

设计与时代译丛

李砚祖 张黎 主编

野性之物

日常生活中的物质文化

Wild Things

The Material Culture of Everyday Life

Judy Attfield

[英] 朱迪·阿特菲尔德 著

王乃一 译

江苏凤凰美术出版社

设计与时代译丛
李砚祖 张黎 主编

野性之物

日常生活中的物质文化

Wild Things
The Material Culture of Everyday Life
Judy Attfield

[英] 朱迪·阿特菲尔德 著
王乃一 译

 江苏凤凰美术出版社

主编 李砚祖

清华大学美术学院教授，博士生导师。享受国务院政府特殊津贴专家。长期从事设计艺术学、工艺美术学的理论研究与教学，并长期从事中国画、陶瓷艺术创作。出版著作10余部，发表论文200余篇。2003年获首届国家级教学名师奖。

主编 张黎

英文版丛书顾问委员会唯一中国学者。美国加州大学伯克利分校与清华大学联合培养艺术学理论专业博士。广东工业大学艺术与设计的教授、副院长，硕士研究生导师。研究方向：思辨与批判性设计、设计史与设计理论。

著者 朱迪·阿特菲尔德 (Judy Attfield, 1937—2006)

设计史学者，研究方向包括女性主义的设计方法、设计历史以及日常设计的文化价值。布莱顿大学博士，曾任教于布莱顿大学和温彻斯特艺术学院。著作包括《野性之物：日常生活中的物质文化》《回归现代性：关于流行设计和物质文化的写作》(*Bringing Modernity Home: Writings On Popular Design and Material Culture*)。

译者 王乃一

策展人，英国皇家艺术学院V&A/RCA History of Design博士候选人。英国中英文化协会 (Sino-British Fellowship Trust) 两届学术奖金获得者，自2017年起，在中央美术学院设计学院开设“设计批评与策展研究”方向课程，从事设计策展的教学和研究工作。拥有丰富的策展经历，过去5年间在国际众多双年展中独立/联合策划展览项目，其中包括伦敦设计双年展、伊斯坦布尔设计双年展、伦敦设计周、米兰设计周、北京艺术与科技双年展 (BATB)、北京媒体艺术双年展 (BMAB) 等。近期著作《超越人类的设计：关于星球的跨学科对话》(*Design Beyond the Human: Transdisciplinary Conversations About the Planet*)。

丛书序

这套丛书专注于日常生活与人造世界以及其他相关的“扩展领域”，然而要实现对上述领域的深刻理解与本质洞察，关键在于全景式呈现设计同社会学研究、文化研究、技术哲学研究、政治学研究、人类学研究、语言学研究等相关学科之间的互动网络。本丛书的核心立场是将设计阐述为一种跨越并联结不同学科和知识领域的思维方式，因此丛书旨在改变设计以往与思想、理解力、智识等次要的、无关的及弥散的关系或状态。其次，本丛书将为设计理论正名，设计理论能为其他传统的学理式研究提供一种以行动为本、以实践为中心的别样的（alternative）方法论选择。设计学真正的价值蕴含在马克思的智慧当中，即不仅是为了解释这个世界，更是为了改变这个世界。以创建更美好世界为己任的伦理性诉求深植于每一个设计师的脑袋里（暂不论对“更美好世界”的理解可能有偏差），结合其动手实践的行为，设计将为人们理解社会行动与历史发展的发生机制提供新的可能。

从最广泛的意义上看，设计与其他人类行为几乎无法区分。赫伯特·西蒙曾从改变、行动方案、以未来为导向

等三个面向给出了最广为人知的设计定义，此后设计常被与“工具”“制造”“技术”“计算”“算法”“编程/程序”“人工物”“筑造”“建筑”“工艺”“品牌”“项目”“管理”“创新”“创意”等相近概念混用或叠加使用，再加上各学科之间的深度融合，各种新兴技术如信息技术与生物技术的颠覆性重组，设计问题正在变得更加复杂，呈现出与几乎所有时代议题的相关性。上述语境，一方面虽为人们认识设计及其时代干涉力和影响力提供了正当性和机会，另一方面也为定位设计的本质属性提出了从未有过的重要挑战。我们既需要以时代之网尽量拓展设计的维度，也需要以学科之锚尽力往深处去扎稳设计的根部。

本丛书旨在以较短篇幅及具有时代意识的问题视角，批判性探讨当代设计的影响力与行动潜能。既有新作首发，也有旧作新编，作为对多个存在性的新兴危机做出的回应，一方面突出设计与危机的动态关系，一方面尝试提供应对危机的设计思路。这些危机主要包括：社会的伦理与政治危机，经济实践危机，应对气候变化的环境危机，全球化、去本土化、流散与移民、性别身份等文化危机，以及技术主导的未来危机，等等。通过探索思想的模式以及行动的路线，将设计立足于行动的智识基础与资源框架，试图为人们迎接各类挑战提供设计视角的路线图。

时代，可大可小，可远可近，本丛书试图以思考的力量回应时代追问，与社会互动，改变人们关于“理论无用”的误解。重估一切价值，是所有时代转向之际面临的首要工作。时代，看似宏大，实则与我们每个人息息相关。在这个科技颠覆伴随着轴心叙事缺位、不确定性成为唯一确定性的时代，重估设计的价值成为设计理论最紧迫的研究命题。

设计理论可以发挥哪些价值？如何建立有趣的设计理论？设计与理论的关系如何嵌入时代性，如何引发与利益相关者的共鸣、对话，甚至辩论，从而以行动导向更善的未来？本丛书旨在对上述问题做出探索与思考。

李砚祖 张 黎

2020年4月

中译序

这是一本20多年前完成的学术著作。当时的英国学术界，物质文化研究方兴未艾，它从人类学、考古学和社会学等领域萌发，很快就波及人文社会科学诸多领域，影响所及，既包括学科样态比较成熟的美术史，也包括脱胎于美术史又力求摆脱其固有研究范式的设计史。本书就显示出了这样一种努力，作者从物质文化研究的视野出发，挑战的是新艺术史影响下的设计史研究。作者提出了许多观察设计和人工制品的角度，为我们思考设计研究的方法和设计史的写作提供了有益的启发。

世界范围内，设计史研究兴起的时间并不长，它脱胎于美术史，与建筑史、装饰艺术史渊源尤深。尼古拉斯·佩夫斯纳（Nikolaus Pevsner）被公认为第一位设计史家，但严格来说，他是一位专擅建筑史研究的艺术史家，其师辈都是德语艺术史形成时代的中坚力量。在佩夫斯纳的学术视野中已经包含了三种关注和倾向：其一，是宏观构建历史叙事的逻辑，也就是传统意义上编史学要做的内容，比如他的《欧洲建筑纲要》；其二，是关注工业革命和机械化大生产的后果，这是设计史区别于美术史的重要特征，其代表作就

是《现代设计的先驱者》；第三，是正视当下设计发展的问
题，由现实关怀反哺历史研究。他的多卷本《英国建筑》，
以及晚年对维多利亚时代建筑遗产保护的主张，其实都有着
着眼于未来的当代眼光。毕竟，一切历史都是当代史，历史学
家也是活在当下的历史学家。

《现代设计的先驱者》为后来的设计史家开拓出一
片崭新的研究领域，也给后来的学者提供了一个靶子。设
计史家开始聚焦于工业革命、资本主义制度和机械化大生
生产的后果，设计创意和大批量生产人工制品成为设计史和
设计研究关注的主题。当然，包括本书的作者在内，彭
尼·斯帕克（Penny Spark）、乔纳森·伍德汉（Jonathan M.
Woodham）、柯律格（Craig Clunas）等二战之后成长起
来的这辈学者，对佩夫斯纳那套黑格尔主义的历史决定论
早已失去了兴趣。因为在他们所成长的时代，整个西方世
界都在从战争期间物质匮乏的生产型社会向物质充裕的消
费型社会转变。从波普到后现代主义，艺术家和设计师们
都在敏锐地观察这个极为丰富的物质海洋，现成品和消费
符号成为他们创作的主要素材。学者们也跳脱出只关注艺
术创造和物质生产的局限，开始把整个发达资本主义社会
运行的奥秘当作探究的主要对象，而他们思考的中介正是
“物”——消费之物、欲求之物、野性之物。于是，物质

文化研究应运而生，作为这个领域的先驱，亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre）、让·博德里亚（Jean Baudrillard）、皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）、丹尼尔·米勒（Daniel Miller）等人的学术思想、著作和研究方法成为这一波学术浪潮的主要源泉。

既然是物质文化研究，或者从物质文化研究看设计史，重要的是“物质”还是“文化”呢？我想，当然还是“文化”。按照英国人类学家马林诺夫斯基的说法，文化可分为三个层次：其一，是器物的层面，即生产、生活工具和生产方式；其二，是组织和制度的层面，也就是政治、经济和社会的结构；第三，是精神的层面，也就是人的伦理、价值取向等。在设计史研究所面对的感性材料中，大部分都是看得见摸得着的人工制品，也就是器物的层面，相关的探讨只是文化研究的表层，更深入的还要探究人工制品在人类社会中运行的逻辑，也就是组织和制度的层面，而在此之上，还有一个精神和价值观的层面。有趣的是，尼古拉斯·佩夫斯纳那一代黑格尔主义者，基本上是从器物的层面直接上升到了时代精神，而本书作者这一代学者则执著于人工制品与社会组织架构之间的关系，对于精神和价值观的层面则不予置评。不过，赞美日常生活，理解其中所蕴含的生命力、活力和野性的力量，把我们从精英主义的逻辑里拉出来，固然是

好的。可是，这样的研究还只涉及“理解”的层面，而超越性的研究则不能缺失伦理精神和价值立场，因为后者所提供的批判和反思力量在当下显得尤为珍贵。

从编史的角度来看，尽管物质文化研究可以为设计史提供重要的视角，但研究视角事实上代替不了历史写作。本书展现出一种宏大的理论意图，它或许更有助于设计理论、设计研究和设计策展的思辨，与真正的设计史研究和书写的角度还是有区别的。因为理论的视角无论多么新奇，都无法代替具体的历史叙事所要面对的问题，例如，如何在规定的篇幅内把设计的故事讲清楚。学者在纷繁的材料中要有所选择，要兼顾史料、逻辑、方法和因果，不能顾此失彼。可能从一个独特的视角出发，研究一种特定的事物、一个公司或者某一类设计行为是合适的，但却很难用这种独特的视角进行编年史的写作，也无法承担通史性的叙述对人类设计的发展进行总体描述的任务。所以，今天的历史学家的办法一般是在总体史的基础上吸收这些独特的视角，而不是用个别的眼光取代普遍性的关注。事实上，如果我们把设计史看作历史学科的一部分，理论的关注就不可能取代历史编写的工作。但是这些研究视角却能够时刻给埋首于历史资料的史学家以警醒，不能只是低头走路，还要抬头看方向，看看标志牌乃至路旁的花草，这些都是历史研究的风景。从某种意义上

上说,《野性之物》再次提示出了设计史这一研究领域的丰富性,而智性的提示往往比执著与经验更有价值。

当然,如果从“设计”概念的当代性出发,我们必须注意到,与20年前相比,互联网技术和信息革命已经从根本上改变了“物”的形态、技术和文化语境。而工业4.0时代的到来,更是把传统意义上的人工制品改造成综合了工业制造、互联网和虚拟现实的整套设计服务系统。显然,若要联系当下,物质文化研究的视域也应与时俱进。

正如摄影史无法穷尽摄影一样,设计史家在面对繁杂的设计现象时,也时有望洋兴叹之感。而今天的史家写作,可能不仅要面对传统史学家必须处理的问题,比如辨析史料、考证史实等,还要应对各种前沿理论和鲜活的设计实践的挑战,这已经是今天一位学者思维运作的常态。不过,当乃一博士把这本《野性之物:日常生活中的物质文化》拿给我时,大脑中的这根弦一时又绷紧了起来。相信本书的中译本一定会对当代中国的设计史和设计理论研究有所裨益。

是为序。

周博

2023年8月8日于中央美术学院

序1

在客体世界不再受到重视的地方，主体世界必须随之消失。

——乔治·卢卡奇 (Georg Lukács)

从根本上说，普通并非平凡，相反，它是非凡的、不可思议的。

——马丁·海德格尔 (Martin Heidegger)

“时尚设计师们一向被谑称为是不具备理性分析能力的人。但是说来奇怪，他们对事物未来走向的预言能力，有时却胜过以预测分析为业的专家。这种现象可以说是历史上的超级之谜；对于专门研究文化史的学者来说，更是一个核心议题。”其中的奥秘，艾瑞克·霍布斯鲍姆 (Eric Hobsbawm) 在他的著作《极端的年代：1914—1991》关于艺术的那章开篇提及过，但并没有在书中给出答案。关于这句话的疑问是双重的：为什么作为他这一代重要的历史学家之一，霍布斯鲍姆会通过暗指流行来揭开他关于艺术的篇章（至少直到最近才成为文化或政治经济的中心问题）？为什么它又是如此神秘，使人浮想联翩呢？流行

是物质文化、身体及其众多身份（性别的、个人的、社会的和文化的）动态交织之域，以期态度和感受的体现，有时甚至产生了“具有态度之物”——非同寻常的情感“转译”成了无名之物的象征。正如朱迪·阿特菲尔德所言，如果身体是一个场域，那么构成身份系统的转换就可以在“性别与物的相互关系——文化框架最基本的两个组成部分，将我们的社会认同感融合在一起”（参见第288至289页）。因此，这些物（将身体转变为相互关系的象征）能够敏锐地适应霍布斯鲍姆的“预见即将发生之事”就不足为奇了。

朱迪·阿特菲尔德也以流行之谜开启了《野性之物》的初版序言——在这种情况下，她所在设计系的学生们及其看似直觉的能力拥有“某种预警系统”，能够感知新的文化发展，但她将其理解为感知和表达身份的驱动力。在这里，表达行为意味着类似于“介入”个人感觉经验并在一定程度上完成所有设计/制作的工作。它还指出了“每个人”在操纵和组织物质世界方面所做的工作。从个人的最深层意义上说，这样做是极为罕见的。流行时尚作为商业，就像整个专业设计一样，至少在某种程度上应归功于它的吸引力。

另一方面，这个过程一点儿也不罕见：

人们在物质世界的创造、破坏和重建过程中对欲望的物化方式是人们生活中普遍存在的行为……在纷繁复杂之物中得到了更恰当的体现，这些事实证明了激活人们的能动意识中独特差异和个性的重要性。（参见序2第21至第22页）

这些“物”构成了我们日常生活的物质文化（尽管物变得越来越无形）。它们不仅是对交换经济和文化的证明，在大多数情况下，这些物是从经济和文化之中产生的，它们还存在于“寻求深切的现实以及对真实自我的信念”（参见序2第22页）之中。

这是阿特菲尔德最基本的论点之一：日常生活的物质性和非物质性层面也代表了通过设计创造一种认同感的必要时刻——无论是作为个人还是作为集体的一员。阿特菲尔德竭尽全力指出，维持创造性行为所需的态度不应仅仅“限于设计领域”，因为这是必要的“所有改善生活的行为中最基本的行为之一——创造力”（参见序2第21页）。

这种神秘，无论是设计还是物质文化，都存在于将觉经验“转译”为物质性（或经验性）形式的过程之中。从广义上说，在此过程中，设计从专业的角度入手，赋予阿特菲尔德所谓的物之“态度”——“态度”既是物的预

期感知方面，又是促使我们将野性转化为物的动力，以便在具体、互惠和反复出现的情况下获得这种体验。

* * *

但是，从专业设计的角度来看，此过程存在局限性。显而易见的一点是，一旦这些物进入世界，设计师只是理解物“运作方式”的一个方面（也并非总是最重要的）。实际上，“生产者”和“用户”在确定物的工作之中起着同等重要的作用：首先，在确定产品和体验名义上的“局限”方面起着重要作用；其次，控制这些产品和体验的接受程度，以及它们在介入（部署）个人生活之时，在语境和意义（有时是形式）上的微妙转变。

越来越难以区分设计对象（具有“设计”态度之物）和随着时间推移逐渐形成的“态度”之物。以这种简单的方式看待物会使设计相对化（“降级”），但正如阿特菲尔德所主张的那样，降级之物的重新整合只是更广泛商品世界中的一种类型，“在不断扩展的文化研究领域将其语境化”（参见序2第23页）——设计生存和消亡的领域。用她的话说，将设计与物质文化联系在一起可以进行一种分析，“这种分析可以追踪消费以外的设计产品，旨在检验消费者如何使用现代人工制品并将其从制成品转变为

日常生活中的必需品，从语义和喻义层面直接涉及身份问题”（参见前言第3页）。

正如阿特菲尔德所言，将设计置于“日常生活的物质文化”语境中，“承认物质具有一切实质性意义，并涵盖设计从制造、分配、消费、使用、丢弃、回收等方面的工作”。她补充道，“但最重要的是，它着重探讨了物如何经历了所有这些阶段，即在其不同的生命周期作为人与物质世界之间调解过程的一部分”。（参见前言第3页）正是这种关系赋予了本书双重性。

这种双重性将我们带入了研究的另一个层面。正如阿特菲尔德所承认的那样，“这是一个相互矛盾的项目，因为尽管它的研究重点是物质对象，但实际上并不关乎‘物’本身，而是关乎人如何通过物来理解世界”（参见前言第1页）。在方法论层面，阿特菲尔德将本书描述为“介于有生命和无生命世界之间相互作用的动态点，其目的是超越物本身的物质世界，重新考虑它们在客体与主体关系之中的复杂作用”（参见前言第1页）。这可能是当今人类的重要关系，世界只不过是有人造实体和系统组成的集合而已。由于这种关系的强度，尽管我们在许多方面具有一定的操纵能力，但这种关系已经变得太过复杂而无法记录，我们不仅忽视了物，也忽视了自己。考虑我们与物

的关系，尤其是物处于“野性”状态时，需要重新思考我们作为人在世界上的样子（这意味着设计的真正主体当然不是设计，而是我们自己与世界的依存关系）。以这种方式思考，对日常生活物质文化的研究和理解成为主观性和社会性理解的必要方面，这与传统上的理解相反。

* * *

自2000年出版以来，朱迪·阿特菲尔德的《野性之物》一直是一部恢宏巨著——这种品质或许可以为再版进行辩护。在2001年，该书受到人类学家和消费学者的好评，但在与之密切相关的设计世界，感觉它却像在途中迷失了方向。随着界面、模拟和新的消费模式的兴起，以及它们所定义的21世纪的日常生活，设计话语似乎需要以某种方式将全球化、设备和云驱动的世界中日益增长的利益进行语境化。设计是为了解决世界的问题，或者至少是为了包含一应俱全的最高表达形式，并且是有代价的。的确，设计仍然可以是这些物，但是随着我们日常生活中各种物质形式的扩散，还有一个问题仍然有待解决，即物（对谁）意味着什么。《野性之物》在设计史和设计研究领域中具有新的意义，部分原因是它开始回答这个问题。该书之所以能保留其力量，在于其研究主题和方法至今仍

然是罕见的。阿特菲尔德写道：“解决日常理论和抽象理论相结合的唯一方法是在修辞问题与理论手段之间来回切换，在日常生活个人细节与说明性案例研究之间来回穿梭。”（参见序2第22页）因此，《野性之物》对人文和社会科学中的许多学科都具有启示意义，这些学科不能摆脱日常之“物”而做出正确的决定——这些物可能曾经是生产和消费的设计对象，但是随着与用户在家庭生活空间的动态交织而变得不复存在——太过熟悉而无法被考虑，太过陌生而无法被标准学术类别所涵盖。

日常一直是一个既具体又抽象的主题，这使得理论化变得越来越困难，尤其是在我们当前的文化语境下，这一文化挑战了物质文化的范式。因此，在试图将设计的创造性行为与看似不可渗透的日常领域重新链接之时，作为实践的写作具有重要地位。阿特菲尔德在《野性之物》中的写作将设计扩展到了日常现实之中，这对历史学家、评论家和实践者来说都是容易理解的。

通过将设计表达为“具有态度之物”，她为我们提供了一个语汇，描述了物是如何通过生活进行协商和转化的，从崭新之物变为“野性之物”（参见前言第6页），尤其是在学术研究的范畴之内——从而为设计研究领域带来了一种新的紧迫感，以探索设计如何既作为物的集合又作

为赋予其态度的行为来运作。

* * *

作为一名女性主义设计学者（这么称呼是因为她的工作具有政治上的差异性），阿特菲尔德在该领域的许多贡献描摹了她的职业生涯¹。她质疑定义了当时公认的设计历史范式。她的研究专注于质疑设计史和设计的历史相关性，但同时又结合了学者的综合、语境化和分析信息的能力，以发挥她的最大优势来研究真实生活之中的设计经验。她通过提出最有力的理由来改变自己的领域，即如何使用、消费、丢弃、遗忘和珍惜平凡之物对理解设计在文化生产中的作用至关重要。以下引用描述了她的方法：

设计作为一种现代性实践，它意味着社会变革的可能性，……只有当现代性的概念转移到美学道德框架之外时（该框架限制了任何不符合“优良设计”标准的入侵），这种观点才有意义——“优良设计”作为“现代”的同义词，至今仍是允许物进入传统设计史范畴的唯一资格。因此，有必要包括而不是排除违背优良设计定义的对象，和那些不符合“优良”描述的“具有态

度之物”，以及那些令人反感的野性之物和危险的“反驳对象”。这种类型的物被冠以“品位庸俗”、媚俗化、家庭化、装饰化、女性化等特点，并散发出毫不掩饰的物质性。（参见第29页）

在此过程中，《野性之物》是阿特菲尔德关于设计与交叉性（intersectionality）观念的自然演变。她的独创性是表明物的个性化与其设计并没有分离，但对它们而言却是不可或缺的。她在一些精选的案例研究中证明了这一点，这些案例研究阐释了本书第一部分探讨的“物”的类型，然后在第二部分中介绍了这些物所调解（介导）的主题以及在第三部分中进行转换所必需的语境。

“空间”这一节中的一个案例探讨了物的空间维度。其中，她研究了家，更具体地说，是占据了同一条街的、类似的半独立式住宅的外墙，并借此表明了主人的个性，他们中的一些选择通过伪离子柱表现出古典感，而其他的则更喜欢带有凹槽壁柱的乔治亚镶板门的风格（参见第230至第232页）。随着时间的流逝，这些住宅由其居住者进行了更新，从而将建筑师本来要在同质化郊区提供“日常”生活的初衷转变为通过个人路径和家装实现的非凡风格。

不过，必须注意的是，此处使用非凡并不一定意味着将注意力吸引到自身上。野性之物可以通过协商达成共识，而不是脱颖而出。

在整本书中，阿特菲尔德通过探索家具再生产的本真性，织物所体现的时间流逝，以及如何将空间秩序化作为一种设计，即设计在消费之后的经历成为一种关于物如何适应我们生活的终生对话而做出这样的推断。

《野性之物》是一本关于日常生活中特定设计实例的著作，这是阿特菲尔德“不为专注于‘特殊’和‘特定’致歉”的选择（参见序2第21页）。但是，即使在选择本书要研究的内容时，阿特菲尔德质疑设计的方法也超越了这些案例，为日常实践中的设计研究提供了理论框架。正如本·海默尔（Ben Highmore）在2001年对该书的评论中所言，《野性之物》“不是一本可以赞同或反对其观点的著作，它是一本可以激发思考的著作（你还能要求什么呢？）”²。

《野性之物》提供了从不同角度思考日常设计的可能性，这种观点与设计师为设计出更好的日常消费产品而进行的尝试形成了鲜明对比。强调设计存在于日常之中却没有承认个人的经验（尤其是非设计师），这一问题体现了日常实践中的设计是对设计结束和消费开始的鸿沟的延

续。如果我们曾经接受过设计是一种超越其等级结构的社会活动，那么就迫切需要一本类似《野性之物》的著作来提醒我们这项工作的重要性。

在思考设计在日常生活中的作用时，我经常会遇到一些问题，即同事和导师要求我定义我的研究对象——是否面向设计师？是否适合日常用户？在这种语境下“用户”是正确的词吗？《野性之物》是一本将设计话语推向一个使设计师，甚至使学者不适的语境，当其将设计移交给大众时，他们都不愿放弃其“应有的”贡献，但大众可能不在乎他们在生活中所做之事的本质是设计过程的一部分。它集中地暗示了在资本主义制度下物的生产，而不是如何适当地使用它们——相较于设计，它们被认为是杂乱无章的。阿特菲尔德选择物的使用作为其意义的语境下撰写日常之物，并意识到若没有这些物，诸如变化、包容、空间、时间和身体之类的概念就很难实现对人的理解，更不用说作为学者了。在思考我的研究如何深受阿特菲尔德观念的影响之时，我想象还有谁可能会发现该著作的价值。人类文化学家、物质文化研究者丹尼尔·米勒（Daniel Miller）的名字在我脑海中浮现，他是阿特菲尔德的博士生导师之一。2006年，在阿特菲尔德不幸去世之后，米勒赞许道，她的著作改变了设计史的视野和影响，并将其从

“记录伟大设计师和设计的历史”（两者几乎都完全忽略了更广泛的语境，即理解大多数人与之共处的商品世界的形式和风格）重新定义为“研究人与世俗物质文化的共同形式和设计之间的亲密关系”³。米勒对设计史中挑选典范对象的方法持怀疑态度，这导致了知识的偏见，并保留了设计的排他性原则。如果能有人说服他，那将是阿特菲尔德，她将自己对物的理论沉思作为依据来反对她所谓的“通过改变教育体系来实现设计的士绅化”（参见第61页），这对将设计与其社会根源的分离做出了很多贡献，而不是将设计理念与价值（“优良/拙劣”设计）或专业名称关联，以反映新兴领域与艺术之间的自觉区别。

阿特菲尔德声称，读者在本书中将不会发现完整的设计史，更不用说“完全公式化的理论”（参见前言第7页）。不过，通过亟须的设计视角，读者将找到一种理解日常错综复杂世界的方法。

* * *

但是，为什么我们要从设计学角度而不是从人类学或心理学角度看待“野性之物”，尤其是当如此之多的物质文化是个人的、具身的和社会的？一个简单的答案是，自从本书撰写以来，很少有研究（尤其是关于设计

的研究)敢于以如此坦诚的方式介入日常。因此,米勒将《野性之物》描述为“尊重政治”的拥护者⁴。通过阅读本书,你将了解他的意思。阿特菲尔德对那些对她的研究具有启发的同事和理论家表示敬意,并向读者介绍了米歇尔·德·塞尔托(Michel de Certeau)、亨利·列斐伏尔(Henri Lefebvre)、皮埃尔·布尔迪厄(Pierre Bourdieu)、米歇尔·福柯(Michel Foucault)、凯西·皮斯(Kathy Peiss)、阿德里安·福蒂(Adrian Forty)、维克多·马格林(Victor Margolin)、谢丽尔·巴克利(Cheryl Buckley)、帕特·柯克汉姆(Pat Kirkham)和丹尼尔·米勒(Daniel Miller)等学者的思想,以及那些有助于将设计与人类学之间关系语境化的学者。

但是,尊重政治本身具有从属的含义,这仅属于阿特菲尔德,这源自她研究此主题所进行的选择,并通过整部著作来体现这种尊重。她来自一个学者群体,他们坚持认为设计首先是一种行为,然后才是这种行为的客体化。

如果设计既是过程又是产品,那么这会使我们相信,广阔的设计领域就像日常一样混乱而狂野。也许这就是为什么设计师着迷于试图在他们制造的物中捕捉它,但我们都知道这是徒劳的。以策略和用户为中心,设计渴望在特定的时刻出现,设计师自然不会意识到他们只是日常生活

阶段的参与者。

设计师创造之物充斥着整个世界，但阿特菲尔德敏锐地意识到探讨超越商品状态之物的可能性，有人称之为物的来世。此外，她以身作则地探寻了如何超越历史的范式来研究设计，并表明了在没有特别强调设计的情况下，我们对物质世界的创造与破坏将如何在理论上留白。

她写道：“正如符号学在增加我们对视觉文化的知识方面所做的巨大努力一样，本研究中提到的物质世界的非语言本质是无法完全通过语言来解释的。”（参见第7页）她再次提醒我们，大写的设计只是构成物质世界的各种事物中的一种，从而阐明了设计与其他一切之间的互动。将“设计”理解为具有态度之物，意味着设计师的态度通过某种视觉特征嵌入对象之中。但我们知道，通常情况下的物“不具有‘设计’那引人注目的视觉外观”（参见第8页），但我们同样以自己的态度嵌入对象，进行一种将“商品转变为‘影响’个人”的设计（参见第159页）。回到日常生活之中并在重新被需要之前，一直被遗忘之物并非没有态度——它们只是拥有不同类型的态度，她称其为“小写的‘设计’”（参见第28页）。这使阿特菲尔德在设计领域做出了最重要的贡献，在阐述的过程中，她指出设计可以在诸多独创性案例中找到，而且更重要的是，设

计可以“作为个人和群体构建其身份，体验现代性并处理社会变革的过程”（参见第5页）。

* * *

当阿特菲尔德在本书中讨论设计行为时，她不是仅将其视为诸如建筑师、工业设计师、产品设计师的实践。如果将设计视为一种社会行为，还必须将其扩展为父母、青少年、老年、美发师、园丁、裁缝和家庭厨师的日常生活。

关于包容性的研究，阿特菲尔德遇到了温特太太及其拥有的购买于20世纪50年代的“非效用”梳妆台。在那时，这种购买是自豪感的来源，这与战争时期简朴的效用家具（Utility furniture）形成了鲜明对比。梳妆台体现了一种独立感，这在温特太太结婚之后搬到郊区的语境中发生了转变。家具风格、房间大小和穿着习惯的改变很快使非效用家具变得毫无用处。但是，温特太太仍然使用风格“一致”的物件对其进行装饰，例如配有装饰垫的烛台和粉扑。35年后，梳妆台有了一种新的“腔调”，当温特太太的朋友评论其工艺时，它从过时变成了“古董”。尽管它仍然保留了昔日的神韵，“捍卫传统的家庭价值观和过时的女性美文化”（参见第192页），但它定义了温特太太的一生。她对摆脱它的犹豫不决描述了一种微妙的理

论，这可以使设计参与个人世界的创造：

意义的挪用发生在生产时刻，或与之相反，这远远超出了消费行为。因此，可以通过一些平庸的行为将物融入日常生活的物质文化之中，诸如家庭空间的家具布置或“适度”而非“脱颖而出”的着装。在某些情况下，与众不同可能会使个体感到疏离，所以他们宁愿融入而成为群体的一部分，而有些个体则致力于使自己成为奇观。无论哪种方式，人们都太容易忽视平庸，因为作为意义建构之域，在日常的平凡之中，人们与自身所在的特定时空进行互动。他们发现自己身处的有限空间能够被赋予任何能动的可能性。（参见第98至第99页）

* * *

我们的四周围绕着很多物，针对消费的教条主义批判，此书提供了一个令人耳目一新的观点。训练有素的设计师开始质疑为什么某些产品应该存在，而越来越多的消费者则质疑他们是否真的需要生活中接触到的每种产品，这归咎于一种残酷的质疑的精神：“它会激发喜悦吗？”⁵ 这导致了不同的趋势，这些趋势都在追求优良设计与“形

式跟随功能”的原则，以努力销售适合世界观的某种类型的产品，但又没有提供一定程度的个性化（根据个人情况、品位和空间）。因此，这不过是一个笼统的论点，并声称你在特定时期购买、使用或穿搭之物构成了自我的个性。《野性之物》承认这个假设并以只有设计才能做到的方式超越了它，因为设计是与能动性有关的行为。

对于日常的诸多含义，设计师对其关注程度各不相同，即便他们可以敏锐地意识到其设计后果。但现在我们可以将其归类为平庸的、惯例的行为，这是真正的后果。

《野性之物》是一部每次你回顾它时都可以为你提供新见解的著作。它综合了世纪之交的设计对话，通过在话语中将节奏语境化，使之徘徊在有形的、物质的、客体化的商品世界与象征性的、参与性的和保守性的消费世界之间。设计可以在两个世界之前、之间和之后进行，但是不可否认的是，物是其创造的证据。它们展示了人及其本真性观念、时间与秩序之间的协商。这些主题在日常生活之中的重要性将最终在本书中得以揭示。野性之物成为我们自身。

克劳迪娅·玛丽娜（Claudia Marina）

纽约新学院帕森斯设计学院

2020年

序2

我在学术生涯中最富形成性的意识之一就是注意到我那些设计系的学生们为何始终消息灵通。他们似乎总是本能地知道学术思想的最新趋势是什么，但不一定能很清楚地表达自己的观念。流行似乎具有某种预警系统，可以提出文化理论中的下一个热门话题。他们对身份认同，特别是个性的强烈兴趣带有挑衅的独断，这与任何试图将自我表达的动力语境化为社会症状的尝试都相互冲突。文化研究中唯一能引起他们兴趣的方面是对社会学强加秩序的背离。他们对解释某些风格在特定历史时刻出现的方式不仅缺乏耐心，而且不屑一顾，他们只是想追逐趋势，并成为创新者。

回想起来，我在某种程度上将学生的洞察力归结为他们的专业设计培训，这需要培养对流行趋势的良好“嗅觉”。对于任何想要在竞争激烈的市场中取得成功的设计师来说，必要的生存工具必须包括对自身原创性的盲目自信、对冒险的追逐，以及有足够的自恋和技术专长来宣传自己。艺术学院的精神鼓励了强烈的自我认同感，且要求学生“在‘评论’中发表演讲并捍卫自己的创作，接受来自

导师和同行的批评。设计专业的学生对当下议题几乎本能意识，只会使流行趋势现象对我更具吸引力。

除创新和原创的至高无上外，关于“符合目标”和“形式追随功能”等现代主义的所有原则都被我所关注的这一代设计专业的学生遗忘了。自从结束了设计师生涯并开始讲授设计史以来，让我越来越感到不安的是学生们厌倦了“优良设计”的基本原则——这源自19世纪理想主义者的道德价值观。历史对他们而言，只是作为掠夺任何可以为之所用的观念——例如他们对风格的热衷与追求——的工具。此外，他们还对诸如循环、“绿色”、公平贸易以及“环境友好”等设计伦理问题感兴趣，却似乎对“优良设计”的美德无动于衷。尽管后者在许多方面也有旨在改善社会的相似目标，却借以通用的解决方案来适应概念上的“多数”，将设计师和用户都纳入了匿名的群体之中，从而使个性无法彰显。

但是，如何在自恋的放纵之外形成“个性”呢？虽然这很容易被误认为需要花费很长时间才能凝结成令人信服的研究领域。首先，合法化是其中一个主要问题，因为需要一定的勇气去面对完全“政治不正确”的个性观念，这一观念除了精神分析之外，在任何严肃的研究领域都不被允许，除非作为与文化语境下的身份问题有关的社会

建构。其次，当整个概念完全无法归类时，如何研究“个性”？但是，令我着迷的是如何找到一种方法来克服偏见（这种偏见似乎越来越不利于最基本地维持大多数创造性行为的必要“态度”），不仅仅是将定义局限于设计领域，而且必须是所有改善生活的行为中最基本的行为之一——创造力。在过去的25年中，似乎再也没有出现过这样的逃避，即个性这一议题太过自恋以至于无法被研究。诸如《柔软的城市》（*Soft City*）（1974年）的作者乔纳森·拉班（Jonathan Raban）这样的后现代主义学者，以及安东尼·吉登斯（Anthony Giddens）这样的社会学家一直在将个人身份理论化为具有条件性和延展性的议题。我发现，物质文化提供了研究设计过程及其产品的替代性方法。为了避免艺术与设计陷入二元论臆造的对立之中，物质文化聚焦于物质性和经验性层面，并使其脱离了总是围绕着高/低文化的循环争论。

我的研究试图理解个性，以便能够解释为什么它是现代心态的核心特征，并因此被包裹在日常生活的物质文化之中。人们在物质世界的创造、破坏和重建过程中对欲望的物化方式是人们生活中普遍存在的行为，但设计师比大多数人更自觉地参与其中。因此，我不为专注于“特殊”（particular）和“特定”（specific）致歉，即使我知道这两

个词在本书中都被过度使用了。但是，人们可以用语言表达易变性（多元性）的方式只有这么多，而这种品质在纷繁复杂之物中得到了更恰当的体现，这些事实证明了激活人们的能动意识中独特差异和个性的重要性。同时，我利用理论来探讨物质文化所能提供的内容，事实证明，这是一个特别难以言说（话语）的领域。解决日常理论和抽象理论相结合的唯一方法是在修辞问题与理论手段之间来回切换，在日常生活的个人细节与说明性案例研究之间来回穿梭。我的风格是不一致的——从理论、超然到沉思。在很多情况下，我的研究似乎预示了新的内容，而在其他时候，它们激发了我未曾计划的思路。

我对个性的关注就像对流行趋势的兴趣一样，不应被误解为对风格的肤浅兴趣。无论学者承认与否，我们都容易受到时尚潮流的影响，因为它与新事物的文化息息相关。本研究试图发现驱动它的基本动力，以此作为客体化创新和社会变革愿景的一种手段，这项工作的很大一部分致力于此。我对寻求深切现实的兴趣，以及对真实自我的信念也不应被视为以某种方式破坏女性主义政治策略，对所谓的性和性别的“自然”定义提出疑问，甚至对身份范畴提出挑战的权力动态的去中心化批判。正是理论与实践之间的背离将这些基本问题带入了生活经验的现实世界，

这是唯一可以真正实现改变的地方。

本书的目的是通过设计和创造物质世界的过程，近距离研究作为个人和群体成员所获得的认同感，不仅在专业设计师和制造者中，而且在参与设计和建造的广大公众中。因此，在同一个概念性语境下，本书一直在考虑设计师、制造者和用户的观点，以便在更普遍的范围（日常生活的物质文化）重新定位设计。我在书中提及许多作者，正是他们激励了我开始并完成这项研究。因此，本研究的目的是解决身份认同的问题，特别是在文化语境下要考虑到个性，考虑到其无与伦比的微妙特性。

本书是多年反思和研究的结果，虽然涉及的文献资料、领域、学科和案例不尽相同，但我对设计提出的问题源于将其定义为一项日常活动，并且只能源于将其定位为现代性实践，而不是源于将其限制为狭义的专业实践的学科范畴。这并不是要贬低设计师的工作，而是要在不断扩展的文化研究领域将其语境化，从而增强实践并激发物质世界的意义。

我认为本书是建立理论起点的第一步，我希望可以为研究日常生活的物质文化做出更大的贡献。我不敢居功，因为正如我的二手文献资料所示，它是人文和科学各个领域多位学者共同参与的研究。尽管物质文化不能被整合为

一个定义，但从事与该领域相关研究的学者的多样性和广泛性证明了它的活力和发展潜力，目前看来，它为解决当代关注的议题提供了有用的参考框架。

在很多方面，我都给自己设定了一项不可能完成的任务，就像“银河系旅行者指南”一样，试图了解宇宙物质和每一个“物”。但是，我的任务并不是为研究日常生活的物质文化构建明确的理论，因为我尚未确信有可能以理论方式对这一主题进行概括。但这也不是一部反理论的著作，在此过程中吸收的理论为理解抽象概念提供了必要的阐释工具，这些抽象概念构成了对物的社会意义研究的内在方面。我的主要目的是开辟一些方式来思考日常生活之中物的意义，社会学家称其为“司空见惯之物”，而消费学者则称其为“街头之物”。

当我完成本书时，我仍然感觉它像一个刚刚开始探索的、尚未完成的项目。这项研究除了为我提供了用于未来研究的平台之外，我期望它还可以为鼓励其他人寻求对设计的理解做出贡献，以将设计作为社会场域的物质世界的一个方面。我们不仅可以从珍视之物中获得很多，从垃圾、碎屑和废弃之物中亦然。最重要的是，我希望读者能找到自己可以探索的方法和途径，以及可以与之争论和探讨的内容。

在本书撰写的各个阶段，我要感谢许多人，包括我的同事、家人、朋友和学生，感谢他们的帮助，特别是杰里米·恩斯利（Jeremy Aynsley）、芭芭拉·伯曼（Barbara Burman）、科拉和莫里斯·克拉克（Cora and Maurice Clarke）（dec.）、迪纳·伊斯托普（Dinah Eastop）、迈克尔·埃文斯（Michael Evans）、罗伯托·费奥（Roberto Feo）、卢·费斯（Lu Firth）、塔格·格隆伯格（Tag Gronberg）、罗萨里奥·胡塔多（Rosario Hurtado）、帕特·柯克汉姆（Pat Kirkham）、基思·利曼（Keith Leaman）、伊娃·朗多斯（Eva Londos）、亚历克斯·麦考文（Alex McCowan）（dec.）、丹尼尔·米勒（Daniel Miller）、莱斯利·米勒（Lesley Miller）、弗朗西斯科·桑托斯（Francisco Santos）、彭妮·斯帕克（Penny Sparke）、布兰登·泰勒（Brandon Taylor）、朱利安·托马斯（Julian Thomas）、乔安妮·特尼（Joanne Turney）、林恩·沃克（Lynne Walker）、苏泽特·沃登（Suzette Worden），以及参与“口述历史项目”和“日常生活的物质文化项目”的学生们。我要感谢为本书提供图片的版权所有人，以及尽管我付出了所有努力但仍未联系上的那些人。我也非常感谢南安普敦大学温彻斯特艺术学院艺术和设计史系获准的学术休假，以及我的同事和该系工作人员的配合，使我得以完成本书的撰写。我要感谢所有受访者，研究过程中

访问的各个档案馆和图书馆的工作人员的帮助与合作，特别是维多利亚和阿尔伯特博物馆（V&A）以及图书馆的艺术与设计档案馆的塞丽娜·凯利（Serena Kelly）和温彻斯特艺术学院图书馆的工作人员，还有两位匿名推荐人的建议。非常感谢伯格（Berg）出版社凯瑟琳·厄尔（Kathryn Earle）的鼓励、耐心和理解，并感谢雷·阿特菲尔德（Ray Attfield）对我的研究所提出的挑战性问题，以及写作过程中的许多讨论，它们都使我受益匪浅。

朱迪·阿特菲尔德

2000年

前言：日常生活的物质文化

这是一个相互矛盾的项目，因为尽管它的研究重点是物质对象，但实际上并不关乎“物”（things）本身，而是关乎人如何通过物来理解世界，心理分析理论在解释身份形成时称其为“客体关系”（object relations），社会学唤作文化的物质表现，人类学所指的是社会关系的客体化¹。因此，本研究介于有生命和无生命世界之间相互作用的动态点，其目的是超越物本身的物质世界，重新考虑它们在客体与主体关系之中的复杂作用。

这也是一本混杂之书。借用学术术语来讲，它使用后学科（post-disciplinary）的方法来研究设计及其历史，并将其作为物质文化的一个方面，以便打破将设计研究主要局限于专业设计师的框架。本书讨论了物理制造对象的互动角色，即将现代世界变为人类的栖息地。它是后学科的，尽管它有意地从设计史的子学科（sub-disciplinary）研究基础开始，但它随后又突破了专业的传统界限，从社会历史、人类学和考古学，到社会学、地理学、精神分析学和一般文化研究，在这一系列领域中汲取灵感。当挪用被视为偷窃的一种形式，而研究命题的纯粹值得捍卫之时，这

种折中主义本来会因其对学科界限的消解而受到指责。同样，当不得以致歉来证明研究对象的正当性之时，需要确保消除所有可能被指控为拜物教的讨论，并且（从某种意义上）认为这种联系是负面的。但是，时代已经改变，回顾设计史的进程，既可以解释它所遭受的束缚，也可以解释它所发展并继续拓展的趋势。我们可以明显地看到设计史从一个小的分支开始发展成为一个不断扩展的领域，而新的研究有望从中生发。

设计史的定义也随着时间而改变。现在可以普遍认为，该学科在默认情况下应运而生，因为艺术史方法的局限性不能充分处理工业批量生产的产品。因此，任何以设计史为基础来研究日常之物的物质文化项目都需要考虑其史学，以了解其范式以及它们如何扩展以涵盖更多种类的商品及比最开始时更广延的时间维度²。这样一来，无论是“手工艺品”还是任何可能被误认为是“艺术”的物都被视为设计史范畴中合法的研究领域。但是，相较于尝试精确定义（这注定是不完整的），我更倾向于为它所经历的变化及即将发生的变化提供一个解释。顾名思义，设计只是日常生活物质文化的一个方面。本研究的目的是突破界限并探索设计所属的语境。然而，在拓展了设计的范畴之后，现在需要注意的是如何从理论上使这种努力涵盖更

广泛的“物”。尽管有更广泛的范围，或者可能由于它们倾向于模糊对象的性质，设计评论家和历史学家已经意识到迫切需要挑战该学科施加的约束。因此，对阐释问题质疑，这就是我在此语境中“理论化”的意图，这并不是要支持任何特定的公式化方法论，而是要坚持优先考虑问题的重要性，即能够激发人们对物的文化意义进行研究的问题。

物质文化虽然是近年来当代西方文化研究领域的新热点，但它已经演变成为成熟的研究领域³，并继续激发人文科学和社会科学之间进行的跨学科对话。它与设计史的关联提供了一种分析方式，这种分析可以追踪消费以外的设计产品，旨在检验消费者如何使用现代人工制品并将其从制成品转变为日常生活中的必需品，从语义和喻义层面直接涉及身份问题。因此，我在这里所说的“日常生活的物质文化”承认物质具有一切实质性意义，并涵盖设计从制造、分配、消费、使用、丢弃、回收等方面的工作。但最重要的是，它着重探讨了物如何经历了所有这些阶段，即在其不同的生命周期作为人与物质世界之间调解过程的一部分。

尽管物质文化确实为讨论设计的社会特征提供了一个最合适的场域，但是，这种说法的起点始于设计史领域。

因为正是始于此，本研究才能最好地实现其目的——挑战视觉和美学（优良设计）作为研究设计对象的主要因素。设计史在一段时间前就已经偏离了其曾经依附的学科——艺术史。因为尽管在20世纪80年代的“新艺术史”中“尽一切努力将“商业艺术”和工业化批量生产的产品整合到一起，但由于视觉文化未能考虑其物质性和独特性——设计与日常、普通和平庸的关系使其与艺术不同——这导致了随后的重新分类。尤其是设计与通用的这种关系曾一直是展览议题的焦点，例如1997年在伦敦海沃德画廊（Hayward Gallery）举办的“物质文化”（*Material Culture*）⁵展览，策展人试图将对“物”具有共同兴趣的艺术家的作品汇集在一起——“物作为原始材料、现成品或具有功能的东西，与更广泛的雕塑和艺术相关”⁶。类似地，手工艺品在表现艺术中地位的提高可以部分地通过它们唤起人们对手工工艺的技巧和美感的关注来解释。同时，我们发现设计实践者、评论家和历史学家对丑陋和“非设计”表现出兴趣，这种现象在1999年伦敦当代艺术中心（ICA）举办的“窃美”（*Stealing Beauty*）展览中可见一斑⁷。

严格说来，设计既是产品，也是过程。它概念化了针对工业生产商品的美学和功能解决方案——从服装到土豆削皮器，从汽车到建筑，但这并不是故事的结局。如果

是这样，那么就没有必要讨论设计作为生产与艺术不同类型的对象。在某些情况下，甚至可以说它具有相同的表达功能，这更多的是与语境相关的。对于工程师而言，设计与美学无关，它是严格可操作的。设计试图跨越美学和工程，但未成功，从而产生了等同于两种文化的现象，类似于艺术/科学的鸿沟，具有两种截然不同的设计定义，以及设计师与工程师之间的分工。在哈德斯菲尔德大学设计学院举行的设计史协会年会（Design History Society Conference）⁸上，这一点就显而易见了。该会议的目的是促进不同类型的实践者、历史学家和理论学家之间的更多交流。为了促进这种对话，设计被视为艺术的对立面，以挑战这种鸿沟。艺术赋魅（enchant）普通的对象并使其变得特殊，而设计则旨在祛魅（disenchant）。将设计作为“物”从展示架、收藏品、博物馆或美术馆返回到工厂车间、仓库货架或橱柜后面被遗忘的角落，在这里它构成了属于个人、家庭、民族、文化、商品世界的实体效应的一部分。以同样的方式，过时画家的那幅曾一度被珍视的画作也可以从学院的荣誉中剔除，变成藏在博物馆储藏室中的物。学术或批判兴趣的焦点似乎主要集中在名人和奇观上，即当它是“新的”、流行的、广受赞誉的、耸人听闻的，尤其是具有可见性之时；或从恩典堕落之时，例如它被暴露为不真实

的。但是似乎并没有引起太多关注的是，当设计之物不再神圣时，当它成为平凡的日常杂乱无章的一部分时，以及当它融入野性之物的无序状态时。

虽然以*Block*⁹等期刊为代表的“新”艺术和设计史通过对“历史事实”进行批判性审查，对其进行修正和质疑的同时又增添了当代的光泽，以至于历史学家再也不可能主张那种对现代经典英雄史观式的叙述方式，但即便如此，继续将设计视为一种视觉媒介的问题仍然没有受到挑战。因此，对设计进行研究的这种趋势就像在美术上一样，需要接受过审美教育的人去欣赏它的形式品质，这种趋势仍然存在，并且被内嵌于该学科中。这并不是说表征以及从视觉图像中阐释意义的所有实践，都被视作一种从功能上、美学上或纯粹是作为意义来评价设计的方法。视觉语言特征的影响极大地促进了对设计的理解，以至于若没有这些研究提供的场域，就无法设想这项研究。

从最粗略的层面来看，设计史的范式植根于约翰·拉斯金倡导的工艺美术运动原则，该范式坚持认为其职责主要在于考虑“优良设计”，这不仅忽略了随着国家日益繁荣和经济野心膨胀而逐渐增加的大量人工制品，而且无视最初商品阶段之外的物的社会生命。最近，社会学开始把消费作为一种社会行为进行研究，通过对索尼随身听

(Sony Walkman)¹⁰等产品的研究(以制成品的形式)来提供一种文化的物质体现。但是,仍然有相对较少的案例可以揭示经济和教育机构在为市场创造产品方面的影响,尤其是为产品书写完整传记的方面,即追溯产品通过零售进入日常生活的完整过程。

本研究的目的是提出一些批判性观点,以及一些理论化设计的方法,旨在囊括物质世界中杂乱无章之物,而不仅仅是将其局限于原始美学对象的阐释。在社会语境中定位设计是人们生活的重要组成部分,这意味着将对象和实践整合到日常生活的文化中。在这种文化中,物并非总是按照人的指示行事,也不是按计划进行。尽管历史维度是本研究的重要方面,但这项工作并不旨在提供“历史”或完全公式化的理论。它的主要目的是提供一个工具箱,其中包含一些实验性的定义(第1章)、主题(第2章)和语境(第3章),以开始思考在第三个千禧年开始时,如何理解人类在这个拥挤的地球上所制造、交换和环绕自身之物的混乱状况。

第1章围绕“设计”和“物”的定义进行探讨,区分二者定义的同时,还考虑它们如何构成同一物质世界的一部分。“设计的意义”这一节将设计定义为“具有态度之物”,通过强烈的视觉表达使设计师的意图显而易见。在

现代运动中定义优良设计原则的制度性惯例趋向于主导设计的论述，从而淹没了构成物质世界更大一部分的“日常”之物。“物的意义”这一节基于当前变化所呈现出的“物质文化”方法来定义物的类型——“小写的设计”。日常之物并不太依赖基于营销目的强加于它们的含义。一旦进入日常语境，它们就会逃避关注并沉浸在人的生活之中，在那里，它们不再是“品位”的象征，而是成为个人所有物的一部分，从而在一个拥有相同价值观的群体中形成一种个性感。设计理论学家对“物”的重新发现（物质转向），证实了摆脱将所有意义都转化为语言的表征理论所鼓励的非物质性的转变。“物与社会变革的动力”这一节讨论了用于在社会和个人层面协商变化的人工制品的动态特征，并将设计视为一个动态过程。

“连续性”这一节通过家具再生产的案例研究来讨论本真性（authenticity）这一主题。作为一种人工制品，这种类型的家具完美地证明了再生产方式仅是坚持原创性的现代设计理论中的一个问题，而原创性，完全有别于传统设计培训的概念，其中设计过程对于生产过程是必不可少的，并且依赖于重复。在以快速变化为特征的时期，历史特殊性（嵌入在某些类型的人工制品之中，例如家具）作为关于真实性和与过去保持联系的手段变得尤为重要。与

家具再生产中所客体化的连续性相反，最适合体现短暂性（ephemerality）的一种人造物是纺织和时尚，作为“变化”这一节的主题，它们提供了与当下保持联系的物质手段。“包容性”（containment）这一节中讨论的主题聚焦于个人所有物形成的一种状况，这种状况有时被称为“杂乱无章”。这使对物的研究进入了一种野性状态，即进入一种不羁的堆积，以及作为一种个人所拥之物生态形式的有序排列，并以此作为案例来研究家庭之物在物化自我认同建构之中的作用。

第3章从案例研究出发，揭示了三个基本语境，从空间、时间和身体的角度探讨了日常生活的物质性。就此而言，用于定位主体的语境是抽象的。但是，这里将其作为物理实体进行讨论。尽管是在单独的小节中对它们进行的讨论，但是它们之间存在密切的相互关系。“空间”这一节介绍了许多流行的现象，例如“乡土建造”旨在研究空间作为一种社会之物时将不同的观点应用其中。“时间”这一节讨论了人使用物、与物建立关系以形成其主观性的方式。本书最后考虑了物与身体之间不断变化的关系，暗示了随着时间的流逝，从具身性（embodiment）到离身性（disembodiment）的转变。

目 录

丛书序

中译序

序1

序2

前言：日常生活的物质文化

001 1. 物 (Things)

003 设计的意义：有态度的物

042 物的意义：小写的设计

076 物与社会变革的动力

101 2. 主题 (Themes)

103 连续性：本真性和复制的悖论性

132 变化：身份的短暂物质性

167 包容性：个人所拥之物的生态

196	3. 语境 (Contexts)
200	空间：物依之地
241	时间：将物带入生命
270	身体：自然与文化之阈
300	结论
303	后记
315	注释
370	参考文献

1. 物 (Things)

尽管几百年来哲学家一直在仔细地审查“物”，但似乎并没有提供任何精确的定义，“物”还是普通分类中的一种。简而言之，物可以说是代表构成整个物质世界的基本单位的术语。但是，在认识到文化决定了物质世界形成和感知的方式时，很明显，要达到一个客观的统称是不可能的。在后现代的不确定性和文化多样性充斥的当下，对差异和替代阐释的认识是比试图达成最终决定性定义更可实现的目标。因此，本部分致力于建立“物”的一些有效定义。“物”最初是由各种人工制品组成的，它们构成了整个物质世界，而不是原始物质。但作为具有人类附属的物质文化，它所具有的基本含义包括身份、生命与死亡。这并不是要过分夸大物的作用，因为使用该术语的选择是基于这样的假设：根据定义，“物”是司空见惯的、平凡的，仅仅是构成日常生活物质性的物。正如亨利·列斐伏尔所言，“日常都是最普遍、最独特的条件，是最社会化、最个性化、最明显和最隐蔽的一天。”（Lefebvre 1987: pp. 7-11）同时，尽管以这种方式描述的“物”并不

引人注目，但是，从字面意义和本质意义上，它们都在调解人与人工制品之间、人类的身心世界之间发挥了作用。

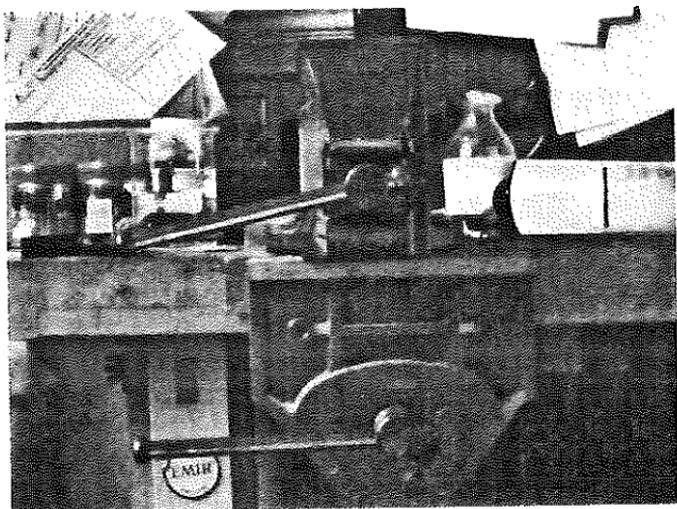


图1 木工长凳上的牛奶瓶（伯明翰博物馆和美术馆，摄影：迈克·柯立柯）。

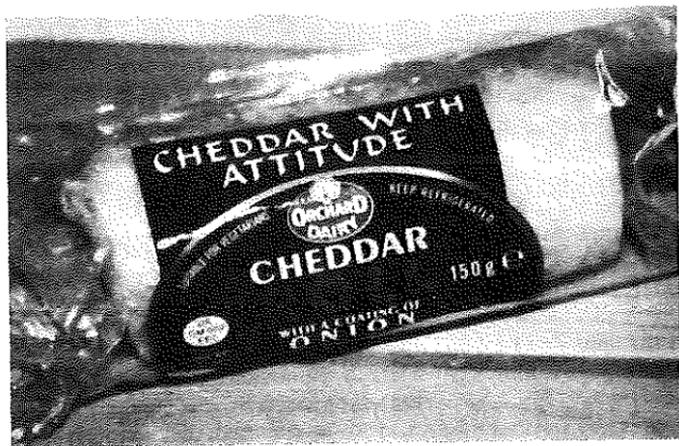


图2 “设计师”（Designer）切达干酪。

设计的意义：有态度的物

物质文化作为一个特定领域的兴起为研究设计的历史与理论提供了空间，它拒绝将设计视为一种特殊的人工制品并赋予其通常享有的特权。通过将设计与整个客观世界融合在一起，它成为构成物质世界总和的其他“物”中的一种类型，即人类生产和交换的对象，以及人们赖以生存的日常生活¹。因此，可以在更广阔的语境下考虑设计，因为它构成了更广阔的物质世界的一部分，而不是被分隔开来的、少量的专用商品。但是，“物”自身并不是研究的重点，尽管它位于焦点的中心。物质对象作为探索客体/主体关系的媒介，这种现状徘徊在物理存在和视觉图像之间，物质固有属性的现实与幻想的神话之间，以及经验物质性和理论表现性之间。因此，物质对象既是起点也是终点，它通过从方法论上将审美视觉性从属于社会性来颠覆设计实践的普遍兴趣。正是在后一种特殊性上，本研究与传统的设计研究大相径庭，传统的设计研究认为“设计”在最好的情况下是一项专业实践（设计师），而在最坏的情况下是“自觉”行为的结果（DIY）²。更糟糕的是，设计研究的逻辑只考虑在现代主义理想的惯例下“形式追随

功能”的“最佳”实例³。

但是设计可以更广泛地定义为“具有态度之物”——出于特定目的而创造——是为了完成特定任务，发表声明，使道德价值观客体化或表达个人或群体身份，展示地位或技术实力，行使社会控制或炫耀政治权力。因此，通过重新语境化将设计降级，并将其作为一种对象整合到构成事物整体的更普遍的商品世界之中，这使得研究人们构建现代物质世界并与之互动方式的非语言动力成为可能，这种可能是通过设计实践及其客体化过程来实现的。

本节将探讨那些归因于“设计”的定义，这些定义已将其从“物”中排除——构成物质世界的实体总和，并按层级顺序和通用类别将其区分为特权类型。本研究的目的是通过多种方式使设计从传统艺术与设计史论研究的习惯性审美框架之中脱离，将其呈现为日常物质文化的众多方面之一。但是，在着手探索超出设计领域的更广阔的外部区域之前，本节将首先回顾更为严格的设计定义⁴、设计的历史以及将其确定为某种对象的文献，并以此作为起点。然后，它将重新定义设计，以便能够容纳更流行的形式和日常之物，从而建立一个更平衡的竞争环境，在其中，可以将非凡设计之物的相互关系与平凡的“非设计”一起考量。对设计这种更具包容性的重新定义将用于“文化/自

然”的框架内讨论，该框架将文化制品（如椅）与自然之物（如树）隔离。椅和树的结合完美地阐释了这一方式，因为椅通常是由木制成，通过设计过程从有机实体转变为物质文化。设计是现代性的试金石，区分了无处不在的、几千年来无意识演变的原始形式、工具和工艺实践，创新精神使设计师摆脱了习惯性的传统材料和制作方式，从而使新兴技术和社会变革成为现实。

设计研究⁵的惯例基于“优良设计”的概念建立了一个简单的参考框架，与“拙劣”设计相对，后者倾向于充当自动诊断检查器，以剔除任何苍白的对象。因此，本节的首要任务是在特定的历史语境下评判和定位“优良设计/拙劣设计”的争论，旨在将设计扩展和重新定义为非通用过程，从而将其整合到更大的物质世界之中。

当被称为“设计”的现代产品被重新诠释为物质文化的一个方面时，它们便失去了可见性，成为“日常生活”的一部分。本研究的目的是扩展设计的定义，不仅包括其更寻常的“具有态度之物”的作用，而且包括将其作为个人和群体构建其身份，体验现代性并处理社会变革的过程。

椅与树：定义设计

几个世纪以来，与骨架本身在内部的构想相比，椅子（借助骨架并弥补其不足之处）可以更容易地被（连续地）重新构思，重新设计、改良和修缮（无论是形式还是材料）。椅子经过不断地修改最终达到完美的事实可以被视为对文明直接干预和修改结构本身的排演。⁶

不知何故，“物”自然而然地出现了。物似乎一直在那里，从物理上定义世界——通过诸如墙壁之类的物体来确定分隔空间的边界，邀请或阻止访问。物无处不在，例如，当我们坐下时为身体提供支撑的家具，引导走向何处的路径，以及在我们日常出行中载运我们的交通工具。物为人们提供了方向感，并为人们如何与周围的世界建立物理关系提供了方向感，尤其是在提供物理表现、特定的群体和个人认同感的物质证据时更是如此。物只有在真正被需要的时候才会引起人们的注意。它们的存在无可争议，然而，只有在物的命名（“椅子”“汽车”“大衣”“牙刷”“自动扶梯”）中，它们才具有特殊性，使它们在一般物理环境的语境下作为单个实体脱颖而出，就像我们所

走过的地面一样看似“自然”。这个相当基本的定义并不意味着要忽略与感知世界有关的文献，例如路德维希·维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）的思维哲学。在这种情况下，特别有价值的是他在《哲学研究》（*Philosophical Investigations*）⁷一书中对“日常生活中的重要问题”的关注，该研究集中于语言在客观世界与人类思想之间关系的感知和表达中的作用。维特根斯坦对旨在定义现实的哲学命题的兴趣，得出了语词和作为意义的工具之间的直接联系，与试图寻求本质主义的定义相比，在时空语境下的语言过程更为重要⁸。但是，尽管通过此类研究阐明了客观世界的含义，正如符号学在增加我们对视觉文化的知识方面所做的巨大努力一样，本研究中提到的物质世界的非语言本质是无法完全通过语言来解释的。

但是作为人工制品的“物”并不是自然的，尽管它看起来可能没有什么特别之处。仅凭它的存在并不能使其可见，就像埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe）的《失窃的信》（*The Purloined Letter*）之谜一样，由于它“太不言而喻”，因此无法在盯着搜索者的同时躲避侦察。你必须寻找它。在爱伦·坡著名的短篇小说中，只有在搜索者“故意怀疑”的情况下，才会发现妥协的文件⁹。“物”这个词是如此明显，不需要定义，因此表面上可以代表任

何事物。然而，这样做也可能意味着所谓的“物”绝对没有任何意义。但是，因为物没有特殊的属性，所以它们的无处不在违抗了定义，并使它们显得自然。“物性”（thingness）赋予了人工制品以一种难以捉摸的品质，通过它，人们可以开始在社会语境下检验客体世界的特殊意义。那么，“物”与“设计”之间的区别是什么？尽管设计是表示物的名词，但它也是动词——一种致力于创造新形式的人工制品的自觉活动。因此，它源于现代心理概念以及制造过程，这种意识形态与过去背离，并相信通过变革取得进步的可能性。

物不具有“设计”那引人注目的视觉外观。只有当物获得命名时，它才会引起人们对它的关注。但是这样做也成为一种使物偏离其含义的表征。因此，研究物质文化的核心问题，即物的物理世界的社会意义，必然围绕着客体及其意义之间悬而未决的关系，最简洁定义为客体/主体关系，聚焦于客体与其社会意义之间动态的相互作用，而不是完全依靠任何一个来确定另一个。如果这听起来像是要回避问题，那是旨在为“物的本质”的研究奠定基础，这使日常生活的物质平庸变得无形，从而将其作为文化的物质体现的角色，隐藏在一个明显无个性特征的、不可避免的状态背后。

这种说法驳斥了将人工制品简化为可以被解码的视觉图像形式的学术研究，使物凭借其形式风格成为标志系统，从而使其物化，否认其物性的真实。这并不是说，文化主义和表征理论对理解客体世界意义的偶然状态不那么重要。但是，如果只专注于试图解读一个对象的含义，则会减损对其物质性的理解，即使这样做会根据其上下文来定义其偶然性。此外，马克思主义分析的解释对“拜物”附加了消极含义，因而拒绝认为它是知识的生产，这一事实不利于对客体的研究，就好像它的解释没有先验存在。将物从其含义中解脱出来，在阐明其文化生产的意识形态根源的同时，也存在将其完全非物质化的严重危险。尽管源自媒体图像环境的复杂视觉分析方法无疑提升了我们对客观世界的认识和理解，但是缺失的成分却越来越多地成为客体本身。因此，讨论围绕脱离其客体化的含义展开。这项研究的主要内容是人与物之间的动态关系，之前被称为客体—主体关系。

椅子之类的物在有机意义上不是自然的，它们并非从树上生长而成；它们是经过细密和战略熟思的设计、思考、制造和分销过程的结果。它们也是经过数百年（即使不是数千年）经验和技巧的积累——关于如何使用不同的材料制作物。将现代设计与传统形式区分开来的是乡土

建筑和家具、工具及器皿，它们继续以与古代的前辈相似的方式被复制，这是创新的冲动，它创造了能适应不同情况的新事物。它们是经济体系的一部分。大多数有关设计的出版物都假定设计的对象是自动高度可见的，主要是通过样式和“外观”使自身被感知到，从而提高了它们的时尚性（合意性）或用户效率（功能）。即使是受过训练成为设计师的个人，并且了解物理特性和设计形式，他们也不太可能直接与现代运动的许多经典设计直接接触。很多时候，将设计视为一种高度风格化的视觉体验，这是通过首先将其视为图像来实现的。因此，只有通过图像表征的调解才能使“真实之物”变得如此。然而，客体世界还存在诸多缺乏自我意识的相遇，除非认识到物的物理真实性，否则不会考虑这些相遇。通过将物质性视为人类的努力（设计）来考虑物理现实，这使我们有可能理解伊莱恩·斯卡里（Elaine Scarry）如此生动的描述，“物只是支点或杠杆的一种方式，通过此方式，创造力回到了人的手上，并重塑了制造者”¹⁰。

从事设计活动的经验不仅限于专业设计师，也不限于业余的DIY行为，例如家居装饰。设计是大多数人每天的日常工作，如服饰搭配或膳食计划，并且在这个过程中，人们可以很快得知某些元素“不适合”搭配在一起——巧克

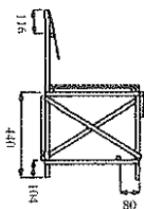
力酱与意大利面不搭。但是，考虑到墨西哥在美味佳肴中使用巧克力，就可以看出这种区别的文化特殊性。对这些文化习俗的了解是潜移默化的，而非视觉感官的。依靠设计的视觉吸引力来做宣传并出售作品的设计师发现自己陷入了越来越多左右为难的状况——他们渴望创造理想的经典设计以融入人造景观及日常生活之中，他们还希望自己的设计以一种一眼就能识别的形式来命名：一种视觉签名。

最近在伦敦当代艺术中心（ICA）举办的设计展览“窃美”（*Stealing Beauty*）¹¹，副标题为“英国设计进行时”（*British Design Now*），表达了现代设计师的永恒困境。等到本书出版之时，“此时”（now）将变成“彼时”（then），而略微偏斜的家具设计所呈现的时尚性，是通过使设计变得有点“奇怪”，进而使观者以一种新的方式看待日常之物。就像“上世纪中叶神话般的设计经典或非利普·斯塔克（Philippe Starck）的最新作品一样”¹²，它们作为案例展示了过去10年陈旧过时的设计（见图3）。展览的重点旨在将设计解救于那个否认作品“物质性”（此处指商业价值）的“光鲜亮丽的消费世界”，依据形而上学的概念，即美无法被交易，只能被“窃取”。但是，在这种情况下，“窃”是设计师的责任，试图“重新挪用”那些设法逃避“设计师”光芒笼罩之物的日常性。这似乎是反

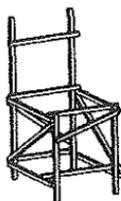
对风格独裁的最后机会，而与此同时又暗中掩饰了前卫的愿望。参加展览的设计组合“El Ultimo Grito”¹³对此进行了阐释（见图4）。

对“非设计”的兴趣不仅限于英国，也不是20世纪90年代独有的现象。20多年前，意大利就发起了“反艺术”（anti-art）设计运动，这一运动始于1979年米兰阿基米亚（Alchymia）工作室¹⁴和埃托尔·索特萨斯（Ettore Sottsass）的孟非斯¹⁵等设计机构的建立。在与他们同时代的人中，如今生活和工作于纽约的意大利建筑师加埃塔诺·佩斯（Gaetano Pesce）仍然对“在当今建筑中寻求‘美’或形式主义”¹⁶表示怀疑。他优先考虑对低技术设计的需求以及建筑作为“传播工具”的作用，这种工具能成为“我们”时代的记录，从而成为街头生活和文化的反映或图像。荷兰设计团体Droog回收低技术产品的兴趣，也与英国“窃美”一代相关¹⁷。

无论是通过文字、博物馆陈列还是展览，有关设计历史的大部分论述都旨在吸引公众的注意，并使之学会欣赏和理解精心设计的物的视觉品质。那么，将设计分析为“物”的价值是什么？本研究的目的是要质疑而不是将设计缩小到有序框架内的一个类别，该框架将其定位为具有美学价值，因此可以将其视为一种有意义的过程，它不仅



阶段2



阶段3



阶段4

托德·布歇尔

“Rough and Ready Chair”的制作说明

材料:

25.4mm×25.4mm软木或类似木材, 9mm OSB 胶合板,
32个N° 8mm×38.1mm螺丝, 毯子, 翻扎材料。

工具:

锥、3mm钻头、螺丝刀、铅笔、卷尺。

阶段1:

切割木材:

A 后腿, 2, 长度847mm
B 前腿, 2, 长度460mm
C 顶部水平边, 2, 长度470mm
D 底部水平边, 2, 长度455mm
E 侧对角线边, 2, 长度540mm

组装:

将前后腿(A和B)平放。
将水平边C和D固定到位。
顶部C距底部A 440mm。
顶部D距底部A 304mm。
用螺丝固定在一起(在软木上顶先钻孔以防止其分裂)。
将侧对角线边固定在位置(E), 如图示。

阶段2:

为前后水平边切割木材:
F、G、H和I, 4, 长度380mm
J, 1, 长度340mm

用螺钉将前后水平边固定到位:
F顶部距A顶部 116mm。
C和H在C的顶部。
I在D的顶部, 距离D的正面 80mm。
J在A的后部, 在D的前部。

阶段3:

为前后对角线边切割木材:
K, 1, 440mm
L, 1, 350mm
确保结构垂直于平坦的表面上。
将前后对角线边固定到结构上。

阶段4:

为座椅和靠背切割木材:
座椅: 450mm×380mm
靠背: 250mm×380mm
将座椅和靠背固定到结构上。

阶段5:

要获得正确的座椅角度, 请从后腿底部(A)切割17mm。

阶段6:

将毯子折叠成所需尺寸: ±1100mm×400mm
将毯子固定在椅子上。

图3 由托德·布歇尔(Tord Boontje)设计的“Rough and Ready Chair”于1999年在伦敦当代艺术中心(ICA)的“窃美”展览中展出。

name **el ultimo grito** { Roberto Teco
Rosario Hurtado
Francisco Santos

Please keep your answers to a maximum of 15 words

Who do you design for? (identify)	People like us and like you
What effect do you see your work having?	a reaction
Who/what has inspired you?	the places where we grew up, films, friends, toys, music, cartoons, books, trees
Who/what inspires you now?	everyday life
What is your favorite material and/or process at the moment?	anything that lies in our hands.. or in our feet
Who/what would be your chief client's impression of?	a Maeconas
What do you avoid or dislike?	repetition
What is your first design memory?	f.s: I have very bad memory r.h.: since I was little I wished I had invented r.f.: my mum's tit.... I presume
What is your latest design memory?	c.s: I have very bad memory r.h: the middle bar in a boys bicycle. r.f: walking around a design fair.
What is the worst work anybody could use for his work? (describe your work)	when people fail to see the ideas behind the numbers
Where have you found beauty in the modern and everyday?	around the corner
What was the last thing you stole?	We don't steal ... we borrow
Describe/draw a favourite object	 the hula hoop

Page 17

图4 El Ultimo Grito的声明，伦敦当代艺术中心（ICA）于1999年举办的“窃美”展览中展出的设计团队之一。

产生独特的产品，而且包含作为一个人类创造项目的物质世界的物化。人类学家称这一过程为“客体化”，它被定义为一种辩证法，而不是与客观主义相混淆。这种负面联系常常归因于物质性，它根据固定的基于规则的系统确定物体¹⁸。

在很大程度上决定了设计如何被重视的设计史文献，基于实用性概念的现代美学原理将对“优良设计”¹⁹的崇拜置于显著地位，并将社会利益置于个人利益之上。“优良设计”也继续与机械和手工生产保持模棱两可的关系，通过这种关系可以消除身份形成的冲突。一方面，手工艺代表了反对福特主义工业化生产制度所施加的异化劳动的立场，例如威廉·莫里斯的拥护者；但与此同时，它也成为代表批量生产时代个人崇拜的次要的艺术形式²⁰。另一方面，现代主义设计改革的拥护者更青睐机器生产，因为这忠实于可访问范式的社会理想，即可大量生产优良设计的可复制原型²¹。

具有态度之物

追溯历史，我们可以解释设计如何在现代运动中占据一席之地，以及设计如何通过“优良设计”批判来传播甚至占据主导地位²²。简而言之，设计史只是历史的另一个领域，但是在整个历史前沿所发生的变化中，也必须将其与

语境联系起来²³。后现代思想的有益结果导致人们认识到某些社会群体在传统历史记录之中的缺席，并引入了不同的批判方法和资料类型，以帮助研究以前未被设计史学家考虑的领域²⁴。在设计史研究中，质疑“优良设计”基础的后现代方法的影响及其对功能主义的重视，引起了诸如约翰·塔卡拉（John Thakara）的“超越设计之物”（Beyond the Object in Design）²⁵的批评，即将意义优先于物质性。例如，将人工制品视为历史文献而不是美学物件，并不意味着它必须通过“优良设计”测试才能成为可行的研究对象。对历史研究过程的批判性认识也使人们对问题的意识更加深刻，这些问题可以在追求对设计过程的理解中得以解决。因为，在此过程中产生了物的本质以及其在创造人类世界中的作用。

设计史（与设计的历史不同）是该学科在组织上的通用名称，例如“设计史协会”“设计史期刊”等。这并不是说设计史应被视为一个独立的学科领域，因为它的制度、教育和文化构成使其同艺术和设计的理论与实践，及其贸易传统、19世纪艺术教育的根源密不可分²⁶。尽管如此，设计史已被公认为具有相对独立性的研究领域，这距离根据其艺术史的差异来定义它并未有多长时间。在阿德里安·福蒂（Adrian Forty）的开创性著作中，他强烈反

对史蒂芬·贝利 (Stephen Bayley) 的主张, 即“工业设计是20世纪的艺术”²⁷。如今, 该学科所涵盖的对象类型已经多样化, 不仅限于严格范畴, 即只允许研究实用 (功能) 的和大规模工业化生产的产品。最近, 美英两国学者之间关于设计史的论辩似乎是由区分设计“史”和设计“研究”学术界限的争论引起的²⁸。尽管“物质文化”仍被装饰艺术和博物馆 (物是其主要存在的理由) 所认同, 但物质文化研究的日益普及常常将设计纳入其研究范畴之中。由于“物质文化”与博物馆学的相关性, 这两个领域通常被归入其中。鉴于后殖民主义思潮涌现所激发的文化变革等, 拥有藏品的机构聚焦于重新思考如何进行收藏、展示和教育。1989年约翰·沃克 (John A. Walker) 的《设计史和设计的历史》 (*Design History and the History of Design*) 出版, 它引入了以马克思主义历史批判为基础的一系列方法论, 因此, 设计研究的趋势已由表征理论引领, 将设计视为众多视觉艺术领域中的一个²⁹。

就像艺术史一样, 设计史继续根据教育的需求并从其运作的各个机构内部重新定义自身, 尤其是与它所处的历史时期有关。在当今后工业化的英国环境中, 将设计师作为艺术家培养的影响使人们更加重视迅速消失的技能和工艺, 而这些技能和工艺在职业学校中是司空见惯的, 例如

裁剪和制衣³⁰。这种现状也激发了设计师的欲望，他们希望以与优秀艺术家相同的方式来塑造自身的实践，而不是行业的传统约束，即不允许自主并低估设计师的能力³¹。

设计史学家一直依靠于他们自己研究范畴（设计史专业领域）之外的文献，这不仅是因为设计史（学科）没有足够的时间来获取更多原始的文献资料，还因为设计从本质上讲是一门雌雄同体的混合学科，涉足艺术与科学两个阵营³²。在1980年首次出版的《艺术史》教材中，玛西娅·波顿（Marcia Pointon）已经承认设计史是“一门独立学科”，并指出“与此主题相关的专业文献正在迅速增长”³³。但是25年来，任何想象都无法现实地得出结论，即文献“已经”发展到了预期的程度。造成这种情况的原因很多，但与对该主题缺乏兴趣无关。这种情况最主要可能是源自该领域的局限性，即它将研究局限在“优良设计”标准所施加的相当严格的参数范畴内。这并不表示设计史学家没有注意到他们自己领域中缺乏实验或理论推动力，他们习惯性地试图根据对精英文化的后现代批判，或消费史研究所产生的经济/社会史观的变化而重新思考历史³⁴。

可以说，将设计史作为一门独立的学科加以维护，使它有机会从事以前仅占依附学科边缘的研究。但是，一

且获得了独立的身份，它从跨学科联盟和跨境对话中受益更多，而不是在严格的学科边界范围内运作。物质文化研究领域是最富有成果的联盟，它使设计的历史研究超越了狭窄的时期和主题，即最初将设计史定义为仅以现代美学方式处理大规模生产之物，无奈地允许将“手工艺”作为可接受的民主妥协纳入其中³⁵。近年来，越来越多的现象是，在课程和院系名称之中，“物质文化”取代了“设计史”，这既表明人们对文化价值理论议题的参与，亦表明对视觉和物质文化的解释提出了疑问。这可以被视为承认历史不是一门精确的科学，并且解释设计生产和消费的实践不仅仅是发现“事实”的问题。负责收藏和保护国家物质遗产的机构对过去实行的更具社会包容性政策的重要性特别敏感。“优良设计”方法所采取的对消费主义的批判，它渴望通过设计史研究来生产完美设计解决方案，但这并没有解决自19世纪以来商品数量呈指数增长的问题。物质文化研究可以通过采取较少偏颇的立场将物质世界视为社会关系的客体化，从而证明自身是理解现代性现象的一种更富有成效的方法。

很明显，从20世纪70年代开始³⁶，设计史就作为一种独立的学科而出现，其原因是人们希望打破可能与传统艺术史保持联系的任何鉴赏关系。在这种情况下，设计被定

义为“应用艺术和工业制品”³⁷，被自动降级到相对于艺术的价值等级体系中的较低位置。但是，即使一个看似毫无价值的领域被视为专业，关于“设计”之下可合法包括哪些类型对象的冲突仍然持续存在。一些历史学家只接受了“大规模生产之物”³⁸，以生产为重点，并认为这是适合在设计史范畴下进行研究的主题——女性主义设计史学家驳斥了这一主张，他们认为消费的研究也是合法的研究领域，因为它承认女性的贡献，特别是作为消费者角色的贡献。一些现代主义者不认为工艺是一种设计类别，因为它从传统的实践演变而来的，并且依赖于手工生产。但是，一旦“当代工艺”与传统、“培训”和乡土实践相距甚远，它就以一种现代形式出现，并在艺术和设计学院被教授为“设计”³⁹。同时，“设计”成为中性的立场，威廉·莫里斯所称的“次要”艺术，包括装饰性金属制品、陶瓷、珠宝、纺织和家具等，可能包括一系列历史悠久的装饰艺术，以及采用新技术和新材料（如塑料）批量生产的20世纪工业产品。V & A博物馆意识到了现代制品收藏的重要性，这可以从其在1992年开设的两个20世纪画廊窥见一斑，其中的展示包括工业生产的设计品和当代手工艺品。

同样，也有一些讨论聚焦于是否可以从特定设计师的

设计行为中勾勒出设计的历史，或者通过专利记录等文件提供的证据来描绘匿名设计的故事是否更为现实⁴⁰。在阿德里安·福蒂关于设计历史的开创性研究中，他将设计史学家的“表现欠佳”归咎于工业产品设计变化的原因以及“设计与艺术的混淆”⁴¹。将设计的显著特征建立在他的反驳之上，即设计过程与艺术不同，涉及的自主性要少得多，即使有任何程度的自主性，也不是出于自我表达的动机。这种质疑涉及一系列可能的动因，从至高无上的技术决定论到“优良设计”的意识形态，因此只需要记录出色的范例作为模型或社会历史语境的重要性。从这个意义上讲，设计史的研究历来就要考虑设计的特殊性，既指人工制品的特定体裁，又指致力于创新和变革的某种类型的实践，这与艺术作品和实践完全不同。

设计史的发展源于各种机构的需求，这导致了特定课程的不同特征，并反映了各个利益集团的内部关注。因此，建筑教育的核心培育出了为建筑利益服务的理论课程，而以博物馆学和展示为核心的以物为中心的博物馆课程则源于非常具体的收藏，例如伦敦V & A博物馆或纽约库珀·休伊特国立设计博物馆。这两个博物馆都称自己为“国家设计博物馆”，但是它们的藏品主要被归类为工艺和装饰艺术。虽然一些教育和商业机构将设计作为商品，

并专门从事鉴赏培训，为古董装饰艺术和最近所谓的现代设计经典（表面上包括工业生产的产品）培养专家。

具有社会学观点的批评家和历史学家拒绝接受艺术或设计作品具有自主的先验品质这一观念，断言它们是特定社会历史条件下的产物⁴²。即使“艺术的社会生产”之类的理论分析敏感地抵制了还原论的趋势，承认“不同作品的相对价值是在艺术与美学的话语中确定的，并且不适合被不同的话语挪用”⁴³，它也否认设计仅仅关乎美学这一事实，不接受设计确实被“艺术与美学的话语”所挪用的方式。伴随艺术产生的“视觉文化”领域，包括大众媒体和电子媒体、表演艺术和景观艺术、工艺和设计，皆强调视觉效果高于其他任何感官。但是沃克（John A. Walker）和查普林（Sarah Chaplin）承认，就设计而言，“不应仅凭美学或风格来评判它”。归根结底，他们诉诸过时的功能主义观点，即设计产品的标准应基于“性能……取决于它们完成其设计目的的程度”⁴⁴。

设计研究领域引入的“设计话语”（design discourse）一词，即使在认识到设计交流作用的同时，仍然过度依赖决定论的定义，即“设计是用以共性使用的所有形式的生产”（额外的强调）⁴⁵。这些设计中的大多数定义与艺术研究的共同点在于拒绝与处于商品阶段的对象相关联，一

且将其置于消费领域，它将被视为“退化”并因此被视为“商业化”。对于从事“设计研究”的理论家而言⁶⁶，“用户”与“消费者”之间有着特殊的区别，前者指的是可以根据“适合使用”对象的效用做出“正确”判断“优良设计”的关键用户⁶⁷，而“消费者”则被描述为一种贪婪的生物，他们非常容易被一些“花招”所吸引，进而为了实现占有而不是出于实用需要而购买产品。对“用户”和“消费者”的虚拟描述除了坚持一种特定的“优良设计”意识形态（这种意识形态建立了不可能实现的理想），并无助于阐明设计的定义及其实践。这种理论化无助于解释为什么公众没有像设计师希望的那样对所谓的优良设计做出回应，同样也无助于解释为什么新的设计不一定总是被接受（无论内置的预测因素多么复杂）。然而，追求完美设计经典的愿望支撑着设计师的实践，并增强了通过技术创新取得进步的信念。

使用与商业价值不同的规则来定位美学价值，这将资本主义归因于夸大赋予时髦“收藏品”的商品价值的腐败效应，因此完全可以理解将鉴赏性设计史视为“猜火车”（train spotting）的立场。尽管本书建议的研究类型是设计，但一般来说，设计只是物质文化整体中的一种“物”，甚至没有将美学作为对其进行分析的主要手段，

而是使用了物质文化框架，在其中，物被称为社会关系的客体化。为了学术上的客观性和严谨性，研究者将设计历史与理论的研究同特定利益群体分离，这一立场使其不必局限于任何一个领域。然而，正是在这种语境下——致力于保存和展示现有收藏或“服务”特定设计教育领域——设计史和物质文化研究出现了。

本土设计史的影响（适应博物馆特定服装收藏的要求或回应平面设计教育的特定领域）趋向于产生碎片化的、分散的知识体系。自20世纪80年代以来，博物馆和教育结构的变化赋予了研究更高的优先级，因此从理论上讲，可以设计出更多自上而下、不受体制约束的策略，从而在跨学科层面上涵盖更广泛的文化议题。当考虑到不同对象类型（如汽车和服饰）之间的区别之时，这显然存在一定的逻辑。但是出于种种原因，这些差异是基于与它们最初衍生的行业和贸易直接相关的传统媒体和技术实践。新的技术、管理策略和历史环境已经取代了“木工”和“工业设计”等众多类别，因此界定边界可能成为一种限制性障碍。物质文化所提倡的跨学科方法可以防止传统设计分类系统形成智识层面的僵化，这是将物质文化转变为还原性静态对象分析的研究结果，并没有提及收藏或博物馆档案之外的物的社会生命。它还涉及现实世界中真实之物间的

背离，这与现代设计理论关于通过大规模生产使奢侈品民主化的愿望或支持将社会动机的道德和生态价值优先于利润的理论不符。没有什么比专注于对象本身更能发现其物质性的特殊之处，以及该特定形式如何在更普通的分析层面上客观化社会性⁴⁸。

最近，被称为“设计”的物品种类多样化，涵盖了許多新的物体系，远远超出了仅允许具有功能性和大规模工业化生产的产品的限制。如今，有关英美学者之间的论辩似乎集中在将设计史作为纯粹的学术领域，并将其与连接理论和实践的设计研究区分开来⁴⁹。在英国当前的后工业化氛围下，对设计教育的态度已经发生了转变，从培训设计师服务于迅速萎缩、几乎已不复存在的国家工业部门，转而将其视为国际优秀艺术家，通过更加重视自主性和自我表达的动机——为他们在全球市场上从事自由职业做好准备。在基于媒体的设计培训中，这种培训旨在培养具有个性和创造力的、具有艺术精神的设计师或制造者，人们也越来越意识到保持正在消失的基于手工艺技能的价值，而这种技能在19世纪和20世纪上半叶的美国职业学校中是司空见惯的⁵⁰。但是，与艺术和设计教育之间逐渐消失的差异相比，更为重要的是设计师作为英雄的观念发生转变。因此，在1999年，像杰夫·霍林顿（Geoff Hollington）这

样的设计师在评论最近出版的有关20世纪设计“先锋”的出版物中写道：

我想知道，从我们《金融时报》（*fin de siècle*）的视角来看，以这种方式研究设计史是否真的有效。……如今，大多数最成功、最具影响力的设计都来自内部设计团队……或来自国际设计公司，这些公司有资源来组建多学科的创意团队……（设计师）作为英雄形象的宣传已经过时了。⁵¹

但是，设计史学家能否在千禧年之际接受霍林顿的挑战，以“创造一种分析和绘制设计的新方法”？如果设计史只能记录、书写设计师的专业行为，无论是个人还是团队，无论是作为行业顾问或在创新的跨国制造公司内部创造以设计为主导的品牌产品，这些仍然只占据20世纪物质文化史中很小的部分，设计无疑是其中不可或缺的一部分。

另一个困扰设计史学家的问题是将消费作为决定因素，它解释了对设计实践的重视，这种实践作为一种纯粹的专业行为，完全与商业世界区隔开来。但是，适当

考虑消费，真的需要暗示历史学家对这个职业有偏见吗？理查德·布坎南（Richard Buchanan）在对乔纳森·伍德汉姆（Jonathan Woodham）的著作《二十世纪的设计》（*Twentieth-Century Design*）⁵²的评论中表达了这种恐惧，他写道，“这种方法”指的是对“消费者行为”的认可，“不仅对设计实践怀有敌意，而且蔑视设计实践”。他继续询问：“作者是否试图在注重物质文化的文化研究框架内重新定位设计史？”无论如何，伍德汉姆是否确实将消费优先于其他因素，这是非常值得怀疑的。但是，提起该指控的目的并不是要反驳它，而是为了展示一个示例，即在设计历史/理论的学界中更加广泛地意识到设计文化的意义。它还表明，这种方法似乎仍会激怒那些主要忠于设计师教育并坚信设计实践应以“用户”为中心的人。尽管在设计史研究中赋予物质文化地位的重要性可能是模棱两可的，但它的确显示出缺乏百分之百的信心，无法将设计投入“物”的普遍性之中，仿佛在重新聚焦时会以某种方式从赞颂“先驱者”降级到设计对象的“真实物性”。

迄今为止，设计的历史已将“优良”与“拙劣”“平凡”、“有序”与“无序”区分开来。但现在看来，它似乎必须承认存在着一种名为“物质文化”的领域，即使这一领域消除了迄今为止设计享有的特权分类，但也无法再

忽视。也许值得担心的是，在承认设计与纯粹的非通用之“物”联系在一起时，去神秘化将把设计从一种特殊的商品类别中移出，并将其投入日常生活的零碎杂物之中——使其与其他的物混杂在一起。本研究旨在检视将设计视为物质文化的一个方面的后果，以此作为一种语境化方式，这种方式将习惯上被视为特殊的物在一个更适合于对物的意义进行理论化的领域内进行。在1984年对设计史现状的回顾中，克莱夫·迪尔诺特（Clive Dilnot）表示，希望设计史能够致力于更大的学术项目，探索设计作为一项基本的人类活动的意义，而不仅仅是探索特定形式的专业实践⁵³。尽管许多设计史学家都同意这种观点，但以出版物形式发表的这类研究成果却很少。因此，将设计从具有特定“优良设计”美感这一对象类型的定义中释放出来，并且从赋予它这种地位的设计史学科中释放出来，就有可能扎根于构成设计对象的特殊性之中，在日常物质世界的动态中使设计对象成为一种社会之物。

设计实践中的身份和动因

但是，一旦将小写的“设计”置于更普遍的物质文化语境下，其任务就是将设计重新构建为一种特定的、将社会性客体化的实践，而不是以一种可识别的方式还原为特

定类型的人工制品。从这个意义上说，区别设计的特征是产生“具有态度之物”的实践，这是一种以变革为有益的愿景所驱动的创新s的物质文化。这是一个比跟踪历史分期更大的项目，后者根据对象是否符合特定的美学形式对其进行归类，无论是“流线型”“机器美学”极简主义还是其他用来区分更新换代产品的命名方式。因此，现代性被视为一种特定类型的变革态度的表达，在这种态度中，焦点从试图重建过去转移到创造一种新型未来，作为唯一可能使能动性以物质形式发挥作用的时空。设计作为一种现代性实践，它意味着社会变革的可能性，而不是与现代历史相关的视觉风格。只有当现代性的概念转移到美学道德框架之外时（该框架限制了任何不符合“优良设计”标准的入侵），这种观点才有意义——“优良设计”作为“现代”的同义词，至今仍是允许物进入传统设计史范畴的唯一资格。因此，有必要包括而不是排除违背优良设计定义的对象，即那些不符合“优良”描述的“具有态度之物”，以及那些令人反感的野性之物和危险的“反驳对象”⁵⁴。这种类型的物被冠以“品位庸俗”、媚俗化、家庭化、装饰化、女性化等特点，并散发出毫不掩饰的物质性。

前面提到的物质文化观点的基础是基于混杂性概

念——物是文化的，因此不能归类为固定的范畴（如“优良设计”），也无法像“精心设计”的内饰一样被捕捉并保持在恰当的关系之中。与此形成鲜明对比的是，例如，现代主义建筑师很难忍受某些物，如果它们不符合自己和谐一致的愿景的话。他们将妻子维多利亚式的植物架和孩子们的塑料玩具定义为“拙劣元素”，入侵了井然有序的现代住宅⁵⁵。出于同样的原因，现代主义设计史学家也没有隐喻地为“优良设计”以外的任何物提供空间，除非作为修辞实例更好地阐明他的观点。只有承认构成一个环境的所有物——“拙劣元素”以及所有其他的物，才有可能设想物质世界，无论是有意识的“设计”，还是没有任何特定态度的“物”，或是更现实的两者的混杂。

对物的文化分析更像是人与物之间对话的工具，而不是分类练习。这取决于放弃以“影响”为特征的过时的因果关系概念——迈克尔·巴克桑德尔（Michael Baxandall）⁵⁶如此巧妙地驳斥了这一观点，他表明影响力是一个单向过程，它假设了一个等级制度，一个占主导地位的主体，并且没有更多的互惠相遇的余地。这种更加灵活的方法并不意味着出于分析的目的，也不可能停下来将对象视为有生命之物，它不仅质疑现在因唯心主义而受到批评的表征话语⁵⁷，而且要使停顿足够长，以反思物的“物性”

(thingness)。明目张胆地思考物的物质存在，如果没有将物转化为文化认同或社会关系的理由，就会面临被指控为拜物教的严重风险。如果停顿时间足够长，就可以听到“物的反驳”，那么提出设计是一种具有态度之物同样可行，这暗示着将设计与最能描述物本质的非通用对象区分开的意图。但是像椅子之类的物并不是自然的，它们并非从树上生长而成，也不仅仅是设计师有意使其充满活力。当物在阿尔君·阿帕杜莱 (Arjun Appadurai) 所说的不同的“价值制度”中游移时，超越设计阶段之外的物的生命就显现了，其中物通过其存在的各种类型的人类交易而活跃起来⁵⁸。

罗兰·巴特 (Roland Barthes) 在他对《神话》(Mythologies) 中的主客体关系概述中将试图解释物意义的困境描述为一种动态的形式：

我们不断地在物和它的神秘之间徘徊，无力呈现其完整性。因为如果我们穿透了物，我们解放了它的同时也摧毁了它。如果我们承认它的全部重量，我们会尊重它，但是我们将恢复到仍然神秘的状态⁵⁹。

罗兰·巴特对物质文化研究中还原论危险的洞察力仍然存在，并且在这里具有特别的针对性。他的观察解释了物质性的主要问题，这是一种思考设计和物的方式。与他在20世纪50年代中期最初撰写论文时相比，今天的意义更为重大，因为当下的物理体验似乎越来越多地被简化为虚拟形式，在这种形式中，表象很容易取代真实之物。

物质文化具有诸多定义，简而言之，它可以并且经常确实意味着对物的研究，或博物馆研究中对收藏品的专门研究，更具体地说，还包括我如何使用该术语：通过在特定文化/历史语境下获得社会意义，将人工制品整合到以物为中心的实证研究之外的社会之中。

为了进一步解释，可能最常见、最不言自明的定义来自博物馆研究中“物质文化”一词的使用，它指的是专门在博物馆藏品的意识形态语境和物理范围内进行的人工制品研究。也就是说，这种分析使博物馆体制在赋予价值方面的作用受到了质疑，例如，收藏与修复政策、陈列设计、国家资助与私人赞助的影响，以及后殖民时期对进口艺术品的鉴定和所有权等问题的敏感性⁶⁰。

为了说明其发展，应该指出的是，尽管物质文化具有多学科的内涵，但它是从社会考古学⁶¹改编而来的，正在重新定义和理论化以适用于现代社会。伦敦大学学院

(UCL)人类学系围绕丹尼尔·米勒的工作展开了实质性研究，米勒已将物质文化作为理论框架以讨论大众消费作为一种现代文化过程⁶²。这种方法使设计史适合将消费作为积极消费者参与的社会过程来对待⁶³，这与对消费主义的批判形成了鲜明的对比，后者认为公众缺乏品位，并且受到市场的欺骗而购买设计拙劣的商品。因此，有可能从所谓的“现代主义失败”这一循环论断中继续前进，这一论断总是以令人沮丧的结论告终，即设计师试图提高设计标准的努力仍未得到人们的认可。我在一篇有关设计在20世纪英国家具业中作用的文章中描述了这一论点，该文章揭示了所谓的“优良设计”“倡导者的愿望与传统贸易惯例之间的错位。家具商对一个小规模的精英中产阶级群体在设计程序上的批判性行为感到不满，并认为他们是最没有经验的自学成才的专家，而且十分自以为是。

在过去十年中，设计史已从注重生产转向注重消费，专注于产品流通、销售和使用的阶段，这与物质文化研究的发展相吻合。通过《物质文化期刊》(*Journal Of Material Culture*)这一媒介，物质文化将自己定义为一个从学科联系的僵化中有意释放的领域。它拒绝纯粹的贫瘠，这种贫瘠禁止与其他学科相互融合，它允许甚至鼓励跨界进入心理学、历史学和社会学文化研究等学科。它采用人种学

技术来分析和解释客观世界社会意义的方法是务实的，而不是声称自己“揭露”其历史就好像它是一种自然现象在等待被发现一样，而且最重要的是，其目的是发现物的意义，假设意义是文化建构的。它提供了一个框架，该框架不排除普通日常用品的制度，而是排除了更多排他性的商品类别，例如位于艺术和鉴赏特权范围内的装饰艺术。

物质文化也没有将艺术与科学分离，这种分离自英国国家设计博物馆——V&A博物馆成立以来一直是英国设计遗产的一部分。在半个世纪的失败尝试中，没有比在V&A博物馆框架下将艺术与工业结合更明显的了。在1857年到1899年，V&A博物馆的前身（最初被称为南肯辛顿博物馆）从其现址上几座不同的建筑发展到今天的建筑，将艺术与科学融为一体的尝试从未得到解决。重要的是要注意其初期收藏工作的进展，该工作始于1837年新成立的设计与装饰艺术学院的附属机构⁶⁵。当场地因增加“科学”藏品以及从1851年博览会获得的装饰性展品而变得狭窄时，藏品被移到萨默塞特宫（Somerset House），在那里它成为制造博物馆，一年之后，设计学院也加入其中。随着1857年最终搬迁至南肯辛顿现址，设计学院改名为艺术学院，该学院一直延续到今天，就是著名的皇家艺术学院，博物馆新馆址的规划工作日渐完善，历时50多年⁶⁶。1884年已经决定将科

学收藏品从展览路⁶⁷的艺术收藏品中转移到马路对面的新专用场所。但是直到南肯辛顿科学与艺术系⁶⁸解散后，V&A的基石才终于在1899年奠定。1908年，教育委员会秘书罗伯特·莫兰特（Robert Morant）表示，博物馆布置的主要目的是“激发工匠和制造商，并激发从事现代制造产品生产的设计师和学生的灵感”⁶⁹。然而，当该建筑最终于1909年竣工时，与科学或工业的任何联系都经过了最后的遣散，就在正式对外开放之前，经过莫兰特的同意，决定将“维多利亚和阿尔伯特博物馆”的名称限制为艺术博物馆。尽管当维多利亚女王（Queen Victoria）赋予其这个名字时，它被认为也适用于科学博物馆⁷⁰。

由于西方哲学的惯例是将科学与人文学科区分开，因此艺术和科学通常在学术界并不融洽。但是，设计产品一旦离开工厂和商业街商店的收银台，构成日常生活的一部分，就不再井然有序，而且在不同的心理区间，也不可能将自然与文化割裂。正如布鲁诺·拉图尔（Bruno Latour）所观察到的那样，无法保证有序的可比性，而且混杂性仍在继续扩散⁷¹。这对于设计史学家来说并不难理解。设计在艺术与科学之间始终具有雌雄同体的性格，在这两个阵营中都有一席之地。尽管前面提到了玛西娅·波顿的主张，但设计史文献的范围还远远不够。然而，它的研究蓬勃

发展，它参考了从商业、经济和社会历史到技术，从人类学到符号学、精神分析和大众文化等各种折中的来源和方法，务实地选择了最适合其研究领域的方法。

至于可以研究的对象的类型，在某种程度上，设计历史研究的物质文化方法可以指对小的且看似无关紧要之物的解释，例如食品的塑料容器⁷²、工艺品⁷³、贝壳、炊具和作为纪念品的其他拾得的自然之物⁷⁴，或迷你足球队服车载吉祥物⁷⁵，没有很高的美学价值，但在文化上代表特定人群。在宏观层面上，它可以指位于整个城镇或社区等地理环境中的一系列人工制品。我对哈罗（Harlow）新镇⁷⁶战后房屋内部空间的研究涉及设计的性别观点，以及与20世纪50年代后期的“优良设计”论辩相对应的流行品位问题，并与第一批完全设计的新城之一的居民生活经历形成鲜明对比。通过这项研究，有可能探索空间的社会意义、人与物之间的动态关系，并观察人们规训或被物规训的方式。随着商品种类和数量的持续增长，到20世纪末，对商品世界的研究变得越来越复杂，通过寻求真实性和个性来逃避物质主义的愿望越来越迫切。物质文化已被证明是一种有效的分析方法，在这种方法中，“优良设计”措施不会起到限制查询的作用，并进一步加深了人们对如何处理从异化到挪用的转变的理解。

在物质文化研究中，消费必须作为重要成分加以强调。在过去的十年中，设计史的关注焦点已从研究生产历史转移到将消费视为公认的研究领域。这是由于人们意识到，如果不适当考虑消费过程，就不可能研究工业化社会的物质文化。如前所述，对消费的强调被指称为集中于大规模生产和商业价值的弱化而导致的质量下降，因此受到批评。但是有关消费历史的学术知识告诉我们，这种观点可以对设计史做出什么贡献。同时近期诸如本·芬恩（Ben Fine）和艾伦·利奥波德（Ellen Leopold）的《消费的世界》（*The World of Consumption*）⁷⁷以及莱奥拉·奥斯拉德（Leora Auslander）的《品位与力量》（*Taste and Power*）⁷⁸等作品已经从生产和消费之间的粗暴对立转移到研究设计师、制造商、分销商和消费者之间的整体互动。

在“物质文化”定义中经常出现的困惑之一是经验分析与抽象分析之间的文化分析。经验与非常精确的对象分析类型相关，该对象分析试图记录形式、材料和制造过程的具体特殊性，这些特殊性导致产生特定的制成品，而不一定会涉及其含义或社会关系。这种方法通常与确定性模型相关联，该模型将形式解释为直接来自经济过程，但物质文化学家对这种方法进行了激烈的批评，他们认为消费是物质文化研究更恰当的切入点⁷⁹。尽管物的分析通常包括

一些社会经济方面的考虑因素，但不一定会注意对象在后期制作过程中所经历的用途和意义微妙的变化动态，除非是对“接受”方向的普遍认可。物质文化在关注物质对象的同时，还具有除物本身之外的更广泛的解释性含义，更加敏锐地将注意力转向不稳定的领域，即人与整个现实世界之间的相互关系得到发挥的物和地方。

人们通常会发现很多假设都是围绕借来的“物质文化”思想运作，作为一种分析方法，这似乎不是从理论基础出发，而是完全基于对象可以“自我阐释”的前提。这在琼·塞韦拉（Joan Severa）和美林·霍斯威尔（Merrill Horswill）的断言中得到了证明，即“服饰……有望揭示出态度、信仰体系和假设的证据，这为文化提供了依据”⁸⁰。同样具有误导性的是亚历山德拉·帕尔默（Alexandra Palmer）的建议，即物质文化分析是“物的分析”与基于“可以从物本身推论的理论”进行的进一步语境研究之间的简单“调和”⁸¹。尽管她可能会指责理论家使用物来支持其理论，但上述过分字面化的“物的分析”类型主张一种务实的立场，拒绝任何形式的物质对象的理论理解。它也没有处理作为人和整个物理世界之间的中介事物的概念，即处于物质文化研究中心的客体关系的动态和复杂的非对偶性。在这种动态范围内更加自觉地定位对象，可以更好

地理解事物作为一种物理关节的形式，这是一种非功能性的实践，否定了“效用”的使用感觉，例如尼尔·卡明斯（Neil Cummings）等艺术家所认可的那种，重新定位他们从艺术“自治领域”到“更广泛事物领域”（即物质文化）的实践⁸²。

虚幻不实的表象与“物质”的真实状况之间的争论，在存在主义世界观中引起了特别的共鸣，这种世界观普遍存在于一个时期，在这个时期，对宗教信仰的丧失使当下正在行动的个人承担了责任，这是现代性的特征。因此，如果将焦点从通过确定“木材无法融化”这类不可辩驳的特征而把事物的本质定义为必然如此，转变为把事物的物质性定义为生产制造的物理表现，则有可能把“通过设计”的变革设想为一种能动性，这是一个自我意识的过程。

在消费主义的评论中，围绕“物质”的争论反复出现，即纯粹的物质被认为扭曲了真实经验带来的现实。因此，在一篇谴责高级时装（人工制品）与“真实”身体（自然）并置时的无意义文章中，朱莉·伯奇尔（Julie Burchill）用已经“成功”的富裕人士所特有的古怪而老式的不赞成口吻来嘲笑对“光鲜的上衣”的重视：“这只是物质！”⁸³朱迪思·威廉姆森（Judith Williamson）一直批

评消费主义，对广告的虚假承诺进行了最早、最复杂的批判⁸⁴，将麦当娜（Madonna）的明星魅力归因于她的“平凡”，“她不仅是男性另一个无法得到的性感偶像”，而且也认同“努力在物质世界中挣扎的女性”⁸⁵。因此，麦当娜案例中轻率时尚的采用被描述为具有自我主观意识的、更加自信的人可以拒绝的自我生产过程，因为他们已经对自己的身份有了明确的认识。

卡明斯的降落伞和表征理论的案例

将注意力重新集中在作为设计（这是常见的或“日常”的制作实践）与日常生活现实之间交汇点的物质上，使人们再次认识到现实世界的确定性。如果某些对象不起作用，它们将毫无意义。这并不是为了证明构成通常作为消费主义而提出的唯物主义批判基础粗略的“使用价值”/“交换价值”二分法，而是要挑战表征理论，其认为符号比物本身更重要。卡明斯（Cummings）降落伞的案例清晰表明，无论物的外观如何，关键在于它是否“行之有效”，这决定了跳伞员坠落到地面是死亡还是幸存⁸⁶。

物质文化的观点不再强调表征理论所赋予的重要性，即通过对意识形态文化代码的解释来将意义优先于物质，而意识形态文化代码被视为隐藏在被认为是“符号系统”

的虚假外表之下⁸⁷。尽管关于表征的理论研究在解释物质世界方面做了很多工作，以至于不再可能“按原样接受”，但它也变得物质化，使我们不再“相信自己的眼睛”。表征理论主要涉及图像的解构，而不考虑在关键帧外发生的视觉相遇。在“日常”的语境下，偶然的视觉相遇可能会以微不足道的直接消费行为规避或扭曲预期的符号值。在粗暴的消费主义批评依赖于否定状态的“虚假意识”的情况下，设计作为一种普遍的实践也不符合“恋物癖”的概念。将设计概念化为制造意义材料的实践，表明在重构和定位生活的那些方面（如同一性和真实性），由于迅速的社会、经济和政治变化而变得不稳定，这是一个有利的过程。

表征理论所谓“传统的发明”式神话使用围绕语言的辩论，这种辩论破坏了物的意义并使其变得微不足道。这种仅通过语言和文本来处理视觉图像的分析在研究中不足以阐明物的含义。有人认为，仅处理人工制品的视觉特征会掩盖设计者、制造者和使用者的工作，因为他们都涉及通过物进行意义的创造。

物的意义：小写的设计

在上一节中，设计被描述为具有态度之物，并且不同于日常生活中发现的平凡之物。整个差异世界介于概念化世界和使其成为现实之间。在初始构思与最终产品之间，设计可以根据无限的和不确定的偶发事件进行很多种转换，更不用说为执行而选择的自然法则、物理材料和技术了。本节将讨论把专业的设计和工艺实践与无法分类的随机过程（在物质世界的物理构造中同样起作用）区分开的一些特征，其目的是从特定学科的内部并根据批判性实践定义各种关于设计和技能的观点¹。作为“具有态度之物”，设计与不太引人注目的“塔式案例”（Tower case）形式的物进行比较，在更普遍的“日常”语境下，构建起意义如何被物化或材料化的示例。

本书中涉及将设计作为物质文化的一个方面，尤其与之相关的是探索人在过去半个世纪中与物的世界的关系是如何发展和变化的。现代心态（modern mentality）²不仅使职业设计师³、理论家和批评家将自己视为决策者，同时使环境和社会意识更强的消费大众也感到越来越强烈的社会责任感。但是，除了具有自我意识的设计师群体之外，还

有一些偶然制造者，他们不认为自己是设计师，但却为物质世界的实质做出了贡献。技能过时（deskilling）是现代化的必然结果，它改变了设计和工艺技术的意义与价值（以前被认为是训练有素的专家的特权），已经普及并使公众获得了使用（以前公众被排除在这些实践之外，并被认为缺乏精湛的技巧）。因此，设计和工艺技能的过时使非专业人员可以通过直接参与建构物质世界来获得更大的能动性。

19世纪的工艺培训和设计教育⁴建立的传统路径和阶级划分在20世纪中叶已经不再适用，因为新时代出现了具有创意抱负的接受过艺术学院训练的新型设计师⁵。新的方法需要改变设计师相对于自己时代的经济和道德经济、公众和客体世界的定位方式。作为第二次世界大战后的新职业⁶，设计从一种务实的实践演变出对美学更加复杂的认识，探索形式和功能之间的关系，这也是德国包豪斯开创的教育类型的一部分⁷。但是，随着设计成为一种商品，它被视为一种表征形式的系统，生产者可以利用它来传播商品，消费者可以利用它来形成个人和群体身份⁸。从那时起，趋势越来越多地由市场驱动，而将设计作为营销工具的国家机构则更加意识到了图像的力量⁹。关注为人类环境做出贡献的设计师越来越意识到物质世界是脆弱的生态系统整体的

一部分，也是复杂的政治和社会关系网络的一部分¹⁰。为无名公众设计的设计师几乎没有发挥个性的空间。尽管手工艺人曾经只能根据客户要求设计，但如今，许多人选择制造商的设计路线，以便能够发挥自己的创造力，而不必遵循既定的规范，从而在制作作品时不用顾及单个客户。虽然大多数专业设计师、制造者都是受委托而工作，但他们最关心的是从掌控自己的作品和进行自主实践中获得的满足感与独立感。



图6 设计师-制作者凯菲·法塞特（Kaffe Fassett）在自己的工作室进行编织，1981年。



图7 在基德明斯特的布林顿地毯工厂工作的设计师，1982年。

通过物质文化研究，而不是通过设计师的意图将意义理解为形式，来认识意义在物中的体现，可以直接应用于20世纪美国/欧洲语境中对人工制品世界以及“其他”设计史的解释¹¹。在有关设计理论的最新辩论中可以看到使用人工制品作为人与世界之间关系客体化的体现。这些在创建“永恒”设计的概念中得到了反映¹²，从生态的角度讲意味着持久，而不是在造型上永恒的“经典”。类似地，设计话语越来越多地尝试产生比表面视觉吸引力更深层次“吸引”用户的设计。仍然存在的问题涉及设计在多大程度上可以积极满足用户的需求和愿望，并有效产生可理解的平台以使用户参与。

本节的主要目的是摆脱设计理论的限制环境（这些设计理论试图概念化一个更美好的世界，以抵御向真实世界的迁移），并从手艺人范围有限的工作室移回到物的混乱世界，即日常生活之中。但是，在继续考虑设计师和制造者角色的观念变化之前，我们需要定义一下“日常”的概念，因为它构成了讨论这些实践的背景。

日常无涉品位

有意小写的“日常”一词——未被记录在由重要“事件”组成的历史之中——它与上一节中“物”的小写形式不同。“物”和“日常”都没有任何标记，以区别于它们各自的对立面。即使将“日常”用引号括起来，也会因其从平凡之处脱离而改变其含义。到目前为止，本文中的“日常”一词在一般意义上被一直使用，意思是平凡、普通、寻常、非正式、平庸、不起眼。在最近的文化政治文献中，它也具有非常特殊的意义，已被当代建筑设计理论家采用，并在此用作本研究理论框架的重要组成部分。与设计或工艺、产品或商品相对的是构成日常的物。日常之物与“高/低”¹³文化的“庸俗”美学无关，后者允许大众渗入享有盛誉的美术馆，以便将其与艺术联系起来。苏珊·桑塔格（Susan Sontag）在1964年发表的文章《一种

文化与新感性》（*One Culture and the New Sensibility*）¹⁴代表了某种类型的美国评论，它提出了一种当代文化的新方法，该方法可以超越曾经将艺术从科学中剥离出来的分离。她声称：

当代艺术中最有趣的作品是惊险刺激的冒险：实验性——并非出于精英主义者鄙视大多数人可以接受的东西，而恰恰是在科学是实验性的意义上。它反映了一种看待世界的新的、更开放的方式。这并不意味着要放弃所有标准：有很多愚蠢的流行音乐以及劣质和自命不凡的“前卫”绘画。

自从桑塔格捍卫文化多元性以来，美术馆语境中的“庸俗”就已经与成熟的讽刺联系在一起，以表现出卓越的知识，这种娴熟的表现使物质变得非物质化并将人工制品简略至符号语言。具有类似讽刺意味的意识已转移为高街时尚，采用了高度程式化的复古风格，例如在20世纪90年代末重新兴起的70年代象征庸俗品位和流行文化的喇叭裤。

“日常”在历史学中占有独特的地位，其政治立场承认必须考虑到生活中更为平凡的方面，而这些方面被只记

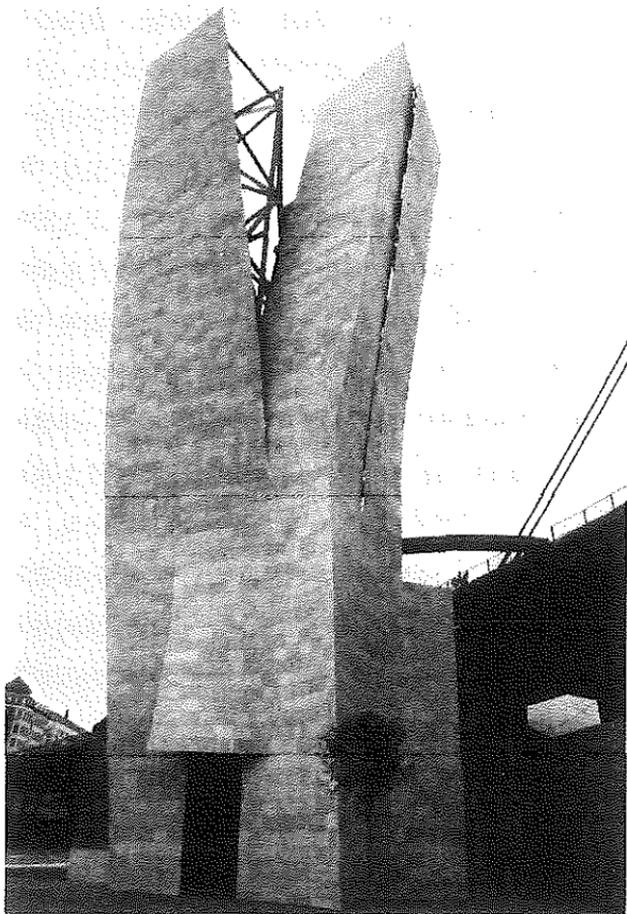


图8 毕尔巴鄂古根海姆现代美术馆，弗兰克·盖里（Frank Gehry）设计，1998年（摄影：基思·利曼）。

录主流的官方历史所忽略¹⁵。因此，毫不奇怪，德国日常生活史（Alltagsgeschichte）源自对纳粹政权的研究，这些研究揭示了法西斯主义“共同经验”的范围。所谓历史学家的论辩引起了人们的质疑，认为个体和群体不仅是“机器中的齿轮”，而且是历史书写中的积极帮凶¹⁶。工人阶级历史¹⁷、女性主义¹⁸和马克思主义的历史评论¹⁹有许多相似之处，它们在绘制日常生活史时揭示了不同民族如何“适应”自己的世界。有人认为，人类学的、自我意识的、去中心化的立场更有利于揭示那些“隐藏的”历史，那是没有被历史学家自上而下的观点所揭示的历史，因为他们致力于统一共识的概括。因此，从这样一个角度出发，即在讨论将日常作为一种文化实践时，人造世界将为探索这一更无意识的领域提供特别合适的工具，而这种领域并不适合与传统历史的宏大理论相匹配。因此，日常的历史探索了工作、家庭、娱乐、教育、身体等社会结构中的文化实践。

而且，在定义物质文化的物/人关系中，物成为物理形式的隐性表现，它不一定在知识层面被理解。因此，在提及日常而不是被称为“大众文化”的研究领域时，本研究的目的是与民粹主义的批评区分开来。文化民粹主义采取了批判的态度，以防止被动消费大批量生产的劣质商品的

危险，这种危险渗透在批判理论的文献中，并且倾向于在获得有经验的证据之前停留在广义的粗略解释上。尽管支持和反对大众文化论辩的论据都为这项研究提供了依据，但它们并不是构成研究背景的一部分。从广泛的角度看，英美文化批评之间存在的文化差异继续在文化研究文献中得到演练²⁰，而没有在理论层面上实际参与日常的文化实践。尽管英国文化研究试图重新定义一种反抗的文化实践²¹，但美国的轨迹已将“大众”确定为真实的美国文化身份的存放地²²。

物的重现

设计话语的最新特征是将注意力从专业设计实践的过程有意识地转移到物质产品上²³。最近在有关技术哲学的一篇文章中，两位设计理论家彼得·保罗·韦贝克（Peter-Paul Verbeek）和彼得兰·科克尔科伦（Petran Kockelkoren）宣布“物已被重新发现”²⁴，与十年前的亚伯拉罕·A.莫尔斯（Abraham A. Moles）的主张相反——“一种非物质文化正在兴起”²⁵——预测未来设计实践的转变，这将不得不对后工业社会的技术所产生的“人造现实”²⁶。在同一年（1988年），约翰·塔卡拉（John Thakara）试图在“超越对象”的虚拟世界中将新的设计方法进行情境化²⁷，这表明“设计的危机在于更广泛的政治

和文化环境中，一个社会的‘后现代状况’，充满了不断扩散的图像，它对进步的观念失去了信心，其中‘技术科学’似乎拥有自己的生命”²⁸。塔卡拉将人工智能归因于在设计 and 体验之间造成疏远的鸿沟，而设计师可以将创意行为的主要部分委托给用户来弥合。塔卡拉的愿景与产品的概念相吻合，因为某种“幻觉”²⁹吸引着理论家试图摆脱现代主义“形式跟随功能”³⁰的束缚，因为在信息技术需要“参与用户”而不是被动消费者的时代，这已经不再有意义。意识到现代主义的失败，设计师关注的问题之一是如何将“设计”构想为一种非侵入性、非美学的实体，它使用户能够参与设计的创造性行为。

设计师从有意识的退缩，从自主创意能动者的角色转向更具社会地位的、优先考虑消费者需求和品位的立场，同时意识到提供“选择”是经济上的当务之急，这决定了20世纪80年代从事商业活动的设计师的实践³¹。在那个时期，由于保守主义反动主义向激进的现代设计的普及，建筑师也失去了权威和信誉。1984年，查尔斯王子在伦敦国家美术馆扩建计划中的皇家声明等干预措施就证明了这一点，他批评获胜的作品是“一个备受爱戴的、优雅的朋友的脸上丑陋的红痂”³²。伴随着英国建筑师自信心的丧失，他们中的许多人都同意查尔斯王子为多数人发声的宣言，

对自己的职业发起了攻击。值得注意的是，与通常所说的区分不同品位的阶级划分相反，他代表所谓的“普通人”的观点与皇家艺术委员会的反现代主义立场相吻合，将民粹主义和精英主义的现状观点融合在一起³³。“丑陋的红痛”事件最终导致斯科特·布朗（Scott Brown）和文丘里（Venturi）的美国事务所以新古典主义的立面形式设计国家美术馆的新翼，该立面风格参考了现有建筑。但在建筑师失去信心和地位的同时，服务于广告业和零售业的团体设计实践在20世纪80年代蓬勃发展³⁴。

在过去的20来年中，设计师的角色所发生的变化反映在把设计视为理想形式综合体的重要性转变上——从非常视觉化的潮流形象到设计物质性的回归。21世纪的“现代”和“后现代”建筑风格之间的差异就说明了这一点。前者依靠抽象来表达设计的基本原理，与在20世纪80年代货币主义思潮高峰时蓬勃发展的华丽而无规则的后现代复兴主义设计形成鲜明对比。从不受约束地参考历史和其他文化上熟悉的资源（从让人联想到郊区和迪士尼乐园的场景中衍生出来），最糟糕的后现代建筑产生了表面上可扩展的时尚性。通过进入商品系统，建筑从专业的实践转变为生产品位和流行风格的领导者，伴随而来的是短暂的时尚吸引力所带来的影响，而这种吸引力需要不断变化和更

新以保持其信誉。

目前，人们开始产生一种返璞归真的担忧，即生产“有效”的设计，并为了用户的利益重新思考日常之物。因此，设计评论家唐纳德·诺曼（Donald Norman）写道：“人们无法使用简单之物时会感到内疚，但内疚的不应该是他们，而应该是物的设计者和制造者。”³⁵诺曼的论点是，如果设计人员注意到用户的需求和认知心理学的原理，那么没有任何设备会使用户认为难以使用，这与“优良设计”原理一致。这立即引发了一个问题，即这种新的责任感（设计使作品行之有效）与现代主义对功能主义的信念有何不同，后者已被彻底证明是失败的，并被后代设计评论家谴责为不成熟的确定性。但是，在依靠美学形式来产生和证明形式与功能之间正确关系的“优良设计”理想与更关注基本定性材料特性的态度之间存在着很大差异。因此，设计团体Eternally Yours³⁶将“耐用性”放在其他品质之上，并且认为形式实际上是精心设计之物的功能，尽管不一定是其功能的结果。虽然韦贝克（Verbeek）和科克尔科伦（Kockelkoren）提到的“参与”这一必要特征，以前假定是由“适合其目的”的设计所提供，但现在却要求参与其中的用户一起“工作”，而不是被设计自动调节，被动地思考它，甚至没有注意到它的存在。

1998年，纽约库珀·休伊特国家设计博物馆的展览“设计无限”（*Unlimited by Design*）明显体现了当前设计实践负有社会责任的另一种征候，展示了当代设计实践所代表的设计理论现状，尽管其形式不同，却让人联想到“优良设计”原则。它推广了一种“通用设计”类型，即“寻求增强最大多数人们的日常活动”，而不是培养明显的功能推动力的特定风格。这可能是对几十年前提倡的国际风格³⁷有意识的排斥，这种国际风格是为了培养易于导入的民主形式，据说缺乏文化参考以使其普遍适用。然而，它与无特色的企业建筑风格的结合，以密斯·范·德·罗（Mies Van der Rohe）在曼哈顿的西格拉姆（Seagram）建筑为特色，并由亨利-罗素·希区柯克（Henry-Russell Hitchcock）和菲利普·约翰逊（Philip Johnson）大力推荐³⁸，成为后世建筑师和批评家的批评对象，他们意识到了国际风格是疏远以资本主义和技术官僚主义为基础的文化帝国主义的一种形式。

具有社会意识的设计师思考的另一个因素是对“可持续”和对社会负责的设计的需求不断增长。这是生态意识和道德责任的结果，这些责任落在了在概念阶段工作的设计师身上，他们有可能会影响一些决策，尤其是在可持续与浪费、社会责任与投机开发之间。例如，建筑师必须在

最终决定于执政政府政治利益的规划法规的范围内工作。在撒切尔政权下，英国地方政府规划法（1980年）放宽了对城市规划控制的管制，这使得某些特权城市地区的投机性商业发展肆意扩散，从而刺激了货币主义式的“经济复兴”，损害了公共部门的发展。因此，限制设计师实际决策的财务和政治压力使得他们很少（如果有的话）对设计负全部责任³⁹。如果它阻止了因追求理想的美学或对神话人物即个人创造性“天才”毫无疑问的信念而造成的重大错误，那可能不是一件坏事。因此，如果认为非商业设计不仅仅是少数群体关注的问题，那就太天真了。只有一些设计实践奉行“绿色”政策，而管理专业行为准则的协议却很少而且相差甚远⁴⁰。

自1980年以来，建筑师不再受制于其专业机构RIBA（英国皇家建筑师学会），他们可以自由参与投机开发或广告行业⁴¹。现在人们认识到，在设计师提供的服务和运作的商业环境中，其名称类似于代表其声誉的产品“品牌”或标签。然而，围绕着专门从事签名设计的大牌和惯例的炒作，再加上过多的“产品混乱”和后来的几次衰退，这导致了过多的“选择”和巴洛克式的过度夸张所带来的厌倦的犬儒主义。对过度设计的强烈反应体现在人们对简约风格的热衷的复兴中，这种风格让人联想到现代功

能良好的设计。但是，尽管极简主义曾经是少数群体独有的品位，如今它已成为一种流行的风格，可以在最大的零售服装和日用品国际连锁店中窥见一斑，它们将“简约主义者”的生活方式定义为“有序”的类型⁴²。尽管“实用别致”（Utility chic）在术语上可能是矛盾的，但它已被时尚评论者广泛使用，并表明人们已普遍认识到采用更合理的方式消费时尚的优点，例如，将休闲和工作服结合以及将两个应用程序合二为一（见图9）。在市场上，它可能没有比通常的“新”产品营销技术更多的信息，但与此同时，它也呼应了那些关注生态议题并更具政治动机的群体，例如ULS（Use Less Stuff 使用更少的物品），这种游说者认为回收利用不够激进，但主张通过一种所谓的自愿的道德配给形式来合理化生产商品的数量。

如果像ICA的“窃美：英国设计进行时”（*Stealing Beauty: British Design Now*）⁴³展览中的参展设计师一样，年轻的前卫设计师正在做的事情代表着最先进的技术，那么首先应该注意的是，如果不是“前卫”状态，他们将拒绝该称谓。他们认识到“在过去的几年中，设计为精致的形象提供了直接的通行证，即花钱就可以得到外观”，将他们的做法视为对消费主义的批评。但是他们的另一种主张是从日常使用中汲取灵感的“一种新型美”，这显然与基



图9 “实用别致”（Utility chic）是20世纪40年代兴起的朴素时尚，它倡导去除所有不必要的细节，1999年（摄影：尼尔·梅西）。

于审美实践的都市精英生活方式相吻合。这更多地与能够选择“寻获物（偶然发现之物）”有关，而不是出于对临时二手商品的需要而产生的更为务实的做法。“窃美”展

对舒适的扶手椅消费的评价包括与“垃圾”类似的项目，这是一种基于回收旧服饰的风格，一种源自朋克亚文化的反流行时尚⁴⁴。但是“窃美”仅产生了怀旧复兴，没有颠覆性意图。成立于意大利的国际设计师团体孟菲斯是一个与“窃美”相似的设计实践案例。它成立于1981年，由埃托尔·索特萨斯⁴⁵主导，基于对优良设计的讽刺性拒绝，它借鉴了从流行的美国风俗到古典主义的渊源，发展出了独特的风格。如果我们将诸如“窃美”中展示的设计师作为当前前瞻性思维的特征，他们与“反设计”传统中的先驱不同的是，他们重视通过时间和使用获得的材料难以捉摸的品质，因为这些材料带有前一任使用者的印记。重复使用带有特定印记的物，并不是出于战时制作和修补的简朴精神或老旧的英雄主义，而是试图捕捉一种仅凭“外观”无法提供的真实性的尝试。设计师对原创性的现代主义概念失去了信心，而这种原创性本应从设计师自身的想象中浮现出来，当代设计师似乎对在自身之外寻找真实性更感兴趣，尤其是存在于现实世界“物性”之中的真实性。

制造者的观点

在考虑制造者时，我们所关注的设计师类型也发生了转变：从主要参与产品或场地概念化阶段（在制造或建造

之前)的专业设计师到直接通过其设计对象参与设计与制作过程的设计师类型。制造人工制品的物理条件需要一系列技术知识和专业知识,而这些知识通常是被认为与工人阶级相关的。这些通常是在特殊材料中进行的,需要对其特性有专业知识,使用熟练的手工技术和专用的工具,并在特定的工艺文化中使用其自身的培训系统、隶属程序、专业术语和限制性措施来进行操作。例如,传统上,木材与在工厂或建筑工地进行的木工、细木工和家具制造有关。而一旦机械设备的存在在很大程度上降低了这些行业的技术要求,便出现一群新兴的、基于工作室的设计师制造者,他们拒绝将脑与手分开,并利用工艺技能来制作自己的设计。通过对生产过程的物理控制,可以从设计的所有阶段到产品的最终形式保持对设计的直接控制。这里的关键词是“工作室”,而不是“工厂”,这意味着由工艺品委员会于1973年成立的新型“手工艺人”将工艺与艺术联系在一起。

正如克里斯托弗·贝利(Christopher Bailey)观察到的那样,“工艺生产的三个主要地点:工厂、工作室和家庭”⁴⁶。但是,除少数例外,大多数学术注意力都集中在工作室或精美工艺品上⁴⁷,这明显是学术赞助以及与品位相关的阶级差异的原因⁴⁸。坦妮娅·哈罗德(Tanya Harrod)

在她20世纪的手工艺品历史中揭示，英国最杰出的陶艺家之一迈克尔·卡德（Michael Cardew）发现有必要证明他的作品在工作室陶器领域中是男性化的，因为当时它们被认为是女性化的⁴⁹。在那一代认为自己是现代主义者的男性设计师中，他的态度并不罕见⁵⁰。

工业设计师相对较新的职业是由脑（设计师）和手（工人）之间的劳动分工而产生的，这种职业是由制造业的工业化和塑料等新材料的发明赋予的⁵¹，设计师有责任成为创新者。再也不可能依靠传统形式和工艺流程了。设计师是为新型的制造和分销技术以及由匿名的同类消费者组成的新型市场创造新型产品。与此形成鲜明对比的是，手工艺生产依赖于基于小批量和定制生产的完全不同的经济。通过传统的手工技能进行的手工艺培训是通过行会系统制度化的专业职业学徒而传承下来的。通过与一位熟练的工匠一起工作获得技巧，该工匠通过一种限制性培训惯例来保护“知识”，以确保他不会丧失生计。他通过一系列的阶段指导学徒，并逐步释放技术知识，以确保其对宝贵技能传播的控制。甚至在1960年，最终取代国家设计文凭（NDD）的艺术与设计文凭创建后，这种培训形式仍不少见⁵²。通过改变教育体系来实现设计的士绅化，最终将设计与制造分离开来，将概念过程优先于有关制造过程成为

行业培养专业设计师的适当教育。

第三代家具制造商劳伦斯·克拉克（Laurence Clarke）的案例以手工艺为基础，代表了最后一批培训设计师的经验。1966年，他以NDD的身份毕业，但需要掌握传统技能才能在父亲的家具厂工作。他的经验解释了旨在培训设计专业人员的教育与第二次世界大战后较为保守的家具行业相悖，后者认为无须将设计与制造相分离，而仍需重视工艺技能而不是技术创新。

在大学期间，我们主要是设计现代家具，……我们使用了各种各样的现代技术——塑料、层压板以及我们几乎可以想到的任何东西，这些与成长的环境完全不同。当我在（父亲的）工厂开始工作时……我在长凳上工作。……我经常填补空缺。我们只有两位机械师、两位或三位工匠和两位抛光师。（如果有人离开的话）在生产中就会产生很大的漏洞。工厂中的大多数工人都年岁已高，但我们发现很难替换他们。如果有人退休或生病，我通常会填补并替代他们。我学到了一些很棒的技能。

我和一位手工抛光师傅工作过几年，我花了

很长时间才能真正学习他的技术，因为他实际上不会告诉任何人他怎么做。他比较保守……经过很长一段时间他才告诉我他所有的秘密。幸运的是，他最终做到了。他们不会写下任何东西……所有的技艺全都在他们的脑海中。我想他们是嫉妒或害怕被他人所取代。在他的指导下，我做了几年的工作，并在制造车间学习了如何手工塑形、组装和加工……所有这些都对我非常有用，直到现在。我在工厂的收获比在大学时期要多⁵³。

然而，工业化制造的影响使得上述大部分手工艺生产在第二次世界大战之后就显得多余了。随之而来的是手工工艺的稀缺，从而改变了手工艺品的价值，将手工艺品从普通物品转变为奢侈品，这使克拉克公司得以通过将其为中端市场生产的日常家具升级为高品质的奢侈品而生存到1970年⁵⁴。

但是，设计史中存在一个盲点，它拒绝承认传统的培训技能是在20世纪下半叶仍然活跃的一类手工艺。致力于现代时期的设计史学家似乎更倾向于要么记录工业化生产的进步，要么专注于具有更大特权的领域，即受艺术学院

培训的工作室手工艺 (studio crafts)。尽管所有尝试将民艺运动 (Woodcraft Folk) 和女性协会的道德净化与慈善工艺活动作为“规范”的古怪变体,但这种比较似乎被用作一个平台,为了更好地使工作室手工艺的现代方面合法化。⁵⁵只需超越文本自身,即可了解博物馆(如V&A博物馆)的需求,该博物馆的藏品主要由手工艺品组成,通过创造历史文献和批评来提升其象征价值。这种批评将装饰艺术与美术放在一起,而不是追溯到工人阶级的职业根源,尽管它拥有的大部分藏品实际来源于此。值得注意的是,V&A博物馆的馆藏温莎椅系列(Windsor chairs)⁵⁶将于2001年陈列在重新开放的英国画廊中。直到1998年8月英国画廊关闭之前,它们一直被突兀地放置在画廊入口外的楼梯平台上,仿佛等待了多年之后才被纳入主要藏品之列。

此处不应将“工艺”一词理解为在保守的卢德主义或支持莫里斯主张的意义上拒绝机器。从字面上看,这并不意味着手工制造具有珍贵的“手工业”意义。自从电动工具和机械问世以来,手艺人一直在使用它们。通过将其贯彻到生产过程中来保持对设计的控制,这需要很高的技能和智慧,这才是当代手工艺的独特之处。其价格昂贵版本的特点是优质的材料,以及精细的“做工”(workmanship)⁵⁷。但也许更根本的是,当代工艺在理论上为个体设计师提供了

自主工作、自主创作和制作未经委托作品的机会，并以与艺术家类似的方式，通过艺术画廊和手工艺博览会进行销售。在实践中，当然，设计师制作者就像艺术家一样为客户赞助人工作，并经常受到画廊和委托机构的指示进行创作，这些机构会在出售作品时收取一定比例的佣金。

无须重复通过众多关于手工艺运动的论述而讨论传统与现代之间的争论，这些论述以各种方式谴责手工艺品生产是倒退的或将其保留为即将消失的宝贵遗产。工艺生产的浪漫化已经使学徒制度成为一种经验和手工产品的“共享”，因为它具有机械产品无法获得的“优雅”品质。但是，现实并不像威廉·莫里斯等中产阶级理想主义者以及后代设计理论家所想象的那样⁵⁸。并非所有手工生产的质量都很高，行会制度下的工作条件也不总是令人满意的⁵⁹。莫里斯的成功很大程度上归功于他的商业能力，如果没有这一能力，无论他的设计多么出色，都无法向公众展示⁶⁰。

1971年，随着工艺咨询委员会（Crafts Advisory Committee, CAC）⁶¹的成立，手工艺获得了独立于设计委员会（Design Council）的国家资助主体资格，以促进手工生产的方式⁶²。第二次世界大战后，政府鼓励工业化的努力使这些工艺品被归入“设计”范畴。因此，创建一个独立于工艺咨询委员会之外的机构——工艺委员会（Crafts

Council)——将手工艺品作为一种特殊类别的设计、产品和制造过程，表明了对手工艺品质量和价值的认可。它还宣布了一个看似矛盾的愿望，这源于在当今仍与工艺有关的争议，即在保留古老工艺技术的同时，发展一种当代美学和批判性话语，借以对其进行与艺术平等的评估。对于设计师，尤其是那些寻找熟练的工匠通过传统的工艺来执行他们的设计，或将工艺美术运动的原则融入他们的创作之中者而言，工艺咨询委员会坚持将工艺精神作为一种艺术形式培养的策略使他们感到失望。⁶³

到20世纪80年代中期，对“手工艺”的持续偏见（将其与手工制品、传统民间培训联系在一起），被视为损害了从十年前建立的设计学位课程中涌现的新一代设计师的作品形象。新工艺机构认为，“手工艺人”作为一群怪异的“业余爱好者”，这种根深蒂固的形象不利于其商业潜力。因此，一系列倡议运动旨在改变公众对手工艺的看法，进而表明其与艺术的联系，并在工艺委员会自发组织的展览和出版中得到了证明。例如，在有关当代陶瓷的展览“生与熟”（*The Raw and the Cooked*）中，我们看到工艺委员会如何谨慎地将媒介与“陶器”一词或任何功能性暗示分离开来，而是刻意地使用“空容器”和“新的陶土作品”等词汇来彰显这个极具野心的学术、文化和美学项目⁶⁴。

因此，最初被定义为独立类别的工艺（区分手工和工业生产）从未完全获得CAC的认可。对于那些认为工艺是远离创新、现代主义和渐进设计的批评家来说，他们的目的是通过重新定义工艺作为“创意”艺术，“工匠”作为设计师（并有权进入艺术家那个受人尊敬的圈子）来提高其地位⁶⁵。手工艺品渴望作为艺术并获得认可的愿望仍未实现。但这确实一定程度上解释了为什么在20世纪70年代对手工艺的热衷与对“装饰”和“应用艺术”兴趣的复苏同时发生，将这些术语重新带入艺术与设计之中，并将其与美术联系起来。

工艺机构自我转变现象的另一重要表征是1986年英国工艺中心（British Crafts Centre）更名为当代应用艺术中心（Contemporary Applied Arts, CAA）⁶⁶。该机构位于伦敦市中心，主要目的是通过画廊的设立，出售和推广英国最好的手工艺品。人们意识到，与20世纪60年代和70年代的工匠不同，80年代从3D设计课程毕业的年轻制造者既不想成为“工匠”，也不一定要为了避免商业和竞争以寻找“另类美好生活”而去乡下生活。为了帮助他们在严峻的市场经济环境中生存，工艺咨询委员会着手提供一个组织良好的代理机构以获取委托项目和佣金，并通过更复杂的“艺术”形象广泛推广手工艺⁶⁷。

同样是在1987年，由国家资助的工艺委员会组织了一场名为“工艺与设计的新精神”（*The New Spirit in Craft and Design*）展览，旨在重新塑造“手工艺品”的形象，进而促进设计师与其作品的相关再现。此前，乡村小工业委员会（Council for Small Industries in Rural Areas, CoSIRA）一直提倡并鼓励将手工艺品与传统民间培训联系起来，该委员会为建立小型城外手工艺作坊提供资金，以创造就业机会并促进乡村经济发展。乡村小工业委员会促进了在工业时代不再被认为有意义的小型作坊式企业的发展，只是成功地将手工艺品从乡村工人阶级的职业转变为中产阶级近乎休闲的活动，这种活动只有在政府资助机构的支持下才能生存下来，而这些机构坚持一项原则，即手工艺品如艺术一样值得被资助⁶⁸。

工作室生产的精美工艺品与工程车间或在大多数建筑工地（如砌砖或细木工）中生产的工艺品之间有着明显的区别⁶⁹。与有用的日常用具和工具（如篮子、锅或手动工具）相比，在具有美学价值但没有功能目的的当代工艺品中，威望也有所不同。后者的乡土工艺制品通常是从区域性偶然事件中获得其特征的，例如附近可用的材料、气候和地理现象。但是，在工业时代不再有用的传统手工制造方法在濒临灭绝的危险时具有了不同的意义。因此，手工

艺术品也与区域历史联系在一起，因为它们变得稀缺而珍贵时，本土再现形式便受到重视。复制当地手工艺品的兴趣不仅在于制作的乐趣，也不只在于物的内在美，还在于使传统技艺作为国家遗产的一部分得以保留。⁷⁰

彼得·多默（Peter Dormer）将手工艺定义为代表不必要劳动⁷¹的商品，这个值得怀疑的定义似乎源自凡勃伦（Veblen）在19世纪后期对中产阶级的批判，他们无法享受闲暇时光，因此通过“炫耀性消费”的方式展示财富来模拟它。⁷²这个已经过时的定义部分解释了传统的基于阶级的区分，这种区分使工匠相对于客户处于从属地位。然而，如今许多手工艺品可被视为“闲暇”，因为它通常是在家里进行的，并且即使不能完全用其他收入手段维持，也会经常得到补贴。手工艺是一种不稳定的谋生手段，如果没有工艺委员会等机构的资助，许多设计师制造者将无法生存。正如凡勃伦观察到的那样，这是代表闲暇的中产阶级家庭的主妇，所以对于许多人来说，手工艺已经女性化了，从工人阶级的熟练职业转变为有补贴的中产阶级（闲暇）活动⁷³。地位上升到中产阶级也意味着手工业者相对于他们的客户而言，不再处于从属地位，因为他们有一定的自决权，并期望他们的工作应该愉快和充实。

手工艺的专业化是一种中产阶级的审美实践，虽然

在声誉上不如艺术，但它最终在1972年由教育机构开设设计学位课程（陶瓷、木工、金工、塑料、首饰）而在英国正规化了⁷⁴。这些培训“设计师制造者”的课程作为20世纪的一种现象，源于将手工艺活动从前工业化升级为工艺委员会所倡导的手工艺品类型，从而符合了现代而非传统的审美。东英吉利大学手工艺批判性鉴赏奖学金最初由彼得·多默⁷⁵在1996年至1998年期间创立，后来由丹妮·哈罗德（Tanya Harrod）接管⁷⁶。该项目旨在将手工艺作为具有自己专业批评鉴赏范式的独立实体，而不是作为艺术阵营中的子集，处于次一等级的附属地位。

决定艺术市场货币价值的商业环境对艺术表现内容的重视程度高于对技艺精湛的手工艺品的重视。这可能是因为具有强烈审美品质的工艺作品具有更高的声望，这阻碍了一些设计师制造者将他们的技能发展为产品的主要特征或制造功能性产品。来自手工艺从业者的研究表明，“艺术”手工艺者的主要激励期望之一是从转化材料中获得的直接满足感，但也许更重要的是来自将物的制作过程中呈现的创意效果作为个人宣言的满足感。⁷⁷在工艺实践中，即使执行另一位设计师的概念，手工艺者仍与物质对象保持联系并控制设计。与希格弗莱德·吉迪恩（Sigfried Giedion）的“机械化掌管一切”相反⁷⁸，最终，它是对制造

者可以“指挥一切”的期望。只有透彻了解他们的工艺，他们才能做到这一点。无论是被称为“应用艺术”“装饰艺术”还是其他种类的艺术，手工艺都没有像艺术那样具有魅力或潜在的高回报。因此，手工艺从业者希望从与媒介和制作过程的亲密关系中获得成就感，这似乎是从事这种艰难生计的主要吸引力之一。

重塑非凡：非设计和日常生活中的物质文化

设计史中并没有记载那些无法归类的非专业设计、工艺行为，以及大量的物，它们主要是在家庭、花园或成人教育夜校中产生的。尽管纠正这一遗漏超出了本书的研究范畴，但该研究的一部分是解决平凡之物客观化或物质化日常生活的方式。“设计”“工艺”或无法归类之“物”之间的区别源于一种分类方式，这种方式通常将工艺和设计对象从朴素、平庸、无序之物中分离出来。因此，定义这些术语的类别和标准可以通过相关机构（收藏、保存、呈现民族的物质文化）所选择的案例来进行阐释⁷⁹。

工人阶级历史的文献资料相对匮乏，因此需要不同的研究方法来获取相关资料，这启发了通过发展口述历史来研究工艺史的方法。挖掘“口述传统”的结果是创建并保存了对手工艺从业者的录音采访，这些采访已被存放在国

家和地方的声音档案中⁸⁰。在地方的社会历史博物馆中，也有许多物质证据被收集和保存下来，从花边工艺到乡土建造技术，农用和家用器具、器皿、工具以及整个作坊和零售商店中的物品⁸¹。直到最近，由不同机构赞助的整合研究的想法才讨论了以录音的形式创建文献资源来增加与人工制品相关的证据，从而记录工艺。对过去的意识，或对“想象的过去”的记忆，已经成为后工业“遗产”文化的特征，通过露天博物馆的展示来见证传统手工艺的生存和绅士化，并通过周末和晚间的业余活动将其转变为中产阶级的休闲。因此，更广泛的视听记录手段的涌现，使得记录不易通过口述或静态照片传播的工艺技术成为可能。

在剥削被认为是严重的社会问题，以及产品质量被认为因机器生产而降低的时期，有许多乌托邦式的倡议将工艺视为追求崇高工作的驱动力。在19世纪，有许多直接针对女性的机构，例如家庭艺术与工业协会（成立于1884年），以及始于1915年并一直活跃至今的全国女性协会联合会⁸²，其议程是将手工艺推广为一种教育和道德提升的手段。20世纪早期的工艺美术教育家，如莱瑟比（W. R. Lethaby）也推广了这些工艺，因其所谓的治疗倾向，他们通过合并通常与女性相关的家庭活动，如烘焙、制衣和家务，从而增加了手工艺在女性化方面的声誉⁸³。

除了女性主义历史学家⁸⁴对它的关注之外，最被忽视的地方是发生在家庭中的手工艺生产⁸⁵。它被忽视可以归因于家庭生产的地位低或不可见，其产品未能符合专家的质量判断，因此在美学参考框架内考虑其价值时会遇到一个特别困难的问题。从事民间或“业余”手工艺的团体当然就是这种情况，他们不是为了牟利，而是为了传承或赠予，或是通过教堂集市、女性协会等类型的慈善活动，以及遍布全国的半业余手工艺品集会进行非正式的出售⁸⁶。然而，这种类型的非正式生产是不容忽视的，因为它是赋予日常生活物质文化实质的东西。男性所对应的家庭工艺品DIY，是一个经常被顺便提及但仍然没有被设计史学家重视的方面。因此，在讨论设计师的角色或制造者的观点时，需要考虑的不仅仅是专业的设计或手工艺从业者。研究工人阶级和女性的历史学家已经认识到，在工作室和作坊之外进行的手工艺品生产需要更多的关注。即使在家庭内部，手工艺在阶级和性别方面的含义也存在显著差异，这取决于手工艺是在哪里进行的——在室内、车库或住宅的附属建筑中，无论它被认为工作或闲暇，使用什么类型的工具和机器，以及制作行为是否出于节俭、补贴家用、改善居处条件、馈赠、盈利、治疗、慈善或纯粹为了制作的乐趣而不是特别关注其目的。

迈克·费瑟斯通（Mike Featherstone）在《消费文化与后现代主义》（*Consumer Culture and Postmodernism*）中将日常生活的审美化描述为一种后现代现象。在大众媒体时期，人们对视觉的高度重视被视为历史连续体的一部分，其前身是中世纪集会的狂欢节，世界发生了翻天覆地的变化，平民能够体验到他们通常无法接触到的文化。但是，从一年一次的狂欢节在受控环境中意义变得不稳定及规则被打破的情况来看，后现代状况被描述为一种意义永远处于变化的状态，其条件是大众消费场所（购物中心、主题公园、媒体和旅游等）所提供的机会成倍增加。景观式的设计形式（以服装时尚和前卫建筑为代表）主导着当代视觉文化，优先考虑视觉吸引力而不是实质。当代艺术更是如此。一位精疲力竭的艺术评论家面对泰特美术馆（1999年7月）举办的装置艺术展览“无稽之谈”（*Abracadabra*）抱怨道“我们都看了太多”，并将艺术的“身份危机”归结为以下事实：“艺术家可以成为大众媒体的一部分，但他们无法与之抗衡”。⁸⁸

到目前为止，本节主要聚焦于“设计”和“工艺”，这些物的意义来自它们明显的视觉形象及其与艺术的联系。与“有态度的物”相比，构成日常生活物质文化主体之物（小写的物）更加难以捉摸，并且不易分类。一旦物

脱离了分类的界限，它们就会变得没有规则，就像一副纸牌中的百搭牌一样，它们可以根据游戏的状态被作为不同的筹码。下一节将试图提供一种方法，以理解为什么某些看起来很平凡的物，而实际上在适应和抵制社会变革中扮演了调解者的角色。

物与社会变革的动力

如上一节所述，如果我们要捕捉某种对无规则之物的感知，即逃避视觉美学分类秩序的日常物质世界，则有必要对赋予它们价值的特征进行诊断，并将其作为意义的媒介，人们通过这些媒介来协商彼此之间以及与整个世界之间的关系。选择用于分析的特征，其标准需要考虑它们在协商身份和社会变革问题时是否具有推动作用。因此，仍然可以将设计视为一种现代性实践¹，它被认为可以实现变革，尽管不是最初由专业设计师控制的均质化范式，但作为一种自我建构的实践，是通过消费以及在生产和使用行为中实现的。作为现代性实践的设计理论也不应被误认为是早期现代主义意识形态的粗略功能主义——这种致命的、未实现的理想旨在对过去进行全面清除。在这里，它被认为具有一种更加微妙的敏感性，必须应对变革所面临的阻碍，这种变革创造了一种显然难以驾驭的暗流，从任何新事物中抽离。通过对设计、制造和使用人造世界的实践的调查，而不是将这些实践与无法实现的乌托邦理想进行匹配，本节试图提供一个模型，通过它可以触及日常生活物质文化的动态本质。



图10 家用计算机的问世促使1982年的《观察家报》对其进行了介绍：作为一家养宠物，驯服地躺在壁炉旁主人拖鞋的旁边（图源：Topham Picturepoint）。

本节将具体介绍第2部分中与对象类型的特定案例研究相关的三个特征，以举例说明人工制品在社会变革过程中的作用。本真性、短暂性（过渡性）和包容性（秩序性）被认为是现代和当代日常生活的代表性概念特征。本真性作为一种思想，体现在住宅、环境、家具和设施等家用人工制品之中，引出了有关耐用、历史、传统和抵制变化等议题。记忆的物化是对通俗历史的怀旧建构，以及对追求理想状态的欲望，这体现了在日常生活的物质文化中通过不变的“非物质”价值观（如稳定、和谐、幸福）寻求本真性，这一探索不可避免地未能实现。

在另一种极端情况下，短暂性包含了转瞬即逝和不稳定的状态，这在时尚系统中最明显地体现于女性的高定时装。到20世纪中叶，它逐渐渗透到所有类型的大规模生产商品中。无论是高定时装、前卫艺术还是任何其他人工制品形式的时尚，都在不断流变之中。从一种风格到另一种风格的快速变化循环，就像是时间流逝的隐喻，通过不合逻辑的机制明显转移了焦点、情绪和意义，这种不合逻辑的机制加速了时尚的更迭。在解决群体和自我认同的问题时，时髦的服饰特别合适，因为它构成了介于身体和外界之间的物质屏障。因此，织物在社会关系的最亲密层面上调解了个体存在与世界行为之间的关系。一个明显的案例

是唐纳德·温尼科特（Donald Winnicott）的“过渡性客体”（transitional object）²——婴儿将毛毯的一角用作与母亲分离的过渡工具。此外，织物和皮肤对衰老过程的同源脆弱性解释了时间在时尚平庸化过程中的转变，它不仅在亲缘关系上而且在与历史有关的更大的时间范围内，以代际的方式区分了个体。

之所以提出第三个方面来描述现代物质文化的特征（包容性或秩序性），在于它说明了从现代主义衍生而来的设计理论的核心“假设”，这一点至今仍然存在。它假设设计过程的能动性能够预测和控制如何在特定的空间和地点范围内使用产品。这引发了关于主体在主客关系中涉及能动性的定位问题。换句话说，个人或社会群体可以在多大程度上影响为他们“设计”的物理环境，并在宏观层面上影响通过规划和其他形式的设计控制所建立的权力关系？这个问题的相关性以及这种动态可能被提出的程度取决于大量且难以估量的历史环境，并需要在破坏自治概念的后现代批判的语境下看待这些历史环境³。反之，也是最重要的，设计作为一种能动，也为现代心态所暗示的社会变革的客观化提供了可能性——设计作为一种现代性的实践。

因此，需要发挥概念框架、定义、等级边界和地方

文化政治的隐喻与物理限制，以及秩序体现的所有方面，进而将导致不同文化观点在物质上体现的过程置于语境之中。这为讨论后现代主义和社会人类学所承认的社会多样性的影响，以及因考虑不同利益群体所产生的相对主义问题提供了空间。定位（positionality）也与中心和边缘之间的权力关系以及个人政治与所谓的公共利益的政治有关。包容性代表了发生论辩的想象空间，在其中可以概念化设计试图以物质形式捕捉的新世界。本研究设想的不是提出一种通用的模型，而是提出一系列文化语境，将其作为现代和当代日常生活的特征，并在本真性、短暂性和包容性的标题下进行讨论，这将有助于介绍第2部分的主题。

本真性（authenticity）——物质的历程

本真性——根据基本的和不可质疑的“真理”的既定原则，物或经验的合法性取决于特定的、不变的权威知识信仰体系，这些体系理所当然地将真伪区分开来。本真性还意味着一定程度的创作自主权，即认为一个人有可能提出和实现一个全新的观念，而不受自己所在时空文化语境的影响。这种超验的世界观已经被最初产生创造性个体自主概念的心态和前卫的现代概念所彻底挑战。这只是一

种现代心态，可以设想一个主要由人类努力实现的完美世

界。只有现代心态将变革视为进步的动力，才会质疑已确立的、看似不容置疑的价值观，从而破坏信仰的基础，以实现创新。

正是对创新的信念使现代心态与后现代思维方式的解构主义区分开来，破坏了内在（真实）价值的观念。在后现代批判下，本真性连同其他赋予我们生活世界意义的所谓元叙事⁴，已成为一个越来越不稳定的概念。随着它作为稳定和真理的标志而退去，本真性的概念与当代文化敏感性产生了特殊的共鸣和相关性，这种敏感性质疑了它所源自的起源理论。本真性可确保起源，并假定其起源——一个物体、想法或特定个人或群体身份的概念和诞生的历史可以追溯到某个特定的时空。能够识别出形成这种主体性的起源，在现在和过去之间架起一座桥梁，使其通过两者之间的联系变得可知。但正如那些将书写历史视为一种批判性实践的历史学家所证明的那样，追溯赋予其可信“历史”的“传统”的根源所获得的熟悉感并不能自动呈现对过去的准确表述⁵。在确定是修辞手段和历史“事实”一样使物变得“真实”时，必须承认的是，社会在价值层面对本真性的某些方面给予了重视。布赖恩·斯普纳（Brian Spooner）对“正宗”东方地毯流行的人类学解释表明，“在我们复杂的社会中，不断演变的社会关系群产生了对

本真性的需求，这导致人们四处寻找文化物质来解决对真伪区分的痴迷”⁶。因为对本真性需求越高，对其提出的新的和更严格的要求就越多，这种质疑越多，它就越不稳定，并且随着它变得越来越稀有，它的价值也就越高。那么，究竟是什么使本真性如此珍贵和备受追捧呢？

当一个对象从一个想法转变为一种物质表现形式时，除了与其诞生时刻（起源）建立直接联系外，本真性还与原创性（originality）状态相关联——当特定的不可复制的材料和条件组合在一起以产生独特的创作时，在构思之时就形成了独特性。物化行为发生之前那一刻，是对象处于最纯粹、最真实的状态，即在改进和调整之前的阶段，这一阶段不可避免地会折中理想，使实现成为可能。

原创性是当今世界上最具价值的属性之一，在这个世界中，技术可以毫不费力地从原型中复制出无数个克隆物。这说明了富有原创性的人的重要性——尤其是面对不断增长的新创作，能够产生新想法的作家、艺术家和设计师。它还解释了用于验证“原稿”归属过程为创意者而非制造者带来更多价值的方式。这是一个在工业化生产之前不会出现的问题，因为当时的构思者与制造者是同一个人，在所使用的特定材料和技术惯例与限制范畴之内，这个人对创作过程具有完全的自主权。18世纪以来，启蒙哲

学家对自治的追求，以及人们争取自由和民主的斗争都反映在作为实用主义思想基础的物质文化之中，这种思想将政治定义为公共与私人利益之间的相遇，并将其视为“可能的艺术”。

继关于究竟是什么使本真性如此珍贵且备受追捧的问题之后，是不可能捕捉到这个独特的构思时刻，除非是将其作为欲望和物质形式的调和，作为保持对它的某种控制的一种方式，而无论这种方式多么脆弱。因此，一旦将实现完美的想法屈服于实现的可能性，抽象概念就可以在某种存在中开始成形——原始的不完美版本包含其最真实的表述。只有现代的设计实践才能期望设计在第一轮就完全成型，而无须考虑进化过程的改进⁷。

与大多数深刻的概念一样，本真性是矛盾的和多元的。最能令人信服地表现本真性的方面可能是它倾向于代表真实，即使完美是不可能再现的。真正的古董是“真实”之物，它不仅代表着过去，而且是过去的一部分——你可以触摸它、感受它、拥有它并将它传给你的后代。物质性似乎比完美或独特更重要。以至于可见的瑕疵和偶然的缺陷似乎成为本真性的证据，这是通过引起人们关注概念以物质形式存在所体现的。因此，本真性会让人们想到存在感，这种存在感是真实之物无法再现或替代的。

短暂性 (ephemerality) —— 真实的瞬间

正如一件人工制品的本真性通过提及遥远过去的某个时间起源时刻来表示稳定性和持久性一样，其对立立面——短暂性也强调了当下的转瞬即逝，即脆弱的逝去时刻。它使人想起时间的流逝。但是，专注于体验生存的狂喜的美妙时刻，也能把握其结束的恐怖与危险，这使人牢记生与死之间不可分割的联系。当我们提及物，短暂性可以指涉毫无价值之物，不会持续超过一两天。它没有出处，没有过去的立足点，也没有将来的任何目的地。它的主要价值在于其对当下的影响，一生的时间太短而无法实质化，但是其无常的品质可以给人留下持久的印象，就像年轻人的死亡通常可以使其成为英雄一样。

由于无法依赖持久性，短暂性直接与依赖于创新的现代性方面相关。它明显的非实质性激发了特殊的再生特质，这些特质又引发了变革和转型——正如马克思描述现代性的经验时所说，这是“一切坚固的东西都烟消云散”的美妙而可怕的时刻，马歇尔·伯曼 (Marshall Berman) 在他论及贯穿现代生活中普遍存在的悖论*的同名著作中引用了这一点。受时尚系统支配之物最能体现短暂性那令人耳目一新的能力，该体系制定了被认为适合时代的文化形式

与习俗。在通常的用法中，“时尚”主要指女装，这是一种由领先的品位制造者管理的等级制度——设计师、媒体和当下的名人，他们授权时尚追随者如何穿搭。尽管稍后我会用这个定义来说明和讨论短暂性的一些特征，但我最终还是将时尚称为现代物质文化的典型——这种现象以不断变化的形式体现，并蔓延到人工制品世界的各个角落。由时尚系统控制的各种商品之间的变化性和相对重要性可能会有所不同，例如，在看似微不足道但发展迅速的高级时装纺织品之间，高级女装仅占很小的部分，而技术和城市规划方面的全球趋势却更加艰巨，但仍在不断变化，这些趋势使建筑、城镇和城市的形式发生了变化。尽管如此，它们都受到了相同的变革驱动，这种机制可以追溯到物质世界、身体与时间的动态关系。时尚概括了这种抽象关系转瞬即逝的本质，并转化了对现代感如此特殊的流动不居的时间意识在日常生活中的体验方式。

时尚，如前所述，最常与女性高定风格的着装方式联系在一起，这是短暂性的一种典型的物质表现。曾经，引领时尚潮流的是皇室和贵族。20世纪上半叶，时尚由巴黎时装屋（时尚业的精英部门）主导，并受到法国政府实施的质量控制的资助和保护。高级定制时装屋依赖于时尚系统，这使他们成为领导者，保持着权威地位，并能够在每

个新季度迅速改变风格。通过这种方式，他们能够开拓市场并对世界各地的时尚形成影响，同时通过控制其独家设计的分销来捍卫自己的霸主地位⁹。从那时起，先进的技术发展将奢侈品贸易转变为一个庞大的行业，同时伴随着社会变革，将时尚产品推向更多的消费者群体，以至于很少有人能逃脱其影响¹⁰。随着现代化进程的发展，时尚表现出创新、变化与个性等特质。曾经的王室是时尚的仲裁者，用一种服装形式来表明他们的社会优越感，而现状的挑战使他们的正式风格显得陈旧过时¹¹。但英国王室成员中有几个特例——两次世界大战期间的辛普森夫人、20世纪60年代的玛格丽特公主，以及80、90年代的戴安娜王妃¹²，她们都敢于追求时尚摩登，蔑视陈旧传统。关于辛普森夫人，普鲁登斯·格林（Prudence Glynn）写道：

即使需要进一步的证据证明贝西沃利斯·沃菲尔德·斯潘塞（Bessiwallis Warfield Spencer）完全不适合担任英格兰女王，但她过分痴迷时尚的事实也足以证明这一点。¹³

从君主制的瓦解中受益最大的是两位命运悲惨却特立独行的公主。尽管她们最终因不服从而导致个人失败，但

她们的努力可被视为王室体系中出现的一系列不稳定迹象的一部分，这很可能最终演变成一场有效的改革运动。

在更普遍的层面上，时尚可以说适用于日常生活的方方面面，在某些特定风格的服饰、美食、音乐等的兴衰中可见一斑。在这里，尽管有其刻板印象，但还是特别提到了服饰，因为它是一个恰当的例子，可以通过它来讨论人使用物与时间流逝相关的方式，从而使自己适应现代生活的快节奏。时尚看似微不足道，却隐藏着关于生活和价值的深刻意义，这些意义通过服饰与身体的紧密联系，使人们与自己的年龄、对等群体、同辈人、成年礼、职位标志以及无数其他重要的生活经历相通，并最终了解死亡的意义。

从致力于时尚理论的出版物不断增加来看¹⁴，这似乎是学者们越来越感兴趣的话题，尽管除了一些显著的例外¹⁵，似乎很少有人将时间与时尚联系起来。虽然我反复提到了时尚与现代性之间的相似之处，但这几乎是一个偶然的假设，通常与资本主义经济体系的兴起和需要有计划地淘汰商品市场的必然性有关。另一个关于时尚与现代性之间联系的常见参考是将时尚自我定义为“时代的标志”——保持时尚与“新奇和当下”有关¹⁶。在所谓现代个人主义的发展过程中，从精神分析的角度来看，时尚也被视为一种景

观式的自我实现和审美自我表达的手段¹⁷。社会学分析已被证明是对时尚最普遍和最具说服力的解释，这些解释已被以下三个理论所证实：托尔斯泰因·凡勃伦（Thorstein Veblen）的有闲阶层理论（1899年）¹⁸、格奥尔格·齐美尔（Georg Simmel）的“涓滴”（trickle down）理论（1904年）¹⁹，以及后来皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）对品位的分析（1979年）²⁰作为社会区分的标志。开始研究流行文化的社会学分支对风格在亚文化群体²¹形成中的颠覆性使用方式的分析调查，为正在进行的身份研究做出了重要贡献。那些对时尚采取简单道德立场的批判类型，指责其作为一种极端的、荒谬的消费症状²²之一，但已被不能按照功能主义使用价值的逻辑来评判的事物之意义的提升而推翻，或被自动赋予美学天才时尚决定权的这一方面而推翻。从人类学²³和设计史²⁴涌现出的跨学科的物质文化方法为新兴的消费研究领域做出了贡献，这些学者抵制单一的整体阐释，而是寻求更微妙的方法来研究一个深刻而复杂的文化体系，这个系统对客体与主体关系的描述远比表面上看到的要多²⁵。

在将抽象的时间概念作为文化维度联系起来的理论家中，值得注意的是马丁·海德格尔（Martin Heidegger）²⁶等存在主义哲学的学术传统，以及诸如马塞尔·莫斯（Marcel

Mauss)²⁷和皮埃尔·布尔迪厄(Pierre Bourdieu)等社会人类学家,他们都提到了时间与物质世界中日常经验的相关性。但是,很少有人将时尚作为时间的物质体现,作为对社会变革的文化态度的标志,其中贾尔斯·利波维茨基(Giles Lipovetsky)²⁸和泰德·波海默斯(Ted Polhemus)²⁹却是例外。利波维茨基的研究将时尚作为一种先锋文化力量,它比意识形态更能有效地管理,以将社会团结在一起,因为它特别善于有效地处理短暂性。他的理论依赖于所谓的后现代经济体系,该体系具有足够的灵活性,可以适应个体消费者的反复无常,并与之互动,从而确保了多元化的民主³⁰。虽然波海默斯将时尚作为时间象征性再现的主张是建立在二元论基础上的,即时尚和“反时尚”之间的对立,前者代表“随着时间的变化、发展和运动”³¹,后者代表连续和静止,但时尚的迷人之处正在于它缺乏逻辑或理性,从而使其非常易于表现现代生活的复杂性。以表征形式研究时尚给它提供了一种虚假的历史性,因为它依赖于即时性。一旦“过去”,时尚就死了,变成了另一种不同类型的人工制品——一种静态的历史服饰。正是时尚瞬息万变的形式所具有的动态特质使其与时间相似,并且这是一种恰当的物质现象,可用来观察时尚实践的文化过程。

这里并不旨在对许多时尚理论进行详细的史学回顾，因为其他学者已对此进行了详尽论述³²。提到这一点是为了强调时尚的力量已经为几代学者所掌握，更不用说时装设计师、制造商、媒体推广者和时尚的忠实追随者——消费者本身。本研究的目的是提供物质文化作为对符号学方法的另一种分析框架，该方法侧重于对“外观”含义的解释³³。在此提出了一种论述方法，以阐明现代心态的特殊性，这种特殊性需要接受短暂性——通过时尚的媒介适应人类生命中发生的快速变化——作为试图获得对时间感作为一种现代物质现象的体验方式。短暂性暗示的不仅仅是转瞬即逝的时刻，它还提供了一种抵抗封闭的条件，并实现了不确定性——现在所见并非所见。时尚充满了表面上对纯粹真理的傲慢自信，但它的持续时间不足以令人信服。总有更时尚的即将到来³⁴。

拒绝将时尚作为严肃的研究主题的保守主义者们，提出将“风格”作为视觉文化中更有价值的现象，不受时尚变化无常的影响。“经典”是风格不变的终极物化——永恒、适度、美观、形式完整的解决方案，似乎是从固有的完美目的论自然而然演变而来的。经典永远不会出错，也不会“过时”或失去吸引力。与时尚转瞬即逝的品质形成鲜明对比的是，经典代表着永恒。通过比较经典与短暂，

及其与现代主义之间的差异可以指出，现代主义作为实现最终理性解决方案的基础，旨在挖掘明显且固有不变的品质，这些品质是那样显而易见地等着被发现。而现代化作为一个动态过程，就像欲望一样，被一种强大的冲动从自身内部驱动着，这种冲动旨在扰乱而不是解决，而且永远不会完全实现其最终目标。因此，这两种不同条件的物化产生了两种截然不同的类型形式。

大卫·哈维（David Harvey）对文化变革起源的探究，有助于理解批判理论背景下现代主义与现代化之间的区别，但过去20年的后现代性研究对此提出了疑问。他描述了20世纪走向现代化的动力——“启蒙工程”——受到世纪中叶文化评论家西奥多·阿多诺（Theodor Adorno）和马克斯·霍克海默（Max Horkheimer）的质疑。在希特勒统治下的德国以及斯大林时期的俄罗斯，他们看到了启蒙理性“反对自身，将人类解放的追求转变为以人类解放为名的普遍压迫制度”的危险³⁵。在他们看来，

主宰自然的企图必然导致对人类的主宰。他们认为，对自然的反抗是摆脱僵局的唯一出路。因此，必须将其视为人性对（纯粹工具理性凌驾于文化和个性之上）压迫权力的反抗。³⁶

理性化的商品世界普遍要求一种同质化以及个性的牺牲，这一现象是通过对自然的技术能力征服所实现的。从理论上讲，这种条件完全适合于经典作品的生产，该经典作品在理论上始终符合所有人的需求。但是，现代化进程也要求在“追求解放”的过程中不断变化、多样化和个性化。时尚系统的美妙之处在于，它不仅容纳两者，而且还可以创造出能够逃避分类的混合物。即使处于低调状态，它也可以实现一定的能动性，并保持持续的对话状态，从而确保自身的活跃程度。这将我们带到第三个特征，即“包容性”作为将此过程概念化的一种方式。

包容性 (containment) ——平凡的过程

正如可以说本真性和短暂性在诸如住宅和服饰之类的日常之物中具体化了时间与变化之间的关系一样，包容性与地理和知识空间有关，它定位了这种变化和连续性“发生”的地方，如“发生” (take place)，即正在发生的过程 (taking place)，以及从字面意义上说在地理空间中具有现实的物理经验。包容性本身不应被视为物质意义上的实际状态，而应作为一种动态过程将物质世界概念化、排序、分类、定义、重新定义、制造、改造和解构的方式；作为反映日常世界并从中获得理解的框架和映射。

在此研究中，思考日常物质文化的语境可以被称为“司空见惯”。同样，上述与日常时尚有关的许多活动并不像随意购买、逛街、翻阅杂志或只是打开衣柜并决定穿什么的行为那样具有客观理智。正如德博拉·福希（Deborah Fausch）所描述的美国建筑师罗伯特·文丘里（Robert Venturi）和丹妮丝·斯科特·布朗（Denise Scott Brown）“丑陋而普通”的项目一样，该项目试图将流行建筑的特征纳入其建筑实践中——“日常抵制理论化”³⁷。日常发生之事主要是常识问题。这些活动可以被认为是微不足道的，但它们确实构成了独立的行为，因此代表了日常生活的重要组成部分——司空见惯。

然而，这种司空见惯的能动性远不如“设计”的自觉过程，后者涉及对物理环境和商品世界的形式的控制。设计过程声称能够在特定的社会环境中预测和控制其创造的产品。因此，考虑到公共需求和控制设计过程的特定利益集团所感知的共同利益，道德责任问题在社会责任方面开始发挥作用。在宏观层面上，在公众的需求和条件被概括为所谓的共识这一点上定义的设计政治，常常与私人的、更具体的、本地化的需求发生冲突，并且不可避免地受到公共机构建立的权力关系的调和，这些机构通过监督规划和其他法定形式的设计规范来控制设计。然而，在更具个

性化的本地层面，个人或少数群体可以对为其“设计”的物理环境、商品以及产品产生多大的影响，这个问题意味着要进入个人创造的私人世界，并将其置于更大的社会语境之中。

尽管从表面上看，这似乎是一个难以想象、无法分析的混乱场景，但是，为了把日常生活的物质文化概念化，必须承认那些无法定义的方面。如前所述，后现代批评通过解构社会秩序范式破坏了自治的概念。但与此同时，后现代的心态也矛盾地创造了一种概念框架，以容纳对个性进行无数解释的可能性。这种分析的逻辑或不合逻辑如果应用相对主义的批判，是对复杂的文化多样性的承认——现代主义宣扬的自由原则所代表的文化多样性，但在标准化规则下却无法实现。相反，也是最重要的是，设计作为服务者，无论是在城市规划的宏观层面，还是通过个人个性表现的微观层面，也为现代心态所牵涉的社会变革的客观化提供了可能性，即设计作为现代性的实践。

研究特殊性

需要说明的是，案例研究作为一种合理的方法，可以经受在对普遍的理解的过程中不可避免地出现的围绕特殊研究的理论论辩。最近对现代性问题的重新评估将“转

向微观”确定为解释后现代性的一个共同主题³⁸。它仅是通过微观方法——对特殊性的研究——并将其应用于相关的议题，即将意义融入人的物质世界，并将其作为自我创造的手段，这可能有助于对当代手工艺多样性的理解。为使物质文化研究免受拜物教的指责，已将该领域编入“社会关系”研究的范畴，该研究忽视甚至否认了个体身份的特殊性³⁹。而文化研究、社会学分析和经济史的科学主义则坚持对集体进行研究，从本质上讲，这些集体会产生类型学上的概括。然而，最近对文化研究⁴⁰的重新评估承认有必要在极具争议的多样性空间中定位该学科，同时驳斥了单一身份的想法，并拒绝从事任何可能被解释为“表达性个人主义”的事情。但与此同时，对自治概念的抵制与矛盾的断言并存，即所寻求的不是“我们都应该分享的想象中的共识”⁴¹。“第三种方式”⁴²越来越多地被视为一种二元论思维的替代方案，这种思维方式使一方反对另一方，有利于对现代性悖论进行更具战略性的适应。

学者们在重新定义自己的学科领域和实践时所经历的反省危机感，没有比文化研究领域更强烈的了，这导致他们对解决任何可能被解释为政治不正确的问题失去信心。这是我在提议直面日常生活物质文化中体现的表现性个人主义问题时深刻意识到的一个状况。但正是在案例

研究中遇到的证据证明了某种常识性的个人能动性，这挑战了反对这种方法的理论立场。这并不是说解释性分析没有共同基础，而是相反，表明这种分析应该从日常生活的动态出发。尽管人们普遍认为民族志依赖于对当地知识的分析⁴³，并且口述历史取决于愿意受访者的偏见，但这些务实的调查方法仅在其调查结果被适当地语境化的情况下才有效。这一趋势与文化研究当前的批判性自我分析并行，并将“问题驱动”的实践置于首位，这种实践并非从理论出发，而是参与理论的生产⁴⁴。

尽管从某种程度上来说，概括对群体认同问题的洞察力显然是无价的，但是它们却常常会再现营销中自我反思的“生活方式”。即使面对粗略的解释，并承认驱动消费主义的是对个性至关重要且迫切的欲望，其万千面孔的不可约性是无法根据类型学分类规则进行研究的。因此，发现它并没有成为学术兴趣的焦点也就不足为奇了⁴⁵。大规模生产和消费的必要性所强加的对大众化意识形态秩序的公然反对，强调了个性的特殊性是一种强烈的当代欲望。然而，学术界关注它的主要诉求是谴责消费主义，指责消费主义制造和销售不真实的欲望，以操纵消费者购买无功能的商品⁴⁶。同时，物质文化研究也被用于识别多样性的文化实践——世代⁴⁷、国籍⁴⁸、性别和性等⁴⁹。除了在精神分

析学科之外，个体化的驱动力似乎仍然被视为一个行不通的研究领域，必须不惜一切代价避免，因为个人主义从批评资本主义的社会科学中继承下来的核心意义是“自我物化”⁵⁰。然而，正是在个人层面上，个人与其社会背景以及整个世界相关。即使只有通过个人解读的细微差别，个体才能对其个人空间和身体产生影响，现代性在创造自我的过程中仍发挥了能动作用。

大众文化理论学者所做的大部分工作都集中在违背自我意识且对立的挪用行为上，以揭示支离破碎的亚文化和部落消费实践，但仍以群体为单位，而不是在个人经验层面。在V&A博物馆围绕“街头风格”（Street Style）的解释引起的争议中，这种刻板印象的影响尤为明显，该博物馆在同名展览中展示了代表不同亚文化群体的案例，但最终发现个人声称自己实际上属于这些群体的人不一定同意博物馆的阐释⁵¹。围绕代表性案例来表征类型学的艺术史方法与以个人主义的展示为动力的现实生活实践相悖。但是，策展人在“街头风格”展览中的主要目的是展示一个案例，该案例通过呈现下层对时尚的影响来反驳“涓滴”（trickle down）理论。这实际上是通过使用两层展示系统来演示的，该系统在基础层面展示了街头风格的时尚，并在其上方展示了“表象”层面。未曾考虑到的是，将亚文

化的“街头”风格置于高级时装和顶级设计博物馆的双重影响背景下所产生的变革性和中和效应。

专注于主流多样性的研究，把围绕静态阶级分析的差异具体化，而忽略了将平凡之物视为社会变革的动态场域的可能性。尽管布尔迪厄在20世纪60年代对品位作为社会区分指标的研究所揭示的洞见对于文化分析具有不可估量的价值⁵²，但他对社会阶层的分类与品位是个人的、无法预测或确定的常识性观点背道而驰。以“真品”为名的仿制家具，实际上是一种现代的混搭，它体现了现代性如何根据当代文化对体验真实性的关注，赋予旧物以新的意义。

接下来的第2部分将以“非设计”为例，对以物为中心的“实例”进行分析，并提供了一些案例，这些案例说明了不同的利益集团采用的策略，以理解现代生活的复杂性。这将以身份问题为焦点，通过具体案例说明人们在社会环境中如何使用物来调解自己在时空中的存在感。意义的挪用发生在生产时刻，或与之相反，这远远超出了消费行为。因此，可以通过一些平庸的行为将物融入日常生活的物质文化之中，诸如家庭空间的家具布置或“适度”而非“脱颖而出”的着装。在某些情况下，与众不同可能会使个体感到疏离，所以他们宁愿融入而成为群体的一部分，而有些个体则致力于使自己成为奇观。无论哪种方

式，人们都太容易忽视平庸，因为作为意义建构之域，在日常的平凡之中，人们与自身所在的特定时空进行互动。他们发现自己身处的有限空间能够被赋予任何能动的可能性。即使在顺从的同时，人们追求独特的个人身份的努力反过来也是非典型的，这是与本研究有关的最复杂且最不可能进行分析的主题之一。

理论家试图采取多种方法来了解当代文化微妙的矛盾特征，以期将其从理论中带入生活所处的社会空间的现实之中，例如米勒的“物化”理论⁵³和格罗斯伯格的“接合”⁵⁴。米勒对物质文化的在地人类学分析将消费视为一种“创造性挪用”（articulation）的形式，这种形式能够保存与全球化理论相矛盾的文化特殊性。格罗斯伯格设想如何在全球语境的框架内进行文化研究，提出“接合”作为特定时空语境下特定事件、实践和路径的多重映射形式，作为与“日常生活环境”相关的权力组织。

结论

1990年，在泰特美术馆（Tate Gallery）召开的“未来会议”（Futures conference）⁵⁵闭幕式的演讲中，迪克·赫布迪格（Dick Hebdige）“建议以其日常的原始意义挽救平庸，并向所有人开放——作为对未来的民主美德”，

并暗示路径的隐喻——“我们随着时间的推移前进的方式”——激发了敢于想象美好未来的现代感。赫布迪格的演讲是在将近十年前发表的，尽管很少有人敢用如此浪漫的表达方式，但他那令人回味的表述仍与该领域许多学者的愿望产生了强烈的共鸣。在本书中，我试图“挽救”“平庸”，我认为平庸指涉日常生活，但首先似乎有必要认识到这一点。没有简单的方法可以从糟粕中挽救平庸。提出挑选“恰当”之物的标准，暗示了一些可能构成比普通更“纯粹”的日常类别的想法。但这并非本书的目的，因为正是在那种文化语境下的事物的偶然性，才实现了个人和社会的变革。选择的过程既不需要消弭也不需要因此将平凡恢复至平庸，更不需要将其转化为浪漫的诠释——这是对赫布迪格关于亚文化风格的开创性研究的指责之一⁵⁶。因此，这里采取的措施是寻找能够提供某种空间的事物类型，米勒所谓的“挪用”和格罗斯曼所说的“流动性”在此发生，而我在此前的论述中曾将其视为人工制品在社会变革过程中的作用。

2. 主题 (Themes)

第2部分将讨论上文介绍的主题特征——本真性、短暂性和包容性，这些主题的选择源于其在调解现代世界语境下的身份和社会变革方面所具有的特殊作用。本真性的特征是渴望与最初的真实感相遇，而这种真实感并未受到人为提炼的污染。与艺术一样，“本真”是指真迹，而在设计上则是指复制和批量生产所参照的第一个版本。本真与时间的关系模棱两可，因为它在单一意义上意味着原初，即以前从未采用过的特定形状，并且是一系列中的第一个，而这个系列存在不同的精确度。它最具价值的属性是存在于唯一的“真实之物”中，这种感觉经常被市场营销所利用，这使得本真之物变得更加有意义。时间赋予本真之物更多的价值，它在时间的考验中“证明”了自身的价值。复制家具的案例研究表明，在新颖性并不罕见的现代，需要借历史性来验证本真性，而虚拟现实的无处不在则更加强了物质性（见图11）。

本真性意味着连续，而短暂性则意味着脱节，随着时间流逝而迅速流转，这在流行的象征作用中得到了体现，

它永远不会停滞不前，直至足以合并成一种确定的形式。除非是经典之作，否则一旦进入该范畴，它就不再是流行。它永远处于变化之中，这反映并实现了现代性的矛盾本质，即在寻求解决方案的过程中会带来更多的复杂性。包容性是提供一种手段来理解这种复杂性的方式，这种复杂性体现在当代物质文化的混合本质中，它倾向于开放式并置和隐喻，而不是决断。



图11 佩林（Perrings）图录中具有时代风格的餐厅家具，1939年。

连续性：本真性和复制的悖论性

如果真迹与赝品之间的差异如此之小，那为什么收藏赝品呢？答案是为什么不提供让人知道两者之间区别的条件。……无法辨别真假珍珠之间的差异并不能改变一个是珍珠而另一个是赝品这一事实，因此，一个人不应该为赝品付出真迹的价钱，这是非常重要的，特别是当它再次被出售之时。¹

在世纪之交，许多关于家具历史的书籍都是由家具设计师撰写的，并被家具制造商（“复制者和伪造者”）用作指导手册。例如托马斯·亚瑟·斯特兰奇（T. A. Strange）于1900年首次出版的《英国家具、装饰品、木制品和相关艺术》（*English Furniture, Decoration, Woodwork and Allied Arts*）。正是基于这种认识，赫伯特·谢思齐（Herbert Cescinsky）于1931年出版了《伪造家具的艺术》（*The Gentle Art of Faking Furniture*），上引题词（表面上是针对收藏家的）正是摘录于此。

本节的目的是通过研究将技能、知识和观念在字面

的、材料的及存在的层面上融合为日常之物的时候，意义是如何实际介入的，从而将设计视为一种现代性实践。由于赋予真品价值的特征在于其无法被复制，因此制作真迹的“复制品”这一概念是不可能且矛盾的。根据定义，“复制品”是真迹的降级版本。它从工业化进程所带来的变革性条件中诞生，代表了一种终极的现代现象，从而使对“真迹”的复制成为可能，人们普遍认为这可以使获取途径民主化，与此同时又增加了真迹的灵动和独特的本真性²。

再生产时期的家具是一类特别适合用于代表当代物质文化所重视的本真性特征的物，无论是在其制造时，还是在赋予空间以意义的“装饰”（furnishing）变革活动中。在传统家具的生产中，人们一直以本真性为前提，但它是一种未知的特征。直到现代主义的到来，随着专业设计师的兴起，“原创设计”才得以出现。虽然在19世纪以来的家具历史中，作为设计史和物质文化史的一部分，有许多关于语境的研究将社会变革、技术创新、商业组织和劳动条件作为决定性因素³，但是，大多数基于传统艺术史范式的家具历史都赞扬了与特定制造者和时代风格相关的精美工艺的独特特征⁴。这种惯例的做法反映了传统家具行业的等级结构，这种结构抹杀了大多数家具行业，以及在两次

世界大战期间生产的大量复制家具。诸如帕特·柯坎（Pat Kirkham）和朱莉娅·波特（Julia Porter）这样的设计史学家，他们的研究在一定程度上揭示了主流家具生产的历史与文化，这些历史和文化承认了古董风格的流行⁵。在更广泛的文化历史层面，本真性被认为是一种新发明，承认模仿或伪造是现代文化的异化特征，以及博物馆等机构拥有赋予价值和本实性权力的方式⁶。

再生产之物可被视为诚实的复制，而赝品则是一种荒诞之物，它可以揭示很多关于在不同时期评估本真性的方式。伪造既令人着迷，又充满危险，因为它使我们与真相建立了联系，颠覆了美的观念并伪造了历史。但是，当真相太危险而无法面对之时，本真性的幻想反而更容易被接受⁷。

今天，对于伪造的认知可能并非一成不变。第二次世界大战之后，当V&A博物馆将木制品和家具藏品⁸从暂存之地（避免战争损失）运回伦敦时，许多作品被视为赝品，并像烧毁“异教徒”一样被处理掉了⁹。但自那以后，对本真性作为一个相对术语而非超越属性的兴趣，鼓励了博物馆专业人士对赝品的研究，承认专家意见的脆弱性，并对大英博物馆马克·琼斯（Mark Jones）认定的“现实本身的构想”质疑¹⁰ [马克·琼斯是“伪造？欺骗的艺术”（*Fake?*

The Art of Deception) 展览的策展人]。人们对修复的态度不断改变,不再试图使物恢复其原始状态,因为他们发现可以从人工制品历史上的各个阶段学到更多。根据琼斯所言,伪造“描绘了人类不断变化的欲望,并以无与伦比的精确度描绘了品位的演变。显然,赝品的出现表明了原创之物的流行”¹¹。尽管人们希望原作具有真实性,但这并不意味着对它的渴望只能通过独一无二的东西来满足。许多消费者更喜欢“新复制品”,而不是真正的古董。正如希勒尔·史瓦兹(Hillel Shwartz)所指出的那样:“复制的文化无处不在……真实性不再植根于独特性。”¹²

以下的案例研究基于克拉克(J. Clarke)公司,这是一家规模不大且普普通通,但又十分典型的家具制造公司,1893年至1978年间在白金汉郡的海威科姆(传统椅子制造中心)经营业务¹³。对此案例的呈现分析目的是研究海威科姆地区家具贸易特有文化的内部运作模式,以及“再生产”方式的出现对工匠技能的价值及行业产品都具有特殊意义。

原创与复制

本真性不是家具生产文化中的固有特征,它仅在与“原创”(设计)类别相关时才发挥作用,而反过来,只

有在与“复制”相对应时才具有意义。原创性的概念与现
代主义以及近期的观念紧密相关，即设计师可以在不参考
传统模型的情况下创造全新的设计。

为了遵循海威科姆家具行业的惯例，克拉克公司制
造的家具不一定是由他们“设计”的。该公司的创始人约
翰·拉尔夫·克拉克（John Ralph Clarke）拥有建筑商/橱
柜制造商的背景，并接受过手工艺和传统家具制作的培
训。原创设计对于他所从事的设计类型是一个完全陌生的
概念¹⁴，尽管对于他的儿子莫里斯（Maurice）来说，设计
是制作者角色的一部分（莫里斯在当地技术学院接受了非
全日制培训）。不过到了第三代，莫里斯的儿子劳伦斯
（Laurence）在20世纪60年代中期完成了家具设计的全日
制培训，尽管他很少有机会在父亲的工厂中实践，但设计
已成为他的词汇之一。在劳伦斯祖父的案例中，他第一次
与新设计接触的经验是他于1904年制造的两把椅子，不同
于海威科姆地区典型的乡村温莎椅，这两把椅子是由他的
兄长埃德蒙·哈钦森（Edmund Hutchinson）¹⁵设计和雕刻
的，当时被称为“新艺术”（New Art）风格。

在传统的生产过程中，不仅是家具，包括纺织品、
陶瓷和其他行业在内的传统生产过程，都将重新使用传统
图案视为标准做法，并在某种程度上延续至今。职业设计

师被教导通过“复制”进行绘图。另一方面，“复制”（copy）或“去复制”（to copy）的概念仅在珍视原创性的现代设计态度的语境下具有负面含义。在工业和贸易委员会（1927年）的一份报告中，对“家具”一项进行了举例说明。该报告指出，“一般而言，历史风格构成所有家具设计的基础”，并且“几乎没有例外，由于考虑到成本和批量生产，对古董的依附在整个贸易中一直下滑，从而降低了准确度和精致度”¹⁶。在1947年《家具工作组报告》中，人们抱怨“在过去的50年中，家具行业的设计一直受缚于对过去风格的模仿和复制”¹⁷，这表明了20世纪中叶现代设计倡导者以持续的关注来鼓励设计师找到适合当代制造工艺的形式，以及他们认为与现代相符的美学标准¹⁸。

像克拉克这样的公司在其设计方法中并未使用绘图。他们依靠生产“模具”或模板，从而切割出椅子腿或其他部分，然后把模具保存起来以备重复使用。对于克拉克和其他不知名品牌的小型制造商来说，常见的做法是复制知名公司的外观设计¹⁹。专利和注册外观设计所设定的版权总是可以与原始设计略有不同²⁰。1939年，克拉克公司的一位销售代表在一封信中建议，以克拉克“准绳”模型来替代他们基于著名帕克·科诺尔（Parker Knoll）品牌椅子的设

计，并试图以此确保合同订单。

请立即发送2031号Hotel合同中那12把椅子的最低价格……我们推荐客户购买准绳椅（针对帕克·科诺尔椅），如果我们确保此订单，则会吸引更多人来预订²¹。

这个案例说明了克拉克公司如何在20世纪30年代后期的竞争环境中开展业务，当时经常有故意以低于知名产品价格的价格来接复制订单之事。克拉克对帕克·科诺尔椅进行复制，但以更高的品质生产，然后以更高的价格出售。20世纪60年代中期的销售记录显示，克拉克仍在制作“特殊产品”（非标准设计），并听从其销售代表的建议，复制其他知名品牌的设计，例如“费恩女士”（Fyne Lady），这是班伯里之石（Stones of Banbury）公司的专利产品。这种复制方式更多地取决于一些公司（没有建立自己的市场领导者地位）对零售业所呈现的市场趋势的务实反应，这是基于其中介（销售代表）传达的信息。克拉克公司的主流设计与任何真实意义上的传统形式保持无关，因为他们将设计视为一种实用的实践，而不是规定对严谨性原则的限制。他们最看重的作品类型是“再生产”，这

是其产品系列中更为独特的一个分支。它不是现代意义上的“设计”，而是基于本真性观念的另一种复制形式。

经典与再生产

再生产是克拉克公司制定其设计标准的一个类别，而不是他们的实用主义实践，在这种实践中，他们并不反对先前描述的那种复制。再生产基于一组经典时期的风格，这些风格为他们的设计语言提供了依据，并提供了做出相应判断的模型。这种理想的类型是18世纪传统的英式家具，如果是“奇彭代尔”风格则采用古巴红木，如果是“安妮女王风格”或“威廉和玛丽风格”则采用英国胡桃木，并通过以传统的学徒制获得的劳动密集型方式（雕刻和抛光技术）进行制造。

克拉克公司“特殊产品”的生产实践通常是基于现有模型但根据客户自己的规格进行设计的，通常以模型作为起点，随后发展成为“生产线”。这些年来，无数基于以前模型的微妙变化被添加到克拉克公司的产品系列之中，这清晰地表明了不断变化的时尚趋势对它的影响。但是，即使它生产了许多不太可能的混合版本，却从未通过刻意打破传统来实现新颖性，例如过时的雅各布风格的“安乐”椅，这种类型在17世纪不为人知，于20世纪60年代为

出口荷兰市场而生产²²。克拉克生产的所有变体的共同特征是，它们与随着时间流逝而演化的先前形式具有相似性。这并不是全心全意地拥抱工业化的结果——例如那些现代家具制造商刻意着手改革其生产方法，以便能够使用新材料并生产被认为更加与时俱进的现代设计²³——克拉克依靠传统的车间生产和手工工艺流程，并始终以木材作为原料。尽管克拉克是在已建立的家具贸易体系的背景下开展业务，但他们还是在不同的行业内务实地从事能够拿到家具订单的工作，尽管他们首选的类型是独特的、需要专门技艺的、精美的椅子制作。然而，在公司的整个生命周期中，从文字和照片记录中可以看出，其设计的范围广泛且数量庞大²⁴，显示出令人惊讶的形式多样性，其中绝大部分不一定是完全手工制作之物，也不一定是与英国精美古董直接关联的复制品。克拉克最为成功的是生产出一种创新型的现代扶手椅，尽管该扶手椅基于安妮女王风格，但仍采用了现代室内装饰技术（创新的弹簧技术）²⁵。直到第二次世界大战后，当他们无法跟上最新竞争对手时，他们才恢复了传统形式。

海威科姆家具制造文化中的传统设计（经典）表明，这些设计随着时间的流逝而获得了相应的地位。即使它们初次出现也可能与传统背道而驰，例如18世纪从胡桃木到

桃心木的转变²⁶。家具设计的根本变化是由于不同类型的进口木材具有不同的性能，例如，使用更精细的构件和更精致的雕刻，或使用大片的饰面薄板，以利用图案明显的纹理的装饰品质。在传统制造商中，他们对使用木材以外的其他材料制造家具毫无异议。

在家具制造商的行话中，“再生产”是一个非常特殊的类别，直接参考了古典时期某一个典型风格，但它本身也是对本真之物的模拟。对于传统制造商（如克拉克）而言，复制、再生产和“原创设计”之间显然存在差异，他们的最高愿望是对英国历史家具风格的经典模型进行最准确的复制。莫里斯·克拉克曾谈到他在V&A博物馆花了很长时间来复制精美椅子的经历。甚至在最疯狂、最不准确的版本中，再生产也似乎比“原创性”更接近“本真性”，因为原创是一种现代概念，它基于这样的假设，即有可能创造出一种前所未有的全新形式，这需要新的制造方法和非传统材料。

本真性

可以通过对第一次世界大战前后的时期进行说明性比较来指出家具设计中本真性含义的历史特殊性。斯特凡·穆特修斯（Stefan Muthesius）将复制风格的出现归因

于复兴主义的流行，因此他讨论了1870年至1910年间复兴“旧”家具的热潮²⁷。基于手工艺运动，穆特修斯断言，相较于家具的风格或“艺术”内容（当时被认为是一种强加的人为形式），更真实的“物质性”具有更高的价值。这一观点呼应了当时对流行、新颖和“狂热于变化”的不满，穆特修斯赞成将其视为“反消费主义者”的态度²⁸，尤其是在一众高品位的仲裁者之中，包括普金（Pugin）、罗斯金（Ruskin）以及伊斯特莱克（Eastlake）。穆特修斯观察了木材接缝的坚固性、使用橡木的传统以及多年来堆积的污垢和磨损层形成的古色²⁹，这些是在寻找家具真实性时最受追捧的特征。的确，后来优良设计的倡导者，如约翰·格洛格（John Gloag），曾在1934年写道，建议战后经验不足的“当代”家具购买者不要被表象所迷惑：

检查所有的衔接之处。橱柜、衣柜或书架表面的装饰点缀可能会掩盖粗糙的结构。避免挑选带有装饰的物品，因为装饰通常是家具制造商试图取悦零售商品位的体现，并且难以言喻。全面观察一件家具，仔细检查其表面与底部。³⁰

就克拉克而言，值得注意的是，尽管这是一家小公

司，但在其运营过程中却生产了不同类型的椅子。不过，正是由于18世纪传统英式椅的变化和复制，莫里斯·克拉克可以借此发挥其作为家具设计师和制造商的技能，从而获得最大的个人满足感。这种满足感源自他与椅子之间建立的联系，在将其转变为商品之前，这种情绪可以表达为“制造家具而不是牟利”³¹。

20世纪40年代，当时的政府引入了战时家具设计的效用（Utility）系列，以控制材料、人工以及物品的定量配给。莫里斯·克拉克拒绝将效用系列视为“真正的”设计，因为它是特殊时期降低技术的无奈之举，从而消除了制造商对设计过程的控制，并使其工艺技巧变得多余。因此，尽管起初看起来“再生产”应该被视为比新设计更具本真性，这似乎是矛盾的，但从制造商的角度来看，却是有道理的。本土设计中典型的务实性调适设计过程不适合将特定模型与给定日期联系起来的历史断代实践。在很长一段时间内，设计的进化更符合传统的工艺实践，这种传统的工艺基于长时间内一系列更有机的、缓慢的形态变化。这与大卫·洛文塔尔（David Lowenthal）对“真正的早期音乐家”的观察非常相似。

直到最近……他们工作于悠久的生活传统

之中。他们将过去视为通往现在的路径。19世纪的演奏家通过改编巴赫以使他的音乐薪火相传。将巴赫的钢琴曲目改编成现代版本演奏，使他们……更切实地实现了巴赫的目标。相比之下，那些现在以原始形式演奏的人将早期音乐用作曲库，从其他时代的文物中提取曲目。当现在作为过去不间断的延续时，他们追求一种无法想象的历史纯粹。李斯特（Liszt）对巴赫的随意改编……现在被谴责为欺诈，这类似于拉斯金和莫里斯谴责吉尔·斯科特（Giles Gilbert Scott）等的维多利亚式修复。

通常在家具贸易体系中，上层梯队被那些维护传统形象的公司占据，这些形象表明了与前工业时代真正精湛工艺的联系。家具商店通过与一家老牌制造商继承³²或交易³³的关联来保持这种形象。在这些情况下，他们倾向的家具风格始终是复制品，尽管除了传统家具，他们的存货中也有现代家具，并跟上了家具风格的流行趋势。

遵循现代主义原则的“优良设计”的倡导者，例如希尔（Heal）公司，鄙视复制（再生产）行为以及任何流行意义上的“风格”，并以现代形式评估本真性，认为“诚

实”的设计并未模仿任何事物（特别是仿古）。他们对本真性的关注呈现出不同的形式，并以诚实、理性、实用而非时代和传统进行考量。虽然再生产家具如此明显地是一种人工复合之物，但家具贸易的某些派别却视其为真实的。因此，这种类型的家具是一个很好的媒介，通过它可以了解本真性概念是如何呈现出不同形式的。它还说明了设计在本真性的客体化中所发挥的作用，引发了“真实”与人造之间的矛盾对立。在莫里斯·克拉克那一代传统设计师中，设计被视为制作中不可或缺的常识，而不是一项独立的智识活动。

在家具行业中，术语“再生产”或“复制”通常适用于旧家具的复制品，其样式可识别为属于某个时期，并且通常依据制作者/设计者（如奇彭代尔风格、谢利顿风格等）或君主制时期（如摄政风格、安妮女王风格等）进行命名。家具历史文献³⁴中大多数对“复制品”的提及都是从本真性方面进行讨论的，在“诚实的再生产”和“赝品”³⁵之间进行了区分，“诚实的再生产”是指对真迹的“精确复制”，而“赝品”必须隐瞒或伪造真迹的年代、起源和出处³⁶。复制似乎与本真明显对立，但它并不假装是真实的，它只是由于声称要复制的原始模型的存在而变得具有象征意义。

帕特·柯克汉姆 (Pat Kirkham) 指出, “复制”被用来“唤起过去”³⁷, 而穆特修斯则用历史术语解释说, 这源于19世纪对真正古董的热衷, 这是由对旧家具“物质性”的渴望所激发的。可以说, 在这种情况下, “物质性”是本真性的代名词, 也可能与布尔迪厄对品位的分析有关, 这种品位是社会阶级划分的一种手段, 其中古董是特权阶层的优先考虑, 是文化谱系的标志³⁸。在家具的层级结构中, 复制品呈现了多种品质, 从低端廉价“复制”或“做旧”(仿古)家具到高端根据特定模型制作的精美英式家具, 中间有各种层次。诸如Parker Knoll等家具公司充分利用了自身的古董收藏, 从而展示了其设计的真正出处³⁹。

从莫里斯·克拉克对椅子制造⁴⁰的描述中可以明显看出, 再生产可能是一种风格的复制, 但是对于像他这样的传统制造商来说, 这代表了真正的技艺。对于专业设计师(支持优良设计运动并委托制作工作)而言, 再生产是对旧设计的复制, 不需要任何原创性, 因此就其本身而言不代表他们的工作。

但是, 从格格洛这样的家具史专家的角度来看, “真实”家具的概念也可以看作对“优良设计”的批评。他撰写了有关“伪工艺”和“替代家具”的文章, 其中提到的

参考不一定指的是旧物。在家具贸易中，本真性不仅遵循传统风格，而且遵循“工艺品质”和“物质品质”等概念，但这种概念并不总是可见的。家具贸易从手工生产向机械生产过渡的一个例子是，为了适应第二次世界大战的物质经济，政府通过效用计划强制实施了对材料、人工和物品的定量配给⁴¹。在效用设计中使用最广泛的是将实木与应用于中世纪的框架和面板结构结合在一起。但是，尽管穆特修斯的主题表征为“物质性”的柔和感——对旧家具和中世纪手工艺的浪漫观念的复兴引起了古今结合和仿古的热潮——当格洛格将胶合板称为“优良”材料时，他想到的是更现代的工艺，并警告道“必须正确使用它：不要将其钉在框架上”⁴²。确定胶合板是否被“正确使用”需要引起特别注意，尽管格洛格断言其设计合理，但家具必须“做工精良”，“保护”层的层板结构取决于将其无形地粘在隐藏的框架上，以实现完美的平齐流线型的表面效果。格洛格对本真性的现代主义以及历史主义的解释拒绝了复制，他赞成所谓的真正的英国传统，即一种源自诚实的正直。在他看来，这种正直已经

被一堆伪造和模仿浪潮淹没；而真正的英国设计被虚假的“古英格兰”（Olde England）所

掩盖——一种低劣和脆弱的品位，至今仍然存在（1973年）。人们只是非常缓慢地意识到：“你们古老的英格兰”（ye olde England）既不是古老的也不是英国的，而是虚假的。而真正的英国设计传统……今天仍然存在……在路边的庇护所（玻璃和钢板）……在铸铁电话亭之中。……英格兰精神在这样的作品之中存在：一如既往的生动盎然，形式不同但性质不变。⁴³

诸如奇彭代尔风格的椅子这样的设计，从18世纪一直延续至19世纪，并仍由约翰·克拉克这样的椅子制造商以传统方式制作，因此很难在“本真”和“复制”之间划清界限。莫里斯·克拉克偏爱传统的英国椅子，但并非出于对它的情感或希望唤起过去。对他来说，只要手工艺继续通过学徒制传承，这就是一种活着的传统，这是他在整个职业生涯中一直积极追求的事业——培训学徒、教学和 Related 活动。为了实现自己的理想，他采取了许多举措，在他1945年写给贸易合作伙伴的一封信中，他警告道，他所预见的将是合理化的后果，这是效用计划为战后改革所采取的第一步。

工艺方面一直是行业的基础。如果奉行无情的效率政策，最终将对整个行业造成巨大损害，对国家有价值的公司也将消失。⁴⁴

复制家具的历史

1918年，英国古董交易商协会对“复制”一词的正式认可标志着“原版”和“仿品”之间的区别。通过制定法规，坚持要求与原版一起展示时，其他复制版本需要被明确标记⁴⁵。这意味着制造商不能再以经典风格制作“原创”，以及“原创”不再是新的。在奇彭代尔时代，传统上的“橱柜制作者”可能也被称为“从事家具零售的小人物”，正如杰弗里·威尔斯（Geoffrey Wills）在其《经典英国家具的工匠和橱柜制作者》（*Craftsmen and Cabinet-makers of Classic English Furniture*）⁴⁶一文中所提到的那样，他们销售现成的和二手家具，而不是参与“实际工作的橱柜制作者”。在家具被专门以“古董”形式出售之前，无法得知所售商品中有多少是新的或二手的。一直以来，都有一些家具零售商专门为那些买不起新家具的人提供“二手”商品。但是从19世纪30年代开始，伦敦的一些家具商店就开始宣传旧家具作为奢侈品并“不适合经济条件一般的家庭使用”⁴⁷。但这是因为其价值在于质量还是“古色古

香”，尚不得而知。

迈克尔·汤普森（Michael Thompson）的垃圾理论可以用来解释在不同时期对旧家具进行评估方式的变化。当交易商将“二手旧货”转变为“古董”时，他们赋予它的价值要比从短暂的商品化领域（如短暂的流行系统）中获得的价值更持久⁴⁸。汤普森的例子说明了通过在住宅市场中向“绅士化”的过程，乔治亚风格的露台从“老鼠出没的贫民窟”向“光荣的遗产”的转型，这类似于中世纪的复兴，促使对穆特修斯所讨论的旧家具的欣赏。

19世纪旧风格的复兴，使真正的古董与仿旧（复制）之间的差异更加明显，也使“赝品”被当作古董的危险更加突出。19世纪80年代伦敦编目中列出的“古董家具制造商”类别显示，最好的“高质量复制”，例如兰开斯特的吉洛斯和海威科姆的埃德温·斯库尔⁴⁹制作的产品，尽管以复制品的形式出售，但仍意图欺骗。一家公司向客户保证：

从外观上看，它们具有的那种陈旧效果赋予
了它如此的魅力……我们不遗余力地收集必要的
材料，以旧木材为框架，以旧天鹅绒和刺绣等作
为覆盖物，其结果经常会使专家受到欺骗。⁵⁰

在谢思齐 (Cescinsky) 的文字中, 赝品是一种可被视为真品的复制品, 正是它的本真性赋予了其“稀有性, 并因此赋予了它价值”⁵¹。“伪造者”, 他写道, “是个相当有价值的人……在交易商的摆布下……隐身行善, 仅是为了满足大众的需求。”根据他的说法, “伪造开始之处……只有在复制完成的地方”, 而为“准古董商”和“所谓的女性装饰者”工作的“商业伪造者”并没有把“假冒伪造品”浪费在那些容易受骗的人身上⁵²。在这里, 我们再次看到了一个很好的例子, 布尔迪厄将其称为“文化贵族”。只有受过足够教育的人才会认识到“优良”和“拙劣”伪造之间的微妙区别。但是, 对于工匠的技能估价还有其他含义, 谢思齐含糊地提及他在“优质”赝品与“复制品”之间做出的精细区分。我们可以猜测他比“复制品”制造商更看重善良的伪造者, 因为尽管不诚实, 但善良的伪造者是熟练的专家。根据谢思齐的说法, “再生产”只是“现代复制品”, 复制了:

除古代外观的一切……除了使用拙劣的所谓“渐变古董色”表面, 或用玻璃纸覆盖, 以使裸露的木材通过其色彩显露出来(这在行业中被称为“仿古饰面”)之外, 完全不会尝试呈现时间流

逝所带来的影响。⁵³

他继续详细地解释道，没有固定的方法来检验赝品，有见识的收藏家只能通过经验和了解制作赝品的工作方式来进行学习。换句话说，只有伪造者才能真正认出伪造品。他建议“优质赝品”并不一定要复制现有作品或遵循固定的公式来获得其仿古效果，他解释道，向读者介绍这一行的诀窍的最好方法是通过一些案例来描述它们每个都是如何制成的。因此，在表面上为挑剔的收藏家提供建议的同时，他也为详尽指导“如何伪造每一件作品”提供了一个完美的借口。

谢思齐认为“真正的收藏家……有敏锐的眼睛”，对他们来说，赝品“是虚伪和欺骗”，只有“精美的作品”才能满足他们，而如果仅是“古董”并不一定值得收藏。谢思齐虽然偏爱古董，但他认识到现代机械和工厂系统的优点，这使高端家具制作者获得了更高的薪资和更好的工作条件⁵⁴。这种承认表明，通过手工艺运动的政治遗产以及诸如设计工业协会等机构的努力，现代主义呼吁的态度与20世纪30年代流传的优良设计伦理相得益彰。谢思齐是一位古董商，也是一位专业鉴赏家，他基于对不同类别的赝品、古董、手工艺和机械制造设计的了解，可以辨别和建议“拙

劣”与“优良”品位之间的区别。关于工艺，他写道：

如果仅以工艺的完美为准则，那么当今的制作者将拥有更好的装备，并且可以毫不费力地完成他18世纪同行凭其巨大的劳动和技能才能实现的目标。……那么，这种对保守造物者的无知赞誉又意味着什么呢？⁵⁵

像“沃林与吉洛”（Waring & Gillow）和“枫叶”（Maples）这样的家具制造商，为了引导公众购买精美的复制品而不是古董，同样告知他们的顾客，“旧”不一定意味着“好”。在回复自己的问题时，谢思齐透露了他对18世纪风格的偏爱，而不是早期产生于战争时期流行的“雅各”（雅各风格），并解释了源自19世纪的重橡木复制的流行：

当时家具因其重量而受到重视……而早期英国式和国内哥特式被视为最高品位⁵⁶。

“合理”家具的本真性

在第二次世界大战之前的优良设计运动中，以现代理想为语境的本真性采取了一种不同的形式，这种形式并

不追求与时代相关，因为那只能通过谢思齐所谓旧家具的“原创仿古”来提供。现代家具的本真性与合理性有关，或者正如1939年“希尔”的产品图录所描述的那样——“合理的家具”。“合理”指的“不仅仅是口语化使用的语义（与‘价廉’同义）”，它指的是“真正”的家具，而不是“以最简单的方式将有缺陷的材料结合在一起制成的家具，其中最严重的瑕疵被机械制造的装饰掩盖了”。“事实上，它可以被称为‘家具的替代品’”。虽然“偷工减料的商品枉自使用奇彭代尔和谢利顿的名字”进行宣传，但“希尔”公司的家具据说：

是为了使用而生产。这些家具……首先是为了方便和耐用而设计的，其次是为了完美的比例和令人愉悦的轮廓。它们的美感是内在的品质，而不是那种为了掩盖固有的丑陋而必须贴在外面的……机器在节约成本的前提下被坦率而直接地使用，并充分考虑了其可能性和局限性，而不是作为伪造手工艺的可耻帮凶。

克拉克还曾关注区分“家具制作”和“牟利”的真实性。通过对零售顾客而言不可见的特征，例如隐藏在

内饰和手工装饰之中的框架重量，装饰“品质”被赋予了更多价值。本真性的赋予似乎提供了一种手段，通过这种方式，诸如家具之类的人工制品可以借由保留穆特修斯所指的真实性，即所谓的“物质性”，营造出一种逃避或抵抗商品化的感觉。中世纪风格的家具重视接缝和质朴的结构，以及木材的坚固程度、重量和尺寸的大块。与第二次世界大战后的富裕时期相比，当时家具购买者的设想是一次购买使用一生。伊丽莎白和雅各宾风格的复制品适用于较小的战时住宅，成为不确定的“再现”风格（仿古饰面家具），古董鉴赏家和现代设计的拥护者都认为这是一种贬值。对于像克拉克这样的制造商来说，家具的“本真性”似乎是传统的制造法和实木，而不是诸如胶合板和细木工板这样的再生木制品。虽然像约翰·格洛格和戈登·拉塞尔（Gordon Russell）这样的“优良设计”改革者从未全心全意地参与现代运动，但他们更喜欢从手工艺运动和经典英式家具的黄金时代衍生出来的传统家具形式，不仅因为他们认为该形式比“虚假的现代古董”更“真实”，而且还因为它们与传统的英国性相关。

在传统主义者看来，似乎具有本真性的主题是古老和难以捉摸的品质属性。“品质”可能意味着手工艺不一定是“精良”的，有时会被解释为更加真实，特别是当它

粗略完成时所呈现的手工生产的缺陷（相较于机器般的完美）。品质、时代、工艺和传统的价值可以用复制风格的家具来表示“古董”，但不包含赋予真正古董特殊价值的特征。复制无法提供仅凭存在性和物质性就能赋予的稀缺性、奇异性、独特性、稀有性的特殊属性，而——在价格上体现出更高的价值。这并不意味着古董避免了商品化，尽管它们可能与市场有一定距离。在现代主义语境下，本真性将自我参照应用于对“优良设计”原则（即“符合目标”“形式遵循功能”、耐用性、经济性和标准化）的解释，重视使用价值，假装形式无关紧要，外观需要遵循符合正确解决方案的生产。

本真性、时间和历史

雷恩·斯普纳（Brain Spooner）为关于东方地毯本真性价值的人类学分析提供了一个模型，该模型也可以有效地应用于本研究中。他认为，“本真性是一种难以捉摸的、定义不当的、他者文化的、社会秩序的真实性的概念化”和一种“投射于物的文化歧视形式”，并可以映射到家具本真性的品位问题上。在这种情况下，“真实性”（genuineness）是指现代之前的过去。相反，格格洛将其解释为一种未来的理想，在这种理想中，英国风格、创新

和变革将被神奇地转化为一种适合现代的“当代”风格。关于什么构成“原创”的问题仅出现在“古董”家具本身成为一个类别的时期，这一事实对于此分析至关重要。在严格按照时间定义古董时，“复制”这个范畴是默认存在的。这强调了一个事实，当打破传统和手工艺生产成为问题时，“原创性”才成为现代设计中关注的焦点。斯普纳解释了对本真性作为历史的担忧：

这种担忧源于我们发展的特定阶段——当出现机械生产的克隆商品时，我们开始区分手工和机械生产的社会意义，以及独特性和易更换性之间的区别。本真性是投射于物的一种文化歧视形式，但实际上这种文化歧视形式并不是存在于物之中，而是源于我们对物的关注。在寻求本真性的过程中，人们能够使用商品来表达自己，并在一个无定形的现代社会中确定安全范畴和秩序。⁵⁷

结论

在克拉克这样的家具制造商的文化中，通过学徒制传承技能的传统，无论是作为实践还是作为产品，都没有等同于现代的“设计”概念。现代专业设计教育使第二代

和第三代克拉克将设计视为一个要从第一原理中解决的问题，并为他们提供了通过绘图将其思想概念化的技巧。尽管具备资格，但他们的正规设计教育并未使他们进入严格基于阶级的专业设计圈子，也没有使他们的设计专业知识受到行业内的尊重，充其量被认为是一种外来做法，而最坏的情况则是鄙视它。后者是莫里斯·克拉克的态度，他早期尝试通过加入专业协会来获得委托项目，但并没有取得成功，这一经历只是巩固了他对父亲家具行业的认同感，而不是设计师的身份。因此，正规的设计教育对莫里斯或他的儿子劳伦斯的职业影响不大也就不足为奇了。他们在克拉克车间的“旁听”以及从公司对客户需求做出灵活反应的习惯（而不是通过产生创新模型来冒险）中学到的东西远比从正规的设计教育学到的要多得多。莫里斯·克拉克一直不愿进行现代化改造，这是妥协和适应时代变化的唯一（也是致命的）失败。

克拉克公司图录中的设计不是抽象的而是物质的。他们并没有将其视为通过智识过程或绘图等以全新方式解决的问题。解决方案总在于对过去已经成熟的形式进行务实的调整，这是一种经过实践检验的形式，不存在任何失败的风险。对他们而言，“设计”是一个没有特定日期的模型，与永恒的手工艺品传统相比，设计与流行系统的

关系更加紧密。在有关克拉克的文献中，没有关于何时首次引入特定设计的记录。有证据表明，他们也会在一年中的某些时间尝试推出一些新的型号，但是这些总是以前销售状况良好的型号的变体，并且可能最初是受到客户需求的推动。即使尝试当代风格，他们也会基于安妮女王风格的扶手椅之类的形式。因此，我们可以得出结论，对传统形式的复制是克拉克公司生产的典型方式。一旦将椅子从产品转变为商品并进入流通渠道，它们就会加入一个分散而又复杂的家具零售网点，在众多不同类型的家具中占据一席之地。在零售贸易的背景下，他们为制造商所设想的顾客提供了一套特定的价值观。与斯普纳观察东方地毯的方式大致相同，是由经销商（家具零售商）而不是织布工（家具制造商）向公众灌输了他们商品的“知识”。克拉克遵循了家具行业的传统等级制度，一直保持其精湛工艺直到最后。但是，一旦他们的产品进入零售商店，他们就无法再控制其含义了。在家具等级中，像斯特兰奇这样的古董家具经销商向公众灌输了古董家具的“知识”，这间接地影响了再生产家具的设计。因此，“古董”含义所依赖的本真性通过各种典故传递到了英国时期风格的经典编目中。在现代风格中，只有优良设计运动中的专业设计师掌握了话语权，并向公众灌输了现代家具的知识。正如我

们已经看到的那样，甚至现代家具也需要体现本真性，但要根据完全不同的标准（例如“新”而不是“旧”，“简单”而不是“华丽”，等等）。但最终，作品的真实性、物质性和本真性赋予了它一种在不断变化的短暂性日益侵袭的世界中的存在感，并且似乎被一代代设计师和消费者所珍视，而后者又因现代性的复杂性而感到困扰。

再生产的最重要特征之一是它在现代性语境下所具有的矛盾含义，因为“再生产”本身就是复制，与此同时，它客观地证明了本真性，即使不是真实之物（现代最具价值的商品），也不以假充真。以复制的形式物化本真性的另一个重要特征是这种现象得以体现的历史语境的重要性。这导致了鉴别何为“古董”的规则，即至少有100年历史的物才能符合条件，同时重新定义了传统家具，并将其更名为“复制品”。这种命名方式通过在家具行业的文化或“传统”中将新生产的家具视为非“真实之物”，使现有的传统手工艺生产方式被淘汰。但在创新方面，本真性的客体化是在优良设计运动中得以实现的。回归第一性原则以探寻“原创”的意义，旨在生产用于复制的原型，这并不是为了复制或模仿过去，而是为了创造适用于大规模生产的标准化模型。在这段时期，人们设想这样一个过程将普及完美的设计，现代“经典”转向未来，作为最终可以影响这个行业的时空坐标。

变化：身份的短暂物质性

我已经挑选了一些母亲的遗物留作纪念，其中包括一件20世纪40年代的黑色天鹅绒大衣，这是我母亲从当地博彩公司老板的妻子那里买来的二手衣服（后者比村庄里任何女人都能消费昂贵的衣服）。这件衣服保存至今，仍然如此强烈地散发着关于一个女人生活方式的记忆……以至于我穿上它的那一刻，几乎使她变得“真实”，也几乎使我成为她。¹

帕特·科汉姆（Pat Kirkham）在回忆起于母亲去世后分配遗物的过程中，她为自己所选之物的意义时，产生了强烈共鸣，这是物品调节情感、关系和身份方式的一个例子。如果她选择的遗物是一件家具、一件装饰品或一本书，她就不可能以同样的方式把自己打扮成她母亲的样子。服饰和织物具有特别亲密的特质，因为它们紧贴皮肤，栖息在私人生活空间里，有助于协调内在自我与外在世界。

本节将说明织物在日常生活的物质文化中的地位，以

此作为自我和群体认同的体现，尤其是与年龄、世代和生命周期阶段有关的时间范畴。唐纳德·伍兹·温尼科特（D. W. Winnicott）的过渡性客体（transitional object）²——婴儿毯——被认为是物质文化的典范隐喻，因为它在婴儿个性化的最初发展阶段中发挥了作用。以温尼科特的精神分析理论为出发点，该分析被扩展到涉及织物的特殊品质——以提供一种手段来研究人们如何在直接的感官体验层面，特别是与时间相关的方面，使用物来处理生活中的某些问题。隐喻作为最恰当的语言表达形式，涵盖了来自不同领域实体的讨论，这一观点改编自克里斯托弗·蒂勒（Christopher Tilley）在社会考古学中对物质形式的理解和阐释³。在千禧年即将到来之际，身份的不稳定状态使这项研究处于一个历史语境下，此语境特别重视差异作为现代自我意识的组成部分。因此，随之而来的是，社会人类学最近的关注点聚焦在客体化的过程上，这进一步导致了自我创造。利波维茨基（Lipovetsky）时尚作为一种社会机制的理论，将西方文化特有的“现代个人主义伦理”视为“一个构成现代民主社会的节点现象”⁴。

服饰和软装家具形式的织物（如窗帘、舒适毯子和地毯）是由一种特殊类型的材料制成的，并且具有两种含义：物质的和文化的。这是对所有人工制品（通过人类的

思想和手制作的東西)的概括,甚至是不言自明的真理。但是,作為過渡性對象的織物,它特定的物質屬性作為一種解釋工具,使它與其他類型的物有所區別。由此可見,織物是一種特別合適的對象類型,用以闡釋物如何被用來調解個人的內心世界、身體和外部客觀世界之間的關係。通過這種方式,人們可以在社會關係中構建和獲得一種認同感。

將嬰兒毯作為研究對象並非偶然,這種具有短暫性的材料特別容易受到時間的侵蝕。由於是通過織物這一過渡性客體形式(作為身體與外界之間的中介),因此對時間流逝的感知往往體現在物質和主觀雙重層面的感受。在許多將織物與商品世界歸為一類的研究中,織物被認為只是其中的一個類別,而不必區分其特定的物質屬性。因此,它已在各種物質文化研究中得到了考量,例如在社會關係的客體化中被視為商品、戀物和禮物⁵。

但在本節中,織物的屬性是针对特定的物理特性而展開的,這些特性在其社會關係的角色中產生了某些類型的關係效應。由於服飾直接與身體接觸,而家具則定義了個人私密空間,所以構成這些物的大部分材料(親密之物)被認為物化了身體與外部世界之間的聯繫。

因此,服飾可以作為體現物化的案例,展示特定的歷

“非我” 客体⁷

本节对“客体”的非正统用法是从三个不同的学科推断而来的，这需要加以解释是因为它有时可以互换使用，在某些情况下会同时使用多种含义。特别是当“客体”一词被隐喻地使用时，例如，温尼科特的过渡性客体——由纤维编织而成的毛毯（物）——作为与母亲分离的一种手段，以承认超越了自我，即“他人”或温尼科特所谓的“非我”。同时，人工制品（通过人工技术制造的物）也指物质文化意义上的客体，它违背了笛卡尔思想将自然与文化、形式与内容、身与心分离的二元性，因此，物首先来自赋予它形式的观念，或者它在其存在过程中产生的意义。物质文化对象不是分裂，而是将主体和客体融合为一种社会关系。这些对客体的定义源自客体关系的心理分析理论⁸，以及社会考古学和人类学⁹中发展起来的消费理论，这些理论用于解释人工制品在交换策略中的作用，从而绕过商业主义的异化趋势，随着“虚拟社会”的到来，这是社会科学领域研究社会性与物质性之间关系的一项新方案¹⁰。在第1章中已经指出，在设计史的学科背景下，人们对物质文化的兴趣日益浓厚，这源自博物馆作为文化语境的意识日益增强，在这里人们对人造物的含义提出了怀

疑。这意味着要从纯粹的文本式“对象分析”（仅承认文献材料的实际物理属性、制造技术及其来源和分布的实际条件¹¹）转向一种更细微的阐释方法，从而根据其所处的文化语境认识这种过程的偶然性。因此，物质文化对象在许多不同的概念语境中都有其意义，所以本节中的定义需要澄清。借用温尼科特的“非我”客体，旨在说明织物作为日常生活的物质文化中众多不同类型的物品之一，在协商社会关系方面的特殊性。

温尼科特是在20世纪50年代儿童心理学的临床实践过程中提出的过渡性客体理论，他观察到婴儿挪用一条毛毯作为应对母亲不在场的状态。他推测这是婴儿成长过程中为了适应与母亲分离的第一步。因此，可以认为这块柔软的毛毯是第一个“非我”所有物，它介导了本体形成的过程，婴儿首先通过该过程意识到自己是一个独立的个体，并且是迈向个体形成的第一步。在“现代物质文化和大众消费作为客体化的社会过程”的理论中，丹尼尔·米勒（Daniel Miller）详尽地提到了从事精神分析研究的梅兰妮·克莱恩（Melanie Klein），他是温尼科特的同事兼导师¹²。但是，他和其他引用心理分析客体关系的作者一样，都没有进一步研究物理对象类型的特殊性¹³。对于杰伊·格林伯格（Jay Greenberg）和斯蒂芬·米切尔

(Stephen Mitchell)而言,“客体关系”仅指“个人与他者的关系”¹⁴。他们讨论了温尼科特的过渡性客体,却忽略了毛毯的特殊性,毛毯是帮助主体与客体首次分离的物质对象。温尼科特关于内在现实与外在现实之间动态关系的概念化,是基于特定的过渡现象——婴儿使用的一块布、一条线或一件玩具,作为第一次体验客体与主体关系的手段。温尼科特的临床观察使他将过渡现象解释为一个未解决的悖论,在此悖论中,过渡性客体的作用是在同一时间使主体与客体联结或分离。本节致力于处理与众不同且尚未解决之物。我们可以假设过渡性客体可以是任何物,而一条毛毯是纯属偶然的。但是,织物具有不能被其他物替代(如拖拉机或缝衣针)的特殊性,这一点毫无疑问。

温尼科特在《游戏与现实》(*Playing and Reality*)一书中提出了过渡性客体理论,并超越了精神分析学的研究范畴¹⁵,在人与人之间如何相互联系(客体关系)方面,他将认知的主体与共享现实感知联系在了一起。相较于克莱恩的工作,温尼科特继续研究年龄较大的儿童和青少年的发展情况,并对他们成长过程所处的环境特别感兴趣,这包括“政治、经济、哲学和文化的抽象概念被视为自然生长过程的极点”¹⁶,而前者的研究仅限于父母与孩子之间的关系,并不关心儿童社会化发生的社会语境。正是由于温

尼科特对更广阔世界的兴趣，他将其描述为“十亿个体模式的叠加”，因此他关于个体在不同成长阶段发展的理论非常适合将个体化过程定位在身份的建构中¹⁷。温尼科特的观念与米歇尔·德·塞托（Michel de Certeau）提出的日常生活实践理论并无二致¹⁸。德·塞托反对大多数旨在对共性进行分类的文化理论分析，坚称自己的研究是“个体性科学”（a science of singularity），也就是说，一种将日常活动与特定情况联系起来的关系科学……这些“日常”行为特有的微妙逻辑只有在细节中才得以显现¹⁹。

温尼科特意识到他的过渡性客体理论无法认同变体的“永恒争议”，这类似于物质文化主义者必然要反对拜物教的指责。然而，他的理论正是建立在物（物质）的基础上，即物与其所处的位置，以及他的临床观察证据。这个案例不应被误解为一种粗略的本质主义形式，正是出于这个原因，用作社会行为引导者的物质客体也正是文化客体，因此不能归结为任何数量的“事实”证据的总和。但是，对文化和历史偶然性的认识也不能排除与织物有关的短暂性特征，这使它非常适合被温尼科特作为用来标记生命周期中特定阶段的过渡性客体²⁰。此外，织物的短暂性品质物化了主体与客体关系的变化，展现了身份形成过程中短暂而不断变化的方面，这些方面是现代心态的体现。

温尼科特认为婴儿使用过渡性客体是成长过程中迈向个性化的第一步。他的毛毯并不能替代母亲，也不是迈向“递进客观性”形式的一步，而是根据菲利普斯（Phillips）的说法，是一种“包容性结合”形式²¹，它不是将主体与客体分开，而是实现了从主体性到客体性的转变。因此，过渡现象“在内部世界和外部世界之间……架起了一座桥梁……以前……似乎只有相互排斥的选择：主观性或客观性”²²。过渡性客体作为物质形式，在动态张力下将客体与主体结合在一起，除此之外，它的物质性（以织物的形式）暗示了将身体连接到客体世界。因此，织物适合作为研究对象或隐喻，用于研究一般的物质文化，尤其是在当前物质文化语境下对短暂物质性的认同。

隐喻和文本性、物质性和织物性（textility）

在以温尼科特的过渡性客体作为物质文化范式隐喻的例子中，我的意图是双重的。首先，在理论化设计中将隐喻作为物质文化的一个方面进行扩展，并将织物作为该语境下的范式之“物”。选择隐喻而不是任何其他特定的比喻，这是因为它不能在文字描述性的解释层面运行，拒绝任何形式的本质主义或粗略现实主义——它们试图将所有事物简化为集合普遍属性的可证明类别。隐喻允许事物以

它们自己的术语形式存在，仅出于话语目的将它们用语言来构架，而不会陷入唯我论。

其次，隐喻有助于反思通过使用一个比喻将事物抽象为语言的理论上的不可能性。这种比喻不依赖于将物转译成词，而是相反地使用类似的定义公开地将一个事物替换为另一事物。因此，隐喻被认为是一种适当的文本性形式，以反映物如何在语言中存在而又不被简化为语言，从而在此过程中瓦解和去物质化。

所以，不要将文本性误认为织物性（textility），在此强调这一点旨在阐明并突出织物的物质性。隐喻提供了一个概念框架来探讨人们如何与文化生产领域中的物相互联系，以及在此过程中是通过物质世界而不是通过语言来体验的。从微观层面，温尼科特过渡性客体的工作方式类似于在物质文化语境下发生的客体化。这里的隐喻是作为一种紧凑而生动的方法，传达了文化特有影响的复杂构造，这种影响体现在诸如织物之类的物品中，并且因为它提供了“证明”（如果需要的话），从而消除了将物质文化从字面上翻译为任何术语的可能性。克里斯托弗·蒂里（Christopher Tilley）关于隐喻的最具说服力的文章，实际上使用了纺织术语（线程、编织）作为隐喻，他写道：

隐喻提供了一个解释性的线索，通过它，我们可以将世界上麻烦的“文字”事实编织成一个新的星丛。用经验主义或客观主义的观点描述世界，身体就是身体，而锅就是锅。隐喻提供了一种强大的手段，可以克服这种零散的世界观，并研究不同文化和物质领域之间的系统联系。隐喻提供了一种在具体思想与抽象思想之间进行调解的方式²³。

故此，织物以卓越的人工制品而著称，以物质形式呈现出客体与主体之间的关系。

过渡性客体的织物性

因此，再从文本性回到织物性，尤其是温尼科特的过渡性客体（婴儿柔软的毛毯作为范式文化客体）的案例，有必要考虑对织物进行分类的具体特征，并将其与一般物质文化的特征进行比较。温尼科特将婴儿开始与外界联系的过渡性客体的物理特征描述为一个特定的单独实体，它通常兼具流动性、质地性和保暖性²⁴（织物具有以上所有特征）。因此，具有类似触觉特征的毛毯或像布一样的材料完全适合作为物质文化的研究对象。正如伦特（P.

K. Lunt) 和利文斯通 (S. M. Livingstone) 所观察到的²⁵, 某些物更容易使它们被赋予某些含义, 例如, 储存记忆的照片。在这里引用织物是因为它们显而易见地发挥了过渡性客体的作用, 体现了温尼科特定义的流动性、保暖性和质地性, 此外还可以在其中添加短暂性, 因为这一特征最好地体现了过渡性客体的本质。另外, 温尼科特将特定的织物对象视为过渡现象——“床单或毛毯的一角、餐巾纸、手帕”——并借织物类比来描述“婴儿将非我客体编织成个人发展模式的趋势”²⁶。

在初次体验“非我”的过程中, 婴儿使用的织物 (作为过渡性客体) 本身并没有什么特别之处。但最初随机、临时的选择手帕或床单逐渐演变为感情投注的过程, 从而将其转变为个人财物。感情投注 (Cathexis) 是一种情感专注的形式, 即将情感转移到一个客体中, 以形成人与外界之间的联系。因此, 一个简单之物 (诸如杯子或毛衣) 就可以充当中介者, 并可以增强自我意识。将毛毯的一角作为过渡性客体, 这一转换体现了婴儿的积极参与性行为, 例如莎拉 (Sarah)²⁷ 的案例, 每当拿起手工编织的毛毯时, 她都会将其转换成她的“abu”, 并仔细选择其中柔软的部分。然后, 她用一只手将其攥起, 继续用另一只手将其拔起, 直到这部分毛毯散成柔软蓬松的纱线团, 然后用它拍

拍自己的嘴。由于受到不断的磨损，随着时间的流逝，毛毯逐渐变小，变成了一块乱蓬蓬的小铺垫。但是，过渡性客体的解体似乎与主体放弃对它的依赖相同步。一天，她冲动地决定扔掉它，但又从垃圾桶里将它捡回。这个突然的举动削弱了abu的力量，并巩固了她的独立性。但是不久之后的撤回又阻止了它的力量全部消散，从而保留了一定的残余意义。这一行为也再次改变了它，但是这次它变成了一个被收起来并最终被遗忘的圣物盒。

此案例与温尼科特引用的案例相似，不同之处在于，他不必遵循人工制品的传记作为过渡现象来追溯其消亡的状态。他概括而形象地谈到了过渡性客体的短暂性，并指出

它的命运是被逐渐消除影响，因此，随着时间的推移，与其说它渐渐被遗忘了，不如说沦为边缘。……它失去了意义，这是因为过渡现象已经扩散，已经遍布“内在的心理现实”和“共同感知的外部世界”之间的整个中间地带，也就是说，涵盖了整个文化领域²⁸。

温尼科特继续探索过渡现象在游戏的创造性行为中的

作用，他认为这种活动是对自我的追求，是生命周期中个性化的又一个阶段。这是心理学和心理分析理论²⁹的一个丰富领域，尽管此处未做任何详细的介绍，但它作为在生命周期的时间范围内考虑物质世界与自我发展之间关系的基石被引入。

尽管归因于其短暂性的特征以及时间意义，织物可以被描述为具有试验性和临时性，但它们在物质层面并不脆弱，即使掉落也不会破裂。事实上，它们具有出色的韧性，并且在有利的条件下保存至今（已知的最早织物残片可以追溯到公元2世纪）³⁰。织物既可以是短暂的也可以是耐用的，从大衣到地毯，从窗帘到拼布被子，它们经得起多年的磨损、洗涤和使用功能的变化。织物和服饰的历史揭示了布料通过分解和重组，从新到旧各个阶段都具有很高的价值——劣质的呢绒用于制造廉价服饰，或棉花废料用于造纸³¹。织物的耐压能力适应不断变化的条件，并仍然设法保留其原始形式的痕迹，这与当代身份的适应性无异。然而，它们的短暂性也是一个特别具有适应性的特征，这使织物类似于当代自我认同感的临时性质。

织物具有无限的改变外观的潜力，可以通过使用不同的纤维、技术、结构和装饰应用来实现。诸如“面具”和“面纱”之类的术语通常被视为隐喻，指的是内部自我与

外部世界之间的微妙接合³²。在不希望过于字面化或过度譬喻的情况下，这值得作为一种测试，目的是发现对织物的关注可能会产生什么样的见解，以寻求如何将个性嵌入日常生活的物质文化中来理解。为此，首先有必要解释个性与身份认同有何不同，并表明消费框架不是进行此类研究的最佳语境。

个性的社会性

因此，回到个性这一核心问题，即研究物在日常生活物质文化中的作用，第一步是在身份形成作为一个社会过程的语境下确定个性的地位。引入织物的原因之一是为了使个性的定义从过于抽象的解释中脱离，以便能够在“物质”层面上讨论其在客体化个性方面的特殊针对性。

接下来的评论在争议中有目的地进行了语境化，这不可避免地抨击了对个性的任何讨论，并且使其几乎不可能作为一种社会现象来继续探讨，因为这样就形成了一个不可解决的矛盾。当个性的存在依赖于独特性时，如何将其视为社会性的呢？尽管有研究将人格定义为一种社会现象³³，但精神分析似乎是为数不多的将其视为合法研究领域的学科之一，因为它基于“每个人都有自己独特的生活经历”³⁴这一概念。其中，一个重要的例外是米歇

尔·德·塞托（Michel de Certeau）的“无视定义”（*defies definition*），这源自他对个人地位的特殊关注，不是作为一个原子要素（所有群体都应该是可还原的），而是作为一种能够讨论那些原本被认为是被动和被操纵的个人如何“运作”的方法³⁵。但是，总体而言，社会科学很难适应个人层面的身份认同问题，即当人们关注的主要问题是社会问题时，人们如何在一个充满独特身份的世界中感知自己的独特。尽管这两个学科都认识到个人生活在一个社会世界中，却依据自身的研究范畴各有侧重。温尼科特过渡性客体的悖论似乎在社会语境中为个体的概念提供了解释，因为它既让自我与他者结合，又使自我与他者分离，个性从而只能在与他者的关系中进行体验。

在物质文化的语境下推广“个性”作为一个有效概念，其核心目的在于理解人们在个体身份形成过程中如何通过物与世界建立联系。有人认为个性不能转移到可以购买的商品上，相反，这是一种自卑感所产生的特质，并使人们立足于日常生活之中。市场营销认可并利用了强烈的自我意识，这很明显地体现在广告试图暗示可以通过消费行为获得个性上，这是一种被称为“生活方式”的复杂营销手段³⁶。但正如丹尼尔·米勒敏锐观察到的那样，“欲望至少具有歧视性，而且通常是商业所无法预测的”³⁷。因为

消费作为一个研究领域，在很大程度上与身份问题有关，所以它呈现了一个显著的语境，并解释了为什么它随着物质文化研究的发展而发展。然而，正如我稍后将论述的那样，用消费理论探索与个性相关的自主性或能动性并不容易。个性并不能真正地归纳为一般类别，尽管消费旨在与“主动消费者”互动，但该群体中的个体各具思想，因此只能将其设想为一系列子类别。如果要通过积极参与物质文化实践（如挪用和物化）来讨论作为主体性层面的个性，它需要一个框架，使其能够以经验形式进行探索，而消费理论不一定能适应。

我在此所指的具有心理变化的个性类型在文化研究中是不被允许的。在文化研究中，它已被定性为一系列人为刻板印象的代名词，这些假想成见预设了物质性的污染效应，即消费者通过与以消费品形式包装的生活方式相匹配来“购买”预制的个性。但是，我试图讨论的是，需要一个更临时的定义来定位处理物与个性之间关系的空间。根据彼得·杰克逊（Peter Jackson）和奈杰尔·特里夫特（Nigel Thrift）的定义，即使当消费被视为开放和可协商的关系时，“这一过程也远远超出了销售那一刻……本质上是动态流动的，而不是固定的或单一的假定身份”³⁸，他们的这一讨论仍处于非具体化（去物质化）层面。在消

费者行为研究中，意识到“某些商品可能会被视为自我的延伸”的不止拉塞尔·贝尔克（Russell Belk）一人³⁹。但是，这种类型的观察并不能在身份形成的动态语境下扩展我们对个性的认知。如何解释一生之中个人身份的变化呢（如果有的话）？消费在这类协商中起什么作用呢？专注于人与物的关系如何有助于解释人们通过客体世界创造自己？如果人们接受身份形成是一种通过物质世界物的介导这种积极的文化实践，那么可以想象如何以织物的形式将其客体化，从而可以通过它的物质性来体验身份认同的短暂性。

有些人不认为个性研究是具有价值的探究路径，因为它不被视为具有社会意义。社会科学内部的消费研究是一门学科，它被定义为拒绝将“个体”这样的实体定义为一门学科，只能将其视为社会的“结构”，从而排除了任何可能与个体有关的能动性。尽管女性主义者断言，个人是政治的，因此是社会关系的⁴⁰，然而，社会学研究转向与个人有关的任何调查，仍然有义务为自己辩护。例如，吉登斯（Giddens）对性在现代文化中作用的研究（他将其解释为亲密关系的转变）首先指出“性……似乎与公共无关，即一种吸引人的但本质上是私人的关系”⁴¹。但是，他继续解释了为什么它“现在在公共领域中持续存在”，并指

明了它“代表潜在的自由境界”的方式，换句话说，自由可以通过个人生活获得。个性感无疑是自我实现的场域之一，可以通过对物质文化的研究来理解它。

理解个性的特殊性必须从以日常生活作为社会场域的语境出发，通过个人对主观体验的描述以及观察个人如何适当地运用物来构建个性。因此，设想织物如何使个性的短暂性物质化是非常可行的。在指定物质对象作为研究个性的重点时，织物在身份形成过程中的作用表明，消费只能提供更大的客体关系的一部分。

超越消费和否认个性

消费已被作为学术研究领域的一种简称形式，以将其从生产与消费二元体系中分离出来，并承认存在着一个“主动消费者”群体，具有参与消费过程和对生产施加一定影响力的能力，而不仅仅是作为被动者来接受所给予之物。因此，消费在物质文化研究中占据了重要的位置，物质文化研究着眼于物的社会意义⁴²并发展了令人信服的复杂理论，重视其作为自我定义手段的作用。但是，在解释自主身份的特殊性时，从消费语境进行阐释仍然不足，即不同的物如何在不同的时间、地点对不同的人具有不同的含义。它甚至没有能力提供一种语境，以观察物质世界

如何适应个性的当代特质，而个性在不断变化和动荡不安的情况下，又会抗拒变化。针对该研究的大多数文化研究文献都专注于为销售商品而创造的幻想，而不是消费过程的实际经验。对消费的质疑会被负面地标记为“表现个人主义”，并以某种方式退回到某种自我放纵的“相对主义”⁴³。

仅关注大众消费在解释个性方面有其局限性。因此，将焦点转移到诸如织物之类的特定物质上可能会更有效，因为特定的物质属性比其他属性更容易使自己融入社会性构建。这并不意味着建议将个性作为一种可以以商品形式购买的特征，因为无法通过补充所缺之物来定义它。但是，也不能将个性视为纯粹感觉不受物质世界事物的束缚，不能完全脱离人性或道德原则。到目前为止，消费理论还未能解决消费者从物质世界生活过程中衍生出的个性感。

在这方面，我赞同坎贝尔（C. Campbell）对服饰消费的分析，他将“物的意义和行为的意义”进行区分。这种区别是基于这样一种假设，即物的意义源自“假定的社会共享和商业操纵的象征”⁴⁴。这表明，消费者从他们选择购买的商品中推断出的意义在某种程度上是不合理的，只有通过个性化将商品从商业联系中剥离后，它们才能进入

更高的文化领域。这样的假设（即真正的意义只能通过行动来建构和表达）取决于本身不能被赋予“真实”意义之物，因为这样做会通过将人的意愿变成纯粹的物质客体来体现其自身的倾向。

但是在坎贝尔的断言中，服饰中的意义是指“一个人的自我意识……源于个人所从事的行为，而这些行为不能从与之相关的产品信息中推论得出”⁴⁵，它忽略了在物质世界中产品知识生产的方式。从概念上分离以进行抽象分析应该是可行的，但是在人遇到物并与之交互的层面上，无法进行这种明确的分离。物与人（物质文化）之间的关系不能完整地封装在这样简单的区隔之中，因为正是文化与物质、客体与主体之间的动态交织才产生了意义。

对消费主义的批评将大众消费等同于导致千篇一律生活方式的拙劣商品。虽然最近关于消费和物质文化的研究已经缓和了这一点，对它的看法也更为积极，但是，很多研究仍然从道德层面加以论述，例如伦特（Lunt）和利文斯通（Livingstone）对大众消费与“个人身份”之间关系的探究。由于这种关系仅从社会意义上提及了个人，他们警告说，尽管消费“为个人发展提供了可能性……但自由度与责任感的提升是齐头并进的”⁴⁶。此外，社会心理学通过将“个人”解释为主体之间共享理解的契约来解决这

一难题。然而，迪特玛（H. Dittmar）对通过个人财产获得身份这一现象，给出了相当直白的解释，即“拥有就是存在”⁴⁷。这些显然是对研究的过度概括，不过在试图理解消费如何帮助人们通过他们的所购之物及积累的私人物品来弄懂其所生活的世界方面还是有用的。在通过拥有不同程度自主权的准入和财务状况来选择购买什么的能力及由此获得的身份定义的优势之间存在明显的相关性。

但是，“消费”这个复合词可用于研究与个性形成相关的日常生活的物质文化的程度是有限的。因此，在继续讨论织物的短暂性特征如何体现了当代形式的个性之前，接下来的任务是研究消费的史学，因为这是唯一开始处理人们如何通过与物质世界的动态关系来形成个人身份问题的领域。保罗·格伦尼（Paul Glennie）认为，直到最近才对消费的历史研究给予了边际意义，这归因于一些历史学家的观点。因为，直到20世纪下半叶，仍只有少数人才能够参与商品的购买⁴⁸。

然而，以米勒为代表的不断变化的消费定义⁴⁹显示了消费研究如何发展成为一个新的跨学科领域，这引起了人文学科和社会科学领域的关注。它不再仅限于所谓的现代消费社会的出现，这种现象一直混淆了历史时期的定义。卡洛琳·斯蒂德曼（Carolyn Steedman）对地毯意义的历史阐

释说明了这一问题，她在其中将地毯定义为过去的怀旧象征，并反思了历史特殊性与重建怀旧之间的关系。她的解释优先考虑了生产而不是消费，并指出了20世纪前英国经济的现实中：

如此之多的物一次又一次地在如此之多的人中流转。物资匮乏和技术落后造成的不是穷人的短缺，而是穷人的传统象征——破衣烂衫的短缺；即使是一点点褴褛的衣物也值得去抹布商那儿旅行一趟，据估计，拥有总比没有强的观念持续到19世纪后期，与现在观念形成了鲜明的对比。⁵⁰

斯蒂德曼隐含的批评是，在消费不是多数人可以负担得起的活动的时期进行过多的消费研究，这说明了历史研究的类型假设与不同地点和时间流通的实际可支配收入及商品数量有关。但是，她的论述对于考虑将物视为意义的载体非常重要，无论是对于18世纪拥有它的人还是20世纪对其进行阐释的历史学家而言都是如此。

格兰尼（Glennie）的消费研究方法为一些社会历史学家提供了另一种观点，他们不认为无法进行现金购买会成为参加消费实践的障碍。因此，消费成为一种更加不确定

的文化活动，主体通过这些活动形成自己的身份。所以，在存在其他形式的客体/主体相互作用（经济）的情况下，将消费定义为在更大的客体关系框架内的商品交换，从而做出区分是有益的。基于此，斯蒂德曼的案例可以用于说明一种与物质充沛之域截然不同的物质文化。

但是，这里仍然存留的问题是消费如何帮助阐释人们形成其作为个体身份的途径。这有助于区分两种截然不同的方法：消费作为一种非常普遍且相当无常的文化活动，以及消费作为客体—主体之间关系过程的个性发展。客体关系是从精神分析中推断出来的一个术语，稍后在提到温尼科特的过渡性客体时会有所描述，它有助于阐明在日常生活物质文化的社会背景下分配给事物类型客体的一些角色。在进一步讨论之前，需要澄清的是“对象”类型之间的区别，即精神分析中提到的已达到个体化水平的具有自我意识的人，“对象”是商品世界中的物，并最终在客体—主体（物质文化）社会关系意义上成为更抽象的“客体”，这提供了实现客体化的手段，通过客体化将一个观念转变为超越自我的世界中的现实。

米勒在《购物理论》（*A Theory of Shopping*）中将“疗愈”购物类别归为一种特别的满足感，因为它“有助于定义……个性体验”⁵¹。这表明，相较于购物过程，通过

介导客体可以更详细地了解个性意识的特殊性。然而，米勒的购物理论淡化了消费与个性之间的联系，将其描述为对所爱（奉献的对象）的一种牺牲形式，尽管他确实允许有时将所爱变成自己。但我认为，消费仅涉及日常生活物质文化的一个方面。如果将购物视为一种仪式实践，那么将其与一种奉献形式结合起来是很合理的。但在这种奉献形式中，需要采取某些既定的做法，以使其在社会层面具有意义。尽管允许一定程度的自我满足，但米勒对购物的解释否认了它与身份有关⁵²，通过不考虑消费之外商品的生命避免了棘手的个性问题，并寄希望于小说作家来阐释消费商品所具有的个人意义，其中包括森内特（R. Sennet）对巴尔扎克（Balzac）⁵³的引用，与在他之前的本雅明（W. Benjamin）⁵⁴没有什么不同。

在探索身份与（物—人）世界之间的关系时，我将个性的特殊性作为主要关注点，而为了捍卫这一点，有必要申明个性与社会性之间不是互斥的。虽然关于这一观点仍然存在很多误解，并认为关注“个人主义”会以某种方式忽略、抛弃或拒绝任何形式的社会性。但是具有强烈的自我意识并不排除也具有社会责任感，以及与他者共同生活在这个世界之中。个性的悖论在于它只能在一个社会框架内构建。

试图用一个可以处理无限多种个体的分析框架来建立一个模式显然是矛盾的。因此，最能表达个性差异的物质形式提供了一个更现实的起点。如前所述，织物就是这样一种类型，它可以设法适应提供个性化表达手段的一致形式与临时形式的矛盾组合。与之相随的内在规定是织物的意义必须与主体行为（购买、穿戴、装饰、赠予、丢弃以及使用等）相关。尽管织物显然具有可追踪的物理轨迹，因而不必将其与个人联系起来，但这并不是本研究的重点。正是它们在客体—主体关系中扮演的角色，调解了个人内心世界与外部物理世界之间的空间体验，这一动态交织的过程才是本研究的重点。

个人影响

接下来，为了理解物在寻求个性中的作用，我们需要考虑如何通过主动使用织物来进行客体化处理，特别是通过服饰和家具，因为它们皆与身体有关。这样做的前提是身份被构建为一个社会过程，并被视为个人的自我创造行为，这挑战了之前的刻板印象，例如，在某些女性气质的意识形态话语中，服饰被认为是化装舞会的一部分。埃夫拉特·特塞隆（Efrat Tselon）对女性如何通过外表彰显其身份的研究指出，将女性身份定义为“非身份”的女性主义

意识形态刻板印象与包括厌恶女性的本质主义女性观点及解构主义观点之间的不匹配，后者在解放女性的同时又破坏了女性身份特征⁵⁵。在这两个模式中，她都观察到双重约束，即女性气质只能通过否定来表达：化装舞会彰显女性气质，或者为了恢复任何女性的真实感，就必须放弃这种虚假的表面。但是，她基于民族志研究的发现表明，自我意识以不同的形式或“表面形象”（sartorial faces）进行表达，却丝毫没有丧失真实感。这表明了个人具有足够的自我意识，能够立即知道某个特定的个性风格是有意为之，但同时又不会因为故意创造而感觉不那么“真实”。

克里斯托弗·布雷沃德（Christopher Breward）最近关于男性气质和消费的历史研究也提出了类似的问题，该研究调查了19世纪中叶至第一次世界大战前夕这段时期在城市环境中性别认同与时尚习惯之间的相互关系。他的分析表明，刻板印象的使用只有在被认为是虚构的起点时才会有所帮助。

从这个角度来看，这位英国绅士的服装形象与其说是社会稳定不变的标志，不如说是一个衰落与崛起的社会群体和观点之间争夺卓越地位的竞争场域。⁵⁶

以下案例旨在阐明以物质文化为重点的关于服装与纺织品历史的一些不断变化的观点，以及各个学科中的这一发展如何揭示了物的意义从商品转变为个人“物品”的方式。这里的影响既指个人所有物（物质的）也指行为的主观结果，所以可以根据米勒（而不是坎贝尔）的表述，以统一的方式将对象和行为“客体化”。因此，在日常生活的实践中，对象转变为个人物品所经历的过程将一层经验叠加在另一层之上，从而使最初的公共共享意义被服饰在物化个性方面所承载的个人意义所掩盖。如果将消费定义为交换发生且金钱易手的时刻，那么着装实践就不是发生在消费时，而是发生在占有时，物主可能是在实际购买之后很长时间才真正拥有它，就像后面将要提到的皮夹克案例一样。

值得注意的是，1991年在设计博物馆举行的关于性别、时尚和建筑的“路面裂痕”（Cracks in the Pavements）⁵⁷会议上，珍妮丝·温尼（Janice Winship）本来被要求谈论一下杂志上的时尚，后来被她改为了民族志研究，因为她想在日常生活和在地语境下探讨“时尚的实践”层面（我的解读），而不是时尚在媒介中的再现（表征）。她将研究聚焦在了两个区域生活的学生们，他们在每个地区都是朋友。她重点研究他们的衣柜，包括已购置但未穿的衣服

以及他们喜欢的物品。“已购置但未穿”不是因为拥有者不喜欢衣服的质地、剪裁或外观，而是因为他们无法接受自己穿上它们，这暴露了他们渴望的形象与他们认为无法实现的形象之间的差距。温希尔（Winship）在赫伯迪格（Hebdige）⁵⁸之后将这种现象描述为“不可能的客体”，其中最引人注目的案例是一位受访者出于有意改变形象而购买的皮夹克。这位受访者花了很长时间才决定要购买哪种皮夹克，因为她完全意识到这将对改变自己的身份产生影响。但直到她接受了亚文化之后，她才终于勇敢地穿上了它。改变形象的行为涉及胆量和勇气，因为它不仅代表着装的改变，还代表身份的改变，这需要强烈的个人主义意识。在讨论皮夹克故事中所隐含的对身份的定义、体验和操纵方式时，存在非常明显的性别暗示。在该故事中，受访者考虑了多种选择（包括重金属风格和更柔和、更时尚、更女性化的版本）之后才做出了最终决定⁵⁹。

上述案例体现了特定时期和代际的特征。在“口述历史计划”（Oral History Project）⁶⁰的调查结果中，从不同代际甚至是同一家庭成员的回应中可以明显看出，这种对重塑身份的可能性的自我意识并不是既定条件，而是特定于历史的，这是自20世纪70年代以来明显新兴的现象。在对同一个家庭三代人的研究中发现，虽然马丁家族

的祖母海丝特（Hester）一直很关心自己的外表是否“整洁、庄重”，但她的女儿贝蒂（Betty）自成年以后才开始对通过选择衣服来表达自己的个性产生浓厚的兴趣。家庭的第三代人，贝蒂的两个女儿雪莉（Shelly）和古德伦（Gudrun），对塑造自己的外观表现出更大的信心，不仅与母亲的世代不同，而且彼此之间也有区别。由于在各种不同的家庭和性别中都观察到相同的特征，可以推测，同一代人之间的近似要高于同一个家庭成员之间的近似。尽管很难发现，但仍很明显，某些不太被注意的“习惯力”特质确实会代代相传。

可以说，将物从商品转变为个人所有物是消费过程的一部分。的确，温希尔宣称“要真正被接受……服饰必须通过穿着并达到与他人共享的程度才能成为商品以外的其他东西”⁶¹。但是，相关研究通常忽略了后商品阶段，因为它与消费过程无关，后者通常被认为意味着某种形式的目的性消耗，某些类型的“消费”商品可能就是这种情况。因此，将获取商品定义为消费过程，并将其与进一步的后商品阶段（该阶段继续研究对象如何被吸收到日常生活之中）区分开来，从而打开了物的历史的另一个维度。后商品阶段指的是对象一旦被个性化，就会被转化为调解与身份构建有关的某些社会交易，这种身份构建并不一定与购

买过程有任何关系，从而可确认对象随着时间的流逝而改变了意义，这是与它生命周期中发生的所有变化一起融入个体世界生活的结果。此外，诸如服饰之类的物不断变化的意义并不仅仅适用于人的穿着。研究表明，人们在某些衣物用于任何实际目的后，都要把它们保留很长时间⁶²。这可能是出于许多不同的原因。在老一辈中，人们发现只有将衣物送给愿意穿的人时，才能将其丢弃；如果衣物的某些部分已磨损，他们则会进行缝补，或者保存“好”的部分以备重复利用⁶³。但是许多物之所以被保留，是因为它们的主人习惯于丢掉任何东西。将它们从废物的类别中拯救出来是以备再用。但是，通常当人们真正开始这么做时，其原因就不起作用了。

有关记忆的物质文化一直是历史学家和人类学家关注的焦点，他们认识到物的意义与时间之间关系的重要性⁶⁴。在“口述历史项目”中，研究者还发现许多衣物在过时或不再合身后仍被保存很久的情况，这不是出于崇尚节俭，而是因为它们的主人不愿与其分离。它们被保存为纪念物，充满了对年轻时代、重要人物、场合和仪式的记忆。这些物可以被称为过渡性客体的一种形式，它可以帮助人们随着时间的流逝而适应环境——与自己的青春告别，或失去所爱之人：父母、子女或伴侣。

历史学家朱丽叶·阿什（Juliet Ash）在因丈夫突然去世而对其领带进行的沉思中说道：

我们对衣物的感情比任何其他设计之物都要浓厚，因此需要进行“主观性”和“客观性”分析。……衣物，它们的气味和质地使人们回想起其所属之人的过去，他们的居住环境，他们穿上或脱下它的那一刻。衣物充满了人的本质。⁶⁵

上述案例恰当地说明了衣物所带来的强烈记忆，这种记忆在消费过程中无迹可寻，因此很容易被忽略。

同样，玛丽·斯科斯（Mary Schoeser）讲述了她父亲去世很长一段时间之后，她与父亲一套旧西装的相遇，这与消费无关。就她而言，这并不是悲伤的经历⁶⁶，相反，它使她与生活中被忽略的部分联系在一起——寻求幸福。她描述了与西装的实际感官接触所唤起的与父亲之间的回忆，当她感觉到需要做出决定之时，这帮助她重新评估自己的人生价值观。她发现这套西装很合身，穿着它加强了与自己历史的关系，从而深入地了解了她的成长背景，这些方面可以解释她迄今为止的生活轨迹。她想起了父亲的建议：寻求幸福而不是成就。在描述西装的细节中所体现的强烈的

个人经历，以及她对此的反应，在很大程度上与我上面所说的“织物性”有关，这是一种纺织品特有的材料特性。

在描写马克思家庭的贫困驱使全家求助于当铺的经历时，彼得·斯特里布拉斯（Peter Stallybrass）以马克思的外套为例，说明了商品系统坚持剥夺附着在物品之上的任何“感情”价值，以将其转变成空洞的拜物教商品。

当铺与个人或家庭的回忆无关。相反，用19世纪的制衣匠和修补匠的话来说，夹克或袖子肘部的皱纹被称为“记忆”。那些皱纹记录了居于衣物之中的身体，记录了人与物之间的互动关系。但是从商业交易的角度来看，每一个皱纹或“记忆”都是对商品的贬值。⁶⁷

正是在对客体的研究中忽略了“感情”（主观性）的存在，客体—主体关系之间的动态过程才被简化为广义的静态符号，后者可以通过传统的刻板印象、营销的虚构叙事或生活方式来产生。婚纱礼服所附带的情感会因离婚的经历而改变。劳拉·奥斯拉德（Leora Auslander）对法国家具的历史研究，清楚地表明了考虑日常个人经历的细微差别以及如何通过不同感官和不同类型的物进行调解的重要性。

为了将意义生成的过程留在记忆之中，所有经验都必须经过某种分类。这些过程不一定是语言上的——听觉、视觉、味觉和触觉的“语言”，包括音乐、绘画、雕塑、食物和织物，它们既不相同，也不是自然语言。⁶⁸

路易丝·杨 (Louise Young) 在《卫报》的女性版面上评论了妮可·基德曼 (Nicole Kidman) 在斯坦利·库布里克 (Stanley Kubrick) 的电影《大开眼界》 (*Eyes Wide Shut*) 中所穿的吊带背心。她评价道，“对产品的推介从未像现在这么有效”，这归功于其制造商的商业成功，也归因于基德曼扮演的角色在电影中投入的“情感冲动”（她恰好穿着它向丈夫承认了自己的性幻想）⁶⁹。对充满情感的衣物这一想法的深思，使路易丝·杨从市场营销转移到个人经验的叙述来说明“内衣比其他任何衣物都更重要”。她讲述了一位朋友的经历，这位朋友将某件胸罩与特定的性经历联系在一起，因为在那次经历中男人问道：“穿上它时你会想我吗？”这样一来，它总是使她想起他。以至于当她爱上别人时，她不得不将它丢弃，因为“一旦穿上它，她就会想到那个人”。以此方式，与衣物相关的个人经历会渗透其中，这不会使它发生任何改变，而是改变拥

有它的人，以至于必须将它丢弃。

正是材料的这种性质，使衣物如此容易接受与身份物化有关意义的细微差别。它的可及性、适应性、流动性和无限变化的可能性使其非常适合于个性化问题，也使其易于处置，无论是将它折叠收纳起来并使之被遗忘在阁楼之上，还是将它改作他用，把它传下去或丢弃。由于织物比其他物质更快地失去光泽、褪色和腐烂，因此依赖耐用性的意义无法依靠织物来保持常新。短暂性使织物容易受到时间的破坏，同时赋予了它特殊的物理特性，这些特性使现代身份的无常化成为现实。

没有比在宏伟的古老乡间别墅窗户上腐烂褪色、日益衰败、尘土飞扬的窗帘更能说明社会变革的了。这些地方不曾被国家信托（National Trust）接管，将其转变为遗产并开放给公众；但是，一个落魄的贵族家庭宁愿在既透风又没暖气、墙壁渗水、壁纸卷皱的残破衰败的房子中挣扎，因为卖掉它就意味着放弃了定义其社会身份的遗产。

包容性：个人所拥之物的生态

引言

在迈克·利（Mike Leigh）1995年的电影《秘密与谎言》（*Secrets and Lies*）中，最动人的场景之一发生在关系疏远的姐弟之间。当他回到老房子探望姐姐时，她仍然与成年的女儿住在一起。他环顾这个典型的、未现代化的19世纪伦敦的老房子，他对其多年遭受的忽视所呈现的残破脏乱感到震惊。姐姐带他上楼，向他展示潮湿的霉斑，然后他们进入主卧室——这个自父母去世以来显然没有任何改变的空间。他环顾四周，看着一辈子积累的衣物、家具和零碎之物的混乱状况，从梳妆台上拾起仍然留有已故母亲头发的梳子，并问道：“为什么不清除所有这些旧东西呢？”她没有回答。但是我们知道，满屋子的父母遗物代表着她的过去，虽然充满了苦难和失望，但她无法摆脱，也不敢面对。

正是梳子上的头发使我对个人遗物有了深刻的认识，它们代表着死者的存在，同时又使你想起了他们的不可替代性。我甚至不确定我对场景的重建是否完全准确，但是它与帕特·科汉姆（Pat Kirkham）对母亲外衣的回忆，以及我自己最近经历父亲过世的经验相吻合。作为独生女，整理父亲的衣物并决定如何处置它们的责任落在了我的身上。床底的鞋子最难处理。我保留了他最爱的开衫。他的品位简单，几乎是修道士风格的。他讨厌衣服，尤其是新衣服。他只是在这件开衫变得破旧时才爱上它，我帮忙修补了破洞和开衫的袖口，使它可以穿得更久。父亲不久就去世了。开衫躺在我的抽屉中，就像一个反向的过渡性客体，使我想起父亲永远地离开了。此处引用我对迈克·利电影中场景的描述来表达对一个人去世之后留下的一生积累的所拥有之物的共鸣。

博物馆利用艺术家工作室或作家书房的场景来营造一种临场感，他们在日常生活中那微不足道的细节呈现就像他们刚离开房间几分钟一样。处于明显混乱状态的特殊之物，以其独特的组合形式提供了一个生命的亲密片段，博物馆中对物的组织和展示过程将其转换为去个性化的类别。

变得真实——包容和混乱

1996年2月，简·格雷夫斯（Jane Graves）和史蒂夫·贝克（Steve Baker）在伦敦皇后广场艺术工作者协会（Art Workers Guild）举办了一次跨学科研讨会“杂乱无章：设计、文本和想象空间中的无序”（Clutter: Disorder in the Spaces of Design, the Text and Imagination）¹。这是一种在日常生活之中对物质对象探讨的尝试，在这种语境下，物不符合可识别的秩序，更不用说被认可的美学了——这个领域通常被设计理论所忽视，除了要严厉谴责任何不守规矩的特立独行者（因为他们不被现代主义理论所强加的合理性所迷惑）。史蒂夫·贝克那篇广为传阅的论文讨论了关于将杂乱无章作为物的野性维度，这在传统的设计研究中从未被提及过，为探讨“杂乱无章是否有助于创造”奠定了基础。但是他有些悲观的结论指出，最终我们总是被物的固执所击败，并告诫说，试图解释混乱是“升华的一种形式”²。尽管在美学或设计的话语中（秩序和控制至关重要）并未提及，但对杂乱无章的担忧却在1996年的某个时刻出现了，并引起了人们对一系列问题日益增强的警惕性，即撒切尔政权下市场主导的经济政策刺激了经济的无节制增长，以及后现代心态和批判性解构主义所带来的

经验分化。有关精神分析的专题研讨会的论文给出了一种更为积极的解释，即杂乱无章作为赋予生命的一种形式，可以摆脱过分有序的死亡愿望。尤其是儿童心理治疗师亚当·菲利普斯（Adam Phillips）在其临床论文《使用障碍》中将杂乱无章形容为其他人的混乱所经历的感觉，强调了物在生命周期的不同阶段如何发挥作用。他通过对比青少年凌乱卧室的“一团糟”（代表性意识萌发阶段的困惑感）与父母对卧室杂乱过分担忧之间的区别来进行分析³。然而，研讨会从来没有完全解决物质性问题，尽管人们认识到唯心主义固有的危险性，但在将现代主义从失控事物的腐化魔爪中救出来的冲动中，物的实际物理性似乎仍然被忽略了。

本节将探讨“包容性”这一特性，将其作为秩序和混乱的具现，并在家的语境之中进行探讨。家是社会上最普遍的物理表现形式之一，也是少数受到个人控制的地理区域之一。在与此语境相关的心理分析中，家也代表了自我。“包容性”一词最早在“物与社会变革的动力”这一节中引入，旨在定义一种特殊的怪异秩序——现代性矛盾本质的客体化，重新融合当下后现代文化（日益碎片化的纠缠结构）的冲动。本节还将涉及前两节讨论的主题（本真性和短暂性），通过建议如何发现传统与时间和创新并

存，以及如何将这些世界观生态化地包含在建筑环境中最亲密的单元（家）之中⁴。因此，家庭中包含的个人所拥有之物的生态为研究人们试图在现代感性的一种矛盾的身份建构特征中实现本真性和短暂性的整合与重塑的方法之一提供了一个场域。这并不是说包容性的特征在调和现代生活的复杂性中必不可少。它可能隐藏并征服混乱，无法调和所引入矛盾的野性元素，因为它们拒绝屈服于普遍的规范秩序感，或者只是包容并保持混乱状态。正如丹尼尔·米勒（Daniel Miller）所言：

物质文化促进了框架的形成，并维持了多样性，保持矛盾的同时而不会发生冲突。……自我或客体的一致性不是现代的显著特征……现代人格表现为一种反事实的自我，它保持着多种可能的特征，并通过一系列商品将这些特征外化为不同的形式，这可能是对必然矛盾的世界的回应⁵。

作为生命旅途的起点和归宿，家及其周边锚定了个人。它的物理形式和内容作为调和中介（在家庭内部以及外部世界，人与人之间建立联系的手段）为物质文化研究提供了丰富的素材。通过日常琐事以及生命中变化时刻的

特殊仪式，家为个人提供了最基本的空间体验（相对于外部世界）。家中陈设之物从微观层面反映了人对世界的感知。正如米哈莉·希克森特（Mihaly Csikszent）和尤金·罗奇伯格-哈尔顿（Eugene Rochberg-Halton）所观察到的：

有人认为，家包含了最特殊之物：那些由人们选择的亲密之物，它们会在个人生活之中留下永久的痕迹，因此也构成了他或她的身份。……尽管人们无法控制家以外遇到的物，但人们可以随意丢弃家中之物，如果它们对自身而言产生了太多冲突。⁶

正如引用的最后一句话所表明的那样，希克森特和罗奇伯格-哈尔顿的分析依赖于一种理想的能动性，这与最近的一些研究不同，后者根据异化和挪用之间的动态交织而不是静态的象征主义形式来分析所拥有之物⁷。尽管如此，他们的著作《物的意义》（*The Meaning of Things*）仍然是对家庭之物社会意义的开创性研究，并且提供了详细的案例研究模型（《物的意义》一书源自作者意识到了相关议题被忽视的现状，即人们如何使用实际的物质对象来定义自己）。

跨越边界追踪身份

尽管由于对物质文化社会意义的关注使越来越多的研究聚焦于物，例如在消费研究中，家庭作为供应系统中的社会单位⁸，以及在艺术史和设计史及文化研究学科范围内关于建筑⁹、家具和装饰艺术的历史与批判研究¹⁰，将家视为空间的物质化以及相关物质实践网络的一部分，仍然可以从中获得很多收益¹¹。在通过将私人住宅作为个人空间进行案例研究来定位包容性时，可以将家庭中个人的物质语境化视为社会关系的资料库或客体化。根据米勒的定义¹²，此处的客体化指的是物质的解决方案，即将观念变为现实，无论是短暂的还是真实的（看似永恒的）类型，或更经常地两者兼而有之。在这种情况下，某种调解发生在物质化的时刻，并形成了一种内部逻辑，在此被描述为个人所拥有之物的生态。

设计师的乌托邦计划与人类生活现实之间的矛盾通常表现在公共领域与个人领域之间的边界。因此，可以将个人空间和公共空间（如门槛、门和窗户）之间的过渡边界视为包容或协商之域。从建筑学理论得出的大多数分析都强调设计师的目光是感知的主导，通过它可以体验这种关系。然而，居住在特定空间中的实际体验可能与设

设计师的意图或评论家的分析截然不同。例如，尽管比阿特丽斯·科洛米娜（Beatriz Colomina）在对家庭室内装饰的分析中，将本雅明的“痕迹”作为家庭生活的物质性（即居住者在场的痕迹），但她还是通过视觉性控制，以阿道夫·卢斯（Adolf Loos）为例，解释了私密感的构建——用来迫使视线从窗户移到室内中央的设计手段¹³。

隐藏是通过家具布置和特定物品在家庭内部空间组织中实现人际关系的方式，尽管不太明显并缺乏研究，但却更具有启示性。看似无关紧要的家具中的某些特殊物品，例如梳妆台和个人的小物件（统称为装饰品），提供了不同类型物质特性的比较案例，以及其在定义、表现、排演和调解主观性方面的作用。

基于19世纪意识形态的“分离领域”概念在男性/女性与个人/公共领域之间建立的二元对立，并用于研究趋向两极分化的各个文化层面，例如关于家庭、消费和女性的研究¹⁴。尽管这有助于强调群体观点（以前没有给予太多空间或关注），但着重强调之前被忽视的观点也趋于刻板印象，并掩盖了自我创造过程的细微差别。因此，有关家的刻板印象（完全女性化）是一种夸张，一种为了论证的表述，以及一种脱离现实的分析手段。然而，它并不是一个凭空想象的建构物，而是具有非常真实的意识形态效果¹⁵。

但是，这项研究的主要目的是个人所拥有之物的生态，即在家庭语境中，物在自我认同构建中的物质性作用¹⁶。人们总是可以追溯到日常生活的世界，其中家庭在很大程度上被视为女性领域，而刻板印象从中汲取了力量和意义。但是，正如克里斯托弗·布雷沃德（Christopher Breward）在对男性消费的研究中发现的，因为这是女性化成见（刻板印象），所以“男性消费习惯实际已被不加批判的解释所遮盖，这种解释把独立领域的意识形态视为一种社会事实而不是普遍神话”¹⁷。需要承认的是，这种意识形态渗透到物质环境中的普遍影响比使它过时的社会变化更持久。

相同的分离领域的意识形态在公共和个人（如果从字面意义上说，集体/个人和男性/女性）之间划出了概念上的界限，这使我们无法超越定义家的地理参数的界限。家庭内部对信息和通信技术的消费，通过家庭成员个人使用媒体，为他们与家门外的世界建立了联系。这种“双重表达的公共和个人文化”在某种程度上已经超越了最初由分离领域的意识形态所激发的物质对象，及其物理边界所设定的限制¹⁸。如果自我身份的建立需要通过物质对象及其意义的转化力量来进行研究，则应在从个人领域到公共领域的整个阈值范围内追踪中介调解的力量。因此：

对象和意义、技术和媒体……跨越了它们在公共领域（关于物的生产和流通）与个人领域（关于物的个人意义）之间扩散和转换的界限。¹⁹

选择家庭之物作为案例是因为它们在自我创造过程中的作用，例如梳妆台及相关家具布置。因此，尽管它们在家庭内部被置于相关情境，但作为物品，它们或多或少地被视为永久固定之物或作为家具布置的一部分，其影响也超越了物理空间，只有通过将家庭置于更广泛的涵盖公共和私人生活的文化领域的讨论中才能被感知到。亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre）在他关于空间的社会生产的研究中提到住宅，他承认，“个人空间不同于公共空间，却始终与公共空间联系在一起”。在最好的情况下，社区的外部空间居于主导地位，而家庭的生活空间则被占据²⁰。他将这种个人“室内”生活描述为“一种空间实践，尽管它仍然是直接的，但仍与艺术作品密切相关”，这指的是家庭实践的创造力，并指出“挪用不受固定群体（无论是家庭、乡村还是城市）的影响”，同时承认“时间在这一过程中发挥着作用，并且……不能脱离时间和生活的节奏来理解的”²¹。

在详细地阐明了家的物质性，以及其作为语境和过程所带来的超越地理界限的影响的同时，身份认同也在社会

学群体之外被概念化，这些群体倾向于有关性别、阶级、年龄和种族的刻板印象。当个人所拥之物的生态由家庭具现，既作为社会单位又被视为时空中的物质积累，这便形成了一个可行的框架来研究人们如何通过物建立自己的身份。

梳妆台

用胡桃木和橡木制成的带有抽屉的小桌子（在17世纪）可能是卧室或更衣室中作为梳妆台最受欢迎的类型，根据当代版本，它们被织物或布艺覆盖，有时也被称为“妆饰”。它们的样式差异很大。……通常有两个或三个抽屉，并盛放了许多化妆品。梳妆台上各种时髦而精致的套装，包括盛放梳子和刷子的盒子、妆粉和香水等，这些都盛放在镀银盘子或日本工艺品中。²²

在“变化”这一节中，我们看到了织物的短暂性特质如何使其适应不断变化的身份。这不仅是因为它适应时尚系统所需的快节奏，而时尚系统的时间尺度与人的生命周期相符，还因为它倾向于与身体建立亲密关系，并且还以

家装用品的形式普遍存在于家庭的日常生活之中。因此，在本节中，梳妆台被作为一种与织物相对比之物，尽管它确实与织物具有一定的间接关系——这是由于它提供了一个进行着装实践的私密空间（见图13）。



图13 《今日室内装饰》的梳妆台，1938年（海斯·马歇尔）。

根据奥斯拉德（Auslander）的说法，梳妆台是由18世纪法国宫廷的女性发明的，与路易十五的两位情妇蓬巴杜（Pompadour）和杜巴里（du Barry）直接相关²³。“闺房”于18世纪问世，标志着更衣室的女性化，在此以前，它一直是绅士公寓²⁴的标准配置，正如前面引文中对梳妆台的描述所示。在18世纪的有闲阶级中，着装是在朋友和仆人的陪伴下进行的一项社交活动。但随着家庭空间的私有化，梳妆台变成了完美的女性配备，成为卧室的常规部分。加上装饰精美的帷帐、蝴蝶结和流苏，女性梳妆台的风格一直到20世纪中叶都没有变化，尽管在此期间女性生活发生了翻天覆地的变化，但与时装的短暂性质相比，它显示出对变化的抵制。

虽然现代运动确实试图改革家用家具的设计，以使其从手工木工工艺适应功能美学、标准化的工业生产和非传统材料（如管状金属、玻璃和塑料）的影响，但这些创新在家居装饰中仍然占少数。现代家具中更被人们接受的是去除了精雕细刻的装饰，但继续以传统形式和材料制造的款式²⁵。家用家具设计不断拒绝创新的情况在“连续性”这一节中对再生产的发明作为承袭本真性的一种方式的论述中给出了实例。因此，像大多数家用家具一样，梳妆台在形式上也相当传统，即使它为现代女性的出现提供了

支撑，同时也为妆扮（饰）实践中不断变化的身份提供了支撑。

在家用家具中，梳妆台及其配件作为一个非常有趣之物，虽然曾经是男女皆宜的，并被放置在更衣室里作为接待客人的非正式空间，但现在它作为仅有的纯女性化家具仍然可以在现代住宅的卧室中找到。卧室作为最私密的内部圣殿，通常被认为是女性领域。梳妆台作为“妆扮”之地，是为公开露面而私下做准备的仪式的一部分，今天仍然被某些女性称为“化妆”。

“在一个高度不稳定和有争议的性别定义时期”，凯西·皮斯（Kathy Peiss）对美国化妆品行业的研究为考虑其特殊性提供了理由²⁶。梳妆台同样如此，因为在自我身份认同形成过程中与化妆品有明显联系，并由此而与性别和道德问题具有历史关联。作为现代主义的一个方面，在家具和设计的历史语境下简要回顾梳妆台的研究方法，很快就能发现它由于性别关联而蕴含的不确定状态。

有关家具的历史研究文献表明，从19世纪开始，人们对梳妆台的关注逐渐淡化，这与其女性化的特征可能存在一些巧合，因此几乎没有现代家具史的记载文献会提及它，尽管它仍然是标准卧室家具的一部分²⁷。在现代主义对设计的历史的诠释将其归类为微不足道之物的语境下，对

它的忽视可以解释为它与女性风格（私密、轻浮、装饰和流行品位）的自动关联。

约翰·格洛格在其1966年所作的关于18世纪“高度专业化和精致化”梳妆台的“社会历史”描述中并未公开贬斥它。但在与同时代洗涤设备的尺寸作对比时，他尖锐地评价梳妆台“聪明才智浪费在了它们身上”，这暴露了他对装饰性（女性化）的现代主义偏见²⁸。与“对梳妆台工艺的高度重视”相比，他对“忽视清洁”的反对体现了现代设计改革者长期采取的道德态度，他们把明显化过妆的女性与伤风败俗、“粗俗”装饰、糟糕的品位及庸俗联系在一起（见图14）。相较于“以装饰为主的法国家具……专为那些追求自由放荡的顾客而设计”²⁹，格洛格断言英国家具的优越性归因于其对装饰的限制使用，并举例说明了拙劣设计和行为之间的关联。因此，即使是赫普尔怀特1788年图录中的路德“梳妆台”，即使其巧妙设计的分隔抽屉、摆动的镜面和简单的线条在视觉上都符合格洛格的审美，但由于其源自“可能是为臭名昭著的妓女玛格丽特·卡罗琳·路德（Margaret Caroline Rudd）制作的原始模型”，它也无法摆脱这个污名³⁰。

这源于格洛格暗示的道德上的愤慨，他代表了维多利亚时代对这种看似端庄的女性家具的反对。对与梳妆台相关的

庸俗

我们无法抗拒想要超越装饰不当的例子，并将其举例说明。遵循我们的原则，即词汇本身可能会产生混淆，该示例则通过加强视觉感官来定义庸俗。所谓人的庸俗，就是借这种身体的躯壳、装饰之物的廉价、浓妆艳抹的妆容。就像陶器一样，其华丽的形状和粗俗的装饰相得益彰。



图14 镜前的浓妆女子用来说明“庸俗的装扮”，作为优良设计的反例，在艾伦·贾维斯（Alan Jarvis）于1946年所著的《所见之物：室内室外》（*The Things We See: Indoors and Out*）中呈现（Penguin图书，摄影：约翰·迪肯的“肖像研究”）。

装扮过程及物品的态度，应被视为构成家庭陈设生态的重要组成部分。第二次世界大战期间提供的标准效用家具之中没有梳妆台的身影，这证明了在紧缩驱动的功能设计时期，人们将其归类为奢侈和轻浮的多余之物。梳妆台重新被引入是在战争宣告结束后的社会变革时期，人们认识到有必要迎合大众的品位，以匹配好莱坞电影散播的过多魅力³¹。

妆扮实践

对女性使用化妆品的担忧源自19世纪出现的信念，即化妆构成了一种欺骗的形式，因为真正的美源于内心，外表反映了本质的善良和纯洁³²。到了世纪之交，明显的化妆迹象可以用多种不同的方式来解释：表明独立的女性消费者或危险的女性性交易。

20世纪中叶的英国（根据格洛格的保守反应）对梳妆台的想法与维多利亚时代对贞洁和性欲³³之间界限的不安是可以相提并论的，这种界限体现在礼仪中适当修饰的女性所表现出的不太明显的妆容。凯西·皮斯将化妆品的使用作为20世纪美国城市社会变革的象征进行分析，这种分析被用来描述特定地理历史时期女性的状态，当时“身份的表现——通过外表和姿态构成自我——从根本上与固定的个人和社会身份的观念不一致”。美国化妆品行业蔓延到欧洲和世界其他地区，使可见的妆容逐渐被接受，直到化妆不再被认为是有害名声的做法，甚至在社会上最保守的成员中也被接受为传统女性公共着装的必要元素³⁴。

尽管对化妆品的流行趋势进行详细描述超出了本研究的范围，但应注意的是，在化妆品广受欢迎的时期，化妆的礼仪涉及文化差异，例如美国、法国和英国各不相同。

但是，这应该提醒我们需要谨慎对待凯西·皮斯的断言，即“通过外表建构自我”的方式广泛出现。此外，也需要考虑这个观念的另一面，即关于固定身份的棘手问题。正是通过包容性特质，其中包括人们用来表达自己身份固定的、变动的以及更流动的创新对象和实践，才有可能超越现代或传统非此即彼的观念。

塔格·格隆伯格（Tag Gronberg）对20世纪20年代巴黎的研究提供了对国际现代主义的另一种解释，探索了对巴黎城市现代性的性别争议和性别化表征。巴黎的女性气质被公开作为语境，体现出优雅的着装和“妆扮”（toilette）的展演性（performativity）作用，这塑造了时尚现代都市女性的身份。“必需品”（necessaire）或化妆盒被称为“女性完美的现代附属品”³⁵。现在，女性可以在公共空间借助一种小型时尚配饰（一种微型的、移动的“梳妆台”）进行妆扮，以前非常私人的行为现在转移到了公共领域。在公众场合进行化妆的同时，女性吸烟和饮酒的社会接受度也不断提高，这标志着女性获得了新的可见性和自由度，以自己的方式参与到之前一直被认为是男人的世界之中³⁶。这样大胆的主张当然必须附带以下条件：尽管第一次世界大战后发生了激进的社会变化，但社会的保守阶层（通常被历史学家和社会学家定型为中产阶级）继续秉承传统价值

观念，并拒绝这种女性解放的标志，将其视为不可接受的“普遍”。詹妮弗·克雷克（Jennifer Craik）指出，在英格兰，即使“容忍化妆……但是仍然有人告诫不要在公共场合化妆”³⁷。化妆，像时髦的着装和风格一样，是女性超越继承的阶级地位的手段之一。

在第二次世界大战后，随着基于个性化自我实现的许多青年亚文化的兴起，外观也成为非常重要的自我实现要素。以1968年的学生运动为中心，并由世界各地一系列流行的抗议运动发展而来³⁸，年轻一代以特殊的面貌表明他们与各种政治和社会团体之间的联系。艾瑞克·霍布斯鲍姆（Eric Hobsbawm）将青少年文化归因于：

更广泛意义上的文化革命的矩阵，在风俗习惯、休闲消费方式和商业艺术方面的革命，日益形成了城市男女所浸淫其中的氛围。……它既是通俗的，也是自相矛盾的，尤其是在个人行为方面。每个人都应该在最少的外部约束下“做自己的事情”，尽管实际上同侪压力和时尚实际上施加了与以前一样多的统一性。³⁹

青年亚文化群体的着装风格以非正式的不一致性为

特征，这违反了“优雅着装”的规定，包括拒绝化妆或整洁的发饰。更具戏剧性的亚文化群体利用奇观的着装和妆容打破传统的外表规范，将其作为一种重塑身份的自觉行为。流行音乐和时尚行业利用亚文化的街头风格，并将其重新加工后用于主流消费，以便与之抗衡，新的和更极端的外观必须被发明。

伊丽莎白·威尔逊（Elizabeth Wilson）对时尚作为一种表演艺术形式⁴⁰以及作为“景观新的组成部分”进行了重要分析，这体现了对多元的、娱乐的和大众的颂扬⁴¹。她将时尚置于后现代心态的语境中，指出对社会身份偶然性的敏锐意识，这挑战了性别和性的传统定义，尽管是从既定、复杂、都市和另类的视角。许多社会历史学家⁴²记载了第二次世界大战后亚文化风格的普及，因此它可以被视为文化不稳定的进一步征候，从而增强了自我认同的重要性，这挑战了性别角色的刻板印象。最近，社会学家对由于基因工程而引发或导致的社会变化，使身体适应成为可能的现象也进行了相关研究。所以，根据安东尼·吉登斯（Anthony Giddens）的说法：

基因传递可以通过人工手段来实现……因此
切断了物种生命与生物进化之间最后的纽带。在

这一过程中，自然消失了，新兴的决策领域不仅直接影响生殖进程，而且还影响到身体的物理构成以及性特征。从而，这样的行动领域又反过来与性别和性别身份认同的问题，以及身份认同形成的其他过程相互关联。⁴³

1999年，第一对英国变性夫妇结婚。生为男孩的珍妮·纽汉（Janeten Newham）和生为女孩的戴维·威利斯（David Willis）不得不去丹麦举行婚礼，以拥有一个“适当的仪式”，一个基于他们新性别的权利。他们为改变“大自然的可怕错误”而进行的多年努力，为吉登斯所指的身体的物理重塑提供了例证。戴维被困在女人体内的经历使他希望自己“根本没有身体”⁴⁴，而珍妮猜想“也许有一天不会再有男人和女人的区分，而只有人”⁴⁵。

人们宣称自己过着“平凡”的生活，这种沉思表明，在相对较短的时间范围内，个人身份被感知和珍视的方式发生了翻天覆地的社会变化。自我实现的重要性似乎可以超越身体“事实”。然而，物质文化的某些方面更容易改变，数百年来却一直抵制改变，顽固地坚持，似乎对周围不断变化的世界视而不见。我们再来看梳妆台，为什么它没有改变以跟上现代化的社会改革所带来的女性生活的深

刻变化（这种变化反映在流行妆扮的快速变化中）？对以下案例的详细研究有助于解释某种类型的对象如何以物质形式包容和调解变化与停滞的矛盾要素。

温特太太的梳妆台

让我们看一个特定的案例——法式抛光胡桃木梳妆台——温特太太于1951年购置作为卧室摆设，并保存至今，它的形式与18世纪版本并没有什么不同（见图15）⁴⁶。温特太太的卧室摆设除了梳妆台外，还包括两个衣柜和一个抽屉柜，这在20世纪50年代是一种奢侈。她的积蓄源自战争期间的高收入，那时她在生产滑翔机的勒布斯（Lebus）工厂做夜班工作，这使她负担得起“非效用”等级的家具，其中50英镑的零售价中包含了3%的购置税。从“椭圆”形的顶部和底部抽屉、扇形镜子以及两旁的小抽屉可以看出残留的人们使用梳妆台的习惯。但是，1952年，温特太太搬入战后新城的住宅，那里狭窄的房间不允许以传统方式将梳妆台放在窗户前，当然也不允许在其前面留出足够的空间放置座位。战时的效用家具计划完全忽略了梳妆台，战后的重新引入旨在抵消经过那段时间的紧缩和短缺后人们感到的匮乏感⁴⁷。对于温特太太而言，能够负担得起昂贵的非效用家具，这

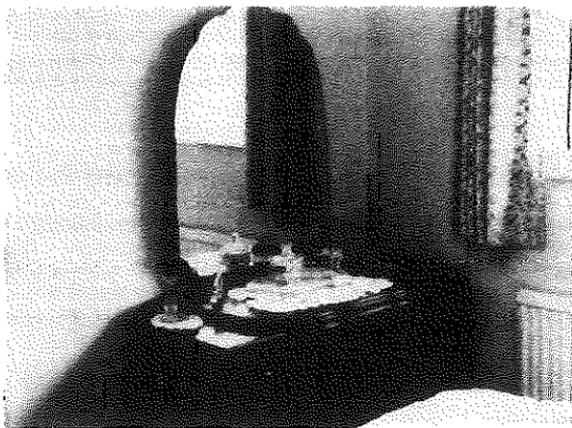


图15 温特太太的“非效用”梳妆台（法式抛光胡桃木），于1951年购买，拍摄于1986年（摄影：伊娃·朗多斯）。

是一种极大的满足感和自豪感。但她对个人社会进步的感觉并没有延伸到保持经济独立，1952年结婚后不久从北伦敦搬到哈洛地区的新住宅无疑表明了这一点。她是那一代年轻妻子的典型代表，他们搬进了后来被称为“摇篮镇”的地方。她在当地打字机厂工作时的意图是存钱“成家”，而后放弃工作。为了将温特太太的梳妆台放在恰当的语境下进行研究，我们需要考虑整个家具行业。尽管在战争期间由于受到国家干预而被迫进行某种形式的集中，但和平时期，它很快又恢复了以前的传统等级结构⁴⁸。第二次世界大战后，一些技术创新确实对家具的制造方式产

生了一定的影响，但总体而言，产品和生产方式都没有像改革者所希望的那样，实现现代化和大规模生产的彻底改变。

欧纳斯特·赛恩（Ernest Race）是战后时期最著名的现代设计师之一，参与了以实现大规模生产为目的的家具设计改革运动。他遗憾地在1953年评论说：“今天的家具仍然以手工产品为主，电动锯或刨床与手工操作的同类产品在概念上没有根本的区别。……很大程度上基于误解和错误的传统观念，家具行业的惯例阻碍了普遍设计的自然发展。”⁴⁹作为“优良设计”倡导者的代表，他的观点是家具不应该像时尚设计一样受制于流行趋势，但同时他也支持改革的需要，因为“全国大多数家具店……所提供的类型……都是一样的陈旧、笨重、夸张、装饰过度，并且显然仅有极其简单的抛光处理”。他的论点基于功能主义的逻辑，以及这样一种信念，即精心设计的家具应该是永恒的，但同时在材料、制造方法和外观上都应符合现代性。为了说明“过时”风格的不合逻辑，他嘲笑了“复制”或“古董”汽车或飞机的荒唐想法，并困惑于为什么只有某些创新能够被现代家庭轻易吸收而同时：

仍然有很多人使用燃气进行烹饪，然后用现

代化的流理台进行清洁，在工厂制造的“雅各比风格”（Jacobean Type）餐桌上享用食物。照明全部由电力提供，光从厨房的现代设备和餐厅里类似烛台并带有塑料烛滴之物中散发出来。

如果选择了厨房流理台，女人是否会挑选和旧的型号相似的产品，而不是选择新的不锈钢型号，或购买燃气灶具时要求它看起来像外婆的厨房用具？⁵⁰

毫无疑问，如果今天提出了类似的反问，他会惊讶地发现，鉴于维多利亚巴特勒水槽的回归以及Aga风格的流行，他可能会收到积极的回应。

毋庸置疑，如果按照欧纳斯特·赛恩的功能标准来判断，温特太太的梳妆台是不合时宜的。它似乎不可能曾经被用于化妆。在购买它的35年后，温特太太承认曾考虑出售它，但是当一位朋友称赞它的外形并观察到“他们不再生产这样的梳妆台”时，她改变了主意，这表明物的状态已从老式变为了“古董”。精心布置的静物画装饰被悬挂在温特太太的梳妆台顶部——切割玻璃托盘与之配套的盒子（盛着香粉和粉扑），以及对称放置的烛台，每个都带有配套的绣花垫。所有这一切并没有显示出日常使用的迹

象，却显示出传统家居所具有的象征意义。1999年的“圣诞节礼物”《家庭购物》图录呈现了今天仍可使用的同类梳妆台装饰配件——“传统的镀银三件套”，包括刷子、梳子和镜子，微型钢琴形状的音乐首饰盒（“打开后露出一对正在跳舞的情侣”），还有“制作精美的西班牙音乐陶瓷娃娃”。

面对影响女性生活的深远的技术创新和社会变革，传统家具的顽强坚持对于像欧纳斯特·赛恩这样的现代主义者来说似乎是无法理解的，尤其是在20世纪50年代初期，对于温特太太刚刚购置的、崭新的梳妆台而言。目睹20世纪80年代中期升级为“古董”所带来的价值，赛恩应该会感到更加震惊。在那里它仍然被闲置着，像捍卫传统的家庭价值观和过时的女性美文化一样被冻结了。

在挑战女性身份概念和人们生活现实的理论之间没有任何相似之处。最近的女性主义批评甚至质疑身份这一范畴本身作为一个稳定的概念，因为它依赖于对自然、原始和不可避免的概念的信仰。朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）断言，“因为‘女性’似乎不再是一个稳定的概念，所以其含义与‘女人’一样混乱和不固定”⁵¹。这一理论将女性气质定义为一种自我意识的建构行为，通过使用

外表作为假装虚假自我的手段。但是，当与真实案例进行对比时（如先前引用的珍妮和戴维的案例），这一理论仍然成立，尽管它们表现出相反的事实。只有通过使用虚假意识的理论，这种观点才能被接受⁵²。他们“生于错误身体”的解决方案是根据自己的真实性别来改变身体。他们并不是在宣称“自然的消失”（安东尼·吉登斯所言），而是相反地找到了一种超越“严重错误”的方法，通过人为干预来展现真实的自我。关于外表与本真性之间的关系，埃夫拉特·塞隆（Efrat Tséelon）的研究结论表明，“可以追溯到关于夏娃的旧厌女症与新的心理学和社会学理论之间的连续性，这一渊源关系在涉及女性自身经历的过程中被打乱了”⁵³。这不应被解释为对“身份”概念质疑的女性主义批判的粗暴驳斥，而是要指出理论的运用与日常生活的物质文化体验之间的复杂关系。

作为家具的一部分

因此，回到更大的问题，关于以家具布置为代表的包容性特质，可以看到它作为一个生态系统运作的方式，该系统设法将对立和相互矛盾的象征秩序维系在了一起，例如，维护秩序和混乱、现代和传统、本真性和短暂性、实用性和幻想性。这与那种受现代主义原理支配的统一设计

方案所产生的连贯性几乎没有关系，而这种现代主义原理会得到勒·柯布西耶（Le Corbusier）城市主义理论的追随者们的认可，如艾莉森·史密斯森（Alison Smithson）和彼得·史密斯森（Peter Smithson）⁵⁴，他们选择了以下引文来描述其复兴新型城市的“计划”：

进入公寓后，他立刻就被明亮的空间所吸引，白色的墙壁、浅色的窗帘和简洁的家具，看上去好像是从商店直接买来的。……洛格农（Lognon）提到，他本来希望拥有一个像这样的轻型公寓，周围空无一物，没有灰尘，实际上这让他想起了一家豪华诊所。⁵⁵

现代主义强加的束缚与总体社会理论有一定的联系，并试图使所有文化形式适应特定样式、模式或轨迹。包容性（本节中有关家的个人空间管理）也可以作为其他类型的占有（个人）空间的组织手段，这是一种混合的、务实的实践，它与个性的生存策略息息相关，而不是对审美秩序规则的关注。人们对所处环境的协调是多样的和独特的，这使他们能够适应环境，或者相反地，周围难以处理的环境使他们渐渐疏远它。本节有意将野性元素引入，旨

在最大限度地突出其影响力，它可能在同一个家庭空间中与其他物共存，例如梳妆台，毫无疑问地符合装饰传统，并默默地反对现代主义。作为“家具的一部分”，它是一种不可见的感觉，这种感觉超越了熟悉，而这种熟悉又会滋生轻视，这并非没有道理。

3. 语境 (Contexts)

引言

总之，在日常生活之中，政治与政体，经济学与经济，美学与美，都被具体化、经验化，甚至可能是被转化了——简而言之，是鲜活的。日常都是历史性的和语境性的，其边界随着不断变化的景观而变化。日常都是感性的、身体的、情感的和智识的。无论是历史主题还是它的作者，都无法逃脱日常的束缚，日常之外无立足之地。¹

日常也是物质的，它不断变化的景观是由场域、事物和自我组成的，通过这些，社交过程在空间、时间和身体的语境下进行和协商。日常在学术讨论之外，因此不必为了防止不可思议的相遇而规训事物。在日常生活的混乱和杂物之中，现实生活中那些不便的并置，以及像新城镇和老式梳妆台这样不太可能的组合也可以共存。在熟悉且难以置信的场域，物质文化中隐藏的狂野一面被揭露，

在这里可以看到人们如何利用物来适应现代化带来的无情改变——这种状况不断威胁并损害着个体性，但是与此同时又提供了个人形成自我身份的环境。日常的物质文化在很大程度上是未开发的领域，因为它太近了，难以引起人们的兴趣，司空见惯之物没有什么特别的吸引力。正如托比·米勒（Toby Miller）和亚历克斯·麦克霍尔（Alex McHoul）所言，“日常是不可见的，却永远存在。它充满了矛盾，并且可以被超越，就像日常的烦琐工作可以通过流行的形式和行为而改变一样”²。一旦魅力四射或“崭新”被日常吸收，它就会失去光泽。设计、时尚和具有态度之物通常带有挑衅的倾向，但是一旦失去了获取注意力的能力，它们就会迅速消失并退居幕后。

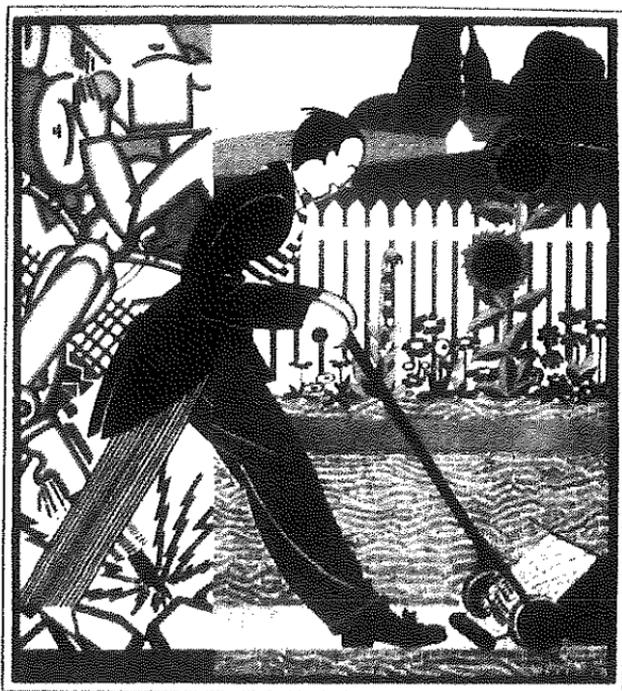
到目前为止，本书着重于定义物的社会性：服饰、织物、家具、住宅——这些构成日常生活物质文化的物。最后这一章将把研究的重心从物及其意义上移开，把承载它的语境作为关注的焦点。出于分析目的，将在空间、时间和身体这三个方面对“语境”进行研究。语境不是可见的实体，尽管可以将其概念化为背景，但它的存在只是为了定位其主体，因此具有相同的从视野中消失的特征。即使从分析的角度来看，语境也不能脱离语境化的对象——其存在的理由取决于它的关系状态。因此，为了掌握物的社

会生活，必须将其语境的偶然现实囊括在内，这些现实将它们的存在作为人们生活中有意义的部分。

有许多理论旨在解释与人类行为有关的时间和空间的抽象排序概念，本章并没有试图回顾或修订这些理论，但正是那些学术框架定义了框架之外的内容。大卫·哈维（David Harvey）关于指导时空实践³的不断变化的感知的分析，为一些结构化理论提供了深刻的文化分析⁴，这些理论在更广泛的当代文化语境下解释了后现代体验的特殊性。本研究更多地与他的主张相关，即“我们的空间和时间流动概念所依据的物质实践与个人和集体经验的范围一样多变”，而不是他的总体架构“围绕它们建立某种全面的解释框架，这一框架将弥合文化变革与政治经济动态之间的鸿沟”⁵。本研究的目的是将空间、时间和身体作为现代生活的原型语境，而不是使它们彼此错位。与此同时，本章每次只强调一个语境，以便研究特定地点、时间和身体个性的某些特殊方式，这些方式产生并体现某些类型的物质文化，与涵盖其日常生活的广泛语境相对应。

语境的概念是设计实践中的一个关键问题，我将在接下来的三节，以及一些自我意识较低的设计实践中进行探讨。一些设计师特意着手处理与日常相比更难以捉摸的领域，这些领域没有将设计概念化为物本身或个人的表达，

而是试图为生活提供语境，为日常生活提供框架，或为21世纪提供生存工具（见图16）。



by

UNDERGROUND

图16 一张20世纪30年代的伦敦地铁海报，描绘了一个典型的郊区通勤者在工作和居家状态下的区别（伦敦交通博物馆）。

空间：物依之地

在上一章中，我们看到了欧内斯特·雷德（Ernest Race）如何谴责在同一个住宅中将不合时宜的复制家具与最新的功能设计混合并置的弊端，温特太太从饱受战争之苦的伦敦搬到位于哈洛新城（Harlow New Town）的住宅（法国抛光红木的豪华卧室套房），她并没有意识到这违反了“优良设计”原则。1952年，在面临战后英国城市大规模重建，却缺乏激进规划政策的状况时，艾莉森·史密斯森（Alison Smithson）和彼得·史密斯森（Peter Smithson）发起了猛烈的抨击，批评像哈洛这样的新城是“遍布乡村的肮脏住宅，这无疑是莫里斯的遗存”¹。受勒·柯布西耶的启发，他们表达了对“今天住宅”（the house of today）的愿景，即要求彻底与过去决裂。尽管这一观点受到尊重，但人们普遍认为这是一种极端的做法，对英国战后的规划和住宅没有实际影响。但是，它确实构成了论辩的一部分，这使参与战后重建的建筑师、规划师和设计师了解了他们的观点²。

本节将通过考虑城市化尤其是住宅设计，探讨在建筑环境的物质文化之中，空间概念化作为主要语境化因素

的方式。与此同时，将重新审视“包容性”那一节中所涉及的“分离领域”的观点，从财产和社会地位的角度更加详细地研究公共和私人领域的形式和状况。在特定的城市形式（如郊区 and 街道）之中，这些差异在某些常规住宅类型中得到了体现，它们不一定与不断变化的社交地图的景观相关联。住宅可以被概念化为一个物理参考点，人们从那里与自己的内心和外在生活，过去、现在和未来相联。它也可被视为个性转换的空间，与外界连接的起点与终点。此外，本节探讨了建筑和城市形式似乎无懈可击的持久性，以及其脆弱性或对变化的抵抗力。二者之间可能在边界出现的那一刻就相互渗透了。不仅如此，作为转换、准许、禁止或控制访问权限变化的过渡点（门槛、窗户、门、入口和出口、内墙和外墙）也同样重要。家的过渡意义还提供了一种方法来研究永久性社会结构（如家庭，住宅中所体现的家庭）是如何适应不同的生命阶段以及现代生活所特有的不断变化的亲密感和自卑感，并如何与周围的外部世界建立关系的。

关于建筑理论的大多数文章都通过视觉性来讨论空间的体验，尤其是通过建筑师的凝视，即将意图性的阐释注入设计之中³。即使在职业建筑师的著作中，例如罗伯特·文丘里（Robert Venturi）和丹妮丝·斯科特·布朗

(Denise Scott Brown)⁴，他们开始“借鉴”图像学的研究方法，其话语也被视觉所主导。后现代美学体系源于重新建立的视觉敏感性，对视觉上的通俗流行文化产生了共鸣，例如文丘里和斯科特·布朗的“丑陋与平凡”(ugly and ordinary)被查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)评价为“多元建筑”，这种建筑风格运用了更具包容性的设计语言，混合了隐喻和双关的含义⁵。但是，尽管做出了此种努力，即将后现代感性与通俗流行融为一体，但是这种更狂野、更华而不实的(如郊区外墙的美学)表现形式(庸俗品位)被视为“危险的”郊区反动整合，例如罗杰·西尔弗斯通(Roger Silverstone)具有争议的提议，即电视“对郊区以及所谓的公共领域郊区化具有严重影响”⁶。然而，尽管文化评论家已将城市设计作为讨论后现代主义的工具，但是对其物质性的探讨却寥寥无几，例如大卫·哈维(David Harvey)断言，地方是一种社会建构，而“唯一有趣的提问是：通过何种社会过程来建构地方”⁷。空间和地方既是概念的又是物质的，如今，它们也在虚拟模式下被构想。从事实际项目的设计师和规划师不得被空间的物质性、经济性、政治性和美学性及其社会意义所纠缠。理论家讨论的主要是针对空间和地方的设计和栖居过程，这也是本研究所关注的重点。为了探讨空间的物质性，本节将进行案

例研究，其中包括住宅外墙私人化的美学以及搬迁。搬迁研究是基于以下方面的调查：搬迁的方式和选择位置、住宅类型、家具和布置的过程，以及从一个生命阶段到下一阶段的转换与协商过程。

“分离领域”概念是一种重要的分析工具，用以解释阶级和性别文化，并且已经在社会历史中得到广泛的应用，以强调由资本主义和工业化导致的劳动分工。它以同样的方式表明了家庭经济中男性和女性角色之间的差异⁸。尽管，如上一章所指出的，分离领域的概念不可避免地导致一定程度的陈旧观念，因此作为分析工具，它并不总是有效的，但是只要考虑到历史差异（模糊了其所暗示的清晰定义）⁹，它从政治、社会和空间角度比较私人 and 公共领域方面还是有效的。在日常生活的物质文化中，私人 and 公共之间的动态关系在语境化个性方面也具有直接的相关性，因为它从字面上为其耕耘奠定了基础，同时考虑了个人以外的社会关系。

正如吉登斯所言：

我们不应该把私密性（以及对私密关系的需
求）的发展解读为传统情景下公共领域的瓦解。
作为国家渗透的“另一面”的私人领域和作为不

可被揭露之物的私人领域，在这两个意义上，私人领域是公共领域的产物，反之亦然；两者都是渐渐出现的，是具有内部指涉性制度体系的构成部分。这些变迁也构成了私密关系转换框架的基础。¹⁰

将“公共”和“私人”一词附加到财产前，它们在阶级和政治上都具有非常特殊的意义，例如私有财产，意味着所拥之“物”，特别是土地的权利。后者在历史上属于地主阶级，他们通过继承获得了社会地位，并且随着中产阶级的崛起，通过利己的努力（在法律和自由市场经济政治的支持下）而获得了社会地位。前者将所有人享有公平分享“共同”财富的权利放在首位，并且在不同的历史时期受到不同程度国家干预的保护¹¹。例如，1947年英国的《城乡规划法令》实际上通过规划法规接管了对发展的控制。社会主义改革派（主张通过国家干预实行社会控制）认为这是土地国有化的第一步，这是由私人房地产市场的萎缩导致的，并最终获得由国家提供的自主居住权¹²。

通过将“私人”和“公共”与“生活”结合，获得了类似的启发性影响。因此，在空间维度上定义“私人生活”时，指的是发生在家的内部范围，并且仅涉及家庭单

位。玛格丽特·撒切尔 (Margaret Thatcher) 断言, “没有社会, 只有家庭和个人”, 这也说明了政治立场完全违背了承认公共领域的社会主义原则。因此, “公共生活” 不仅指向超越了家庭空间的公共部分 (每个人都享有通行权的地方), 而且指向更加分散的外向型意识, 即个人作为公民, 具有超越自身利益和财产的责任感。

没有什么比城市设计更能体现私人与公共政治的无处不在。“防御空间” 理论于1972年¹³被首次提出, 作为一种空间设计策略, 它通过使人们拥有主人翁的意识来增加其对公共区域的责任感, 从而阻止犯罪和混乱。这一理论自提出以来, 在意识形态层面饱受批评, 人们认为其阻止了公民权并鼓励了私人化。由英国伦敦大学学院巴特莱特建筑学院比尔·希列尔 (Bill Hillier) 教授领导的一项研究项目表明, 这一论辩仍在进行之中, 该项目揭示了在警治和空间句法 (Space Syntax) 之间产生的最新争论, 该争论的焦点在于死胡同布局 (cul-de-sac layout) 在威慑犯罪方面的效用。警务处对希列尔的研究抱有质疑的态度, 他们发现死胡同布局中的住宅遭受的入室盗窃行为比线性布局高出了五倍之多, 并以此作为反驳防御空间的理论依据。但是, 参与犯罪威慑的警察则持相反观点, 他们声称“封闭的死胡同布局显示了犯罪率的骤减”¹⁴。面对这次反驳,

希列尔推测“如果他们像这样继续下去，公共领域将会衰落”。但是，尽管警务处试图通过指责他偏颇的政治议程来削弱其立场，从而使他“在意识形态上反对自己的研究项目”，希列尔的工作还是被纳入了最新版本的《安全设计》（*Secured by Design*）指南之中。这份指南在环境、运输及地区事务部（Department of the Environment, Transport and Regions）以及其他官方机构的支持下推行，指南中省略了先前提到的死胡同布局，并建议使用其他方式对“清晰、直接、繁忙且常用”的路线进行布局¹⁵。这种粗略论点遗漏了许多可变因素，它们涉及布局的类型与其地理、社会经济背景之间的关系，这必定与安全性有关。平心而论，参与评估防御空间有效性的双方观点一定会对其结论有所影响。因此，最重要的是探寻设计中的私人 and 公共空间政治与城市生活的日常体验之间的关系，以及如何进行研究 and 有效应用。设计师依据假设进行工作，即空间的社会用途可以被内置，并且当他们的意图没有转移到用户的反应中时，他们仍然会感到惊讶¹⁶。

设计并不一定会使空间具有社会性，但人却可以。阿莫斯·拉波波特（Amos Rapoport）于1977年首次发表了“公共空间”的分析类型学¹⁷，尽管它基于忽略文化或历史特殊性的普遍定义，但仍讨论了人创造空间的一些方式。

作为人类学家和建筑师，他的项目旨在提供一种基于人（但仍然使用“man”作为人的通用术语）与其环境之间的关系进行城市设计的方法。他提出的“地域模型”基于“时空参照框架”，以及个人对城市生活的观点，他将其描述为：

一种极其复杂的空间体验——个人空间、私人领土、群体领土、核心区域的复杂集合、管辖和重叠的住宅范围。

考虑到从国家到家的所有规模的空间领域，拉波波特综合了三个他认为始终存在的特征：“空间认同感、排他性以及与时空交流的控制”。这三个特征通过“创建边界”在我们与他者之间形成了划分，进而定义了私人空间和公共空间。拉波波特承认，在城市语境中，“领土”不仅仅是“私有财产的所有权”，更是取决于对规则的共同理解和对占用的排除。但是，在他的负面假设之中，拉波波特将隐私的历史性和政治中立性定义为“避免与他者进行不必要的互动”却过于局限了。例如，他的解释并未涉及不同群体根据其性别、阶级、种族或残障，对其被允许居住，或被迫离开的地区可能有或没有不同程度的控制。

他的类型学在对构成建筑环境的物理特征进行文化分析时更为有效，在那些环境中，设计师可以采取一些控制措施，例如在考虑控制空间分隔的“屏障的性质、位置和渗透性”时；再如走廊¹⁸被认为是一种过渡性装置，为从外部公共空间进入住宅隐私空间提供了一种协商。

许多理论家试图从日常生活的角度来处理私人 and 公共类型的空间¹⁹。理查德·森内特（Richard Sennett）写于20世纪70年代中期，关于与18世纪相比当代缺乏任何公共生活²⁰意识的观察，被解释为社会理想虚无退化的症状，并被诊断为后现代状况的一部分²¹。然而，他的批评似乎与他声称要谴责的观点相吻合。他将18世纪陌生人之间社交意识的衰落和丧失归因于现代人对个人身份的自恋培养的优先考虑。相较于纯粹在“集体生活的机会”和“以令人满足的方式与陌生人交往”方面来定义城市的公共生活，他似乎更想讨论程式化的形式，使个人能够以一种自愿的方式参与公共生活，而不是出于公民责任感而产生的无私关注。对某种社会怀旧的渴望，可以解释为美国“60年代中期开放空间”意识形态的一部分，盖伦·克朗兹（Galen Cranz）将其描述为“以更新公众的旧观念为前提”，但以提供美观的“游乐场”以及公园景点为原则进行阐释²²。理查德·森内特对丧失公共空间感的悲观情绪，似乎是后现

代焦虑的征候，这种情绪体现在他当时的写作之中。文化评论家指出，大都市建筑的设计从单一中心转变为迷宫式复杂性的混乱碎片，这被诊断为晚期资本主义的症状²³。森内特的分析并未考虑到这样的事实，即能够参与18世纪的所谓公共生活意味着拥有选举权，因此女性在当时是被排除在外的。此外，他也没有承认任何利他主义和公开表现的团结，例如集体示威游行。这些抗议活动和游行示威体现在反对美国的越南战争及反对核军备的和平运动（终止冷战的动力之一，最终在柏林墙的倒塌中得以实现）。此外，25年前也无法预料到公众对社会不平等的认识会产生流行化的表现形式，例如反对种族主义摇滚乐和拯救生命演唱会（Band Aid），后者为在埃塞俄比亚饥荒中的受害者提供援助，并引起全世界的关注。其他案例包括全球学生运动，在抗议活动中和平示威反对政治压迫，要求言论自由和人权自由，例如在布宜诺斯艾利斯五月广场举行的阿根廷母亲“失踪者”（desaparecidos）抗议活动。

作为讨论和记录公众关注问题之域，媒体已从许多方面取代了城市论坛或公园。在人权问题方面，日益提高的公众意识使人们越来越关注影响日常生活中最基本方面的道德观念，从粮食生产到人类繁衍，这些议题每天以不同的形式在媒体中出现。这些担忧背后的逻辑是利润动机

的去优先化，这种动机不可避免地必须以长期价值为出发点，优先考虑消费者和生产者的健康和福祉，安全且合乎道德地生产商品，避免浪费，保护有限的资源，对可持续经济的良好管理与更公平的财富分配，以及随之而来的所有对地球自然和社会未来生态的连锁反应。这表明人们对公共事务的责任意识非常强烈，不仅涉及地方问题，还涉及全球事务。因此，公共空间已经从以城市广场为对象的公民层面发展到了全球，这样一来，就不必再到伦敦的海德公园或其他地方聚集了，因为交互式技术可以将事件带入任何可以使用电视显示器的私人家庭空间。但理论家对公共领域的存在、本质和性质存有疑虑。诸如理查德·森内特和于尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas）²⁴等学者，对失去了真实的经历而感到遗憾和怀念，他们认为只能在事件发生的地方进行政治参与。其他学者诸如罗杰·西尔弗斯通（Roger Silverstone）等，认为基于媒介同样真实，尽管当代媒体的构成不尽相同。

资本主义经济批判史的一个核心原则是诋毁这样一种观念，即它可以通过维多利亚·德·格拉齐亚（Victoria de Grazia）所描述的方式实现某种民主乌托邦，“个人对集体权利的追求，将良好社会的衡量标准定义为通过消费者支出实现的私人福祉”²⁵。但是，正如德·格拉齐亚这样的

社会历史学家提醒我们的——无论是倡导私有化还是集体主义，即使在支持自由市场经济的政权下也是如此——国家通过公共领域的干预和控制来施加力量。正如西尔弗斯通和德·格拉齐亚的研究所强调的那样，人们越来越意识到女性和家庭消费的道德经济，因为传统上人们将其视为私人领域，完全取决于生产，直到最近才被认为是次要的（即使没有被完全忽略）。

理查德·森内特对公共生活的理想化描述类型，以18世纪城市的公共空间为对象，他并不关心具有社会意识的设计师的工作。如前所述，通过1947年《城乡规划法令》对土地国有化的国家干预，建筑师和规划师设计了战后英国²⁶新城市空间的建筑环境。艾莉森·史密森和彼得·史密森的主要贡献是他们对“普通性”建筑的愿景，这种建筑没有优先考虑美学，并且提倡一种比英国以往任何时候都更具战略性的计划²⁷。尽管相关的批评是反对将规划视为一种误解的社会控制形式，但是，在其较新的城市设计政策形式中，它不再自动意味着“彻底清除”的重建。由约翰·普雷斯科特（John Prescott）于1999年²⁸组建的城市工作组（Urban Task Force）制定了一项综合的城市规划政策，这一政策依赖于利用现有的城市结构，而不是将其大面积夷为平地，从零开始，或不必要地侵占绿地。这意味着从

理论上说，应适当考虑空间的公共作用，以免私有部门的利益受到控制。但迄今为止，这一理想未能兑现，全国各地购物中心的闲置空间都证明了这一点。

但是，回到与分离领域论辩有关的财产政治，考虑到业主在面对国家治理对住宅施加的社会控制时如何分配自己的空间²⁹，住宅所有权尤其是物质文化研究的主题。阶级和性别的隐喻可以通过二分法来表征，这极其容易地映射到分离领域理论，并在住宅设计中加以物化，其中最具有刻板印象的是内与外，并通常以女性和私人代表³⁰。除了历史和地理上的特定差异外，当研究特定的个人日常经历时，还会发现更为复杂的社会关系网络。直到最近对家庭空间³¹的人类学和政治学研究视角产生兴趣之前，主要研究普遍关注中产阶级的社会历史、社会住宅以及与设计和栖居有关的性别议题。但是，对通过维护和装饰住宅所建立的各个家庭成员之间更亲密关系的研究，即使不是完全空白，也相对匮乏。最近一项研究探讨了法国家庭内部的洗衣安排，通过运用民族志的研究方法，揭示了夫妻在共同生活的情况下，如何设法保持个人身份认同³²。有关开放式平面图的其他详细研究³³，探讨了清除战后住宅内部墙壁的重要性，并将其作为一种研究手段来探究设计师（将其视为现代创新）在何种程度上实现了民主化的

意图。

与开放式平面图体现的现代设计中客体化的渐进式社会变革的含义相反，这种民主化的意图已成为私人房地产开发商“通用产品”的标准特征，并为经常搬迁和需要临时装饰的住户提供了易于适应的框架。在20世纪80年代，房地产市场的蓬勃发展使得业主可以采取一些行动，以适应从“首次购得”的房产到更大面积的住宅，再到退休后的庇护所等不同生活阶段。私有化同时伴随着人们对规划的社会观念失去信心和政策的政治变化。这些政策消除了将公共住宅建设作为国家责任的做法，从而造成了一个依赖严重耗竭的公共住宅存量及由国家通过半官方住房公司资助的不充分“非营利性”住房协会的下层阶级³⁴。因此，住宅成为商品而非权利，为市场力量提供了统治的舞台，对于那些无力购买住宅的人而言，这不利于他们的生活条件³⁵提升。但是，进一步研究通过DIY装饰和改建而进行的物理改造过程，分配策略变得更加清晰，这种改建使得公共和私人住户都可以将住宅变为家，从而获得某种程度的自我实现。这指的是上述提到的列斐伏尔援引的“占有/居有”（appropriation）³⁶概念。

郊区化 (suburbanization) 与中产阶级身份的建构

如果说城市是工业化社会中公共领域和现代生活的刻板印象，尽管“乡村”是其明显的反义词，但仍可以说二者之间的过渡空间——郊区——代表了中产阶级建构身份的空间。正如雷蒙·威廉斯 (Raymond Williams) 所记录的那样，乡村的历史指的是18和19世纪的圈地运动，代表着“一个漫长的征服和攫取过程，这种活动在历史上一直持续不断：通过杀戮、压迫、政治交易来获得土地”和“财产关系的普遍变化，这些变化都朝着同一个方向发展：耕地扩展，但所有权也集中在少数人的手中”³⁷。郊区占据了城市与乡村之间的缝隙，这是地主绅士与富商的荒地，使其在乡间拥有一席之地。郊区是社交活动中中产阶级的过渡空间，从理论上讲，这里是获取乡村住宅的中转站。

郊区以大规模生产的商业开发住宅的形式为中产阶级的崛起提供服务，这也是空间私有化的具体体现。郊区住宅形式说明了典型特征是如何与中产阶级将隐私价值视为个性，将财产所有权作为独立性的价值观融合在一起的。郊区最初源于将住宅与工作场所区隔的动力，居住在健康的环境中，拥有花园和充足的新鲜空气，通过现代化的交通网络便捷地到达城市³⁸。

郊区饱受评论家的谴责——既因其自以为有抱负的自负，又因其温和的中间路线的民粹主义。郊区成为资产阶级家庭价值观私人领域的隐喻，该私有领域在女性家庭生活中得到了理想化，并在19世纪达到了顶峰，20世纪继续得到了发展”。政治经济学家和历史学家在传统叙述中对私人领域的忽略，一定程度上可以解释为对家庭作为生产场所缺乏认知，以及对消费、进而对女性的经济贡献的忽视”。这就是为什么直到最近，艺术史和设计史学家仍然对资产阶级住宅、家具和物的研究不感兴趣”。在视觉文化语境下，他们的漠不关心还可以归因于郊区美学的缺乏（“品位庸俗”），这通常被贬低为“媚俗”。女性主义社会历史学家最先发现了中产阶级女性生活的“内在”历史及其对家庭道德经济的贡献”。尽管有些设计史学家在关于设计的社会历史的研究中提及郊区，但这种兴趣主要是针对其在优良设计运动中的地位，在符合现代主义的范围内——金属窗、电器和地铁海报都体现了现代美学。这些研究中几乎没有提到瓷砖壁炉、绘有图案的油毡或复制的手工雕刻橡木餐具，这些物让人联想到20世纪30年代典型的旧英格兰（Olde England）郊区，除了作为指出拙劣设计案例的教学工具之外，这些物还更好地展现了现代化大规模生产的优势，例如弯曲的胶合板和管状金属家具。

作为被驯服的乡村，郊区所体现的风景如画的浪漫概念，被尼古拉斯·佩夫斯纳（Nikolaus Pevsner）视为英国品位的象征，并在其1955年题为“英国艺术的独特性”（The Englishness of English Art）的瑞斯讲座（Reith Lectures）中进行了阐释⁴³。郊区的意图与现实之间存在矛盾——建立的同时也是破坏。如果郊区是为了吸引人们去乡村生活，远离城市的喧闹和异味，提供独家、私密且恰好位于以拥有悠久历史的“优质”家庭的乡间别墅为标志的“精选”地区附近，但是，一旦在田野间修建了道路，“理想”的住宅被大批量地复制，那些优越的条件就不复存在了。但模糊性而非一致性是使郊区如此受欢迎的原因⁴⁴，这使其能够将传统与创新相结合（融合了现代和历史的混合风格），例如，



图17 带有半木墙和双层玻璃的海斯花园（Hays Gardens）7号。

都铎式半木墙以及内部精简的瓷砖浴室（见图17）。

郊区还提供了一种购买财产所有权的附带权利的方式，它赋予了一定的政治权力，因为定义了公共领域和私人领域之间的物理交汇点，从而根据地域赋予物理排斥和包容的权利。但是，对空间的占用并不是业主所独有的，这一点已在其他研究⁴⁵中有所涉及，本节将结合在公共住宅区域采用郊区化美学来进行详细说明。郊区可被描述为郊区化地理实体的一种特定类型（既不是城市也不是乡村），但越来越多的人将其称为一种态度或感知结构，与个性相关，这可以被转译为不受国家干预的私人化环境规划的特殊形式。最近，人们认识到郊区不仅仅是空间的社会地理结构或建筑历史⁴⁶的一个次要方面，这表明：

郊区不再仅仅存在于维多利亚式的别墅或花园城市地区性住宅或带状发展的景观之中。在郊区的想象中，人们发现（可能越来越多），无论在规划师的绘图板还是城市边缘，虚拟空间都不再可见。郊区是一种精神状态。它建立在想象和欲望之中，在那些努力维持家庭的日常生活之中，以及在那些仍然勇于（或疯狂）定义和捍卫资产阶级价值观的人们的话语之中。⁴⁷

上面引自罗杰·西尔弗斯通（Roger Silverstone）《郊区愿景》（*Visions of Suburbia*）中的最后一句暴露出他有意提出一个尴尬的话题。郊区具有私密、女性和中产阶级的内涵，作为学术研究无足轻重的领域，直到最近这些内涵还都被视而不见。对所谓的“抛弃男权”背后政治的修订，从阶级和性别认同的角度合理化了对时尚和消费习惯的兴趣⁴⁸，并扩大了女性主义历史学家首先提出的“隐藏在历史之外”的议程⁴⁹。现在，人们更加普遍地认为，个人与公众一样具有政治性，因此，研究郊区的兴趣之一就是将其作为一种空间，通过这种空间，社会转型得以实现，从而使新型的现代自我认同成为可能。

从乡村到郊区——从农民到市民

我对考克福斯特（Cockfosters）⁵⁰郊区化的案例研究表明，这是两次世界大战之间发展的典型特征，这种发展为潜在业主提供了半独立式住宅。分析这一案例旨在说明，伴随着伦敦地铁的修建以及为中产阶级通勤者开发经济适用住宅，乡村是如何变成郊区的。20世纪30年代，在政府资金补助的鼓励下，现代交通运输和广泛的投机性发展引发了对郊区自用住宅的需求⁵¹。现在，更多人可以负担得起更高标准的家庭舒适程度。这些需求以及电力等先进技术

的广泛应用，导致了翻天覆地的变化，具体表现在对郊区
和城镇的大规模规划，以及住宅规划、建筑施工、家具和
家用电器的设计（见图18）。

1933年7月31日，考克福斯特地区的皮卡迪利（Piccadilly）
地铁线延伸工程竣工，这标志着该地区从乡村到郊区的转
变⁵²。快速、高效、廉价的出行方式（票价低廉以鼓励出行
习惯养成）促使中产阶级白领搬到郊区。从1932年开始，
建筑协会推出了各种帮助购房者的措施，例如，以建筑协

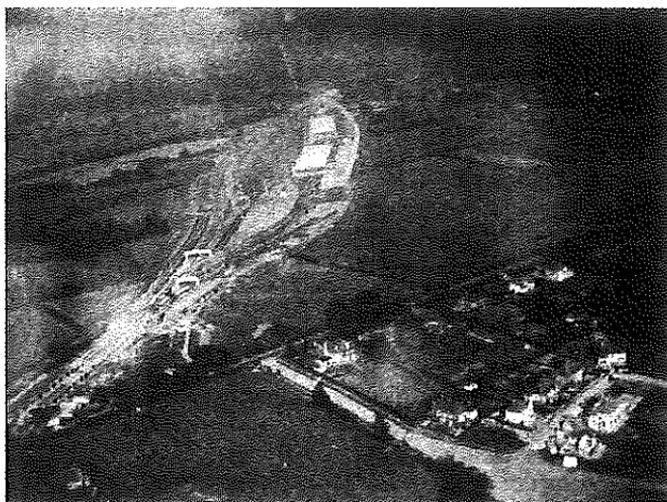


图18 1939年，考克福斯特地区的鸟瞰图，显示了伦敦地铁Piccadilly线的新建终点站。

会的抵押贷款购买新的现代住宅，以及为新居民提供许多以前从未享受过的便利设施——新鲜空气和开放空间、电力，带自来水的独立浴室以及卫生间，带内置家具的厨房，以及砖腔结构的隔热层。

“（士绅）是施舍者，我们是村民。那时没有今天这么多钱。所有人都靠菲利普爵士桌旁的面包屑为生。”兰代尔夫人关于成为郊区之前的考克福斯特（20世纪20年代）的童年记述没有怀旧之情，那时这个地方仍然是一个前工业化的村庄，它周围环绕着农场、田野、村舍和灌木丛，除此之外还有旅馆、商店、校舍，以及罗伯特·贝文（Robert Bevan）在1839年建造的教堂（这样他农场的工人就不必长途跋涉去恩菲尔德的教堂了）。当我在1982年采访兰代尔一家时，他们仍居住在考克福斯特。他们的半独立式住宅位于西极（Westpole）区（1936年至1938年间开发），这个区域是当时修建皮卡迪利地铁线路延伸段〔从奥克伍德（Oakwood）区穿过沙宣（Sassoon）区到考克福斯特〕遗留的土地，并由菲利普·沙宣爵士（Sir Philip Sassoon）在1935年以75英亩的面积出售。

在上文提到的考克福斯特地区最重要的“施舍者”中，包括以茶闻名的立顿夫妇、汉伯里和沃克的弗朗西斯·沃克爵士（Sir Francis Walker），以及百万富翁菲利普·沙

宣爵士，后者于1908年从贝文家族购买了特伦特公园。1777年的《议会法》划分了恩菲尔德·蔡斯的狩猎场，旨在加速农业种植，这吸引了富有的赞助人，他们在18世纪建造了乡间别墅并为该地区的农场工人和仆人带来了就业机会。1926年，菲利普爵士用来自皮卡迪利的德文郡府邸（Devonshire House）的18世纪面砖重新设计了19世纪的特伦特公园宅邸（Trent Park），这是威廉·肯特（William Kent）在伦敦幸存的最后一座宫殿。1982年，仍有幸存者回想起当时沙宣爵士身穿制服的仆人、他们为威尔士亲王组织的聚会以及王室其他成员的来访。兰代尔先生于1911年出生在考克福斯特，与曾祖母一起住在沙宣庄园的一处小屋里，当庄园仍然属于贝文家族时，他的曾祖父曾是这里的一名樵夫。他在1982年的童年回忆仿佛来自另一个时代——他回忆起油灯和周六的杂事：擦洗餐具间里的方石板地面，从井里取水并砍柴，仆人在“大房子里”的舞会，以及和朋友潜入哈德利伍德（Hadley Wood）掏鸟窝。

对于在战前几乎是封建状态的村庄里出生的原始居民来说，他们依赖士绅才能生存。正是战后的“实用”住宅，例如1946年，在政府的许可下，皮格伦姆（Pilgrim）公司在考克福斯特开发的住宅，最高售价为1300英镑，使像兰代尔这样的年轻夫妇首次在中产阶级中站稳脚跟，并

最终在西极区落户。在经历了郊区化转变的考克福斯特地区这一代居民中，从几乎像农奴一样的生活转变到拥有自己房子的中产阶级，这种现象并不罕见。

与附近的南门（Southgate）区相比，考克福斯特的郊区化进程相对较晚，只是在1934年和1938年期间地铁站建成之后，才突然如雨后春笋般出现。正如有关米德尔塞克斯（Middlesex）的当代指南所描述的那样，现代化对该地区造成了转变：

南门格林（Southgate Green）地区的魅力持续存在，直到三四年前才有所减弱。但是现在，这一区域的一侧是设计体面的现代住宅，另一侧是更加现代化的公寓，而第三侧设有一些商店（包括化妆品、留声机唱片以及获得当今幸福感的其他必需品）。然而，最令人震惊的变化发生在老商业街与大通侧（Chase Side）的交界处，而且所有变化仅在一年之内。新修建的地铁站和周围的商店、公寓都体现了最新的国际化设计。老铁匠铺在1933年7月被拆除，如今，公共汽车依据既定的交通路线无休止地运行。所有这一切都是不可避免的，但是，正如这位女士在故事中所说

的那样，“一切都太突然了”。然而，即使到了现在，考克福斯特的村庄仍然像过去一样优美平静，除了那个设计精美的火车站。⁵³

将现代商品（如化妆品和留声机唱片）视为“现代生活的必需品”，这与附近的乡村（历史悠久）形成了鲜明对比。然而，两次世界大战期间的郊区化发展成功地将传统与现代融为一体，在兼顾了新旧之间平衡的同时，实现了社会转型，解放了像兰代尔这样的人。他们在童年时代感激士绅，并在成年之时获得了其父辈不曾拥有的独立程度。除此之外，他们进入中产阶级的另一个迹象体现在，当被问及第一次世界大战之前他们如何打发闲暇时间时，他们的回答是：“我们那时没有闲暇时光”。

乡土建造——无名的风格

1982年进行的考克福斯特案例研究与前一年发表的顿罗亚明（Dunroamin）地区⁵⁴研究结果相互呼应，展示了基于都铎复兴风格（Tudorbethan styles）或简化的“避风塘”（suntrap）现代风格的住宅类型（标准两层、三居室、半独立式住宅）有几乎无数的微小变化。考克福斯特郊区化住宅包含了相同的“可选择的主要特征和固定设施”，作

为体现个性的重要元素。这些元素由伊恩·本特利（Ian Bentley）⁵⁵与《顿罗亚明》（*Dunroamin*）的合著者所总结，为消费者提供了各种类型的窗、门、山墙、门廊、彩色玻璃、壁炉边框，以及浴室套件等。顿罗亚明地区研究是在20世纪80年代初期由建筑教育家们发起的，为了表达他们对“现代建筑对个人需求明显缺乏研究兴趣”⁵⁶这一现象的关注，著作的最后一章被命名为“向顿罗亚明地区学习：价值观念与我们的居住之所”，这与斯科特·布朗（Scott Brown）和文丘里的《向拉斯维加斯学习》的立场类似。

奥利弗等学者对个人主义精神的阐释一直是郊区备受追捧的原因，可以说，它不仅符合既定的中产阶级风气，而且，规模较小、价格适中的半独立住宅使得一批人有能力摆脱租住的境遇并移居到这里。因此，在两次世界大战期间，这见证了一种新兴类型的中产阶级的崛起。除了社会身份的变化之外，所有权赋予的自由（相较于租赁协议）使业主能够根据自己的喜好调整空间和花园。

从20世纪80年代初期开始的顿罗亚明地区研究项目旨在从其“敌人”，即优良设计运动中拯救郊区。从历史上看，优良设计运动与热衷复兴早期住宅类型的兴趣同步，它是将住宅存量升级为新建筑的替代方法。对复兴

的热情同样适用于在考克福斯特地区发现的“都市乐园”（Metroland）类型（两次世界大战期间半独立式郊区住宅类型）⁵⁷，以及维多利亚州内城区的联排别墅，早期规划者认为这仅适用于贫民窟的清除，并引发了“士绅化”（gentrification）趋势⁵⁸。到了20世纪60年代，相较于购买需要维修的“旧”房产，购买新房产成为更现实的主张，尤其是当房主已经进行了装修。

从一开始，战时郊区就一直是现代主义建筑师和规划师鄙视的对象，他们批评郊区模拟乡村风光的现象，以及其模拟历史风格伪造村舍和乡间别墅⁵⁹。这一现象也引起了众多批评，就像今天的“邻避效应”（nimbys）⁶⁰反对郊区入侵乡村一样。其中最强烈的反对者是克拉夫·威廉姆斯-埃利斯（Clough Williams-Ellis），他是一位建筑师，以建造波特梅隆（Portmeiron）而闻名，这是一个位于北威尔士波特马多克附近的伪意大利村庄，也是当今主题公园的微型先驱。1929年，他发表了颇为激进的论辩文章，将伦敦郊区比作章鱼，最终章鱼把触手可及的“古老的英格兰”勒死了⁶¹。但它的许多批评者不只是古怪的历史主义者或提倡优良设计的专家。优良设计的规划者和拥护者普遍提倡对一战后的重建计划进行前瞻性思考，避免郊区发展的失控增长以及当时被视为丑陋的城市繁荣。1940年，杰弗

里·鲍弗里（Geoffrey Boumphrey）罗列了一些被视为丑陋的城市繁荣，其中包括“广告招牌、杂乱无章的车库和加油泵、茶店，以及所有破坏了吸引顾客魅力的企业”⁶²。

1982年对考克福斯特地区住宅外墙进行的研究表明，尽管受到了设计专业人士的批评，但郊区作为生存和栖居的理想之地，具有强大的韧性，吸引了连续几代的业主持续改造和改建住宅，与时俱进地参考不断变化的现代性和后现代性形象。这并不是说“后现代”⁶³一词从未成为郊区住宅的投机建造者或购买者词汇的一部分——对于郊区最狂热的拥护者而言，即使不是不知道，也不会因为一小群诋毁者的抱怨而动摇。尽管郊区发展的规模巨大，但在设计史上分配给它的微小空间只能归因于选择性盲目，这种盲目审查了任何不符合现代主义的物⁶⁴。半独立式住宅未出现在艺术史中，因为它不能归因于特定的建筑师，尽管在大多数情况下可以追踪到负责建造的公司（见图19）。它的典型风格也没有被赋予一个具体名称，因此在很大程度上，它仍未得到应有的提及与关注⁶⁵。此外，在聚焦于城市青年的流行文化研究中也未发现对郊区的只言片语。它仅出现在涉及中产阶级的社会历史记录中，尤其是随着对家庭空间感兴趣的性别研究的出现，这个词才有了自己的意义。因此，即使曾经是新的（如果不是创新的话）住宅

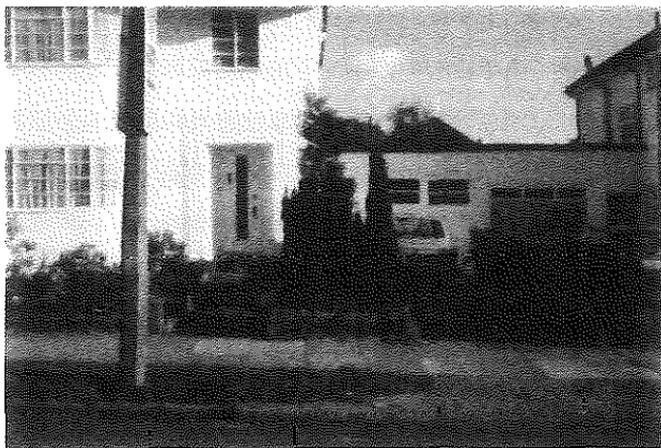


图19 两次战争之间的郊区半独立式住宅，带有现代遮阳棚的金属窗户。

形式，这种典型的混合风格仍继续流行，正是这种风格使得郊区半独立式住宅成为日常生活视觉词汇的一部分——一种无名的风格。因为它已经被普通的住宅建筑实践所吸收，而且除了滑稽的嘲讽之外，没有任何其他主张⁶⁶，所以将这种风格称为“乡土建造”是比较合理的。

1968年，伦敦罗南角（Ronan Point）高层公寓倒塌事件使人们对现代建筑设计失去了信心，这导致了设计师转向使用早期的常规建筑类型、技术和材料。⁶⁷但是，不仅是高密度高层建筑类型的公共住宅受到了公众以及专业人士的攻击。对战后许多劣质公共住宅的有理有据的批评的部分

责任，必须归因于未充分测试的新材料和工厂建造技术，它们导致了由于冷凝而产生的严重潮湿等问题引发的不安全和不健康的生活条件。社会学家注意到跨阶级向家庭私有化的转变⁶⁸。这里不是审查公共住宅的地方，也不是为自那以来其持续遭受的不良印象提供解释的地方。规划者和建筑师对公共住宅设计的关心和重视必须得到赞扬，公共住宅的设计经历了许多不同的变化，以期满足19世纪以来的“住房问题”⁶⁹。然而，可以合理地得出结论，同样的批评，被奥利弗（前面引用）温和地称为“对个人研究缺乏兴趣”，是在公共住宅设计中应用标准化背后的意识形态，并且也被优良设计运动的最新修订所应用。一些批评家观察到，设计文化倾向于国家干预住宅设计，并通过工业设计委员会⁷⁰等机构促进优良设计运动，这是由阶级、性别和种族偏见驱动的，因此也是由稳固的中产阶级设计师群体的品位驱动的。但是，也许会有更多无名设计师，例如亚历克斯·麦考文（Alex McCowan）⁷¹，他根据自己在公共部门住宅设计方面的经验，意识到最好的解决方案是提供“一个基本框架，人们可以自己动手，因为他们无论如何都会根据自身的需求进行改动”。

在后来被刻板化为后现代的语境之下，接受流行品位不同于建筑师所倡导的风格这一现实，是具有意义的。

这是一种设计师讨厌的模仿风格，因此，他们不同意“向拉斯维加斯学习”的方法，这种方法赋予“建筑师一个卑微的角色，而不是现代运动想要接受的角色”。但是斯科特·布朗和文丘里通过在设计中采用平庸的图案来庆祝“丑陋与普通”，这依赖于一种复杂的认识，能够认识到“有点不寻常的熟悉事物具有一种怪异的和启发的力量”⁷²。可以说，英格兰最早受到自下而上影响的后现代“街头风格”建筑之一是希灵顿市政中心⁷³，它以郊区山墙砖砌住宅的形象为基础，采用工艺技术努力“为人民”提供一幢建筑（见图20）。尽管在建筑媒体上被“年轻守旧”（young fogey）的保守派批评家称赞为“英国重要的建筑……已远离现代运动”，并被誉为“表现出令人着迷的变化”⁷⁴，但它的意图对那些未能认出市政厅的公众失去了意义，因为它看起来更像是一个规模庞大的郊区住宅群，而不是市政建筑。这种空间的迷失感来自传统上与家庭而不是城市相关的风格的引入。

尽管在20世纪30年代，郊区化半独立住宅是一种新的形式，但到了20世纪80年代，它已经以一种无处不在的、平庸的方式变得过时了。不过，它驳斥了战前现代主义者关于它将成为“未来贫民窟”的预测，历经了几代的升级，继续为人们提供着“理想之所”。这种类型的住宅



图20 罗伯特·马修 (Robert Matthew)、约翰逊·马歇尔 (Johnson-Marshall) 及其合伙人 (建筑师) 设计的希灵登市政中心20号于1979年竣工。

数量之庞大，以至于即使在千禧之交，乡土建造仍然是全国范围内地产开发的典范。第一代升级包括内部空间的扩展，扩大了厨房的面积，使业主可以购买洗衣机和冰箱等新家电。这些家电最初是奢侈品，但到了20世纪60年代，它们已经成了家庭必需品。中央供暖是住宅的另一项改良，但也已经变得普遍了，而立面上的玻璃窗则成为现代化的流行特征。到20世纪80年代，最流行的升级形式之一是安装双层玻璃，并用广泛普及的铝窗替换窗框，这遭到了保守主义者的反对，从那时起，他们开始将注意力转向20世纪的建筑，坚持认为所有翻新都应与其所处时代“保持

一致”⁷⁵。

20世纪80年代初开始了对30年代住宅进行翻新的工程，我们可以将其解释为在私有化被用作政治策略期间发展出的特定郊区化美学的症状，尤其是对住宅外墙的翻新，因为这对公众可见。在玛格丽特·撒切尔保守党政府的统治下，通过税收优惠措施使财产所有权更易获得⁷⁶。在考克福斯特地区的研究中，外墙个性化显示了各种形式的“改良”，旨在对20世纪80年代以前过时的住宅风格进行现代化处理⁷⁷。尽管双层玻璃使其看起来更现代化，但对其个性化几乎没有任何作用。前门的风格是最能体现独特个性的地方（见图21、22和23）。图21—23呈现了在同一条路上的所有住宅，并举例说明了用于增强基本相似的半独立式住宅类型的外墙风格范围和样式。海斯路25号展示了一个白色的“乔治亚”风格镶板前门，两侧是凹槽壁柱和镶板全长侧灯，还有匹配的镶板双车库门。33号有一个拱形的嵌入式门廊，带有实心的镶板（天然木质）前门，全长彩色玻璃侧灯和顶灯，以及在双弯形支架上的模压边缘悬挑。40号装饰性悬挑延伸至一楼的整个正面，在前门上融合了“古典”饰钉，并由入口两侧的两个伪离子柱支撑。低矮的栏杆标志着内部的私人空间，场地的其余部分被从住宅前面的公共人行道标记的边界隔开。



图21 海斯路25号，带有“乔治亚”风格的镶板前门，两侧是凹槽壁柱和镶板全长侧灯。



图22 海斯路33号，带拱形嵌入式门廊，实心镶板（天然木质）饰面前门，全长彩色玻璃侧灯和顶灯。

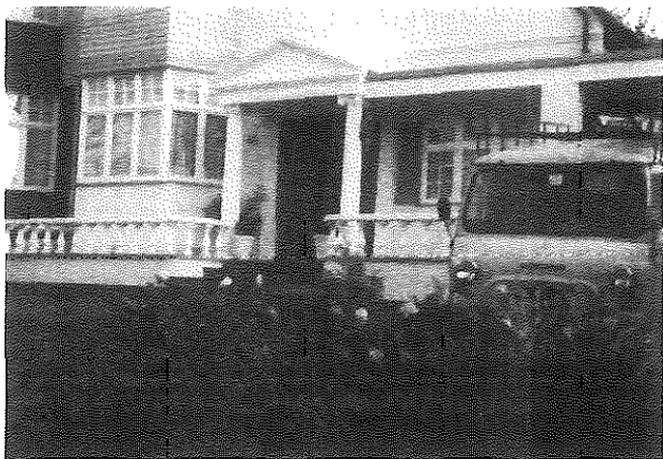


图23 海斯路40号，装饰性悬挑遍布整个正面，在前门由入口两侧的两个伪“离子”柱支撑。

住宅作为自我表达和张扬个性之所由来已久，这不一定局限于较富裕的家庭或总是明显地公开展示⁷⁸。在撒切尔政权下促进住宅所有权和“购买权”被证明是受欢迎的获得独立感的手段。越来越多的业主通过外墙和前门的个性化设计营造了一种特殊的私人化美感。因此，我们可以很容易地将私人住宅与公共住宅（曾经完全归属地方政府所有）区分开来⁷⁹。在住宅中添加个性化的元素（如伪乔治亚式门、凸窗、封闭式前门廊、马车灯）和纹章（如鹰头和狮子）成了常见的升级标志。在同一时期，DIY商店的扩张

使得材料、工具和建筑部件（这些以前只能从建筑商那里买到）成为更为普遍的家装用品⁸⁰。尽管有些研究根据典型的消费者类型对业主进行了分析，例如，对有意升级自己的住宅以表明所有权或将其视为未来投资的业主⁸¹。但是，其他研究却表明，对住宅的占用是一个极为复杂的自我实现过程，不一定需要拥有住宅的所有权⁸²。

我们需要谨记的是，“普通”是像史密森夫妇这样的有远见的建筑师试图实现的特征之一，不是通过复制旧的形式，而是通过为社区的共享空间提供合理的设计。这一浪漫主义设想的提出是受彼得·威尔莫特（Peter Willmott）和迈克尔·杨（Michael Young）在20世纪50年代对伦敦东区研究的启发⁸³。该设计基于他们的结论，即工人阶级的家庭不希望搬离社区，他们宁愿将门前空间让位于公共“街道”。在他们词汇中，“普通”似乎是指熟悉的日常。然而，在三代人之后，有证据表明，从伦敦搬迁到新城镇的家庭不再感到“格格不入”，他们设法将家庭休闲关系映射到花园城市类型的计划之中。对于仍在租用市政住宅的家庭，他们的身份感源于与子孙后代生活在同一个社区之中，这源于他们的休闲活动，例如CBR（公民乐队广播）和他们的家居装饰⁸⁴。

通过（业主和租户）装饰和DIY改造，我们可以从住宅到家的转变过程之中观察到居住者想要个性化空间的愿望，



图24 威尔士矿工的住宅，建于20世纪50年代，带有煤气灶和电视（威尔士生活博物馆）。

他们将空间从普通变成非凡，这在某种意义上对他们自己来说是特殊的，尽管不一定是古怪或异常的。新的装饰作为一种以自己的身份为住宅打上烙印的方法，可以说是获得所有权的一种方式（即使只是象征性的）。许多案例表明，消费活跃的居民甚至想要再疯狂一点儿，以其非凡的“出格”品位和所购买的最新潮之物震惊他们的朋友和邻居（图24）⁸⁵。

DIY 和拼装文化俱乐部

消费研究鼓励了“选择”和“生活方式”这两个相互矛盾的概念，这表明人们要么根据自己认为的内在个性来选

择购买商品，要么购买的商品是由针对消费者的操纵性市场力量决定的，用承诺进入特定现成生活方式的产品吸引他们。这种对选择完全由内在产生，而生活方式完全由外力强加的夸张解释，旨在消除单向过程的概念。早在20世纪之前，随着人们越来越意识到营销是一种刺激销售的技术，而不是依赖于供需的“自然”压力，就已经在很多方面引发了对驱动消费模式的复杂机制的不可估量性的猜测。凯西·佩斯（Kathy Peiss）指出沃伦·苏斯曼（Warren Susman）在世纪之交对美国消费者的“经典表述”是如何区分“性格”的固定身份和培养的“个性”对消费实践的影响的。选择的观念代表了消费者的观点，即作为一个个体，有权利和自由接受时尚或选择停止追逐时尚而因此表明态度，这与按凡勃伦“炫耀性消费”的思路对消费主义的批评相矛盾，“炫耀性消费”暗示了更受操纵的消费者的存在。但是，大多数日常的消费习惯并没有表现出奢侈的挥霍行为，而是表现出一定程度的控制力和自觉性决策，这在消费研究⁸⁸和购物习惯中已得到了充分证明⁸⁹。虽然有些批评家认为，“生活方式”是贪婪的商业主义强加给消费者的虚假生活方式，但它确实参考了一种可能的，即使无法实现的真实生活方式。皮埃尔·布尔迪厄的“惯习”理论解释了个人通过与他人共享的态度和品位，以及与群体或阶级的关系来形成个人身份的方

式，法国社会学家莫里斯·霍尔布瓦赫（Maurice Halbwach）则根据早期对工人阶级的研究，提出了“竞争类型”理论，这只是生活方式被用来研究通过消费实践与世界联系的方式的两个例子。但是，正如许多批评家所观察到的那样，他们没有考虑社会流动性，也没有考虑阶级以外的任何社会差异⁹⁰。

为了重新理解“包容性”这一节中所讨论的“个人所拥之物的生态”，即消费阶段以外的DIY家居装饰实践，我们需要将其视为适用于未分类的“乡土建造”风格的另一个层面。为此，我建议适当地使用文化分析中的两个术语：“拼装”（bricolage）（1979年）和“文化俱乐部”（culture club）（1984年）⁹¹。我认为这是对最初用来描述城市青年亚文化术语的恰当使用，这些术语以前没有经过学术分析，因为除了作为精英主义的批评对象之外，它们不被认为值得认真审查⁹²。拼装源自迪克·赫布迪格（Dick Hebdige）对人类学的改编，用以描述“亚文化风格的建构方式”。“文化俱乐部”大致取自彼得·约克（Peter York）关于伦敦青年风格的报道⁹³。这不仅是因为拼装是法语中DIY的意思，这使它十分适用于个性化建造者的风格语汇，而且还因为赫布迪格对它的解释将这种类型描述为亚文化的一个类别，它可以独立存在，而不是作为对真实之物的拙劣复制或“再现”，换句话说，是媚俗的，非类别

的，虚无的。“无名风格”一旦个性化，就可以变得高度时尚和“狂野”，就像赫布迪格将拼装应用到朋克和其他勃兴的青年亚文化中一样。人类学家使用拼装来描述特定群体通过即兴创作和不恰当地占用商品，以自己的物质逻辑来“思考”自身所处世界的过程。赫布迪格举了“泰迪男孩”偷窃萨维尔街（Savile Row）西装的例子。在乡土建造中，“乔治亚”门（带有整体扇形灯）也是一个不当使用的案例，该门将通常位于门口上方的弯曲顶部玻璃面板整合到门本身的顶部面板中。

彼得·约克使用“文化俱乐部”，旨在描述一种折中主义的风格，为了进入某个特定的亚文化群体而必须采用这种风格，但这与遵循上层的时尚风格无关。在拼装和文化俱乐部这两种情况下，风格都取决于业余的重新组织或更确切地说是无组织化的过程来混合“恰当”的风格，使用不同的元素，这些元素不一定被认为是“相匹配”的，或者被改编成一种个人的自我表达方式，同时宣布成为特定“文化俱乐部”的成员。彼得·约克的“文化俱乐部”概念非常适合乡土建造的个性化需求，因为像所有各种俱乐部的风格一样，它允许无限变化，同时仍属于特定的总体居家式郊区生活方式。不同业主所体现出的细微差别是无限的。此处讨论的元素——外墙——只是经过重新装

修的众多特征之一。室内和花园是另外两个同样重要的元素，提供了更多可以发挥创意的机会。只不过外墙是面向公众的，业主可以在这里向邻居和路人展现自己的个性。

建筑师J. M.理查兹（J. M. Richards）是1940年出版的《现代建筑》（*Modern Architecture*）¹⁹的作者，以及《建筑评论》（*Architectural Review*）的编辑。他是现代建筑的反对者，并始终对郊区进行谴责。1946年，他在一篇文章²⁰中将郊区描述为“迷人的丛林”，承认它完全无视“优良设计”的原则。理查兹一直谨慎地指出，他并没有试图将郊区描绘或延续为“一些与文化发展主流无关的虚假的田园生活方式（*Merrie England*）”，而是要拯救普通人运用自己创造力的能力，现代主义坚持认为建筑师最了解这种品质。在《现代建筑》1973年版本的前言中，理查兹倡导汲取郊区的经验，以创建一个空间，使个性蓬勃发展，并融入鼓励“用户参与”的新理念，这与斯科特·布朗和文丘里甚至奥利弗等人的研究（倡导建筑师向郊区学习）不同。尽管理查兹在提及“业余者”（*amateur*）时语气有点居高临下，但考虑到他写作的时期，他对那些富有创意的家居改良者表现出了不同寻常的尊重，他写道：

业余爱好者的热情投入（即使有些不熟练）也保留了英国郊区风景如画的传统。由于将建筑

作为一种业余爱好所付出的代价相对较大，所以业余建筑师很少见，尽管他们曾经与郊区风格所采用的别墅传统的建立有很大关系。……但是，如果没有业余建筑师的帮助，今天的郊区将聚集着业余园丁、业余景观师、业余装饰师以及各种效果的发明者、杂工和个人主义者，郊区丛林得益于他们的创造力，并从中获得了生机，他们的创造本能是其他任何人都无法企及的。⁹⁶

房子与家之间存在着不同程度的分离——无论是在购置产权（原始商品）还是在房子转变为家的过程之中。对家而言，空间也具有个人和公共属性，并被融入日常生活。将商品地域化并将其转变为个性化家庭空间的购置和安装过程需要一个灵活的中性背景空间和一个参与生产的消费者，而不是考虑到现成消费者的高度设计的成品。所以，让我们回到为何郊区（半独立式住宅）得以保持其受欢迎程度的问题上来。也许它一直是一个理想之所的原因之一是它满足了个人的需求，即使它是为身分不明的“普通家庭”设计的一种大众化产品。郊区成功的秘诀无疑在于它的模棱两可——既不古老，也不现代；既不是城市，也不是乡村。这种品质使其能够适应无限的品位，为居住者提供了自我个性化的无限可能性。

时间：将物带入生命

总还有时间

来提出疑问，“我敢吗？”“我敢吗？”

总还有时间来转身走下楼梯……

我可有勇气搅乱这个宇宙？

在一分钟里总还有时间

对于一分钟将逆转的决定和修订。

因为我都已经知道了，都知道了——

熟悉了那些黄昏，和白日的光景，

我是用咖啡匙丈量了我的生命。

摘自艾略特（T. S. Eliot）的“J. Alfred Prufrock的情歌”，1917年

时间的相关性和主观性被封存在与时俱进以跟上新事物与等待永远不会到来的正确时机的静态感觉之间的比较中。时间可以通过多种方式渗透到日常生活的物质文化之中。时间意味着起点和终点——生与死、永恒与死亡。时间是通过长短、频率、持久性、变化性和有限性来体验

的，是通过身体与物质世界的关系来感知的——就像不可阻挡地冲向未来或逐渐从过去演变而来，时间从未停止。

“日常”和“生活”都具有一种时间感，同时又具有与变化相关的连续感。尽管存在与成年仪式有关的传统期望和文化传统，但个人对时间的认知直接影响着他们如何跨越不同的人生阶段，形成他们对青春、成熟和衰老的主观认知和态度。

时间的流逝在物质世界中随着年龄的增长（从少年到成年，从新到旧）过程变得可见，这体现在眼角的皱纹之中，崭新住宅的光辉之中，建筑外部褪色的油漆剥落之中，或暴露金属的锈蚀之中，它还体现在新款汽车以及被踩踏了数百年的石阶的磨损迹象之中。通过永恒的更新过程体现现代性的设计假定了创新进步的优势，并且也接受了在拥抱变化时所带来的暂时性的易变和不稳定风险，如“变化”那一节所述。相反，乡土形式似乎永远存在，似乎与过去的永恒面貌保持联系，从而为不断变化的现代世界提供慰藉与逃避。时间不会“停滞不前”，人类生命也不会——时间只会在死亡之时停止。人通过使用物来调整其与时间的关系——保存记忆，摆脱过去，拥抱未来或关注当下（见图25）。

纪念碑提供了一种公共哀悼的物质形式¹，并且在精神分析研究中引用了更多个人物品，例如简·格雷夫斯（Jane



图25 《旧时光》(Past Times)封面, 2000年夏(天真烂漫, 亚瑟·哈克, 艺术摄影)。

Graves)水罐“内部”的故事即在心理康复过程中起到了隐喻作用²。“变化”这一节讨论的“过渡性客体”直接关系到从一个生命阶段过渡到另一个阶段的协商。在概念化时间的运动过程所遭遇的方法论问题, 尤其是关于静态物质

对象作为生活经验的时间方面的隐喻体现，最好根据某些类型的物质文化被用来与生命和死亡保持联系的方式来进行假设。

时间被概念化为事件发生期间的持续时间，最重要的是人类存在或海德格尔意义上的“存在”被体验的维度³。大卫·哈维等现代主义者认为，“成为”（becoming）是一个更具政治意义的立场，因为它取决于未来变化的可能性⁴，但并不是每个人都有足够的力量做出决定。时间是根据生命周期的持续时间⁵来感知的，并通过自然现象（如太阳的东升西落以及季节的变化）的反复或通过基于标准时钟设置的机械手段来测量。时间可以被概念化为将日常生活聚合的矩阵，即使时间本身并不重要。在某种意义上，空间可以物理地体验为脚下的坚实地面，也可以作为身体与墙壁之间的间隔。时间是一种定向手段，人们可以以此来安排自己每天的生活，并通过它与进入世界之前存在的事物以及离开世界之后可能发生的事物保持一种对世界的感知。时间是通过身体、日常生活的惯例、生命周期的不同阶段，以及特殊的事件、记忆和历史以多元的方式进行体验。它通过虚构的怀旧回忆和想象的将来被幻想和浪漫化，这些将来构成了文化表征和叙事的一部分，它们在赋予人们一种身份感——生活在他们自己的时代——方面发

挥了作用。在最基本的层面上，时间是根据个人“一生”来定位主体性的维度之一，还是自我存在意识产生的中介——在对死亡的预料中做出“人生选择”的机会（或没有机会，视情况而定）。

时间类型

正如上述提到的海德格尔所言，“存在时间”是这里用来分析其与日常生活关系的时间类型之一⁶。另外两种时间类型是有用的分析工具，可以使讨论超越主观因素，即“民族志存在”（人类学时间的一种理论形式）和“历史时间”。最后，由于与后现代性的特殊关系，“时空压缩”也将被讨论，尽管它并不构成一种时间，因为它实际上似乎否定了时间作为一个维度，它实际上强调的是它的偶然性。存在时间预设了一个具有有限寿命的“存在”，因此与时间性有一种特殊的主观关系，而与钟表时间几乎无关⁷。在描述存在与时间的关系时，约翰·麦奎利（John Macquarrie）定义了过去、现在和未来的存在意识：

在存在的情况下，过去和未来与现在内在相关。我们永远不会在刀锋般的当下捕捉存在之物。……通过记忆，存在者将他的过去带入了当

下。通过预期和想象，他已经掌握了自己的未来，并将自己投身其中。

如果我们缺失这种特殊的时间性，那么我们将不会存在。在这种时间性中，我们超越了当下，并在某种程度上联合了过去、现在和未来。⁸

这意味着一种简单的能动形式，麦奎利通过指出过多地生活在一个特定的时间类型中会产生典型的失衡而证明了这一点——过多地活在未来想象的可能性中，会产生无法实现的理想主义；而活在过去，作为逃避焦虑和不确定性的一种方式，可以避免任何激进或新的风险；然而完全生活在当下则表明彻底缺乏能动性。所以，所有行动都取决于当下的状况。通过观察个体的主体性如何以物质形式被物化，存在时间提供了一种考察个体如何形成与时间之间关系的方式。

玛丽·道格拉斯（Mary Douglas）和巴伦·伊瑟伍德（Baron Isherwood）在对大众消费的人类学研究中援引的“民族志存在”在某种程度上与“存在时间”相似，但只是停留在理论层面上的相似。它将过去、现在和未来的时间分层在一个类似的共时时间系统中，作为一种捕捉和解释将过去与现在和未来连接的文化联系方式，这些文化联

系在历史时期分析中并不明显，因为这些分析只是记录了不断发生的事件。道格拉斯和伊瑟伍德将“民族志存在”描述为：

一种特殊的时态，旨在将过去、现在和未来集中到一个连续的现在。……它把许多人的事件综合到一个时间点上，综合的价值在于对感知到的当下进行分析的能力。无论过去还是现在，重要的事物都可以在当下这一时刻被感受。……关于未来的当下看法同样会沿着某些路径吸引当下的判断，并阻挡其他路径。它假设了两种观点，即个人选择性地过去视为验证神话的来源，而将未来视为梦想的源头。⁹

鉴于在此引述摘录之后的断言，即“当前的民族志假定了一个不变的经济体系”，因此像约翰·沃克（John A. Walker）这样的历史学家建议一定要谨慎对待这种人类学的时间也是可以理解的。这种谨慎是建立在怀疑研究对象仅仅是发现文化的普遍性和跨历史性方面的一种实践。然而，尽管结构人类学确实试图揭示跨文化的不同民族产生相似文化模式的基本潜在模型¹⁰，但它对学术思想的主要贡

献之一却是对文化“差异”的研究¹¹。正如沃克在1989年将人类学理论推荐给设计史学家时提到的：

人类学起源于欧洲殖民主义语境。在早期阶段，学者们研究这些不同于本国文化的外国文化时，往往将之视为原始、落后、僵化、劣等、反常、非历史的或静态的。这种他者性（otherness）所拥有的是一种异国情调的吸引力。但现代人类学家已经意识到父权主义和欧洲中心主义的危险，并寻求理解和尊重文化差异，以一种平等的关系进行研究，不先入为主。他们现在还意识到，局外人的存在也影响着被研究者，因此在对社会的正常运作下定论时，也要考虑这方面的因素。或许设计史学家也可以从中受益。他们也需要宽容和尊重他人不同的设计品位，也需要考虑在进行采访和观察时，其自身的存在对采访结果所造成的影响。¹²

十年的经验教训在很大程度上仍未得到重视，尽管设计师有时会设计非美学之物¹³，但却不被认可，并被指责为媚俗，即具有讽刺意味的审美品位。媚俗仅以其“可爱”

的形式流行——只要它没有威胁性、不太丑陋或不令人反感，只要它已经磨平了棱角，就可以接受。但是，就像朋克——丑陋的唯一流行表现形式一样，它注定是狂野的。只有在没有被驯服的情况下，它才作为一种声明发挥作用，但这仅适用于“具有态度之物”的设计。约翰·沃克的言论仍适用于绝大多数的大众消费产品，设计史学家和评论家选择忽略这些产品，认为它们不值得被分析，或者无关紧要，以至于根本没有引起他们的注意。

为了将时间作为研究日常生活的物质文化的语境之一，有必要复活“民族志存在”（ethnographic present）的理论概念，从人类学的角度出发，将其应用到研究不同文化群体的个性，同时还要考虑研究者的观点。它的综合特性在后现代思潮的语境下发挥着巨大的作用，“时空压缩”的概念也将在下文中详细解释。自道格拉斯和伊瑟伍德进行研究以来的22年间，通过历史学家视角的自觉干预，人们看到了后殖民历史解释的问题化¹⁴，提出了一些诸如“谁的历史？”之类的问题。这两个学科对研究者的角色以及在解释文化特异性时认识社会多样性的重要性进行了类似的自我审视和重新评估。就心态而言，历史通常被比喻为一个地方——另一个国家——并且需要了解只有在将“历史时间”的维度纳入框架时才会抛出的特殊性。在

建议谨慎使用人类学时间的警告中，需要考虑包括在哈维的“时空压缩”概念中体现出来的扁平化时间的后现代影响，但不要将其视为无关紧要，因为它有助于解释一些当代流行的历史态度。

因此，在转向“历史时间”之前，我想停止考虑哈维的后现代“时空压缩”理论¹⁵与“存在时间”和“民族志存在”的相似之处，因为它们各自代表着不同的时间融合感，并以自己的方式发挥着作用。时空压缩是哈维用来描述后现代性影响的特征之一，后现代性改变了人们对世界的看法。他将资本主义归因于其加快生活节奏的程度，从而以“世界有时似乎向我们内部崩溃”的戏剧性效果克服了空间障碍。他对“地球村”（交流）和“地球号宇宙飞船”（经济和生态相互依存）的经验概括了某种程度的普遍意识。他以运输方面的创新使旅途变得越来越快为例来论证“时间消灭了空间”。他将空间的相对性追溯到19世纪的殖民主义，这导致了领土意识的不稳定。随着交流的增加，“只要看一眼晨报”就可以将世界各地同时发生的事件告知读者。因此，现在不再需要钟摆来标记线性时间，而是可以同步地感知事件。像马歇尔·伯曼（Marshall Berman）¹⁶和许多其他学者一样，哈维对后现代状况的分析包括大宗商品生产的扩张，以及伴随着通过消费过程实现

的加速和变化的经验。快速、即时可用的过时商品的适应性使它们变得易于处理¹⁷，这在后现代的瞬态和不稳定经验中得到了证明。像丹尼尔·米勒（Daniel Miller）这样的物质文化主义学者将消费解释为制定应对当代生活不稳定因素的积极征兆¹⁸。

到目前为止，描述的时间类型都将时间作为多层次的，并且最好以并发的时间间隔（即同步）的形式进行概念化和分析。但是，抛开存在的（主观的）时间，并且暂时仅考虑理论层面的时间类型，则可以从更抽象的层面为研究日常生活的物质文化做出贡献，民族志存在和时空压缩都似乎在理论上对同步时间具有相同的影响，但是，二者是从截然不同的程序化起点出发的。前者可以在详细的经验层面上进行应用，以研究主观文化的特定经验，而后者则是针对基于对资本主义生产的批判而产生的一种总论。我认为存在时间——在个人层面上如何体验时间性，以及在分层效应非常具体的物质生产中如何将其客体化——可以通过“民族志存在”的形式将其理论化。除此之外，还可以通过社会和个人的自我创造行为，以及蕴含其中的生产和消费的物质过程来实现这种经验。

“其他”时代——历史和“过去”

对许多人而言，历史是由国家信托这样的公共机构代表的，这些机构不仅被认为是为了保护文化遗产和民族认同，而且还被转化为大众厌恶“现代”设计的物质证明。对“遗产”的这种品位产生了一种风格，几乎可以不合时宜地应用于从街头家具到手提包等任何事物。它的吸引力在于提及模糊的怀旧“其他”时代，而不是假装准确的历史再现。有大量关于“遗产”¹⁹商品化的批判性文献，以及一些对通俗流行文化立场的反驳²⁰。在这里介绍这种现象的主要目的不是进行美学批评或审查有关历史代表过去的方式的论辩²¹，而是要引起人们的注意，即在阻止现代化的过程中，“继承”概念所具有的神奇的变革作用。1999年12月10日《汉普郡纪事报》报道了竞选者对拟议的公路大厨（Road Chef）高速公路服务站的设计提出的反对意见，这一事件可以作为一种例证：

肖纳伍德附近一个M3服务站的反对者将其设计方案的批准描述为一种“悲剧”。……服务区位于温彻斯特市中心以北约6.44千米处，将用现代材料建造并配以金属屋顶。……伊斯特利教区

议会主席艾莉森·马修斯（Alison Matthews）作为反对者之一，声称设计限制未得到遵守。她说：“可以肯定的是，该服务站可以融入周围的区域，但这与我们的预期不符。我们希望这些建筑物具有传统的外观和体现国家信托式的特征。”

比将历史悠久的乡间别墅作为高速公路服务站模型的假设更具启发性的是，一个想象的过去被作为解决现代生活不可接受形象的万能之计。毫无疑问，如果要禁止他们将汽车驶入市中心，反对服务站的人们会更加激烈地抗议，他们通过所谓的6.44千米外建筑物的视觉污染来进行抵御。我试图用这个逸事来表明，“历史”作为对过去的物质理想化嵌入当代文化的方式。在这种情况下，历史时间与我们如何了解过去，以及与传统历史无关——记录重要事件和人物的编年史对塑造一个国家、机构或文化形式的现状起到了重要作用。它甚至与更具反身性的“后现代”历史表述无关，后者将其视为一种话语——一种由选择的材料、方法和理论形成的解释，用于指导与特定利益群体以及特定文化身份相关的研究。这种趋势将一些历史学家的注意力转移到了历史的隐秘层面，并试图通过研究工人阶级、女性、被剥夺权利的人以及穷人的历史来调整这种

不平衡。尽管一些学者通过想象过去的流行概念²²来尝试使用口述历史技术从研究对象的角度出发，但该项目总是由诠释口述证言的历史学家进行调解。然而，一些著名的历史学家大力驳斥了破坏历史信誉的政治策略，他们同时意识到当代历史学家必须“更加注意自身的修辞策略”²³。

现代时间、历史时间和现代性

与上述理论模型——人类学的“民族志存在”、哲学的“存在时间”和后现代的“时空压缩”——所隐含的共时性不同，“历史时间”假定了对过去的回顾性知识和历时性结构，将当下与过去联系起来，但无法将其还原。我指的不是以专业历史学家（历史学家的时间）的阐释形式来了解过去。主体与过去建立联系的方式并不一定要阐明，而是可以在建构其个人物质世界时以物质表现形式进行观察。在日常生活的语境下，历史性时间可能与通过坚持传统而获得的认同感有关，或者相反，为了追求变革而偏离了传统。后者取决于一个有识之士，他在某种程度上感觉到对自己生活的掌控，并且比过去更符合现代。朱迪思·威廉姆森（Judith Williamson）在谈及广告激发历史感的方式时，称其为“与过去个人时间的假想关系”²⁴。

我在这里所说的历史时间与历史学家的研究成果无关，

因为它以“其他”时代的形式指代过去的流行观念。所以，不需要为唤起对20世纪80年代维多利亚时代市政厅的记忆而修建具有精美建筑细节的郊区超市，也不必试图保留“国家信托”式服务站的概念所唤起的风景如画的乡村田园感。正是与“活在当下”和参与当下的感觉相反，才将当下与过去分离，例如通过参与一种短暂的时尚进行体验，这种时尚不会持久，也不知道接下来会发生什么。它更多地是通过与家庭、民族或一群志趣相投的个人共享“历史”来寻找身份认同。但是，这种“历史时间”与历史的关系并不紧密，因为它发生在封闭的叙事之中，不会有意外结束的危险²⁵。与历史相比，它更多地与唤起有关，因为它与当下的现实没有联系。“过去”使人感到舒适，给人以归属感，但其激发欲望的能力、对无法真正实现的过去的渴望、对死亡的逃避也同样令人着迷²⁶。与“家”不同的是，同现在而不是“过去”相关的历史时间无人问津，除非在隐喻意义上表明与“最好被遗忘”之物有一定程度的分离。“现实”以其对死亡的预见性而被“推到后面”，正如那个狂热的现代主义诗人艾略特所言：“人类无法承受太多现实。过去的时间和未来的时间。可能发生的和已经发生过的事情，都指向一个终点，那始终是现在。”²⁷在任何“真实”的体验形式中，过去的时间都是无法实现的，而对它

的怀念——怀旧——只能产生一种不真实的重构。近期对纪念物的研究试图调查其实现社会记忆并影响人们对过去看法的方式²⁸。

艾略特所指的存在时间是任何事情都可以发生的唯一维度，但是需要一个主体真正地使事情发生。于尔根·哈贝马斯指出，现代性的特殊性与历史无关，只能“从自身中创造规范性”²⁹。“现实只能在时间和永恒相交之处构成。”³⁰关于现代意识，哈贝马斯将瓦尔特·本雅明的“现在时间”描述为“一种解决方案，为了解决已经变得短暂的现代性的偶然性获得自己的标准这一矛盾”。历史时间的概念假定了某种历史连续性，因此只能将现代性视为目前唯一的时间点，在该时间点，我们有可能对过去做出决定性的突破，以发挥能动性和激发变革。这个现代主义版本将现在视为“历史的锻造”和“未来的母体”³¹，并且对于将历史视为博物馆或纪念馆这一观念毫无兴趣。

在遗产博物馆中鼓励“过去”

在20世纪80年代复兴的保护主义运动中，对过去进行物化的普及通过《国家遗产法》³²（1980年和1983年）被制度化，这促进了“将遗产转移给国家以代替资本转移税和遗产税的手段”，³³并成立了国家遗产纪念基金。在新成立

的保守党政府的领导下，它以纪念馆的形式成为复兴第二次世界大战爱国精神的一部分，可以由全国共同分享。除了维护和保存之外，现在的管理职责包括展览和展示历史遗迹，以便公众参观著名的历史建筑、未受破坏的乡村、考古遗址、纪念碑和其他被认为值得被赋予“国家遗产”地位的古迹。国家遗产纪念基金会的受托人负责选择并授予他们认为“符合”标准的遗迹，通过“自证”的方式来回避定义什么才应该成为“国家遗产”的问题，并且只对收到的申请做出相应的反馈³⁴。占统治地位的观念似乎是一个正在衰落的国家、破败的乡间别墅和消失的工业遗产，这些都必须为子孙后代保存。“传承”的流行魅力引发了一种基于令人回味的历史时期（维多利亚时代、装饰风格、50年代风格）的风格流派，用于大众媒体营销，以及设计各种商品的样式，从服饰、美容产品和厨房用具到主题娱乐活动，例如哈特菲尔德之家（Hatfield House）的中世纪宴会或兰开斯特的乔治亚节日等（Lancaster Georgian Festival）。

博物馆展示技术的新策略是针对这一趋势特意开发的，目的是增强游客与过去相遇的体验。博物馆展示技术的变化不再聚焦于分类，而是将物从展示柜中取出，以更有趣的方式进行重新布置，以吸引和激发参观者的兴趣。历史重建作为一种手段，越来越多地应用于对“真实”

（3D场景）的呈现方面。这些技术包括“定格时刻”，通过展示一个工作车间，里面杂乱的工具让人感觉工人刚刚离开并即将返回，或者使用雕像、复制品、摹本、声音特效和旁白（口述历史）来营造气氛，并直接从旁白的证词中传递信息³⁵。此外，通过博物馆工作人员或志愿者对历史的重演（re-enactment）来构建“鲜活的博物馆”³⁶。重演的现场可能是一个维多利亚时代的厨师在厨房忙碌的场景，那里的参观者会被诱人的烘焙气味所吸引，并被邀请品尝糕点，或者几分钟后，他们作为学生可能会被安排在19世纪后期的教室中。这些利用博物馆文物的关系性安排进行的戏剧化行为，旨在将其转变为日常之物并赋予其历史感³⁷。相较于晦涩难懂的阐释性文本，这种展示的目的是吸引观众更细微的内在感受。诉诸移情有助于在向学龄儿童讲授历史时认同陌生环境，这一直是教育家之间争论的话题，因为担心它会虚构历史。但事实证明，这种策略在社会历史、地方和区域博物馆中非常受欢迎，并且被广泛使用。

人们打扮起来参与“鲜活历史”的重演，已经成为一种流行的休闲形式，发烧友们通过这种形式使自己沉迷于古老的战争、音乐、舞蹈和盛宴、纺织、编织和手工艺实践之中（见图26）。使用“真实”的方法和材料来制作服饰、武器和其他日常之物满足了发烧友们的部分兴趣。对



图26. 重演盔甲骑士的场景，诺丁汉罗马狂欢。

于传统的“发明”和神话的“历史建构”，历史学家和文化评论家持有批判态度，这是出于对历史准确阐释³⁸的追求，或对基于意识形态或商业目的而利用历史的策略的攻击。例如，对消费主义的批评已经涉及对广告（出售了对过去的错误陈述）和博物馆（强加了对历史的主导观点）

的批判。因此，需要对历史学家的思想动机进行更严格的审视，以及对国家遗产的责任进行新的批判性认识。

所谓的新博物馆学，是试图使博物馆对文化遗产问题，以及通过物对历史的阐释产生自我意识和敏感性。文物所有权中涉及的政治和民族身份的内涵³⁹是一个引起公众关注的热门话题，希腊要求大英博物馆归还埃尔金大理石雕塑（Elgin Marbles）就是一个例证。通过博物馆和其他教育资源与过去相遇，这一策略越来越多地运用与主题公园及大众媒体中所使用的类似设备来激发观众的互动体验，从而调解人们对历史的感知方式⁴⁰。尽管创新一直是设计中运用的主要营销手段，但对历史主题以及对“传统”和“经典”的引用也已经被证明颇受观众的欢迎⁴¹。20世纪80年代新博物馆数量的激增⁴²，在某种程度上必须对反映在当代物质文化中的一种流行历史想象形式的传播负责。这也意味着一种感知结构，它引起了人们对过去的兴趣，这在传统遗产现象中表现得很明显。自从被官方机构认可以来⁴³，参与“遗产”收藏和展示的学者和博物馆专业人士之间的核心论辩即聚焦于博物馆应该以教育为导向，还是以满足商业市场需求（历史作为娱乐）为目的。关于“遗产”的许多批判性文献因其传播不真实或有偏见的陈述，以及对历史的商品化这一现象未能做出如实解释而遭到了谴责⁴⁴。事

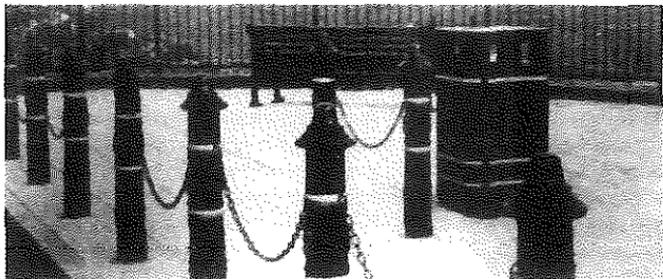


图27 “复古”风格的系统柱。

实是，可以让人们回忆过去的设计已被证明非常受欢迎，这一点不能被忽略（见图27）；然而，很少有作家试图从流行文化的角度来解释这种现象。至于设计史的专业文献，对于古风的喜好被视为一种怪癖从而被忽略了，仅有少数学者要么从经济角度⁴⁵中立地解释它，要么讽刺性地陶醉于“作为商品的文化”⁴⁶。在博物馆学界中，关于英国国家博物馆的几份报告概述了制定政策以保护博物馆策展实践的学术质量，以及机构对诚信的重要性日益增加的敏感程度和自我反思精神⁴⁷。在对物质文化的展示中，需要关注的问题之一是考虑如何赋予物品价值，使其在意识形态和政治维度方面具有超越古董、鉴赏和审美精英主义的历史意义。

帕特里克·怀特（Patrick Wright）关于不要“对主题

公园嗤之以鼻”的告诫是基于他试图站在展览的另一维度——观众这一维度。为了使公众能继续参观访问国家信托机构的历史建筑，怀特在1989年指出：

必须首先解决受众和使用问题。到目前为止已经进行的分析都是围绕展示及其再现，这是问题之所在。如果不更进一步，除了轻蔑之外，很难将批判性讨论建立在任何基础上。我们现在需要的是区分并超越拒斥（这种拒斥认为一切都是虚假的以及建构的），同时，我们需要的是进入一种态势，其中论据是基于支持和发展各种实践的能力，这些都是有价值的，同时也在必要时不断消除争议。⁴⁸

作为自由学者，怀特可以对国家信托基金会（National Trust）等机构的政治制度进行批判性的揭露，与此同时，形成鲜明对比的是，还可以观察历史渗透到普通人的日常生活之中的方式。面对一个衰落的国家，他反对“历史之死”的激进政治立场，使传统运动在撒切尔时代的高峰期被宣传为“右翼激进主义，将人视为物……把没有个人思想或政治观点的无产者（proles）当作破旧的装饰物，仍在

等待从不断倒塌的现代历史旧货店里被挖掘出来”⁴⁹。他的考古隐喻揭示了他对现代设计师所共有的历史主义的厌恶，但同时关注将历史视为个人身份形成的重要因素的感知结构。自那时以来，关于遗产议题已经进行了相当多的争论，人们对真实性问题以及通过展示文物来体现日常生活史的认识也越来越多⁵⁰。

无论是通过访问国家信托遗产、“时间胶囊”博物馆的展览，还是通过“旧时光”连锁礼品店⁵¹的广告或礼物，对怀念“过去”的宣传都使历史性的“记忆”泛滥成灾。最令人难忘的一则电视广告，首次使用了“已逝的时光”这种叙述方式，讲述了在一个经历两次世界大战的村庄里，主人公回忆他的童年时光。画面中，一个男孩将他的自行车推到陡峭的鹅卵石街道上，他走进了爷爷温暖的小屋，坐在摆放着新鲜Hovis面包的餐桌上喝茶，这个品牌的面包直到“今天”仍然可以买到——因此，广告生动地展现出它永恒的品质传统。礼物、室内设计、厨房用具的造型、电视和电影的时代剧中无处不在的过去，无疑都在调解人们对历史的普遍理解。通过记录诸如家庭相册之类的事情和目标，自我记录生命中重要的事件可以创造出一种亲密而有意义的个人历史感。正是这种经历与记忆相互作用，构成了历史时间意识的结构。个人对过去感知的主观

性本质与历史不同。然而，在考虑日常生活时，历史意识是个性化实现过程中不可忽视的重要因素。

记忆——“永生的欲望”和新古物主义 (antiquarianism)

1998年4月，在V & A博物馆举行的“物之记忆” (Material Memories)⁵²研讨会，将“记忆”带入了学术领域，并以一种比历史更主观的方式来讨论过去。通过一系列不同类型的物质形式，会议的目的是研究不同的记忆（从个人到公众，从政治到美学）被植入、唤起、收集或遗忘的方式。这些被粗略地归类为“设计，暗示了一种人工制品”，尽管这一术语在某种程度上不尽如人意，但实际上，这次会议的目的是聚焦于更广泛的物，它们通常不会归于设计史研究的范畴。

后现代主义对历史的批判性审问，在“物之记忆”研讨会上收集的论文中，明显表现出对过去应该或可以如何研究以及历史告诉我们哪些关于现在的事情上，产生了敏感的自我意识转折。在这种情况下，博物馆作为储存过去的宝库，其背景就远远超出了位于南肯辛顿的那幢19世纪建筑——V & A博物馆。例如，一位著名现代建筑师的故居，现在由国家信托⁵³负责管理。除此之外，还有

于1912年首航时触礁沉没的客轮泰坦尼克号⁵⁴。研讨会的重点是把唤起作为对话过程，将物作为主观阐释的发起者，而不是作为传达固定含义的工具。随后发表的文章⁵⁵指出，该研究的基本方法是聚焦“物于心”（the physical within the intellectual），从而“检视”物质文化的概念。这表明对“物质文化”相当字面的理解是笛卡尔思想中心与身（文化/自然）之间的对立，并建议以一种系统的科学方式将物质解释为事实（因此是“可检视的”），但这并未在一系列论文中得到贯彻，这些文章提供了多种观点，显示出该领域的“散漫”性质。这种“检视”应该如何进行或可以如何进行并未得到公开，相反，在“客体通过我们与它之间的联系而与我们进行互动”的命题之中，以及在它所提出的进一步不可调和的矛盾中变得迷失了⁵⁶，“沉默之物最终无视所有试图用语言阐释它们的尝试”⁵⁷。这种对物质文化的阐释推断出对客体分析中的经验实践的详细说明，该实践将生物或经济“真理”置于首位，然后通过添加主观性，使含义具有某种附加值。

马里乌斯·温特（Marius Kwint）在他的《物之记忆》（*Material Memories*）一书“物质的过去”（*The Physical Past*）一章中指出，记忆比历史更准确。他似乎以自己的意志赋予历史以“承认……其虚幻和建构的本质，并停

止假装它指的是一个可以进行系统分析甚至预测的真实过程”。然后，他继续提出，如果我们要获得“对过去的意义和因果关系更加真实的理解，我们应该更多地考虑记忆”⁵⁸。尽管他承认夸大了自己的主张，但他历史是目的论的哲学立场却缺乏根本性的转变；否定，这是他用来自作为论证基础的后现代批判的必要条件。只有挑战学科历史惯例的哲学基础，并重新思考人与物之间的关系，才能以新的方式重新审视物质文化史。尽管没有在历史实践中纳入主观性，但这在学术思想中完全不是新鲜事，一段时间以来，学术思想已经接受了分散主题的概念，即承认文化多样性所需要的不同观点的有效性。⁵⁹

社会人类学和考古学中的理论化采取了更为激进的方法，拒绝了二元论并继续研究客体世界与社会再生产之间的相互作用。社会人类学家丹尼尔·米勒将其视为社会关系的客体化。⁶⁰考古学家朱利安·托马斯（Julian Thomas）还通过客体与主体之间的动态相互作用来研究物质性，他认为：

身体和精神活动同时存在，而思考是人类巧妙地与他们的世界协商的方式的一个方面。然而笛卡尔主义表明，我们可以区分一种生物有机体，它在某种程度上比添加给它的心智更为基

本。相反的观点也很有可能：与其说心灵是嫁接到生物有机体上的一个独立实体，不如说人体作为动物的概念本身需要系统地忘记它的实体类型。也就是说，“人类生物学”的研究涉及将身体的特征覆盖为体验、解释和自我形成的场域。思想与身体之间、文化与自然之间的对立是启蒙思想的产物。对于考古学而言，其后果是无法理解人类赖以生存的物质世界的特征。⁶¹

如前所述，“时间类型”说明了思考过去时间的方式不止一种。当然，回忆、记录、重建或纪念过去的语境和目的，确实会引入一定程度的偶然性，从而抵消了达成单一准确版本的可能性——历史学家曾经将其称为“权威性”阐释。但是，误将记忆注入历史是有危险的。记忆是一种非常个人和私密的回忆形式，尽管它可以并且确实在共同的文化传统仪式化的公共表达之中被集体经历。在历史实践中，有一个地方可以考虑轶事、个人回忆和闲言碎语，它们可能是激发过去文化的情感结构的唯一残余，通常通过物质对象召唤出来。但这不应与历史和博物馆负责人的责任相混淆，即以真理高于美学的责任感来保存、记录和阐释重要事件。这包括传播不同的观点（这些观点

可能没有定论），并且使阐释保持开放性以供讨论。

但是让我们回到通过实物媒介来解释过去，玛西亚·庞顿（Marcia Pointon）在“物之记忆”研讨会上发表的一篇文章⁶³，用一种由人发制成的维多利亚时代的手镯（一种常见的19世纪首饰类型）作为例证，展示了个人的贴身饰物对所爱之人的纪念。她描述了“头发制成的饰品如何将悲伤物化为世俗的圣物和微型博物馆”，并将其解释为“永恒的欲望”，这在经验上是无法获得的。记忆作为欲望的表现，暗示了一种对时间、地点、人物的浪漫怀旧的渴望，以及通过仪式化的提醒来接受对死亡的抗拒，这是维多利亚时代对性与死亡态度的典型表现。该案例还囊括了使用记忆作为物质文化分析框架所涉及的一些问题，因为它唤起了悲痛和感伤，这是一种对过去怀旧的学术形式，并可能会成为一种避免受到历史问题挑战的方式。它在哀悼已逝的过去、面对当下的需求以及意识到记忆的偏差（有选择性地消除悲伤的记忆）等方面都有一席之地。记忆与历史一样具有“建构”或创造过去的强烈倾向，并且可以成为回到历史主义以避免后现代主义困惑的一种方式。也许，看待千禧年前那种所有历史都是“建构的”焦虑重重的怀疑的最佳方式是，我们思考如何回顾过去，以了解我们当下的状况。记忆占有一席之地，但它只

是对过去的片面和多愁善感的看法——这也许表明我们应该提防不要创造“新古物主义”。

没有时间感，就无法对世界进行概念化。尽管可以从时钟上清楚地理解时间，但是很难将其定义，即使物理学家也很难客观地定义它，除非断言没有物质的话，时间就不可能存在。因此，尽管它具有物理和关系效应，但尚不清楚它自身是不是一种现象。心理学家在研究受试者如何体验时间流逝方面一直进展缓慢。迄今为止，他们的研究主要依赖于常识性的“中性”时间概念，并以时钟时间为基础，这增强了时间是“线性且向前流动”的概念。现在人们越来越关注对“主观时间”的研究，这种时间被认为是支离破碎、自相矛盾且在文化上是特定的⁶⁴。本节的目的不是以普遍的实证主义定义作为总结，而是勾勒出一些“时间类型”，以便更容易从不同科学家的角度以及在日常生活的语境下（文化在意识较弱的情况下被复制）理解时间是如何被体验的。这些时间类型旨在阐明部分构成日常生活语境的难以捉摸的“感知结构”。在概念层面上，个人通过选择生活的决定有意识地协商其与时间的关系。但是，咖啡匙、服饰和日用品的物质世界也使个人与生活保持联系，这是一种随着时间流逝的日常感，并不一定要清晰地表达出来，而是需要慢慢感知。

身体：自然与文化之阈

当代社会的物质主义受到广泛的谴责。但是，为什么批评家们不强调完美的时尚也有助于使人与物分离呢？在使用价值制度下，我们不再迷恋物。我们随时可以买卖住宅、汽车或家具。赋予商品社会神圣性的那个时代，人们可以毫无痛苦地与物分离。我们不再迷恋物及其赋予的社会地位，但仍无法舍弃物所提供的服务、乐趣，以及完美的使用价值。从这个意义上说，时尚使物变得不那么真实。它通过对实用性和新颖性同质的崇拜带走了物的实质。我们不断地替换我们所拥有之物，越多的物成为我们的替身，我们对它们的关心就越少。现在，我们与物的关系源于一种抽象的、自相矛盾的、无形的爱。¹

本节通过研究第三部分中讨论的前两种语境（空间和时间）如何在身体的社会物理实体之中结合起来，而将它们汇集在一起。这样做的部分目的是了解“包容性”²作为文化过程的主题在多大程度上嵌入了身体，以及如果

这样的话，这种具身性又是如何实现的。包容性被定义为“一种特殊的怪异秩序”³，用于表征现代性矛盾本质的客体化，即重新融合日益碎片化的当代日常生活的冲动。在“包容性”这一节中，住宅或家被用作包容性的隐喻。在这里，身体被设定为内部主观自我（个人）和外部客体世界（社会）之间的界限。换句话说，身体可以看作（人类）自然（已被吸收到日常生活之中，似乎无法改变的自然）与文化（建构的、偶然的和短暂的）之间的纽带。因此，我们并不是将身体视为已形成的个体的静态纽带，而是将其视为一种包容形式（在后现代术语中越来越多地被称为“主体立场”）——拥抱变化，这取决于无数的语境、条件和经验，这些因素将有助于形成和调整自我与他人的关系。黛博拉·拉普顿（Deborah Lupton）将食物作为一种文化物的研究定义了

支离破碎的或偶然的而不是统一的自我，采用“主体性”一词来描述个人理解自己（通过与他人关系）并体验生活的多种方式：“主体性……包含了这样一种理解，即自我（self），或更准确地说，自我（selves），是高度易变且语境化的，尽管受个人所生活的文化所施加的某些限制，包括权

力关系、社会制度和霸权话语。”⁴

身体与物是截然不同的，即使在最客体化（异化）的意义上，身体也可以成为“物”。身体是在社会关系中建构的，因为人只能通过与他人的相互关系来建立自己的身份。阶级、年龄、性别和性都被铭写在身体之上，这在个性化、个性和主观性方面有助于自我的形成。关于个人与他人之间相互关系的大部分协调，都是通过日常生活中的平凡之物进行的，通过服饰、饮食、住宅、工作和休闲的技术设备定义的身体问题——但特别是在消费过程中，身份认同的社会建构的许多调整都可以被看作是形塑和转化的。人类学家特别感兴趣的手势和举止的细微变化可以概括为“具身性”一词，其中包括通过身体传达和表现的微妙的非语言身份表达。

具身性

帕西·福克（Pasi Falk）通过将“消费的身体”假设为身体、自我与文化（或社会）之间的联系，将身体与现代消费形成自我的方式联系起来⁵。他的图式基于消费作为“自我构建的主要领域”，为其社会和个人维度以及个性化的两个方面——分离和自我实现⁶——提供了论据，这是

对感官身体消耗欲望方式的直白转译⁷。他通过乔治·巴塔耶（Georges Bataille）对生产主义经济的批评来解释“被诅咒的部分”（过剩）的支出产生文化的“浪费”经济。福克的研究从一个相当直白的解释开始，他将消费的身体喻为欲望之口，即“一个感官、感官体验以及审查的器官：要么吞下，要么吐出”。然而，他以让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）的表征理论作为结束，通过媒介和景观来解释现实的矛盾制造，从而没有回归（物质的）身或物。尽管所有这些方法都有各自的帮助，特别是在追溯品位谱系以及文化和技术机制的相互联系是如何影响变化等方面，但它们又似乎回避了物性的本质，以解释人们如何使用诸如服饰之类的物来与自己的身体（具身性）⁸融为一体，并与整个世界联系起来。作为与身体共生的一个日常层面，很少有人提及由于疾病、残疾或衰老而导致的身体恶化。

本节需要解决的问题聚焦于身体，被概念化作为自我与物之间的界限（与语言或图像相反——表征），并考虑了它与日常物质世界的关系如何帮助揭示自我建构的动态过程。因此，将身体作为管理客体与主体关系之阈，这使我们首先可以观察物的作用，以实现内部（自我）和外部（他者）之间必要的分离，从而体现出真正的个性感。其次，将吉尔·利波维茨基（Gilles Lipovetsky）的概念，即

“抽象的、矛盾的、无形的爱”进一步理解为对物的漠不关心，这使我们将其视为对物的世界的一种超越形式。因此，通过时尚的机制将物质文化创建为具有社会意义的物的世界，在某种程度上可以被视为克服依恋以实现牺牲的一种手段，面对死亡并冒着放弃依赖之物的风险，这是实现身体和心理自给自足的一种手段。这个问题的核心，我认为存在一种悖论，它赋予物质文化以活力——只有拥抱物（具身性）才有可能放弃它们（离身性），并且这样做直接与生死息息相关。

“身体”比定义人类的生物形式复杂得多。字典中定义的矛盾性体现在，它既指人体框架中排除肢体的“主要部分”，又指“整体”，这暗示了该术语所隐含的一些后果。学科和子学科惯例已经理论化了各种各样的“身体”。据说社会学直到最近才将身体作为关注的焦点，但对无意识的重视比对身体的具身性更为关注¹⁰。另一方面，社会人类学在发展身体作为文化场域的重要研究方面尤其活跃¹¹。“具身性”是文化研究和社会人类学中一个广泛使用的术语，它解释了文化如何融入身体，从而以品位、举止和外表的形式自然化。消费理论特别适用于物质文化的研究，因为它认识到身体外部之物在构成具身性和主观能动性这—个性化过程中的重要性。布尔迪厄将“具身性”定义为“结合”的一种形

式，在这方面最为恰当，因为它描述的是一种铭刻在身体内或通过身体而不是用语言转译的过程。

尽管基于现在被认为是对作为社会分母的品位的相当静态的分类研究，布尔迪厄对平庸的肢体手势作为社会区分分析中解释性文化因素的重要关注，仍为描述在日常生活中运行的无意识歧视系统提供了一个有用的具身性定义。他对“具身性”的定义将其描述为文化“实践”，即习性¹³，“超越意识掌控”的那一部分。他观察到，习性的具体表现是根深蒂固的，似乎没有什么比赋予身体的价值观更不可言喻、无法传达、无可比拟的了，因此

也更珍贵，这些价值通过隐性教育学的隐性说服所实现的转译而形成，能够通过像“挺身而出”这样微不足道的禁令，灌输整个宇宙学、伦理学、形而上学、政治哲学。¹⁴

品位，一种转化为自然的阶级文化，即“具身”，有助于塑造阶级身份。它是一种整合的分类原则，并支配着所有形式的整合，选择和修改身体在生理和心理上摄取、消化与吸收的一切。由此可见，身体是阶级品位最无可争辩的物质化具现，并以多种方式体现出来。它首先体现在身

体看似最自然的特征，其可见外形的尺寸（体积、高度、重量）和形状（圆或方，僵硬或柔软，笔直或弯曲），以无数种方式表达与身体的整体关系，即治疗、照顾、喂养、维持的方式，这揭示了习性最深层次的性格。¹⁵

亚历山德拉·沃威克（Alexandra Warwick）和丹妮·卡瓦拉罗（Dani Cavallaro）将身体视为模糊边界的理论拒绝了具体性，从而拒绝了身体性，将服饰作为身份形成的隐喻，这种身份从未完全实现客体化，并保持在不断变化的状态之中¹⁶。虽然在理论上完全合理，但这种类型的精神分析哲学解释的问题在于，尽管它有助于分析一些与个性化有关的重要身体理论，以便它们可以被在时尚媒体及其周边工作的艺术家和设计师应用，但它并没有从物质性的角度解释这种现象。它也没有解决日常生活中身体的物质文化，除非它将自我塑造的过程设想为一个持续的生命旅程。本节的最后一部分将通过研究一群人的案例来探讨衰老的身体适应变化的方式，该群体在其后半生搬迁的过程中重塑了他们的生活方式，并在此过程中设法摆脱了他们一生中积累的一些所拥之物。

离身性

与基于马克思商品拜物教理论的传统消费主义批判¹⁷相反，该理论由法兰克福学派的批判理论¹⁸进一步发展，并在后来的思想家如巴特¹⁹、布尔迪厄²⁰和鲍德里亚²¹探讨人如何通过物与世界建立联系中得到了论证，利波维茨基将他关于“完美时尚”的论点视为一种解放而非疏离的形式²²。这种激进而有争议的立场值得被严肃讨论，而不是在此专门讨论²³。引入这一观点的主要原因只是为了追求他研究中的一个方面——离身性——放弃对物的依恋。然而，从一个完美时尚世界的假想语境——也就是说，一个有效的民主制度——离身，依赖于一个完全实现的主体的不切实际的可能性，这个主体能够做出那些自由的选择，并设法使自己完全摆脱一生中不可避免地积累的混乱。

我们可以假设，利波维茨基提到的“西方”²⁴将他的分析局限于现代工业社会，在商品充裕与消费者富裕的情况下，消费者不仅有能力获取商品，在一定程度上还可以控制自己做出的“选择”。同样，只有在过度或至少足够的情况下，人们才可以考虑客体化——也就是说，一种世界观在身体之外（或超越身体）的物质化——不是在马克思主义的异化感被认为是迷失方向，而是来自一种更强烈的

体验分离感。这可以转化为在购物过程中可能会出现两种极其常见的日常反应——一种潜在的冲动是通过寻找自我作为克服疏远的手段而产生的，并表达为“这是/不是我/我们/我的”，以及更客观地寻找定义消费类型的使用价值，这取决于自我与他人之间的分离感，表达为“这适合我”，其中商品必须与已经实现的主题相匹配。后者假设一个没有具现的主题，它只有通过物质世界的接触才能实现。

在众多“身体”理论中，最引人注目的是由米歇尔·福柯的权力/知识话语理论所描绘的“规训的身体”，该理论着重于将身体和人口的调节作为“构成”的两极²⁵。以身体为出发点，福柯对具身性学科的谱系研究被解释为个体化的个性化欲望感的深层次自然化，这种欲望驱动着权力的“微观机制”……通过直接作用于人们的身体，在管理人们的生活中发挥着越来越大的作用：它们不是通过法律规范，而是通过规范化技术，不是通过惩罚，而是通过控制，在超越国家及其机器的层面和形式上运作²⁶。利波维茨基的时尚理论是身体政治的一种形式，可以颠覆布尔迪厄和福柯所提出的身体技术的概念，即作为等级制权力结构的灌输。利波维茨基提出了一种替代性的解释，即通过对物的短暂且肤浅的认识来辨别个人可以进化的方式。

这将讨论的焦点从身体转向了“效果”，即通过财产或占有方式附属于身体的物以及将它们附着在恰当位置的语境“身体”。

物作为替身

假体是人造的外部器官，并且紧密地附着在身体上，即便如此，也无法将其视为身体。正如假体旨在替换身体缺失或有缺陷的有机部分一样，设计，无论是工具、服饰、住宅、汽车、牙刷还是小工具，都可以类似地构想成某种形式补充身体并共同延伸身体——进而使人们能够更好地创造事物和价值，抵御风暴、旅行或自我维护。例如，电动手持工具引入了一种新技术来补充肌肉力量，以提高手工艺品生产的灵活性和精确度。它比工厂机床“方便”得多，它的紧凑性和价格可承受性将其从工厂或车间的固定位置分离出来，并将其放到手中，因此可以使个人独立于自己的“生产手段”（见图28）。

雷纳·班纳姆（Reyner Banham）对技术，尤其是美国工业设计的兴趣，使他关注到了一种“便携式技术”。他以舷外机、对讲机、晶体管收音机以及各种“小工具”为例，指出它们与19世纪美国西部拓荒者的斯泰森帽和富兰克林炉灶的传统类似。正是这些东西让他得以生存、“驯



图28 陈列在DIY商店中的电动手钻。

服”和改造荒野。他称其为“伟大的小发明”，并将其描述为

一个相对于大小和成本而言高性能的独立设备，其功能是将某些无差别的环境转变为更接近人们需求的条件。它的安装和使用需要最低限度的技能，并且它独立于任何物理或社会基础设施之外，可以从图录中订购并交付给其潜在用户。²⁷

班纳姆的文章撰写于1965年，它代表了在对技术的利

弊进行大量讨论时出现的设计理论。他对野性乐园的浪漫概念将科特兹（Cortez）露营车确定为便携技术的终极产品，因为它提供了一种探索“狂野西部”所剩无几的现状而又不破坏它的方式。同样，在“替代社会”（alternative society）的意识形态语境下，“强者之手”的奥秘在于其能够提供自给自足感，并符合那些认为“高科技”侵入性太强的人反对“高科技”入侵的立场。更重要的是，它可能会破坏西方留下的一点点野性。毋庸置疑，这是在第一世界中发展起来的运动，那里有足够的“进步”带来了这种便利。对可持续性的关注不仅仅基于1972年石油危机之后出现的环境伦理，当时人们意识到一些自然资源是不可再生的。这也与以下认识有关：通过转向一种更简单的自给自足的生活方式（现在通常称为“放慢生活节奏”），可以有意识地选择一种拒绝消费主义和传统价值观（“激烈竞争”）的生活方式。

尽管班纳姆聚焦美国便携式产品的研究被讽刺为充满了“男性”特征²⁸，但他对便携性的认可值得强调，因为他在身体和设计对象之间建立了密切的联系。他在文章的结尾呼吁对便携式设备的历史进行更持久的调查，“自从希格弗莱德·吉迪恩（Sigfried Giedion）首次提出这个话题以来”²⁹。此后，班纳姆然后继续思考“小玩意”

(Gizmology) 是否适合作为这一研究领域的名称。而事实上, 他对这个主题感兴趣的最初动力来自“一个非常精确和具体的形象——一名男子手持便携式焊接工具横跨犹他州的盐滩”。他着迷的不是类型, 而是“独特而离散的对象”。他对现代设计近乎天真的信念赋予它(在目录中某处)为“随心所欲”提供便携式工具的能力。像机器一样工作但由手控制的便携式机械装置与假肢操作中人工和身体的结合没有什么不同。与“具有态度之物”不同的是, 作为现代设计的物质隐喻, 追求假肢的可能性还有更多的好处。但在这里, 它仅限于提出扩展身体与物之间关系的观点的理由, 以便可以将设计设想为一种适合的人造一次性身体部位。在将工具作为“设计”(以及将设计作为工具)的讨论中, 还可以看出生产和消费之间的区别变得模糊, 特别是将个性的构建纳入范式之中时。

身体作为机器

但追溯历史, 我们可以看到为什么会有如此持久的由阶级决定的身体碎片化的遗产——身体作为社会将工人与中上层阶级分开, 身体作为人体将手(体力劳动)与头(脑力劳动)分开。本小节对物质与身体问题的探讨似乎无法将马克思的观点排除在外, 特别是因为他分析了以机床

形式引入新技术的经济体系所造成的社会变革。他将工厂组织系统确定为通过控制工人的身体，从工人的劳动成果中“异化”工人³⁰。在同一制度下，赋予商品的作用是吸引人，这与提供“使用价值”的目的不同。对马克思来说，这种商品是不可被信任的，因为它的“神秘力量”凭借其“交换价值”进行自我转化。

最初一看，商品好像是一种简单而平凡的东西。对商品的分析却表明，它是一种很古怪的东西，充满形而上学的微妙和神学的怪诞。就商品使用价值来说，无论从它靠自身的属性来满足人的需求这个角度来考察，还是从作为人类劳动的产品才具有这些属性的角度来考察，它都没有什么神秘之处。很明显，人通过自身的活动，按照对自身有利的方式来改变自然物质的形态。例如，用木头做桌子，木头的形状就改变了。可是桌子还是木头，还是一个普通的可感之物。但是桌子一旦作为商品出现，就转化为一个可感而又超感之物。它不仅四脚着地站立，而且在对其他一切商品的关系上倒立着，从它的木脑袋里生出比它自动跳舞还奇怪得多的狂想。³¹

利波维茨基的“无形之爱”概念（对商品随和的态度）以及班纳姆的“便携式技术”或设计作为替身的想法都与马克思所指的时代无关。但是，马克思对商品的理解——具有人类特征之物，就像桌子拥有思考能力一样——至今仍在影响着设计理论的发展。他的拜物教概念³²，其作用远胜于优良设计运动所做的阐释，后者的原则要求一个纯粹的功能对象，一个坚不可摧的经典产品，脱离时尚体系并从交换价值中提取，从而禁止它进入商品体系，而商品体系则是马克思视为“最后一步”的重要因素。莫里斯（工艺美术）的追随者一直坚持以熟练的手工制作一次性或小批量的作品，这在术语上是矛盾的，因为制作高质量的作品需要代代相传的技能，它是通过那种不适合新兴设计的重复生产过程获得的。除了拒绝承认时尚之外，工艺类型的设计还继续将技术和大众消费的出现解释为堕落的影响。如今，成为“精细工艺”标志的是前卫美学而不是功能或技巧。

机器的引入和马克思的“劳动分工”被视为通过将手与头分离，从而将艺术与工艺分开来分割身体。像罗杰·科尔曼（Roger Coleman）这样的现代主义批评家将技术的退化追溯到文艺复兴时期，当时艺术与手工艺之间形成了等级隔离³⁴。这里的重点是将“具身性”作为一种物

质形式，不是假设理论上的经典经济“分工”综合症，而是在物质层面寻找人通过物建立的联系，例如通过便携式技术（在这种技术中，是否真正有过这种分工是值得怀疑的）。这并不是说类似于阶级等级的“劳动分工”即使在今天也不存在，尽管在有大量可利用的消费品的社会中，这可能不像历史早期那样明显。马克思指出，在“自动化的工厂”中，劳动分工是“纯粹技术性的”，非熟练工人从小到大所需要教的只是“使他自己的动作适应自动化机器统一而不断的运动”³⁵，消除了为同一功能使用相同工人的必要性，但是，

它作为一种从制造业传承下来的传统而留在工厂之中³⁶，然后被资本以更丑恶的形式系统化地复制和固定下来，以作为一种剥削劳动力的手段。现在，处理同一工具的终生专业成为服务同一机器的终生专业。机器被滥用是为了将工人从童年时代就转变为专业机器的一部分。³⁷

现代设计的一些方法也受到了类似的批评，该方法将消费者身体简化为满足产品功能需求和制造商生产过程的标准单位。事实上，一旦产品为大众市场制造，这样的过

程必然会将消费者化简为同质的、无差异的群体³⁸。人体工程学是为了使设计过程更加系统化而创立的，其方法是把一套标准化的人体平均数据（人体测量学）应用于物体和环境的设计³⁹。许多根据现代功能主义原则改进设计的研究受到了广泛的批评，这是可以理解的，因为它们是为了人类效率的提高而进行的，把“用户”人格化，却不尊重具有主动性的个人或有自身欲望的消费者。这种不足也明显体现在机械化文化上，随着科学管理和流水线的发展，机械化文化被用于组织工作流程，以减少资源浪费和时间损失，也被应用于工业设计的消费品之中⁴⁰。重要的是，人体工程学设计的一些重大发展，以及依靠“可互换零件”从而实现生产标准化的“美国制造系统”等技术，实际上最早是应用于战争设计之中的⁴¹。泰勒（F. W. Taylor）是“科学管理”中最重要的人物之一——他将工作流程合理化，其中每一秒钟都被计算在内，并且消除了每个无关紧要的动作——他将自己的方法描述为“军事组织”，后来演变为福特汽车使用的“泰勒主义”系统，该系统在20世纪前10年生产流行的T型汽车时达到了顶峰⁴²。

在20世纪中叶的英国，“人机工程学”一词被用来指称在美国已被称为“人体工程学”（human engineering）的东西，它揭示了仅考虑用户工具性作用的功能设计的操纵

面。海维尔·穆里尔 (Hywel Murrell) 在1982年“设计历史学会”的会议上引用的案例清楚地表明了设计改进最终是为了使人体成为高效的机械零件这一假设。作为应用心理学教授和早期人体工程学专家，他参与了二战期间和之后该技术在英国的发展，他描述了其在被应用于重新设计彗星坦克内部时所取得的成功。他回忆说：

当人机工程学在战争后期引入设计时，其益处可能（仍）被谨慎地考虑。当时正在研究提高彗星坦克极低射速的可能方法。这辆车的内部净空为5英尺×8英寸，被分发给卫队装甲旅（按定义，卫队的身高通常超过6英尺）。射击操作的影片揭示了炮塔内部人员的身体扭曲（这种技术在设计中首次使用），以及相关设计人员从未尝试过发射坦克炮的事实。新的装载安排设计使射速比之前增加了两倍以上。⁴³

可以说，正如现代设计理论的许多倡导者所做的那样，通过将人体或身体部位视为生产操作的组成部分，就好像它是任何工具或机器一样，来合理化工作流程是有道理的，目的是以最小的压力从人体中提取最大的工作

量而实现经济利益。吉迪恩像他之前的马克思一样，将根据经济需要而进行军事式合理化所强加的等级结构提出了批评，指出泰勒主义的不足之处是不需要“个人主动性……而是自动化（以使）人的运动成为机器中的杠杆”⁴⁴。

20世纪上半叶，在向消费者推销家用电器的过程中，采取了类似的策略来解决“家庭作者”（被设想为普遍的“家庭主妇”的女性刻板印象），并将家用电器呈现为“节省劳动力的设备”。克里斯蒂娜·弗雷德里克（Christine Frederick）是美国节省劳动力的倡导者，她的著作《家庭工程：家庭中的科学管理》（*Household Engineering: Scientific Management in the Home*）（1920年）即以泰勒主义为基础，尽管将依赖唯一家庭主妇的中产阶级家庭的厨房与按分工进行工作的工厂进行类比是不合逻辑的⁴⁵。像卡罗琳·哈斯莱特（Caroline Haslett）这样的女性主义者接受了新设备和电力提供的劳动解放的可能性，在两次世界大战期间，通过增加分配，这些设备和电力很容易获得。他们宣称：“机器确实给了女性完全的解放。只要轻触开关，她便可以拥有五到六匹马力由她支配。在飞机上，她的力量与男人相同。”⁴⁶

充满爱意之物——性别之物和时髦的身体

最近对物质性的研究主要聚焦于消费作为交易身份构建的交换系统。但是，身体是最终进行交易的场域，它确立了我 elsewhere 所说的“性别与物的相互关系——文化框架最基本的两个组成部分，将我们的社会认同感融合在一起”⁴⁷。在将身体视为一个包容的形象时，不能忽视性与物之间的关系，它是主客关系中最具形成性的动力之一⁴⁸。很明显，女性身体在自然-文化二元中被定型为“自然”，正如贝弗利·戈登（Beverley Gordon）观察到的19世纪家庭室内装饰和女性服饰那样，“身体和内部空间经常被视为同一事物”⁴⁹。戈登还指出，在20世纪后期，家庭环境不再像女性那样强烈地受到影响，甚至根本没必要性别化。简而言之，从历史的角度来看，身份的形成通常更为灵活和多变。

越来越多的消费品被轻易获得，这一现象在英国可以追溯到20世纪60年代，它提供了一种可以进行这种身份交易的手段，尤其是通过身体的中介（自然与文化之间的界限）进行协商。在伊丽莎白·威尔逊（Elizabeth Wilson）的传记《反女性英雄回忆录》中，她回顾了“六十年代”的独特品质，当时“你需要购物来塑造自己的形象，你需要购物和媒体”⁵⁰。她的描述也刻画了“改变形象”的自觉行为，这

是新发现的从一系列商品中“选择”的自由的典型特征。

朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）等女性主义者超越了对性别化身体作为社会“建构”和道德塑造的历史刻板印象的研究，质疑“女性的类别”⁵¹，挑战了性与性别之间可以直接相关的概念⁵²，并认为“单一的身份概念是用词不当”⁵³。然而，她对“表征性话语的限制”的批评，是为了追求女性主义的政治利益（通过在一个有更多的回旋余地和更具活力的框架内重新设定它们）。她的批评在这里也适用，因为它将身份转化为一种物质性，这种物质性并不假定通过排斥定义的表征来满足（即女性，因为不是男性）。这与物质文化的研究存在相似之处，它寻求一种方式来看待人们如何通过一种客观化的能动性来形成他们的身份，这种能动将社会行为建立在物质（如服饰）的基础上，从而使其“真实”，与巴特勒的重构（而不是解构性地）讨论与身份相关的性别。相反，正如她所指出的，她对“建构”的批判并不假定排斥：

将身份重新概念化为一种“效果”，即“产生”或“生成”的影响，开辟了“能动”的可能性，而这些可能性被将身份类别视为基础和固定立场的态度排除在外。一个身份是一种效果，

就意味着它既不是命定的，也不是完全人为和任意的。⁵⁴

但是，巴特勒没有讨论的是如何将这种“效果”付诸实践，因为“效果”暗示了流程的结束，不仅是终止，而且是结果。着装和时尚明显是探索个人以物质形式表达其身份的方式的工具。时尚理论不断发展的领域已经对身体和服饰在自我创造中的作用进行了相关研究，但这些研究仅限于理论层面，因此无法从个人角度跟踪这一过程⁵⁵。尽管最近出现了有关“时尚”⁵⁶构建男性气质的著作⁵⁷，但大多数关于设计类型的文献都涉及性与物之间的动态关系，而无论是作为赋予物性别含义的性别化对象（拜物教），还是相反地，将身体视为对象（物化），它们都主要指女性，因为人们一直假设消费者是女性。拜物教和物化的提法并非旨在将社会简化为客体，因为专注于“物质文化”的研究是为了摆脱非此即彼的“二元论”，并尝试更动态地研究主客关系。正如简·格雷夫斯（Jane Graves）在其关于水罐的精神分析历史中所写的那样，“物既不是人也不是自然，但它们却包含两者。它们是一个令人不安的接合点，一种矛盾的爱”⁵⁸。

面对像性别认同这样看似生物（自然）的特征，自我创造的行为被巴特勒解释为在文化上由性和一般身体归

化的谱系决定，将身体在文化之前假定为沉默的，“等待意义”。而格雷夫斯则认为，通过客体实现的内化过程也适用于身份的自我创造。它在视觉上特别明显的地方在于对服饰表演品质的运用，它与融入背景的传统服饰形成了鲜明的区别。在这种高度戏剧化的秩序中，通过交叉引用做出的违背生物学的越界言论通过着装和举止铭刻在身体上，以产生特定的效果，例如雌雄同体⁵⁹。采用亚文化代码作为“外观”，现在已成为高定时装的常见做法，其通过叙事传达，并在“走秀”节目中以选美形式呈现。戏剧性和盛装打扮也与正式仪式相结合，通过诸如加冕之类的仪式来建立和维护阶级身份，无论是确认皇室成员，还是用于构建社会精英，比如为了维护欧美贵族的地位⁶⁰，而为德州初登社交场的富家少女制定的传统年度圣安东尼奥加冕典礼。

引人注目的亚文化着装实践有一段重要历史⁶¹，它构成了城市青年生活方式的一部分⁶²，通过一系列代表身份的形象来表达，这些形象可以被获取、交易、丢弃、随意使用，并且可以被识别为属于特定群体、俱乐部或帮派。具有讽刺意味的是，像坎普文化（camp culture）中过分确定的性别认同一样，面具被象征性地用来掩饰并从而歪曲了身份的不真实性和虚伪性，是一种夸张的形象构建形式，据说可以通过日常着装来塑造女性气质和身份（见图28）。

离身性的物质文化

尽管考虑到人口结构的变化，20世纪90年代的时尚产品营销一直以“成熟的女性”为目标，但理想的时尚对象主要还是聚焦于年轻人。以至于对时装模特年轻化的强调成为丑闻的焦点。比如1993年凯特·莫斯（Kate Moss）拍摄时装照时，尽管她当时的年龄已过16岁（合法的异性恋年龄），但这组时装照仍被解释为具有恋童癖的含义⁶³。因此，服饰、化妆品和药物在销售时是基于这样的想法，即它们将使人们当下这种年轻的状态永久化或至少减缓“衰老迹象”。衰老的身体被认为是可悲的，因此，理想形象所灌输的焦虑与随着时间而发生的不可避免的现实变化之间是背离的。态度的改变和对健康认知的提高使公众对食品、药物、空气污染以及通常能更好地控制自己身体的任何事物都更加感兴趣。其中，为老年人生命的最后阶段特别设计的住宅不可或缺。

皇家学院采取了一些举措，专门研究针对老年人的设计。20世纪80年代，当产品差异化占据主导地位时，在用于识别特定生活方式的营销缩略词中，“乌比”（woopy）旨在描述“富有的老年人”，这是专门针对该年龄段人群（新型消费者）的一系列产品设计。很显然，这一营销

策略完全忽视了低收入的老人群体，因为他们并不代表“增值”商品潜在的消费群体。

意识到老年人实际上正在变得年轻⁶⁴，从某种意义上说，他们在退休时仍然很活跃，并对具有某种支持系统（仍然可以独立而不必担心维护住宅和花园等事宜）的小型无故障住宅有着极大的需求，这导致了一种新型住宅的诞生。老年公寓包括一居室或两居室的小型公寓，在发生紧急情况下设有集中警报系统。社区中通常包括一些公共空间，例如带小厨房的公共活动室和公共花园。一项对一小部分公寓住户进行的初步研究，通过调查他们晚年的搬迁经历以及他们对所拥之物的态度得出了一些令人惊讶的结论⁶⁵。即使他们中的大多数在搬迁的过程中都随身携带了一些物品，但大多数人都提及了必须舍弃的一些物品（狭小公寓无法容纳之物）。总体而言，他们对于不得不舍弃大部分所拥之物，似乎没有多少遗憾。

当罗斯先生被问及他带来了什么时，他的回答是“什么都没有带”，并自豪地宣布所有家具在搬入时都是新买的，尽管他很可能像大多数住户一样，保留了一些具有情感价值之物。然而，尽管选择了全新的装饰和家具，但复制风格和“褪色”印花棉布的选择却产生了传统的效果，它们并没有宣布“新”，相反，很容易被误认

为“旧”，这暗示了与过去联系的某种渴望（见图29）。在没有壁炉的情况下，他在对流加热器上固定了一个小架子，用来存放时钟和通常放在壁炉架上的其他物品。除了



图29 老年公寓的起居室，室内装饰以新的“旧”风格布置。

摆放着饰品、插花、玻璃酒瓶和照片的橱柜外，客厅最个性化的装饰是墙壁上仅有的全家福。这代表了罗斯先生自退休以来唯一的工作——“照看”他的孙子孙女。在所参观的所有公寓中都发现了橱柜作为呈现照片和装饰的现象。当被问及自己珍贵的所拥之物时，这些物似乎总是由小型饰品组成，例如节日纪念品或具有特殊家族关联的装饰品，比如塔克太太的“佛陀”（见图30）。



图30 塔克太太的装饰品陈列，佛陀陈列在中心的位置。

无论多少钱我也不会卖掉它。这是我叔叔在我小的时候从印度带来的。它就在……我母亲的家中，而我是唯一曾经为它擦拭灰尘的人。从我最早的记忆中，我就沉迷于那个佛陀，而且我从来没有离开过它。

对于塔克夫妇而言，搬到戴维·伍德住宅（David Wood House）的两居室公寓是完美的选择，因为在健康状况日益恶化的情况下，修缮房屋已经成为一种负担。他们对所拥之物的态度主要聚焦于实用和实际的功能。但是，很明显，塔克夫人对许多小物件都有着强烈的依恋。除了橱柜上摆在中间位置的佛陀之外，还有“我的小蓝眼镜，因为将它送给我的人，对我而言都非常重要，它们（具有）情感的价值”。她讲述了其中一副蓝色眼镜是如何在搬迁过程中丢失的，然后她的儿子在她生日之时送给她另外一副。但这不是替代品，因为“我丢失的那副眼镜，是我儿子还是个小男孩时买给我的，我非常珍视它”。

尽管塔克太太仍然为失去儿子的礼物而感到难过，但这与塔克夫妇对其必须舍弃所拥之物的态度却形成了鲜明的对比：“这很难选择，但是我们没有时间去对此感到沮丧，我们必须非常果断无情，因为多愁善感是没有

用的。孩子们先来带走了对他们有用之物。”塔克夫妇描述了家庭中不同成员如何选择书籍、工具、家具，以及“小摆设、毛巾和其他东西”，并评论说，“只有将所有物品留在家中才是正确的。他们有优先选择权”。其余的都被卖掉或送人了。“我们对舍弃一切没有任何问题……我们必须处理很多东西……我们必须保持无情，因为我们知道要搬家。我们都会保存很多物品，以防将来它们能派上用场。……如果我们不丢掉它们，‘我们真的需要它们吗？’救世军（Salvation Army）组织在这方面做得很好。”

这里仅从所有受访者中提取两个案例，老年公寓的狭小空间似乎反映了某种有意识的集中，这与有意识的改变相关，以适应更小的空间和更短的使用周期。尽管塔克夫妇表明“你不能随身带走所拥之物”，并且他们“无情”地决心要摆脱大多数物，但是，牢固的依恋感和真诚的情感仍被装在具有重要意义的小物件中，并在他们更为受限的家庭空间中占据一席之地。

似乎，“选择”的能力是我们消费社会的一个特征，通常与挥霍无度有关，它具有社会用途，但这不一定与获取有关。观察塔克夫妇对物的依恋的解释时，重要的是他们留给孩子的遗产。在提到“所拥之物”时，塔克夫人宣

称：“你不能把它们带走。但是我们在拥有它们的同时也在享受它们。孩子们将如何处理这些物取决于他们。我只要确保将佛陀托付给我的女儿。”

1999年12月10日，在BBC广播4台播出的“今天”新闻节目中，一位主教和遗传学家讨论了一个拟议的实验，该实验首次试图创造某种形式的人类生命。他们讨论了来自宗教团体的伦理异议，主教宣称某些蛋白质和其他成分的组合并不能构成人类的生命，因为成为人的前提条件是，一个有机体必须包括“选择、思想和感情”。值得注意的是，“选择”在明细表中排在了第一位。对此，一个可能的解释是，今天设想的生物学上的人类状态与成为消费者同义。尽管人们认为现在的孩子似乎从一开始就对名牌运动鞋具有强烈的需求，但认为成为消费者是一种自然条件的说法显然是荒谬的。无论如何，我都怀疑主教是否会想到这样的解释，而在这里提及它仅是为了表明选择不仅与消费有关，而且与自决有关。在上述情况下，这似乎与选择脱离其所拥之物有关。对所有受访者而言，与生活之间最重要的联系是通过物质世界的媒介以多种方式表达出来的他们对家庭的依恋。

结论

Holly来自美国佛罗里达州迈阿密
搭便车穿越美国
途中修了眉毛
刮了腿毛，然后他成了她
她说，嘿，宝贝儿
散步于荒野之地
她说，嘿，亲爱的
散步于荒野之地

卢·里德 (Lou Reed) 于1972年录制的歌曲《狂野之行》(A Walk on the Wild Side)¹概括了自恋地利用外表转换，通过对生物天命的超越来实现自我解放。它也可以被视为一种表征形式的体现，这些形式与从现在被称为文化革命的时期出现的批判理论浪潮一起构成了越界的地下运动的一部分，并在居伊·德波的《景观社会》等文本中得到了例证²。实验性身份创造的狂野一面违反了性别规范，在外观和行为上具有良好品位的礼节通过媒体传播的流行文化渗入了主流。

这首歌中的人物原型是与安迪·沃霍尔相关的人物，沃霍尔是纽约波普艺术界最著名的艺术家之一，他认识到大众媒体具有剥削性的和转瞬即逝的力量。苏珊·桑塔格于1964年发表的《坎普札记》（*Notes on Camp*）³追溯了坎普深奥的地下美学主义，将其视为戏剧生活的隐喻，并预示了感性的变化，这被定义为后现代状况。桑塔格认为，坎普超越了“普通审美判断的标准”，“将‘角色’美化为持续的白炽状态，个人是一件非常强烈的事情”，将生活视为一种艺术，以至于“揭示了关于人类处境的另一种真相，关于成为人类的另一种体验”⁴。坎普从地下的出现标志着一种反文化症状的流行，这种症状代表了多种可能性的意识，通过“重塑”自我作为纯粹的有意识能动性来体现重新建立的自信。“夸张”是用来形容坎普的术语，指的是夸张的着装和举止表现出“特别迷人”的非凡魅力。

如前所述，这种夸张的个性行为需要高度的自恋和自觉的主张。这解释了现代性所造成的社会变化，这种变化使个人能够比在“日常”环境之中更加敏锐地体验自我意识，因为在“日常”之中，个性化过程虽然发生了，但未被注意到。过分强调视觉陈述的意图就像让人眼前一亮的的设计一样明显——“具有态度之物”在过时之前仍保留着

新鲜感。然而，尽管从本质上说，日常生活并不是景观，但无处不在的媒体渗透激发了人们对生活中真实的“狂野一面”的渴望，其广泛的可用性只会使它变得更加易于替代。但是，日常是生活间接和具体地所在之地，是最终实现个性的地方，尽管这是不易被察觉的过程。

身份在不同生命阶段的形成与消解通过社会关系表现出来，通过物质世界制定和体现，并在个人和公共空间的背景下以事物和实践的形式，通过时间的维度和身体的感官体验进行设计。社会理论从物质性方面回应了现代的个人概念——“自由主体”——引用了“作为一种表达手段的身体”⁵。但物质世界也对人产生影响，它存储着记忆并打断了时间流逝，以恢复一种连续感并反映变化，同时包含复杂的、显然不可调和的差异。

后记

通过阐明20世纪末出现在人文学科的跨学科研究方法，《野性之物》旨在挑战现代主义以及随之而来的道德规范对设计史的束缚。受到20世纪90年代末期兴起于社会人类学和物质文化研究的影响，即基于对象的文本，以及服饰的历史和理论、工艺批评、博物馆研究、口述历史及更广泛的社会文化和政治背景方面的新方法论，该著作旨在重新评估和定位研究、讨论以及评估对象的方式。本文考虑了《野性之物》在设计史方面所做的一些关键贡献，同时考虑了这本著作对其他领域的影响¹。

从一开始，设计史就赋予了工业、技术和“理性”对象以特权，这些对象传达了设计（名词、动词和形容词）为社会议题提供解决方案的方式，和/或呈现标志着什么是“现代”的线性发展趋势。这样的关注点显然优先考虑了由批量和机器或技术驱动的生产构造的功能设计的现代主义轨迹，同时建立了一个对象规范，有助于提升被认为是“优良”的案例。通过采用这样的层级关系，设计史与其上级学科（艺术史）相距遥远并有所区别，但在此过程中，建立了优良—拙劣的评判标准，否定（甚至回避）了

代表对设计早期理解（即应用艺术）的对象，即使这些物构成了“设计”博物馆的绝大部分馆藏。设计是由设计师决定的，即使将其作为对设计“世界”的讨论来呈现，它仍然受到一定的限制²。

对于阿特菲尔德，这正是问题之所在。作为设计史学家，她的写作习惯性地聚焦于质疑经典。她早期的著作概述了女性主义的设计史方法³，她无休止地寻求民主化，以解放那些被隐藏、遗忘、误解或沉默的客体和主体的声音。她对设计和技艺的研究⁴向设计师和消费者展示了设计的意义，那些与设计息息相关的人永远不会远离她批判的目光⁵。她通过日常之物表达出来的精妙的社会评论，使设计及其物品与新受众、研究人员和学生相关。她确实如读者评价的那样，将“设计带入了日常”⁶。

从这个角度不难看出，那些被视为“应用艺术”的物品，尤其是那些被视为“家庭”之物，是如何从根本上被排除在设计史之外的⁷。它们变成了“野性之物”，存在于设计史的内部和外部。它们是“大写”或“小写”的“设计”，是日常生活之中普遍存在、未经考虑但充满活力之物。盖伊·朱利叶（Guy Julier）称之为“态度的”（attitudinal）⁸这一立场，明确摆脱了古典主义对品位的关注⁹和现代主义对功能的重视，进而没有偏见地将焦点

转移至物。为此，阿特菲尔德承认，日常生活确实是“狂野的”，存在于既定意义的系统之外，通常被称为“混乱”，这个术语在社会和文化上仍然充满着恢复秩序的焦虑，正如许多电视节目和励志书籍所见证的那样。我们可能会考虑到对物的这种社会焦虑，这表示对现代主义设计理想的理解——流线、整洁的表面，合理的住宅——但同样也承认这是它的失败或无能为力；人们过着不理性的生活，而且无论是个人还是集体，物对他们而言都关系重大。正如阿特菲尔德指出的那样，这并不能解释消费主义的兴起、奢侈品市场爆炸式的增长或对这些产品看似民主化的渴望¹⁰。

话虽如此，《野性之物》还是对20世纪末围绕商品过度消费、生活方式营销和日常生活商品化的担忧做出了明确回应。消费者研究通常可以指导和推动对流行文化对象的设计史研究¹¹，这似乎呼应了早期现代主义批评家的道德观念，即认为消费主义是“危害”或“腐败”，或将购物和商品交换作为欲望的征兆¹²。同样，设计研究也已被纳入视觉文化，用图像代替了物质对象。这两种方法都没有真正解决人们为什么消费，为什么有些物被珍视而有些却很快被抛弃，也没有提出可能触及社会议题（设计似乎正在试图解决）的相关问题。通过使大部分研究与个人对其物

的证言（从使用到附加价值）相结合，阿特菲尔德能够阐明物在日常生活之中的作用和重要性，这些物品有可能为消费品的开发提供信息（如果不是指导其发展的话）。这样的研究超越了目标群体和针对生活方式的产品开发，因为它们不是从物品本身获得洞察力，而是从消费者使用物品作为连接过去、现在和未来的连接生活标记的方式获得洞察力，这些物品是记忆、身份和愿望的指示器，以及有助于驾驭日常生活的无生命同伴。《野性之物》讲的是与物一起生活，以及通过与物的相处而达成的重要关系。

的确，在本书出版后近20年里，大量生产和设计中的日常生活问题已得到充分记录，并仍然是当前设计讨论的核心。现在，我们可以看到一种消费文化具有讽刺意味的普遍性，这种消费文化倡导“定制”产品和服务，“个性化”和“定制化”，以抵消人们对整体和非个人大众市场的看法，这种市场被认为是不可取的、不可持续的，并且与拙劣之物和浪费有关。同样，我们也可以把《野性之物》的贡献看作率先赞美近期手工艺复兴以及激发人们对日常创意的兴趣，以此作为一种替代大规模生产和大众消费的手段，并成为亚文化趋势（潮人）的一部分，这表明小型创意独立企业（从纱线店到咖啡店和手工精酿啤酒厂）的崛起，并且是通过政治抗议来获取权能的手段。这

方面最重要的例子是采用手工艺¹³，通过日常的创意和手工艺实践提供政治动员¹⁴。

在20世纪90年代，手工艺批评的兴起¹⁵旨在重新定义和重估手工艺实践，并使手工艺学在学术话语中脱颖而出。重新评估旨在通过使用先前在艺术和设计历史中都处于边缘地位的术语来定义工艺。因此，对技能、重复和手工的讨论不被认为是当代世界的替代方案（就像以前那样¹⁶），而是作为创新、差异¹⁷和异议的场域¹⁸。例如，制造商在这种新话语中的中心地位凸显了在制造过程中以及通过相关的消费行为而刻意表达和遇到的人际关系¹⁹。这强调了一种整体的、一系列的人际-客体，这种关系是伪造的，尽管并不总是得到认可、重视或赞赏²⁰，但它将人与物联系起来²¹。这些内在的联系行为和潜在的脱节行为可以理解为民主体，赋予了工匠和消费者平等的特权。这种思想流派强调语境的重要性，并支撑了贯穿《野性之物》叙事中所要达到的公平竞争环境。

客体的民主扩展到主体的民主，而《野性之物》显然有助于增加口述历史的使用并让人们认识到口述历史在设计研究中的价值。通过捕捉只言片语，边缘化的声音能够传达关于他们生活和家的意见，这些意见以前是自发的、未经记录的和闻所未闻的。受到博物馆藏品展示的新方

法，以及使藏品更容易让参观者获取并与参观者产生联系的责任的启发和影响，在后现代氛围的推动下，新的和先前被认为是边缘性的声音已成为学术审查/研究的主流，以前被排除在研究之外的对象被发现了。事实上，阿特菲尔德描述的日常之物和创作实践的概念对于英国的大型展览项目至关重要，这些展览旨在实现包容性，并提供了一个平台来表达隐藏的和边缘的历史，例如，2004年伦敦V&A博物馆的英式暗黑风格（Black British Style）²²。这些条件提供了使设计民主化，扩大其职责范围的潜力，但也考虑了从生产到消费乃至其他方面，设计作为对象和理念的价值。在这种情况下，设计已成为更广泛的客体世界的一部分，如阿特菲尔德所主张的物质文化或“小写的设计”，这可以促进更广泛、更具包容性的讨论²³。

2000年，当《野性之物》出版之时，它囊括了当时围绕日常生活中物体意义的最新跨学科论述²⁴。这不仅仅是寻求新材料或罗列案例来挑战经典或顺应当代趋势的一种手段；这些讨论和《野性之物》的目的是考虑设计及其对象如何以及为何在理解世界，以及通过消费、使用和丢弃来理解世界方面如此重要，并将其作为与世界协商的基本工具。因此，设计的用户或消费者以及他们做出的选择是关键，但更重要的是，他们如何与设计共存，以及如何通过

记忆、环境、欲望和各种各样的个人和文化条件，以及基于品位或功能而言，通过这些方式对设计加以利用的。这强调了人们如何通过他们的所拥之物来理解自己和世界，以及这些叙述是如何通过它们来呈现的。这可能是通过他们的穿着，或者住宅中展示的家具和陈设、收藏品以及一般的小玩意儿而实现的。物或物质世界成为一个平台，在该平台上，物品如果不是“使生活更美好”，也可以理解为“使生活变得宜居”。确实，阿特菲尔德对真实性与复制之间关系的重视²⁵直接或间接地影响了许多研究，这些研究考虑了过去的价值，尤其是跨越各种流行文化的复古、复兴主义和复古风格的趋势²⁶。

文化的物质性以及物与日常生活的互动及其对日常生活的影响方式是《野性之物》的驱动力。本书基于一个复杂的方法论立场，跨越了关于日常之物不如人意的设计史论述，并以要求包容性的文化氛围为背景，试图建立联系并解决这些令人不快的“问题”。物质文化研究，特别是由伦敦大学人类学系的丹尼尔·米勒及其同事进行的研究，为许多未解决的问题找到了平衡的关键轴。米勒的方法是用物质文化讨论大众消费²⁷，这为讨论设计、生产和消费提供了可能性，并将消费视为社会过程²⁸，将消费者视为其中的原动力。这延伸到考虑人与物相处的方式，以及他

们如何使用物来协商家里家外的世界²⁹。对消费者能动性的强调，再加上阿特菲尔德关于设计是日常的一系列实践的断言，这使学者们可以将看似平庸的家务、装饰、制作、烹饪和穿着等日常活动视为获得创造力的重要练习³⁰。同样，对于那些在物质文化领域工作的人，《野性之物》强调了物品物质性的重要性以及设计对物品消费的贡献。

谢尔提·法兰（Kjetil Fallan）于2010年出版的《设计史：理解理论和方法》（*Design History: Understanding Theory and Method*）一书中提到，阿特菲尔德在《野性之物》中使用的研究方法和路径已在很大程度上成为设计史学家所公认的技术的重要组成部分。法兰指出，阿特菲尔德对物质文化的支持，尤其是基于社会人类学的支持³¹，是扩大“设计”对象领域（如罗莎琳德·克劳斯）³²的一种手段，同时以更全面和包容的方式开启了他们的研究潜力³³。当然，这并不是万无一失的，阿特菲尔德也并没有为研究所有物品提供一种简单、全面、确定性的方法。虽然法兰批评此著作缺乏对预生产的关注，阿特菲尔德本人也清楚，在研究如此众多之物时会遇到差异问题，并且有些研究无法解决实质性问题（出处同上）。

法兰认为《野性之物》对设计和设计过程缺乏兴趣，相反却对人与物之间的相互关系兴趣浓厚，这既是公允的

又是有所不足之处的。首先，该著作以前所未有的方式讨论了设计及其历史，同时在第一部分中提供了聚焦设计过程和设计师印记的案例研究。从传统家具制造商（克拉克公司）到针织设计师凯菲·法塞特（Kaffe Fassett）的研究资料都提供了对20世纪设计和设计实践的见解，而作者在撰写本书时，这些设计和设计实践被认为是“过时的”或边缘的。在这些案例中，从本质上对“工艺”生产作为“设计”的关注突出表明了可以扩展设计的历史以包括其研究范围之外的各种物品和制造商的方式，同时也表明了其研究语言将得到丰富甚至巩固。例如，通过考虑本真性、复制甚至非设计的概念，阿特菲尔德强调，“优良设计”可以被认为对视觉和物质，甚至是设计的世界都具有比以前想象的更广泛、更持久的影响。设计不仅涉及设计师的世界和话语，也不仅仅是对“品位”的崇高评论。

同样，在将生产与消费（超越销售）联系起来的勇敢尝试中，阿特菲尔德将消费者、所有者和使用者的，甚至那些回收、隐藏、浪费和丢弃物品的人（如阿尔君·阿帕杜莱所说的那样）³⁴视为制造者，不仅仅是意义上的，因为这可能过于简化了，还是能动者（通过与物共处来引导生活）。毫无疑问，这种考虑为设计研究提供了新的深度，令人兴奋而又无法穷尽，它旨在为物“意味”着什么以及

如何“使用”它们的探讨增加更多的维度。这是朝着民主化迈进的一步，其中设计师、设计对象和消费者被认为是日常生活之物意义的贡献者。流行文化方面的研究，尤其是时装研究在20世纪70年代就开始解决这些问题，并探讨了亚文化消费、物品之间的关系以及群体和个人身份的建构。在此语境中，随着身份和生活方式成为战后时期与商品定位、营销和销售相关的流行语，消费者通过灵活、非归约的个人选择和生活方式营销组合被赋予了一种能动性，从而促进了定制，通过修补和展示策略的过程来实现个性化系统，这可能被认为是日常创造力的示例。阿特菲尔德指出，“人们在物质世界的创造、破坏和重建过程中对欲望的物化方式是人们生活中普遍存在的行为”³⁵，这强调了设计以多种方式为日常生活提供信息。

《野性之物》作为学科之间的一种链接，以新颖的方式将思想和讨论模式连接起来。通过将设计史与日常之物和物质文化领域联系起来，该著作将人与物联系在一起，从而重新评估了物在日常生活中的重要性。通过把设计作为物质文化领域（具有态度之物）中的一类，并通过包括知识、技能和应用在内的过程对这些对象进行评估，这里的设计话语扩大到包括以前被边缘化的设计实践，例如工艺。在此过程中，阿特菲尔德还考虑了设计师的构成因

素，从最明显和最专业的案例到未分类的设计行为，例如着装或家居装饰，其成功展示了同行们非常钦佩的技能。

同样，迄今为止被认为是非设计、复制、新颖或“庸俗品位”的物也被纳入讨论的范畴，作为对物—人关系的参与者或设计民主化的文化批评案例。它从学科和物体系统（跨越了从品位到与净资产相关的概念），以及伴随这种系统的道德判断的角度挑战了等级观念，以便对物的意义进行重新分类、排序和评估。当然，这不是建立物的语言的简化研究，这是讨论人与物之间相互作用的起点，以及这些关系帮助协商日常生活的方式。阿特菲尔德写道：

“本研究介于有生命和无生命世界之间相互作用的动态点，其目的是超越物本身的物质世界，重新考虑它们在客体与主体关系之中的复杂作用。”³⁶《野性之物》从未打算成为设计作为物质文化的权威性词汇，而是作为一个起点，可以对经典进行质疑和扩展，以满足新世纪之物的需求，其中包括（如果没有特权的话）物—人关系。

《野性之物》的价值是多元的。从扩展领域到跨学科，从挑战经典到赋予静默之物以话语，这本著作提供了清晰的语境研究，呈现了在特定时间对物的思考和书写，同时通过（有时是由衷的）证词和具体的例子挑战了传统。它介绍了如何解决（如果不是遏制的话）野性之物

和凌乱生活的杂乱无章、纠缠不清，以揭开日常生活的神秘面纱，并证明没有一种唯一的方式来理解世界和其中之物。

乔·特尼 (Jo Turney)

南安普顿大学温彻斯特艺术学院

注释

序

1. 有关她的作品的更多信息，参见本卷中乔·特尼（Jo Turney）的后记。
2. Ben Highmore, “Reviewed Work(s): Wild Things: The Material Culture of Everyday Life by Judy Attfield,” *Journal of Design History*, No. 3 (2001): 250, emphasis in original.
3. Daniel Miller, “Judy Attfield (Obituary),” *Material World*, 19 December, 2006, <http://www.materialworldblog.com/2006/12/judy-attfield/>.
4. 出处同上。
5. 此表述摘录自Marie Kondo, *The Life-Changing Magic of Tidying Up* (Berkeley: Ten Speed Press, 2014).

前言：日常生活的物质文化

1. 然而，这些学科虽然有帮助，但在处理物理性事物方面仍有不足。例如，Miller, D. *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Blackwell, 1987, Chapter 6: “The Humility of Objects”, pp. 85–108.
2. Clifford, H. 1999. “Introduction” to Special Issue; Eighteenth-Century Markets and Manufacturers in England and France, pp. 185–6. In *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 3.
3. 有些人认为这不仅是一个领域，还是一门学科。参见Prown, J. D. 1982. “Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method”. *Winterthur Portfolio*, Vol. 17, No. 1. 近期评论参见Attfield, J. 1999. “Beyond the Pale: Reviewing the relationship between Material Culture and Design History” in *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 4, pp. 373–80.
4. Pointon, M. 1986. *History of Art: A Students' Handbook*. London: Unwin Hyman, pp. 14–32.
5. *Material Culture: The Object in British Art of the 1980s and 90s* was shown in the Hayward Gallery, London, from 3 April to 18 May 1997.
6. *Material Culture: The Object in British Art of the 1980s and 90s*, Hayward

Gallery leaflet, 1997 (unpaginated).

7. *Stealing Beauty: British Design Now* (exhibition catalogue) London: ICA.
8. 设计史协会成立于1977年，总部设在英国，具有国际会员资格，并组织出版《设计史期刊》（*Journal of Design History*），还在众多开设设计实践、历史和理论课程的英国教育机构中举办年度会议。参见<http://www.brighton.ac.uk/dhs/>。
9. *Block*是1979年至1989年期间，由一群学者在当时的米德尔塞克斯理工学院（现为米德尔塞克斯大学）的艺术史和相关研究系出版的期刊，关注致力于社会主义议程的文化实践策略。
10. du Gay, p., Hall, S. et al. 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Sage.

1. 物 (Things)

设计的意义：有态度的物

1. 本章通篇使用的“日常”（everyday）一词的意义是“普遍或平常的”、通常、非正式、平常、司空见惯。但是，在本研究中，“日常”（the everyday）被赋予了特殊的意义，它创造了一个特定的语境来讨论通常被忽视之物的含义。关于其定义，请参见第2节。
2. 此概括有足够多的例外情况，可以安全地预测它们属于不断增长的趋势，而本卷旨在对此做出贡献。有关最近担心设计研究会偏离设计实践的主要担忧，请参见Richard Buchanan's review of Jonathan M. Woodham's *Twentieth Century Design* (Oxford University Press, 1997) in *Journal of Design History*, Vol. 11, No. 3, 1998, pp. 259–63. 有关较早提出的，仅在专业实践的狭窄范围之外定义设计的观点，请参见Attfield, J. 1989. “Form/Female follows Function/Male”, pp. 199–225. In Walker, J. A. 1989. *Design History and the History of Design*, London: Pluto Press.
3. 尽管现在人们普遍认为“功能主义”代表了一种狭隘的决定论形式，并在设计实践中基本抛弃了它，但它所产生的特殊美学又引起了人们的兴趣，寻求设计问题道德解决方案的探索仍然具有针对性。参见Attfield, J. (ed.) 1999. *Utility Reassessed: The role of ethics in the practice of design*. Manchester and New York; Manchester University Press.
4. 本研究的背景聚焦于西方文化语境下的英国设计，同时也指欧洲和美国的设计。

5. “设计研究”在此处被用来将设计的历史和理论囊括进当前论辩的语境下，根据它是否在实践中或学术研究框架内语境化来质疑对其施加的限制。这里所采取的立场是：实践、历史和理论之间存在着不可分割的知识联系，但是根据其特定课程的适用性，任何此类划分都存在权重方面的制度现实。出于分析的目的，在可能的情况下，会将理论和历史研究与特定设计实践分离，以获得更客观的见解。
6. Scarry, E. 1985. *The Body in Pain*, Oxford: Oxford University Press, p. 254.
7. Kenny, A. [1973] 1993. *Wittgenstein*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, p. 10.
8. Wittgenstein, L. [1953] 1968. *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.
9. Poe, E. A., 1986. “The Purloined Letter.” In *The Fall of the House of Usher and other writings*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, p. 331.
10. Scarry 1985. *The Body in Pain*.
11. 1999年4月3日至5月23日在伦敦当代艺术中心（ICA）展出了“窃美”（*Stealing Beauty*）。
12. Roux, C. “You’re sitting on a work of art.” In the *Guardian*, 6 April 1999, pp. 10–11.
13. 西班牙语表达的意思为“最后的话”。
14. Sparke, p. 1986. *An introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*. London: Allen & Unwin, pp. 199–202.
15. Sparke, p. 1982. *Ettore Sottsass Jr.* London: Design Council.
16. Pesce, G. 1995. “18 questions on architecture today.” In *Domus*, No. 768, February, p. 1.
17. *Droog Design 1991–1996*, Utrecht: Utrecht Centraal Museum; Ramaker, R. and Bakker, G. 1998. *Droog Design: Spirit of the Nineties*. Rotterdam: 010 Publishers.
18. 参见Miller, D. 1987. Part 1: “Objectification”, pp. 1–82 and “The Limits of Objectivism”, pp. 163–7. In *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
19. 参见Sparke, P. 1986. “Good Design”, pp. 67–9. In *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*, London: Allen & Unwin.
20. 参见Dormer, P. 1990. “Valuing the Handmade: Studio crafts and the meaning of their style.” In *The Meanings of Modern Design*. London:

Thames and Hudson.

21. Heskett, J. 1980. *Industrial Design*. London: Thames and Hudson.
22. 例如, MacCarthy, F. 1972. *All Things Bright and Beautiful*. London: George Allen & Unwin. In 1979, published under the revised title: *A History of British Design 1890-1970*.
23. 例如, Jenkins, K. 1991, *Re-thinking History*. London: Routledge; Rees, A. L. and Borzello, F. 1986. *The New Art History*, London: Camden Press.
24. Woodham, J. M. 1997. *Twentieth Century Design*. Oxford: Oxford University Press. 参见“Introduction”, pp. 7-9.
25. Thakara, J. (ed.) 1988. *Design after Modernism: Beyond the Object*. London: Thames and Hudson, pp. 11-34.
26. 关于“设计史的历史”参见Walker 1989. *Design History and the History of Design*.
27. Forty, A. 1986. *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*. London: Thames & Hudson, p. 7.
28. Margolin, V. 1992. “Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods”, *Design Studies*, Vol. 13, No. 2, April; Forty, A. 1993. “Debate: A Reply to Victor Margolin”, pp. 131-2. In *Journal of Design History*, Vol. 6, No. 2; Woodham, J. 1995. “Resisting Colonization: Design History Has Its Own Identity” in *Design Issues*, Vol. 11, No. 1, Spring, pp. 22-37.
29. 参见Walker, J. A. and Chaplin, S. 1997. *Visual Culture: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
30. Reynolds, H. 1997. *Couture or Trade. Chichester, West Sussex: Phillimore*.
31. 正如安吉拉·麦克罗比 (Angela McRobbie) 在她1998年出版的《英国时装设计》(*British Fashion Design*) 一书中深刻指出的, 受艺术教育鼓励的个人主义催生了一批新的时装设计师, 他们正在将该行业重塑为“一种新型的碎布贸易”, 将设计定义为与传统高级时装的精英主义脱节的一种文化生产形式。
32. Attfield, J. 1984 “A tale of two cultures” and “Design for learning”. *The Times Higher Education Supplement*, 10 August, p. 13.
33. Pointon, M. 1980. *History of Art: A Students' Handbook*. London: Unwin Hyman, p. 15.

34. 常规设计史的假设受到了质疑, 例如Attfield, J. 1985 “Feminist Designs on Design History” in *Feminist Art News* Vol. 2, No.3: pp. 21–23 cited in BUCKley, C. 1986 “Made in Patriarchy: Towards a feminist analysis of women and design”. *Design Issues* Vol. 3, No.2, Fall, pp. 3–14, 在设计史研究中承认流行文化研究和女性主义分析, 因为此类研究着重于人与物之间的关系。约翰·沃克 (John A. Walker) 将阿特菲尔德的“女性主义设计评论”作为他的学生手册《设计史和瓷砖设计的历史》(*Design History and tile History of Design*) 的后记, 该书于1989年首次出版, 质疑了“优良设计”标准作为设计历史研究的基础。有关设计历史和理论研究的后续评论继续引用这些资料, 以表明其与改革设计史方法的概念有关。参见Doordan, D. P. 1995. *Design History: An Anthology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, “Introduction” pp. ix–xiv and Woodham, J. M. 1997. *Twentieth-Century Design*, Oxford University Press, “Introduction”, pp. 7–9.
35. 参见Attfield, J. 1999. “Beyond the Pale: Reviewing the relationship between Material Culture and Design History” in *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 4, pp. 373–80.
36. 关于设计史学科的建立, 参见Walker, 1989, *Design History and the History of Design*, pp. 15–19.
37. Pointon 1980. *History of Art: A Students' Handbook*, p. 15.
38. 参见C. Buckley and L. Walker's letter to the *Design History Society* Newsletter, No. 21, April 1984, p. 5, 对设计史定义的分歧将其限制在“大批量生产对象的研究”之中。
39. 参见Dormer, P. 1990. *The Meanings of Modern Design*, London: Thames and Hudson, Chapter 6: “Valuing the handmade: Studio Crafts and the Meaning of their Style”, pp. 142–69.
40. 例如Giedion, S. 1948. *Mechanization Takes Command*, New York: Oxford University Press.
41. Forty, A. 1986. *Objects of Desire: Design and Society 1750–1980*. London: Thames and Hudson, p. 7.
42. Buck, L. and Dodd, P. 1991. *Relative Values: or What's Art Worth?* London: BBC Books.

43. Wolff, J. 1981. *The Social Production of Art*. London: MacMillan.
44. Walker and Chaplin 1997. *Visual Culture*, p. 24.
45. Buchanan, R. 1985. "Declaration by Design: Rhetoric, argument and demonstration in design practice" in Margolin, V, (ed.) *Design Discourse: History/Theory/Criticism*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 108.
46. 以1984年至1993年间美国期刊《设计议题》(*Design Issues*) 为例, 由伊利诺伊大学芝加哥艺术与设计学院编辑出版, 随后由卡内基梅隆大学设计系编辑, 由麻省理工学院出版社出版。
47. 出处同上, 第107页。
48. 参见Miller, D. 1998a. *Material Cultures: Why some things matter*. London: UCL Press.
49. 参见注释28。
50. McRobbie 1998 *British Fashion Design*.
51. Hollington, G. 1998, referring to Sparke, P. 1998. *A Century of Design: Design Pioneers of the 20th Century in Design* (Michael Beazley). In *Design 1*, Summer, p. 62.
52. 参见Richard Buchanan's review of Jonathan M. Woodham's *Twentieth-Century Design* (Oxford University Press, 1997), in *Journal of Design History*, Vol. 11, No. 3, 1998, p. 261.
53. Dilnot, C. 1984. "The State of Design History—Part I: Mapping the Field", pp. 4–23. In *Design Issues*. Vol. 1, No. 1, Spring.
54. 参见Peis, p. 1998. "The Spirit of the Matter; Fetish, Rarity, Fact, and Fancy". In Spyer, P. (ed.) 1998 *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. London: Routledge, p. 93.
55. 彭妮·斯帕克 (Penny Sparke) 还引用了尼古拉斯·巴克 (Nicholas Barker) 的电视系列 *Signs of the Times* (1992) 载 *As Long as Its Pink: The Sexual Politics of Taste* (London: Harper Collins, 1995: 1), 引用了同一位受访者——一位只“允许”儿童卧室使用帘幕的建筑师。
56. Baxandall, M. 1988. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven and London: Yale University Press, pp. 58–60.
57. Peis 1998. "The Spirit of the Matter", p. 113.
58. Appadurai, A. (ed.) 1986. *The Social Life of Things: Commodities in*

- Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. 参见
“Introduction; commodities and the politics of value”, pp. 3–63.
59. Barthes, R. [1957] 1981. *Mythologies*. London: Paladin, p. 159.
60. 参见 Coombes, A. E. 1988. “Museums and the Formation of National and Cultural Identities”, pp. 57–68, Vol. 11, No. 2; Jones, M. (ed.) 1990. *Fake? The Art of Deception*. London: British Museum; Phillips, D. 1997. *Exhibiting Authenticity*. Manchester and New York: Manchester University Press; Tunbridge, J. E. and Ashworth, G. J. 1996. *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester and New York: Wiley.
61. Tilley, C. (ed.) 1990. *Reading Material Culture*. Oxford: Blackwell.
62. Miller 1998a *Material Cultures*.
63. Miller, D. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
64. Attfield, J. 1996. “‘Give ‘em something dark and heavy’: The Role of Design in the Material Culture of Popular British Furniture 1939–1965”, pp. 185–201. *Journal of Design History*, Vol. 9, No. 3.
65. Cocks, A. S. 1980. *The Victoria and Albert Museum: The Making of the Collection*. Leicester: Windward.
66. Physick, J. 1982. *The Victoria and Albert Museum: The history of its buildings*. London: Phaidon, 参见 Chapter I: “The genesis of the Museum”, pp. 13–18.
67. 出处同上, 第179页。
68. 出处同上, 第206页。
69. 出处同上, 第235页。
70. 尽管约翰·弗里克 (John Physick) 在V&A博物馆的历史中将莫兰特的目标解释为“技术优先于艺术” (Physick 1982: p. 235), 但后者已经同意将V&A博物馆的名称限制为艺术博物馆, 这似乎与任何此类意图相抵触, 而是指向希望切断工业与艺术之间所有联系的愿望。
71. Latour, B. 1991. *We have never been modern*. New York: Harvester Wheatsheaf.
72. Clarke, A. J. 1999. *Tupperware: The promise of plastic in 1950s America*. Washington D. C. and London: Smithsonian Institution Press.

73. Burman, B. (ed.) 1999. *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking*. Oxford and New York: Berg.
74. Naylor, G. 1999. "Modernism and Memory: Leaving Traces", pp. 91-106. In Kwint, M., Breward, C. and Aynsley, J. (eds) 1999. *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford and New York: Berg.
75. Dant, T. 1999. *Material Culture in the Social World*. Buckingham and Philadelphia: Open University Press, pp. 5-7.
76. 该研究以Pram Town为题出版, 并被纳入与Pat Kirkham共同编辑的选集 *A View From the Interior*. 著作 *Women and Design* 由The Women's Press 于1989年首次出版, 1995年再版。
77. Fine, B. and Leopold, E. 1993. *The World of Consumption*. London: Routledge.
78. Auslander, L. 1996. *Taste and Power: Furnishing Modern France*. Berkley: University of California Press.
79. 参见Miller, D. (ed.) 1995, *Acknowledging Consumption*. London: Routledge.
80. Severa, J. and Horswill, M. 1989. "Costume as Material Culture". In *Dress* Vol. 15, p. 53 cited by Palmer, A, 1997, "New Directions: Fashion History Studies and Research in North America and England" in *Fashion Theory*, Vol. 1, No. 3, Sept, p. 301.
81. 出处同上, Palmer p. 303.
82. Cummings, N. 1993. "Reading Things: The alibi of use". In Cummings, N. (ed.) *Reading Things*. London: Chance Books, p. 27.
83. Burchill, J. "Material boys". In *The Guardian Weekend*. 3 October 1998, p. 3.
84. Williamson, J. 1978. *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. London and Boston: Marion Boyars.
85. 麦当娜在1985年录制的热门歌曲 "Material Girl" 参见 Williamson, J. "The Making of a Material Girl", pp. 46-7. *New Socialist*, No. 31, October 1985.
86. Cummings 1993. "Reading Things", p. 23.
87. 参见Hail, S. ed. 1997, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London and Thousand Oaks, California: Sage. 关于依

赖于表征理论的文化研究的批评，参见McRobbie, A. (ed.) 1997. *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*. Manchester and New York: Manchester University Press.

物的意义：小写的设计

1. 该描述并不是要求给出更多的示意，而是基于对设计教育、机构和商业互惠不断变化的面貌的概括，旨在探寻与专业工业设计师和工艺品制造商有关的更重要的论辩。
2. 这里使用“心态”（Mentality）来承认历史学家对分析意识形态、社会生活和经济历史未涉及的、较主观的社会生活领域的重要性。参见Schöttler, p. 1995, “Mentalities, Ideologies, Discourses on the ‘third level’ as a theme of social-historical research”, pp. 72-115. In Lüdtké, A. (ed.) 1995. *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*. New Jersey: Princeton University Press.
3. 在这里，“设计师”一词通常指的是能够概念化但实际上并未制造他们设计的产品和建筑的任何类型的设计师。他们可能是建筑师或城市规划师，或者他们的头衔可能具有以下任何符合条件的前缀：时尚、景观、家具、电影、工业、纺织、汽车、陶瓷、室内装饰、服装、图形等。
4. Gloag, J. 1944. *The Missing Technician in Industrial Production*. London: Alien and Unwin; Gloag, J. 1947. *Self Training for Industrial Designers*, London: Allen and Unwin; Macdonald, S. 1970. *The History and Philosophy of Art Education*. London: University of London Press; Sutton, G. 1967. *Artisan or Artist? A History of the Teaching of Art and Crafts in English Schools*. Oxford: Pergamon; Pevsner, N. 1940. *Academies of Art*. London: Cambridge University Press, 参见Ch 4: “The revival of industrial art and artists’ education”.
5. Piper, D. W. (ed.) 1973. *Readings in Art and Design Education*, 2 volumes: 1. *After Hornsey*, 2. *After Coldstream*. London: Davis Poynter.
6. Sparke, p. 1983, *Consultant Design: The history and practice of the designer in industry*. London: Pembroge Press.
7. Baynes, K. ed. 1969. *Attitudes in Design Education*. London: Lund Humphries; Benton, T. & C. 1975. *Form and Function: A Source Book*

- for the *History of Architecture and Design 1890–1939*, London: Granada; Sparke, P. 1986. *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*. London: Allen and Unwin, 参见ch. 10 “Educating Designers”.
8. Shields, R. ed. 1992. *Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption*. London and New York: Routledge.
 9. Whiteley, N. 1991. “Design in Enterprise Culture: Design for Whose Profit?” pp. 186–205. In Keat, R. and Abercrombie, N. (eds) *Enterprise Culture*. London and New York: Routledge; Woodham, J. M. 1999, “Design and the state: Post-war horizons and premillennial aspirations”, pp. 245–60. In Attfield, J. ed. *Utility Reassessed: The role of ethics in the practice of design*. Manchester and New York: Manchester University Press.
 10. 本文对设计态度变化的摘要旨在作为简化框架以进行分析，并不表示所有设计师都将以某种方式适合此分类。
 11. 参见Fry, T. “A Geography of Power: Design History and Marginality”, pp. 204–18. In *Design Issues*, Vol. 6, No. 1, Fall 1989.
 12. 位于荷兰海牙的“永恒基金会”（The Eternally Yours Foundation）只是众多“生态设计”（eco-design）的倡议者之一，参见<http://www.ecomarket.net/EternailyYours/index>, html
 13. Varnedoe, K. and Gopink, A. 1991. *High & Low: Modern Art and Popular Culture*. New York: Museum of Modern Art.
 14. Sontag, S. 1994. *Against Interpretation*. London: Vintage, 参见“*One Culture and the New Sensibility*” [1961], pp. 293–304.
 15. 1968年5月在巴黎爆发的文化革命的宣言之一，《日常生活的革命：论几代青年的日常生活艺术》（*Traité + de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*）由鲁尔·瓦纳格姆（Raoul Vaneigem）撰写，并于1983年由Left Bank Books和伦敦Rebel Press出版社首次以英文出版，名为《日常生活的革命》（*The Revolution of the Everyday*）。
 16. Lüdtke 1995. *The History of Everyday Life*, pp. 4–5.
 17. Thompson, E. P. 1963. *The Making of the Working Class*, Harmondsworth: Penguin; Thompson, P. 1988. *The Voice of the Past. Oral History*. Oxford: Oxford University Press.
 18. Rowbotham, S. 1973. *Hidden from History*. London: Pluto.

19. Samuel, R. 1994 and 1998. *Theatres of Memory*, Vols. I and II. London and New York: Verso.
20. 参见Storey, J. 1997. *An introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. London & New York: Prentice Hall Harvester Wheatsheaf; Strinati, D. 1995. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Manchester University Press.
21. Willis, P. 1993. *Common Culture*. Milton Keynes: Open University Press.
22. Carson, C. 1997. “Material Culture History”, pp. 401–28. In Smart Martin, Ann and Ritchie Garrison, J. (eds) *American Material Culture: The Shape of the field*. Winterthur, Delaware: Henry du Pont Winterthur Museum.
23. 本节基于过去20年设计理论讨论中的辩论，对设计实践的广泛态度进行了概述，以解释将设计归类为物质文化一个方面的当前意义的特殊性。它既不打算“涵盖”设计方法的所有不同分支，也不意味着在这一点上进行批判性评估或立场。
24. Verbeek, P. P. and Kockelkoren, P. 1998. “The Things That Matter”, pp. 28–42, in *Design Issues*, Vol. 14, No. 3, Autumn.
25. Moles, A. A. 1988. “Design and Immateriality: What of It in a Post Industrial Society?” pp. 25–32. In *Design Issues*, Vol. 4, No. 1–2 (Special Issue 1988).
26. 参见Lyotard, J-F. 1985. *Les Immatériaux* [exhibition catalogue] Paris.
27. Thakara, J. (ed.) 1988. *Design after Modernism: Beyond the Object*. London: Thames and Hudson.
28. 出处同上，第29页。
29. Mitchell, T. 1988. “The product as illusion”, pp. 208–15. In *Ibid*.
30. 囊括了理性现代主义原理的口号源于美国建筑师路易斯·沙利文（Louis Sullivan）撰写的一篇论文，他工作于19世纪和20世纪之交，并以多层建筑的设计而闻名。参见Sullivan, L. 1896. “The Tall Office Building Artistically Considered”, p. 13. In Benton, T. & C. with Sharp, D. (eds) 1975. *Form and Function*. London: Granada.
31. 参见Gardner, C. and Sheppard, J. 1989. *Consuming Passion: The Rise of Retail Culture*. London: Unwin Hyman, p. 69.
32. 有关伦敦国家美术馆（National Gallery）从1959年成立到1993年塞恩斯伯里翼的扩建竣工，参见Amery, C. 1991. *A Celebration of Art and*

- Architecture*. London: The National Gallery. 对于建筑论辩的民主与现代政治, 参见Hebdige, D. 1989. "Designs for Living". In *Marxism Today*, October 1989, pp. 24-7.
33. Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
34. Rawsthorn, A. "Lutyens, Starck and the barrow boys: Design and the economy in a post-Thatcher world", pp. 14-16, in *Issue*, Spring 1991.
35. Norman, D. A. 1998. *The Design of Everyday Things*. New York: Basic Books, p. xii.
36. Verbeek and Kockelkoren 1998. "The Things That Matter", pp. 29-30; "永恒基金会" 网站: <http://www.ecomarket.net/Eternally Yours>.
37. 菲利普·约翰逊 (Philip Johnson) 和亨利-罗素·希区柯克 (Henry-Russell Hitchcock) 的展览“国际风格” (*The International Style*) 于1932年在纽约现代艺术博物馆 (MoMA) 举办, 展览名称为现代主义建筑运动的一个阶段。
38. Hitchcock, H-R. and Johnson, P. 1966 [1932] *The international Style*. New York and London: Norton and Co.
39. Ravetz, A. 1986. *The Government of Space: Town Planning in Modern Society*, London: Faber and Faber.
40. 例如, 英国专业设计师团体“特许设计师协会” (The Chartered Society of Designer) 规定, 设计师的主要责任是对“客户和雇主” (无视消费者和使用者的) 的责任, 并且在涉及职业的社会责任方面没有提及道德。参见Whiteley, *Design For Society*, pp. 132-3.
41. Lyall, S. 1995. *Architects' Journal Centenary Issue*, Vol. 100, 9 March, p. 171.
42. "The best of both worlds" in *M&S Magazine*, Marks and Spencer, Summer 1999, p. 118.
43. *Stealing Beauty: British Design Now* [exhibition catalogue] ICA, 1999.
44. 最初的亚文化风格在1996年伦敦V & A博物馆举办的“街头风格” (*Street Style*) 展览中受到好评, 并被范思哲 (Versace) 等高级时装设计师采用, 范思哲在系列设计中囊括了回收材料制成的服装。
45. Sparke, P. 1982, *Ettore Sottsass Jr.* London: Design Council.

46. Bailey, C. Editorial, *Journal of Design History*, Vol. 2, Nos. 2 and 3, 1989.
47. 哈罗德 (Harrod) 关于二十世纪手工艺品的巨著 (见下文) 由英国工艺委员会 (Crafts Council of Great Britain) 和纽约巴德研究生装饰艺术中心 (Bard Graduate Centre of Decorative Arts) 赞助。
48. 参见有关手工艺议题最早的专刊 *Journal of Design History* Vol. 2, Nos. 2 and 3, 以及近期两本关于此议题的专刊 *Craft, Culture and Identity*, Vol. 10, No. 4, 1997和 *Craft, Modernism and Modernity*, Vol. 11, No. 1, 1998. 在社会学的背景下, 有一定数量的社会历史文献参与了工人阶级历史中与手工艺有关的交易。参见Samuel, R. 1977. "Workshop of the World: Steam power and hand technology in mid-Victorian Britain", pp. 6-72. In *History Workshop*, Vol. 3, Spring; Berg, M. 1985. *The Age of Manufactures*. London: Fontana Press.
49. Harrod, T. 1998. *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, p. 123.
50. Reed, C. (ed.) 1996. *Not At Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames and Hudson.
51. Gloag, J. 1945. *Plastics and Industrial Design*. London: George Allen and Unwin.
52. NDD成立于1946年, 旨在引导艺术教育的一个分支, 专门为工业培养设计师, 但仍将设计与制造技术结合在一起。J. Attfield 1984 "Design for Learning", p. 13. *Times Higher Education Supplement*, 10 August.
53. J. Attfield 1992, "The role of design in the relationship between furniture manufacture and its retailing 1939-1965 with initial reference to the furniture firm of J. Clarke" (unpublished doctoral thesis) Brighton: University of Brighton, pp. 161-2.
54. 出处同上, 第171页至172页。
55. Greenhaigh, P. 1997. "The history of craft", p. 37. In Dorner, P. (ed.) 1997. *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University Press.
56. 在英格兰, 温莎椅是一类乡村家具, 由家庭作坊生产, 用于日常使用, 最初用于小住宅或小酒馆, 很少出现在别墅之中。Sparkes, I. 1973. *The English Country Chair*. Buckinghamshire: Spur.

57. Pye, D. 1968. *The Nature and Art of Workmanship*. Cambridge: Cambridge University Press.
58. 参见Percy, C. and Triggs, T. 1990. “The Crafts and Non-verbal Learning”, pp. 37-9. In *Oral History*. Vol. 18, No. 2, autumn.
59. 关于家具行业中存在的商品类型和现状, 参见Kirkham, p. et al. 1987. *Furnishing the World: The East London Furniture Trade 1830-1980*. London: Joumeyman.
60. Harvey, C. and Press, J. 1991. *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*. Manchester University Press.
61. 1973年成为工艺委员会 (Crafts Council)。
62. 关于英国其他重要手工艺机构的历史, 例如工艺中心 (The Crafts Centre), 参见White, J. N. 1989. “The First Craft Centre of Great Britain; Bargaining for a Time-Bomb”, pp. 207-14. In *Journal of Design History*, Vol. 2, Nos. 2 & 3.
63. Harrod 1999. *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*.
64. Britton, A. and Margetts, M. 1993. *The Raw and the Cooked*. London: Crafts Council.
65. 参见Swengley, N. “Very Arty Crafty” in the *Observer*, 5 July 1987, pp. 40-3.
66. Hill, R. “How the country craftsmen became contemporary applied artists”. *Guardian*, 15 January 1987.
67. Ashwin, C., Chanon, A, and Darracott, J. 1988. *Education Crafts: A Study of the Education and Training of Craftspeople in England and Wales*, London: Crafts Council; Bittker, S. 1989. “Report of a Survey of Recent Crafts and Design Graduates of Scottish Art Colleges”, pp. 219-28. In *Journal of Design History*, Vol. 2, Nos. 2 & 3.
68. Swengley 1978. “Very Arty Crafty”; *Craft Workshops in the English Countryside*, 1978, Salisbury: CoSIRA; Ashwin, C. “Craft makes a comeback”, *Times Higher Education Supplement*, 1 May 1987.
69. Coleman, R. 1988. *The Art of Work: An Epitaph to Skill*. London: Pluto, p. 43.
70. Putnam, T. 1990. “The Crafts in Museums: Consolation or Creation”,

- pp. 40–3. In *Oral History*, Vol. 18, No. 2; Williams–Davies, J. 1989. “The Preservation and Interpretation of Traditional Rural Crafts at the Welsh Folk Museum”, pp. 215–8. In *Journal of Design History*, Vol. 2, Nos. 2 and 3.
71. Dormer, P. 1990. *The Meanings of Modern Design*. London: Thames and Hudson, p. 142.
72. Veblen, T. [1899] 1934. *The Theory of the Leisure Class*. New York: The Modern Library.
73. Harrod 1998. *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*.
74. Attfield, J. 1984. “A tale of two cultures” and “Design for learning”. *The Times Higher Education Supplement*, 10. 8. 84: 13.
75. Dormer, P. (ed.) 1997. *The Culture of Craft: Status and Future*. Manchester: Manchester University Press.
76. Harrod 1998. *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*.
77. Ranson, B. 1989. “Craftwork, Ideology and the Craft Life Cycle”, pp. 77–92. In *Journal of Design History*, Vol. 2, Nos. 2 & 3.
78. Giedion, S. 1948. *Mechanisation Takes Command*. New York: Oxford University Press.
79. 参见Bourdieu. p. 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press。
80. 1989年，口述历史学会（Oral History Society）在中央艺术学院（现为伦敦中央圣马丁学院）举办了一次“口述历史和工艺”（Oral History and the Crafts）会议，作为记录和收集对手工艺人采访的一项举措。
81. 例如在约克的城堡博物馆（Castle Museum）。
82. Andrews, M, 1997, *The Acceptable Face of Feminism: The Women's institute Movement*. London: Lawrence and Wishart.
83. Lethaby, W. R. 1923, *Home and Country Arts*. London: Home and County.
84. 参见Broude, N. and Garrard, M. D. 1982. *Feminism and Art History*. New York: Harper & Row; Elinor, G. et al. 1987. *Women and Craft*, London: Virago; Parker, R. and Pollock, G. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London: Routledge & Kegan Paul; Parker, R. 1984. *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine*. London: The Women's Press.

85. 乔安妮·特尼 (Joanne Turney) 目前正在进行的研究涉及“British Crafts in the Home” (南安普敦大学温彻斯特艺术学院)。
86. 除此之外, 参见Kirkham, 1995. “Women and the Inter-war handicrafts revival”, pp. 174–83. In Attfield, J. and Kirkham, P. (eds) 1995. *A View from the Interior. Women and Design*. London: The Women's Press.
87. 尽管一些社会和经济历史学家已经研究了“自我供应”(尤其是DIY)的影响, 例如Pahl, R. E. 1984. *Divisions of Labour*. Oxford: Blackwell, pp. 98–105; Samuel 1994. *Theatres of Memory*, Vol. 1, pp. 51, 72–3.
88. Searle, A. 1999. “Cheap tricks, bad jokes, black magic”, pp. 12–13. In the *Guardian*, 13 July.

物与社会变革的动力

1. 参见Attfield, J. 1997. “A case for the study of the coffee table: Design as a practice of modernity”, pp. 267–89. *Journal of Material Culture*, Vol. 2, No. 3, November.
2. Winnicott, D. 1971. *Playing and Reality*. London: Tavistock.
3. Benjamin, A. (ed.) 1992. *The Problems of Modernity*, London: Routledge.
4. Lyotard, J. F. 1984. *Vie Post-Modern Condition*, Manchester: Manchester University Press.
5. Hobsbawm, E. and Ranger, T. (eds) [1983] 1992. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
6. Spooner, B. 1990. “Weavers and dealers: Authenticity and oriental carpets”, pp. 195–235. In Appadurai, A. (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 200.
7. 参见“连续性”这一节中家具再生产的案例研究。
8. Berman, M. 1983. *Ail That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso, p. 12.
9. Garland, M. 1962. *Fashion*. Harmondsworth: Penguin. 参见Chapter 3: “The Construction of the High-Fashion Market”, pp. 35–45.
10. Fine, B. and Leopold, E. 1993. *The World of Consumption*. London:

- Routledge. 参见Chapter 9, "The manufacture of the fashion system", pp. 93-137.
11. Beaton, C. 1965. "Fashions of Royalty", pp. 265-6. In Roach, M.E. and Bubolz Eicher, J, *Dress, Adornment, and the Social Order*. New York: John Wiley.
 12. Coleridge, N. 1989. *The Fashion Conspiracy*. London: Heinemann. 参见Chapter 7, "Princess of Wales Check: The Palace through the Looking-glass", pp. 158-66.
 13. Glynn, P. 1978. *In Fashion: Dress in the twentieth century*. London: George Allen & Unwin, p. 111.
 14. 例如 *Journal of Fashion Theory* launched by Berg in 1997.
 15. 例如Wilson, E. 1985. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago; Wilson, E. 1989. *Hallucinations: Life in the Post-Modern City*. London: Hutchinson Radius; Gronberg, T. 1998. *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris*. Manchester: Manchester University Press.
 16. Fox-Genovese, E. 1987. "The empress's new clothes: The politics of fashion", pp. 7-30. *Socialist Review*, Vol. 7, No. 1, p. 11. Cited in Craik, J. 1994. *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. London: Routledge, p. 6.
 17. 例如Wilson 1985. *Adorned in Dreams*在描述第一章“时尚史”的“目录”中提及“现代个人主义的发展”，但在实际文本中却没有对其进行进一步扩展与阐释。
 18. Veblen, T. [1899] 1934. *The Theory of the Leisure Class*, New York: the Modern Library.
 19. Simmel, G. [1904] 1973, "Fashion", pp. 171-191. In Wills, G. and Midgley, D. (eds) 1973. *Fashion Marketing: An anthology of viewpoints and perspectives*. London: George Allen & Unwin.
 20. Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
 21. 例如Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London and New York: Methuen; McRobbie, A. (ed.) 1989. *Zoot Suits and Second-Hand Dresses*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan.

22. 例如Veblen 1934. *The Theory of the Leisure Class*; Baudrillard, J. 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis, Mo.: Telos. 参见Wilson 1985. *Adorned in Dreams*, Ch, 3, “Explaining It Away” .
23. Miller, D. (ed.) 1995. *Acknowledging Consumption*. London: Routledge.
24. 例如Attfield, J. 1999. “Bringing Modernity Home: Open Plan in the British Domestic Interior” , pp. 73–82. In Cieraad, I. (ed.) *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. New York: Syracuse University Press.
25. 例如Fine. B and Leopold, E. 1993. *The World of Consumption*. London: Routledge; Auslander, L. 1996. *Taste and Power: Furnishing Modern France*. Berkeley: University of California Press.
26. Macquarrie, J. 1980. *Existentialism*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin; Heidegger, M. [1927] 1998. *Being and Time*. Oxford: Blackwell.
27. Mauss, M. [1950] 1990. *The Gift*. London: Routledge.
28. Lipovetsky, G. 1994. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. Princeton: Princeton University Press.
29. Polhemus, T. and Proctor, L. 1978. *Fashion and Anti-Fashion*. London: Thames and Hudson.
30. 对于基于经验研究的后现代劳动力概念的可行性反驳, 参见Lee, M.J. 1993. *Consumer Culture Reborn: The cultural politics of consumption*. London: Routledge.
31. 出处同上, 第12页。
32. 例如Breward, C. 1995. *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*. Manchester: Manchester University Press; Craik, J. 1994. *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. London: Routledge; Roach, M.E. and Bubolz Eicher, J. 1965. *Dress, Adornment, and the Social Order*. New York: John Wiley; Wills, G. and Midgley, D. (eds) 1973. *Fashion Marketing: An anthology of viewpoints and perspectives*. London: George Allen & Unwin; Wilson 1985. *Adorned in Dreams*.
33. As in Barthes, R. 1984. *The Fashion System*. New York: Hill & Wang.
34. Attfield, J. 1989. “A foot note with some point to it” , p. 6. In the *Weekend Guardian*, Saturday–Sunday, 8–9 April.
35. Harvey, D. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the*

- Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, p. 13.
36. 出处同上, 第13页。
 37. Fausch, D. 1997. "Ugly and Ordinary: The Representation of the Everyday", pp. 75-106. In Harris, S. and Berke, D. (eds). *Architecture of the Everyday*, New York: Princeton Architectural Press.
 38. Dews, P. 1991. "Adorno, Poststructuralism and the Critique of Identity", pp. 1-22. In Benjamin 1982. *The Problems of Modernity*, p. 1.
 39. Miller, D. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell, p. 64.
 40. McRobbie, A. (ed.) 1997. *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*. Manchester and New York: Manchester University Press.
 41. Murdock, G. 1997, "Cultural Studies at the Crossroads", pp. 58-73. 出处同上, 第63页。
 42. 这是目前从政治家(如工党所谓的"新"劳工部门)到学者(如法国社会人类学家)广泛使用的术语,表示许多人采用的是务实而非教条或审查的方法。Bruno Latour in *We Have Never Been Modern*. London: Harvester Wheatsheaf, 1991, pp. 29-31.
 43. Geertz, C. 1983. *Local Knowledge: Further Essays on Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
 44. Morris, M. 1997. "A Question of Cultural Studies", pp. 36-57. In McRobbie *Back to Reality?* p. 44.
 45. 精神分析从抽象的角度论述了心理的发展,并引用了处理异常的临床案例。
 46. 参见Haug, W.F. [1971] 1986. *Critique of Commodity Aesthetics: Appearance, Sexuality and Advertising in Capitalist Society*, Oxford: Polity.
 47. Willis, P. 1993. *Common Culture*. Milton Keynes: Open University Press.
 48. Miller, D. 1994, *Modernity: An Ethnographic Approach*. Oxford: Berg.
 49. McRobbie 1997. *Back To Reality?*
 50. Miller 1994. *Modernity: An Ethnographic Approach*, p. 142.
 51. Polhemus, T. 1994, *Street Style: From sidewalk to catwalk*. London: Thames and Hudson.
 52. Bourdieu 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*.

53. 出处同上，第81页。
54. Grossberg, L. 1997. "Cultural studies, modern logics and theories of globalisation", pp. 7-35. In McRobbie *Back to reality?* p. 18.
55. Bird, J. et al. (eds) 1993. *Mapping the Futures: Local cultures, global change*. London and New York: Routledge.
56. Hebdige 1979. *Subculture: The Meaning of Style*.

2. 主题 (Themes)

连续性：本真性和复制的悖论性

1. Cescinsky, H. [1931] 1967. *The Gentle Art of Faking Furniture*. London: Chapman & Hall, p. vii.
2. 例如，讨论围绕瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin) 的文章 "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in Arendt, H. (ed.) 1968. *Illuminations: Walter Benjamin Essays and Reflections*. New York: Schocken, pp. 217-51.
3. 例如，Ames, K.L. 1992. *Death in the Dining Room and Other Tales of Victorian Culture*. Philadelphia: Temple University Press; Cieraad, I. (ed.) 1999. *At Home: All Anthropology of Domestic Space*. New York: Syracuse University Press; Edwards, C.D. 1993. *Victorian Furniture: Technology and Design*. Manchester: Manchester University Press; Moody, E. 1966. *Modern Furniture*. London: Studio Vista.
4. 在无数案例中，最权威的是Macquoid, P. 1904-1908. *History of Furniture in 4 Volumes: The Age of Oak, The Age of Walnut, The Age of Mahogany and The Age of Satinwood*. London: Lawrence & Bullen; Gloag, J. 1934. *English Furniture*. London: Adam & Charles Black; Fastnedge, R. 1955. *English Furniture Styles From 1500-1830*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
5. Kirkham, P., Porter, J. and Mace, R. 1987. *Furnishing the World: The East London Furniture Trade 1830-1980*. London: Journeyman.
6. Phillips, D. 1997. *Exhibiting Authenticity*. Manchester and New York: Manchester University Press.
7. Lowenthal, D. 1990. "Forging the Past", pp. 16-22. In Jones, M. (ed.)

1990. *Fake? The Art of Deception*. London: British Museum, p. 22.
8. 南肯辛顿博物馆（V&A博物馆的前身）最初获得的藏品包括古董、现代作品以及“伪造品”，这些“伪造品”作为“工艺精湛”以及追求本真性的反面案例进行展示（参见Phillips 1997. *Exhibiting Authenticity*, p.8.）。但是，在19世纪后期被人们视为精湛的工艺到了20世纪中叶却被认为是维多利亚时代的庸俗品位，以及到了现代主义时代，“复制”已成为一个贬义词。
 9. Cocks, A.S. 1980. *The Victoria and Albert Museum: The Making of the Collection*. Leicester: Windward, p. 78.
 10. Jones 1990. *Fake? The Art of Deception*, p. 11.
 11. 出处同上，第13页。
 12. Shwartz, H. 1996. *Tile Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone, p. 17.
 13. 有关克拉克公司的案例研究源自作者博士论文的一部分：J. Attfield 1992. “The role of design in the relationship between furniture manufacture and its retailing 1939–1965: with initial reference to the furniture firm of J. Clarke,” University of Brighton.
 14. 克拉克公司由约翰·拉尔夫·克拉克（1874—1944）创立，并由他的儿子阿尔弗雷德·约翰（Alfred John）和莫里斯（Maurice）继续经营，后者的儿子劳伦斯（Laurence）于1966年加入该公司，并与他的父亲一起工作，直到1986年公司关闭。
 15. 根据莫里斯·克拉克（Maurice Clarke）的说法，他的叔叔埃德蒙·哈钦森（Edmond Hutchinson）是海威科姆最早在伦敦学习高级椅子制造并将工艺引入该地区的人。在海威科姆，直到19世纪末，“椅子制造者”一直意味着“温莎椅制造者”，该地区主要业务来源是为其他地区的椅子制造提供材料。Attfield, J. 1992. “The role of design”, p. 89; Mayes, J.L. 1960. *History of Chairmaking in High Wycombe*. London: Routledge & Kegan Paul.
 16. *Factors in Industrial and Commercial Efficiency*, HMSO, 1927, pp. 360–1. 在同一份报告中，有关玻璃器皿的部分（p. 367）指出：“设计师通常只将一小部分时间用于创造新设计，其余时间则用于调整旧设计。”在银器和电镀设计的注册中，同一份报告评论说：“有两个或三个更

- 高级别的公司注册了他们的设计，但发现它们通常是被复制的。”
17. *Furniture Working Party Report*, HMSO, 1947, p. 117.
 18. 起草《家具工作组报告》(*Furniture Working Party Report*)的委员会包括了一些潜在的现代设计改革者，例如戈登·罗素(Gordon Russell)和杰克·普里查德(Jack Pritchard)，在此期间，人们一直在努力协调设计实践，以符合现代工业生产方法。Maguire, P.J. and Woodham, J.M. (eds.) 1997. *Design and Cultural Politics in Postwar Britain*. London: Leicester University Press.
 19. Turner, C. 1955. *The Parker-Knoll Collection*, Northampton: Vernon.
 20. 在Worden, S. 1980. *Furniture for the Living Room* [unpublished PhD thesis] Brighton: University of Brighton一书中，作者讨论了克拉克公司Criterion Cord弹簧的开发，这是Parker Knoll品牌专利弹簧在20世纪30年代的复制版本。
 21. Letter from Sydney Trevett to J. Clarke, 27 January 1939. Archive of Art and Design (AAD) 11/4001-1986: Correspondence Repts 1939 and AAD 11/4194-1986 Orders 1939.
 22. Attfield 1992. "The role of design", p. 40.
 23. Moody 1966. *Modern Furniture*.
 24. Attfield 1992. "The role of design". 参见Chapter 3: "Clarkes' Chair Designs and Best Sellers", pp. 61-124.
 25. Worden, S. 1989. "The Development of the Fireside Chair 1928-1940", pp. 5-9. In *Antique Collecting*, Vol. 24, No.2.
 26. Macquoid 1904-1908. *History of Furniture*.
 27. Muthesius, S. 1988. "Why do we buy old furniture? Aspects of the authentic antique in Britain 1870-1910", pp. 231-54. In *Art History*, Vol. 11, No. 2, June.
 28. 出处同上，第235页。
 29. 各种品质的再生产家具均以“仿古饰面”的形式复制了古色，以此获得价格低廉并失真的“复制”品。
 30. Gloag [1934] 1973. *English Furniture*, p. 163.
 31. Attfield, J. 1990. "Then we were making furniture, and not money": A case study of J. Clarke, Wycombe furniture makers', pp. 54-7. In *Oral History*.

Vol. 18, No. 2 “The Crafts” .

32. 例如Waring and Gillow。
33. 例如Maples。
34. 有关家具历史的大量文献中的一些标题，参见注释4，其中许多标题是针对鉴赏家的，以指导他们如何辨别真伪。
35. Agius, P. 1978. *British Furniture 1880-1915*. London: Antique Collectors Club. 参见Chapter Seven: “Exact Copies and Fakes” .
36. 当然有“旧”现代作品的复制版本，但它们通常被称为“现代经典”，不适用于所讨论的类别。
37. Kirkham, P. 1987. “Furniture History”, pp. 58-85. In Conway, H. *Design History: A Students' Handbook*. London: George Allen & Unwin, p. 67.
38. Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
39. Turner, C. 1955. *The Parker-Knoll Collection*. Northampton: Vernon.
40. 采访记录，有关摘录参见Recorded interviews. For transcribed extracts see Attfield 1992. “The role of design” .
41. Attfield, J. ed. 1999. *Utility Reassessed: The role of ethics in the practice of design*. Manchester and New York: Manchester University Press.
42. Gloag 1973. *English Furniture*, p. 163.
43. Gloag, J. 1947b, *The English Tradition in Design*. Harmondsworth: Penguin, p. 35.
44. Letter from M. Clarke to M.A. Benson, 29 November 1945. Archive of Art and Design (AAD), National Art Library Special Collections, London. AAD 11/3951-1986.
45. Muthesius 1988, p. 243.
46. Wills, G. 1974. *Craftsmen and Cabinet-makers of Classic English Furniture*. London: John Bartholomew.
47. 出处同上。
48. Thompson, M. 1979. *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press.
49. Agius 1978, p. 145.
50. Hindley and Wilkinson Ltd catalogue between 1900 and 1912 cited in Agius

1978. p. 146.

51. 出处同上，第15页。
52. 出处同上，第4页。
53. 出处同上，第6页。
54. Cescinsky, H. 1925. "America: Glimpses into Furniture Factories", pp. 386-7. In *Cabinet Maker*, 23 May 1925.
55. Cescinsky 1967. *Tile Gentle Art of Faking Furniture*, p. 15.
56. 出处同上。
57. Spooner, B. 1986. "Weavers and Dealers: The authenticity of an oriental carpet", pp. 195-235. In Appadurai, A. (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 226.

变化：身份的短暂物质性

1. Kirkham, P. (ed.) 1996. *The Gendered Object*. Manchester: Manchester University Press, Preface p. XIV.
2. Winnicott, D.W. [1971] 1991. *Playing and Reality*. London and New York: Routledge.
3. Tilley, C. 1999. *Metaphor and Material Culture*. Oxford: Blackwell.
4. Lipovetsky, G. 1994. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. Princeton: Princeton University Press, p. 242.
5. 参见Weiner, A.B. & Schneider, J. (eds) 1989. *Cloth and Human Experience*. Washington: Smithsonian Institution Press; Spooner, B. 1986. "Weavers and Dealers: The authenticity of the oriental carpet", pp. 195-235. In Appadurai, A. (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press; Stallybrass, P. 1998. "Marx's Coat", pp. 183-207. In Spyer, P. (ed.) *Border Fetishisms: Material objects in unstable spaces*. New York and London: Routledge; Jarman, N. 1998, "Material of culture, fabric of identity", pp. 121-46. In Miller, D. (ed.) *Material Cultures: Why some things matter*. London: UCL Press.
6. 该理论是根据正在进行的“口述历史和人种学研讨会”项目（以下称为“口述历史项目”）提出的，并得到研究结果的支持。自1994年以来，

我一直与南安普敦大学温彻斯特艺术学院的“设计史和物质文化”以及“纺织和服装的历史”两门硕士课程的学生一起进行研究。基于通过访谈记录收集的口头证词和一系列小组项目，这一项目特别研究纺织和服装的历史，以及普遍的设计。研究的主题包括“在家庭或家庭中穿着态度代际和性别差异”“紧缩时期的消费态度”和“70年代的着装”，等等。

7. Phillips, A. 1988. *Winnicott*. London: Fontana, pp. 113–26.
8. Greenberg, J.R. and Mitchell, S.A. 1983. *Object Relations in Psychoanalytic Theory*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.
9. Miller, D. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
10. 例如，“Sociality/Materiality: The Status of the Object in Social Science” conference in association with the ESRC “Virtual Society?” project, Brunel University, 9 – 11 September 1999.
11. 尽管有些附带问题，但值得一提的是提及“物质”作为法律证据，因为它在真实性和现实性方面具有影响。威廉·皮茨（William Pietz）在“社会性/物质性”（Sociality/Materiality）会议上发表的题为“Material Considerations: Towards a Forensic History of Capitalisation”的论文引起了我的注意，参见注释10。
12. Miller 1987. *Material Culture and Mass Consumption*, pp. 90–3.
13. Steedman, C. 1998. “What a Rag Rug Means”, pp. 259–82. In *Journal of Material Culture*. Vol. 3, No. 3, p. 277; Campbell, C. 1995. “The Sociology of Consumption”, pp. 96–126. In Miller, D. (ed.) 1995. *Acknowledging Consumption*. London and New York: Routledge, p. 116.
14. Greenberg and Mitchell 1983. *Object Relations in Psychoanalytic Theory*.
15. 过渡性客体理论于1951年首次提出，并于1953年首次发表于 *International Journal of Psycho-Analysis*, Vol. 34, Part 2; 以及 D.W. Winnicott 1958, *Collected Papers: Through Paediatrics to Psycho-Analysis*. London: Tavistock Publications.
16. Winnicott, 1991. *Playing and Reality*, p. 138.
17. 这并不是要提出一种基于自决个体的社会模型，而是正如我稍后将更全面地解释的那样，承认个体是社会的一个方面。
18. de Certeau, M. 1988. *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall.

- Berkley: University of California Press.
19. 出处同上, p. ix; emphasis in original.
 20. 尽管此处提到的过渡性客体的案例主要是婴儿使用的织物,但我并不是要暗示过渡性客体不能是其他类型的物,也不是指过渡性客体专门用于婴儿。
 21. Phillips 1988. *Winnicott*, p. 114.
 22. 出处同上。
 23. Tilley, C. 1999. *Metaphor and Material Culture*. Oxford: Blackwell, p. 8.
 24. Winnicott, 1991. *Playing and Reality*, p. 5.
 25. Lunt, P.K. and Livingstone, S.M. 1992. *Mass consumption and Personal Identity*. Buckingham and Philadelphia; Open University Press, p. 67.
 26. Winnicott, 1991. *Playing and Reality*, p. 3.
 27. 个人观察。
 28. Winnicott, 1991. *Playing and Reality*, p. 5.
 29. 参见Piaget. J. 1962. *Play, Dreams and Imitation in Childhood*. London: Routledge and Kegan Paul.
 30. Volbach, W.F. 1969. *Early Decorative Textiles*. London, New York, Sydney and Toronto: Paul Hamlyn.
 31. Wilson, E, and Taylor, L, 1989. *Through the Looking Glass: A History of Dress from 1860 to the Present Day*. London: BBC Books, p. 41.
 32. Warwick, A. and Cavallaro, D. 1998. *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Oxford and New York: Berg, 参见Chapter 4: Surface/Depth—“Dress and the Mask” .
 33. Morris, B. 1991. *Western Conceptions of the Individual*, Oxford and New York: Berg.
 34. Greenberg, J.R. and Mitchel, S.A. 1983. *Object Relations in Psychoanalytic Theory*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, pp. 400–3.
 35. de Certeau, M. 1988. *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall. Berkley: University of California Press, p. xi.
 36. Williamson, J. 1978. *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. London: Marion Boyars.

37. Miller, D. 1998. *A Theory of Shopping*. Oxford: Polity, p. 139.
38. Jackson, P. and Thrift, N. 1995. "Geographies of Consumption", pp. 204–37. In Miller 1995, *Acknowledging Consumption*, p. 227.
39. Belk, R.W. 1995. "Studies in the New Consumer Behaviour", pp. 58–95. In Miller 1995. *Acknowledging Consumption*, p. 72.
40. Sichtermann, B. 1986. *Femininity: The Politics of the Personal*. Oxford: Polity, cited in Attfield, J. "FORM/female FOLLOWS FUNCTION/male: Feminist Critiques of Design", pp. 199–225. In Walker, J. A. 1989. *Design History and the History of Design*. London: Pluto, p. 220. 相关设计的历史文献中对同一观点的最新参考, 参见 Auslander, L. 1996. *Taste and Power: Furnishing Modern France*. Berkeley, Los Angeles, London: California University Press, p. 4.
41. Giddens, A. 1992. *The Transformation of Intimacy*. Cambridge: Polity, p. 2.
42. Appadurai, A. (ed.) 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
43. McRobbie, A. (ed.) 1997. *Back to Reality? Social experience and cultural studies*. Manchester University Press, pp. 62–3.
44. Campbell, C. 1996. "The meaning of objects and the meaning of actions", pp. 93–106. In *Journal of Material Culture*, Vol. 1, No. 1, p. 103.
45. Campbell, 1996. "The meaning of objects", p. 103.
46. Lunt and Livingstone, 1992. *Mass Consumption and Personal Identity*, p. 24.
47. Dittmar, H. 1992. *The Social Psychology of Material Possessions: To Have Is to Be*. Hemel Hempstead, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
48. Glennie, P. 1995. "Consumption within Historical Studies", pp. 164–203. In Miller 1995. *Acknowledging Consumption*.
49. Miller, D. (ed.) *Acknowledging Consumption*. London and New York: Routledge.
50. Steedman, C. 1998. "What a Rag Rug Means", pp. 259–82. In *Journal of Material Culture*. Vol. 3, No. 3, p. 277.
51. Miller, D. 1998. *A Theory of Shopping*. Oxford: Polity, p. 100.
52. 出处同上, 第140页。
53. Sennet, R. 1977. *The Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge University

- Press.
54. Benjamin, W. 1985. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso.
 55. Tséelon, E. 1995. *The Masque of Femininity*, London: Sage.
 56. Breward, C. 1999. *The Hidden Consumer: Masculinities, fashion and city life 1860–1914*. Manchester: Manchester University Press, p. 59.
 57. *Cracks in the pavements: gender/fashion/architecture. Papers from a Study Day at the Design Museum*, 1992. Compiled by Lynne Walker. London: Sorella Press.
 58. Hebdige, D. 1987, “The Impossible Object: Towards a sociology of the sublime” , pp. 47–76. In *New Formations*, Vol. 1, No. 1, Spring.
 59. Winship, J. “Dress Sense” , 1992, pp. 1–18. In *Cracks in the pavements: Gender/fashion/architecture. Papers from a Study Day at the Design Museum*. Compiled by Lynne Walker. London: Sorella Press, p. 12.
 60. 参见注释6。
 61. Winship, 1992, p. 14.
 62. 口述历史项目的参与者发现的许多物质证据都依赖于受访者保存的衣物，即使多年未穿，这些衣物也经常作为贵重物品保存。
 63. 在经历了第二次世界大战的那一代人中，这一点尤其明显，在该世代中，政府通过“能用则用”（make-do-and-mend）宣传进行的干预只能起到加强节俭的作用，而这种节俭已经很普遍了。Burman, B (ed.) 1999. *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking*, Oxford: Berg.
 64. Kwint, M, Breward, C and Aynsley, J. (eds) 1999. *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford: Berg.
 65. Ash, J. 1996. “Memory and objects” , pp. 219–24, in Kirkham, P. (ed.) *The Gendered Object*. Manchester: Manchester University Press, p. 219.
 66. *Talking Through Their Hats*. A radio talk given by Mary Schoeser (Part 2 of four programmes), produced by Hannah Andrassy. BBC Radio 4, broadcast on 15 January 2000, 7.45 – 8.00 pm.
 67. Stallybrass, P. 1998. “Marx’s Coat” , pp. 183–207. In Spyer, P. (ed.) *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Places*. New York and

London: Routledge, p. 196.

68. Auslander, L. 1996. *Taste and Power: Furnishing Modern France*. Berkeley, Los Angeles, London: California University Press.
69. Young, L. 1999. "A slip of thing", pp. 8-9. In the *Guardian*, 30 September.

包容性：个人所拥之物的生态

1. 会议上发表的论文出版: Baker, S. 1995. " 'To go about noisily' : Clutter, writing and design" . In *Emigre*, No. 35; Baker, S. 1995. "Thinking things differently", pp. 70-7. In *Things*, No.3; Graves, J. 1998. "Clutter" . In *Issues in Art, Architecture and Design*, Vol. 5, No.2; Leslie, E. 1996. "The Exotic of the everyday: Critical theory in the parlour" , pp. 83-101. In *Things*, No.4.
2. Baker, S. 1996. "Clutter, disorder and excess: The obstinacy of objects" . Unpublished paper circulated to delegates of the *Clutter* symposium.
3. Swales, V. 1996. "Clutter: Disorder in the spaces of design, the text and the imagination" (review) p. 5. In *Design History Society NewsLetter*, No. 70.
4. 在本文中，生态是指根据特定系统的逻辑研究秩序模式，例如生物或制度，特别是与其对人类环境的影响有关。有关“家庭生态”（the ecology of the household）一词，参见Csikszentmihalyi, M. and Rochberg-Halton. E. 1981. *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 11-12.
5. Miller, D. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell, p. 208.
6. Csikszentmihalyi and Rochberg-Halton 1981. *The Meaning of Things*, p. 17.
7. 参见Attfield, J. "Pram Town" [1989] 1995, pp. 215-38. In Attfield, J. and Kirkham, P. (eds) *A View from Interior. Women and Design*. London: The Women's Press; Miller, D. 1990. "Appropriating the State on the Council Estate", pp. 43-55. In Putnam, T. and Newton, C. *Household Choices*. London: Futures; Cieraad, L. (ed.) 1999. *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. New York: Syracuse University Press.
8. Fine, B. and Leopold, E. 1993. *The World of Consumption*. London and

New York: Routledge.

9. 参见Friedman, A.T. 1998. *Woman and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*. New York: Harry N. Abrams.
10. Colomina, B. 1994. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press.
11. 参见Bachelard, G. (1958)1964. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon; Lefebvre, H. 1996. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell; Rapoport, A. 1969. *House, Form and Culture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
12. Miller 1987. *Material Culture and Mass Consumption*.
13. Colomina 1994. *Privacy and Publicity*, pp. 233-81.
14. Davidoff, L. and Hall, C. 1987. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*. London: Hutchinson.
15. Reed, C. (ed.) 1996. *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames and Hudson.
16. 尽管“家”(home)一词不是通用的,但在此通常用于表示住宅已转变为文化实体。参见Birdwell-Pheasant, D. and Lawrence-Zúñiga, D. (eds) 1999. *House Life: Space, Place and Family in Europe*. Oxford and New York: Berg.
17. Breward, C. 1999. *The Hidden Consumer: Masculinities, fashion and city life 1860-1914*. Manchester: Manchester University Press, pp. 10-11.
18. Silverstone, R. and Hirsch, E. (eds) 1992. *Consuming Technologies: Media and information in domestic spaces*. London: Routledge, p. 15.
19. Silverstone and Hirsch, 1992. *Consuming Technologies*, pp. 18-19.
20. Lefebvre 1996. *The Production of Space*, p. 166.
21. 出处同上。
22. Fastnedge, R. 1955. *English Furniture Styles From 1500-1830*. Harmondsworth: Penguin, pp. 42-3.
23. Auslander, L. 1996. *Taste and Power: Furnishing Modern France*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
24. Marshner, J. “Boudoirs and Dressing Rooms”, pp. 166-8. In Banham, J. (ed.) 1997. *Encyclopedia of Interior Design*. London and Chicago: Fitzroy

Dearborn.

25. Attfield, J. 1992. "The role of design in the relationship between furniture manufacture and its retailing 1939-1965 with initial reference to the furniture firm of J. Clarke" (unpublished doctoral thesis) Brighton: University of Brighton; Attfield, J. 1996. 'Give 'em something dark and heavy' : The Role of Design in the Material Culture of Popular British Furniture 1939-1965" , pp. 185-201. *Journal of Design History*, Vol. 9, No. 3; Attfield, J. 1999 "Freedom of Design" , pp. 203-20. In Attfield, J. (ed.) *Utility Reassessed: Die role of ethics in the practice of design*. Manchester: Manchester University Press.
26. Peiss, K. 1996. "Making Up, Making Over: Cosmetics, Consumer Culture, and Women's Identity" , pp. 311-36. In de Grazia, V. (ed.) 1996. *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
27. 拉尔夫·法斯特尼奇 (Ralph Fastnedge) 于1955年首次出版的《1500—1830年英国家具风格》(*English Furniture Styles From 1500-1830*) 中给出了最完整但并非全面的历史记载, 前文已经提及。其他相关文献可参见Harling, R. 1973. *Dictionary of Design and Decoration*. London and Glasgow: has a small entry, Banham, J. ed. 1997. *Encyclopedia of Interior Design (2 Vols)*. London and Chicago: Fitzroy Dearborn has no entry at all.
28. Gloag, J. 1966. *A social history of furniture design from B.C.1300 to A.D. 1960*. New York: Bonanza Books.
29. 出处同上, 第141页。
30. Gloag 1966. *A social history of furniture design*, p. 140.
31. Attfield, J. 1999. "Fascinating Fitness: the dangers of Good Design" , pp. 233-44. In Attfield 1999. *Utility Reassessed*, p. 237.
32. Peiss, 1996. "Making Up, Making Over" , pp. 314-16.
33. Tsøelon, E. 1995. *Tile Masque of Femininity*. London: Sage, p. 32.
34. Wykes-Joyce, M. 1961. *Cosmetics and Adornment*. London: Peter Owen; Wilson, E. and Taylor, L. 1989. *Through the Looking Glass: A History of Dress from 1860 to the Present Day*. London: BBC Books, p. 82; Craik, J. 1994. *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. London: Routledge,

- pp. 153–64; Anderson, B.S. and Zinsser, J.P. 1988. *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present*, Vol. II. London: Penguin Books, pp. 202–3.
35. Gronberg, T. 1998. *Design on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris*. Manchester: Manchester University Press, p. 24.
36. Attfield, J. 1997. “Cocktail Cabinets” , pp. 291–2. In Banham, J. ed. *Encyclopedia of Interior Design*, Vol 1. London and Chicago: Fitzroy Dearborn.
37. Craik 1994. *Tile Face of Fashion*, p. 161.
38. Harvey, D. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, p. 38.
39. Hobsbawm, E. 1994. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914–1991*. London: Michael Joseph, pp. 329–30.
40. Wilson, E. 1985. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago.
41. Wilson, E. 1990. “These New Components of the Spectacle: Fashion and Postmodernism” , pp. 209–36. In Boyne, R. and Rattansi, A. (eds) 1990. *Postmodernism and Society*. London: Macmillan.
42. 例如, Hobsbawm, 1994. *Age of Extremes*; Samuel, R. 1994 & 1998. *Theatres of Memory*, Vols. I and II. London and New York: Verso.
43. Giddens, A. 1991. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity, p. 219.
44. Neustatter, A. 1999. “Happy ever after” , pp. 4–5. *Guardian*, 22 October.
45. “An Ordinary Marriage” , An *Everyman* documentary film screened on BBC 1, Sunday, 24 October 1999.
46. 这张摄影是在新城镇进行的家庭室内装饰研究的一部分。与该研究有关的其他材料基于埃塞克斯郡议会声音档案馆 (Essex County Council Sound Archives) 中记录的访谈。受访者的姓名已更改, 以保持匿名。参见Attfield 1995. “Inside Pram Town” .
47. 关于战后效用梳妆台的图示, 参见Denney, M. 1999. “Utility Furniture and the Myth of Utility 1943–1948” , pp. 110–24. In Attfield, *Utility Reassessed*, p.119.

48. Attfield, J. 1999. "Freedom of Design", pp. 203–20. In Attfield, J. (ed.) 1999. *Utility Reassessed*, p.218.
49. Race, E. 1953. "Design in Modern Furniture", pp. 62–5. In Lake, F. (ed.) *Daily Mail Ideal Home Book 1952–1953*. London: Daily Mail Ideal Home, p. 64.
50. Race 1953. "Design in Modern Furniture", p. 63.
51. Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge, p. viii.
52. 丹尼尔·米勒 (Daniel Miller) 对文化理论使大众品位无效的批评在《物质文化和大众消费》(*Material Culture and Mass Consumption*) (1978年) 中恰当地指出: "有一种观点认为, 所谓的资本主义社会使人口完全处于病态和非人化, 除了某些理论家, 尽管他们也不可避免地按照这种妄想的原则过着自己的生活, 但其能够在抽象的社会理论中超越、批评并为社会提供唯一的替代模型。这种观点多多少少有点可疑。" (p. 167)
53. Tsēlon, 1995. *The Masque of Femininity*, p. 34.
54. 艾莉森·史密森 (1928—1993) 和彼得·史密森 (1923—2003) 是战后改革中坚定的现代主义建筑师, 新粗野主义运动 (New Brutalism movement) 的推动者。虽然崇拜勒·柯布西耶 (Le Cobusier) 和路德维希·密斯·凡·德·罗 (Ludwig Mies van der Rohe), 但他们采用了更加严格的方法, 将结构、服务和材料整合到了建筑的设计之中, 并优先考虑功能, 以产生一种特别朴实的风格, 不过这种风格并未得到普遍认可。他们以设计诺福克郡汉斯坦顿学校和经济学人总部大楼而闻名, 前者被认为是第一座粗野主义建筑。此外, 他们还参与了有关城市规划的辩论。尽管史密森夫妇以一种英国粗野主义建筑风格的方式对现代主义进行了阐释, 但他们的建筑也赢得了国际赞誉, 他们的工作和思想最近在美国建筑专业的学生之中复兴。
55. Simenon, G. 1938. *The Mouse*, Harmondsworth: Penguin, pp. 7–8 cited in Smithson A. & P. 1970. *Ordinariness and Light: Urban theories 1952–1960 and their application in a building project 1963–1970*, London: Faber and

Faber.

3. 语境 (Contexts)

引言

1. Auslander, L. 1996. *Taste and Power: Furnishing Modern France*. Berkeley, Los Angeles, London: California University Press, p. 3.
2. Miller, T. and McHoul, A, 1998. *Popular Culture and Everyday Life*. London and Thousand Oaks, California: Sage, p. 9.
3. Harvey, D. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
4. Bourdieu, P. [1972] 1982. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press; de Certeau, M, 1988. *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press; Lefebvre, H. 1996. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
5. Harvey 1989. *The Condition of Postmodernity*, p. 211.

空间：物依之地

1. Smithson A. & P. 1970. *Ordinality and Light: Urban theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970*. London: Faber and Faber, p. 25.
2. Frampton, K. 1980. *Modern Architecture: A critical history*. London: Thames & Hudson, Chapter 2: New Brutalism and the architecture of the Welfare State: England 1949-1959, pp. 262-8.
3. 参见“包容性”这一节中关于比阿特丽斯·科洛米娜 (Beatriz Colomina) 对Loos内饰的研究。
4. Venturi, R., Scott Brown, D, and Izenour, I. [1972] 1982, *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge, Massachusetts: MIT.

5. Jencks, C. 1977. *The language of post-modern architecture*, London: Academy.
6. Silverstone, R. (ed.) 1997. *Visions of Suburbia*. London: Routledge, p. 11.
7. Harvey, D. "From space to place and back again: Reflections on the condition of postmodernity", pp. 3-29. In Bird, J., Curtis, B., Putnam, T., Robertson, G. and Tickner, L. (eds) 1993. *Mapping the Futures: Local cultures, global change*. London and New York: Routledge, p. 5.
8. 例如, Davidoff, L. and Hall, C. 1987. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*. London: Hutchinson.
9. 例如, Bryden, I. & Floyd, J. (eds) 1999. *Domestic Space: Reading the nineteenth-century interior*, Manchester: Manchester University Press.
10. Giddens, A. 1991. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the late Modern Age*. Cambridge: Polity, pp. 151 and 153.
11. 有关经济学中“财产”(property)的一般定义, 参见Ryan, A. 1989. "Property", pp. 227-31. In Eatwell et al. *The New Palgrave: The Invisible Hand*. London and New York: W. W. Norton.
12. Ravetz, A. 1986. *The Government of Space: Town Planning in Modern Society*. London and Boston: Faber and Faber, p. 33; Cowley, J. 1979. *Housing for People or for Profit?* London: Stage 1; Alderson, S. 1962. *Britain in the Sixties: Housing*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, p. 140.
13. Newman, O. 1972. *Defensible Space: People and Design in the Violent City*. London: Architectural Press; Coleman, A. with the Design Disadvantaged Team of Land Use Research Team 1985. *Utopia on Trial: Vision and Reality in Planned Housing*, London: King's College London.
14. Fairs, M. 1999. "Cops in cul-de-sac scrap". In *Building Design*, No. 1418, 12 November, p. 1.
15. 出处同上。
16. 有关战后公共住宅设计决策者与“女性的日常经验”之间不同观点的示例, 参见Boys, J. 1995. "From Alcatraz to the OK Corral", pp. 39-54. In Attfield, J. and Kirkham, P. (eds) *A View from the Interior. Women and Design*. London: The Women's Press.
17. Rapoport, A. 1977. *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*. Oxford and New York: Pergamon Press, pp. 288-9.

18. 有关将走廊 (veranda) 作为18世纪美国南方地区物质文化一个方面的案例研究, 参见Crowley, J.E. 1997. "Inventing Comfort: The Piazza", pp. 277-315. In Smart Martin, Ann and Ritchie Garrison, J, (eds) 1997. *American Material Culture: The Shape of the Field*. Winterthur, Delaware: Henry Francis du Pont Winterthur Museum.
19. de Certeau, M. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press; Lefebvre, H. 1996. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
20. 参见Sennett, R. 1977. *The Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge University Press.
21. 参见A. Giddens's critique of Sennett (1991) in *Modernity and Self-Identity*, pp. 151-2.
22. Cranz, G. 1989. *The Politics of Park Design: A History of Urban Parks in America*. Cambridge, Massachusetts: MIT, p. 214.
23. 例如, Jameson, F. 1984. "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism", pp. 53-92. In *New Left Review* 146; Wilson, E. 1991. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder and Women*. London: Virago.
24. Habermas, J. 1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press.
25. de Grazia, V. (ed.) 1996, *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*. Berkeley: University of California Press, p. 9.
26. 例如, 亚历克斯·麦克高万 (Alex McGowan), 作为一位无名建筑师, 一生都在哈洛 (Harlow) 工作, 参见Attfield, J. "Inside Pram Town: A Case Study of Harlow House Interiors", 1995, pp. 215-38. In Attfield and Kirkham (eds) *A View From the Interior*, p. 222.
27. Smithson 1970. *Ordinariness and Light*.
28. Urban Task Force 1999 *Towards an Urban Renaissance: Final Report of the Urban Task Force*. London: Department of the Environment, Transport and Regions.
29. 例如, Attfield 1995 "Inside Pram Town"; Miller, D. "Appropriating the State on the Council Estate" in Putnam, T. and Newton, C. (eds) 1990.

Household Choices. London: Futures.

30. Kleinberg, S.J. 1999. "Gendered space: Housing privacy and domesticity in the nineteenth-century United States", pp. 142-61. In Bryden & Floyd 1999, *Domestic Space*.
31. 例如, Cieraad, I. (ed.) *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. New York: Syracuse University Press; Birdwell-Pheasant, D. and Lawrence-Zúñiga, D. (eds) 1999. *House Life: Space, Place and Family in Europe*. Oxford and New York: Berg; Jackson, S. and Moores, S. (eds) 1995. *The Politics of Domestic Consumption: Critical Readings*. London and New York: Harvester Wheatsheaf.
32. Kaufmann, J-C. 1998. *Dirty Linen: Couples and their laundry*. London: Middlesex University Press.
33. Attfield, J. 1999. "Bringing Modernity Home: Open Plan in the British Domestic Interior", pp. 73-82. In Cieraad, I. (ed.) 1999. *At Home*.
34. Hetherington, P. "Council houses unloved, unlettable", 10 November 1998, *The Guardian*, p. 9; Walker, D. "Poverty politics", 17 November 1999, *The Guardian*, p. 21.
35. Cowley, J. 1979. *Housing for People or for Profit?* London: Stage 1.
36. 参见“包容性”这一节注释20。
37. Williams, R. 1973. *The Country and the City*. St Albans, Hertfordshire: Paladin, p. 122.
38. Burnett, J. 1978. *A Social History of Housing 1815-1970*. Cambridge: Cambridge University Press; Jackson, A. 1973. *Semi-Detached London*. London: Allen and Unwin; Oliver, P, Davis, I. and Bentley, I. 1981. *Dunroamin: The Suburban Semi and Its Enemies*. London: Barrie & Jenkins.
39. Lewis, R. and Maude, A. 1949. *The English Middle Classes*. London: Phoenix House.
40. Mackintosh, M.M. 1979. "Domestic Labour and the Household", pp. 173-91. In Burman, S. (ed.) *Fit Work For Women*. London: Croom Helm.
41. 历史学家对此议题的兴趣已经被证实, 例如Auslander, L. 1996. "The Gendering of Consumer Practices in Nineteenth-Century France", pp. 79-112. In de Grazia 1996. *The Sex of Things*.

42. 例如, Davidoff, L. and Hall, C. 1987. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*. London: Hutchinson; de Grazia 1996. *The Sex of Things*.
43. Pevsner, N. 1956. *The Englishness of English Art*. London: Architectural Press.
44. Oliver et al. 1981. *Dunroamin: The Suburban Semi and its Enemies*, p. 78.
45. Attfield 1995. "Inside Pram Town".
46. 这并不是说郊区发展的历史记录不存在, 而是概括性地解释了为什么。根据当下过时的建筑历史惯例, 围绕特定建筑师的传记, 不包括郊区的房地产开发项目, 而这些项目很少是由建筑师设计的, 并且鲜为人知。
47. Silverstone 1997. *Visions of Suburbia*, p. 13.
48. 例如, Breward, C. 1999. *The Hidden Consumer: Masculinities, fashion and city life 1860-1914*. Manchester: Manchester University Press; Kuchta, D. 1996. "The Making of the Self-Made Man", pp. 54-78. In de Grazia 1996. *The Sex of Things*.
49. Rowbotham, S. 1973. *Hidden From History*. London: Pluto.
50. 这项有关考克福斯特 (Cockfosters) 的探讨是基于1982年以前未发表的研究, 该研究基于对该地区居民的一系列采访、住宅外墙的照片研究以及当地历史文献资源, 包括理事会会议记录、地图、*Palmers Green and Southgate Gazette* 期刊, 以及受访者借给我的旧照片和文件。
51. Burnett 1978. *A Social History of Housing*, p. 221.
52. Howson, H.F. 1979. *London's Underground*. London: Ian Allan, p. 126.
53. Briggs, M.S. 1934. *Middlesex Old and New*. London: Allen and Unwin.
54. Oliver et al. 1981. *Dunroamin: The Suburban Semi and Its Enemies*.
55. Bentley, I. 1981. "The Owner Makes His Mark: Choice and Adaptation", pp. 136-53. In Oliver et al 1981. *Dunroamin*, p. 139.
56. 出处同上, 第136页。
57. Turner, M. (ed.) 1983. *The Decoration of the Suburban Villa 1990-1940*, Middlesex: Middlesex Polytechnic (exhibition catalogue).
58. Thompson, M. 1979. *Rubbish Theory: The destruction and creation of value*. London: OUP.

59. 战后现代建筑的拥护者中只有一个孤单的声音支持郊区，参见J. M. Richards 于1946年撰写的著作*The Castles on the Ground: The Anatomy of Suburbia* (London: Architectural Press).
60. “Nimby”是“不在我家后院”(not in my backyard)的首字母缩写，指的是反对者通常以保护周围乡村为借口，反对在其居住地区附近投资开发房地产。
61. Williams-Ellis, C. 1929. *England and the Octopus*, London: Geoffrey Bles. 该书于1996年由CPRE(英格兰乡村保护委员会)精准复制。
62. Boumphrey, G. 1940. *Town and Country Tomorrow*. London: Thomas Nelson and Son, p. 29.
63. 建筑评论家和历史学家使用“后现代”一词来描述非当代风格，指的是从近期(但到20世纪70年代已经过时的“现代”风格)到早期的古典建筑风格的任何东西。
64. 例如，参见1979年10月至1980年1月在海沃德美术馆举办的“战前英国的艺术与设计”展览图册*Thirties*(大不列颠艺术委员会)，其中没有提及郊区住宅设计或其家具的壮观规模。这种现象确实存在的唯一证据是在建筑部分展出的两张半独立式住宅的摄影(第184页)，其中一张是埃奇韦尔的住宅，另一张是一对“半独立式高级住宅，贝康特里地产”，这显然是因为住宅的现代金属窗而被选中的。
65. 两次战争期间的住宅是两个早期设计史单元的研究对象，在开放大学(Open University)第三级艺术课程(Third Level Arts Course)《1890-1930年建筑和设计的历史》(*History of architecture and design 1890-1930*)之中。参见*British Design Units 19 and 20*, Open University Press, 1975.
66. 由奥斯伯特·兰开斯特爵士(Sir Osbert Lancaster)等讽刺作家创作的“by-pass variegated”等样式术语，用于滑稽漫画*Homes Sweet Homes*(John Murray, 1938)中对郊区半独立式住宅类型进行描写，这表明了对乡土建造的蔑视，参见Oliver et al. 1981. *Dunroamin*, pp. 46-7.
67. Campbell, K. 1976. *Home Sweet Home: Housing designed by the London County Council and Greater London Council Authority 1888-1975*. London: Academy, p. 82.
68. Crow, G. 1989. “The Post-War Development of the Modern Domestic

- Ideal” , pp. 14–32. In Allan, G. and Crow, G. (eds) 1989. *Home and Family: Creating the Domestic Sphere*. Basingstoke: Macmillan.
69. Boys 1995. “From Alcatraz to the OK Corral” , pp. 50–1.
70. Woodham, J. 1996. “Managing British Design Reform I: Fresh Perspectives on the Early Years of the Council of Industrial Design” , pp. 55–65. In *Journal of Design History*, Vol.9, No. 1.
71. Attfield 1995. “Inside Pram Town” , p. 222.
72. Venturi et al. *Learning from Las Vegas*, pp. 129–30.
73. 由伦敦建筑事务所Robert Matthew Johnson-Marshall & Partners于1976年设计, 并于1979年完成。
74. Stamp, G. 1979. “How Hillingdon Happened” , pp. 80–92. In *Architectural Review*, February.
75. Turner, M and Hoskins, L. [1988] 1995. *Silver Studio of Design: A Source Book for Home Decorating*. London: Magna Books.
76. Quiney, Anthony, 1986. *House and Home: A History of the Small English House*. London: BBC, p.167.
77. 研究中提及的这些案例并不试图表明其具有代表性, 相反, 它们旨在通过个性化创建呈现不同的立场。
78. 关于工人阶级历史的许多记载展示了商品在自我实现过程中的重要性, 例如, Roberts, R. 1971. *The Classic Slum*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, pp. 32–41; Hoggart, R. 1957. *The Uses of Literacy*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin; Hunt, P. 1989. “Gender and the Construction of Home Life” , pp. 66–81. In Allan and Crow 1989. *Home and Family*.
79. 许多研究都观察到了这一点, 例如, Dolan, J.A. 1999. “ ‘I’ve Always Fancied Owning Me Own Lion’ : Ideological Motivations in External House Decoration by Recent Homeowners” , pp. 60–72. In Cieraad, I. (ed.) *At Home*.
80. Sampson, A. 1971. *The New Anatomy of Britain*. London: Hodder and Stoughton, p. 427; Pawley, M. 1992. “The Electronic Cottage” , pp. 142–87. In Rivers, T. et al. *The Name of the Room*. London: BBC; Allan and Crow 1989. *Home and Family*.

81. Dolan 1999. "I've Always Fancied Owning Me Own Lion".
82. Attfield 1995. "Inside Pram Town"; Miller, D. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell, p. 198; Miller, D. 1990. "Appropriating the state on the council estate", pp. 43-55. In Putnam, T. and Newton, C. *Household Choices*. London: Futures; Crow, G. 1989. "The Post-War Development of the Modern Domestic Ideal", pp. 14-32. In Allan and Crow, 1989. *Home and Family*, pp. 27-8.
83. Young, M. and Willmott, P. 1957. *Family and Kinship in East London*. London: Routledge and Kegan Paul.
84. Attfield 1999. "Bringing Modernity Home", p. 77.
85. 出处同上。
86. Susman, W. 1984 " 'Personality' and the Making of Twentieth-Century Culture" in *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, pp. 271-86, New York: Pantheon, cited by Peiss, K. 1996. "Making Up. Making Over: Cosmetics, Consumer Culture, and Women's Identity", pp. 311-36. In de Grazia, V. (ed.) 1996. *The Sex of Things*, p. 312; and also referred to by Jean-Christopher Agnew in "Coming up for air: Consumer culture in historical perspective", pp. 19-39. In Brewer, J. and Porter, R. (eds) 1993. *Consumption and the World of Goods*. London and New York: Routledge, p. 30.
87. Veblen, T. [1899] 1934. *The Theory of the Leisure Class*. New York: The Modern Library. 参见第三章。
88. 例如, 关于节俭家庭主妇的预算控制, 参见Benson Porter, S. 1996. "Living on the Margin: Working-Class Marriages and Family Survival Strategies in the United States, 1919-1941", pp. 212-43. In de Grazia 1996. *The Sex of Things*.
89. 例如, Miller, D. 1998b. *A Theory of Shopping*. Cambridge: Polity.
90. 例如, de Grazia 1996. *The Sex of Things*, p. 153.
91. York, P. 1984. *Modern Times*. London: Futura.
92. 追随法兰克福学派的信徒对文化商品化的批判, 参见Storey, J. [1993] 1997. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. London & New York: Prentice Hall Harvester Wheatsheaf, pp. 104-14.

93. Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London and New York: Methuen, pp. 102-6.
94. Richards, J.M. 1940. *Modern Architecture*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
95. Richards, J.M. [1946] 1973. *The Castles on the Ground: The Anatomy of Suburbia*. London: Architectural Press.
96. 出处同上，第66至第67页。

时间：将物带入生命

1. Forty, A. and Kuchler, S. (ed.) 1999. *Tile Art of Forgetting*. Oxford and New York: Berg.
2. Graves, J. 1999. “ ‘When Things Go Wrong... Inside the Inside’: A Psychoanalytical History of a Jug” . In *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 4, pp. 357-67.
3. Heidegger, M. [1927] [First English edition 1962] 1998. *Being and Time*. Oxford and Cambridge: Blackwell, p. 40.
4. Harvey, D. 1989. *The Condition of Postmodernity: All Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
5. 有关“生命周期”概念的替代方法，参见 Featherstone, M. 1995. “The Mask of Ageing and the Postmodern Life Course” , pp. 371-89. In Featherstone, M., Hepworth, M. and Turner, B.S. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London and Thousand Oaks, California: Sage.
6. Macquarrie, J. 1980. *Existentialism*. Harmondsworth: Penguin.
7. 出处同上，第99页。
8. 出处同上，第200页。
9. Douglas, M. and Isherwood, B. 1978. *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. London: Allen Lane, pp. 23-4.
10. Lévi-Strauss, C., 1963. *Structural Anthropology*, New York: Basic Books.
11. Geertz, C. [1973] 1993. *The Interpretation of Cultures*. London: Fontana.
12. Walker, J.A. 1989. *Design History and the History of Design*. London: Pluto Press, pp. 125-6.
13. “非美学” (non-aesthetic) , 我的意思不是“丑陋” (ugly) , 因

为那太明显有趣了，但是却相当不引人注意，也就是说，“日常”（everyday）。

14. Jenkins, K. 1991. *Re-Thinking History*. London and New York: Routledge.
15. Harvey 1989. *The Condition of Postmodernity*, pp. 240-2.
16. Berman, M. 1983. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso.
17. 出处同上，第286页。
18. Miller, D. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
19. Hewison, R. 1987. *The Heritage Industry*. London: Methuen.
20. Wright, P. 1985. *On Living in an Old Country*. London and New York: Verso.
21. 例如，Bann, S. (ed.) 1990. *The Inventions of History*. Manchester and New York: Manchester University Press.
22. 例如，Williamson, J. 1978. *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. London and Boston: Marion Boyars, 参见Chapter 7: “Time: Narrative and History”，pp. 152-166; Samuel, R. 1995. *Theatres of Memory*. London: Verso.
23. 斯蒂芬·班恩（Stephen Bann）的这句话专门针对艺术史学家，但同样适用于其他历史分支。In *The Inventions of History*, p. 222.
24. Williamson 1978. *Decoding Advertisements*, p. 164.
25. 出处同上，第152页。
26. Stewart, S. [1984] 1996. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham and London: Dukes University Press.
27. Eliot, T.S. “Burnt Norton” [1935]. In *Collected Poems 1909-1962*, 1975. London: Faber and Faber, p. 190.
28. Forty and Kuchler 1999. *The Art of Forgetting*.
29. Habermas, J. 1987. Lecture I: “Modernity’s Consciousness of Time”，pp. 1-22. *The Philosophical Discourses of Modernity: Twelve Lectures*. Cambridge: Polity, p. 7.
30. 出处同上，第9页。

31. Poggioli, R. 1968. *The theory of the avant-garde: Cambridge, Mass.*, p. 73, cited in Harvey 1989. *The Condition of Postmodernity*, p. 359.
32. Kirby, S. 1989. "Policy, Politics: Charges, sponsorship, and bias", pp. 89-101. In Lumley, R. (ed.) 1990. *The Museum Time Machine*. London and New York: Comedia, p. 89.
33. Wright 1985. *On Living in an Old Country*, p. 44.
34. 出处同上, 第46至第47页。
35. 例如, 爱丁堡社会历史博物馆《人民的故事》(*The People's Story*)。
36. Lumley 1990. *The Museum Time Machine*.
37. Denker, E.P. 1997. "Evaluating Exhibitions: History Museums and Material Culture", pp. 381-400. In Smart Martin, A. and Ritchie Garrison, J. (eds.) 1997. *American Material Culture: The Shape of the Field*. Winterthur, Delaware: Henry de Pont Winterthur Museum.
38. 例如, Hobsbawm, E. and Ranger, T. (eds) [1983] 1992. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
39. Coombes, E. A. 1988. "Museums and the Formation of National and Cultural Identities", pp. 57-68. In *The Oxford Art Journal*, Vol. 11, No. 2.
40. Sorensen, C. 1989. "Theme Parks and Time Machines", pp. 60-73. In Vergo, P. (ed.) *The New Museology*. London: Reaktion.
41. Woodham, J. 1997. *Twentieth-Century Design*. Oxford and New York: Oxford University Press. 参见第9章节: "Nostalgia, Heritage and Design", pp. 205-219。
42. 诺曼·帕尔默(Norman Palmer)表示:“在我们的历史上,没有任何其他人对维护我们的文化遗产抱有浓厚的兴趣。在英格兰,新博物馆的出现频率是每两周一座。”参见“Museums and Cultural Property”, pp. 172-204. In Vergo 1989. *The New Museology*, p. 172。
43. Greenhalgh, P. 1989. "Education, Entertainment and Politics: Lessons from the Great International Exhibitions", pp. 74-98. In Vergo 1989. *The New Museology*.
44. Hewison 1987. *The Heritage Industry*.
45. Woodham 1997. *Twentieth-Century Design*.
46. York, P. "Culture and commodity: Style wars, punk and pageant", pp. 160-

168. In Thakara, J. (ed.) 1988. *Design After Modernism*. London: Thames and Hudson.
47. *The National Museums and Galleries of the United Kingdom*, 1988. London: HMSO.
48. Wright, P. and Putnam, T. “Sneering at the Theme Parks” , pp. 48–55. In *Block* 15, Spring 1989, p. 55.
49. Wright 1985, *On Living in an Old Country*, p. 248.
50. Phillips, D. 1997. *Exhibiting Authenticity*. Manchester and New York: Manchester University Press, p. 66. 关于最近任命的总监尼尔·科森斯爵士 (Sir Neil Cossens) 对英国遗产的新策略参见Field, M. 2000, “Dark satanic mills get the cool treatment” , p. 4. *Independent on Sunday*, 2 April.
51. Woodham 1997. *Twentieth-Century Design*, p. 218.
52. Kwint, M., Breward, C. and Aynsley, J. (eds) 1999. *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford and New York: Berg.
53. Naylor, G. 1999. “Modernism and Memory: Leaving Traces” , pp. 91–106. In Kwint et al. *Material Memories*.
54. Gronberg, T. 1999. “The Titanic: An Object Manufactured for Exhibition at the Bottom of the Sea” , pp. 237–52. In Kwint et al. 1999. *Material Memories*.
55. Kwint et al. 1999. *Material Memories*.
56. Kwint et al. 1999. *Material Memories*, back cover notes.
57. Kwint, M. 1999. “Introduction: The Physical Past” , pp. 1–16. In Kwint et al. 1999. *Material Memories*, p.16.
58. 出处同上, 第1页。
59. 例如, 从女性主义批评发展起来的女性研究的学科领域。
60. Miller 1987. *Material Culture and Mass Consumption*.
61. Thomas, J. 1996. “A précis of Time, Culture and Identity” , pp. 6–46. In *Archaeological Dialogues* 1, p. 9.
62. 我将一些哈洛新城 (Harlow New Town) 居民对他们住宅和陈设的记录回应保存在艾塞克斯国家记录办公室 (Essex Country Record Office) , 评论了物品在受访者那里引发的不同类型的回忆, 以及更常见的“生活史”类型的采访。
63. Pointon, M. 1999. “Materialising Mourning: Hair, Jewellery and the

- Body” , pp. 39–57. In Kwint et al. 1999. *Material Memories*, p. 56.
64. Burkeman, O. 1999. “Time and emotion” . In the *Guardian*. 21 December 1999, pp. 10–11.

身体：自然与文化之阈

1. Lipovetsky, G. 1994. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
2. 在“物与社会变革的动力”这一节中进行了介绍，并在“包容性”这一节中相应地发展。
3. 参见“包容性”这一节。
4. Lupton, D. 1996. *Food, the Body and the Self*. London and Thousand Oaks, California: Sage, p. 13.
5. Falk, P. 1994. *The Consuming Body*. London and Thousand Oaks, California: Sage.
6. 出处同上，第7页。
7. 有许多文本来自文学研究和艺术史，这些文本源自语言学家和批判理论，它们将身体和服饰视为语言，并强调其在表现和视觉方面的意义。例如，Warwick, A. and Cavallaro, D. 1998. *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Oxford and New York: Berg.
8. 出处同上，第90页。
9. Poole, R. 1990. “Embodiment” , pp. 264–5. In Bullock, A., Stallybrass, O. and Trombley, S. (eds) *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Fontana.
10. Frank, A.W. 1995, “For a Sociology of the Body: an Analytical Review” , pp. 36102. In Featherstone, M., Hepworth, M. and Turner, B.S. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London and Thousand Oaks, California: Sage, p. 38.
11. 例如，Douglas, M. 1966. *Purity and Danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. London: Routledge and Kegan Paul; Bourdieu, P. [1972] 1982. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press; Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge and Kegan Paul.

12. Bourdieu, P. 1984. *Distinction*, p. 175.
13. Bourdieu, P. [1972] 1982. *Outline of a Theory of Practice*, pp. 87–95.
14. 出处同上，第94页。
15. 出处同上，第190页。
16. Warwick and Cavallaro 1998. *Fashioning the Frame*.
17. Marx, K. [1867] 1990. *Capital: A Critique of Political Economy*, Volume I. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. 参见第1、4章节：“The fetishism of the commodity and its secret”，pp. 163–77.
18. Strinati, D. 1995. *An Introduction of Theories of Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press. 参见第2章节：“The Frankfurt School and the Culture Industry”，pp. 51–85.
19. Barthes, R. [1957] 1981. *Mythologies*. London: Paladin. 参见“Myth Today”，pp. 109–159.
20. Bourdieu 1984. *Distinction*.
21. Baudrillard, J. 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St Louis, Mo: Telos.
22. 吉尔斯·利波维茨基（Gilles Lipovetsky）在《时尚帝国》（*The Empire of Fashion*）中断言时尚是民主的，保守主义是“与时尚的精神和逻辑相对立的。在按照享乐主义、诱惑主义和新颖性的逻辑完善时尚功能的同时，新保守主义则恢复了道德主义、压抑和传统”（第218页）。
23. 我不同意利波维茨基（Lipovetsky）的理论作为普遍的结构前提，并且怀疑将其进行测试会很快证明远比他翔实的演讲所展现的脆弱。然而，他的理论确实为调查自我个性化过程中人与物之间的关系提供了实质性基础，其超越了“操纵消费者”这一“我购物故我在”（I shop therefore I am）的概念。在通过消费过程提出超越的过程中，他并不孤单——丹尼尔·米勒（Daniel Miller）对刻板印象的家庭主妇持强烈反对态度，称其为卓越的消费者和“历史的先锋”，参见 *Acknowledging Consumption* [Miller, D. (ed.), London: Routledge, 1995, pp. 34–39]。他建议，可以克服所谓的经济势力，以实现自主的文化多样性形式。
24. Lipovetsky 1994. *The Empire of Fashion*, p. 4.
25. Foucault, M. 1984. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*.

- Harmondsworth, Middlesex: Penguin, p. 139.
26. Sheridan, A. 1980. *Michel Foucault: The Will to Truth*. London and New York: Tavistock, p. 181.
27. Banham, R. [1965] 1981. "The Great Gizmo", pp. 108–114. In Sparke, P. (ed.) *Reyner Banham: Design by Choice*. London: Academy Editions, p. 110.
28. Buckley, C. 1987. "Made in Patriarchy: Towards a feminist analysis of women and design", pp. 3–15, in *Design Issues*, Vol. 3, No. 2.
29. Banham 1965. "The Great Gizmo", p. 114. In Sparke 1981. *Reyner Banham: Design by Choice*; 参见 Giedion, S. 1948. *Mechanization Takes Command*, New York: Oxford University Press, "Mechanization of the Smaller Tools", pp. 553–560 and "Imitation of the Hand", pp. 560–561.
30. 资本主义并没有太严格地遵循马克思解释的《资本论》(*Capital*) 引发的消费主义的批判, 它仍然是一部经典著作, 对一个多世纪前的异化劳动的社会影响具有宝贵的见解。参见Marx, K. "Alienated Labour" 1844 (from Economic-Philosophical Manuscripts). In Clayre, A. 1977. *Nature and Industrialisation*. Oxford: Oxford University Press, pp. 245–250. 解释表明, 通过工业化进行的大规模生产实际上并没有像建议的那样包罗万象, 参见Samuel, R. 1977. "Workshop of the World: Steam power and hand technology in mid-Victorian Britain", pp. 6–72. In *History Workshop*, Vol 3, Spring; Berg, M. 1985. *The Age of Manufactures*. London: Fontana Press。
31. Marx 1990. *Capital*, p.163.
32. Attfield, J. 1999. "Beyond the Pale: Reviewing the relationship between Material Culture and Design History" in *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 4, p. 376.
33. Attfield J. 2003. "The Real Thing: Tufted Carpet's Entry into the Vernacular" in Schoeser, M and Boydell, C. (eds) *Disentangling Textiles*. Middlesex: Middlesex University Press.
34. Coleman, R. 1988. *The Art of Work: An Epitaph to Skill*. London: Pluto.
35. Marx 1990. *Capital*, p. 546.
36. 这里的“制造”(Manufacture)指的是手工技术工艺。

37. 出处同上，第547页。
38. 毋庸置疑，定制生产的做法仍然可以满足那些有能力负担者的高级定制时装、家具、建筑等的个性化需求。
39. Woodham, J. 1997. *Twentieth-Century Design*. Oxford and New York: Oxford University Press, pp. 180-181.
40. Giedion 1948. *Mechanization Takes Command*, pp. 86-101.
41. 例如，在18世纪的步枪制造中，参见Heskett, J. 1980. *Industrial Design*. London: Thames and Hudson, pp. 50-52.
42. 出处同上，第67页。
43. Murrell, H. 1985. "How Ergonomics Became Part of Design", pp. 72-6. In Hamilton, N. (ed.) *From Spitfire to Microchip: Studies in the History of Design from 1945*. London: The Design Council, p. 72.
44. Giedion 1948. *Mechanization Takes Command*, emphasis in original, p. 99.
45. Worden, S. 1995. "Powerful Women: Electricity in the Home 1919-1940", pp. 131-50. In Attfield, J. and Kirkham, P. (eds) *A View From the Interior: Women and Design*, London: The Women's Press, p. 139.
46. Worden points this out in *Ibid.*, p. 138.
47. Kirkham, P. and Attfield, J. 1996. "Introduction", pp. 1-11. In Kirkham, P. (ed.) *The Gendered Object*. Manchester: Manchester University Press, p. 1.
48. 有大量关于这个主题的文献，最近的一些补充已经做出了宝贵的贡献。例如，de Grazia, V. (ed.) 1996. *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*. Berkeley: University of California Press.
49. Gordon, B. 1996, "Woman's Domestic Body: The Conceptual Conflation of Women and Interiors in the Industrial Age", pp. 281-301. In *Winterthur Portfolio*, Vol. 31, No. 4, Winter, p. 281.
50. Wilson, E. 1989. "Memoirs of an Anti-heroine", pp. 1-10. *Hallucinations: Life in the Post-Modern City*. London: Hutchinson Radius, p. 9.
51. Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge, p. 2.
52. 性别问题与物质文化之间还有许多其他相关性，与身体作为一个社会实体的讨论有关，通过该问题可以有效地讨论身份问题，从而超越本

- 研究的局限。例如, Haraway, D.J. 1991. *Simians, Cyborgs and Women—The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books; Colomina, B. 1992. “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, pp. 72–128. In Colomina, B. *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architectural Press.
53. Butler 1990. *Gender Trouble*, p. 4.
54. 出处同上, 重点在原文, 第147页。
55. Warwick and Cavallaro 1998. *Fashioning the Frame*.
56. 如本书前面的部分中所使用的, “时尚”在广义上是指与消费直接相关的一种设计产品, 对于这种产品而言, 购买及产品本身同时提供了一种购买者能够识别和认同的生活方式。
57. 例如, Breward, C. 1999. *The Hidden Consumer: Masculinities, fashion and city life 1860–1914*. Manchester: Manchester University Press; Kirkham 1996. *The Gendered Object*; Kuchta, D. 1996. “The Making of the Self-Made Man: Class, Clothing and English Masculinity, 1688–1832”, pp. 54–78. In de Grazia *The Sex of Things*.
58. 参见Graves, J. 1999. “‘When Things Go Wrong ... Inside the Inside’: A Psychoanalytical History of a Jug”, pp. 357–67. In *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 4, p. 364.
59. Garber, M. 1993. *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*. London: Thames and Hudson; Wilson, E. 1992. “Fashion and the Postmodern Body”, pp. 3–16. In Ash, J. and Wilson, E. *Chic Thrills: A Fashion Reader*. London: Pandora.
60. Haynes, M.T. 1998, *Dressing Up Debutantes: Pageantry and Glitz in Texas*. Oxford and New York: Berg.
61. Polhemus, T. 1994. *Street Style: From sidewalk to catwalk*. London: Thames and Hudson. 在许多社会历史记录中也顺便提到了所有阶层的年轻人为了与特定的帮派或团体认同而采用的特定服装风格。例如, 伊丽莎白·劳斯(Elizabeth Rouse)在《理解时尚》(*Understanding Fashion*, 1989, Oxford and London: BSP Professional Books)一书中关于“青年”(Youth)这一章节(pp. 282–311)的论述; York, P. 1985. *Modern Times*. London: Futura; Roberts, R. 1971. *The Classic Slum*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
62. Chambers, Ian. 1986. *Popular Culture: The Metropolitan Experience*.

London and New York: Routledge.

63. Jobling, P. 1999. *Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980*. Oxford and New York: Berg, pp. 96 and 115.
64. Featherstone, M. 1995. "The mask of Ageing and the Postmodern Life Course", pp. 371-89, In Featherstone, M. et al. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London and Thousand Oaks, California: Sage.
65. 此处提供的材料基于对戴维·伍德住宅 (David Wood House) 居民的一系列采访。戴维·伍德住宅包含四十九个公寓, 专门为五十五岁以上的居民提供照顾服务。这是与乔安妮·特尼 (Joanne Turney) 进行的比较性试验研究的一部分, 通过将住宅作为物质文化的一个方面来研究人们对迁居的态度。戴维·伍德住宅由一家私人开发商于1993年建造, 并被当地市镇议会收购。该研究主要聚焦于愿意接受采访的居民, 因此他们对迁居和适应其他类型的居住体验更为积极。在与该项目进行合作时, 一些居民的反应显而易见, 对于一些不愿接受采访的居民来说, 这是一次艰难而痛苦的经历。

结论

1. 卢·里德 (Lou Reed) 的《狂野之行》 [© Copyright 1971 by Dunbar Music Inc. & Oakfield Avenue Music Ltd for the World and Copyright 1973 by Sunbury Music Ltd. London for British Commonwealth (excluding Canada and Australasia)] 是大卫·鲍伊 (David Bowie) 在1972年制作的专辑 *Transformer* 中的一首歌。
2. Debord, G. 1967. *La Société du Spectacle*, Paris: Buchet-Chastel. Published in English as *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1977.
3. Sontag, S. 1964. "Notes on Camp", pp. 275-92. In Sontag, S. 1994. *Against Interpretation*. London: Vintage.
4. Sontag 1964. "Notes on Camp", pp. 286-7.
5. Falk, P. 1994, *The Consuming Body*. London and Thousand Oaks, California: Sage, p. 52.

后记

1. 我必须声明我对《野性之物》的个人兴趣。朱迪·阿特菲尔德 (Judy Atfield) 是我的博士生导师, 我参与了本书的一些研究。有人可能会考

虑这种偏见，也许这在一定程度上是正确的，但是，我比不曾在那“那几”的人更为了解20世纪90年代末在这一研究领域的参与和回忆。这是非常重要的，因为本书的基础及其影响力超出了对该领域的贡献。1994年，朱迪·阿特菲尔博士在英国温彻斯特艺术学院设置了“设计史和物质文化”（Design History and Material Culture）的硕士课程，参见Attfield, J. 1994. “The Tufted Carpet in Britain: Its Rise from the Bottom of the Pile, 1952–1970”，pp. 205–216. In the *Journal of Design History*, Vol.7, No. 3.该硕士课程旨在建立一个围绕普通之物及其在日常生活中的价值的论坛，并采取跨学科的方法进行研究，这正是《野性之物》中讨论的观点。1996年，温彻斯特艺术学院并入南安普敦大学，该课程与南安普敦大学的考古学系建立了联系，并借助物质文化、人种学和社会人类学的知识，增加对设计史的关注。这种路径为学院内的多个研究项目提供了信息，包括Barbara Burman's (ed) 1999 seminal text, *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking* (Oxford: Berg), 我借鉴Barbara Burman著作的书名，撰写了我的博士论文，参见Turney, J. 2009. *The Culture of Knitting*. Oxford: Berg.

2. Margolin, V. 1989. *Design Discourse: History, Theory, Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.
3. Attfield, J. 1985. “Feminist Designs on Design History”，in *Feminist Art News*, Vol 2. No. 3, pp. 21–3; Attfield, J. 1989a. “FORM/female FOLLOWS FUNCTION/male: Feminist critiques of Design” in John A Walker, *Design History and the History of Design*, London: Pluto Press; Attfield, 1985, “Women Designing: Redefining Design in Britain between the Wars” (review) in *Journal of Design History*, Vol. 8, No. 1, pp. 64–7.
4. Attfield, J. 1992. *The role of design in the relationship between furniture manufacture and its retailing 1939–1965 with initial reference to the furniture firm of J. Clarke* (Doctoral dissertation, University of Brighton); Attfield, J. 1996. “‘Give ‘em something dark and heavy’: The role of design in the material culture of popular British furniture 1939–1965”，pp. 185–201. In *Journal of Design History*, Vol. 9, No. 3.
5. Attfield, J. 1989b. “Inside Pram Town: A case study of Harlow house interiors, 1951–1961”，in Attfield, J & Kirkham, P [eds] *A View from the Interior: Feminism, women and design*, London: the Women's Press;

- Attfield, J (1990a) “ ‘Then we were making furniture, and not money’ : A case study of J Clarke, Wycombe furniture makers” , *Oral History*, Vol. 18. No. 2, pp. 54–7; Attfield, J. 1990b. “The empty cocktail cabinet: Display in the mid-century British domestic interior” in Tim Putnam & Charles Newton (eds) *Household Choices*, London: Futures Publishing.
6. Attfield, J. 2007. *Bringing Modernity Home: Writings on popular design and material culture*, Manchester: Manchester University Press.
 7. 另外一位设计史学家彭妮·斯帕克 (Penny Sparke) 于1995年的著作《唯有粉红》 (*As Long as It's Pink*) 探讨了品位、实用和装饰艺术之间的关系, 以及女性作为日常创造力的消费者和生产者的边缘化议题 (Sparke, P. 1995. *As Long as It's Pink: The Sexual Politics of Taste*, London: Pandora) 。
 8. Julier, G. (reprint) 2013. *The Culture of Design*, London: Sage, p. xiii.
 9. Dorfler, G. 1969. *Kitsch: The World of Bad Taste*, London: Bell Publishing; Bourdieu, P. 1984, English version. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge.
 10. Attfield, J. 2000. *Wild Things*, Oxford: Berg, 25.
 11. Brewer, J & Porter, R (eds). 1993. *Consumption and the World of Goods*, London: Routledge.
 12. Olsen, B. 2003. “Material Culture After Text: Re-Membering Things” , *Norwegian Archaeological Review*, Vol. 36, No. 2, pp. 87–104.
 13. “工艺主义” (Craftivism) 是贝齐·格里尔 (Betsy Greer) 设计的一个术语, 将手工艺实践与政治行动主义相结合, 以提高人们对社会和政治问题的认识或进行政治变革。参见 Greer, B. 2014. *Craftivism: The art of craft and activism*, Vancouver: Arsenal Pulp Press.
 14. 除了手工艺的发展, 互联网还促进了以手工艺为中心的广泛的行动主义。由于互联网便捷, 并且可以在全球范围内实时传播思想和模式, 因此更多的人可以参加政治运动。关于这方面的案例是在2017年华盛顿举行的女性游行中佩戴的广受欢迎的“猫耳朵帽子” (Pussy Hat) 。这种地下和广泛的激进主义形式的影响促使伦敦V&A博物馆将其收藏, 该物品已成为许多学术论文和研究的主题。参见 Black, S. 2017. Knit + Resist: Placing the Pussyhat Project in the context of craft activism, *Gender, Place and Culture*, Vol, 24, No. 5, pp. 606–

- 2017; Schuiling, R & Winge, T. M. 2018. Penetrating Knits: Feminists knit “Cunty First” and “the Pussyhat”, in Lynch, A & Medvedev, K (eds). *Fashion, Agency and Empowerment*, London: Bloomsbury, pp.127–142 as examples.
15. Dormer, P. (ed). 1997. *The Culture of Craft*, Manchester: Manchester University Press; Harrod, T. 1997. *Obscure Objects of Desire: Reviewing the Crafts in the Twentieth Century*, London: Crafts Council; Harrod, T. 1999. *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*, New Haven, CT: Yale University Press; Johnson, P. 1998. *Ideas in the Making: Practice in Theory*, London: Crafts Council; Follett, G. 2007. *New Craft: Future Voices*, Dundee: Duncan of Jordanstone College of Art and Design (conference proceedings).
16. 参见Davidoff, L and Hall. 1987. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle-Class, 1780–1850*, Chicago: University of Chicago Press, 该著作认为手工艺活动是一种脱离当代世界的倒退活动。
17. Hickey, G. 1997. “Craft within a Consuming Society” in Peter Dormer [ed] *The Culture of Craft*, Manchester: Manchester University Press, pp. 83–100.
18. 在新的考虑到手工艺当代价值的学术期刊, 即*The Journal of Modern Craft* (Taylor and Francis)的发展中, 这一点得到了强调和发展。
19. Harrod, T. 1999. *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*, New Haven, CT: Yale University Press; Dormer, P (ed). 1997. *The Culture of Craft*, Manchester: Manchester University Press; Sennett, R. 2009. *The Craftsman*, London: Allen Lane.
20. Turney, J. 2009. *The Culture of Knitting*, Oxford: Berg.
21. Gauntlett, D. 2013. *Making Is Connecting*, New York: John Wiley and Sons.
22. Tulloch, C. 2004. *Black British Style*, London: V&A Publishing.
23. 文献包括但不限于: Cole, S. 2000. *Don We Now Our Gay Apparel: Gay Men’s Dress in the Twentieth Century*, Oxford: Berg; Barringer, T & Flynn, T (eds). 1998; 2012. *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, London: Routledge; Hume, D. 2013. *Tourism Art and Souvenirs: The Material Culture of Tourism*, London: Routledge, 以及诸如*Home Cultures* 和*Journal of Material Culture*期刊。

24. Dant, T. 1999. *Material Culture in the Social World: Values, Activities, Lifestyle*, Buckingham: Open University Press.
25. Attfield, J. 2000. *Wild Things*, Oxford: Berg, pp.75–81.
26. Boym, S. 2002. *The Future of Nostalgia*, London: Basic Books; Guffey, E. 2006. *Retro: The Culture of Revival*, London: Reaktion Books; Reynolds, S. 2012. *Retromania: Pop's addiction to its own past*, London: Faber and Faber.
27. Miller, D. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford: Blackwell; Miller, D. 1994. *Modernity: An ethnographic approach*, Oxford: Berg.
28. Attfield, J. 2000. *Wild Things*, Oxford: Berg, 35.
29. Miller, D. 2008. *The Comfort of Things*, London: Polity.
30. Freeman, J. 2004. *The Making of the Modern Kitchen: A Cultural History*, Oxford: Berg; Turney, J. 2004. "Here's One I made earlier: Making and living with home craft in contemporary Britain", pp. 267–281. In *Journal of Design History*, Vol. 17, No. 3; Woodward, S. 2007. *Why Women Wear What They Wear*; Hollows, J. 2008. *Domestic Cultures*, Maidenhead: McGraw Hill; McCabe, M & de Waal Malefyt, T. 2015. "Creativity and cooking: Motherhood, agency and social change in everyday life", pp. 48–65, *Journal of Consumer Culture*, Vol. 15, No. 1.
31. Clarke, A. 1999. *Tupperware: The promise of plastic in 1950s America*, Washington DC: The Smithsonian Institution Press; Clarke, A. 2001. "The Aesthetics of Social Aspiration", in Daniel Miller [ed] *Home Possessions*, Oxford: Berg; Miller, D. 1998. *Material Culture: Why some things matter*, Chicago: University of Chicago Press.
32. Krauss, R. 1979. "Sculpture in the Expanded Field", *October*, No.8, pp. 31–44.
33. Fallon, K. 2010. *Design History: Understanding Theory and Method*, Oxford: Berg, p. 4.
34. Appadurai, A (ed). 1986. *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*, Cambridge: Cambridge University Press.
35. Attfield, J. 2000. *Wild Things*, Oxford: Berg, xii.
36. Attfield, J. 2000. *Wild Things*, Oxford: Berg, p. 1.

参考文献

- Agius, P. 1978. *British Furniture 1880–1915*. London: Antique Collectors Club.
- Alderson, S. 1962. *Britain in the Sixties: Housing*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin
- Allan, G. and Crow, G. (eds) 1989. *Home and Family: Creating the Domestic Sphere*. Basingstoke: Macmillan.
- Amery, C. 1991. *A Celebration of Art and Architecture*. London: The National Gallery.
- Ames, K.L. 1992. *Death in the Dining Room and Other Tales of Victorian Culture*. Philadelphia: Temple University Press.
- Anderson, B.S. and Zinsser, J.P. 1988. *A History of their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present* (2 vols.). London: Penguin Books.
- Andrews, M. 1997. *The Acceptable Face of Feminism: The Women's Institute Movement*. London: Lawrence and Wishart.
- Appadurai, A. (ed.) 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Apter, E. and Pietz, W. (eds) 1993. *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- Arendt, H. (ed.) 1968. *Illuminations: Walter Benjamin Essays and Reflections*. New York: Schocken.
- Ash, J. and Wilson, E. 1992. *Chic Thrills: A Fashion Reader*. London: Pandora.
- Ashwin, C. "Craft makes a comeback", *Times Higher Education Supplement*, 1 May 1987.
- Ashwin, C., Chanon, A. and Darracott, J. 1988. *Education Crafts: A Study of the Education and Training of Craftspeople in England and Wales*. London: Crafts Council.
- Attfield, J. 1984. "A tale of two cultures" and "Design for learning", p. 13. *The Times Higher Education Supplement*, 10 August 1984.

- Attfield, J. 1985. "Feminist Designs on Design History" in *Feminist Art News* Vol. 2, No.3: pp. 21-3.
- Attfield, J. 1989. "A foot note with some point to it" , p. 6. In *The Weekend Guardian*, Saturday-Sunday 8-9 April.
- Attfield, J. 1990. " 'Then we were making furniture, and not money' : A case study of J. Clarke, Wycombe Furniture Makers" , pp. 54-7. In *Oral History*, Vol. 18, No. 2.
- Attfield, J. 1992. "The role of design in the relationship between furniture manufacture and its retailing 1939-1965 with initial reference to the furniture firm of J. Clarke" (unpublished doctoral thesis) Brighton: University of Brighton.
- Attfield J. 1995. "Women Designing: Redefining Design in Britain between the Wars" (review) in *Journal of Design History*, Vol. 8, No. 1, pp. 64-7.
- Attfield, J. 1996. " 'Give 'em something dark and heavy' : The Role of Design in the Material Culture of Popular British Furniture 1939-1965" , pp. 185-201. *Journal of Design History*, Vol. 9, No. 3.
- Attfield, J. 1997. "A case for the study of the coffee table: Design as a practice of modernity" , pp. 267-89. *Journal of Material Culture*, Vol. 2, No. 3, November.
- Attfield, J. (ed.) 1999. *Utility Reassessed: The role of ethics in the practice of design*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Attfield, J. 1999. "Beyond the Pale: Reviewing the relationship between Material Culture and Design History" in *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 4, pp. 373-80.
- Attfield J. 2003. "The Real Thing: Tufted Carpet's Entry Into the Vernacular" in Schoeser, M. and Boydell, C. (eds) *Disentangling Textiles*. Middlesex: Middlesex University Press.
- Attfield, J. and Kirkham, P. (eds) 1995. *A View From the Interior. Women and Design*. London: The Women's Press.
- Auslander, L. 1996. *Taste and Power: Furnishing Modern France*. Berkeley: University of California Press.
- Bachelard, G. 1969. *The Poetics of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.

- Baker, S. 1995a. " 'To go about noisily' : Clutter, writing and design" in *Enigme*, No. 35.
- Baker, S. 1995b. "Thinking things differently" , pp. 70–77. In *Things*, No. 3.
- Baker, S. 1996. "Clutter, disorder and excess: The obstinacy of objects" .
Unpublished paper circulated to delegates of the *Clutter* symposium.
- Banham, J. (ed.) 1997. *Encyclopedia of Interior Design*. London and Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Bann, S. (ed.) 1990. *The Inventions of History*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Barnett, P. et al. 1985. *Craft Matters: 3 attitudes to contemporary crafts*. Southampton: John Hansard Gallery.
- Barthes, R. [1957] 1981. *Mythologies*. London: Paladin.
- Barthes, R. 1984. *The Fashion System*. New York: Hill & Wang.
- Baudrillard, J. 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St Louis, Mo: Telos.
- Baudrillard, J. 1996. *The System of Objects*. London: Verso.
- Baxandall, M. 1988. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven and London: Yale University Press.
- Baynes, K. (ed.) 1969. *Attitudes in Design Education*. London: Lund Humphries.
- Benjamin, A. (ed.) 1992. *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. London: Routledge.
- Benson, J. 1994. *The Rise of Consumer Society in Britain 1880–1980*. Harlow: Longman.
- Benton, T. & C. with Sharp, D. 1975. *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design 1890–1939*. London: Granada.
- Berg, M. 1985. *The Age of Manufactures*. London: Fontana Press.
- Berman, M. 1983. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso.
- Bird, J., Curtis, B., Putnam, T., Robertson, G. and Tickner, L. (eds) 1993. *Mapping the Futures: Local cultures, global change*. London and New York: Routledge.
- Birdwell–Pheasant, D. and Lawrence–Zúñiga, D. (eds) 1999. *House Life: Space, Place and Family in Europe*. Oxford and New York: Berg.

- Bittker, S. 1989. "Report of a Survey of Recent Crafts and Design Graduates of Scottish Art Colleges", pp. 219–28. In *Journal of Design History*, Vol. 2, Nos. 2 & 3.
- Boumphrey, G. 1940. *Town and Country Tomorrow*. London: Thomas Nelson and Son.
- Bourdieu, P. [1972] 1982. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.
- Boyne, R. and Rattansi, A. (eds) 1990. *Postmodernism and Society*. London: Macmillan.
- Brettell, J. and Rice, S. *Public Bodies—Private States*. Manchester: Manchester University Press.
- Breward, C. 1995. *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*. Manchester: Manchester University Press.
- Breward, C. 1999. *The Hidden Consumer: Masculinities, fashion and city life 1860–1914*. Manchester: Manchester University Press.
- Brewer, J. and Porter, R. (eds) 1993. *Consumption and the World of Goods*. London and New York: Routledge.
- Briggs, M.S. 1934. *Middlesex Old and New*. London: Allen and Unwin.
- Britton, A. and Margetts, M. 1993. *The Raw and the Cooked*. London: Crafts Council.
- Bronner, S. J. (ed.) 1989, *Consuming Visions: Accumulation and display of Goods in America 1880–1920*, London & New York: W. W. Norton & Co.
- Broude, N. and Garrard, M.D. 1982. *Feminism and Art History*. New York: Harper & Row.
- Bryden, I. & Floyd, J. (eds) 1999. *Domestic Space: Reading the nineteenth century interior*. Manchester: Manchester University Press.
- Brydon, A. and Niessen, S. (eds) 1998. *Consuming Fashion: Adorning the Transnational Body*. Oxford and New York: Berg.
- Buchanan, R. 1998. (Review of) Woodham, J.M. 1997. *Twentieth Century Design*. Oxford University Press, pp. 259–63. In *Journal of Design History*,

- Buck, L. and Dodd, P. 1991. *Relative Values: or What's Art Worth?* London: BBC Books.
- Buckley, C. 1986. "Made in Patriarchy: Towards a feminist analysis of women and design" . *Design Issues* Vol. 3, No. 2 (Fall 1986), pp. 3-14.
- Bullock, A., Stallybrass, O. and Trombley, S. (eds) *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Fontana.
- Burchill, J. "Material Boys" , p. 3. *The Guardian Weekend*. 3 October, 1998.
- Burman, B. (ed.) 1999. *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking*. Oxford and New York: Berg.
- Burman, S. (ed.) 1979. *Fit Work For Women*. London: Croom Helm.
- Burnett, J. 1978. *A Social History of Housing 1815-1970*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge.
- Campbell, C. 1996. "The Meaning of Objects and the Meaning of Action" , pp. 93-106. In *Journal of Material Culture*. Vol. 1, No. 1.
- Campbell, K. 1976. *Home Sweet Home: Housing designed by the London County Council and Greater London Council Authority 1888-1975*. London: Academy.
- Carrier, J.G. 1995. *Gifts and Commodities: Exchange and Western Capitalism since 1700*. London: Routledge.
- Cescinsky, H. 1925. "America: Glimpses into Furniture Factories" , pp. 386-7. In *Cabinet Maker*, May 23,1925.
- Cescinsky, H. [1931] 1967. *The Gentle Art of Faking Furniture*. London: Chapman & Hall.
- Chambers, Ian. 1986. *Popular Culture: The Metropolitan Experience*. London and New York: Routledge.
- Cieraad, I. (ed.) 1999. *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. New York: Syracuse University Press.
- Clarke, A.J. 1999. *Tupperware: the promise of plastic in 1950s America*. Washington D.C. and London: Smithsonian Institution Press.
- Clayre, A. 1977. *Nature and Industrialisation*. Oxford: Oxford University Press.

- Clifford, J. [1988] 1994. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Cocks, A.S. 1980. *The Victoria and Albert Museum: The Making of the Collection*. Leicester: Windward.
- Coleman, A. and the Design Disadvantaged Team of Land Use Research, 1985. *Utopia on Trial: Vision and Reality in Planned Housing*. London: Kings College London.
- Coleman, R. 1988. *The Art of Work: An Epitaph to Skill*. London: Pluto.
- Coleridge, N. 1989. *The Fashion Conspiracy*. London: Heinemann.
- Conway, H. *Design History: A Students' Handbook*. London: George Allen & Unwin
- Colomina, B. 1992. *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Colomina, B. 1994. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press.
- Coombes, A.E. 1988. "Museums and the Formation of National and Cultural Identities", pp. 57-68. In *The Oxford Art Journal*, Vol. 11, No. 2.
- Cowley, J. 1979. *Housing for People or for Profit?* London: Stage 1.
- Craik, J. 1994. *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. London: Routledge.
- Cranz, G. 1989. *The Politics of Park Design: A History of Urban Parks in America*. Cambridge, Massachusetts: MIT.
- Csikszentmihalyi, M. and Rochberg-Halton, E. 1981. *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cummings, N. (ed.) 1993. *Reading Things*. London: Chance Books.
- Dant, T. 1999. *Material Culture in the Social World*. Buckingham and Philadelphia: Open University Press.
- Davidoff, L. and Hall, C. 1987. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*. London: Hutchinson.
- Debord, G. 1967. *La Société du Spectacle*, Paris: Buchet-Chastel.
- de Certeau, M. 1988. *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.

- Deetz, J. 1996. *In Small Things Forgotten: The Archaeology of Early American Life*. New York: Doubleday.
- de Grazia, V. (ed.) 1996. *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Descombes, V. 1986. *Objects of All Sorts: A Philosophical Grammar*. Oxford: Blackwell.
- Dilnot, C. 1984. "The State of Design History—Part I: Mapping the Field", pp. 4–23. In *Design Issues*. Vol 1, No. 1, Spring.
- Dittmar, H. 1992. *The Social Psychology of Material Possessions: To Have Is To Be*. Hemel Hempstead, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Doordan, D.P. 1995. *Design History: An Anthology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Dormer, P. 1990. *The Meanings of Modern Design: towards the Twenty first Century*. London: Thames and Hudson.
- Dormer, P. (ed.) 1997. *The Culture of Craft: Status and Future*. Manchester: Manchester University Press.
- Douglas, M. 1966. *Purity and Danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Douglas, M. and Isherwood, B. 1978. *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. London: Allen Lane.
- Droog Design 1991–1996*, Utrecht: Utrecht Centraal Museum.
- du Gay, P., Hall, S. et al. 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Sage.
- Eatwell, J., Milgate, M and Newman, P. (eds) 1989. *The New Palgrave: The Invisible Hand*. London and New York: W.W.Norton.
- Edwards, C.D. 1993. *Victorian Furniture: Technology and Design*. Manchester: Manchester University Press.
- Edwards, C.D. 1994. *Twentieth Century Furniture: Materials, Manufacture and Markets*. Manchester: Manchester University Press.
- Elias, N. 1978. *The Civilising Process: The History of Manners*. Oxford: Blackwell.
- Elinor, G. et al. 1987. *Women and Craft*, London: Virago.

- Eliot, T.S. 1963. *Collected Poems 1909–1962*. London: Faber and Faber. *Factors in Industrial and Commercial Efficiency*, HMSO, 1927.
- Falk, P. 1994. *The Consuming Body*. London and Thousand Oaks, California: Sage.
- Falk, P. and Campbell, C. (eds) 1997. *The Shopping Experience*. London and Thousand Oaks, California: Sage.
- Fastnedge, R. 1955. *English Furniture Styles From 1500–1830*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Featherstone, M. 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*. London and Thousand Oaks, California: Sage.
- Featherstone, M., Hepworth, M. and Turner, B.S. 1995. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London and Thousand Oaks, California: Sage.
- Fine, B. and Leopold, E. 1993. *The World of Consumption*. London: Routledge.
- Forty, A. 1986. *Objects of Desire: Design and Society 1750–1980*. London: Thames and Hudson.
- Forty, A. and Kuchler, S. (eds) 1999. *The Art of Forgetting*. Oxford and New York: Berg.
- Foucault, M. 1984. *The History of Sexuality Volume 1: An Introduction*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Foucault, M. 1985. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock.
- Frampton, K. 1980. *Modern Architecture: A critical history*. London: Thames & Hudson.
- Friedman, A.T. 1998. *Woman and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*. New York: Harry N. Abrams.
- Fry, T. “A Geography of Power: Design History and Marginality”, pp. 204–18. In *Design Issues*, Vol. 6, No. 1, Fall 1989.
- Furniture Working Party Report*, HMSO, 1947.
- Garber, M. 1993. *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*. London: Thames and Hudson.
- Gardner, C. and Sheppard, J. 1989. *Consuming Passion: The Rise of Retail Culture*. London: Unwin Hyman.

- Garland, M. 1962. *fashion*. Harmondsworth: Penguin.
- Geertz, C. [1973] 1993. *The Interpretation of Cultures*. London: Fontana.
- Geertz, C. 1983. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Gell, A. 1998. *Art and Agency*. London: Clarendon Press.
- Giddens, A. 1991. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity.
- Giddens, A. 1992. *The Transformation of Intimacy*. Cambridge: Polity.
- Giedion, S. 1948. *Mechanization Takes Command*. New York: Oxford University Press.
- Gloag, J. 1934. *English Furniture*. London: Adam & Charles Black.
- Gloag, J. 1944. *The Missing Technician in Industrial Production*. London: George Allen and Unwin.
- Gloag, J. 1945. *Plastics and Industrial Design*. London: George Allen and Unwin.
- Gloag, J. 1947a. *Self Training for Industrial Designers*. London: George Allen and Unwin.
- Gloag, J. 1947b. *The English Tradition in Design*. Harmondsworth: Penguin.
- Gloag, J. 1966. *A social history of furniture design from B.C.1300 to A.D. 1960*. New York: Bonanza Books.
- Glynn, P. 1978. In *Fashion: Dress in the twentieth century*. London: George Allen & Unwin.
- Goffman, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday.
- Gordon, B. 1996. "Woman's Domestic Body: The Conceptual Conflation of Women and Interiors in the Industrial Age", pp. 281-301. In *Winterthur Portfolio*, Vol. 31, No. 4, Winter.
- Gorz, A. 1982. *Farewell to the Working Class: An Essay on Post-Industrial Socialism*. London: Pluto.
- Graves, J. 1998. "Clutter". In *Issues in Art, Architecture and Design*, Vol. 5, No. 2.
- Graves, J. 1999. "'When Things Go Wrong... Inside the Inside': A Psychoanalytical History of a Jug". In *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 4, pp. 357-67.

- Greenberg, J.R. and Mitchell, S.A. 1984. *Object Relations in Psychoanalytic Theory*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Gronberg, T. 1997. (Review of) Reed, C. (ed.) 1996. *Not At Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. In *Journal of Design History*, Vol. 10, No. 1, pp. 97–9.
- Gronberg, T. 1998. *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- Habermas, J. 1987. *The Philosophical Discourses of Modernity: Twelve Lectures*. Cambridge: Polity Press.
- Habermas, J. 1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press.
- Hall, S. (ed.) 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London and Thousand Oaks, California: Sage.
- Halle, D. 1993. *Inside Culture: Art and Class in the American Home*. Chicago: Chicago University Press.
- Hamilton, N. (ed.) *From Spitfire to Microchip: Studies in the History of Design from 1945*. London: The Design Council.
- Haraway, D.J. 1991. *Simians, Cyborgs and Women—The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Hardyment, C. 1995. *Slice of Life: The British Way of Eating Since 1945*. London: BBC Books.
- Harling, R. 1973. *Dictionary of Design and Decoration*. London and Glasgow: Collins.
- Harris, S. and Berke, D. (eds) 1997. *Architecture of the Everyday*. New York: Princeton Architectural Press.
- Harrod, T. 1997. *Obscure Objects of Desire*. London: Craft Council.
- Harrod, T. 1999. *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press.
- Harvey, C. and Press, J. 1991. *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*. Manchester University Press.
- Harvey, D. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Haug, W.F. [1971] 1986. *Critique of Commodity Aesthetics: Appearance,*

- Sexuality and Advertising in Capitalist Society*. Oxford: Polity.
- Haynes, M.T. 1998. *Dressing Up Debutantes: Pageantry and Glitz in Texas*. Oxford and New York: Berg.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture: the Meaning of Style*. London and New York: Methuen.
- Hebdige, D. 1987. "The Impossible Object: Towards a sociology of the sublime", pp. 47-76. In *New Formations*, Vol. 1, No. 1.
- Hebdige, D. 1989. "Designs for Living". In *Marxism Today*, October 1989, pp. 24-7.
- Heidegger, M. [1927] 1998. *Being and Time*. Oxford: Blackwell.
- Heskett, J. 1980. *Industrial Design*. London: Thames and Hudson.
- Hewison, R. 1987. *The Heritage Industry*. London: Methuen.
- Hill, R. "How the country craftsmen became contemporary applied artists". *Guardian*, 15 January 1987.
- Hitchcock, H-R. and Johnson, P. 1966 [1932] *The International Style*. New York and London: Norton and Co.
- Hobsbawm, E. 1994. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*. London: Michael Joseph.
- Hobsbawm, E. and Ranger, T. (eds) [1983] 1992. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, I. 1986. *Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology*. New York: Cambridge University Press.
- Hoggart, R. 1957. *The Uses of Literacy*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Howson, H.F. 1979. *London's Underground*. London: Ian Allan.
- Hunte, E.V. 1997. *Eternally Yours: visions of product endurance*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Jackson, A. 1973. *Semi-Detached London*. London: Allen and Unwin.
- Jackson, S. and Moores, S. (eds) 1995. *The Politics of Domestic Consumption: Critical Readings*. London and New York: Harvester Wheatsheaf.
- Jameson, F. 1984. "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism", pp. 53-92. In *New Left Review*, No.146, July/August.
- Jencks, C. 1977. *The language of post-modern architecture*. London: Academy.
- Jenkins, K. 1991. *Re-thinking History*. London and New York: Routledge.

- Jobling, P. 1999. *Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980*. Oxford and New York: Berg.
- Jones, M. (ed.) 1990. *Fake? The Art of Deception*. London: British Museum.
- Kaufmann, J-C. 1998. *Dirty Linen: couples and their laundry*. London: Middlesex University Press.
- Keat, R. and Abercrombie, N. (eds) *Enterprise Culture*. London and New York: Routledge.
- Kenny, A. [1973] 1993. *Wittgenstein*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Kingery, W.D. (ed.) 1996. *Learning From things: Method and theory of Material Culture Studies*. Washington and London: Smithsonian Institution.
- Kingston, S. 1999. "The Essential Attitude" , pp. 338-51. In *Journal of Material Culture*. Vol. 4, No. 3.
- Kirkham, P. (ed.) 1996. *The Gendered Object*. Manchester University Press.
- Kirkham, P., Porter, J. and Mace, R. 1987. *Furnishing the World: The East London Furniture Trade 1830-1980*. London: Journeyman.
- Kwint, M., Breward, C. and Aynsley, J. (eds) 1999. *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford and New York: Berg.
- Latour, B. 1991. *We have never been modern*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Lee, M.J. 1993. *Consumer Culture Reborn: The cultural politics of consumption*. London: Routledge.
- Lefebvre, H. 1987. "The Everyday and Everydayness" , pp. 7-11. In *Yale French Studies*. Vol. 73, Fall.
- Lefebvre, H. 1996. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- Leslie, E. 1996. "The exotic of the everyday: Critical theory in the parlour" , pp. 83-101. In *Things*, No. 4.
- Lethaby, W.R. 1923. *Home and Country Arts*. London: Home and Country.
- Lewis, R. and Maude, A. 1949. *The English Middle Classes*. London: Phoenix House.
- Lipovetsky, G. 1994. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. Princeton: Princeton University Press.
- Lowenthal, D. 1985. *The Past Is Another Country*. Cambridge: Cambridge

- University Press.
- Lubar, S. and Kingerly, W.D. (eds) 1993. *History from Things: Essays on Material Culture*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Lucie-Smith, E. 1975. *World of the Makers: Today's master craftsmen and craftswomen*. New York: Two Continents Publishing Group.
- Ludtke, A. (ed.) 1995. *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*. New Jersey: Princeton University Press.
- Lumley, R. (ed.) 1990. *The Museum Time Machine*. London and New York: Comedia.
- Lunt, P.K. and Livingstone, S.M. 1992. *Mass Consumption and Personal Identity: Everyday Economic Experience*. Buckingham and Philadelphia: Open University Press.
- Lupton, D. 1996. *Food, the Body and the Self*. London and Thousand Oaks, California: Sage.
- Lyotard, J.F. 1984. *The Post-Modern Condition*, Manchester: Manchester University Press.
- Lyotard, J.F. 1985. *Les Immatériaux* (exhibition catalogue) Paris.
- MacCarthy, F. 1972. *All Things Bright and Beautiful*. London: George Allen & Unwin.
- MacCarthy, F. 1979. *A History of British Design 1890-1970*. London: George Allen & Unwin.
- Macdonald, S. 1970. *The History and Philosophy of Art Education*. London: University of London Press.
- Mackay, H. (ed.) 1997. *Consumption and Everyday Life*, London and Thousand Oaks, California: Sage.
- Mackenzie, M. 1991. *Androgynous Objects*. Melbourne: Harwood.
- Macquarrie, J. 1980. *Existentialism*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Macquoid, P. 1904-1908. *History of Furniture in 4 Volumes: The Age of Oak, The Age of Walnut, The Age of Mahogany and The Age of Satinwood*. London: Lawrence & Bullen.
- Margolin, V. 1989. *Design Discourse: History, Theory, Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Margolin, V. and Buchanan, R. (eds) 1995. *The Idea of Design: A Design Issues*

- Reader. London: MIT Press.
- Marling, K. A. (ed.) 1997. *Designing Disney's Theme Parks*. Paris and New York: Flammarion.
- Marx, K. [1867] 1990, *Capital: A Critique of Political Economy*, Volume I. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Mauss, M. [1950] 1990. *The Gift*. London: Routledge.
- Mayes, J.L. 1960. *History of Chairmaking in High Wycombe*. London: Routledge & Kegan Paul.
- McCracken, G. 1988. *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*. Bloomington: Indiana University Press.
- McGuigan, J. 1992. *Cultural Populism*. London: Routledge.
- McGuiree, R.H. and Paynter, R. (eds) 1991. *The Archaeology of Inequality*. Oxford: Blackwell.
- McRobbie, A. (ed.) 1989. *Zoot Suits and Second-Hand Dresses*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan.
- McRobbie, A. (ed.) 1997. *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- McRobbie, A. 1998. *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* London: Routledge.
- Maguire, P.J. and Woodham, J.M. (eds) 1997. *Design and Cultural Politics in Postwar Britain*. London: Leicester University Press.
- Mayes, J.L. 1960. *History of Chairmaking in High Wycombe*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Miller, D. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
- Miller, D. 1994. *Modernity: An Ethnographic Approach*. Oxford: Berg.
- Miller, D. (ed.) 1995. *Acknowledging Consumption*. London: Routledge.
- Miller, D. 1997. *Capitalism: An Ethnographic Approach*. Oxford and New York: Berg.
- Miller, D. (ed.) 1998a. *Material cultures: Why some things matter*. London: UCL Press.
- Miller D. 1998b. *A Theory of Shopping*. Oxford: Polity.
- Miller, D. 1998c. "Groans from a bookshelf: New books in Material Culture and

- Consumption” .*Journal of Material Culture* Vol. 3, No. 3, pp. 379–88.
- Miller, T. and McHoul, A. *Popular Culture and Everyday Life*. London and Thousand Oaks, California: Sage.
- Moles, A.A. 1988. “Design and Immateriality: What of It in a Post Industrial Society?” , pp. 25–32. In *Design Issues*, Vol. 4, No. 1–2 (Special Issue 1988).
- Moody, E. 1966. *Modern Furniture*. London: Studio Vista.
- Morris, B. 1991. *Western Conceptions of the Individual*. Oxford and New York: Berg.
- Mukerji, C. 1983. *From Graven Images: Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia University Press.
- Muthesius, S. 1988. “Why do we buy old furniture? Aspects of the authentic antique in Britain 1870–1910” , pp. 231–54. In *Art History*, Vol. 11, No. 2, June.
- Newman, O. 1973. *Defensible Space: People and Design in the Violent City*. London: Architectural Press.
- Neustatter, A. 1999. “Happy ever after” , pp. 4–5. *The Guardian*, 22 October.
- Norman, D.A. 1998. *The Design of Everyday Things*. London: MIT Press.
- Oliver, P., Davis, I. and Bentley, I. 1981. *Dunroamin: The Suburban Semi and Its Enemies*. London: Barrie & Jenkins.
- Orvell, M. 1989. *The Real Thing: Imitation and authenticity in American culture 1880–1930*. Chapel Hill, University of South Carolina Press.
- Pahl, R.E. 1984. *Divisions of Labour*. Oxford: Blackwell.
- Palmer, A. 1997. “New Directions: Fashion History Studies and Research in North America and England” . *Fashion Theory*, Vol. 1, No. 3, pp. 301–2.
- Parker, R. 1984. *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine*. London: The Women’s Press.
- Parker, R. and Pollock, G. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Pearce, S.M. (ed.) 1994. *Interpreting Objects and Collections*. London and New York: Routledge.
- Percy, C. and Triggs, T. 1990. “The Crafts and Non-verbal Learning” , pp. 37–9. In *Oral History*. Vol. 18, No. 2, autumn.

- Pesce, G. 1995. "18 questions on architecture today" . In *Domus*, No. 768, February.
- Pevsner, N. 1940. *Academies of Art*. London: Cambridge University Press.
- Pevsner, N. 1956. *The Englishness of English Art*. London: Architectural Press.
- Phillips, A. 1988. *Winnicott*. London: Fontana Press.
- Phillips, D. 1997. *Exhibiting Authenticity*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Physick, J. 1982. *The Victoria and Albert Museum: The History of Its Buildings*. London: Phaidon.
- Piper, D.W. (ed.) 1973. *Readings in Art and Design Education, 2 volumes: 1. After Hornsey, 2. After Coldstream*. London: Davis Poynter.
- Poe, E.A. 1986. "The Purloined Letter" . In *The Fall of the House of Usher and other writings*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, p. 331.
- Pointon, M. 1986. *History of Art: A Students' Handbook*. London: Unwin Hyman.
- Polhemus, T. 1994. *Street Style: from sidewalk to catwalk*. London: Thames and Hudson.
- Polhemus, T. and Proctor, L. 1978. *Fashion and Anti-Fashion*. London: Thames and Hudson.
- Prown, J.D. 1982. "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method" . *Winterthur Portfolio*, Vol. 17, No. 1, pp. 1-9.
- Putnam, T. 1990. "The Crafts in Museum: Consolation or Creation" , pp. 40-3. In *Oral History*, Vol. 18, No. 2.
- Putnam, T. and Newton, C. (eds) 1990. *Household Choices*. London: Futures.
- Pye, D. 1968. *The Nature and Art of Workmanship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Quimby, I.M.G. (ed.) 1978. *Material Culture and the Study of American Life*. New York: W.W.Norton.
- Quiney, Anthony, 1986. *House and Home: A History of the Small English House*. London: BBC.
- Raban, J. 1974. *Soft City*. London: H. Hamilton.
- Rabinow, P. (ed.) 1984. *The Foucault Reader*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

- Race, E. 1953. "Design in Modern Furniture" , pp. 62-5. In Lake, F. (ed.) *Daily Mail Ideal Home Book 1952-1953*. London: Daily Mail Ideal Home.
- Ramaker, R. and Bakker, G. 1998. *Droog Design: Spirit of the Nineties*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Ranson, B. 1989. "Craftwork, Ideology and the Craft Life Cycle" , pp. 77-92. In *Journal of Design History*, Vol. 2, Nos. 2 & 3.
- Rapoport, A. 1969. *House, Form and Culture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Rapoport, A. 1977. *Human Aspects of Urban form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*. Oxford and New York: Pergamon Press.
- Ravetz, A. 1986. *The Government of Space: Town Planning in Modern Society*, London and Boston: Faber and Faber.
- Rawsthorn, A. "Lutyens, Starck and the barrow boys: design and the economy in a post-Thatcher world" , pp. 14-16. In Issue, Spring 1991.
- Reed, C. (ed.) 1996. *Not At Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames and Hudson.
- Rees, A.L. and Borzello, F. 1986. *The New Art History*, London: Camden Press.
- Reynolds, H. 1997. *Couture or Trade?* Chichester, West Sussex: Philmore.
- Riccini, R. "History From Things: Notes on the History of Industrial Design" in *Design Issues*, Vol. 14, No. 3, Autumn 1998, pp. 43-64.
- Richards, J.M. 1940. *Modern Architecture*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Richards, J.M. [1946] 1973. *The Castles On the Ground: The Anatomy of Suburbia*. London: Architectural Press.
- Riggins, S.H. 1994 *The Socialness of Things*. Berlin: Mouton De Gruyter.
- Rivers, T., Cruickshank, D., Darley, G. and Pawley, M. 1992. *The Name of the Room*. London: BBC.
- Roach, M.E. and Bubolz Eicher, J. 1965. *Dress, Adornment, and the Social Order*. New York: John Wiley.
- Roberts, R. 1971. *The Classic Slum*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Rouse, E. 1989. *Understanding Fashion*. Oxford and London: BSP Professional

Books.

- Roux, C. "You're sitting on a work of art" . In *The Guardian*, 6 April, 1999, pp. 10-11.
- Rowbotham, S. 1973. *Hidden From History*. London: Pluto.
- Saisselin, R.G. 1985. *Bricabracomania: The Bourgeois and the Bibelo*. London: Thames and Hudson.
- Sampson, A. 1971. *The New Anatomy of Britain*. London: Hodder and Stoughton.
- Samuel, R. 1977. "Workshop of the World: Steam power and hand technology in mid-Victorian Britain" , pp. 6-72. In *History Workshop*, Vol. 3, Spring.
- Samuel, R. 1994 and 1998. *Theatres of Memory*, Vols I and II. London and New York: Verso.
- Scarry, E. 1985. *The Body In Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Schlereth, T.J. (ed.) 1985. *Material Culture: A Research Guide*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Schlereth, T.J. 1992. *Cultural History and Material Culture: Everyday Life, Landscapes and Museums*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Schwartz, H. 1996. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone.
- Searle, A. 1999. "Cheap tricks, bad jokes, black magic" , pp. 12-13. In *the Guardian*, 13 July.
- Sennett, R. 1977. *The Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Severa, J. and Horswill, M. 1989. "Costume as Material Culture" . In *Dress* Vol. 15, p. 53.
- Sheridan, A. 1980. *Michel Foucault: The Will to Truth*. London and New York: Tavistock.
- Shields, R. (ed.) 1992. *Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption*. London and New York: Routledge.
- Silverstone, R. (ed.) 1997. *Visions of Suburbia*. London: Routledge.
- Silverstone, R. and Hirsch, E. (eds) 1992. *Consuming Technologies: Media and*

- information in domestic spaces*. London: Routledge.
- Simmel, G. [1902] 1957 "Fashion" . In *The American Journal of Sociology*, Vol. 62, No. 6, pp. 541–8.
- Slater, D. 1997. *Consumer Culture and Modernity*. Cambridge: Polity.
- Smart Martin, Ann and Ritchie Garrison, J. (eds) 1997. *American Material Culture: The Shape of the Field*. Winterthur, Delaware: Henry du Pont Winterthur Museum.
- Smithson A. & P. 1970. *Ordinariness and Light: Urban theories 1952–1960 and their application in a building project 1963–1970*. London: Faber and Faber.
- Sontag, S. 1994. *Against Interpretation*. London: Vintage.
- Sparke, P. (ed.) 1981. *Reyner Banham: Design By Choice*. London: Academy Editions.
- Sparke, P. 1982. *Ettore Sottsass Jr*. London: Design Council.
- Sparke, P. 1983. *Consultant Design: The history and practice of the designer in industry*. London: Pembridge Press.
- Sparke, P. 1986. *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*. London: Allen & Unwin.
- Sparke, P. 1995. *As Long As Its Pink: The Sexual Politics of Taste*. London: Harper Collins.
- Sparke, P. 1998. *A Century of Design: Design Pioneers of the 20th Century*. London: Michael Beazley.
- Sparkes, I. 1973. *The English Country Chair*. Buckinghamshire: Spur.
- Spyer, P. (ed.) 1998. *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. London: Routledge.
- Stallybrass, P. and White, A. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- Steedman, C. 1998. "What a Rag Rug Means" in *Journal of Material Culture*. Vol. 3, No. 3, pp. 259–82.
- Steele, V. 1985. *Fashion and Eroticism*. New York: Oxford University Press.
- Stewart, S. [1984] 1996. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham and London: Dukes University Press.
- Storey, J. [1993] 1997. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. London & New York: Prentice Hall Harvester Wheatsheaf.

- Strasser, Susan, 1989. *Satisfaction Guaranteed: The Making of the American Mass Market*. New York: Pantheon.
- Strinati, D. 1995. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Manchester University Press.
- Sullivan, L. 1896. "The Tall Office Building Artistically Considered" , p. 13. In Benton, T. & C. with Sharp, D. (eds) 1975. *Form and Function*. London: Granada.
- Sutton, G. 1967. *Artisan or Artist? A History of the Teaching of Art and Crafts in English Schools*. Oxford: Pergamon.
- Swales, V. 1996. "Clutter: disorder in the spaces of design, the text and the imagination" (review) p. 5. In *Design History Society NewsLetter*, No. 70.
- Swengley, N. "Very Arty Crafty" in the *Observer*, 5 July 1987, pp. 40-3; *Craft Workshops in the English Countryside*, 1978. Salisbury: CoSira.
- Thakara, J. (ed.) 1988. *Design After Modernism: Beyond the Object*. London: Thames and Hudson.
- Thomas, J. 1998. "Where are we now? Archaeology theory in the 1990s" in Ucko, P.J. *Theory in Archaeology: A world perspective*. London and New York: Routledge.
- Thomas, N. 1991. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- Thompson, E.P. 1963. *The Making of the Working Class*, Harmondsworth: Penguin.
- Thompson, M. 1979. *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press.
- Thompson, P. 1988. *The Voice of the Past: Oral History*. Oxford: Oxford University Press.
- Tilley, C. (ed.) 1990. *Reading Material Culture*. Oxford: Blackwell.
- Tilley, C. 1999. *Metaphor and Material Culture*. Oxford: Blackwell.
- Tomlinson, A. (ed.) 1990. *Consumption, Identity and Style: Marketing, meanings and the packaging of pleasure*. London: Routledge.
- Tsëelon, E. 1995. *The Masque of Femininity*, London: Sage.
- Tunbridge, J.E. and Ashworth, G.J. 1996. *Dissonant Heritage: The Management*

- of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester and New York: Wiley.
- Turner, C. 1955. *The Parker-Knoll Collection*. Northampton: Vernon.
- Turner, M. (ed.) 1983. *The Decoration of the Suburban Villa 1990-1940*, Middlesex: Middlesex Polytechnic (exhibition catalogue).
- Turner, M and Hoskins, L. [1988] 1995. *Silver Studio of Design: A Source Book for Home Decorating*. London: Magna Books.
- Urban Task Force 1999. *Towards an Urban Renaissance: Final Report of the Urban Task Force*. London; Department of the Environment, Transport and Regions.
- Vaneigem, R. [1967] 1983. *The Revolution of the Everyday*. London: Left Bank Books and Rebel Press.
- Varnedoe, K. and Gopink, A. 1991. *High and Low: Modern Art and Popular Culture*. New York: The Museum of Modern Art.
- Veblen, T. [1899] 1934. *The Theory of the Leisure Class*. New York: The Modern Library.
- Venturi, R., Scott Brown, D. and Izenour, I. [1972] 1982. *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge, Massachusetts: MIT.
- Verbeek, P.P. and Kockelkoren, P. 1998. "The Things That Matter" . *Design Issues*, 14 (3): 28-42.
- Vergo, P. (ed.) 1989. *The New Museology*. London: Reaktion.
- Walker, J. A. 1989. *Design History and the History of Design*. London: Pluto.
- Walker, J.A. and Chaplin, S. 1997. *Visual Culture: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Warwick, A. and Cavallaro, D. 1998. *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Oxford and New York: Berg.
- Weiner, A. 1992. "Inalienable Wealth" . *American Ethnologist*, Vol. 12, pp. 52-65.
- Weiner, A. 1992. *Inalienable Possessions: the Paradox of Keeping While Giving*. Berkeley: University of California Press.
- Weiner, A.B. and Schneider, J. (eds) 1988. *Cloth and Human Experience*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- White, J.N. 1989. "The First Craft Centre of Great Britain; Bargaining for a

- Time Bomb” , pp. 207–14. In *Journal of Design History*, Vol. 2, Nos. 2 & 3.
- Whiteley, N. 1993. *Design for Society*, London: Reaktion.
- Williams–Davies, J. 1989. “The Preservation and Interpretation of Traditional Rural Crafts at the Welsh Folk Museum” , pp. 215–18. In *Journal of Design History*, Vol. 2, Nos. 2 & 3.
- Williams–Ellis, C. 1929. *England and the Octopus*. London: Geoffrey Bles.
- Williams, R. 1973. *The Country and the City*. St Albans, Hertfordshire: Paladin.
- Williamson, J. 1978. *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. London and Boston: Marion Boyars.
- Williamson, J. 1985. “The Making of a Material Girl” , pp. 46–7. *New Socialist*, No. 31, October.
- Wills, G. 1974. *Craftsmen and Cabinet-makers of Classic English Furniture*. London: John Bartholomew
- Wills, G. and Midgley, D. (eds) 1973. *Fashion Marketing: An anthology of viewpoints and perspectives*. London: George Allen & Unwin.
- Willis, P. 1993. *Common Culture*. Milton Keynes: Open University Press.
- Wilson, E. 1985. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago.
- Wilson, E. 1989. *Hallucinations: Life in the Post-Modern City*. London: Hutchinson Radius.
- Wilson, E. 1991. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder and Women*. London: Virago.
- Wilson, E. and Taylor, L. 1989. *Through the Looking Glass: A History of Dress from 1860 to the Present Day*. London: BBC Books.
- Winnicott, D. 1971. *Playing and Reality*. London: Tavistock.
- Winnicott, D. 1987. *Home Is Where We Start From: Essays by a Psychoanalyst*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Wittgenstein, L. [1953] 1968. *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.
- Wolff, J. 1981. *The Social Production of Art*. London: MacMillan.
- Woodham, J. 1996. “Managing British Design Reform I: Fresh Perspectives on the Early Years of the Council of Industrial Design” , pp. 55–65. In *Journal of Design History*, Vol. 9, No. 1.
- Woodham, J.M. 1997. *Twentieth Century Design*. Oxford and New York: Oxford University Press.

- Worden, S. 1980. "Furniture for the Living Room" [unpublished PhD thesis]
Brighton: University of Brighton.
- Worden, S. 1989. "The Development of the Fireside Chair 1928-1940",
pp. 5-9. In *Antique Collecting*, Vol. 24, No. 2.
- Wright, P. 1985. *On Living in an Old Country*. London and New York: Verso.
- Wright, P. and Putnam, T. "Sneering at the Theme Parks", pp. 48-55. In
Block 15, Spring 1989.
- Wykes-Joyce, M. 1961. *Cosmetics and Adornment*. London: Peter Owen.
- York, P. 1985. *Modern Times*. London: Futura.
- Young, M. and Willmott, P. 1957. *Family and Kinship in East London*. London:
Routledge and Kegan Paul.
- Zeldin, T. 1994. *An Intimate History of Humanity*. London: Sinclair Stevenson.

设计与时代译丛 | 已出版书目

1. 《日常的政治：韧性社会的生活项目》

埃佐·曼奇尼 著 钟芳 译

2. 《黑暗时代的设计：阿伦特辞典》

爱德华多·斯塔索夫斯基 弗吉尼亚·塔西纳里 编
卢川 译

3. 《黑色设计：电子物体的隐秘生活》

安东尼·邓恩 菲奥娜·雷比 著 王晓岚 译

4. 《野性之物：日常生活中的物质文化》

朱迪·阿特菲尔德 著 王乃一 译

5. 《宜居的距离：关爱城市的理念》

埃佐·曼奇尼 著 钟芳 刘屹 译

6. 《去未来化：一种新的设计哲学》

托尼·弗赖 著 施晗薇 译

7. 《设计设计》

约翰·克里斯·琼斯 著 刘婷婷 译

图书在版编目 (CIP) 数据

野性之物：日常生活中的物质文化 / (英) 朱迪·阿特菲尔德著；王乃一译。—南京：江苏凤凰美术出版社，2023.8 (2024.10重印)

(设计与时代译丛 / 李砚祖，张黎主编)

书名原文: Wild Things: The Material Culture of Everyday Practice

ISBN 978-7-5580-9850-5

I. ①野… II. ①朱… ②王… III. ①艺术-设计-研究 IV. ①J06

中国版本图书馆CIP数据核字 (2022) 第105339号

©Judy Attfield, 2020

This translation of *Wild Things* is published by Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing Ltd. by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc.

版权所有 侵权必究

著作权登记号：图字 10-2021-317

选题策划 方立松
责任编辑 韩冰
项目统筹 罗洁萱
责任设计编辑 赵秘
责任校对 王左佐
责任监印 唐虎
装帧设计 郑承荣

丛 书 名 设计与时代译丛
丛书主编 李砚祖 张黎
书 名 野性之物：日常生活中的物质文化
著 者 [英]朱迪·阿特菲尔德
译 者 王乃一
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 南京新华丰制版有限公司
印 刷 南京玉河印刷厂
开 本 787mm×1092mm 1/32
印 张 14
版 次 2023年8月第1版 2024年10月第2次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5580-9850-5
定 价 70.00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

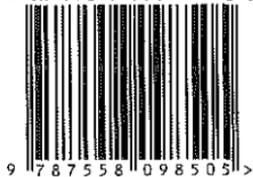
看到这本内容广泛、发人深省的著作能够再版，令人欣喜。它能激发我们去思考，并重新思考我们如何看待事物，如何书写事物。我读过这本书的初稿，这些年来也不断重复阅读，有时是为了思考其中提出的问题，有时是为了寻求灵感；有时则是为了记住朱迪·阿特菲尔德对当代物质文化研究的开创性贡献，并反思她对各学科几代学生和学者的巨大影响。在成为设计史学者之前，她曾是一名设计师，并发现了自身对人类学、批判理论以及“平民史观”（history from below）的热情，使她不受学科界限的束缚。在《野性之物》中，我们能够发现她对物与人、思想、她的故事（herstories）/历史、理论的热爱无处不在。希望读者们享受与她共度的旅程。

——帕特·柯克汉姆（Pat Kirkham）

英国金斯顿大学设计史教授

上架建议：设计理论

ISBN 978-7-5580-9850-5



定价：70.00 元