

詮釋經驗場域

——論卡斯登·赫勒的《溜滑梯系列》<sup>1</sup>

Interpretation of Experience Fields:  
A Study on Carsten Höller's *Slides Series*

陳麗雯 | Li-Wen Chen

國立臺灣藝術大學美術系研究所碩士  
MFA, Graduate School of Fine Arts,  
National Taiwan University of Arts

來稿日期: 2018年9月20日

通過日期: 2019年5月7日

---

<sup>1</sup> 本文乃筆者碩士論文《從卡斯登·赫勒 (Carsten Höller, 1961-) 的創作談「觀眾參與」》後續研究。諸多觀點承蒙本文審查委員、學位考試委員與指導教授指教後修正而成，特此說明並致上誠摯感謝。

## 摘 要

在馬歇爾·杜象 (Marcel Duchamp, 1887-1968) 的〈噴泉〉 (Fountain, 1917) 問世百年之後,「現成物」已然成為藝術家最常使用的媒材之一。我們不再驚訝日常生活中的物件出現在美術館,而是疑惑這些看似為杜象門徒的藝術家,如今該如何推進行成物的意義。出生於比利時的德裔藝術家卡斯登·赫勒 (Carsten Höller, 1961-),自 1998 年起,陸續在各大美術館裝置一系列的巨型螺旋狀溜滑梯。與杜象的小便斗不同的是,赫勒開放觀眾實際溜滑,讓溜滑梯還是溜滑梯,而不是束之高閣之物。2017 年,赫勒以〈艾文圖拉溜滑梯塔〉 (*Aventura Slide Tower*) 一作正式將現成物送回生活場域之中,成為大型商場的攬客之物。此舉再度衝擊藝術為何的本質性問題。本文以藝術引發討論的角度,從藝術家的創作理念與脈絡、作品與藝術史之間的連帶,以及觀眾經驗與詮釋等面向剖析之。

**關鍵詞：**卡斯登·赫勒、觀眾參與、脈絡、經驗、現成物

## Abstract

One hundred years after Marcel Duchamp's *Fountain*, readymade is now one of the most popular mediums for many artists. We are no longer surprised at the daily objects displayed in museums; instead, we wonder how these Duchamp's followers make further interpretation. The German artist, Carsten Höller, born in Brussels, Belgium, has installed his ongoing series of corkscrewing tubular slides in many museums since 1998. Different from Duchamp's urinal, Höller didn't treat slides as untouchable things but practical objects for use. In 2017, Höller brought readymade back to life by presenting the *Aventura Slide Tower*, which also as advertisement to attract customers in the luxurious shopping mall. That raised the question concerning the essence of art. Based on the discussion originating from art, the study analyzes the artist's context, the relationship with the history of art, and the participants' experience.

**Keywords: Carsten Höller, Spectator Participation, Context, Experience, readymade**

## 一、前言

2017 年底，由德國維根有限公司 (Wiegand GmbH & Co.) 建造的兩座巨型螺旋狀高速溜滑梯，分別在臺北信義新天地新光三越百貨公司，以及佛羅里達州的艾文圖拉商場 (Aventura Mall) 二地正式對外啓用。然而，這兩座出自同一製造商之手的溜滑梯，卻有著不同的「身分」。前者是百貨公司裡取名為「喂！溜滑梯」(Weeeee! Slide) 的遊樂設施 (圖 1)，後者則是比利時出生的德裔藝術家卡斯登·赫勒 (Carsten Höller, 1961-) 的作品〈艾文圖拉溜滑梯塔〉(Aventura Slide Tower)，<sup>2</sup> 也就是「藝術」，艾文圖拉商場新建案中的公共藝術品。何以〈艾文圖拉溜滑梯塔〉是藝術，而其它百貨公司的溜滑梯卻不是？

這樣的問題，似乎在馬歇爾·杜象 (Marcel Duchamp, 1887-1968) 扔出那惹議的小便斗之際就已經充分解答：無論藝術家是否親手製作，甚至只是直接取自工業量產的商品，只要藝術家賦予它一個標題，一個新的意義，就足以被認定為藝術作品。<sup>3</sup> 百年後的今日，

---

2 赫勒此系列作品，筆者實地參觀的僅有〈維多利亞溜滑梯〉(Victoria Slide, 2011) 一作，其餘作品因礙於版權問題而無法提供圖檔，特以網路連結方式附註於文末「《溜滑梯系列》(The Slides, 1998-) 總表」中。有關赫勒 2010 年前的作品，讀者可參考赫勒的創作回顧圖錄：Germano Celant, ed., *Carsten Höller >Register<* (Milan: Fondazione Prada, 2000); Barbara-Brigitte Mak, ed., *Carsten Höller: 2001-2010. 184 Objects, Experiments, Events* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2010).

3 Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case," *The Blind Man*, no. 2, May (1917). 該文位於正文第一篇文章，即社論之位置，雖未署名杜象，但由於杜象即《盲人》雜誌編輯，且杜象亦如此聲稱。學界已公認為杜象所寫。

在美術館出現與一般生活物件無異的作品，已不足引起驚訝。我們越來越習慣美術館被翻轉成商場、遊樂場，而百貨商場則擺上藝術作品，經營藝廊，專櫃陳設也越來越高級宛如美術館。當艾文圖拉商場就像其它百貨公司，建造起螺旋狀的巨型溜滑梯，也如同其它百貨公司裡的溜滑梯一般供人娛樂時，仍舊是昔日的老問題嗎？

若認可〈艾文圖拉溜滑梯塔〉是藝術，隱藏的前提是我們已經接受藝術物件（*objet d'art*）可以在生活場域中出現，並且維持它原本作為生活物件時的使用方式，甚至接受它可為人玩樂、攬客營利。這樣的前提，既不保持無涉利益的獨立性，也不具有關懷社會問題的胸懷；我們不禁要懷疑藝術是否還有存在的必要。當然，我們可以拒絕做出讓步，堅守藝術舊有定義的界線，將〈艾文圖拉溜滑梯塔〉排除在外。但，在做出裁定之前，我們必然經過某些與藝術有關的觀點對它進行思維或是討論。簡言之，它引發的話題涉及藝術。

我們須注意到藝術引發討論的概念，不可逆推為「經過藝術相關觀點討論即為藝術」，或延伸成「藝術的本質在於引發討論」。任何人隨時都可以對任何事物開啓藝術相關話題。我們可以從形式、內容討論一幅古典名畫，也可以依樣畫葫蘆討論一張海報。我們討論〈艾文圖拉溜滑梯塔〉的同時，不也以另一座相似卻無藝術身分的溜滑梯作比，豈非也是一種思維、討論？固然，對此個案我們能以「喂！溜滑梯」乃其對照物為辯，但也保不得哪日有人將其視為主要討論對象。藝術引發討論的概念，較不是為了定義藝術或是分辨孰為藝術作品，孰為生活物件，而較關注引起討論的爭議處。其爭議處或許涉及審美，或許涉及倫理，也或許涉及藝術的本質，不一而足。

從藝術引發討論的觀點來看，〈艾文圖拉溜滑梯塔〉最明顯的爭議在於藝術與生活的界線。事實上，〈艾文圖拉溜滑梯塔〉並不是一

個意外的話題，而是赫勒從 1998 年以來不斷發展的《溜滑梯系列》（*Slide Series*）之最新力作。如此看來，〈艾文圖拉溜滑梯塔〉更像是一整個藝術計畫的部分，一連串對藝術與生活界線提出挑戰的計畫。這是本文第一個切入點，議題如何產生，即《溜滑梯系列》如何被提出、發展，乃至於〈艾文圖拉溜滑梯塔〉成為事實。

接著我們要追問為何是「溜滑梯」而非其它物件。若是要討論藝術與生活的界線問題，大可接續與杜象更直接的延伸創作，談談那些朝這被取名為〈噴泉〉（*Fountain*, 1917）的小便斗公然便溺的行為藝術，或是義大利籍藝術家莫里吉奧·卡特蘭（Maurizio Cattelan, 1960-）的作品〈美國〉（*America*, 2016），這只裝置在美術館公廁供觀眾使用的金馬桶。<sup>4</sup> 藝術與生活的界線問題只是《溜滑梯系列》其中一個議題，我們由此叩門進入作品的個殊性。最後，我們要退到作品之外，反思自己在作品中的位置，我們與作品的關係，這包括了對作品的感知、認識與評斷。

## 二、向現實靠攏的藝術計畫

〈艾文圖拉溜滑梯塔〉的成立不是意外，《溜滑梯系列》的起始卻是陰錯陽差。《溜滑梯系列》最早的雛形出現在赫勒 1996 年個展《幸運》（*Glück*）中，一個由乾草堆堆成的圓頂小屋。該作名為〈光

---

4 圖檔連結可參考古根漢美術館（The Solomon R. Guggenheim Museum）官網，2019.2.20 點閱，<https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-america>。

陵》(Light Hill, 1996)，內部散發強光，外部則有以滑雪墊製成的斜坡道。這只是一個坡道而不是真正的「溜滑梯」，但當時的柏林當代藝術工廠(Kunst-Werke Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 以下簡稱KW)的館長，同時也是KW暨《柏林雙年展》(Berlin Biennale)的創辦人克勞斯·畢森巴赫(Klaus Biesenbach, 1967-)在未看到原作的情況下，誤以為赫勒裝置了一座溜滑梯，而力邀赫勒參與即將開辦的雙年展。<sup>5</sup>

受畢森巴赫之邀，赫勒在1998年《第一屆柏林雙年展：柏林，柏林》(Erste Berlin Biennale“berlin berlin”)，於館內設置了第一組不鏽鋼管狀螺旋溜滑梯，一座在室內的三樓到二樓，另一座則是從二樓窗戶延伸到戶外再回到一樓室內。赫勒將這兩座溜滑梯命名為〈瓦萊里奧1〉與〈瓦萊里奧2〉(Valerio I & Valerio II)。翌年，赫勒在KW舉辦個展《靜養地》(Sanatorium, 1999)，〈瓦萊里奧1〉與〈瓦萊里奧2〉也依舊陳設在會場。在美術館裡設置溜滑梯的構想大受歡迎，赫勒自此展開《溜滑梯系列》的設置計畫。

早期《溜滑梯系列》命名取自於「瓦萊里奧現象」(valerio phenomenon)。接續〈瓦萊里奧1〉與〈瓦萊里奧2〉，1999年紐約第一公校當代藝術中心(Public School One Contemporary Art Center, New York, 簡稱PS1)策劃的主題展《柏林的兒童》(Children of Berlin)的〈女瓦萊里奧〉(Female Valerio)，2000年赫爾辛基

---

5 Carsten Höller, interview by Ralph Rugoff, “Spiritual Luxury,” in *Carsten Höller: Decision*, ed. Catherine Gaffney (London: Hayward, 2015), p. 96.

