

대지예술의 자연관과 시각 매체의 문제

이명준* · 배정한**

*서울대학교 대학원 생태조경학 전공 · **서울대학교 조경 · 지역시스템공학부

I. 머리말

대지예술이 조경에 드리운 이미지는 '대지의 예술적 가능성'이었다. 주지하다시피 대지예술은 1960년대 후반의 환경 운동의 영향을 받아 과학기술에 대한 회의와 생태적 자각을 기반으로 하여 태동하였다¹⁾. 대지예술가들의 작업은 현상학적 체험을 강조하여 대중과 대지와의 교감을 가능하게 하였으며, 무엇보다 그들의 예술 행위의 현장인 대지는 그 조형성으로 인해 대중들의 이목을 집중시켰다. 때문에 생태적 과학기술이 강조되던 조경 분야는 대지예술에 예술적 표현 가능성을 구했던 것이다. 이러한 이유로 대지예술은 맥하그식 생태 계획이라는 그늘에 가려 유기되어온 조경의 예술적 가능성을 다시금 조경 실천에 풀어넣었다는 조경사적 공헌이 인정되고 있다(김신원, 1997; 최경원, 1998; Beardsley, 1984; Weilacher, 1999).

한편, 조경 분야의 대지예술 연구 중 보다 생산적인 담론은 대지예술의 자연관을 전면적으로 다룬 논문(대표적인 예로 최경원, 1998)에서 발견된다. 대지예술과 조경의 공통점이 '자연에서의 창조적 행위'라 할 때, 자연관의 연구는 창작의 결과물인 작품을 탄생시킨 철학적 토대라는 점에서 중요하다. 이와 관련하여 최경원(1998)은 대지예술의 자연관이 '자연 대 인간'이라는 근대적 이분법을 벗어나 주체와 객체를 통합하고 나아가 이상화된 자연에 대한 환영, 즉 회화적 자연관에서 벗어났음을 호의적으로 평가한다. 하지만 이러한 논의는 대지예술의 다양한 양상을 충분히 포함하지 못하고 회화적 자연관의 본질을 제대로 간파하지 못하였다는 점에서 한계가 있다.

이에 이 연구는 대지예술의 자연관을 회화적 자연관과 연계하여 고찰하고, 회화적 자연관을 매체 미학적 관점에서 사진 매체의 문제로 확장하여 대지예술 작품과 사진 매체의 관계를 조명하는 것을 목적으로 한다. 이를 위해 먼저 회화적 자연관의 역사에서 대지예술이 위치하는 지점을 진단하고, 이와 관련하여 대지예술가들의 자연에 대한 인식과 작업 양상을 재분류한다. 이어서 회화적 자연관의 문제를 매체 미학적 관점으로 확장하여 대지예술 작품과 사진 이미지, 그리고 수용자 인식의 관계를 비판적으로 진단한다. 마지막으로, 논의된 내용을 바탕으로 대지예술이 동시대 조경에 던지는 의의를 탐색한다.

II. 대지예술의 자연관

1. 회화적 자연관과 대지예술

지나 크랜들은 우리의 시각 자체가 회화에 의해 영향을 받아 왔음을 "회화적 자연관"이라는 이름으로 기술한 바 있다(Crandell, 1993). 어떤 대상의 충실한 재현이라 여겨지는 회화, 심지어 사진조차도 실제 우리가 보는 것과는 일치하지 않으며, 이러한 재현물들이 우리의 자연에 대한 이해에도 지배적 영향을 주었다는 것이다. 이러한 관점에서 크랜들은 18세기 영국의 자연에 대한 낭만적 사고가 당시의 풍경화에 의한 것이라 주장한다. 당시 회화는 자연을 이상화(idealized)하여 재현한 것이었고, 이는 자연에 대한 우리의 인식에 영향을 주었다. 뿐만 아니라 회화적 자연관은 18세기 영국의 픽취레스크 시기, 이상화된 자연의 모사인 회화 이미지 자체를 물질적 실제 세계에 재모방하도록 하였다. 이러한 회화적 자연관은 미국의 야생(wildness)에 대한 자연관으로까지 연장된다.

