

ԻՄԻՏԱՑԻԱ IMITATION ՕՐԻՆԱԿԻ ԶԱՄԱՐ FOR EXAMPLE

հուն
jun
2019

14-29

արվեստը՝ որպես մեթոդ նարե՛ սահակյան

Ղեռ այս տարվա ծննդանը կայացած մեր խոսակցության ժամանակ Արա Հովսեփյանն ինձ ցույց էր տալիս «գտված Սարյանների» իր շարքը՝ կես կատակ կես լուրջ պնդելով, որ սրանք են «օրիգինալ սարյանները»։ այն, ինչ մնում է «իդեոլոգիան Սարյանի միջից հանելուց հետո»։ Օգտագործված նկարչական տախտակների հակառակ մասում արված Մարտիրոս Սարյանի գործերի այս «ստուգաբանությունները» գտման լաբորատոր գործողություն են հիշեցնում։ Հայ արվեստի կնքահայրը համարվող նկարչի նախախորհրդային շրջանի գործերը Հովսեփյանն իր իսկ խոսքերով «վերականգնում [է] գտման եղանակով»։ Սա նախ և առաջ ենթադրում է իբրև «նյութ» ծառայող նկարի հարթությունը կանխավ ընկալել որպես պայմանական նշանային դաշտ, որը բաղկացած է մասերից ու դրանց միջև ընկած կապերից։ Այս կանխադրույթն է, որ թույլ կտա գործի զցել արվեստագետի՝ մասնատման, գտման, «տեղաձշտման» ստուգաբանական մեթոդը։ Ուրեմն Հովսեփյանի մոտեցումն արդեն իսկ ենթադրում է թե՛ նկարի հարթության և թե՛ առհասարակ արվեստի կոնկրետ պատկերացում։ «Արվեստի պայմանականության ընկալումը՝ որպես մեթոդ»։ Դժվար է չնկատել, որ անկախ միջոցից՝ ներկայացված գործերը գեղանկարներ չեն։ Սա է վկայում թե՛ դրանց ցուցադրման ձևը՝ կախված խմբերով, պատից հավասարաչափ հեռավորության վրա, առանց անհատական լուսավորության, և թե՛ օբյեկտներն իրենք բացի «զուգահեռ փորձի ներգրավումը»՝ արդեն օգտագործված տախտակների տեսքով, գտված պատկերի հարթությունը կնքված է դեռ 1990-ականների սկզբից Հովսեփյանի գործերի տարբերակիչ նշանը դարձած *ARA HOVSEPYAN signature* գրությամբ։ Ջուզահեռաբար, գործերի մակերեսի վրա երևում են օբյեկտի չափսերն ու ներկի հաստ՝ ծավալային շերտով, տրաֆարետի միջոցով գրված լատինատառ *Saryan, For Example* բառերը։ Սարյանի գործերն, ուրեմն, նախ գտվել, մշակվել, այնուհետ կնքվել ու դասակարգվել են փաստաթղթերով լի աշխատանքային պանակների պես։

Արվեստաբան Վարդան Ազատյանն իր «Հիշողություն և/կամ մոռացություն» տեքստում քննարկում է պատմության հետ վարվելու ավանգարդի երկու ռազմավարություն՝

անդրպատմական և ներպատմական՝ Հայաստանի ժամանակակից արվեստը դիտարկելով հիշելու և մոռանալու դիալեկտիկայի տեսանկյունից.

Մի կողմից, ավանգարդները իրենց հաստատում են ի հակառակ անցյալին. դրանք թշնամաբար են տրամադրված պատմության հանդեպ, որն ընկալվում է որպես մի տեսակ հնդուտիք։ Այս իմաստով, ավանգարդները հավակնում են անդրպատմական լինելուն։ Մյուս կողմից և միևնույն ժամանակ, ավանգարդները հակվում են ներկայում օրինականացնել անցյալի որոշակի ավանդույթ։ Այս իմաստով, ավանգարդներն ըմբռնվում են որպես ներպատմական։¹

