

Րաֆֆի Անէմեան

ԱՐԹԻԻՐ ՏԱՆԹՈՅԻ ՏԵՍՈՒԹԻՒՆԸ

Արթիւր Տանթոյ անուն մըն է Նոր Եորկ լոս տեսնող The Nation ծախակողմեան շաբաթաբերթի ընթերցողներուն, ուր ան 1984էն ի վեր՝ կը ստորագրէ արուեստի քննադատութեան նուիրուած սիւնակ մը: Ան նաեւ երկար տարիներ փիլիսոփայութիւն դասաւանդած է նոյն քաղաքին մէջ գտնուող Գոլումպիա համալսարանէն ներս: Ծանօթ է մանաւանդ արուեստի փիլիսոփայութեան մասին իր թագմաթիւ գրութիւններով ու հատորներով, որոնց մէջ նիւթ կ'ընէ արուեստի հասկացողութեան պատմականութեան խնդիրը ու անոր վերջաւորութեան հարցը, դիտուած Արուեստի զարգացման հոլովոյթի պրիսմակէն:

Տանթոյ առաջին անգամ ձեռնարկած է այս նիւթին 1946ին կարդացուած «Արուեստի աշխարհը» վերնագրով դասախօսութեամբ մը¹: Հոն՝ կը խօսի այդ տարիներուն Նոր Եորկի արուեստի աշխարհին մէջ յայտնուած կարգ մը արուեստագէտներու մասին, որոնց գործերը սկսած էին ծանօթ դառնալ *Փոփ արուեստ* պիտակին տակ՝ Ռաուշըն-շթայն, Լիշթընշթայն, նաեւ Ուորհոլ: Վերացական արտայայտչապաշտներուն յաջորդող այս նոր շարժումը կը թուէր բոլորովին տարբեր ուղղութեամբ ընթանալ քան օրինակ՝ Փոլոքի կաթկթող վերացա-

¹ Դասախօսութիւնը կարդացուած է Ամերիկեան Փիլիսոփայութեան Ընկերակցութեան (American Philosophy Association) կողմէ կազմակերպուած համաժողովի մը, որ նուիրուած էր «Արուեստի գործը» թեմային: Համաժողովը կայացած է Պոսթըն, 28 Դեկտ. 1964ին: Բնագիրը նախապէս լոյս տեսած է «The Artworld» վերնագրով *The Journal of Philosophy*ի մէջ, հատոր 61, թիւ 19 (1964), էջ 571-584:

կան պատառները: Տանթոյ իր ուշադրութիւնը կը սեւեռէ մանաւանդ նոյն տարւոյն Ապրիլին Նոր Եորկի Stable Galleryին մէջ Էնտի Ուորհոլի ցուցադրած Brillo Box կոչուող գործին վրայ: Գործը, որ ապագային պիտի դառնար աշխարհահռչակ եւ գոր Տանթոյ հոս կը նկատէր դարձակէտ մը արուեստի պատմական հոլովոյթին մէջ, կը բաղկանար Պոլլօ մակնիշով օճառի տուփերու դէզերէ, տուփեր որոնք թէեւ շինուած փայտէ փոխանակ խաւաքարտի՝ իրենց արտաքին տեսքով ո՛չ մէկ տարբերութիւն կը ներկայացնէին հանրախանութներու պահեստանոցներուն մէջ դիզուած այդ նոյն մակնիշով օճառներու տուփերէն: Տանթոյ ինքն իրեն հարց կու տայ, թէ ի՞նչն է այն աստիճան, որ արտաքինով իրարմէ անգանազանելի թուող այս տուփերու երկու դէզերէն ցուցասրահիները կը դարձնէ արուեստի գործ, մինչդեռ հանրախանութիւնները կը մնան սպառումի համար նախատեսուած իրենց հասարակ վիճակին մէջ: Այսինքն՝ ինչո՞ւ ցուցասրահիները կը նկատուին արուեստի գործ, միւսները՝ ոչ:

Առաջին ակնարկով կարելի է պատասխանել, թէ առաջիները կը կրեն արուեստագէտի ձեռքին հպումը, մանաւանդ որ Ուորհոլ ինք անձամբ շինել տուած էր զանոնք ու մէկիկ-մէկիկ ներկած, ճիշդ ու ճիշդ նմանակելով իսկական Պոլլօ տուփերու գոյներն ու տառերը: Գուցէ ճիշդ այս տեսակ թիւրիմացութեան մը առաջին առնելու համար՝ Ուորհոլ հետագային շարքը պիտի ընդլայնէր փոխան նմանակներու՝ սպառումի իրական առարկաներէ կազմուած գործերով, ցուցադրելով օրինակ՝ *Գամփպէլ* մակնիշով ապուրի իսկական թիթեղներու դէզեր:

Եւ ուրեմն Տանթոյի յարուցած հարցը կը մնայ ի գորու. ի՞նչն է, որ առօրեայ սպառումի համար ստեղծուած առարկաներու որոշակի դէզ մը կախարդական նպոտի մը հպումով կարծես կը փոխադրէ արուեստի աշխարհ, որուն ընթացքին հասարակ առարկայ մը կը փոխակերպուի արուեստի գործի: Յստակ է, թէ փոխակերպումը կը վերաբերի առարկաներու մասնակի խումբի մը, ապա թէ ոչ ժամանակակից արուեստի թանգարանները շատոնց փակած կ'ըլլային իրենց դռները ու ամէն մէկ նպարավաճառի խանութ վերածուած կ'ըլլար արուեստի ցուցասրահի: Միթէ արուեստագէտի ձեռքին հպո՞ւմն է, որ Միտասի նման՝ հասարակ առարկաներ կը փոխակերպէ արուեստի գործերու:

Արթիւր Տանթոյի տեսութիւնը

Յստակ է նաեւ, թէ այդ փոխակերպումը (Տանթոյ աւելի ուշ պիտի գործածէ «ալլակերպում» եզրը²) կը վերաբերի տեսողականէն կամ նիւթականէն անդին գտնուող ստորոգելիներու: Տանթոյ կը հաստատէ, թէ գործի մը արուեստի աշխարհին պատկանիլը կամ չպատկանիլը կ'որոշուին մեկնելով որոշակի հարցումէ մը. արդեօք արուեստի աշխարհի կամ արուեստի պատմութեան յատուկ ստորոգութիւններ ի գօրո՞ւ են անոր պարագային թէ ոչ: Կը մնայ խնդրական թէ ո՞վ է (կամ ի՞նչն է) որոշողը այդ ստորոգելիներու եւ ստորոգութիւններու մասին: Արուեստի ուրիշ տեսաբան մը, ձորն Տիֆի, մեկնելով Տանթոյի 1964ի գրութեան դրոյթներէն, քննարկելով տարի ետք առաջարկած է արուեստի հաստատութեանական տեսութիւն մը³: Ըստ այդ տեսութեան, Արուեստի կարգավիճակը կ'ընծայուի արուեստի գործի մը ըստ արժանիքի մասնագիտական կազմակերպութիւններու կողմէ, նիշդ այնպէս՝ ինչպէս օրինակ վկայականներ կ'ընծայուին ուսանողներու, իրենց աւարտանաւորու հիման վրայ: Ներկայ պարագային՝ այդ դերը կը պատկանի Արուեստի աշխարհը կազմող արուեստագէտներուն ու հաստատութիւններուն: Անոնք են որ մեկնելով գործի մը գնահատելի ստորոգելիներէն, կ'որոշեն անոր կարգավիճակը⁴:

Տանթոյի համաձայն՝ Ուորհոլի ցուցադրած Պոլիոյի տուփերուն ետեւ գոյութիւն ունի Արուեստի տեսութիւն մը եւ այդ տեսութիւնն է, որ Ուորհոլի տուփերը կը վերածէ արուեստի գործի: Իրականութեան մէջ Ուորհոլի Պոլիոնները հարցականի տակ կ'առնեն արեւմտեան արուեստի ամբողջ հասկացողութիւն մը, ըստ որուն կարելի էր արուեստի գործերը մատնանշել մեկնելով պարզապէս անոնց արտաքին տեսքէն:

² 1981ին Տանթոյ լոյս կ'ընծայէ *The Transfiguration of the Common Place* խորագրով գիրք մը, ուր կրկին ձեռք կ'առնէ առաջին անգամ «The Artworld»-ի մէջ յայտնուած դրոյթները ու հիմնուելով անոնց վրայ՝ կը զարգացնէ արուեստի ամբողջական տեսութիւն մը: Տե՛ս Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Common Place: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Փէմպրիճ, 1981:

³ Տե՛ս George Dickie, «Defining Art», լոյս տեսած 1969ին *American Philosophical Quarterly*-ի մէջ, հատոր 6, էջ 253-256:

⁴ Այս տեսութիւնը ծնունդ տուած է բազմաթիւ առարկութիւններու, որոնց կարգին հաստատութիւններու միջամտութեան օրինականութեան հետ կապ ունեցող առարկութիւններ: Հետագային՝ Տիֆի պիտի վերանայէր իր տեսութիւնը շրջանցելու համար այդ առարկութիւններէն մէկ մասը, մէկդի ձգելով հաստատութիւններուն գացող յղումը եւ ընդլայնելով արուեստի աշխարհը կազմող շրջանակին սահմանները: Տե՛ս George Dickie, «The Art Circle», Haven Publications, Նոր Եորկ, 1984:

Երբ այդ տեսակի մատնանշում մը կը դառնայ անկարելի, կարիք կը ծագի մեկնաբանութեան կամ բացատրութեան նոր սարիւք մը երեսան բերելու: Ահաւասիկ այս մարտահրաւերին է, որ կը պատասխանէ Տանթոյ 1984ին լոյս տեսած ուսումնասիրութեամբ մը, որ կը կոչուի «Արուեստի վերջաւորութիւնը»⁵:

Այդ գրութիւնը կը սկսի խորհրդածութեամբ մը Արուեստի ապագային շուրջ: Հարցը իր մէջ կը պարփակէ երկու բաղադրեալներ: Առաջին բաղադրեալը կը վերաբերի Արուեստի ապագային ընդհանրապէս, այսինքն՝ նոր կարելիութեան, ու կը փորձէ պատասխան մը բերել այն հարցումին՝ թէ Արուեստը ապագայ ունի⁶: Երկրորդը կը վերաբերի ապագայ Արուեստի ձեւին ու կերպարին: Այս երկրորդ բաղադրեալը կ'ենթադրէ անշուշտ, որ առաջին հարցումին պատասխանը դրական է, որ Արուեստը ապագայ ունի, որուն ձեւն ու ոճը սակայն կը մնան բացայայտելի: Այս տիպի հարցումներու պատասխանները ժամանակը միայն կրնայ տալ, քանի որ ի՛նչ կոստում ալ ընելու ըլլանք այսօր՝ մեզի համար անհնար է ապագան գիտնալ: Իրրեւ նմոյշ՝ Տանթոյ կը նշէ գիտերեւակայական երկերու օրինակը, ուր ապագայ ժամանակի մը մէջ տեղի ունեցող անցուդարձեր ու վայրեր կը պատկերուին: Պարզ է որ նկարագրուած բարեմասնութիւնները (վերաբերին անոնք մարտաբազմութեան թէ հագնուածքին կամ նորաձեւութեան) կրնան միայն բխիլ արուեստագէտի մը երեւակայութենէն ու յանախ, երբ ժամանակի հեռաւորութենէն կը վերադառնանք անոնց, կ'անդրադառնանք թէ այդ նկարագրութիւնները կը պարունակեն աւելի՝ գրողին ներկայէն եկող երկարաճումներ քան ուրիշ որեւէ բան: Կարելի չէ պարզապէս գիտնալ ապագային կոնկրետ ձեւն ու կերպը: Արուեստն ալ չի կրնար խուսափիլ այս իրողութենէն:

Մինչդեռ առաջին հարցումը (թէ Արուեստը արդեօք ապագայ մը ունի⁶) կ'իյնայ տեսական ոլորտի մը մէջ, ուր կարելի է խորհրդածութիւններ առաջարկել, առանց անպայման գիտնալու այդ (ապագայ)

⁵ «The End of Art» յօդուածը առաջին անգամ ըլլալով լոյս տեսած է 1984ին, «The Death of Art» անունը կրող ու զանազան հեղինակներէ հոյն նիւթին շուրջ գրութիւններ խմբող հաւաքածոյի մը մէջ, խմբագիր՝ Berel Lang, Նոր Եորկ, Haven Publications հրատարակչատունէն: Նոյն գրութիւնը մաս կը կազմէ Տանթոյի 1986ին հրատարակած *The Philosophical Disenfranchisement of Art* հատորին, լոյս տեսած Նոր Եորկ, Columbia University Press հրատարակչատունէն, էջ 81-115:

Արթուր Տանթոյի տեսութիւնը

Արուեստին ձեւն ու ոճը: Տանթոյ կը նշէ, թէ ապագայի մասին խօսիլ կը նշանակէ հարցը զետեղել պատմական հոլովոյթի մը ընթածիւրէն ներս, այսինքն՝ նկատի առնել Արուեստի զարգացման պատմութիւնը ու այդ պատմութեան շարունակութիւնը ապագային մէջ: Նշեալ դիտանկիւնէն՝ կարելի է ըսել, որ Ի. դարը կը յատկանշուի Արուեստի իրերայաջորդ շարժումներու ու դպրոցներու անընդհատ արագացող թափով մը. այն աստիճան՝ որ մարդ կը մղուի հարց տալու, թէ արդեօք եղածը իսկապէս զարգացման ներքին օրէնքի՞ մը կը հաւատակի՝ թէ պարզապէս պարագայական եւ օրուան նաշակին յարմարող նորութիւններու շարան մը կը կազմէ: Ինչպէ՞ս հաշտեցնել մէկը միւսին հետ: Մէկ կողմէ՝ իրար հիմնական շարժումներու այս նոխութիւնը, մանաւանդ՝ դարուն առաջին կիսուն: Միւս կողմէ՝ անոր վերջաւորութեան տիրող ու ամէն տեղ ներքին սպառումի նշաններ ցոյց տուող մթնոլորտը:

Ահաւասիկ ինչո՞ւ Ուրբողի Պոիլոներու յայտնութիւնը Տանթոյի կողմէ կը նկատուի դարձակետ մը Արուեստի պատմութեան մէջ: Դարերու ընթացքին զանազան զարգացումներով Ի. դարու կէսը հասած Արուեստի հասկացողութիւնը, աւելի ճիշդ՝ Արուեստի զարգացման պատմական հոլովոյթը Ուրբողով կը հասնի հանգրուանի մը, որմէ անդին կարելի չէ երթալ: Երբ արուեստի գործն ու գայն բաղկացնող առարկան կը դադրին իրարմէ զանազանուելէ, կը նշանակէ թէ Արուեստի զարգացման հոլովոյթը հասած է աւարտի մը: Ուրբողի տուփերը կարելի չէ մեկնաբանել այդ հոլովոյթէն դուրս, որովհետեւ այդ կէտին՝ հոլովոյթին պատմականութիւնը ամբողջովին ներթափանցած է Արուեստի առարկան: Ուրբողի Պոիլոները իրենց Արուեստի հանգամանքը կը պարտին իրենց դիրքին Արուեստի զարգացման հոլովոյթին մէջ եւ անկէ դուրս չեն կրնար գոյութիւն ունենալ:

Տանթոյ կը մատնանշէ Արուեստի պատմութեան ընթացքը նկարագրող երկու տեսութիւններ, քիչ թէ շատ ծանօթ: Առաջինը կ'ընդգրկէ *միմեթիք*՝ նմանողական արուեստները, այսինքն բոլոր այն ձեւերը, որոնք կը ձգտին իրականութեան նմանակման. նկարչութիւն, փանդակագործութիւն, ֆիլմարուեստ: Երկրորդը, որ արուեստի արտայայտչական տեսութիւնն է, կ'ընդգրկէ շատ աւելի փան ինչ որ միայն նմանակումը ցոյց պիտի տար: Գրականութեան մէջ օրինակ՝ նմանակման հարազատութեան հարց չի կրնար գոյութիւն ունենալ, քանի որ բառերը կ'արտայայտեն ճիշդ ինչ որ կը նկարագրեն: Այս երկու տեսութիւնները յիշելէ ետք, Տանթոյ կը ձեռնարկէ անոնց տրամախոհական կապին

վրայ հիմնուած երրորդ եւ վերջնական տեսութեան մը, որ կ'ենթադրէ առաջին երկուքը ու նաեւ կ'աւարտէ արուեստի պատմական զարգացման հոլովոյթը: Վերջինիս պրիսմակէն դիտուած՝ արուեստի վերջաւորութեան հարցը կ'ընդգրկէ արուեստի եզրին մէջ ինկող բոլոր կերպերն ու ձեւերը: Հետեւաբար ներքին սպառումի նշաններ ցոյց տուող արուեստի ներկայ վիճակը կը նկատուի հոս ոչ թէ առժամեայ վիճակ մը, այլ հետեւանքը այնպիսի հանգրուանի մը՝ ուր անոր հետագայ զարգացումը կ'ընթանայ մինչեւ այդ կէտը տեղի ունեցած պատմական զարգացման հոլովոյթէն դուրս: Այդ հանգրուանը կարելի է կոչել արուեստի յետ-պատմական շրջանը: Տանթոյ այս վիճակը կը նմանցնէ Հէկլըի կողմէ նկարագրուած *Geist*-ի (այսինքն՝ աշխարհի Ոգիի) հոլովոյթին, որուն վերջին հանգրուանին՝ Ոգին կը դառնայ ինքնագիտակից եւ գլխագիր պատմութիւնը (որ Հէկլըի մօտ՝ Ոգիի պատմութիւնն է) կը հասնի իր աւարտին, որմէ ետք կ'անցնինք յետ-պատմական ժամանակի մը⁶:

Այս տեսութիւնը նորութիւն մը չէ անշուշտ: Ինչ որ հետաքրքրական կը դարձնէ զայն՝ այն է, որ Հէկլը իր Պատմութեան թաւալման հոլովոյթին մէջ հանգրուան մը յատկացուցած է արուեստին: Այսինքն՝ հանգրուան կը կայ, ուր արուեստի զարգացման պատմութիւնն ու Պատմութեան թաւալումի ուժերը կը համընկնին իրարու: Ժամանակի մը համար՝ արուեստը ինքզինք կը գտնէ Պատմութեան կեդրոնը, ինչ որ կը նշանակէ թէ Պատմութեան զարգացման ընթացքի ձգտումները ձեւ կը գտնեն իր մէջ: Տանթոյին կողմէ մատնանշուած վերջաւորութիւնը կը վերաբերի ճիշդ այդ հանգրուանին, որուն աւարտին՝ Պատմութիւնը ու Արուեստը (հոս՝ գլխագիր) հրաժեշտ կ'առնեն իրարմէ ու կ'ընթանան իւրաքանչիւրը ինքն իր նամբով: Արուեստի զարգացման հոլովոյթը իբրեւ պատմական երեւոյթ եւ իբրեւ հանգրուան Պատմութեան հոլովոյթի ընթացքին մէջ՝ հոս կը հասնի իր աւարտին:

⁶ Այս տեսաբանութիւնը կ'երևի G.W.F. Hegel-ի 1807ին լոյս տեսած *Phänomenologie des Geistes* գիրքին մէջ, որ անգլերէն թարգմանուած է մերթ որպէս *The Phenomenology of Mind* (թրգմ. J.B. Baillie, George Allen and Unwin հրատ., Լոնտոն, 1949), եւ մերթ որպէս *The Phenomenology of Spirit* (թրգմ. A.V. Miller (Oxford University Press հրատ., Օքսֆորտ, 1977): Գիրքին հերոսը կը հանդիսանայ Ոգին, որուն Հէկլը կու տայ *Geist* անունը, եւ որուն զարգացման փուլերը, դէպի ինքնանաճում եւ ասոր միջոցաւ՝ դէպի ինքն-իրագործում, Հէկլըի կողմէ կը նկարագրուին տրամախոհական կերպով:

Նմանողական արուեստներու յարացոյցը կը նկատուի նկարչութեան մարզը: Անոր զարգացման պատմութիւնը կարելի է անշուշտ երկարել մինչեւ նախամարդուն կողմէ քարայրներուն մէջ ձգուած ու մեզի հասած որմնանկարները, սակայն նկարչութեան իբրեւ արուեստ հասկացողութիւնը ծնունդ կ'առնէ Վերածնունդով միայն, երբ Վազարի կը գրէ նկարիչներու կենսագրութիւնները հրամցնող իր նշանաւոր երկը⁷: Անով ծնունդ կ'առնէ պատմական շրջան մը, որ ըստ Տանթոյի՝ իր աւարտին կը հասնի վաթսունական թուականներու կէսերուն, *Փոփ արուեստ*ին հրապարակ յայտնուելով: Տանթոյ իրաւացիօրէն կը նշէ, թէ նկարչութիւնը ԺԹ. դարուն կը նկատուէր յառաջդիմութիւն ցոյց տուող կրթանք: Այդ յառաջդիմութիւնը կը վերաբերէր տեսողական կրկնօրինակման կամ վերարտադրման մէջ՝ նկարիչներուն ձեռք ձգած յաջողութիւններուն, շնորհիւ օր ըստ օրէ կատարելագործուող գիտութեան ու գիտարուեստական միջոցներու: Իրականութեան ու պատահականի միջև անոր վերարտադրման միջեւ տարբերութիւններ անդրնդհատ նուազելու վրայ էին: Հեռանկարի գիտը օրինակ՝ այդ տեսակի յառաջդիմութիւններէն մէկը կը հանդիսանայ: Երբ չկար ան տակաւին, նկարիչները նշաններով ցոյց կու տայ առարկաներուն միջեւ հեռաւորութիւնը ու անոնց փոխադարձ դիրքաւորումը՝ առջեւ ու ետեւ ըլլալը: Դիտողը պէտք է այդ նշանները մեկնաբանէր, հասկնալու համար ներկայացուած պատատոյն խորքը: Հեռանկարի գիտէն ետք՝ առարկաները սկսան երեւիլ իրենց խորքային ճիշդ դիրքով: Անկարելի էր այլեւս այդ խորքը շփոթել: Նոյն տեսակի յառաջդիմութիւն մը նկատելի է շարժանկարի միջոցաւ շարժումի անմիջական ներկայացման պարագային: Անկէ առաջ՝ շարժումը կրնար միայն հետեւցուիլ նկարիչին կողմէ գործադրուած տեսողական նշաններէն մեկներով, մինչդեռ անոր գիտէն վերջ՝ շարժումի տեսողական ներկայացումը

⁷ Իտալացի արուեստագէտ ու հեղինակ՝ Ճորնօ Վազարիի արուեստագէտներու կենսագրութեան նուիրուած կոթողական գործը կը հանդիսանայ առաջինը իր տեսակին մէջ ու հիմնադիրը ո՛չ թէ միայն ժանրի մը, այլեւ՝ արուեստի հասկացողութեան պատմութեան: Գիրքին կրճատուած խորագիրն է՝ *Vita de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (Վարք Իտալացի գերազանց նարտարապետներու, նկարիչներու եւ քանդակագործներու): Առաջին անգամ լոյս տեսած է Ֆիրենցէ՝ 1550ին, ապա ընդլայնուած ձեռի տակ՝ 1568ին: Կան բազմաթիւ լեզուներով թարգմանութիւններ: Անգլերէն լեզուով, բացի մասնակի թարգմանութիւններէն, եղած են երկու ամբողջական թարգմանութիւններ, մէկը 1850ին, միւսը՝ 1912-1915 թուականներուն, ձեռամբ Gaston du C. de Vereի, որ պահած է իր արժէքը մինչեւ այսօր:

յանկարծ կարելի կը դառնար, շրջանցելով զայն նշաններու միջոցաւ նկարագրելու ստիպողութիւնը:

Այս տեսակի յառաջդիմութիւն կը հպատակի փոխարինումի երամայականի մը. ինչ որ կը նշանակէ, թէ շօշափելի իրականութիւնը նշաններով հետեւցնելու գործողութիւնը կը փոխարինուի այն նոյն իրականութեան ներկայացուցածին համապատասխան բանով մը, խորքի պարագային՝ հեռանկարային միջոցներով, շարժումի պարագային՝ շարժանկարով: Այս յառաջդիմութիւնն ալ ի վերջոյ կը բախի սահմանի մը, որ է՝ զգացողութեան փոխանցումին անկարելիութիւնը: Ֆիլմին մէջ օրինակ, թէեւ կրնանք անմիջականօրէն տեսնել դերաստարներուն շարժումները, բայց ինչ կը վերաբերի անոնց զգացումներուն՝ ստիպուած կը մնանք զանոնք հետեւցնելու ապաւինելով դէմքի արտայայտութիւններուն, խօսքին կամ վարմունքին:

Վերադառնալով սակայն շարժումին՝ պարզ է, որ շարժանկարի գիւտը կարելի կը դարձնէր բան մը, որուն մասին մարդիկ նախապէս երազել միայն կրնային: Պէտք է նաեւ նշել յաւելեալ ոլորտ մը. շարժանկարը շարժունը ուղղակի կերպով կը փոխանցէ դիտողի հասկացողութեան, առանց ապաւինելու պայմանական նշաններու: Առաջին հանդիսատեսները պէտքը չէին ունեցած որեւէ վարժութեան՝ պաստառին վրայ լուսարձակուած սուրացող շոգեկառքը օրինակ որպէս այդ հասկնալու համար: Ասիկա՝ որովհետեւ լուսարձակուած պատկերները ճանչնալու եւ աշխարհը ընկալելու միջեւ արարքներուն գոյութիւն ունի շարունակականութիւն մը, որ բնական կը թուի ըլլալ: Մինչդեռ պատկերներ պատառքելը ինքնին հմտութեան մը արդիւնքն է, բան մը որ աշկերտումի կը կարօտի: Ասոր համար է, որ Տանթոյին *միմեթիք* արուեստ կոչածը կը հպատակի պատմական հոլովոյթին, որ անոր վերադասդրման կարողութիւններուն զարգացման հոլովոյթն է:

