

2. Η τέχνη χρησιμοποιεί τη μαζική κουλτούρα

Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις πιθανές στάσεις των εικαστικών καλλιτεχνών απέναντι στα μέσα μαζικής επικοινωνίας και τη μαζική κουλτούρα: αρνητική, θετική και μικτή (δηλαδή διφορούμενη). Η αρνητική στάση μπορεί να είναι ρητή ή να υπονοείται. Μερικοί καλλιτέχνες έχουν φιλοτεχνήσει έργα που εκφράζουν σαφή εχθρότητα, όπως για παράδειγμα το μπρούτζινο γλυπτό του Michael Sandle, με τίτλο *A Mighty Blow for Freedom/Fuck the Media* (βλ. εικόνα 2). Παρότι υπάρχουν όντως λόγοι να επικρίνει κανείς τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, η ανεπάρκεια αυτού του δυναμικού έργου έγκειται στο ότι δεν εξηγεί γιατί ο δημιουργός του είναι τόσο αγανακτισμένος μαζί τους. Το γλυπτό αυτό αποτελεί γενικευμένη επίκριση, απλή δήλωση κατηγορηματικής απόρριψης.

Υπονοούμενη αρνητική στάση απέναντι στη μαζική κουλτούρα (αλλά και απέναντι στη φύση) μπορεί να εντοπιστεί στην καλλιτεχνική τάση που ονομάστηκε μινιμαλισμός ή θεμελιακή ζωγραφική¹, που ήταν δημοφιλής στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές του 1970. Οι μινιμαλιστές ζωγράφοι, όπως ο Αμερικανός Robert Ryman, εστίασαν στα υλικά και στις μεθόδους της ζωγραφικής. Μάλιστα, αυτό ήταν αποκλειστικά το θέμα και το περιεχόμενο των έργων τους. Ανταποκρινόμενοι στη θεωρία της μοντερνιστικής ζωγραφικής που συνδέθηκε με τον κριτικό

1. (Σ.τ.επιμ.) Ο Walker χρησιμοποιεί εδώ μάλλον τον τίτλο μιας έκθεσης του Robert Ryman (*Fundamental Painting*, 1975, μουσείο Stedelijk, Αμστερνταμ), παρά κάποιον καθιερωμένο όρο.



2. Michael Sandle, *A Mighty Blow for Freedom/Fuck the Media*, 1988. Μπρούντζος, 300×130×220 εκ. Φωτογραφία: M. Sandle. Αναπαράγωγή με την άδεια του καλλιτέχνη.

Ο Michael Sandle (γεν. 1936) είναι Βρετανός γλύπτης που ζει και εργάζεται στη Γερμανία από το 1973. Είναι γνωστός για τα δραματικά, αλλά δυσόσιωνα μπρούντζινα γλυπτά και δημόσια μνημεία που φιλοτεχνεί, στα οποία χρησιμοποιεί την αλληγορία και το συμβολισμό για να διερευνήσει σοβαρά θέματα, όπως ο πόλεμος, ο θάνατος, η βία και η παρακμή του καπιταλισμού. Η περιφρόνηση του Sandle προς τα σύγχρονα ηλεκτρονικά μέσα —τα οποία εξισώνει με τη χειραγώγηση, την προπαγάνδα και τη μετριότητα— φαίνεται ξεκάθαρα σε αυτό το γλυπτό: μια υπερρεαλιστική, υπερμεγέθης γυναικεία φιγούρα με «μια τρομερά έντονη στροφή του σώματος», καταστρέφει μια τηλεοπτική συσκευή με μεγάλη αγριότητα (φαίνεται ότι και ο ίδιος ο καλλιτέχνης κατέστρεψε κάποτε τη δική του τηλεόραση σε μια έκρηξη οργής, εξαιτίας της κακής λήψης και της κοινοτοπίας των τηλεοπτικών προγραμμάτων). Κατά την άποψη του Sandle, η γλυπτική δεν θα έπρεπε «να επιτρέπει να την κακομεταχειρίζονται, χρησιμοποιώντας την ως εξάρτημα της βιομηχανίας της διασκέδασης».

