

「後自然」概念下的藝術實踐與環境認同： 以2018臺北雙年展為核心的討論*

Artistic Practice and Environmental Identity Under the Concept of “Post-Nature”: Taipei Biennial 2018 as a Case in Point

黃宗潔**

Tsung-Chieh HUANG

一、前言

近年來，透過藝術形式呈現人與自然、生態環境關係之思考，可說是當代藝術常見的主題之一；另一方面，美術館也試圖打破民衆將其視為曲高和寡「藝術殿堂」的刻板印象，更有意識地與在地連結。例如2018年大臺北當代藝術雙年展「超日常」的策展人張君懿，就曾明確指出展覽空間所在的「北區藝術聚落」與「九單藝術實踐空間」，是由過去臺藝大的教師眷舍所改建，但這些老舊眷舍隨時會面臨拆除的命運，因此她在策展時，其中一個目標即在於希望可以「為這片聚落做些什麼，來把這些房子的影像、歷史以及『居民曾經居住在此』這件事留存下來」（張韻婷、盧思諭 2018/11/25）。在這個前提之下，該次展覽呈現出別具創意的多重策展空間。

與此同時，2018年臺北雙年展「後自然：美術館作為一個生態系

投稿日期：2019年07月01日。接受刊登日期：2019年12月26日。

* 本文之定稿蒙匿名審查委員給予寶貴的建議與修訂意見，謹在此致上謝意。

** 黃宗潔，國立臺灣師範大學國文學系博士。現任國立東華大學華文文學系教授。長期關心動物倫理相關議題，著有《倫理的臉：當代藝術與華文小說中的動物符號》、《牠鄉何處？城市·動物與文學》、《生命倫理的建構——以臺灣當代文學為例》等。

聯絡方式：tchuang@gms.ndhu.edu.tw。

統」，同樣意識到藝術介入社區的可能性與重要性，策展人吳瑪俐與馬納克達（Francesco Manacorda）強調美術館乃是「活的有機體」（臺北市立美術館2018: 15），應將藝術以外的在地視角納入。此次展覽亦是臺灣自2014臺北雙年展「劇烈加速度」以人類世的人與環境關係為題後，再次以自然生態為關注核心的大型策展。當環境加速崩壞，藝術如何介入社會，並成為開啓觀者思考的媒介，顯然已成為近年來藝術領域的重要課題。

值得注意的是，當環境議題的關注或連結，成為藝術領域的核心價值之一，也讓作品相對受到更多與更嚴格的檢視。2019年北美館所展出的「聲動：光與音的詩」即為一例。該展覽中由方思瓦（Michel François）的作品《走過霓虹燈管》，以240支碎裂燈管鋪成地毯，就引發是否會造成汞污染的質疑。儘管館方回應時強調布展空間為密閉狀態，處理方式經過專家評估，展畢亦會交由環保署認證之回收公司處理（臺北市立美術館2019），但此次爭議事件仍凸顯出美術館作為在地空間，觀展民衆和藝評人對於展覽空間與整體環境之間的關聯，以及從布展到展覽結束的整體流程之關注均較過往來得高。因此，北美館於2018臺北雙年展所標榜之「後自然」的概念，就更值得留意。

不過，雙年展雖以「後自然」為名，對其概念究竟何解，卻未進行太多具體的說明。基本上，由策展理念可以看出，「後自然」並未被單獨解釋，而是和「生態系統」並置在一起，強調「藝術、理論、社會和政治環境相扣，將有助於全面理解生態系統是如何產生，以及生態系統如何透過各種協作與適應變化而再生」（臺北市立美術館2018）。儘管以「後自然」作為策展的核心理念，但雙年展作為跨國藝術家發揮與表達的場域，若定義過於狹隘，反倒可能縮限了想像與表達空間。但為進一步討論這些作品，本文將試圖為後自然的觀念勾勒出較清晰的輪廓。

嚴格來說，目前並沒有一個較具系統性或較完整的「後自然」理論，若將其置於眾多以「後」為名的系譜中進行思考，那麼後自然或可借用「後人類」的概念，宣稱一種更為解構、混雜的狀態，不只在於鬆動原本對自然的定義，此一鬆動的模式會有更多流動的，介於人、自然、生物、

非生物等物質狀態的混雜共生之呈現。有趣的是，後自然與後人類確實也彷彿雙胞胎一般，擁有類似的思考起點和關懷——畢竟，人類長期以來將自然／文明二分的模式背後，等於將人類獨立於自然體系之外，但人類生為地球系統的一部分，我們的行為模式造成的影響，已遍及所有生物。地質學家克魯琛（Paul Crutzen）於2000年提出的「人類世」一詞，儘管在學界仍有不少爭議，但毫無疑問已迅速成為用以理解人類活動的新概念：人類對地球系統運作之影響，已必須定義為新的地質時期。

無論將人類世的起點定在何時、¹用正面或負面的態度看待它，人類世的概念都提醒我們重省人類作為改變自然之力量與影響。這當然不會是只有地質學家注意到的現象，科學、哲學與社會學等領域，將關注重點放在機器如何重新定義了人與其他生物的邊界，「後人類」的概念於焉出現。此一詞彙最早於1985年出現於斯特林（Bruce Sterling）的小說，1988年哈洛葳（Donna Jeanne Haraway）發表的〈賽伯格宣言〉一文，被視為後人類概念的重要濫觴，「後生物學」（postbiology）等關於有機生物如何結合生物演化與人類技術適應環境的研究亦逐漸開始發展（海爾斯2018: 14-15）。綜而言之，無論後人類、後自然、後生物學，這些以「後」為名的概念究竟該如何定義，或許言人人殊，實際上仍有核心交集，就是反思人類作為如何影響了當代生態環境。這亦是何以這些相關論述，時常與「人類世」的討論相呼應。拉圖（Bruno Latour）在《面對蓋婭》一書中就曾指出：「深層生態學過去一直夢想著，只要人們轉念關照自然，便能擺脫掉政治上的爭論；然而在人類世時期，這樣的夢想已然化成泡影。我們已完全進入到後自然的階段」（2019: 220）。²他同時幽默地反問：「我們已同時進入了後自然、後人類，又是後知識論的時期！〔…〕這樣製造太多的『後－什麼』了吧？」（ibid.: 222）。這些夾纏不清的「後－什麼」，理

1 目前對於「人類世」由何時展開，學界仍有不同看法，路易斯（Simon L. Lewis）和馬斯林（Mark A. Maslin）在《人類世的誕生》一書中詳述了不同立場的相關討論，並主張以1610年作為人類世的起點，認為如此將能同時符合地質時期劃分的氣候及生物轉變兩個條件，並囊括工業革命以來的影響（路易斯、馬斯林2019）。

2 底線與粗黑體均原書所加。

論脈絡各有不同，但究其目的，都不脫反思人所扮演的角色，以及其他生物與人類自身又是如何回應此一劇變年代。

以「後自然」為題的雙年展，也因此成爲一個展現跨領域回應「後—什麼」年代的入口。承前所述，後自然的觀念或許會令觀者想像此次參展作品多半具有解構與流動性的特質；然而，另一方面，由於期待美術館扮演「融入在地社群與文化的社會參與者角色」的策展目標（臺北市立美術館2018: 15），本次雙年展同時邀請衆多在地社群團體如臺灣千里步道協會、基隆河守護聯盟等，以壁報或影像形式呈現理念。這些帶有社會運動的宣導性質，具社會關懷與生態中心取向的展示方式，亦不意外地引發「是否能算藝術」的討論。

哪些作品能稱爲「藝術」或許是個大哉問，但參展單位與參展者「並非藝術家」則是較爲明確的事實。對此，策展人吳瑪俐明確表示「非藝術家」的參與，並非爲了讓NGO「變成藝術家」，而是藉此打造更豐富的互動性與對話性：「NGO不善於視覺藝術，但他們的專業領域有各種聽覺、嗅覺、身體覺知等方面的展現，例如千里步道協會不只是修復步道，還結合了當地文化與歷史研究，這項行動本身就是藝術品」（諶淑婷2018）。然而，若先不論由美術館延伸出去的踏查與導覽行動是否爲藝術，當多數觀者的經驗可能只停留在「逛美術館」的部分時，大型壁報的展出效果，就難免見仁見智。有論者直指這是展覽中最讓人「無感」的部分，會令觀者「產生宛如逛著旅展或博覽會的疲累感，這種跨場域展出但是在形式上卻毫無連結的方式，很容易淪爲某種政治宣告，只是在訊息爆炸的當代，這種宣告是否依然有效很讓人質疑」（陳韋鑑2018）。

不過，上述爭議反而凸顯了2018臺北雙年展「後自然：美術館作爲一個生態系統」，在近年衆多大型藝術策展中的指標性意義。我們不妨將「後自然」與「美術館作爲生態系統」視爲兩組概念的並置，美術館作爲生態系統，可以是後自然的補充，也可以是兩種形式／理論的共同呈現，它們透過「自然」或「後」自然（端看你如何定義「自然」這個概念），被收束在同一個展場空間中，部分作品兩者兼具，但也有不少分屬兩端。

不過，這反而使得參展作品之間得以產生更多維度的對話空間。它既代表了藝術空間與在地環境益發緊密的連結，同時又可看出當代藝術如何成為藝術家回應社會議題、彰顯自身認同的媒介。以下，本文即試圖以此次展覽作為討論核心，思考這些收束在「後自然」概念下的藝術作品，各自展現了什麼樣的不同價值取向，再以「非藝術家」進入策展激盪出的對話可能，論述這些不同形式的展出，將帶來什麼樣的認同想像。

二、以藝術打造多元的「後」自然想像³

如前所述，若要觀察藝術家如何回應「後自然」此一核心命題，前提自然是他們／我們如何定義或理解「後自然」的概念。相較後人類強調「人與機器、內在精神與外部裝置兩者間的反饋迴路（feedback loop）」、著眼於科技如何重新定義了人與生命的意義（林建光、李育霖2013: 4），後自然所關注的，亦與科技如何改變自然息息相關。當科技介入自然，會產生什麼樣的化學作用，人類在其中所扮演的角色，如何加速或直接造成某些改變，又該如何藉此重省與重新定義人與自然，就成為2018臺北雙年展參展作品常見的思考方向。

（一）以科技反思科技

在該次展覽中，有不少作品透過科技的手段，對科技進行反思。夏利耶（Julian Charrière）的作品《變質岩》即為一例，他將電子垃圾「經由不同的科技設備熔化後形成人造熔岩」（臺北市立美術館2018: 28），並以傳統自然歷史博物館展示珍藏礦石的方式展出，這個看起來像是礦石標本，實際上也的確曾經來自礦物——因為每隻iPhone都含有部分稀土礦物——的人造熔岩，乃是「數位時代的地質學」（ibid.），藝術家以擬真的手法，創造出人造與真實間的曖昧性，也隱然回應了「人類世」概念下的地質想像。這些由電子垃圾再造的熔岩，既是也不是它們原本的質地樣貌，而在一個電子垃圾已然氾濫成災的年代，這些電子廢棄物的短暫「一生」，就以一個

3 本文內容有部分作品的介紹，係整理並引用自黃宗潔（2018）。

個人造「變質岩」的形象，在靜默中指向下一個世代「想像的地質史」。

此外，陳珠櫻的《太陽能昆蟲生態箱》、蕭聖健的《歸》，以及薩韋爾（Franz Xaver）等人的《菌絲網絡社會》，亦是較直接凸顯出機械、科技與自然之辯證的作品。其中《太陽能昆蟲生態箱》乃是運用太陽能板驅動的仿生昆蟲，觀眾若用手機或手電筒的光加以照射，「昆蟲」們就會開始鳴唱並發出閃光；與之異曲同工的則是蕭聖健的《歸》，該作品透過一個樹狀的機械鳥鳴裝置，模擬群鳥歸巢時在樹叢中跳躍移動、輪流鳴唱對話的光影聲音。《菌絲網絡社會》的結構則更為龐大，是以真菌產生的棒麴黴素（patulin）分子結構為原型製作的大型裝置，每個透明壓克力的原子球內都置入了靈芝菌絲體，並且置入傳感器，感應菌種在成長中產生的靜電力，再用接收器加以傳導，轉化為無線電聲音（臺北市立美術館2018: 3; 嚴瀟瀟2018）。有趣的是，這個仰賴高科技的複雜技術才能成立的作品，卻是為了提醒「自然網路」的存在。參與菌絲計畫的藝術家鄭淑麗在受訪時，強調菌絲與網路之間的相似性：「現在有很多關於『菌絲』的論述，說它們本身的繁殖就很像我們的網路（network），而它們是大自然的網路」（嚴瀟瀟 2018）。

《菌絲網絡社會》這個作品，某種程度上可說是呼應了生物學家于庫爾（Jakob von Uexküll）的觀點，于庫爾曾提出一種理解其他生物知覺經驗的框架，就是「在每個生物四周先吹起一個想像的肥皂泡，代表牠自己的世界，再填入只有牠自己才知道的知覺」。換言之，每種生物都有主觀知覺體驗的差異，但我們仍共享同一個泡泡外的客觀環境（Umwelt），這個環境是一個「『可感的』世界（the perceptible），而物種，包括人、動物與其他有機體，則被此一環境所包圍」（李育霖2015: 73-75），那一個個長有靈芝菌絲體的透明壓克力原子球，無疑是于氏泡泡具象化的最佳體現，提醒我們超乎人類日常感官之外的世界。

另一方面，鄭淑麗在訪談時表示，「我自己現在處於一種反技術的狀態中，作品中也經常談及電子廢料這樣的話題，我也宣稱自己現在已進入了生物網路（BioNet）的創作時期，這完全是一種反技術的邏輯」（嚴瀟瀟2018）。儘管該作品是集體創作，並不能完全代表《菌絲網絡社會》所

欲傳達的價值觀，但無論菌絲所呈現的生物網路、仿生昆蟲與機器樹製造出的鳥鳴，多少都弔詭地以技術指向反技術的某種嚮往——仿生的真正核心與其說是「仿」，不如說在於「生」，太陽能昆蟲之所以會讓人覺得有趣，是因為它們能模仿真實昆蟲的聲音動作，蕭聖健的《歸》則更明確地「背負著作者的人文鄉愁」（嚴瀟瀟2018），召喚觀者回憶日常生活的聲景中仍有鳥鳴的時光。換言之，這棵以電動轉盤、無數錯綜的線路與人造鳥鳴「活過來」的樹，是以機械形式對機械文明進行的反思。他以過往用來表現工業化與現代化之進步感的「機動藝術」（kinetic art）形式，「刻意在材料運用上呈現出一種天真、粗糙的手工性」（蕭聖健2016），模擬鳥鳴的方形木箱，更有意無意地讓人「不免覺得是棺木一般」（陳元棠2018），藉此傳達批判之意。

事實上，蕭聖健在2014年舉辦個展「日出日落」時，對自己透過機械裝置製造浪濤與船笛效果的說明，就已明確指出以科技手段批判科技的意圖：

為了重現幼時記憶中的情景，我試著在工業文明的機械產物所製造出的噪音和燈光中去尋找，在這空間中營造出兒時記憶中漫步在海邊夕陽下的氛圍。試圖藉著這個以人工方式營造出的自然美景，來反諷人類為了追求工業與科技文明的發展，而不斷去破壞身邊珍貴的自然環境的盲目行爲。（蕭聖健2014）

另一方面，蕭聖健的機械樹，與設置在美術館進門處，赫肯森（Henrik Håkansson）那棵引人注目的《顛倒的樹》，更是鮮明的對照組。赫肯森在吊掛的樹下安置了許多鏡面，透過樹影、鏡像與人（觀者）的無窮反射，讓「被物化的樹成爲一件雕塑，〔…〕這株單一的樹喻指所有樹種，以及人類與大自然的關係與對它的剝削」（臺北市立美術館2018: 18）。真實的樹以乾枯死亡的樣態被風乾物化爲雕塑，機械的樹成爲其魅影，觀者在顛倒樹下雖然無法拍攝到機械樹的影像，但它卻成爲一則顛倒的隱喻，在另一個空間與《顛倒的樹》遙相呼應。風乾的真樹與繁複的機械樹，共同訴說著鄉愁的召喚，但另一方面，卻也彷彿一則預言／寓言，在這個麻雀與昆蟲都逐漸消失在城市中的時代，會否有一天人類終究需要機械樹與機械鳥鳴、機械昆蟲來維繫虛擬的生態系統，召喚那個難以想像的鄉愁？到那個時候，鄉愁還會存在嗎？或者它們就只是一種新的城市日常之景

觀？這毋寧都是這些作品在吸睛的裝置背後，期待觀者持續思考的問題。

（二）生態主義vs.「非」生態主義

但是，亦有論者如吳嘉瑄就曾為文指出，此類鄉愁式的生態主義立場「過於簡化了科技的角色，並迴避了進一步關於科技位置或作用的討論」（吳嘉瑄2018: 18）。她引用齊澤克（Slavoj Žižek）「愛垃圾」的說法，強調世界上的各種混亂都是自然的一部分：

〔齊澤克〕批評了生態主義成爲了一種保守意識形態的角色，並提議了生態主義以外另一種人類與世界的未來關係，即是他認爲，無論世界上的摧毀或是混亂來自哪裡、原因爲何，它們本身就是自然的一部分，〔…〕因此，我們應當要更開放的、在沒有倫理框架的限制之下去看待自然，如此，我們即能將人工物（儘管它會成爲垃圾）視爲自然的一部分，並從中提煉出美感或精神價值。（吳嘉瑄2018: 18）

事實上，齊澤克所主張的這種生態觀，近年來亦不乏作家學者就此展開論述，生物學家哈思克（David George Haskell），就強調人不應自外於自然生命網絡的系統，所有人類的作爲都是自然的一部分，因此，就連一顆在「曼荼羅地」⁴格格不入的高爾夫球，他雖一度猶豫是否應該將其移除，最後卻認爲偶然來到林地中的高爾夫球，也可視爲人類這種聰明又愛玩的靈長類動物製造出來的，屬於這個世界的產物，既然來到此處，就成爲當地生態系統中的一部分（哈思克2014: 236-241）。

但是，哈思克和齊澤克所強調的重點，主要在於打破將自然與文明二元對立，並想像美好自然的傳統生態觀。齊澤克認爲我們不該一味將自然視爲需要保護的對象，拒絕彈性與改變，更重要的是，他主張人類還沒有真正進化成可以理解諸如車諾比核災這樣規模的災難，因此，看見垃圾的不完美，並在其身上創造美學維度，正是爲了應付大型生態災難的可能，「在不完美中看見完美，就是我們愛世界的方式」（齊澤克學會2011）。也就是說，齊澤克並非站在類似樂觀主義的人類世觀點」（威爾森2017），也並非真正在讚美摧毀與混亂，而是更接近哈思克的生命網絡倫理觀，強調自然包含了人與所有其他生物的整體生命，因此人類所有的

4 此爲哈思克對他在密西西比州一座樹林中所觀察的圓形林地之暱稱。

作為也都在網絡之中。一如哈思克未將被人棄置的高爾夫球取走，並非高爾夫球為曼荼羅地帶來了「美感」，而是基於「如果我們認為人工產品乃是人類加諸自然的污染物，則我們等於是在宣告人類並非自然的一部分」（哈思克2014: 238）。此種承認與接納人類「屬於自然」的想法，⁵亦非合理化垃圾與汙染的存在，而是更強烈地意識到人類無法自外於這個生命網絡的系統，從而負起應有的責任。

不過，即使從這個角度來觀察，上述所討論的幾件作品，創作者如蕭聖健或許仍抱持著有「『純粹』自然」存在的鄉愁想像，以及強烈的生態主義中心立場，但作品所採取的形式，仍是允許擁有開放的詮釋空間的，機械樹本身就具有美與冰冷的雙重性，顛倒樹的多重鏡像更是對觀者的邀請，共同映照與穿透出人與自然的複雜關係。因此，重點並不在於藝術家本人是否抱持著強烈的生態中心立場，而是在其立場與手段之間，藝術作品創造的話語是否仍然能夠保有相對的開放性、思辨性甚至曖昧性，讓作品成為思考人與環境關係的媒介——借用齊澤克的說法，亦可視為一種美學維度的創造——而非僅是藝術家的道德宣言。

當然，也有藝術家透過更為異化的方式來呈現後自然的思考，古斯塔夫松與哈波亞（Gustafsson and Haapoja）的《非人類博物館》即為代表。藝術家透過大型螢幕的影像裝置分別展示十二個主題：人、能力、怪物、資源、邊界、純度、厭惡、阿尼瑪、柔軟、距離、動物與展示，藉此解構人與非人的界線（臺北市立美術館2018: 42）。展覽內容包括若干動物標本等常見的「博物館」陳列項目，但真正的核心是透過前述影像裝置所營造的沉浸式體驗：巨大的蟑螂光影在黑暗中如此搶眼，讓人對厭惡生物難以迴避，觀者透過傾聽與觀看，穿越黑暗甬道中設置的重重迷障，也同時穿越

5 不過，由於人「屬於自然」的概念，仍隱含著將人與自然二分的語意，因此亦有學者主張以其他方式來表達人與自然不該二元對立的態度。例如拉圖就主張，「人與世界關係」之類的用語，都假設了自然與文化的界域（domain）是分開的，但我們處理的是同一個概念，只是把概念分成兩個部分，因此他認為「屬於自然」這樣的詞句並沒有太大意義，因為自然僅是一個複合體中的一個元素，該複合體則是：自然、與自然配對的文化，以及分配兩者特徵的操作者。他據此主張以「自然／文化」來強調兩者的一體性。參見拉圖（2019）。

了一場黑暗的非人化歷史導覽。

又如弗蘭肯 (Lode Vranken) 等「未來農夫」的《種子之旅》、古騰 (Ingo Günther) 的《世界處理器》，以及吳明益小說《苦雨之地》皆被視為更具開放性，以「有別於生態主義的進路來思考並關懷數位科技本身」的作品 (吳佳瑄2018: 17)，其中《種子之旅》的起點，乃是二十多位涵蓋藝術家、人類學家、生物學家、麵包師傅、農夫、水手等不同職業領域的成員共同組成的未來農夫，帶著古代穀物搭乘一艘1895年製的木製帆船，沿著奧斯陸到伊斯坦堡蒐集穀物的旅程。如今仍在持續中的這個計畫，一方面逐步累積種子庫的資料，另一方面在歷史縫隙中殘留的黑麥等穀物種子，也見證了如今農業的同質化現象 (臺北市立美術館2018: 46)。若就此計畫組成成員的多樣性來觀察，他們確實呈現了某種更接近「酷兒式生態」(Queer green) 的實踐模式，⁶但從另一個角度來思考，我們可以發現未來農夫的酷兒式生態，或《非人類博物館》所凸顯的各種異化，背後仍然有著強烈的「回望歷史」的意圖，無論是蒐集戰火中倖存的種子，或是非人類博物館以當代科技的螢幕光影裝置投影的那些殺戮史，都說明了我們不可能以背對歷史之姿朝向未來。

古騰的《世界處理器》與吳明益的《苦雨之地》則更直接地帶領觀者／讀者思考數位時代的訊息連結模式。古騰以色彩各異的發光地球儀，組成了相當炫目迷人的視覺饗宴，但若走近觀看，就會發現每個個別的地球儀，都是一則則統計數據的呈現，例如各國生育率、難民潮、二氧化碳排放、毒品運輸、海底光纖網路等等 (ibid.: 50)，以全觀的視野呈現當代全球化下人類的移動與互動；《苦雨之地》中則安排了一種名為「雲端裂縫」的電腦病毒，在破解中毒者的電腦後，會將該硬碟的「鑰匙」寄給某個透過大數據分析出的親近對象，因此小說中的某些角色甚至會非常希望電腦感染病毒，才能收到來自自己逝家人的訊息。無論是《世界處理器》或《苦雨

6 酷兒式生態反對一種恆常的系統框架，認為沒有任何生態行動是絕對正確的，因為由相互關聯的生命體組成的系統本身就必然是一個持續變動的狀態，在此概念下，生態政治應該是更接近無政府主義的態度。見吳嘉瑄 (2018: 11-12)。

之地》，確實都沒有任何說教的、保守的、二元對立的生態觀，對於當下科技主導的文明進程與世界變化，也都抱持著更為彈性的想像。古騰透過快速「失效」的歷史數據得出的結論尤其值得深思：「標準的歷史數據不見得是用來推斷未來樣貌的最佳工具；此乃因科技進步飛快，氣候變遷加劇，我們已不是呈線性發展。所以他近期的地球儀多為預示性的，此乃得益於替代性的數據外推，亦即採競爭方法學並導致相互矛盾的預測」（ibid.）。

細究這些作品，我們不難發現，其中部分地球儀敘述的主題，無論是海上溢油、枯竭的漁場、森林大火、農業生物多樣性、車諾比輻射雲、二氧化碳排放等等，數據呈現的圖像無不令人隱隱感到不安，但古騰企圖透過地球儀展現的思考遠遠超過「自然被人類破壞」的單一命題。事實上，若觀者願意一一細讀，就會發現古騰的《世界處理器》涉及的面向之廣：舉凡政治、經濟、科學、哲學、人文、生態無所不包。其中最耐人尋味的地球儀之一，或許可以2005年的〈世界指南〉為代表，這顆地球儀從中一分為二，一半白色一半黑色，她的說明是：「一個用黑白來做區分的世界呼應著人類傾向抽象和簡化的天性」。⁷黑與白、自然與人類、生態與非生態、過去與未來……古騰的地球儀再次提醒我們：二元的思維，無法有效理解當前人類與環境的命運，必須以更開放的視野面對這個劇烈加速度的年代。

但無論是古騰或吳明益，他們在「非生態主義」的進路背後，也都並未排除對生態危機的呈現，對科技更非抱持著完全信任的立場，這提醒了我們，真正的重點在於作品創造了什麼樣的話語及思辨空間。如果藝術家採取的形式具有開放性，它所能開啓的對話空間就會更具多元性。更重要的是，如果我們回到「美術館作為生態系統」的概念，生態系統更需要納入多樣性的視角，甚至這些作品彼此之間也需要具有實質的互動關係。例如就有論者指出《菌絲網絡社會》的音量過大，使得相鄰作品受到干擾，此一「美術館內的生態協調」（袁嘉駿2019），提醒我們這些作品之間，其實也呼應著前述生命網絡的概念，若將其視為不同的節點，它們彼此之間的相連與對話，同樣具有動態的複雜互動，從而豐富我們的感官體驗與

7 此處參考了展覽現場下載的作品說明。

觀看事情時的切入角度。

綜觀2018臺北雙年展，當可發現許多作品都強調非視覺以及非人類的感官體驗。例如畢曼（Ursula Biemann）的錄像裝置《聲海》，描述一位環保運動者所扮演的海底觀察員，透過水中聽聲器和拋物面反射式麥克風偵測到的深海／聲海訊息（臺北市立美術館2018: 36）；范欽慧以郭雪湖1928年的畫作《圓山附近》為起點，模擬90年前的「聲景」，再循此路徑對照如今圓山附近聲景的藝術行動（ibid.: 78），亦為箇中代表。至於非人類的「換位思考」，則如曼甘（Nicholas Mangan）的《白蟻經濟學》，除了透過3D列印的石膏、汙泥等材料模擬蟻丘被切割後的形象，更以錄像檔案帶出一段人類破壞自然、又希望讓自然為己所用，以白蟻來定位地底礦藏的歷史（ibid.: 44）；侯志仁和鄧信惠《植物眼中的臺北》，試圖透過植物的視角，去人類中心地重新看待臺北，並透過某種擬人化的方式，模糊自然與非自然的界線（ibid.: 88）。

這些作品不只呼應了雙年展宣言所強調的，希望「跳脫人類本位主義，〔…〕將整個星球視為一個整體，當中各種生態系統相互依存，並棲居著彼此共利的多樣生物」（ibid.: 44），亦體現了創作者試圖用更開放的態度，將其他生物甚至非生物感受的可能性納入之嘗試。當我們透過這些作品，動員更多感官去發現這個地球上變動不居的生命、環境型態，或許才能真正跳脫人與自然二元對立的陷阱。下一節所討論的，就是這些立場與形式各異的作品，指向了什麼樣多聲複調的環境認同與價值觀。

三、環境認同的多重對話

（一）在地的連結，系統的觀照

如前文所述，「後自然」與「美術館作為生態系統」可以相互補充，也可以是兩種形式／理論的並置。若將重點放在觀察藝術家如何呈現「美術館作為生態系統」的概念，可發現不少作品是透過在地性的置入來呈現。例如《非人類博物館》的思維方式是「後自然」的，但它在展出時選

擇與在地的學者、作家、社運人士進行訪談，將內容剪接後於入口處反覆播放，又是此次雙年展期待「美術館作為融入在地社群與文化的社會參與者角色」之實踐模式，透過在地的不同視角，讓社會參與者進入美術館，反之，也讓美術館扮演觀者、行動者與藝術家之間的中介角色。另外有些作品或者帶有強烈的自然關懷或利他主義，或者從美術館空間出發，實踐藝術進入社區的精神與可能性。如布爾達科夫（Alexey Buldakov）的《貓抓板》，以及格林富特（Tue Greenfort）的《白頭翁》。

布爾達科夫向來關注動物如何在城市空間中生存的議題，他的《99%》以裝置藝術的形式製造鴿子的停憩處，讓鴿糞掉落時組成99%的字樣，暗喻人類只是眾多生物中的1%，其他99%的生物其實自顧自地活著，對人並不感興趣，但1%的人類卻掌握著99%生物的命運。此次雙年展前，他實際走訪猴硐，觀察當地的人貓關係，從而有了這個以實際貓抓板組成的裝置作品。此作一方面延續布爾達科夫透過藝術作品展現利他主義的精神——他曾設計太陽能裝置讓鴿群得以度過俄國寒冷的冬天，另一方面貓抓板上的貓浮球，則由猴硐貓友社等當地志工繪製，讓作品與社區產生連結。

至於格林富特的《白頭翁》，是一段八分多鐘的錄像，但如果觀眾缺乏看完的耐性，可能會納悶為何這則影片只是拍攝美術館中庭或周邊走動的路人。事實上，白頭翁在中庭的幾個大型盆栽上築巢，影片捕捉了白頭翁育雛的畫面、員工因對白頭翁感興趣而在社交活動上發生的變化，以及建築物上方飛過的飛機聲。換言之，中庭不只「呈現了人類、動物、科技之間三角關係的縮影」（*ibid.*: 22），更直接顯示美術館空間本身就足以作為藝術與社區互動的媒介。

又如趙仁輝《當世界碰撞》，既是藝術家虛構的「批判性動物學家研究所」的成果之一，又同樣將在地元素置入。趙仁輝長期關注人與自然關係，思考消失的自然、人造自然等議題，例如2013年的《世界金魚皇后》和《方蘋果》，以噴墨印刷的金魚與蘋果圖像，展示被人類基於各種目的改造甚至創造的動植物——金魚此種人為創造的常見魚類，不會被納入任何自然史的百科全書，但很少人從這個角度注意過金魚的命運。趙仁輝藉

此提醒觀者思考，人類「是如何定義甚至操控其賴以生存的自然環境的，而這種變異的結果又是如何在不斷重複中被視作理所當然的」（上海外灘美術館2017）。他說，「我以為人類一直是熱愛自然的，同時我們想要認識自然，但當我們熱愛某物時，我們同時也想要擁有它，想要控制它，所以我們對自然的愛裡含有某種病態的東西」（ibid.）。

人總是將某種病態的愛投射到生物身上，以自身好惡定義物種應否繼續存活，展覽中呈現德國昆蟲學家赫伯特·斐德納（Herbert Weidner）的害蟲標本收藏，以及他為「害蟲」所下的，翻轉大眾既定印象的定義：「以人為中心思考，因而危及昆蟲、動物的自然生態，讓牠們處於不安之境」（臺北市立美術館2018: 40），可說間接說明了作者本人的態度。另一方面，趙仁輝對臺灣外來種問題與野鳥救傷進行的研究，除了帶有某種「社會參與藝術」的性質，受傷野鳥經獸醫縫合翅膀並植入金屬的現象，又何嘗不是一種「後鳥類」的形象？當世界碰撞，我們該如何回應撞擊下扭曲的自然？當外來種放到整體生態環境進行思考，人與生物的跨界流動是否可能產出一本不同於主流敘事的新「碰撞指南」？則是藝術家自身持續關注，也留給觀眾思考的艱難問題。

上述作品一方面透過在地元素的置入，讓美術館空間成為介入社會的平臺，同時也讓觀眾對相關議題產生切身感，但我們不難發現，在地連結的背後，其實這些作品仍具有整體生態系的觀照，召喚地方感、地方認同並非這些藝術家的主要意圖。布爾達科夫所欲探討的，乃是城市空間與生物的互動關係，這些生物可以是鴿子，可以是貓，也可能是野豬、野狗或其他，重要的是城市是否能夠創造一個足以讓其他動物休憩生存的空間，而非只是呼籲觀者關注貓在猴硐的處境。

《當世界碰撞》觸及的外來種問題則更複雜，趙仁輝2017年的作品《聖誕島：自然而然》，就已呈現聖誕島上的貓被人類帶入後，因缺乏天敵大肆繁殖，最後為保護島上稀有物種而遭滅絕的歷史。他以攝影作品和裝置藝術重述聖誕島的故事，值得注意的是，「在展覽的最後一部分，藝術家大膽假設了一種一勞永逸的方式維護聖誕島的生態系統：徹底清除所

有入侵物種——包括人類，也選擇離開島嶼」（空藝術2017）。趙仁輝強調，以聖誕島來說，確實就是「人的到來，讓自然消失了」，但他也同意「每個島嶼都會有自己的故事〔…〕面對不同的形勢，要有不同的觀念去看待」。⁸每個島嶼都有自己的故事，也有相對普遍性的問題，物種或有差異，但其中涉及的倫理思辨卻是相通的。2019年四月，澳洲政府再度宣布為搶救原生物種，預計在2020年之前撲殺兩百萬隻貓，在整體環境益發不利生存的情況下，貓對一些小型動物的威脅宛如最後一根稻草，但科學家以空投毒香腸等方式進行的撲殺行動，仍引發了各種不同理由的爭議，⁹這不只是原生種與外來種的戰爭，而是人看待自然的態度、對待外來種的方式，如何因應當前危機之餘又兼顧倫理考量的考驗。

2019年，趙仁輝再度以《新森林》，提出他對「外來」物種與「原生」環境碰撞的持續關注。外來與原生間的衝突，除了物種之間的競爭，更來自「人們試圖對被擾亂的自然進行再控制」。該展覽有許多未附文字說明的單純圖象，透過影像合成的方式，製造虛實難辨的生態攝影，藉此挑戰觀眾對於科學和影像的輕信。他說：「我藉由科學的語言和表象來進入藝術，以此審視人們是否會對藝術給予同等的信任和信仰」（李娉婷2019）。趙仁輝以科學包裝的藝術之眼，無疑提醒了觀者，思考環境與倫理議題時，永遠沒有快速簡單的答案。

