

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ამერიკისმცოდნეობის ინსტიტუტი

ქეთევან ანთელავა

ამერიკელ მეცენატ ქალთა მოღვაწეობა
1830 - 1930-იან წლებში: ძირითადი მიმართულებები

ამერიკისმცოდნეობის დოქტორის (PhD) აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ივ.ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოც. პროფ. ელენე მეძმარიაშვილი



უნივერსიტეტის
გამომცემლობა

თბილისი

2015

შინაარსი

შესავალი	3
თავი 1	
ამერიკელ მეცენატ ქალთა მოღვაწეობა (ზოგადი დებულებები)	
1.1 ამერიკელი ქალი ქალთა ისტორიის ჭრილში	17
1.2 „გამიჯნული სფეროების“ კონცეფცია	32
1.3 ქალთა კლუბების როლი	37
თავი 2	
მე-19 საუკუნის ამერიკელ ქალთა სამეცენატო საქმიანობის ჩასახვა და მისი თავისებურებანი	46
2.1 მე-19 საუკუნის ქალი, როგორც „ჭეშმარიტი ქალურობის“ ეტალონი – მითი თუ რეალობა	49
2.2 ქველმოქმედებიდან დეკორატიული ხელოვნების პროპაგანდისკენ	58
2.3 კოლექციონერი ქალების პირველი ნაბიჯები	70
თავი 3	
ქალთა საქმიანობა ხელოვნების პროპაგანდისა და მფარველობის სფეროში 1890-1930-იან წლებში	
3.1 „ახალი ტიპის ქალის“ გამოჩენა ასპარეზე	79
3.2 ავანგარდი ამერიკაში და ქალთა წვლილი მის პოპულარიზაციაში	89
3.3 ქალთა მეცენატობის ინსტიტუციონალიზაციის ეტაპები	116
3.4 სამუზეუმო მოძრაობის გაფართოებული გეოგრაფია და მრავალფეროვნება აშშ-ში	138
დასკვნა	153
გამოყენებული ლიტერატურის სია	157

შესავალი

პრობლემის ზოგადი მიმოხილვა

თუ „google“-ის საძიებო სისტემაში ჩავწერთ: „ცნობილი ამერიკელი ქალები,“ ერთ-ერთი წყაროს სახით იგი მოგვაწვდის ვებ-გვერდს <http://www.u-s-history.com>, სადაც ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, 1500 წლიდან მოყოლებული დღემდე, მოცემულია ინფორმაცია იმ ქალბატონების შესახებ, რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ამერიკის ისტორიის, განვითარებისა და დღევანდელი ფასეულობების დამკვიდრების საქმეში. ამ სიაში ირიცხებიან სოციალური და პოლიტიკური რეფორმებისთვის მებრძოლი, განათლების სფეროში მოღვაწე და ხელოვნებასა და გასართობ ინდუსტრიაში წარმატებული ქალბატონები. განსაკუთრებული შრიფტით გამოყოფილნი არიან სუფრაჟისტები, აბოლიციონისტები და რელიგიური თავისუფლებისთვის მებრძოლნი და არც ერთი სიტყვა არ არის ნათქვამი, მაგალითად, ები როკეფელერზე, იზაბელა სტიუარტ გარდნერსა ან გერტრუდ უითნიზე.

ქართულენოვან საძიებო სისტემებში ანალოგიური მოთხოვნის პასუხად კიდევ უფრო მძიმე სურათი იხატება: აქ მხოლოდ პოპ-ვარსკვლავების, მოდელებისა და პლასტიკური ქირურგიის წარმატებული ობიექტების ფოტოების ნახვაა შესაძლებელი. ამ ერთფეროვანი სიის ბოლოში თუ მოჰკრავთ თვალს კონდოლიზა რაისსა და მკვიდრ ამერიკელ ქალს. ეს ვითარება სახალისო სფეროში დარჩებოდა, რომ არა ისტორიული პროცესების ფონზე სხვადასხვა სფეროში მოღვაწე ქალთა როლის კვლევისადმი გაზრდილი ინტერესი და დღევანდელ საქართველოში ზოგადად ამერიკის ისტორიის, ფასეულობებისა და გამოცდილების საფუძვლიანი გააზრების საჭიროება. 1830-1930-იან წლებში ხელოვნების მეცენატობის, პროპაგანდისა და პოპულარიზაციის სფეროში მოღვაწე ქალბატონების – სარა უორთინგტონ პიტერის, ქენდის უილერის, ები როკეფელერის, ლილი ბლისის, მერი ქუინ სალივანის, იზაბელა სტიუარტ გარდნერის, გერტრუდ ვანდერბილთ უითნის, ჯულიანა ფორსისა და სხვათა მოღვაწეობა სერიოზულ შესწავლას იმსახურებს და, ერთდროულად, რამოდენიმე მიზეზის გამო არის მნიშვნელოვანი:

- ა) ამ ქალბატონების გაბედული საქმიანობის შედეგად, ხელი შეეწყო ქალთა სრულფასოვან დამკვიდრებას ამერიკის ხელოვნების მეცენატობისა

და სამუზეუმო მოძრაობის განვითარების საქმეში; მეტიც - მათმა ნაღვაწმა მეოცე საუკუნის 40-იან წლებში კულტურული დედაქალაქის პარიზიდან ნიუ-იორკში გადატანა განაპირობა და, ამდენად, კულტურის სფეროში ქალთა ნაყოფიერი საქმიანობის დასტური გახდა.

ბ) 1830 წელს ამერიკელი ქალები, ფაქტობრივად, მთლიანად მოკლებული იყვნენ რაიმე გავლენას სახელოვნებო სფეროში, ერთი საუკუნის შემდეგ კი მათი საქმიანობის მასშტაბი განუზომლად გაიზარდა და ეს ხანგრძლივი, წინააღმდეგობებით აღსავსე და ევოლუციური კანონზომიერებებით მიმდინარე პროცესის შედეგი იყო. ამ კანონზომიერებების შესწავლა სრულ სურათს იძლევა არა მხოლოდ ქალთა მოძრაობაზე, არამედ ამ პერიოდში მიმდინარე ისტორიულ, სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ მოვლენებზე და მათში ქალთა როლზე.

გ) ამ ქალბატონების ცხოვრება და მოღვაწეობა, აღნიშნული პერიოდის და, ზოგადად, ამერიკელი ქალის შესახებ წარმოდგენას აფართოებს და ჩვენში გავრცელებულ სტერეოტიპულ სახეს ამსხვრევს. ასე მაგალითად, საუკუნის დასაწყისის გავრცელებულ სახეებს - სუფრაჟისტ, ე.წ. კეკლუც ლამაზმან (the Flappers) და ფემინისტ ქალებთან ერთად, კიდევ ერთი, ე.წ. *ახალი ტიპის ქალი* წარმოგვიდგება, რომელთა რიგებში ხელოვნების ქომაგ ქალბატონებს სრულიად განსაკუთრებული ადგილი ეკავათ. საყურადღებოა, რომ ყველა ამ ტიპს თავისი გამგრძელებელი შემდეგ ათწლეულებშიც ჰყავდა, რაც ამერიკული მრავალფეროვნების კიდევ ერთ მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ.

დ) აღნიშნული საკითხების შესწავლა თავად ქალთა მოძრაობას ახლებური რაკურსით წარმოაჩენს. ხელოვნების სფეროს პროპაგანდით დაკავებული ქალბატონები, ერთის მხრივ, ქალთა მოძრაობის სამართლებრივ-პოლიტიკური მიღწევებით სარგებლობდნენ, ხოლო, მეორე მხრივ, უდიდეს როლს თამაშობდნენ განათლების, მაღალი გემოვნების, სწორი ფასეულობების ჩამოყალიბების საქმეში; ეს კი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ქალთა მოძრაობის შემდგომ განვითარებაში და უზრუნველყოფდა ამერიკული საზოგადოების წინსვლას.

ისტორიულ კვლევებში ამერიკელი ქალის, როგორც კულტურის ქომაგის სახე ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებულია და, როგორც წესი, ის მამაკაცის,

როგორც პრაქტიკული მეურვის, ფინანსური უზრუნველყოფისა და ქვეყნის ამთვისებლის საპირწონედ გვევლინება. ანთროპოლოგი მარგარეტ მიდი აღნიშნავს, რომ ზოგიერთ საზოგადოებაში როგორც, მაგალითად, ამერიკის შეერთებული შტატებია, ხელოვნება ქალთა კუთვნილებაა მაშინ, როდესაც სხვა საზოგადოებებში ის სრულად მამაკაცთა პრეროგატივაა (Mead, 1952:23). ამ მოსაზრებას, მცირედი სახეცვლილებებით, უამრავი მკვლევარი იზიარებს (Douglas, 1977; Filene, 1974; Baxter, 1980). მიუხედავად ამისა, ცნება „კულტურის ქომავი ამერიკელი ქალები“ არაერთგვაროვანი და ზოგჯერ წინააღმდეგობრივიც კი არის.

მაშინ როდესაც სამოქალაქო ომამდელი პერიოდის ქალები აქტიურად იყვნენ ჩართული საქველმოქმედო და რეფორმატორულ საქმიანობაში, ხელოვნების მიმართულებით მათი წვლილი უმნიშვნელო იყო. საილუსტრაციოდ საკმარისია ისიც, რომ ამ პერიოდის მსხვილი მუზეუმების¹ შექმნაში მათ მონაწილეობა პრაქტიკულად არ მიუღიათ. ისტორიკოსისა და ქალთა საკითხების მკვლევრის, ქეთლინ მაქართის მოსაზრების თანახმად, მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკის პირველი მსხვილი მუზეუმების, გალერეებისა და სახელოვნებო კავშირების შექმნა ამ სფეროდან ქალთა პრაქტიკულად სრული გამოთიშვის ფონზე მოხდა, მეოცე საუკუნის დასაწყისში ქალებმა აღნიშნულ სფეროში სერიოზული სიტყვა თქვეს. მათ ძალა ისე მოიკრიბეს, რომ იმ დროისთვის რეაქციულ მიმდინარეობად მიჩნეული მიმართულების - ავანგარდის ამერიკაში დამკვიდრება და შემდგომი პოპულარიზაციაც კი მოახერხეს. (McCarthy, 1991: xi). ამდენად, საინტერესოა, რა ეტაპები გაიარეს ქალებმა ხელოვნების სფეროში გავლენის მოპოვების რთულ გზაზე.

საარჩევნო ხმის უფლების მოპოვებამდე საქველმოქმედო საქმიანობა საშუალო და მაღალი კლასის ქალბატონებისთვის საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოსვლის ერთ-ერთი უსაფრთხო გზა იყო. მოგვიანებით, სუფრაჟისტული მოძრაობისა და თავშესაფრების ეპოქაში, აქცენტი სოციალურ რეფორმებსა და დასაქმების ახალ პერსპექტივებზე კეთდებოდა. ის გარემოება, რომ ქალები ამ სფეროებში წარმატებებს საქველმოქმედო საქმიანობის დროს შექმნილი დიდი გამოცდილების წყალობით აღწევდნენ, იგნორირებულია, ან ჯეროვნად არ არის

¹მეტროპოლიტენის მუზეუმი, ნიუ-იორკი (The Metropolitan Museum, NY); ხელოვნების ინსტიტუტი, ჩიკაგო (The Art Institute, Chicago).

შესწავლილი. ხელოვნების სფეროში მათი საქმიანობა (ლიტერატურული საქმიანობის გამოკლებით) კიდევ უფრო ნაკლებად შესწავლილი სფეროა; არადა - მათი საქმიანობის სწორედ ამ სფეროს კვლევა იძლევა პასუხს შემდეგ კითხვებზე: როგორ იყენებდნენ ისინი ფინანსურ საშუალებებსა და მოხალისეობრივ საწყისებს თავიანთი მისწრაფებების ინსტიტუციონალიზაციისთვის; რა საშუალებებით ახერხებდნენ თვითდამკვიდრებას, დამოუკიდებელი გადაწყვეტილებების მიღებასა და მიზნების ხორცშესხმას. თუ გავითვალისწინებთ, რა გზა განვლეს ქალებმა მკაცრი პატრიარქალური ჩარჩოების დაძლევიდან საკუთარი სურვილებისა და მისწრაფებების სრულ რეალიზაციამდე, ამ მიმართულებით ჩატარებული კვლევების საჭიროება და მათი აქტუალობა კიდევ უფრო მეტ ღირებულებას იძენს.

საინტერესოა ისიც, რომ ხელოვნების მეცენატობა იზიდავდა როგორც სუფრაჟისტ და რეფორმატორ, ასევე აპოლიტიკურ ქალებს, რაც ამ მოძრაობას უფრო მასშტაბურს ხდიდა. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მონობის გაუქმებისთვის, ან სამოქალაქო უფლებებისთვის მებრძოლი ქალებისგან განსხვავებით, ხელოვნების მეცენატ ქალთა ამოცანები სასურველი საკანონმდებლო ცვლილების მიღწევით არ ამოიწურებოდა და ამდენად, დროში შემოფარგლული არ იყო. სწორედ ამის გამო, მეცენატი ქალების საქმიანობის კვლევა ნათლად გვიჩვენებს ხანგრძლივი დროის მანძილზე მიმდინარე პროცესებს და იმ სტრატეგიების ევოლუციას, რომელიც წინააღმდეგობების დაძლევას უზრუნველყოფდა.

ხშირ შემთხვევაში მეცენატობა და **კოლექციონერობა** პარალელური პროცესები იყო, რომლებიც ჩვენს მიერ კვლევის საგნად გამოყოფილი საშუალო და მაღალი კლასის შეძლებული ქალებისთვის ერთგვარ განმათავისუფლებელ ფუნქციას ასრულებდა სამოქალაქო ომის შემდგომი პერიოდიდან, პროგრესივიზმის ხანის ჩათვლით. ხელოვნების ნიმუშებით უბრალოდ ტკბობითა და სახლის დეკორირებით დაწყებული პროცესი ქალებმა ამერიკული კულტურის სფეროს ტენდენციების ჩამოყალიბებით დააგვირგინეს.

ჩვენი კვლევა **ქრონოლოგიურ პრინციპს** ეფუძნება და თუმცა მეცენატ ქალთა საქმიანობა პიკს 1890-1930-იან წლებში აღწევს, ამ დროს მიმდინარე პროცესები სათავეს გაცილებით უფრო ადრეულ პერიოდში იღებს. ამდენად, ინტერესის სფეროში თითქმის ასწლიანი პერიოდია მოქცეული. სამოქალაქო

ომის წინა და უშუალოდ შემდგომი პერიოდების მიმოხილვის გარეშე შეუძლებელია საუკუნეების მიჯნაზე მიმდინარე პროცესების სრულად გააზრება.

ჩვენი კვლევის საგანი - „ქალები“ ამერიკელ ქალთა ერთ კონკრეტულ სეგმენტს წარმოადგენს: საშუალო და მაღალი კლასის, თეთრკანიანი, ხარისხიანი, ხშირ შემთხვევაში, უმაღლეს განათლება მიღებული ქალბატონები, რომლებიც დიდ ქალაქებში ცხოვრობდნენ. უფრო მეტიც, ჩვენი კვლევა ფოკუსირებულია ნიუ-იორკსა და ამერიკის შუა დასავლეთისა და ჩრდილო-აღმოსავლეთის მსხვილ ქალაქებში მოღვაწე მეცენატების საქმიანობაზე, რადგან ამ „სეგმენტის“ საქმიანობის კანონზომიერებები განსხვავდება, მაგალითად, სამხრეთში მოღვაწე, აფრო-ამერიკელი ან ეთნიკური უმცირესობის წარმომადგენელი მეცენატების ინტერესების, მიზნებისა და საქმიანობისგან. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ერთმა კონკრეტულმა „სეგმენტმა“ კი განუზომელი როლი ითამაშა ამერიკული ფასეულობების, ასევე ამერიკისთვის დამახასიათებელი მრავალფეროვნების განვითარებასა და დამკვიდრებაში.

გამოყენებული კვლევის მეთოდი შეიძლება დახასიათდეს, როგორც მაგალითის ანალიზი (*case study*), რაც კონკრეტული მოღვაწეების ბიოგრაფიისა და საქმიანობის დეტალურ შესწავლას გულისხმობს. არაერთი მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ბიოგრაფიისადმი თანამედროვე მიდგომა რადიკალურად შეცვლილია, ის ბევრად უფრო მოქნილია და ისტორიულ კონტექსტზეა ორიენტირებული (Booth, 2004:10-11; Epstein,1991; Cowman, 2011). მიმაჩნია, რომ სხვა კომპონენტებთან ერთად, ისტორიული კონტექსტისა და ბიოგრაფიის სინთეზი უაღრესად ეფექტური გზა არის ქალთა მეცენატობის გასააზრებლად. ფრანგი მკვლევარი ქალი ჟო მარგადანტი კონცეპტუალურად ახალი მიდგომების გათვალისწინებით დაწერილი ბიოგრაფიული ნარკვევების წინასიტყვაობაში წერს:

„ ... ისტორიული სუბიექტი გახლავთ არა რაიმე თავისთავად თანმიმდევრული, არამედ ერთგვარი მრავალსახოვანი ინდივიდუალობა, რომლის სხვადასხვა გამოვლინება ასახავს დროის სვლას და განსხვავებულ გარემოებებში წარმოქმნილ ვარიანტებს.“ (Margadant, 2000:10)

როგორც ჯოან კელი-გეიდოლი აღნიშნავს, „კვლევების ინტერდისციპლინარული ხასიათი ქალთა ისტორიის შესწავლის უმნიშვნელოვანესი ასპექტია“ (Kelly-Gadol, 1976: 806). ამდენად, ამერიკელ ქალთა

მეცენატობის სრულფასოვანი კვლევა მხოლოდ სხვადასხვა დისციპლინის გადაკვეთაზეა შესაძლებელი. ამერიკის ისტორია, ხელოვნების ისტორია და ქალთა ისტორია ის დარგებია, რომელთა კვლევაში ჩართულობის აუცილებლობა ეჭვს არ იწვევს. ისტორიკოსი ქეთლინ მაქართი ქალთა მეცენატობის შესწავლისას მკვლევრებს ფემინისტურ და გენდერულ ასპექტებზე ყურადღების გამახვილებას ურჩევს. იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მნიშვნელოვანია გავერკვეთ, თუ როგორ იყენებდნენ მეცენატი ქალები დროისა და ფინანსურ რესურსს სხვა ქალების პროფესიული რეალიზაციის ხელშეწყობისთვის (McCarthy, 1991: xii-xii). დეკორატიული ხელოვნების პროპაგანდით დაწყებული, კოლექციონირებითა და მუზეუმების დაარსებით დამთავრებული, მეცენატი ქალები მუდმივად ორიენტირებული იყვნენ ქალთა წახალისებასა და თვითრეალიზებაში დახმარებაზე. ეს ხაზი ჩვენს კვლევაშიც ისტორიული განვითარების ყველა ეტაპზე გასდევს.

რაც შეეხება გენდერულ ასპექტს, მკვლევართა მთელი ჯგუფი (Scott, 1986; Smith-Rosenberg, 1975; Lebsack, 1985) ხაზგასმით აღნიშნავს ორივე სქესის წარმომადგენელთა მიღწევების შედარებითი და პარალელური კვლევის აუცილებლობას. ისინი მიიჩნევენ, რომ კვლევების უმეტესობა, იზოლირებულად ქალთა საქმიანობას ეხება. ქალთა მეცენატობის კვლევისას განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ახლებური მიდგომა, რადგან სწორედ შედარებისას ხდება შესაძლებელი იმის დანახვა, თუ რით განსხვავდებოდა მათი ხედვა და გზები ინსტიტუციონალიზაციის პროცესში და რა ზეგავლენას ახდენდა ეს მათ საზოგადოებრივ როლსა და სტატუსზე. ასე მაგალითად, მამაკაცთა მიერ შექმნილი მრავალპროფილური მუზეუმები ძირითადად იმ დროის ბიზნეს-კორპორაციების პრინციპით იყო შექმნილი და მართული, ქალთა მიერ დაარსებული მუზეუმები კი ხანგრძლივი ევოლუციური პროცესის შედეგი იყო, რომელიც სახლის კამერულ პრინციპებს ეფუძნებოდა, მწირი ფინანსური დანახარჯით ხორციელდებოდა და მამაკაცთა მიერ იგნორირებული ჟანრების პოპულარიზაციით იწყებოდა. არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ სქესთა შედარება მხოლოდ დაპირისპირება-განსხვავების კუთხით უნდა იწარმოებოდეს. ხელოვნების ისტორიის მკვლევარი დაიან მაქლეოდი კვლევის „გენდერიზაციას“ ორმხრივ პროცესად მოიაზრებს და აღნიშნავს, რომ ქალები გავლენას ახდენდნენ მამაკაცების კოლექციონირების მოდელსა და ობიექტებზე და ასევე

განიცდიდნენ მათი ფასეულობების გაგლენას, რაც მაგალითად, მოლაპარაკებებისა და ვაჭრობის აგრესიულ ფორმებში ვლინდებოდა (Macleod, 2008: 5). მხოლოდ ამგვარი პარალელების ანალიზის გზით არის შესაძლებელი ქალთა კულტურის პარამეტრებისა და კულტურის განვითარებაში მათი რეალური როლის დანახვა. ყოველივეს თავიდათავი კი მაინც ისაა, რომ ქალთა ემანსიპაცია და სხვადასხვა სფეროში მოწინავე პოზიციებზე დამკვიდრება შეუძლებელია ისეთ საზოგადოებაში, სადაც თავად მამაკაცი არ არის ემანსიპირებული.

ქალთა მეცენატობის კვლევის ეს პრინციპები სწორედ ამერიკისმცოდნეობის, როგორ ინტერდისციპლინარული დარგის ქოლგის ქვეშ თანაარსებობს ჰარმონიულად და უზრუნველყოფს, ერთი მხრივ, პრობლემის სრული სურათის ასახვას და მეორე მხრივ, თითოეული კომპონენტის როლის ჯეროვან შეფასებას.

საკითხის წინაისტორია და მის გარშემო არსებული ლიტერატურის მიმოხილვა

ნაშრომის თემას უშუალოდ ეხმაურება ცნობილი მეკვლევრების - ქეთლინ მაქართისა და დაიან მაქლეოდის მონოგრაფიები (McCarthy, 1991; Macleod, 2008) რომელთა მასალებმა და დასკვნებმა იმთავითვე განაპირობა ინტერესი წინამდებარე ნაშრომში არჩეული თემატიკისადმი. ეს იყო პირველი ნაშრომები, რომელთა საშუალებითაც გავეცანი წინამდებარე დისერტაციაში განხილულ პრობლემებს.

ქეთლინ მაქართი ეჭვქვეშ აყენებს სხვადასხვა წყაროში გამოთქმულ მოსაზრებას (Hofstadter, 1962:186-189; Filene, 1974:8, 70;. Rubenstein, 1982: ix, 150) იმის შესახებ, რომ ამერიკელ ქალს კულტურის სფეროს მეურვეობა ებარა და ისტორიის, გენდერული კვლევებისა და ქალთა ისტორიის თანამედროვე ხედვის გათვალისწინებით აღწერს იმ გზას, რომელიც ქალებმა კულტურის სფეროს ქომაგის რეალური სტატუსის მოსაპოვებლად გაიარეს.

დაიან მაქლეოდი (Macleod, 2008) ამოსავალ წერტილად კოლექციონირებას ირჩევს და ამტკიცებს, რომ მე-19 საუკუნის დასაწყისის ერთფეროვანი და ლიმიტირებული ცხოვრების გასამრავალფეროვნებლად დაწყებული

კოლექციონერობა, შექმნილი კლასის ქალბატონებმა გრძელვადიან პერსპექტივაში კულტურის სფეროში სოლიდური წვლილის შეტანის ტრამპლინად აქციეს. ამ პოსტულატს ავტორი ფსიქოლოგიური, სოციოლოგიური და ხელოვნებათმცოდნეობითი პრობლემატიკის ფონზე განიხილავს, რაც მონოგრაფიას სრულიად უნიკალურ ქვერადობას სძენს.

კულტურის პროპაგანდისა და სამუხეუმო სფეროში ქალთა მოღვაწეობის შესახებ ლიტერატურის გაცნობამ ცხადყო, რომ ადრეულ ნაშრომებს კომპლექსური მიდგომა აკლდა და ისინი კულტურის განვითარებაში ქალთა როლს, რომელიმე ერთი რაკურსით განიხილავდნენ. კვლევების ერთი დიდი ნაწილი წმინდა ბიოგრაფიული ხასიათისაა, რაც თავისთავად საჭირო და საინტერესო სეგმენტია, მაგრამ ჟანრობრივი თავისებურებებიდან გამომდინარე, კომპლექსური მიდგომა აკლია. ასეთია, მაგალითისთვის, ები როკეფელერის, გერტრუდ უითნის, იზაბელა სტიუარტ გარდნერის, ან ედიტ ჰალპერტის ცხოვრების ამსახველი მონოგრაფიები, რომელთა ხარისხი და ფასეულობა ჟანრობრივი თავისებურებების გამო არ უნდა დავაკნინოთ (Kert,2003; Biddle, 1991; Tharp,1965; Shand-Tucci, 1997; Pollock,2006).

ბიოგრაფიული ჟანრის მონოგრაფიების აღსაწერად ჰერმიონ ლი ანატომიური გაკვეთისა და პორტრეტის მეტაფორებს იყენებს და ამტკიცებს, რომ ბიოგრაფია შეუცვლელი საშუალებაა, რადგან მას გაკვეთის მსგავსად, ყველა გაუგებარი და დაფარული შტრიხი გამოაქვს სააშკარაოზე და, პორტრეტის მსგავსად, დეტალებსა და მათ სხვადასხვა გამოვლინებაზე აკეთებს აქცენტს (Lee,2009: 1-2)..

იგივე მახასიათებლები აქვს ხელოვანი ქალების შესახებ დაწერილი ნაშრომების უმეტესობას (Harris 1976; Greer, 1979; Lisle, 1980; Bohan, 1982). შერონ ო'ბრაიენის მოსაზრებას დავეთანხმებით და ვიტყვით, რომ ასეთი ბიოგრაფიები ინდივიდუალური მიღწევებისა და ისტორიულად მივიწყებული ფიგურებისთვის პატივის მიღების ფუნქციას უფრო ასრულებს (O'Brian, 1991: 123-133). ისტორიული, ხელოვნებათმცოდნეობითი და ინფორმაციული ღირებულების მიუხედავად მათ აკლია ამ ფიგურების როლის ანალიზი ინსტიტუციონალიზაციის უფრო ფართომასშტაბიან პროცესში, ან მათი როლის ანალიზი ქალთა თვითდამკვიდრებისა და თვითრეალიზაციის გზაზე.

ელინ საარინენის ფუნდამენტური გამოკვლევა ამერიკელი ხელოვნების მეცენატების შესახებ, მეცენატ ქალებსაც ეხება (Saarienen,1958), თუმცა ავტორს მათი საქმიანობის როლი და გავლენა ოჯახის გარეთ, ე. წ. საზოგადოებრივ სფეროში დამკვიდრების გზაზე ჯეროვნად არ აქვს წარმოჩენილი.

ცალკე ჯგუფად შეიძლება გამოიყოს ნაშრომები, რომლებიც მუზეუმების ისტორიასა და სამუზეუმო კვლევებს ეძღვნება. დავეთანხმებით მკვლევარ ალბერტის მოსაზრებას, რომ მუზეუმების აღწერის ძველი მოდელი, რომელიც ქარიზმატული კურატორის, ან ადამიანთა ჯგუფის ხოტბას უფრო ჰგავდა, ვიდრე კრიტიკულ და ანალიტიკურ მსჯელობას, ჩვენს საჭიროებებს ვერ დააკმაყოფილებს, თუმცა დამხმარე წყაროს როლს ასრულებს (Alberti, 2009).

ერთგვარ შუალედურ რგოლად, ან გნებავთ, გარდამავალ ჯგუფად შეიძლება მივიჩნიოთ კვლევები, რომლებშიც მუზეუმებისა და ბიოგრაფიების კომბინირების თეორიული პრინციპებიც არის მიმოხილული და ის ნაშრომებიც, რომლებიც ამ პრინციპებს ეყრდნობა (Hill, 2012).

ანა უაითლო (Whitelaw, 2012) კანადაში არსებული მუზეუმის *ალბერტას ხელოვნების გალერეის (Art Gallery of Alberta)* მუშაობის გაანალიზებისას აღნიშნავს, რომ 1924 წელს იგი ქალმა დააარსა, რითაც კულტურის კერა შექმნა ამ პატარა ქალაქში. მაგრამ ბიოგრაფიის ჩარჩოებში ამ მოვლენის განხილვა დიდი ინსტიტუციური სტრუქტურებიდან იზოლირებულად ამოღებული ფიგურის ანალიზს ჰგავს.

„ბიოგრაფიის ვიწრო და შეზღუდული ხასიათი განსაკუთრებით მაშინ იჩენს თავს, როდესაც სამუზეუმო საქმეში ქალთა როლს განვიხილავთ. ბოლო 150 წლის მანძილზე მუზეუმებისა და სამხატვრო გალერეების დაარსებასა და მართვის საქმეში ქალი წამყვანი ფიგურაა და მე ვამტკიცებ, რომ ამ ფიგურების შესახებ მხოლოდ ბიოგრაფიულ ჭრილში თხრობა ფრიად აკნინებს ხსენებულ ქალებს, რომლებსაც ამ სფეროში აშკარად წამყვანი ადგილი უჭირავთ; ამით ჩვენ უგულვებელყოფთ იმ ჯგუფების უხილავ, უხმაურო შრომას, რომლებიც უპირატესად ქალებისაგან შედგებოდა.“ (Whitelaw, 2012:76)

დავეთანხმებით ამ მოსაზრებას და ვიტყვით, რომ თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის ისტორია და ები როკეფელერის ბიოგრაფია სრულფასოვან წარმოდგენას ვერ შეუქმნის ქალთა მხრიდან ხელოვნების

სფეროში გავლენის მოპოვებისა და სამუზეუმო მოძრაობის შესწავლის მსურველს.

ქეტლინ მაქართისა და დაიან მაქლეოდის მონოგრაფიების თანამედროვე უღერადობისა და კომპლექსური მიდგომის ერთ-ერთი კომპონენტი **ქალთა ისტორიის პრინციპების** გათვალისწინებაა, ამიტომ, შემდგომში განსაკუთრებულ ყურადღებას დაუთმობ ამ თემასთან დაკავშირებულ დისკურსს, მოსაზრებებსა და არსებული ლიტერატურის ანალიზს.

თანამედროვე ეტაპის არანაკლებ რთული და საკამათო საკითხია ტრადიციული პერიოდიზაციის გადახედვის საჭიროება. ამ საკითხს არაერთი კვლევა მიეძღვნა (Kelly-Gadol, 1976: 809-823; Marilyn, Bridenthal, Kelly-Gadol, Lerner, 1975). ქალთა ისტორიის საკითხებისადმი მიძღვნილი ქრესტომატიული წიგნების სარჩევზე თვალის გადავლებაც კი საკმარისია ამ პრობლემის სიმძაფრის აღსაქმელად.

ამ მიმართულებით ცვლილებების მომხრე მკვლევრები თვლიან, რომ როგორც წესი, ამ მიზნით გამოიყენებოდა დაყოფა, რომელიც ძირითადად პოლიტიკურ ისტორიას ეფუძნებოდა, იქნებოდა ეს საპრეზიდენტო ადმინისტრაცია თუ ომები, რომელიც ყოველთვის მამაკაცზე იყო ორიენტირებული: ჯექსონის პრეზიდენტობის ხანა, სამოქალაქო ომის პერიოდი, ეიზენჰაუერის მმართველობა და ა.შ. ასეთ დაყოფაში პრაქტიკულად უგულვებელყოფილია ქალთა როლი მიმდინარე საზოგადოებრივ პროცესებში და ასევე, ამ პროცესების გავლენა თავად მათ საქმიანობაზე.

ლინდა კერბერი ტრადიციული პერიოდიზაციის გადახედვის საჭიროებას იმით ასაბუთებს, რომ ტრადიციულ ისტორიოგრაფიაში საკვანძო მოვლენები, რომლებიც პერიოდიზაციის საფუძველი ხდებოდა, უმეტეს შემთხვევაში არ ემთხვევა ნიშანდობლივ მოვლენებს ამერიკელ ქალთა ისტორიაში (Kerber, 2004: 3). თუმცა, კერბერისეული პერიოდიზაცია ძირითადად თანხვედრაშია ტრადიციულ დაყოფასთან, მასში აქცენტირებულია ქალთა ისტორიული გამოცდილებისთვის მნიშვნელოვანი მოვლენები:

- 1) 1820 - წყალგამყოფი ტრადიციულ და ინდუსტრიულ ამერიკას შორის. აგრარული საოჯახო მეურნეობების თანდათანობითმა მოშლამ ქალთა ყოფისა და, შესაბამისად, აზროვნების შეცვლას ჩაუყარა საფუძველი.

- 2) 1820-1880 - ქალთა მასიური ჩართულობა მსხვილი საწარმოების საქმიანობაში, რასაც ლოგიკურად მოჰყვა სუფრაჟიზმისთვის აქტიური ბრძოლა.
- 3) 1900-იანი წლები - ქალთა ემანსიპაციის ნიშნით ხასიათდებოდა.
- 4) 1900-1945 წლები - ქალთა როლის ზრდა სახელმწიფო სტრუქტურებში.
- 5) 1945-2000 - უსამართლობის წინააღმდეგ გალაშქრება, რომელიც, რა თქმა უნდა, ამერიკაში წარიმართა, მაგრამ უკვე საერთაშორისო სივრცესაც მოიცავდა (Kerber, 2004: 4).

მიუხედავად იმისა, რომ ეს წმინდად ისტორიული ნაშრომი არ არის, ჩვენი კვლევა ქალთა ისტორიის თანამედროვე ტენდენციების გათვალისწინების მოკრძალებულ მცდელობას წარმოადგენს. ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ქალთა მეცენატობის კვლევა მხოლოდ ქალთა საქმიანობის ანალიზით ცალმხრივი იქნება, იმის მიუხედავად, რომ ამ პროცესების განვითარება საწყის ეტაპზე სეპარატიზმის მეკეთრი გამოვლინება იყო. საქმე ისაა, რომ ეს სეპარატისტული ტენდენცია და გამიჯნული სფეროები სწორედ გენდერული, ანუ ქალისა და მამაკაცის ურთიერთკავშირის რაკურსში უნდა იქნას განხილული.

რაც შეეხება პერიოდიზაციას, ჩვენი ხედვა ყველაზე უფრო ახლოს არის ისტორიკოსის, ფემინისტური კვლევების საუნივერსიტეტო პროგრამის თანადამაარსებლის ესტელ ფრიდმანის ხედვასთან. ფრიდმანი კულტურული და პოლიტიკური სეპარატიზმის 3 ეტაპს გამოყოფს და ასე ახასიათებს მათ:

- ა) ამ პროცესების ისტორიული ფესვები 1870 წლამდე;
- ბ) ინსტიტუციური სტრუქტურების შექმნა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში;
- გ) 1920 წლის სუფრაჟიზმის გამარჯვების შემდგომი პერიოდი (Freedman, 1979: 514-515).

იმის გათვალისწინებით, რომ ქალთა მეცენატობა თავისი განვითარების ადრეულ ეტაპზე ქალისა და მამაკაცის გამიჯნული სფეროების ფონზე ვითარდებოდა და, მოგვიწოდებთ, ამის შედეგად შექმნილი ქალთა ორგანიზაციების როლი და მათივე ევოლუცია ამ პროცესებისთვის უადრესად მნიშვნელოვანი იყო, ასეთი ქრონოლოგიური დაყოფა ყველაზე მიზანშეწონილად მიგვაჩნია.

მოცემული ნაშრომის ფარგლებში განვიხილავთ ა) დეკორატიული ხელოვნების განვითარებას და მეცენატი ქალების როლს ამ პროცესში, რომელიც სამოქალაქო ომამდელ და უშუალოდ მის შემდგომ პერიოდს მოიცავს; ბ) 1870-1890-იან წლებში ასპარეზზე ე.წ. ახალი ტიპის ქალის გამოჩენას და მის წვლილს მეცენატობისა და ხელოვნების მფარველობის შემდგომ განვითარებაში; გ) უშუალოდ ქალთა მეცენატობის ინსტიტუციონალიზაციის პროცესს.

სიახლე, აქტუალობა, პრაქტიკული მნიშვნელობა და სტრუქტურა

ნაშრომისსიახლე, აქტუალობა და პრაქტიკული მნიშვნელობა შემდეგში მდგომარეობს:

- ქართულენოვან აკადემიურ სივრცეში ხელოვნების მფარველი და პროპაგანდისტი ამერიკელი ქალების საქმიანობა პრაქტიკულად შეუსწავლილია. ერთის მხრივ, ამერიკისადმი და, მეორე მხრივ, ქალთა საკითხებისადმი მზარდი ინტერესის კონტექსტში ეს თემატიკა სულ უფრო მეტ აქტუალობასა და მნიშვნელობას იძენს, როგორც სამეცნიერო ვაკუუმის შევსების, ასევე, ფართო საზოგადოების მოთხოვნის დაკმაყოფილების თვალსაზრისით.
- ჩვენი კვლევის საგანი - ქალების ცხოვრების, საქმიანობისა და ქვეყნის განვითარებაში მათი როლის ანალიზი ანგრევს ქართულ საზოგადოებაში გავრცელებულ და დამკვიდრებულ სტერეოტიპებს და ნათლად წარმოაჩენს ხელოვნების სფეროში, გემოვნებისა და კულტურული ფასეულობების ჩამოყალიბებაში ამერიკელი ქალების მოღვაწეობის მნიშვნელობას.
- ამერიკელ ქალთა მეცენატობის საფუძვლიანი შესწავლა ქართულ-ამერიკულ პარალელებზე დაფიქრების მასალას იძლევა. ერთ-ერთ საინტერესო მიგნებად მიგვაჩნია მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ამერიკელ და ქართველ ქალთა საქველმოქმედო და საგანმანათლებლო საქმიანობის გარკვეული საერთო ვექტორის არსებობა, რომელიც ამერიკაში *სოროსის* ტიპის კლუბების შექმნით, ხელოვნების მფარველობითა და კულტურის სფეროში პოზიციების გამყარებით გაგრძელდა. საქართველოში

იგივე ლოგიკით მიმდინარე პროცესების საბჭოთა რეალობით განპირობებულ მრავალწლიან წყვეტას ჰქონდა ადგილი.

- ხელოვნების მეცენატობის სფეროში ამერიკელი ქალების მოღვაწეობის შესწავლამ ცხადყო, რომ ქალთა მოძრაობა და გენდერული თანასწორობა მხოლოდ სუფრაჟიზმთან, სამოქალაქო და სოციალური თანასწორობისთვის ბრძოლასთან არ უნდა იყოს გაიგივებული. ხელოვნების პროპაგანდისა და პოპულარიზაციის სფეროში ქალთა საქმიანობა ამ მოძრაობის ერთ-ერთ სრულფასოვან შემადგენელ ნაწილად უნდა იყოს მიჩნეული. საქართველოში გენდერული კვლევებისა და გენდერული თანასწორობის არაერთი კამპანია მიმდინარეობს. ამ კონტექსტში ჩვენმა დასკვნებმა, შესაძლოა, ბიძგი მისცეს კულტურის სფეროში მოღვაწე ქართველი ქალების საქმიანობის კომპლექსურ შესწავლას, რაც სამომავლოდ სიღრმისეული პარალელების გავლების საშუალებას მოგვცემს.

- ამერიკელ ქალთა საკითხებისადმი გაზრდილი ინტერესი თვალშისაცემია როგორც ამერიკის შესწავლით დაინტერესებულთა შორის, ასევე ფართო აუდიტორიის მხრიდან. ამდენად, დიდ ინტერესს იწვევს ამ თემაზე როგორც სალექციო კურსები, ასევე საჯარო ლექციები. ამავე დროს, თუ გენდერული კვლევებისა და ფემინიზმის ზოგად საკითხებზე საჯარო ლექციები საკმარისი რაოდენობით იკითხება, ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ქალთა საქმიანობა, ჩვენი აზრით, მეტ ყურადღებას იმსახურებს. ამერიკელ მეცენატ ქალთა საქმიანობის პროპაგანდა და პოპულარიზაცია მნიშვნელოვანი მისაბაძი მაგალითიც შეიძლება აღმოჩნდეს საქართველოში მცხოვრებ ქალთათვის საზოგადოებრივი ასპარეზის სწორედ ამ სფეროში გააქტიურებისთვის.

- ხელოვნების მეცენატობა და სამუზეუმო მოძრაობა, რომელიც განათლებისადმი ინტერესს, გემოვნების განვითარებას, გამოცდილების გაზიარებასა და ურთიერთთანამშრომლობას გულისხმობს, მეტად მნიშვნელოვანია გრძელვადიან პერსპექტივაში ქვეყნის კულტურული, საგანმანათლებლო და სწორი ფასეულობების ჩამოყალიბებისთვის. 1890-1930-იან წლებში ამერიკაში ქალთა მიერ დაარსებული ყველა მუზეუმი ინარჩუნებს აქტუალობას და დღემდე რჩება კულტურის, განათლებისა და პროგრესული იდეების კერად.

ნაშრომი შედგება შესავლის, სამი თავისა და დასკვნებისგან. დასკვნით
ნაწილში მოცემულია კვლევის ძირითადი შედეგები. დართული აქვს
გამოყენებული ლიტერატურის სია, სულ 161 დასახელება.

თავი 1

ამერიკელ მეცენატ ქალთა მოღვაწეობა (ზოგადი დებულებები)

1.1 ამერიკელი ქალი ქალთა ისტორიის ჭრილში

თუ ისტორიკოს ალენ დეივისს დავესხებით, ბოლო რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე არაფერს ისე არ შეუცვლია ისტორიული კვლევების რაკურსი, როგორც ქალთა ისტორიას (Davis, 1989: xxiii). ამდენად, ქალთა მეცენატობის კვლევისთვის, პირველ რიგში, საჭიროა ზოგადად ქალთა საკითხების კვლევისადმი მიდგომა გავიაზროთ და დავადგინოთ, რა ადგილი უკავია ქალთა საკითხების კვლევას ამერიკის ისტორიის კვლევის სფეროში და რა ადგილი უჭირავთ კონკრეტულად ხელოვნების პროპაგანდისტ ქალებს როგორც ქვეყნის ისტორიულ განვითარებაში, ასევე ქალთა მოძრაობაში.

ინგლისელი მწერლის, ჯენ ოსტინის რომანის, *ნორთენგერის სააბატოს* პერსონაჟი ქალი უკმაყოფილებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ ისტორიულ წიგნებს მოვალეობის მოხდის მიზნით კითხულობს და არა ინტერესითა და სიამოვნებით; მიზეზი კი ის არის, რომ ამ რომანებში მოთხრობილი ამბები პაპებისა და მეფეების უთანხმოებებს, ომებსა და შავ ჭირს ეხება და თითქმის არაფერია ნათქვამი ქალებზე (Austen, 1971). ანალოგიური ვითარება იყო ამავე პერიოდის ამერიკაში ისტორიულ ნაშრომებში ქალის ასახვის კუთხით: ისტორიკოსები ტრადიციულად ძალაუფლების მოპოვების, გადაცემისა და გამოყენების საკითხებით ინტერესდებოდნენ, ამიტომაც ბუნებრივია, ქალები მათი ინტერესის საგანს არ წარმოადგენდნენ. აქედან გამომდინარე, მწირია ინფორმაცია ამერიკელი ქალების შესახებ პოლიტიკურ, დიპლომატიურ თუ სამხედრო წყაროებში, რადგან მოსახლეობის ეს „ჯგუფი“ ყველაზე დიდი ხნის მანძილზე იყო გამოთიშული ქვეყნის მმართველობიდან. მოგვიანებით, როდესაც გაძლიერდა ინტერესი ადრე იგნორირებული ჯგუფების მიმართ, ქალები ყურადღების ცენტრში მოექცნენ, მაგრამ ამის შემდეგაც, დიდი ხნის მანძილზე, აქცენტი მხოლოდ ოჯახში მათ როლსა და საზოგადოებრივ სტატუსზე კეთდებოდა. ამ ეტაპზე თემატურად შეზღუდული იყო და ჯეროვანი ინტერპრეტაციის ნაკლებობას განიცდიდა ის ლიტერატურა, რომელიც ქალის როლს ეხებოდა.

მარტინიკაზე დაბადებული ფრანგი მწერლის, ფილოსოფოსისა და რევოლუციონერის ფრანც ფეინონის ცნობილ ნაშრომში ვკითხულობთ:

„კოლონიალიზმი ადამიანების მარწუხებში მოქცევით არ კმაყოფილდება . . . იგი მისთვის დამახასიათებელი რაღაც უკუღმართული ლოგიკით უბრუნდება დაჩაგრული ხალხის წარსულს; ამახინჯებს და ანგრევს მას. დაბალი თვითშეფასების გამო, კოლონიზირებული ერი ძალაუნებურად იხრება იმ დასკვნისკენ, რომ მის ჩაგრულ მდგომარეობას არავითარი ალტერნატივა არ გააჩნია.“ (Fanon, 1963:170)

კოლონიალიზმზე გამოთქმული ეს მოსაზრება შეიძლება იოლად მიეუსადაგოთ ქალთა ისტორიის კვლევების მოტივაციას. საკუთარი ისტორიის, განვითარების ეტაპების, მიღწევებისა და წარუმატებლობების გაცნობიერებისა და ანალიზის გარეშე, ყოველთვის იარსებებს შიში, რომ შეზღუდვები და ჩაგვრა დაუძლეველია. თუ ქალთა ისტორიას ამ მოჯადოებული წრის გარღვევის მცდელობად წარმოვიდგენთ, შემდეგი ქრონოლოგიურად საკვანძო მომენტები შეიძლება გამოვყოთ:

ა) ისტორიის მანძილზე ქალებს არაერთი მცდელობა ჰქონდათ განსხვავებული ნარატივების სახით წარმოედგინათ ეს აზრი², თუმცა პირველი გაბედული და სისტემატიზირებული ნაბიჯი მე-19 საუკუნის შუა წლებში

²1776 წლის 31 მარტით დათარიღებულ წერილში ებიგეილ ადამსი თავის მეუღლეს, ჯონ ადამსს, იმხანად კონგრესის წევრსა და მომავალ პრესიდენტს, წერდა: „ერთი სული მაქვს, როდის შევიტყობ, რომ თქვენ დამოუკიდებლობა გამოაცხადებთ. სხვათა შორის, იმასაც გულის ვისურვებდი, რომ კანონთა ახალ კრებულში, რომელიც, მე თუ მკითხავთ, თქვენვე უნდა შექმნათ, არამც და არამც არ დაივიწყოთ ქალი; იყავით მის მიმართ უფრო სულგრძელნი და კეთილგანწყობილნი, ვიდრე თქვენი წინაპრები იყვნენ. ნუ ჩაუგდებთ განუსაზღვრელ ძალაუფლებას ხელში მამაკაცებს. გახსოვდეთ: ყველა მამაკაცი ტირანი გახდება, რომ შეეძლოს. თუ ქალებს ჩვენი წილი ყურადღება და მზრუნველობა მოგვაკლდა, გადაწყვეტილი გვაქვს წამოვიწყოთ ნამდვილი ამბოხი და არ დავმორჩილდეთ ისეთ კანონებს, რომლებიც ჩვენს ხმას ყურად არ იღებს და არად ჩაგვაგდებს.“ (http://www.pbs.org/wgbh/amex/adams/filmmore/ps_ladies.html). ებიგეილ ადამსის ამ საყოველთაოდ ცნობილ წერილს ქმედითი შედეგი არ მოჰყოლია. მეტიც, ჯონ ადამსს ეს „სასაცილოდაც არ ეყო“. ამერიკის განმათავისუფლებელი ომის დროს ქალთა როლისა და მხარდაჭერის მიუხედავად, რევოლუციის შემდეგ არც მონა ქალების გათავისუფლებას ჰქონია ადგილი, არც მკვიდრი ამერიკელი ქალების ოჯახებისა და სახლების უსაფრთხოების უზრუნველყოფასა და არც თეთროკანიანი ქალების მამაკაცებთან თანასწორობის აღდგენას. სრულიად ბუნებრივად, ჩნდება კითხვა, რატომ ენიჭება ებიგეილ ადამსის ამ წერილს ასეთი მნიშვნელობა? ამ ქალბატონის როლი მხოლოდ ისტორიულ პერსპექტივაში ჩანს და ნათელი ხდება, რომ მეუღლისადმი მიწერილი ეს პირადი წერილი იმ ჯაჭვის პირველი ბმულია, რომელიც 1920 წლის 18 აგვისტოს კონსტიტუციის მე-19 შესწორების მიღებით დაგვირგვინდა.

სუფრაჟისტმა და ფემინისტმა ქალებმა გადადგეს, როდესაც შექმნეს თანასწორი უფლებებისთვის მებრძოლი ქალების საქმიანობის არქივი (Stanton, 1881-1922) და ამ ნაბიჯით, მართალია, შორეულ პერსპექტივაში, მაგრამ მაინც უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულეს სამომავლოდ, ქალთა ისტორიის, როგორც დამოუკიდებელი დარგის განვითარებაში.

ბ) მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის რევოლუციურმა ცვლილებებმა ტექნოლოგიის, მორალის, განათლებისა და დასაქმების სფეროში სრულიად შეცვალა ქალის როლი და სტატუსი და ეს რადიკალური ცვლილებები ასახვას და ინტერპრეტაციას საჭიროებდა. ფემინისტებმა აღწერეს ქალთა საქმიანობა, მაგრამ როგორც გერდა ლერნერი წერს თავის სტატიაში, მათი შეფასების კრიტერიუმები არქაული და უსარგებლო იყო და ახალი კონცეპტუალური ჩარჩოების შექმნას საჭიროებდა (Lerner, 1969: 56).

ამ პერიოდის კვლევებიდან უნდა აღინიშნოს დღეს უკვე ქრესტომატიულად აღიარებული ნაშრომი, რომელიც 1946 წელს მერი ბიერდმა გამოაქვეყნა, სახელწოდებით *ქალი, როგორც ისტორიის მამოძრავებელი ძალა* (Beard, 1971). მას გამოსვლისთანავე არაერთგვაროვანი გამოხმაურება მოჰყვა: ზოგადი მოწონებისა და ინტერესის პარალელურად, პროფესიონალი ისტორიკოსები მას სიფრთხილით და ზოგჯერ მკვეთრად მტრული დამოკიდებულებით შეხვდნენ. ამ წიგნის რეალური ფასეულობა, როგორც გაირკვა, მომავალში გამოჩნდა, როდესაც ქალთა ისტორიის შესწავლისადმი ინტერესი გაღრმავდა და გაიზარდა.

მერი ბიერდის კრიტიკოსების აზრით, მან არ გასცა პასუხი ისეთ კითხვებს, როგორიცაა: ჰქონდათ თუ არა ქალებს მამაკაცებისაგან დამოუკიდებელი ისტორია? ცვლის თუ არა რეალურ სურათს ქალების უგულვებელყოფა ისტორიული პროცესების ასახვისას? კონკრეტულად, რა მასშტაბისაა შედეგად მიღებული ცდომილებები? ამის მიუხედავად, დავეთანხმები კარლ დეგლერის მოსაზრებას, რომელიც მან მერი ბიერდის წიგნზე დაწერილ რეცენზიაში გამოთქვა, რომ მკვლევრის დამსახურებად შეიძლება ჩაითვალოს ის ფაქტი, რომ მან ეს ფუნდამენტური კითხვები დასვა და მათზე პასუხის გასაცემად სწორი მიმართულება აირჩია (Degler, 1974:70). თუმცა ამ პერიოდში ჯერ კიდევ არ გაცემულა ამომწურავი პასუხი ქალთა ისტორიის კვლევებში არსებულ პრობლემებზე.

გ) ქალთა ისტორიის დამოუკიდებელ დარგად დამკვიდრების პროცესი არც მარტივი ყოფილა და არც უმტკივნეულო. ამერიკაში ქალთა ისტორიის მკვლევარი ლინდა კერბერი ამის შესახებ წერს:

„როდესაც 1970-იანი წლების დასაწყისში ქალთა ისტორიასთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ პირველ ესეს ვაქვეყნებდი, კოლეგამ გამაფრთხილა: „ქალთა ისტორია არის თემა და არა საგანი.“ იმთავითვე ვიცოდი, რომ ის ცდებოდა: ჩვენს თაროებს უკვე ამშვენებდა მერი ბიერდის *ქალი, როგორც ისტორიის მამოძრავებელი ძალა* (1946) და ელინორ ფლექსნერის *ბრძოლის საუკუნე* (1959); გარდა ამისა, 1969 წელს გერდა ლერნერმა უკვე დაიწყო თავისი განმარტებითი ესეების მთელი სერია. მაგრამ მე უკვე ვიცოდი, რომ ჩემი კოლეგა მართალი იყო: გენდერი ჯერ კიდევ არ აღიქმებოდა - ჯონ სკოტის ენამოსწრებულ ნათქვამს თუ გავიმეორებთ - „ისტორიული ანალიზის მარჯვე იარაღად.“ (Kerber, 1997: 1)

1970-იანი წლებიდან ქალთა ისტორიის საკითხებით დაინტერესებულმა მკვლევრებმა არა მხოლოდ ქალთა საქმიანობის „დაკარგული განზომილება“ აღადგინეს, არამედ ამ ახლად აღმოჩენილ რეალობაში ქალთა საქმიანობის კვლევების მონაცემთა ახალი ბაზა, ახალი ხედვები და ახალი პერსპექტივები შექმნეს.

ამერიკის ისტორიის მკვლევრებმა ოთხზე მეტი ათწლეულია, რაც ქალთა საკითხების შესწავლა დამოუკიდებელ სფეროდ დაამკვიდრეს, ხოლო დღევანდელი გამოწვევა ახალი მეთოდოლოგიისა და კონცეპტუალური ჩარჩოების შემუშავების აუცილებლობას ქმნის.

უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე ქალთა ისტორიის სფეროში დაგროვილი კვლევები სისტემატიზაციის საშუალებას იძლევა. გერდა ლერნერის თანახმად, ეს პროცესი ოთხ ეტაპად შეიძლება დაიყოს (Lerner, 1975: 5-14). როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, ყოველი ნაბიჯი უფრო სრულყოფილი და დახვეწილი ანალიზის შედეგი იყო და შესაბამისად, უფრო ღრმა დასკვნების გაკეთების საშუალებასაც იძლეოდა.

1) პირველი ნაბიჯი, რომელიც ე.წ. ტრადიციული სკოლის ისტორიკოსებმა გადადგეს ისტორიულ კვლევებში ქალთა კომპონენტის

ჩასართავად, ქალთა მიღწევების აღწერა და ამ სახით ე.წ. „საკომპენსაციო“³ ისტორიის შექმნა იყო. საყურადღებოა, რომ ამერიკის ისტორიაში ქალის როლის სისტემატიზირებული შესწავლა ფემინისტმა მწერალმა ქალებმა (Stanton, 1881-1922; Grimke, 1944) ითავეს და არა პროფესიონალმა ისტორიკოსებმა. იმის გამო, რომ ეს პირველი ნაბიჯი იყო ამ გზაზე, აღნიშნული ხასიათის ნაშრომებში იგრძნობოდა ტენდენცია ყველა იმ ქალის საქმიანობის აღწერისა და ღვაწლის განდიდებისა, ვისაც საზოგადოების მცირედი ყურადღება მაინც დაუმსახურებია. ამ ავტორების ნაშრომების მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულების მიუხედავად, მათი საქმიანობა უადრესად მნიშვნელოვანი იყო, რადგან მათი მცდელობა გზას უხსნიდა სხვა მკვლევრებს თავიანთი სიტყვა ეთქვათ ამ სფეროში.

ფემინისტ მწერალ ქალებს ორი პრინციპული ფაქტორი უქმნიდა საფრთხეს: ისინი კლასობრივი და მორალისტური პრინციპით ავიწროებდნენ მათი ინტერესის სფეროში მყოფ ქალთა წრეს და უყურადღებოდ ტოვებდნენ, მათი აზრით, ზედმეტად რადიკალურ მოღვაწეებს. და კიდევ: მათი აზრით, ქალთა საქმიანობა ფასეული იყო იმდენად, რამდენადაც ისინი „დაჩაგრულებად“ ითვლებოდნენ, რადგან ინტერესს მათი ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლა წარმოადგენდა (Lerner, 1969: 54).

მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი მიდგომა ქალების ღვაწლის სრულფასოვან სურათს არ იძლეოდა, მომავალში ისტორიკოსებისთვის ფემინისტ მწერალთა კრებულები ძირითად წყაროდ იქცა იმის გამო, რომ მათ ნაშრომებში ქალთა საქმიანობის შესახებ უხვი ინფორმაცია იყო თავმოყრილი. აღნიშნული დადებითი როლის პარალელურად, ამ ნაშრომების ხარვეზი იყო ის, რომ ამ წყაროებზე დაყრდნობით პროფესიონალი ისტორიკოსებიც, ძირითადად, მხოლოდ ქალთა უფლებებისთვის ბრძოლის პოლიტიკურ და სამართლებრივ მხარეს უთმობდნენ ყურადღებას. მერი ბიერდი პირველი იყო, ვინც დაუპირისპირდა ფემინისტურ ხედვას და, თუმცა, ზოგჯერ მკვლევრის პოლემიკა მკაფიოდ ჩამოყალიბებული არ იყო, მისი ნაშრომებიდან აშკარაა, რომ ქალი ინტერესის საგანი უნდა იყოს არა „დაჩაგრულობის“ გამო, არამედ მთელი ისტორიის

³ ტერმინი "compensatory history" პირველად გამოყენებული იყო სტატიაში: Mari Jo Buhle, Ann G. Gordon, Nancy Schrom, "Women in American Society: A Historical Contribution," *Radical America* 15, No. 4 (July-August 1971): 33-36.

მანძილზე გაწეული ღვაწლისა და მიღწეული წარმატებების გამო (Beard, 1934; Beard, 1931).

2) ქალთა ისტორიის, როგორც დარგის ჩამოყალიბების შემდეგი საფეხური ე.წ. *ღვაწლის ამსახველი ისტორია*⁴ იყო. ამ პერიოდში განხორციელებულ კვლევებში მონობის გაუქმების, რეფორმების განხორციელების, პროგრესივიზმის, ლეიბორისტული მოძრაობისა და ა.შ. აღწერისას ქალების როლიც განიხილებოდა, თუმცა, პრიორიტეტულად მაინც მამაკაცების ღვაწლი ფასდებოდა და ქალი მხოლოდ წვლილის შემტანი, მეორეხარისხოვანი „დამხმარის“ სახით იყო წარმოჩენილი. სრულიად უგულვებელყოფილი იყო ამ ქალთა ფემინისტური თვითშეგნების ევოლუცია და მათი წვლილი ზოგადად ქალთა აქტიურობის გაზრდაში. ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ გერდა ლერნერს ჯეინ ადამსის⁵ მაგალითი მოჰყავს. მისი აზრით, ამ უკანასკნელს ხშირად აღწერდნენ, როგორც უმაღლეს განათლებამიღებულ სასოწარკვეთილ ქალს, რომელმაც თავისი ადგილი ვერ იპოვა; უკეთეს შემთხვევაში, იგი აღიქმებოდა როგორც პროგრესივიზმის ეპოქის ერთ-ერთი რეფორმატორი და არა როგორც ქალთა მხარდაჭერის ძლიერი ქსელისა და ზოგადად, ახალი სტრუქტურის შემქმნელი. მკვლევარი მიიხსენებს, რომ ასეთი ცალმხრივი ხედვის მაგალითები შეერთებული შტატების ისტორიაში უხვად მოიპოვება (Lerner, 1975: 6).

ამ პერიოდის კვლევებისთვის დამახასიათებელი ფონი იყო მამაკაცზე ორიენტირებული ხედვა. ასე მაგალითად, მე-19 საუკუნის დასაწყისის ამერიკაში

⁴ ტერმინი “contributory history” პირველად გამოყენებული იყო შემდეგ სტატიაში: MaryJo Buhle, Ann G. Gordon, Nancy Schrom, “Women in American Society: A Historical Contribution,” *Radical America* 5, No.4 (July-August, 1971) :pp.: 33-36.

⁵ ჯეინ ადამსმა, ელენ გეთს სტართან ერთად 1889 წელს ჩიკაგოში დააარსა პირველი თავშესაფარი, რომელიც მთელი ქვეყნის მასშტაბით იმ დროის ყველაზე გავლენიანი მოძრაობის წინამორბედად გადაიქცა. თავდაპირველად მათ მფლობელობაში ერთი, 1856 წელს აგებული, შენობა იყო. 1907 წლისთვის ეს ორგანიზაცია 13 ნაგებობას აერთიანებდა და მასიურ კომპლექსს წარმოადგენდა. მასშტაბურობის გარდა, შთამბეჭდავი იყო ამ მოძრაობის თემატური მრავალფეროვნება: ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებები, მუსიკალური სკოლები, ბაგაბალები, გალერეები და სახელოვნებო სკოლები, ბიბლიოთეკები, კლუბები, საცხოვრებელი სახლები და სასადილოები. ეს ჰუდსონის საქმიანობის არასრული სიაა. არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ამ საქმიანობით დაინტერესებულ პირთა მიზიდვა, რამაც მოძრაობის გაფართოება და საზოგადოებრივი, საგანმანათლებლო და არტისტული მიმართულებების განვითარება უზრუნველყო. ჯეინ ადამსის პიროვნული თვისებებისა და ნიჭიერი ხელმძღვანელობის წყალობით, ჩიკაგოს თავშესაფარი მთელ ამერიკაში გახდა ცნობილი. ანალოგიური დაწესებულებების შექმნით დაიწყო მოძრაობა, რომელმაც 1920 წლისთვის 500-ზე მეტ თავშესაფარს აერთიანებდა.

რეფორმატორმა ქალებმა ძალისხმევა სკოლების, ღარიბების, საავადმყოფოებისა და მოხუცების დახმარებისკენ მიმართეს. მოგვიანებით, მათი თვითშეგნების ზრდასთან ერთად, ინტერესიც შეიცვალა და ზემოთხსენებული ძალისხმევის ვექტორმა ქალებისკენ გადაინაცვლა: წინა პლანზე წამოიწია ბრძოლამ პროსტიტუციისა და ალკოჰოლის ჭარბი მოხმარების წინააღმდეგ, ასევე, ქალთა განათლებისთვის; გარდა ამისა, ქალები აქტიურად ჩაერთნენ მონობის გაუქმებისთვის ბრძოლაში, ეს კი უდაოდ წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო; თუმცა, ამ ეტაპზე ყველა ეს ქმედება ქალის ტრადიციული როლის ამადლებას ემსახურებოდა. მხოლოდ თვისობრივად სხვა ეტაპზე, როდესაც ქალებმა უარი თქვეს თავიანთი თავი საზოგადოების მეორეხარისხოვან წევრებად აღექვათ, მათი ხედვა ქალზე ორიენტირებული გახდა. სწორედ ასეთი ცვლილების შედეგი იყო ფემინისტური აზროვნება და საკუთარი უფლებებისა და უსამართლო დამოკიდებულების გააზრება.

