บทบาทของสตรีในโลกศิลปะ

กรินคณา คงเพชร
สาขาวิชาประติมากรรม ภาควิชาทัศนศิลป์
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาเรื่องบทบาทของสตรีในโลกของศิลปะจากอดีตถึงปัจจุบัน ผ่านการอธิบายวิเคราะห์และยกตัวอย่างในประเด็นประวัติศาสตร์ของความแตกต่างระหว่างผลงานศิลปะจากศิลปินชายและศิลปินหญิงในยุโรปและอเมริกา

การศึกษาจะย้อนไปถึงกรอบความคิดที่สังคมส่วนใหญ่และนักปรัชญาในอดีตมีต่อผลงานสร้างสรรค์ศิลปะ รวมถึงการให้คุณค่าของผลงานศิลปะที่มีความเหลื่อมล้ำกันระหว่างผลงานที่มาจากศิลปินชายและศิลปินหญิง สาเหตุของความไม่เท่าเทียมทางเพศที่ส่งผลกระทบมายังศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นโดยศิลปินหญิง อันนำไปสู่พัฒนาการและกระบวนการการแสดงออกเพื่อตอบโต้ความไม่เท่าเทียมในด้านต่างๆ ซึ่งเชื่อมโยงกับการเคลื่อนไหวของนักสตรีนิยมต่อการกีดกันทางเพศ และการนำเสนอความเสมอภาคระหว่างเพศ ผ่านสุนทรียะสตรีนิยมในรูปแบบและวิธีการต่างๆ ซึ่งเป็นการเปิดโลกทัศน์ใหม่ให้กับวงการศิลปะในช่วงทศวรรษ 1960 – 1970

คำสำคัญ: ศิลปะแนวสตรีนิยม, สุนทรียศาสตร์สตรีนิยม

.indd 2 10/1/2560 19:01:50

Role of Women in the World of Art

Krynkana Kongpetch
Sculpture Division, Department of Visual Art,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University.

ABSTRACT

This article focuses on the role of women in the world of art from the past to the present through examples and clarification of issues on the difference between historical works of art by male and female artists in Europe and America.

This study traces major social and philosophical ideas and their impact on the creation of works of art. This includes the value of creative works and the disparity between the performance of male and female artists and the causes of gender inequality that impacted on how art has been created by women artists. This follows the development and expression in inequality and how it was countered by various aspects of the feminist movement towards gender discrimination. The study considers gender equality through feminist aesthetic forms and shows ways in which new horizons for women's art occurred between 1960 and 1970.

Keywords: Feminist Art, Feminist Aesthetics

.indd 3 10/1/2560 19:01:50

บทบาทของสตรีในโลกศิลปะ

เพราะเหตุใดหน้าประวัติศาสตร์จึงไม่พบศิลปินหญิงผู้ยิ่งใหญ่ ประเด็นนี้ลินดา น็อคลิน (Linda Nochlin) นักประวัติศาสตร์ศิลปะตั้งคำถามที่กระตุ้นความสนใจเรื่องบทบาทสตรีกับงานศิลปะผ่านบทความเมื่อ ค.ศ. 1971 ว่า “เหตุใดจึงไม่มีศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ที่เป็นผู้หญิงเลย” (Why have there been no great women artists?) (Nochlin 1988, 145 - 78) จากนั้น ค.ศ. 1985 กลุ่มเกอริลลา เกิร์ล (Guerrilla Girls) ผู้ปกปิดตัวตนภายใต้หน้ากากกอริลลาเริ่มต้นประท้วงที่หน้าพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ (Museum of Modern Art-MoMA) เนื่องจากนิทรรศการ “An International Survey of Recent Painting and Sculpture” ในปี ค.ศ. 1984 จัดแสดงผลงานกว่า 195 ชิ้นจากศิลปิน 17 ประเทศ ในจำนวนนี้มีศิลปินหญิงเพียง 14 คนเท่านั้น (Brenson 1984, Online)

ในช่วงทศวรรษ 1980 มีนิทรรศการที่ชี้ให้เห็นการเคลื่อนไหวสำคัญทางศิลปะมากมายที่ปราศจากผลงานของศิลปินหญิง เช่น “The New Spirit in Painting” จัดขึ้นที่ลอนดอนโดยไม่มีผลงานศิลปินหญิงเลย หรืองาน “The Expressionist Image: American Art From Pollock to Now” จัดขึ้นที่นิวยอร์ก โดยมีศิลปินหญิงเพียง 2 คนจากทั้งหมด 24 คน (Chadwick 2002, 379)

หลังจากการประท้วงครั้งนั้น กลุ่มเกอริลลา เกิร์ล ขยายขอบเขตการประท้วงไปสู่การปิดโปสเตอร์ สติกเกอร์ การทำป้ายโฆษณาขนาดใหญ่ (Billboard)

ผลงานศิลปะต่างๆ และการปราศรัยในที่สาธารณะ รวมถึงการศึกษาวิจัยเรื่องความไม่เป็นธรรมในโลกศิลปะต่อศิลปินหญิงและศิลปินผิวสี (ภาพที่ 1)

ภาพที่ 1 *โปสเตอร์ของกลุ่ม Guerrilla Girls (Guerilla Girls N.d., Online)*

เพราะเหตุใดจึงไม่มีศิลปินหญิงที่เยี่ยมยอดและยิ่งใหญ่ในอดีต ทำไมผลงานสร้างสรรค์ของผู้หญิงถึงถูกมองข้ามไป เพื่อเข้าใจคำตอบอันหลากหลายของคำถามนี้จำเป็นต้องทำความเข้าใจรากฐานปรัชญาศิลปะในอดีตที่เผยให้เห็นโครงสร้างด้านค่านิยมทางเพศที่ยังคงมีอยู่จนถึงปัจจุบัน รวมทั้งการศึกษาแนวคิดตามประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งสัมพันธ์ไปถึงความเป็นเพศหญิงและเพศชาย บทบาทสถานะของเพศหญิงในงานศิลปะและสังคมในอดีต

ประวัติศาสตร์ของความแตกต่างระหว่างผลงานศิลปะจากศิลปินชายและศิลปินหญิง

ที่มาและความหมายของคำว่าศิลปะ (Art) ไม่เพียงย่อมาจากคำว่าวิจิตรศิลป์ (Fine Arts) เท่านั้น หากรวมถึงความหมายจากคำว่า Techne ของกรีก แปล

ว่า ทักษะ (skill) ซึ่งแปลความหมายอย่างกว้างๆ ได้ว่า การจำแนกความแตกต่างระหว่างสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นกับสิ่งที่มีอยู่ตามธรรมชาติ

ชนิดของ Techne ที่มีความคล้ายคลึงกับแนวคิดศิลปะยุคใหม่มากที่สุดคือของที่ทำเลียนแบบ (Mimetic) หรือของที่มีลักษณะลอกเลียนแบบ (Imitative) ตัวอย่างเช่น งานประติมากรรมเลียนแบบรูปร่างของมนุษย์ ดนตรีเลียนเสียงธรรมชาติและเสียงมนุษย์ หรือในทางนามธรรมกว่านั้นคือดนตรีเลียนแบบอารมณ์มนุษย์ การแสดงละครหรือมหากาพย์โคลงกลอนต่างๆ

แนวคิดเรื่องธรรมชาติของศิลปะต้องมีลักษณะลอกเลียนแบบ เป็นที่ยอมรับมายาวนานหลายศตวรรษ ย้อนไปถึงอริสโตเติล[1] นักปรัชญากรีกกล่าวสรรเสริญศิลปินที่สร้างงานลอกเลียนแบบว่า สามารถจับยึดความจริงของชีวิต และโลกบางส่วนได้อย่างสวยงามและมีทักษะ

หากย้อนไปถึงยุคกรีกโบราณ การอภิปรายทางปรัชญาในเรื่องศิลปะ เช่น หนังสือ Republic ของเพลโต[2] มองว่าการเลียนแบบนั้นอันตราย ซึ่งแตกต่างจากแนวคิดทั่วไปในสมัยเดียวกับเขา เพลโตมีความเชื่อว่าโลกนามธรรมหรือโลกของ “แบบ” (The Forms) มีระดับความเป็นจริงมากกว่าโลกทางกายภาพ สิ่งของหรือเหตุการณ์นั้นมักเปลี่ยนแปลงหรือไม่คงที่ ดังนั้นหากเราทำความเข้าใจโดยตรงกับ “แบบ” ที่เป็นภาวะนามธรรมได้มากเท่าใด มนุษย์ก็สามารถ

---

1 อริสโตเติล (Aristotle) นักปรัชญากรีกโบราณ ที่มีอิทธิพลสูงคนหนึ่งในตะวันตก จากผลงานเขียนเกี่ยวกับปรัชญา ดาราศาสตร์ กลศาสตร์ สัตววิทยา ชีววิทยา การเมือง เศรษฐศาสตร์ และตรรกศาสตร์

2 เพลโต (Plato) นักปรัชญากรีกโบราณ ที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อปรัชญาตะวันตก เป็นลูกศิษย์ของโสกราตีสและเป็นอาจารย์ของอริสโตเติล

เข้าถึงความจริงได้มากเท่านั้น

สำหรับเพลโต การลอกเลียนแบบอย่างงานจิตรกรรมสามารถเลียนแบบลักษณะทางกายภาพของสิ่งต่างๆ ได้เล็กน้อยเท่านั้น ถือว่าทำให้สภาวะความเป็นจริงลดเลือนไปถึงสามเท่า การจำลองสิ่งใดๆ จะนำมาซึ่งภาพลวงตา อันก่อให้เกิดลักษณะที่ให้ความเพลิดเพลินเย้ายวนใจ ดังเช่น บทกลอนโศกนาฏกรรมที่ใช้อารมณ์ทรงพลัง คนจะคล้อยตามไปกับสิ่งเหล่านี้ ตามบทวิเคราะห์จิตมนุษย์ของเพลโต องค์ประกอบอันไม่อยู่บนพื้นฐานของเหตุผลในจิตวิญญาณนั้นมีพลังมากมาย ซึ่งอาจเบี่ยงเบนการทำความเข้าใจในปัญญาอย่างแท้จริง หรือการเข้าถึง “แบบ” นั่นเอง

การที่เพลโตโจมตีการจำลองลอกเลียนแบบ แม้ดูเหมือนว่าจะไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับความเป็นเพศหญิงและชาย ทว่าระบบที่เขานำเสนอขึ้นมีอิทธิพลอย่างมีนัยสำคัญทางเพศในทางอ้อม ตัวอย่างเช่น เพลโตแสดงความปรารถนาทางปรัชญาในการเข้าถึงความรู้เรื่อง “แบบ” มากกว่าการปล่อยตนให้เพลิดเพลินไปกับงานลอกเลียนแบบนั้น ทำให้มองเห็นถึงการลำดับคุณค่าซึ่งจัดความสำคัญของโลกแห่งแบบอันเป็นนามธรรม เปี่ยมปัญญา และเป็นนิรันดร์ เหนือโลกวัตถุทางกายภาพอันคงอยู่เพียงชั่วคราว เฉพาะเจาะจง และเต็มไปด้วยความรู้สึก การจัดลำดับเช่นนี้สามารถเชื่อมโยงไปสนับสนุนแนวคิดทวินิยมหรือการดำรงอยู่เป็นคู่ (Dualism) ระหว่างจิตใจกับร่างกาย ซึ่งเกี่ยวข้องในทางลึกกับความไม่เท่าเทียมทางเพศ ซึ่งเป็นพื้นฐานหัวข้อการวิพากษ์วิจารณ์ทางปรัชญาในมุมมองของนักสตรีนิยม

ในอดีตความเป็นสากลได้รับการพิจารณาว่ามีความยิ่งใหญ่กว่าความเฉพาะเจาะจง เพราะความเป็นสากลให้ความรู้ทั่วไปได้มากกว่า เหตุผลมีสถานะเหนืออารมณ์เพราะเห็นว่าเชื่อถือได้มากกว่า ทั้งสองตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นถึงความเป็นภววิสัยหรือเป็นกลาง (Objectivity) คือไม่นำความรู้สึกส่วนตัวมาเกี่ยวข้อง ซึ่งอยู่เหนือความเป็นอัตวิสัยอันขึ้นอยู่กับอารมณ์ความรู้สึกของแต่ละบุคคล (Subjectivity) ความเพลิดเพลินใจที่ได้จากงานจำลองเลียนแบบนั้น กระตุ้นอารมณ์และความอยาก ซึ่งให้ความสำคัญแก่ร่างกายมากกว่าสติปัญญา ดังนั้น เราจึงเห็นว่าการประเมินศิลปะลอกเลียนแบบของเพลโตเป็นการยกย่องคุณค่าของสติปัญญาและความเป็นสากล มากกว่าการใช้อารมณ์ความรู้สึก และการชี้เฉพาะเจาะจง