奇亞斯瑪當代美術館 (The Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki) 舉辦個展《溜滑梯》(*Slides*) 中的〈瓦萊里奧 3〉(*Valerio III*)，都沿用瓦萊里奧之名。其中，〈女瓦萊里奧〉是《溜滑梯系列》唯一一座由聚乙烯 (塑膠) 製的不透明溜滑梯，其餘作品皆為不鏽鋼梯身焊接聚碳酸酯製的透明上蓋。

同年年底，由米蘭璞拉姐基金會 (Fondazione Prada, Milano) 舉辦的個展《同步系統》(*Synchro System*)，與 2003 年波士頓當代藝術中心 (Institute of Contemporary Arts, Boston, 簡稱 ICA) 的個展《半虛構》(*Half Fiction*) 中則改以序號命名，前者為〈溜滑梯五號〉(*Slide No.5*)，後者為〈溜滑梯六號〉(*Slide No.6*)。而 2006 年，赫勒承接倫敦泰特美術館 (Tate Modern, London) 年度《聯合利華系列》(*The Unilever Series, 2000-2012*)，獨自撐起渦輪廳 (Turbine Hall) 的五座巨型溜滑梯則被以展覽歸類命名為《測試場》(*Test Site*)。直到 2008 年，巴西聖保羅雙年展基金會 (Fundação Bienal de São Paulo, Brasil) 舉辦的《28 屆巴西聖保羅雙年展》(*28th Bienal de São Paulo*)，赫勒受邀在會場搭建兩座相互依偎繞行的溜滑梯，才再度依瓦萊里奧現象命名為〈瓦萊里奧姊妹〉(*Valerio Sisters*)。之後，截至〈艾文圖拉溜滑梯塔〉一作，赫勒便未再以瓦萊里奧做為作品名稱。

「瓦萊里奧現象」一詞，源於一個義大利搖滾樂團舉辦的演唱會，有個觀眾突然朝向離席的音效師大喊「瓦萊里奧」(*Valerio*)。瓦萊里奧是當地常見的名字，該名觀眾只因情緒激動一時脫口而出，並不是音效師的真實姓名。沒想到這個舉動意外引起其他觀眾跟隨，紛紛以瓦萊里奧呼喚這名音效師。很快地，瓦萊里奧一詞，不但成為搖滾音樂會中流行的口號，在其它歇斯底里的場合，也常被群眾大聲

叫嚷著，甚至蔓延到其它城市。赫勒認為溜滑的經驗就和「瓦萊里奧現象」一樣，都是將內在的狂喜、害怕、焦躁等等情緒經由喊叫宣洩出來，而喊叫聲也同樣會讓其他人的情緒跟著高漲。<sup>6</sup>

作品名稱是藝術家創作理念最精簡、直接的表述。《溜滑梯系列》會成為赫勒的代表作，或許如同瓦萊里奧現象起於誤解，不過藝術家對於物件的詮釋，以及後續作品的發展經營，卻很難僅僅歸因偶然。在早期的個展《溜滑梯》，赫勒就透露出不甘讓《溜滑梯系列》限制於美術館的企圖。在此個展中，除了〈瓦萊里奧3〉，還有〈溜滑梯屋計畫〉（*Slide House Project*, 2000）、〈溜滑梯圓屋〉（*Round Slide House*, 2000）等作。〈溜滑梯屋計畫〉乃赫勒將西非的各種建築物的照片，畫上搭配建築物的溜滑梯之設計稿，為數四組，每組各十張的幻燈片，就投射在〈瓦萊里奧3〉終點處的牆面。而〈溜滑梯圓屋〉，則是計畫建造十四樓的圓型大廈，裡外各有一座從頂樓到地面的溜滑梯之玻璃製模型（1:100）。〈瓦萊里奧3〉也有異於其它《溜滑梯系列》，它使用木製支架而非慣用的不鏽鋼支架，透明上蓋占不鏽鋼體的面積明顯少於它作，並且以扣環組合各環節而非焊接方式，因此環節外突，間距顯得短而密集，視覺上不若其它《溜滑梯系列》作品來得平順，梯身終點明顯高於地面，並且同樣以木條墊立。整體視覺，像是半成品或是擷取自另一個大型溜滑梯。所有展陳品都具未完成品的形式，構成一個猶如提案展示的會場。

---

6 Dorothea Von Hantelmann, "I," in *Carsten Höller: Test Site*, ed. Jessica Morgan (London: Tate Publishing, 2006), pp. 22-23.

幾個月後，〈溜滑梯五號〉在米蘭璞拉妲基金會為赫勒舉辦個展《同步系統》中推出。其裝置地點不在基金會主展場的藝廊空間（Fondazione Prada's spaces），而是被擴展到附近的辦公園區。這座溜滑梯的入口位於園區三樓的執行長繆西婭·璞拉妲（Miuccia Prada, 1949-）個人辦公室地板，再鑿穿牆面連接到外面庭院。展覽結束後，辦公園區不再是藝廊空間的延伸，當未拆除的〈溜滑梯五號〉從一個展覽的脈絡中獨立，它的身分形成了有趣的哲學問題。杜象之後，一個實用的物件可以在美術館的展覽脈絡下，以「現成物」（readymade）之名成為藝術品。我們知道最初的現成物雖質疑了藝術與生活的界線，以及藝術即審美看法，但實際上仍將現成物束之高閣，成為議論的客體。後來，偶發藝術、行為藝術大量運用生活器具，以其原有功能使用它。人們無法留下這種創作方式，這些器具可能隨行為過程毀壞，也可能在行為發表結束後被留存為文件記錄，或再度回到日常生活使用，無論何者，通常這些器具並不太會被認為是作品本身，而比較像是「道具」。然而，裝置藝術裡使用的器具則較為模糊，由於藝術家使用這些器具是為了營造讓觀眾經驗的場域，因此，這些器具通常被觀眾視為是作品本身，而不是展演者的輔助用具。那麼，展覽結束後，這些器具還是藝術作品嗎？〈溜滑梯五號〉深化了這個問題：

展覽結束後，〈溜滑梯五號〉仍留在原處，未被拆解存放倉庫，它看起來完全與展覽時一樣，但所在地卻已經從藝術的場所回到生活的場所。如果說，它不會出現在個展《溜滑梯》中，未曾屬於過藝術家創作脈絡的一部分，不就只是附屬於某建築物裡的溜滑梯？就如同維根公司在其它地方所建造的溜滑梯那般。我們應該如何看待「現在」的〈溜滑梯五號〉？辦公室的裝潢、暫時擱置在「倉庫」的裝置

藝術的物件，還是「完整的」永久的裝置藝術收藏？如果說，它仍是完整的作品，那麼是由於這間辦公室已從生活場所成爲藝術場所，還是實用的生活器具也可以在它原屬的生活場所中被歸爲藝術作品？

赫勒沒有機會立刻延續〈溜滑梯五號〉的作法，但仍持續繪製在舊建築上加蓋溜滑梯的設計圖，並且在《測試場》中利用《聯合利華系列》的光環，宣告預備在生活場域中實踐《溜滑梯系列》的企圖心。《聯合利華系列》乃由聯合利華集團（Anglo-Dutch Unilever）贊助，從泰特美術館 2000 年開館以來，年年邀請一位藝術家爲渦輪廳量身創作，並免費開放觀眾參觀。爲了搭襯得起渦輪廳廣大而空曠的空間特質，歷年的《聯合利華系列》大多都具相當的尺寸規模。赫勒也不例外，《測試場》充分利用渦輪廳不同樓層高度，一口氣裝置了五座溜滑梯。尺寸上，最高的一座自渦輪廳的最頂樓開始，足足有 26.57 公尺高，55.10 公尺長，而最低的一對也高於〈瓦萊里奧 1〉的 5.5 公尺，有 7.20 公尺高。《測試場》看似規模龐大，但在泰特美術館發行的展覽圖錄中，除了展場裡五座溜滑梯的照片、配置圖，還包括赫勒撰寫的一份有關運用溜滑梯結構搭建的虛擬建築簡報，以及一份由公共建築處（General Public Agency）提出在倫敦市廣設溜滑梯的計畫書，除了在各種場所、建築物照片上繪製設計圖，還包括工程結構、預算、效益預測等等。我們發現赫勒期待建造一個四處可見溜滑梯的城市，而《測試場》就如展覽名稱，不過是「測試」。<sup>7</sup>

---

7 Jessica Morgan, ed., "Turbine Höller," in *Carsten Höller: Test Site* (London: Tate Publishing, 2006), pp. 11-15.

然而《測試場》過後，《溜滑梯系列》並未大舉延伸到生活場域。兩年後的〈瓦萊里奧姊妹〉、2009年的〈雙重溜滑梯〉(*Double Slide*)、2010年的〈左／右溜滑梯〉(*Left / Right Slide*)、2011年的〈維多利亞溜滑梯〉(*Victoria Slide*) (圖2)，<sup>8</sup> 2014年的〈維特拉溜滑梯塔〉(*Vitra Slide Tower*)、2015年的〈同質異構溜滑梯〉(*Isomeric Slides*) 等等都屬美術館體制之作：

〈雙重溜滑梯〉是札格瑞布當代藝術館 (Museum of Contemporary Art Zagreb, Zagreb) 喬遷新居的永久收藏，亦為新建築整體規劃的一部分。〈左／右溜滑梯〉首次裝置在昆士蘭藝術暨現代藝術雙聯館 (Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art, Queensland, 簡稱 QAGOMA) 所策劃的《二十一世紀：藝術的第一個十年》(*21st Century: Art in the First Decade*)，並於2016年《糖旋：你，我，藝術和一切》(*Sugar Spin: You, Me, Art and Everything*) 中，經觀眾票選而再度重製。〈維多利亞溜滑梯〉、〈同質異構溜滑梯〉則是赫勒分別在紐約新美術館 (New Museum, New York) 的回顧展《經驗》(*Experience*)，以及倫敦海沃德美術館 (Hayward Gallery, London) 的個展《決定》(*Decision*) 中的主展品。至於常設於維爾阿姆萊茵維特拉廠區 (Vitra Campus, Weil am Rhein) 的〈維特拉溜滑梯塔〉雖然不在美術館內，不過維特拉廠區並非一般工廠廠房，而是全世界最具份量的實體建築博物館，

---

8 這座溜滑梯在展覽時以〈無題：溜滑梯〉(*Untitled: Slide*) 稱之。新美術館後續才在同名圖錄中，依贊助單位維多莉亞實現當代藝術基金會 (Victoria-the Art of being Contemporary, 簡稱 V-A-C) 的名稱，將其命名為〈維多利亞溜滑梯〉。

總括囊括六屆普立茲克建築獎（Pritzker Architecture Prize）得主的作品。我們可以說〈維特拉溜滑梯塔〉就是一座具有紀念塔概念（monument）的建築，且所在位置仍未超出美術館體制之外。

繼《測試場》與《決定》之後，倫敦市於英女王伊麗莎白二世奧林匹克公園（Queen Elizabeth Olympic Park, London）三度迎接《溜滑梯系列》。這座溜滑梯被裝置在一個相當特殊的地方，既不是在美術館、藝廊空間，也不是在生活場域，而是附屬於另一件作品——〈安賽樂米塔爾軌道塔〉（*ArcelorMittal Orbit*）之上。且這座全世界最高、最長的溜滑梯沒有正式的命名，導覽手冊與官方網站僅稱其為「在安賽樂米塔爾軌道塔上的溜滑梯」（The Slide at the ArcelorMittal Orbit）、「溜滑梯」（the Slide），而各媒體報導亦無統一命名。為書寫之便，本文暫以〈軌道塔溜滑梯〉（*The Orbit Tower Slide*）稱之。

〈安賽樂米塔爾軌道塔〉為雕塑家安尼施·卡普爾（Anish Kapoor, 1954-）與建築工程師賽西爾·貝爾蒙德（Cecil Balmond, 1943-）共同合作的作品。乃鮑里斯·強生（Boris Johnson, 1964-）任職倫敦市長時，順應 2012 年的奧林匹克暨殘奧運動會（Olympic and Paralympic Games）所建造。當時由於擔心恐怖攻擊，未開放遊客入塔參觀，直到 2014 年才重新開幕。然而，重新開幕後的觀光人潮卻不如預期，導致虧損慘重。<sup>9</sup> 為了彌補〈安賽樂米塔爾軌道塔〉

9 Matilda Battersby, "Anish Kapoor's Orbit Losing £10,000 a Week, Described as 'Standout Success' for Olympic Legacy," *The Independent*, Oct. 21, 2015, accessed June 26, 2016, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/anish-kapoor-s-orbit-losing-10000-a-week-described-as-standout-success-for-olympic-legacy-a6702291.html>.

的財政虧損，強生有了將軌道塔改造成娛樂設施，以門票收入弭平盈虧的想法，進而力邀赫勒為其增添一座創世界紀錄的溜滑梯。<sup>10</sup> 也就是〈軌道塔溜滑梯〉實為〈安賽樂米塔爾軌道塔〉的「修飾工程」，且更動原作的理由並非美學、藝術因素，而是基於現實考量，這也就粉碎長久以來藝術必須無涉利益的假定。

從藝術與生活的界線來看，《溜滑梯系列》保有物件原有的實用功能，挑戰了藝術的無涉利益性。這些挑戰隨著作品的裝置地點逐步尖銳，先是讓保有實用功能的物件從生活中移到美術館，一方面使物件合法化為藝術作品，一方面也讓日常生活經驗合法化為藝術經驗，接著再質疑美術館做為作品裝置地點的必要性。可以有裝置在私人辦公室的〈溜滑梯五號〉，為何不可以有裝置在商場的〈艾文圖拉溜滑梯塔〉？可以有擔負填補財政虧損大責的〈軌道塔溜滑梯〉，為何不可以有攬客營利的〈艾文圖拉溜滑梯塔〉？

### 三、連結傳統的當代藝術

《經驗》開幕隔日，紐約新美術館的週四之夜擠滿了排隊觀眾，<sup>11</sup> 美術館拉起界標伸縮帶將觀眾限制在前廳，也就是售票處的

---

10 Hannah Ellis-Petersen, "Anish Kapoor Says Addition to Artwork Was 'Foisted' on Him by Boris Johnson," *The Guardian*, Apr. 26, 2016, accessed June 30, 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/26/anish-kapoor-addition-artwork-foisted-on-him-boris-johnson>.

11 紐約新美術館訂定週四晚間時段為免票時段，觀眾以自由捐獻方式入場。

地方，筆者也在人潮中等待。接近七點鐘時，界線內一名工作人員宣讀此展包含人數控管在內的「遊戲規則」後，看著錶，到了七點整，工作人員解開伸縮帶同時宣佈遊戲開始，並祝觀眾有個愉快的夜晚。想要溜〈維多利亞溜滑梯〉的觀眾則須排隊到另一個櫃臺，填寫一份免責同意書後繫戴辨識用的紙手環（圖3）。〈維多利亞溜滑梯〉一作乃從四樓地板鑿穿至二樓，梯身在視覺上被分成兩節，沒有任何視角可以看到完整的溜滑梯（圖2、4、5）。若觀眾從樓梯步行而上，就會先看到溜滑梯的尾端而不是入口，就像事先揭露的結局。一個工作人員在此等候伴隨著喊叫聲溜下的觀眾，為他喝采、與他擊掌，接著準備迎接下一個觀眾。就像赫勒觀察到的瓦萊里奧現象，筆者也被現場的喊叫聲、歡笑聲、掌聲感染，興奮雀躍。一上四樓是寬敞而明亮的展廳，觀眾在露出一小截的滑梯口前排隊，難掩既期待又緊張的心情。這裡的工作人員不是激發情緒的角色，而是穩定觀眾，平和地告知應注意事項、協助穿套橡膠墊以減少摩擦力。《經驗》建構了一個歡愉的現場，觀眾就像回到童年一般在其間無憂無慮地盡情遊戲，不單是〈維多利亞溜滑梯〉與其它作品的實際體驗，更是整體氛圍。那種氛圍是從觀眾在美術館等候入場時，就可以感受到的。

在藝術與生活界線的大哉問中，包括〈維多利亞溜滑梯〉在內的《溜滑梯系列》都不只是消極保有物件原有樣態及實用功能，更積極強化溜滑梯易讓人聯想到童年、遊樂場的意象，使觀眾盡興其中。然而，當藝術與現實越是無異，我們越是不免困惑，特別是它似乎只為消遣娛樂，甚至有圖利政商之嫌時。面對這樣的質疑，赫勒採取兩種截然不同的態度應對。首先是藝術即娛樂的論述，赫勒表示我們不應該侷限娛樂的定義，應該將所有可以舒緩人類痛苦的事物都納為娛樂的範疇，藝術和食物、流行音樂都是調節適應的方

法，都是「娛樂」。<sup>12</sup> 而〈艾文圖拉溜滑梯塔〉只是進入私人收藏的作品，縱使因牽涉商業而受到「汙染」(It's contaminated)，但他就是喜歡做「骯髒的事」(dirty things)；並仿效約瑟夫·波伊斯 (Joseph Beuys, 1921-1986) 「人人皆為藝術家」的口吻，聲稱人人皆可建造溜滑梯。<sup>13</sup> 雖然，赫勒一方面展現出並不在乎《溜滑梯系列》究竟是否為藝術作品的姿態，但另一方面卻極力建構《溜滑梯系列》的藝術性：

從美學形式來說，《溜滑梯系列》螺旋狀造型與巴洛克時期強調人體動態的風格相符。除此，梯身圍繞支架的方式不禁讓人聯想到〈勞孔群像〉(Laocoön, c. 40-30 BC) 一作中勞孔父子三人的動勢與毒蛇的纏繞，<sup>14</sup> 特別是《測試場》裡五座高低相間、交纏的溜滑梯。而我們知道〈勞孔群像〉乃戈特霍爾德·埃夫萊姆·萊辛 (Gottfried Ephraim Lessing, 1729-1781) 在分別空間藝術與時間藝術時，作為的範例。到了〈左/右溜滑梯〉，赫勒一改互相交纏呼應的形式，讓兩座螺旋溜滑梯左右對稱。讓有著巴洛克式的繁複、相互交纏、華麗形式的《溜滑梯系列》，添加了對稱、和諧的古典元素。另外，赫勒

12 Carsten Höller, interview by Ralph Rugoff, "Spiritual Luxury," pp. 98-99.

13 Carsten Höller, interview by Carl Swanson, "We Went to a Miami Mall to Watch Chloë Sevigny Go Down a Slide," *Garage*, Feb. 15, 2018, accessed May 30, 2018, [https://garage.vice.com/en\\_us/article/wj4x4q/we-went-to-a-miami-mall-to-watch-chloe-sevigny-go-down-a-slide](https://garage.vice.com/en_us/article/wj4x4q/we-went-to-a-miami-mall-to-watch-chloe-sevigny-go-down-a-slide).

14 圖檔連結可參考梵蒂岡博物館 (Vatican Museums) 官網，2019.2.20 點閱，<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html#&gid=1&pid=1>。

在滑梯的尾端，設計了跟部或者是軟硬墊讓滑梯與地面隔離，而不是讓尾端直接與地面接觸。或許這和安全結構以及美感有關，但這樣的形式相較於梯身大面積接觸地面，卻多了指涉雕塑臺座的意味。

最受爭議的〈艾文圖拉溜滑梯塔〉則被賦予建築紀念塔的身分，以公共藝術之名入駐，外觀幾乎是〈維特拉溜滑梯塔〉的翻版，尺寸規模也相近，不過是將原本單塔單座溜滑梯，改為對稱的單塔雙座溜滑梯。我們已經知道〈維特拉溜滑梯塔〉作為建築的合法性，赫勒自我挪用〈維特拉溜滑梯塔〉的造形，無疑形成一種脈絡的過繼。這兩座溜滑梯紀念塔與弗拉基米爾·塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1953）的〈第三國際紀念碑〉（*Monument to the Third International*, 1919-1920）的造形相似，同樣以線性構成，也都有螺旋形式的部分，整體建築皆呈現了一個角度傾斜的三角體。<sup>15</sup> 兩者也都朝向讓紀念碑、紀念塔脫離只是供人懷思的建築的理念，而能親入其中，產生實用價值。〈第三國際紀念碑〉原計畫是建造一座具機動性的建築物，不同部分有著不同旋轉速率，<sup>16</sup> 而溜滑梯紀念塔頂部的時鐘不但傾斜，也會順著軸心不斷旋轉。<sup>17</sup>

---

15 圖檔連結可參考紐約現代藝術博物館（The Museum of Modern Art）官網，2019.2.20 點閱，<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>。

16 〈第三國際紀念碑〉與〈維特拉溜滑梯塔〉二作的意義截然不同，此處的比較僅針對觀眾的感官知覺與其造形而論。

17 “The Vitra Slide Tower by Carsten Höller,” *Vitra*, 2016, accessed June 26, 2016, [https://www.vitra.com/ja-jp/\\_storage/asset/571381/storage/master/file/14725325/download/EN\\_Pressetext%20Vitra%20Slide%20Tower.pdf](https://www.vitra.com/ja-jp/_storage/asset/571381/storage/master/file/14725325/download/EN_Pressetext%20Vitra%20Slide%20Tower.pdf).

從物件意義來說，赫勒指出溜滑梯起初並非爲了遊樂而發明，而是爲了科學研究目的製造，成爲遊樂場的機具其實是相當晚近的事。並且在《測試場》的展覽圖錄中，邀請建築史學家羅伊·科茲洛夫斯基（Roy Kozlovsky）撰寫〈溜滑梯簡史〉（“A Short History of the Slide”）爲溜滑梯溯本還源。溜滑梯倚靠地心引力的作用，使物體因滑道的高低落差而順著滑道向下移動。滑道的運用到處可見，例如遠古即有的農業灌溉、運送物品等等。最早有關滑道的紀錄，源於1638年伽利略·伽利萊（Galileo Galilei, 1564-1642）的重力實驗。伽利略藉由滑道測試不同材質的圓球掉落之速率，發現無論材質比重，其下墜速度相同。人類使用滑道溜滑則始於慶典與冰上、水上交通，等到1860、70年代才有娛樂用的溜滑梯，並且比蹺蹺板、鞦韆等等其它設備要晚得多，約莫同時，溜滑梯也被運用在逃生設備。<sup>18</sup>

伽利略的研究是現代科學發現哲學邏輯侷限之經典實驗，自然定律並非人類可以僅憑邏輯哲思全然掌握。將溜滑梯與之聯結，也就使物件有了嚴肅議題的象徵性，而不是僅供遊樂的機具。事實上，赫勒本身就是科學家出身，獲取德國基爾大學（Christian-Albrechts-Universität zu Kiel，簡稱CAU）的農業博士學位後，才全職投身藝術。專職藝術工作之後的赫勒並沒有棄絕科學，反而處處可見科學元素的借用，像是人爲干預植物、動物的自然生長狀態，使植物、動物暴露於類實驗情境中。抑或，從科學實驗、古老傳說裡汲取與人類感

---

18 Roy Kozlovsky, “A Short History of the Slide,” in *Carsten Höller: Test Site*, ed. Jessica Morgan (London: Tate Publishing, 2006), pp. 37-54

知狀態有關的紀載，作為藝術實踐的素材，觀眾則成為自願的受試者，這種創作風格成為赫勒獨特的標誌。赫勒曾藉著自己虛構出來的藝術評論者「拜杜·豪瑟」（Baldo Hauser）表達這些作品背後的創作理念：<sup>19</sup>

從 1989 年起，赫勒處理了諸如安全、未來、兒童、愛、幸福、藥物、運載工具和住宅意義等主題。理所當然地，他現在更由於懷疑不在其自身邏輯之中，而聚焦於懷疑；它雖非理性，但也不盡然就是破壞性。<sup>20</sup>

一言蔽之，赫勒認為藝術即提出懷疑。《溜滑梯系列》在赫勒懷疑的創作理念下，連接在運載工具的提問中。就如同對娛樂的看法，赫勒也將運載工具重新定義，泛指任何可以移動人類的工具。在個展《新世界》（*Neue Welt*, 1998）裡，赫勒極具創意的陳列了七種運載工具。包括，將巨大陀螺內部鏤空成坐位的〈旋轉陀螺〉

---

19 赫勒接受訪問時數度引用「Baldo Hauser」的評論，但事實上「Baldo Hauser」就是赫勒本人。赫勒杜撰藝評之事沒有引起太多注意，只在極少數的報導中略為帶過，也就是大部分觀眾尚不知道「Baldo Hauser」是杜撰之人。

20 “Since 1989 C.H. has dealt with major subjects such as security, the future, children, love, happiness, drugs, means of transportation and houses. It is no less than logical that he is now focusing on doubt, especially since doubt is not in itself logical; it is irrational but not necessarily destructive,” see Carsten Höller, interview by Hans-Ulrich Obrist, “A conversation between Carsten Höller and Hans-Ulrich Obrist,” in *Carsten Höller :Register*, ed. Germano Celant, n. pag. 此段引言為赫勒回答 Hans-Ulrich Obrist 詢問有關 Baldo Hauser 對他的評論。

(*Spinning Top*, 1996)，以及空空如也僅留展示位置的〈不可見的〉(*The Invisible*, 1998)……等等作品。這些運載工具無論利用滾動、發射等力學原理運動，或是所謂的神秘力量，都無法由乘客自行控制速度、行進方向。不過這些作品並未實際讓觀眾使用，只是作為主體失控制狀態的象徵物，指涉著傳統美學中的「崇高」議題。同此邏輯，溜滑梯乃是由上至下的滑行載具，且不僅止於象徵物，觀眾下滑時將實際經歷主體失控制的感知狀態。照理說，失去控制應該是令人感到驚恐，但觀眾的溜滑過程卻相反地呈現出愉悅的感受，凸顯出身體感知的不穩定。

《溜滑梯系列》的娛樂性即來自觀眾溜滑的行為。一般「玩」溜滑梯，就是從滑梯上溜下來，若僅是裝置溜滑梯而不開放觀眾實際溜滑，那麼現場的氣氛必然不同。雖然，娛樂性帶有貶義，但也是基於這樣的娛樂性，《溜滑梯系列》才能改變觀眾的美術館經驗。赫勒肯定藝術的娛樂性，但《溜滑梯系列》中，觀眾的感官經驗其實更複雜，他將觀眾溜滑行為連結到科學、交通，將溜滑時的喊叫、情緒渲染，連結到心理學的瓦萊里奧現象，並且表示並未設定觀眾需要實際溜滑，僅觀看溜滑過程的觀眾，雖然沒有實際溜滑，也會受到一定程度之感知情緒的渲染。

強調觀眾的「觀看」，也就關係到自古的審美議題。《溜滑梯系列》不只是觀眾在物件之外觀看，赫勒還進一步擴充觀眾的觀看方式。觀眾來到物件（溜滑梯）的面前，體驗美術館因溜滑梯的裝置轉變成歡愉的遊樂場。他們排隊、觀看「溜滑梯」、看其他人溜「溜滑梯」；他們進入「溜滑梯」裡，接著溜下去、看到「溜滑梯」的內部、看到光線變化、看到「溜滑梯」外面的美術館空間、看到外在世界的快速變化，同時他們也被觀看。《溜滑梯系列》的觀看經驗包括物件

的內部與外部，也包括「觀看」與「被觀看」。內部觀看需透過溜滑的過程，而溜滑過程則成為外部觀看的對象。<sup>21</sup>溜滑過程中的觀眾就如同線條、色彩、符號、物件、姿態……等等形式一般，被觀看、被察覺。進一步來說，《溜滑梯系列》讓嚴肅的美術館搖身一變成歡愉的遊樂場，觀眾就是遊樂場中偶然而能動的形式。觀眾從觀看的主體成為被觀看的客體，成為作品的一部分。

回到《溜滑梯系列》與「喂！溜滑梯」的比較，兩者不同處在於：「喂！溜滑梯」在建築物與溜滑梯上加裝了LED燈，夜晚開啓時，整座溜滑梯映照著紅光。梯身不鏽鋼材質部分的製作細緻度不若《溜滑梯系列》，表面光潔度較為遜色，且留有色澤深淺不同，大小不一的紋路。焊接處理亦不夠精緻，有不規則凹痕與焊瘤，不鏽鋼與透明上蓋之間的接縫處亦有汙漬未清（圖6）。梯口周遭堆疊著各種雜物，印刷著POP商業廣告的移動式售票處亦在此處（圖7），出口端同樣有許多雜物，使用厚重的跳高保護墊亦未整齊疊放（圖8）。除了視覺感受，溜滑時的顛簸震動程度也讓人感到製作較粗糙。「喂！溜滑梯」被裝置在百貨公司的戶外挑空區，從三樓走道圍欄向下延伸到地下一樓，民眾須進入賣場方能使用溜滑梯，礙於建築物限制與消費導向的動線規劃，整個體驗行程呈現受間斷的狀態，使得瓦萊里奧現象未能妥善發揮。總結來說，「喂！溜滑梯」設置在一個混雜的環境中，鎖定在以刺激吸引民眾消費，溜滑梯看起來是否精緻，與空間、消費者有何對話關係並不在考量之中。《溜滑梯系列》不但物

---

21 Barbara-Brigitte Mak, ed., *Carsten Höller: 2001-2010. 184 Objects, Experiments, Events*, p. 124.

件製作講究，周遭佈置也十分注意，物件、空間、觀眾形成一個互為關係的場域。<sup>22</sup>

赫勒的溜滑梯和杜象的小便斗不同之處在於前者並非「現成」。赫勒並不像杜象在眾多標準化製品中擇一升格為藝術，而是要求特殊的製作規格。值得注意的是，兩者差異不易從網路上的宣傳照片察覺，觀眾必須親自到現場，並具備一定的敏感度，或是刻意觀察、比較才能感受的到。特製規格讓《溜滑梯系列》除了單純從「螺旋溜滑梯」這樣的物件可以讓觀眾產生的感知體驗，以及各種提問、象徵性指涉外，勢必還有一些無法從非特製規格的溜滑梯達成的用意。

排除其它相似溜滑梯不一定會加裝的 LED 燈，亦不論環境條件，兩者的主要差異在於拋光等級的不同。較高的拋光等級，使《溜滑梯系列》的反射率高於相似溜滑梯，外觀上更加閃耀奪目，也比較容易映照周遭環境，而回應觀眾的「觀看」與「被觀看」。然而，若只是為了達成這項需求，赫勒為何不要求更高、更具明顯差異的拋光等級？當赫勒琢磨著些微差距，所體現的與講究完善究極的美學精神不謀而合。藝術家本人是否有意追求如此境界，我們不得而知。不過，赫勒玩味差異性的興趣確實其來有自。

《溜滑梯系列》問世前，赫勒就經常以外貌極為相似的同卵雙生子，作為圖像或是錄像的創作題材。後來，赫勒開始推出和過去作品

---

22 基於研究限制，無法實地勘察所有《溜滑梯系列》。兩者比較，主要是筆者與曾體驗〈軌道塔溜滑梯〉的友人陳靜瑩在 2017 年 1 月 23 日到新光三越實勘後討論之結果。2019 年 2 月 21 日再度重回新光三越時，發現溜滑梯的 LED 燈已經壞掉。溜滑梯口加上了印著宣傳廣告圖像的拱型塑膠擋雨棚，售票處後方也架上戶外陽傘，尾端則搭起兩具紅白色活動帳篷，四周掛著同款漫畫圖像，跳高墊上覆蓋印刷著同款漫畫的帆布墊，整體更加商業導向。

略有差距的創作，並將這些作品分別放到不同地方，使觀眾在精心安排的動線中產生困惑。<sup>23</sup>《決定》一展中的〈同質異構溜滑梯〉，也如同作品名一般，左右對稱，同質卻異構。如此看來，刻意製造差異，乃緊扣創作理念的安排。我們沒有忘記赫勒假冒藝評自陳一切皆為提出懷疑，而《溜滑梯系列》又如何演繹此理念。但終究，特別是〈艾文圖拉溜滑梯塔〉落成之後，我們還是追問兩者的差異，難道那些未具赫勒之名的溜滑梯，就無法達成藝術家所宣稱的一切？藝術家就在小細節裡製造了實際差異，兩者就像孿生子，雖然如此相似終究還是不同。我們固然可以繼續緊抓著任何破綻，質疑這樣的比較究竟適不適切。只不過，如此一來便落入懷疑的深淵，而這正是藝術家所期待的。《溜滑梯系列》以物件差異性自身，促使藝術與娛樂、哲學邏輯、身體感知的懷疑層次更為深化與複雜。

#### 四、人類認知之困境

赫勒曾在受訪時表示自己並不是要傳達觀念，而是製造「經驗」(experience)。<sup>24</sup>這和傳統將藝術作為凝思之物，或是觀念的承載

23 例如：《一個馬賽的展覽》(Une exposition à Marseille, 2004-2005)、《一個、一些、很多／兩個加上全部》(One, Some, Many / Deux plus tout, 2007)、《雙俱樂部》(The Double Club, 2008)、《分割再分割》(Divided Divided, 2010)... 等等展覽，參見：Barbara-Brigitte Mak, ed., Carsten Höller: 2001-2010. 184 Objects, Experiments, Events, pp. 26, 62, 114, 204.

24 Carsten Höller, interview by Ralph Rugoff, "Spiritual Luxury," pp. 90-102.

媒介都不同。在西方，「經驗」一詞約莫出現於文藝復興，用以指涉「觀察作為知識的來源、實際觀察、一個影響一個人的事件」，<sup>25</sup>為認識論用語。認識論主要探討人類如何認識、理解外在世界，經驗主義認為人類的認知，不外於感官經驗，而理性主義則強調人類擁有獨立且先於經驗的理性思維。赫勒想製造的「經驗」，無法只憑文字敘述或意象提供，觀眾必須確實在場，透過身體感知投入藝術家精心安排的情境，並且達到一定的強度才能有感於心產生影響。藝術家無法提供經驗本身，而是營造產生經驗的事件，觀眾在事件中會得到怎樣的經驗將因人而異，既無法替代也無法分享。雖然，將溜滑梯視為雕塑般純粹展示也可以構成某些象徵意涵，但「觀眾」在《溜滑梯系列》中是不可或缺的元素，是作品的一部分，也是創作目的所在。

對筆者個人來說，《經驗》是生涯選擇的轉捩點。那時，筆者在私人畫室習畫數載，但尚未進入學院體制，因此對現、當代藝術的知識僅來自坊間暢銷書。這些書籍大多偏向藝術家生平介紹，而未能有系統地闡述作品內涵，反令人心生隔閡，備感困惑。為了開闊視野，筆者來到紐約，世界最活絡的藝術中心之一。筆者在紐約參觀了許多美術館，但《經驗》卻是唯一讓筆者感到自己和作品有所連結，而非各自孤立的展覽。〈維多利亞溜滑梯〉有著喚人親近的引力，而不是將觀眾阻隔在外，以旁觀者的角度凝思默想。不但如此，這座溜滑梯將新美術館確確實實鑿穿的結構，就像是向體制宣戰的一刀，觀眾在

---

25 “observation as the source of knowledge; actual observation; an event which has affected one,” see Online Etymology Dictionary, accessed July 6, 2018, <https://www.etymonline.com/word/experience>.

溜滑梯中溜下，在歡呼尖叫中衝破了體制。這種意象讓筆者有著藝術長久以來的神聖奧秘，就這麼被一座「溜滑梯」給去除掉的強烈衝擊，更促使筆者後續投身學術研究。

經過追蹤研究，筆者發現整個《溜滑梯系列》鑿穿建築的設計並不多見。除〈維多利亞溜滑梯〉外，目前只有〈溜滑梯五號〉，其它溜滑梯則搭建在窗戶、走道圍牆，全無鑿穿的設計。在〈維多利亞溜滑梯〉之後，〈維特拉溜滑梯塔〉、〈軌道塔溜滑梯〉、〈艾文圖拉溜滑梯塔〉，這些都是獨立的建築塔，與美術館議題更無關聯。〈維多利亞溜滑梯〉鑿穿的形式或許只是順應新美術館的建築結構，根本沒有其它特殊意涵。倘若另有弦外之音，也未必有反美術館之意。一者，時代已無反抗美術館之必要，且〈維多利亞溜滑梯〉必須經過建築結構、空間動線等整體規劃的作品不只是一要取得館方的同意，雙方需要更多事前的協調、合作。美術館不但完全知情，甚至主動媒合贊助促成作品實現。再者，赫勒慣常以反諷手法處理作品。例如，慶祝柏林圍牆倒塌的聯展中，發送印有「未來重於休閒」(Zukunft ist wichtiger als Freizeit) 的火柴盒，大有藉著阿道夫·希特勒(Adolf Hitler, 1889-1945) 重整軍備時的口號「大砲重於奶油」，影射東西德統一將導致經濟危機。〈維多利亞溜滑梯〉雖鑿穿美術館，且無法被完整觀看，但卻因被原建築體包覆，並且起訖點都還在美術館內部，而融合成美術館結構的一部分，若是考慮赫勒的創作脈絡，反倒較像是一個無論如何反體制，終究還是在體制之內的悲觀註腳。

在這些迥異的詮釋中，筆者的身分與資訊掌握量是不同的。作為現場觀眾，判斷來自直觀感受；作為研究者，筆者必須盡可能地保持客觀的態度，從藝術史、藝術家創作脈絡、物件與空間關係……等等不同面向彙整評估。這凸顯了以經驗抑或理性思維理解、詮釋作品的

差異，也涉及了藝術作品的詮釋權。文藝復興以來，藝術批評長期以古希臘、羅馬為典範評價藝術作品。古典是唯一標準，而品味被訓練，不僅觀眾沒有個人的詮釋權，藝術家個人的價值體系，也不太是評價畫作的重要因素。現代藝術打破典範標準，本是藝術民主化的表現，但藝術家、缺乏訓練的觀眾與縝密考察過各種面向的研究人員有不同看法時，一般會認為研究人員因為資訊掌握較齊全，立場較客觀而全面，對作品的評價應較為一般觀眾可靠，而最終必須以藝術家說詞為主。然而，當赫勒訴求的是個殊性的經驗，而不是傳達觀念時，也意味著給予觀眾自由詮釋作品的權利。

就「開放詮釋」的理想而言，人人都享有作品的詮釋權，但目前為止，我們還是仰賴學者專家做出評價，或是將美術館的收藏視為認可的標誌。我們傾向將對作品的「研究」與「體驗」分開，研究一個作品不一定要體驗它，反之亦然。就像德國藝術史學家維爾納·修馬倫巴赫（Werner Schmalenbach, 1920-2010）雖未在庫爾特·史維特斯（Kurt Schwitters, 1887-1948）建造《梅茲堡》（*Merzbau*）時造訪，<sup>26</sup> 卻可以憑藉有限的文獻資料加上抽象思維，就意識到建造過程中，觀眾會因藝術家每日的撿拾拼貼，致使所處空間被作品循漸入侵（*progressively dispossessed*），反而少數見證過原作的觀眾，沒有人意識到自己受作品包圍的狀態。<sup>27</sup>

---

26 圖檔連結可參考紐約現代藝術博物館（The Museum of Modern Art）官網，2019.2.20 點閱，[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/)。

27 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, expanded edition (London: University of California, 1999), pp. 35-64.

《溜滑梯系列》這類裝置在美術館或公共場所的作品，觀眾在比例上大多是一般的藝術愛好者、業餘人士，甚至是缺乏藝術相關背景訓練的觀光客。這些觀眾很可能在進入展場前對作品毫無概念，體驗完作品之後，也不見得能夠有什麼獨到的見解，甚至是給出不符合客觀事實的論斷，就如同筆者當年一樣。既然，觀眾依靠經驗不見得能夠得出什麼真知灼見，那麼，強調實際經驗作品的理由何在？其實這關係到藝術作品存在之必要。我們知道杜象利用〈噴泉〉提出現成物的概念，但事實上 1917 年的原作在展覽前早就不翼而飛，觀眾是經由雜誌上的照片及藝評才知此事件，似乎原作存在與否已非必要。文獻資料取代實體原作，隱藏著藝術與哲學思想不分的危機。《溜滑梯系列》作為廣義現成物下的產物，強調臨場經驗可說是面對此危機的回應。

臨場經驗難以用言語、文字說明。我們要描述溜滑經驗，只能用平順、快、震動感、轉折角度的大小等等形容詞，但這些形容詞對沒有相同經驗的人來說，其實不具意義。所謂的快是多快，是比較下的結果。同時，溜滑梯的快和其它經驗的快也不一樣，我們無法用高鐵的速度去比較溜滑梯的快是什麼感覺。未實際體驗前，無論任何形容詞，或是文獻資料所給的速率數字，其實都沒有意義，甚至是觀看影片也無法得知一、二。只有擁有類似經驗，以「更快」、「角度變化更多」、「更舒適」等等字眼互相比較才有意義。但，這也只是一些讓讀者可以較接近實際經驗的線索，而無法取代真正的經驗。光是單純的自溜滑梯溜下的經驗就已經難以描述其間差異，一個裝置作品，甚至由數個裝置作品構成的展覽，就更難被影像文字所替代。

強調觀眾的臨場經驗，也與現實社會的政治、文化有關。藝術史學家克萊兒·畢莎普（Claire Bishop, 1971-）在〈但這是裝置藝

術嗎？》(“But is it Installation Art?,” 2005) 一文中認為為了對抗 1960 年代大眾傳播媒體的被動觀賞，才会有訴求觀眾活化 (activation of the spectator) 的裝置藝術之興起。1960 年代中期至 1970 年代，在反戰與反抗政府壓迫個人自由聲浪下，觀眾活化成爲政治行動主義 (political activism) 的手段。這篇文章收錄在 2005 年《泰特季刊》(Tate Etc.) 的春季號，文章的前半段，畢莎普肯定裝置藝術的觀眾經驗具活化之功能，後半段則展開批評，指出 1980 年代的裝置藝術更加強調身體經驗，卻走向鋪張與國際化；到了 1990 年代，一些營造成餐廳、商店、俱樂部的作品，讓觀眾的身體經驗被加諸更多的主動性，但是這些經驗在消費時代中已經過度氾濫。最後，畢莎普更將苗頭指向泰特美術館自家的《聯合利華系列》，表示裝置藝術陷入尺寸競賽，常有作品是佈滿美術館建築的大半，「藝術形式趨近於景觀，為了贏得『驚嘆』而全力以赴，而不再是有意義的內容」。<sup>28</sup>

這篇文章並未讓泰特美術館中止《聯合利華系列》，一年後《測試場》毫不收斂的再度佔據整個渦輪廳，甚至宣稱此等規模僅是爲了「溜滑梯城」(slide city) 的提案測試。策展人傑西卡·摩根 (Jessica Morgan, 1969-) 如此回應：「建築的轉換和如此的經驗無法以小規模的計畫悄悄地達成」，<sup>29</sup> 如果只是一座普通的小型兒童溜滑梯，恐

---

28 “And, incrementally, the art form gets closer to spectacle, going all out for the big ‘wow’ instead of meaningful content” see Claire Bishop, “But is It Installation Art?,” in *Tate Etc.* 3, no. 1 (2005), accessed July 6, 2018, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-3-spring-2005/it-installation-art>.

29 “A conversion in architecture and experience such as this could never be achieved by the quiet incursion of the small-scale project.” see Jessica Morgan, “Turbine Höller,” p. 15.

怕無法撐起渦輪廳的空曠，也不足作為溜滑梯城的提案。《測試場》轉換了渦輪廳的空間感，創造了無法取代的獨特經驗。

畢莎普認為裝置藝術為了對抗因大眾傳媒的被動觀賞而強調的「經驗」，現今已無必要。<sup>30</sup> 然而，實際上大眾傳媒至今尚未退場，網際網路又快速發展。如今，我們獲得資訊的方式更加多元，閱聽人看似擁有主動選擇的權利，但其實是陷入了二手情報的再現世界裡。許多人依賴網路評價、食記、開箱文，輕易轉貼未經證實的生活小知識、名人語錄、八卦新聞。人們使用二手情報，也製造二手情報。為了保留影像，許多人隔著手機、相機、錄影機經歷那些寶貴時刻。在拍照、錄影、打卡、上傳、轉貼、搜尋的過程中，人們從現場的真實進入再現、虛擬的世界，以至於錯失真實經驗而不自覺。只要輸入關鍵字，我們就可以搜尋到《溜滑梯系列》的相關報導、圖像、影片，但這些影像、文獻資料只是給予我們可以擁有經驗的錯覺，而無法替代真實的經驗。從二手情報，我們只知道有個藝術家裝置了溜滑梯，接著，我們質疑這和一般的溜滑梯有何不同，最後，我們得到它只是更巨大、更刺激、更精美的結論。

我們感受事物，往往是統合了其它的外在因素。就像服裝設計發表，會僱用專業模特兒來襯托服飾的美感。但，我們不能反過來說，是因為模特兒那些服飾才有品質；而是這些服飾本身具有一定的元素，模特兒只是將無法在一般人身上得以發揮的元素凸顯出來。相同

---

30 Claire Bishop, "But is it installation art?"

的服裝穿在不同人身上，會有不同的價值感。若將《溜滑梯系列》裡任何一座溜滑梯原封不動搭建在新光三越，即使人們在生理上所經歷的完全相同，受限於動線規劃，還是無法達成赫勒想營造的瓦萊里奧現象。相反的，如果《溜滑梯系列》不是以巨型的螺旋溜滑梯呈現，那麼它帶給觀眾的經驗也會不同，甚至無法應和展覽的空間需求。雖然，我們分辨得出《溜滑梯系列》在外觀上比「喂！溜滑梯」精緻，速度更快更平穩等等差異，但我們還是無法將「經驗」分解成藝術的，或是生活的。

觀眾在《溜滑梯系列》裡，經歷到的是在一個藝術脈絡下的經驗，觀眾在這個異於日常生活的場域，就會以藝術的觀點去經驗、詮釋這個情境。我們到遊樂場是爲了玩樂，溜滑梯就是一個提供刺激感的娛樂器材。但，我們到美術館卻不是爲了玩樂，對觀眾而言，美術館是體驗藝術的場所而不是一個娛樂場所，美術館裡的溜滑梯也就不是單純提供刺激感的娛樂器材。目的不同，觀眾就會用不一樣的認知與心境去感受這個過程，並且進一步理解在這個場域中發生的經驗，並給出自己的詮釋。

感官經驗無所謂對錯，但進一步的詮釋，一般觀眾易因資訊的不足而給出不符合史實、文化背景或其它相關脈絡的判斷。進一步來說這其實是人類理性的侷限性問題，即使是藝術研究人員也不可能掌握所有資訊，預知藝術家的創作方向，給出正確無誤的論述。就像若沒有搜尋到赫勒杜撰身分的資訊，「拜杜·豪瑟」就只是一個不見經傳的藝評，而不是藝術家本人。〈溜滑梯五號〉出現前，我們可以推論這是名爲「瓦萊里奧」的系列。沒有〈艾文圖拉溜滑梯塔〉，《溜滑梯系列》完全是生活經驗進入美術館的創作，我們可能會忽略〈溜滑梯五號〉已對藝術與生活場域提出探問。過去，美術館空間使《溜滑

梯系列》從生活器具被認知為藝術作品，建造在商場的〈艾文圖拉溜滑梯塔〉就像隻黑天鵝，讓生活器具也可能在生活場域中被認可為藝術。在〈艾文圖拉溜滑梯塔〉的現場，同時存在已知與未知的觀眾，也就同時被經驗、認知為藝術的與生活的兩種截然不同的物件並得出不同的詮釋。

從藝術民主化的觀點來看，觀眾有權提出自己對藝術作品的主觀認知與其想望，專業研究人員不過是可以提出考證的觀眾。然而，完全客觀、理性且全面性的論述是不存在的。我們閱讀的文獻總是有所缺陷，反覆考證只是趨向合理，而不是標準答案。我們難以要求觀眾充當研究人員，更無法簡短地給出公正、客觀的介紹。即便可以，也未必有助於觀眾的投入。筆者在缺乏足夠資訊的狀態下誤判《經驗》，但它卻帶來感動，產生實質影響力，卻在後續的研究過程中漸漸抽離、陌生。

## 五、結論

就在這篇文章進入結論，赫勒的新作〈佛羅倫斯實驗溜滑梯〉（*The Florence Experiment Slides*, 2018）正式於義大利斯特羅齊宮（Palazzo Strozzi）舉辦的《佛羅倫斯實驗》（*The Florence Experiment*）計畫中發表。這次的計畫由赫勒與植物神經學研究創始者司特凡諾·曼庫索（Stefano Mancuso, 1965-）共同主持，隨機抽選觀眾帶著豆類植物溜下滑梯，再交由科學家團隊進行分析，比較溜滑經驗對植物有無影響。這使《溜滑梯系列》在科學方面的指涉，成了實際的行動。無論〈佛羅倫斯實驗溜滑梯〉是推翻還是佐證了本文

的論述，在論述之初，沒有人能夠預知未來，本文的論述並不包括〈佛羅倫斯實驗溜滑梯〉一作。

藝術家呢？別忘了，是畢森巴赫的誤會開啓了《溜滑梯系列》；想在〈安賽樂米塔爾軌道塔〉架上世界最高溜滑梯的是前倫敦市長強生，而不是赫勒；〈艾文圖拉溜滑梯塔〉則是商場爲新建案添購的公共藝術品，是資方而不是赫勒可以決定擴建。《溜滑梯系列》必須有「觀眾參與」(Spectator Participation)才能成立。觀眾的期望，觀眾的製作，觀眾的體驗，觀眾的詮釋，乃至觀眾的認可與否，從物件裝置之前一直到裝置完成後，作品不再是藝術家所能一手掌握，不同身分的觀眾在每個環節接手作品的實現。當杜象將小便斗丟到觀眾面前，宣告藝術家是否親手製作作品並不重要時，藝術家就不一定是製作者。當赫勒因畢森巴赫的誤會而逐步展開《溜滑梯系列》，藝術家也無須是作品的發想人。那麼，藝術家究竟扮演什麼角色？

赫勒正如許多當代藝術家一般，常常任意自不同時代，不同領域裡，拼集相關作品或其它文本到個人創作脈絡中。《溜滑梯系列》穩固地銜接其中，這是畢森巴赫或強生所沒有的。藝術家的理念仍主導著創作的可能性，暗藏耐人尋味的線索；若無赫勒的同意，畢森巴赫等人再如何對溜滑梯有興趣，或許會有另一種樣子的作品，但絕不是如今的《溜滑梯系列》。因此，從早期的《瓦萊里奧系列》到〈艾文圖拉溜滑梯塔〉，《溜滑梯系列》會走入與商業的結合，主要還是赫勒「藝術即娛樂」、「藝術即提出懷疑」的理念。藝術家是面對「藝術」的詮釋者之一，以作品詮釋藝術，而作品則開放給觀眾。如羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915-1980)在〈作者已死〉(“The Death of the Author,” 1967)一文中所言：「文本的整體不在

源頭，而在目的地」。<sup>31</sup>

作品的目的地在觀眾，而觀眾是一個集合名詞，包含著每一個在不同理由下，用不同方式接觸作品的個體。觀眾的角色與個人既有的生命歷程不同，作品就會產生不同的意義。〈艾文圖拉溜滑梯塔〉是藝術作品，也是遊樂設施。對現場遊客來說，〈艾文圖拉溜滑梯塔〉是不是藝術作品並不是那麼重要的事，他們在乎的是在場的歡樂時光。而被我們拿來作比的「喂！溜滑梯」是否就純然處於「非藝術」的狀態？它會不會經過某種迂迴的詮釋，或是操縱手段而須改寫成〈喂！溜滑梯〉？

當評價藝術作品的典範標準被打破，迎接而來的是藝術民主化的時代。在開放詮釋的理想下，雖然人人可以有自己的見解，藝術作品與生活物件的界線也非絕對；但，作為公共藝術或是其它涉及公眾資源的形式，藝術作品的界定問題卻遠比過去重要。〈艾文圖拉溜滑梯塔〉必須是藝術品才能通過公共藝術法案的審核。而《溜滑梯系列》一長串的名單，代表著藝術家的創作脈絡，也代表著眾多美術館、機構的背書。對於行政科層體制而言，作品履歷無疑是一種最簡易、方便而又客觀的判斷方式。不過，即使通過公部門的審核，藝術家，或者是專案團隊，仍有說明作品的責任，特別是當作品受到質疑時。至於，為作品下結語的我們，必須保持更加敏銳的批判性，警覺到那些被體制認可為藝術的作品，並非全然有益。

---

31 “a text's unity lies not in its origin but in its destination,” see Roland Barthes, “The Death of the Author,” in *Image Music Text*, selected and trans. Stephen Heath (London: Fontana, 1977), p. 148.

雖然赫勒強調的觀眾經驗至為重要，但基於經驗的主觀、私密性，我們很難針對觀眾經驗給出公評。赫勒可以率性的喊出人人皆可建造溜滑梯的口號，聲稱藝術與娛樂無異，卻也極盡所能地讓他的溜滑梯與藝術有連結之處。當強生選擇透過藝術家赫勒，而非直接委託維根有限公司，就凸顯藝術的道德限度：我們真能接受在成為藝術品的公眾紀念塔上，架上一座不具藝術脈絡的溜滑梯嗎？人人都是藝術家，但不是人人都可在美術史中找到位置；人人皆可建造溜滑梯，但不是所有的溜滑梯都能談論相同的主題；人人皆有詮釋權，但不是任何詮釋都具學術意義。哪日，赫勒登高一呼，宣稱所有的巨型螺旋溜滑梯其實都是作為《溜滑梯系列》的孿生子，乃他構築夢想中的「溜滑梯城」計畫的一部分也未可知。對於正在發展中的當代藝術，我們尚未有足夠的歷史距離可以論斷，而觀眾經驗卻不容許等待。

附表 《溜滑梯系列》(The Slides, 1998-) 總表<sup>32</sup>

序號	作品名稱	作品尺寸 高(H)長(L)	作品設置資訊 (展覽名稱、地點、日期、類型等)
			圖檔連結
1	〈瓦萊里奧 I 與 2〉 ( <i>Valerio I &amp; Valerio II</i> )	兩座： 1. H 7 m 2. H 5.47 m L 12.70m	《第一屆柏林雙年展：柏林，柏林》 ( <i>Erste Berlin Biennale "berlin berlin,"</i> 1998) 柏林當代藝術工廠 (Kunst-Werke Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 簡稱 KW) 1998 年 9 月 30 日－1999 年 1 月 3 日 (雙年展) 《靜養地》( <i>Sanatorium</i> , 1999), 「KW」。 1999 年 9 月 30 日－2000 年 4 月 3 日 (個展)
			Image © David Allen and Dominic Eichler / Artnet, <a href="http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/allen/allen11-22-1.asp">http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/allen/allen11-22-1.asp</a> .

32 本表由筆者彙整，因赫勒尚未停止創作《溜滑梯系列》，故本表僅列至交稿前的〈佛羅倫斯實驗溜滑梯〉(*The Florence Experiment Slides*, 2018) 一作。創作年代、尺寸優先參照溜滑梯設計製作商——「維根有限公司」(Wiegand GmbH & Co.) 的網頁後再參考作品圖錄、官方網頁，資料來源統整於參考書目。圖檔網路連結皆在 2018 年 9 月 20 日搜尋確認。溜滑梯管直徑皆為 80 公分，而製作材質除〈女瓦萊里奧〉(*Female Valerio*, 1999) 為聚乙烯 (polyethylene slide) 製造外，其餘均為不鏽鋼製並附聚碳酸酯製上蓋 (polycarbonate-cover)。

序號	作品名稱	作品尺寸 高(H)長(L)	作品設置資訊 (展覽名稱、地點、日期、類型等)
			圖檔連結
2	〈女瓦萊里奧〉 ( <i>Female Valerio</i> )	約三層樓高	《柏林的兒童》( <i>Children of Berlin</i> , 1999) 紐約第一公校當代藝術中心 (P.S.1 Contemporary Art Center, New York, 簡稱 P.S.1) 1999 年 11 月 7 日－2000 年 1 月 2 日 (聯展)
			Image © Air de Paris, <a href="http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/1999/55.htm">http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/1999/55.htm</a> .
3	〈瓦萊里奧 3〉 ( <i>Valerio III</i> )	H 7.5 m	《溜滑梯》( <i>Slides</i> , 2000) 赫爾辛基奇亞斯瑪當代美術館 (The Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki) 2000 年 4 月 14 日－7 月 2 日 (個 展)
			Image © Air de Paris, <a href="http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/2000/64.htm">http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/2000/64.htm</a> .
4	〈溜滑梯五號〉 ( <i>Slide No.5</i> )	H 15.75 m L 33.00 m	《同步系統》( <i>Synchro System</i> , 2000) 米蘭璞拉姐基金會 (Fondazione Prada, Milano) 2000 年 11 月 22 日－2001 年 1 月 7 日 (搭配個展, 永久裝置於 璞拉姐基金會辦公園區)

序號	作品名稱	作品尺寸 高(H)長(L)	作品設置資訊 (展覽名稱、地點、日期、類型等)
			圖檔連結
4	〈溜滑梯五號〉 ( <i>Slide No.5</i> )	H 15.75 m L 33.00 m	Image © An Other, <a href="https://i.pinimg.com/originals/7d/69/de/7d69deedb3a76a351c4a186ddfd7eb45.jpg">https://i.pinimg.com/originals/7d/69/de/7d69deedb3a76a351c4a186ddfd7eb45.jpg</a> . Image © Sebastien Thomas Garcia, <a href="https://i.pinimg.com/originals/97/5a/6e/975a6ef93d6c24aa842c9004d6d343fe.jpg">https://i.pinimg.com/originals/97/5a/6e/975a6ef93d6c24aa842c9004d6d343fe.jpg</a> .
5	〈溜滑梯六號〉 ( <i>Slide No.6</i> )	H 7.04 m L 16.05 m	《半虛構》( <i>Half Fiction</i> , 2003) 波士頓當代藝術中心 (Institute of Contemporary Arts, Boston, 簡稱 ICA) 2003年1月22日－4月27日 (ICA 重新整裝之開幕個展, 非永久設置)
			未搜得網路連結
6	《測試場》 ( <i>Test Site</i> )	五座 1. H 26.57m L 55.10m 2. H 20.73m L 44.83m 3. H 13.07 L 30.93m 4. H 7.20 m L 18.28m 5. H 7.20 m L 18.28m	《聯合利華系列》( <i>The Unilever Series</i> , 2000-2012) (第七屆) 倫敦泰特美術館 (Tate Modern, London) 渦輪廳 (Turbine Hall) 2006年10月10日－2007年4月9日 (個展, 非永久設置)
			Image © Edward Sanderson, <a href="https://www.flickr.com/photos/escdotdot/288647828">https://www.flickr.com/photos/escdotdot/288647828</a> .

序號	作品名稱	作品尺寸 高(H)長(L)	作品設置資訊 (展覽名稱、地點、日期、類型等)
			圖檔連結
7	〈瓦萊里奧姊妹〉 ( <i>Valerio Sisters</i> )	兩座 1. H 14.02m L 31.95m 2. H 8.17 m L 21.70m	《28 屆巴西聖保羅雙年展》(28th <i>Bienal de São Paulo</i> , 2008) 巴西聖保羅雙年展基金會 (Fundação Bienal de São Paulo, Brasil)。 2008 年 10 月 28 日－12 月 6 日 (雙年展，非永久設置)  Image © Amilcar Packer, <a href="http://28bienal.org.br/participantes/img/lightbox/carsten_holler_principal5_1226421396.jpg">http://28bienal.org.br/participantes/img/lightbox/carsten_holler_principal5_1226421396.jpg</a> .
8	〈雙重溜滑梯〉 ( <i>Double Slide</i> )	兩座 1. H 11.65m L 32.30m 2. H 16.65m L 46.50m	札格瑞布當代藝術館 (Museum of Contemporary Art Zagreb, Zagreb, 簡稱 MSU)，喬遷新居的永久收藏，為新建築的整體規劃的一部分。 2009 年 12 月 11 日正式對外開放。 (永久裝置)  Image © Jason Paris, <a href="https://www.flickr.com/photos/94064020@N00/6602378833">https://www.flickr.com/photos/94064020@N00/6602378833</a> .
9	〈左／右溜滑梯〉 ( <i>Left / Right Slide</i> )	兩座對稱： H 8.20 m L 21.60 m	《二十一世紀：藝術的第一個十年》(21st Century: <i>Art in the First Decade</i> , 2010) 澳洲昆士蘭藝術博物館與現代藝術博物館 (Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art, 兩館各簡稱爲 QAG 與 GOMA, 合併簡稱 QAGOMA)

序號	作品名稱	作品尺寸 高(H)長(L)	作品設置資訊 (展覽名稱、地點、日期、類型等)
			圖檔連結
9	〈左／右溜滑梯〉 ( <i>Left / Right Slide</i> )	兩座對稱： H 8.20 m L 21.60 m	2010年12月18日－2011年4月26日（聯展，非永久設置） 《糖旋：你，我，藝術和一切》 ( <i>Sugar Spin: You, Me, Art and Everything</i> , 2016)， 「QAGOMA」。 2016年12月3日－2017年4月17日（「GOMA」的十周年館慶聯展，非永久設置）
			Image © Natasha Harth / QAGOMA, <a href="https://blog.qagoma.qld.gov.au/wp-content/media/BLOG_Carsten-H%C3%B6ller6.jpg">https://blog.qagoma.qld.gov.au/wp-content/media/BLOG_Carsten-H%C3%B6ller6.jpg</a> .
10	〈維多利亞溜滑梯〉 ( <i>Victoria Slide</i> )	H 11.80 m L 25.00 m	《經驗》( <i>Experience</i> , 2011) 紐約新美術館 (New Museum, New York) 2011年10月26日－2012年1月15日（赫勒首度於紐約展出之回顧個展，非永久設置）
			略，見圖版。
11	〈維特拉溜滑梯塔〉 ( <i>Vitra Slide Tower</i> )	塔座高度： 30.74 m 溜滑梯： H 17 m L 42 m	德國維特拉廠區 (Vitra Campus, Weil am Rhein) 2014年6月18日開幕（永久裝置）
			Image © Vitra, <a href="https://www.vitra.com/en-gb/campus/architecture/architecture-vitra-slide-tower">https://www.vitra.com/en-gb/campus/architecture/architecture-vitra-slide-tower</a> .

序號	作品名稱	作品尺寸 高(H)長(L)	作品設置資訊 (展覽名稱、地點、日期、類型等)
			圖檔連結
12	〈同質異構溜滑梯〉 ( <i>Isomeric Slides</i> )	兩座對稱 H 15.50 m L 39.00 m	<p>《決定》(<i>Decision</i>, 2015) 倫敦海沃德美術館 (Hayward Gallery, London) 2015年6月10日－9月6日 (個展, 非永久設置)</p> <p>Image © David Levene, <a href="https://static.dezeen.com/uploads/2015/06/Carsten-Holler-Decision_Hayward-Gallery_Southbank-Centre_dezeen_784_10.jpg">https://static.dezeen.com/uploads/2015/06/Carsten-Holler-Decision_Hayward-Gallery_Southbank-Centre_dezeen_784_10.jpg</a>.</p>
13	〈軌道塔溜滑梯〉 ( <i>The Orbit Tower Slide</i> )	塔座高度： 114.5 m 溜滑梯： H 80 m L 220 m	<p>增建於倫敦〈安賽樂米塔爾軌道塔〉(ArcelorMittal Orbit) 倫敦「英女王伊麗莎白二世奧林匹克公園」(Queen Elizabeth Olympic Park, London) 2016年6月24日開幕。(永久裝置)</p> <p>Image © Queen Elizabeth Olympic Park, <a href="http://www.queenelizabetholympicpark.co.uk/-/media/qeop/images/attractions/amo-images/slide-view-from-the-bottom.ashx?mw=1000&amp;hash=2CB38F0AED2F2E5DC23B58868EE9D616B281BF39&amp;ar=1.6">http://www.queenelizabetholympicpark.co.uk/-/media/qeop/images/attractions/amo-images/slide-view-from-the-bottom.ashx?mw=1000&amp;hash=2CB38F0AED2F2E5DC23B58868EE9D616B281BF39&amp;ar=1.6</a>.</p>

序號	作品名稱	作品尺寸 高(H)長(L)	作品設置資訊 (展覽名稱、地點、日期、類型等)
			圖檔連結
14	〈艾文圖拉溜滑梯塔〉 ( <i>Aventura Slide Tower</i> )	一塔兩座對稱 塔座高度： 28.35 m 溜滑梯： H 17 m L 43 m	佛羅里達州的艾文圖拉商場 (Aventura Mall) 2017年12月15日開幕。(永久裝置)
			Image © Matias Ocner, <a href="https://communitynewspapers.com/wp-content/uploads/2018/03/1-min-768x512.jpg">https://communitynewspapers.com/wp-content/uploads/2018/03/1-min-768x512.jpg</a> .
15	〈佛羅倫斯實驗溜滑梯〉 ( <i>The Florence Experiment Slides</i> )	兩座對稱： H 20 m	《佛羅倫斯實驗》( <i>The Florence Experiment</i> , 2018) 佛羅倫斯斯特羅齊宮 (Palazzo Strozzi, Florence) 2018年4月19日—8月26日 (與司特凡諾·曼庫索 (Stefano Mancuso, 1965-) 的合作計畫，非永久設置)
			Image © Manuela Musco, <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Florence_experiment.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Florence_experiment.jpg</a> .

圖 版：



圖 1 「喂！溜滑梯」(Weeeeee! Slide)，不鏽鋼材、聚碳酸酯， $\text{Ø } 0.80 \times \text{L } 42 \times \text{H } 16 \text{ m}$ ，臺北信義新天地新光三越百貨公司。  
圖片來源：陳靜瑩攝。



圖 2 卡斯登·赫勒，〈維多利亞溜滑梯〉(Victoria Slide)，不鏽鋼材、聚碳酸酯， $\text{Ø } 0.80 \times \text{L } 12 \times \text{H } 25 \text{ m}$ ，2011，紐約新美術館（三樓）。  
圖片來源：筆者自攝。



圖3 觀眾排隊到填寫免責同意書，工作人員為其繫戴辨識手環，於赫勒的個展《經驗》（*Experience*），紐約新美術館（一樓）。

圖片來源：筆者自攝。



圖4 卡斯登·赫勒，〈維多利亞溜滑梯〉（*Victoria Slide*），不鏽鋼材、聚碳酸酯， $\text{Ø } 0.80 \times \text{L } 12 \times \text{H } 25 \text{ m}$ ，2011，紐約新美術館（二樓）。

圖片來源：筆者自攝。



圖 5 卡斯登·赫勒，〈維多利亞溜滑梯〉(Victoria Slide)，不鏽鋼材、聚碳酸酯， $\text{Ø} 0.80 \times L 12 \times H 25 \text{ m}$ ，2011，紐約新美術館（四樓）。

圖片來源：筆者自攝。



圖 6 「喂！溜滑梯」(Weeeee! Slide) 上色澤深淺不一的紋路、凹痕、焊瘤、接縫汙漬與 LED 燈條。

圖片來源：筆者自攝。



圖 7 「喂！溜滑梯」(Weeeee! Slide) 入口售票處與雜物。

圖片來源：筆者自攝。



圖 8 「喂！溜滑梯」(Weeeee! Slide) 尾端的跳高保護墊與雜物。

圖片來源：筆者自攝。

## 參考書目

### (一) 中文論著

陳麗雯，〈從卡斯登·赫勒 (Carsten Höller, 1961-) 的創作談「觀眾參與」〉，碩士論文，國立臺灣藝術大學美術學院美術學系，2018年1月。

### (二) 西文論著

“Dry Slides Made of Stainless Steel: Highlights.” Wiegand GmbH & Co.. Accessed Apr. 20, 2017. <http://www.wiegandslide.com/dry-slides-highlights-en.html>.

“The Vitra Slide Tower by Carsten Höller.” Vitra. Accessed June 26, 2016. [https://www.vitra.com/ja-jp/\\_storage/asset/571381/storage/master/file/14725325/download/EN\\_Presstext%20Vitra%20Slide%20Tower.pdf](https://www.vitra.com/ja-jp/_storage/asset/571381/storage/master/file/14725325/download/EN_Presstext%20Vitra%20Slide%20Tower.pdf).

Barthes, Roland. “The Death of the Author.” In *Image Music Text*, selected and translated by Stephen Heath (Trans. of “La Mort de l'Auteur,” 1967, and other work), pp.142-148. London: Fontana, 1977.

Battersby, Matilda. “Anish Kapoor’s Orbit Losing £10,000 a Week, Described as ‘Standout Success’ for Olympic Legacy.” *The Independent*, October 21, 2015. Accessed June 26, 2016. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/anish-kapoor-s-orbit-losing-10000-a-week-described-as-standout-success-for-olympic-legacy-a6702291.html>.

Bishop, Claire. “But is It Installation Art ?” *Tate Etc.* 3, no. 1 (2005).

Carrion-Murayari, Gary, ed. *Experience*. New York: Skira Rizzoli; New Museum, 2011.

Celant, Germano, ed. *Carsten Höller: Register*. Milan: Fondazione Prada, 2000.

Duchamp, Marcel. “The Richard Mutt Case.” *The Blind Man*, no. 2 (1917).

Ellis-Petersen, Hannah. "Anish Kapoor Says Addition to Artwork Was 'Foisted' on Him by Boris Johnson." *The Guardian*, April 26, 2016. Accessed June 30, 2016. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/26/anish-kapoor-addition-artwork-foisted-on-him-boris-johnson>.

Gaffney, Catherine, ed. *Carsten Höller: Decision*. London: Hayward, 2015.

Höller, Carsten. Interview by Carl Swanson. "We Went to a Miami Mall to Watch Chloë Sevigny Go Down a Slide." *Garage*, February 15, 2018. Accessed May 30, 2018. [https://garage.vice.com/en\\_us/article/mb4d43/yes-my-spiritually-deformed-fashionistas-sandals-can-be-brutalist](https://garage.vice.com/en_us/article/mb4d43/yes-my-spiritually-deformed-fashionistas-sandals-can-be-brutalist).

Mak, Barbara-Brigitte, ed. *Carsten Holler: 2001-2010. 184 Objects, Experiments, Events*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

Morgan, Jessica, ed. *Carsten Holler: Test Site*. London: Tate Publishing, 2006.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Expanded edition. London: University of California, 1999.