Իբրև ավանգարդի ներպատմական բևեռի մի դրվագ Ազատյանը ներկայացում է 1996-ին ՆՓԱԿ-ում տեղի ունեցած *Յնգալյակի փառատոնին* Արման Գրիգորյանի ներկայացրած *I Love Armenian Painting* գործը. «Գրիգորյանի առաջարկած այս նոր գեղանկարչության մոդելը Մարտիրոս Սարյանի ֆոլիստական շրջանի վրա հիմնված ազգային համարվող հայկական գեղանկարչության (որը ժամանակին քննադատվում էր որպես ֆորմալիստական) և ամերիկյան պոպ արտի տարօրինակ միաձուլումն էր, ինչն ինքը անվանում էր *հայկական պոպ արտ*»։ Նույն ցուցահանդեսին էր ներկայացված նաև Դավիթ Կարեյանի մի զույնզույն տարածական տեքստ, որի մասին վերջինս «առանց երկիմաստության պնդում է, որ ինքն այդ տեքստով վերահաստատում է սարյանական գեղանկարչության ավանդույթը...»²

Ուրեմն կարելի է ասել, որ Հովսեփյանի՝ Սարյանին վերամտածելու և իբրև իր իսկ ավանդույթ «տեղաձշտելու» արարքն ինքն ունի իր համեստ ավանդույթը Հայաստանի ժամանակակից արվեստում. մի ավանդույթ, որը հաստատվում է ի հակադրություն խորհրդային շրջանի արվեստի մասին միատարր մի պատկերացման՝ ձևավորված դեռևս խրուշչովյան Ձնհալի տարիներից։

Խորհրդային սոցիալիստական ռեալիզմն այս հայացքում դիտարկվում է իբրև առանց ներքին լարումների ու կենսական ուժերի, անփոփոխ ու պարտադրված արվեստի մի մեթոդ, որ խոչընդոտ է դարձել հայ արվեստում նախորդ դարասկզբին սաղմնավորված բուն արվեստային խընդիրների ծավալման համար. «Սարյանին ֆոլիգամի հետ կապն և պահել Սովետում, ինքը եկել ամաքուր արվեստի դաշտից ու հայտնվել իդեոլոգիայի դաշտում, որտեղ միջինացված կոմպրոմիս և գտել...»³ Ներկայացվող շարքի հղացքում տեղ գտած «Պատմասոցիալական շերտերի բացառում և վերանայում» տողը նշում է Խորհրդային միության մեր փորձն առհասարակ զանց առնելու, անցյալը երևակայելով վերկերտելու (թե ինչ կլինե՞ր Սարյանը, եթե «Սովետը» չլիներ) հայաստանյան ժամանակակից արվեստում ընդունված այս մղումը։

Սրանով հանդերձ, սակայն, Հովսեփյանի արարքը մեծապես տարբերվում է Գրիգորյանի կամ Կարեյանի՝ Սարյանով հաստատված *գեղանկարչական ավանդույթը* վերանայելու ու վերահաստատելու մոտեցումից։ Սարյանը Հովսեփյանի պարագայում նախ և առաջ «մշակութային ինդեքս» է, նշանային համակարգ, որի հետ արվեստագետի աշխատանքն ինքնին դեռ արվեստի գործը չէ։ Ձտելու ու ստուգաբանելու, դասակարգելու ու կնքելու մեթոդն է Հովսեփյանի գործերի առանցքը, որ հանդես է բերում արվեստը վերածնակերպելու արարքն իբրև արվեստ։ Սկսած վաղ 1990-ականներից արվեստագետը մշակում է մեթոդներ, որոնք, զտելով արվեստը բովանդակությունից, առաջին պլան են մղում արվեստային արարքի զուտ կառուցվածքային սկզբունքը, ինչպես օրինակ *Ara Hovsepyan, signature, mixed technique* գրությունը՝ տպված թե՛ իր՝ Հովսեփյանի գործերի և թե՛ որևէ այլ օբյեկտի վրա, որ արվեստագետը հղացավորում է իբրև «կողմնակի փորձի սեփականացում»։ Խնդիրն արվեստի պատկերացման այս շրջանակում դուրս է գալիս ոչ միայն էսթետիկայի այլև բովանդակության հարթությունից⁴ մնալով իմանենտ միայն արվեստին՝ իբրև մեթոդ։

Ինքն իր մեթոդի հետ հնարավորինս նույնանալով անընդհատ վերածնակերպվող արվեստի այս իդեալն է, որ դրված է *Իմիտացիա։ Օրինակի համար* ցուցահանդեսի սրտում. մի իդեալ, որ կարելի է ուրվագծել Հովսեփյանի դպրոցն անցած այլ արվեստագետների՝ այդ թվում և

Գոռ Ենգոյանի գործերում:⁵ Վերջինիս նախագիծը ցուցահանդեսում առավել սրում է այս սկզբունքը:

Մխալ չի լինի այնպես, որ վերջին տասնամյա կում Ենգոյանի հետաքրքրությունները պըտտվում են արվեստ անելը խնդրականացնելու և այն սպառողական հարաբերությունների շղթայից թեկուզ ժամանակավորապես դուրս դնելու շուրջ: Այս խնդիրներն առարկայանում են արվեստագետի՝ զանցառումն ու ծախողունը դրականորեն ձևակերպելու և այդ արարքն ինքն իբրև արվեստ դիրքավորելու՝ հիմքում կրկնվող մեթոդով: Դեռևս 2009 թվականին Ենգոյանը սկսել էր իր *Հավակնություն կամ պրետենզիա* շարքը, որտեղ պատկերի սկզբունքով վերստեղծում էր Հայաստանի ժամանակակից արվեստի նշանային գործեր՝ դրանք «կնքելով» *Փորձեցի՝ չստացվեց* գրությամբ: Արդեն 2014-ին բացված *Արվեստ* ցուցահանդեսում ձախողման այս վերաներկայումը ձևակերպվում է իբրև հարց. «Արդո՞ք չստացված փորձը կարելի է ներկայացնել որպես ստացված մի բան»: Արվեստագետի՝ ձախողման կողմը բռնելն այս պարագայում ենթադրում է մի տեսակ հեզմանական հակադրություն հաստատված առևտրահարաբերությունների մեջ «ստացված», հաջողված արվեստին:

Նույն տարվա՝ 2014-ի վերջում Ենգոյանը Արա Հովսեփյանի, Նարե Հովհաննիսյանի և Դմիտրի Սարկիսովի հետ համատեղ թողարկեց մի ցուցահանդես-գրքույկ՝ *Այս-տեղ արվեստ չկա* վերնագրով,⁶ որտեղ ինքը ներկայանում էր իբրև կուրատոր: Ենգոյանի՝ գըրքույկում տեղ գտած տեքստի վերջում ասվում է. ««Արվեստը» դառնում է «արվեստ», երբ իրեն անվանում ես «արվեստ»»:⁷ Թվում է՝ արվեստն այս ձևակերպման շրջանակում ոչ այլ ինչ է, քան հասարակական կապերի համակարգում աշխատող մի պայմանականություն: Այս կանխադրույթն է, որ թույլ է տալիս Ենգոյանին արվեստ անելը ուղիղ կապել արվեստի իբրև հիմնարկության բնականոն աշխատանքը սասանելու հետ: Արվեստն իբրև հիմնարկություն ասելով՝ նկատի են առնում տնտեսական կոնկրետ կապերը, արվեստային հիմնարկների՝ թանգարանների, ցուցասրահների, դպրոցների աշխատանքը, արվեստի գործորդների՝ արվեստագետների, կուրատորների, արվեստաբանների, քննադատների, հավաքորդների, մինչև իսկ տեխնիկական

աշխատողների սահմանված «դերաբաժանումը» ու որ ամենակարևորն է՝ արվեստի շուկան: Սրանից թերևս ակնհայտ է, որ այս հաստատությունը դժվար է ընկալել իբրև ընդհանրականորեն ձևակերպելի մի բան. այն կարելի է դիտարկել կոնկրետ պատմական իրադրության ու տեղի համատեքստում միայն: Ուրեմն Ենգոյանի հակադրության թիրախը դարձող «ստացված» ու հաջողված արվեստը, եթե դիտարկենք ըստ իր իսկ վերըքննարկված կանխադրույթի, ամեն կոնկրետ ժամանակում ու տեղում որոշվում է ըստ տարբեր չափանիշների:

Ներկայացված *Իմիտացիա* նախագիծը նույնպես մի զանցառական ժեստ է ընդդեմ «ստացված» ժամանակակից արվեստի: Գործերի այս շարքը նմանակում է տարբեր միջոցներով արվող ժամանակակից արվեստի՝ ինչպես Ենգոյանն ինքը կասեր, «հմայիչ», «սպառողականացված» ձևեր: Եվ պատահական չէ մեր ընկերներից մեկի՝ դեռ նախապատրաստական փուլում գտնվող ցուցադրանքին արված արձագանքը. «ոնց որ առաջին անգամ *դրսի* իսկական, սիրուն ցուցահանդեսի մեջ լինեմ»: Ուրեմն Ենգոյանի հակադրությունն *ընդհանրապես* ընդունելի ու հաստատված ժամանակակից արվեստին բախվում է տեղական կոնկրետ իրադրությանը, երբ ներկայում Երևանի մեկ կամ երկու արվեստի ցուցասարահ կարող է իրեն թույլ տալ ստանալ նման «հմայիչ», արհեստավարժ ցուցադրանք, իսկ արվեստի գործերի սպառողականացվելը դեռ սարերի հետևում է թվում՝ ելնելով թե՛ ժամանակակից արվեստի հանդեպ լայն հանրության՝ համարյա անտարբեր վերաբերմունքից, թե՛ արհեստավարժ արվեստի մասնագետների խիստ պակասից և թե՛ դաշտում փողի շրջանառության՝ անհավատալիորեն փոքր չափերից: Բացի այդ, մանրուքներին ուշադրություն դարձնելիս կարելի է նկատել, որ Ենգոյանի գործերի տեսարժանությունը ստացվել է հնարավորինս էժան նյութերի օգտագործմամբ, կամ ՆՓԱԿ-ում առկա, ուրիշ ցուցահանդեսներից մնացած նյութերի վերօգտագործմամբ: Ուրեմն սպառողականության դեմ դիրքավորված այս գործերն իրականում զանց են առնում իրենց իսկ գոյությունը հնարավոր դարձնող իրական տնտեսական պայմանները:

Թերևս այս կետն է, որ միավորում է Հովսեփյանի առաջարկած «պատմասոցիալական շեր-

տերի բացառումը» և արվեստն իբրև գտված մեթոդ աշխատեցնելու սկզբունքը Ենգոյանի նախագծի հետ, ինչքան էլ ասվածը անսովոր կարող է հնչել կապիտալիզմի հետ կռիվ տվող և տարբեր ձախական նախաձեռնությունների մեջ ներգրավված Ենգոյանի պարագայում: Արվեստի գործերի բովանդակությունը դատարկելով՝ դրանց ձևը խաղարկելու ու այդ արարքն ինքն իբրև գործ դիրքավորելու մեթոդն է Ենգոյանի հիմնական մոտեցումը թե՛ ներկայացված նախագծում և թե՛ վերըքննարկված նախորդ գործերում: Ուրեմն հնարավոր առաջին տպավորությունը, թե ցուցահանդեսում ներկայացված երկու նախագծերը իրարից միանգամայն տարբեր խնդիրներ են լուծում՝ մեկն աշխատում է հայ արվեստի ավանդույթի, մյուսն առիասարակ ժամանակակից արվեստի ձևերի խնդրական լինելու հետ, խաբուսիկ է:

Իմիտացիա: Օրինակի համար ցուցահանդեսում ներկայացված երկու նախագծերը վերահաստատում ու ակտիվացնում են Հայաստանի ժամանակակից արվեստում 1990-ականների սկզբից բացված մի նուրբ երակ, որը մի իմաստով հավակնում էր հակակշիռ լինել *3-րդ հարկ* շարժման առատության էսթետիկային և «ազատ արվեստի» ընդհանուր իդեալին: Սա ենթադրում է արվեստի՝ իբրև նշանների պայմանական մի համակարգի ընկալում, որի կառուցվածքային սկզբունքների հետ հնարավորինս գտված մեթոդական աշխատանքն է հենց արվեստի գործը՝ իբրև արվեստի վերածնակերպման հերթական արարք:

Հետաքրքրականորեն, ՆՓԱԿ-ի սաղմնավորման փուլում՝ 1990-ականների առաջին կեսին, հաստատության հիմնադրման գործում ակտիվորեն ներգրավված էին արվեստի վերընշված պատկերացումը այս կամ այն կերպ կիսող արվեստագետներ, այդ թվում և ինքը՝ Արա Հովսեփյանը: Հղացական շրջանակի այս խստությունն ու արվեստի հետ իմանենտ աշխատանքի իդեալն էր այս արվեստագետների համար այն ենթադրվող հիմքը, որի վրա պետք է կառուցվեր Երևանում առաջին ժամանակակից արվեստի հաստատությունը: Որոշ խմորումներից հետո, 1990-ականների երկրորդ կեսից ՆՓԱԿ-ի՝ իբրև հաստատության գործունե-

ության սկզբունքներն ավելի մոտենում են *3-րդ հարկ* շարժման իդեալներին թե՛ պաշտպանվող էսթետիկայի և թե՛ ընդհանրապես մասնակցայնության արժեվորման իմաստով:⁸ Այս անկյան տակ դիտելիս ՆՓԱԿ-ում ներկայացվող *Իմիտացիա: Օրինակի համար* ցուցահանդեսը, որ առանց հաստատության գեղարվեստական բաժնի այժմյան ղեկավար և Հովսեփյանի նախկին ուսանող Ենգոյանի անհնար կլիներ, կարելի է տեսնել իբրև մի փորձ՝ վերաակտիվացնելու երկու տասնամյակ առաջ հաստատությունից լուսանցքայնացված արվեստի այս պատկերացումը:⁹

¹ Վարդան Ազատյան, «Հիշողություն և/կամ մոռացություն. պատմականացնելով Հայաստանի ժամանակակից արվեստը», *Ակտուալ ա*, թիվ 6, 2007, էջ 50:

² Ազատյան, «Հիշողություն և/կամ մոռացություն», էջ 55:

³ Իմ գրույցը Արա Հովսեփյանի հետ, 13.01.2019:

⁴ Սա թերևս չի ենթադրում, որ գործերը չունեն իրենց հատուկ էսթետիկան, այլ որ էսթետիկան այստեղ երևան չի բերվում իբրև բուն արվեստի խնդիր:

⁵ Հովսեփյանն արդեն մի քանի տասնամյակ է, ինչ դասավանդում է Խնկո Ապր անվան նկարչական ստուդիայում և Հակոբ Կոջոյանի անվան դպրոցում:

⁶ Գրքույկում նույնպես, ինչպես և այս ցուցահանդեսում տեղ է գտել իմ համանուն տեքստը՝ «Այս տեղ արվեստ չկա» (2014), էջ 41-51:

⁷ *Այս-տեղ արվեստ չկա* [Երևան, 2014], էջ 1:

⁸ Այս մասին տես իմ «Հակասությունների քարտեզագրման մի փորձ. 21-րդ Ալտերնատիվ արվեստի ամենամյա փառատոնի առիթով» տեքստը՝ տպագրված փառատոնի բացմանը շրջանառվող թերթում, համադրող՝ Արմենակ Գրիգորյան, 2017:

⁹ Տեքստում արտահայտած մտքերից որոշներին հանգել են Վարդան Ազատյանի և Իրինա Շախնազարյանի հետ խոսակցություններից, ում հայտնում են ջերմ շնորհակալությունս: