样的角色，并对有意时间行动再现如何用于理解工艺设计品有一个大致的掌握。

虽然早期的交互和媒介研究为数字媒体的设计与物质研究开辟了道路，但一般而言，时间性的参照在电子书阅读器的设计中鲜有人关注²。像亚马逊 Kindle 电子书阅读器这类数字人工制品经常被认为是未来的物件，也就是说，它是人们关于未来的书本在美学、技术和社会

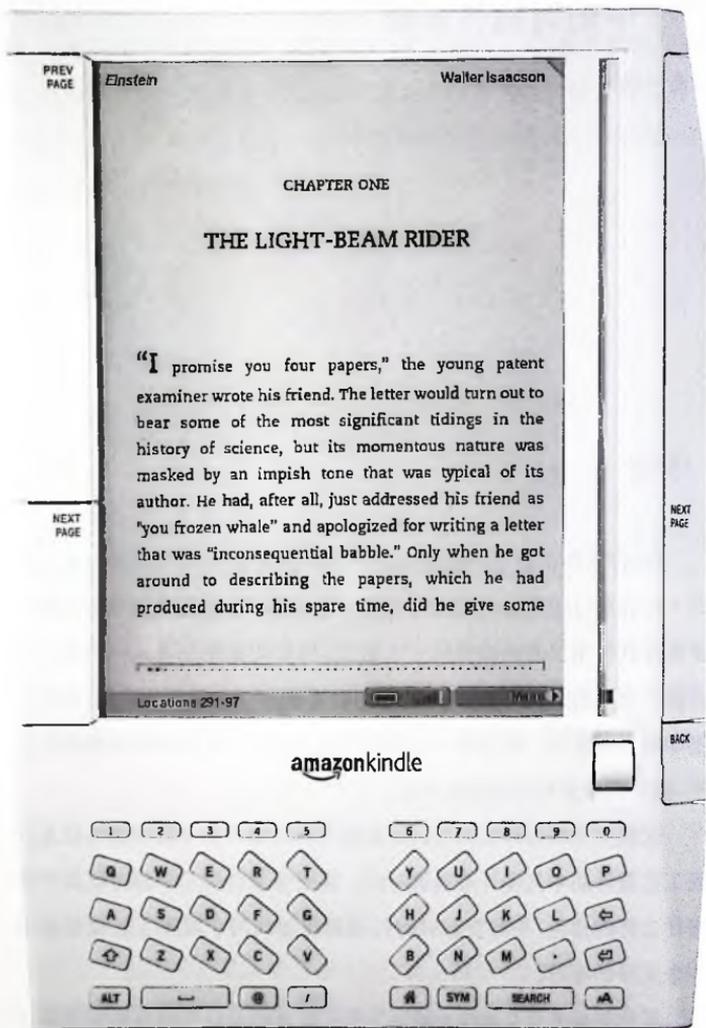


图 13.1 2007 年发布的第一款亚马逊 Kindle。图片来源：亚马逊公司。

角度的重新构想。与此同时,许多作家、读者和图书行业的其他利益相关者都倾向于选择“好而旧”的纸质图书³,或至少对阅读数字化图书抱有复杂的情感⁴。数字媒体通常与时间相联系,例如即时性概念的使用⁵、时间与空间的压缩⁶,同时它也 and 浅薄、浮躁这些道德观念甚至压抑、焦虑这种身体疾病相关联⁷。不管怎样,在关于电子书阅读器的争论中跨越冲突和矛盾,无论是在讨论还是在实际设计中,思考时间,并指向未来、过去和现在,都是其核心问题。本文把探寻亚马逊 Kindle 电子书阅读器如何应用各种历史设计的有意再现作为主要案例来研究,并辅之以各种其他案例。其目的是弄清冲突的时间性在设计中扮演的角色,并勾画出一个能够讨论有意利用这种时间性的设计和其他媒介所使用的策略和方法的基本框架。因此,本文给了设计中的时间性一个批判的着眼点,不仅关乎设计史中的物,还关乎那些由历史“设计”的作品。本文更希望能够理解时间印记是如何被用来赋予我们这个数字时代中的电子工艺品以意义的。

· 质疑数字设计中的时间性

正如人类学家阿尔弗雷德·盖尔(Alfred Gell)所言,任何物化于工艺品中的表现性行为从根本上都是面向未来的⁸。也许这种面向未来的手段适用于许多工艺品,但在关于设计的讨论中,我们能看到其中固有的对未来的清晰构想,这也是现代人致力的方向,这份构想与18世纪的现代性小说和20世纪的现代艺术与设计运动中固有的进步思想相联系,在这些运动中,个人和社会的进步被认为是美学和伦理上的必然要求⁹。虽然现代主义中的进步思想受到了广泛的挑战,比如后现代主义和鲍德里亚、拉图尔后期理论中关于网络拓扑的论述,许多设计师和生产者在实践中仍然坚持将设计思想作为表达新事物的方法,因此,他们通过工艺品把社会性物化成为一种仅仅反映未来积极面的东西¹⁰。

设计史学家托尼·弗莱(Tony Fry)坚称,环境和社会经济的危机

证明了对未来的美好愿景已经分崩离析,因此设计实践和历史都应该带着批判的态度来看待未来¹¹。弗莱创造了“反未来”(defuturing)一词¹²。同样,安东尼·邓恩(Anthony Dunne)开创的以干预为导向的批判性设计运动旨在将设计转变为批判性实践,而不仅仅是复制类似于现代主义设计运动的愿景¹³。然而,严格地说,邓恩等人所倡导的设计与技术批判性实践,是以干预制造过程为目的的,但他们仍然被现代主义中未来向的时间体制麻痹。因此,他们继续用这种手段和隐藏在工艺品中的设计来混淆结果。

更重要的是,设计中的时间性并不仅仅关于未来,也必须考虑过去和当下的各个方面。关于过去在设计中的作用,汤·奥托(Ton Otto)认为:“设计的进程不仅包括对未来的展望,也包括使这些展望成为可能的过去。”¹⁴换句话说,设计实践与评论不仅应该关注设计的批判方面,还应该关注嵌入设计和自身话语中的多层时间性。因此,正如弗莱所承认的,设计实践和批评不仅应该参与批判性的反乌托邦设计,还应该承认在过去、未来与现在中存在着更广泛的批判面,以此来更深入地参与设计,从而预见未来,解释过去。总而言之,想要构建清晰的框架来理解工艺品设计、数字产品设计和非数字产品设计中的有意时间再现,需要关注当下、面向未来并参照历史。然而,多重时间性似乎扭曲了人们对现代设计的理解,在许多工艺品中,我们可以看到存在于这些时间印记中的冲突。

172

· 非共时时间运动

正如历史学家黑尔格·乔德海姆(Helge Jordheim)所建议的,我们可以通过时间的多时相性来解读其复杂性¹⁵。他在自己的评论中提到了时间体制这个概念,并将其定义为“一套为调节社会和其他个体性或社会性规律而规定或采用的实践”——其中有很多不同的时间观念,如现代对未来与“进步”最根本的期望,干预当下和唤起过去,通常是同时

再现的——在同一时期，并且体现在某些工艺品和相关的论述中。就算如此，正如乔德海姆所说的，似乎它们彼此之间并“不同步”¹⁶。

一如乔德海姆所言，这些“非同步性”使旁观者很难“构建有意义的、可以用来计划我们行动，甚至锚定我们读者身份的因果链或叙述”¹⁷。因此，工艺设计品可能嵌入“多重时间主义”，并承载不同的时间体制，利用不同的技术来调控与之相关的一系列实践¹⁸。问题是，这种看似矛盾的时间重叠是如何产生的呢？

正如马克·奥吉(Marc Augé)在他那本优秀的同名书中提醒读者，“遗忘”是理解时间性在公共事务中所扮演角色的关键。“一个人必须懂得忘记，才能体味当下、把握瞬间并保持期待，但记忆本身也淡忘；一个人必须放下近忧才能找回以往。”¹⁹在某些时间模式下理解事物的前提条件是系统地忘记其他时间性，要体会当下，就必须抛弃过去和未来。同样，想要体验怀旧或复古，就得忘记现在，而展望未来则需要忘记过去。工艺品通过设计和相关讨论，本质上模糊了文化冲突，起到了积极的淡忘作用。因此，工艺品可以理解为“共时器”，由生产者和设计者共同设计，目的是将不协调的时间性在其生产期间整合，然后通过设计和调整其中的时间性来同步“非共时性”。正如乔德海姆在其有关多重时间性的作品中总结的那样，“数字出版中的时间性和时间议题……是……与语言学的广阔领域与材料实践密切相关的”，这些领域试图解决全球空间中时间的多重性和非同步性，一如克莱因伯格(Kleinberg)所言，实现数字“即时性”或真正的“同步性”²⁰。

173

设计中所呈现出的时间性，是为了达到共时的目的，我们可以将其具体地理解为“时间运动”²¹，就像施密特(Schmitt)和西蒙森(Simonson)关于时间性构架中所认为的那样，通过这个构架，设计可以使用6种不同的方法来使过去、未来和现在达成共时：再现怀旧、复古、传统、前卫、反未来、现代或古典风格(参见图13.2中这些时间运动的模型)²²。

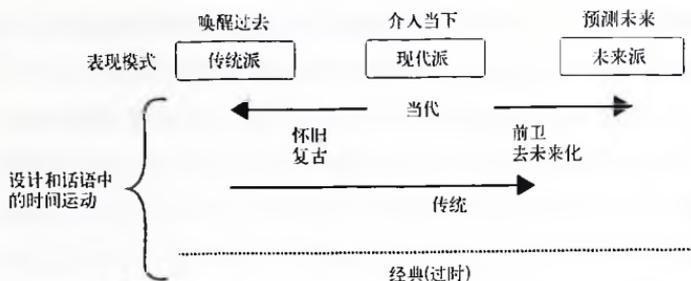


图 13.2 通过时间运动的表征模式和同步模型。作者改编自施密特和西蒙森,1997:175。

对过去的再现要么是复制此前被感知到的“真实”风格,要么是再现其物质外形,以唤起纯粹的怀旧感。如果有更多独立、愤世嫉俗或讽刺性的元素出现²³,这通常指代的是“流行”或者文化²⁴,在这种语境中,怀旧可能反而会变成复古。传统(legacy)的表达也参考了过去,但不是怀旧,而是通过使用历史借鉴来向前推进更高级的事物,这些事物使用了最新的技术和设计,但仍是站在巨人的肩膀上。

未来向的再现通过前卫或反未来的方式触碰未来,使用可感知的异域材料、新的字体、激进的新形式或者是以不明显的方式混合已知的风格或元素。这种图像和话语有时会引发社会和文化方面的乌托邦或反乌托邦的联想,而此类产品则在某种程度上有助于实现这一目标。

当下可以在时间内或时间外被再现。时尚、媒体和快速流通的商品往往是当代的表现。它们通常借用最新的技术和最流行的设计趋势、图案、颜色或生产材料,把自身打扮得像它们那个时代的产品,从而参与当下,诸如“当前”“时尚”或“最先进”等术语的使用,但这种表现方式也可以更微妙,比如通过使用当时最热门的流行词和流行元素。或者,当下也可以被看作经典的再现,是曾经“永恒”或不知何故过时的了的事物。经典之作通常与深厚的传统情怀联系在一起,引用简化的样式或元素,因此看起来相对较少装饰、简单并颜色单一。

值得一提的是,正如蒂姆·丹特(Tim Dant)所说,这种分析模式并不是针对服务于“时代背景中无意识的物”的设计²⁵,他把物质文化中的

物看作时间中的物,并确立了3种方法,使工艺品可以代表自身的时代:把它们看作技术或材料的产物、当时产品美学或时代风格的标杆或经历了时间被重新评价和欣赏的产品。然而,丹特关于物的可追溯、可识别的时间性特质不是要与设计和相关话语中的有意再现相混淆,从而故意去促成某些共时。同样值得注意的是,在同一件工艺品中,对时间运动的借鉴可以以各种方式融合和混搭,产生新的效果。

· 论 Kindle: 时间压缩与现在主义

在下文中,我们将审视与解读著名的亚马逊 Kindle 电子书阅读器,通过以其设计中的时间运动为例,来说明其中的时间共时策略与机制。Kindle 是一个特别有趣的例子,它可能是世界上最著名的电子书阅读器,这反映在 Kindle 的销售数字上。2015 年,亚马逊的市场占有率高达电子书总销量的 74%,至少在美国是如此²⁶。虽然从纯粹的技术角度来看,Kindle 可能只是另一种平淡无奇的电子设备,在其推出时,它可能并不是最前沿的,我认为这也导致了人们对其设计和相关论述中呈现出的重要而复杂的时间性的忽视。同样,像 Rocket Book(图 13.3)这种早期设备,创造了在设计和营销材料中使用时间性参照的历史先例。

正如盖利(Galey)所言,理解那些“在我们之前负责讲述故事的激情朗诵家”是很重要的²⁷。贝佐斯在前面提到的 Kindle 发布会中就如何改进已经过长时间进化的书本提出了反问,其答案不是通过关于 Kindle 和它的技术设备的设计而引发阅读革命。相反,附带的产品标语是关于书籍发售的:Kindle 简单地承诺“让每一本书在 60 秒内送达”。

首先,这种说法涉及了时间压缩。在互联网出现之前,传统书籍的订购和配送是一项缓慢的业务。一本书要经历从生产到消费与传阅的轮回——从作家向代理人讲述构思到购书者阅读评论或者把书推荐给朋友——这个过程一般要花费几年的时间²⁸。20 世纪 80 年代初,随着

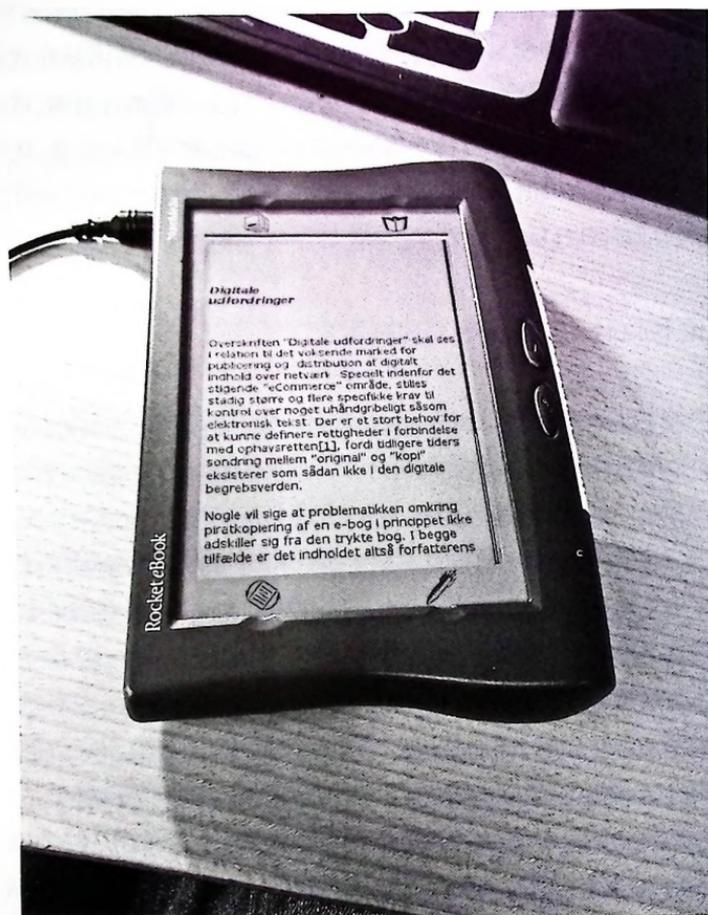


图 13.3 第一个电子书阅读器, Nuvomedia Rocket Book。由托尔·德科夫·布尔提供。

文字处理、桌面排版和其他技术的创新,图书生产的数字化开始萌芽,而到了 21 世纪初,图书行业的消费和阅读量却依然处于初始状态。亚马逊网络商店的成功是实体图书发行领域一次真正的革命,通过直接从网站订购和向普通消费者提供邮政服务得以实现。因此,亚马逊的目标是摆脱图书流通中“不必要”的中介机构,即当地的书店和图书分销网络。尽管亚马逊在 2007 年已经成功地建立了一个基于实体书销售

175

的高效网络业务,并已多元化到其他如服装和电子产品等消费领域,但从在亚马逊网站上订购一本书到送达给消费者依然要花费几天的时间。数字图书网络的引入,包括以数字形式生产、创作、购买、发行和消费图书的机制,使得亚马逊能够使在一本书的轮回中与消费者有关的、有形的、物质的部分近乎即时完成,并且极为方便。因此,时间压缩的论点为这种重要的非物质设计转变奠定了基础。

其次,作为最新的电子与数字技术的产物,作为“那个时代”的标志和产品的代表,时间压缩成就了亚马逊和 Kindle。正如贝佐斯在演讲中所提到的,“每千年,阅读就会发生一次范式性转变”²⁹。Kindle 被赋予革命性的荣誉,成为一种全新的阅读工具。换言之,更为压缩的交付时间透着现在主义的味道:一种对当代性的莫名痴迷,宣告着原来天长地久的传统印刷书籍废止。就这样,时间压缩和与过去的完全割裂,手拉着手迎来新设备与新市场。

· 设计 Kindle: 科技先驱和历史化

在缩短订购一本书所需时间的同时,作为一种简单而现代的设备,第一台 Kindle 的设计充满了对时间性的参照,这便讲述了另一个故事。一如克雷格·莫德(Craig Mod)诗意的描述:纸质书“是传统的,一座个人的孤岛,一成不变;是一个独立的系统,需要付出很大努力才能挣脱束缚”³⁰。相反,约翰娜·德鲁克(Johanna Drucker)和其他图书史学家认为,像 Kindle 这种数字阅读器都是被优化来阅读“特定文档”的,与传统书籍相比,它的数字性质使自身更具操作性、表现性和生成性³¹。然而,与普通的纸质书籍类似,可触的界面和硬件设计依然呈现的是书本的基本状态,其中的时间性参照被设计师绘制其上。因此,与其他工艺品一样,它们的设计和宣传语通过时间印记再现不同的时间性,使用传统、未来主义和当代性的象征来唤起过去、预测未来和介入当下。因此,尽管当代的现在主义与其目的明显相关,但 Kindle 的设计也兼具未

来和过去的特征,这在其器件的材料结构和构造元件中都有表现。

Kindle 所掀起的也许只是一场毫无意义的阅读革命。它可能和其他当代电子设备一样,先进的电子小型化技术和屏幕技术(电子墨水)使其成了可能。但是,其设计中的一些元素似乎是经过精心挑选的,以表明 Kindle 保留了纸质书籍的传统,只是更先进一些而已。

尽管在 Kindle 后来的版本(如 Kindle DX 或 Oasis 型号)中对设备进行了修改和补充,但它的总体尺寸显然依旧与经典平装本相似。虽然不再是单一一本书的阅读载体,但通过内置的 Kindle 商店,所有可供下载的书都能通过 Kindle 进行下载,Kindle 的界面和交互硬件控制保留了我们熟知的、大量生产和消耗的纸质书的重要特征,虽然是以一种抽象、可修改的形式。Kindle 的电子书文件基本上是为适应网站而简化的。在设备 Kindle 上为离线存储而压缩打包的书籍被作为可下载的独立文本提供。因此,它们模仿纸质书的书本,而不是像大多数网络文本(如网页)具有网络特征。此外,有些书是由知名作者写的,书名具有辨识度,最重要的是,一个像书一样的阅读界面,呈现给读者的布局再现了线性阅读顺序,例如,通过向读者呈现与书面类似的“页码位置”,即使这些位置实际上是由书中生成位置标记的动态生成的。最后,诸如带有标题的页首和物理的后退/前进按键等元素是对印刷书籍翻页的模仿。就埃斯彭·阿尔塞斯(Espen Aarseth)而言,Kindle 的阅读体验表现为非遍历性³²。也就是说,他们低估了数字文本多种交互的可能性,这意味着带给读者的阅读体验相较于传统书籍提升不多。这些参照将 Kindle 定位为书籍进化的顶峰。因此。在营销话语中,Kindle 被赋予了许多过去的痕迹,以便其带着印刷书籍的传统跨入未来。

在设计风格上,Kindle 本身也存在许多前代的影子,尽管这些特点都是最近才出现的,而不是对传统历史性的延续。例如,设备按键的独特倾斜布局可能会唤起我们对 20 世纪 80 年代后期袖珍计算器或数字手表的记忆,因此,这些最初可能是参照未来数字世界设计的特征,也可以被读者带着讽刺意味解读为复古设计。

然而,使用复古印记并不是什么新颖的设计策略,市面上第一台单用途电子书阅读器是由美国新媒体公司(NuvoMedia)1998年推出的Rocket Book,它是公认的第一款能在普通市场购买到的单用途电子书阅读设备³³。与早期的Rocket Book类似,Kindle及其标志中的流线型复古-未来元素展现出书本阅读的未来愿景,可能会受到“书呆子”们的欢迎,这些“书呆子”至少是这些设备的早期读者。因此,把Kindle与Rocket Book的设计和语言元素的使用进行比较是恰如其分的。这本名为“火箭”(Rocket)的电子书是借鉴了复古未来主义,还是仅仅只是一个由“书呆子”、企业家们给出的古怪名字?虽然这很可能与科幻读物爱好者产生共鸣——他们是该设备的目标受众,但这种解释也得到了市场营销中的媒体支持³⁴。因此,Rocket Book的宣传语“你会在哪得到它”,以及一系列宣传册中的阐释,是在表明消费者已经超越了传统的局限,而这明显引用了乌托邦中的先锋派未来³⁵。另一方面,这个设备似乎也在表现时间的共时性。尽管在一个纸上阅读因个人电脑、光盘和万维网的扩张而变为屏上阅读的时代推出,但后来Kindle的设计还是借鉴了Rocket Book许多怀旧的元素,这些怀旧元素都指向人们熟悉的实体书的特点,比如浏览时的后退/前进键,还有封装在单独文件夹中的只读书本。

原始的Kindle有着白色或米色的圆形塑料外壳,因为在20世纪70年代经典科幻场景中,人们通过带着未来主义元素的道具(如《星球大战》)来展望未来,这种颜色会让人感觉被带入未来。同时,使用未经修饰的几何形状白色塑料外壳是现代主义设计的经典标志,将设备视为经典,遗世而独立,就像苹果和其他早期计算机供应商的软性现代主义设计一样³⁶。这种显而易见的混乱风格可以被解读为反映了Kindle在推出时试图克服的文化不安感,例如如何将承诺的时间压缩与消费者仍然在书中寻找的传统沉浸式深度阅读的花费时间相结合。

归根结底,从Kindle的设计演变可以看出,它同步了相互对立的时间性,将之整合到一个分布式的、具有表现性的前端工艺产品中,兼具

细致、耗时的书籍阅读体验和丰富的文本能够被轻易获取的、即时性的数字世界。

· 结语

本文的写作目的是更好地理解设计中的时间性参照和工艺设计品的话语媒介。我们通过了解再现时间性的技巧原理来更好地理解设计是如何有意地应用这种多重时间性的。我已经说明了工艺品对多重时间性的运用,以及设计通过对材料特性的选择和对话语媒介中时间运动的不同引用,来缓和数字生产与消费之间的社会、文化冲突。正如亚马逊 Kindle 或 Rocket Book 的案例显示,这种时间性的设计策略有相当大的变化。

我在前文中说明了 Kindle 中调用传统、复古设计和相关话语的策略。当然,Kindle 并不是所有数字图书设备的代表,但由于它的受欢迎程度和品牌认知度仍然相对较高,可能会有更好的反响,一如当下流行文化中的其他混合体或“后数字”媒体³⁷。就像汤·奥托所言,“对未来和过去的憧憬创造了主体的位置或身份”³⁸。因此,这些唤起过去的策略之所以显得如此有效,可能是因为它们在日常非物质化的媒体文化中,为消费者提供了叙述、生活和身份的有形的统一。不安的消费者寻求统一和意义,这也意味着提供身份感的品牌越来越占主导地位。换言之,尽管这些设备可能会像哈托格和布朗(Hartog and Brown)认为的那样,造成时间压缩和渐离感,但它们可能也会通过与过去的共时来治愈这些认知错位。

179

最后,在电子阅读装置的设计中,我们关注了有意的历史参照,这并不是为了忽视或忘记现代图书制品设计所蕴含的文化与社会冲突,也不是为了否定文学文本阅读的作用或其真正的流动性和网络化特征。对所上述的时间策略的理解和对新时代技术幻象的单一时间观念的理解,为更丰富的设计批评打开了大门,这可能成为设计批评的组成部分,从而促进数字时代社会文化领域的进一步研究。

注 释

前言

1. 斯维特拉娜·博伊姆(Svetlana Boym),《怀旧的未来》(*The Future of Nostalgia*) (纽约:基础图书出版社,2002)。
2. 参见安东尼·J. 库尔森(Antony J. Coulson),《1851—1870年英国设计书目》(*A Bibliography of Design in Britain 1851—1870*) (伦敦:设计委员会,1970)。
3. 理查德·霍加特(Richard Hoggart),《识字的用途》(*The Uses of Literacy*) (伦敦:查托 & 温都斯出版社,1957)。
4. 大众观察在20世纪30年代的作品被汤姆·杰弗里(Tom Jeffrey)在伯明翰当代文化研究中心的印刷临时报告中进行了专业总结,1978。
5. 雷蒙德·威廉姆斯(Raymond Williams),《长期革命》(*The Long Revolution*) (伦敦:查托 & 温都斯出版社,1961),后在《主导、误差和突显》(*Dominant, Residual and Emergent*)一文第121—127页中进行了详细的阐述(《马克思主义与文学》,牛津:牛津大学出版社,1977)。
6. 梅耶·夏皮罗(Meyer Shapiro),“风格”,《今日人类学》阿尔弗雷德·L. 克鲁伯(Alfred L. Kroeber)编(芝加哥:芝加哥大学出版社,1953),287—312。
7. 1964年伯明翰大学成立当代文化研究中心。
8. 沃尔特·本雅明(Walter Benjamin),《插图》(*Illuminations*) (伦敦:哈珀·柯林斯,1973)。
9. 查尔斯·詹克斯(Charles Jencks),《建筑学2000:预测与方法》(伦敦:景观工作室,1971)。
10. 参见雷纳·班纳姆(Reyner Banham),他从1965年起致力于《新社会》(*New Society*)的编纂。参见《批评家的写作》[玛丽·班纳姆(Mary Banham)、保罗·巴克(Paul Barker)、萨瑟兰·莱尔(Sutherland Lyall)、彼得·霍尔(Peter Hall)合编](奥克兰:加州大学出版社,1999)。
11. 阿德里安·福迪(Adrian Forty),《欲望之物》(伦敦:泰晤士和哈德逊出版社,1986)。

12. 保罗·波托盖西(Paolo Portoghesi),《过去的存在》(伦敦:学院出版,1980)。
13. 1982年第一部小说《神经巫师》(*Nuromancer*),1981年第一部短篇小说OMNI。
14. 罗伯特·W. 马克斯(Robert·W. Marks),《巴克明斯特·富勒的动力极限世界》(*The Dymaxion World of Buckminster Fuller*)(花园城,纽约:锚图书出版,1973)。
15. 维克多·帕帕奈克(Victor Papanek),《为真实世界设计:人类生态和社会变革》(*Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*)(纽约:Pantheon Books 出版社,1971)。
16. 伯纳德·鲁道夫斯基(Bernard Rudofsky),《没有建筑师的建筑》(*Architecture without Architects*)(纽约:现代艺术博物馆,1964)和《不时髦的人体》(*The Unfashionable Human Body*)(伦敦:鲁珀·哈特·戴维斯,1972)。
17. 《全球概览》,1968。
18. 雷纳·班纳姆(Reyner Banham),《第一机械时代的理论与设计》(伦敦:建筑出版社,1960)。

引言

1. 克里斯汀·罗斯(Christine Ross),《过去既是现在,也是未来:当代艺术的暂时转折》(*The Past Is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*)(伦敦:布卢姆斯伯里学术出版社,2014)。
2. 宝拉·霍金斯(Paula Hawkins),《火车上的女孩》(*The Girl on the Train*)(纽约:双日出版社,2015)。
3. 朱迪·阿特菲尔德(Judy Attfield),《野性之物:日常生活中的物质文化》(*Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*)(牛津:伯格出版社,2000),213。
4. 大卫·S. 兰德斯(David S. Landes),《时间的革命:时钟与现代世界的形成》(*Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*)(剑桥、马萨诸塞州和伦敦:哈佛大学出版社,1983),12。
5. E. P. 汤普森(E. P. Thompson),《时间、工作纪律与工业资本主义》(*Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism*),《过去与现在》(*Past & Present*)38(1967):56—97。
6. 芭芭拉·亚当(Barbara Adam),《时间观察:时间的社会分析》(*Time*

- watch: *The Social Analysis of Time*) (剑桥: 政治出版社, 1995), 88。
7. 本尼迪克特·安德森(Benedict Anderson), 《想象中的社区: 反思民族主义的起源与传播》(*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*) (伦敦: 沃索出版社, 2016)。
 8. 亚当(Adam), 《时间观察: 时间的社会分析》, 92—94。
 9. 帕沙·查特吉(Partha Chatterjee), 《异质时代的民族》(*The Nation in Heterogeneous Time*), 《前景》(*Futures*) 37, no. 9, 特刊(2005): 925—942, doi:10.1016/j.futures.2005.01.011。
 10. 凯文·K. 布瑞斯(Kevin K. Birth), 《时间对象: 事物如何塑造时间性》(*Objects of Time: How Things Shape Temporality*) (纽约: 帕尔格雷夫·麦克米伦出版社, 2012), 118。
 11. 汤·奥托(Ton Otto), 《服务于设计的设计史》(*History in and for Design*), 《设计史学刊》(*Journal of Design History*) 29, no. 1 (2016): 59, doi:10.1093/jdh/epv044。
 12. 丹尼斯·P. 佐丹(Dennis P. Doordan), 《设计历史: 选集》(*Design History: An Anthology*) (剑桥、麻省和伦敦: 麻省理工学院出版社, 1995), 13。
 13. 斯坦利·帕克(Stanley Parker), 《20世纪的休闲》(*Leisure in the Twentieth Century*) (伦敦: 设计委员会出版物, 1977), 8。
 14. 亚当(Adam), 《时间观察: 时间的社会分析》, 96。
 15. 斯蒂芬·诺特(Stephen Knott), 《业余工艺: 历史与理论》(*Amateur Craft: History and Theory*) (伦敦: 布卢姆斯伯里, 2015)。
 16. 乔纳森·M. 伍德汉姆(Jonathan M. Woodham), 《设计设计史: 从佩夫斯纳到后现代主义》(*Designing Design History: From Pevsner to Postmodernism*), 《交流研究资料库工作文件》(*Working Papers in Communication Research Archive*), 第1卷(1); 《数码化及知识》(*Digitisation and Knowledge*), 2001年。ISSN 1177—3707。
 17. 格里斯·李-玛菲(Grace Lees-Maffei), 《生产—消费—调节范式》(*The Production-Consumption-Mediation Paradigm*), 《设计史学刊》(*Journal of Design History*), 22, no. 4 (2009): 351—376。
 18. 乔·莫兰(Joe Moran), 《历史、记忆和日常生活》(*History, Memory and the Everyday*), 《反思历史》(*Rethinking History*), 8, no. 1 (2004): 60, doi:10.1080/13642520410001649723。
 19. 罗伯特·哈桑(Robert Hassen), 《网络时代与新知识时代》(*Network Time and the New Knowledge Epoch*), 《时间与科学》(*Time & Society*), 12, no. 2—3 (2003): 226—241, doi:10.1177/0961463X030122004。
 20. 朱迪·瓦克曼(Judy Wajcman), 《仓促之间: 数字资本主义生活的加

- 速》(*Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism*) (芝加哥与伦敦:芝加哥大学出版社,2015),2—3。
21. 金贝尔(Kimbell)、露西(Lucy),《反思设计思维:第一部分,设计与文化》(*Rethinking Design Thinking: Part 1, Design and Culture*),3(2011):285—306。
 22. 托尼·弗莱(Tony Fry)、克莱夫·迪尔洛特(Clive Dilnot)和苏珊·C.斯图尔特(Susan C. Stewart),《设计和历史的问题》(*Design and the Question of History*) (伦敦和纽约:布卢姆斯伯里学术出版社,2015),151。
 23. 潘妮·斯帕克(Penny Sparke),《序言》(*Introduction*),在潘妮·斯帕克与非奥娜·费舍尔的合辑中,《劳特利奇的设计研究伙伴》(*The Routledge Companion to Design Studies*) (伦敦和纽约:劳特利奇出版社,2016),2。
 24. 见专题:《在过去与现在的十字路口——“当代”历史与历史学科》(*At the Crossroads of Past and Present—“Contemporary” History and the Historical Discipline*),《当代历史学报》(*Journal of Contemporary History*),第46期,第46页,3(2011年7月)。

第一章 千年,百年

1. 杰里米·蒂尔(Jeremy Till),《建筑要素》(*Architecture Depends*) (剑桥,麻省:麻省理工学院出版社,2009)。
2. 芭芭拉·彭纳(Barbara Penner)和查尔斯·赖斯(Charles Rice),《红屋的许多生活》(*The Many Lives of Red House*),安妮·梅西(Anne Massey)和彭妮·斯帕克(Penny Sparke)(合编),《传记》(*Biography*),《身份与内心》(*Identity and the Interior*) (奥尔德肖特:阿什盖特出版社,2013),23。
3. 阿特菲尔德(Attfield),《野性之物:日常生活中的物质文化》(*Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*) (纽约:伯格出版社,2000)。
4. 出处同上,235。
5. 尼克尔森·贝克(Nicholson Baker),《阁楼》(*The Mezzanine*) (伦敦:格兰塔书店,1989)。
6. 伊恩·辛克莱(Iain Sinclair),《伦敦轨道:漫步 M25》(*London Orbital: A Walk Around the M25*) (伦敦:企鹅出版社,2003)。

设计之石:永恒材料的时间表现

1. 卡尔斯滕·哈里斯(Karsten Harries),《建筑与时间恐惧》(*Building and the Terror of Time*),《透视塔》(*Perspecta*) 19(1982):64。
2. 杰里米·蒂尔(Jeremy Till),《建筑要素》(*Architecture Depends*) (剑桥,麻省:麻省理工学院出版社,2009),79。
3. 杰里米·蒂尔(Jeremy Till),《建筑要素》(*Architecture Depends*),18。
4. 罗宾·埃文斯(Robin Evans),《投射之模:建筑及其三种几何》(*The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries*) (剑桥,麻省:麻省理工学院出版社,1995),189。
5. 蒂姆·英格尔德(Tim Ingold),《制造:人类学、考古学、艺术与建筑》(*Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*) (伦敦和纽约:劳特里奇出版社,2013),54—57。
6. 英格尔德(Ingold),《制造》(*Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*),48。
7. 尚塔尔·康奈尔(Chantal Conneller),《材料考古学:史前早期欧洲的实质性转变》(*An Archeology of Materials: Substantial Transformation in Early Prehistoric Europe*) (纽约:劳特里奇出版社,2011),82。
8. 《美国历史建筑调查》(*Historic American Buildings Survey*),美国国会图书馆,<http://www.loc.gov/item/il0118/> 美国伊利诺伊州库克县芝加哥南草原大道 1800 号,约翰·J. 格莱斯纳大厦 ILL, 16 - CHIG, 17-(图 5 / 6)。
9. 让·鲍德里亚(Jean Baudrillard),《拟像与仿真》(*Simulacra and Simulation*) (安娜堡:密歇根大学出版社,2014),53。
10. 保罗·埃蒙斯(Paul Emmons),《按比例绘制:建筑图纸中富有想象力的栖居》(*Drawn to Scale: The Imaginative Inhabitation of Architectural Drawings*),马可·弗拉斯卡里(Marco Frascari)、乔纳森·黑尔(Jonathan Hale)和布拉德利·斯塔基(Bradley Starkey)合编,《从模型到图纸:建筑中的想象和表现》(*From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*) (伦敦:劳特里奇出版社,2007),71。
11. 马克·帕特森(Mark Paterson),《建筑的视觉方法之外:视觉、触觉、技术》(*More-Than Visual Approaches to Architecture: Vision, Touch, Technique*),《社会与文化地理学》(*Social & Cultural Geography*),第 12 期,第 3 页(2011 年 5 月):270。
12. 帕特森(Paterson),《建筑的视觉方法之外:视觉、触觉、技术》(*More -*

- Than Visual Approaches to Architecture: Vision, Touch, Technique*), 265.
13. “Zamani 项目”(Zamani Project), 开普敦大学 Zamani 项目 (University of Cape Town Zamani Project), <http://zamaniproject.org/index.php/home.html> (2017 年 12 月 29 日查阅)。
 14. 蒂尔 (Till), 《建筑要素》(*Architecture Depends*), 87。
 15. 《萨胡尔时间》(*Sahul Time*), 莫纳什大学 (Monash University), <http://sahul时间.monash.edu.au/explore.html> (2017 年 12 月 29 日查阅)。
 16. 《虚拟圣保罗大教堂项目》(*Virtual St. Paul's Cathedral Project*), 北卡罗莱纳州立大学, <https://vpcp.chass.ncsu.edu/churchyard/resources/> (2017 年 12 月 29 日查阅)。
 17. F. I. 阿波利诺 (F. I. Appolino)、M. 盖亚尼 (M. Gaiani) 和 Z. 桑 (Z. Sun), 《建筑遗产数字化重建中的三维建模与数据丰富》(*3D Modeling and Data Enrichment in Digital Reconstruction of Architectural Heritage*), 摄影测量、遥感和空间信息科学国际档案馆 (ISPRS—International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences), XL-5/W2, (2013); 47。
 18. 尼古洛·德尔莫托 (Nicolo Dell'Unto)、吉阿拉·兰德斯 (Giacomo Landeschi)、安玛丽·林德·图亚特 (Anne-Marie Leander Touati)、马蒂奥·德尔莱皮内 (Matteo Dellepiane)、马可·卡里利 (Marco Callieri) 和丹·费达尼 (Daniele Ferdani), 《三维 GIS 视角下的古建筑体验: 以瑞典庞贝项目为例》(*Experiencing Ancient Buildings from a 3D GIS Perspective: A Case Drawn from the Swedish Pompeii Project*), 载于《考古方法理论期刊》(*Journal of Archeological Method Theory*) 第 23 期, 73 页 (2016) 期: 88。
 19. 伊莲·A. 沙利文 (Elaine A. Sullivan) 和丽莎·M. 斯奈德 (Lisa M. Snyder), 《数码狂欢节: 交互式三维出版与同行评议实验》(*Digital Karnak: An Experiment in Publication and Peer Review of Interactive, Three-Dimensional Content*), 载于《建筑史学家学会学报》(*Journal of the Society of Architectural Historians*) 第 76 期 (2017 年 12 月): 464—482。
 20. 《虚拟哈德良别墅项目》(*Virtual Hadrian's Villa Project*), 印第安纳大学 (Indiana University), <http://vwahl.soic.indiana.edu/villa/index.php> (2018 年 1 月 2 日访问)。

“灵魂的戏剧”: 菲比·安娜·特拉奎尔设计中的时间、永恒和进化

1. 1906 年 6 月 13 日, 叶芝 (W. B. Yeats) 写给格列高利夫人 (Lady

- Gregory)的信, J. 凯利(J. Kelly)和 R. 舒查德(R. Schuchard)合编,《叶芝书信集》(*The Collected Letters of W. B. Yeats*)第四卷 1905—1907年(牛津:牛津大学出版社,2005),第417—418页。
2. 关于19世纪时间本质变化的马克思主义经典史书是 E. P. 汤普森(1967)的《时间、工作纪律和工业资本主义的过去与未来》(*Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*),《过去与现在》(*Past & Present*)38:56—97。
 3. J. 康林(J. Conlin),《进化论与维多利亚时代科学、文化与政治在达尔文的英国》(*Evolution and the Victorians-Science Culture and Politics In Darwin's Britain*) (伦敦:布卢姆斯伯里出版社,2014),4。
 4. 本章讨论的所有菲比·安娜·特拉奎尔(Phoebe Anna Traquair)的作品都属于苏格兰国家博物馆的藏品(National Museums Scotland)。可以通过 <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/search-our-collections/> 在线观看。
 5. W. 佩特(W. Pater),《伊壁鸠鲁派的马吕斯:他的感觉和思想》(*Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas*)第二卷(伦敦:麦克米伦出版社,1895),244。
 6. E. 卡明(E. Cumming)(1993),《菲比·安娜·特拉奎尔》(*Phoebe Anna Traquair*) (爱丁堡:苏格兰国家美术馆,1993),199, 65—66, Cat. 38。
 7. J. 麦克甘(J. McGann),《但丁·加布里埃尔·罗塞蒂与必输的游戏》(*Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must be Lost*) (纽黑文,CT:耶鲁大学出版社,2000)。
 8. 比阿特丽斯(Beatrice)在《帕拉迪索》(*Paradiso*)第4章中明确提到柏拉图(Plato)的《蒂迈欧》(*Timaeus*)。参见 T. 巴洛里尼(T. Barolini) (编辑),《数字但丁》(*Digital Dante*), 哥伦比亚大学图书馆(Columbia University Libraries), <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divinecomedy/paradiso/paradiso-4/> (2018年2月5日查阅)。
 9. 格雷戈里(Crane), 格里高利(Gregory) (编辑与翻译), 柏拉图(Plato), 《蒂迈欧》, 28a—30d, 珀尔修斯图书馆(Perseus Library), 塔夫茨大学(Tufts University)。 <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0180%3Atext%3DTim.%3Asection%3D30d> (2018年2月3日查阅)。
 10. J. S. 布莱克(J. S. Black)和 P. A. 特拉奎尔(P. A. Traquair), 但丁(Dante), 《笔记和插图》(*Notes and Illustrations*) (爱丁堡:私人印刷, T&A. 康斯特布尔, 1890)。
 11. 卡明(Cumming), 《菲比·安娜·特拉奎尔》(*Phoebe Anna Traquair*), 28。

第二章 百年,十年,年

1. 凯蒂尔·法伦(Kjetil Fallan)、格雷斯·利斯-马菲(Grace Lees-Maffei),《设计世界:全球化时代的国家设计史》(*Designing Worlds: National Design Histories in an Age of Globalization*) (纽约:伯根书籍出版社,2016)。
2. 本尼迪克特·安德森(Benedict Anderson),《想象共同体:对民族主义起源与传播的反思》(*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*) (伦敦:沃尔索出版社,2016)。
3. 蒂姆·埃丹索尔(Tim Edensor),《民族认同、流行文化和日常生活》(*National Identity, Popular Culture and Everyday Life*) (牛津:伯格出版社,2002)。
4. 多米尼克·波伊尔(Dominic Boyer),《奥斯塔吉与德国东部的未来政治》(*Ostalige and the Politics of the Future in Eastern Germany*),《新自由主义的历史性》(*Neoliberal Historicities*)18, 第二期(2006):361。
5. 迈克尔·汤普森(Michael Thompson),《路上的垃圾》(*The Filth in the Way*),收录于苏珊·皮尔斯(Susan Pearce)主编《解释对象和收藏》(*Interpreting Objects and Collections*)一书中(劳特利奇出版社,1995),269—278。
6. 拉斐尔·塞缪尔(Raphael Samuel),《记忆剧场:当代文化中的过去和现在》(*Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*) (伦敦:1994)。
7. 马考德·史密斯(Marquard Smith),《历史哲学论文集:数字搜索与可分布时代的研究工作》(*Theses on the Philosophy of History: The Work of Research in the Age of Digital Searchability and Distributability*),《视觉文化杂志》(*Journal of Visual Culture*)12,第3期(2013):375—403, doi:10.1177/1470412913507505。
8. 芭芭拉·亚当(Barbara Adam),《时间观察:时间的社会分析》(*Timewatch: The Social Analysis of Time*) (剑桥:政治出版社,1995), 91。
9. 伊丽莎白·弗里曼(Elizabeth Freeman),《时间的约束:酷儿的时间性,酷儿的历史》(*Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*) (达拉谟:杜克大学出版社,2010),第15页。

和苹果派一样好吃吗? 统一后的德国和对德意志民主共和国公共艺术的接受

1. 皮昂科夫斯基·托马斯(Piontkowski Thomas)和图尔曼·马丁

- (Reißmann Martin),《关于民主德国时代壁画的争论》(*Debatte um Wandbild aus DDR-Zeiten*),《弗格兰新闻》(*Vogtland Anzeiger*),2011年3月25日,http://vogtland-anzeiger.de/Vogtland_Anzeiger/cms-nachrichten/entgegengesetzt/debatte-um-wandbild-aus-ddr-zeiten.html (2011年3月25日查阅)。
2. “普劳纳认为辩论是多余的”(Plauener Künstler hält Debatte für überflüssig), www.spitzenstadt.de, 29 April 2011, <https://www.spitzenstadt.de/plauen/1-nachrichten/plauener-kuenstler-haelt-debatte-fuer-ueberfluessig.html> (2011年3月25日查阅)。
 3. 蒂莫西·加顿·阿什(Timothy Garton Ash),《德国可以显示重生的阿拉伯国家克服困难的过去的艺术》(*Germany Can Show Reborn Arab Nations the Art of Overcoming a Difficult Past*),《卫报》(*The Guardian*),2011年3月16日,<https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/mar/16/germany-overcoming-past-arab-dictatorships> (2011年3月25日查阅)。
 4. 科瓦尔查克(Kowalczyk), 伊尔科-萨沙(Ilko-Sascha),《关于民主德国研究的历史争议, 审查失败》(*Historikerstreit über DDR-Forschung, Die Aufarbeitung ist gescheitert*),2016年4月20日,塔兹,柏林,<http://www.taz.de/!5293270/>(2017年11月1日查阅)。
 5. “德国联邦议院移交委员会对德国 SED 独裁统治的历史和后果的回顾”(Enquete Kommission des deutschen Bundestages Aufarbeitung der Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland),1992—1998。
 6. 审查 SED 独裁统治的联邦基金会(Die Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur)。
 7. 康拉德·H. 雅劳施(Konrad H. Jarausch),《为了德国的统一》(*The Rush to German Unity*)(牛津:牛津大学出版社,1994)。
 8. 《你如何看待德国?》(*How Do You See Germany?*),BFI组织的专题讨论会,歌德学院(Goethe Institut),伦敦,1990年10月26日至27日。摘自作者的笔记。
 9. 汉诺·劳特伯格(Hanno Rauterberg),《魏玛沸水:由图片之争到图片之战——展览如何挑起东西方冲突》(*Kesseltreiben in Weimar: Aus Bilderstreit wird Bilderkampf: Wie eine Ausstellung den Ost-West-Konflikt schürt*),时代在线,1999年5月27日,http://www.zeit.de/1999/22/199922.b7._fortsetzung.xml (2017年11月1日查阅)。
 10. 托拜厄斯·泽沃森(Tobias Zervosen),《历史保护与历史论述》(*Denkmalpflege und geschichtspolitischer Diskurs*),载于马克·埃斯切里奇(Mark Escherich)(编辑),《东方现代主义纪念碑:战后现代主义建筑遗产的挪用和保存》(*Denkmal Ost-Moderne, Aneignung und*

Erhaltung des baulichen Erbes der Nachkriegsmodeerne) (城市发展和保护历史古迹, 卷 16) (柏林: 乔维, 2012)。

11. 曼哈德·格康(Meinhard Gerkan)(编辑), 德累斯顿东西方建筑研讨会(汉堡: 基督教徒出版社, 1990年), 引自坦尼娅·舍夫勒(Tanja Scheffler), “德累斯顿, 从社会主义城市规划理念的迅速失败, 回到历史名城的路”(Dresden. Vom schnellen Scheitern der sozialistischen Städtebaukonzepte. Der Weg zurück zur historischen Stadt), 德国档案馆 45, 第 4 期: 666—80, <http://www.hpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/147752/dresden-das-scheitern-der-sozialistischen-stadt? p=all>。
12. 伊内斯·魏茨曼(Ines Weizman) (2010), “破坏参与……还有莱比锡格鲁瑙的住房”(The Destruction of Participation ... and of Housing in Leipzig Grunau), 《新自由主义的前线: 后社会主义社会的城市斗争》(*The Neoliberal Frontline: Urban Struggles in Post-Socialist Societies*), 萨格勒布, 2008年12月4日, 2008年12月7日, 2010年10月3日。 <https://issuu.com/tiranaworkshop/docs/petrescu> (2017年11月1日查阅)。
13. 基督教民主联盟参议员, 沃尔克·哈塞默(Volker Hassemer), 1991年10月。有关20世纪90年代有关古迹命运的辩论的详细讨论, 请参见罗素·莱蒙斯(Russel Lemmons), 《监禁、谋杀、玷污: 关于柏林恩斯特·塔尔曼纪念碑和德国国家认同的争议, 1990—1995》(*Imprisoned, Murdered, Besmirched: The Controversy Concerning Berlin's Ernst Thälmann Monument and German National Identity, 1990—1995*), 阿尔诺德·西米恩·西尔克(Arnold-de Simine Silke)(编著), 《记忆的痕迹: 1989年与德国文化认同问题》(*Memory Traces: 1989 and the Question of German Cultural Identity*) (伯尔尼: 彼得·朗出版社, 2005), 309—334。
14. 《决心》(*Resolution*), 44。艺术史专业学生, 会议, 柏林, 1990年5月23日至27日。《关于保存德意志民主共和国社会主义纪念碑的决议》(*Resolution zum Erhalt der sozialistischen Denkmale im der DDR*), 给赫尔曼·劳姆(Hermann Raum)的信中, 盖蒂研究所(Getty Research Institute), DDR收藏, 第34辑: 赫尔曼·劳姆文集(Series XXXIV: Hermann Raum papers), 1945年, 1992年, 第217盒, 第15号文件夹。书信、手稿, 报纸文章, 社会主义纪念碑辩论(Socialist Monuments Debate), 1990—1991。
15. 同上条。
16. 汉斯·恩斯特·米蒂格(Hans-Ernst Mittig), “在展览的开幕式上”(Zur Eröffnung der Ausstellung), 《获得—破坏—改变?》(*Erhalten*

zerstören-verändern?) (柏林: NGBK 出版社, 1990), 8 - 15。展览附图:《获得—破坏—改变?》, 1990年8月11日至9月7日在东柏林的德意志民主共和国纪念碑, NGBK, 庙宇供品 22, 柏林。汉斯·米提格在这方面的开创性的著作是《纳粹体制下的艺术与日常生活: 阿尔伯特·斯皮尔的柏林路灯》(*Hans Mittig, Kunst und Alltag im NS-System: Albert Speers Berliner Strassenlaternen*) (吉森: 阿纳巴斯出版社, 1975)。

17. 见杰西卡·詹金斯(Jessica Jenkins), 《德意志民主共和国城市环境中的视觉艺术: 形式、理论和功能的变化, 1949—1980》(*Visual Arts in the Urban Environment in the German Democratic Republic: Formal, Theoretical and Functional Change, 1949—1980*), 毕业论文, 皇家艺术学院, 伦敦, 2014。
18. L. B.《桑塔格的丰碑》(*"Monumental" in Sonntag*) (1991年9月16日): 1。
19. 安娜·桑德斯(Anna Saunders)与黛比·平菲尔德(Debbie Pinfold): 《铭记和反思: 德意志民主共和国: 多视角、多权威》(*Remembering and Rethinking the GDR: Multiple Perspectives and Plural Authenticities*), (汉普郡: 帕尔格雷夫·麦克米伦出版社, 2013), 达芙妮·伯达尔(Daphne Berdahl), 《关于后社会主义的社会生活: 记忆, 消费, 德国》(*On the Social Life of Postsocialism: Memory, Consumption, Germany*) (布卢明顿: 印第安纳大学出版社, 2010); 玛丽亚·托多罗娃(Maria Todorova), 奥古斯塔·迪穆(Augusta Dimou)和斯特凡·特罗布斯特(Stefan Troebst)(编辑), 《回忆共产主义: 对东南欧生活经历的私人 and 公共回忆》(*Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*) (布达佩斯和纽约: 中欧大学出版社, 2014); 乔纳森·巴赫(Jonathan Bach), 《前东德消费共产主义物质文化的怀旧》(*Consuming Communism Material Cultures of Nostalgia in Former East Germany*), 奥利维亚·安吉(Olivia Angé)和大卫·柏林(David Berliner)(编辑), 《人类学与怀旧》(*Anthropology and Nostalgia*) (纽约和牛津: 贝尔根出版社, 2014); 詹森·詹姆斯(Jason James), 《东德的保护与民族归属: 传统拜物教与救赎日耳曼》(*Preservation and National Belonging in Eastern Germany: Heritage Fetishism and Redeeming Germanness*) (汉普郡和纽约: 帕尔格雷夫·麦克米伦出版社, 2012)。
20. 乌里克·马弗特(Ulrich Mählert et al)编辑, 《民主德国的历史、教学方法与经验》(*DDR-Geschichte vermitteln*), 《大学教学与政治教育》(*Ansätze und Erfahrungen in Unterricht*) (柏林: 都市警察出版社, .

2004), 10。

21. 波伊尔 (Boyer), 《奥斯塔利格与德国未来政治》(*Ostalige and the Politics of the Future in Eastern Germany*)。
22. 尾注 1 中引用文章的读者在线评论。
23. 详见 [statista.com](https://de.statista.com/statistik/daten/studie/13027/umfrage/beeurteilung-des-lebens-in-der-ddr/), 《回顾过去, 你如何评价民主德国的生活?》(*Wie beurteilen Sie rückblickend das Leben in die DDR*), <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/13027/umfrage/beeurteilung-des-lebens-in-der-ddr/> (2017 年 11 月 1 日查阅)。
24. 马赛克弗里兹 (Mosaikfries), 《我们的生活著名的束腰》(*Unser Leben Die berühmte Bauchbinde*), <https://www.hausdeslehrers.de/geschichte/der-fries/#c1388>, WBM Wohnungsbaugesellschaft Berlin-Mitte mbH。
25. 保罗·乌尔里希 (Paul Ulrich), 《就像没有炸药的旧德意志民主共和国外交部一样, 地面挖掘机正在侵蚀混凝土》(*Wie das alte DDR-Außenministerium ohne Dynamit dem Erdboden gleichgemacht wird Bagger fressen sich durch den Beton*), 《柏林时报》, 1995 年 8 月 5 日, <https://www.berliner-zeitung.de/16921296> (2017 年 11 月 1 日查阅)。
26. 给作者的回信, 答复有关纽伯特 (Neubert) 著作的询问。托马斯·巴尔塞罗夫斯基 (Thomas Balcerowski), 塔勒市长, 2011 年 3 月 8 日。
27. 凯瑟琳·希克利 (Catherine Hickley), 《东德“纵火坑”被重新提起》(*East German "Arseholes" Are Reappraised*), 《艺术评论》(*Art Newspaper Review*) (2018 年 2 月): 6—7。

一只葡萄牙公鸡和其他小玩意的故事: 极右翼独裁统治下的遗产、宣传和设计

1. 埃里克·霍布斯鲍姆 (Eric Hobsbawm), 特伦斯·兰格 (Terence Ranger) (编辑), 《传统的发明》(*The Invention of Tradition*) (剑桥: 剑桥大学出版社, 1983)。
2. 罗杰·格里芬 (Roger Griffin), 《法西斯主义的本质》(*The Nature of Fascism*) (伦敦, 纽约: 劳特利奇出版社, 1991), 《现代主义和法西斯主义》(*Modernism and Fascism*) (汉普郡, 纽约: 帕尔格雷夫·麦克米伦出版社, 2007)。
3. 哈维尔·希梅诺·马丁内斯 (Javier Gimeno -Martinez), 《设计与民族认同》(*Design and National Identity*) (伦敦, 纽约: 布卢姆斯伯里出版

- 社,2016)。
4. 玛利亚·海伦娜·桑托斯(Maria Helena Santos),“设计于葡萄牙(1960—1974)”(*Design in Portugal 1960—1974*),圣托马斯(Santos)编辑,《存档的预演》(*Rehearsal for an Archive*)(里斯本:CML/MUDE出版社,2017)。
 5. 一个将里斯本作为“世界中心”和主要集散地的稀世珍品、古董、奢侈品和野生动物的研究,见安玛丽·约旦·克施文德(Annemarie Jordan Gschwend),凯特·劳(Kate Lowe)编辑,《环球之城:文艺复兴时期的里斯本街头》(*The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*), (伦敦:保罗·霍尔伯顿出版社,2015),228—234。
 6. 杜阿尔·里贝罗·德·杜阿尔特(Duarte Ribeiro de Macedo),“演讲 I: 关于艺术的介绍”(Discurso I: Sobre a Introdução das Artes),安东尼奥·洛伦佐·卡米哈(Antonio Lourenço Caminha)(编辑),《杜阿尔·里贝罗·德·杜阿尔特未出版的作品》(*Obras Ineditas de Duarte Ribeiro de Macedo*)(里斯本:皇家印刷,1817),89。
 7. 有关葡萄牙民族志历史的研究(Portuguese ethnography history),详见约翰·莱亚尔(João Leal),《葡萄牙民族志》(*Etnografias Portuguesas*) 1870—1970(里斯本:唐吉河德出版社,2000)。
 8. 拉玛尔霍·奥提戈(Ramalho Ortigão),“装饰艺术展”(A Exposição de Arte Ornamental),《安东尼奥·玛丽亚》(*O António Maria*)第4期(1882年3月2日):67。
 9. 罗查·佩克索托(Rocha Peixoto),“普拉多奥里亚斯”(As Olarias de Prado),《葡萄牙:葡萄牙人民研究材料1》(*Portugalia: Materiaes para o estudo do povo portuguez* 1),第2期(1900):252。
 10. 有关巴塞罗斯公鸡陶俑的形制和技术演变的详细研究,见约翰·米莫萨·曼纽尔(João Manuel Mimoso),“巴塞罗斯公鸡的起源与演变”(Origem e Evolução do Galo de Barcelos),《陶器:考古、历史和民族学研究》(*Olaria: Estudos Arqueológicos, Históricos e Etnológicos*),第4期(2008—2011):144—161。
 11. “批评家大会”(V Congresso da Crítica),插图新闻(O Notícias Ilustrado),171期(1931.9.20):14。
 12. 阿图尔·马舍尔(Artur Maciel)与莱托·德·巴罗斯(Leitão de Barros)的通信,见于安东尼奥·曼努埃尔·库托·维亚纳(António Manuel Couto Viana)《绅士和堂兄弟们》(*Gentes e Cousas d'antre Minho e Lima*)(卡斯特罗大街:C. M. 卡斯特罗大街,1988),123—124。
 13. 研究葡萄牙民俗学在新一统时期作为审美定义者的重要性,见维拉·

- 马科斯·阿尔维斯(Vera Marques Alves),《在新州的〈农民石碑〉:国家宣传秘书处民俗政策中的民间艺术与民族》(*Camponeses Estetas no Estado Novo; Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*), 博士论文, 人类学系, ISCTE, 里斯本, 2007年。
14. 路易斯·查维斯(Luiz Chaves),《艺术与民间产业》(*Artes e Indústrias Populares*)(里斯本: SPN 出版社, 1940), 封底左页。
 15. 关于“好品位运动”(Good Taste Campaign)的研究, 见卡洛斯·巴托罗(Carlos Bártolo),《独裁政体的好品位》(*The Good Taste of an Authoritarian Regime*), 载于普里西拉·法瑞斯和保罗·阿特金森(Priscilla Farias and Paul Atkinson)编辑,《设计前沿: 领域、概念、技术》(*Design Frontiers: Territories, Concepts, Technologies*)(墨西哥: 编辑设计, 2014), 141—154。
 16. 约翰·那赛多·科雷亚(João Macedo Correia),《巴塞罗斯的餐具》(*As Louças de Barcelos*)(巴塞罗斯: 地区陶瓷博物馆, 1965), 24。
 17. 巴塞罗斯公鸡的演变: 从一个乡土玩具到一个国家的象征的研究, 见伊丽沙白·穆加·罗德里格斯夫人(Elisabete Muga Rodrigues),《巴塞罗斯公鸡: 神话、象征、图标》(*O Galo de Barcelos: Do Mito, do Símbolo, do Ícone*), 卢西亚达大学建筑与艺术学院硕士论文。
 18. 葡萄牙独裁统治的理想化社会研究, 见丽塔·德·阿尔梅达·卡瓦柳(Rita de Almeida Carvalho)和安东尼奥·科斯塔·平托(António Costa Pinto),《法西斯时代葡萄牙新国家的‘普通人’》(*The “Everyman” of the Portuguese New State during the Fascist Era*), 乔治·达尼诺(Jorge Dagnino), 马修·费尔德曼(Matthew Feldman), 保罗·斯托克(Paul Stocker)编辑,《激进右翼思想和实践中的新人》(*The New Man in Radical Right Ideology and Practice*), 1919—1945(伦敦: 布卢姆斯伯里出版社, 2018), 131—147。
 19. 安东尼奥·费罗(António Ferro),《旅行》(*Turismo*)(里斯本: SNI 出版社, 1949), 53。
 20. 波萨达斯(Pousadas)的研究, 见卡洛斯·巴托罗(Carlos Bártolo),《现代与现代、传统与传统: 葡萄牙前七个波萨达斯的简论(1942—1948)》(*Being Modern while Rejecting Modernism, Being Traditional while Dismissing Tradition: A Brief Study of the Portuguese First Seven Pousadas 1942—1948*), 载于《传统转型轨迹: 主要或次要影响》(*Tradition Transition Trajectories: Major or Minor Influences*), 2014年 ICDHS 第九届会议(圣保罗: 布吕歇尔出版社, 2014), 213—218。

21. 何塞·路易斯·布兰登奥·德·卡瓦略(José Luis Brandão de Carvalho),“报道,1941—2008年,一首赞美上帝的歌……”,手稿见 IAN/TT,里斯本,SNI档案室,cx—1103,PT-TT-SNI/DGT/I/1/1。
22. 费罗(Ferro),《旅行》(*Turismo*) (里斯本:SNI出版社,1949),113。
23. 安东尼奥·费罗(António Ferro),《装饰艺术》(*Artes Decorativas*) (里斯本:SNI出版社,1949),25—26。
24. 吉米诺·马蒂尼斯(Gimeno -Martínez),《设计与民族认同》(*Design and National Identity*)。
25. 关于20世纪60年代葡萄牙旗舰航空公司巴塞罗斯公鸡作为国家象征的使用,见佩德罗·简特·荷蒙(Pedro Gentil-Homem),《云端之后》(*Where the Clouds Are Far Behind*),见于芭芭拉·科蒂尼奥(Bárbara Coutinho)编辑,《TAP葡萄牙:民族形象》(*TAP Portugal: Image of a People*)里斯本:MUDE出版社,2015),65—66;186—203。

时间的实验:现代和古典对高阁规划的影响

1. 艾伦·鲍尔斯(Alan Powers),《英国:历史上的现代建筑》(*Britain: Modern Architectures in History*) (伦敦:瑞科图书出版社,2007)。
2. 丹尼斯·夏普(Dennis Sharp)和萨利·伦德尔(Sally Rendell),康奈尔(Connell),《沃德和卢卡斯:1929—1939年的英国现代建筑师》(*Ward & Lucas: Modern Architects In England 1929—1939*) (伦敦:弗朗西斯·林肯出版社,2008)。
3. E. 维图(E. Vitou),加布里埃尔·古维雷基安(Gabriel Guévrekian),格罗夫艺术在线(牛津:牛津大学出版社),www.oxfordartonline.com。
4. 安德鲁·华莱士·哈迪尔(Andrew Wallace Hadrill),《罗马英国学校:一百年》(*The British School at Rome: One Hundred Years*) (伦敦:罗马英国学校,2001)。
5. 阿米亚斯·康奈尔(Amyas Connell),申请延长第二年奖学金,英国罗马建筑学院,日期约1927年,英国罗马学校档案馆(British School at Rome Archives),康奈尔档案。
6. 伯纳德·阿什莫尔(Bernard Ashmole)和唐娜·库尔茨(Donna Kurtz)编辑,《伯纳德·阿什莫尔:自传》(*Bernard Ashmole: An Autobiography*) (洛杉矶:盖蒂信托出版物,1995)。
7. 阿米亚斯·康奈尔(Amyas Connell),续领第二年奖学金申请,英国罗马建筑学院,日期约1927年,英国罗马学校档案馆(British School at Rome Archives),康奈尔档案。

8. 该图像发表在于尔根·乔德克(Jürgen Joedecke)的《现代建筑史》(*A History of Modern Architecture*)第111页(纽约:弗雷德里克·A.普雷格出版社,1959)。康奈尔和阿什莫尔都没有谈到托特(Taut)的模型,因此这个猜想是我提出的。
9. 阿米亚斯·康奈尔(Amyas Connell),伯纳德·阿什莫尔(Bernard Ashmole)注释的高海拔草图,1928年,由伯纳德·阿什莫尔提供。
10. 汤姆森(Thomson)对高等教育的贡献很难确定。他没有对设计提出任何要求,但他可能只是帮助康奈尔准备了最初的图纸。
11. 可以在《M. W. 琼斯》(*M. W. Jones*)中找到莎拉(Sala)三叶虫的图示。《罗马建筑原理》(*Principles of Roman Architecture*)(纽黑文,CT:耶鲁大学出版社,2000)。
12. 乔凡尼·皮拉内西(Giovanni Piranesi),《建筑与展望》(*Prima parte di architetture e prospettive*)(罗马,1743年)的第一部分,致西格(Sig)的信。在《曼弗雷多·塔富里》(*Manfredo Tafuri*)引用尼古拉·基奥贝(Nicola Giobbe)的话。《球与迷宫》(*The Sphere and the Labyrinth*),《从皮拉内西到七十年代的前卫装饰与建筑》(*Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*),佩雷戈里诺·德·达西诺(Pellegrino d'Acerno)与罗伯特·康诺利(Robert Connolly)(剑桥,麻省理工学院出版社,1987)。
13. 同上条,B2。
14. 同上条,35。
15. 霍华德·罗伯逊(Howard Robertson),《时间的实验》(*An Experiment with Time*),《建筑师与建筑新闻123》(*Architect and Building News 123*)(1930年1月3日),12—13。
16. J. W. 邓恩(J. W. Dunne),《时间的实验》(*An Experiment with Time*)(伦敦:费伯出版社,1927)。
17. 威廉·福克纳(William Faulkner),《修女的安魂曲》(*Requiem for a Nun*),第一幕,第三场(纽约:兰登书屋,1951)。
18. 克里斯托弗·赫西(Christopher Hussey),《高阁、阿默沙姆、雄鹿:阿什莫尔教授的住所》(*High and Over, Amersham, Bucks: The Residence of Professor Ashmole*),《乡村生活》(*Country Life*),1931年9月19日,第60期,302—307。
19. 巴兹尔·沃德(Basil Ward),《康奈尔、沃德和卢卡斯》(*Connell, Ward and Lucas*),D. 夏普(D. Sharp)编辑,《规划与建筑:建筑协会给阿瑟·科恩的论文》(*Planning and Architecture: Essays Presented to Arthur Korn by The Architectural Association*)(伦敦:巴里和罗克利夫出版社,1967)。

20. 尼古拉斯·佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner),《伦敦4:北方——英格兰的建筑》(*London 4: North: The Buildings of England*) (纽黑文, CT 和伦敦: 耶鲁大学出版社, 2002)。

谱写“原子”史:“非官方”数字文档中的消费历史叙述

1. 科林·菲尔(Colin Pill),《让我们玩球吧》(*Let's Get Spherical*),《古董探险家》(*Vintage Explorer*) (2014年2月/3月):40。
2. 这里的“复古”是指战后“漫长”的50年代风格的复兴,涵盖了20世纪40年代末和60年代初。
3. 在此背景下的“媒介”指的是格蕾丝·里斯-马菲(Grace Lees-Maffei)所说的“生产者 and 消费者之间的中介渠道,包括零售和广告”,格蕾丝·里斯-马菲(Grace Lees-Maffei),《生产—消费—中介范式》(*The Production-Consumption-Mediation Paradigm*),《设计历史杂志》(*Journal of Design History*),22,第4期(2009):354。
4. 莎拉·埃尔西·贝克(Sarah Elsie Baker),《复古风格:家庭中的阶级、性别和设计》(*Retro Style: Class, Gender and Design in the Home*) (伦敦: 布鲁姆伯利出版社, 2013), 107。
5. 贝克(Baker),《复古风格》(*Retro Style*)。
6. 希尔达·基恩(Hilda Kean)和保罗·马丁(Paul Martin)(编辑),《公共历史读本》(*The Public History Reader*) (伦敦: 劳特利奇出版社, 2013)。
7. 佐伊·特罗德(Zoe Trodd),《阅读易趣:隐藏的商店、主观故事和人民的档案史》(*Reading eBay: Hidden Stores, Subjective Stories, and a People's History of the Archive*),载于肯·希利斯(Ken Hillis)和迈克尔·佩蒂特(Michael Petit)(合编),《每日易趣:文化、收藏和渴望》(*Everyday eBay: Culture, Collecting, and Desire*) (伦敦: 劳特利奇出版社, 2006), 77—90;肯·希利斯(Ken Hillis),《拍卖真品:易趣,叙事效果和多余的记忆》(*Auctioning the Authentic: eBay, Narrative Effect, and the Superfluity of Memory*),载于希利斯和佩蒂特,《每日易趣》,167—184;贝克(Baker),《复古风格》(*Retro Style*);米歇尔·怀特(Michele White),《现在就买:从易趣网得到的教训》(*Buy It Now: Lessons from eBay*) (达拉谟: 杜克大学出版社, 2012);莎伦·祖金(Sharon Zukin),《购买点:购物如何改变美国文化》(*Point of Purchase: How Shopping Changed American Culture*) (伦敦: 劳特利奇出版社, 2004)。
8. 详见克里斯托弗·布雷沃德(Christopher Breward)和吉斯拉因·伍德

- (Ghislaine Wood)编辑,《英国设计从1948年开始:现代时代的创新》(*British Design From 1948: Innovation in the Modern Age*) (伦敦: V&A 出版社,2012);乔纳森·M.伍德汉姆(Jonathan M. Woodham),《20世纪装饰》(*Twentieth-Century Ornament*), (伦敦维斯塔工作室,1990);莱斯利·杰克逊(Lesley Jackson),《当代:1950年代的当代建筑和室内设计》(*Contemporary: Architecture and Interiors of the 1950s*), (伦敦:菲顿出版社,1994)。
9. 希尔和桑(Heal & Son),《给特殊人群的礼物》(*Presents for Particular People*),1953—1956,2. V&A 国家艺术图书馆贸易目录收藏。
 10. 这里没有足够的空间来详细介绍二战后的“球与杆”式家具,详见我的博士论文《世纪中叶分子:战后英国科学与工业设计中 X 射线晶体可视化的物质文化》(*Mid-Century Molecular: The Material Culture of X-ray Crystallographic Visualisation across Post-war British Science and Industrial Design*),博士论文,皇家艺术学院和科学馆,2016年。
 11. 2013年至2015年进行的易趣网搜索实验,测试“球与杆”式家具与几个关键词之间的关系,我猜测它们与关键字“atomic”的联系最强;在2015年5月至7月,我通过每周收集的数据分析了“球与杆”式家具出现在搜索结果列表中的频率。
 12. 英国国家统计局(Office for National Statistics), National Life Tables 2012—2014年,2015年9月23日, http://www.ons.gov.uk/ons/dcp/1778_416983.pdf(2015年9月26日查阅)。
 13. 特罗德(Trodd),《阅读易趣》(*Reading eBay*),88。
 14. 贝维斯·希利尔(Bevis Hillier),《紧缩/狂欢:40年代和50年代的装饰艺术》(*Austerity/Binge: The Decorative Arts of the Forties and Fifties*) (伦敦:维斯塔工作室,1975),159。
 15. 同上条。
 16. 卡拉·格林伯格(Cara Greenberg),《世纪中期现代主义》(*Mid-Century Modern*) (纽约:泰晤士和哈德逊出版社,1984),第45页。
 17. 保罗·雷尼(Paul Rennie),《米勒的20世纪设计买家指南》(*Miller's 20th-Century Design Buyers Guide*) (肯特:米勒,2003);玛德琳·马什(Madeleine Marsh),《20世纪50年代米勒收藏》(*Miller's Collecting the 1950s*) (伦敦:米勒,1997);克里斯托弗·皮尔斯(Christopher Pearce),《五十年代资料来源:十年风格视觉指南》(*Fifties Source Book: A Visual Guide to the Style of a Decade*) (伦敦:夸尔托出版社,1990)。
 18. 马什(Marsh),《20世纪50年代米勒收藏》(*Miller's Collecting the*

- 1950s), 35, 78; 皮尔斯(Pearce), 《50年代资料来源》(*Fifties Source Book*), 135。
19. 雷尼(Rennie), 《米勒的20世纪设计》(*Miller's 20th-Century Design*)。
 20. 贝克(Baker), 《复古风格》(*Retro Style*), 101。
 21. 贝克(Baker), 《复古风格》(*Retro Style*)。
 22. 朱迪丝·米勒(Judith Miller), 《米勒的20世纪设计:最终图解原始资料册》(*Miller's 20th Century Design: The Definitive Illustrated Sourcebook*) (伦敦:米勒, 2009), 146。
 23. 凯茜·海斯(Cathy Hayes), 《易趣商业指南:一个人成功的故事和每一步的指南》(*The Easy eBay Business Guide: The Story of One Person's Success and a Step-by-Step Guide to Doing It Yourself*) (伦敦:睿纬出版社, 2014)。
 24. 特罗德(Trodd), 《阅读易趣》(*Reading eBay*)。
 25. 索菲·福根(Sophie Forgan), 《仙境中的原子》(*Atoms in Wonderland*), 《历史和技术》(*History and Technology*) 19, 第3期(2003): 182。
 26. 戴维·埃杰顿(David Edgerton), 《旧物的冲击:1900年以来的技术和全球历史》(*The Shock of the Old: Technology and Global History Since 1900*) (伦敦:简介书出版社, 2006), xi。
 27. 雅克·德里达(Jacques Derrida)和埃里克·普雷诺维茨(Eric Prenowitz), 《档案热:弗洛伊德印象》(*Archive Fever: A Freudian Impression*), 《附加符号》(*Diacritics*) 25, 第2期(1995年): 17。
 28. 拉斐尔·塞缪尔(Raphael Samuel), 《记忆戏院》(*Theatres of Memory*) (伦敦:弗索出版社, 1994), 17。
 29. 梅格·福斯特(Meg Foster), 《在线和插入?:数字化时代的公共历史与历史学家》(*Online and Plugged In?: Public History and Historians in the Digital Age*), 《公共历史评论》(*Public History Review*) 21 (2014): 1—19。
 30. 详见马夸德·史密斯(Marquard Smith), 《关于历史哲学的论文:数字可搜索性和可分发性时代的研究工作》(*Theses on the Philosophy of History: The Work of Research in the Age of Digital Searchability and Distributability*), 《视觉文化杂志》(*Journal of Visual Culture*) 第12期, 第3页(2013): 375—403。
 31. 怀特(White), 《现在就买》(*Buy It Now*), 8。
 32. 塞缪尔(Samuel), 《记忆剧场》(*Theatres of Memory*)。
 33. 路德米拉·若尔达诺娃(Ludmilla Jordanova), 《实践中的历史》(*History in Practice*) (伦敦:阿诺德出版社, 2000), 103。
 34. 埃杰顿(Edgerton), 《旧物的冲击》(*The Shock of the Old*)。

同性恋情感及其未来对设计史的影响

1. 乔尔·桑德斯(Joel Sanders),《窗帘战争:建筑师、装饰师和20世纪家庭室内设计》(*Curtain Wars: Architects, Decorators, and the 20th-Century Domestic Interior*),《哈佛设计杂志》(*Harvard Design Magazine*)(冬/春,2002年4月):16。
2. 马克·辛克曼(Mark Hinchman),《室内设计史:一些反响》(*Interior Design History: Some Reflections*),《室内设计杂志》(*Journal of Interior Design*)38,第1期(2013):xvii。
3. 详见黑泽尔·克拉克(Hazel Clark)和戴维·布罗迪(David Brody),《设计史的现状》(*The Current State of Design History*),《设计史杂志》(*Journal of Design History*)22,第4期(2009年),303—308;克莱夫·迪诺(Clive Dilnot),《设计史的情况,第一部分:影射领域》(*The State of Design History, Part I: Mapping the Field*),《设计问题》(*Design Issues*)1,第1期(1984年春季):4—23;克莱夫·迪诺(Clive Dilnot),《设计史的情况,第二部分:问题和可能性》(*The State of Design History, Part II: Problems and Possibilities*),《设计问题》(*Design Issues*)1,第2期(1984年秋季):3—20;克莱夫·迪诺(Clive Dilnot),《设计史的未来》(*Some Futures for Design History*),《设计史杂志》(*Journal of Design History*)22,第4期(2009年):377—394;维克托·马戈林(Victor Margolin),《美国设计史十年》(*A Decade of Design History in the United States, 1971—1987*),1971—1987年,《设计史杂志》(*Journal of Design History*)1,第1期(1988):51—72;维克托·马戈林(Victor Margolin),《设计史或设计研究:主题物质和方法》(*Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods*),《设计问题Ⅱ》(*Design Issues II*),第一期(1995年春季):4—15。
4. 乔斯·埃斯特班·穆奥兹(José Esteban Muñoz),《巡航乌托邦:同性恋的过去与未来》(*Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*)(纽约:纽约大学出版社,2009),7。
5. 穆奥兹(Muñoz),《巡航乌托邦》(*Cruising Utopia*),7。
6. 萨莉·安妮·赫克斯特布尔(Sally-Anne Huxtable),《另一种类型的单身汉:古怪美学、物质文化与英国现代室内设计》(*Bachelors of a Different Sort: Queer Aesthetics, Material Culture and the Modern Interior in Britain Review*),《室内设计》(*Interiors Design*)6,第2期

(2015):205。

7. 详见约翰·波特文(John Potvin),《另一种类型的单身汉:古怪美学、物质文化与英国现代室内设计》(*Bachelors of a Different Sort: Queer Aesthetics, Material Culture and the Modern Interior in Britain Review*) (曼彻斯特和纽约:曼彻斯特大学出版社,2014)。
8. 伊丽莎白·弗里曼(Elizabeth Freeman),《时代束缚:同性恋时代,同性恋历史》(*Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*) (达拉谟和伦敦:杜克大学出版社,2003),8。
9. 弗里曼(Freeman),《时代束缚》(*Time Binds*),4。
10. 佩吉·费兰(Peggy Phelan),《无标记:表演的政治》(*Unmarked: The Politics of Performance*) (纽约和伦敦:劳特利奇出版社,1996),6。
11. 安妮·克维特科维奇(Ann Cvetkovich),《感情档案,创伤、性与同性恋公共文化》(*An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*) (达拉谟和伦敦:杜克大学出版社,2003),8。
12. 沃尔特·本杰明(Walter Benjamin),《巴黎:19世纪的首都》(*Paris: Capital of the Nineteenth Century*),本杰明,阿尔卡迪斯项目(Benjamin, The Arcades Project) (剑桥,麻省和伦敦:哈佛大学出版社,1999),19—20。
13. 沃尔特·本杰明(Walter Benjamin),《关于历史哲学的论文》(*Theses on the Philosophy of History*) (纽约:舒肯出版社,1969),255。
14. 详见查尔斯·赖斯(Charles Rice),《内部出现》(*The Emergence of the Interior*) (伦敦和纽约:劳特利奇出版社,2007),比阿特丽斯·科洛米纳(Beatriz Colomina),《隐私与宣传:现代建筑作为大众媒体》(*Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*) (剑桥:剑桥大学出版社,1994)。
15. 乔斯·埃斯特班·穆奥兹(José Esteban Muñoz),《作为证据的蜉蝣:酷儿行动介绍》(*Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*),《妇女与表演:女性理论杂志》(*Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*)8,第2期(1996):6。
16. 安妮·克维特科维奇(Ann Cvetkovich),《女同性恋情感档案:纪录片与大众文化》(*In the Archives of Lesbian Feeling: Documentary and Popular Culture*),《暗箱》(*Camera Obscura*)49,第17期(2002):110。
17. 坎迪斯·惠勒(Candace Wheeler),《室内装饰——作为一种女性职业》(*Interior Decoration as a Profession for Women*),《装饰师和家具设计师》(*The Decorator and Furnisher*)26,第3期(1895):88。
18. 雅各布·冯·福尔克(Jacob von Falke),《房子里的艺术:住宅装饰装修的历史、批判和审美研究》(*Art in the House: Historical, Critical,*

- and Aesthetical Studies on the Decoration and Furnishing of the Dwelling*)(波士顿,麻省:Prang,1879),315。
19. 埃尔希·德·沃尔夫(Elsie De Wolfe),《好品位之家》(*The House of Good Taste*)(纽约:世纪出版社,1913),5。
 20. 弗兰克·阿尔瓦·帕森斯(Frank Alvah Parsons),《室内设计:基本原理与实践》(*Interior Design: Its Principles and Practice*)(纽约:双日出版社,1915),vii。
 21. 《我怎样才能成为一个装潢师?》(*How Can I Become a Decorator?*),《室内装潢师》(*The Upholsterer and Interior Decorator*)71,第1期(1923):97—98。
 22. 大卫·M.哈珀林(David M. Halperin),《如何做男同性恋的历史》(*How to Do the History of Male Homosexuality*),《GLQ:男女同性恋研究杂志》(*GLQ: The Journal of Lesbian and Gay Studies*)6,第1期(2000):92。
 23. 斯蒂芬·约书亚·维德(Stephen Joshua Vider),《没有比家更好的地方:同性恋家庭生活的文化史》(*No Place Like Home: A Cultural History of Gay Domesticity*),1988—1982年博士论文(剑桥,马萨诸塞:哈佛大学出版社,2013),29—30。
 24. 多萝西·罗斯柴尔德(Dorothy Rothschild),《亵渎室内设计》(*Interior Desecration*),《时尚》(*Vogue*)(美国)49,第8期(1917):54。
 25. 马克思·诺多(Max Nordau),《堕落》(*Degeneration*)(纽约:D.阿普尔顿出版社,1905),11。
 26. 罗斯柴尔德(Rothschild),《亵渎室内设计》(*Interior Design Desecration*),54。
 27. H. R. 霍伊斯夫人(Mrs H. R. Haweis),《装饰艺术》(*The Art of Decoration*)(伦敦:查托 & 温达斯出版社,1881),17。
 28. 惠勒(Wheeler),《室内装饰——作为一种女性职业》(*Interior Decoration as a Profession for Women*),88。
 29. 波特文(Potvin),《另一种类型的单身汉》(*Bachelors of a Different Sort*),286—289。
 30. 穆奥兹(Muñoz),《巡航乌托邦》(*Cruising Utopia*),10。
 31. 艾琳·格雷(Eileen Gray)和吉恩·巴多维奇(Jean Badovici),《从折中主义到怀疑》(*From Eclecticism to Doubt*),康士坦茨·康斯坦特(Constance Constant)与威弗里德·王(Wilfried Wang)编辑,《艾琳·格雷:一位通感建筑师》(*Eileen Gray: An Architect for all Senses*), (剑桥:哈佛大学设计研究生院,1996),69。

第三章 日,时,分

1. 哈特穆特·罗莎(Hartmut Rosa),《异化与加速:面向近现代时间性的批判理论》(*Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late - Modern Temporality*) (马尔默,瑞典: NSV 出版社, 2010), 15。
2. 沃尔夫冈·希维尔布希(Wolfgang Schivelbusch),《铁路之旅:十九世纪时空工业化》(*The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*) (奥克兰:加州大学伯克利出版社, 2014)。
3. 朱迪·瓦克曼(Judy Wajcman),《为时代出版:数字资本主义与生活的加速》(*Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism*) (芝加哥:芝加哥大学出版社, 2015), 5。
4. 斯图尔特·布兰德(Stewart Brand),《万年钟:时间与责任》(*The Clock of the Long Now: Time and Responsibility*) (纽约:基础丛书, 1999)。
5. 西蒙·萨德勒(Simon Sadler),《整体建筑》(*An Architecture of the Whole*),《建筑教育杂志》(*Journal of Architectural Education*) 61, 第4期(2008): 115。
6. 同上条, 123。
7. 斯图尔特·布兰德(Stewart Brand),《建筑如何学习》(*How Buildings Learn*) (伦敦:维京, 1994)。
8. 米歇尔·拉布拉格(Michelle Labrague),《巴塔哥尼亚:慢思维历史发展的个案研究》(*Patagonia: A Case Study in the Historical Development of Slow Thinking*),《设计史学刊》(*Journal of Design History*) 30, 第2期(2017): 188, doi:10.1093/jdh/epw050。
9. 罗伯特·哈桑(Robert Hassan),《网络时代与新知识纪元》(*Network Time and the New Knowledge Epoch*),《时代与社会》(*Time & Society*), 第2—3期: 226—241. doi:10.1177/0961463X030122004。
10. 同上条, 236。

地铁时代:设计如何使地下城市更加快捷

1. 从2017年9月10日在伦敦地铁皮卡迪利线前往希思罗4号航站楼的路上听得。
2. 在本文中,我将伦敦的地下铁路网简单地称为“地铁”,随着时间的推移,它已经成为各种各样的“地下集团”,如伦敦客运局、伦敦运输局和

- 伦敦交通局,目前还包括伦敦地面系统,不久还将有一条长距离铁路——一条为现有地下车站和新的互通式铁路服务的铁路——规模空前的横贯1号铁路。
3. 米歇尔·德·塞尔托(Michel de Certeau),翻译:史蒂文·伦德尔(Steven Rendall),《日常生活的实践》(*The Practice of Everyday Life*)[加州大学伯克利出版社,(1984)1988],沃尔夫冈·希维尔布希(Wolfgang Schivelbusch),《铁路之旅:十九世纪时间与空间的工业化》(*The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*)(奥克兰:加州大学出版社,2014)。
 4. 瑟图(Certeau),《日常生活实践》(*The Practice of Everyday Life*),115。
 5. 同上条,94。
 6. 道格·罗斯(Doug Rose),《意料之外的瓷砖:伦敦地铁六英里几何瓷砖图案研究》(*Tiles of the Unexpected: A Study of Six Miles of Geometric Tile Patterns on the London Underground*)(哈罗·威尔德:首都交通出版,2007)。
 7. 理查德·科克(Richard Cork)编辑,爱德华多·帕洛齐(Eduardo Paolozzi),《爱德华多·帕洛齐地铁》(*Eduardo Paolozzi Underground*)(伦敦:皇家艺术学院,魏登菲尔德和尼科尔森,1986)。
 8. 大卫·劳伦斯(David Lawrence),《伦敦的标志》(*A Logo for London*)(伦敦:劳伦斯·金出版社,2013);贾斯汀·豪斯(Justin Howes),《约翰斯顿的地铁类型》(*Johnston's Underground Type*)(哈罗·威尔德:首都交通出版社,2000)。
 9. 劳伦斯(Lawrence),《伦敦的标志》(*A Logo for London*)。
 10. 同上条。
 11. 参见肯·加兰(Ken Garland),《贝克先生的地铁地图》(*Mr Beck's Underground Map*)(哈罗·威尔德:首都交通出版社,1994)。
 12. 安德鲁·道(Andrew Dow),《告知乘客在哪下车:乔治·陶与铁路示意图的演变》(*Telling The Passenger Where to Get Off: George Dow and the Evolution of the Railway Diagrammatic Map*)(哈罗·威尔德:首都交通出版,2005);道格·罗斯(Doug Rose),“亨利·贝克发明了什么?”(Henry Beck Invented What?),http://www.dougrose.co.uk/index_henry_beck.htm(2017年11月28日查阅)。
 13. 沃尔夫冈·希维尔布希(Wolfgang Schivelbusch),《铁路之旅:19世纪时间与空间的工业化》(*The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*)(牛津:巴兹尔·布莱克威尔出版社,1980)。
 14. 同上条,43—44。

15. 加兰 (Garland), 《贝克先生的地铁地图》(*Mr Beck's Underground Map*)。
16. 见“探索我们的历史,来探寻西屋电气在我们的世界中是如何运作的”(Explore Our History to Discover How Westinghouse Has Been at Work in Our World),西屋电气公司(Westinghouse Electric Corporation),<http://westinghouse.com/heritage/>(2017年11月19日查阅)。
17. 希维尔布希(Schivelbusch),《铁路之旅》(*The Railway Journey*),50。
18. 铁路信息工作组(the Railway Information Working Party)——“实时”小组报告(Report of 'Real-Time' subgroup)(伦敦:伦敦交通,1976)。
19. 瑟图(Certeau),《日常生活实践》(*The Practice of Everyday Life*),111。
20. 艾里斯·默多克(Iris Murdoch),《布鲁诺的梦》(*Bruno's Dream*)(哈蒙兹沃思:查托 & 温达斯与企鹅图书合作,1970),57。

游乐宫与插件城市的幻想——20世纪60年代的建筑模块化和控制论

1. 彼得·库克(Peter Cook),《插件城市研究》(*Plug-In City Study*)(伦敦:建筑电讯学派档案项目,1964),项目号60,尽管插件城市通常被认为是彼得·库克的功劳,但这项研究包含了一系列思辨性的建议,沃伦·乔克(Warren Chalk)和丹尼斯·克朗普顿(Dennis Crompton)也做出了贡献。
2. 塞德里克·普莱斯(Cedric Price),《游乐宫项目手册》(*Brochure for the Fun Palace Project*), (蒙特利尔:加拿大建筑中心,1964),参考号:DR1995;0188;525;001;016。
3. 尽管建筑电讯学派很突出,但在书面设计史上资料相对缺乏;莫莉·赖特·斯坦森(Molly Wright Steenson),《建筑智能:设计师和建筑师如何创造数字景观》(*Architectural Intelligence: How Designers and Architects Created the Digital Landscape*)(剑桥,麻省:麻省理工学院出版社,2017);例如,塞德里克·普莱斯(Cedric Price)、克里斯托弗·亚历山大(Christopher Alexander)、尼古拉斯·内格罗蓬特(Nicholas Negroponte)和理查德·索尔·沃尔曼(Richard Saul Wurman)——四位20世纪60年代到70年代从事控制论和人工智能等技术的建筑师,他们研究了塞德里克·普莱斯的设计,为当今新兴的数字互动形式奠定了基础。建筑电讯学派自身的历史编纂保留了与这些对话的独立性,如西蒙·萨德勒(Simon Sadler),《建筑电讯学派:没有建筑的建筑》(*Archigram: Architecture without Architecture*), (伦敦:麻省理工学院

