เพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย ระหว่างปี พ.ศ. 2530-2556

โดย

นางสาวพลอยจันทร์ จีรังสวัสดิ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2558

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

เพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย ระหว่างปี พ.ศ. 2530-2556

โดย

นางสาวพลอยจันทร์ จีรังสวัสดิ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2558

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

GENDER IN THAI CONTEMPORARY FEMALE ARTISTS' WORK BETWEEN 1987-2013

By

Miss Ploypun Jerungsawatt

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

Master of Fine Arts Program in Art Theory

Department of Art Theory

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2015

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร อนุมัติให้วิทยานิพนธ์เรื่อง “เพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย ระหว่างปี พ.ศ. 2530-2556” เสนอโดย นางสาวพลอยจันทร์ จีรังสวัสดิ์ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์

…….....

(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ ธารทัศนวงศ์)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วันที่.....เดือน..... พ.ศ.....

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

อาจารย์ ดร.ปรมพร ศิริกุลชยานนท์

คณะกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์)

...../...../.....

..... กรรมการ

(ศาสตราจารย์กัญญา เจริญศุภกุล)

...../...../.....

..... กรรมการ

(อาจารย์ ดร.ปรมพร ศิริกุลชยานนท์)

...../...../.....

54005205: สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์
คำสำคัญ: เพศสถานะ/สตรี/ศิลปินหญิง

พลอยจันทร์ จีรังสวัสดิ์: เพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย ระหว่างปี พ.ศ. 2530-2556. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: อ.ดร.ปรมพร ศิริกุลชยานนท์. 166 หน้า.

เมื่อกล่าวถึงเรื่อง “เพศ” ในสังคมไทยจะพบได้ว่ามีความแตกต่างระหว่างบทบาททางเพศอยู่ไม่น้อย สตรีมักถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อนำเสนอผลกระทบจากความเหลื่อมล้ำทางเพศ ที่แฝงตัวในรูปของวัฒนธรรม จารีตประเพณี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบสร้างจากอำนาจชายเป็นใหญ่ หรือที่เรียกว่า “เพศสถานะ” กลายมาเป็นประเด็นหลักที่สะท้อนในงานศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปินหญิงส่วนใหญ่ โดยนำเอกลักษณ์ความเป็นสตรีเพศ เรือนร่าง ความงาม บทบาทความเป็นหญิง มาสร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิคและลักษณะเฉพาะตัว ประกอบกับเรื่องราวส่วนตัวต่างๆ วิถีชีวิตประจำวัน ประสบการณ์ ของศิลปินที่ประสบพบเจอในสังคม เนื้อหาจึงมีความแตกต่างจากศิลปินชายทั้งมุมมองและทัศนคติต่อสังคมอย่างเห็นได้ชัดในผลงานศิลปกรรมของพวกเธอ

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ลายมือชื่อนักศึกษา..... ปีการศึกษา 2558

ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์.....

54005205: MAJOR: ART THEORY

KEY WORD: GENDER/FEMALE/FEMALE ARTIST

PLOYJUN JERUNGSAWATT: GENDER IN THAI CONTEMPORARY FEMALE ARTISTS' WORK BETWEEN 1987-2013. THESIS ADVISOR: PARAMAPORN SIRIKULCHAYANONT, Ph.D. 166 pp.

When talking about “Gender” for Thai society, it is found that having too many various differences between “gender’s roles”. Ladies are always victims to be presented about the effects of gender’s unfairness which are hidden in the forms of culture, tradition which are parts of men’s powers called “Gender Status” which has turned into the men’s issue reflected integrated arts that most female artists brought to female’s uniqueness, figure, beauty, and females’ roles to create art products with techniques and specific characteristic which comprised of their own bibliographies. Daily lives and experiences which they have faced in the society, make the content have various differences from male artists in both of aspects and attitudes towards society

Department of Art Theory Graduate School, Silpakorn University

Student's signature ..... Academic Year 2015

Thesis Advisor's signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยาพนธ์เรื่อง เพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย ระหว่างปี พ.ศ. 2530 - 2556 ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยความกรุณาของ อาจารย์ ดร.ปรมพร ศิริกุลชยานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้ให้คำแนะนำ คำปรึกษา ข้อเสนอแนะ ความช่วยเหลือ และดูแลเอาใจใส่ ตั้งแต่ตอนเรียนกับอาจารย์และรับเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ จนวิทยานิพนธ์เล่มนี้สามารถสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ ประธานสอบวิทยานิพนธ์ และศาสตราจารย์กัญญา เจริญศุภกุล กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ให้ความกรุณา ข้อเสนอแนะ สำหรับการแก้ไขจุดบกพร่องในส่วนต่างๆของงานวิจัย นอกจากนี้ผลอันจะเป็นประโยชน์ที่เกิดขึ้นจากการศึกษาวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบแด่ครอบครัว ซึ่งสนับสนุนและเป็นกำลังใจ ให้สามารถศึกษาในผลงานศิลปะที่ผู้วิจัยรักดำเนินและสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่

1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 8

วัตถุประสงค์ของการศึกษา 8

ขอบเขตการศึกษา 8

ขั้นตอนของการศึกษา 8

วิธีการศึกษา 8

2 เพศสถานะสตรี: เอกสารที่เกี่ยวข้อง 9

ความหมายของเพศ 9

ลักษณะทั่วไปของความเป็นเพศ 11

เพศสรีระ (Sex) 11

เพศสถานะ (Gender) 13

เพศวิถี (Sexuality) 16

ปัจจัยทางสังคมที่ส่งผลต่อสตรี 20

อำนาจชายเป็นใหญ่ 20

ศาสนา 22

ประวัติศาสตร์ 24

ค่านิยมทางวัฒนธรรม 28

สื่อสารมวลชน 30

3 สตรีในงานศิลปะ 34

ภาพแทนสตรีทางฝั่งตะวันตก 34

ภาพแทนสตรีทางฝั่งตะวันออก 51

บทที่ หน้า
4 วิเคราะห์เพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2556... 62
กลุ่มที่ 1 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวกับอำนาจของจารีตประเพณี และค่านิยมในสังคมไทย 63
อารยา ราษฎร์จำเริญสุข 63
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2536 65
แนวความคิดเพศสถานะ 65
ลักษณะผลงาน 66
วิเคราะห์ 67
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2546 – 2549 67
แนวความคิดเพศสถานะ 67
ลักษณะผลงาน 70
วิเคราะห์ 73
ปรียาชนก เกษสุวรรณ 74
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2550 74
แนวความคิดเพศสถานะ 74
ลักษณะของผลงาน 75
วิเคราะห์ 76
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2554 77
แนวความคิดเพศสถานะ 77
ลักษณะของผลงาน 80
วิเคราะห์ 88
อำพรรณี สะเตาะ 90
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2553 – 2554 91
แนวความคิดเพศสถานะ 91
ลักษณะของผลงาน 92
วิเคราะห์ 94
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2555 – 2556 95
แนวความคิดเพศสถานะ 95
ลักษณะของผลงาน 96

บทที่ หน้า
วิเคราะห์ 99
กลุ่มที่ 2 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวข้องกับระบบทุนนิยม 100
ปาริชาติ ศุภพันธ์ 101
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2545 – 2548 101
แนวความคิดเพศสถานะ 101
ลักษณะของผลงาน 102
วิเคราะห์ 105
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2554 107
แนวความคิดเพศสถานะ 107
ลักษณะของผลงาน 108
วิเคราะห์ 110
2. สุริวัลย์ สุธรรณ 111
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2555 112
แนวความคิดเพศสถานะ 112
ลักษณะของผลงาน 114
วิเคราะห์ 121
กลุ่มที่ 3 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวกับสิทธิเสรีภาพทางเพศ 122
อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์ 123
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2555 123
แนวความคิดเพศสถานะ 123
ลักษณะของผลงาน 124
วิเคราะห์ 130
กลุ่มที่ 4 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวข้องกับจิตใต้สำนึก
ในเรื่องเพศ 131
บุษราพร ทองชัย 132
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2553 132
แนวความคิดเพศสถานะ 132
ลักษณะของผลงาน 133
วิเคราะห์ 137

บทที่ หน้า

ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2555 138
แนวความคิดเพศสถานะ 138
ลักษณะของผลงาน 139
วิเคราะห์ 142
วัชราพร อยู่ดี 143
ผลงาน ช่วงปี พ.ศ. 2554 144
แนวความคิดเพศสถานะ 144
ลักษณะของผลงาน 145
วิเคราะห์ 151
นิสา ศิริแส 153
ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2552 – 2556 153
แนวความคิดเพศสถานะ 153
ลักษณะของผลงาน 154
วิเคราะห์ 162
5 บทสรุป 164
รายการอ้างอิง 167
ประวัติผู้วิจัย 175

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ประติมากรรมสลักหินปูนรูปวีนัส แห่งเลาส์เซล	35
2	เครื่องดินเผาดิบรูปเทพีงูจากเกาะครีต	36
3	จิตรกรรมฝาผนังภาพของเทพเจ้าไอริส	37
4	พระเศียรของพระนางฮัตเชปซุต	38
5	ผลงานชื่อ Venus de Milo	39
6	ผลงานชื่อ Altar of Peace	40
7	ผลงานชื่อ Virgin Mary.	41
8	ผลงานชื่อ The Venus of Urbino โดย ทิเทียน	43
9	ผลงานชื่อ Salf Portrait with Cropped Hair โดย ฟรีด้า คาห์โล	45
10	ผลงานชื่อ Your body is a battleground โดย บาร์บารา ครูเกอร์	47
11	ผลงานชื่อ Trini โดย กันด้า เอเมอร์	47
12	ผลงานชื่อ Action Sentimentale โดย จีนา เพน	48
13	ผลงานชื่อ Blood and Feathers โดย อนา เม็น ไดต้า	49
14	ผลงานชื่อ Turbulent โดย ชิรีน เนชาต	50
15	ประติมากรรมลอยตัวดินเผารูปพระแม่เทวี	52
16	ประติมากรรมหิน รูปยักษิณี	53
17	ประติมากรรมหินสตรีและบุรุษเสพเมถุน	54
18	ประติมากรรมพระอรรธนารีศวร อายุครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 12	55
19	ภาพควาญช้างผู้หญิง จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว จ.น่าน	57
20	ภาพจักสาแหรก การลงโทษสตรีผู้ทำผิดทางเพศ จิตรกรรมฝาผนังวัดคงคาราม จ.ราชบุรี	58
21	เจ้าแม่โมพี รูปปั้นนูนสูงบริเวณเหนือประตูโรงภาพยนตร์ทหารบก จ.ลพบุรี	60
22	ผู้หญิงในอุดมคติใหม่ ประติมากรรมครึ่งตัวสมัยคณะราษฎร	60
23	ผลงานชื่อ The Lovers, 2536 เทคนิค สื่อผสม	66
24	ผลงานชื่อ I’m living, 2546 เทคนิค วีดีทัศน์บันทึกการแสดงสด	70
25	ผลงานชื่อ The Nine – Day Pregnancy of a Single Middle-Aged Associate Professor, 2546 เทคนิค วีดีทัศน์บันทึกการแสดงสด	71
26	ผลงานชื่อ The Insane, 2549 เทคนิค วีดีทัศน์บันทึกการแสดง.	72

ภาพที่		หน้า
27	ผลงานชื่อ อคติทางเพศ, 2554 เทคนิค วีดีทัศน์บันทึกการแสดง	76
28	ผลงานชื่อ Lineament of Chumsree, 2553 เทคนิค วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก	81
29	ผลงานชื่อ Lineament of Sukhon, 2553 เทคนิค วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก	82
30	ผลงานชื่อ Lineament of Praanee, 2553 เทคนิค วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก	82
31	ผลงานชื่อ Lineament of Suwathinee, 2553 เทคนิค วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก	83
32	ผลงานชื่อ Lineament of Preeyachanok, 2553 เทคนิค วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก	83
33	ผลงานชื่อ Dawn (เมื่องาย), 2553 เทคนิค วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก	84
34	ผลงานชื่อ Midday (เมื่อตอน), 2553 เทคนิค วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น, อคริลิก	85
35	ผลงานชื่อ Dusk (เมื่อแลง), 2553 เทคนิค วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น, อคริลิก	85
36	ผลงานชื่อ Line Feed, 2553 เทคนิค วีดีทัศน์บันทึกการแสดงสด	86
37	ผลงานชื่อ On Line Processing, 2553 เทคนิค วีดีทัศน์บันทึกการแสดงสด	87
38	ผลงานวันเปิดนิทรรศการชื่อ ครอบงำ ล่วงล้ำ, 2553 เทคนิค ผลงานการแสดงสด	88
39	ผลงานชื่อ Burqa 001, 2553 เทคนิค ภาพถ่าย	93
40	ผลงานชื่อ Burqa 002 2553 เทคนิค ภาพถ่าย	94
41	ผลงานชื่อ The Light (24:31) 003, 2556 เทคนิค ภาพถ่าย	87
42	ผลงานชื่อ The Light (24:31) 004, 2556 เทคนิค ภาพถ่าย	97
43	ผลงานชื่อ The Light (24:31) 005, 2556 เทคนิค ภาพถ่าย	98
44	ผลงานชื่อ The Light (24:31) 006, 2556 เทคนิค ภาพถ่าย	99
45	ผลงานชื่อ Very Very Beautiful Indeed No. 1 เทคนิค ภาพพิมพ์โลหะ	103
46	ผลงานชื่อ Very Very Beautiful Indeed No. 2 เทคนิค ภาพพิมพ์โลหะ	104

ภาพที่ หน้า

47 ผลงานชื่อ Very Very Beautiful Indeed No. 3 เทคนิค ภาพพิมพ์โลหะ 104
48 ผลงานชื่อ Beauty Without Jealousy, 2548 เทคนิค ภาพพิมพ์โลหะ 105
49 ผลงานชื่อ พักร้อน, 2554 เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ 108
50 ผลงานชื่อ สาวจู, 2554 เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ 109
51 ผลงานชื่อ สายลม, 2554 เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ 110
52 ผลงานชื่อ Dream, 2556 เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ 115
53 ผลงานชื่อ Sleep - Beauty, 2556, เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ 116
54 ผลงานชื่อ Dreamily, 2556, เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ 117
55 ผลงานชื่อ Fancy, 2556, เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ 117
56 ผลงานชื่อ, Diamond, 2556, เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ 118
57 ผลงานชื่อ Fake, 2556, เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ 119
58 ผลงานชื่อ Reflection – Pearl, 2556, เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ 120
59 ผลงานชื่อ เขียวละเว็ก, 2553, เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ 125
60 ผลงานชื่อ แม่บ้าน, 2553, เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ 126
61 ผลงานชื่อ 20, 2553, เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ 127
62 ผลงานชื่อ Street Fighter, 2553, เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ 128
63 ผลงานชื่อ ไปโรงเรียน, 2553, เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ 129
64 ผลงานชื่อ ใจเดียว, 2553, เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ 130
65 ผลงานชื่อ การโอบรัดของบางสิ่ง, 2553, เทคนิค เกรยองบนผ้าใบ 134
66 ผลงานชื่อ แม่และฉัน, 2553, เทคนิค เกรยองและสีอะคิลิกบนผ้าใบ 135
67 ผลงานชื่อ แบบอย่าง, 2553, เทคนิค เกรยองและสีอะคิลิกบนผ้าใบ 136
68 ผลงานชื่อ สมสู่ No. 3, 2553, เทคนิค เกรยองบนกระดาษ 137
69 ผลงานชื่อ We love each oter No. 4, 2555, เทคนิค วาดเส้นบนกระดาษ 140
70 ผลงานชื่อ, Dinner, 2555, เทคนิค วาดเส้นบนกระดาษ 141
71 ผลงานชื่อ Relax, 2555, เทคนิค วาดเส้นบนกระดาษ 141
72 ผลงานชื่อ Under the Staircase, 2555, เทคนิค วาดเส้นบนกระดาษ 142
73 ผลงานชื่อลีมาน้อยใต้เงาจันทร์, 2552, เทคนิค สีอะคริลิกและวาดเส้นดินสอ 146
74 ผลงานชื่อการจากไปกับนกแห่งความเศร้า, 2553, เทคนิค สีอะคริลิก
และวาดเส้นดินสอ 147

ภาพที่ หน้า

75 ผลงานชื่อ ความหวังสีหม่น, 2552, เทคนิค สีอะคริลิกและวาดเส้นดินสอ 148

76 ผลงานชื่อ ขอเทวดานางฟ้าคุ้มครอง, 2553, เทคนิค สีอะคริลิกและ
วาดเส้นดินสอ 149

77 ผลงานชื่อ หวังสุดท้ายในเดือนกรกฎาคม, 2554, เทคนิค สีอะคริลิก
และวาดเส้นดินสอ 150

78 ผลงานชื่อ สายใยแห่งรักจากรกแม่, เทคนิค สีอะคริลิก วาดเส้นดินสอและ
เยื่อกระดาษผสมสี 151

79 ผลงานชื่อ Sense door 5, 2553, เทคนิค สื่อผสม 155

80 ผลงานชื่อ Sense door 6, 2553, เทคนิค สื่อผสม 156

81 ผลงานชื่อ Sense door, 2553, เทคนิค สื่อผสม 157

82 ผลงานชื่อ Sense door 10, 2553, เทคนิค ภาพพิมพ์คอมพิวเตอร์ 158

83 ผลงานชื่อ Sense door 14, 2553, เทคนิค ภาพพิมพ์คอมพิวเตอร์ 159

84 ผลงานชื่อ Passion 5, 2556, เทคนิค ภาพพิมพ์คอมพิวเตอร์ 160

85 ผลงานชื่อ Passion 1, 2556, เทคนิค สื่อผสม 161

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

สรีระร่างกายความเป็นหญิงถูกแสดงออกในงานศิลปะอย่างหลากหลาย ผ่านสัญลักษณ์ทางกายภาพอันบอบบางจากรูปทรงเรือนร่างแห่งสตรีเพศ อวัยวะที่ชี้วัดความแตกต่างทางเพศอย่างเด่นชัดนั้น เป็นเพียงเปลือกนอกทางธรรมชาติที่ได้รังสรรค์สร้างขึ้น แท้จริงแล้วความเป็นเพศ คือ สิ่งที่ธรรมชาติมอบให้ควบคู่กับวัฒนธรรมและบรรทัดฐานทางสังคม เป็นตัวชี้กำหนดความหมายต่อสภาพร่างกาย ที่ถูกแทนค่าให้สอดคล้องกับความเป็นไปตามรูปแบบของสังคม ณ ช่วงเวลาหนึ่ง

เพศหญิงถือเป็นจุดกำเนิดแห่งการสร้างสรรค์งานศิลปะที่มีความผูกพันมาตั้งแต่ยุคแรกเริ่มสมัยบรรพกาลในแง่เชิงประวัติศาสตร์และมานุษยวิทยา ตามหลักฐานทางโบราณคดีที่ถูกค้นพบทั้งงานจิตรกรรมฝาผนังภายในถ้ำและงานประติมากรรม วีนัสแห่งวิลเลนดอร์ฟ (Venus of Willendorf) รูปเปลือยเพศหญิงที่ถูกสร้างขึ้นเป็นรูปเคารพสำหรับพิธีกรรมโบราณ แสดงออกถึงความเป็นเพศหญิงอย่างชัดเจนโดยเน้นอวัยวะแห่งความเป็นเพศแม่เพื่อแทนสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ (Fertility Rites) อันเป็นภาพสะท้อนสภาพสังคมในยุคนั้นที่ต้องพึ่งพาธรรมชาติเป็นสำคัญเพื่อการดำรงชีวิต ลักษณะของประติมากรรมจะแสดงรูปแบบของสตรีเพศ ที่มีลักษณะอ้วนท้วนสมบูรณ์และถ่ายทอดลักษณะของเพศหญิงง่ายๆ ซึ่งแสดงศักยภาพของการให้กำเนิดและการบำรุงเลี้ยงดู[1]

จากลักษณะความเชื่อดังกล่าวถูกสร้างให้เพศหญิงกลายเป็นสิ่งที่ถูกควบคุมภายใต้ลักษณะอุดมคติอยู่เสมอทั้งทางด้านบทบาทความเป็นเพศแม่ การให้กำเนิด ความงาม ความเชื่อ ศาสนา หรือตัวแทนของธรรมชาติ แม้กระทั่งงานศิลปะยุคต่อๆมาจะไม่ได้ถูกแทนค่าในเรื่องธรรมชาติและสัญลักษณ์แห่งการบูชาเทพเจ้าแล้วก็ตาม แต่ความงามของเรือนร่างกลับไม่ได้ถูกจำกัดอยู่เพียงบริบทเหล่านี้เท่านั้นแต่ส่วนหนึ่งสรีระเรือนร่างเหล่านี้ กลับถูกควบคุมโดย

---

[1]หฤทยา ขุนน้อย, “แม่พระผู้นิรมล,” ใน **ผู้หญิง : การแสดงศิลปกรรมครั้งที่ 21 ของอาจารย์คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547), 128.

สถาบันทางสังคมที่มีความเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ในเรื่องเพศด้วย ศิลปะที่พูดถึงเนื้อหาทางเพศส่วนใหญ่จะถูกควบคุมให้อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ทางสังคมอาจจะมีเป็นเพียงเล็กน้อยที่สอดแทรกอยู่ในงานศิลปะ สำหรับศิลปกรรมไทยบทบาททางเพศที่มีต่อเพศหญิงช่วงแรกจะปรากฏให้เห็นบนจิตรกรรมไทยฝาผนังหรือที่เรียกกันว่า “ภาพกาก” เป็นการหยอกเย้าระหว่างเพศชายและเพศหญิงในกิจทางเพศ แต่หาได้มีความรุนแรงและ อานาจารไม่ เพียงแสดงออกถึงอารมณ์ขันของศิลปินมิได้มีจุดประสงค์ของกามอารมณ์แต่อย่างใด นอกนั้นเพศหญิงจะเป็นเพียงส่วนประกอบของเรื่องราวของตัวละครชาดกทางพระพุทธศาสนา ภาพนางสนมและหญิงสามัญชน เท่านั้น

แต่เมื่อประเทศไทยได้เริ่มเปิดรับวิวัฒนาการและอารยธรรมชาติตะวันตก จากการสร้างความสัมพันธ์ไมตรีช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดนำวัฒนธรรมและการเรียนรู้วิธีการสร้างงานศิลป์ตามแนวคิดและกรรมวิธีการสร้างที่ก้าวหน้ามีความเหมือนจริงจากช่างฝีมือชาวยุโรป เพื่อสร้างสรรค์พัฒนางานศิลปะของไทยให้เทียบเท่ากับแนวคิดตะวันตก โดยมีนายโคร์ราโด เฟโรซี (Professor Corrado Feroci) หรือ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ประติมากรชาวอิตาเลี่ยน เป็นผู้วางรากฐานสำคัญสำหรับการสอนและได้รับให้มีการจัดตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้น ในปี พ.ศ. 2477 โรงเรียนประณีตศิลปกรรมแห่งนี้ได้รับการสถาปนาขึ้นเป็น “มหาวิทยาลัยศิลปากร” ในปี พ.ศ. 2486 ซึ่งเป็นมหาลัยศิลปะแห่งแรกของประเทศ[2]

จากการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมชาติตะวันตกได้ส่งผลให้มีการสร้างภาพเหมือนจริงโดยเฉพาะความเหมือนทางสรีระร่างกายตามหลักกายวิภาค ได้สร้างประเด็นในการนำเสนออย่างกว้างขวางมากขึ้น สำหรับการสร้างงานด้วยสรีระเรือนร่างแห่งสตรีนั้น ปรากฏให้เห็นในผลงานภาพจิตรกรรม **หญิงเปลือย** (พ.ศ. 2492) ของ จำรัส เกียรติก้อง ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 ประเภทประติมากรรมจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 รวมทั้งงานประติมากรรม **เสร็จสรง** (พ.ศ. 2493) ของ แสวง สงฆ์มั่งมี ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ประเภทประติมากรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2 ที่แสดงถึงทักษะและฝีมือของศิลปะยุคใหม่และความงามของสตรีเพศตามจุดมุ่งหมายของศิลปิน แสดงออกด้านฝีมือ ความอ่อนช้อยงดงามแบบอุดมคติ

---

[2]พิษณุ ศุภ, “ความเป็นไปของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย,” ใน **สูจิบัตรงานแสดงศิลปะเพื่อเยาวชนไทย 2548** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิซิเมนต์ไทย, 2548), 6.

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันภาพแทนสตรีถูกสร้างขึ้นหลากหลายความหมาย ทั้งในแง่มุมเชิงประวัติศาสตร์และวิวัฒนาการทางศิลปะ จากภาพแทนในลักษณะอุดมคติสู่รูปแบบของเรือนร่างที่เหมือนจริง แต่เมื่อภาพแทนสตรีกลายเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในสังคมไทยมากขึ้น จากความงามของเรือนร่างที่สร้างขึ้นจากความเป็นเพศสรีระเท่านั้น สตรีกลับถูกสร้างสรรค์ในงานศิลปะโดยแสดงออกถึงความเป็นเพศสถานะ ซึ่งภาพแทนที่ปรากฏส่วนใหญ่ถูกสร้างขึ้นโดยใช้ร่างกายเป็นสื่อสำคัญ ทั้งสัดส่วน อวัยวะ เรือนร่างที่เปลือยเปล่า เรือนร่างที่ถูกบิดเบือนไม่เหมือนจริง หรือการนำเสนอโดยใช้ร่างกายของศิลปินเอง ศิลปินสะท้อนความคิดเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เน้นย้ำต่อเรือนร่างสตรีเพศเพื่อเสนอเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริง ซึ่งศิลปินมีความกล้าที่จะพยายามนำเสนอแง่มุมด้านต่างๆที่หลากหลาย มากเกินกว่าจะยึดติดอยู่ในกรอบของการสร้างสรรค์ที่ขึ้นอยู่กับจารีตประเพณีแบบเดิม ภาพแทนสตรีกลับถูกแทนค่าตรงไปตรงมาในงานศิลปะอย่างไม่เกรงกลัวกระแสการวิพากษ์วิจารณ์แต่อย่างใด

ความงามของเรือนร่างที่ปรากฏในงานศิลปะหลายต่อหลายครั้ง ได้ชี้ให้เห็นว่าภาพแทนของสตรีส่วนใหญ่ คือ สิ่งกระตุ้นเร้าต่อความอยากของมนุษย์อย่างไม่มีที่สิ้นสุด กามราคะ และความรุนแรงทางเพศเป็นสิ่งที่ควบคู่ไปกับการบริภาษสังคมผ่านสุนทรียภาพของงานศิลป์ จึงทำให้ภาพลักษณ์ในปัจจุบันเปรียบได้กับสัญลักษณ์ทางเพศ กลายเป็นสถานภาพที่สังคมมอบให้โดยที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงบริบททางเพศได้แม้แต่น้อย การฝังรากลึกของอคติและความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศนี้ ได้ก่อร่างสร้างตัวขึ้นอย่างเงียบๆ ทั้งยังมีความเกี่ยวพันกันอย่างลึกซึ้งกับจารีตประเพณี รากเหง้าทางวัฒนธรรม ค่านิยมของสังคม ชนชั้นปกครอง อำนาจนิยม หรือแม้กระทั่งทุนนิยม จนโครงสร้างของความสัมพันธ์ทั้งหมดปรากฏตัวอยู่อย่างซับซ้อน แยบยล และยากที่ผู้หญิงหลายคนจะลุกขึ้นมาเปล่งเสียงต่อต้าน เรียกร้อง หรือแสดงออกถึงความต้องการของตนเองได้[3]

สำหรับช่วงระยะเวลาสามสิบปีที่ผ่านมาผลงานศิลปะร่วมสมัยที่กล่าวถึงสตรีเพศที่แสดงความเป็นเพศสถานะนั้น ผลงานส่วนใหญ่มักจะถูกสร้างขึ้นโดยศิลปินหญิง ซึ่งสามารถเปรียบเทียบกับผลงานของศิลปินชายนับได้ว่ามีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง แม้วงการศิลปะร่วมสมัยในไทย จะปรากฏรายนามศิลปินหญิงอยู่ไม่มากเท่าศิลปินชาย แต่สิ่งที่น่าสนใจต่อผลงานของ

---

[3]ถาวร โกอุดมวิทย์, “ศิลปะกับผู้หญิง : การสลายพื้นที่ของความแตกต่างทางเพศในงานศิลปะร่วมสมัย,” ใน **Young female artists of the year 2009 by Baan Lae Suan** (Bangkok: Ardel Gallery of Modern Art, 2009), 4.

ศิลปินหญิงที่กล่าวถึงแง่มุมเรื่องเพศ คือ ความหลากหลายที่ส่งผลกระทบต่อตัวศิลปินละเพศหญิงด้วยกัน

ในประเด็นของการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับความเป็นเพศสถานะ ต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปินหญิง การแทนค่าร่างกายที่บ่งบอกความเป็นเพศสถานะ ได้ชี้ให้เห็นความต่างของการสื่อสารผ่านรูปแบบของภาพแทนที่ปรากฏในงานศิลปะ ร่างกายและความงามมีลักษณะเฉพาะตามภาพสะท้อนบริบททางสังคม ความรู้สึกนึกคิดที่เกิดขึ้นจากศิลปินหญิงโดยตรง ต่อสภาพแวดล้อมที่ศิลปินเผชิญ งานที่นำเสนอจึงมีเนื้อหาที่แตกต่างจากศิลปินชายทั้งมุมมองและทัศนคติ เนื่องจากการแสดงออกถึงความเป็นสตรีเพศถูกแทนค่าจากศิลปินหญิงเอง ประกอบกับอำนาจความเหลื่อมล้ำทางเพศและการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ศิลปินหญิงจึงเน้นย้ำต่อความเป็นเพศที่สังคมเป็นตัวสร้างและควบคุมอยู่เสมอ ซึ่งจะขออธิบายถึงความหมายของเพศสถานะโดยสังเขปดังนี้

เพศสถานะ(Gender) เป็นปรากฏการณ์ที่สังคมและวัฒนธรรมได้สร้างขึ้น ให้มีลักษณะเฉพาะในแต่ละสังคมและสามารถเปลี่ยนแปลงหรือถูกกำหนดใหม่ได้ตามการเปลี่ยนแปลงในสังคมที่เกิดขึ้น[4]

แนวคิดของนักสตรีนิยมอย่าง ซีโมน เดอ โบวัวร์ (Simone de Beauvoir) ได้กล่าวถึงแนวคิดความเป็นหญิงความเป็นชายว่า ความแตกต่างระหว่างเพศนั้นไม่ได้เกิดจากระบบร่างกายทางชีววิทยา แต่เป็นเพราะความเป็นหญิงนั้นถูกสร้างโดยการครอบงำของสังคม ในขณะที่เพศสรีระ (Sex) เป็นตัวกำหนดทางชีววิทยาระหว่างมนุษย์เพศผู้ (Male) และเพศเมีย (Female) ตามผลผลิตที่ธรรมชาติสร้างขึ้น เพศสถานะ จึงหมายถึง สิ่งที่แสดงออกถึงสัญลักษณ์ความต่างระหว่างเพศชายและเพศหญิงที่ถูกสร้างขึ้นจากการหล่อหลอมทางสังคม (Social Constructed) มีลักษณะการแบ่งชนชั้นทางสังคม โดยมีวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนด บทบาททางเพศถึงความเป็นหญิง ความเป็นชาย คือสิ่งที่สังคมมุ่งหวังให้เป็นไปตามบรรทัดฐานทางสังคม ซึ่งล้วนเป็นสิ่งที่สร้างความเชื่อ ค่านิยม ทัศนคติ สืบต่อกันมา

ในหนังสือเรื่องเพศและวัฒนธรรม ของ ปราณี วงศ์เทศ ได้อธิบายความแตกต่างทางเพศนี้ว่า “ความแตกต่างทางชีวภาพระหว่างเพศ มิได้มีความเกี่ยวข้องที่จำเป็นต่อการกำหนดลักษณะของพฤติกรรมและสังคมของมนุษย์ ความเป็นผู้หญิงและความเป็นผู้ชายจึงขึ้นอยู่กับการตีความทางชีววิทยาที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของแต่ละวัฒนธรรมนั้นเอง”[5]

---

[4]นาถฤดี เด่นดวง, **อำนาจและความขัดแย้งบนร่างกายผู้หญิง สิทธิการเจริญพันธุ์และเพศสัมพันธ์ของวัยรุ่นหญิง : แนวคิดสตรีนิยม** (กรุงเทพฯ: รันนิ่ง พริเพรส ซิสเต็ม, 2552), 44.

[5]ปราณี วงศ์เทศ, **เพศและวัฒนธรรม** (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2544), 9.

โจน สก็อตต์ (Joan Scott) นักประวัติศาสตร์อเมริกันชาวฝรั่งเศสที่มีความสนใจกับการศึกษาเรื่องการมอบให้ของเพศสถานะในประวัติศาสตร์ ในงานเขียนเรื่อง Gender and the Politics of Historyซึ่งกล่าวเกี่ยวกับเพศสถานะว่า

> เพศสถานะเป็นเรื่องของการจัดองค์กรสังคมของความแตกต่างระหว่างเพศ แต่มิได้ความหมายว่าเพศสถานะสะท้อนหรือส่อนัยที่หยุดนิ่งตายตัวหรือเป็นเรื่องของความแตกต่างทางสรีระระหว่างชายกับหญิงตามธรรมชาติ ในทางตรงกันข้ามเพศสถานะหมายถึงความรู้ที่สถาปนาความหมายให้กับความแตกต่างของร่างกาย เราไม่อาจมองเห็นความแตกต่างระหว่างเพศนอกบริบทของความรู้เกี่ยวกับร่างกายและความรู้นั้นมิใช่ความรู้ที่บริสุทธิ์ แต่เป็นส่วนหนึ่งของปฏิบัติการทางภาษาที่ซับซ้อนและมีนัยที่หลากหลาย[6]

จากความหมายของเพศสถานะที่กล่าวมานี้ ได้กลายเป็นประเด็นของการนำความเป็นเพศสถานะมาสะท้อนในงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินหญิง ซึ่งศิลปินหญิงส่วนใหญ่นำความเป็นเพศผ่านรูปลักษณ์ของสตรีมาสะท้อนแง่มุมของการนำเสนอด้วยเรือนร่าง ความงาม บริบทความเป็นหญิงด้วยเทคนิคและลักษณะเฉพาะตัวอย่างเด่นชัด โดยเนื้อหาการนำเสนอและการสร้างสรรค์มักจะเกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรมของความเหลื่อมล้ำทางเพศเป็นหลัก

ประเด็นเรื่องเพศสถานะที่ปรากฏในผลงานศิลปะร่วมสมัยของไทยโดยมีศิลปินหญิงเป็นผู้สร้างสรรค์ตั้งแต่ปี พ.ศ.2530 -2556 นั้น จะประกอบไปด้วยเนื้อหาที่มักจะเกิดขึ้นภายใต้สังคมและวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดเสมอ หรือที่เรียกว่า การคิดเชิงวิพากษ์สังคม (Critical Thinking) เนื้อหาที่นำมาสร้างสรรค์ ได้แก่ วัฒนธรรมและประเพณี ระบบทุนนิยม การเรียกร้องสิทธิเสรีภาพทางเพศ ตลอดจนจิตใต้สำนึกในเรื่องเพศ ดังนั้นสามารถทำการแบ่งกลุ่มเนื้อหาสำหรับการศึกษาเกี่ยวกับภาพแทนเรือนร่างของสตรีภายใต้เนื้อหาเพศสถานะ ซึ่งมีการแบ่งกลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาเรื่องอำนาจ ของจารีตประเพณีและค่านิยมในสังคมไทย

ผลงานศิลปะที่ปรากฏภาพแทนสตรีในประเด็นเรื่องเพศสถานะนั้น เริ่มแรกจะปรากฏเนื้อหาที่กล่าวถึงประเด็นของอำนาจเสียเป็นส่วนใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นอำนาจของการเป็นรองต่อเพศชายในรูปแบบของจารีตประเพณี การควบคุมพฤติกรรมทางเพศ ภายใต้แนวความคิดระบบชายเป็น

---

[6]อมรา พงศพิชญ์, **เพศสถานะและเพศวิถีในสังคมไทย** (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 3.

ใหญ่ซึ่งทั้งหมดนั้นเป็นวิธีการจัดการสร้างรูปแบบวัฒนธรรมโดยเพศชายทั้งสิ้น และพบเห็นได้เกือบทุกวัฒนธรรมของทุกประเทศ ไม่ว่าจะเป็นการกดขี่ทางชนชั้นหรือเชื้อชาติด้วย ยกตัวอย่างผลงานศิลปินในกลุ่มนี้ของ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ผลงานวีดีโอบันทึกการแสดงสด ชื่อ **ผู้หญิงท้องเก้าวัน** (พ.ศ. 2546) โดยศิลปินเลียนแบบเป็นผู้หญิงท้องเก้าวัน ทั้งท้องที่ใหญ่ขึ้น การแต่งกายด้วยชุดคลุมท้องและเดินไปยังสถานที่ต่างๆเพื่อเก็บภาพด้วยวีดีโอ สังเกตพฤติกรรมรอบข้างต่างๆของผู้คน ต่อสิ่งที่ไม่มีอยู่จริงบนร่างกายของศิลปิน เป็นการนำเสนอถึงเพศสถานะของหญิงไทยต่อบรรทัดฐานทางสังคม ค่านิยมหน้าที่กับการรับผิดชอบของบทบาทผู้เป็นแม่ ผลลัพธ์ของผู้คนที่เห็นมีการแสดงถึงการโต้ตอบแตกต่างกันออกไป

กลุ่มที่ 2 ภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาเรื่องระบบทุนนิยม

ระบบทุนนิยมเป็นปัจจัยหลักส่วนหนึ่งที่ได้ปรุงแต่งสร้างภาพแทนสตรีรูปแบบใหม่ เนื่องจากแนวโน้มของระบบทุนนิยมแทรกตัวครอบงำพื้นที่ทางสังคมเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ โดยผ่านการทำร่างกายให้เป็นสินค้าและการผลิตสินค้าเพื่อร่างกาย ซึ่งมีความเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมในยุคสมัยแห่งการบริโภคที่ไม่มีวันหยุดนิ่ง นับตั้งแต่การขยายตัวทางเศรษฐกิจช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ภาพแทนสตรีในผลงานของศิลปินหญิงอย่าง ปาริชาติ ศุภพันธ์ ผลงานภาพพิมพ์โลหะที่ชื่อ **Charming Lady (Beauty without Jealousy)** (พ.ศ. 2549) ได้รับรางวัลเกียรตินิยม อันดับ 3 เหรียญทองแดง ประเภทภาพพิมพ์จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 52 ผลงานนำเสนอภาพลักษณ์ของศิลปินที่ต้องการแต่งตัวตามค่านิยมของสังคม เปลี่ยนบทบาทบุคลิกไปเรื่อยๆ ไม่หยุดนิ่ง ด้วยชุดสีสันสดใสดูสนุกสนาน ปาริชาติพยายามเสียดสีสังคมที่กำลังตกอยู่ภายใต้ระบบทุนนิยมในปัจจุบัน

กลุ่มที่ 3 ภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาเรื่องสิทธิเสรีภาพทางเพศ

การเรียกร้องสิทธิเสรีภาพของสตรีหรือ “สิทธิสตรี” มีเป้าหมายคือการขจัดชนชั้นการกดขี่ระหว่างเพศชายและเพศหญิงออกจากกัน ให้มีความเท่าเทียมเพศชายในทุกๆบทบาทในพื้นที่ทางสังคมและจะพบได้ว่ามีสตรีไม่น้อยที่ต้องการเปล่งเสียงเรียกร้องในเรื่องนี้ด้วยเช่นกัน อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์ คืออีกหนึ่งศิลปินรุ่นใหม่ที่นำเสนอแง่มุมเกี่ยวกับเพศหญิง ผลงานจิตรกรรมชื่อ **ฮีโร่ Woman** (พ.ศ. 2555) ได้รับรางวัลยอดเยี่ยม อันดับ 1 จากการประกวดจิตรกรรมร่วมสมัยพานาโซนิค ครั้งที่ 14 เนื้อหาแสดงให้เห็นถึงภาพลักษณ์ของเพศหญิงในอุดมคติที่แข็งแกร่ง มีอิสระทางความคิดเทียบเท่ากับเพศชาย สะท้อนความต้องการส่วนลึกของจิตใจศิลปินและความต้องการพึงจะเป็นของผู้หญิงอีกหลายคน

กลุ่มที่ 4 ภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาจิตใต้สำนึกในเรื่องเพศ

นอกจากประเด็นที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับสังคมแล้ว ในผลงานของศิลปินหญิงที่นำเสนอภาพแทนเรือนร่างสตรียังปรากฏเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องกับจิตใต้สำนึกในเรื่องเพศของตัวศิลปินเองด้วย บุษราพร ทองชัย คือหนึ่งในศิลปินหญิงที่นำเสนอภาพแทนร่างกาย ด้วยผลงานการวาดเส้นที่มีลักษณะเฉพาะตัว ร่างกายและอวัยวะชิ้นส่วนต่างๆ แสดงสัญลักษณ์ในเรื่องเพศ ความรุนแรงและการกดขี่ของอำนาจทางเพศ **สมสู่** (พ.ศ. 2553) แสดงออกถึงภาพแทนสรีระร่างกายที่มีลักษณะผิดเพี้ยน บิดเบี้ยวของสตรีซึ่งหมายถึงตัวของศิลปิน มีเนื้อหาเกี่ยวกับการมีเพศสัมพันธ์ที่ไม่เป็นไปตามจารีตประเพณี มีความล่อแหลม สะท้อนสภาวะความเป็นเพศที่ถูกจำกัดไปตามสภาวะบทบาททางสังคมแทนค่าจากจิตใต้สำนึกของตัวศิลปินเอง

จะสังเกตได้ว่าผลงานของศิลปินหญิงร่วมสมัยที่สร้างภาพแทนเรือนร่างสตรีในเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องกับความเป็นเพศสถานะนั้น ได้ถูกสร้างออกมาจากแนวคิดและแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งจากฐานะของความเป็นหญิงของตัวศิลปินเอง แต่มีเนื้อหาและมุมมองที่แตกต่าง ประกอบกับวิธีการสร้างสรรค์ที่หลากหลายตามความถนัดของศิลปิน เนื้อหาที่นำเสนอมักจะเชื่อมโยงในเรื่องของสังคมและวัฒนธรรมเป็นหลัก จารีตประเพณี ทุนนิยม สิทธิเสรีภาพ และจิตใต้สำนึกเรื่องส่วนตัวของศิลปิน ส่งผลให้ภาพแทนสตรีจากการสร้างของศิลปินหญิงที่ปรากฏนั้นสามารถแสดงสุนทรียะได้อย่างตรงไปตรงมาและน่าชื่นชม อีกทั้งมีความน่าสนใจไม่ต่างกับผลงานของศิลปินชายแม้แต่น้อย

