

## Բոլոր ուրիշները

Սուսաննա Գյուլամիրյան

2007

Նախքան Ռաֆֆի Դավթյանի «Մարդու դմներ» խորագրով գեղարվեստական նախագծի մասին արտահայտվելը, որը ներառում է տարածության մեջ ինստալացված, բազմակի պատկերավորությամբ ներկայացված ֆոտո-օբյեկտներ-մարդկային ֆիգուրներ եւ «Inter-est» («Միջ-եւ») անունը կրող վիդեոֆիլմը, կուզենայի համառոտ ծելով անդրադառնալ նրա գեղարվեստական ճանապարհի զարգացման դինամիկային՝ հավելելով արվեստագետի կենսագրությունից առած որոշ մանրամասներ: Քննադատական տեքստի՝ կենսագրությանը դիմելու առնչությամբ գրել է դեռեւս Ռոզալինդ Կրաուսը՝ նկատելով, որ 20-րդ դարի առաջին կեսի արվեստաբանական փորձերը դիտարկում են «այս կամ այն նկարչի արվեստը որպէս անձնական կյանքից եկող ինչ-որ առանձնահատուկ խթանի գեղարվեստական պատասխան, որտեղ արվեստագետի անձնականը, մասնավորը եւ կենսագրականը տրվում է միայն որպէս հատուկ անունների շարք», արվեստագետի մերձավոր եւ ծանոթ մարդկանց անուններ՝ ընդհուպ մինչեւ նրա տնային կենդանիները: Այսպիսի մոտեցման դեպքում, ըստ Կրաուսի, «նկարչի պատկերածի նշանակությունը սպառվում է հղման պարզ գործողությամբ, որտեղ միմետիկական պատկերը կամ ներկայացումը նման է ավանդաբար հասկացվող հատուկ անունի»: Արվեստի նման հանգեցումը նեղ կենսագրական միջնորդվածության («արվեստը իբրեւ կենսագրություն»), նրա կարծիքով, նեղացնում է արվեստագետի վրա ազդող հանգամանքների ավելի ընդարձակ շրջանակը:<sup>1</sup> Ես նոյնպէս հակված եմ կարծել, որ արվեստագետի կենսագրությունը, ընդհանուր առմամբ նրա ստեղծագործության եւ մասնավորապէս առանձին գործերի ուսումնասիրության օժանդակ նյութ լինելուց բացի, սերտորեն առնչվում է նրա գեղարվեստական մտածողության մեջ կատարվող փոփոխությունների դինամիկայի, գեղարվեստական արտահայտության ոճի, կառուցվածքի, արտիկուլացման եւ մաներայի մեջ փոփոխությունների դիտարկմանը, ուստի եւ պետք է դիմի մշակութային եւ սոցիալական համատեքստին, տարածությանը եւ ժամանակին:

Ռաֆֆի Դավթյանը ծնվել է Իրանի իսլամական հանրապետությունում, Իսֆահան քաղաքում, բայց արդեն տասը տարի է, որ ապրում է Հայաստանում՝ ժամանակ առ ժամանակ տեղափոխվելով մի երկրից մյուսը: Ինքն արվեստագետը, իհարկէ, չչրջանցելով իր ծննդյան թիվն ու տեղը, իր կյանքի պատմությունը սկսում է հայկական շրջանից՝ 1997 թվականից, երբ ընդունվեց Երեւանի պետական գեղարվեստի ակադեմիա՝ անցնելով ուսումնառության ողջ շրջանը քանդակագործության դասարանում (ներառյալ ուսման տարիները մագիստրատուրայում): Սակայն Ռ. Դավթյանի հետաքրքրությունը քանդակագործության նկատմամբ, որն այն ժամանակ նրա համար զուտ ունիվերսալ կատեգորիա էր, սկիզբ է առել դեռ Իրանում, երբ նա, տարիներ շարունակ լինելով Իսֆահանի արվեստի ազատ համալսարանի ազատ ունկնդիր, ըմբռնում էր նյութի, ձեւի էությունը: Քանդակագործության, ինչպէս նաեւ գեղանկարչության, հասկացության մեջ պարադիգմային տեղաշարժը տեղի է ունեցել ոչ այսօր. այն ընդլայնվել է՝ ապացուցելով, որ քանդակագործությունը ունիվերսալ կատեգորիա չէ, այլ պատմական զարգացման արդյունք: Այդ ժամրին հասու լինելու արվեստագետի փորձը մի երկրում, որտեղ նա ծնվել էր, իր սահմաններին էր հասնում վերացականի, մինիմալիստականի հասկացության մեջ՝ կոնստրուկտիվիզմի միտող գենետիկական

նախադրյալներով: Արվեստագետի այդ շրջանի աշխատանքները տոգորված են ինքնաբավ պլաստիկությամբ եւ երկրաչափական իներտությամբ, բայց նրա մեջ արդեն հասունացել էր հետաքրքրությունը գեղարվեստական այլ այբուբենի նկատմամբ՝ ձեւի իմանենտության, մարմնականի որոշակիության եւ այսկողմնայինի՝ ի տարբերություն տրանսցենդենտության տանող թելոսի եւ վերացականության: Րաֆֆիի՝ Հայաստան տեղափոխվելու խթանը ավելի ազատ պայմաններում գեղարվեստական կրթություն ստանալու ցանկությունն էր. Իրանի գեղարվեստական ԲՈՒՀ-երում, ի թիվս այլ արգելքների, խստորեն արգելվում է բնորդի հետ աշխատանքը, ինչը հակասում էր արվեստագետի անկեղծ հետաքրքրությանը մարմնական ապրումների հոսքի, մարմնի պատկերների, մարմնի՝ որպես եզակի տարածական միասնության նկատմամբ՝ զուգորդված նրա անատոմիական սխեման հասկանալու ձգտմամբ: Ընդհանուր առմամբ Րաֆֆին բնորոշ է քննախույզ-մանրակրկիտ վերաբերմունք ցանկացած աշխատանքի նկատմամբ:

Հայկական ժամանակակից գեղարվեստական համատեքստում արդեն սկիզբ էր առել մարմնարվեստը, երբ արվեստագետները սկսեցին օգտագործել սեփական դեմքը, մարմինը լուսանկարչության, տեանյութի, պերֆորմանսի մեջ: Սա առավելապես զարգացավ կանանց արվեստում, որոնք հնարավորություն ստացան փոխելու կանացի մարմնի օգտագործման ավանդական ձեւը՝ որպես ռեկվիզիտ տղամարդկանց աշխատանքում, եւ առաջ քաշել սուբյեկտիվության թեմատիկայի հետ կապված հարցեր:

Երեւանի Գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանելու վերջին շրջանում, երբ Րաֆֆին հեռացել էր մինիմալիստական կամայականությունից եւ սառը երկրաչափականությունից, արվեստագետի քանդակագործական աշխատանքները դիտելիս ես հնարավորություն ունեցա ծանոթանալ նրա ստեղծագործության մեկ այլ ձեւի՝ լուսանկարչության ժանրում կատարված աշխատանքների հետ: Նրանք բոլորը «ստուդիական» աշխատանքների էին այն իմաստով, որ նրանցում ակնհայտ էր ընդգծված ջանասիրությունը եւ առանձնահատուկ ռեժիսուրան լուսանկարչական խցիկի եւ լուսանկարվող օբյեկտի նկատմամբ: Studium տերմինի հարանշանակություններից մեկը Ռոլան Բարտը բացորոշում էր որպես դիտումի կամ գիտելիքի դաշտ Spectator-ի (լուսանկարին նայողի) համար, որը զննում է Operator-ի (լուսանկարողի) ստեղծած ֆիգուրները, դեմքերի արտահայտությունները, ժեստերը, դեկորները, գործողությունները, որտեղ այդ դիտողը մասնակցում է որպես մշակույթի մարդ՝ առանց անձնական տառապանքի եւ ապրումի:<sup>2</sup> Րաֆֆի Ղավթյանն այդ շրջանի գեղարվեստական լուսանկարներում (մոտ 2003թ.) առաջնորդվում էր տեսողական ներկայացման մեջ այնպիսի (մշակութային) ֆենոմենով, երբ պերճությունը (luxus) սահուն ձեւով անցնում է հղացականի (կոնցեպտուալի) եւ ընդհակառակը: Հիշողությանս մեջ մնացել է լուսանկարչական մի շարք, որը կառուցված էր ինվերսիայի, մարդկային մարմինը առարկայական աշխարհի փոխելու վրա. ջրմուղի խողովակի կամ դրա նման մի բանի մեջ մտցված մարմին, որի միջով տեղի է ունենում է հեղուկների հոսքը կենցաղային կոմունիկացիոն համակարգերում. մի տեսակ մարդ-խցան՝ կապուլինների համար միակցող սեզմենտ: Սակայն այստեղ «կապը» ձեւավորում էր փակ համակարգ, որը «դուրս էր հոսում» մարդկային մարմնականությունից՝ հենց նրա հետ էլ կազմելով կարճ միացման շղթա, հղելով միայնակ պատկերավորության ինքնակապվածությանը, ինքնաէրոտիզմին: Իրի, առարկայական աշխարհի կենդանացման, մարդկայնացման եւ, ընդհակառակը, կենդանի մարդկային մարմնականության քարացման, առարկայացման հնարքը, հասկանալի է, այնքան էլ նոր չէ գեղարվեստական լուծումներում, բայց, իմ կարծիքով, հենց այս լուսանկարչական շարքը նշանավորեց

արվեստագետի մշտական հետաքրքրությունը մարմնականի պրոբլեմատիկայի նկատմամբ: Այս շրջանում արվեստագետի հղացական ճիգերը դեռ այնքան էլ խորը չէին թափանցում իմաստայինի մեջ, դիտման օպտիկան ավելի սահում էր էսթետիկական կեցվածք ընդունած հայացքի մակերեսային, որը (հայացքը) խաղի մեջ է մտնում զանգվածային մշակույթի բրենդների եւ իկոնների, ամսագրային փայլի ու գովազդի հետ՝ կերպարային լուծումներում զուգավորվելով նրբին, ռաֆինացված անսովորության հետ: Այս շրջանում արվեստագետը ավելի ծգտում էր փայլել անսպասելի շրջադարձերով, ջանում էր շրջանցել ամեն մի բանալություն, չցուցադրել այն, ինչ առանց այդ էլ տեսնում են բոլորը: Իսկ եթե պետք է ցույց տալ բանալությունը, ապա միայն բարձրացնելով եզակի գործողության հարթության վրա, հասցնելով այնպիսի մակարդակի, որը բնորոշ է միայն արվեստագետի անձնական մղումին, միայն նրան պատկանող զգացումին: Նա հաճախ օգտագործում էր «շոկ պատճառող կադրի» սկզբունքը, եթե կրկին դիմենք Ռ. Բարտի բառապաշարի օգնությանը, բայց ցավեցնող հարված չէր հասցնում, չէր խայթում, ինչը բնորոշ է լուսանկարի մեջ Punctum-ի տարրին:<sup>3</sup> Նրբին էսթետիկայով գերելը՝ «լուսանկարչական անակնկալների» էֆեկտով հանդերձ, այդ տարիների նրա լուսանկարչական փորձերի թեթևակի քաղցրահամը սնուցող համեմունքն էր:

Նրա ստեղծագործության հաջորդ շրջանը նշանավորվեց անցման մի նոր նրբությամբ: Մարմնականի անփոփոխ թեմատիկան, որը շարունակում էր հուզել արվեստագետին, արտահայտվեց այնպիսի մերկացված մարմիններում, որոնք մարմնի համար ծնունդ էին պարտությունների մի ամբողջ համալիր. պարամետրերից դուրս մարմիններ՝ զրկված հայացքի հաճույքից: Նրա նոր էսթետիզմը նշանակում էր անցում. իդեալական գծերը անցնում էին խախտված համաչափությունների, երբեմն էլ՝ անճոռնիության: Արտիկուլացվում էր «վերաբերյալի (ռեֆերենտի) հազվադեպությունը»: Ջնջվում էր սեռական հաճույքի գիտելիքի եւ հիշողության մասին սադրանքը, որը արվեստագետի նախկին աշխատանքներում հանդես էր գալիս որպես շարժիչ ուժ, գրգռիչ տարր: Նա առաջին անգամ խոսեց տրավմայի մասին, մերժված մարմնականության մասին՝ դիմելով մարմնական փոխակերպումներին, որոնք հանգեցնում են անխուսափելի ծերացման՝ որպես անցողականության վերջին սահմանի, բարձրացնելով այդ անցումը ծախողումից ապահովագրված ռեպրեզենտացման մակարդակի: Արվեստագետի այս ժեստի ետեւում արդեն իսկ նկատվում էր այնպիսի սուբյեկտիվության ծածուկ մոտիվը, որ զենդերային տերմինաբանությունը վերագրում է ինքնությունների մարգինալացված խմբին: Հետխորհրդային, այդ թվում՝ հայկական սոցիալական, մշակութային համատեքստը դիսկրիմինացնում է ծերացումը, հատկապես՝ կանանց ծերացումը: Տնտեսական նոր հարաբերությունները ծնեցին մինչ այդ չտեսնված պահանջարկ երիտասարդության, գեղեցկության եւ առողջության նկատմամբ: Ժամանակակից քննադատական ֆեմինիստական մի շարք դիսկուրսներում հայտնի արտահայտությունը՝ «կինը իբրեւ կերպար», կանացի կազմավորման համար հղում էր «ավանդական կողերին՝ հավերժական կանացիությանը, հրեշտակային գեղեցկությանը, մաքրությանը եւ վայելչությունը, ընտանեկան օջախի հրեշտակին՝ կրավորական եւ հնազանդ, «անձնամոռաց», ինքն իրենից հրաժարվող էակի՝ հայեցողական գեղեցկության բոլորի կողմից ընդունված (տղամարդկային) իդեալների շարքում, որոնք ունեին նաեւ այդ իդեալականացման հակառակ երեսը. երկնային մաքրության ետեւում գտնվում էր չար պառավը կամ փառասեր գայթակղիչը, հրեշը, վիուկը...» Փաստորեն, արվեստագետը սկսեց իրականացնել այդ կայունացած կողերի՝ դիտողական ձեռնարկների եւ տեսողական «դիդակտիկական» նյութի փոփոխումը, որոնք մատուցվում են զանգվածային մեդիայի, բոլոր այդ հեռուստասերիալների, գովազդի, շոու-բիզնեսի միջոցով:

Կարելի է նշել, որ այդ շրջանի ժամանակակից հայկական գեղարվեստական համատեքստում հազիվ նշմարվող մարմնով խոսելու և պարադիգմը, որին կարելի է վերագրել մարմնարվեստի, վիդեոպերֆորմանսի՝ նրանցում կիրառվող մերկ մարմնի կողերի խաղարկմամբ եւ շրջմամբ, ցավի էսթետիկայով, որոնք ավելի շատ կիրառվում էին կանանց պրակտիկայում որպես ֆեմինիստական ռազմավարություններ, գրեթե չունեն զուգահեռ զարգացումներ մարմնի մասին խոսելու և գեղարվեստական պրակտիկաներում, երբ այն դառնում է ուսումնասիրության, իմացաբանական ջանքի առարկա եւ, ինչու ոչ, քաղաքական հանձնառության հետեւողական պաշտպանություն:

Ոչ պրեզենտացիոն մարմնականության հետ Ռաֆֆիի աշխատանքների շարքը ուղղակի հակադրվում էր զանգվածային մեդիայի մարմնական գեղեցկությանը, որը սովորաբար մատուցվում էր ոչ որպես ամբողջական կերպար, այլ ուշադրությունը մարմնի առանձին մասերի վրա սեւեռելու միջոցով: Սա մարքսիստական ֆեմինիստական դիսկուրսի մեջ նույնացվում էր «մասնատման պոռնոգրաֆիական հնարքի» հետ, որը խախտում էր ամբողջական կերպարը կնոջ մարմնի էրոտիկական մասերից կազմված բաղադրիչների: Ռաֆֆին սկսեց ի ցույց դնել ամբողջական, բայց մարգինալացված մարմին-կերպարներ, որոնք քայլում են մարմնի եւ նրա կատարյալ հատկությունների մասին տիրապետող «հաճելի դիսկուրսի» եզրով՝ խաղալով այդ դիսկուրսի հետ եւ ի հեճուկս նրա: Այսպիսով՝ արվեստագետի գեղարվեստական լուծումներում մարմինը դադարեց լինել միայն տեսարան, վերածվեց հետազոտական ջանքի առարկայի: Աշխատանքների այս շարքն արդեն իր մեջ կրում էր մարմնական սահմանների եւ սոցիալական կարգի, պարտադրանքի ավելի լուրջ իմաստավորման անցնելու համար անհրաժեշտ լիցքը, որ առավել ցայտուն կերպով դրսևորվեց «Մարդկության դռներ» նախագծում: Այն ինչ նրա լուսանկարներում կազմավորվում էր որպես օբյեկտներ, որոնք այնուհետեւ դառնում էին մարմնի ապրումի «նրբին» դրամատուրգիային ուղղված կցկտուր նարատիվների պերսոնաժներ, «Մարդկության դռներ» նախագծում ի հայտ եկավ որպես առանձնահատուկ աշխարհայացք՝ *սեռի պատմություն*: (Արվեստագետն ինքը խոստովանում է, որ իր հետագա գեղարվեստական լեզվի մշակման եւ ավելի դիրքային աշխարհայացքի համար հիմնարար նշանակություն ունի մարմնական պատկերավորությունը:)

Մարմնական ֆիզուրատիվության տարածությունն ինքը այս նախագծում արվեստագետի կողմից բեմականացվել է որպես այլաբանական «հանրային ոլորտ», որտեղ գեղարվեստական արտահայտության միջոցով ոչ միայն վերակենդանացվում է սեռի դիսկուրսը, այլեւ վերաակտուալացվում է սեռային բացառման պրակտիկաների մասին դիսկուրսը: Ինստալացիան վերածվում է ֆիզուր-օբյեկտների «բազմության» մակետի, որոնք, «գենդերային անհանգստությամբ»<sup>4</sup> կան տագնապով համակված, տեսարժան պոռթկման մեջ ներկայացնում են սեփական սուբյեկտիվությամբ տոգորվածության տեսարանը: Անհանգստացնող դինամիկայի մեջ բեմադրված՝ յուրաքանչյուր ֆիզուր երեւութանում է որպես որոշակի կերպարի ճշմարտության կրողը, որոշակի պերսոնաժի, որին կարելի է այս կամ այն սուբյեկտիվության շարքը դասել, եւ յուրաքանչյուր օբյեկտ դառնում է մաքուր նշան, մշակութային եւ սոցիալական դաշտի նշանակող: «Մարմինը չի սահմանափակվում ֆիզիկականով, ֆիզիկական մարմնի ավարտը դուր է բացում դեպի սոցիալականը. մարմինը ոչ միայն շոշափում եւ զգում է, այլեւ տարածության եւ ժամանակի արձանագրման գործիք է, դրանց մոդելավորման գործիք: Մարմինը վերածվում է պաստառի, որի վրա տեսանելի են

դառնում տարբեր թեմաներ... Մարմինները նաեւ մշակույթի նշաններն ու խորհրդանիշներն են:»<sup>5</sup>

Աշխատելով ինստալացիաում ներկայացված մարմնական նշանակողների բազմակերպության հետ՝ արվեստագետը հաճախ օգտագործում է գրիմ՝ շրջելով /շուռ տալով/ կենդանի դեմքերը եւ նմանեցնելով դիմակի: Ռ. Բարտը գրել է, որ «լուսանկարին ինչպես հետապնդել է, այնպես էլ շարունակում է հետապնդել գեղանկարչության ֆանտոմը, ասես լուսանկարչության ակունքներում կանգնած լիներ նկարը», բայց արվեստի հետ լուսանկարչության ամենասերտ առնչության կետը, ինչպես նա համարում էր, ոչ թե գեղանկարչությունն է, այլ թատրոնը, եւ դա տեղի է ունենում ինքնատիպ փոխանցիչ մեխանիզմի՝ Մահվան շնորհիվ:<sup>6</sup> Ավանդական թատրոնը աչքի էր ընկնում մեռյալների պաշտամունքի նկատմամբ սիրով: Հատուկ գրիմի հետքերը կրող մարմինները միաժամանակ թե կենդանի են, թե մեռած: Արվեստագետի բեմադրած Spectrum-ները (պատկերները, ուրվականները) որոնք, ըստ Ռ. Բարտի, հղում են spectacle (տեսարան, հանդիսանք) բառին, ասես «կենդանացված են» էքզիստենցիալ եւ զգայական ապրումներով, բայց, այդուհանդերձ, դրանք մեռած նշաններ են, որոնք հանդիսատեսին շփոթության են մատնում կենդանի բնության հետ իրենց շնչավորված նմանությամբ եւ դրան հետեւող մղձավանջով «հանգուցյալի» քարացած մարմնի տեսքից: Նախագծում նշանակված մարմինները ներկայացնում են սուբյեկտիվության խնդիրը, որը սնվում է իր մարմնական հիմքով եւ խնդրականացնում արվեստագետի ներկայացրած սեռի պատմության յուրաքանչյուր «սուբյեկտի» համատեղելիությունը ինստիտուցիոնալ հավաքականության հետ: Ֆեմինիստական մի շարք տեքստերից ազդված և դրանց հետեւելով, կասեի, որ Խնդրականացվում է նաեւ ինքնաիդենտիֆիկացմանը վերաբերող երեւակայականը, սեփական Ես-ի ապրումի անհատական մեխանիզմը, որը ստիպված է մշտապես լծորդվել սահմանափակությունների եւ ճնշումների համակարգի, սեռի եւ սեռային բացառման դիսկուրսային քաղաքականության եւ դրանից հետեւող բոլոր մշակութային ու սոցիալական հետեւանքների հետ:

Ինստալացիայի ֆոտո-օբյեկտների corps մարմնական բազմակերպությունը դասավորված է որպես պլյուրալ սուբյեկտիվության corpus: Սեռի պատմությունը, սեփական կախվածության հիմքերը սասանելու սկզբնական անգիտակցական ճիգից հետո, դրսեւորեց որպես իրեն ստրկացնող դիսկուրսը ապակենտրոնացնելու, կազմաքանդելու ձգտում: Ժամանակակից մշակույթում եւ մտածողության մեջ նկատվում է սուբյեկտիվության իմացաբանության մեջ կատարվող ակնհայտ շրջադարձ, պարադիգմային տեղաշարժ, որը ձեռք է բերում գենդերային դրոշմ: Որպես արդեն հաստատված ակադեմիական բնագավառ՝ «գենդերային ուսումնասիրությունները» ընդգծում է առարկայի առանձնահատկությունը, որը հետազոտում է ոչ միայն կանացի կամ տղամարդկային սուբյեկտիվությունը, որոնք հակադրվում են ըստ ավանդական բինարային օպոզիցիայի մոդելի, այլեւ մի խումբ այլ սուբյեկտիվության տիպեր. հետերոսեռական, այսպես կոչված «քվիր»-ինքնություններ (տարօրինակ, էքսցենտրիկ ինքնություն)՝ գեյ-լեսբիական, տրանսսեռական ինքնություններ եւ այլն: «Քվիր» հասկացությունն առաջին անգամ սկսեց օգտագործել ամերիկյան տեսաբան, ֆեմինիստ Թերեզա դե Լաուրետտիսը: Ավելորդ չէ նաև հավելել, որ ներկա հայաստանյան համատեքստում գերադասում են խոսել գենդերի մասին, բացառելով «ֆեմինիստական» բառը, ֆեմինիստական տեսությունները: Մինչդեռ գենդերային ուսումնասիրություններն առաջին հերթին օգտագործում են այդ տեսությունների մեթոդաբանությունը եւ, դրանցով միջնորդված, մեր օրերի այլ քննադատական դիսկուրսներ: Գենդեր տերմինը հետագայում սկսեց օգտագործվել ոչ միայն համասեռական՝

ինչպես տղամարդկանց, այնպես էլ կանացի, կառուցվածքների, այլև ժամանակակից ինքնության ուրիշ տիպերի նկարագրության համար. ժամանակակից մշակույթը իր ուսումնասիրությունների շարքին կցել է նաև նոր մեթոդաբանական ապարատ, որը դիտարկում է ռասայական, ազգային եւ էթնիկական ինքնությունների հղացքները... Այսպիսով, գենդերային մարգինալացման, ստորադասման, սուբյեկտիվության ճնշման պրակտիկաները դարձել են ավելի բազմազան, ինչը ընդլայնել է գենդերային ստորաասման, անհավասարության սահմանները հետարդիական աշխարհում:

Վերադառնալով նախագծին՝ անհրաժեշտ է նշել, որ ինստալացիայի բուն տարածությունը (խորհրդային տարիներին՝ Լրագրողների տան հանդիսասրահ), որտեղ առաջին անգամ ներկայացվեց Բ. Դավթյանի «Մարդու դմբեր» խորագրով նախագիծը (համադրող՝ Ս.Գյուլամիրյան), սովորական կյանքի ռեժիմում գործում է ինչպես թատերական եւ համերգային բեմերը հանդիսասրահի հետ: Սա նրան բնութագրում է որպես ինքն իր վրա փակված դաշտ, որը, ըստ էության, պատրաստված է անսպասելի եւ անծանոթ միջամտության համար, բայց հավանաբար ոչ մի տարածություն գոյություն չի ստանում, քանի դեռ այն չես լցրել եւ այնուհետեւ նոր իմաստ չես տվել: Հիշատակված «սիեյսինգի» ձեւաչափը շատ լավ ներգծվեց նախագծի գաղափարական դաշտին: Տարածության աստիճանաձեւ, ուղղահայաց գծով դեպի վեր գնացող արխիտեկտոնիկան, որի սկզբունքով սովորաբար կառուցվում է ամֆիթատրոնը, ստեղծում է հիերարխացված դաշտի էֆեկտ, իսկ տեղերի շրջանաձեւ դասավորությունը, շարքերի միջեւ ընդգծված սահմաններով, զուգորդվում է մարզական մրցումների վազբուղու հետ, որ հղում է խորհրդանշական աշխարհակարգի գաղափարին՝ առաջնության, իշխանության եւ հավասարության համար մղվող պայքարով: Բայց արվեստագետը ֆիզուր-օբյեկտները դասավորում է էնտրոպիական ձեւով, ոչ թե ըստ անհրաժեշտության, այլ ըստ պատահականության՝ չընդգծելով հաղթողներին ու հետ մնացողներին: Արտահայտիչ է դառնում ընդհանուր հավաքական «փախուստը» եւ կարճատեւ «դադարը» դժվարին հատվածում. ինստալացիայում ներկա են ֆիզուրներ, որոնք ստատիկ են: Նա ցուցադրության դաշտում չի առաջարկում նաեւ տարածությունը հաղթահարելու կանոններ եւ երթուղիներ. մեր՝ որպես հանդիսատեսների կատարած տեղաշարժը մեզ պարտադրված է, մենք ծանրաբեռնված չենք «վերջնական նպատակով», այլ «հոսունության», ճկունության ճիգեր ենք գործադրում ինստալիացիա միջով անցնելիս: Ինստալացիայի տարածությունը վերափոխվում է մի ունիվերսալ շրջանակի, որտեղ «գենդերային տագնապը» ցանկանում է խախտել տրված աշխարհակարգը եւ հիերարխիայի անսասան հետեւողականությունը: Պերսոնաժները օտար չեն մեկը մյուսին, ավելի շուտ նրանք փախչում են արտաքին մի բանից, դրսից եկող ճնշումից: Եթե նույնիսկ արտիկուլացվում է «ուրիշի» սկզբունքը, ապա ոչ ինստալացված խորհրդանշական հանրության ներսում. որպես «ուրիշ» այստեղ հանդես է գալիս արտաքին աշխարհը: Իսկ ինչ վերաբերվում է մեկը մյուսի նկատմամբ հարաբերությանը, ապա սուբյեկտիվությունների միջեւ տարբերությունը կառուցվում է այլության սկզբունքով: Հետարդիության դարաշրջանի փիլիսոփայական դիսկուրսի մեջ ի հայտ եկած «ուրիշի» եւ «այլի» ակտուալ թեմային դիմում են նաեւ բազմաթիվ գենդերային ուսումնասիրություններ: «Այլի» եւ «ուրիշի» տարբերությունը հիմնավորվում է ոչ որպես տրամաբանական, այլ որպես գաղափարաբանական: Ի տարբերություն բազմամշակութայնության հռետորության՝ ժամանակակից մշակույթում ուրիշ լինելը հաճախ նշանակում է գտնվել հիմնավորապես ոչինչ չունենալու, այն է՝ քաղաքական մարգինալացման եւ խտրականության ենթարկվածի դիրքում: «Ուրիշը» մեկնաբանվում է որպես

անհավասար, անկախ նրանից՝ այդ «ուրիշը» տիրապետող է, թե կախյալ, իսկ «այլը» ներկայացվում է որպես հավասար, բայց տարբեր:<sup>7</sup>

Կատարելով մի փոքրիկ շեղում ի սեր «ուրիշի» խնդրի իմացաբանական ըմբռնման՝ կուզենայի ընդգծել, որ մեզ հետաքրքրող համատեքստում հասկացությունը, նախնական ձեւակերպմամբ սկիզբ առնելով Սիմոնա դե Բովուարի տեսական մշակումներում, մինչեւ այսօր էլ սահմանափակում է «ուրիշի» ֆենոմենի շրջանակը՝ հղելով միայն կանացի սուբյեկտիվությանը: Սակայն Սիմոնա դե Բովուարի բուն ձեւակերպումը, որը առավել ամբողջական ձեւով արտահայտվել է «Երկրորդ սեռ» (1949) նշանավոր գրքում (գիրք, որը բավական երկար ժամանակ ֆեմինիզմի Աստվածաշունչն էր), ոչ թե պարզապես չի ակտուալացնում բազմակի (ոչ պակաս չափով անբարենպաստ վիճակում հայտնված) «ուրիշության» հասկացությունը, այլև բարձրացնում է «ուրիշ» կանացի հասկացությունը ունիվերսալ մակարդակի՝ անուշադրության մատնելով նույն կանացի սուբյեկտիվության ներսում առկա «ուրիշ» պրակտիկաներ: հետգաղութային, գունամորթ, լեսբի ինքնություններ եւ այլն: Բազմաթիվ ֆեմինիստական ակտիվիստների և գրողների կարծիքով, հեղինակը էսենցիալացնում է կանացի սուբյեկտիվության խնդիրը, ներկայացնում որպես ընդհանուր կանացի սեռի բոլոր ներկայացուցիչների համար, որոնց, ինչպես նա կարծում էր, միավորում է միասնական կանացի անկրկնելի փորձառությունը:

Վերադառնալով ինստալացիային, կուզենայի նշել նրա իմաստային հագեցմանը վերաբերող որոշ կետերը: Առաջին տպավորությունն այն է, որ արվեստագետը, ֆիգուր-օբյեկտների չնշանակված, չկարգավորված համադասավորության ժեստով ասես ձգտել է բացարձակ ազատությունների ինչ-որ մի «անարխիական» տարածության՝ որպես աշխույժ վազքի՝ ճնշումների ու ենթարկումների սահմաններից դուրս գտնվող «փախուստի» բաց դաշտի փոխաբերության: Մյուս կողմից՝ նախագիծը երթուղիներ է փնտրում եւ հարցադրում է մարդուն կապանքների մեջ առնող ինչ-որ վարչական-նորմատիվային պայմանականությունից ազատվելու հնարավորության միտքը, քանզի ճնշման «կենտրոնը» ծանրորեն կախված է յուրաքանչյուր օբյեկտի վրա: Մենք խոսում ենք ճնշող, ընկճող *կենտրոնից* «փախուստի» մասին եւ հրավիրում ենք խորհել իշխող դիսկուրսը սասանող տարակենտրոնացման երթուղիների ու շեմերի շուրջ: Յուրաքանչյուր առանձին ինքնության կրողները, որոնց թիվը նախագծում փոքր չէ, իրենց վրա կրում են տիրական հետերոսեռական օրենքի, լականյան տերմինաբանությամբ ասած՝ ֆալոցենտրիզմի բեռը: Յուրաքանչյուր ֆոտո-օբյեկտ սեփական սեռական օրգաններին է սեղմել տեղական դիտողի համար տարօրինակ մի առարկա՝ դռան մեխանիկական մետաղյա «քուբեհ» (բառը պարսկերեն նշանակում է այն, ինչով խփում, թակում են): Անցյալում քուբեհները Իրանում ունեին ազդանշան տալու, հյուրի գալստյան մասին տեղեկացնելու նշանակություն: դրանք օգտագործվում էին դռները թակելու համար: Քուբեհներն օգտագործում էին նաեւ սեռային տարբերակման համար: յուրաքանչյուր դռան թակիչ ոճավորված էր ֆալոսի կամ հեշտոցի նմանությամբ: Իրանում դրանք դրվում էին մասնավոր եւ հանրային հաստատությունների դռների ու դարպասների վրա: Դրանք այժմ էլ ներկա են երկրի հասարակական համատեքստում, թեւ տեխնոլոգիական նորարարությունների՝ դռան զանգերի, տարատեսակ դոմոֆոնների ներդրմամբ դրանք գործնականում կորցրել են իրենց կիրառական նշանակությունը: Արվեստագետի հետ Իրան կատարած կարճատեւ ճամփորդության ընթացքում մենք մեծ քանակությամբ այդպիսի քուբեհներ տեսանք Իսֆահանում: Դրանք հիմնականում կարելի է հանդիպել այն քաղաքային տարածություններում (Իսֆահան, Քաշան, Յազդ եւ այլ քաղաքներ), որոնք ամենից ավելի են աչքի ընկնում մշակույթի պահպանության

գաղափարաբանական ուղղորդվածությամբ, ծեսերի եւ սովորույթների կարգի նկատմամբ հարգանքով: Հանրապետության մայրաքաղաք Թեհրանում, որն ավելի արդյունաբերականացված է, այդպիսի քուբեհներ ավելի քիչ են հանդիպում, այդուհանդերձ, տեսանելի են քաղաքի որոշ հատվածներում: Մի ժամանակ Իսֆահանը հռչակված էր լավագույն դարբիններով, որոնք սարքում էին հարուստ բազմազանությամբ երկաթե, բրոնզե զարդանախշ թերթեր (պարսկերեն՝ փուլաքներ), որոնց վրա ամրացվում էին սեռային տարբերակման այդ խորհրդանիշները: Թակելիս դրանք հանում էին տարբեր ծայնային ազդանշաններ. արականը՝ ցածր եւ խուլ, իգականը՝ բարձր եւ զնգուն: Հյուրընկալողները հնչող ծայնի բնույթից տեղեկանում էին հյուրի սեռական պատկանելության մասին: Արական քուբեհը միշտ զետեղվում էր դարպասի աջ՝ բացվող կողմում, իսկ իգականը՝ դարպասի այն կողմում, որը սովորաբար պահվում էր փակ:

Իրանցի գիտնական, պատմաբան Մարիամ Քիանը, որի հետ մենք ծանոթացանք վերոհիշյալ ճամփորդության ժամանակ, առանձին ուսումնասիրություն է նվիրել տարասեռ քուբեհներին: Նա պնդում էր, որ քուբեհներն ունեն 350 տարվա պատմություն, որոնց ծագման ակունքները պետք է փնտրել բացառապես պարսկական մշակույթում, քանի որ ուրիշ մուսուլմանական երկրներում դրանք գոյություն չունեն:<sup>8</sup> Սակայն մասնավոր զրույցի ժամանակ, երբ մենք փորձեցինք խորանալ դեռան տարասեռ «զանգերի» երեւույթի մեջ, Մարիամ Քիանը գերադասեց ավելի շուտ դիմել դեպի պատմության խորքը՝ վկայակոչելով պարիսպների եւ դրանցում տեղադրված մուտքը եւ ելքը թույլատրող դարպասների առաջացման ժամանակը եւ պատճառը: Դեռան այս բռնակների սեռային տարբերակման բոլոր իմաստային կողմերն ավելի մանրամասն եւ ընդարձակ ներկայացնելու խնդրանքին նա տվեց խուսափողական պատասխան՝ դիմելով նրբասացության եւ այլաբանության միջոցներին. մշակութային, սոցիալական արգելանքների հարուցած անազատություններին դիմադրելը պահանջում է արմատական քաղաքական դիմակայություն, որին ամեն գիտնական պատրաստ չէ: Ինչպես մասնավոր զրույցի ժամանակ նկատեց մի հայ իրանագետ՝ ժամանակակից իրանցիները յուրատեսակ «հեքիաթասացներ» են, որոնք պետք է հյուսեն թեոկրատական երկրի (որտեղ ըստ էության քաղաքացիական իրավունքները ներդրված են իսլամի սրբազան օրենքի մեջ) գաղափարախոսությունը եւ պահպանական խիստ չափանիշները շրջանցող առասպելներ, այլասացություններ եւ հուզիչ փոխաբերություններ: Սեռային քուբեհները երկրում սկսեցին կիրառվել Իսլամի տարածման հետ: Եթե այցելուն կին էր, ապա դեռան մոտ նրան դիմավորում էր նույն սեռի ներկայացուցիչ եւ ընդհակառակը: Մյուս կողմից, եթե հյուրընկալողներն իմանում էին անծանոթ տղամարդու գալստյան մասին, ապա տան կանայք պարտավոր էին ծածկվել ոտքից գլուխ՝ բաց թողնելով միայն դեմքը... Դուրանում, որը եղել եւ մնում է մուսուլմանական իրավագիտության, վարքականոնների եւ բարոյականության հիմքերի գլխավոր ուղղորդիչը, կանանց ներկայացվող պահանջները բավական խիստ են, ստրուկտուրավորված եւ ստորդասող.

«Ասա հավատացյալ կանանց՝ թող խոնարհ լինեն ու ծածկեն իրենց մարմնի մասերը, թաքցնեն զարդերը եւ, թերեւս, ցուցադրեն միայն այն, ինչը թույլատրվում է ցուցադրել, թող ծածկեն գլխաշորով պարանոցներն եւ ցույց տան զարդերը լոկ իրենց ամուսիններին, կամ հայրերին, կամ ամուսինների հայրերին, իրենց որդիներին, կամ ամուսինների որդիներին, իրենց եղբայրներին, եղբորորդիներին, քույրերի որդիներին, աղախիններին, ծառաներին, առանց սեռական ցանկության իրենց մասին հոգ տանող տղամարդկանց, կամ էլ երեխաներին, որոնք չեն ընկալում կանանց մերկությունը: Եւ թող նրանք չդոփեն ոտքերով, որպեսզի ուրիշները չիմանան, թե ինչ են նրանք մարմնի վրա կրում» (Դուրան 24.31): «Իսկ ծեր կանայք,



որոնք արդեն ամուսնանալու հույս չունեն, մեղք չի համարվի, եթե նրանք հանեն (արտաքին) հագուստները, չհպարտանալով իրենց զարդերով, սակայն գերադասելով չանել այդ, քանի որ Ալլահը տեսնում է եւ լսում է ամեն ինչ» (Ղուրան 24.60):

Երկրում տիրող խիստ օրենքը, որը հանձնարարում էր ծածկել կանացի մարմինը եւ վերջավորությունները, «մեղմվում էր» ռոմանտիկական պոետականությամբ: Թեհրանի Շահրաքե Ղարբ շրջանի «Գոլեստան» առետրային տան ֆասադին փակցված ժամանակակից վահանակներից մեկի վրա աչքի էր զարնում հետեւյալ մակագրությունը. «Կինը քողի տակ նույնն է, ինչ մարգարիտը խեցու մեջ»: Մարիամ Քիանը մեզ ցույց տվեց դեռ Խաջար իշխանության շրջանից մնացած հնամենի «կանացի» քուբեհի լուսանկարը, որի վրա փորագրված էր Սաադիի բանաստեղծական ուղերձը. «Երկու արեւ չի լինում: Եթե դու ծածկոցով չծածկվես՝ արելը մայր կմտնի»:

Իրանում գտնվելու շրջանում մենք գտանք նաեւ այլ հետաքրքիր փաստեր. մեջքների վրա՝ աջից եւ ձախից, զետեղված էին բացառապես կանացի սեռական օրգանների նմանությամբ ոճավորված քուբեհներ: Ավելի հազվադեպ նկատվում էր շրջված դասավորություն, երբ իգական քուբեհը տեղադրված էր աջ կողմում, իսկ արականը՝ ձախ, «իգական» կողմում: Մ. Քիանը նշված երեւոյթը բացատրում էր իսլամական գնոստիցիզմում կնոջ՝ Ալլահին ավելի մոտ լինելու մասին հասկացության առկայությամբ. «Աստծուն հասու լինելու ճանապարհին կինն առջեւում է, իսկ տղամարդը պետք է ավելի շատ աշխատի, որպեսզի իր միջից դուրս մղի կենդանականը եւ գորացնի հոգեկանը: Բայց մեջքների դռները միշտ բաց են, նրանց սրբազան սրահը մտնելու համար թույլտվություն խնդրելու կարիք չկա: Նման անհրաժեշտություն կա միայն երկրի ամենասրբազան կրոնական տոներից մեկի ժամանակ՝ Մարգարեի ծննդյան օրը:» Թեւեւ երկրում գործում են խիստ նահապետական կարգեր, որոնք մեծապես խտրական են կանանց հանրային ներկայացման, վարքի նորմերի եւ կանոնների նկատմամբ, ինչպես նաեւ մասնագիտական զբաղվածության մեջ, այդուհանդերձ, սկզբնապես տղամարդկային համարվող բազմաթիվ մասնագիտություններ մատչելի են դարձել իրանցի կանանց: Ավանդաբար տղամարդկային համարվող ոստիկանի մասնագիտությունը Իրանում իր շարքերի մեջ է առել մեծ թվով կանանց. չափից ավելի մոտենալ եւ առավել եւս դիպչել անծանոթ կնոջը թույլատրվում է միայն կանացի սեռի անծանց: Նույն բանը նկատվում է նաեւ պահպանության-անվտանգության համակարգում. կանաց պետք է ստուգեն միայն կանայք: Թեւեւ մասնագիտական զբաղվածության շրջանակի ընդլայնումը ուրախացնում է իրանցի կանանց, բայց բոլոր մասնագիտական ոլորտներում կանանց աշխատանքի վարձատրությունը շատ ավելի ցածր է, քան տղամարդկանցը:

Իհարկե, նախագծում արվեստագետը չի փորձում «տեղայնացնել» խնդիրը: Սուբյեկտիվության ներկայացված պատմությունը, մեծ հաշվով, ուղղված է դեպի վերագայինը, համընդհանրականը, բայց ակնհայտ է եւ այն, որ սեռի խնդիրը նրա համար այդքան հրատապ չէր դառնա, եթե չլիներ կենսագրական գործոնը եւ այն երկրի համատեքստը, որտեղ նա ծնվել է: Ընդ որում՝ ժամանակակից Իրանը «Արեւմուտքի» կողմից ընկալվում է որպես (թշնամական) «ուրիշ», եթե բառն օգտագործենք ըստ սխալ սովորության՝ նշելու աշխարհի կողմերը ինչ-որ մշակութային ամբողջականության սկզբունքի համաձայն: Բազմաթիվ հետազոտողների կարծիքով՝ միջին վիճակագրական արեւմտյան քաղաքացու համար թշնամու կերպարի բացակայությունը անհանգստացնող, խանգարող հանգամանք է, իսկ առկայությունը՝ սեփական ինքնության սահմաններն ուրվագծելու

Եւ այն կառուցելու անհրաժեշտ պայմաններից մեկը: Էդվարդ Սայիդը իր «Օրիենտալիզմ» գրքում ցույց է տվել, թե ինչպես է կառուցվել «Արեւելքի» գաղափարը, երբ ուրիշ աշխարհը, ուրիշ մշակույթը կառուցվում է «ուրիշության» տերմինի մեջ, գետեղվելով «չտիրապետման» գաղափարաբանական մատրիցի մեջ, եւ ինչպես «Արեւելք» անունը կրող դիսկուրսի գոյությունը լծորդված է նրանց քաղաքական եւ տնտեսական շահերին, ովքեր խոսում եւ գրում են նրա մասին: Սակայն ժամանակակից Իրանը՝ արեւմտյան գերտերությունների համար այդ անհարմար «ուրիշը», հենց սեփական համատեքստի մեջ ձգտել է օյկումենային գլոբալացված անհանդուրժողականության դեպի անջատողականության բոլոր դրսեւորումները եւ պատմական զարգացման ընթացքում չեզոքացրել է ներքին «ուրիշին»: Պատմական տվյալները վկայում են, որ 1970-ականների վերջին, Իսլամական հեղափոխությունից առաջ երկիրը բազմազգ պետություն էր, որտեղ բուն պարսիկները կազմում էին միայն երկրի բնակչության կեսը: Նախահեղափոխական աշխարհիկ իշխանությունը թուլացրել էր կրոնական ազդեցությունը, որն էլ հանգեցրեց իրանական հասարակության տարաբաժանման: Նկատվում էր ազգային տարբերությունների աճ, բայց կենտրոնացված իշխանությունը պահանջում էր միավորող, կայունացնող գործոն: Այդպիսի գործոն եղավ 1979 թվականի իսլամական հեղափոխությունը: Ի թիվս այլ բաների՝ իսլամը խաղաց մետաէթնիկական դեր, օժանդակեց երկրի միավորման ջանքերին՝ դրանով իսկ լուծելով պարսկական էթնոսի շուրջը Իրանի բնակչության խմբավորման խնդիրը:

Իսկ հետխորհրդային Հայաստանը, որը անցել է արդիականացման խորհրդային նախագծի միջով, որտեղ երկրի արտաքին էմանսիպացումը սքողում էր նահապետական հարաբերությունները եւ գաղութային հայրիշխանությունը, միայն հետխորհրդային ժամանակ ստեղծված իրավական եւ հասարակական համատեքստում դրսեւորեց սեռային բացառման պրակտիկաների մասին դիսկուրսի վերակենդանացման հնարավորությունը: Այսպես կոչված «գենդերային դիսփլեյը»՝ որպես սեռային պատկանելության ներկայացում (բեմականացում) համագործակցության մեջ, վերոհիշյալ խնդիրների բազմաթիվ «մասնագետների» կողմից մեկնաբանվում է ոչ թե սոցիալական կոնստրուկտիվիզմի, այլ կենսաբանական դետերմինացվածության տեսակետից՝ ժխտելով վերագրման ասպեկտը սեռադերային ներկայացման մեջ, պնդելով, թե չկան վերագրված, յուրացված դերեր, քանզի մարդը տրված է իր անատոմիայով: Էլ չխոսելով միջանձնային փոխհարաբերությունների առօրյա պրակտիկաների մասին, որտեղ էքս-ցենտրիկ ինքնությունները մինչեւ այժմ էլ համարվում են նորմից դուրս ընկած, ոչ նորմալ պրակտիկաներ:

Քուբեհների՝ որպես «սեռի» տարբերակման գործիքի օգտագործման իմացաբանական էֆեկտը նախագծում ստանում է որոշ ստորակարգության տեսք. կենսաբանական սեռը ենթարկվում է սոցիալական եւ մշակութային կարգին, սեռային տարբերակումը նախորդում է սոցիալականին եւ անխուսափելիորեն կապված է սոցիալականի հետ՝ հղելով ստորակարգության բարձրագույն կետին՝ «հետերոսեռական օրենքին», որի ներսում, ինչպես համարում է Ջ. Բաթլերը, սուբյեկտիվությունը պերֆորմատիվ է եւ թատերականացված ձեւով վերարտադրում է այդ հետերոսեռական օրենքի տիրական սոցիալական նորմերը:<sup>9</sup> Այսպիսով՝ «կենտրոն» դառնում է հենց երկսեռ քուբեհների խորհրդանշական շարքը, որին «գամված են» ֆիզուր-օբյեկտները, ինչը նշանակում է, որ ֆալլոսը (ֆալլոցենտրիզմը) զավթել է ամեն ինչ: Այսպիսով՝ ինստալացիայի նարատիվային դաշտը ոչ միայն չի չեզոքացնում

սեռական ճնշումը, այլևս ընդգծում է դրա ամկայությունը թե՛ տեղական եւ իրանական իրողությունում, թե՛ երկրների սահմաններից դուրս: Նույնիսկ հանդիսատեսին վերագրվում է կրավորական զոհերին (դե Սադի տերմինաբանությամբ- le plastron-ների) դիտող վուայերիստի հայացք՝ ընդգծելով հասարակությունների լայն շերտերի կողմից անտարբերությունը, եթե չասենք համախմբվածությունը սեռական ճնշումների շուրջ:

Այս կապակցությամբ հիշեցի Վալի Էքսպորտի «Գենիտալային խուճապ» (1969) բոլորովին տարբեր գեղարվեստական ակցիան, որտեղ Վ. Էքսպորտը օգտագործում է ֆալոսի ցենտրիզմի չեզոքացման հնարքը: Նա, շալվարի վրա ձեղք բացելով, ներխուժում է Մյունխենի Կինոյի թանգարանի կինոդահլիճ եւ անցնում յուրաքանչյուր շարքի մոտով: Այդ ակցիայի մեկնաբանություններից մեկը հետեւյալն է.

«մերկացնելով իր սեռը այնպիսի պայմաններում, որտեղ *jouissance*-ը սեւեռավում է սեռի գրավիչ պատկերման եւ էրոտիկական պատկերավորության վրա, արվեստագետը ցույց է տալիս, որ չի վախենում ամորձատումից (կաստրացիայից) եւ հանդիսատեսին առաջարկում է կատարել սեփական ամորձատումը:

Հանդիսատես-վուայերիստը հայտնվում է այնպիսի մի իրադրության մեջ, երբ ոչ թե նա է դիտում սեռականը, այլ արվեստագիտուհու սեռն ինքն է սկսում դիտել նրան եւ ի չիք դարձնում նրա՝ կնոջ սեռական օրգանը դիտելու հաճույքը»:<sup>11</sup>

Սեռի եւ սեռական մարմնավորման մասնակի, հոսուն, անհաստատ ասպեկտները, որոնք տեղ են գտել «Մարդկության դռների» մեջ, իրենց մեջ են առել հետարդիական մշակույթում առկա եւս մեկ ասպեկտ՝ սուբյեկտիվության մեջ կատարվող նոր սահմանագծումը «մեքենայի» միջոցով: Այդ ասպեկտը ներկայացնում է “Inter-est”<sup>12</sup> անունը կրող վիդեոաշխատանքը, որի մեջ ցուցադրված է կեղծ աշխարհ, որտեղ ներկա է մարմնի կենսաքաղաքականության գեղարվեստական ալյուզիան, որը ելք է գտնում, ազատագրվում է սոցիալական եւ մշակութային կոնստրուկտների կախվածությունից տեխնոլոգիականի միջոցով:

Այսպես կոչված կիբեռռոմանտիզմը, որը լայն տարածում է ստացել մեր օրերում, նշանավորեց մարդու ներսուզումը դերային խաղի մեջ ինտերնետում, որտեղ «իրական կյանքը» (նույնքան անորսալի կատեգորիա) սեփական Ես-ի կառուցման ժամանակ փոխարինվում է ավելի անիրական վիրտուալ սինուլյացմամբ: Վիրտուալ աշխարհում վերանում է ամբողջականության սուբյեկտիվ փորձի պրոբլեմատիկան, եւ հին հիեարարխիական տիրապետությունները փոխանցվում են նոր «ցանցերին», որոնք, շատերի կարծիքով, նվազ տիրապետող չեն: Սակայն այստեղ հետաքրքիր է հետեւել այն հետազոտողների կարծիքին, որոնք մեքենաների մեջ տեսել են նոր հնարավորություն ազատագրման գործողության համար:

Վիրտուալ տարածության մեջ մարդն ազատ է՝ կառուցել եւ քանդել ինքնություններ, «ցանկության մեքենաներ», հարաբերություններ, տարածություն, ժամանակ, փոխել սեփական սեռը: Համաշխարհային Ցանցում նշանակումը ստանում է խթաններ կենսասոցիալականի կողմից պարտադրված քաղաքականություններից ազատագրվելու համար: Մարդու համար փոփոխականությունը, բազմակի դերերը, վերամարմնավորման առաջ բացությունը իդեալական բաղադրիչներ են: Դրանք կիրառելով՝ նա իր համար ապահովում է գոյության եւ շրջակա աշխարհին հարմարվելու ավելի լիարյուն մոդել՝ ավելի հեշտությամբ խորամուխ լինելով անձնականի եւ հանրայինի տարբեր ոլորտների դինամիկայի եւ Ես-ի կառուցման մեջ, որտեղ վերամարմնավորման ամեն մի փորձ կարող է դառնալ ճշմարիտ վերամարմնավորում:

Իր «Կիբորզների մանիֆեստում» Դոննա Հարաուեյը, մեկ անգամ եւս ուշադրություն հրավիրելով սոցիալական, մշակութային համատեքստում մշտապես գոյություն ունեցող «տագնապալի դուալիզմների» վրա (ես/ուրիշ, հոգի/մարմին, մշակույթ/բնություն, արական/իգական, քաղաքակիրթ/նախնադարյան, իրականություն/երեւութականություն, ակտիվ/պասիվ, Աստված/մարդ), համարում է, որ «բարձր տեխնոլոգիաների մշակույթը հետաքրքրական ծելով մարտահրավեր է նետում այս դուալիզմներին, որոնք համակարգային ծելով զուգակցվում են կանանց, գունամորթների, աշխատավորների, կենդանիների՝ բոլոր նրանց, ովքեր կառուցվում են որպես ուրիշներ, նկատմամբ տիրապետության հաստատման տրամաբանությունների եւ պրակտիկաների հետ...»: *Կիբորզանական* պատկերավորությունը նրան թվում է փրկարար, այն «կարող է մատնանշել դուալիզմների լաբիրինթոսից (ուր քշել ենք մեր մարմիններն ու գործիքները) դուրս հանող ճանապարհ»: (Ըստ Դ. Հարաուեյի՝ «Կիբորզը՝ կիբեռնետիկական օրգանիզմը, մեքենայի եւ օրգանիզմի խառնուրդ է, սոցիալական իրականությամբ ստեղծած եւ դրա հետ միասին՝ հորինվածքի վերասերում... Կիբորզը հորինվածք է, որն արտացոլում է մեր սոցիալական եւ մարմնական իրականությունը, ինչպես նաեւ մի շարք բեղմնավոր զուգորդություններ հուշող երեւակայության պաշար»:<sup>13</sup>)

Դ. Հարաուեյը, արմատապես քաղաքականացնելով խնդիրը, խոսում է կիբեռօրգանականության մասին որպես ոչ միայն ընդհանուր լեզվի, այլ համարում է այս երեւոյթը հնարավորություն «հզոր հերետիկոսական հետերոլեզվության համար, ուր ստեղծվում է մի տեղ, որտեղից կարելի է ձայն տալ»: Սա էլ նմանվում է Գայաթրի Սպիվակի ծրագրային հարցին՝ կարո՞ղ են խոսել նրանք, ովքեր գտնվում են տիրապետող դիրքից դուրս, խորհրդանշական տիրապետության լուսանցքում, «կարո՞ղ են խոսել ստորադրյալները»՝ չունենալով ձայնի իրավունք, խոսք: Ժամանակակից հոգեվերլուծողները մեքենայի եւ օրգանիզմի խնդրի մեջ առաջին հերթին տեսնում են ոչ թե քաղաքական քայքայիչ դիսկուրս, այլ անձնավորության միջուկի կապը առողջության խնդրի հետ՝ համարելով, որ կիբեռտարածություն կոչվող բազմակի տիեզերքը, տեղեկատվության փոխանակման տեխնոլոգիանական տեսակները, նոր տեխնոլոգիական հաղորդակցական գործողությունը եւ այլ բաներ լուրջ փորձության են ենթարկում ամբողջական անձի հասկացությունը, ստեղծում են անցման կաթված, խուճապ դերերի յուրացման լաբիրինթոսում՝ առաջ բերելով անձի ֆրագմենտացման ծանր սիմպտոմներ (multiple personality disorder), անձի ճեղքում: Դա նկատվում է նաեւ իրական կյանքում. գոյություն ունեն մարդիկ, որոնք անկարող են հարմարվել բացությանը, առաջարկվող դերերի անսահման բազմազանությանը: Երբեմն մարդը ստիպված է լինում ընտրել, կառչել որեւէ դերից, որը կապված է որեւէ ենթամշակույթի կամ նույնիսկ պաթոլոգիայի հետ: Վիդեոաշխատանքը, որը հղում է միջանձնային շփման վիրտուալացմանը, ներկայացնում է ավելի պարզեցված սոցիալական լաբորատորիա՝ առանց վկայակոչելու բարդ նշանակությունների շղթաները, հանգույցներն ու ուստայնները: Իմ կարծիքով՝ աշխատանքն իր մեջ ունի որոշ հեզնանք. բացարձակապես երեւութական էլեկտրոնային ֆիզուրները, որոնք ստերոտիպականացված են իրենց նմանությամբ, խափանում են իրենց մեջ անհատականություն տեսնելու ցանկացած փորձ, ներկայացնում են մշակութային-նորմատիվային ստանդարտների ներքնացումը էլեկտրոնային տարբերակով: Եթե Համաշխարհային ուստում կատարվում է Ես-ի փոխակերպման, վերամարմնավորման հզոր աշխատանք, ապա արվեստագետը պրոֆան աշխարհում (versus վիրտուալ) նույնաբանորեն (տավտոլոգիապես) ընդարձակված ինչ-որ մի կողմի փոխանցման մեթոդով այն տեղափոխում է մեքենայական աշխարհ՝ իրական կյանքի ռեժիմում գործող գենդերային դիսփլեյը եւ վիրտուալ տարածության

մեջ վերամարմանավորումների բազմակիությունը հանգեցնելով *երիտասարդության* եւ *գեղեցկության* ստանդարտացված «ռոբոտականացված» կողմ: Փաստորեն, այսպիսի էսենցիալիստական քայլը մարմնացնում է «երջանիկ» գոյության ամենագերադասելի մոդելները ոչ միայն պրոֆան, այլ նաեւ վիրտուալ աշխարհում: Այստեղ սեռի հասկացությունը խնդրականացնելու ամեն մի փորձ դառնում է պարզ հանգեցում զանգվածային մեդիայի «լավատեսական» կոչի՝ «Ետ դեպի երիտասարդություն, ֆիթնես, շեյփինգ եւ ուրիշ առողջարար, երիտասարդացնող ձեռնարկներ»:

Արվեստագետը տեղադրում է ֆոտո-օբյեկտները եւ վիդեոաշխատանքը կից, միջնապատով իրարից բաժանված տարածություններում, որտեղ երկու կողմում էլ նարատիվները ձայնակցում են անելանելության եւ ելքեր գտնելու մեջ: Մի կողմից, «սեռի պատմության» բոլոր սուբյեկտիվություններին («սուբյեկտներին»), որոնք ներկայացված են նախագծում, ասես հասնում է ինչ-որ մի «տիրական» հրահանգ, որ սեփական սեռին համապատասխանությունը իրապես «առողջարար» ձեռնարկ է, քանզի հնարավոր չէ ստեղծել ուրիշ պատմություններ, որոնք մարդկանց թույլ կտան եւ կօգնեն հասնել ավելի մեծ միասնության: Մյուս կողմից, վրա է հասնում այս պնդմանը հակադարձող պատասխաններից մեկը, որ Հայաստանում և այլուր, հետևողական պայքարի շնորհիվ, բազմաթիվ միջոցներ գործի դրվեցին սեռականությանը վերաբերող ավանդական եւ գերիշխող ձևերի խեղաթյուրման եւ մերժման ուղղությամբ: Նախագծի նպատակներից մեկն է նաեւ մարմնի քաղաքականություններին վերաբերող, մարմնի շուրջ մտորումների միջոցով տեղ բացել ֆեմինիստական և գենդերային քննադատության համար:

<sup>1</sup> Краусс Розалинд. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. ХЖ, Москва, 2003, с.34-38.

<sup>2</sup> Барт Ролан. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. Ad Marginem, Москва, 1997, с.44.

<sup>3</sup> Барт Ролан. (ibid.),с.45.

<sup>4</sup> Արտահայտությունը վերցված է Ջուդիթ Բաթլերի գրքի վերնագրից: (Butler Judith. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity; New-York, Routledge, 1990).

<sup>5</sup> Choukhrov Ketі. Body as the Political Excess. In: Valie Export, H. Saxenhuber (ed.), Imprint-Impressum, Remaprint Vienna 2007, p.175.

<sup>6</sup> Барт Ролан. (ibid.), с.19.

<sup>7</sup> Введение в гендерные исследования. Ч.1, под ред. И.Жеребкиной, Харьков ХЦГИ, СП «Алетейя», 2003.

<sup>8</sup> Քիան Մարիամ. «Ձոնուդ գյարի արվեստի նմուշները Քաշանից», «Մեյմար» (Ճարտարապետ), 2001, էջ 108-114: («Ձոնուդ գյար» պարսկերենում բառացիորեն նշանակում է «նախշ անող»):

<sup>9</sup> Butler Judith. (ibid.).

<sup>11</sup> Choukhrov Ketі (ibid, p.176).

<sup>12</sup> Անվանումը կապված է բառի ստուգաբանության հետ, որը մատնանշում է կապը միջ-շփման, շփման մեջ գոյության հետ:

<sup>13</sup> Haraway Donna. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in 1980s. In: Feminism, Postmodernism, Linda J Nicholson (ed.), New-York Routledge, 1990, (pp.190-233).

Հավելյալ տեղեկություն՝ «Մարդու դոներ» գեղարվեստական նախագիծը հանրային ներկայացման է արժանացել Երևանի «Ավանգարդ ֆուլք երաժշտության ակումբում» (նախկինում Լրագրողների տուն), 2007; Գյումրիի 6-րդ արվեստի բիենալեի շրջանառում, 2008; Մոսկվայի «Ֆաբրիկա» ստեղծագործական ինդուստրիաների կենտրոնում (Центр творческих индустрий «Фабрика»), 2010: