



▲ 米器（银器设计）王克震



▲ 可编程的钩织作品(数字设计) 王冠云团队

► 有机编辑(3D打印设计) 许刚



国际设计语境下， 良渚文明与当代造物的深层对话

■ 奕 品

近日,由中国美术学院工业设计学院生活美学研究所策划的“中华美学源流——良渚文化与当代造物展”在2026米兰设计周主展会一亮亮相,便产生了良好的传播影响,荣获2026米兰中国设计中心与米兰设计周中国周联合颁发的“最佳主题展览奖”。21位来自中国与韩国的设计师与艺术家以30余件作品,在国际设计语境中展现出良渚文明与当代造物的深层对话。

展览以五千年良渚为源,从稻作、水利与礼制所构成的早期城市人文展开思索,尝试在当代语境中重新溯源并体悟中华美学。在良渚文明中,器物不仅是功能性的存在,更是连接自然、社会与信仰的重要媒介,“美”也并非单纯的形式表达,而是在生活与秩序中自然形成。

在当代技术快速发展的背景下,人工智能、数字建模、3D打印与新材料不断改变着造物方式,也在一定程度上改变着人与物的关系。基于这样的现实,展览提出一个问题:在技术不断进步的今天,设计是否仍能回应人的感知,并重新建立人与世界的联系?

策展人、中国美术学院教授章俊杰这样描述展览的出发点:“我们这代创作者面对的是技术爆炸的时代:AI生成、3D打印、生物材料……工具越来越强,但人眼物之间的感知联结日渐工具化。当回望石器时代,良渚人做玉器,不是为了炫技,是为了沟通天地,安顿人心。所以这次展览的思考正是如此,不是去博物馆里致敬传统,而是以良渚作为文化的原乡,启迪一批艺术和设计创作。技术可以无限发展,但方向应该由人的感知、自然的节律、文化的记忆来引导。”

围绕这一问题,展出作品探索了可持续材料、生物设计、金工、玻璃、

数字手工艺与3D打印等多个方向。创作者并未停留在对传统形式的借用,而是从良渚文化中提取更深层的造物观念,在当代设计中进行转化与实践。

竹被良渚先民做成竹筏后,成为重要的水利运输工具。中国人用竹有数千年历史。侯正光的设计作品以竹为日用的界面,并不是仅仅从人的角度思考“竹之用”,而是遵循“竹之性”,与良渚先民用竹制器时的朴素智慧遥相呼应。

杨明洁设计的“算法自然”系列沙发探索算法美学在家具中的应用。不同于农业与工业时代的在地性与标准化特征,数字时代的参数化设计与柔性制造催生出新的形态语言。设计师将参数结构引入软体家具,使沙发方块由算法立体切分生成,呈现自由且复杂的有机形态。

展览中最具材料探索性的作品要数章俊杰团队创作的“菌生 FUNGROWTH”——一把以菌丝体为材料“培养”而成的座椅。

“我们的设计理念不是制造一把椅子,而是培养一把椅子。菌丝在农业废弃物中自己生长、自己填充、自己黏结,我们只是提供环境和引导。”章俊杰介绍,该作品采用骨架、肌肉、脂肪、表皮四层结构,完成后可100%降解回归自然。这背后指向的,是良渚“与自然合作”的造物逻辑——良渚人建水利系统,不是挡水,而是调水;驯化水稻,不是征服自然,而是双向适应。五千年后,菌丝体座椅以另一种方式延续了这个思路。

设计师王克震的“米器”,将数以千计的银质米粒手工锻打、熔接成碗。它致敬的是稻谷所代表的、支撑文明存续的最基本单元。银赋予了稻谷一种跨界触感,升华为稻作文明的纪念。艺术家赵瑾雅的“一段被保留

的时间”以良渚玉琮“内圆外方”为结构语汇,通过玻璃与光的关系构建感知场域。策展人说:“她做的不是一个漂亮的器形,而是玻璃与光、色彩、观者触觉感知的关系。东方造物观的底层基因是关系优先,这在她的作品里看得很清楚。”

韩国艺术家、首尔国立大学教授闵复基的三件作品具有跨文化研究深度。闵复基长期研究东亚新石器时代造型传统,他发现良渚、红山与朝鲜半岛帛文文化之间,存在一个跨区域的造型共鸣网络——良渚玉玦、红山玉器与新罗金冠中反复出现同一个C形曲线原型。“良渚不只属于中国,它是整个东亚共同的造型基因。”艺术家以CNC精密加工完成玉璧的当代金属转译,再以手工石磨逐一打磨——数字制造与古法手工并置,直接回应展览的核心追问。

此外,许刚的“有机编辑”以茶渣、橘皮、废弃贝壳粉开发3D打印生物材料,将良渚纹饰通过算法转译为可变参数图形系统;王冠云团队的“可编程的钩织作品”将传统钩针工艺与热熔薄膜结合,以数字路径生成手工织造的三维形态。在章俊杰看来,“技术没有取代手,而是扩展了手的可能”。

展厅中,这些跨越竹、银、漆、玻璃、菌丝体、生物材料与算法的作品,向世界发出来自中国设计的对话邀请。作为一次面向国际语境的学院实践,展览不仅展示了中国文化在当代设计中的创造性转化与当代诠释,也以良渚文明五千年的时间跨度,向当代造物提出方向性的追问。而中国美术学院工业设计学院与杭州良渚遗址管理区管理委员会的合作,使文化资源得以转化为更具当代表达力的设计语言,也为文化遗产活化利用提供了可参考的路径。

2026年适逢中非开启外交关系70周年与“中非人文交流年”,中国美术馆推出“文明互鉴·木载万象——中国美术馆藏非洲木雕展”,系统呈现非洲木雕从生活叙事到心象造物、从传统传承到现代表达的完整艺术脉络。展览以木雕为媒介,搭建中非文明对话的桥梁,让观众在审美体验中感受非洲艺术的独特魅力。

从“文化标本”到“艺术灵感”

19世纪末期,随着西方殖民扩张,大量被掠夺的非洲雕刻进入欧洲的民族学与人类学博物馆。它们被当作“原始猎奇品”,成为研究者考察非洲族群文化的“标本”——其价值被限定在人类学、民族学的框架之内,艺术性长期被遮蔽。20世纪初,现代艺术革命的兴起彻底改变了这一局面。毕加索、马蒂斯等艺术家在偶然接触到非洲面具与木雕后,被其造型要素和形式美感所震撼,他们敏锐地意识到,这种来自非洲的艺术形式与现代艺术的形式探索存在高度契合。非洲艺术由此成为推动立体主义、野兽派等现代艺术流派诞生与发展的重要灵感源泉。本次展览中展出的毕加索《花瓶边的男人和女人》,其几何化的人物造型清晰投射出非洲木雕的深刻印记,从侧面印证了非洲艺术是一种具备现代性基因的艺术形态,非洲艺术在艺术史层面的价值得到重估。这一历史互动,生动体现了世界艺术的交流互鉴。

以艺术为本位的学术转向

在展览实践层面,鉴于地域与文化的距离,一段时期以来,国内关于非洲雕刻的展览多置于民族学、博物馆的框架之下,侧重族群习俗、仪式功能与器物用途的解读和文化符号的呈现。这类视角自有其学术价值,而另一种可能——以美术馆的视野聚焦非洲雕刻独立的艺术价值及其现代创作的丰富面貌同样值得展开。1998年,为筹办“98中国国际美术年”,文化部委派专家组远赴非洲征集展品。这批为展览而征集的作品,大部分成为中国美术馆最早的非洲艺术收藏。透过这批藏品可以清晰看到,中国美术馆对非洲艺术最初所确立的收藏标准和学术考量并不局限于非洲传统社会民俗文化标本的保存,而是着力呈现现代非洲艺术的审美价值与艺术家创作的主体性。为此,专家们走访了大量非洲艺术家的工作坊,深入了解其个人表达与艺术探索。2005年,李松山、韩葵夫妇捐赠的马孔德木

雕,作为非洲木雕现代探索的代表,进一步延续了这一收藏逻辑。明确的藏品收藏定位决定了策展理念的学术路径。“文明互鉴·木载万象”展的核心价值,就在于跳出民族学、人类学的器物功能框架,回归艺术本体,以艺术的视角重读非洲木雕,关注造型语言、材质美感、情感表达、风格演进与精神内核,重新诠释非洲艺术在美术馆语境下的呈现。这种以艺术表达为核心,而非按族群或功能罗列器物的展览叙事,让非洲木雕的艺术特质被真正观看与理解,从而实现了从“文化标本”到“艺术本体”的范式转换。

朴素而真实的艺术特质

非洲木雕的艺术特点深深植根于非洲独特的地域环境,更与非洲人看待世界、对待生命的方式紧密相连,作品呈现出朴素率真的品格和蓬勃的生命活力。在主题表达上,非洲木雕没有宏大叙事,而是聚焦家庭、狩猎、劳作、舞蹈这些日常场景,以真实自然的手法还原个体生命与生活常态,表达直白而真挚;面具、祖先雕像等作品承载族群信仰,联结物质与精神世界,彰显对自然、神灵与祖先的敬畏;以“西泰尼”“云形”为代表的马孔德木雕,跳出对物象的写实模仿,采用夸张、变形等手法进行艺术提炼,同时又融入艺术家对善恶、爱憎以及对自然、生命的思考与观察,是他们世界观和精神内核的直观体现。创作手法上,非洲木雕不追求精工细作,而是体现出极度质朴的特质,在似与不似之间直抵人心。艺术家们往往利用材质来设计造型,将主题与木头的整体韵律感完美结合,形成极具张力的视觉效果。在材料运用上,非洲艺术家坚持就地取材,不刻意追求材质的“完美”,反而珍视木材的天然纹理与质感,善于将木材本身的缺憾转化为作品亮点,体现对自然的敬畏与尊重,彰显了人与自然和谐共生的自然观。木材作为有“生命”的载体,被赋予情感与灵魂。莫里斯·佛伊特(肯尼亚)的《发现》、达斯塔尼(坦桑尼亚)的《恐惧》等作品,保留了木材天然的节疤与裂纹,将木材的生命质感与作品主题完美融合。

在中非人文交流日益深化的背景下,“木载万象”展让非洲艺术以纯粹的审美姿态走进观众视野,是对交流互鉴最本真的诠释。这种兼具地域特色、精神内涵与艺术价值的独特艺术形态,是世界艺术宝库中不可或缺的重要组成部分,其中所展现的真实而自然的创作态度也给当下中国艺术家的创作提供了启发。



“文明互鉴·木载万象——中国美术馆藏非洲木雕展”现场
本报记者 卢旭摄

从一根线开始,编织另一种书写

■ 与 兴

两位引领纤维艺术变革的艺术家,如何通过跨越半生的双手实践,以“材料”为原点重新思考艺术史?近日,在上海西岸美术馆亮相的“双手知道——希拉·希克斯&施慧双个展”,回溯了纤维艺术从装饰性手工艺跃升为独立当代艺术语言的历程,展览通过两位艺术家近百件经典代表作与最新力作,展示这一语言在不同文化土壤中生长出的非凡面貌,让一段具有温度的历史交汇徐徐展开。

20世纪60年代起,自欧美掀起了从传统编织向现代纤维艺术转型的运动,原本被视为装饰性手工艺的纤维材料,开始进入当代艺术语境。在1962年的瑞士洛桑国际壁挂双年展上,纤维艺术从平面走向空间,从墙上走入展厅,从小型织造发展为大型装置。正是以希拉·希克斯为代表的艺术家,推动纤维从“边缘材料”转变为一种独立的艺术语言。

在中国,直到20世纪80年代,纤维艺术才逐渐被纳入当代艺术讨论,施慧便是这一转向的重要推动者之一。1987年,施慧与朱伟合作作品



凝风(纤维装置) 2004年 施慧

《寿》——9米多宽、4米高的龟背形轮廓里,编织出巨大的“寿”字,呈现甲骨文的意象。次年该作品入选第13届洛桑国际壁挂双年展,成为中国当代壁挂艺术进入国际视野的重要节点。而后,施慧创立了国内第一个纤维艺术专业。



无处可去(纤维装置) 2022年 希拉·希克斯

一位是以色彩和结构重新定义纤维语言的世界纤维艺术引领者,她将不同文明的编制记忆纳入经纬,让纤维打破工艺与艺术的隔阂;一位是以宣纸纸浆扎根本土的中国纤维艺

术奠基人,她从宋代缣丝、宣纸书写中汲取养分,又从东欧的万曼手中接过现代壁挂的火种,以中国传统材料为媒介,建构关于时间、身体与自然的精神性书写。

本次展览中,施慧的大型装置

《归一》自中庭高处垂落,观众可以在行走中感受材料与身体之间的关系;《老墙》则由纸浆砖块层层砌筑而成,长达8米,其灵感源于艺术家对杭州吴山山墙变化的观察与记忆。希克斯的《流吧,河流》《靶》以丰富的色彩与柔性材料介入建筑空间,使作品与美术馆建筑发生对话,宣告着希克斯“柔性建筑”理念的在地延展。围绕其间呈现的文献与档案,也构成另一层阅读的路径。

穿行于展厅中“羽石之歌”“大河远近”两个平行单元,两位风格与路径截然不同的艺术家,以作品构筑了两个极具张力的平行空间隐喻:希克斯的色彩江河与施慧的素白园林。

希拉·希克斯的作品,是热烈、流动的——各种色阶的蓝色、由浅至深的鹅黄、翠绿,又或是耀眼温暖的红色、橘色。亚麻、羊毛、棉线编织而成的作品从墙面倾斜而下,像瀑布、像河流;也有仿佛从地面生长而来的作品,像破土的植物、隆起的地层。

施慧的创作以宣纸、竹篾、棉与麻等为基础,在素白中铺陈对于自然、身体感知与时间经验的思考。数百根粗细不一、编法各异的棉绳从高

处垂落,如一场停滞的大雨,静默如林;纸浆覆盖的不同形体伫立于空间,白色与白色,层层叠叠,无言却有分量。时间与经验在她们的双手中被一寸寸编织、堆叠,转化为可以被感知的存在。

在展览构筑的由材料、空间与观者共同生成的剧场中,希拉·希克斯与施慧的创作路径在此交汇:前者向外拓展空间与尺度,后者向内探寻材料与精神。展览不设固定路径,观众可自由穿行于两种语言之间,这一观看方式本身亦回应“编织”的动作;没有起点、没有终点,可以不断生长、相互连接。在观展过程中,观众也被邀请重新感知自身与材料的关系:衣物的质地、身体所感知的温度、口袋中物件的触感,这些日常经验为理解作品提供了另一处入口。

两位艺术家在时代艺术潮流中逆流而上,在长期的重复劳动与材料实验中,不断拓展纤维的表达边界。这些由双手反复劳动所生成的创作承载着时间与身体的经验,在当下以图像与视觉主导的世界中,既是一种回应,也是一种回归,指向对现实知觉的再度发现。