

理想風景的追尋之二——從十八世紀英國如畫美學的觀點談地景藝術的劇場性

莊育振

A Search for the Ideal Landscape II—an Exploration of the Theatricality in Land Art from the Perspective of the 18th-century Picturesque / Chuang, Yu-cheng

摘要

本文延續對理想風景 (Ideal Landscape) 的探索，從十八世紀英國如畫美學 (the Picturesque) 的觀點探討二十世紀地景藝術 (Land Art) 的劇場性特質，以及其劇場性特質對於二十世紀末當代藝術的影響。「理想風景」為源自文藝復興的十七世紀風景畫的潮流，著重於自然風景中所鋪陳的敘事性的古典人文內涵，目的在於創造出一個畫中的理想烏托邦。此一理想風景的理念在十八世紀影響了如畫美學的誕生，影響所及舉凡繪畫、詩歌、戲劇與庭園造景，甚至於旅行都深受其左右。在十九世紀，理想風景的理念除了持續影響透納等自然風景畫家與畫境攝影 (Pictorialism) 之外¹，透過景觀建築 (Landscape Architect) 在北美洲的興起，持續的將如畫美學的傳統延續。本文探討此一劇場性特質的空間美學如何持續在二十世紀產生影響，重新詮釋二十世紀的理想風景。從歷史的角度來看，戰後極簡主義藝術由「物體」(object) 為中心，轉變到以「物體情境」(objecthood) 為中心的創作方向，換而言之，藝術欣賞的焦點由作品本身轉移到以觀眾身體經驗的「情境」為主體。隨後，劇場性的空間美學透過美國「地景藝術」(Land Art) 再度被重新詮釋並表現在藝術創作之中。地景藝術雖然發展時間短暫，但卻對當代藝術的劇場性特質產生了持續性的影響。本文將對戰後藝術創作空間觀念轉移的劇場性，作歷史發展脈絡的探討。

關鍵字：理想風景、如畫美學、物體情境、劇場性、地景藝術

¹ 請參見莊育振，〈理想風景的追尋——從十八世紀英國如畫美學的觀點談攝影的劇場性〉，《臺灣美術》78期，2009年10月，台中市，頁60-75。

在二十一世紀多元發展的當代藝術表現形式下，當我們走進任何一個當代藝術的展場中，觀眾通常所面臨到的往往不見得是愉悅的藝術欣賞，而經常是不知其所以然的尷尬。尤其是在面對所謂裝置藝術或是多媒材的雕塑作品時，未受過專業藝術教育的觀眾常有不知從何「看」起的苦惱。雖然，在所謂後現代主義的觀點之下，並沒有所謂解讀藝術作品的唯一管道，詮釋權也已經不再掌握在創作者的手中，但是對大多數沒有受過專業訓練的觀眾來說，面對當代藝術作品猶如閱讀無字天書一般困難。其實，要解決這個觀看的窘境並不難，我們只要將大眾對於藝術的欣賞從知識的理解導引成為身體感官的體驗，如此或許可以迎刃而解此一對當代藝術疏離感的困境。所謂身體感官的體驗，便是劇場性特質在當代藝術中的展現，這是二十世紀戰後藝術發展，尤其是雕塑發展，最本質性的轉變。然而，此一論述在國內並無太多探討，本文將試圖用歷史發展的觀點來探討其發展的哲學思考脈絡。

本文將從歷史發展的脈絡，探討中國空間美學對於十八世紀如畫美學的影響與十九世紀北美洲景觀藝術發展中如畫美學的傳承。其次，再探討如畫美學的場性特質對於二十世紀中期雕塑創作理念的重要轉折，與其影響到極簡主義的空間體驗美學。最後，由地景藝術的產生回溯其十八世紀如畫美學的根源，與其劇場性的特質的展現對於當代藝術的影響。本文之探討核心議題，主要關鍵在於了解二十世紀雕塑發展的歷程中，創作的主體由物體轉換成以物體情境為主的的方向，而觀眾欣賞的焦點則不再圍繞在雕塑物體本身，轉變為以觀眾身體經驗為主體。觀眾如何以身體的經驗取代純粹視覺上的閱讀，是二十世紀末當代藝術的最大轉折，而這些轉變背後的哲學思考與中國傳統的空間審美觀，有著不可分割的歷史連結。

就空間美學與歷史的觀點來談，中國空間美學對近代西方藝術至少曾經產生兩次重要衝擊。第一次發生在十八世紀時期的英國，當時中國園林美學及造園技巧透過西方學者有系統的詮釋成為十八世紀「如畫美學」早期理論基礎之一。

²「中國園林」的具體影響所及在藝術創作上產生了在當時被視為「純藝術」的「英國式自然風景庭園」(English Landscape Garden)。³第二次東方思潮的引進源

² 「如畫美學」(the Picturesque)的概念為十八世紀流行於英國的美學範疇之一，在當時與「崇高」(the Sublime)與「美麗」(the Beautiful)並列為三大美學範疇。其主要的概念為利用平面繪畫的結構來欣賞或營造三度空間的自然風景，與中國傳統觀念中「風景如畫，畫如風景」的觀點有異曲同工之妙。其影響所及催生了十八世紀英國自然風景庭園，並將西方風景藝術由二度空間的繪畫轉成三度空間的園林藝術，並成為十九世紀景觀建築之先驅。

³ 繪畫、詩與自然風景園林在十八世紀時期的英國被視為純藝術的三姊妹，彼此的關係緊密相連。其關係相當於明、清時期中國庭園成熟期中詩、畫與園林的關係。請參照 Stphanie Ross, "Ut

於戰後時期，西方對物質化傳統的質疑使得東方文化傳統得以在西方世界倡導。此一空間美學觀點稍後繼續透過六〇與七〇年代「地景藝術」的興起而被重新詮釋，「如畫美學」中以觀眾身體經驗為主體的空間觀，隨著戰後東方思潮的興盛產生了第二次的重大影響。

壹、 十八世紀中國風與如畫美學的傳承

「如畫美學」在十八世紀的發展過程中與中國美學思潮的西傳有密切的關連性。從其規模及影響範圍來談，可與二十世紀戰後東方思潮西傳的黃金時期相提並論，並可說是跨文化浪潮開藝術創作「文化混血」之先河。從歷史的角度來看，中國式的空間概念最早乃是透過旅遊與探險文字傳到歐洲，接著又再透過瓷器、壁紙、絲綢等工藝品，將中國式庭園的空間概念具體的用視覺的語言呈現在歐洲人的眼前。早在十四世紀初的《馬可波羅行紀》中便詳實記載了元朝宮廷中的中國庭園的景致，提供了歐洲人對中國式庭園的第一印象⁴。十七世紀時期來往中國與歐洲之間的傳教士與外交使節所陳述的中國庭園遊記急速的增長，並在歐洲各國之間流通。

十七世紀中葉及十八世紀初透過「東印度公司」貿易的傳播，中國庭園的意象在歐洲形成了一股「中國風」(Chinoiserie)的流行。在十八世紀中葉，這股「中國風」潮鼎盛時期中國式的山水、人物、花鳥及建築物等影像，被普遍的運用在歐洲日常生活的室內裝潢、家具及圖案設計中。這股中國熱風潮一直持續到十九世紀。例如，在十八世紀末葉在英國布萊頓(Brighton)所興築的皇家行宮(Royal Pavilion)，雖然外表是印度風格，但在內部裝潢則是集中國風之大成，從壁紙、吊燈、掛畫到花瓶等擺飾物品都是中國風格的產物(圖 1)。另一個中國風流行具體的例子，則是建於十八世紀中葉(1755-1764)，座落在德國波茨坦的無憂宮(Sanssouci)公園中的中國茶屋(the Chinese Tea House)。中國茶屋的建造乃當時德國腓特烈大帝(1712-1786)追求時尚中國風的代表建築(圖 2)。以上這兩件代表性的建築物主要在運用中國式的裝飾風格，建構在原有西方建築的框架上，以體現當時蔚為風潮的異國情調。這些建築雖然在裝飾上極力模仿中國風情(圖 3)，但實際親臨現場的感覺，卻與真正的中國建築空間體驗大異其

Hortus Poesis—Gardening and her Sister Arts in Eighteenth-Century England,” *British Journal of Aesthetics*, 25.1, 1985, pp. 17-32.

⁴ 請參閱馬可波羅撰，沙海昂(A. J. H. Charignon)註，馮承鈞譯，〈大汗之宮廷〉，《馬可波羅行記》第1卷第83章，台北，商務印書局，2000年。

趣。此外，歐洲人對於中國式庭園空間的欣賞可以具體展現在日常生活的瓷器上。例如，著名的英國瓷器柳樹圖案（the Willow Pattern），便是從早期由中國進口的青花瓷圖騰演變成英國本土瓷器的經典中國風柳樹圖騰（圖 4）。此種經典中國風圖騰緣自中國的哪一個時代，目前已經不可考。但隨著歷史的演進，英國人已經賦予其新的意義，加入西方愛情故事的橋段，成為現今依然頗受英國人歡迎的流行瓷器圖案。⁵

真正在空間哲學思維上受到中國風影響的還是十八世紀英國如畫美學的造園藝術，中國式的拱橋、流水與其空間佈局才是突破西方空間觀念與傳統歐洲幾何造園理念的核心。歐洲對於理想風景的追尋，在十八世紀加入了中國園林的異國情調元素與中國人師法自然的造園空間觀。

雖然「中國風」對歐洲的影響早在十八世紀以前便普及，然而更重要的中國思潮引介與造園理論的西傳要到十八世紀初才具體成型。根據歷史文獻記載，十八世紀「如畫美學」與「自然風景庭園」的興起受到「中國庭園」的影響甚多。在十七世紀末年，英國威廉·天波爵士（Sir William Temple, 1628-1699）是第一位試圖將中國造園原則運用在英國自然風景庭園的理論及創作，他所提出的中國「傻瓜拉機」（Sharawadgi）⁶造園原則成了早期英國自然風景園林與「如畫美學」運動中的重要理論基礎。⁷1685 年，天波爵士在他的書《伊比鳩魯的後花園》（*Upon the Gardens of Epicurus*）中闡述，中國式造園最大的特徵在於那像是隨意或是偶然的自然主義植栽方式。在天波爵士之後相繼的有許多的園藝家與理論家相繼的投入中國造園理論的追尋，其中又以威廉·乾伯斯（William Chambers, 1723-1796）對中國園林美學的實踐最為不遺餘力。乾伯斯兩次前往中國，親自考察中國式庭園與理論，對於將中國式造園原則融入「如畫美學」風格的英國自然風景庭園有極大的貢獻。乾伯斯對將中國造園理論導入英國自然風景庭園的貢獻主要有三點：第一，在 1757 年，他發表了《中國園林設計藝術》（*Of the Art of Laying Out Gardens Among the Chinese*）一書，詳實的比較了中國園藝家與歐洲畫家，並以中國庭園的典範來檢視英國自然風景的造園原則。第二，在 1750 年代，他受邀

⁵ Diana Kearns, "The Willow Pattern", *World Collection Net Magazine*, Issue 32. World Collection Net, March 3, 2010, <http://www.worldcollectorsnet.com/magazine/issue32/iss32p5.html>

⁶ 十八世紀的 sharawadgi 意味著不規則的造園方式，相對於傳統歐陸的幾何造園原理，當時是新的造園觀念。JAMES STEVENS CURL, "Sharawadgi", *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture 2000*, March 31, 2010, <http://www.encyclopedia.com/doc/1O1-Sharawadgi.html>

⁷ 此根據威廉·天波爵士源於中國造園原則所提出而翻譯過來的「傻瓜拉機」（sharawadgi）至今已無法考據原始的中國字詞為何。當代「傻瓜拉機」（sharawadgi）用法意指被誤解的中國文化，或是英國式詮釋下的中國文化。

以中國造園的原則來改善倫敦「裘園」(Kew Gardens)的設計，他的計畫詳細的紀錄在《薩里裘園建築物與花園的平面圖、立面圖、剖面圖和透視圖》(*Plans, Elevations, Sections, and Perspective View of the Gardens and Building at Kew in Surrey*)一書。第三，他在1772年出版了《論東方造園》(*Dissertation on Oriental Gardening*)，探討「如畫美學」的本質與中國美學對此一時期的重大影響。

乾伯斯的貢獻鼓舞了後繼的園藝家去採用中國式的造園原則，進而豐富了「如畫美學」式的園林設計。影響所及，不僅在形式上英國自然風景庭園直接承襲中國大型園林的形式，在空間思維上中國式著重身體經驗的設計法則也自此一直蘊藏在西方當代空間藝術創作中。中國式的造園原則及身體經驗空間觀對英國自然風景式園林的影響深遠。在十八世紀中期以後，中國式的拱橋，朱紅色的寶塔與低垂的楊柳樹都成了英國庭園中常見的異國風情景觀與創造空間佈局的重要元素。例如，今日我們所參訪的英國許多著名園林中，如倫敦的裘園(Kew Gardens)的寶塔(圖5)和溫司特夏郡(Wiltshire)的史都赫德庭園(Stourhead)(圖6)的拱橋等，我們都還可以看到殘存的中國園林基本元素與中國式的園林規劃。

「如畫美學」的基本概念為利用平面繪畫的結構來欣賞或創造三度空間的自然風景，與中國傳統中「風景如畫，畫如風景」的觀點有異曲同工之妙。對十八世紀的如畫美學理論家來說，如畫美學不僅著重視覺上的美感和環境中的特定視角，而且更重視欣賞過程中觀眾與自然環境的交互作用。他們認為真正的欣賞風景不僅只是「觀看」風景，而是更積極走入風景之中去「體驗」與環境之間的互動。此種觀念上的轉變，導致了歐洲「風景藝術」由平面的風景繪畫走入三度空間具有「劇場性」的「自然風景庭園」。十八世紀的英國將「如畫美學」(the Picturesque)與「崇高」(the Sublime)和「美麗」(the Beautiful)相提並論成為第三個美學的範疇，⁸「如畫美學」同時也被視為英國式「自然風景庭園」的理論基礎，在當時「自然風景庭園」被視為一種純藝術，與詩歌和繪畫並稱為純藝術域的三姊妹。雖然「如畫美學」在十九世紀中期以後的歐洲逐漸式微，並且隨著「景觀建築」(Landscape Architecture)的發展而與逐漸「純藝術」分道揚鑣，但其以觀眾身體經驗為主體的空間美學，仍然透過「景觀建築」的發展傳播到北美洲，繼續傳承「如畫美學」在視覺藝術創作上的影響力。在歐洲發展了一

⁸ Uvedale Price, "An Essay on the Picturesque", *The Genius of the Place: The English Landscape Garden, 1620-1820*, John Dixon Hunt and Peter Willis (ed.), New York, Harper and Row, 1975, pp. 354-57.

百多年的如畫美學雖然已經成為歐洲人心中的理想風景原型，但隨著歷史舞台的轉移，追尋理想風景的戲碼，接續著在北美洲廣闊的土地上演。

貳、十九世紀北美洲景觀藝術的傳承

從歷史傳承的觀點來看，許多學者相信十九世紀的美國景觀建築（Landscape Architect）可以被視為介於如畫美學造園傳統和地景藝術運動之間的連結。⁹ 美國的景觀建築師從英國風景庭園設計中取得造園哲學中師法自然的核心理念，再加上他們對於美洲大陸原野的反思，不但延續了如畫美學的命脈，同時也對戰後的地景藝術產生了持續性的影響。從歷史發展的軸線來看，如畫美學景觀設計的哲學傳統可以說始自於英國的布朗（Lancelot Brown, 1716-1783），吉爾平（William Gilpin, 1724-1804），普萊斯（Uvedale Price, 1747-1829）和萊普頓（Humphrey Repton, 1752-1818），然後延續至北美洲的唐寧（Andrew Jackson Downing, 1815-1852）、歐姆斯德（Frederick Law Olmsted, 1822-1904）與沃克斯（Calvert Vaux, 1824-1895）等人的設計作品中。

在十八世紀時，被譽為英國最偉大的園藝家的布朗，建立了現在所謂英國風景庭園的要素：緩慢變化的草地坡型、寧靜的水面、樹叢、環繞著鄉間別墅的茂盛植物等（參見圖 7），他運用這些元素去詮釋他所謂的未經琢磨過的自然（uncultivated nature）。布朗先後設計與建造過一百七十多座私人花園，多數至今仍然保存良好。雖然，他從未發表過相關造園議題的書籍或文章，但為數眾多的庭園設計作品卻為布朗贏得了「有能力的布朗」（"Capability" Brown）之美名。在如畫美學的辯證過程中，對於布朗的作品批評得最嚴厲的是牧師吉爾平，他是如畫美學理論的原創者之一，也是《森林景觀與其他林地視野的註釋》（*Remarks on Forest Scenery and Other Woodland Views*），¹⁰一書的作者。他主張自然風景可以巧妙的保留並被彰顯出來，而非被公式化的改變成布朗式庭園造景。後來，普萊斯爵士（Sir Uvedale Price）更進一步的在他的論文《如畫美學隨筆》（*An Essay on the Picturesque*），¹¹中闡明吉爾平的觀點，也說明當時應用於繪畫的如畫美學原則，同時也可運用在庭園設計上。

在辯證的另一個面向，被稱為十八世紀最後庭園設計師的萊普頓，將理論建

⁹ 許多藝術評論者和歷史學家（例如 Alan Sonfist, Lucy Lippard, and Maureen Korp）相信地景藝術的發展和景觀藝術與如畫美學的發展有一定的關聯性。

¹⁰ William Gilpin, *Remarks on Forest Scenery and Other Woodland Views*, London, n.p., 1971.

¹¹ Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque*, London, J. Robson, 1794.

構在布朗的景觀設計傳統上，主張強調景觀設計所強調的主體在於自然本身，而非藝術作品的藝術性。萊普頓的造園原則演變成近代景觀設計中處理花園、水景與植物的常用方式（圖 8、9）。萊普頓常被稱做是布朗的傳人，他相信自然的形塑土地，讓庭園呈現出宛如天開的效果，藝術的手法應該不著痕跡的融入其中。¹² 萊普頓也體會到設計的巧妙之處，例如對光影的操作手法與樹叢在空間中的配置手法，他對這些細節的重視與中國造園方法有著異曲同工之妙。

在早期北美洲的景觀建築發展中，唐寧可說是最早承接英國造園傳統的設計師，代表著萊普頓流派在美國的傳承¹³。唐寧被視為北美洲如畫美學景觀設計的開路先鋒。¹⁴此外，唐寧也影響到北美洲後代景觀建築師以及他們的設計概念。在唐寧之後的美國景觀設計師中，被稱為景觀建築之父的歐姆斯德可說是最具影響力的人物。他不僅是景觀建築設計領域的開創者，而且對於後代的許多二十世紀的地景藝術家與藝評家產生了重要的影響。

歐姆斯德生於 1822 年的康乃狄克，是個自學有成的景觀設計師。1985 年的春天，歐姆斯德到英國旅遊，在旅程中他建立了早期對自然與人類關係的理解。框景、如畫美學和大英帝國的田園景致成了他未來設計的藍本。歸功於吉爾平與普萊斯的書與論文，歐姆斯德深受其影響，導致了英國風景庭園和美國景觀建築間的強烈聯繫。他深受年輕時到歐洲旅行的影響，認為公園是提供人們去體驗自然本質最理想的地方。從他的寫作中我們可以看出他也深受英國浪漫詩人華滋華斯（William Wordsworth, 1770-1850）與美國思想家艾默生（Ralph Waldo Emerson, 1803-1882）的影響，這兩位文人都強調人與自然合一的重要性。在 1852 年，歐姆斯德出版了他在歐洲旅行的心得《一個美國農夫在英國的散步與談話》（*Walks and Talks of An American Farmer in England*）¹⁵。

1857 年，歐姆斯德便根據十八與十九世紀的英國景觀造園原理與布朗庭園的親身體驗，設計了美洲第一座大型公眾公園，是第一位將景觀建築設計應用在大規模土地上的設計師。他最著名的作品是他和英國建築師沃克斯所共同合作的紐約中央公園（New York City Central Park）（圖 10）。除了中央公園外，歐姆斯

¹² Robert E Grese. *Jens Jensen: Maker of Natural Parks and Gardens*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, p12.

¹³ 萊普頓是英國作家與園藝設計師。作為布朗的追隨者，他被視為十八世紀如畫美學辯論中的重要人物。

¹⁴ 唐寧的創作理念發表在期刊《園藝家》（*Horticulturist*, 1846-1852）和他 1941 年所出版的書籍 *A treatise on the theory and practice of landscape gardening, adapted to North America*, first edition, 1841.

¹⁵ Frederick Law Olmsted, *Walks and Talks of an American Farmer in England*, 1851; Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1967.

德的主要成就包含底特律的貝里島公園（Belle Isle Park）、紐約布魯克林的展望公園（Prospect Park）（圖 11）、加州的史丹佛校園、波士頓的公園系統與許多的大學校園規劃。在每件作品中，他視自然為可被體驗的空間而非被觀察與評論的空間，他的設計天分展現在不著痕跡的顯露自然。根據如畫美學的造園理論，公園是可以讓民眾與自然互動，並紓解居住於擁擠城市中壓力的地方（圖 12）。對於歐姆斯德來說，任何公園的功能在於恢復人類的精神。透過提供與城市環境相對照的實質與視覺環境，公園無意識的提供反應給他們的遊客。歐姆斯德曾經寫道：「大型公園的最終目標如同一種影響人的體驗…就如同音樂一般…一種來來往往…無法以言語道斷的形式來表達。」¹⁶

經由歐姆斯德所開創的景觀建築理念，讓我們得以在二十世紀擁擠的城市中，仍然保有可供紓解壓力與喘息的空間。張開雙臂擁抱人群的劇場性特質，透過公園設計一代代從中國傳承到歐洲，再由歐洲傳到北美，最終由北美洲透過景觀建築的理念傳到全球所有現代化的都市規劃中。理想風景的追尋，則由瓷器上的圖騰與一幅理想的風景畫，轉換成私人花園風景，再進一步成為公眾化的理想風景，成為我們日常生活的人生劇場。

叁、從物體到情境的極簡主義

在戰後五〇年代西方戰後藝術求新求變革，尋找「替代」哲學的意識型態下，以北美洲為首的藝文界開始大舉接收「東方哲學」的影響。¹⁷以印度教、道學、禪學為主的哲學觀點，經過有系統的轉化成西方藝術中的新元素，為西方當代藝術注入新血。在戰後流行的東方思潮之中又以禪學中的「空」觀特別受到重視，經過西方主流文化的轉譯與消化後具體的呈現在各類的藝術中。

從歷史的角度來談，東方思潮對西方二次大戰後的美術運動確實有不可磨滅的影響。其中西傳的東方思潮中又以禪宗的「空」觀對五〇及六〇年代的藝術家造成最大的衝擊，讓藝術家瞭解到東方的「空」（emptiness）不同於西方的「虛無」（nihility），而是一種積極正面的空間觀。¹⁸ 這種衝擊直接反應在西方藝術家對「空間」的概念上有急劇的轉變，在這個時期「空間」已經被視為一種具有動

¹⁶ Charles E. Beveridge, "Frederick Law Olmsted's Theory of Landscape Design", *19th Century*, 3.2 1977, pp.39-40.

¹⁷ Gail Gelburd and Geri De Paoli, *The Transparent Thread: Asian Philosophy in recent American Art*, Hempstead, NY, Hofstra University and Bard College, 1990, p.10.

¹⁸ Gail Gelburd and Geri De Paoli, *The Transparent Thread: Asian Philosophy in recent American Art*, Hempstead, NY, Hofstra University and Bard College, 1990, p.15.

力特質的實體，具有無限可能的可塑性。戰後藝術家將東方思想中對「空」的概念相較於西方哲學中維根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)、沙特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)、海德格(Martin Heidegger, 1889-1976)與梅洛龐帝(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)等人的哲學觀念相互比較，並衍生出藝術表現形式中的新空間觀。此一戰後時期可說是「東方思潮」在二十世紀的黃金時期，當時最具體的代表藝術家為約翰·凱吉(John Cage, 1912-1992)，他的藝術與音樂直接承襲自東方禪學中空觀的影響。¹⁹凱吉最著名的音樂作品為四分三十三秒(4'33")，在三段寂靜無聲的表演中，凱吉充分的表達了無聲之聲的禪意。除了凱吉之外，在文獻記載中，其他直接或者是間接受這股東方思潮影響的藝術家，散播在各種平面、立體及其他前衛藝術領域。²⁰

在戰後東方思潮的影響下，除了藝術家本身得以直接援引外來元素做為創作的素材及靈感之外，在藝術批評與學術領域的學者也尋求此一空間觀念轉折的合理化，並試圖以西方哲學傳統脈絡來理解此一時代性的突破。此一時期，在眾多西方哲學之中，「現象學」(Phenomenology)以直觀與知覺感知取代邏輯分析的觀點與當時流行的東方哲學最為契合，所以多被當時的學者採用並將東方哲學觀點予以共同比較。東、西方哲學間的跨文化交融成了此一時期的常態，西方現象學觀點與東方禪學思想間的融合對彼此有互補的作用，西方主流的藝術美學思維得以注入新血。

從本文探討劇場性與視覺藝術發展的觀點來看，符合此一東西方融合的美學觀點，最顯著的莫過於「物體情境」(objecthood)這個觀點的提出，與其對西方雕塑藝術的革命性影響。「物體情境」這個觀點最早由藝評家麥可·佛依得(Michael Fried, 1939-)在1967年針對極簡主義雕塑的批評所提出的。雖然他對於極簡主義(Minimalism)所營造出的「劇場性」(Theatricality)不予苟同，但他明確的指出「物體情境」與「劇場性」為極簡主義雕塑的時代特徵。²¹佛依得對極簡主義的論點主要來自於「現象學」觀點，尤其是梅洛龐帝的「知覺現象學」(Phenomenology of Perception)觀點。在〈藝術與物體情境〉(Art and Objecthood)一文中，佛依得明確的定義出「物體情境」為雕塑物體所營造出的

¹⁹ Richard Kostelanetz, *John Cage*, New York, Praeger, 1970.

²⁰ 在同一時期其他在創作上具體受到東方思潮影響的藝術家有：Mark Tobey, Morris Graves, Ad Reinhardt, and Barnett Newman 等人。

²¹ “Art and Objecthood”一文最早出版於1967年(*Artforum* 5, June 1967, pp.12-23)，重新印行於1968年(*Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, Gregory Battcock, 1968, pp.116-47).

狀態或環境，他同時也認為「物體情境」為極簡主義中最值得爭議的特質，也是其與現代主義的繪畫或雕塑作品的分水嶺。²²與過去的繪畫或雕塑所不同的是，極簡主義的作品既非繪畫也非雕塑，而是一種迫使觀眾回歸到自身直觀體驗的情境。佛依得在探討英國雕塑家安東尼卡羅（Anthony Caro, 1924-）的作品時，開始提出雕塑創作中的劇場性特質凌駕於造型與材質等藝術性。他指出在我們親自面對抽象雕塑時會產生一種豐富的劇場特質，隨著你身體環繞著不同角度的雕塑作品，你的身體經驗也隨之不同（圖 13）。隨著極簡主義的興起，這種劇場特質轉移到了極簡主義者的作品上。雖然佛依得指控極簡主義背離了現代主義回歸到材質本身的創作理念，而其營造情境的劇場性特質，在當時現代藝術的發展史上是前所未有的。

在戰後各種前衛藝術的流派之中，以極簡主義對物體與空間的觀念有著最具劃時代性的創新。從歷史的觀點來探索西方的雕塑史，人體或人像一直是雕塑家最愛的主題，直到二十世紀，雕塑家的焦點才由人轉向物體（object）。然而，不論是人體或是物體，西方雕塑的基本根源來自傳統西方哲學對於人與空間的認知。直到愛因斯坦提出相對論後，西方人對於空間的觀點才由一種永恆不變的觀點，轉變成一種與時間相對的概念，這種科學上的論證加上流行的東方思潮逐漸的扭轉了西方藝術家對空間藝術的看法。

這種空間觀念的轉化最明顯的呈現在戰後雕塑藝術的表現上，極簡主義藝術家開始在六〇年代挑戰所謂「現代主義」雕塑的定義與基本模型。其中最重要的觀念轉變是由以「物體」（object）為中心的焦點轉為以「物體情境」（objecthood）為中心的思考模式，雕塑藝術的重點由雕塑體本身的形式（form）轉變成雕塑品所營造的情境（environment）與觀眾互動的關係。傳統上，雕塑的議題總是圍繞著「形式」與「風格」打轉，著重在雕塑本體材質與造型上的差異性。然而戰後藝術家所試圖嘗試的卻是將以物體為中心的思考方向轉變成以觀眾經驗為導向的創作方向。藝評家羅瑟琳·克勞絲（Rosalind E. Krauss, 1941-）明確的指出極簡主義藝術家開始質疑「形式中內在空間的邏輯重要性，一種過去大部分二十世紀以前的傳統雕塑所重視的內在空間。」²³極簡主義者致力於掙脫如亨利·摩爾等傳統現代主義式的雕塑限制，他們開始重新省思當代雕塑藝術的新定義，自極簡主義之後，藝術家對於雕塑與空間藝術的定義也由現代主義一言堂的看法，變

²² Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p.152.

²³ Rosalind E. Krauss, *Passage in Modern Sculpture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1977, p.253.

成後現代主義百家爭鳴的局面。

佛依得運用現象學詮釋極簡主義雕塑的方法，與他所提出的「物體情境」概念，成了後現代主義時期雕塑批評的重要中心思想，其影響範圍並擴及到了其他戰後的空間藝術如地景藝術、特定場所藝術、公共藝術與裝置作品等。佛依得的「物體情境」觀點持續影響到後現代時期的評論家，如克勞絲也受到現象學觀點詮釋雕塑的重要影響。她在重要的著作《現代雕塑的遷移》（*Passage in Modern Sculpture*）中強調極簡主義雕塑的貢獻，在於重新將觀眾的焦點由作品的內部空間轉移至作品的外部空間。換而言之，後現代時期的雕塑美學觀點已經由「物體」本身轉變到以觀眾的身體經驗為主的思維方式。²⁴ 此一觀點與傳統的如畫美學造園觀點，和以歐姆斯德為首的景觀建築設計理念相互呼應，強調觀眾的身體經驗重於景物。以本文分析的脈絡看來，這個轉變不但是二十世紀雕塑史走向劇場式情境美學的分水嶺，也可說是整個西方雕塑觀念的根本轉變，同時也是日後地景藝術（Land Art）、光與空間藝術（Light and Space Art）及特定場所藝術（Site-specific）的重要理論與創作基礎。

肆、 如畫美學與地景藝術的發展

在戰後六〇與七〇年代的跨文化浪潮中，西方藝術家不僅僅是尋求替代的美學思想靈感，同時也積極的尋求替代的表現方式，所以在極簡主義之後呈現了百家爭鳴的局勢。從空間觀演變的角度來探索，除了極簡主義之外，另一股深受東方思潮影響的藝術運動為興起於六〇及七〇年代的「地景藝術」（Land Art）。²⁵ 從六〇年代的晚期開始，地景藝術可被視為對過度工業化的極簡主義之反動，地景藝術家們試圖尋求另類形式的表現方法，特別重視運用自然材料與土地間的互動關係。傳統上，地景藝術的興起被藝術史學者視為西方「風景藝術」（Landscape Art）的里程碑，將風景藝術推向創作形式上的頂峰。但是有許多後現代的藝評家卻認為地景藝術的興起與傳統的景觀建築的理念與意圖大不相同，所以不能相提並論，例如克勞絲在《現代雕塑的遷移》中就明確的指出地景藝術劇場性的特質與極簡主義的發展關係更為密切。本文的觀點則認為，雖然在藝術性的表達上地景藝術是作為對極簡藝術的一種反動，但在其劇場性特質的展現上卻是一脈相

²⁴ 同上註。

²⁵ 「地景藝術」依研究論點的不同也可被稱為「大地藝術」（Earthwork, Earth Art）或者是「環境藝術」（Environmental Art）。在本文中統一以「地景藝術」稱之。

承。本文在文獻探討的過程中，確實也發現地景藝術家在處理人與自然的關係時，常常援引當時流行的東方哲學、早期景觀建築大師們的理念，甚至於十八世紀如畫美學的思維都常出現在地景藝術家的創作論述中。

根據當代藝術史家的研究證據指出，地景藝術的發展與東方思潮之間有直接的關連性，中國傳統重視人與自然合一的思想為地景藝術創作者提供了不少的創作靈感。²⁶延續著極簡主義者創造「物體情境」的傳統，地景藝術家更進一步拋棄創造「物體」的概念，試圖創造「情境」中空間、光線與視覺的「經驗」，提供觀眾對特定場所精神的特殊體驗。套用地景藝術家麥可·海札 (Michael Heizer, 1944-)有如禪宗公案式的話來說，他的創作是去「創造而不創造任何東西」(create without creating a thing)。²⁷ 這種重視創造環境與場所經驗的特質，讓地景藝術家將「觀眾」從「觀看者」的角色，轉化成「情境」經驗中的「參與者」。²⁸ 這種創作理念與十八世紀造園傳統中，將遊園的觀眾視為成全一個理想風景要素的概念先後呼應。

在歐洲的傳統中，藝術是「以人為中心的」(anthropocentric)，藝術與自然是被認為分屬兩個不同的實體。西方藝術基本上尋求的是從一個固定的視角對實體世界作一客觀的描寫，傳統幾何式的空間觀則是此一藝術觀的哲學根基。西方藝術自文藝復興以來的焦點始終凝聚在「物體」(藝術品)上，藝術評斷的標準根據「特定物體」的形狀、尺寸與顏色來評定，與經驗、知覺與環境沒有太大的關連性。然而在地景藝術的發展過程中，與如畫美學的理念相同，對藝術與自然的認知卻更傾向東方哲學的「非二元對立思想」，認為人與自然(風景)間的關係是相互依存，主客觀不斷的循環互動，具有動態陰陽平衡的特質。²⁹ 此一觀點雖然與傳統西方傳統的空間觀有相當的出入，但在西方風景藝術的傳統上可說是一脈相承，上溯至十八世紀英國「如畫美學」的傳統。

地景藝術家除了運用大地作為他們探討人與自然的關係之外，他們透過觀眾

²⁶ 東方思潮對北美藝術的影響自戰後時期開始已經有顯著的討論，然而專門針對東方思潮在地景藝術上影響的研究一直到八〇年代末期才起步。主要的研究詳見：David J. Clarke, *The Influence of Oriental Thought on Post-war American Painting and Sculpture*, New York, Garland, 1988; Gail Enid Gelburd, *Far Eastern Philosophical Influences on Environmental Art, 1967-1987*, diss., City University of New York, 1988.

²⁷ 海札被引用在雜誌文章的說法，請參見 Hayden Herrera, "Michael Heizer Paints a Picture" *Art in America*, 62, November-December 1974, p. 92.

²⁸ Gail Enid Gelburd, *Far Eastern Philosophical Influences on Environmental Art, 1967-1987*, diss., City University of New York, 1988, p.77.

²⁹ 關於人與自然風景間的動態平衡在地景藝術中有諸多討論，其中尤以地景藝術家羅伯特·史密斯涉及美國「景觀建築」之父 (Frederick Law Olmsted) 與「如畫美學」傳統的論述最為精闢。請參照 "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape", *Artforum*, February 1973.

與作品的互動去探討持續時間 (duration)、知覺 (perception) 與回歸自我的過程 (self-orientation process)。透過身體置身於特定場所的實驗，他們體現了劇場性特質的創作概念。例如羅勃莫理斯 (Robert Morris, 1931-) 的作品《天文台》 (Observatory, 1977) 中，便運用天體運行的原理，去體現身體在場所經驗的短暫時間性 (圖 14)。

雖然地景藝術源自於一種對極簡主義的反動，但廣義來說它仍然屬於「雕塑」藝術發展的一支。評論家羅瑟琳·克勞絲將地景藝術歸類為介於傳統雕塑與景觀建築之間的一個分支，並點出其與東方傳統「園林藝術」的相關性。³⁰從地景藝術所強調的場所特性、過程、時間性與表演性來看，地景藝術家對「劇場性」與「身體經驗」有著更具體的觀念與見解，例如許多地景藝術家作品就像是個大型舞台，需要觀眾參與，整個作品才得以完成 (圖 15)。地景藝術家利用承襲自「如畫美學」的劇場性，並透過傳統自然風景庭園造園的基本要素表達他們所強調的「場所精神」。此一思維模式可由著名的地景藝術家羅伯特·史密生 (Robert Smithson, 1938-1973) 對十八世紀「如畫美學」的推崇而得知，他的創作及理論深深受到十八世紀兩大「如畫美學」理論家普萊斯與吉爾平的影響 (圖 16)。史密生除了是地景藝術的創作先驅者之外，同時也是地景藝術理論的重要建構者，他不只回溯前人的創作足跡，強調觀眾在他作品中的空間體驗，而且在創作中也常加入東方哲學的元素 (圖 17)。

羅伯特·史密生在他的創作論述中一再的強調地景藝術與「如畫美學」的關連性，他認同來自十八世紀的傳統將「對風景的理解視同一種材質與過程交互作用下的產品」³¹，不過他也強調地景藝術與如畫美學最大的不同，是在於地景藝術是建構在真實的土地上，運用自然的材質來創作。史密生同時也將十九世紀美國「景觀建築」之父歐姆斯德視為英國十八世紀「如畫美學」傳統的繼承者，明確的建立起從「如畫美學」到美國景觀建築，再由美國景觀建築發展到地景藝術的歷史脈絡。史密生從尊重人與自然的互動的角度上來看，推崇歐姆斯德為地景藝術的美國先驅者，歐姆斯德的重要作品「紐約中央公園」在史密生的眼中看來即是地景藝術的前身。除了史密生對十八世紀「如畫的美學」的重視之外，部分藝術史學家也將「如畫美學」與其衍生出的「自然風景式庭園」視為二十世紀地

³⁰ 羅瑟琳·克勞絲將極簡主義以後的雕塑發展以結構主義的分析方法歸類成「雕塑的延伸」，並視其為後現代主義中雕塑與空間藝術發展的藍圖。請參照 *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Boston, MIT Press, 1986

³¹ Robert Smithson, "Frederick law Olmsted and the Dialectical Landscape", *Artform*, February 1973.

景藝術發展的前身。對這一批學者來說，地景藝術可視為「如畫美學」的時代性新詮釋，他們一致認為除了藝術語言有所不同之外，「地景藝術」是不折不扣的二十世紀版「如畫美學」。³² 例如，在《地景藝術》(Land Art)一書中，作者詳述了地景藝術與「如畫的美學」傳統之間的重要性。³³

在七〇年代末期，地景藝術的發展隨著土地取得不易、資金募集困難、環保人士抗議與過度遠離人群等因素而逐漸走入歷史。但其捕捉理想風景與創造體驗劇場式空間的本質卻繼續承傳下來。取代大型自然景觀地景藝術的是回歸到我們日常生活的城市風景，理想的風景被新一代的景觀藝術家所持續的追尋。

伍、理想風景的當代詮釋

景觀建築的發展自歐姆斯德的傳承下，在北美洲大陸開拓廣大的實驗場所，影響所及，亦呈現在全球的現代都會公園設計與景觀中。雖然，景觀藝術的發展與當代視覺藝術的發展在二十世紀之初便分道揚鑣，各走自己的路，但是根據本文上述文獻的探討，這兩者在傳承「如畫美學」與「劇場性」特質方面，卻有相互的關聯性，一樣致力於理想風景的追尋。近年來，隨著公共藝術議題的興起，與跨領域整合風氣的盛行，有許多藝術家參與了景觀的規劃，或是藝術家本身的作品即是大型的景觀創作，讓景觀設計與視覺藝術有產生合流的趨勢(圖 18)。自二十世紀末葉起，這些新一代的理想風景追尋者，將他們的藝術理念落實到了我們的生活之中，又創造了許多精彩的城市風景。

在 1990 年，一場名為「透明線」(The Transparent Thread)的展覽在紐約州的漢普斯德(Hempstead)舉行，參展的所有藝術家皆為深受東方哲學思潮所影響的戰後藝術家。展出的畫冊與記錄則提供了這一批在 1965 到 1985 年間創作的藝術家受東方思潮影響的具體事證，為研究東方思潮對西方當代藝術影響的絕佳參考文獻。³⁴ 在此展覽中有一群居住於南加州的藝術家，致力於將東方思潮的影響融入他們的創作之中。與在東岸發展的極簡主義同一時期，這批六〇年代在西岸發展的創作者被通稱為「光與空間」(Light and Space)藝術家。與地景藝術興起的背景相似，這批「光與空間」藝術家源自於極簡主義，但卻都不約而同的尋求有別於極簡主義的表現方式。當極簡主義者強調從材質與物體中創造「物體

³² Sidney Tillm, "Earthworks and the New Picturesque", *Artform* 7, 1968, pp. 43-45

³³ Gilles Tiberghien, *Land Art*, New York, Princeton Architectural Press, 1995

³⁴ 參展的藝術家包括，Bruce Nauman, Carl Andre, Robert Morris, Richard Serra, Michael Singer, Michelle Stuart, Patricia Johanson, Christopher Wilmarth, Eric Orr, Robert Irwin, Sol LeWitt, James Turrell, Keith Sonnier 和 Robert Smithson.

情境」時，「光與空間」藝術家則進一步捨棄材質與物體，強調所創造出來空間與光影的經驗。評論家珍·巴特菲（Jan Butterfield）描述這批藝術家有興趣的是「陽光在水面上反射的波動、樹梢間閃爍的光影與一灑而出的月光」，³⁵ 所以這些藝術有時候也被稱為「現象藝術」（Phenomenal Art）。³⁶ 這種觀點與中國傳統的「情境」美學所強調的「空中之音，象中之色，水中之月，鏡中之相」³⁷有異曲同工之妙，中國空間美學的表現可說在這批「西方」藝術家的手中達到極致。例如詹姆士·特若（James Turrell, 1943-）的作品《天空》（Skyspace），巧妙的運用自然的天空色彩變化，在所建築的小空間天井上，透過燈光的調節，讓觀眾親身體驗微細的天空顏色變化。藝術家透過巧手，讓我們體會到，我們每日仰望而忽略的天空，居然有這麼豐富的顏色變化，這個作品堪稱為「光與空間」的經典之作（圖 19），也可以說為理想風景做了最當代的詮釋。

這些「光與空間」藝術家可以被視為將東西方文化混血並運用在當代藝術創作上的先鋒者，也可以說是理想風景的當代繼承者。他們的努力為後來的藝術家開了先例，並鼓舞後人為劇場性空間的藝術創作作更深入的研究。然而與極簡主義藝術家所不同的是，這批藝術家中如羅伯特·爾文（Robert Irwin, 1928-）、詹姆士·特若和布魯斯·紐曼（Bruce Nauman）等人在當代藝壇仍然十分活躍，至今仍持續在創作中，並參與許多大型的造景計畫。他們有許多作品的規模，甚至超越前代的地景藝術家。例如特若最著名的《羅丹火山口計畫》（Roden Crater），將亞利桑那州死火山的噴火口改造成一個可以肉眼大型觀測的大型天文台（圖 20），透過身處於火山口中的體驗，領略自然的時空之美。

綜觀整個二十世紀戰後視覺藝術的演變，劇場性特質在視覺藝術作品的發展中有著越來越重要的地位，這個特質可以普遍的在當代藝術的作品中被看見，以及被體驗到。總結劇場性特質，在地景藝術以及當代藝術上所展現的特質有：一、著重時間與場所特質共同存在於作品中。二、觀眾的參與為完成作品的必要元素。三、著重觀眾於作品空間中行走的身體經驗，而非作品外觀的視覺欣賞。四、探討參與者與作品間互動與主客觀流動的個人情境體驗。

藝術家們對於理想風景的追尋似乎未嘗止息，我們看見一代代藝術家對於藝

³⁵ Jan Butterfield, *The Art of Light + Space*, New York, Abbeville Press, 1993, P.14.

³⁶ 這些藝術家中較著名的有 Robert Irwin, James Turrell, Maria Nauman, Douglas Wheeler, Bruce Nauman, Eric Orr, Larry Bell 和 De Wain Valentin.

³⁷ 「空中之音，象中之色，水中之月，鏡中之相」原文出自佛家的象喻，嚴羽將其借用於《倉浪詩話》中代表其以禪語論詩的傾向。此一詞句多用於指出中國傳統「境界美學」中詩、畫與庭園的創作精神。

術表現的形式不斷的推陳出新，也讓觀眾不斷的對於我們的生活空間產生新的視點與新的身體經驗。美中不足的是，雖然這種劇場性特質的理想風景部分源自於中國園林的空間哲學思維，但可惜當代的華人藝術創作卻少有朝此方面發展。反而是部分西方藝術家有較深刻的體驗，就作品本身所傳達與塑造的「情境」來說，許多當代西方藝術家的創作如羅伯特·爾文與詹姆士·特若等人的作品，似乎比多數的中國當代藝術更能彰顯中國傳統空間美學精神。本文的探討或許還有更深入闡述的必要性，但初步的研究成果，與所釐清的歷史脈絡，也許可以為有興趣的相關研究者或藝術創作者提供另一種思考的方向。

參考文獻

- 莊育振，〈理想風景的追尋——從十八世紀英國如畫美學的觀點談攝影的劇場性〉，《臺灣美術》78期，2009年10月。
- 馬可波羅撰，沙海昂（A. J. H. Charignon）註，馮承鈞譯，〈大汗之宮廷〉，《馬可波羅行記》第1卷第83章，台北，商務印書局，2000年。
- Butterfield, Jan, *The Art of Light + Space*, New York, Abbeville Press, 1993.
- Beveridge, Charles E. "Frederick Law Olmsted's Theory of Landscape Design", *19th Century*, 3.2, 1977, pp. 39-40.
- Chuang, Yu-cheng, *The Chinese Jingjie and the 18th-century Western Picturesque*, Saarbrücken, Germany, Lambert Academic Publishing, 2010.
- Curl, James Stevens, "Sharawadgi", *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, 2000. March 31, 2010, [http : //www.encyclopedia.com/doc/1O1-Sharawadgi.html](http://www.encyclopedia.com/doc/1O1-Sharawadgi.html)
- David J. Clarke, *The Influence of Oriental Thought on Post-war American Painting and Sculpture*, New York, Garland, 1988.
- Fried, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p.152.
- Gail Gelburd and Geri De Paoli, *The Transparent Thread : Asian Philosophy in recent American Art*, Hempstead, NY, Hofstra University and Bard College, 1990.
- Gelburd, Gail Enid. *Far Eastern Philosophical Influences on Environmental Art, 1967-1987*, diss., City University of New York, 1988.
- Gilpin, William, *Remarks on Forest Scenery and Other Woodland Views*, London, n.p., 1971.
- Grese, Robert E., *Jens Jensen : Maker of Natural Parks and Gardens*, Baltimore, Johns Hopkins

- University Press, 1992, p.12.
- Herrera, Hayden, "Michael Heizer Paints a Picture", *Art in America* 62, November-December 1974, p. 92.
- Kearns, Diana, "The Willow Pattern", *World Collection Net Magazine*, Issue 32. World Collection Net, March 3, 2010. [http : //www.worldcollectorsnet.com/magazine/issue32/iss32p5.html](http://www.worldcollectorsnet.com/magazine/issue32/iss32p5.html)
- Kostelanetz, Richard, *John Cage*, New York, Praeger, 1970.
- Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA, MIT Press, 1977.
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA, MIT Press, 1986.
- Michael Heizer, quoted in Hayden Herrera, "Michael Heizer Paints a Picture", *Art in America*, 62, November-December 1974, p. 92.
- Olmsted, Frederick Law, *Walks and Talks of an American Farmer in England*, 1851, Ann Arbor, MI : University of Michigan Press, 1967.
- Price, Uvedale, "An Essay on the Picturesque", *The Genius of the Place, The English Landscape Garden, 1620-1820*, John Dixon Hunt and Peter Willis (ed.), New York, Harper and Row, 1975, pp. 354-57.
- Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque*, London, J. Robson, 1794.
- Downing, Andrew Jackson, *A treatise on the theory and practice of landscape gardening, adapted to North America*, first edition, 1841, New York, Agricultural Book Publisher, 1850.
- Robert Smithson, "Frederick law Olmsted and the Dialectical Landscape", *Artforum*, Vol. 11, no. 6, February 1973.
- Ross, Stphanie. "Ut Hortus Poesis—Gardening and her Sister Arts in Eighteenth-Century England", *British Journal of Aesthetics*, 25.1, 1985, pp.17-32.
- Tiberghien, Gilles A, *Land Art*, New York, Princeton Architectural Press, 1995.
- Tillm, Sidney, "Earthworks and the New Picturesque", *Artforum*, Vol. 7, no. 3, 1968, pp. 43-45.