

第五篇 後現代藝術與全球化運動

錢欣秀

我們身處在多元文化交互影響、融合的世界，全球化浪潮帶來傳統文化的變異。這些龐雜的文化體系所衍生的藝術形式，不斷超越了人本身的經驗和自由想像活動。因此單一的文化脈絡，已經無法讓我們通徹地了解這些藝術家所運用的自由語彙和多元思維。

「後現代主義」(postmodernism) 一詞的出現，正如同「後印象主義」(post-impressionism) 一樣，代表著歷史意識的某種不確定狀態。「後」在此有來自其後——因此有使前者成為過去，但亦有「反對」或更積極的超越之意圖。有關於現代主義，它或者被視為一種追求進步的廣大意識形態，或者更狹義地被視為某種具有歷史指向性的藝術理論，如美國藝評家葛林伯革 (Clement Greenberg) 所設立的，各類型藝術分向純化分展的藝術體系 - 歷史目的論。對於前者的超越或反對，比如法國思想家李歐塔反提出的大敘事破解，後者則有重多的論者，其中美國學者詹明信 (Frederic Jameson) 有關後現代主義的基本風格分析，尤屬集大成之作。在藝術的發展方面，目前論者多以建築的發展為例，說明以純粹化為主的現代國際風格，如何轉變為以引述句拼貼和地方語彙為主的後現代風格。

單就風格論而言，在二十一世紀的今天來看，後現代主義的發展，或者只是藝術潮流中的一個插曲。但其中所討論出來的許多重要議題，則仍為今日的要問題：比如原創性的質疑、作者主體性的質疑、傳統之再度結合或斷層性的混合表達、性別、種族等身份再現問題的重新回到焦點、當代社會的性質及其批判、藝術體制的創發和藝術社會性實踐的可能、精英藝術與流行文化分野的再探討、藝術疆界的跨越問題等等。這些問題，也同時出現在臺灣當代藝術的關注之中，使得由八〇年代引入的後現代主義一詞，可以有更寬廣的討論空間，

並持續成為瞭解臺灣當代藝術發展的重要線索。

後現代主義者認為：藝術是一種文化的產物，因此在進行後現代藝術課程教學時，我們可以針對各類文化所衍生的現象提出討論議題，藉由全球化或在地性等不同面向的思考模式，讓學生提出討論進而建構自身對於各類議題的認知。

一、文化議題

（一）不同文化的比較

後現代主義產生的背景是受到法國後結構主義運動、建築風格及實用主義哲學思潮的影響。後結構主義運動主張語言具有變化性，重視意義的偶然性，反對語言深度結構的邏輯性思考，這種對結構、語言理性的反抗及對主體的放棄，對後現代主義影響很大。後現代時期的建築師認為現代化建築太單調、格式化，必須棄置，這種反統一、反規格、反理性的建築風格，也影響後現代的美學觀。實用主義者高倡「有用者為真」，否定傳統哲學中對一元化、永恆性真理、理念與本質的追求，提倡一種多元的、暫時性的、有實際影響個人社會生活的真理觀。後現代主義在上述三種思潮的影響下，出現了反對價值具有最終性、目的性，主張價值的變異性和個別性；文化現象呈現斷裂性、平面化、非理性、反主體、非歷史等特質。後現代藝術即是在這樣的時代背景下因應而生，促使我們觀看、思考與生產方式，產生歷史性的變化，以開拓藝術創造的可能性。

由於後現代各種文字遊戲層出不窮，使得具有多種成分的異質生成性質。也因此不得不導致機制的分解，也就是局部決定論。使藝術跳脫狹隘的形式觀念轉而成為「思想的載體」。也因此，透過比較不同文化所承載的思想共同性與差異性，可以觀照文化的多元性。例如旅德中國設計師劉揚有感於德國與中國的巨大文化差異，創作了以下一系列中德文化比較的設計作品（圖 5-1）左邊藍色代表德國文化，右方紅色代表中國文化。