ถึงแม้การแบ่งคุณสมบัติที่เชื่อมโยงกับเรื่องเพศยังไม่ปรากฏชี้ชัดใน Republic แต่แกนของปรัชญากรีกนี้แสดงถึงเรื่องคุณค่าเปรียบเทียบของคำคู่ ซึ่งมีความเป็นเพศแฝงอยู่เป็นความหมายโดยนัย (Korsmeyer 2012, Online)

มุมมองของนักปรัชญาต่อผู้หญิง

อริสโตเติล ปรัชญาเมธีกรีกมองตรรกะและสติปัญญาอันแข็งแกร่งเป็นคุณสมบัติของ “ความเป็นชาย” ซึ่งในตัวผู้หญิงจะมีน้อยกว่า ตามมาตรฐานทั่วไปผู้หญิงถูกมองว่ามีสติปัญญาเป็นรอง แต่มีความรู้สึกละเอียดอ่อนและอ่อนไหวทางอารมณ์มากกว่า ต่อมาในคริสต์ศตวรรษที่ 18 - 19 รุสโซ[3]

[3] ฌอง ฌาค รุสโซ (Jean Jacques Rousseau) นักปรัชญาสังคม นักเขียน นักทฤษฎีการเมืองแห่งยุคเรืองปัญญา (Enlightenment) ผู้มีอิทธิพลต่อการปฏิวัติฝรั่งเศส (French Revolution)

(Rousseau) คานท์[4] (Kant) และโชเพนเฮาเออร์[5] (Schopenhauer) ต่างประกาศว่าผู้หญิงมีลักษณะและสภาพจิตใจที่อ่อนแอเกินกว่าจะผลิตความอัจฉริยะขึ้นมาได้ แนวคิดเช่นนี้ชี้ให้เห็นทฤษฎีอย่างกว้างๆ ที่มองเพศชายมีจิตใจแข็งแกร่ง ทั้งมีคุณสมบัติด้านจิตใจและปัญญาสูงกว่า ในขณะที่เพศหญิงนั้นเป็นไปทางตรงกันข้ามและอ่อนแอกว่า

สำหรับการเป็นอัจฉริยะด้านศิลปะนั้นต้องมีมากกว่าสติปัญญาอันปราดเปรื่อง คือมีความอ่อนไหวทางอารมณ์ และความสามารถในการปรับเปลี่ยนควบคุมอารมณ์ได้ แสดงให้เห็นการจัดคุณสมบัติและการจัดประเภทของ “ความเป็นชาย” และ “ความเป็นหญิง”

คริสทีน แบทเทอรส์บี (Christine Battersby) กล่าวถึงแนวคิดเรื่องอัจฉริยะตามประวัติศาสตร์ว่า ความอัจฉริยะตามรูปแบบโรแมนติค[6] (Romanticism) ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 และ 19 นั้น ศิลปินหญิงจะถูกแยกออกจากสิ่งเหล่านี้ ความเป็นอัจฉริยะทางศิลปะได้รับการยกย่องไม่เฉพาะในส่วนของความแข็งแกร่งด้านจิตใจ ซึ่งมักหมายถึงผู้ชายเป็นหลักเสมอ ขณะเดียวกันอัจฉริยะในลักษณะนี้ยังมีความละเอียดอ่อน และความคิดสร้างสรรค์ที่เป็นส่วนหนึ่งใน

---

4 อิมมานูเอิล คานท์ (Immanuel Kant) นักปรัชญาชาวเยอรมัน เป็นนักคิดที่มีอิทธิพลมากที่สุดของยุโรป และเป็นนักปรัชญาคนสำคัญคนสุดท้ายของยุคเรืองปัญญา

5 อาเทอร์ โชเพนเฮาเออร์ (Arthur Schopenhauer) นักปรัชญาคนสำคัญชาวเยอรมันในคริสต์ศตวรรษที่ 19 โชเพนเฮาเออร์ เห็นว่าโลกเป็นสถานที่ที่มนุษย์ดำรงอยู่ด้วยความทุกข์และทุกคนต้องดิ้นรนอย่างมากเพื่อจะมีชีวิตอยู่

6 Romanticism รูปแบบความงามของวรรณกรรมและวิจิตรศิลป์ที่เกิดขึ้นในฝรั่งเศสและอังกฤษ ให้ความสำคัญถึงจินตนาการและอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งเป็นปฏิกิริยาโต้กลับในทางตรงกันข้ามกับยุคเรืองปัญญา ที่ให้คุณค่าในเรื่องของเหตุผลและระเบียบ

คุณสมบัติของความเป็นหญิงด้วยโดยเฉพาะยุคคริสต์ศตวรรษที่ 19 แนวคิดเรื่องที่มาของแรงบันดาลใจอัน “ไม่อยู่บนพื้นฐานของเหตุผล” นั้นได้รับการยกย่องว่ามีสถานะเหนือกว่ากฎแห่งเหตุผลใดๆ และนำมาซึ่งความแปลกใหม่

ถึงอย่างนั้น การอธิบายถึงความเป็นอัจฉริยะโดยใช้ภาพความเป็นเพศหญิงไม่สามารถสร้างความเท่าเทียมระหว่างศิลปินชายและหญิงได้ เนื่องจากอารมณ์และการแสดงออกของผู้หญิงนั้นถือเป็นเรื่องธรรมชาติอันมีคุณสมบัติเฉพาะ เช่น การให้กำเนิดบุตรถูกมองว่าเป็นผลที่เกิดขึ้นจากบทบาททางชีววิทยาตาม “ธรรมชาติ” ของผู้หญิง ขณะที่เปรียบเทียบการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของผู้ชายเช่นเดียวกับการให้กำเนิดบุตร กล่าวคือ ผ่านช่วงของความคิด (เปรียบดังช่วงตั้งครรภ์) ความพยายามทุ่มเทแรงกาย หยาดเหงื่อ และความปวดร้าวตอนสร้างงาน (เปรียบดังช่วงคลอด) ทว่าการแสดงอารมณ์ความอ่อนไหว หรือการตั้งครรภ์และคลอดบุตรจริงๆ ของผู้หญิงนั้นถูกมองว่าเป็นการแสดงถึงสิ่งที่ธรรมชาตินั้นมอบให้กับพวกเธอ

ด้วยเหตุนี้ การแสดงออกทางศิลปะของผู้หญิงจึงถูกจัดหมวดหมู่ในประเภทงานที่ดีพอๆ กับการแสดงออกไปตามธรรมชาติ หากแต่ความรู้สึกอันแข็งแกร่งที่แสดงออกในงานศิลปะของผู้ชายกลับได้รับการตีความว่าเป็นอารมณ์ที่สื่อด้วยความชำนาญและอำนาจในการควบคุม ด้วยความคิดเช่นนี้ งานศิลปะของผู้หญิงจึงกลายเป็นผลิตผลของธรรมชาติ ในทางตรงกันข้าม ความเป็นอัจฉริยะในตัวศิลปินผู้ชายกลับได้สร้างสรรค์งานชิ้นใหม่ ซึ่งมีอำนาจเหนือการควบคุมของธรรมชาติ

.indd 10 10/1/2560 19:01:51

การแบ่งแยกประเภทของงานศิลปะอันส่งผลกระทบต่อศิลปินหญิง

การแบ่งแยกประเภทของงานศิลปะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ผลงานของศิลปินหญิง ถูกจัดให้อยู่ในหมวดหมู่ของความไม่เป็นศิลปะ ตรงนี้ต้องกล่าวย้อนไปถึงการนิยามคำว่าศิลปะ โดยเริ่มจากการนิยามความหมายคำว่าวิจิตรศิลป์ (Fine Arts) กล่าวคือ นักวิชาการบางคนอ้างว่าแนวคิดเรื่องวิจิตรศิลป์เกิดขึ้นในยุคเรอเนซองส์ (Renaissance) ขณะที่บางคนโต้แย้งว่า ล่วงมาถึงคริสต์ศตวรรษที่ 18 เท่านั้นที่วิจิตรศิลป์ถูกจัดเป็นประเภทของศิลปะอย่างแท้จริง อย่างไรก็ตาม ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 เรื่องศิลปะคือการลอกเลียน “แบบ” ได้ลดน้อยลงและค่อยๆ กลายเป็นแนวคิดแบบโรแมนติกที่ให้คุณค่ากับการแสดงออกถึงจินตนาการ อารมณ์ การให้คุณค่ากับประสบการณ์ทางสุนทรียะของศิลปะจึงแปรผันไปสู่การแสดงออกถึงตัวตน ในคริสต์ศตวรรษนี้เช่นกันที่เป็นจุดเริ่มต้นการเปรียบเทียบลักษณะเฉพาะของศิลปะในลัทธิ (-ism) ต่างๆ โดยดูจากหลักการที่คล้ายคลึงกันก็จัดไว้ในหมวดหมู่หรือลัทธิเดียวกัน

การพัฒนาทฤษฎีที่มีอิทธิพลเกี่ยวกับความเพลิดเพลินใจในลักษณะเฉพาะตัวอันได้รับจากสิ่งต่างๆ ตามธรรมชาติและศิลปะ อเล็กซานเดอร์ โบมการ์เดนท์ (Alexander Baumgarten) นักปรัชญาเยอรมัน ใช้คำว่า สุนทรียะเป็นคนแรกเพื่ออธิบายความรู้ที่เกิดจากอารมณ์หรือการสัมผัสสิ่งภายนอกในเรื่องความงาม เขารวบรวมและพัฒนาความรู้เกี่ยวกับความงามนี้ และเขียนหนังสือชื่อ Aesthetica (กำจร 2555, 6) ซึ่งต่อมาถูกพัฒนาเป็นทฤษฎีความงาม (สุนทรียศาสตร์) และรู้จักในชื่อภาษาอังกฤษว่า Aesthetics เมื่อต้นคริสต์

ศตวรรษที่ 19

การนิยามคุณค่าทางสุนทรียะนี่เองเป็นเหตุให้งานศิลปะอยู่ในกรอบที่แคบลง การประดิษฐ์สิ่งของเพื่อการใช้สอย เช่น เฟอร์นิเจอร์ หมอน และภาชนะต่างๆ ถูกกำหนดให้เป็น “งานฝีมือ” แม้ว่าจะได้รับการยอมรับในแง่การใช้งานและทักษะในการสร้าง แต่ถูกจัดให้มีคุณค่าในทางสร้างสรรค์น้อยกว่างานวิจิตรศิลป์ อันเปี่ยมด้วยคุณค่าอันเป็นอิสระเสรี และการแสดงออกส่วนตัวถึงจินตนาการของศิลปิน ต่างจากงานฝีมือที่มีจุดประสงค์เพื่อใช้งานจริง

ความแตกต่างเชิงคุณค่าของงานวิจิตรศิลป์และงานฝีมือนั้นส่งผลต่อการประเมินค่าการทำงานสร้างสรรค์ของผู้หญิง ซึ่งโดยมากเป็นสิ่งของเครื่องใช้ในบ้าน จากการถูกกำหนดบทบาทในการสร้างงานเหล่านี้ ดังนั้นงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ในบ้านตามแต่ประเพณีวัฒนธรรมนั้นๆ จึงถูกลบจากประวัติศาสตร์ศิลปะโดยปริยาย เพราะถูกมองว่าไม่ควรค่าต่อการเป็นงานวิจิตรศิลป์

สถานการณ์ทางประวัติศาสตร์นี้อธิบายถึงเหตุผลว่า เหตุใดผู้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่เป็นเพศหญิงถึงมีจำนวนน้อย เพราะในอดีตผู้หญิงมักจะใช้ความสามารถในการสร้างสรรค์งานไปกับการผลิตภาชนะและของใช้ในบ้าน ซึ่งถูกจำกัดให้อยู่ในประเภทของ “งานฝีมือ” การปรากฏตัวของผู้หญิงในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจึงน้อยลงไปมาก

ความไม่เท่าเทียมทางเพศต่อการทำงานของศิลปินหญิง

อีกประเด็นที่บทวิจารณ์ทางสตรีนิยมเน้นย้ำอย่างมากมาย คือปรัชญาสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 18 เพราะเป็นช่วงถือกำเนิดงานทรงอิทธิพลในด้านความสวยงาม ความเพลิดเพลินใจ และการรับรู้รส สิ่งเหล่านี้กลายเป็นรากฐานสำหรับทฤษฎีร่วมสมัย “การรับรู้” หรือ “รสนิยม” (Taste) หมายความถึงการอำนวยให้เกิดการตัดสินใจในเรื่องศิลปะและความสวยงามของธรรมชาติ แม้สิ่งนี้จะเป็นอุปมาของการรับรู้ ซึ่งมาจากประสาทสัมผัสรับรู้รสชาติ แต่ทฤษฎีเหล่านี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับความเพลิดเพลินจากการมองเห็น การได้ยิน และจินตนาการ หรือความเพลิดเพลินใจทาง “สุนทรียภาพ”

นักทฤษฎีหลายคนแย้งว่าผู้หญิงและผู้ชายนั้นมีรสนิยมที่แตกต่างอย่างเป็นระบบ หรือมีความสามารถที่แตกต่างกันในการตระหนักซาบซึ้งถึงงานศิลปะและงานทางวัฒนธรรมอื่นๆ ดังเช่น ข้อสังเกตความแตกต่างทางเพศจากการแบ่งประเภทของสุนทรียภาพในยุคคริสต์ศตวรรษที่ 18 คือ ความสวยงาม (The Beautiful) และความเป็นเลิศ (The Sublime) วัตถุที่ให้ความสวยงามนั้นมีคำอธิบายว่า มีขอบเขตขนาดเล็กและละเอียดอ่อน ซึ่งเป็นคุณลักษณะของ “ความเป็นหญิง” (Feminized Traits) ส่วนวัตถุที่บ่งบอกถึงความเป็นเลิศ เช่น ธรรมชาติอันเหนือการควบคุม ไร้ขอบเขต หยาบขรุขระ และน่าสะพรึงกลัว จะเป็นคุณลักษณะของ “ความเป็นชาย” (Masculinized Traits) อย่างไรก็ตาม การเหมารวมถึงคุณสมบัติของเพศอย่างนี้ยังไม่แน่นอน เพราะความโหดร้ายน่ากลัว และนำมาซึ่งหายนะโดยธรรมชาติถูกบรรยายว่าเป็นคุณลักษณะของ “ความเป็นหญิง” เช่นกัน

คานท์ (Kant) กล่าวไว้ใน “ความรู้สึกของความสวยงามและความเป็นเลิศ” (Feeling of the Beautiful and Sublime) ในปี ค.ศ. 1763 ว่า จิตใจของผู้หญิงนั้นเป็นจิตใจที่ “สวยงาม” หากแต่ผู้หญิงไม่สามารถมีความซาบซึ้งและตระหนักรู้ไปจนถึงการรับรู้ความเป็นเลิศ แสดงถึงการกีดกันในการเข้าถึงการมีอยู่ของธรรมชาติและศิลปะอย่างเห็นได้ชัด ยิ่งไปกว่านั้นยังมีการสนับสนุนเพศชายให้ดูเข้มแข็งและสูงส่ง ส่วนเพศหญิงกลับด้อยค่าลงเหลือเพียงวัตถุทางสุนทรียะเท่านั้น เช่น คานท์ ได้กล่าวว่า “ผู้ชายสร้างการรับรู้รสของตนเองได้ ขณะที่ผู้หญิงนั้นเป็นเพียงวัตถุที่ให้รสนั้น” ไปจนถึง เอ็ดมันด์ เบิร์ค[7] (Edmund Burke) ที่เห็นความสวยงามมีความหมายเชิงกามารมณ์ เมื่อเขาพิจารณาว่าความงดงาม และความละเอียดอ่อนของเส้นสายที่ทำให้วัตถุมีความสวยงามชวนให้คิดถึงส่วนโค้งเว้าของผู้หญิง

ถึงกระนั้น ใช่ว่าจะไม่มีศิลปินหญิงที่ได้รับพิจารณาว่า “ยอดเยี่ยม” เลย ในจำนวนที่น้อยมากนั้นพวกเธอมีที่ยืนในบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญเช่นกัน ดังเช่น งานวรรณกรรม ที่ศิลปินหญิงถือเป็นผู้บุกเบิกงานศิลปะประเภทนี้ นวนิยายนั้นถือเป็นศิลปะรูปแบบใหม่ของตะวันตก โดยเริ่มจากการเขียนเรื่องเล่าซึ่งได้รับความนิยมและมีตลาดรองรับ จนเปิดโอกาสให้นักเขียนหญิงได้รับค่าตอบแทนจากงานเขียน

ด้วยแนวคิดว่าความเป็นหญิงควรจะประดิษฐ์หรือเขียนสิ่งเล็กๆ น้อยๆ เพียง

---

[7] เอ็ดมันด์ เบิร์ค (Edmund Burke) นักปรัชญาและนักทฤษฎีการเมือง และสมาชิกผู้แทนราษฎรของสหราชอาณาจักรในช่วงคริสต์วรรษที่ 18

เพื่อความสวยงามภายในบ้านเท่านั้น ยังมีศิลปินหญิงที่ฟันฝ่าข้อจำกัดดังกล่าว จนเป็นส่วนหนึ่งในผู้ก่อตั้ง Britain's Royal Academy of Art[8] จากผู้ก่อตั้ง 36 คน คือ แองเจลิกา คัฟฟ์มัน (Angelica Kuffman) และมารี โมเซอร์ (Mary Moser) ซึ่งเป็นทั้งผู้ร่วมก่อตั้งและสมาชิก โดยเป็นผู้หญิงเพียง 2 คนระหว่าง ค.ศ. 1768 – 1921 ที่ได้รับเชิญมาในสถาบันนี้

ถึงอย่างนั้นก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าโอกาสของทั้งคู่มาจากบิดาที่เป็นสมาชิกผู้ร่วมก่อตั้งนี้เช่นกัน แต่ใช่ว่าพวกเธอจะด้อยศักยภาพ ตรงกันข้าม คัฟฟ์แมนที่ถูกห้ามศึกษาสัดส่วนมนุษย์จากแบบเปลือย แต่กลับสร้างผลงานอันเป็นที่ยอมรับจากภาพเขียนเชิงประวัติศาสตร์ขนาดใหญ่ ที่มากด้วยท่าทางและถูกหลักกายวิภาคมนุษย์ เธอไม่เพียงเขียนภาพได้ดีเท่านั้น แต่ยังสร้างเอกลักษณ์จากฝีแปรงและการใช้สีอีกด้วย ผลงานของเธอจึงเป็นที่ยอมรับในวงกว้างและถูกนำไปทำภาพพิมพ์ แต่ถึงอย่างนั้น เส้นทางของเธอไม่โรยด้วยกลีบกุหลาบ เพราะการทำงานที่ถูกจำกัดว่าเป็นความสามารถของผู้ชายเท่านั้น เธอจึงถูกวิจารณ์เสียดสีถึงการไม่ได้ฝึกวาดจากหุ่นเปลือย เพราะความเป็นเพศหญิงนี้ ทางด้านโมเซอร์ ก็ได้รับการยกย่องในฝีมือการเขียนภาพดอกไม้อันโดดเด่นเช่นกัน

ถึงแม้การสร้างสรรค์งานของทั้งคู่จะเป็นที่ยอมรับและได้รับการยกย่อง แต่กระนั้น ภาพวาด "The Portraits of the Academicians of the Royal

[8] Britain's Royal Academy of Art (The R.A.) ตั้งขึ้นในอังกฤษเมื่อปี ค.ศ.1769 เพื่อส่งเสริมให้ประชาชนรู้จักและมีความรู้ ทั้งพัฒนารสนิยมทางศิลปะ และเป็นสถาบันสอนศิลปะ

Academy” โดย โจฮานน์ โซฟฟานี (Johann Zoffany) หนึ่งในสมาชิก เขียนภาพหมู่ของบุคลากร เพื่อเฉลิมฉลองการสถาปนาสถาบัน กลับไม่มีภาพศิลปินหญิงทั้งสองท่านนี้ (ภาพที่ 2)

ภาพที่ 2 *Johann Zoffany, The Portraits of the Academicians of the Royal Academy, 1771 – 72, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 101.1 x 147.5 ซม. The Queen’s Gallery, Buckingham Palace, London. (Royal Collection Trust, 2014: Online)*

จากภาพ โซฟฟานีรวบรวมเหล่าสมาชิกของสถาบันไว้ในห้องที่ดูคล้ายสตูดิโอหรือห้องเรียนศิลปะ เนื่องจากฉากหลังประกอบด้วยหุ่นนิ่งแบบต่างๆ จัดวางบนชั้น ทางด้านหน้าขวามือของภาพคือสิ่งที่นักเรียนศิลปะรู้จักกันดีในชื่อ “หุ่นเปลือย” หรือ “แบบเปลือย” ถัดลงมาจากแบบคือบุรุษถือไม้เท้าจรด

ปลายลงหน้าท้องหุ่นผู้หญิงเปลือยช่วงลำตัว (Torso) ที่วางนอนอยู่ใต้ฐานที่แบบเปลือยนั่ง ซึ่งถูกใช้เป็นที่วางเท้าของบุรุษอีกท่านหนึ่งด้วย ในภาพแสดงท่าทางของสมาชิกที่มีปฏิสัมพันธ์กัน บ้างมองไปที่แบบเปลือย บ้างก็ทำท่าครุ่นคิด ทุกคนล้วนอยู่ภายใต้บรรยากาศที่ถูกสร้างในห้องนั้น สิ่งที่เป็นตัวแทนของสตรี 2 ท่าน (คัฟฟ์มันและโมเซอร์) คือภาพเขียนรูปผู้หญิงครึ่งตัว (Portrait) ที่ดูเหมือนไม่เสร็จสมบูรณ์ แขวนไว้บนผนังด้านบนขวาของภาพทางด้านหลังแบบเปลือยนั้น

เหตุใดจึงไม่มีที่สำหรับผู้หญิงในฐานะสมาชิกในกลุ่มแชดวิค กล่าวว่า ผู้หญิงถูกจำกัดไม่ให้ศึกษาแบบเปลือย ซึ่งถือเป็นบทเรียนและการฝึกขั้นพื้นฐานสำหรับการเรียนศิลปะตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16 – 19 (Chadwick 2002, 7; 152-160) ในที่นี้ จึงเห็นได้ว่า ด้วยความที่ห้องนั้นมีแบบเปลือยอยู่ จึงขัดต่อกฎที่ห้ามให้ผู้หญิงศึกษาแบบเปลือย ด้วยเหตุผลดังกล่าวศิลปินหญิงทั้งสองท่านจึงไม่ควรปรากฏตัวในภาพ อีกเหตุผลหนึ่งคือ อาจเป็นการสุ่มเสี่ยงต่อการเห็นเป็นเรื่องบัดสีและหยาบโลน เพราะในสมัยนั้นจะเขียนให้สตรีอยู่ร่วมภาพกับแบบเปลือย ทั้งยังรายล้อมด้วยกลุ่มบุรุษคงไม่งาม ศิลปินจึงคิดรักษาเกียรติของพวกเธอ และวางทั้งสองท่านไว้ในตำแหน่งที่เหมาะสมสำหรับความเป็นผู้หญิง แต่เหตุใดศิลปินจึงเลือกเขียนภาพในบริบทห้องที่มีแบบเปลือย หรืออีกแง่หนึ่งที่พวกเธอไม่มีที่ยืนในภาพ อาจตีความได้ว่า ผู้หญิงถูกจัดอยู่ในฐานะของวัตถุทางศิลปะมากกว่าเป็นผู้ผลิตผลงานศิลปะก็เป็นได้เช่นกัน

การเคลื่อนไหวของนักสตรีนิยมต่อการกีดกันทางเพศ

ภาพดังกล่าวถูกเขียนขึ้นในช่วงเวลาที่เกิดการเคลื่อนไหวเรื่องสิทธิความเท่าเทียมระหว่างชายและหญิง แม้จะไม่เป็นประเด็นให้เกิดการรณรงค์เรื่องสิทธิสตรีในอังกฤษ แต่เหตุการณ์ที่กีดกันทางเพศเช่นนี้ ทำให้เพศหญิงอยู่ในกรอบของการเรือนตามโครงสร้างโลกที่ชายเป็นใหญ่ ความรู้สึกด้อยค่าและไม่เท่าเทียมนี้เปรียบดังความอัดอั้นที่ล้นออกมาจากภาชนะก้นครัว และไหลมารวมกันจนกลายเป็นคลื่นลูกแรก ที่ชัดโถมเป็นปรากฏการณ์ที่เรียกตามกรอบแนวคิดแบบสตรีนิยม[9] (Feminist) ว่า สตรีนิยมคลื่นลูกที่ 1

สตรีนิยมคลื่นลูกที่ 1 (ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 – 19 จนถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20) ให้ความสำคัญกับความเป็นเหตุผลที่ผู้ชายมี แต่ผู้หญิงไม่มี การเรียกร้องสิทธิความเท่าเทียมระหว่างหญิงและชาย รวมทั้งการเป็นอิสระของผู้หญิง โดยเฉพาะผู้หญิงชนชั้นกลางและชนชั้นสูงที่เรียกร้องให้ผู้หญิงก้าวไปสู่โลกสาธารณะ ทำงานนอกบ้านเพื่อทัดเทียมกับผู้ชาย *(เรื่องในบ้านคือโลกส่วนตัว แต่ยังยอมรับว่าตนต้องปฏิบัติหน้าที่ในฐานะแม่และเมียที่บ้านด้วย)* การเคลื่อนไหวที่สำคัญคือ การเรียกร้องสิทธิในการเลือกตั้งของผู้หญิงในประเทศอังกฤษและสหรัฐอเมริกันในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 แต่การเคลื่อนไหว

[9] สตรีนิยม หมายถึง ระบบคิดและขบวนการทางสังคมที่พยายามเปลี่ยนแปลงสภาพทางเศรษฐกิจและสังคม ซึ่งตั้งอยู่บนการวิเคราะห์ว่า ผู้ชายอยู่ในฐานะที่ได้เปรียบ และสตรีอยู่ในสภาพที่เป็นรอง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ สตรีนิยมมีจุดมุ่งหมายทางการเมืองพอๆ กับจุดมุ่งหมายทางวิชาการ ซึ่งเป็นวิถีของความคิดและการกระทำ ส่วนในทางวิชาการ สตรีนิยม มีลักษณะที่เป็นสาขาวิชา และจะยอมรับในประสบการณ์ส่วนตัวว่า เป็นข้อมูลที่ใช้การศึกษาได้

ก็คลายกำลังลงเมื่อสตรีได้สิทธิเลือกตั้ง

แม้ว่าการเคลื่อนไหวโดยแนวคิดสตรีนิยมคลื่นลูกแรกจะส่งผลให้ความเสมอภาพทางเพศของผู้หญิงรุดหน้าไปมาก แต่ภายใต้ความสำเร็จของการเปลี่ยนแปลงนี้ยังมีสิ่งที่เพศหญิงยังถูกปฏิบัติอย่างไม่เท่าเทียมอยู่ จึงมีการเคลื่อนไหวเป็นปรากฏการณ์สตรีนิยมคลื่นลูกที่ 2 ในช่วงปี ค.ศ. 1960 – 1980 รากฐานแรกเริ่มของความคิดในช่วงนี้คือ การมองว่าบทบาทของผู้หญิงในสังคมมีสภาพเป็น “ผู้อื่น” หรือ “คนนอก” จึงเกิดความพยายามในการอธิบายสถานะที่ด้อยกว่าของผู้หญิง และสาเหตุของการอยู่ในสถานะที่ด้อยกว่านั้น รวมถึงวิธีการกำจัดความเป็นรองนั้นด้วย (ดังเช่นการอธิบายถึงสาเหตุของการไม่มีศิลปินหญิงผู้ยิ่งใหญ่ในอดีตเป็นต้น) รวมทั้งเรียกร้องความเสมอภาคของสิทธิด้านต่างๆ ระหว่างผู้หญิงกับผู้ชาย และยังมีการเคลื่อนไหวอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนคือ “ความเคลื่อนไหวปลดปล่อยสตรี” (Woman’s Liberation Movement) ซึ่งมีสาระสำคัญเกี่ยวกับผู้หญิงจะต้องเลิกกระทำ ภายใต้กรอบความคิดที่ถือผู้ชายเป็นจุดศูนย์กลาง เช่น งานบ้านไม่จำเป็นต้องเป็นงานของผู้หญิง การเมืองไม่ใช่เรื่องเฉพาะของผู้ชาย นอกจากนี้ ยังเชื่อในความเป็นสากลของปัญหาและทางออกของผู้หญิง เช่น ผู้หญิงทุกคนไม่ว่าอยู่ในที่หรือวัฒนธรรมใดก็มีปัญหาเช่นเดียวกัน คือการถูกเอารัดเอาเปรียบจากผู้ชายด้วยกันทั้งสิ้น

อย่างไรก็ตาม ประมาณช่วง 20 ปีหลังเข้าสู่คริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา สภาพทางสังคมได้เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้สภาพของผู้หญิงมีการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย รวมทั้งมีแนวคิดใหม่ๆ เข้ามามีอิทธิพลในการอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคม เช่น แนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modernism) จึงก่อ

ให้เกิดสตรีนิยมคลื่นลูกที่ 3 ในช่วงปลายทศวรรษ 1980 จนถึงปัจจุบัน

ยุคคลื่นลูกที่ 3 ตั้งคำถามถึงข้อเสนอพื้นฐานของแนวคิดสตรีนิยมที่ผ่านมา เช่น ความเป็นสากลของปัญหาผู้หญิงโดยไม่พิจารณาถึงเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม หรือระบบคิดแบบคู่ตรงข้าม ความคิดคลื่นลูกที่ 3 เห็นว่ามีความแตกต่างระหว่างเพศหญิงและเพศชายเนื่องจากการให้ความสนใจในเรื่องที่เกี่ยวกับร่างกาย โดยมองว่าผู้ชายและผู้หญิงมีร่างกายที่แตกต่างกัน ย่อมนำมาซึ่งประสบการณ์ที่แตกต่างกัน และยังปฏิเสธการแบ่งแยกทางชีวะ (Sex) และทางสังคม (Gender) นอกจากเรื่องที่เกี่ยวกับร่างกายแล้ว สตรีนิยมคลื่นลูกที่ 3 ยังให้ความสนใจความเฉพาะเจาะจง (Particularity) ความหลากหลาย (Multiplicity) รวมถึงเรื่องอัตลักษณ์ (Identity) ของผู้หญิง ทั้งยังให้ความสำคัญกับสถานะความเป็นคนนอก ฉะนั้นคลื่นลูกที่ 3 จึงรวมงานของนักสตรีนิยมผิวดำและสตรีรักร่วมเพศไว้ด้วย (วารุณี 2545, 29-31)

อย่างไรก็ตาม ค่านิยมเรื่องงานวิจิตรศิลป์ที่กล่าวมาทั้งหมดในข้างต้น ได้สูญสลายไปนับร้อยปีก่อนที่งานศิลปะของนักสตรีนิยมจะเกิดขึ้นอย่างเอิกเกริกในยุคปลายทศวรรษที่ 1960 ขณะเดียวกัน ข้อสงสัยทั่วไปเกี่ยวกับความสมเหตุสมผลในหลักการของงานศิลปะอันยิ่งใหญ่ในอดีต ทำให้เกิดนักวิชาการด้านสตรีนิยมในหลายๆ ศาสตร์ เกิดการประเมินคุณค่างานต่างๆ ที่บันทึกไว้ในประวัติศาสตร์ เช่น จิตรกรรม ดนตรี ประติมากรรม และวรรณกรรมขึ้นใหม่อีกครั้ง และมีการปรับเปลี่ยนหลักการของงานศิลปะ โดยรวมงานต่างๆ ที่ผู้หญิงทำขึ้นและไม่ได้รับการพิจารณาเข้าไว้ด้วย การค้นพบงานของผู้หญิงในอดีตนั้น ถือเป็นหนึ่งในความพยายามของนักสตรีนิยมในยุคคลื่นลูกที่ 2

ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับการก่อตั้งโครงการสตรีศึกษาตามวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยในอเมริกาเหนือและยุโรป โดยเฉพาะในช่วงปีแรกของโครงการศึกษานี้ มีจุดประสงค์สำคัญในการศึกษาทางวิชาการเพื่อให้โอกาสที่ยุติธรรมกับผู้หญิง เพื่อความเท่าเทียมกันด้านเพศในการสร้างงานศิลปะ ซึ่งถือเป็นการพัฒนาไปอีกขั้นหนึ่งในด้านสุนทรียศาสตร์ และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแนวทางของนักสตรีนิยม

พัฒนาการและวิธีการโต้กลับของศิลปินหญิง

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะและหลักปรัชญาศิลปะในอดีต ส่งอิทธิพลกับผลงานสร้างสรรค์ในแนวทางสตรีนิยมในปัจจุบัน ทั้งก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอันใหญ่หลวงในโลกของศิลปะ ศิลปินสตรีนิยมไม่เพียงต้องการให้ผลงานของพวกเธอได้รับการพิจารณาอย่างจริงจัง เธอต้องการสื่อให้เห็นถึงแนวคิดในอดีตที่ทำให้ผลงานของผู้หญิงถูกกีดกันจากจุดศูนย์กลางทางวัฒนธรรมอันทรงอำนาจ ซึ่งออกแบบและควบคุมโดยเพศชาย

ด้วยสาเหตุเหล่านี้งานศิลปะสตรีนิยมที่เป็นการล้มล้างแนวคิดเก่าจึงแสดงออกมาอย่างมากมายที่เป็นการเคลื่อนไหวต่อต้านและการท้าทายขนบธรรมเนียมของงานวิจิตรศิลป์ในอดีต จนบางครั้งก่อให้เกิดความงุนงง ประหลาดใจ ขุ่นเคือง กระทั่งฉุนเฉียว ดังเช่นนักวิจารณ์ศิลปะ ลูซี่ ลิพพาร์ด (Lucy Lippard) กล่าวไว้ว่า “แนวคิดสตรีนิยมนั้นตั้งคำถามในความเข้าใจของเราทั้งหมดเกี่ยวกับศิลปะที่เรามี” (Feminist questions all the percepts of art as we know it) (Lippard 1995, 172)

ถึงอย่างนั้นแนวคิดของสตรีนิยมได้รับคำวิจารณ์ว่า เน้นความสำคัญไปที่ผู้หญิงตะวันตกผิวขาวจนกระทั่งปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 ศิลปินสตรีนิยมและศิลปินยุคสตรีนิยมหลังสมัยใหม่[10] ที่มีเชื้อชาติและสัญชาติที่แตกต่างได้แสดงพลังผ่านงานสร้างสรรค์ ดังเช่นปี ค.ศ. 1971 กลุ่ม Where We At (WWA) กลุ่มศิลปินหญิงผิวดำกลุ่มแรกที่ถูกบันทึกว่าจัดนิทรรศการร่วมกันเพื่อสะท้อนถึงความเป็นชุมชนและวัฒนธรรมของพวกเธอ ในระยะแรกพวกเธอประสบปัญหาในการหาพื้นที่แสดงผลงาน เนื่องจากเจ้าของแกลเลอรี่ส่วนใหญ่ไม่เชื่อว่าชาวผิวดำและเป็นผู้หญิงจะสามารถเป็นศิลปินอาชีพได้ นิทรรศการนี้จึงเป็นแรงใจให้ศิลปินหญิงผิวดำผู้ไม่เคยมีความหวังในการเป็นศิลปินอาชีพมีแรงใจขับเคลื่อนต่อไป

อย่างไรก็ตาม การต่อสู้ของศิลปินหญิงผิวดำไม่ได้มุ่งประเด็นเรื่องเพศไปมากกว่าเรื่องความเท่าเทียมระหว่างเชื้อชาติและสีผิว พวกเธอทำงานร่วมกับศิลปินชายผิวดำเช่นกัน ปี ค.ศ. 1986 กลุ่ม WWA เลือกศิลปินชายผิวดำมาทำงานร่วมกันในนิทรรศการ “จอยนิง ฟอร์ซ: หนึ่งบวกหนึ่งเท่ากับสาม” (Joining Force: 1 + 1 = 3) โดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่ นอกเหนือจากคำว่าหญิงหรือชาย แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้เช่นกันว่ามีศิลปินหญิงผิวดำที่

---

[10] สตรีนิยมหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Feminism) รับอิทธิพลจากแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modernism) ในทัศนะของสตรีนิยมสำนักนี้เห็นว่า ในความเป็นจริงสตรีมีความหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นความหลากหลายทางเชื้อชาติ ชนชั้น และวัฒนธรรม จึงไม่เห็นด้วยกับสตรีนิยมกลุ่มอื่นๆ ในการพยายามอธิบายการถูกกดขี่ของสตรีที่เป็นหนึ่งเดียว และเห็นว่าการขมวดรวมเช่นนี้เป็นการอธิบายความรู้แบบผู้ชายที่มองสตรีเป็นมิติเดียวเหมือนกันหมด และเห็นว่าการนำเสนอสิ่งที่เป็นหนึ่งเดียว (สากล) และอ้างเป็นจริงนั้นเป็นมายาคติทางปรัชญา ที่ถูกใช้เพื่อปกปิดและไม่ยอมรับความแตกต่างที่แท้จริงเป็นลักษณะของมนุษย์ (Butler 1990)