การศึกษาในวิทยานิพนธ์เพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย ระหว่างปี พ.ศ. 2530 - 2556 ซึ่งเป็นการศึกษาถึงแนวคิดและเนื้อหาของการสร้างสรรค์ ที่เกิดจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยเป็นตัวกำหนด ถึงบทบาทของความแตกต่างและการกดขี่ที่แฝงตัวอยู่ในรูปของอำนาจโดยส่งผลต่อศิลปินหญิงและสตรีอย่างไร

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินหญิง ในกลุ่มที่นำเสนอเกี่ยวกับเรื่องเพศสถานะผ่านภาพแทนเรือนร่างสตรีในช่วงปี พ.ศ.2530 - 2556

2. ศึกษาประเด็นทางวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อการสร้างภาพแทนเรื่องร่างสตรีกับความเป็นเพศสถานะของศิลปินหญิงร่วมสมัยในช่วงปี พ.ศ.2530 - 2556

ขอบเขตการศึกษา

1. ศึกษาเฉพาะผลงานศิลปะร่วมสมัยทางทัศนศิลป์ (พ.ศ.2530 - 2556) ของศิลปินหญิงที่ปรากฏภาพแทนเรือนร่างสตรีในประเด็นเพศสถานะโดยใช้กลุ่มของเนื้อหาเป็นตัวกำหนด

2. ศึกษาภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวกับอำนาจ ของจารีตประเพณีและค่านิยมในสังคมไทย ได้แก่ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข อำพรรณี สะเตาะ ปริยาชนก เกษสุวรรณ เป็นต้น

3. ศึกษาภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวข้องกับระบบทุนนิยม ได้แก่ ปาริชาติ ศุภพันธ์ สุริวัลย์ สุธรรม เป็นต้น

4. ศึกษาภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวกับสิทธิเสรีภาพทางเพศ ได้แก่ อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์ เป็นต้น

5. ศึกษาภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวข้องกับจิตใต้สำนึกในเรื่องเพศของศิลปิน ได้แก่ บุษราพร ทองชัย วัชราพร อยู่ดี นิสา ศิริแส เป็นต้น

ขั้นตอนการศึกษา

1. รวบรวมข้อมูล จากหนังสือ สูจิบัตรและเอกสารต่างๆ จากแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

2. ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลกระแสทางความคิดและสภาพของสังคมที่มีอิทธิพลและส่งผลต่อแนวความคิดศิลปินในเรื่องความเป็นเพศสถานะของสตรี

3. สรุปผล เขียนวิทยานิพนธ์เป็นรูปเล่ม

วิธีการศึกษา

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ เน้นการศึกษาด้านข้อมูลเป็นหลัก โดยทำการศึกษาและวิเคราะห์ภาพแทนสตรีกับความเป็นเพศสถานะที่ปรากฏเนื้อหาในแต่ละกลุ่ม โดยข้อมูลส่วนใหญ่เป็นข้อมูลทางวิชาการเป็นเอกสารทั้งหมด

บทที่ 2

เพศสถานะสตรี : เอกสารที่เกี่ยวข้อง

เพศเป็นตัวแทนของพลังอำนาจ ความยิ่งใหญ่ และการก่อกำเนิด ในสังคมไทยเพศมักถูกนำเสนออย่างกำกวมไม่เด่นชัด ถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ไม่ควรแสดงออกในที่สาธารณะเพราะแสดงถึงความหยาบคายและต่ำ แต่อย่างไรก็ตามประเด็นเรื่องเพศมักถูกหยิบยกมาโต้เถียงกันในมุมของงานศิลปะ สังคม วัฒนธรรม ถึงความเหมาะสมหรือเป็นเรื่องอนาจารที่มิควรเอ่ย

ในบทนี้จะทำการศึกษาข้อมูล เพื่อนำมาศึกษาต่อผลงานศิลปกรรมถึงแนวคิดเรื่องเพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย ซึ่งจะประกอบไปด้วยหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ความหมายของเพศ
2. ลักษณะทั่วไปของความเป็นเพศ
   2.1 เพศสรีระ (Sex)
   2.2 เพศสถานะ (Gender)
   2.3 เพศวิถี (Sexuality)
3. ปัจจัยทางสังคมที่ส่งผลต่อสตรี
   3.1 อำนาจชายเป็นใหญ่
   3.2 ศาสนา
   3.3 ประวัติศาสตร์
   3.4 ค่านิยมทางวัฒนธรรม
   3.5 สื่อสารมวลชน

1. ความหมายของเพศ

“เพศ” เป็นประเด็นที่ถูกตีความอย่างหลากหลายในสังคมไทย ทั้งเรื่องกิจกรรมทางเพศ ความสัมพันธ์ทางเพศ การร่วมเพศ ความรู้สึกทางเพศ และเพศรส คำว่า “เพศ” ในกรณีต่าง ๆ ดังกล่าวนี้ ควรจะมีความหมายใดความหมายหนึ่งครอบคลุมคำต่างๆดังกล่าวนั้นได้ เพื่อสามารถจำกัดความหมายของเพศได้อย่างชัดเจน

เพศ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ได้ให้ความหมายไว้ว่า เพศ น. รูปที่แสดงให้รู้ว่าหญิงหรือชาย; (ไว) ประเภทคำในบาลีและสันสกฤตเป็นต้น, ตรงกับ ลิงค์ หรือ ลึงค์; เครื่องแต่งกาย; การประพฤติปฏิบัติตน เช่น สมณเพศ. (ป. เวส; ส.เวษ).[1]

เมื่อขยายความหมายของ "เพศ" หมายถึง ลักษณะของรูปที่ปรากฏด้วยตา ที่บ่งบอกความเป็นเพศ ทั้งทางร่างกาย เรือนร่าง เค้าโครง ทรวดทรง และส่วนประกอบที่ปรากฏอื่นๆ ในรูปลักษณ์ของหญิงกับชาย ส่วน "กระเทย" เกิดขึ้นจากภาวะทางกาย ที่เกี่ยวข้องกับจิตใจและกิริยาท่าทางระหว่างสองเพศ และ "เพศ" ยังเป็นการจัดประเภทของ คน สัตว์ พืช และสิ่งต่างๆ โดยเอารูปลักษณะของกายและอวัยวะเพศเป็นหลัก เช่น เพศที่แสดงความเป็นเพศหญิง ยาย ย่า แม่ ภิกษุณี เป็นต้น[2]

ทรรศนะของคนทั่วไปมักจะมองเรื่องเพศเป็นเรื่องลึกซึ้งทางร่างกาย ที่เชื่อมโยงกับความต้องการทางเพศ (Sexual desire) บางครั้งจึงทำให้ตีความหมายไปทำนองสิ่งที่เป็นอันตรายและสื่อความหมายไปในทางที่ไม่สุภาพหยาบคาย จนเรื่องเพศกลายเป็นสิ่งต้องห้ามที่ไม่ควรพูดถึงไปอย่างน่าเสียดาย ตามธรรมชาติของมนุษย์แท้จริงแล้วเรื่องเพศนั้น เป็นสัญชาตญาณ (Sexual Instinct) อย่างหนึ่งที่มนุษย์ทุกคนเกิดมาพร้อมด้วยเพศ เมื่อเริ่มเติบโตเป็นผู้ใหญ่ร่างกายและเรื่องเพศก็เจริญเติบโตไปเป็นส่วนหนึ่งพร้อมกัน ทั้งทางร่างกาย จิตใจ อารมณ์ และสังคม เรื่องเพศจึงเป็นเรื่องที่ทุกคนต้องประสบอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะเรื่องเพศคือธรรมชาติของมนุษย์อย่างแท้จริง[3]

เพศหรือเซ็กส์ มิได้หมายถึงการแบ่งแยกเพศทางร่างกายแต่เพียงอย่างเดียว แต่ยังถูกใช้แสดงความหมายอย่างกว้างๆของอารมณ์ ความรู้สึก ความปรารถนา ความเป็นชาย ความเป็นหญิง การเจริญพันธุ์ การมีเพศสัมพันธ์ หรือการสอดใส่ ไม่มีการสอดใส่ไม่นับว่าเป็นการร่วมเพศ ความคิดดังกล่าวนี้เป็นสิ่งที่ปรากฏในกฎหมายและความเชื่อของคนส่วนใหญ่ นอกจากนั้นเพศหรือเซ็กส์ ยังนำไปสู่ความหมายที่คลอบคลุมในเรื่องเกี่ยวกับเพศที่รวมไปถึงค่านิยม ทัศนคติและความรู้สึก ด็อกเตอร์แมรี่ (Dr. Mary S. Calderone) นักการแพทย์และนักการสาธารณะสุขชาวอเมริกัน ได้กล่าวถึงเรื่องเพศไว้ว่า "เรื่องเพศไม่ใช่สิ่งที่ท่านทำ แต่เป็นสิ่งที่ท่านเป็นอยู่" (Sex is not

---

[1]ราชบัณฑิตสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน** (กรุงเทพฯ: นามมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2546), 1056.

[2]ฉลาดชาย รมิตานนท์, **เล่าเรื่องเบื้องต้นสตรีศึกษา สตรีนิยม** (เชียงใหม่: มูลนิธิผู้หญิงกฎหมายและการพัฒนาชนบท, 2555), 40-41.

[3]สุชาติ โสมประยูร, **เพศศึกษา** (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2521), 3.

something youdo, but something you are.) ทรรศนะของนักการแพทย์รายนี้ มองเรื่องเพศไม่ใช่การกระทำเพียงเพศสัมพันธ์ระหว่างชายหญิงเท่านั้น แต่เรื่องเพศเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตและวิถีความเป็นอยู่ของมนุษย์ที่แสดงออกให้เห็นโดยตลอด[4]

เช่นเดียวกับในการศึกษาของการ์เบอร์ (Garber) ที่พบว่าการเชื่อมโยงระหว่างทารกเพศชายกับสีฟ้าและทารกเพศหญิงกับสีชมพู เป็นเพียงธรรมเนียมที่เกิดขึ้นใหม่เมื่อไม่นาน ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง โดยยุคก่อนหน้านี้มีการเชื่อมโยงสีกับเพศในทิศทางที่ต่างกัน การกำหนดเพศของมนุษย์ที่ถือกำเนิดขึ้นมาจึงเป็นแค่สิ่งที่ถูกเสริมเติมแต่งเข้ามาแท้จริงแล้วเรื่องเพศเป็นเรื่องที่สังคมกำหนดมากกว่าจะเป็นเรื่องของธรรมชาติ

ดังนั้นลักษณะความเป็นเพศของมนุษย์(Human sexuality) จึงมีส่วนสำคัญที่ส่งผลต่อพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงทางกายภาพ ตั้งแต่วัยเด็กจนถึงวัยผู้ใหญ่อย่างต่อเนื่องและยังมีความเกี่ยวข้องกับความเป็นหญิงความเป็นชายหรือความหลากหลายทางเพศ ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับกระบวนการประกอบสร้างทางสังคมโดยจะกล่าวในรายละเอียดต่อไป

2. ลักษณะทั่วไปของความเป็นเพศ

จากความหมายข้างต้นที่แสดงให้เห็นภาพรวมเกี่ยวกับ “เพศ” ซึ่งสามารถจำแนกลักษณะทั่วไปของความเป็นเพศ เพื่อให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้นต่อความแตกต่างระหว่างหญิงและชาย ที่ถูกสร้างขึ้นจากธรรมชาตินำมาสู่ความแตกต่างทางด้านร่างกาย ที่เรียกว่า เพศสรีระ (Sex) หรือองค์ประกอบสร้างจากการหล่อหลอมของกระบวนการขัดเกลาทางสังคมต่อความเป็นหญิง ความเป็นชาย หรือความสัมพันธ์หญิงชาย ที่เรียกว่า เพศสถานะ (Gender) และสุดท้าย เพศวิถี (Sexuality) แสดงบทบาทค่านิยมและบรรทัดฐาน ต่อวิธีปฏิบัติที่เกี่ยวกับความปรารถนาและอัตลักษณ์เรื่องเพศ

2.1 เพศสรีระ (Sex)

เพศสรีระ (Sex) หมายถึง ลักษณะทางกายภาพของมนุษย์ที่กำหนดรูปลักษณ์และอวัยวะที่มีความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดระหว่างมนุษย์เพศผู้ (Male) และมนุษย์เพศเมีย (Female) โดยแสดงเป็นรูปธรรมผ่านรูปลักษณะของอวัยวะเพศ ภายใต้ระบบความรู้และพิสูจน์ความเป็นเพศตามฐานทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งมีลักษณะกายภาพในทางชีววิทยา (Biological) อีกทั้งมีการกำหนดและยืนยันให้เห็นเป็นประจักษ์ถึงลักษณะความเป็นเพศ จากรูปแบบความรู้ที่พิสูจน์ได้ (Authoritative Knowledge) ธรรมชาติสร้างเพศทั้งสองนี้ให้มีลักษณะแตกต่างกันหลายอย่าง ทั้ง

[4]เรื่องเดียวกัน, 5.

ทางด้านร่างกายและจิตใจ จุดมุ่งหมายสำคัญคือ ต้องการให้มนุษย์ได้มีการสืบพันธุ์และต้องเกิดจากชายหญิงเท่านั้น (Heterosexual for Procreation)

งานศึกษาทางการแพทย์ที่กล่าวว่าร่างกายมนุษย์พัฒนาภาวะทางเพศภายใต้ปัจจัย 3 ประการ คือ โครโมโซม (Chromosomes) อวัยวะเพศหญิง/ชาย (Gonads) และฮอร์โมน (Hormones) เช่น ผู้หญิงจะมีโครโมโซม x สองตัว ส่วนผู้ชายมีโครโมโซม x หนึ่งตัวและ y หนึ่งตัว เพศหญิงจะมีรอบเดือนเพราะฮอร์โมน ซึ่งความแตกต่างนี้นำมาสู่พื้นฐานทางทฤษฎีต่างๆ ที่ว่าฮอร์โมนทางเพศมีผลต่อความแตกต่างทางจิตใจ จึงเป็นเหตุผลที่อธิบายได้ว่าเพราะเหตุใดเพศชายมักเป็นเพศที่แข็งแรง กล้าตัดสินใจ ใช้เหตุผลมากกว่าอารมณ์ ต่างจากเพศหญิงที่ถูกมองว่าอ่อนแอ มีอารมณ์อ่อนไหว ใช้อารมณ์เป็นหลัก ไร้เหตุผล ลักษณะความแตกต่างนี้เองที่ทำให้เกิดการแบ่งแยกความสามารถระหว่างเพศและเกิดการกำหนดบทบาทในสังคมตามเพศขึ้น

ภาพลักษณ์ในเบื้องต้นของความเป็นเพศสรีระได้ทำการบ่งบอกความแตกต่างทางร่างกายตามหลักทางชีววิทยา ความแตกต่างทางเพศลักษณะนี้ ที่เกิดการตั้งข้อสังเกตถึงลักษณะทั่วไปของความเป็นเพศ ส่งผลให้เกิดการถกเถียงในเหล่าบรรดานักคิดวิเคราะห์หลายสาขา ว่าสิ่งใดที่กำหนดความความเป็นเพศของมนุษย์นอกเหนือจากทางกายภาพ แนวคิดของ แอนนี่ ฟูสโท สเตลลิ่ง (Anne Fausto Sterling) ในหนังสือ “Sexing the Body” ที่ชี้ให้เห็นถึงการกำหนดความแตกต่างทางเพศสรีระนั้น แท้จริงแล้วไม่ได้เกิดจากผลทางกายภาพแต่เกิดจากกระบวนการทางการแพทย์ที่ทำการกล่าวอ้างถึงความเป็นกลางทางธรรมชาติตามหลักทางวิทยาศาสตร์ว่า ธรรมชาติได้สร้างลักษณะของเพศสรีระให้มีเครื่องเพศของชายหญิงรวมกัน หรือที่เรียกว่า ร่างกายที่เป็นกระเทย (Hemophrodite) ส่งผลให้เกิดการบังคับทางการแพทย์ที่บุคคลที่เป็นพ่อแม่ของเด็กที่เกิดใหม่ เลือกระหว่างเพศใดเพศหนึ่งโดยอ้างว่าเป็นลักษณะที่ผิดปกติหรือผิดธรรมชาติ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าวิทยาศาสตร์นั้น ให้ความสำคัญกับร่างกายของลักษณะทางเพศสรีระต่อขั้วตรงข้ามหญิงชายมากกว่าสิ่งอื่น ขณะเดียวกันก็ใช้ระบบสร้างตามธรรมชาติปกปิดและรักษาระบบความแตกต่างทางเพศของหญิงชายไว้ใต้บรรทัดฐานทางสังคม[5]

[5]วรนุช จรุงรัตนาพงศ์, “Sex Gender,” **Scale** 1, 5 (มกราคม – กุมพาพันธ์ 2546): 11.

2.2 เพศสถานะ (Gender)[6]

เพศสถานะ หมายถึง บทบาทชายหญิง ถูกนำมาใช้ช่วงระหว่างปลายคริสต์ทศวรรษที่1960 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 1970 โดยพวกนักคิดสตรีนิยม (Feminism)[7] ในประเทศสหรัฐอเมริกา ประเทศอังกฤษ และประเทศอื่นๆที่ใช้ภาษาอังกฤษในการสื่อสาร ก่อนหน้านั้นมีการใช้ในภาษาฝรั่งเศสและสเปน เพื่อบอกลักษณะเพศของคำศัพท์ที่มีความสำคัญต่อโครงสร้างไวยากรณ์ทั้งสองภาษา ส่วนในภาษาอังกฤษมีการนำคำนี้มาใช้เพื่อบอกเพศ ของคำบางคำว่ามีภาวะเป็นหญิง (Feminine) หรือ มีภาวะเป็นชาย (Masculine)[8]

นักสตรีนิยมมองว่า เพศสถานะ ไม่ได้มาจากความต่างทางเพศสรีระที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติเพียงอย่างเดียว แต่หากเกิดจากประเภทของพฤติกรรม (Types of Behavior) และผลผลิตจากสิ่งประดิษฐ์ของสังคม (Social Invention) มิใช่เพียงภาวะที่แตกต่างทางร่างกาย (Body) ตามลักษณะทางชีววิทยา (Biological Identity) เป็นตัวกำหนด โดยอาศัยรูปแบบทางวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์สร้างบทบาทตายตัว ที่กำหนดความเป็นหญิงและความเป็นชายให้ปฏิบัติไปตามบริบททางสังคม เพศสถานะจึงเป็นการตีความหมายเชิงสังคมเกี่ยวกับร่างกายมนุษย์ (Social in Terpretation)

เช่นเดียวกับ จูดิท บัตเลอร์ (Judith Butler) ที่กล่าวว่า เพศสถานะก็เป็นเช่นเดียวกันกับร่างกาย คือ เป็นมโนทัศน์ที่เกี่ยวข้องการกำหนดขอบเขต (boundary concept) ในด้านหนึ่ง เพศสถานะมีความเชื่อมโยงกับร่างกายในลักษณะทางกายภาพ ชีววิทยาทางเพศและอีกด้านหนึ่งก็ยังคงมีความสัมพันธ์กับบริบททางวัฒนธรรมที่จารึกความหมายลงบนร่างกาย ซึ่งไม่สามารถแยกวัฒนธรรมกับธรรมชาติออกจากกันเป็นสองขั้วตรงข้ามได้อย่างชัดเจน

---

[6]สำหรับสังคมไทย ค่อนข้างเป็นปัญหาในการแปลภาษาไทย สามารถแปลได้หลายคำ คือ เพศสภาพ เพศสภาวะ เพศสถานะ

[7]Feminism หรือ สตรีนิยม มาจากคำในภาษาฝรั่งเศส Feminisme ที่ถูกใช้กันอย่างแพร่หลายในศตวรรษที่ 19 ซึ่งใช้ในสองความหมายคือ การที่ร่างกายของผู้ชายกลายเป็นร่างกายผู้หญิง (feminzation of male body) และใช้บรรยายถึงร่างกายที่มีลักษณะบางอย่างเป็นลักษณะของผู้ชาย (masculine traits) แต่เมื่อคำนี้ถูกนำมาใช้เมื่อไม่นานในสหรัฐอเมริกาช่วงต้นศตวรรษที่ 20 จะมีเพียงความหมายเดียว คือ ความคิดของผู้หญิงกลุ่มหนึ่งที่มุ่งมั่นจะเปลี่ยนแปลงตำแหน่งผู้หญิงบนที่ทางของสังคม

[8]สุชาดา ทวีสิทธิ์, **เพศภาวะ : การท้าทายร่างการค้นหาตัวตน** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2547), 4.

กรอบแนวความคิด “หนึ่งเพศ/หนึ่งร่างกาย” (one sex/ one flesh) เกิดขึ้นตั้งแต่ยุคโบราณจนถึงปลายศตวรรษที่ 17 ที่มองว่าเพศหญิงด้อยกว่าเพศชาย มิใช่ทางร่างกายหากแต่เป็นการกำหนดความหมายต่างๆทางสังคมถึงความเป็นคู่ตรงข้ามจากลักษณะภายนอก ซึ่งในสมัยก่อนนั้นมองร่างกายเป็นสิ่งที่ไม่มีเพศ (ungendered, generic body) ร่างกายของเพศหญิงไม่มีความแตกต่างจากเพศชายใดๆเลย เพียงแต่อวัยวะเพศหนึ่งอยู่ข้างในอีกเพศอยู่ข้างนอก เช่น รังไข่ของเพศหญิงคืออัณฑะของเพศชาย ดังนั้นในความแตกต่างของความเป็นหญิงและความเป็นชาย (Gender) จึงเกิดก่อนความต่างของเรื่องเพศสรีระ (Sex) ซึ่งความเชื่อในอดีตเช่นนี้ต่างกับความเชื่อและการจำแนกเพศในปัจจุบัน ที่ตกอยู่ภายใต้อำนาจของเพศชายและผลจากความแตกต่างทางชีววิทยาของมนุษย์[9]

นักมานุษยวิทยาจำนวนมากได้ทำการศึกษาสภาพสังคมดั้งเดิมในชนเผ่านิวกินีและแอฟริกาที่แสดงออกถึงบทบาทหญิงชาย ซึ่งมีความแตกต่างและความสัมพันธ์ที่แบ่งแยกกันอย่างชัดเจน ที่เต็มไปด้วยความรังเกียจและความชิงชังระหว่างเพศ เพศชายจะมีพื้นที่อาศัยสำหรับเพศชายด้วยกันเท่านั้น เรียกว่า “บ้านผู้ชาย” (Men’s Houses) ซึ่งแยกขาดจากที่พักอาศัยของเพศหญิงบุตรและสัตว์เลี้ยงที่อาศัยรวมกัน อีกทั้งการมองว่าประจำเดือนเป็นสิ่งสกปรกและอันตราย[10] เมื่อมีประจำเดือนผู้หญิงจะถูกแยกออกจากครอบครัวและสังคมไปอยู่ในกระท่อมที่สร้างขึ้นมาโดยเฉพาะ อีกทั้งในระหว่างที่มีประจำเดือนยังถูกห้ามไม่ให้แตะต้องเครื่องมือการผลิตโดยเฉพาะเครื่องมือในการล่าสัตว์ หอก ธนู แห่ อวน เพราะมีความเชื่อว่าจะทำให้หมดความศักดิ์สิทธิ์และยังมีกฎต่างๆมากมายสำหรับผู้หญิง เช่น การห้ามผู้หญิงแตะต้องศีรษะ ผมหรือเครื่องใช้สำหรับผู้ชาย ห้ามยืนทอดเงาทับผู้ชาย ผู้หญิงไม่ควรยืน นอนหรือนั่งสูงกว่าผู้ชาย ห้ามพูดกับผู้ชายเวลามีประจำเดือนและห้ามเข้าร่วมพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น[11]

---

[9]ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, **เผยร่าง-พรางกาย** (กรุงเทพฯ: คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาตร์, 2541), 20-21.

[10]คำกล่าวอ้างของเพศชายที่มองว่าประจำเดือนผู้หญิงเป็นสิ่งสกปรกนั้นเกิดขึ้นทั่วโลกแต่มีระดับและความรุนแรงแตกต่างกันตามแต่ละสังคม เป็นการสร้างกฎเพื่อให้ผู้ชายมีอำนาจผูกขาดในการควบคุมสังคม แท้จริงแล้วประจำเดือนเป็นสัญลักษณ์แห่งความคงที่และการจัดระเบียบ (order) ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติและไม่มีในผู้ชาย เป็นการควบคุมให้ผู้หญิงออกห่างจากศูนย์กลางแห่งอำนาจ โดยให้มองตนเอง เป็นเพศที่อ่อนแอ สกปรกและยอมรับสถานภาพอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

[11]ยศ สันตสมบัติ, **มนุษย์กับวัฒนธรรม** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2556), 195-196.

พื้นที่ความเป็นเพศในสังคมตามความเชื่อแบบตะวันตก เพศชายและเพศหญิงจะถูกแยกพื้นที่อย่างชัดเจน เพศชายจะอยู่ปริมณฑลของความมีเหตุผลและเพศหญิงจะอยู่ในปริมณฑลของธรรมชาติ เป็นรากฐานทางปัญญาในสังคมวัฒนธรรมตะวันตกที่ใช้ในการครอบงำเพศหญิง ซึ่งขอบเขตของเหตุผลหรือขอบเขตความเป็นชายนั้น หมายถึง ชีวิตสาธารณะ การผลิต ชีวิตทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นขั้วตรงข้ามความเป็นหญิง ที่มีเพียงเรื่องส่วนตัว บทบาทในบ้านและการสืบพันธุ์ เพศหญิงจึงเป็นตัวแทนของธรรมชาติและปัจเจกบุคคล ต่างกับเพศชายอย่างสิ้นเชิงที่เป็นตัวแทนทางสังคมและวัฒนธรรม แนวคิดการแบ่งแยกบทบาททางเพศนี้ยังสามารถพบได้ในสมัยกรีกโบราณ ผลงานเรื่อง “Republic” ของเพลโต (Plato) นักปรัชญาชาวกรีกยุคแรกเริ่ม นำเสนอว่าธรรมชาติเป็นสิ่งที่มีมาก่อนการเกิดเหตุผล เช่น สภาพทางชีวะคือความไร้ระเบียบ ส่วนวัฒนธรรมคือสิ่งที่ควบคุมหรือปรับเปลี่ยนธรรมชาติได้โดยการใช้เหตุผลและภาษา อีกทั้งเพลโตยังนิยามเรื่องคุณธรรมและความเป็นเหตุเป็นผลนั้นเกิดขึ้นได้เฉพาะเพศชาย ส่วนสภาพทางชีวะและอารมณ์มีเฉพาะในตัวเพศหญิง เพราะเพศหญิงมีบทบาทตามธรรมชาติในการกำเนิดและเลี้ยงดูบุตร พื้นที่ปริมณฑลของเพศหญิงและธรรมชาติ จึงต้อยต่ำกว่าพื้นที่ปริมณฑลของเพศชายและวัฒนธรรม[12]

เช่นเดียวกับอริสโตเติล (Aristotle) ที่มีแนวคิดคล้ายคลึงกับเพลโตผู้เป็นอาจารย์ ที่กล่าวอย่างชัดเจนว่า เพศหญิงถูกจำกัดหน้าที่อยู่ในครัวเรือนเท่านั้น ธรรมชาติสร้างเพศชายเหนือกว่าและเป็นผู้ปกครอง ส่วนเพศหญิงด้อยกว่าและเป็นผู้ถูกปกครอง ผู้หญิงคือผู้ชายที่เสื่อมสมรรถภาพ (impotent men) เต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก มีเล่ห์เหลี่ยมและมีความซับซ้อนมากกว่าผู้ชาย ผู้ชายมีความกล้าหาญมีความสมบูรณ์ในความเป็นมนุษย์มากกว่า ผู้หญิงจึงเหมาะที่จะเป็นผู้เชื่อฟังภายใต้บังคับบัญชาของผู้ชาย ซึ่งมนุษย์ยังมีความแตกต่างจากสัตว์อื่น ความสามารถในการมีความเป็นเหตุเป็นผล แต่มีเพียงมนุษย์บางพวกที่ไม่มีความสามารถในการแยกแยะเหตุและผลได้นั่นก็คือ ทาสและผู้หญิง เพราะฉะนั้นเพศหญิงจึงมีหน้าที่ในการผลิตทายาทและจัดหาสิ่งที่จำเป็นสำหรับการดำรงชีวิต เพื่อที่เพศชายที่ไม่ใช่ทาสจะได้ทุ่มเทกับจุดมุ่งหมายทางการเมืองและการพัฒนาสติปัญญา[13]

ในกรณีของฟรีดริช นีทเชอ (Friedrich Nietzsche) นักปรัชญาชาวเยอรมันก็สนับสนุนแนวความคิดของอริสโตเติล ที่กล่าวว่าผู้หญิงเป็นเพศที่เต็มไปด้วยความอันตราย เล่ห์เหลี่ยม อารมณ์แปรปรวน หุนหันพลันแล่น ชอบทะเลอะวิวาทและมีแต่ความอิจฉาริษยา ขาดซึ่ง

---

[12]วารุณี ภูริสินสิทธิ์, **สตรีนิยม : ขบวนการและแนวคิดทางสังคมแห่งศตวรรษที่ 20** (กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2545), 10-11.

[13]เรื่องเดียวกัน, 6-7.

ความละอายและเคารพตนเอง แต่ผู้ชายมีคุณสมบัติที่กล่าวมาน้อยกว่า มีความป่าเถื่อน ความกล้าหาญและมีความเป็นมนุษย์ซึ่งผู้ชายมีมากกว่าในตัวผู้หญิง เช่นเดียวกับหลักทฤษฎีวิวัฒนาการของชาร์ล ดาร์วิน (Charles Darwin) ที่ทำการอธิบายความแตกต่างของผู้หญิงและผู้ชาย ที่เชื่อว่าผู้แข็งแกร่งคือผู้ที่อยู่รอดและควรมีอำนาจตามกฎการคัดสรรโดยธรรมชาติซึ่งก็คือผู้ชายนั่นเอง

การศึกษาวิเคราะห์ถึงความไม่เท่าเทียมกันทางเพศสถานะ ที่สร้างเงื่อนไขของความเป็นหญิง ความเป็นชายในสังคมมักจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับอำนาจชายเป็นใหญ่หรือปิตาธิปไตย (Patriarchy) ที่ถูกซ่อนอยู่ควบคู่กับวิธีคิดและปฏิบัติของระบบสองเพศอย่างเคร่งครัด (Dichotomus Gender System) การควบคุมเรื่องเพศของผู้หญิงเป็นกระบวนการที่สลับซับซ้อนสร้างขึ้นโดยคนอื่นและกลไกลทางสังคมเป็นการรักษาระบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจให้ดำรงอยู่ ซึ่งความเป็นหญิงภายใต้อำนาจชายเป็นใหญ่ถูกจำกัดในสองมิติเท่านั้น คือ"ความเป็นแม่" ที่เป็นผู้ให้โดยไม่คำนึงถึงตนเอง และการเป็น "วัตถุทางเพศ" (sex object) ที่ดำรงอยู่เพียงเพื่อตอบสนองอารมณ์ของเพศชาย จากการมอบอำนาจดังกล่าวจึงทำให้สามารถที่จะปฏิเสธเรื่องเพศเป็นเพียงเรื่องธรรมชาติ หากแต่เป็นเรื่องของการสร้างความหมายและกฎเกณฑ์ของปิตาธิปไตย เพื่อผลประโยชน์และความพึงพอใจของเพศชาย ระบบความหมายเรื่องเพศเช่นนี้จึงถูกจับใส่ลงในความสัมพันธ์ การแต่งงานและชีวิตครอบครัวที่เชื่อมโยงกับพื้นที่การทำงานและบทบาททางเพศสถานะ

เคต มิลเล็ต (Kate Millett) นักสตรีนิยมคนสำคัญผู้ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างปิตาธิปไตยกับการเมืองเชิงเพศ ในหนังสือ "Sexual Politics" ที่นำเสนอแนวคิดบทบาทหญิงชายนั้นมาจากระบบทางอำนาจชายเป็นใหญ่ ที่ก่อสร้างความเชื่อที่ว่า ความแตกต่างทางร่างกายนำมาซึ่งความความแตกต่างในความเป็นหญิงชายที่ส่งผลต่อบทบาททางเพศ ที่ผู้ชายมีความเหนือกว่าผู้หญิงไม่ใช่การยอมรับความแข็งแรงของผู้ชาย หากแต่เป็นการยอมรับของระบบค่านิยม[14] ชายเป็นใหญ่เป็นระบบโครงสร้างทางสังคมและครอบคลุมไปถึงระบบความคิด การปฏิบัติ ถูกถ่ายทอดขยายเข้าไปสู้ค่านิยม ภาษา ตัวอักษร ภาพ วรรณกรรม ประเพณี กฎหมาย การเมือง เศรษฐกิจ การปกครอง ศาสนาและการศึกษา จนกลายมาเป็นวัฒนธรรมและระบบทางสังคม

2.3 เพศวิถี (Sexuality)

เพศวิถี (Sexuality) นั้นเป็นคำใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้นในสังคมไทย เช่นเดียวกับอีกหลายสังคมและเป็นประเด็นที่ซ้อนทับเคียงคู่กับมิติเรื่องเพศสถานะหรือความสัมพันธ์ทางสังคมของความเป็นหญิงความเป็นชาย โดยที่มีความเกี่ยวข้องกับคนทุกเพศตลอดจนความโน้มเอียงที่จะมีคู่

[14]Millett Kate, **Sexual Politics** (New York: Perigee, 1971), 48.

เป็นคนเพศใดๆในแง่ของความรู้สึกและการมีสัมพันธ์ทางเพศ ขอบเขตของเพศวิถีจึงครอบคลุมถึงเรื่องสิทธิในเนื้อตัวร่างกาย สิทธิอนามัยเจริญพันธุ์และปัญหาความรุนแรงทางเพศ[15]

เพศวิถีมีความหมายค่อนข้างกว้างและครอบคลุมหลายความหมาย ซึ่งไม่ได้จำกัดอยู่เพียงการร่วมเพศและกิจกรรมการมีเพศสัมพันธ์เท่านั้น แต่ยังครอบคลุมไปถึงปรากฏการณ์เฉพาะช่วงเวลาและสถานที่ เพศวิถีถูกเข้าใจโดยนักสังคมศาสตร์ว่า หมายถึง การเจริญพันธุ์ครอบครัว การเลี้ยงดูกล่อมเกลาสมาชิกใหม่ ความรักและการร่วมเพศ แต่ละเรื่องมีลักษณะและพลวัตของตนเองและร่วมกันกำหนด กำกับอาณาบริเวณของเพศวิถี[16]

ดังนั้นความหมายเพศวิถีในที่นี้ จึงหมายถึง วิถีปฏิบัติที่เกี่ยวกับความปรารถนาทางเพศ(erotic desires)[17] มีความเกี่ยวข้องกับการนำเสนอร่างกาย (display) ซึ่งเกิดขึ้นจากสำนึกในเรื่องความเป็นหญิงความเป็นชาย ค่านิยม บรรทัดฐาน ระบบวิธีคิดและวิธีปฏิบัติ ต่อการแสดงออกทางเพศ รวมถึงความคิดเกี่ยวกับคู่รัก คู่ชีวิตในอุดมคติ ซึ่งไม่ใช่พฤติกรรมตามธรรมชาติหรือแม้กระทั่งสัญชาตญาณของมนุษย์ แต่เป็นการสร้างความหมายทางสังคมโดยมีกฎกติกาและบทบาทกำหนดจริยธรรมทางเพศในสังคม เพศวิถีจึงมีความสัมพันธ์กับมิติทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคมวัฒนธรรมที่กำหนดและสร้างความหมายให้แก่เรื่องเพศในทุกแง่มุม ไม่ว่าจะเรื่องของพฤติกรรมทางเพศ (Sexual Practice) ความพึงพอใจในเรื่องเพศ (Sexual Desire) การแสดงออก การแต่งกาย มารยาท มีเป้าหมายเพื่อการควบคุมรูปแบบของการสืบพันธุ์ ซึ่งโดยทั่วไปแล้วคนส่วนใหญ่มักเข้าใจในเรื่องรสนิยมทางเพศ (Sexual Orientation) มีเพียงความพึงพอใจต่อเพศตรงข้าม การร่วมเพศและกิจกรรมทางเพศสัมพันธ์ของหญิงและชาย หรือที่เรียกว่า รักต่างเพศ (Heterosexuality) เท่านั้น แต่ในปัจจุบันจะพบว่าเพศวิถีแสดงออกถึงความสัมพันธ์ที่หลากหลายรูปแบบ รวมไปถึงความรู้สึกและพฤติกรรมทางเพศแบบรักเพศเดียวกัน (Homosexuality) และ รักสองเพศ (Bisexuality) อีกด้วย

---

[15]วราภรณ์ แช่มสนิท, **วิธีคิดเรื่องเพศวิถีของรัฐไทย** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสร้างความเข้าใจเรื่องสุขภาพผู้หญิง, 2551), 4-5.

[16]Robert Padgug, **Sexual Matters: On Conceptualizing Sexuality in History** (New York: Prometheus Books, 1998), อ้างถึงใน ชลิดาภรณ์ ส่งสัมพันธ์, **ประวัติศาสตร์ของเพศวิถี : ประวัติศาสตร์เรื่องเพศ/เรื่องเพศในประวัติศาสตร์ไทย** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสร้างความเข้าใจเรื่องสุขภาพผู้หญิงและสถาบันวิจัยประชากรและสังคม มหาวิทยาลัยมหิดล, 2551), 22.

[17]กาญจนา แก้วเทพ, **เพศวิถี : วันวาน วันนี้ และวันพรุ่งที่จะไม่เหมือนเดิม** (เชียงใหม่: ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2547), 14.

มุมมองของนักสตรีนิยมที่ทำการศึกษาประเด็นเพศวิถี มีความเชื่อมโยงต่อสถานภาพของผู้หญิงและคนข้ามเพศ(Transgender)[18] ที่มีปัจจัยเริ่มต้นมาจากความต่างทางชีววิทยาที่ถูกจำกัดในกรอบของการสมรสและความสัมพันธ์ระหว่างเพศตรงข้ามเท่านั้น ส่วนความสัมพันธ์ระหว่างเพศเดียวกันเป็นเรื่องผิดธรรมชาติและผิดศีลธรรม โดยมีการเฝ้าควบคุมจากอำนาจรัฐและสังคม

เกล รูบิน (Gayle Rubin) นักสตรีนิยมชาวอเมริกันที่ทำการศึกษาการควบคุมเรื่องเพศในสังคมได้นำเสนอถึงผลกระทบทางสังคมและเศรษฐกิจที่จำกัดชีวิตด้านเพศของบุคคลบางกลุ่ม เนื่องมาจากเพศวิถีของตน โดยการแทรกแซงนโยบายและกฎเกณฑ์ต่างๆที่ปรากฏเคียงคู่สถาบันทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นการแพทย์ ครอบครัว ศาสนา และอื่นๆ โดยอาศัยระบบการกำหนดลำดับชั้นทางคุณค่าในเรื่องเพศ (a hierarchical system of sexual value) ให้มีเพียงกรอบความความสัมพันธ์ทางเพศระหว่างหญิงชาย ขณะที่พฤติกรรมความสัมพันธ์ทางเพศแบบอื่น ที่เป็นคู่ต่างเพศที่ไม่ได้สมรสหรือเป็นคู่ชั่วคราว พฤติกรรมทางเพศที่ผิดปกติหรือวิปริต เช่น การสำเร็จความใคร่ด้วยตัวเอง การใช้อุปกรณ์กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกทางเพศ เพศสัมพันธ์แบบนิยมความเจ็บปวด (sadomasochistic) ฯลฯ รวมไปถึงการมีเพศสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน ถึงแม้ว่าการกระทำจะเป็นการประกอบกิจกรรมทางเพศที่ผู้มีส่วนร่วมยินยอม แต่พฤติกรรมทางเพศลักษณะเช่นนี้จะถูกกีดกันทางสังคมและมักกำหนดให้มีคุณค่าที่ต่ำกว่า[19]

มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ได้ชี้ให้เห็นว่าในยุคสมัยใหม่ (Modernism) เพศวิถีมิใช่ลักษณะสร้างตามธรรมชาติหรือความจริงของมนุษย์ หากแต่เป็นประสบการณ์ที่ถูกสร้างขึ้นจากสังคม วัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ เพื่อกำหนดความหมายว่าเป็นหญิง ชาย เกย์ เลสเบี้ยน โดยผ่านวาทกรรม ภาษาและความรู้ที่ทำการจัดระเบียบและควบคุมเพศวิถีและเพศสถานะ ผ่านกระบวนวิธีการคิด คำพูดและการกระทำที่ล้วนเกิดขึ้นจริงในสังคม เพศวิถีเป็นชุดของผลกระทบและกระบวนการที่ถูกผลิตขึ้นมาในร่างกายประกอบด้วยพฤติกรรมและความสัมพันธ์ที่เป็นเพียง

---

[18]คนข้ามเพศ (Transgender) เป็นคำที่ถูกใช้ในประเด็นเพศวิถี หมายถึง บุคคลที่แสดงตนไม่เหมือนเพศชายหรือเพศหญิงตามธรรมเนียมนิยมแต่รวมหรือย้ายไปในทางเพศตรงข้าม เช่น ชายที่เปลี่ยนเพศเป็นหญิงและหญิงที่เปลี่ยนเพศเป็นชาย หรือเรียกสั้นๆว่า ชายข้ามเพศและหญิงข้ามเพศ ทั้งที่ยังไม่ได้ผ่าตัดแปลงเพศและผ่าตัดแปลงเพศแล้ว รวมถึงหญิงข้ามเพศที่มักแทนสถานภาพตัวเองว่า “สาวประเพศสอง” และ “กระเทย” ด้วย

[19]Rubin Gayle, **Thinking Sex: Notes for a Radical Theory for the Politics of Sexuality,** (New York: Routledge), อ้างถึงใน วราภรณ์ แช่มสนิท, **วิธีคิดเรื่องเพศวิถีของรัฐไทย**, 3.