Η χειρονομία διαμαρτυρίας του Sandle δεν αλλάζει το γεγονός ότι οι εικαστικές τέχνες είναι υποχρεωμένες να λειτουργούν σε μια κουλτούρα που κυριαρχείται από τα μαζικά μέσα, ούτε αλλάζει το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες συμμετέχουν στα μέσα μαζικής επικοινωνίας, είτε τους αρέσει είτε όχι (βλέπουμε αφιερώματα σε καλλιτέχνες σε περιοδικά και τηλεοπτικές εκπομπές τέχνης, γυρίζονται ντοκιμαντέρ γι' αυτούς, δίνουν συνεντεύξεις στον Τύπο και στο ραδιόφωνο, τα έργα τους φωτογραφίζονται, οι εκθέσεις τους διαφημίζονται). Όπως θα διαπιστώσουν γρήγορα όσοι τα βάζουν με τον τηλεοπτικό δέκτη τους, η απώλεια μερικών συσκευών δεν έχει κανένα απολύτως αντίκτυπο στο θεσμό της τηλεόρασης.

Clement Greenberg, αυτοί οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να απομονώσουν τα χαρακτηριστικά τα οποία θεωρούσαν ειδοποιά της ζωγραφικής τέχνης. Με αυτό τον τρόπο, επεδίωξαν να αποφύγουν οποιαδήποτε επικάλυψη με άλλα εικονογραφικά μέσα (φωτογραφία, φιλμ και τηλεόραση). Εικόνες, αναπαράσταση, ψευδαισθήση, αλληγορία, συμβολισμός, απεικόνιση της πραγματικότητας — που κάποτε αποτελούσαν την παρακαταθήκη των ζωγράφων — αποκηρύχθηκαν από τους μινιμαλιστές, επειδή δεν χαρακτήριζαν αποκλειστικά τη ζωγραφική! Αυτή η τάση μπορεί να θεωρηθεί ως ύστατη προσπάθεια να διασφαλιστεί η ταυτότητα της ζωγραφικής ενόψει του ακαταμάχητου ανταγωνισμού με τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Η ζωγραφική ξαναδιεκδίκησε την αυτονομία της, με τίμημα όμως την απογύμνωσή της.

Θα εξετάσουμε δύο παραδείγματα καλλιτεχνών του 19^{ου} αιώνα που εκδήλωσαν θετική στάση απέναντι στη λαϊκή κουλτούρα.

Courbet, Van Gogh και Λαϊκή Εικονογραφία

O Gustave Courbet (1819-1877) προερχόταν από σχετικά πλούσιο τμήμα της γαλλικής αγροτικής τάξης. Ήταν περήφανος για την οικογένειά του, τους ανθρώπους και το τοπίο της περιοχής του (η Jura της ανατολικής Γαλλίας). Ήταν δημοκράτης και αντικληρικός, βαθιά επηρεασμένος από την επανάσταση του 1848 και τις αναρχικές και σοσιαλιστικές ιδέες της εποχής του. Αρκετοί από τους πίνακές του ήταν εσκεμμένα πολιτικοί, με στόχο να ενοχλήσουν την Καθολική Εκκλησία, να σκανδαλίσουν και να αφυπνίσουν την αστική τάξη που συνέρρει στις ετήσιες εκδοτικές εκθέσεις στο Σαλόνι του Παρισιού². Τέτοιο παράδειγμα απο-

2. (Σ.τ.επιμ.) Πρόκειται για την επίσημη εικαστική έκθεση στη Γαλλία, η οποία άνοιξε για πρώτη φορά το 1737 και μετά την επανάσταση — από το 1795 — άνοιξε για όλους τους καλλιτέχνες. Αποτέλεσε ιδιαίτερα σημαντικό θεσμό για την ανάπτυξη της κριτικής και της δημόσιας αισθητικής παιδείας, αλλά και για την αναζήτηση δημόσιας και ιδιωτικής οικονομικής υποστήριξης από την πλευρά των



3. Gustave Courbet, *Οι Λιθοθραύστες*, 1849. Λάδι σε μουσαμά, 129×148,5 εκ. Μουσείο Δρέσδης (ο πίνακας καταστράφηκε κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου).

τελεί ο πίνακας *Οι Λιθοθραύστες*, που απεικονίζει δύο χωρικούς κατά τη διάρκεια της πιο ταπεινής, της πιο άθλιας μορφής μόχθου. Πρόκειται για ένα γέρο και ένα νέο που συμβολίζουν τον κυκλικό χαρακτήρα αυτής της κοπιαστικής εργασίας.

Ο αναρχικός φιλόσοφος Pierre-Joseph Proudhon, φίλος του Courbet, σε ένα παθιασμένο κείμενό του σχετικά με τον πίνακα, επέκρινε την κοινωνία που απαιτούσε τόσο κοπιαστική και κακοπληρωμένη δουλειά. Χαιρέτισε τους *Λιθοθραύστες* ως τον πρώτο επιτυχημένο σοσιαλιστικό πίνακα. Ο Courbet ανέπτυξε μια επιθετική τεχνοτροπία και καλλιτεχνική ιδεολογία: το ρεαλισμό. Του άρεσαν οι «χοντροκομμένες» συνθέσεις, οι έντονες πινελιές, τα σημάδια με τη σπάτουλα και η υλικότητα των χρωμάτων που χρησιμοποιούσε. Αρνήθηκε να απεικονίσει βιβλικά και μυ-

καλλιτεχνών. Η επιλογή των εκθεμάτων αποτελούσε αφορμή για ιδεολογικές και πολιτικές αντιπαραθέσεις, οι οποίες κορυφώθηκαν όταν το 1863 ο Ναπολέων ο Τρίτος άνοιξε το *Σαλόνι των Απορριφθέντων*.

θολογικά θέματα. Αντίθετα, επικεντρώθηκε στη σύγχρονη ζωή και για να εκθειάσει τους συνηθισμένους ανθρώπους, όπως αγρότες και πυροσβέστες, τους ζωγράφιζε σε κλίμακα που θεωρούνταν κατάλληλη για την ιστορική ζωγραφική.

Στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, πολλοί διανοούμενοι μελέτησαν και εγκωμίασαν το λαό της Γαλλίας. Συνέλεξαν δείγματα λαϊκών τραγουδιών, χαρακτηριστικά με λαϊκά και δημοφιλή θέματα, και εγκωμίαζαν τη ρεαλιστική απεικόνιση των αγροτών στα έργα των αδελφών Le Nain και τις σκηνές από την καθημερινή ζωή στην ολλανδική ρωπογραφία του 17^{ου} αιώνα. Το ότι ο Courbet συμμεριζόταν εν μέρει αυτόν τον ενθουσιασμό τους για τη λαϊκή κουλτούρα, επιβεβαιώνεται από τον πίνακα *Η Συνάντηση* (εικόνα 4), όπου φαίνεται ο ίδιος ο ζωγράφος με ενδυμασία τεχνίτη τον οποίο χαιρετούν δύο άντρες (ο ένας είναι ο πλούσιος πάτρονάς του Alfred Bruyas). Τόσο το θέμα, όσο και η σύνθεση αυτού του πίνακα, αντλήθηκαν από μια λεπτομέρεια ενός χαρακτηριστικού λαϊκής τέχνης, μιας ξυλογραφίας του Pierre Le Loup από το Le Mans, που αφηγείται το μύθο του περιπλανώμενου Ιουδαίου³.

Είναι αρκετά περίπλοκο να αξιολογηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Courbet χρησιμοποίησε τη λαϊκή κουλτούρα. Σύμφωνα με τον T. J. Clark, μελετητή του Courbet και διακεκριμένο ιστορικό της τέχνης, η απόφαση του ζωγράφου

να υιοθετήσει τις διαδικασίες και μάλιστα και τις αξίες της λαϊκής τέχνης... ήταν βαθύτατα ανατρεπτική. Αντί να εκμεταλλευτεί τη λαϊκή τέχνη για να αναζωογονήσει την επίσημη κουλτούρα και να σκανδαλίσει το ειδικό, απομωνωμένο κοινό της, ο Courbet έκανε ακριβώς το αντίθετο.

3. (Σ.τ.επιμ.) Σύμφωνα με τη λαϊκή μυθολογία του χριστιανισμού, κάποιος που κορόιδεψε τον Ιησού την ώρα που πήγαινε προς το Γολγοθά φορτωμένος με το σταυρό, καταδικάστηκε να περιπλανάται μέχρι τη Δευτέρα Παρουσία. Το θέμα αυτό ήταν πολύ δημοφιλές και κυκλοφορούσε στη γαλλική λαϊκή εικονογραφία από το 18^ο αιώνα.



4. Gustave Courbet, *Η Συνάντηση ή Καλημέρα, Κύριε Courbet*, 1854. Λάδι σε μουσαμά, 129×149 εκ. Musée Fabre, Montpellier, Γαλλία.

Εκμεταλλεύτηκε την υψηλή τέχνη — την τεχνική της, το μέγεθος και κάτι απ' την επιτήδευσή της — για να αναζωογονήσει τη λαϊκή τέχνη. Η ζωγραφική του δεν απευθυνόταν στους ειδήμονες, αλλά σε ένα διαφορετικό, κρυμμένο κοινό. Ακολουθούσε τις εικονογραφικές φόρμες και τους τύπους της κωμωδίας που κατείχαν κεντρική θέση στη λαϊκή παράδοση. Μετέπλαθε την πηγή της, αλλά μόνο για να ενισχύσει την ανωτερότητά τους και, βεβαίως, όχι για να δικαιολογήσει τις αδυναμίες τους. Έφτιαξε τέχνη η οποία διεκδίκησε, με την κλίμακά της και με τον υπερήφανο τίτλο «Ιστορική Ζωγραφική», ένα είδος ηγεμονίας πάνω στην κουλτούρα των κυρίαρχων τάξεων⁴.

4. T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1973), σελ. 140.



5. Pierre Le Loup από το Le Mans, λεπτομέρεια από λαϊκή γκραβούρα που δείχνει μια σκηνή στην οποία δύο αστοί συναντούν τον Περιπλανώμενο Ιουδαίο. Ξυλογραφία των αρχών του 19^{ου} αιώνα.

Η Héléne Toussaint, επίσης ερευνήτρια του Courbet, έχει υποστηρίξει ότι η οφειλή του προς τη λαϊκή εικονογραφία μεγαλοποιήθηκε. Κατά την άποψή της:

Όταν διακήρυξε, όχι χωρίς κάποιο βαθμό υποκρισίας, ότι ζωγραφίζει για την ευχαρίστηση των απλών ανθρώπων, ο σκοπός του δεν ήταν να απλοποιήσει την τέχνη, αλλά μάλλον να καταστήσει τις υψηλότερες εκφάνσεις της προσιτές στις μάζες⁵.

Ίσως μπορούμε να λύσουμε το ζήτημα για το «λαϊκό» χαρακτήρα του έργου του Courbet, υποστηρίζοντας ότι η θέση του, όπως και άλλων μελών της μικροαστικής τάξης, ήταν επαμφοτερίζουσα. Ήταν μοιραίο γι' αυτήν την τάξη να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στις δύο κύριες τάξεις

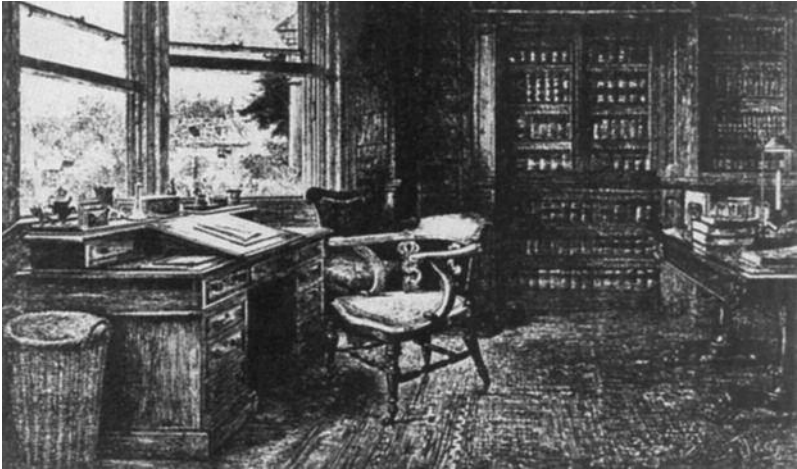
5. H. Toussaint, *Gustave Courbet 1819-73* (Λονδίνο: Royal Academy, 1978), σελ. 99.

της γαλλικής κοινωνίας. Από τη μία, ο Courbet επεδίωξε να ενσωματώσει λαϊκά θέματα και λαϊκές αξίες στην υψηλή τέχνη, ώστε να υπενθυμίσει στο γαλλικό κατεστημένο την ύπαρξη και τις ανάγκες του λαού, ενώ από την άλλη, επεδίωξε να μεταμορφώσει την τέχνη της ελαιογραφίας μέσω του ρεαλισμού, ώστε να την καταστήσει πιο προσιτή σε περισσότερους ανθρώπους. Ασφαλώς, μία από τις φιλοδοξίες του Courbet όταν ζωγράφιζε τοιχογραφίες στο εσωτερικό σιδηροδρομικών σταθμών, ήταν να προσεγγίσει το ευρύ κοινό.

Το 1873, ο Vincent Van Gogh (1853-1890) πούλησε χαρακτηριστικά πινάκων στο Goupil's, ένα κατάστημα στο Covent Garden του Λονδίνου. Εκεί έμαθε ποι οι καλλιτέχνες ήταν δημοφιλείς στη βικτωριανή κοινωνία⁶ και αντιλήφθηκε τη σημασία της αναπαραγωγής για τη διάδοση της τέχνης. Αργότερα, άρχισε να θαυμάζει και να συλλέγει τα ασπρόμαυρα χαρακτηριστικά που κοσμούσαν δημοφιλή περιοδικά, όπως το *Illustrated London News* και το *Graphic*⁷. Στις δεκαετίες του 1860 και του 1870 υπήρχε ισχυρή διάθεση κοινωνικού και κριτικού ρεαλισμού σ' αυτές τις εικονογραφήσεις. Απεικονίζονταν εργάτες, άνεργοι και άστεγοι, πτωχοκομεία, δημόσια συσσίτια απόρων, τεκέδες, φυλακές, εργατικά ατυχήματα — σκηνές εμπνευσμένες από τις άθλιες συνθήκες στις οποίες ζούσαν τόσο πολλοί άνθρωποι στη διάρκεια αυτής της φάσης του καπιταλισμού. Ο Van Gogh συγκινήθηκε βαθιά από αυτές τις εικόνες, επειδή ταυτιζόταν συναισθηματικά με τους αγρότες και τους εργάτες και όχι με την αστική τάξη της Ολλανδίας, στο περιβάλλον της οποίας είχε γεννηθεί. Σε αντίθεση με τον Frans Hals, αρνήθηκε να ζωγραφίσει προσωπογραφίες της ολλανδικής αστικής τάξης, ακόμα και του αδελφού του, Theo van Gogh, στον οποίο όφειλε τόσα πολλά.

6. (Σ.τ.επιμ.) Η περίοδος 1837-1901, όταν βασίλισσα της Αγγλίας ήταν η Βικτώρια.

7. Η παραμονή του Van Gogh στην Αγγλία και το ενδιαφέρον του για την αγγλική τέχνη και την εικονογράφηση, περιγράφονται λεπτομερώς σε δύο καταλόγους: *English Influences on Vincent Van Gogh* (Nottingham και Λονδίνο: Fine Art Department, University of Nottingham/Arts Council, 1974-75), και *Van Gogh in England: Portrait of the Artist as a Young Man* (Λονδίνο: Barbican Art Gallery, 1992).



6. Luke Fildes. *The Empty Chair, Gad's Hill, 9 June 1870*. Ξυλογραφία. Περιοδικό *Graphic*, τεύχος Χριστουγέννων 1870.

Τον γοήτευσε ιδιαίτερα μια σειρά από σχέδια στο *Graphic* με τίτλο *Heads of the People*, που απεικόνιζαν εργάτες διάφορων ειδικοτήτων. Ο Van Gogh αντέγραψε συνειδητά αυτή τη σειρά, όταν έφτιαξε έναν μεγάλο αριθμό σπουδών για κεφάλια αγροτών με λάδι και κιμωλία, τη δεκαετία του 1880. Ο Van Gogh εμπνεύστηκε και από ένα έργο του Luke Fildes, που έδειχνε την άδεια καρέκλα του Ντίκενς στο γραφείο του συγγραφέα (η οποία σηματοδοτούσε την παρουσία/απουσία του Ντίκενς μετά το θάνατό του). Ο Van Gogh συνειδητοποίησε ότι οι καρέκλες μπορούσαν να λειτουργήσουν ως «πορτρέτα» των χρηστών τους, απ' όπου και τα δύο «πορτρέτα» που ζωγράφησε το 1888 στην Αρλ και τα οποία απεικόνιζαν τη δική του απλή, κίτρινη καρέκλα, και την πιο περίτεχνη πολυθρόνα που χρησιμοποιούσε ο Paul Gauguin.

Ο Van Gogh δεν αναπαρήγαγε ξυλογραφίες σε άλλο μέσο. Οικειοποιήθηκε συγκεκριμένα μοτίβα και τα ερμήνευσε με τα μέσα της ελαιογραφίας. Τα θέματα και τα σύμβολα που χρησιμοποίησε ήταν κοινότοπα. Εκατομμύρια άνθρωποι μπορούσαν να τα κατανοήσουν. Αυτός είναι ένας



7. Vincent van Gogh. *The Chair and the Pipe*, 1888. Λάδι σε μουσαμά, 92,7×73,6 εκ. Λονδίνο: Συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης.

από τους λόγους που η τέχνη του έγινε τόσο δημοφιλής. Ωστόσο, η εσκεμμένα ακατέργαστη τεχνική του — απλά σχέδια, γωνιώδη σχήματα, παχιές στρώσεις χρώματος, έντονες πινελιές, φωτεινά, γεμάτα χρώματα — ήταν εξαιρετικά δηλωτική. Στον Van Gogh άρεσε να παρομοιάζει τον εαυτό του με ταπεινό υποδηματοποιό και ανέπτυξε ένα «χειροτεχνικό» ζωγραφικό ύφος, το οποίο αποκάλυπτε τη δουλειά του καλλιτέχνη, προκειμένου να αναπαραστήσει τις αξίες των εργατών και των αγροτών με μια αστική μορφή τέχνης και σε αστικό περιβάλλον παρουσίασης, και να αναπαραστήσει τις αξίες της υπαίθρου στην πόλη⁸.

Όσο βρισκόταν στη Χάγη, το Νοέμβριο του 1882, ο Van Gogh έδωσε να του μετατρέψουν μερικά σχέδια σε λιθογραφίες. Ένας τεχνίτης τον ρώ-

8. Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τις πολιτικές πλευρές του έργου του Van Gogh, βλ. John A. Walker, *Van Gogh Studies* (Λονδίνο: JAW Publications, 1981).

τησε αν θα μπορούσε να κρεμάσει ένα απ' αυτά στον τοίχο του εργαστηρίου του. Ο Van Gogh ενθουσιάστηκε — αυτό ήταν το κοινό στο οποίο ήθελε να αρέσει — και για λίγο έπαιξε με την ιδέα να γίνει επαγγελματίας εικονογράφος. Αν το είχε κάνει, το έργο του θα είχε γίνει γνωστό σε πολύ μεγάλο κοινό όσο ήταν ακόμη ζωντανός. Εκείνη την εποχή, επιθυμούσε να υπερβεί την απομόνωση του ριζοσπαστικού καλλιτέχνη από την κοινωνία και να εκδημοκρατίσει την παραγωγή της τέχνης, συστήνοντας έναν καλλιτεχνικό συνεταιρισμό, σκοπός του οποίου θα ήταν να μετατρέψει τα σχέδια σε χαρακτηριστικά και να τα δημοσιεύει σε φτηνές εκδόσεις. Ο Van Gogh συνειδητοποίησε ότι, διαφορετικά, τα έργα τέχνης αποτελούσαν αγαθά πολύ ακριβά για την πλειονότητα του λαού. Δυστυχώς, αυτά τα σχέδια δεν πραγματοποιήθηκαν, αλλά η ιδέα της δημιουργίας ενός συνεταιρισμού καλλιτεχνών δεν τον εγκατέλειψε. Το σπίτι εργαστήριο που μοιράστηκε για λίγο με τον Gauguin στην Αρλ το 1888, με την οικονομική υποστήριξη του Theo van Gogh, που ήταν έμπορος τέχνης, ήταν άλλη μια προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση.

Τόσο ο Courbet όσο και ο Van Gogh αντιλήφθηκαν ότι ο τρόπος παραγωγής και διανομής των εικαστικών έργων θέτει περιορισμούς που καθιστούν δύσκολη την πρόσβαση στο λαϊκό κοινό. Αγνίστηκαν κατά του ελιτισμού, στρέφοντας αυτό το μέσο έκφρασης προς τη λαϊκή εικονογραφία και ενσωματώνοντας αξίες της χειρωνακτικής εργασίας στο εικαστικό τους ύφος.

Η Ποπ Αρτ Μεταφράζει τη Μαζική Κουλτούρα

Η αντίδραση της ποπ αρτ στη μαζική κουλτούρα, αν τη δούμε συνολικά, αποτελεί παράδειγμα ανάμικτης στάσης: υπάρχουν περιπτώσεις που εκθειάζουν τα καταναλωτικά προϊόντα και τους αστέρες των μέσων μαζικής επικοινωνίας, ενώ άλλες τηρούν κριτική, αναλυτική στάση. Ο όρος «ποπ αρτ» εμπερικλείει ευρύ φάσμα ζωγραφικών έργων, γλυπτών, χαρακτικών και κολάζ από επαγγελματίες καλλιτέχνες που χρησιμοποιήσαν υλικά της δημοφιλούς κουλτούρας και των μέσων μαζικής επικοινωνίας.