გერდა ლერნერი ხაზგასმით აღნიშნავს ამ ეტაპების გააზრების მნიშვნელობას (Lerner, 1975: 5). ზემოთ აღნიშნული ეტაპები ჩვენს კვლევაშიც არის გათვალისწინებული. ხელოვნებით დაინტერესებულ ქალთა მაგალითზე კარგად ჩანს არსებული ტრანსფორმაცია: თუ მე-19 საუკუნის შუა წლებში დეკორატიული ხელოვნების პროპაგანდა ოჯახის ფარგლებში ქალთა რეალიზაციას ემსახურებოდა, მე-20 საუკუნის დასაწყისში თანამედროვე ევროპული და ამერიკული ხელოვნების პოპულარიზაცია თვისობრივად ახალი ნაბიჯი იყო, რომელიც პიროვნულ გამბედაობას, თავისუფლებასა და საზოგადოების მიერ დაწესებული ნორმების თამამ უგულვებელყოფას გულისხმობდა, რაც მიზნის მისაღწევად საჭირო გზას წარმოადგენდა და არა თვითმიზანს.

თანამედროვე ისტორიკოსები მიიჩნევენ, რომ თუ ადრეული ეტაპის ზოგადი ტონი პოზიტიური ინტონაციებითა და დაგიწყებას მიცემული ქალების ხელმეორედ აღმოჩენის სინარულით იყო გამსჭვალული, ამ ეტაპზე შესრულებული კვლევების ტონი ხშირად შეიცავდა საყვედურს, რომელიც ქალის ჯეროვნად ვერშეფასებით აიხსნებოდა. ამის მიუხედავად, სწორედ ამ კვლევების ავტორებმა „მიაბეს“ ქალები ამერიკისთვის უმნიშვნელოვანეს მოძრაობებს: *ჰულ ჰაუზის ქალები და პროგრესივიზმი, ლოუელის საფეიქრო*

საწარმოებში მომუშავე ქალების საპროტესტო საქმიანობა⁶ და ინდუსტრიალიზაციის პროცესი და სხვა.

3) მესამე ეტაპი, რომელიც ძირითადად 1970-80-იან წლებში განხორციელებულ კვლევებს უკავშირდება, წარმოადგენს ქალთა მიღწევების ახლებურად დანახვის უფრო მაღალ საფეხურს, რომლის შედეგად არსებული ისტორიული ნარატივებისა და აქამდე კრიტიკის გარეშე მიღებული განზოგადებების გადაფასება მოხდა.

ლინდა კერბერს ასეთი მიდგომის აუცილებლობის საილუსტრაციოდ შემდეგი მაგალითი მოჰყავს: მონობის პერიოდის ამსახველ კვლევებში აღნიშნულია, რომ მონათა კვების საკითხი დაშვებულ ნორმებს შეესაბამებოდა. ქალთა ისტორიის კუთხით ჩატარებულმა კვლევებმა კი ცხადყო, რომ ფეხმძიმე და მეძუძურ მონებთან მიმართებაში ვითარება სრულიად სხვაგვარი იყო და ამ უკანასკნელთ შიმშილობის ზღვარზე უწევდათ არსებობა (DeHart, Kerber, 2004: 3).

გერდა ლერნერს კი აბოლიციონიზმის მაგალითი მოჰყავს. მისი აზრით, ამ საქმეში ქალებს მხოლოდ მარგინალურ, დამხმარე როლს მიაწერენ. მონობის წინააღმდეგ მებრძოლ ქალთა ორგანიზაციები მამაკაცებისას რაოდენობრივად აღემატებოდა; მატერიალურ მხარდამჭერთა მოზიდვის დიდი გამოცდილების მქონე ქალები ამ მოძრაობას აფინანსებდნენ კიდევაც, აქტიურად იყვნენ ჩართული პროპაგანდისტულ საქმიანობაში, მაგრამ მიუხედავად ამისა, საკმაოდ მწირი იყო ნაშრომები, რომლებიც ქალს ამ მოძრაობის სერიოზულ და განუყოფელ ნაწილად წარმოაჩენდა (Lerner, 1975:9).

⁶1813 წელს ბიზნესმენმა ფრენსის ქებოთ ლოუელმა მასაჩუსეტსის შტატის ქალაქ უოლთამში გახსნა საფეიქრო ქარხანა, რომელიც ბამბის გადამუშავებასა და ქსოვილების დართვას ეწეოდა. 1826-1840 წლებში ქარხანა გაფართოვდა, უამრავ საწარმოს აერთიანებდა და საბოლოოდ ქალაქ ლოუელად ჩამოყალიბდა. ინდუსტრიული რევოლუციის დასაწყისისთვის დაქირავებული მუშახელის რაოდენობა 8000-ს აღწევდა. მათი დიდი უმრავლესობა ქალები იყვნენ. ქალს საწარმოში დასასაქმებლად მრავალგვარი მოტივაცია ჰქონდა: ოჯახის ფინანსური დახმარების სურვილი, განათლების მიღების შესაძლებლობა (რომელსაც ლოუელი სთავაზობდა), ფინანსური და, შესაბამისად, პიროვნული (ანუ მამაკაცებისგან) დამოუკიდებლობის სურვილი. უმძიმესი სამუშაო პირობები, აუტანელი საცხოვრებელი გარემო და მამაკაცებთან შედარებით თითქმის განახევრებული ანაზღაურება სამართლიანი უკმაყოფილების მიზეზი გახდა, რაც მასობრივ გაფიცვებსა და პროტესტში გადაიზარდა. სწორედ ამ მოვლენებს უკავშირდება მუშათა პირველი პროფესიული კავშირის შექმნა, რომელიც *ლოუელის მუშა ქალთა რეფორმების ასოციაციის* (the Lowell Female Labor Reform Assosiation) სახელითა არის ცნობილი.

ქალთა საქმიანობის გადაფასების მცდელობა მხოლოდ სამართლიანობის აღდგენას კი არ ისახავს მიზნად, არამედ ზოგადად მათი საქმიანობის რეალურ, სრულ სურათს იძლევა.

ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ თუ ქალთა საქმიანობა, როგორც წესი, ამა თუ იმ მოძრაობის მარგინალურ ფრთად აღიქმებოდა, ხელოვნების პროპაგანდის საქმეში ვითარება განსხვავებული იყო. ეს სფერო იმთავითვე ქალთა პრეროგატივად იყო მიჩნეული. მიუხედავად ამისა, ამ სივრცეში ქალთა სრულფასოვან დამკვიდრებასა და გადაწყვეტილებების მიღების უფლების მოპოვებას არანაკლები სირთულეები ახლდა, ვიდრე სამოქალაქო უფლებების, განათლების მიღებისა და დასაქმების სფეროში თანასწორობის მოპოვებას. ეს სწორედ ის შემთხვევა იყო, როდესაც მამაკაცები აღგენდნენ წესებს და შეზღუდვებს. მათ ერთის მხრივ, ქალს სულიერი სფერო და კულტურის მეურვეობა „ჩააბარეს“, მეორე მხრივ კი დაუწესეს მას მკაცრი შეზღუდვები – რა იყო დასაშვები და რა ეწინააღმდეგებოდა საზოგადოების ნორმებს. ამდენად, ხელოვნებით დაინტერესებულ მეცენატ ქალთა საქმიანობის კვლევა სწორედაც რომ ის სივრცეა, რომელიც იძლევა რეალურ სურათს - თუ როგორ დაიმკვიდრეს ქალებმა ადგილი კულტურის სფეროში, ისტორიულ-პოლიტიკური და ღირებულებების ცვლილების ფონზე. ეს ბრძოლა ზოგადად ქალთა ისტორიის განუყოფელი ნაწილია და მისი გაანალიზების გარეშე არც ქალთა ისტორია იქნება სრულყოფილი და არც რომელიმე კონკრეტული პერიოდის კვლევა.

ამ პერიოდის მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ ანალოგიურ გადაფასებასა და შევსებას უამრავი საკითხი საჭიროებს, რაც თავის მხრივ არსებული ისტორიული ნარატივების რეკონფიგურაციის საჭიროებაზე მეტყველებს.

4) თანამედროვე ეტაპზე ქალთა ისტორია გენდერის, როგორც სოციალური სტრუქტურის აღქმის რთული ამოცანის წინაშე დგება. საუბარია იმაზე, რომ სქესთა შორის ურთიერთქმედება ის მექანიზმია, რომელიც ისტორიულ გამოცდილებას შინაარსს სძენს და მის შესასწავლად ახალი მეთოდოლოგიისა და მიდგომების შემუშავებაა საჭირო. ჯონ სკოტი თავის სტატიაში საკითხის საფუძვლიან ანალიზს იძლევა (Scott, 1986: 1053-1075).

მკვლევარი სტატიის შესავალშივე აღნიშნავს, რომ ბოლო წლებში, ფემინისტო ისტორიკოსები უფრო აქტიურად და დამაჯერებლად იყენებენ

„გენდერის,“ როგორც სქესთა შორის ურთიერთობის ცნებას, რომელიც მათი აზრით, საზოგადოებრივი მოწყობის დერძს წარმოადგენს. „ამ ტენდენციამ იმდენად დამაჯერებელი სახე მიიღო, რომ *სოციალურ მეცნიერებათა ენციკლოპედიაშიც* ჰპოვა ასახვა,“ დასძენს სკოტი (Scott, 1986: 1053). სტატიაში მოცემული მოსაზრებების თანახმად, მამაკაცთა და ქალთა განსაზღვრა და აღწერა მხოლოდ ურთიერთშედარება-დაპირისპირებით არის შესაძლებელი და მათი არსის წვდომა სრულიად წარმოუდგენელია განცალკევებულად შესწავლის გზით, რაოდენ ღრმაც არ უნდა იყოს იგი. სკოტის მოსაზრებას კიდევ ერთი ისტორიკოსი, ნატალი დეივისი ამყარებს. აი, რას წერს იგი:

„ეფექტობ, ისტორიის ჭრილში ერთნაირი გულისყურით უნდა მოვეკიდოთ ქალსაც და მამაკაცსაც. არ იქნებოდა მართებული მხოლოდ დაქვემდებარებული სქესის საკითხებზე მუშაობა. ეს იგივეა, კლასების მკვლევარმა ისტორიკოსმა თავის ნაშრომებში აქცენტი მხოლოდ გლახობაზე რომ გააკეთოს. ჩვენი მიზანია ისტორიულ წარსულში სქესთა მნიშვნელობის გარკვევა და გენდერული ჯგუფების შესწავლა; ჩვენი მიზანია აღმოვაჩინოთ ზღვარი სქესთა როლებს შორის, გამოვავლინოთ სქესთან დაკავშირებული სიმბოლიზმი სხვადასხვა საზოგადოებასა და პერიოდში, რათა გავერკვეთ მათ მნიშვნელობაში და იმაშიც, თუ როგორ ასრულებდა ყოველივე ეს საზოგადოებრივი წყობის შენარჩუნების, ან მასში ცვლილებების მოხდენის ფუნქციას.“ (Davis, 1975-76: 90)

ქალთა ისტორიის მკვლევრები არასაკმარისად მიიჩნევენ მხოლოდ იმის აღიარებას, რომ ქალებს საკვანძო ისტორიულ მოვლენებში გარკვეული წვლილი მიუძღვით. ჯონ სკოტი მკვეთრად ემიჯნება ე.წ. არაფემინისტის ისტორიკოსების მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ისტორიულ მოვლენებში (მაგალითად, საფრანგეთის რევოლუციაში) ქალთა მონაწილეობის აღიარება ვერ შეცვლის არსებულ წარმოდგენას ხსენებულ მოვლენებზე, რაც ლოგიკურად ზღუდავს ქალთა ისტორიის კვლევის სივრცეს და, არსებითად, ქალთა საკითხების იზოლირებულად შესწავლის მოწოდებას წარმოადგენს. თანამედროვე მიდგომების გათვალისწინებით, თუ გენდერი ანალიტიკური კვლევის კატეგორიად არ იქცევა, ამგვარ სკეპტიციზმს ვერაფერი დაუპირისპირდება, წერს ჯონ სკოტი (Scott, 1986: 1054).

ამ მიდგომების დამკვიდრებისთვის მებრძოლი ფემინისტი ისტორიკოსები ამტკიცებდნენ, რომ ასეთი მიდგომა არა მხოლოდ ახალ საკითხებს წამოჭრის, არამედ უკვე არსებული ისტორიული კვლევებისა და სტანდარტების კრიტიკული გადაფასების საჭიროებას დააყენებს დღის წესრიგში. თუ რამდენად მოიცავს და ასახავს ქალთა გამოცდილებას ეს ე.წ. ახლად შექმნილი ისტორია, იმაზე იქნება დამოკიდებული, რამდენად მოხერხდება „გენდერის“ როგორც ანალიზის მთავარი შემადგენლის დახვეწა. სკოტის ამ მოსაზრებას ფართო მხარდაჭერა ჰქონდა ქალთა ისტორიის მკვლევართა მხრიდან.

„ჩვენ უკვე გვესმის, რომ ისტორიის ფურცლებზე ქალის გამოჩენა თავისთავად ითხოვს *ისტორიული მნიშვნელობის* ტრადიციული ცნების ხელახლა განსაზღვრასა და გაფართოებას და თავისთავში მოიცავს პირად და სუბიექტურ გამოცდილებასა და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ აქტივობებს. არ შევცდებით, თუკი ვივარაუდებთ (როგორც გაუბედავიც არ უნდა იყოს დღევანდელი მცდელობები), რომ ეს მეთოდოლოგია არათუ ქალთა ახალი ისტორიის, არამედ ზოგადად ახალი ისტორიის დასაბამს მოასწავებს.“ წერენ ფემინისტი ისტორიკოსები გორგონი, ბიულე და დაი (Gordon, Buhle, Dye, 1976: 89).

როგორც უკვე აღინიშნა, ქალთა ისტორიის კვლევებისთვის დამახასიათებელი ახალი რეალობის გათვალისწინებით, არაერთ ფაქტორს უნდა მიექცეს ყურადღება. როგორც გერდა ლერნერი მიიჩნევს, ქალთა საკითხების მეცნიერული შესწავლისთვის აუცილებელი ფაქტობრივი ინფორმაცია უხვად მოიპოვება როგორც უკვე შექმნილ კრებულებში, ასევე აქამდე გამოუყენებულ პირველწყაროებში, როგორცაა პირადი წერილები, დღიურები, რელიგიური და საკვლამოქმედო ორგანიზაციების ანგარიშები და სხვა. ამ მასალისადმი ახლებური მიდგომა არის ის პრობლემა, რომელიც გადაჭრას საჭიროებს, თვლის მეცნიერი და მკვლევართა ყურადღებას მთელი რიგი საკითხებისკენ მიაპყრობს. (Lerner, 1969: 53-63) ჩვენი კვლევის ინტერდისციპლინარული სპეციფიკიდან გამომდინარე ზოგიერთი მათგანი ძალიან მნიშვნელოვნად და ანგარიშგასაწევად გვეჩვენება.

ა) ტერმინი „ქალები“, როგორც შესწავლის ობიექტი ძალიან ფართო ცნებაა და აუცილებლად განმარტებასა და კატეგორიზაციას საჭიროებს. ამ საკითხთან დაკავშირებული შეფასების ახალი სისტემის შექმნა გარკვეულ

სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. ერთ-ერთი მათგანი არის მყარად ფესვგადგმული მოსაზრება, რომელიც ქალის, როგორც *უმცირესობისა და ჩაგრული ჯგუფის* წევრად წარმოიჩინას გულისხმობდა. ქალთა საკითხების მკვლევრები შედარებისთვის ხშირად იყენებდნენ მონების, ეთნიკური უმცირესობების, ან ეკონომიკურად შეჭირვებული ჯგუფების პარალელებს, მაგრამ ვერც ერთი მათგანი კრიტიკულ ანალიზს ვერ უძლებდა და ადეკვატურად არ ასახავდა არსებულ რეალობას.

თუ ქალებს *უმცირესობის* ჯგუფად ჩავთვლით, ეს უმცირესობა დეტალურ აღწერას საჭიროებს; ეს კი, რამდენიმე მიზეზის გამო, არც ისე მარტივია. მთავარი ის არის, რომ საკმაოდ რთულია ქალთა, როგორც ჯგუფის იდენტიფიცირება, რადგან ისინი მოსახლეობის სხვადასხვა პლასტში იყვნენ განფენილები და ხშირად პარადოქსულ წინააღმდეგობებს ქმნიდნენ. ასე მაგალითად, ქალები სხვადასხვა დროს მოსახლეობის უმრავლესობასაც წარმოადგენდნენ და ჩაგრულ უმცირესობასაც, რომელსაც მამაკაცებთან შედარებით შეზღუდული უფლებები ჰქონდა; საუკუნეების მანძილზე ისინი ერთდროულად პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სადავეებს ჩამოცილებულიც იყვნენ და ზოგჯერ, ცოლის ან ქალიშვილის სტატუსით ძალაუფლებასთან დაახლოებულ და გავლენიან ფიგურებს წარმოადგენდნენ; ისინი უსამართლოდ ექსპლუატირებული სამუშაო ძალაც იყვნენ და ექსპლუატატორებიც; ამის გამო ზოგი მათგანი რადიკალური ცვლილებების მომხრე იყო, ზოგიც სასტიკად ეწინააღმდეგებოდა ნებისმიერ სიახლეს. შეიძლება ითქვას, რომ როგორც ინდივიდები, ქალები იზიარებდნენ კონსერვატიულ იდეებს, რომლებიც ტრადიციების, კანონმდებლობისა და არსებული წესრიგის status quo-ს შენარჩუნებას მოითხოვდა. ორგანიზაციებში გაერთიანებისას ისინი ხშირად რადიკალიზმით გამოირჩეოდნენ და სწორედ ამ status quo-ს შერყევას ისახავდნენ მიზნად.

ამ სახის მსჯელობის ლოგიკური გაგრძელებაა ის, რომ ქალთა პარადოქსულ ქმედებას, საზოგადოებისა და მასში ქალის როლის ასევე პარადოქსული აღქმა მოჰყვებოდა. ერთის მხრივ, ქალის, როგორც დედისა და ოჯახის ბურჯის როლი საზოგადოების განვითარებისა და გადარჩენის საწინდარი იყო, მაგრამ ამ სტატუსის მიუხედავად, ხანგრძლივი პერიოდის

მანძილზე მილიონობით დიასახლისი მოკლებული იყო ამერიკული საზოგადოებისთვის ერთ-ერთ უმთავრეს ფასეულობას: ფინანსურ დამოუკიდებლობას. მაშინაც კი, როდესაც ეს ვითარება შეიცვალა და ქალთა დასაქმებამ მასობრივი ხასიათი მიიღო, მათ მიერ ათვისებული პროფესიები ყველაზე დაბალანაზღაურებადი რჩებოდა. საზოგადოებას ჯიუტად არ სურდა ამ მდგომარეობის შეცვლა და ამ მხრივ საქმე აბსურდამდეც კი მიდიოდა: შემოქმედებითი სფეროები – პოეზია და მწერლობა – რომელშიც ქალებმა განსაკუთრებულ წარმატებას მიაღწიეს, დაბალანაზღაურებადი რჩებოდა. საყურადღებოა ის გარემოებაც, რომ ქალთა შორის გავრცელებული ექთნისა და მასწავლებლის პროფესია დღემდე ამ სტატუსს ინარჩუნებს.

ქალები ნებისმიერ სხვა დისკრიმინირებულ ჯგუფზე უფრო დიდი ხნის მანძილზე იყვნენ ჩამოცილებულნი პოლიტიკურ და ეკონომიკურ მმართველობას, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავდა იმას, რომ მათ ეს ძალაუფლება არ გააჩნდათ. მათ არატრადიციული გზები გამოძებნეს გაველენისა და ძალაუფლების მოპოვებისთვის, იქნებოდა ეს ორგანიზაციების შექმნა, ფარული თუ ღია ზეწოლის ტაქტიკა, თუ სხვა. მოგვიანებით, ანალოგიური მოდელი ქალებმა წარმატებით გამოიყენეს სხვადასხვა სფეროში რეფორმების განსახორციელებლად.

მეცენატი ქალების საქმიანობის კვლევამ აჩვენა, რომ ეს ირიბი ზეწოლა და მათ მიერ შექმნილი ორგანიზაციების საქმიანობის გზით წარმატების მიღწევა, მათთვისაც არ იყო უცხო და ერთობ წარმატებულად გამოდგა (ქალთა ორგანიზაციების როლი ძალიან მნიშვნელოვანია, ისინი გარკვეული კანონზომიერებებით ვითარდებოდა, რასაც მოგვიანებით შევეხებით). თუ გავითვალისწინებთ, რომ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრამდე ქალებს საკუთარი ქონების დამოუკიდებლად განკარგვის უფლებაც კი არ ჰქონდათ, რომ არაფერი ვთქვათ, საზოგადოებრივ აზრსა და ხშირ შემთხვევაში ძლიერ ზეწოლაზე, ნათელი გახდება, რომ ისინი სწორედ ასეთი მეთოდებით იბრძოდნენ. კონკრეტული მასალისა და პიროვნებების საქმიანობის ანალიზმა კი აჩვენა, რომ მეცენატი ქალები ამას სრულიად გააზრებულად აკეთებდნენ.

ეჭვს არ იწვევს ის გარემოება, რომ ქალების შეზღუდვა (ჩაგვრაც კი) ქალთა ისტორიის განუყოფელი ნაწილია და ასახვა უნდა ჰპოვოს კვლევებში. ამის მიუხედავად, ასეთი მიდგომა საფრთხილოა იმ თვალსაზრისით, რომ ქალი

არ უნდა იყოს დანახული მხოლოდ როგორც ჩაგერის პასიური ობიექტი, ან თუნდაც როგორც მამაკაცის ან საზოგადოების შეზღუდვების მორჩილი ობიექტი. ამგვარი ხედვა გამორიცხავს ქალთა მხრიდან ამ ვითარების მათ სასარგებლოდ შემობრუნებისა და პოზიტიური შედეგის მიღების შესაძლებლობას. სხვადასხვა საკითხში ზოგჯერ რადიკალურად განსხვავებული შეხედულებების მქონე ქალთა ისტორიის მკვლევრები თანხმდებიან იმაში, რომ ქალთა ისტორია არის მათი ფუნქციონირება მამაკაცების მიერ დადგენილ რეალობაში, მაგრამ მათი (ქალების) საკუთარი პირობებით. მხოლოდ ჩაგრულისა და შეზღუდულის როლი ქალის რეალურ სახეს არ ასახავს და მხოლოდ ცალმხრივი დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა.

ბ) **განათლების როლისა და მისაწვდომობის საკითხი ქალთა ისტორიის თანამედროვე კვლევებში** ასახული კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია.

საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე განათლება ქალთათვის მიუწვდომლად რჩებოდა. მართალია, იმ დროის ქალს წერა-კითხვის უცოდინარი არ ეთქმოდა, მაგრამ მე-19 საუკუნის ბოლომდე მათი უმეტესობის განათლება საშუალო სკოლის დონეს არ სცილდებოდა. გერდა ლერნერი მიიჩნევს, რომ სასარგებლო იქნებოდა შეგვესწავლა, რა გავლენას ახდენდა განათლება ქალთა ქცევაზე, ერთობლივ საქმიანობასა და იმ წვლილზე, რომელიც მათ ქვეყნის პროგრესში შეჰქონდათ. ამ საკითხთან დაკავშირებულ სხვა მნიშვნელოვან ასპექტებთან ერთად ლერნერი ინტერესის საგნად მიიჩნევს შემდეგ საკითხს: როდის და როგორ მოხდა ქალების გადასვლა მცირემასშტაბიანი, ოჯახზე ორიენტირებული შემოქმედებითი საქმიანობიდან ფართომასშტაბიანი საქმიანობაზე კულტურის სფეროში? განათლებული ქალების რამდენი თაობა დასჭირდა ამას? ვის მიერ და რა ღონისძიებები გატარდა ამ ცვლილებების მისაღწევად (Lerner, 1969: 61)? სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში ხელოვნებით დაინტერესებულ ქალთა საქმიანობის ანალიზის საფუძველზე შევეცდებით ამ კითხვებზე პასუხის გაცემას.

გ) **ქალთა წვლილის განსაზღვრისა და შეფასების კრიტერიუმების დადგენა**, ქალთა ისტორიის კიდევ ერთი საკითხია, რომელიც შესწავლას და გადაჭრას საჭიროებს. იმის გამო, რომ ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე ისინი ისტორიულ პროცესებს ჩამოშორებულნი იყვნენ, მამაკაცებთან გათანაბრებული საზომით მათი წვლილის შეფასება არასწორი იქნებოდა. ასევე მიუღებელია

ადრეული ფემინისტების მიდგომა: მათი ნებისმიერი საქმიანობისა და აქტივობის აღწერა. უნდა ვაღიაროთ, რომ საზოგადოებასა და ისტორიულ განვითარებაში თავიანთი როლით ქალები მამაკაცებისგან განსხვავდებიან. ეს განსხვავება უდავოა, მაგრამ მათი როლი თანაბრად მნიშვნელოვანი და ფასეულია, ამიტომაც ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, მათი საქმიანობის შესაფასებლად დამოუკიდებელი საზომებია საჭირო. ერთი რამ ნათელია, რომ ქალების როლი ისტორიული განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე განსხვავებული იყო, მუდმივ ცვლილებებს განიცდიდა და სხვადასხვა სფეროში სხვადასხვა მიზნებს ისახავდა.

„იმის გათვალისწინებით, რომ ქალები კაცობრიობის უდიდეს ნაწილს თუ არა, ნახევარს ყოველთვის შეადგენდნენ, გარედან კულტურულად განპირობებული და შინაგანად გათავისებული მარგინალიზმის გამო მათი ისტორიული გამოცდილება მამაკაცების ისტორიისგან რადიკალურად განსხვავდება. მამაკაცებმა ისტორიად მონათქვამეს ის რეალობა, სადაც ქალის ადგილი არ იყო. ამ ლოგიკიდან გამომდინარე, არსებული ისტორია „უმცირესობის“ ისტორიაა და ამ რეალობის გადაფასება რთული ამოცანაა, რომლის დასაძლევად ერთი მეთოდოლოგიური პრინციპი და კონცეპტუალური ჩარჩო საკმარისი არ არის. წარსულის ხარვეზების გამოსასწორებლად შესაძლოა ინტერდისციპლინარული მიდგომა იყოს საჭირო. ასევე მნიშვნელოვანია დიალექტიკური მიდგომა, რომელიც დაპირისპირებული - მამაკაცთა და ქაღთა - კულტურის სინთეზს განახორციელებს,“ წერს გერდა ლერნერი (Lerner, 1975: 13).

ამ საკმაოდ ამბიციური ამოცანის შესრულებაში პატარა წვლილს, იმედია, ამერიკელი მეცენატი ქალების საქმიანობის ანალიზიც შეიტანს. ქაღთა მხრიდან ხელოვნების სფეროში, კერძოდ სამუზეუმო საქმეში გაწეული ღვაწლი სწორედ ის მოცემულობაა, რომელიც ახლებური რაკურსით შესწავლას საჭიროებს. ქაღთა უმკაცრეს ჩარჩოებში ყოფნის მიუხედავად, სახლის დეკორირებით დაწყებულმა საქმიანობამ წარმოუდგენელი დაბრკოლებები გადალახა და პირადი მისწრაფებების საბოლოო ინსტიტუციონალიზაციის სახე მიიღო, რამაც თავის მხრივ, უდიდესი როლი შეასრულა ამერიკის ინტელექტუალურ, კულტურულ განვითარებაში, ქვეყნის ზოგადეფეროპულ

კულტურულ პროცესებთან ზიარებასა და ფუნდამენტური ფასეულობების ჩამოყალიბებაში. ეს წვლილი უდაოდ შესწავლილი უნდა იყოს.

12. „გამიჯნული სფეროების“ კონცეფცია

ხელოვნების პროპაგანდისა და მფარველობის სფეროში ქალთა დაწინაურება, როგორც აღინიშნა, ხანგრძლივი და რთული პროცესის შედეგი იყო. ადრეულ ეტაპზე ერთ-ერთ სირთულეს ქალთა აქტიური საზოგადოებრივი საქმიანობიდან ჩამოშორება წარმოადგენდა. ამ ვითარების ასახსნელად, მკვლევრები ხშირად იყენებენ *ქალისა და მამაკაცის გამიჯნული სფეროების* მეტაფორას, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას და განმარტებას საჭიროებს. მე-19 საუკუნეში გავრცელებული ეს მეტაფორა, უკვე მე-20 საუკუნეში ქალთა ისტორიის მკვლევრების ინტერესის სფეროში მოექცა და დღეს მას ქალთა მოღვაწეობის აღწერისას ტერმინადაც იყენებენ. ჩვენი კვლევისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი ქალთა გაერთიანებების გაჩენა, ასევე გამიჯნული ქალთა სფეროს შიგნით დაიწყო, რაც არა მხოლოდ ხელოვნებისა და სამუხეუმო მოძრაობის განვითარებისთვის, არამედ ზოგადად ქალთა ემანსიპაციისთვის გადამწყვეტი მოვლენა აღმოჩნდა.

როდესაც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ალექსის დე ტოკვილის ნაშრომი *დემოკრატია ამერიკაში* ხელმეორედ აღმოაჩინეს, ქალებისადმი მიძღვნილი თავი ლამის ერთადერთი წყარო იყო, რომელიც ამერიკულ საზოგადოებაში ქალთა როლისა და ადგილის ანალიზს სთავაზობდა. ერთ-ერთ თავში, *დემოკრატიის გავლენა მანერებზე (Influence of Democracy on Manners Properly So Called)*, ტოკვილი საშუალო კლასის ახალგაზრდა ქალის მაგალითს აზოგადებს და მამაკაცისა და ქალის სფეროების გამიჯნულობაზე საუბრობს. მისი აზრით, არისტოკრატიული მმართველობის შერყევამ გავლენა იქონია პატრიარქალური ავტორიტეტის შესუსტებაზე, რამაც ახალგაზრდა ქალებს მეტი დამოუკიდებლობა და თვითრწმენა შეჰმატა. ტოკვილს პარადოქსულად მიაჩნია

ის ფაქტი, რომ გათხოვების შემთხვევაში იგივე ქალი ოჯახის სფეროთი მკაცრად იზღუდებოდა და გასაქანი აღარ ეძლეოდა (Toqueville, 1945: 201,211,214).

ტოკვილმა ორივე სქესისთვის მოქმედების ორი განსხვავებული ხაზი დაადგინა და თუმცა თავის დროზე ამ მიდგომამ სერიოზული კრიტიკა დაიმსახურა, „გამიჯნული სფეროების“ აღიარებამ, საბოლოო ჯამში, ქალთა ისტორიის ცალკე მიმართულებად ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა. საუკუნის შემდეგ, როდესაც მკვლევართა ახალი თაობა ქალთა ისტორიით დაინტერესდა, „გამიჯნული სფეროების“ ტოკვილისეული მეტაფორა ფართოდ დამკვიდრდა. ეს მეტაფორა დღემდე თანამედროვე ისტორიოგრაფიის, კერძოდ კი, ქალთა ისტორიის საკვანძო საკითხად რჩება.

ბარბარა უელთერის, გერდა ლერნერის და ასევე აილინ კრედიტორის და ჯულიეტ მიჩელის ნაშრომებმა (Welter, 1966; Lerner, 1969; Kreditor, 1968; Mitchell, 1971) არა მხოლოდ დაამკვიდრა ეს ცნება, არამედ მისი ახალი ინტერპრეტაცია მისცა ქალთა ისტორიის მიმართულებას. ამ პროცესის ერთ-ერთ შედეგად შეიძლება მივიჩნიოთ ის, რომ ქალთა ისტორია მხოლოდ სუფრაჟიზმის ისტორიად აღარ მოიაზრებოდა და პოლიტიკური საქმიანობის დომინანტური როლის პარალელურად მასში სოციალური და კულტურული საკითხებისთვისაც მოიძებნა ადგილი. ეს პოსტულატი ჩვენი კვლევისთვის ამოსავალ წერტილად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ამ თემასთან დაკავშირებით არსებულ ლიტერატურაზე დაყრდნობით, „გამიჯნული სფეროების“ მეტაფორის ინტერპრეტაციის რამოდენიმე ეტაპი შეიძლება გამოიყოს: **პირველი ეტაპი** 1960-70-იან წლებს მოიცავს და სამოქალაქო ომამდელი პერიოდის იდეოლოგიის კონტექსტში ამ ცნების ქალთა ისტორიის ცენტრალურ საკითხად იდენტიფიცირების მცდელობას უკავშირდება. **მეორე ეტაპი** 1970-80-იან წლებს მოიცავს და ამ ცნების დახვეწას, გავრცობასა და სირთულეების საერთო მონახაზის გაკეთებას ეთმობა.

ამ პრობლემის დაძლევის მიზნით ჩაფიქრებულმა და განხორციელებულმა მცდელობამ დასაბამი მისცა ე.წ. **მესამე ეტაპს**, რომელიც სამეცნიერო ჟურნალის *Feminist Studies* მიერ ორგანიზებული სიმპოზიუმისა და

მოწინავე ისტორიკოსების⁷ დისკუსიის შედეგი იყო, რომელთა მიზანს ქალთა გამოცდილების ზოგადსაკაცობრიო კონტექსტში ჩასმა და გამიჯნული სფეროების მეტაფორის განმარტება წარმოადგენდა. ეს მესამე ეტაპი და მის ფარგლებში ჩატარებული კვლევები და მათი შედეგები ყველაზე უფრო ახლოს არის მოცემული ნაშრომის საჭიროებებსა და „გამიჯნული სფეროების“ ჩემს მიერ დანახულ ფუნქციონირებასთან.

ესტელ ფრიდმანი, სტატიაში *Separatism as Strategy: Female Institution Building and American Feminism, 1870-1930* კულტურული და პოლიტიკური გამიჯნულობისა და სეპარატიზმის 3 ეტაპს გამოყოფს: ამ პროცესების ისტორიული ფესვები 1870 წლამდე; ინსტიტუციური სტრუქტურების შექმნა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში; 1920 წლის სუფრაჟიზმის გამარჯვების შემდგომი პერიოდი (Freedman, 1979:514-515), რომელთა დეტალური ანალიზი მნიშვნელოვანია, რადგან თავად „გამიჯნული სფეროების“ თავისებურებებისა და ფუნქციონირების გარდა იგი ქალთა გაერთიანებებისა და ორგანიზაციების ევოლუციაზე გვიქმნის წარმოდგენას, ამიტომ მათ საგანგებოდ განვიხილავ:

მე-19 საუკუნის ამერიკაში კომერციულმა და ინდუსტრიულმა ზრდამ და შრომის სქესობრივი ნიშნით დაყოფამ მამაკაცთა და ქალთა სფეროების მკვეთრი გამიჯვნა გამოიწვია. თეთრკანიანი მამაკაცები ანაზღაურებადი სამსახურის, ბიზნესისა და პოლიტიკის სფეროში დამკვიდრდნენ, ხოლო საშუალო კლასის ქალები შინ დარჩნენ და ოჯახების დედობრივი და სულიერი მეურვეობა იკისრეს. „ჭეშმარიტი ქალურობის“ ამ როლში ქალებს საზოგადოებრივი სფეროს საქმიანობაში ჩართვა ეკრძალებოდათ და ამ რეალობამ მათ მამაკაცებისგან მკვეთრად გამიჯნული სივრცე შეუქმნა. ფრიდმანი წერს, რომ ამ სინამდვილეს დამორჩილებულ ქალებს საერთო ცხოვრებისეული გამოცდილება დაუგროვდათ, რომელსაც ისინი მომავალ თაობებს გადასცემდნენ. სმით-როზენბერგი ამ ერთობას *სიყვარულისა და რიტუალის ქალურ სამყაროს (The Female World of Love and Ritual)* უწოდებს და თვლის, რომ ამ ჰომოსოციალურმა გაერთიანებებმა ქალებს ოჯახური კარნაკტილობის სიძნელე გადააღახინა. ეს ქალთა მომავალი გაერთიანებების ჩანასახი იყო. მკვლევარი ასევე დაინტერესდა მე-18, მე-19

⁷ამ სიაში მოიაზრებიან გერდა ლერნერი, ქეროლ-სმით როზენბერგი, ტემა კაპლანი, მარი ჯო ბიული, ელენ დუბორისი.

საუკუნეებში დაოჯახებულ ქალთა თანამეგობრობითა და ამ მოვლენის მიმართ საზოგადოების კეთილგანწყობით. მან სწორედ „სფეროების გამიჯვნა“ მიიჩნია ამ ფაქტორის განმსაზღვრელად. სმით-როზენბერგი ამტკიცებს, რომ მე-19 საუკუნის ქალებს ერთმანეთის ფსიქოლოგიური მხარდაჭერის საკმაოდ ძლიერი პოტენციალი ჰქონდა. მათთვის გამოყოფილ ე.წ. გამიჯნულ სივრცეში, ქალები დახმარების ხელს უწყვიდნენ ერთმანეთს და ეს კავშირები ზოგჯერ საკუთარ ოჯახსა და ქმართან კავშირზე უფრო ძლიერი იყო (Smith –Rosenberg, 1975: 2-3). მკვლევარს ეს მოსაზრებები უფრო ვრცლად განხილული აქვს არა ერთ უფრო გვიანდელ ნაშრომში (Smith –Rosenberg, 1980: 55-64; Smith –Rosenberg, 1985:109-129). ჩვენი კვლევისთვის ეს ფაქტორი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან ხელოვნების მეცენატი ქალების წარმატებები და მიღწევები სწორედ ქალთა გაერთიანებების წარმატებული საქმიანობის წყალობით გახდა შესაძლებელი და დასაბამს ეს ტენდენცია სწორედ მეგობრული კავშირებიდან იღებს.

სხვა ავტორების კვლევები სმით-როზენბერგის მიერ იდენტიფიცირებულ ქალთა კულტურას დამატებით დეტალებსა და ნიუანსებს მატებს: ბლანშ კუკი პოლიტიკური ფიგურებით ინტერესდება (Cook, 1977: 43-61), ნენსი კოტი ასკენის, რომ გენდერული ინტერესის გაჩენა ერთობლივი საქმიანობის შედეგი იყო. ეს კი ადრეულ ეტაპზე შესაძლებელი იყო მხოლოდ საეკლესიო გაერთიანებებში. ასეთი საქმიანობა დედობისა და მეოჯახეობის უალტერნატივობის იდეასთან უსაფრთხო და ეფექტური დაპირისპირების ქალის ხელთ არსებულ ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენდა (Cott, 1977: 173, 200). აღნიშნული ჯგუფები საზოგადოებისთვის სასარგებლო ადამიანებად აქცევდა ქალებს და ამავე დროს, ასეთი ჯგუფები ქალური მეგობრობისა და კავშირის სანდოობის ნიმუშს წარმოადგენდა.

კარლ დეგლერი 1980 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში (Degler, 1980: 298) ცდილობს დაამტკიცოს, რომ „გამიჯნული სფეროების“ ცნება მე-19 საუკუნის ის მნიშვნელოვანი მიღწევა იყო, რომელმაც შესაძლებელი გახდა ოჯახში დამკვიდრებული პატრიარქალური ურთიერთობები პარტნიორულით შეეცვალა. სახლის ტერიტორია, წერს დეგლერი, ოჯახის ფარგლებს გარეთ საქმიანობაში ჩართვის მხრივ ერთდროულად შემაფერხებელი ძალაც იყო და ბიძგიც, ხოლო „გამიჯნული სფეროების“ ამ პერიოდის ერთგვარი შემკვრელი საშუალების როლსაც კი ასრულებდა (Degler, 1980: 429).

დანიელ სკოტ სმითი თავის ნარკვევში (Smith, 1974: 119-136) უფრო შორს მიდის და შემოაქვს ტერმინი *ოჯახური ფემინიზმი (Domestic Feminism)*. იგი ამტკიცებს, რომ ქალთა პოლიტიკური ავტონომია შეუძლებელი იქნებოდა ადრეულ ეტაპზე გამიჯნულ, ჩაკეტილ ოჯახურ სივრცეში, დამოუკიდებლობისა და თვითრწმენის მოსაპოვებლად გაწეული ძალისხმევის გარეშე. ამის მაგალითად სმითს მე-19 საუკუნეში შობადობის მაჩვენებლის ვარდნა მოჰყავს და ამტკიცებს, რომ ეს ფაქტი ქალისთვის განკუთვნილი ოჯახის სივრცის შიგნით მათი მხრიდან სექსუალური ურთიერთობების კონტროლით აიხსნება. ლინდა გორდონს მიაჩნია, რომ კარგი დედობისა და შესაბამისად, შვილებისთვის მეტი მზრუნველობის გაწევის იდეის პარალელურად, ქალებმა ოსტატურად გაამართლეს ოჯახის შიგნით ერთ კონკრეტულ სფეროზე, სექსუალურ კავშირსა და შობადობაზე კონტროლი (Gordon, 1974; Gordon, 1976).

„გამიჯნული სფეროს“ შიგნით სრულყოფილებისკენ სწრაფვამ, ზნეობრივი სფერო იქნებოდა ეს თუ მეოჯახეობა, ქალები სხვადასხვა ორგანიზაციაში გადაანაწილდა, ამათ კი მამაკაცთა მიერ დომინირებულ საჯარო სივრცეზე დიდი გავლენა იქონია. *ოჯახური ფემინიზმის* კიდევ ერთ მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს ქალთა გაერთიანება *ქრისტიანული ზომიერების ქალთა კავშირი (Women's Christian Temperance Union, WCTU)*, რომლის მთავარი ამოცანა ოჯახის ზნეობრივი სიწმინდე და ორმაგი სტანდარტების წინააღმდეგ ბრძოლა იყო. ამ ორგანიზაციის პოპულარობა, ელენ დუბორისის მოსაზრებით, სწორედ ქალთა გამიჯნული სფეროს – სახლის - ინტერესების დაცვის სურვილით იყო განპირობებული (DuBois, 1975: 69). კარენ ბლერი წერს, რომ ქალები არსებულ რეალობას სუფრაჟისტული ბრძოლის შემთხვევაშიც უწევდნენ წინააღმდეგობას და ოჯახის ჩაკეტილ სივრცეშიც. *ოჯახური ფემინიზმის* სახით წინააღმდეგობის გაწევა მომხიბვლელი შესაძლებლობა იყო მათთვის, ვისაც რადიკალური სუფრაჟისტული და რეფორმატორული საქმიანობა აშინებდა, მაგრამ უმოქმედობასაც ვერ ეგუებოდა. ამ ორ ტიპს შორის განსხვავება შესაძლებელი გამოსავლის ძიებაში იყო. აღნიშნულ ქალთა გაერთიანებებში შედიოდნენ სწორედ ის ქალები, რომლებმაც ოჯახური ტყვეობის დაძლევა ფუნდამენტური ქალური ფასეულობების უარყოფის გარეშე ისურვეს (Blair, 1988:4).

1870-1920-ნი წლები „გამიჯნული სფეროების“ კუთხით, ე.წ. „გარდამავალი“ პერიოდია, რომელიც ქალთა უფრო მეარი სტრუქტურების

შექმნით ხასიათდება. მათი შექმნა ერთის მხრივ, განპირობებული იყო საზოგადოებრივ ასპარეზზე დისკრიმინაციით, ხოლო, მეორე მხრივ, იზოლირებულ ქალთა სფეროში ახლომეგობრული ურთიერთობებისა და დაგროვილი გამოცდილებით. ამ მიზეზებმა განაპირობა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ქალთა კლუბების მასობრივი შექმნა.

1.3 ქალთა კლუბების როლი

თუ ანტროპოლოგ მიშელ როზალდოს თეორიას გამარტივებულად წარმოვიდგენთ, რაც უფრო დიდია დისტანცია ქალისთვის განკუთვნილი სახლის სივრცესა და მამაკაცის საზოგადოებრივ სფეროებს შორის, მით უფრო გაუფასურებული და დაუფასებელია ქალის როლი საზოგადოებაში. შესაბამისად, ოჯახურ და საჯარო სფეროთა არეალის მასშტაბები ქალთა სტატუსის აღიარების პირდაპირპროპორციულია. იგივე როზალდოს სახელთანაა დაკავშირებული სქესობრივი ასიმეტრიის დაძლევის სტრატეგია, ე.წ. *გამოჯნული ქალთა საზოგადოებრივი სფეროს* შექმნა (Rosaldo, 1974: 17-42).

ამ მოსაზრებას არაერთი მკვლევარი იზიარებს და თვლის, რომ მე-19 - 20 საუკუნეების ქალთა გაერთიანებები დახმარების სერიოზული წყარო იყო, მაგალითად, პოლიტიკურად აქტიური ქალებისთვის, თუმცა ქალთა ეს ქსელები მამაკაცების გაერთიანებებთან შედარებით მეორეხარისხოვანი იყო (Cook, 1977: 43-61; Sahli, 1979: 17-27).

ესთელ ფრიდმანთან ვკითხულობთ, რომ 1868 წლის აპრილში ჩარლზ დიკენსის ამერიკაში სტუმრობისადმი მიძღვნილ სადილზე, ნიუ-იორკის პრესკლუბში რეპორტიორ ქალთა არდაშვებამ ბიძგი მისცა ქალთა პირველი კლუბის *სოროსის*⁸ (*Sorosis*) შექმნას (Freedman, 1979: 517). ეს მოვლენა

⁸ ქალთა პირველი პროფესიული კლუბი ამერიკაში, რომელიც მიზნად ისახავდა ქალთა ჩართულობის გაზრდას და ხელოვნების, ლიტერატურისა და განათლების საკითხებში აზრთა ურთიერთგაცვლის უზრუნველყოფას. დაარსების მომენტისთვის კლუბი 12 წევრისგან შედგებოდა, ერთი წლის თავზე წევრთა რაოდენობა 83-მდე გაიზარდა, ხოლო 1889 წლისთვის

ჟურნალისტის, ფემინისტური იდეების გამტარებლისა და ქალთა კლუბურ მოძრაობაში უმნიშვნელოვანესი ფიგურის, ჯეინ ქანინგემ ქროულის სახელს უკავშირდება (Schlesinger, 1961: 365-379).

ჯეინ ქროული, თავდაპირველად, ჟურნალისტის პოზიციიდან გამოეხმაურა ამერიკაში ქალთა არათანასწორუფლებიან მდგომარეობას და უამრავი ქალის გულისტკივილი გაახმოვანა. კარენ ბლერი წერს, რომ იგი ცხადად აცნობიერებდა საჯარო და საშინაო სფეროებს შორის არსებულ მიჯნას; აკრიტიკებდა მეოჯახეობის თავსმოხვეულ სტანდარტებს, რომელშიც ქალი დროის უმეტეს ნაწილს ატარებდა და სასტიკად ეწინააღმდეგებოდა საჯარო სივრციდან ქალის გამოთიშვას (Blair, 1988: 17).

„მან (ჯეინ ქროულიმ) საკითხის მარტივი გადაწყვეტა შემოგვთავაზა: ქალები საკუთარი ცხოვრების ბატონ-პატრონებად უნდა იქცნენ და ერთობლივი მუშაობითა და ძალისხმევით მოითხოვონ მათთვის სასურველი ესა თუ ის ცვლილება“, წერს კარენ ბლერი. (Blair, 1988: 19)

სოროსის ამოცანა თანამოაზრე ქალებისთვის ჰარმონიული გარემოს შექმნა იყო, სადაც ისინი უთანასწორობისა და უსამართლობის დაძლევის გამოცდილების გაზიარების გზით შექდებდნენ. მათი საქმიანობა კულტურის სფეროთი შემოიფარგლა; შესაბამისად, უარი ეთქვა რეფორმატორულ და სუფრაჟისტულ საქმიანობას. ქროულიმ გამიზნულად შექმნა სუფრაჟისტული და პოლიტიკური თანასწორობისთვის მებრძოლი ორგანიზაციების ალტერნატივა, რადგან ეს „ფეთქებადი“ თემა იყო, რომელიც ოჯახში ქალის ადგილს ეჭვქვეშ აყენებდა და რადიკალური ნაბიჯების გადადგმას გულისხმობდა. ქროულიმ კი *ოჯახური ფემინიზმის*, ანუ სახლიდან ბრძოლის იდეა წინ წამოწია და საზოგადოებრივი კრიტიკის გვერდის ავლით უფრო მეტი მხარდამჭერი მოიპოვა, ვიდრე სუფრაჟისტულმა მოძრაობამ.

ლიტერატურულ და სახელოვნებო ინტერესებზე ორიენტირებული ეს კლუბები პიროვნულ და ინტელექტუალურ ზრდაზე აკეთებდნენ აქცენტს. შესაძლოა, ასეთი გაერთიანებები ნაკლებად აქტიური იყო, კარენ ბლერის აზრით, მათი როლის ჯეროვნად შეუფასებლობა შეცდომა იქნებოდა (Blair, 1988:

კლუბი იმდენად გაფართოვდა, რომ *ქალთა კლუბების ფედერაციის* (General Federation of Women's Clubs) სახე მიიღო.

118). ერთმანეთთან ურთიერთობა, შიშებისა და გაუბედაობის დაძლევა, საჯარო გამოსვლებისა და საორგანიზაციო ჩვევების დახვეწა ამ კლუბების საქმიანობის დადებით შედეგს წარმოადგენდა.

ამ საკითხზე მსჯელობის შედეგად კარენ ბლერი შემდეგ დასკვნამდე მიდის:

„ბოლოსდაბოლოს კლუბებმა ისე შეუწყო ხელი კულტურასთან ქალების დაახლოებას, რომ მათ ლიტერატურისა და ხელოვნების აქამდე მამაკაცთა მფლობელობაში მყოფი სამყარო მიისაკუთრეს, რადგან ჰქონდათ იმის შინაგანი რწმენა, რომ ახასიათებდათ განსაკუთრებული ჰუმანისტური მგრძობელობა, რომელიც ინდუსტრიალიზაციის დროინდელ ამერიკაში მამაკაცის ანგარებიანი და ამბიციური მიზნების ალტერნატივად უნდა ქცეულიყო.“ (Blair, 1988: 118)

კულტურის სფეროს ინტერესებით გაერთიანებულმა ქალებმა თანდათან გააფართოვეს საზოგადოების სტერეოტიპული წარმოდგენა ამ სფეროს შესაძლებლობებზე, მასში ქალის ჩართულობაზე და ჭრა-კერვის, ქარგვისა და პეიზაჟების ხატვიდან უფრო მასშტაბურ საკითხებს მიაპყრეს თავიანთი ყურადღება. ქვეყნის მასშტაბით შექმნილ მსგავს კლუბებში საქმიანობის გზით, მათ ხელოვნება თვითდამკვიდრებისა და თანასწორი უფლებებისთვის ბრძოლის ასპარეზად გახადეს და სახლის მკაცრად მონიშნული საზღვრებიდან ქალის გამოყვანა შეძლეს. ამ კლუბური მოძრაობის ფარგლებში უამრავი ქალი უფრო ღრმად ეცნობოდა და შეისწავლიდა ხელოვნებას, რაც კულტურისა და ქალების ტანდემს დღითიდღე აძლიერებდა, წერს ბლერი (Blair, 1988: 28). ამ ტენდენციების შედეგად, მე-19 საუკუნის ბოლოსთვის ქალთა შეხება კულტურის სფეროსთან ისეთი მჭიდრო და მყარი გახდა, რომ „ბევრ მანდილოსანს კულტურის საკითხებში მამაკაცების ჩართულობა ბუნებრივად აღარ ეჩვენებოდა,“ წერს მკვლევარი დეივიდ რიზმანი (Riesman, 1965: 75).

სახელოვნებო კლუბებში მოღვაწე ქალები იზიარებდნენ იმ მოსაზრებას, რომ ხელოვნება ყოველდღიური ცხოვრების ხარისხის გასაუმჯობესებლად იყო მოწოდებული, მაგრამ ამავე დროს მათ ესმოდათ, რომ ეს საქმიანობა მათი საზოგადოებრივი როლისა და თვითშეგნების ასამაღლებლად უმნიშვნელოვანესი იყო. ეს ამონარიდი სწორედ ასეთი გააზრებული დამოკიდებულების დასტურია:

„იქნებ თავად არ გვსურდეს ხატვა, მაგრამ სამაგიეროდ გვსურს ყველაფერი ვიცოდეთ მათ შესახებ, ვინც ამას აკეთებს; ხოლო იმ შემთხვევაში, თუ ეს პიროვნება ქალია, იმის გაგებაც გვაინტერესებს, თუ რა სახის ტილოს ქმნის იგი. როგორც კლუბს, გართობა არ გვაქვს თვითმიზნად, მაგრამ დიახაც გვსურს გავიგოთ, თუ რა ზემოქმედებას ახდენს დრამა ქალთა ინტერესებსა და კეთილდღეობაზე სოციალური, მორალური, ფიზიკური და ფინანსური კუთხით; ამასთანავე, ამ მიმართულებით ჩვენი ქალიშვილების დაოსტატებაც გვსურს, რათა მათ ამ საქმით თავი ირჩინონ.“ (Winant, 1968: 23).

კლუბების მხრიდან ხელოვნების პროპაგანდის ერთ-ერთი სამიზნე ქალთა დასაქმების პოტენციალის გაზრდა იყო და ამ მიმართულებით გარკვეული წარმატების მიღწევის შემდეგ კლუბების წევრებმა ინტერესი ისეთი სფეროებისკენ მიმართეს, როგორც იყო ფილანტროპია, მეცნიერება, სახლი და ოჯახი და ქალთა ბიზნეს საქმიანობაც კი. განათლებისადმი დამოკიდებულება *სოროსის* წევრებისთვის განსაკუთრებული ინტერესის საგანი იყო და იგი ფინანსური დამოუკიდებლობის გზაზე აუცილებელ და გადამწყვეტ რგოლად მიიჩნეოდა. ეს კლუბები კონკრეტულ ქმედით ნაბიჯებსაც დგამდნენ ქალთა უმაღლესი განათლების წახალისებისა და მხარდაჭერისთვის.

სოროსის საქმიანობის შესაჯამებლად დავეთანხმებით კარენ ბლერის შემდეგ მოსაზრებას:

„კულტურისა და ქალთა საკითხის შესწავლამ *სოროსის* ბევრ წევრს ძალა და ოპტიმიზმი შემატა. იგივე შეიძლება ითქვას მრავალრიცხოვანი კლუბების წევრ სხვა ქალებზეც, რომლებიც მათ გამალებით ბაძავდნენ. ხელოვნებისადმი ამ სრულიად ახლებურმა ინტერესმა, რომელსაც შედეგად ამერიკელ ქალთა საზოგადოებრივი აქტიურობის ერთგვარი გამართლებამოყვა, მეცხრამეტე საუკუნის ქალთა მოძრაობაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა. ქალის ცნობიერება თანდათან მადლდებოდა; ხმამაღლა გაისმოდა უკმაყოფილება იმ შეზღუდვების მიმართ, რომელთა მორჩილებაც „კდემამოსილ ქალბატონებს“ მოეთხოვებოდათ; ოჯახური ფემინიზმის მეშვეობით გზა ეხსნებოდა მშვიდობიან, აგრესიისგან თავისუფალ აქტიურობას, და ყოველივე ამას სწორედ *სოროსი* აძლევდა ტონს.“ (Blair, 1988: 31)

1868 წელს ბოსტონში შექმნილი ქალთა კლუბი (*New England Woman's Club, NEWC*) *სოროსის* მსგავსად ოჯახის ფასეულობების ქომაგი იყო, მაგრამ არსებითად ოჯახს გარეთ თვითდამკვიდრების მსურველი ქალების გაერთიანებას წარმოადგენდა. ამ ორგანიზაციის დაარსება ქეროლან სევერენსის სახელთანაა დაკავშირებული. საერთო მიზნების პარალელურად ბოსტონის ქალთა კლუბი მეტწილად რეფორმებზე იყო ორიენტირებული, რაც მას *სოროსისგან* განასხვავებდა. ამით აიხსნება ამ კლუბებში რეფორმატორი მამაკაცი წევრების არსებობაც. ორივე ეს ორგანიზაცია თავისი განსხვავებული ამოცანებით საშინაო ფემინიზმის მანიფესტაცია იყო, რომელმაც 1890-იან წლებში მათი შერწყმისა და *ქალთა კლუბების ფედერაციად* (*General Federation of Women's Clubs*) გადაქცევის შემდეგ გაზრდილი პოტენციალით შეუტია საქმეს.

ქალების ამ ორგანიზაციებში გაწევრიანებასა და თვეში რანდენჯერმე ოჯახის წიადს მოწვევებას უყურადღებოდ არ ჩაუვლია. გავლენიანმა გამოცემამ *Harper's Weekly* 1869 წლის 15 მაისის ნომერში ამ საკითხს კარიკატურით უპასუხა. ნახატზე გამოსახულნი იყვნენ განერვიულებული ქმრები მცირეწლოვანი ბავშვებით ხელში და პოლიტიკოსი მამაკაცების მსგავსად შეკრებაზე სიტყვით გამომსვლელი მათი ცოლები (Mott, 1980:326; Blair, 1988: 25). ამ კარიკატურის სულისკვეთების მიუხედავად, ქალთა კლუბებისა და ორგანიზაციების შემქმნელმა და წევრმა ქალბატონებმა არ გაიზიარეს „ჭეშმარიტი ქალურობისა“ და პირადი მისწრაფებების შეუთავსებლობის იდეა. უფრო მეტიც, მათ ასეთი კლუბების მრავალფეროვნებითა და მრავალრიცხოვნებით, და რაც უფრო მნიშვნელოვანია, მათი თვისობრივი ცვლილებით უპასუხეს.

ქალთა სტრუქტურების შემქმნა-დამკვიდრებაზე მსჯელობისას, ფრიდმანი მათ ევოლუციაზე საუბრობს და ორი რეალური ნაგებობის ისტორიასა და სტრუქტურას ადარებს ერთმანეთს. ესენია 1876 წელს ფილადელფიაში მოწყობილ ე.წ. *ასწლეულის გამოფენაზე* აღმართული ქალთა პავილიონი და 1893 წელს ჩიკაგოში კოლუმბისადმი მიძღვნილ ექსპოზიციაზე აღმართული ქალთა შენობა (Freedman, 1979: 519-520).

პირველ შემთხვევაში, ასწლეულის გამოფენის მესვეურები ძირითადი შენობის ფარგლებში ქალებს ცალკე სივრცეს შეჰპირდნენ, თუმცა ბოლო წუთს უარი უთხრეს მათ. ქალებმა უკვე შეგროვებულ 100 000 დოლარს დამატებითი

თანხა მიაშველეს და ყველას გასაკვირად, ქალთა პავილიონისთვის ცალკე შენობა აღმართეს. ეს შენობა ჟურნალისტიკაში, მედიცინაში, მეცნიერებასა და ხელოვნებაში მათი წარმატებებისა და მიღწევების გამოფენას ემსახურებოდა. ამავე შენობაში შედიოდა ქალთა წიგნების ბიბლიოთეკა, ქალთა გაზეთის სტამბა და ბაგა-ბაღი. სქემატურად თუ შევხედავთ, ეს გამიჯნული ქალთა საჯარო სივრცე იყო, ქალთათვის გამიზნული და ქალთა მიერ მართული.

1893 წელს, უკვე კონგრესის გადაწყვეტილებით შეიქმნა მენეჯერ ქალთა საბჭო, რომელმაც მთელი გამოფენის მართვის კონტექსტში ქალთა შენობის აგების გადაწყვეტილება მიიღო და ქვეყნის მასშტაბით გამართული კონკურსის საფუძველზე ქალი არქიტექტორიც შეარჩია. ექსპოზიციებზე წარმოდგენილი იყო ქალთა არა მხოლოდ სამხატვრო და პროფესიული მიღწევები, არამედ ქალთა საწარმოო მიღწევები და ამ სფეროში მათი მუშაობის პირობები. ქალთა საორგანიზაციო კომიტეტმა წარმატებულად იბრძოლა საერთო ექსპოზიციაში ჰარმონიული შერწყმისთვის, მსაჯი ქალების თანაბარი რაოდენობისა და ყველა კონკურსში თანაბრად წარმოჩენის უფლებისთვის. ყოველივე ამან ამ დონისძიებაში ქალთა მონაწილეობას, რა თქმა უნდა, შეუნარჩუნა ქალთა გამიჯნული სივრცის ფორმა, მაგრამ ამავე დროს ეს გამიჯნული ქალთა პავილიონი მთლიანის ჰარმონიული და სრულფასოვანი ნაწილი იყო. ეს სქემა თავისუფლად შეიძლება მივუსადაგოთ ქალთა ორგანიზაციების ევოლუციას და საზოგადოებაში მათ როლსა და ადგილს. თვალნათელი სხვაობა საზოგადოებაში მიმდინარე ძვრების, ქალთა მოძრაობასა და ქალთა თვითშეგნებაში მიმდინარე ევოლუციური ცვლილებების დასტურია.

ამ ნაგებობების ანალოგია კარგი საილუსტრაციო მაგალითია ხელოვნების პროპაგანდის სფეროში მოღვაწე ქალთა საქმიანობის დასახასიათებლადაც. თუ თავდაპირველად ქალი ოჯახის მკაცრ ჩარჩოებში იყო მოქცეული და დასაშვები საქმიანობის არჩევანიც კი შეზღუდული ჰქონდა (ქარგვა, კერვა, შერჩევითი კითხვა, სახლის დეკორირება), მოგვიანებით ქალებმა ამ შესაძლებლობათა ფარგლები გააფართოვეს და ეტაპობრივად დასაშვები ზღვარიც კი გადალახეს.

ქალთა დამოუკიდებელი სტრუქტურების რიგში შეიძლება ქალთა კოლეჯებიც ჩავთვალოთ. „ჭეშმარიტი ქალურობის“ წვრთნისთვის მოწოდებულმა ქალთა სემინარიებმა 1870-1920-იან წლებში განსხვავებული ფუნქციები შეითავსა.