มายาของการแสดงออกทางเสรีภาพและความซับซ้อนทางสังคม เพศวิถีจึงเป็นวาทกรรม (Discourse) ที่แสดงออกในรูปของอำนาจและวิธีการสร้างความรู้เป็นเครื่องมือในการควบคุมพฤติกรรมภายนอกของสังคมที่พึงจะเป็น

แต่แนวคิดของฟูโกต์นั้นยังไม่เพียงพอต่อการปลดปล่อยเพศหญิงภายใต้อำนาจชายเป็นใหญ่ได้ นักเขียนผู้ทำการศึกษาแนวความคิดทฤษฎีสตรีนิยม บิดดี้ มาร์ติน (Biddy Martin) วิพากษ์ทฤษฎีของฟูโกต์ในส่วนหนึ่งของหนังสือชื่อ “Feminism, Criticism, and Foucault” ไว้ว่า

> “สตรี” เป็นหน่วยสัญญะประเภทหนึ่ง ในขณะที่ “ผู้หญิง” เป็นกลุ่มคนที่เป็นเป้าหมายของการจับจ้อง การแทรกแซงและการควบคุมโดยบรรดาแพทย์ นักจิตวิทยา และผู้เชี่ยวชาญด้านความงาม ผู้ซึ่งต่างทำหน้าที่อย่างไม่ย่อหย่อนในการจำกัดและจัดระเบียบภารกิจและความหมายของการเป็นผู้หญิงของคนหนึ่ง โดยใช้อำนาจในการสร้างความรู้และประเมินความจริง[20]

หนังสือชื่อ “Sexuality and Feminism” ของ ไดแอน ริชาร์ดสัน (Diane Richardson) ก็ได้นำเสนอระบบความหมายเรื่องเพศวิถีเป็นเรื่องของการหล่อหลอมทางสังคม ซึ่งรวมถึง ตัวตน การกระทำ และความรู้สึกเกี่ยวกับเรื่องเพศนั้นเป็นผลผลิตจากพลังทางสังคมและประวัติศาสตร์ ระบบความหมายเรื่องเพศได้รับการสร้างสรรค์และให้ความหมายจากวัฒนธรรมที่แวดล้อมคนที่อยู่ในวัฒนธรรมนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของระบบการศึกษา ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ คำจำกัดความทางการแพทย์ นโยบายทางสังคมและวัฒนธรรมร่วมสมัยที่ช่วยกันสร้างและให้ความหมายกับสิ่งต่างๆ ที่ชี้นำว่าสิ่งใดถูกต้อง รับได้และเป็นธรรมชาติ[21]

ดังที่ได้กล่าวมา เพศสรีระ (Sex) เพศสถานะ (Gender) และเพศวิถี (Sexuality) จึงมีส่วนที่เกี่ยวโยงและสัมพันธ์กันในมิติทางสังคม เพราะลักษณะความเป็นเพศเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เกิดจากผลของการควบคุมโดยกฎเกณฑ์ความเชื่อและความหมายจากสถาบันทางสังคมที่หลอมรวมกันไว้อย่างแนบแน่นและไม่อาจปฏิเสธได้

---

[20]กาญจนา แก้วเทพ, **เพศวิถี : วันวาน วันนี้ และวันพรุ่งที่จะไม่เหมือนเดิม,** 20.

[21]Richardson Diane, **Sexuality and Feminism** (New York: New York University Pass, 1997), 78.

3. ปัจจัยทางสังคมที่ส่งผลต่อสถานะสตรี

การจะเข้าใจเกี่ยวกับเพศสถานะสตรีในงานศิลปะได้นั้น จำเป็นต้องทำการศึกษาส่วนประกอบทางสังคมเกี่ยวกับบทบาทของสตรีควบคู่ไปด้วย เพื่อแสดงให้เห็นว่าปัจจัยต่างๆที่ศิลปินหญิงร่วมสมัยของไทยได้นำเสนอ ล้วนมีความสัมพันธ์กับสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมแทบทั้งสิ้น ซึ่งความสัมพันธ์เหล่านี้ คือ

3.1 อำนาจชายเป็นใหญ่

อำนาจชายเป็นใหญ่ หรือ ปิตาธิปไตย (Patriarchy) คือ ระบบโครงสร้างทางสังคมและการปฏิบัติที่เพศชายมีอำนาจครอบงำเพศหญิง เป็นกระบวนการสร้างทางประวัติศาสตร์ที่สร้างขึ้นโดยหญิงและชาย ใช้ในการแทนอธิบายต่อระบบทางสังคมที่ยกย่องและให้ความสำคัญต่อเพศชายและความเป็นชาย โดยมอบอำนาจเด็ดขาดรูปแบบต่างๆไว้ที่เพศชาย และจำกัดบทบาทความเป็นหญิงในสถานภาพที่ด้อยกว่า ซึ่งในระยะแรกนั้นจะหมายถึงอำนาจหรือกฎของพ่อ แต่ในภาวะการณ์ปัจจุบันนั้นหมายถึง อำนาจของชายทั้งในระบบความคิด การปฏิบัติ ซึ่งได้แทรกซึมลงในทุกระบบและทุกโครงสร้างทางสังคมอีกทั้งยังมีอำนาจเหนือกว่าเพศหญิงและเพศอื่นๆในสังคมด้วย[22]

ในอารยธรรมของมนุษย์ในสังคมส่วนใหญ่จะยึดถืออำนาจชายเป็นใหญ่เป็นหลัก โดยมีเพศชายเป็นจุดศูนย์กลางและเป็นผู้ปกครองบังคับบัญชา ส่วนเพศหญิงเป็นรองและถูกกดให้อยู่ใต้ปกครอง เครื่องมือสำคัญของการดำรงและถ่ายทอดวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ คือ ระบบความเป็นเพศ (gender systems) ตั้งแต่ยุคสมัยพระคัมภีร์ไบเบิลฮีบรู (Hebrew Bible) จนถึงยุคปรัชญาของกรีกดำเนินต่อมาจนถึงยุคปัจจุบัน เพศชายถือว่าเป็นมาตรฐานของมนุษย์ (human norm) ในขณะที่เพศหญิงเป็นเสมือนวัตถุแห่งความงาม (object of beauty) และวัตถุทางเพศ (sex object) เท่านั้น อีกทั้งอำนาจชายเป็นใหญ่ยังเป็นสาเหตุที่นำมาสู่การกดขี่ทางชนชั้น สีผิว และชาติพันธุ์อีกด้วย

ระบบชายเป็นใหญ่เป็นแนวความคิดและอุดมการณ์ ถูกใช้อธิบายถึงระบบทางสังคมที่ทำการยกย่องและให้ความสำคัญต่อความเป็นชายโดยมอบอำนาจเด็ดขาดไว้ที่เพศชาย เพื่อให้สังคมจำกัดบทบาทและความเป็นหญิง ในสถานภาพของการเป็นรองและด้อยค่าและเป็นคนชายขอบของสังคม ซึ่งระบบชายเป็นใหญ่ถูกสร้างขึ้นมาอย่างยาวนานนับหลายพันปี เกิดจากแบบแผนอำนาจการปกครองของเพศชายผู้เป็นหัวหน้าครอบครัว ผู้สูงอายุในครอบครัว หรือผู้เป็น “พ่อ” และถ่ายทอดอำนาจโดยการสืบจนกลายเป็นรากลึกของวัฒนธรรม

---

[22]นาถฤดี เด่นดวง, **อำนาจและความขัดแย้งบนร่างกายผู้หญิง : สิทธิการเจริญพันธุ์และเพศสัมพันธ์ของวัยรุ่น** (กรุงเทพฯ: รันนิ่ง พรีเพรส ซิสเต็ม, 2552), 34.

นักประวัติศาสตร์ชาวออสเตรีย เกอร์ดาร์ เลอเนอร์ (Gerda Lerner) ซึ่งเขียนหนังสือเรื่อง “The Creation of Patriarchy” ที่ทำการสืบค้นประวัติศาสตร์ของเพศหญิงในแนวคิดเรื่องอำนาจชายเป็นใหญ่ว่าจุดกำเนิดของอำนาจชายเป็นใหญ่ ส่วนหนึ่งเกิดจากระบบเพศสัมพันธ์ของเพศหญิง ประกอบไปด้วยความต้องการทางเพศและความสามารถในการเจริญพันธ์ของเพศหญิง ที่ส่งผลทำให้เพศชายมีสิทธิในตัวเพศหญิงอย่างเต็มที่ ภายใต้สังคมที่มีระบบเศรษฐกิจแบบไล่ล่า เก็บเกี่ยวทางการเกษตร โดยต้องใช้แรงงานเพื่อสร้างผลผลิต เพศหญิงจึงกลายเป็นแหล่งทรัพยากรที่เพศชายต้องการไม่ต่างกับที่ดิน เพศหญิงจึงถูกซื้อเปลี่ยนและซื้อขายเพื่อการแต่งงานระบบครอบครัวหรือเพื่อเป็นทาส แม้แต่บุตรของหญิงเหล่านั้นก็เป็นทรัพย์สินของผู้ครองอำนาจเช่นกัน[23]

เช่นเดียวกับนักสตรีนิยมหลายท่านที่ให้ความสนใจเกี่ยวกับความเหลื่อมล้ำทางเพศเกิดจากการครอบงำของเพศชาย (Hegemonic masculinity) ที่ต้องการจะควบคุมเพศหญิงในการเจริญพันธุ์ หนังสือเรื่อง “The Politics of Reproduction” ของแมรี่ โอไบรอัน (Mary O'Brien) ที่นิยามความหมายของการมีอำนาจนี้เป็นผลมาจากแรงปรารถนาของเพศชาย พยายามเอาชนะความรู้สึกแปลกแยกจากบทบาทการเจริญพันธุ์ของมนุษย์ ซึ่งเพศหญิงมีบทบาทมากกว่าเพศชายในการเจริญพันธุ์ การตั้งครรภ์และเลี้ยงดูบุตร ความสัมพันธ์จากอำนาจชายเป็นใหญ่หรือปิตาธิปไตยนี้สามารถช่วยบิดเบือนคุณค่าและซ่อนเร้นความเป็นจริงทางสังคม เกี่ยวกับแรงงานการให้กำเนิดและเลี้ยงดูบุตรของเพศหญิง และหนังสือเรื่อง “The Dialectic of Sex” ของชูลามิท ไฟร์สโตน (Shulamith Firestone) ก็ได้สนับสนุนแนวความคิดที่คล้ายคลึงกันว่า บทบาทการเจริญพันธุ์เป็นกับดักแสนข่มขื่นสำหรับเพศหญิง และความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีเกี่ยวกับการเจริญพันธุ์จะช่วยปลดเปลื้องความจำเป็นของการใช้ร่างกายเพศหญิงเพื่อเป็นแรงงานการผลิตมนุษย์[24]

จากการตั้งข้อสังเกตถึงอุดมการณ์เรื่องเพศของนักประวัติศาสตร์และนักสตรีนิยมตามที่ได้กล่าวมานี้ ทำให้พบว่าเพศหญิงถูกเชื่อมโยงกับอำนาจที่เพศชายเป็นผู้สร้าง ให้มีความด้อยกว่าโดยอำนาจการปกครองเริ่มจากสถาบันในครอบครัวจนถึงสิทธิการเจริญพันธุ์ ซึ่งอำนาจชายเป็นใหญ่นี้ยังคงแทรกซึมไปสู่สถาบันทางศาสนา ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมและสื่อจนถึงยุคปัจจุบันอีกด้วย

---

[23]เรื่องเดียวกัน, 37.

[24]อมรา พงศาพิชญ์, **เพศสถานะและเพศวิถีในสังคมไทย** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 4-5.

3.2 ศาสนา

มุมมองทางศาสนาการนิยามความหมายให้เพศหญิงมีส่วนเชื่อมโยงกับพลังอำนาจเหนือธรรมชาติ จิตวิญญาณ หรือเป็นสิ่งมีชีวิตที่มีอำนาจเหนือเทพเจ้า (supernatural beings) นั้น เป็นความเชื่อที่งมงายไร้เหตุผลไม่สามารถนำไปใช้เป็นหลักการใดๆทางศาสนาได้ เพราะไม่เกี่ยวข้องกับการทำให้เกิดปัญญาหยั่งรู้ ไม่อาจกำจัดกิเลสหรือทุกข์ได้จริง หลักคำสอนในทุกศาสนาจึงล้วนแล้วแต่เกิดจากการสร้างระบบความคิดของเพศชายแถบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นพุทธศาสนา คริสต์ศาสนา ศาสนาอิสลาม และศาสนาพราหมณ์ (ศาสนาฮินดู) ที่ทำการสั่งสอนและปลูกความเชื่อว่าสตรีคือชนชั้นรองที่เกิดจากความแตกต่างทางเพศ เช่น ในคัมภีร์ไบเบิ้ลของศาสนาคริสต์ที่สะท้อนให้เห็นสังคมชายเป็นใหญ่ ที่เชื่อว่าอีฟ (Eve) จะไม่สามารถเกิดขึ้นมาได้ถ้าไม่เกิดจากชิ้นส่วนกระดูกซี่โครงของอดัม (Adam) และเหตุผลที่พระเจ้าสร้างเธอขึ้นมานั้นก็เพื่อเป็นผู้ช่วยอดัม อีกทั้งสตรีจะต้องรับผิดชอบบาปที่ติดตัวมาแต่กำเนิด (Original Sin) ผลจากการที่อีฟถูกล่อลวงให้กินผลไม้ต้องห้าม คือ การมีประจำเดือน การมีเลือดพรหมจรรย์ การคลอดบุตร การเลี้ยงดูบุตร การคลุมผมเหมือนแสดงอาการโศกเศร้า การเจาะหูเหมือนทาสที่ต้องเชื่อฟังคำสั่งจากนาย การไม่สามารถเป็นพยานน่าเชื่อถือได้ การนำไปสู่ความตาย และยังถูกสาปให้ปรารถนาที่จะมีสามีและถูกปกครองโดยผู้เป็นสามีด้วย

เช่นเดียวกับพุทธศาสนาที่มีบทบาทอย่างมากต่อความเชื่อและการแบ่งแยกพื้นที่ระหว่างเพศหญิงและเพศชาย ทั้งในด้านของอุดมการณ์และการปฏิบัติ แนวคิดทางพุทธศาสนาจะปลูกฝังเหล่าบรรดาพุทธศาสนิกชนให้เชื่อว่าเพศหญิงห้ามบวชเพราะพื้นที่ความศักดิ์สิทธิ์นี้เป็นพื้นที่ของเพศชาย บิดามารดาจะได้รับผลบุญกุศลก็ต่อเมื่อบุตรชายบวชเป็นพระสงฆ์ เพศหญิงจึงไม่สามารถที่จะส่งผลบุญจากการทำบุญที่สำคัญแบบนี้ได้ เพศหญิงสามารถเป็นได้เพียง แม่ชี และอุบาสิกาที่อุทิศตนเพื่อพระพุทธศาสนา (women devotees) แต่จะไม่สามารถเป็นผู้ค้ำจุนพุทธศาสนาอย่างเป็นทางการได้ ในขณะที่ความสำคัญของเพศชายกลับถูกกล่าวถึงและมีการยกย่องอยู่เรื่อยๆในพุทธศาสนา มีการนำพระไตรปิฎกและคำสอนของพระพุทธเจ้ามาอ้างอิงอยู่เสมอ เพื่อตอกย้ำความสำคัญของเพศชายถึงแม้เพศหญิงจะเป็นนักทำบุญที่เด่นชัดที่สุดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็ตาม[25]

[25]สุชาดา ทวีสิทธิ์, **เพศภาวะ : การท้าทายร่างการค้นหาตัวตน**, 118-119.

จากคำกล่าวที่ว่า “ผู้หญิงโกรธง่าย เต็มไปด้วยอารมณ์ ขี้อิจฉา และโง่เขลา ด้วยเหตุนี้ผู้หญิงจึงไม่พึงเข้าร่วมในการประชุม ไม่ทำการค้า และไม่ทำอาชีพใดๆ”[26] ซึ่งสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงมีความเข้าใจว่า ผู้หญิงบางจำพวกเป็นคนที่ใช้อารมณ์ โกรธง่าย อิจฉาและโง่เขลา จึงควรอยู่ภายใต้การปกครองดูแลของผู้ชาย เพราะเมื่อใดที่ผู้หญิงทำการตัดสินใจเพียงลำพังอาจเกิดการผิดพลาด เพราะเหตุจากการใช้อารมณ์เป็นหลัก ในสังคมพระพุทธศาสนาจึงมีกฎข้อห้ามสำหรับผู้หญิงอยู่มากมาย เช่น ห้ามผู้หญิงเข้าเขตพระธาตุเจดีย์ ห้ามผู้หญิงถวายของด้วยมือเปล่า ห้ามผู้หญิงนั่งใกล้พระสงฆ์ ฯลฯ ขอห้ามทางพุทธศาสนาเหล่านี้ เป็นตัวชี้กำหนดเพศสถานะสตรีในสังคมพุทธที่ไม่เท่าเทียมกันกับเพศชาย แม้ว่าการบรรลุนิพพานมิได้แบ่งแยกเพศหญิงและชายสามารถบรรลุได้ในทางพุทธศาสนา แต่ก็เป็นเพียงหลักการลอยๆที่สืบต่อกันมาเท่านั้น[27]

นอกจากที่กล่าวมาข้างต้นแล้วสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงแสดงให้เห็นถึงสถานะของเพศหญิงที่เกิดจากความต่างทางเพศสรีระนำมาสู่บททดสอบและอุปสรรคต่างๆ ที่จะต้องประสบกับข้อเสียเปรียบจากการทนทุกข์และความปวดร้าวที่ต้องจากครอบครัวไปแต่งงานกับชายในครอบครัวอื่น รวมถึงภาวะความเจ็บปวดจากการอุทิศตัวเพื่อบำรุงบำเรอเพศชายที่ อีกทั้งยังมีความเจ็บปวดและเกิดทุกข์ทรมานทางด้านจิตใจและร่างกาย ที่เพศหญิงจะต้องได้รับในระหว่างมีประจำเดือน ระหว่างตั้งครรภ์ และในการคลอดบุตร ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ที่ชี้ให้เห็นข้อเสียเปรียบและเหตุการณ์ที่แตกต่างกันระหว่างหญิงและชาย[28]

ถึงแม้พุทธศาสนาที่รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดียถูกเผยแพร่ในประเทศไทย ที่กล่าวถึงมนุษย์ทุกคนมีศักยภาพที่จะเข้าสู่ธรรมะได้ แต่ด้วยโครงสร้างทางสังคมที่ไม่เอื้ออำนวยให้เพศหญิงบวชตั้งแต่ต้นหรือแม้ยอมให้บวชได้ แต่จะมีการกำหนดศีลมากข้อกว่าและอยู่ในฐานะต้องเคารพภิกษุ แม้ภิกษุณีจะแก่พรรษากว่าก็ตาม ซึ่งเป็นร่องรอยที่ปรากฏตกทอดอยู่ในพระไตรปิฎก ซึ่งมีการสันนิฐานว่าคัมภีร์พระไตรปิฎกนั้น ได้รับการบันทึกภายหลังจากที่พระพุทธเจ้าปรินิพพานไปแล้วกว่า 400 ปี เป็นการบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการตีความจากความทรงจำ ความเชื่อและศรัทธา มีการสังคายนาพระไตรปิฎกหลายครั้งและการ

---

[26]A. Coomraswamy, **Buddha And The Gospel 0f Buddhism** (Bombay,1956), อ้างถึงใน ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์, **มาดสตรีในพระพุทธศาสนา** (กรุงเทพฯ: สารมวลชน, 2528), 11.

[27]ธิดา สาระยา, **กว่าจะเป็นคนไทย** (กรุงเทพฯ: สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 280-281.

[28]พิพัฒน์ บุญยง, **สถานภาพของสตรีในพุทธศาสนา**, เข้าถึงเมื่อ 1 พฤศจิกายน 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.watkoh.org/kratoo/forum_posts.asp?TID=2567

สังคายนาแต่ละครั้งกระทำโดยเพศชายตามลำพัง จึงอาจทำให้ข้อความในคัมภีร์บางตอนถูกเสริมเติมแต่งโดยอคติทางเพศที่ชายมีต่อหญิงก็เป็นได้[29]

จากข้างต้นแสดงให้เห็นว่าเพศหญิงเป็นเพศที่ไม่มีความทัดเทียมใดๆเท่ากับเพศชายในโลกพุทธศาสนา แสดงให้เห็นถึงการครอบงำความคิดภายใต้อำนาจชายเป็นใหญ่หรือปิตาธิปไตย อันเป็นกระบวนการสร้างสถานะความเป็นอื่นแก่ผู้หญิง[30] การมองเพศหญิงเป็นสิ่งที่ต่ำต้อยทางพุทธศาสนานั้นยังพบได้จากความเชื่อในสังคมโบราณที่ว่าด้วยการล่วงประเวณีภรรยาของผู้อื่น เมื่อชายที่เป็นชู้ตายไปจะต้องได้รับโทษทัณฑ์ชดใช้กรรมในนรกที่เรียกว่า “โลหะกุมภีนะรก” เป็นเวลาหกหมื่นปี หลักจากนั้นต้องมาทนทุกข์เวทนาใน “อุสุทนะรก” ถูกหนามต้นงิ้ว หอกทิ่มแทงและถูกแร้งการุมจิกตี เมื่อหมดกรรมในขุมนรกแล้วจะต้องเกิดเป็นหญิงห้าร้อยชาติ กระเทยห้าร้อยชาติและเป็นสัตว์ที่ถูกตอนอีกห้าร้อยชาติ ซึ่งการกำหนดให้เกิดเป็นหญิงห้าร้อยชาตินี้ แสดงให้เห็นว่าการเกิดเป็นหญิงคือการตกนรกทั้งเป็น

จากสถานภาพของสตรีในพุทธศาสนาที่กล่าวมาในเบื้องต้นจะพบว่า ศาสนามีบทบาทสำคัญต่อรูปแบบการควบคุมสตรีทั้งความเชื่อและแนวคิด ที่ปรากฏในหลักคำสอนและการปฏิบัติ ซึ่งมุมมองของศาสนาพุทธนั้นเห็นว่าสตรีเป็นเพศที่อ่อนแอและเต็มไปด้วยอารมณ์ จึงจำเป็นที่ต้องสร้างข้อจำกัดต่อเพศหญิง เพื่อไม่ให้เข้ามาลุกล้ำหรือทำลายพื้นที่พิธีกรรมทางศาสนาที่เต็มไปด้วยความศักดิ์สิทธิ์ของเพศชาย เพราะหน้าที่ของเพศหญิงมีเพียงการให้กำเนิดเท่านั้น แม้ในปัจจุบันแบบแผนของกฎข้อบังคับนี้ดำรงอยู่ แต่ก็ไม่ได้มีการเรียกร้องสิทธิใดๆให้มีการเปลี่ยนแปลงมากนัก หากแต่จำยอมต่อสถานภาพนี้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

3.3 สตรีในประวัติศาสตร์

แรกเริ่มประวัติศาสตร์มักถูกบันทึกเรื่องราวของบุรุษเสมอ หากแต่มีการพบข้อมูลหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงระบบทางสังคมที่สตรีมีอำนาจ (Matriarchy) ซึ่งมีข้อมูลจากหลักฐานต่างๆที่พบในปัจจุบันที่เพศหญิงมีบทบาทสำคัญในการผลิตอาหาร หรือที่บางสังคมมีการสืบเชื้อสายทางฝ่ายหญิง (Matriliny) และเรื่องความเป็นเพศศักดิ์สิทธิ์ (sacred gender) ที่ยึดถือกันมาแต่อดีต ได้มีการสถาปนาระบบระเบียบวิถีโลกในทางจิตวิญญาณของเพศหญิง โดยให้ความสำคัญแก่เพศหญิงในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม แต่สำหรับบางสังคมเมื่อกล่าวถึงความเป็นเพศ

---

[29]ทวีวัฒน์ ปุณฑริกวิวัฒน์, **พุทธศาสนากับสิทธิสตรี**, เข้าถึงเมื่อ 1 พฤศจิกายน 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.thaicadet.org/Buddhism/Faminism.html

[30]มาลี พฤกษ์พงศาวลี, **ย้อนรอยสิทธิความเป็นคนของผู้หญิง** (กรุงเทพฯ: ออฟเซ็ท, 2551),79.

ศักดิ์สิทธิ์ มักถูกมองว่าเป็นพฤติกรรมการแสดงออกของผู้ชายมากกว่าผู้หญิง แต่ในทางศาสนามีคำว่า “ความศักดิ์สิทธิ์ของเพศหญิง” (feminine sacrality) หมายถึง เรื่องของอำนาจศักดิ์สิทธิ์ที่แสดงออกอย่างเห็นได้ชัดเกี่ยวกับเพศทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ในโลกทางธรรมชาติและการปฏิบัติของมนุษย์ที่สั่งสมเป็นระยะเวลาช้านาน โดยทั่วไปคำนี้จะสัมพันธ์กับความเป็นเพศหญิง[31]

ระบบเพศสถานะของไทยนั้นแต่เดิมจะเน้นและให้บทบาทแก่เพศหญิง มากกว่าในเรื่องเหนือธรรมชาติที่ปรากฏพิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับคติความอุดมสมบูรณ์ (Fertility cults) และทัศนะเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ในด้านบวกของฐานะผู้ให้กำเนิด สังคมไทยมักนิยมใส่คำนำหน้าภาษาเพื่อเรียกสิ่งสำคัญในสังคม เช่น แม่ทัพ แม่กอง แม่น้ำ แม่แบบ ฯลฯ หรือแม้แต่สิ่งศักดิ์สิทธิ์เช่นเทพหรือภูติผีที่เป็นเพศหญิงด้วย สำหรับการใช้คำนำหน้าเพื่อบ่งบอกผู้ที่เป็นหลักหรือประธานของกลุ่ม นิยมใช้คำว่า “แม่” นำหน้านาม ส่วนการใช้คำว่า “พ่อ” เป็นประธานเพิ่งพบได้ในสมัยหลัง

ข้อมูลหลักฐานบทบาทและความสัมพันธ์ชายหญิงเกี่ยวกับประเด็นสังคมและสถานภาพสตรีของประเทศไทยนั้น ในอดีตมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ไม่มากนัก การเขียนประวัติศาสตร์ไทยส่วนใหญ่จะเขียนถึงเรื่องราวกษัตริย์ราชวงศ์ต่างๆ เหตุการณ์แย่งชิงอำนาจประเพณี การปกครองและศิลปะเท่านั้น ส่วนสถานภาพและบทบาทของผู้หญิงจะถูกบันทึกในเรื่องของการเชื่อมโยงความสัมพันธ์กับผู้ที่เป็นศูนย์กลางแห่งอำนาจ เช่น ผู้หญิงในฐานะพระมเหสี หรือราชธิดาของพระมหากษัตริย์ ผู้หญิงที่ถูกผู้มีอำนาจยกให้แต่งงานเพื่อวัตถุประสงค์ทางการเมืองของตน ผู้หญิงที่ เป็นตัวประกัน และเป็นบำเหน็จในราชการสงคราม เป็นต้น ซึ่งปรากฏในทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นและวีรสตรี เช่น พระศรีสุริโยทัย ท้าวศรีสุนทร ท้าวเทพกษัตรีย์และท้าวสุรนารี (คุณหญิงโม) นอกจากนั้นยังพบหลักฐานที่ผู้หญิงของไทยถูกระบุรวมกับเพศชายในสถานะไพร่ แต่ไพร่หญิงจะไม่ต้องถูกเกณฑ์แรงงานเทียบเท่าไพร่ชาย เพศหญิงที่ถูกควบคุมในฐานะไพร่นั้นในสังคมไทยสมัยโบราณ นอกจากจะเป็นแรงงานทาสแล้วยังมีความหมายต่อสังคมในฐานะผู้ผลิตมนุษย์ที่จะเป็นแรงงานไพร่สำหรับชนชั้นสูงรุ่นถัดไป สตรีระเพศหญิงชั้นล่างจึงกลายเป็นแหล่งกำเนิดชนชั้นปกครอง[32]

---

[31]Nancy E. Auer Falk, **Feminine Sacrality** (New York: Macmillan Library Reference U.S.A,1995), อ้างถึงใน ปฐม หงษ์สุวรรณ, **กาลครั้งหนึ่ง : ว่าด้วยตำนานกับวัฒนธรรม** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550), 258.

[32]ปิยะฉัตร ปิยตะวรรณ, **ระบบไพร่ในสังคมไทย** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2526), 40.

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เขียนโดยชาวต่างชาติในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยา ในสมเด็จพระนารายณ์มหาราชที่มักจะกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างหญิงชายในเรื่องของการจำกัดสิทธิ ซึ่งหญิงชาวสยามจะถูกจำกัดสิทธิต่างๆให้เหลือเพียงความรับผิดชอบในครอบครัวและยังคงเป็นทรัพย์สมบัติของผู้ชาย ซึ่งในบางกรณีมักจะถูกนำไปขายตามซ่องเมื่อเกิดการเบื่อหรือเห็นว่าหมดประโยชน์ ฐานะของสตรีเป็นเพียงเครื่องบำรุงบำเรอความสุขสำหรับผู้ชายและหากมีหญิงใดกระทำตนในเรื่องเพศเช่นเดียวกับผู้ชายก็จะถูกตราหน้าว่าเป็นนางแพศยา[33]

เช่นเดียวกับกฎหมายของไทยที่ทำการครอบงำเพศหญิงมาตั้งแต่อดีต ซึ่งถูกบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรในอดีตได้ระบุชื่อกฎหมายตราสามดวงที่เริ่มใช้ตั้งแต่สมัยอยุธยา ธนบุรีและช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น กฎหมายฉบับนี้ได้แสดงออกถึงการครอบงำสถานภาพเพศหญิงอย่างเด่นชัด ซึ่งมีกลไกการผูกขาดอำนาจโดยฝ่ายชาย (male dominance) ทั้งหมด เนื้อหาของประมวลกฎหมายที่ออกในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 นั้น จะอ้างหลักคำสอนในศาสนาอยู่มากซึ่งช่วยย้ำอคติทางเพศต่อผู้หญิงเพิ่มมากขึ้น ทั้งอำนาจในลักษณะผูกขาดจากระบบชายเป็นใหญ่ ที่เกิดจากเจตคติของกษัตริย์ พระภิกษุสงฆ์และพราหมณ์ที่ล้วนแล้วแต่เป็นเพศชาย ทำให้ในประวัติศาสตร์สถานภาพของเพศหญิงส่วนหนึ่งเป็นรองจากกฎหมายที่เพศชายกำหนด ถึงแม้เพศหญิงจะมีบทบาทสำคัญต่อครอบครัวมากเพียงใดแต่ก็มีอาจสามารถเข้าถึงพื้นที่ของความเชื่อ อุดมการณ์ ค่านิยมและเรื่องของศรัทธาได้

“ผู้หญิงเป็นควาย ผู้ชายเป็นคน” เป็นพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเกล้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ที่สะท้อนถึงความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศชายและหญิงในสังคมไทยต่อสถานภาพทางกฎหมาย การเมือง การปกครองของผู้หญิงในสมัยโบราณตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยามาจนถึงรัชสมัยของพระองค์ อำนาจลักษณะนี้ภาษาโบราณเรียกว่า “อำนาจอิศระ” หรือ “อิศระภาพ”[34] หมายถึง อำนาจการปกครองรูปแบบหนึ่ง ที่หญิงผู้เป็นภรรยาและลูกจะมีฐานะเป็นเพียงทรัพย์สินของบิดาและสามีเท่านั้น ซึ่งสามารถที่จะกระทำต่อผู้หญิงอย่างไรก็ได้ โดยที่ไม่ต้องถามถึงความยินยอมก่อน[35] สังคมไทยในอดีตเป็นสังคมแบบ “ผัวเดียวหลายเมีย” ชายไทยมักนิยมการมีภรรยาหลายคนเพราะหมายถึงการมีบุญบารมีและเสริมอำนาจในกลุ่มผู้ชายชนชั้นสูง ที่แสดงออก

---

[33]เทพมนตรี ลิมปพยอม, **ลอกคราบโบราณคดี** (กรุงเทพฯ: บานชื่น, 2547), 18.

[34] เป็นหลักกฎหมายโบราณที่แสดงถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจของคนในสมัยนั้นระหว่าง “ผู้มีอำนาจ” และ “ผู้อยู่ใต้อำนาจ” ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างพ่อแม่ลูก ผัวเมีย นายและบ่าว เป็นต้น

[35]มาลี พฤกษ์พงศาวลี, ***ย้อนรอยสิทธิความเป็นคนของผู้หญิง***, 18.

ถึงสถานะทางเศรษฐกิจและการเมือง

ความคิดของ จิตร ภูมิศักดิ์ ทำการวิพากษ์วิจารณ์สถานภาพของสตรีไทยนั้นเกิดจากระบบศักดินา ที่ทำการเหยียบย้ำและลดคุณค่าของเพศหญิงลง ให้เหลือเพียงวัตถุบำบัดความใคร่และเป็นเพียงทาสรับใช้ผู้ซื่อสัตย์แก่เพศชาย หน้าตาผู้หญิงถูกทำให้กลายเป็นเครื่องประดับบารมีและแสดงเกียรติยศของผู้ชายในยุคนั้น ดังที่กล่าวว่า

> แน่นอน หญิงไทยได้กลายเป็นเพียงดอกไม้ที่ปักประดับแจกันสำหรับเสริมบารมีของชายมาตลอดนับร้อยศตวรรษ ชายที่มีภรรยามากคือผู้ที่มีบุญบารมี เมียเล็ก เมียน้อย เมียทาส เมียเชลย เหล่านี้คือ เครื่องประดับบารมีของชาย โดยเฉพาะผู้เป็นเจ้าขุนมูลนายทั้งสิ้น ทางฝ่ายชายยิ่งพวกเจ้าขุนมูลนายด้วยแล้ว ความผาสุกของชีวิตคือการได้มีเมียเล็กเมียน้อยได้เป็นสิบๆ ร้อยๆ เกียรติยศของพวกเขาวัดกันจากจำนวนเมียหรือนางบำเรอ...[36]

.

หลังจากการเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่การปกครองในระบอบประชาธิปไตย โดยมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข เมื่อปี พ.ศ. 2475 สถานภาพทางสังคมและกฎหมายของผู้หญิง ก็ได้รับการพัฒนาตามอุดมการณ์ของประชาธิปไตยและมีความทันสมัยมากขึ้น ถึงแม้จะมีความเสมอภาคและเสรีภาพแต่ก็ไม่ได้มีความเท่าเทียมกับผู้ชายมากนัก อีกทั้งผลของกระแสการเปลี่ยนแปลงสถานภาพของผู้หญิงที่ถูกทำให้เป็นสากล ได้สร้างให้บทบาทของผู้หญิงไทยตกต่ำลงไปกว่าเดิมอย่างมาก สาเหตุมาจากการเปลี่ยนแปลงตามผู้หญิงชนชั้นสูงทางฝั่งตะวันตกที่เน้นในเรื่องของทุนนิยม ความงาม การแต่งกาย การเข้าสังคม อันเป็นลักษณะเฉพาะของสังคมตะวันตกและวัฒนธรรมศักดินาของไทย ที่แบ่งแยกสถานภาพของผู้หญิงออกอย่างชัดเจนจากกิจกรรมทางเศรษฐกิจและการเมือง ที่ส่งผลให้ผู้หญิงถูกพัฒนาไปสู่การสร้างภาพลักษณ์ด้วยความงามมากยิ่งขึ้น

โดยประเทศไทยเริ่มมีการประกวดนางสาวไทย ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2477 ตามคำกล่าวของรัฐบาลการเข้าร่วมประกวด “นางสาวสยาม” เป็นการแสดงออกถึงการยอมรับและสนับสนุนการปกครองระบอบใหม่ที่ถูกจัดขึ้นจนถึงปัจจุบัน ในการประกวดยุคเริ่มแรก จะเน้นคุณสมบัติของกุลสตรีไทย กิริยามารยาท ความอ่อนหวาน แต่การประกวดนางงามก็ได้สร้างค่านิยมแก่สตรียุคใหม่ ที่ตอบสนองต่อเครื่องมือของรัฐในระดับบุคคลคือการพัฒนา “ร่างกาย” แก่ผู้หญิง หากแต่ร่างกายของผู้หญิงถูกซึมซับเข้าสู่โลกของระบบทุนนิยมตามชาติตะวันตก ร่างกาย

---

[36]สุชีลา ตันชัยนันท์, "ผู้หญิงในทัศนะ จิตร ภูมิศักดิ์," **ศิลปวัฒนธรรม** 34, 5 (มีนาคม 2556): 79.

ของผู้หญิงจึงตกต่ำและแสดงออกถึงความยั่วยวนที่ถูกสร้างมาเพื่อเป็นสินค้า (commoditization) ที่ทำให้ความเป็นมนุษย์ของผู้หญิงลดลงและกลายเป็นวัตถุทางเพศ

3.4 ค่านิยมทางวัฒนธรรม

จากคำกล่าวที่ว่า “สตรีในสมัยก่อนมักจะอบรมกิริยามารยาท มีแต่สุภาษิตสอนหญิง ไม่มีสุภาษิตสอนชาย”[37] การศึกษาเรื่องบทบาทของผู้หญิงในสังคมไทย มีความเกี่ยวข้องกับระบบความเชื่อและการปลูกฝังค่านิยมทางวัฒนธรรมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมักถูกปลูกฝังความคิดจากสำนวนสุภาษิต หลักคำสอนทางศาสนา กวีนิพนธ์ บทกลอนและความเชื่อภายใต้อำนาจชายเป็นใหญ่ เพื่อให้ผู้หญิงปฏิบัติกิริยามารยาทตามสมควร เช่น “ชายเป็นชายเท้าหน้า หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” สะท้อนภาพลักษณ์บางประการของความแตกต่างทางเพศสถานะ ที่ผู้ชายไทยถูกยึดถือว่าต้องเป็นผู้นำครอบครัว ชุมชนและประเทศชาติ ส่วนเพศหญิงนั้นเป็นเพียงเพศที่อ่อนแอ มีความรับผิดชอบงานบ้านและการเลี้ยงดูบุตร ซึ่งค่านิยมเหล่านี้ของสังคมไทยได้รับอิทธิพลจากประเทศจีนและประเทศอินเดีย โดยสถานภาพของเพศหญิงทั้งสองประเทศมีสถานภาพที่ต่ำกว่าเพศชายมาก สังเกตได้จากมนูศาสตร์ของอินเดีย ที่มีข้อความใจความหนึ่งว่า “เมื่อเยาว์บิดาคุ้มครองรักษา เมื่อใหญ่เป็นหน้าที่ของสามีและเมื่อแก่เฒ่าเป็นหน้าที่ของบุตรชาย” อีกทั้งตามความเชื่อของชาวจีน ที่เชื่อว่าการมีบุตรสาวถือว่าขาดทุน มีบุตรสาวมากจะนำความเคราะห์ร้ายมาสู่ครอบครัว หรือการมีบุตรสาวเมื่อแต่งงานครองเรือนแล้วจะกลายเป็นสมบัติของครอบครัวผู้เป็นสามีโดยที่พ่อและแม่ของฝ่ายหญิงไม่มีสิทธิใดๆต่อตัวบุตรสาวอีก

ดังกรณีตัวอย่างที่กล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นการแบ่งแยกทางเพศ (sexual segregation) ที่เป็นไปตามระดับสากล ประเพณี และความเชื่อ แม้สังคมไทยสถานภาพผู้หญิงจะดีกว่าประเทศจีนและประเทศอินเดียอยู่มาก แต่ก็มิได้หมายความว่าผู้หญิงไทยจะได้รับความเสมอภาคและเท่าเทียมกันทั้งหมด เนื่องจากสังคมไทยยึดถือและสืบทอดความคิดและประเพณีสืบต่อกันมาเป็นระยะเวลานาน ที่ยกให้ผู้ชายเป็นผู้นำครอบครัวผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอ เมื่อผู้หญิงไทยแต่งงานแล้วจะต้องดูแลบ้าน ปรนนิบัติสามี ประเพณีและขนบธรรมเนียมของไทยยังบังคับให้ “ผู้หญิงรักนวลสงวนตัว ห้ามคบชู้สู่ชาย” ไม่เช่นนั้นจะเป็นที่นินทาของสังคม[38]

ในสถาบันครอบครัวที่มีระบบชายเป็นใหญ่ได้ใช้บรรทัดฐานทางเพศเพื่อสร้างภาพลักษณ์และจัดสรรสิทธิให้ผู้หญิงมีคุณค่า เพื่อให้ผู้หญิงปฏิบัติตนเป็นหญิงดีตามบรรทัดฐาน

---

[37]เทพชู ทับทอง, **ผู้หญิงไทยในอดีต** (กรุงเทพฯ: ชมรมเด็ก, 2546), 75.

[38]วันทนีย์ วาสิกะสิน, **สังคมไทยคาดหวังอย่างไรกับผู้หญิง** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2541), 5-6.

ทางเพศ ถูกเข้มงวดหวงแหนการรักษาพรหมจารี จนถึงวันแต่งงานที่มองว่าเป็นทรัพย์สมบัติล้ำค่าและการรักษาพรหมจรรย์ จะช่วงยกระดับความมีคุณค่าในตัวผู้หญิงสูงขึ้นด้วย ลักษณะการสร้างบรรทัดฐานเช่นนี้จะผูกขาดเฉพาะผู้หญิงไว้ภายใต้ระบบการแต่งงาน โดยที่ผู้ชายสามารถมีประสบการณ์ทางเพศก่อนแต่งงาน ในหนังสือชุดสืบสานวัฒนธรรมไทยสู่สุขภาพที่ยืนยาว ของรศ. ดร. มานพ คณะโต ที่กล่าวถึงอำนาจชายเป็นใหญ่ที่ส่งผลพฤติกรรมผู้หญิงที่ดี ว่า

> ปัจจุบันนี้สังคมไทยยังยอมรับว่าชายเป็นใหญ่หญิงเสมอ ถ้าหญิงใดแต่งงาน ก็ยังคงถือคติที่ว่าต้องรักและซื่อสัตย์ต่อสามีคนเดียว ห้ามแบ่งความรักหรือไปมีความสัมพันธ์ทางเพศกับชายอื่น เพราะถือว่าผิดศีลธรรมอย่างร้ายแรง ส่วนสตรีสาวโสดเรื่องความสัมพันธ์ทางเพศยังถูกถือว่าควรอยู่ในขอบเขต โดยไม่ควรมีความสัมพันธ์ทางเพศกับชายใดจนกว่าจะแต่งงานแล้ว หญิงคนใดเปลี่ยนคู่ควงเป็นประจำหรือชอบไปเที่ยวกับชายมากหน้าหลายตา สังคมจะรังเกียจผู้หญิงจึงยังคงต้องปฏิบัติตนอยู่ในกรอบของประเพณี[39]

ในสมัยโบราณผู้หญิงจะไม่ได้รับการศึกษาการศึกษาเป็นเพียงหน้าที่ผู้ชายเท่านั้น เพราะพ่อแม่กลัวว่าถ้าบุตรสาวของตนอ่านออกเขียนได้ก็จะเขียนเพลงยาวถึงผู้ชาย ส่วนผู้หญิงจะได้รับการอบรมสั่งสอนการบ้านการเรือนและกิริยามารยาทอย่างเข้มงวด เช่น ไม่ให้ยืนค้ำศีรษะผู้ใหญ่หรือไม่ให้ยืนสูงกว่าผู้ใหญ่ ไม่ให้เกินแกว่งแขนหรือเดินส่ายสะโพก ไม่ให้เดินเสยผมหรือส่งเสียงดัง เพราะเป็นลักษณะของผู้หญิงเจ้าชู้ ผู้หญิงนักเลงและผู้หญิงชั่ว[40]

หนังสือชื่อ “สุภาษิตสอนหญิง” ของสุนทรภู่ ที่กล่าวถึงกิริยามารยาทของผู้หญิงที่ควรปฏิบัติไว้มากมาย ตัวอย่างเช่น การแต่งตัวให้พองาม เรียบร้อยและสมศักดิ์ศรี โดยมีใจความว่า

อย่าเอาอย่างหญิงโกงที่โฉงเฉง
การมิดีที่ชั่วจงกลัวเกรง อย่าครื้นเครงขับร้องคะนองใจ
คิดแต่ยากแต่จนเร่งขวนขวาย อย่าให้กายตกยากลำบากได้
พออิ่มเช้าเย็นไม่เป็นไร อย่าพอใจเชื่อช้ำเขาก้ำเกิน
ค่อยเสงี่ยมเจียมตนจนเสียก่อน ค่อยผันผ่อนทีหลังเขาสรรเสริญ

---

[39]มานพ คณะโต, **พฤติกรรมทางเพศ : ทบทวนองค์ความรู้ สถานการณ์ และปัจจัยที่เกี่ยวข้อง ภายใต้โครงการสืบสานวัฒนธรรมไทยสู่สุขภาพที่ยืนยาว** (นนทบุรี: สำนักพัฒนาวิชาการแพทย์ กรมการแพทย์, 2541), 32.

[40]เทพชู ทับทอง, **ผู้หญิงไทยในอดีต**, 76.

อย่าเปื้อเย้อพกใหญ่ออกให้เกิน ละเมิดเมินหมิ่นนักมักจะอาย
อย่าอวดดีมีทรัพย์เที่ยวจับแจก ทำเกี่ยวแฝกมุงป่าพาฉิบหาย
ใครจะช่วยตัวเราก็เปล่าดาย อย่ามักงานเงินทองของสำคัญ
เห็นผู้ดีมีทรัพย์ประดับแต่ง อย่าทำแข่งวาสนากระยาหงัน
ของตัวน้อยก็จะถอยไปทุกวัน เหมือนตัดบั่นต้นทุนสูญกำไร
จงนุ่งเจียมห่มเจียมเสงี่ยมหงิม อย่ากระหยิ่มยศถาอัชฌาสัย
อย่านุ่งลายกรายกรุยทำฉุยไป ตัวมิใช่ชาววังไม่บังควร ฯลฯ[41]

นอกจากนั้นเมื่อเริ่มมีพระราชบัญญัติตั้งโรงเรียนแบบตะวันตกขึ้นแทนการเล่าเรียนในวัด ที่มีไว้เพื่อสำหรับเด็กผู้ชายเล่าเรียนหนังสือเท่านั้น เมื่อเด็กผู้หญิงเริ่มมีโอกาสเล่าเรียนศึกษาเกี่ยวกับค่านิยม อุดมคติของผู้หญิงชั้นสูง ที่ได้รับรู้จากนิทานชาดกที่นำมาเล่นเป็นละครตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา เช่น ไกรทอง สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ฯลฯ ซึ่งแต่งเลียนแบบนิทานในอุดมคติที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดียอย่างเรื่อง รามเกียรติ์ ที่เน้นถึงบทบาทสตรีในเรื่องของความซื่อสัตย์และจงรักภักดีต่อผู้เป็นสามี ที่ถูกตอกย้ำและมีการเผยแพร่ถ่ายทอดวรรณกรรมต่างๆเหล่านี้สู่ผู้หญิงทั่วไป ดังปรากฏทั้งในบทกลอน หมอลำ มโนราห์และคำขับพื้นเมืองทั่วไป ที่ยังคงเน้นการให้ผู้หญิงทำหน้าที่ดูแลบุตร ปรนนิบัติและเชื่อฟังสามีเป็นสำคัญ[42]

3.5 สตรีในสื่อสารมวลชน

"สื่อ" เป็นสาเหตุสำคัญที่ส่งผลต่อปัญหาทางเพศสถานะหลายด้าน ซึ่งสื่อนำเสนอภาพลักษณ์ผู้หญิงในเรื่องเพศซ้ำๆจนกลายเป็นเรื่องเคยชินในสังคม จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ผู้หญิงจะกลายเป็นเครื่องมือของความรุนแรงทางเพศ ปัจจุบันสื่อถูกจำแนกออกเป็น 7 ประเภท ได้แก่ สื่อสิ่งพิมพ์ อินเตอร์เน็ต วิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ วัสดุเทปโทรทัศน์ ภาพยนตร์และโทรศัพท์เคลื่อนที่ ผู้ศึกษาเชื่อว่าเพศสถานะสตรีในสังคมไทยมีสื่อคือตัวแปรหลักทำหน้าที่เป็นกระจกสะท้อนโครงสร้างวิธีคิดของสังคม (Mental structure) จึงจำเป็นต้องทำการศึกษาด้านสื่อสารมวลชนด้วย

จันทรา ทัลเภท โมฮันที (Chandra Talpade Mohanty) นักสตรีนิยมชาวอินเดียได้ทำการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่าง สตรี (Woman) และ ผู้หญิง (women) โดยให้ความเห็นว่า

---

[41]เรื่องเดียวกัน, 78-79.

[42]ปรานี วงษ์เทศ, "ผู้หญิงสยามบทบาทและสถานภาพของผู้หญิงร่องรอยจากพิธีกรรมความเชื่อ," **ศิลปวัฒนธรรม** 11, 5 (มีนาคม 2533), 118.

> "สตรี" มีสถานะเป็น "คนอื่นทางวัฒนธรรมและอุดมการณ์ความเป็นคนอื่นที่ว่านี้สร้างผ่านวาทกรรมที่นำเสนอภาพลักษณ์ที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นวาทกรรมวิชาการ วรรณกรรม กฎหมาย ภาษา และภาพยนตร์ ฯลฯ" และ "ผู้หญิง" คือ "คนที่มีประวัติศาสตร์ร่วมกัน" ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างผู้หญิงที่มีตัวตนในประวัติศาสตร์กับภาพลักษณ์ของสตรีที่ถูกนำเสนอซ้ำแล้วซ้ำเล่าในวาทกรรมครอบงำความคิดต่างๆ ไม่ใช่ความสัมพันธ์แบบตรงไปตรงมาที่สะท้อนภาพความจริง แต่เป็นความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นอย่างไม่มีเหตุผลประกอบที่ถูกสร้างขึ้นมาโดยวัฒนธรรมบางชนิด[43]

นายศุภฤกษ์ หงส์ภักดี ผู้อำนวยการสำนักงานกิจการสตรีและสถาบันครอบครัว กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ ได้กล่าวถึงภาพลักษณ์เพศหญิงบนสื่อว่า

> ปัจจุบันภาพลักษณ์ของผู้หญิง สื่อจำนวนมากยังถูกนำเสนออย่างมีอคติในฐานะวัตถุทางเพศ หรือในบทบาทดั้งเดิมคือผู้หญิงต้องเป็นแม่และเมีย บางครั้งถูกจัดวางไว้ในสถานะที่ต่ำกว่าผู้ชาย เห็นได้จากผลการศึกษาโครงการศึกษาและเฝ้าระวังสื่อเพื่อสุขภาวะของสังคม ในประเด็น อคติและภาพตัวแทนในละครซิทคอม พบว่า ภาพตัวแทนของผู้หญิงนั้นค่อนข้างมีบทบาทตกเป็นรองผู้ชายมาก ในบางเรื่องผู้หญิงไม่ได้มีหน้าที่อะไรมากนอกจากการเป็นตัวประกอบ ตัวตลก และเป็นวัตถุทางเพศ และภาพตัวแทนผู้หญิงยังคงถูกตอกย้ำด้วยความคิดแบบเดิมๆ ภายใต้แนวคิดเพศชายเป็นใหญ่ โดยแฝงในโครงเรื่องและแก่นเรื่องของละครนอกจากนั้น ภาพของความรุนแรงต่อผู้หญิงยังคงปรากฏทางสื่ออย่างเนื่อง ๆ ทำให้คนในสังคมซึมซับภาพของผู้หญิงจากการผลิตซ้ำ ของสื่อส่งผลให้เกิดทัศนคติ อคติและเจตคติทางลบต่อผู้หญิงโดยไม่รู้ตัวซึ่งนำไปสู่ปัญหาต่าง ๆ มากมายในสังคม[44]

มณฑิรา นาควิเชียร เจ้าหน้าที่สื่อสารองค์กร ยูเอ็นวีเมน เอเชียแปซิฟิก (UN Women Regional Office for Asia and the Pacific) กล่าวถึงสื่อสารมวลชนของไทย ที่ไม่ให้ความสำคัญกับมิติทางเพศ ในระหว่างจัดอบรมผู้สื่อข่าวในภูมิภาคเอเชียแปซิฟิก ถึงประเด็นที่ว่าด้วยสิทธิสตรี สิทธิอนามัยเจริญพันธุ์ ว่าสื่อในประเทศไทยยังคงมีบทบาทต่อการร่วมสร้างสังคมที่มีความเท่าเทียมระหว่างเพศน้อยมาก เมื่อเทียบกับอีกหลายประเทศในภูมิภาคเดียวกันว่า

---

[43]กาญจนา แก้วเทพ, **เพศวิถี : วันวาน วันนี้ และวันพรุ่งนี้ที่จะไม่เหมือนเดิม,** 276.

[44]กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์, **พม. แถลงข่าวเปิดตัวโครงการส่งเสริมภาพลักษณ์ของสตรีในสื่อ**, เข้าถึงเมื่อ 27 ตุลาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.m-society.go.th/ewt_news.php?nid=5163

> สื่อไทยยังตามไม่ทันกระแสสังคมที่มีการเคลื่อนไหวเรื่องเพศสถานะ ซึ่งไม่ได้หมายถึงเฉพาะผู้หญิง แต่รวมถึงความหลากหลายทางเพศ ซึ่งสื่อไทยมีความจำกัดมากในการเข้าถึงมิติทางเพศ การนำเสนอทางสื่อจะมีการใช้ศัพท์ว่า เกย์ ตุ๊ด กะเทย ทอม ดี้ แสดงให้เห็นถึงการเอาเพศมาเป็นตัวกำหนดมากกว่าการดูที่คุณสมบัติหรือความสามารถของบุคคล หรือพอมีข่าวผู้หญิงทำแท้งสื่อพาดหัวทันที “แม่ใจร้าย” โดยไม่ได้มองเลยว่าก่อนหน้านั้นมันเกิดอะไรขึ้นบ้าง ผู้ชายมีบทบาทอย่างไรกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบ้าง ผู้หญิงไม่ได้ตั้งท้องได้เองโดยอัตโนมัติ[45]

ในช่วง 10 ปีที่ผ่านมาสื่อทุกรูปแบบยังนำเสนอภาพแบบเหมารวม และค่านิยมในการเลือกเสนอภาพ ของผู้หญิงเสมือนวัตถุหรือสิ่งของ (object) มากกว่าความเป็นเพื่อนมนุษย์ร่วมโลกที่มีสิทธิและศักดิ์ศรี สตรีในสื่อโทรทัศน์ถึงแม้จะมีการนำเสนอเรื่องเกี่ยวกับเพศหญิงมากขึ้นก็ไม่ได้ถูกสร้างภาพเชิงสร้างสรรค์เท่าใดนัก "คนดูจะชอบ เพราะมองผู้หญิงเป็นสัตว์โลกแสนสวย”[46] คำกล่าวของ ผศ. เอกธิดา เสริมทอง ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีปทุม ที่ทำการสำรวจภาพลักษณ์ผู้หญิงในละครไทย จากการสำรวจพบว่า ละครไทยยุคใหม่ยังคงมีการคงไว้ซึ่งค่านิยมเรื่องเพศแบบเดิม คือภาพลักษณ์ของการเป็นแม่ ภรรยา และเรื่องความงาม อีกทั้งการสร้างภาพลักษณ์ผู้หญิงในละครให้กลายเป็นกุลสตรีที่เพียบพร้อม

ภาพลักษณ์เพศหญิงในสื่อโฆษณาก็สร้างแรงจูงใจจากเรือนร่าง โดยการทำให้เพศหญิงกลายเป็นวัตถุเพื่อการพรีเซนเตอร์สินค้า ที่มีเรื่องของการปลูกฝังค่านิยม ความเชื่อ และทัศนคติ ถูกสอดแทรกเข้าไปในเนื้อหาของงานโฆษณาชิ้นนั้นๆด้วย โดยทำให้เกิดแรงโน้มน้าวใจและพฤติกรรมเลียนแบบเช่นเดียวกับผู้หญิงในสื่อโฆษณา จากผลการวิจัยของ อนุภพ สุวรรณ เรื่อง “พฤติกรรมการซื้อเครื่องสำอางกลุ่มผลิตภัณฑ์สำหรับผิวกาย ยี่ห้อ L’OREAL ในจังหวัดเชียงใหม่” ได้ชี้ให้เห็นถึงสาเหตุหลักจากการใช้เครื่องสำอาง เกิดจากค่านิยมในเรื่องของความสวยและการเสริมสร้างบุคลิกภาพของผู้หญิงยุคใหม่ ที่เชื่อว่าผิวขาวคือความสวยงามและจะได้รับการยอมรับในสังคม ความเชื่อเรื่องนี้กลายเป็นกระแสที่ฝังรากลึกลงสู่คนในสังคมเมือง กลายเป็นพฤติกรรมเลียนแบบตามสื่อโฆษณารูปแบบต่างๆอย่างแยบยล ซึ่งแปลงคุณค่าตัวตนของความเป็น

---

[45]มีเดีย อินไซด์ เอ้าท์, **สื่อไทยในสายตาUN Women**, เข้าถึงเมื่อ 31 ตุลาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.mediainsideout.net/local/2013/09/149

[46]เอกธิดา เสริมทอง, **โลกของผู้หญิง "ในละคร" ไม่เคยเคลื่อนที่ไปไหน**, เข้าถึงเมื่อ 27 ตุลาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.matichon.co.th/news_detail.php?newsid=1349058868

มนุษย์ให้เหลือเพียงมูลค่าทางสินค้าภายใต้ระบบทุนนิยม ซึ่งนำไปสู่ค่านิยมใหม่ๆในสังคมไทยยุคปัจจุบัน[47]

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วจะเห็นได้ว่าภาพลักษณ์สตรีที่สื่อสารมวลชนนำเสนอนั้น ได้เข้ามาลดค่าความเป็นมนุษย์ (human rights) สร้างบทบาทสวมทับแก่ผู้หญิงไทยในปัจจุบันอย่างได้ผลในทุกแง่ของการนำเสนอข้อมูลข่าวสาร การเปลี่ยนแปลงความรู้ ทัศนคติ และพฤติกรรม โดยผ่านการรับรู้และการเลียนแบบจากสื่อ ภายใต้ความสัมพันธ์ระหว่างอำนาจชายเป็นใหญ่ การนำเสนอสื่อลักษณะนี้ได้สร้างผลต่อสถานภาพทางเพศของผู้หญิงอย่างมาก โดยที่ผู้หญิงต้องจำยอมถึงภาพลักษณ์ที่เกิดจากกระบวนการสร้างทางสังคมโดยมีผู้ชายเป็นผู้ควบคุม

[47]อนุภพ สุวรรณ, **พฤติกรรมการซื้อเครื่องสำอางกลุ่มผลิตภัณฑ์สำหรับ ผิวกายยี่ห้อ L'OREAL ในจังหวัดเชียงใหม่,** เข้าถึงเมื่อ 31 ตุลาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.oknation.net/blog/print.php?id=810423

บทที่ 3

สตรีในงานศิลปะ

หลังจากการศึกษาเกี่ยวกับความหมายเพศสถานะสตรีดังกล่าว ได้ชี้ให้เห็นว่าสิทธิของสตรีนั้นถูกจำกัดและถูกมองอย่างอคติอยู่มาก โดยมีปัจจัยหลักมาจากสถานภาพทางสังคม ดังนั้นเมื่องานศิลปะคือส่วนสะท้อนสภาพสังคมในช่วงเวลาหนึ่ง จึงไม่แปลกที่งานศิลปะจะมีเนื้อหาและเรื่องราวที่เต็มไปด้วยการครอบงำของอำนาจเพศชาย

สตรี ถูกนำมาสร้างงานศิลป์ตราบทุกยุคทุกสมัยมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศเสมอ ตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์จวบจนปัจจุบันภาพแทนสตรีสื่อความหมายที่แตกต่างไปตามสภาพทางสังคมในตามช่วงเวลา โดยมีศิลปินเป็นผู้สร้างซึ่งส่วนใหญ่มักจะเป็นศิลปินชาย ภาพแทนเหล่านั้นจึงถูกบิดเบือนในโลกของความจริงที่ว่า สตรีเพศ เป็นเพียงวัตถุทางกามารมณ์ โดยภาพแทนสตรีที่ถูกสร้างขึ้นเป็นผลมาจากการสร้างอำนาจของเพศชาย เพื่อสร้างกฎเกณฑ์ทางชนชั้นวรรณะทางเพศสถานะที่แตกต่าง แต่แท้จริงแล้วศิลปะในอดีตให้ความสำคัญต่อสตรีมากกว่านั้น

เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์เกี่ยวกับเพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย จึงจำเป็นต้องศึกษาและเรียบเรียงข้อมูล เกี่ยวกับพัฒนาการทางศิลปะที่นำเสนอภาพแทนเรือนร่างสตรีทั้งทางฝั่งตะวันตกและตะวันออกให้กำจัดอยู่ในขอบเขตของการวิจัย เพื่อให้เกิดความชัดเจนถึงแนวความคิดและอิทธิพลที่นำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงสถานะของสตรี เนื่องจากสตรีถูกนำมาสื่อในงานศิลปะอย่างหลากหลายและมักสะท้อนภาพการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมและสังคมอยู่ทุกขณะ

1. ภาพแทนสตรีทางฝั่งตะวันตก

สมัยก่อนประวัติศาสตร์ภาพแทนสตรีทางฝั่งตะวันตกจะพบได้ประมาณ 20,000 - 30,000 ปีก่อนคริสตกาล ศิลปกรรมจำนวนมากกล่าวถึงและยกย่องสตรีในฐานะ “ผู้สร้าง” นอกจากภาพวาดวิถีชีวิตประจำวันของมนุษย์ที่พบตามผนังถ้ำและลวดลายอวัยวะเพศหญิงบนภาชนะดินเผาแล้ว สิ่งที่น่าสนใจไม่แพ้กันคือเรือนร่างของสตรีในงานรูปแกะสลักขนาดเล็ก (statuette) มีขนาดไม่ใหญ่มากนัก ระหว่าง 3.8 – 17 เซนติเมตร เป็นรูปประติมากรรมที่สามารถมองเห็นได้รอบตัว (free-standing) ซึ่งส่วนใหญ่มีลักษณะ “อ้วนพุงพลุ้ย” (corpulence) เกินความเป็นจริง ถูกค้นพบได้ทั่วไปตามพื้นที่แทบยุโรปและประเทศรัสเซีย ถูกเรียกว่า “วีนัส” การค้นพบรูปแกะสลักนี้ สำหรับ

นักวิชาการชาวรัสเซียกลุ่มหนึ่งมองว่า รูปแกะสลักสตรีที่มีท้องใหญ่เกินความจริง เป็นเพียงตัวแทนของสตรีมีครรภ์โดยสามีเป็นผู้แกะสลักและพกติดตัวไว้ เป็นสิ่งเตือนใจในขณะที่สามีต้องออกล่าสัตว์เป็นเวลานาน[1]

ภาพที่ 1 ประติมากรรมสลักหินปูนรูปวีนัส แห่งเลาส์เซล, ค้นพบที่ดอร์ดอนญ์ ประเทศฝรั่งเศส อายุราว 20,000 ปีก่อนคริสตศักราช

ที่มา: Snipview, **Venus of Laussel**, accessed October 8, 2014, available from http://www.snipview.com/q/Venus%20of%20Laussel

แต่นักวิชาการส่วนใหญ่กลับมองว่าการสร้างภาพแทนสตรีลักษณะนี้เป็นการสร้างขึ้นเพื่อการตอบสนองความเชื่อ (Belief Art) โดยมีแนวความคิดเกี่ยวกับความเป็นแม่ (Maternity) และสภาวะเจริญพันธุ์ (Fertility) เป็นตัวแทนสัญลักษณ์แสดงอำนาจ ศักดิ์ศรี บารมีเพศของเพศหญิงล้วนมีความหมายเรื่องของการให้กำเนิด ใช้สำหรับพิธีกรรมสำคัญในเรื่องความอุดมสมบูรณ์และการสืบทอดเผ่าพันธุ์ อีกทั้งยังเป็นสิ่งเคารพบูชาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ติดตามตัว เพราะขนาดไม่ใหญ่

[1]จารุพรรณ ทรัพย์ปรุง, **ประวัติศาสตร์ศิลป์ตะวันตก** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2548), 32.

สามารถจับถือได้อย่างเหมาะมือ และถือว่าเรือนร่างสตรีคือผู้ให้กำเนิดชีวิตใหม่ได้[2] สะท้อนเรื่องอำนาจของสตรี คติแม่เป็นใหญ่ หรืออาจเป็นพระแม่ (Mother Goddess) อีกทั้งยังมีการค้นพบงานแกะสลักหินปูน “วีนัสแห่งเลาส์เซล” (Venus of Laussel) (ภาพที่ 1) ที่เกล้าทรงผม เป็นงานประติมากรรมรูปนูน (relief) ซึ่งแสดงให้เห็นว่ามีคติรักสวยรักงามเกิดขึ้นแล้วในช่วงนั้น[3]

ภาพที่ 2 เครื่องดินเผาดิบรูปเทพีงูจากเกาะครีต, สร้างเมื่อราวปี 1600 ก่อนคริสตศักราช ปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานโบราณคดีแห่งชาติ กรุงเอเธนส์ ประเทศกรีซ

ที่มา: Oneonta, **Minoan Snake Goddess**, accessed October 8, 2014, available from http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth200/Body/snake_goddess.htm

เช่นเดียวกับรูปตัวแทนของวีนัสความเชื่อเกี่ยวกับอำนาจของสตรีผู้เป็นเทพเจ้า (Earth Goddess) ยังพบได้ในอารยธรรมของเกาะครีต (Crete) ซึ่งภาพแทนสตรีในงานศิลปะบนเกาะแห่งนี้เป็นตัวแทนของผู้ควบคุมสรรพสิ่งและธรรมชาติ[4] ศิลปะเครื่องดินเผาดิบ (Terra Cotta) รูปเคารพ

---

[2]ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก ฉบับสมบูรณ์** (กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2553), 22.

[3]ธีรยุทธ บุญมี, **ถอดรื้อปรัชญาและศิลปะแบบตะวันตกเป็นศูนย์กลาง** (กรุงเทพฯ: สายธาร, 2546), 104.

[4]เฉลิมภรณ์ ชูอรุณ, **ศิลปกรรมสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะ** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2549), 28.

บูชา “เทพีงู” (Minoan Snake Goddess) (ภาพที่ 2) ประติมากรรมเรือนร่างสตรีขนาดเล็กถูกแต่งเติมสีสันคล้ายสีในงานประติมากรรมอียิปต์ รูปทรงที่เรียบง่าย ลักษณะเอวคอดและไหล่กว้างเปิดทรวงอก สรีระร่างกายบางส่วนคล้ายเพศชาย สวมประโปรงบานคล้ายระฆังยาวจรดพื้นคล้ายชุดเครื่องแต่งกายมาตรฐานสำหรับงานเทศกาลทางศาสนา มือทั้งสองจับงูขนาดเล็กเอาไว้ เครื่องดินเผาลักษณะนี้เป็นตัวแทนของความศักดิ์สิทธิ์ ถูกนำมาใช้ในพิธีฝังศพพบในสุสานและบริเวณสถานที่ทางศาสนาบนยอดเขาหลายแห่ง[5]

ภาพแทนสตรีในศิลปะอียิปต์ยังคงความหมายไม่เปลี่ยนแปลงเท่าใดนัก สตรียังเกี่ยวข้องกับเทพเจ้า ภาพงานจิตรกรรมและงานแกะสลักตามพนังวิหารต่างๆ จะพบภาพเทพเจ้า “ไอริส” (Isis) (ภาพที่ 3) เทพีผู้เป็นเทพเจ้าแห่งความมั่งคั่งอุดมสมบูรณ์ ตามความเชื่อของชาวอียิปต์โบราณ พระนางเปรียบเหมือนพระแม่แห่งการกสิกรรม และภาพแทนสตรีอีกรูปแบบหนึ่งที่พบ คือ ภาพของกษัตริย์ ในอดีตสตรีผู้เป็นกษัตริย์จะไม่ได้รับการยอมรับเท่าใดนัก เนื่องจากผู้ปกครองและมีอำนาจจะต้องเป็นเพศชายเท่านั้น

ภาพที่ 3 จิตรกรรมฝาผนังภาพของเทพเจ้าไอริส, สร้างเมื่อราวปี 1300 ก่อนคริสตศักราช
ที่มา: Free1000s, **Egypt The Goddess Isis**, accessed October 8, 2014, available from http://Free1000s.blogspot.com/2008/12/wall-painting-egypt-goddess-isis-c-1360.html

[5]อัศนีย์ ชูอรุณ, **ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณและยุคกลาง** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2536), 107.

แต่หลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าสตรีเคยมีอำนาจและบทบาทเทียบเท่าเพศชายมีอยู่จริง คือ งานประติมากรรมของ “ฮัตเชปซุต" (Hatshepsut) สตรีผู้ทรงอำนาจคนแรกแห่งโลกโบราณที่แสดงลักษณะคล้ายคลึงกับบุรุษ (ภาพที่ 4) สังเกตได้จากภาพแทนของพระนางจะมีการสร้างเครา เช่นเดียวกับฟาโรห์ ภาพแทนสตรีที่เกิดขึ้นนี้แสดงให้เห็นว่าสตรีไม่ได้เป็นเพียงผู้ทรงอำนาจในโลกทางอุดมคติแต่หากมีอำนาจในโลกแห่งความเป็นจริงด้วย

ภาพที่ 4 พระเศียรของพระนางฮัตเชปซุต, สร้างเมื่อราวปี 1503-1482 ก่อนคริสตศักราช
ที่มา: Arttattler, **Osiride head of Hatshepsut**, accessed October 8, 2014, available from http://arttattler.com/archivehetshepsut.html

หลังจากการสร้างสรรค์ภาพแทนสตรีรูปแบบความงามตามอุดมคติในยุคก่อนประวัติศาสตร์เกี่ยวกับเทพเจ้าและภาพตัวแทนแล้ว ในสมัยกรีกโบราณเรื่องเพศไม่ได้ถูกมองในเชิงบวกเท่าใดนัก และความงามกลับไม่ได้อยู่ที่เรือนร่างของสตรี แต่หากเป็นเรือนร่างของเด็กชายแทน เนื่องจากวัฒนธรรมและประเพณีต่างๆถูกสร้างหลอมรวมให้แก่เพศชายเท่านั้น สตรีมีความสำคัญเพียงหน้าที่การให้กำเนิด เรือนร่างที่เปลือยเปล่าของเด็กชายจึงเป็นสิ่งสูงส่งของ ศิลปะในกรอบความคิดกรีกโบราณ ที่มีความเกี่ยวข้องในเรื่องคุณธรรมและอำนาจของเพศชาย[6]

---

[6]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, ‘นู้ดจำกัด’ จาก ‘นู้ดไม่จำกัด’ ใน **100 นู้ดผู้หญิงในแนวนอน**, นิวัติ กองเพียร, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: สนุกนึก, 2553), 13.

อีกทั้งความเชื่อในสมัยกรีกโบราณยังมองว่าอวัยวะเพศของสตรีเป็นดังห้วงเหวลึกหรืออเวจี (abyss) ที่บ่งบอกถึงความน่าสะพรึงกลัวและถูกมองในเชิงลบ ประกอบกับความเชื่อของนักปราชญ์กรีกโบราณที่มองว่าการประกอบกามกิจกับเหล่าบรรดาโสเภณีจะเป็นสัญลักษณ์ของความมักมากในกามอารมณ์แสดงให้เห็นถึงความเสื่อมและความฟุ่มเฟือย[7] ซึ่งทำการตอกย้ำให้สตรีกลายเป็นกลุ่มชายขอบมากยิ่งขึ้น

ภาพแทนสตรียุคกรีกโบราณจึงแสดงให้เห็นถึงการกดทับเรื่องเพศอยู่เป็นนัย เช่นเดียวกับเรือนร่างสตรีในสังคมคริสต์ศาสนา ซึ่งแตกต่างจากการสร้างประติมากรรมเพศชายที่เปลือยเปล่าล่อนจ้อนเต็มไปด้วยกล้ามเนื้อและแสดงอวัยวะเพศชายอย่างเด่นชัด แม้แต่ในงานจิตรกรรมภาพของภรรยาที่มีเพศสัมพันธ์กับสามีของตน ยังถูกปกปิดร่างกายด้วยเสื้อผ้าต่างจากสามีที่เปลือยกายได้

ภาพที่ 5 ผลงานชื่อ **Venus de Milo**, ประติมากรรมยุคกรีกก่อนคริสตกาล

ที่มา: Las Grandes Obras de Arte, **Venus de Milo**, accessed October 8, 2014, available from http: //misgrandesobrasdearte.blogspot.com/2010/11/113venus-de-milo-sii-ac.html

[7]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, **เมื่อฉันไม่มีขนฉันจึงเป็นศิลปะ** (กรุงเทพฯ: สมมติ, 2557), 157.

สำหรับภาพแทนสตรีในงานประติมากรรมกรีกโบราณที่บ่งบอกถึงรสนิยมของสตรีในอุดมคติของคนในยุคสมัยนั้นงานประติมากรรมจึงออกมาในรูปอันงดงาม รวมถึงภาพแทนต่างๆ ของเทวรูป ชาวกรีกโบราณจึงพยายามแสดงออกให้มีลักษณะสมจริงตามลักษณะท่าทางของมนุษย์มากที่สุด[8] "วีนัส เดอมิโล"(Venus de Milo) (ภาพที่ 5) จะพบได้ว่า นอกเหนือจากการปกปิดส่วนของร่องรอยอวัยวะเพศ ยังพบการสร้างเครื่องแต่งกายหรือผ้าคลุมห่อตัว คลุมเรือนร่างในงานศิลปะอย่างมิดชิด หรือแม้แต่ภาพแทนสตรีในงานจิตรกรรมหรือประติมากรรมอื่นๆ ลักษณะท่วงท่าของสตรีก็จะปกปิดอวัยวะเพศด้วยมือขวาหรือมือซ้ายจนกลายเป็นต้นแบบการเปลือยในงานศิลปะ[9]

ภาพที่ 6 ผลงานชื่อ **Altar of Peace**, ประติมากรรมนูนยุคโรมัน สร้างขึ้นช่วง 13 - 9 ปีก่อนคริสตกาล

ที่มา: Ancientrome, **Altar of Peace**, accessed October 8, 2014, available from http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4674

ยุคกรีกโบราณนับเป็นจุดเริ่มต้นที่แสดงออกถึงการกดขี่สตรีอย่างเห็นได้ชัด โสเภณีคือต้นแบบของรูปประติมากรรม อาจกล่าวได้ว่าโสเภณีคือผู้มีบทบาทการสร้างงานศิลปกรรมที่ยิ่งใหญ่ หากแต่ในชีวิตจริงโสเภณีถูกทารุณและไม่ได้รับการปฏิบัติที่ดีในสังคมที่เพศชายครอบงำ

---

[8]กฤษณา หงษ์อุเทน, **ศิลปะคลาสสิก : สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง, 2549), 35.

[9]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, **เมื่อฉันไม่มีขนฉันจึงเป็นศิลปะ**, 176.

ได้เช่นกัน[10] เมื่องานศิลปะเริ่มถูกควบคุมโดยเพศชายบทบาทหน้าที่ของสตรีในงานศิลปะจึงถูกจำกัด แต่การนับถือสตรีผู้เป็นเทพยังพบได้ในงานประติมากรรมของโรมันซึ่งได้รับอิทธิพลการสร้างและแนวคิดจากกรีกโบราณ “แท่นบูชาแห่งสันติภาพ” (Altar of Peace) หรือถูกเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “อารา ปาซีส” (Ara Pacis) (ภาพที่ 6) เป็นประติมากรรมภาพนูนตกแต่งผนังที่กั้นอาณาเขตแท่นบูชา ตรงปลายสุดของผนังขบวนพระจักรพรรดิออกัสตัสและบรรดาราชวงศ์ เป็นภาพเทพีเทลลัส (Tellus) ผู้เป็นพระแม่ธรณี (Mother Earth) รายล้อมด้วยรูปสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์[11] แสดงให้เห็นว่าสตรียังคงบทบาทความเป็นเทพเจ้าอยู่ แต่อาจไม่เด่นชัดเท่าการสร้างรูปเคารพของกษัตริย์และตัวแทนความเป็นมนุษย์ในยุคที่เพศชายเป็นใหญ่ได้

ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 14 เมื่อคริสต์ศาสนาเจริญรุ่งเรืองในคัมภีร์ภาคพันธสัญญาเดิมปฐมกาล (Genesis) ที่กล่าวถึงแนวคิดเรื่องการสร้างโลกของสรรพสิ่ง ความสำคัญของสตรีต่อบทบาทการสร้างโลกจึงถูกลดค่าและลบล้างไป เหลือเพียงแนวคิดของวัฒนธรรมอำนาจชายเป็นใหญ่ในโลกฝั่งตะวันตกที่ถูกทำให้เชื่อว่า เพศชายคือผู้สร้างโลกจากความเชื่อเรื่องอดัมกับอีฟ ผลของอำนาจที่เกิดขึ้นนี้ได้ส่งผลมายังรูปแบบการสร้างงานศิลปะอีกด้วย

ภาพที่ 7 Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, **Virgin Mary**, 1650.

ที่มา: Sassoferrato, Virgin Mary, accessed October 8, 2014, available from http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Salvi_da_Sassoferrato

---

[10]เรื่องเดียวกัน, 158.

[11]เฉลิมภรณ์ ชูอรุณ, **ศิลปกรรมสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะ**, 67.

สำหรับในงานศิลปะภาพแทนสตรีจะเป็นเพียงพระแม่หรือมาดอนน่า (Madonna)[12] แสดงออกถึงการเคารพนับถือพระแม่มารีย์ มารดาแห่งพระเยซูคริสต์ หรือที่เรียกว่า “พระแม่มารีย์พรหมจารี” (The Virgin Mary) (ภาพที่ 7) ภาพแทนลักษณะนี้ถูกเผยแพร่และปรากฏมากจนถึงยุคเรอเนสซองส์ (Renaissance) แสดงให้เห็นถึงรูปเคารพ (Idol) ต่อความนิยมของลัทธิบูชาพระแม่มารีย์ ภาพแทนพระแม่แบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มีเนื้อหามาจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ ซึ่งบันทึกเรื่องราวเหตุการณ์ในชีวิตของสตรีผู้เป็นมารดาของพระผู้เป็นเจ้า และกลุ่มแสดงลักษณะของพระแม่ที่เน้นคุณลักษณะในฐานะเทพมารดา[13]

นอกเหนือจากภาพแทนพระแม่เหล่าสตรีผู้เป็นนางฟ้าแล้ว สตรีในงานศิลปะมีเพียงปรากฏในรูปของภาพเหมือนบุคคลหรือรูปของเหล่าบรรดาผู้อุปถัมภ์ เนื่องจากผู้อุปถัมภ์มีความสำคัญมากต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะในช่วงยุคกลาง พบภาพเหมือนบุคคลได้มากในงานศิลปะสมัยยุคเรอเนซองส์และยังพบหลักฐานที่ว่ามีจิตรกรหญิงเกิดขึ้นในยุคนี้อยู่บ้าง แต่หากพื้นที่ทางศิลปะยังคงเป็นพื้นที่ของเพศชายเท่านั้นจึงไม่มีใครกล่าวถึงผลงานของพวกเธอเท่าศิลปินชายเท่าใดนัก เมื่อบทบาททางศาสนาที่มีต่องานศิลปะเริ่มเสื่อมถอย สตรีที่ได้ขึ้นชื่อว่าเทพเจ้า พระแม่ตัวแทนแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ก็ปรากฏภาพเปลือยสตรีในลักษณะเย้ายวนทางเพศ ความหมายของสตรีและอวัยวะเพศถูกตีค่าในเชิงลบ โดยการรณรงค์สร้างภาพแทนคล้ายโฆษณาชวนเชื่อลดฐานะสตรีลง ลบล้างบทบาททั้งในทางศาสนาและความเป็นแม่เพื่อนำมาสู่การยกย่องบุรุษแทน

ภาพแทนเรือนร่างสตรีที่เปลือยเปล่าเริ่มเข้ามามีบทบาทในราวปลายศตวรรษที่ 17 ภาพแทนเรือนร่างสตรีไม่ได้มีลักษณะของความคิดภูมิปัญญาที่สูงส่ง หากแต่ร่างกายของสตรีเปิดโอกาสในการสร้างสรรค์และมีความหลากหลายมากกว่าร่างกายเพศชาย เนื่องจากสรีระทรวดทรงสัดส่วนที่โค้งเว้ามีความละเอียดลออในส่วนต่างๆของร่างกาย ศิลปินส่วนใหญ่ที่เป็นเพศชายจึงนิยมทำการสร้างสรรค์ แต่หากสถานะของสตรีที่มาเป็นแบบเองก็ถูกมองอย่างไม่หน้าไว้ใจ เพราะส่วนใหญ่สตรีที่มาเป็นแบบนั้นก็คือ โสเภณี[14]

---

[12]มาดอนน่า (Madonna) ในภาษาอิตาลี หมายถึง สตรีผู้สูงศักดิ์และมีความสำคัญใช้เรียกแทนรูปเคารพของพระแม่มารีย์พรหมจารี

[13]จอร์จ เฟอร์กูสัน, **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลปะ 2**, แปลโดย กุลวดี มกราภิรมย์ (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2531), 39.

[14]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, “การจัดระเบียบเพศในศิลปะ จากภาพผู้ดูสู่ภาพระดับ X,” รัฐศาสตร์สาร 25, 2 (2547): 205.

ภาพแทนเรือนร่างสตรีของศิลปินชายเป็นผู้สร้างนั้น จึงเริ่มปรากฏขึ้นมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเพศที่แสดงออกในลักษณะของอำนาจชายเป็นใหญ่ แนวคิดทางฝั่งตะวันตกสตรีกลายเป็นเพียงความรัญจวนใจทางเพศ ภาพเปลือยสตรีที่แสดงออกมาในช่วงนี้ ถูกทำให้เป็นเครื่องมือเพื่อทำการบ่อนทำลายภาพลักษณ์สตรีที่ดีงามโดยอาศัยอัตลักษณ์ของสตรีด้วยลักษณะทางเพศของพวกเธอเอง ซึ่งการแสดงภาพแทนสตรีนั้น มิได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะความคิดทางภูมิปัญญาที่สูงส่ง หากแต่เรือนร่างของสตรีเปิดโอกาสการสร้างสรรค์ที่หลากหลายมากกว่าเรือนร่างของเพศชาย[15] ภาพเปลือยของสตรีจึงถูกนิยามขึ้นและแสดงให้เห็นเกี่ยวกับการครอบงำทางเพศผ่านศิลปินชายและการจ้องมองของเพศชาย (the Male Gaze) ควบคุมให้สตรีกลายเป็นวัตถุได้โดยง่ายซึ่งแตกต่างกับการเขียนภาพเปลือยในอดีต ภาพเรือนร่างสตรีทั้งหลายถูกสร้างภายใต้การลุ่มหลงและกลายเป็นช่องทางระบายสำหรับความปรารถนาทางเพศตรงข้าม (Heterosexual Male)

ภาพที่ 8 Titian, **The Venus of Urbino**, 1538, oil on canvas.

ที่มา: Imagiva, **The Venus of Urbino**, accessed October 10, 2014, available from http://www.imagiva.com/tiziano-vecellio/the-venus-of-urbino.html

ภาพเปลือยสตรีในผลงานชื่อ Venus of Urbino (ภาพที่ 8) นับเป็นตัวอย่างผลงานศิลปะที่นำเสนอภาพแทนเรื่องร่างสตรีที่แตกต่างจากความหมายเดิมโดยศิลปินชาย เรือนร่างที่เปลือยเปล่าเต็มไปด้วยพลังดึงดูดทางเพศ ต่างจากภาพลักษณ์ยุคโบราณแบบดั้งเดิมของวีนัสที่เป็นตัวแทนเทพปกรณัม ซึ่งการใช้ชื่อ “วีนัส” สำหรับนักวิชาการมองว่านับเป็นข้ออ้างที่ชาญฉลาดสำหรับผู้ชมใน

[15]เรื่องเดียวกัน.