เป็นแนวหน้าของแนวคิดสตรีนิยมที่มุ่งต่อสู้ในประเด็นเรื่องการเท่าเทียมระหว่างความเป็นหญิงและชาย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะประสบการณ์และมุมมองที่แตกต่างกัน อันเป็นธรรมชาติของมนุษย์นั่นเอง

ในภาพรวมแล้ว ศิลปินสตรีนิยมแสดงออกถึงความรู้สึกที่ผู้หญิงอยู่ในสถานะที่ด้อยกว่าทางการเมือง สังคม และปัจจัยหลายอย่างตามประวัติศาสตร์นั่นเอง ศิลปินที่สนใจการเมืองโดยเฉพาะกลุ่มที่มีส่วนร่วมในการเคลื่อนไหวทางสตรีนิยมในช่วงทศวรรษ 1970 สร้างงานศิลปะเพื่อให้ผู้หญิงได้รับอิสระจากการถูกกดไว้ในวัฒนธรรมที่ครอบงำโดยเพศชาย ตัวอย่างงานประเภทนี้เช่น กิจกรรมการแสดงออกการต่อต้านความรุนแรงต่อผู้หญิงของซูซานน์ เลซี (Suzanne Lacy) และเลสลี ไลโบวิทซ์ (Leslie Leibowitz) ภายใต้ชื่อ “ด้วยความอาลัยและความเดือดดาล” (In Morning and in Rage) ในปี ค.ศ. 1977 เพื่อให้สังคมหันมาสนใจต่อความรุนแรงที่เกิดขึ้นกับผู้หญิง ทั้งนี้จากการเห็นว่าสื่อมวลชนให้ความสำคัญเพียงฉาบฉวยต่อข่าวการกระทำความรุนแรงต่อผู้หญิง โดยเฉพาะกรณีการทารุณกรรม ล่วงละเมิดทางเพศ และฆาตกรรมต่อเนื่อง ในพื้นที่ภูเขาในลอสแองเจลิสที่รู้จักกันในชื่อ Hillside Strangler

กล่าวได้ว่า ผู้หญิงนั้นต่อสู้บนพื้นฐานความอัดอั้นของตนเอง และอาศัยประสบการณ์ร่วมในการเข้าใจซึ่งกันและกัน พร้อมผนึกพลังเพื่อปลดปล่อยตัวเองให้เป็นอิสระจากกรอบสังคมเดิม

การใช้ร่างกายในการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินหญิง

ผลงาน Woman-house ปี ค.ศ. 1972 คือการทำงานร่วมกันระหว่างศิลปิน

หญิง 24 คน จากประเด็นที่เคยเป็นเรื่องต้องห้ามในที่สาธารณะ เช่น การเผยอวัยวะเพศหรือการพูดถึงการมีประจำเดือน เป็นต้น นิทรรศการนี้ถือเป็นการเริ่มต้นใช้เรือนร่างของผู้หญิงในการแสดงผลงาน ดังเช่นในภาพผลงานที่ร่วมแสดงในนิทรรศการ Woman-house (ภาพที่ 3)

ภาพที่ 3 *Judy Chicago, Menstruation Bathroom, 1972, Installation. (Chicago, N.d.: Online)*

การเปิดเผยร่างกายในงานศิลปะโดยศิลปินหญิงเอง ก่อให้เกิดการโต้แย้งจากผู้หญิงด้วยกันอีกด้วย ดังเช่น จูดี ชิคาโก (Judy Chicago) แสดงผลงานขนาด

ใหญ่ชื่อ “งานสังสรรค์มื้อเย็น” (The Dinner Party) ในต้นทศวรรษ 1970 เธอได้รับทั้งคำยกย่องและเสียงวิจารณ์ในการใช้จินตภาพอวัยวะเพศหญิงบนโต๊ะอาหารที่ใช้เป็นตัวแทนผู้หญิงมีชื่อเสียงจำนวน 39 คนในประวัติศาสตร์และตำนาน นักวิจารณ์บางคนมีความเห็นว่า แม้เธอจะให้ความสำคัญกับผู้หญิง แต่ขณะเดียวกันก็ลดค่าของพวกเธอลงไปเป็นเพียงอวัยวะสืบพันธุ์เท่านั้น ส่วนผู้ที่ชื่นชอบผลงานนั้นยกย่องความกล้าหาญในการรุกล้ำพรมแดนต้องห้ามนี้

อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันมีการแสดงออกทางศิลปะมากมายที่เกี่ยวกับร่างกายเพศหญิง และการเห็นของลับซ้ำๆ ก็ทำให้เรื่องต้องห้ามเหล่านี้กลายเป็นเรื่องที่รุนแรงน้อยลง จนถึงขั้นเป็นการแสดงออกที่เบาบาง แต่บางครั้งต้องยอมรับว่าการเปลือยยังคงไว้ซึ่งความยั่วยุ และเป็นการรบกวนจิตใจอยู่เสมอจวบจนปัจจุบัน เช่น เดโบราห์ เดอ โรเบอร์ติส (Deborah de Robertis) ศิลปินชาวลักเซมเบิร์ก ทำการแสดงเปลือยถึง 2 ครั้งที่พิพิธภัณฑ์ดอค์เซย์ (Musee d’Orsay) ในกรุงปารีส โดยการเปลือยอวัยวะเบื้องล่างอย่างโจ่งครึ่ม ในปี ค.ศ. 2014 ที่หน้าผลงานอันอื้อฉาว “จุดกำเนิดของโลก” (The Origin of the World) ของกุสตาฟ กูเบต์ (Gustave Courbet) และล่าสุด ปี ค.ศ. 2016 เธอได้เปลือยกายอีกครั้งหน้าผลงานโอลิมเปีย (Olympia) ของเอดัวร์ด มาเนต์ (Édouard Manet) และครั้งนี้เธอถูกคุมขังเป็นเวลา 2 วัน

กลยุทธ์การตั้งคำถามอย่างท้าทายผ่านเรือนร่างอาจเป็นเรื่องรบกวนจิตใจอยู่บ้าง หากแต่โลกไม่เห็นเป็นเรื่องใหม่อีกต่อไป ซึ่งว่าไปก็เหมือนกับคำถามคาใจที่ศิลปินผู้นี้ยังคงถามคำถามซ้ำๆ แต่ยังคงไม่ได้รับคำตอบอย่างเป็นรูปธรรม

ทั้งนี้เป็นเพราะการปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์ไม่สามารถทำได้เพียงชั่วข้ามคืน ดังที่สตรีนิยมคลื่นลูกที่ 1 ได้ต่อสู้อย่างยาวนานเพื่อให้สตรีมีสิทธิในการเลือกตั้ง ซึ่งตอนนี้ผู้หญิงทางยุโรป อังกฤษ และอเมริกาล้วนได้รับสิทธิสมดังมุ่งหมายมานานแล้ว แต่วันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2558 มานี้เองที่ประเทศซาอุดิอาระเบียเพิ่งอนุญาตให้ผู้หญิงใช้สิทธิเลือกตั้ง และลงเป็นผู้สมัครได้เป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ของประเทศ

กลับมาที่เรื่องการใช้ร่างกาย เป็นไปได้ว่าจนถึงปัจจุบันไม่มีหัวข้อไหนที่เป็นส่วนเติมเต็มให้กับการอภิปรายเรื่องศิลปะสตรีนิยมและปรัชญาสตรีนิยมได้มากไปกว่าเรื่องของ “ร่างกาย” ความสนใจในหัวข้อนี้แสดงให้เห็นถึงความพยายามค้นคว้า และการวิพากษ์วิจารณ์ในเรื่องขนบธรรมเนียมดั้งเดิมเกี่ยวกับความงาม บทบาทของร่างกายที่เกี่ยวกับการพัฒนาแนวคิดเรื่องเพศสภาพและเรื่องตัวตนของผู้หญิง

มีศิลปินมากมายที่ใช้ร่างกายตัวเองเป็นสื่อถึงมุมมองต่างๆ ที่เกี่ยวกับเพศ เช่น คาโรลี ชะนีแมน (Carolee Schneemann) ผู้บุกเบิกการใช้ร่างกายเป็นสื่อถึงการแสดงออกในเรื่องเพศของผู้หญิง และอิสระในการแสดงออกถึงเรื่องกามารมณ์ในภาพยนตร์เงียบชื่อ Fuses สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1964 – 1967 เธอบันทึกภาพระหว่างมีเพศสัมพันธ์กับคนรักและนำเสนอโดยเทคนิคตัดต่อผสมกับการทดลองการเขียนสีบนฟิล์ม การปะติดปะต่อ (Collage) นำฟิล์มไปจุ่มกรด และเผาไฟ เมื่อนึกภาพคนมีเพศสัมพันธ์กันทั้งเรื่องผ่านสื่อภาพยนตร์คงหนีไม่พ้นคำว่า “หนังโป๊” หากแต่หนังโป๊ในมุมมองของสตรีนิยมนั้นคือสิ่งที่กดผู้หญิงให้ต่ำลงเนื่องจากการนำเสนอภาพที่เป็นจินตนาการจากการ

จ้องมอง หรือสายตาแบบผู้ชาย (Male Gaze)[11] ซึ่งทำให้ผู้หญิงมีสภาพประหนึ่งวัตถุทางเพศ แต่ในผลงานของชะนีแมนกลับเป็นการเสนอมุมมองความสุขทางเพศของผู้หญิง ที่ปราศจากภาพที่ทำให้ผู้หญิงรู้สึกเป็นเหยื่อของความกำหนัดจากเพศชาย มีแต่เพียงความรู้สึกถึงการแลกเปลี่ยนสัมผัสที่เสมอภาคระหว่างกัน โดยไม่มีผู้ใดอยู่ภายใต้การควบคุม และไม่มีผู้ใดเป็นฝ่ายถูกกระทำ (Mark 2007, 296; Haug 2002, 8)

โอล็อง (ORLAN) ศิลปินชาวฝรั่งเศสเป็นอีกคนหนึ่งที่สุดโต่งในเรื่องการใช้ร่างกายเป็นเวทีท้าทายนิยามความงามของผู้หญิงและทัศนคติทั่วไป (Stereotype) ของสังคมที่มีต่อความเป็นหญิง เช่น ผลงานในปี ค.ศ. 1974 – 1975 ชื่อ “สิ่งบังเอิญในระบำเปลื้องผ้าลินินสำหรับทำชุดเจ้าสาว” (Strip-tease occasionnel à l’aide des draps du trousseau) ผลงานชิ้นนี้โอล็องให้สัมภาษณ์กับเว็บไซต์ข่าว The Guardian ว่า นำผ้าที่แม่เตรียมไว้สำหรับตัดชุดเจ้าสาวของเธอไปให้คนรักของเธอทุกคนทำให้เลอะคราบอสุจิของพวกเขา ในผลงานเธอใช้ผ้าผืนนั้นพันตัวเพื่อเลียนแบบประติมากรรมที่สร้างขึ้นในโบสถ์ Santa Maria della Vittoria ที่กรุงโรมโดยแบร์นีนี[12] (Gian Lorenzo Bernini) ในปี ค.ศ. 1647 – 1652 ชื่อ “ความปิติของเซนต์เทเรซา” (The

---

[11] Male Gaze หมายถึงภาพที่ผู้รับชมถูกกำหนดให้มองผ่านมุมมองของผู้ชาย (ซึ่งมองผู้หญิงประหนึ่งวัตถุ) หากแปลศัพท์ตรงตัวคือ การจ้องมองเป็นผู้ชาย เป็นคำที่มาจากบทความชื่อ “Visual Pleasure and Narrative Cinema” ในปี ค.ศ. 1975 โดยลอรา มอลวีย์ (Laura Mulvey) นักทฤษฎีสตรีนิยมชาวอังกฤษที่เจาะจงใช้วิธีจิตวิเคราะห์ในการวิเคราะห์โครงสร้างภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นในบริบทสังคมชายเป็นใหญ่

[12] จัน โลเรนโซ แบร์นีนี (Gian Lorenzo Bernini) ประติมากรและสถาปนิคบาโรค ชาวอิตาเลียน

Ecstasy of Saint Teresa) ผลงานเล่าถึงความปิติของเซนท์เทเรซาที่ถูกศรปลายเพลิงของเทวดาทิ่มแทงเข้าที่หัวใจซ้ำๆ ซึ่งถูกตีความว่ามีเนื้อหาสื่อถึงเรื่องกามารมณ์ จากนั้นเธอค่อยๆ จัดเปลี่ยนตำแหน่งของผ้าและบันทึกภาพไว้ทีละฉาก และฉากสุดท้ายเป็นภาพที่เธอยืนเปลือยบนกองผ้าในท่าทางที่เหมือนกับภาพ “การกำเนิดวีนัส” (The birth of Venus) ในปี ค.ศ. 1485 ของบอตติเชลลี[13] (Sandro Botticelli) ที่เป็นภาพเขียนเล่าถึงกำเนิดของวีนัสเทพธิดาแห่งความรักผู้กำเนิดจากฟองสมุทรและถูกเทพแห่งลมพัดเป่าเข้าฝั่ง เมื่อใกล้ถึงฝั่งเทพธิดาวีนัสที่ยืนอยู่บนฝาหอยก็ขวยเขินสะเทิ้นอายด้วยกายอันเปล่าเปลือย ที่ ณ ชายฝั่งจึงมีแธลโล (Thallo) เทพธิดาแห่งฤดูใบไม้ผลิเฝ้ารอรับพร้อมคลี่แพรผ้าเตรียมห่มคลุมกายอันบริสุทธิ์งดงามและบอบบางให้รอดพ้นจากสายตาของมนุษย์ (กฤษณา 2556, ออนไลน์)

ผลงานของโอล็องชี้ประเด็นเรื่องคำคู่ที่ได้กล่าวถึงในช่วงต้นของบทความ ในที่นี้โอล็องใช้ผลงานศิลปะในอดีตที่บทบาทและความงามของเพศหญิงถูกตีความโดยศิลปินชายในผลงาน 2 ชิ้นดูเหมือนว่าจะมีความขัดแย้งในตัวเองระหว่างคำว่าบูชากับลบหลู่ (Sacred and profane) และพรหมจารีกับเพศรส (Pure and erotic) เธอยังคงสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวเนื่องกับร่างกาย ความเป็นเพศหญิงและเอกสิทธิ์ในร่างกายของผู้หญิงอย่างต่อเนื่อง จนช่วงทศวรรษ 1990 เธอสร้างผลงานที่สร้างชื่อมากที่สุดคือ การเกิดใหม่ของเซนต์โอล็อง (La Réincarnation de Sainte ORLAN) ผลงานชุดนี้เป็นผลงานชุดต่อเนื่องที่ใช้วิธีศัลยกรรมบนร่างกายและใบหน้าของเธอเอง เพื่อสร้างภาพลักษณ์ของคำ

[13] ซานโดร บอตติเซลลี (Sandro Botticelli) จิตรกรเอกสมัยเรอเนสซองซ์ตอนต้นของอิตาลี

ว่างามขึ้นมาใหม่ (Mark 2007, 277) เธอปฏิเสธการสร้างของพระเจ้า (รูปร่างหน้าตาที่เกิดมา) และมาตรฐานความงามที่สังคมมีต่อผู้หญิง เธอจึงใช้เทคโนโลยีของยุคที่อำนวยให้ผู้หญิงสร้างภาพลักษณ์ความงามขึ้นใหม่โดยปราศจากความเจ็บปวด เธอถึงกับสรรเสริญมอร์ฟีนที่ใช้ระงับปวดในเว็บไซต์ของเธอว่า “มอร์ฟีนจงเจริญ!” (Vive la morphine!) (ภาพที่ 4)

ภาพที่ 4 *ORLAN, Forth Surgery-Performance Called Successful-Surgery, 1991, Performance. (ORLAN N.d., online)*

อีกตัวอย่างที่ชัดเจนในการใช้ร่างกายวิพากษ์วิจารณ์ความคาดหวังเรื่องศิลปะและความงามของผู้หญิงในอดีตคือ ผลงานการแสดงสด (Performance Art) ชื่อ “ศิลปะต้องสวย ศิลปินต้องสวย” (Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful) ในปี ค.ศ. 1975 โดยมารินา อับบราโมวิค (Marina

Abramovic) ในภาพบันทึกผลงานมีการจัดมุมกล้องให้เหมือนกระจกที่ศิลปินกำลังนั่งมองภาพสะท้อนของตัวเอง ในวิดีโอเธอเปลือยท่อนบนและแปรงผมอย่างรุนแรง ทว่าใบหน้าดูไม่รู้สึกรู้สากับความเจ็บปวดที่ตัวเองสร้างขึ้น เหมือนว่าจิตใจและร่างกายถูกแยกออกจากกัน ผู้เขียนรู้สึกได้ถึงความเจ็บปวดที่แทรกผ่านเสียงหวีกระชากผมครั้งแล้วครั้งเล่า พร้อมกับเสียงท่องประโยคซ้ำๆ ที่เป็นชื่อผลงานของเธอว่า “ศิลปะต้องสวย ศิลปินต้องสวย”

สิ่งที่นอกเหนือจากการใช้ร่างกายของตนเองเป็นสื่อแล้ว สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างคือ การที่ศิลปินเลือกกิจกรรมที่เป็นของคู่กับผู้หญิงและความสวยงามนับแต่อดีตมาเป็นสื่อ กิจวัตรที่ปลุกประสบการณ์ร่วมเมื่อได้ชมบันทึกผลงานนี้สำหรับผู้เขียนคือ กิจวัตรที่จำทนต้องผ่านในทุกเช้าเพื่อไปโรงเรียน ความเจ็บ “หนังหัว” จากการสางผมที่ต้องเจอทุกวัน ทำให้รู้สึกขยาดกับกิจกรรมนี้มาโดยตลอด การที่ศิลปินเห็นและเลือกสิ่งที่ผู้หญิงส่วนใหญ่เคยผ่านพบ และเป็นสัญลักษณ์ทางเพศมาใช้ จึงเป็นการนำเอาประสบการณ์ร่วมของพันธนาการที่กำหนดกรอบวิถีความเป็นเพศเอาไว้ ภายใต้พฤติกรรมและการแสดงออกของผู้หญิงมาใช้อย่างเรียบง่ายและชาญฉลาด

อย่างไรก็ตาม ปี ค.ศ. 1999 เธอให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับศิลปะและความงาม ด้วยมุมมองที่เปลี่ยนไปว่า *“ณ เวลานั้น (ช่วงยุค 70s) ฉันคิดว่าศิลปะควรมีคุณสมบัติในการปั่นป่วนหรือรบกวนจิตใจผู้ชมมากกว่าความงาม แต่มุมมองของฉัน ณ ตอนนี้ฉันเริ่มคิดว่าความงามในศิลปะนั้นก็ไม่ได้เป็นสิ่งเลวร้าย”* (The Institute of Modern Art N.d., online)

การใช้เครื่องมือแบบผู้หญิงในการสร้างสรรค์งานศิลปะ

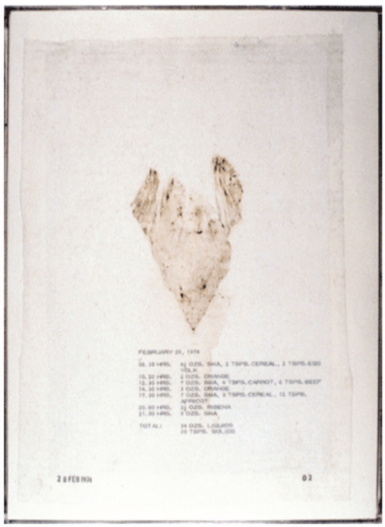
กิจวัตรและข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันของผู้หญิง ที่เคยถูกลดทอนคุณค่าหรือละเลยจากการประเมินคุณค่าให้เป็นผลงานศิลปะ เช่น งานเย็บปัก ถัก ร้อย ปั้นภาชนะ แต่งตัว ทำงานบ้าน หรือการเลี้ยงลูก การนำเสนอวิธีการและเลือกใช้กิจกรรมเหล่านี้มาเป็นสื่อในการสร้างผลงานศิลปะ จึงเป็นการให้คุณค่าใหม่ที่ยกระดับจากการให้คุณค่าตามมาตรฐานสังคมแบบเก่าให้กับบริบทความเป็นหญิงด้วยตัวผู้หญิงเอง ในที่นี้ ขอยกตัวอย่างศิลปินที่โดดเด่นในการใช้สื่อจาก “งานของผู้หญิง” เช่น เฟธ ริงโกล (Faith Ringgold) ผู้เป็นตัวแทนของศิลปินหญิงและศิลปินผิวสี เธอใช้สื่อหลากหลายชนิดในการสร้างสรรค์งานและผลงานที่รู้จักในวงกว้างชุดหนึ่งคือ การบอกเล่าเรื่องราวของผู้หญิงอัฟริกัน-อเมริกันผ่านการปักเย็บผ้านวมคลุมเตียง[14] (Quilt) ในช่วงทศวรรษ 1980

ศิลปินอีกคนที่นำความเป็นผู้หญิงเหล่านี้ออกจากสิ่งแวดล้อมในบ้าน ที่เปรียบเหมือนที่คุมขังผู้หญิงและจินตนาการของพวกเธอในอดีต มายืนในโลกสาธารณะเทียบเท่าสื่อศิลปะแบบขนบนิยม เช่น งานจิตรกรรมจากสีน้ำมัน หรือประติมากรรมจากหินอ่อน เธอชื่อ มิเรียม ชาปิโร (Miriam Schapiro) ผู้บุกเบิกเรื่องลวดลาย งานตกแต่งและหัตถกรรมมาใช้เป็นสื่อศิลปะ นอกจากนี้เธอและจูดี ชิคาโก ยังเป็นผู้ก่อตั้งหลักสูตรศิลปะสตรีนิยม (Feminist Art

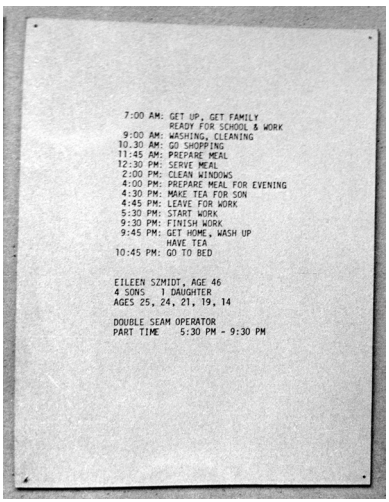
[14] ผ้านวมคลุมเตียง (Quilt) เป็นหัตถกรรมแบบดั้งเดิมของชาวอเมริกันที่มักเป็นงานของผู้หญิงที่มักจะมาทำร่วมกันซึ่งมีรากมาจากวัฒนธรรมแอฟริกัน (Spector N.d., online)

program) ขึ้นที่สถาบันศิลปะแห่งแคลิฟอร์เนีย (California Institute of the Arts) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการสร้างและเผยแพร่ความรู้และความเข้าใจใหม่ๆ เกี่ยวกับศิลปะที่สร้างอิงประวัติศาสตร์และประสบการณ์ของผู้หญิง (Grimes 2015, online)

ผลงานชื่อ บันทึกภาวะหลังคลอด (Post-Partum Document) ที่สร้างขึ้นใน ค.ศ. 1973- 1979 มารี เคลลี (Mary Kelly) นำเสนอเรื่องผู้หญิงกับงานหนักในบ้านที่มักถูกมองข้าม ผ่านการบันทึกและวิเคราะห์พัฒนาการลูกชายของเธอนับตั้งแต่แรกเกิดจนถึงอายุ 5 ขวบ นิทรรศการประกอบด้วยสิ่งของที่เกี่ยวข้องกับลูกของเธอพร้อมบันทึกหรือวิเคราะห์ของชิ้นนั้นๆ ในรูปแบบที่หลากหลาย เช่น ผ้าอ้อมใช้แล้วมีคราบเปื้อนเธอจะบันทึกเวลาและปริมาณของกินแต่ละอย่างพร้อมสรุปว่าเป็นของเหลวกี่ออนซ์และของแข็งกี่ช้อนชาเพื่อใช้ประกอบผ้าอ้อมผืนนั้น (ภาพที่ 5)



ภาพที่ 5 *รายละเอียดผลงานจาก Post-Partum Document (Kelly N.d., online)*



ภาพที่ 6 *รายละเอียดผลงานจาก Woman & Work (Mark 2007, 207)*

ปี ค.ศ. 1970 รัฐบาลแห่งสหราชอาณาจักรออกกฎหมายความเท่าเทียมของการจ้างและสภาวะการทำงานระหว่างชายและหญิง (Equal Pay Act: EPA) โดยจากนั้นไม่นาน ปี ค.ศ. 1973- 1975 ศิลปินมาร์กาเร็ท ฮาร์ริสัน (Margaret Harrison) เคย์ ฮันท์ (Kay Hunt) และมารี เคลลี (Mary Kelly) ร่วมกันศึกษาอย่างเจาะลึกถึงการทำงานของผู้หญิงในโรงงานผลิตกล่องเหล็กแห่งหนึ่งและนำเสนอในนิทรรศการชื่อ “ผู้หญิงและการทำงาน: บันทึกเรื่องภาคแรงงานในอุตสาหกรรม” (Woman and Work: A Document on the Division of Labour in Industry) บอกเล่าเรื่องราวของผู้หญิงมากกว่า 150 คน ที่เข้าร่วมโครงการผ่านการบันทึกในรูปแบบต่างๆ เช่นภาพยนตร์ภาพถ่ายขาว-ดำ ใบบันทึกเวลาเข้างานอัตราค่าจ้างเปรียบเทียบระหว่างชาย-หญิงและตารางเวลาประจำวันของผู้หญิงแต่ละคนเป็นต้น

ในภาพที่ 6 คือตารางเวลาประจำวันของผู้หญิงชื่ออีลีน ชมิท (Eileen Szmidt) อายุ 46 ปีแม่ของลูก 5 คนอายุ 25 ปี 24 ปี 21 ปี 19 ปี และ 14 ปี ตามลำดับ ตารางแสดงให้เห็นว่าเธอต้องรับบทบาทแม่บ้านอย่างเต็มร้อยและต้องทำงานนอกบ้านด้วย วันของเธอเริ่มขึ้นในเวลา 7 โมงเช้าด้วยการทำอาหารเช้าให้สมาชิกในครอบครัวที่ต้องออกไปทำงานและเรียนจากนั้นเก็บล้าง ไปซื้อของเพื่อเตรียมอาหารมื้อกลางวันและเย็นพร้อมทั้งเตรียมน้ำชาให้ลูกชายอีกต่างหาก จนเกือบ 5 โมงเย็น เธอต้องออกไปทำงานกะเย็นและกลับถึงบ้านเกือบ 4 ทุ่ม จะเห็นได้แต่ละวันของเธอนั้นต้องทำงานยาวนานมากกว่า 10 ชั่วโมง ทว่ามีเพียง 4 ชั่วโมงเท่านั้นที่ถูกนับว่าเป็น “งาน” เนื่องจากเมื่อพูดถึงคำว่า “อาชีพการงาน” จะมีกี่คนที่นึกถึงงานบ้านการทำงานที่ไม่มีค่าตอบแทนใดๆ นอกจากผลงานจะสะท้อนให้เห็นรายละเอียดของการทำงานและค่าตอบแทน

ของผู้หญิงที่แย่กว่าผู้ชายแล้ว ยังเป็นโครงการศิลปะชิ้นแรกๆ ที่ “เล่นงาน” ประเด็นการเมืองและอุตสาหกรรมผ่านมุมมองสตรีนิยมอีกด้วย

ดังที่อภิปรายไปแล้วข้างต้น จะเห็นได้ว่าปรัชญาตามแนวทางของนักสตรีนิยมสร้างแนวทางความคิดที่สร้างข้อซักถามและข้อข้องใจต่างๆ ให้ห่างจากโลกศิลปะและมุ่งไปยังประเด็นที่อยู่ในประสบการณ์ชีวิตจริง การหันเหความสนใจมาที่ความรู้สึก ร่างกาย และสิ่งแวดล้อมในบ้าน ก่อให้เกิดความสนใจที่อาจเรียกได้กว้างๆ ว่า “สุนทรียศาสตร์ในชีวิตประจำวัน” กิจกรรมในชีวิตประจำวัน เช่น การทำอาหาร การรับประทานอาหาร การจัดเฟอร์นิเจอร์ หรือการทำสวน ถือว่ามีจุดเด่นทางสุนทรียศาสตร์ แม้ว่าสิ่งเหล่านี้จะไม่ยกระดับให้เกิดความยินดีปรีดาหรือเพลิดเพลินใจเสมอไป แต่การให้ความสนใจในคุณลักษณะด้านความรู้สึกของมัน รวมถึงบทบาทในแบบแผนชีวิต อย่างเช่น บทบาทของแม่หน้าที่ในชีวิตประจำวัน ถือเป็นประเด็นทางทฤษฎีใหม่ๆ ที่หายไปจากปรัชญาในยุคก่อน

งานศิลปะในแนวทางสตรีนิยมยังมีการนำเรื่องประสาทสัมผัสมาประเมินค่าใหม่อีกครั้ง เช่น คำว่า “Taste” ความหมายหนึ่งคือประสาทสัมผัสรับรส ซึ่งปกติไม่เคยได้รับพิจารณาว่า เป็นประสาทสัมผัสทาง “สุนทรียศาสตร์” อย่างแท้จริง เนื่องจากขนบดั้งเดิมแล้ว การมองเห็นและการได้ยิน คือประสาทสัมผัสของการเปิดรับสุนทรียะที่เหมาะสม การตัดสินเช่นนี้ทำให้เกิดการตั้งคำถามถึงรูปแบบความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ในปัจจุบัน ทำให้ตัวประสาทสัมผัสนั้นถูกนำขึ้นมาประเมินใหม่อีกครั้ง (Howes 1991)

การใคร่ครวญเรื่องความเป็นไปได้ในประสบการณ์ด้านประสาทสัมผัส ที่อาจ

เกี่ยวกับเรื่องเพศในยุคแรกๆ ถูกท้าทายจากศิลปินหลายคนที่ตรวจสอบแนวคิดนี้ในทางอ้อม โดยการรวมอาหารมาเป็นสื่อในงานของตัวเอง งานลักษณะนี้ท้าทายแนวคิดที่ว่า ศิลปะต้องมีคุณค่าตลอดกาลเหมือนคุณสมบัติวัสดุที่ใช้สร้างงานศิลปะที่อยู่ได้นับร้อยนับพันปีจริงหรือไม่ และงานวิจิตรศิลป์มีไว้สำหรับการมองดูเท่านั้นหรือไม่ เพื่อเป็นการหาความเป็นไปได้นอกเหนือขนบ ศิลปินจึงสร้างผลงานที่ต้องใช้ประสาทสัมผัสด้านรสชาติและกลิ่นเข้ามาร่วมด้วย แต่กระนั้น อาหารเหล่านี้ก็ไม่ใช้เพื่อการบริโภคอย่างที่มันควรจะเป็น และศิลปินเองก็ไม่ใช้เพื่อสร้างความพอใจทางรสชาติ ทว่าใช้เพื่อยั่วยุให้รู้สึกเป็นของน่ารักเกียจต่อจินตนาการและความรู้สึก

ยกตัวอย่างเช่น จานีนน์ แอนโทนี (Janine Antoni) นำเสนองานประติมากรรมขนาดใหญ่ใน ค.ศ. 1992 ชื่อ “แทะ” (Gnaw) ทำจากก้อนมันหมูและช็อคโกแลตหนักก้อนละประมาณ 272 กิโลกรัม เธอใช้ปาก ฟัน และลิ้นของเธอเป็นเครื่องมือในการสกัดก้อนมันหมูและช็อคโกแลตนั้น เธอแทะ เคี้ยว และถ่มเศษออกมาครั้งแล้วครั้งเล่า จากนั้น ใช้หล่อเป็นรูปกล่องใส่ช็อคโกแลตรูปหัวใจได้ 45 กล่อง ส่วนมันหมูนำไปผสมสีและขี้ผึ้งผลิตเป็นลิปสติกได้ทั้งหมด 400 แท่ง (Saatchi Gallery N.d., online) จะเห็นว่าผลงานแทบไม่ดึงดูดประสาทสัมผัสรู้รส แต่กระตุ้นและก่อให้เกิดจินตนาการถึงรสอันน่าคลื่นเหียนของมันหมู ทำให้เกิดการโต้ตอบทางร่างกายและจินตนาการถึงรสและกลิ่นได้ไม่ยาก ขณะเดียวกันก็ก่อให้เกิดการพิจารณาใคร่ครวญอีกครั้งในส่วนของงานวิจิตรศิลป์ เรื่องการลำดับความสำคัญของประสาทสัมผัส ที่ให้การมองเห็นอยู่เหนือกว่าการได้กลิ่นและรับรสชาติ (ภาพที่ 7, 8 และ 9)

ภาพที่ 7 *Janine Antoni, Gnaw, 1992, ช็อคโกแล็ต 272 กก. มันหมู 272 กก. แทะโดยศิลปิน, 61 x 61 x 61 ซม. Collection of the Museum of Modern Art, New York. (Saatchi Gallery N.d., online)*

ภาพที่ 8 *Janine Antoni, Gnaw, 1992, กล่องใส่ช็อคโกแลตและลิปสติกผลิตจากช็อคโกแลต และมันหมูที่ศิลปินแทะออกมา (Saatchi Gallery N.d., online)*

ภาพที่ 9 *Janine Antoni, Gnaw, 1992, การจัดวางกล่องช็อคโกแลตและลิปสติก (Saatchi Gallery N.d., online)*

แนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปะหญิง นอกจากจะเป็นการวิพากษ์มาตรฐานสุนทรียะในอดีตต่องานศิลปะและความงามแล้ว ยังเพิ่มเติมมิติทางสุนทรียศาสตร์ จากเดิมที่ต้องอาศัยระยะห่างจากตัวศิลปินในการซึมซับและทำความเข้าใจความงาม เช่น การมองเห็นและการได้ยิน มาเป็นกลิ่นและรสชาติ ดังที่กล่าวไปข้างต้น ในที่นี้ ยังมีประเด็นเกี่ยวกับความงามที่พัฒนาไปตามกาลเวลาและรูปแบบสังคม เช่น การวิพากษ์วิจารณ์มายาคติของความงามที่ถูกกำหนดขึ้นใหม่จากโฆษณา อันเป็นส่วนหนึ่งของสังคมบริโภคนิยมที่มีไว้สำหรับกระตุ้นแรงซื้อจาก “ผู้หญิงยุคใหม่” ที่ได้ชื่อว่าเป็นอิสระและพึ่งพาตัวเองได้

ผลงานของบาร์บารา ครูเกอร์ (Barbara Kruger) มักใช้ภาษาในการสื่อถึงสภาวการณ์ของผู้หญิงและสังคมในขณะนั้น โดยใช้อักษรร้อยเรียงเป็นประโยคที่นำมาจากสื่อต่างๆ แล้วพิมพ์ Silkscreen ออกมา ซึ่งวิธีการนี้พ้องกับวิธีพิมพ์และเผยแพร่สื่อโฆษณาในยุคนั้น เช่น ผลงาน “Untitled (I shop therefore I am)” ที่ในวงเล็บแปลได้ว่า ฉันเป็นตัวเองได้เพราะฉันซื้อของ โดยครูเกอร์ทำล้อจากประโยคของ เรอเน เดการ์ต (Rene Descartes) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสที่ว่า ฉันคิด ฉันจึงมีอยู่ (I think therefore I am)

ครูเกอร์ใช้ประโยคดังกล่าวเพื่อวิจารณ์สังคมบริโภค เธอเห็นว่าครั้งอดีตคนเชื่อว่าการคิดหรือความคิดทำให้คนมีตัวตนในฐานะปัจเจกบุคคล (จากปรัชญาของเดการ์ต) แต่ปัจจุบันผู้คนมีตัวตนในสังคมได้จากภาพลักษณ์ของสินค้าที่ซื้อหามา (Huntsman 2016, 182) ซึ่งทำให้คุณค่าของความเป็นมนุษย์นั้นเปลี่ยนไป (ภาพที่ 10)

ภาพที่ 10 *ผลงาน Barbara Kruger, Untitled (I shop therefore I am), 1987, photographic silkscreen/vinyl, 282 x 287 cm. (Mary Boone Gallery N.d., online)*

ในหนังสือชื่อทีทรรศน์สตรีนิยมให้ข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องราวความสวยของผู้หญิงไว้ว่า ในทศวรรษ 1970 เมื่อสตรีนิยมเบ่งบานการแต่งหน้าหรือทำตัวให้ “เป็นผู้หญิง” ถูกมองว่าเป็นการทำตัวให้เป็นวัตถุ แต่ก็มีกระแสต้านเช่นกันว่า กลุ่มสตรีนิยมยุคนั้นเป็นพวกแหกคอกและรูปร่างไม่ชวนมอง ความสวยในยุค 70s จึงเป็นเรื่องน่ากระอักกระอ่วนใจอยู่มาก เพราะผู้หญิงจำนวนไม่น้อยยังคงไว้ซึ่งความงาม แต่ก็สนับสนุนเรื่องความเท่าเทียมในด้านอื่นๆ จึงเป็นโอกาสเหมาะที่การโฆษณาเข้ามาฉกฉวยโอกาส โดยการพลิกโวหารของขบวนการเคลื่อนไหวเรื่องผู้หญิงมาใช้เพื่อจุดมุ่งหมายในการกอบกู้ธุรกิจโฆษณา เครื่องสำอาง แฟชั่น และนิตยสารผู้หญิง ผ่านภาพลักษณ์ของ “ผู้หญิงคนใหม่”

หน้าที่ใหม่อันสำคัญที่ผู้หญิงทำเพื่อการเป็นคนสวย คือ การจับจ่ายของประทินกาย เช่น เครื่องสำอางที่แต่งแล้วดูเหมือนไม่แต่ง ดูเป็นธรรมชาติ น้ำหอมสำหรับผู้หญิงที่มีอิสระ หรือเสรีภาพในการเคลื่อนไหว เสรีภาพในการใส่กระโปรงในความยาวที่ต้องการ เป็นต้น จึงส่งผลให้ทศวรรษ 1980 ผู้หญิงจำนวนมากมองว่า การแต่งหน้าแต่งตัวให้สวยงามเป็นการเพิ่มอำนาจต่อรองให้ผู้หญิง ทำให้ผู้หญิงรู้สึกมั่นใจในการใช้คุณสมบัติของตนเองและรู้สึกดีกับตนเอง ต่อมาในทศวรรษ 1990 สังคมตระหนักถึงผลลบของอุตสาหกรรมความงาม อันส่งผลกระทบต่อร่างกายและจิตใจของผู้หญิง อาทิ การรับประทานอาหารที่ไม่ถูกต้อง การใช้ยาลดความอ้วน สารเคมีในเครื่องสำอาง และความกดดันทางจิตใจจากสังคมและสิ่งแวดล้อมรอบตัว จากมายาคติของความงามที่ต้องทำให้ตัวเองสวย (วิระดา 2549, 81 – 90)

ผลงานที่ชื่อ “วานิทาส: ชุดเดรสเนื้อสดสำหรับคนเผือกเบื่ออาหาร” (Vanitas[15]: Flesh Dress for an Albino Anorectic) ของ จานา สเตอร์บัค (Jana Sterbak) ใน ค.ศ. 1987 แสดงความสำคัญในเรื่องค่านิยมภาพลักษณ์และร่างกายของเพศหญิงที่สอดคล้องกับคำพูดที่ว่า “กินอย่างไรก็ได้อย่างนั้น” (You are what you eat) แต่ในที่นี้คือแต่งตัวอย่างไรก็ถูกมองเป็นคนอย่างนั้น (You are what you wear) ที่ภาพลักษณ์นั้นบ่งบอกสถานะและตัวตน (ภาพที่ 11)

ผลงานนี้ใช้เนื้อส่วนท้องของวัว (Flank Steak) เย็บติดเป็นชุดกระโปรงสำหรับผู้หญิงและสวมบนหุ่นในช่วงจัดแสดงงาน โดยก่อนหน้าการตัดเย็บต้องนำเกลือจำนวนมากมาพอกเนื้อไว้ ซึ่งก็คือการถนอมอาหารแบบภูมิปัญญาดั้งเดิมนั่นเอง ในระหว่างช่วงจัดแสดงงาน เนื้อวัวที่หมักเกลือนี้จะค่อยๆ แห้งและแปรสภาพไปเรื่อยๆ ตามเวลา ทำให้ผู้ชมเห็นสัจจะของเนื้อซึ่งเปรียบได้สังขารมนุษย์นั่นเอง โดยงานนี้มีการจัดทำชุดเนื้อหลายครั้ง เนื่องจากการจัดแสดงแต่ละครั้งต้องเริ่มผลิตผลงานใหม่ตั้งแต่ต้น (ภาพที่ 12)

---

[15] Vanitas เป็นภาษาลาตินตรงกับภาษาอังกฤษว่า Vanity ในที่นี้หมายถึงความว่างเปล่า คำว่า Vanitas ในขอบข่ายของจิตรกรรมใช้เป็นคำเฉพาะเรียกรูปแบบของจิตรกรรมในประเทศเนเธอร์แลนด์ ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 17 ผลงานเป็นการเขียนภาพหุ่นนิ่ง (Still Life) ของวัตถุต่างๆ ที่เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความตายซึ่งเป็นเรื่องที่มิอาจหลีกเลี่ยง ได้ของทุกคนและความว่างเปล่าและไร้ค่าของความสุข ความพอใจในวัตถุสิ่งของและการกระทำของมนุษย์

ภาพที่ 11 *Jena Sterbak, Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic, 1987, mannequin, flank steak, salt, thread, color photograph on paper. (Walker Art 2002, online)*

ภาพที่ 12 *Jena Sterbak, Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic. (Beautifullly Invisible 2010, online)*

สรุป

หัวข้อที่ถูกรวบรวมภายใต้เรื่องของ “บทบาทของสตรีในโลกศิลปะ” นั้นเกี่ยวเนื่องกับปรัชญา ประวัติศาสตร์ สุนทรียศาสตร์ และการปฏิบัติเกี่ยวกับศิลปะ ทฤษฎีต่างๆ ที่ผู้หญิงเข้าไปท้าทายและตั้งคำถามจึงถูกพัฒนาขึ้นบนเรื่องเหล่านี้ ซึ่งเริ่มมาจากการตรวจสอบธรรมเนียมดั้งเดิมทางปรัชญาและกรอบแนวความคิดของสังคมที่มีต่อความเป็นหญิง โดยเฉพาะช่วง ค.ศ. 1960 - 1980 ขบวนการเคลื่อนไหวของผู้หญิงแตกสาขาความคิดออกไปมากมายทั้งสังคม เศรษฐกิจและการเมืองเพื่อความเท่าเทียมกันทางเพศ (รวมทั้งเพศทางเลือก) เชื้อชาติและชนชาติ รวมทั้งเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในเรื่องการแสดงออกทางศิลปะที่สำคัญกว่านั้นได้สร้างแนวคิดเป็นอิสระจากทฤษฎีต่างๆ ซึ่งสอดคล้องกับบริบทสังคมและศิลปะในช่วงเวลานั้นที่มีการทดลองและหาความเป็นไปได้ในการแสดงทางศิลปะและความคิด

อย่างไรก็ตามขบวนการเคลื่อนไหวในแนวทางสตรีนิยมทำเพื่อลดอคติการกดขี่และการเอารัดเอาเปรียบทางเพศมิได้เห็นว่าผู้ชายเป็นศัตรูแต่อย่างใด เพราะวิธีคิดและปฏิบัติที่ทำให้เกิดอคติระหว่างเพศไม่ว่าทางใดล้วนก่อให้เกิดปมปัญหาทั้งสิ้น เนื่องจากการเคลื่อนไหวมาหลายทศวรรษทำให้ผู้หญิงและสังคมเกิดการเรียนรู้สะสมมากขึ้น จนในที่สุดความแตกต่างระหว่างเพศอย่างสุดขั้วถูกกลืนหายไป แม้มีการมองว่ายังคงมีความเหลื่อมล้ำทางเพศในแต่ละวัฒนธรรมก็ตาม

จากที่กล่าวมาทั้งหมด ประเด็นที่เกิดขึ้นในโลกศิลปะล้วนแต่เป็นเรื่องราวที่มี

ความ “ร่วมสมัย” ในบริบทวัฒนธรรมของตนเองทั้งสิ้น ศิลปะร่วมสมัยก็เช่นกัน ด้วยเหตุนี้ หากสำรวจประเด็นรอบตัวแล้วนำมาสะท้อนสู่สังคม เพื่อฝากร่องรอยแห่งศิลปะที่มาจากผู้หญิงให้คนรุ่นหลังเรียนรู้ ย่อมเป็นบทพิสูจน์คุณค่าของสตรีที่สังคมต้องจารึกไว้ และไม่มีทางลืมเลือน

บรรณานุกรม

กฤษณา หงษ์อุเทน. 2556. กำเนิดวีนัส เทพนารีแห่งความรัก. สืบค้นวันที่ 4 มกราคม 2559, จาก http://www.manager.co.th/CelebOnline/ViewNews.aspx?NewsID=9560000018914.

กำจร สุนพงษ์ศรี. 2555. *สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปะวิจารณ์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วารุณี ภูริสินสิทธิ์. 2545. สตรีนิยม: ขบวนการและแนวคิดทางสังคมศาสตร์แห่งศตวรรษที่ 20. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์คบไฟ.

วิระดา สมสวัสดิ์. 2549. *ทีทรรศสตรีนิยม.* เชียงใหม่: วนิดาเพรส.

Beautifully Invisible. (2010). The Meat Dress: fashionable, art or just controversial?. Retrieved January 4, 2016, from http://www.beautifully-invisible.com/2010/09/meat-dress-fashionable-or-just.html.

Brenson, Michael. 1984. “A living Artists Show at the Modern Museum.” Retrieved January 4, 2016, from http://www.nytimes.com/1984/04/21/arts/a-living-artists-show-at-the-modern-museum.html?pagewanted=all.

Butler, Judith. 1990. "Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse in *Feminism/Postmodernism.* New York: Routledge.

Chadwick, Whitney. 2002. *Woman,* Art, and Society. London: Thames & Hudson.

Chicago, Judy. (N.d.). Menstruation Bathroom from Womanhouse. Retrieved February 12, 2016, from http://www.judychicago.com/gallery/performances/pr-artwork/.

Grimes, William. 2015. Miriam Schapiro, 91, a Feminist Artist Who Harnessed Craft and Pattern, Dies. Retrieved February 12, 2016, from http://www.nytimes.com/2015/06/25/arts/design/miriam-schapiro-91-a-feminist-artist-who-harnessed-craft-and-pattern-dies.html?_r=1.

Guerilla Girls. (N.d.). Do Women Still Have to be Naked to Get Into the Met. Museum?. Retrieved January 4, 2016, from http://www.guerrillagirls.com/posters/nakedthroughtheages.shtml.

Haug, Kate. 2002. "An Interview with Carolee Shneeman." in *Experimental Cinema: The Film Reader.* London: Routledge.

Howes, David, ed. 1991. *The Varieties of Sensory Experience.* Toronto: University of Toronto Press.

Huntsman, Penny. 2016. *Thinking About Art: A Thematic Guide to Art History.* West Sussex: John Wiley & Sons.

Kelly, Mary. (N.d.). Post-Partum Document. Retrieved January 4, 2016, from http://www.Marykellyartist.com/post_partum_document.html.

Korsmeyer, Carolyn. 2012. Feminist Aesthetics. Retrieved May 25, 2014, from http://plato.stanford.edu/entries/feminism-aesthetics/#AesCatFemCri.

Lippard, Lucy R. 1995. *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art.* New York: The New York Press.

Mark, Lisa G. ed. 2007. "Where We At: Black Woman Artists" in *Wack!: Art and the Feminist Revolution.* Los Angeles: Museum of Contemporary Art.

Mary Boone gallery. (N.d.). Untitled (I shop therefore I am). Retrieved February 12, 2016, from http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/kruger/detail1.html.

Nochlin, Linda. 1988. “Why Have There Been No Great Women Artists?” in *Women, Art, and Power and Other Essays.* New York: Harper and Row.

ORLAN. (N.d.). Fourth Surgery-Performance Called Successful-Surgery. Retrieved February 12, 2016, from http://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/4.

Royal Collection Trust. 2014. The Academicians of the Royal Academy 1771-72. Retrieved January 4, 2016, from https://www.royalcollection.org.uk/collection/400747/the-academicians-of-the-royal-academy.

Saatchi Gallery. (N.d.). Janine Antoni Exhibited at the Saatchi Gallery. Retrieved February 12, 2016, from http://www.saatchigallery.com.

Spector, Nancy. (N.d.). Faith Ringgold: Tar Beach (Part I from the Woman on a Bridge series). Retrieved February 12, 2016, from http://www.guggenheim.org/newyork/collections/collection-online/artwork/3719.

The Institute of Modern Art. (N.d.). Marina Abramovic: Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful. Retrieved February 12, 2016, from http://www.ima.org.au/marina-abramovic-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful-2/.

.indd 48 10/1/2560 19:02:02

Walker Art Center. 2002. Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic. Retrieved February 12, 2016, from http://www.walkerart.org/collections/artworks/vanitas-flesh-dress-for-an-albino-anorectic.

.indd 49 10/1/2560 19:02:02