（二）在地認同與身分政治

但是，如同趙仁輝在思考外來種議題時所感嘆的：「很多時候，也是因為人類的時間軸沒辦法等這麼長，看看十幾二十年後的改變，讓我們必須要現在就決定移除這些物種」（ibid.）。對於關心環境的人來說，崩壞的速度太快，也構成「時間軸沒辦法等這麼長」的理由。複雜思辨顯得緩不濟急，起身行動比較實際。具有宣導性質的作品，就更直接地回應了此種急迫感。

事實上，2018臺北雙年展亦可說是吳瑪悒長期以來推廣「藝術進入社

8 引文見空藝術（2017）。有關趙仁輝《當世界碰撞》及《聖誕島：自然而然》的分析，則參閱黃宗慧（2019）。

9 有關澳洲撲殺野貓的新聞，可參閱Aguirre（2019）。

區」理念之呈現，強調跨界的、多元的、在地聲音的納入，以及美術館空間作為平臺，與地方互動的可能性，前述《白頭翁》即可說是體現此一價值觀的代表作。有趣的是，本次雙年展大量「非典型」或非藝術的NGO團體之參展，卻更接近逆向的「社區進入藝術」。這些團體都是長期耕耘於臺灣，為環境議題付出心力的單位，包括原轉小教室、柯金源+「我們的島」、黑潮海洋文教基金會、臺灣千里步道協會、打開綠生活、基隆河守護聯盟、晁瑞光+臺南社區大學等。展覽的形式雖然因為多數為靜態壁報的陳設，而引發前文所述的種種批評，但陳韋鑑所指出的隱憂：「過度強調論述時，會讓展出的作品成為策展論述的佐證，反而讓作品召喚的感知範圍被策展論述壓縮，進而失去了更多的對話空間」（陳韋鑑2018）。誠然是美術館在當代策展論述與實踐上，以及所有帶著宣傳／宣導意圖的藝術作品，都必須回應的挑戰。

因此，在操作的層面上，我們可以看到各單位都安排了不少延伸的講座與活動，試圖從單聲道式的宣導轉為互動式的經驗，例如「打開綠生活」，安排三場不同路線的社造基地巡禮：「養蜂探索」、「蝠氣小站」與「沿著圳落去散步」（臺北市立美術館2018: 65）；基隆河守護聯盟、千里步道協會等也同樣安排走讀形式的導覽，前者透過騎乘單車與龍舟體驗認識基隆河岸的人文生態，後者則包括美術館周邊的劍潭山步道、圓山水神社、仙跡岩、福州山到中埔山等區域的步道走讀（ibid.: 63, 67）。這些活動都聚焦於透過實際體驗，讓參與者認識該單位的理念與軌跡，從而對其關注之議題引發興趣或進一步的行動。也就是將美術館作為促成民眾思考生態議題、展開生態關懷的起點，帶有強烈的在地認同之召喚。但無可否認的是，這些行動的形式，與各單位原本就會辦理的活動並無不同，只是場地搬到美術館進行運作，這亦是筆者將其稱為「社區進入藝術」之因。

在這類型的作品中，原轉小教室更為明確地將土地正義與身分政治的議題連結。這個由馬躍·比吼、巴奈等人為核心成員，為抗議「原住民族傳統領域劃設辦法」而展開的社會運動，在美術館中以倒掛帳篷、運動毛巾、彩繪石頭的環圈，以及募集而來的原住民運動物件所編織的百合花型裝置，加上文件展示、七場「凱道小講堂」等形式，來延續運動的聲音，

「將原住民傳統領域議題引入美術館中，激發討論與互動」（ibid.: 52）。藝術與政治向來難以切割，「宣傳性藝術」（propaganda art）更具有某種曖昧性，它可以同時涵蓋極權政治的宣傳，以及革命性的抗議行動，如克拉克（Toby Clark）所言：「藝術可以透過自身之效果和位置、其於公共或私人空間裡的框架，以及與他類物件和行動之網路關係而變身為宣傳。創造出某種意識形態論述的方法幾乎都是沒有界線的——不論建築、戲劇、音樂、運動、服飾、或者髮型設計，皆能傳達出一種政治觀點」（克拉克 2003: 25）。由於任何方式和手段都可能成為宣傳的一部分，某些行動藝術和抗議行動之間的界線許多時候也就顯得難以分辨，例如：

1970年福克斯（Terry Fox）在柏克萊大學所屬美術館前，便以一具美軍於越戰當中所使用的一種火焰噴射器焚燒了一張大型花床，他將此表演稱作《枯葉戰》（*Defoliation*），以避免錯失重點。基本上，就一件「藝術品」而言，此行動其實和暴力性抗議活動時常發生的意外事件無甚差別，充其量只暴露出隱藏於美國社會的深度危機。（ibid.: 181）

克拉克據此強調，藝術、政治、宣傳之間的三角關係，其實並非那麼涇渭分明，藝術的確是當代承載意識形態的重要形式。

然而，當認同的意識形態被視為作品的核心價值時，如何避免其他面向的思辨可能被稀釋，亦為不容忽視的問題。舉例來說，2019臺灣文博會其中一個展覽項目，在空總當代文化實驗場之「混水釣蝦場」特展，於策展理念強調：「希望運用『邊界與時代記憶的再詮釋』的行動，同時以『混水』這個思維去翻轉及探究這片土地上的歷史。〔…〕最後當然邀請民衆實際重溫釣蝦烤蝦活動，並參與與了解當前蝦殼幾丁質回收之生態環境議題」（臺灣文博會2019）。但事實上，整個展覽過程，所有的報導幾乎都著眼於展場變成釣蝦與烤蝦場的歡樂感。可以想像，「幾丁質回收之生態環境議題」不會是民衆關注的焦點。也就是說，當釣蝦場被搬進展場，固然具有召喚民衆共同記憶的意義，但當這個共同記憶是建立在把經濟動物娛樂化的消費模式上之時，它與該展覽宣稱的生態關懷，就難免產生內在價值之矛盾，包括動物福利與生態意識如何兼顧的倫理思考，其實都需要進一步釐清，而非不證自明的。

無論強調土地正義與身分政治，或在地關懷與認同，這類作品出現在以後自然為題的展覽中，確實很難避免令人產生如下的矛盾感：「策展人理念上相信要消除人類的自我，實際操作時又希望建構自我（臺灣身分）」（袁嘉駿2019）。畢竟，讓社會運動在美術館中延續的原轉小教室，或千里步道等NGO團體，都明顯不是為了對宣傳性藝術進行辯證思考而參與雙年展。這並不表示強烈身分認同取向的作品，與去人類中心的後自然視角不能相容，而是如畢莎普（Claire Bishop）所主張的，當代美術館需要「以更具政治性的視野來處理多重的時間性」（畢莎普2019: 29）。她以斯洛維尼亞的梅特科瓦當代美術館為例，說明該美術館必須兼顧兩種衝突的追求：「重現國族（nation-state）的渴望，以及它在這個一再呼籲跨民族（或甚至後民族〔post-national〕）文化生產的全球化當代藝術世界中追求自身目標的義務」（ibid.: 60）。換言之，美術館必須思考：「倘若過去與未來已崩解成眾多跨歷史和跨地理的群簇（clusters），我們該如何理解各種處所和各時期之間的差異」（ibid.: 31）？每個美術館，甚至每場策展回應這些探問與目標的方式必然都不一樣，但當代美術館確實正逐漸朝向一種更具實驗性、更具政治色彩與辯證性的模式，而此次臺北雙年展，或許也可視為這種辯證式當代性下的實踐之一。