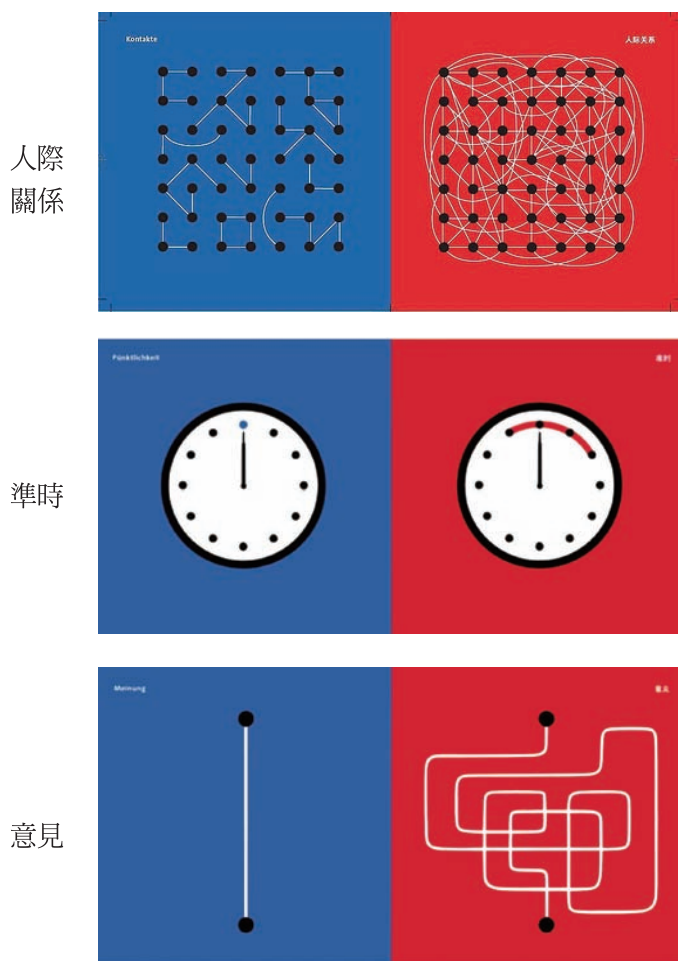


圖 5-1

中德文化比較

設計師簡介：

劉揚，一九七六年生於北京。十三歲隨家人遷居德國。十七歲錄取德國柏林藝術大學設計系，師從霍爾格·馬諦斯。畢業後曾先後在倫敦、柏林、紐約工作及生活。二〇〇四年在柏林開始自己的設計工作室。曾任教於荷蘭設計中心、中國中央美術學院設計系、英國格拉斯哥美術學院，並在國際設計研討會及博覽會開設講座。劉揚的作品曾多次在國際設計大賽中獲重要獎項，作品被國際多家博物館展覽並收藏。

此處應用了「設計文化符碼」的概念，文化符碼這樣的觀念屬於文學

上「後結構主義」的概念，最早由法國文學家兼哲學家巴賀德在七〇年代初《符號學體系》一書中提出。設計的文化符碼是指某些形狀，色彩，質感在特定文化下的特定意義、組合方式，並指涉這些造形組合後（設計作品）在特定文化中如何被解讀的方法。「簡單的說：設計文化符碼就是提醒設計師，能夠敏銳的注意到文化差異的分析方法，並且能將這種“有用的分析”運用到設計作品上的一種設計方法。」（楊裕富，2001）在探討設計的人文層次時，除了美學的探討外，還必須兼容文化探討。因為設計除了審美與應用功能外還必須具有傳達力，讓人在接觸設計作品時時易於辨認與解讀。

例如「海角七號」電影在國內引起廣大迴響，是因為透過媒體所傳達的是臺灣在地眾所週知的文化特色，然而，走出臺灣之後，文化的差異性便使觀眾在觀賞的同時缺乏因理解所產生的共鳴，這是電影拍攝之初未考量進去的多元文化因素。因此跨文化的傳達就必須兼具各種不同文化背景所使用的元素和語言。