მას შემდეგ, რაც მამაკაცებისთვის განკუთვნილმა უმაღლესმა სასწავლებლებმა უარი თქვეს ქალთა მიღებაზე, ეს ფუნქცია სპეციალიზირებულმა ქალთა კოლეჯებმა იკისრა. ხსენებული დაწესებულებები ქალთა პირად დაახლოებასა და სამომავლოდ პროფესიული ქსელის შექმნას უწყობდა ხელს. სწორედ ასეთი სტრუქტურების არარსებობით ხსნიან მკვლევრები მე-19 საუკუნის დასაწყისში სახელოვნებო დაწესებულებების საქმიანობაში ქალების შეზღუდულ მონაწილეობას, იმის გათვალისწინებით, რომ კულტურა და სულიერება, სწორედაც რომ, ქალთა პრეროგატივად ითვლებოდა.

ამდენად, 1870-1920-იან წლებში ქალურობის ფენომენის გადაფასების მთავარი ნიშანი ქალთა გამიჯნული სფეროს საზღვრების გაფართოება და არა შეცვლის ან გაუქმების სურვილი იყო. ამ პროცესის საუკეთესო ილუსტრაციად ე.წ. *თავშესაფრების მოძრაობა*ს მიიჩნევენ და თუმცა ამ საქმიანობაში ქალებთან ერთად მამაკაცებიც იყვნენ ჩართული, ქალთა რაოდენობრივი სიჭარბე, დედათა და ბავშვთა მოვლაზე ზრუნვა და პროექტის ოჯახური ხასიათი საშუალებას იძლევა ეს წამოწყება ქალთა სტრუქტურების რანგში განვიხილოთ. მკვლევარი მერი რაიენი ამ თავშესაფრებს „ჭეშმარიტ ქალურობასა“ და „ქალურობის ახალ ტიპს“ შორის ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლად აღიქვამს. ის წერს, რომ ამ პროექტის ფარგლებში დედობრივმა მზრუნველობამ სახეცვლილება განიცადა, დაიხვეწა და სოციალური რეფორმის სრულიად ახალი სახე მიიღო (Ryan, 1979: 229).

სამწუხაროდ, 1920 წელს მიღებული სუფრაჟისტული შესწორების შემდგომი რიტორიკა ქალისა და მამაკაცის თანასწორობის შესახებ ერთგვარად დამაბრკოლებელი აღმოჩნდა ქალთა მოძრაობისა და ქალთა ორგანიზაციების განვითარებისთვის. ამავე პერიოდში ქალთა ორგანიზაციების განვითარების მომხრე ქალების პარალელურად გაჩნდნენ ისეთებიც, რომლებიც მამაკაცების მიერ დომინირებულ სივრცეში ინტეგრაციას მიიჩნევდნენ საჭიროდ და გარდაუვლად. ამ პროცესის მაგალითები უხვად იყო საუნივერსიტეტო, დასაქმებისა და პოლიტიკის სფეროებში. როზალინდ როზენბერგი აღნიშნავს, რომ ასეთი მცდელობების წარმატება 1920-იან წლებს ვერ გასცდა, რადგან:

„წარმატებამ ქალი თავის დასაბამიერ კულტურას მოწყვიტა და სრულიად უცხო - ხშირად მტრულ გარემოშიც კი მიუჩინა ადგილი. მრავალმა მეცნიერმა ქალმა, რომელმაც სხვა ქალებთან კავშირი გაწყვიტა, დაკარგა

უწინდელი ქალური მხარდაჭერა, სხვა სახის მხარდაჭერა კი ვეღარ მოიპოვა.“ (Rosenberg, 1979: 322.)

ქალთა მოძრაობის გაცნობა, აჩენს მოსაზრებას, რომ 1920 წლამდე ქალთა მოძრაობის მთავარი ძალა *გამიჯნული ქალთა თემი* იყო, რომელიც უზრუნველყოფდა ქალთა ჩართულობას რეფორმატორულ, საზოგადოებრივ თუ კულტურულ საქმიანობაში. მართალია, მე-19 საუკუნის ბოლოს ქალთა მოძრაობა მათი სოციალური როლის გაზრდაზე იყო ორიენტირებული, მან მაინც უარი არ თქვა გამიჯნულ და უნიკალურ ფემინისტურ იდენტობაზე. იყვნენ ქალები, რომლებიც არ იზიარებდნენ 1848 წლის სენეკა ფოლსის რადიკალურ სულისკვეთებას და გამიჯნული ქალური სფეროს სრულფასოვან წევრობას ამჯობინებდნენ. საქმე ის იყო, რომ ისინი ამ სფეროს მამაკაცთა სფეროს სრულფასოვან კონკურენტად მოიაზრებდნენ და დამოუკიდებელი პოლიტიკური, საზოგადოებრივი თუ პირადი ურთიერთობების შექმნის თავისუფლებას გრძნობდნენ. ფრიდმანი თვლის, რომ საუკუნეების გასაყარზე ფემინიზმის მიღწევები ქალთა დამოუკიდებელი ინსტიტუციების შექმნით იყო განპირობებული და არა მამაკაცთა მიერ დომინირებულ პოლიტიკურ თუ პროფესიულ სფეროში მათი დამკვიდრების მცდელობით. (Freedman, 1979: 514-515)

ქალური თემის შეგნებული დეზინტეგრაცია 1920-იან წლებში დაიწყო ე.წ. ახალი ტიპის ქალის გამოჩენასთან ერთად, რომელსაც მამაკაცთა მიერ დომინირებულ რეალობაში ინტეგრაცია ჰქონდა მიზნად დასახული. ეს ქალები იმედოვნებდნენ, რომ მამაკაცების ფასეულობების გაზიარებისა და მათ მიერ შექმნილ სტრუქტურებში ასიმილაციის გზით, ისინი თანასწორობას მოიპოვებდნენ. შესაძლოა, ამითაც აიხსნებოდეს ახალგაზრდა თაობის ქალების მისწრაფება მოწვევის, დაღვევისა და თავისუფლების ისეთი ფორმის დამკვიდრებისკენ, როგორც იყო ჰეტეროსექსუალური ურთიერთობების წინ წამოწევა ქალური მეგობრობის საპირწონედ. ამ პერიოდის პოლიტიკური საქმიანობა ქალთა კულტურისგან მკვეთრი გამიჯვნით ხასიათდებოდა. ფრიდმანი თვლის, რომ სწორედ საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში მკვეთრი უკუსვლა ფემინისტური სეპარატიზმის უგულვებელყოფით იყო განპირობებული. 1920-იანი წლების შემდგომი პერიოდის საზოგადოებრივი ფემინიზმის შესუსტება სწორედ ქალთა კულტურის ეროზირებით აიხსნება. ამ პროცესმა ხელი შეუშალა არსებული მიღწევების გამყარებას და შემდგომ გაღრმავებას.

„ბევლა ფემინისტმა ლიდერებმა დაკარგეს თავიანთი მიმდევრები, რადგან ახალმა თაობამ ასიმილაცია აირჩია იმ გულუბრყვილო იმედით, რომ მამაკაცთან თანასწორობას ერთ დამეში მიაღწევდა.

მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს დაარსებული ქალთა ინსტიტუციების ძლიერება და ე.წ. სუფრაჟისტული შესწორების მიღების შემდეგ ქალთა პოლიტიკის დასუსტება მაძლევს საბაბს ვივარაუდო, რომ მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში ფემინიზმის დაცემა ნაწილობრივ განაპირობა ზოგადად ქალის კულტურისა და კერძოდ ქალთა ცალკეული ინსტიტუციების გაუფასურებამ. როცა ქალებმა იმ ინსტიტუციებში ასიმილირება სცადეს, სადაც მამაკაცები დომინირებდნენ და ამ პროცესში არ შეინარჩუნეს ფემინიზმის სოციალური, ეკონომიკური თუ პოლიტიკური საფუძვლები, მათ ხელიდან გამოეცალათ ის მუხტი და ის მჭიდრო კავშირები, რომლებმაც თავის დროზე შესაძლებელი გახადა სუფრაჟისტული მოძრაობის აღმოცენება. ქალმა ქალური სფეროს ბევრი ძლიერი მხარე უარყო, ხოლო მამაკაცთა სამყაროსგან, რომელშიც ფეხი შედგა, ბევრი ვერაფერი მიიღო.“

(Freedman, 1979: 515, 524)

კვლევამ აჩვენა, რომ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ სფეროში მოღვაწე ქალებისგან განსხვავებით, ხელოვნების პროპაგანდის სფეროში მოღვაწე ქალთა შემთხვევაში სრულიად განსხვავებული მდგომარეობა იყო. 1920-იან წლებში ქალები მამაკაცების მიერ დომინირებულ სფეროში შეიჭრნენ და „მათ მოედანზე“ თავიანთი წესების დამკვიდრებაც კი შესძლეს. ეს ეტაპობრივად და ევოლუციური საფეხურების გავლით მოხდა: დეკორატიული ხელოვნების განვითარებით დაიწყო და ევროპული ავანგარდისა და თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების ინსტიტუციონალიზაციით დასრულდა, მოგვიანებით კი, მთელი ქვეყნის მასშტაბით გავრცელებული სამუზეუმო მოძრაობით დაგვირგვინდა.

თავი 2

მე-19 საუკუნის ამერიკელ ქალთა სამეცენატო საქმიანობის ჩასახვა და მისი თავისებურებანი

როგორც უკვე აღვნიშნე, მე-20 საუკუნის დასაწყისში სწორედ ქალების მიერ დაარსებულმა მუზეუმებმა ნიუ-იორკი და ზოგადად, ამერიკა მსოფლიოს ერთ-ერთ კულტურულ ცენტრად აქცია. სამოქალაქო ომამდე, სულ რაღაც 50 წლით ადრე, ქალთა როლი ხელოვნების პოპულარიზაციით დაკავებული დაწესებულებების საქმიანობაში წარმოუდგენლად მცირე იყო.

აქვე უნდა აღვნიშნოს, რომ ეს ვითარება, ზოგადად, საზოგადოებრივ საქმიანობაში ქალების ჩართულობას არ ეხებოდა. საარჩევნო ხმის უფლების მოპოვებამდე ქველმოქმედება საშუალო და მაღალი კლასის ქალბატონებისთვის საზოგადოებრივ საქმიანობაში ჩართვის ერთ-ერთი უსაფრთხო გზა იყო, რასაც ისინი დიდი წარმატებით აკეთებდნენ. ალექსის დე ტოკვილი აღნიშნავდა, რომ ამერიკელი, სქესის განურჩევლად, აქტიურად იყო ჩართული მოხალისეობრივ საქმიანობაში. ის ამის შესახებ წერდა:

„ . . . ათწლეულების განმავლობაში ყველა ასაკისა და მდგომარეობის ამერიკელი ფილანტროპიულ საქმიანობაში იყო ჩართული. ეს ადამიანები ხშირად ისეთ სოციალურ და პოლიტიკურ ფუნქციებს ითავსებდნენ, რომლებიც მათი ორგანიზაციების ძირითად დანიშნულებას სცილდებოდა.

დემოკრატიული ქვეყნის მოქალაქეები, დამოუკიდებლობის მიუხედავად, სუსტნი და უმწეონი არიან იმ შემთხვევაში, თუ არ ეზიარნენ ენთუზიასტურ კულტურას და არ ისწავლეს ერთმანეთის უანგაროდ დახმარება.“

(Tocqueville, 1981: 403, 405)

სოციალური ცვლილებებისთვის მებრძოლი ახალი საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ჩამოყალიბება, დასაქმებისა და განათლების თვალსაზრისით ახალი პერპექტივების შექმნა, მისიონერული საქმიანობა, სამედიცინო და საგანმანათლებლო დაწესებულებების მფარველობა, ეს იმ პროგრესული ნაბიჯების არასრული სიაა, რომლებიც ქალთა ქველმოქმედების შედეგად განხორციელდა.

რაც შეეხება სამოქალაქო ომამდელ პერიოდში შექმნილ ქალთა მიერ უშუალოდ ხელოვნების ნიმუშების შეგროვებას, მას უმეტესად ერთგვარი „განმათავისუფლებელი“ ფუნქცია ჰქონდა. ეს ტენდენცია მხოლოდ ე.წ. მოოქროვილი საუკუნის დროს გადრმავედა და საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ფორმა პროგრესივიზმის ეპოქაში მიიღო.

ყველაფერი საკუთარი საცხოვრებლის დეკორირებითა და დეკორატიული ხელოვნების განვითარებით დაიწყო. შემდეგი საფეხური ხელოვნების ნიმუშების შერჩევითი შეგროვება იყო, რასაც ლოგიკურად მოჰყვა ამ კოლექციების გამოფენა, ზოგჯერ მათი მუზეუმებისთვის გადაცემა ან სულაც ახალი მუზეუმების შექმნა. საყურადღებოა, რომ ეს პროცესი მხოლოდ დიდი ქალაქებისთვის არ იყო დამახასიათებელი და, ამა თუ იმ სახით, მთელ ამერიკას მოიცავდა. ეს ტენდენციები დღესაც გრძელდება და დროის შესაბამის ევოლუციას განიცდის.

ხელოვნების მეცენატობა, ქალთა საქმიანობის ნაკლებად შესწავლილი, მაგრამ ქალთა ისტორიისა და ქალთა მოძრაობის შესწავლისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი სფეროა, რომელიც აერთიანებდა პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ბრძოლის გამოცდილების მქონე და ასევე აპოლიტიკურ ქალებს, რაც მათი საქმიანობის პოტენციალს კიდევ უფრო ზრდიდა.

მართალია, ხელოვნების პროპაგანდა-პოპულარიზაცია და წარმატებული ინსტიტუციონალიზაცია პიკს 1890-1930-იან წლებში აღწევს, მაგრამ სამოქალაქო ომამდე და უშუალოდ მისი დამთავრების შემდეგ მიმდინარე პროცესების ანალიზის გარეშე შეუძლებელია ჩავწვდეთ პროცესების სიღრმისეულ არსს და სურათი სრული სახით აღვიქვათ.

სამოქალაქო ომამდელ პერიოდზე ყურადღების შეჩერება იმ თვალსაზრისითაცაა საინტერესო, რომ სწორედ ამ დროს მოხდა ფილანტროპიისა და ხელოვნების მეცენატობის იმ პრინციპების ჩასახვა, რომლებმაც ამ სფეროებში ქალთა ჩართულობა უზრუნველყო. სწორედ ამ პერიოდში გამოჩნდა გენდერული ბარიერების დაძლევის პერსპექტივა და მოხდა საკანონმდებლო და პოლიტიკური ცვლილებების მომზადება⁹, რამაც არა

⁹ა) საოჯახო სამართლის ნორმის, კერძოდ კი, გათხოვილი ქალის სტატუსი (*femme coverture*) თანხმად, გათხოვების შემთხვევაში ქალი საკუთრებაზე ყველანაირ უფლებას კარგავდა. მის მფლობელობაში არსებული ნებისმიერი საკუთრება, მაგალითად, მზითვევი, ან მემკვიდრეობით

მხოლოდ ქალთა უფლებები გაზარდა, არამედ, საბოლოო ჯამში, ამერიკული საზოგადოების შემდგომი წინსვლა უზრუნველყო. ამ საკითხების მნიშვნელობაზე სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლების: ისტორიკოსების, სამართალმცოდნეების, ქალთა საკითხების მკვლევართა ინტერესიც მეტყველებს (McIntyre, 1995; Chapin, 1983; Gilmore, 1977; Kurland, 1987).

საზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ არც კანონმდებლობა და არც ქალთა არათანასწორუფლებიანი მდგომარეობა არასდროს წარმოადგენდა გადაულახავ წინააღმდეგობას. მოტივირებული და გამბედავი ქალები პოულობდნენ გზასა და ხერხს თავიანთი მიზნების მისაღწევად, ხშირ შემთხვევაში, მეუღლეების მხარდაჭერითაც, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ამ საკითხების შესწავლისას გენდერული ასპექტის გათვალისწინების აუცილებლობას. უბრალოდ, ამ პერიოდში ეს მხოლოდ პირადი ინიციატივის, ან გამბედაობის ხარჯზე იყო შესაძლებელი. სისტემური ცვლილების სახე ამ პროცესმა მხოლოდ მე-20 საუკუნის დასაწყისში მიიღო.

როგორც აღინიშნა, სამოქალაქო ომამდე ცოტა ქალმა თუ მოახერხა საგრძნობი როლი ეთამაშა სახელოვნებო დაწესებულებების შექმნასა და საქმიანობაში. ხელოვნების აკადემიები, გალერეები და გაერთიანებები იმ დროის ბიზნეს კორპორაციების ანალოგიით იქმნებოდა, რამაც ავტომატურად ჩამოაშორა ამ საქმიანობას ის ქალები, რომლებსაც ფინანსებზე ხელი არ მიუწვდებოდათ. მე-19 საუკუნის დასაწყისში შექმნილი მსხვილი ინსტიტუციები¹⁰ ამის ნათელი დადასტურება იყო. მამაკაცების დომინირება ამ სფეროში უდავო იყო და ამის საფუძველს მამაკაცების „გამიჯნული სფერო“ და მის შიგნით არსებული ურთიერთობების მთელი ქსელი წარმოადგენდა: ფინანსური დამოუკიდებლობა, ისეთი ყოფითი დეტალები, როგორც იყო მამაკაცი მხატვრების და მომავალი მეცენატების უნივერსიტეტებში ერთად სწავლა,

მიღებული თანხა, ავტომატურად ქმრის მფლობელობაში გადადიოდა. მარტოხელა ქალისგან განსხვავებით, გათხოვილი მანდილოსანი დამოუკიდებელ პიროვნებად აღარ აღიქმებოდა და, შესაბამისად, არც მზითვის, შემოსავლის ან მექვიდრეობის განკარგვის უფლება ჰქონდა. მას მხოლოდ ქმრის თანხმობის შემთხვევაში შეეძლო კონტრაქტზე ხელის მოწერა ან სხვა ფინანსური გარიგების განხორციელება. ეს კანონმდებლობა ძალაში 1848 წლამდე იყო. მხოლოდ 1860 წელს იქნა მიღებული უფრო დახვეწილი და ფართო უფლებების შემცველი კანონი.

ბ) 1848 წელს სენეკა ფოლსში (ნიუ-იორკის შტატი) გამართულ ქალთა უფლებების პირველ ყრილობაზე მიღებული „გრძნობათა დეკლარაცია“ პირველი ოფიციალური დოკუმენტი იყო, რომელიც ღიად აცხადებდა ქალისა და მამაკაცის თანასწორობას.

¹⁰The Academy of Fine Arts, (ნიუ-იორკი, 1802), the Pennsylvania Academy of the Fine Arts (ფილადელფია, 1805), The National Academy of Design (ნიუ-იორკი, 1825).

მოგზაურობა, კლუბებსა და სალონებში შეკრება და რაც მთავარია, ის გარემოება, რომ სახელოვნებო ორგანიზაციებში მათი დასაქმებულობა მათ სოციალურ სტატუსს წონას მატებდა, ხშირად კი სამუშაოს ღირსეულ ალტერნატივასაც წარმოადგენდა.

პოლიტიკურ და საკანონმდებლო ფაქტორებთან ერთად, გავრცელებული ნეგატიური დამოკიდებულება საზოგადოებრივად აქტიური ქალების მიმართ, მანდილოსნებს მკაცრ ჩარჩოებში სვამდა. ამიტომ ქალის კულტურულ-ინტელექტუალური შესაძლებლობები მკაცრად შემოიფარგლებოდა სახლის ტერიტორიით. საქველმოქმედო საქმიანობაში ჩართული ქალბატონებისგან განსხვავებით, რომელთა საქმიანობაც საზოგადოების მოთხოვნებს პასუხობდა, ამ პერიოდში ხელოვნების მეცენატი ქალები საზოგადოებრივ მხარდაჭერას ვერ იღებდნენ. საზოგადოებრივი აზრი ხელოვნების ნიმუშებით ტკობას და შეფასებას მიიჩნევდა მისაღებად, რადგან ეს უვნებელი და ქალისთვის შესაფერისი საქმიანობა იყო. მკვლევარი კარენ ბლერი თავის წიგნში აღნიშნავს, რომ იმ პერიოდის ქალბატონებს ხელოვნებისადმი ინტერესის სულისკვეთებით ზრდიდნენ, მაგრამ იქვე გარკვეულ შეზღუდვებს უწესებდნენ.

„ხელსაქმე და ხატვა თავისუფალი დროის გატარების მისაღებ ფორმად ითვლებოდა, თუ მანდილოსნები ამით ზედმეტ ყურადღებას არ მიიპყრობდნენ. შეუმჩნეველად დარჩენის ეს „რჩევა“ მე-19 საუკუნის ბოლომდე ძალაში რჩებოდა“, წერს ბლერი (Blair, 1994: 3).

2.1 მე-19-ე საუკუნის ქალი, როგორც „ჭეშმარიტი ქალურობის“ ეტალონი – მითი თუ რეალობა

კონცეპტუალურად უმნიშვნელოვანეს საკითხს წარმოადგენს ჩვენს მიერ განხილულ ისტორიულ მომენტში რა მიმართება არსებობდა საზოგადოების მიერ დანახულ ქალის როლსა და მის რეალურ სახეს შორის. დისტანცია ამ ორ „ქალს“ შორის საკმაოდ დიდი აღმოჩნდა და სწორედ მისი დაძლევა იქცა ქალთა თვითდამკვიდრებისთვის ბრძოლის ერთ-ერთ ძირითად ამოცანად. ჩვენს შემთხვევაში, როდესაც საქმე ეხება ხელოვნების ფრონტზე მებრძოლ ქალებს

და არა უფლებადამცველებსა და რეფორმატორებს, ამ განსხვავებების დაძლევა კიდევ უფრო რთული იყო, რადგან ხელოვნებისა და კულტურის სფერო ქალთა პერეოგატივად ითვლებოდა და ეს ბრძოლის დახვეწილ და, ზოგ შემთხვევაში, შენიღბულ ფორმებს მოითხოვდა.

ამ მიმართულებით ჩატარებული კვლევები მრავალფეროვანი თემატიკით გამოირჩეოდა. განსახილველ საკითხთა შორის იყო ოჯახი, ქალთა განათლებისა და დასაქმების საკითხები, ქალის სექსუალურობის სხვადასხვა ასპექტები. ეს ნაშრომები ძირითადად ეყრდნობოდა ისეთ პირველწყაროებს, როგორცაა ქადაგებები, საგანმანათლებლო ტრაქტატები, ქალთა ჟურნალები ან სამედიცინო ანგარიშები და სახელმძღვანელოები. კარლ დეგლერი ერთ-ერთ სტატიაში აღნიშნავს, რომ მოცემული აღწერილობისა და მოთხოვნების რეალობასთან ნაწილობრივი შეუსაბამობა საკმაოდ პრობლემური იყო. ასეთ მასალაზე დაყრდნობით შექმნილ მონოგრაფიებში მოცემული არ არის ის, თუ რას გრძნობდნენ, განიცდიდნენ ან აკეთებდნენ ქალები, არამედ ნაჩვენებია, თუ რას მიიჩნევდნენ მამაკაცები ქალებისთვის დასაშვებად (Degler, 1974: 1467-1490).

1960-70-იანი და შემდგომი წლების მკვლევრებმა (ჩარლზ რონბერგი, ქეროლ-სმით როზენბერგი, კარლ დეგლერი) ღიად გამოიხსნეს ქალთა რეალური ქცევა და ის რასაც ქალებს მიაწერდნენ, ანუ მითი და რეალობა.

მე-19 საუკუნის ამერიკულ პრესაზე, ქალთა ჟურნალებზე, მხატვრულ ლიტერატურასა და საზოგადოებაში გავრცელებულ მოსაზრებებზე დაყრდნობით, მანდილოსანს „ჭეშმარიტი ქალურობის“ მკაცრი სტანდარტი უნდა დაეკმაყოფილებინა. როგორც ქალთა ისტორიის მკვლევარი, ბარბარა უელთერი ამ სფეროში ქრესთომატიულ წყაროდ აღიარებულ სტატიაში წერს, თავად ტერმინი „ჭეშმარიტი ქალურობის კულტი“ ისევე ხშირად გამოიყენებოდა მე-19 საუკუნის ქალთა საკითხებით დაინტერესებული ავტორების მიერ, როგორც რელიგიით დაინტერესებული პირები იყენებენ სიტყვას „ღმერთი.“ მისი აზრით, ორივე შემთხვევაში იმდენად ცხადი უნდა ყოფილიყო, თუ რას გულისხმობდნენ, რომ დეტალურ განმარტებას ზედმეტადაც კი მიიჩნევდნენ (Welter, 1966: 151).

ის, რაც ცხადია ერთი ეპოქის მკითხველისთვის, შესაძლოა, კითხვებს ბადებდეს სხვა ისტორიულ სინამდვილეში და რადგან ამ პერიოდის ქალებთან მიმართებაში ეს ტერმინი სრულიად ჩვეულებრივი იყო, საჭიროა გავერკვეთ, კონკრეტულად რას გულისხმობდა იგი.

ბარბარა უელთერი წერს, რომ საზოგადოებისა და თავად ქალის მიერ მისი როლის აღქმა მე-19 საუკუნის დასაწყისსა და შუა წლებში ოთხ ძირითად ღირსებას ეფუძნებოდა. ესენი იყო: *ღვთისმოსაობა, უმწიკვლობა, მორჩილება და მეოჯახეობა*, რომელთა დაცვა უპირობოდ აუცილებელი იყო და ეს ღირსებები ქალს დედის, ქალიშვილის, დისა და ცოლის როლში სრული რეალიზაციის საშუალებას აძლევდა (Welter, 1966: 158).

მე-19 საუკუნის ამერიკელი მამაკაცი მატერიალისტური ფასეულობების შექმნაზე გადაგებული ადამიანი იყო, რომელსაც სულიერ სამყაროზე ზრუნვა „ჭეშმარიტი ქალურობის“ განსახიერება ოჯახის დიასახლისისთვის ჰქონდა მინდობილი და სოციალურ-ეკონომიკური ვითარებისა თუ ფასეულობების ცვლილებების ხანაში, მისთვის ჭეშმარიტი ქალი ის ურყევი ბურჯი იყო, რომელიც სტაბილურობის გარანტს წარმოადგენდა.

მოკლედ შევეხოთ, როგორ აღწერდა ბარბარა უელტერი თითოეულ ამ ღირსებას: ა) *ღვთისმოსაობა*, ის მთავარი თვისება იყო, რომელიც ქალის ძლიერებას განაპირობებდა. ახალგაზრდა მამაკაცები მომავალ მეუღლეებშიც სწორედ ამას აფასებდნენ. ამ ღირსების იგნორირებას, შესაძლოა, ქალი საშიშ გზაზე დაეყენებინა, განსაკუთრებით, თუ ის ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს ღმერთის სამსახურს არ მოახმარდა.

იმ პერიოდის ცნობილი პუბლიცისტი და გამომცემელი სარა ჯოზეფა ჰეილი ასე აღწერდა მარგარეტ ფულერს¹¹:

„ერთადერთი ჭეშმარიტი წიგნის უარყოფით, მან შეცდომაში შეიყვანა თავი და მისი საქმიანობა იმის თვალნათელი მაგალითია, რომ რაც უფრო დიდია ინტელექტის ძალა, მით უფრო სავალალოა ის შეცდომები, რომელიც ერთადერთი ჭეშმარიტი გზიდან გადახვევას ახლავს თან“ (Hale, 1853: 665).

ბ) *სისპეტაკე* ისევე, როგორც *ღვთისმოსაობა*, ქალისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი იყო და მისი არარსებება ქალურობის დაკარგვის ტოლფასი იყო. უფრო მეტიც, „დაცემული“ ქალი დაბალი კასტის წევრად აღიქმებოდა და იმ

¹¹ მარგარეტ ფულერი (1810 - 1850) - მე-19 საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ქალბატონად აღიარებულმა, სახელი გაითქვა როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსმა, ეურნალისტმა და ამერიკაში პირველ ფემინისტურ მანიფესტად მიჩნეული წიგნის (*Woman of the Nineteenth Century*) ავტორმა.

დროის უამრავ ქალთა ჟურნალსა და მხატვრულ ნაწარმოებში ასეთი ქალები სიგიჟითა და ნაადრევი სიკვდილით იხჯებოდნენ.

გ) *მორჩილება*, შესაძლოა ყველაზე მეტად ქალური ღირსება იყო, თუნდაც იმიტომ, რომ მამაკაცს, როგორც მობილურ, საქმის მკეთებელ და საზოგადოების მამოძრავებელ ძალას ეს თვისება არ სჭირდებოდა. ჭეშმარიტ ქალს გაცნობიერებული უნდა ჰქონოდა, რომ იგი იმთავითვე უმწეო, თითქმის უუნარო იყო და ამდენად, მადლობელიც უნდა ყოფილიყო, რომ მას მეურვე გამოუჩნდა, მით უმეტეს, რომ ეს კავშირი ღვთივკურთხეული იყო. ამ პერიოდის ყველა ნაშრომი - ფილოსოფიური ტრაქტატებით დაწყებული და მხატვრული ლიტერატურითა და ჟურნალებით დამთავრებული - ამ მოსაზრების ჭეშმარიტებას ადასტურებდა. ქალთა ჟურნალები შეუნიღბავად მოუწოდებდნენ მათ მხოლოდ სახლის საქმეებით დაკავებულიყვნენ და ხმა არ ამოეღოთ, ვიდრე მათ აზრს არ ჰკითხავდნენ.

დ) *მეოჯახეობა* ქალის ღირსებათა შორის ყველაზე მეტად იყო განდიდებული. „სახლის საქმეებით დაკავება არა მხოლოდ ამშვიდებს, არამედ იცავს ქალს გარე სამყაროს არასტაბილურობისგან და, უფრო მეტიც, ნებისმიერი სახის ცდუნებისა და შეცდომისგან,“ წერდა ერთ-ერთი ქალთა ჟურნალი.

ქალის მთავარი ამოცანა სახლში მხიარული, ლამაზი და კომფორტული გარემოს შექმნა იყო. სწორედ ასეთი ხედვის შედეგი იყო ის ორი ძირითადი ფუნქცია, რომელიც ქალებს ეკისრებოდათ: ავადმყოფზე ზრუნვა და ხელსაქმე (მოგვიანებით ეს ორივე საქმიანობა დასაშვებ პროფესიათა რიცხვში შევიდა).

ქალს მოუწოდებდნენ საოჯახო საქმეებს შემოქმედებითად მიდგომოდა, აგულიანებდნენ, რომ მეტი ექარგა და ხელსაქმის სხვა ფორმებითაც დაკავებულიყო. ქალს ასევე არ ეკრძალებოდა წერილებისა და დღიურების წერა, მაგრამ მას კატეგორიულად არ ურჩევდნენ რომანების კითხვას, რომელიც დიდი საფრთხის შემცველი იყო. და თუ ქალი მაინც არ დაიშლიდა კითხვას, ეს საკითხავი ზნეობრივად მისაღები უნდა ყოფილიყო, ასეთად კი წმინდანების ცხოვრება მიიჩნეოდა. მე-19 საუკუნის წყაროებზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ წიგნი ქალისთვის ცალსახად დამღუპველი იყო. შემთხვევითი არ იყო ისიც, რომ იმ პერიოდის რომანებში, არაკეთილსინდისიერი ზრახვების

მქონე მამაკაცი თავის მომავალ მსხვერპლს სწორედ ასეთ მაცდუნებელ წიგნს ჩუქნიდა.

ავადმყოფზე ზრუნვა (განსაკუთრებით, თუ ეს ავადმყოფი მამაკაცი იყო), ქალს სასარგებლობისა და შესრულებული მისიის განცდას უქმნიდა და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო, მის საქმიანობას ამრავალფეროვნებდა.

დიასახლისობა ენერგიულობის, გონიერებისა და თვითკონტროლის საუკეთესო წყაროდ მიიჩნეოდა. მაგალითად, ლოგინის რეგულარული გასწორება საუკეთესო ვარჯიშად ითვლებოდა, ამ საქმიანობის რუტინული განმეორებადობა - მოთმინებისა და ნებისყოფის გამომუშავებას უწყობდა ხელს.

აქტიურად მიმდინარეობდა კამათი იმის თაობაზე, თუ რამდენად უქმნიდა საფრთხეს დიასახლისობის ინსტიტუტს **განათლება**. მართალია, მე-19 საუკუნეში ნასწავლი ქალების, ე.წ. *“blue stockings”-ებისადმი*, დამოკიდებულება გარკვეულწილად შეცვლილი იყო და ისინი „საფრთხის“ წყაროს აღარ წარმოადგენდნენ, ჟურნალებისა და წიგნების ფურცლებიდან მაინც ჟღერდა აზრი, რომ „მშვიერ მამაკაცს ფრანგულსა და მოხატულ ჩინურ ფაიფურს ვერ ატმევ.“ განათლებისადმი ინტერესის ზრდის ტენდენციისა და საზოგადოებაში არსებული დამოკიდებულებისაგან თავის დასაცავად, ქალთა სემინარიებმა მკაფიო პოზიცია გამოხატეს და განაცხადეს, რომ ქალებმა მიღებული ცოდნა ღვთით ნაბოძებ როლს უნდა მოახმარონ: აღზარდონ გემოვნებიანი შვილები და ღირსეული კომპანიონობა გაუწიონ განსწავლულ მეუღლეებს. ქალთა ჟურნალი *Godey's Lady's Book*¹² კიდევ უფრო შორს წავიდა და ამტკიცებდა, რომ სწავლა და მეოჯახეობა ერთმანეთს უნდა ავსებდეს, რომ ქიმია საკვების მომზადებისას უნდა გამოვიყენოთ, გეომეტრია კერვისას და ა.შ.

იმ დროის მოწინავე მოაზროვნეების საქმიანობის შედეგად, მართალია, დასაშვებად მიიჩნეოდა ქალის ინტელექტუალური განვითარება, მაგრამ საზოგადოების ეს ნაწილიც კი ქალის განათლებას სიფრთხილით ეკიდებოდა და მკაცრ საზღვრებს უწესებდა. იმ დროინდელი ცნობილი მწერალი ქალი, ჰარიეტ ბინერ სტოუ (1811-1896) ერთ-ერთ თავის მოთხრობაში *Art and Nature*, აღწერს ევროპაში განათლებამიღებული ორი გასათხოვარი დის ისტორიას. მათ

¹²ქალთა ჟურნალი *Godey's Lady's Book*, ასევე ცნობილი როგორც *Godey's Magazine* ლუის გოდიმ დააარსა ფილადელფიაში 1830 წელს. არსებობის 48 წლის მანძილზე ეს ქალთა ჟურნალი ყველაზე გავლენიან და მრავალტირაჟიან გამიცემად ითვლებოდა.

დედას ბრალად ედება უფროსი ქალიშვილებისთვის დაუფიქრებლად ისეთი ფართო განათლების მიცემა, რომ მას ერთიანად დაკარგული აქვთ ბუნებრიობა და პიროვნული სიხალასე. საბოლოოდ, ოჯახში გამოჩენილი სასიძო უპირატესობას ბუნებრივ და ნაკლებად განათლებულ ქალიშვილს ანიჭებს. ასეთია ამ მოთხრობის არაორაზროვანი და არც ისე შენიღბული მორალი (Harriet Beecher Stowe, Art and Nature, <http://www.readbookonline.net/readOnLine/42645/>).

არანაკლებ საინტერესოა ქალის ოჯახურ სტატუსთან დაკავშირებული დისკუსიები, მით უმეტეს, რომ, შედარებისთვის, მე-20 საუკუნის დასაწყისში განათლებისა და ოჯახური სტატუსის კორელაციამ საინტერესო ცვლილებები გამოიწვიოს. როდესაც ჟურნალები ქალებს რაიმე რჩევებს აძლევდა, ადრესატად უმთავრესად გათხოვილი ქალები მოიაზრებოდნენ, მაგრამ ამავე დროს გაჩნდა შინაბერობაზე სტიგმის მოხსნის ტენდენცია. გაუთხოვარი ქალებისთვის გარკვეული სტერეოტიპიც კი იყო შექმნილი: საქმროს ნაადრევი გარდაცვალების შემდეგ, ავადმყოფების მომვლელი და ახალგაზრდების გზაზე დამყენებელი, საყოველთაო სიყვარულის ობიექტი მამიდა ან დეიდა.

ისტორიული განვითარების ამ ეტაპზე ქალის მთავარი უფლება ცალსახად შვილების აღზრდა იყო, რომელიც თავისი მნიშვნელობით ახლოსაც ვერ მივიდოდა პოლიტიკური და სამოქალაქო უფლებებისთვის ბრძოლასთან, ან ნებისმიერ სხვა სახის საზოგადოებრივ საქმიანობასთან.

იმხანად გაბატონებული მკაცრი საზოგადოებრივი ჩარჩოების, ქალთა ჟურნალებისა და ლიტერატურის აქტიური პროპაგანდის მიუხედავად, მე-19 საუკუნეში საზოგადოებაში მიმდინარე რეფორმატორულმა მოძრაობამ, მიგრაციამ, ინდუსტრიალიზაციამ და სამოქალაქო ომმა კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა ყველა იმ ფასეულობის ერთადერთობა, რომელიც „ჭეშმარიტ ქალს“ თანდაყოლილი და ღვთით ნაბოძები უნდა ჰქონოდა. ქალს უკვე გაუჩნდა არჩევანი: მას შეეძლო წაყენებულ მოთხოვნებს უპირობოდ დამორჩილებოდა და „ღირსეული და სავსე“ ცხოვრებით ეცხოვრა; ან ბედნიერება სახლის კედლებს მიღმა ეძებნა, მაგრამ ყველაფერი დაეკარგა. ქალთა სწრაფვა მეტი დამოუკიდებლობისკენ სხვადასხვა სფეროში აშკარად საგრძნობი გახდა და ამ ტენდენციამ შეუქცევადი სახე მიიღო. ბარბარა უელტერსი თავისი სტატიის დასკვნით ნაწილში აღნიშნავს:

„ამგვარი ვითარება უცვლელი ვერ დარჩებოდა, რადგან თავად „ჭეშმარიტი ქალურობა“ შეიცავდა ფარულ ნაღმს: თუ ქალი სრულყოფილების ეტალონი იყო, როგორც ამას მისგან მოითხოვდნენ და მოელოდნენ, ის მით უფრო აქტიურად უნდა ჩართულიყო საზოგადოებრივ საქმიანობაში ქვეყნის საკეთილდღეოდ.“ (Welter, 1966: 174)

მკვლევარი მერი ქელი მართებულად მიიჩნევს, რომ ერთის მხრივ, უელთერის ნაშრომი და, მეორე მხრივ, მასზე არსებული კრიტიკული ესეები და სტატიები ცხადყოფს, რომ „ჭეშმარიტი ქალურობის“ ფენომენი ისეთივე არაერთგვაროვანი და რთული იყო, როგორც ამ იდეოლოგიის ადრესატი – ომისშემდგომი პერიოდის ქალი (Kelley, 2001: 78).

იმაზე, რომ ამ პერიოდის ქალის წინააღმდეგობრივი ბუნება რეალობა იყო და ეს არ არის მასზე დღეს შექმნილი შეხედულება, ალექსის დე ტოკვილის დაკვირვებაც მეტყველებს:

„რაც შემეხება მე, უყოყმანოდ ვაღიარებ, რომ თუმცა ქალები ამერიკის შეერთებულ შტატებში ვიწრო ოჯახურ წრეში არიან ჩაკეტილნი და მათი მდგომარეობა, გარკვეული თვალსაზრისით, უკიდურესად დამოკიდებულია, მე არსად მინახავს ქალები, რომლებსაც ეგზომ ზეაწეული პოზიცია ეკავათ საზოგადოებაში; და თუ ვინმე მკითხავს, ვის უნდა უმაღლოდნენ ამერიკელები თავიანთი ქვეყნის კეთილდღეობასა და მზარდ ძლიერებას, ასე ვუპასუხებ: თავიანთი ქალების აღზევებას!“ (Toqueville, 1945: 201,211,214)

ბოლო ათწლეულების მანძილზე, ისტორიკოსებმა და ლიტერატურის კრიტიკოსებმა უელთერისეული ქალურობის ოთხი ძირითადი კომპონენტის ინტერპრეტაცია და დასკვნები ეჭვქვეშ დააყენეს. გაჩნდა მოსაზრება, რომ გარკვეულ ეტაპზე დაქვემდებარებული სტატუსის აღიარების ნაცვლად, იმ ეპოქის მანდილოსნებმა ქალურობის პრინციპები საზოგადოებაში თავიანთი როლის გასაძლიერებლად სრულიად გააზრებულად გამოიყენეს. ბარბარა უელთერისეული „ჭეშმარიტი ქალურობის კულტი“ ქალებს უდაოდ უმკაცრეს ჩარჩოებში აქცევდა, მაგრამ ამის მიუხედავად, სწორედ ამ წიაღში გაჩნდა თავისუფლების ის სივრცე, რომელმაც სხვადასხვა სფეროში ქალთა შესაძლებლობების გაფართოების პერსპექტივა დასახა.

უელთერის შემდგომი პერიოდის ისტორიკოსებისა და ლიტერატურის კრიტიკოსების მტკიცებით, უპირობო მორჩილების ფენომენმა სამოქალაქო ომის

შემდეგ პერიოდში ქალებისთვის აქტუალობა და სიმწვავე დაკარგა. ნაშრომში, რომელიც მე-19 საუკუნის ამერიკული საზოგადოების ფორმირებაში ქალთა მზარდ როლს ეხება, ლორი გინზბერგი ამტკიცებს, რომ მაგალითისთვის, ღვთისმოსაობის კომპონენტი ქალებმა ომისშემდგომ პერიოდში გონივრულად გამოიყენეს საქველმოქმედო და შემდეგ რეფორმატორულ საქმიანობაში გააქტიურებისა და საბოლოოდ, ამ სფეროებში მოწინავე პოზიციების დასამკვიდრებლად (Ginsberg, 1990: 86).

მერი ქელი ერთ-ერთი იმ მკვლევართაგანია, ვინც თვლის, რომ იქ, სადაც ბარბარა უელთერი იდეოლოგიის პირდაპირ, ერთმნიშვნელოვან გავლენას ხედავდა, მისთვის იგივე რეალობა წინააღმდეგობებით, დაძაბულობითა და გაურკვევლობით იყო სავსე. თუ უელთერისთვის რომანების გმირი ქალები უსიტყვო მორჩილებას განასახიერებდნენ, მერი ქელის მტკიცებით, არსებობდა მხატვრული სივრცე, სადაც ქალი მემამბოხე და შეურიგებელი იყო (Kelley, 2001: 76).

ანალოგიურად წინააღმდეგობრივი სიტუაცია იკვეთება უელთერისეული *სისპეტაკის* ცნების ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით. ქეროლ სმით როზენბერგი ერთ-ერთ წერილში ამ ცნების განსხვავებულ, სახეცვლილ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. სისპეტაკე და უმწიკელობა, რომელიც ჭეშმარიტი ქალურობის კულტის აუცილებელი კომპონენტი იყო და რომლის არარსებობა ქალურობის დაკარგვის ტოლფასად აღიქმებოდა, მათ ზნეობრივი სტანდარტების ასამაღლებელ საბრძოლო იარაღად და შემდეგ რეფორმატორული მოძრაობის წარსამართლად გამოიყენეს.

„ჩემი აზრით, მეცხრამეტე საუკუნეში მცხოვრებმა ქალბატონებმა ხსენებული საუკუნის პირველ ნახევარში თავიანთი უკმაყოფილება ქალის შეზღუდული როლით გადაზარდეს რეფორმისტულ მოძრაობაში, რასაც თან ერთვოდა განსაკუთრებული კდემამოსილება და რაც ე.წ. *ჭეშმარიტი ქალურობის კულტით* იყო გამყარებული; ხოლო საეჭვო ზნეობრივი რეფორმების ჯვაროსნულ ლაშქრობაში ეს მოტივები განსაკუთრებით თვალსაჩინოა.“ (Smith-Rosenberg, 1985: 112)

და ბოლოს, უელთერისეული „ჭეშმარიტი ქალურობის“ მეოთხე მახასიათებელი - *მეოჯახეობა*, რომელიც ერთდროულად დედისა და მეუღლის იდეას ეთაყვანებოდა და, ამავე დროს, სახლის კედლებით განუზომლად

ზღუდავდა მათ, ბოლო ათწლეულების მანძილზე ისტორიკოსებისა და ლიტერატურის კრიტიკოსებმა გადააფასეს. ჯული ჯეფრი აღნიშნავს, რომ მონობის წინააღმდეგ მებრძოლმა ქალებმა გაარღვიეს მკაცრი საზღვრები საჯაროსა და პირადულს შორის და საზოგადოებას „მამაკაცურ საქმიანობაში“ აქტიურად ჩართვის შესაძლებლობა დაანახეს. მისი აზრით, დინების წინააღმდეგ მიმავალმა ამ ქალებმა საზოგადოებრივ წნეხს გაუძლეს; მეტიც, მათ უარი თქვეს მიღებული ქცევის ნორმების მორჩილებაზე. ამით აბოლიციონისტმა ქალებმა უელთერის მიერ მონიშნული ოჯახური საქმიანობის საზღვრები ერთიანად მოშალეს და ეჭვქვეშ დააყენეს ქალისთვის შესაფერისი სტანდარტების ურყეობა (Jeffrey, 1998). მკვლევრები სმიტ-როზენბერგი (Smith-Rosenberg, 1985: 173) და მერი ბიული (Buhle, 1971: 49) მიიჩნევენ, რომ მე-19 საუკუნის ქალებმა გადააფასეს *ღვთისმოსაობის*, *სისპეტაკის*, *მორჩილებისა* და *მეოჯახეობის* კულტურული ურყეობის იდეა და „ჭეშმარიტი ქალურობის“ გაბატონებული კულტი ახალ საჭიროებებს მიუსადაგეს.

რაც შეეხება მე-19 საუკუნის ხელოვნების პროპაგანდისტ და მფარველ ქალებს და „ჭეშმარიტი ქალურობის“ კრიტერიუმებთან მათ შესაბამისობას, ისინი ამ საერთო სურათიდან გამონაკლისს არ წარმოადგენდნენ. ხელსაქმის, სახლის დეკორირებისა და ლიტერატურის „უსაფრთხო“ ჟანრებისადმი ინტერესის გარდა, ქალები ხელოვნების იმ დროისათვის „შეუფერებელი“, ზოგჯერ კი კატეგორიულად მიუღებელი მიმართულებების პოპულარიზაციით იყვნენ დაკავებული. ხელოვნების ისტორიკოსი და ფემინისტური კვლევების ავტორი დაიან მაქლეოდი წერს, რომ მე-19 საუკუნის ქალები დეკორატიულ ხელოვნებასთან ერთად, ევროპული და ამერიკული, ზოგიერთ შემთხვევაში, ქალი ფერმწერების მიმართაც იჩენდნენ ინტერესს, რაც ამ უკანასკნელთ მკვეთრად გამოარჩევდა იმ დროის ქალების დიდი უმრავლესობისაგან (MacLeod, 2008: 21). ეს კი ის გზა იყო, რომელმაც „ჭეშმარიტი ქალურობი კულტიდან“ მე-20 საუკუნის დასაწყისის ე.წ. *ახალი ტიპის ქალისკენ* გაკვალა გზა.

რამდენად განსხვავებული და ურთიერთგამომრიცხავიც არ უნდა იყოს ქალთა ეს ორი ტიპი, მე-19 საუკუნის ჭეშმარიტი ქალურობის განსახიერება და ე.წ. ახალი ტიპის ქალი, მათ შორის ევოლუციური კავშირი ეჭვს არ იწვევს. უმკაცრეს ჩარჩოებში ყოფნის მიუხედავად, სწორედ ვიქტორიანული ტრადიციებით აღზრდილმა ქალბატონებმა მოახერხეს ქალურობის საზღვრების

გაფართოება, რამაც სხვადასხვა სფეროში მათი შესაძლებლობების გაფართოების პერსპექტივა დასახა. მე-19 საუკუნის ჭეშმარიტი ქალურობის ეტალონის ე.წ. ახალ ქალად გარდასახვა ამ ქალთა შეურიგებლობითა და მათი დაუღალავი მცდელობებით იყო განპირობებული.

საუკუნეების მიჯნის საზოგადოებრივ და კულტურის სფეროში სრულფასოვანი მოთამაშის სახით დამკვიდრებული ახალი ტიპის ქალი, რომელმაც ხელშესახები ცვლილებების განხორციელება შეძლო, სწორედ „ჭეშმარიტი ქალურობის“ წიაღში გაჩნდა და, გარკვეულწილად, ამ იდეის მატარებელი ქალების იდეური მემკვიდრე იყო.

ასეთი მასშტაბური ცვლილების განხორციელება მრავალი ფაქტორის შერწყმით გახდა შესაძლებელი, მათ შორის უმნიშვნელოვანესი იყო ე.წ. „ოჯახური ფემინიზმი“ და მის შიგნით მიმდინარე, ერთი შეხედვით შეუმჩნეველი, მაგრამ დინამიური პროცესები. აქვე უნდა ვახსენოთ სახლის კედლებს მიღმა შექმნილი გაერთიანებები, რომლებიც საეკლესიო გაერთიანებებით დაიწყო, ქველმოქმედების სახით გაგრძელდა. მოგვიანებით, ამ სიას პოლიტიკური, რეფორმატორული და კულტურული მიმართულების ორგანიზაციები დაემატა. მათი არსებობა თავისთავად იყო არათანასწორუფლებიანობასთან შეურიგებლობის მაჩვენებელი. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ამ რთული პროცესების უკან ყოველთვის კონკრეტული ქალები დგანან, განსხვავებული ბიოგრაფიებით, პიროვნული და ფსიქოლოგიური მახასიათებლებითა და სოციალური სტატუსით.

2.2 ქველმოქმედებიდან დეკორატიული ხელოვნების პროპაგანდისკენ

სარა ვორთინგტონ კინგ პიტერი (1800-1877)

როგორც უკვე აღინიშნა, სამოქალაქო ომამდელ პერიოდში შექმნილ მუზეუმებსა და სხვა სახელოვნებო დაწესებულებებში ქალთა როლი უმნიშვნელო იყო და ადრეულ ეტაპზე ხელოვნების სფეროსთან მიახლოების მცდელობა სალონებისა და სუარეების შექმნით შემოიფარგლებოდა, რაც მათი მისწრაფებების ინსტიტუციონალიზაციის იმ დროისთვის მისაღები ერთადერთი

ფორმა იყო. ერთ-ერთი ასეთი წარმატებული წამოწყება სარა ვორთინგტონ კინგ პიტერის სუარეები იყო, რომლებიც ნაყოფიერ ნიადაგად იქცა სამოქალაქო ომამდელი ერთადერთი გალერეის დასაარსებლად.

სარა ვორთინგტონი დაიბადა 1800 წელს, ოჰაიოს პირველი გუბერნატორის ოჯახში. 16 წლის ასაკში იგი სენატორ რუფუს კინგის ვაჟს გაჰყვა ცოლად და 15-წლიანი ქორწინების მანძილზე 3 შვილი გააჩინა. სარა ვორთინგტონი ცინცინატის საქველმოქმედო და ინტელექტუალურ საქმიანობაში აქტიური მონაწილეობით გამოირჩეოდა. თავდაპირველად, მისი ინტერესის სფერო საეკლესიო საქმიანობა, კერვის წრე და თანამოაზრე მეგობრებთან ერთად ხელოვნების, ფრანგულის შესწავლა და ლიტერატურული ჯგუფების მასპინძლობა იყო. 1833 წლის ქოლერის ეპიდემიამ მისი ვაჟი იმსხვერპლა, რასაც შედეგად მოჰყვა თანამოაზრე ქალბატონებთან ერთად ცინცინატის ობოლთა თავშესაფრის დაარსება და მასთან დაკავშირებულ საქმიანობაში აქტიური ჩაბმვა. 1836 წელს ქმრის გარდაცვალების შემდეგ ის მასაჩუსეტსის შტატის ქალაქ კემბრიჯში გადავიდა, სადაც მისი მეგობრების წრე ცნობილ პოლიტიკოსებს, მხატვრებს და მწერლებს აერთიანებს. ინგლისელ დიპლომატზე დაქორწინების შემდეგ ის ფილადელფიაში დასახლდა და კიდევ ერთხელ ჩაერთო აქტიურ საქველმოქმედო და საზოგადოებრივ საქმიანობაში. მეგობართან, სარა ჯოზეფა ჰეილთან ერთად, სარა ვორთინგტონ კინგი დიდი ენთუზიაზმით მოეკიდა ქალთა დასაქმებისა და მათთვის ახალი შესაძლებლობების გახსნის გზების ძიებას. 1848 წელს თვითონ შეაგროვა პირველი 20 სტუდენტი და თავისი სახლის მესამე სართულზე ამერიკაში ქალთათვის დიზაინის პირველი სკოლა გახსნა. სარა ვორთინგტონის მეორე მეუღლის სამშობლოში, ინგლისში მსგავსი წამოწყების წარმატებული გამოცდილება მისთვის მნიშვნელოვანი სტიმული იყო. დიზაინის სკოლა ამერიკაშიც საკმაოდ წარმატებული გამოდგა და ამას რამდენიმე მიზეზი ჰქონდა: საზოგადოებრივი მხარდაჭერა, დაფინანსების არსებობა და სტაბილური შეკვეთები საფეიქრო მრეწველობის მხრიდან. არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო შედეგებიც. ამ წამოწყების მეშვეობით წარმატებულად მოხერხდა ქველმოქმედებისა და არტისტული საწყისის გაერთიანება და, რაც მთავარია, ქალთა დასაქმების ეს ფორმა იმ დროის საზოგადოებრივ ნორმებს მოერგო. მწერლობისა და ხელსაქმის მსგავსად, სახლის კედლებში ამ საქმიანობის წარმატებით განხორციელებაც შესაძლებელი იყო და ამასთან ერთად, ამ

ორგანიზაციის მთავარი მოთხოვნის - გემოვნების დახვეწის ამოცანებსაც პასუხობდა. დიდი წარმატების მიუხედავად, დიზაინის სკოლის *ფრანკლინის ინსტიტუტთან*¹³ შერწყმა ვერ მოხერხდა და ამის ახსნაც ეპოქის სტანდარტებით შეიძლება: *ინსტიტუტის* მესვეურები ვერ შეეგუენ სარა ვორთინგტონ კინგის პრინციპულ და მათი გადმოსახედიდან ხისტ ხასიათს. **ინსტიტუციონალიზაციის ეს წარუმატებელი მცდელობა სრულიად ლოგიკური იყო, იმ დროის მოთხოვნებისა და სტერეოტიპების გათვალისწინებით, თუმცა, მეორე მხრივ, ფასდაუდებელი გამოცდილების წყარო იყო ქალთა ოჯახს გარეთ საქმიანობისა და გაერთიანებებისადმი საზოგადოების დამოკიდებულების შეცვლის თვალსაზრისით.**

სარა ვორთინგტონის მეტროპოლი ბუნებიდან გამომდინარე, თუ პირველი ვაჟის გარდაცვალებას შედეგად ობოლთა თავშესაფრის შექმნა მოყვა, მეორე ვაჟის დაღუპვის გრძელვადიანი შედეგი **ხელოვნების ქალთა აკადემია იყო (*Ladies Academy of Fine Art*)**. როგორც მისი ბიოგრაფები წერენ (King, 1889; McAlister, 1939) დარდის გასაქარწყლებად ევროპაში გამგზავრებულმა სარამ აღმოაჩინა ფერწერის ნატიფი სამყარო, შეისწავლა ისტორია და შეიძინა ანტიკური ქანდაკებები და ძველი ევროპული ხელოვნების ნიმუშები. აქვე გამოიკვეთა გალერეის შექმნის იდეაც. გაირკვა, რომ ცინცინატიში ამ იდეის განსახორციელებლად აუცილებელი ყველა პირობა არსებობდა. ეს იყო ერთის მხრივ, ამ ქალაქის სურვილი და სრული მზაობა შუა დასავლეთის კულტურული ცხოვრების ლიდერი გამხდარიყო და მეორე მხრივ, ევროპული ხელოვნების მუდმივი გამოფენის არარსებობა. ამჯერად, საკუთარი სახსრების გამოყენების ნაცვლად სარა კინგ პიტერმა თანამოაზრეები შემოიკრიბა და 1854 წელს გაიხსნა ქალთა ხელოვნების აკადემია, რომელიც, დღევანდელი ტერმინოლოგია რომ გამოვიყენოთ, ხელოვნების განვითარებაზე ორიენტირებული მრავალპროფილიანი ორგანიზაცია იყო. ეს დაწესებულება ფუნქციონირებდა როგორც ევროპული მხატვრობის ნიმუშთა ასლების საცავი, კოლექციონერებისგან დროებით გამოთხოვილი ნახატებით დაკომპლექტებული გალერეა, ლიტერატურული კითხვის ცენტრი და დიზაინის სკოლა ხელმოკლე ქალთათვის. ყოველივე ეს ხორციელდებოდა თანხების შეგროვების ობოლთა

¹³ფრანკლინის ინსტიტუტე – ერთ-ერთი უძველესი მუზეუმი და მეცნიერების განვითარების კერა ამერიკაში. დაარსდა 1824 წელს, ფილადელფიაში, პენსილვანია.

თავშესაფრებში მიღებული გამოცდილების გამოყენებისა და საწევროების აკრეფის გზით. პროექტი რვა წლის ფუნქციონირების შემდეგ დაიხურა და ამის ფორმალური მიზეზი დაფინანსების მოპოვებასთან დაკავშირებული სიძნელეები იყო. საქმე კი ის იყო, რომ იმხანად მსგავსი საქმიანობა სრულიად ზედმეტ ძალისხმევად აღიქმებოდა.

მართალია, სარა ვორთინგტონის მიერ შექმნილი ორგანიზაციების მსგავსი დაწესებულებები არაერთ ქალაქში დაარსდა, რაც თავისთავად ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, მაგრამ, ვფიქრობ, მისი ბიოგრაფია იმის დასტურია, რომ თუ ამ პერიოდში ქველმოქმედებასა და რეფორმების პროცესში ქალთა ჩართულობა რაციონალურ, პრაგმატულ მიზნებს არ ემსახურებოდა, მათი ეს ძალისხმევა ზედმეტ ფუფუნებად აღიქმებოდა და საზოგადოების მხარდაჭერას ვერ პოულობდა, ზოგჯერ კი გაკიცხვის საგანიც ხდებოდა.

სარა ჯოზეფა ჰეილი (1788-1879)

სამოქალაქო ომამდელ პერიოდში ქალთა საქმიანობა კიდევ ერთ სფეროს მოიცავდა, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია იმ მსოფლმხედველობრივი პრინციპების ჩამოყალიბებაზე, რომლებმაც საბოლოო ჯამში მყარი ტენდენციის სახე მიიღო. ამ მიმართულების ერთ-ერთი სახე გახდა მწერალი, გავლენიანი გამომცემელი და ამერიკის ეროვნული დღესასწაულის, მადლიერების დღის დაწესების სულისჩამდგმელი სარა ჯოზეფა ჰეილი.

სარა ჰეილი ნიუ ჰემფშირის შტატის ქალაქ ნიუპორტში დაიბადა. ოჯახში მტკიცედ სწამდათ, რომ შვილებს, სქესის განურჩევლად, თანაბრად ხარისხიანი განათლება უნდა მიეღოთ და სარა და მისი ძმა ცოდნას ერთნაირ პირობებში ეზიარნენ. ადრევე დაქვრივებულ სარა ჰეილს ხუთი შვილი დარჩა და მეგობრების რჩევით და ფინანსური მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად მან გამოაქვეყნა ლექსების კრებული *“Genius of Oblivion”* და მოგვიანებით რომანი *“Northwood. Life North and South”*.¹⁴ განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ სარა ჰეილი პირველი მწერალი იყო, რომელიც მონობის საკითხს შეეხო.

¹⁴ნაწარმოები სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ცხოვრების წესს აღწერს და მონობის საკითხებს მიმოიხილავს.

წიგნებით მოპოვებულ ავტორიტეტს და პოპულარობას ჟურნალ *Ladies' Magazine* რედაქტორობა მოჰყვა. 1828-1836 წლებში მისი რედაქტორობის დროს ჟურნალის მთავარი ამოცანა ქალთა განათლება და გათვითცნობიერება იყო. სარა ჰეილის კარიერის შემდეგი, უფრო მაღალი საფეხური - ჟურნალის *Godsey's Lady's Book*¹⁵ 40-წლიანი რედაქტორობა იყო. იგი ამ თანამდებობიდან 90 წელს მიტანებული გადადგა და მთელი ამ დროის მანძილზე აქტიურ საზოგადოებრივ საქმიანობას ეწეოდა. ამ პერიოდში ჟურნალში გამოჩნდნენ ისეთი გამოჩენილი ავტორები, როგორებიც იყვნენ ნათანიელ ჰოთორნი, ედგარ პო, ვოშინგტონ ირვინგი, ჯეიმს კირკი და უამრავი სხვა, მათ შორის, ქალი მწერლებიც, მაგალითად, ჰარიეტ ბიჩერ სტოუ და სხვები. აღსანიშნავია, რომ *Godsey's Lady's Book*-ის გავლენა და პოპულარობა წარმოუდგენლად დიდი იყო. სპეციალურ კვლევებში მოცემული სტატისტიკა მოწმობს, რომ 1837 წელს ჟურნალს 10 000 ხელმომწერი ჰყავდა, 1860 წლისთვის კი ჟურნალი უკვე 150 000 მუდმივ მკითხველს აერთიანებდა (Pattee, 1966: 495). სარა ჰეილი ამერიკული გემოვნების არბიტრი გახდა და ეს არა მხოლოდ მოდასა და კულინარიას, არამედ სახლის დეკორირებას, არქიტექტურასა და ლიტერატურას ეხებოდა. სარა ჰეილი იმ დროის პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანთა იმ ჯგუფს მიეკუთვნება, რომლებიც ქალს მხოლოდ ოჯახურ გარემოში ხედავდნენ და სუფრაჟისტულ მოძრაობას არ ემხრობოდნენ. ეს ქალბატონი მხარს უჭერდა იმას, რომ ყველაფერი ძველებურად დარჩენილიყო და ქალს უხმაუროდ, შეპარვით მოეხდინა გავლენა ხმის უფლების მქონე მამაკაცებზე.

„ჰეილი დრმად იყო დარწმუნებული, რომ ღმერთმა ქალი და მამაკაცი თავ-თავიანთი, ერთმანეთისგან გამიჯნული სფეროების გასაკონტროლებლად შექმნა, მაგრამ ამის მიუხედავად ის დასაშვებად მიიჩნევდა და ძალისხმევასაც არ იშურებდა ქალთა გავლენის სფეროების ეტაპობრივი

¹⁵1830 წელს გამომცემელმა და გაზეთის რედაქტორმა, ლუი გოდიმ (Louis A. Godsey) ფილადელფიაში (პენსილვანიის შტატი), გამოსცა ჟურნალი, რომელიც უმეტესად ბრიტანული ქალთა ჟურნალების მოდის უკანასკნელი ტენდენციების ამსახველ ფერად სურათებს ბეჭდავდა. 1837 წელს ჟურნალთან *Ladies' Magaine* და სარა ჰეილთან გაერთიანებამ ამ პერიოდულ გამომცემას ახალი უღერადობა და აქტუალობა შესძინა. ჟურნალი არ ეხებოდა პოლიტიკურ, რელიგიურ და სოციალურ პრობლემებს და ქალთა საკითხებზე იყო ორიენტირებული. ჟურნალი იმითაც იყო გამორჩეული, რომ ქალი რედაქტორის გარდა, თანამშრომლების უმეტესობაც ქალები იყვნენ. სარა ჰეილის გადადგომის შემდეგ 1877 წელს ჟურნალის პოპულარობა თანდათან დაეცა და საბოლოოდ იგი ჟურნალმა *Puritan* შეიერთა.

გაფართოებისათვის,“ წერს მე-19 საუკუნის კულტურისა და ეკონომიკური პროცესების მკვლევარი როუზი (Rose, 1994: 75).

ასეთი წინააღმდეგობრივი შეხედულებების მიუხედავად, მის სახელთან დაკავშირებულია ქალთა სასარგებლოდ გადაღებული ნაბიჯების გრძელი და შთამბეჭდავი სია. ის იყო ქალთათვის უმაღლესი განათლების პროპაგანდისტი. ამ საკითხს მის ჟურნალში 17-ზე მეტი სტატია და სარედაქციო წერილი მიეძღვნა. ამავე პერიოდს უკავშირდება ამ საკითხზე შექმნილი ნაშრომები. „ქალთა დასაქმება“ (*Employment for Women*) - ამ სახელწოდების რუბრიკა ჟურნალში 1852 წლიდან არსებობდა და იმ დროისთვის მწვავე საკითხზე დისკუსიებს მართავდა (O'Connor, 1997: 8).

სარა ჰეილისთვის არც ეროვნულობის იდეა იყო უცხო. ის ემხრობოდა ქვეყნის ერთიანობის პრინციპს და ეროვნული ინტერესების ერთგულება მისთვის ამერიკელი ავტორების წახალისებასა და ამერიკული პრობლემატიკის გაშუქებაში გამოიხატებოდა. ამავე მიზანს, ქვეყნის ერთიანობის იდეას ემსახურებოდა დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლის სიმბოლოს, *ბანკერ ჰილის ობელისკის*¹⁶ აღმართვა, რომლის ასაგებად თანხები ჰეილის ჟურნალის მეშვეობით შეგროვდა. და ბოლოს, 1863 წელს, 17 წლიანი მიმოწერისა და ბრძოლის შედეგად, მაღლიერების დღე სახელმწიფო დღესასწაულად გამოცხადდა და ქვეყნის გაერთიანების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სიმბოლო გახდა.

მართალია, სარა ჰეილს ხელოვნების მფარველობასთან პირდაპირი კავშირი არ ჰქონია, მისი როლი მე-20 საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების პროპაგანდისა და შემდგომ სამუზეუმო მოძრაობაში ქალთა ჩართვის თვალსაზრისით, უდავოდ დიდი იყო. მისმა მრავალწლიანმა საქმიანობამ ქალთა თვითშეფასებასა და თვითდამკვიდრებაზე დიდი გავლენა იქონია. მის ჟურნალში გამართული დისკუსიების შედეგად გამოიკვეთა ის ტენდენციები, რომელთა გაღრმავებამ მნიშვნელოვნად გაზარდა ქალთა როლი საზოგადოებაში.

¹⁶ბანკერ ჰილის მემორიალი (Bunker Hill Monument) 1827-1834 წლებში აღიმართა მასაჩუსეტისის შტატის ქალაქ ჩარლზთაუნში. ის 1775 წელს ბრიტანეთის არმიასა და კოლონიურ ჯარებს შორის გამართულ ბრძოლას ეძღვნება.

ქენდის თერბერ უილერი (1827-1923)

ქენდის თერბერ უილერი გამორჩეული ფიგურაა სამოქალაქო ომის შემდგომი პერიოდის ამერიკის კულტურულ ცხოვრებაში. ამ დროს კულტურის ქომაგები ახალ სტატუსს იძენენ და ახალ ამოცანებს ისახავენ. თუ მამაკაცების წვლილი ამ პერიოდში ცალკეულ დიდ ქალაქში მრავალპროფილიანი მუზეუმების შექმნაში გამოიხატებოდა, ქენდის უილერის დეკორატიული ხელოვნების მხარდამჭერთა მოძრაობა მთელ ქვეყანას მოედო და ქალების მიერ დაარსებული, მათი ინტერესების გამაძლიერებელი და მათ მიერვე მართული პირველი წარმატებული წამოწყება იყო.

დიზაინის სკოლების მიზნები სრულ თანხვედრაში იყო ქალთა ინტერესებთან, რადგან აერთიანებდა სახლის დეკორირებისა და კარიერული შესაძლებლობების გაფართოების იდეას და ამდენად სარა ვორთინგტონ კინგ პიტერის დიზაინის სკოლის ერთგვარ ლოგიკურ გაგარძელებას წარმოადგენდა, თუმცა თვისობრივად ახალ კონცეფციას ემსახურებოდა. მამაკაცებთან შემოქმედებითი თანასწორობისთვის ბრძოლის ნაცვლად, ამ ორგანიზაციის საქმიანობა მიმართული იყო „ქალთა ტერიტორიაზე“ პასუხისმგებლობების გაზდასა და შესაძლებლობების გაფართოებაზე.

სარა კინგ პიტერისგან განსხვავებით ქენდის უილერი თავისი სოციალური სტატუსით, ერთი შეხედვით, ამ როლისთვის შეუფერებელი იყო (McCarthy, 1991: 38). უილერი დრამად რელიგიურ ოჯახში დაიბადა, სადაც მამა ლამის წმინდანად აღიქმებოდა და მზად იყო დახმარების ხელი გაეწვდინა ყველასთვის, რაც ოჯახისთვის ხშირად შემაწუხებელიც იყო. მართალია, საეკლესიო საგალობლების პარალელურად, ამ ოჯახში თანამედროვე მუსიკასაც უსმენდნენ, მაგრამ დასაშვები საკითხავი ლიტერატურა მხოლოდ ბიბლიით შემოიფარგლებოდა, რომანები კი კატეგორიულად იკრძალებოდა. მოგვიანებით, ამ პერიოდის თავის მოგონებებში აღწერისას იგი აღნიშნავდა, რომ იმის წარმოდგენაც კი ზარავდა, რომ მისი შვილიშვილები შესაძლოა პრიმიტიულ ფერმაში გაზრდილიყვნენ და მხოლოდ რელიგიური ლიტერატურით დაკომპლექტებული ბიბლიოთეკის ამარა დარჩენილიყვნენ (Wheeler, 1918: 49). ქენდის უილერისთვის ადრეული ასაკიდან სრულიად ნაცნობი და ჩვეულებრივი მოვლენა იყო ლამაზი ხელნაკეთი ნივთების სახლში შექმნა და შემდეგ საქველმოქმედო მიზნებისთვის გაყიდვა.

ასეთი წინააღმდეგობრივი ოჯახიდან ქენდის თერბერი განათლებული ნიუ-იორკელი ინჟინრის, თომას უილერის მეუღლე გახდა, რამაც მისი ცხოვრება რადიკალურად შეცვალა. უილერმა ახალგაზრდა მეუღლე ნიუ-იორკის კულტურულ ცხოვრებას აზიარა. 1850-იან წლებში ნიუ-იორკელმა მხატვრებმა თავიანთი სახელოსნოების კარები ფართო აუდიტორიას გაუღეს და ისინი სუარეებისა და სხვა სახის კულტურული თავყრილობების ადგილი გახდა. უილერი მოგვიანებით იხსენებდა, როგორი შთამბეჭდავი იყო მისთვის ხელოვანებთან შეხვედრა, საუბარი და რამდენ საინტერესო რამეს სწავლობდა იგი მსგავსი კონტაქტებიდან. ამავე პერიოდში ქენდის უილერი აქტიურად ერთვება *სანიტარული კომისიის*¹⁷ საქმიანობაში. თუმცა ამ ორგანიზაციას ხელოვნების მეცენატობასთან პირდაპირი კავშირი არ ჰქონდა, თანხების მოძიების აქ მიღებული გამოცდილება ამ ქალბატონების, მათ შორის, უილერის მიერ, მის შემდგომ საქმიანობაში იქნა გამოყენებული. *სანიტარული კომისია* თანხების მოძიების მიზნით ფერწერული ტილოების გამოფენა-გაყიდვასაც ეწეოდა, თუმცა ამ საკითხში მკაცრად შენარჩუნებული იყო დიქტომია, რომელიც საუკუნის ბოლომდე უცვლელად შენარჩუნდა: მაღალ ხელოვნებას, ფერწერას მამაკაცები განაგებდნენ, ქალების სფერო კი ხელნაკეთი ნიმუშებით შემოიფარგლებოდა.

სანიტარული კომისიის საქმიანობის პარალელურად, რომელიც მამაკაცების ორგანიზებით ფერწერის პოპულარიზაციას ეწეოდა, *ფილადელფიის ასწლეულის გამოფენა*¹⁸ დეკორატიული ხელოვნებით დაინტერესდა და მის აქტიურ პროპაგანდა-პოპულარიზაციას შეუდგა: ავეჯი, კერამიკა, ქსოვილები და სახლის მორთვის სხვა საშუალებები და რაც მთავარია, ინგლისური, ფრანგული და იაპონური ექსპონატების ერთ ჭერქვეშ განთავსება იმ დროისთვის უცხო მოვლენა იყო. სხვადასხვა ეპოქისა და ქვეყნის ნიმუშები ერთგვარ კოსმოპოლიტურ ნაერთს ქმნიდა და ამ ეკლექტურ მრავალფეროვნებას ესთეტიკურ

¹⁷სანიტარული კომისია (Sanitary Commission) - 1861 წელს შექმნილი კერძო ორგანიზაცია, რომელიც სამოქალაქო ომის დროს დაჭრილ და ავადმყოფ ჯარისკაცებს თანადგომას და დახმარებას უცხადებდა. ეს ორგანიზაცია ჩრდილოეთში ფუნქციონირებდა, თანხებს თავად მოიპოვებდა და მოხალისეებით იყო დაკომპლექტებული.

¹⁸ფილადელფიის ასწლეულის გამოფენა (Philadelphia Centennial Exposition) - 1876 წელს დამოუკიდებლობის გამოცხადების 100 წლისთავის აღსანიშნავად ფილადელფიაში გამართული პირველი ოფიციალური მსოფლიო ბაზრობა, რომელიც ხელოვნების ნიმუშების გამოფენასაც მოიცავდა.

სივრცეში ჰარმონიულად წარმოაჩენდა. ვფიქრობ, ის რაც მე-20 საუკუნის 20-30-იან წლებში სამუზეუმო მოძრაობაში მკაფიო ტენდენციად გამოიკვეთა (საუბარია მრავალფეროვანი კულტურული, ეთნიკური და ესთეტიკური მიმართულების ასახვასა და პოპულარიზაციაზე) შესაძლოა მრავალფეროვნებისა და კოსმოპოლიტიზმის სწორედ ამ პირველ ნაბიჯებს უკავშირდებოდეს. ამერიკის მიზანმიმართული სვლა ე. წ. სასაღათედან მულტიკულტურალიზმისკენ ალბათ სწორედ ამ ესთეტიკურ ხაზზე გადის.

1877 წელს ქენდის უილერმა სანიტარული კომისიის წევრ რამდენიმე თანამოაზრესთან ერთად დააარსა *ნიუ-იორკის დეკორატიული ხელოვნების საზოგადოება (the New York Society of Decorative Art, NYSDA)*, რომელიც *საუთ ქენზინგტონის მუზეუმში*¹⁹ ნანახი ხელნაკეთი ნიმუშებით და ინგლისში მსგავსი წამოწყების წარმატებით იყო შთაგონებული. წინამორბედი დაწესებულებების მსგავსად, უილერის საზოგადოება ქველმოქმედებისა და ხელოვნების ნაზავი იყო. მის მიზანს ხელსაქმის ხარისხის ამაღლება და ხელოვნების დონემდე აყვანა წარმოადგენდა. ორგანიზაციას ამ მიზნების განხორციელების კონკრეტული გეგმაც ჰქონდა შემუშავებული: ქარგვის, ჭრა-კერვისა და მსგავსი სხვა ხელობის შემსწავლელი კურსების დაფინანსება, ქალთა მიერ შექმნილი მაღალხარისხიანი ნაწარმის მარკეტინგი და ამ საქმიანობის პოპულარიზაცია გამოფენების, ლექციებისა და მოძრავი ბიბლიოთეკების განვითარების გზით.

ამ წამოწყებას იმთავითვე დიდი წარმატება და მრავალრიცხოვანი მხარდამჭერი გამოუჩნდა. *სანიტარული კომისიის* ყოფილი აქტივისტები, სალონებისა და ქალთა კლუბების წევრები, მხატვრები, კოლექციონერები და ხელოვნების ქომაგები ამ საზოგადოების წევრები გახდნენ. თითოეული ამ ჯგუფის წარმომადგენელს თავისი წვლილი შეჰქონდა საერთო საქმეში, რაც საბოლოო ჯამში წარმატების საწინდარი გახდა. ქალთა კლუბები და სალონები ამ დროს აერთიანებდნენ არა რელიგიური ან საქველმოქმედო იდეებით, არამედ კულტურის, განმანათლებლობისა და სწავლული იდეების გაცვლის სურვილით ანთებულ ოჯახის ქალებს. ხელოვნების შესწავლა, თვითგანათლება, ლექციები მხატვრობაზე, ქანდაკებასა და დეკორატიულ ხელოვნებაზე მათი შეხვედრების

¹⁹საუთ ქენზინგტონის მუზეუმი (South Kensington Museum) - დღეს ვიქტორია და ალბერტის მუზეუმის (Victoria and Albert Museum, V&A) სახელით ცნობილი მუზეუმი დაარსდა 1852 წელს და დეკორატიული ხელოვნებისა და დიზაინის უდიდეს კოლექციას წარმოადგენს.

ძირითად მიზანს წარმოადგენდა. ასეთი გაერთიანებები მიზნად ისახავდა ხელოვნების სფეროში ქალთა განსწავლულობისა და ჩართულობის გაზრდას.

საზოგადოებაში აღიარებული და გაველენიანი ქალბატონების ამ ორგანიზაციაში გაერთიანება მათ კიდევ უფრო ფართო გასაქანს უქმნიდა თავიანთი გაველენის გამოსახატად. ხოლო, რაც შეეხება მხატვრების, კოლექციონერებისა და ხელოვნების ექსპერტების როლს, ის წმინდად ესთეტიკურ მიზნებს ემსახურებოდა, რომელიც უმნიშვნელოვანესი იყო, ვინაიდან უილერის ამოცანა ხელსაქმის დახვეწა და ხელოვნების რანგში აყვანა იყო.

ორგანიზაციაში სხვადასხვა სფეროდან და სხვადასხვა მიზნით მოხვედრის მიუხედავად, ამ ქალბატონებს ერთი იდეა აერთიანებდათ: **დეკორატიული ხელოვნების განვითარების გზით, ქალთა კარიერული შესაძლებლობებისა და კულტურის სფეროში გაველენის გაფართოება.**

უილერის დეკორატიული ხელოვნების საზოგადოების წარმატება რამდენიმე გარემოებამ განაპირობა: იმხანად ხელსაქმე და ფაიფურის მოხატვა უფრო დაბალი რანგის ხელოვნებად მიიჩნეოდა, რამაც იმთავითვე მოხსნა მამაკაცების ტერიტორიაზე შეჭრის და მათი ესთეტიკური მიზნების გადაკვეთის საშიშროება. ამ საზოგადოების მიზნები და ამოცანები წმინდა ესთეტიკური არ იყო, ის ქალთათვის კარგად ნაცნობ და უკვე აპრობირებულ საქველმოქმედო მიზნებსაც ემსახურებოდა. და ბოლოს, ის არა მთელი საზოგადოების, არამედ მხოლოდ ქალთა განვითარების ამოცანებს ემსახურებოდა, თანაც მხოლოდ ოჯახურ გარემოში. ყოველივე ამის გამო, ქენდის უილერმა აიცილა ის წინააღმდეგობები და გადაულახავი დაბრკოლებები, რომლებიც სარა ვორთინგტონის საქმიანობას ახლდა. წარმატებისთვის ბრძოლაში კიდევ უფრო თამამი ნაბიჯი საზოგადოების საქმიანობაში მამაკაცების აქტიურად მოზიდვა და ჩართვა იყო, რომელთა რიცხვში შედიოდნენ ცნობილი დიზაინერები, არქიტექტორები და მხატვრები. ისინი პროფესიულ რჩევებს აძლევდნენ საზოგადოების წევრებს დიზაინთან და განვითარების შემდგომ სტრატეგიებთან დაკავშირებით.

1870-1890-იან წლებში დეკორატიული ხელოვნების საზოგადოებებმა არნახული პოპულარობა მოიპოვა მთელს ამერიკაში. მხოლოდ ნიუ-იორკში ისინი 5000 წევრს ითვლიდა. მსგავსი ორგანიზაციები გაიხსნა ჩიკაგოში, სენტ ლუისში, დეტროიტში, ჩარლსტონსა და ვისკონსინში. 1880-იანი წლების ბოლოს ეს ქსელი

კიდევ უფრო გაფართოვდა და ისეთ მოშორებულ ქალაქებს მიაღწია, როგორებიც იყო ბალტიმორი, ბოსტონი, სან ფრანცისკო, ბუფალო და სხვა. 1880 წლის ბოლოს ამერიკასა და კანადაში 30-ზე მეტი ფილიალი იყო გახსნილი. ასეთ წარმატებას, ზემოთ მოყვანილი მიზეზების გარდა, რამდენიმე სიღრმისეული, არსებითი და საზოგადოებაში ღრმად ფესვგადგმული საჭიროება განაპირობებდა. ერთ-ერთი ასეთი იყო საქველმოქმედო, უფრო ზუსტად კი, ქალთა დასაქმებისა და თვითუზრუნველყოფის ამოცანა. სამოქალაქო ომის დასრულების შემდეგ საშუალო კლასის უამრავი დაქვრივებული ქალი სრულიად უსახსროდ დარჩა. დასაქმების შესაძლებლობა ქალთათვის თითქმის არ არსებობდა და პროფესიული განათლების მიღების შეუძლებლობის გამო თავის რჩენის ერთ-ერთი გზა ხშირად პროსტიტუცია იყო. უილერის საზოგადოებები ქალებს რესპექტაბელური თვითუზრუნველყოფის ახალ და ღირსეულ გზას სთავაზობდა. მწყობრი სისტემა, რომელიც სპეციალურ მომზადებას, მარკეტინგსა და ბოლოს გაყიდვიდან მიღებულ პროცენტებს გულისხმობდა, ბევრი ქალბატონისთვის თვითგადარჩენის საუკეთესო გზა აღმოჩნდა. მთელი ქვეყნის მასშტაბით ფილიალების გაჩენის შემდეგ ხელნაკეთი ნიმუშები ნიუ-იორკში იგზავნებოდა, რაც პერიფერიული ორგანიზაციებისადმი მეტ ინტერესსა და გაყიდვის უკეთეს შანსს ნიშნავდა.

განათლებისადმი ინტერესის ზრდა და გემოვნების დონის მასიურად ამაღლების საჭიროება და სურვილი კიდევ ერთი მიზეზი იყო, რომელმაც ხსენებული საზოგადოებების ამგვარ პოპულარობას შეუწყო ხელი. როგორც უკვე აღვნიშნე, დეკორატიული ხელოვნების საზოგადოებას ამ მიზნების განხორციელების მწყობრი სისტემა ჰქონდა: პუბლიკაციები, ლექციები, გამოფენები და „მობილური“ ბიბლიოთეკები. უკვე ნახსენები, იმ დროის ძალიან პოპულარული გამოცემა *Godey's Lady's Book*, მაგალითად, რეგულარულად აქვეყნებდა სტატიებს ამა თუ იმ ხელნაკეთი ნივთის დეტალური ინსტრუქციით. საზოგადოების თაოსნობითა და დაფინანსებით ფუნქციონირებდა ე.წ. მობილური ბიბლიოთეკა. ნომინალური გადასახადის სანაცვლოდ ნიუ-იორკის ფილიალი წიგნებს მთელი ქვეყნის მასშტაბით ავრცელებდა. სხვადასხვა ავტორის მონაცემებისა და განსხვავებულ ნაკეთობათა აღწერილობის შემცველმა მასალებმა მთელი ქვეყანა შემოიარა, რაც სახლის გემოვნებით მოწყობის მიმართ გაზრდილი ინტერესის დასტური იყო როგორც დიდ ქალაქებში, ასევე

ცენტრიდან მოშორებულ რეგიონებში. არანაკლები როლი ენიჭებოდა მუდმივმოქმედ და ასევე მოძრავ გამოფენებს, რომელთა ძირითადი ექსპონატები მაქმანი, სამკაულები, კერამიკა და ტექსტილი იყო. გარდა იმისა, რომ ასეთი ჩვენებები თვალნათელს ხდიდა მათი საქმიანობის ხარისხის ზრდას, ქალები დროთა განმავლობაში დაიხვეწნენ აქამდე წმინდად მამაკაცების სფეროდ მიჩნეულ ისეთ საქმიანობაში, როგორც იყო გამოფენების დაგეგმვა, ორგანიზება და ექსპონატების განთავსება.

მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო ისიც, რომ ე.წ. მოოქროვილი საუკუნის ეკონომიკური მდგომარეობა, მათ შორის, თავად ქალების ფინანსური სტატუსი, კულტურულ სფეროში მიმდინარე პროცესებსა და ინტერესებს ემთხვეოდა. სამოქალაქო ომის შემდეგ პერიოდში მიმდინარე ურბანიზაციის პროცესი, ომისშემდგომი მზარდი მატერიალიზმი და მომხმარებლობის ფემინიზაცია მჭიდრო კავშირში იყო და დიდ გავლენასაც ახდენდა დეკორატიული ხელოვნების საზოგადოებების პოპულარობაზე. მეორე მხრივ, იმიგრანტების მოძალეობა და ქალაქებში უმუშევრობის ზრდა, ეკონომიკური რყევები, გაფიცვების მოხშირება, კრიმინალის ზრდა და სხვა ფაქტორები უფრო მეტად უბიძგებდა საშუალო და უზრუნველყოფილი ფენების წარმომადგენლებს მშვიდი ნავსაყუდელი სწორედ ოჯახში ეძებნათ. სახლი, ნავსაყუდელის გარდა, საზოგადოების მდგომარეობის მნიშვნელოვანი მაჩვენებელი იყო. ქენდის უილერი თვითონ მიიჩნევდა, რომ სრულყოფილად მოწყობილი სახლი, ზოგადად, ოჯახის კულტურის, ჩვევებისა და გემოვნების კონცენტრაციაა და არა მხოლოდ ოჯახის წევრების სახე (Wheeler, 1893: 195-196).

დეკორატიული ხელოვნების საზოგადოებებმა დადებითი ცვლილებები მოიტანა: ა) ქალთა საქმიანობისა და ინტერესების არეალი გასცდა მხოლოდ სახლის, რელიგიისა და ქველმოქმედების საზღვრებს; ბ) ამ ორგანიზაციის მეშვეობით, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ჩართული ქალების საქმიანობა აღარ აღიქმებოდა როგორც არსებული ნორმების დარღვევა და ამდენად გააკიცხვის საგანიც აღარ იყო; გ) დეკორატიული ხელოვნების საზოგადოებებმა ქალებს ახალი შესაძლებლობები და, როგორც თვითონ უილერი ამბობდა, ახალი მცდელობებისკენ მიმავალი კარი გაუხსნა და თუმცა, ეს კარი მხოლოდ შეღებული იყო, მაინც გასასვლელს წარმოადგენდა. (Wheeler, 1918: 215.)

ქენდის უილერი, სარა ვორთინგტონ კინგისგან განსხვავებით მამაკაცების ტერიტორიაზე არ შეჭრილა, რითაც საზოგადოებრივი აზრი თავის სასრებლოდ მიმართა და შედეგად ორგანიზაციას მასობრივი სახე მისცა. ქალთა განათლებისა და გემოვნების ამაღლების მიმართულებით ქენდის უილერის, სარა კინგ პიტერისა და მათ თანამოაზრეთა მიერ გაწეული ღვაწლი რომ არა, მეოცე საუკუნის ხელოვნების მეცენატი ქალბატონები ვერ გაჩნდებოდნენ. სამოქალაქო ომამდე და ომისშემდგომ პერიოდში მიმდინარე პროცესებმა განათლებისადმი ინტერესი, გემოვნების ამაღლება და მუზეუმების პოტენციური დამთვალიერებლების აღზრდა განაპირობა. ამისთვის გაზეთის ფურცლებიდან, სალონებიდან, ქალთა თავყრილობებიდან და დეკორატიული ხელოვნების სკოლებიდან ათწლეულების მანძილზე ქალების მთელი არმია იბრძოდა. დახვეწილი გემოვნების, ცოდნისა და ერთობლივი მუშაობის გარდა, მათ ისეთი ჩვევები და უნარები შეიძინეს, რომელთა გარეშეც მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქალი ხელოვნების აშკარად გამოკვეთილ ქომაგად ვერ ჩამოყალიბდებოდა.

2.3 კოლექციონერი ქალების პირველი ნაბიჯები

ხელოვნების ნიმუშების შეგროვება, კულტურის სფეროში ქალთა დაწინაურებისა და ლიდერის პოზიციის დაკავების გზაზე, მნიშვნელოვანი საფეხური იყო. კოლექციონერ ქალთა საქმიანობის ანალიზი ერთნაირად მნიშვნელოვანია როგორც კულტურის „გენდერიზაციის“, ასევე დამოუკიდებელი გადაწყვეტილებების მიღებისა და პროცესების მართვის კუთხით. იმის გამო, რომ კოლექციონერ ქალებს „ჩაგრულის“ სტატუსი არ მიესადაგებოდა, ისინი მკვლევრების ინტერესის სფეროს მიღმა რჩებოდნენ. მართალია, მე-19 საუკუნის დასაწყისსა და შუა წლებში ქალთა საზოგადოებრივი საქმიანობა უმთავრესად „ტექშიარიტი ქალურობის კულტი“ გათვალისწინებულ მოთხოვნებს პასუხობდა, მაინც არსებობდნენ ერთეული, გამონაკლისი ფიგურები, რომელთა საქმიანობა იმ დროის კანონზომიერებებსა და ნორმებს მკვეთრად არღვევდა. ასეთი კოლექციონერი ქალების როლი იმდენად დიდი იყო, რომ მეოცე საუკუნის

მეცნაბ და კულტურის ქომავ ქალთა შესახებ საუბარი ამ სახელების გარეშე შეულებელია.

ელიზა ბოუენ ჯამელი (1776-1865)

ელიზა ბოუენ ჯამელი იმ ქალთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებმაც თავისი დროის სოციალური და გენდერული ბარიერების გადალახვა შეძლეს. „კარგი ბიზნესმენი, ფრანკოფილი და ხელოვნების ნიმუშთა თამამი შემგროვებელი, იგი ქალურობის ახალ პრინციპებს ამკვიდრებდა და მკაცრად ილაშქრებდა ხელოვნების ნიმუშთა ზედმეტ ფუფუნებად ცნობის წინააღმდეგ.“²⁰ წერს დაიან მაქლეოდი (Macleod, 2008: 21).

ამერიკის ხელოვნების აკადემიის²⁰ მიერ 1817 წელს მოწყობილი გამოფენა, რომელიც ლიზა ჯამელის კოლექციიდან 100-ზე მეტ ტილოს შეიცავდა, იმ დროისთვის იშვიათი შესაძლებლობა იყო ნიუ-იორკელებისთვის გაცნობოდნენ ევროპულ მხატვრობას. იმ დროის პრესაში ამ მოვლენას საკმაოდ მწვავე გამოსმაურება მოჰყვა, რომელმაც ერთმანეთს დაუპირისპირა ფრანკოფილები და ამერიკანისტები, მხატვრები და მათი მფარველები, და რაც ყველაზე მწვავე იყო, ხელოვნებისა და მაღალი გემოვნების ქომავი ქალები და მამაკაცები.

ჯამელის მიერ შეგროვებული XVI – XVIII საუკუნეების მხატვრობის მდიდარი კოლექცია, თვითდამკვიდრების იმ დროისთვის სრულიად უცხო და ამაგდროულად მიუღებელი ფორმა იყო. ამ ქალბატონმა მოკრძალებული ქალურობა, იმდროინდელი აღქმით, თვითდამკვიდრების აგრესიული ფორმით, კოლექციონირებით ჩაანაცვლა.

სხვადასხვა წელს ლიზა ჯამელის შესახებ შექმნილ ბიოგრაფიულ რომანებში (Falkner, 1962; Beyea, 1978; Hancock, 1998; Greiff, 1995) ძირითადი აქცენტი მის წარმომავლობაზე, სკანდალურ ბიოგრაფიულ ფაქტებზე, განქორწინებებსა და პრინციპულ ხასიათზე კეთდებოდა, რაც, როგორც საზოგადოების მიერ

²⁰ამერიკის ხელოვნების აკადემია (American Academy of Fine Arts) - სახელოვნებო დაწესებულება, რომელიც 1802 წელს ნიუ-იორკში დაარსდა და რომლის ამოცანა კლასიკური ხელოვნების პოპულარიზაცია და გამოფენების მოწყობა იყო.

დამკვიდრებულ, ასევე ხელოვნების სფეროში არსებულ ნორმებს ეწინააღმდეგებოდა.

ბეთსი ბოუენი 1775 წელს, როდ აილენდის ქალაქ პროვიდენსში დაიბადა. მისი დაბადების კანონიერება უკვე მითქმა-მოთქმის საგანი იყო, თუმცა არსებობს ცნობები იმის შესახებ, რომ მისი მშობლები ელიზას დაბადებამდე 6 წლით ადრე დაქორწინდნენ. მომდევნო სკანდალი მამის გარდაცვალების შემდეგ საროსკიპოში მის მუშაობას და იქ ქორწინების გარეშე ვაჟის გაჩენას უკავშირდება. ბეთსიმ საკუთარი ცხოვრებისა და რეპუტაციის მოწესრიგება თავად იკისრა და მეტი თავისუფლებისა და საკუთარი ადგილის საძიებლად ნიუ-იორკში გაემგზავრა. ნიუ-იორკის ჰაერში ამ დროს განმანათლებლური იდეები ტრიალებდა და რევოლუციის შედეგად შექმნილი თუნდაც უმნიშვნელო თავისუფლება და ლიბერალური კლიმატი ბეთსისთვის ხელსაყრელი გარემო აღმოჩნდა.

ნიუ-იორკში ბეთსიმ მსახიობის კარიერით დაიწყო. ვარაუდობენ, რომ სწორედ ამ დროს შეიცვალა მან სახელი და ელიზა გახდა. მიუხედავად იმისა, რომ მან თეატრალური კარიერა მალევე დათმო, თეატრი მის ცხოვრებაში შემთხვევითი არჩევანი არ ყოფილა.

„მისი ცხოვრება საგანგებოდ დადგმულ სპექტაკლს ჰგავდა: უმწეო პროვინციელი, მარტოხელა დედა, დაუნდობელი ბიზნესმენი და ბოლოს გრანდ დამა, ეს ის როლებია, რომლებიც მან წარმატებით შეასრულა.“
წერს დაიან მაქლეოდი (Macleod, 2008: 26).

ვაჭარ სტეფან ჯამელზე დაქორწინება, უდაოდ, სასიკეთო შემობრუნება იყო, რომლის შედეგად ელიზას მისი ინტერესების ხორცშესხმისა და ფუფუნებით ტკობის საშუალება მიეცა. სწორედ ამ დროს ლიზა ჯამელმა სახლის დეკორირებისადმი დიდი ინტერესი და დახვეწილი გემოვნება გამოავლინა და მალე აღიარებაც ჰპოვა, რასაც ნიუ-იორკის მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლებთან მისი მიმოწერა მოწმობს. (Ostromecki, 1992: 294)

იმ დროის მკაცრ სტანდარტებს სცილდებოდა ელიზა ჯამელის ქორწინებაც. ის მორჩილი დიასახლისის როლს არ შეეგუა და აქტიურად ჩაერთო ქმრის ბიზნეს საქმიანობაში. ამისთვის მან ქორწინებაში მყოფ ქალთა ქონებრივი უფლებების ნორმაში არსებული პუნქტით ისარგებლა და, პირად

ინიციატივასა და მეუღლის კეთილ ნებაზე დამყარებული შეთანხმების ძალით, მიიღო ქონების განკარგვისა და ფინანსური გარიგებების წარმოების უფლება. როგორც ამ საკითხების კვლევები ცხადყოფს, ლიზა ჯამელი ერთადერთი არ იყო, ვინც ამ საშუალებით ისარგებლა. მსგავსი საქმიანობის მიმართ იმ დროის სხვა ქალბატონების გაზრდილმა ინტერესმა მე-19 სუკუნის საბაზრო ეკონომიკის განვითარებაზეც მოახდინა გავლენა, წერს სიუზან ლებსოკი (Lebsock, 1984: 234).

ლიზა ჯამელის ფიგურა განსაკუთრებულ ინტერესს იმითაც იპყრობს, რომ იგი ერთდროულად რამდენიმე სფეროში იყო აქტიური და წარმატებული. მისი ინტერესები თანაბრად ნაწილდებოდა საშინაო-ოჯახურ, კომერციულ და ესთეტიკურ მისწრაფებებს შორის.

უდავოდ, დიდი მნიშვნელობისა და წვლილის მიუხედავად, 1817 წლის გამოფენის შემდეგ მისი კოლექცია მწარე კრიტიკის ობიექტი გახდა, რამდენიმე მიზეზის გამო. მას ევროპული, კერძოდ, ფრანგული ხელოვნებისადმი გადაჭარბებულ ინტერესსა და ამერიკული ხელოვნების უგულვებელყოფას ედავებოდნენ. სადავო გახდა ასევე ზოგიერთი ნახატის აუთენტურობა. მის კოლექციაში მკაფიოდ არ იყო გამიჯნული დედანები და ცნობილი ტილოების ასლები. ასლების კოლექციონირება იმ დროისათვის გავრცელებული პრაქტიკა იყო.

კრიტიკისა და მისი როლის არაჯეროვნად შეფასების მიუხედავად ნიუ-იორკის საზოგადოების ცხოვრებაში ამ გამოფენის მნიშვნელობა ერთხმად იქნა აღიარებული. იმის გათვალისწინებით, რომ ამ პერიოდში ნიუ-იორკი არ იყო განებივრებული მუზეუმებით, საზოგადოებას შანსი მიეცა გაცნობოდა ევროპულ ხელოვნებას.

„ლიზა ჯამელის დიდი წვლილი ისიც იყო, რომ მან კოლექციონირება ქალთა გაფართოებული შესაძლებლობების ინსტრუმენტად წარმოუჩინა საზოგადოებას,“ წერს დაიან მაკლეოდი (McLeod, 2008: 38).

ლიზა ჯამელის მცდელობა მე-20 საუკუნის დასაწყისამდე არავის გაუმეორებია, რაც იმას არ ნიშნავს, რომ ქალებს ხელოვნებისადმი ინტერესი არ ჰქონდათ. საქმე ის იყო, რომ ეს ინტერესი საჯაროდ არ გამოიხატებოდა და სახლის ტერიტორიით იყო შემოფარგლული, მხოლოდ დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებს მოიცავდა და ამიტომ ფართო საზოგადოების ინტერესს ნაკლებად წარმოადგენდა. მართალია, იყო შემთხვევები, როდესაც

კოლექციონერი ქალბატონები თავიანთ კოლექციებს ანდერძით მუზეუმებს უსახსოვრებდნენ, მათი დიდი უმეტესობა საკუთარი სახლის კედლებს არ გასცილებია.

ელიზაბედ ჰარტ ჯარვის კოლტი (1826-1905) და მერი ტელფერი (1791-1875)

მე-19 საუკუნის კოლექციონერ ქალებზე მსჯელობისას არ შეიძლება არ ვახსენო კიდევ ორი ქალბატონი, ელიზაბედ ჰარტ ჯარვის კოლტი და მერი ტელფერი. მათი რადიკალური განსხვავების მიუხედავად (კოლტი იანკის ქვრივი იყო, ხოლო ტელფერი - კონფედერატი შინაბერა), ამ ქალბატონებს საერთო პრინციპები და მისწრაფებები ჰქონდათ. ორივემ გონივრულად გამოიყენა დაუქორწინებლის სტატუსი იმისთვის, რომ ოჯახის ფინანსები საკუთარი გემოვნებითა და სურვილით განეკარგათ. ორივეს გაცნობიერებული ჰქონდა საზოგადოებაში გემოვნების დონის ამაღლების საჭიროება და ბოლოს, ორივემ მათ მიერ შეგროვებული კოლექციები მუზეუმებს გადასცა: ელიზაბეთ კოლტმა *ვადსვორთის ანთენეუმ მუზეუმს*²¹, ხოლო მერი ტელფერმა *ტელფერის ხელოვნებისა და მეცნიერების აკადემიას*²².

ელიზაბეტ კოლტი, რევოლუციისა და სხვა ცეცხლსასროლი იარაღის გამომგონებლის, სემუელ კოლტის მეუღლე იყო. მიუხედავად იმისა, რომ მისი მეუღლე საერთოდ არ იყო დაინტერესებული ხელოვნებითა და კოლექციონირებით, ქმრის გარდაცვალებისა და ფინანსური დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, მან ფერწერული ტილოებისა და დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშების შეგროვება დაიწყო. უილიამ ჰოსლი აღნიშნავს, რომ ხელოვნებით

²¹ ვედსვორთის ხელოვნების მუზეუმი (the Wadsworth Atheneum Museum) კონექტიკუტის შტატის ქალაქ ჰარტფორდში დაარსდა 1842 წელს. ამერიკის შეერთებული შტატების ერთ-ერთი უძველესი მუზეუმი 50 000-მდე ექსპონატს ითვლის. 1905 წელს ელიზაბეთ ჯარვის კოლტმა მუზეუმს 1000-ზე მეტი ექსპონატი უანდერძა.

²² ტელფერის აკადემია (the Telfair Academy) ჯორჯიის შტატის ქალაქ სავანაში დაარსდა 1883, როდესაც მერი ტელფერმა თავისი სახლი, კოლექცია და ავეჯი ანდერძით დაუტოვა სავანის ისტორიულ საზოგადოებას. დღეს ტელფერის მუზეუმი, ტელფერების 1818-1819 წლებში აშენებულ სახლთან ერთად, კიდევ ორ, უფრო მოგვიანებით აშენებულ, ნაგებობას აერთიანებს.

დაინტერესება მისწრაფებების, თვითგამოხატვისა და საზოგადოებაში ღირსეული ადგილის დამკვიდრების სურვილი იყო (Hosley, 1996 :224-225). კოლეჯია ისე გაიზარდა, რომ მის განსათავსებლად საკუთარი სახლის ბიბლიოთეკის გადაკეთებაც კი გახდა საჭირო. ჯამელის კოლეჯისგან განსხვავებით, კოლტის კოლეჯია ამერიკელი მხატვრების ნამუშევრებით იყო დაკომპლექტებული. საინტერესოა, რომ კოლტის განსაკუთრებული გემოვნებითა და სინატიფით შერჩეული კოლეჯია და მისი განთავსების ორიგინალური ფორმა, თანდაყოლილ გემოვნებასთან ერთად, სწავლის შედეგად იყო. თუმცა, 1891 წელს მის მიერ მუზეუმისთვის გადაცემული დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშები უგემოვნობის გამო დაიწუნეს. გამოითქვა აზრი, რომ ისინი არ პასუხობდნენ იმ დროის სტანდარტებს; თუმცა 105 წლის შემდეგ ეს ნამუშევრები საზოგადოებას დაუბრუნდა.

მერი ტელფერი, უკვე განხილული სხვა ქალბატონების მსგავსად არღვევდა (მის შემთხვევაში) სამხრეთელ ქალზე მტკიცედ დამკვიდრებულ წარმოდგენებს. მიუხედავად იმისა, რომ ოჯახი და ეკლესია მას მორჩილ და მამაკაცის ნებაზე და მფარველობაზე დამოკიდებულ ადამიანად ზრდიდა, მერი ტელფერი მითითებულ გზას არ გაჰყვა. საბედნიეროდ, მისი მამა ჯორჯის გუბერნატორი, ქალთა განათლების დიდი მხარდამჭერი იყო და 10 წლის ასაკში ქალიშვილს ნიუ-იორკში, *მის დოუს აკადემიაში (Miss Dow's Academy)* სასწავლებლად გამგზავრების ნება დართო. დამოუკიდებლად ცხოვრების ამ ადრეულმა გამოცდილებამ გოგონაზე წარუშლელი კვალი დატოვა და სამუდამოდ ჩამოუყალიბა ინტერესი პოლიტიკისა და განათლების მიმართ და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, დამოუკიდებელ პიროვნებად მის ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. ყოველივე ამის ლოგიკური შედეგი იყო ის, რომ მან გაბედა და იმედი გაუცრუა თავის მამაკაც მემკვიდრეებს და ერთ-ერთმა პირველმა გადასცა საკუთარი ქონება მუზეუმს. 22 წლის ასაკში საჩუქრად მიღებულ ექვს ნახატსმოყვა ნიუ-იორკსა და ევროპაში მოგზაურობისას შექმნილი ნამუშევრები, რომლებიც სკულპტურებისა და ფერწერული ტილოების ერთობლიობას წარმოადგენდა, რომლებიც ღიზა ჯამელის კოლეჯის მსგავსად, ორიგინალებისა და ასლების კომბინაცია იყო. ჯამელისა და კოლტისგან განსხვავებით, მერი ტელფერს თავისი კოლეჯია სიცოცხლეში არასოდეს

გამოუფენია და ამას სრულიად გააზრებულად აკეთებდა, რადგან ხელოვნებას ინდივიდუალური ტკობის წყაროდ მიიჩნევდა.

მარტა მიჩელი (1818-1902)

იგივე ტენდენციის დამადასტურებელია უშუალოდ სამოქალაქო ომის შემდეგ პერიოდში მოღვაწე ქალბატონის, მარტა მიჩელის საქმიანობა. „მართალია, მისი წარმატებები რეგულარულ ასახვას პოულობდა იმდროინდელი *ნიუ-იორკ თაიმსისა* და *ბოსტონ ივინგ ტრანსკრიპტის* ფურცლებზე, მისი სახელი დაუმსახურებლად დაივიწყეს,“ წერს ქეთლინ მენტორნი (Manthorne, 2010: 518).

მარტა რიდი საკმაოდ შეძლებულ და კულტურულ ოჯახში აღიზარდა, სადაც ქალიშვილს იმ დროისთვის შესაძლებელი საუკეთესო განათლება მისცეს: 13 წლის ასაკში ის ნიუ-ჰემფშირის კერძო სკოლაში გაგზავნეს, სადაც ხელსაქმისა და ხატვის დაუფლებასთან ერთად საფუძვლიანი ზოგადსაგანმანათლებლო ცოდნა მიიღო, რამაც უკვე 17 წლის ასაკში მას *ემა უილარდის სემინარიაში*²³ სწავლის გაგრძელების საშუალება მისცა. ამ სასწავლო დაწესებულების გამორჩეულობა შემდეგში მდგომარეობდა: ის იყო ქალთა ერთადერთი სასწავლებელი, რომელიც სასწავლო პროგრამას ვაჟთა საგანმანათლებლო დაწესებულებათა პროგრამების ანალოგიით ადგენდა. აქ მიღებული განათლებამ მარტას ცოდნასთან ერთად უნიკალური გამოცდილება შესძინა: გადაწყვეტილებების დამოუკიდებლად მიღების უნარი და მისაბაძი მაგალითი ემა უილარდის სახით, რომელიც წარმატებულად ითავსებდა დედის, მეუღლის, სკოლის დამაარსებლის, ადმინისტრატორისა და წიგნების ავტორის კარიერას. ეს თვისებები მას მთელი სიცოცხლის მანძილზე გაჰყვა და მოგვიანებით იგი თავად გახდა შუა დასავლეთის მაღალი კლასის ტიპიური წარმომდგენელი, დახვეწილი მანერებითა და საუბრის წარმართვის საუცხოო

²³ ემა უილარდი (1787-1870) (Emma Willard) ქალთა უფლებებისთვის მებრძოლი და ქალთათვის უმაღლესი განათლების დაწესებულების დამაარსებელია. 1895 წელს მის მიერ დაარსებულ ტროის ქალთა სემინარია, (Troy Female Seminary), მის პატივსაცემად, ემა უილარდის სკოლა ეწოდა (Emma Willard School)

უნართ. ამასთან ერთად, მარტა ფემინისტური იდეების გამტარებელი, ხელოვანი ქალების იდეური დამცველი და რეალური მხარდამჭერი გახდა.

როგორც ფინანსური შესაძლებლობების მქონე და საზოგადოებრივად აქტიურმა პიროვნებამ, მან თავდაპირველად ობოლთა და უსახსროდ დარჩენილ ქალთა დახმარებას მოჰკიდა ხელი.

ხელოვნებით, კერძოდ, ფერწერით მისი დაინტერესება განსხვავებული, არასტანდარტული გზით წარიმართა. მისი კოლექცია კონცეპტუალურად განსხვავებული იყო: თუ იმ დროის ტენდენცია მრავალფეროვანი, ზოგჯერ ეკლექტური კოლექციების შექმნა იყო, მიჩველი ორი სფეროთი შემოიფარგლა: ქალთა ფერწერა და მოგზაურობა. უფრო მნიშვნელოვანი თავისებურება ის იყო, რომ მისი კოლექცია იმთავითვე სახლის დეკორირებას არ ისახავდა მიზნად და მის გამომწვევას და შუა დასავლეთის საჭიროებებს ერთნაირად აკმაყოფილებდა. ვიდრე სამუხეუმო მოძრაობა მასობრივად მოედებოდა მთელ ქვეყანას და კერძოდ ზემოთხსენებულ რეგიონს, მიჩველი ხელოვნების პოპულარიზაციის მისიას მარტო შეეჭიდა და თავისი შტატის სასიკეთოდ არაერთი გეგმაზომიერი ნაბიჯი გადადგა. 1876 წლისთვის მილუოკის მკვიდრთ კარგად ჰქონდათ გააზრებული თავიანთი მეორეხარისხოვანი როლი, მაგალითად, ფილადელფიასთან შედარებით. ამიტომ, მიჩველმა თავისი კოლექცია მილუოკის ნაცვლად ჩიკაგოში გამოფინა და ამჯერად იქ მიღებული აღიარება და დადებითი რეცენზიები გამოიყენა იმ დროისთვის უკვე საკმაოდ აღიარებული მხატვარი ქალის ელიზა გრეტორექსის²⁴ შემდგომი პოპულარიზაციისთვის მილუოკიში.

სახელოვნებო წრეებში მიჩველი ასევე ცნობილი იყო, როგორც ახალგაზრდების დიდი ქომაგი. იგი თავისი ხარჯებით რეგულარულად აწყობდა გამოფენებს სკოლებში, სადაც ახალგაზრდა დამთვალიერებლებს ევროპასა და ამერიკაში შექმნილ ფერწერულტილოებს წარუდგენდა. 1875 წლის 28 ივნისის *ნიუ-იორკ ივინგ პოსტი (New York Evening Post)* წერდა: „ამ ქალბატონმა უამრავი რამ გააკეთა დასავლეთში ხელოვნებისადმი ინტერესის გაღვივებისა და კულტურის დონის ამაღლებისთვის“.

²⁴ ელიზა გრეტორექსი (1819-1897) (Elize Greateorex) ირლანდიური წარმოშობის ამერიკელი მხატვარი. პირველი ქალი, რომელიც დიზაინის ეროვნული აკადემიის წევრად იქნა არჩეული და საყოველთაო აღიარება მოიპოვა.

მისი მეუღლე, ალექსანდერ მიჩელი, ვისკონსინის საბანკო და სადაზღვევო ბიზნესის წარმატებული წარმომადგენელი, სარკინიგზო ხაზის მეპატრონე და კონგრესმენი, ფინანსურად შეზღუდული არასოდეს ყოფილა. ამიტომაც, იტალიურ სტილში ნაგები მათი რეზიდენცია უპრობლემოდ გადაკეთდა საფრანგეთის მეორე იმპერიის სტილის სასახლედ, რომლის მესამე სართულზე დღის შუქით განათებულ დარბაზში განთავსებული ნახატები სტუმრებზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. დღეს ეს შენობა ვისკონსინის კლუბს ეკუთვნის.

1890-იან წლებამდე მოღვაწე ხელოვნების ნიმუშთა კოლექციონერი ქალების სიმცირე სერიოზული განზოგადების საშუალებას არ იძლევა, მაგრამ ძირითადი ტენდენცია მაინც იკვეთება: ერთის მხრივ, კოლექციონირება თვითდამკვიდრებისა და თვითრეალიზაციის საშუალება იყო, მეორე მხრივ კი, მამაკაცთა მოღვაწეობის პრეროგატიულ სფეროში საკუთარი ადგილის პოვნის მცდელობა. მაგრამ ყოველივე ამის ინსტიტუციონალიზაცია და გაფორმება ჯერ კიდევ შორეული პერსპექტივა იყო.

დაიან მაქლეოდი დეტალური ანალიზის შედეგად მიდის იმ დასკვნამდე, რომ სამოქალაქო ომამდელი ქალბატონები მათთვის განკუთვნილი სფეროს, დეკორატიულ ხელოვნებასთან ერთად, ევროპული და ამერიკული, ზოგიერთ შემთხვევაში, ქალი მხატვრების ფერწერისადმიც იჩენდნენ ინტერესს, რაც ამ უკანასკნელთ მიკვეთრად გამოარჩევდა იმ დროის ქალთა დიდი უმრავლესობისაგან. სამოქალაქო ომის შემდეგ პერიოდში ქალებმა ეს ტენდენციები გააღრმავეს და ხელოვნებისადმი მათი სიყვარული თვისობრივად განსხვავებულ საფეხურზე აიყვანეს.

თავი 3

ქალთა საქმიანობა ხელოვნების პროპაგანდისა და მფარველობის საფეროში 1890-იან-1930-იან წლებში

3.1. „ახალი ტიპის ქალი“

მე-19 და მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე სუფრაჟისტი, ფემინისტი და ე.წ. კეკლუცი ლამაზმანების²⁵ (*The Flappers*) პარალელურად, ამერიკაში გამოიკვეთა გარკვეული საერთო ნიშნებით გაერთიანებულ ქალთა ჯგუფი. ასეთი ქალი იყო ქალაქში მცხოვრები, საშუალო ან მაღალი კლასის წარმომადგენელი, შეძლებული ბიზნესმენის ან მაღალანაზღაურებადი მამაკაცის მეუღლე ან ქალიშვილი, რომელსაც ხარისხიანი განათლება ჰქონდა მიღებული. მოგვიანებით, საუნივერსიტეტო განათლება ამ პორტრეტის აუცილებელი კომპონენტი გახდა. ასეთივე განუყოფელი მახასიათებელი იყო დაუოჯახებელი სტატუსი, ან დაოჯახების შემთხვევაში ოჯახის გარეთ დასაქმებულობა. ეს ახალი რეალობა სულაც არ გულისხმობდა ოჯახური გარემოდან ქალის ხელოვნურად ამოგლეჯას. როდესაც ქალი ქორწინდებოდა, ის კვლავინდებურად ოჯახს უძღვნიდა თავს (ზოგ შემთხვევაში სამსახურის დათმობის ხარჯზეც კი), უბრალოდ, საქმე ის იყო, რომ ოჯახი და სახლის მართვა ამ დროისთვის რადიკალურად შეიცვალა და უმთავრესად ქალის ინტერესებსა და მოთხოვნებს დაექვემდებარა. ქალის დომინანტურ როლს ოჯახში ბუნებრივად მოჰყვა საზოგადოებაში მისი როლის ზრდა და საზოგადოებრივ ასპარეზზე გააქტიურება. მართალია, ამ ტიპის ქალმა თვითდაჯერება და შინაგანი ძალა პროგრესივიზმის ეპოქაში შეიძინა, ამ პროცესის ჩანასახი და პირველი ნიშნები უკვე 1870-1880-იან წლებში გამოჩნდა. როგორც წინა თავში აღინიშნა, ნახევარი საუკუნით ადრე მაღალი საზოგადოების ამერიკელ ქალს საკმაოდ მკაცრი მოთხოვნები ჰქონდა წაყენებული. „ჭეშმარიტი ქალურობის კულტის“ უმკაცრესი ჩარჩოების მიუხედავად, სწორედ ვიქტორიანული ტრადიციებით აღზრდილმა

²⁵ კეკლუცი ლამაზმანი, (*the flappers*), ქალაქელი, ახალგაზრდა, უფრო ხშირად მარტოხელა, საშუალო კლასის ქალი იყო. მე-20 საუკუნის დასაწყისში გამოჩენილი კარიერული შესაძლებლობების ფონზე ამ ჯგუფის ქალები დასაქმებული იყვნენ, თუმცა კარიერა უდარდელობასა და გართობაზე ორიენტირებულობას არ გამოირიცხავდა. თანასწორობა მათ მიერ აღკოპოლის მოხმარებაში, მოწვევასა და სექსუალურ ექსპერიმენტებში გამოიხატებოდა. მათი გარეგნობის დამახასიათებელი შტრიხები იყო თმის მოკლე ვარცხნილობა, საგრძნობლად დამოკლებული კაბა და ჭარბი მაკიაჟი.

ქალბატონებმა მოახერხეს ქალურობის საზღვრების გაფართოება, რამაც სხვადასხვა სფეროში მათი საქმიანობის შესაძლებლობები გაზარდა. მე-19 საუკუნის ჭეშმარიტი ქალურობის ეტალონის ე.წ. ახალ ქალად გარდასახვა ამ ქალთა შეურიგებლობითა და მათი დაუღალავი მცდელობებით იყო განპირობებული.

ამ „ჯგუფის“ ჩამოყალიბების პროცესი, მასში შემავალ ქალთა პიროვნული გამბედაობისა და შეურიგებლობის გარდა, ლოგიკურ კანონზომიერებებს ეფუძნებოდა. განვიხილოთ ამ პროცესის რამდენიმე საკვანძო ეტაპი.

სამოქალაქო ომის დროს პატრიოტიზმისა და ჰუმანურობის სახელით ასობით ათასმა ქალმა მიატოვა სახლი და მთელს ჩრდილოეთში გავრცელებული *სანიტარული კომისიის* საშუალებით, შეუდგა სახსრების მოძიებას, დაჭრილების მოვლასა და საველე ჰოსპიტალებისთვის საკვების მომზადებას. ჯარისკაცების ქვრივებზე და ოჯახებზე ზრუნვამ ქალებს სიღარიბესა და უსამართლობაზე აუხილა თვალი. თუმცა იყვნენ ქალები, რომლებიც რეფორმატორების ჯგუფს მკვეთრად ემიჯნებოდნენ, შეგნებულად უარყოფდნენ ფემინიზმსა და რადიკალურ იდეებს და მხოლოდ ქველმოქმედებაზე იყვნენ ორიენტირებულნი. ბურჟუაზიული წრის ეს ქალბატონები ჩვეულ ცხოვრებას აღარ დაუბრუნდნენ და თავიანთი ყურადღება ახლად აღმოცენებული ქალაქების საჭიროებებზე გადაიტანეს.

სამოქალაქო ომის დასრულებისთანავე აქტიურად დაიწყო ისეთი სტრუქტურების შექმნა, რომლებიც ინდუსტრიალიზაციით გამოწვეულ მძიმე შედეგებს გააუმჯობესებდა. იმის გათვალისწინებით, რომ ახალ რეალობაში ბურჟუა ქალების სამიზნე არაერთგვაროვანი იყო, ამ პერიოდში შექმნილი ქალთა კლუბები ორ ძირითად მიზანს ემსახურებოდა: ერთი იყო მუშათა კლასის ქალთა ინტერესების დაცვა, მეორე – თავად ბურჟუაზიული ფენის ინტელექტუალური და სოციალური ინტერესების წარმოჩენა და რადგანაც 1860-1870-იან წლებში მათი ზრუნვის ობიექტი ქალები მონოლითურ ჯგუფს არ წარმოადგენდნენ, ამ მრავალფეროვნებისადმი ლტოლვის დასაკმაყოფილებლად ქალთა კლუბებმა მრავალპროფილიანი საქმიანობა გააჩაღეს: საფეიქრო მრეწველობაში დაკავებული ქალების საქმიანობით დაწყებული, ქალთა სკოლებითა და სამედიცინო დაწესებულებებით დამთავრებული. პოპულარული

იყო ასევე ინტელექტუალური მიმართულების კლუბები, რომლებიც ლექციებს, მობილურ ბიბლიოთეკებსა და სხვადასხვა თემაზე სადისკუსიო შეხვედრებს აწვობდნენ. ამდენად, ეს მოძრაობა სახლის გარეთ დასაქმების მსურველ რესპექტაბელურ ქალბატონებსაც აკმაყოფილებდა და პროფესიული და საზოგადოებრივი ინტერესების მქონე მანდილოსნებსაც. მე-19 საუკუნის ბოლოს ქალთა „ერთსქესიანი“ გაერთიანებების მზარდი პოპულარობა და წარმატება ისტორიკოს ნენსი უოლხის საყურადღებო დაკვირვებით შეიძლება აიხსნას. იგი წერს, რომ ამ ორგანიზაციებში ქალებმა სრულად გააცნობიერეს გენდერული იდენტობა და შეძლეს ამ იდენტობით ეამყათ და კიდევ: მამაკაცებისგან განსხვავებით, ისინი საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოვიდნენ როგორც თანამშრომლები და არა როგორც კონკურენტები (Woloch, 2002: 181).

ამერიკულ საზოგადოებაში მიმდინარე ცვლილებების შედეგად 1870-იანი წლებისთვის ბურჟუაზიული კლასის შიგნით ქალთა ახალი ტიპი ჩამოყალიბდა: შექმნილი ეკონომიკური ვითარების პირობებში თავდაჯერებული და დამოუკიდებელი, იგი მიღებული გამოცდილების შედეგად, განათლებისა და დასაქმების თანასწორ პირობებს მოითხოვს, რასაც ლოგიკურად ხმის მიცემის მოთხოვნა მოჰყვება. ამ გზით ის ახალი ხედვების ცხოვრებაში გატარებას ისახავს მიზნად. ასეთ ცვლილებებზე საზოგადოების რეაქციამ არ დააყოვნა. ამ პროცესების ანალიზისას სმით-როზენბერგი აღნიშნავს:

„ბურჟუა ქალთა ბრძოლით შექმნილმა გამოცდილებამ, მართვის უნარებმა და ახალმა მოთხოვნებმა მათი ქმრები შეაშფოთა. შეძლებდნენ კი რესპექტაბელური ოჯახის დედები და მათი შინაბერა დები ერთდროულად კომპეტენტური ყოფილიყვნენ პოლიტიკაში და, ამავე დროს, ჭეშმარიტი ქალურობის ერთგულებას? და თუ 1860-1870-იანი წლებში ოჯახის დედები მხოლოდ შეშფოთებას იწვევდნენ, მათი ქალიშვილები უკვე რეალურ საფრთხეს წარმოადგენდნენ.“ (Smith-Rosenberg, 1985: 176)

სწორედ ეს „ქალიშვილები“ გამოდიან ასპარეზზე 1880-90-იან წლებში და ქმნიან სრულიად ახალ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ფენომენს – *ახალი ტიპის ქალს*.

ეს ტერმინი - *ახალი ტიპის ქალი (the New Woman)* - სოციოლოგიურ და ისტორიოგრაფიულ სივრცეში ლიტერატურიდან არის შემოსული და მწერალ ჰენრი ჯეიმზის შემოქმედებას უკავშირდება. რომანებში *დეიზი მილერი (1878)*

(James, 1995) და *ქალის პორტრეტი (1881)* (James, 2011) ჯეიმზი აღწერს ახალგაზრდა, შეძლებულ, გაუთხოვარ ქალს, რომელიც არ ცნობს თავს მოხვეულ ამა თუ იმ პირობითობას, მზადაა დამოუკიდებელი მოქმედებისთვის და წარმოადგენს ამერიკული საზოგადოების უნიკალურ პროდუქტს, რომლის არსი ყველაზე კარგად ევროპულ სივრცეში იშლება.

ქროლ სმით-როზენბერგი სარგებლობს ჰენრი ჯეიმზის მიერ შექმნილი სურათ-ხატებით და, პრიორიტეტების ნაწილობრივი შეცვლის შედეგად, ახალი ტიპის ქალის ასეთ სახეს გვთავაზობს: ახალი ტიპის ქალი, მისი აზრით, 1850-იანიდან 1900-იან წლებამდე შუალედშია დაბადებული; ბურჟუაზიული კეთილდღეობის გონივრულად გამოყენების ფონზე საფუძვლიანად განათლებული და პროფესიონალური უნარების მქონე პიროვნებაა (ხშირ შემთხვევაში გაუთხოვარი). იმხანად უხვად აღმოცენებული სახელისუფლებო ან რაიმე სხვა სახის სტრუქტურაში გაწევრიანებული და პროფესიულად დასაქმებული; დამკვიდრებული პირობითობების უარყოფა და საკუთარი თავისუფლებებისა და თვითრეალიზაციისთვის ბრძოლა მისთვის ბუნებრივია; ის იმ ბურჟუაზიული გარემოსა და ოჯახის პირშია, რომელშიც ქალთა პირველი დამოუკიდებელი სტრუქტურები შეიქმნა. სმით-როზენბერგი მიიჩნევს, რომ ეს ახალგაზრდა ქალები ახალი როლისა და შესაძლებლობების ატმოსფეროში აღიზარდნენ და მთლიანად შეისისხლხორცეს იგი (Smith-Rosenberg, 1985: 176). ახალი ტიპის ქალის მსგავს დეფინიციას სხვა მკვლევრებიც იძლევიან. (Matthews, 2003: 13)

ამერიკის ისტორიის მკვლევარი ნენსი უოლოხი მიიჩნევს, რომ ჩიკაგოს ჰულ ჰაუსის თავმჯდომარის დამაარსებელი ჯეინ ადამსი, რომელმაც ჰარმონიულად შეითავსა ვიქტორიანული ეპოქის ყველა ღირსება და საზოგადოებრივად აქტიური მოქალაქის როლი, 1890-იანი წლების ახალი ტიპის ქალის განსახიერება იყო. (Woloch, 2002: 180) ჯეინ ადამსის მსგავსად, ახალი ტიპის ქალებსაც გაუღრმავდათ გენდერული თვითშეფასება და საკუთარი მისიის აღქმის უნარი. შედეგად, მე-19 საუკუნის ბოლოს ქალთა კულტურა საზოგადოებრივ ასპარეზზე მეტი დამაჯერებლობით დამკვიდრდა.

