

# ԱՐՈՒԵՍՏԻ ՎԵՐՋԱՒՈՐՈՒԹԻՒՆԸ, ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՊԱՇՏՊԱՆՈՒԹԻՒՆ ՄԸ<sup>1</sup>

Arthur C. Danto

Ամփոփում՝

Սոյն փորձագրությունը արուեստի վերջաւորութեան վերաբերող տեսութեանս դէմ քննադատութիւններուն ի պատասխան՝ փիլիսոփայական պաշտպանութիւն մը կ'ուզէ առաջարկել: Պաշտպանութիւնս խնդրոյ առարկայ կը դարձնէ յաջորդաբար արուեստի սահմանումը. գեղագիտութեան դերը.

---

<sup>1</sup> [Արթիւր Քոլըման Տանթոյի հոս հայերէն թարգմանութեամբ հրամցուած էջերը լոյս տեսած են *History and Theory (Studies in the Philosophy of History)* հանդէսին մէջ, հատոր 37, թիւ 4, Դեկտեմբեր 1998: Հատորին վերնագիրն էր՝ «Danto and His Critics: Art History, Historiography and *After the End of Art*» (Տանթո եւ իր քննադատները. արուեստի պատմութիւն, պատմագրութիւն եւ Արուեստի վերջաւորութենէն ետք), Խմբագիր՝ Դէյվիթ Քարիըր: Ներածական տողերուն վերջաւորութեան՝ Տանթո պարբերութիւն մը եւս աւելցուցած է (գոր չենք թարգմանած հոս), ուր իր «քննադատներ»ուն հետ հանդիպումը կը նկարագրէ, նախ Գերմանիոյ Պիլըֆելտ քաղաքը կայացած գիտաժողովի մը ծիրէն ներս ու այդ առիթով շնորհակալութիւնը կը յայտնէ զինքը հրաւիրողներուն՝ Karlheinz Lüdeking եւ Oliver Scholz փրոֆեսորներուն: *History and Theory*-ի համարին մէջ հաւաքուած են ուրեմն այդ գիտաժողովին զեկոյցները եւ Տանթոյի պատասխանը: Քանի որ իր խօսքին մէջ՝ Տանթո մէկ առ մէկ յակնաբանեալ կը յղէ այդ քննադատներուն, առանց սակայն մէջբերելու իրենց ըսածները, կ'ուզենք հոս հանդէսի համարին մէջ հաւաքուած զեկոյցներուն եւ յօդուածներուն ցանկը տալ, անունները պահելով լատինատառ, որպէսզի ընթերցողը յետոյ կարենայ հասկնալ, թէ որո՞ւ կ'ուղղուին եւ ինչի՞ կը հակազդեն Տանթոյի պատասխանները:

DAVID CARRIER, Introduction: Danto and His Critics: Art History, Historiography and *After the End of Art*

NOËL CARROLL, The End of Art?

MICHAEL KELLY, Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art

F.R. ANKERSMIT, Danto on Representation, Identity, and Indiscernibles

BRIGITTE HILMER, Being Hegelian after Danto

ROBERT KUDIENKA, According to What: Art and the Philosophy of the "End of Art"

MARTIN R. SELL, Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's *After the End of Art*

JAKOB STEINBRENNER, The Unimaginable

[ԿԱՄ]

իմաստասիրության եւ արուեստի յարաբերութիւնը. «Ասիկա արուեստ է» հարցումին պատասխանելու կերպը. «Նկարչութեան մահուան» եւ «արուեստի վերջաւորութեան» միջեւ տարբերութիւնը. պատմական երեւակայութիւնը եւ ապագան. անզատորոշելի հակասութիւն գործածող մեթոտը, ինչպիսին է Ուարհոլի Brillo Boxը եւ Brilloի տուփերը որոնց կը նմանի ան. նմանակութեան տրամաբանութիւնը — Հեկելի արուեստի վերջաւորութեան տեսութեան եւ իմ առաջարկածիս միջեւ տարբերութիւնը: Այս պաշտպանողական փորձագրութիւնը կ'ընդարձակէ *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Արուեստի վերջաւորութենէն ետք. ժամանակակից արուեստ եւ պատմութեան շրջափակը, 1997) գիրքիս մէջ արուեստի վերջաւորութեան մասին առաջադրուած դրոյթը:

Ընդհանուր առմամբ, պատմական զեկուցումները իրենց նկարագրած դէպքերուն չեն պատկանիր, նոյնիսկ եթէ զանոնք գրի առնողները այդ դէպքերուն մասնակիցները եղած են: Խորքին մէջ՝ պատմութիւնը կը գրես այն ատեն միայն՝ երբ կը զգաս որ որ բան մը իր յանգակէտին հասած է, ապա թէ ոչ գրուածը պարզապէս օրագրութիւն պիտի ըլլար, որ կը գրուի առանց վստահ ըլլալու թէ որ մասը վերջնական զեկույցին մաս պիտի կազմէ, իսկ որ մասը՝ ո՛չ: Առաւել եւս՝ պատումը ինքը իր արտագրածէն դուրս է, ապա թէ ոչ պատում մը եւս պէտք պիտի ըլլար գրել, որ իր մէջ նկատի առնէր առաջին պատումին գրառումը պատմուած դէպքերու կարգին, եւ այսպէս՝ անվերջ: Մինչդեռ եւ այն վառ զգացումը ունիմ որ *After the End of Art*-ը կը պատկանի իր վերլուծած պատմութեան, այնպէս՝ ինչպէս թէ ինքն ըլլար այդ պատմութեան վերջաւորութիւնը — ինչ որ թերեւս իր նիւթը հանդիսացող արուեստի շարժումներուն կանխահաս բարձրացումն է փիլիսոփայական գիտակցութեան: Հեկելի մեծ մեկնաբանը՝ Ալեքսատր Քոժեւը կարդացած ըլլալով<sup>2</sup>, գիտեմ որ Հեկելն ալ ինքզինքը կը տեսնէր որպէս մասնիկը նոյն այն պատմութեան որուն փիլիսոփայութիւնը կը գրէր, այնպէս՝ ինչպէս թէ իր պատումին մէջ եւ իր պատումին ընդմէջէն փիլիսոփայական գիտակցութեան հասնիլը ինքնին այդ պատմութեան (եւ խորքին մէջ՝ ամբողջ պատմութեան) վերջաւորութիւնն ըլլար: Պատմութիւնը, ինչպէս ինք կը հասկնար, վերջ կը գտնէր բոլորին ազատութիւնը ընդունելով — որմէ ետք ի հարկէ այլեւս ինչ

---

<sup>2</sup> Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel* (Ներածութիւն Հեգելի ընթերցումին), transl. James H. Nichols (Cornell Univ. Press, 1980), էջ 34-35:

պատմութիւն կրնար ըլլալ: Դէպքեր պիտի շաղունակէին պատահիլ անշուշտ, ազատութիւնները պահպանելու համար պայքարիլ պէտք պիտի ըլլար: Բայց ազատութեան պատմութեամբ տիպարայնացած պատում գոյութիւն պիտի չունենար այլեւս: Պարզապէս ազատ անհատներու կեանքերուն յետգրութիւնները պիտի ունենայինք, ինչպէս երբ պատերազմը վերջանալէն ետք՝ մասնակիցները դաշտէն կը հեռանան ու իրենց անձնական ծրագիրները կը հետապնդեն: Որոշ նրբերանգներով, ա՛յդ էր Մարքսի եւ Էնկելսի առաջարկած մտապատկերը — պատմութեան այնպիսի վերջաւորութիւն մը, որ դասակարգային ընդհարումները վերջնականապէս լուծուած պիտի ըլլային, վերապրողները ազատ ձգելով որ ձկնորսութեամբ կամ որսորդութեամբ պարապին, կամ ալ եթէ փափաքին՝ գրաքննադատութեամբ: Մէկ *խօսքով fay ce que voudras*: Անհամեմատօրէն աւելի համեստ բայց նոյնանման կերպով, յայտարարելը որ արուեստի պատմութիւնը վերջաւորութեան հասած է՝ կրնար նշանակել թէ այլեւս արուեստի պատմութիւն չկայ — ինչ որ գեղարուեստական ազատութեան յայտարարութիւն մը պիտի ըլլար, եւ անկէ անդին՝ որեւէ նոր ու աւելի ընդարձակ պատումի մը անկարելիութիւնը: Եթէ այլեւս ամէն անհատ տարբեր ուղղութիւններով պիտի մեկնի, պատումը չի կրնար այլեւս ուղղութիւն ցոյց տալ: Յաւիտեանս յաւիտենից ուրախ զուարթ կրնանք ապրիլ: Եւ այդ էր, պնդած էի, արուեստի աշխարհին վիճակը, արուեստի պատմութեան վերջաւորութենէն ետք:

Գիտեմ որ եթէ որոշ փոփոխութիւններ չներմուծուէին արուեստի կիրառումներուն մէջ, իմ զարգացուցած արուեստի փիլիսոփայութեանս նման փիլիսոփայութիւն մը անյղանալի պիտի ըլլար: Այնպէս որ արուեստի պատմութեան փիլիսոփայութիւնս պարտադրաբար տարբեր է այն մէկէն զոր գրած պիտի ըլլայի այն օրերուն՝ երբ վերացական արտայայտչապաշտութիւնը կը տիրապետէր, կամ ըսենք՝ քիպիզմը, կամ ապագայապաշտութիւնը, կամ տպաւորապաշտութիւնը, եւ կամ նորդասականութիւնը: Բախտաւոր կը զգամ արուեստի ոճերու այդ յաջորդական փոփոխութիւնները ընդմէջէն անցած ըլլալուս համար, որոնք յանգեցան *pop art*-ին ու մինիմալիզմին, ու շատ աւելի բան սորվեցայ 1960-ականներու Նոր Եորքի ցուցասրահներէն քան ինչ որ կարելի պիտի ըլլար սորվիլ, եթէ հետեւած ըլլայի գեղագիտութեան դասընթացքներու, որոնք անխուսափելիօրէն հիմնուած պիտի ըլլային նախորդ շրջաններու ոճերուն վրայ: Բայց չեմ ալ ուզեր ընդունիլ որ *The Transfiguration of the*

*Commonplace* եւ *After the End of Art* գիրքերու մէջ զարգացուցած փիլիսոփայութիւնս իրեն տեղի տուող արուեստին կը վերաբերի միայն<sup>3</sup>: Չյայտարարեցի օրինակ, հանգանակ մը գրելու պէս, որ արուեստի պատմութիւնը խարխափելով կը յառաջանար դէպի pop art-ը, որպէս իր յանգակէտը եւ իր իրագործումը: Ճիշդ է որ pop արուեստը եւ մինիմալիզմը արմատական բազմակիութեան մը անմիջական խոստումը կը ներկայացնէին յստակօրէն, որուն իրենք ալ անշուշտ մաս պիտի կազմէին, եթէ մէկը զանոնք շարունակելու հոգը իր վրայ վերցնէր — բայց ոչ աւելի իրաւացիօրէն քան իրապաշտութիւնը, գերիրապաշտութիւնը, կատարողական արուեստը, տեղադրումներուն արուեստը, քարայրային արուեստը, ժողովրդականը, կամ որեւէ ուրիշ տեսակի արուեստ: Նպատակս էր արուեստի էական կորիզին հասնիլ, արուեստի սահմանում մը գտնել որ միշտ ու ամէնուրեք ճշմարիտ ըլլար: Լայնօրէն ընդունուած է որ էական կորիզի գոյութեան հաւատքը ու պատմականութիւնը իրարու հակադիր կեցուածքներ են<sup>4</sup>. անձնապէս սակայն ոչ թէ միայն իրարու համաձայն կը գտնեմ զանոնք, այլեւ առնուազն արուեստի պարագային՝ նոյնիսկ իրարու առնչուած: Իրօք համոզուած եմ որ արուեստը իր մէջ բազմակիութիւնը կարելի դարձնող էութիւն մը կը պարփակէ: Բայդ այդ ըսել է նաեւ որ արուեստի էութիւնը չի կրնար նոյնանալ իր գործօններէն մէկուն կամ միւսին, մինչդեռ ասոնցմէ ամէն մէկը այդ էութիւնն իսկ պէտք է մարմնաւորէ, որքան ալ իրարու հետ ոչ մէկ նմանութիւն ունենան: Էական կորիզին հետապնդումին վատ համբաւ տուողը այդ նոյնացումն իսկ էր,

---

<sup>3</sup> Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Հասարակ տեղիքի պայծառակերպումը), Harvard Univ. Press, 1981, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Արուեստի վերջաւորութենէն ետք: Ժամանակակից արուեստը եւ պատմութեան շրջափակը), Princeton Univ. Press, 1997:

<sup>4</sup> [Հոս ծանօթագրութիւն մը անհրաժեշտ է: Տանթոյին գործածած բառերն են՝ essentialism եւ historicism: «Պատմականութիւն»ը հարց չի ծագեցներ: Բայց essentialism թարգմանելու համար, պէտք ունէինք բացատրական ձեւով մօտենալու, եթէ ոչ պիտի ստիպուէինք «էութենականութիւն» կամ «էութենապաշտութիւն» բառերը ի գործ դնելու, որոնք անմիջականօրէն հասկնալի չեն հայերէն լեզուով: ԿԱՄ]

ինչպես Ատ Ռայնհարտի կամ Քլեմենթ Կրինպերկի պարագաներուն<sup>5</sup>: Էութենապաշտութիւնը անկարելի դարձնողը բազմազանականութեան հիմնական այդ հանգամանքն էր, քանի, առնուազն մակերեսային մօտեցումով, արուեստի գործերը իրար հետ հասարակաց ոչինչ ունէին: Իմ ըրածս՝ բացատրելը եղաւ որ այդ ծայրագոյն տարբերութիւնները պէտք է նախ շուկային վրայ տրամադրելի ըլլային, որպէսզի օր մը կարելի ըլլար տեսնել համընդհանրական յղացքի մը հնարաւորութիւնը: [...]

#### Ա. ԱՐՈՒԵՍՏԻ ՍԱՀՄԱՆՈՒՄԸ

Երբ էութիւն կ'ընեմ, նկատի ունիմ բառին բուն, վաղեմի իմաստը, որուն մէջ պարփակուած են անհրաժեշտ ու բաւարար պայմանները որպէսզի բան մը հպատակի յղացքի մը: *The Transfiguration of the Commonplace*-ին գլխաւոր ջանքը արուեստի իրական սահմանումի մը մէկ կոտորակը հայթայթել էր: Ինչ որ սոսկ փիլիսոփայական մարզանք մը չէր: Պատասխան մըն էր 60ական թուականներու կէսերուն արուեստի աշախարհին մէջ զգացուած հրատապ պահանջի մը: Այդ օրերուն՝ տիրող գաղափարը, Լուտվիկ Վիթկենշթայնի մէկ դրոյթին վրայ հիմնուած, այն էր որ արուեստի սահմանում չի կրնար ըլլալ, քանի որ արուեստի գործերու դասը այդ ուղղութեամբ ցոյց չի տար ո՛չ մէկ յատկանիշ կամ յատկանիշներու բազմութիւն, ինչ որ դժուար չէ ստուգելը: Սահմանում գտնելու կարիքն ալ չկար, քանի որ բոլորս ալ կրնանք եղած առարկաներու մէջէն զատել անոնք՝ որոնք արուեստի գործ են, ու

---

<sup>5</sup> [Խօսքը հոս նախ Ad Reinhardt-ի մասին է (1913-1967), որ ո՛չ միայն քառասունական թուականներուն Նիւ Եորք կեդրոնացած «վերացական արտայայտչապաշտութեան» դպրոցին գլխաւոր անդամներէն էր, այլեւ աւելի ուշ դարձաւ փնտռուած դասախօս մը ու իր ուզած արուեստին քարոզիչը, լայնօրէն տարածելով մինիմալ արուեստի գաղափարը եւ կիրառութիւնը: Իր գրուածքները հաւաքուած են մէկ հատորով՝ *Art as Art* (Արուեստը որպէս արուեստ), Univ. of California Press, 1991: Իսկ երկրորդ յղումը հոս՝ Clement Greenberg-ն է (1909-1994), տեսողական արուեստներու հանրածանօթ քննադատ, որուն անունը անշուշտ կապուած է նոյնպէս Նիւ Եորքի մէջ ծաւալած վերացական արտայայտչապաշտութեան եւ մասնաւորաբար իր ուրիշ մէկ կարեւոր ներկայացուցիչին՝ Ճաքսոն Փոլոքին: Իր ամբողջական գործերը լոյս տեսած են իր կենդանութեան, չորս հատորով, *The Collected Essays and Criticism* վերնագիրով, Univ. of Chicago Press, 1988-1993: ԿԱՍ]

մնացեալը անտեսել: Ու յստակ է որ այդ ընելու ունակութիւնը չի բացատրուիր անով՝ որ սահմանումի մը կ'ապաւինինք, քանի ոչ մէկ սահմանում կայ կամ կրնայ ըլլալ: Լաւագոյն պարագային նմանութեան հիման վրայ նոյն դասին պատկանող իրեր ունինք, որոնց միջեւ նմանութիւններ կան բայց միայն մասնակի նմանութիւններ:

1960ականներու կէսերէն ասդի սակայն այլեւս այդքան ալ բացայայտ չէր թէ պիտի կարենայինք զատորոշել ինչ որ արուեստ է եւ ինչ որ արուեստ չէ, որովհետեւ հետզհետէ աւելի՝ արուեստի գործեր կ'արտադրուէին որոնք արուեստի գործ չեղող առարկաներու կը նմանէին որքան որ կ'ուզէիք: Նախասիրած օրինակս Անտի Ուարհոլի *Brillo Box*-ն էր, որոնք այնքան նման էին իսկական Brillo-ի տուփերուն, որ լուսանկար մը դիտելով՝ անկարելի էր ըսել թէ որ մէկը ինչ էր, որ մէկը արուեստ էր եւ որ մէկը չէր<sup>6</sup>: Գետնայատակին տեղաւորուած մետաղէ քառակուսիներ կրնային քանդակ ըլլալ կամ պարզապէս գետնի ծածկոյթներ<sup>7</sup>: Կատարողական արուեստագէտի մը կողմէ իր շուրջ հաւաքուած անձերու funk պար դասաւանդելը տարբեր չէր իսկական պարի ուսուցիչի մը funk պարի ուսուցումէն<sup>8</sup>: 300 քիլո տուրմի կոյտ մը կրնար արուեստի գործ մը ըլլալ եւ ուրիշ նոյնանման կոյտ մը՝ պարզապէս 300 քիլո տուրմ եւ ուրիշկ

---

<sup>6</sup> Arthur C. Danto, «The Art World» (Արուեստի աշխարհը), *Journal of Philosophy* 61 (1964), էջ 571-584:

<sup>7</sup> Հոս կ'ակնարկեմ Քարլ Անդրէի որոշ գործերուն [Իր մասին տես *About Carl Andre: Critical Texts Since 1965*, լոյս տեսած 2008ին, Ridinghouse: ԿԱՄ]:

<sup>8</sup> Ակնարկուած գործը Ատրիան Փայփերի մէկ վիտէոն է, *Funk Lessons*: [Խօսքը 1983ին նկարահանուած վիտէոյին մասին է, որ կը հաւաքէ Ատրիան Փայփեր շարք մը կատարումները: Տես Lauren O'Neill-Butler, «Cram Session», *Artforum*, Յունուար 2010: Ատրիան Փայփեր յղացական արուեստի մեծ անուններէն մէկն է: 2018ին Նիւ Եորքի Արդի արուեստի թանգարանը իրեն նուիրեց նշանակալից ցուցադրութիւն մը, *Adrian Piper: A Synthesis of Intuitions, 1965-2016*: ԿԱՄ]

ոչինչ<sup>9</sup>: Եւ այսպէս անվերջ, արուեստի աշխարհին մէկ ծայրէն միւսը: Ընդհանուր եւ բացայայտ նմանութիւններու դրսեւորում մը չկար արուեստի գործերու այդ դասին մէջ: Բայց նոյնքան բացայայտ էր որ որեւէ մէկը երկու անգանազանելի առարկաներու դիմաց՝ պիտի չկարենար ըսել թէ ո՞ր մէկը արուեստ էր, ո՞ր մէկը չէր: Եւ այս ըսածս կարելի է ընդհանրացնել. որեւէ առարկայի դէմ յանդիման որ արուեստի գործ չէ, կարելի էր երեւակայել պէտք եղած չափով նոյնանման արուեստի գործ մը: Եւ փոխադարձաբար, որեւէ արուեստի գործի դէմ յանդիման կարելի էր երեւակայել արուեստի գործ չեղող առարկայ մը, որ ձեր ուզած չափով նմանէր անոր: Ուրեմն ինչն էր որ չէր կրնար արուեստի գործ ըլլալ: Միայն նայելով՝ ոչ ոք կրնար պատասխանը գիտնալ: Ի վերջոյ արուեստի գործեր ընտրելը պիտակ պարունակող ամանի մը մէջէն ընկոյզ գտնելուն չի նմանիր:

Այս էր կացութիւնը որուն *Transfiguration*-ը կը ձգտէր հակազդել: Սկիզբը այդ գործերուն հետ վարուելով որպէս վերկայացումներ, այն իմաստով որ անոնք բանի մը մասին էին: Քանի որ ամէն վերկայացում արուեստի գործ չէ, այս մօտեցումը շատ հեռու չէր տաներ մեզ, բայց առնուազն կը պարտադրէր որ զանազանենք արուեստի գործին ու անոր արուեստ չեղող տարբերակներուն միջեւ, իրական թէ երեւայուած: Արուեստագէտ մը դրոյթ մը կը բանաձեւէր տուրմի կտորով մը, կամ առնուազն անտեղի չէր հարցնել թէ ինչի մասին է խօսքը, մինչդեռ անտեղի պիտի ըլլար հարց տալը չէ ինչի մասին է պարզ տուրմի կտոր մը: Բայց որեւէ մէկը, ենթադրելով որ արուեստի հետ է իր գործը, կրնայ առաջադրել մեկնաբանական վարկած մը — վերագրում մը եւ իմաստ մը — ինչ որ նշանակութիւն պիտի չունենար եթէ պարզ առարկայի մը առջեւ գտնուէր: Այս իմաստով, արուեստի գործ մը իր իմաստը կը մարմնաւորէ երբ մեկնաբանական տեսանկիւնէն դիտուի: Ճիշդ է որ ամէն ինչ կրնայ մեկնաբանական տեսանկիւնէ դիտուիլ, այնքան ատեն որ կ'ենթադրենք

---

<sup>9</sup> Այս մէկ գործը ժանին Անթոնիի *Gnaw*-ն է: [Ակնարկը կ'երթայ 1992ին Նիւ Եորքի Արդիական արուեստի թանգարանին մէջ ցուցադրուած երեք բաժինով տեղադրումի մը, մասամբ արուեստագէտին բերնէն անցած տուրմէ քանդակով մը: *MoMa*-ի կայքէջի վրայ կարելի է կարդալ գործին նկարագրութիւնը: Janine Antoni, *Gnaw*, 1992. Three-part installation: 600 lbs. of chocolate gnawed by the artist; 600 lbs. of lard gnawed by the artist; display with 130 lipsticks made with pigment, beeswax, and chewed lard removed from the lard cube; 27 heart-shaped packages made from the chewed chocolate removed from the chocolate cube: ԿԱՄ]

թէ իմաստ մը կը մարմնաւորէ: Երբ կ'անդրադառնաք որ այդ չէ պարագան, մեկնաբանութիւնը օդը կը ցնդի: Թռչուններու տարմ կը որպէս աստուածներէն եկած նշան մը կը մեկնաբանուի, այնքան ատեն որ կը հաւատաք աստուածներուն, որմէհետէ թռչուններու տարմ մը թռչուններու տարմ մըն է եւ ուրիշ ոչինչ:

*Transfiguration of Commonplace* գիրքին մէջ, «բանի մը մասին»էն եւ մարմնաւորումէն անդին չէի անցած: Չէի գուշակեր որ աւելին էր քան պարզ սկիզբ մը: Պղատոնի Թէէտետոսին մէջ, իմացութիւնը սահմանելու պահուն, Սոկրատէս մինչեւ իսկ ըսած էր որ իմացութիւնը ճշմարիտ կարծիք է, բայց գիտակցելով որ տակաւին բան մը կը պակսէր, հետագային երրորդ պայման մըն ալ աւելցուցած էր՝ արդարացի ճշմարիտ կարծիք է, եւ սակայն ո՛վ որ իմացաբանութեամբ կը զբաղի գիտէ որ չորրորդ պայմանի մըն ալ կարիքը կայ, եւ ոչ ոք հաստատ գիտէ թէ ո՞ր մէկը: Բայց եւ այնպէս այդ երկու պայմաններս իմ յարուցած խնդիրը կը լուծէին եւ աւելի ուշ՝ հաճելի ցնցում մըն ունեցայ երբ անդրադարձայ որ արուեստի վերջաւորութեան մասին Հեկելի նշանաւոր ասութիւնը ճիշդ նոյն երկու պայմանները կ'առաջադրէր երբ կը փորձէր գեղարուեստական դատողութիւնը բացատրել. «ա) արուեստի բովանդակութիւնը, եւ բ) արուեստի գործին վերկայացնող միջոցները»<sup>10</sup>: Փակագիծի մէջ ըսուած, աւելցնեմ սակայն որ կարծեմ՝ Հեկել կը խորհէր թէ այդպիսի մտաւորական ճիգի պահանջը չկար, երբ արուեստը ինքն իր միջոցներով ի վիճակի էր մինչեւ իսկ բարձրագոյն իրականութիւնները զգայաբար ներկայացնելու<sup>11</sup>: Երբ արուեստի վերջաւորութեան մասին կը խօսէր, ըսածը ասամբ այն էր թէ արուեստը այլեւս անկարող է այդ ընելու: Առարկայի վերածուած էր ու այլեւս միջարկ մը չէր, որուն ընդմէջէն աւելի բարձր իրականութիւնը կրնար ներկայանալ: Ամէն պարագայի, ինծի կը թուէր թէ սահմանումին այդ երկու բաղադրիչները հրամայականներ էին արուեստի քննադատութիւն կիրառելու գործին համար՝ (i) որոշադրել բովանդակութեան ի՞նչ ըլլալը, (ii) բացատրել թէ այդ բովանդակութիւնը ինչպէ՞ս ներկայացուած է:

Բ. ՈՐԱԿ

---

<sup>10</sup> G.W.F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. 1, T.M. Knox (Oxford, 1975), էջ 11:

<sup>11</sup> Անդ, էջ 7:



Քուտիելքա այն համոզումը ունի, թերեւս արդարօրէն, որ կ'ընդդիմանամ որակի յղացքը ընդունելու գաղափարին դէմ, որպէս «արուեստի հիմնական գործօններ»էն մէկը: Երբ Հեկել բովանդակութեան եւ ներկայացման մասին կը խօսի, բացայայտ կը դարձնէ որ գեղարուեստական դատողութիւնը պարտաւոր է անդրադառնալու անոնց «մէկը միւսին նկատմամբ փոխադարձ պատշաճութեան կամ անպատշաճութեան հարցին»: Պէտք է նշել որ երկրորդ կարելոր հրամայականը չի վերաբերիր այն արուեստին զոր Հեկել խորհրդանշական կը կոչէ, եւ որուն իմաստը ինքն իրմէ դուրս կը գտնուի: Խորհրդանշական արուեստը իմաստին հետ նոյն յարաբերութիւնն ունի ինչ որ յատուկ անուն մը զայն կրողին հետ: Երբ մեր զակին համար անուն մը կ'ընտրենք, ճիշդ է որ մեր մտքին մէջ՝ այդ անունը կը խորհրդանշէ անձը որ պիտի ըլլայ ան օր մը յոյսով, եւ այսուհանդերձ անունին եւ զայն կրողին յարաբերութիւնը կը մնայ արտաքին: Քանի որ խորհրդանշական արուեստը երկրորդ հրամայականին չի հպատակիր, Հեկելին ըրածը հաւասար է այդ արուեստը քննադատելու արարքին, եւ գիտենք որ ամէն պարագայի՝ Հեկել «նախնական» կը նկատէր զայն: Միւս կողմէ սակայն, Հեկել վերացական արուեստի գաղափար չունէր: 1828ին ղվ կրնար ունենալ: Քննադատ Թոմաս Հեսի իմաստուն խօսքը կայ. «Վերացական արուեստը միշտ գոյութիւն ունեցած է բայց մինչեւ մեր օրերուն՝ ինքն իր գոյութեան գիտակցութիւնը չէ ունեցած երբեք»<sup>12</sup>: Վերացականի տեսանկիւնէն դիտուած բուրգը նկատի առնելով, այսինքն՝ խորհրդանշականի յարացոյցը Հեկելին համաձայն, իմաստը անկարելի պիտի չըլլար մեկնաբանել որպէս մարմնաւորուած: Դասական եւ վիպապաշտ արուեստները, հեկելեան ուրուագիծով, բացայայտօրէն իրենց իսկ բովանդակութիւնը կը մարմնաւորեն: Քուտիելքա անցողակի կ'ըսէ որ Հեկելի համար դասականը արուեստի գագաթնակէտն էր, բայց ճշմարտութիւնը այն է որ Հեկել ինք զանազանութիւն չի դներ, երբ կ'ըսէ «Յունական արուեստի գեղեցիկ օրերը, ուշ միջնադարեան ոսկեդարին նման»<sup>13</sup>: Դասական արձաններն ու գոթական վարդարանի կերպարանք ստացած պատուհանները կը ծառայեն որպէս «բարձրագոյն կոչում»ով

---

<sup>12</sup> Thomas Hess, *Abstract Painting: Background and the American Phase* (Վերացական նկարչութիւն: Սկզբնական շրջանը եւ ամերիկեան փուլը) (Viking Press, Նիւ Եորք, 1951), էջ 4:

<sup>13</sup> Hegel, *Aesthetics*, էջ 10:

ըմբռնուած արուեստի օրինակներ: Բայց նոյնն է պարագան խորհրդանշականին, եթէ անոր մասին խորհինք որպէս վերացական:

Վերջերս որակի ըմբռնումը, մանաւանդ ամերիկեան արուեստի աշխարհէն ներս, վրդովեցուցիչ հարցի մը վերածուած է<sup>14</sup>: Օրինակի համար, կը թուի թէ անյարիր է բազմամշակութայինի գաղափարին հետ, քանի որ վերջինս տարբեր մշակոյթներէ եկող արուեստի գործրուն միջեւ անհամեմատութեան խնդիր մը կը յարուցանէ: Հաւանաբար ճիշդ է որ պէտք չէ մէկ մշակոյթի չափանիշներով ուրիշ մշակոյթի մը պատկանող գործերը դատենք: Այդ չի նշանակեր սակայն որ որակի յղացքը նոյնհետայն կը ջնջուի, քանի որ տուեալ մշակոյթի մը մէջ բոլորը գործերը նոյն որակը չունին, ու այդ գործերու դասաւորելու եղանակներուն մասին որոշ ներքին զգացողութիւն մը կայ, եթէ ի հարկէ կը տարբերին իրարմէ: Այսուհանդերձ չեմ փափաքիր որակը աւելցնել որպէս երրորդ պայման, նոյն այն պատճառով որ դժկամութեամբ պիտի ընդունէի որ պայմաններ աւելցուին բովանդակութեան յղացքին: Ամերիկացի որոշ քննադատներ այն կարծիքը յայտնած են թէ արուեստի ստորոգութիւնը իրմէ դուրս կը ձգէ որոշ բովանդակութիւններ: Օրինակ, Ռոպերթ Մափլթորփի համեմուած լուսանկարները չեն կրնար արուեստ համարուիլ իրենց համեմուած բնոյթին պատճառով<sup>15</sup>: Կարելի է անշուշտ Մափլթորփի գործերը քննադատել ճաշակին դէմ իրենց յարձակողական բնոյթին համար, բայց այդ մէկը աւելի բարոյական գնահատում մըն է քան թէ արուեստի մարզին յատուկ քննադատական հաստատում: Միւս կողմէ, տարբերութիւն մը կայ բովանդակութիւն չմարմնաւորելու (ինչպէս խորհրդանշականը կ'ընէ միշտ, Հեկելի հասկցած ձեւով), եւ զայն անկատար չափով մարմնաւորելուն միջեւ: Գեղարուեստական քննադատութիւն է ըսելը որ գործ մըտկար ձեւով կը մարմնաւորէ իր բովանդակութիւնը: Անգամ մը որ բովանդակութիւն մը ընդունուած է,

---

<sup>14</sup> Տէն Michael Brenson, "Is Quality an Idea whose Time has Gone?" (Արդեօք որակ ըսուածին ժամանակը անցա՞ծ է) *New York Times* (Յուլիս 22, 1990), բաժին II, I:

<sup>15</sup> [Ռոպերթ Մափլթորփ (1946-1988) ծանօթ է որպէս լուսանկարիչ (մեծ մասամբ՝ սեւ-ճերմակ լուսանկարներու հեղինակ), եւ իր գործը բազմաթիւ անգամներ անհանգստութիւն պատճառած է որպէս անբարոյական, կամ շատ բացայայտ կերպով սեռային ու համասեռական: Ի. դարու մեծ արուեստագէտներէն մէկն է: Իր մասին տես ի միջի այլոց՝ Arthur Danto, *Mapplethorpe*. New York: Random House, 1992: ԿԱՍ]

վարկածային հրամայականներու ամբողջ ցուցակ մը ունինք մեր աչքին առջեւ, եւ կարելի է վիճիլ գիտնալու համար թէ մարմնաւորման տեսանկիւնէն՝ գործը կրնար աւելի լա՛ւ ըլլալ, կամ աւելի վատ: Հաւանական է որ այս նկատառումները բաւական յստակ էին, բայց քանի որ որակը, այս իմաստով, մարմնաւորումի մէկ եղանակն է, զայն ցանկին աւելցնելու պատճառ չեմ տեսներ:

Ինչ որ անշուշտ վերլուծումի կը կարօտի, մարմնաւորումի այդ հասկացութիւնն է: Մարմնաւորման ամենապարզ օրինակը անշուշտ նմոյշի վերածելու գործողութիւնն է, որուն վրայ Նելսոն Կուտման մեր ուշադրութիւնը հրաւիրեց ատենօք<sup>16</sup>. նմոյշ մը ցոյց կու տայ իր իմաստը, որովհետեւ ուրիշ բան չէ ինքը եթէ ոչ նոյն այդ իմաստը, այնպէս՝ ինչպէս կապարտինի կտրօն մը բանուածքին մէկ նմոյշն է: Բայց հոս հարցերը շատ արագ կրնան բարդանալ: Քրիստոս Աստուծոյ մարմնաւումն էր, Բանը դարձած մարմին եւ Քրիստոսի պատկերացումները կը ջանան ցոյց տալ թէ ինչպէ՛ս անոր աստուածային բնոյթը դարձած է բացայայտ, գեղեցկութեամբ, լուսաւորումով, կամ որեւէ ուրիշ միջոցով (իր մարմնական ըլլալն ալ բացայայտ կը դարձուի արիւին եւ ցաւի արտայատութիւններուն միջոցաւ): Ասոնք սակայն շատ արագ պայմանական կը դառնան: Ի՞նչ կը նշանակէ այն պարագան՝ որ խորանարդապախտ պաստառի մը վրայ կուժ մը մարմնաւորուած է զանազան երեսներով: Քուտիւլքային կը զիջիմ որ այս նիւթերուն խորերը տակաւին չեմ թափանցած:

---

<sup>16</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols* (Արուեստի լեզուները: Խորհրդանիշներու տեսաբանութեան մասին փորձ մը), Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1976: [Գիրքին առաջին հրատարակութիւնը՝ 1968ին: Նելսոն Կուտմանը (1906-1998) կարծես թէ վերլուծաբան փիլիսոփայութեան սահմաններէն ներս՝ գեղագիտութեան հարցերով զբաղող ամենէն ազդեցիկ հեղինակներէն մէկը եղած է: ԿԱՄ]

## Brillo Boxes

**Artist:** Andy Warhol (American, 1928-1987)

**Date:** 1969 version of 1964 original

**Medium:** Acrylic silkscreen on wood

**Dimensions:** Each box: 20 x 20 x 17 in. (50.8 x 50.8 x 43.2 cm)

**Credit Line:** Norton Simon Museum, Gift of the Artist

**Accession Number:** P.1969.144.001-100

**Copyright:** © 2017 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York  
Reproduction, including downloading of ARS works is prohibited by copyright laws and international conventions without the express written permission of Artists Rights Society (ARS), New York

NOT ON VIEW



## Գ. ԷՍԹԵՏԻԿԱ

Մարթին Սել անընդունելի կը գտնէ ինչ որ (կարծեմ՝ իրաւացիօրէն) գրութիւններու մէջ «ջղայնացուցիչ նախապաշարում» կը նկատէ գեղագիտական երեւութականութեան դէմ: Իր փաստարկը այն է, որ «աշխարհի վրայ եզակի երեւոյթներ ստեղծելը» արուեստի արտադրութեան էութիւնն իսկ է: Յոյց տուածս հետեւաբար՝ որոշ *Erscheinungsvergessen* մըն է: Ի վերջոյ նոյնիսկ Հեկել ինք կ'ըսէր թէ, իր գազաթնակէտին հասած արուեստը «բարձրագոյն իրականութիւններու զգայական եղանակով» ներկայացումն է, ինչպէս տեսանք ասկէ առաջ: Պէտք է նաեւ ընդունինք որ բովանդակութիւնը պէտք է բանով մը մարմնաւորուի, ինչպէս դէմքը զգացումները կը մարմնաւորէ, եւ Սելին համաձայն՝ դժուար է երեւակայել բոլորովին անմարմին տեսողական գործ մը (թէպէտ Հենրի Ճայմսը իր *Madonna of the Future* պատումին մէջ բաւական կը մօտենայ ատոր, չիրագործուած պաստառը «գլուխ գործոց» յայտարարելով<sup>17</sup>): Անշուշտ հոս «էսթետիկա» բառը կը գործածենք այն ձեւով որ Քանթ կը գործածէր զայն Զուտ Բանականութեան

<sup>17</sup> [Արթիւր Տանթօ նոյն տարին այս մասին յօդուած մը գրած է: Տէս Arthur Coleman Danto, «The Future of the Madonna», *The Henry James Review*, Johns Hopkins Univ. Press, vol. 19, n° 2, գարուն 1998, էջ 113-125: Հենրի Ճէյմսի պատմուածքը լոյս տեսած էր 1879ին: ԿԱՄ]

քաննադատութեան «Տրանցենդենտալ Էսթետիկա» (Անդրանցական զգայագիտութիւն) բաժնին մէջ, որպէս զգայարանքներուն առնչուած, այն իմաստով որ զգայարանքները ճանաչողութեան աղբիւրն են: Ներկայիս եզրը սովորաբար այդպէս չէ որ կը գործածուի, եւ ւաւելի կը վերաբերի գեղեցկութեան հանդէպ գնահատական պատասխաններուն — այսինքն իրերու գեղագիտական եւ ոչ թէ ընկալողական յատկութիւններուն: Չեմ կարծեր որ արուեստի իմաստներուն մէջ նիւթականը անտեսած եմ, քանի որ այդքան էջեր նուիրած եմ այն խնդրին թէ ինչպէս իմաստները ձեւով մը արձանագրուած են զանոնք ներկայացնող առարկաներուն մէջ: Բայց պէտք է ընդունիմ որ կրնայ հարց մը ծագիլ երբ խնդիրը կը վերաբերի «գեղեցիկի զգացողութեան» իմաստով հասկցուած էսթետիկային: Որպէս անհատ եւ նոյնիսկ ոպէս փիլիսոփայ՝ գեղագիտական նկատառումներուն հանդէպ անտարբեր չեմ անշուշտ, ոչ ալ կ'ուրանամ այն իրողութիւնը՝ թէ բազմաթիւ գործեր պարզապէս գեղագիտական հաճոյք կ'ուզեն յառաջացնել դիտողին մօտ: Միայն թէ հակամէտ չեմ այդ մէկը ւաւելցնելու որպէս երրորդ պայման արուեստի սահմանումին մէջ:

Այս իմաստով կարծեմ Մարսէլ Տիւզանին կը հետեւիմ, որ իր «Պատրաստի»ներով (Readymades) ճամբայ ելած էր յատկապէս արուեստն ու էսթետիկան իրարմէ անջատելու նպատակով, եւ այդ իրերը ընտրած էր իրենց տափակ, անբացայայտիչ երեւոյթին համար: Յոյսը այն էր որ անոնք, լաւ կամ գէշ ճաշակէն անդի էին: Մէկը չէ փորձած իսկ, նշմարած է օր մը, մետաղեայ սանտրը գողնալ, իր մը որ ձիւնի բահին հետ միասին՝ յառացոյցն է այդ շրջանի իր գործին: Տարբեր մշակոյթի մը մէջ՝ նոյն այդ իրերը կրնան տափակ ու անբացայայտիչ չըլլալ: Ֆրանսիս Նաւմանը առիթով մը ինծի ըսաւ որ ֆրանսացի կին մը կրնայ կեանքին մէջ ձիւնի բահ տեսած չըլլալ, կրնանք նաեւ երեւակայել մշակոյթներ որոնց մետաղագործութեան կարողութիւններէն անդին պիտի ըլլար մետաղէ սանտր շինելը: Մեր մշակոյթին մէջ սակայն անոնք պարզապէս ամէն օր գործածուելիք սովորական առարկաներ են: Եւ որովհետեւ արուեստ են, դժուար պիտի ըլլայ ըսելը որ Տիւզանը «եզակի երեւոյթներ»ով հետաքրքրուած էր: Անոնք եզակի են որպէս արուեստ բայց ոչ որպէս առարկայ: Հետեւաբար գեղագիտական հարցումներ կան եթէ հոն, սանտրին կամ բահին չեն վերաբերիր, կը վերաբերին այն ինչին որ կը մնայ երբ արուեստի գործէն զգայարանական յատկութիւնները զեղչենք: Իմ տեսանկիւնէս, Տիւզամբի ձգտումը արուեստի յղացքէն էսթետիկան