- 出版社,2005);彼得·库克(Peter Cook)由沃伦·查尔克(Warren Chalk)、丹尼斯·克伦顿(Dennis Crompton)、大卫·格林(David Greene)、罗恩·赫伦(Ron Herron)和迈克·韦伯(Mike Webb)支持,《建筑电讯学》(*Archigram*) (纽约:普林斯顿建筑出版社,1999);菲利普·斯图姆(Philipp Sturm)和彼得·卡彻拉·施马尔(Peter Cachola Schmal),《昨日的未来:未来系统和建筑设计的远见》(*Yesterday's Future: Visionary Designs by Future Systems and Archigram*) (慕尼黑:电话咨询,2016);2016年5月14日至9月18日在法兰克福的德意志建筑博物馆举办的展览;哈达斯·斯坦纳(Hadas Steiner),《超越建筑:流动结构》(*Beyond Archigram: The Structure of Circulation*) (纽约和伦敦:劳特利奇出版社,2009);本文有助于当今的数字景观,通过建筑模块化、控制论和当代社会理论的隐喻,参考了建筑电讯学派的“插件城市”和塞德里克·普莱斯的“游乐宫”。
4. 彼得·库克(Peter Cook),金属屋项目设计(Metal Houses Project)(伦敦:档案项目,1961),项目编号21。
 5. 彼得·库克(Peter Cook)和大卫·格林(David Greene),诺丁汉购物中心项目(Nottingham Shopping Centre Project)(伦敦:档案项目,1962),项目编号34。
 6. “城市生活展览”(Living City Exhibition),展览目录(伦敦:160;当代艺术学院,1963)。
 7. 彼得·库克(Peter Cook),《来—去:城市活力的钥匙》(*Come Go: The Key to the Vitality of the City*),西奥·克罗斯比(Theo Crosby)和约翰·博德利(John Bodley)编辑,《生活艺术(第2期)》(*Living Arts*),展览目录(伦敦:当代艺术与蒂洛森学院,1963),80。
 8. 西蒙·萨德勒(Simon Sadler),《建筑电讯学派:没有建筑的建筑》(*Archigram: Architecture without Architecture*) (伦敦:麻省理工学院出版社,2005),18。
 9. 彼得·库克(Peter Cook),《插件城市研究:简化维持组件》(*Plug-In City Study: Sustenance Components Simplified*),目录第2节(伦敦:档案项目,1964),项目号60。
 10. 普里西拉·查普曼(Priscilla Chapman),“插件城市”(The Plug-In City),《星期日报晤士报副刊》(*Sunday Times Supplement*),1964年9月20日,2。
 11. 同上条,3。
 12. 同上条,3。
 13. 迈克·韦伯(Mike Webb),《心中的男孩》(*Boys at Heart*),彼得·库克(Peter Cook)编辑,由沃伦·乔克(Warren Chalk)、丹尼斯·克朗普顿

- (Dennis Crompton)、大卫·格林(David Greene)、罗恩·赫伦(Ron Herron)和迈克·韦伯(Mike Webb)支持,《建筑电讯学》(Archigram)(纽约:普林斯顿建筑出版社,1999)。
14. 塞德里克·普莱斯(Cedric Price),《娱乐宫项目手册》(*Brochure for the Fun Palace Project*),项目编号:DR1995:0188;525;001;016。
 15. 斯坦利·马修斯(Stanley Matthews),《游乐宫:塞德里克·普莱斯的建筑和技术实验》(*The Fun Palace: Cedric Price's Experiment in Architecture and Technology*),《技术的艺术:思辨性研究杂志》(*Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*),第2期(2005),79。
 16. 斯坦利·马修斯(Stanley Matthews),《虚拟建筑游乐宫:塞德里克·普莱斯与不确定性的实践》(*The Fun Palace as Virtual Architecture: Cedric Price and the Practices of Indeterminacy*),《建筑教育杂志》(*Journal of Architectural Education*)59,第3期(2006):44。
 17. 建筑电讯学派(Archigram),“缩放和真实建筑”(Zoom and Real Architecture),《建筑电讯学》(Archigram)第4期(伦敦:建筑电讯学派档案项目,1964),项目编号100.4:18。
 18. 尽管这从未发生过。
 19. 建筑电讯学派(Archigram),《缩放和真实建筑》(*Zoom and Real Architecture*),18。
 20. 丹尼斯·克朗普顿(Dennis Crompton),《采访丹尼斯·克朗普顿》(*Interview with Dennis Crompton*)(伦敦:建筑电讯学派档案项目,N. D.),项目编号100.7。
 21. 彼得·库克(Peter Cook),《时代杂文》(*Time Essay*)(伦敦:建筑电讯学派档案项目,1966),项目编号100.7:9。
 22. 琼·利特伍德(Joan Littlewood),《琼的书:琼·利特伍德讲的奇怪历史》(*Joan's Book: Joan Littlewood's Peculiar History as She Tells It*)(伦敦:密涅瓦出版社,1995),702。
 23. 塞德里克·普莱斯(Cedric Price),CP3(伦敦:建筑电讯学派档案项目,1966),项目编号100.7:13。
 24. 同上条,13。
 25. 马修斯(Matthews),《游乐宫:塞德里克·普莱斯的建筑和技术实验》(*The Fun Palace: Cedric Price's Experiment in Architecture and Technology*),91。
 26. 马修斯(Matthews),《作为虚拟建筑的游乐宫:塞德里克·普莱斯和不确定性实践》(*The Fun Palace as Virtual Architecture: Cedric Price and the Practices of Indeterminacy*),45—46。

27. 同上条,42。
28. 西奥多·沙茨基(Theodore Schatzki),《社会的场所:社会生活与变迁宪法的哲学解释》(*The Site of the Social: A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*)(宾夕法尼亚:宾夕法尼亚州立大学出版社,2002):XI。
29. 乌斯曼·哈克(Usman Haque),《关于戈登·派克的建筑借鉴》(*The Architectural Relevance of Gordon Pask*),《广告建筑设计》(*AD Architectural Design*)77,第4期(2007年7月至8月):55。
30. 萨德勒(Sadler),《建筑电讯学派:没有建筑学的建筑》(*Archigram: Architecture without Architecture*),16。
31. 马修斯(Matthews),《作为虚拟建筑的游乐宫:塞德里克·普莱斯和不确定性实践》(*The Fun Palace as Virtual Architecture: Cedric Price and the Practices of Indeterminacy*),39—48。
32. 马修斯(Matthews),《游乐宫:塞德里克·普莱斯的建筑和技术实验》(*The Fun Palace: Cedric Price's Experiment in Architecture and Technology*),83。
33. 菲利浦·比斯利(Philip Beesley)和奥马尔·汗(Omar Khan),《响应建筑/表现仪器》(*Responsive Architecture/Performing Instruments*)(纽约:纽约建筑联盟,2009),10。
34. 伊泰·帕蒂(Itai Palti)和莫什·巴(Mosche Bar),《智能城市宣言:街道是否应该对我们的精神需求有感触?》(*A Manifesto for Conscious Cities: Should Streets be Sensitive to our Mental Needs?*),《卫报》(*The Guardian*),2015年8月28日。
35. 菲利浦·比斯利(Philip Beesley)和奥马尔·汗(Omar Khan),《响应建筑/表现仪器》(*Responsive Architecture/Performing Instruments*),5。
36. 克莱尔·麦克安德鲁(Claire McAndrew)和伊泰·帕蒂(Itai Palti),《在智能城市中寻求同理心》(*Seeking Empathy in Conscious Cities*),劳伦·沃恩(Laurene Vaughan)编辑,《关怀设计文化》(*Designing Cultures of Care*)(伦敦:布卢姆斯伯里,2018)。

时间的标识——社会加速时代的慢设计

1. <http://www.tichelaar.com/projects/minutes-service> (2018年1月查阅)。
2. 详见阿拉斯泰尔·福阿德-卢克(Alastair Fuad-Luke),《慢设计》(*Slow Design*),M. 埃尔霍夫(M. Erlhoff)和 T. 马歇尔(T. Marshall)(编

- 辑),《设计词典:国际设计研究委员会》(*Design Dictionary: Board of International Research in Design*) (巴塞尔: Birkhäuser, 2008), 乔纳森·查普曼 (Jonathan Chapman), 《情感耐久设计》(*Emotionally Durable Design*), 第二版 (伦敦: 劳特利奇出版社, 2015), 42—43。
3. 哈特穆特·罗萨 (Hartmut Rosa), 《异化和加速: 面向近现代时间的批判理论》(*Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*) (丹麦, 奥尔胡斯: 丹麦奥尔胡斯出版社, 2014), 20。
 4. 哈特穆特·罗萨 (Hartmut Rosa), 《社会加速: 现代性的理论》(*Social Acceleration: A New Theory of Modernity*) (纽约: 哥伦比亚大学出版社, 2015), 71—80。
 5. 罗萨 (Rosa), 《异化和加速》(*Alienation and Acceleration*), 31—33。
 6. 同上条, 26—28。
 7. 详见奥维·卡伊·彼得森, 《政治全球化和竞争国家》, 《政治社会学概论》(哥本哈根: 汉斯·雷策尔出版社, 2013), 281—298。
 8. 罗萨 (Rosa), 《社会加速》(*Social Acceleration*), 193—194。
 9. 同上条, 105。
 10. 同上条, 80—89。
 11. 罗萨 (Rosa), 《异化和加速》(*Alienation and Acceleration*), 39。
 12. 同上, 13—14。
 13. 格奥尔格·齐美尔 (Georg Simmel), 《大都市与精神生活》(*The Metropolis and Mental Life*), 理查德·塞内特 (Richard Sennett) 编辑, 《城市文化经典文集》(*Classic Essays on the Culture of Cities*) [纽约: 普伦提斯-霍尔, (1903), 1969], 48。
 14. 同上条, 50—51。
 15. 罗萨 (Rosa), 《社会加速》(*Social Acceleration*), 85—87。
 16. <http://www.aisseler.de/index.php?option=comproject&view=detail&pid=150&Itemid=1> (2018年1月查阅)。
 17. 莎拉·拉斯考 (Sarah Laskow), 《生长在英格兰的家具森林》(*A Forest of Furniture is Growing in England*), 在阿特拉斯·奥布斯库拉 (Atlas Obscura) (2017年12月13日查阅), <https://www.atlasobscura.com/articles/forest-furnitureenglandmidlands-tree-shaping-chairs-tables> (2018年1月查阅)。
 18. <https://www.atlasobscura.com/place/platanenkubus> (2018年1月查阅)。
 19. 莎拉·拉斯考 (Sarah Laskow), 《树木塑形简史》(*A Short History of Tree Shaping*), 载于阿特拉斯·奥布斯库拉 (Atlas Obscura) (2017年

- 12月13日), <https://www.atlasobscura.com/articles/a-short-history-of-tree-shaping> (2018年3月查阅)。
20. 莎拉·拉斯考(Sarah Laskow),《生长在英格兰的家具森林》(*A Forest of Furniture is Growing in England*)。
 21. 同上条。
 22. 格兰特·麦克拉肯在《文化与消费》一书中描述了现代物质文化中客体的象征属性是如何从大众文化转移至上层社会的,详见格兰特·麦克拉(Grant McCracken),《文化与消费》(*Culture and Consumption*) (布卢明顿:印第安那大学出版社,1988),31—43,另见查普曼(Chapman),《情感耐用性设计》(*Emotionally Durable Design*),133—134。
 23. <http://pooktre.com/photos/living-chair/> (2018年1月查阅)。
 24. <https://fullgrown.co.uk/about/> (2018年1月查阅)。
 25. 卢梭从他的教学经典《埃米尔》开始,描述了人类是如何利用花园里的树木形象来塑造孩子的天性的:“他不会像大自然那样拥有任何东西,而不是电动汽车。他自己也必须像马匹一样学习步伐,像园丁的树一样符合他主人的口味。”详见让-雅克·卢梭(Jean-Jacques Rousseau),《埃米尔》(*Emile*),芭芭拉·福克斯利(Barbara Foxley)翻译,1762年(伦敦和多伦多:J. M. 登特出版社,1921),5。
 26. 参见罗西塔·萨蒂尔(Rosita Satell),《天生的偶像? 媒体在新家具设计中的重要性》(*Født som ikon? Mediernes betydning for nyere møbeldesign*),丹麦南部大学博士论文,2018年2月,135—155。
 27. <http://www.woodnwonder.com/about-woodnwonder/> (2018年1月查阅)。
 28. 格蕾丝·里斯-马菲(Grace Lees-Maffe),《生产—消费—中介模式》(*The Production-Consumption-Mediation Paradigm*),《设计史学刊》(*Journal of Design History*)第22期,第4版(2009年12月),351。
 29. 盖伊·朱丽叶(Guy Julier),《设计文化》(*The Culture of Design*),第3版(伦敦:SAGE出版社,2014),54。
 30. <https://www.slowwood.nl/2381-2> (2018年1月查阅)。
 31. 详见保罗·格林哈尔(Paul Greenhalgh),《导言》(*Introduction*),格林哈尔什(Greenhalgh)编辑,《设计中的现代主义》(*Modernism in Design*) (伦敦:Reaktion Books出版社,1990),1—25。
 32. 查普曼(Chapman),《情感持久设计》(*Emotionally Durable Design*),43—44。
 33. 罗萨(Rosa),《社会加速》(*Social Acceleration*),86—87。

快与慢——设计与时间体验

1. 大卫·S.兰兹(David S. Landes),《时间的革命:时钟与现代世界的创造》(*Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*)(剑桥,MA:贝尔纳普出版社,2000);芭芭拉·亚当(Barbara Adam),《时代》(*Time*)(剑桥:波蒂出版社,2004)。
2. 马腾·巴斯(Maarten Baas),《真实时间》(*Real Time*), <http://maartenbaas.com/>(2017年12月1日查阅)。
3. 道格拉斯·拉什科夫(Douglas Rushkoff),《当下的冲击:当一切发生在现在》(*Present Shock: When Everything Happens Now*)(纽约:当下出版社,2015)。
4. 赫尔加·诺沃特尼(Helga Nowotny),《时代:现代与后现代体验》(*Time: The Modern and Post-modern Experience*)(剑桥:政治出版社)[剑桥,马萨诸塞州:布莱克韦尔出版社(发行商),1994];尼古拉斯·卡尔(Nicholas Carr),《肤浅:互联网如何改变我们的思考、阅读和记忆方式》(*The Shallows: How the Internet is Changing the Way We Think*)(伦敦:大西洋月刊,2010);罗伯特·科尔维尔(Robert Colville),《伟大的加速》(*The Great Acceleration*)(伦敦:布鲁姆伯里出版社,2016);朱迪·瓦克曼(Judy Wajcman),《时代出版:数字资本主义中的生活加速》(*Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism*)(芝加哥:哥伦比亚大学出版社,2015)。
5. 彼得·雷纳·班纳姆(Peter Reyner Banham),“2001年到来”(Come in 2001),《新社会》(*New Society*)(1976年1月8日),62—63。
6. 约瑟夫·波普尔(Joseph Popper),《单程票》(*The One-Way Ticket*), <http://www.josephpopper.ne>。
7. 巴拉克·奥巴马(Barack Obama),《总统关于21世纪空间探索的讲话》(*Remarks by the President on Space Exploration in the 21st Century*)(2010年4月15日), https://www.nasa.gov/news/media/TRANS/Obama_KSC_trans.html(2017年12月1日查阅)。
8. 安东尼·邓恩(Anthony Dunne)和菲奥娜·雷比(Fiona Raby),《思辨一切:设计、虚构与社会梦想》(*Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*)(剑桥,MA:MIT出版社,2013)。
9. 卡梅隆·唐金利(Cameron Tonkinwise),《我们打算如何走向未来:安东尼·邓恩和菲奥娜·雷比的评论》(*How We Intend to Future: Review of Anthony Dunne and Fiona Raby*),《思辨一切:设计、虚构与社会梦想》(*Speculative Everything: Design, Fiction, and Social*

- Dreaming),《设计哲学论文》(*Design Philosophy Papers*)12,第2期(2014):169—187。
10. 布鲁斯·毛(Bruce Mau),《巨变》(*Massive Change*)(伦敦:非顿出版社,2004)。
 11. 埃左奥·曼齐尼(Ezio Manzini),《可持续发展日常项目》(*Sustainable Everyday Project*),<http://www.sustainable-everyday-project.net/>(2017年12月1日查阅)。
 12. 斯图尔特·布兰德(Stewart Brand),《万年钟:时间与责任》(*The Clock of the Long Now: Time and Responsibility*)(纽约:基础丛书,1999)。
 13. 瑞秋·波茨曼(Rachel Botsman),《什么东西既是我的又是你的:协作消费的兴起》(*What's Mine Is Yours: The Rise of Collaborative Consumption*)(伦敦:哈勃商务出版社,2010);温迪·帕金斯(Wendy Parkins)和杰弗里·克雷格(Geoffrey Craig),《慢生活》(*Slow Living*)(牛津:博格出版社,2006)。
 14. 楚格设计(Droog),《慢快餐》(*Slow Fast Food*),<http://www.droog.com/project/slow-fast-food>(2017年12月1日查阅)。
 15. 楚格设计(Droog),《放慢》(*Go Slow*),<http://www.droog.com/project/go-slow>(2017年12月1日查阅)。
 16. 楚格设计(Droog),《愉快晚宴》(*Dinner Delight*),<http://www.droog.com/project/droog-dinner-delight-2006>(2017年12月1日查阅)。
 17. 阿德里亚娜·艾奥纳斯库(Adriana Ionascu),《诗意设计:日常实践理论》(*Poetic Design: A Theory of Everyday Practice*),博士论文,拉夫堡大学,2010;克里斯蒂娜·尼德勒(Kristina Niedderer),《设计表演对象:通过手工艺品设计注意互动的研究》(*Designing the Performative Object: A Study in Designing Mindful Interaction through Artefacts*),普利茅斯大学博士论文,2004;加雷斯·威廉姆斯(Gareth Williams),《从1990年以来关于设计与设计人员的写作设计理论》(*Towards a Theory of Performative Design: Writing about Design and Designers since 1990*),金斯敦大学博士论文,2016;达蒙·泰勒(Damon Taylor),《一条断腿后:朱尔根·贝伊的“加椅子”和行为性事物的日常》(*After a Broken Leg: Jurgen Bey's Do Add Chair and the Everyday Life of Performative Things*),《设计与文化》(*Design and Culture*),第3期(2013),357—374。
 18. 马克·福马内克(Mark Formanek),《标准时间》(*Standard Time*),http://www.standard-time.com/index_en.php(2017年12月1日查阅)。
 19. 《绝笔》(*The Finishing Touch*)(电影)(1928年),迪尔·克莱德·布鲁

克曼(Dir Clyde Bruckman),美国米高梅电影制片公司。

20. Breaded Escalope, 皮影时钟(Shadowplay), <https://vimeo.com/140771358>(2017年12月1日查阅)。
21. 迈克尔·G. 弗莱厄蒂(Michael G. Flaherty),《被看管的茶壶:我们是如何感知时间的》(*A Watched Pot: How We Experience Time*)(纽约:纽约大学出版社,1999);凯瑟琳·贝尔(Catherine Bell),《仪式理论,仪式实践》(*Ritual Theory, Ritual Practice*)(牛津:牛津大学出版社,1992)。
22. 索隆·阿纳多蒂尔(Thorunn Arnadottir),《萨萨钟》(*Sasa Clock*), <http://thorunnDesign.com/Sasa/>(2017年12月1日查阅)。
23. 雪莉·特克尔(Sherry Turkle)编辑,《设备的内在历史》(*The Inner History of Devices*)(剑桥,马萨诸塞州:麻省理工学院出版社,2008)。
24. 詹姆斯·吉尔摩(James Gilmore)和B. 约瑟夫·派恩二世(B. Joseph Pine II),《真实性:消费者真正想要的是什么》(*Authenticity: What Consumers Really Want*)(波士顿,MA:哈佛商学院出版社,2007);《设计与情感社会》(*Design and Emotion Society*), <http://www.designandemotion.org/>(2017年12月1日查阅)。
25. 迈克尔·桑斯(Michael Sans),布谷鸟钟(Cuckoo Clock),在线提供:<http://michaelsans.com/projects02/cuckoo-clock/>(2017年12月1日查阅)。
26. 设计邦网站(Designboom),《零点:米兰三年展设计博物馆——时间设计,设计时间》(*O'clock: Time Design, Design Time at Triennale Design Museum, Milan*),2011年,<https://www.designboom.com/design/oclock-time-design-design-time-attriennale-design-museum-milan/>(2017年12月1日查阅)。
27. 西尔维奥·贝迪尼(Silvio Bedini),《时间的气息》(*The Scent of Time*),《美国哲学学会》(*Transactions of the American Philosophical Society*)53,第5期(1963):1—50。
28. 大卫·布莱尔·罗斯(David Blair Ross),《一线希望》(*Silver Lining*), <https://vimeo.com/44010789>(2017年12月1日查阅)。

60 秒内送达:数字阅读器的设计与论述中的时间性参照

1. 莱恩·布洛克(Ryan Block),“亚马逊 Kindle 发布会现场直播”(Live from the Amazon Kindle Launch Event),2007年11月19日,9点47分,<https://www.engadget.com/2007/11/19/>。

2. Heekyoung Jung 和埃里克·斯托尔特曼(Erik Stolterman),《数字形式与重要性:交互设计研究新方法的新命题》(*Digital Form and Materiality: Propositions for a New Approach to Interaction Design Research*) (纽约:ACM出版社,2012),645,DOI:10.1145/2399016.2399115;米克尔·威伯格(Mikael Wiberg),《材料方法论:交互设计研究》(*Methodology for Materiality: Interaction Design Research through a Material Lens*),《个人和普适计算》(*Personal and Ubiquitous Computing*),第3期(2014年3月):625-36,doi:10.1007/s0079-013-0686-7。
3. 安德鲁·佩林(Andrew Perrin),《阅读2016》(*Book Reading 2016*),在线报告,皮尤研究中心(Pew Research Center)(2016年9月1日),<http://www.pewinternet.org/2016/09/01/book-reading-2016/>。
4. 详见威廉·道格拉斯·伍德(William Douglas Woody),大卫·B·丹尼尔(David B. Daniel)和克里斯托·A·贝克(Crystal A. Baker),《电子书或教科书:学生更喜欢教科书》(*E-Books or Textbooks: Students Prefer Textbooks*),《计算机与教育》(*Computers & Education*)55,第3期(2010年11月):945-48,doi:10.1016/j.compedu.2010.04.005;玛格丽特·K·梅尔加(Margaret K. Merga),《比起纸质书青少年更喜欢电子书吗?》(*Do Adolescents Prefer Electronic Books to Paper Books?*),《出版物》(*Publications*)3,第4期(2015年11月11日):237-47,doi:10.3390/publications3040237;尼克·斯卡林(Nick Scullin),《坎特伯雷大学电子书的态度和使用》(*Attitudes towards and Use of Ebooks at the University of Canterbury*),2015年,<http://Research.archive.vuw.ac.nz/Hand/10063/5282>;诺亚·阿哈罗尼(Noa Aharony)和朱迪特·巴里兰(Judit Barllan),《学生的学术阅读偏好:探索性研究》(*Students' Academic Reading Preferences: An Exploratory Study*),《图书馆事业与信息科学学报》(*Journal of Librarianship and Information Science*),2016年7月6日,DOI:10.1177/0961000616656044;内奥米·S·巴伦(Naomi S. Baron),拉舍尔·M·卡利克斯特(Rachelle M. Calixte)和马兹尼恩·哈瓦瓦拉(Mazneen Havewala),《大学生中印刷物的持久性:探索性研究》(*The Persistence of Print among University Students: An Exploratory Study*),《远程通信和信息学》(*Telematics and Informatics*)(2016年11月28日),DOI:10.1016/j.tel.2016.11.008。
5. 弗朗索瓦·哈托格(François Hartog),萨斯基亚·布朗(Saskia Brown)译,《历史制度:历史现象主义和时间体验》(*Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*) (纽约:哥伦比亚大学出版社,2015);伊桑·克莱因伯格(Ethan Kleinberg),《导言:时间的新形而上