（二）不同文化的混合

圖 5-2

作者：朱忠勇

名稱：西瘋東賤——媽祖與聖嬰

年代：2003

媒材：膠彩

尺寸：58×46 cm

收藏：作者自藏

作者在這件作品中挪用文藝復興時期最典型的〈聖母與聖嬰〉的構圖形式，將聖母改為充滿東方情調的美感呈現方式，而聖嬰則是挪用中國繪畫中傳統嬰兒的造形。在雙重挪用的符號構成中，希望給觀者一個全新的詮釋空間。這件作品名稱點出了創作者的意圖，〈西瘋東賤〉暗諷身處環境中矮化自身文化的窘境，西方強勢文化的霸權，如文化母體般灌輸與撫育著相對弱小的東方文化，但在作品名稱的副標題部分，「媽祖與聖嬰」則又以文字符號的意涵識圖奪回文化的主體性，將聖母解讀為媽祖，上帝其實是東方人。在這種雙重指涉的過程中，完成了超越圖像之外的創作延伸，並付予更深的文化思考空間。

（三）創新與復古



圖 5-3 仿愛奧尼亞柱式椅 Studio 65, Italian. 1971



圖 5-4 嬰戲圖文化公仔 頑石設計

後現代的藝術家重新詮釋傳統，將舊的藝術形式改變，以創造新的誇張（華麗）外形，例如腐蝕古典的拱門，或是仿照希臘時期的柱身造型創作現代性的實用作品（圖 5-3），在藝術作品中強調過去和現在的之間的關係。國內則可見臺北國立故宮博物院近年努力的創意商品，大量與國內外的設計師合作，融合傳統元素的創新之作風靡國際。其中，有「頑石」設計的「卡滋幫」家族（圖 5-4）。這些公仔從傳統水墨畫中擷取元素創造新的形象，以故宮〈冬日嬰戲圖〉做為原創主角的設計源頭，在保有古代孩童的髮型、衣飾、遊戲等文化元素之外，創造出更具現代個性、可以自由疊加、組合的幾何化造型，同時賦予公仔鮮活的角色個性，讓人們在賞玩的過程中，感受古代畫家所要傳達的「嬉遊」、「愉悅」氛圍，更容易融入「嬰戲圖」玩心未泯的想像世界中。

學習活動：

1. 可就各種文化現象設計文化符碼，並實際應用在日常生活中。
2. 透過圖像拼貼的方式，傳達對自身與外來文化融合或批判的省思。
3. 重組或改造傳統元素，構成新的創作形式或表現手法。

二、政治議題

波伊斯（Joseph Beuys）將藝術視為一種改造社會、提升精神的力量，並開闢了「藝術干預社會」的道路。綜觀世界各地及亞洲各國，臺灣本土藝術家對於社會、政治議題的高度情懷，實非他國所及。由於臺灣過往歷史的特殊性，及混雜的中、日、美文化、政治情結，同時也造就了臺灣民眾、甚或藝術家產生出對政治的高度關注及投入，這情形是異於亞洲任一國家的；談及臺灣的政治性藝術，梅丁衍是臺灣藝術家之中，對於臺灣複雜政治文化議題投入最深、也最為專注的代表性藝術家。

梅丁衍認為後現代理論的核心是來自語言學的突破，自馬克斯主義起，經由存在主義和結構主義，不斷的反省，終於推進到解構主義（Deconstructionism），這種由「實在論」回歸「虛無論」的後現代思潮，雖然帶來了更多的徬徨無助，但是對於藝術的「本質」探討，反而更形鞏固。他的政治性藝術是一種對歷史與政治的評論，許多作品主要針對政治意識形態圖騰的直接反諷，因作品涉及「政治」在文化中的詮釋權力角逐，常誤被冠以「政治

藝術」的錯謬。面對梅丁衍的作品時，重點不在於討論其政治性與否，而在於觀看其戰略用途。可以說，梅丁衍進行政治性藝術的總體關懷主要是在文化和認同的探討上，而「歷史」對梅丁衍而言，不但是創作時主要探討的對象，同時也是創作的材料和元素。近二十年的創作歷程，天生的反骨性格及留美期間受到「現成物」觀念的啟發，及至後來的達達、前衛主義嘲諷精神的呼喚，梅丁衍在創作中大量採用了大眾極為熟悉的政治人物圖像及政治符號(例如國旗、憲兵、蔣公肖像、毛澤東像等)，經由他敏銳的解析和圓融幽默的顛覆手法，這些針對時下的政治議題與發生的事件所產生的思考，重新被解構、解讀並賦予新的形式與語彙。

許多後現代主義者否認有為藝術而創作的藝術。他們不承認為藝術的衝動，認為凡是藝術都有政治的內涵，也在在表達了階級的意識。這種「政治美學化」的政治動機論實在與我們了解的事實不符，尤其是與中國傳統的藝術現實不何。藝術與社會階級可能有某種潛意識的關聯，卻不一定是藝術家的動機。這種思想的背後顯然是第三世界的革命思想。如同梅丁



圖 5-5

作者：梅丁衍

名稱：給我抱抱

年代：2000

媒材：複合媒材

尺寸：70×55 cm (小)，180×165 cm (大)

收藏：國立臺灣美術館藏

衍所言：「政治性藝術」(Political Art)與「政治藝術」(Art for Politics)不同，前者是以解構理論來檢視文化的內涵，後者則是一種政策理念宣揚，其間的美學觀頗有差距。

學習活動：

1. 教師可蒐集相關議題的作品，讓學生就「政治性藝術」(Political Art)與「政治藝術」(Art for Politics)不同進行討論。並探討政治對於社會國家或個人的意義為何。
2. 可請學生蒐集各報章雜誌上政治版面的圖像或文字，透過拼貼手法，傳達對所屬政治文化的省思。
3. 作品討論部分應引導學生在主觀的政治立場中保持對他人的客觀態度，以俾進行討論或是辯證活動。

三、身體與主體議題

(一) 性別議題



圖 5-6 梅蘭芳反串劇照

過去性別議題之所以被聚焦，主要是因為女性成長的環境，長期以來一直受制於男性，一切以男性為中心，女性不是處於邊緣地帶，就是相對弱勢或附屬的角色，因而性別議題的探討相當廣泛。然而相較於亞洲各國，臺灣社會中的女性自主意識與批判能力，在職場上已和男性不分軒輊。使得臺灣學生從小對於男女平權的認知相當普遍，因此在進行性別議題的課程時，藝術史上女性的邊緣與弱勢逐漸不再是議題的核心。臺灣學生面對性別議題最大的迷思，是對於不同性別所呈現外顯特徵的刻板印象。對某些個性特質明顯不同於大多數人的同學而言，「男人婆」、「娘娘腔」等稱謂，大家想必不陌生。



圖 5-7 卡恩自拍照

中國傳統男尊女卑的觀念盛行，對於儒家思想的禮教更是恪守不踰矩，男女有別、男女授受不親等觀念大家都耳熟能詳。但是在跨性別的扮裝上卻保留了微妙的彈性空間，讓藝術表現方式得以發揮，這點我們不難從京劇中反串的主角身上看出（圖 5-6）。

在傳統的笛卡兒的身心二元論中，身體是被動的，心智是主動的；因此只有心智具有主體的可能，身體主體性是矛盾的概念。但是，若身體可以不因文化的塑模而發生變化，或是可以抗拒文化以身體技術對於它的操作，身體就不再是被動之物。藝術家興趣於神人同體（anthropomorphism）或人類外形的使用，包括

類似人體的裝飾性要素。許多反串的扮裝作品就是將身體視為創作的主體，是可受個人意志所操控的，例如卡恩（圖 5-7）、杜象、辛蒂·雪曼甚或森村泰昌…等。在觀賞性別議題的藝術作品時，我們可引導學生將「男」「女」當作「成分」或「性表現」，而不是創作的本質。

（二）主體意識



圖 5-8

作者：陳界仁

名稱：自殘圖

年代：1996

媒材：複合媒材

尺寸：260×208 cm

收藏：國立臺灣美術館藏

在陳界仁早期凌遲系列的作品中，他把自己作為某種程度的共犯，認為這並不是自我罪責化，而是把自己作為局內人，才能深刻反省或面對自己內在很容易視為理所當然的一些思維方式或狀態。而影像的合成則是一種並置，是把自己的歷史、潛意識、困惑，甚至無知、猶豫都並置在一起反省。他的刑罰、凌遲照片把人逐漸肢解，看起來非常殘酷，但他認為就是因為這些傷口，反過來讓我們把相互之間很多斷裂接在一起，試圖讓觀者從從這些斷裂中看到人與人之間、時代與時代之間接續的關係。從身體的主體意識進而反思臺灣主體性的問題。當我們總是不斷強調我們在政治上怎麼弱勢、在經濟上怎麼被邊緣化，把負面思想作為邊緣理由，這不僅僅是負面，而且是一種思維上的退縮，所以我覺得我們要問的不是臺灣的主體性是什麼，或是它是什麼形象。我們所謂的位置或是臺灣藝術家的主體性等等，不是來自於我們規範式的說我們是什麼，因為那只是把自己僵固住，而是要問，臺灣文化可以對人類文化提供多少貢獻？當我們願意包容他者，才能真正創造一個不斷開放包容的所謂的臺灣。

學習活動：

1. 結合身體藝術課程，讓學生進行角色扮演的扮裝活動，並就同學的表演進行討論，哪些是所謂的男性特質？哪些是女性特質？哪些又是不分性別的特質？
2. 我們的身體所承載的主體意識，不該只侷限在個體思想與個人利益的範疇，此議題可發展教學活動，探討身分認同與文化主體的關聯。

四、科技與媒體的應用



圖 5-9 神秘卜滿文明遺跡特展

圖 5-9

作者：涂維政

名稱：神秘卜滿文明遺跡特展

年代：2000~2008

媒材：多媒體複合媒材

收藏：國立臺灣美術館藏

涂維政「出世神韻——神秘卜滿文明遺跡特展」，巧妙運用虛擬的手法，創造出一個「古文明」展，以諷刺臺灣近幾年來的「超級特展」，對此涂維政說：「我曾經帶學生們去看所謂的超級特展，剛開始的時候很興奮，次數多了以後，發現觀展的品質低落，後來甚至連展品都傳出是造偽的複製品……我發現要辦一個人潮眾多的特展，靠得其實是操作。」「媒體進入文化商品的行銷可增加市場上的競爭力，並與藝術文化領域產生一種共生共棲的關係。」。

從時空的角度來看，這個展覽是以古蹟文明的姿態出現，但是作品內容中又有足以代表現代文明的物件——電腦，在作品中還有電腦亂碼所製造出來的文字，若非經過解碼，已經無法傳達任何意思，也暗指著我們現代無法完全的了解古代的全部，所以，雖然現代社會的資訊爆炸，但是在遙遠的未來，未來的人也不見得可以從斷簡殘篇中了解現代生活的全部。所以，本展也可以視為未來人如何觀察現代的生活的虛擬展。

展場的設計比照「超級特展」的方式，有大型的看板，看板中有深奧難懂的專有名詞，考古地理分布圖；一旁的電視中播放位於臺南藝術大學中的考古遺址，和之前 2001 在臺南藝術大學展出的部分展品，這些作品在博物館的燈光之下，顯得珍貴古樸，而且還有國內知名的考古專家作講解，更增加可信度。電腦中有考古遺跡的照片和說明，還有親切的提醒觀者，現在正好有導覽可以參加的工作人員，當然導覽的內容都是「虛擬版」，以上都是導引觀者進入展覽的虛擬氛圍中。而且在展場的盡頭，大刺刺的掛起「紀念品區」，內售有鑰匙圈、T 恤、明信片、拓印本……，也建構了「超級特展」的重要「特色」。

而且在印刷品部分，內頁條列出「主辦單位：卜滿美術館、烏里頭電影事業股份有限公司，協辦單位：阿瑪奧圖國立考古暨人類學博物館、涂維政藝術文化基金會，媒體協辦：芒果日報，感謝單位：國立臺南藝術學院、富翁集團、志美廣告廣告設計有限公司、翊曄禮品有限公司。」將館方、媒體、財團、學界多方利益掛勾的共犯結構，給予最完整的反諷。



圖 5-10 士林看守所外的塗鴉

圖 5-10

作者：The Knee studio

年代：2008

媒材：多媒體複合媒材

這是政治人物遭到收押時，出現在對面看守所牆面上的塗鴉，引起各大媒體爭相報導。大多數的媒體認為這是支持者所為，因為圖像中的人被釘在十字架上，似乎呼應了政治人物的訴求。然而「只是阿扁自己說要背十字架，我就幫他呈現而已。」作者本身透過有意識地操弄媒體，達成有政治意味的創作意圖。政治引發的輿論和思想，就和塗鴉的媒材運用所完成的左圖一樣，只是他的創作元素，隨之起舞的媒體和社會大眾，則是促成這件作品的推

手。其中牽涉到文化和政治的多元主義（pluralism）。多元主義也可以說是一種激進的折衷主義（radical eclecticism）。後現代藝術不僅是自我參照的表現。創作中運用有暗示性的故事來涵括多元意義。多重意義（multivalence）或與環境、各式參照及多元關連的特質相當普遍。對照這件作品，所呈現的就是不同政治立場支持者觀看這件作品後的各自表述，不分黨派、沒有對錯，通通被作者收編在整件創作的策動計畫中。

學習活動：

1. 蒐集並討論利用商業媒體和藝術連結進行創作的藝術家有哪些？他們所從事的商業或藝術行為模式為何？
2. 探討因應視覺文化所產生的影像創作力量，對社會文化帶來的正面與負面影響各是什麼？
3. 應用多媒體與媒體作為創作媒材或元素，讓學生進行討論並擬定主題，應用多媒體進行創作活動。

五、後現代藝術的特徵

後現代的藝術實踐，就像是一個由各種文化碎片折射而成的萬花筒，打破了傳統文化語境中各種對立的概念體系，變得混雜而折衷。後現代的典型特徵：媒介的多變、文化的多元及觀念的多樣性。

（一）後現代的理論特色

1. 反對現代主義的呆板與平滑。
2. 根基於新的資本主義與科技發展
3. 審美本質的棄守，界線消融。
4. 知識純化的瓦解，讓真相成為問題。
5. 追求所謂喚起歷史記憶（並非準確的歷史意義）和地方事件的連結。
6. 漠視或敵視個性和風格，注重作品的複數性和大量生產。
7. 主張藝術平民化，大量運用大眾傳播媒體。

六、後現代藝術課程

（一）後現代藝術教育方向

「後現代」的相關探討雖於一九八〇年代已沸沸洋洋，但至一九九〇年代才開始大量出現在藝術教育的文獻中。依據後現代主義者的觀點，藝術為一種文化的產物，強調唯有從認識文化的本源及其來龍去脈，並對該文化的本源產生興趣和欣賞的能力，才能夠對藝術有深刻的瞭解。第二次世界大戰之後，美國成為世界藝術中心，蓬勃多元的藝術環境也成為藝術教育思潮發展的溫床。美國藝術教育學者 Arthur Efland（1990：187-8）在回顧整個二十世紀藝術教育思潮的更替時，將之區分為三大脈絡。

1. 源自教育領域的「科學運動」（the scientific movement）：為藝術學科能力及學習成就的檢驗，以及藝術課程的發展提供了科學化的方式
2. 「表現主義思潮」（the expressive stream）：促成藝術教育中創造性自我表現概念的發展

3. 「重建主義思潮」(the reconstructionist stream)：將藝術教育與社會的文化、經濟等發展連結。

前述三大脈絡雖然均起源於二十世紀上半葉，卻持續影響二十世紀中葉至今的藝術教育思潮展。若將二十世紀至今的藝術教育思潮進行大致區分，科學運動、表現主義思潮可見之於「現代主義的藝術教育思潮」，重視個人創造力發展、情感表達與對藝術本質的認知，較傾向菁英培育的藝術教育；而重建主義則可見之於「後現代主義的藝術教育思潮」，重視對社會脈絡、多元文化議題、非主流族群的關懷與省思。

現代主義者視藝術為形式及美學原則的表現，並且以藝術家個人獨特的創造力為中心，堅守「為藝術而藝術」的原則；但後現代主義則排斥個人中心主義和創造力的神聖性，強調藝術和語言、文化及社會間的互動，藝術家尋求藝術與日常生活事物的結合，挑戰傳統菁英藝術對藝術創作的刻板定義及規範，傾心於對個人生活內涵相關的敘事小描述，而非追求宏大的美學或普遍價值的呈現。

同時，對於藝術教育界而言，後現代思潮的出現也代表藝術學科既有模式的改變，不再著重知識的累積，轉而強調藝術學習經驗與個體所在社區、自然世界和生活本身的關聯性。因此，後現代藝術教育勢必須要能提供學生更全面性的教育環境，並結合各方藝術工作者，規劃協力合作的藝術學習模式。讓學生養成彙整資訊、自我建構知識的習慣，經由融會貫通並提出思考與批判性的見解，進一步能將所學應用於日常生活中。

(二) 後現代藝術教育的課程模式

表 1 後現代藝術教育課程模式：1990—目前

後現代藝術教育課程模式：1990- 目前		
藝術的定義	內容與教法	藝術價值
藝術是文化產物，其目的在建構共有實體的符號 (symbols of shared reality)。	1. 現代與前現代教學形式的再利用。 2. 展現眾多個人或團體的細微敘事 (mini-narratives)，而非以藝術大師的典範呈現。	1. 在於促進對社會與文化情境的深入了解。 2. 註：藝術教學的目的在於促進學生了解其所居住的社會與文化世界。

	3. 解釋權力在確認藝術知識的影響（知識的正當性）。 4. 應用解構式的討論，引導沒有任一觀點能放諸四海而接準（沒有唯一的真理）。 5. 瞭解藝術品具有來自許多符號系統的多重規則。	
--	--	--

（引自 Efland et al., 1996, 72）

（三）後現代藝術教育策略

由於後現代藝術中多重意義（multivalence）或與環境、各式參照及多元關連的特質相當普遍，無法被明確的定義。所以在進行教學活動時教師必須由現代的普遍化取向轉而融入多元文化的概念。讓學生對於這些創作特徵的自我建構，成為學習後現代主義藝術的主要重點。

1. 強調藝術、文化、生活三者的結合：

綜觀人類發展史，可以發現文化、生活與藝術間的關係原本即至為緊密，藝術教育應為學生連結其文化環境、日常生活與藝術相關活動的不二環節。然而，長期以來我國藝術教育並未成功扮演好串連三者的橋樑角色，課程常與學生生活中的現實脫節，文化殖民化的作用遍及臺灣社會各層面，而有認同的迷失與危機。因之，相對於後現代藝術思潮的變化，今日藝術教育的方向，應該突破以往的教學內容，融入在地社會歷史文化與大眾藝術、流行文化產物等與學生相關的議題。尤其以往臺灣藝術教育過於重視形式創作、技法學習與個別創意的引導，並且以西方的文化主流為學習重心，往往使學生缺乏深刻的體驗與共鳴，而喪失學習興趣，甚而失去學習動機。因此後現代藝術教育應以學生方為學習活動的主體，透過課程中引導學習，擴展其對生活環境、社會背景的關注，使藝術學習的經驗接近學生的日常生活，使學生亦能體會後現代藝術創作中「為生活而藝術」的愉悅。

2. 注意藝術背後的知識意義脈絡：

藝術不僅只有追求美感與觀賞價值，它還可有社會的價值，而這些意義是深藏於藝術背後的知識，從這裡我們看到社會與文化的真實層面，瞭解藝術背後的意識形態與文化霸權等。

於藝術課堂中應用批判式的探究時，建議教師可以採用能挑戰學生價值觀與信念的視覺影像或藝術品，並提出多面向的問題，讓學生尋找相關的資料，再透過課堂的對話來回應教師拋出的問題。並可援用當代社會議題相關論述，諸如：馬克思主義、女性主義、後殖民主義及全球化等思潮等，構思能引發學生探討動機的問題。

再者，臺灣由於歷史發展的特殊性，再加上地理環境使然，在文化表現上不但呈現一種開放、多元，甚而混雜的特質，對各式流行文化吸取力至強，尤其對於美、日等強權消費文化更是免疫力薄弱，如是之強勢消費文化乃以各種視覺形式具現於臺灣當下的視覺文化現象中。

如陳其相在《歐洲後現代藝術》序中所言：

「反或後現代藝術也好，似乎都在炒歷史的冷飯、舊調重彈、借古諷（喻）今、借屍還魂或起死回生呢？……如此當今到處都是歷史的私生子或混血兒，杜象或可口可樂的子子孫孫。當代藝術似乎越來越不像樣，越來越沈淪的商品化、庸俗化，還有什麼好期待的呢？當然！或許它們強化生活中的一些感性和看法，解除生活與藝術的邊界線，讓生活成為藝術，藝術成為生活，真的嗎……那麼，在資本主義裡，口袋無三兩銀，生活那夠藝術呢。」

然而談到現代或當代藝術，似乎就等於西方藝術，更明確一點，歐美幾個大都會……當然！恩賜於後現代，非西方藝術家崛起，然而為了存在，只能強顏歡笑投入市場機制的懷抱裡……讓人不解，為什麼全球各地都似乎非後現代不可呢？……後現代對非西方而言更明確地說是後西方。」

因此，當引導學生探討文化中的消費性面向時，後殖民主義及全球化反思即可成為發展教學策略時的重要依據。

例如，教師可以邀請學生對於自身生活週遭中之外來消費文化進行解構與批判，詢問，什麼是外來消費文化？這些外來文化是以哪些視覺影像為其承載符號進行傳輸？這些視覺影像的來源是什麼？審美價值又是什麼？外來消費文化對學生自我及對全體社會的影響又為何？以及，什麼是本土消費文化？本土消費文化又是以哪些視覺影像為其面相？這些視覺影像的來源是什麼？審美價值又是什麼？本土消費文化與外來消費文化的視覺相關影像

的審美特值差異為何？兩者與學生間的互動又為何？其次，於應用後殖民理論進行教學設計時，教師也可採用跨領域課程設計之模式，將藝術教育領域結合語文、社會、自然與生活科技等領域，探討臺灣視覺文化現象中哈日風潮背後的歷史淵源。或者，引領學生探討目前臺灣盛行的西方節日之由來與意義，進而深究而為什麼以美國為首的消費強勢文化卻移植甚而壟斷成為全球性的文化？

藉由多元的詮釋，擴展我們的視野；批判與反省的能力，則可使我們不被其所役，並對藝術本身有進一步的瞭解。

3. 截長補短：

如同解構主義須立基於過往所建構的論述上方能盡情揮灑，而後現代藝術創作則常擷取過往藝術名作，予以挪用、模仿、拼湊、並置一般；建構「後現代藝術教學策略」並不意味著在實施課程時，教學者須將原有的教學方式或策略全盤推翻，而是可以因勢利導，將原有的教學方式或策略加以修正，添入新元素，使能因應新的教學需求。進行教學時，將課程內容的傳授與教導方式轉化為核心問題的問答，讓學生自我思考、建構，對學生批判性思考（critical thinking）能力及習慣的養成，是相當重要的部分。有人認為是否有了這些新論題，就要拋棄傳統的舊課程？事實上並不然，應是融入本文探討這些課程的優點，補足傳統美術課程不足之處，而不是由它們完全取代。藝術創作與欣賞中，所帶給學生的喜悅與滿足感是他們所珍惜而喜歡去經驗的過程，它們能刺激、發展與昇華人類認知中，較高級與較成熟的表現形式；但如果它們能結合這些新論題，創作與欣賞將更有意義，學生也更能去學習與感受它們所看到的東西，幫助開闊眼界。

除了前述的議題之外，尚有許多值得探討的內容，教師可在教學中融入這些新議題，以幫助學生獲得全面性的發展：如 Eisner（2001）所言，一個好的美術教學是可以讓學生深刻地去感受他的生活，一個好的美術老師的貢獻，遠超過一般人對美術課程的刻板印象學習認知。如果學生在離開美術教室後還能持有一個回憶，一個讓他們珍惜與深刻感受生活的記憶，那這個美術老師的影響力就是長久且不朽的。因此，為了讓學生留下美好的回憶，老師可在傳統美術課程中加入這些新議題，提升學生個人深刻精神層次的內涵，邁向全人發展的目標。