მკვლევრები ახალი ტიპის ქალთა რამდენიმე თაობას განასხვავებენ, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, ერთმანეთის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულებით ხასიათდება.

პირველი თაობა, ქრონოლოგიურ რაკურსს თუ ავირჩევთ, 1870-1880-იან წლებში სწავლობდა ქალთა კოლეჯებში და პროფესიული რეალიზაცია 1880-იან წლებსა და პირველ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში მოახერხა. ეს ქალები ფემინისტური იდეების თამამი გამხმოვანებლები იყვნენ და რასობრივ, სქესობრივ და სოციალურ უსამართლობას არ ურიგდებოდნენ. თუმცა, მათთვის ჯერ კიდევ მნიშვნელოვანი იყო ბურჟუაზიული ფასეულობები და მათი საქმიანობა ხშირად საზოგადოების მოთხოვნებზე იყო ორიენტირებული.

მეორე თაობა 1890-იან წლებში იღებს განათლებას და პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ იწყებს აქტიურ მოღვაწეობას. აქტიური პოლიტიკური ინტერესების პარალელურად, ამ თაობას აქცენტი თვითრეალიზაციაზე გადააქვს და არჩევანს საზოგადოებრივი ინტერესების მსახურების ტრადიციული გაგების უარყოფისა და უფრო გამომწვევი ქცევის სასარგებლოდ აკეთებს. ამიტომაც არის თვალშისაცემი ამ თაობის ქალთა არტისტულობა და ხელოვნებით დაინტერესება.

კიდევ ერთი თვალშისაცემი განსხვავება ამ ორ თაობას შორის ისაა, რომ მეორე თაობის წარმომადგენლებმა აბსოლუტური თანასწორობისთვის ბრძოლა დაისახეს მიზნად, რაც ყველა სფეროში მამაკაცებთან გათანაბრებას გულისხმობდა. მოკლედ შეჭრილი თმა, სიგარეტის მოწევა, თავისუფალი სექსუალური ურთიერთობები ამ ტენდენციის ფორმალური გამოვლინება იყო. ამ ეტაპზე „ჭეშმარიტი ქალურობის კულტის“ კვალი აღარ შეიმჩნევა და ასეთი რადიკალიზმი ისევე ძნელად მისაღები ხდება პირველი თაობის ახალი ტიპის ქალებისთვის, როგორც თავის დროზე მათი საქმიანობა - რესპექტაბელური საზოგადოებისთვის.

თუ მაგალითისთვის ხელოვნების პროპაგანდისა და მეცენატობის სფეროში მოღვაწე ქალებს განვიხილავთ, ვნახავთ, რომ სამოქალაქო ომამდე და უშუალოდ მის შემდეგ პერიოდში ქალთათვის დასაშვებად მიჩნეული საქველმოქმედო საქმიანობის, ხელსაქმისა და სახლის დეკორირების პარალელურად, ასპარეზზე გამოჩნდნენ ქალები, რომლებიც თავიანთი ინტერესებითა და მისწრაფებებით საზოგადოებრივ ჩარჩოებს გასცდნენ და, გარკვეულწილად, შეამზადეს მე-20 საუკუნის დასაწყისის ხელოვნების მეცენატი და მუზეუმების დამფუძნებელი ქალბატონების ასპარეზზე გამოსვლა.

ები როკეფელერისა და გერტრუდ ვანდერბილტის მიერ დაარსებული თანამედროვე ხელოვნებისა (*the Museum of Modern Art, MOMA, 1929*) და თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების (*Whitney Museum of American Art, 1931*) მუზეუმები, თვისობრივად ახალი საფეხური იყო ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ქალთა საქმიანობაში. იგნორირებული და „საფრთხის შემცველი“ მიმართულებების (ავანგარდი და თანამედროვე ამერიკული ხელოვნება) არჩევა, მამაკაცთა კონკურენტულ სივრცეში თანაბარ მოთამაშედ წარმოჩენა და საკუთარი მისწრაფებებისა და იდეების წარმატებული ინსტიტუციონალიზაცია უკვე ე.წ. *ახალი ტიპის* ქალისათვის დამახასიათებელი მისწრაფებებისა და ქმედების მაჩვენებელი იყო.

ხელოვნების სფეროთი დაინტერესებული ახალი ტიპის ქალის მახასიათებლებელთა ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა ა) ოჯახის სტრუქტურულმა და თვისობრივმა ცვლილებებმა, ბ) განათლების ხელმისაწვდომობამ და მისდამი გაზრდილმა ინტერესმა და გ) მასობრივმა კლუბურმა მოძრაობამ, რომლის საქმიანობის შედეგად თანამოაზრეთა და ხელოვნებით დაინტერესებულ ქალთა მასშტაბური ქსელი შეიქმნა.

ა) ოჯახში მომხდარი ცვლილებები და მის შიგნით შეცვლილი ქალთა როლი თამამად შეიძლება ჩაითვალოს მნიშვნელოვან ნაბიჯად „ჭეშმარიტი ქალურობიდან“ *ახალი ტიპის ქალისკენ* მიმავალ გზაზე. მე-19 საუკუნის ბოლოსთვის, ქვეყნის გაფართოებისა და ურბანიზაციის პროცესის პარალელურად, მოხდა ოჯახის ტრანსფორმაცია: წევრების რაოდენობრივი შემცირება, მათი დაახლოება და სიცოცხლის ხანგრძლივობის გაზრდის ხარჯზე, უფრო ხანგრძლივი თანაარსებობა. ამ ცვლილებების წყალობით, ამერიკული ოჯახი უფრო შეკრული ინსტიტუტი გახდა. დედამ და მეუღლემ ამ ახალ რეალობაში გაზრდილი ავტორიტეტი, სტატუსი და კონტროლის უფლება მოიპოვა.

ქალის ამ ახალმა სტატუსმა, თავის მხრივ, შემდეგი შედეგები გამოიღო: შობადობის შემცირება (Gordon, 1976); ბავშვების რაოდენობის შემცირება მათ მიმართ მეტ ყურადღებას უზრუნველყოფდა და ამავე დროს, ქალს მეტ დროს უტოვებდა ოჯახის გარეთ საქმიანობისთვის; განქორწინებათა რაოდენობის ზრდა, რომლის მიზეზი გაზრდილი მომთხოვნელობა იყო და არა ოჯახის ინსტიტუტის შერყევა (May, 1980); მოთხოვნების სტანდარტის აწევის შედეგი იყო

ისიც, რომ ქალთა მეტი რაოდენობა საერთოდ უარს ამბობდა ქორწინებაზე. ამ ტენდენციის ერთ-ერთი მიზეზი ისიც იყო, რომ მარტოხელა ქალებს მეტის მიღწევა შეეძლოთ პროფესიულ და საგანმანათლებლო სფეროებსა და რეფორმატორულ საქმიანობაში. ნენსი უოლსი ამის შესახებ წერს:

„მარტოხელა ქალმა პროფესიული ჩამოყალიბების, რეფორმებისა და ქალთა განათლების სფეროში წამყვანი როლი იკისრა. ჯენ ადამსი „სამარადუამოდ დაუქორწინებელი“ ქალი-ლიდერების დიდი კოჰორტის განუყოფელ ნაწილად იქცა ისევე, როგორც ლილიან უოლდი (თავშესაფრების მოძრაობა), ფრენსის უილარდი (ქრისტიანული ზომიერების მოძრაობა), ენ ჰოვარდ შოუ (სუფრაჟისტული მოძრაობა) და მ. ქორი თომასი (ქალთა განათლება). პროგრესივიზმის ხანაში, როდესაც ქალის გავლენამ საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ახალ სიმაღლეებს მიაღწია, კარიერულ პიკზე გაცილებით მეტი მარტოხელა ქალი იმყოფებოდა, ვიდრე როდესმე, მანამდეც და შემდეგაც.“ (Wolach, 2002:184)

შეიძლება ითქვას, მე-19 საუკუნის ბოლოსთვის საშუალო კლასის მარტოხელა ქალს მეტი შანსი ჰქონდა მიეღო უმაღლესი განათლება, დასაქმებულიყო და სხვა ქალებთან გაერთიანებულს საზოგადოებრივი საქმიანობა ეწარმოებინა (Deutch, 2000). ყოველივე ამის გამო „შინაბერობა“ არა მხოლოდ დასაშვები, არამედ სასურველი არჩევანი გახდა. დემოგრაფიული პასუხისმგებლობები, გაზრდილი მომთხოვნელობა, არჩევანის შესაძლებლობა და საკუთარი აღმატებულობის განცდა, მე-19 საუკუნის მიწურულს მარტოხელა ქალების საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოჩენას და დაწინაურებას უზრუნველყოფდა. ამ სქემაში დიდი იყო უმაღლესი განათლების მქონე ქალების როლი და წილი.

ბ) 1862 წელს ამერიკის კონგრესის მიერ მიღებულმა მორილის კანონმა (*Morrill Act*), უმაღლესი სასწავლებლების სახელმწიფო დაფინანსება და სამოქალაქო ომის დროს ქალების სასწავლებლად მიღება შესაძლებელი გახდა. დაახლოებით ამავე პერიოდში დაარსებულმა ქალთა კოლეჯებმა ქალების მდგომარეობა სამუდამოდ შეცვალა, თუმცა ეს შედეგი მოგვიანებით, ისტორიულ პერსპექტივაში უფრო გამოჩნდა. ქალთა უმაღლესი განათლების შესწავლისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში აღნიშნულია, რომ თუ 1870 წელს კოლეჯის ასაკის მოსახლეობის მხოლოდ ერთი პროცენტი სწავლობდა, მათ 21 პროცენტს ქალები

შეადგენდნენ. 1910 წლისთვის ეს მონაცემი საგრძნობლად შეიცვალა და შესაბამისად 5% და 40% გახდა (Woloch, 2002: 186). ამ მონაცემების ახსნა რამდენიმე პოზიციიდან შეიძლება. ამ მოვლენას წინ უსწრებდა საშუალო სკოლებში გოგონების მოჭარბება, სამოქალაქო ომის შემდეგ უმაღლესი განათლების მიმართ მამაკაცების ინტერესის შემცირება, რადგან ბიზნეს შესაძლებლობები და საქმიანობა უფრო პრიორიტეტულ მიმართულებად მიიჩნეოდა. ამან გააჩინა სიცარიელე უმაღლესი განათლების დაწესებულებებში, რომელიც ქალებმა სასწრაფოდ შეავსეს. უკვე 1880 წლისთვის შერეული სწავლების დაწესებულებებში ეს პროცესი აშკარა და საგრძნობი იყო.

1870 წლისთვის რვა უნივერსიტეტი სტუდენტ ქალებს იღებს; 1900 წლისთვის მათი რაოდენობა განუზომლად (1867 წელს 22 უნივერსიტეტი, 1900 წელს - ხუთჯერ მეტი) გაიზარდა. სახელმწიფო დაფინანსებაზე მყოფი ეს დაწესებულებები შერეული სწავლების პრინციპით მუშაობდა, მაგრამ ვასარის ქალთა კოლეჯის კვლადაკვალ 1870-1880-იან წლებში ქალთა არაერთი კოლეჯი გაიხსნა²⁶.

ეს პროცესი უამრავ ტექნიკურ სირთულესა და წინააღმდეგობასთან იყო დაკავშირებული, რასაც ვასარის „ექსპერიმენტალური“ არსიც ადასტურებდა. დღეს ეს სასაცილოდ უღერს, მაგრამ ამ კოლეჯის ამოცანა იყო დაემტკიცებინა, რომ არისტოკრატიული და შეძლებული ოჯახების ქალიშვილებს შეეძლოთ რთული აკადემიური გამოწვევების დაძლევა ფიზიკური ჯანმრთელობისა და ფსიქიური წინასწარობის დარღვევის გარეშე. არსებობდა მოსაზრება, რომ კოლეჯდამთავრებული ქალბატონები ფსიქიურად დასახიჩრებულ პიროვნებებად ჩამოყალიბდებოდნენ, ვერასდროს დაქორწინდებოდნენ და ვერც ბავშვებს გააჩენდნენ; და თუ ეს მაინც მოხდებოდა, ნერვიულ და ავადმყოფ მემკვიდრეობას დატოვებდნენ. ამიტომ ვასარის და მის მსგავს დაწესებულებებს უნდა დაემტკიცებინა, რომ ისინი ქვეყანას არა მხოლოდ განათლებულ, არამედ ჯანმრთელ კურსდამთავრებულებს მისცემდნენ. ამ მიზნის მისაღწევად, უამრავი სიახლე ინერგებოდა: ჰუმანიტარული და საბუნებისმეტყველო საგნების პარალელურად ისწავლებოდა „ქალური“ საგნებიც - მუსიკა, ხელოვნება, საოჯახო საქმე; ამტანობის გასაძლიერებლად განსაკუთრებული როლი ფიზიკურ

²⁶Wellesley -1875, Smith - 1875, Bryn Mawr - 1884, Bernard - 1889, Radcliff - 1894.

აღზრდას ეთმობოდა. ამასთან ერთად, კოლეჯები უზრუნველყოფდნენ ახალი ტიპის სოციალიზაციას, რომელიც აქამდე ქალებისთვის მიუწვდომელი იყო.

მიუხედავად იმისა, რომ კოლეჯები მიზნად ისახავდა ოჯახისა და საზოგადოების ერთდროული სამსახურისთვის ქალების მომზადებას, კოლეჯის დამთავრების შემდგომი საქმიანობა მაინც სერიოზულ პრობლემას წარმოადგენდა. ეს ქალები თავს იზოლირებულად და გარიყულად გრძნობდნენ და სწავლისას მიღებული ცოდნისა და გამოცდილების გამოყენების უპერსპექტივობა მათ დეპრესიულ განწყობას უქმნიდა. საზოგადოების თვალში კი მთავარი ნეგატიური შედეგი ქორწინების მაჩვენებლის დაწვეა იყო.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ კოლეჯდამთავრებული ქალები ახალ ელიტარულ ფენას წარმოადგენდნენ, რომელმაც საგრძნობი ცვლილებები მოახდინა როგორც ოჯახის, ასევე დასაქმებისა და საზოგადოებრივი აქტივობის სხვადასხვა ფრონტებზე. მე-20 საუკუნის დასაწყისისთვის კურსდამთავრებულთა 17 პროცენტს ქალები შეადგენდნენ. მართალია, მამაკაცების დასაქმების ფრონტზე ისინი ამ უკანასკნელთ კონკურენციას ვერ უწევდნენ, მათ ინტენსიურად განავითარეს „ქალური“ პროფესიები და აითვისეს ის ცარიელი ნიშები, რომელიც უხვად არსებობდა (Solomon, 1985; Antler, 1980; Wein, 1974).

გ) ამ პერიოდის რეალობის კიდევ ერთი განმასხვავებელი და გამორჩეული ნიშანი, რომელმაც ახალი ტიპის ქალის დამკვიდრება უზრუნველყო და მის შემდგომ ევოლუციას შეუწყო ხელი, საშუალო და მაღალი კლასის ქალთა მიერ შექმნილი გაერთიანებები იყო. 1880-იან წლებში მზარდი მრავალრიცხოვნებით გამოირჩეოდა *ქრისტიანული ზომიერების* ირგვლივ შექმნილი საზოგადოებები, 1890-იანი წლებიდან კი აღმავლობის გზაზე იყო ქალთა კლუბები, რომელთა დიდი ნაწილი შემოქმედებით საქმიანობაზე ან მის პოპულარიზაციაზე იყო ორიენტირებული (Flanagan, 1990; Wells, 1958). ამ მოძრაობის მასშტაბურობამ *ოჯახის გამიჯნული სივრციდან* ქალის გამოღწევა და ასევე *გამიჯნულ საჯარო სივრცეში* მისი დამკვიდრება უზრუნველყო. მკვლევრები პარალელს ავლებენ მე-19 საუკუნის სანიტარული კომისიის მასშტაბურობასა და ფუნქციას და ამ კლუბურ მოძრაობას შორის (Woloch, 2002: 197), თუმცა, არსებითი განსხვავებაც არსებობდა: სანიტარული კომისია ქალებს აერთიანებდა, მაგრამ მამაკაცების მიერ იყო მართული მაშინ, როდესაც ამ ახალ ასოციაციებს ქალები ედგნენ სათავეში; სამოქალაქო ომამდელი და შემდგომი

წლების ასოციაციები კლერიკალურ საწყისებზე იქმნებოდა მაშინ როდესაც ამ უკანასკნელთ *საერო* ხასიათი ჰქონდა. ანიშნული გაერთიანებების მეშვეობით ქალები საზოგადოებრივ საქმიანობაში რადიკალიზმის გარეშე ჩაერთნენ და თანამოაზრეთა წრეში საკუთარი მისწრაფებების რეალიზაციასა და თვითდამკვიდრებას ეწეოდნენ; მე-19 საუკუნის დეკორატიული ხელოვნების საზოგადოებებისგან განსხვავებით, ამ პერიოდში შექმნილი კლუბები მრავალრიცხოვნებით, მრავალფეროვნებითა და მასშტაბურობით გამოირჩეოდა.

ქეთლინ მაქართი აღწერს ამ გზაზე განვლილ უაღრესად საინტერესო ეტაპს და ქალთა კლუბების როლს ამ პროცესებში. თავდაპირველ ფუნქციასა და ამოცანებთან შედარებით, საუკუნის დასაწყისში ქალთა კლუბებში საგრძნობი გადახრა მოხდა სოციალური საქმიანობის მიმართულებით, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების ჩათვლით ხელოვნების პოპულარიზაციის მიმართ ინტერესი მაინც შენარჩუნდა. მაგალითად, მეოცე საუკუნის პირველ დეკადაში საინტერესო შერწყმა მოხდა პროგრესივიზმის რეფორმატორულ მოძრაობასა და გარემოს ესთეტიზაციის კუთხით მიმდინარე საქმიანობას შორის. ჩიკაგოს ქალთა კლუბის პრეზიდენტი 1910 წელს, ამასთან დაკავშირებით, შემდეგ კომენტარს აკეთებს:

„სახლი ჩვენი ცხოვრების ცენტრია. ჩვენ უნდა შევიტანოთ ხელოვნება სახლებში; სახლებიდან ამ სილამაზემ უბანში უნდა გადაინაცვლოს. ერთი უბნიდან კი სხვა უბანში. ამ გზით ჩვენ მთელი ჩვენი ქალაქის ესთეტიზირებას მოვახდენთ“. (Boris, 1993: 34)

მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებისთვის თვითგანათლება კიდევ ერთხელ იქცა აქტუალურ თემად. ქალთა კლუბების გაერთიანება (*General Federation of Women's Club*) აქტიურად ჩაერთო ხელოვნების პროპაგანდის საქმეში. პროპაგანდის საშუალებებად ისევე, როგორც მე-19 საუკუნის შუა წლებში, იყენებდნენ პუბლიკაციებს, საგანმანათლებლო კურსებს, ხატვისა და კომპოზიციის სწავლებას. ამ ორგანიზაციის წევრთა ამოცანა და ღრმა რწმენა ის იყო, რომ შემოქმედებითი მოღვაწეობა ყველას უნდა შეეძლოს და არა მხოლოდ ნიჭიერ ერთეულებს. ამერიკის ხელოვნების ფედერაციასთან ერთად (*American Federation of Art*), ერთობლივი პროექტები ხორციელდებოდა, მოძრავი გამოფენებისა და ლექციების სახით და ზუსტად ისე, როგორც 50 წლის წინ დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშები მოგზაურობდა ქალთა ორგანიზაციების

ქსელის მეშვეობით, მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში იგივე სქემით ახალი თემები გაშუქდა. მართალია, ძირითადი აქცენტი კეთდებოდა გარემოს ესთეტიზაციასა და სახლის დეკორირების ახალ ტენდენციებზე, შუქდებოდა ისეთი თემებიც, როგორცაა „მუზეუმების საგანმანათლებლო როლი,“ ან „თანამედროვე ამერიკული ხელოვნება“. ეს უკანასკნელი, მაგალითად, ფართო საზოგადოებას ეშქენის სკოლის²⁷ ურბანულ რეალიზმს აცნობდა (McCarthy, 1991: 187).

როგორც ვხედავთ, მემკვიდრეობითობა და ტრადიციების თანამიმდევრული გაგრძელება ხელოვნების პროპაგანდით დაკავებულ ქალთა ერთ-ერთი ძლიერი მხარე იყო, გამბედაობასთან, განათლებისკენ სწრაფვასა და საზოგადოებრივი აქტიურობის დიდ სურვილთან ერთად. ქალთა კლუბების საქმიანობის უმნიშვნელოვანესი როლის ერთ-ერთ მაგალითად შემდეგი ფაქტი გამოდგება: 1934 წელს ქალთა კლუბების გაერთიანება თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმს (MoMA) შეუერთდა და შექმნა რადიოგადაცემებისა და პუბლიკაციების სერია თანამედროვე ხელოვნების შესახებ, რომელიც ათწლეულების მანძილზე დიდ ინტერესს იწვევდა და უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა ამ ახალი ტენდენციების განმარტებასა და პოპულარიზაციაში.

3.2 ავანგარდი ამერიკაში და ქალთა წვლილი მის პოპულარიზაციაში

დღესდღეობით, შესაძლოა, ძნელი წარმოსადგენიც იყოს, მაგრამ მე-20 საუკუნის დასაწყისში თანამედროვე ხელოვნების მხარდაჭერასა და პროპაგანდას ერთგვარი ამბოხების სახე ჰქონდა, რადგან ავანგარდსიმ დროს რადიკალიზმის იერი დაჰკრავდა. მიუხედავად ამისა, მე-20 საუკუნის 20-30-იან წლებში თანამედროვე ხელოვნების სამი მთავარი მუზეუმი²⁸ ნიუ-იორკში სწორედ ქალებმა დააარსეს.

²⁷ეშქენის სკოლა (Ashcan School) – 20-ე საუკუნის დასაწყისში ნიუ-იორკში ჩამოყალიბებული ამერიკელი რეალისტი მხატვრების ჯგუფი, რომლის ყველაზე გამორჩეული ფიგურები ცნობილი იყვნენ სახელწოდებით - „რვაანი“ (The Eight).

²⁸თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი (Museum of Modern Art), უითნის ამერიკული ხელოვნების მუზეუმი (Whitney Museum of American Art) .გუგენჰაიმის მუზეუმი (Solomon R. Guggenheim Museum).

თუმცა ამას წინ უძღოდა მე-20 საუკუნის დასაწყისის რადიკალური ცვლილებების ეპოქა. ამ პერიოდის ამერიკაში სოციალიზმი, კომუნიზმი და ანარქიზმი კაპიტალიზმსა დამის ფასეულობებს საფრთხეს უქმნიდა; ალკოჰოლური სასმელების აკრძალვის, მატერიალური ბუმისა და დიდი დეპრესიის პერიოდები საოცარი სისწრაფით ენაცვლებოდა ერთმანეთს; ერთმანეთს შეეჯახა დარვინის ევოლუციური თეორია და სამყაროს შექმნის ბიბლიური ინტერპრეტაცია²⁹; ჯაზის, ავტომობილების, განგსტერებისა და პირველი საფრენი აპარატების ეპოქააზროვნების ძველებური სტანდარტების მსხვრევისპერიოდად მოგვევლინა.

რევოლუციური ცვლილებები ყველგან და ყველაფერში იგრძნობოდა. ამ ფონზე სრულიად ბუნებრივი იყო რადიკალური სიახლეები ხელოვნებაშიც. სტრაინსკის მუსიკა, დიაგილევის საბალეტო დადგმები, ჯეიმს ჯოისისა და ანდრე ბრეტონის ლიტერატურული ქმნილებები ერთიანად ამსხვრევდა მანამდე არსებულ კანონებს. ამერიკამ ამ პროცესებს მრავალფეროვანი ლიტერატურული პალიტრით უპასუხა და დაიწყო ჰემინგუეის, ფიცჯერალდის, ეზრა პაუნდის, იუჯინ ო'ნილის, სტაინბეკისა და თორნტონ უაილდერის ეპოქა. ამ პერიოდის ამერიკელი მხატვრები და მოქანდაკეები კიდევ უფრო მეტად მოექცნენ ამ ახალი, რევოლუციური ცვლილებების გავლენის ქვეშ და ამ ცვლილებების აკვანს, პარიზს მიაშურეს. პარიზში იმხანად მიმდინარე პროცესები საფუძველს უყრიდა იმ სიახლის დაბადებას, რომელიც დღეს ფოვიზმის, კუბიზმის, დადაიზმისა და სიურეალიზმის სახელითაა ცნობილი. მართალია, პარიზი ამ პროცესების ეპიცენტრი იყო, მაგრამ აქაც, ხსენებული სიახლეების დამკვიდრება დიდი ტექნიკური და იდეოლოგიური სირთულეების გადალახვის ხარჯზე ხდებოდა.

²⁹სქოუფის პროცესი (The Scopes Trial) - სასამართლო პროცესი, რომელიც ოფიციალურად ცნობილია როგორც *ტენესის შტატი ჯონ თომას სქოუფის წინააღმდეგ* 1925 წელს შედგა. სკოლის მასწავლებელს, ჯონ სქოუფს ბრალი ედებოდა ტენესის შტატის კანონმდებლობის (Tennessee's Butler Act) დარღვევაში, რომელიც სახელმწიფო სკოლაში ევოლუციური თეორიების სწავლებასკრძალავდა. სქოუფი დამნაშავედ სცნეს და 100 დოლარით დააჯარიმეს. პროცესს დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. იგი მოდერნისტული და ფუნდამენტალისტური თეორიების დაპირისპირების კიდევ ერთი საჯარო გამოვლინება იყო. მოდერნისტული თეორიის მიმდევრები განვითარების ევოლუციური თეორიის მომხრენი იყვნენ და რელიგიასთან მის თავსებადობას გამორიცხავდნენ. ფუნდამენტალისტები ადამიანის ცოდნის ერთადერთ წყაროდ ბიბლიას მიიჩნევდნენ.

„ნატივი ხელოვნების სკოლა (*the Ecole des Beaux- Art*) და ჟულიანის აკადემია (*the Academy Julian*) ახალგაზრდა პარიზელ მხატვართა აღმაფრენას ისევე აბრკოლებდა, როგორც ეროვნული აკადემია - ნიუ-იორკელ ხელოვანებს. ამიტომ მსგავსი დაწესებულებების წინააღმდეგ მასშტაბური, გაშმაგებული შეტევა განხორციელდა. ამ მოძრაობას სათავეში ედგნენ ანრი მატისი და მისი მიმდევრები, რომლებსაც ამის გამო „ნადირებიც“ კი უწოდეს (*fauves*).

პაბლო პიკასომ და ჟორჟ ბრაკმა კი ცოტა ხანში კუბიზმის კონცეფციაც შეიმუშავეს, როგორც უსიცოცხლო აკადემიური ნატურალიზმის ალტერნატივა. ხელოვნების ახალ ღმერთებად გამოცხადდნენ პოსტიმპრესიონისტები - პოლ გოგენი, ვინსენტ ვან გოგი და განსაკუთრებით პოლ სეზანი“, ვკითხულობთ ამერიკული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ გამოცემაში (Craven, 2003 : 444).

ეს პროცესები საუკუნის დასაწყისში პარიზში დაწყებული მოძრაობის შედეგი იყო: 1903 წლიდან მოყოლებული ოფიციალურ საგამოფენო დარბაზებში არდაშვებული მხატვრები ალტერნატიულ სივრცეში (*Salon d'Automne*) მართავდნენ გამოფენებს; 1905 წელს აქ გამართული ექსპოზიციები უკვე გაცილებით მეტ შემოქმედს მასპინძლობდა, მათ შორის, ამერიკელ მხატვრებს- მაქს ვებერს, პატრიკ ჰენრი ბრუსსა და ჯონ მარტინს. იმავე წელს კიდევ ერთმა ახალმა გალერეამ (*Salon des Independant*) წარმოადგინა გოგენისა და ვან გოგის გრანდიოზული გამოფენა; 1906 წლიდან გერტრუდ და ლეო სტაინების პარიზული ბინა ევროპელი და ამერიკელი ავანგარდისტი მწერლების, მხატვრებისა და მოქანდაკეების თავშეყრის ადგილი გახდა. სწორედ აქ ეზიარა უამრავი ამერიკელი ხელოვანი, კოლექციონერი და მეცენატი ხელოვნების ამ ახალ მიმდინარეობებს. 1907 წელს პიკასოს მიერ შექმნილი ტილო *ავინიონელი ქალწულები (Damoiselles d'Avignon)* კუბიზმის დაბადების მანიშნებელი იყო. 1908 წელს, პარიზში მცხოვრებმა მეამბოხე ამერიკელმა მხატვრებმა ჩამოაყალიბეს ე.წ. *ახალი საზოგადოება (The New Society)*, რომლის პირველი შეკრება ამერიკელი მხატვრისა და ფოტოგრაფის - ედვარდ სტიშენის (1879-1973) სტუდიაში შედგა. ამ ფიგურას ამერიკაში ავანგარდის პოპულარიზაციაში უდიდესი როლი მიუძღვის, რადგან სწორედ ის იყო ალფრედ შტიგლიცის (1864-1946) მიერ ნიუ-იორკში

გახსნილი რევოლუციური გაღერებისთვის ავანგარდული მხატვრობის ნიმუშების მიმწოდებელი.

მართალია, ამერიკული ავანგარდული მხატვრობის სკოლა ფრანგული ავანგარდის პირმშოა, მაგრამ არაერთი ნიჭიერი ხელოვანის წყალობით მან განვითარების უნიკალური გზა გაიარა და გამორჩეული წარმომადგენლებიც ჰყავს³⁰.

მოდერნისტული ხელოვნებისადმი ინტერესის ზრდა შეერთებულ შტატებში რამდენიმე გადამწყვეტი ფაქტორის გარეშე წარმოუდგენელი იქნებოდა. თავად გამორჩეული მხატვრების არსებობის პარალელურად, მათი ხელოვნების გეგმაზომიერი და მიზანმიმართული პროპაგანდა აუცილებელი პირობა იყო.

ერთ-ერთი ასეთი კერა ალფრედ შტიგლიცის მიერ დაარსებული სამხატვრო გაღერა იყო, რომელიც მისი ნიუ-იორკული მისამართის გამო (*291, მეხუთე ავენიუ, ნიუ-იორკი*) გაღერა 291-ის სახელითაა ცნობილი.

ხელოვნების ისტორიის მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ ალფრედ შტიგლიცმა იმ დროის თითქმის ყველა საინტერესო ავანგარდისტი ხელოვანი შემოიკრიბა და მტრულად განწყობილ ანტი-მოდერნისტულ გარემოში მათთვის ეს ადგილი ნამდვილი თავშესაფარი გახდა (Craven, 2003: 452). როგორც ჯგუფს, ამ მხატვრებს ერთი საერთო მრწამსი არ ჰქონდათ, მაგრამ მათი გადაკვეთის წერტილი

³⁰ალფრედ მორიერი (1868-1932) – აკადემიური განათლების მიუხედავად, მისი შემოქმედება მატისის ძლიერი გავლენის ქვეშ მოექცა. 1909 წელს მისი საუკეთესო ნამუშევრები შტიგლიცის გაღერაში (*გაღერა 291*) იქნა გამოფენილი.

არტურ ქარლსი (1882-1952) – ფილადელფიელი მხატვარი, რომელიც საუკუნის დასაწყისში პარიზში დაუახლოვდა ალფრედ მორიერს, გერთრულ და ლეო სტაინებს, იყო მატისის მოწაფე. 1910-11 წლებში *გაღერა 291* მის გამოფენებს მასპინძლობს. მოგვიანებით მან პედაგოგიური საქმიანობა გააგრძელა და ფილადელფიაში მოდერნისტული ხელოვნების აქტიურ პროპაგანდასაც ეწეოდა.

პატრიკ ჰენრი ბრუსი (1881-1936) – ვირჯინიიდან ჯერ ნიუ-იორკში გაემგზავრა სასწავლებლად, შემდეგ კი პარიზში. მისი ადრეული ნამუშევრები სინქრომიზმსა და ფერებთან დაკავშირებულ ექსპერიმენტებს უკავშირდება.

მაქს ვებერი (1881-1961) - რუსი ებრაელების ოჯახში დაბადებული, იგი ამერიკაში 10 წლის ასაკში მოხვდა და ბრუკლინის ღარიბ ნაწილში გაიზარდა. 1905-08 წლებში პარიზში ცხოვრებისას ვებერი აქტიურად ერთვება კუბისტებისა და ფოვისტების ექსპერიმენტებში. 1910 წელს ნიუ-იორკში დაბრუნების შემდეგ მისი შემოქმედება კუბიზმის მიმართულებით ვითარდება. საყურადღებოა, რომ მას შემდეგ, რაც მისი რამდენიმე ნამუშევარი არმორი შოუზე გამოსაფენადარ მიიღეს, ვებერმა ყველა ნახატი გამოიწვია და შედეგად ავანგარდის ამ მნიშვნელოვან ფორუმზე მისი შემოქმედება წარმოდგენილი არ იყო.

მოდერნისტული იდეალების ერთგულება იყო. ამ ჯგუფში მოიაზრებოდნენ მაქს ვეპერი, ჯონ მარტინი, ართურ დოვი, მარსდენ ჰართლი და ჯორჯია ოქოფი.

ეს საგამოფენო სივრცე 1903 წლიდან 1917 წლამდე ფუნქციონირებდა და მან დროის ამ მონაკვეთში 80-მდე გამოფენას უმასპინძლა. 1909 წელს საზოგადოების წინაშე პირველად წარსდგნენ ამერიკელი მოდერნისტი მხატვრები; ერთი წლის შემდეგ, 1910 წელს საერთო სათაურით *“Young American Painters”* შედგა ამერიკელი მხატვრების პირველი მსხვილი გამოფენა. ფართო საზოგადოების დიდი ინტერესის გარდა, ეს ღონისძიებები ექსპერტების დაუნდობელ კრიტიკას იმსახურებდა, რომელთა უმეტესობა ერთხმად ამტკიცებდა, რომ ამერიკული ხელოვნება „სიგიჟემ და ანარქიამ“ მოიცვა.

ამერიკელი ავანგარდისტების გარდა *გალერეა 291-ში* წარმოდგენილი იყვნენ ისეთი ევროპელი შემოქმედები, როგორებიცაა როდენი, სეზანი, მატისი, ბრაკი და რუსო. მსგავს პროექტებს შტიგლიცი პარიზშიც ახორციელებდა თავისი პარტნიორის, ედვარდ სტიშენის დახმარებით. მნიშვნელოვანი იყო, ასევე, მისი რედაქტორობით გამომავალი ჟურნალის *Camera Work-ის* ფურცლებზე ასახული ინფორმაცია გამოფენებისა და ხელოვნებაში მიმდინარე უახლესი ტენდენციების შესახებ.

ამერიკაში ავანგარდის პროპაგანდა ამ ეტაპზე, როგორც ვხედავთ, მამაკაცთა პრეროგატივა იყო, თუმცა ხელოვნების ამ მიმართულებისადმი ქალების ინტერესი უკვე არსებობდა და აქტიურად ვლინდებოდა. საბოლოოდ კი, ქალები ამ სფეროს ერთპიროვნულ და ერთადერთ პროპაგანდისტებად მოგვევლინენ და ინსტიტუციონალიზაციის ინიციატორებიც გახდნენ, დამკვიდრებული და მყარი რეპუტაციის მქონე მუზეუმებისგან განსხვავებით. ბუნებრივია, ეს პროცესი ეტაპობრივად ვითარდებოდა და ერთ-ერთი ასეთი ეტაპი 1913 წელს ნიუ-იორკში ჩატარებული *თანამედროვე ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენის (International Exhibition of Modern Art)*, *არმორი შოუს (Armory Show)* სახელითაა ცნობილი.

საყოველთაოდ აღიარებული ფაქტია, რომ ეს გამოფენა უდიდესი მნიშვნელობის კულტურული მოვლენა იყო. 1912 წლიდან მოყოლებული, მხატვრების ჯგუფი (*Association of American Painters and Sculptors*), რომლის პრეზიდენტად არტურ დეივისი აირჩიეს, გეგმავდა საზოგადოებისთვის გაეცნო თანამედროვე ხელოვნებაში მიმდინარე სიახლეები. ამისთვის მათ ნამუშევრების

შესარჩევად ევროპაში ხანგრძლივი პერიოდი დაჰყვეს, რათა სრულად აესახათ თანამედროვე ხელოვნების ყველა ტენდენცია. კრიტიკოსებისა და ოფიციალური სახელოვნებო წრეების ღიად მტრული განწყობის გამო, ნაკლებად სავარაუდო იყო, რომ *დიზაინის ეროვნული აკადემია (National Academy of Design)* ასეთ ღონისძიებას მხარს დაუჭერდა და უმასპინძლებდა. 1913 წლის 17 თებერვალს, ნიუ-იორკის 69-ე პოლკის არსენალის³¹ შენობაში 1300-მდე ნამუშევრით გაიხსნა გამოფენა, რომელიც 70 000 დამთვალიერებელმა მოინახულა. სეზანი, გოგენი, ვან გოგი, მატისი, პიკასო, პიკაბია, კანდინსკი - აი რამდენიმე სახელი, რომელიც წარმოდგენას გვიქმნის ღონისძიების მნიშვნელობაზე. თავისი მასშტაბურობით (და არა მნიშვნელობით) ამ მოვლენამ გადაფარა და გააღრმავა შტიგლიცისა და მისი გალერეის როლი თანამედროვე ხელოვნების პოპულარიზაციაში და როგორც იმ დროს წერდნენ „მოწონება-არმოწონების მიუხედავად, *არმორი შოუს* შემდეგ ამერიკაში თანამედროვე ხელოვნების იგნორირებას ვეღარავინ შეძლებდა“ (Craven, 2003: 460).

გამოხმაურება, რომელიც *არმორი შოუს* მოჰყვა, არაერთგვეროვანი იყო. ერთ-ერთი შეფასების თანახმად:

„ამერიკელთა ურავლესობას მათი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ ხელოვნების სფეროში განვითარებული უჩვეულო მოვლენების შესახებ მხოლოდ ყურმოკვრით თუ სმენოდა; ამიტომ ეს ადამიანები სრულიად მოუმზადებლები აღმოჩნდნენ მათ თვალწინ გადაშლილი პოსტიმპრესიონიზმის, კუბიზმისა და ფოვიზმის ნიმუშების შოკისმომგვრელი ზეგავლენისთვის. ნიუ-იორკში გამართულ ერთთვიან გამოფენას სამოცდაათ ათასზე მეტი დამთვალიერებელი მოაწყდა. მოვლენა ინტენსიურად შეუქდებოდა პრესით, რომელიც მთელს ქვეყანას, პირდაპირ რომ ვთქვათ, აზანზარებდა.“ (Brown, 1988: 131)

გამოფენას კრიტიკული და ზოგჯერ რადიკალური შეფასებებიც მოჰყვა. ერთ-ერთი გაზეთი ასეთ რჩევას იძლეოდა: „სამჯერ დატრიალდით, ორჯერ ჰკარით თავი კედელს და თუ ამას საკმარისი ძალით გააკეთებთ, იქნებ დაინახოთ, რა არის გამოსახული ტილოზე.“

³¹თარგმანი: armory

თუ ნიუ-იორკის გამოფენამ ერთდროულად აღფრთოვანება, შოკი და გაოგნება გამოიწვია, ბოსტონსა და ჩიკაგოში რეაქცია კიდევ უფრო მძაფრი იყო: სამხატვრო აკადემიის სტუდენტმა პროტესტის ნიშნად საჯაროდ დაწვა მარსელ დიუშამის³² სურათის *შიშველი ქალი კიბეზე (Nude Descending a Staircase)* ასლი. გაზეთები პირდაპირ წერდნენ, რომ ამ გამოფენამ „წაბილწა“ ჩიკაგოს ხელოვნების აკადემია, მაგრამ რეაქციის ასეთი რადიკალურობისა და განსხვავებულობის მიუხედავად, ერთი რამ უდავო იყო, „ამერიკამ მყისვე გააცნობიერა ავანგარდის არსებობა“. (Brown, 1988: 206)

მართალია, ამ პერიოდში ავანგარდის პროპაგანდისა და პოპულარიზაციისკენ მიმართული ღონისძიებების უმეტესობა მამაკაცების ინიციატივითა და ძალისხმევით იყო ორგანიზებული, განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ქალების როლი 1913 წელს გამართული *არმორი შოუს მხარდამჭერაში*.

ამ ღონისძიებაში ქალების ჩართულობა მრავალმხრივი იყო. აღსანიშნავია მათი ფინანსური მხარდაჭერა: ქალები საორგანიზაციო მიზნებისთვის თანხების შეგროვებაშიც ჩაერთვნენ და გამოფენილი ექსპონატების შექმნაშიც აქტიურად მონაწილეობდნენ. მნიშვნელოვანია, მაგალითად, მეიბელ დოჯ ლუთანის წვლილი. მოქანდაკე ჯო დევიდსონთან მეგობრობამ მას საშუალება მისცა დაახლოებოდა ართურ დევისს და შემდეგ მასთან ერთად აქტიურად ჩართულიყო *არმორი შოუს* საორგანიზაციო საქმეებში. მისი კოლექციიდან თანამედროვე ხელოვნების ნახატების გამოფენისა და ფინანსური უზრუნველყოფის გარდა, პრესაში არაერთისტატიისა და ინტერვიუს მეშვეობით, იგი აქტიურად აშუქებდა ამ მოვლენას. ასე მაგალითად, ჟურნალ *Arts and Decoration-ის* ერთ-ერთ ნომერს, რომელიც მთლიანად *არმორი შოუს* დაეთმო, მის მიერ გერტრუდ სტაინზე დაწერილი სტატია ამშვენებდა. თანხების მოძიებაში აქტიურად იყო ჩართული ინტერიერის დიზაინერი კლარა დეივიჯიც.

საინტერესოა, ასევე, რომ 300 მონაწილიდან, სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით, (Schapiro, 2011) 50 მონაწილე მანდილოსანი იყო. ეს მხატვარი ქალები იმ შემოქმედთა პირველი თაობის წარმომადგენლები იყვნენ, რომლებმაც

³² მარსელ დიუშამი (1887-1968) (Marcel Duchamp) ფრანკო-ამერიკელი მხატვარი, მოქანდაკე და მწერალი, რომლის სახელი დადაიზმთან და კონცეპტუალურ ხელოვნებათან ასოცირდება.

მეტ-ნაკლებად თანასწორ პირობებში მიიღეს სამხატვრო განათლება და ნიჭის თავისუფლად გამოვლენის საშუალებაც მიეცათ. მრავალთა შორის დავასახელებ ქეთრინ დრეიერს, მერი კასეტსა და მარგარეტ ზორაჩს. მნიშვნელოვან და გავლენიან ჯგუფს წარმოადგენდნენ კოლექციონერი და ავანგარდის პროპაგანდისტი ქალებიც: გერტრუდ უითნიმ, ქეთრინ დრეიერმა და სელი სტაინმა *არმორი შოუზე* თავიანთი კოლექციებიდან ტილოები წარმოადგინეს.

ისტორიკოსი ჰენრი მეი ერთ-ერთ ნარკვევში აღნიშნავდა, რომ *არმორი შოუ* ის მოვლენა იყო, რომელიც ამერიკული „უმანკოების“ დასასრულის მანიშნებელი გახდა. ის იყო ძველი ნორმების მსხვერვის ნიშანი; სწორედ იმ ნორმებისა, რომლებიც მე-19 საუკუნის შუა წლებიდან 1912 წლამდე იყო გაბატონებული. მიუხედავად იმისა, რომ *არმორი შოუმ* გაზარდა ამერიკის ინტერესი ავანგარდის მიმართ, მისი დამკვიდრებისთვის ბრძოლა ჯერ კიდევ მოგებული არ იყო; მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების ჩათვლით ძირითადი მუზეუმები გულგრილ და მტრულ განწყობილებასაც კი ინარჩუნებდა ამ ახალი ტენდენციების მიმართ. მართალია, პენსილვანიის სამხატვრო აკადემია და მეტროპოლიტენის მუზეუმი პოსტიმპრესიონისტულ გამოფენებს მართავდნენ, მათი უმეტესობა მუდმივმოქმედი არ იყო, ან ნაკლებად რადიკალურ ნამუშევრებს წარმოადგენდა. მაგალითისთვის, მეტროპოლიტენის მუზეუმში აგნეს ერნსთ მეიერის, ლილი ბლისის, ართურ დეივისისა და გერტრუდ ვანდერბილთ უითნის თაოსნობით გამართული გამოფენაც გამოდგება. მასზე წარმოდგენილი დეგა, რენუარი, მონე, გოგენი და სეზანი საზოგადოებას მეტ-ნაკლებად მისაღებად ეჩვენებოდა.

იგივე ტენდენციის გამოვლინება იყო სხვა ფაქტიც: მაგალითად, მატისს კარნეგის პრიზი³³ მიანიჭეს, მაგრამ იმავდროულად მეტროპოლიტენი კატეგორიულად ერიდებოდა თანამედროვე ხელოვნების ნამუშევრების შექენას. მუზეუმის ერთერთმა კურატორმა ლამის თანამდებობაც კი დაკარგა *არმორი შოუზე* სეზანის ნახატის შექენის გამო. მეოცე საუკუნის 40-იან წლებამდე მეტროპოლიტენის ოფიციალური პოზიცია ასეთი იყო: „1900 წლის შემდეგ მნიშვნელოვანი არაფერი დახატულა და შექმნილა.“ (May, 1959: 393)

³³ კარნეგის ჯილდო (The Carnegie Prize) – საერთაშორისო ჯილდო, რომლითაც პიტსბურგი კარნეგის ხელოვნების მუზეუმი მხატვრებს აჯილდოვებდა.

ამ რეალობის გათვალისწინებით, ამ გამოფენის ორგანიზებაში, დაფინანსებასა და პოპულარიზაციაში ქალების მიერ შეტანილი წვლილი ფასდაუდებელია.

თუ ფრანგული ხელოვნება მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებისთვის მეტნაკლებად დამკვიდრდა და მისაღები გახდა, სხვა ქვეყნების მოდერნისტული ხელოვნება სრულიად მიუღებელი იყო, განსაკუთრებით, პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის იზოლაციონიზმისა და ე.წ. წითელი საფრთხის კონტექსტში (Berman, 1990: 243). ზოგიერთმა კრიტიკოსმა საკმაოდ მკვახე იარაღიყი მიაკრა ხელოვნებაში თანამედროვე ტენდენციების მიმდევრებს და მათ „შეშლილებიც“ (*Freakists*) კი უწოდებდა.

მოდერნისტული ხელოვნების ქომაგების, გერტრუდ უითნისა და ჯულიანა ფორბსისადმი მიძღვნილ წიგნში ავის ბერმანი აღწერს 1926 წელს მოხდარ ინციდენტს, რომელიც თვალნათლივ ასახავს იმ ქილიკისა და დაუსაბუთებელი კრიტიკის ატმოსფეროს, რომლითაც იმხანად თანამედროვე ხელოვნება იყო გარემოცული:

კონსტანტინ ბრანკუზის³⁴ ცნობილი სკულპტურა *ფრინველი სივრცეში* (*Bird in Space*) პარიზიდან დაბრუნებულმა ედუარდ სტიშენმა ამერიკაში ჩაიტანა. საბაჟოს თანამშრომელმა კატეგორიული უარი განაცხადა დეკლარაციაში ეს ნივთი „ხელოვნების ნიმუშის“ გრაფაში ჩაეწერა. დღეს შედევრად აღიარებული ეს ქანდაკება, სამზარეულოსთვის განკუთვნილ ნივთად გაფორმდა და საბაჟო გადასახადის სახით დამატებითი 240 დოლარი დაერიცხა. გერტრუდ უითნის ძალისხმევით, ეს თანხა სასამართლოს გზით ანაზღაურეს, მაგრამ „ამ ფართომასშტაბიანმა დისკუსიამ (ბრანკუზის ნამუშევრების ღირებულებასთან დაკავშირებით) ბევრ ამერიკელ სკეპტიკოსს გული მოუღბო“, წერს ბერმანი (Berman, 1990: 243).

ამგვარ ვითარებაში დიდი როლი ეკისრებოდა ქალთა მიერ გაწეულ მრავალმხრივ საქმიანობას: იქნებოდა ეს სალონები, ქალთა კლუბები, ალტერნატიული საგამოფენო სივრცეების შექმნა და მართვა, ხელოვნების

³⁴კონსტანტინ ბრანკუზი (Constantin Brancusi) (1876-1957) – რუმინული წარმოშობის მოქანდაკე, რომელიც მოდერნიზმის ცენტრალურ ფიგურად და აბსტრაქტული ხელოვნების პიონერად არის მიჩნეული. მისი სკულპტურული ნამუშევრები გამოირჩევა ელეგანტურობით, მასალისა და ტექნიკის ნატიფი შერწყმით, რაც თავისი არსით ხეზე ჭრის გლესური ხელობისა და დახვეწილი პარიზული ავანგარდის უნიკალურ ნაზავს წარმოადგენს.

ნიმუშთა დილერობა თუ პუბლიკაციები. ამ საქმიანობის ეფექტურობაზე ის ფაქტი მეტყველებს, რომ თითოეულმა ზემოთ ჩამოთვლილმა ღონისძიებამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა და ქალთა ინიციატივით ავანგარდის პოპულარიზაციის პროცესი ინსტიტუციონალიზაციით დაგვირგვინდა. ყურადსაღებია ის ფაქტიც, რომ მამაკაცი ხელოვანებისა და მეცენატების მიერ დაწყებული თანამედროვე ხელოვნების დამკვიდრების პროცესი, თავდაპირველად, ერთობლივი ინტერესის სფერო იყო და შემდეგ, ეტაპობრივად, ძირითადად ქალების ხელში გადავიდა.

დეკორატიული ხელოვნებიდან თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმების დაარსებისკენ მიმავალ გზაზე ნაკლებად თვალშისაცემი, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანი რგოლი იყო ქალების მიერ ავანგარდის პროპაგანდისტისთვის გაწეული ე.წ. „არასამუზეუმო“ საქმიანობა.

გერტრუდ სტაინი (1874-1946)

ერთ-ერთი მთავარი როლი ამ პროპაგანდისტულ საქმიანობაში გერტრუდ სტაინის სახელს უკავშირდება. გერტრუდ და ლეო სტაინების პარიზული სახლი მაგნიტივით იზიდავდა ევროპაში ჩასულ, ხელოვნებით დაინტერესებულ ამერიკელებს, მათ შორის, ქალებს. დამთვალიერებლები ვერ მაღავედნენ აღფრთოვანებას მათი კოლექციითა და სალონში არსებული ატმოსფეროთი, რომელიც აშკარად არღვევდა არსებულ საზოგადოებრივ და ესთეტიკურ ნორმებს. დები კოუნები, ემილი ქრეინ ჩედბურნი, აგნეს მეიერი, მეიბელ დოჯი და ქეთრინ დრეიერი - ეს ხელოვნების სფეროში გავლენის მქონე იმ ქალბატონთა არასრული სიაა, რომლებმაც ლეო და გერტრუდ სტაინების მოდერნისტული სალონის დიდი გავლენა განიცადეს. ჩამოთვლილი ამერიკელი „მოგზაურები“ ე.წ. *ახალი თაობის ქალთა* უკვე მეორე თაობას წარმოადგენდნენ, რომლებიც საკუთარი თავის აღმოსაჩენად მოგზაურობდნენ. სტაინების ავანგარდული ხელოვნების ნიმუშებით დახუნძლული სახლი კი საამისოდ უაღრესად ნაყოფიერი გარემო იყო.

ამ ამერიკელი ქალებისთვის ევროპა თვითრეალიზაციისა და ფანტაზიების განხორციელების ასპარეზი იყო და ბევრი მათგანისთვის

თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშების კოლექციონირება ახალი თავისუფლების რეალიზაციის საუკეთესო საშუალება აღმოჩნდა. წინამორბედი, მე-19 საუკუნის შუა წლების ხელოვნებით დაინტერესებული ქალებისგან განსხვავებით, ახალი თაობის ქალებმა თავიანთ ინტერესთა გეოგრაფიული არეალი საგრძნობლად გააფართოვეს. სტაბილური პოლიტიკური ვითარება და გაუმჯობესებული ეკონომიკური მდგომარეობა საერთაშორისო ვოიაჟებს შესაძლებელს და მისაღებს ხდიდა. უამრავი მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ამგვარი კულტურული მოგზაურობის დამკვიდრებაში დიდი იყო ჰენრი ჯეიმზის როლი, რომელმაც თავის რომანებში დეტალურად აღწერა ასეთი ქალების სახე.

ჰენრი ჯეიმზის შემოქმედება ერთადერთი ფაქტორი არ იყო, რომელიც ამ პროცესს ხელს უწყობდა. არა ერთი წინააღმდეგობის არსებობის მიუხედავად, საუკუნის მიჯნაზე მამაკაცების თვალშიც კი, მანდილოსანი იყო ის ძალა, რომელიც ამერიკის სიდიადის ამბავს წარმატებით გაიტანდა მის ფარგლებს გარეთ. ამავე პერიოდში ამერიკას წვეულ ევროპელებს აოცებდათ კიდევ ნდობის მასშტაბი, რომლითაც ქალები სარგებლობდნენ, განსაკუთრებით, კულტურის სფეროს წარდგენისას.

მნიშვნელოვანი იყო ისიც, რომ ახალი თაობის ეს ქალები შეძლებული მამებისა და მეუღლეების მიერ ევროპაში კულტურულ ელჩებად იქნენ მივლინებული და ამ ახალი მისიის ფარგლებში მათ ახალი დატვირთვა და ფუნქციები შეიძინეს. როგორც აღვნიშნე, საშუალო კლასის ქალების წვლილი ოჯახის კეთილდღეობის შექმნაში ამ პერიოდში გაიზარდა და ამან, ბუნებრივია, შესაძლებელი გახდა მათი წვლილის გაზრდა კულტურული კაპიტალის ნაწილშიც. აქედან გამომდინარეობდა ქალების ინტერესი და შესაძლებლობა თავად შეექმნათ კოლექციები.

არანაკლებ საინტერესოა თვით ევროპელების აღქმა, რომელთათვისაც მარტოდ მოგზაური ამერიკელი ქალები უცხო ხილი იყო. ისინი მათ უაღრესად თავისუფალ და განვითარებულ პიროვნებად აღიქვამდნენ და პირობითად სამ ჯგუფად ჰყოფდნენ: დიდგვაროვანი ევროპასთან დაახლოებული საზოგადოება, ამერიკაში უმწიკვლო რეპუტაციის მქონე ექსპატრიანტები, რომლებიც მხოლოდ ამერიკელებთან ამყარებდნენ კავშირს და ხელოვანი, ან ხელოვნებით დაინტერესებული ქალები. სწორედ ამ უკანასკნელი ჯგუფის წარმომადგენლები

დაინტერესდნენ ავანგარდით და სწორედ ისინი აოცებდნენ ფრანგებს ყველაზე მეტად, რადგან მათი ანალოგი თავად ფრანგებს არ ჰყავდათ.

გერტრუდ სტაინი ამ ქალბატონების დაუფარავი აღფრთოვანების ობიექტი იყო ბევრი მიზეზის გამო. მან უშიშრად თქვა უარი იმ ფასეულობების მორჩილებაზე, რომელსაც ამერიკაში უნერგავდნენ (ტრადიციული ოჯახი, მიზანშეწონილი ქცევა). უნდა აღინიშნოს, რომ ამ აღფრთოვანებას ბრმად მიბაძვის სახე არასოდეს მიუღია, არც სექსუალური ორიენტაციისა და არც არტისტული გემოვნების თვალსაზრისით.

„გერტრუდ სტაინის არც ერთი თაყვანისმცემელი სრულად და უპირობოდ არ იზიარებდა მის ერთგულებას მოდერნისტული მხატვრობისა და სკულპტურისადმი,“ წერს დაიან მაქლეოდი (Macleod, 2008 :179).

მაგალითად, მეიბელ დოჯი, რომელიც ავანგარდის დიდი ქომაგი და *არმორი შოუს* ერთ-ერთი ორგანიზატორი იყო, გერტრუდ სტაინისგან განსხვავებით დიდ ინტერესს იჩენდა გამოყენებითი ხელოვნების მიმართ და, ავეჯთან ერთად, მისი კოლექციონერი იყო. დები კოუნები ავანგარდის სამყაროს ასევე სტაინებთან ეზიარნენ, მაგრამ არასდროს ავლებდნენ მკვეთრ ზღვარს მაღალ ხელოვნებასა და დეკორატიულ ხელოვნებას შორის. იგივე შეიძლება ითქვას ემილი ჩათბორნზეც, რომლის კოლექციაც, ავანგარდთან ერთად, სპარსული ხალიჩებითა და თევზებითიყო გაჯერებული.

გერტრუდ სტაინის დახასიათებისას უნდა აღინიშნოს, რომ მუდმივმოქმედი გალერეების შექმნის ნაცვლად, იგი სახლის კომფორტული გარემოდან წარმართავდა თანამედროვე ხელოვნების პროპაგანდის პროცესებს. კოსმოპოლიტური აღზრდა (იგი ბავარიელი ვაჭრის ოჯახში დაიბადა და ბავშვობა ავსტრიასა და პარიზში გაატარა), საუნივერსიტეტო განათლება და ძმასთან, ლეოსთან პარიზში გადასვლა თანამედროვე ხელოვნებით, კერძოდ, ფერწერით მისი დაინტერესების საფუძველი იყო. 1905 წლისთვის სტაინები უკვე მასპინძლობდნენ ცნობილ მხატვრებს, მწერლებს, მოცეკვავეებსა და ხელოვნებით დაინტერესებულ პირებს. 1906 წლისთვის სტაინების კოლექციამ უკვე სოლიდური სახე მიიღო და 1910 წლამდე, ვიდრე სხვა კოლექციონერებიც გამოიჩენდნენ ინტერესს ავანგარდის მიმართ, მისი როლი უაღრესად დიდი იყო. ამ პერიოდში სალონის გაძღოლა მთლიანად გერტრუდს დაეკისრა, რაც ლეო სტაინსა და პიკასოს შორის განხეთქილებით იყო გამოწვეული (Hobhouse, 1975).

ამ სალონის განუზომელ პოპულარობას ხელი შეუწყო, ერთის მხრივ, აღფრთოვანებულ სტუმართა მიერ გაწეულმა პროპაგანდამ და, მეორეს მხრივ, სან ფრანცისკოს მიწისძვრამ. მიწისძვრის შემდეგ შინ დაბრუნებულმა მაიკლ სტაინმა და მისმა მეუღლემ სელიმ, ამერიკაში ჩაიტანეს მატისის „უცნაური“ ნახატი, რომლის შესახებ ცნობა გარკვეულ წრეებს მოედო და პარიზის სალონში ამერიკელ დამთვალიერებელთა რაოდენობა მყისვე გაიზარდა.

მართალია გერტრუდ სტაინს თანამედროვე ხელოვნების ინსტიტუციონალიზაციის პროცესში უშუალოდ მონაწილეობა არ მიუღია, მისი სალონი დიდი ხნის მანძილზე ინარჩუნებდა ავანგარდის კერის რეპუტაციას. მე-20 საუკუნის დასაწყისის მეცენატი ქალებისთვის, რომლებიც ავანგარდის დამკვიდრება-პროპაგანდაში მოწინავე პოზიციებს იკავებდნენ, სტაინის სალონი ფასდაუდებელი სკოლა, გამოცდილებისა და კონტაქტების წყარო იყო.

მსურს შევეხო იმ ქალბატონების საქმიანობას, რომლებიც ავანგარდს ლეო და გერტრუდ სტაინების სალონში ეზიარნენ და უმნიშვნელოვანესი დამაკავშირებელი რგოლის როლი ითამაშეს დეკორატიული ხელოვნებიდან თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმებისკენ მიმავალ რთულ ევოლუციურ გზაზე.

მეიბელ დოჯი (1879-1962)

მეიბელ დოჯის სახლი მეხუთე ავენიუზე ისეთსავე დატვირთვას ატარებდა ავანგარდის პოპულარიზაციისთვის, როგორც სტაინების სალონი პარიზში. ბოსტონის მაღალი საზოგადოების ეშხმა და მშვენებამ - მეიბელ დოჯმა ათი წელი იტალიაში გაატარა, შემდეგ პარიზში სტაინებს დაუახლოვდა და 1912 წელს ნიუ-იორკში უკვე ავანგარდით „მოწამლული“ დაბრუნდა. გასაკვირი არაა, რომ მის სახლში ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლებისთვის განსაკუთრებული კულტურული გარემო და თავისუფლების ატმოსფერო შეიქმნა.

მეიბელ დოჯმა ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული ეტაპები განვლო სანიმუშოდ აღზრდილი, სამედიცინო ინსტიტუტის თვინიერი სტუდენტი გოგონას იმიჯიდან ავანგარდის ლესბოსელ კოლექციონერამდე. ასეთივე არაერთგვეროვანი იყო მისი გატაცებები, ინტერესები და ცხოვრების წესი: ოთხი

ქორწინება, ექსპატრიანტის ათწლიანი გამოცდილება, ჰეტერო და ჰომოსექსუალური პარტნიორები, არტისტული, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი რადიკალიზმი. მკვიდრი ამერიკელების უფლებების დაცვისადმი ჯერ კიდევ ნიუ-იორკში ჩასახული ინტერესი, მოგვიანებით, ნიუ-მექსიკოში გაგრძელდა, სადაც იგი მეოთხე ქმართან, ინდიელ-ამერიკელ ტონი ლუთანთან დასახლდა და აქტიურად იბრძოდა ამ ხალხის თანასწორი უფლებებისთვის.

მისი საზოგადოებრივი ცნობადობა *არმორი შოუს* და გერტრუდ სტაინს უკავშირდება, მანამდე კი იყო ძიებების ხანგრძლივი გზა. მეიბელ დოჯი ე.წ. მოქროვილი საუკუნის ტიპურ არისტოკრატიულ ოჯახში აღიზარდა, რომელსაც მოგვიანებით „მკვდარ ვიქტორიანულ“ სახლს უწოდებდა. ადრეულ ასაკში განცდილი სტრესი (მამის გარდაცვალება, მძიმე მშობიარობა, მეუღლის გარდაცვალება) მძიმე დეპრესიად ჩამოყალიბდა, რომლის დასაძლევადაც იგი ევროპაში გაემგზავრა. როდესაც 1905 წელს ედვინ დოჯზე დაქორწინებამ მისი ემოციური მდგომარეობა ვერ გააუმჯობესა, მეიბელი კოლექციონირებით დაინტერესდა. თავდაპირველი მიზანი საკუთარი ფლორენციული ვილის (*Villa Curonia*) დეკორირება იყო. თუ ამ ეტაპზე მისი ინტერესის სფერო ნატიფი ხელოვნების ნიმუშებიდა დეკორატიული ხელოვნება იყო, პარიზში მოხვედრისა და ლეო და გერტრუდ სტაინებთან დაახლოების შემდეგ, მან დიდი ინტერესი გამოიჩინა იმხანად ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი და არაღიარებული ავანგარდის მიმართ. 1912 წელს ამერიკაში ახალი იდეებითა და ინტერესებით დაბრუნებულს, მას სრულიად შეცვლილი გარემო დახვდა: მსოფლიო ოჯახური სიმყუდროვის შექმნით დაინტერესებული ქალების დრო წარსულს ჩაბარდა. მეიბელ დოჯის სახლი გრინვიჩ ვილიჯში³⁵ მისი ფლორენციული ვილისგან რადიკალურად განსხვავდებოდა: აქ ვეღარსად იპოვიდით დრავირებულ ფარდებს, ფარდაებს, ნოხებსა და ხელოვნების სხვა ნიმუშებით სავსე თაროებს. მისი ყურადღება 1913 წელს გამართულმა *არმორი შოუმ* მიიპყრო და, ები როკეფელერთან, ლილი ბლისთან, გერტრუდ უითნისთან და თანამედროვე ხელოვნების ქომაგ სხვა ქალებთან ერთად, მან არა მხოლოდ

³⁵გრინვიჩ ვილიჯი (Greenwich Yillage) – ქვედა მანჰეტენის დასავლეთით განლაგებული უბანი, რომელიც მე-19 და მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე ხელოვანთა „სამოთხედ“ და ბოჰემური ცხოვრების ცენტრად ითვლებოდა.

ფინანსური მხარდაჭერა გამოუცხადა ამ ღონისძიებას, არამედ ამერიკაში თანამედროვე ხელოვნების დამკვიდრებასთან დაკავშირებით თავისი თეორიული მოსაზრებებიც გამოთქვა.

„უდიდესი სიამოვნებით გავუწევ დახმარებას ამ გამოფენას, რადგან მწამს, რომ ეს არის ამ კონკრეტულ სფეროში უდიდესი მოვლენა, რომელსაც კი ოდესმე ჰქონია ადგილი ამერიკაში. საერთოდ ყველაფერი, რაც მთვლემარე გონების გამოღვიძებას უწყობს ხელს (ჩვენში იქნება ეს თუ სხვაგან), ყოველთვის მიიღებს ჩემს მხარდაჭერას . . . ადამიანების უმრავლესობა წარსულის მიღწევებით იკვებება და ეს სავსებით აკმაყოფილებს; არადა, საჭიროა მეტი, მეტი, მეტი გაქანება! როგორც ხელოვნებაში, ასევე ცხოვრებაში . . . “ (Dodge, 2008: 37)

მხატვართა და მოქანდაკეთა ასოციაციის (the Assosiation of Artists and Sculptors) ვიცე პრეზიდენტის რანგში, იგი აქტიურად ჩაერთო *არმორი შოუს* დაფინანსებაში. ეს საქმიანობა მისთვის ორმაგ დატვირთვას ატარებდა. ერთის მხრივ, ეს იყო რევოლუციური ცვლილებების თანამონაწილეობის განცდა და, ამავე დროს, საკუთარი ძალების მოსინჯვის შესაძლებლობა. მეიბელ დოჯმა მართალია, ფინანსური წვლილი შეიტანა *არმორი შოუს* ორგანიზებაში და რამდენიმე ნამუშევარიც დაუთმო თავისი კოლექციიდან, მაგრამ ამ ღონისძიებასთან მისი ასოცირებისა და პოპულარობის მიზეზი სხვა იყო. გერტრუდ სტაინის მიერ ესეს სახით შექმნილი მეიბელ დოჯის სიტყვიერი პორტრეტი, რომელსაც მან შესავალი დაურთო სახელწოდებით: „ფიქრები, ან პოსტ-იმპრესიონიზმი პროზაში“ (*Speculations, or Post-Impressionism in Prose*) გადამწყვეტი აღმოჩნდა. გერტრუდ სტაინის ფაქტორმა საოცარი ეფექტი მოახდინა და დოჯი მყისვე იქცა ავანგარდთან ასოცირებულ ფიგურად. „თუ გერტრუდ სტაინი *არმორი შოუზე* დაიბადა, მაშინ მეიბელ დოჯიც იქ გაჩნდა. „სიცოცხლეშივე მითოლოგიურ ფიგურად ვიქცევი,“ წერდა იგი (Dodge, 2008: 67-71). ზემოთ აღნიშნული ესეს სხვადასხვა ჟურნალში³⁶ დაბეჭდვამ ეს ეფექტი კიდევ უფრო გააძლიერა.

³⁶*Art and Decoration* – ჟურნალი, რომელიც ნიუ-იორკში 1910 წლიდან გამოდიოდა და ხელოვნებისა და ინტერიერის დიზაინს ეთმობოდა.
Camera Work – ჟურნალი, რომელიც 1903-1917 წლებში ალფრედ შტიგლიცის რედაქტორობით გამოდიოდა.

მისი ბიოგრაფიის ამ და სხვა ფაქტების გამო მეიბელ დოჯის მიმართ არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება არსებობდა ისტორიკოსებისა და მისი ბიოგრაფების წრეშიც კი (Rudnick, 1994; Frazier, 1984). „შეძლებული ქალბატონი, რომელიც უბრალოდ ერთობა,“ „მდიდარი დილექტანტი ქალი“- ამგვარი შეფასებების მიუხედავად მისი საქმიანობის სიღრმისეულმა კვლევამ და განსაკუთრებით ტაოსში ცხოვრებისას პუბლოს ტომის ინდიელთა კულტურისა და უფლებების დაცვისთვის გაწეულმა საქმიანობამ რადიკალურად შეცვალა მეიბელ დოჯოს წვლილის აღქმა და დღეს ის პოლიტიკური და ესთეტიკური სიახლეების დიდ ქომაგად მიიჩნევა.

აგნეს ერნსტ მეიერი (1887-1970)

აგნეს ერნსტ მეიერი კიდევ ერთი ქალბატონია, რომელიც პარიზში სწავლისას ხშირად სტუმრობდა სტაინების სალონს. იგი ახალი ტიპის ქალთა ე.წ. მეორე თაობის ტიპური წარმომადგენელი იყო, მათთვის დამახასიათებელი რადიკალიზმით, შეზღუდვებისა და მიღებული ნორმების დაუმორჩილებლობით. ბერნარდის კოლეჯის³⁷ დამთავრების შემდეგ იგი გაზეთ *ნიუ-იორკ სანის (the New York Sun)* ერთ-ერთი პირველი რეპორტიორი ქალი გახდა. თავდაპირველად, მისი ინტერესის სფეროს ფილოსოფია და ჯონ დიუის³⁸ ნაშრომები წარმოადგენდა, მაგრამ 1907 წელს, აღფრედ შტიგლიცისგან აღებული ინტერვიუს შემდეგ მისი ინტერესი ხელოვნებისკენ გადაიხარა. შტიგლიცთან დაახლოებამ მეიერი ავანგარდის მისთვის ჯერ კიდევ სრულიად უცნობ სამყაროს აზიარა: პიკასო, მატისი, როდენი, ბრანკუზი და ამერიკელი ავანგარდისტები მისთვის აღმოჩენა იყო და პარიზში ხელოვნების სიღრმისეულად შესწავლა ამის ლოგიკურ გავრძელებად იქცა. პარიზში, სტაინების სალონში ის როდენის, მატისისა და ედუარდ სტიშენის დიდი

³⁷ ბერნარდის კოლეჯი (Barnard College) – 1889 წელს დაარსებული და 1900 წლიდან კოლუმბიის უნივერსიტეტთან ასოცირებული ქალთა კერძოკოლეჯი. ეს კოლეჯი ამერიკის ჩრდილო-აღმოსავლეთის ქალთა კოლეჯების გაერთიანების ე.წ. Seven Sisters-ს წევრი იყო.

³⁸ ჯონ დიუი (1856-1952) (John Dewey) – ამერიკელი ფილოსოფოსი, ფსიქოლოგი და საგანმანათლებლო და საზოგადოებრივი რეფორმის სულისჩამდგმელი.

გავლენის ქვეშ მოექცა. 1910 წელს ნიუ-იორკელ ფინანსისტ იუჯინ მეიერ უმცროსზე დაქორწინებამ მის ინტერესებს ახალი, ხელოვნების ქომავის პერპექტივა გაუჩინა. ამერიკაში დაბრუნების შემდეგ მეიერი შტიგლიცის გალერეისა და მას შეფარებული რამდენიმე მხატვრის ფინანსური მხარდამჭერი გახდა. მის მიერ განხორციელებული პროექტებიდან ყურადღებას გაავამახვილებდი გალერეა 291-ში ბრანკუზის პერსონალურ გამოფენასა და აფრიკული ხელოვნების სრულიად ინოვაციურ ექსპოზიციაზე. მის მიერ შტიგლიცთან ერთად დაარსებული ავანგარდული პერიოდული გამოცემა ასევე მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ამ ჟანრის პოპულარიზაციაში და ეს 1918 წლამდე გრძელდებოდა, ვიდრე მეიერი მეუღლესთან ერთად საცხოვრებლად ვაშინგტონში გადავიდოდა.

აგნეს მეიერი ახალი თაობის ქალების ტიპიურ წარმომადგენლად შეიძლება ჩავთვალოთ. ის კატეგორიულად ემიჯნებოდა დამკვიდრებულ ნორმებს: თავად გაიკვალა გზა განათლების მისაღებად, ეწინააღმდეგებოდა იმხანად დამკვიდრებულ ქორწინების ინსტიტუტს და ზოგადად ყველა იმ შეზღუდვას, რომელსაც საზოგადოება მას, როგორც ქალს, უწესებდა. ახალი თაობის ქალი თავისუფალ ქალს ნიშნავდა, ამიტომ მეიერმა მოგვიანებით იოლად შეძლო გერტრუდ სტაინის იდეალების კრიტიკული გადაფასება. მისი მრწამსი ლუის რუდნიკის დებულებას „მამაკაცზე ორიენტირებული ქალების“ შესახებ სრულად ემთხვევა, რადგან მეიერი წარმატებისა და ძალაუფლებისკენ მიმავალ გზას მამაკაცების დახმარების გარეშე ვერ ხედავდა (Rudnick, 1992:125-126). მამის გაღმერთება, რომელსაც მეიერი ავტობიოგრაფიულ წიგნში (Mayer, 1953) აღწერს, დროთა განმავლობაში ეღუარდ სტიშენსა და ალფრედ შტიგლიცთან, მოგვიანებით 1915 წელს კი დადაისტ მარიუს დე ზაიასთან მტკიცე ალიანსად იქცა. შესაძლოა მისი არჩევანი თანამიმდევრულობით არ გამოირჩეოდა, მაგრამ იგი ყოველთვის თავის არჩეულ გზას მიჰყვებოდა.

ქეთრინ დრეიერი (1877-1952)

ქეთრინ დრეიერის კარიერა ამერიკულ ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი წყალგამყოფი იყო, რამდენიმე მიზეზის გამო. მისი თაოსნობით დაარსებული

Societe Anonyme, ავანგარდის პოპულარიზაციასთან დაკავშირებით, მიზნად ისახავდა სრულიად ახალ და რთულ ამოცანებს, რომლებიც არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ ფრანგული და ამერიკული ხელოვნების ფართო მასებისთვის გაცნობით. როგორც უკვე აღინიშნა, *არმორი შოუს* გამართვამდე, ამ მიმართულების ძირითადი ქომაგები მამაკაცები იყვნენ. ალფრედ შტიგლიცი, რობერტ ჰენრი და ართურ დეივისი დამსახურებულად ითვლებიან ამ სფეროს პიონერებად. თუმცა, მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან მოყოლებული, მართვის სადავეები თანდათან ქალების ხელში გადადის და აქ ქეთრინ დრეიერის როლი ძალზე მნიშვნელოვანია. გერტრუდ სტაინი, მეიბელ დოჯი და აგნეს მეიერი პუბლიცისტები იყვნენ და როგორც განათლებით, ასევე მოწოდებით მწერლებად დარჩნენ და თავიანთ შესაძლებლობებს მოდერნიზმის პოპულარიზაციისთვის იყენებდნენ. მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან კი პროფესიონალმა მხატვარმა და მოქანდაკე ქალებმა საქმეში მხატვრული გემოვნება და პროფესიული განათლება ჩართეს და როგორც ედიტ ჰალპერტი აღნიშნავდა, ასეთი პროფესიული უპირატესობითა და მაღალმხატვრული გემოვნებით აღჭურვილმა გალერეების მფლობელმა და მეცენატმა ქალბატონებმა მყარი საფუძველი შეუქმნეს კულტურის სფეროში ქალთა მმართველობის მასიურ დამკვიდრებას. (McCarthy, 1991:189). **ეფიქრობ, რომ ასეთმა პროფესიულმა მიდგომამ ქალებს შესაძლებლობა მისცა საზოგადოების ფართო სპექტრზე (რომ არ ვთქვათ მთელ საზოგადოებაზე) ყოფილიყვნენ ორიენტირებულნი.**

მეიბელ დოჯისა და აგნეს მეიერის მსგავსად, ქეთრინ დრეიერი ევროპული მოგზაურობისას, სტაინის სალონის მეშვეობით, ეზიარა ავანგარდულ ხელოვნებას და 1917 წელს შტიგლიცის *გალერეა 291-ის* დახურვის შემდეგ, ამ მიმართულების შემდგომი პოპულარიზაცია ითავა.

დრეიერი ფილანტროპული ტრადიციებით ცნობილი კლანის წარმომადგენელი იყო და თავისი დების კვალდაკვალ აქტიურად იყო ჩართული როგორც სამხატვრო, ასევე საზოგადოებრივ რეფორმატორულ საქმიანობაში.

ოცი წლის ასაკში ის უკვე საქველმოქმედო ორგანიზაციების (*German Home for Women and Children* და *Manhattan Trade School for Girls*) მეურვეთა საბჭოს შემადგენლობაში ირიცხებოდა და სუფრაჟისტული მოძრაობის არაერთი კამპანიის მონაწილე იყო. რაც შეეხება მის პროფესიულ სამხატვრო განათლებას, ის 12 წლის ასაკში დაიწყო და ამერიკისა და ევროპის არაერთ

ცნობილ სამხატვრო ინსტიტუტსა და ატელიეში მთელი ცხოვრების მანძილზე გრძელდებოდა. მისი მხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა მატისმა; სტაინის სალონში ნანახმა მისმა ნამუშევრებმა მასზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა. უკვე ამერიკაში *არმორი შოუმ* და ფრანგ მხატვარ მარსელ დიუშამთან მეგობრობამ ეს ინტერესი გააღრმავა.

ქეთრინ დრეიერის უნიკალურობა ის იყო, რომ მან ნიჭიერი მხატვრის პროფესიული ინტერესები ოჯახიდან გამოყოლილ საქველმოქმედო და მეცენატურ სწრაფვას ჰარმონიულად შეუთანხმა. დაიწყო იმით, რომ 1914 წელს მან დააარსა სამხატვრო სახელსონო *Cooperative Mural Workshop*, რომელიც ხელნაკეთი ნივთებით დაინტერესებულთა გაერთიანებას წარმოადგენდა, თარგმნა ვან გოგის ავტობიოგრაფიული ნარკვევები. მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი პროექტი 1920 წელს მარლეს დიუშამთან და მან რეისთან ერთობლივად დაარსებული საზოგადოება - *Societe Anonyme Inc., Museum of Modern Art* იყო. მწირი ბიუჯეტის მიუხედავად, ამ ორგანიზაციამ გამორჩეული როლი ითამაშა ამერიკელი და უცხოელი მოდერნისტი მხატვრების ფართო საზოგადოებისთვის გაცნობის საქმეში. პოლ კლი, ვასილი კანდინსკი, ფერნან ლეჟე, ხუან მირო და სხვები სწორედ ამ ორგანიზაციის მიერ მოწოდებული გამოფენების მეშვეობით გახდნენ ცნობილი ამერიკაში.

თანადამაარსებლებთან ქეთრინ დრეიერს არაერთგვაროვანი ურთიერთობა ჰქონდა. მარსელ დიუშამთან მას ახლო მეგობრობა აკავშირებდა და მისი გავლენა *Societe Anonym-ზე* მას შემდეგაც გრძელდებოდა, როდესაც 1921 წელს იგი მმართველობას ჩამოშორდა. რეისთან მისი ურთიერთობა ბევრად უფრო რთულად და დაძაბულად წარიმართა ხასიათისა და პრინციპების შეუთავსებლობის გამო. მისი ჩამოშორების შემდეგ მარტო დარჩენილ დრეიერს პასუხისმგებლობაც მეტი დაეკისრა, მაგრამ ამერიკიდან მოქმედების თავისუფლებაც გაცილებით მეტი ჰქონდა.

მის განუხორციელებელ მიზნად დარჩა თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის შექმნა. ქვეყანაში ახალი დინებების აქტიური პოპულარიზაციის მიუხედავად, მუზეუმები მათ მიმართ ინტერესს არ იჩენდნენ. პირად წერილებში ის სინანულით აღნიშნავდა, რომ მეტროპოლიტენის გასაკეთებელ საქმეს შეეჭიდა და ოცნებობს იმ დროზე, როდესაც მის მიერ შექმნილი კოლექცია და

წამოწყებული საქმიანობა ამ მუზეუმის პოლიტიკას შეუთავსდებოდა (McCarthy, 1991: 192).

დრეიერის საქმიანობას, ერთის მხრივ, უსახსრობა ართულებდა და, მეორე მხრივ, საგამოფენო სივრცის დეფიციტი. მუზეუმებისა და გალერეების უმეტესობა თავს არიდებდა მოდერნიზტულ ნამუშევრებს. რამდენიმე წარუმატებელი და ნაკლებად მასშტაბური მცდელობის შემდეგ, 1926 წელს *Societe Anonym-მა*, ბრუკლინის მუზეუმის თანხმობით, თანამედროვე ევროპელი და ამერიკელი მხატვრების მასშტაბური გამოფენა მოაწყო. მართალია, დრეიერები ამ მუზეუმის ერთ-ერთი მთავარი შემომწირველები იყვნენ, ეს არ აკნინებს მათ როლს ამ გრანდიოზული ღონისძიების ორგანიზებაში, რომელიც საკმაოდ წარმომადგენლობითი იყო: 32 ქვეყნის 300-მდე ნამუშევარი დაახლოებით 52 000 დამოვალიერებელმა ნახა. აღსანიშნავია, რომ აქ წარმოდგენილი იყვნენ არა მხოლოდ ამერიკელი და ფრანგი ავანგარდისტები, არამედ ისლანდიური, რუმინული და გერმანული ბაუჰაუზის³⁹ სკოლებიც.

გამოხმაურება, რომელიც ამ მოვლენას მოჰყვა, არაერთგვაროვანი იყო და უშუალოდ შეეხო როგორც თავად ექსპოზიციას, ასევე მის ორგანიზატორს. უფრო მეტიც, ქეთრინ დრეიერი თავადაც ყველა შესაძლებელ საშუალებას იყენებდა თანამედროვე ხელოვნების მისეული ხედვის წარმოსაჩენად, იქნებოდა ეს გამოფენის კატალოგი *Modern Art*, თუ ლექციების სერია. (Bohan, 1982: 86) ორგანიზატორის ამგვარმა მონდომებამ მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთა თანაბარი რაოდენობა გააჩინა. გამოფენის უდავო წარმატების მიუხედავად, დრეიერი მოწყალეების მოხოვნელ „ღარიბ ნათესავად“ გრძნობდა თავს. საბოლოო ჯამში, ფინანსური საკითხების მოუგვარებლობამ ორგანიზაციის დასუსტება და საბოლოოდ დახურვა გამოიწვია. დრეიერი პირველი ქალი არ იყო, ვინც მსგავსი ორგანიზაციის ხარჯებს საკუთარი სახსრებით ისტუმრებდა და ბოლო ეტაპზე საკუთარი ბინიდან სრულიად მარტო ხელმძღვანელობდა გამოფენისთვის ევროპიდან ჩატანილი ნამუშევრების დაბრუნების რთულ პროცესს.

³⁹*Bauhaus* – 1919-1933 წლებში მოქმედი გერმანული მოდერნიზმის სკოლა, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია მხატვრობის, არქიტექტურის, გრაფიკის, დიზაინისა და ინტერიერის დიზაინის განვითარებაში.

1930 წლისთვის ორგანიზაციის წევრთა რაოდენობისა და, შესაბამისად, საწევროების შემცირებამ ფუნქციონირების შესაძლებლობა მინიმუმამდე დაიყვანა. უსახსრობის გამო ვერ მოხერხდა კონექტიკუმში მდებარე მისი საცხოვრებელი სახლის მუდმივმოქმედ გალერეად გადაკეთება და, საბოლოოდ, მისმა კოლექციამ იეილის უნივერსიტეტში დაიდო ბინა.

Sosiete Anonym-ის თითქმის ოც წლიანი საქმიანობა 1941 წელს დასრულდა და ამ საქმიანობის შეფასება რამდენიმე განზოგადებული დასკვნის გაკეთების საშუალებას იძლევა: ა) მიუხედავად იმისა, რომ დრეიერი მხატვარი და სუფრაჟისტი იყო, მხატვარი ქალები მისი განსაკუთრებული მზრუნველობის ქვეშ არასოდეს ყოფილან. ქენდის უილერისგან განსხვავებით, როდესაც საქმე ხელოვნებას ეხებოდა ფემინიზმი მისთვის მეორეხარისხოვანი ხდებოდა. ბ) ფინანსების ქრონიკული ნაკლებობის გამო თანხების მოძიების ღონისძიებები, გამოფენების კოორდინირება და ლექციებიც კი მხოლოდ მას აწვა მხრებზე. სწორედ უსახსრობის გამო ვერ იქცა მისი მრავალფეროვანი კოლექცია მის საოცნებო მუზეუმად. გ) თანამოაზრეთა დიდი წრის არარსებობა -სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საუკეთესო პროფესიონალის ინდივიდუალური მცდელობა - ვერ უზრუნველყოფდა წარმატებას, რადგან ხელოვნების პატრონაჟი საკმაოდ ძვირი სიამოვნება იყო, რომელიც საშუალო კლასისთვის მიუწვდომელ ფუფუნებად რჩებოდა.

ელიტ ჰალპერტი (1900-1970)

ელიტ ჰალპერტი ის ფიგურა იყო, რომელმაც ევროპული და ამერიკული ავანგარდის მარკეტინგული წარმატება უზრუნველყო. 1906 წელს დედასთან და დასთან ერთად ოდესიდან სრულიად უსახსროდ ემიგრირებულმა, მან ფინანსური და კარიერული დამკვიდრების ურთულესი გზა განვლო და 70 წლის ასაკში მილიონერი გარდაიცვალა.

როდესაც მისი ინტერესების მიმართულება გამოიკვეთა და თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშების კოლექციონირების, პოპულარიზაციისა და მარკეტინგის სახე მიიღო, ამ სფეროში სერიოზული მოთამაშეები ნაკლებად ფიგურირებდნენ. ამდენად, ეს საქმიანობა არც სახელის მოხვეჭას უქადდა და არც ფინანსურ

მოგებას. 1925 წელს ქმართან, სემიუელ ჰაპლერტთან ერთად, ევროპაში მოგზაურობის შემდეგ, ის დარწმუნდა, რომ ევროპასთან შედარებით შეერთებულ შტატებში თანამედროვე მხატვრებს წინსვლისა და ცნობადობის ცუდი შანსები აქვთ და 1926 წელს ბიზნეს პარტნიორ ბერტა ქროლ გოლდსმიტთან ერთად გრინვიჩ ვილიჯში გახსნა გალერეა *Our Gallery*, რომლის მიზანი თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების პროპაგანდა იყო. გალერეის ერთ-ერთ პირველ სარეკლამო ბროშურაში მისი კრედიტ ასე იყო ჩამოყალიბებული:

„აუა გელერი რომელიმე ერთი სკოლის ამოჩემებას არ ლამობს. აქ თავმოყრილმა ნიმუშებმა ხარისხის კუთხით მიგვიზიდა. აქ ნახავთ არა იმას, რაც მოდაშია, არამედ იმას, რაც დროს უძლებს.“

(<http://www.aaa.si.edu/collections/downtown-gallery-records-6293/more>)

ერთი წლის შემდეგ, გალერეის სახელი დაუნთაუნ გელერიდ (*Downton Gallery*) შეიცვალა და დღეს ედიტ ჰაპლერტის დამსახურება სწორედ ამ გალერეის საქმიანობას უკავშირდება. ეს სივრცე სულ მალე ხელოვნების მოყვარულთა, კოლექციონერთა და დილერთა შეკრების პოპულარულ ადგილად იქცა, სადაც ფინჯან ყავაზე საუბრები, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა და ზოგჯერ ოფიციალური სალექციო საქმიანობა ერთმანეთს ენაცვლებოდა. 1931 წელს დაუნთაუნ გელერის მეორე სართულზე ამერიკული თვითნახაველი მხატვრობის გალერეა (*American Folk Art Gallery*) გაიხსნა, რაც თვისობრივად ახალი სიტყვა იყო და საგალერეო და სამუზეუმო მოძრაობის უფრო გამრავალფეროვნების საწინდარს წარმოადგენდა.

გალერეის დაარსების მიზანი თანამედროვე ხელოვნების პოპულარიზაცია იყო, რომლის ერთ-ერთ გზად, მისი ძირითადი ფუნქციის პარალელურად, სხვადასხვა შესაძლებლობის მქონე მყიდველთათვის ჰაპლერტს ხელოვნების ნიმუშების მისაწვდომობა იყო. ბიზნეს ადლოს წყალობით მას აზრად მოუვიდა ინიციატივა, მყიდველთათვის საშობაოდ საჩუქრებად, ფასების საგრძნობლად დაწვეა და განვადების მოქნილი სისტემის შეთავაზება.

ედიტ ჰაპლერტის ხედვები თანამედროვე ხელოვნების პოპულარიზაციასთან დაკავშირებით, ხელოვნების თემაზე შექმნილი წიგნების გამოცემასაც მოიაზრებდა, რადგან იმ დროს ამ ჟანრის სპეციალური ლიტერატურა იშვიათობა იყო. გალერეები გამოფენების შემდეგ მოკრძალებულ ინფორმაციას ბეჭდავენ და ჰაპლერტიც გამონაკლისი არ იყო. თუმცა, ეს არ

იყო სრულფასოვანი კატალოგები, ან რეპროდუქციებითა და ვრცელი ტექსტებით გაჯერებული წიგნები. ამ ხარვეზის გამოსწორების გზაზე მთავარი წინააღმდეგობა გამომცემლობების დაუინტერესებლობა აღმოჩნდა. ედიტ ჰალპერტი ამ საკითხსაც მისთვის ჩვეული კრეატიულობით მიუდგა და პირველი გამოცემის ობიექტად „Pop“-ის სახელით ცნობილი, 60 წლის ჯორჯ ჰარტი აირჩია. წიგნის გამოსვლა მარკეტინგულად ისევე გათვლილი იყო, როგორც მისი ხარისხი და ფასი. ჰარტის დიდი გულშემატკივრის, ები როკეფელერის დახმარებით, წიგნის გამოსვლისთვის 1928 წლის 7 დეკემბერს, როკეფელერების მანჰეტენურ სახლში გაიმართა წვეულება, რომელსაც ჟურნალისტები, ხელოვანები და საზოგადოების ცნობილი წარმომადგენლები ესწრებოდნენ. ჰარტის შესახებ გამოსული წიგნის დაანონსების გარდა, ეს ღონისძიება იმითაც იყო აღსანიშნავი, რომ საზოგადოებამ თვალნათლივ დაინახა თავად ები როკეფელერის ინტერესი თანამედროვე ხელოვნებისადმი. საგამოფენო დარბაზად გადაკეთებული ბავშვების ოთახი ამ წვეულების ერთ-ერთი ცენტრი გახდა. მაქს უებერის შესახებ გამოსული შემდეგი მონოგრაფია ამ სერიის ბოლო ნიმუში აღმოჩნდა. იგი *დაუნთაუნ გელერიში* იყიდებოდა, მაგრამ კომერციულად წამგებიანი იყო. ჰალპერტმა სერიის გაკეთების იდეაზე უარი თქვა და თანამედროვე ხელოვნების პოპულარიზაციისა და მხატვართა სტატუსის ამაღლების სხვა გზებზე დაიწყო ფიქრი.

ნიუ-იორკის საგამოფენო და სამუზეუმო სივრცის თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების ნიმუშებით დატვირთვა კიდევ ერთი გამოწვევა იყო, რომელსაც ჰალპერტმა თვალი გაუსწორა. 1927 წლის დეკემბერში, ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის მეურვეთა საბჭოს წევრმა და საბანკო იმპერიის მემკვიდრემ ა. გალატინმა *დაუნთაუნ გელერის* სიახლოვეს, უნივერსიტეტის შენობის მესამე სართულზე თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშები გამოფინა. მაგრამ, როგორც ლინდსი პოლოკი წერს, მხოლოდ მეტროპოლიტენ მუზეუმის რანგის დაწესებულებას შეეძლო ამინდის შეცვლა გემოვნების სტანდარტებისა და თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების საყოველთაოდ აღიარების საქმეში (Pollock, 2006: 108). ამ ხედვის სრული აღქმისა და თითქმის ექვს წლიანი მცდელობის შედეგად, 1932 წელს ჰალპერტმა მოახერხა მეტროპოლიტენ მუზეუმისთვის ორი ნახატი მიეყიდა, მაგრამ ნაყოფიერი სამომავლო თანამშრომლობის იმედი ნაადრევი აღმოჩნდა. მხოლოდ ჰალპერტის საქმიანი

ურთიერთობებისა და ალღოს წყალობით, მოხერხდა დაწყებული ურთიერთობის გაგრძელება. 1932 წელს მან მეტროპოლიტენის ერთ-ერთ კურატორს უილიამ ირვინს (მეტსახელად „საშინელი ირვინი“ *Irvin the Terrible*) მიმართა წინადადებით, შეეძინა გლენ კოულმანის გრაფიურები. ირვინი დაუფარავად აღშფოთებულა თვით იმ ფაქტის გამო, რომ ამერიკელ მხატვრებს მსგავსი მოლოდინი გაუჩნდათ (Pollock, 2006:109). საბოლოოდ, ირვინი გრაფიურების ციკლის 100 დოლარად შექენაზე დათანხმდა, თუმცა ედიტის დაქინებული თხოვნით, თანხა საჯაროდ არ უნდა გაცხადებულიყო. უამრავი სირთულისა და დამამცირებელი მორიგებების მიუხედავად, ეს ფაქტი მუზეუმების მხრიდან არსებული ბარიერის დაძლევის მნიშვნელოვანი პრეცედენტი იყო.

ჰალპერტი მიღწეულით არ დაკმაყოფილდა და ამერიკელ მხატვართა შემდგომი პოპულარიაციის გზა დასახა. მისი შეთავაზება იყო ათი კოლექციონერი ქალისგან შემდგარ კომიტეტს წლიური 10 000 დოლარის შენატანის დახმარებით შეეძინათ თანამედროვე ამერიკელი მხატვრების ნამუშევრები და მეტროპოლიტენის ერთ-ერთ დარბაზში გამოეფინათ. ჰალპერტი იმედოვნებდა, რომ მისი გეგმა „მეტისმეტად მოკრძალებული იყო საიმისოდ, რომ მისთვის ექსპერიმენტული გეგოდებინათ, მაგრამ საკმაოდ მნიშვნელოვანი სამომავლო განვითარების საფუძვლის გამყარებისთვის“ (Pollock, 2006:110).

საყურადღებოა, რომ ჰალპერტმა ამ გეგმის განხორციელება საზოგადოებრივ საქმიანობაზე ორიენტირებულ თანამოაზრე ქალთა ჯგუფთან ისურვა. ამ გადაწყვეტილების უკან პრინციპული და გააზრებული პოზიცია იდგა:

„მე თუ მკითხავთ, სრულიად დროულია, რომ ქალებმა ეს გეგმა განავითარონ. ქალი ტრადიციულად უფრო თამამია რეფორმებისა და ახალი იდეების დამკვიდრების მიმართულებით. ქალებს აქვთ „საკუთარი აზროვნების შეცვლისა“ და ამდენად ახალი ექსპერიმენტების ჩატარების უპირატესობა. ქალებს მეტი დრო აქვთ საიმისოდ, რომ თავი ხელოვნებას მიუძღვნან, რასაც ხელოვნების სხვადასხვა სფეროებში მათი მონაწილეობა მოწმობს.“ (Pollock, 2006:110)

ედიტ ჰალპერტი ერთადერთი არ იყო, ვისაც თანამედროვე ხელოვნების სამუზეუმო სივრცეში გამოფენის იდეა ჰქონდა და როდესაც ები როკეფელერმა, მერი სალივანმა და ლილი ბლისმა საკუთარი მუზეუმის შექმნის

გადაწყვეტილება მიიღეს, ედიტ ჰალპერტის როლი ამ წამოწყებაში ასევე დიდი იყო. იგი ები როკეფელერის მრჩეველი და ნახატების ძირითადი მიმწოდებელი გახდა.

ზოგადად მიიჩნევენ, რომ 1928 წელს *დაუნთაუნ გელერიში* ჯონ მარტინისა და უილიამ ზორეკის ნამუშევრების შექმნით დაიწყო ის ურთიერთობა, რომელიც როკეფელერისა და ჰალპერტისთვის ურთიერთსასარგებლო გამოდგა.

როკეფელერისა და ჰალპერტის ურთიერთმხარდაჭერის ერთ-ერთ მიზეზის ახსნას ლინდსი პოლოკი ების მიერ მისი ვაჟისადმი მიწერილი წერილით ცდილობს:

„ამქვეყნად ბოროტების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი სათავე რასობრივი ზიზღი და ცრუ შეხედულებებია. ორი ხალხი, რომელიც ამ მხრივ ყველაზე მეტად დაინაგრა ებრაელები და ფერადკანიანები არიან.“ (Pollock, 2006: 91)

„ახალგაზრდა ებრაელი ქალისა და მისი აფრო-ამერიკელი ასისტენტის მიერ მართული გალერეა ები როკეფელერის სიმპათიას დაიმსახურებდა,“ წერს სიდნი პოლოკი და იქვე დასძენს, რომ მათი ურთიერთობა მხოლოდ ალტრუიზმზე არ იყო აგებული. (Pollock, 2006: 90). როკეფელერების ვეებერთელა სახლის დეკორირება ის საქმე იყო, რომელმაც ისინი დაახლოვა. თუ თავიდან ები თავისი მეუღლის ინტერესთა სფეროს და გემოვნების სრული გამზიარებელი იყო (აზიური კულტურა, ჩინური ფაიფური, რელიგიური თემატიკის ნამუშევრები), მოგვიანებით მისი ინტერესები თანამედროვე ხელოვნებამ ჩაანაცვლა. ები როკეფელერი მიიჩნევდა, რომ თანამედროვე ხელოვნებისადმი ინტერესი მას მხატვარმა არტურ დეივისმა და დეტროიტის ხელოვნების მუზეუმის დირექტორმა უილიამ ვალენტინერმა გაუღვიძეს. ელით ჰალპერტს ეს ინტერესი ლამის მანიად ექცა. დეივისის გარდაცვალებით დამწუხრებული ები თავის ვაჟს წერდა:

„ვგრძნობ, რომ მასთან ძალიან ვარ დავალებული, რადგან სწორედ მან წამახალისა, სწორედ მან შთამაგონა თანამედროვე ფერწერის შექმნის სურვილი. რომ არა ის თავდაჯერება, რომელიც მისმა მხარდაჭერამ შემძინა, ვერასოდეს გავბედავდი თანამედროვე ხელოვნების სფეროში საქმიანობას.“ (Pollock, 2006: 95)

თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების პოპულარიზაციაში ჰალპერტის წვლილზე საუბრისას, უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი მიმართულება – მასშტაბური თემატური გამოფენების მოწყობა: 1928 წელს იანვარში გამართული *“Landscape Experiment”*, 1928 წლის ოქტომბერში გამართული *“Americans in Paris”*. სრულიად გამორჩეული იყო 1929 წელს ატლანტიკ სითიში გამართული *“The First Municipal Art Exhibition”*, რომელმაც მეშვეობითაც 1913 წლის *არმორი შოუს* და მისი შედეგებით შთაგონებულ ჰალპერტს გადააწყვიტინა თანამედროვე ამერიკული ხელოვნება მე-13 ქუჩის ფარგლებს მიღმა გაეტანა. ჰოლგერ კაპილის დახმარებით, ამ პროექტის განხორციელებას შეუდგა. ამ შემთხვევაშიც, თამასა საკმაოდ მაღალი იყო:

„ამერიკული ხელოვნება უდაოდ შედგა. მანამდე ჩვენი მხატვრები და კოლექციონერები მსოფლიო ხელოვნების ცენტრად ევროპას მოიაზრებდნენ, დღესდღეობით კი იმის აშკარა ნიშნებია, რომ ხსენებული ცენტრი დასავლეთისკენ ინაცვლებს“, წერდა ჰოლგერ კაპილი საინფორმაციო ცნობარში (Pollock, 2006: 113).

დონისძიების ყველა შესაძლო დეტალი გათვლილი და მომზადებული იყო და ედიტ ჰალპერტი თავად იყო ჩართული მათ ორგანიზებაში. მისი წვლილი იყო: იმ დროისთვის საუკეთესოდ აღიარებული 70 ნამუშევარი, რომელიც სხვადასხვა კოლექციიდან თუ გალერეიდან იყო შერჩეული; ავტორიტეტული საპატიო კომიტეტი, რომელიც წონას სძენდა დონისძიებას; პრეს-რელიზები და სტატიები, რომლებიც სრულად აშუქებდნენ გამოფენას; ექსპოზიციის სრულიად უცხო და რადიკალურად თანამედროვე იერი; მოწვეული მხატვრები და კრიტიკოსები, რომელთა ატლანტიკ სითიში განთავსება და გზის ხარჯები საორგანიზაციო კომიტეტმა თავის თავზე აიღო.

ამ გამოფენამ საბოლოოდ გაამყარა ედიტ ჰალპერტის, როგორც ამერიკული ხელოვნების დილერისა და პროპაგანდისტის რეპუტაცია, რომელსაც ძალუძს ერთ ჭერქვეშ გააერთიანოს საერთო იდეით ანთებული კონკურენტებიც კი.

ავანგარდი და გენდერული დაპირისპირება

ქალებსა და მამაკაცებს შორის ჩვენს მიერ ხაზგასმული ნაყოფიერი თანამშრომლობის მაგალითების მიუხედავად, ბუნებრივია, რომ ხელოვნების მფარველობის ასპარეზზე ქალების ასეთ გააქტიურებასა და თანამიმდევრულობას მყისიერი უარყოფითი რეაქცია მოჰყვა მამაკაცი მეცენატების მხრიდან. *Atlantic Monthly*-ში ამ მდგომარეობით აღშფოთებული რეცენზენტი წერდა, რომ ამერიკული საზოგადოება უკიდურესად ფემინიზებული გახდა და რომ მამაკაცებმა ქალებს ასპარეზი დაუთმეს - ხელში ჩაუგდეს ინტელექტუალური და სახელოვნებო სფეროები (Traquair, 1923: 296).

იყო შემთხვევები, როდესაც მეცენატ ქალებს, მათი წარმატების შემთხვევაშიც კი, მძიმე ბრალდებებს უყენებდნენ. ასეთი იყო, მაგალითად, არტემის პაკარდის მიერ წარმოდგენილი ანგარიში, რომელიც თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის საქმიანობის შემსწავლელი კომისიის დასკვნითი დოკუმენტი იყო. მასში ვკითხულობთ:

„ამერიკაში ხელოვნების განვითარებისადმი ჯანსაღი ინტერესის ზრდას ერთ-ერთ უდიდეს დაბრკოლებად უდაოდ იქცა ის ფაქტი, რომ ამ ინტერესს აქამდე მხოლოდ და მხოლოდ ქალები იჩენდნენ. რაც არ უნდა ყოფილიყო ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში ამ უცნაური ფაქტის მიზეზი, რაც არ უნდა ღრმად იყოს დავალებული ჩვენი საზოგადოება ქალებისა და ქალთა ორგანიზაციების მიმართ, საუკუნოვანი (იქნებ უფრო ხანგრძლივიც) კულტურული ქაოსის პირობებში, ესთეტიური ინტერესების სადარაჯოზე დგომისათვის, ამ ანომალური ვითარების გაგრძელებას ამიერიდან ვეღარაფერი გაამართლებს.“ (Packard, 1938: 88-89)

მამაკაცი მეცენატების გაღიზიანებას, ხშირ შემთხვევაში, პრინციპულად განსხვავებული კონცეპტუალური შეხედულებები იწვევდა. ასეთი იყო საზოგადოების ფართო მასებისთვის ხელოვნების გაცნობის იდეა. სელი ლუისი ხელოვნების სფეროში ცნობილი იყო როგორც არაერთი ექსპოზიციის ორგანიზატორი და, ასევე, *არმორი შოუს* ფოტო-რეპლიკის ავტორი, რომელიც პორტლანდში და მინეაპოლისში 1913 წელს გამოიფინა. 1924 წელს მისი ძალისხმევით, ორეგონში უნდა გამართულიყო თანამედროვე ხელოვნების გამოფენა, რომლისთვისაც მან ცნობილ კოლექციონერს, ჯონ ქუინს მისი კოლექციიდან რამდენიმე ნახატის გამოფენის თხოვნით მიმართა, რაც იმხანად

გავრცელებული პრაქტიკა იყო. პასუხი მისთვის სრულიად გამაოგნებელი აღმოჩნდა:

„მხატვრული ტილოები დასავლეთ ნახევარსფეროს გასანათლებლად არ შემოიქნია. ჩემთვის ნაკლებად საგულისხმოა თქვენი არგუმენტი იმის შესახებ, რომ „დასავლეთს თანამედროვე ხელოვნებაზე თვალები უნდა აუხილოთ.“ დასავლეთი დიხაც დიდებული მხარეა თავისი სივრცით, სინათლითა და მასშტაბურობით, მაგრამ ჩემი აზრით, ომაჰა, კანზასი, პორტლანდი, ორეგონი და სიეტლი ჯერ კიდევ შორს არის იმისგან, რომ პიკასო და მატისი ჯეროვნად შეაფასოს. როდის მოხდება ეს - ასე თუ ორასი წლის შემდეგ, ესეც ნაკლებად მაინტერესებს. ნებისმიერ შემთხვევაში ნუ განმიხილავთ ხელოვნების მისიონერად, ან, გნებავთ, მისიონერად ხელოვნებაში. მოძრავი გამოფენები ხელოვნებას აუფასურებს. ხელოვნება (დიდი ხელოვნება, მატისისა და პიკასოს ხელოვნება) არ არის განკუთვნილი ბრბოსთვის, ჯოგისთვის, ფართო საზოგადოებისთვის... (Macleod, 2008: 137)

ამ რადიკალური ხაზის მხარდამჭერნი, ქალების გააქტიურების გამო, ეროვნული სულისა და სიძლიერის შესუსტების საფრთხესაც კი ხედავდნენ. ამიტომ ცხოვრების ყველა სფეროში მამაკაცური საწყისის ახალი ძალით დამკვიდრების გზებს ეძებდნენ. ასეთი დამოკიდებულების არსებობა კულტურის სფეროში ქალთა საქმიანობასა და მათ წარმატებებს კიდევ უფრო დასაფასებებლს ხდის.

2.3 ქალთა მეცენატობის ინსტიტუციონალიზაციის ეტაპები.

იზაბელა სტიუარტ გარდნერი (1840-1924)

მე-20 საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების მეცენატებმა (სქესის განურჩევლად) აქტიური სამუშაო გასწიეს ევროპასა და ამერიკაში მოღვაწე ავანგარდისტების პოპულარიზაციისა და დამკვიდრებისთვის, თუმცა თანამედროვე ხელოვნების ინსტიტუციონალიზაციის პროცესი, სამართლიანად, ქალთა საქმიანობას უკავშირდება.

ამ პროცესის არსის წვდომისთვის ავანგარდული ხელოვნების პოპულარიზაციის გზაზე გადადგმული ქმედითი ნაბიჯების პარალელურად მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ქალთა მიერ მუზეუმების დაარსების საკითხს გავეცნოთ. განსაკუთრებული ყურადღება გვინდა დავუთმოთ, 1903 წელს ბოსტონში გახსნილ ფენუეი ქორთს (*Fenway Court*), რომელიც ასევე იზაბელა სტიუარტ გარდნერის მუზეუმის სახელით არის ცნობილი. თავად იზაბელა სტიუარტ გარდნერი და მისი კერძო მუზეუმი გარდამავალ რგოლს წარმოადგენს მე-19 საუკუნის ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ქალებსა და ახალი ტიპის ქალებს შორის, რომელთა ამოცანები უკვე რადიკალურად განსხვავებული და ბევრად უფრო თამამი იყო.

1880-იან და 1890-იან წლებში მომრავლებული ქალთა კლუბებისა და გაერთიანებების საქმიანობის შედეგად, საზოგადოებაში გაჩნდა ხელოვნებით დაინტერესებულ ქალთა კრიტიკული მასა, რომელმაც მაღალი რანგის კოლექციონერები, მუზეუმების დამფუძნებლები და ხელოვნების სფეროს აქტივისტები გამოიყვანა ასპარეზზე. ამ ქალების სრულიად გამორჩეული ხედვისა და მისწრაფებების წყალობით, შეიქმნა კულტურის სფეროში ლიდერობის სრულიად უნიკალური სტილი. დავეთანხმებით მკვლევარ ვანდა ქორნს, რომელიც აღნიშნავს, რომ 1885-1915 წლებში მთელი ამერიკის მასშტაბით გამოჩნდნენ დამოუკიდებელი აზროვნების მქონე ქალები, რომლებსაც საერთო სწრაფვა აერთიანებდათ – თავი მიექდვნათ კულტურის სფეროს გაუმჯობესებისთვის. მკვლევარი მათ „ხელოვნების მატრონებს“ (*art matrons*) უწოდებს და ამტკიცებს, რომ საქმიანობის მათი სტილი გამორჩეული იყო. (Corn, 1997: 11) ამ გამორჩეულობას ხშირად ინტერესთა სფეროთი განსაზღვრავენ, რაც რეალობას სრულად არ ასახავს. იზაბელა სტიუარტ გარდნერი და მისი მუზეუმი ამის ერთ-ერთი ნათელი მაგალითია. უპირველეს ყოვლისა, გარდნერი სარა უორთინგტონ კინგ პიტერის „მემკვიდრე“ იყო, რომელმაც ხორცი შეასხა ამერიკაში ქალთა თაოსნობით ტრადიციული ხელოვნების მუზეუმის შექმნის იდეას. ამ მუზეუმის „გარდამავალ“ ხასიათს ისიც ამყარებს, რომ მასში მოხერდა ქალთათვის ტრადიციული დეკორატიული ხელოვნებისა და მხოლოდ მამაკაცთა ინტერესების სფეროში მყოფი ტრადიციული ფერწერული ტილოების ერთად გამოფენა; სახლის გამიჯნული ტერიტორიისა და საჯარო სივრცის ჰარმონიული

შერწყმა. ასევე, მან დაანგრია მითი საჯარო სივრცეში ქალის საქმიანობის შეზღუდული შესაძლებლობების შესახებ.

შეძლებულ ოჯახში დაბადებულმა იზაბელა სტიუარტმა კარგი განათლება მიიღო შეერთებულ შტატებსა და ევროპაში. მისი ოჯახური ცხოვრება საკმაოდ სტანდარტული იყო, თუმცა ვაჟიშვილის გარდაცვალებამ და შემდგომი უშვილობის სამწუხარო პერსპექტივამ იგი დრმა დეპრესიაში ჩააგდო. მოგვიანებით ცოლ-ქმარმა ევროპასა და ევზოტიკურ ქვეყნებში მოგზაურობა დაიწყო, რამაც ტრავმირებული ქალისთვის ერთგვარი თერაპიის სახე მიიღო. ზოგიერთი მისი ბიოგრაფი მიიჩნევს, რომ იზაბელას ინტერესი ხელოვნების მიმართ სწორედ ამ მძიმე სტრესის დაძლევის ერთ-ერთი გზა იყო (Tharp, 1998; Shand-Tucci, 1997). მისი მეუღლის - ჯეკ გარდნერის საზოგადოებრივი სტატუსი, ფინანსური მდგომარეობა და დამყოლი ბუნება ხელს უწყობდა იზაბელა გარდნერის ექსცენტრიულ, ბოჰემურ ცხოვრებას და ზოგჯერ თამამ „გამოხტომებსაც“. მისი ქცევა, იმ დროის ქალთა ქცევის სტანდარტს სცდებოდა და იგი ხშირად მამაკაცთა ტერიტორიაზე იჭრებოდა. თუმცა მისი გამორჩეულობა ის იყო, რომ ამ ტერიტორიაზე მოხვედრისას, იგი გამოწვევებს თანაბარი პირობებით იღებდა. ასე მოხდა ხელოვნებით მისი დაინტერესების შენთხვევაშიც.

როგორც 1860-90-იანი წლების მეცენატ ქალებს ახასიათებდათ, იზაბელა გარდნერმა კოლექციის შეგროვება სახლის დეკორირების მიზნით დაიწყო. თავდაპირველად, ის ფრანგული სკოლის რამდენიმე ფერწერულ ტილოს, ქსოვილებს და ხელოვნების სხვა ნიმუშებს შეიცავდა. 1891 წელს, როდესაც მან მამისგან მემკვიდრეობით 1,75 მილიონი დოლარი მიიღო, მისი შესაძლებლობები გაიზარდა და კოლექციამაც შთამბეჭდავი სახე მიიღო: ტიციანი, ვერმეერი, ბოტიჩელი, ჰოლბეინი, რემბრანტი, ტინტორეტო, ჯორჯონე, რუბენსი. ეს არასრულწლოვანი კი საკმარისია ამ პიროვნების პორტრეტის, მისი საქმიანობის სრული სურათის აღსაქმელად.

თავდაპირველად ეს შედეგები გარდნერების სახლში, ბიქონ ჰილზე იყო განთავსებული. 1896 წლიდან აქ უკვე ეწყობოდა ხანმოკლე გამოფენები. ამავე დროს მომწიფდა ცალკე მუზეუმის შექმნის იდეა.

მუზეუმების ნაკლებობით შეწუხებული იზაბელა ერთ-ერთ პირად წერილში წერდა:

„წლების წინ მივედი იმ დასკვნამდე, რომ ჩვენს ქვეყანაში ხელოვნების ერთგვარი დეფიციტი იყო, რადგან სხვა სფეროების განვითარებას მეტი დრო დაუთმეთ. ჩვენი ქვეყანა შედარებით ახალგაზრდაა და ესთეტიური ნივთებისა და ხელოვნების ნიმუშების ხილვის შესაძლებლობა ნაკლებად გვეძლევა. ამიტომ გადავწყვიტე, მათ პოპულარიზაციას მთელი ცხოვრება მივუძღვნა, თუკი, რა თქმა უნდა, შევძლებ.“(Macleod, 2008: 91)

იდეას გადაწყვეტილების მიღება მოჰყვა და 1899 წელს დაიწყო *ფენუეი ქორთის* მშენებლობა, რომელიც 1903 წლის დასაწყისში, საზეიმოდ, გარდნერისთვის ჩვეული გაქანებით და თეატრალიზებულობით გაიხსნა.

ფენუეი ქორთი და მისი დამფუძნებელი, კონკურენტუნარიანი მოთამაშე აღმოჩნდა მამაკაც მეცენატებთან და ხელოვნების ქომაგებთან ჭიდილში. იზაბელა გარდნერი ყველაფერს დამოუკიდებლად აკეთებდა და წყვეტდა: კოლექციაში შემავალი შედეგების შესყიდვა და მათი მოპოვების მიზნით გამართული მოლაპარაკებები იქნებოდა ეს, თუ მშენებლობა, ექსპონირება, მუზეუმის მართვა და დაფინანსების სტრუქტურირება. *ფენუეი ქორთი* მან ხელოვნების „მოშინაურება“ და კერძო და საჯაროსივრცის საოცარი ერთობის შექმნა მოახერხა. სწორედ ამის გამო, ქუჩის მოპირდაპირე მხარეს განლაგებულმა *ხელოვნების მუზეუმმა (The Museum of Fine Arts) ფენუეი ქორთი* ვერ დაჩრდილა.

გარდნერის წარმატება და მიღწევა ისიც იყო, რომ მისი ინტერესის ობიექტი, მამაკაცი კოლექციონერების მიერ სრულიად იგნორირებული, ან ნაკლებად განვითარებული სფერო კი არ იყო, არამედ XVII-XVIII საუკუნის მაღალმოთხოვნადი ევროპული ფერწერა.

ქეროლ სმით-როზენბერგი მისი დახასიათებისას წერს, რომ იზაბელა გარდნერი იყო საზოგადოებრივი მოღვაწე, კულტურის ქომაგი, იმ ტიპის ქალთა წინამორბედი, რომლებმაც უარი თქვეს საყოველთაოდ მიღებული ნორმების მორჩილებაზე და რომლებსაც მოგვიანებით ჰენრი

ჯეიმზის მიერ დამკვიდრებული კრებითი სახელი - „ახალი თაობის ქალები“ დაერქვათ (Smith –Rosenberg, 1985: 176). მისმა საქმიანობამ ფილანტროპიის მომავალ ტენდენციებს ჩაუყარა საფუძველი და როგორც ქეთლინ მაქართი აღნიშნავს, ასპარეზი გაუხსნა მე-20 საუკუნის დასაწყისის ინდივიდუალისტ ქალებს, რომლებმაც ამერიკული ხელოვნებისა და ფილანტროპიის კონტურები შეცვალეს (McCarthy, 1991: 150).

გარდნერის მუზეუმისა და ზოგადად მისი საქმიანობის განუზომელი მნიშვნელობა ისიც არის, რომ მან ფასეულობებისა და აქცენტების შეცვლა მოახერხა და კოლექციონერების, ხელოვნების ნიმუშთა ღიდერებისა და ხელოვნების ისტორიის ექსპერტთა ინტერესების გაერთიანება მოახერხა. იზაბელა სტიუარტ გარდნერისა და ბერნარდ ბერენსონის მრავალწლიანი საქმიანი ურთიერთობა ამის ნათელი მაგალითია. ამ ტანდემის უდაო მნიშვნელობის და ბერენსონის წამმართველი როლის მიუხედავად არსებობს მოსაზრება, რომ იზაბელა გარდნერის მუზეუმის დამთვალეებლისა და მისი რეალური კულტურული ფუნქციის გარეშე, ბერენსონის თეორიები და ცოდნა მხოლოდ აკადემიურ სივრცეში დარჩებოდა (Higonnet, 1997: 87-88). კულტურის სფეროში ღიდერის როლის დაკავება იმათ შეუძლიათ ვისაც უნარი შესწევს გააცოცხლოს ხელოვნების ნიმუში. იზაბელა სტიუარტ გარდნერის მუზეუმი ამ ფუნქციას ასრულებს და ამიტომაც ის კულტურული ღიდერის სტატუსს სძენს მის დამაარსებელს, წერს მკვლევარი ანა ჰიგონეტი (Higonnet 1997 : 91).

ეზიგაილ ოლდრიჩ როკეფელერი (1874-1948)

1929 წლის ნოემბერში ნიუ-იორკში გაიხსნა *თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი (the Museum of Modern Art, MOMA)*, რომელიც სამი ქალის - ეზიგაილ ოლდრიჩ როკეფელერის, ღილი ბლისისა და მერი ქუინ სალივანის სახელს უკავშირდება. ამ სამი ქალბატონის პრინციპულობის, ინდივიდუალიზმისა და შეუპოვრობის შედეგად, ოთხი

ევროპელი მხატვრის 98 ნამუშევრით გახსნილი ამ მუზეუმის „დამფუძნებელთა მანიფესტში“ ნათქვამი იყო, რომ მუზეუმი ამიერიდან რეგულარულად მოაწვობდა თანამედროვე ამერიკელი და ევროპელი მხატვრების გამოფენებს და შეიქმნებოდა თანამედროვე ხელოვნების მუდმივმოქმედი მუზეუმი.

თავისი ესთეტიური და კულტურული ღირებულების გარდა, რომელსაც მუზეუმი დღემდე ინარჩუნებს, მისი გახსნა მთელი რიგი ფაქტორების გამოც იყო ნიშანდობლივი: ეს მოვლენა ქალთა მზარდი ინდივიდუალიზაციის მაჩვენებელი იყო; იგი პროფესიული და ფილანტროპიული შესაძლებლობების თანაბრად შეთავსების გამოსატყულებას წარმოადგენდა; ქალთა საქმიანობა მხოლოდ საქველმოქმედო სფეროთი აღარ შემოიფარგლებოდა; ეს მუზეუმი იმის კონკრეტული დასტურიც არის, რომ 1920-იან წლებში, გაფართოებული არჩევანის შესაძლებლობა, მრავალფეროვანი კულტურული ინტერესების დაკმაყოფილებაში გამოვლინდა. და, რაც მთავარია, ეს იყო თანამედროვე ხელოვნებით ქალთა არა მხოლოდ დაინტერესების, არამედ წარმატებული ინსტიტუციონალიზაციის დასტური.

კოლექციონირებამ, როგორც თვითდამკვიდრების ფორმამ, ისეთივე როლი და მნიშვნელობა შეინარჩუნა პროგრესივიზმის დროს, როგორც ეს მას ე.წ. მოოქროვილი საუკუნის დროს ჰქონდა. ქალთა მიერ სამოქალაქო უფლებების მოპოვების მიუხედავად, ამ საქმიანობის როლი არ შემცირებულა. აქვე დავამატებდი, რომ თანამედროვე ხელოვნების, ავანგარდის კოლექციონირება და, მითუმეტეს, ამ კოლექციების ინსტიტუციონალიზაცია ახალი და ბევრად უფრო თამამი, წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო ქალთა გათავისუფლების გზაზე. ამის თქმის საფუძველს იძლევა პარალელი მე-19 საუკუნის შუა წლებში ქალთა ორგანიზაციების „ფრთხილ“ და ამჟამინდელ რადიკალურ, რეალურად, საფრთხის შემცველ ნაბიჯებს შორის.

„სამი ქალბატონი“ (*Three Ladies*), ასე უწოდებდნენ მუზეუმის დამფუძნებლებს და მათი ერთობლივი მუშაობა, რომელიც თანამოაზრეთა გაერთიანების პრინციპით მიმდინარეობდა, პროგრესივიზმის ეპოქაში მეცენატი ქალების გაერთიანების საერთო პრინციპი გახდა. თუ გავიხსენებთ მე-19 საუკუნის შუა წლების ქალთა ორგანიზაციებს, მათთან შედარებით, ეს

თვისობრივად ახალი და არსებულ რეალობას უკეთ მორგებული გაერთიანება იყო. დაიან მაქლეოდი ამ ტენდენციის აღსაწერად იყენებს ტერმინს “sisterhood” და განმარტავს, რომ როგორც ბიოლოგიური დები, შესაძლოა, განსხვავდებოდნენ გემოვნებით, ტემპერამენტითა და ხასიათით, ასევე ამ პერიოდში მოღვაწე ქალებსაც განსხვავებული მიზნები და ინტერესები შეიძლება ჰქონდათ. გაერთიანების ძირითადი საყრდენი ის იყო, რომ ისინი სრულად აცნობიერებდნენ ხელოვნების მისიას და მის ადგილს სახლის ვიწრო ჩარჩოებს მიღმა ხედავდნენ. მართალია, მეცენატი ქალები ხმის უფლების მოსაპოვებელ მიტინგებზე არ დადიოდნენ და აგიტაციას არ ეწეოდნენ, მაგრამ ქალთა ემანსიპაციისთვის სხვაგვარად, თავისებური საშუალებებით იბრძოდნენ (Macleod, 2008: 135).

რაც შეეხება ამ კონკრეტულ სამეუფს, ისიც არაერთგვაროვანი და ბევრ საკითხთან დაკავშირებით რადიკალურად განსხვავებული მოსაზრებების მქონე ადამიანთაერთობა იყო.

„მამოძრავებელი ძალა და სულისჩამდგმელი უდაოდ ები როკეფელერი იყო. მას ჰქონდა განჭვრეტის უნარი და ერთგვარი სიბრძნე; ლილი ბლისს ჰქონდა კოლექცია, მერი სალივანს - მშვენიერი სული, მაგრამ ები როკეფელერი მაინც ლიდერი იყო,“ წერს ები როკეფელერის ბიოგრაფი ბერნის ქერტი (Kert, 2003: 267-268).

ებიგაილ ოლდრიჩის მამა როდ აილენდის შტატიდან სენატორი და თავადაც ფერწერის კოლექციონერი იყო. თავისი დროისა და სოციალური ფენის სტანდარტების შესაბამისად ებიმ განათლება ჯერ კერძოდ, შემდეგ კი მის ებოტის სკოლაში (*Miss Abbott's School*) მიიღო. მომდევნო ეტაპი ევროპული ტური იყო. ამგვარი განათლებისა და მამის ენთუზიაზმის დამსახურებით, ებიმ ადრევე გამოიჩინა ინტერესი ხელოვნების მიმართ. მოგვიანებით შვილისადმი მიწერილ წერილში ები ასე ხსნის ხელოვნებით მისი დაინტერესების მიზეზებს:

„ხელოვნება ჩემთვის ერთ-ერთი უმძლავრესი სასიცოცხლო რესურსია; ის ამდიდრებს სულიერ ცხოვრებას, მოუხმობს ადამიანს გონიერებისაკენ და მეტი თანადგომისაკენ; ხვეწს და აფაქიზებს დაკვირვებისა და აღქმის უნარს“. (Macleod, 2008: 156)

რაც შეეხება კოლექციონირებას, მან ადრეულ ასაკშივე შეიძინა დეგას რამდენიმე აკვარელი, რასაც უკვე ქორწინების შემდეგ შეემატა იტალიელი

პრიმიტივისტებისა და ძველი ოსტატების რამდენიმე ნახატი. 19 წლის ასაკში გათხოვილი და მომავალი ექვსი შვილის დედისთვის თანამედროვე ხელოვნება თვითდამკვიდრების საშუალებას წარმოადგენდა. მან მოახერხა სრულიად უნიკალური ინდივიდუალური სივრცის შექმნითა და ავანგარდის მხარდაჭერისა და პროპაგანდის გზით, თავი დაედო იმ დროის მკაცრი, ვიწრო ჩარჩოებისთვის.

და მაინც, რა იყო ავანგარდით ებიგეილ როკეფელერის გატაცების მიზეზი? ხელოვნების ქომაგი მანდილოსნების მხრიდან ავანგარდით ამგვარ დაინტერესებას ქეთლინ მაქართი ორი ძირითადი მიზეზით ხსნის. პირველი იყო არსებული სიცარიელის შევსების სტრატეგია. საქმე ის არის, რომ მამაკაცი ხელოვნებათმცოდნეებისა და მეცენატების მხრიდან ეს ახალი და უცნობი სფერო ძირითადად სრულიად იგნორირებული იყო, რაც ქალებს მოქმედების თავისუფლებას აძლევდა. მეორე მიზეზი კი, ეკონომიკური ხასიათის იყო: მოდერნისტული მხატვრობა, ისევე, როგორც ქალების ინტერესის ადრინდელი ობიექტები (კერამიკა, ტექსტილი, თვითნასწავლი მხატვრების შემოქმედება) შედარებით ხელმისაწვდომი იყო იმის გამო, რომ შექმნილ მამაკაც მეცენატთა კონკურენციის ობიექტს არ წარმოადგენდა (McCarthy, 1991:179-180).

ები როკეფელერის ინტერესი ავანგარდის მიმართ პირადული ინტერესითაც აიხსნებოდა. მას მეუღლის გავლენისთვის თავის დაღწევა და ხელოვნების მეცენატობის სფეროში დამოუკიდებელი ადგილის დამკვიდრება სურდა.

მისი მეუღლე - ჯონ როკეფელერ უმცროსი, რომელიც პურიტანულ ტრადიციებზე აღიზარდა, კატეგორიულად უარყოფდა თანამედროვე ხელოვნებას.

„ეს თვითკმაყოფილი ხელოვნებაა. თითქოს ეს მხატვრები ამბობენ: მე თავისუფალი ვარ, არ ვარ შეზღუდული ფორმალობით. ხელოვნება ის არის, რაც ჩემშია და ჩემი არსებიდან უნებლიეთ მოედინება.“ (Kert, 2003: 302-304)

ამგვარი შეხედულებების გამო, ცოლის თანამედროვე ხელოვნებით გატაცება მას მოსვენებას არ აძლევდა. ჯონ როკეფელერი არასოდეს იზიარებდა ებიგაილის ინტერესს, მაშინაც კი, როდესაც ებიმ მეუღლე ანრი მატისს შეახვედრა სადილზე, იმ იმედით, რომ მატისთან პირადი კონტაქტი მისთვის, როგორც ფხიზელი გონების ადამიანისთვის ერთგვარად მომსყიდველი იქნებოდა.

თავად მატისიც ეცადა, დაერწმუნებინა მასპინძელი თავისი ტილოების დამამშვიდებელ და ესკაპისტურ ეფექტში. ამისთვის მხატვარმა პარალელებიც კი გაავლო თავის ტილოებსა და როკეფელერის მიერ ასეთი რუდუნებით შეგროვებულ ჩინურ ფაიფურსა და სპარსულ ხალიჩებს შორის, მაგრამ ამოდ. როკეფელერმა თავაზიანი სინანული გამოთქვა ამ სფეროს მიმართ უინტერესობის გამო და დააიძვრა მხატვარი, რომ „მისის როკეფელერი მისთვის ჩვეული დამაჯერებლობით მოახერხებდა მის გადარწმუნებას.“ (Kert,2003: 302-304) ებიმ ეს ვერ მოახერხა. უფრო მეტიც, მიუხედავად ყველანაირი მცდელობისა, ჯონ როკეფელერმა ცოლს თავიანთი სახლის სასტუმრო ოთახში თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშების გამოფენაც კი აუკრძალა. ასეთმა დამოკიდებულებამ მაინც ვერ გატეხა ებიგაილი; მან ბავშვების ყოფილი ოთახი ავანგარდის სავანედ აქცია და მას სახლის „*მთავარი ნაწილი*“ (*Top-side*) უწოდა.

მკვლევარ დაიან მაქლეოდის შეფასებით, როკეფელერების წყვილს, შეიძლება ითქვას, „შებრუნებული“ ფუნქციებიც კი ეკისრებოდათ: ჯონი დეკორატიულ ხელოვნებასა და სახლის გაფორმებაზე იყო ორიენტირებული, ხოლო ები თანამედროვე ხელოვნებას უწევდა პროპაგანდას, რაც მეტ გამბედაობას მოითხოვდა და უფრო „მამაკაცური“ საქმიანობა უნდა ყოფილიყო (Macleod, 2008: 156).

ები როკეფელერის მსგავსად, ლილი ბლისსაც ოჯახური წინააღმდეგობის დაძლევის ფონზე გაუჩნდა თანამედროვე ხელოვნებისადმი ინტერესი და მისი მხარდაჭერის სურვილი. ბლისი დაუქორწინებელი იყო, მშობლებთან ცხოვრობდა. მისი კოლექცია ძირითადად სარდაფში იყო გამწესებული დამას დროდადრო თითო ნახატის შინ გამოფენის უფლებას აძლევდნენ. ასეთმა დამოკიდებულებამ მხოლოდ გააძლიერა მისი ინტერესი თანამედროვე ხელოვნების მიმართ და აღუძრა სურვილიეს სფერო სხვებისთვისაც გაეცნო. იგი აქტიურად იყო ჩართული *არმოვი შოუს* ორგანიზებაშიც და სწორედ აქ შეიძინა დეგას, რენუარისა და სხვათა ნამუშევრები.

მერი ქუინ სალივანი არც ისე შეძლებული ირლანდიელი ემიგრანტების ოჯახიდან იყო. სწავლისას მოპოვებული დაფინანსებით, იგი ევროპაში გაემგზავრა ხელოვნების სკოლების საქმიანობის გასაცნობად, სადაც ეზიარა თანამედროვე ხელოვნებას და თავისი კოლექციისთვის პირველი მოკრძალებული შენაძენიც იქ გააკეთა. მოგვიანებით, ქეთრინ დრეიერის ოჯახთან დაახლოვებამ

და მასთან ერთად ევროპაში მოგზაურობამ, გააღრმავა თანამედროვე ხელოვნებით მისი დაინტერესება. ევროპიდან დაბრუნებული სალივანი როკეფელერთან და ბლისთან ერთად ერთგება *არმორი შოუს* ორგანიზებაში. თავისი შემდგომი კარიერა ქუინმა საგანმანათლებლო სფეროს დაუთმო. ამ პერიოდში მიღებული გამოცდილების შედეგი იყო სახელმძღვანელო, რომელშიც ის მკითხველს სახლის დაგეგმარებისა და დეკორირების პრაქტიკულ რჩევებს სთავაზობდა (Quinn, 1914). წიგნში განსაკუთრებით ხაზგასმული იყო ფორმის, განათებისა და მასალის ჰარმონიული შეხამების მნიშვნელობა. ამ კონცეფციის არსი იყო ხელოვნების ხელმისაწვდომი ნიმუშების ყოველდღიურ ცხოვრებაში ინტეგრირება. 1917 წელს, უკვე კარიერულად შემდგარი, იგი ცოლად გაჰყვა ადვოკატ და კოლექციონერ კორნელიუს სალივანს და, ამჯერად, მასთან ერთად, გააგრძელა ევროპელი ავანგარდისტებისა და ამერიკელი მხატვრების კოლექციონირება.

თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის დამფუძნებელთა სქესის, მათი გაერთიანების პრინციპებისა და თავად კოლექციის რეკონსტრუქციურობის გარდა, ამ მუზეუმში ბევრი რამ იყო ნოვატორული: მენეჯმენტის სტილი და თვით ექსპოზიციაც კი.

1929 წელს ებიგაილ როკეფელერმა და მისმა თანამოაზრეებმა და მუზეუმის თანადამაარსებლებმა ლილი ბლისმა და მერი სალივანმა მათი პირმშოს მმართველობა მამაკაცს შესთავაზეს და თავად ჩრდილში დარჩენა არჩიეს. ქოგნერ გუდიერისადმი მიწერილ წერილში ები დაწვრილებით განუმარტავს მას, თუ როგორ მივიდნენ ის და მისი თანამოაზრეები - ლილი ბლისი და მერი სალივანი მუზეუმის შექმნის იდეამდე და სთავაზობს თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის პრეზიდენტის ადგილს. შესაძლოა, მისი ქმრის უკიდურესად უარყოფითი დამოკიდებულების გამოც, როკეფელერმა და მუზეუმის თანადამაარსებლებმა უფრო უსაფრთხო გზად მიიჩნიეს მუზეუმის მმართველობა მამაკაცისთვის - გუდიერისთვის მიენდოთ, რადგან „ასეთი მასშტაბის ექსპერიმენტში ქალების ეგიდით მართულ მუზეუმს შესაძლოა ჯეროვანი მხარდაჭერა ვერ მიეღოს“ (Kert, 2003: 275). თუმცა არც მაშინ და არც დღეს არავის ეჭვი არ ეპარება, რომ ამ უნიკალური და თამამი დაწესებულების დაარსება ამ სამი ქალბატონის სახელს უკავშირდება.

გუდიერის გარდა MOMA-ს ადმინისტრირებით დაკავებული იყვნენ: თანამედროვე და აფრიკული ხელოვნების კოლექციონერი ფრენკ კრაუნინშილდი, ჰარვარდის ხელოვნების ისტორიის პროფესორი პოლ საქსი და ფილანტროპი და სალონური ცხოვრების მოყვარული ჟოზეფინ ბორდმან ქრეინი. ხელოვნების ისტორიის ახალგაზრდა მკვლევარი ალფრედ ბარ უმცროსი, „სამი ქალბატონის“ ინიციატივით, დირექტორად დაინიშნა, რათა ყოველდღიური რუტინული საქმიანობისთვის თვალი ედევნებინა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს სამეული ემანსიპაციისთვის მებრძოლებს თანაუგრძნობდა, ისინი რადიკალურ ნაბიჯებს თავს არიდებდნენ და მზად იყვნენ, მამაკაცებთან თანამშრომლობითა და დათმობებითაც კი, ეს თამამი ავანტიურა ბოლომდე მიეყვანათ. ამ კოლექტივის შიგნით, ბუნებრივია, პრინციპული სადავო საკითხებიც იჩენდა თავს, თუმცა თავიდან ისინი მხოლოდ პროფესიული, ან ტექნიკური ხასიათის იყო. ასე მაგალითად, სერიოზული დავის საგანი გახდა ის, თუ რომელი ნამუშევრებით უნდა გახსნილიყო მუზეუმი. საქსი, ბარი და კრაუნინგშილდი თანამედროვე ამერიკელი მხატვრების ტილოების გამოფენის მომხრენი იყვნენ მაშინ, როდესაც ები როკეფელერი ამას სასტიკად ეწინააღმდეგებოდა. ალფრედ ბარისადმი მიწერილ წერილში ის ამბობს, რომ დირექტორთა საბჭოს სრული უფლება აქვს გააკრიტიკოს ეს მოსაზრება, მაგრამ ფრანგი მხატვრების - სეზანის, გოგენის, ვან გოგისა და სხვათა ტილოების გამოფენა, მისი აზრით, უფრო მართებული იქნებოდა. თანამედროვე ამერიკელებზე არჩევანის შეჩერება წინა თაობას გაანაწყენებს, მხოლოდ კორიფეების ჩვენება კი, შესაძლოა, მდორე და ცალმხრივი იყოსო (Kert, 2003: 281). 1929 წლის სექტემბერში გადაწყვეტილება მიღებულ იქნა და „მამაკაცთა გუნდმა“ გუდიერს შეატყობინა „კაპიტულაციის“ შესახებ. პირველი ექსპოზიცია ოთხი ფრანგი მხატვრის - სეზანის, გოგენის, ვან გოგისა და სერას ტილოებისგან შედგებოდა.

მუზეუმის გახსნა დიდ მოვლენად იქცა, რასაც ისიც მოწმობს, რომ 1929 წლის საფონდო ბირჟის კრახიდან სულ რაღაც 24 საათში გახსნილი გამოფენა ოთხი თვის მანძილზე გაგრძელდა და პირველი ოთხი კვირის განმავლობაში იგი 47 000-ზე მეტმა ადამიანმა მოინახულა.

იზაბელა სტიუარტ გარდნერის *ფენუეი ქორთის* მსგავსად, ექსპოზიციის პრინციპი MOMA-შიც რადიკალურად განსხვავებული იყო. მერი სალივანი 1914 წელს გამოცემულ სახელმძღვანელოში „სახლის დაგეგმარება და მორთვა:

პრაქტიკული და ეკონომიური რჩევები დიასახლისებს“ საცხოვრებლის დეკორირების მარტივ ფორმებს ანიჭებს უპირატესობას და ფორმისა და განათების ერთიანობისა და ბალანსის, ასევე, ე.წ. მასალის ინტეგრირების მომხრეა. ამ ხედვაზე დიდი გავლენა მოახდინა *არმორი შოუზე* ნანახმა თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშებმა. ასეთივე პრინციპი იყო გამოყენებული პირველი ექსპოზიციის მოწყობისას.

არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ასეთი ნოვატორული იდეები საზოგადოებისა და მუზეუმის მმართველთა საბჭოს მიერ უპრობლემოდ იყო მიღებული. მუზეუმის მესვეურთა კომიტეტის წარმომადგენელმა ეილინ მეიერ ლიბმანმა აღშფოთებული წერილი გაუგზავნა გუდიერს საგამოფენო დარბაზების დეპერსონიფიცირებული ესთეტიკის გამო:

„მე თუ მკითხავთ, ცნება „ხელოვნება“ მხოლოდ ქანდაკებას, მხატვრობას, გრაფიკასა და ფოტოგრაფიას კი არ უნდა მოიცავდეს, არამედ ყოველდღიურად გამოყენებულ, ისეთ ფუნქციონალურ და დეკორატიულ საგნებზეც უნდა ვრცელდებოდეს, როგორც არის მინა, კერამიკა, წიგნის ყდა თუ გარკვეული სახის საოჯახო ავეჯი. მსგავსი ნივთების მეშვეობითაც მდიდრდება ადამიანის სულიერი ცხოვრება . . . ესთეტიური და ფუნქციონალური საოჯახო ნივთი ყოველთვის მოთხოვნადია და მიუხედავად იმისა, რომ ტექნიკურ საუკუნეში ვცხოვრობთ, შემოქმედების ნებისმიერ ნაყოფს გასავალი ყოველთვის ექნება.“ (Macleod, 2003: 166)

ასეთი მოსაზრება არც ერთადერთი იყო და არც შემთხვევითი. მუზეუმის მმართველთა საბჭო მოხერხებულად იყენებდა მსგავს სიგნალებს და ხელოვნების სფეროში ქალთა დომინანტური როლით უკმაყოფილო, თავის პრინციპებს ამკვიდრებდა. ლილი ბლისის გარდაცვალების, მერი სალივანის ოჯახური მდგომარეობის გამო გადადგომისა და საგანმანათლებლო სფეროში გადასვლის შედეგად, მარტო და კიდევ უფრო დაუცველად დარჩენილი ები როკეფელერი დათანხმდა „ავადსახსენებელი“ არტემის პაკარდის ოფიციალურად მოწვევას, მუზეუმის ხელმძღვანელობის შესასწავლად. პაკარდის კომისიამ (Packard, 1938) დადო ანგარიში, რომელიც ცალსახად უარყოფდა ქალის შესაძლო პოზიტიურ როლს ხელოვნების განვითარებაში:

„ჩვენ ყოველი მხრიდან გვიპირისპირდებიან და მიგვითითებენ, რომ ამერიკას უკვე დაუდგა დრო, როდესაც ხელოვნება კვლავ დაიკავეს

კუთვნილ ადგილს მამაკაცთა ინტერესების ნუსხაში. დიას, თამამად უნად ითქვას, რომ ამ ქვეყანაში თანამედროვე ხელოვნება მნიშვნელოვნად ვერ განვითარდება, თუ ამ საქმეში წვლილს მთელი გულმოდგინებით არ შეიტანს სწორედ მამაკაცი, რომლის მჭიდრო კავშირი კომერციასთან, წარმოებასა და სოფლის მეურნეობის ყველა დარგთან მას „ხელოვნების პრაქტიკაში გამოყენების“ უშუალო იარაღად აქცევს, რაც ქალს ნაკლებად ხელეწიფება.“ (McLeod, 2003: 167)

ამ კომისიის საბოლოო დასკვნა და ბარის შეხედულებები დაუძლეველი წინააღმდეგობა აღმოჩნდა. 1939 წელს ები როკეფელერი გადადგა და მმართველობა თავის ვაჟს, ნელსონ როკეფელერს ჩააბარა. მართალია, ეს გადატრიალებას და ტახტიდან ჩამოგდებას გავდა, მაგრამ ქალები არ დანებდნენ და თანამედროვე ხელოვნების პოპულარიზაცია სხვა გზებითა და ხერხებით გააგრძელეს. რეალურად არსებული მძიმე ფონი, რომელშიც ქალებს უწევდათ თავიანთი პრინციპების გატანა მათ მხოლოდ აძლიერებდა.

გერტრუდ ვანდერბილთ უითნი (1875-1942)

სწორედ ასეთი ნაბიჯი იყო გერტრუდ ვანდერბილთ უითნისა და ჯულიანა ფორსის მიერ *ამერიკული ხელოვნების მუზეუმის (the Whitney Museum of American Art)* შექმნა.

ამერიკის ელიტარული და შეძლებული წრის წარმომადგენელს - გერტრუდ ვანდერბილთ უითნის ქალთა უფლებებისთვის არასდროს უბრძოლია, მაგრამ მის მიერ 1931 წელს დაარსებული ამერიკული ხელოვნების მუზეუმი სტენტონის „გრძნობათა დეკლარაციაზე“ არანაკლებ თამამი და რადიკალური ნაბიჯი იყო. სტენტონის ცხოვრების მკვლევარი, ისტორიკოსი ლორი გინსბერგი თავის წიგნში ასე ახასიათებს მის საქმიანობას:

„ქალთა უფლებების ცნება სტენტონის გამოგონილი არ არის, მან უბრალოდ აიტაცა ის იდეები, რომელიც ჰაერში ტრიალებდა, გადაამუშავა ისინი, გასაგებ და დამაჯერებელ სიტყვებად აქცია, დაუმატა დიდი დოზით მომხიბვლელობა და ქარიზმა და ისეთი ძალით მიუბრუნა საზოგადოებას, რომ უთვალავი თანამოაზრის აყოლიება შეძლო.“ (Ginsberg, 2009: 5)

სტენტონის მსგავსად, უითნიმ არსებულ რეალობაზე, გამოცდილებასა და ტრადიციაზე დაყრდნობით, შექმნა უნიკალური და მანამდე არარსებული კულტურული სივრცე, რომელმაც ქალთა მეცენატობის შემდგომი ევოლუცია უზრუნველყო.

გერტრუდ ვანდერბილთ უითნი, ები როკეფელერის მსგავსად, შექმნილი და პრივილეგირებული ფენის წარმომადგენელი იყო და მაქსიმალურადაც სარგებლობდა ამ უპირატესობით. სწორედ ამ უპირატესობის წყალობით, მან ის მოახერხა, რაც ქეთრინ დრეიერისთვის განუხორციელებელ ოცნებად დარჩა. რაც შეეხება უითნისა და როკეფელერს, ისინი ისევე, როგორც მათ მიერ დაარსებული დაწესებულებები, განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან. როკეფელერი თავის საქმიანობას ჩრდილში მდგომი წარმართავდა (სადავები ქოგნერ გუდიერის ხელში იყო), უითნი კი თავად განაგებდა ყველაფერს. განსხვავებული იყო ხელოვნებისადმი მათი დამოკიდებულებაც. უითნისთვის ეს ოჯახური პრობლემებისა და არშემდგარი ოჯახური სიმყუდროვის ჩანაცვლება იყო და, საბოლოო ჯამში, მისი კარიერა გახდა.

ვანდერბილთებზე წარმოდგენის შესაქმნელად საკმარისია რამდენიმე ფაქტის მოყვანა მათი წინაპრების ისტორიიდან. ბაბუა - ლეგენდარული კომოდორე ვანდერბილთი ნიჭიერი ბიზნესმენი იყო, რომელმაც სარკინიგზო იმპერია შექმნა. მამა - კორნელიუს ვანდერბილთი, რკინიგზის საოჯახო ბიზნესის გაფართოვებითა და ფილანტროპული საქმიანობით, კერძოდ კი, ხელოვნების მუზეუმის მეტროპოლიტენის მმართველთა საბჭოში ოცწლიანი სამსახურით გამოირჩეოდა.

გერტრუდ ვანდერბილთმა საფუძვლიანი განათლება ჯერ კერძო მასწავლებლებთან მიიღო, შემდეგ კი პრესტიჟულ ქალთა სასწავლებელში (*Brearly School*). მთელი ამ პერიოდის მანძილზე იგი მშობლების ნებიერა და გადაჭარბებული ყურადღებისა და ზრუნვის ობიექტი იყო.

ჰარი უითნიზე დაქორწინების შედეგად, გერტრუდმა ერთი მდიდრული გარემოდან მეორეში გადაინაცვლა და ალბათ ამიტომაც, განსხვავებული ატმოსფეროს შექმნის სურვილმა იგი მხატვარ ჯონ ლა ფარგს⁴⁰ დააკავშირა. ამ

⁴⁰ჯონ ლა ფარგი 1835-1910 (John LaFarge) - ამერიკელი მხატვარი, კედლის მხატვრობისა და ვიტრაჟების სპეციალისტი, მწერალი.

ნაცნობობამ მის ცხოვრებაზე ძირეული გავლენა იქონია. მოგვიანებით გერტრუდი წერდა:

„არასდროს დამავიწყდება სიამოვნება, რომელიც მომანიჭა იმ განცდამ, რომ ასეთი დიდი ადამიანის გაცნობა მხვდა წილად. სწორედ მას შემდეგ ღავინტერესდი ამერიკის ხელოვნებით.“ (Friedman, 1978: 6)

მშობიარობასთან დაკავშირებული ღრმა დეპრესიისა და ქმრის დაღატაკის გამო, გერტრუდის ოჯახური ცხოვრება კრახით დასრულდა. ამ მძიმე სიტუაციიდან გამოსავალი მან მრავალი ქალის მიერ უკვე ნაცადი ხერხის მეშვეობით - ქველმოქმედებაში ჩართვით გადაწყვიტა.

ამ მიმართულებით პირველი ნაბიჯი მერი სიმკოვიჩის გრინვიჩ ჰაუსის⁴¹ დასახლებაში რეგულარული სტუმრობა იყო, რასაც მოჰყვა უითნის მმართველთა საბჭოში არჩევა. მისი ინტერესების სფეროდან გამომდინარე, გერტრუდი ამ ორგანიზაციაში მოხვედრილთათვის ხატვის გაკვეთილებს აფინანსებდა და მეთვალყურეობდა. საქმე ის არის, რომ 1890 წელს ევროპაში მოგზაურობისას, მან თავისთავში უკვე აღმოაჩინა ცხოველი ინტერესი ხელოვნების მიმართ. პარიზის მუზეუმებისა და ლუვრის სკრუპულოზული დათვალიერება, ქანდაკების კერძო გაკვეთილები - ყოველივე ეს მძიმე დეპრესიასთან ბრძოლის გზა იყო; ამავე პერიოდში გამოიკვეთა სახელოვნებო ფილანტროპიის, როგორც პიროვნული ხსნის იდეა.

პირველი მოსაზრებები ამასთან დაკავშირებით მის პირად დღიურებში უკვე 1904 წელს ჩნდება:

„ჩამოყალიბდი, რა შეიძლება გახდეს შენი მუდმივი ინტერესის საგანი. წინასწარ დარწმუნდი, რომ ეს ისეთი საქმეა, რომლის კეთებისას ყველა შენი უპირატესობა მნიშვნელობას შეიძენს. ეს უნდა იყოს ისეთი რამ, რისი წამომწყებიც თავად იქნები. დარწმუნდი, რომ შენი მდგომარეობაც ისევე წაგადგება ამ საქმეში, როგორც ფული, ან განსაკუთრებული ნიჭი, რომელიც ბუნებით მოგდგამს. გამოიყენე ეს მდგომარეობა საიმისოდ, რომ გავლენა იქონიო მამაკაცებზე, რომლებიც, თავის მხრივ, შენს სურვილზე

⁴¹ მერი სიმკოვიჩის გრინვიჩ ჰაუსი (Mary Simkovitch, Greenwich House) - ამ საქველმოქმედო ორგანიზაციის მისია იყო ოჯახებისა და ცალკეული პიროვნებისთვის შეეთავაზებინათ სოციალური, ჯანდაცვის, კულტურული და საგანმანათლებლო პროგრამები და ამ გზით უზრუნველყოთ ყველა ასაკისა და წარმომავლობის მოქალაქის სრულფასოვანი ჩართულობა სამოქალაქო საზოგადოების საქმიანობაში.

იქონიებენ გავლენას. ეს არის ერთადერთი გზა ბედნიერებისაკენ და ეს უსათუოდ უნდა გაკეთდეს.“ (McCarthy, 1991: 220)

გერტრუდ უითნის, თავისი წინამორბედი მეცენატი ქალების მსგავსად, სრულად გააზრებული ჰქონდა თავისი მიზნები და გეგმები, მაგრამ მათგან განსხვავებით, ნათლად ხედავდა თავისი ფინანსური შესაძლებლობების დიდ უპირატესობას საქველმოქმედო და მეცენატური საქმიანობის განსახორციელებლად. ცნობადობისა და დიდი ფინანსური შესაძლებლობების მიუხედავად, გერტრუდმა სამხატვრო და ფილანტროპიული საქმიანობა თავის პროექტებში მამაკაცების მოზიდვით დაიწყო, რათა თავისი საქმიანობისთვის რესპექტაბელური სახე მიეცა. მისი საქმიანობის კიდევ ერთი პრინციპული თავისებურება ის გახლდათ, რომ უითნისთვის პრიორიტეტული პროფესიული მხარე იყო და არა გენდერული თანასწორობის იდეა. ამ განსხვავებების შესახებ თავის მოსაზრებას გამოთქვამს ქეთლინ მაქართი:

„უითნი უკვე იწყებდა ფიქრს იმ გზებზე, რომლითაც საუკუნის გარიჟრაჟზე კულტურის სფეროში ქალთა ფილანტროპიის ახალ თარგზე გამოჭრა გახდებოდა შესაძლებელი, იგი გამალებით ეძიებდა ძველი არტახებიდან თავის დაღწევის გზებს.“ (McCarthy, 1991: 220)

გერტრუდ უითნი მხოლოდ ხელოვნების მეცენატი არ ყოფილა, იგი თავად ხელოვანი, კერძოდ, მოქანდაკე იყო და ამ გზაზე მიღწეული აღიარება მისთვის წინააღმდეგობათა დაძლევის პირველ წარმატებულ გამოცდილებას წარმოადგენდა. ოჯახი და მეგობრები მსუბუქი იუმორით უყურებდნენ სკულპტურით მის გატაცებას და თუმცა ამ დროისთვის ქალთა სახელოვნებო განათლების სფერო სერიოზულ ცვლილებებს განიცდიდა, გენდერული ასპექტი ჯერ კიდევ შემაფერხებელი გარემოება იყო წარმატებული კარიერისთვის. გერტრუდს უახლოესი ადამიანების - დედისა და მეუღლის მოძველებულ წარმოდგენებთან ბრძოლა უწევდა. პარადოქსულია, მაგრამ უითნის შეძლებულობა კარიერული წინსვლის გზაზე კიდევ ერთი წინააღმდეგობა აღმოჩნდა. თვითონ ამ მოვლენას ასე ხსნიდა: თუ შეძლებული მხატვარი შეკვეთებს მოითხოვს, ის ლუკმას გამოგლეჯს პირიდან იმას, ვისაც ეს უფრო სჭირდება. ხოლო თუ სამუშაოს უფასოდ შეასრულებს, ფასს ისე დააგდებს, რომ ეს დალატის ტოლფასი იქნება. ამ და სხვა წინააღმდეგობათა მიუხედავად, უითნიმ კარიერული წინსვლა მოახერხა. მეტიც, მისი მიზანდასახულობა

ოჯახისა და მეგობრების წინააღმდეგობის პირდაპირპროპორციულად ძლიერდებოდა. სკულპტურით გატაცება, რომელიც 1905 წელს დეპრესიასთან ბრძოლის ფორმით დაიწყო, 1910 წლისთვის მოკრძალებულ წარმატებაში გადაიზარდა, 1917 წელს ესპანეთის მთავრობის მხრიდან მიღებული კოლუმბის ქანდაკების შეკვეთით გაგრძელდა და მსგავსი შეკვეთების გრძელ ნუსხას ნამუშევარიც შეემატა. პირველი მსოფლიო ომის მიწურულს გერტრუდ უითნი სკულპტურის სამყაროში უკვე აღიარებულ ფიგურად ითვლებოდა.

რაც შეეხება გერტრუდ უითნის სამუხეუმო საქმიანობას, ის შეიძლება სიმბოლურად მივიჩნიოთ ერთგვარ პასუხად მარსელ დიუშამის შემდეგ მოწოდებაზე:

„საბოლოოდ უნდა გავაცნობიეროთ, რომ ევროპული ხელოვნება დასრულდა, მოკვდა და რომ მომავლის ხელოვნების ერთადერთი აკვანი ამერიკაა. . .“ (Friedman, 1978: 417).

იმ დროის მუხეუმები ამ მოსაზრებას არ იზიარებდნენ. არსებობდა შეხედულება, რომ მუხეუმი „გარდაცვლილი მხატვრების სასაფლაოა და, ამდენად, საგამოფენო დარბაზში მოხვედრის აუცილებელი პირობა იყო გარდაცვლილის სტატუსი, უცხოური წარმომავლობა, ან აღიარება დილერების მხრიდან.“ (Glackens, 1957: 76)

მეოცე საუკუნის დასაწყისისთვის უითნიმ და ქეთრინ დრეიერმა ახალ, არსებულისგან რადიკალურად საპირისპირო ტენდენციას დაუდეს სათავე და თავიანთი თანამედროვე მხატვრებისა და აქამდე იგნორირებული ქანრების მხარდაჭერა დაიწყეს.

თავდაპირველად, უითნი ამ პრობლემას ინდივიდუალური საშუალებებით წყვეტდა: ინდივიდუალურად უკვეთდა ნახატებს თავის თანამედროვე მხატვრებს, პირადად პატრონობდა ეშქენის სკოლის რეალისტებს და 1908 წელს მაქბეთის გალერეაში გამართულ „რვათა“ (*The Eight*⁴²) გამოფენაზე წარმოდგენილი ნამუშევრებიდან ოთხი თავად შეიძინა, „რაც ამ ტილოების შექმნაზე არანაკლებ თამამი ნაბიჯი იყო.“ (Homer, 1969: 53-64)

იგივე საქმიანობის გაგრძელება იყო *დამოუკიდებელ მხატვართა საზოგადოების (Society of Independent Artist)* გამოფენის ერთ-ერთ ორგანიზატორად ყოფნა და, მოგვიანებით, 1918 წელს მისივე მმართველთა საბჭოს წევრობა. უითნის კოორდინირებითა და კონსულტაციებით არაერთი გამოფენა გაიმართა.

შემდეგი ნაბიჯი, რომელიც უითნის მუზეუმის შექმნასთან აახლოვებდა, იყო მისი რეაქცია საგამოფენო სივრცის ნაკლებობაზე (და ზოგ შემთხვევაში არარსებობაზე). ამ მწვავე პრობლემას მან 1908 წელს ორი სტუდიის გახსნით უპასუხა, რასაც მოგვიანებით ხსენებული სივრცის კიდევ უფრო გაფართოება მოჰყვა. 1914 წელს მის ერთ-ერთ სტუდიაში გაიმართა გამოფენა-გაყიდვა სახელწოდებით *“50-50 Art Sale,”* რომლის შემოსავლის ნახევარი, როგორც ეს სახელწოდებიდანაც ჩანს, ქველმოქმედებას, პარიზში ამერიკელი ჯარისკაცების ჰოსპიტალს მოხმარდა, მეორე ნახევარი კი მხატვრების მხარდაჭერის ფონდში გადანაწილდა. **ეს ფაქტი, ჩემის აზრით, უითნის მოღვაწეობის მემკვიდრეობითობას უსვამს საზს და ბუნებრივად იწვევს *სანიტარული კომისიის საქმიანობის ასოციაციას.*** საქველმოქმედო მიზნებით საფრანგეთში ხშირი მოგზაურობის მიუხედავად, მისი სტუდია აგრძელებდა გამოფენების მასპინძლობას, რაც უითნის თანამოაზრისა და მომავალი პარტნიორის - ჯულიანა ფორსის დახმარებით გახდა შესაძლებელი.

გერტრუდ უითნის მიერ ამ წლებში გაჩაღებული საგამოფენო საქმიანობა იმით იყო ნიშანდობლივი, რომ გაფართოვდა არეალი, გაიმართა მრავალფეროვანი ექსპოზიციები, მოეწყო ჯონ სლოუნის პერსონალური გამოფენა. მხატვრობის ცნების გაფართოებად შეიძლება მივიჩნიოთ შტიგლიცისა

⁴² *რვათი (The Eight)* - ამ სახელწოდებით გაერთიანებულმა მხატვრებმა რობერტ ჰენრის ხელმძღვანელობით მხოლოდ ერთხელ, 1908 წელს მაქბეთის გალერეაში მოაწვევეს ერთობლივი გამოფენა. ეროვნული აკადემიის მიერ უარყოფილი მათი ხელოვნება მეოცე საუკუნის ამერიკული ფერწერის თვითმყოფადი განვითარების წინაპირობა იყო. მოგვიანებით, ეს მოძრაობა ეშქენის სკოლის საქმიანობას შეერწყა.

და სტიშენის ფოტოგრაფიის გამოფენა და აქვე გრინვიჩ ჰაუსის სკოლის მოსწავლეების გამოფენა სახელწოდებით *“Art by Children of the Greenwich House School”*.

განსაკუთრებით მინდა გამოვეყო ამავე პერიოდის ის ექსპოზიციები, რომლებიც იმ დროისთვის სიახლე იყო და მოგვიანებით ამერიკული მრავალფეროვნების სახელოვნებო სიბრტყეში ჰარმონიული შერწყმის სათავე გახდა. მსგავსი კოსმოპოლიტური ექსპოზიციების მოწყობის მაგალითები ადრეულ ისტორიაშიც მოიპოვება, მაგრამ არა ასეთი მასშტაბით. 1918 წელს გაიმართა გამოფენა სახელწოდებით: *„ამერიკელ ინდიელთა ფოტოპორტრეტები. ავტორი ი.ს. კერტისი“*. იმავე წელს მოეწყო ჩინელი მოდერნისტი მხატვრების გამოფენა, რამოდენიმე წლით გვიან - რუსული პლაკატის ექსპოზიცია; შემდეგ სკულპტურის გამოფენა-კონკურსი თემაზე: *„ემიგრანტი ამერიკაში“*. მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში გაიმართა კიდევ ერთი საინტერესო გამოფენა *„აფრიკული სკულპტურა“*, რომელიც ადრე გამართული მსგავსი ექსპოზიციისგან იმით განსხვავდებოდა, რომ პიკასოს 20 ნამუშევარს აერთიანებდა, რაც აფრიკული და თანამედროვე ხელოვნების კავშირს უსვამდა ხაზს. უითნის თაოსნობით მოეწყო საზღვარგარეთული გამოფენებიც, რომლებიც 32 თანამედროვე ამერიკელი მხატვრის პოპულარიზაციას ემსახურებოდა, ლონდონში, პარიზში, ვენასა და შეფილდში. ვფიქრობ, ეს მაგალითები, ცხადყოფს უითნის საქმიანობის მაშტაბურობას, ინოვაციურ არსსა და მიზანს.

1918 წელს გახსნილმა *Whitney Studio Club-მა* უითნი და ფორსი კიდევ უფრო დააახლოვა მათი ცხოვრების მთავარ მოვლენასთან - ამერიკული ხელოვნების მუზეუმის დაარსებასთან. ამ კლუბ-სტუდიამ არსებობის 11 წლის მანძილზე 86 გამოფენას უმასპინძლა (ამათგან 28 პერსონალურს), წარმოადგენდა მხატვრების საიმედო თავშესაფარსა და საყრდენს და რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, უითნიმ და ფორსმა აქ მუშაობისას მიიღეს უნიკალური მენეჯერული და მარკეტინგული გამოცდილება, რომ არაფერი ვთქვათ, ისეთი მხატვრების საზოგადოებისთვის წარდგენაზე, როგორებიც იყვნენჯონ სლოუნი, უილიამ გლაკენსი, ასევე, იმხანად ახალბედა ედვარდ ჰოფერი და რეგინალდ მარში. სტუდიის კარი თანაბრად ღია იყო ქალი მხატვრებისთვისაც, რაც შემოქმედებით ასპარეზზე უითნის მძიმე პირადი გამოცდილებით იყო ნაკარნახევი.

ამ დროისთვის, უითნის საკუთარი კოლექცია ისე გაიზარდა, რომ მას ან კიდევ ერთხელ უნდა გაეფართოვებინა საგალერეო სივრცე, ან მუზეუმისთვის ეწუქებინა. არჩევანი მეტროპოლიტენის მუზეუმზე გაკეთდა, მით უმეტეს, რომ მისი მამა მმართველთა საბჭოს წევრი იყო. მიუხედავად ამისა, მუზეუმიდან შემდეგი პასუხი მოვიდა: „აღარ გვინდა ამერიკელები, სარდაფი სავსე გვაქვს მსგავსი სურათებით!“ (Rubinstein, 1982: 188), რაც ფაქტობრივად საბოლოო განაჩენი იყო.⁴³

მუზეუმის დაარსების პროცესის მომსწრე, ჯულიანა ფორსის მეგობარი, ფორბს უოტსონი მოგვიანებით იხსენებდა, რომ საკუთარი მუზეუმის შექმნის გადაწყვეტილება სწრაფად და იოლად იქნა მიღებული. ფორსი დირექტორად დაინიშნა. დაისახა მუზეუმის სამომავლო სტრატეგია, რომელიც თანამედროვე ამერიკელი მხატვრების გამოფენას ისახავდა მიზნად, განურჩევლად მიმართულებისა და ჟანრისა. ერთადერთი კრიტერიუმი მაღალი ხარისხი უნდა ყოფილიყო (McCarthy, 1991: 237).

1931 წლის 17 ნოემბერს ამერიკული ხელოვნების მუზეუმის გახსნას დაახლოებით 4 ათასი სტუმარი დაესწრო. მათ შორის იყვნენ მხატვრები, ხელოვნების კრიტიკოსები, მუზეუმების დირექტორები, ხელოვნების ქომაგები და, რა თქმა უნდა, ჟურნალისტები. ღონისძიების კულმინაცია იყო პრეზიდენტ ჰუვერის მისალმონი მიმართვა და ცხადია, თავად გერტრუდ უითნის ფიგურა, რომელიც მსგავსი ღონისძიებების უბადლო მასპინძლობით იყო ცნობილი.

პრესა არაერთგვაროვნად გამოეხმაურა ამ მოვლენას. შეფასებების ურთიერთგამომრიცხავობა და რადიკალური განსხვავება ცხადყოფდა, თუ რამდენად სარისკო საქმეს იყო შეჭიდებული ეს ორი ქალბატონი და რამდენად მზად უნდა ყოფილიყვნენ ისინი ზოგჯერ მტრული დამოკიდებულებისთვისაც კი. მუზეუმს ამერიკის ერთ-ერთი წამყვანი საცავის რეპუტაცია შეექმნა, რომელიც წარმატებით იქნა შენარჩუნებული იმის წყალობით, რომ უითნისა და ფორსის იმპრესარიოების ღვთით ბოძებული ნიჭიც აღმოაჩნდათ. მათ ერთნაირად ხელეწიფებოდნენ საჭირო ადამიანებისა და პრესის თავიანთი პროექტებით დაინტერესება და ამ პროექტების გეგმაზომიერად ბოლომდე მიყვანა. მართალია, სარა უორთინგტონ პიტერის თაობის ქალბატონებისგან განსხვავებით, გერტრუდ

⁴³ მეტროპოლიტან მუზეუმს ამერიკელი მხატვრების საკუთარი განყოფილება 1949 წლამდე არ ჰქონია.

უითნისა და მის თანამედროვე მეცენატ ქალებს საკუთარი ქონების განკარგვის საშუალება უკვე ჰქონდათ და უითნის ეს საშუალებები არასდროს აკლდა, მისი დანახარჯი გაცილებით მოკრძალებული იყო სხვა ანალოგიური საცავების შესაქმნელად დახარჯულ თანხებთან შედარებით. ამ ქალების ფასდაუდებელი ღვაწლი ის იყო, რომ მათ მიზნად დაისახეს, არც მეტი, არც ნაკლები - „დამსხვრიათ გულგრილობის კედელი, რომელიც ამერიკულ ხელოვნებას გარს ერტყა 1876 წლიდან“. (McCarthy, 1991: 240) ჯულიანა ფორსი ამტკიცებდა, რომ ამ მუზეუმის მთავარი ამოცანა უნდა ყოფილიყო ამერიკული ხელოვნების პრესტიჟის აღდგენა, რომლითაც წლების მანძილზე მხოლოდ უცხოური და გასული საუკუნეების ხელოვნება სარგებლობდა.

ირა გლეკენსი -ეშქენის სკოლის ერთ-ერთი დამაარსებლის, უილიამ გლეკენსის ვაჟი თავის წიგნში ამის შესახებ წერდა: „ამერიკულ ხელოვნებას ამიერიდან „უკანა კარებიდან“ შემოსვლა აღარ მოუწევს.“ (Glackens, 1957: 233)

ბევრი თვალსაზრისით, გერტრუდ უითნის კარიერა, ახალი თაობის ქალების განზოგადებულ მაგალითად გვევლინება. მაშინ, როდესაც მე-19 საუკუნე მამაკაცების ინდივიდუალიზმის აღზევების ხანა იყო, მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებისთვის ქალების ინდივიდუალიზმმა ძალების მოკრეფა დაიწყო და დიდწილად მიღებულიც იქნა საზოგადოების მიერ.

საშუალო კლასის ქალის ქცევის მყარად ფესვგადგმული დოქტრინა ხაზგასმულად მოითხოვდა კოლექტივიზმს, თავგანწირვას, სახლისა და ოჯახის კულტზე დაფუძნებულ ქცევის ნორმებს. მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებისთვის, მამაკაცის ინდივიდუალიზმმა შერბილება დაიწყო. შეზღუდული ქალი გათავისუფლდა. ქალთა მოძრაობის დანაწევრება, ზნეობრივი ნორმების სიმკაცრის შერბილება, განათლების მიღებისა და დასაქმების შესაძლებლობების ზრდა - ყოველივე ამან დიდი წვლილი შეიტანა ე.წ. *ახალი ტიპის ქალის* გამოჩენასა და თვითდამკვიდრებაში. ამიტომ, ქალთა ინდივიდუალიზმი ჯაზის საუკუნის თავისებურ ლაიტმოტივად იქცა. ქეთლინ მაქართი ამ პროცესების შესახებ წერს:

„მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებისთვის, ქალური სითამამისადმი საზოგადოების შემწყნარებლური დამოკიდებულება თანდათან სხვა რამით შეიცვალა: ამჯერად ნამდვილი პატივი მიეგო ახალ გმირ ქალთა მთელს წყებას, გერთრუდ უითნის, მერი პიკფორდისა და ემილია ერჰარტის

ჩათვლით, რომლებმაც უჩვეულოდ წარმატებული კარიერა შეიქმნეს.“
(McCarthy, 1991: 241)

უიტნი ნოვატორი იმიტომაც იყო ქალთა სამუზეუმო მოძრაობაში, რომ იგი ე.წ. „ქალთა კულტურის“ იზოლირებულად განვითარებას ემიჯნებოდა. ასე მაგალითად, ქალი მხატვრების ნამუშევრების ხაზგასმულად ცალკე გამოფენისა და პროპაგანდირების ნაცვლად, ის მათ ხარისხისა და ფასეულობის კრიტერიუმით არჩევდა, იძენდა და გამოფენდა, რაც თანასწორობის იმ დროისთვის ახალი ხედვა იყო. ზოგი ფემინისტი საყვედურობდა უიტნის, რომ ინდივიდუალისტური მიდგომების გამო ვერ მოხერხდა ფემინისტური ტენდენციების ინსტიტუციონალიზაცია, რასაც შედეგად ის მოჰყვა, რომ პირადად უიტნის მუზეუმის საქმეებიდან ჩამოშორებას ქალთა საკითხისადმი უფრო გულგრილი და ინდეფერენტული დამოკიდებულება მოჰყვა. ყოველივე ამის მიუხედავად, მეოცე საუკუნის დასაწყისის მეცენატ ქალებს საშუალება მიეცათ თავიანთი სიტყვა ეთქვათ აქამდე მხოლოდ მამაკაცების სფეროდ მიჩნეულ სივრცეში.

უიტნის კარიერა განსაკუთრებული და უნიკალურია, რასაც მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების ქალთა საქმიანობის სტატისტიკური ანალიზიც ადასტურებს. მხოლოდ დეკორატიული ხელოვნებით დაინტერესებულმა ქალებმა დროის ორმოცდაათწლიან მონაკვეთში სერიოზული ნახტომი განახორციელეს: კულტურის სადავეები იპყრეს ხელთ და ინდივიდუალისტურ მეცენატობამდე ამაღლდნენ, რაშიც უიტნიმ და მისმა თანამიმდევრებმა ფასდაუდებელი როლი შეასრულეს.

ქალთა სახელოვნებო ფილანტროპია ამერიკაში ეტაპობრივად ვითარდებოდა. დეკორატიული ხელოვნებით დაწყებული პროცესი ევოლუციურად „მაღალი“ ხელოვნებით შეიცვალა და თუ თავიდან ევროპისა და აზიის ხელოვნების პოპულარიზაცია ხდებოდა, უიტნიმ და მისმა თანამედროვეებმა აქცენტი თანამედროვე ხელოვნებაზე გააკეთეს და წარსულის „განდიდების“ ნაცვლად ფსონი „ამერიკის მომავალზე“ დადეს.

„მეოცე საუკუნის 30-იანი წლებისთვის არსებული წინააღმდეგობები და სტერეოტიპები საბოლოოდ დაინგრა და ქალებმა სადავეები თავიანთ ხელში აიღეს,“ წერს უიტნისა და ფორსის შემოქმედების მკვლევარი ავის ბერმანი. (Berman, 1990: 291).

3.4 სამუზეუმო მოძრაობის გაფართოებული გეოგრაფია და მრავალფეროვნება აშშ-ში

აშშ-ში პირველი მოსახლეების გაჩენის დღიდან არსებობდა მტკიცე რწმენა, რომ კარგად ორგანიზებულ საზოგადოებას უნდა შესწევდეს უნარი უზრუნველყოს მისი შემადგენელი, ეთნიკურად და კონფესიურად მრავალფეროვანი ჯგუფების თანაცხოვრება და სრულფასოვანი ფუნქციონირება. ამიტომაც, კულტურული მრავალფეროვნება და მათი ჰარმონიული თანაარსებობისკენ სწრაფვა ამერიკული საზოგადოების განვითარების თანამდევი მოვლენაა.

ისტორიის, კულტურისა და სოციალურ მეცნიერებათა მკვლევრები ერთხმად აღიარებენ, რომ სუფრაჟისტი და სოციალური თანასწორობისთვის მებრძოლი ქალების პარალელურად, მეცენატი ქალების მრავალწლიანი და დაბრკოლებებით აღსავსე მოღვაწეობის გარეშე ამერიკა დღევანდელი სახით ვერ ჩამოყალიბდებოდა. გადაჭარბება არ იქნებ თუ ვიტყვით, რომ ასეთი ტიპის საქმიანობამ ეტაპობრივად შეცვალა ამერიკული ქალაქების სოციალური გეოგრაფია, კლასობრივი და გენდერული პარამეტრები. მოხალისეობრივ პრინციპებზე დამყარებულმა ასოციაციებმა საფუძველი ჩაუყარეს ისეთ ძალას, რომელმაც შექმნა ამერიკის კულტურა, საფუძველი ჩაუყარა ქვეყნის რეფორმებს და ჩამოაყალიბა ამერიკელის მენტალიტეტი.

მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქალთა საქმიანობა ხელოვნების მფარველობისა და პროპაგანდის მიმართულებით შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ამერიკის მრავალფეროვნების შემადუღაბებელი და ეროვნული ერთიანობისკენ მიმავალი ერთ-ერთი გზა. მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან ქალთა გააქტიურებას ხელოვნების მართვის სფეროში შედეგად მოყვა მთელი ქვეყნის მასშტაბით მუზეუმების დაარსება, ან არსებულ მუზეუმებში კოლექციების გადაცემა. ამ ქალბატონების ცხოვრების და სამეცენატო საქმიანობის ერთ-ერთი მთავარი სამიზნე აშშ-ის მრავალფეროვანი კულტურული მემკვიდრეობის ერთმანეთისგან ესოდენ განსხვავებული შრეების წარმოჩენა, პოპულარიზაცია და მნიშვნელობის ხაზგასმა იყო.

თავის მხრივ, ამ მოძრაობამ თავისი საგანმანათლებლო არსით და უდაო საზოგადოებრივი დატვირთვით ქალების შესაძლებლობებს ფართო ასპარეზო გაუხსნა და თუმცა მე-20 საუკუნის დასაწყისში ძველი დიქტომია კვლავაც

ბალაში იყო, საქველმოქმედო და სახელოვნებო ვექტორი უკვე სერიოზულ ცვლილებას განიცდიდა. თუ ე.წ. მოქროვილი საუკუნის ქალების წინსვლა ჯერ კიდევ მამაკაცების „ზედამხედველობით“ ხდებოდა, პროგრესივიზმის ეპოქის მანდილოსნები უკვე დამოუკიდებლად მოქმედებდნენ და მხოლოდ საკუთარი მოსაზრებებით ხელმძღვანელობდნენ. აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტიც, რომ ხშირად ისინი ამ ამოცანებს მამაკაც პარტნიორებთან ერთად ახორციელებდნენ.

მეცენატი ქალები, რომლებიც ასპარეზზე მე-20 საუკუნის დასაწყისში გამოვიდნენ წინამორბედებისგან თვისობრივად განსხვავდებოდნენ. ისინი არა მარტო საკუთარი, განსხვავებული ხედვით ქმნიდნენ სახელოვნებო დაწესებულებებს, არამედ მათ მართვასა და ფინანსების განკარგვაშიც აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ. ამ ევოლუციური პროცესის ფონზე პროგრესულად და მოქალაქეობრივად მოაზროვნე ქალბატონები თანამოაზრეთა ჯგუფებს ქმნიდნენ, ამან დროთა განმავლობაში სერიოზული ცვლილება შეიტანა საზოგადოებაში.

ქალთა მეცენატობის შესწავლა მრავალი განსხვავებული რაკურსით შეიძლება: ამ ნაწილში ქალთა მეცენატობა კულტურული მრავალფეროვნების ჰარმონიზაციის ჭრილში მსურს გავაშუქო. მე-19 საუკუნეში დეკორატიული ხელოვნების პროპაგანდით დაწყებული და მე-20 საუკუნის დასაწყისში ევროპული და ამერიკული ხელოვნების ინსტიტუციონალიზაციით დაგვირგვინებული პროცესი სამუხეუმო მოძრაობაში გადაიზარდა. განვიხილავთ რამდენიმე კონკრეტულ მაგალითს.

ჯეინ სტენფორდი (1828-1905)

ჯეინ სტენფორდის ცხოვრების გზა და საქმიანობა ხელოვნების პროპაგანდით დაკავებულ ქალთა ფსიქოლოგიური, სოციალური და პიროვნული მრავალფეროვნების კიდევ ერთი მაგალითია. მართალია, ის ტრადიციული ფასეულობების და ქალის როლის ვექტორიანული აღქმის მომხრე იყო, შესაძლებელია იგი პოსტ-ვექტორიანული მენტალიტეტის მქონედ მივიჩნიოთ, რადგან, როგორც ვანდა ქორნი აღიშნავს:

„ქალის ოჯახში დიქტატორად და ავტორიტარულ მმართველად ყოფნის პრეროგატივა მან საჯარო ინსტიტუციების მშენებლობის სფეროში გადაიტანა.“ (Corn, 1997: 14)

განსხვავებების გარდა, მას ჩვენს მიერ აღწერილ ქალებთან ბევრი საერთოც ჰქონდა: მიზანდასახულობა, განმანათლებლობა, კულტურის დონის ამაღლება და აქტიური საქმიანობა დასახული მიზნების მისაღწევად. მისი მოღვაწეობა ჩრდილოეთ კალიფორნიაში გაიშალა, რომელიც ამერიკის აღმოსავლეთ სანაპიროსა და ჩრდილო-აღმოსავლეთის დიდ ქალაქებთან შედარებით კულტურული თვალსაზრისით „ველური“ მხარე იყო. ჯეინ სტენფორდმა ამ რეალობის შეცვლის ამოცანას მიუძღვნა თავი. სარა უორთინგტონ კინგ პიტერისა და იზაბელა სტიუარტ გარდნერის მსგავსად, შვილის გარდაცვალებამ გარკვეული როლი ითამაშა ამ ფართომასშტაბიანი პროექტის განხორციელებაში. მისი ბიოგრაფები თვლიან, რომ გამოთავისუფლებული დრო და ოჯახის სოლიდური კაპიტალი მნიშვნელოვანი ფაქტორები იყო (Osborn, 1986; Nagel, 1975).

15 წლის ასაკში ტიფით გარდაცვლილი ვაჟის უკვდავსაყოფად სტენფორდებმა სან-ფრანცისკოდან 35 მილის მოშორებით, პალო ალტოში მისი სახელობის უნივერსიტეტი დააარსეს. იმ დროს უკვე მაგნატი და მილიონერი, ლილანდ სტენფორდ უფროსი ამ პროექტის ინიციატორი და განმხორციელებელი იყო. „მისისიპის დასავლეთით პირველი მუზეუმის“ დაარსება ჯეინ სტენფორდის იდეა იყო, რომელმაც 1891 წელს ამ მიზნისთვის აშენებულ ნეოკლასიკური სტილის შენობაში დაიდო ბინა⁴⁴. ჯეინ სტენფორდი, მუზეუმების ჩვენს მიერ განხილული დამფუძნებლებისგან განსხვავებული სქემით მოქმედებდა: მან ჯერ გიგანტური შენობა ააგო და შემდეგ თავი მიუძღვნა ექსპონატებით მის შევსებას. მკვლევარი ვანდა ქორნი ამ მუზეუმს როგორც „ენციკლოპედიურს“ ახალიათებს (Corn, 1997: 15), რადგან ის არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მრავალსაუკუნოვან სურათს ხატავდა: ეგვიპტური ბრინჯაოს ნიმუშები, ანტიკური საბერძნეთის კერამიკა, კოპტური ტექსტილი, იაპონური და ჩინური ანტიკვარიატი – ასეთი იყო მისი დიაპაზონი. სტენფორდები აქტიურად ზრუნავდნენ მათ სახლში განთავსებული ფერწერული კოლექციის გამდიდრებაზეც, სამომავლოდ,

⁴⁴შენობა ათენის ეროვნული არქეოლოგიური მუზეუმის ანალოგიით აიგო, რომელმაც ახალგაზრდა ლილანდ სტენფორდზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა (Turner, 1986).

მუზეუმისთვის მისი გადაცემის პერსპექტივით. ლილანდ სტენფორდი თანამედროვე ამერიკული მხატვრობისა და ფოტოგრაფიის ნიმუშებზე იყო ორიენტირებული, ჯეინი კი ევროპაში ძველი ოსტატების ტილოების შექენით იყო დაკავებული.

55 წლის ასაკში დაქვრივებულმა ჯეინ სტენფორდმა უნივერსიტეტისა და მუზეუმის ხელმძღვანელობა თავის თავზე აიღო და წარმატებითაც გაართმევა თავი. მისი საქმიანობა მხოლოდ არსებულის შენარჩუნებაზე არ იყო ორიენტირებული. ჯეინის მმართველობისას, უნივერსიტეტის კამპუსს ბიბლიოთეკა, ლაბორატორია და მემორიალური ეკლესია დაემატა. გაფართოვდა და მუდმივად ექსპონატებით მდიდრდებოდა მუზეუმიც. ქალების მიერ დაარსებული სხვა მუზეუმებისგან განსხვავებით, ეს ნაკლებადაა ცნობილი, რაც 1906 წლის დამანგრეველი მიწისძვრით აიხსნება. სტიქიამ მუზეუმის ფართის 60 პროცენტი მიწასთან გაასწორა და ექსპონატების საგრნობი ნაწილიც სრულად ან ნაწილობრივ გაანადგურა. იგივე ბედი ეწია სტენფორდების ფერწერის კოლექციასაც. მუზეუმი დაიხურა, შენობა უნივერსიტეტის საჭიროებებს მოხმარდა და მხოლოდ 1950 წელს გაიხსნა, როგორც თანამედროვე ხელოვნების საგამოფენო სივრცე. ასეთი ფინალის მიუხედავად, ჯეინ სტენფორდის როლი ქალთა გაძლიერებული საზოგადოებრივი როლისა და კულტურული ლიდერობის დამკვიდრების პროცესში წარმოუდგენლად დიდია. იგი თავის საზოგადოების, მომავალი თაობების განათლებაში ხედავდა და იღწვოდა იმისთვის, რომ თავისი ოჯახის სახელით ხელოვნების პოპულარიზაციის კუთხით მდიდარი მემკვიდრეობა დაეტოვებინა საზოგადოებისთვის.

კლარიბელ (1864-1929) და ეტა (1870-1949) კოუნები

მართალია, კლარიბელ და ეტა კოუნებიცნობილი არიან როგორც პიკასოს, მატისის და სხვა მოდერნისტ მხატვართა ნახატების კოლექციონერები, *ბალტიმორის ხელოვნების მუზეუმისთვის (the Baltimore Museum of Art)* მათ მიერ გადაცემულ კოლექციაში იყო ტექსტილი, კოპტური ხელოვნების ნიმუშები, შუა საუკუნეების აღმოსავლური აბრეშუმი, სამკაულები, ავეჯი, აღმოსავლური ნოხები და აფრიკული ხელოვნების ნიმუშები. ეს მრავალფეროვნება არჩევანის

თავისუფლებას გულისხმობდა, რაც სხვა მახასიათებლებთან ერთად, *ახალი ტიპის ქალის* ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანი იყო. აღსანიშნავია, რომ დაძმა სტაინებთან მჭიდრო ურთიერთობამ კოუნების ინტერესები ვერ შეზღუდა. თუმცა კოუნების კოლექციაში არსებული მაგისის 42 ნახატი და 400-ზე მეტი გრაფიურიდან პირველი ნამუშევრები სწორედ სტაინების რეკომენდაციით იქნა შექმნილი (Fisher, 2000: 114).

როგორც დების ნაცნობები და მათი ბიოგრაფიით დაინტერესებული მკვლევრები აღნიშნავენ, კლარიბელი და ეტა ერთმანეთისგან ცა და დედამიწასავით განსხვავდებოდნენ. ეს ეხებოდა როგორც გარეგნობას, ასევე ფსიქოტიპსა და კოლექციონერულ სტილსა და ინტერესებს (Pollack, 1962; Richardson, 1985). კლარიბელი მისი დროის განათლებული *ახალი ტიპის ქალების* მსგავსად საკუთარ თავს უფრო მასკულინური თვისებებით შემკულს ხედავდა, რაც პირდაპირობაში, დამოუკიდებლობასა და პროფესიონალიზმში გამოიხატებოდა და ეს, შესაბამისად, მის კოლექციაზეც აისახებოდა. მისი კოლექცია, რომელიც მრავალფეროვანი და ეკლექტურიც კი იყო, სრულად ერწყმოდა კოლექციონერის ბუნებას (Richardson, 1985: 7). ამ მოსაზრებას თავად კლარიბელიც ადასტურებდა, როდესაც აღნიშნავდა:

„მე არც კი ვიცოდი, რომ ამ ნივთებისთვის, რომლებიც მე მეკუთვნის, კოლექცია შეიძლება მეწოდებინა, სანამ ადამიანებმა მათზე საუბრისას ამ ტერმინის გამოყენებაარ დაიწყეს.“ (Macleod, 2008: 201)

ეტა ქოუნის სტილი, მართალია, უფრო ქალური იყო, მაგრამ მისი თავისუფალი სექსუალური ორიენტაცია გამბედავი, ზოგჯერ კი ავანტიურისტული სულისკვეთების ნამუშევრების შექმნისკენ უბიძგებდა. დაიან მაქლეოდს ამის მაგალითად მის კოლექციაში არსებული პიკასოს *La Coiffeure* (1906) და მაგისის *Odalisque*, მოჰყავს (Macleod, 2008: 204).

კლარიბელ და ეტა კოუნების მიერ *ბალტიმორის ხელოვნების მუზეუმისთვის* თავიანთი კოლექციის გადაცემა საკუთრების პრიორიტეტულობის პატრიარქალურ აღქმასაც ეწინააღმდეგებოდა და საჯარო კულტურული სივრცის სასარგებლოდ გადადგმული ნაბიჯი იყო. ამ ნაბიჯით ისინი დები ჰიუიტების, ები როკეფელერის და მისი თანამოაზრეების, გერტრუდ ვანდერბილთის ხაზის გამგრძელებლებად იქცნენ. მათი კოლექცია შთაგონების წყარო იყო უამრავი მიმდევარი ქალისთვის, რომლებსაც კოლექციის

მუზეუმებისთვის ანალოგიურად გადაცემა ან სულაც საკუთარი მუზეუმების დაარსება სურდათ. კლარიბელ ქოუნი, უამრავი თავისი წინამორბედის მსგავსად, სრულიად გააზრებულად უდგებოდა ამ საკითხს, რასაც მისი შემდეგი მსჯელობა ადასტურებს:

„ახლა, როცა ამის შესახებ მსჯელობა შევწყვიტე, სისულელედაც კი მეჩვენება ნივთების კოლექციონირება! მაგრამ ყოველივე ამას, როგორც ჩანს აქვს მყარი საფუძველი, რომელსაც ფესვები ღრმად აქვს გადგმული ადამიანთა გულებში. შეხედეთ ათასობით ადამიანს, რომლებიც ამ მარტივმა იმპულსმა შეძრა; შეხედეთ მუზეუმებს, რომლებიც ამ იმპულსის დასაკმაყოფილებლად დაარსდა. სილამაზისკენ ლტოლვა ადამიანის სულის სასიცოცხლო ფუნქციაა, ეს არის იგივე ლტოლვა სრულყოფისკენ. ზოგი იმასაც ამბობს, რომ ეს ღმერთისკენ მიმავალი ერთ-ერთი გზაა. ვინ იცის . . .“ (Hirschland, 2008: 7)

იმა ჰოგი (1882-1975)

„ტექსასი ცალკე იმპერიაა და გეოგრაფიულად თუ ისტორიულად ზოგჯერ სრულიად შორეულ და უცხო მხარედ გამოიყურება დანარჩენი ქვეყნის გადმოსახედიდან. მაგრამ მე მეიმედება, რომ *ბაიუ ბენდს (Bayou Bend)* შეუძლია იმ ხიდის მოკრძალებული როლი შეასრულოს, რომელიც უფრო დაგვაახლოებს ამერიკულ მემკვიდრეობასთან, ყველას რომ გვაერთიანებს.“ (Willoughby, 2003: 172).

ბაიუ ბენდი 1927 წელს აშენდა როგორც იმა ჰოგისა და მისი ძმების საცხოვრებელი და თანდათან შეივსო ამერიკული ანტიკვარული ავეჯით, ლათინოამერიკული და მკვიდრიამერიკული კულტურისთვის დამახასიათებელი დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებით. დღეს ეს ნაგებობა *ჰიუსტონის ხელოვნების მუზეუმის (Museum of Fine Art in Houston, MFAH)* დასავლეთ ფრთას წარმოადგენს და ათასობით დამთვალიერებლისთვის სწორედ იმ როლს ასრულებს, რომელიც მის შემქმნელს ჰქონდა ჩაფიქრებული. ამ უჩვეულო მუზეუმის თითოეული ოთახი ამერიკის ადრეული ისტორიის კონრეტულ

მონაკვეთს ეძღვნება, შესაბამისი ავეჯითა და დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებით არის გაფორმებული.

„ტექსასის პირველი ლედის“ (*The First Lady of Texas*) სახელით ცნობილი იმა ჰოგი, სახელგანთქმული ფილანტროპი, კოლექციონერი და ხელოვნების მფარველი იყო. მისი კოლექცია პიკასოს, შაგალის, მოდილიანისა და მატისის ნამუშევრებით იყო ცნობილი, მაგრამ ის, რაც ჰოგს სხვა კოლექციონერებისგან გამოარჩევდა, ამერიკანა⁴⁵ იყო: ამერიკული ავეჯისა და ადრეული ხანის ანტიკვერიატის სახით. ეს არჩევანი შემთხვევითი არ იყო და თავად იმა ჰოგი აღნიშნავდა, რომ 1920 წელს პირველი ნიმუშის, დედოფალ ანას⁴⁶ სავარძლის შექმნის შემდეგ, მას დაუძღვევლი სურვილი გაუჩნდა ამერიკული კოლექცია შეექმნა რომელიმე მუზეუმისთვის (Willoughby, 2003 : 169).

იმა ჰოგმა საფუძვლიანი და მრავალმხრივი განათლება მიიღო ჯერ ტექსასის უნივერსიტეტში (*University of Texas at Austin*), სადაც ის გერმანულს, ძველ ინგლისურსა და ფსიქოლოგიას სწავლობდა. ორი წლის შემდეგ სწავლა მუსიკალური ხაზით განაგრძო ჯერ ნიუ-იორკის კონსერვატორიაში და შემდეგ ევროპაში (გერმანია, ავსტრია).

ახალი ტიპის ქალისთვის ტიპიურმა საფუძვლიანმა განათლებამ და საზოგადოებრივ ასპარეზზე საქმიანობამ დიდწილად განაპირობა მისი მრავალმხრივი საქველმოქმედო საქმიანობა: *ჰიუსტონის სიმფონიური ორკესტრის (Houston Symphony Orchestra)* დაარსება, მართვა და მფარველობა; *სიმფონიური საზოგადოების* მრავალწლიანი ვიცე-პრეზიდენტობა; *ჰიუსტონის ბავშვთა მეურვეობის ცენტრის* დაარსება (*Houston Child Guidance Center*); *გოგონათა მუსიკალური საზოგადოების (Girl's Musical Society)* პრეზიდენტობა; თეატრალური საქმიანობით დაინტერესებული *კოლეჯდაშთავრებულ ქალთა კლუბის (College Women's Club)* კომიტეტის წევრობა. ამ პროექტების უმეტესი იმ თანხებით განხორციელდა, რომელიც ჰოგების მამულში ნავთობის აღმოჩენის შედეგად

⁴⁵ამერიკანა – არტეფაქტები, რომლებიც ამერიკის ისტორიას, გეოგრაფიას, ფოლკლორს ეხება და კულტურულ ფასეულობას წარმოადგენს (The American Heritage College Dictionary. Houghton Mifflin Company. Boston. New York. 2004:45).

⁴⁶დედოფალი ანა (Queen Anne) 1702-1712 წლებში მართავდა დიდ ბრიტანეთს. “დედოფალ ანას სტილის” სახელით ცნობილი ავეჯის დიზაინი 1720-1760-იანი წლებისთვის იყო დამახასიათებელი. ტერმინი, *გვიანი ბაროკო* ასევე გამოიყენება ამ პერიოდის დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშების დასახასიათებლად. ამერიკაში ამ სტილის გავრცელება ემთხვევა 1720-30-იან წლებში ბრიტანელი ხელოსნების ემიგრაციას.

გაჩნდა. და-ძმას მიაჩნდა, რომ რადგან ეს ფული მძიმე შრომით არ იყო მოპოვებული, იგი შტატის კეთილდღეობასა და ქველმოქმედებას უნდა მოხმარებოდა (Cone, 1992: 62).

იმა და მისი ძმა, უილიამი კოლექციონერები იყვნენ, რომელთა საგანძურის მნიშვნელოვანი ნაწილი *ჰიუსტონის ხელოვნების მუზეუმს* გადაეცა, მაგრამ ის, რაც იმა ჰოვს გამოარჩევდა, ამერიკული ანტიკვარიატის მიმართ ინტერესი იყო. იმა ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც ამერიკული ანტიკვარული ნივთების ფასეულობა დაინახა და ჯეროვანი ინტერესი გამოიჩინა მათ მოსაძიებლად და საზოგადოებისთვის გასაცნობად (Bernhard, 1984: 101).

მიუხედავად იმისა, რომ ჰიუსტონის ხელოვნების მუზეუმისთვის გადაცემული ნამუშევრების რაოდენობა და ფასეულობა ერთნაირად შთამბეჭდავია, 100-ზე მეტი ნამუშევარი და ისეთი ავტორები როგორცაა, სეზანი, მოდილიანი, სარჯენტი, პიკასო და სხვები, იმა ჰოვის სახელს *ბაიუ ბენდი* და ამერიკული კულტურის პოპულარიზაცია გამოარჩევს.

ლუიზინ ჰევმეიერი (1855-1929) და ელექტრა ჰევმეიერი (1888-1960)

ლუიზინ უოლდორნ ელდერ ჰევმეირისადა მისი ქალიშვილის ელექტრა ჰევმეიერ უების წვლილი ამერიკის ხელოვნების პროპაგანდისა და სამუზეუმო მოძრაობის განვითარების საქმეში დიდია. მათი ცხოვრება და საქმიანობა ახალი ტიპის ქალის ევოლუციისა და თავისებურებების თვალნათელი მაგალითია.

1929 წელს 73 წლის ასაკში გარდაცვლილმა ლუიზინ ჰევმეიერმა უზარმაზარი კოლექცია, თითქმის 2 000 ექსპონატი, მეტროპოლიტენ მუზეუმს დაუტოვა ანდერძით. ლუიზინისა და მისი მეუღლის, შაქრის წარმოების მაგნატის, ჰენრი ო. ჰევმეიერი სახელს ამერიკაში იმპრესიონიზმის პოპულარიზაციას უკავშირებენ, მაგრამ ცოტამ თუ იცის, რომ მათ მიერ მეტროპოლიტენისთვის გადაცემულ კოლექციაში რემბრანტი და ელ გრეკოც იყო. თვითონ ლუიზინ ჰევმეიერი კი ამერიკული საზოგადოებისთვის ესპანური მხატვრული სკოლის გაცნობის ერთ-ერთი მოთავე და განმხორციელებელი იყო (Cooney, 1995). მეტროპოლიტენის თითქმის ყველა განყოფილება შეივსო მათი კოლექციის ეგზემპლარებით.

1876-1924 წლებში მეუღლესთან ერთად ლუიზინმა მრავალფეროვანი კოლექცია შექმნა. ამ კოლექციის, ე.წ. ჰენრის ნაწილი ლუიზინზე დაქორწინებამდე არსებობდა და ის ამ პერიოდის მამაკაცი კოლექციონერებისთვის მიღებულ ტრადიციულ ინტერესებს ასახავდა: იაპონური დეკორატიული ხელოვნება, ბარბიზონის სკოლის ტილოები. კოლექციის გაფართოებაში ლუიზინის ჩართვის შემდეგ აქცენტმა იმპრესიონიზმისკენ გადაინაცვლა და 1877 წელს ამერიკაში პირველი დეგაც გაჩნდა.

ლუიზინ ჰევმეიერი ის იშვიათი ფიგურა იყო, რომელმაც კოლექციონირებისა და სუფრაჟიზმის შერწყმა შეძლო. თავის ავტობიოგრაფიაში იგი აღნიშნავს, რომ კოლექციონირებამ მას ხელი შეუწყო მისი ინდივიდუალური სივრციდან პოლიტიკური აქტივიზმის საჯარო ასპარეზზე გამოსულიყო (Havemeyer, 1993: 30). როგორც სუფრაჟისტული მოძრაობის აქტიური წევრი, ის ცნობილია ასევე როგორც არაერთი სტატიის ავტორი⁴⁷ (Gere, 1999: 138). 1912 წელს ნიუ-იორკში სუფრაჟისტული მოძრაობის მხარდასაჭერად გამართული გამოფენისთვის *ნოუდელერის გალერეას (Knodler Gallery)* დაუთმო გოიას და ელ გრეკოს ტილოები. 1915 წელს ლუიზინი იმავე გალერეის მიერ გამართული მეორე გამოფენის „სუფრაჟიზმის მხარდამჭერი ძველი ოსტატებისა და ედგას დეგა და მერი ქასეტის ნამუშევრების გამოფენა“ (*Suffrage Loan Exhibition of Old Masters and Works by Edgar Degas and Marry Cassett*) კურატორი იყო.

მისი ქალიშვილი ელექტრა ჰევმეიერ უები სრულიად განსხვავებული გზით წავიდა. მშობლებისგან მემკვიდრეობით მიღებულმა კოლექციონერობის უნებმა და თავად კოლექციის ნაწილმა მისი ინტერესები მაინც ვერ შეზღუდა და მან იმპრესიონიზმისგან რადიკალურად განსხვავებული მიმართულება აირჩია.

„ჩემს ცხოვრებაზე უდიდესი გავლენა ჩემი შესანიშნავი მშობლების - ლუიზინისა და ჰენრი ჰევმეიერების მაგალითმა იქონია. ჩემის აზრით, ისინი ქომაგობდნენ ყველაფერს, რაც კი მშვენიერი და ღირებულია ამქვეყნად. ორივე მათგანი ჩინებული კოლექციონერი იყო. მე მათ ყველა დროის უდიდეს წყვილს ვუწოდებ. ისინი მართლაც მრავალმხრივი კოლექციონერები იყვნენ. კოლექციონერობისთვის დაბადებულებს

⁴⁷“The Prison Special: Memories of Militant”, “The Suffrage Torch: Memoris of Militant” 1922 (Gere, Vaizey, 1999: 138).

სათითაოდ ყველა ნივთი უყვარდათ, რომელსაც ყიდულობდნენ. ისინი ისეთ ეპოქაში ცხოვრობდნენ, როცა ამერიკული არაფერი მოიაზრებოდა ხელოვნებად, ამიტომ მათ მთლიანად ევროპული ხელოვნების კოლექცია შემქნეს.“

(<http://academics.smcvt.edu/shelburnemuseum/sestey/Electra%20Havemeyer%20Webb.htm>)

თავისი მომავალი კოლექციის და შემდეგ მუზეუმის პირველი ექსპონატი ელექტრამ 1907 წელს 25 დოლარად შეიძინა. ეს იყო ნატურალური ზომის მკვიდრი ამერიკელი ქალის ფიგურა, რომელსაც ხელში სიგარები ეჭირა. თუ ელექტრასთვის ეს ამერიკული ხელოვნების უნიკალური ეგზემპლარი იყო, ლუიზინ ჰევმეიერის, მერი კასეტისა და მათი თანამოაზრეებისთვის ეს „სრულიად საშინელი“ რამ აღმოჩნდა.

„როგორ შეგიძლია, ელექტრა, შენ, ვინც რემბრანდტისა და მანეს ტილოებზე გაიზარდე, მსგავსი ამერიკული ნაყარ-ნუყარის ატანა?“ უთქვამს ლუიზინს ქალიშვილისთვის.

ელექტრა ამ მიმართულების პიონერი იყო, რომელმაც დროს დაახლოებით 20 წლით გაუსწრო და თვითნასწავლი მხატვრების ნამუშევრების შეგროვება დაიწყო ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც მათი ღირებულება არავინ იცოდა. იგი ამერიკული კულტურისთვის ფასეულ ეგზემპლარებს ყიდულობდა მაშინ, როცა ტერმინი „ამერიკანა“ ჯერ კიდევ არ არსებობდა. ელექტრას მოტივი არც ისტორიული ფასეულობა იყო და არც წარსულის ნოსტალგია, ეს ნივთები მას ესთეტიურ სიამვნებას ანიჭებდა რაც დედამისისთვის კიდევ უფრო გაუგებარი იყო. იმის გამო რომ ელექტრა უები ყოველდღიური მოხმარების ნივთებში და უბრალო ადამიანების ხელობაში ცდილობდა დაენახა ხელოვნება, მის მუზეუმს კიდევ უფრო მეტად მიმზიდველს ხდიდა.

ვერმონტის შტატის ქალაქ შელბურნში განლაგებული *შელბურნის მუზეუმი (the Shelburn Museum)* დღეს 45 აკრის ფართობზე გადაჭიმული, 35 ნაგებობისგან შემდგარი კომპლექსია, რომელიც ნიუ ინგლენდის ისტორიული ნაგებობების ერთობლიობას წარმოსდგენს და ამ რეგიონის ცხოვრებას ასახავს 1733 წლიდან მოყოლებული 1889 წლამდე.

გერტრუდ ბას უორნერი (1863-1951)

მრავალფეროვანი კულტურული ინტერესების დაკმაყოფილების კარგი მაგალითია ორეგონის უნივერსიტეტის ჯორდან შნიცერის ხელოვნების მუზეუმი (*Jordan Schnitzer Museum of Art*), რომელიც აზიის ხელოვნებას და ამ კულტურის გავლენით შექმნილ ნიმუშებს აერთიანებს.

სსენებული დაწესებულების შექმნა გერტრუდ ბას უორნერის სახელს უკავშირდება. ეს კიდევ ერთი ქალი იყო, რომელიც თავის დროს უსწრებდა. მას კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული, რომ განსხვავებული კულტურის ხალხთა შორის კონფლიქტი გარდაუვალია, თუ ისინი ერთმანეთის გაგებას არ შეეცდებიან. ხელოვნება კი ამ პრობლემის დაძლევის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა. იგი წერდა:

„აღმოსავლეთში ბევრი მიმოგზაურია და თვალნათლივ მინახავს, როგორ ქცეულა წმინდა სოციალური ხასიათის, უმნიშვნელო გადაცდენები სერიოზულ გაუგებრობად. ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ აღმოსავლეთმა და დასავლეთმა ერთმანეთისკენ სავალი გზები და შეხების წერტილები უნდა მოძებნონ. აქედან გამომდინარე, გაცნობთ ზოგიერთ ადათს, რომელიც დასავლეთმა მხედველობაში უნდა მიიღოს, თუკი აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მშვიდობიანი „შეყრისა“ და მეგობრებად დარჩენის პერსპექტივას გარდაუვალ აუცილებლობად მივიჩნევთ“. (Metzger, Fong, 1997: 87)

როგორც ჭეშმარიტი ამერიკელი, იგი შეუდგა იმის კეთებას, რისიც ღრმად სწამდა და შექმნა აზიის ხელოვნების მუზეუმი და კულტურული ცენტრი. უნდა ითქვას, რომ აზიის ხელოვნების კოლექციონირება სამუზეუმო საქმეში გამოცდილი მამაკაცებისთვისაც კი იოლი არ იყო და იშვიათობას წარმოადგენდა. სწორედ ამიტომ, გერტრუდ უორნერის ორიენტალისტიკით დაინტერესება უნდა შეფასდეს როგორც სითამამე და ერთგვარი რისკიც კი.

მისი მეცენატური საქმიანობა ცარიელ ადგილას არ აღმოცენებულა. შეიძლება ითქვას, რომ შეერთებული შტატების ფილანტროპიის მრავალწლიანი ტრადიციები მის ოჯახშიც იყო აკუმულირებული: მისმა ბებია, რომელიც ქალთა უმაღლესი განათლების დიდი ქომაგი იყო, ჩიკაგოს უნივერსიტეტს საერთო საცხოვრებელი გადასცა საჩუქრად, მისი დეიდა ბავშვთა საავადმყოფოს დაარსებაში მონაწილეობდა, დედა კი ჩიკაგოს ხელოვნების მუზეუმის

მმართველთა საბჭოს წევრი იყო. ამ ოჯახურ ტრადიციას, რა თქმა უნდა, უკვალოდ არ ჩაუვლია.

გერტრუდამ საფუძვლიანი განათლება ჯერ ფილადელფიაში, შემდეგ კი პარიზში მიიღო. მას იმ დროის ნორმებისთვის არ უღალატია და საკმაოდ ადრე გათხოვდა, თუმცა ბავშვების გაჩენის შემდეგ განქორწინდა. ოჯახმა არ ისურვა განქორწინებული ქალიშვილის შინ დაბრუნება და 1904 წელს ის ძმასთან შანხაიში გაემგზავრა.

სწორედ აქ დაიწყო მისი დაინტერესება აზიის კულტურით. აქვე მან ხელმეორედ იქორწინა მიურეი უორნერზე. აზიაში ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ 1909 წელს წყვილი იუჯინში, ორეგონის შტატი, გადავიდა და სწორედ აქ გააჩაღა ფილანტროპიული საქმიანობა. მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ გერტრუდამ საკმაოდ სოლიდური კოლექცია გადასცა იუჯინის უნივერსიტეტთან არსებულ *ჯორჯან შნიცერის მუზეუმს*, რომლის დამფუძნებელიც და ოცი წლის მანძილზე კურატორიც თავად იყო. მუზეუმის გახსნის და ამუშავების შემდეგ იგი აზიაში მოგზაურობასა და ექსპონატების შეგროვებას განაგრძობდა. მუზეუმის აზიური კოლექციის საგულისხმო ნაწილს წარმოადგენს სლაიდები, რომლებიც გერტრუდ უორენმა მოდ კერნსთან ერთად მოგზაურობისას გადაიღო.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ გერტრუდ უორენის ყურადღების ობიექტს ხელოვნების ნატიფი ნიმუშები არ წარმოადგენდა. ის ძირითადად კონცენტრირებული იყო სოციალურ, ყოველდღიური ცხოვრების ამსახველ ექსპონატებზე, რაც მას კიდევ ერთხელ გამოარჩევდა მამაკაცი კოლექციონერებისგან.

გერტრუდ უორენი კვლევით საქმიანობასაც ეწეოდა და ამ მხრივაც საინტერესო მემკვიდრეობა დატოვა. მან ფაქტობრივად მთელი ცხოვრება მიუძღვნა აზიის კულტურის საზოგადოებისთვის გაცნობას. სამუზეუმო და კვლევითი საქმიანობის გარდა, ის წლების მანძილზე აფინანსებდა აზიელი სტუდენტების სწავლას შეერთებულ შტატებში, ატარებდა აზიური კულტურისადმი მიძღვნილი ესეების კონკურსებს, რომელთა გამარჯვებულებს მიავლენდა აზიის სხვადასხვა ქვეყანაში სამოგზაუროდ, ხელს უწყობდა მულტიკულტურული სტუდენტური გარემოს შექმნას და ყოველივე ამით აახლოვებდა ესოდენ განსხვავებულ კულტურულ რეალობებს.

დღეს, ჯორდან შნიცერის ხელოვნების მუზეუმი კვლავაც ფოკუსირებულია აზიის კულტურის გაცნობა-პროპაგანდაზე და სერიოზულ საგანმანათლებლო კერას წარმოადგენს ამ სფეროში, რაც სრულ თანხვედრაშია მისი დამაარსებლის პრინციპებთან.

ელისაბეთ ჰარვუდი, მერიონ მაქნეი, მერი უილრაითი

ნიუ-მექსიკოს შტატის ქალაქ ტაოსში განლაგებული *ჰარვუდის ხელოვნების მუზეუმის (The Harwood Museum of Art)* ვებ-გვერდზე მისი მიზნები და ამოცანები ასეა ჩამოყალიბებული:

„ჰარვუდის ხელოვნების მუზეუმი მსოფლიოს ტაოსის ხელოვნებას წარმოუჩენს, ტაოსს კი – მსოფლიო ხელოვნებას. მეხიკოს უნივერსიტეტში ხსენებული მუზეუმის მისი ხელოვნების ნიმუშების შეგროვება, დაცვა და გამოფენაა. ეს განსაკუთრებით იმ ნიმუშებს ეხება, რომელთა შთაგონების წყარო და შექმნის ადგილი ნიუ-მექსიკოა, და რომელთაც სწორედ ამ შტატთან აქვთ გარკვეული კავშირი.“ (<http://harwoodmuseum.org>)

ეს დევიზი და სულისკვეთება შეიძლება მივუსადაგოთ კიდევ ორ მუზეუმს: სან ანტონიოში, ტექსასი განლაგებულ *მაქნეის ხელოვნების მუზეუმს (McNay Art Museum)* და ქალაქ ტაოსში, ნიუ-მექსიკოს შტატი განლაგებულ *უილრაითის ამერიკელ ინდიელთა მუზეუმს (Wheelwright Museum of American Indian)*. ისინი ადრე აღწერილი მუზეუმების მსგავსად, კულტურული მრავალფეროვნების მხარდაჭერისა და პროპაგანდის დასტურია.

ელისაბეთ ჰარვუდი, მეუღლესთან ერთად, პარიზიდან ჩამოსვლის შემდეგ ტაოსში დასახლდა დათავისისახლი ჯერ ქალაქის საჯარო ბიბლიოთეკას, შემდეგ ლიტერატურულ სალონებს და ბოლოს მუზეუმს დაუთმო. ლათინურ-ამერიკული ხელოვნების როგორც ძველი, ასევე თანამედროვე ნიმუშები და ამ კულტურით შთაგონებულთამედროვე ხელოვანთა ნამუშევრები ამ მუზეუმის მშვენებაა.

სან ანტონიოს *მაქნეის ხელოვნების მუზეუმი* ასევე მდიდარია ლათინურ-ამერიკული კულტურის და ინდიელ ამერიკელთა შემოქმედების ნიმუშებით, მაგრამ აქ მისი დამფუძნებლის, მერიონ ქუგლერ მაქნის ინტერესის სხვა

ობიექტებიც უხვადაა წარმოდგენილი: შუა საუკუნეები და რენესანსი, მე-19 და მე-20 საუკუნის ხელოვნება.

მერი ქებით უილრაითი მთელი ცხოვრების მანძილზე სხვადასხვა რელიგიას სწავლობდა. 1921 წელს ინდიელთა ტომის, *ნავაჰოს (Navajo)* რიტუალური სიმღერების შემსრულებელთან და მკურნალთან ჰასტინ კლაპთან შეხვედრამ, მის ცხოვრებას ახალი აზრი და მიზანი შესძინა.

ნავაჰოს რელიგიური რიტუალების აღწერა და ჩაწერა, მათ მიერ ქვიშაზე შესრულებული სარიტუალო მხატვრობის დაფიქსირება და ხელით დართულ ფარდაგებზე გადატანა – ამ ერთობლივ საქმიანობასლოგიკურად მოყვა ჯერ საცავის, მოგვიანებით კი, მუზეუმის დაარსება, რომელიც ინდიელთა ტრადიციული სახლის, *პოუგანის* სტილში აგებულ შენობაში განთავსდა.

დღეს *ამერიკელ ინდიელთა უილრაითის მუზეუმში*, მისი დამფუძნებლების მიერ შეგროვებული ექსპონატების გარდა, ამ კულტურით შთაგონებული თანამედროვე ხელოვანთა ნამუშევრებიც არის გამოფენილი, რაც ამ მუზეუმს აქტუალობასა და სიცოცხლისუნარიანობას უნარჩუნებს.

ქალბატონები, რომელთა პორტრეტებიც შემოგთავაზეთ, სხვადასხვა ეპოქაში მოღვაწეობდნენ და განსხვავებული ოჯახური თუ იდეოლოგიური იდეალები ჰქონდათ. ხელოვნების მეცენატობით მათი დაინტერესების მოტივებიც განსხვავდებოდა და ინტერესის ობიექტიც: XVII და XVIII საუკუნეების ევროპული ფერწერა, ამერიკული და ევროპული ავანგარდი, აზიის კულტურა, მექსიკური და მკვიდრი ამერიკელების ხელოვნება, დეკორატიული ხელოვნება და ა.შ.

მიუხედავად ამ განსხვავებისა, მათ აერთიანებდა: ხელოვნების სიყვარული, უშიშრობა და შეუპოვრობა სირთულეების წინაშე, მოქალაქეობრივი შეგნება და პრინციპებისადმი ერთგულება და, რაც მთავარია, მტკიცე რწმენა იმისა, რომ მათი საქმიანობა საზოგადოებას უკეთესობისკენ შეცვლიდა.

მათ მიერ დაარსებული მუზეუმების ადგილმდებარეობას თუ გადავხედავთ, ნათელი გახდება შექმნილი გეოგრაფიული და კულტურული ქსელის მასშტაბურობა და მნიშვნელობა. თუ იმასაც დავუმატებთ, რომ მათ გვერდით ასეთივე ენთუზიასტი ქალების არმია დგას (რომელთაც მემკვიდრეები და გამგრძელებლები დღესაც ჰყავთ), მათი წვლილი ამერიკულ საზოგადოებაში კულტურული

მრავალფეროვნების იდეის ქვეშ გასაერთიანებლად და ამით ჰარმონიული კულტურული გარემოს შესაქმნელად ფასდაუდებელია.

თუმცა, საზოგადოებას ამერიკაში გაცნობიერებული აქვს მულტიკულტურალიზმით გამოწვეული პრობლემების სიმწვავე და სირთულე, ამგვარი ქალბატონების არსებობა ხსენებული პრობლემების გადაჭრის იმედს და გარანტიას იძლევა.

ჩვენთვის კი, მათი მრავალფეროვანი გამოცდილების შესწავლა-გაზიარება და პარალელების გავლება შეიძლება ძალზე საგულისხმო იყოს, რადგან განვითარების ამ სტადიაზე მყოფი ქვეყნისთვის სათანადო კურსის აღებამ და სწორი ორიენტირების დასახვამ შესაძლოა სასიცოცხლო მნიშვნელობა შეიძინოს.

დასკვნა

1830-1930 წლების ამერიკაში მეცენატი ქალების საქმიანობის ძირითადი მიმართულებების შესწავლის შედეგად შეიძლება გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნები:

ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ქალთა საქმიანობა ქალთა ისტორიის ისეთივე სრულფასოვანი ნაწილია, როგორც სოციალური და პოლიტიკური უფლებებისთვის ბრძოლის ისტორია. ამ სფეროში ქალთა მოღვაწეობის შესწავლამ ცხადყო, რომ მკაცრი პატრიარქალური ჩარჩოებიდან, რომელიც ქალთათვის მისაღებად მხოლოდ ხელსაქმეს, სახლის დეკორირებასა და დეკორატიული ხელოვნებისადმი ზომიერ ინტერესს მიიჩნევდა, მათი საქმიანობა ევროპული და ამერიკული ავანგარდის ინსტიტუციონალიზაციით და მთელი ქვეყნის მასშტაბით გავრცელებული თვისობრივად მრავალფეროვანი სამუზეუმო მოძრაობით დაგვირგვინდა. ეს გზა ისეთივე კანონზომიერებებით და სირთულეებით ხასიათდებოდა, როგორც აბოლიციონიზმის, სუფრაჟიზმის ან სამოქალაქო უფლებებისთვის ბრძოლა. ხელოვნების მფარველობისა და პროპაგანდის სფეროში ამერიკელი ქალების ასწლიანმა მოღვაწეობამ უდიდესი როლი შეასრულა ქალთა განათლებაში, დასაქმების შესაძლებლობათა გაფართოებაში, ფასეულობათა ჩამოყალიბებაში. ყოველივე ეს მეცენატი ქალების საქმიანობას პოლიტიკური და სოციალური უფლებებისთვის მებრძოლ ქალთა ღვაწლს უთანაბრებს.

ამერიკელ, და არა მხოლოდ ამერიკელ მეცენატ ქალთა საქმიანობის კვლევისას, გენდერული ასპექტი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია, რადგან სწორედ შედარებისას ხდება შესაძლებელი იმის დანახვა, თუ რით განსხვავდებოდა ინსტიტუციონალიზაციის პროცესში მამაკაცებისა და ქალების ხედვა და გზები და რა ზეგავლენას ახდენდა ეს მათ საზოგადოებრივ როლსა და სტატუსზე. კვლევის „გენდერიზაცია“ სქესთა მხოლოდ დაპირისპირებისა და განსხვავების კუთხით ანალიზს არ გულისხმობს და ორმხრივ პროცესად მოიაზრება. მამაკაცები, ჩემს მიერ განხილული პერიოდის ყველა ეტაპზე როგორც შემაფერხებელ, ასევე დადებით როლს ასრულებდნენ მეცენატი ქალების ევოლუციის გზაზე. ქალთა ემანსიპაცია და სხვადასხვა სფეროში

მოწინავე პოზიციებზე დამკვიდრება შეუძლებელი იქნებოდა ისეთ საზოგადოებაში, სადაც თავად მამაკაცი არ იქნება ემანსიპირებული.

მე-19 საუკუნის ამერიკელი ქალი, რომელსაც საზოგადოების მკაცრი მოთხოვნით „ჭეშმარიტი ქალურობის“ სტანდარტი უნდა დაეკმაყოფილებინა, წინააღმდეგობრივი და არაერთგვაროვანი ფენომენი იყო. აღნიშნულ საუკუნეში საზოგადოებაში მიმდინარე რეფორმატორულმა მოძრაობამ, მიგრაციამ, ინდუსტრიალიზაციამ და სამოქალაქო ომმა კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა ვიქტორიანული იდეალების ურყეობა. საზოგადოების მხრიდან უმკაცრესი ზეწოლის მიუხედავად, მორჩილებისა და დაქვემდებარებული სტატუსის აღიარების ნაცვლად, იმ ეპოქის მანდილოსნებმა სრულიად გააზრებულად გამოიყენეს ე.წ. „ჭეშმარიტი ქალურობის“ პრინციპები საზოგადოებაში თავიანთი როლის გასაძლიერებლად. ამან, თავის მხრივ, იდეალურ და რეალურ ქალს შორის არსებული მძაფრი განსხვავებები წარმოაჩინა, რაც ქალთა დაუმორჩილებლობის მაჩვენებელი იყო.

მე-19 საუკუნის ხელოვნების პროპაგანდისტი და მფარველი ქალები ხელსაქმის, სახლის დეკორირებისა და ლიტერატურის „უსაფრთხო“ უანრებისადმი ინტერესს გარდა, იმ დროისთვის „შეუფერებელი“, ზოგჯერ კი კატეგორიულად მიუღებელი მიმართულებების პოპულარიზაციით იყვნენ დაკავებული: რენესანსის ეპოქის და თანამედროვე ევროპული ხელოვნების პროპაგანდა, მუდმივმოქმედი და დროებითი გამოფენებისა და ექსპოზიციების მოწყობა, ხელოვნების ნიმუშთა კოლექციონირება, ხელოვნების განვითარებაზე ორიენტირებულ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში გაერთიანება. ასეთი გამბედავი ქალები ერთეულები იყვნენ, მაგრამ მათი საქმიანობა განმსაზღვრელი აღმოჩნდა კულტურის სფეროში ქალთა გავლენისა და როლის გასაზრდელად.

მე-19 საუკუნეში ქალთა *გამიჯნული სფეროს* და ე.წ. „ოჯახური ფემინიზმის“ არსებობამ ხელი შეუწყო ჯერ ოჯახის შიგნით ქალთა როლისა და საქმიანობის არეალის გაფართოებას, შემდეგ კი მათი საზოგადოებრივი აქტივობის გაზრდას, რამაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ამ საუკუნის *ჭეშმარიტი ქალურობის ეტალონის* ე.წ. *ახალი ტიპის ქალად* გარდასახვაში.

ვიქტორიანული ტრადიციებით აღზრდილმა ქალბატონებმა მოახერხეს ქალურობის საზღვრების გაფართოება, რამაც სხვადასხვა სფეროში მათი შესაძლებლობების გაზრდის პერსპექტივა დასახა. საუკუნეების მიჯნის საზოგადოებრივ და კულტურის სფეროში სრულფასოვან მოთამაშედ დამკვიდრებული ახალი ტიპის ქალი, რომელმაც ფასეული ცვლილებების განახორციელება შეძლო, „ჭეშმარიტი ქალურობის“ წიაღში გაჩნდა და, გარკვეულწილად, მისი იდეური მემკვიდრე იყო.

მე-19 საუკუნის ბოლომდე ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ქალებმა თავიანთი ინტერესების ინსტიტუციონალიზაცია ვერ მოახერხეს. მათი საქმიანობა, პროგრესულობის მიუხედავად, არაერთი შეზღუდვებით ხასიათდებოდა: თუ მათი ინიციატივები პრაგმატულ მიზნებს არ ემსახურებოდა, ის ზედმეტ ფუფუნებად აღიქმებოდა და საზოგადოების მხარდაჭერას ვერ პოულობდა, ზოგჯერ კი გაკიცხვის საგანიც ხდებოდა.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში შექმნილმა დეკორატიული ხელოვნების საზოგადოებებმა გარდამტეხი ცვლილებები მოიტანა: ა) ქალთა საქმიანობისა და ინტერესების არეალი გასცდა მხოლოდ სახლის, რელიგიისა და ქველმოქმედების საზღვრებს; ბ) ამ ორგანიზაციების მეშვეობით საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ჩართული ქალების საქმიანობა აღარ აღიქმებოდა არსებულ ნორმების დარღვევად და, ამდენად, გაკიცხვის საგანიც აღარ იყო; გ) დეკორატიული ხელოვნების საზოგადოებებმა ახალი კარიერული შესაძლებლობები გაუხსნა ქალებს და კულტურის სფეროში გავლენის გაფართოების საშუალება მისცა; დ) დახვეწილი გემოვნების, ცოდნისა და ერთად მუშაობის გამოცდილების გარდა, მათ ისეთი ჩვევები და უნარები შეიძინეს, ურომლისოდაც მეოცე საუკუნის დასაწყისში გამოკვეთილი ხელოვნების მფარველობის როლი ვერ განხორციელდებოდა.

კოლექციონირებამ, როგორც თვითდამკვიდრების ფორმამ, ისეთივე როლი და მნიშვნელობა შეინარჩუნა პროგრესივიზმის ეპოქაში, როგორც ეს მას ე.წ. მოქროვილი საუკუნის დროს ჰქონდა: ერთის მხრივ, კოლექციონირება თვითდამკვიდრების და თვითრეალიზაციის საშუალება იყო, მეორე მხრივ კი,

მამაკაცების პრეროგატივად მიჩნეულ სფეროში საკუთარი ადგილის პოვნის მცდელობა. ქალთა მიერ სამოქალაქო უფლებების მოპოვების მიუხედავად, ამ საქმიანობის როლი არ შემცირდა. მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქალთათვის კოლექციონირება ერთგვარი ტრამპლინი გახდა კულტურის სფეროში მათი მისწრაფებების ინსტიტუციონალიზაციისაკენ.

მე-19 საუკუნის ბოლოს და მე-20 საუკუნის დასაწყისში საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოსულმა ე.წ. *ახალი ტიპის ქალმა* კულტურის სფეროში სრულიად ახალ სტატუსში დაიმკვიდრა თავი. ეს როლი სოციალურ და პოლიტიკურ ასპარეზზე მიღწეულ წარმატებებს მნიშვნელობით არ ჩამოუვარდებოდა. პირველ ეტაპზე ისინი მამაკაც ხელოვნებთან და მეცენატებთან ერთად აქტიურ ინტერესს იჩენდნენ ავანგარდული ხელოვნების მიმართ, რასაც არც საზოგადოება და არც ოფიციალური სახელოვნებო წრეები ენთუზიაზმით არ შეხვდნენ. მოგვიანებით, სწორედ მეცენატმა ქალებმა აიღეს თანამედროვე ევროპული და ამერიკული ხელოვნების პროპაგანდისა და ინსტიტუციონალიზაციის ინიციატივა ხელში და წარმატებით განახორციელეს. ამის დასტურია იზაბელა სტიუარტ გარდნერის, ები როკეფელერის, გერტრუდ უითნისა და სხვათა მიერ დაარსებული მუზეუმები, რომლებიც დღესაც წარმატებით ფუნქციონირებენ.

მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქალთა საქმიანობა ხელოვნების მფარველობისა და პროპაგანდის მიმართულებით შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ამერიკის მრავალფეროვნების შემადგენელი და ეროვნული ერთიანობისკენ მიმავალი ერთ-ერთი გზა. მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან ქალთა გააქტიურებას ხელოვნების მართვის სფეროში შედეგად მოყვა მთელი ქვეყნის მასშტაბით მუზეუმების დაარსება, ან არსებულ მუზეუმებში კოლექციების გადაცემა. ამ ქალბატონების ცხოვრებისა და სამეცენატო საქმიანობის ერთ-ერთ მთავარ სამიზნეს შეერთებული შტატების მრავალფეროვანი კულტურული მემკვიდრეობის ერთმანეთისგან ესოდენ განსხვავებული შრეების წარმოჩენა, პოპულარიზაცია და მნიშვნელობის ხაზგასმა შეადგენდა.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში ამერიკელ ქალთა გავლენა კულტურის სფეროში მიმდინარე პროცესებზე განუზომლად გაიზარდა და შემდგომი ლიდერის სტატუსით დაგვირგვინდა. ეს შემდეგი გარემოებებით შეიძლება აიხსნას: მათი ფინანსური დამოუკიდებლობა, მაღალი საზოგადოებრივი სტატუსი, ამ პერიოდისთვის გაზრდილი ქალთა უფლებები და თავისუფლებები, საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში გაერთიანება და კოლექტიური საქმიანობის გამოცდილება, განათლებისა და ევროპული ფასეულობებისკენ სწრაფვა. ამ გარემოებების ერთობლიობამ და თითქმის საუკუნოვანმა დაუღალავმა მცდელობამ ქალთა მეცენატობის სრულიად უნიკალური სტილი შექმნა. ფინანსური, ინტელექტუალური და პიროვნული რესურსის დაუზოგავმა გამოყენებამ მასშტაბურობა და ეფექტურობა უზრუნველყო და ამერიკელმა ქალებმა დამსახურებული და ღირსეული ადგილი დაიკავეს ქვეყნის კულტურულ სივრცეში.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. Adams, A. "Remember the Ladies."
http://www.pbs.org/wgbh/amex/adams/filmmore/ps_ladies.html.
2. Alberti, S. Nature and Culture, Objects, Disciplines and the Manchester Museum. Manchester, Manchester University Press, 2009.
3. Antler, J. After College, What? New Graduates and the Family Claim. American Quarterly, 32 (Fall) John Hopkins University Press, 1980. pp.: 409-435.
4. Austen, Jane. Northanger Abbey and Persuasion. Ed.: John Davie. London: Oxford University Press, 1971.
5. Baxter A. K. Preface to Blair K. The Clubwomen as Feminists: True Womanhood Redefined, 1868-1914. New York: Holms and Meier, 1980.
6. Beard, M. R. Women as Force in History: A Study in Traditions and Realities. New York: Persea Books, 1987.
7. Beard, M. R. America Through Women's Eyes. New York, 1934.
8. Beard, M. R. On Understanding Women. New York, 1931.
9. Beard, M. R. Women as Force in History. New York: Collier Books, 1972.
10. Berman A. Rebels on Eighth Street: Juliana Force and the Whitney Museum of American Art. New York: Atheneum, 1990.
11. Bernhard, V. Ima Hogg the Governor's Daughter. Austin: Texas Monthly Press, 1984.
12. Beyea, B. The golden Mistress. New York: Simon and Schuster, 1978.
13. Biddle F. M. The Whitney Women and the Museum They Made. New York: Arcade Publishing, 1991.
14. Blair, Karen. J. The Clubwoman as Feminist. True Womanhood Redefined, 1868-1914. New York, London: Holmes and Meier Publishers, Inc., 1988.
15. Blair, Karen. J. The Torchbearers: Women and their Amateur Arts Associations in America, 1890-1930. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
16. Bohan R. L. The Societe Anonyme's Brooklyn Exhibition: Katherine Dreier and Modernism in America. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.
17. Booth, A. How to Make It as a Woman: Collective Biographical History From Victorian to the Present. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

18. Boris, E. *Crossing Boundaries: The History of Twentieth Century American Craft*. Ed. Kardon, J. New York: Harry N. Abrams, 1993.
19. Brown, M. W. *The Story of the Armory Show*. New York: Abbeville Press, 1988.
20. Buhle, M. J., Gordon, A. G., Schrom, N. *Women in American Society: A Historical Contribution*. *Radical America* 15, No 4 (July-August), Brown University, 1971.
21. Buhle, M. J. *Women and American Socialism, 1870-1920*. Urbana: University of Illinois, 1981.
22. Chapin, B. *Criminal Justice in Colonial America 1606-1660*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1983.
23. Clift, E. Ed. *Women, Philanthropy and Social Change: Vision for a Just Society*. Medford, Massachusetts: Tuft University Press, 2005.
24. Cone, N. G. *Miss Ima and the Hogg Family*. Houston: Hendrick Long Publishing Co., 1992.
25. Cook, B. W. *Female Support Networks and Political Activism: Lillian Wald, Chrystal Eastman, Emma Goldman*. *Crysalis*, No..3, 1977. pp. 43-61.
26. Cooney, A. *Splendid Legacy: the Hevemeyer Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art. 1995.
27. Corn W., ed. *Cultural Leadership in America: Art Matronage and Patronage*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1997.
28. Cott, N. F. *The Bonds of Womanhood: Woman's Sphere in New England, 1780-1835*. UK: New Haven, 1977.
29. Cowman, K. *Collective Biography*. In *Research Methods in History*. Eds.: Faireand L., Gunn S. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
30. Craven, W. *American Art: History and Culture*. Boston: Mcgraw-Hill, 2003.
31. Davis, N. *Women's History in Transition: The European Case*. *Feminist Studies*, No.3. (Winter 1975-76). *Feminist Studies Inc.*, 1975-76.
32. Davis, A.F. *Spearheads for Reform: The Social Settlements and the Progressive Movement, 1890-1914*. New York: New Brunswick, 1989.
33. Degler, C.N. *What Ought To Be and What Was: Women's Sexuality in the Nineteenth Century*. *American Historical Review* 79, No.5, December. Oxford: Oxford University Press, 1974. pp. 1467-1490.

34. Degler C. N. "Woman as Force in History" by Mary Beard,. *Daedalus, Twentieth-Century Classics Revisited*, Vol. 103, No. 1, Winter, 1974. The MIT Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/20024188>. pp. 67-73.
35. Degler, C.N. *At Odds: Women and the Family in America from the Revolution to the Present*. New York, 1980.
36. DeHart J.S., Kerber L. Introduction: Gender and the New Women's History. In *Women's America: Refocusing the Past*. Ed.: Kerber, L., De Hart J.Sh. Oxford: Oxford University Press, 2004.
37. Deutch, S. *Women and the City: Gender, Space , and Power in Boston, 1870-1940*. New York, 2000.
38. Dodge, M. *Intimate Memories, The Autobiography of Mable Dodge Luthan*, Ed. by Lois Palken Rudnic. Santa Fe: Sunstone Press, 2008.
39. Douglas, A. *The Feminization of American Culture*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.
40. DuBoris, E. *The Radicalism of the Woman Suffrage Movement: Notes Toward the Reconstruction of Nineteenth-Century Feminism*. *Feminist Studies*, 3 (Fall). Feminist Studies Inc., 1975. pp. 63-71.
41. DuBoris, E., Jo Buhle, M. Kaplan, T., Lerner, G., Smith-Rosenberg, C. *Politics and Culture in Women's History: A Symposium*. *Feminist Studies*, 6 (Spring).Feminist Studies Inc., 1980. pp. 26-64.
42. Epstein W. H. Introduction: Contesting the Subject. In *Contesting the Subject: Essays in the Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. Ed.: Epstein W.H. West Lafayette : Purdue University Press, 1991.
43. Falkner, L. *Painted Lady, Eliza Jumel: Her Llife and Times*. New York: Dutton, 1962.
44. Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*, Trans.: Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963.
45. Filene, P. G. *Him Her/Self: Sex Roles in Modern America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press,1974.
46. Fisher, J. *Dr Claribel and Miss Etta Cone: A Collection of Modern Art for Baltimore*. In: *Before Peggy Guggenheim: American Women art Collectors*, ed. Rosella Mamoli Zorzim. Venice: Marsilio, 2000.
47. Flanagan, M. A. *Gender and Urban Political Reform: The City Club and the Woman's City Club of Chicago in the Progressive Era*. *American Historical Review*, 95 (October).Oxford University Press, 1990. pp. 1032-1050.

48. Freedman, E. Separatism as Strategy: Female Institution Building and American Feminism, 1870-1930. *Feminist Studies*, Vol. 5, No. 3, Toward a New Feminism for the Eighties (Autumn, 1979), Feminist Studies Inc. pp. 512-529.
URL: <http://www.jstor.org/stable/3177511>.
49. Freedman E. B. The New Woman: Changing Views of Women in the 1920s. *The Journal of American History*, Vol. 61, No. 2 (Sep., 1974), Organization of American Historians.
URL: <http://www.jstor.org/stable/1903954>. pp. 372-393.
50. Freedman, E.B. *Feminism, Sexuality, and Politics*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2006
51. Frazier, W. *Mabel Dodge Luhan*. Boston: Twayne, 1984.
52. Friedman B.H. *Gertrude Vanderbilt Whitney*, Garden City New York: Doubleday and Co, 1978.
53. Fuller, M. *Woman in the Nineteenth Century*. Boston, 1944.
54. Gere, C., Vaizey, M. *Great Women Collectors*. London: P. Wilson, 1999.
55. Gilmore, G. *The Ages of American Law*. New Haven, CT: Yale University Press, 1977.
56. Ginsberg, L. D. *Women and the Work of Benevolence: Morality, and Class in the 19th Century United States*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1990.
57. Ginsberg, L. D. *Elizabeth Cady Stanton, An American Life*. NYC: Hill and Wang, 2009.
58. Glackens I. *William Glackens and The Ashcan Group: The Emergence of Realism in American Art*. New York: Crown Publishers, 1957.
59. Gordon, A. D., Buhle, M. J., Dye, N.S. *The Problems of Women's History*. In: Carroll, B. ed.: *Liberating Women's History*. Urbana:Ill., 1976.
60. Gordon, L. *Voluntary Motherhood: The Beginning of Feminist Birth Control Ideas in the United States*. In: *Clio's Consciousness Raised*, ed. Hartman, M. Banner, L. W. New York: Harper and Row, 1974.
61. Gordon, L. *Woman's Body, Woman's Right: A Social History of Birth Control in America*. New York: Grossman, 1976.
62. Greiff, C. M. *The Morrison-Jumel Mansion: A Documentary History*. Rocky Hill, NJ: Heritage Studies, 1995.
63. Greer, G. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.
64. Grimke, S. M. *Letters of the Sexes and the Condition of Woman*. Boston, 1938.

65. Hale, S. J. B. *Womans's Record: or Sketches of All Distinguished Women from the Beginning Till A.D. 1850*. New York: Harper and Brothers, 1853.
66. Hancock, M. *Madame of the Heights: The Story of a Prostitute's Progress*. Mt.Desert, ME:Windwest Publisher, 1998.
67. Harris, A. S., Nochlin, L. *Women Artists 1550-1950*. New York: Alfred A. Knopf, 1976.
68. Higonnet, A. *Private Museums, Public Leadership: Isabella Stewart Gardner and the Art of Cultural Authority*. In: *Cultural Leadership in America: Art Matronage and Patronage*. Isabella Stuart Gardner Museum. Fenway Court. Volume XXVII. Boston, 1997.
69. Havemeyer, L.W. *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector*. Metropolitan Museum of Art, 1993.
70. Hill, K. *Museums and Biographies*. Ed.: Hill, K. Woodbridge: The Boydell Press, 2012.
71. Hirschland E.B., Hirschland Ramage N. *The Cone Sisters of Baltimore: Collecting at Full Tilt*.Ill.:Northwestern University Press, 2008.
72. Hobhouse, J. *Everybody Who Was Anybody: A Biography of Gertrude Stein*. New York: Doubleday, 1975.
73. Hofstadter R. *Anti-Intellectualism in American Life*. New York: Vintage Books, 1962.
74. Homer, W. I. *The Exhibition of "The Eight": Its History and Significance*. *American Art Journal* Vol. 1, No. 1 (Spring). Kennedy Galleries, Inc., 1969.
75. Hosley, W. *Colt: The Making of an American Legend*. Amherst: University of Massachusetts Press; CT: Wardsworth Antheneum, 1996.
76. James, H. *Daisy Miller*.Dover Publications, 1995.
77. James, H. *The Portrait of a Lady*.Penguin Classics, 2011.
78. Jeffrey, J.R. *The Great Silent Army of Abolishonizm: Ordinary Women in the Antislavery Movement*. Chapter Hill, NC: University of North Carolina Press, 1998.
79. Kelley, M. *Beyond the Boundaries*. *Journal of the Early Republic*, Vol. 21, No. 1 Spring, University of Pennsylvania Press, 2001. URL: <http://www.jstor.org/stable/3125096>. pp. 73-78.
80. Kelly-Gadol J. *The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History*. *Signs*, Vol. 1, No. 4, Summer. The University of Chicago Press, 1976. URL: <http://www.jstor.org/stable/3173235>.

81. Kerber, L. K. *Toward an Intellectual History of Women*. Chapel Hill London: The University of North Carolina Press, 1997.
82. Kerber, L.K., De Hart, J.S. Ed. *Women's America. Refocusing the Past*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004.
83. Kert, B. Abby Aldrich Rockefeller. *The Women in the Family*. New York: Rondon House Trade Paperbacks, 2003.
84. King, M.R. *Memoirs of the Life of Mrs. Sarah Peter*. 2 vols. Cincinnati: Robert R. Clarke and Co, 1889.
85. Kreditor, I. Ed.: *Up from the Pedestal: Selected Writing in The History of American Feminism*. Chicago, 1968.
86. Kurland, P. B., Lerner, R. *The Founders' Constitution, Five Volumes*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
87. Lebsack, S. *The Free Women of Petersburg: Status and Culture in a Southern Town, 1784-1860*. New York: Norton, 1984.
88. Lee H. *Biography, A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
89. Lisle, L. *Portrait of an Artist: A Biography of Georgia O'Keeffe*. New York: Simon and Schuster, 1980.
90. Lerner, G. *New Approaches to the Study of Women in American History*. *Journal of Social History*, Vol. 3, No. 1, Autumn. Oxford University Press, 1969. pp. 53-63. URL: <http://www.jstor.org/stable/3786647> Accessed 23/11/2013.08:44.
91. Lerner G. *Placing Women in History: Definitions and Challenges*. *Feminist Studies*, Vol.3, No 1/2 Autumn. pp 5-14. Feminist Studies Inc., 1975. URL: <http://www.jstor.org/stable/3518951> accessed: 24/11/2013 07:14.
92. Macleod D. S. *Enchanted Lives, Enchanted Objects*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2008.
93. Manthorne, K. E. *Eliza Greathouse and Her Art Sisterhood in the Collection of Martha Reed Mitchell, 1863-1877*. *Women's Studies*, ISSN: 0049-7878, Vol. 39, No. 6. Taylor and Francis Group, 2010. pp. 518-535.
94. Margadant, J. B. *The New Biography: Performing Femininity in Nineteenth-Century France*. Berkeley: University of California Press, 2000.
95. Marylin, A., Bridenthal, R., Kelly-Gadol, J., Lerner, G. *Conceptual Frameworks for Studying Women's History*. Bronxville, NY: Sarah Lawrence College, 1975.

96. Matthews, G. *Just a Housewife. The Rise and Fall of Domesticity in America.* New York. Oxford: Oxford University Press, 1987.
97. Matthews, J. V. *The Rise of the New Woman: The Women's Movement in America, 1875-1930.* Chicago: Ivan R. Dee Publisher, 2003.
98. May, H. F. *The End of American Innocence: A Study of the First Years of Our Own Time, 1912-1917.* Chicago: Quadrangle Books, 1959.
99. May, E. T. *Great Expectations: Marriage and Divorce in Post-Victorian America.* Chicago, 1980.
100. Mayer, A. E. *Out of These Roots: The Autobiography of an American Woman.* Boston: Little Brown, 1953.
101. McAlister, A. S. In *Winter We Flourish: Life and Letters of Sarah Worthington King Peter, 1800-1877.* New York: Longmans, Green and Co., 1939.
102. McCarthy, K. D. *Women's Culture. American Philanthropy and Art, 1830-1930.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.
103. McCarthy, K. D. Ed. *Women, Philanthropy and Civil Society.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
104. McIntyre, L. J. *Law and the Family in Historical Perspective: Issues and Antecedents* *Marriage & Family Review.* Volume 21, No.3-4. New York: Taylor & Francis Group, 1995.
105. Mitchell, J. *Woman's Estate.* New York, 1971. pp. 5 - 30.
106. Mead M., *One Aspect of Male and Female.* in Johnson Fairchild, E. ed., *Women, Society, and Sex.* New York: Sheridan House, 1952.
107. Metzger Fong, L., K. *Precious Cargo: The Legacy of Gertrude Bass Warner.* Oregon Museum of Art, 1997.
108. Mott, F.L. *A History of American Magazines, vol.3.* New York: Appleton, 1980.
109. Nagel, G.W. *Jane Stanford: Her Life and Letters.* Stanford: Stanford Alumni Association, 1975.
110. Norton, M. B. Ed. *Major Problems in American Women's History. Documents and Essays.* Lexington, Massachusetts, Toronto: D.C. Heath and Company, 1989.
111. O'Brian, S. *Feminist Theory and Literary Biography.* In: *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism.* Ed.: Epstein, W.H. West Lafayette: Purdue University Press, 1991.

112. O'Connor, T. H. *Civil War Boston: Home Front and Battlefield*. Boston: Northeastern University Press, 1997.
113. Ogden, A. S. *The Great American Housewife. From Helpmate to Wage Earner, 1760-1986*. Western Connecticut.London England: Greenwood Press, 1986.
114. Osborn, C.M. *Museum Builders in the West: The Stanfords as Collectors and Patrons of Art, 1870-1906*. Stanford: Stanford University Museum of Art, Stanford University, 1986.
115. Ostromecki, W. A. Jr. *The Elizabeth Monroe – Eliza Jumel Connection: The First Lady Makes a Request*. Manuscript, 44, 1992.
116. Packard, A. *A report on the Development of the Museum of Modern Art Based on a Survey of the Present Organization and Activities of the Museum Conducted During the Years 1935-36*, typescript, 1938, Museum of Modern Art Archives.
117. Pattee, F. L. *The First Century of American Literature: 1770-1870*. New York: Cooper Square Publishers, 1966.
118. Perry, E.I *Men Are from the Gilded Age, Women Are from the Progressive Era*. *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, Vol. 1, No. 1 (Jan., 2002), Society for the Historians of the Progressive Era. URL: <http://www.jstor.org/stable/25144284>. Accessed: 19/10/2013 11:37. pp. 25-48.
119. Pollack, B. *The Collectors: Dr. Claribel and Miss Etta Cone*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1962.
120. Pollock L. *The Girl with the Gallery*. New York: Public Affairs, 2006.
121. Quinn, J. Memorial Collection, letterbook 28. John Quinn to Sally Lewis, 2 February 1924. New York Public Library.
122. Quinn (Sullivan), M. *Planning and Furnishing the Home: Practical and Economical suggestions for the Homemakers*. New York: Harper, 1914.
123. Richardson, B., Ameringer, W.C. *Dr. Claribel and Miss Etta*. Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1985.
124. Riesman, D. *Two Generations*. In: Lifton R. J, ed.: *The Woman in America*. Boston: Beacon Press, 1965.
125. Rosaldo, M. Z. *Women, Culture, and Society: A Theoretical Overview*. In: *Woman, Culture, and Society*, eds. Rosaldo M. Z., Lamphere L. Stanford. Calif: Stanford University Press, 1974.
126. Rose, A. C. *Voices of the Marketplace and Culture, 1830-1860*. Twayne Publisher, 1994.

127. Rosenberg, R. *The Academic Prism: The New View of American Women*. In: *Women of America: A History*. Eds.: Berkin C. R., Norton M.B. Boston: Houghton Mifflin, 1979. pp. 318-38.
128. Rosenberg Rosalind. *Beyond Separate Spheres, Intellectual Roots of Modern Feminism*. New Heaven, 1982.
129. Rossi, A. Ed.: *History of Woman Suffrage*, reprinted in *The Feminist Papers: From Adams to de Beauvoir*. New York: Bantam Books, 1973. pp. 457-58.
130. Rubinstein, C. S. *American Women Artists*. New York: Avon Books, 1982.
131. Rudnick, L. *The Male-Identified Woman and Other Anxieties: The Life of Mabel Dodge Luthan*. In: *The Challenge of Feminist Biography*, Ed. Alpert, S. Urbana: University of Illinois Press, 1992.
132. Rudnick, L. *Mabel Dodge Luhan: New Woman, New Worlds*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994
133. Ryan, Mary P. *Womanhood in America: From Colonia Times to the Present*. New Viewpoint, 1979.
134. Saarienen, A. *The Proud Possessors: The Lives, Times and Tastes of Some Adventurous American Art Collectors*. New York: Random House, 1958.
135. Sahli, N. *Smashing: Women's Relationships Before the Fall*. *Chrysalis*, no. 8 (Summer), 1979. pp.17-27.
136. Schapiro, M. *Modern Art:19th and 20th Centuries: Selected Papers*. George Braziller Inc. 2011
137. Schlesinger, E.B. *New York History*.Vol. 42, No. 4 (October, 1961), New York Historical Association. URL: <http://www.jstor.org/stable/23154250>.pp. 365-379.
138. Scott J. *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*. *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5 December. Oxford University Press 1986. pp.: 1053-1074. URL: <http://www.jstor.org/stable/1864376>. Accessed: 24/11/2013 07:20.
139. Shand-Tucci, D. *The Art of Scandal: the Life and Time of Isabella Stewart Gardner*. Harper Perennial, 1997.
140. Smith, D. S. *Family Limitation, Sexual Control, and Domestic Feminism in Victorian America*. In: *Clio's Consciousness Raised*, ed. Hartman, M., Banner, L. W. New York: Harper and Row, 1974.

141. Smith-Rosenberg, C. Beauty, the Beast, and the Militant Woman: A Case Study in Sex Roles and Social Stress in Jacksonian America. In: *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1985. pp. 109-129.
142. Smith –Rosenberg, C. The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America. *Signs*, 1 (Autumn 1975). The University of Chicago Press, 1975. pp. 1-29.
143. Smith –Rosenberg, C. Politics and Culture in Women’s History: A Symposium. *Feminist Studies*, 6, Spring, Feminist Studies Inc., 1980.
144. Solomon, B. M. *In the Company of Educated Women: A History of Women and Higher Education in America*. Conn.: New Haven, 1985.
145. Stansell, C. *American Moderns. Bohemian New York and the Creation of a New Century*. New York: Metropolitan Books. Henry Holt and Company, 2000.
146. Stanton, E. C., Anthony, S. B., Gage, M. J. *History of Woman Suffrage*. 6 vols. New York 1881-1922.
147. Stowe, H. B. *Art and Nature*, <http://www.readbookonline.net/readOnLine/42645/>.
148. Tharp, L. H. *Mrs. Jack. A Biography of Isabella Stewart Gardner*. New York: Peter Weed Books, 1998.
149. Tocqueville, A. *Democracy in America*. New York: Modern Library, 1981
150. Toqueville, A. *Democracy in America*. 2 vol. New York, 1945.
151. Traquair, R. *Women and Civilization*. *Atlantic Monthly*, 132, September. 1923.
152. Turner, P.V. Architectural Significance of the Stanford Museum. In: *Museum Builders in the West: The Stanfords as Collectors and Patrons of Art, 1870-1906*. Stanford: Stanford University Museum of Art, Stanford University. 1986. pp. :92-105.
153. Wein, R. *Women’s Collages and Domesticity, 1875-1918*. *History of Education Quarterly*. No.:14 (Spring), History of Education Society, 1974.
154. Wells, M. W. *Unity in Diversity: TheHistory of the General Federation of Women’s Clubs*. Washington D.C. 1958.
155. Welter, Barbara. *The Cult of True Womanhood: 1829-1860*, *American Quarterly*, Vol.18, No.2 Part1 (Summer 1966). The John Hopkins University Press. pp. 151-174. <http://www.jstor.org.stable/2711179>, accessed: 30/11/2013 11:05.
156. Wheeler, C. *Yesterdays in a Busy Life*. New York: Harper and Bros., 1918.
157. Wheeler, C. Ed.: *Household Art*. New York: Harper and Bros.,1893.

- ,
158. Whitelaw, A. Women, Museums and the Problem of Biography. In: Museums and Biographies, Ed.: Hill K. Woodbridge: The Boydell Press, 2012.
 159. Willoughby L. L. The Why of Miss Ima. The Legacy of a Hogg. Booksurge Publishing, 2003.
 160. Winant, M. D. Century of Sorosis, 1869-1968. Uniondale, Long Island, New York: Salisbury Printers, 1968.
 161. Woloch, N. Women and the American Experience. A concise History. Barnard College:McGraw-Hill Higher Education, 2002.