สมัยเรเนซองส์จนถึงยุคต่อๆมา ที่สามารถเสพภาพเปลือยวาบหวิวโดยใช้การเรียนรู้วัฒนธรรมคลาสสิก อีกทั้งผลงานภาพแทนเรือนร่างสตรีภาพนี้ยังแสดงให้เห็นถึงความสำคัญเชิงอำนาจระหว่างเพศผ่านความเป็นเพศสถานะสตรีที่เป็นตัวกำหนดหรือถูกกำหนดโดยวัฒนธรรมอย่างกว้างๆ[16]

นักสตรีนิยม วิทนี่ แชดวิค (Whitney Chadwick) กล่าวถึงโครงสร้างของประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกนั้นเต็มไปด้วยอำนาจและการสร้างผลประโยชน์แก่ศิลปินชายเต็มที่ ศิลปะที่แสดงออกผ่านเรือนร่างสตรีจึงเต็มไปด้วยพลังทางเพศ การจะยอมรับศิลปินหญิงในช่วงเวลานั้นนับเป็นเรื่องยากและไม่มีศิลปินหญิงที่ยิ่งใหญ่ปรากฏในเห็น เพราะภาพลักษณ์ศิลปินหญิงถูกมองว่าขาดประสิทธิภาพ ซึ่งทำให้เกิดการตอกย้ำสถานภาพที่เหนือกว่าของฝ่ายชายที่ยกมาตรฐานและสติปัญญาของตน เป็นไปตามที่ศิลปินหญิงชาวฝรั่งเศส มารี บราคเกอบงต์ (Marie Bracquemond) เคยกล่าวไว้ว่า “ความจริงจังของเขาทำให้ฉันตกใจ เขาสงสัยความกล้าและความเพียรพยายามของผู้หญิงที่จะเป็นศิลปิน คิดเอาว่า จิตรกรหญิงควรวาดแต่ดอกไม้ ผลไม้ หุ่นนิ่ง ภาพเหมือนเท่านั้น”[17] แต่เมื่อโลกของศิลปะถูกเปิดกว้างต่อศิลปินหญิง การแสดงออกต่อเรือนร่างสตรีก็ยิ่งท้าทายมากยิ่งขึ้น ศิลปินหญิงจึงไม่จำเป็นต้องหลบซ่อนและเป็นเพียงเบื้องหลังของศิลปินชายอีกต่อไป

ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ภาพแทนสตรีจะถูกแยกออกจากการสร้างงานตามรูปแบบทางศาสนาอย่างเด่นชัด การสร้างภาพแทนตามจินตนิยายและตัวแทนของเทพเจ้าเป็นเรื่องล้าสมัย วิทยาศาสตร์เริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้น แนวคิดการสร้างภาพแทนจึงสะท้อนเรื่องราวเกี่ยวกับค่านิยมทางจริยธรรมและการชดใช้สังคม ศิลปินยุคใหม่รวมทั้งศิลปินหญิงจึงสร้างภาพผ่านงานศิลปะที่สะท้อนหลักการและเหตุผลของความจริง ตามสภาพสังคมในช่วงขณะที่ตนมีชีวิตอยู่ เรื่องราวที่นำเสนอจึงเป็นจริงและเต็มไปด้วยเรื่องราวส่วนตัวของมนุษย์[18]

ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ภาพแทนสตรีของศิลปินหญิงที่ปรากฏขึ้นจึงมีความหมายมากกว่าเรื่องทางสรีระ แต่จะเต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก เรื่องราวภายในบ้านเสน่ห์ของสตรีเพศ ภาพแทนเหล่านี้นำเสนอความเป็นผู้หญิง หรือที่เรียกว่า ศิลปะแบบผู้หญิง (Feminine Art) ส่วน

---

[16]เจอรัลดีน เอ. จอห์นสัน, **ศิลปะเรอเนซองส์ : ความรู้ฉบับพกพา**, แปลโดย จณัญญา เตรียมอนุรักษ์ (กรุงเทพฯ: โอเพ่นเวิลด์ส, 2557), 152-153.

[17]อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **รู้หลับกับศิลป์ : ประเด็นทัศนศิลป์และลายลักษณ์ว่าด้วยศิลปะ** (กรุงเทพฯ: คำสมัย, 2552), 84.

[18] มัย ตะติยะ, **สุนทรียภาพทางทัศนศิลป์** (กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2547), 119.

ศิลปะสิทธิสตรี (Feminist Art) จะเป็นศิลปะที่มุ่งไปในเชิงการประท้วงถึงความเสมอภาคระหว่างเพศทั้งในและนอกวงการศิลปะเกี่ยวกับอำนาจชายเป็นใหญ่มีอำนาจเหนือกว่าสตรี[19]

การใช้เรือนร่างสตรีภายใต้ศิลปะแบบผู้หญิงนั้นมีนักวิชาการหลายท่านมองว่า การสร้างสรรค์ของศิลปินหญิงมีความแตกต่างกับศิลปินชายอย่างสิ้นเชิง ศิลปินหญิงจะสร้างผลงานศิลปะที่เต็มไปด้วยการถ่ายทอดพลัง อารมณ์ ความฝัน ความปรารถนา และการหลุดพ้นจากพันธะ ศิลปินหญิงส่วนใหญ่มักจะนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน หน้าที่ในครัวเรือน ความแตกต่างระหว่างชายหญิง การเสียดสี ความรุนแรงและผลกระทบจากการกดขี่ในเรื่องเพศ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่จะพบได้ในงานของศิลปินหญิง

ภาพที่ 9 Frida Kahlo, **Salf Portrait with Cropped Hair**, 1940, Oil on canvas, 40 x 27.9 cm.
ที่มา: Moma, **Salf Portrait with Cropped Hair**, accessed October 8, 2014, available from http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78333

[19] สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), 211.

ศิลปินหญิงยุคแรกๆที่ได้รับการยอมรับในวงการศิลปะสมัยใหม่อย่าง ฟรีด้า คาห์โล (Frida Kahlo) ศิลปินหญิงชาวเม็กซิกัน ถูกยกย่องว่าเป็นรากฐานสำคัญในการสร้างงานศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism)[20] ผลงานส่วนใหญ่เป็นชุดภาพเหมือนตัวเอง (Self Portrait) ฟรีด้าสร้างงานเพื่อบำบัดความทุกข์ที่เกิดจากความเจ็บปวดจากอุบัติเหตุและมรสุมชีวิตรักที่ล้มเหลวกับสามี ดิเอโก ริเวรา (Diego Rivera) ผลงานชื่อ Salf Portrait with Cropped Hair (ภาพที่ 9) คือผลงานที่แสดงถึงความบอบช้ำเสียงใจจากการนอกใจของสามีที่รัก ฟรีด้าจึงนำเสนอภาพเหมือนของตัวเองที่ตัดผมสั้นและแต่งตัวคล้ายเพศชายมีเพียงต่างหูและรองเท้าส้นสูงที่เป็นเครื่องแต่งกายที่บ่งบอกลักษณะของสตรี ด้านบนมีท่อนเนื้อเพลงพื้นบ้านเม็กซิกันที่กล่าวถึงความรักที่ไม่สมหวังเช่นเดียวกันกับความรักของตัวเธอเอง

หลังจากนั้นผลงานศิลปินหญิงตั้งแต่ช่วงยุคทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา ก็เริ่มนำเสนอแง่มุมการแบ่งแยกทางเพศอย่างชัดเจน เนื้อหามักมีความรุนแรง โจ่งแจ้งและเสียดสี แสดงถึงความเป็นอื่นของเพศสถานะและความเป็นชายขอบ ควบคู่กระบวนการเรียกร้องสิทธิสตรีแสดงให้เห็นความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศ สาเหตุส่วนหนึ่งเกิดจากสตรีถูกกำหนดให้เป็นเพียงวัตถุทางเพศและไม่สามารถมีอำนาจเทียบเท่าเพศชายได้ ศิลปินหญิงจึงพยายามเรียกร้องสิทธิความเป็นมนุษย์ผ่านผลงานศิลปะของตน

ผลงานของศิลปินหญิงอเมริกันอย่าง บาร์บารา ครูเกอร์ (Barbara Kruger) ชื่อ Your body is a battleground (ภาพที่ 10) บาร์บารานำรูปแบบการจัดหน้าของนิตยสารมาสร้างสรรค์งานแนวโฟโต้มอนทาจ (Photomontage) โดยมีการเขียนสโลแกนสั้นๆบนแถบสีแดงซึ่งมีใจความว่า “Your body is a battleground” หรือ “ร่างกายคือสนามรบ” บาร์บาราได้นำเสนอภาพแทนของใบหน้าสตรีที่เปรียบเสมือนสนามรบเต็มไปด้วยความรุนแรงและการกดขี่ ผ่านภาพงานศิลปะที่เรียบง่ายด้วยใบหน้าผู้หญิงที่เรียบเฉย โดยมีข้อความคาดทับคล้ายกับโปสเตอร์เรียกร้องสิทธิสตรี

---

[20]ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) หรือ ศิลปะแนวเหนือจริง เริ่มขึ้นตอนต้นของศตวรรษที่ 20 ในประเทศฝรั่งเศส มีรูปแบบรากฐานมาจากกลุ่มดาด้า (Dada) เนื้อหาถ่ายทอดสิ่งที่อยู่ในความฝันและ การแสดงออกของจิตใต้สำนึกที่เป็นไปอย่างอิสระปราศจากการควบคุมของเหตุผล เต็มไปด้วยความฝัน อารมณ์ จินตนาการและค่อนข้างโน้มเอียงไปในทางกามวิสัย

ภาพที่ 10 Barbara Kruger, **Your body is a battleground**, 1989, Photomontage, 284 x 284 cm.

ที่ ม า : The Art History Archive, **Your body is a battleground**, accessed October 8, 2014, available from http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html

ภาพที่ 11 Ghada Amer, **Trini**, 2005, Acrylic embroidery and gel medium on canvas, 78 x 63 inches.

ที่มา: Nafas, **Trini**, accessed October 8, 2014, available from http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2007/amer_farkhondeh/photos/08

ผลงานการเย็บปักบนผืนผ้าใบ ผลงานชื่อ Trini (ภาพที่ 11) ของ กันด้า เอเมอร์ (Ghada Amer) งานฝีมืออย่างการเย็บปักถักร้อยก็เป็นอีกหน้าที่หนึ่งที่กลายเป็นการแสดงภาพลักษณ์ของความเป็นกุลสตรีนับตั้งแต่อดีต สตรีถูกกำหนดให้เรียนรู้ต่อหน้าที่งานเรือนหรือแม้กระทั้งการเป็นภรรยาที่ดีต่อสามี แต่หน้าที่เหล่านี้คือโลกที่เพศชายสร้างให้ แม้แต่ในงานศิลปะแบบดั้งเดิมก็ปรากฏเพียงภาพลักษณ์ของสตรีที่ควรจะเป็นเท่านั้น กันด้าจึงท้าทายโดยการหยิบยกงานฝีมืออย่างการเย็บปักมาสร้างภาพเปลือยของสตรีที่มีลักษณะเต็มเปี่ยมไปด้วยกามอารมณ์ เพื่อปฏิเสธการถูกกีดกันทางประวัติศาสตร์โดยศิลปะชั้นสูง

ศิลปินหญิงส่วนใหญ่มักนำเสนอเรือนร่างสตรีไม่ว่าจะกล่าวถึงเรื่องราวของตนเองหรือสะท้อนแง่มุมทางสังคมก็ตาม ผลงานส่วนใหญ่มักเชื่อมโยงกับการเสียดสีเนื่องจากพื้นที่ทางสังคมส่วนใหญ่นั้นถูกสร้างขึ้นและถูกจำกัดโดยวัฒนธรรมชาย การนำเสนอภาพแทนที่รุนแรงและสะเทือนอารมณ์ของผู้ชมได้ย่อมนำมาซึ่งความสำเร็จในผลงานของศิลปินหญิงชิ้นนั้น อีกทั้งศิลปะร่วมสมัยที่เปิดกว้างต่อวิธีการสร้างของศิลปินยิ่งกระตุ้นการสร้างสรรค์ของได้อีกทางหนึ่ง รูปแบบการนำเสนอของศิลปินหญิงจึงเต็มไปด้วยความกล้าและท้าทายต่อสังคม จนนำมาสู่การตั้งคำถามอย่างไม่หยุดหย่อนถึงความเหมาะสมหรือไม่เหมาะสม โดยเฉพาะผลงานการแสดงสดของศิลปินหญิงที่ใช้ร่างกายของเป็นสื่อ

ภาพที่ 12 Gina Pane, **Action Sentimentale**, 1973, Performance Art.

ที่มา: Akacocolopez, **Action Sentimentale**, accessed October 8, 2014, available from http://akacocolopez.wordpress.com/2010/06/30/the-ephemeral

จีนา เพน (Gina Pane) ศิลปินหญิงที่นำเสนองานศิลปะบอดี้ อาร์ต (Body Art)[21] ผ่านเรือนร่างของเธอเองในผลงานการแสดงสด ผลงานชื่อ **Action Sentimentale** (ภาพที่ 12) จีนาทำการแต่งหน้าตัวเองหน้ากระจกเงา พร้อมๆกับใช้ใบมีดโกนกรีดลงบนใบหน้าและลำตัวของเธอ งานของศิลปินหญิงผู้นี้สอดคล้องไปกับบรรดาศิลปินที่ทำงานเฟมินิสต์ อาร์ต ในเรื่องที่สตรีตกเป็นเหยื่อต่อความรุนแรงของเพศชาย ผลงานของจีนาได้สร้างความทรมานทั้งตัวของเธอเองและผู้ชมที่ต้องทนดูอย่างหวาดเสียว

ภาพที่ 13 Ana Mendieta, **Blood and Feathers**, 1974, Video Performance.
ที่มา: Elizabeth Manchester, **Blood and Feathers**, accessed October 8, 2014, available from http://pascalepetit.blogspot.com/2010/11/poetry-from-art-at-tate-modern-ana.html

[21]บอดี้ อาร์ต (Body Art) เป็นชื่อเฉพาะใช้สำหรับเรียกการเคลื่อนไหวทางศิลปะที่นิยมกันของศิลปินกลุ่มหนึ่งในสหรัฐอเมริกา ยุโรป และออสเตรเลีย เกิดขึ้นช่วงยุคปลายคริสต์คริสต์ทศวรรษ 1960-1970 เป็นงานศิลปะที่ใช้ร่างกายแทนเครื่องมือหรือวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้ร่างกายของศิลปินเอง

ศิลปะการแสดงสดกลายเป็นพื้นที่สำคัญสำหรับศิลปินหญิงและถูกขยายตัวไปสู่นอกสถานที่ที่ไม่ใช่พื้นที่ทางศิลปะ ศิลปะการแสดงสดไม่สามารถจะแสดงซ้ำได้อีกหากมีการทำซ้ำงานชิ้นเดิม แต่ผลงานก็จะแตกต่างกันไปตามบริบทแวดล้อมขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ของพื้นที่และเวลา ในผลงานบันทึกการแสดง (Video Performance) ผลงานชื่อ Blood and Feathers (ภาพที่ 13) ของ อนา เม็นไดต้า (Ana Mendieta) ศิลปินหญิงชาวคิวบายืนเปลือยเปล่าท่ามกลางธรรมชาติแล้วใช้เลือดสดๆที่บรรจุอยู่ในกระติกราดบริเวณตั้งแต่ไหล่ไล่ไปบริเวณลำตัวจนถึงช่วงขา หลังจากนั้นศิลปินใช้เรือนร่างที่ชุ่มเลือดคลุกลงไปบนกองขนนกสีขาว ซึ่งเป็นอีกหนึ่งผลงานที่เรียกร้องสิทธิสตรีที่ต่อต้านการข่มขืนสตรีเพศ ศิลปะการแสดงของเธอมักจะใช้ร่างกายของตนเองสื่อร่วมกับธรรมชาติตามสถานที่ต่างๆ บางครั้งก็ฝังร่างตนเองในโคลนและหิน

ผลงานชื่อ **Turbulent** (ภาพที่ 14) ผลงานวิดีทัศน์จัดวาง (Video Installation) ของชิรีน เนชาต (Shirin Neshat) ศิลปินหญิงชาวอิหร่านที่มีชื่อเสียงอย่างมากจากผลงานวิดีทัศน์และผลงานภาพถ่าย ที่การนำเสนอมุมมองทางศาสนา ชิรินใช้ความแตกต่างทางเพศนำเสนอผ่านเรื่องของดนตรี สังคมอิสลามไม่อนุญาตให้สตรีเล่นดนตรีหรือร้องเพลงในที่สาธารณะ ภายในวีดีโอปรากฏภาพฉากเวทีร้องเพลงของชายและสตรีชาวอิสลามฝ่ายชายเป็นผู้ร้องก่อน มีผู้ชมที่เป็นผู้ชายจำนวนหนึ่งกำลังนั่งฟังอย่างตั้งใจเมื่อนักร้องฝ่ายชายร้องจบ ก็ได้รับเสียงตบมือสรรเสริญซึ่งต่างจากอีกฝ่ายที่ไม่มีทั้งผู้ชมและเสียงตบมือใดๆเกิดขึ้น ผลงานชิ้นอื่นๆของชิรินยังคงเกี่ยวข้องกับความเหลื่อมล้ำกันระหว่างเพศ จากข้อกำหนดทางศาสนาที่เปิดกว้างให้แก่เพศชายมากกว่าสตรี ชิรินมองว่าความแตกต่างระหว่างเพศนี้ มาจากตัวแปรสำคัญในสังคมมุสลิมซึ่งก็คือศาสนา

ภาพที่ 14 Shirin Neshat, **Turbulent**, 1998, Video Installation.

ที่มา: Theglobalartproject, **Turbulent**, accessed October 8, 2014, available from http://www.theglobalartproject.no/projects/beyond-orientalism

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะพบได้ว่าการมองเรื่องเพศสถานะสตรีของศิลปินหญิงทางฝั่งตะวันตก จะเต็มไปด้วยความรุนแรงและการเสียดสีที่นำเสนอเรื่องความแตกต่างทางเพศระหว่างสตรีและบุรุษอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความกล้าที่จะท้าทายต่ออำนาจชายเป็นใหญ่ที่ครอบคลุมมานานนับศตวรรษ ผลงานศิลปินหญิงจึงเต็มไปด้วยเรื่องราวและผลงานการแสดงสดอย่างโจ่งแจ้งของชนชั้นเรื่องเพศและการกดขี่ เนื้อหาของงานจึงค่อนข้างออกมารุนแรงสะเทือนอารมณ์ เนื้อหาในเรื่องเพศจึงถูกหยิบยกมาสร้างงานศิลปะโดยศิลปินหญิงอยู่เสมอ

2. ภาพแทนสตรีทางฝั่งตะวันออก

เช่นเดียวกับอารยะธรรมของชาวตะวันตก ศิลปกรรมในหลายๆพื้นที่ของชาวตะวันออกที่นับถือสตรีคือตัวแทนของพระแม่หรือเทพีแห่งความสมบูรณ์นั้น พบได้จากการสร้างรูปเคารพของชาวพื้นเมืองดั้งเดิม ถึงแม้จะมีศาสนาพระเวทของชาวอารยันในประเทศอินเดียก็ตามแต่การนับถือพระแม่ยังคงอยู่ตลอดมา “พระแม่ลักษมี” มีฐานะเป็นพระแม่แห่งจักรวาล เทพแห่งความงาม ทรัพย์สมบัติและโชคลาภ ภาพแทนของพระแม่ลักษมีปรากฏให้พบเห็นอย่างมากในงานศิลปกรรม บางเป็นเครื่องราง เหรียญตรา ตราประทับ และรูปดินเผาจำนวนมากที่เหล่าบรรดากษัตริย์และพ่อค้านำติดตัวบูชา เพื่อให้เทพีทรงประทานความมั่งคั่งและโชคลาภ[22]

ซึ่งอินเดียเป็นพื้นที่หนึ่งที่พบภาพแทนสตรีในรูปเคารพตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ตามบริเวณลุ่มแม่น้ำสินธุและเมืองหับปา รูปสตรีดินเผา (ภาพที่ 15) ที่พบมีความคล้ายกับเทพีแห่งความอุดมสมบูรณ์ของแถบเมโสโปเตเมีย มีการประดับตกแต่งด้วยเครื่องประดับตามตัวของสตรี และยังพบตราประทับดินเผาที่สลักเป็นรูปสตรีโดยมีต้นไม้งอกขึ้นมาจากท้องและความเชื่อที่มีต่อสตรีเกิดขึ้น จากสตรีเป็นเพศผู้สามารถให้กำเนิดบุตรได้ย่อมมีอำนาจที่ให้เกิดความอุดมสมบูรณ์แก่พืชพันธุ์ธัญญาหารในสังคมกสิกรรมได้เช่นกัน[23]

---

[22]เฉิดฉันท์ รัตน์ปิยะภาภรณ์, “การศึกษาคติความเชื่อและรูปแบบของยักษ์ จากประติมากรรมที่พบในประเทศไทย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2531), 12.

[23]เรื่องเดียวกัน, 11.

ภาพที่ 15 ประติมากรรมลอยตัวดินเผารูปพระแม่เทวี, จากโมเหนโซ-ทาโร 2,500 ปีก่อนคริสต์ศักราช

ที่มา: Susan Huntington, **Standing figure of the Mother Goddess**, accessed February 11, 2015, available from http://www.theguardian.com/culture/2010/nov/12/ancient-world-india

นอกจากนั้นพระแม่ยังปรากฏในรูปของ “ยักษิณี” (ภาพที่ 16) ชาวอินเดียนิยมสร้างรูปยักษิณีเพื่อเคารพกันมาก เพราะมีการนับถือกันอย่างแพร่หลายมีความสำคัญเช่นเดียวกับพระแม่ในเรื่องของความอุดมสมบูรณ์ ยักษิณีถูกยกย่องว่าเป็นเทพารักษ์ (Tutelary Deity) ภาพแทนของยักษิณีจะปรากฏในรูปเคารพ ทางเข้าวิหาร หรือสถูป อย่างภาพยักษิณีคู่กับต้นไม้ ซึ่งมีฐานะเป็นนางไม้ (Nymph) ชาวอินเดียพื้นเมืองจะนิยมบูชาเทพและยกย่องสตรีอย่างมาก[24]

รูปสลักสตรีในอิริยาบถต่างๆที่ประดับตามวิหารฮินดูของอินเดีย จะสามารถพบภาพกามสูตร (Kama Sutra)[25] หรือ ภาพกามาวิจิตรศิลป์ (Erotic Art) (ภาพที่ 17) ที่สร้างมาจากคัมภีร์กามสูตร ซึ่งเต็มไปด้วยหมู่คนและอากัปกิริยาต่างๆถึงความสัมพันธ์ทางเพศ คนส่วนใหญ่มองว่า

---

[24]เรื่องเดียวกัน, 18-19.

[25]คัมภีร์กามสูตร คือ คัมภีร์ในนิกายหรือลัทธิตันตระ ที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนาว่าด้วยการเสพสุขในชีวิตสมรส วิธีการร่วมเพศ การปฏิบัติต่อคู่สมรส การจำแนกลักษณะของสตรีที่เหมาะสมและอธิบายลักษณะของอวัยวะเพศที่เป็นมงคลหรืออัปมงคล

การนำภาพสตรีเปลือยกายและแสดงการมีเพศสัมพันธ์จากกามสูตรอย่างเปิดเผยนี้ เป็นสิ่งไม่เหมาะสมและไม่สมควรที่จะเกี่ยวข้องกับศาสนา หากแต่การสร้างภาพแทนระหว่างสตรีและบุรุษนั้นเป็นจุดประสงค์ที่แท้จริงตามศาสนา ภาพกามสูตรแทนเรื่องความอุดมสมบูรณ์พูนสุขและความประสานกลมกลืน (harmony)[26] ของโลกและจักรวาล สำหรับคนอินเดียสมัยนั้นยึดมั่นศรัทธาลัทธิตันตระ ความเชื่อในเรื่องเพศและกามอารมณ์ในสตรีเพศจะแตกต่างจากของอังกฤษสมัยวิคตอเรียมาก[27] ซึ่งเชื่อว่าความพึงพอใจในกิเลสทางโลก จะช่วยยกจิตใจและนำพาจิตวิญญาณไปสู่ความหลุดพ้นอีกทั้งกามสูตรเป็นมาตรฐานของเพศศึกษาที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน ชาวอินเดียยกย่องและเรียกสตรีนางรำเหล่านั้นว่า “ศิลปิน” ซึ่งฟ้อนรำเพื่อบูชาสักการะทวยเทพผู้เป็นใหญ่[28] จึงเป็นสาเหตุที่ปรากฏภาพแสดงการร่วมรักได้โดยทั่วไป

ภาพที่ 16 ประติมากรรมหิน รูปยักษิณี, ที่ประตูด้านทิศตะวันออกของพระมหาสถูปสาญจี สมัยอานธระ สัตวาหาน ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 2-1

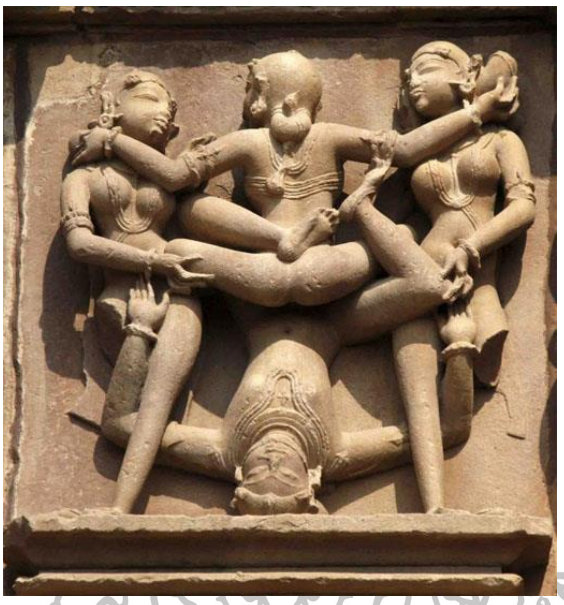
ที่มา: Non Western Art, **Great Stupa of Sanchi Yakshi**, accessed February 11, 2015, available from http://www.oberlin.edu/images/artime26.html

---

[26]กำจร สุนพงษ์ศรี, **ประวัติศาสตร์ศิลปะอินเดีย** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 282.

[27]ไพโรจน์ ชมุนี, **สุนทรียศาสตร์ : ปรัชญา และการสร้างสรรค์ศิลปกรรม** (ม.ป.ท. : ม.ป.พ., 2548), 108.

[28]**ขะชุรโห วิหารอีโรติก ศิลปะกามสูตรแห่งการหลุดพ้น**, เข้าถึงเมื่อ 11 กุมภาพันธ์ 2558, เข้าถึงได้จาก http://travel.mthai.com/world-travel/64907.htm



ภาพที่ 17 ประติมากรรมหินสตรีและบุรุษเสพเมถุน, ที่เทวาลัยกานตะริยามหาเทวา ขชุราโห ประมาณ ค.ศ. 1000

ที่มา: Art Bangkok, **Khajuruaho**, accessed February 11, 2015, available from http://www.artbangkok.com/?p=4107

สำหรับประเทศไทยประวัติศาสตร์ศิลป์เกี่ยวกับสตรีในยุคก่อนประวัติศาสตร์พบได้น้อยมากเมื่อเทียบเท่ากับทางฝั่งตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นภาพเขียนหรืองานประติมากรรม ซึ่งอาจมีบางแต่ไม่เด่นชัดเท่ากับการนำเสนอภาพแทนของเพศชายภาพวาดตามฝาผนังถ้ำที่พบถึงแม้จะจำแนกอวัยวะเพศในภาพเขียนของเพศชายอย่างเด่นชัด แต่นักวิชาการไม่สามารถบ่งบอกบอกได้ว่าภาพเขียนมนุษย์อีกลักษณะหนึ่งคือเพศหญิง เนื่องจากภาพเขียนนั้นไม่ปรากฏร่องอวัยวะเด่นชัดเท่างานประติมากรรมแบบฝั่งตะวันตก มีเพียงข้อสันนิฐานว่าอาจเป็นสตรีก็เป็นได้ ผลงานศิลปกรรมส่วนใหญ่ของประเทศไทยที่กล่าวถึงเรื่องเพศของสตรี มักจะปรากฏผ่านรูปสัญญะเสียมากกว่าที่จะเป็นเรือนร่างอย่างเด่นชัดเนื่องจากการสร้างงานเชิงสัญลักษณ์จะลดทอนความหมายทางกามอารมณ์ลงเพื่อสร้างทัศนคติที่ดีในเรื่องเพศ ซึ่งสตรีเพศเป็นตัวแทนพื้นดิน พื้นน้ำและความอุดมสมบูรณ์

นอกจากนั้นยังปรากฏพิธีการบูชาอวัยวะสืบพันธุ์ (Phallicism) ทั้งอวัยวะเพศหญิงที่เป็นตัวแทนในเรื่องของความอุดมสมบูรณ์บนลวดลายภาชนะดินเผาและภาพแกะสลักประดับตามมหาปราสาทนครวัดต่างๆ ที่เป็นตัวแทนของพระแม่และนางอัปสรแล้ว ยังพบประติมากรรมภาพแทนองค์เทพกึ่งสตรี “พระอรรธนารีศวร” (ภาพที่ 18) หรือพระเป็นเจ้าที่แสดงลักษณะเพศสรีระ

ของสตรีครึ่งหนึ่งซึ่งเป็นร่างพระศิวะและพระเทวีรวมอยู่ในร่างเดียวกัน[29] แสดงถึงความสมบูรณ์และการถือกำเนิดของชีวิตใหม่ ซึ่งภาพแทนสตรีในยุคแรกๆนั้นยังคงความหมายของพลังแห่งเพศเช่นเดียวกันกับหลายพื้นที่ ที่เชื่อในเรื่องอำนาจและบทบาทองค์เทพถึงแม้จะไม่ปรากฏภาพแทนสตรีอย่างเด่นชัดก็ตาม

ภาพที่ 18 ประติมากรรมพระอรรธนารีศวร อายุครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 12 พบที่ จ. อุบลราชธานี

ที่มา: บูรพา โชติช่วง, **ประติมากรรมพระอรรธนารีศวร**, เข้าถึงเมื่อ 11 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.siamrath.co.th/web/?q=category/channel/culture&page=12

อีกทั้งศิลปะในประเทศไทยเป็นศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นรับใช้ศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์ฮินดูและสถาบันพระมหากษัตริย์ ลักษณะการแสดงออกจึงเป็นการสร้างตามหลักอุดมคติ (Idealistic Art) ซึ่งสร้างตามหลักพุทธปรัชญาต่างกับศิลปะฝั่งตะวันตกที่มีลักษณะเหมือนจริง (Realistic Art) ภาพแสดงสตรีในงานศิลปะไทยยุคแรกๆ อย่างงานจิตรกรรมจึงเป็นภาพแทนตามคติ

---

[29]ติ๊ก แสนบุญ, “เพศวิถี...เพศสภาพ" ในปริมณฑลแห่งศิลปะงานช่างสุวรรณภูมิ,” ใน **ประวัติศาสตร์ศิลปะบันดาลใจ : หนังสือรวมบทความวิชาการในวาระเจริญอายุครบ 6 รอบ ของรองศาสตราจารย์ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์**, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2557), 267.

นิยมที่สืบต่อกันมา วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้กล่าวในหนังสือ “ศิลปวิชาการ 2” เกี่ยวกับลักษณะภาพแทนสตรีในงานจิตรกรรมไทยว่า

> สตรีงามต้องมีใบหน้ารูปไข่ คิ้วโค่งดังคันศร ปากได้รูปเหมือนกระจับ แขนอ่อนและกลมกลึงคล้ายงวงช้าง ช่างไทยประมวลความงามตามอุดมคติเหล่านี้เข้าด้วยกัน ดังนั้น สตรีในงานจิตรกรรมหรือหญิงงามในวรรณคดีจึงมีลักษณะงดงามตามอุดมคติ มิได้งามตามรูปทรงสตรีที่มีชีวิตจิตใจ[30]

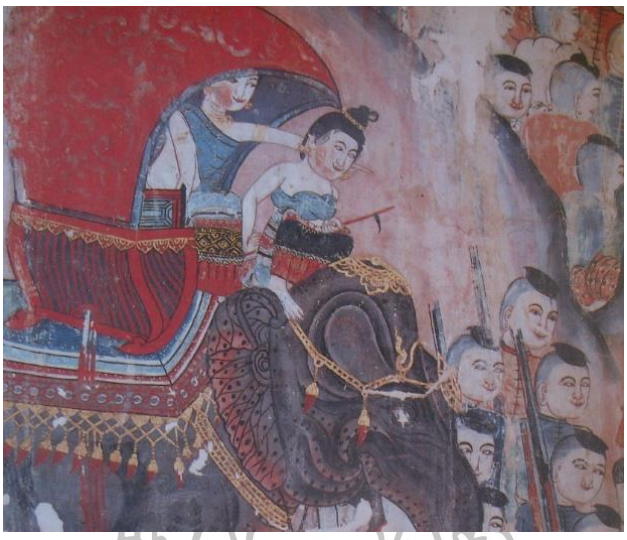
ตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 ภาพแทนสตรีในจิตรกรรมฝาผนังซึ่งมักจะพบได้ในพระอุโบสถหรือพระวิหารเป็นส่วนใหญ่ หรือประปรายตามศาลาการเปรียญและหอพระธรรม ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างเพศเกี่ยวข้องกับความเป็นเพศสถานะนอกเหนือจากภาพเขียนของนางฟ้าและเหล่านางสนมแล้ว นั่นก็คือ ภาพชีวิตประจำวัน แสดงให้เห็นเรื่องของชีวิตที่ดำเนินไปอย่างปกติของมนุษย์ ซึ่งถูกสอดแทรกในเนื้อหาเรื่องราวทางพุทธศาสนาและถูกเขียนขึ้นอย่างจงใจเพื่อสั่งสอนเกี่ยวกับพฤติกรรมที่เหมาะสมอันเป็นมาตรการหนึ่งสำหรับการควบคุมสังคมด้วย[31]

ดังนั้นจิตรกรรมฝาผนังในอดีตอาจทำให้ภาพที่แสดงวิธีชีวิตสตรีตามความเป็นจริงไม่สามารถแสดงได้ออกมาจริงแท้ทั้งหมด เพราะศาสนาคือตัวควบคุมศีลธรรมผ่านอุดมการณ์และการสร้างภาพลักษณ์ชนชั้นทางสังคมโดยเพศชาย หน้าที่ของสตรีที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังจึงพบเป็นส่วนน้อยที่จะกล่าวถึงการทำงานเทียบเท่ากับเพศชาย เช่น ภาพชื่อ “ควาญช้าง” (ภาพที่ 19) ซึ่งถือว่าเป็นหน้าที่ของเพศชาย แสดงให้เห็นว่ามีความยืดหยุ่นทางเพศต่อหน้าที่การงานอยู่บ้าง เป็นต้น แต่หน้าที่การงานส่วนใหญ่ของสตรียังคงถูกยึดติดกับเรื่องเพศสรีระ หน้าที่ตามธรรมชาติความเป็นแม่และการเลี้ยงดู อีกทั้งเรื่องของการดูแลครอบครัวอีกด้วย

---

[30]วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, **ศิลปวิชาการ 2 : ศิลปะคืออะไร** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีอนุสรณ์, 2549), 55.

[31]กาญจนา แก้วเทพ, **เพศวิถี วันวาน วันนี้ และวันพรุ่งที่จะไม่เหมือนเดิม** (เชียงใหม่: ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2547), 53.



ภาพที่ 19 ภาพควาญช้างผู้หญิง จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว จ.น่าน
ที่มา: ธวัชชัย ดุลยสุจริต, **จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว**, เข้าถึงเมื่อ 11 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2558, เข้าถึงได้จาก https://www.gotoknow.org/posts/144655

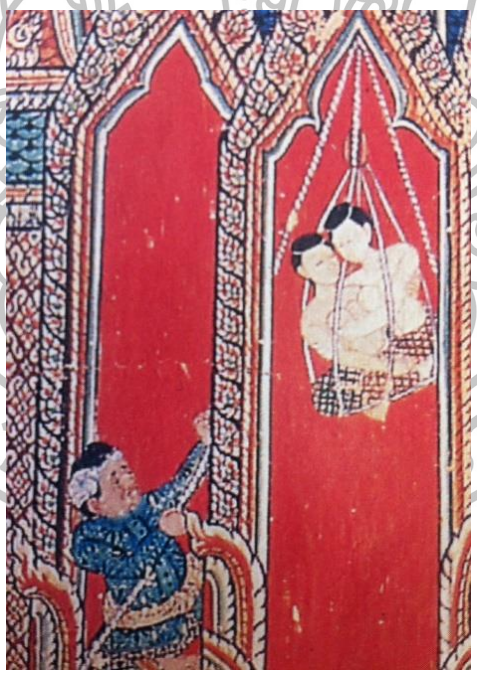
จะสังเกตได้ว่าเรือนร่างของสตรีจะเป็นไปตามแบบจารีตของไทยโบราณไม่เพียงแต่เรือนร่างของสตรีเท่านั้นแต่เรือนร่างเพศชายหรือตัวประกอบอื่นก็เป็นตามลักษณะอุดมคติสมัยก่อนเช่นกัน เรือนร่างดังกล่าวมิได้ถูกต้องตามหลักทางกายวิภาคตามธรรมชาติของบุคคล นอกจากเรื่องร่างที่ผิดแปลกไปจากความเป็นจริงแล้ว สถานะทางเพศยังเป็นตัวแปรสำคัญของการจัดลำดับชั้น สตรียังมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศเชิงสังวาสแต่ไม่โจ่งแจ้งรุนแรงจนกลายเป็นภาพอนาจาร ตามที่ นิวัติ กองเพียร กล่าวไว้ในหนังสือ “เชิงสังวาส กามรูปในภาพเขียนตามประเพณีที่มีเสียงวรรณคดีไทย” ไว้ว่า “หญิงสาวเปลือยท่อนบน นุ่งผ้าถุงงามระยับ หน้าอกเปลือกเปล่าล่องฉ่อง ตึงเต่งกลมกลึง เล็กบ้างใหญ่บางไม่เหมือนกันแต่ดูงามทุกคน”[32]

ภาพแทนเหล่านี้จะมีความกลมกลืนไปตามภาพการดำรงชีวิตหรือแม้แต่ในภาพปางมาร พจญและในไตรภูมิ โดยไม่ไปกระทบกับเรื่องราวอื่นบนงานจิตรกรรมฝาผนัง ทำให้ภาพเชิงสังวาสนี้มีเพียงการแสดงออกทางเพศสัมพันธ์ สร้างความคลุมเครือต่อบริบททางสังคมของพฤติกรรมทางเพศที่เกิดขึ้นจริง การบิดเบือนประเด็นเชิงสังวาสหรือเรื่องเพศนับเป็นเรื่องสำคัญ เพราะไม่เพียงแต่เป็นการปิดบังรูปแบบของความสัมพันธ์ทางเพศ (Sexual Relation) รูปแบบ

[32]นิวัติ กองเพียร, **เชิงสังวาส : กามรูปในภาพเขียนตามประเพณีที่มีเสียงวรรณคดีไทย** (กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ แกรมมี่, 2541), 118.

ต่างๆกัน เช่น การเล่นหูเล่นตา การเกี้ยวพาราสี การร่วมเพศ การค้าประเวณี และการข่มขืน เท่านั้น แต่ยังปิดกั้นไม่ให้เห็นถึงการตีตราประเวณีบางประเภทที่ทำให้เกิดทัศนคติที่เลือกปฏิบัติต่อผู้หญิง และนำไปสู่การลงโทษ[33]

ภาพ “จักสาแหรก” (ภาพที่ 20) ที่วัดคงคาราม จ.ราชบุรี แสดงให้เห็นถึงประเด็นเกี่ยวกับศีลธรรมและความสัมพันธ์ทางเพศสถานะที่แอบแฝงอยู่ในเรื่องความแตกต่างทางสิทธิทางเพศ ทำให้เกิดทัศนคติด้านลบที่นำไปสู่ความอยุติธรรมในการปฏิบัติและการลงโทษต่อสตรี วิธีนี้ใช้ลงโทษแต่สตรีไม่ร่วมเพศชายที่กระทำผิดร่วมกัน คำว่า “จักสาแหรก” มาจากคำโบราณที่ใช้ในการประณามสตรีในอดีต อาจมีการจับสตรีใส่สาแหรกแขวนประจานจริงๆ ในภาพแสดงให้เห็นเพศชายที่มีความสัมพันธ์ทางเพศร่วมกันเป็นผู้ทำหน้าที่ลงโทษด้วยตัวเอง แสดงถึงอำนาจของการเลือกปฏิบัติทางสังคมให้ถูกต้องตามประเพณีที่ผู้ชายเป็นผู้กำหนดซึ่งแสดงออกอย่างชัดเจนในภาพเขียนนี้[34]



ภาพที่ 20 ภาพจักสาแหรก การลงโทษสตรีผู้ทำผิดทางเพศ จิตรกรรมฝาผนังวัดคงคาราม จ.ราชบุรี ที่มา: นิวัติ กองเพียร, **เชิงสังวาส : กามรูปในภาพเขียนตามประเพณีที่มีเสียงวรรณคดีไทย** (กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2541), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

---

[33]กาญจนา แก้วเทพ, **เพศวิถี วันวาน วันนี้ และวันพรุ่งที่จะไม่เหมือนเดิม**, 69.

[34]เรื่องเดียวกัน, 73.

นอกจากนั้นยังมีการพบจิตรกรรมฝาผนังที่สื่อถึงความสัมพันธ์ทางเพศสถานะที่แตกต่างระหว่างบุรุษและสตรีที่ถูกถ่ายทอดจากเรื่องราวชาดก ในขณะที่เสวยพระชาติเป็นพระเวสสันดรซึ่งเป็นพระชายสุดท้าย พระพุทธเจ้าได้ทรงสละทุกสิ่งทุกอย่างบนโลก ทั้งทรงสละพระราชโอรสและพระราชธิดาเมื่อพราหมณ์ชูชกทูลขอเป็นทาสรับใช้และยังทรงยกพระมเหสีพระนางมัทรีให้แก่ขอทานที่พระอินทร์ทรงแปลงกายมาขอเองเพื่อที่จะไม่ให้พระนางได้รับภัยอันตรายใดๆ จากลักษณะเนื้อหาชาดกในงานจิตรกรรมฝาผนังตอนนี้ แสดงให้เห็นว่าสตรีคือสมบัติของเพศชาย เพศชายมีสิทธิ์ยกให้ผู้อื่นได้ สตรีอาจถูกทำให้กลายเป็นวัตถุโดยถูกปลูกฝังมากับนิทานชาดกจนการเป็นขนบธรรมเนียมในเวลาต่อมาก็เป็นได้[35]

เมื่อเริ่มเข้าสู่ยุคศิลปะสมัยใหม่ภาพแทนสตรีมีความชัดเจนทางกายภาพมากยิ่งขึ้น สตรีไม่ได้ถูกสร้างเพื่อเป็นส่วนประกอบของเรื่องราวชาดกอีกต่อไป สตรีในงานศิลปะถูกสร้างตามกระแส “เชื่อผู้นำ” ในช่วงปี พ.ศ. 2475 หรือการสร้างร่างกายตามแบบ “ศิลปะคณะราษฎร” ซึ่งเป็นการสร้าง “ร่างกายในอุดมคติ”[36] เพื่อให้ประชาชนมีเรือนร่างเฉกเช่นชาวยุโรป ร่างกายกำยำแข็งแรง ทรวงทรงกล้ามเนื้อสมจริงไม่ดูอ้อนแอ้นแบบงานศิลปะไทยในอดีต เรือนร่างของสตรีและบุรุษล้วนแต่เป็นช่วงแรกรุ่นวัยหนุ่มสาว มีความเหมือนจริงตามเชิงกายวิภาคและศิลปะแนวเหมือนจริงอย่างเต็มที่[37]

เรือนร่างสตรีจะถูกสร้างในลักษณะที่สมจริงและใหญ่โตตามการสร้างภาพอุดมคติในช่วงนั้น ดังเช่น ผลงานชื่อ **เจ้าแม่โมพี** (ภาพที่ 21) รูปปั้นนูนสูงบริเวณเหนือประตูโรงภาพยนตร์ทหารบก จ.ลพบุรี ที่แสดงให้เห็นถึงเรือนร่างของสตรีไทยในอุดมคติ ซึ่งมีความแตกต่างจากแต่ก่อนมาก ทั้งกล้ามเนื้อและกายภาพที่สมจริง เช่นเดียวกับผลงานชื่อ **ผู้หญิงในอุดมคติใหม่** (ภาพที่ 22) ประติมากรรมครึ่งตัวของสตรีที่แสดงลักษณะการแต่งกายตาม “รัฐนิยม” เรือนร่างค่อนข้างใหญ่ ไหล่กว้างแสดงถึงความแข็งแรงของร่างกายไม่เหมือนเรือนร่างตามสตรีไทยในวรรณคดี[38]

---

[35]เรื่องเดียวกัน, 74.

[36]เป็นอีกหนึ่งวิธีในกระบวนการสร้างชาติช่วงยุคสมัย จอมพล ป. พิบูลย์สงคราม เช่นเดียวกับอุดมการณ์ทางการเมืองของพรรคนาซี ซึ่งการสร้างภาพแทนร่างกายลักษณะนี้ ถูกใช้เป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับการโหมกระแส “ชาตินิยม” แก่ชาวเยอรมันช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2

[37]ชาตรี ประกิตนนทการ, **ศิลปะ-สถาปัตยกรรมคณะราษฎร : สัญลักษณ์ทางการเมืองในเชิงอุดมการณ์** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2552), 148.

[38]เรื่องเดียวกัน, 156.

ภาพที่ 21 **เจ้าแม่โมพี**, รูปปั้นนูนสูงบริเวณเหนือประตูโรงภาพยนตร์ทหารบก จ.ลพบุรี
ที่มา: ชาตรี ประกิตนนทการ, **ศิลปะ-สถาปัตยกรรมคณะราษฎร : สัญลักษณ์ทางการเมืองในเชิงอุดมการณ์** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2552), 153.

ภาพที่ 22 ผู้หญิงในอุดมคติใหม่, ประติมากรรมครึ่งตัวสมัยคณะราษฎร
ที่มา: สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), 50.

จากกระแสการสร้างภาพแทนเรือนร่างอย่างสมจริงถูกเข้ามาแทนที่การสร้างลักษณะแบบเดิม ภาพแทนสตรีเริ่มมีความเด่นชัดและแทนความหมายที่มากขึ้น ช่วงแรกภาพแทนสตรียังคงถูกสร้างสรรค์และให้ความหมายโดยศิลปินชายเท่านั้น เนื่องจากพื้นที่ทางศิลปะยังไม่ได้เปิดรับศิลปินหญิงเข้ามาสู่วงการศิลปะได้อย่างเต็มที่ ถึงแม้จะมีศิลปินหญิงปรากฏให้เห็นแต่ศิลปินหญิงเหล่านั้นยังคงไม่กล้าที่จะท้าทายเข้ามาสู่พื้นที่ศิลปินชายเท่าใดนัก ศิลปินหญิงยังคงทำงานรูปแบบเดิม คือ งานศิลปะทีมีความสวยงามมากกว่าเข้าถึงความรู้สึก หลังจากช่วงปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมาเราจะพบศิลปินหญิงที่ใช้ภาพแทนสตรีหรือภาพแทนตนเองในงานศิลปะ หากแต่ศิลปินหญิงอาจมีไม่เทียบเท่ากับจำนวนของศิลปินชายเท่าใดนัก แต่ภาพแทนเหล่านั้นสามารถสื่อถึงความเป็นจริงในสังคมต่อสตรีและตัวศิลปินหญิงเอง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4

วิเคราะห์เพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2556

จากการสำรวจความหมายเพศสถานะในประเทศไทย เพศสถานะแสดงให้เห็นบทบาทความเป็นชายและความเป็นหญิง จากโครงสร้างทางวัฒนธรรมหลายปัจจัย ที่ทำการปลูกฝังและมุ่งหวังให้ปฏิบัติเช่นเดียวกันในสังคม ซึ่งออกมาในรูปของระบบความคิด ทัศนคติ ค่านิยม และวิถีประเพณีต่างๆ สำหรับสังคมไทยในปัจจุบันถึงแม้ว่าเพศหญิงได้รับสิทธิเสรีภาพทางเพศที่มากขึ้นแล้วก็ตาม แต่ก็ไม่ได้หมายถึงโดยร่วมทั้งหมดอำนาจปิตาธิปไตยหรือชายเป็นใหญ่นั้นยังคงกระจายแผ่อาณาเขตอยู่ในทุกพื้นที่ของสังคม เพศสถานะของสตรีจึงแสดงออกมาถึงความเสียเปรียบ ความเป็นรอง การกีดกั้นและกดขี่ความแตกต่างทางเพศรูปแบบต่างๆ

สำหรับในบทนี้เพื่อให้สามารถวิเคราะห์การสร้างภาพแทนสตรีของศิลปินหญิงในประเด็นเพศสถานะ ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษารวบรวมข้อมูลแนวคิดและผลงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย โดยทำการแบ่งกลุ่มตามลักษณะเนื้อหาที่เกิดขึ้น ภายใต้กรอบทางสังคมและวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนด โดยสามารถประมวลและสรุปผลแนวคิดการนำเสนอภาพแทนสตรีในเนื้อหาเพศสถานะออกเป็นกลุ่มต่างๆ ทั้งหมด 4 กลุ่ม โดยมีศิลปินหญิงร่วมสมัยทั้งหมด 9 ท่าน ซึ่งในแต่ละกลุ่มได้ปรากฏประเด็นเพศสถานะและการสร้างภาพแทนสตรีที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวกับอำนาจ ของจารีตประเพณีและค่านิยมในสังคมไทย ได้แก่ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข อำพรรณี สะเตาะ ปรียาชนก เกษสุวรรณ

กลุ่มที่ 2 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวข้องกับระบบทุนนิยม ได้แก่ ปาริชาติ ศุภพันธ์ สุริวัลย์ สุธรรม

กลุ่มที่ 3 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวกับสิทธิเสรีภาพทางเพศ ได้แก่ อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์

กลุ่มที่ 4 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวข้องกับจิตใต้สำนึกในเรื่องเพศของศิลปิน ได้แก่ บุษราพร ทองชัย วัชราพร อยู่ดี นิสา ศิริแส

เมื่อทำการแบ่งกลุ่มเพศสถานะดังกล่าว จะพบได้ว่าการนำเสนอภาพแทนสตรีในแต่ละกลุ่มมีความเชื่อมโยงปัจจัยทางวัฒนธรรม จึงจำเป็นที่จะต้องทำความเข้าใจต่อแนวคิดการสร้างภาพแทนสตรี ที่ศิลปินแต่ละท่านต้องการแสดงให้เห็นถึงสภาพการณ์ของบทบาททางเพศที่แตกต่าง

โดยมีการสอดแทรกเนื้อหาแอบแฝงต่างๆมากมาย นอกเหนือจากสุนทรียภาพที่ปรากฏให้เห็นในผลงานแต่ละกลุ่มของพวกเธอ

กลุ่มที่ 1 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวกับอำนาจ ของจารีตประเพณีและค่านิยมในสังคมไทย

ภาพแทนสตรีในกลุ่มนี้ศิลปินหญิงหยิบยกประเด็นความสัมพันธ์ที่ค่านิยมทางเพศตามสังคมและวัฒนธรรมไทย ลักษณะของผลงานจะแสดงออกมาในรูปของการวิพากษ์วิจารณ์ การเสียดสีและประชดประชันถึงความเหลื่อมล้ำบางประการ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการการจัดลำดับชนชั้นทางอำนาจระหว่างเพศ ซึ่งเป็นกระแสทางความเชื่อ ศาสนา จารีตประเพณีและค่านิยม ที่เริ่มต้นปฏิบัติสืบต่อกันมาจากสังคมในยุคดั้งเดิม ความเชื่อที่ว่าเพศหญิงจะต้องยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างเคร่งครัดเพื่อที่จะเป็นกุลสตรีไทยที่ดี จะสังเกตได้ว่ามีเพียงเพศหญิงเท่านั้นที่มีกฎเกณฑ์ข้อบังคับต่างๆ ศิลปินหญิงจึงแสดงให้เห็นภาพของตัวแทนของผลลัพธ์ที่ทำการสร้าง “ตัวตน” ให้แก่เพศหญิงรวมทั้งตัวของศิลปินหญิงเองด้วย ในกลุ่มนี้มีศิลปินหญิงจำนวน 3 คน ได้แก่

1. อารยา ราษฎร์จำเริญสุข

เกิดเมื่อวันที่ 26 กรกฎาคม พ.ศ. 2500 ที่จังหวัดตราด จบการศึกษาจากคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และได้รับปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาภาพพิมพ์จากสถานศึกษาเดียวกันก่อนจะไปศึกษาต่อที่ประเทศเยอรมัน ได้รับประกาศนียบัตร Diploma และ Meisterschuelerin จากสถาบัน Hochschule Fur Bildende Kuenste Braunschweig ในปี พ.ศ. 2533 ปัจจุบันอารยาเป็นทั้งศิลปินและอาจารย์ ประจำคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อีกทั้งเป็นผู้ก่อตั้งหลักสูตรศิลปะบัณฑิต สาขาวิชาสหศาสตร์ศิลป์ (Bachelor of Fine Arts Programme in Multidsciplinary Art) ในปี พ.ศ. 2555 และอารยายังเป็นศิลปินต้นแบบที่สร้างแรงบันดาลใจให้แก่ศิลปินหญิงรุ่นใหม่ในยุคปัจจุบัน

อารยาเป็นศิลปินหญิงคนแรกๆที่กล้าหยิบวัสดุอื่นๆมาสร้างงานศิลปะที่แสดงตัวตนเพศหญิงได้อย่างเด่นชัด ซึ่งส่งอิทธิพลแก่ศิลปินหญิงรุ่นหลังอย่างมากในการเลือกใช้สื่อใหม่สำหรับการสะท้อนเนื้อหาเกี่ยวกับเพศสถานะของพวกเธอ ในส่วนของแนวความคิดและแรงจูงใจที่ส่งผลต่อผลงานของอารยา ล้วนแล้วแต่เกิดจากผลของค่านิยมและขนบธรรมเนียมประเพณี ที่ทำการปลูกฝังตัวตนความเป็นลูกผู้หญิง ความเป็นกุลสตรี และถูกแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ ประกอบกับชีวิตของตัวอารยาในวัยเด็กเองนั้นมีความคลุกคลี่สนิทสนมกับแม่และยายเสียมาก อารยาเติบโตมากับแม่ผู้เป็นครูวิทยาลัยการช่างสตรี โลกของอารยาจึงอยู่ในแวดล้อมของความเป็น

หญิง[1] ดังที่ปรากฏในข้อความบางส่วนของอารยาว่า

> ฉันก็เหมือนผู้หญิงตะวันออกส่วนใหญ่ ที่ถูกสร้างขึ้นโดยมีวัฒนธรรม ความเชื่อ และเส้นทางเดิมเป็นตัวประคองชีวิต จนถึงวันที่พบว่า “ความจริง” บางสิ่ง แปลกเปลี่ยนไปจากที่เคยรู้มา “การเลือก” จึงมาถึง น่าเจ็บปวดที่การเลือกไม่เคยเต็มที่ อาจหาญ ตรงไปตรงมา และฉับพลันได้เลย ความผูกผันโยงใย ทั้งต่อบุคคลที่มีตัวตนและสิ่งที่ไม่มีตัวตน การผูก – รัดรึงจากค่านิยมสังคม เป็นเงื่อนไขสำคัญที่ทำให้เป็นดังนั้น[2]

ตามทัศนะของอารยาการถ่ายทอดตัวตนของศิลปินหญิง เกิดจากโครงสร้างการปลูกฝังค่านิยมและวัฒนธรรม ที่ทำการหล่อหลอมให้เพศหญิงนั้นอยู่ในกรอบของความดี ซึ่งกรอบนี้เองที่ทำการควบคุมเพศหญิงให้ตกอยู่ภายใต้อำนาจของเพศชาย อารยาจึงใช้ผลงานศิลปะเป็นตัวแทนของการนำเสนออีกด้านหนึ่ง ตามที่อารยากล่าวไว้ในหนังสือ(ผม)เป็นศิลปิน[3] ไว้ว่า

> ในฐานะเป็นผู้หญิงทำงานศิลปะ ในฐานะที่ถูกสอนให้เอา ‘ตัวตนจริง’ ของเรามาทำงานศิลปะซึ่งผมก็ไม่รู้ว่ามีหน้าตาอย่างไร แล้วตัวตนไม่จริงเป็นอย่างไร เป็นอันว่าเอา ‘ความเป็นเราในขณะนั้นๆ’ เอวเท่าไรเท่าไหร่ สะโพกเท่าไหร่ อวบ-บางอย่างไร ชีวิตจิตใจวิธีคิดอย่างไหนถ่ายทอดมาเป็นศิลปะ สำหรับผมอธิบายได้ว่า...ผมยอมรับคำสอนไปแล้ว ต้องเป็นลูกสาวที่ดี เป็นนักศึกษาหญิงที่ดี...ผมคิดว่าเหตุทางวัฒนธรรมวางเงื่อนไขงามไว้กับผู้หญิงเป็นสิ่งปิดกั้นงานศิลปะของผู้หญิงในฐานะปัจเจกครับ ปิดกั้นมาตั้งแต่เริ่มเลย โตขึ้นมามีสถานภาพก้นยกใหญ่จะขยับทำอะไรก็ไม่งาม...ความดีในชีวิต ความงามในศิลปะผูกมัดเป็นเงื่อนให้ผู้หญิงแก้ปมก่อนทำงานศิลปะ และเหตุเพราะอยากจะแก้แก้ปมมากเกินไปวันหญิงก็เกิด ‘เลยปม’ เป็นอาการของทัณฑสถานหญิงแตก เหล่าผู้หญิงแสดงตัวในงานสร้างสรรค์ในช่วงหนึ่งมุ่งไปทางเรื่องเพศ กล้าพูดกล้าทำ เพื่อจะทำอะไรซึ่งไม่เคยทำให้ได้สักครั้งหนึ่ง ทำได้แล้วก็อยากทำอีก ชักติดเป็นเหตุให้ห่างการลงลึกในสุนทรียรส เพราะมีแต่ปม จึงอยาก

---

[1]เอกชาติ ใจเพชร, “อารยา ราษฎร์จำเริญสุข,” **Fine Art** 2, 12 (กุมพาพันธ์ – มีนาคม 2548): 94.

[2]อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **อารยา ราษฎร์จำเริญสุข Araya Rasdjarmrearnsook** (กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์, 2537), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[3]ในหนังสือ(ผม)เป็นศิลปิน อารยาแทนตัวเองว่า “ผม” แทนภาคผู้ และ “ฉัน” แทนภาคเมีย

หลุดปม ซึ่งก็คาอยู่ตรงปมใหม่ไปไม่ถึงห้วงแห่งศิลป์ซะทีตรงนี้ผู้ชายก็ปลอดภัยเพราะไม่ต้องแก้ปม[4]

สำหรับผลงานที่นำมาใช้ในการศึกษาเกี่ยวกับเพศสถานะสตรีของอารยาแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง ตามลักษณะรูปแบบการนำเสนอและแนวความคิด ได้แก่

1.1 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2536

1.1.1 แนวความคิดเพศสถานะ

แนวความคิดผลงานช่วงแรกของอารยาที่กล่าวถึงเพศสถานะ ส่วนหนึ่งมาจากผลพวงจากเพศสถานะของอารยาเองที่เป็นศิลปินหญิงในวงล้อมของวงการศิลปะที่มีแต่ศิลปินชาย อีกทั้งอารยายังคงนึกคิดถึงบทบาททางเพศที่ถูกมอบให้จากสังคมอยู่เสมอ ดังประโยคหนึ่งของอารยาที่ว่า “หัวข้อนี้อยู่ในความรู้สึก ความนึกฝัน หรือกระทั่งความคิดในการทำงานศิลปะ ที่มักเกิดบ่อยๆ จากสถานภาพแห่งความเป็นผู้หญิง”[5] อีกทั้งความทรงจำในวัยเยาว์ ตั้งแต่การสร้างภาพตามความเชื่อที่ปลูกฝังให้เพศหญิงกลายเป็นกุลสตรีที่เพียบพร้อม ดังที่ปรากฏในผลงานชื่อ **The Lovers** ในผลงานชุด **น้ำไม่นิ่ง** ซึ่งนำเสนอแนวความคิดความทรงจำช่วงวัยเด็กอารยา ที่ได้รับการปลูกฝังตัวตนความเป็นหญิงจากบทกลอนของวรรณคดีไทย ซึ่งเป็นหนึ่งในวิธีการสร้างสังคมชายเป็นใหญ่ จากการศึกษาที่ปลูกฝังผ่านตัวอักษรและเนื้อหาที่ต้องเล่าเรียนและท่องจำ อารยาจึงถูกย้ำเตือนโดยบทกลอนสอนหญิงเหล่านั้น ตามบทความตอนหนึ่งของอารยาที่ว่า

> พ.ศ. 2514 ทุกเย็นก่อนโรงเรียนเลิก เสียงท่วงทำนองร้อยคำฉันท์ดังมาจากห้องเรียนชั้นมัธยมในโรงเรียนประจำซึ่งมีผู้หญิงล้วนเกือบ 2,000 คน เป็นอาขยานตอนหนึ่งจากวรรณคดีชื่อ “มัทนาพาธา” (พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 แห่งราชวงศ์จักรี)
>
> ...อันหญิงย่อมไม่อยาก จะกระทำประดุจขาย
> ความรักให้แก่ชาย เพราะเอะเกรงจะดูแคลน
>
> กลอนแปดจากวรรณคดีชื่อ “อิเหนา” (พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แห่งราชวงศ์จักกรี)
>
> ...โอ้ว่าน่าเสียดายตัวนัก เพราะเชื่อลิ้นหลงรักจึงช้ำจิต
> จะออกชื่อลือชั่วไปทั่วทิศ เมื่อครั้งคิดผิดแล้วจะโทษใคร
>
> นักเรียนหญิงอายุ 14 ปี ถูกสอนถึงจุดยืนระหว่างเพศ ขีดกรอบพฤติกรรมผู้หญิงในวัยของความรัก จนถึงสำนึกแห่งความจงรักภักดี

---

[4]อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **(ผม) เป็นศิลปิน** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 60-62.

[5]เรื่องเดียวกัน, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

จากวรรณคดีเรื่อง “ขุนช้างขุนแผน” (พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แห่งราชวงศ์จักรี)

...จะจากอกเหมือนตกเมรุมาศ จะกลิ้งตายกายขาดลงเป็นผี
กระดูกเย็นเช่นผงเถ้าธุลี .....[6]

1.1.2 ลักษณะผลงาน

ผลงานชื่อ **The Lovers** (ภาพที่ 23) เป็นผลงานศิลปะจัดวาง ที่กล่าวถึงบทกลอนคำสอนของสตรีซึ่งถูกฝังจำในวัยเด็กของอารยา ผลงานประกอบด้วยเก้าอี้ 3 ตัววางเรียงกัน โดยมีแผ่นยางสีดำคลุมบนที่นั่งของเก้าอี้ทั้งสาม แผ่นยางแต่ละแผ่นถูกเขียนด้วยบทกลอนและคำพูดของตัวละครหญิงจากวรรณคดีของไทย บทกลอนที่เขียนบนผ้ายางของตัวละครแต่ละคนนั้นแสดงให้เห็นวิธีการปฏิบัติต่อชายผู้เป็นที่รักแตกต่างกันไป นางจินตะหราจากเรื่องอิเหนา เป็นตัวแทนการวางตัวที่ควรปฏิบัติต่อบุรุษ นางลาวทองจากเรื่องขุนช้างขุนแผน แสดงการคร่ำครวญถึงสิ่งที่เกิดขึ้นเมื่อยามตนถูกทิ้ง และสุดท้ายคือนางมัทนาจากเรื่องมัทนะพาธา แสดงให้เห็นความจงรักภักดีที่มีต่อชายที่ตนรัก เก้าอี้ทั้งสามตัวถูกรองรับสำหรับเพศชาย ด้านข้างของเก้าอี้คือภาพแทนสตรีผู้เป็นตัวละครหญิงทั้งสามในวรรณคดี โดยถูกสร้างขึ้นจากเหล็กและปูนอย่างหยาบๆ เรือนร่างเหล่านั้นก้มมองลงบทกลอนที่มีเนื้อหาชวนเชื่อให้เพศหญิงในสังคมไทยพึงปฏิบัติ

ภาพที่ 23 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **The Lovers**, 2536, สื่อผสม, ขนาดผันแปรเปลี่ยนแปลงได้
ที่มา : อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **อารยา ราษฎร์จำเริญสุข** (กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์, 2537), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

---

[6]อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **อารยา ราษฎร์จำเริญสุข Araya Rasdjarmrearnsook** , ไม่ปรากฏเลขหน้า.

1.1.3 วิเคราะห์

ผลงานชุดนี้ของอารยาแสดงให้เห็นภาพแห่งการจองจำที่แยบยล ของเพศสถานะที่แฝงตัวมาในรูปของวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อที่สั่งสมและสั่งสอนเพศหญิงตั้งแต่วัยเยาว์จากคำสอนในบทเรียน ความเชื่อวิธีปฏิบัติที่เชื่อว่าเพศหญิงเป็นเพศรองสำหรับเพศชาย ดังที่พบได้ในคำกลอนที่ถูกเขียนขึ้นด้วยลายมือของอารยาเอง อารยาได้สะท้อนแง่มุมของเพศหญิงในสังคมที่ตนเองได้ซึมซับเข้าสู่ความคิดส่งต่อมาผ่านหนังสือบทเรียน การซึมซับนี้เองที่ทำให้เกิดความเชื่อที่ว่าการเป็นหญิงไทยที่ดีควรปฏิบัติตนให้เป็นกุลสตรีที่เพียบพร้อม เช่นเดียวกับตัวละครหญิงที่ปรากฏในวรรณคดีเมื่อปฏิบัติตามจะเป็นหญิงไทยที่ดีตามที่สังคมขาดหวังไว้และสามารถเป็นที่ยอมรับในสังคมได้ ภาพแทนสตรีทั้งสามที่ถูกทำขึ้นจากปูนและเหล็กแบบหยาบๆ เป็นตัวแทนของตัวละครหญิงทั้งสามและสตรีในสังคมไทย ที่ต้องถูกกรอกความเชื่อซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนเกิดเป็นความเคยชินและไม่สามารถปริปากหรือหลีกหนีแบบแผนทางวัฒนธรรม ที่ถูกสั่งสมเป็นระยะเวลานานนี้ได้

จากผลงานในชุดดังกล่าวได้แสดงให้เห็นว่าอารยาได้นำเสนอเนื้อหาเพศสถานะสอดแทรกไว้ในผลงานได้อย่างแนบเนียนและน่าสนใจ ด้วยการนำเรื่องราวจากประสบการณ์โดยตรงที่ได้รับผลพวงจากวัฒนธรรม จารีตประเพณีของการสอนหญิง ซึ่งกลายมาเป็นรูปแบบการพัฒนาการสร้างภาพแทนสตรีในผลงานช่วงต่อไป

1.2 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2546 – 2549

1.2.1 แนวความคิดเพศสถานะ

จากผลงานช่วงแรกอารยาที่อารยาเริ่มใช้วัสดุในการสร้างภาพแทนสตรี ทำให้อารยาได้เห็นและเข้าใจในแนวคิดของเวลาและความผูกพันของชีวิต ซึ่งนำมาสู่การสร้างผลงานลักษณะใหม่ โดยใช้ตัวของอารยาเองเป็นสื่อดังที่อารยาได้กล่าวว่า “จากการที่ร่างกายเป็นเสมือนส่วนหนึ่งของการวาด, เครื่องมือในการวาด กำกับการวาด และในที่สุดถูกวาดมาสู่การแสดงท่วงท่าลีลาซึ่งถือเป็นสัญญาณของศิลปินในฐานะองค์ประกอบหลักของชิ้นงาน ศิลปินในฐานะผู้ทำได้เลื่อนสถานะของตัวมาเป็นตัวงานศิลปะด้วย”[7]

ผลงานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2546 เป็นต้นมานอกจากอารยาจะใช้ตนเองเป็นสื่อแสดงสดแล้ว สื่อที่ใช้ในผลงานช่วงหลังนี้จะไม่มีการแสดงถึงความเป็นไทยแบบดั้งเดิมและสามารถเข้าถึงผู้ชมได้มากกว่า สำหรับสื่อที่ใช้ในผลงานของอารยา ได้แก่ ภาพถ่าย เสียง กวี วีดีทัศน์

[7]อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **(ผม) เป็นศิลปิน**, 319.

เป็นต้น ผลงานบางชุดแฝงไปด้วยความเป็นเพศสถานะอีกทั้งยังถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนักถึงความเหมาะสม ผลงานศิลปะของอารยาในช่วงหลังอย่างผลงานวีดีทัศน์บันทึกการแสดงและวีดีทัศน์จัดวาง สิ่งที่ใช้สื่อสารกับผู้ชมและตัวอารยานั่นก็ คือ “ศพ”[8] ซึ่งในผลงานช่วงหลังเป็นมากกว่าแค่งานศิลปะ แต่ยังสื่อถึงตัวตนและแนวคิด ดังที่อารยากล่าวว่า

> ศิลปะทำงานศิลปะ ไม่ได้แต่งศิลปะแม้จะมีที่เรียกกันว่าศิลปะตกแต่งซึ่งลามไหลมาสู่ทัศนศิลป์ในอาการประดิดประดอยอย่างเหลือเชื่อก่อนมาเป็นศิลปิน เราถูกสอนให้รู้จักตัวเองในช่วงขณะนั้นๆ แล้วถ่ายทอดบุคลิกภาพ, ทัศนคติ, ประเด็นคิด อารมณ์มาสู่ชิ้นงาน ชิ้นงานศิลปะเปรียบเหมือนภาชนะบรรจุความเป็นนามธรรมของศิลปินเอาไว้ในรูปลักษณ์ของงานศิลปะ ถ้าจะเปรียบการกลายรูปจากศิลปินที่ตาเห็นมาสู่ส่วนที่เป็นนามธรรมของศิลปินว่าเป็นความตายก็อาจได้ คือสลายตัวจากกายภาพเดิมไปสู่ความสำคัญในส่วนคิด จิต ปัญญา ความรู้สึก...[9]

แนวความคิดเพศสถานะที่อารยาใช้ศพมาเป็นสื่อในผลงานชื่อ **I’m living** ที่สะท้อนภายในผลงานไม่ใช่เรื่องของการสร้างความงามให้เกิดขึ้นกับศพเท่านั้น อารยามองว่าความงามเกิดจากการร่างของสตรีร่างนี้ไม่ได้เป็นตัวแทนของมนุษย์ผู้เคยมีลมหายใจหรือมีชีวิต หากแต่เปรียบเป็น “ตุ๊กตา” แทน ทำให้นึกถึงเด็กหญิงที่กำลังเล่นสนุกกับตุ๊กตาที่พ่อหรือแม่ซื้อให้เป็นแน่ แต่เมื่อร่างนั้นเคยมีชีวิต ผู้ชมอาจนึกถึงการแสดงความรักครั้งสุดท้ายด้วยการอาบน้ำและแต่งตัวด้วยชุดที่สวยและดีที่สุดให้แก่คนที่เรารักก่อนที่จะนำลงโลงศพเพื่อเป็นการแสดงความเคารพแก่ร่างนั้นเป็นครั้งสุดท้าย ดังที่อารยากล่าวในผลงานชิ้นนี้ว่า

> ตุ๊กตากระดาษอาศัยในบ้านสมุด มีห้องเป็นเส้นวาด เธอกำลังแต่งตัว แดดบ่ายทอเหลืองรอดมาทางหน้าต่าง แอบมองตุ๊กตากระดาษขี่จักรยานภาพวาดไปบนฟูกที่นอนขาวแล้วล้มลง อุ๊ย! แดดกลั้นหายใจหนีฝุ่นฟุ้ง แต่กลับสูดหายใจแรงเมื่อเห็นเนินหมอนลายดอกไม้ นึกว่า...เมื่อกี้ฉายสาดสวนข้างนอก ยังไม่หอมเท่านี้เลย[10]

---

[8]อารยาเลี่ยงใช้คำว่า “ศพ” แต่ใช้คำว่า “ร่างที่ไม่มีชีวิต”

[9]อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **(ผม) เป็นศิลปิน**, 33.

[10]สายัณห์ แดงกลม, “ทำไมจึงมีรสกวีแทนความรู้ทัน,” ใน **มาจาก(คนละ)ฟากฟ้าของเพิงผา : สู่การทลายเส้นแบ่งของวิธีวิทยาทางโบราณคดี วลีในมานุษยวิทยาและมายาในศิลปกรรม,** 15 กุมภาพันธ์ - 2 มีนาคม 2551 (กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 241.

นอกเหนือจากการที่อารยาใช้ตนเองเป็นสื่อเคียงคู่กับศพแล้ว อารยายังได้ตั้งคำถามต่อสังคมโดยใช้ตนเองเป็นสื่อกลางเพื่อตอบคำถามจากสังคมว่าแท้จริงแล้วความเป็นหญิงเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างจากสังคมหรือไม่ ดังคำกล่าวที่ว่า “การท้อง แม้ก่อกำเนิดในความเป็นส่วนตัวของคนๆ หนึ่ง แต่ก็เป็นเรื่องสาธารณะด้วย”[11] ซึ่งปรากฏในแนวคิดผลงานชื่อ **The Nine – Day Pregnancy of a Single Middle-Aged Associate Professor** เป็นผลงานศิลปะที่สร้างขึ้นสังเกตสถานการณ์สมมุติ ดังที่อารยาได้กล่าวว่า “มันก็คล้ายกับการวาดภาพอะไรสักอย่าง ที่บางครั้งเราก็ใส่บางสิ่งที่ไม่มีอยู่จริงลงไป อาจเป็นแสง อาจเป็นเงา อาจเติมกระทั้งต้นไม้ที่ไม่มีอยู่ตรงหน้าลงในภาพทิวทัศน์ที่เรากำลังวาด เพื่อว่าจะมีความสมดุลเกิดขึ้นในภาพ”[12]

อารยาเชื่อว่าเพศหญิงถูกรับบทบาทความเป็นรองในเรื่องเพศอย่างมากต่อขนบธรรมเนียมประเพณีและค่านิยมของไทย หญิงไทยที่ดีจะต้องผ่านการแต่งงานเสียก่อนที่จะสามารถตั้งท้องได้หากไม่เป็นเช่นนั้นจะถูกนินทาและถูกมองอย่างเสียหายได้ โดยมีบทความหนึ่งที่อารยาได้เขียนเกี่ยวกับผลงานชุดนี้ไว้ว่า

> ท้องทั้งที่เป็นนามว่าการท้องและกิริยาว่ากำลังท้อง ถ้าไม่ใช่ในท้องแต่เป็นภายนอกท้องหละก็เป็นเรื่องที่หาสมดุลได้ยากในตัวของมันเอง อาจเพราะมันหมายถึงการสร้างชีวิตใหม่ ชีวิตหนึ่งขึ้นมา มันจึงเป็นเรื่องที่สำคัญยิ่งนัก นอกจากนี้ ท้องยังเกี่ยวเนื่องกับความรักและหรือความใคร่ ค่านิยมในการสืบตระกูลของบางวัฒนธรรม ความปีติยินดีที่น่าอัศจรรย์ ท้องยังหมายถึงทั้งการตกลงใจแน่วแน่หรือกระทั้งความบังเอิญ ท้องยังอาจหมายถึงอะไรได้มากมาย ในบางวัฒนธรรมคนท้องกับคนทำให้ท้องอาจมีสถานะที่ต่างกันมากจนน่าสงสัยว่าทั้งสองฝ่ายมาพบกันตรงจุดที่เรียกว่า การท้อง ได้อย่างไร?[13]

ผลงานชิ้นสุดท้ายที่นำมาศึกษาแนวความคิดเพศสถานะก่อนจะเข้าสู่ลักษณะของผลงาน ผลงานชื่อ **The Insane** หรือ **ภาษาของหญิงวิกลจริต** เป็นผลงานที่นำเสนอแนวความคิดเพศสถานะที่ทำการปลูกฝังตัวตนทางเพศ อันเป็นสิ่งประกอบสร้างของสังคมที่เริ่มต้นมาจากสถาบันครอบครัวเป็นหลัก สถาบันครอบครัวนับเป็นปัจจัยแรก ที่ทำการใส่ความเป็นเพศสถานะให้แก่เพศหญิงผู้เป็นลูกหลานของตน ความคิดเหล่านี้ที่ยังคงตอกย้ำความรู้สึกในใจส่วนลึก

---

[11]อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **ศิลปะกับถ้อยความ**, 56.

[12]เรื่องเดียวกัน, 56.

[13]เรื่องเดียวกัน.

ของสตรีกลุ่มหนึ่งที่มีอาการบกพร่องทางจิต เพื่อสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมความเชื่อของความแตกต่างระหว่างสองเพศออกมาอย่างเด่นชัด ถึงแม้ระยะเวลาจะผ่านไปแต่ความเชื่อและผลของการกล่อมเกลาความคิดในเรื่องเพศยังคงอยู่ การสั่งสมนี้เองที่สร้างตัวตนให้แก่เพศหญิงดังที่อารยาเลือกใช้บุคคลจริงมาเป็นตัวเชื่อมโยงระหว่างผลงานศิลปะกับผู้ชม เพื่อให้เข้าใจถึงแนวคิดเพศสถานะที่เกิดขึ้นจริงในสังคม

1.2.2 ลักษณะผลงาน

ผลงานชื่อ **I'm living** (ภาพที่ 24) เป็นภาพวีดีทัศน์บันทึกการแสดงสด เผยให้เห็นมุมมองที่สามารถเห็นอารยาและร่างสตรีที่แน่นิ่งนอนสงบบนพื้น อารยาซึ่งกำลังแสดงการตกแต่งเสื้อผ้าผู้หญิงลายดอกสีสันสดใสให้แก่ร่างที่ไม่ไหวติ่งร่างนั้น เสื้อผ้าผู้หญิงถูกสลับสับเปลี่ยนไปเรื่อยๆคล้ายกับการเปลี่ยนชุดของตุ๊กตา บางชุดถูกวางทับบนร่าง บางชุดอารยานั่งตัดผ้าและมาวางทาบลงบนร่างนั้นจนกลายเป็นชุด ผลงานชุดนี้อารยาได้ทำการจัดองค์ประกอบอย่างสมดุลให้เกิดขึ้นบนจอโทรทัศน์ ทั้งการจัดวางท่าทาง การเลือกสีและลวดลายของผ้าที่แสดงให้เห็นความเป็นหญิงอย่างเด่นชัด พร้อมกับการตั้งกล้องจากเพดานด้านบนเพื่อบันทึกภาพการแสดงที่สามารถมองเห็นอารยาที่ทำการแสดงกับร่างนั้นได้อย่างชัดเจน

ภาพที่ 24 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **I'm living**, 2546, วีดีทัศน์บันทึกการแสดงสด ความยาว 25 นาที. ที่มา: Rama IX Art Museum, **Araya Rasdjarmrearnsook**, เข้าถึงเมื่อ 7 ธันวาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/araya/w25.html

ภาพที่ 25 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **The Nine – Day Pregnancy of a Single Middle-Aged Associate Professor**, 2546, วีดีทัศน์บันทึกการแสดงสด.
ที่มา: อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **ศิลปะกับอัตวิสัย** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2549), 69.

ผลงานชื่อ **The Nine – Day Pregnancy of a Single Middle-Aged Associate Professor** (ภาพที่ 25) เป็นผลงานการบันทึกวีดีทัศน์บันทึกการแสดงของตัวอารยาที่ทำการปลอมตัวเป็นหญิงท้องโดยใช้เวลาเก้าวันในการปลอมตัวไปสอน อารยามีสถานภาพเป็นรองศาสตราจารย์ที่โสดและอายุมากเกินกว่าจะท้องได้ ประจวบเหมาะกับช่วงหนึ่งอารยาพักอยู่ต่างประเทศเป็นเวลาหลายเดือนจึงเป็นช่วงเหมาะที่สร้างงานชิ้นนี้ขึ้นมา เพื่อสังเกตปฏิกิริยาคนรอบข้าง เมื่อกลับมาสู่ประเทศไทยภาพที่ปรากฏในวีดีทัศน์เป็นภาพของตัวอารยาในชุดสีขาวที่ทำการสวมบทเป็นหญิงท้องที่เพิ่งกลับมาจากต่างประเทศ เผยให้เห็นภาพของผู้คนแสดงอาการประหลาดใจต่อภาพที่เห็นอารยาตั้งครรภ์ ภาพใบหน้าฉงนชวนสงสัยของผู้คนที่พบเห็นหน้าท้องที่ใหญ่โตใกล้คลอดของอารยา ความตกตะลึงของผู้คนเหล่านั้นสามารถตอบคำถามได้อย่างชัดเจนว่าแท้จริงแล้วร่างกายของเพศหญิงในสังคมใครเป็นเจ้าของกันแน่

ภาพที่ 26 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **The Insane**, 2549, วีดีทัศน์จัดวาง 44.21 นาที.
ที่มา: Tonson Gallery, **Araya Rasdjarmrearnsook,** เข้าถึงเมื่อ 18 ธันวาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.100tonsongallery.com/site/artwork?mode=view&artwork_id=33&artist_id=1

ผลงานชื่อ **The Insane** (ภาพที่ 26) เป็นผลงานวีดีทัศน์บันทึกการแสดงของสตรีทั้ง 11 คนที่ป่วยมีอาการทางจิต ภายในวีดีทัศน์ชุดนี้เป็นการเล่าประสบการณ์ของแต่ละคนเกี่ยวกับเรื่องราวที่ตนเองประสบหรือพบเจอ บ้างเป็นความฝัน บ้างเป็นความจริง ซึ่งแต่ละคนจะนั่งเล่าเรื่องของตนผ่านหน้ากล้องที่ทำการบันทึกภาพ ผู้ชมสามารถเห็นเพียงภาพพร่ามัวของสตรีทั้งหมดที่อาศัยอยู่ในโรงพยาบาลบ้าโดยไม่เห็นว่าหน้าตาเป็นเช่นไร ซึ่งมีบางคนในผลงานของอารยาที่กล่าวบทบาทเพศสถานะอย่างเด่นชัดออกมา โดยขอยกใจความตอนหนึ่งของสตรีบางคนว่า

ภาษาของหญิงวิกลจริต 3

...หนูไม่เคยไปไหนเลย อยู่แต่กับทำไร่ทำนา เกี่ยวข้าว ดำนาทำจนถึงหนึ่งทุ่มสองทุ่ม หนูยังไม่กลับหนูอยากได้เงิน เย็นนี่แม่ก็หาว่าหนูไปหาผู้ชาย...ไปอ่อยเหนื่อยผู้ชายมาทำไมกลับมืดกลับค่ำที่จริงน่ะหนูอยู่กลางนา หนูดำนา...หนูรักพ่อพ่อเป็นกำลังใจให้หนู สอนหนูเรื่องการทำงานบ้านทำกับข้าว ทั้งที่พ่อบอกว่าเราเป็นลูกผู้หญิงนะลูก ไม่มีงานทำไม่มีอะไรทำขอให้เป็นเมียที่ดีของเขา ถ้าเขารักเราแล้วไม่ต้องไปทำงานอะไรให้มันเหนื่อยหรอกลูก เป็นแม่บ้านให้ดีนะลูกทำงานหุงข้าวเอาไว้ให้เค้า เขาเลิกจากงานมาเขาจะได้กินให้หายเหนื่อย...[14]

[14]เรื่องเดียวกัน, 85 - 92.

1.2.3 วิเคราะห์

จากการศึกษาลักษณะของผลงานของอารยา ทำให้พบว่าภาพแทนสตรีในผลงานแต่ละชุดนั้นมีจุดเชื่อมโยงกันในเรื่องเพศสถานะอย่างเด่นชัด หากแต่รูปแบบการนำเสนอจะใช้สื่อศิลปะแตกต่างกันเท่านั้น ซึ่งในที่นี้จะขอทำการวิเคราะห์ผลงานออกเป็นแต่ละชิ้น เพื่อให้เกิดความเข้าใจในการสร้างภาพแทนสตรีของอารยาได้โดยง่าย

ในผลงานชื่อ **I'm living** อารยาสามารถชักจูงผู้ชมให้เข้าไปสู่ความเป็นเพศสถานะของสตรี ความเป็นเพศกลับหลอมรวมอยู่กับร่างและตัวของอารยาเข้าด้วยกัน ความเชื่อที่เคยมีมาแต่อดีตเพศฆญิงถูกมองว่าเป็นเพศที่สามารถติดต่อสื่อสารกับความเป็นความตายได้ จากหน้าที่ที่ถูกรับมาตั้งแต่เกิดไม่ว่าจะเป็นการตั้งครรภ์หรือการให้กำเนิด ซึ่งเป็นบทบาทแรกที่เพศหญิงถูกยัดเหยียดเป็นผู้ที่มีอำนาจอย่างแม่มดหมอผีเพราะการเกิด การสร้างชีวิตใหม่ เพศหญิงเป็นมนุษย์เพศเดียวที่ถูกผูกขาดสำหรับการให้กำเนิดเท่านั้น อีกทั้งสิ่งที่ยังคงเน้นย้ำให้ปรากฏต่อสายตาผู้ชมในผลงาน คือการที่อารยาเปรียบว่าร่างนั้นเป็นสัญลักษณ์แห่งการอาลัยอาวรณ์ สตรีเป็นเพศที่เต็มไปด้วยอารมณ์ความอ่อนไหวและความอ่อนไหวนั้นเป็นสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงกับความเป็นและความตาย ซึ่งปรากฏในผลงานที่แสดงราวกับเป็นการเล่นแต่งตัวให้กับตุ๊กตา จึงทำให้เน้นย้ำลงไปในความเป็นเพศสถานะมากยิ่งขึ้นและซึมซับความเป็นหญิงอย่างแนบเนียน

สำหรับผลงานชื่อ **The Nine – Day Pregnancy of a Single Middle-Aged Associate Professor** จากลักษณะของผลงานดังกล่าว ที่ทำการบันทึกผู้คนที่พบเห็นอารยาตั้งท้องเป็นเวลาเก้าวัน นับเป็นการตอบคำถามต่อสังคมที่ตรงไปตรงมาอีกทางหนึ่ง ซึ่งเน้นย้ำถึงเพศสถานะสตรีในเรื่องราวของเนื้อหาพื้นที่ส่วนตัวหากแต่ไม่เป็นเช่นนั้น เพศหญิงไม่ได้รับเกียรติเช่นเดียวกับเพศชายในสังคมไทยเนื่องจากมีขนบธรรมเนียมที่ดีปลูกฝังความเป็นหญิงโดยมีความเหลื่อมล้ำระหว่างเพศกั้นอยู่ เห็นได้ชัดจากปฏิกิริยาของผู้คนที่เห็นการเปลี่ยนแปลงทางเรือนร่างของอารยา บ้างก็แสดงความตกใจ บ้างก็ตั้งคำถาม หรือแม้แต่เก็บภาพที่ตนเองเห็นไปเล่าสู่กันฟัง แต่เมื่อการท้องจบลงปฏิกิริยาของคนรอบข้างก็เปลี่ยนไปเปลี่ยนเป็นการไม่สนทนา เพราะผู้คนเหล่านั้นเชื่อว่าเรื่องนี้ไม่ใช้เรื่องเหมาะสมที่จะนำมาเล่นกันได้ ผลงานชุดนี้จึงแสดงให้เห็นอีกนัยหนึ่งของสังคมที่มีความคาดหวังต่อเพศหญิงไว้สูงว่าควรเป็นกุลสตรีที่ดี ปฏิบัติตนให้ถูกต้องตามประเพณีมิเช่นนั้นจะกลายเป็นผู้ที่ถูกติเตียนจากสังคมได้

ผลงานชื่อ **The Insane** จากใจความส่วนหนึ่งที่ปรากฏในคำบอกเล่าของสตรีบางคนในผลงานชุดนี้แสดงได้เห็นว่าสังคมไทยยังเคร่งต่อบทบาทความเป็นหญิงอยู่มาก ส่วนหนึ่งเกิดจากคำสอนจากบุคคลผู้มีอำนาจในครอบครัวที่ปลูกฝังให้ทำงานบ้าน เป็นกุลสตรีที่ดีแล้วสามีจะรักและหลง หรือการให้ความสำคัญต่อเพศชายมากกว่าในเรื่องของประเพณีและการสืบสกุล

ซึ่งสะท้อนแง่มุมจริงในสังคมของไทยที่ยังคงสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงถ้อยความการเสียดสีถึงสิ่งที่สตรีเหล่านั้นเผชิญอยู่ ถึงแม้จะเป็นผู้วิกลจริตแต่ในส่วนลึกของจิตใจสตรีกลุ่มนี้ถูกกั้นออกจากสังคมและถูกฝังรากลึกของความเป็นเพศสถานะซึ่งไม่สามารถลบออกไปจากความทรงจำได้

ผลงานอารยาส่วนใหญ่มักปรากฏจากเรื่องราวของการปลูกฝังความเป็นหญิงจากวิถีการใช้ชีวิต ถึงแม้สื่อและวิธีการสร้างสรรค์จะมีความเปลี่ยนแปลงไปมากก็ตาม อารยาไม่ใช่ศิลปินที่แสดงตัวตนว่าเป็นศิลปินหญิงแนวสตรีนิยมอย่างเด่นชัด แต่วิธีนำเสนอจากการถูกจองจำของความเป็นหญิงเกี่ยวกับวัฒนธรรมยังคงสอดแทรกอยู่ในผลงานหลายต่อหลายครั้ง งานของอารยามักเสียดสีและสะท้อนความจริงของสตรีเพศอยู่เสมอ ภาพของการดำเนินชีวิตที่คุ้นตาเป็นแบบแผนจากการหล่อหลอมทางสังคมที่ทุกคนมองว่าเป็นเรื่องปกติ หากแต่อารยาคือผู้ตอบคำถามทั้งหมดว่าความเป็นหญิงนั้นเกิดจากสิ่งใดกันแน่

2. ปรียาชนก เกษสุวรรณ

เกิดเมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2528 ที่อำเภอฝาง จังหวัดเชียงใหม่ จบการศึกษาจากวิทยาลัยช่างศิลป์สุพรรณบุรี ในปีพ.ศ. 2546 และจบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาศิลปะไทย ที่คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปีพ.ศ. 2551 และได้รับปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปะไทยจากสถานศึกษาเดียวกัน ในปี พ.ศ. 2554 ปัจจุบันปรียาชนกเป็นศิลปินและเป็นอาจารย์ประจำอยู่ที่คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา

ปรียาชนกเป็นอีกหนึ่งศิลปินที่เลือกใช้สื่อใหม่อย่างวีดีทัศน์บันทึกการแสดงสด ซึ่งปรียาชนกได้รับอิทธิพลการสร้างงานจากศิลปินหญิงไทยอย่าง อารยา ราษฎร์จำเริญสุข และการใช้เส้นผม ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานชื่อ **Salf Portrait with Cropped Hair** ของศิลปินหญิงชาวตะวันตก ฟรีด้า คาห์โลด้วย ผลงานของปรียาชนกถูกสร้างขึ้นด้วยสื่อใหม่ทั้งหมด ได้แก่

2.1 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2550

2.1.1 แนวความคิดเพศสถานะ

สำหรับผลงานชุด **อคติทางเพศ (Sex Bias)** ปรียาชนกมองว่าเพศหญิงถูกจำกัดขอบเขตมากเกินไปในพื้นที่ทางสังคม การมอบสถานะให้เพศหญิงต้องทำหน้าที่ภายในบ้าน การเป็นกุลสตรีที่เพียบพร้อม การเป็นเพศที่อ่อนแอและควรได้รับการปกป้อง ล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่สังคมมอบให้ผ่านระบบของจารีตประเพณีและวัฒนธรรม ที่ถูกสืบต่อมาเรื่อยๆ โดยเฉพาะกลุ่มสังคมย่อยของกลุ่มคนในครอบครัว ซึ่งเป็นสถาบันกลุ่มแรกที่ได้ทำการปลูกฝังความเป็นเพศสถานะจากการถ่ายทอดจากผู้เป็นแม่ส่งต่อมาจนถึงรุ่นลูกสาวและหลานสาว

จากวิธีการดังกล่าวย่อมเป็นสิ่งที่ได้ส่งผลต่อการจำกัดสถานะทางสังคมของเหล่าสตรี การกดดันจากความเชื่อของการประพฤติปฏิบัติที่หล่อหลอมให้กลายเป็นกุลสตรีที่ดีเปรียบได้กับการจองจำและการกดดันทางสังคมที่เพศหญิงไม่สามารถที่จะแสดงศักยภาพได้อย่างเต็มที่ อีกทั้งการกีดกั้นพื้นที่ระหว่างเพศในสังคม สิ่งเหล่านี้สามารถพบเห็นได้ทั่วไปตามระบบความเชื่อที่มีมาแต่โบราณ ทั้งที่ปรากฏในตัวละครทางศาสนา วาทกรรมต่างๆ ความเชื่อที่มองว่าเรือนร่างเพศหญิงคือสิ่งสกปรก มีมลทินยิ่งกีดกั้นพื้นที่เพศหญิงมากขึ้นโดยเฉพาะสังคมทางภาคเหนือซึ่งเป็นบ้านเกิดของปรียาชนกเอง ที่ผู้ใหญ่ภายในครอบครัวของตนพยายามให้ปรียาชนกปฏิบัติตามกรอบที่ถูกถ่ายทอดจากเครือญาติฝ่ายหญิง ซึ่งผู้ใหญ่มองว่าสิ่งที่สั่งสอนนี้คือสิ่งที่เหมาะสมและมีค่า หากแต่สิ่งเหล่านั้นแอบแฝงไปด้วยอคติที่กีดกั้นพื้นที่ ไม่ให้สามารถเป็นตัวของตัวเองได้อย่างเต็มที่ ผ่านการอบรมเลี้ยงดูจากผู้เป็นแม่และญาติ ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นวัฒนธรรมที่กำหนดให้ปฏิบัติตามความเชื่อของระบบจารีตประเพณีเพื่อให้ตัวปรียาชนกและสตรีทั่วไปกลายเป็นผลผลิตจากการผลิตซ้ำที่ถูกส่งต่อจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่งจนเป็นเรื่องปกติที่เกิดขึ้นในสังคมไม่สามารถเปลี่ยนแปลงใดๆได้

2.1.2 ลักษณะของผลงาน

ผลงานชื่อ **อคติทางเพศ (Sex Bias)** (ภาพที่ 27) เป็นผลงานวีดีทัศน์บันทึกการแสดง ที่มีผู้แสดงเพียง 2 คน คือ แม่และปรียาชนกผู้เป็นลูกสาว เริ่มต้นเรื่องด้วยภาพของแม่ที่สวมชุดคลุมยาวสีดำคล้ายชุดแสก ซึ่งมีเส้นผมปกคลุมตั้งแต่ช่วงลำตัว ท่อนแขน ลงมาจนถึงปลายของชุด ที่เริ่มทำการตัดผ้าสีดำและเย็บประกอบเป็นชุดคลุมเช่นเดียวกับชุดที่ตนสวมใส่จนเสร็จ ในขณะที่ปรียาชนกสวมชุดแสกสีขาวบริสุทธิ์นั่งนิ่งให้แม่นำชุดคลุมที่เพิ่งตัดเย็บเสร็จมาสวมใส่ให้ เมื่อแม่สวมใส่ชุดให้แก่ลูกสาวเรียบร้อยแล้ว จึงมานั่งฝั่งตรงข้ามและเริ่มทำการปลูกเส้นผมลงบนชุดคลุมของลูกสาวที่ยังคงนั่งนิ่งอยู่เช่นนั้น เมื่อทำการปักเส้นผมเสร็จจึงดึงผ้าคลุมมาปิดหน้าลูกสาวของตน ฉายสุดท้าย คือ ภาพของแม่และตัวปรียาชนกที่สวมชุดคลุมสีดำที่มีความเหมือนกันอย่างปฏิเสธไม่ได้

ภาพที่ 27 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **อคติทางเพศ**, 2554, วีดีทัศน์บันทึกการแสดง.
ที่มา: Preeyachanok Ketsuwan, **Sex Bias**, เข้าถึงเมื่อ 29 ธันวาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.dis-locate.net/preeyachanok.htm

2.1.3 วิเคราะห์

ผลงานของปรียาชนกชุดนี้แสดงให้เห็นภาพแทนสตรีและสัญลักษณ์ต่างๆมากมายที่นำเสนอความเป็นตัวตนของปรียาชนกได้เป็นอย่างดี ความสมจริงของเนื้อหาที่แสดงเกิดขึ้นจากผู้แสดงทั้งสองมีความเกี่ยวข้องกันอย่างลึกซึ้งระหว่างความเป็นแม่และลูกสาว ยิ่งทำให้เกิดมนต์คลังอย่างเหลือเชื่อในผลงานชุดนี้ การสื่อความหมายที่ปรียาชนกไม่แสดงอาการใดๆ ระหว่างที่ผู้เป็นแม่ทำการแสดงอยู่นั้น ได้ชี้ให้เห็นถึงสถานะยอมจำนนต่อกรอบที่ถูกมอบให้อย่างที่ตนเองไม่สามารถหลีกหนีได้ ผลงานสะท้อนความเป็นเพศโดยแสดงออกด้วยการเย็บปักซึ่งเป็นหน้าที่หนึ่งที่ถูกมอบให้แก่เพศหญิง ชุดคลุมสีดำที่ถูกเย็บขึ้นโดยผู้เป็นแม่แทนความหมายเรื่องสืบทอดวิธีชีวิตทางเพศ การที่ค่อยๆบรรจงปลูกเส้นผมลงบนชุดคลุมของลูกสาวที่สวมใส่อยู่ แสดงให้เห็นเรื่องการปลูกฝังค่านิยมความเป็นเพศหญิงที่ละเล็กที่ละน้อย คล้ายการบ่มเพาะเพื่อแบกรับความเป็นเพศสถานะจากการส่งต่อรุ่นสู่รุ่น จากแม่สู่ลูกสาว

สำหรับการปลูกเส้นผมลงบนชุดตั้งแต่บริเวณไหล่ทั้งสองไล่ไปช่วงหน้าอก ช่วงท้อง จนถึงหัวเข่าเพื่อปกปิดบริเวณสำคัญของเรือนร่างเพศหญิง แฝงความหมายทางวัฒนธรรมที่ยังคงปลูกฝังความเป็นเพศอย่างไม่สิ้นสุด การปกปิดเรือนร่างอย่างมิดชิดนี้แสดงให้เห็นเกราะที่ปกปิดตัวตนที่แท้จริงเปรียบได้กับกรอบของเพศสถานะที่ทำการควบคุมเพศหญิงเอาไว้

อีกทั้งชุดคลุมเส้นผมที่มีความเหมือนกันยังแทนความหมายเรื่องการสืบทอดจารีตประเพณีที่ผู้เป็นแม่ส่งต่อไปยังปรียาชนกผู้เป็นลูกสาว โดยเส้นผมแทนสัญลักษณ์ทางเพศที่สังคมกำหนดขึ้น ซึ่งผู้คนส่วนใหญ่มักเลือกตัดสินคนเพียงรูปลักษณ์ภายนอก ว่าดี หรือ ไม่ดี ผมจึงเป็นตัวแทนของเพศหญิง ความเข้มแข็ง ความสมบูรณ์เพื่ออำพรางความอ่อนแอให้สามารถดำรงชีวิตในสังคมได้อย่างปกติ การเลือกชุดคลุมที่เย็บคล้ายชุดแสกซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากชุดคลุมท้องที่เป็นเครื่องแต่งกายสำหรับเพศหญิง แทนสัญลักษณ์ของความเป็นเพศผู้ให้กำเนิดเพื่อบ่งบอกและเน้นย้ำความเป็นเพศของผู้เป็นแม่และตัวปรียาชนกมากยิ่งขึ้น

จากบทวิเคราะห์ผลงานชุดดังกล่าวได้ชี้ให้เห็นว่า ปรียาชนกมีความสนใจต่อการถ่ายทอดแนวคิดจารีตประเพณีที่ถูกส่งต่อมายังตัวเธอเอง ซึ่งทำให้ปรียาชนกเริ่มไม่เห็นด้วยกับสิ่งที่เกิดขึ้นส่งผลให้ความพยายามที่จะหาพื้นที่แห่งอิสระทั้งในพื้นที่ทางศิลปะและในชีวิตจริงซึ่งนำมาสู่ผลงานช่วงต่อไป

2.2 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2554

2.2.1 แนวความคิดเพศสถานะ

ผลงานชุด **ครอบงำ/ล่วงล้ำ (Possessed/Poached)** ของปรียาชนกซึ่งเกิดในครอบครัวของชาวไทยล้านนา ที่เคร่งครัดในระบบของจารีต ประเพณีและวัฒนธรรม ซึ่งมีวิถีชีวิตแบบดั้งเดิม ทั้งสภาพการเลี้ยงดูและการปลูกฝัง ดังวลีที่ปรากฏในห้วงความรู้สึกของปรียาชนกอยู่บ่อยครั้งที่กล่าวว่า

> บ่อยครั้งที่ข้าพเจ้าสงสัย ในกฎข้อบังคับ ข้อห้ามต่างๆในชีวิต
> บ้างที่ไม่มีคำตอบ
> บ้างที่สามารถหาคำตอบได้
> บ้างที่ได้รับคำตอบอย่างคลุมเครือ
> บ้างที่เป็นคำตอบซึ่งเกี่ยวโยงกับผีสางหรือสิ่งเร้นลับ
> บ้านที่เป็นคำตอบซึ่งว่าด้วยเรื่องข้อจำกัดทางสรีระเพศ[15]

ผลงานของปรียาชนกที่ปรากฏเรื่องเพศสถานะสตรีเกิดขึ้นจากความรู้สึกที่ซ้อนเร้นอยู่ภายในจิตใจ ที่สะสมเป็นระยะเวลานานจากประสบการณ์ของตนเองตั้งแต่วัยเยาว์ ทำให้ตัวของปรียาชนกรู้สึกว่า การเกิดเป็นเพศหญิงนั้นยากลำบากกว่าการเป็นเพศชายมาก เพราะ

---

[15]ข้อความที่ทำขึ้นโดยเส้นผมปักลงบนผ้าลูกไม้สีขาวในนิทรรศการ “ครอบงำ/ล่วงล้ำ” ของปรียาชนก ระหว่างวันที่ 24 มีนาคม – 30 เมษายน พ.ศ. 2554 ณ Tang Contemporary Art

ข้อจำกัดและข้อห้ามมีมากมายที่ล้วนเกิดจากครอบครัวและประเพณีความเชื่อ อีกทั้งกฎเกณฑ์บางอย่างภายในสังคม ที่ต้องการให้ตัวของปรียาชนกเป็นสตรีที่สมบูรณ์แบบ หลายครั้งที่ความแตกต่างทางเพศสร้างความเป็นรองแก่เพศหญิงอยู่มาก การมีสถานภาพเช่นนี้ทำให้เพศหญิงยังคงถูกเอารัดเอาเปรียบและถูกกดดันอย่างมาก ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นความรู้สึกที่ยังคงคาใจแก่ตัวของปรียาชนกเอง[16]

ความสัมพันธ์ระหว่างเพศถูกถ่ายทอดภายใต้แนวคิดการมอบสถานะทางสังคมให้แก่เพศหญิงทั้งหลาย จากรุ่นสู่รุ่นเป็นเช่นเดิมต่อมาเรื่อยๆ ปรียาชนกมองเห็นบทบาทครอบงำเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เกิดจากครอบครัว ความเชื่อ พิธีกรรมและประเพณี ดังที่กล่าวว่า

> วัฒนธรรมความเชื่อพื้นถิ่นที่ผนวกวิถีชีวิตไว้กับผีบรรพบุรุษเป็นสิ่งที่ข้าพเจ้าคุ้นเคยเมื่อยังเยาว์วัย จากการอบรมสั่งสอนของยาย แม่ และป้า ที่สอดแทรกกลอุบายเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผี เพื่อหลอกให้ลูกหลานเกิดความกลัวสิ่งไร้ตัวตน วิธีดังกล่าวนี้ถูกใช้จนข้าพเจ้าเองปักใจเชื่อจนถึงปัจจุบัน การเลี้ยงดูหลานสาว และหลานชายที่ถูกแยกออกจากกันอย่างเป็นเอกเทศ การฝึกฝนเพื่อให้ได้เด็กผู้หญิงที่สมบูรณ์แบบ ด้วยการจำกัดพื้นที่ และกิจกรรมให้ดำเนินอยู่ภายใต้ชายคาบ้าน คือ อดีตในช่วงวัยเยาว์ สิ่งเหล่านี้ฝังลึกอยู่ภายในห้วงความคิดราวกับเป็นเงาของตัวเอง เมื่อได้ใช้ชีวิตอิสระช่วงวัยรุ่น ความคึกคะนองและอิสระจากพันธนาการของครอบครัว ทำให้เกิดความไม่ยั้งคิดทั้งลุ่มหลงในความสุขจนเกิดความพลาดพลั้งขึ้น ความเชื่อต่างๆในอดีตหวงกลับคืนมา ความเชื่อเรื่อง"การผิดผี" (การที่ลูกหลานเพศหญิงในครอบครัวมีความสัมพันธ์กับเพศชายก่อนแต่งงาน ตามความเชื่อจะส่งผลให้ญาติผู้ใหญ่ในครอบครัว ล้มป่วยจนถึงเสียชีวิต) เสมือนตราบาปที่ข้าพเจ้าเชื่อว่าตนเองมีส่วนในการเสียชีวิตของคุณตา[17]

---

[16]เปมิกา จุฬาธนานนท์, **เส้นผม : สื่อศิลปะในงานศิลปกรรมร่วมสมัย** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 108.

[17]ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 2.

จากการครอบงำของจารีตประเพณีที่ถูกถ่ายทอดและอบรมผ่านการเลี้ยงดูของผู้ใหญ่ส่งผลให้เพศหญิงรวมถึงตัวของปรียาชนกเอง กลายเป็นเพศที่อ่อนแอและเชื่อฟังกฎความเชื่องมงายของจารีตประเพณีอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ภายใต้แรงกดดันจากสังคม โดยมีสถาบันครอบครัวเป็นหน่วยแรกสุดที่ทำการหล่อหลอม สร้างพฤติกรรม “ผู้หญิงดี” ให้แก่ลูกหลานของตน เมื่อใดหากมีลูกสาวหรือหลานสาวที่ทำตัวนอกกรอบก็จะเป็นที่อับอาย กลายเป็นความเสื่อมที่ครอบครัวไม่อาจรับได้และความเชื่อนี้ยังส่งผลร้ายต่อครอบครัวและตัวของลูกสาวหรือหลานสาวได้อีกทางหนึ่งด้วย ปรียาชนกจึงถูกเลี้ยงดูตามความเชื่อของคนภาคเหนือสมัยโบราณ ที่แฝงไว้ด้วยความครอบงำทางเพศสถานะ การแบ่งแยกเพศจากกิจกรรมภายในบ้านและนอกบ้านที่ปรียาชนกรู้สึกถึงความแตกต่างได้อย่างชัดเจน การเลี้ยงดูจากคุณยายซึ่งต้องการให้หลานสาวของตนนั้นเป็นแม่บ้านแม่เรือนที่ดี อีกทั้งการสืบทอด “ผีปู่ย่า”[18] ที่ปรียาชนกต้องจำนนต่อการสืบทอดประเพณีจากบรรพบุรุษและปฏิบัติตนอย่างเคร่งครัดซึ่งเป็นพิธีกรรมที่เกิดขึ้นเฉพาะฝ่ายหญิงเท่านั้น

“ถ้าเราปฏิบัติตัวดีผีปู่ย่าจะคอยปกป้องคุ้มครองให้พบเจอแต่สิ่งดี แต่ถ้าประพฤติปฏิบัติตัวไม่ดีผีปู่ย่าก็จะลงโทษ”[19] ปรียาชนกได้นำตราบาปของตนที่เกิดจากความเชื่อมาสร้างผลงานในชุดนี้ ซึ่งได้นำเสนอความสัมพันธ์ของผู้หญิงในครอบครัว ประกอบไปด้วย แม่ ป้า พี่สาวและตัวของปรียาชนกเอง ในประเด็นของความเชื่อตามจารีตประเพณีของชาวล้านนาในเรื่องของ “ผีปู่ย่า”และการ “ผิดผี”[20] ที่ปรียาชนกรู้สึกว่าตนเองเป็นสาเหตุของการสูญเสียคุณตา เนื่องจากความเชื่อเรื่อง “ผิดผี” การไม่รักนวลสงวนตัวมีความสัมพันธ์กันอย่างลับๆ ไม่ถูกต้องตามจารีตของสตรีชาวเหนือ หากผิดผีแล้วผีปู่ย่าจะลงโทษทำให้มีอันเป็นไปต่างๆ ปรียาชนกได้กล่าวถึงผลงานชุดนี้ว่า

> เป็นการบอกเล่าความคิด ความเชื่อที่ได้รับการบ่มเพาะและปลูกฝังมาจากครอบครัว เชื้อสายผสมระหว่างไทยล้านนากับไทยใหญ่ ที่ทุกคนมีความเชื่อในเรื่องผีปู่ย่าและประเพณีสืบขันมาถึงปัจจุบัน ซึ่งในบางครั้งความเชื่อเหล่านี้มันอาจไม่ได้ทำให้เราเดินไปในโลก

---

[18]ผีปู่ย่า หรือ ผีเรือน คือ หนึ่งในความเชื่อของลัทธิบูชาบรรพบุรุษ (Ancestor worship) เป็นประเพณีความเชื่อที่ถูกสืบทอดจากทางฝ่ายมารดา ซึ่งลูกที่เป็นเพศหญิงจะต้องเป็นผู้สืบสานความเชื่อนี้ต่อไปจากรุ่นสู่รุ่น

[19]ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น**, 6.

[20]ผิดผี คือ การผิดประเพณีของหนุ่มสาว ที่เกิดจากการล่วงล้ำในเรื่องการจับมือ ถือแขนหรือถึงขั้นเสียตัว ชาวล้านนาโบราณถือการกระทำเช่นนี้เป็นความผิดต่อผีปู่ย่า เป็นการไม่แสดงความเคารพและจะนำพาเคราะห์ร้าย ความเจ็บป่วย มาสู่คนในครอบครัว

> ปัจจุบันได้อย่างอิสระนัก เหมือนอย่างเวลาที่เราตกอยู่ในภาวะหนึ่ง ซึ่งมีต้นเหตุมาจากการกระทำผิดบางอย่างในอดีต แต่เมื่อเวลาผ่านมาจนถึงปัจจุบันมันทำให้เราได้เรียนรู้และทำความเข้าใจกับชีวิตและกรอบความเชื่อนั้น ซึ่งต้องยอมรับว่าสิ่งต่างๆ ที่ผ่านมายังเป็นเหมือนบทเรียนหนึ่งของชีวิตและนั่นเองคือที่มาของภาพและการแสดงในนิทรรศการครั้งนี้ ที่เป็นเสมือนการตัดความยึดมั่นถือมั่นใน ความคิด ความเชื่อ บางอย่างของเราผ่านเส้นผมที่ขาดหายไป[21]

จะสังเกตได้ว่าปรียาชนกคือหนึ่งในศิลปินหญิงที่เลือกใช้ภาพแทนสตรีและวัสดุศิลปะอย่างเส้นผมเป็นสื่อกลางในการนำเสนอแนวคิดเพศสถานะจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ซึ่งปรียาชนกได้กล่าวถึงเส้นผมในงานของตนอีกว่า

> ...เส้นผมก็เป็นเสมือน วัตถุแห่งกรรม เช่นเดียวกับที่ผู้หญิงมักถูกตัดสินให้เป็นวัตถุหรือเป็นเพียงกิเลสของผู้ชาย อีกทั้งความเชื่อเกี่ยวกับเส้นผมเมื่อยังอยู่บนหัวอาจแทนค่าความงาม, สุขภาพ, สถานะภาพทางสังคม แต่เมื่อเส้นผมเปลี่ยนสถานะคือถูกตัดออกจากหัวอาจเปรียบได้กับสังขาร, ความตาย, หรืออวิชชา เป็นต้น[22]

ดังนั้นแนวคิดในผลงานชุดนี้จึงเกิดจากตราบาปจากกลอุบายของความเชื่อเรื่องการ “ผิดผี” ที่มีต่อ “ผีปู่ย่า” จากการป่วยอย่างกะทันหันของคุณตาและไม่สามารถที่จะทำการรักษาให้อาการดีขึ้นได้จนถึงขั้นเสียชีวิต ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นช่วงเวลาเดียวกันที่ปรียาชนกกำลังคบหากับเพื่อนชาย คุณป้าและคนในครอบครัวเชื่อว่าการเสียชีวิตของคุณตานั้นเป็นผลจากการกระทำของปรียาชนกในเรื่องการ “ผิดผี” อันเป็นการผิดประเวณีของหนุ่มสาวและไม่ได้บอกกล่าวผู้ใหญ่ให้ทราบ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทำให้ปรียาชนกรู้สึกผิดและเกิดเป็นผลงานการสร้างสรรค์ชุดนี้

2.2.2 ลักษณะของผลงาน

ผลงานในชุดนี้ของปรียาชนกมีความเกี่ยวเนื่องในเนื้อหาเพศสถานะสตรีทั้งหมด ได้แก่ ผลงานชุดภาพถ่าย ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มย่อยด้วยกัน กลุ่มแรก คือ ภาพถ่ายบุคคลในครอบครัว มีจำนวนทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่ ผลงานชื่อ **Lineament of Chumsree** (ภาพที่ 28) **Lineament of Sukhon** (ภาพที่ 29) **Lineament of Praanee** (ภาพที่ 30) **Lineament of**

---

[21]อุยาวดี ศรีทอง, “Possessed/Poached ครอบงำ/ล่วงล้ำ,” **Fine Art** 8, 80 (มิถุนายน, 2554), 61.

[22]ปรียาชนก เกษสุวรรณ, “อคติทางเพศ” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550), 43.

Suwathinee (ภาพที่ 31) **Lineament of Preeyachanok** (ภาพที่ 32) ภาพสตรีทั้ง 5 คน ประกอบไปด้วย คุณป้า คุณแม่ พี่สาวและตัวปรียาชนก ซึ่งทั้ง 5 คนนี้เป็นตัวแทนของครอบครัวทางเชื้อสายฝั่งผู้เป็นแม่ ภาพถ่ายทั้งหมดเน้นการแสดงออกทางสีหน้าของสตรีทั้งห้า เผยให้เห็นมิติของใบหน้าชัดเจนด้วยแสงเงาที่ไม่อาจบอกได้ว่าเป็นภาพในช่วงเวลาใด ลักษณะที่บ่งบอกความเป็นชาวล้านนาปรากฏผ่านเครื่องแต่งกายและขันเงินที่ใส่กรวยดอกไม้ถูกเทินไว้บนศีรษะ ลายเส้นของเส้นผมที่ปกคลุมบนขันเงินถูกเขียนขึ้นด้วยเส้นสายพลิ้วไหว ทิศทางของเส้นที่แตกต่างกัน เส้นผมที่ถูกบรรจงเขียน เล็กบ้าง หนาบ้าง บางช่วงทึบตัน บางช่วงคลี่คลาย เผยให้เห็นขันเงินที่เทินไว้บนศีรษะสามารถสร้างความน่าสนใจให้องค์ประกอบของแต่ละภาพและเกิดความเชื่อมโยงของบุคคลในภาพได้อย่างน่าประหลาด คล้ายกับการบอกผ่านทางผลงานถึงเรื่องของการสืบทอด จารีต ประเพณี สายใยที่เชื่อมโยงเขาหากันของสตรีทั้งห้าที่ล้วนมีความสัมพันธ์จนไม่สามารถแยกความเชื่อของระบบสืบทอดประเพณีชาวล้านนายุคโบราณและความเชื่อที่ยังคงหลงเหลือในยุคปัจจุบันซึ่งเกิดขึ้นต่อตัวปรียาชนกได้

ภาพที่ 28 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **Lineament of Chumsree**, 2553, วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก, 165 x 170 ซม.

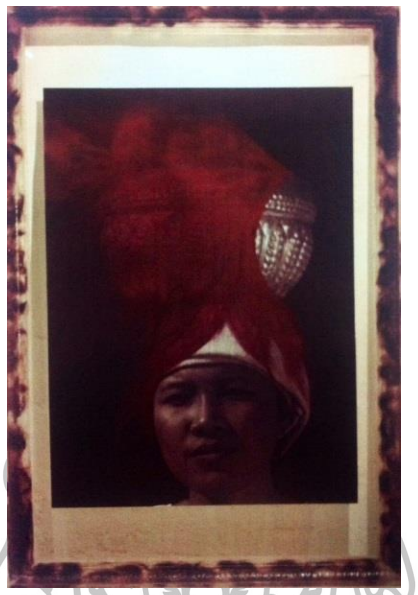
ที่มา: ปรียาชนก เกษสุวรรณ, “ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 30.

ภาพที่ 29 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **Lineament of Sukhon**, 2553, วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก, 165 x 170 ซม.

ที่มา: ปรียาชนก เกษสุวรรณ, “ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 32.

ภาพที่ 30 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **Lineament of Praanee**, 2553, วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก, 165 x 170 ซม.

ที่มา: ปรียาชนก เกษสุวรรณ, “ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 34.



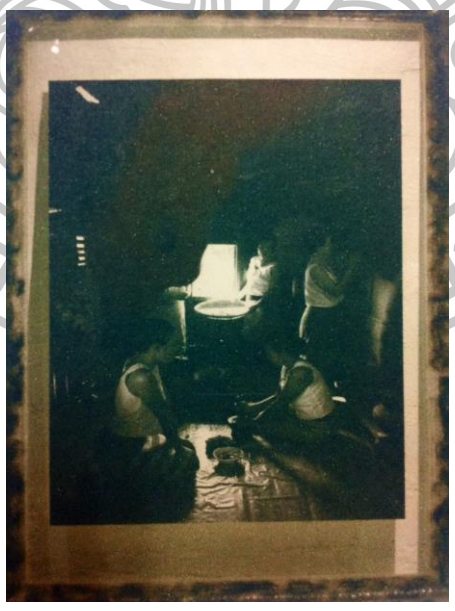
ภาพที่ 31 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **Lineament of Suwathinee**, 2553, วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก, 165 x 170 ซม.

ที่มา: ปรียาชนก เกษสุวรรณ, “ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 36.

ภาพที่ 32 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **Lineament of Preeyachanok**, 2553, วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น,อคริลิก, 165 x 170 ซม.

ที่มา: ปรียาชนก เกษสุวรรณ, “ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 38.

ผลงานภาพถ่ายกลุ่มที่สอง เป็นผลงานภาพบุคคลในครอบครัวมีจำนวนทั้งหมด 3 ชิ้น ได้แก่ ผลงานชื่อ **Dawn (เมื่องาย)** (ภาพที่ 33) **Midday (เมื่อตอน)** (ภาพที่ 34) **Dusk (เมื่อแลง)** (ภาพที่ 35) เป็นภาพถ่ายครอบครัวของปรียาชนกที่นำเสนอวิถีชีวิตแบบสตรีชาวล้านนา แสดงให้เห็นเรื่องความแตกต่างของช่วงเวลา ซึ่งมีความแตกต่างกันระหว่างสถานที่ในแต่ละผลงาน อย่างผลงานชื่อ **Dawn** คือ ภาพเหตุการณ์ในช่วงเช้าที่เกิดขึ้นบริเวณห้องครัว ผลงานชื่อ **Midday** คือ ภาพเหตุการณ์สตรีทั้งห้านั่งสนทนากันบริเวณหน้าบ้านช่วงกลางวัน และผลงานชื่อ ***Dusk*** คือ ภาพในช่วงเวลาเย็นบริเวณหนองน้ำที่ทุกคนกำลังทำงานบ้าน อย่างการซักผ้า หรือการล้างผักเพื่อเตรียมปรุงอาหาร สตรีทั้งห้าสวมชุดเครื่องแต่งกายพื้นเมืองชาวล้านนายุคโบราณ ในแต่ละผลงานจะปรากฏให้เห็นสตรีคนหนึ่งภายในห้าคนนั้น ที่แสดงให้เห็นถึงมือทั้งสองกำลังอุ้มขันเงินที่ใส่ดอกไม้และถูกวาดทับด้วยปากกา ลายเส้นของเส้นผมซึ่งทับไปตามบริเวณช่วงบนของลำตัว ใบหน้า และศีรษะ มีลักษณะฟูฟ่องและแผ่ขยายวงกว้างให้เห็นอย่างเด่นชัด ภาพผู้ที่อุ้มขันจะเปลี่ยนไปตามแต่ละสถานที่และลักษณะทิศทางของเส้นผมก็จะเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย สีของภาพถ่ายจะออกโทนขาวดำ เพื่อไม่ให้ทราบได้ว่าเป็นภาพถ่ายในอดีตหรือปัจจุบันกันแน่ สร้างความรู้สึกคลุมเครือและยังสามารถเข้าชุดกับผลงานภาพถ่ายบุคคลในกลุ่มแรกเป็นอย่างดี



ภาพที่ 33 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **Dawn (เมื่องาย),** 2553, วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น, อคริลิก, 165 x 170 ซม.

ที่มา: ปรียาชนก เกษสุวรรณ, “ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 39.

ภาพที่ 34 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **Midday (เมื่อตอน),** 2553, วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น, อคริลิก, 165 x 170 ซม.

ที่มา: ปรียาชนก เกษสุวรรณ, “ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 40.

ภาพที่ 35 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **Dusk (เมื่อแลง),** 2553, วาดเส้นบนภาพถ่าย, เส้นผม, เรซิ่น, อคริลิก, 165 x 170 ซม.

ที่มา: ปรียาชนก เกษสุวรรณ, “ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาศิลปไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 41.

ผลงานวีดีทัศน์บันทึกการแสดง มีจำนวนทั้งหมด 2 ชิ้น ได้แก่ ผลงานชื่อ **Line Feed** (ภาพที่ 36) ฉากการถ่ายทำของผลงานชิ้นนี้เป็นสถานที่จริงในจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเป็นบ้านเกิดของปรียาชนก วีดีทัศน์ปรากฏภาพวิวทิวทัศน์ย่านชนบทและปรียาชนกที่แต่งตัวในชุดล้านนาแบบดั้งเดิมเช่นเดียวกับในกลุ่มผลงานภาพถ่าย ผลงานนำเสนอมุมมองแนวตรงซึ่งมีปรียาชนกที่เทินขันดอกไม้ผลไม้ไว้บนศีรษะกำลังทำการแสดงโดยการเดินถอยหลังบนคันนาอย่างช้าๆ วีดีทัศน์บันทึกการแสดงสดถูกทำให้ดูพร่ามัวไม่ชัดเจน เป็นโทนสีขาวดำที่ช่วยสร้างความคลุมเครือในเรื่องของเวลาและเหตุการณ์ได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ 36 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **Line Feed**, 2553, วีดีทัศน์บันทึกการแสดงสด.
ที่มา: Thai Art Exhibition, **Preeyachanok Ketsuwan**, เข้าถึงเมื่อ 29 ธันวาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://thaiartxhibition.blogspot.com/2011/03/possessedpoach-by-preeyachanok-ketsuwan.html

ผลงานชื่อ **On Line Processing** (ภาพที่ 37) ผลงานวีดีทัศน์การแสดงสด ที่ถูกฉายลงบนพื้นห้องนิทรรศการ คือ ภาพของผู้เป็นแม่และลูกสาวซึ่งก็คือปรียาชนกนั่งหันหน้าเข้าหากัน เส้นผมของทั้งสองที่ถูกมัดรวมเข้าหากันเป็นปล่องๆเชื่อมต่อกันอยู่ ใบหน้าไม่แสดงอารมณ์ใดๆ มีเพียงบทสนทนาที่ไม่เป็นภาษาถูกเอ่อออกมาจากทั้งคู่ ไม่สามารถจับใจความใดๆได้ และบทสนทนาเหล่านั้นถูกกล่าวซ้ำไปซ้ำมาเหมือนการกรอเทปที่ไม่มีวันจบสิ้น บทสนทนาของทั้งสองที่ฟังแล้วเหมือนการถามตอบคนละเรื่องไม่สามารถประติดประต่อได้ ยิ่งสร้างคำถามสำหรับผู้ชมว่าแท้จริงแล้วบทสนทนาระหว่างสายใยทั้งสองนี้คือเรื่องใดกันแน่

ภาพที่ 37 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **On Line Processing**, 2553, วีดีทัศน์บันทึกการแสดงสด.
ที่มา : Thai Art Exhibition, **Preeyachanok Ketsuwan**, เข้าถึงเมื่อ 29 ธันวาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://thaiartxhibition.blogspot.com/2011/03/possessedpoach-by-preeyachanok-ketsuwan.html

และผลงานชิ้นสุดท้ายเป็นผลงานการแสดงสดในนิทรรศการ **ครอบงำ/ล่วงล้ำ** (ภาพที่ 38) เป็นการแสดงสดระหว่างตัวของปรียาชนกและบุคคลในครอบครัวของฝ่ายผู้เป็นแม่เช่นเดิม ภายในพื้นที่ของการแสดงเปรียบได้กับพื้นที่แห่งพิธีกรรม ภายในกรอบแห่งพื้นที่นั้นผ้าม่านลูกไม้ที่ปักข้อความด้วยเส้นผมถูกขึงกั้นระหว่างผู้ชมและผู้แสดง ม่านเปรียบเสมือนสัญลักษณ์ที่กั้นและกักขังความเป็นเพศหญิงของปรียาชนกไม่ให้ออกนอกลู่นอกทาง แม่ ป้า พี่สาว และปรียาชนกสวมชุดพื้นเมืองชาวเหนืออย่างเรียบง่ายด้วยโทนสีขาวตัดกับผ้าถุงสีเข้ม มนต์คลังเริ่มเกิดขึ้นเมื่อปรียาชนกเดินเข้าสู่การแสดง พร้อมขันเงินที่ใส่กรวยดอกไม้ถูกเทินบนศีรษะของตน ขณะก้าวถอยหลังอย่างช้าๆเพื่อเข้ามาหาครอบครัว เมื่อปรียาชนกนั่งลงบนพื้นอย่างอย่าเงียบๆทันใด

นั้น แม่และป้าก็เริ่มทำการตัดและโกนผมของปรียาชนกออกเรื่อยๆ ผมที่ถูกตัดออกถูกนำไปใส่ไว้ใน “ขันบูชาผีปู่ย่า” เสียงของกรรไกรเกิดขึ้นพร้อมกับเสียงสะอื้นของปรียาชนกและสมาชิกในครอบครัวที่ร่วมทำการแสดง เมื่อสิ้นเสียงสะอื้นเหล่านั้นเผยให้เห็นปรียาชนกซึ่งปราศจากเส้นผม ทำให้รับรู้ได้ว่าการแสดงเป็นอันสิ้นสุดลง

ภาพที่ 38 ปรียาชนก เกษสุวรรณ, **ครอบงำ ล่วงล้ำ**, 2553, ผลงานการแสดงสด.
ที่มา : Tang Contemporary Art, **Preeyachanok Ketsuwan**, เข้าถึงเมื่อ 29 ธันวาคม 2557. เข้าถึงได้จาก http://tangbangkok.blogspot.com/2011/06/2011-first-and-second-quarter-report.html

2.2.3 วิเคราะห์

สำหรับผลงานของปรียาชนกสิ่งที่จะพบได้หลักๆในผลงานชุดนี้คือเรื่องราวประเพณีการบูชาผีปู่ย่า ความเชื่อและความเคารพต่อวิญญาณบรรพบุรุษถูกแทนด้วยขันเงินที่ใส่กรวยดอกไม้ที่ถูกเทินไว้บนหัว จะสังเกตได้ว่าขันบูชาผีปู่ย่านั้นปรากฏอยู่ในผลงานเกือบทุกชิ้น แสดงให้เห็นถึงระบบความเชื่อจากการผิดบาปของหญิงสาว ก็คือตัวของปรียาชนกเองที่ต้องยอมรับผิดต่อการผิดผี ผิดจารีตประเพณี ซึ่งยังรวมไปถึงบุคคลในครอบครัวญาติทางฝั่งผู้เป็นแม่ ที่ต้องทำการแบกรับภาระความเป็นเพศหญิงให้สามารถดำเนินชีวิตอย่างถูกต้องไปตามความเชื่อของวิถีชาวล้านนา การแบกรับภาระเหล่านั้นไม่ใช่เกิดจากคนใดคนหนึ่งในครอบครัวแต่เป็นการสืบทอดประเพณีอย่างไม่สิ้นสุด

