

藝術家當代倫理(學)的社會考察與重構

盧建銘*、許淑真**

*藝術家、中原大學設計學院博士候選人 **藝術家、獨立策展人

這幾年來，當我們國家體制以「藝文獎助」的方式，包括「藝術進入社區」、「藝術介入空間」等藝文補助政策，希望鼓勵藝術家參與社會發展。許多長期接受政府扶助的民間組織和藝術家，立刻調整口號，開始「關注社會議題」或「參與社會發展」，國家文藝多了不同的樣貌；每年年度預算結束時，我們多了許多強調「民眾互動」、「社區參與」的作品形式。在國家豢養制度下，快速的轉換口號和創作形式，並精準調節生產節奏，一直是受扶助團體及藝術家最重要的生存技能；但是也必須時時嗅聞，敏感的等待，並察覺適應下一個口號。這樣的藝文補助政策必然有其合理性，但卻也反證了藝術家與社會疏離的特質；所以我們要反問：

「藝術家是在什麼情況下與社會疏離？特別是以藝術之名，去逃脫自身社會公民和社區居民的身份與責任，並甩開其原可自主的社會位格」。

一、「藝術介入」政策化影響了藝術圈的權力板塊

這幾年來，有關於所謂「藝術介入」的論述出現，這樣的論述出現在官方藝術期刊上，也出現在各級政府的地方政策或政績宣傳期刊上，也有在非官方非主流社運雜誌上；近兩年，更進入到藝術及設計學院教育當中。論述的立足點主要在於藝術形式、城鄉風貌景觀以及社區發展三個基礎上，出現的數量十分稀少；也就是說「藝術介入」的論述，在自身存在的藝術及設計領域內，沒有太多聲勢；進而在總體社會言論上更是弱勢。

從文字論述的類型來看，至少包括有「介入地方」、「介入空間」和「介入社區」三種型態。從字面上來看，「地方」、「空間」、「社區」這三種場所領域，其實藝術權勢很早就透過公共權力機制進場了，所以「藝術介入」論述的重點不在於這些場所領域的新穎，而是在「介入」的形式，也就是強調「公眾參與」、「民眾參與」、「社區參與」以及「互動」、「集體」等兩組生產技術體系的論述。此外也有一些批評性的論述，包括是不是淪落為「為參與而參與」的形式主義，或是批判作品「名」、「實」之間的落差，或者是「藝術介入」成為空間改造的工具與流失了藝術主體性。

「藝術介入X」，無論X是地方、空間、社區，或是其它仍在持續增加的受體對象，「介入」顯示的是一種宰制關係，無論是指導、協助、指揮、帶領、教導、協力、陪伴或是其它內容，都主觀的顯露了藝術的優越、強勢、主動和主導…等等的宰制權勢。簡單的說，就是「藝術藉著新型態的生產技術，宰制新的蠻荒領域」；蠻荒領域是指既有的藝術勢力尚未伸展到的地方。這樣露骨的說明，應該不會被參與其中的藝術家在意識上所接受，因為強調「公眾參與」、「民眾參與」、「社區參與」以及「互動」、「集體」等兩組生產技術體系的論述，其基本精神就是在挑戰某一種宰制關係；然而，這些被針對挑戰的宰制關係，卻通常是源自封閉藝術圈內的知識/權力，而不是所謂「X受體」自身所要優先面對的事。弔詭的是，透過這些藝術事件，新的宰制關係被引入到地方、空間和社區裡去。這些宰制關係有時候並不只是藝術形式的影射而已，而是赤裸裸的行政暴力；包括社區被要求申請計畫必須強制搭配藝術活動，甚至被要求勾選已列冊在內的指定藝術家。更弔詭的是，有少數曾經在地方社區長期生活及創作的藝術家，因為參與這樣的計畫，讓自己從已經融入的社會中拔離，再被重新配置在新的宰制權力結構上。更奇妙的是，還有人因為找到了這種宰制權力結構上的位置，而成為藝術家。這部份是一種憂喜半參的現象，一方面改變了藝術圈的權力結構，但是也讓這種挑戰充滿弔詭；到底，是什麼東西決定誰是藝術家？什麼東西決定什麼樣的形式被稱為藝術？以及藝術和藝術家到底是什麼東西？這樣的東西到底是挑戰了藝術的本體，還是只是挑戰藝術圈的權力結構和板塊？