Հոս երկու բան պէտք է զանազանել իրարմէ: Մէկ կողմէ՝ օգտագործուած միջոցին մէջ տեղի ունեցող զարգացումը, միւս կողմէ՝ այդ նոյն միջոցին փոխակերպումը: Նկարչութեան մարզին մէջ հեռանկարի գիւտը կը նկատուի զարգացում մը, մինչդեռ շարժապատկերի գիւտը ինքնին փոխակերպում մըն է: Նոյն ձեւով՝ շարժապատկերի մէջ գունաւոր ֆիլմի անցումը զարգացում մըն է, իսկ ձայնի յաւելումը՝ փոխակերպում մը: Ամէն փոխակերպում օգտագործուող միջոցը քայլ մը եւս կը մօտեցնէ իրականութեան եւ այդ ընթացքը նոյն

Արթիւր Տանթոյի տեսութիւնը

Քափով կարենալ շարունակելու համար՝ ամէն քայլ կը պահանջէ նոր փոխակերպում մը:

Ամէն նոր գիւտի հետ անոր ընձեռած կարելիութիւնները կը դառնան ցուցադրութեան գլխաւոր առարկան: Հեռանկարի գիւտէն ետք, մեծ թիւով պատատուներ ադտադրուած են, որոնց գլխաւոր նիւթը կարծես եղած ըլլար հեռանկարի ընձեռած կարելիութիւններուն ցուցադրութիւնը: Նոյնը կը պատահի շարժանկարի գիւտի վաղորդայնին, երբ տակաւին գոյութիւն իսկ չունէին մեզի համար սովորական դարձած պատմութիւն մը պատմող ֆիլմերը: Հանդիսատեսները սրահները կը խուժէին պարզապէս տեսնելու համար կախարդական պատտառի մը վրայ շարժող իրեր կամ կերպարներ, օրինակ՝ սուրացող շոգեկառքեր:

Տանթոյ հիւմըրով կը նշէ, թէ մինչեւ այսօր ինքնաշարժներով (կամ ինչո՞ւ չէ՝ կարելի է աւելցնել՝ աստղանաւերով) մէկը միւսին հալածելը կը պահէ յատուկ գրաւչութիւն մը սինեմայի արուեստին մէջ: Սակայն ատեն մը ետք՝ պարզապէս շարժող իրեր ցուցադրելը կը դադրէր հանդիսատեսը հետաքրքրելէ եւ եթէ պատումը մուտք չգործէր այս նոր արուեստէն ներս, եթէ հրապարակ չիջնէին պատմութեան մը հիման վրայ կառուցուած ֆիլմերը, կասկածելի է որ շարժարուեստը այսօր գոյութիւն ունենար որպէս եօթներորդ արուեստ: Կարելի է երեւակայել, որ հոլոկրաֆի ծիրէն ներս յառաջդիմութիւնները օր մը կարելի դարձնեն եռաչափ խորքով շօշափելի անձներու եւ առարկաներու շարժումն ներկայացումը: Այդ տեսակի թեքնիք յառաջդիմութիւն մը օրինակ՝ կրնար դուռ բանալ փոխակերպումի նոր մակարդակի մը: Տարբեր հարց, թէ այդպիսի կարելիութիւն ընձեռող միջոց մը որքանո՞վ պիտի կարենար համարկուիլ պատումի արուեստին, որպէսզի ծնունդ տար թեքնիք իրագործումէ մը անդին՝ Արուեստի նոր կերպի մը:

Յամենայնդէպս՝ մնալով նմանողական արուեստներու ծիրէն ներս, կարելի է ըսել որ Վերածնունդէն սկսեալ ու Վազարիի ժամանակաշրջանէն, այդ արուեստներու ապագան միշտ ընկալուած է վերարտադրման գետնի վրայ հարազատութեան ու միջոցներու յառաջդիմութեան տեսանկիւնէն⁸: Այս առումով ուրեմն կարելի է խօսիլ արուես-

⁸ Հետագայ հատորի մը մէջ՝ *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, լոյս տեսած 1995ին, Princeton Univ. Press հրատարակչատունէն, Տանթոյ Վերածնունդէն մինչեւ արդի արուեստի ծննդեան շրջանը երկարող

սի վերջաւորութեան մասին, գոնէ իբրեւ յառաջդիմող կրթանք: Տարբեր հարց է, թէ արուեստի այս հասկացողութիւնը շատոնց արդէն դադրած է գործնական գետնի վրայ կիրարկելի ըլլալէ, որովհետեւ ժԹ. դարու վերջին տասնամեակէն սկսեալ (որ կը գուգադիպի շարժանկարի գիտի օրերուն) մէկ օրէն միւսը՝ նկարչական արուեստն ու գայն կիրառողները հրաժարած են վերարտադրման հարազատութեան դարաւոր հետապնդումէն⁹:

Այստեղ Տանթոյ կ'անցնի արուեստի արտայայտչական տեսութեան: Տեսանք թէ ինչպէ՛ս գիրն ու գրականութիւնը դուրս կ'իյնային նմանողական տեսութեան ծիրէն, ուրկէ աւելի ուժգնօրէն կը զգացուէր ընդհանուր հասկացողութեան անհրաժեշտութիւնը, որպէսզի շրջանցուէր պատկերին ու գիրին միջեւ տարբերութիւնը: Տեսանք նաեւ, թէ ինչպէ՛ս եօթներորդ Արուեստի ծնունդով՝ նկարչութիւնն ու ֆանդակագործութիւնը կը մատնուէին տագնապի: Ի՞նչ կը մնար ընելի՛ք արուեստի այս աւանդական ձեւերուն, երբ գիտարուեստական յառաջդիմութեան օգնութեամբ յայտնուած սինեմայի նոր արուեստը եկած էր լեցնելու այն տեղն ու դերը, որ դարերով եղած էր անոնց աշխատանքի գլխաւոր դաշտը: Անոնց հակազդած են անշուշտ եւ կարելի է երեւակայութեամբ վերլիշել մինչ այդ հարազատութեան ու յառաջդիմութեան արժեչափերով կշռադատելու վարժուած հանրութեան կամ ֆննադատներու ապշանքն ու անհասկացողութիւնը ի տես օրին հրապարակ ելլել սկսող խայտաբղէտ պաստառներուն:

հատուածը կը կոչէ Վագարիական շրջան, որուն ընթացքին նմանակումը՝ *միմեսիս*ը կը հանդիսանայ արուեստի հասկացողութեան էութիւնը: Անոր յաջորդող Արդի Արուեստի ժամանակին հետ (զոր ան կը կոչէ նաեւ Հանգանակներու կամ Գաղափարախօսութիւններու ժամանակաշրջան), նմանակումը կը դառնայ ո՞ն մը այլ ո՞նքու կողմին: Ասոր կը յաջորդէ Յետ-Պատմական ժամանակաշրջանը, որուն մէջ կը գտնուինք վաթսուական բուականներու կէսերէն ի վեր, եւ որուն մէջ չկայ այլեւս այսպէս կոչուած master narrative մը, այսինքն՝ գլխաւոր Պատում մը, արուեստին իշխող շարժում մը, որուն հպատակէր այդ շրջանին ստեղծուող արուեստն ու ֆննադատութիւնը:

⁹ Հարց է, թէ իսկպպէս հնարաւօր է Վերածնունդէն մինչեւ Արդի Արուեստի սկզբնաւորման տարիները երկարող ժամանակաշրջանը ամբողջովին նկատել միմիայն միմեթիք՝ նմանողական արուեստի ժամանակաշրջան: Յամենայնդէպ՝ ա՛յս է Տանթոյի առաջարկածը, գոնէ նկարչութեան մարզին մէջ:

Արթիւր Տանթոյի տեսութիւնը

Տանթոյ իբրեւ օրինակ կը բերէ Մաթիսի 1905ի կնոջ դիմանկարը՝ կանաչ գոյնի բոլորովին անբնական ու անտեղի թուող շուֆէ ժապաւենով մը նակատն ի վար: Ի՞նչ պէտք է հասկնային անոր առջեւ անակրնկալի եկած հանդիսատեսները: Արդեօք Մաթիս կորսնցուցած կրնա՞ր ըլլալ իր հաւասարակշռութիւնը: Հարցը սակայն չի լուծուիր այդքան դիւրութեամբ: Եթէ պարագան սահմանափակուած ըլլար մէկ հեղինակի կամ մէկ պաստառի, գուցէ կարելի ըլլար շեղումը բացատրել այս կամ այն պատճառաբանութեամբ: Բայց ինչպէ՞ս բացատրել մէկէն ի մէկ յայտնուած այս տեսակի ու հետզհետէ բազմացող շեղումները մէկէ աւելի նկարիչներու մօտ, մանաւանդ երբ խնդրոյ առարկայ չէր հեղինակներու հմտութիւնը: Պարզ է որ շեղում գոյութիւն ունի միայն եթէ նախապէս ընդունած ըլլանք Արեւստի նմանողական հարազատութեան տեսութիւն մը: Տանթոյ իրաւացի է, երբ կը նշէ թէ այդ տեսութիւնն է որ փուլ եկած է Ի. դարու սկիզբին, երբ արուեստագէտները մէկ առ մէկ լքած են զայն ու լծուած են տարբեր բանի մը, հիմք ունենալով զգացումներու արտայայտութիւնը:

Արուեստաբաններն ու քննադատները անյապաղ հակադրած են այս շեղումներուն: Օրինակ՝ Քրոչէի Գեղագիտութիւնը որպէս արտայայտութեան գիտութիւն եւ ընդհանուր լեզուաբանութիւն գործը լոյս տեսած է 1902ին¹⁰: Նոր տեսութիւնը հրապարակ նետած է արտայայտչականութեան ստորոգութիւնը: Մաթիսի պարագային օրինակ՝ շեղումը մեկնաբանուած է որպէս արուեստագէտին կողմէ իր նկարածին հանդէպ զգացումը արտայայտելու միջոց: Հանդիսատեսը այսպէս կը հրաւիրուի մեկնաբանելու քաստառին վրայի շեղումները (իմա՝ վերարտադրման հարազատութիւնը չյարգող շեղումները) որպէս բանալիներ ընկալելու համար արուեստագէտին զգացումները: Նկարուած առարկաները այսպէս նախ եւ առաջ կը դառնան պատըրուակ զգացումներու արտայայտման, մինչեւ որ աւելի ուշ՝ Վերացական արտայայտչապաշտներուն մօտ անոնք ամբողջովին չեանան, պաստառը վերածելով առարկայագուրկ՝ գուտ արտայայտչութեան բնմի մը:

¹⁰ Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, որուն անգլիերէն թարգմանութիւնը առաջին անգամ լոյս տեսած է 1909ին, *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistics* խորագրով, թրգմ.՝ Douglas Alinslie, հրատ. Macmillan and Co, Լոնտոն:

Այս զարգացումը գլխիվայր կը շրջէ թեֆնիֆ կատարելագործման վրայ հիմնուած ու նմանողական արուեստի մէջ ի զօրու եղող արւեստի յառաջդիմական տեսութիւնը: Պարզ է, որ արտայայտչական գետնի վրայ յառաջդիմութիւնը չի գործեր նոյն ձեւով, որովհետեւ ինչպէս վերը ըսինք՝ զգացումները կրնան միայն ենթադրուիլ: Անոնց արտայայտութիւնը չի միջնորդուիր որեւէ թեֆնիֆ գիւտով, որպէսզի դուռ բանար կատարելագործուող յառաջդիմութեան:

Սակայն վերադառնանք սկիզբը դրուած Տանթոյի հարցումին. Արուեստը ապագայ ունի՞: Այս տեսակի հարցում կ'ենթադրէ գծային զարգացման հոլովոյթ մը, այսինքն՝ պատմական փոփոխութիւններայաջորդ ընթացք մը, եւ ուրեմն չի հպատակիր վերել նշուած յարաբերականացումի պարագային: Այնպէս որ արուեստի մեր սահմանումը անհրաժեշտ կերպով կապուած է անոր պատմութեան մասին մեր ունեցած յղացքին հետ: Եթէ արուեստը սահմանենք որպէս կրթանք մը, որուն կոչումն է նմանողական հարազատութեան հիմամբ վերարտադրումը շրջապատին, ապա անոր պատմութիւնը կը հպատակի յառաջդիմող կրթանքի տիպարին եւ կրնանք խորհրդածել անոր ապագային մասին: Եթէ Քրոչէի նման՝ զայն սահմանենք որպէս գուտ արտայայտչական կրթանք, ապա ան չի կրնար ունենալ այդ տեսակի յառաջիադացք արձանագրող պատմութիւն մը ու մեր հարցումը կը դառնայ անտեղի: Արտայայտչութեան իմաստով՝ դրուագները կը յաջորդեն իրարու պարզապէս, առանց զարգացում մը եւ յառաջընթացք մը ցուցաբերելու:

Ինչպէս տեսանք, առաջին սահմանումը բաւականաչափ ընդհանուր չէ որպէսզի ընդգրկէ բոլոր արուեստները, մինչ երկրորդին պարագային՝ արտայայտչականութիւնը չի կրնար ըլլալ արուեստի էութիւնը, եթէ կ'ուզենք որ արուեստն ունենայ պատմական ընթացք մը, որուն մէջ աւարտի հարցն ալ ձեւով մը իմաստաւորուի: Արուեստի մասին Տանթոյի հարցումը կը դնէ պահանջը արուեստի հոլովոյթին վերաբերող պատմութեան յղացքի մը, որ ըլլայ բաւարար կերպով ընդհանուր կարենալ ընդգրկելու համար բոլոր արուեստները, ի միջի այլոց՝ գրականութիւնը, եւ ինչո՞ւ չէ՝ նաեւ երաժշտութիւնը:

Մինչ արուեստագէտները կը դիմէին հետզհետէ աւելի վերացական գործերու, արտադրելով մէկը միւսէն անկապ գործեր, զանոնք մեկնաբանելու համար հետզհետէ աւելի պէտք կը զգացուէր տեսական նոր ըմբռնումներու, որոնց մէջ սակայն հոգեբանական բացատրու-

Արթիւր Տանթոյի տեսութիւնը

Քիւնը եւ լեզուն կը մատենին իրենց անբաւարարութիւնը: Տանթոյ կը կատարէ իրաւացի նշում մը, բացատրելով թէ արուեստի արտայայտչական տեսութիւնն ալ կարծես կը սկսէր բախիլ դժուարութեան մը: Արուեստի շարժումները կը յաջորդէին մէկը միւսին զգլխիչ թափով մը: Դարասկիզբին եթէ ամէն մէկ նոր շարժում կը տեսէր քանի մը տարի, աւելի ետք՝ տարիները պիտի փոխարինուէին ամիսներով: Ամէն մէկ շարժում կը պահանջէր նաեւ բաւական բարդ տեսական ոլորտ մը, որպէսզի ներկայացուած նուագագոյն առարկաները տեղադրուէին արուեստի հարթակին վրայ: Այս բոլորին մէջ արտայայտչութեան ու զգացումներու դիմումը որպէս բացատրութիւն կը թուէր օր ըստ օրէ նուազ համոզիչ:

Քսաներորդ դարուն ուրեմն, ընկալեալ ձեւերու փոփոխումով, «ի՞նչ է արուեստը» հարցումը կը դառնար հետզհետէ աւելի հրատապ: Ամէն շարժում ինքն իր հաշուոյն կը կրկնէր զայն, ամէն մէկը ինքն իր արտադրութեան վերապահելով անոր դրական պատասխանը: Արուեստի գլխաւոր նպատակը Ի. դարուն կարծես դարձած էր ինքն իր ինքնութեան հետապնդումը, մերժելով նախօրոք տրամադրելի բոլոր պատասխանները, որպէս ոչ բաւարար կերպով ընդհանուր:

Մեկնելով այս դիտանկիւնէն, Տանթոյ կ'առաջարկէ պատմութեան այլ տեսութիւն մը, որուն տիպար օրինակը կը նկատէ Bildungsroman-ի գրական սեռը, այսինքն՝ ինքնագարգացման ու հասունացումի պատումը առարկայ դարձնող վէպը, որուն աւարտին անձը կը հասնի ինքնանահաշումի: Հէկլըի հսկայ փիլիսոփայական երկը՝ *Phänomenologie des Geistes*-ը այս ձեւը կը կիրարկէ: Անոր հերոսը՝ աշխարհի Ոգին, որուն Հէկլը կու տայ Geist յորջորջումը, կ'անցնի այսպէս ինքնագարգացման ու տրամախոհական փուլերէ, վերջապէս հասնելով վերջին փուլին, որ է ինքնանահաշումը: Այդ փուլերէն մէկը ինչպէս տեսանք՝ Հէկլըի կողմէ վերապահուած է արուեստին:

Ասոր մէջ Տանթոյ կը տեսնէ վերը նշուած բոլոր պայմանները բաւարարող տեսութիւն մը: Հէկլըի մօտ ներկայ են ե՛ւ պատմական շարունակականութիւնը, ե՛ւ դէպի առաջ դիմումը: Այդ յառաջդիմութիւնը միջոցներու զարգացումով ձեռք ձգուած նմանողական հարազատութեան յառաջդիմութիւնը չէ: Ճանաչողական յառաջխաղացք մըն է, ուր արուեստը տակաւ առ տակաւ կը դիմէ իւրաքանչիւր տեսակի նմանաչողութեան մը: Այս մէկն է, որ կը պատասխանէ «ի՞նչ է արուեստը» հարցումին: Հասունացումի հոլովոյթ մըն է, նման՝ երե-

խայէն չափահաս անցման փուլին՝ որուն աւարտին ենթական կը նանչնայ ինքզինք, կը դառնայ ինքնագիտակից: Այս յառաջխաղացքի աւարտին՝ արուեստըն ալ կը նանչնայ ինքզինք որպէս արուեստ:

Geistի յառաջխաղացքի վերջին փուլն ու եզրափակումը կը հանդիսանայ փիլիսոփայութիւնը, որովհետեւ ըստ Հէկլըի՝ փիլիսոփայութիւնը ինքնանորոգարձ է ըստ էութեան, այսինքն՝ իր ինչ ըլլալու մասին հարցումը մաս կը կազմէ իր էութեան: Արուեստն ալ, ըստ Հէկլըի, վերջաւորութեան կը վերածուի ինքն իր փիլիսոփայութեան: Արուեստի անհրաժեշտութիւնը կը կայանայ անոր մէջ՝ որ հնարաւոր կը դարձնէ այդ փիլիսոփայութիւնը: Տանթոյ որպէս օրինակ կը բերէ վարսուհականներէն ի վեր իրագործուած արուեստի գործերը, որոնք հետզհետէ աւելի կ'ապաւինին տեսութեան, իրենց գոյութիւնը ապահովելու համար որպէս արուեստ: Այնպէս որ տեսութիւնը այլեւս արտաքին երեւոյթ մը չէ անոնց համար, այլ՝ բաղկացուցիչ տարր մը, այն աստիճան՝ որ տեսութեան յաւելումը եւ առարկաներուն պակսիլը հակառակ համեմատութեան տեղի կ'ունենան: Այս յարաբերութեամբ ու ընթացքով՝ վերջաւորութեան առարկայ չի մնար անշուշտ: Կը մնայ միայն տեսութիւնը: Արուեստը կարծես կը շոգիանայ ինքն իր մասին խոկումի ընթացքին մէջ եւ կը մնայ որպէս ինքն իր տեսական գիտակցութեան առարկան լոկ:

Այս տեսակի հնարաւորութեան մը պարագային, կ'ըսէ Տանթոյ, կրնանք ենթադրել որ արուեստը հասած է աւարտի մը: Ինչ որ չի նշանակեր, թէ արուեստի արտադրութիւնը կը դադրի նոյն պահուն: Ընդհակառակը՝ կը շարունակուի, բայց այս անգամ՝ յետ-պատմական ժամանակի մը մէջ: Պարզապէս այդ արտադրութիւնը կը դադրի ունենալէ պատմական այն տեղն ու նշանակութիւնը, որ դարերով եղած է արուեստինը: Արուեստի պատմական շրջանը աւարտած կ'ըլլայ արուեստի ինքնագիտակցութեամբ ու ինքնանաճաչումով եւ անոր դերը կը փոխանցուի փիլիսոփայութեան: Բացատրելու համար այս միտքը, նկատի առնել պէտք է «պատմութեան վերջաւորութեան» յղացքը, որ կը յայտնուի Մարքսի ու այլ պատմութեան տեսաբաններու մօտ ԺԹ. դարուն: Անոնց համար պատմութիւնը անհրաժեշտ հոգեվարք մըն էր, որուն աւարտը անոր ընդմէջէն պիտի իրագործուէր: Անոր վերջաւորութեան մարդկութիւնը ի հարկէ՝ չէր դադրեր գոյութիւն ունենալէ. այնպէս՝ ինչպէս վէպ մը կ'աւարտի բայց ոչ թէ անոր հերոսները, որոնք կը շարունակեն ապրիլ յարանորոգ ու երջանիկ վաղոր-

Արթիւր Տանթոյի տեսութիւնը

դայնմներ: Պարզապէս պատումէն դուրս ինկող կեանքերը այլեւս մաս չեն կազմեր վիպումի ընթացքին անոնցմով զարգացած պատմութեան:

Մարքս նշանաւոր հատուած մը ունի, ուր կը նկարագրէ պատմութեան աւարտին դասակարգերէ, մասնագիտացումներէ ու օտարումներէ ազատագրուած մարդկութեան վիճակը, երբ որեւէ մէկը եթէ ուզէ՝ կրնայ «ցերեկը ըլլալ որսորդ, կէսօրէ ետքը՝ ձկնորս, երեկոյեան ալ՝ քննադատ»¹¹: Յետպատմական կեանքը Հէկլըի ու Մարքսի համար, կը գրէ Տանթոյ, կը նմանի տեսակ մը փիլիսոփայական Club Méditerranée-ի, կամ դրախտային վիճակի, ուր մարդիկ պարզապէս կ'ապրին ու կ'ընեն իրենց ուզածը առանց պայքարի վասն ինքնութեան:

Պատմութեան վերջաւորութիւնը կը համընկնի Հէկլըի կողմէ «Բացարձակ գիտութիւն» կամ «ճանաչողութեան յայտնութիւն» կոչածին հետ: Գիտութիւնը բացարձակ է երբ անոր ու անոր առարկային միջեւ բաց չի մնար, այսինքն երբ գիտութիւնը կը դառնայ ինքն իր առարկան, երբ ենթակայ ու առարկայ կը միաձուլուին: Ասոր լաւագոյն օրինակը մեր ժամանակակից արուեստն է, կ'ըսէ Տանթոյ, որովհետեւ անոր արտադրութեան մէջ առարկան այնքան ներթափանցուած է տեսական գիտակցութեամբ, որ ենթակայի ու առարկայի միջեւ բաժանումը գրեթէ յաղթահարուած է եւ տարբերութիւն չ'ըներ գիտնալը թէ արուեստը գործի հանգամանքով ներկայացող փիլիսոփայութիւն է, թէ փիլիսոփայութիւնը մտածումի հանգամանքով ներկայացող արուեստ:

Յարասելով Մարքսին գրածը՝ Տանթոյ կը պնդէ թէ արուեստագետ մը կրնայ ըլլալ «վերացապաշտ մը ցերեկը, ֆոթոռեալիստ մը կէսօրէ ետք ու մինիմալիստ մը երեկոյեան»¹²: Ինչ որ ըստ իրեն՝ ցուցանիչն է բազմազանութեամբ յատկանշուած ժամանակաշրջանի մը, երբ ամէն մարդ ուզած ոճը կրնայ կիրարկել ուզած ձեւովը: Տարբերու-

¹¹ Նախադասութիւնը կը յայտնուի Կարլ Մարքսի ու Ֆրիտրիխ Էնկելսի *Գերմանական դաշափարաբանութիւնը* գիրքին մէջ, հատոր Ա., գլուխ Ա.՝ «Անճանական ինչքն ու համայնավարութիւնը» խորագիրը կրող հատուածին մէջ: Թէեւ գրուած 1845-46 թուականներուն, գիրքը իր ամբողջական ձեւին տակ լոյս տեսած է միայն 1932ին: Կան բազմաթիւ թարգմանութիւններ: Տե՛ս օրինակ՝ Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology*, Կրաս. Prometheus, Նոյր Եոթկ, 1998:

¹² Արթիւր Տանթոյ, «The End of Art», *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, էջ 114:

թիւն չ'ըներ այլեւս գիտնալը թէ արուեստագէտ մը ի՛նչ ուղղութեամբ կ'ընթանայ, որովհետեւ երբ բոլոր ուղղութիւններն ալ ընդունելի կը դառնան՝ ուղղութեան գաղափարը կը մնայ երկրորդական: Եւ ահա-
ւասիկ՝ վերջաւորութեան արուեստը: