

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

**ՇՈՇԱՓԵԼԻՈՒԹՅԱՆ ՍԵՌԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ.
ԱՐՇԻԼ ԳՈՐԿՈՒ ԵՎ ԷՎԱ ՀԵՍՍԵՒ ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՐՈՇ
ՓՈԽԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ**

ԱՆՆԱ ԳԱԼՍՏՅԱՆ

Արվեստագիտության թեկնածու

ՀՊԳԱ դոցենտ

ԱՄՓՈՓԱԳԻՐ

Որպես երկետ վերցնելով Արշիլ Գորկու խոսքերը մոր գոգնոցի՝ իբրև կտավի այլընտրանքի մասին, առաջ ենք քաշում մեծանուն նկարչի արվեստին բնորոշ կարևորագույն հատկանիշներից մեկի՝ շոշափելիության թեման: Առանց հպվելու կամ շոշափելու անհնար է արվեստ ստեղծել, որը Գորկու պարագայում մոր ներկայության հետ ամբողջացման ֆիզիկական նշանակություն ուներ: Արվեստի տեսությունների մեջ շոշափողականը որպես սկզբնական ընկալում և կանացի դրույթ կազմավորում են Գորկու արվեստի տակտիլային (շոշափողական) հատկանիշները, որոնք էլ իրենց հերթին կանացիությամբ են բնորոշվում շատ տեսաբանների կողմից: Այստեղ անհրաժեշտ է նշել, որ կանացիությունը ներկայացնում է շոշափելին, անտեսանելին, մարմնականը: Այս դիտակետը նոր թեքում է մտցնում 1940-60-ականների ամերիկյան արվեստի ընկալման մեջ՝ Գորկուն դիտարկելով որոշիչ ազդեցություն ոչ միայն արեստրակտ էքսպրեսիոնիզմի, այլև հետմիմիալիստական կամ հակաձևային ավանդույթի կազմավորման համար:

Բանալի բառեր. *Արշիլ Գորկի, Էվա Հեսսե, ամերիկյան արվեստ, արարակցիոնիզմ, տեսողական, շոշափողական, սեռականություն, ասեղնագործ, գիծ, թել, տեքստիլ, կանացի:*

«...Մայրս շատ պատմություններ էր պատմում ինձ, երբ ես փակ աչքերով դեմքով հպվում էի նրա երկար գոգնոցին: Նա ուներ մի երկար սպիտակ գոգնոց, ինչպես նրա դիմանկարում, մյուսն էլ՝ ասեղնագործ: Նրա պատմությունները և գոգնոցի ասեղնագործու-

թյունները աչքերս փակ վիճակում խառնվում էին մտքումս: Ամբողջ կյանքիս ընթացքում նրա պատմությունները և նրա ասեղնագործ գոգնոցը մշտապես պատկերներ են բացահայտում իմ հիշողության մեջ, երբ ես նստում եմ մաքուր սպիտակ կտավի առաջ...»

Այս տողերը Գորկու հազվագյուտ մտքերից են «Ինչպես է մորս ասեղնագործ գոգնոցը բացվում իմ կյանքում» կտավի վերաբերյալ՝ (գուն. պտկ. 1) ասված սյուրռեալիզմի կնքահայր Անդրե Բրետոնի խնդրանքով, նրա իսկ սիրելի մեթոդաբանության՝ ավտոմատիզմի սկզբունքով, որը հնարավորինս հույս է ներշնչում, որ սույն խոսքերը համեմատաբար ավելի իրական են կամ օրիգինալ, ավելի մոտ են բնագոյներին, մասնավորապես՝ մանկական բնագոյներին: Այս տեքստից, հետևաբար, կարելի է եզրակացնել, որ Գորկու համար կտավը իր մոր գոգնոցն է: Նա ընտրել է նկարչի մասնագիտությունը, որպեսզի չհեռանա մոր գոգից, որպեսզի միշտ լսի նրա պատմությունները, միշտ պաշտպանված ու սիրված զգա, միշտ մնա արգանդին մոտ՝ պորտալարով կապված: Այս դեպքում նկարիչ դառնալը առաջին հերթին մարմնական ամբողջացման հնարավորություն էր, ֆիզիկական շփման, հպման կարողություն էր: Գաղթականի ենթատեքստում կտավի առաջ նստելը կամ մոր գոգնոցին հավելը կնշանակեր թերևս տուն վերադառնալ, վերագտնել հայրենիքը կամ հարազատ բնությունը: Գորկու և մոր հայտնի լուսանկարում մոր գոգնոցը սակայն ասեղնագործ չէ, այլ տպված է նախշերով, հասարակ բամբակից: Գորկու ցանկությունն էր տեսնել այդ գոգնոցը հենց ասեղնագործ, այսինքն՝ ձեռքով արված գործ: Նույն այդ ձեռագործ աշխատանքը կատարում է նաև ինքը, երբ վրձինը կամ ուղղակի ձեռքը հայում է կտավին:

Վարդան Ազատյանը դեռևս 2007-ին հրատարակած մենագրության մեջ առաջինն է խոսում Գորկու արվեստի շոշափելիության մասին, որը մեկնաբանում էր որպես «զգայական հաղորդակցություն «ծնողականի» հետ»¹:

¹ Տես՝ Վ. Ազատյան, Արշիլ Գորկու հուզական քաղաքականությունը. որբություն, փարագրություն, սփալինիզմ, (ձեռագրի իրավունքով), ԿԳՄՍ նախարարության դրամաշնորհային հետազոտական ծրագրի համար, Երևան, 2020, էջ 6:

Վերադառնանք մասնավորապես արվեստի տեսությանը և փորձենք գտնել շոշափելիության տեսության հետքերը այնտեղ՝ չկորցնելով կապը Գորկու խնդրո առարկայի հետ: Փորձենք հասկանալ Գորկու՝ աչքով շոշափելու կարողության հնարավորությունները:

Հայտնի է, որ առաջին արվեստաբանը, ով առանձնացրեց շոշափողական ընկալումը մարդկային գեղագիտական գիտակցության մեջ, ավստրիացի Ալոիզ Ռիգլն էր: Շոշափողականը սկզբնական, մանկական, մինչօպտիկական փուլն է: Ըստ Ռիգլի, առարկաների նյութականությունը իրենց մարմնական ամբողջությամբ մենք միայն շոշափելով ենք զգում, և ընկալում ենք ոչ թե հարթությունները, այլ առանձին կետերը²: Եթե Ռիգլի մոտ շոշափողականը սկզբնական ընկալման ձևն է, ապա ձևի տեսանկյունից նա մարդկության սկզբնական գեղագիտական արտահայտչաձևը տեսնում է նախշի մեջ, որը հատկապես տարածված էր դեկորատիվ արվեստներում, մասնավորապես՝ տեքստիլի մեջ: Այս տեսանկյունից գուցե արդեն պատահականություն չի լինի այդ գաղափարների պրակտիկ իրագործման համընկումը Գորկու՝ արվեստի վերաբերյալ դատողություններում: Ներկայացնենք մի քանի վառ օրինակ: Նկարչի հետ Մետրոպոլիտեն թանգարան այցելելիս՝ Գորկու աշակերտ, նկարիչ Էթել Շվաբախերը այսպիսի դրվագներ է վերհիշում. Գորկին կանգնում է Յան Վերմեերի «Հավատքի այլաբանություն» կտավի առաջ (գուն. պտկ. 2) և ցույց է տալիս վարագույրի վրա պատկերված որոշ դետալներ: Մասնավորապես հենց կտորի պատկերներն է կարևորում նա և անվանում դրանք արքայական ու հիանում հեղինակի՝ տարածության և առարկայի հմուտ համադրման կարողությամբ: Տեքստիլի հանդեպ Գորկու տարվածությունը միայն այս դեպքով չի սահմանափակվում, նա նաև անտարբեր չի անցնում դպրական ասեղնագործությունների և պարսկական գորգերի կողքով՝ զարմանալով դրանց արդիա-