然而這樣的藝術宰制權勢卻是相對的；因為在原有的地方、空間和社區場所領域，行政權勢原本就擁有過度強勢的權力，這樣的權勢是來自於行政法制所框架的約制力量，有時候來自額外的行政裁量權勢，好比有特定的公共資金投入；但有時候是潛藏的權力，潛藏的原因來自於行政權勢缺乏有效工具，得以伸展它既有的權力；簡單的說，就是「行政權勢宰制地方、空間和社區…等場所領域」。而「藝術介入」提供了這種權力結構上的中介位置，開始成為能夠有效伸展權力的構件，而植入了新的權力結構，也就是「行政權勢宰制藝術以介入地方、空間和社區…等場所領域」。

這樣的現象不只是顯露在文字表裡的意涵上，也真實發生。主要的原因來自於現今所稱的「藝術介入」仍不是一種「藝術運動」，而是一種「藝文政策」試驗，透過美化過的政策回饋，進而伸展成現今定位於「生活美學」政策下的「國家文藝政策」。在行政體系和藝術體系的真實操作上，無論執行行政體系的行政人員其態度是如何的謙卑，政策規劃設計看似多麼的開放靈活，行政體系自身透過法令制度所形成的行政權勢並無法鬆動；包括預算、審查、篩選、簽約、監督、報告、驗收、會計年度、期限、行政範圍、核銷、管考到政策宣傳…等種種行政規範，以及伴隨而來的法制懲戒力量。這種型態的行政及法制權勢，曾經使得台灣的社區發展、公共空間和地方風貌的自主力停滯不前或是遭到扭曲；而藝術卻「介入」這樣的宰制力量之間。如此由上而下的宰制權勢自然也令許多藝術家不安，但是行政和法制的力量也不是公務人員能夠鬆動的，所以另外的方式是透過

較強大的藝術策展機制與行政力量結合，找出更有效的執行方式；所以地方、公共空間和社區面臨了更多重而強勢的宰制權勢。

由於這樣的宰制權勢過度強大，以至於原有的「公眾參與」、「民眾參與」、「社區參與」、「互動」和「集體」…等工具技術，無法逆轉這樣的宰制權勢方向，反而成為藝術形式的新典範；「藝術介入」開始成為一種有「範式」的「藝術類型」或「類型藝術」。而在洞悉這樣的權力結構下，經過了幾年的實際操作，開啟了一種新的權力爬升途徑；「行政人員」起初協助主管官員參與藝術相關公務，先成為「藝術行政」；再透過「藝術行政」熟悉論述的口號，而成為「策展人」；再從「策展人」策展自述的經驗變成「藝術評論人」；當「藝術評論人」開始成為「藝術承包」或「藝術官僚」時，權力和知識開始合而為一。這一條新穎的晉升路徑完全浸淫在宰制權力和知識的操作經驗當中，而非藝術的反思。形成這種現象的主要因素，在於藝術家受行政權勢宰制的歷程中，不斷逢迎退讓的結果，也是由於無能去揭開被無知之幕所掩蓋的宰制權勢結構。而這樣的路徑也自然可以在任何一個階段承載藝術家進行晉升，成為藝術家參與藝術圈權力板塊重新分配的角色；但是財團CEO和藝術承包商更嫻熟這樣的路徑，反而更容易進入「國家藝文政策」的宰制體制內。

暫且不論這種權力共構的權勢膨脹所產生的社會影響，至少在藝術圈內架構出「藝術階級結構」的「第三系統」；藝術家原先的階級可能只有來自於兩個大系統，「藝術學院學術系統」和「藝術商業資金系統」。這個「第三系統」的階級基礎，來自於與政治行政系統組織關係的親疏，或者是對公共資金掌控規模的大小。當發現「藝術介入」這樣的「類型藝術」和「藝術類型」，開始進入到校園教育及學術時，並且也開始與財團資金產生串聯時，我們到底能不能單純的認為這只是一種「藝術教育變革」，或者是「藝術與資本家的新關係」，或者是藝術學院的教育開始納入到這樣的系統之下，還是我們正以這「第三系統」，在重新打造一種未來的「藝術科層制度」。