四、結論

本文以2018臺北雙年展為起點，分別就「以藝術打造多元的『後』自然想像」，及「環境認同的多重對話」兩部分，討論此次雙年展可帶出的延伸思考。筆者認為，2018臺北雙年展為多數民衆展示了一種當代美術館與策展藝術的新趨勢，那就是展覽空間的再定義。美術館早已不同於過去靜態的藝術陳列空間，而是扮演更積極的角色，串連起社區、民衆與藝術家，並成為許多理念及行動實踐的展演場域。它在展覽形式上的某些創意，例如將尚未出版的小說《苦雨之地》先行摘錄，配合作者手繪的書中插圖一併展出，具體展示文學如何與藝術跨界對話。至於NGO團體進入美術館，目的並非將這些團體的成果定義為「藝術品」，而是為呈現當代藝術

展出形式及語彙的多元觀點。這些團體的環境意識及展示方式，都是非常入世的自然關懷與實踐，他們看待「自然／文明」的態度未必帶有「後自然」的生態想像，卻提供了理解人與自然關係多重形式的其中一種選項。

另一方面，美術館作為創造多維連結的平臺，此次參展作品的生態立場和認同模式必然有多元的面向，無論是透過科技的手段呈現未來世界的想像、對生態危機進行示警或強調非人類的觀看視角，均可看出美術館這個「生態系統」已具體而微地體現出後自然的多重面貌。透過藝術家豐富的想像力與創造力，那些展現「後自然」思辨的作品，帶出了重省人、環境、自然與物質等複雜互動的思維可能。而當觀者願意開始試著與這些不同角度，或許也站在不同倫理立場的作品進行對話時，我們或許就能來到一個如畢莎普所形容的，「能夠盼望未來的時期——一個當代美術館能夠協助我們作為集體去感知與理解的時代」（*ibid.*: 75）。能夠看到與感知的生命網絡是如此千絲萬縷又環環相扣，人不可能置身自然之外。

引用書目

一、中文書目

- Bishop, Claire (畢莎普) 著，王聖智 (Wang, Sheng-Zhi) 譯。2019。《激進美術館學：當代美術館的當代性》 *Jijin meishuguan xue: dangdai meishuguan de dangdaixing* [*Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*]。臺北 (Taipei)：一行 (Yi Hsing Publishing)。
- Clark, Toby (克拉克) 著，吳霈恩 (Wu, Pei-En) 譯。2003。《藝術與宣傳》 *Yishu yu xuanchuan* [*Art and propaganda in the twentieth century: the political image in the age of mass culture*]。臺北 (Taipei)：遠流 (Yuan-liou Publishing)。
- Haskell, David George (哈思克) 著，蕭寶森 (Hsiao, Bao-Sen) 譯。2014。《森林秘境：生物學家的自然觀察年誌》 *Senlin mijing: sheng wu xuejia de ziran guancha nianzhi* [*The Forest Unseen: A Year's Watch in Nature*]。臺北 (Taipei)：商周 (Business Weekly)。
- Hayles, N. Katherine (海爾斯) 著，賴淑芳 (Lai, Shu-Fang)、李偉柏 (Li, Wei-Bai) 譯。2018。《後人類時代：虛擬身體的多重想像和建構》 *Hourenlei shidai: xuni shenti de duozhong xiangxiang he jiangou* [*How We Became*

the Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics]。臺北 (Taipei)：時報 (China Times)。

Latour, Bruno (拉圖) 著，陳榮泰 (Chen, Rong-Tai)、伍啓鴻 (Wu, Qi-Hong) 譯。2019。《面對蓋婭》*Miandui gaiya [Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime]*。臺北 (Taipei)：群學 (Socio Publishing)。

Lewis, Simon L. (路易斯) and Mark A. Maslin (馬斯林) 著，魏嘉儀 (Wei, Jia-Yi) 譯。2019。《人類世的誕生》*Renleishi de dansheng [The Human Planet: How We Created the Anthropocene]*。臺北 (Taipei)：積木文化 (Jimu wenhua)。

Wilson, Edward O. (威爾森) 著，金恒鏞 (Jin, Heng-Biao)、王益真 (Wang, Yi-Zhen) 譯。2017。《半個地球：探尋生物多樣性及其保存之道》*Bange diqiu: tanxun shengwu duoyangxing ji qi baocunzhibidao [Half-Earth: Our Planet's Fight for Life]*。臺北 (Taipei)：商周 (Business Weekly)。

上海外灘美術館 (Rockbund Art Museum)。2017/11/30。〈趙仁輝 | 蜜蜂喜歡藍色，愛斯基摩狼舐血而亡〉“Zhao Ren-hui: mifeng xihuan lanse, aisijimolang shixie er wang” [Zhao Ren-hui: Bee Likes Blue, Eskimos Wolf Licks Its Own Blood to Death]。《雪花新聞》*Xuehua xinwen [Xuehua News]*。Retrieved from: <https://reurl.cc/RR6kD> on Apr 27, 2019.

李育霖 (Li, Yu-Lin)。2015。《擬造新地球：當代臺灣自然書寫》*Nizao xindiqiu: dongdai taiwan ziranshuxie [The Fabulation of a New Earth: Contemporary Taiwanese Nature Writing]*。臺北 (Taipei)：國立臺灣大學 (National Taiwan University)。

吳嘉瑄 (Wu, Jia-Xuan)。2018。〈有愛的將來：關於「後自然：美術館作為一個生態系統」的另一種思考〉“You ai de jianglai: Guanyou houziran meishuguan zuowei yige shengtai xitong de ling yizhong sikao” [A Future with Love: Post-Nature from Another Perspective]，《現代美術》*Xiandai meisui [Modern Art]* 191: 6-17。

李娉婷 (Li, Ping-Ting)。2019/09/19。〈趙仁輝的偽科學創作——虛實之間，為外來種闢一片新森林〉“Zhao Ren-Hui de weikexue chuanguo: xushi zhijian, wei wailaizhong pi yipian xinsenlin” [Zhao, Zen-Hui's Pseudo-Scientific Artwork-In-Between the Fictitious and the Authentic: Creating a New Forest for the Exotic Species]，《鳴人堂》*Mingrentang [udn opinion]*。Retrieved from: <https://opinion.udn.com/opinion/story/>

林建光 (Lin, Chien-Guang)、李育霖 (Li, Yu-Lin) 主編。2013。《賽伯格與後人類主義》*Saiboge yu hourenleizhuyi [Cyborg And Posthumanism]*。臺中 (Taichung)：中興大學 (National Chung Hsing University)。

空藝術 (Artsky)。2017/09/05。〈趙仁輝專訪：他用戲謔的藝術，紀念聖誕

- 島上最後一隻貓》“Zhao Ren-hui zhuanfang: ta yong xinue de yishu, jinian shengdandao shang zuihou yizhimao” [An Interview with Zhao Ren-Hui: In Memory of the Last Cat on Christmas Island with His Parodic Artwork]。《空藝術》*Kongyishu [Artsky]*。Retrieved from: <https://zi.media/@yidianzixun/post/i9pBQU> on Apr 27, 2019.
- 袁嘉駿 (Yuen, Fizen Jia-Jun) 。2019/01/02。〈有我／無我？——臺北雙年展《後自然：美術館作為一個生態系統》〉“Youwo wuwo? taipei shuangnianzhan houziran meishuguan zuowei yige shengtaixitong” [With or Without Me? Taipei Biennial “Postnature: A Museum as an Ecosystem”]，CoBo Social。Retrieved from: <https://reurl.cc/WmXnZ> on Apr 27, 2019.
- 陳元棠 (Chen, Yuan-Tang) 。2018/12/13。〈與自然一起走下去的未來方法「後自然：美術館作為一個生態系統」〉“Yu ziran yiqi zouxiaqu de weilai fangfa houziran meishuguan zuowei yige shengtaixitong” [Towards a Future where People and Nature Thrive Together “Postnature: A Museum as an Ecosystem”]。ARTalks。Retrieved from: <https://reurl.cc/n35Ke> on Apr 27, 2019.
- 陳韋鑑 (Chen, Wei-Chien) 。2018/12/17。〈2018臺北雙年展「後自然」：邀請（非）藝術家成為生態系的參與者（上）〉“2018 taipei shuangnianzhan houziran: yaoqing fei yishujia chengwei shengtaixi de canyuzhe (shang)” [Inviting (Non) Artists to Become Participants of the Ecosystem (I) Taipei Biennial 2018]。《關鍵評論》*Guanjian pinglun [The News Lens]* Retrieved from: <https://reurl.cc/keLxd> on Apr 27, 2019.
- 張韻婷 (Zhang, Yun-Ting)、盧思諭 (Lu, Si-Yu) 文字整理。2018/11/25。〈「超日常」的展覽實踐—訪談策展人張君懿（上）〉“Chaorichang de zhanlan shijian: fangtan cezhanren Zhang Jun-Yi (shang)” [Exhibition Practices beyond the Commonplace: An Interview with Curator Zhang Jun-Yi (I)]。有章藝術博物館 Youzhang yishu bowuguan [OUR Museum]。Retrieved from: <https://reurl.cc/D2Zze> on Jun 05, 2019.
- 黃宗潔 (Huang, Tsung-Chieh) 。2018。〈後／自然，以及「後」藝術：2018臺北雙年展側記〉“Houziran yiji hou yishu: 2018 taipei shuangnianzhan ceji” [Postnature and Postart: a Report of Taipei Biennial 2018]，中華民國比較文學學會 Zhonghuaminguo bijiaowenxue xuehui [Comparative Literature Association of the Republic of China] 第27期電子報，頁65-71。Retrieved from: <https://reurl.cc/aE599> on Apr 27, 2019.
- 黃宗慧 (Huang, Tsung-Huei) 。2019/02/19。〈藝術的歸藝術，生態的歸生態？——當藝術與外來種碰撞〉“Yishu de gui yishu shengtai de gui shengtai? dang yishu yu wailaizhong pengzhuang” [Can Art Serve as a Medium for Ecology Movement? When Art and Exotic Species Collide]。《鳴人堂》*Mingrentang [udn opinion]*。Retrieved from: <https://reurl.cc/E0Zxv> on Apr 27, 2019.

- 臺北市立美術館 (Taipei Fine Arts Museum)。2018。《「後自然：美術館作為一個生態系統」導覽手冊》 *Houziran meishuguan zuowei yige shengtaixitong dao lan shou ce* [*Postnature: A Museum as an Ecosystem*]。臺北 (Taipei)：臺北市立美術館 (Taipei Fine Arts Museum)。
- 。2019。〈作品《走過霓虹燈管》說明〉 “Zuopin zougou nihong dengguan shuoming” [“Walking Through a Line of Neon Lights” Description]。Retrieved from: <https://reurl.cc/d3XQD> on Jun 25, 2019.
- 臺灣文博會 (Creative Expo Taiwan)。2019。〈文化大學堂〉 “Wenhua daxuetang” [School on the Move]。Retrieved from: <http://2019.creativeexpo.tw/expo/view?p=7> on Feb 10, 2020.
- 齊澤克學會 (Žižek Society)。2011/05/04。〈齊澤克《愛·垃圾》“Examined Life” (節錄) 中文版〉 “Qizeke ailaji examined life (jielu) zhongwenban” [Žižek *Love, Gabage* “Examined Life”]。Retrieved from: <https://reurl.cc/4Y1Nj> on Apr 27, 2019.
- 謹淑婷 (Chen, Shu-Ting)。2018/12/10。〈【2018臺北雙年展】與藝術共熬一鍋雜草茶——「後自然」策展人吳瑪俐專訪〉 “2018 taipei shuangnianzhan yu yishu gongao yiguo zacaocha: houziran cezhanren wumali zhuanfang” [“Taipei Biennial 2018” From Weeds to a Pot of Tea: Brewing Tea with Art—An Interview with Curator Wu, Mu-Li]。《農傳媒》 *Nongchuanmei* [*Harvest*]。Retrieved from: <https://reurl.cc/RVjYZ> on Apr 27, 2019.
- 蕭聖健 (Hsiao, Sheng-Chien)。2014。「日出日落：蕭聖健個展」 Richu riluo: hsiao sheng chien gezhan [Sunrise and Sunset: Hsiao, Sheng-Chien's Exhibition]。《絕對空間》 *Juedui kongjian* [*Absolute Space*]。Retrieved from: <https://reurl.cc/GgVpG> on Apr 27, 2019.
- 。2016。「夏夜：蕭聖健個展」 Xiaye: hsiao sheng chien gezhan [Summer Night: Hsiao, Sheng-Chien's Exhibition]。 *YIRI ARTS*。Retrieved from: <https://reurl.cc/DY9lj>。 on Apr 27, 2019.
- 嚴瀟瀟 (Yan, Hsiao-Hsiao)。2018/06/08。〈鄭淑麗專訪：「數位遊牧者」的跨域分身〉 “Cheang shu liea zhuanfang: shuwei youmuzhe de kuayu fenshen” [An Interview with Cheang, Shu-Lea: A Digital Nomad Crossing Disparate Disciplines]。《典藏ARTouch》 *Diancang ARTouch* [*ARTouch*]。Retrieved from: <https://reurl.cc/e26Mb> on Apr 27, 2019.

二、英文書目

- Aguirre, Jessica Camille. 2019/04/25. “Australia Is Deadly Serious About Killing Millions of Cats,” *The New York Times Magazine*. Retrieved from: <https://reurl.cc/y8eqE> on June 25, 2019.