- 学》(*Introduction; New Metaphysics of Time*),《历史和理论虚拟问题》(*History and Theory Virtual*)第1期(2012年8月):2, <http://bit.ly/newmetaphysics>。
6. 保罗·维里利奥(Paul Virilio),《速度和政治:关于速度学的一篇文章》(*Speed and Politics: An Essay on Dromology*),[洛杉矶:半官方教科书(E),2006]。
 7. 尼古拉斯·G·卡尔(Nicholas G. Carr),《浅薄:互联网对我们的大脑做了什么》(*The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*) (纽约:W. W. 诺顿,2010)。
 8. 阿尔弗雷德·盖尔(Alfred Gell),《艺术与代理》(*Art and Agency*),《人类学理论》(*An Anthropological Theory*) (牛津:克拉伦登出版社,1998),256。
 9. 保罗·格林哈尔(Paul Greenhalgh)编辑,《设计中的现代主义》(*Modernism in Design*) (伦敦:人文社会类电子书出版社,1990),18。
 10. 朱迪·阿特菲尔德(Judy Attfield),《野性之物:日常生活中的物质文化》(*Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*) (伦敦和纽约:贝尔格出版社,2000),12。
 11. 在奥斯陆举行的2017年设计历史学会年度会议上讨论了这一问题,主题是创造和消除环境,《制造和破坏环境》(*Making and Unmaking the Environment*),设计历史学会年会(Design History Society Annual Conference)网站,2017年9月7日至9日,奥斯陆大学,2017年, <http://www.manet/>。
 12. 托尼·弗莱(Tony Fry),《设计未来:可持续性、伦理和新实践》(*Design Futuring: Sustainability, Ethics, and New Practice*) (牛津和纽约:贝尔格出版社,2009)。
 13. 安东尼·邓恩(Anthony Dunne),《赫兹故事》(*Hertzian Tales*) (伦敦:皇家艺术学院,1999)。
 14. 汤·奥托(Ton Otto),《服务于设计的设计史》(*History in and for Design*)29,第1期(2016年2月):58,DOI:10.1093/JDH/epv 044。
 15. 黑尔格·乔德海姆(Helge Jordheim),《导言:多重时代与共时性作品》(*Introduction: Multiple Times and the Work of Synchronization*),《历史和理论》(*History and Theory*)53,第4期(2014年12月):513,doi:10.1111/hithm.10728。
 16. 同上条。
 17. 乔德海姆(Jordheim),《导言》(*Introduction*)。
 18. 同上条,514。
 19. 马克·奥吉(Marc Augé),《遗忘》(*Oblivion*) (明尼阿波利斯:明尼苏达

- 大学出版社,2004),3。
20. 乔德海姆(Jordheim),《导言》(*Introduction*),518。
 21. 贝恩德·施密特(Bernd Schmitt)和亚历克斯·西蒙森(Alex Simonson),《营销美学:品牌、身份和形象的战略管理》(*Marketing Aesthetics: The Strategic Management of Brands, Identity, and Image*)(纽约:自由出版社,1997),172。
 22. 同上条,175。
 23. 伊丽莎白·E.格菲(Elizabeth E. Guffey),《复古:复兴文化》(*Retro: The Culture of Revival*)(伦敦:人文社会类电子书出版社,2006)。
 24. 莎拉·贝克(Sarah Baker),《复古风格:家庭中的阶级、性别和设计》(*Retro Style: Class, Gender and Design in the Home*)(伦敦:布卢姆斯伯里学术出版社,2013)。
 25. 蒂姆·丹特(Tim Dant),《社会世界中的物质文化》(*Material Culture in the Social World*)(费城:开放大学出版社,1999),151。
 26. 2015年10月—Apple, B&N,《苹果、B&N、科博和谷歌:一瞥电子书剩余市场》(*Apple, B&N, Kobo, and Google: A Look at the Rest of the Ebook Market*),作者收入(2016年10月),<http://authorpril.com/report/october-2015-apple-bn-kobo-and-google-a-look-at-the-reest-of-the-ebook-market/>。
 27. 艾伦·盖利(Alan Galey),《燃情朗诵家:书目想象中的电子书》(*The Enkindling Reciter: E-Books in the Bibliographical Imagination*),《书籍历史》(*Book History*)15,第1期(2012):241。
 28. 罗伯特·达恩顿(Robert Darnton),《什么是书史?》(*What Is the History of Books?*),《代达罗斯》(*Daedalus*)111,第3期(1982年7月1日):65—83。
 29. 布洛克(Block),亚马逊 Kindle 发布会现场直播,9点41分。
 30. 克雷格·莫德(Craig Mod),《张贴物书籍和出版》(*Post Artifact Books and Publishing*),克雷格·莫德(Craig Mod),2011年6月,http://craigmod.com/journal/post_artifact/。
 31. 约翰娜·德鲁克(Johanna Drucker),《分布式和有条件的文件:书目变更概念化》(*Distributed and Conditional Documents: Conceptualizing Bibliographical Alterities*),马利特(Matlit)2,第1期(2014):1129,DOI:10.14195/21828830_2-11;约翰娜·德鲁克(Johanna Drucker),《协议的边界:网络环境下“书”的概念》(*Boundaries to Protocols: Conceptions of the “Book” in a Networked Environment*),《书籍2.0》(*Book 2.0*),第1期(2017年4月1日):67—78,doi:10.1386/bp2.7.1.67_1。
 32. 埃斯彭·J.阿尔赛斯(Espen J. Aarseth),《赛博文本:遍历文学的观

- 点》(*Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*) (巴尔的摩: 约翰·霍普金斯大学出版社, 1997), 1。
33. 根据玛丽·莱伯特(Marie Lebert)的说法,《电子书: 1998年——第一批电子书读者》(E-Books: 1998—The First Ebook Readers),《古腾堡新闻计划》(*Project Gutenberg News*) (2011年7月16日), <http://www.gutenbergnews.org/20110716/ebooks—1998-the-firstebook-readers/>。
 34. 参见德雷克·贝尔(Drake Baer),《特斯拉的创造: 发明、背叛和道路的诞生》(*The Making of Tesla: Invention, Betrayal, and the Birth of the Roadster*),《商业内幕》(*Business Insider*) (2014年11月14日), <http://www.businessinsider.com/tesla-the-origin-story-2014-10>, 特斯拉汽车早期历史上可读的故事。
 35. Rocket电子书(Rocket E-Book),《风格传播》(*Style Communications*) (2016年11月20日), <http://www.stylecomm.com/Portfolio.htm>。
 36. 保罗·阿特金森(Paul Atkinson),《计算机记忆: 计算机形式的历史》(*Computer Memories: The History of Computer Form*),《历史与技术》(*History and Technology*) 15(1998): 89—120。
 37. 弗洛里安·克雷默(Florian Cramer),《什么是“后数字”?》(*What Is “Post-Digital”?*),《APRJA: 一份关于后数字研究的同行评论杂志》(*APRJA A Peer Review Journal about PostDigital Research*), 第3期, 第1期(2014), <http://www.aprja.net/?p=1318>。
 38. 奥托(Otto),《服务于设计的设计史》(*History in and for Design*), 59。
 39. 哈托格(Hartog)和布朗(Brown),《历史的制度》(*Regimes of Historicity*)。

参与者列表

卡洛斯·巴托罗(Carlos Bártolo)自1995年以来一直在葡萄牙里斯本大学教授设计和设计史。他是一位致力于葡萄牙设计史领域研究的平面设计师(ESBAP,1990),拥有设备设计硕士学位(FAUP,1998),研究重点是考察设计对象作为沟通支持,特别是在极端的政治领域所扮演的角色。到了博士阶段,他更侧重于葡萄牙独裁统治时期(1926—1974),并试图通过理想的家居室内设计研究其社会和道德价值。

安妮·伯克(Anne Burke)博士是米德尔塞克斯大学摄影与视觉文化课程高级讲师。由于对地方、流动性和归属感的兴趣,所以无论是徒步在海边长途旅行,还是在爱尔兰边境骑自行车,她的大部分研究都是围绕着缓慢旅行实践进行的。拉丁美洲研究背景和多年人权游说者经验,使她能够透过历史民族志档案馆藏和当代抗议活动,探讨视觉文化在建构和身份争论中的作用。

艾米丽·坎德拉(Emily Candela)博士是设计和科学的历史学家,同时也是策展人和主持人。2016年,她通过艺术与人文研究委员会合作博士奖获得了皇家艺术学院和科学博物馆的博士学位,目前是皇家艺术学院传播学院的高级导师,领导着传播设计方面的MRes。作为皇家艺术学院信息体验设计硕士的访问讲师,她还承担“最恶劣情况下的生活”合作研究和策展实践的部分工作。

巴瑞·柯蒂斯(Barry Curtis)自2006年以来一直任教于英国皇家艺术学院批判与历史研究部。他曾于霍恩塞艺术学院工作,后来在米德尔塞克斯理工学院和米德尔塞克斯大学担任校长,任艺术、设计与电影历史学院研究主任、视觉文化教授。他的研究领域包括媒体、环境和流行文化,并于1979—1996年出任《布洛克》(BLOCK)杂志及相关出版物与活动的创始人和编辑。

托克·瑞斯·埃贝森 (Toke Riis Ebbesen) 是科尔丁南丹麦大学设计与传播系副教授。他的研究重点涉及设计传播、数字设计和数字出版方面,其研究领域介于设计史、物质文化研究和设计符号学之间。由于他曾是数字图书咨询公司的所有者,历任程序员、图书编辑和项目经理,因此对数字阅读设备的复杂时间性很感兴趣。目前,托克正在研究社交网络媒体的设计,以及如何在社交网络媒体上进行中介活动。

塞赫·艾德伦·福特 (Seher Erdoğan Ford) 是美国建筑师协会 (AIA) 成员,坦普尔大学建筑系助理教授,费城 EFFO 设计与研究公司联合创始人。塞赫在耶鲁大学获得建筑学和建筑学硕士学位,参与编辑 *Perspecta 43* (耶鲁建筑期刊) 的《禁忌》(Taboo) 一期。她曾在伊斯坦布尔的卡迪尔哈斯大学任教,并在纽约担任执业建筑师。她通过新媒体技术处理文化遗产的建筑表现,并着重关注其物质性。其作品发表于《建筑教育杂志》(*Journal of Architectural Education*),并得到了 AIA 纽约建筑中心阿诺德·W. 布伦纳·格兰特的支持。

迈克尔·芬德利 (Michael Findlay) 在新西兰达尼丁奥塔哥理工学院建筑研究学士课程上讲授建筑史。他的研究重点是新西兰对国际现代主义的贡献,特别是在两次世界大战之间于英国建立起来的有影响力的建筑师群体。在奥克兰建筑学院图书馆 1931 年出版的《建筑师与建筑新闻》(*Architect and Building News*) 一书中,他偶然看到了这栋现代主义风格的“高阁”,并对它着迷了 30 多年。除非你喜欢混凝土和钢框架的窗户,否则不要在会议晚宴上坐在他旁边。

斯蒂芬·海沃德 (Stephen Hayward) 博士在伦敦大学中央圣马丁学院教授工业设计硕士和材料未来硕士课程,主要任务是通过项目、研讨会和论文支持来培养批判思想。在过去的 15 年里,他的研究追踪着当代设计师的关注点。这个议程目前包括为信任、游戏、迷恋和后数字对象的地位而设计。

佐伊·亨顿 (Zoe Hendon) 是米德尔塞克斯大学国内设计与建筑博物馆 (MoDA) 的收藏主管和副教授(实习)。她的研究重点是英国高等

教育中设计收藏的历史,以及它们在数字时代不断变化的用途。她编辑了《设计史学刊》(*Journal of Design History*)的档案、收藏和策展部分,她出版的著作包括《墙纸》(*Wallpaper*, Shire, 2018)。

萨莉·安妮·赫克斯特布尔(Sally-Anne Huxtable)博士是苏格兰国家博物馆现代与当代设计的主要策展人,也是拉斐尔前派《社会评论》(*The Review*)杂志的编辑。萨莉曾在诺森比亚大学和布里斯托尔大学讲授艺术和设计史,并曾在达拉斯艺术博物馆、泰特英国美术馆和德摩根中心工作。萨莉在19世纪和20世纪早期的艺术和设计以及维多利亚和爱德华时代视觉和物质文化的当代接受方面发表了大量文章。目前,她正在为布卢姆斯伯里写一本关于蒸汽朋克、视觉和物质文化的书。

杰西卡·詹金斯(Jessica Jenkins)博士是一位设计史学家和平面设计师。她的研究兴趣是东德视觉艺术史,这也是其即将出版的《描绘社会主义》(*Picturing Socialism*)一书的主题,该书表现出对东欧及其视觉文化的极大兴趣。柏林墙倒塌后,杰西卡搬到了柏林,做了10年的插画家、版画家和海报设计师,然后在巴黎从事了7年的视觉识别系统工作。2012年,她被任命为开罗GUC的平面设计教授,现于法尔茅斯大学教授历史和设计理论。

大卫·劳伦斯(David Lawrence)博士是伦敦金斯顿大学金斯顿艺术学院副教授,伦敦交通博物馆研究员兼馆长。他以设计、建筑和文化为主题进行策展、摄影和写作工作,并对设计、人物和运动的交汇尤其感兴趣。同时,大卫也是英国皇家艺术学会、英国皇家地理学会和英国建筑插画学会的会员,著有《英国铁路设计1948—1997》(*British Rail Designed 1948—1997*, 2016)、《伦敦的标志》(*A Logo for London*, 2013)、《移动中的食物:高速公路服务区的非凡世界》(*Food on the Move: The Extraordinary World of the Motorway Service Area*, 2010)、《明亮的地下空间》(*Bright Underground Spaces*, 2008)和《地下建筑》(*Underground Architecture*, 1994)。

安妮·梅西(Anne Massey)教授专门从事设计研究,尤其是室内设计研究。她是由泰勒和弗朗西斯出版的学术期刊《室内:设计、建筑、文化》(*Interiors: Design, Architecture, Culture*)的创始编辑,并著有《设计衬垫:漂浮的室内设计》(*Designing Liners: Interior Design Afloat*, 2006)、《1900年以来的室内设计》(*Interior Design Since 1900*, 2008)和《椅子》(*Chair*, 2011)。她参与编辑了《酒店大堂和休息室》(*Hotel Lobbies and Lounges*, 2013)、《传记、身份与现代室内》(*Biography, Identity and the Modern Interior*, 2013)和《波普艺术与设计》(*Pop Art and Design*, 2017)。她还为独立群体策划和撰写文章《独立群体:1945—1959年英国的现代主义和大众文化》(*The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945—1959*, 1996)。

克莱尔·麦克安德鲁(Claire McAndrew)博士是伦敦大学学院巴特利特建筑环境数字创新研究所的研究主任兼高级研究员。克莱尔的研究结合了社会科学的洞察力和以设计为主导的思维,专注于在建筑环境中设计和数字创新的可能性,以实现变革的社会和文化效果。她参与的项目包括沟通与互动设计、数字公共空间,以及全球南方数字未来设计的价值和影响。合作装置在FACT和南岸中心、Khøj国际艺术家协会和德里的印度人居中心以及2015年韩国的光州设计双年展中展出。

约翰·波特文(John Potvin)博士是蒙特利尔康考迪亚大学艺术史系的副教授。他著有《超越男性纽带的物质和视觉文化》(*Material and Visual Cultures Beyond Male Bonding*, 2008)、《乔治·阿玛尼:感官帝国》(*Giorgio Armani: Empire of the Senses*, 2013)和《另一种单身汉:古怪美学、物质文化和英国现代室内设计》(*Bachelors of a Different Sort: Queer Aesthetics, Material Culture and the Modern Interior in Britain*, 2014),获英国艺术史学家图书奖。他也是《时尚场所与空间》(*The Places and Spaces of Fashion*, 2009)和《东方室内设计:设计、身份、空间》(*Oriental Interiors: Design, Identity, Space*, 2015)的编辑。

2016年,其主持的课题“1969—2015年的室内设计中的性、男子气概和羞耻:从专业化到酷儿理论”获得了加拿大社会科学及人文研究理事会(Social Sciences and Humanities Research Council of Canada)为期4年的资助。

尼尔斯·彼得·斯库(Niels Peter Skou)博士是南丹麦大学设计与传播系副教授。他的思想史背景基于他的博士论文——《丹麦设计师、建筑师和文化评论家保罗·汉宁森(Poul Henningsen),以及他对设计和民主的观点》。尼尔斯曾在柯林设计学院担任可持续能源消耗设计项目的研究顾问。他目前的研究主要集中在设计文化的研究和时代作用上,包括历史中观念和使用的变化,以及慢设计。

参考书目

2016年3月,从爱丽丝泉到阿德莱德

- 贝利(Bailey),《J. 斯图尔特先生的足迹:澳大利亚最伟大的探险家被遗忘的一生》(*J. Mr Stuart's Track: The Forgotten Life of Australia's Greatest Explorer*)(悉尼:潘·麦克米伦澳大利亚出版社,2007)。
- 查特温(Chatwin),B,《史歌》(*The Songlines*)(伦敦:Pan出版社,1988)。
- 崔(Choi, T·Y):《铁路指南在制图学方面的指导:叙事、信息、广告》(*The Railway Guide's Experiments in Cartography: Narrative, Information, Advertising*)、《维多利亚时代的研究》(*Victorian Studies*), 57, no. 2 (2015): 251—284。
- 克拉克(Clark, L D)和F. 卡希尔(F. Cahir)(编著)《柏克与威尔的原住民故事:被遗忘的故事》(*The Aboriginal Story of Burke and Wills: Forgotten Narratives*)(维多利亚·科林伍德:CSIRO出版社,2013)。
- 克鲁克斯(Crooks, D):《幻影之旅》(*Phantom Ride*)视频,2016年, <https://www.youtube.com/watch?v=4FrOoxz71Zg>(2018年1月21日查阅)。
- 格雷迪(Grady, I)和D. 富克斯(D. Fuchs):《甘号列车:澳大利亚的火车之旅》(*The Ghan: Australia's Grand Rail Journey*)(伦敦,悉尼和奥克兰:新荷兰,2015)。
- 南方铁路(Great Southern Rail),“澳大利亚最棒的火车假期”(Australia's Great Train Holidays),2016年4月至2017年3月,《旅游手册》的留言。
- 南方铁路(Great Southern Rail),“全力以赴”(Putting Our Best Foot Forward),35号站台(2016年夏/秋):1013。
- 南方铁路(Great Southern Rail),南方铁路制服发布(Great Southern Rail Uniform Launch),2016年2月1日, <https://www.youtube.com/watch?v=M2Ge8yghwCs&feature=youtu.be>。
- 琼斯(Jones, P. G)、A. 肯尼(A. Kenny)和南澳大利亚博物馆(South Australian Museum),《澳大利亚的穆斯林拓荒者:1860—1930年代内陆拓荒者》(*Australia's Muslim Cameleers: Pioneers of the Inland*)(南澳大利亚肯特镇:韦克菲尔德出版社,2010)。

- 诺斯菲尔德(Northfield, J)和 M. 海瑟林顿(M. Hetherington):《詹姆斯·诺斯菲尔德和推销澳大利亚的艺术》(*James Northfield and the Art of Selling Australia*) (堪培拉:澳大利亚国家图书馆, 2006)。
- 瑞安·S(Ryan, S):《卓越的用途:早期的旅游宣传和凯恩斯-库兰达铁路》,《澳大利亚研究杂志》(*Journal of Australian Studies*), 29, no., 86 (2005): 37—45。
- 施菲尔布施(Schivelbusch, W.):《铁路旅行:19世纪时空的工业化》(*The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*) (奥克兰:加州大学出版社, 2014)。
- 斯德克(Sterk, G.):《“甘”号列车旅行的纪念》(*The Ghan Memorial*) [雕塑], 1980, 爱丽丝泉站, <http://monumentaaustralia.org.au/themes/technology/industry/display/80046-the-ghan-memorial> (2018年1月21日查阅)。
- 斯托克斯(Stokes, E.):《前往内海:查尔斯·斯图尔特 1844—1845 年的远征》(*To the Inland Sea: Charles Sturt's Expedition 1844—1845*) (墨尔本:澳大利亚的哈钦森出版社, 1986)。
- 埃斯彭·J. 阿尔赛斯(Espen J. Aarseth),《赛博文本:遍历文学的观点》(*Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*), 巴尔的摩:约翰·霍普金斯大学出版社, 1997年。
- 芭芭拉·亚当(Barbara Adam),《时间观察:时间的社会分析》(*Timewatch: The Social Analysis of Time*), 剑桥:政治出版社, 1995年。
- 芭芭拉·亚当(Barbara Adam),《时代》(*Time*), 剑桥:政治出版社, 2004年。
- 本尼迪克特·安德森(Benedict Anderson),《想象中的社区:反思民族主义的起源与传播》(*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*), 伦敦:Verso, 2016年。
- 朱迪·阿特菲尔德(Judy Attfield),《野性之物:日常生活中的物质文化》(*Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*), 伦敦和纽约:伯格, 2000年。
- 马克·奥吉(Marc Augé),《遗忘》(*Oblivion*), 明尼阿波利斯:明尼苏达大学出版社, 2004年。
- 乔纳森·巴赫(Jonathan Bach),《前东德消费共产主义物质文化的怀旧》(*Consuming Communism Material Cultures of Nostalgia in Former East Germany*), 摘自奥利维亚·安吉(Olivia Angé)和大卫·柏林(David Berliner)编辑,《人类学与怀旧》(*Anthropology and Nostalgia*), 纽约和牛津:Berghan, 2014年。
- 莎拉·埃尔西·贝克(Sarah Elsie Baker),《复古风格:家庭中的阶级、性别

- 和设计》(*Retro Style: Class, Gender and Design in the Home*), 伦敦: 布卢姆斯伯里, 2013 年。
- 彼得·雷纳·班纳姆(Peter Reyner Banham), “2001 年到来”(Comein 2001), 《新社会》(*New Society*) (1976 年 1 月 8 日)。
- 让·鲍德里亚(Jean Baudrillard), 《拟像与仿真》(*Simulacra and Simulation*), 安阿伯: 密歇根大学出版社, 2014 年。
- 西尔维奥·贝迪尼(Silvio Bedini), 《时间的气息》(*The Scent of Time*), 《美国哲学学会》(*Transactions of the American Philosophical Society*) 53, 编号 5(1963), 1—50。
- 菲利浦·比斯利(Philip Beesley)和奥马尔·汗(Omar Khan), 《响应建筑/表现仪器》(*Responsive Architecture/Performing Instruments*), 纽约: 纽约建筑联盟, 2009 年。
- 凯瑟琳·贝尔(Catherine Bell), 《仪式理论, 仪式实践》(*Ritual Theory, Ritual Practice*), 牛津: 牛津大学出版社, 1992 年。
- 沃尔特·本雅明(Walter Benjamin), 《插图》(*Illuminations*), 剑桥、马萨诸塞州和伦敦: 哈佛大学出版社, 1999 年。
- 达芙妮·伯达尔(Daphne Berdahl), 《关于后社会主义的社会生活: 记忆, 消费, 德国》(*On the Social Life of Postsocialism: Memory, Consumption, Germany*), 布卢明顿: 印第安纳大学出版社, 2010 年。
- 凯文·K. 布瑞斯(Kevin K. Birth), 《时间对象: 事物如何塑造时间性》(*Objects of Time: How Things Shape Temporality*), 纽约: 帕尔格雷夫·麦克米伦, 2012 年。
- 多米尼克·波伊尔(Dominic Boyer), 《奥斯塔吉与德国东部的未来政治》(*Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany*), 《新自由主义的历史性》(*Neoliberal Historicities*) 18, 第 2 期(2006): 361—381。
- 斯图尔特·布兰德(Stewart Brand), 《万年钟: 时间与责任》(*The Clock of the Long Now: Time and Responsibility*), 纽约: 基础丛书, 1999 年。
- 这里没有足够的空间来详细介绍战后时期的“球与杆”式家具, 详见我的博士论文《世纪中叶分子: 战后英国科学与工业设计中 X 射线晶体可视化的物质文化》(*Mid-Century Molecular: The Material Culture of X-ray Crystallographic Visualisation across Post-war British Science and Industrial Design*), 皇家艺术学院和科学博物馆博士论文, 2016 年。
- 尼古拉斯·卡尔(Nicholas Carr), 《肤浅: 互联网如何改变我们的思考、阅读和记忆方式》(*The Shallows: How the Internet is Changing the Way We Think*), 伦敦: 大西洋图书, 2010 年。

- 乔纳森·查普曼 (Jonathan Chapman), 《情感耐久设计》(*Emotionally Durable Design*), 第2版。伦敦: 劳特利奇出版社, 2015年。
- 普里西拉·查普曼 (Priscilla Chapman), “插件城市”(The Plug-In City), 《星期日泰晤士报副刊》(*Sunday Times Supplement*), 1964年9月20日。
- 布鲁斯·查特温 (Bruce Chatwin), 《史歌》(*The Songlines*), 伦敦: 潘, 1988年。
- 比阿特丽斯·科洛米纳 (Beatriz Colomina), 《隐私与宣传: 现代建筑作为大众媒体》(*Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*), 剑桥: 剑桥大学出版社, 1994年。
- 罗伯特·科尔维尔 (Robert Colville), 《伟大的加速》(*The Great Acceleration*), 伦敦: 布卢姆斯伯里出版社, 2016年。
- 尚塔尔·康奈尔 (Chantal Conneller), 《材料考古学: 史前早期欧洲的实质性转变》(*An Archeology of Materials: Substantial Transformation in Early Prehistoric Europe*), 纽约: 劳特利奇出版社, 2011年。
- 彼得·库克 (Peter Cook), 金属屋项目设计 (Metal Houses Project), 伦敦: 档案项目, 1961年, 21号项目。
- 彼得·库克 (Peter Cook), “来-去: 城市活力的钥匙”(Come-Go: The Key to the Vitality of the City), 西奥·克罗斯比 (Theo Crosby) 和约翰·博德利 (John Bodley) 编辑, 《生活艺术 (第二期)》(*Living Arts*), 展览目录, 伦敦: 当代艺术与蒂罗松学院, 1963年, 第80页。
- 彼得·库克 (Peter Cook), 《插件城市研究: 简化维持组件》(*Plug-In City Study: Sustenance Components Simplified*), 目录第2节, 伦敦: 档案项目, 1964年, 第60号项目。
- 彼得·库克 (Peter Cook), 《时代杂文》(*Time Essay*), 伦敦: 档案项目, 1966年, 项目编号 100.7:9。
- 库克, 彼得 (Cook, Peter), 《架构图》(*Archigram*), 纽约: 普林斯顿建筑出版社, 1999年。
- 彼得·库克 (Peter Cook) 和大卫·格林 (David Greene), 诺丁汉购物中心项目 (Nottingham Shopping Centre Project), 伦敦: 阿奇格拉姆档案项目, 1962年, 第34号项目。
- 约翰·那赛多·科雷亚 (João Macedo Correia), 《巴塞罗斯的餐具》(*As Louças de Barcelos*), 巴塞罗那: 地区陶瓷博物馆, 1965年。
- 弗洛里安·克雷默 (Florian Cramer), 《什么是“后数字”?》(*What Is “Post-Digital”?*), 《APRJA: 一份关于数字后研究的同行评论杂志》(*APRJA A Peer Review Journal about PostDigital Research*) 3, 第1期 (2014年)。http://www.aprja.net/? p=1318。

- 克鲁克斯 (Crooks, D):《幻影之旅》(Phantom Ride) 视频, Phantom Ride [video] (2016). <https://www.youtube.com/watch?v=4FrOoxz71Zg> (accessed 21 January 2018).
- 安妮·克维特科维奇 (Ann Cvetkovich),《女同性恋情感档案:纪录片与大众文化》(In the Archives of Lesbian Feeling; Documentary and Popular Culture),《暗箱》(Camera Obscura) 49, 17 号 (2002): 107—147.
- 安妮·克维特科维奇 (Ann Cvetkovich),《感情档案,创伤、性与同性恋公共文化》(An Archive of Feelings; Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures),德拉姆与伦敦:杜克大学出版社,2003年。
- 蒂姆·丹特 (Tim Dant),《社会世界中的物质文化》(Material Culture in the Social World),费城:开放大学出版社,1999年。
- 罗伯特·达恩顿 (Robert Darnton),《什么是书史?》(What Is the History of Books?),《代达罗斯》(Daedalus) 111, 第3期 (1982年7月1日): 65—83页。
- 米歇尔·德·塞勒托 (Michel de Certeau), 翻译:史蒂文·伦德尔 (Steven Rendall),《日常生活的实践》(The Practice of Everyday Life),伯克利:加州大学出版社,1988年。
- 尼古洛·德尔莫托 (Nicolo Dell'Unto)、吉阿拉·兰德斯 (Giacomo Landeschi)、安玛丽·林德·图亚特 (Anne-Marie Leander Touati)、马蒂奥·德尔莱皮内 (Matteo Dellepiane)、马可·卡里利 (Marco Callieri) 和丹·费达尼 (Daniele Ferdani),《三维 GIS 视角下的古建筑体验:以瑞典庞贝项目为例》(Experiencing Ancient Buildings from a 3D GIS Perspective; A Case Drawn from the Swedish Pompeii Project),载于《考古方法理论期刊》(Journal of Archeological Method Theory) 第23期,第73期 (2016): 73—94页。
- 雅克·德里达 (Jacques Derrida) 和埃里克·普雷诺维茨 (Eric Prenowitz),《档案热:弗洛伊德印象》(Archive Fever: A Freudian Impression),《附加符号》(Diacritics) 25, 第2期 (1995): 9—63。
- 丹尼斯·P. 佐丹 (Dennis P. Doordan),《设计历史:选集》(Design History: An Anthology),剑桥和伦敦:麻省理工学院出版社,1995年。
- 安德鲁·道 (Andrew Dow),《告知乘客在哪下车:乔治·陶与铁路示意图的演变》(Telling The Passenger Where to Get Off; George Dow and the Evolution of the Railway Diagrammatic Map),哈罗·菲尔德:首都交通出版社,2005年。
- 约翰娜·德鲁克 (Johanna Drucker),《分布式和有条件的文件:书目变更概念化》(Distributed and Conditional Documents; Conceptualizing

- Bibliographical Alterities*), 马利特(Matlit)2, 第1期(2014年):11—29。https://doi.org/10.14195/2182-8830_2-1_1。
- 德鲁克(Johanna Drucker),《协议的边界:网络环境下“书”的概念》(*Boundaries to Protocols: Conceptions of the “Book” in a Networked Environment*), Book 2.0 7, no. 1 (1 April 2017): 67—78, https://doi.org/10.1386/btwo.7.1.67_1。
- 安东尼·邓恩(Anthony Dunne),《赫兹故事》(*Hertzian Tales*), 伦敦:皇家艺术学院, 1999年。
- 安东尼·邓恩(Anthony Dunne)和非奥娜·雷比(Fiona Raby),《思辨一切:设计、虚构与社会梦想》(*Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*), 剑桥:麻省理工学院出版社, 2013年。
- J. W. 邓恩(J. W. Dunne),《时间的实验》(*An Experiment with Time*), 伦敦:费伯, 1927年。
- 戴维·埃杰顿(David Edgerton),《旧物的冲击:1900年以来的技术和全球历史》(*The Shock of the Old: Technology and Global History Since 1900*)1 伦敦:资料册, 2006年。
- 保罗·埃蒙斯(Paul Emmons),《按比例绘制:建筑图纸中富有想象力的栖居》(*Drawn to Scale: The Imaginative Inhabitation of Architectural Drawings*), 马可·弗拉斯卡里(Marco Frascari)、乔纳森·黑尔(Jonathan Hale)和布拉德利·斯塔基(Bradley Starkey)合编,《从模型到图纸:建筑中的想象和表现》(*From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*), 伦敦:劳特利奇出版社, 2007年。
- 罗宾·埃文斯(Robin Evans),《投射之模:建筑及其三种几何》(*The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries*), 剑桥:麻省理工学院出版社, 1995年。
- 凯蒂尔·法伦(Kjetil Fallan)、格雷斯·利斯-马菲(Grace Lees-Maffei):《设计世界:全球化时代的国家设计史》(*Designing Worlds: National Design Histories in an Age of Globalization*), 纽约:Berghahn Books, 2016年。
- 迈克尔·G. 弗莱厄蒂(Michael G. Flaherty),《被看管的茶壶:我们是如何感知时间的》(*A Watched Pot: How We Experience Time*), 纽约:纽约大学出版社, 1999年。
- 索菲·福根(Sophie Forgan),《仙境中的原子》(*Atoms in Wonderland*),《历史和技术》(*History and Technology*)19, 第3期(2003):177—196。
- 梅格·福斯特(Meg Foster),《在线和插入:数字化时代的公共历史与历史学家》(*Online and Plugged In: Public History and Historians in the*

- Digital Age),《公共历史评论》(*Public History Review*) 21 (2014): 1—19.
- 伊丽莎白·弗里曼(Elizabeth Freeman),《时间的约束:酷儿的时间性,酷儿的历史》(*Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*), 达拉谟, 杜克大学出版社, 2010年。
- 托尼·弗莱(Tony Fry),《设计未来:可持续性、伦理和新实践》(*Design Futuring: Sustainability, Ethics, and New Practice*), 牛津和纽约: 伯格, 2009年。
- 托尼·弗莱(Tony Fry)、克莱夫·迪尔洛特(Clive Dilnot)和苏珊·C. 斯图尔特(Susan C. Stewart),《设计和历史的问题》(*Design and the Question of History*), 伦敦和纽约: 布卢姆斯伯里学院出版社, 2015年。
- 详见阿拉斯泰尔·福阿德-卢克(Alastair Fuad-Luke),“慢设计”(Slow Design), M. 埃尔霍夫(M. Erlhoff)和 T. 马歇尔(T. Marshall)(编辑),《设计词典:国际设计研究委员会》(*Design Dictionary: Board of International Research in Design*), 巴塞尔: Birkhäuser, 2008年。
- 艾伦·盖利(Alan Galey),《燃情朗诵家:书目想象中的电子书》(*The Enkindling Reciter: E-Books in the Bibliographical Imagination*), 《书籍历史》(*Book History*) 15, 第1期(2012): 210—247。
- 参见肯·加兰(Ken Garland),《贝克先生的地铁地图》(*Mr Beck's Underground Map*), 哈罗·韦尔德: 首都交通出版社, 1994年。
- 阿尔弗雷德·盖尔(Alfred Gell),《艺术与代理》(*Art and Agency*),《人类学理论》(*An Anthropological Theory*), 牛津: 克拉伦登出版社, 1998年。
- 詹姆斯·吉尔摩(James Gilmore)和 B. 约瑟夫·派恩二世(B. Joseph Pine II),《真实性: 消费者真正想要的是什么》(*Authenticity: What Consumers Really Want*), 波士顿: 哈佛商学院出版社, 2007年。
- 哈维尔·希梅诺·马丁内斯(Javier Gimeno-Martínez),《设计与民族认同》(*Design and National Identity*), 伦敦和纽约: 布卢姆斯伯里出版社, 2016年。
- 格雷迪(Grady, I)和 D. 富克斯(D. Fuchs),《甘号列车: 澳大利亚的火车之旅》(*The Ghan: Australia's Grand Rail Journey*), 伦敦, 悉尼和奥克兰: 新荷兰, 2015年。
- 艾琳·格雷(Eileen Gray)和吉恩·巴多维奇(Jean Badovici),《从折衷主义到怀疑》(*From Eclecticism to Doubt*), 康士坦茨·康斯坦特(Constance Constant)与威弗里德·王(Wilfried Wang)编辑,《艾琳·格雷: 一位通感建筑师》, 剑桥: 哈佛大学设计研究生院, 1996年。

- 卡拉·格林伯格(Cara Greenberg),《世纪中期现代主义》(*Mid-Century Modern*),纽约:泰晤士河和哈德逊出版社,1984年。
- 保罗·格林哈尔(Paul Greenhalgh)编辑,《设计中的现代主义》(*Modernism in Design*),伦敦:Reaktion Books,1990年。
- 罗杰·格里芬(Roger Griffin),《法西斯主义的本质》(*The Nature of Fascism*),伦敦和纽约:劳特利奇出版社,1991年。
- 格里芬,罗杰(Griffin, Roger),《现代主义与法西斯主义:墨索里尼和希特勒》(*Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*),汉普郡和纽约:帕尔格雷夫麦克米兰,2007年。
- 一个将里斯本作为“世界中心”和主要集散地的稀世珍品、古董、奢侈品和野生动物的研究,见安玛丽·约旦·克施文德(Annemarie Jordan Gschwend),凯特·劳(Kate Lowe)编辑,《环球之城:文艺复兴时期的里斯本街头》(*The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*),伦敦:保罗·霍尔伯顿,2015年。
- 伊丽莎白·E.格菲(Elizabeth E. Guffey),《复古:复兴文化》(*Retro: The Culture of Revival*),伦敦:雷克蒂翁,2006年。
- 大卫·M.哈珀林(David M. Halperin),《如何做男同性恋的历史》(*How to Do the History of Male Homosexuality*),《GLQ:男女同性恋研究杂志》(*GLQ: The Journal of Lesbian and Gay Studies*)6,第1期(2000):87—123。
- 乌斯曼·哈克(Usman Haque),《关于戈登·派克的建筑借鉴》(*The Architectural Relevance of Gordon Pask*),《广告建筑设计》(*AD Architectural Design*)77,第4期(2007年7月至8月):54—61。
- 卡尔斯滕·哈里斯(Karsten Harries),《建筑与时间恐惧》(*Building and the Terror of Time*),透视塔 *Perspecta* 19(1982):58—69。
- 弗朗索瓦·哈托格(François Hartog),萨斯基亚·布朗(Saskia Brown)译,《历史制度:历史现象主义和时间体验》(*Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*),纽约时报:哥伦比亚大学出版社,2015年。
- 罗伯特·哈桑(Robert Hassan),《网络时代与新知识时代》(*Network Time and the New Knowledge Epoch*),《时间与科学》(*Time & Society*)。2—3(2003):226—241。doi:10.1177/0961463x030122004。
- 凯茜·海斯(Cathy Hayes),《易趣商业指南:一个人成功的故事和每一步的指南》(*The Easy eBay Business Guide: The Story of One Person's Success and a Step-by-Step Guide to Doing It Yourself*),伦敦:Right Way,2014年。
- 佐伊·特罗德(Zoe Trodd),《阅读易趣:隐藏的商店、主观故事和人民的档

- 案史》(*Reading eBay: Hidden Stores, Subjective Stories, and a People's History of the Archive*), 载与肯·希利斯(Ken Hillis)和迈克尔·佩蒂特(Michael Petit)(合编),《每日易趣:文化、收藏和渴望》(*Everyday eBay: Culture, Collecting, and Desire*), 伦敦:劳特利奇, 2006年。
- 马克·辛克曼(Mark Hinchman),《室内设计史:一些反响》(*Interior Design History: Some Reflections*),《室内设计杂志》(*Journal of Interior Design*)38,1(2013):IX XXI。
- 埃里克·霍布斯鲍姆(Eric Hobsbawm),特伦斯·兰格(Terence Ranger)(编辑),《传统的发明》(*The Invention of Tradition*), 剑桥:剑桥大学出版社,1992年。
- 克里斯托弗·赫西(Christopher Hussey),《高阁,阿默沙姆,雄鹿:阿什莫尔教授的住所》(*High and Over, Amersham, Bucks: The Residence of Professor Ashmole*),《乡村生活》(*Country Life*),1931年9月19日:302—307。
- 萨莉-安妮·赫克斯特布尔(Sally-Anne Huxtable),《另一种类型的单身汉:古怪美学、物质文化与英国现代室内设计》(*Bachelors of a Different Sort: Queer Aesthetics, Material Culture and the Modern Interior in Britain Review*),《室内设计》(*Interiors*)6,第2期(2015):202—220。
- 蒂姆·英格尔德(Tim Ingold),《制造:人类学、考古学、艺术与建筑》(*Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*), 伦敦和纽约:Routledge,2013年。
- 阿德里安娜·艾奥纳斯库(Adriana Ionascu),《诗意设计:日常实践理论》(*Poetic Design: A Theory of Everyday Practice*), 博士论文, 拉夫堡大学,2010年。
- 莱斯利·杰克逊(Lesley Jackson),《当代:1950年代的当代建筑和室内设计》(*Contemporary: Architecture and Interiors of the 1950s*), 伦敦:费顿,1994年。
- 詹森·詹姆斯(Jason James),《东德的保护与民族归属:传统拜物教与救赎日耳曼》(*Preservation and National Belonging in Eastern Germany: Heritage Fetishism and Redeeming Germanness*), 汉普郡和纽约:帕尔格雷夫麦克米兰,2012年。
- 于尔根·乔德克(Jürgen Joedicke),《现代建筑史》, (*A History of Modern Architecture*), 纽约:弗雷德里克·A.普拉格,1959年。
- 约翰逊,史蒂文(Johnson, Steven),《出现:由蚂蚁、大脑、城市 and 软件编织的生活》(*Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities and Software*), 纽约:斯克里布纳,2001年。

- 可以在《M. W. 琼斯》(M. W. Jones)中找到莎拉(Sala)三叶虫的图示。《罗马建筑原理》(*Principles of Roman Architecture*), 康涅狄格州纽黑文: 耶鲁大学出版社, 2000年。
- 琼斯(Jones, P. G)、A. 肯尼(A. Kenny)和南澳大利亚博物馆(South Australian Museum),《澳大利亚的穆斯林拓荒者: 1860—1930年代内陆拓荒者》(*Australia's Muslim Cameleers: Pioneers of the Inland*), 南奥斯汀肯特镇: 韦克菲尔德出版社, 2010年。
- 路德米拉·若尔达诺娃(Ludmilla Jordanova),《实践中的历史》(*History in Practice*), 伦敦: 阿诺德, 2000年。
- 黑尔格·乔德海姆(Helge Jordheim),《导言: 多重时代与共时性作品》(*Introduction: Multiple Times and the Work of Synchronization*),《历史和理论》(*History and Theory*)53, 第4期(2014年12月): 498—518, <https://doi.org/10.1111/hith.10728>。
- 盖伊·朱丽叶(Guy Julier),《设计文化》(*The Culture of Design*), 第三版, 伦敦: 萨奇出版社, 2014年。
- 郑喜荣(Heekyoung Jung)和埃里克·斯托尔特曼(Erik Stolterman),《数字形式与重要性: 交互设计研究新方法的新命题》(*Digital Form and Materiality: Propositions for a New Approach to Interaction Design Research*), 纽约: ACM出版社, 2012年, <https://doi.org/10.1145/2399016.2399115>。
- 希尔达·基恩(Hilda Kean)和保罗·马丁(Paul Martin)(编辑),《公共历史读本》(*The Public History Reader*), 伦敦: 劳特利奇出版社, 2013年。
- 伊桑·克莱因伯格(Ethan Kleinberg),《导言: 时间的新形而上学》(*Introduction: New Metaphysics of Time*),《历史和理论虚拟问题》(*History and Theory Virtual*)第1期(2012年8月), <http://bit.ly/newmetaphysics>。
- 米歇尔·拉布拉格(Michelle Labrague),《巴塔哥尼亚: 慢思维历史发展的个案研究》(*Patagonia: A Case Study in the Historical Development of Slow Thinking*),《设计史学刊》(*Journal of Design History*)30, 第2期(2017): 175—91, doi:10.1093/jdh/epw050。
- 大卫·S. 兰兹(David S. Landes),《时间的革命: 时钟与现代世界的创造》(*Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*), 马萨诸塞州, 剑桥: 贝尔纳普出版社, 2000年。
- 大卫·劳伦斯(David Lawrence),《地下建筑》(*Underground Architecture*), 哈罗·韦尔德: 首都交通出版社, 1994年。
- 大卫·劳伦斯(David Lawrence),《明亮的地下空间》(*Bright Underground Spaces*), 哈罗·韦尔德: 资本运输, 2008年。

- 大卫·劳伦斯(David Lawrence),《伦敦的标志》(*A Logo for London*),伦敦:劳伦斯·金,2013年。
- 根据玛丽·莱伯特(Marie Lebert)的说法,《电子书:1998年——第一批电子书读者》(*EBooks,1998—The First Ebook Readers*),《古腾堡新闻计划》(*Project Gutenberg News*),网站,古腾堡新闻项目,2011年7月16日。<http://www.gutenbergnews.org/20110716/ebooks-1998-the-first-ebook-readers/>。
- 格蕾丝·里斯-马非(Grace Lees-Maffei),《生产—消费—中介范式》(*The Production-Consumption-Mediation Paradigm*),《设计历史杂志》(*Journal of Design History*),22,第4期(2009):351—376。
- 杜阿尔·里贝罗·德·杜阿尔特(Duarte Ribeiro de Macedo),《演讲 I:关于艺术的介绍》(*Discurso I: Sobre a Introdução das Artes*),安东尼奥·洛伦佐·卡米哈(Antonio Lourenço Caminha)(编辑),《杜阿尔·里贝罗·德·杜阿尔特未出版的作品》(*Obras Ineditas de Duarte Ribeiro de Macedo*),里斯本:皇家印刷,1817年。
- 玛德琳·马什(Madeleine Marsh),《20世纪50年代米勒收藏》(*Miller's Collecting the 1950s*),伦敦:米勒收藏,1997年。
- 斯坦利·马修斯(Stanley Matthews),《游乐宫:塞德里克·普莱斯的建筑和技术实验》(*The Fun Palace: Cedric Price's Experiment in Architecture and Technology*),《技术的艺术:思辨性研究杂志》(*Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*),第2期(2005):73—91。
- 斯坦利·马修斯(Stanley Matthews),《虚拟建筑游乐宫:塞德里克·普莱斯与不确定性的实践》(*The Fun Palace as Virtual Architecture: Cedric Price and the Practices of Indeterminacy*),《建筑教育杂志》(*Journal of Architectural Education*)59,第3期(2006年)。
- 布鲁斯·毛(Bruce Mau),《巨变》(*Massive Change*),伦敦:菲顿出版社,2004年。
- 克莱尔·麦克安德鲁(Claire McAndrew)和伊泰·帕蒂(Itai Palti),“在智能城市中寻求同理心”(Seeking Empathy in Conscious Cities),劳伦·沃恩(Laurene Vaughan)编辑,《关怀设计文化》(*Designing Cultures of Care*),伦敦:布卢姆斯伯里出版社,2018年。
- 麦克拉肯,格兰特(McCracken, Grant),《文化和消费》(*Culture and Consumption*),布卢明顿:印第安纳大学出版社,1988年。《与纸质书相比,青少年更喜欢电子书吗?》(*Do Adolescents Prefer Electronic Books to Paper Books?*)出版物3号。4(2015年11月11日):237—47。<https://doi.org/10.3390/publications3040237>。

- 朱迪丝·米勒(Judith Miller),《米勒的20世纪设计:最终图解原始资料册》(*Miller's 20th Century Design: The Definitive Illustrated Sourcebook*),伦敦:米勒,2009年。
- 有关巴塞罗斯公鸡陶俑的形制和技术演变的详细研究,见约翰·米莫萨·曼纽尔(João Manuel Mimoso),《巴塞罗斯公鸡的起源与演变》(*Origem e Evolução do Galo de Barcelos*),《陶器:考古,历史和民族学研究》(*Olaria: Estudos Arqueológicos, Históricos e Etnológicos*)。4 (2008—2011): 144—161。
- 克雷格·莫德(Craig Mod),《张贴物书籍和出版》(*Post Arti fact Books and Publishing*),克雷格·莫德(Craig Mod)(2011年6月),http://craigmod.com/journal/post_artifact/。
- 乔·莫兰(Joe Moran),《历史,记忆和日常生活》(*History, Memory and the Everyday*),《反思历史》(*Rethinking History*),8,第1期(2004): 51—68,doi:10.1080/13642520410001649723。
- 乔斯·埃斯特班·穆奥兹(José Esteban Muñoz),《作为证据的蜉蝣:酷儿行动介绍》(*Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*),《妇女与表演:女性理论杂志》(*Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*),8,第2期(1996):5—16。
- 乔斯·埃斯特班·穆奥兹(José Esteban Muñoz),《巡航乌托邦:同性恋的过去与未来》(*Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*),纽约:纽约大学出版社,2009年。
- 艾里斯·默多克(Iris Murdoch),《布鲁诺的梦》(*Bruno's Dream*),哈蒙兹沃思:查托 & 温达斯与企鹅图书合作,1970年。
- 克里斯蒂娜·尼德勒(Kristina Niedderer),《设计表演对象:通过手工艺品设计注意互动的研究》(*Designing the Performative Object: A Study in Designing Mindful Interaction through Artefacts*),普利茅斯大学博士论文,2004年。
- 马克思·诺多(Max Nordau),《堕落》(*Degeneration*),纽约:D.阿普尔顿,1905年。
- 赫尔加·诺沃特尼(Helga Nowotny),《时代:现代与后现代体验》(*Time: The Modern and Post-modern Experience*),剑桥:政治出版社;剑桥:布莱克威尔出版社[发行人],1994年。
- 汤·奥托(Ton Otto),《服务于设计的设计史》(*History in and for Design*),《设计史学刊》(*Journal of Design History*),29,第1期(2月2016年):58—70。<https://doi.org/10.1093/jdh/epv044>。
- 温迪·帕金斯(Wendy Parkins)和杰弗里·克雷格(Geoffrey Craig),《慢生活》(*Slow Living*),牛津:伯格,2006年。

- 弗兰克·阿尔瓦·帕森斯(Frank Alvah Parsons),《室内设计:基本原理与实践》(*Interior Design: Its Principles and Practice*),纽约:双日出版社,第1915页。
- 马克·帕特森(Mark Paterson),《建筑的视觉方法之外:视觉、触觉、技术》(*More-Than Visual Approaches to Architecture: Vision, Touch, Technique*),《社会与文化地理学》(*Social & Cultural Geography*),12,3(2011年5月):263—281。
- 克里斯托弗·皮尔斯(Christopher Pearce),《五十年代资料来源:十年风格视觉指南》(*Fifties Source Book: A Visual Guide to the Style of a Decade*),伦敦:夸尔托,1990年。
- 佩德森,爱卡伊(Pedersen, Ove KajPedersen, Ove Kaj),“政治全球化与竞争国家”(Political Globalization and the Competition State),贝内迪克特布林克(编辑),《政治社会学导论》(*Introduction to Political Sociology*),281—298,哥本哈根:Hans Reitzel,2013年。
- 佩吉·费兰(Peggy Phelan),《无标记:表演的政治》(*Unmarked: The Politics of Performance*),纽约和伦敦:劳特利奇出版社,1996年。
- 科林·菲尔(Colin Pill),《让我们玩球吧》(*Let's Get Spherical*),《古董探险家》(*Vintage Explorer*)(2014年2月至3月):38—40。
- 详见约翰·波特文(John Potvin),《另一种类型的单身汉:古怪美学、物质文化与英国现代室内设计》(*Bachelors of a Different Sort: Queer Aesthetics, Material Culture and the Modern Interior in Britain Review*),曼彻斯特和纽约:曼彻斯特大学出版社,2014年。
- 艾伦·鲍尔斯(Alan Powers),《英国:历史上的现代建筑》(*Britain: Modern Architectures in History*),伦敦:书社,2007年。
- 塞德里克·普莱斯(Cedric Price),《娱乐宫项目手册》(*Brochure for the Fun Palace Project*),蒙特尔:加拿大建筑中心,1964年,参考号:DR1995;0188;525;001;016。
- 塞德里克·普莱斯(Cedric Price),CP3,伦敦:建筑电讯学派档案项目,1966,项目编号100.7;13。
- 详见查尔斯·赖斯(Charles Rice),《内部出现》(*The Emergence of the Interior*),伦敦和纽约:劳特利奇出版社,2007年。
- 霍华德·罗伯逊(Howard Robertson),《时间的实验》(*An Experiment with Time*),《建筑师与建筑新闻123》(*Architect and Building News 123*)(1930年1月3日):12—13。
- 哈特穆特·罗萨(Hartmut Rosa),《异化和加速:面向现代时间的批判理论》(*Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*),奥胡斯:NSU出版社,2014年。

- 哈特穆特·罗萨(Hartmut Rosa),《社会加速:现代性的理论》(*Social Acceleration: A New Theory of Modernity*),纽约:哥伦比亚大学出版社,2015年。
- 多萝西·罗斯柴尔德(Dorothy Rothschild),《亵渎室内设计》(*Interior Desecration*),《时尚》(*Vogue*) (美国)49, no. 8(1917):54—55。
- 让-雅克·卢梭(Jean-Jacques Rousseau),《埃米尔》(*Emile*),芭芭拉·福克斯利(Barbara Foxley)翻译,1762年。伦敦和多伦多:J. M. 丹特家族,1921年。
- 鲁宾,威廉(Rubin, William, 编辑),20世纪艺术中的“原始主义”:部落与现代的亲合力(“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern),纽约:现代艺术博物馆,1984年。
- 道格拉斯·拉什科夫(Douglas Rushkoff),《当下的冲击:当一切发生在现在》(*Present Shock: When Everything Happens Now*),纽约:2015年。
- 西蒙·萨德勒(Simon Sadler),《建筑电讯学派:没有建筑的建筑》(*Archigram: Architecture without Architecture*),剑桥:麻省理工学院出版社,2005年。
- 西蒙·萨德勒(Simon Sadler),《整体建筑》(*An Architecture of the Whole*),《建筑教育杂志》(*Journal of Architectural Education*),61,第4期(2008年):108—129。
- 拉斐尔·塞缪尔(Raphael Samuel),《记忆戏院》(*Theatres of Memory*),伦敦:Verso,1994年。
- 乔尔·桑德斯(Joel Sanders),《窗帘战争:建筑师、装饰师和20世纪家庭室内设计》(*Curtain Wars: Architects, Decorators, and the 20th-Century Domestic Interior*),《哈佛设计杂志》(*Harvard Design Magazine*) (2002年冬春季):14—20。
- 安娜·桑德斯(Anna Saunders)与黛比·平菲尔德(Debbie Pinfold):《铭记和反思:德意志民主共和国:多视角、多权威》(*Remembering and Rethinking the GDR: Multiple Perspectives and Plural Authenticities*),汉普郡:帕尔格雷夫·麦克米伦,2013年。
- 西奥多·沙茨基(Theodore Schatzki),《社会的场所:社会生活与变迁宪法的哲学解释》(*The Site of the Social: A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*),宾夕法尼亚:宾夕法尼亚州立大学出版社,2002年。
- 沃尔夫冈·希维尔布希(Wolfgang Schivelbusch),《铁路之旅:十九世纪时间与空间的工业化》(*The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*),奥克兰:加州大学出版社,2014年。

- 贝恩德·施密特(Bernd Schmitt)和亚历克斯·西蒙森(Alex Simonson),《营销美学:品牌、身份和形象的战略管理》(*Marketing Aesthetics: The Strategic Management of Brands, Identity, and Image*),纽约:自由出版社,1997年。
- 史高林,尼克(Sharp, Dennis),《坎特伯雷大学对电子书的态度和使用》(*Attitudes towards and Use of Ebooks at the University of Canterbury*),2015年。<http://researcharchive.vuw.ac.nz/handle/10063/5282>。
- 丹尼斯·夏普(Dennis Sharp)和萨利·伦德尔(Sally Rendell),康奈尔(Connell),《沃德和卢卡斯:1929—1939年的英国现代建筑师》(*Ward & Lucas: Modern Architects In England 1929—1939*),伦敦:弗朗西斯林肯,2008年。
- 格奥尔格·齐美尔(Georg Simmel):《大都市与精神生活》(*The Metropolis and Mental Life*),理查德·塞内特(Richard Sennett)编辑,《城市文化经典文集》(*Classic Essays on the Culture of Cities*),新泽西:普伦蒂斯霍尔[1903]1969年。
- 详见马夸德·史密斯(Marquard Smith),《关于历史哲学的论文:数字可搜索性和可分发性时代的研究工作》(*Theses on the Philosophy of History: The Work of Research in the Age of Digital Searchability and Distributability*),《视觉文化杂志》(*Journal of Visual Culture*)第12期,第3期(2013年):375—403。
- 哈达斯·斯坦纳(Hadas Steiner),《超越建筑:流动结构》(*Beyond Archigram: The Structure of Circulation*),纽约和伦敦:劳特利奇出版社,2009年。
- 斯德克(Sterk, G.):《“甘”号列车旅行的纪念》(*The Ghan Memorial*)1980年,爱丽丝泉火车站。<http://monumentaaustralia.org.au/themes/technology/industry/display/80046-the-ghan-memorial> (accessed 21 January 2018)。
- 菲利普·斯图姆(Philipp Sturm)和彼得·卡彻拉·施马尔(Peter Cachola Schmal),《昨日的未来:未来系统和建筑设计的远见》(*Yesterday's Future: Visionary Designs by Future Systems and Archigram*),慕尼黑: Prestel,2016年。
- 伊莲·A.沙利文(Elaine A. Sullivan)和丽莎·M.斯奈德(Lisa M. Snyder),《数码狂欢节:交互式三维出版与同行评议实验》(*Digital Karnak: An Experiment in Publication and Peer Review of Interactive, Three-Dimensional Content*),载于《建筑史学家学会学报》(*Journal of the Society of Architectural Historians*)76, no. 4

- (2017年12月),464—482。
- 达蒙·泰勒(Damon Taylor),《一条断腿后:朱尔根·贝伊的“加椅子”和行为性事物的日常》(*After a Broken Leg: Jurgen Bey's Do Add Chair and the Everyday Life of Performative Things*),《设计与文化》(*Design and Culture*),第5期,3(2013):357—374。
- 约翰·萨克拉(Thackara, John),《如何在下一个经济体中繁荣》(*How to Thrive in the Next Economy*),伦敦:泰晤士河和哈德逊出版社,2015年。E. P. 汤普森,“时间、工作纪律和工业资本主义”(Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism),《今夕往昔》(*Past & Present*),38(1967):56—97。
- 杰里米·蒂尔(Jeremy Till),《建筑要素》(*Architecture Depends*),剑桥:麻省理工学院出版社,2009年。
- 玛丽亚·托多罗娃(Maria Todorova)、奥古斯塔·迪穆(Augusta Dimou)和斯特凡·特罗布斯特(Stefan Troebst)(编辑),《回忆共产主义:对东南欧生活经历的私人 and 公共回忆》(*Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*),布达佩斯和纽约:中欧大学出版社,2014年。
- 卡梅隆·唐金利(Cameron Tonkinwise),《我们打算如何走向未来:安东尼·邓恩和菲奥娜·雷比的评论》(*How We Intend to Future: Review of Anthony Dunne and Fiona Raby*),《思辨一切:设计、虚构与社会梦想》(*Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*),《设计哲学论文》(*Design Philosophy Papers*),12,第2期(2014):169—187。
- 佐伊·特罗德(Zoe Trodd),《阅读易趣:隐藏的商店、主观故事和人民的档案史》(*Reading eBay: Hidden Stores, Subjective Stories, and a People's History of the Archive*),载于肯·希利斯(Ken Hillis)和迈克尔·佩蒂特(Michael Petit)(合编),《每日易趣:文化、收藏和渴望》(*Everyday eBay: Culture, Collecting, and Desire*),77—90,伦敦:劳特利奇出版社,2006年。
- 雪莉·特克尔(Sherry Turkle)编辑,《设备的内在历史》(*The Inner History of Devices*),剑桥:麻省理工学院出版社,2008年。
- 斯蒂芬·约书亚·维德(Stephen Joshua Vider),《没有比家更好的地方:1848年—1982年同性恋家庭生活的文化史》(*No Place Like Home: A Cultural History of Gay Domesticity, 1948—1982*),博士论文,剑桥,哈佛大学,2013年。
- 保罗·维里利奥(Paul Virilio),《速度和政治:关于速度学的一篇文章》(*Speed and Politics: An Essay on Dromology*),洛杉矶:Semiotext

- (E), 2006年。E. 维图(E. Vitou), 加布里埃尔·古维雷基安(Gabriel Guévrékian), 格罗夫艺术在线, Oxford University Press. <http://www.oxfordartonline.com>。
- 雅各布·冯·福尔克(Jacob von Falke), 《房子里的艺术: 住宅装饰装修的历史、批判和审美研究》(*Art in the House: Historical, Critical, and Aesthetical Studies on the Decoration and Furnishing of the Dwelling*), 波士顿: 普拉格, 1879年。
- 朱迪·瓦克曼(Judy Wajcman), 《仓促之间: 数字资本主义生活的加速》(*Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism*), 芝加哥和伦敦: 芝加哥大学出版社, 2015年。
- 米歇尔·怀特(Michele White), 《现在就买: 从易趣网得到的教训》(*Buy It Now: Lessons from eBay*), 达拉谟: 杜克大学出版社, 2012年。
- 米克尔·威伯格(Mikael Wiberg), 《材料方法: 交互设计研究》(*Methodology for Materiality: Interaction Design Research through a Material Lens*), 《个人和普适计算》(*Personal and Ubiquitous Computing*), 第3期(2014年3月): 625—636. <https://doi.org/10.1007/s00779-013-0686-7>。
- 乔纳森·M. 伍德汉姆(Jonathan M. Woodham), 《设计设计史: 从佩夫斯纳到后现代主义》(*Designing Design History: From Pevsner to Postmodernism*), 《通讯研究资料库工作文件》(*Working Papers in Communication Research Archive*), 第1卷(1); 《数码化及知识》(*Digitisation and Knowledge*), 2001年。ISSN 1177-3707号。
- 详见威廉·道格拉斯·伍德(William Douglas Woody)、大卫·B. 丹尼尔(David B. Daniel)和克里斯托·A. 贝克(Crystal A. Baker), 《电子书或教科书: 学生更喜欢教科书》(*E-books or Textbooks: Students Prefer Textbooks*), 《计算机与教育》(*Computers & Education*), 55, 第3期(2010年11月): 945—948, <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2010.04.005>。
- 莫莉·赖特·斯坦森(Molly Wright Steenson), 《建筑智能: 设计师和建筑师如何创造数字景观》(*Architectural Intelligence: How Designers and Architects Created the Digital Landscape*), 剑桥: 麻省理工学院出版社, 2017年。
- 莎伦·祖金(Sharon Zukin), 《购买点: 购物如何改变美国文化》(*Point of Purchase: How Shopping Changed American Culture*), 伦敦: 劳特利奇出版社, 2004年。

凤凰文库 | 本社已出版书目

一、凤凰文库·艺术理论研究系列

1. 《弗莱艺术批评文选》 [英]罗杰·弗莱著 沈语冰译
2. 《另类准则:直面20世纪艺术》 [美]列奥·施坦伯格著 沈语冰 刘凡 谷光曙译
3. 《当代艺术的主题:1980年以后的视觉艺术》 [美]简·罗伯森 克雷格·迈克丹尼尔著 匡晓译
4. 《艺术与物性:论文与评论集》 [美]迈克尔·弗雷德著 张晓剑 沈语冰译
5. 《现代生活的画像:马奈及其追随者艺术中的巴黎》 [英]T. J. 克拉克著 沈语冰 诸葛沂译
6. 《自我与图像》 [英]艾美利亚·琼斯著 刘凡 谷光曙译
7. 《博物馆怀疑论:公共美术馆中的艺术展览史》 [美]大卫·卡里尔著 丁宁译
8. 《艺术社会学》 [英]维多利亚·D. 亚历山大著 章浩 沈语冰译
9. 《云的理论:为了建立一种新的绘画史》 [法]于贝尔·达米施著 董强译
10. 《杜尚之后的康德》 [比]蒂埃利·德·迪弗著 沈语冰 张晓剑 陶铮译
11. 《蒂耶波洛的图画智力》 [美]斯维特拉娜·阿尔珀斯 [英]迈克尔·巴克森德尔著 王玉冬译
12. 《伦勃朗的企业:工作室与艺术市场》 [美]斯维特拉娜·阿尔珀斯著 冯白帆译
13. 《新前卫与文化工业》 [美]本雅明·布赫洛著 何卫华 史岩林 桂宏军 钱纪芳译
14. 《现代艺术:19与20世纪》 [美]迈耶·夏皮罗著 沈语冰 何海译
15. 《前卫的原创性及其他现代主义神话》 [美]罗莎琳·克劳斯著 周文姬 路珏译
16. 《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》 [英]迈克尔·巴克森德尔著 殷树喜译
17. 《神经元艺术史》 [英]约翰·奥尼恩斯著 梅娜芳译
18. 《实在的回归:世纪末的前卫艺术》 [美]哈尔·福斯特著 杨娟娟译
19. 《大众文化中的现代艺术》 [美]托马斯·克洛著 吴毅强 陶铮译
20. 《重构抽象表现主义:20世纪40年代的主体性与绘画》 [美]迈克尔·杰茨著 毛秋月译
21. 《艺术的理论与哲学:风格、艺术家和社会》 [美]迈耶·夏皮罗著 沈语冰 王玉冬译
22. 《分殊正典:女性主义欲望与艺术史写作》 [英]格丽塞尔达·波洛克著 胡桥 金影村译
23. 《女性制作艺术:历史、主体、审美》 [英]玛莎·麦斯基蒙著 李苏杭译
24. 《知觉的悬置:注意力、景观与现代文化》 [美]乔纳森·克拉里著 沈语冰 贺玉高译
25. 《神龙:美学论文集》 [美]戴夫·希基著 诸葛沂译
26. 《告别观念:现代主义历史中的若干片段》 [英]T. J. 克拉克著 徐建等译
27. 《专注性与剧场性:狄德罗时代的绘画与观众》 [美]迈克尔·弗雷德著 张晓剑译
28. 《在博物馆的废墟上》 [美]道格拉斯·克林普著 汤益明译
29. 《六十年代的兴起》 [美]托马斯·克洛著 蒋葦 邓天媛译
30. 《短暂的博物馆:经典大师绘画与艺术展览的兴起》 [英]弗朗西斯·哈斯克著 翟晶译
31. 《作为模型的绘画》 [美]伊夫-阿兰·博瓦著 诸葛沂译
32. 《西方绘画中的视觉、反射与欲望》 [美]大卫·萨默斯著 殷树喜译
33. 《18世纪巴黎的画家与公共生活》 [美]托马斯·克洛著 刘超 毛秋月译

二、凤凰文库·设计理论研究系列

1. 《设计教育·教育设计》 [德]克劳斯·雷曼著 赵璐 杜海滨译 柳冠中 审校
2. 《对抗性设计》 [美]卡尔·迪赛欧著 张黎译
3. 《设计史:理解理论与方法》 [挪威]谢尔提·法兰著 张黎译
4. 《设计史与设计的历史》 [英]约翰·A. 沃克 朱迪·阿特菲尔德著 周丹丹 易菲译

5. 《思辨一切:设计、虚构与社会梦想》 [英] 安东尼·邓恩 菲奥娜·雷比 著 张黎 译
6. 《公民设计师:论设计的责任》 [美] 史蒂芬·海勒 薇若妮卡·魏纳 编 滕晓铂 张明 译
7. 《宜家的设计:一部文化史》 [瑞典] 莎拉·克里斯托弗森 著 张黎 龚元 译
8. 《设计的观念》 [美] 维克多·马格林 [美] 理查德·布坎南 编 张黎 译
9. 《设计与价值创造》 [英] 约翰·赫斯科特 著 尹航 张黎 译
10. 《约翰·赫斯科特读本》 [英] 克莱夫·迪诺特 编 吴中浩 译
11. 《唯有粉红》 [英] 彭妮·斯帕克 著 滕晓铂 刘鑫然 译
12. 《设计研究》 [美] 布伦达·劳雷尔 编著 陈红玉 译
13. 《批判性设计及其语境:历史、理论和实践》 [英] 马特·马尔帕斯 著 张黎 译
14. 《设计与历史的质疑》 [澳] 托尼·弗赖 等著 赵泉泉 张黎 译
15. 《恋物·情感·设计与物质文化》 [英] 安娜·莫兰 等著 赵成清 鲁凯 译
16. 《世界设计史1》 [美] 维克多·马格林 著 王树良 等译
17. 《世界设计史2》 [美] 维克多·马格林 著 王树良 等译
18. 《设计的政治》 [荷兰] 鲁本·佩特 编 朱怡芳 译
19. 《数字设计理论》 [美] 海伦·阿姆斯特朗 编 吴中浩 译
20. 《平面设计理论》 [美] 海伦·阿姆斯特朗 编 刘鑫然 译
21. 《泡沫之中:复杂世界的设计》 [英] 约翰·萨卡拉 著 曾乙文 译
22. 《设计、历史与时间》 [英] 佐伊·亨顿 [英] 安妮·梅西 著 梁海育 译

三、凤凰文库:视觉文化理论研究系列

1. 《图像的领域》 [美] 詹姆斯·埃尔金斯 著 [美] 蒋奇谷 译
2. 《视觉文化:从艺术史到当代艺术的符号学研究》 [加] 段炼 著