

廢棄物裝置

90年代台灣裝置藝術狀況(四)

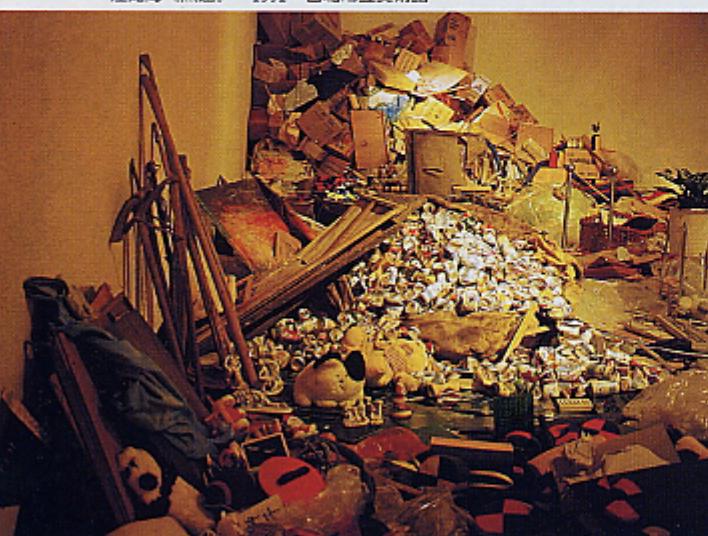
文·攝影 | 姚瑞中

「如果人之存在並非全然自主，而是在特定環境下被建構出的主體；社會現象與社會關係也非自然發生，而是由人的意識型態與其外顯行動交相醞釀形成；那麼藝術則因其反思、無功能性的中介性質，刺激當今社會現存的結構狀態促其變化。一件作品的產生，往往於不同程度上重新檢視過去的作品，旨在對其作品與當時社會之間所形成的對應關係秩序進行批判。」（註①）90年代初期，各式各樣的社會運動風起雲湧，有些藝術家們則透過藝術的手段，開始對社會體制展開批判的訴求，要避免被龐大的文化工業所收編，在此背景下除了作品本身「內在性的反叛」外，尚可以體制無法收編或反規格化的方式進行體制上的顛覆；首先的策略是讓「藝術變垃圾」，藉此來尋求藝術的「自由度」，以逃避被體制收編的命運。

藝術變垃圾

這樣的企圖可以在江如海1991年的作品《無題》中看到，他將大量日常生活製品及工業化原料，傾倒在象徵藝術殿堂的台北市立美術館B04展場內，這些凌亂的物品包括：塑膠管、電線、模板、花卉盆景、日常生活用品、垃圾、玩具半成品……等等，不明所以的觀眾有的以為這是美術館的儲藏室，有的破口大罵這算什麼展覽，完全看不到他們心中所謂的「藝術品」，甚至有觀眾趁警衛不注意時，拿走了許多尚可使用的小物品。面對這樣一個猶如垃圾場的「藝術作品」，並且對觀眾充滿挑釁姿態的展出，究竟有什麼實質目的呢？

江如海《無題》，1991，台北市立美術館。



「我的目的不僅在於提供一個生活化的場面（有如一座垃圾掩埋場），也在於製造一個『無限』概念（或者是『空洞』）的觀看物件。因此我的作品只是仲介，它所要更加體現的是『作品／美術館／社會體系』的運作關係，它所要求的是觀眾不能狹隘地從審美角度去體會。在我的觀念裏，美術館中的一件藝術作品和街道上的一堆廢棄物，都具有同等重要的意義；藝術活動並不是一種可能存在而實際上並不存在的領域，它沒有屬於特權的意識形態，而且能夠刺激觀眾主動思考，並且能被清楚的欣賞與認知。在此觀念下，『隨意傾倒垃圾』不只是個人道德操守的問題，它也能夠譬喻為與社會體制抗爭的潛意識力量，而獲得其批判的意義。」（註②）

這件作品實際上碰觸了許多議題，除了影射當時的混亂的社會狀況外，主要的企圖還是聚焦於美學上的反思及批判，他認為藝術作為一種革命性的力量，就必須要以革命性的手段來達成目的；因此，他揚棄傳統美學上的鑑賞與價值判斷，並且拒絕任何技巧上的表現，並徹底地否決之前的藝術觀點及其價值，從否定中找尋出路。然而弔詭的是，在非常制式與安全的美術館內進行這樣的顛覆行為，本身就已經被設定了某種程度的制約，因此，「解說」此種反美學觀念的企圖反而比「顛覆」體制的企圖來的成功；但話又說回來，若沒有美術館的體制在後面背書，這些東西充其量也不過是一堆垃圾罷了，在有限度的考量下，此類顛覆體制的作品往往變得溫馴而不再具有危險性，它原本要挑戰的體制收編了它，而它換來的是更高的曝光率與資源，在此互利的交換價值之下，藝術變得像是一場遊戲，一場物質過剩的交易。

西方60年代就已出現過許多類似這類顛覆體制的作品，然而因社會環境及背景的不同，這樣的作策略對當時的台灣藝術，也提出了另一個面向的思考，也就是「藝術品是如何被認定」的這個問題。社會對藝術家的認定，往往比社會對作品的認定要來的容易些，賓克利（Timothy Binkley）對什麼是「現代藝術品」這個觀念規納出幾點原則：

- (一) 藝術品是人工製品或自然物品，經藝術家製作或選定作為審美式傳達某種觀念之用。
- (二) 藝術家的身份由藝術世界所賦予。
- (三) 在藝術世界中，已存在的理論決定何者為藝術，何者非藝術。（註③）

在這樣的定義下，某人作為藝術家的身份被藝術世界認同後，所有他做的或指出的物品都是藝術品。因此，某人作為藝術家的身份被藝術世界認同後，所有他做的或指出

的物品甚至於空間本身都是藝術品（註④）。而在特定場域中（美術館、畫廊、藝文中心等），反問觀眾什麼不是藝術品，才有可能使觀眾瞭解在整個美術體制運作下，突顯藝術被宰制而樣板化的可能。在此，材質的「垃圾化」並不是強調的重點，垃圾所影射的人文意識、價值觀、生產系統及歷史認知才是挖掘的主軸。由於它的目的性與觀念性比作品本身來得更為重要，「垃圾」（作品）充其量只不過是一個「媒介物」；因此，當批判的目的達成之後，這些作品也成為無用之物，而回到它原來的垃圾堆中埋葬。

李淑真的作品《水·災》（1993），則以模仿真實的手法將災難帶進台北市立美術館，引進藝術死亡的另一種「真實」。不知這是台灣島的宿命還是天譴，天災人禍持續不斷，颱風、地震、豪雨外加土石流是台灣民衆每年必須不定時面對的夢魘，而建築物的偷工減料、施工品質的良莠不齊，使得民衆的居住品質往往大打折扣。她將美術館地下室B04的空間改建成像是正在施工中的工地，架構大量的竹製鷹架及散落一地的報紙和砂石，牆角因漏水而積成的水窪使得展覽現場宛如一座廢墟；觀眾進入她的作品內會突然忘記展覽空間的存在，時空的錯置以及場地的破敗黑暗，不禁令人懷疑美術館是否正在裝修？但若是正在裝修，為何觀眾又能自由參觀？然後才恍然大悟原來這是一個「藝術展覽」。但這個展覽場跟我們觀念中乾淨明亮的純白空間完全違背，它已經不是一個所謂的展覽廳，而是一個模仿災難空間的真實狀態。在點石成金的美術館機制空間內，她引進了社會在劇烈變動中的邊緣亂象，違章建築內似乎隱藏著未知的犯罪和不安，使得這個展示「美」的權力空間成為蕭條而帶有暴戾之氣，甚至帶有詭魅氣氛的「醜惡」空間；但別忘了，這樣的空間卻充斥在我們生活的周遭，她喚起了我們對空間冷漠麻木後所欲刻意遺忘的瘡疤，而社會集體的漠視都是一種無奈下的共謀。

透過對「真實性」的揭發，這件作品也碰觸了空間權力的問題，藉著反問美術館機制與下層階級在美學上的二律背反是否成立？觀眾被權力機制化約的部分究竟在那裏？而這之間的落差又是如何進行的？然後再拉回到人類本身對災難性的誘惑上進行觀察。因此，這個殘破的空間並不僅僅只是再現一個「真實」，而是透過對「真實」的模擬再現，來塑造一個比真實還要真實的「真實」。這件作品的企圖也不單單只是為了顛覆潔白的空間美學而再現一個醜惡場景，她更有興趣的是透過對空間的一種暴力方式，來突顯那深藏於人類理性思維下的暴力衝動，以及伴隨此暴力衝動而來的死亡陰影，而那絕對不只是對「意外」或「災



