

## Kitsch vs Artă

**Daniela PETROȘEL**

*Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava*

[daniela.petrosel@gmail.com](mailto:daniela.petrosel@gmail.com)

---

**Abstract:** Part of a more extended study on kitsch, the present article investigates the (anti)aesthetic features of kitsch, as portrayed by various theoreticians (Clement Greenberg, Matei Călinescu, Thomas Kulka, Hermann Broch, etc.). Thus, the patterns of imitation and repetition of clichés, the producer's mercantilism, the failed artistic dialogue with the consumer, the predilection foredulcorated themes are a few of these traits. As opposed to Art, Kitsch generates a surrogate for aesthetic experience, consolidating, but not enriching user's perspectives on reality. Moreover, a sign of kitsch's aesthetic deficiencies is its anesthetic effects on a public trained to consume fake art.

**Keywords:** *kitsch, aesthetics, esthetic perception, imitation, Clement Greenberg.*

Din numeroase puncte de vedere, delimitarea conceptuală a kitschului este o provocare, de nu chiar o imposibilitate; în primul rând, avem de-a face cu un concept extrem de versatil, cu o tumultuoasă – deși scurtă – istorie a definițiilor. În al doilea rând, kitschul, pentru fi adecvat circumscris, reclamă nu doar instrumentarul esteticii, ci, în egală măsură, pe cel al psihologiei și sociologiei, al antropologiei culturale sau chiar cel al eticii. Nu în cele din urmă, o perspectivă teoretică asupra kitschului este greu de echilibrat atitudinal, persistând adesea o poziționare superioară, estetică, de clasă socială sau chiar de gen. Căci simpla folosire a cuvântului *kitsch* presupune că observatorul acestui fenomen este incontestabil superior lumii cufundate încă în miasmele kitschului. De altfel, cum spune Eve Sedgwick, „omul-kitsch nu este nicicând persoana ce folosește cuvântul *kitsch*” [Sedgwick, 1990: 155].

Nu ne propunem să găsim o definiție general valabilă a kitschului, care să-i recupereze sensurile rebele. Intenția este să surprindem dinamica unui concept năruș și să conturăm posibilele căi, coerente și fără salturi între niveluri/discipline, de înțelegere a fenomenului. Dificultatea definirii kitschului, spune Matei Călinescu și e singurul – după știința noastră – teoretician ce face această observație, vine și din faptul că acesta „nu posedă nici măcar un singur contraconcept distinct, convingător.” [Călinescu, 2005: 226] Lipsit de antonimul perfect, kitschul își creează o suită de antonime parțiale, nu întodeauna apropiate unele de altele ca sens: artă, bun gust, adevăr, valoare, simplitate etc. Pe de altă parte, pentru arta

modernă, așa cum convingător demonstrează Clement Greenberg – el este antonimul perfect, căci aceasta s-a configurat și prin respingerea lui declarată.

Ca modalitate de definire, mult mai adecvată ni s-a părut a fi o sinteză a contribuțiilor teoretice având drept principiu structurant nucleeele semantice ale kitschului. Mai precis, ar fi vorba de o definire prin ricoșeu, prin implicarea unui alt concept la care kitschul a fost raportat în relativ scurta istorie a definițiilor sale. *Artă, morală, sentimentalitate, cultură de consum, „kitsch”* sau *ideologie* sunt câteva dintre aceste concepte-oglină, în care kitschul își va reflecta chipurile schimbătoare istoric și valoric. Evident, această separare funcționează până la un punct, căci lipsa de valoare estetică sfârșește prin a fi imorală, sentimentalitatea excesivă a kitschului e simptomul unei societăți șubreze psihologic, chiar ontologic, iar manipularea ideologică prin kitsch permite o amplă deschidere, de la nevinovatul divertisment postmodern până la propaganda sistemelor totalitare. Totuși, toate aceste fire colorate, de texturi diferite se vor împleti într-un covor (poate chiar o carpetă persană, dragă interiorului kitsch) nu neapărat uniform, dar capabil să redea desenul unei realități a frumosului urât.

Abordarea kitschului pe clustere semantice vine, într-un fel, să completeze/contrazică/destructureze perspectiva sintetică propusă de Pawlowski. Desfăcut în fășiile unor trăsături ce nu au fost nicicând coagulate, kitschul se recompune în chipuri poate diferite, dar adevărate, ca el însuși... Astfel, definirea kitschului devine un proces în care oglinda e mai importantă decât obiectul ce se reflectă, mai ales că acesta este, el însuși, într-o continuă reconfigurare. Iar imaginile rezultate, deși contradictorii, formează fețele unui posibil (glob disco) kitsch.

### **Kitsch vs Artă**

Investigarea kitschului necesită, drept prim pas, intrarea în teritoriul analizei estetice. Simplificând lucruri complexe, plecăm de la evidența că estetica studiază variatele forme ale frumosului și sentimentele și emoțiile asociate acestora. În acest context, kitschul este un fenomen extra/anti-estetic pentru că nu îndeplinește aceste două condiții esențiale: nu se revendică de la criteriile asociate unui obiect (în sensul cel mai larg al termenului) estetic, iar actul receptării sale nu generează experiența estetică. Inevitabil, se vor isca întrebări legate de rolul social și individual al artei, de tipurile de experiențe estetice vizate sau de valorile pe care aceasta le promovează. De aceea, în acest prim subcapitol, teoriile analizate urmăresc acest nivel al separării kitschului de artă și legitimează această diferență esențială. Pe de altă parte, relația tensionată a kitschului cu arta ne va duce și în zona articulării unei estetici a kitschului, prin integrarea acestuia în arealul formelor și stilurilor artistice.

Nu ne propunem să intrăm prea mult pe teritorii necunoscute nouă, știința (imposibilă, de vreme ce nu operează cu argumente științifice) sau critica frumosului („Nu există o știință a frumosului, ci doar o critică a frumosului”, [Kant, 1981: 200]), ci doar să înțelegem mai bine de ce nu este kitschul artă. În egală măsură, să vedem prin ce argumente a fost susținută neapartenența lui la lumea artei. Catalogarea drept kitsch a unui text, obiect, fenomen etc se sustrage adesea activării unor principii lejer aplicabile și măsurabile, de vreme ce multe elemente din

teoria frumosului țin de impalpabilitate și evanescență. Pare a fi vorba, mai degrabă, de acel *je ne sais quoi*, ce se rezumă la nivelul percepțiilor, dar refuză încadrarea într-un set de reguli sau o descriere precisă.

Urmărind etimologia termenului, observăm că, chiar de la începuturi, kitschul înseamnă artă ieftină, lipsită de valoare estetică, produsă pentru vulgul nespecializat. Opiniile privind etimologia termenului *kitsch* (cuvânt ce posedă rara capacitate de a-și păstra forma în pofida mediilor lingvistice extrem de diferite prin care circulă) sunt împărțite; există, pe de o parte, păreri conform cărora termenul pare a se revendica de la nemțescul *kitschein*, ce are sensul de a face ceva de mântuială sau folosind materiale ieftine. O altă explicație etimologică are în centrul verbul englezesc *to sketch*, a schița, a contura în datele esențiale o problemă. Dar, cum precizează Thomas Kulka [Kulka, 1988: 18], de vreme ce termenul a intrat în uz la mijlocul secolului al XIX-lea cu un set de conotații negative, verbul german<sup>1</sup> pare a fi o sursă mai plauzibilă. Observăm astfel că, chiar de la începuturi, kitschul înseamnă artă ieftină, chiar lipsită de valoare estetică, produsă pentru vulgul nespecializat. Dar chiar dacă această definiție pare a surprinde esența kitschului, făcând inutile orice tentative de definire ulterioare, problemele apar în momentul în care se încearcă explicarea lipsei de valoare.

Lipsa valorii artistice este cea mai prezentă trăsătură în definirea kitschului. Anti-artă, artă de proastă calitate, artă ieftină sau artă de prost gust sunt câteva dintre sinonimele kitschului. Evident, încercarea de a portretiza kitschul sfârșește prin a fi și o aproximare a condițiilor artei; de aceea și complexitatea problemei. Căci întrebării *De ce nu este kitschul artă?* îi urmează posibile răspunsuri – ancorate în sfera generalului sau a circumstanțialului istoric – legate de statutul obiectului estetic, de substanța valorii estetice, de tipul de receptare etc.

Analizând condițiile de producere a frumosului, Kant remarcă „simpla reprezentare a obiectului îmi produce satisfacție, oricât de indiferent aș putea fi la existența obiectului acelei reprezentări” [Kant, 1981: 149]. Accentul cade pe „ceea ce se întâmplă în mine datorită reprezentării, nu de la ceea ce constituie dependența mea de existența obiectului” [Kant, 1981: 149]. Asumându-ne această perspectivă, observăm că kitschul eșuează spectaculos de, cel puțin, două ori: nu reușește să-și ia consumatorul drept partener în decodarea convențiilor estetice, căci acesta rămâne agățat de realitate; pe de altă parte, la nivelul emoției estetice, nimic nu se modifică în consumatorul de kitsch, căci acesta nu a făcut nicidecum pasul înainte spre a intra în dialog cu obiectul estetic. Experiența estetică, ca tip special de trăire și/sau modalitate de cunoaștere și intuire a lumii și a frumosului, e absentă. De aceea kitschul rămâne captiv în propria solitudine (la fel și receptorul său), fiind, cum spune Karsten Harries, o *artă monologică*.

---

<sup>1</sup> Într-o abordare de tip postcolonialist, Max Ryyanen, în *Contemporary Kitsch: The Death of Pseudo-Art and the Birth of Everyday Cheesiness (A Postcolonial Inquiry)*, în *Terra Aesthetica*, 1(1)/2018, pp. 70-86, susține că nu întâmplător tocmai termenul german a supraviețuit. Deși la concurență cu termeni similari ca sens, *posblost* (rusă), *camelot* (franceză), *schlock* și *schmaltz* (idiș) sau *cursi* (spaniolă), a rămas în uz termenul din limba germană și ca o recunoaștere a rolului major avut de Germania ca pol cultural în Europa începutului de secol XX.

Unic prin popularitate și inflexibilitatea tonului critic, articolul lui Clement Greenberg poate fi cu ușurință plasat în miezul perspectivelor estetice asupra kitschului. Chiar dacă vede în kitsch un produs al revoluției industriale, criticul de artă e interesat de manifestările prin care acesta se abate de la regulile artei. E înfățișat printr-o serie de defecte ce nu lasă loc interpretărilor: „Kitschul, folosind drept ingredient simulacrele corupte și academizate ale culturii adevărate, încurajează și cultivă această lipsă de sensibilitate. Ea îi este sursa de profit. Kitschul e mecanic și operează cu formule. Kitschul este experiență indirectă și emoții false. Kitschul se schimbă după stiluri, dar rămâne întotdeauna același. Kitschul este întruchiparea a tot ce este fals în timpurile noastre. Kitschul nu cere nimic de la clienții lui, cu excepția banilor - nici măcar timpul lor.”<sup>2</sup>

Perspectiva lui Greenberg conține *in nuce* toate ideile esențiale asupra kitschului. Astfel, el vorbește despre perfecțiunea lui formală, despre capacitatea acestuia de a recicla tehnici sigure și de succes, despre adaptabilitatea la stilurile populare, nu în cele din urmă, despre modul în care oferă un simulacru al emoției estetice. Iar dacă arta presupune idea de valoare, Greenberg e interesat de modul în care aceste valori se transmit – evident, diferit - prin opera de artă și prin cea kitsch, valori legate de *recunoaștere*, *miraculos* și *simpatetic*. El imaginează un experiment al receptării având în prim plan doi pictori, Picasso și Repin, cel de-al doilea fiind un pictor kitsch sovietic, înregistrând posibilele reacții pe care un țăran rus, rupt din satul lui, le-ar înregistra în fața tablourilor lor. În cazul experienței kitsch, identificarea receptorului este imediată și fără efort, în vreme ce experiența estetică necesită reflecția spectatorului, acea *distanță* frecvent menționată ca esențială în configurarea experienței artistice.

Receptarea kitschului creează un flux continuu între realitate și viață, fără a exista, în consumator, conștiința convenției artistice. Partea miraculoasă ține, spune Greenberg, de ușurința cu care privitorul recunoaște subiectul tratat și se identifică cu acesta. În cuvintele lui Greenberg, kitschul oferă *efectul*, emoție digerată pentru un consumator prea grăbit ca să reflecteze, în vreme ce arta adevărată oferă *cauza*, un prilej pentru receptor de a deveni introspectiv. Astfel, kitschul devine *artă sintetică*, căci condensează travaliul receptării până la a-l face inutil, oferind comprimate pseudo-artistice. Lipsește tocmai farmecul/efectul artei ce lucrează în conștiința receptoare, un farmec/efect dat tradus și prin durata receptării estetice; mânat de eficiență și efecte, kitschul *scurtcircuitează* (Sam Binkley) procesul aprecierii estetice.

În teoria sa asupra kitschului, Tomas Kulka dezvoltă caracteristicile identificate de Greenberg. Și în acest caz, accentul cade pe dimensiunea estetică, de vreme ce prea frecvent acest fenomen este definit mai ales în funcție de coordonate istorice, sociale sau economice. Evident că produsele kitsch nu pot fi rupte de acest amplu climat al unei modernități ce a dus la producția de masă, dar, în cele din urmă, delimitările din și de sfera artisticului fac diferența. Evitând să caute specificul kitsch-ului în explicații de ordin socio-economic, Tomas Kulka își propune să

---

<sup>2</sup> <https://cpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.uci.edu/dist/d/1838/files/2015/01/Greenberg-Clement-Avant-Garde-and-Kitsch-copy.pdf>, p. 10.

răspundă la două întrebări ce sintetizează unicitatea acestui fenomen: cum se explică popularitatea lui și în ce anume constă lipsa valorii estetice. Cele trei condiții selectate de Kulka pentru recunoașterea kitschului vin să explice atât popularitatea de care acesta se bucură, cât și trăsăturile prin care el se abate de la regulile artei.

Prima condiție, *Kitschul descrie un obiect sau o temă considerate de majoritate ca fiind frumoase sau foarte încărcate emoțional*, explică succesul la public pe care îl are kitschul. Mizând pe stimuli sentimentali, abordând subiecte ce, din start și dincolo de maniera de tratare, sunt plăcute publicului, kitschul vine în întâmpinarea așteptărilor maselor. Iar publicul larg va fi atras de teme din sfera drăgălașului și dulceagului, de tablouri cu valuri înspumate proiectate pe un țărm singuratic străjuit de un far, cu căsuțe idilice în ochiuri de pădure, sau cu răsărituri și apusuri. În egală măsură, și de textele de consum în care conflicte previzibile și fără substanță psihologică, purtate de personaje stereotipe, duc la finaluri trâmbițat fericite.

Sunt numeroase subiecte cu potențial de kitsch, precum sunt și multe altele de care nu s-ar putea lipsi vreodată eticheta de kitsch. Dacă tema respectivă nu cere o reacție emoțională din partea receptorului, ea nu are șanse de a deveni produs kitsch. Dar nu orice reacție emoțională este vizată; consumul kitschului trebuie să asigure sentimentul confortului: „Nu trebuie să fie nimic deranjant sau amenințător în kitsch” [Kulka, 1988: 20]. El nu trebuie să provoace obișnuințele receptorului, ci să i le confirme în permanență.

Și totuși, nu subiectul în sine poartă germenii kitschului; astfel încât, a doua condiție pe care o propune Tomas Kulka este *Obiectul sau tema descrise de kitsch sunt imediat și ușor identificabile*. În vreme ce arta autentică presupune o reinterpretare a obiectului – căci, la urma urmei, așa se măsoară măiestria autorului –, kitschul este motivat doar de dorința de a reda cât mai fidel obiectul; acest *realism* dus până la copiere îi permite cititorului să dea curs unei identificări facile. Kitschul evită stilurile inovatoare, preferându-le, în mod evident, pe cele consacrate și cunoscute de publicul larg. Totuși, *realismul* kitschului e aparent: deși pare a se construi cu instrumentarul reprezentării realiste, kitschul nu descrie lumea cum este, ci cum ar vrea oamenii să fie, sau constantele unei lumi de care lor le este frică. Acest fals realism al kitschului, surprins și de Hermann Broch, permite deja glisarea spre lipsa de moralitate a acestui fenomen. În cuvintele lui Broch, „Arta e formată din intuiții asupra realității și e superioară kitschului numai datorită acestor intuiții.” [Broch, 1969: 61]

În mod previzibil, decurge de aici și cea de-a treia trăsătură, *Kitschul nu îmbogățește substanțial cunoașterea noastră despre subiectul descris*, o trăsătură care atinge miezul periculos al acestui fenomen. Multiplicare de obiecte drăguțe motivată de obținerea unei satisfacții imediate, kitschul eșuează tocmai unde arta adevărată excelează; căci redundanța lui constitutivă amenință efectele estetice ale artei adevărate. Un obiect de artă este valorizat pentru calitățile lui estetice, nu pentru subiectele tratate. Dar reușita kitschului nu este o consecință a manierei de tratare, ci a temei propuse publicului; ea este astfel anterioară și în afara efortului creator. Dacă arta adevărată este valoroasă tocmai prin maniera personală a autorului de a trata bătătorite teme și extrem de familiare obiecte și imagini, kitschul face inutilă tocmai această prelucrare a temei. Iar frumusețea nu este căutată acolo unde ar fi

normal să fie, în actul artistic, căci ea nu are, de fapt, nimic de-a face cu arta. Kitschul este artă fără distanța adecvată, căci receptorul nu se dedică unui proces de reflecție; kitschul trimite spre receptor imaginea deja reflectată, el nu se bazează pe receptor să-l completeze. Artă descoperă și propune, kitschul „simulează descoperirea și propunerea” [Eco, 2008: 125].

Generează kitschul o emoție estetică de grad secund? Dar cu ce este ea diferită de cea produsă de artă autentică? Toma Kulka afirmă, iar observația este îndrăzneată și ușor atacabilă: „judecând după toate semnele evidente, oamenii care îndrăgesc kitschul extrag din el același tip de plăcere pe care o obținem și noi din operele de artă” [Kulka, 1988: 18]. O primă problemă ar putea fi metodologică, cum comparăm și cuantificăm plăcerea estetică? O alta ar fi că această plăcere nu este întocmai estetică, generată, conform regulilor estetice simple, de transformarea realității în operă de artă. Ea este o plăcere extra-estetică, un simulacru de emoție artistică ce fentează tocmai arta și convențiile acesteia. Plăcerea, așa-zis estetică, pe care kitschul o provoacă ignoră, culmea, arta și este profund dependentă de realitate. Pseudo-artă kitschului este un pretext pentru confirmarea potențialului de drăgălășenie al unor aspecte ale realității și pentru a da publicului iluzia că este racordat la sfera trăirii artistice.

Meditând la problema kitschului, teoreticienii sfârșesc prin a medita la condiția artei, tocmai pentru a demonstra că arta este tot ceea ce nu ar putea fi vreodată kitschul; e cazul lui Roger Scruton, ale cărui idei amintesc de aristocrația gustului și a trăirii estetice din alte vremuri: „Întâlnirea cu individualul este ceea ce face ca arta să fie absolut interesantă; noi, audiența, ne-am lăsat interesele deoparte, ca să ne deschidem către ceea ce este, spune și simte o altă persoană. Nu trebuie să fie ceva nou, dar trebuie cel puțin să fie *al său*. O operă este originală în măsura în care se *originează* în creatorul ei. Ea ne arată lumea din perspectiva lui, ne atrage în sferă ce nu sunt ale noastre și ne permite să exersăm posibilitățile de a simți pe care se întemeiază o comunitate ideală – o comunitate a simpatiei.” [Scruton, 2017: 65] Astfel teoretizat – chiar cu inerentele note elitiste – consumul estetic își devoalează specificul și nu face decât să adâncească prapastia dintre artă și kitsch. Reprezentată de *originalitate*, *identificare*, *transfer* sau *insolitare*, arta se construiește după legi ce nu vor putea fi reproduse de imitativul kitsch.

Hermann Broch consideră kitschul un sistem închis, izolat în sistemul mai amplu al artei. Amenințând din interior sistemul artei, cameleonicul kitsch riscă să semene cu arta însăși, făcând dificilă diferențierea. Relația kitsch-artă reia diada Christ-AntiChrist, tocmai de aceea, „kitschul este elementul răului în sistemul de valori al artei” [Broch, 1969: 63]. El, într-adevăr, ajută arta să-și configureze, prin ricoșeu, teritoriul, dar, în egală măsură, favorizează încălcarea granițelor dintre aceste două teritorii. E un dualism ce, într-un fel, face bine amândurora: Artă e grijulie în a nu aluneca spre kitsch – excepție fiind cazurile când se folosește, ironic, de formele kitschului –, iar acesta e atent la dinamica formelor arsitice, preluând, simplificând, clișeizând.

Propunându-și să analizeze kitschul ca formă de artă, C.E. Emmer identifică mai multe paliere de abordare, legate de scop, formele de manifestare și

de expunere. Kitschul, precum arta, nu este util, ci are valoare emoțională și simbolică. Apoi, formele prin care ni se prezintă kitschul artistic sunt cele asociate artelor: pictură, fotografie, literatură etc. La fel ca acestea, kitschul este etalat spre a fi văzut, admirat și cumpărat. Aici însă se opresc punctele comune. Decodarea obiectului estetic nu este similară consumului obiectului kitsch, căci prima, subsumată unui amplu proces de interogare și interiorizare, sfârșește prin a îmbogăți cunoașterea despre sine a receptorului. Receptarea kitschului plasează consumatorul într-un halou de irealitate care, în loc să îi trezească interesul pentru propria-i persoană, i-l anihilează, conservându-i starea de dulce amorțire.

Dacă ar fi totuși să plasăm kitschul – mai precis, o parte din formele sale – în sfera artei, probabil l-am putea apropia cel mai bine de categoria estetică a *joli*-ul, așa cum este ea teoretizată de Evangelhos Moutsopoulos. Introdus cu multe reticențe în compania extrem de nobilă a *sublimului* sau a *elegantului*, *joli-ul* pare a fi un fel de Cenușăreasă a categoriilor estetice tradiționale. El e plasat clar în opoziție cu *sublimul*, „micșorând și deprecind frumosul prin aceea că îl degradează” [Moutsopoulos, 1976: 48]. E prezentat ca fiind un frumos accesibil, agreabil – „o melodie nepretențioasă a lui Gershwin” –, cu un pronunțat caracter hedonist și păcătuind printr-o anumită pasivitate la nivelul activării conștiinței estetice. Este o *categorie a momentanului*, ce riscă să scoată spectatorul din starea de contemplare estetică. Pe lângă aceste atribute, foarte important pentru dimensiunea psihologică a kitschului, această categorie se caracterizează printr-o utilitate socială; căci, prin raportare la alte categorii estetice, în *joli* avem recunoașterea „unei nuanțe particulare și a unei funcționalități complexe necesare în scopul de a savura estetic lucrurile fără de care «viața e de netrăit»” [Moutsopoulos, 1976: 50]. Succinta prezentare a acestei categorii estetice surprinde cu acuratețe, am zice noi, specificul unei game largi de obiecte kitsch, dar și particularitățile receptării lor. Căci avem de-a face cu un frumos îmblânzit, ce nu tulbură deloc receptorul și îi face existența suportabilă.

La acest nivel, al conturării unei estetici a kitschului, poate chiar un *stil kitsch*, ar trebui invocate și teoriile lui Sam Binkley. În articolul *Kitsch as a Repetitive System. A Problem for the Theory of Taste Hierarchy*, acesta remarcă statutul median al kitschului ce nu este nici creator, ca arta adevărată, nici simplă imitație inferioară. Kitschul vine cu o estetică proprie, fundamentată pe banalitate, conformitate, continuitatea și rutină. El propune adevăruri morale simple și reduce complexitatea la formule repetate, clișee și convenții. Construindu-se pe puterea stereotipurilor și ancorat fiind în „cadența modestă a existenței zilnice” [Binkley, 2000: 135], kitschul „realimentează rezervoarele securității ontologice și asigură sensul unei coerențe cosmice într-o lume instabilă, a schimbării, inovației și creativității.” [Binkley, 2000: 135] După cum se observă, chiar dacă pleacă de la identificarea unor mărci stilistice, kitschul teoretizat de Sam Binkley vine tot ca un diagnostic dat unei lumi șubreze ontologic. Căci, pentru acest cercetător, kitschul este și un răspuns cultural ce traduce profilul unei lumi.

Cât privește cele trei moduri prin care kitschul estetizează repetiția, mai precis prin diversitatea produselor culturale pe care le manipulează (cea ce Matei Călinescu numește *ecletism*), prin accentul pus pe cotidianul repetitiv (*accesibilitate* și

*previzibilitate*, în cuvintele aceluiași cercetător) și prin dragostea față de lucrurile sentimentale, observațiile se cer nuanțate. Oricât am respinge critica excesivă adusă kitschului, nici acest elogiu, parcă în afara adevărului esteticii, nu pare binevenit: „kitschul repetă și imită ceea ce a fost înainte, transformă predilecția pentru imitație în onestitate și sinceritate, fabrică o rețea de familiaritate și confort. [...] stilul repetitiv al kitschului ajunge la o umanitate a cărei esență fundamentală este mimetică, la fel cum exprimă și o atitudine legată de viața cotidiană, invitându-ne să ne manifestăm esența noastră profund umană, să ne întoarcem la viața noastră mimetică, să ne reluăm locul în ritmul și cadența timpului și locurilor familiare. Kitschul ne înghite, construind un adăpost în materialul repetitiv format din obiecte culturale mimetice, generând sentimentul apartenenței, într-o structură ritmică a experienței rutinate.” [Binkley, 2000: 142] O astfel de perspectivă asupra kitschului, deși originală și frumos articulată discursiv, ratează ceva esențial: justifică socialul prin estetic, sau invers. Mai precis, confortului psihic societal generat de structurile repetitivității i se găsește o legitimare estetică. Arta care liniștește pentru a anestezia sau arta care tulbură pentru a trezi, aceasta pare a fi dilema legată de rolul artei și implicit al kitschului.

În schimb, oboseala silistică a kitschului sau, poate mai bine spus, reciclarea unor stiluri obosite, apare frecvent în definirea lui: „Kitschul este ce ceea ce pare consumat: ce sosește către mase sau către publicul mediu pentru că e consumat; și care se consumă (și deci se depreciază) tocmai pentru că folosința la care a fost supus de un mare număr de consumatori i-a grăbit și adâncit uzura” [Eco, 2008: 109-110]. Nimic proaspăt nu se ascunde în kitsch, nici la nivel formal, nici la nivelul efectelor pe care mizează. Mult mai precaut decât arta ce se aruncă în golul inovării, kitschul preferată rețetele sigure. Kitschul nu cere și nu are nevoie de ambiguitate, e *artă sigură*, fără îndoieli, ezitări.

Toate abordările estetice asupra kitschului au în plan secund relația acestuia cu modernitatea. Pentru Roger Scruton, kitschul a fost punctul în funcție de care estetica modernismului s-a configurat, „arta oficială a birocrăției moderniste și-a câștigat legitimitatea din kitschofobie” [Scruton, 2017: 127]. Cu țelul declarat de a evita kitschul – Robert C. Solomon ar spune chiar *sentimentalitatea* – modernismul s-a refugiat în turnul de fildeș al artei abstracte. Astfel, kitschul a sintetizat tot ceea ce trebuia evitat în arta modernă, contribuind la articularea unei estetici coagulate. În egală măsură, kitschul marchează și vârstele transformărilor estetice, căci, o dată depășite o modă sau un stil, reîntoarcerea și activarea lor se face înfruntând pericolul kitschului „În artă, se ajunge la un moment când un stil, o formă, un idiom sau un vocabular nu mai poate fi folosit fără a produce kitsch” [Scruton, 2017: 127]. De aceea, estetica postmodernă se construiește prin reciclarea ironică a acestor forme ale trecutului artistic. Kitschul postmodernilor ilustrează perfect ambigua lor poziționare: conștiința reciclării și a folosirii clișeului e dublată de detașarea prin ironie de clișeu. Căci „kitschul preventiv oferă o emoție contrafăcută și, totodată, o satiră contrafăcută a lucrului pe care îl oferă” [Scruton, 2017: 130-131].

Pentru Matei Călinescu, kitschul este creație a modernității, un fenomen problematic, un fel de produs rezidual al amplelor procese ale arderii moderne.



Kitschul e pseudoarta produsă pentru a oferi maselor largi de consumatori ocazia evadării în timp și spațiu. Toate aceste forme ale paraliteraturii vin spre a le cui răni colective produse de schimbările modernității, dar și pentru a întreține hedonismul maselor. Interdependența dintre kitsch și modernitate e neașteptată, de vreme ce cea de-a doua e antitraditie, iar kitschul se definește prin „repetiție, banalitate, trivialitate” [Călinescu, 2005: 220]. Un climat cultural fundamentat pe noutate și experiment sfârșește prin a produce obiectul standardizat.

Tributar gândirii lui Matei Călinescu, C.E.Emmer raportează kitschul la modernitate, dar plasează kitschul *împotriva modernității, Kitsch against Modernity*. Echivalând Modernitatea cu *schimbare, discontinuitate, instabilitate, complexitate, ruperea de tradiție și izolare*, kitschul apare drept „o încercare de a face față vicisitudinilor vieții moderne” [Călinescu, 2005: 63]. În condițiile în care forțele modernității generează stres, discomfort și anxietate, ființa umană, în cuvintele lui Emmer, are la dispoziție două modalități de a se destinde: prin anihilarea acestor forțe, sau măcar înlocuirea lor temporară, sau prin ignorarea lor totală. Prima reacție ne duce în zona kitschului, căci un imaginar asociat naturii și stabilității e chemat să echilibreze instabilitatea funciară a modernității. A doua reacție se corelează cu lumea divertismentului, tradus în televiziune, jocuri video etc.

Îi datorăm lui Matei Călinescu și cea mai operațională definiție pentru obiectele kitsch, fundamentată pe ideea nepotrivirii estetice: „O asemenea nepotrivire apare adeseori în cazul unor obiecte separate, ale căror calități formale (material, formă, dimensiune etc) nu se potrivesc cu conținutul lor cultural sau intențional.” [Călinescu, 2005: 229] Vizând atât calitățile intrinseci ale obiectelor, cât și modalitățile lor de folosire, cercetătorul surprinde și această ambivalență a kitschului, ce ar vrea să îmbine gratuitatea estetică cu eficiența practică.

Descriind reacția la kitsch, Roger Scruton vorbește despre *repulsia pe jumătate fizică* [Călinescu, 2005: 124] pe care acesta o stârnește. Dar cum s-ar explica oare o astfel de reacție, mai precis, dimensiunea ei fiziologică? Poate fi o reacție instinctivă, generată de *prea multul* ce însoțește kitschul și copleșește consumatorul, o reacție de apărare a organismului copleșit de exces și multisenzorialitate. Dacă avem, cum spune Borges, *frumusețea ca senzație fizică*, se prea poate ca și kitschul să genereze atitudini similare, cuantificabile fizic. Evident că aici Roger Scruton descrie reacția la kitsch a consumatorului de artă, a celui ce face diferența dintre artă și kitsch. Altminteri, pentru cumpărătorul de kitsch nu există ideea de prea mult, iar repulsia e înlocuită de o satisfacere deloc spiritualizată. Asumându-și perspectiva consumatorului de kitsch, Matei Călinescu detaliază nevoia acestui om de a trăi într-o atmosferă saturată de *frumos*, un frumos ce ar fi constanta de zi cu zi a vieții. Repulsia e în altă parte, în reacția omului ne-kitsch ce vede excesul.

Filtrat cu instrumentarul esteticii, kitschul poate fi ușor definit ca anti-artă sau, în cel mai fericit caz, artă inferioară. Receptat drept sumă de sumă de produse mai mult sau mai puțin estetice, kitschul permite identificarea unor trăsături stilistice. Dar interesant este faptul că simpla dezvoltare a atributelor antiestetice ale kitschului sfârșește prin a fi o interogare a eticii kitschului. Căci, rău fiind, kitschul nu produce binele pe care îl face opera de artă. La fel cum, construcție șubredă din

punct de vedere estetic fiind, kitschul nu are capacitatea de a nuanța adecvat o problematică etică.

### BIBLIOGRAFIE

- Binkley, 2000: Sam Binkley, “Kitsch as a Repetitive System. A Problem for the Theory of Taste Hierarchy”, în *Journal of Material Culture*, vol.5 (2), 2000, p. 135-142.
- Broch, 1969: Hermann Broch, *Notes on the Problem of Kitsch*, în Gillo Dorfles, *An Anthology of Bad Taste*, London, Studio Vista, 1969.
- Călinescu, 2005: Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Eco, 2008: Umberto Eco, *Structura prostului gust*, în *Apocaliptici și integrați. Comunicații de masă și teorii ale culturii de masă*, traducere de Ștefania Mincu, Iași, Editura Polirom, 2008.
- Kant, 1981: Immanuel Kant, *Despre frumos și bine*, vol. 1, selecție, prefață și note de Ion Ianoși, București, Editura Minerva, 1981.
- Kulka, 1988: Tomas Kulka, “Kitsch”, în *British Journal of Aesthetics*, vol. 28, No. 1, Winter 1988, p. 18.
- Moutsopoulos, 1976: Evangelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, traducere de Victor Ivanovici, introducere de Constantin Noica, București, Editura Univers, 1976.
- Ryynanen, 2018: Max Ryynanen, “Contemporary Kitsch: The Death of Pseudo-Art and the Birth of Everyday Cheesiness (A Postcolonial Inquiry)”, în *Terra Aestheticae*, nr. 1/2018, pp. 70-86.
- Scruton, 2017: Roger Scruton, *Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți*, traducere din engleză și note de Dragoș Dodu, București, Editura Humanitas, 2017.
- Sedgwick, 1990: Eve Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, 1990.  
<https://cpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.uci.edu/dist/d/1838/files/2015/01/Greenberg-Clement-Avant-Garde-and-Kitsch-copy.pdf>