二、「藝術介入」政策使藝術家陷入國家、社區和藝術圈三種權勢的擠壓

「介入地方」、「介入空間」、「介入社區」的三種場所領域中，居於宰制權勢上方的藝術家，真的可以有效行使知識與權力嗎？「藝術藉著新型態的生產技術，宰制新的蠻荒領域」的字面意涵，也會呈現於真實操作中嗎？這三個場所領域雖然都各自有主要的發展脈絡，但是並不是分得那麼清楚，依序來自「社區總體營造」、「公共藝術」和「城鄉新風貌」不同的國家政策執行的社會影響。

其中影響最大的是「社區總體營造」政策，這個政策所架構出來的場所領域已經超過十五年了，它經歷了一連串政策發展過程，包括最早期的「地方文史發

展」；到「社區總體營造」示範；再到建立「區域性社區營造輔導組織」，特別是921重建區的試驗；再發展為「全國性社區總體營造推動」和「全國性社區總體營造輔導組織」；進而往兩個大方向發展；第一是「社區總體營造行政化」，地方政府開始在文化機關下成立「社區營造科」或「社區營造課」等專責機構，第二個大方向是開始往行政機關內的眾多領域內擴張，包括「農業」、「生態保育」、「林業」、「環境保護」、「社會福利」、「教育」、「商圈」、「觀光」、「藝術」…等等。其中「藝術」方面的發展非常早，擴張卻非常晚；最早在十五年前，就有「表演藝術」進入到「地方文史發展」的許多案例；另外「藝術村」的發展也是同時藉著「閒置空間再利用」等政策與「社區總體營造」進場了。但是一直到最近兩年才有「介入空間、社區、地方」等政策的推動。

這三個領域在長期官方政策的運作下，早就和行政權勢形成一種政治和公共資金的共生結構。「社區總體營造」政策開始引發一種批評的聲浪，認為這個政策已經成為地方政府村里財政資源分配的一種政策工具，原有對社區自主發展的期待漸漸流失。同時隨著公共資金的增多，這樣的共生結構在社區內更形成了一種新的權力矛盾關係，也是「社區總體營造」長期的問題；我們社區裡出現了兩個平行的力量，一個是透過選舉並屬於行政機關「村里長辦公室」，另一個是以「社區發展協會」為主，但卻長期接受政府補助的民間社團組織。台灣這十餘年來較缺乏公共經驗和社會經驗的藝術家，不是長期依附在這個宰制體系內，再不然就是早就適應這樣的生產體系，和地方社區組織形成共生的利益團體。因此當近年來的政策推展中，「藝術介入」政策表面上雖然看似讓新進場的藝術家位於宰制權勢位置上，但是事實上卻是讓藝術家進入到這個權力結構的險境中。

藝術家循著「藝術介入」的政策途徑進入到地方和社區，常常受受制於行政權勢的宰制，同時也受制於社區，特別是被文建會視為成熟的資深社區。這樣的基本結構型態，自然而然的反映在藝術美學及形式上的鉗制，而呈現為被框定的藝術形式，使得創作的形式、內涵、論述彼此矛盾；這樣的矛盾也使得以「藝術介入」的初衷被抹滅。而進入到「藝術介入」政策補助下的契約式創作，通常也不能夠符合藝術家既有的創作生涯和創作質量的表現。

然而「藝術介入」原本就有很強的「藝術下鄉」意味，除了突顯了一種「藝術不在鄉」的反身意義之外，一種「藝術福音」的優越感也很濃厚，所以也可以看到一些從海外被邀請的藝術家，被短暫邀請至地方及社區，示範強調參與和互動的創作形式，以作為當地地方藝術家的典範。另外還有強調生產新形式的藝術型態，或者是藉著進入地方或社區來取得新的藝術議題或媒材；或者強調地方環境的改善或空間美化等實際的效果。

「我很喜歡他們帶我們小孩子在牆上油漆的圖，小孩子很高興，圖也很漂亮，但是我不喜歡他們晚上不睡覺，一直喝酒聊天，小孩都在看，會教壞小孩，他們不知道平常靠什麼工作賺錢生活。」這是一個農村歐巴桑簡單的幾句話說出了她的不解，進入社區的不只有作品創作，還有藝術家的身體、生活和社會位格。這是在社區非常常見的討論模式，一方面討論藝術家的創作形式，一方面討論藝

術家本身的生活和性格。計畫結束，預算結束，藝術家離開，藝術家在臺灣社區的社會位格就被村民們看清楚了，下個年度，預算又開始執行，藝術家像候鳥一樣又出現了，大家開始瞭解了，原來這就是在我們社會上的藝術家。這樣的藝術家社會位格透過參與政策操作，被我們的社會所辨別出來。難道這是「藝術介入」所預期的社會效應嗎？同時也是藝術家在「藝術介入」中自身的期許嗎？

在「藝術介入」的藝評中自然會有許多批判，但是都是集中在藝術形式及其所引發的藝術本體論的討論；但是藝術與社會關係的論述是缺席的，包括地方社區與藝術家的新關係，或者是藝術家循著政策進入到眾多權力擠壓中，到底是政策施行必然的結果，還是政策不良所造成的，

三、「藝術介入」公共資金的流動與藝術家的社會位格

因為「藝術介入」的政策，可以看見公共資金逆著介入的模式，從社區和地方回流到藝術界內；所以在相關議題中看到藝術介入的合理性構架，可能也在架構公共資金逆流的合理性，因此常常可以看到「介入地方」、「介入空間」、「介入社區」之後，地方、空間環境和社區變得更美好的報導，彷彿只缺更長期、更穩定和更大量的公共資金。但是這種藝術介入可行性的基礎，也常常在於公共資金的取得，一旦公共資金停止，我們看到的是「藝術脫離地方」、「藝術脫離空間」和「藝術脫離社區」的情況。

這些公共資金對於每一個地方執行單位都是很龐大的數字，但是對於藝術家來說並不充裕。但是從整體藝術資金流動的大方向來看，「藝術介入」應該算是資金微薄的旁支末流。主流的方向來自於幾個較大的項目，包括國際資金高度活絡的藝術商品化市場；還有強調依附在商業資本下的文化創意產業政策；另外還有結構性依附在公共工程上的公共藝術；以及越來越龐大的各級國家機構的慶典活動，這些高消耗的慶典活動的都有一些片斷和薄弱的藉口及根源，包括來自於國家歷史、民俗、宗教、廟宇、民族文化和地方產業文化…等等。慶典活動是文化異化最嚴重的部份，原先依附在宗教民俗文化儀典中的花燈、煙火、天燈、藝陣、花卉佈置…等儀式，開始從文化根源中斷根而出，異化成國家體制下慶典，也豢養了大量的藝術家，奔走在各地的大展場之間。

透過國家體制流動到藝術界內的公共資金，隨著規模越來越龐大，開始從足以影響藝術生態，轉變成為足以操控藝術生態。公共資金轉變的方向，初期必然與藝術發展需求相關，也反應了藝術權力與知識體系的走向，但是隨著公共資金的演變，包括規模、走向、分配及行政控制權力的膨脹和移轉，漸漸的反應出國家對藝術的運用及操控，藝術的權力和知識體系反而需依附在國家行政機構上。而國家所反映的需求，快速偏向社會統治的工具，而遠大於藝術自主需求。而國家偏向統治需求的發展方向，忽略了藝術自主需求；但是同時也會忽略了社會真正的發展需求。

當藝術的自主性也越來越受到這樣的政治生態影響，當然也有許多人提出調整公共資金的呼籲。但是一旦藝術界與國家資金和商業資本達到和諧或平衡的生態時，是否就是較理想的情況，從總體社會發展的角度來看，那時的藝術界是如何的社會位格，難到不可能成為脫離社會發展的「國家文藝」嗎？

本文討論的目的不是在提出移動國家資金的一種說法，而是希望討論以藝術本體討論藝術專業者如何在社會考察下，試著檢視身處於當代的倫理；而這裡的藝術專業可能包含「藝術評論者」、「藝術創作者」、「藝術媒體」、「策展人」或「藝術行政」。

國家政策中有關於藝術公共性的關鍵法令是1992年通過的「文化藝術獎助條例」；法令規定公共工程中至少必須提出百分之一的經費作為公共藝術設置。1998年通過「公共藝術設置辦法」之後，每年開始有大量的預算直接流向藝術家，這是這十餘年來最穩定的藝術資源。這樣的經濟特權，在經濟學理上比較像是一種有勞務條件的社會救助；除非藝術家自覺並透過行動填補了倫理學上的空缺，否則這也是藝術家不義的象徵。經過十幾年來的執行經驗，公共藝術設置並沒有形成這樣的成效，反而在資源爭奪分配的角力當中，成就了部份學院派系，並大量限縮「公共藝術設置辦法」中，原先較為靈活自由的操作方式。因為如此，我們必須持續回應一個藝術倫理學上的基礎問題：

「藝術家基於什麼樣的社會角色，得以取得與其生產體系無關的經濟特權？」

四、因國家豢養而被剝奪的倫理學思辨能力

2009年底深具張力的藝術事件發生在「景美人權文化園區」，這個地方新名稱伴隨著一連串官方活動之下，將這個以曾經審判及羈押許多政治受難者的歷史名稱——「景美看守所」，稀釋得越來越淡薄了。官方所策動的諸多公共藝文活動，似乎在陳嘉君的非官方行動之後，才開始有了真實的公共性，社會才開始了廣泛的衝擊/衝突與對話/對罵。然而，在衝突事件之外的所有其它作品和藝術家，像是在公眾論壇上消失匿跡一樣。「拔除及踩踏白色竹條」、「上了手銬的現行犯」和「哭泣的藝術家」這些片斷的影像，持續累積了一整年的辯論。一整年的社會論戰之下，幾個與藝術倫理學的基礎議題浮現出來，包括幾個每一個時代都必須重新思索的問題：「藝術作品創作自由的權力與能力從何而來？」，「藝術家的身份從何而來？」，「藝術家的社會位格為何？」，「藝術形式如何界定？」。

在國家的體制之下，以藝術之名，所進行的「閒置空間再利用」或「藝術替代空間」，在各地都並不陌生；從糖廠、酒廠、軍營、倉庫、監獄和車站…等等，「圈地」的優先權有時會先在藝術家身上，最近才逐漸轉移至更廣泛的「文化創意產業」。從藝術家身上中止優先權，並轉移到「文化創意產業」業者時，並沒有想像的順暢，特別是在華山特區的發展上。新的發展是各地的「蚊子館」，正

在研議能否交由表演藝術團體經營。幾個藝術倫理學的問題還是浮現出來：「藝術家和國家體制下公共資源的依存關係為何?」,「藝術家在當代商業之下的產業角色為何?」,「當代商業在藝術家的生產體系下的角色為何?」

這十餘年來,在國家機制所持續架構出來的社會公領域平台上,透過行政官僚、學院派系和文化包商所形成的政策,代理了藝術家與社會的倫理學思考,並透過傳媒、學院教育和局部的社會運作,灌輸了藝術家與社會組織在國家官僚體制下的依存關係,而藝術家和社會組織本身也官僚化,官僚體制卻沒有鬆動的現象。這些現象都會回到當代藝術觸及到新的媒介、新的公眾議題時,脫離了社會上既有的藝術消費資金。國家體制控制的公共資金,會是藝術家唯一的出路嗎?參與國家體制的發展當然是一條重要的路徑,但是也必然會挑戰既有國家與藝術派系的資源分配;但是在未深刻反思藝術與社會的新倫理,以及反省自身的社會職能的情況下,我們只能像是在展現權力搶奪資源;生活及創作,一直是藝術家對社會關係有效的思辨形式,「藝術家與學院派系的角色為何?」,「藝術家如何不沉溺於現有的國家機制平台?」,「國家機制平台如何不至成為藝術思考的代理人?」這些提問,也應該顯露在生活與作品的思辨中。

全球冷戰時代結束至今已經接近一個世代,美蘇兩大陣營極端不平衡的經濟力所引發的全球化經濟衝擊了所有的國家,這些效應使得各地都產生巨大的變化,而且變化的速度和形式越來越大,臺灣社會自然不可能脫離這樣的影響。這些影響衝擊了社會上所有的學科領域,也轉變了社會結構型態和權力;國家體制下的官僚挾著全球商業所累積的龐大資金,透過資金的重分配開始衝擊原有的社會;鬆散的公民如何藉著多元形式的社區及社群,試圖重新駕馭國家體制,並重構新的社會倫理,成了世界上公民社會的重要工作。藝術相關專業者是否能夠站在公民社會的立場,試著從既有的國家豢養機制中脫離,重新建構這個社群的倫理學,會決定社會如何看待藝術及藝術家。

五、面對社會考察與倫理重構的困境

藝術教育養成中,大多缺乏社會學相關養成,當代社會的流動也使得社會結構變得複雜多變;如何藉著藝術生產模式的探索,或者是藝術教育,或是特別是藝術評論,來建構藝術家的當代倫理思考,並建構倫理學上的美學基礎,成為一個持續的課題。這樣的困窘並不是只有藝術界必須面對,而是社會結構上的所有社群都正在遭遇的挑戰。倫理學從一種教育的基礎,轉變成一種持續的生產活動。藝術家和藝術作品本身就是一種社會媒介,也因此藝術家在當代社會的存活模式,或者是藝術作品的社會影響,並不是一種社會倫理學的消極反映,而是正在逐步積極的建構倫理學。所以如何回頭檢視考察藝術社會媒介與社會真實重構的互動顯得特別重要。

社會考察的意思,是同時指向「社會學的考察」和「社會的考察」,這是兩

個必須兼具的內容。「重構」是指「社會結構的演替」，是預先指出一種動態行為所產生社會架構作用，而不是哲學上的終極思考。

藝術家的身份和作為，應被放置在社會學學理基礎上的價值評斷，這樣的假設是「我們無從理解社會上每一個個人的價值評斷與總體社會的價值判斷是否一致」，因此只有透過「社會學」這項工具，先理解透過社會學學理所推演出的「社會意識」，接著再以「社會意識」的價值評斷，來評斷藝術家身份和作為。

這樣的考察對於現今的藝術家十分困難，其中一個因素是藝術家過度強調藝術生產的基礎中，來自於個別特殊社會經驗的感受，同時社會學從來也不是藝術養成的重要養分；藝術家的專長反而是在社會形成普遍知覺時，才後知後覺但卻是深刻有力的反映。另一個困難的因素是，當代的社會學發展和社會學家是不是和藝術家和藝術一樣，也同樣地陷入了當代的困境呢？而藝評家是否有能力在兩個都陷入困境的領域中，跨越兩個領域的斷裂，建立一個新的評論結構。有趣的事情是，面對困境進行生產向來就是藝術家、社會學家和藝評家這三者的傳統職志。

藝術家的自身和生產，除了進行「社會學的考察」之外，社會群體的意識是否只能夠透過社會學來進行考察？在多元文化平等發展的社會下，社會群體的規模可以裂解成很小的碎片。這些小碎片和藝術家的關係及倫理也是碎片化，在這樣的碎片下，藝術侷限在一種片面性或針對性的特殊媒材型態，反而能夠在有限範疇內取得更有效的媒介效應。藝術評論若是將藝術與這種社會微小涵構先割離，或者是將兩者先包裹起來，將會有完全不同的結果。社會學家事實上也同時關注社會學上兩種發展，一個是日趨統一的巨大社會，另一個是多元的微小社會和巨大社會的微小切片。將藝術生產的對象及目標先集中在比較微小的社會上，使得藝術家在面對社會所進行的社會考察成為可能的途徑。但是隨著創作與微小社會結合，也承接了微小社會原先在巨大社會下的擠壓。

臺灣文化發展形態的演變需求，來自「台灣主流社會文化」及「多元文化平等社會」的角力。一方面「臺灣主流社會文化」，不斷的藉著全球化、國家機制和學院權勢來增加自己的強勢基礎。另外，原本就存在著的多元文化，不斷的要求正視「主流社會文化」對於「多元文化」的壓制及衝突。但是這樣的主流社會強勢權力，是否有能力完全消滅多元文化，或是否有能力回應多元文化的需求。多元文化在台灣的情況，被強勢文化的擠壓下成為「亞文化」、「次文化」或是「另類文化」或「前衛文化」，事實上「亞文化」是否就是在主流文化的支系文化？「次文化」是否代表的就是衍生性、次生性或續發性的文化？

這樣的文化權力的角力也會反映在藝術權力及藝術評論上。這幾年有大量與社會弱勢或小社會相關的作品，包括「外勞」、「外配」、「殘障」、「工殤」、「原住民」、「動物保護」、「環境保護」、「弱勢農工」、「性工作」、「無住屋」…等。文化權勢和藝術權勢共同架構了一種封閉的論述，排除了建構藝術與社會實體間倫理學可能，反映在藝術評論上的現象是，藝術評論從未在原有社會涵構的基礎上建立作品的價值，反而直接針對藝術形式及技術的比較，或是援引英美西歐國家作

品為典範，以作為價值判準。藝評家並沒有從這些多元的社會和文化產生新的評論價值，忽略了如何考察這些特定題材與微小社會之間的倫理，以及這些倫理學所衍生出來的美學。更直接的提問方式是，「你是否同時讓你的生活和生產同時選擇站在多元文化平等社會這一邊？」

六、藝術家在微小社會中的身份重構

藝術家在社會各個社群中的刻板印象，都不是藝術家個人爭取來的，而是從長遠的歷史所繼承而來。包括社會角色、技術型態、經濟階級等，或是表達自由、出世形象等的社會特權，除了家喻戶曉的畢卡索和張大千之外，也包括以巫術功能為主的史前洞穴壁畫，和地鐵裡的噴漆塗鴉；當然也包括工業生產的噴漆和廚房裡的木炭。在不同時空的社會涵構下，藝術家繼承了不同的刻版社會身份，這樣的身份也是一種媒介型態。

當醫生以拜訪朋友的理由進入到社區並表達身份的時候，許多平常看似健康的人，開始會向醫生透露自己身體上的不適，個人的疾病就從隱性轉為顯性，所有的人瞬間都成為患者，因為身份就是一種媒介。另外當醫生面對「社會大眾」時並沒有這樣的媒介功能，因為「社會大眾」距離太遠，但是面對「社區」這樣小規模的社會，醫生就產生媒介的作用。這樣的現象也會反映在藝術家身上，藝術家本身就是媒介，在面對巨型社會下，藝術家身份上的媒介作用顯得薄弱，而常常必須依附在大型的媒介上；而面對微小社會時，藝術家本身的媒介效應就被擴大。在面對越來越大型的媒介上，到底藝術家有沒有能力從其中的權勢中脫困，還是成為日趨巨大的大型媒介下，爭相成為形式表現下的競爭勝利者，或是是否有能耐能夠從中顛覆媒介母體，或是最終被大媒介吞食。而面對微小社會，是否就一定會被侷限在特定的領域中？會不會在這些微小社會及切片之間，存在著複雜綿密的共同涵構？雖然有為數龐大的微小社會和社會切片，一直被忽略主要的原因，是沒有各別架構出可以供養藝術的結構和伴隨結構而來的資金。藝術家融入到在微小社會中，與眾人共同架構出足以支撐藝術的社會結構應該是最關鍵的工作，也是最困難的工作，但是先必須先檢驗其可行性。當我們曾經在偏遠窮困的村落內，發現仍然有獨立教會存在，並且足以自力共同供養牧師和傳道時，看見一個迷你的獨立教會所展現出驚人的藝術能量，我們才會發現，「藝術介入」政策形成前的初衷，會不會應該是一種藝術家像勞改或插隊的一種實踐行動，不是「藝術福利下鄉」，而是在尋找並建構一種新的藝術生產倫理。因此才能夠反思，臺灣普遍的藝術家的文化藝術涵構，真的優越於一群流浪多年的遊民？真的優越於鄉村的老農民和老漁民？或是優越於一群工廠內多國年輕移工？真的優越於一群居住在都市邊緣的原住民？

藝術家當然可以利用身份所承載的遺產，但是也會繼承這些遺產的刻板印象。長期在固定社群中公然行動，自己的所作所為會鬆動藝術家身份的刻板印

象。依據自己的行動，崩解了原有的身份，模糊原有的身份，也幻化出新的身份。身份改變了，媒介型態也跟著變了，對於以各種社會刻板角色來識別別人的社區小眾，會意識到眼前的藝術家是多重身份的複合體。如果不只是身份改變，而是相互的身份互演，社區共事者也開始意識到自己也是創作的主體。簡單的說，「鬆動藝術家身份的主要策略，就是在眾人中的行動，特別是小眾」；但是進一步的探討，藝術家真的是藝術創作中唯一的主體嗎？藝術家如何面對這樣的挑戰？社會群體有可能作為一種藝術生產的主體嗎？在當下及未來的世界。