

überkitsch

הקישט נתפס באופן מסורתי כיצירה של טעם רע, בעלת מראה זול ומנייריסטי. קיימת דיכטומיה ברורה בין אמנות גבוהה ובין קישט – אמנות נמוכה. הקישט מיועד לצרכני אמנות בורים, אלו המתיימרים להבין באמנות, אלא שאינם בעלי טעם מעודן ועין ביקורתית, המכנה המשותף הרחב, העמק של צרכני האמנות. פסאודו־אמנות לייצור המוני ולהמונים. באופן קטגורי, לא תיתכן יצירה שתתואר כאמנות גבוהה ובאותה נשימה כקישט. יצירת קישט לעולם תוגדר כאמנות רעה, נמוכה.

מאז נטבע המושג קישט בגרמניה של המחצית השנייה של המאה ה־19, ניסו חוקרי אמנות רבים למצוא למושג הגדרה ברורה. תומס קולקה¹ מציע שני תנאים: "1. הקישט מתאר נושא הנחשב בדרך כלל לִיֶּפֶה או לטעון רגשות. 2. הנושא או האובייקט המתואר כקישט קל לזיהוי". ברור כי אבחנות אלו הן יחסיות ותלויות הקשר ותקופה, ולפיכך הן נתונות לפרשנות, שהרי מהו יפה? וכן מהו קל לזיהוי? נושאים הנחשבים בתקופה מסוימת ליפים יהפכו ברבות השנים לסתמיים ואף נלעגים. נושא הנחשב בזמן מסוים כנסתר ואף לחתרני יכול להפוך לשחוק ומנייריסטי. דונאלד קאספיט² אף טוען כי "להיות מודרני משמעו להפוך במוקדם או במאוחר לקישט, קרי לקלישאה – משמעות שהפכה לנכס הכללי". כל דימוי, אפוא, מרגע שפרץ לאוויר העולם, עתיד להפוך לשחוק, ומכאן לקישט. בהמשך לכך אומר קאספיט "בהיפוכם לקלישאה, נדמים

הסובייקט והאובייקטים... כפתוחים לחלוטין, כנגשים לכל: הם חושפים עצמם בגילוי לב ומפתים אותנו להאמין כי אין בהם שמץ של מסתורין או זרות – כלומר, שהם מתקיימים ללא סתירות פנימיות – וכי ההתנסות בהם אינה מכאיבה, משום שידעתם אינה מצריכה השקעת מאמצים"³. אלא שנושאים הנחשבים טריוויאליים הם לעיתים מצג שווא של טריוויאליות, כאשר בעצם הם מרמזים ולעיתים אף אומרים במפורש אמירות קשות לעיכול. תְּיִמּוּת אלו ישבו כנחש מתחת לאבן, נכונים להכיש בישירותם הביקורתית את הצופה הנינוח, שטועה לחשוב שהוא צופה ביצירת קישט.

קישט מתאפיין ברמה הצורנית בחזרתיות, עודפות, גלאם, וצבעוניות עזה ובוהקת, וברמה התמטית ברגשנות יתרה, פתינות, וייצוג של הצדדים הנעימים והיפים של החיים תוך הדרה מובהקת של הצדדים האפלים והכואבים. אלמנטים אלו מייצרים שפה, שאינה נושאת עמה את הגיבנת המודרניסטית של אידיאת דלות החומר והמסר, אלא להיפך – חוגגת את העודפות וההכבדה. המוצגים בתערוכה Übertitsch משתמשים באסתטיקה זאת אשר לרוב נלעגת על ידי קובעי טעם ואיכות, ומנצלים אותה כפלפורמה להעלאת נושאים ביקורתיים, חתרניים או אירוניים. נושאים אלו יכולים להיות רעיוניים כמו גם צורניים.

הקישט עצמו, כהגדרה שלילית, עלול להיות מתעתע ומורכב לזיהוי. יצירת הקישט יכולה

להתחזות לאמנות בהיותה בעלת ערכים חֲמָרִיים ואסתטיים גבוהים וזאת במטרה להיחשב גבוהה יותר, יקרה יותר, מוערכת יותר. רק צרכן האמנות המיומן וחד האבחנה יוכל להיווכח שמדובר בייצוגים שחוקים וסנטימנטליים. התערוכה Übertitsch מציעה מודל הפוך – העבודות יכולות להיתפס בטעות כקישט בעוד שהן בעצם יצירות אמנות, הנושאים הנידונים בעבודות הם לא בהכרח יפים ובוודאי אינם קלים לזיהוי בהיותם חבוים בתוך אסתטיקה קישטית נעימה לעין.

אמנים רבים השתמשו באסתטיקה המזוהה כקישט כבמדיום שקוף. אסתטיקה זו הפכה למזוהה כל כך עד שאמנים שונים לקחו מאפיינים אלו או את חלקם כבסיס ליצירתם. למרות הצבעוניות העזה והעומס הרב ניתן להתייחס לבסיס ה"קישטי" כקנבס לבן, או אל רעש לבן, אשר מעצם היותו ברור ומזוהה יכול הצופה המלומד להתייחס אליו כרקע בלבד ולחפש בעבודה מסרים נוספים. אמנית הקרמיקה אליאונורה אורלי אדלביץ', יצרה פיגוריות עשויות פורצלן המזוהות עם ייצור המוני בתבניות גבס (תמונה 1).



דמויות הנשים הענוגות, לבושות במיטב מחלצותיהן, חבושות כובעים רחבי שוליים, אשר לרוב היו מחזיקות זר פרחים או חייט מחמד – מחזיקות כעת כלי נשק. אדלביץ' השתמשה באסתטיקת ה"קישט" כמדיום שקוף תרתי משמע, ראשית בבחירת פיגוריה מן הנמצא (הלקוחה ישירות מהתקופה בה יוצר קישט להמונים באירופה) אותה שכפלה בטכניקת ייצור המוני ושנית, בבחירה לזג את החומר הלבן (חיקוי לפורצלן הסיני האיכותי) בציגו שקוף ובכך הפכה את הפיגוריה עצמה לדף לבן. אם נסובב את הדמות נבחין כי היא נושאת נשק אוטומטי להרג המונים. הנשק נצבע בציפוי זהב אשר משווה לו מעמד גבוה ויוקרתי, אך אין ספק שאדלביץ' מתריסה כנגד התרבות הלוחמנית והכובשת של אותה חברה ושל ההמון אשר רוכש את אותם פסלונים.

לא בכדי נתפסת אסתטיקת הקישט כאופיינית לתחום הקרמיקה. הקישט, כאמור, מיועד לייצור המוני – וקרמיקה הוא תחום מובהק של ייצור המוני. הדברים נכונים בוודאי לייצור תעשייתי בסדרות על ידי תבניות יציקה או לחיצה. ייצור סדרתי שכזה היה נפוץ במדיום הקרמי הרבה לפני המהפכה התעשייתית. אנו יודעים על תבניות לחיצה לחומר קרמי עוד מהאלף השני לפני הספירה. מעבר לכך, גם ביצירה קרמית שאינה ע"י תבניות, האומן הקרמי ייצר בדרך כלל סדרה המתפתחת עד להגיעו לאובייקט אותו ירצה להציג. בהמשך ישכפל האומן את אותו אובייקט גם אם יכניס בו שינויים ובכך יהפוך אותו לסדרה.

1 תומס קולקה, קישט מהו?, מתוך עיון, כרך ל"א, חוברת א-ב, 1982
Donald Kuspit, By Kitsch Possessed. Jiri Dokoupil's Satirical Art, in: Arts Magazine, December 1991, vol 66, No 4, p. 35 2
שם

מנצל למטרותיו. "הוא שואל ממנה אמצעים, תחבולות, אסטרטגיות, חוקים שימושיים, נושאים, הופך אותם לשיטה וזורק את המיותה. הוא שואב את דם החיים שלו, כביכול, ממאגר הניסיון המצטבר הזה"⁵. העבודות בתערוכה ÜberKitsch מתיישבות כטפיל על גבם של מסורות קרמיות ואסתטיות מוכרות ומנצלות את הצורה שטבעו להדגשת תמות חדשות. הצורות המוכרות – צלחות הגשה, פיגוריות, צלמיות פריין, ביצי פברז'ה – כל אלו משמשות כבמה בעלת הקשרים היסטוריים ליצירה חדשה בעלת אמירה עכשווית.

קרמיקה אם כן היא מן האומנויות התעשייתיות הראשונות אשר נועדו פעמים רבות להעברת מסרים להמונים – מסרים דתיים למשל.

היותה של היצירה הקרמית משוכפלת מטבע קיומה, מייתרת את הדיון במקור והעתק. כל ייצוג הנו גם מקור וגם העתק בעת ובעונה אחת. היכולת הטכנית לייצור במסות גדולות ובלי פער באיכות, הביא את האמנות הקרמית ליצירת מערך של ייצוגים קאנוניים אופייניים. יצירות של קיטש קרמי המיועדות להמונים, נתפסות כִּיפות ונעימות, כאלו שיתאימו בכל בית. כל אדם הרוצה לקשט את ביתו, יוכל לרכוש חפצי נוי עשויים חומר על פי אפשרויותיו הכלכליות. חפצים אלו – ואזה, צלחת לתליה, פסלון של איילה או ליצן בוכה – כל אלו יתאימו לסלון סטנדרטי ללא קשר למוצאו, השכלתו ותפישתו הפוליטית של הצרכן. מבחינה זו הקיטש הוא שוויוני ואוניברסאלי. במקביל, נוצרה תת־תרבות של קיטש המיועדת לאוכלוסיה בעלת אמצעים כלכליים כמו גם בעלי הבנה עמוקה של המדיום. סדרות פורצלן תעשייתי יכולות להיות בעלות הקפדה רבה על פרטים, שיטות יצור וחומרים. ייצוגים לקיטש איכותי שכזה ניתן לראות באוסף הפרטי של ראובן נרדי (עמודים 10–13).

קלמנט גרינברג⁴ במאמרו המכונן משנת 1939, "אוונגרד וקיטש", טוען כי הקיטש מתבסס על מסורת תרבותית בשלה אותה הוא

הקיטש הוא 'הילד הרע' של עולם האמנות שכן, בניגוד למופעים אחרים בתולדות האמנות, הקיטש איננו ז'אנר או סגנון, הוא איננו מציית לכללים אסתטיים, וכמו שהוא מגיח אל תוך האמנות, כך הוא גם מסתלק ממנה. בדומה לזיקות מחליף הקיטש צבעים וצורות – בעת העתיקה הקיטש מתפקד בשולי האמנות הקאנונית, בעוד בברוק וברוקוקו הוא תופס את מרכז הבמה באמנות החזותית, בתיאטרון ובמוסיקה ודוחק הצידה את האמנות הנשגבת של הרנסנס. באמנות המודרנית החל מאמצע המאה ה־19 הקיטש 'משחק' בתפקיד כפול: מצד אחד הוא סימפטום לטעם רע, תעשייתי והמוני, אך מנגד הוא זוכה למקום של כבוד בקרב אמנים רבים בצילום, בקולנוע וכמובן באמנות החזותית. את עקבות רגליו נוכל למצוא גם במרחבים שאינם דווקא אמנות טהורה: בעיצוב התעשייתי, בארכיטקטורה, באופנה ואף בעיצובם של מאכלים ועוגות. בתור ילד רע של האמנות, מאתגר הקיטש את העשייה האמנותית הגבוהה עד כי נדמה אי אפשר בלעדיו, ולמרות זאת הוא נחשב לתופעה המונית, סרט טעם, מתקתקה, הפונה אל המכנה המשותף הנמוך של צרכני האמנות.

מה יש בו בקיטש שכל כך מעורר ומטלטל? מדוע הוא זוכה בכל פעם לתשומת לב? האם הבעיה נעוצה בקיטש עצמו ובמסריו האסתטיים, או אולי הקיטש הוא בבחינת סימפטום של חברות מנוונות שהתדרדרו מבחינה אסתטית? לא אוכל במסגרת זו לענות

בפירוט על כל השאלות הללו, ולמרות זאת אצביע על מגרש המשחקים של הקיטש מתוך כוונה להראות כי הוא איננו שחקן מינורי ובוודאי לא שולי.

הקיטש צרוב בתודעת האמנות מאז העת העתיקה. כבר ביוון הייתה הבחנה בין אמנות גבוהה לבין אמנות שימושית; בין מה שנחשב למרומם את הנפש, לבין אומנות שמטרתה הייתה לשרת את הנפש. האמנות הנמוכה והשימושית, שנמעניה היו ההמון (ביוונית – hoi polloi) הייתה אמנות דקורטיבית ופתיינית והיא שרתה את ענפי התעשייה ביוון העתיקה, שצרכו כלי קיבול מזכוכית ומחומר, לצורך אחסנה של יין, דבש ושמן. בדומה לתעשיית האריזה של היום, צויר על גבי כדי החרס והזכוכית סמלים וציורים שנועדו לסמן את המוצרים הללו ולפרסם אותם ברבים. ציורים אלה היו שונים מאיורי הגבורה של אלי המיתולוגיה, אשר הונצחו על גבי כדים וכלי זכוכית, אך בעוד אלה נחשבו לאמנות אנינת טעם, הקישוטים והציורים שהוטבעו על כדי החרס המסחריים שכפלו את עצמם והיו תעשייה בזכות עצמה. אחרים אתונה היו ערים למעמד המיוחד של האמנות השימושית ולא הזדקקו לכתביו של אפלטון בכדי לעמוד על ההבחנה בין אמנות גבוהה לאמנות הפופולארית, שסלד כידוע מהאמנות בטענה שהיא יוצרת אשליות ומרחיקה אותנו מהאמת, הטוב והיפה שבעולם האידיאלי. כדי לתת נופך מיתולוגי ליחסו השלילי של אפלטון לאמנויות וכדי להסביר את

4 קלמנט גרינברג, "אוונגרד וקיטש", המדרשה, כתב עת של בית הספר לאומנויות, מכללת בית ברל, גליון מס' 3, 2000, עמ' 34–15, (תרגום: אלינור ברגר) שם

מקורו, ישנם המכנים את הקורא לפרוטגורס (320-322) בו מצוטט המיתוס על אודות חלוקת המשאבים השלומיאליים ליצורים עלי אדמות עם בריאת העולם. על פי האגדה לא נשאר דבר באמתחתו של אפומיתיוס עבור האדם וכל שנותר לו הוא לגנוב את מלאכת הטוויה וחרושת הברזל מהאלים; מלאכות ואמנויות הנרכשות בגניבה נודף מהן ריח רע ועל כן סולד מהן אפלטון. אבל סלידתו של אפלטון כלפי האמנות איננה גורפת, ולעיתים ממש באותם הדיאלוגים בהם מוצא אפלטון פסול באמנות, הוא דווקא משבח את האמנים ומייחס להם תפקיד חשוב במדינה, הנה אפילו לזה של המחוקק (סדרי המדינה – 500-501). ההשערה לדורפרצופיות של אפלטון היא שהוא סלד מהאמנות השימושית והפופולארית שהשתמשה בפרספקטיבה ובהצללה, שלא היו מקובלים באמנות הגבוהה, ובתור שכזו היא פנתה אל הטעם הנמוך, בדומה לפרסומת של היום, ואהדתו הייתה נתונה דווקא לאמנות הפלפונסית, הארכאית ואפילו לאמנות מצרים העתיקה (החוקים 657-656). תלמידו של אפלטון, אריסטו, המשיך קו מחשבה זה בהבחינו בין אמנות שבכוחה ליצור קאתרזיס, כדוגמת הטרגדיות של סופוקלס ואוריפידס, לבין האמנות הפופולארית, בדמות הקומדיות של אריסטופנס, הפונות אל ההמון ומחניפות לו, ולמרות שניתנות הן מתייחסות אל הרגשות הנמוכים של הקהל בהלעיגן על המומים של האחה. הטרגדיה מייצגת במקרה זה את התיאטרון האוונגרדי, חסר הפשרות, התובע מהצופה רגישות ותחכום, בעוד הקומדיה

היא הסטנדרט המודרני, הפונה אל הרגשות הנמוכים של קהל הצופים.

את שריקת הפתיחה במשחק הורדת הידיים בין האמנות הגבוהה, לבין האמנות הנמוכה והקישט, אנחנו חייבים לאמנות הגותית של שלהי ימי הביניים. לצד התמורות שחלו במבנה החברה והכלכלה באירופה, במאות ה-12 עד ה-15, אנו עדים לעלייתו של מעמד חברתי חדש, שמעטים מנמו עליו בעת העתיקה, והוא מעמד בעלי המלאכה, שהתמחו בייצור ובקישוט של מוצרים שונים, החל מכלי זכוכית, כיסול של דמויות בכנסיה, והחשוב מכולם הוא קישוט כתיבי יד. אלה היו אנשים חופשיים, בעלי כישרון טבעי, שלא היו נתונים למרותו של הפיאודליזם של ימי הביניים. בתור שכאלה, עיצבו סדרות המאופיינות בחזרתיות של קישוטים ארכיטקטוניים, ציורי ויטראז'ים, ופסלים בכנסיה. אותן סדרות נראו כאילו יצאו מתחת למכבש בית חרושת אחד. אופיים החילוני של הציורים בכנסיות הגותיות, כמו שבעת המדעים החופשיים, ולא פחות מכך הפסלים שעטרו את הכנסייה מבחוץ – כל אלה נעשו בידי אומנים שנשכרו על ידי פרנסי העיר, בעיקר בנקאים עשירים, שהתחרו בינם לבין עצמם על תחכום ועושר הקישוט. גיבוב סגנונות הפיסול, הציור והויטראז'ים בכנסיות הגותיות ואירוספרי המקרא שנעשו בידי אומנים שהתחרו בינם לבין עצמם מי יקשט את אותיות הספר בצורה מושכת ומפתה יותר, הוליד את התרבות הפופולארית ואת הפתיחות של הקישט. כנראה על רקע זה

ניתן להבין את הרנסנס שחרת על דיגלו את האיזון, המתונים, הפכחון, השכלתנות וההיגיון. ובאמת, אמנות הרנסנס ששאבה את מקורותיה מיוון העתיקה, מחקה באחת את ההבחנה בין אמנות גבוהה לנמוכה, בהותירה את האומנים שהתמחו ביצירת אווירה מגובבת חסרי כל. ואולם, כפי שקורה בכוניקה של ההיסטוריה המערבית, הניגוד לרציונאליות של הרנסנס, לא איחר לבוא בדמות הברוק, שהעלה על נס את העושר הסגנוני, את הניגודיות, את הסנטימנטלי, את הדמיון פורץ הגבולות ואת אמנות הפיתוי. הברוק בצרפת, באיטליה, בגרמניה, ביקש להקסים את הצופה, לרגש את חושי ולעטוף אותו במעטה מפותל של גירויים. כך במוסיקה החמה והצבעונית של באך וסקרלטי, כך בציורים בכנסיות ובפסלים של מלאכים שמימיים זהובים וכך בארכיטקטורה החל מארמונות ורסאי, ארמונות בלוודרה ושנברון בוינה, והגנים שעוצבו במיוחד לצידם. לא במקרה ג'ובני לורנצו ברניני נחשב, ובצדק רב, לאמן הסלסול וההדר של הברוק שבאו לידי ביטוי ברבות מיצירותיו, החל מפסליו בפיאצה נאבונה שברומא, דרך עיצוב המבואה בכנסיית פטרוס הקדוש בוותיקן ועד לפסל 'האקסטזה של תרזה הקדושה', המוצב בכנסיית סנטה מריה דלה ויטוריה, אשר ללא כל ספק מייצג את שיאו של הברוק. מיותר להיכנס לניתוח איקונוגרפי של הפסל, אבל גם עין לא מיומנת תשים לב לקרני האור העשויות זהב הנוטות אל מריה, לקפלי הבגד של מריה שמכסים את גופה, ובעיקר אל שכרון החושים (אורגזמה) שלה הנשקף מפניה



ברניני, האקסטזה של תרזה הקדושה, 1645-52

הנוגים, מראשה הנטוי ועיניה העצומות החוות את פילוח הלב של קופידון השולח אליה את חיצ האהבה שלו.

הברוק והרוקוקו על שלל פיתוליו וסלסוליו היו לצנינים בעיני האמנים המודרניים במאה ה-19 ובתחילת המאה העשרים. סיסמתם 'אמנות למען אמנות' העמיקה את הפער בין האמנות הגבוהה לבין האמנות הפופולארית. מגמות אמנותיות שלעיתים החזיקו מעמד שנים ספורות באמנות, בארכיטקטורה ובעיצוב, מחקו באחת את יומרתם האמנותית של אמני הברוק. די לציין בהקשר זה את האקספרסיוניזם הגרמני, את האימפרסיוניזם הצרפתי, את הדאדא והסוריאליזם ובארכיטקטורה ובעיצוב את הבאוהאוס. כל אלה יצרו אמנות אינטלקטואלית למבני דבר, כדוגמת מרסל דושאן ואמנות הרדי מייד או המופשט האמריקאי של ג'קסון פולוק, וכמובן בארכיטקטורה תפיסת הבהאאוס שהתייחסה אל הבניין כאל מכונה. מאוחר יותר ב-1950, בנה לה קורבזייה את בתי המודולור במרסיי שיתאימו לגוף האדם – כל אלה וכמובן רבים אחרים במוסיקה (ג'ון קייג'),

במחול (מרתה גרהם), בתיאטרון (הנריק איבסן, סמואל בקט), ברחו כמו מאש מהברוק הדפו את האסתטיקה המתייפית שלו בתואנה כי מדובר בהתייפיות מתקתקה ולא באמנות צרופה. את האות לכך נתן קלמנט גרינברג במאמרו אוונגרד וקיטש² שפורסם ב־1939, בו הוא מבחין בין אמנות חסרת מודעות היסטורית, כמו הקיטש, לבין אמנות שכל כולה מגויסת להנכיח את האמנות ואת תפקידה כמקדמת תרבות. בדומה לעמיתיו מראשי אסכולת פרנקפורט³, שנחרדו כעשר שנים מאוחר יותר ממקומה של התרבות הפופולארית ואף כינו אותה בשם הגנאי 'חרושת התרבות', גרינברג מתייחס אל הקיטש בתור מחלה ממארת של חברת השפע. חברה זאת יצרה לעצמה תחליפים לאמנות הגבוהה והמתקדמת, שנועדו לספק ריגושים ויצרים בדומה לפורנוגרפיה. ואולם גרינברג ויש להניח שכן גם אדורנו והורקהיימר, לא נתנו את דעתם לגישתו ההפוכה של ולטר בנימין⁴, שבחיבורו 'האמנות בעידן השעתוק הטכני', מתייחס אל האמנות הגבוהה. לדבריו היא איננה רלוונטית יותר עבור האדם המודרני כיוון שהיא אמנות מסורתית ביסודה וערכיה הפולחניים קשורים לזמן בו היא נוצרה ובמקום אליו היא מחויבת. זאת כאמור בניגוד לאמנות המודרנית המבוססת על עקרונות השכפול התעשייתי אשר יצרה אגב כך מתבונן חדש וצרכן אמנות אוניברסאלי. בנימין כיוון את דבריו אל הצילום והקולנוע, אבל אפשר להרחיב את מוטת הכנפיים שלו גם אל עבר שכפולן של יצירות אמנות כדוגמת אמנות

הוידאו והעתקן של יצירות אמנות מוכרות על ידי אמנים עכשוויים בניסיונם לבקר את האמנות המסורתית. הקיטש, הקאמפ והדקדנס, שכאמור נתפסו כטעם רע, פתייני ורגשני, קיבלו, אפוא, במחצית השנייה של המאה העשרים מקום של כבוד באמנות החזותית, בקולנוע, במחול ובמוזיקה. די להזכיר בהקשר זה אמנים כמו ג'ף קונס (באמנות), דויד לה שאפל (בצילום), ג'רי קיליאן (במחול), וולט דיסני (באנימציה), פדרו אלמודובר (בקולנוע), ביל ויולה (בוידאו ארט) ועוד רבים שלא הזכרתי ברשימה זו – אמנים שבמודע ראו בקיטש חומר גלם מרתק ביצירתם האמנותית. דומה כי האמנות המודרנית לא סובלת ממחלה ממארת, כדברי קלמנט גרינברג ב־1939, אלא היא סובלת מסכיזופרניה, שכן הקיטש שנודה על ידי אמנים אינטלקטואלים, חדר בדלת האחורית אל קידמת הבמה באמנות, והוא נתפס כיום כביטוי אמנותי לגיטימי, שווה מעמד למסורת האמנותית המהורהרת, כיבדת הראש.



ג'ף קונס, כלבלב, 2004

עבודות / WORKS

2 המאמר תורגם לעברית והוא מופיע בכתב העת 'המדרשה' מס' 3, 2000, עמ' 34–15, לצד מאמרים נוספים פרי עטו שעם השנים הפכו לנכס צאן ברזל של ביקורת האמנות. תרגום: אלינור ברגר
3 אדורנו, ת. ו., והורקהיימר מ., "תעשיית התרבות: ואורות כהונת המונים", בתוך: מידן, מ., ויסעור, א.ת. (עורכים), אסכולת פרנקפורט, 1947, ספריית הפועלים עמ' 158–198
4 בנימין, ו., "יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני", 1966, בתוך: מבחר כתבים – כרך ב': ההרורים, תרגום: דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד



Reuven Nardy Collection, Girl with a heart in hand #5120
& Cavalier with heart in hand #5121, Rosenthal Germany,
1958, 8x6x17 each, designer: Raymond Peynet

אוסף ראובן נרדי, ילדה עם לב ביד #5120, פרש עם
לב ביד #5121, רוזנטל גרמניה, 1958, 8x6x17 ס"מ,
מעצב: ריימונד פיינט



Reuven Nardy Collection, Big Parrot - Kakadu Figurine,
Meissen Germany, 1900, 8x8x22

אוסף ראובן נרדי, תוכי גדול - פיגורנית קקדו,
מייסן גרמניה, 1900, 8x8x22



Reuven Nardy Collection, Woman Figurine,
Goldscheider Austria, 1930, 8x15x40,
Designer: Stephan Dekon

אוסף ראובן נרדי, פיגורית אשה,
גולדשיידר אוסטריה, 1930, 8x15x40,
מעצב: סטפן דקון



Reuven Nardy Collection, Butterfly Figurines,
Rosenthal Germany, 1920-1960, 9x9x6 each,
25 Butterflies, Full marked series

אוסף ראובן נרדי, פיגוריות פרפרים,
רוזנטל גרמניה, 1920-1960, 9x9x6 כ"א,
25 פרפרים, סדרה ממוספרת שלמה



Reuven Nardy Collection, Clown with Pointed Hat,
#5129, 17x17x33, Pensive Clown, #5130, 17x17x25,
Lladro Spain, 1982-2000, Designer: Jose Punche

אוסף ראובן נרדי, ליצן עם כובע מחודד #5129,
17x17x25, ליצן חושב #5130, 17x17x25,
לדרו ספרד, 1982-2000, מעצב: חוזה פוצ'ה



Miri Fleisher, The deceased, may she rest in peace, 2011,
5x5x25, Porcelain, glaze, gold luster, high fired

מירי פליישר, המנוחה עליה השלום, 2011,
5x5x25, פורצלן, גלזורות, לאסטר זהב, שריפה גבוהה



Emily Cage, Oh My! 2011-12,
Performance, installation, photographs
Artistic advisor and video: Anat Katz

אמילי קייג', Oh My! 2011-12,
פרפורמנס ומייצב, תמונות סטילס
ייעוץ אמנותי ועבודת וידאו: ענת כ"ץ



Yochai Matos, Makumba #1 from "White Magic",
2011-12, 9x5x17, Mixed media

יוחאי מטוס, מאקומבה #1 מתוך הסדרה "מאגיה לבנה",
2011-12, 9x5x17, טכניקה מעורבת



Osnat Raichman, Kitsch Fire, 2011, Ø8x20,
Wheel-thrown and hand-built, earthenware, terra
sigillata, porcelain, glaze, gold luster, raku fire

אסנת רייצ'מן, Kitsch Fire, 2011, Ø8x20,
קדרות ועבודת יד, אבנית מחופה טרה סיגילטה,
פורצלן מזוגג, לאסטר זהב, שריפת רקו



אנה כרמי, מיניאטורה של סוכה – מתקן לאחסון גפרורים, 2005-2011, 23x15x17, Glaze, overglaze, gold luster
and decals, set crystals, peacock feathers

אנה כרמי, מיניאטורה של סוכה – מתקן לאחסון גפרורים,
זיגוגים, אוברגלייז, לאסטר זהב
שיבוץ קריסטלים ונוצות טווס



Amnon Amos, *Make Me a Princess*, 2011,
8x6x30, Slip cast, altered, high fire paperclay,
silk print, gold luster, chocolate

אמנון עמוס, עשה לי נסיכה, 2011,
8x6x30, יציקה ועיבוד ידני, שריפה לטמפ' גבוה,
פייפר קלי, הדפס משי, לאסטר זהב, שוקולד



Eleanora Orly Edlavitch, Legacy, 2011,
 ø30x50, Earthenware, slip cast, glaze, decals, gold
 luster, STL printing, sugar flowers, hand work

אליאנורה אורלי אדלביץ', Legacy, 2011,
 ø30x50, יציקה לתבנית, זיגוג, דקאליים, לאסטר
 זהב, הדפסת STL, פרחי סוכר, עבודה ידנית



Vered Nissim, Snow-white-is-not-white,
2011-12, 185x155, Photo montage

ורד ניסים, Snow-white-is-not-white,
2011-12, 185x155, פוטו מונטז'



Guy Jana, Esti, 2011, Ø20x60,
Wheel-thrown & hand-built stoneware,
low fire, underglaze, decals and gold Luster

גיא ג'אנה, אסתי, 2011, Ø20x60,
קדרות ופיסול, שריפה לטמפי' נמוכה,
צבעי אנוגוב, דקאליים ולאסטר זהב

ritualistic values were related to the times in which it was created and to the place it was committed to, whereas modern art, which was based on the principle of industrial reproduction, had therefore given birth to a new viewer and a universal art consumer. Benjamin targeted photography and film, but the scope of his argument can be extended to other arts, such as video or the reproduction of familiar works of art by contemporary artists as a critique of traditional art. Kitsch, camp and decadence, which were perceived as seductive, maudlin bad taste, were granted therefore a place of honor in the visual arts, film, dance and music of the second half of the 20th century. For example, Jeff Koons (art), David LaChapelle (photography), Jerry Killian (dance), Walt Disney (animation), Pedro Almodovar (film), Bill Viola (video art) and many others deliberately used kitsch as a fascinating raw material in their works. It seems that modern art is not afflicted with a malignant disease, as Greenberg claimed in 1939, but with schizophrenia, since kitsch, which had been banished by intellectual artists, made its way through the back door to the front stage of art and today is considered a legitimate artistic expression, equal in status with earnest, contemplative artistic traditions.



Jeff Koons, *Puppy*, 2004



4 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969).

Shaul Arzi, *A Free Gilad*, 2011, 15x24x24 each, Mixed media, low fire slip, glaze, decals

שאול ארזי, גלעד. חופשי, 2011, 15x24x24 כל פרט, טכניקה מעורבת, חומר יציקה, גלזורה, דקאליים

series, such as architectonic ornaments, stained glass paintings and church sculptures that seemed to be produced by a single factory. The secular character of paintings in Gothic churches, such as the seven liberal arts and sciences, and, no less, the exterior ornamental sculptures, were made by craftsmen hired by the city's community leaders, mainly wealthy bankers who competed among themselves in the ornament's sophistication and richness. The stylistic plethora evident in the sculptures, paintings and stained glass of these churches, but also the bibles illuminated by craftsmen who competed in creating attractive and seductive ornamental letters, generated popular culture and the allure of kitsch. This was probably what prompted the Renaissance to carry the banner of balance, moderation, sobriety, rationalism and logic. Indeed, Renaissance art, which drew on ancient Greece, erased the distinction between high and low art, leaving penniless the craftsmen who specialized in creating a stylistically profuse atmosphere. However, the chronicle of Western history tells us that the reaction to Renaissance rationalism soon emerged with the Baroque, which extolled stylistic profuseness, contrasts, mawkishness,

a transgressive imagination and the art of seduction. In France, Italy and Germany the Baroque sought to enchant the viewer or listener, to excite his senses and to enfold him within a maze of stimuli, as manifested in the warm, colorful music of Bach and Scarlatti, in church paintings and sculptures of gilded celestial angels, in the architecture of the Versailles palace, of the Belvedere and Schönbrunn palaces in Vienna and in their specially designed gardens. Giovanni Lorenzo Bernini certainly deserved his reputation as the Baroque artist of convolution and splendor, evident in many of his works, from his fountain sculptures in Piazza Navona in Rome, through the square and colonnades in front of St. Peter's Basilica in the Vatican and up to the sculpture *Ecstasy of St. Teresa* in the Santa Maria Vittoria church in Rome, which no doubt represents the acme of Baroque art. This is not the place for an iconographic analysis of the sculpture, but even an untrained eye will notice the golden rays tending toward Theresa, toward the folds of the garment draping her body and, especially, the sensual delirium (orgasm) radiating from her melancholy face, her backward tilted head and her closed eyes as Cupid's love arrows are rending her



Bernini, *Ecstasy of St. Teresa*, 1645-52

With their vast array of twists and flourishes the Baroque and the Rococo found no favor with modern artists of the 19th and early 20th centuries. The slogan "art for art's sake" widened the rift between high art and popular art. Certain currents in architecture, design and the arts, which at times lasted several years, instantly erased the artistic pretentiousness of Baroque artists. Cases in point are German Expressionism, French Impressionism, Dada, Surrealism and, in architecture and design, the Bauhaus school, whose artists created intellectual art for connoisseurs. Notable examples are Marcel Duchamp's art of the readymade, the Abstract Expressionism of Jackson Pollock, the Bauhaus vision of the building as a machine and, later, in 1950, Le Corbusier's modular houses meant to fit the human body.

These and many more, in music (John Cage), dance (Martha Graham) and theater (Henrik Ibsen, Samuel Beckett) avoided the Baroque like the plague, rejecting its ornate aesthetics, which they considered mawkish affectation rather than pure art. It was Clement Greenberg who gave the signal in his 1939 essay *Avant-Garde and Kitsch*², where he distinguished between art that lacks historical consciousness, such as kitsch, and art fully committed to its own presence and its role as promoter of culture. Like his leading colleagues from the Frankfurt School³, who were shocked ten years later by the place of popular culture and even attached to it the disparaging label "culture industry," Greenberg referred to kitsch as the malignant disease of an affluent society that was producing substitutes for advanced, high art, which are designed to excite and titillate like pornography. Still, Greenberg, and presumably Theodor Adorno (1903–1969) and Max Horkheimer (1895–1973), too, did not pay attention to Walter Benjamin's contrary view in his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*⁴. Benjamin argued that high art was no longer relevant in the modern era, as it was essentially traditionalist, and that its

² Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review* 6, 1939. Greenberg's articles gradually became an essential constituent of art criticism

³ Theodor Adorno and Max Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception," in *Dialectic of Enlightenment*, ed. Gunzelin Schmid Noerr, trans. Edmund Jephcott (Stanford: Stanford University Press, 2002)

Kitsch is the *enfant terrible* of the world of art because, unlike other phenomena in the history of art, it is neither a genre nor a style. Defiant of aesthetic rules, changing colors and shapes like a chameleon, it disappears just as it shows up. In antiquity it thrived on the margins of canonic art, yet during the Baroque and Rococo periods it took the center stage in theater, music and the visual arts, dislodging the sublime art of the Renaissance. In modern art, kitsch has "played" a double role since the mid-19th century: on the one hand, as a symptom of industrial and mass bad taste, on the other hand, as a frequent guest of honor in photography, film or the visual arts. We can find its footprints also in areas that are not pure art, such as industrial design, architecture, fashion and even culinary design. As art's *enfant terrible* kitsch challenges the practice of high art so insistently that it seems indispensable, even though it is considered a cloying, insipid mass phenomenon that appeals to the lowest common denominator of art consumers.

Why, then, does kitsch stir and agitate us so much? Why does it repeatedly draw so much attention? Does the problem lie in kitsch itself and in its aesthetic

messages, or is kitsch a symptom of decadent societies whose aesthetic sensibility has declined? Although I cannot offer detailed answers to these questions here, I will outline the arena of kitsch and show that it is not a minor, and certainly not marginal, player.

Kitsch has been etched into the consciousness of art since antiquity. Ancient Greece has already distinguished between high art and functional art, between art that elevates the soul and art meant to serve it. Low, functional art, which catered to the masses (*hoi polloi*), was decorative and seductive and served the manufacture of glassware and pottery used for wine, honey and oil. Like today's packaging industry, artists decorated pottery and glassware with symbols and drawings meant to "brand" and advertise the products and their makers. These drawings differed from the heroic illustrations of the gods immortalized on pottery and glassware, but whereas these were considered refined art, the ornaments drawn on commercial pottery were reproduced and constituted an industry in itself. Athenian citizens were aware of the special status of functional art and did not need Plato's philosophy to understand the distinction

between high art and popular art. The philosopher famously loathed art, claiming that it generates illusions and removes us from the truth, the good and the beautiful found in the world of ideas. To point out the mythological element of Plato's negative view on art and to explain its origins, some thinkers¹ refer readers to the Protagoras (320-322), where the philosopher quotes the myth on the inept distribution of resources among earthly creatures when the world was created. The legend tells that since Epimetheus had nothing left for humans, he could only steal the crafts of weaving and blacksmithing from the gods. But crafts and arts acquired by theft stink, hence Plato's loathing, which, however, is not sweeping. At times, in the very same dialogues he disparages art, he actually does praise artists and ascribes to them a role as important as the legislator's in the state (*The Republic* 500-501). Plato's hypocritical attitude toward art is presumably related to his loathing of popular functional art, which used perspective and shading--unacceptable in high art--and, as such, it catered to low taste, like today's ads. Still, Plato was partial to archaic Peleponnesian art and even to ancient Egyptian art (*The Laws*, 656-657).

His disciple, Aristotle, who continued this line of thought, distinguished between art capable of eliciting catharsis, such as the tragedies of Sophocles and Euripides, and popular art, such as the comedies of Aristophanes, which cater to and flatter the masses and, despite their wit, stir the public's lower feelings with their gibes at the other's physical defects. In this context tragedy represents uncompromising avant-garde theater, which claims the public's sensitivity and sophistication, whereas comedy would be the equivalent of the modern stand-up genre, which panders to the public's lower feelings.

The opening whistle in the arm wrestling match between, on the one hand, high art and, on the other, low art and kitsch was blown by Gothic art in the late Middle Ages. Between the 12th and the 15th centuries Europe underwent social and economic changes, among which the emergence of a new social class, the craftsmen, who specialized in the production and decoration of various items, such as glassware, church sculptures and, most importantly, illuminated manuscripts. These were talented freemen not subjected to feudal authority and, as such, designed

1 Katharine Everett Gilbert and Helmut Kuhn, *A History of Aesthetics* (New York: Dover, 1972), p. 19

holding a weapon. Edlavitch used the kitsch aesthetic as a literally transparent medium, first by choosing an already existing figurine (taken directly from the time when kitsch was mass-marketed in Europe) and replicating it using a mass-production technique; and second, in the choice to glaze the white material (an imitation of quality Chinese porcelain) with a transparent glaze, thus the figurines themselves become the blank slate. When turning a figurine around, we notice that she is carrying an automatic weapon used for mass-killing. The weapon is painted in gold, which signifies its elevated and prestigious status; yet there is no doubt that Edlavitch is opposing the culture of occupation and violence predominant in society, as well as the masses who buy the figurines.

It is no coincidence that kitsch is considered typical of ceramics. Kitsch, as stated, is intended for mass production - and ceramics is clearly a field of mass production. This certainly applies to industrial production using cast or press moulds. Such methods of mass production were typical of the medium of ceramics long before the industrial revolution. We know that

press moulds for ceramics existed as far back as the second millennium BC. Furthermore, a ceramic work that is not cast is usually the end result of a process in which the ceramicist produces an evolving series until he/she succeeds in creating a satisfying object. The artist will later duplicate the same object with minor changes making it into a series. Ceramics is thus one of the first industrial forms of arts, which was often used to convey messages to the masses – for example in religion.

The fact that the ceramic work is duplicated by its very nature makes the debate on originality and reproduction redundant. Each object is simultaneously an original and a copy. Advanced technical capabilities to produce large quantities without damaging the quality, lead to the creation of canonical ceramic representations. Kitsch ceramic works designed for the masses are perceived as beautiful and pleasant - works that will suit every home. Anyone who wishes to decorate their home can purchase ceramic pieces that suits their economic status. These objects - a vase, a decorative plate, a figurine of a deer or a crying clown – will all suit a standard living room, irrespective of the consumer's lineage, education and

political orientation. In this respect, kitsch is equal and universal. Simultaneously, a sub - culture of kitsch arose for the more affluent population with a profound understanding of the medium. These series of industrial porcelain objects display meticulous detailing, methods of production and material. This high quality kitsch can be seen in the private collection of Reuven Nardy.
(Pages 10 – 13).

In his seminal paper from 1939, "Avant-Garde and Kitsch"⁴, Clement Greenberg argues that kitsch is founded on a mature cultural tradition that it uses for its own purposes. "It borrows means, tactics, strategies, useful laws, and themes, makes them into a method and gets rid of the surplus. It draws its life blood, so to speak, from this pool of accumulated experience."⁵

The works in the exhibition *ÜberKitsch* leach like parasites onto the backs of well-known ceramic and aesthetic traditions and exploit the delineated shapes to emphasize new themes. The familiar forms - plates, figurines, fertility icons, Faberge eggs - all serve as a platform with historical ties on which a new contemporary statement can be created.

4 Greenberg, Clement. "Avant-Garde and Kitsch." Hamidrasha Art school Periodical. Beit Berl. Vol 3, 2000, 15-34 (Translation Elinor Berger)

5 Ibid

Kitsch is traditionally perceived as a creation of bad taste, with a cheap and manneristic appearance. There is a clear dichotomy between high art and kitsch - low art. Kitsch is intended for less informed consumers, those who claim to understand art, yet lack a refined sense of taste and a critical eye; the mainstream, the commonplace art consumer; pseudo-art for mass production and for the masses. Categorically, there can be no creation described as high art and simultaneously as kitsch. A kitsch artwork will forever be defined as bad or low art.

Since the term kitsch was coined in Germany, during the second half of the 19th century, art historians have attempted to clearly define the concept. Thomas Kulka¹ suggests that two conditions need to exist: "1. Kitsch describes a subject that is usually considered beautiful or emotional. 2. The subject or the object described as kitsch is easy to recognize." It is clear that these distinctions are relative and depend on context and time, thus are subject to interpretation, for, what is beautiful? And what is easily recognized? Things that are at one point in time considered beautiful may become meaningless over

the years, and even ridiculous. A topic that at a certain point in time is considered mysterious and even subversive, can become outdated and manneristic. Donald Kuspit² also argued that "to be modern means to sooner or later become kitsch, that is to say, cliché - meaning that it has become common property."³ Therefore, every image, once entered into the world, is destined to become worn-out, and thus kitsch. Subsequently, says Kuspit, "Once becoming cliché, the subject and object seem... totally open, accessible to all: they reveal themselves openly, and tempt us into believing that they contain not a single trace of mystery or strangeness - that is, they are free of internal contradictions - and that experiencing them is not painful because no effort is required to know them." But themes that are considered trivial are often a misrepresentation of triviality, when in fact they suggest, and sometimes even explicitly make statements that are difficult to digest. These themes, with their sharp critique, wait like a snake under a rock, ready to strike the calm observer who mistakenly thinks that he is witnessing a work of kitsch.

Kitsch is characterized by repetition, redundancy, glam, bold and bright colors

and on the thematic level it exemplifies over-sentimentally, seduction, and representation of the pleasant and beautiful sides of life while clearly excluding the dark and painful aspects. These elements create a language that does not suffer from the modernistic kyphosis stemming from the idea of art pauvre, or its message, but contrarily, celebrate the redundant and the excess. The works in the exhibition ÜberKitsch use the very aesthetics that are usually ridiculed by trend-setters and connoisseurs, and raise critical, subversive or ironic issues - which can be ideological or form related.

Kitsch itself, as a negative definition, may be difficult and complicated to identify. Kitsch can pose as art, displaying seemingly high aesthetic and material values, in order to be considered higher than it is, more esteemed and even more expensive. Only the sharp and skilled consumer of art will be able to detect that the works are actually over-used and sentimental representations.

The exhibition ÜberKitsch offers a reverse model - the works could be mistakenly interpreted as kitsch while they are actually artworks that deal

with themes that are not necessarily beautiful, and they are certainly not easy to identify as they are hidden by the pleasing kitschy aesthetics.

Many artists use aesthetics identified as kitsch as a transparent medium. This aesthetic has become so recognized that various artists use its properties or parts as the basis for their creation. Despite the intense color and excess, the "kitschy" base may be considered a white canvas, or white noise. Thus, the scholarly viewer who encounters the clear and identifiable aesthetic treats it as background and looks for additional messages.



photo 1

The ceramic artist Eleanora Orly Edlavitch, created porcelain figurines associated with cast mass production (photo 1). The delicate female figures, dressed in their best and brightest garments, wearing wide-rim hats, which traditionally held a bouquet of flowers or a pet – are now

1 Kulka, Thomas. What is Kitsch?, From Iyun, Vol 31, books 1-2, 1982

2 Donald Kuspit, By Kitsch Possessed. Jiri Dokoupil's Satirical Art, in: Arts Magazine, December 1991, vol 66, No 4, p. 35

3 Ibid

überkitsch