² В. Арсланов, *История западного искусствознания XX века*, Москва, 2003, с. 62-63:

կանության վրա³: Հայտնի է, որ Ռիզլի՝ շոշափելիության նկատմամբ ուշադրությունը այնուհետև ազդեց արդի արվեստաբանության մտածողության վրա՝ ճանապարհի հարթելով մոդեռնիզմի ֆորմալ հատկանիշների շեշտադրման և կարևորության համար⁴: Այս տեսանկյունից կրկին վերհիշենք Շվաբախերի հիշողությունները այն մասին, որ Գորկին, հին արվեստի տեքստիլի նմուշները և արդի արվեստի վառ արվեստագետներին համեմատելիս, նախընտրում էր հինը՝ փաստելով, որ հինն ավելի նոր է: Սրանով նա իր հիշողությունների գերզգացմունքայնությամբ կիսվում էր աշխարհի հետ և միաժամանակ դարձնում իրեն նույնքան առկա, նույնքան ժամանակակից, որքան մյուսներն են:

Որոշ ժամանակ անց ֆեմինիստ տեսաբան Լյուս Իրիգրեյը անարդարություն է տեսնում տեսողականի և շոշափողականի վերաբերյալ դատողություններում և նշում է, որ ժամանակի ընթացքում տեսողականը առաջնային պլան է մղվել և գերիշխել շոշափողականին, քանզի առաջինին տիրապետում էին տղամարդիկ՝ շոշափողականը համարելով բանականությունից զուրկ, զգայական և հետևաբար՝ ավելի մոտ կանացի հատկանիշներին: «Իհարկե, տղամարդուն համակրելի է տեսողականը, քանզի այն նշում է նրա ելքը արգանդից», ընդգծում է Իրիգրեյը⁵: Ինչպես նշում է Էլիզաբեթ Գրոսը, Իրիգրեյի փիլիսոփայության կոնտեքստում մայր-երեխա հարաբերությունը սկսվում է դեռ արգանդից, որտեղ մութ է, սակայն լիովին շոշափելի⁶:

Կարելի է ենթադրել, որ այս կետից սկսվում է Գորկու արվեստի կանացիության բնութագրման նոր մոտեցումը: Եթե երբևէ Գորկին հաղորդակցվել է կանացիության խնդիրների հետ, ապա դա

³ E. Schwabacher, *Arshile Gorky*, New York, 1957, p. 111-112.

⁴ R. Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art*, University of California Press, 1986, p. 243.

⁵ E.D. Harvey (ed.), *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, University of Pennsylvania Press, 2016, p. 6-7.

⁶ S. Glendinning (ed.), *The Edinburgh Encyclopedia of Continental Philosophy*, Psychology Press, 1999, p. 327.

տեղի է ունեցել թե՛ կանանց, թե՛ երրորդ աշխարհից գաղթած աքսորյալների իրավունքների խախտման համատեքստում: Սակայն եթե դիտարկում ենք Գորկու՝ արվեստի նկատմամբ շոշափողական վերաբերմունքը, ապա կանացիության հատկանիշը, որով շատ անգամ բնութագրվում է Գորկու արվեստը, ստանում է շատ ավելի հիմնավոր, սկզբնական պատճառահետևանքային կապ: Այս կերպ կարելի է բացատրել բազմաթիվ կին արվեստագետների՝ հենց Գորկու արվեստի ազդեցության տակ ընկնելու պատճառը: Ոչ թե Գորկու արվեստը կանացի է, այլ նրա վերաբերմունքն է արվեստի հանդեպ «կանացի», այսինքն՝ շոշափելի, ներարգանդային, մութ, անտեսանելի:

Վերհիշենք Գորկու արվեստը «կանացի» բառով բնութագրող առաջին արվեստաբանի խոսքերը: Նշելով «Հոգեվարք» և «Գայթակղիչի օրագիրը» կտավները՝ ամերիկյան սոցիալիստական արվեստաբանության առաջնեկ Մեիր Շապիրոն շեշտում է, որ Գորկին այս աշխատանքներում ավելի հարազատ է իրեն, ապա շարունակում. «Համենայն դեպս, նրբագեղ ոճի մեջ նա կարողացավ գիտակցել իր բնույթի կարևոր, հավանաբար կանացի մասը՝ սիրո, փխրությունների և հուսահատության զգացմունքները, որոնց համար մինչ այդ նրա արվեստում քիչ տեղ էր հատկացված»⁷: Սա թեև Գորկու արվեստի կանացի բնույթի մասին առաջին դիտարկումն է, բայց դիտարկվում է հայրիշխանական հայեցակետի համատեքստում:

Ակամայից վերհիշում ես Լինդա Նոքլինսի այն միտքը, թե հնարավոր է արդյոք Կորոյից ավելի նուրբ նկարել, կամ այն հարցադրումը, թե ո՞վ է ավելի կանացի՝ Ֆրագոնարը, թե տիկին Վիժե-Լըբրանը⁸: Շապիրոն այստեղ կանացիությունը դիտարկում է հայրիշխանական հասարակական հանապազօրյա պայքարի հետևանքով առաջացած հատկանիշների բառացանկով, որ եթե

⁷ Schwabacher, *Arshile Gorky*, p. 14.

⁸ Л. Бредихина, К. Дипуэлл (ред.), *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000*, Москва, 2005, с. 19-20.

կանացի՝ ուրեմն հմայիչ, գրավիչ, թույլ, անպաշտպան, փխրուն, սիրառատ, զգացմունքների գերի, բանականության հսկողությունից դուրս և այլն:

Շապիրոյի տեքստից մի քանի տարի անց, 1960-ականների ամերիկյան քննադատության համատեքստում, երբ ակտիվորեն վերանայվում էր աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմը, Էժեն Գոսենը Հելեն Ֆրանքենթալերի մասին մենագրության մեջ նկարչի 1950-ականների սկզբի աշխատանքների ազդեցությունը տեսնում է Գորկու 1940-ականների կտավներում, որոնց «զգայական գծի մեջ կա մի կանացի նրբագեղություն, որ միայն տղամարդը կարող է ստեղծել»⁹: Սա արդեն մշակութային կանացիությունն է, որի համաձայն Եվրոպայի 2-րդ աշխարհամարտից հետո ԱՄՆ-ին պարտվեց թե՛ տնտեսապես, թե՛ մշակութային առումով: Այսպես էր մտածում 1940-ականների սկզբի ամերիկյան մոդեռնիստական արվեստաբանությունը: Այո, Գորկին երկար ժամանակ կախյալ էր, ազդված եվրոպական մոդեռնիզմից, բայց նրա եվրոպացված արվեստը կայացավ ԱՄՆ-ում, հետևաբար դա հենց տղամարդուն բնորոշ կանացիությունն է, կշարունակեին դատել նրանք:

Թե՛ Շապիրոն, թե՛ Գոսենը խոսում են Գորկու արդեն պատրաստի ձևերի ֆորմալ հատկանիշների մասին, սակայն, եթե դիտարկում ենք Գորկու արվեստի կանացիությունը իր արվեստի հանդեպ շոշափողական կապի տեսանկյունից, ապա ավելի կարևոր է դառնում այս կետում նկարչի վերաբերմունքը, նկարչի մոտեցումը և հարաբերումը իր գործերի ստեղծման հետ, այլ ոչ թե ձևերի վերջնական ստեղծումը: Հայտնի է, թե Գորկին ինչպիսի հանդիսական ծեսով էր իրականացնում իր նկարները: Սկզբնական շրջանում, երբ նա դեռ տարված էր նկարները ներկի հաստ շերտով պատելու մոլուցքով, կարծես այն նմանեցնելով միջնադարյան որմնանկարների անսասանությանը, ֆիզիկական շփման փոր-

⁹ E.G.Landau (ed.), *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, Yale University Press, 2005, p. 566.

ձեր էր կատարում դրանց հետ՝ պահելով ծանր կտավի մակերեսը լոգարանի տաք գոլորշու վրա՝ մակերեսի հղկվածությանը հինավուրց տպավորություն թողնելու համար: Իսկ արդեն ուշ շրջանում, ազդված սյուրռեալիզմի գեղանկարչական փորձերով, կտավի մակերեսի ներկը բացում էր սկիպիդարով՝ թափանցիկության, ակվարելային անկշռելիության ազդեցություն հաղորդելով դրան: Այսինքն՝ նկարելը առաջին հերթին շփում էր, ֆիզիկական հարաբերում, շոշափելիության տարբեր մակարդակների գնում, որն էլ հենց արվեստն էր, ոչ թե ստեղծման ընթացքը: Հայումը բացառապես զգայական հիմքի վրա խաբսիված գործողություն է, որն արթնացնում է մանկության գրկում ծալոված անդառնալի հուշերը: Դիպչելը, շոշափելը, քերելը, տրորելը, պատռելը գեղագիտական գործողություններ են, որոնք նմանվում են մագաղաթի ստեղծման պրոցեսին՝ կաշի, որը հարմար հարթություն է դառնում արվեստ ստեղծելու համար:

Այստեղ հարկ է վերհիշել այն եզակի հնարավորության մասին, որն ընձեռնվեց Գորկուն Նյու Յորքի Արդի արվեստի թանգարանի կողմից՝ ստեղծելու մի կոմպոզիցիա գորգի համար: 1942 թվականին թանգարանում կազմակերպվեց Նոր գորգեր ամերիկացի նկարիչների կողմից խորագրով ցուցահանդեսը, որտեղ տասնմեկ ցուցադրված աշխատանքների մեջ ներառված էր նաև Գորկու «Յուլն արևի մեջ» հորինվածքը (նկ. 1): Ինչպես նշում է ցուցադրության համադրողը, նպատակն էր պրակտիկորեն միացնել առաջատար ժամանակակից արվեստագետներին և լավագույն արդյունաբերական տեխնիկաները¹⁰: Քննադատի կողմից Գորկու աշխատանքը բնութագրվել է որպես «ցուցադրության ամենախիզախ գորգ»՝ նմանեցնելով ուրվագծային պատկերը Ժակ Լիպշիցի կատաղի ցլին¹¹: Իսկ Գորկին, ոգևորված էր այս նա-

¹⁰ "Museum of Modern Art exhibits new rugs by American artists", https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325325.pdf, վերջին այց՝ 08.01.2022:

¹¹ C. Fowler, *Hooked Rugs: Encounters in American Modern Art, Craft and Design*, Ashgate, 2013, p. 156

խագծով, քանզի նամակում մանրամասն գրել է դրա մասին քրոջը՝ Վարդուշին: Իսկ թանգարանի տնօրենի օգնական Գորոթի Միլերին ուղղված նամակում նա մեկ նախադասությամբ բնութագրում է իր աշխատանքը. «Գորգի դիզայնը ջրային ցլի կաշին է՝ փոված արևոտ ցորենի դաշտում: Եթե ուրիշ բանի է նմանվում, ավելի լավ»¹²: Ահա՛, այստեղ արդեն կարելի է խոսել այն մասին, որ շփման հարթությունը Գորկու համար այս գործում հենց կաշին է կամ մաշկը՝ շփման հիմնական միավորը, որ նույնանում է մոր գոգնոցի կամ արգանդի և միաժամանակ արվեստի գործի հարթության հետ: Սույն աշխատանքի թեման հետաքրքիր է նրանով, որ թեև ազդված է պուրոռեալիստական Մինոտավրոս ամսագրի համարներից և Պիկասոյի «Մինոտավրոսախալից», այն պատկերում է Մինոտավրոսին ոչ թե պիկասոյական վայրագ կնամով տղամարդու արտաքինով, այլ հակառակը՝ այդ տղամարդու զոհի դիմակով և կնոջ սարսափած կիսադեմն այստեղ առավել քան ակնբախ է: Մինոտավրոսը շարունակում է առասպելական արարածների այն շարքը, որոնք կնոջ և սրբազան կենդանու միասնության ծնունդ են: Եթե Գորկին վերոնշյալ մեջբերման մեջ թույլ էր տվել ուրիշ բաների նույնպես նմանեցնել իր աշխատանքը, ապա կենթադրենք, որ Մինոտավրոսը հենց ինքն է, որ մորից կտրվելով, «կորցնելով» հորը նոր իրականության մեջ և հայտնվելով պատրանքների լաբիրինթոսում՝ այդպես էլ չկարողացավ բնածին սնունդ գտնել գոյատևելու համար և փոխարենը խժռում էր իր նմաններին՝ իր հիշողությունները: Այստեղ պատկերված է վախը անհայտի, մահվան հանդեպ, որից ազատվելու միակ փրկությունը արևի դաշտն է՝ մարմնի իսպառ հրդեհումը և չորացումը:

Ահա հասանք այն կետին, երբ շոշափողականը արվեստում բախվում է բուն 'յություն' տեքստիլին: Տեքստիլի հետ Գորկու արվեստի առնչությունը եղավ ընդամենը մեկ անգամ, սակայն, կարելի է ենթադրել, որ նրա ամբողջ արվեստն աստիճանագործություն

¹² M. Spender (ed.), Arshile Gorky: Goats on the Roof, Ridinghouse, 2009, p. 195.

է կամ գորգագործություն, այսինքն՝ ձեռքի աշխատանք, քանի որ կտորի միավորը՝ թելը, իր մոտ գիծն էր, որով նա կարում էր իր աշխատանքների կարկասը: Բնավ չմոռանալով, որ մոդեռնիզմի ժամանակ և անդին ձեռագործ արվեստները միշտ ասոցացվել են կանանց գործունեության հետ և դիտարկվել են կանացի, պետք է նշել, որ այդ արվեստների պրոցեսը և հատկանիշները եղել են Գորկու արվեստին շատ հարազատ և դարձրել են նրա արվեստի կերպարանքը այնպիսին, ինչպիսին այն մենք տեսնում ենք այսօր:

Գորկու արվեստի և տեքստիլի հարազատությունը և միմյանց հետ կապը հաստատելու համար մեզ օգնության կգա Բաուհաուզի լավագույն աշակերտուհիներից մեկը՝ Աննի Ալբերսը, ով «ամուսնացրեց» ավանդական արհեստը արվեստին: Տակտիլի և տեքստիլի միահամուռ համագործակցությունը շատ լավ բացահայտվեց՝ հյուսելու մասին Աննի Ալբերսի գրքում: Նա ուսումնական համակարգը լքելուց հետո սկսեց տեսականորեն ամրացնել արհեստի դիրքը և կարևորությունը արվեստի կայացման մեջ: Մի ամբողջ գլուխ նվիրելով շոշափողական զգայականությանը՝ նա համոզված նշում է, որ մենք դիպչում ենք իրերին՝ մեզ համոզելու համար դրա իրական լինելը¹³: Արշիլ Գորկու պատմությունը մոր գոգնոցին հպվելու մասին և ամեն անգամ սպիտակ կտավի առաջ հայտնվելիս արվեստ ստեղծելու պահանջը իրականում ոչ այլ ինչ է, քան ապացույց, որ դու ֆիզիկապես կաս, գոյություն ունես, որ արվեստը այն պորտալարն է, որով կապված ես մորդ արգանդին կամ մանկության տանը: Հպման տեսողական պրոցեսի հոյակապ մի դրվագ է ներկայացրել Ատոմ Էգոյանը «Արարատ» ֆիլմում, երբ մոր ձեռքերը ավարտելու պահին նկարիչը հուզման գագաթնակետին հանկարծ ջնջում է դրանք (նկ. 2): Այստեղ կարծես գործում է Հին Եգիպտոսի պատկերագրության օրենքը, ըստ որի եթե մարդը կենդանի է իր դիմանկարի ստեղծման ժամանակ, ապա չի կարելի այն ամբողջությամբ պատկերել. այդ պատճառով անա-

¹³ A. Albers, On Weaving, Studio Vista, London, 1965, p. 62.

վարտ էր Նեֆերտիտիի կիսանդրիի մի աչքը, քանի որ քանդակման ընթացքում նա դեռ կենդանի էր: Գորկու դեպքում մոր ամբողջական պատկերը ստանալը կարծես կհավասարվեր նրան սպանելուն, քանզի չի կարող ավելի կենդանի բան լինել, քան հիշողությունն է: Ալբերտը խոսում է նյութի մասին, որն, ի տարբերություն կառույցի, ոչ ֆունկցիոնալ է, ոչ ուտիլիտար և գույնի պես չի կարող մտավոր փորձարկվել¹⁴: Սա շատ կարևոր կետ է Գորկու՝ մակերեսի հետ աշխատելու բազմաթիվ պրակտիկաների մշակման հարցում, քանզի հենց այդ կերպ էր նա կապ հաստատում իրականության և անցյալի վերականգնման հետ միաժամանակ: Այսինքն՝ լիովին զգայական՝ մակերեսի և ձեռքի այդ շփումը Գորկու համար նույնքան կարևոր էր, որքան գծելը: Ալբերտն ավարտում է հետևյալ մտքով, որ գծանկարը կամ տպագրությունը իրենց տարատեսակ գծերով ստեղծում են ոչ թե իրական շոշափողական մակերես, այլ դրա պատրանքը¹⁵: Գորկու գծանկարները կամ, ավելի շուտ, նրա լեզունդար գիծը, որոնք առանձին շատ ծանրակշիռ էջ են կազմում նրա ստեղծագործության մեջ, իրականում շատ ավելի հարցեր, թնջուկներ ունեն իրենց մեջ և շատ ավելի քիչ են ուսումնասիրված, քան կարելի է ենթադրել: Գորկու գիծն է դարձրել նրան «կանացի», այդ գիծն է «մեղավոր» Եվրոպայի և ԱՄՆ-ի միջև կամուրջ լինելու համար, և այդ գիծն է, որ մինչև հիմա խարխալում է Գորկու հստակ տեղը արվեստի պատմության մեջ: Այդ գիծը խարխալող է, ուրվական է, երկկենցաղ է, այն մագլցում է, թռչում, խեղդում ու ազատագրում միաժամանակ: Դա այն գիծն է, որը թելի պես գործում է, կարում է Գորկու հիշողությունը սալիտակ հարթությունների վրա¹⁶:

¹⁴ Նույն տեղում:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 65:

¹⁶ Գորկու գծի կամ ավելի ճիշտ ուրվագծի մասին է խոսում Ազատյանը, երբ վերհիշում է Նկարիչների միությունում Գորկու կողմից էնգրի ուրվագիծը կարևորելու անպատեհ միջամտումը և այն, որ այդ միջադեպը համապատասխանում է Գորկու և մոր հայտնի դիմանկարի ստեղծման տարեթվի սկզբի հետ: Հեղինակը եզրակացնում է, որ այդ ուրվագծի օգնությամբ էր հնարավոր ստեղծել շոշափելի միասնություն և հաղորդակցություն մոր հետ: Տե՛ս **Ազատյան, Արշիլ Գորկու հուզական քաղաքականությունը**, էջ 26-27:

«Թումը և ես այցելեցինք Էսսենի Ֆոլկվանգ թանգարանը: Լուսանկարչության և Արշիլ Գորկու գծանկարների ցուցահանդեսները հոյակապ էին»: (Էվա Հեսսե, նոյեմբերի 8, 1964):

Արշիլ Գորկու գծանկարների վերոնշյալ ցուցահանդեսը երկար մշակութային քաղաքականության և ուղղվածության պոչն է միայն՝ կազմակերպված Նյու Յորքի Արդի արվեստի թանգարանի միջազգային խորհրդի կողմից: Դեռ 1961-ին, Իտալիայի Սպոլետո քաղաքում՝ աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմը ողջունող մի երկրում, մեկնարկեց Ամերիկյան արդի գծանկարների ցուցահանդեսը, որն էլ իր հերթին սերում էր Հարյուր գծանկար թանգարանի հավաքածուից ցուցահանդեսից՝ նվիրված 19-րդ դարի ավարտից մինչև ամերիկյան ավանգարդի գագաթնակետ արդի գծանկարի զարգացմանը: Եվրոպական քննադատության սուր մեղադրականները առ այն, որ ամերիկացիները բարբարոսներ են, ովքեր բացի ճանկոռցից, ուրիշ բան չգիտեն և նկարում են առանց մտքի, հանգեցրեցին վերոնշյալ ցուցահանդեսների կազմակերպմանը, որտեղ գծանկարները, որպես նախնական աշխատանքի և անալիտիկ մտածողության ապացույց, դրվեցին միջազգային ցուցադրության առաջին պլանում: Աբստրակտ էքսպրեսիոնիստների շարքում Գորկին առաջատար էր գծանկարների քանակի և հմտության բնագավառում: Զուր չի, որ կոլեկտիվ ցուցադրություններից հետո Գորկու գծանկարները նաև բազմաթիվ անգամներ ներկայացվեցին ուրիշներից զատ: Ահա այդ ցուցադրական շրթանների ուղղվածությունից բխած ցուցահանդեսը դիտեց մեծանուն գերմանացի արվեստագետ Էվա Հեսսեն Գերմանիայի Էսսեն քաղաքում 1964 թվականին:

Հենց այս արդյունաբերական քաղաքում ստեղծվեց Էվա Հեսսեի գծանկարների հայտնի շարքը, որտեղ նա հրավիրված էր աշխատելու ամուսնու հետ կոլեկցիոներ և արտադրող Ֆրիդրիխ Շիդտի կողմից նրան պատկանող չօգտագործվող տեքստիլի ֆաբրիկայում: Ահա այս ընթացքում ստեղծված գծանկարների յուրօրինակ պարանաձև պիրկ գիծը այնուհետև փոխանցվում է

նրա ռելյեֆային աշխատանքներին և հետո վերջնական վերածվում է եռաչափ կառուցվածքի՝ քանդակի:

Արդյոք կարելի է ենթադրել, որ Գորկու՝ 1964 թվականի ցուցահանդեսը էական ազդեցություն է թողել Հեսսեի ստեղծագործական ընթացքի վրա, մասնավորապես՝ գեղանկարներից գծանկարների անցման և գիծը կարևորելու առումով: Եվ արդյոք պատահականությո՞ւն է, որ հենց տեքստիլի ֆաբրիկան է միավորում Հեսսեն ու Գորկուն գծանկարի հարթության շրջանակներում: Հեսսեն եղել է Ջոզեֆ Ալբերսի՝ Աննի Ալբերսի ամուսնու աշակերտը, և բնական է, որ երկու կանանց ավելի շատ միավորող հանգամանքներ կային արվեստի ասպարեզում, քան Ալբերսի երկրաչափական արտոբանակները: Բացի այդ, Էվան որոշ ժամանակ աշխատում էր որպես տեքստիլի դիզայներ Բորիս Կրոլի ֆիրմայում: Գորկին ընդամենը մեկ նմուշ ստեղծեց տեքստիլի համար, բայց իր ամբողջ ստեղծագործության գրավականը եղել է նրա և մոր լուսանկարը, որտեղ մոր գոգնոցը՝ որպես տեքստիլի նմուշ, նա դիտարկել է որպես կտավ, որի վրա անընդհատ փորձում էր վերհիշել պատմություններ, այսինքն՝ գծանկարել և նկարել: Իր օրագրում Հեսսեն շատ քիչ անուն է տալիս որպես իր արվեստի համար ներշնչանքի օրինակներ. Լեժե, Դյուրուֆե, դե Կունինգ, Փոլոք և իհարկե Գորկի: Սակայն գծանկարների առումով միակ արվեստագետը, որի անունը նա տալիս է և այն էլ հիացած երանգով, Գորկին է (տե՛ս բնաբանը): Իր գծանկարչական շարքից հետո, 1965-ին նա իր օրագրում հայտարարում է, որ պիտի հեռանալ գեղանկարչությունից և զբաղվել նրանով, ինչը հաճույք է պատճառում՝ գծանկարչությամբ: Ընկերոջը՝ Սոլ Լեվիթին ուղղված նամակում նա իր գծանկարները բաժանում է 3 փուլի. առաջինում ազատ, խելագար ձևեր են, ունեն վայրի տարածություն, երկրորդում և երրորդում մեխանիկական են, պարփակված աղյուսակների մեջ, չափսերով ավելի մեծ և համարձակ: Եվ ամփոփում է այսպես 1970-ին. «Գծանկարները կարող են տրամաբանորեն կոչվել գեղանկարներ, և իմ քանդակներից շատերը կարող են գեղանկար

անվանվել»¹⁷: Գրեթե բոլոր արվեստաբանական մեկնաբանություններում որպես առաջին փուլի գծանկարների որոշիչ ազդեցություն է համարվում Արշիլ Գորկին և մասամբ դե Կունինգը, որը նույնպես գտնվել է Արշիլ Գորկու խոր ազդեցության ներքո:

2003-ին Սոլ Լեվիթը գրում է. «Գորկու ստեղծագործությունը ազդել է Էվա Հեսսեի վրա: Նա վերջինիս ամենասիրելի նկարիչներից էր: Նրանք ունեին մի ընդհանուր որակի լարվածություն, վախ, որին ես չեի կարող դիպչել»¹⁸: Իսկ ընդհանուր բաները քիչ չէին երկուսի կենսագրության մեջ: Երկուսն էլ տեսել են ազգասպան քաղաքականության վայրագությունները, լքել են իրենց հայրենիքը, երկուսն էլ կորցրել են իրենց մորը շատ վաղ տարիքում, որի հետևանքով հայրերը կրկին ամուսնանում են՝ դրանով վանելով իրենց երեխաներին իրենցից: Երկուսի կյանքի ավարտը է՛լ ավելի զարմանալիորեն է զուգադիպում. նրանք ամուսնալուծվում են, կորցնում են հայրիկներին, քաղցկեղ են բացահայտում ու ենթարկվում վիրահատությունների: Ինչ խոսք, անձնական ազդեցությունը Հեսսեի վրա ավելի գերիշխող էր, որի մասին նա նշում է հարցազրույցներից մեկում: «Ես ամենաշատը սիրում էի դե Կունինգ և Գորկի, բայց դա անձնական էր, ոչ թե իրենց արվեստից որևէ բան վերցնելու իմաստով»¹⁹:

Կրկին անգամ վերադառնալով հայրենիք՝ Գերմանիա, Հեսսեն ֆիզիկական մակարդակի զգայական սուր ապրումներ է ունենում, որոնք նորից շոշափելի են դարձնում նրա անցյալի դառը էջերը: Եվ հենց ֆիզիկական շփման այդ մակարդակի վրա նա դիտում է ուսանող ժամանակ դեռ սիրված նկարչի գծանկարները, որոնք կազմավորիչ ազդեցություն են թողնում նրա հետագա՝ պրոցեսային կամ հակաձև արվեստի ձևային և բովանդակային պարունակու-

¹⁷ E. Johnson, «Order and Chaos: From the Diaries of Eva Hesse», 2016, <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/from-the-archives-order-and-chaos-from-the-diaries-of-eva-hesse/?fbclid=IwAR0vImCCPrHYaXYGRScTs8uTI6IwOnfZf1LJEHbeRuPxPmmT7w5YMa6f18>, վերջին այց՝ 08.01.2022:

¹⁸ Arshile Gorky: A Retrospective of Drawings, Introduction by J.C. Lee and M. Lader, New York, 2003, p. 7:

¹⁹ «An Interview with Eva Hesse», 2017, <https://www.hauserwirth.com/stories/14479-interview-eva-hesse?fbclid=IwAR37jfZMCK1rPErtCD4MoXAnSgo2IIEn8iccvzE8n8Z6N-V4bvMh90yMLQU>, վերջին այց՝ 08.01.2022:

թյան վրա: Նրա գծանկարների մասին աշխատություններում շատ է խոսվում արդեն Գերմանիայում ստեղծված 1965 թվականի մեխանիկական գծանկարների մասին, բայց շատ քչերն են, որ նշում են դրանց նախորդող 1964-65 թվականների՝ դարձյալ Գերմանիայում ստեղծված բիոմորֆիկ, արստրակտ պուրոեալիստական ակվարելային գծանկարների մասին, որոնք հղում են Գորկու՝ Քոնեքտիկուտի բնությունից արված կոմպոզիցիաների ընդհանուր տրամադրությանը (նկ. 3): Գորկու և Հեսսեի արվեստների զուգահեռների մասին հազվադեպ գրողներից մեկը՝ Կիրստեն Սվենսոնը, համեմատում է Հեսսեի 1964-65 թթ. «Անվերնագիր» մի աշխատանքը Գորկու «Նշանդրեք» շարքի աշխատանքների հետ, որոնց վերևի ձախ մասում պատկերված կանացի կուրծքը և պտուկները անփոփոխ են մնացել Հեսսեի աշխատանքում (նկ. 4): Բացի այդ, Հեսսեն պահպանում է Գորկու նկարի մոխրագույն թափանցիկ շերտերը և կանաչ, նարնջագույն նրբերանգները²⁰: Սակայն հեղինակն այս կերպ հավասարեցնում է Գորկուն մյուս արստրակտ էքսպրեսիոնիստների հետ՝ դարձնելով նրան մաշիզմի վառ ներկայացուցիչ, և դրանով փորձում է ցույց տալ, թե իբր Հեսսեն ծաղրելով թոթափում է իրենից տղամարդկային այդ արվեստի ուժն ու գերիշխանությունը: Այնինչ Գորկին իր համար ավելին էր, քան ուղղակի արստրակտ էքսպրեսիոնիստ, և դա են վկայում նրա վաղ շրջանի գեղանկարները, որտեղ նա ի սկզբանե ցույց է տվել իր հոգևոր կապը Գորկու կենսագրության և զգացմունքային մտածողության հետ: Սվենսոնը նաև զուգահեռներ է տեսնում Հեսսեի 1960 թվականի գույգ դիմանկարի և Գորկու «Նկարիչը և իր մայրը» հայտնի աշխատանքի հետ, որտեղ ուրվական-հարսը, որպես բացակա կերպար, համեմատվում է Գորկու մահացած մոր կերպարի հետ: Բացի այդ՝ նա ընդհանուր նմանություններ է գտնում գույների և կոմպոզիցիայի միջև²¹:

²⁰ K. Swenson, "Painting Marriage: Eva Hesse's Abstract Expressionism", in: *Woman's Art Journal*, n° 28, (Spring-Summer, 2007), p. 21

²¹ Նույն տեղում, էջ 25

Սակայն ազդեցությունները դրանով չեն ավարտվում: Հեսսեն բաց չի թողել Գորկու այն բնանկարները, որոնք արվել են պլեներում և համարվում են նրա գլուխգործոցները: Գորկուց ազդեցությունը շատ լավ երևում է նաև Հեսսեի 1956 թվականի հոյակապ բնանկարներում: Մասնավորապես, երկու բնանկար ուղղակի ազդված են Գորկու «Ջրվեժ» (1943) աշխատանքից: Այդ գործի մեջ Գորկին առաջին անգամ կիրառեց սկիպիդարը՝ ներկը բացելու և ավելի հոսուն դարձնելու համար, որն ինքնաբերաբար կստեղծեր ձևեր: Բացի ավտոմատիզմից, այստեղ շատ կարևոր է նաև Կանդինսկու ազդեցությունը՝ վերջինիս գույնի, գծի և ներքին անհրաժեշտության մասին տեսությանը, որոնց մասին Գորկուն կարդացել էր Ագնեսը՝ նրա կինը: «Թեյթ» պատկերասրահի գործը՝ դեղնականաչավուն և նարնջագույն երանգներով, քսվածքներով, ուղղահայաց կոմպոզիցիայով, ազդել է Հեսսեի 1956 թվականի սույն բնանկարի ստեղծման վրա: Իսկ մյուս նմանատիպ գործի վրա ավելի շատ արտահայտված է Գորկու նկարի ջրաներկային էֆեկտը, և շեշտված են ուրվագծերը, որոնք ավելի արտահայտված են «Ջրվեժի» գծանկարչական տարբերակում: 1956-ի Հեսսեի մյուս բնանկարը գունային ընդհանուր լուծմամբ և կոմպոզիցիոն շարվածքով ներշնչված է Գորկու «Գուրթանը և երգը 2» աշխատանքից, որի հազեցած կապտականաչը զարմանալիորեն ի կատար է ածվել Հեսսեի բնանկարում:

Մեզ ծանոթ բոլոր տեքստերում նշվում է, որ Հեսսեն ազդվել էր արքստրակտ էքսպրեսիոնիզմից այն ժամանակ, երբ ընդունվել էր Յեյլի համալսարան 1957-ին և աշակերտում էր Ջոզեֆ Ալբերտին: Այնինչ 1956 թվականի բնանկարներն ապացուցում են այն ակնհայտ փաստը, որ դեռ Քուպեր Յունիոնում սովորելիս՝ նա արդեն շատ լավ յուրացրել էր արվեստի այդ հոսանքը: Դիմանկարների շարքից հետո անցում կատարելով դեպի բնությունը, նա որոշակիորեն նաև կանխագուշակում է այդ թվականներին ամերիկյան արվեստի դաշտում միտումների փոփոխությունը: Մասնավորապես, 1958 թվականին ամերիկյան արվեստի Ուիթնի թանգարանում բացվում է

շատ հակասական, բուռն ցուցահանդես, որը կոտրում է արստրակտ էքսպրեսիոնիզմի հաղթարշավի պաթոսը և բյուրեղացված թաղանթը: Խոսքը Բնությունը արստրակցիայի մեջ ցուցահանդեսի մասին է, որն ամերիկյան քաղաքներում ներկայացվելուց հետո մեծ հաջողություն ունեցավ նաև եվրոպական քաղաքներում՝ մեծ մասամբ ռեաբիլիտացնելով եվրոպացիների դրական վերաբերմունքը ժամանակակից ամերիկյան արվեստի նկատմամբ: Ցուցահանդեսի տեսարան և համադրող Ջոն Բատլը վերանայում է արստրակցիայի ամերիկյան տեսությունը՝ հակադրվելով Ալֆրեդ Բարրի այն համոզմունքին, թե արստրակտ արվեստը բնության կամ արտաքին աշխարհի հակոտնյան է և բխում է մարդու ներաշխարհից: Բատլը բնությունը դիտարկում է որպես անեզր, անսահման, հետևաբար՝ վեհ, գաղտնի, անամփոփ տիեզերքի մի մաս, որի մասն է կազմում նաև մարդը: Հետևաբար, բնությունը լինելով մարդու մեջ միաձուլված և նրա օրգանական մի մասը՝ չի կարող դիտարկվել նրանից դուրս կամ զատ: Գորկին, որպես բնությանը տուրք տվող արստրակցիոնիստ, կարևոր տեղ էր գրավում այս ցուցահանդեսում: Նրա հետ էին ցուցադրված նաև Ջոզեֆ Ալբերսի, Ֆիլիպ Գաստոնի, Ֆրանց Քլայնի և այլոց աշխատանքները: Կարծում ենք, որ ցուցահանդեսի այս գաղափարը ազդված էր դեռ 1952-ին Իտալիայում Լիոնելո Վենտուրիի կողմից մշակված «կոնկրետ արստրակցիայի» գաղափարից. այն չի կտրում կապը բնության և արվեստագետի ներաշխարհի հետ, հետևաբար կոնկրետ կամ ռեալիստական է դառնում արվեստագետի ապրումը, որն էլ իր հերթին ավելի հասանելի է դարձնում արստրակցիան՝ մարդուն և սեփական միջավայրին: Այդ գաղափարի վառ կրողներն էին իտալացի արստրակցիոնիստներ Աֆրոն և Տոտի Շալոյան, որոնք Ամերիկայում բացահայտել էին իրենց գաղափարների հարազատ հոգուն՝ Արշիլ Գորկուն, և նրա արվեստի առաջին ջատագովներն էին Իտալիայում: Ահա այս հոսանքը, հավանաբար նույն մարդկանց՝ ԱՄՆ այցելության շնորհիվ, գաղթում է օվկիանոսից այն կողմ և նոր հնարավորություններ բացում

աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմը վերանայելու համար: Հեսսեն, որպես այդ վերանայումների առաջատար, ճիշտ է համարում սկսել այդ գործընթացը բնությունից՝ իբրև պլենների աղբյուրից, որն ակնհայտ կտրված էր գործողության նկարչության և գունային դաշտի նկարչության սկզբունքներից:

Վերադառնալով Հեսսեի՝ 1964-65 թթ. Գերմանիայում ստեղծած գծանկարներին՝ հարկ ենք համարում նշել, որ դրանք ստեղծվել են նաև Գորկու՝ Հասսենում գծանկարների ցուցահանդեսի մեծ տպավորության արդյունքում, որն էլ կերտել է արվեստագետի հետագա ստեղծագործական պատկերը: Փորձենք հետևել համեմատական մեթոդաբանությանը և աչքի ընկալողական ֆունկցիայով դիտել ազդեցություն-ընթացք-զարգացում ուղղության կայացումը:

Սուլ Լեվիտին ուղղված հայտնի նամակում Հեսսեն տեսական բաժանում է կատարում իր՝ այդ ժամանակ ստեղծած գծանկարներում, որտեղ մինչև հայտնի «մեխանիկական» գծանկարների շարքը, նա ստեղծում է «վայրի տարածությամբ», բիոմորֆ կերպերով և Վիլեմ դե Կունինգից ու Արշիլ Գորկուց ազդված գծանկարներ: Այդ մասին գրում է Էդ Կրչման Հեսսեի 1965 թվականի մեխանիկական գծանկարների ցուցադրության գրախոսականում²²: Ավելի ակնբախ են Գորկու հետ համեմատությունները մեկ այլ «Անվերնագիր» բիոմորֆ կոմպոզիցիայում, որտեղ ֆորմաների ուրվագծերի հոսունությունը, աչքի, աստղի կամ օրգաններ հիշեցնող ձևերը շատ լավ նմանվում են «Պարտեզ Սոչիում» շարքից մի աշխատանքի, իսկ գունային ընկալմամբ լրիվ արձագանքում են «Նոր զենքի սերը» կտավի հետ: Կրչման դիտարկում է այն փաստը, որ Գերմանիա այցելելու տարիներին Հեսսեն նաև շրջագայում է Եվրոպայում, դիտում է բազմաթիվ ցուցահանդեսներ, բայց իր հարցազրույցներում և օրագրում ոգևորությամբ խոսում է միայն Լեժեի և Գորկու ցուցադրված գործերի մասին:

²² E. Krčma, "Eva Hesse's Wanton Duality: Liquidity and Compression in the Mechanical Drawings of 1965", 2017, <https://www.hauserwirth.com/stories/14598-eva-hesses-wanton-duality-liquidity-compression-mechanical-drawings-1965>, վերջին այց՝ 10.01.2022:

Որոշակի ազդեցություններ գտնելով նաև Գորկու որմնանկարի համար նախապատրաստական աշխատանքների հետ՝ սահուն անցում կատարենք Հեսսեի գծանկարների մյուս փուլ, որտեղ ստեղծագործություններն արդեն ձեռք են բերում հստակ գծային կառուցվածք: 1964-ի կրկին «Անվերնագիր» գծանկարում, ի տարբերություն նախորդ ազատ, բիոմորֆ ֆորմաների, ձևերը մտնում են մետաղալարային կաղապարի մեջ, գույնը ենթարկվում է գծի խստությամբ՝ հետագայում տանելով այն հայտնի մեխանիկական գծանկարների պիրկ և ձիգ ամրանին: Այս աշխատանքի գծային կառուցվածքը համապատասխանում է Գորկու այն գծանկարների շարքին, երբ նա Բրետոնի պատվերով սկսեց նկարագարողմաներ անել վերջինիս Մատղաշ կեռասենիները՝ երաշխավորված ընդդեմ նապաստակների պոեմների ժողովածուի համար (նկ. 5): Ահա այստեղ, գծելը կարելի է համեմատել գործելու հետ, որտեղ գիծը գործում է հյուսվածքներ՝ վերածելով հարթությունը սարդոստայնի: Սրածայր, թռչնի կտուցի ձևից սկիզբ առնող գծանկար-գորելները լիովին հաստատում է մակերեսի շոշափելիությունը, սակայն եթե առաջ այդ շոշափելիությունը դրված էր ֆիզիկական մակարդակի վրա (Գորկու հակումը կտավը քերելու, գոլորշու վրա պահելու), ապա հիմա այն մտնում է կտավի կամ թղթի հյուսվածքի մեջ՝ միաձուլվելով նյութի ներքին ստրուկտուրայի հետ: Եվ երբ Հեսսեն վերջնականապես հանգրվանում է մեխանիկական գծանկարների փուլում, ահա այդ ժամանակ հստակ երևում է նրա թեքումը դեպի Գորկու 1930-ականների գծանկարչական աշխատանքները և դրանց կարևորումը իր արվեստի համար: Խոսքը Գորկու «Կազմակերպում» կտավի և դրա գծանկարների մասին է, որոնք բոլորն էլ մեծ ազդեցություն են թողել Հեսսեի կոնկրետ աշխատանքների վրա, իսկ 1935-ի գծանկարը շատ անգամներ կարող է դառնալ Հեսսեի 1965-ի ցանկացած գծանկարի ազդեցության աղբյուր: Բնության ամորֆ ձևերից անցումը կազմակերպված անալիտիկ անհայտ ֆունկցիայով մեխանիզմների ձևերին, երկուսի մոտ էլ հանգեցնում է գծանկարի կատարելագործմանը և բացարձակացմանը, որոնք

իրենց ամբողջական լուծմամբ չեն կարող այլևս դիտարկվել որպես լրացուցիչ կամ կից գործեր՝ նույնանուն կտավի համար: Գորկու գծի բազմազան տեսակներ բազմազան դիրքերով ալքիմիական խնդիր են լուծում դիտողի համար՝ ներքաշելով նրան մի իրականությունից դեպի այլ իրականություն տեղափոխվելու տրանսֆորմատիվ պրոցեսի մեջ: Ահա այս գործերի բացահայտումից էլ, կարծում ենք, սկսվում է Հեսսեի մեխանիկական գծանկարների շարքի ստեղծումը: Դրանց՝ թանաքով արված հոսուն գծերը վերածվում են պարանների և ազդում Հեսսեի ռեյեֆների, իսկ այնուհետև՝ քանդակների պարանների կիրառման վրա:

Որոշ առումով՝ Հեսսեի կտրուկ անցումը գծանկարների կարելի է դիտարկել որպես արքայական էքսպրեսիոնիզմի հայրիշխանական կամ մաչիստական ուժի մերժում, որն արտահայտվում էր հիմնականում սպոնտան, արքայական, մեծամասշտաբային գեղանկարչության մեջ: Եվ այդ մասկուլինիզմը թոթափելու համար նա ընտրեց այն արվեստագետին կամ արվեստագետներին, որոնք այդ տեսանկյունից տարբերվում էին մյուս ամերիկացիներից: Գորկին, օրինակ, չէր նկարում հսկայական կտավների վրա, նախընտրում էր նկարակալը՝ հատակի փոխարեն, և, ամենակարևորը, հաշվի էր առնում անցյալը արվեստի պատմության մեջ ու դա արտահայտում էր բազմաթիվ գծանկարչական էքսպրեսիոնիզմներով: Գիծն այդ ժամանակ օժտված էր անսեռ հատկանիշներով, ի տարբերություն ներկի կամ գույնի: Այդ էր պատճառը նաև, որ Հեսսեն չդավաճանեց գծին մինչև վերջ՝ վերածելով այն պարանի և ընդգրկելով տարածության մեջ: Մեր կողմնորոշումը այս կետում այն է, որ եթե ուրիշները Հեսսեի՝ գծով տարվածությունը կապում են տեքստիլի ոլորտում աշխատելու և Ալբերսի տեսությունից ազդվելու հետ, ապա մեզ համար այս նախընտրությունը կատարվել է շնորհիվ Գորկու ցուցահանդեսի, որը վերջնական կողմնորոշում մտցրեց Հեսսեի հետագա ստեղծագործական ուղում:

Ըստ Հիլթոն Քրեմերի՝ Գորկու գծանկարչական տաղանդը զարկ առավ այն ժամանակ, երբ նա պուրոռեալիզմի շնորհիվ ազատագրեց

երևակայությունը, որն էլ իր հերթին դարձրեց նրան ինքնատիպ և ազատ որևէ ուղղակի ազդեցություններից²³: Սա լուրջ պնդում է, որը Գորկու գծանկարչությանն է «մեղադրում» նրա վերջին շրջանի, արվեստագետին տիպիկ պատկերագրության ստեղծումը: Մինչդեռ Հեսսեի մասին էլ իր հերթին ասում է նրա ամուսինը՝ քանդակագործ Դոյլը. «Պարանն էր այն, ինչ առաջ էր տանում նրան: Այն ամենը, ինչ կապում է և այլն, դա իսկապես նրանն է»²⁴, վերհիշելով Գերմանիայում ստեղծագործելու տարիները:

Արշիլ Գորկու՝ Life ամսագրին տված հարցազրույցի այս տողով էլ ավարտենք մեր նյութը. «Երբ հոգնած ու հուսահատված եմ և նստում եմ բազմոցին, մտածում եմ ամենապարզ բանի մասին, որ կարող եմ անել, և գնում ու նկարում եմ պարանի մի կտոր: Ահա այդպես կարելի է չդադարել նկարելուց. ներսումդ մի բան պիտի ստեղծես, որ ստիպի քեզ վերարտադրել այն»²⁵:

THE GENDER OF TANGIBILITY: ON SOME INTERRELATIONSHIPS BETWEEN THE ARTS OF ARSHIL GORKY AND EVA HESSE

ANNA GALSTYAN

PhD in Art History

Associate Professor at SAFAA

ABSTRACT

Taking Arshile Gorky's words about his mother's apron as an alternative to a canvas for a starting point, we point out one of the most important features of his art-the tactility. There is no art without touching which for Gorky meant physical generality with his mother's presence. In art theories the tactile as an initial understanding and a feminine position organize tactile features of Gorky's art which

²³ H. Kramer, *The Age of the Avant-Garde 1956-1972*, New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.), 2009, էջ 314:

²⁴ *Eva Hesse Drawing*, խմբ.՝ C. de Zegher, Yale University Press, 2006, էջ 74:

²⁵ *Arshile Gorky: Goats on the Roof*, խմբ.՝ M. Spender, Ridinghouse, 2009, էջ 370:

at their turn many theoreticians characterize as feminine. It's necessary to note that Gorky's femininity presents the tactile, the invisible and the physical. This standpoint puts new step in a perception of American art of 1940-60's, considering Gorky as a seminal influence not only on Abstract Expressionism but also on postminimal or Anti-Form generation.

Keywords: *visual, tactile, gender(ness), embroidered, line, thread, textile, feminine.*

ГЕНДЕРНОСТЬ ОСЯЗАЕМОСТИ: О НЕКОТОРЫХ ВЗАИМОСВЯЗЯХ ИСКУССТВ АРШИЛА ГОРКИ И ЭВЫ ХЕССЕ

АННА ГАЛСТЯН

Доцент ГАХА, кандидат искусствоведения

РЕЗЮМЕ

Исходя из слов Аршила Горки о фартуке матери как альтернативе холсту, мы придаем существенное значение одному из важнейших признаков искусства именитого художника, а именно осязаемости. Невозможно создавать искусство без прикосновения, что при обстоятельстве Горки имело значение физического интегрирования с присутствием матери. В теориях искусства осязаемое как начальное восприятие и как гендерная позиция формируют осязаемые признаки искусства Горки, которые в свою очередь многими теоретиками обозначаются как женственное. Здесь нужно понять женственное как осязаемое, невидимое, телесное. Эта позиция привносит новое видение в американском искусстве 1940-60-ых годов, где Горки имеет огромное влияние не только на формирование абстрактного экспрессионизма, но и на создание потсминималистстской (анти-форма) традиции.

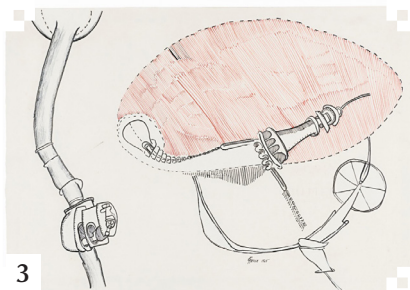
Ключевые слова: *визуальное, осязаемое, гендерность, вышитый, линия, нить, текстиль, женственное.*



1



2



3

Նկ. 1. Արշիլ Գորկի, «Ցուլն արևի մեջ», 1942, բուրդ, 215.9*295.9

Նկ. 2. Հատված Ատոմ Էգոյանի «Արարատ» ֆիլմից

Նկ. 3. Էվա Հեսսե, «Անվերնագիր», 1965



4

Նկ. 4. Էվա Հեսսե,
«Անվերնագիր», 1964

Նկ. 5. Արշիլ Գորկի,
«Անվերնագիր», 1945,
թանաք, թուղթ, 23*15



5