

# 现成品艺术视角下的景观无废设计策略研究

## Research on Strategies of Zero-waste Landscape Design from the Perspective of Ready-made Art

戴代新<sup>1</sup> 唐嘉佳<sup>2\*</sup>  
DAI Daixin<sup>1</sup> TANG Jiajia<sup>2\*</sup>

(1. 同济大学建筑与城市规划学院, 上海 200092; 2. 景德镇陶瓷大学设计艺术学院, 景德镇 333403)  
(1. College of Architecture and Urban Planning, Tongji University, Shanghai, China, 200092; 2. School of Design and Art, Jingdezhen Ceramic University, Jingdezhen, Jiangxi, China, 333403)

文章编号: 1000-0283(2024)12-0015-10  
DOI: 10. 12193/j. laing. 2024. 12. 0015. 002  
中图分类号: TU986  
文献标志码: A  
收稿日期: 2024-08-31  
修回日期: 2024-10-31

### 摘要

城市化的加速与消费驱动的生活模式导致废弃物日益增加,“无废城市”建设成为当前环境治理的重要议题,景观无废设计是实现这一议题的关键环节。现成品艺术通过对现成品的艺术化处理,不仅能提高公众的环保意识,还能从源头有效减少废弃物的产生。对现成品艺术的发展流变进行梳理,从“物转向”的角度分析现成品之物性,探究人与物、自然、技术之间的关系,提出景观无废设计面临的困境与使命,整理现成品艺术流派对风景园林的影响,并试图弥补景观无废设计艺术性的缺失。最后通过案例分析总结现成品艺术在景观无废设计中的应用模式及其对景观设计领域的启示,以期为未来的景观无废设计实践提供有益参考。

### 关键词

现成品艺术; 景观设计; 无废设计; 物转向; 设计策略

### Abstract

The rapid urbanization and consumption-driven lifestyle have led to increasing waste, making the construction of “zero-waste cities” a crucial issue in current environmental governance. In this context, zero-waste landscape design is an indispensable component. By artistically transforming ready-made objects, ready-made art not only raises public awareness of environmental protection but also effectively reduces waste generation at its source. This study first reviews the evolution of ready-made art; secondly, it analyzes the materiality of ready-made objects from the perspective of the materiality-turn, exploring the relationships between humans, objects, nature, and technology. It then identifies the challenges and missions faced by zero-waste landscape design, examines the influence of ready-made art movements on landscape architecture, and attempts to fill the gap in the artistic expression of zero-waste landscape design. Finally, through case studies, it summarizes the application models of ready-made art in zero-waste landscape design and its implications for the landscape design field, aiming to provide valuable references for future zero-waste landscape design practices.

### Keywords

ready-made art; landscape design; zero-waste design; material turn; design strategy

### 戴代新

1975年生/男/湖南湘潭人/博士/副教授、博士生导师/同济大学教育部生态化城市设计国际合作联合实验室景观空间分实验中心主任/研究方向为景观遗产与文化景观、景观再生与可持续设计

### 唐嘉佳

1994年生/女/湖南邵阳人/博士/研究方向为环境设计与陶瓷工程研究

\*通信作者 (Author for correspondence)  
E-mail: taratang@yeah.net

### 基金项目:

上海市哲学社会科学规划一般课题“全生命周期理念下城市绿地无废建设的绩效评价与优化策略”(编号: 2021BCK004)

可持续发展<sup>[2]</sup>。无废城市理念正是基于循环经济的核心原则,旨在构建一个资源高效、环境友好的城市系统。“十四五”以来,全国已有113个地级及以上城市和8个地区印发了“无废城市”建设实施方案<sup>[3]</sup>。尽管无废城市的建设已取得较大进展,但仍然存在利用效率低、缺少规划与目标、经济效益较差等问题。且公众参与度尚且不高,相关宣传工作不到位,公众对于无废城市建设的认识和积极性仍然不足,导致“邻避效应”突显<sup>[4]</sup>。更为重要的是无废设计(Zero-Waste Design)理念尚未得到应有的重视。无废设计是一种旨在通过设计实践减少或消除废物产生的理念和方法,是实现环境、经济和社会可持续发展的重要途径<sup>[5]</sup>。无废理念坚决反对焚烧与填埋的处理方式,明确批判并力图打破对废弃物处置的普遍常态化观念,以及社会所存在的“一次性消费”的惯性思维<sup>[6]</sup>。作为城市新陈代谢过程的一部分,景观无废设计为城市建设提供一种可持续的动态平衡<sup>[7]</sup>。针对无废设计艺术性的研究可以促进风景园林的艺术性探索,弥补景观设计中的艺术性缺失。

废弃物作为艺术元素的运用,其历史渊源可追溯至马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)所开创的现成品艺术<sup>[8]</sup>。杜尚将废弃的日常物品巧妙地融入艺术创作之中,此举无疑是对艺术边界的挑战,对后续波普艺术、贫穷艺术以及大地艺术等艺术流派的发展均产生深远的影响,而这些艺术运动也在一定程度上影响了风景园林的发展方向。现成品艺术在视觉表现上颠覆了人们对艺术品审美的传统认知,不再仅仅依赖视觉上的美感,而是更多地引导观众去思考日常生活的深层含义<sup>[9]</sup>。瓦尔特·本雅明曾指出,传统艺术因其独特的创作主题与时空背景,往往使观众产生一种

“膜拜”的心理<sup>[10]</sup>。相比之下,现成品艺术则显著地拉近了艺术与生活的距离,使得艺术更加贴近大众,从而在一定程度上推动了艺术的民主化进程<sup>[11]</sup>。将现成品艺术与废弃物的循环利用相结合,不仅有助于在源头上控制废弃物的产生,而且有助于将审美体验融入日常生活,为实现艺术创作的日常化转型提供了新的可能<sup>[12]</sup>。

本研究首先回顾了现代主义之后现成品艺术的发展流变;其次,对现成品作为物的哲学转向进行思辨,讨论现代主义现成品艺术与风景园林之间的关系,并对景观无废设计的现状及困境进行讨论;随后,通过案例研究探寻景观无废设计艺术策略并进行反思,总结日常生活中无废设计的艺术途径,为景观无废设计创新提供借鉴与理论支撑。研究提出景观无废设计的日常化、艺术化途径,旨在提高公众参与的积极性,从而推进无废城市建设与可持续发展。

## 1 现成品艺术的流变

现成品艺术是指艺术家不通过自己生产,而是利用或改变现有产品的形态而进行创作的行为。杜尚将现成品分为“相互式”和“帮助式”两类。“相互式”的现成品指的是可以在艺术品和普通物品中相互转化的现成品,“帮助式”的现成品指的是经过艺术家之手组合或者加工过的现成品。现成品作为模棱两可的“物体”,其力量来自于物体与功能的分离,不同于任何其他艺术对象,它们把空间变成了一个游乐场,在其中扮演着重要的角色<sup>[13]</sup>。

### 1.1 前奏: 艺术边界的突破

现成品艺术的起源可以追溯到1913年杜尚创作的《自行车轮子》,这是他将一个自

行车轮固定在一把椅子上的作品。然而,真正使现成品艺术声名大噪的是1917年杜尚的《泉》(图1),一个签了名的小便池,这件作品在当时的艺术展览中引起了极大的争议和讨论。杜尚将日常生活中的工业产品直接用作艺术作品,挑战了传统艺术的定义和界限。这种创作方式与工业革命所带来的工业产品大量涌现密不可分。杜尚认为艺术不应该只是视觉上的享受,而是一种哲学式的思考和观念的表达。

达达主义诞生于第一次世界大战时期,深受战争环境的深刻影响。该运动本身带有鲜明的反传统和虚无主义特征,对所有传统和现实的秩序、真理、道德观念以及艺术本身进行挑战<sup>[14]</sup>。艺术家们对传统艺术形式和价值观念进行激进的反叛,试图通过荒诞不经、杂乱无章和反逻辑的创作手法来表达对现实的不满和质疑。一战之后,超现实主义开始在法国兴起,受达达主义影响,超现实主义吸收反传统的观念,并克服了达达主义否定一切的宗旨。超现实主义艺术中充满象征和隐喻,艺术家通过隐喻性的图像表达深



图1 《泉》(作者: 马歇尔·杜尚)  
Fig. 1 Fountain by Marshall Duchamp

层的心理和情感状态。这种艺术风格受到弗洛伊德精神分析理论的影响，强调内心深处的无意识活动<sup>[15]</sup>。曼·雷 (Man Ray) 是这一时期使用现成品作为创作素材的代表性艺术家。他的作品《伊西多尔·杜卡斯之谜》(图2) 将一台缝纫机被包裹在军用毯子里，并用绳子绑住。创作灵感来源于法国诗人伊西多尔·杜卡斯的《马尔多罗的歌声》中的一句名言：“缝纫机和雨伞在解剖台上偶然相遇，美不胜收。”对于达达艺术家而言，偶然效应具有举足轻重的地位，而此幅作品正深刻体现了这一核心理念。同时，它也预示着超现实主义者对于探索与揭示潜意识层面创造力的浓厚兴趣。

## 1.2 发展：艺术形式的演进

20世纪50年代末，欧洲和美国都出现了重新大规模使用日常物品的潮流，现成品艺术发展到此时已经逐渐走向“帮助式现成品”，大多以再加工、再组合的现成品或材料为主。在这一时期观念艺术被艺术评论家索尔·勒维特 (Sol LeWitt) 在《观念艺术的段落》中正式提出，强调“在观念艺术中，想法或概念是最重要的方面”<sup>[16]</sup>，观念艺术家约瑟夫·科苏斯更是断言“所有的艺术(在杜尚之后)都是观念性的，因为艺术只在观念上存在”<sup>[17]</sup>。观念艺术的革命性意义在于使现代艺术从视觉表现转到观念表达，挑战传统的艺术分类和各种不同艺术之间的界限<sup>[18]</sup>。

在20世纪60年代兴起的激浪派受到达达主义和超现实主义的影响，同样强调打破艺术与生活、高雅与通俗之间的界限，倡导一种自由、即兴的创作方式和欣赏方式。约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys) 的作品《特雷莫托》《油脂椅》等以其深刻的观念和表现形式著称。博伊斯的艺术思想受到尼采和施泰

纳的影响，他反对艺术被局限于画廊和博物馆之中，主张艺术应该融入日常生活，与大众产生更直接的联系<sup>[19]</sup>。博伊斯提出“人人都是艺术家”的理念，认为艺术只有服务于个体生活时才有价值<sup>[20]</sup>，并鼓励观众参与艺术作品的创作和体验过程，通过互动和参与来增强艺术作品的感染力和生命力。

与此同时，20世纪50年代波普艺术开始在英国兴起，并在20世纪60年代于美国发展壮大，这一艺术形式直接反映当时社会对消费文化的追捧和反思。波普艺术家们挪用流行文化的现成形象，如广告、连环画、杂志和超市商品的图像，以此探讨和批判消费主义社会中的种种现象。例如安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》，是为清洁产品设计的包装，他将其艺术化，使这种普通的商品盒子作为艺术品展示，通过将世俗的物件提升到艺术品的层面，探讨了艺术概念及价值的判断，同时也将商业主义议题带入了讨论<sup>[21]</sup>。在同一时期，意大利社会经历了剧烈的政治和社会变革，学生运动和工人运动风起云涌。贫穷艺术 (Arte Povera) 正是在这样的背景下诞生，相对于波普艺术对消费主义的批判，它强调的是使用最廉价、最普通的材料进行艺术创作，以此挑战传统艺术对昂贵材料和精湛技艺的依赖。贫穷艺术的代表人物有马里奥·梅尔茨 (Mario Merz)、米开朗基罗·皮斯特莱托 (Michelangelo Pistoletto) 等。马里奥·梅尔茨的圆顶系列作品“冰屋 (Igloo)”，采用金属骨架，覆盖着粘土、蜡、泥、玻璃、粗麻布和树枝等自然或工业材料，并常常结合霓虹灯来表达政治或文学概念。在梅尔茨的圆顶作品中，空间隐喻不仅呈现为物理形态，更是一种观念的表达，提示人们从现代社会的冷漠中返回，寻找一个更加广阔的自然世界。通过这些作品，梅尔茨探索了艺术与生活、



图2 《伊西多尔·杜卡斯之谜》(作者:曼·雷)  
Fig. 2 *L'Enigme d'Isidore Ducasse* by Man Ray

自然和宇宙之间的联系，以及人类在其中的位置和角色。

## 1.3 转变：艺术场所的变革

相较于激浪派、贫穷艺术等“帮助式现成品艺术”，物派艺术、极简主义和大地艺术在探索物的本质的同时，强调物本身和他存在的特定环境中的状态，并将展示空间转向室外的自然空间中。它们将艺术的焦点从传统的美学和技巧转向物体本身、空间关系和观众的体验<sup>[22]</sup>。

物派艺术起源于20世纪60年代的日本，其核心在于探索“物”的本质，以及物与空间、观者之间的关系。物派艺术强调空间作为场域的重要性，艺术家们关注物质的物理特性，试图超越人的主体性和传统的艺术审美，强调物质在其自然状态下的独立存在和意义，而非物体作为艺术创作的媒介或象征<sup>[23]</sup>。1968年关根伸夫的作品《位相—大地》(图3)在“神户第一届现代雕刻展”上展出，被广泛认为是物派运动的起源<sup>[24]</sup>。关根伸夫在须磨离宫公园挖一个深2.7 m、直径2.2 m的圆坑，并将挖出的泥土塑造成与圆坑大小一样的圆柱体，这个作品体现了物派艺术对自然物质的直接使用和对物体与空间关系的探





图3 《位相—大地》(作者: 关根伸夫)  
Fig. 3 Phase - Earth by Shinobu Akita

讨。物派艺术的艺术们，如李禹焕、菅木志雄、成田克彦等，他们的作品通常使用天然或人造的现成品，但目标是尽量让这些现成品保持原状，通过重新排列来强调物与空间的关系。

极简主义艺术是20世纪60年代在美国纽约兴起的一种艺术运动，艺术家们摒弃抽象表现主义中的个人化、情感表达，转而采用简单的几何形状。他们认为抽象表现主义过于个人化且缺乏实质内容，因此提倡艺术创作应超越模仿现实，强调作品自身的存在和视觉体验。极简主义艺术家们试图消除

作品中的任何视觉联想，使观众的注意力集中在作品的物理存在上，从而实现一种客观、非表现性的艺术形式。极简主义作品强调物体的在场性，即物体的存在和观众的感知。当然，有批评认为所谓的在场性是一种主观臆想，因为它基于对知觉内在机制的误解，没有充分理解知觉的反省性和经验的复杂性<sup>[25]</sup>。

大地艺术在20世纪60年代末至70年代初在美国崭露头角，其与极简主义艺术的相似之处在于，都倾向于使用简单的形式和非传统材料，如金属、玻璃等工业材料，以及自然元素如石头、土壤和水。大地艺术家们常常在自然环境中创作，他们的作品往往与周围环境相融合，强调作品与自然和场地的关系。大地艺术的代表人物包括罗伯特·史密森 (Robert Smithson)，他的作品《螺旋形防波堤》(Spiral Jetty) 是大地艺术的标志性作品之一。史密森的创作理念和实践在很大程度上受到极简主义艺术的影响，他将极简主义的简洁形式和对材料的关注带入自然环境中以实现与自然的对话。

直至今日，现成品仍以各种各样的形态活跃于当代艺术中，更多艺术家开始将旧物、废弃物运用到艺术创作中，以传达对环境保

护的关注，艺术形式也更加多元化(表1)。

## 2 风景园林与现成品艺术

### 2.1 现成品艺术之物转向

在康德之前，主体认知客体时将客体作为客观对象，而主体认知受客体主导。康德的美学思想使得认知过程发生了巨大的变化，他将重心转移到主体上，认为客体的认知是由主体所赋予的。康德的认识论强调主体在认知过程中的主动性，提出了感性、知性和理性三个认知层面<sup>[26]</sup>。他认为现象是指事物呈现给感官的样子，也就是事物作为显象，通过感性直观给予人们，是杂多表象经过知性范畴的综合统一而形成的先验认知<sup>[27]</sup>。而本体，或称物自体，则是事物自身，独立于人的感性直观存在，不受认识形式的限制，是知性为感性设定的界限。

海德格尔批判了康德的人类中心主义，他通过“工具分析论”强调物的存在方式，试图超越主体性转而关注物本身的存在，消解人和物的对立，将天、地、人、神聚集为一个和谐的整体，认为四者之间相互映射，不可分离，从而构成家宅式的关系，达成最终的圆满。海德格尔在《艺术作品之起源》中认为艺术作品的物性不仅仅是物质的存在，

表1 现成品艺术的演变过程  
Tab. 1 The evolution of ready-made art

阶段 Phase	艺术流派 Schools of art	代表人物 Representatives	主要特点 Main features
物性的揭示	达达主义	马塞尔·杜尚	首次使用现成品，提出“反艺术”理念，通过日常物品挑战艺术的传统定义，强调观念胜过技术
	超现实主义	曼·雷	通过隐喻性的图像表达深层的心理和情感状态
观念的传递	激浪派	约瑟夫·博伊斯	使用现成品和日常物品，强调即兴创作和观众参与，反对艺术商业化
	波普艺术	安迪·沃霍尔	挪用流行文化的现成形象，如广告、超市商品等，探讨和批判消费主义
	贫穷艺术	马里奥·梅尔茨	使用自然材料和废弃物，反对消费主义和工业化，强调材料的本质和自然状态
空间的转变	物派艺术	关根伸夫	强调自然物与人造物的直接对话，关注物品的存在状态及其与环境的互动
	极简主义	罗伯特·莫里斯	摒弃复杂个人化表达，采用简单的几何形状，强调作品自身的存在和视觉体验
	大地艺术	罗伯特·史密森	使用简单的形式和非传统材料，作品与环境相融合，强调作品与自然和场地的关系

更是作品的大地性，即作品与大地的关系。艺术作品通过其物性揭示世界与大地的冲突与和谐，从而打开存在的意义。这种物性使得艺术作品中的各种事物能够以其本质性存在被揭示出来<sup>[28]</sup>。

在海德格尔的影响下，拉图尔提出“拟客体”概念。拉图尔强调人与非人元素在杂合世界或“中间地带”中的对称性存在。在这个视角下，社会与自然、价值与事实、精神与物质等是交织在一起的，构成一个生成演化的异质动态网络，即行动者网络理论。行动者网络理论的核心观点是，社会是由各种行动者和非行动者组成的网络，这些行动者可以是人类，也可以是非人类实体，如技术、物品、文本等。行动者网络理论强调行动者之间的相互作用和转译，即行动者如何通过各种方式影响和改变其他行动者，以及如何通过网络中建立和维持联系。在这个网络中，每个行动者，无论是人还是物，都具有同等的存在论地位，主体与客体的二分是现代人为分化或纯化的结果<sup>[29]</sup>。杜尚的《喷泉》挑战传统艺术的定义，将日常生活中的物品直接或稍作改动后赋予新的艺术属性。在行动者网络中，这件现成品不仅是艺术家选择的对象，它本身也成为了一个行动者，通过其存在挑战观众对艺术的既定认知，引发对艺术、美学和日常物品之间关系的讨论<sup>[30]</sup>。

此外，梅亚苏的思辨实在论反对康德以来的“相关主义”，认为相关主义限制了绝对和客观现实的探求，而他试图通过思辨的方式重新打开对绝对之物的哲学思考<sup>[31]</sup>。在《有限性之后》一书中，梅亚苏提出“超混沌”的概念，用以描述一个完全独立于人类认知和存在的世界。他主张，即使是在生命和意识出现之前，世界也拥有自己的实体性，这个世界不受人类认知的限制，是一个绝对

的、客观存在的世界<sup>[32]</sup>。在现成品艺术中，艺术家选择日常物品作为艺术创作的材料，这些物品在被艺术家选中并置于艺术语境之前，已经作为绝对之物存在。艺术家的创作过程可以被视为揭示这些物品内在的、超越其日常用途的绝对性的尝试。

哈曼的物导向本体论也是一种思辨实在论的哲学运动，不同于梅亚苏的绝对之物，他认为物或许不存在与人的直接联系，然而物与物之间却存在着相互关联。哈曼的理论强调物的不可穷尽性，认为物与人、物与物之间的关系无法完全揭示物的本身<sup>[33]</sup>。他将《存在与时间》中的“工具分析论”放在核心位置，试图发展出一个关于用具的具体理论，重新点燃对物自体研究的兴趣。哈曼认为每一个存在物都拥有自己的实在性，这种实在性是独立于人的认知和感知的，也是独立于其与其他物的关系的。这意味着，每一个物都有其不可穷尽性和不可完全被认识的“回撤”或“隐匿”的特性。哈曼在《艺术与物》中详细论述了艺术与物导向本体论之间的关系，强调美学作为第一哲学的重要性，即美学依赖于其对象的非字面性。在物导向本体论的框架下，现成品艺术不是一种对现实世界的简单模仿，而是对物自身实在性的探索和表达，是对物与我们感知之间的关系重新定义。

《泉》可以被视为艺术与日常物品的融合，它在本质上与任何社会、历史或文化意义是分离的。一方面，现成品艺术提供了一个非实在的元素，即它不直接呈现其所指，而是通过隐喻和其他非字面手段来提示物的实在性。这表明，现成品艺术作品中的物体与其在日常生活中的功能和意义是不同的，它们通过艺术的形式被赋予了新的解释和感知方式<sup>[34]</sup>。另一方面艺术作品作为一种实在

物，与其在观众感知中所呈现的感性物之间存在张力。这种张力体现了艺术作品的审美价值，即作品本身独立于观众感知的实在性与作品呈现给观众的感性属性之间的差异。

## 2.2 现成品艺术对风景园林的影响

海德格尔批判人类中心主义和现代性问题，提倡人类应该认识到自己在自然界中的位置，尊重自然的限制。海德格尔的存在论哲学认为，人类存在的本质是“存在于世界中”，人类与自然和其他存在者是相互关联的。因此，人类的行为和决策应该考虑到与自然和其他存在者的关系。他提倡人类应该以一种诗意的方式与自然共存，体验和欣赏自然之美，而不是将自然仅仅视为资源。这与风景园林专业追求人与自然和谐关系的目标高度一致。

然而当前风景园林领域面临的困境既有来自外部环境的挑战，如城市化、气候变化和经济压力，也有行业内部的问题，如公众参与不足、设计同质化等<sup>[35]</sup>。面对以上诸多问题，风景园林设计师更多诉诸科学方法和技术手段，过分关注功能性和实用性，如合理规划交通流线、种植适合的植物、优化空间利用等。这种过于注重实用功能的设计往往忽略了景观的艺术性表达，使得设计缺乏美感和创造性。在哈曼的物导向本体论体系内，美学被定义为“并非仅限于艺术领域的探讨，而是触及普遍因果律的深层次理论”。哈曼认为，艺术的力量在于其能够穿透物质世界的表象，揭示出隐藏在其后的深层次本质和运作规律，为人们提供一个理解世界的全新视角<sup>[36]</sup>。根据他“美学作为第一哲学”的论述，人们栖居的环境与人之间是无法被完全触及和穷尽的，但美学能够帮助人们窥探二者之间的本质关系。谋求“人与自然

和谐关系”首先是个价值问题,而非理性问题。现代主义艺术的兴起为艺术介入景观设计提供了新的方式,景观艺术由于应用区域和功能的差异性、人群的多样性呈现出多元形态,从而为景观艺术的形态提供一个开放的空间<sup>[37]</sup>。风景园林受现成品艺术的影响主要表现在波普艺术、极简艺术、大地艺术等流派。

波普艺术挑战传统美学规范,不再受限于传统的审美标准,而是大胆尝试新颖的设计语言和表现形式。著名风景园林设计师玛莎·施瓦茨的作品充分体现波普艺术的理念和手法。施瓦茨在亚特兰大商场将300尊镀金青蛙安置于一个庞大的球形网状结构之中。作品试图使用隐喻的手法,以“工业迫害”为主题,通过强烈视觉冲击力唤起人们对自然的关爱以及对生命的珍视。波普艺术通过将日常生活中的元素和大众文化融入设计,打破了艺术与生活的界限,使艺术更加商业化和大众化。荷兰艺术家霍夫曼的《大黄鸭》就是一个将日常物品放大并赋予新意义的典型案例。

极简主义艺术倡导去除多余的装饰,强调对物性的极致表现。受其影响,风景园林设计中体现为简洁的设计元素和对空间的精炼利用,它倾向于使用最少的设计元素来表达最丰富的意境。彼得·沃克(Peter Walker)的作品就充分展示极简主义在景观设计中的应用,如哈佛大学唐纳喷泉、日本京都高科技中心景观等都是极简主义景观设计的典型代表。通过这些设计,极简主义不仅改变景观的视觉效果,也影响人们与景观空间的互动方式。

大地艺术作品与地域环境紧密相连,映射出该地区的历史文化积淀和地理特征。这种对场地精神的强调,推动了风景园林设计

师在创作中追求地域性表达,使设计作品能够真实反映并强化场地的独特性。大地艺术的核心在于与生态系统和谐共生。艺术家们巧妙地将现场的地形、植被、水体等原生态元素转化为艺术语言。这种创作理念丰富风景园林设计的视野,更促使设计师在构思过程中深刻洞察场地的自然属性,带来抽象化的地形设计,将自然景观融入艺术创作的范畴并提升至艺术表现的主体地位,而非仅仅是背景陪衬。大地艺术强调对环境的尊重和保护,许多艺术家致力于美化矿场、采石场、工业废地等被人类破坏的环境,通过与环境的互动来表达对生态平衡的关注。风景园林受大地艺术的影响,在设计中更加重视生态可持续性,注重植物选择、资源节约和自然栖息地的保护,力求减少人为对环境的破坏。另外,大地艺术作品中的临时性特征,体现对时间维度和动态变化的深刻理解。这一点启发风景园林更加关注景观的生命循环和自然演替,创造出能够随时间推移而自然演化的动态景观。

### 3 景观无废设计艺术策略

#### 3.1 形式转换策略

##### 3.1.1 场域置换与命名

场域置换指的是将物品从其原本的使用环境转移到作者营造的另一个场域中。这种空间上的转移往往伴随着语境的转变使物品的“物性”得以彰显,并与场域中其他物质形成互文。当物体被置换到一个新的场域中,观众的感知方式也随之改变。物体在不同情境下的“显现”方式会有所差异,这种置换挑战传统的感知模式,促使观众以新的方式与物体互动。对现成品的命名是使物的原始功能与意义被语言所覆盖或重新定义,是将物体从无意识的背景中“显现”出来的

方式。命名可以看作是艺术家对物品进行观念重构的手段,通过新名称来引导观众以新的视角理解物品。场域置换与命名也可相互依存,共同构成对物体意义的重塑。场域置换通过物理和语境的变化,打破物体的固有功能和意义,而命名则通过语言的力量,进一步强化或转化这种变化。两者结合,使物体在新的艺术语境中获得全新的身份和意义。这种重构不仅是对物的再创造,也是对观众感知和思维方式的挑战。观众被迫重新思考物体的本质以及其在不同语境中的多重身份。在现成品艺术中有许多通过场域置换和对作品命名来突显物品物性的案例,例如杜尚的《泉》、曼·雷的《礼物》。韩国艺术家李禹焕的作品《关系项》(图4)强调对场域的突显,使用未经加工的自然材料与工业制品,创造出一种纯粹现成物的相遇场域。作品模糊物体的概念,增加开放性和不确定性,同时通过反射性材料的使用,创造一种不断回望的空间。

##### 3.1.2 复制与集合

现成品艺术中的复制不仅是对物品的简单模仿,而是一种对原有物品概念的扩展和探索。艺术家可能会通过多次复制某个物品,



图4 《关系项》(作者:李禹焕)  
Fig. 4 Relatum by Lee Ufan





图5 瑞士再保险公司景观设计 (作者: 玛莎·施瓦茨)  
Fig. 5 Landscape design of Swiss Re Headquarters by Martha Schwartz

图6 欧文斯湖大地艺术  
Fig. 6 Land art of Owens Lake

然后进行重新排列或组合, 形成一种新的艺术表达。集合指的是将多个现成品或相似物品组合在一起, 形成一个新的艺术作品。通过将现成品集合, 不同物品相互连接, 共同构成一个新的整体, 这个整体的意义往往大于单个物品的总和。复制与集合往往是同时使用的两种方式。在景观设计中, 通过对现成品进行模块化, 设计师可以高效地使用材料并减少浪费, 同时还可以创造出强烈的视觉节奏和秩序感。这些模块可以是任何形式, 从铺装单元到种植箱, 再到景观结构的组成部分。可以使用回收的木材或石材, 将形状相似的素材进行有规律的排列, 形成地面铺装或墙面覆盖。复制与集合的手法在玛莎·施瓦茨的设计中经常出现, 例如百吉花园的“甜甜圈”、联邦法院广场“跳跃的鼓丘”。在瑞士再保险公司的景观设计中, 玛



a 白色巨浪



b 雪鸮广场

莎·施瓦茨通过复制相同的模块单元, 例如石块等多种相似的单元, 进行不同的排列组合来形成具有秩序感的景观效果(图5)。通过对相同的现成品单元进行组合, 显著地展示了其材质特性, 从而在整个景观中营造出统一的空间效果。

### 3.1.3 仿象与戏仿

现成品艺术中的仿象与戏仿涉及对物品本身以及其在社会文化中角色的反思和重构。仿象通常指的是对现实事物的模仿或再现, 不受限于原始物品的物理存在, 而是作为一种自由流动的符号, 参与到不同的文化和社会语境中。戏仿是通过对原有作品或风格的模仿或夸大, 加入幽默、讽刺或批判的元素, 以达到对原作或其背后概念的重新解读, 是一种对物品固有意义和社会角色的解构和重构。其不仅是对形式的模仿, 更是对物品所承载的文化价值和意义的挑战。达达主义和波普艺术中的许多作品都运用戏仿手法。艺术家使用戏仿来挑战艺术界的权威, 质疑艺术的界限和价值。

欧文斯湖大地艺术使用当地的岩石堆砌成“白色巨浪”, 模拟过去湖面上浪花翻滚的景象, 为动植物多样性提供适宜的环境和地

形变化。雕塑形式为候鸟、哺乳动物和无脊椎动物提供了栖息地, 堆叠的岩石壁龛可以保护其免受风和捕食者的伤害。其中广场的巨石雕塑是濒临灭绝的雪鸮翅膀形状的仿象, 成群的水鸟也为遮阳结构的剪影镂空带来了灵感(图6)。

### 3.2 意义表达策略

#### 3.2.1 观念的重构

使用功能是人赋予现成品的器具属性, 当使用价值被消耗殆尽, 其物性才得以遮蔽, 而此时它们大多会面临废弃的结局, 消失在使用者的视线中。而无废设计的职责则是使现成品的物性得到更清晰的澄明。设计师通过场景置换、同类现成品集合等方法改变现成品的陈设方式, 突出表现现成品作为物自体的存在, 从而唤起观众的注意——丢弃并不等于消失。

白杨沟村龙鳞大白杨片区的公共空间在建成后为村民提供从室内到户外公共环境游憩、集会、交往所需的系列场所(图7)。场所的户外家具的选取着重于现成品的再利用, 如饮料塑料瓶与拆解的老旧栏杆等均被赋予新生。空间界面的设计则巧妙融合钢木、红砖及山石等自然材质, 旨在通过材料



图7 白杨沟村龙鳞大白杨片区户外装置  
Fig. 7 Outdoor installation in Baiyanggou Village



图8 Head in the Clouds展馆  
Fig. 8 Head in the Clouds



图9 陶阳里历史街区  
Fig. 9 Taoyangli historic area

的运用来清晰划分人工与自然的空间界限。设计师致力于打造一个既富有创意又充满趣味性的活动空间, 以满足村内老年人、妇女及儿童群体的多样化需求。同时呼吁所有到访此地的村民, 共同承担起保护山区自然环境的责任。

STUDIOKCA设计事务所设计的Head in the Clouds展馆(图8)是一个由回收塑料瓶构建的云形结构空间, 旨在创造一个让人们实现

理想的场所。STUDIOKCA从纽约市及周边地区的组织、企业、学校以及个人手中收集废旧瓶子; 随后, 200多名志愿者将这些瓶子重新用于建造展馆。展馆由53 780个回收瓶制成, 相当于纽约市一小时内丢弃的瓶子数量。外部造型由装有水的塑料瓶组成, 内部则由盛有蓝色液体的小型水瓶组成。整体结构由铝制框架固定, 并在底部提供小型休息区。游客可以进入其中, 从内而外欣赏透过瓶子透射出的光线和色彩。

### 3.2.2 意义的赋予

国内已有设计师开始将建筑废弃材料融入新的设计项目中, 但公众对于废弃材料在景观设计中重新利用的意识尚显不足。在景德镇的陶阳里街巷的更新中(图9), 设计师将窑砖铺成小径, 在防滑的同时能够吸纳雨水。窑砖的使用赋予街道鲜明的文化符号, 使环境与景德镇的人文背景和城市肌理形成有机的联系。这种设计方法不仅减少固体废弃物的产生, 也增强景观的地域特色, 使其成为地方文化的一部分。

昌迪加尔岩石公园是印度昌迪加尔市的一处著名景点, 因公园里形态各异的构筑物而闻名。这些构筑物是由建筑废弃物构成

的, 与传统公共活动场所相比, 这座公园更接近于一座宏大的雕塑展览空间(图10)。昌迪加尔市政府几乎将城市中所有的建筑垃圾汇集至此, 这里的园区结构、雕塑、装置都是由废弃的瓷砖、电线、插头、陶壶、轮胎、机床等城市工业废料组合而成。设计师将公园的设计与城市和岩石公园所处的地形相结合, 在设计中充分考虑到场地现状, 遵循原有的地形走势、植被特征以及自然环境条件。公园整体的换线曲折多变, 空间的围合由建筑废料与植被共同完成。废料亦可作为设计的素材与介质, 设计师致力于在各种物质中探寻美。

### 3.2.3 记忆的延续

现成品艺术通过选择日常物品或社会符号, 赋予这些物品新的语境, 从而唤起特定群体的集体记忆。这种延续并非简单的复制, 而是与当下的社会语境和个人记忆发生互动, 使集体记忆在不断地变异中得以延续和重塑。在景观无废设计中使用现成品来延续集体记忆, 主要是通过保留和利用具有历史意义和文化价值的元素, 来唤起人们对过去的记忆和情感共鸣。这种方式不仅能够保护和传承地区的历史文化遗产, 还能够增强社区成员的归属感和认同感。位于景德镇的陶溪川陶瓷文化创意园原址为国营宇宙瓷厂, 是将工业遗产转化为文化创意空间的典范, 原有的22栋老厂房被保留并修复, 锯齿形屋顶以及高耸的烟囱和水塔成为街区的标志性景观。园区内保留不同时期的生产设备, 如煤烧隧道窑、圆窑等, 这些窑炉不仅是陶瓷工业历史的见证, 也被巧妙地融入到新的展览空间和体验活动中(图11-a)。窑车等装置被作为绿化花池, 原厂中废弃的陶瓷产品也被集中堆砌在园区内, 形成独特的景观(图



11-b)。在园区的环境铺装中,使用老建筑撤换下来的砖瓦。这些生产机械与废弃材料的再利用不仅体现景观无废设计的理念,也使得园区的景观与宇宙瓷厂曾经辉煌的记忆得以延续,进而加深公众对景德镇陶瓷文化的认同。

#### 4 启示与结论

在“无废城市”建设的推进下,通过固体废物源头减量可极大地减少垃圾填埋,有效降低对环境的影响<sup>[38]</sup>。景观无废设计可借由现成品艺术这一艺术形式,重新定义废弃物或日常物品,进而将其转化为艺术品,赋予废弃物以美学价值和创造潜力。研究得到以下启示:(1) 将无废艺术融入日常生活。在景观无废设计中可以将生活中的废弃物转化为景观元素,不仅提升景观的艺术性,还增强其在公共空间的亲和力和参与度。(2) 资源再利用与文脉延续。在景观无废设计的过程中,关注材料的内在属性及其文化内涵,不仅能够促进废弃物的循环利用,还有助于集体记忆和地域文化的延续。(3) 环保观念艺术化与社会化。现成艺术品将视觉表达的焦点转变为观念阐述,引导观众深究日常生活背后的深层意义。在景观无废设计中,通过展示现成品艺术作品,传递环境保护与资源循环利用的理念,同时担当教育与宣传的角色,激发公众对环境保护活动的关注与参与。

现成品艺术的核心理念在于通过对日常物品的揭示与重构,突破传统艺术的界限,将观念与物质形态相结合,使得艺术更贴近社会现实。这一理念在景观无废设计中也有诸多实践。现成品艺术视角下的景观无废设计策略研究不仅为设计师提供创新的设计方法,也为构建环境友好型社会提供理论支持



图10 昌迪加尔岩石公园  
Fig. 10 Rock garden of Chandigarh

图11 陶溪川陶瓷文化创意园园区景观  
Fig. 11 Landscape of Taoxichuan

和实践指导。本研究仅是这一方向的初步探索,未来应进一步拓展从人文艺术的视角研究景观无废设计的理论、方法和策略,进一步探讨人类世中景观无废设计的内涵创新、途径创新和技术创新,促进新型生态伦理的构建。现成品在景观设计中可以被重新定义为生态功能的一部分,如旧材料被用作新的生态装置,将人工物与自然环境整合为一个不可分割的系统。在这个系统中,传统的“自然”元素(如植物、水体)与“人工”元素(如废弃建筑材料、旧工业设备)相互作用,形成一个新的有机整体。这种做法能够消解自然与现成品之间的对立,转而走向互动与共生。在设计过程中,废弃物被赋予新的角色和意义,成为景观的一部分,从而突破了传统的人类中心主义设计观念。废弃物

的再利用展现了人与物、技术与自然的融合,废弃物成为了一个赛博格式的实体,其既包含技术的元素,也融入自然的循环系统。通过创新的技术和艺术手段,将废弃物重新融入生态系统,使得技术不再与自然对立,而是成为生态保护的积极力量。

注:图1引自<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/fountain-1917>;图2引自<https://www.wikiart.org/en/man-ray/the-enigma-of-isidore-ducasse-1920>;图3引自[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Phase%E2%80%9494Mother\\_Earth\\_1968.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Phase%E2%80%9494Mother_Earth_1968.jpg);图4引自<https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/lee-ufan-open-dimension/#gallery-5>;图5引自<https://msp.world/projects/swiss-re-headquarters>;图6引自<https://landscape.coac.net/owens-lake-environmental-land-art>;图7引自<http://www.landscape.cn/landscape/action/ShowInfo.php?classid=3&id=11846>;图8引自<https://www.archdaily.com/415655/head-in-the-clouds-pavilion-opens-in-nyc>;图10引自<https://elephant.art/chandigarh-rock-garden-one-mans-fantasy-folk-world-came-life/>;其余图表由作者自绘/摄。

参考文献

- [1] 吴一鸣, 周怡静, 田贺忠, 等. 我国城市生活垃圾处理处置全过程大气排放研究进展[J]. 环境科学研究, 2018, 31(06): 991-999.
- [2] 彭峰, 陈思琦. 欧盟“循环经济”立法: 起源、概念与演进[J]. 上海政法学院学报(法治论丛), 2017, 32(06): 21-28.
- [3] 郭伊均. 持续深化“无废城市”建设[J]. 半月谈, 2024(7): 30-31.
- [4] 杜祥琬, 刘晓龙, 葛琴, 等. 通过“无废城市”试点推动固体废物资源化利用, 建设“无废社会”战略初探[J]. 中国工程科学, 2017, 19(04): 119-123.
- [5] PIETZSCH N, RIBEIRO J L D, DE MEDEIROS J F. Benefits, Challenges and Critical Factors of Success for Zero Waste: A Systematic Literature Review[J]. Waste Management, 2017, 67: 324-353.
- [6] HANNON J, ZAMAN A U. Exploring the Phenomenon of Zero Waste and Future Cities[J]. Urban Science, 2018, 2(3): 90.
- [7] AMENTA L, VAN TIMMEREN A. Beyond Wastescapes: Towards Circular Landscapes. Addressing the Spatial Dimension of Circularity Through the Regeneration of Wastescapes[J]. Sustainability, 2018, 10(12): 4740.
- [8] 王凯. 杜尚现成品艺术产生的历史背景与文化意义[D]. 西安: 陕西师范大学, 2017.
- [9] 王茜. 艺术“赛博格”: 基于物转向理论的现成品艺术考察[J]. 文艺争鸣, 2023(09): 77-82.
- [10] 吴飞. 物的意义: 现成品艺术的艺术性分析[J]. 天府新论, 2021(01): 143-151.
- [11] 厉炜霖. 杜尚反艺术的结果——形式美的消散与现成品的二重性影响[J]. 文学艺术周刊, 2023(23): 68-71.
- [12] CARRICO M, KIM V. Expanding Zero-waste Design Practices: A Discussion Paper[J]. International Journal of Fashion Design, Technology and Education, 2014, 7(1): 58-64.
- [13] SCANLAN J. Duchamp's Wager: Disguise, the Play of Surface, and Disorder[J]. History of the Human Sciences, 2003, 16(3): 1-20.
- [14] 理查德·胡森贝格, 唐晓林. 前卫的达达: 达达主义史[J]. 新美术, 2019, 40(10): 7-25.
- [15] 霍华德·哈勒, S-RONG vinlin. 100周年, 超现实主义的不朽遗产[J]. 艺术品鉴, 2024(13): 60-71.
- [16] 王丹云. 观念的变革——20世纪60年代的“艺术去物质化”现象与“艺术的终结”[J]. 艺术工作, 2024(01): 44-49.
- [17] 孙周兴. 观念与行动——广义现象学与当代艺术[J]. 浙江社会科学, 2023(12): 104-110.
- [18] 肖伟胜. 观念艺术的生成与内涵及其革命性意义[J]. 学术月刊, 2023, 55(07): 128-141.
- [19] 姚子杨. 浅谈“真实的感知”——解读约瑟夫·博伊斯[J]. 艺术大观, 2020(11): 108-110.
- [20] 王俊. 艺术重归生活——从尼采、施泰纳到博伊斯[J]. 浙江社会科学, 2021(06): 103-109.
- [21] 李舟. 《布里洛盒子》的物导向艺术研究[J]. 文艺论坛, 2024(01): 119-125.
- [22] 管怀宾. 装置艺术的系谱(下)[J]. 艺术当代, 2018, 17(04): 38-45.
- [23] 罗采. “物派”艺术的形成与演变[J]. 美术观察, 2013, (03): 121-128.
- [24] 强勇. 物非物, 派非派——浅析“物派”[J]. 美术研究, 2017(06): 124-128.
- [25] 迈克尔·弗雷德, 沈语冰, 张晓剑. 《艺术与物性》对剧场性的批判[J]. 当代艺术家, 2015(05): 30-35.
- [26] 汪民安. 物的转向[J]. 马克思主义与现实, 2015(03): 96-106.
- [27] 栗占荣. 论康德对启蒙运动的超越[J]. 学术论坛, 1996(04): 58-61.
- [28] 马琳. 艺术作品究竟为何“物”?——从《存有与时间》来解读海德格尔的艺术哲思[J]. 中山大学学报(社会科学版), 2016, 56(04): 123-132.
- [29] 李日容, 张进. 拉图尔的科学实践建构论对物的非现代性追问[J]. 兰州学刊, 2018(06): 55-64.
- [30] 沈建霞, 陈霖. 社会网络编织: 作为行动者的公共艺术作品[J]. 传媒观察, 2020(03): 37-44.
- [31] 王时中, 胡瑞斌. “哥白尼式革命”的再革命——论梅亚苏对相关主义的批判路径[J]. 江汉学术, 2017, 36(02): 116-121.
- [32] 尹昌鹏. 梅亚苏思辨唯物主义视域下的神圣伦理学及其美学维度[J]. 马克思主义美学研究, 2023, 26(01): 66-84.
- [33] 唐伟胜. 思辨实在论与本体叙事学建构[J]. 学术论坛, 2017, 40(02): 28-33.
- [34] 唐伟胜. “本体书写”与“以物观物”的互释[J]. 中国文学批评, 2021(04): 110-120.
- [35] 曾伟. 艺术学视野下的当代中国景观设计研究[J]. 东南大学学报(哲学社会科学版), 2014, 16(05): 86-90.
- [36] 冯雪峰. 物的剧场与诗意现实: 物导向本体论对美学和艺术的重构[J]. 湖北美术学院学报, 2023(03): 74-83.
- [37] 赵志红. 艺术的空间转向与场域建构——从城市公共艺术景观论起[J]. 艺术百家, 2019, 35(05): 30-37.
- [38] LEHMANN S. Optimizing Urban Material Flows and Waste Streams in Urban Development through Principles of Zero Waste and Sustainable Consumption[J]. Sustainability, 2011, 3(1): 155-183.