բացառել էր, եւ քանի իմ կածիքով յաջողած է ընել այդ, իր օրինակով է որ կ'առաջնորդուիմ:

Արդարեւ, եզակիութեան գաղափարը լուրջ հարցերու դէմ յանդիման կը գտնուի այն օրինակներուն պարագային որոնց կ'ապաւինիմ ներկայ քննարկումներուն մէջ. զոյգ կամ երրեակ անզանազանելի պատճէններ, նման այդ ութ անզանազանելի կարմիր քառակուսիներուն, որոնցմով կը սկսի *Transfiguration*-ը<sup>18</sup>: Անոնք բոլորն ալ զգայարանական յատկանիշներ կը բաժնեն, եւ այդ է որ զանոնք անզանազանելի կը դարձնէ զգայարանական առումով: Բայց անհատապէս եզակի արուեստի գործեր են, որոցմէ իւրաքանչիւրը տարբեր բովանդակութիւն մը կը պարփակէ ու խորքին մէջ՝ կը մարմնաւորէ: Անոնց կը հակազդենք որպէս արուեստ եւ ոչ թէ պարզ կարմիր քառակուսիներ: Հոս խնդրոյ առարկան տեսնելը չէ, մեկնաբանական առումով տեսնելն է, ինչ որ փաստօրէն կը նշանակէ իմաստին առընչուող վարկածներ բանաձեւել: Անշուշտ անոնց հանդէպ գեղագիտական հակազդեցութիւն կրնանք ունենալ. կրնանք եւ չունենալ:

Պատճառ մը եւս ունէի գեղագիտականը հեռացնելու արուեստէն: Գեղագիտութիւնը գրեթէ լուսանցքային նիւթ եղած է փիլիսոփայութեան համար, մասնաւորաբար վերլուծական փիլիսոփայութեան սահմաններէն ներս: Բայց միշտ ալ զգացած էի որ արուեստը իմաստասիրական գրգիռ մը կը յառաջացնէ, որուն հանդէպ փիլիսոփաները, որքան ալ վերլուծական դպրոցին պատկանին, անտարբեր պէտք չէ ըլլան: Ես դժկամութեամբ Իրուին Էտմանի գեղագիտութեան դասընթացքներուն հետեւած եմ, եւ Սիւզան Լանկերի շատ աւելի իմաստասիրական դասերուն: Բայց երբեք չեմ կրցած այդ երկուքին ալ դասաւանդածները 1950ական թուականներու արուեստին հետ կապել: Չեմ ալ կրցած հասկնալ որ ճիշդ ինչու համար արուեստով հետաքրքրուող մը պէտք է անպայման գեղագիտութեան մասին բան մը պէտք է գիտնայ: Միայն Ուարհոլի *Brillo Box*-ին հանդիպելէս ետքն է որ, յայտնութեան ընդմէջ, տեսայ թէ ինչպէս կարելի էր փիլիսոփայել արուեստի մասին: Բայց *Brillo Box*-ը Brillo-ի տուփերուն զգայարանական յատկանիշներն ունի լոկ, երբ այդ տուփերը նկատի կ'առնենք պարզապէս որպէս զարդարուած պարունակներ: Ուարհոլի գործերուն մէկ կարելոր մասը

---

<sup>18</sup> Տե՛ս Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, էջ 1-3:

գեղագիտականօրէն նոյնքան չեզոք է որքան այն անձնաւորութիւնը զոր ինք կը ջանար ցուցաբերել:

Զիջելով սակայն, կ'ընդունիմ որ գեղագէտները գեղագիտական արժէքներու չափազանց նեղ շարքով մը զբաղած են — գեղեցիկը, տգեղը եւ պարզը: Եւ արուեստի փորձնկալումին մէջ ճաշակ ըսուածին պէտք եղածէն աւելի կեդրոնական դեր տուած են: Իմ կարծիքով այդ տարածքի ընդլայնումը ինքնին գրգռիչ փիլիսոփայական ծրագիր մը պիտի ըլլար: Բայց այդ մէկը արդէն արուեստի սահմանումի ծիրէն դուրս է: Երեւակայեցէք որքան հետաքրքրական պիտի ըլլար նոր գիտի մը առջեւ գտնուիլը — եւ որքան անտեղի է գիտնալու գրգռը, երբ հարցը կը վերաբերի գիտութիւնը սահմանելու տաղտկալի պարտականութեան: Երկուքուկէս հազարամիայ ետք տակաւին չորրորդ պայման մը չենք կրցած գտնել:

#### Դ. ԱՐՈՒԵՍ ԵՒ ՓԻԼՍՈՓԱՅՈՒԹԻՒՆ

Որքան ալ կարեւոր ըլլան արուեստի յղացքը սահմանելու համար, ո՛չ որակական, ո՛չ ալ գեղագիտական նկատառումները արուեստի վերջաւորութեան դրոյթին հետ անմիջական կապակցութիւն մը ունին, որպէս պատմական դրոյթ: Այսուհանդերձ ունին կապակցութիւն մը երբ կը փորձենք արուեստի սահմանումը երեւան բերել փիլիսոփայական փաստարկումով: Թրոյթս ան էր որ երբ արուեստը զոյգ մը նոյնանման իրերու դիմաց՝ հարցը դնէ թէ ինչո՞ւ մէկը է եւ ինչո՞ւ միւսը արուեստ չէ, պատասխանի մը հասնելու կարողութիւնը չունի ինքն իր մէջ: Այդտեղ, իմ կարծիքովս, փիլիսոփայութեան կարիքը կայ: Նոյնիսկ եթէ համաձայնէի Սէլին հետ եւ ընդունէի որ արուեստի գործերուն զգայարանական իրայատկութիւններուն յղուիլը էական է, հետաքրքրական պիտի ըլլար հարց տալ թէ միայն զգայարանական եզրերով կարելի՞ է ներկայացնել արուեստի «բարձրագոյն իրականութեան» գաղափարը: Արուեստի «բարձրագոյն իրականութիւնը» իր էութիւնն իսկ է, ինքնագիտակցութեան բերուած, ինչ որ կը պահանջէ փիլիսոփայական փաստարկումներուն եղանակ մը, որուն մասնագէտներն են Քուտիելլան եւ Սէլը: Բուրգը, դասական արձանագործութիւնը, վարդարանակերպ պատուհանը զգայնարանական մարմնաւորումներ կ'ընծայեն այն ինչին՝ զոր Եգիպտացիները, Յոյները եւ միջնադարեան քրիստոնէայ համայնքը բարձրագոյն իրականութիւն կը նկատէին: Արուեստը սակայն իր ներքին

սահմանափակումներ ունի, ամեն ինչի չի հասնիր, եւ փիլիսոփայական ինքնահասկացողութիւնը այդ սահմաններէն անդին կը գտնուի: Ինչ որ կը յատկանշէ արուեստի վերջաւորութիւնը այն չէ որ արուեստը յանկարծ կը դառնայ փիլիսոփայութիւնը, այլ այն՝ որ այդ կէտէն անդին արուեստն ու փիլիսոփայութիւնը տարբեր ուղղութիւններով կ'ընթանան: Այդ առումով՝ արուեստը ազատագրուած է ինքզինք փիլիսոփայական ձեւով հասկնալու կարիքէն եւ երբ ատենը եկած է, արդիականութեան օրակարգը — որուն համաձայն արուեստը ինքն իր փիլիսոփայութիւնը կը փորձէր ձեռք ձգել —, իր լրումին հասած էր: Սահմանելու պարտականութիւնը այլեւս փիլիսոփայութեան կ'իյնար, եւ ատկէ ետք՝ արուեստը ազատ էր այլեւս իր աչքին եւ իր հովանաւորներուն աչքին կարելոր նկատուած նպատակները հետապնդելու, իր փափաքած միջոցներով: Այդ կէտէն անդին արուեստին համար ներքին պատմական ուղղութիւն չէր մնացած, ինչ որ բազմակիութեան նախայայմանն է:

Մայքըլ Քելլին կ'առարկէ, ըսելով որ արուեստի սահմանումը փիլիսոփաներուն յանձնելը համազոր է արուեստը ինքնորոշումի իրաւունքէն զրկելու: Փիլիսոփայական առումով արուեստը ինքնորոշումի իրաւունքէն զրկելու գաղափարին շուրջ աշխատասիրութիւն մը ունիմ<sup>19</sup>, ուր կ'ապացուցեմ որ արուեստի ծանօթ փիլիսոփայութիւնները ձգտած էին արուեստի բնագանցական նսեմացումին, զայն երազի կամ պատրանքի բնագաւառին մէջ տեղաւորելով (ինչպէս կ'ընէ Պղատոն) կամ ալ ցոյց տալով որ արուեստի ցած մակարդակի մը վրայ կ'ընէ ինչ որ փիլիսոփայութիւնը ինքը կ'ընէ շատ արուեստի յաջող ձեւով: Այդ ռազմավարութիւնները այլազան ձեւերով արուեստը տեղաւորած են տիեզերական կառոյցին մէջ — ինչպէս որ այս կամ այն փիլիսոփան կը հասկնար զայն — : Բացարութիւնս այն եղած է որ բարդ պատճառներով՝ փիլիսոփաները արուեստէն կը վախճային (ճիշդ ինչպէս իգական սեռականութեան ուժէն վախճալով, հասարակութիւնը զայն իր "տեղը" պահելու ձեւեր զարգացուցած է): Պատմութեան ընթացքին անշուշտ ուրիշ՝ ոչ-փիլիսոփայական ձեւեր ալ եղած են արուեստը ինքնորոշման իրաւունքէն զրկելու, ինչպէս գրաքննութիւն, զսպում, պատկերաքանդում: Անոնց մասին հոս ըսելիք չունիմ: Բուն հարցը այն է, թէ արդեօք իմ

---

<sup>19</sup> Arthur C. Danto, «The Philosophical Disenfranchisement of Art» (Արուեստի փիլիսոփայական իրաւազրկումը), լոյս տեսած *The Philosophical Disenfranchisement of Art* գիրքին մէջ, Columbia Univ. Press, 1986. [Վերատպուած 2005ին: ԿԱՄ]



տեսութիւնս ասելի բանիմաց է քան այն փիլիսոփայութիւնները, որոնք իրաւագրկումի այս կամ այն տարբերակէն կախեալ էին:

Քելլիի ապակառուցողական աշխատանքին կորիզն է բնօրինակ մը, որ յաճախ օգտագործած եմ ցայտուն դարձնելու համար այն գաղափարը՝ թէ պատմութիւն մը իր վերջաւորութեան կը հասնի երբ պատումին ենթական ինքնագիտակից կը դառնայ, —*Bildungsroman*-ի գաղափարին համաձայն, որուն լաւագոյն օրինակն էր Հեկելի երեւութաբանութիւնը, ըստ Ճոսիա Ռոյսին<sup>20</sup>: Հեկելի հերոսը, *Geist*-ը, հնարամիտ ձեւով բանաձեւուած վիճակներէ անցնելով՝ վերջապէս կը հասնի ինքն իր բուն էութեան մտապատկերին<sup>21</sup>: Պայման չէ որ այդ մտապատկերը ճշմարիտ ըլլայ, քանի որ *Geist*-ը կը յայտնուի նոյնիսկ (կամ մասնաւորաբար) երբ *Geist*-ը կը սխալի: Կէթէի Վիլհելմ Մայսթերի աշկերտումի տարիները նման վէպ մըն է, ինչպէս են ֆեմինիստ վէպերը, ուր հերոսուհին նախ իր եւ այր մարդոց միջեւ տարբերութիւնը կ'իմանայ, ետքն ալ շարք մը դրուագներու ընդմէջէն՝ կը գիտակցի թէ ինչ կը նշանակէ (հետեւաբար ինչ է) կին ըլլալը: Տարակոյս չկայ որ արուեստի պատմութիւնը ներկայացուցած եմ տեսակ մը *Bildungsroman*-ի նման, ուր արուեստը կը պայքարի տեսակ մը փիլիսոփայական ինքնահասկացողութեան հասնելու համար: Իսկ հիմա, կ'ըսէ Քելլին, այդ հասկացողութիւնը իրագործելու պարտականութիւնը փիլիսոփայութեան յանձնուեր է, որովհետեւ այլեւս արուեստը չի կրնար զայն ասելի անդին է կրել:

Սուր քննադատութիւն մըն է եւ իմ կարծիքով՝ տեղին: Ինծի համար սակայն հարցը այն է թէ արդեօք ասիկա արուեստի ինքնորոշման իրաւագրկում մըն է: Բացայայտ է որ իրաւունքի վերահաստատում չէ: Բայց երբ արուեստը կը թեթեւայ իր իսկ սահմանած փիլիսոփայական պարտաւորութենէն, այն ատեն՝ ազատ է ան հետապնդելու իր կամ ընկերութեա՛ն անհատական նպատակները: "The Philosophical Disenfranchisement of Art" աշխատասիրութեան մէջ զարգացուած դրոյթը

---

<sup>20</sup> Ակնարկը կ'երթայ հետեւեալ գիրքին. Josiah Royce, *Lectures on Modern Idealism* (Արդի իտէապաշտութեան մասին դասախօսութիւններ), ed. Jacob Loewenberg, Yale Univ. Press, 1920:

<sup>21</sup> [Անգլերէնը կ'ըսէ՝ «through which he (she?) arrives at last...», այսինքն՝ կ'ենթակայացնէ *Geist* կոչուածը (ոգի, միտք, քաղակրթութիւն) եւ կը «սեռայնացնէ» զայն: ԿԱՄ]

այն էր որ փիլիսոփայութիւն եւ արուեստ սկիզբէն իսկ երկուորեակներ են, եւ բնագանցական մեծ համակարգերուն կողմէ ուրուագծուած տիեզերքը արուեստին համար տեսակ բանտ էր: *After the End of Art* գիրքիս մտադրածը արուեստը փիլիսոփայութեան ճնշումէն բաժնել էր, եւ սահմանումներու փնտռտուքին պարտականութիւնը վստահիլ այդ ուղղութեամբ աշխատող իրազեկ կրթանքի մը կիրառութեան: Փիլիսոփայութիւնը այդքանը միայն կրնայ ընել արուեստին. օգնել որպէսզի ազատագրուի: Այնպէս որ արուեստի եւ փիլիսոփայութեան միացեալ պատումը *Freiheitsroman* մըն է — ազատութեան տիրանալու կամ վերատիրանալու պատմութիւն մը — ինչպէս *The Tempest*-ին մէջ, երբ Արիէլ վերջորութեան ազատ կ'արձակուի:

### Ե. “ԲԱՅՑ ԱՍԻԿԱ ԱՐՈՒԵ՞Ս Է ”

Հեկել, մասամբ իրաւազրկող իր վերլուծման մէջ, ըստ որուն արուեստը այլեւս անցեալին կը պատկանի, կ'ըսէ օրինակ թէ «մեր աչքին՝ կորսնցուցած է ան հարազատ կեանքն ու ճշմարտութիւնը», կամ «մեր մտաւորական նկատառման ենթակայ ենք...»<sup>22</sup> կամ «Արուեստը մեզ կը հրաւիրէ մտաւորական նկատառման...» եւ հոս հարց է թէ այդ «մենք»ը ճիշդ որո՞ւ կ'ակնարկէ: Փիլիսոփաներուն համար թերեւս բնական է — եւ ի վերջոյ փիլիսոփաներէն զատ՝ ուրիշ ո՞վ Հեկել կը կարդայ — ենթադրելը որ այդ «մենք»ը իրենց կ'ուղղուի: Բայց խորքին մէջ՝ «մենք»ը կրնայ արուեստին մասին քննադատօրէն մօտեցող որեւէ մէկը ըլլալ, որեւէ մէկը որ հարց կու տայ ինքն իրեն թէ ինչի մասին է արուեստը եւ թէ ինչպէս այդ «ինչ»ը արուեստի տեսանելի մարմնին մէջ արձանագրուած է: Հոս Հեկել արուեստի քննադատութեան մասին է որ կը խօսի, իսկ արուեստ ըսուածը ինք՝ արդէն բաւարար հասունութիւն ձեռք ձգած է որպէսզի գիտակցի, թէ քննադատներուն հարցերը ի մտի ունենալով է որ կը գործէ: Արուեստի քննադատութիւնը այն աստիճան կը միջնորդէ արուեստի եւ փիլիսոփայութեան միջեւ, որ այսօր՝ արուեստագէտները իրենք իրենց լաւագոյն քննադատներն են, կրնան բացատրել իրենց հետապնդածին ինչը եւ ինչո՞ւն, կարծես ընդունելով որ արուեստը «մեր գաղափարներուն փոխանցուած է»<sup>23</sup>: Այս իմաստով արուեստը առարկայ դարձած է,

<sup>22</sup> Hegel, *Aesthetics*, էջ 11.

<sup>23</sup> Ibid.

նոյնքան զայն կիրառողներուն որքան՝ փիլիսոփաներուն համար, ինչ որ իմ հասցէիս ուղղուած Քելլիին իրաւագրկումի ամբաստանութիւնը որոշ չափով կը մեղմացնէ: Ըսել է նաեւ, փոխ առնելով Պրիկիթ Հիլմերի յաջող արտայայտութիւնը, որ արուեստի կիրառումը «երկու մակարդակի վրայ կ'ընթանայ»<sup>24</sup>: Աշխատանքի բաժանում մը կայ հոս փիլիսոփային եւ արուեստի քննադատի միջեւ, այն իմաստով որ բովանդակութեան վերլուծումը (հակադրուած բովանդակութեան սահմանումին) աւելի փիլիսոփայական բնոյթ ունի քան թէ քննադատական, եւ նոյնն է պարագան ներկայացման եղանակներու վերլուծումին համար (վերստին՝ հակադրուած նոյն ներկայացման եղանակներու սահմանումին):

Այս օրերուս արուեստի քննադատութեան յատուկ նկատառումները արուեստի կիրառման խորերը թափանցած են, մանաւանդ այն գործերուն պարագային որոնք իրենց իմաստները դէմքերնուն հագած չեն դեգերիր, այնպէս որ արուեստի եւ փիլիսոփայութեան միջեւ շփման սահմանը թերեւս փաստարկումներու ենթադրածին չափ միանշանակ չէ: Հիլմերը լիովին իրաւունք ունի երբ կ'ըսէ թէ Հեկել, փիլիսոփայութիւնը մտածումին կալուածը նկատելով, իսկ արուեստը՝ զգայութեան կալուածը, ստիպուած էր խորհելու որ արուեստը վերջաւորութեան կը հասնի երբ ան մինչեւ ուղն ու ծուծը թափանցուած է ինքն իր մասին քննադատական մտածողութեամբ<sup>25</sup>: Զգայականի եւ մտածողականի միջեւ այս սուր բաժանումը զուտ եւ անարատ Վիպապաշտութիւն է: Այն գաղափարը՝ թէ արուեստի գործը կրնայ — կամ ատենօք կրցած է — իր ճշմարտութիւնները զգայարանքներու միջոցաւ ուղղակի հաղորդել, առանց մտածումի միջամտութեան, հնարաւոր էր երբ արուեստը նմանողական էր: Բայց այս օրերուն՝ արուեստը հետզհետէ նուազ նմանողական է, հետեւաբար հետզհետէ նուազ կարող միայն զգայարանքով դիմաւորուելու: Առաւել եւս, երբ արուեստը ինքն իր նիւթը կը դառնայ, ինչպէս պատահած է արդիականութեան պայմաններուն մէջ, այն ատեն՝ արուեստի կիրառութիւնը աւելի՛ եւս կը խորանայ

---

<sup>24</sup> [Անգլերէն արտայայտութիւնն է՝ is two-tiered: ԿԱՄ]

<sup>25</sup> Բայց Հեկել կ'ըսէ նաեւ թէ «արուեստագէտը ինք վարակուած է արուեստի նկատմամբ իր իսկ շրջապատի բարձրաձայն մտածումներով, կարծիքներով ու դատողութիւններով, որոնք ամէնուրեք սովորական դարձած են, որ ինք անոնցմէ ազդուած՝ սխալմամբ [շեշտաւորումը իմ կողմէ] մտածումներ կը ներմուծէ գործերուն մէջ»: Անդ, էջ 11:

փիլիսոփայական կալուածէն ներս զանազան այն հանգանակներով, ուր կը յայտարարուի թէ արուեստը այս է կամ այն է. «արուեստ»ը լիիրաւ մէկ մասնիկն է արուեստի ինքնանդրադարձին: Միւս կողմէ սակայն, պայման չէ որ արուեստագէտը ինք յստակ գաղափար մը ունենայ արուեստ կոչուածին մասին: «Արուեստի յայտնաբերումը որպէս մարդկային անկախ գործունէութիւն, որ աւելի բարձր մտաւորական կարողութիւն կը պահանջէ քան պարզ արհեստաւորին գործունէութիւնը» (Հիլմերին բառերով) ինքնին կարելոր յայտնաբերում մըն է:

Այդ բանաձեւումին մէջ՝ զիս զարմացնողը «պարզ արհեստաւորին գործունէութիւնը» արտայայտութիւնն է, ու հարց կու տամ ես ինձի. արդեօք կ'ենթադրէ ու կը պարտադրէ իրաւագրկող սահման մը: Փիլիսոփայութիւնը որքան ալ յաւակնոտ ըլլայ, քիչ կը պատահի որ անոր հռչակած իրաւագրկումները նոյնքան բուռն ըլլան որքան գեղարուեստական ճառաբանութեան մէջ յայտնուող իրաւագրկումները, այսինքն՝ հոն ուր արուեստագէտն ու քննադատը համարձակութիւնն կ'ունենան բանի մը մասին ըսելու որ արուեստ չէ, երբ արուեստէ զատ շատ ուրիշ բան չի կրնար ըլլալ ան: Երբ Ճուտի Շիքակոն առաջին անգամ ըլլալով Նոր Եորքի մէջ իր *Dinner Party*-ն ցուցադրեց, օրուան հարցումն էր՝ «Բայց արուեստ է ասիկա»<sup>26</sup>: Կասկած չկայ որ նման բանավէճեր արուեստի յղացքը կ'ընդլայնեն ու կը խորացնեն, իսկ առանց յղելու Շիքակոյի գործերուն կամ ատոնց նմաններուն, դժուար է երեւակայել թէ ինչպէս այդ տարտամօրէն ըմբռնուած յղացքը կարելի պիտի ըլլար աւելի բացայայտ դարձնել: Կրնանք նոյնիսկ հարց տալ, Հանս Պելթինկին հետ, թէ արդեօք «արուեստի ժամանակաշրջանէն առաջ՝ արուեստ»<sup>27</sup> եղա՞ծ է, որպէսզի կարենանք

---

<sup>26</sup> [Ճուտի Շիքակոն ծանօթ է որպէս ֆեշմինիստ արուեստագէտ, իր բազմաթիւ տեղադրական գործերով, իր հիմնած հաստատութեամբ եւ իր դասաւանդումով: Տէն իրմէ՝ Judy Chicago, *The Dinner Party: A Symbol of our Heritage* (Ճաշկերոյթը: Մեր ժառանգութեան մէկ խորհրդանիշը), Anchor Press/Doubleday, 1979, եւ *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist* (Ծաղիկէն անդին: Ֆեմինիստ արուեստագէտի մը ինքնակենսագրութիւնը), Penguin, 1997: ԿԱՄ]

<sup>27</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence: The Image before the Era of Art* (Նմանութիւն եւ ներկայութիւն: Պատկերը արուեստի ժամանակաշրջանէն առաջ), transl. Edmund Jephcott, The Univ. of Chicago Press, 1994: [Գերմաներէն բնագիրին վերանագիրն էր՝ *Bild und Kult — Eine Geschichte des Bildes vor des Zeitalter der Kunst*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Միւնխեն, 1990: ԿԱՄ]

քարայրներու նկարչութիւնը եւ խորանին համար նախատեսուածը որպէս արուեստ բնորոշել, շատ լաւ գիտնալով հանդերձ որ զանոնք ստեղծողները իրենք արուեստին ինչ ըլլալէն գաղափար չունէին: Ֆէմինիստ տեսանկիւնէն հարց կու տայ Հիլմեր, թէ ինչո՞ւ «գեղեցիկ հիսուածեղէնները կամ ջուլհակագործին արտադրութիւնները կամ երփնազարդ ծածկոցները» արուեստ չեն համարուիր: Եթէ «արուեստ»ը եւ «պարզ արհեստաւորին գործունէութիւն»ը զիրար կը բացառեն, այն ատեն արհեստը երբեք արուեստ դառնալու յոյս չունի, բացի եթէ...: Եւ ահա հոս է որ արուեստի փիլիսոփայութիւնը իր խօսքը ունի ըսելիք:

Չեմ խորհիր որ բաւարար է արհեստագործութեան գեղեցկութիւն գումարել, որպէսզի ան հրաշքով դառնայ արուեստ: Ռոպերթ Վենթուրիի մտիքերէն մէկը փոխ առնելով<sup>28</sup>, պիտի նմանէր փայտանոցը զարդարելով՝ զայն ճարտարարուեստ դարձնել: Արհեստաւորներուն խնդիրն է սակայն այսօր՝ պահանջել որ իրենց գործերուն նկատմամբ նոյնքան յարգանք ցուցաբերուի որքան պիտի ցուցաբերուէր ենթադրաբար եթէ ընդունուէին որպէս արուեստի գործեր — ինչ որ անկարելի է, եթէ արհեստը իր կատարածը ինքնաբերաբար դուրս կը ձգէ այն կալուածէն՝ որուն իրենք կը ձգտին հասնիլ: Միեւնոյն ժամանակ, առնուազն Միացեալ Նահանգներու պարագային, որոշ արհեստի գործեր իրապէս սկսած են ընդունուիլ որպէս արուեստ — Տէյլ Չիհուլիի ապակեղէնները<sup>29</sup>, Պէթի Ուտմանի<sup>30</sup> խեցեգործութիւնները, Անն

---

<sup>28</sup> Robert Venturi, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbols of Architectural Form* (Լաս Վեկասէն սորվիլ: Ճարտարապետական ձեւին մոռցուած խորհրդանիշները) MIT Press, 1972: [Արթիւր Տանթոն Միայն Ռոպերթ Վենթուրիին անունը կու կայ որպէս հեղինակ, բայց գիրքը իրմէ զատ ունէր ուրիշ երկու հեղինակ եւս՝ Denise Scott-Brown եւ Steven Izenour: Վերամշակուած հրատարակութիւն՝ 1977ին, վերատպում՝ 2018ին: ԿԱՄ]

<sup>29</sup> [Dayle Chihuly ապակիով աշխատող հանրածանօթ քանդակագործ արուեստագէտ մըն է: Իր գործերը տեսապէս ցուցադրուած են Օքլահոմայի եւ Միչիգի մէջ: 2000ին Երուսաղէմի մէջ կազմակերպուած իր ցուցահանդէսներէն մէկը Մէկ միլիոնէ աւելի ունեցած է: ԿԱՄ]

<sup>30</sup> Տէս Arthur Danto, *Betty Woodman* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1996):

Համշիլթընի<sup>31</sup> մանրաթելի արուեստը, Ճոն Սետերքուիսթի<sup>32</sup> կահոյքը: Հոս «ճառաբանությունը» «ըսի-ըսալ»ի կը նմանի, ուր ինժի կը թուի թէ որքան ալ աղքատ ըլլայ սահմանումս, տակաւին իր օգուտը ունի: Արհեստագործութիւնը երբ ինքն իր մարմնաւորածին մասին կը խօսի: Ուտմանի ծաղկամանները ծաղկամանի մասին են, նոյնիսկ եթէ նաեւ ծաղկամանի կատարեալ օրինակներ են, այն աստիճան որ կրնային ծաղիկներով լեցուլ, եւ ի դէպ՝ այդ էր պարագան նիւ Եորքի Museum of Modern Artի մուտքի գրասեղանին վրայ, ուր փառաւոր կերպով ցուցադրուած էին անոնք: Յետադարձ ակնարկով, The Dinner Party-ն ալ քոյրութեան մասին է, հոգեկան համայնքի մը ծիսականութեան եզրերով ներկայացուած, այսինքն միասին հաց բաժնելու առարքի ընթացքին: Կարելի է զայն քննադատել, բայց քննադատելը պիտի նշանակէր զայն արդէն իսկ որպէս արուեստ ընդունիլ:

## Զ. «ՆԿԱՐՉՈՒԹԵԱՆ ՄԱՀԸ»

Նոէլ Քարոլ կը հարցնէ, թէ արդեօք արուեստի պատմութեան վերջաւորութիւնը նկարչութեան վերջաւորութեան հետ չե՞մ շփոթեր: Քանի որ այդ տեսութիւնս առաջին անգամ 1984ին հրատակուեցաւ, այն տարիներուն երբ այսպէս կոչուած «նկարչութեան մահը» լայնօրէն կը շրջագայէր արուեստաբաններու շրջանակին մէջ, երկուքին միջեւ շփոթութիւնը անխուսափելի էր թերեւ: Պատեհ առիթ մըն է ուրեմն զանոնք միասին նկատի առնելու, եւ յստակ դարձնելու թէ իրականութեան մէջ՝ որքան տարբեր են իրարմէ: Դաւիթ Քարիլըրի կողմէ հոս շագտ լաւ նկարագրուած «նկարչութեան մահը» ուժասպառութեան տեսութիւն մըն է: «Արուեստի վերջաւորութիւնը» ընդհակառակը գիտակցառումի տեսութիւն մըն է — ուր կը տեսնենք թէ ինչպէս դէպքերու

---

<sup>31</sup> Վերջերս՝ Անն Համիլթըն ընտրուեցաւ որպէս Վենետիկի Բիենալէին Միացեալ Նահանգները ներկայացնող արուեստագէտներէն մէկը: [Տէս իր մասին եւ իր գործերը հաւաքող հետեւեալ գիրքը. Ann Hamilton *The body and the object: Ann Hamilton, 1984–1996* (Մարմինը եւ առարկան: Անն Համիլթըն, 1984-96), Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, 1996: ԿԱՄ]

<sup>32</sup> Տէս Arthur Danto, “Illusion and Comedy: The Art of John Cederquist” (Պատրանք եւ կատակ: Զոն Սետերքուիսթի արուեստը) in *the The Art of John Cederquist: Reality of Illusion* (Oakland Museum of California, 1997):

յաջորդականութիւն մը կը յանգի այս յաջորդականութեան գիտակցառումին որպէս միաւոր: Այդ իսկ պատճառով՝ այնքան ալ անհիմն չէ արուեստի պատմութիւնը *Bildungsroman*ի մը բաղդատելը, հակառակ Մայքըլ Քելլիիին իր նախատիպով ցոյց տուած դժուարութիւններուն : «Նկարչութեան մահը» բոլորովին տարբեր նախատիպի մը կը հետեւի: Խորքին մէջ՝ կը համապատասխանէ նախատիպի մը, որ տասնիններորդ դարու մտածողութեան մէջ՝ յաճախանք դարձած էր շատ մը բնագաւառներու մէջ:

Ջոն Քիթսի կենսագրին համաձայն, բանաստեղծը տեղ մը հասած էր ուր համոզուած էր որ «այլեւս բանաստեղծութեամբ իւրայատուկ ոչինչ մնացած էր ըսելիք, անոր հարստութիւնը արդէն իսկ սպառած էր եւ գեղեցկութիւնը խամրած»<sup>33</sup>: Երաժշտութեան մասին նման տեսանկիւն մը Ջոն Սթուարթ Միլը յառաջադրած էր, եզրակացնելով որ օր մը պիտի հասնի երբ ձայներու բոլոր հնարաւոր, միախմբութիւնները գործածուած պիտի ըլլան, եւ երաժշտական ստեղծագործութեան անսահման կարելիութիւնները իրենց ւարտին հասած պիտի ըլլան<sup>34</sup>: Նիցչէի Յաւերժական Վերադարձի տեսութիւնն ալ հիմնուած էր նման ըմբռնումի մը վրայ. ուշ կամ կանուխ բոլոր կարելի համակցութիւնները պիտի սպառին, ու յաւերժօրէն կրկնելէ զատ ընելիք բան պիտի չմնայ: Ի տարբերութիւն Միլի եւ Քիթսի սակայն, Նիցչէն այս մտածման մէջ տեսակ մը քաջալերանք գտած էր. պէտք է ապրինք այն գիրակցութեամբ, որ ինչի ալ ձեռնարկենք՝ ժաւերժօրէն պիտի կրկնուի: Կը զգար նաեւ որ այդպիսի տեսութիւն մը որեւէ լուրջ յառաջդիմութեան համար մահացու է, եւ որ պէտք է սորվինք ապրիլ մեզի վիճակուած սահմաններուն մէջ :

Վերածնունդի նկարիչները պիտի զարմանային եթէ ըսուէր իրենց, որ ուշ կամ կանուխ նկարչութեան կարելիութիւնները կրնան սպառիլ, այն պարզ պատճառով որ նկարչութեան նիւթերը սահմանափակուած էին Աստուածաշունչի կամ դասական աշխարհի տեսարաններուն: Պահանջուածը ւստումներ էին, երկրպագութիւններ, խաչելութիւններ, սուրբերու պատկերներ, ինչպէս նաեւ երեւելիներու դիմանկարները: Որեւէ արուեստագէտ որ փորձէր նիւթի նորութիւն ներմուծել արտառոց պիտի

---

<sup>33</sup> Տե՛ս Andrew Motion, *Keats*, Faber and Faber, Նիւ Եորք, 1997 (վերատպում՝ Univ. of Chicago Press, 1999):

<sup>34</sup> Տե՛ս John Stewart Mill, «Autobiography», in *Autobiography and Literary Essays*, ed. J. Robson and J. Stillinger (*Collected Works*, vol. 1, Univ. of Toronto, Routledge, 1981), էջ 148:

նկատուէր: Անշուշտ հովանաւորները որեւէ Աստուածամայր ու Մանուկ չէ որ կ'ուզէին, այլ Պոթիչելիի Աստուածամայրն ու Մանուկը: Այդ նիւթ ներկայացնելու ձեւերը կրնային սահմանափակ ըլլալ: Հաւանաբար, բայց այդ սահմանափակումը հետաքրքրական պիտի չըլլար: Պիտի նմանէր այն գաղափարին, թէ մարդկային նկարագիրը սահմանափակ է, թէ բոլոր նկարագիրներն ու անհատական ոճերը օր մը պիտի սպառին: Բայց քանի որ նոյն նկարագիրը ունեցող երկու անհատ գոյութիւն չունին, այս մտավախութիւնը բոլորովին անտեղի էր:

Չինացի արուեստագէտ մը կը ճանչնայի, Չանկ Եի<sup>35</sup>, որ հպարտ էր չինական նկարչութեան կանոնները ընդլայնած ըլլալուն համար, փանտաներ աւելցնելով եղեքնուտին, շուշանին, ոսկեծաղիկին, ու ասոնց նմաններուն: Ապացոյց մը ահա որ ան նորոյթը արեւմտեան գաղափարը ներանձնականացուցած էր որպէս ինքնատպութեան յարակից — տրուած ըլլալով որ չինացի դասական արուեստագէտներուն համար՝ ինքնատպութիւնը երբեք արժէք չէր ներկայացուցած: Անոնց ուզածը պարզապէս վարպետներու յարացոյցը իրացնել էր: Չինական արուեստի կառոյցին յատուկ էր նոյն բնանիւթերը կրկին ու կրկին նկարելը, առանց նոր բնանիւթ ներմուծելու: 1980ական թուականներուն սակայն, թերեւս որովհետեւ արդիականութեան շրջանին արուեստը հետզհետէ ինքն իր մասին էր, նկարչութիւնը սկսաւ սահմանափակումներ ցուցաբերել: Սկսան արուեստագէտներէն ակնկալել որ եղած կարելիութիւններու տարածքին մէջ՝ տակաւին չփորձուած խորշ մը գտնեն, իրենց ինքնատպութիւնը փաստելու համար: 1980ականներուն այդպիտի խորշ գտնելը հետզհետէ աւելի դժուար կը դառնար, ու զայն փորձելը հետզհետէ նուազ շահագրգռական:

Բայց ինչ ալ ըլլային նկարչութեան ներքին սահմանափակումները — եթէ կային այնպիսիներ — նկարչութիւնն էր, իր ամբողջական իմաստով, որ 1980ական թուականներուն մեռած կը յայտարարուէր (հակառակ անոր՝ որ նոր-արտայայտչապաշտ պաստառներու շարան մը սկսած էր երեւիլ ցուցասրահներուն մէջ), հիմնուելով «ուշ դրամատիրութեան» արմատական քննադատներու քաղաքական

---

<sup>35</sup> Խօսքը մեծ հաւանականութեամբ Chiang Yee-ի մասին է (1903-1977), որ արեւմտեան աշխարհին մէջ ծանօթ է որպէս *The Silent Traveller* (Լոսկեաց ճամբորդը) գիրքին (Լոնտոն, 1938), եւ իր ձեռքով գծուած պատկերներ պարունակող բազմաթիւ ուրիշ գիրքերու հեղինակը:



եզրակացութիւններուն վրայ, որոնց համաձայն նկարչութիւնը մեռած էր որովհետեւ անոր նեցուկ կանգնող ընկերային ու քաղաքական կառոյցները անհետանալու դատապարտուած էին: Ինչպէս կը նկատէ Քարիըրը, նկարչութեան մահուան տեսաբաններուն աչքին՝ այս չէր նշանակեր որ արուեստը ինք վերջաւորութեան հասած էր: Տոնըլտ Քրիմփը կը խորհէր օրինակ նկարչութիւնը իր տեղը զիջած է լուսանկարչութեան<sup>36</sup>, — որպէս մեքենայական վերարտադրութեան ժամանակաշրջանին յատուկ արուեստի գործի յարացոյց, հարցականի տակ դնելով թանգարաններուն, հաւաքածոներուն ու ասոնց նման հաստատութիւններուն ապագան:

Քրիմփի գաղափարին — որուն համաձայն լուսնկարչութիւնը պիտի դառնար գալիք ժամանակաշրջանի կեդրոնական եղանակը արուեստի —, սահմանափակումներէն մէկը այն է որ լուսանկարչութիւնը մասնիկ մըն էր միայն արտայայտչական բազմաթիւ ու հակոտնեայ ուղղութիւններով ընթացող միջոցներու կարգին. նկարչութիւնը աստիճան մէկն էր միայն: Ասոր ակնարկած եմ ատենին որպէս «արուեստի վերջաւորութենէն վերջ եկող արուեստ»: Պաշտպանած դրոյթս չէր ենթադրեր, որ 1960ական թուականներուն երբ արուեստը ինքնագիտակցութեան փուլին բարձրացած է՝ նկարչութեան պատմութիւնը նոյնհետայն՝ մէկ ընդմիջտ վերջ գտած է: Ինչ որ ճիշդ է սակայն՝ այն է, որ արուեստի վերջաւորութենէն ետք նկարչութիւնը դադրեցաւ ըլլալէ ինչ որ էր նախապէս, այսինքն արուեստի պատմութեան զարգացման միակ միջատարրը: Հետեւաբար, պատմութեան մէջ ճեղք մը բացուեցաւ, նոր շրջան մը յայտնուեցաւ, որուն մէջ կը գտնուինք այսօր, եւ այսուհետեւ պիտի գտնուինք: Նկարչութիւնը ամենդական արուեստի միջատարրն էր, որովհետեւ աշխարհը ներկայացնելու նկարչական եղանակին զարգացումը կարելի կը դարձնէր, հեռապատկերի, ստուերալոյսի, նախատեղադրման ու այլ

---

<sup>36</sup> Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Թանգարաններու ւերակներուն վրայ) MIT Press, 1993: [Տէս նաեւ նոյն հեղինակէն վերջերս լոյս տեսած *Before Pictures* (նկարներէն առաջ) ինքնակենսագրական գիրքը, Univ. of Chicago Press, 2016, որուն մէջ Տոնըլտ Քրիմփը (1944-2019) կը խորհրդածէ60ական թուականներուն՝ արուեստի աշխարհին եւ կէյ աշխարհին միջեւ յարաբերութիւններուն շուրջ: ԿԱՄ]

միջոցներով<sup>37</sup>: Արդիապաշտութեան<sup>38</sup> պայմաններուն մէջ՝ զարգացման միջատարրն էր ան, որովհետեւ ինքն իր էութիւնը բնորոշելու պարտականութիւնը ստանձնած էր, եթէ անշուշտ Քլեմենթ Կրինպերկի ըսածը ճիշդ է: Թէ ինչո՞ւ ամենդական արուեստը տեղի տուաւ արդիապաշտութեան, պատմական կարելոր հարց մըն է, որուն պատասխանը չունիմ: Մարտահրաւերը թերեւ լուսանկարչութենէն եւ շարժապատկերէն եկաւ: Թերեւ ալ արեւմտեան մշակոյթի հանդէպ հաւատքի կորուստն էր պատճառը, ինչպէս որ կը տեսնենք զայն արտայայտուած Արեւելքի մասին Կոկէնի եւ Վան Կոկի գաղափարներով: Իմ կարծիքով սակայն՝ արդիապաշտութեան վերջը արուեստին վերջն էր, որովհետեւ արուեստի պատմութեան մէջէն՝ արուեստի փիլիսոփայական էութիւնը երեւան եկած է վերջապէս: Հէսին ըսածը ճիշդ է. վերացական արուեստին նման, այդ հարցը միշտ կա՛ր, բայց ոչ ոք կրնար անոր գոյութեան անդրադառնալ: Փիլիսոփայական երեւակայութիւնը սահմանափակ է: ԺԸ. դարուն ինչ պիտի նշանակէր, եթէ մէկը մէջտեղ ելլեր եւ ըսէր որ զանազանել պէտք է Կենզպորոյի *Saint James Mall*-ը<sup>39</sup> եւ ուրիշ բան մը, որ ճիշդ անոր նման ըլլար, բայց արուեստի գործ չըլլար: Այնքան ատեն որ արուեստը այդ հանգրուանին չէր հասած, ուր կրնար հարցը ծագեցնել զայն ցուցադրելով, բուն փիլիսոփայական խնդիրը տեսանելի չէր: Իսկ այդ հսկայ նուէրը արուեստի փիլիսոփայութեան յանձնելէ ետք, արուեստը այլեւ երթալիք տեղ չունէր: Անգամ որ այդ ըրաւ, յետ-պատմական արուեստի աշխարհը արմատականօրէն բացուեցաւ եւ դադրեցաւ ենթարկուելէ այդ պատմողական եղանակին, որ արուեստի պատմութեան յատուկ էր:

---

<sup>37</sup> [Հեռապատկեր՝ perspective, ստուերալոյս՝ chiaroscuro, նախատեղադրում՝ foreshortening: Վերջինս այն միջոցն է, որով հեռաւորութեան զգացումը տալու համար՝ հեռու գտնուող առարկայ մը կը ներկայացուի անելի պզտիկ քան ինչ որ պիտի ըլլար իրականութեան մէջ: ԿԱՄ]

<sup>38</sup> [Արդիապաշտութիւն՝ modernism, որ արուեստի աշխարհին մէջ կեցուածքի մը եւ շարժումի մը անունն է, ու զատորոշել պէտք է արդիականութենէն՝ modernity: ԿԱՄ]

<sup>39</sup> [Խօսքը Thomas Gainsborough-ի (1727-1788) *The Mall in St James's Park* կտաւին մասին է (1783ին ցուցադրուած), որ այսօր կը գտնուի Նիւ Եորքի The Frick Collection-ի սրահներուն մէջ: ԿԱՄ]

Ժամանակաշրջան մը կ'ապրինք, ուր յստակ է որ որեւէ բանով կրնանք արուեստ ընել, եւ ուր ոչ մէկ տարբերանշան կայ որուն միջոցաւ կարենայինք արուեստի գործը ներընկալողական կերպով զանազանել<sup>40</sup> սովորական առօրեայ առարկայէ մը: *Brillo Box*-ին օրինակը ա՛յդ ցոյց կու տայ: Քանի որ կրնանք որեւէ միջատարր որեւէ միջատարրի համակցել, արուեստի գործերու դասը պարզապէս անսահման է, եւ արուեստը բոլոր կաշկանդումներէն ազատած է, բացի մէկ կողմէ՝ բնութեան եւ միւս կողմէ՝ բարոյականութեան օրէնքներէն: Երբ կ'ըսեմ որ այս իրավիճակը արուեստի վերջաւորութիւնն է, ըսել կ'ուզեմ գլխաւորաբար որ վերջ գտած է արուեստին համար ներքնապէս որեւէ նոր ուղղութիւն մը որոշելու հնարաւորութիւնը: Վերջ գտած է անոր յառաջդիմական զարգացման հնարաւորութիւնը: Այդքա՛ն է նմանութիւնը վերջաւորական վիճակներուն հետ, որոնցմէ կը վախնային Քիթսը եւ Միլլը: Իմ պարագայիս՝ կը նշանակէ որ պատմութեան բռնակալութիւնը վերջ գտած է—, եւ յաջողելու համար՝ արուեստագէտը պարտաւոր է արուեստի պատմութիւնը յառաջ տանիլ, ու նորութիւններ կուտակելով՝ ապագան ներգրաւել:

Բայց ինչպէս կրնամ վստահ ըլլալ, կըր հարցնէ Քարոլլ: Ինչպէ՛ս կրնամ գիտնալ որ օր մը, արուեստի բոլոր այդ դաշտերէն, հատ մը մէջտեղ պիտի չելլէ — ըսենք՝ կատարողականը<sup>41</sup> —, որ բոլորովին նոր արուեստի պատմութեան ծիր մը պիտի բանայ: Պատասխանը այն է որ չեմ կրնար գիտնալ: Ոչ ալ կրնամ զայն երեւակայել, ինչպէս միջնադարեան արուեստագէտ չէր կրնար երեւակայել այն ակնապիշ ընող պատրանքները, որ պիտի հայթայթուէին նկարչութեան պատմութեան կողմէ: Անշուշտ պէտք է լայնախորհ ըլլալ, — արուեստի տեսութեան վերջը վերջին հաշուով փորձնական տեսաբանութիւն մըն է: Բայց ապագան այն է, ինչ չենք կրնար երեւակայել մինչեւ որ ներկայ չըլլայ:

Է. ՅԵՏ-ՊԱՏՄՈՒԹԻՒՆՆ ՌԻ ԵՐԵՒԱԿԱՅՈՒԹԵԱՆ ՍԱՀՄԱՆՆԵՐԸ

Դելիթ Քարիըր ձեռք կ'առնէ «պատմողական նախադասութեան» յղացքը, զոր այս թերթին էջերէն ներկայացուցած է մօտ քառասուն տարի

---

<sup>40</sup> [Անգլերէնը կ'ըսէ՝ perceptually different: ԿԱՄ]

<sup>41</sup> [Անգլերէն՝ performance: ԿԱՄ]

առաջ<sup>42</sup>: Հարց կու տայ, թե նման նախադասութիւններու գործածութիւնը տակաւին ի զօրու է, երբ արուեստի վերջաւորութեան հասած ենք արդէն իսկ: Հարցը այն է որ պատմողական նախադասութիւնները ապագային է որ կ'ակնարկեն, ըսենք՝ մեր նկարագրուած իրադարձութիւններու ապագային, եթէ ոչ մեր իսկ ապագային: Երբ 1950ին Նիւ Եորքի Արդիական արուեստի թանգարանը Խաիմ Սութինին (1943ին մահացած) նուիրուած յետահայեաց ցուցահանդէս մը կազմակերպեց, Մոնրոյ Ուիլըրը հարց դրած էր, թէ արդեօք Սութինը վերացական արտայայտչապաշտ նկարչութեան հոսանքին կը պատկանէր<sup>43</sup>: Եթէ ընդունինք որ այդ էր պարագան, կրնանք միեւնոյն ժամանակ վստահ ըլլալ որ Սութինը ինք չէր կրնար այդպիսի բան մը ըսած ըլլալ, քանի որ վերացական արտայայտչապաշտութեան յղացքը իր մահէն ետք միայն սկսած է գործածուիլ: Ընդհանուր առմամբ այդ է որ կը պատահի պատմողական նախադասութիւններուն եհտ: Անոնք կ'ակնարկեն ժամանակով բաժնուած երկու իրադարձութիւններու, անցեալինը նկարագրելով ետքը եկողին յղուելով, ինչ որ կրնանք ընել առանց ճանաչողական խառնաձայնութեան, հակառակ անոր որ անցեալի իրադարձութեան ժամանակակիցները պիտի չկարենային ընել նոյն բանը: Սութինը չէր կրնար ըսած ըլլալ, թէ ինքը վերացական արտայայտչապաշտ էր կամ ոչ, քանի որ այդ գաղափարը իր ժամանակահատուածին մէջ գոյութիւն չունէր:

Չեմ յաւակնիր յայտարարել որ արուեստի պատմութեան վերջաւորութենէն ետք պատմուելիք բան պիտի չմնայ: Ըսածս միայն այն է, որ գալիք արուեստի պատմութիւնը իր տրամադրութեան պիտի չունենայ մէկ ու միակ անդրպատում մը: Պիտի չունենայ, մասամբ որովհետեւ նախորդ անդրպատումները այնքան շատ բան դուրս ձգած են գոյանալու համար որպէս պատում: Ինչպէս կը նկատէ Քարիըրը՝ Քլեմենթ Կրինպերկը գերիրապաշտութիւնը արդիապաշտութենէն դուրս կը ձգէր, որովհետեւ եթէ ընդունէր՝ պիտի չկարենար արդիապաշտութեան իր տարբերակը պաշտպանել: Բայց — վերադառնալով Նոէլ Քարոլին հետ վիճաբանութեանս — , այսօր չենք կրնար որեւէ բան դուրս ձգել: Այդ իսկ

---

<sup>42</sup> Տէն Arthur C. Danto, "Narrative Sentences," *History and Theory* 2 (1962), էջ 146-179, որուն մէկ կտերուր մասը վերատպուած է իմ *Analytical Philosophy of History* (Պատմութեան վերլուծաբանական փիլիսոփայութիւն), Cambridge, Eng., 1965:

<sup>43</sup> Monroe Wheeler, *Soutine* (Museum of Modern Art, New York, 1950), էջ 50.

պատճառով՝ պատումը կը դառնայ անկարելի: Գեղարուեստական կիրառութեան սահմաններէն ներս, արուեստագէտներ միշտ ազդեցութիւն պիտի ունենան ուրիշ արուեստագէտներու վրայ, որոնց մասին գաղափար չունին, քանի որ չեն ծնած տակաւին: Արուեստի պատմաբանները միշտ պիտի ունենան պատմելիք պատմութիւններ:

Պատմողական նախադասութիւններու իմացաբանական տարողութիւնը այն է, ինչպէս նշեցինք վերը, որ անոնք իրադարձութիւններուն ակնարկող պատմաբաններուն կողմէ կրնան բանաձեւուիլ, բայց ոչ՝ իրադարձութիւններու ժամանակակիցներուն կողմէ: Չեն կրնար, որովհետեւ զանոնք բանաձեւելու համար անհրաժեշտ յղացքները յաճախ չեն հնարուած տակաւին: Սութիւնը պիտի չհասկնար թէ ինչի՞ մասին է խօսքը, եթէ հարցուէր իրեն թէ վերացական արտայայտապա՞շտ մըն է: Մենք բաւարար չափով կը հասկնանք զայն, որպէսզի պատճառաբանուած պատասխան տանք: Այս է որ ունէի ի մտի, երբ կ'ըսէի որ ապագան (յաճախ) «երեւակայութենէն անդին» է: Հաւանական է որ Սութիւնի միջավայրին մէջ բաւարար ատաղձ կար, որպէսզի հասկնար թէ ինչ է վերացական արտայայտչապաշտութեան իմաստը, եթէ — Տիքենսի Գալիք Ծնունդի Ուրուականին նման<sup>44</sup> — մեր ներկայէն եկող այցելու մը ճամբորդէր դէպի իր ներկան ու այդ յորջորջումին իմաստը բացատրէր իրեն: Զակոբ Սպինարեններ վերապահութիւններ ունի պատմական երեւակայութեան սահմաններուն առնչութեամբ, մտածելով որ նման որեւէ երեւոյթի կրնանք բացատրել հանճարի յղացքին միջոցաւ, ինչպէս Քանթի փիլիսոփայութիւնը կ'ընէր: Ոչ ոք կրնայ նախատեսել, թէ ինչ պիտի ընէ հանճարը յաջորդ քայլին: Իմ կարծիքով սակայն՝ ծայր աստիճան տարօրինակ պիտի ըլլար ենթադրել, թէ այն ինչ որ չենք կրցած պատմական դիրքէ մը երեւակայել անպայման պէտք է հանճարի արդիւնքը ըլլայ: Վերացական արտայայտչապաշտութեան հետեւորդները կրնան հանճարներ եղած ըլլալ, կամ չըլլալ: Բայց 1943ին մահացած ըլլալուն, ահագին բան կար որ Soutine պիտի չի կրնար երեւակայել, որոնցմէ մէկը ապագայի արուեստն էր: Կրնա՞ր երեւակայել նաեւ պղպջակաւոր փաթոյթը, մոտեմը, քլոնինկը:

---

<sup>44</sup> [Խօսքը Charles Dickens-ի 1843ին լոյս տեսած *A Christmas Carol* վէպին մէջ երեւցող «The Ghost of Christmas Yet to Come»-ի մասին է, որ կը կոչուի նաեւ «The Ghost of Christmas Future», ինչպէս որ մնացել է Տանթոյի յիշողութեան մէջ: ԿԱՄ]

Խորքին մէջ, շատ պիտի փափաքէի Հիլմերի գաղափարէն օգտուիլ հոս եւ ներմուծել Ոգիի յղացքը, ինչպէս որ Հեկէլ կը գործածէր զայն, վերլուծաբան փիլիսոփայութեան կողմէ օրինաւորի սահմաններէն դուրս նետուած այդ յղացքը:<sup>45</sup> Կարելի է խորհիլ, որ Ոգին որոշ յատկանիշներ ունի որոնք Քանթին կողմէ վերագրուած են հանճարին, յատկանիշներ որոնց շնորհիւ պիտի կարենայինք բացատրել նորութեան յարատեւ ծնունդը: Բայց ինչ որ Ոգին իսկ պիտի չկարենար կատարել՝ ինքն իր ապագայ արտադրութիւնը նախատեսելն է: Ճիշդ է որ Ոգիի յղացքը վերարժեւորել պէտք է, եթէ կ'ուզենք անոր փիլիսոփայական նպաստներէն օգտուիլ: Բայց պատասխաններուս վերջաւորութեան հասած եմ գրեթէ, ու Ոգիի յղացքին պահանջած այդ վերլուծական վերարժեւորման ձեռնարկին պիտի չուզէի լծուիլ հիմա:

#### Ը. ԱՆՋԱՆԱԶԱՆԵԼԻՆԵՐԸ

Հազիւ պէտք ունիմ յիշեցնելու Անտի Ուարհոլի 1964ի *Brillo Box*ին ունեցած ազդեցութիւնը փիլիսոփայութեանս վրայ, այդ տուփերու դէզին, որոնք ինչպէս որ ալ դիտէինք՝ անզանազանելի էին խանութներուն մէջ ծախսուող Brillo-ի տուփերէն: Ատկէ ստացած եմ դրդումը. եթէ կարենայի ցոյց տալ, թէ ինչն է զանոնք զանազանողը, գտած պիտի ըլլայի ինչ որ կը թուէր ըլլալ փիլիսոփայական ձեռնարկիս կեդրոնականը կէտը — արուեստի գործերու զատորոշումը «սոսկ իրեր» կոչածէս: Վերջերս յստակ դարձաւ իմ աչքիս որ սովորական Brillo-ի տուփը «սոսկ իր»ի այդքան ալ լաւ օրինակ չէր, մեծ մասամբ որովհետեւ փիլիսոփայական միեւնոյն կառոյցներու հիման վրայ շինուած էր ինչ որ *Brillo Box* ինքնին: Բանի մը մասին է — իմա՝ Brillo-ի —, եւ ինքն իր իմաստը կը մարմնաւորէ: Տարբերութիւնը պարզապէս այն է, որ առեւտրական արուեստ է, մինչդեռ *Brillo Box*-ը զուտ արուեստ է<sup>46</sup>: Զայն որպէս օրինակ գործածելու

---

<sup>45</sup> Բայց տէս իմ «The Realm of Spirit» (Ոգիին թագաւորութիւնը), *Connections of the World* (Աշխարհի կապակցութիւնները) գիրքիս մէջ (Univ. of California Press, 1997), հատուած 40:

<sup>46</sup> [Առեւտրական արուեստ՝ commercial art: Զուտ արուեստ՝ fine art: Չզտանք աւելի լաւ ձեւ մը «fine art» ըսելու համար: Հոս միակ բանը որ կը հասկցուի այն է, որ fine-ը commercial-ին կը հակադրուի, եւ այդ հակադրութեամբ որոշադրուած է: ԿԱՄ]

պարզապէս անձնական նախապաշարումիս, այսինքն առեւտրական արուեստը արուեստ համարելու դժկամութեանս դրսեւորումը ըլլալու էր: Այդ նախապաշարումը շատ կը նմանի Սոկրատի հինաւուրց թշնամութեան Սոփեստներուն հանդէպ, որոնք վճարումի փոխարէն կրնային լաւ գէշ ցոյց տալ կամ գէշը՝ լաւ:

Իրականութեան մէջ, ինչպէս տարբեր առիթով բացատրած եմ<sup>47</sup>, Brilloի տուփին գաղափարը գերազանցօրէն հնարամիտ է: Տեսողական որոշ հռետորութիւն մը ի գործ դնելով, որուն կը մասնակցին գոյնը, ձեւը եւ գիրերը, ինքն իր գովքը կը հիսէ (Կրնար նոյնիսկ վատագոյն օճառը մրցակիցներէն գերազանց երեւցնել): Warholի *Brillo Box*-ը Brillo-ն չէ որ կը փառաբանէ: Ամերիկեան *Lebenswelt*-ի մէկ մասնիկը կը փառաբանէ, Ուարհոլին կողմէ «all the great modern things»<sup>48</sup> կոչուած իրերուն ընդմէջէն, որոնց մաս կը կազմէին անկասկած Brillo-ի տուփերը եւ անոնց բովանդակութիւնը: Կրնայ նոյնիսկ արուեստի մասին ալ ըսելիք ունենալ, որ հակառակ ապշեցուցիչ նմանութեան, դուրս ձգուած է այդ իրականութենէն: Իսկ եթէ Ուարհոլին զիջինք գեղագիտութեան պատմութեան մասին որոշ ընթնում մը, րկնայ ցոյց տուած ըլլալ որ ազատ եւ անկախ արուեստ (Քանթի զատորոշումին դիմելով) կարելի չէ զատել մնացեալէն, քանի որ նոյն բներեւութական յատկանիշերն ունի<sup>49</sup>:

Որպէս ազատ արուեստ է սակայն, որ արուեստը բնազանցական տարածք մը կը բաժնէ փիլիսոփայութեան հետ: Ուարհոլին յարուցած հարցերը փիլիսոփայական հարցեր են, մինչդեռ որպէս առեւտրական արուեստի նմոյշ՝ Brillo-ի տուփը հռետորական միջոցներով Brillo-ի օճառները մրցակիցներէն նախընտրելի ներկայացնելու գործով կը զբաղի: Անզանազանելիները որքան ալ տարբեր ըլլան բներեւութապէս, տարբեր իմաստներ ունին, եւ այդ իմաստները կը կրեն համապատասխան ձեւով,

---

<sup>47</sup> Տես «Art and Meaning» (Արուեստ եւ նշանակութիւն) յօդուած *Modern Theories of Art* (Արուեստի արդիական տեսութիւններ), ed. Noël Carroll, University of Wisconsin Press. Գիրքը լոյս տեսած է 1998ին:

<sup>48</sup> Տես G.R. Swenson, “What is Pop Art?: Answers from 8 Painters» (Ի՞նչ է փոփ արուեստ կոչուածը: Ութ նկարիչներու պատասխանները), բաժին Ա, *Art News* 64 (նոյեմբեր 1963), էջ 26:

<sup>49</sup> Տես Immanuel Kant, *Critique of Judgement* (Դատողութեան քննադատութիւն), § 16, եւ Hegel, *Aesthetics*, էջ 11. Մեր «բներեւութական»ը կը թարգմանէ անգլերէն phenomenal բառը:

այնպես որ սովորական խաւաքարտէ տուփը կարելի է արուեստ նկատել, ճիշդ ինչպէս Brillo Box-ը: Կարելի է այս ամբողջը կարդալ որպէս արուեստի սահմանումին երրորդ պայմանը որոնելու մղող մարտահրաւեր: Կամ ալ կարելի է աւելի պատշաճ թեկնածու մը փնտտել որպէս իրական առարկայի օրինակ, եւ փորձել արուեստի գործ մը երեւակայել, որ անկէ անզանազանելի ըլլար: Ինչ որ երեւցածին չափ դիւրին չէ: Որովհետեւ իրականութենէն քաղուած որեւէ բան որ պիտի ուզէի ծառայեցնել որպէս օրինակ նոյնհետայն պիտի տարբերի իականութենէն, քանի որ հիմա օրինակ ըլլալու յաւելեալ յատկութիւնը կը կրէ, — դարձած է նուազագոյն չափով ներկայացուցչական առարկայ մը: Պըրքլի Եպիսկոպոսի փաստակը այն է, որ միտքէ անկախ իրերու վարկածը ինքն իր մէջ հակասական է, որովհետեւ այն պահուն որ մէկը կը փորձէ անկախ իրի մը օրինակը ներկայացնել, ինքնաբերաբար մտքին մէջն է ան եւ ոչ թէ դուրսը<sup>50</sup>: Նման ապացոյց մը պէտք է Հեկելին ծառայած ըլլայ որպէս յենակէտ, նիւթեղէնը ոգեղէնի տարածքին մէջ ներգրաւելու համար, քանի չենք կրնար մէկ քով դնել անոր մասին մտածելու մեր կերպը:

Որքան ալ նման վարժանքներ արժէքաւոր ըլլան, բերած օրինակս կը ձախողի արուեստին եւ իրականին միջեւ տարբերութիւնը բանաձեւելու, քանի որ իրկու առարկաներն ալ, որքան ալ անզանազանելի ըլլան, արդէն իսկ արուեստի գործեր են — ընդունելով որ անոնք իրարմէ կը տարբերին ուրիշ եղանակով քան վաճառումի տուփերը կը տարբերին իրարմէ (կամ Ուարհոլին տուփերը կը տարբերին իր ժամանակակիցներուն կողմէ [ազատ] գեղարուեստական նպատակներով գործածուած տուփերէն եւ սնտուկներէն, ինչպէս օրինակ Տոնալտ Ճուսի, Ռիչըրտ Արթուրեկըրի, Եւա Հէսի եւ շատ մը ուրիմներու տուփերն ու սնտուկները<sup>51</sup>):

## IX. ՆՄԱՆԱԿՈՒԹԻՒՆ

---

<sup>50</sup> George Berkely, *Principles of Human Knowledge* (Մարդկային ճանաչողութեան սկզբունքներ), § 23.

<sup>51</sup> [Ահաւասիկ այս անուններուն լատինատառ կերպարանքը. Donald Judd (1928-1994), Richard Artschwager (1923-2013), Eva Hesse (1936-1970): Երեքն ալ՝ փոփ արուեստի կամ մինիմալիստ արուեստի հետեւորդներ: ԿԱՄ]



Նոյն այդ օրինակի հասցեին՝ Ֆրանք Անքըրսմիթը տաղտուկ մը եւս հնարած է: *Brillo Box*-ի մեկնաբանութիւն մը կ'առաջարկէ, որուն համաձայն կը դառնայ «նիթական պատկերագարդում» մը այն տեսութեան՝ որ արուեստը ընդօրինակութիւն է: «Տարօրինակը այն պիտի ըլլար», կը գրէ Անքըրսմիթ, որ «Brillo-ի տուփին հետ արուեստի պատմութիւնը յարակարծականօրէն վերջաւորութեան հասնէր ճիշդ հոն՝ ուրկէ երեք հազար տարի առաջ ճամբայ ելած էր»: Եթէ Անքըրսմիթին ըսածը ճիշդ է, լուրջ հարուած մը կը կրէ այն տեսութիւնը՝ թէ արուեստի պատմութիւնը յառաջդիմութեան եւ զարգացումին մասին կը խօսի: Եւ այն ատեն՝ պատմութեան միակ փիլիսոփայութիւնը որ պիտի մնայ ինծի Վիքոյի *corso e ricorso*-ն է<sup>52</sup> — 1964ին իր աւարտին եկած 3000 տարուան շրջանակային ամբողջապտոյտ մը:

Անքըրսմիթ իրաւունք ունի երբ կ'ըսէ. քանի որ անկարելի է գիտնալ, թէ Ուարհոլը ճիշդ ինչ ունէր ի մտի, չենք կրնար նկատի չառնել այն մեկնաբանութիւնը, որուն համաձայն *Brillo Box*-ը Brillo տուփերուն ընդօրինակութիւնն է: Եւ անպայման պէտք է նմանակութիւն ըլլայ, եթէ ենթադրենք որ Ուարհոլը վերջնական նպատակն էր իրագործել «նմանակութեան տեսութեան զուարճալի ծաղրերգութիւն մը»: Նմանակութեան ինքնագիտակից նմոյշ մը պիտի ըլլար, ի սպաս՝ փիլիսոփայական ծաղրերգութեան: Բայց այն ատեն՝ նշանակութիւն մը պիտի ունենար, զոր սովորական նմանակութիւնները չունին — , պիտի վերաբերէր առարկայի մը հետ իր իսկ յարաբերութեան տեսաբանութեան, աւելի քան այն առարկային զոր կ'ընդօրինակէ<sup>53</sup>: Ուրեմն միմիայն կամ լիովին նմանակութիւն պիտի չըլլար: Պիտի

---

<sup>52</sup> [Խօսքը իտալացի իրաւագէտ եւ փիլիսոփայ Ճանպաթիսթա Վիքոյի (Giambattista Vico) մասին է (1668-1744), զոր կարելի է նակտել պատմութեան փիլիսոփայութիւն կոչուած կրթանքին հիմնադիրը, 1725ին լոյս տեսած իր *Scienza Nuova*-ով: Հոն է, որ ցոյց կու տայ թէ պատմութիւնը պատահական իրադարձութիւններու շարան մը չէ, որ կը հպատակի կայուն կառոյցներու, որ ուրեմն պատմութեան երեւութական վերիվայրումներուն մէջ կայ ընթացք մը (*corso*) եւ վերադարձներ (*ricorso*): ԿԱՄ]

<sup>53</sup> [Հոս անգլերէնը կ'ըսէ՝ «It would be about a theory of its relationship to a thing, rather about the thing it imitates»: Կը կարծենք որ բառ մը պակաս է, ու պէտք է կարդալ՝ «rather than about the thing it imitates», եւ այդպէս ալ թարգմանեցինք: ԿԱՄ]

ներկայացնէր որպէս օրինակ՝ իր իսկ իմաստէն մասնիկ մը — ահա՛ նմանակութեան նմոյշ մը— , առանց նմանակելու իր իսկ իմաստին այդ մէկ բաժինը: Ուրեմն Անքըրսմիթի հոյակապ հակա-օրինակը իր արժանաւոր տեղը արուեստի փիլիսոփայութեան հիմքերու կարգին: Նմանակութիւնը չի բացատրէր ինչո՞ւ *Brillo Box*ը արուեստի գործ է: Կը բացատրէ միայն *Brillo Box*-ին ի՞նչ տեսակ արուեստ ըլլալը, որուն ծիրէն ներս նմանակութիւնը լոկ միջոց մըն է:

#### Ժ. ԵԶՐԱԿԱՏՈՒԹԻՒՆ

Զեկոյցները որոնց պատասխանեցի հոս սքանչելիօրէն հարուստ են, իւրաքանչիւրը այնքան շահագրգռական գաղափարներով ծանրաբեռն, որ պիտի ուզէի ամէլի խորացնել պատասխաններս: Ասոնք թէեւ գիտաժողովի բացայայտ նիւթին, այսինքն՝ Արթիւր Տանթոյի փիլիսոփայութեան կ'անդրադառնան, այսուհանդերձ մասնաւորապէս չեն ծանրանար այն հարցին վրայ որ բոլորին կը տագնապեցնէր — իմա՛ արուեստի պատմութեան փիլիսոփայութիւնը եւ արուեստի վերջաւորութիւնը: Վստահ եմ որ հնարամիտ քննադատներս կերպ մը պիտի գտնեն պատասխաններուս պատասխանելու համար: Եթէ այդ է պարագան, ուրեմն Պատմութիւն եւ Տեսութիւն հանդէսին կազմակերպած այս գիտաժողովը իրապէս երկարաձգած կ'ըլլայ Պիլըֆելտի հանդիպումին տիրող ոգին, շարունակելով բանավէճը, փոխանակ զայն փակելու:

Թարգմանեց՝ Հրայր Անմահունի  
Ապրիլ 2020