

翟 墨 王端廷 主编



李黎阳 著

波普艺术

Pop Art

- 西方后现代
艺术流派书系
THE WESTERN
POSTMODERN
ART SCHOOLS
- 人民美术出版社



西方后现代艺术流派书系 THE WESTERN POSTMODERN ART SCHOOLS

新现实主义
New Realism

● 波普艺术
Pop Art

大地艺术
Land Art

超级写实主义
Superrealism

超前卫艺术
Transavanguardia

新表现主义
Neo-Expressionism

装置艺术
Installation

观念艺术
Conceptual Art

涂鸦艺术
Graffiti

新媒介艺术
New Media Art

激浪派
Fluxus

女性主义
Feminism

ISBN 978-7-102-04239-8



9 787102 042398 >

定价：39.00 元

李黎阳 著

波普艺术

Pop Art

● 西方后现代艺术流派书系

THE WESTERN
POSTMODERN
ART SCHOOLS

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

波普艺术 / 李黎阳编著. — 北京: 人民美术出版社,
2008.6

(西方后现代艺术流派书系 / 翟墨, 王端廷主编)
ISBN 978-7-102-04239-8

I. 波... II. 李... III. 后现代主义-艺术-流派-研究-
西方国家 IV. J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 067572 号

波普艺术·西方后现代艺术流派书系

出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号 www.renmei.com.cn)

制版印刷: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

2008 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/24 印张: 6.5

印数: 0001-2000 册 定价: 39.00 元

没有归宿的过客

——“西方后现代艺术流派书系”序一

过客，鲁迅《野草》中的过客总是走向未知，他问老翁前面是怎么一个所在，老翁说前面是坟。坟之后呢？不知道。但女孩说：不，不，不的。那里有许多许多野百合、野蔷薇，我常常去玩，去看它们的。

我们曾经误译了一个名词：后期印象主义。后期和前期当然都是印象主义。塞尚、凡·高和高更三人从印象派走过来，但观念和作品完全逆反了印象主义。因他们在印象主义之后，无以名之，故被称为印象主义之后的主义（Post-Impressionism）或后印象派，但绝非指印象主义之后期或其延续。所以对“主义”之类的定义或划分我从来不关心，或只听之渺渺而已。现代人爱现代，为解脱古代的束缚，显然，必然形成多元的艺术风貌，石涛说笔墨当随时代，说得更贴切点，应是笔墨当随个人。

文艺女神是女人吧，她永远繁殖叛逆的后代。叛逆可能是文艺家族的遗传基因，这个基因的特点是探索未知。探索未知不是数典忘祖，子子孙孙仍深爱着女神母亲。正因生活在变，思想感情不断发展，文艺如脱缰之马，总闯得快，但有时也闯入花围，践踏群芳。

现代人说创造后现代艺术，可能是先知先觉者，也可能是一味立异标新，甚至欺世盗名。我们只看作品，不听宣言。我自己从不将作品同宣言对号，或拿着宣言去按图索骥，而只在作品中听心音。因而我不知道后现代艺术的疆界，也未问过归属其间的有哪些流和派。如今有热心人来作具体的介绍，对提高我们的识别力是大有裨益的，因最可怕的是无知。

后现代当然是在现代之后了，现代的过客正向后现代茫然走去，前面有坟、野百合、野蔷薇、狐兔乱窜、珍禽纷飞……一代代的过客永远向前走去，将一路发现新的景象，我们自己也就融入了过客所见的风景线。

吴冠中

2002年于北京

信息时代的艺术

——“西方后现代艺术流派书系”序二

中国画家黄宾虹有一段囊括艺术因变关系的精辟论述：“事贵善因，亦贵善变。《易》曰：变则通，通则久。……茫茫世宙，艺术变通，当有非邦域所可限者。常稽世界图画，其历史所载，为因为变，不知凡几迁移。画法常新，而不废旧。”（《序〈新画法〉》）

的确，世界艺术的因变不知凡几迁移，观其荦荦大者可粗线条地划分为四：

原始艺术（史前时期）：是渔猎社会的产物，是畏惧时代人类对自然灾害的恐惧和祈祷，是部落群体的图腾崇拜物。其构成“物象”朴拙、含混而多义——好像粗糙浑圆的恐龙蛋。

人类在精神王国收获的第一批果实是忧虑和恐惧。饥饿的威胁使原始人总是有意无意地在岩画上放大狩猎动物，超自然力的神秘恐怖使原始人用以驱邪的面具、图腾更为可怖。

原始狩猎借助于单眼瞄准的视觉方式导致后来西方焦点透视的艺术体系：原始采集借助于双眼流动的视觉方式导致东方散点透视的艺术体系。

列维-斯特劳斯给原始艺术下过一个很好的定义：“艺术存在于科学知识和神话思想或巫术思想的半途之中。”（《野蛮人的思想》）

古典艺术（1880年前）：是农业社会的产物，是典雅时代人类对世界的解释和说明，是少数天才集中人类智慧的杰作。其构成“形象”完整、端庄而华贵——好像精致和谐的鹅蛋。

古典风格的典型——15、16世纪的“文艺复兴三杰”。

古典风格的偏离——17、18世纪的“巴洛克”、“洛可可”。

古典风格的再兴——19世纪的“新古典主义”、“浪漫主义”、“现实主义”。

现代艺术（1880年后）：是工业社会的产物，是挑战时代人类对人生的怀疑和探问，是一群艺术的反叛者的标新立异。其构成“意象”极端、分裂而驳杂——好像打破了的鸡蛋。

现代艺术不是突然出现的，它在古典艺术中逐渐生成。L.文杜里将其概括为四步：

(1) 乔尔乔内开创了16世纪的威尼斯画派，实现了绘画题材由人物到风景、绘画功能由叙事到抒情的转变，为19世纪马奈的光色探索打下了基础。

(2) 卡拉瓦乔推动了17世纪的启蒙潮流，实现了绘画题材由风景到静物、绘画功能由内容到形式的转变，为20世纪塞尚的形式探索开拓了道路。

(3) 马奈、莫奈创立了印象派，从风景画的创作中推进了光色变化的描写方法，使西方绘画得以从题材和主题的束缚中解放出来。

(4) 塞尚是绘画形式因素的发现者，完成了色彩造型、艺术变形、几何程式的研究，使西方绘画同模仿实物的传统成规嘎然决裂。

吴甲丰先生把现代艺术分为正统和非正统两类。

正统现代主义重在形式探索：野兽派纯粹原色的激情平面铺展、立体派三维形体的二维挪移组合、未来派运动速度的视觉叠幻留存、抽象派告别具象的视觉音乐。

非正统现代主义重在精神探索：表现派自内向外的激情宣泄、抽象表现派行动中的信手涂抹与挥洒、象征派视觉形象的语义双关、超现实派潜意识深处的怪诞梦幻。

其中达达派摇马奋蹄的从零开始，开了导现成品进入艺术的先河，可以看作是后现代主义的肇始。

后现代艺术（1960年后）：是信息社会的产物，是共享时代人类的对话和交流，是艺术家和大众的共同创造。其构成“态象”戏拟、拼合错位——好像用鹅蛋鸭蛋鸡蛋鸽蛋龟蛋蛇蛋乌鸦蛋喜鹊蛋鹌鹑蛋麻雀蛋等碎片拼粘成的新杂蛋！

后现代是一个“信息密集”的时代。网络化导致的时空缩略和虚拟现实，将引起美学观念艺术形态重大变革。

后现代是一个“边界消解”的时代。传统的学科边界、画种边界乃至各种二元对立的边界都面临消解和重建。后现代是一个“激进综合”的时代。学科边界的混没导致不同程度地边缘交叉、拼叠、杂交等新品种的诞生。后现代是一个“标旧立异”的时代。被现代社会所否定所断裂的历史精粹将返本开新，在融创中获得新生命。它是经济全球化、人类一体化大趋势下，文明走向优化融创、艺术走向多元共生的一种超越界限、激进综合的全息文明形态。

后现代艺术有以下特性：

(1) 信息性—东方性。信息网络导致的时空缩略，使后现代思潮超越国界向全世界传播，前工业化的中国也不例外。由于思维方式重分析与重综合的不同，工业化与西方化，信息化与东方化，有着一定意义的重叠。

工业时代是个体意识和个人价值高扬的时代。信息时代群体意识和人类价值再次成为共同关心的问题。东方文化在信息时代将发生不可低估的作用。

(2) 对话性—综合性。伴着信息社会的到来，国际哲学主潮由本体论、认识论转向存在论、语言论。福柯对非主流话语的重视，巴赫金对不同声音平等对话交流的强调，都成为后现代美学的重要内容。

和平与发展成为时代的主题。世界环境与发展大会的召开、核能由裂变到聚变获取方式的改变、生物工程与基因工程的发展，这一切都标志着人类开始打破种种对立的界限，在一体化高度向着马克思预言的自然——人道主义的理想境界迈进。

(3) 平面性—通俗性。信息的密集与综合往往导致时间的缩短和空间的堆积。消费社会人们行动的匆忙与心态的浮躁常常带来艺术深度的消失和平面的堆叠。

大众流行文化使艺术从象牙之塔中解放出来，供更多的人消费共享，不可避免地带来艺术品位的下降。由于通俗与媚俗常常只有一步之差，也会带来一定数量伪劣艺术的产生。也许从“曲高和寡”到“曲低和众”再到“曲

高和众”是一个必经的过程。

(4) 游戏性—消解性。“游戏说”是艺术发生学中的一个重要学说，当代艺术又和“游戏”不期而遇。在这里游戏和消解相伴而行，游戏是对僵化传统和伪崇高的调侃，也是对现代艺术单向深度模式的解除。

由于后现代艺术的一个重要特点是各种对立范畴边界的交叉与消泯，所以很难为之分类。后现代艺术择其要者有以下流派：

新现实主义 (New Realism)：接纳现成品成为一种风格。

波普艺术 (Pop Art)：大众视觉图像的拼贴组合。

超级写实主义 (Superrealism)：逼真的照相写实与翻模。

大地艺术 (Land Art)：以大地为图纸的人造自然。

观念艺术 (Conceptual Art)：视觉文本的哲学阐释。

激浪派 (Fluxus)：将无形的观念融入有形的现成品的装置和行为过程。

装置艺术 (Installation)：架下的创意组合与放大。

新表现主义 (Neo-Expressionism)：战后“新人类”的另类感情。

超前卫艺术 (Transavanguardia)：新表现主义的意大利分支。

女性主义 (Feminism)：独立自炫的性别宣言。

涂鸦艺术 (Graffiti)：率意稚拙的返璞归真。

新媒介艺术 (New Media Art)：视觉信息的数字图像化生存。

《老子》曰：“为学日益，为道日损。损之又损，以至于无为。”电脑和现代传媒的普及使人们同书籍渐渐疏远，

人的书写、阅读、沉思、步行等功能也渐渐退化。人们对真理的分头追求一旦在高层次上会合，竟发现进就是退，同“无”的距离越来越近。然而“有无相生，难易相成，长短相较，高下相倾，音声相和，前后相随。”无之后又会有有，后之后又将是前。后现代同“无”的相遇也许是为萌生新“有”准备肥沃土壤吧！

西方解构主义者沿着“逻格斯”的山道“损之又损”，意外地来到老子的雕像前面。

艺术沿着物象—形象—意象—态象的规律发展。现代主义强调的是“形—意”，后现代主义偏重的是“意—态”。现代主义的贡献是对艺术形式的拓展和对人性丑恶的挖掘，后现代主义的贡献是以“反”（返）艺术的面貌把艺术变为生活中无所不在的感觉状态。

美国学者杰姆逊总结道：现代主义文化是一种时间的文化，属于一种深度文化模式，而后现代主义则是一种空间的文化、一种取消深度的平面模式；现代主义是中心化的焦虑的文化，它体现了表达的深刻危机，而后现代文化则是非中心化的，自我和焦虑丧失殆尽；现代主义文化是追求个性和风格的，而后现代文化则明显地偏向于复制主题。（周宪《20世纪西方美学》）

最后强调几点：

1. 国内介绍西方后现代艺术流派的书有多种，看法比较混乱。这套书系汇聚了国内外对后现代艺术有专门研究的专家学者，收集了许多第一手资料，是对于后现代艺术定位比较准确，文图比较丰富的选本，有着较高的学术价值和参考价值。

2. 这套书系本应于2004年全部出齐，但因为其中部分作者出国留学或另有研究任务，以至于至今才配套出齐，特向读者致歉。这次配套以“超前卫艺术”取代了原拟选题的“自由具象艺术”，缘于二者都是新表现主义国际潮流的不同分支，但前者（意大利分支）的影响力和知名度比后者（法国分支）更大一些。

3. 让学术回归学术。我们需要从积极方面理解现代—后现代艺术给哲学和美学带来的变革，欢迎从学术角度

对尚未完成的现代—后现代艺术进行讨论，包括对本书的缺失予以指正。

这套“西方后现代艺术流派书系”是“西方现代艺术流派书系”（人美版，2000年）的姊妹篇。吴冠中先生为两套书系欣然作序，人民美术出版社为该书系的出版给予了许多支持和帮助，在此深致谢意！

翟墨 王端廷

2000年秋初稿

2008年春补充

目 录

英国波普艺术	2
美国波普艺术	17
波普艺术的国际化	57
结语	60
图版	61

1985年11月15日，中国美术馆迎来了自建馆以来最出格儿的一个展览——“劳生柏现代艺术展”。这位美国波普艺术的顶尖人物，带着他的那些旧报纸、老照片，废纸盒、旧轮胎，烂绳头、破麻袋，纸头布片、瓶瓶罐罐，占满了中国美术馆一层的三个大厅，这对于打开门户不久的中国和在观念上刚刚觉醒的中国人来说，其震撼的程度无异于遭遇了天外来客。那时我正在北师大读书，我们系一位宣称“任何宣泄都是一种享受”的青年教师，在课堂上对这个展览大加赞赏：“一根木棍儿，上边儿用破麻绳儿拴一罐头盒儿，这就是艺术。这种创意，这种气魄，你们谁有？”于是大家成群结队地约了去见识这一另类的艺术。那些天里，中国美术馆里人头攒动，搞艺术的，不搞艺术的，懂艺术的，不懂艺术的，乱哄哄地挤满了三个大厅。据说在为期一个月的展览期间，就有大约30万人参观了这个展览。俗话说：外行看热闹，内行看门道。对于中国艺术界，劳生柏的这个展览无疑是个加速器，因为它让那些尚没有机会走出国门的艺术家们知道了，与他们处于同一时代的西方艺术家们在干什么？正如批评家郑胜天所言：“中国艺术家因此可以走出旧观念和旧形式的门槛，以便真正面对这个世界。劳生柏带着中国观众一步走过100年的西方现代艺术史。中国人需要知道他们的邻居正在做什么，他们的面貌是什么样子。”这个展览是“劳生柏海外文化交流计划（ROCI）”中的一个项目。1984年12月4日，劳生柏在纽约联合国总部，在专为此计划召开的会议上讲到：“一对一的艺术交流包含着潜在的和平力量，而且这是最非精英式的向民众传播艺术的最佳方法。”“非精英式的”这个词恰恰就是波普艺术精神的最佳概括。非精英的，即是大众的，通俗的，是人人可以参与、人人易于接受的，这种艺术不再板着面孔高高在上，而是走下神坛，来到了你我身边。

英国波普艺术

波普艺术发源于20世纪50年代的英国，主要流行于英美两地。1952年底，一批年轻的画家、雕塑家、建筑师和评论家——艺术家理查德·汉密尔顿(Richard Hamilton)、爱德华多·保罗奇(Eduardo Paolozzi)，摄影师尼格尔·汉德森(Nigel Henderson)，雕塑家威廉·特尔伯尔(William Turnbull)，家具设计师尼格尔·瓦尔特斯(Nigel Walthers)，建筑师艾利森·史密森(Alison Smithson)和彼得·史密森(Peter Smithson)、约翰·威尔克(John Voelcker)、提奥·罗斯比(Theo Crosby，《建筑设计》杂志编辑)，建筑历史学家雷纳·班哈姆(Reyner Banham)等——在英国伦敦的当代艺术学院(Institute of Contemporary Arts, 缩写为ICA)召开了一个会议，在会上，保罗奇作了题为《废话》(Bunk)的演讲，同时展示了他取材于广告、杂志等大众媒介的拼贴作品。这些作品中的零散元素，大多选自美国杂志如《生活》(Life)、《看》(Look)、《君子》(Esquire)以及漫画、科幻小说、广告中剪裁下来的图像。与会者以严肃认真的态度围绕着大众文化及其含义加以讨论，如西方电影、空间小说、广告牌、机器之美等(这些东西，在当时统统被认为是反美学的种种现象)，认为这些流行的、通俗的形象，不仅可以被引进艺术作品，而且它们本身就是艺术。从1953年起，身为乐团团长的弗兰克·柯德尔(Frank Cordell)与他的画家妻子玛格达·柯德尔(Magda Cordell)、平面设计师约翰·麦克哈尔(John Mchale)、艺术评论家劳伦斯·阿罗威(Lawrence Alloway)也先后加入到这个阵营中。这个自称为“独立集团”(Independent Group)的团体规模不大，也不经常聚会，他们关心的问题也并不仅仅局限在艺术的范畴，而是扩展到所处社会的方方面面。他们讨论的话题不仅有“超越具象传统形式”、“行动画派”、“机械审美学”，甚至包括“核子生物学”、“直升机设计”、“汽车车体设计”、“电脑控制学”(这是当时的一项最新学科)等。这批各具特长的文化人，就是这样把眼光投向了后工业社会中出现的种种新文化现象，并且刻意提出了关于当代文化问题的另类观点。他们迷恋新型的城市通俗文化，赋予大众的、通俗的形象以高雅的地位，这便是他们的美学追求。在当时的英国艺术界，仍然弥漫着严肃的浪漫主义的气氛，从这个意义上说，这种追求也是对这一

现象的一种反动。

1953年,保罗奇、汉德森、艾利森·史密森和彼得·史密森及工程师罗纳德·詹金斯(Ronald Jenkins)在当代艺术学院举办了一个题为“生活与艺术等同”(Parallel of Life and Art)的展览。展览中多是以照相为媒介创作的作品,其中包括以摄影的方式对物体的一般运动及高速运动进行研究的图片,表现x光的科学图片,有关人类学研究的图片,以及历史名画、儿童照片等等。这些图像的取材范围,包括《生活》、《美国流行》(American Vogue)、《艺术新闻》(Art News)、《当代未来》(Contemporary Future)等杂志以及百科全书和科学文献。展厅的布置,也体现了策展者的独到匠心。那些放大的摄影图片不只被挂在墙上,还被从天花板上悬挂下来,它们铺天盖地般地挤满了展厅,使观众身陷一个图片构成的世界中,怎能不使人们对这些早已深入生活的影像进行重新审视和关注?在1954年到1955年期间,这个团体再度举办展览,主题仍是流行的“大众文化”。其中包括电影、广告、科幻小说、流行音乐等。这些人认为,在科技迅速发展的时代,这些东西不能只被看成是商品化的手段,作为当今社会现实中迅速膨胀起来的一个方面,人们应该欣然接受并热情地加以表现。这些艺术家在创作上的一个共同特征便是,他们都以流行的商业文化形象和城市生活中随处可见之物为主要创作对象,艺术形式上也充斥着工业化、商业化的特征。他们的目的是要把这种“大众文化”从娱乐消遣、灯红酒绿的范畴中挖掘出来,变俗为雅,上升到美的范畴中去。

波普艺术(Pop Art)这个名称,最早是由英国艺术评论家劳伦斯·阿罗威于1954年创用的,是对大众宣传媒介(广告文化)所创造出来的“大众艺术”的简称。1962年,阿罗威把这个词扩大到包括在创作中使用流行形象的艺术家的活动。就词义而言,Pop是大众的、流行的意思,所以也有人将波普艺术翻译成流行艺术。在20世纪五六十年代,也就是波普艺术的早期,人们对于这一新兴的艺术并没有一个统一的称谓。它还曾被称为新达达主义、求实主义、新现实主义等。由于Pop是一个令人印象深刻的俚语性标题,所以它逐渐成为这类艺

术的统一标签。

与艺术史上的其他流派一样，波普艺术也不是一夜之间横空出世的。它与传统也存在着千丝万缕的联系。例如在创作形式上，他们就因袭了达达的创造。马塞尔·杜尚曾在1962年写给友人汉斯·里希特的信中谈到：“这个新达达主义，有人称之为新现实主义、波普艺术、集成艺术等等，是一条容易走的路，那就是靠达达搞过的东西过活。当我发明现成品时，我原是想要揶揄美学的。而新达达派的人却拣起我的‘现成品’艺术，还从中发现了美学价值。我把瓶架和尿盆作为一种挑战朝他们脸上扔去，如今他们却因其审美之美而赞扬它。”^①沮丧与失落之余，这位另类艺术的祖师爷却也道出了波普艺术与达达的根本区别。那就是，尽管它的某些技巧是达达的，但它的骨子里却没得半点达达哲学。可以说，在精神上，波普是与达达背道而驰的。我们须知道，达达主义者当时折腾的那些事儿，是专为反艺术而做的。他们是社会的精英，他们是决不会和庸俗的小市民同流合污的。他们虽然也将破烂儿放进了他们的作品，也叫嚣着艺术就是生活，但他们的艺术却是地地道道的精英艺术，那不是做给老百姓的，老百姓哪里看得懂抛弃了美学的艺术品？而波普就不同了，波普艺术家将现实生活中最常见、最庸俗，然而又是最密不可分、不可抗拒的东西融进了作品，并且没有任何抨击、抗拒的意思。来了就来了，有了就有了。这又怎么了？这就是他们的艺术态度。看似有些玩世不恭、有些嬉皮，实际上是以一种严肃、甚至有些冷漠的态度去做的。他们只是引导观众，“成教化助人伦”？那可不是他们要做的事。他们就是要把这些登不得大雅之堂的东西踏踏实实地做出来，贴上艺术的标签，并且还将自己的满腔热情加进去，把公众对艺术的胃口吊起来，商业广告、日常用品，这些身边的东西一经改装都是艺术，谁都看得懂，谁都做得来。这下艺术是真地走进生活了。但是，这样的艺术仍然不能由大众来创造，它仍然、并且永远不能成为大众艺术，它只是由受过高等专

^① [英] 爱德华·卢西-史密斯著：《1945年以后的现代视觉艺术》，陈麦译，上海人民美术出版社，1988年。

业训练的专家为大众创造的。与达达不同的是，达达们当时过激的态度、粗暴的作品激怒了公众，遭到辱骂与围攻；而波普们，他们那种以世俗的喜悦去明确快乐、富足世界的态度，雀跃了观众，使他们对这一新生事物不但欣然接受，而且心向往之。波普艺术确实拉近了公众与艺术的距离。

波普艺术首先发迹于英国，自有其一定的合理性。今天的人们很难想象，像圆珠笔、尼龙制品以及慢转密纹唱片这一类的小东西，会给一个时代带来狂风暴雨般的震撼。但在20世纪50年代的英国，这些来自美国的商品和散发着自由、民主、浪漫气氛的好莱坞电影一样，却带给这个刚刚从定量配给的束缚中解放出来的民族以革命性的冲击。人们对于这种批量生产的商品的接受与肯定，事实上是对机器、对机械制造的拥戴与欢呼，因为这一切都是技术革新的产物。技术革新推动了时尚的发展，时尚的要求反过来保证了工业的运转，这种循环往复、更新换代的过程，又加速了政治民主化的进程。为什么这样讲呢？因为在手工制作的时代，时尚不属于广大的民众，它盘踞于社会的上层，精致、高贵，而更多的为生活奔波的普通人既没有时间也没有条件关注自己时尚与否。机器轮子的飞转，为人们带来了更多的金钱，同时也为人们带来了更多的悠闲。一种机制物品，只要大家想要，只要大家喜欢，那就大批生产好了。只要愿意，人人都可以变得时尚起来。圆珠笔，上层人物用得，普通民众也得；尼龙袜，电影明星穿得，贩夫走卒也穿得。这种机制商品的一致性，在某种程度上拉近了不同阶层的人们之间的距离。它使人们产生了这样的感觉：只要我想，我就可以变得和他一样；只要我想，我就有权利，也有能力这样做。技术革新带来的商品的极大丰富，不仅在短时间内改变了人们的生活，更改变了人们的观念。所有的物品不再是精工的、独一无二的，人们生活中使用的物品，大多是被成千上万地制造出来的一模一样的东西，这一个和那一个并无区别。但这又怎么了？既然它对我们的生活产生了影响，并使我们的生活变得越来越方便，越来越滋润，越来越富足，越来越美妙，为什么不可以表现甚至歌颂它？于是艺术家们就这样做了！他们从大众传媒中汲取营养，利用广告、标语、流行明星等作为题材，来展现他们想要表达的内容。