



การทำทนายอำนาจและเพศภาวะในงานศิลปะของจານิน อันโรนี



การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ข ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2568

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศิลปากร

การทำทนายอำนาจและเพศภาวะในงานศิลปะของจານีน อันโรนี



การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ข ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2568

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศิลปากร

Challenging power and gender in Janine Antoni's artworks



By
Miss Akaraya WONGVICHIT

An Independent Study Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Fine Arts (ART THEORY)

Department of Art Theory

Silpakorn University

Academic Year 2025

Copyright of Silpakorn University

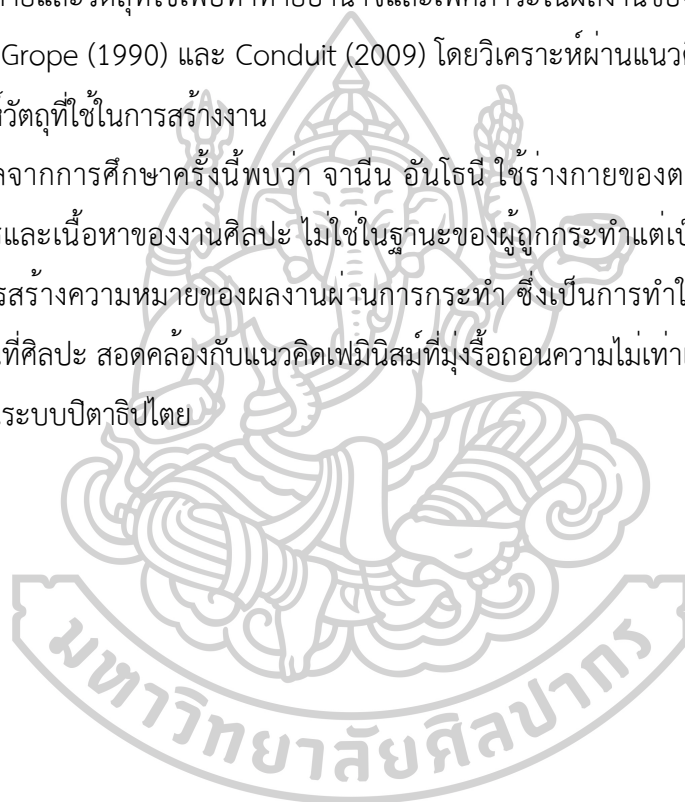
670120009: ทฤษฎีศิลป์ แผน ข

คำสำคัญ: จานีน อันโธนี, เฟมินิสม์, เพศภาวะ

นางสาวอัครญา วงศ์วิจิต : การทำท่ายอำนาจและเพศภาวะในงานศิลปะของจานีน อันโธนี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์

การค้นคว้าอิสระเรื่อง การทำท่ายอำนาจและเพศภาวะในงานศิลปะของ จานีน อันโธนี เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายและวัตถุที่ใช้เพื่อทำท่ายอำนาจและเพศภาวะในผลงานของ จานีน อันโธนีจำนวน 2 ชิ้น ได้แก่ Grope (1990) และ Conduit (2009) โดยวิเคราะห์ผ่านแนวคิดเฟมินิสม์ และอาศัยการวิเคราะห์วัตถุที่ใช้ในการสร้างงาน

ผลจากการศึกษาครั้งนี้พบว่า จานีน อันโธนี ใช้ร่างกายของตนเองเป็นทั้งเครื่องมือกระบวนการและเนื้อหาของงานศิลปะ ไม่ใช่ในฐานะของผู้ถูกกระทำแต่เป็นผู้กระทำที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างความหมายของผลงานผ่านการกระทำ ซึ่งเป็นการทำให้ร่างกายของผู้หญิงมีอำนาจในพื้นที่ศิลปะ สอดคล้องกับแนวคิดเฟมินิสม์ที่มุ่งรื้อถอนความไม่เท่าเทียมในสิทธิขั้นพื้นฐานของผู้หญิงในระบบปิตาธิปไตย



670120009: MAJOR ART THEORY

Keyword: Janine Antoni, Feminism, Gender

Miss Akaraya WONGVICHIT : Challenging power and gender in Janine Antoni's artworks
Independent Study Advisor : Professor Doctor Chaiyosh Isavorapant

This independent study, titled Challenging Power and Gender in the Art of Janine Antoni, is a qualitative research project. Its objective is to analyze the relationship between the body and the objects employed to challenge power and gender constructs in two works by Janine Antoni: Grope (1990) and Conduit (2009). The study applies feminist theory as its analytical framework and examines the materials used in the creation of these works.

The findings reveal that Janine Antoni utilizes her own body as a tool, a process, and the content of the artwork itself. Rather than positioning the female body as a passive object, she asserts it as an active agent that plays a crucial role in producing meaning through performative action. In doing so, Antoni reclaims the female body as a site of agency within the space of art. This approach aligns with feminist theory, which seeks to dismantle inequalities in women's fundamental rights within patriarchal systems.

กิตติกรรมประกาศ

งานค้นคว้าอิสระฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี จากความช่วยเหลือจาก ศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ ผู้เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา ที่ให้คำแนะนำ แนวคิด และมุมมองใหม่ที่ถูกมองข้าม พร้อมอดทนกับนักศึกษาจนสามารถผ่านมาได้

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ ในคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ สาขาทัศนศิลป์ทุก ท่านที่ให้ความรู้ ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญในการทำการค้นคว้าในครั้งนี้และแบ่งปันช่วงเวลาดีๆ ในขณะที่นักศึกษาได้เข้ามาในรั้วสถาบัน รวมทั้งเพื่อนๆ พี่ๆ ทุกท่านที่ให้คำแนะนำและกำลังใจตลอด กระบวนการทำงาน

สุดท้ายนี้ต้องขอบคุณตัวนักศึกษาเองที่เชื่อมั่นในตนเองจนสามารถทำงานชิ้นนี้ลุล่วงไปได้ รวมทั้งกำลังใจจากครอบครัว และเพื่อนๆ ที่ให้ความสบายใจในวันที่ยากลำบาก

อัครญา วงศ์วิจิต



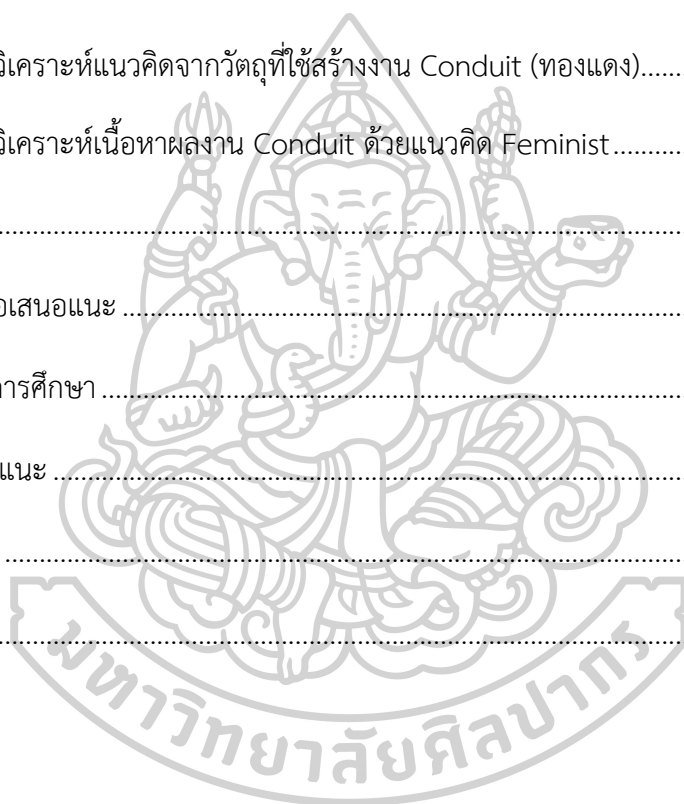
สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
กิตติกรรมประกาศ	ฉ
สารบัญ.....	ช
สารบัญภาพ	ญ
บทที่ 1	1
บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา	2
1.3 ขอบเขตของการศึกษา.....	3
1.4 ขั้นตอนของการศึกษา.....	3
1.5 วิธีการศึกษา.....	3
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	4
บทที่ 2	5
ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง.....	5
2.1. แนวคิดเฟมินิสม์.....	6
2.1.1. ประวัติความเป็นมาของเฟมินิสม์.....	6
2.1.2. แนวคิดเฟมินิสม์	7
2.1.3. ศิลปะเฟมินิสม์.....	9

2.2. แนวคิดศิลปะเน้นร่างกาย (Body Art).....	13
2.2.1. ประวัติความเป็นมาของศิลปะเน้นร่างกาย.....	13
2.2.2. ศิลปินที่ใช้ ศิลปะเน้นร่างกาย.....	14
2.3. แนวคิดทฤษฎีการจ้องมองของผู้ชาย.....	17
2.3.1. นิยามของ การจ้องมองของผู้ชาย.....	17
2.3.2. การทำงานของ การจ้องมองของผู้ชาย ในสื่อและศิลปะ.....	17
2.3.3. การจ้องมองของผู้ชาย กับศิลปะ.....	18
2.3.4. การจ้องมองของผู้ชาย ในศิลปะร่วมสมัย.....	21
2.3.5. การต่อต้าน การจ้องมองของผู้ชาย ในศิลปะและสื่อ.....	24
บทที่ 3.....	28
ประวัติศิลปินและวัตถุในการสร้างผลงาน.....	28
3.1. ประวัติของ จานีน อันโรนี.....	29
3.1.1. แนวคิดหลักในงานของศิลปิน.....	31
3.1.2. ตัวอย่างผลงาน.....	34
3.2. เนื้อหา และแนวคิดในผลงานของ จานีน อันโรนี.....	36
3.2.1. เนื้อหา และแนวคิดในผลงาน Grope (1990).....	36
3.2.2. เนื้อหา และแนวคิดในผลงาน Conduit (2009).....	37
3.3. วัตถุที่จานีน อันโรนี ใช้ในการสร้างงาน.....	38
3.3.1. กระเป๋ากางเกง.....	38
3.3.2. ทองแดง.....	40
บทที่ 4.....	42

วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายและวัตถุที่ใช้เพื่อทำท่ายอำนาจและเพศภาวะ ในงานของ จาเนิน อันโธนี โดยใช้แนวคิดเฟมินิสม์.....	42
4.1. วิเคราะห์ผลงาน Grope (1990).....	43
4.1.1. วิเคราะห์แนวคิดจากวัตถุที่ใช้สร้างงาน Grope (กระเป๋ากางเกงผู้ชาย)	43
4.1.2. วิเคราะห์เนื้อหาผลงาน Grope ด้วยแนวคิดเฟมินิสม์	44
4.2. วิเคราะห์ผลงาน Conduit (2009).....	46
4.2.1. วิเคราะห์แนวคิดจากวัตถุที่ใช้สร้างงาน Conduit (ทองแดง).....	46
4.2.2. วิเคราะห์เนื้อหาผลงาน Conduit ด้วยแนวคิด Feminist.....	48
บทที่ 5	52
บทสรุปและข้อเสนอแนะ	52
5.1. สรุปผลการศึกษา	52
5.2. ข้อเสนอแนะ	53
รายการอ้างอิง.....	54
ประวัติผู้เขียน.....	61



สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพที่ 1 คาโรลี ชนีแมนน์ Interior Scroll (1975).....	14
ภาพที่ 2 อนา เมนเดียต้า Silueta Series (1973 – 1980).....	15
ภาพที่ 3 มาริน่า อบราโมวิช Rhythm 0 (1974).....	16
ภาพที่ 4 ดีเอโก เบลัซเกซ Rokedy Venus (1647 – 1651).....	19
ภาพที่ 5 ฌ็อง โอกุสต์ ตอมีนิก แอ็กร์ LaGrande Odalisque (1814).....	20
ภาพที่ 6 ริชาร์ด พรินซ์ “Cowboy” (1989).....	22
ภาพที่ 7 เฮลมุต นิวตัน ภาพถ่ายแฟชั่นแนวอโรติก (1970s -1980s).....	23
ภาพที่ 8 บาร์บารา ครูเกอร์ Your Gaze hits this side of my face (1981).....	25
ภาพที่ 9 ซินดี้ เซอร์แมน Untitled Film Still #3 (1977).....	26
ภาพที่ 10 Portrait of Lady on Fire (2019).....	26
ภาพที่ 11 ศิลปิน จานีน อันโรนี.....	29
ภาพที่ 12 จานีน อันโรนี Lick and Leather (1993).....	30
ภาพที่ 13 จานีน อันโรนี ผลงานชุด I am fertile ground (2019).....	30
ภาพที่ 14 จานีน อันโรนี Crowned (2013).....	34
ภาพที่ 15 จานีน อันโรนี Loving Care (1993).....	35
ภาพที่ 16 จานีน อันโรนี Grope (1990).....	36
ภาพที่ 17 จานีน อันโรนี Conduit (2009).....	37
ภาพที่ 18 จานีน อันโรนี Conduit (2009).....	37

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงการลักษณะ ผลกระทบและปัจจัยที่ทำให้เกิดการกีดกร่อนของทองแดง.....	47
ตารางที่ 2 แสดงรูปแบบ แนวคิดและเพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกาย และวัตถุที่ศิลปินใช้เพื่อท้าทายอำนาจและเพศภาวะ ในผลงานของจานีน อันโตนี โดยใช้แนวคิดเฟมินิสม์	51



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

จานีน อันโธนี (Janine Antoni) เป็นศิลปินเชิงแนวคิดที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อในการแสดงออกทางศิลปะโดยใช้วัสดุที่หลากหลาย เช่น ช็อคโกแลต สบู่ กางเกง กระดาษ ทั้งการเคลื่อนไหวในการแสดงท่าทางต่างๆ ซึ่งสะท้อนถึงแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ ประสบการณ์ทางการสัมผัส รวมถึงประสบการณ์ทางอารมณ์ แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ในผลงานของ จานีน อันโธนี มีความซับซ้อนและลึกซึ้ง โดยเน้นการใช้วัสดุในชีวิตประจำวัน เพื่อสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ วัตถุ และประสบการณ์ทางอารมณ์¹

ศิลปินมีแนวคิดเกี่ยวกับร่างกาย อัตลักษณ์ และบทบาททางเพศผ่านสื่อศิลปะที่แปลกใหม่ งานของเธอมักใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือหลักในการสร้างสรรค์ เช่น การกัด การเลีย หรือการใช้ร่างกายสัมผัสวัสดุต่าง ๆ ซึ่งเป็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับอำนาจของสังคมปิตาธิปไตย (patriarchy) และความเป็นชายแบบดั้งเดิม (hegemonic masculinity) ศิลปะของ จานีน แอนโธนี ไม่เพียงแต่วิพากษ์ความเป็นหญิง (femininity) เท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึงโครงสร้างของความเป็นชาย ซึ่งมักถูกมองว่าเป็นอำนาจที่แข็งแกร่ง มั่นคง และไม่เปลี่ยนแปลง² ศิลปินใช้แนวทางเฟมินิสต์และศิลปะเน้นร่างกาย (body art) เพื่อตั้งคำถามถึงบทบาทของเพศภาวะ โดยเฉพาะในระบบศิลปะและสังคมที่มักให้คุณค่ากับอำนาจแบบชายเป็นใหญ่³

ผลงานที่น่าสนใจของศิลปิน คือการใช้ความเป็นเพศหญิง สะท้อนแนวคิดเรื่องความเป็นชาย (masculinity) ที่ถูกกำหนดโดยบรรทัดฐานทางสังคมและมักถูกใช้เป็นเครื่องมือควบคุมบทบาททางเพศ ทำลายอุดมการณ์นี้ผ่านศิลปะที่เล่นกับแนวคิดเกี่ยวกับร่างกาย ความเป็นปัจเจก และ อัตลักษณ์ ผลงาน 2 ชิ้นสำคัญของ จานีน อันโธนี คือ *Grope* (1990) และ *Conduit* (2009) สามารถถูกมองว่าเป็นการตั้งคำถามถึงบทบาททางเพศและอัตลักษณ์ในสังคมผ่านการใช้วัสดุ และกระบวนการสร้างที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน ชี้ให้เห็นว่าศิลปะเฟมินิสต์มักใช้วัสดุและวิธีการที่ทำลายความหมายดั้งเดิมของสิ่งเหล่านั้นในวัฒนธรรม เช่น กระเป๋ากางเกง และทองแดง ซึ่งถูกเปลี่ยนให้เป็นสัญลักษณ์ของอำนาจในการสัมผัส และการจ้องมองที่มักมาจากผู้ชายให้สลับมาเป็นของเพศหญิง สร้างสถานการณ์ย้อนกลับทางอำนาจในสังคม⁴

¹ Janine Antoni, "Bio/CV," Janine Antoni Official Website, accessed January 3 2025, available from <http://www.janineantoni.net/biocv>,

² Raewyn Connell, *Masculinities* (Berkeley: University of California Press, 1995), 77-80.

³ Amelia Jones., *The Artist's Body* (London: Phaidon Press, 2012), 96-98.

⁴ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (London: Palgrave Macmillan, 1989), 14-17.

Grope เป็นผลงานที่ศิลปินนำกระเป๋ากางเกงของผู้ชายส่วนข้างลำตัวด้านหน้า ที่มีจะสัมผัสกันเป็นปกติ แต่ไม่ได้ให้ความสนใจ จำนวน 84 ใบมาเย็บเข้าด้วยกัน ในวัฒนธรรมตะวันตก การมองเห็นถูกเชื่อมโยงกับอำนาจและความรู้ ผลงานชิ้นนี้ท้าทายแนวคิดนี้โดยทำให้การสร้างสรรค์ขึ้นอยู่กับสัมผัสแทนที่จะเป็นการมองเห็น ซึ่งเป็นการลดบทบาทของ การจ้องมองของผู้ชาย⁵ การสัมผัสมักถูกเชื่อมโยงกับ "feminine knowledge" ซึ่งแตกต่างจาก "masculine knowledge" ที่เน้นการควบคุมและการแยกส่วน ศิลปินใช้แนวคิดนี้ในการสร้างผลงานที่ทำให้ร่างกายกลายเป็นศูนย์กลางของการรับรู้แทนการมองเห็นที่มักถูกครอบงำโดยอำนาจชาย⁶ ใน Conduit จานีน สร้างประติมากรรมทองแดงให้รับเข้ากับสรีระช่วงล่างของตัวเองในท่าทางกลับหัว โดยใช้เป็นท่อลำเลียงของเสียเหมือนอวัยวะเพศชาย ทำให้อวัยวะเพศหญิงของเธอกลายเป็นน้ำพุพ่นน้ำออกมา รูปแบบของงานคล้ายกับน้ำพุการ์กอยล์ขนาดเล็กในประติมากรรมคลาสสิก แต่กลับใช้ปากของผู้หญิงเป็นแหล่งน้ำแทนน้ำพุ และยื่นปัสสาวะออกมาเหมือนผู้ชาย ในประวัติศาสตร์ศิลปะมักเป็นสัญลักษณ์ของอำนาจ ความแข็งแกร่ง และความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งเชื่อมโยงกับแนวคิดความเป็นชาย ศิลปินเปลี่ยนสิ่งนี้โดยใช้อวัยวะเพศหญิงเป็นแหล่งพลัง ทำให้เกิดการเปลี่ยนข้อสัญลักษณ์อำนาจ⁷ ผลงานเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงแนวคิดสำคัญของศิลปะเฟมินิสม์ที่มุ่งเน้นการตั้งคำถามถึงกรอบทางวัฒนธรรมที่กดขี่ และกำหนดอัตลักษณ์ของผู้หญิง และแสดงให้เห็นถึงพลังของศิลปะในการสร้างบทสนทนาเกี่ยวกับการปลดปล่อยทางเพศและสังคม

เนื่องด้วยความสนใจด้านการตั้งคำถามและท้าทายกรอบวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมจึงเป็นแรงบันดาลใจให้ศึกษารูปแบบ แนวคิด และเนื้อหาในผลงานของ จานีน อันโธนี โดยเลือกศึกษาผลงานจำนวน 2 ชิ้น ที่มีการ ใช้ร่างกายและวัตถุในการแสดงออกถึงอำนาจและเพศภาวะของเพศชายโดยใช้อุมมองตามแบบแนวคิดเฟมินิสม์ เพื่อสร้างและสื่อสารเรื่องความเป็นเพศหญิงในบริบทสังคมปัจจุบัน

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายและวัตถุที่ใช้เพื่อท้าทายอำนาจและเพศภาวะ ในผลงานของ จานีน แอนโธนี โดยใช้แนวคิดเฟมินิสม์

⁵ Jones., *The Artist's Body*, 96-98.

⁶ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 187-190.

⁷ Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts* (Oxford: Oxford University Press, 1980), 142-147.

1.3 ขอบเขตของการศึกษา

1.3.1. ขอบเขตด้านเนื้อหา: มุ่งเน้นวิเคราะห์การแสดงออกทางศิลปะที่ทำท่ายอำนาจและเพศภาวะ โดยใช้กรณีศึกษาผลงาน 2 ชิ้นของ Janine Antoni ได้แก่ Grope (1990) และ Conduit (1992)

1.3.2. ขอบเขตด้านแนวคิดและทฤษฎี: ใช้กรอบทฤษฎีเฟมินิสม์ (Feminist Theory) และแนวคิดเรื่องความเป็นชายเชิงสถาบัน (Hegemonic Masculinity) ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกาย วัตถุ และพื้นที่

1.3.3. ขอบเขตด้านระยะเวลา: ศึกษาข้อมูลและบริบททางประวัติศาสตร์ศิลปะในช่วงทศวรรษที่ 1990 ซึ่งเป็นช่วงรอยต่อสำคัญของศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)

1.4 ขั้นตอนของการศึกษา

1.4.1. รวบรวมผลงานของ จานีน แอนโทนี ที่แสดงออกและเกี่ยวข้องกับความเป็นชาย

1.4.2. รวบรวมหนังสือ เอกสาร ตำรา บทความวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1.4.3. นำข้อมูลที่ได้รวบรวมมาวิเคราะห์และตีความ

1.4.4. วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายและวัตถุที่ใช้ทำท่ายอำนาจและเพศภาวะ ในผลงานของ จานีน แอนโทนี โดยใช้แนวคิดเฟมินิสม์

1.4.5. สรุปผลการศึกษา

1.4.6. เขียนรายงานการค้นคว้าอิสระ

1.5 วิธีการศึกษา

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ใช้วิธีการศึกษาจากการสำรวจผลงานของจานีน แอนโทนี ที่ใช้ร่างกายและวัตถุในการแสดงออกถึงอำนาจและเพศภาวะของเพศชายโดยใช้มุมมองตามแบบแนวคิดเฟมินิสม์ พร้อมกับศึกษาข้อมูลจากเอกสารที่เป็นข้อมูลชั้นรองประกอบด้วย เอกสารการวิจัย หนังสือ บทความวิชาการ และข้อมูลจากพิพิธภัณฑสถานที่มีความน่าเชื่อถือ ทั้งในรูปแบบฐานระบบข้อมูลออนไลน์และออฟไลน์ เพื่อให้เข้าใจในการสื่อความหมายของผลงานผ่านรูปแบบ แนวคิด วิธินำเสนอผลงานศิลปะทั้ง 2 ชิ้น โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1.5.1. การวิจัยโดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.5.1.1. รวบรวมเอกสารทุติยภูมิที่มีความเกี่ยวข้อง เช่น สื่อสิ่งพิมพ์ ภาพถ่าย สื่อบันทึก ข้อเขียน บทความหนังสือ แหล่งข้อมูลออนไลน์ และสื่ออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผลงานของศิลปิน

1.5.1.2. รวบรวมภาพผลงานศิลปะที่อยู่ในขอบเขตของการศึกษาในเอกสารต่าง ๆ พร้อมบันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับผลงาน ได้แก่ ชื่อผลงาน ปีที่สร้าง ขนาด และเทคนิค เป็นต้น

1.5.1.3. รวบรวมทฤษฎีต่าง ๆ เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์

1.5.1.4. รวบรวมประวัติชีวิต การแสดงผลงาน และแนวคิดของศิลปินที่ได้รับการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร

1.5.2. นำเนื้อหาข้อมูลที่ได้รับมาดำเนินการแยกแยะเป็นหมวดหมู่ ตามลำดับประเภทแนวความคิดของศิลปิน

1.5.3. วิเคราะห์ผลงานของศิลปินเพื่อให้เกิดความเข้าใจในพัฒนาการ แนวความคิด รูปแบบของผลงาน และกระบวนการในการสื่อความหมายของศิลปิน

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1. สร้างความเข้าใจกลยุทธการสร้างสรรคงานศิลปะของ จานีน อันโธนี ในฐานะฟันเฟืองสำคัญของการเปลี่ยนผ่านจากศิลปะแบบ Minimalism ไปสู่ Post-Minimalism ที่ใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือในการวิพากษ์สังคม

1.6.2. สร้างความเข้าใจในกระบวนการรื้อถอนโครงสร้างอำนาจปิตาธิปไตย (Patriarchy) และความเป็นชายแบบดั้งเดิม (Hegemonic Masculinity) ผ่านการใช้สัญลักษณ์และวัตถุในงานศิลปะร่วมสมัย

1.6.3. เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ผลงานศิลปะเฟมินิสม์ (Feminist Art) ในยุคทศวรรษที่ 1990 ที่เน้นการตั้งคำถามต่อ "สายตา" (The Gaze) และพื้นที่สาธารณะ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทฤษฎีศิลปะร่วมสมัยในไทย

บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษามุ่งศึกษาผลงานศิลปะของ จานีน อันโธนี ในช่วงปี ค.ศ. 1990 และ 2009 ที่ใช้ร่างกายและวัตถุในการแสดงออกถึงอำนาจ และเพศภาวะของเพศชายโดยใช้มุมมองตามแบบแนวคิด เฟมินิสม์ เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายและวัตถุ ผู้ศึกษาจึงรวบรวมข้อมูลแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อมาใช้อ้างอิง โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1. แนวคิดเฟมินิสม์

2.1.1. ประวัติความเป็นมาของเฟมินิสม์

2.1.2. แนวคิดเฟมินิสม์

2.1.3. ศิลปะเฟมินิสม์

2.2. แนวคิดศิลปะเน้นร่างกาย

2.2.1. ประวัติความเป็นมาของศิลปะเน้นร่างกาย (Body Art)

2.2.2. ศิลปินที่ใช้ศิลปะเน้นร่างกาย

2.3. แนวคิดการจ้องมองของผู้ชาย

2.3.1. นิยามของ การจ้องมองของผู้ชาย

2.3.2. การทำงานของ การจ้องมองของผู้ชาย ในสื่อและศิลปะ

2.3.3. การจ้องมองของผู้ชายกับศิลปะ

2.3.4. การจ้องมองของผู้ชายในศิลปะร่วมสมัย

2.3.5. การต่อต้าน การจ้องมองของผู้ชาย ในศิลปะและสื่อ

2.1.แนวคิดเฟมินิสม์

ทฤษฎีสตรีนิยม (Feminist Theory) มีรากฐานจากขบวนการเรียกร้องสิทธิของผู้หญิง ซึ่งพัฒนา มาเป็นลำดับ โดยสามารถแบ่งออกเป็น สามระลอกหลัก (Three Waves of Feminism) ที่มีแนวคิด และเป้าหมายที่แตกต่างกัน

2.1.1. ประวัติความเป็นมาของเฟมินิสม์

ระลอกที่ 1: การเรียกร้องสิทธิทางกฎหมาย (ศตวรรษที่ 19 - ต้นศตวรรษที่ 20) เริ่มแรกผู้หญิง ยังถูกผูกกับบทบาทภายในบ้าน เช่นการเป็น ภรรยาหรือแม่บ้าน จุดเริ่มต้นของขบวนการสตรี นิยม เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 และขยายตัวในศตวรรษที่ 19 ซึ่งเน้นไปที่ สิทธิทางกฎหมาย และสิทธิพลเมืองของผู้หญิง นักเขียนที่มีสำคัญในช่วงแรกคือ Mary Wollstonecraft ซึ่งออกมา วิพากษ์ความไม่เท่าเทียมทางเพศ โดยการที่ถูกกีดกันออกจากระบบการศึกษาที่ควรจะเป็นและ เรียกร้องให้ผู้หญิงได้รับสิทธิทางการศึกษารวมถึงสตรีควรได้รับสิทธิตามคุณสมบัติพื้นฐานของการเป็น มนุษย์ โดยผู้หญิง⁸

ระลอกที่ 2: การวิพากษ์โครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรม (ทศวรรษ 1960 - 1980s) หลังจากผู้หญิงได้รับสิทธิเลือกตั้ง แสดงให้เห็นการเปลี่ยนทิศทางไปสู่เป้าหมาย “บุร์จัว” ภายในระบบ ทุนนิยม⁹ โดยแม้จะใช้ภาษาวาทศิลป์ปะเชิงปฏิวัติที่ได้รับอิทธิพลจากมาร์กซิสมาก่อนหน้า แต่ข้อ เรียกร้องจริง ๆ มุ่งเน้นการบูรณาการเข้าสู่โครงสร้างอำนาจที่มีอยู่ เช่น การ “ทำลายเพดานกระจก” ในองค์กรธุรกิจ การได้สิทธิทำแท้ง และการผลักดัน Title IX เพื่อคุ้มครองผู้หญิงในสถาบันอุดมศึกษา ในขณะนี้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสำคัญคือการขึ้นของ “การเมืองอัตลักษณ์” (identity politics) ที่ทำให้เรื่องของผู้หญิงกลายเป็นเรื่องส่วนบุคคลมากขึ้น ผู้หญิงเริ่มมองว่าตนเองเป็น “ฉันทน” แทนที่จะเป็นส่วนหนึ่งของชนชั้นที่ถูกกดขี่ร่วมกัน³ (เช่นสโลแกน “เป็นเจ้าของตัวเอง” – owning one’s own body)¹⁰ต่อมาในระลอกที่ 3 กับ 4 มีความต่อเนื่องเชื่อมโยงจนยากที่จะแยกออกจากกัน

⁸ ฌ็องฌัก รุสโซ ผู้ผลัพัฒนาการ, การเรียกร้องสิทธิของสตรีในอังกฤษ ค.ศ.1792-1866, 13-15.

⁹ Levgnia Zasoba, “The American Communist Party And Feminism at The Beginning of The Cold War (1945-1960)” (Master’s thesis, University of Tartu, 2018), 80.

¹⁰idid, 82-87.

ระลอกที่ 3: มุ่งเน้นไปที่ "อัตลักษณ์ทับซ้อน" (intersectionality) (ทศวรรษ 1990-2000) เพื่อทำความเข้าใจการกดขี่ที่ซ้อนทับกันระหว่างเพศ เชื้อชาติ และชนชั้น¹¹ คลื่นนี้ให้ความสำคัญกับประสบการณ์ส่วนบุคคลและการยอมรับความหลากหลายในตัวผู้หญิง โดยมองว่าผู้หญิงเป็นตัวแทนทางสังคมที่มีความเข้มแข็งและมีอำนาจ (power feminism) พร้อมทั้งสนับสนุนการแสดงออกถึงความ เป็นหญิงอย่างเป็นอิสระผ่านแนวคิด "Girl Power"

ระลอกที่ 4: เริ่มต้นอย่างชัดเจนในช่วงประมาณปี 2012 โดยเป็นการนำแนวคิดของระลอกที่ 3 มาขยายผลผ่านเทคโนโลยีดิจิทัลและโซเชียลมีเดีย คลื่นนี้เน้นการรณรงค์ผ่านแฮชแท็ก (hashtag feminism) และ "วัฒนธรรมการวิพากษ์" (call-out culture) เพื่อต่อต้านการล่วงละเมิดทางเพศ เช่น ขบวนการ #MeToo และการตรวจสอบสิทธิพิเศษ (privilege-checking)¹² นอกจากนี้ยังมุ่งรื้อถอนแนวคิดทวิลักษณ์ทางเพศ (gender binaries) และสนับสนุนสิทธิของกลุ่มความหลากหลายทางเพศ อย่างชัดเจน¹³

นักวิชาการหลายท่านมองว่าคลื่นลูกที่สี่คือภาคต่อที่นำทฤษฎีของคลื่นลูกที่สามมาทำให้เกิดขึ้นจริงในระดับโลกผ่านอินเทอร์เน็ต¹⁴ โดยทั้งสองคลื่นต่างแชร์เป้าหมายร่วมกันในการสร้างความเท่าเทียมและคืนอำนาจการตัดสินใจในชีวิตและร่างกายให้แก่ผู้หญิง¹⁵

2.1.2. แนวคิดเฟมินิสม์

เฟมินิสม์ (Feminism) เป็นขบวนการทางความคิดและการเมืองที่มุ่งวิพากษ์โครงสร้างอำนาจที่กดขี่และจำกัดสิทธิของผู้หญิง รวมถึงกลุ่มเพศที่หลากหลาย แนวคิดนี้ไม่ได้มีรูปแบบเดียวกันทั้งหมด แต่พัฒนามาในหลายกระแสตามเงื่อนไขทางสังคม บริบททางประวัติศาสตร์ ปรัชญา ศิลปะและการศึกษา โดยให้ความสำคัญกับการเปิดเผยอคติแฝงทางเพศในกระบวนการความรู้ การตีความศิลปะ และการกำหนดคุณค่าในสังคม¹⁶ เฟมินิสม์ยังมองว่าความไม่เท่าเทียมไม่ใช่เรื่อง "ธรรมชาติ" แต่เป็นผลของระบบอำนาจที่สร้างขึ้นและต้องถูกถอดถอน เช่น การต่อสู้เพื่อสิทธิเลือกตั้ง การทำงานและ

¹¹ Natalia Maria Jaworanska, "Between Third- and Fourth- Wave Feminism: An Analysis of The Figure of Harley Quinn on the Basis of *Birds of Prey*" (Master's thesis, Jagiellonian University, 2021), 20.

¹² Hasnul Insani Djohar, "Understanding Theoretical Framework in Gender Studies: Feminism, Postfeminism, and Islamic Feminism", in Muslim English Literature (London: Routledge, 2020), 159-166.

¹³ Muhammad Zain gohar, "The Impact of Feminist on Economic Growth" (Master's thesis, University of the Punjab, 2023), 35.

¹⁴ Jaworanska, *Between Third- and Fourth-Wave Feminism: An Analysis of the Figure of Harley Quinn on the Basis of Birds of Prey*, 30.

¹⁵ Ibid., 56.

¹⁶ Peg Brand Weiser, "Feminist Aesthetics and Feminist Philosophy of Art", (Oxford: Oxford University Press, 2013), 5.

สิทธิเสรีภาพทางเพศ)¹⁷ นักคิดที่มีบทบาทสำคัญในระยะแรก เช่น แมรี โวลสโตนคราฟต์ (Mary Wollstonecraft) ผู้เขียน *A Vindication of the Rights of Woman* (1792)¹⁸ ได้เสนอว่าผู้หญิงควรได้รับโอกาสทางการศึกษาและสิทธิที่เท่าเทียมกับผู้ชาย ในขณะที่ จอห์น สจวร์ต มิลล์ (John Stuart Mill) ใน *The Subjection of Women* (1869) ได้ให้เหตุผลว่าการกีดกันผู้หญิงออกจากชีวิตทางการเมืองและเศรษฐกิจไม่เพียงแต่เป็นการละเมิดสิทธิขั้นพื้นฐาน แต่ยังเป็นอุปสรรคต่อความก้าวหน้าของสังคมโดยรวม แนวคิดเฟมินิสม์เสรีนิยม (Liberal Feminism) ซึ่งเน้นไปที่การปฏิรูปกฎหมายและสถาบันเพื่อให้เกิดความเสมอภาคเป็นผลสืบเนื่องจากแนวคิดเหล่านี้ และมีอิทธิพลต่อการเรียกร้องสิทธิเลือกตั้งของผู้หญิงในศตวรรษที่ 19 รวมถึงขบวนการสิทธิสตรีในศตวรรษที่ 20¹⁹

ในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 เฟมินิสม์ได้ขยายแนวคิดไปสู่การวิเคราะห์โครงสร้างเศรษฐกิจและวัฒนธรรมที่ผลิตซ้ำการกดขี่ผู้หญิง นักคิดสายเฟมินิสม์มาร์กซิสต์ (Marxist Feminism) เช่น ฟรีดริช เอ็งเงิลส์ (Friedrich Engels) ใน *The Origin of the Family, Private Property and the State* (1884) ได้ชี้ให้เห็นว่าระบบทุนนิยมเป็นต้นเหตุของการแบ่งงานทางเพศที่ทำให้ผู้หญิงต้องอยู่ในบทบาทของแรงงานในบ้านโดยไม่ได้รับค่าตอบแทน²⁰ ต่อมา ซิลเวีย เฟเดริซี (Silvia Federici) ใน *Caliban and the Witch* (2004) ได้ขยายแนวคิดนี้โดยชี้ว่ากระบวนการสะสมทุนในยุคอาณานิคมเกี่ยวพันโดยตรงกับการกดขี่ร่างกายของผู้หญิงและการควบคุมการเจริญพันธุ์ของพวกเธอ²¹ ขณะเดียวกันเฟมินิสม์เรดิคัล (Radical Feminism) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของ ชูลามิธ ไฟร์สโตน (Shulamith Firestone) ใน *The Dialectic of Sex* (1970) ได้เน้นย้ำว่าการกดขี่ผู้หญิงไม่ได้เกิดจากเศรษฐกิจเท่านั้น แต่เป็นผลจากระบบชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) ที่ฝังรากลึกในสังคม²² อันเดรีย ดอร์คิน (Andrea Dworkin) ใน *Pornography: Men Possessing Women* (1981) ได้วิพากษ์บทบาทของอุตสาหกรรมสื่อและวัฒนธรรมทางเพศที่สร้างความรุนแรงต่อผู้หญิงโดยตอกย้ำแนวคิดที่ว่าร่างกายของผู้หญิงเป็นวัตถุที่สามารถครอบครองได้²³

¹⁷ Djohar, *Muslim English Literature*, 158.

¹⁸ ญักรูร์ตัน ผู้ผลัดวันการ, *การเรียกร้องสิทธิของสตรีในอังกฤษ ค.ศ.1792-1866*, 13-15.

¹⁹ John Stuart Mill, *The Subjection of Women* (Cambridge: MIT Press, 1970), 25-28.

²⁰ Friedrich Engels, *The Origin of the Family, Private Property and the State* (New York: International Publishers, 1972), 4-5.

²¹ Silvia Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (New York: Autonomedia, 2004), 90-94.

²² Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, (New York: William Morrow 1970), 105-110.

²³ Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women* (New York: Perigee Books 1981), 78-82.

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 เฟมินิสม์ได้ขยายการวิพากษ์ไปสู่ประเด็นเรื่องเชื้อชาติ ชนชั้น และอัตลักษณ์ทางเพศ นักคิดสายเฟมินิสม์หลังอาณานิคม (Postcolonial Feminism) เช่น จันทรา ตัลปาเด โมฮันตี (Chandra Talpade Mohanty) ได้ตั้งคำถามต่อเฟมินิสม์ตะวันตกที่มักเหมารวมประสบการณ์ของผู้หญิงทั่วโลกว่าเหมือนกันหมด โดยในบทความ *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses* (1988) เธอได้แสดงให้เห็นว่าผู้หญิงในประเทศโลกที่สามเผชิญกับการกดขี่ที่ซับซ้อนและแตกต่างจากผู้หญิงในโลกตะวันตก²⁴ กายาตรี จักรวรรตี สปิแวก (Gayatri Chakravorty Spivak) ใน *Can the Subaltern Speak?* (1988) ได้เสนอว่าสตรีที่อยู่ในบริบทอาณานิคมมักถูกทำให้ไม่มีเสียง (Silenced) ในทางการเมืองและประวัติศาสตร์ ซึ่งทำให้การต่อสู้ของพวกเธอถูกละเลยโดยขบวนการเฟมินิสม์กระแสหลัก²⁵

ในเวลาเดียวกัน แนวคิดเฟมินิสม์ควบคู่ (Intersectional Feminism) ได้รับความสนใจมากขึ้นจากการที่ คิมเบอร์ลี เครนชอว์ (Kimberlé Crenshaw) ได้นำเสนอแนวคิด "Intersectionality" ในบทความ *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex* (1989) โดยชี้ให้เห็นว่าผู้หญิงไม่ได้เผชิญกับการกดขี่จากปัจจัยเรื่องเพศเพียงอย่างเดียว แต่ยังคงถูกกดขี่จากเชื้อชาติ ชนชั้น และปัจจัยอื่น ๆ ด้วย แนวคิดนี้มีผลกระทบอย่างมากต่อขบวนการสิทธิของผู้หญิงในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 และต้นศตวรรษที่ 21 โดยเฉพาะในการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับสิทธิของผู้หญิงผิวสีและกลุ่ม LGBTQ+²⁶

2.1.3. ศิลปะเฟมินิสม์

ศิลปะเฟมินิสม์ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเฟมินิสม์ในศาสตร์อื่น ๆ เช่น สังคมวิทยา วรรณคดี และมานุษยวิทยา โดยแนวคิดหลักสามารถแบ่งออกเป็นประเด็นสำคัญ ได้แก่:

2.1.3.1. การตั้งคำถามต่อประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก – หนึ่งในภารกิจสำคัญของศิลปะเฟมินิสม์คือการตั้งคำถามต่อประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก ซึ่งเป็นระบบความรู้ที่ถูกสร้างขึ้นภายใต้โครงสร้างอำนาจแบบปิตาธิปไตย และมีแนวโน้มมองข้ามหรือทำให้บทบาทของศิลปิน

²⁴ Chandra Talpade Mohanty, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses," *Feminist Scholarship and Colonial Discourses*, *Feminist Review*, (1988): 333-358.

²⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, (Urbana: University of Illinois Press, 1988) 271-313.

²⁶ Kimberlé Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." (*University of Chicago Legal Forum* 1989), 139-167.

หญิงเลื่อนหายไปจากการบันทึกทางประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะในความหมายดั้งเดิมมิได้ เป็นเพียงการเรียบเรียงเหตุการณ์หรือผลงานศิลปะอย่างเป็นกลาง หากแต่เป็นกระบวนการคัดเลือกและให้คุณค่า ซึ่งสะท้อนอุดมการณ์และอคติของสังคมในช่วงเวลานั้น การที่ศิลปินหญิงปรากฏอยู่อย่างจำกัดในประวัติศาสตร์ศิลปะ จึงไม่อาจอธิบายได้ด้วยเหตุผลด้านความสามารถเชิงปัจเจก หากแต่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างทางสังคม สถาบัน และวัฒนธรรมที่กีดกันผู้หญิงออกจากพื้นที่การสร้างสรรคและการยอมรับทางศิลปะ ลินดา นอคคลิน (Linda Nochlin) เป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะคนสำคัญที่ตั้งคำถามต่อปัญหานี้อย่างเป็นทางการ Why Have There Been No Great Women Artists? ซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1971 โดยเธอชี้ให้เห็นว่าคำถามที่ว่าทำไมจึงไม่มี “ศิลปินหญิงผู้ยิ่งใหญ่” นั้น เป็นคำถามที่ตั้งอยู่บนสมมติฐานที่ผิดพลาด เพราะมองข้ามเงื่อนไขเชิงโครงสร้างที่ทำให้ผู้หญิงไม่สามารถเข้าถึงการศึกษา การฝึกฝน และโอกาสทางวิชาชีพในระดับเดียวกับศิลปินชาย²⁷ ลินดาเสนอว่าความยิ่งใหญ่ทางศิลปะมิได้เกิดจากอัจฉริยะโดยธรรมชาติของปัจเจกบุคคล หากแต่เป็นผลลัพธ์ของระบบสถาบันที่เอื้อให้ศิลปินบางกลุ่มสามารถพัฒนาศักยภาพและได้รับการยอมรับในระยะยาว ในอดีต สถาบันศิลปะ โรงเรียนศิลปะ และสถาบันทางวัฒนธรรมจำนวนมากจำกัดการเข้าถึงของผู้หญิงอย่างเป็นทางการหรือไม่เป็นทางการ เช่น การห้ามผู้หญิงเข้าศึกษาการวาดภาพจากแบบเปลือย ซึ่งเป็นทักษะพื้นฐานของศิลปะชั้นสูงในระบบคลาสสิก การจำกัดบทบาทของผู้หญิงให้อยู่ในพื้นที่ส่วนตัวหรือภายในครัวเรือน ตลอดจนการลดทอนคุณค่าของงานที่เกี่ยวข้องกับงานบ้าน งานหัตถกรรม หรือการดูแลร่างกายให้เป็นเพียงกิจกรรมเชิงประโยชน์ ไม่ใช่การสร้างสรรคเชิงศิลปะ เงื่อนไขเหล่านี้ส่งผลให้ศิลปินหญิงจำนวนมากไม่สามารถก้าวเข้าสู่พื้นที่ของ “ศิลปะชั้นสูง” ที่ได้รับการบันทึกและสถาปนาในประวัติศาสตร์ศิลปะได้ ศิลปะเฟมินิสม์จึงไม่ได้เพียงเรียกร้องให้เพิ่มรายชื่อศิลปินหญิงเข้าไปในประวัติศาสตร์ศิลปะที่มีอยู่ หากแต่ตั้งคำถามต่อกรอบคิด วิธีการคัดเลือก และมาตรฐานการให้คุณค่าทางศิลปะโดยรวม การวิพากษ์ประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักในลักษณะนี้ทำให้เห็นว่า การขาดหายไปของศิลปินหญิงไม่ใช่ “ช่องว่างโดยบังเอิญ” แต่เป็นผลจากกระบวนการกดทับเชิงโครงสร้างที่ฝังรากลึกอยู่ในระบบความรู้ทางศิลปะเอง การตั้งคำถามของ ลินดา จึงกลายเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่เปิดทางให้ศิลปะเฟมินิสม์พัฒนาการวิพากษ์ประวัติศาสตร์ศิลปะในฐานะพื้นที่ทางอำนาจ และนำไปสู่การเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะใหม่ที่เปิดรับเสียง ประสบการณ์ และรูปแบบการสร้างสรรคของศิลปินหญิงอย่างจริงจัง

2.1.3.2. การใช้เรือนร่างและอัตลักษณ์เพศเป็นสื่อศิลปะ -การใช้เรือนร่างและอัตลักษณ์เพศ

²⁷ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” 22–39.

เป็นสื่อศิลปะถือเป็นกลยุทธ์สำคัญของศิลปะเฟมินิสต์ในการวิพากษ์โครงสร้างอำนาจที่ควบคุมความหมายของร่างกายผู้หญิงในประวัติศาสตร์ศิลปะและวัฒนธรรมกระแสหลัก ร่างกายซึ่งในอดีตมักถูกทำให้เป็นวัตถุแห่งการมองและความปรารถนา กลับถูกนำมาใช้ในฐานะพื้นที่ของการแสดงออก การต่อต้าน และการผลิตความรู้ ศิลปินเฟมินิสต์จำนวนมากเลือกใช้ร่างกายของตนเองเป็นสื่อ เพื่อท้าทายการแทนภาพผู้หญิงในศิลปะที่ถูกกำหนดโดยสายตาแบบชายเป็นศูนย์กลาง และเพื่อยืนยันสถานะของผู้หญิงในฐานะประธานของการสร้างสรรค์ มากกว่าการเป็นเพียงวัตถุในกรอบการมอง ผลงาน *Interior Scroll* (1975) ของ คาโรลี ชนีแมนน์ (Carolee Schneemann) เป็นตัวอย่างสำคัญของการใช้เรือนร่างเพื่อวิพากษ์แนวคิดเกี่ยวกับเพศ อัตลักษณ์ และความรู้ ในการแสดงสดดังกล่าว ชนีแมนน์ ใช้ร่างกายของตนเองเป็นพื้นที่ของการสื่อสาร โดยการนำม้วนกระดาษซึ่งมีข้อความที่เธอเขียนขึ้นออกมาจากอวัยวะเพศ พร้อมอ่านเนื้อความต่อหน้าผู้ชม การกระทำนี้มิได้เป็นเพียงการแสดงเชิงยั่วยุ หากแต่เป็นการตั้งคำถามต่อการแยกขาดระหว่างสติปัญญาและร่างกาย ซึ่งเป็นแนวคิดสำคัญในปรัชญาตะวันตกและประวัติศาสตร์ศิลปะที่มักให้คุณค่ากับเหตุผล ความเป็นนามธรรม และความเป็นชาย ในขณะที่ลดทอนร่างกายและประสบการณ์ทางกายภาพให้เป็นสิ่งรองหรือเป็นอุปสรรคต่อการสร้างความรู้²⁸ คาโรลี ใช้ร่างกายผู้หญิงในฐานะแหล่งกำเนิดของภาษาและความหมาย โดยการดึงข้อความออกมาจากร่างกายเป็นการท้าทายความเชื่อที่ว่าความรู้และการสร้างสรรค์เชิงปัญญาต้องแยกออกจากร่างกายหรืออารมณ์ การแสดงดังกล่าวจึงเป็นการยืนยันพลังของร่างกายผู้หญิงในฐานะผู้สร้างสรรค์ศิลปะและความรู้ ไม่ใช่เพียงสื่อกลางที่ถูกกำหนดความหมายจากภายนอก การกระทำนี้ยังสะท้อนแนวคิดเฟมินิสต์ที่มองว่าประสบการณ์ส่วนตัวและร่างกายเป็นพื้นที่ทางการเมือง ซึ่งสามารถเปิดโปงกลไกการควบคุมและการกดทับที่ซ่อนอยู่ในโครงสร้างวัฒนธรรม นอกจากนี้ *Interior Scroll* ยังวิพากษ์บทบาทของศิลปินหญิงในโลกศิลปะร่วมสมัย ซึ่งมักถูกลดทอนให้เป็นผู้สร้างงานที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์หรือร่างกาย มากกว่างานเชิงความคิด Schneemann กลับใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือในการผลิตเนื้อหาทางทฤษฎีและการวิจารณ์ศิลปะอย่างตรงไปตรงมา ผลงานนี้จึงไม่เพียงตั้งคำถามต่อภาพแทนของผู้หญิงในศิลปะ หากแต่ยังท้าทายลำดับคุณค่าทางศิลปะที่แบ่งแยกระหว่าง “งานทางปัญญา” และ “งานจากร่างกาย” อย่างชัดเจน การใช้เรือนร่างและอัตลักษณ์เพศในศิลปะเฟมินิสต์จึงมิได้เป็นเพียงการแสดงออกเชิงอัตวิสัย หากแต่เป็นกระบวนการทางการเมืองและทฤษฎีที่เปิดเผยความสัมพันธ์ระหว่างร่างกาย อำนาจ และการผลิตความหมายในประวัติศาสตร์ศิลปะ การกระทำของ คาโรลี ทำให้เห็นว่าร่างกายผู้หญิงสามารถเป็นพื้นที่ของ

²⁸ Carolee Schneemann, *Interior Scroll, performance, 1975*; Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 162–170.

การต่อต้านและการสร้างความรู้ใหม่ ซึ่งอยู่นอกเหนือกรอบการมองและการนิยามแบบเดิมของศิลปะกระแสหลัก

2.1.3.3. การใช้เทคนิคงานฝีมือแบบดั้งเดิมเป็นการต่อต้านระบบศิลปะชายเป็นใหญ่ –

การนำเทคนิคงานฝีมือแบบดั้งเดิม เช่น งานปัก งานถักทอ และเครื่องปั้นดินเผา เข้าสู่พื้นที่ศิลปะร่วมสมัย เป็นหนึ่งในกลยุทธ์สำคัญของศิลปะเฟมินิสต์ในการตั้งคำถามต่อระบบคุณค่าของประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก ซึ่งให้ความสำคัญกับศิลปะชั้นสูงอย่างจิตรกรรมและประติมากรรม ในขณะที่ลดทอนงานฝีมือให้เป็นเพียงกิจกรรมภายในครัวเรือนหรือ “งานของผู้หญิง” ที่ขาดคุณค่าทางศิลปะ การแบ่งแยกเช่นนี้สะท้อนโครงสร้างอำนาจแบบชายเป็นใหญ่ที่เชื่อมโยงเหตุผล ความเป็นนามธรรม และความเป็นสาธารณะเข้ากับศิลปะ ในขณะที่ผูกโยงความเป็นประโยชน์ ความเป็นส่วนตัว และแรงงานที่มองไม่เห็นเข้ากับเพศหญิงศิลปินเฟมินิสต์มองว่างานฝีมือมิได้เป็นเพียงทักษะเชิงช่าง หากแต่เป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่สะสมประวัติศาสตร์ ประสบการณ์ และแรงงานของผู้หญิงที่ถูกทำให้ล่องหนในประวัติศาสตร์ศิลปะ การนำเทคนิคเหล่านี้มาใช้ในงานศิลปะจึงเป็นการท้าทายลำดับคุณค่าทางศิลปะ (hierarchy of art) และเปิดโปงอคติที่ทำให้ศิลปะซึ่งเชื่อมโยงกับเพศหญิงถูกมองว่าเป็นงานรองหรือไม่คู่ควรกับการบันทึกทางประวัติศาสตร์ กลยุทธ์ดังกล่าวไม่ได้เพียงเพิ่มรูปแบบสื่อใหม่ให้กับศิลปะร่วมสมัย หากแต่เป็นการตั้งคำถามต่อโครงสร้างความรู้ที่กำหนดว่าอะไรคือศิลปะ และใครมีสิทธิ์นิยามคุณค่านั้น ผลงาน *The Dinner Party* (1974–1979) ของ จูดี ชิคาโก (Judy Chicago) เป็นตัวอย่างสำคัญของการใช้เทคนิคงานฝีมือเพื่อวิพากษ์ระบบศิลปะชายเป็นใหญ่ ผลงานจัดวางชิ้นนี้ประกอบด้วยโต๊ะรูปสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ พร้อมที่นั่งซึ่งอุทิศให้แก่สตรีสำคัญในประวัติศาสตร์และตำนานตะวันตก โดยใช้เทคนิคงานปัก งานเย็บ งานเซรามิก และการตกแต่งพื้นผิวอย่างประณีต เทคนิคที่ถูกมองว่าเป็นงานบ้านหรือแรงงานของผู้หญิงกลับถูกยกระดับให้เป็นองค์ประกอบหลักของงานศิลปะขนาดใหญ่ในพื้นที่สาธารณะ²⁹ จูดี ชิคาโกใช้งานฝีมือเป็นภาษาทางศิลปะเพื่อเชิดชูประวัติศาสตร์ของผู้หญิงที่ถูกกลบเลือน และสร้างพื้นที่แห่งการจดจำซึ่งแตกต่างจากอนุสรณ์สถานแบบดั้งเดิมที่มักยกย่องบุรุษผู้ยิ่งใหญ่ การทำซ้ำอย่างละเอียดอ่อนของงานปักและการตกแต่งจานอาหารใน *The Dinner Party* ยังสะท้อนแรงงานที่ใช้เวลา ความอดทน และการดูแล ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่มักถูกมองข้ามในระบบศิลปะกระแสหลัก การยืนยันคุณค่าของแรงงานเหล่านี้จึงเป็นการต่อต้านแนวคิดที่ผูกโยงความยิ่งใหญ่ทางศิลปะเข้ากับความเป็นอัจฉริยะเชิงปัจเจกและความเป็นชาย การใช้เทคนิคงานฝีมือแบบดั้งเดิมในศิลปะเฟมินิสต์จึงมิได้เป็นเพียงการหวนกลับสู่รูปแบบ

²⁹ Brooklyn Museum, “Judy Chicago: The Dinner Party,” accessed July 23 2025.

ศิลปะในอดีต หากแต่เป็นการกระทำเชิงการเมืองที่ตั้งคำถามต่อระบบคุณค่า โครงสร้างสถาบัน และวิธีการเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะ งานของ จูดี ชิคาโก แสดงให้เห็นว่างานฝีมือสามารถเป็นพื้นที่ของการต่อต้าน การฟื้นคืนความทรงจำ และการสร้างประวัติศาสตร์ศิลปะทางเลือก ซึ่งเปิดให้ประสบการณ์และแรงงานของผู้หญิงมีตัวตนอย่างชัดเจนในโลกศิลปะร่วมสมัย

2.2. แนวคิดศิลปะเน้นร่างกาย (Body Art)

2.2.1. ประวัติความเป็นมาของศิลปะเน้นร่างกาย

ศิลปะเน้นร่างกาย เป็นแนวทางศิลปะที่ใช้ร่างกายของศิลปินเป็นสื่อกลางในการแสดงออก โดยสามารถอยู่ในรูปแบบของ การระบายสีร่างกาย (body painting), รอยสัก (tattoo), การเจาะ (piercing), ศิลปะการแสดง (performance art), การเปลี่ยนแปลงทางร่างกาย (body modification) หรือแม้แต่การใช้ร่างกายเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างงานศิลปะ

ศิลปะเน้นร่างกายมีรากฐานยาวนานในประวัติศาสตร์ โดยสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงหลัก ได้แก่ การใช้ร่างกายเป็นสัญลักษณ์ทางศาสนาและพิธีกรรมของชนเผ่าดั้งเดิม ตั้งแต่อารยธรรมโบราณ ร่างกายถูกใช้เป็นผืนผ้าใบสำหรับการแสดงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม สถานะทางสังคม ความเชื่อทางจิตวิญญาณ หรือการเชื่อมโยงกับเทพเจ้าด้วย หลายชนเผ่า เช่น Polynesians (Samoa , Tahiti, Hawaii) ใช้การสัก เป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ โดยเฉพาะการสักกลดลายที่เรียกว่า Pe'a ซึ่งครอบคลุมตั้งแต่เอวจนถึงเข่า³⁰ ชนเผ่า Kayapo จากลุ่มน้ำแอมะซอนจากบราซิลใช้สีแดงจากพืช urucum และสีดำจากต้นไม้ในการระบายไปบนร่างกาย เพื่อสะท้อนถึงสถานะทางสังคม เช่น สีแดงมักใช้ในพิธีแต่งงานหรือพิธีกรรมทางจิตวิญญาณ³¹ , และชนเผ่า Nuba ชูดาน ใช้รอยแผลเป็น เป็นเครื่องหมายของความงามและความกล้าหาญกลดลายที่ซับซ้อนสามารถบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตของบุคคลนั้นๆ ได้ และยังมีความสัมพันธ์กับพิธีกรรมเข้าสู่วัยหนุ่มสาวและความแข็งแกร่งในหมู่ผู้ชาย

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 เป็นต้นมา ศิลปะเน้นร่างกาย กลายเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะการแสดง โดยศิลปินเช่น มารีน่า ออบราโมวิช, คาโรลี ชนิแมนน์, อนา เมนเดียต้า และ ได้ใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือในการสื่อสารประเด็นทางเพศ การเมือง และอัตลักษณ์³²

³⁰ Christina Toren, *review of Wrapping in images: Tattooing in Polynesia By Alfred Gell*, The Journal of the Royal Anthropological Institute 3, no. 3 (1997): 629.

³¹ Terence Turner, *Representation, Polyphony, and the Construction of Power in a Kayapo Video*. (Visual Anthropology Review, 1992), 45.

³² Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 16.

ต่อมาในช่วงปีศตวรรษที่ 20 ศิลปะเน้นร่างกาย และศิลปะการแสดงได้พัฒนาไปสู่เครื่องมือทางศิลปะที่ใช้วิพากษ์วิจารณ์โครงสร้างสังคม เพศสภาพ และอำนาจรัฐ ศิลปินเริ่มมองว่าร่างกายของตนเองเป็นพื้นที่ทางการเมืองที่สามารถถูกควบคุม ต่อต้าน และท้าทายขนบเดิมของศิลปะ วิพากษ์แนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของปัจเจกชนและการครอบงำทางเพศสภาพ (gender normativity) โดยเฉพาะในบริบทของศิลปะเฟมินิสม์และศิลปะควีเวิร์

2.2.2. ศิลปินที่ใช้ ศิลปะเน้นร่างกาย



ภาพที่ 2.1 Carolee Schneemann, Interior Scroll (1975), Performance.

ที่มา: Fineartmultiple, “Carolee Schneemann: Interior Scroll Masterpiece,” accessed January 3, 2025, <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>.

2.2.1.1. คาโรลี ชเนแมน เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1939– Interior Scroll (1975)

ศิลปิน คาโรลี ชเนแมน ใช้ร่างของตนเองเป็นสื่อกลางในการต่อต้าน การจ้องมองของผู้ชาย การแสดงเริ่มจากศิลปินที่ห่มด้วยผ้าบูโตะและผ้ากันเปื้อน ก่อนจะถอดเพื่อให้เห็นร่างที่เปลือยเปล่าและเริ่มใช้สีโคลนทาบนร่างกาย ต่อมาเธอก็ดึงม้วนกระดาษออกจากช่องคลอดของตนเองและเริ่มอ่านออกเสียงให้ผู้ชม ระหว่างการแสดงสะท้อนถึงบทบาทของเพศหญิงในประวัติศาสตร์ศิลปะและสื่อมวลชนที่มักเป็นเพียง “วัตถุ” เพื่อการมองมากกว่าการเป็น “ผู้กระทำ” ในกระบวนการสร้างสรรค์³³ จากที่ปกติแล้วการพรรณนาเรื่องเพศของผู้หญิงเกือบทั้งหมดจะถูกแสดงโดยศิลปินเพศ

³³ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, 35-38.

ชายหรือพบในสื่อลามก เป็นนำเสนอเรื่องเพศจากอีกมุมมองหนึ่งไม่ใช่เพียงความบันเทิง แต่เป็นร่างกายของมนุษย์อีกคนเหมือนกัน³⁴



ภาพที่ 2.2 Ana Mendieta, Silueta Series (1973–1980), Mixed media installation / Earth-body sculpture, dimensions variable.

ที่มา: Artsy Editorial, “5 Standout Small Galleries to Visit This July,” accessed January 3, 2025, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-5-standout-small-galleries-july-07-04-25>.

2.2.1.2. อนา เมนเดียต้า (Ana Mendieta) เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1948 – Silueta Series (1973 – 1980)

งานศิลปะถูกบันทึกภาพโดยศิลปินชาวอเมริกันเชื้อสายคิวบา โดย อนา ศิลปินใช้ร่างกายของตนเองวางอยู่ในสภาพแวดล้อมธรรมชาติ และสร้างร่องรอยของร่างกายลงบนดิน ทราย และน้ำ เป็นการผสมความสนใจในช่วงนั้นของศิลปินในพิธีกรรมแอฟริกัน-คิวบาและศาสนาซานเตเรียแบบเวเนซุเอลา³⁵ โดยมีการใช้เลือดและวัสดุธรรมชาติในพื้นที่ในการแสดง ผลงานของเธอแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างร่างกาย เพศหญิง และธรรมชาติ ซึ่งเป็นการวิพากษ์โครงสร้างชายเป็นใหญ่ที่ตัดขาดผู้หญิงออกจากสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ

³⁴ “Masterpieces #15 Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975,” Fine Art Multiple, accessed November 27 2025, from <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>.

³⁵ Guggenheim Museum, “Ana Mendieta: Untitled (Silueta Series),” accessed November 27 2025, from <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>.

ศิลปะการแสดงถูกใช้เพื่อสำรวจประเด็นเกี่ยวกับ อำนาจรัฐ ความรุนแรง และเสรีภาพของปัจเจกชน โดยเฉพาะช่วงสงครามเย็นและยุคหลังสงครามเวียดนาม



ภาพที่ 2.3 Marina Abramović, Rhythm 0 (1974), Performance, 6 hours.

ที่มา: The Guardian, “Marina Abramović: ‘It’s a Question of Energy,’” accessed January 3, 2025, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-serpentine-gallery-512-hours>.

2.2.1.3. มาริน่า ออบราโมวิช (Marina Abramović) เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1946 – Rhythm 0 (1974)

ศิลปะให้ผู้ชมมีอิสระในการใช้วัตถุต่างๆ จาก 72 ชิ้นที่เธอเตรียมไว้ให้ เช่น ปากกา กรรไกร โช้ชวาน ปืนพกที่บรรจุกระสุน ทำอะไรก็ได้กับร่างกายของเธอเป็นเวลา 6 ชั่วโมงจะเห็นได้ว่ายิ่งการแสดงดำเนินต่อไปนานเท่าไร ผู้ชมก็ยิ่งทวีความรุนแรงขึ้นไปจนทำให้การแสดงต้องหยุดลงสะท้อนให้เห็นเรื่องการกดขี่ของโครงสร้างทางอำนาจและพฤติกรรมของมนุษย์เมื่อไม่มีข้อจำกัดทางศีลธรรม³⁶

ศิลปะเน้นร่างกายไม่ใช่แค่ศิลปะเพื่อความงาม แต่ยังเป็นเครื่องมือทางสังคมที่ช่วยสร้างอัตลักษณ์ สื่อสารความเชื่อทางจิตวิญญาณ กำหนดสถานะภายในกลุ่ม และยังเป็นพื้นที่ทางการเมืองและสังคมที่เปิดโอกาสให้ศิลปินตั้งคำถามเกี่ยวกับอำนาจโครงสร้างสังคมเพื่อแสดงออกถึงความรุนแรงและอำนาจรัฐ ทั้งยังสร้างการรับรู้ใหม่เกี่ยวกับเพศสภาพ แสดงให้เห็นว่าร่างกายมนุษย์สามารถเป็นพื้นที่ของอำนาจและการต่อสู้ทางวัฒนธรรมได้

³⁶ Guggenheim Museum, “Marina Abramović: Rhythm 0,” accessed November 26 2025. From <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>,

2.3. แนวคิดทฤษฎีการจ้องมองของผู้ชาย

2.3.1. นิยามของ การจ้องมองของผู้ชาย

แนวคิดการจ้องมองของผู้ชาย ถูกพัฒนาโดยนักทฤษฎีภาพยนตร์ ลอรา มัลเวย์ (Laura Mulvey) ในบทความ การวิเคราะห์เชิงลึกเกี่ยวกับการเป็นตัวแทนสตรีในสื่อ (Visual Pleasure and Narrative Cinema) ซึ่ง มัลเวย์ ใช้แนวคิดจิตวิเคราะห์ของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) และ ฌาคส์ ลากอง (Jacques Lacan) มาอธิบายว่าภาพยนตร์ฮอลลีวูดยุคคลาสสิกถูกสร้างขึ้นเพื่อรองรับมุมมองของผู้ชมชายเป็นหลักผู้หญิงในภาพยนตร์จึงถูกนำเสนอในฐานะ object of desire หรือวัตถุแห่งความปรารถนา มากกว่าที่จะเป็นตัวละครที่มีอำนาจควบคุมการเล่าเรื่อง

2.3.2. การทำงานของ การจ้องมองของผู้ชาย ในสื่อและศิลปะ

มัลเวย์แบ่ง การจ้องมองของผู้ชาย ออกเป็น 3 ระดับหลัก ได้แก่

1. มุมมองของกล้อง (The Look of the Camera) วิธีที่ภาพยนตร์ถ่ายทำตัวละครหญิงด้วยที่ทำให้เธอกลายเป็นวัตถุแห่งความปรารถนา เช่น การใช้ slow motion, การโฟกัสที่เรื้อนร่าง หรือการจัดองค์ประกอบที่เน้นเรื้อนร่างผู้หญิง
2. มุมมองของตัวละครชายในเรื่อง (The look of the Male Protagonist) ตัวละครผู้ชายมักเป็นผู้สังเกตการณ์ ในขณะที่ตัวละครหญิงถูกมองและถูกประเมินจากมุมมองของเขา
3. มุมมองของผู้ชม (The look of the Spectator) ในกรณีของผู้ชมผู้ชาย พวกเขาจะได้รับอำนาจผ่านการจ้องมองของผู้ชาย ในขณะที่ผู้ชมที่ไม่ใช่เพศชายอาจถูกบังคับให้มีส่วนร่วมับมุมมองนั้นไปโดยปริยาย³⁷

แนวคิด การจ้องมองของผู้ชาย ไม่เพียงส่งผลต่อวงการภาพยนตร์เท่านั้น แต่ยังมีอิทธิพลต่อสื่อศิลปะและวัฒนธรรมป๊อปโดยรวม ตัวอย่างเช่น งานศิลปะในยุคเรอเนซองส์มักนำเสนอร่างกายของผู้หญิงเพื่อรองรับมุมมองของผู้ชมชาย³⁸ หรือแม้แต่โฆษณาสินค้าในยุคปัจจุบันก็มักใช้ร่างกายของผู้หญิงเพื่อดึงดูดสายตาและสร้างแรงจูงใจทางเพศ³⁹

³⁷ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," Screen 16, no. 3 (1975): 6-18.

³⁸ Marry Ann Doane, Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. Screen, (1982). , 74-88.

³⁹ Jean Kilbourne, Deadly Persuasion: Why Women and Girls Must Fight the Addictive Power of Advertising, (1999), 18.

2.3.3. การจ้องมองของผู้ชาย กับศิลปะ

ในจิตรกรรมตะวันตก ผู้หญิงมักถูกแทนภาพให้อยู่ในลักษณะที่ทำให้กลายเป็นวัตถุเพื่อการมอง มากกว่าการปรากฏในฐานะประธานของการกระทำหรือการเล่าเรื่อง การแทนภาพดังกล่าวเป็นผลผลิตของโครงสร้างทางวัฒนธรรมและอุดมการณ์ที่เชื่อมโยงการมอง ความปรารถนา และอำนาจเข้ากับสายตาของเพศชาย ภาพร่างกายผู้หญิงในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกจำนวนมากจึงถูกจัดวางขึ้นเพื่อรองรับการมองของผู้ชม โดยเฉพาะผู้ชมชาย ซึ่งเป็นกลุ่มผู้ผลิต ผู้สะสม และผู้ให้คุณค่าทางศิลปะมาอย่างยาวนาน

จอห์น เบอร์เกอร์ (John Berger) อธิบายไว้ในหนังสือ *Ways of Seeing* ว่า ในศิลปะตะวันตก “ผู้ชายเป็นผู้กระทำ ขณะที่ผู้หญิงเป็นผู้ถูกมอง” ผู้หญิงในภาพวาดมักรับรู้ถึงการถูกมองและปรับท่าทาง สีหน้า และการแสดงออกของตนให้สอดคล้องกับสายตานั้น ร่างกายผู้หญิงจึงไม่ใช่เพียงวัตถุที่ถูกมอง แต่เป็นวัตถุที่ถูกจัดการและควบคุมผ่านการมอง⁴⁰ การแทนภาพเช่นนี้สะท้อนความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ทำให้ผู้หญิงต้องดำรงอยู่ภายใต้สายตาของผู้อื่น และเรียนรู้ที่จะมองตนเองจากมุมมองภายนอก

ในจิตรกรรมภาพเปลือย (nude painting) ซึ่งถือเป็นหนึ่งในประเภทสำคัญของศิลปะตะวันตก ร่างกายผู้หญิงมักถูกวาดในท่าทางที่เปิดเผย ยอมจำนน หรือไร้การต่อต้าน สายตาของตัวแบบในภาพมักไม่สบกับผู้ชม หรือหากสบ ก็เป็นไปในลักษณะที่เชื่อเชียวและยอมรับการมองนั้น ความแตกต่างระหว่าง “naked” และ “nude” ที่ Berger ชี้ให้เห็น แสดงให้เห็นว่าร่างกายผู้หญิงในศิลปะไม่ได้เป็นเพียงร่างกายตามธรรมชาติ หากแต่เป็นร่างกายที่ถูกทำให้เหมาะสมต่อการเสพมองและความพึงพอใจของผู้ชม⁴¹

แนวคิดเรื่องการทำให้เป็นวัตถุผ่านการมองยังได้รับการขยายความในทฤษฎีเฟมินิสม์ โดยเฉพาะแนวคิด การจ้องมองของผู้ชาย ซึ่ง ลอรา เสนอไว้ในบริบทของภาพยนตร์ แต่สามารถประยุกต์ใช้กับจิตรกรรมได้อย่างชัดเจน ลอรา ชี้ให้เห็นว่าโครงสร้างการมองในวัฒนธรรมตะวันตกทำให้ผู้หญิงถูกจัดวางในฐานะภาพที่ถูกมอง ขณะที่ผู้ชายดำรงตำแหน่งของผู้มองและผู้ควบคุมความหมาย⁴² การแทนภาพผู้หญิงในจิตรกรรมจึงไม่เป็นกลาง หากแต่ทำงานร่วมกับอุดมการณ์ทางเพศที่ตอกย้ำความไม่เท่าเทียมเชิงอำนาจ

การทำให้ผู้หญิงเป็นวัตถุเพื่อการมองในจิตรกรรมตะวันตกยังส่งผลต่อวิธีที่ผู้หญิงรับรู้ร่างกายและอัตลักษณ์ของตนเอง เมื่อภาพเหล่านี้ถูกผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง ผู้หญิงจึงถูกหล่อหลอมให้

⁴⁰ John Berger, *Ways of Seeing* (London: BBC and Penguin Books, 1972), 47–50.

⁴¹ *Ibid.*, 54–56.

⁴² Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” 6–18.

รับรู้คุณค่าของตนผ่านความสามารถในการถูกมองและความพึงพอใจของผู้อื่น ศิลปะเฟมินิสม์และการวิพากษ์ประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยจึงมุ่งเปิดโปงกลไกการแทนภาพดังกล่าว และตั้งคำถามต่อความสัมพันธ์ระหว่างการมอง อำนาจ และเพศสภาพที่ฝังรากอยู่ในจิตรกรรมตะวันตกมาอย่างยาวนาน



ภาพที่ 2.4 Diego Velázquez, The Toilet of Venus (The Rokeby Venus) (1647–1651), Oil on canvas, 122.5 x 177 cm.

ที่มา: The National Gallery, “The Toilet of Venus ('The Rokeby Venus'),” accessed January 3, 2025, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>.

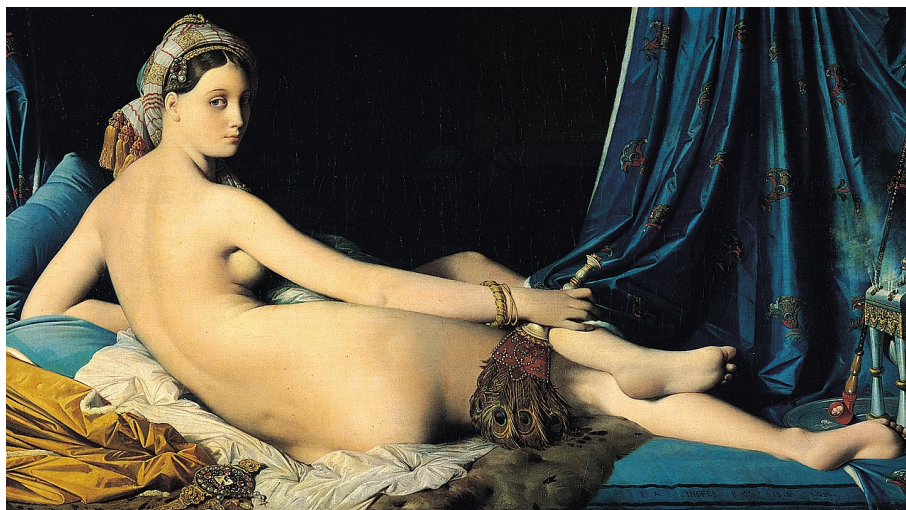
1. ดีเอโก เบลัซเกซ (Diego Velázquez) – Rokeby Venus (1647 - 1651)

วินัสนอนหันหลังมองกระจก คล้ายเชิญชวนให้ผู้ชมจ้องมอง

ในภาพดังกล่าว วินัสปรากฏภายในท่านอนบนเตียง โดยมีคิวปิดเป็นผู้ถือกระจกให้ ขณะที่วินัสหันหลังให้กับผู้ชม ศิลปินจงใจเน้นการถ่ายทอดรายละเอียดของเรือนร่างที่ขาวเนียนและอ่อนช้อยของวินัสเป็นหลัก ใบหน้าของเธอไม่ถูกนำเสนอโดยตรง หากแต่ปรากฏผ่านภาพสะท้อนในกระจกเท่านั้น กลวิธีดังกล่าวสะท้อนเจตนาของศิลปินในการลดทอนความเป็นปัจเจกบุคคลของวินัส และทำให้เธอกลายเป็นตัวแทนของ “ความงดงามในอุดมคติ” มากกว่าการเป็นบุคคลเฉพาะราย

การที่ผู้ชมไม่สามารถมองเห็นใบหน้าของวินัสอย่างชัดเจน เปิดพื้นที่ให้จินตนาการของผู้ชมเข้ามาเติมเต็มส่วนที่ปราศเลือนนั่นเอง ส่งผลให้ร่างกายของวินัสกลายเป็นพื้นที่แห่งการฉายภาพความปรารถนาและการตัดสินจากสายตาภายนอก นัยสำคัญของการนำเสนอเช่นนี้ชี้ให้เห็นว่า คุณค่าของผู้หญิงในบริบทดังกล่าวไม่ได้ผูกโยงกับลักษณะนิสัยหรืออัตลักษณ์ส่วนบุคคล หากแต่ถูกกำหนดจาก

รูปลักษณะภายนอกที่สอดคล้องกับมาตรฐานความงามที่สังคมยอมรับ ซึ่งคุณค่าดังกล่าวถูกสร้างขึ้นผ่านสายตาและการประเมินของผู้ชมเป็นสำคัญ⁴³



ภาพที่ 2.5 Jean-Auguste-Dominique Ingres, La Grande Odalisque (1814), Oil on canvas, 91 x 162 cm.

ที่มา: The Metropolitan Museum of Art, “La Grande Odalisque,” accessed January 3, 2025, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436708>.

2. ฌ็อง โอกุสต์ ตอมินีค แอ็งกร์ (Jean-Auguste-Dominique Ingres) – LaGrande Odalisque (1814)

หากพิจารณารายละเอียดเชิงสัญลักษณ์ภายในภาพ องค์ประกอบอย่างปล้องยาสูบและพัดขนนกยูงที่ปรากฏอยู่บริเวณมุมภาพ สามารถตีความได้ว่า ผู้หญิงในภาพดำรงสถานะเป็นทาสหรือนางสนมในบริบทของราชสำนัก องค์ประกอบดังกล่าวไม่เพียงทำหน้าที่บ่งชี้ชนชั้นและบทบาททางสังคมเท่านั้น หากยังเชื่อมโยงผู้หญิงเข้ากับสถานะของการถูกครอบครองและการเป็นวัตถุแห่งความปรารถนา

ในด้านรูปแบบการนำเสนอ ศิลปินจงใจบิดเบือนสัดส่วนของเรือนร่างให้แตกต่างจากความสมจริง เช่น องศาการบิดของลำคอที่เกินธรรมชาติ ความยาวของลำตัวที่ยืดออก และตำแหน่งของบันท้ายที่ต่ำกว่าปกติ การปรับเปลี่ยนสัดส่วนเหล่านี้มิได้เกิดขึ้นโดยบังเอิญ หากเป็นกลวิธีทางทัศนศิลป์ที่ศิลปินใช้เพื่อเน้นความเย้ายวนทางเรือนร่าง และสร้างภาพของผู้หญิงในอุดมคติซึ่ง

⁴³ The National Gallery, “Diego Velázquez, The Toilet of Venus (The Rokeby Venus),” accessed November 27 2025, from <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>.

สอดคล้องกับรสนิยมและความพึงพอใจของตนเอง กระบวนการดังกล่าวสะท้อนการลดทอนอัตลักษณ์เฉพาะตัวของผู้หญิงในภาพ เพื่อปรับให้เข้ากับความคิดหวังของผู้ชมภายนอก ผู้หญิงจึงมิได้ถูกนำเสนอในฐานะปัจเจกบุคคลที่มีตัวตนและความหมายของตนเอง หากแต่ถูกทำให้กลายเป็นวัตถุทางสายตา ซึ่งมีหน้าที่หลักในการสนองความพึงพอใจและความปรารถนาของผู้ชม ส่งผลให้คุณค่าของผู้หญิงถูกลดทอนเหลือเพียงร่างกายและรูปลักษณ์ภายนอก ภายใต้กรอบอุดมคติความงามที่ถูกกำหนดโดยศิลปินและสายตาของผู้ดู⁴⁴

ทั้งสองภาพสะท้อนกระบวนการทำให้รูปลักษณ์ของบุคคลถูกลดทอนจนเหลือเพียง “วัตถุ” เพื่อสนองความต้องการของผู้ชมหรือศิลปิน ซึ่งในบริบทประวัติศาสตร์ศิลปะมักอยู่ภายใต้มุมมองของเพศชาย ภาพจึงดึงดูดความสนใจไปที่เรื่อนร่างมากกว่าเรื่องราว ตัวตน หรือประสบการณ์ของแบบบุคคลในภาพถูกประเมินคุณค่าและให้ความหมายผ่านสายตาของผู้ชาย ส่งผลให้ความสัมพันธ์เชิงอำนาจถูกถ่ายทอดไปสู่ผู้ชมโดยปริยาย โดยผู้ชมกลายเป็นผู้ครอบครองการมองและการตัดสิน ขณะที่แบบกลับถูกทำให้เงียบงันและไร้อำนาจในการนิยามตนเอง

2.3.4. การจ้องมองของผู้ชาย ในศิลปะร่วมสมัย

ในศิลปะร่วมสมัย การจ้องมองของผู้ชาย ปรากฏทั้งในรูปแบบที่ชัดเจนและแฝงเร้น ภาพถ่ายงานวิดีโอ และสื่อดิจิทัลจำนวนมากยังคงนำเสนอร่างกายผู้หญิงในลักษณะที่เน้นความเย้ายวน การเปิดเผย และการจัดวางท่าทางเพื่อการเสพมอง แม้ในกรณีที่ศิลปินอ้างถึงเสรีภาพทางเพศหรือการปลดปล่อย แต่บ่อยครั้งภาพเหล่านั้นยังคงทำงานภายใต้กรอบการมองแบบเดิม ซึ่งให้ผู้ชมอยู่ในตำแหน่งของผู้ควบคุมความหมาย ขณะที่ร่างกายในภาพยังคงถูกทำให้เป็นวัตถุของสายตา

นักทฤษฎีเฟมินิสต์ศิลปะ เช่น กริเซลดา โพลล็อก (Griselda Pollock) ชี้ให้เห็นว่า การจ้องมองของผู้ชาย ไม่ได้เป็นเพียงปัญหาของเนื้อหาในภาพเท่านั้น หากแต่เป็นโครงสร้างของพื้นที่การมอง (spaces of vision) ซึ่งรวมถึงพีพธิทัศน์ท์ แกลเลอรี ระบบการจัดแสดง และประวัติศาสตร์ศิลปะที่กำหนดกรอบการรับรู้ของผู้ชม⁴⁵ แม้ศิลปะร่วมสมัยจะเปิดพื้นที่ให้กับศิลปินหญิงและศิลปินชายขอบมากขึ้น แต่ระบบการมองและการให้คุณค่าทางศิลปะยังคงได้รับอิทธิพลจากโครงสร้าง ปีตาธิปไตยในระดับสถาบัน

⁴⁴ RISD Museum, “Jean-Pierre Sudré: Grand Odalisque,” accessed November 26 2025, from <https://risdmuseum.org/art-design/collection/grand-odalisque-76036>.

⁴⁵ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* (London: Routledge, 1988), 50.

ขณะเดียวกัน ศิลปะร่วมสมัยจำนวนมากก็พยายามวิพากษ์และรื้อถอน การจ้องมองของผู้ชาย ผ่านกลยุทธ์ต่าง ๆ เช่น การทำให้การมองเกิดความไม่สบายใจ การเปิดโปงตำแหน่งของผู้ชม หรือการใช้ร่างกายของศิลปินเองเพื่อท้าทายความสัมพันธ์ระหว่างผู้มองและผู้ถูกมอง งานศิลปะเหล่านี้มิได้ปฏิเสธการมองโดยสิ้นเชิง หากแต่ตั้งคำถามต่ออำนาจที่แฝงอยู่ในกระบวนการมอง และเปิดโอกาสให้ผู้ชมตระหนักถึงบทบาทของตนในฐานะส่วนหนึ่งของโครงสร้างนั้น

นอกจากนี้ แนวคิด การจ้องมองของผู้ชาย ในศิลปะร่วมสมัยยังถูกขยายไปสู่การวิพากษ์กรอบเพศแบบทวิลักษณ์ ผ่านแนวคิด เควีียร์ และ เฟมินิสม์ ร่วมสมัย ซึ่งตั้งคำถามว่า ใครเป็นผู้มอง ใครถูกมอง และการมองนั้นถูกกำหนดโดยเพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติ และอำนาจในระดับใด การรื้อถอน การจ้องมองของผู้ชาย ในบริบทนี้จึงไม่ใช่เพียงการแทนที่สายตาชายด้วยสายตาหญิง หากแต่เป็นการเปิดพื้นที่ให้กับสายตาที่หลากหลายและไม่ตายตัว การจ้องมองของผู้ชาย ในศิลปะร่วมสมัยจึงเป็นทั้งกลไกที่ยังคงดำรงอยู่และสนามแห่งการต่อรองทางอำนาจ งานศิลปะที่วิพากษ์สายตาแบบชายเป็นศูนย์กลางไม่ได้เพียงท้าทายการแทนภาพผู้หญิง หากแต่ตั้งคำถามต่อโครงสร้างการมองที่กำหนดความหมาย คุณค่า และอัตลักษณ์ในโลกศิลปะร่วมสมัยอย่างลึกซึ้ง



ภาพที่ 2.6 Richard Prince, Untitled (Cowboy) (1989), Chromogenic print, 127 x 203.2 cm.
ที่มา: The Metropolitan Museum of Art, “Untitled (cowboy),” accessed January 3, 2025, .

1. ริชาร์ด พรินซ์ (Richard Prince) – “Cowboy” (1989)

ศิลปินชายที่นำภาพโฆษณามาทำซ้ำ สะท้อนความเป็นชายผ่านมุมมองของผู้ชาย

ในช่วงต้นทศวรรษ 1980 ริชาร์ด พรินซ์ ได้สร้างผลงานภาพถ่ายโดยการนำภาพโฆษณาบูทียี่ห้อมาร์ลโบโรมาถ่ายซ้ำ (rephotograph) ซึ่งปรากฏภาพชายหนุ่มในชุดคาวบอยกำลังควมม้าสีขาว ภาพดังกล่าวมีรากฐานมาจากกลยุทธ์ทางการตลาดของบริษัทบูทียี่ห้อในช่วงทศวรรษ 1950 ที่เริ่มใช้

สัญลักษณ์ “คาวบอย” ซี่ม้ท่ามกลางพื้นที่ราบกว้างใหญ่ เพื่อสร้างภาพลักษณ์ของความเป็นชายแบบอเมริกันในอุดมคติ คาวบอยถูกนำเสนอในฐานะแบบอย่างของชายหนุ่มที่แข็งแกร่ง กล้าหาญ และมีเสน่ห์ทางเพศ สามารถดึงดูดทั้งผู้ชายและผู้หญิง ด้วยรูปลักษณ์ที่หล่อเหลา ร่างกายกำยำ และท่าทีที่เปี่ยมไปด้วยอิสระ ภาพลักษณ์ดังกล่าวได้รับการต่อยอดอย่างต่อเนื่องจนในช่วงทศวรรษ 1960 “Marlboro Man” กลายเป็นสัญลักษณ์ที่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย และนำไปสู่การสร้างโลกจินตนาการที่เรียกว่า “Marlboro Country” ซึ่งเป็นพื้นที่ในอุดมคติของความเป็นชายแบบไร้พินนาการ⁴⁶

อย่างไรก็ตาม การสร้างภาพจำของผู้ชายในลักษณะแข็งแกร่ง ไร้อิทธิบาท และรักการผจญภัยนี้ ยังเชื่อมโยงกับนัยทางเพศและความรุนแรง คาวบอยมักถูกผูกโยงกับการใช้อาวุธปืน การแก้ปัญหาด้วยพลังและอำนาจ ตลอดจนวิถีชีวิตเร่ร่อนที่ใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่บนหลังม้า เดินทางจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง และมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงอย่างฉาบฉวย ภาพแทนดังกล่าวจึงสะท้อนอุดมการณ์ชายเป็นใหญ่ (hegemonic masculinity) ที่ลดทอนความซับซ้อนของตัวตนมนุษย์ให้เหลือเพียงสัญลักษณ์เพื่อการบริโภคผ่านสื่อโฆษณา



ภาพที่ 2.7 Helmut Newton, Saddle II, Paris (1976), Gelatin silver print, 50.8 x 61 cm.

ที่มา: Artsy, “Saddle II, Paris (1976),” accessed January 3, 2025, .

2. เฮลมุต นิวตัน (Helmut Newton) - ภาพถ่ายแฟชั่นแนวอีโรติก (1970s – 1980s)

นำเสนอผู้หญิงในลักษณะยั่ววนผ่านมุมมองของผู้ชาย⁴⁷

ผลงานของเฮลมุต นิวตัน เป็นที่ถกเถียงอย่างกว้างขวางในประวัติศาสตร์ภาพถ่ายแฟชั่น โดยเฉพาะในประเด็นเนื้อหาและวิธีการนำเสนอที่เปิดเผยมการพรรณนาร่างกายของผู้หญิงและเรื่อง

⁴⁶ Guggenheim Museum, “Richard Prince: Cowboys,” New York, cowboy, accessed November 26 2025, from <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/richard-prince-spiritual-america/cowboys>.

⁴⁷ Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (New York: Harper & Row, 1988), 10.

เพศอย่างโจ่งแจ้ง นิวตันใช้กลวิธีทางภาพ เช่น การจัดแสงที่ตัดกันอย่างรุนแรง การเน้นสัดส่วนของเรือนร่าง รวมถึงการสร้างเงาและร่องลึกให้คมชัด เพื่อขับเน้นร่างกายของผู้หญิงให้กลายเป็นจุดศูนย์กลางของการมอง กระบวนการดังกล่าวทำให้ร่างกายของผู้หญิงถูกทำให้หลุดทอนสถานะจากตัวบุคคลไปสู่การเป็นวัตถุแห่งการจ้องมอง ภาพถ่ายจำนวนมากของเขามักจัดวางตัวแบบในลักษณะที่เสมือนกำลังถูกมอง ถูกสังเกตการณ์ หรือถูกควบคุมโดยสายตาของผู้ชม ซึ่งโดยนัยแล้วเป็นการจ้องมองของผู้ชาย ภาพจึงไม่ได้เพียงนำเสนอความงามหรือความเย้ายวนทางเพศ หากแต่เปิดเผยโครงสร้างอำนาจที่ซ่อนอยู่ในกระบวนการมอง⁴⁸

ในบริบทนี้ ร่างกายของผู้หญิงกลายเป็นพื้นที่ที่พลวัตของอำนาจและราคาทำงานร่วมกัน ภาพถ่ายของนิวตันจึงสามารถถูกอ่านได้ในฐานะการสะท้อนและตอกย้ำอุดมการณ์ชายเป็นใหญ่ ที่ทำให้ความต้องการทางเพศของผู้ชมชายกลายเป็นศูนย์กลาง ขณะที่ตัวแบบหญิงถูกลดบทบาทให้เป็นเพียงวัตถุรองรับสายตาและความปรารถนา มากกว่าจะเป็นปัจเจกบุคคลที่มีอำนาจในการกำหนดตัวตนของตนเอง

ทั้งสองผลงานสามารถมองได้ว่าเป็นภาพแทนที่ถ่ายทอดมุมมองของผู้ชายต่อทั้งเพศเดียวกันและเพศตรงข้ามอย่างชัดเจน ในกรณีของการมองเพศเดียวกัน ภาพทำหน้าที่ในการเสริมสร้างและตอกย้ำภาพลักษณ์ของความเป็นชายที่แข็งแกร่ง มีอำนาจ และมีอิสระในการกำหนดการตัดสินใจของตนเอง ร่างกายของผู้ชายจึงถูกนำเสนอในฐานะตัวแทนของอำนาจ ความกล้า และการควบคุม ซึ่งสอดคล้องกับอุดมการณ์ความเป็นชายแบบครอบงำ ในทางตรงกันข้าม เมื่อเป็นการมองไปยังเพศอื่น โดยเฉพาะร่างกายของผู้หญิง มุมมองดังกล่าวกลับทำงานในลักษณะของการประเมินค่าและการจัดลำดับอำนาจ ร่างกายของผู้หญิงถูกลดทอนให้กลายเป็นวัตถุแห่งการมอง และถูกทำให้ดำรงอยู่ภายใต้สายตาและความต้องการของผู้ชาย ภาพแทนเช่นนี้ทำให้ผู้หญิงถูกวางอยู่ในสถานะของผู้ที่อยู่ใต้อำนาจของอำนาจเชิงสายตา (visual power) ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อรองรับการมองและการบริโภคทางเพศของผู้ชมชายเป็นหลัก

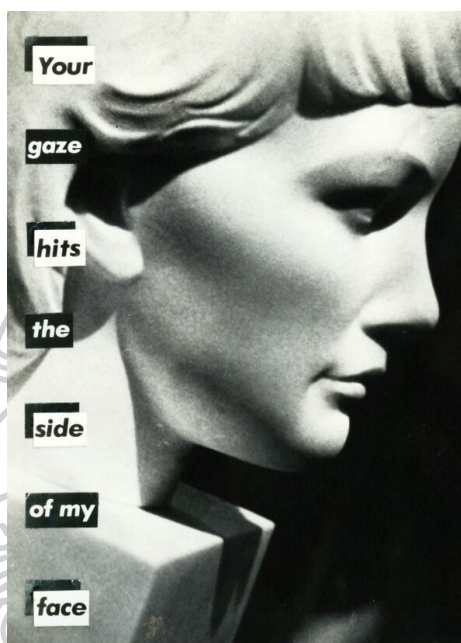
2.3.5. การต่อต้าน การจ้องมองของผู้ชาย ในศิลปะและสื่อ

ภาพยนตร์และสื่อกระแสหลักมักสร้างกลไกการรับชมที่ตั้งอยู่บนจุดยืนของผู้ชมชายต่างเพศ (heterosexual male viewer) โดยเฉพาะในบริบทปิตาธิปไตย ผู้หญิงถูกผลิตซ้ำในฐานะ วัตถุแห่งความปรารถนา ซึ่งทำหน้าที่สร้างความพึงพอใจทางสายตาและความบันเทิงให้กับผู้ชาย ไม่ใช่ในฐานะ “ผู้กระทำ” หรือ “เจ้าของเรื่องเล่า” แต่อย่างไร⁴⁹ เพื่อตอบโต้ต่อโครงสร้างเชิงอำนาจเช่นนี้ ศิลปินเพ

⁴⁸ “Helmut Newton and the Evolution of Contemporary Photography,” accessed November 28 2025, from <https://magazine.wallector.com/helmut-newton-and-the-evolution-of-contemporary-photography/>.

⁴⁹ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” 6–18.

มินิสม์และนักสร้างสรรค์สื่อจำนวนมากในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมาได้พยายาม แทรกแซงและรื้อสร้าง “สายตา” ใหม่ผ่านการท้าทายการจ้องมองของผู้ชายอย่างมีนัยสำคัญ วิธีการ ต่อต้านนั้นมีหลากหลาย อาทิ การเปลี่ยนบทบาทของผู้หญิงจาก “ผู้ถูกระทำ” ให้กลายเป็น “ผู้กระทำ” การเปิดเผยให้เห็นกลไกของการจ้องมอง การบิดเบือนรูปแบบของการนำเสนอร่างกาย และการสร้างความสัมพันธ์ใหม่ระหว่างผู้ชมกับผู้ถูกมอง



ภาพที่ 2.8 Barbara Kruger, Untitled (Your gaze hits the side of my face) (1981), Photograph and typeface on paper, 139.7 x 104.1 cm.

ที่มา: Artsy, “Untitled (Your gaze hits the side of my face),” accessed January 3, 2025, .

หนึ่งในตัวอย่างสำคัญของการวิพากษ์สายตาชายคือผลงานของศิลปินเฟมินิสม์ บาร์บารา ครูเกอร์ (Barbara Kruger) โดยเฉพาะงานชื่อ Your Gaze Hits the Side of My Face (1981) ซึ่งใช้ภาพใบหน้าหญิงพร้อมข้อความเสียดสีเพื่อย้อนกลับอำนาจของการจ้องมองผ่านถ้อยคำอย่างเฉียบคม⁵⁰ งานดังกล่าวไม่เพียงแต่เปิดเผยการครอบงำทางสายตา แต่ยังชี้ให้เห็นว่าร่างกายหญิงไม่ได้ไร้เสียงหรือยินยอมอย่างเงียบงันต่อสายตาของชายเสมอไป

⁵⁰ Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader* (London: Routledge, 2010), 142.



ภาพที่ 2.9 Cindy Sherman, Untitled Film Still #3 (1977), Gelatin silver print, 18.1 x 24.1 cm.

ที่มา: Invaluable, “Untitled Film Still #3, 1977,” accessed January 3, 2025, .

ในอีกด้านหนึ่ง ศิลปินเชิงแนวคิดอย่าง ซินดี้ เซอร์แมน (Cindy Sherman) ใช้ร่างกายของตนเองสวมบทบาทต่าง ๆ ผ่านการถ่ายภาพ self-portrait ซึ่งตั้งคำถามกับตัวแบบหญิงในสื่อกระแสหลัก ไม่ว่าจะเป็นแม่บ้าน ดารา หญิงชาวเมือง หรือเหยื่อ ด้วยการสร้างภาพที่คุ้นชินเกินจริง (hyper-familiar) และบิดเบือนจากความจริง ทำให้ผู้ชมเกิดความไม่สบายใจ (uncomfortable gaze) และต้องหันกลับมาตั้งคำถามกับความคุ้นชินของสายตาตนเอง⁵¹



ภาพที่ 2.10 Céline Sciamma (director), Portrait of a Lady on Fire (Portrait de la jeune fille en feu) (2019), Motion picture.

ที่มา: Deadline, “Portrait Of A Lady On Fire,” accessed January 3, 2025, .

ในสื่อภาพเคลื่อนไหว การต่อต้าน การจ้องมองของผู้ชาย มักปรากฏผ่านสิ่งที่เรียกว่า การจ้องมองของผู้หญิง (female gaze) หรือ การจ้องมองของควีเรียร์ (queer gaze) โดยเป็นการจัดองค์ประกอบและลำดับภาพที่ทำให้ “ความรู้สึกถูกมอง” มีความสำคัญมากกว่าการ “มองเพื่อ

⁵¹ Abigail Solomon-Godeau, “Just Like a Woman,” October 17 (Summer 1981): 71–83.

ครอบงำ”⁵² ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์ Portrait of a Lady on Fire (2019) ที่กำกับโดย เซลีน เซียมมา (Céline Sciamma) เล่าเรื่องราวความสัมพันธ์ของหญิงสองคนโดยปราศจากการวัตถุ นิยมร่างกาย ผ่านจังหวะภาพที่ให้พื้นที่แก่สายตา ความเงียบ และการซ้อนทับของอารมณ์อย่าง ละเอียดอ่อน⁵³ แม้ การจ้องมองของผู้หญิง จะเป็นทางเลือกในการสร้างสรรค์สายตาแบบใหม่ แต่ คำถามที่สำคัญยังคงอยู่ คือ “การรื้อถอน การจ้องมองของผู้ชาย เป็นไปได้จริงหรือไม่?” นักทฤษฎีเฟมินิสม์เช่น เบลล์ ฮุกส์ (Bell Hooks) ได้เสนอแนวคิดเรื่อง การมองกลับข้าง (oppositional gaze) ซึ่งเสนอว่าสายตาของผู้หญิงผิวดำหรือกลุ่มชายขอบไม่ได้เพียงแค่ “มองกลับ” (return the gaze) แต่ เป็นสายตาที่แสดงออกถึงความไม่ยินยอม ความโกรธ และการต่อต้านจากจุดยืนของการถูกกดขี่⁵⁴ ความหมายของการจ้องมองจึงไม่ใช่เพียงปฏิบัติการทางสายตา แต่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างอำนาจและ บริบททางการเมืองอย่างลึกซึ้ง จะเห็นได้ว่า การต่อต้านการจ้องมองของผู้ชาย ในศิลปะและสื่อมิใช่ เพียงการเปลี่ยนมุมมองหรือเพศของผู้สร้างเท่านั้น แต่คือการพยายามเปิดพื้นที่ใหม่ในการรับรู้ อารมณ์ และอัตลักษณ์ ที่ไม่ถูกควบคุมโดยโครงสร้างสายตาแบบชายปิตาธิปไตย ทั้งยังเป็นการต่อสู้เชิงวัฒนธรรมที่ยังไม่สิ้นสุดในบริบทของสังคมร่วมสมัย



⁵² Lisa French, *The Female Gaze in Documentary Film*, (2021), 54.

⁵³ Nathalie Morris, “Looking and Feeling in ‘Portrait of a Lady on Fire’,” *Sight & Sound*, accessed November 29 2025, from <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/portrait-lady-fire-celine-sciamma-female-gaze>.

⁵⁴ bell hooks, “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators,” *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992), 115–131.

บทที่ 3

ประวัติศิลปินและวัตถุในการสร้างผลงาน

ข้าพเจ้าได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับประวัติศิลปิน วัตถุในการสร้างสรรค์และตัวอย่างผลงานสำคัญ เพื่อทำความเข้าใจถึงแนวคิดและรูปแบบการนำเสนอผลงานที่สัมพันธ์กับการทำทนายโครงสร้างอำนาจปิตาธิปไตยและเพศภาวะ โดยข้าพเจ้าจะนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาบทที่ 3 ไปประกอบต่อยอดในบทที่ 4 ซึ่งจะเป็นการวิเคราะห์ผลงานของศิลปิน จานีน อันโธนี ด้วยแนวคิดเฟมินิสม์ จำนวน 2 ชิ้นได้แก่ 1. Grope (1990) 2. Conduit (2009) ดังนี้

- 3.1. ประวัติของ จานีน อันโธนี
 - 3.1.1. แนวคิดหลักในของศิลปิน
 - 3.1.2. ตัวอย่างงาน
 - 3.1.2.1. Crowned (2013)
 - 3.1.2.2. Loving Care (1993)
- 3.2. เนื้อหา และแนวคิดในผลงานของ จานีน อันโธนี
 - 3.2.1. เนื้อหา และแนวคิดในผลงาน Grope (1990)
 - 3.2.2. เนื้อหา และแนวคิดในผลงาน Comduit (2009)
- 3.3. วัตถุที่ จานีน อันโธนี ใช้ในการสร้างงาน
 - 3.3.1. กระเป๋ากางเกง
 - 3.3.2. ทองแดง

3.1. ประวัติของ जानีน อันโธนี



ภาพที่ 3.1 Janine Antoni (case study artist).

ที่มา: The Cut, “Janine Antoni on Her Early Work and the Body,” accessed January 3, 2025, .

जानีน อันโธนีเกิดเมื่อวันที่ 19 มกราคม ค.ศ.1964 ที่เมืองฟริพอร์ต ประเทศบาฮามาส สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีจาก Sarah Lawrence College ในนิวยอร์ก และได้รับปริญญาโท ด้านศิลปกรรม (MFA) จาก Rhode Island School of Design ในปี ค.ศ. 1989 ผลงานของ जानีน แอนโธนี มีลักษณะโดดเด่นจากการใช้ร่างกายของตนเองเป็นทั้งเครื่องมือในการสร้างงานและเป็นสาระสำคัญของผลงานศิลปะ โดยกระบวนการสร้างงานจำนวนมากเกี่ยวข้องกับกิจกรรมในชีวิตประจำวัน เช่น การอาบน้ำ การกิน และการนอน รวมทั้งวัสดุอย่างช็อกโกแลต สบู่ หรือเส้นผม ซึ่งล้วนมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับร่างกายและอัตลักษณ์ของเพศหญิง जानีน ถือเป็นศิลปินหญิงร่วมสมัยที่สำคัญซึ่งนำเสนอผลงานศิลปะภายใต้แนวคิดเฟมินิสม์ โดยตั้งคำถามกับโครงสร้างอำนาจชายเป็นใหญ่ในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก ซึ่งมักผลักใส่ร่างกายของผู้หญิงให้เป็นเพียงวัตถุแห่งการจ้องมองของผู้ชาย (male gaze) ตรงกันข้าม जानีน เลือกที่จะนำร่างกายของตนเองมาเป็นผู้กระทำอย่างมีอำนาจ และแสดงออกถึงความเป็นปัจเจกอย่างชัดเจน



ภาพที่ 3.2 Janine Antoni, Lick and Lather (1993), 7 soap and 7 chocolate self-portrait busts, 61 x 40.6 x 33 cm each.

ที่มา: National Gallery of Art, “Lick and Lather,” accessed January 3, 2025, .

ผลงานของศิลปินอย่าง Lick and Lather (1993) ที่เธอสร้างประติมากรรมรูปศีรษะของตนเองด้วยช็อกโกแลตและสบู่ แล้วใช้การเลียและการอาบน้ำในการกัดกร่อนผลงานนั้น เป็นตัวอย่างสำคัญที่สะท้อนการตั้งคำถามต่ออุดมคติความงาม การสร้างและทำลายอัตลักษณ์ และการมองร่างกายหญิงในฐานะพื้นที่ของการต่อรองอำนาจ ผลงานของเธอจึงไม่ใช่เพียงการใช้ร่างกายเพื่อสร้างผลลัพธ์ทางรูปธรรม แต่เป็นการเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้รู้สึกและรับรู้ผ่านประสบการณ์ทางกายภาพ ความเปราะบาง ความสัมพันธ์กับตนเอง และการรับรู้ทางอารมณ์



ภาพที่ 3.3 Janine Antoni, I am fertile ground (2019), Mixed media installation in the Catacombs of Green-Wood Cemetery.

ที่มา: Green-Wood, “Janine Antoni: I am fertile ground,” accessed January 3, 2025, .

ศิลปินมีผลงานจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ระดับนานาชาติ เช่น Whitney Museum of American Art, Museum of Modern Art (MoMA), San Francisco Museum of Modern Art, Reina Sofia ในสเปน, Irish Museum of Modern Art, และ Hayward Gallery ในสหราชอาณาจักร อีกทั้งยังเข้าร่วมเทศกาลศิลปะร่วมสมัยระดับโลก เช่น Venice Biennale, documenta14, Gwangju Biennale และ Istanbul Biennial ในปี พ.ศ. 2559 ยังได้ร่วมมือกับศิลปินการแสดง แอนนา ฮาลพริน และนักออกแบบท่าเต้น สตีเฟน เปโตรนิโอ ในโครงการ Ally ซึ่งเป็นนิทรรศการว่าด้วยการเคลื่อนไหว ร่างกาย และความทรงจำ โดยจัดแสดงที่ The Fabric Workshop and Museum ต่อมาในปี พ.ศ. 2562 เธอได้นำเสนอโครงการ Paper Dance ที่ The Contemporary Austin และในปีเดียวกันก็ได้รับเชิญเป็นศิลปินในพำนักที่สุสาน Green-Wood ในนิวยอร์ก ซึ่งเธอได้นำเสนอผลงานชุด I am fertile ground ภายในสุสานดังกล่าว จึงไม่ใช่เพียงผลข้างเคียงของวัสดุ แต่เป็น “การร่วมสร้าง” ของวัสดุในฐานะผู้กระทำ ที่บันทึกการไหล ศิลปินได้รับรางวัลอันทรงเกียรติมากมาย เช่น MacArthur Fellowship (1998), Joan Mitchell Painting and Sculpture Award (1998), Guggenheim Fellowship (2011), และ Anonymous Was A Woman Grant (2014) ผลงานของเธอถูกรวบรวมอยู่ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะชั้นนำของโลก อาทิ MoMA, Guggenheim Museum, Whitney Museum, Art Institute of Chicago, และ Hirshhorn Museum นอกจากนี้ ผลงานของจานีน แอนโตนี ยังได้รับการตีพิมพ์ในรูปแบบหนังสือหลายเล่ม รวมถึงเล่มล่าสุด Ally: จานีน อันโตนี, แอนนา ฮาลพริน, สตีเฟน เปโตรนิโอ ซึ่งรวบรวมภาพถ่ายผลงานการแสดงพร้อมบทวิเคราะห์จากนักวิชาการ เช่น จาเคอลีน บาส, แครอล เบ็คเกอร์ และเฮเลน ชิกซูส์ นักเขียนเฟมินิสต์ผู้ทรงอิทธิพลในวงการวรรณกรรมและทฤษฎีสตรีนิยม

ปัจจุบัน จานีน อันโตนี อาศัยและทำงานอยู่ที่นครนิวยอร์ก โดยมีแกลเลอรีตัวแทนได้แก่ Lühring Augustine Gallery ในนิวยอร์ก และ Anthony Meier Fine Arts ในซานฟรานซิสโก⁵⁵

3.1.1. แนวคิดหลักในงานของศิลปิน

แนวคิดหลักในงานของศิลปิน มุ่งสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างเรือนร่าง แรงงาน เพศสภาพ และวัตถุในชีวิตประจำวัน โดยใช้ร่างกายของศิลปินเองเป็นทั้งเครื่องมือและพื้นที่ของการสร้างสรรค์ ผลงานเน้นไปที่การตั้งคำถามต่อขอบเขตระหว่างศิลปะกับชีวิตประจำวัน ตลอดจนท้าทายลำดับคุณค่าทางศิลปะที่แยกงานเชิงร่างกาย งานซ้ำ และงานดูแลออกจากความเป็นศิลปะชั้นสูง กลยุทธ์ดังกล่าวสะท้อนแนวคิดเฟมินิสต์ที่มองว่าประสบการณ์ส่วนตัวและแรงงานที่มองไม่เห็นของผู้หญิงเป็นพื้นที่ทางการเมืองและการผลิตความหมาย

⁵⁵ Janine Antoni, “Bio/CV,” accessed 3 January 2025, from Janine Antoni Official Website, <http://www.janineantoni.net/biocv>.

แนวคิดเรื่องความเป็นหญิงและวัตถุในชีวิตประจำวันเป็นแกนสำคัญที่ปรากฏอย่างต่อเนื่องในงานของศิลปิน โดยเลือกใช้วัสดุที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับร่างกาย การดูแล และกิจวัตรประจำวัน เช่น สบู่ ช็อกโกแลต ไขมัน หรืออุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับความงามและการทำความสะอาด วัตถุเหล่านี้มักถูกมองว่าเป็นสิ่งสามัญ ไร้คุณค่าทางศิลปะ และเชื่อมโยงกับบทบาทของผู้หญิงในพื้นที่ส่วนตัวหรือภายในครัวเรือน การนำวัตถุเหล่านี้เข้าสู่พื้นที่ศิลปะจึงเป็นการตั้งคำถามต่อการแบ่งแยกระหว่างศิลปะชั้นสูงกับชีวิตประจำวัน รวมถึงการวิพากษ์อคติทางเพศที่ฝังอยู่ในระบบคุณค่าของศิลปะตะวันตก⁵⁶ ในผลงานของศิลปิน วัตถุในชีวิตประจำวันไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงสื่อหรือวัสดุ หากแต่เป็นตัวแทนของประสบการณ์ความเป็นหญิงที่ถูกกำหนดโดยโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรม วัตถุอย่างสบู่หรือช็อกโกแลตสะท้อนความคาดหวังต่อร่างกายผู้หญิง ทั้งในแง่ของความสะอาด ความน่าปรารถนา และการบริโภค ร่างกายผู้หญิงในงานของศิลปินจึงไม่ได้ถูกนำเสนอในฐานะภาพอุดมคติ หากแต่เป็นร่างกายที่สัมพันธ์กับการใช้งาน การสึกกร่อน และการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งขัดแย้งกับอุดมคติของประติมากรรมแบบดั้งเดิมที่เน้นความคงทนและความสมบูรณ์แบบ⁵⁷

การกระทำของศิลปินที่ใช้ร่างกายสัมผัส ฤ กัด หรือกระทำต่อวัตถุเหล่านี้ ทำให้เส้นแบ่งระหว่างร่างกายกับวัตถุพร่าเลือน วัตถุไม่ใช่สิ่งที่ถูกควบคุมอย่างสมบูรณ์ หากแต่ตอบสนองต่อการกระทำของร่างกายผ่านการละลาย การสึก หรือการเปลี่ยนรูป กระบวนการดังกล่าวสะท้อนแนวคิดเฟมินิสม์ที่วิพากษ์การแบ่งแยกระหว่างร่างกายกับสติปัญญาในปรัชญาตะวันตก และเสนอว่าความรู้สามารถเกิดจากประสบการณ์ทางกายภาพและการปฏิบัติการณ์ผ่านร่างกายได้⁵⁸ นอกจากนี้ วัตถุในชีวิตประจำวันยังเชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่องแรงงานซ้ำและการดูแล ซึ่งมักถูกมองว่าเป็นหน้าที่ของผู้หญิงและไม่ได้รับการยอมรับในฐานะแรงงานที่มีคุณค่าทางสังคมและวัฒนธรรม ศิลปินนำกิจกรรมเหล่านี้มาแสดงในพื้นที่ศิลปะ ทำให้แรงงานที่เคยถูกทำให้ล่องหนกลายเป็นสิ่งที่มองเห็นได้อย่างชัดเจน การกระทำซ้ำ ๆ ที่ต้องใช้เวลา ความอดทน และความเอาใจใส่ จึงไม่ใช่เพียงขั้นตอนของการสร้างงาน หากแต่เป็นเนื้อหาหลักที่เปิดโปงโครงสร้างอำนาจทางเพศในชีวิตประจำวัน⁵⁹ แนวคิดเรื่องความเป็นหญิงในงานของศิลปินจึงไม่ได้ถูกนำเสนอในลักษณะตายตัวหรือโรแมนติก หากแต่เป็นความเป็นหญิงที่สัมพันธ์กับร่างกาย วัตถุ และแรงงานในชีวิตประจำวันอย่างซับซ้อน การใช้วัสดุสามัญที่เสื่อมสลายและเปลี่ยนแปลงได้ ทำให้ศิลปะของศิลปินตั้งคำถามต่อระบบคุณค่าของศิลปะตะวันตก

⁵⁶ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* 3–6.

⁵⁷ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 179–185).

⁵⁸ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 3–10.

⁵⁹ Laura Cottingham, “The Feminist Question,” *Art Journal* 53, no. 1 (1994): 6–15.

และสร้างพื้นที่ทางเลือกที่ประสบการณ์ของผู้หญิงสามารถดำรงอยู่ในฐานะแหล่งความหมายและความรู้ได้อย่าง ชอบธรรม

ประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างอัตวิสัยกับวัตถุเป็นแกนสำคัญที่หล่อหลอมวิธีการสร้างสรรค์และความหมายในงานโดยศิลปินมักทำให้เส้นแบ่งระหว่างร่างกายของผู้สร้างและวัตถุศิลปะพัวเลือนผ่านกระบวนการทำงานที่อาศัยการสัมผัส การใช้ร่างกายโดยตรง และการกระทำซ้ำ ๆ วัตถุในงานจึงไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงสิ่งที่ถูกกระทำ หากแต่เป็นสิ่งที่ปฏิบัติสัมพันธ์กับร่างกาย และมีบทบาทในการกำหนดรูปแบบ ประสบการณ์ และความหมายของงานศิลปะ

นักทฤษฎีศิลปะเฟมินิสต์ชี้ให้เห็นว่างานของศิลปินท้าทายแนวคิดแบบทวิลักษณ์ที่แยกระหว่างจิตกับกาย หรือระหว่างประธานกับวัตถุ ซึ่งเป็นกรอบคิดสำคัญของปรัชญาตะวันตก แทนที่จะมองวัตถุเป็นสิ่งที่เหนือที่รอการควบคุมจากอัตวิสัย แต่เสนอความสัมพันธ์ที่วัตถุมีพลังในการต่อต้านเปลี่ยนแปลง และกำหนดขอบเขตของการกระทำของร่างกาย แนวคิดนี้สอดคล้องกับทฤษฎีเฟมินิสต์ร่วมสมัยที่มองว่าความรู้และอัตลักษณ์เกิดจากการปฏิบัติการผ่านร่างกายและวัตถุ ไม่ใช่จากสติปัญญาที่แยกขาดจากโลกวัตถุ⁶⁰ นอกจากนี้ ความสัมพันธ์ระหว่างอัตวิสัยกับวัตถุในงานยังเกี่ยวข้องกับแนวคิดเรื่องเวลาและการเสื่อมสลาย วัสดุที่เธอเลือกใช้มักมีคุณสมบัติเปลี่ยนรูป ละลาย หรือสีก่อนง่าย ทำให้วัตถุไม่สามารถคงสถานะเดิมได้อย่างถาวร กระบวนการเปลี่ยนแปลงนี้สะท้อนความไม่มั่นคงของอัตวิสัย ซึ่งไม่ได้เป็นสิ่งตายตัว หากแต่ถูกสร้างและรื้อถอนอยู่ตลอดเวลาผ่านปฏิสัมพันธ์กับโลกวัตถุ ศิลปินจึงเสนอความเข้าใจใหม่ต่อความสัมพันธ์ระหว่างอัตวิสัยกับวัตถุ โดยปฏิเสธการแบ่งแยกอย่างแข็งที่ระหว่างผู้สร้างกับสิ่งที่ถูกสร้าง วัตถุในงานไม่ใช่เพียงผลลัพธ์ของการกระทำ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการผลิตอัตวิสัยและความหมาย งานศิลปะจึงกลายเป็นพื้นที่ที่อัตวิสัยและวัตถุเกื้อหนุนกันอย่างไม่ออก และเปิดทางให้การวิพากษ์โครงสร้างอำนาจทางเพศและร่างกายในศิลปะร่วมสมัย

⁶⁰ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* 179–185.

3.1.2. ตัวอย่างผลงาน

3.1.3.1. Crowned (2013)



ภาพที่ 3.4 Janine Antoni, Crowned (2013), Polyurethane resin, 12.1 x 34.3 x 29.8 cm.

ที่มา: Janine Antoni, "Crowned," accessed January 3, 2025, .

ในผลงาน Crowned ศิลปินได้ใช้กระดูกเชิงกรานคู่หนึ่ง ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการให้กำเนิดบุตร มาสร้างเป็น คิ้วบัวสถาปัตยกรรม โดยติดตั้งไว้ที่ระดับความสูงประมาณสะโพก คล้ายกับการวางคิ้วกันกระแทก เพื่อสร้างกรอบให้กับห้องนั้นๆ วิธีการดั้งเดิมที่ช่างฝีมือใช้ในการทำบัวปูนพลาสเตอร์เรียกว่าการ "Running in place" ซึ่งเป็นการลากเครื่องมือที่ถูกตัดแต่งให้เป็นรูปร่างเฉพาะ ไปตามปูนพลาสเตอร์เปียกที่พอกไว้บนผนัง จนเกิดเป็นรูปทรงที่เรียบเนียน จากนั้นช่างจะเก็บกวาดผนังให้สะอาดหมดจด ในการสร้างบัวชิ้นนี้ ศิลปินได้แทนที่วัสดุคลาสสิกด้วย "รูปทรงขอบในของกระดูกเชิงกราน" ในขณะที่ลากเครื่องมือไปนั้น เธอปล่อยให้เศษปูนพลาสเตอร์กระเด็นและหยดลงตามแรงโน้มถ่วงจากกระดูกสะโพกคู่หนึ่ง ในขณะที่มันถูกลากผ่านโครงสร้างสถาปัตยกรรมที่พอกปูนไว้

Crowned ตอกย้ำถึงความสัมพันธ์ระหว่าง "ร่างกาย" และ "ที่อยู่อาศัย" โดยปกติแล้วสถาปัตยกรรมแนวคลาสสิกและโกธิคจะมีดีไซน์ที่เป็นเหลี่ยมมุม และใช้คิ้วบัวเพื่อสร้างแสงเงาที่ซับซ้อนเน้นความเป็นเส้นตรงเหล่านั้น แต่บัวของแอนโทนีพยายามที่จะ ประสานสถาปัตยกรรมเข้ากับสรีระ

ของมนุษย์ งานชิ้นนี้ไม่มีการตัดรอยต่อตามมุมห้อง แต่เป็นการลากยาวต่อเนื่องเพียงครั้งเดียวรอบห้อง ซึ่งสะท้อนถึงการเคลื่อนไหวหรือการหมุนตัวของร่างกายในพื้นที่นั้นๆ

เมื่อการลากเส้นสุดลง जानินได้ทิ้งเครื่องมือของเธอ ซึ่งก็คือ กระจกเชิงกรานคู่หนึ่ง ให้ถูกแช่แข็งไว้ในปูนพลาสติก เพื่อเป็นหลักฐานของ "ท่วงท่าที่สะท้อนถึงสัญชาตญาณอันรุนแรง" และเพื่อเตือนใจเราว่า "มดลูกคือสถาปัตยกรรมแห่งแรกในชีวิตของเรา"⁶¹

3.1.3.2. Loving Care (1993)



ภาพที่ 3.5 Janine Antoni, Loving Care (1993), Performance with Loving Care hair dye, dimensions variable.

ที่มา: Janine Antoni, "Loving Care," accessed January 3, 2025, .

Loving Care เป็นศิลปะการแสดงสด ที่ศิลปินใช้เส้นผมที่ชุ่มไปด้วยน้ำยาย้อมผมยี่ห้อ "Loving Care" สีดำธรรมชาติถูพื้นเพื่อทำความสะอาดพื้นของหอศิลป์ การกระทำของศิลปินเป็นการปลุกภาพจำของร่องรอยการวัดฝีแปรงที่เปี่ยมไปด้วยอารมณ์ในแบบ Abstract Expressionism แต่ในขณะเดียวกันเธอก็เชื่อมโยงการวัดแปรงเหล่านั้นเข้ากับ "งานบ้าน" อย่างการถูพื้น และในระหว่างที่เธอเข้ายืดพื้นที่ด้วยการถูไปเรื่อยๆ นั้น ผู้ชมจะค่อยๆ ถูกรุกไล่จนต้องถอยร่นออกไปจากหอศิลป์ในที่สุด⁶²

⁶¹ Janine Antoni, "Crowned," accessed October 20 2025, from <https://www.janineantoni.net/#/crowned/>,

⁶² Janine Antoni, "Loving Care," accessed October 20 2025, from <https://www.janineantoni.net/#/loving-care/>.

งานชิ้นนี้เป็นการวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะสมัยใหม่ (Modernism) ที่มักหมุนรอบด้วยศิลปินชายและให้ความสำคัญมากกว่า จากการใช้เส้นผมและยาย้อมผมมาแทนการใช้พู่กันตามปกติ การที่ผู้ชมต้องค่อยถอยห่างออกไปเรื่อยๆเหมือนการจำกัดพื้นที่สำหรับศิลปินหญิงในโลกของศิลปะ

3.2. เนื้อหา และแนวคิดในผลงานของ จานีน อันโรรี

3.2.1. เนื้อหา และแนวคิดในผลงาน Grope (1990)



ภาพที่ 3.6 Janine Antoni, Grope (1990), Levi's 501 pockets and waistbands, dimensions variable.

ที่มา: Janine Antoni, "Grove," accessed January 3, 2025, .

"Grove" ของ จานีน อันโรรี มีลักษณะคล้ายประติมากรรมจากผ้า โดยใช้วิธีการติดตั้งเข้ากับมุมห้องในการจัดแสดง มีลักษณะเป็นสามเหลี่ยมทแยงมุมกับกำแพงเกลลอรี ซึ่งเจาะลึกความใกล้ชิดที่ ถูกมองข้ามของวัตถุในชีวิตประจำวันนั้นคือ กระเป๋ากางเกง ผลงานชิ้นนี้ประกอบด้วย กระเป๋าจำนวน 84 ชิ้น หลากหลายสี เช่น ขาว เหลือง เทาและดำ ที่ตัดมาจากกางเกงทำงานผู้ชายที่ใช้งานมาอย่างโชกโชน และนำมาเย็บมือรวมกันอย่างประณีต โดยการประกอบที่ดูเรียบง่ายนี้เปลี่ยนของใช้ธรรมดาให้กลายเป็นการแสดงออกเชิงลึกเกี่ยวกับการสัมผัส แรงงาน และประวัติศาสตร์ที่ซ่อนอยู่ ศิลปินสำรวจกระเป๋าในฐานะ "พื้นที่ที่เราสัมผัสทุกวันแต่แทบไม่เคยเห็น" การตัดแยกและนำกระเป๋าที่ผ่านการใช้งานมาแล้วเหล่านี้มาจัดวางใหม่ ศิลปินเชื่อเชิญให้ผู้ชมพิจารณาพื้นที่ที่ทั้งพบเห็นได้ทั่วไปและเป็นส่วนตัวอย่างลึกซึ้ง กระเป๋าเหล่านี้เก็บร่องรอยอันเจียบงันของการปฏิสัมพันธ์นับไม่ถ้วน ไม่ว่าจะเป็นการสัมผัสของนิ้วมือที่หยิบกุญแจ กระดาดชาโน้ตที่ยับยู่ซึ่งถูกลืมหรือความอบอุ่นของมือที่แสวงหาความผ่อนคลาย การเย็บมือ เป็นหัวใจสำคัญของผลงาน

กระบวนการที่ต้องใช้แรงงานมากนี้ เชื่อมโยงมือของศิลปินเข้ากับผู้ชายที่เคยสวมใส่กางเกงเหล่านี้ โดยตรง การสัมผัสของ ศิลปินสะท้อนถึงมือมากมายที่เคยสำรวจกระเป๋าเหล่านี้ตลอดเวลา สร้างความเชื่อมโยงที่จับต้องได้ข้ามชีวิตและประสบการณ์ที่แตกต่างกัน มั่นเน้นให้เห็นถึงงานที่มองไม่เห็นและกิจวัตรประจำวันที่หล่อหลอมพื้นที่ที่ซ่อนอยู่เหล่านี้ การเย็บที่มองเห็นได้ไม่เพียงแต่เชื่อมผืนผ้าเข้าด้วยกัน แต่ยังเผยให้เห็นถึงสถานที่ "ที่มีมือหลายมือได้สัมผัส" ทำให้ประวัติศาสตร์ที่มักจะถูกมองไม่เห็นของเสื้อผ้าเหล่านี้สัมผัสได้จริง

ท้ายที่สุดแล้ว "Grobe" ได้เปลี่ยนกระเป๋าที่เคยมีหน้าที่ใช้สอยให้กลายเป็นการพรรณนาทางประติมากรรมเกี่ยวกับการเชื่อมโยงของมนุษย์ ร่องรอยอันละเอียดอ่อนของแรงงาน และเรื่องเล่าส่วนตัวที่ฝังอยู่ในส่วนที่ธรรมดาที่สุดในชีวิตของเรา

3.2.2. เนื้อหา และแนวคิดในผลงาน Conduit (2009)



ภาพที่ 3.7 Janine Antoni, Conduit (1992), Copper and copper gargoyle, 45.7 x 109.2 x 55.9 cm.

ที่มา: Janine Antoni, "Conduit," accessed January 3, 2025, .



ภาพที่ 3.8 Janine Antoni, Conduit (1992), installation view/detail of the copper urinary device in use.

ที่มา: Janine Antoni, "Conduit," accessed January 3, 2025, .

"Conduit" ของ จานีน อันโธนี เป็นผลงานประติมากรรมที่ทรงพลังและช่วยความคิด ซึ่งทำให้เส้นแบ่งระหว่างร่างกาย สถาปัตยกรรม และกระบวนการทางศิลปะพร่าเลือนเข้าหากัน งานชิ้นนี้มีการก่อรูปทอขนาดเล็กที่ปั้นเป็นรูปทรงผู้หญิง โดยออกแบบมาเพื่อให้ ศิลปินสามารถปัสสาวะในท่ายืนได้ การกระทำที่ดูเรียบง่ายนี้ ซึ่งทำขึ้นโดยมีอาคาร ไครสเลอร์เป็นฉากหลังยกระดับเรื่องส่วนตัวให้กลายเป็นความยิ่งใหญ่ด้วยการปั้นตัวเองให้เป็นรูปการก่อรูป ซึ่งเป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมแบบดั้งเดิม ศิลปินเปรียบเทียบร่างกายของเธอกับตัวอาคารโดยตรง การเลือกใช้การก่อรูปกรุปริฟอน ซึ่งเป็นสัตว์ในเทพนิยายที่ผสมผสานระหว่างสิงโตและนก มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์รูปทรงของเธอ การเลือกนี้มีความสำคัญ เนื่องจาก ศิลปิน ได้กล่าวไว้ว่า "การใช้อุปกรณ์ที่ฉันทิษฐ์ขึ้นคือการทำให้ฉันทึเป็นลูกผสม" ผ่านการเปลี่ยนแปลงนี้ ศิลปินได้รวบรวมการหลอมรวมกันระหว่างมนุษย์และสถาปัตยกรรมธรรมชาติและสิ่งที่สร้างขึ้นการใช้ ทอแดง ในงานประติมากรรมเป็นไปอย่างตั้งใจวัสดุนี้มักเกี่ยวข้องกับท่อประปาและรายละเอียดทางสถาปัตยกรรมซึ่งช่วยเสริมการเชื่อมโยงระหว่างการทำงานตามธรรมชาติของร่างกายและสภาพแวดล้อมที่สร้างขึ้น ที่สำคัญคือ ทอแดง เกิดปฏิกิริยาออกซิเดชันเมื่อสัมผัสกับปัสสาวะของ ศิลปินทำให้เกิด คราบเขียว (patina) ตามธรรมชาติ เมื่อเวลาผ่านไป ปฏิกิริยาทางเคมีนี้ ซึ่งเป็นผลโดยตรงจากการมีปฏิสัมพันธ์ของ จานีน กับผลงาน ได้กลายเป็นส่วนสำคัญของสุนทรียภาพที่พัฒนาไปของงานศิลปะ โดยบันทึกการแสดงออกของร่างกายของเธอด้วยสายตา⁶³

3.3. วัตถุที่จานีน อันโธนี ใช้ในการสร้างงาน

3.3.1. กระเป๋ากางเกง

ในผลงาน Grope (1990) ของ จานีน อันโธนี ศิลปินได้รวบรวมกระเป๋ากางเกงของผู้ชายจำนวน 84 ใบมาตัดและเย็บเข้าด้วยกันด้วยมือให้กลายเป็นประติมากรรมผ้าห้อยเรียบง่ายแต่เปี่ยมไปด้วยนัยยะ⁶⁴ การเลือกใช้วัสดุชนิดนี้ไม่เพียงสะท้อนถึงความใกล้ชิดของร่างกายกับวัตถุเท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึงงานเลี้ยงเชิงสังคม และเพศสภาพ ในหลายมิติ โดยกระเป๋ากางเกงเป็นส่วนที่คนใช้งาน "สัมผัส" อยู่เสมอ มือใส่เหรียญ ใส่กุญแจ ใส่ของใช้เล็กๆ แต่เป็นส่วนที่ "ซ่อน" อยู่และไม่ถูกมองเห็นในชีวิตประจำวัน การนำกระเป๋านี้มาต่อกันโดยการเย็บมือจึงเป็นการ "นำออกมาให้มองเห็น" ประสบการณ์ที่มักถูกละเลย นอกจากนี้ การเย็บด้วยมือโดยจานีนเองยังเป็นพยานถึงการเชื่อมต่อของมือของเธอกับมือของคนงาน ผู้ใช้กางเกงเหล่านั้น ซึ่งสะท้อนถึงมิติแห่งแรงงานและการร่วมแรงร่วมใจ

⁶³ Janine Antoni, "Conduit," accessed October 20 2025, from <http://www.janineantoni.net/conduit>.

⁶⁴ Rachel Kent, Janine Antoni (Sydney: The Museum of Contemporary Art, 2001), 24.

ผ่านวัสดุ⁶⁵ ในเชิงทฤษฎี การมีตัวตนผ่านร่างกาย (embodiment) กระเป๋าเหล่านี้กลายเป็น “ซอกสัมผัส” ที่บันทึกการใช้ชีวิตของผู้ใช้กางเกง ผลงานจึงเป็นเสมือนบันทึกของร่างกายที่ไม่อยู่ ตามที่ जानินได้ให้สัมภาษณ์ไว้³ กระเป๋าที่ถูกเย็บรวมกันเหมือนกลุ่มเซลล์ย่อย ๆ กลายเป็นประติมากรรมแบบพอสต์-มินิมัล ที่มีลักษณะเป็นโมดูล (modular) แต่ละกระเป๋ายังคงแสดงร่องรอยการใช้งานและแตกต่างกันไป ชัดกับอุดมคติของมินิมัลลิสม์ที่เน้นพื้นผิวเรียบและเป็นเนื้อเดียวกัน⁶⁶ อีกนัยทางสัญลักษณ์คือ เพศสภาพและอำนาจ การเลือกวัสดุจากกางเกงทำงานของผู้ชาย สื่อถึงโครงสร้างอำนาจชายเป็นใหญ่ แต่การนำมาดัดแปลงให้เป็นประติมากรรมผ่านนุ่มและอ่อนโยน ช่วย “แปลงโฉม” วัสดุที่เป็นสัญลักษณ์ของชายให้เป็นตัวแทนของการกระทำเชิงหญิง⁶⁷ การเย็บมือแสดงถึงงานฝีมือ ที่มักถูกเชื่อมโยงกับงานของผู้หญิง ในขณะที่วัสดุเดิมมาจากงานอุตสาหกรรมของผู้ชาย ผลลัพธ์จึงเป็นการตัดทอนและสร้างสมดุลระหว่างเพศและบทบาททางแรงงาน ทั้งนี้ในทฤษฎี ความเป็นรูปธรรม (materiality) ยังช่วยให้เราเข้าใจลึกซึ้งว่ากระเป๋าเหล่านี้ไม่ใช่แค่ผ้าเก่า แต่เป็น “วัตถุที่มีชีวิต” ที่บันทึกการกระทำของร่างกายและแรงงาน การใช้วัสดุที่มีปฏิสัมพันธ์กับร่างกายมนุษย์ ถูกสัมผัส ถูกเย็บ ทำให้ Grope เป็นงานที่วัสดุร่วมสร้างความหมายไม่ซ้ำจากหลังนี้⁶⁸ นอกจากนี้ ผลงานนี้ยังสามารถอ่านได้ในแง่มุม performance feminisim การที่ศิลปินทำงานเย็บมือ จึงเป็นการกระทำเชิงสัญลักษณ์: ศิลปินกำลัง “จับ” และ “ผูก” ประสบการณ์แรงงานชายเข้ากับร่างกายหญิงของเธอเอง โดยไม่ละทิ้งอัตลักษณ์หญิง แต่ยังสามารถสะท้อนและระลึกถึงเพศชายโดยไม่ถูกลดทอนความเป็นหญิง⁶⁹

สรุปแล้ว การเลือกกระเป๋ากางเกงเป็นวัสดุใน Grope ของ जानิน อันโธนี คือกลยุทธ์เชิงศิลปะและแนวคิด ทองแดงใน Conduit เป็นตัวนำพลังงานชีวิต แต่กระเป๋าใน Grope เป็นตัวนำแรงงานและสัมผัส เป็นวัสดุที่สะท้อนการมีอยู่ของร่างกาย (แม้ร่างกายจะ “ขาด” อยู่) เป็นพยานของแรงงานชาย และเป็นเวทีให้ศิลปินหญิง “เย็บ” การเชื่อมโยงระหว่างเพศ บทบาท และวัสดุประจำวัน การกระทำการเย็บเองก็เป็น performance ที่สื่อถึงการสร้างและการเชื่อมต่อทำให้ Grope เป็นงานที่ทรงพลังทางสัญลักษณ์และทฤษฎี

⁶⁵ Janine Antoni, “Loss and Desire,” Art:21: Art in the Twenty-First Century, Season 2, PBS, 2003, accessed October 24 2025, from <https://art21.org/artist/janine-antoni/>.

⁶⁶ Hilary Robinson, “Labor, Gender and the Object of Performance in Janine Antoni’s Early Works,” *Art Journal* 58, no. 4 (1999): 34–36.

⁶⁷ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 122–125.

⁶⁸ Daniel Miller, *Materiality*, (Durham: Duke University Press, 2005), 7.

⁶⁹ Cheryl Finley, “Embodiment and Trace in the Work of Janine Antoni,” *Oxford Art Journal* 26, no. 1 (2003): 89–92.

3.3.2. ทองแดง

ผลงาน Conduit (2009) ของจານีนเป็นหนึ่งในชิ้นงานที่สะท้อนแนวคิดการใช้ร่างกายของศิลปินเป็นสื่อกลางทางศิลปะได้อย่างชัดเจน ศิลปินสร้างประติมากรรมโลหะรูปกากกอยล์ขนาดเล็กจากทองแดงให้สอดรับกับสรีระของร่างกายผู้หญิง และออกแบบให้สามารถรองรับการถ่ายปัสสาวะในท่ายืนได้ ผลงานนี้จึงเป็นการผสมผสานกันระหว่างศิลปะการแสดง (performance) ศิลปะวัตถุ (object art) และสัญลักษณ์ของการท้าทายต่อขอบเขตทางเพศและพื้นที่สาธารณะของร่างกายหญิงในสังคมปิตาธิปไตย⁷⁰

ทองแดงในฐานะวัสดุมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อโครงสร้างความหมายของ Conduit เพราะคุณสมบัติของทองแดงนั้นไม่เพียงเป็นโลหะที่นำไฟฟ้าและความร้อนได้ดี แต่ยังเป็นวัสดุที่ “นำพลังงาน” ในเชิงเปรียบเทียบ ทองแดงถูกนำมาใช้ในผลงานนี้ในลักษณะที่สื่อถึงการเชื่อมต่อ ระหว่างร่างกายและสถาปัตยกรรม ระหว่างการกระทำส่วนตัวและพื้นที่สาธารณะ อีกทั้งยังสะท้อนถึงระบบท่อ ที่มีอยู่ในอาคารสมัยใหม่ ซึ่งตามประวัติศาสตร์แล้วเป็นโครงสร้างทางเทคนิคที่ออกแบบโดยและเพื่อผู้ชาย ศิลปินจึงใช้ทองแดงเป็นสัญลักษณ์ของการยึดคีนสิทธิ์ของผู้หญิงในการใช้ร่างกายในพื้นที่ที่เคยถูกจำกัด⁷¹

นอกจากนี้ ทองแดงยังมีคุณสมบัติที่เปลี่ยนแปลงไปตามการสัมผัสของของเหลวและอากาศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อสัมผัสกับปัสสาวะของศิลปิน ผิวของทองแดงจะเกิดคราบออกไซด์ (verdigris patina) เป็นสีเขียว ซึ่งแอนโทนีตั้งใจให้เป็นผลจาก “การกระทำ” ของตนเอง ศิลปินได้อธิบายไว้ว่า “โลหะได้เกิดการออกซิไดซ์เมื่อสัมผัสกับปัสสาวะของฉัน จึงเกิดคราบพาตินาตามธรรมชาติจากการกระทำของตนเอง”⁷² การเปลี่ยนแปลงของผิววัสดุจึงกลายเป็นหลักฐานของการกระทำและเวลาที่ผ่านไป ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง “ร่องรอยของร่างกาย” (trace of the body) และ “วัสดุที่มีชีวิต” (living material) ที่ตอบสนองต่อการมีอยู่ของมนุษย์ได้อย่างชัดเจน

ในบริบทของศิลปะร่วมสมัย การเลือกใช้ทองแดงของจານีนจึงไม่เพียงเป็นการเลือกวัสดุที่มีคุณสมบัติทางเทคนิค แต่เป็นการเลือกวัสดุที่มีบทบาทเชิงความหมาย วัสดุนี้สัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับสถาปัตยกรรมอุตสาหกรรมและระบบสาธารณสุขปิตาธิปไตย ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของโครงสร้างอำนาจทางเพศในสังคม ศิลปินจึงใช้ทองแดงในลักษณะ “การยึดคีน” เพื่อเปลี่ยนระบบที่ถูกครอบงำโดยผู้ชายให้

⁷⁰ Robert Enright, “The Beautiful Trap: Janine Antoni’s Body Art,” *Border Crossings* 29, no. 2 (2010), accessed November 27 2025, from <https://bordercrossingsmag.com/article/the-beautiful-trap-janine-antoni-body-art>.

⁷¹ Lühring Augustine Gallery, “Janine Antoni – Artist Biography,” accessed October 5 2025, <https://www.luhringaugustine.com/artists/janine-antoni>,

⁷² Janine Antoni, “Conduit,” accessed October 12 2025, <https://www.janineantoni.net/conduit>.

กลายเป็นพื้นที่แห่งการกระทำของผู้หญิง การที่ทองแดงถูกหล่อเป็นรูปการ์กอยล์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบของอาคารที่ทำหน้าที่ปล่อยน้ำฝนออกจากปาก ยังสะท้อนภาพของการปล่อยของเหลวจากร่างกายหญิงในเชิงอุปมา ซึ่งเดิมเป็นสิ่งที่ถูกห้ามหรือมองว่าไม่เหมาะสมในสังคมแบบปิตาธิปไตย การกระทำนี้จึงเป็นทั้งการล้อเลียนและการวิพากษ์อำนาจทางเพศที่ซ่อนอยู่ในระบบสถาปัตยกรรม⁷³ ทองแดงยังมีความหมายในเชิงเวลาและการเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติ เพราะเมื่อเวลาผ่านไปผิวของมันจะเกิดการเปลี่ยนสี ซึ่งกลายเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการศิลปะโดยตรง การเกิดพาทีนา (patina) ของของเหลว การสัมผัสของร่างกาย และร่องรอยของการแสดงออก ศิลปินจึงใช้วัสดุที่ตอบสนองและบันทึกการกระทำ เพื่อให้ร่างกายและวัสดุมีสถานะเท่าเทียมกันในการสร้างความหมายของผลงาน

หากพิจารณาในบริบทของแนวคิดเรื่องศิลปะเน้นร่างกาย และศิลปะกระบวนการ (process art) ซึ่งงานนี้มีบทบาทโดดเด่นตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 1990 การเลือกใช้ทองแดงใน Conduit เป็นการต่อเนื่องของความสนใจเรื่อง “การกระทำของร่างกายผ่านวัสดุ” ที่เธอใช้มาก่อนหน้านี้ในผลงานอย่าง Gnaw (1992) และ Lick and Lather (1993) ที่ร่างกายของศิลปินกลายเป็นเครื่องมือในการสร้างร่องรอยและเปลี่ยนแปลงวัตถุ วัสดุทองแดงใน Conduit จึงเป็นการสานต่อแนวคิดดังกล่าวในระดับเชิงสถาปัตยกรรมจากวัสดุส่วนตัวสู่โครงสร้างของพื้นที่สาธารณะ และจากร่างกายสู่ระบบ

กล่าวโดยสรุป การเลือกใช้ทองแดงในผลงาน Conduit ของ จานีน อันโธนี จึงเป็นการเลือกที่มีความหมายทั้งในเชิงกายภาพและเชิงสัญลักษณ์ ทองแดงทำหน้าที่เป็นตัวนำของพลัง การกระทำ และของเหลวระหว่างร่างกายกับโลกภายนอก เป็นวัสดุที่บันทึกร่องรอยและแสดงการเปลี่ยนแปลงตามเวลา อีกทั้งยังเป็นการวิพากษ์โครงสร้างอำนาจที่ควบคุมร่างกายหญิงในสังคมปิตาธิปไตย ศิลปินใช้ทองแดงเป็น “สื่อกลางของการเชื่อมต่อ” (conduit) ที่ทั้งนำพาและเปลี่ยนความหมายของการกระทำทางกายภาพ ให้กลายเป็นการประกาศอำนาจและอัตลักษณ์ของเพศหญิงในศิลปะร่วมสมัยอย่างทรงพลัง

⁷³ Robert Enright, “The Beautiful Trap: Janine Antoni’s Body Art,” *Border Crossings Magazine* 29, No. 2 (2010), accessed October 15 2025, from <https://bordercrossingsmag.com/article/the-beautiful-trap-janine-antonis-body-art>.

บทที่ 4

วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายและวัตถุที่ใช้เพื่อทำทนายอำนาจและเพศภาวะ ในงานของ จานีน อันโรนี โดยใช้แนวคิดเฟมินิสม์

ข้าพเจ้าได้ทำการวิเคราะห์ผลงานศิลปะของ จานีน อันโรนี ทั้ง 2 ชิ้น ได้แก่ 1.Grope (1990) 2.Conduit (2009) ทั้งแนวคิดจากวัตถุที่ใช้ในการสร้างงานและวิเคราะห์จากแนวคิดเฟมินิสม์ โดยข้าพเจ้าได้ทำการแบ่งแยกผลงานตามเนื้อหาที่แสดงให้เห็นถึงการทำทนายอำนาจและเพศภาวะ ดังนี้

4.1. วิเคราะห์ผลงาน Grope (1990)

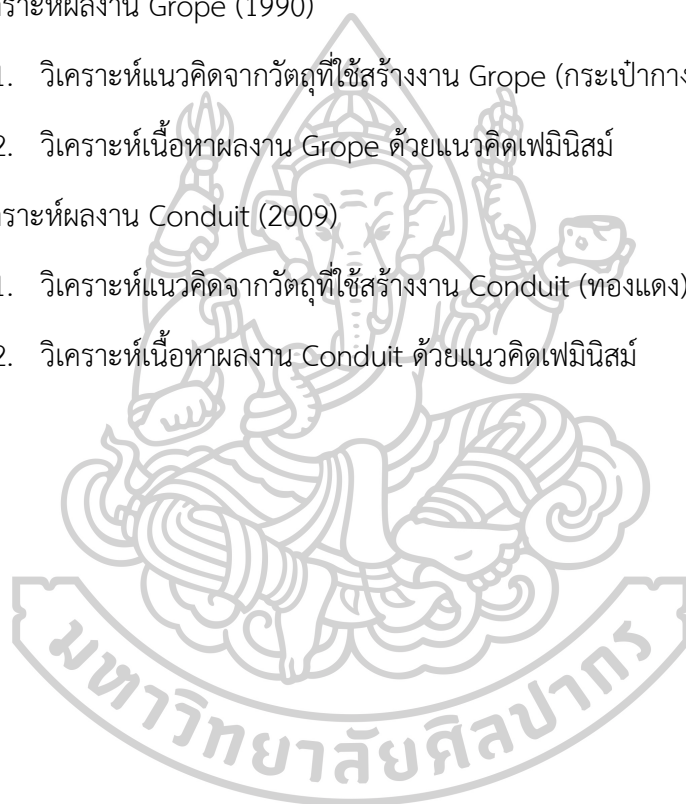
4.1.1. วิเคราะห์แนวคิดจากวัตถุที่ใช้สร้างงาน Grope (กระเป๋ากางเกงผู้ชาย)

4.1.2. วิเคราะห์เนื้อหาของผลงาน Grope ด้วยแนวคิดเฟมินิสม์

4.2. วิเคราะห์ผลงาน Conduit (2009)

4.2.1. วิเคราะห์แนวคิดจากวัตถุที่ใช้สร้างงาน Conduit (ทองแดง)

4.2.2. วิเคราะห์เนื้อหาของผลงาน Conduit ด้วยแนวคิดเฟมินิสม์



4.1. วิเคราะห์ผลงาน Grope (1990)

4.1.1. วิเคราะห์แนวคิดจากวัตถุที่ใช้สร้างงาน Grope (กระเป๋ากางเกงผู้ชาย)

มนุษย์ใช้พื้นที่เก็บของบนร่างกายมาแต่เนิ่นนาน ก่อนที่ “กระเป๋ายึดติดในเสื้อผ้า” จะมีอยู่ กระเป๋าผูกเอว (pouch) หรือกระเป๋าแขวนจากเข็มขัด เป็นวิธีหลักในการพกพาสิ่งของจำเป็น เช่น มีด กุญแจ เงิน ซึ่งสามารถผูกหรือแขวนไว้รอบเอวได้ง่ายและเคลื่อนที่สะดวก ในศตวรรษที่ 15 “กระเป๋าผูกเอว (pouch)” ได้รับการใช้แพร่หลาย และเริ่มมี “แผ่นผ้าหรือถุง” แขวนจากเข็มขัด เมื่อเสื้อผ้าเริ่มเข้ารูปกับร่างกายมากขึ้น (closer-fitting garments) การพกพาสิ่งของใหญ่ ๆ ภายนอกหรือแขวนไว้ข้างนอกเริ่มไม่สะดวก ทั้งในเรื่องรูปลักษณ์และการเคลื่อนไหว จึงมีการเจาะ “ช่อง” (slits) บนเสื้อ เสื้อกางเกง หรือกระโปรง เพื่อให้สามารถเสียบถุง (bag/pouch) เข้าไปในเสื้อผ้าได้ (แต่ยังไม่ยึดติดเป็นกระเป๋า) เมื่อเวลาผ่านไป ถุงที่แขวน ผูกเอว เริ่มถูกแทนที่ด้วย “กระเป๋ายึดติด” (sew-in pockets) ซึ่งเย็บลงในเสื้อผ้าโดยตรง พัฒนามาเป็นกระเป๋าเล็ก ๆ ที่อยู่ในเนื้อผ้า มีหลายจุดบนเสื้อผ้า เพื่อให้สามารถ “ใส่มือ” หรือใส่ของจิวได้อัตโนมัติโดยไม่ทำให้เสื้อผ้าคู้โป่งหรือโป่ง (bulging) ในช่วงปี 1960 สงครามแพชชั่นรูปร่างของเสื้อผ้า เน้นให้ขีตร่างกาย (slim fit) รูปทรงดูสะอาด เรียบ หมดจด เมื่อเสื้อผ้าแนบตัวมากขึ้น วัสดุและการออกแบบก็ต้องปรับให้กระเป๋าเล็กลงและเย็บซ่อนในผ้า เพื่อไม่ให้เกิด relief (ส่วนที่โป่งพองออก) บนเสื้อหรือกางเกง ซึ่งจะขัดกับแนวแพชชั่นของช่วงนั้น ๆ ⁷⁴

กระเป๋าในเสื้อผ้าไม่ใช่เพียงองค์ประกอบที่ใช้เก็บสิ่งของ แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างเพศในสังคมตะวันตกมาตลอดหลายศตวรรษ งานวิจัยด้านแพชชั่นศึกษาและบทความ *The Power of Pockets: Their History & Meaning Through the Years* ชี้ให้เห็นว่า การออกแบบกระเป๋าในเสื้อผ้าของผู้ชายและผู้หญิงมีความต่างอย่างมีนัยยะ ซึ่งความต่างนี้ไม่ใช่เพียงเรื่องความงาม แต่ยังสะท้อนถึงโครงสร้างสังคมและอำนาจที่ฝังลึกในวัฒนธรรมการแต่งกาย โดยทั่วไป กระเป๋ากางเกงของผู้ชายมีขนาดใหญ่และลึก สามารถบรรจุสิ่งจำเป็นได้ เช่น กุญแจ โทรศัพท์ หรือกระเป๋าตังค์ ขณะที่กระเป๋าของผู้หญิงมักเล็ก ตื้น และไม่สามารถใช้งานได้จริงในชีวิตประจำวัน ความแตกต่างนี้มีรากฐานทางประวัติศาสตร์มาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 เมื่อเสื้อผ้าผู้หญิงเปลี่ยนรูปทรงให้รัดรูปและเน้นความงามภายนอก ทำให้กระเป๋าในเสื้อผ้าถูกลดทอนจนเหลือเพียงองค์ประกอบเชิงแพชชั่น ไม่ใช่การใช้งาน การที่ผู้ชายมี “พื้นที่” ในเสื้อผ้าสำหรับเก็บสิ่งของจำเป็นสะท้อนถึงสถานะที่เป็นอิสระ ไม่ต้องพึ่งพาใครหรืออุปกรณ์เสริมเพิ่มเติม ในทางกลับกัน การที่ผู้หญิงถูกจำกัดให้ใช้กระเป๋าถือภายนอกสะท้อนถึงความพึ่งพิงและการถูกผูกพันกับค่านิยมทางแพชชั่น

⁷⁴Husband, *The Pockets*, accessed October 13 2025, from <https://husbands-paris.com/en/journal/the-pockets/?srsltid=AfmBOop3sJUYpDkSPEb4ZikNSt12z9OwknwPIK2iXXY18bPxo-RJfjub>.

และภาพลักษณ์ มากกว่าความสะดวกสบายเชิงปฏิบัติ ในยุคปัจจุบัน มีการเคลื่อนไหวในแฟชั่นเพื่อผลักดันให้เสื้อผ้าผู้หญิงมี “real pockets” หรือกระเป๋าที่ใช้งานได้จริง ถือเป็นการทำงานต่อโครงสร้างอำนาจดั้งเดิม และเรียกร้องสิทธิเชิงสัญลักษณ์ในการเข้าถึงความสะดวกสบายเช่นเดียวกับผู้ชาย การออกแบบกระเป๋าที่เท่าเทียมกันจึงเป็นทั้งการสร้างสมดุลใหม่ในเชิงปฏิบัติและการต่อสู้เชิงวัฒนธรรม

กล่าวได้ว่า กระเป๋ากางเกงไม่ใช่เพียงเครื่องแต่งกาย แต่ยังเป็น “พื้นที่ทางอำนาจ” ที่แสดงให้เห็นความเหลื่อมล้ำทางเพศที่ซ่อนอยู่ในรายละเอียดเล็กน้อยของชีวิตประจำวัน⁷⁵

4.1.2. วิเคราะห์เนื้อหาผลงาน Grope ด้วยแนวคิดเฟมินิสม์

หากพิจารณาผลงาน **Grope** ของ จานีน ผ่านกรอบแนวคิดเฟมินิสม์ จะเห็นได้ว่าศิลปินใช้ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายผู้หญิง วัตถุในชีวิตประจำวัน แรงงานเชิงเพศสภาพ และประสบการณ์การรับรู้ทางกาย เป็นแกนกลางในการวิพากษ์โครงสร้างอำนาจแบบปิตาธิปไตยในสังคมตะวันตกปลายศตวรรษที่ 20⁷⁶ จานีนเป็นศิลปินที่ตั้งคำถามต่อเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับชีวิตประจำวันมาโดยตลอด โดยใช้ร่างกายและวัสดุสามัญเป็นพื้นที่ผลิตความหมายทางการเมืองและสุนทรีย์ ใน Grope เธอเลือกใช้ “กระเป๋ากางเกง” เป็นองค์ประกอบหลักของงานจัดวาง ซึ่งถูกจัดเรียงอย่างซ้ำ ๆ โดยจำนวน 84 ใบที่ใช้อาจสามารถเชื่อมโยงเชิงนัยยะกับปี ค.ศ. 1984 ซึ่งเป็นช่วงเวลา queerness ได้รับการขับเคลื่อนอย่างจริงจัง โดยเฉพาะความพยายามในการผลักดันนโยบายและร่างกฎหมายต้านแรงงานที่เรียกร้องให้มีการจ่ายค่าจ้างอย่างเท่าเทียมระหว่างหญิงและชายสำหรับงานที่มีลักษณะใกล้เคียงหรือมีคุณค่าเทียบเท่ากัน เป็นการท้าทายโครงสร้างการประเมินคุณค่าแรงงานที่กดทับผู้หญิงมาอย่างยาวนาน ควบคู่ไปกับการเคลื่อนไหวเพื่อปกป้องสิทธิในร่างกายและการต่อต้านความรุนแรงทางเพศในสังคม การอ้างอิงเชิงสัญลักษณ์ดังกล่าวจึงอาจสะท้อนให้เห็นถึงบริบททางประวัติศาสตร์ที่ร่างกายและบทบาทของผู้หญิงยังคงถูกกำกับควบคุมภายใต้โครงสร้างอำนาจแบบปิตาธิปไตย⁷⁷ กลายเป็นภูมิทัศน์ของวัตถุที่เชื้อเชิญให้ผู้ชมรับรู้ผ่านการมองและจินตนาการถึงการสัมผัส คำว่า “grope” เองมีนัยถึงการคลำหาอย่างไม่มั่นคง การค้นหาในความมืด และยังพ้องกับความหมายของ

⁷⁵ Kendal, “The Power of Pockets: Their History & Meaning Through the Years,” Kendal, accessed 20 October 2025, <https://www.kendal.org/2021/02/15/the-power-of-pockets-their-history-meaning-through-the-years/>,

⁷⁶ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, 7 - 13.

⁷⁷ Feminist Majority Foundation, *The Feminist Chronicles, Path II: 1984*, assessed 28 February 2025, <https://feminist.org/resources/feminist-chronicles/the-feminist-chronicles-2/part-ii-1984/>.

การคุกคามทางเพศ⁷⁸ ทำให้งานตั้งอยู่บนความตึงเครียดระหว่าง “การสัมผัส” ในฐานะประสบการณ์ส่วนตัว กับ “การสัมผัส” ที่ถูกทำให้เป็นกลไกของอำนาจและความรุนแรง ในบริบทของทฤษฎีเฟมินิสม์ตั้งแต่ทศวรรษ 1970 เป็นต้นมา การวิพากษ์ การจ้องมองของผู้ชาย และการทำให้ร่างกายผู้หญิงกลายเป็นวัตถุ เป็นประเด็นสำคัญ นักทฤษฎีอย่าง จูดีธ บัตเลอร์ (Judith Butler) เสนอว่าเพศสภาพมิใช่สิ่งตายตัว หากถูกสร้างซ้ำผ่านวาทกรรมและการปฏิบัติในชีวิตประจำวัน ภายใต้กรอบนี้⁷⁹ กระเป๋ากางเกงใน Grope จึงไม่ใช่เพียงชิ้นส่วนของเสื้อผ้า หากเป็นพื้นที่กำลังระหว่างภายในและภายนอก ระหว่างสิ่งที่ซ่อนเร้นกับสิ่งที่เปิดเผย เป็นจุดสัมผัสที่ใกล้ชิดร่างกายและสะท้อนบทบาททางเพศสภาพในสังคม วัตถุสามัญดังกล่าวถูกยกระดับเป็นสื่อศิลปะเพื่อชี้ให้เห็นว่าประสบการณ์ของผู้หญิงทั้งแรงงานในครัวเรือน แรงงานทางอารมณ์ (emotional labor) และประสบการณ์ทางกายมักถูกผลักให้อยู่ในพื้นที่ส่วนตัวและถูกลดทอนคุณค่าในประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก⁸⁰

การทำซ้ำของกระเป๋ากางเกงจำนวนมากสามารถอ่านได้ในฐานะการอ้างถึงแรงงานที่ซ้ำซากจำเจของผู้หญิง ซึ่งแม้มิได้ถูกนับเป็นคุณค่าทางเศรษฐกิจอย่างชัดเจน แต่กลับเป็นโครงสร้างที่ค้ำจุนสังคม การจัดวางที่เน้นความเงียบงันและความเบาบางของประสบการณ์การดู ทำให้ผู้ชมต้องชะลอการรับรู้และตระหนักถึงร่างกายของตนเองขณะเผชิญหน้ากับงาน⁸¹ การ “คลำหา” ในที่นี้จึงเป็นทั้งการค้นหาคำหมายและการสะท้อนถึงความไม่มั่นคงของอัตลักษณ์ที่ถูกประกอบสร้างผ่านระบบเพศสภาพ อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาในอีกมิติหนึ่ง วัตถุประเภทกระเป๋าในวัฒนธรรมร่วมสมัยยังเกี่ยวข้องกับประเด็นอำนาจ ชนชั้น และการสร้างสถานะทางสังคม โดยเฉพาะในกรณีกระเป๋าถือแบรนต์หรู เช่น Hermes รุ่น Birkin bag ซึ่งไม่สามารถซื้อได้ทั่วไป หากต้องอาศัยความสัมพันธ์กับแบรนต์ การสะสมการใช้จ่าย และความภักดีต่อร้านค้า ระบบดังกล่าวทำให้กระเป๋ากลายเป็นทั้งสินค้าและเครื่องมือแสดงอำนาจเชิงสัญลักษณ์⁸² ผู้หญิงในบริบทนี้อาจใช้แฟชั่นเป็นกลไกสร้างและแสดงอำนาจในแบบของตนเอง ไม่ใช่เพียงความงาม แต่เป็นความสม่ำเสมอ การลงทุน และความสามารถในการเข้าถึงเครือข่ายทางสังคม กระเป๋าจึงกลายเป็นพื้นที่ต่อรองอำนาจในโลกที่ผู้หญิงถูกจำกัดบทบาทมาอย่างยาวนาน

⁷⁸ Cambridge Dictionary, s.v. “grope,” assessed 22 October 2025, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/grope>.

⁷⁹ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, (New York: Routledge, 1990), 44.

⁸⁰ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 187.

⁸¹ Silvia Federici, *Wages Against Housework* (Bristol: Power of Women Collective, 1975), 77.

⁸² Kate, “วิธีซื้อกระเป๋า Birkin จากชื่อ Hermes,” Style Katexoxo, เข้าถึงวันที่ 6 มกราคม 2568, <https://style.katexoxo.com/ซื้อกระเป๋า-birkin-จากชื่อ-hermes-ดี/>.

เมื่อย้อนกลับมาที่ Grope การเลือกใช้ “กระเป๋ากางเกง” ซึ่งในวัฒนธรรมตะวันตกมักสัมพันธ์กับเสื้อผ้าผู้ชาย และเป็นพื้นที่เก็บสิ่งของส่วนตัวที่ไม่ต้องพกพาทนออกแบกระเป๋าก็ อาจถูกอ่านได้ว่าเป็นการดึง “พื้นที่อำนาจในชีวิตประจำวันของผู้ชาย” มานำเสนอในกรอบการมองแบบเฟมินิสม์ พื้นที่เล็ก ๆ อย่างกระเป๋ากางเกงซึ่งดูเหมือนไม่มีนัยสำคัญ อาจซ่อนความกังวล การเก็บกด หรือการควบคุมอารมณ์ในระบบปิตาธิปไตยที่ไม่เปิดพื้นที่ให้ผู้ชายแสดงความเปราะบางได้อย่างเสรี การล้วงกระเป๋ากางเกง การกำหมัด หรือการซ่อนมือไว้ในกระเป๋ากางเกงอาจเป็นท่าทางที่กลบเกลื่อนความไม่มั่นคง ภายใต้แรงกดดันของความเปราะบางแบบอำนาจนิยม ในขณะเดียวกัน ระบบเดียวกันนี้ยังจัดลำดับชั้นในหมู่ผู้ชายเอง โดยผู้ที่ถูกมองว่า “ไม่แมน” หรือเปี้ยงเบนจากบรรทัดฐานความเป็นชาย มักถูกลดทอนคุณค่าใกล้เคียงกับสถานะที่สังคมกำหนดให้ผู้หญิง⁸³ ดังนั้น Grope จึงไม่ได้วิพากษ์เพียงการกดทับผู้หญิง หากยังเผยให้เห็นโครงสร้างปิตาธิปไตยที่สร้างความตึงเครียดให้กับทุกเพศสภาพ กระเป๋ากางเกงในงานชิ้นนี้จึงเป็นทั้งพื้นที่ซ่อนเร้น พื้นที่อำนาจ พื้นที่แรงงาน และพื้นที่ความเปราะบางที่ไม่ถูกกล่าวถึง ศิลปินใช้วัตถุสามัญเพื่อเปิดโปงกลไกที่ทำให้ร่างกายและอัตลักษณ์ถูกกำหนดคุณค่าผ่านระบบสังคมที่ซับซ้อน งานชิ้นนี้จึงสร้างพื้นที่ให้ประสบการณ์ส่วนตัวและแรงงานที่ถูกมองข้ามได้ปรากฏในฐานะความรู้เชิงสุนทรีย์และการเมือง พร้อมทั้งชี้ให้เห็นว่าพื้นที่เล็ก ๆ ในชีวิตประจำวันสามารถเป็นสนามต่อรองอำนาจ เพศสภาพ และชนชั้นได้อย่างลึกซึ้งและทรงพลัง

4.2. วิเคราะห์ผลงาน Conduit (2009)

4.2.1. วิเคราะห์แนวคิดจากวัตถุที่ใช้สร้างงาน Conduit (ทองแดง)

ทองแดง หรือ copper มีรากฐานมาจากภาษาละติน “Cuprum” หมายถึงชื้อเกาะไซปรัส ซึ่งพบแร่โลหะชนิดนี้เป็นครั้งแรก แหล่งสำคัญที่เคยมีการผลิตทองแดงในอดีต คุณสมบัติเด่นของทองแดงคือสามารถตีแผ่เป็นแผ่นหรือดึงเป็นเส้นได้ง่าย มีสีแดงแบบโลหะสด แต่จะหมองคล้ำเมื่อถูกอากาศ ความแข็งอยู่ที่ 2.5–3 และมีความถ่วงจำเพาะประมาณ 8.9 ทองแดงพบในธรรมชาติไม่มากนัก มักปรากฏในเขตที่แร่ซัลไฟด์ถูกออกซิไดซ์ และมักเกิดร่วมกับแร่เงิน แคลไซต์ หรือมาลาไคต์ ในประเทศไทยมีการพบแร่ทองแดงหลายจังหวัด เช่น กาญจนบุรี ลพบุรี อุตรดิตถ์ น่าน และเชียงใหม่ โดยแหล่งผลิตสำคัญอยู่ที่จังหวัดเลย ส่วนในระดับโลก ประเทศผู้ผลิตรายใหญ่ ได้แก่ ชิลี เปรู สหรัฐอเมริกา และจีน ด้วยคุณสมบัติที่นำไฟฟ้าได้ดีจึงมีบทบาทสำคัญในอุตสาหกรรมไฟฟ้าและอิเล็กทรอนิกส์ นอกจากนี้ยังใช้ทำอาวุธยุทธภัณฑ์ เหมืองภูเขาไฟ และโลหะผสม เช่น บรอนซ์ (ทองแดง+ดีบุก) และทองเหลือง (ทองแดง+สังกะสี) รวมถึงใช้แทนโลหะเงินในเครื่องใช้บางชนิด และยังถูกนำมาทำ

⁸³ Sam Martin, “How can you be strong all the time?” *Constructions of masculinity in the first counselling session of male clients*, (Leicester: MA University of Leicester, UK) 18-19.

เครื่องประดับเมื่อมีลวดลายสวยงามทองแดงจึงเป็นที่ทรัพยากรทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมที่สำคัญ เชื่อมโยงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และยังคงเป็นโลหะที่มีความจำเป็นต่อชีวิตมนุษย์ในทุกมิติ⁸⁴

ทองแดง (Copper; Cu) เป็นโลหะที่ไม่เกิดสนิมแบบเหล็ก แต่เมื่อสัมผัสกับสิ่งแวดล้อม เช่น ออกซิเจน ความชื้น คาร์บอนไดออกไซด์ หรือสารประกอบอินทรีย์-อนินทรีย์ มันจะเกิดการ กัดกร่อน และออกซิเดชัน ผลลัพธ์คือการก่อตัวของสารใหม่บนพื้นผิว เช่น คอปเปอร์ออกไซด์ที่ให้สีดำหรือสี น้ำตาล และคอปเปอร์คาร์บอเนตที่ก่อให้เกิดคราบเขียว (verdigris) ซึ่งทั้งเป็นร่องรอยการเสื่อมสลาย และเป็นฟิล์มป้องกันไปพร้อมกัน

ตารางที่ 1 แสดงการลักษณะ ผลกระทบและปัจจัยที่ทำให้เกิดการกัดกร่อนของทองแดง

ประเภทการกัดกร่อน	ลักษณะ & ผลกระทบ	ปัจจัยที่ทำให้เกิด
การทำให้เสื่อมเสีย (Surface degradation / Patina formation)	ผิวทองแดงเปลี่ยนเป็นสีเขียว หรือสีน้ำตาล เกิดฟิล์มพื้นผิวที่ดูหมอง สว่าง คราบของออกไซด์ / คาร์บอเนต / ซัลไฟด์บนพื้นผิว	มีความชื้น + ออกซิเจน + คาร์บอนไดออกไซด์ในอากาศ + ซัลเฟอร์จากอากาศรอบ ๆ
การตกตะกอน (Precipitation / Patina / Verdigris)	พัฒนาชั้นสีเขียวที่เรียกว่า verdigris ซึ่งเป็นคอปเปอร์คาร์บอเนต (CuCO_3) ที่ช่วยปกป้องชั้นทองแดงด้านในจากการกัดกร่อนเพิ่มเติม	อากาศมีคาร์บอนไดออกไซด์ + ความชื้นสูง
การกัดกร่อนของหลุม (Pitting corrosion)	เกิดรูเล็ก ๆ หรือหลุมบนพื้นผิวทองแดง ซึ่งอาจลึกและทำให้โครงสร้างอ่อนแอลงในจุดนั้น ๆ	มีคลอไรด์เป็นตัวเร่ง / สารที่กระตุ้นการกัดกร่อนเฉพาะจุด
การกัดกร่อนสม่ำเสมอ (Uniform corrosion)	การเสื่อมของทองแดงทั่วทั้งพื้นผิวอย่างสม่ำเสมอ สีและพื้นผิวเปลี่ยนไปทั่วบริเวณ ไม่มีจุดเฉพาะเจาะจง	สภาพแวดล้อมที่เป็นกรดหรือด่าง / มีความชื้นสูงและออกซิเจนอย่างทั่วถึง

⁸⁴กรมทรัพยากรธรณี, “ทองแดง,” เข้าถึงวันที่ 25 ตุลาคม 2568, จาก <https://www.dmr.go.th/copper/> .

เมื่อทองแดงสัมผัสกับ ปัสสาวะ ซึ่งมีส่วนประกอบของยูเรีย กลีโอร่า และแอมโมเนีย การเปลี่ยนแปลงทางเคมียิ่งเด่นชัดขึ้น ปัสสาวะทำหน้าที่เหมือนสารเร่งการกัดกร่อน ทำให้ทองแดงเปลี่ยนสี หมองคล้ำ หรือเกิดคราบเขียว- น้ำเงินตามองค์ประกอบที่ปะปนอยู่ สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่าทองแดงมิได้เป็นวัตถุที่คงตัว หากแต่ “มีชีวิต” ผ่านการตอบสนองต่อร่างกายมนุษย์⁸⁵

เมื่อเชื่อมโยงกับ Conduit (2009) ผลงานที่จານีน อันโรนี ใช้ท่อโลหะเป็นตัวกลางเชื่อมระหว่างร่างกายของเธอกับสัตว์ ทองแดงสามารถถูกอ่านเป็นสัญลักษณ์ของการซึมผ่านและการแลกเปลี่ยน ทั้งในเชิงกายภาพและเคมี ท่อไม่ใช่เพียงตัวนำเสียงหรือการหายใจ แต่ยังเป็นพื้นที่ที่ร่างกายและสิ่งแวดล้อมกระทำต่อวัสดุ ทำให้เกิดร่องรอยของการมีอยู่

ดังนั้น การที่ทองแดงเปลี่ยนสภาพเมื่อสัมผัสปัสสาวะ จึงขยายความหมายของ Conduit ว่าไม่ใช่เพียงการเชื่อมต่อมนุษย์-สัตว์ หากแต่ยังเป็นการเผยให้เห็นว่า วัตถุ ร่างกาย และของเหลว ต่างซึมซับและทิ้งร่องรอยแก่กัน ศิลปะจึงไม่ใช่สิ่งคงที่ หากเป็นกระบวนการที่วัสดุและร่างกายต่างแปรเปลี่ยนซึ่งกันและกัน

4.2.2. วิเคราะห์เนื้อหาผลงาน Conduit ด้วยแนวคิด Feminist

ผลงาน Conduit (2009) ของ จานีน อันโรนี เป็นตัวอย่างสำคัญของศิลปะร่วมสมัยที่ใช้ร่างกายเป็น “สื่อกลาง” แห่งการรับรู้ ทั้งในเชิงกายภาพ สุนทรีย์ และการเมืองของการมองเห็นผ่านการวางร่างกายของตนเป็นระบบรับเสียงคลื่นทะเล โดยเชื่อมต่อกับท่อโลหะและประติมากรรมทองแดงรูปการก้อยล์ การจัดวางนี้ทำให้ร่างกาย ธรรมชาติ เทคโนโลยี และสัญลักษณ์ทางศาสนาเข้ามาประกอบสร้างเครือข่ายความหมายร่วมกันอย่างซับซ้อน

ใน Conduit ร่างกายของ จานีน ไม่ได้ถูกนำเสนอเพื่อการเสพชมเชิงทัศนียภาพ หากแต่เป็นร่างกายที่กระทำและควบคุมการรับรู้ ผู้ชมสามารถเห็นท่าทางของการฟัง แต่ไม่อาจเข้าถึงเสียงเดียวกับศิลปินได้ การมองจึงไม่สามารถครอบครองประสบการณ์ ความสัมพันธ์เชิงอำนาจของสายตาถูกทำให้ไร้ประสิทธิภาพ ร่างกายหญิงในงานชิ้นนี้จึงปรากฏในฐานะประธานของการรับรู้ มากกว่าวัตถุแห่งการจ้องมอง การฟังกลายเป็นการกระทำที่ศิลปินเลือกและกำกับเอง เป็นพื้นที่ของประสบการณ์ที่ไม่อาจถูกยึดครองโดยผู้ชม ขณะเดียวกัน การเชื่อมต่อระหว่างร่างกายกับท่อโลหะและการก้อยล์ยังสะท้อนแนวคิดสตรีนิยมหลังมนุษย์นิยมของ Donna Haraway ซึ่งเสนอการรื้อถอนคู่ตรงข้ามแบบทวิลักษณ์ เช่น มนุษย์กับเครื่องจักร ธรรมชาติกับวัฒนธรรม หรือหญิงกับชาย ร่างกายใน Conduit มิได้ดำรงอยู่อย่างโดดเดี่ยว หากทำงานร่วมกับวัสดุ เทคโนโลยี และภูมิทัศน์ทางธรรมชาติใน

⁸⁵ Boyi Technology, “ทองแดงเป็นสนิมหรือไม่? ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับการกัดกร่อนของทองแดง,” เข้าถึงวันที่ 25 ตุลาคม 2568, จาก <https://th.boyiprototyping.com/materials-guide/does-copper-rust/>.

ลักษณะของเครือข่าย เสียงคลื่นทะเลเดินทางผ่านโลหะ ผ่านสถาปัตยกรรม และผ่านสรีระก่อนจะกลายเป็นประสบการณ์การรับรู้ของศิลปิน ระบบดังกล่าวทำให้ร่างกายหญิงมิได้ถูกจำกัดให้อยู่ในกรอบ “ธรรมชาติบริสุทธิ์” ตามอุดมการณ์ปีตาธิปไตย หากเป็นร่างกายที่มีศักยภาพเชิงเทคนิคและวัฒนธรรม เป็นพื้นที่ผสมผสานที่ทำลายเส้นแบ่งระหว่างสิ่งมีชีวิตกับวัตถุอย่างเด็ดขาด⁸⁶

ประติมากรรมทองแดงรูปการก้อยล์ที่เชื่อมต่อกับระบบรับเสียงยิ่งเสริมมิติทางประวัติศาสตร์และศาสนา การก้อยล์ในสถาปัตยกรรมโกธิคทำหน้าที่ระบายน้ำและปกป้องโครงสร้างอาคารศักดิ์สิทธิ์ ขณะเดียวกันก็มีนัยของการขับไล่ความชั่วร้าย รูปลักษณะกึ่งมนุษย์-กึ่งสัตว์ประหลาดสะท้อนความกำกวมระหว่างความศักดิ์สิทธิ์และความนอกรีต ในยุคกลาง⁸⁷ ภาพสัตว์ประหลาดเช่นนี้ถูกใช้เป็นเครื่องเตือนใจถึงบาปและความมืดในจิตใจมนุษย์ และในบริบททางศาสนา ความชั่วร้ายมักถูกผูกโยงเข้ากับผู้หญิง การสถิติที่ว่าผู้หญิงมีสิทธิ์ที่จะถูกกล่าวหาการเป็นแม่มดมากกว่าผู้ชายถึง 4 เท่า ดังปรากฏในเหตุการณ์ล่าแม่มด เช่น Salem witch trials ซึ่งได้รับอิทธิพลจากตำรา Malleus Maleficarum อันสืบเนื่องจากประกาศของ Pope Innocent VIII ที่เน้นย้ำแนวคิดว่าบาปมีอยู่ในธรรมชาติของผู้หญิงโดยอ้างถึงบาปกำเนิดของเธอ⁸⁸ การนำสัญลักษณ์การก้อยล์มาหล่อด้วยทองแดง และเชื่อมต่อกับร่างกายหญิงจึงเป็นการพลิกความหมายจากภาพแทนของความกลัวและการตีตรา สัญลักษณ์ของการปกป้อง การรับฟัง และการสร้างความสมดุลระหว่างด้านมืดและด้านสว่างของมนุษย์⁸⁹ นอกจากนี้ การฟังใน Conduit ยังสามารถอ่านผ่านแนวคิดของ Judith Butler ซึ่งมองความเปราะบางและการกระทำซ้ำทางเพศภาวะในฐานะพื้นที่ของการเมือง การนั่งฟังเสียงคลื่นในท่าทางที่ดูเปราะบางมิใช่สภาวะของความอ่อนแอ หากเป็นการเลือกเปิดรับอย่างมีอำนาจ ศิลปินควบคุมตำแหน่ง จังหวะ และระยะเวลาของการฟัง ประสบการณ์จึงอยู่ภายใต้การกำกับของเธอเอง ความเปราะบางจึงแปรเปลี่ยนเป็นกลยุทธ์ของพลัง และการฟังกลายเป็นปฏิบัติการเฟมินิสต์ที่สร้างอำนาจผ่านการรับรู้⁹⁰

เมื่อพิจารณาโดยรวม Conduit ทำงานพร้อมกันในระดับ ทั้งการรื้อถอนโครงสร้างสายตาชายเป็นใหญ่ การสลายเส้นแบ่งระหว่างร่างกายกับเทคโนโลยี และการทบทวนประวัติศาสตร์ศาสนาที่เคยตีตราร่างกายสตรีในฐานะแหล่งแห่งบาปและความมืด การเชื่อมโยงระหว่างร่างกายหญิง

⁸⁶ Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto,” in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), 163.

⁸⁷ Douglas C. Youvan, *Monstrous Guardians: Interpreting Gargoyles as Demonic Symbols in Religious Architecture* (2018), 1-5.

⁸⁸ Zuzanna Maszniew, “Witch - hunt as war on women: a Feminist Approach to the witch trials in the 17th Century Puritan Society,” (2021) 211-212.

⁸⁹ Youvan, *Monstrous Guardians*, 8.

⁹⁰ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 25.

กับการ์กอยล์จึงมิใช่เพียงการประกอบวัสดุ หากเป็นการสร้างภาพแทนใหม่ที่ยืนยันว่ามนุษย์มิได้มีเพียงด้านขาวหรือดำ หากดำรงอยู่ในความกำกวมและสมดุลอย่างต่อเนื่อง ผลงานชิ้นนี้จึงเป็นพื้นที่ที่ร่างกายสตรีพื้นถิ่นสถานะผู้กระทำและผู้สร้างความหมาย ทั้งในระดับสุนทรียะ ทฤษฎี และการเมืองของประวัติศาสตร์วัฒนธรรมร่วมสมัย

แม้งานทั้งสองชิ้นอาจดูเหมือนไม่มีความเชื่อมโยงกันในระดับผิวเผิน แต่เมื่อพิจารณาในระดับโครงสร้างเชิงลึก จะเห็นได้ว่าทั้งสองผลงานสะท้อนและวิพากษ์ปัญหาเดียวกัน คือโครงสร้างอำนาจทางเพศที่ฝังรากมาอย่างยาวนานในสังคมแบบปิตาธิปไตย ผลงานของ จานิน ไม่ได้เพียงตั้งคำถามต่อบทบาทหญิงชาย หากแต่เปิดโปง “ความปกติ” ที่สังคมสร้างขึ้นให้กลายเป็นสิ่งที่ไม่อาจตั้งคำถามได้ ทั้งในมิติของการแสดงออกอย่างเสรี ภาพจำทางเพศ และการกำหนดหน้าที่ตามเพศสภาพ สังคมได้ผลิตซ้ำภาพจำว่าผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอ ทั้งทางร่างกายและสติปัญญา พร้อมทั้งจำกัดบทบาทให้อยู่ในพื้นที่ภายในบ้าน เช่น การทำอาหาร เย็บผ้า หรือทำงานจิพาะ ขณะที่ผู้ชายถูกกำหนดให้เป็นผู้นำครอบครัว ต้องเข้มแข็ง และไม่แสดงความอ่อนแอ ภาพจำเหล่านี้ไม่ใช่เรื่องธรรมชาติ แต่เป็นผลจากการประกอบสร้างทางวัฒนธรรมที่ถูกทำให้ดูเหมือนเป็นเรื่องปกติ ผลงานทั้งสองจึงใช้วิธี “สลับบทบาท” เพื่อรื้อถอนกรอบคิดดังกล่าว เช่น การนำกระเป๋ากางเกงของผู้ชายมาเย็บด้วยทักษะที่ถูกมองว่าเป็นงานของผู้หญิง หรือการเปลี่ยนท่าทางการบัสสาวะจากท่านั่งซึ่งถูกกำหนดว่าเป็นของผู้หญิง ไปสู่การยืนซึ่งสังคมรับรู้ว่าเป็นของผู้ชาย การกระทำเหล่านี้ไม่ได้มีเจตนาเพียงยั่วยุหรือท้าทายเชิงสัญลักษณ์เท่านั้น แต่เป็นการทำให้สิ่งที่ “เคยชิน” กลายเป็นสิ่งที่ “แปลก” เพื่อเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมตั้งคำถามต่อมาตรฐานที่ไม่เคยถูกตั้งคำถามมาก่อน การยืนบัสสาวะสำหรับผู้ชายอาจเป็นเรื่องธรรมดาในสายตาสังคม แต่เมื่อผู้หญิงกระทำกลับถูกมองว่าไม่เหมาะสม ขัดต่อประเพณีและศีลธรรม ในทำนองเดียวกัน การเย็บผ้าอาจเป็นกิจกรรมที่สังคมยอมรับว่าเป็นของผู้หญิง แต่เมื่อวัตถุที่ถูกเย็บเป็นสิ่งที่มียุทธศาสตร์ถึงอัตลักษณ์ความเป็นชาย กลับกลายเป็นสิ่งที่สร้างความกระอักกระอ่วนและตั้งคำถามต่อเส้นแบ่งทางเพศ สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึง “ระยะห่าง” ที่สังคมสร้างขึ้นระหว่างเพศชายและเพศหญิง ซึ่งถูกทำให้ดูเหมือนเป็นเรื่องธรรมชาติ ทั้งที่แท้จริงแล้วเป็นผลจากโครงสร้างอำนาจที่กำหนดคุณค่าและพฤติกรรมของแต่ละเพศอย่างไม่เท่าเทียม

ดังนั้น ผลงานทั้งสองชิ้นจึงมิได้เพียงสะท้อนข้อจำกัดที่ผู้หญิงเผชิญมาอย่างยาวนาน แต่ยังทำหน้าที่เป็นกลไกในการรื้อสร้างความหมายใหม่เกี่ยวกับเพศสภาพ โดยทำให้ผู้ชมตระหนักว่า สิ่งที่ถูกเรียกว่า “ความปกติ” อาจเป็นเพียงผลผลิตของอำนาจที่แฝงตัวอยู่ในวิถีชีวิตประจำวัน และเมื่อความปกตินั้นถูกทำให้แปลกออกไป ช่องว่างแห่งการวิพากษ์และการเปลี่ยนแปลงจึงเกิดขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ

ตารางที่ 2 แสดงรูปแบบ แนวคิดและเพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายและวัตถุที่ศิลปินใช้ เพื่อถ่ายทอดอำนาจและเพศภาวะ ในผลงานของจานีน อันโธนี โดยใช้แนวคิดเฟมินิสม์

ชื่อผลงาน/ปี/รูปแบบ	วัตถุและร่างกาย	การถ่ายทอดอำนาจและเพศภาวะ
 <p data-bbox="469 927 552 965">Grape</p> <p data-bbox="480 983 541 1014">1990</p> <p data-bbox="416 1032 604 1070">ประติมากรรมผ้า</p>	<p data-bbox="742 566 1083 882">ศิลปินใช้กระดาษเป่ากางเกงผู้ชายจำนวนมากมาประกอบเป็นประติมากรรม ซึ่งเป็นวัตถุที่อยู่ใกล้ร่างกายและเกี่ยวข้องกับการสัมผัสในชีวิตประจำวัน ทำให้ผู้ชมรับรู้ผ่านประสบการณ์ทางกายมากกว่าการมอง</p>	<p data-bbox="1106 566 1393 1111">การนำกระดาษเป่ากางเกงผู้ชายซึ่งเคยเป็นสัญลักษณ์ของเสรีภาพและอำนาจทางเศรษฐกิจของผู้ชาย มาใช้ในงานศิลปะ เป็นการวิพากษ์ความไม่เท่าเทียมทางเพศและลดอำนาจของการจ้องมองแบบชายเป็นใหญ่</p>
 <p data-bbox="459 1588 564 1619">Conduit</p> <p data-bbox="480 1641 544 1673">2009</p> <p data-bbox="384 1695 636 1731">ภาพถ่าย/ประติมากรรม</p>	<p data-bbox="742 1133 1083 1449">ศิลปินใช้ประติมากรรมทองแดงเชื่อมต่อกับร่างกายทำหน้าที่เหมือนทอสงของเหลวจากร่างกาย ทำให้ร่างกายกลายเป็นแหล่งกำเนิดพลังและการเคลื่อนไหว</p>	<p data-bbox="1106 1133 1393 1619">การนำสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับอำนาจและความเป็นชายมาเชื่อมกับร่างกายผู้หญิง เป็นการพลิกบทบาทจากการเป็นวัตถุที่ถูกมอง ไปสู่การเป็นผู้กระทำที่ควบคุมพลังและความหมายของร่างกายตนเอง</p>

บทที่ 5

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การค้นคว้าอิสระในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์การทำทายอำนาจและเพศภาวะในผลงานศิลปะของ จานีน อันโธนี โดยวิเคราะห์จากแนวคิดเฟมินิสม์ของ และ แนวคิด การจ้องมองของผู้ชาย ของ ประกอบกับบทวิเคราะห์แนวคิดเฟมินิสม์ของศิลปินและนักวิชาการศิลปะร่วมสมัย โดยใช้วิธีการศึกษาเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) จากการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ บทความ หนังสือ รวมถึงข้อมูลสารสนเทศออนไลน์ที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเฟมินิสม์และแนวคิด การจ้องมองของผู้ชาย เพื่อนำข้อมูลมาเรียบเรียงและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างของอำนาจและเพศภาวะในผลงานของจานีน แอนโธนี

5.1. สรุปผลการศึกษา

การเปลี่ยนผ่านจากวัตถุแห่งการจ้องมองสู่ประธานผู้กระทำในผลงานของจานีน อันโธนี สะท้อนการทำทายขนบธรรมเนียมทางประวัติศาสตร์ศิลป์ที่มักจัดวางผู้หญิงไว้ในสถานะ “วัตถุ” เพื่อรองรับความพึงพอใจทางสายตาของผู้ชมชาย ตามกรอบคิดเรื่อง การจ้องมองของผู้ชาย ซึ่งชี้ให้เห็นถึงโครงสร้างอำนาจที่แฝงอยู่ในกระบวนการมองเห็น ในผลงาน Grope ศิลปินนำกระเป๋ากางเกงผู้ชายจำนวน 84 ใบมาประกอบสร้างเป็นประติมากรรมที่เน้นประสบการณ์ของ “การสัมผัส” แทน “การมองเห็น” อันเป็นประสาทสัมผัสที่เคยถูกยกให้สูงสุดในลำดับชั้นการรับรู้ของศิลปะตะวันตก การเน้น “สัมผัส” ไม่ได้เป็นเพียงกลวิธีทางรูปแบบ หากเป็นการรื้อถอนลำดับชั้นของประสาทสัมผัสที่ผูกโยงการมองเห็นเข้ากับเหตุผล ความเป็นกลาง และอำนาจแบบปิตาธิปไตย การลดบทบาทของสายตาเท่ากับเป็นการสั่นคลอนอำนาจของ การจ้องมองของผู้ชาย และเปิดพื้นที่ให้กับ “ความรู้แบบสตรีเพศ” (feminine epistemology) ซึ่งให้คุณค่ากับความใกล้ชิด ความเปราะบาง และการรับรู้ผ่านผิวหนัง ร่างกายของศิลปินจึงมิได้ดำรงอยู่ในฐานะวัตถุให้ถูกประเมินค่า หากกลายเป็น “ประธานผู้กระทำ” ที่ใช้การสัมผัสเป็นกลไกทางการเมืองและสุนทรีย์ในการต่อรองอำนาจ ส่งผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม งานศิลปะ และร่างกาย ถูกจัดวางใหม่ในลักษณะที่พลิกกลับจากการถูกมอง ไปสู่การกำหนดความหมายด้วยตนเอง

ในอีกด้านหนึ่ง ผลงาน Conduit แสดงให้เห็นการรื้อถอนสัญญาและพื้นที่ทางเพศอย่างชัดเจน ศิลปินนำฟังก์ชันทางกายภาพที่สังคมกำหนดให้เป็นเรื่องต้องปกปิด เช่น การปัสสาวะ มาผสมกับวัสดุอย่างทองแดง ซึ่งมีนัยยะเชิงเศรษฐกิจ อุตสาหกรรม และโครงสร้างอำนาจ การทำให้ปัสสาวะซึ่งถูกจัดประเภทว่าเป็นของเสียและสิ่งไม่พึงประสงค์กลายเป็นสารเร่งปฏิกิริยาทางเคมีบน

พื้นผิวทองแดง คือการพลิกกลับลำดับคุณค่าที่ปีตาริปีไต่ยวงไว้ ร่างกายที่เคยถูกตีตราว่าไม่บริสุทธิ์ กลับกลายเป็นพลังในการเปลี่ยนแปลงวัตถุที่มีมูลค่าและความหมายทางอำนาจ

ในมิติทางสัญชัญ Conduit ยังรื้อเส้นแบ่งระหว่างพื้นที่สาธารณะกับพื้นที่ส่วนตัว และความบริสุทธิ์กับความไม่บริสุทธิ์ การนำกระบวนการขับถ่ายเข้าสู่พื้นที่จัดแสดงศิลปะ เท่ากับดึงสิ่งที่ถูกทำให้เจียบงันกลับเข้าสู่วาทกรรมหลัก และบังคับให้ผู้ชมเผชิญหน้ากับอคติที่ฝังรากอยู่ในโครงสร้างสังคม นอกจากนี้ การใช้สัญลักษณ์เชิงศาสนายังขยายความไปสู่ประเด็นการกีดกันและภาพจำที่มีต่อผู้หญิง ไม่ว่าจะเป็นการตีตราผู้หญิงที่มีความสามารถหรือความคิดก้าวหน้าในอดีต หรือการประณามทางเพศ (slut shaming) ในบริบทปัจจุบัน ซึ่งล้วนสะท้อนการเหมารวมผู้หญิงเข้ากับ ความชั่วร้าย ความไม่บริสุทธิ์ และข้อจำกัดทางเสรีภาพ

ดังนั้น ศิลปะของ จานีน ไม่ได้เป็นเพียงวัตถุแห่งความงาม หากเป็นพื้นที่แห่งการวิพากษ์ และการต่อรองอำนาจ ร่างกายถูกทำให้เป็นทั้งสื่อและสนามต่อสู้ทางการเมือง เปิดโปงอคติที่แฝงเร้นในชีวิตประจำวัน และเผยให้เห็นว่า “ความปกติ” ที่สังคมยึดถือ อาจเป็นเพียงกลไกหนึ่งของการกดทับทางวัฒนธรรมและเพศภาวะเท่านั้น

5.2. ข้อเสนอแนะ

5.2.1. ควรมีการวิเคราะห์ผลงานของ จานีน อันโธนี โดยใช้มุมมองหรือ แนวคิดอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น การจ้องมองแบบผู้หญิง (female gaze) แนวคิดทฤษฎีเควียร์ (Queer Theory) หรือ การมองแบบแมตริกเซียล (Matrixial Gaze)

5.2.2. ควรมีการเปรียบเทียบผลงานกับเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ในช่วง ค.ศ. 1990 และ 2009 ที่อาจส่งผลกับการแสดงงานและนำเสนอของ จานีน อันโธนี

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมทรัพยากรธรณี. **ทองแดง**. สืบค้น 25 ตุลาคม 2568, จาก <https://www.dmr.go.th/copper/>

ณัฐรัตน์ ผู้พัฒน์นากร. **การเรียกรองสีทองของสตรีในอังกฤษ ค.ศ. 1792-1866**. 2012.

บอยอิ เทคโนโลยี. **ทองแดงเป็นสนิมหรือไม่? ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับการกัดกร่อนของทองแดง**.

สืบค้น 25 ตุลาคม 2568, จาก <https://th.boyiprototyping.com/materials-guide/does-copper-rust/>

เคทเอ็กซ์โอเอ็กซ์โอ. **ซื้อกระเป๋า Birkin จากช้อปปิ้ง Hermes**. สืบค้น 6 มกราคม 2568,

จาก <https://style.katexoxo.com/ซื้อกระเป๋า-birkin-จากช้อปปิ้ง-hermes-ต์/>

ภาษาต่างประเทศ

Abramović, Marina. (n.d.). **“Rhythm 0.”** *The Solomon R. Guggenheim Museum*.

accessed November 26, 2025, available from <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>

Antoni, Janine. **Bio/CV**. accessed January 3, 2025,

from <http://www.janineantoni.net/biocv>

Antoni, Janine. **Conduit**. accessed October 12, 2025, available

from <https://www.janineantoni.net/conduit>

Antoni, Janine. **Crowned**. accessed October 20, 2025, available

from <https://www.janineantoni.net/#/crowned/>

Antoni, Janine. **Loving Care**. accessed October 20, 2025, available

from <https://www.janineantoni.net/#/loving-care/>

Antoni, Janine. “**Loss and Desire.**” *Art:21: Art in the Twenty-First Century*, season 2 (2003). PBS. Accessed October 24 2025, available from <https://art21.org/artist/janine-antoni/>.

Berger, John. **Ways of Seeing.** London: BBC and Penguin Books, 1972.

Brooklyn Museum, “**Judy Chicago, *The Dinner Part.***” accessed 23 July 2025, available from https://www.brooklynmuseum.org/en-GB/exhibitions/dinner_party.

Buffalo AKG Art Museum. “**Conduit**” accessed November 27, 2025, available from <https://buffaloakg.org/artworks/201017a-b-conduit>

Butler, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.** New York: Routledge, 1990.

Cambridge Dictionary. **Grope.** accessed October 22, 2025, available from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/grope>

Carastathis, Anna. “**Intersectionality.**” *Journal of Critical Thought and Proper Name* 2. 2014.

Chicago, Judy. **The Dinner Party: From Creation to Preservation.** New York: Merrell: 2007.

Connell, Raewyn. **Masculinities.** Berkeley: University of California Press. 1995.

Cottingham, Laura. “**The Feminist Question.**” *Art Journal* 53, no. 1. 1994.

Crenshaw, Kimberlé. “**Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics.**” *University of Chicago Legal Forum*, 1989, no. 1. 1989.

Djohar, Hasnul. Insani. “**Understanding Theoretical Framework in Gender Studies: Feminism, Postfeminism, and Islamic Feminism.**” *Muslim English Literature* 4, no. 2. 2025.

Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator." *Screen* 23, no. 3-4. 1982.

Dworkin, Andrea. **Pornography: Men Possessing Women**. New York: Perigee Books, 1981.

Engels, Friedrich. **The Origin of the Family, Private Property and the State**. New York: International Publishers, 1884.

Enright, Robert. "The Beautiful Trap: Janine Antoni's Body Art." *Border Crossings* 29, no. 2. 2010. accessed October 15, 2025, available from <https://bordercrossingsmag.com/article/the-beautiful-trap-janine-antonis-body-art>

Federici, Silvia. **Wages Against Housework**. Bristol: Power of Women Collective. 1975.

Federici, Silvia. **Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation**. New York: Autonomedia, 2004.

Feminist Majority Foundation, **The Feminist Chronicles, Path II: 1984**, assessed 28 February 2025, available from <https://feminist.org/resources/feminist-chronicles/the-feminist-chronicles-2/part-ii-1984/>.

Finley, Cheryl. "Embodiment and Trace in the Work of Janine Antoni." *Oxford Art Journal*, 26, no. 1. 2003.

Firestone, Shulamith. **The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution**. New York: William Morrow, 1970.

French, Lisa. **The Female Gaze in Documentumary Film**. New York: Palgrave Macmillan, 2021.

Gohar, Muhammad Zeshan. "The Impact of Feminist on Economic Growth." 2023.

Grosz, Elizabeth. **Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Guggenheim Museum. “**Richard Prince: Cowboys.**” accessed November 26, 2025, available from <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/richard-prince-spiritual-america/cowboys>

Haraway, Donna. “**A Cyborg Manifesto.**” in **Simians, Cybords, and Women: The Reinvention of Nature.**” New York: Routledge, 1991.

hooks, bell. “**The Oppositional Gaze: Black Female Spectators.** In **Black Looks: Race and Representation,**” Boston: South End Press, 1992.

Husbands Paris. “**The Pockets.**” accessed October 13, 2025, available from <https://husbands-paris.com/en/journal/the-pockets/>

Jaworanska, Natalie. Maria. “**Between Third- and Fourth-Wave Feminism: An Analysis of the Figure of Harley Quinn on the Basis of Birds of Prey.**” Toruń: Nicolaus Copernicus University in Toruń, 2023.

Jones, Amelia. **Body Art: Performing the Subject.** Minneapolis: University of Minnesota Press. 1998.

Jones, Amelia. **The Feminism and Visual Culture Reader.** London: Routledge, 2010.

Kendal. “**The Power of Pockets: Their History & Meaning Through the Years.**” accessed October 20, 2025, available from <https://www.kendal.org/2021/02/15/the-power-of-pockets-their-history-meaning-through-the-years/>

Kent, Rachel. **Janine Antoni.** Sydney: The Museum of Contemporary Art, 2001.

Kilbourne, Jean. **Deadly Persuasion: Why Women and Girls Must Fight the Addictive Power of Advertising.** New York: Free Press, 1999.

Lavin, Irving. **Bernini and the Unity of the Visual Arts.** Oxford: Oxford University Press, 1981.

- Luhring Augustine Gallery. **Janine Antoni – Artist Biography.** accessed October 5, 2025, available from <https://www.luhringaugustine.com/artists/janine-antoni>
- Martin, Sam. “**How can you be strong all the time?**” **Constructions of masculinity in the first counselling session of male clients.** 2015.
- Maszniw, Zuzanna. “**Witch-hunt as war on women – a feminist approach to the witch trials in the 17th century Puritan society.**” 2022.
- Mendieta, Ana. “**Untitled: Silueta Series.**” Guggenheim Museum. accessed November 27, 2025, available from <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>
- Mill, John Stuart, and Taylor Mill. **The Subjection of Women.** London: Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1869.
- Miller, Daniel. **Materiality.** Durham: Duke University Press, 2005.
- Mohanty, Chandra Talpade. “**Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses.**” *Boundary 2* 12, no. 3, 1988.
- Morris, Nathalie. “**Looking and Feeling in ‘Portrait of a Lady on Fire’.**” *Sight & Sound* (2020). accessed November 27 2025, available from <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/portrait-lady-fire-review-celine-sciammas-thrilling-erotic-story-women-love>
- Mulvey, Laura. “**Visual Pleasure and Narrative Cinema.**” *Screen* 16, no. 3, 1975.
- Mulvey, Laura. **Visual and Other Pleasures.** London: Palgrave Macmillan 1989.
- National Gallery, The. “**Diego Velázquez: The Toilet of Venus (The Rokeby Venus).**” accessed November 27, 2025, available from <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>

Nochlin, Linda. **“Why Have There Been No Great Women Artists?”** *ArtNews* 69, no. 9, 1971.

Nochlin, Linda. **Women, Art, and Power and Other Essays.** Newyork: Harper & Row, 2010.

Pollock, Griselda. **Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art.** London: Routledge. 1988.

RISD Museum. **“Jean-Pierre Sudré: Grand Odalisque.”** accessed November 26, 2025, available from <https://risdmuseum.org/art-design/collection/grand-odalisque-76036>

Robinson, Hilary. **“Labor, Gender and the Object of Performance in Janine Antoni’s Early Works.”** *Art Journal* 58, no. 4, 1999.

Schneemann, Carolee. **“Interior Scroll (1975).”** accessed November 27, 2025, available from <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>

Solomon-Godeau, Abigail. **“Just Like a Woman.”** *October*, 17, 1981.

Spivak, Gayatri Chakravorty. **“Can the Subaltern Speak?”** In *Marxism amd the Interpretation of Culture*, C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), Urbana: University of Illinois Press, 1988.

Toren, Christina. **“Wrapping in Tattooing in Polynesia. By Alfred Gell.”** *Journal of the Royal Antropological Institute*, 1997.

Turner, Terence. **“Representation, Polyphony, and the Construction of Power in a Kayapo Video.”** *Visual Anthropology Review* 8, no. 2, 1992.

Wallector Magazine. “**Helmut Newton and the Evolution of Contemporary Photography.**” accessed November 28, 2025, available from <https://magazine.wallector.com/helmut-newton-and-the-evolution-of-contemporary-photography/>

Warr, Tracey., and Jones, Amelia. (Eds.). **The Artist’s Body.** London: Phaidon, 2012.

Weiser, Peggy Brand., & Agrawal, Ritu. “**Feminist Aesthetics and Feminist Philosophy of Art.**” Oxford Bibliographies, 2024.

Youvan, Douglas C. “**Monstrous Guardians: Interpreting Gargoyles as Demonic Symbols in Religious Architecture.**” 2024.

Zasoba, Levgeniia. “**The American Communist Party And Feminism at The Beginning of The Cold War (1945-1960).**” 2018.



ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล

อัครญา วงศ์วิจิต

วุฒิการศึกษา

พ.ศ. 2566 ระดับปริญญาศิลปบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ คณะ
ศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

พ.ศ. 2562 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายโรงเรียนหอวัง ลาดพร้าว

ผลงานตีพิมพ์

Click or tap here to enter text.

รางวัลที่ได้รับ

Click or tap here to enter text.

