

曹小鸥 著
CAO XIAO'OU

CHINESE MODERN DESIGN
THINKING
- LIFE, ENLIGHTENMENT, CHANGE

中 国

现 代 设 计

思 想

— 生活、启蒙、变迁

CHINESE MODERN DESIGN
THINKING
- LIFE, ENLIGHTENMENT, CHANGE
CAO XIAO'OU

中 国

现 代 设 计

思 想

—— 生活、启蒙、变迁

曹小鸥 著

图书在版编目 (C I P) 数据

中国现代设计思想:生活,启蒙,变迁/曹小鸥著.
-- 济南:山东美术出版社,2018.3

ISBN 978-7-5330-6286-6

I. ①中… II. ①曹… III. ①设计-工艺美术史-中国 IV. ①J509.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 141999 号

策 划 李 晋
责任编辑 常馨鑫
封面设计 敬人书籍设计工作室
版式设计 陈 蔚

主管单位 山东出版传媒股份有限公司
出版发行 山东美术出版社
济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)
<http://www.sdmspub.com>
E-mail: sdmscbs@163.com
电话: (0531) 82098268 传真: 82066185
山东美术出版社发行部
济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)
电话: (0531) 86193020 传真: 86193028

制版印刷 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司
开 本 889mm×1194mm 16 开 18 印张
字 数 250 千
版 次 2018 年 3 月第 1 版 2018 年 3 月第 1 次印刷
定 价 198.00 元

序 一

杭 间

中国美术学院教授

我们在这个时代经历了种种生活巨变并发出由衷感慨后，往往选择沉默，因为，生活的背后是复杂的社会，以及民族、历史、文化、基因传承的宿命，千丝万缕，这些，又岂是一人之力能够说清，更何况，那种“春风化雨”“潜移默化”之类的说法，其实也是一种逆来顺受式的“惰性”，总觉世事的变化不可抗拒，而人无奈同化自己，也影响社会，正如《三国演义》开卷的那首明代的杨慎《廿一史弹词》第三段《说秦汉》的开场词《临江仙》：

滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄。是非成败转头空。青山依旧在，几度夕阳红。白发渔樵江渚上，惯看秋月春风。一壶浊酒喜相逢。古今多少事，都付笑谈中。

听得何等回肠荡气，却最终付于“笑谈中”，这是大多数中国人对待历史的态度，“渔樵”和“浊酒”包括了“雅”与“俗”生活的两端，儒家的人世和道家的出世，都在秋月春风中“喜相逢”了。因此，传统中国几乎没有系统的生活史，仅有的几本谈物质文化的经典，如《天工开物》《营造法式》之类重于记录，《长物志》《闲情偶寄》之类长于体察，《鲁班经》之类流于神秘附会，而很少如西方亚里士多德的《工具论》、培根的《新工具》、伏尔泰《风俗论》之类的思想性系统著述，更不要说近代通过田野调查入手的民俗学、人类学的著作了。1997年，生活·读书·新知三联书店出版黄仁宇的《万历十五年》时，国内读者惊讶于那种从历史统计的具体细节介入的大历史研究的有趣与深刻，其学界轰

然影响，至今还记忆犹新。

1983年8月的北京光华路，本书作者曹小鸥作为班里年纪最小的同学，与全班17位同学聚集在中央工艺美术学院工艺美术史论系新生教室时，一定想不到这本《中国现代设计思想——生活、启蒙、变迁》中所列问题的复杂性，此时，这些自1949年以来中国工艺美术历史与理论高等教育首届本科生的我们，应了那句套话：意气风发，对未来充满憧憬。但是，这个由著名艺术家、设计教育家庞薰琹呼吁并力主建立起来的系科，很快在不久以后显示了它的尴尬，20世纪80年代“破旧立新”——传统工艺美术前所未有地受到“改革开放”的强烈冲击，以“市场经济”为特征的“物体系”，不仅改变了“禁欲”的“文革”十年带来的消费观念和生活方式，同时也使传统工艺的体制几乎在一夜之间瓦解，那些集体所有制的工艺美术工厂解散了，回家的手艺人技术还没有完全恢复（当年集体所有制和合作社的分工劳作使学徒们几乎不能完整掌握一门手艺），外贸体制还处在计划经济的余绪当中，出口权被牢牢掌握在坐办公室的官员手里，他们凭个人的喜好和对外商的想象开出不靠谱的订单；而内需——西方文化的涌入使得流行时尚大变，留日本演员三浦友和或猫王式的鬓角，手提盒式音响，穿着喇叭裤的青年们，已经将中山装送回农村老家，再也不需要传统手艺。但是，大学教室里还在一个又一个星期漫长的课堂中，由不同的热情的老先生孜孜不倦地讲着“中国工艺美术史”“中国印染织绣史”“中国陶瓷史”“中国漆艺史”……积累欧洲工业革命发展成果的“现代设计史”课程却迟迟没有开设，因为没有人会教……而同时期，“八五美术思潮”却如狂飙突进，席卷体制内外，美术学院的年轻人也早已热血沸腾。

在这样的情形下，我们班的同学几乎全部黯然神伤，也许有个别除外，但是多年后的校庆相聚，我们聊起当时全班同学“悲痛”的心结——“工艺美术外国不承认”（这是有感于当年中国的工艺美术学科体系，遗世独立于时代主流语境之外，并无法找到与欧美的同类学科的对等交流，深感孤独的感性之语），回忆那些已经在“前进中的青年美展”中渐露头角的外系同学视我们为“长衫大袍”“故纸另类”，依然铭心刻骨的清晰。

一晃三十三年过去，全班 17 位同学仍然在做工艺美术和设计研究的，大约只有三分之一，而埋头将这段亲身经历的设计与物质生活巨大变革写出来，并予以思想思考的，就更少。因此，当我以同班同学的眼光，阅读小鸥的书稿清样时，我无法以家人的眼光去看待这些充满朴素的观察和锐意发现的文字，因为，只有作为同班同学，与她的写作一起回溯这将近四十年来我们都“在场”的“城乡巨变”时，我才能体会作者与时代同行时的那种近距离思索的“艰难”和遥远展望的“忧愁”。

中国现当代的物质生活变迁是一个极为独特的“物体系”样本，在传统与现代的剧烈交汇之际，要廓清它们变化的表象下的真相，是不容易的。我很击赏《中国现代设计思想——生活、启蒙、变迁》的第一章以“设计”作为“现代启蒙”开始，这完全超越了通常的设计史视野，而将 20 世纪中国现代设计置于“现代性”问题的整体之中。19 世纪末以来，在中西文化碰撞中最尖锐的问题，莫过于那些工业革命后进的国家“自我”认为自然经济的“传统社会”是落后的，因而要以追赶所谓的工业革命先进的“现代国家”作为最重要的目标，东亚几个国家在近代的先后变法维新，就在此大背景下展开。这个问题的讨论，在思想界长期流于“观念”的层面难以深入，许多学者从那些个体追求“现代性”的“思想”痛苦中，得出“我的”“他的”现代性的必要性和价值所在，但是“现代性问题”的“思想”案例，往往局限于语言表述的曲折性，而忽略了那些由“现代性”带来的“生活苦痛”的最鲜活的方方面面。本书作者抓住了“设计”这个生活与现代性之间的“中介”，由此回溯那些经由“工艺美术”到“现代设计”的变迁因由，显得尤为明晰透彻。

《中国现代设计思想——生活、启蒙、变迁》的结构表面看来是一个“问题”史的结构，但细看可以发现其时间的内在关系，现代设计思想在中国当代的发展，“时间”发展的“逻辑性”，构成了发展的“历史”关系，而揭示这种“逻辑性”是何以发展的秘密所在。“设计与现代启蒙”的开篇，使中国现代设计置于五四新文化运动的生活变革之中，建立了生活启蒙与宏观大历史的联系，但是，这种生活启蒙是弥漫性的、日常的，作为一部揭示设计思想史的著作，如果没有具体

思想的线索的切入，就不足以说明问题。作者在第二章选择了“技术美学”作为社会过渡时期讨论的话题，既符合问题发生的时间本身的节点，同时又将20世纪80年代中期作为带着农耕社会浓重印记的中国人对工业文明伦理的最初疑惧，列入技术哲学的思考之中，书中所提出的“技术—生产力—设计”的关系公式，则超越设计专业本身，与哲学、政治经济学建立了广义的联系。但对这些问题的讨论仍然是“理论性”的，在从传统到现代的萌变中，有哪个问题是最具有“典型”意义的？作者选择了“工艺美术”名词的分析，正如鲍德里亚在《物体系》中对传统的叙述那样，作为“古物”的工艺美术有着人类远古的永恒性记忆，它虽然不断在发展中受到质疑和否定，但对于曾经生活方式的某种精神象征性，则在当代的发展中无可取代，他就像那位屡经挑战的父亲，虽然终究要被儿子取代，但“父亲”的基因身份从未变化。这就是1990年后“工艺美术”一度被“艺术设计”取代的本质所在。作者从历史衍变说到中国第一所现代设计学院的命运，以无可辩驳的逻辑超越了作为这所学校校友的当事人的情感局限。

这部“现代设计思想”的写作，是建立在目前专业学界“现代设计史”的写作尚没有充分展开的基础上的，它的直接的后果是几乎找不到经过历史沉淀的“设计师”可以充当“思想”描述的“载体”，“现代太新，有许多事物等着指认”，思想史的写作难度显而易见。另一方面，设计史不同于美术史，没有风格，也很难有属于设计师个人的经典作品，一个时代的物品流行成为时尚后反而很难持久，因此，人一物一场之间的关系，微妙难言。作者抓住了“个人”“群体”“国家”这三个设计的主体，将它们分别对应为“个人—装饰”“群体—城乡改造、产业机制”“国家—视觉形象”，近四十年来中国人因改革开放而来的变迁在三大线索下跃然纸上，平民的诉求、群体的改善，共同折射出一个国家整体的文化与生活价值。

在人文社会科学体系中，“设计学”还非常年轻，它的对象过于庞大，以至于没有边界，无边意味着确定性的丧失，也无法总结特征，无法描述意味着“语

言”的失语，这是可怕的。但《中国现代设计思想——生活、启蒙、变迁》以“设计的话语方式”单列一章，讨论“现代设计”在中国的语言方式，并指出了在短短的几十年间，当代中国设计师从学习、模仿、消化到本土意识觉醒，并形成“东方设计”自觉追求的历程。我无法再在这里复述本书的观点，我只希望提请读者注意，语言的自觉，这是中国现代设计思想发展的关键所在。

鲍德里亚于1968年写作了《物体系》，他原本不是为了“设计”而写，但长期以来作为中国设计的理论思考所借鉴。虽然“物体系”的“物”指的是人造物品，但这个人造物不仅是单纯的“物”，而包含着主客体的关系，本真存在之物与实在之物，在主客体的往来中呈现着丰富的含义，既有政治经济学的资本主义生产的，也有作为文化符号的大众消费。在资本主义社会在场的这些功能化的物品中，“世界不再是赠予，而是制品——它被宰制、操纵、册录及控制：后天的获取”。鲍德里亚发现，当代资本主义体制操纵了一出“共谋关系”：现代消费者自发地吸收了一个强制性的要求，即无限制地购买，以便无止境地生产。同样，社会主义也以极大地促进消费为目标，只不过，前者的目的是利润，后者则回到人的生活。我想作者认真研究了《物体系》，并对鲍德里亚的观点对应中国现代设计的发展做了某种借鉴和扬弃，她发现了社会主义初级阶段资本和生产的复杂性，国家宏观的政策干预常常使物的生产回到理想主义的轨道，但显而易见，这种理想主义是以个人自由的某种丧失作为代价的，但资本生产与物的制造关系的本质没有变，因此，中国现代设计史仍然是世界现代设计史的组成部分，问题、矛盾、斗争、机遇、未来，中国与世界，尤其与欧美发达的资本主义国家，以“金砖五国”为代表的工业化后发国家，都有相似性和万缕联系。

从这个角度上看，曹小鸥的《中国现代设计思想——生活、启蒙、变迁》具有更为现实和深远的意义。

2017年6月13日完成于杭州—北京的航班上

序二 (中译)

西格弗里德·格纳德

设计史与设计理论教授、博士
德国设计史协会主席

很荣幸能为曹小鸥教授的著作写序，我与曹教授相识于三年前北京“包豪斯——作为启蒙的设计”会议期间，我们曾面对面探讨了关于包豪斯和中国现代设计思想史研究领域的问题，至今仍印象深刻，很高兴她多年的研究成果终于在今天出版。

中国当前对包豪斯现代设计的思考是不容忽视的。我们有足够的理由证明，全世界的现代设计一旦追溯其发展谱系，首当其冲地便要联系到德国的包豪斯历史（1919—1933年于魏玛、德绍、柏林）。就这点而言中国也不例外，其中一个重要的原因在于包豪斯始终存在的巨大现实意义，即其对现代性的绝对追求。尽管历史包豪斯在教学上存在多样化的个性特征；尽管当时政治环境的不断变迁，使其在教育理念及教育实践上始终秉承为现代社会做现代设计的方针。这种以现代的现实性为导向的、设计和社会之间的联系，在全世界的现代设计中得到了本质上的保留，这同时意味着三个因素的必要结合：其一是当今的设计理念和手段；其二是工业、技术和经济在当今的发展；其三是社会层面中的社会和思想观念的变化。包豪斯不是一种风格，而是一种本质的现代性。就这一点我们可以从今年（2017年）包豪斯博物馆暨中国当代设计博物馆于杭州开馆这一事件中辨识出。

设计的现代性与现代社会有着明确的紧密联系。早在半个世纪前，德国哲学家阿诺德·格伦（Arnold Gehlen）就将这种现代性的内在联系称为“文化结晶”（kulturelle Kristallisation）。格伦将“结晶”定义为：“出现在任何文化领域的一种状态……当其内在的可能性在它本质的存在中得到全面发展时，这种状

态便开始出现。”格伦认为这种状态在当代的现代性中已被实现，因为“现代文化的物质和精神发展无疑都对此做出了证明。一个民族接着一个民族，一个大洲接着一个大洲都相继摆脱了它们古老的传统……并融入到这个现代的世界中”（《人类学与社会学研究》，1963年）。曹教授著作中提及的、改革开放后的中国现代设计亦从属于这个结晶化的现代世界。这个世界由钢管椅、汽车、计算机和智能手机组成；在所有的现代材料中玻璃和不锈钢最受青睐；现代家具的造型呈现几何状并拥有清晰的结构；色彩被减少到黑、白、灰，其表面鲜有装饰。古老中国的建筑风格也因大规模的城市发展规划而发生巨变。值得一提的是，中国国家博物馆的艺术现代性在2011年与德国各大美术馆合办的“启蒙的艺术”展览中得到了充分体现。现代与启蒙，这两者中包含了共同的意义，即社会中的设计潜力完全致力于改善社会生活条件和开发个体可能性之中。

在21世纪，前文提及的现代性三个因素：“当前的设计理念和手段；工业、科技和经济的最新发展以及社会观念的变化”已然不同于包豪斯时代。同时，人们对现代性的看法也变得更具批判性。在欧洲，这个过程始于20世纪的70年代，而当时的中国也正在以自己的方式走向现代化之路。在当今许多后现代思潮中，关于现代性的批判也似乎如同经典现代主义本身一样“结晶化”了。如此，工业设计与大工业化的紧密联系也在工业化导致的环境污染和对环境的新理解情况下遭到质疑。与之对应的是艺术化手工行业的复兴，以及以多样化供给为特色的小品牌与大型品牌之间的共生。这种后现代背景下产生的诸多变化体现的并不仅仅是人们对多样化文化体验的追求，而是与过往和传统的另一种关系。

在欧洲大部分地区经历工业革命期间，仅有少数传统技术得以苟存。较之于欧洲和美国，中国的工业化进程开端较晚，因而还存有意识到保护自身传统并尝试将其转化到现代社会中的机会。如此，中国才能形成一个本民族的身份理解，这种身份理解使中国不在全球化的世界里形成民族隔离，而是在跨文化潮流下形成一种内在的文化开放性。近年来中国文化、文物单位在关于发展文化创意产品的决策中正确的提供了一种创新过程中对传统文化的可能性保护。毫无疑问，现代化是一股强大的跨文化潮流，而在这股潮流中中国必须谨慎观察自身文化传统的意义及其再次创新的可能性。

另一方面，通过现代化——技术、产品、城市和景观规划，社会改变而引起的快速变革对工业化生产下的现代设计是一个巨大的挑战。“艺术与技术：新的统一”，这一由沃尔特·格罗皮乌斯于1923年魏玛包豪斯第一届展览之际提出的设计现代化之口号仍适用于今天。如同今天我们所面临的趋势一样，当时的设计也依托于飞速发展的技术和工业，然而物的美学和实用维度最终还需要设计师来创造，为此设计师们需要更多的勇气和执行力。

中国是一个设计大国，中国设计实践未来的发展离不开设计理论研究这一土壤，曹教授是为数不多的研究中国现代设计思想史的学者，她在该领域耕耘多年，此研究对于在经济飞速发展背景下日益强大的中国设计界尤为重要。另一方面，此研究也对世界范围内研究中国现代设计领域的学者具有借鉴意义，期待在不久的将来此书英文版的问世！

（程文婷译）

序二 (德文)

Es ist mir eine große Ehre, das Vorwort zu dieser Monographie von Prof. Xiaouu Cao schreiben zu dürfen. 2014 haben wir uns während der Konferenz "Bauhaus as Enlightenment" in Beijing kennen gelernt und über Forschungsfragen zum Bauhaus in China diskutiert. Ich freue mich sehr, dass ihre Forschungsergebnisse nach vielen Jahren nun veröffentlicht werden.

Es ist nicht zu übersehen, dass sich die aktuellen Überlegungen in China zum Design der Moderne des Bauhauses vergewissern. China macht darin keine Ausnahme, denn es gibt triftige Gründe dafür, dass sich das moderne Design auf der ganzen Welt in seiner Genealogie vor allem auf das historische Bauhaus in Deutschland (1919–33 in Weimar, Dessau, Berlin) bezieht. Einer der wichtigsten Gründe für diese nach wie vor enorme Aktualität des Bauhauses dürfte in seinem unbedingten Streben nach Modernität liegen.

Am Bauhaus waren Lehre und Praxis trotz der verschiedener Persönlichkeiten in der Lehre und trotz der wechselnden politischen Umstände auf die

moderne Gestaltung für eine moderne Gesellschaft ausgerichtet. Diese an der Aktualität der Moderne orientierte Verbindung zwischen Gestaltung und Gesellschaft ist für das moderne Design auf der ganzen Welt wesentlich geblieben. Das bedeutet eine essentielle Verbindung von drei Faktoren: erstens die jeweils aktuellen gestalterischen Ideen und Mittel, zweitens die aktuellen Entwicklungen in Industrie, Technologie und Wirtschaft, und drittens die sozialen und mentalen Veränderungen in der Gesellschaft. Das Bauhaus war kein Stil, es ist vielmehr essentiell modern. Das sollte zu erkennen sein, wenn noch in diesem Jahr (2017) in Hangzhou ein Bauhaus-Museum mit einem zeitgenössischen China Design Museum eröffnet wird.

Offensichtlich hat sich die gestalterische Moderne auf eine dauerhafte Verbindung mit einer explizit modernen Gesellschaft eingelassen. Diese innere Liaison der Moderne hat der deutsche Philosoph Arnold Gehlen bereits vor einem halben Jahrhundert als „kulturelle Kristallisation“ bezeichnet.

Kristallisation, so definiert Gehlen, ist ein "Zustand auf irgendeinem kulturellen Gebiet ..., der eintritt, wenn die darin angelegten Möglichkeiten in ihrem grundsätzlichen Beständen alle entwickelt sind."

Gehlen sieht diesen Zustand in der Moderne der Gegenwart verwirklicht, denn die "physische und die geistige Überzeugungskraft der modernen Kultur haben sich als unwiderstehlich erwiesen. Ein Volk und ein Kontinent nach dem anderen haben sich entschlossen ..., ihre ältesten Traditionen abzustreifen ... und sich Einlass in diese Welt zu verschaffen." (Studien zur Anthropologie und Soziologie, 1963) "Das moderne Design" nach der chinesischen Öffnungspolitik in dieser Monographie gehört auch zu dieser kristallisierten Welt der Moderne. Diese Welt besteht aus Stahlrohrstühlen, Autos, Computern und Smartphones, unter den modernen Materialien werden Glas und Edelstahl bevorzugt, die Formen der modernen Möbel sind geometrisch und klar gegliedert, die Farben sind reduziert auf Schwarz-Grau-Weiß, selten erscheint auf den Oberflächen ein Ornament. In der Architektur wird das alte China durch große Stadtentwicklungspläne gravierend verändert. Und nicht zuletzt wurde die künstlerische Moderne im National Museum of China in Beijing 2011 in einer Kooperation mit deutschen Kunstmuseen als „Kunst der Aufklärung“ gezeigt.

Beide, Moderne und Aufklärung, erhalten ihren gemeinsam Sinn darin,

dass sie das gestalterische Potential der Gesellschaft zur Verbesserung der Lebensbedingungen und der Ausschöpfung der individuellen Möglichkeiten aller einsetzen.

Im 21. Jahrhundert sind die eingangs genannten drei Faktoren der Moderne – die aktuellen gestalterischen Ideen und Mittel in Verbindung mit den aktuellen Entwicklungen in Industrie, Technologie und Wirtschaft, bezogen auf die sozialen und mentalen Veränderungen in der Gesellschaft – nicht mehr dieselben wie zur Zeit des Bauhauses. Und auch der Blick auf die Moderne hat sich verändert, ist kritischer geworden. In Europa hat dieser Prozess bereits in den 1970er Jahren begonnen, also zu einer Zeit, als China sich auf den Weg in die Moderne machte. Die heutige Kritik an der Moderne innerhalb der vielen postmodernen Strömungen erscheint mittlerweile derart "kristallisiert" wie die klassische Moderne selbst. So ist auch die enge Verbindung des Industrial-Design zur großen Industrie durch die industrielle Umweltverschmutzung und durch ein neues Verständnis von Umwelt in Frage gestellt worden. Im Gegenzug erfuhren die Raffinessen des künstlerischen Handwerks eine Renaissance ebenso wie das vielfältige Angebot kleiner Labels neben den großen Marken. Der Hintergrund dieser

postmodernen Veränderungen ist nicht nur das Streben nach der Vielfalt einer Erlebniskultur, sondern auch ein anderes Verhältnis zu Vergangenheit und Tradition.

Während in den meisten Teilen Europas durch die gravierenden industriellen Revolutionen traditionelle Techniken nur noch rudimentär überleben, hat China aufgrund der gegenüber Europa und den USA späteren industriellen Entwicklung noch die große Chance, sich seiner Traditionen bewusst zu werden und zu versuchen, sie in die moderne Zeit zu überführen. Damit kann ein eigenes nationales Identitätsverständnis konstruiert werden, das jenseits einer nationaler Isolierung von der globalen Welt die innere Gegenseite zu einer kulturellen Öffnung gegenüber transkulturellen Strömungen bilden kann. Die neuerlichen Vorschläge für die Entwicklung von Kultur- und Kreativprodukten in den Kultur- und Kulturerbe-Institutionen bieten, richtig eingesetzt, sicherlich eine Möglichkeit der Bewahrung in der Erneuerung. Zweifellos ist die Moderne eine derart mächtige transkulturelle Strömung, dass die eigenen kulturellen Traditionen sehr sorgfältig auf ihre Bedeutungen und Aktualisierungsmöglichkeiten hin betrachtet werden müssen.

Auf der anderen Seite bedeuten die schnellen Umbrüche durch die Moderne-Techniken, Produkte, Stadt- und Landschaftsplanungen, soziale

Veränderungen–eine riesige Herausforderung für die moderne Gestaltung der industriellen Produktion. Mit dem Titel "Kunst und Technik–eine neue Einheit" gab Walter Gropius anlässlich der ersten Bauhaus-Ausstellung in Weimar im Jahre 1923 die gestalterische Moderne ein Motto, das bis heute wirkt. Aber damals wie heute besteht die Tendenz, die Gestaltung den rapiden Entwicklungen in Technik und Industrie zu überlassen. Doch die ästhetischen und praktischen Dimensionen der Dinge werden von niemand anderen als von Designern gestaltet. Dazu benötigen sie viel Mut und Durchsetzungsfähigkeit.

Die Industrie Chinas ist in der Entwicklung seiner Designpraxis abhängig von Designforschungen, die Grundlagen und Anregungen für zukünftige Arbeiten bieten können. Prof. Cao ist eine der wenigen in China, die sich mit diesem Thema beschäftigen. Zudem ist diese Monographie–hoffentlich bald auch in einer englischen Übersetzung–eine wichtige Quelle für Forschungen im Ausland, die das Design und sein Umfeld in China kennen lernen möchten.

Siegfried Gronert

Prof. Dr. Siegfried Gronert Design History and Theory
Chairman of the Gesellschaft für Designgeschichte
(Design History Society of Germany)

目 录

第一章 设计与现代启蒙

1. “现代设计”的含义 / 002
2. 近代历史的“现代性” / 004
3. 新文化运动与生活启蒙 / 010
4. 西方设计与中国“现代”社会 / 017
5. “中国式”的现代设计图像 / 031

第二章 “改革”与“技术美学”

1. “技术”的历史背景 / 048
2. 西学东渐下的“反刍” / 050
3. 技术—生产力—设计 / 054
4. “技术美学”引发的设计大讨论 / 059

第三章 “当代”的发端与“工艺美术”终结论

1. 壁画的视觉“表象”与意识形态 / 065
2. “生活美”与城乡巨变 / 074
3. 中央工艺美术学院的“学理” / 080
4. 什么是工艺美术 / 085
5. 对“工艺美术”的诘难 / 088
6. 名词变迁的背后 / 092

第四章 “新时期”设计

1. 全民“装饰”及其他 / 106
2. 新十大建筑与国际化 / 114
3. “乌托邦”与设计学院 / 119
4. 产学研：中国设计师的摇篮 / 128

第五章 “制造”的悖论

1. “Made in China” / 139
2. “珠三角”与“长三角”模式 / 141
3. 中国企业的设计梦想 / 147

第六章 城市化的想象

1. “匠人营国” / 153
2. 北京、上海、深圳 / 155
3. 乡土记忆与空间营造 / 160

第七章 国家设计策略

1. 设计认同国策的形成 / 172
2. 北京奥运会的国家设计构思 / 177
3. 世博会中的“中国元素” / 184

第八章 设计的话语方式

1. 对“现代设计”的身份质疑 / 190
2. 艺术与科学 / 192
3. 设计的“材料”与“跨界” / 196

第九章 “全球化”下的设计

1. “一体化”与“苹果”哲学 / 207
2. 设计的“本土”问题 / 211
3. 霍金斯与中国创意产业 / 221
4. “中国创造”的双刃 / 230
5. 设计的伦理与道德 / 235

参考书目 / 243

图片来源 / 250

中国现代设计35年事记 (1978年以来) / 252

后 记 / 268