청교도인들이 북미대륙에 발을 딛기 시작할 무렵, 야생은 통제하기 어렵고 광적인 위협적인 곳이었다(배정한, 2006b). 이러한 자연관은 19세기 초반에 이르면서 변하기 시작하는데, 유럽의 낭만주의 전통이 유입되면서부터이다. 에드문드 버크(Edmund Burke)의 숭고(sublime) 개념이 미국에 소개되면서 야생의 자연은 신성한 공간이라는 인식이 강화되었다. 토마스 콜(Thomas Cole) 등 허드슨강 화파는 야생의 자연을 숭고함이 깃든 신성한 공간으로 그렸으며, 원시 자연에 대한 이러한 긍정적인 인식은 미국의 국립공원운동의 근원으로 작용한다(배정한, 2006b).

크랜들은 논의를 연장하여 20세기 중반 이후 대지예술을 비롯한 현대 회화, 조각, 사진, 환경 예술이 녹색의 신화에서 벗어나 자연에 대한 새로운 비전을 보여주고 있다고 설명한다(Crandell, 1993). 이와 관련하여 크랜들은 로버트 스미슨(Robert Smithson)의 Asphalt Rundown을 자연에 대한 우리의 시각을 확장시키기 위해 회화적 관례를 재해석한 시도로 이해할 수 있다고 평가한다(Crandell, 1993). 최경원 역시 크랜들의 입장과 유사한데, 대지예술은 '그림 같은 자연'이라는 관례에 도전하고 자연에 대한 새로운 시각을 보여주었다는 점에서 회화적 자연

관을 벗어나고자 하는 시도였다고 본다(최경원, 1998).

한편, 미순자는 대지예술을 낭만주의적 전통과 연계하여 서술한 바 있다(미순자, 1999). 회화적 자연관은 회화가 수용자의 자연에 대한 인식에 영향을 주었음을 역사적으로 고찰하면서 작품과 수용자의 관계에 초점을 맞춘다면, 미순자의 논의는 이러한 작품을 탄생하게 한 작가들의 자연에 대한 인식을 다루면서 작가와 작품의 관계에 보다 관심을 갖는다. 유럽의 낭만주의 풍경화의 전통이 대지예술로 이어졌음을 밝히면서, 대지예술가들이 자연을 대하는 방식은 '예술가가 자연의 일부가 되어 자연 속에 몰입하고 동화되는 과정을 중요시 하는 입장'과 '작품을 위해 자연을 인위적인 힘과 기술을 동원하여 변경하는 입장'으로 나누어 기술한다(미순자, 1999).

위의 논의를 종합하면 대지예술가들의 자연관은 다음과 같은 세 시선으로 재분류 될 수 있다. 첫째는 자연을 인간의 손길이 미치지 않은 곳이라 생각하고 개척의 장소로 인지하는 것이고, 둘째는 자연이 이미 완성되어 있는 곳이라 생각하고 예술가의 개입을 최소화하는 자세이며, 셋째는 자연을 물질 문명에 의해 파괴된 장소라 여기고 이를 재생시키려는 경우다. 물론 이러한 분류 역시 대지예술가들의 자연관을 모두 포괄하고 있지는 못하다. 이들의 시선은 서로 공유되기도 하며, 설명에 동원된 사례 역시 한정적이다.

2. 개척자적 시선

대지예술 태동 초기, 미국의 대지예술가들은 원시의 야생에 창조적 힘이 있다고 믿고 사막으로 향했다. 그들에게 있어서 사막은 태곳적 순수함을 간직한 신성한 공간이었다. 대지예술가 마이클 하이저(Michael Heizer)는 "나는 모든 예술가들이 항상 작품에 반영하려고 시도해 온 일종의 강탈되지 않고 고요한 종교적 공간을 찾을 수 있었다(Junker, 1968)"고 말한 바 있다. 이러한 사고에서 인간은 자연보다 우월하고 원시적 공간은 개척해야 할 대상으로 여겨진다. 일례로, 하이저의 Double Negative에서 그가 자연을 대하는 방식은 자연의 개척자로서 인간의 위치를 강조하는 것이었다. Double Negative는 "네바다 지역에 위치한 머몬 암석구(Mormon Mesa)의 가파른 가장자리에서, 폭약과 여러 가지 중장비를 이용하여 240,000톤에 해당하는 흙, 유문암과 사암을 추출하고 이를 트랙터를 사용하여 급경사지 가장자리로 밀어낸(박장민, 2005)" 거대한 대지예술 작품이다. 다이너마이트와 중장비를 동원하여 완성된 이 거대한 공간은 문명을 다시 세우려는 서부 출신 하이저의 개척정신과 남성성의 위용이 드러난다. 이 외에도 Displaced/Replaced Mass, Complex One/City 등의 작품에서도 거대한 암석을 이동하거나, 강탈되지 않은 원시의 경관을 파괴하고 다시 구축하면서 하이저는 그의 작업이 원시 세계에서 문명을 구축해나가는 과정임을 암묵적으로 드러낸다. 다시 말해,

인간이 자연을 지배하고 개척할 수 있다는 인식이 하이저 철학의 기저에 깔려 있다.

스미슨의 대지예술 작품도 이러한 개척자적 시선을 드러낸다. 스미슨의 작품 중 가장 잘 알려진 Spiral Jetty는 미국 유타의 솔트 레이크(Salt Lake)에 위치한 반시계 방향의 나선형 형태를 띤 작품으로, 흑색 현무암과 라임스톤 암석과 토사로 이루어졌으며 작품의 길이는 1500 피트에 달한다(Beardsley, 1984). 이 거대한 작품의 제작을 위해 트랙과 불도저가 동원되어 막대한 양의 재료를 운반해야 했던 사실에서 알 수 있듯, 이 작품은 자연에 대한 개척자적 시선의 산물이라 해석할 수 있다.

이들 작품은 자연을 개척의 대상, 인간이 지배하는 공간으로 설정하였고 이것이 회화의 이미지에 의해 구축된 '인간의 손이 미치지 않은 원시의 자연'이라는 자연관으로부터 기인하였다는 점에서 낭만주의적 전통의 연장선상에 위치한다.

3. 자연의 일부로서의 예술

유럽의 대지예술가들은 미국과는 다른 양상으로 작업을 진행했다. 미국의 대지예술가들에게 사막이 원시의 야생이자 문명의 탄생지로서 신화화되어 있었다면, 유럽의 대지예술가들에게는 사막이 아닌 숲이 낭만주의적 야생의 공간이었다. 유럽은 본래 숲으로 이루어져 있었으며, 역사적으로 유럽의 문명이란 숲과의 투쟁, 다시 말해 숲을 경작지화 하는 과정이었던 것이다(Weilacher, 1999). 이들 역시 자연 풍경과 자연재료를 선호하였다는 점에서 자연취미의 반영이자 낭만주의적 경향이 다분하다(미순자, 1999). 하지만 이들은 앞 절에서 서술한 미국의 경우와는 다른 국면으로 진행된다. 특히 영국의 경관은 미국과는 달리 이미 개척되어 있었으며, 따라서 거대한 공간에 남성적 제스처를 보여주기보다 경관에 의미를 부여하고 사색적인 경향을 보인다. 여기서 자연에 대한 예술가의 간섭은 배제되고, 예술가 역시 자연의 일부로써 조화된다. 이들에게 자연은 18세기 낭만주의 회화에 의해 모사된, 때 묻지 않은 신화적이고 낭만적인 공간으로 인식된다.

영국의 대지예술가 리처드 롱(Richard Long)은 자연 속을 걷는 행위 자체를 자신의 작업으로 삼는다. 롱은 주로 인적이 미치지 않은 야생의 자연 혹은 이국적 장소에서 작업을 진행하였으며, 그가 걸은 흔적은 직선 또는 원으로 단순한 조형성을 갖는다. 그의 작업에서 걷는 행위는 일종의 자연 현상으로 이해된다. 해미쉬 풀턴(Hamish Fulton) 역시 롱과 유사하게 걷는 행위를 자신의 작업으로 끌어들이는다. 풀턴은 걷는 것 자체는 예술작품이 아니며, 사진과 텍스트 자체가 예술작품이라 한다는 점에서 롱과는 차별화된다(Beardsley, 1984).

앤디 골드워시(Andy Goldworthy) 역시 자연에 소극적으로 개입하여 자신의 작업을 펼친다. 대표적으로 Sidewinder는 나무줄기로 이루어진 약 55미터 길이의 뱀 모양의 조각으로, 자

연 소재로 만들어져 숲의 일부가 되는 작품이다. 시간이 흐르면서 이끼가 자라나고 주위 환경의 일부가 되면서 보이지 않도록 의도된 것이다(Weilacher, 1999).

4. 파괴된 자연에 대한 관심

대지예술가들이 자연을 개척하는 대상으로 보거나 이미 완성된 이상적인 공간으로만 인식한 것은 아니다. 일부 대지예술가들은 자연을 현대 문명으로 인해 파괴되고 유기된 공간으로 인식하고 이를 개간하거나 교정하기를 원했다. 이러한 자연관은 낭만주의적 전통에서는 벗어난다. 자연은 때문지 않은 태곳적 신화가 깃든 신성한 공간이 아니라, 인간의 물질문명에 의해 파괴된 공간인 것이다.