李淑真《水·災》，1993，台北市立美術館。（李淑真提供）

· 異形的美術館

難」的無奈，而是一種對逸出現實的想像，甚至是對死亡所帶來的昇華之渴望。誠如她所言：「……從歷史的演變來看，人的自我毀滅是一種歷史規律。也正因為如此，災難本身帶著一點革命的誘惑，它不是一個理性、看得見的危機，而是隱藏的且正無時無刻在進行著。」（註⑤）

垃圾變垃圾

第二步則是讓「垃圾變垃圾」，比廢棄物更進一步，它是物品的徹底壞死，連廢棄物的純粹美學價值都喪失，並且拒絕任何美學上的審美法則，也不直接對社會體制做任何道德批判，它只為它自己的腐敗而存在，並在最後的潰爛中消亡與重生。

由吳中煌及林其蔚策動的「破爛藝術節」即是一例，1994年9月底，這個前所未見的狂亂活動於台北市永福橋下自發性的展開，他們集結了大量的邊緣次文化力量和國內外地下噪音團體及前衛表演藝術者，以反布爾喬亞式的遊牧性格對資本主義社會進行戰鬥，呈現了青年集體性被壓抑後的反動。90年代初期，因為接二連三的街頭抗爭、學生運動，使得許多有志青年相繼投入社會運動，他們認為與其坐在教室聽理論、夢周公，還不如上街頭參與改革行動來得實際；因此就有許多的讀書會、某某社團、XX報（註⑥）的產生，而這些當時被視為地下組織、來自各地的三教九流、文化青年，經常在吳中煌於台北市公館開設的PUB「甜蜜蜜」內舉辦各式各樣的活動，包括：裝置藝術、電子噪音、小劇場、錄影藝術、地下音樂、行為藝術、詩裝置……等林林總總深具實驗性的活動，整個店面雖然不大，但感覺就像當年達達運動的「伏爾泰酒店」（Cabaret Voltaire）般的狂亂。店裡的空間擺置幾乎隨著店主吳中煌的心情每天都在變動，店裡大部份的陳列物，都是他在全省各地撿來的古董或是他即興創作的作品，未受過任何學院訓練的他，其猛暴的原生特質與豪爽不羈的性格，也許正是他能號召這些牛鬼蛇神的迷人魅力。

緊接著於1995年5月，吳中煒又號召了一些朋友，在二重疏洪道重陽橋下舉辦了「空中破裂節」（註四），他定製了一個充氣大娃娃（16mx14mx3m）飛行於空中，原本計劃將日常生活用品懸吊至空中並不斷地扔下，包括電視、家具、瓶瓶罐罐……等雜七雜八的物件，但由於風力過強，使的這尊娃娃被拉扯破裂而導致洩氣，經過緊急修補之後（約十天），他再一次嘗試進行砸碎的行動，然而這尊由30條粗繩索繫於眾多支點的大娃娃，在空中面臨強大的氣流仍不停激烈地翻轉，猶如一尊活生生的嬰兒在空中對他跳舞、招手，最後抵擋不住狂風的肆虐而被拉扯導致洩氣，他則站立於不遠處微笑看著被砸毀的所有物品，高處的墜落快感和粉碎了的一切，象徵了一個對美好物質生活的揚棄，也宣示了一個徹底否定物質的大同世界。在這個物質過剩的消費主義年代，一切都變的無所謂，一切都輕如鴻毛，變的比嘴角的微笑還輕。

隨著「破爛藝術節」與「空中破裂節」獲得熱烈的迴響，
1995年9月吳中

革命的天空
吳中煒近照。
吳中煒「空中破裂節」，
1995/5，二重疏洪道重陽
橋下。（吳中煒提供）



吳中煒及林其蔚策動「台北國際後工業藝術祭」。（吳中煒提供）

煒及林其蔚又再次策動另一個活動，匪夷所思的是他居然說服「台北縣立文化中心」為主辦單位（註五）。他們挑選了即將於9月底拆除的板橋酒廠來做為舉辦「台北國際後工業藝術祭」（註六）的場地，再次集結了邊緣次文化力量和國內外地下噪音團體及前衛表演藝術者，共同參與盛會（註七）。表演形式五花八門，包括：電子噪音、錄影裝置、偶發行動……等；而演出內容則引起社會的高度爭議，比如：來自瑞士的個人團體「保險套」（Con-dom），為「控制」（Control）及「宰制」（Domination）的綜合縮寫，在一項名為《治療》的即興演出中，他不斷愛撫現場觀眾，但沒有人敢站出來對此行為提出異議，直到最後一名女性觀眾挺身而出並大打出手，才結束這場「藝術治療」；事後他宣稱這名女性才是他所期待的觀眾，百分之九十九的觀眾都乖乖的被他騷擾，敢怒而不敢言，就像社會上沉默的大眾一般。而「零與聲音解放組織」（註八）則臨時起意決定演出強暴行動劇，由一名男性團員扮成變態狂，瘋狂的襲擊一名男扮女裝的男性（劉行一反串），在激烈的一陣扭打就範後，並強迫這位「女子」喝下餽水浮油，讓他得了一星期的腸炎。喬裝這名「女子」的劉行一事後表示：「(1)得腸炎和中共飛彈演習都是同樣美好的事。(2)吃餽水沒有那麼困難，但這不能改變豬比人行、人比豬賤的事實。(3)沒有藝術、沒有表演。」（註九）

整個活動長達三天三夜，狂暴迷亂尚不足以形容，甚至有人向警察局告發，那裡有一群小偷、醉漢、變態狂的聚會；也有一些不知名的人士藉此飲酒狂歡，甚至比演出團體還要變態、誇張，整個會場猶如無政府狀態，場面激動而無法控制。在現場散發的手繪影印傳單中寫著：「從伊甸園的蘋果樹開始 然而建築在四面八方的圍牆格子裏 不管是國家、社會、制度、文化種種的一切一切 他



簡福鉅《大蜂巢》・300x500cm・1991~92。(簡福鉅提供)

們就像那把剪刀剪斷了我的臂帶迎接我來到這個世界。不管我怎麼努力破壞眼前的景觀依然沒變。就算是戀愛也不再是信任的範圍中。我得行走行走行走毫不考慮那將會是何處」他們將觀眾帶往一個「失神」、「恍惚」、「迷亂」的境地，那裡是一個群魔亂舞的天堂，一個充滿破爛聖物的烏托邦。弔詭的是，由政府主辦的「無政府狀態」之活動，卻引起媒體的高度關切，也徹底實踐這類視體制為「廢棄物」的藝術家將「廢棄物再利用」的概念。總的來說，吳中煌歷年來的種種行為，都可以看成是以最下游的毀棄物，逆轉向上游的高級藝術品與體制提出問號，它不但否定藝術自身也否定商品價值；然而更重要的是藉由「無所住而生其心」的理念，解放一切物質並消除心靈所有的外在禁錮，以到達「不役於物」的心靈狀態。

經過了幾次大型的活動之後，吳中煌等人決定要搞一個常態性的活動據點，並且需要大型的空間來承製藝術相關的案子（許多從事裝置的藝術家就是以接美工的案子賺取材料費及生活費），於是在因緣際會下，租下了位於龜山的一處工廠，稱之為「龜山工廠」。這裡在日據時代原本是一個養馬場，他們將它改裝成一個綜合式的藝術工廠，延續之前「破爛節」、「破裂節」、「後工業藝術祭」的志業，期待整合各路人馬，並建設此地為藝術家自發性的「藝術村」。吳中煌認為「龜山工廠」應該是：「一種內在教育中心，即是工廠模型。如同實際作模型一般。那是一塊礎石，應對任何一種型態問題要先從模型及概念開始談起。例如對於亞洲的概念，對於現狀的概念，對於各式層面的概念，對於總合秩序的概念。概念模型基礎。是現在的必需品。」（註⑬）他們透過這個實驗的基地，集結各領域的地下藝術工作者，作累了就生把火、點根煙、喝些酒，或者可到小閣樓睡通鋪，或到後山去遠跳桃園市，猶如一個小型的藝術人民

公社，沒有任何約束及責任，而逐漸吸引了一些藝術家前來居住，雖然這個藝術桃花源的夢想並沒有任何規劃或策略，但仍有零星的藝術家進駐至今，在沒有任何資助的情況之下，也徹底地實踐原發性藝術村的可能，與現今由公部門支撐的藝術村相較之下，他的堅持無疑給大家帶來許多值得反省的空間；後來他更雲遊台灣各地（包括台北華山、台東都蘭、台中大肚山、台南樹屋、高雄橋仔頭……），四處生火、聚集民衆宣揚他的藝術理念，對他來說，世間的一切事物猶如過往雲煙，雖然身著一介布衣、狀似丐幫污衣派長老，但對他來說，世界本來無一物，又須何處惹塵埃！

垃圾變藝術

此外，「讓垃圾變藝術」則以進入美術體制，滲透、偽裝成藝術品來進行藝術對社會的批判，以及對藝術本身的質疑，將這些不起眼的垃圾經過他們的轉化、再製而成為「藝術品」。他們選擇將垃圾當成材料的一種，而垃圾對藝術的批判功能也不是終極的目的，他們試圖藉著「垃圾」建構一套奠基於底層材質的美學，以溫和的手法對物質文明提出批判。

在簡福鉅的「死亡系列」（註⑭）作品《大蜂巢》（1991~92）裡，可以見到類似概念的應用，不過他不像江如海直接將垃圾現成物傾倒在展覽場內，並且不作任何再製或處理，基本上他還是保留某種再製的手工性，不過他並不是要創作一件滿足視網膜愉悦的藝術品，相反地，藉著此種「否定」與「破壞」的手法，反向思考藝術的本質以達成美學上的訴求。藝術對他來說並不存在於「美」之中，他認為「美」與「醜」只是一個相對的觀念。而奠基於90年代初期的「大批判」風潮，除了作品本身美學上的需求之外，也不約而同的指向社會的批判功能：「毀滅性」在他的作品中是非常重要的，就如同「現成物」在他的畫

面中一樣所具備的指涉功能，而這些「現成物」除了強化畫面的質感與量感之外，同時也宣告著因外表的殘敗所獲致的解放。誠如他所言：「藉此我深深的體會到物質的毀滅，死亡並非化為烏有終點，而是新的開始。是將物質的有形化為無形，具象化為想像，毀滅死亡更接近新生命的開始，物質的使用短暫，化為精神的永恆，垃圾可化為藝術。」（註⑮）

藉著模仿、再現社會底層現象，並挪用底層材料從事批判精緻藝術的策略，是許多具批判精神的藝術家慣用的手法，當中以塑膠製品作為創作元素的藝術家也不在少數，不過大多是挪用現成物而非自製



陳文祥《金池塘直立式》・1995。(陳文祥提供)

品。在陳文祥1995年的《金池塘直立式》及2001年的《窩在裏裡》作品中可以看到，他將夜市及路邊攤廉價的石化製品（如：塑膠袋、塑膠瓶、鋁片、反光貼紙……）及俗謔圖案，搖身一變成為一個猶如商品展售的陳列架，將石化材質的冷漠感及廉價感，表現在一個虛假的自製場景內，並用一種不帶批判味道的中性手法，輕描淡寫的將中、下階層的「贗品美學」刻劃出來。大量生產所造就的「贗品」充斥於我們的日常生活之中，而這些「贗品」卻都是來自於一個「原件」，如今那個原件已經消亡，我們只能以「贗品」去模擬原本的那個真實，但那永遠不可能是本來的真實，至此，真實成為贗品的「贗品」。

他對「塑膠」這種石化工業的產品，是既愛且恨，愛的是它的方便性，恨的是它因無法自然分解所產生的環境污染、遭臭萬年的先天性格，他語帶反諷的調侃了「塑膠」這種永垂不朽的材質：「在過去的時代裏，寶石代表忠實不變、黃金象徵千鍾百煉、山海暗示永恒的存在……我追求永恒。但在漂渺人海的大都會中；在升斗小民的身份中，我無法擁有那些具有崇高象徵意義之物，我已忘記還有那些東西的存在，更由於從小在閃耀炫目的電子媒體薰陶下，我也已對看來緩慢、遲鈍的大自然視而不見，何謂『山』？何謂『海』？新鮮空氣是什麼味道？……已令我覺得無趣與陌生，反正只要我還能呼吸，看著電視、吃著、喝著、拉著、撒著……活著就行了。現在，眼前所能做的一切才是最重要的，永恒是午夜夢迴時的東西。但很矛盾地，我仍然堅持追求永恒，因它就像灑在我身上的古龍水，能散發出迷人的芳香，讓我更有魅力，活的更有尊嚴！所以，只要能發出香味就值得堅持，這就是：品味。近年來，有人開始反對使用塑膠袋，甚至視塑膠袋為文明之恥！此種想法已蔚為一種運動，因為據說塑膠袋是一種難纏的東西，即使被埋入地下也是逾百年不腐敗，燒它時更會放出有毒氣體，偉哉！我頓時覺得自己好富有，沒想到我早已在不知不覺中擁有很多這種百年不朽的「永恒」之物。啊，我終於找到了，我愛塑膠！」（註四）

雖然作品中充斥著文明的低級產品，並且在某種程度上與「普普藝術」的美學觀是殊途同歸，但更傾向於對文明的挖苦與嘲諷，在歌頌工業文明中找尋藝術逃逸的出路；消費並沒有什麼不好，問題就在於當一切物品皆指向消費，也就意謂著那先天即被設定的「消亡」，以換取隨之而來的更多「消費」。什麼是永恒的？什麼又是真實的？也許套句他自己的話來說：「真實，是塞進的塑膠袋！」（註四）

許唐發（唐唐發）1996年的作品《塑膠紀念館》與陳文祥的作品有異曲同工之妙，他將展覽會場裝置成一個垃圾標本陳列室，大量收集日常生活中被丟棄的塑膠製品，並以一片片的透明正方形樹脂薄片封存，再經過透明薄片背面昏黃燈光的投射，而呈現出猶如靈堂般的追悼氛圍；展場中央並放置一個類似廟宇捐獻用的香油箱，暗示觀眾可經由捐獻金錢這個動作，來彌補對現實環境所造成的傷害

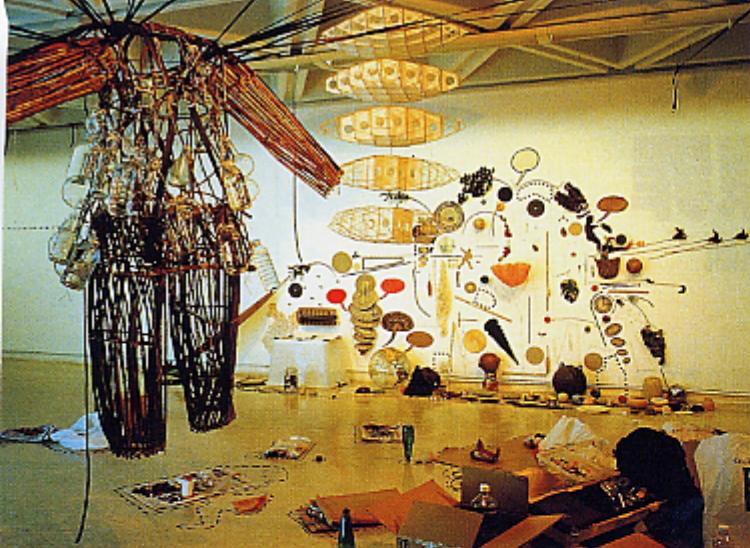


許唐發（唐唐發）《塑膠紀念館》，1996，台北市立美術館（唐唐發提供）

不一齊當作是來拆穿哲理的好的，禮拜天請由王母娘娘門不出要就是真話，要不然那禮拜天請由王母娘娘門之愧疚。這些小方格所封存的永垂不朽之塑膠製品，就如同靈骨塔所欲安息的亡魂一般，各自在各自的凍結中成為永恆。在此，塑膠垃圾並不僅是將垃圾變成藝術品，而有一種化腐朽為神奇的味道，它成為一種靈媒，把某一個具象化的特定作品轉變為死亡的肉身。一方面直接呈現物體的垃圾化，另一方面透過垃圾昇華成藝術的過程，來宣示傳統和既成藝術的死亡。他語帶反諷的表示：「……成立塑膠紀念館的意義，乃深感塑膠製品在台灣的重要性，好比人需要空氣和水一樣……，從塑膠製品可以看出這一代台灣人的某些特質。如：塑膠的使用「方便」，塑膠製品很「廉價」而且用完以後隨手即丟，完全「不用負擔任何責任」，反正政府會將它們埋在土裏「眼不見為淨」。基於以上數點，相信不久的將來，類似的紀念館將會陸續出現，也會列入博物館的收藏，做更深入的研究與探討……。」（註四）在此，他提出了在「方便」與「廉價」的前提下，塑膠文明與石器文明，將是所有肉身消亡後的最後文明見證。

垃圾分類與回收

我們也可以在另外一類的「散置物裝置」中，看到二手物品再回收的一種創作策略。來自汶萊的金門華僑方偉文的作品《喃喃》（1999），從他早期的平面繪畫拼貼加上現成物的使用，就可以看出他駕馭不同材質間的能力，近年來他發展出一套「日常生活集錦式」的空間裝置，這些看似亂七八糟且不用花錢的「拾得物」，是來自於他日常生活中所收集的物件，包括：玻璃瓶、植物、種子、素描、膠帶、報紙、紙盒……等等，不知情的觀眾可能以為這堆隨處擺放的東西是垃圾，但此類作品的企圖也正是透過與「藝術品」的模糊界線，來拉近與觀眾的距離。在展場的中央他以黑皮帶懸吊了一尊狀似人體的竹箋，上方掛著許多各式各樣形狀的透明玻璃瓶，裡面則放置透明的水，一方面增加重量以加強懸吊的緊張感，另一方面影射一種無形的壓力，在這個人形竹箋旁，同時也懸掛著一串以細木條及紙片構成的五個結構體，此結構體類似機翼的飛梭狀造



方偉文《翅膀》·890x650x340cm ·1999 ·香港藝術中心。

兩回舊地不，如今與工才更頗加

型，而透過機翼所影射出的「飛行」意象，勾勒出對「游牧」生活的一種命定無奈，他離鄉背井的到另一個陌生的國度，又回到同文同種、熟悉但卻疏離的故鄉，作品中透露出飄泊的淡淡鄉愁；而這個被竹籠框住的「人」不是別人，而是他自己的投射。^{註1}

他同時在牆上也繪製了許多卡通狀的對白框，但這些對白框內空無一語，沉默代表了一種漠然或無以名狀的啞口無言，牆腳擺置的石頭是他於海岸邊撿來的「拾得物」，一旁還有浮標與透明的地球儀氣球；在這些主件的角落旁，他放置一台小型的黑白電視，螢幕裡什麼也沒有，只有雪花的訊號斑點，與牆上的沉默留白的卡通式對話框形成對照。這些陪伴他成長的「玩伴」：電視、卡通、漫畫、收集物……都成為他作品中的各項元素，各自在各自的角落中自言自語、自得其樂。這些凌亂的物件乍看之下並沒有任何關係，但實際上卻有一組因子在串聯，我們試著將個別物件所指涉的抽象概念拉出來作一串聯：竹籠人體（懸吊、飄浮、籠子）→植物葉子（自然的嚮往）→機翼結構（飛行、移動）→魚鉤（與海洋中不知名生物的交會）→漫畫虛線對話框（童年記憶、失落的對白）→塑膠輪胎（移動的工具、無止盡的滾動）→透明充氣地球儀（四處飄蕩的導航器）……，這樣的意義還可以一直延伸下去，構成他個人「經驗界」的生態體系。

也因為這個體系隨著他生活中的感受隨時都在發展當中，就像我們不可能日復一日過著同樣的生活般；因此，他的作品似乎沒有完不完成的終點概念，而是建構在一個模糊、未知，但卻明白方向在何方的一種不確定感，而這種不確定的心理狀態，卻也構成他作品中一項重要的元素，對此他表示：「許多東西還不是十分的確定，但展出內容的視覺元素，基本上主要是這一年期間陸續所完成的一些作品，有平面繪畫、立體造型物，包含預計到現場製作的部分。作品的內容，如果要去確立共同的部分，應該是自己的意識和感受。真實和現實是條延綿的海岸線，是斷裂，同時也是聯結，意識和感受是殘留在線上的漂流物，創作保留和阻止了那些部份，在牠們被潮流再帶回海

中之前。」^{註2}他的創作方式與計劃型的藝術家完全不同，他會漫無目的收集物件，完全根據自己本身的喜好與直覺，不考慮任何美學上的審美標準，由於作品是根據現場空間的感覺做即興的安置，因此往往到展覽開幕的前一刻還在更動，有些物件則是臨時在當地收集才加進去的，這種不確定性在不知不覺中，構成他作品中一種迷人的特質，雖然他使用的物件通常是具象、且具有功能性的，但他卻可以將其意義相互抵消或相互指涉，而產生一種抽象的氛圍。^{註3}

連德誠曾說：「如果垃圾原是被消費的商品的物質殘骸，那麼垃圾藝術作品不過是商品的墳場！垃圾藝術把作品用成垃圾堆置場，對藝術自身的否定是相當直接而露骨的，但只有透過這種否定，藝術才贏得最後的、背後的勝利。垃圾藝術於是變成一種慶典祭。」^{註4}這些我們避之唯恐不及的垃圾伴隨著張狂混亂、失神恍惚的活動，不只是一場感官的宣洩，也不僅僅是物慾橫流下的迷失狀態，而是一個隆重的慶典，慶祝這個似乎永遠也揮霍不盡的物慾天堂。^{註5}

^{註1} 江如海「江如海 姚瑞中XX實驗展」現場展出文案，1991/10/19-11/17。

^{註2} 《前衛與實驗》，台北市立美術館，台北，1995/6，p.52。

^{註3} 以上三點由謝東山歸納，參見《當代藝術批評的疆界》，帝門藝術教育基金會，台北，1995/7，p.14.Timothy Binkley「Piece-Contra Aesthetics」，《The Journal of Aesthetics and Art Criticism》，1977。

^{註4} 如獲得2001年英國「透納獎」(The Turner Prize)的藝術家馬丁·崔德(Martin Creed)的作品《#227》，就是不展出任何「作品」，展場上空無一物，只有燈光會自動熄滅又亮起。

^{註5} 同註2。

^{註6} 如台大的《苦悶報》、《人文報》，藝術學院的《宣統報》、《共和報》，清大的《大使工作室》、《衛生紙》……等，相關報導可參閱盧郁佳〈地下刊物同學會〉，《誠品好讀》第12期，2001/7，pp.39-43。

^{註7} 整個活動的細節於《破週報》第一線8期(1995/5/28)有鉅細靡遺的記載，在此不多作介紹。

^{註8} 另一個主辦單位為「裸體人像工作室」。

^{註9} 此次活動由導演黃明川拍攝成紀錄片，若欲觀賞整個過程可洽黃明川工作室；而整個活動詳細的經過可參閱由《破週報》策劃的《台北國際後工業藝術祭》獨立出刊第三期，1995/9/15。

^{註10} 計邀請：濱水溪公社、摩爾沼澤、鑽鍵電話俱樂部、孩童地獄、殺手迷、保險套、零與聲音解放組織、骨肉皮、C.C.C.C、Dribdas、Bashaha……等等。

^{註11} 1991年成立於輔仁大學，由林其蔚、劉行一、劉柏利、Steve(已退出)等人組成，為國內第一個噪音音樂團體，也是國內自製CD的鼻祖，曾在「甜蜜蜜」、「2號公寓」、「AB防空洞」等地表演及展出。詳細內容可參閱網站 <http://www.etat.com/zslo/>

^{註12} 劉行一〈破爛不只作為一個形容詞……〉，《破週報》第7期，1995/10/13，p.7。

^{註13} 訪談記錄。

^{註14} 據他自己的說法，他的創作可分為五個階段：(1) 1985-1991：競爭系列。(2) 1991-1992：死亡系列。(3) 1993-1994：名畫與我系列。(4) 1995-1996：大浩劫系列。(5) 1996-1998：傷口系列。《簡福鍊》，高雄，高雄市立美術館，1998，p.8。

^{註15} 簡福鍊〈火的對話——簡福鍊創作自述〉，《藝術家》，2001/12，p.535。

^{註16} 參閱其展覽說明小冊內之創作自述。

^{註17} 同上。

^{註18} 劉鍊自展出文案自述。

^{註19} 《寄生寓》創作自述，《藝術家》314期，台北，2001/7，pp.488-489。

^{註20} 《新樂園藝術空間 1995-1996》，台北，新樂園藝術空間，1997。