스미슨의 후기 작업은 이러한 자연관을 드러내는 대표적인 사례다. 1971년 네덜란드의 국제 미술 전시 프로그램인 'Sonsbeek71-Out of Bounds'의 일환으로 진행된 Broken Circle/Spiral Hill은 북부 네덜란드 엠멘의 황폐화된 채석장이 무대가 된다(이재은, 2009). 본래 'Sonsbeek71-Out of Bounds'은 손스벡 공원에 한 시적인 야외 설치물로 계획된 프로젝트였다. 하지만 스미슨은 공원이 아니라 파괴된 채석장에서 작업하기를 원했고, 이는 결국 실행에 옮겨져 강 위에 깨진 원 형태의 둑과 그 맞은편에 나선형 언덕을 제작하게 된다(이재은, 2009). 작업 방식은 Spiral Jetty와 유사하나, 이 작업은 재활용 부지를 개간하려 의도되었다는 점에서 Spiral Jetty와 차별화된다. 스미슨은 예술이 황폐화된 장소를 개간시킬 수 있을 것이라 믿었다. 그는 산업화에 의한 훼손을 은폐하거나 위장하고자 하지 않고 오히려 이를 보다 가시화시키려 하였다. 여기에서 원생의 자연에 대한 낭만적인 신화는 깨지고 환경에 대한 인식은 변화한다.

III. 회화적 자연관의 확장: 사진 이미지로 환원된 대지예술

앞서 언급했듯, 크랜들은 대지예술이 '파괴된 자연에 대한 관심'의 경우- 회화적 자연관을 극복하는 한 사례가 되고 있음을 긍정적으로 평가하고 있다(Crandell, 1993). 기존의 회화가 자연을 이상화했다면, 일부 대지예술 작품은 황폐화된 모습을 그대로 드러냄으로써 자연이 실상 아름답지는 않다는 것을 보여주고 우리에게 자연에 대한 새로운 시각을 열어주었다.

크랜들의 회화적 자연관에서 중요한 것은 실상 매체이다. 이 상화된 자연을 재현한 회화가 우리의 자연관에 영향을 준다는 회화적 자연관의 요체는 바로 3차원 세계의 2차원적 재현인 회화라는 매체에 있다. 크랜들이 대지예술을 높이 평가한 것도 대지예술이 대지라는 매체를 통해 자연에 대한 기존과는 다른 이미지를 제시하고 있기 때문이었다. 그런데 대지를 매체로 이

용한 대지예술가들의 작품은 대중들에게 어떻게 인지되는가? 그들이 의도한 '생생한 체험의 현장'이라기보다 '형상을 가진 대상'으로 인지되는 것은 아닐까? '대지'라는 매체를 통해 형성된 현장이라기보다 '사진'이라는 기술 장치에 의해 포착된 하나의 이미지로서 우리에게 각인되는 것은 아닌가?

스미슨의 Spiral Jetty나 하이저의 Double Negative를 생각해 보자. 이들 작품에 대한 우리의 이미지는 어떠한가? 전자의 경우 '나선형'의 거대한 조형물, 후자의 경우 '두 개의 대칭'되는 거대한 암석 굴일 것이다. 우리에게 이들 작품은 단순한 조형성을 가진 오브제로서 인식된다. 스미슨과 하이저가 추구하고자 했던 '생생한 대지의 체험'이 아니라 '단순한 조형물의 봄(seeing)'으로 환원되어버리는 것이다. 대지예술가들은 미술관으로부터 최대한 멀리 벗어나 원시의 공간으로 가고자 하였고 대도시로부터 멀리 떨어져 작품이 위치하게 되었다. 따라서 이들의 의도가 자연과 인간의 체험 혹은 교감이었다 하더라도, 실상 그들의 작품은 유명 작가의 작품이었지 대중의 것은 아니었다. 이러한 소위 "문화적 순례"와 같은 대지예술의 체험은 드문 경험일 수밖에 없었고, 대지예술에 대한 대중들의 인식에서 이러한 조형적 이미지는 더욱 강화되었다.

거대한 체험의 현장이 단순한 조형적 이미지의 오브제로 환원될 때, 시점의 문제가 개입된다. Spiral Jetty를 비롯한 대규모의 대지예술 작품은 너무도 거대해서 한 번에 지각될 수 없다. 따라서 이 무한하게 크고 그리하여 감상자를 극도로 소형화하는 숭고한(sublime) 구조물은 비로소 헬리콥터의 시각에서 감상자에게 인식할만한 형태로 지각된다. 이에 관해 미니멀리즘 조각가 리처드 세라(Richard Serra)는 다음과 같이 언급한 바 있다. "사람들이 스미슨의 Spiral Jetty에 대해 안다고 할 때, 그것은 헬리콥터의 시각에서 찍은 단일의 사진적 이미지에 의한 것이다. 만약 우리가 그 작품을 실제로 본다면, 그것의 순수한 그래픽적 특성은 찾을 수 없다. 조각을 사진의 평면으로 환원시킬 때, 당신은 단지 당신의 관심사 중 하나의 잔여물만 지나친 것에 불과하다(Serra, 1980)." 이는 우리의 눈높이에서 지각된 Spiral Jetty와 헬리콥터의 시각에서 지각된 Spiral Jetty가 다름을 시사한다. 스미슨이 의도한 대지에 근접한 '신체적 감각'은 헬리콥터 시점에서 포착된 '사진 이미지'로 모조리 환원되어버린다.

이처럼 대지예술 작품이 단순한 조형성의 대상으로 대중들에게 인지되는 과정에는 '사진'이라는 매체가 개입하고 있다. 이는 대지예술가들이 3차원적 이미지를 2차원적 이미지로 환원시키는 회화적 관행을 벗어나지 못했음을 시사한다. 한편 사진은 기계적으로 대량 복제가 가능한 이미지이기 때문에 대지예술 작품을 쉽게 순례할 수 없는 대중들에게 작품의 소유를 가능하게 하는 일종의 대리물로 기능하며, 이러한 사진은 대량 복제되어 대지예술에 대한 하나의 관습화된 이미지를 강화시

켰다²⁾. 사진은 대지예술에 대한 우리의 인식에 지대한 영향을 준 것이다.

IV. 맺음말: 대지예술의 의의, 그리고 조경 설계의 매체 사용에 대한 제언

대지예술의 조형성은 모더니즘 시대 이후 맥하그의 생태계 획이 드리운 그늘에 가려 표현적 힘이 결여되어 있었던 당시의 조경가들에게 예술적 가능성을 재발견하게 하였다. 조경은 생태·사회·기능적인 올바른 해법을 알고 있었지만, 미적 특질은 결여되어 있었던 것이다(Weilacher, 1999). 이러한 상황에서 대지예술가들이 보여주었던 ‘거대 규모의 대지에 새겨진 작품의 조형성’, ‘참여자의 경험을 이끌고자 하는 그들의 의도’는 당시 조경가들에게 큰 영향을 미쳤다³⁾.

그렇다면 동시대 조경이 대지예술에서 추출할 수 있는 의의는 무엇인가? 이 지면에서는 매체의 활용에 대해 간단히 언급하고자 한다. 역사적으로 자연에 대한 우리의 인식이 회화의 영향을 받았다면, 동시대에 자연에 대한 우리의 인식은 회화뿐 아니라 사진·영상을 비롯한 시각 매체의 영향 받는다. 회화가 세상의 정확한 모사가 아니라 자연을 이상화한 모사이듯이, 사진·영상 매체 또한 세상을 있는 그대로 기입하지는 않는다. 대지예술가들의 시각 매체의 사용은 현장의 경험을 조형적 오브제의 봄(seeing)으로 환원시켜 작품의 잠재력을 축소시키기도 했다. 이러한 시각 매체의 재현에 관한 문제는 조경 설계 과정에서 발생한다. 조경 작품 역시도 실제 시공 전까지는 3차원의 공간을 2차원의 평면으로 환원하여 도면화한 이미지(대표적으로 평면도)와 설계 경관의 가상 이미지(대표적으로 포토몽타주)로 사람들에게 시각적으로 수용될 수 밖에 없다. 물론 이러한 이미지는 실제 경관과는 본질적인 괴리가 있다.

하지만 이들 매체는 오히려 생성적 의미를 지닌 잠재력의 매체이기도 하다. 동시대 조경에서는 맵핑이나 다이어그램을 단순히 설계 개념과 과정을 체계화하여 사람들에게 전달하려는 목적에서 벗어나 설계 과정의 창조적 도구로 이용한다(배정환, 2006a; 조경진, 2006). 또한, 설계된 경관을 미리 가상적으로 시각화하는 포토몽타주 역시 사물의 즉물적 포착이라는 사진의 단순한 재현적 기능에서 탈피해 주어진 자료를 재조직함으로써 설계가가 의도한 공간 이미지를 효과적으로 표현·전달하는 역할을 펼쳐보이고 있다.

실상 회화적 자연관은 극복되어야 할 문제는 아니다. 새로운 과학기술이 우리의 신체를 계속해서 일깨우지만 동시에 소위 ‘그림과 같은’ 이상화된 자연에 대한 우리의 동경은 그치지

않는다. 이러한 때 매체는 창조적으로 활용해야 할 가능성으로 우리 손에 쥐어진다. 눈을 현혹시키기 위한 기만적인 술수가 아니라 구축될 공간의 현장적 체험에 보다 용이하게 이르기 위한 정직하고 충실한 도구로서 말이다.

- 주 1. 미술사 내에서 대지예술은 미니멀리즘, 프로세스 아트, 개념 미술 등과 밀접한 관련 하에 태동하였다.
- 주 2. 이와 관련하여 1930년대에 일찍이 벤야민은 다음과 같이 말했다. “사람들은 위대한 예술작품들을 더 이상 개인들의 창조물로 바라볼 수 없게 되었다. 그것들은 집단적 구성물이 되었고 ... 결과적으로 기계적인 복제방식들은 ... 사람들로 하여금 그 작품들을 지배할 수 있도록 도와주며, 그러지 않고서는 그 작품들은 전혀 이용할 수 없게 된다(Benjamin, 2009: 189).”
- 주 3. 대표적으로 피터 워커(Peter Walker)는 마르타 스위츠(Martha Schwartz)와의 협업을 통해 단순한 조형성을 특징으로 하는 다수의 작품을 발표하였는데, 이는 미니멀리즘과 대지예술에게서 영향을 받았다고 알려져 있으며, 조지 하그리브스(George Hargreaves)와 마이클 반 발켄버그(Michael Van Valkenburgh) 역시 그들의 저술에서 스미슨을 비롯한 대지예술가의 영향을 받았다고 언급한 바 있다(Meyer, 2001: 196).

인용문헌

1. 김신원(1997) 미국의 대지예술에 관한 고찰. 한국전통조경학회지 15(1): 117-131.
2. 마순자(1999) 대지예술과 낭만주의의 전통. 현대미술사연구 9: 85-106.
3. 배정환(2006a) 현대 조경설계의 전략적 매체로서 다이어그램에 관한 연구. 한국조경학회지 34(2): 99-112.
4. 배정환(2006b) 황야에 대한 인식과 미적 경험의 변화: 조경의 이중적 자연관과 그 모순. 한국조경학회지 34(1): 59-68.
5. 이재은(2009) 로버트 스미슨의 ‘개간 프로젝트’ 개념에 대한 연구: <깨진 원/나선형 언덕> 중심으로. 한국생태환경건축학회 학술발표대회 논문집 16: 169-175.
6. 조경진(2006) 환경설계방법으로서의 맵핑에 관한 연구. 공공디자인학 연구 2: 71-84.
7. 최경원(1998) 대지예술의 자연관과 조형원리에 관한 연구. 서울대학교 대학원 석사학위논문.
8. Beardsley, John(1984) Earthworks and Beyond. New York: Abbeville Press.
9. Benjamin, Walter(1931) Kleine Geschichte der Photographie. 최성만(역), 기술복제시대의 예술작품, 사진의 작은 역사 외. 도서출판 길. pp. 151-196. 2009.
10. Crandell, Gina(1993) Nature Pictorialized: “The View” in Landscape History. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
11. Junker, Howard(1968) The New Sculpture: Getting Down To the Nitty Gritty. The Saturday Evening Post. Nov. 2.
12. Meyer, Elizabeth K.(2001) The Post-Earth Day Conundrum: Translating Environmental Values into Landscape Design. in Environmentalism in Landscape Architecture. ed. Michel Conan. Washington. DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. pp. 187-244.
13. Serra, Richard(1980) An interview of July 1980. The Hudson River Museum, editor. Richard Serra: Interviews 1970-1980. New York.
14. Weilacher, Udo(1999) Between Landscape Architecture and Land Art. Basel: Birkhäuser.