ตามที่ปรากฏในภาพแทนสตรีของผลงานภาพถ่ายบุคคลและภาพถ่ายผลงานกลุ่ม ที่ประกอบด้วยบุคคลในครอบครัว ได้แก่ ป้า 2 คน แม่ พี่สาวและตัวปรียาชนก ในผลงานภาพถ่ายบุคคลกลุ่มแรกเป็นภาพถ่ายครึ่งตัว บุคคลเหล่านั้นแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองชาวล้านนา มีขันบูชาผีปู่ย่าที่ถูกเทินไว้บนหัวทุกคนแต่สิ่งที่เชื่อมโยงบุคคลทั้งห้าเข้าด้วยกันคือเส้นผมที่ปกคลุมบริเวณส่วนของขันบูชาผีปู่ย่าซึ่งถูกวาดขึ้นด้วยปากกา เส้นผมแทนสัญลักษณ์ในเรื่องการครอบงำตัวตนระหว่างเพศ การจำกัดกรอบประเพณีความเชื่อไว้ที่ตัวของเพศหญิงเพียงฝ่ายเดียว

ซึ่งเส้นผมเหล่านั้นยังพบได้ในงานภาพถ่ายครอบครัวแบบกลุ่มที่สะท้อนวิถีชีวิตประจำวันแบบชาวไทยล้านนาตั้งแต่ช่วงเช้ายันตกเย็น เส้นผมที่ถูกบรรจงเขียนให้แผ่กระจายออกจากบุคคลในครอบครัวที่สลับสับเปลี่ยนกันถือขันบูชาผีปู่ย่าล้วนถูกเขียนทับเป็นเส้นผมกระจายกว้างไม่เห็นหน้าตาของผู้ที่กำลังถืออยู่ ซึ่งหมายถึงการครอบงำความเป็นเพศอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ต้องยอมจำนนต่อประเพณีความเชื่อนี่ต่อไป การเลือกปกปิดช่วงเวลาของการถ่ายภาพเพื่อไม่ให้สามารถรู้ช่วงเวลาที่แท้จริงในการถ่ายได้นั้น แสดงให้เห็นการจงใจที่จะเสนอให้รู้ว่าจารีตประเพณีไม่ได้เกิดเพียงเฉพาะเวลาปัจจุบัน แต่รวมไปถึงช่วงเวลาในอดีตและอนาคตที่สตรีชาวล้านนาจะต้องได้พบและปฏิบัติอย่างเลี่ยงไม่ได้แน่นอน

เช่นเดียวกับการสร้างภาพที่พร่ามัวไม่แสดงช่วงเวลาชัดเจน ในผลงานวีดีทัศน์บันทึกการแสดงสดชื่อ **Line Feed** ปรียาชนกที่ทำการแสดง เพียงคนเดียว ปรียาชนกใส่ชุดพื้นบ้านชาวล้านนาเช่นเดียวกับผลงานชุดภาพถ่ายเพื่อแสดงและเน้นย้ำชาติพันธุ์ของตน การเดินถอยหลังในผลงานชิ้นนี้ปรียาชนกต้องการแสดงให้เห็นถึงความพยายามและความสิ้นหวังของเพศหญิง ที่เกิดจากความเชื่อของบุคคลในครอบครัว การแสดงออกอย่างไม่ปกติในการเดินถอยหลังแทนการเดินหน้ายังหมายถึงการแบกรับในภาระทางเพศสถานะของตน จากการเกิดมาเป็นเพศหญิงอีกด้วย สำหรับการโกนหัวของปรียาชนกในผลงานวันเปิดนิทรรศการที่สร้างความตกใจของผู้ชม โดยการให้บุคคลในครอบครัวโกนผมเธอออก การที่ตั้งใจทำเช่นนั้นเพราะปรียาชนกต้องการให้ตนเองและบุคคลในครอบครัวละทิ้งความเชื่อที่ยึดถือและความสมบูรณ์ของสตรีเพศที่ถูกยึดถือปฏิบัติมาโดยตลอด ซึ่งสร้างอารมณ์และความสะเทือนใจให้แก่ตัวผู้แสดงและผู้ชมได้เป็นอย่างดี

ผลงานชื่อ **On Line Processing** ซึ่งเป็นผลงานที่อาจจะดูแตกต่างจากผลงานชุดชิ้นอื่นของปรียาชนกในชุดนี้ เนื้อหาของผลงานไม่ได้กล่าวถึงความผิดของประเพณีความเชื่อเรื่องผีปู่ย่าแต่เป็นบทสรุปของผลงานทั้งหมด สัญลักษณ์แตกต่างออกไปจากเดิมแต่ภาพแทนสตรียังคงปรากฏเป็นบุคคลในครอบครัวของปรียาชนกนั่นก็คือผู้เป็นแม่หันหน้าเข้าหากับลูกสาวคล้ายการเผชิญหน้า เส้นผมที่ถูกมันรวมเข้าด้วยกันแทนสัญลักษณ์ของการสื่อสารเพื่อให้เกิดความเข้าใจ บทสนทนาที่ไม่เป็นภาษาไม่สามารถจับใจความได้ แท้จริงแล้วบทสนทนาของผู้เป็นแม่คือ

เสียงที่ย้อนกลับของประโยคที่กล่าวถึงความรักความหวังดีต่อลูกสาว แต่บทสนทนาเหล่านั้นไม่ก่อเกิดความเข้าใจกันได้ทั้งสองฝ่าย การสร้างบทสนทนาที่ไม่เป็นภาษาคือการโต้แย้งกันที่จะปฏิเสธวิถีการดำเนินชีวิต หากแต่ต้องจำยอมบทสนทนาไม่เป็นภาษาอาจช่วยรักษาความรู้สึกแท้จริงของทั้งสองไว้ได้

จะสังเกตได้ว่าเพศสถานะสตรีในผลงานของปรียาชนกเป็นการปฏิเสธจารีต ประเพณี ความเชื่อที่ถูกติดตัวมาตลอด ไม่ใช้เพียงเรื่องความแตกต่างระหว่างเพศเท่านั้น หากแต่เป็นเรื่องของโครงสร้างทางสังคม ที่มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อโบราณที่แฝงไปด้วยมายาคติบางอย่าง ซึ่งสังคมในประเด็นของปรียาชนกนั้นก็คือครอบครัวของเธอ การตัดสินว่าผิดหรือถูกกลับกลายเป็นเรื่องสาธารณะหาใช่ตัวของปรียาชนกเอง การดำเนินชีวิตให้ถูกต้องตามกฎเกณฑ์ทางเพศทำให้เกิดความอึดอัดและกดดัน ปรียาชนกจึงเลือกนำความกดดันมาแสดงในผลงานที่เป็นเอกลักษณ์ของเธอ

3. อำพรรณี สะเตาะ

เกิดเมื่อวันที่ 16 พฤษภาคม พ.ศ. 2526 เป็นคนอำเภอระยัง จังหวัดปัตตานี จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาศิลปะภาพถ่าย คณะศิลปะและการออกแบบ มหาวิทยาลัยรังสิตในปี พ.ศ. 2549 และได้ไปศึกษาต่อในระดับปริญญาโทสาขาศิลปะภาพถ่าย มหาวิทยาลัย L'École Nationale Superiéure de la Photographie at Arles ประเทศฝรั่งเศส ในปี พ.ศ. 2553 และจบการศึกษาระดับปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2556 อำพรรณีเป็นหนึ่งในศิลปินหญิงที่ได้รับรางวัลยอดเยี่ยมจากการประกวดสาขาศิลปะภาพถ่าย Young Thai Artist Award ในปี พ.ศ. 2550 ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำสาขาศิลปะภาพถ่าย มหาวิทยาลัยรังสิตและเป็นช่างภาพอิสระ

ผลงานของอำพรรณีมักสะท้อนเรื่องราวทางศาสนาที่เป็นตัวควบคุมค่านิยมที่เกิดขึ้นต่อสตรีกลุ่มหนึ่งที่นับถือศาสนาอิสลาม ผลงานมักจะเป็นเรื่องราวใกล้ตัวที่อำพรรณีได้เกิดคำถามภายในจิตใจบ่อยครั้ง ว่าเพราะเหตุใดพฤติกรรมของหญิงมุสลิมจึงต้องเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพการณ์ทางสังคม ซึ่งเมื่ออำพรรณีเลือกใช้ภาพแทนสตรีเป็นผู้สื่อสารในแนวคิดเกี่ยวกับค่านิยมจารีตประเพณีของหญิงมุสลิมลงในผลงานภาพถ่ายนับเป็นเรื่องยากที่ผู้ชมต่างศาสนาจะรับรู้ได้ในทันที ดังที่อำพรรณีได้กล่าวว่า

> งานศิลปะมาจากความรู้สึกและความคิดของตนเอง เพียงแต่แนวคิดในการนำเสนอของผู้หญิงและผู้ชายต่างกัน... ซึ่งเราต้องกล้าเริ่มที่จะสื่อสารก่อน ส่วนกระบวนการทำให้ดูน่าสนใจนั้น เป็นขั้นตอนต่อไป... ส่วนผู้ดูจะรู้สึกนึกคิดหรือมีทัศนคติอย่างไรกับภาพนั้นก็เป็นเรื่องปกติ และเป็นสิทธิของผู้ดูภาพ หากมีเพียง 1 - 2 คนที่เข้าใจผลงานของเรา ก็ถือว่าทำงานชิ้นนี้ประสบผลสำเร็จแล้ว เพราะการถ่ายภาพภาพเดียวยากที่จะสื่อสารให้คนทั่วไปเข้าใจได้[23]

ชุดภาพถ่ายของอำพรรณีจึงมีความแตกต่างจากช่างภาพคนอื่น เพราะภาพถ่ายของอำพรรณีล้วนเกิดจากความรู้สึกที่เต็มไปด้วยแนวคิดเพศสถานะของสตรีมุสลิมคนหนึ่งที่ต้องการเปลี่ยนแปลงภาพแห่งความเป็นจริงทางสังคม ผลงานจึงแสดงความชัดเจนทางเนื้อหามากกว่าความงามที่เกิดจากเทคนิคการตกแต่งภาพ ตามที่อำพรรณีได้กล่าวถึงลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานไว้ว่า

> อย่าให้ความคุ้นเคยกลายเป็นความเคยชิน เพราะจะทำให้ไม่เห็นว่าสิ่งนั้นเป็นสิ่งที่สวยงาม เราต้องมีประเด็นที่จะสื่อสาร แม้จะมีเทคนิคในการถ่ายภาพไม่ดีก็ไม่เป็นไร ให้ประเด็นเราชัดเจนแค่นั้นก็พอและเพื่อความสมจริงและความละเอียดของภาพ การทำงานสารคดีของดิฉันจะไม่มีการใช้โปรแกรมตัดต่อภาพใดๆ ทั้งสิ้น และจะใช้แสงช่วยให้ภาพดูสวยงามขึ้นเท่านั้น[24]

3.1 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2553 – 2554

3.1.1 แนวความคิดเพศสถานะ

ผลงานชุด **Burqa** หรือ **อิสรภาพที่ถูกขโมย** นี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเครื่องแต่งกายของหญิงสาวชาวมุสลิม ซึ่งในวัยเยาว์อำพรรณีจะนับถือศาสนาอิสลามก็ตาม แต่ก็ไม่ได้เคร่งครัดเรื่องเครื่องแต่งกายแบบชาวมุสลิมเท่าใดนัก ช่วงสมัยมัธยมและช่วงเรียนมหาลัยอำพรรณีเลือกปล่อยผมสบายๆเฉกเช่นเด็กสาววัยเดียวกัน แต่เมื่อได้มาศึกษาต่อปริญญาโทที่ประเทศฝรั่งเศสความคิดก็เริ่มเปลี่ยนไป ในเดือนเมษายน ปี พ.ศ. 2554 ประเทศฝรั่งเศสนับเป็นประเทศแรก

---

[23]นูรยา เก็บบุญเกิด, **Burqa 2010 อิสรภาพที่ถูกขโมย,** เข้าถึงเมื่อ 24 กรกฎาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.deepsouthwatch.org/dsj/3421

[24]เรื่องเดียวกัน.

ที่รัฐบาลประกาศกฎหมายบังคับห้ามสตรีมุสลิมสวมนิกอบ หรือ บุรก้า[25] ออกสู่มหาวิทยาลัย โรงเรียน หรือพื้นที่สาธารณะ มีการกำหนดโทษเป็นค่าปรับสูงถึง 150 ยูโร ส่งผลให้อำพรรณีกลับมาปกปิดเรือนร่างด้วยเครื่องแต่งกายหญิงมุสลิมจนถึงทุกวันนี้ เป็นผลสืบเนื่องจากอำพรรณีต้องการแสดงให้เห็นถึงขนบจารีตประเพณีบางประการทางศาสนาที่ถูกลิดรอนไป ซึ่งมาพร้อมกับกระแสการฟื้นฟูอิสลาม (Islamic Revivalism) ผลงานชุดนี้จึงสะท้อนให้เห็นความขัดแย้งระหว่างสิทธิเสรีภาพและจารีตประเพณีของศาสนาอิสลาม ดังที่อำพรรณีได้กล่าวถึงแนวความคิดไว้ว่า

> "...ช่วงนั้นฝรั่งเศสออกกฎหมายห้ามมุสลิมะห์ปิดใบหน้า ประจวบเหมาะกับที่ตนกำลังศึกษาอยู่และมีความรู้สึกคับข้องใจในกฎหมายที่มันเกิดขึ้น รู้สึกไม่เห็นด้วยและรู้สึกว่ามันลิดรอนสิทธิเกินไป นั่นเป็นสิ่งที่จุดประกาย และเป็นแรงผลักดันทำให้ตนเองต้องการทำงานชิ้นนี้ขึ้นมา เพื่อที่จะถามหาสิทธิให้สังคมเป็นผู้ตัดสินว่ากฎหมายนี้มันลิดรอนสิทธิจนเกินไปหรือเปล่า? ควรที่จะออกมาหรือมันออกมาแล้วมันดีหรือไม่ดี มันเป็นการลดสิทธิหรือลิดรอนอิสรภาพกันแน่..."[26]

อำพรรณีจึงตัดสินใจท้าทายด้วยการแสดงให้เห็นถึงอำนาจทางวัฒนธรรมของศาสนาอิสลาม โดยการใช้เครื่องแต่งกายสตรีมุสลิมที่เรียกว่าบุรก้า เป็นชุดคลุมหลากสีที่นำมาจากบ้านเกิดจังหวัดปัตตานีของอำพรรณีเอง มาเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอภาพแทนสตรีถึงความเป็นเพศสถานะซึ่งกลายมาเป็นความภาคภูมิใจต่อตัวของอำพรรณีและกลุ่มสตรีมุสลิมบางกลุ่มในปัจจุบัน

3.1.2 ลักษณะของผลงาน

ผลงานชุดนี้ของอำพรรณีมีด้วยกันทั้งหมด 9 ชิ้น แต่ในที่นี้ขอยกมาเพื่อทำการศึกษาลักษณะของผลงานและนำมาวิเคราะห์เพียง 2 ชิ้น ได้แก่ ผลงานชื่อ **Burqa 001** (ภาพที่ 39) ภายในภาพปรากฏภาพแทนสตรีในชุดบุรก้าสีน้ำเงินเข้มสด ซึ่งเป็นชุดของสตรีอิสลามที่ปกปิดเรือนร่างตั้งแต่บริเวณศีรษะจนถึงปลายเท้า ชุดนั้นเปิดเผยให้เห็นเพียงดวงตาของนางแบบที่กำลังยืนนิ่งไม่แสดงอาการใดๆ บริเวณหน้าประตูชัย (The Arc de Triomphe) ซึ่งเป็นอนุสรณ์สถานที่สำคัญ

---

[25]นิกอบ หรือ บุรก้า คือเครื่องแต่งกายชนิดหนึ่งของสตรีมุสลิมบางกลุ่ม ใช้สำหรับคลุมศีรษะรวมถึงใบหน้าเพื่อป้องกันการรุกรานทางสายตาต่อเพศตรงข้าม ปกป้องศักดิ์ศรีและเกียรติของสตรีมุสลิม

[26]**เปิดใจสาวใต้ "ซาวียะห์ สะเตาะ"**, เข้าถึงเมื่อ 24 กรกฎาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.oknation.net/blog/banneang/2012/08/06/entry-1

แห่งหนึ่งในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส การจัดวางองค์ประกอบของภาพนั้นภาพแทนสตรีคือจุดเด่นนำสายตาเป็นอย่างแรกและนำสายตาผู้ชมไปสู่เบื้องหลังของประตูชัยซึ่งเป็นจุดเด่นสำคัญในการท่องเที่ยว สถานที่สำคัญของประเทศฝรั่งเศสยังปรากฏในผลงานชื่อ **Burqa 002** (ภาพที่ 40) เป็นภาพของหอไอเฟล (Eiffel Tower) ซึ่งเป็นสัญลักษณ์สำคัญของประเทศและเป็นสิ่งก่อสร้างที่โด่งดังแห่งหนึ่งของโลก ภายในภาพปรากฏภาพแทนสตรีที่ถูกสวมใส่บุรก้าสีส้มที่กำลังพลิ้วไหวไปตามกระแสลม ที่กำลังยืนนิ่งเหม่งมองไปด้านข้างคล้ายกับกำลังจะสื่อสารบางสิ่งให้แก่ผู้ชม

ภาพที่ 39 อำพรรณี สะเตาะ, **Burqa 001**, 2553, ภาพถ่าย.

ที่มา: สำนักข่าวไทยมุสลิม, **อำพรรณี สะเตาะ**, เข้าถึงเมื่อ 26 กรกฎาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.thaimuslim.com/view.php?c=9&id=19371

ภาพที่ 40 อำพรรณี สะเตาะ, **Burqa 002 2553**, ภาพถ่าย.
ที่มา: สำนักข่าวไทยมุสลิม, **อำพรรณี สะเตาะ**, เข้าถึงเมื่อ 26 กรกฎาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.thaimuslim.com/view.php?c=9&id=19371

3.1.3 วิเคราะห์

ผลงานภาพถ่ายของอำพรรณีเป็นภาพถ่ายแนวสตรีท โฟโต้กราฟฟี่ (Street Photography) ที่เน้นภาพให้สามารถสื่อสารถึงอารมณ์และความรู้สึกต่อสภาพแห่งความเป็นจริง ซึ่งจากการศึกษาแนวคิดและลักษณะผลงานในชุด Burqa สามารถนำมาวิเคราะห์ประเด็นเพศสถานะที่ปรากฏในภาพแทนสตรีได้ถึงความย้อนแย้งในสภาพทางวัฒนธรรมบางประการของแต่ละเชื้อชาติ สังคมตะวันตกมองว่าการแต่งกายด้วยการคลุมศีรษะของชุดบุรก้า เป็นสัญลักษณ์ของการกดขี่ทางเพศที่เกิดขึ้นแก่สตรีที่นับถือศาสนาอิสลามเป็นการละเมิดสิทธิมนุษยชนอย่างหนึ่ง แต่ในมุมกลับกัน อำพรรณีกลับมองว่าการคลุมศีรษะของสตรีมุสลิมคือการแสดงออกทางสัญลักษณ์ของการทำตามวัฒนธรรมทางศาสนาอย่างหนึ่ง จึงสะท้อนเรื่องราวของจารีตประเพณีออกมาในภาพแทนสตรี เพื่อแสดงให้เห็นว่าสตรีมุสลิมปฏิเสธกฎหมายของรัฐบาลฝรั่งเศส ที่ห้ามสวมผ้าคลุมบรุก้าในพื้นที่สาธารณะ ตามที่ภาพแทนสตรีในผลงานปรากฏอยู่ในสถานที่ต่างๆที่สำคัญของประเทศ คล้ายเป็นการเสียสีและโต้แย้งต่อกฎข้อบังคับที่ทำการบังคับสิทธิการแสดงออกถึงจารีตค่านิยมทาง

ศาสนา ใบหน้าที่เมินเฉยของนางแบบและสีสันของเครื่องแต่งกายที่มีสดและพลิ้วไหวคือการสะท้อนให้เห็นสิทธิที่ถูกลิดรอนไปโดยไม่สมัครใจ

ภาพแทนสตรีของอำพรรณีมีจุดประสงค์ให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงผลกระทบต่อสตรีมุสลิมในด้านหนึ่ง ที่มีความขัดแย้งต่อค่านิยมทางศาสนารวมไปถึงความศรัทธาด้านวัฒนธรรมส่วนตัวและลดคุณค่าความเป็นสตรีมุสลิมลงซึ่งเป็นการเลือกปฏิบัติกันระหว่างเพศ โดยอำพรรณีมุ่งหวังว่าผลงานภาพถ่ายในชุดนี้จะช่วยแสดงให้เห็นถึงขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีของสตรีมุสลิมที่ถูกสืบต่อกันมาและหยั่งลึกลงไปยังความศรัทธาในจิตใจ ที่ค่านิยมทางศาสนานี้จะสามารถเป็นส่วนหนึ่งในสังคมท่ามกลางความหลากหลายทางวัฒนธรรมนี้ได้

3.2 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2555 – 2556

3.2.1 แนวความคิดเพศสถานะ

สำหรับผลงานในช่วงหลังนี้อำพรรณียังเลือกใช้เครื่องแต่งกายของสตรีมุสลิม เนื่องจากอำพรรณีเป็นสตรียุคใหม่ที่ยังคงความเชื่อวัฒนธรรมดั้งเดิมของศาสนาอิสลาม ในเรื่องของการประพฤติและปฏิบัติตนให้ถูกต่อหลักคำสอนทางศาสนา ซึ่งปัจจุบันเริ่มเปลี่ยนแปลงไปตามความเจริญก้าวหน้าประกอบกับการที่เพศหญิงได้รับสิทธิเสรีภาพมากขึ้น จนหลงลืมความดีงามตามจารีตประเพณีตามหลักคำสอนทางศาสนา อีกทั้งอำพรรณีสังเกตการเปลี่ยนแปลงของสตรีชาวมุสลิมที่เริ่มลุ่มหลงกับกระแสทางวัฒนธรรมสมัยใหม่ เริ่มลดทอนภาพลักษณ์ดีงามของหญิงชาวมุสลิมโดยเฉพาะกระแสแฟชั่นนิยมซึ่งพบเห็นได้ทั่วไปในสังคมและบนสื่อทุกชนิด ที่ขัดแย้งกับหลักคำสอนและข้อปฏิบัติในศาสนาอิสลาม

เครื่องแต่งกายของสตรีอย่าง “ฮิญาบ” ซึ่งหมายถึง การ“ปกคลุม”[27] ถูกนำมาสื่อถึงเพศสถานะภายใต้เงื่อนไขทางศาสนาที่เพศหญิงมุสลิมทุกคนต้องสวมใส่ฮิญาบเพื่อปกปิดเรือนร่างให้มิดชิดและสามารถเผยให้เห็นเพียงส่วนของใบหน้าและฝ่ามือเท่านั้น ตามบทบัญญัติของศาสนาอิสลามบังคับให้ปกปิดเรือนร่างเฉพาะเพศหญิงเท่านั้น หนังสือชื่อ ฮิญาบในอิสลาม ได้กล่าวถึงเหตุผลที่เพศหญิงจำเป็นต้องทำการปกปิดเรือนร่างไว้ว่า

> “...ความปรารถนาที่จะโอ้อวดและเปิดเผยตัวของตัวเองนั้นเป็นลักษณะเฉพาะของผู้หญิง ผู้หญิงเป็นเพศที่ชอบล่าหัวใจผู้ชายและผู้ชายต้องตกเป็นเหยื่อ ส่วนผู้ชายนั้นเป็นนักล่าร่างกายของผู้หญิง เธอจึงต้องตกเป็นเหยื่อของเขา ความปรารถนาของผู้หญิงที่จะอวดร่างกายของเธอเองนั้นก็มาจากแก่นแห่งความเป็นนักล่านี้เอง เพราะธรรมชาติโดยเฉพาะนี้เอง ผู้หญิง

---

[27]มุรตาซา มุตะฮฮารี, **ฮิญาบในอิสลาม**, แปลโดย กิตติมา อมรทัต (กรุงเทพฯ: ศูนย์วัฒนธรรม สถานเอกอัคราชทูต สาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำกรุงเทพฯ, 2533), 7.

จึงมีสัญชาตญาณที่จะล่าหัวใจและคุมขังผู้ชายไว้ ดังนั้นการหันเหไปจากทางที่ถูกต้องจึงเริ่มต้นที่สัญชาตญาณของผู้หญิงก่อน เพราะฉะนั้นจึงมีบัญญัติแก่ผู้หญิงให้ปกปิดร่างกาย"[28]

ความสนใจในกฎข้อบังคับเครื่องแต่งกายของสตรีมุสลิมยังปรากฏในคัมภีร์อัลกรุอาน อำพรรณีได้นำหลักข้อประพฤติปฏิบัติของการปกปิดเรือนร่าง ที่เป็นส่วนหนึ่งของการแก้ไขปัญหาและมารยาททางสังคมที่ชาวมุสลิมจะต้องยึดมั่นและพึงปฏิบัติ เรียกว่า "ซูเราะฮ์อันนูร"[29] ซึ่งจะมีใจความตอนหนึ่งของบทที่ 24 วรรคที่ 31 ที่กล่าวถึงลักษณะของกฎข้อบังคับของสตรีในเรื่องของการปกปิดร่างกายอย่างมิดชิด โดยการปกปิดด้วยผ้าคลุมลงมาจนถึงหน้าอกและอย่าเปิดเผยส่วนอื่นทั้งเครื่องประดับและส่วนต่างๆที่เป็นของสงวนของสตรีมีเพียงสามีเท่านั้นที่จะสามารถเห็นได้[30]

จากข้อบังคับต่างๆมากมายของหญิงมุสลิมที่กล่าวมาล้วนเกี่ยวข้องกับคำสอนและความเชื่อที่ถูกสั่งสอนจากคัมภีร์ทางศาสนา ซึ่งการแต่งกายด้วยฮิญาบในปัจจุบันนั้นมีความขัดแย้งต่อหลักคำสอนทางศาสนา ฮิญาบกลายเป็นแฟชั่นของเพศหญิงชาวมุสลิมที่แต่งกายไม่เคร่งครัด โชว์สัดส่วนเรือนร่างจนเกินงามผิดกับหลักจารีตประเพณีของศาสนาอิสลาม กลายเป็นแฟชั่นตามกระแสนิยมจากความพึงพอใจของตนด้วยความรู้เท่าไม่ถึงการณ์

3.2.2 ลักษณะของผลงาน

ผลงานในชุดนี้ของอำพรรณีเป็นผลงานภาพถ่ายขาวดำทั้งหมด ซึ่งได้ทำการคัดเลือกผลงานนำมาวิเคราะห์มีด้วยกันทั้งหมด 4 ชิ้น ได้แก่ ผลงานชื่อ **The Light (24:31) 003** (ภาพที่ 41) ภาพแทนสตรีที่กำลังนอนราบบนพื้นที่มีผ้าคลุมสีดำคลุมตัวทั้งหมด รวมไปถึงฉากของพื้นหลังที่ถูกจัดฉากด้วยผ้าคลุมสีดำ ริ้วรอยของผ้าคลุมสีดำที่แนบเนื้อบนนางแบบถูกจัดแสงให้เฉียงเข้าทางด้านหน้า เพื่อเน้นเรือนร่างของนางแบบให้มีความชัดเจนขึ้น เปิดให้เห็นเพียงส่วนของดวงตาที่เย้ายวนและเส้นผมที่ถูกปล่อยสยายออกมาจากทางด้านซ้ายเท่านั้น เช่นเดียวกับผลงานชื่อ **The Light (24:31) 004** (ภาพที่ 42) เป็นภาพแทนสตรีที่กำลังนอนเอี้ยวตัวเพื่อเน้นทรวงทรงสรีระบนผ้าคลุมสีดำเช่นเดียวกับผลงานในชิ้นแรก ภาพแทนสตรียังคงถูกจัดให้ตรงกึ่งกลางระหว่างภาพเพื่อเป็นจุดเด่น นอกเหนือจากดวงตาที่ถูกเปิดเผยออกมาจากผ้าคลุมสีดำที่ห่อหุ้มตัวผื่นใหญ่นั้น คือท่อนแขนด้านซ้ายของนางแบบที่กำลังยกขึ้นเหนือศีรษะโชว์ท่อนแขนที่มีผิวพรรณขาวตัดกับพื้นหลังของผ้าคลุมสีดำเข้มได้อย่างเด่นชัด

---

[28]เรื่องเดียวกัน, 15.

[29]ซูเราะฮ์อันนูร หมายถึง แสงสว่าง ในที่นี้คือ รัศมีแห่งดวงประทีปของพระอัลเลาะห์

[30]มุรตาซา มุตะฮฮารี, **ฮิญาบในอิสลาม**, 53.

ภาพที่ 41 อำพรรณี สะเตาะ, **The Light (24:31) 003,** 2556, ภาพถ่าย, 180 x 120 ซม.
ที่มา: ART SY, **Ampannee Satoh**, เข้าถึงเมื่อ 26 กรกฎาคม 2558, เข้าถึงได้จาก https://www.artsy.net/artist/ampannee-satoh

ภาพที่ 42 อำพรรณี สะเตาะ, **The Light (24:31) 004**, 2556, ภาพถ่าย, 180 x 120 ซม.
ที่มา: Art sy, **Ampannee Satoh**, เข้าถึงเมื่อ 26 กรกฎาคม 2558, เข้าถึงได้จาก https://www.artsy.net/artist/ampannee-satoh

ผลงานชื่อ **The Light (24:31) 004** (ภาพที่ 43) ภาพแทนสตรีที่ยังคงนอนบิดกายเน้นสรีระที่มีผ้าคลุมที่ดำแนบลำตัวอยู่ ในส่วนของผลงานชิ้นเผยให้เห็นส่วนของบริเวณไหล่ซ้ายของนางแบบเพียงเล็กน้อย พร้อมกับช่วงบริเวณของดวงตาที่กำลังจ้องมาด้วยสายตาชวนเย้ายวนเช่นเดิม แสงถูกจัดให้เข้าเฉียงทางด้านหลังเพื่อให้เห็นรายละเอียดริ้วรอยของผ้าคลุมสีดำเพื่อช่วยเน้นมิติของเรือนร่างให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น และผลงานชื่อ **The Light (24:31) 006** (ภาพที่ 44) ภาพแทนสตรีที่ยังคงอวดเน้นสรีระภายใต้ผ้าคลุมสีดำที่ถูกจัดฉากให้นอนท่าปกติ หัวเข่าด้านขวาของนางแบบถูกยกให้สูงพ้นจากผ้าคลุมสีดำ ขาอีกข้างหนึ่งถูกเหยียดยาวตรงกับพื้นฉากของผ้าคลุมเผยให้เห็นผิวของนางแบบเล็กน้อยบริเวณหัวเข่า ทั้งริ้วรอยของผ้าและการจัดแสงที่ให้เข้ามากระทบต่อเรือนร่างนั้นช่วยสร้างมิติให้แก่ภาพและดูน่าค้นหามากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 43 อำพรรณี สะเตาะ, **The Light (24:31) 005**, 2556, ภาพถ่าย, 180 x 120 ซม.
ที่มา: Art sy, **Ampannee Satoh**, เข้าถึงเมื่อ 26 กรกฎาคม 2558, เข้าถึงได้จาก https://www.artsy.net/artist/ampannee-satoh

ภาพที่ 44 อำพรรณี สะเตาะ, **The Light (24:31) 006**, 2556, ภาพถ่าย, 180 x 120 ซม.
ที่มา: Art sy, **Ampannee Satoh**, เข้าถึงเมื่อ 26 กรกฎาคม 2558, เข้าถึงได้จาก https://www.artsy.net/artist/ampannee-satoh

3.2.3 วิเคราะห์

สำหรับผลงานชุด **24:31 แสงสว่าง** เป็นผลงานที่ตั้งคำถามให้แก่สังคมเกี่ยวกับความเป็นเพศสถานะซึ่งเกิดจากหลักคำสอนและวิถีประพฤติปฏิบัติของศาสนาอิสลาม ซึ่งผลงานภาพถ่ายของ อำพรรณีเป็นผลงานภาพถ่ายเชิงความคิด (Conceptual Photography) ในลักษณะผลงานภาพถ่ายขาวดำที่ไร้การตกแต่ง เต็มไปด้วยอารมณ์และความรู้สึก ผลงานศิลปะภาพถ่ายชุดนี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงเจตนาของความรู้สึกในจิตใจของอำพรรณีที่ต้องการวิพากษ์วิจารณ์สถานการณ์ความเป็นจริงทางสังคม ถึงค่านิยม จารีตประเพณีของศาสนาอิสลาม ที่ลบเลือนไปกับแฟชั่นกระแสนิยมผิดๆของสตรีมุสลิมในปัจจุบัน โดยใช้ภาพแทนสตรีเคียงคู่กับเครื่องแต่งกายในที่นี้คือผ้าคลุมสีดำ ที่ถูกแสดงค่าคล้ายกับการสวมใส่ฮิญาบ เพื่อสื่อนัยยะของการปกปิด ปกคลุมเรือนร่างของผ้า ซึ่งเป็นแกนหลักค่านิยมของสตรีมุสลิมที่ปรากฏหลักคำสั่งสอนในคัมภีร์อัลกรุอาน ผลงานชุดนี้มีลักษณะคล้ายกับภาพถ่ายแฟชั่นในหน้าของสื่อต่างๆ เป็นการโต้แย้งต่อหลักคำสอนทางทางศาสนาที่แสดงให้เห็นการแต่งกายที่เหมือนจะปกปิดเรือนร่าง หากแต่แท้จริงแล้วเป็นการเปิดให้เห็นส่วนสำคัญที่ควรปกปิดของสตรีมุสลิม จากผลงานที่นำมาวิเคราะห์ทั้ง 4 ชิ้น แสดงให้เห็นสัดส่วนต้องห้ามที่ไม่ควรเปิดหรือเผยให้เห็นในพื้นที่สาธารณะ ซึ่งสัดส่วน

เรือนร่างเหล่านี้อำพรรณีเรียกว่า “พื้นที่พึงสงวน” มีเพียงส่วนที่ผู้คนภายนอกมองเห็นได้คือ ส่วนภายนอกของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายรวมถึงใบหน้าและมือทั้งสองข้างเท่านั้น แต่ผลงานของอำพรรณีเผยให้เห็นสัดส่วนของเรือนร่างต้องห้าม คือ เส้นผม ท่อนแขน ไหล่ และหัวเข่า ที่โผล่ออกมาจากผ้าคลุมสีดำผืนใหญ่ซึ่งถูกจัดวางไปบนเรือนร่างของสตรีผู้เป็นนางแบบ

อำพรรณีใช้ผ้าคลุมสีดำผืนใหญ่แทนค่าจากประสบการณ์ของตนเอง ผ้าคลุมผืนนั้นแทนผ้าคลุมที่ใช้ปกปิดเรือนร่างช่วงการยืนละหมาดในชีวิตประจำวัน ผ้าที่ปกคลุมร่างกายจะต้องทิ้งตัวลงมาจากที่สูงลงสู่ที่ต่ำอย่างในช่วงลุกขึ้นยืนเพื่อแสดงความเคารพและระลึกถึงพระอัลเลาะห์ แต่หากเมื่อใดที่ผ้าคลุมนั้นกระจัดกระจายลงบนพื้นหรือไม่ได้นำมาใช้เพื่อการละหมาด เปรียบได้กับการ ละเลยในคำสั่งสอน ขาดความเคารพและขาดความศรัทธาที่แท้จริงในพระอัลเลาะห์ ส่วนการเลือกใช้ผ้าคลุมสีดำ เพื่อเป็นตัวแทนของความมืด ที่เกิดจากการละเมิดและไม่เคารพคล้ายกับการทำผิดบาปต่อพระอัลเลาะห์หรือศาสดาของตน ส่วนการเลือกใช้มุมของภาพให้มีลักษณะมุมสูง (Bird eyes view) เพื่อให้เห็นภาพแทนสตรีในมุมมองบนให้มีอารมณ์ความขัดแย้งของอารมณ์ด้านลบ ที่ดูแล้วให้ความรู้สึกที่ต่ำต้อย หดหู่และไร้ความหมาย เพื่อสะท้อนให้เห็นคุณค่าที่ลดน้อยลงในสตรีเพศของหญิงชาวมุสลิมในปัจจุบัน

อาจกล่าวได้ว่าผลงานภาพถ่ายชุดนี้ของอำพรรณี แสดงให้เห็นภาพแทนสตรีที่เป็นตัวแทนของค่านิยมที่เกิดจากข้อบังคับประพฤติปฏิบัติต่อเพศหญิงที่นับถือศาสนาอิสลามด้วยกฎเกณฑ์ข้อบังคับอย่างเคร่งครัดในเรื่องของเครื่องแต่งกายของสตรีที่จำเป็นต้องปกปิดอย่างมิชิด ผลงานของอำพรรณีจึงสะท้อนพฤติกรรมของสตรีกลุ่มหนึ่งให้ย้อนกลับมาศรัทธาในศาสนาคล้ายการตักเตือนผ่านผลงานศิลปะ

กลุ่มที่ 2 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวข้องกับระบบทุนนิยม

สถานการณ์ในสังคมไทยปัจจุบันภาพลักษณ์ของเพศหญิงมักปรากฏอยู่ในสื่อโฆษณารูปแบบต่างๆ ที่เป็นตัวแทนเผยแพร่สินค้าของระบบทุนนิยม เช่น เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เครื่องสำอาง ฯลฯ เพื่อนำเสนอการสร้างภาพตามกระแสของวัฒนธรรมมวลชน (Mass Culture) ซึ่งสื่อเหล่านี้มีบทบาทอย่างมากต่อการสร้างความเป็นบริโภคนิยม (Consumerism) สื่อกลายเป็นเครื่องมือของการแพร่กระจายโดยมีจุดประสงค์ทำให้มนุษย์มีความต้องการบริโภคที่มากขึ้นและยังสร้างอิทธิพลค่านิยมแบบผิดๆในประเด็นที่เกี่ยวกับเรื่องคุณค่า (Value) แก่เพศหญิง ที่ต้องมีเรือนร่างและความงามเฉกเช่นเดียวกับนางแบบที่ปรากฏลงบนสื่อ อีกทั้งระบบทุนนิยมที่เผยแพร่อยู่ในสื่อยังทำให้ผู้คนในสังคมนั้นหลงใหลในความงามของวัตถุมากกว่าคำนึงถึงคุณค่าทางจิตใจและยังกีดกันบุคคลบางกลุ่ม ที่ไม่มีลักษณะตามให้กลายเป็นกลุ่มชายขอบในสังคม

ศิลปินหญิงในกลุ่มนี้จึงใช้ภาพแทนสตรีเคียงคู่กับวัตถุ เป็นตัวแทนการบริโภคเพื่อแสวงหาความพึงพอใจผ่านวัตถุ ประกอบไปด้วยศิลปินหญิงจำนวน 2 คน ได้แก่

1. ปาริชาติ ศุภพันธ์

เกิดเมื่อวันที่ 13 กันยายน พ.ศ. 2520 ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จบการศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และได้รับปริญญาศิลปะมหาบัณฑิต สาขาภาพพิมพ์จากมหาวิทยาลัยเดียวกันในปี พ.ศ. 2548 ปาริชาติเป็นหนึ่งในศิลปินหญิงที่เคยได้รับ รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทภาพพิมพ์ จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 49 ในปี พ.ศ. 2546 ปัจจุบันปาริชาติเป็นศิลปินและเป็นอาจารย์ประจำอยู่ที่คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปาริชาติเป็นศิลปินหญิงที่สร้างผลงานด้วยสื่อศิลปะอย่างหลากหลาย ทั้งผลงานภาพพิมพ์ จิตรกรรม วาดเส้น ผลงานที่นำเสนอเพศสถานะสตรี ได้แก่

1.1 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2545 - 2548

1.1.1 แนวความคิดเพศสถานะ

ระบบทุนนิยมส่งผลต่อภาพลักษณ์ภายนอกแก่สตรีเพศอย่างมาก ผลงานของปาริชาติในที่นี้ไม่ได้หมายถึงเพียง “วัตถุ” หรือ “ความสวยงามภายนอก” ที่เกิดจากระบบทุนนิยม แต่สิ่งที่ปาริชาติต้องการนำเสนอคือสิ่งที่เกิดขึ้นภายในข้างในจิตใจ ซึ่งก็คือ “ความสุข” เพื่อประชดประชัน ต่อค่านิยมในสังคมที่ถูกเพศชายตีคุณค่าจากการมองเพียงภายนอกเท่านั้น

ดังนั้นแนวความคิดการสร้างสรรค์ผลงานชุด **ความงามที่ปราศจากความน่าอิจฉา** จะกล่าวถึงความสุขที่เกิดจากความรู้สึกของตน ทัศนคติ และภาพลักษณ์ทางทุนนิยม ที่ไม่มีวันหยุดนิ่งในสังคม ดังที่ปาริชาติได้กล่าวไว้ว่า

> “ความสุข” ที่มาจากครอบครัวของข้าพเจ้าที่น่ารักแสนดี ความใส่ใจของทุกคนในครอบครัวคือ สิ่งที่ทำให้ข้าพเจ้าดำรงอยู่ตรงนี้ ด้วยความรู้สึกที่มั่นคงและเต็มไปด้วยความเชื่อมั่นในตัวเอง
>
> “ความสุข” คือ การที่พวกเขาทำให้ข้าพเจ้ารู้ว่า ข้าพเจ้าเป็นที่รักและไม่โดดเดี่ยว
>
> “ความสุข” คือ สิ่งที่ทำให้ใจของข้าพเจ้าเบิกบาน สดชื่นแจ่มใสและมีทัศนคติที่ดีต่อตัวเอง ต่อโลก ต่อชีวิต ต่อสิ่งต่างๆรอบตัวนั้นน่ะเป็นความสุขที่จีรังยั่งยืน[31]

---

[31]ปาริชาติ ศุภพันธ์, “ความงามที่ปราศจากความน่าอิจฉา” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 2.

ปาริชาติยังเล็งเห็นถึงปัญหาที่ทางสังคมที่พยายามยึดติดกับวัตถุจนเกิดเป็นความทุกข์มากกว่าที่จะสร้างความสุขที่เกิดจากภายในจิตใจ เพราะคนเราส่วนใหญ่มองเพียงความสุขนั้นเกิดขึ้นจากมูลค่าความงามที่ได้รับจากวัตถุ ซึ่งนำมาสู่การแสวงหาการอยากมีอยากได้อย่างไม่สิ้นสุด ปาริชาติเป็นหนึ่งในศิลปินหญิงที่มีความสนใจจากอิทธิพลแนวคิดปรัชญาชีวิต ที่เน้นในเรื่องของความภูมิใจในตนเอง ประกอบกับชีวิตวัยเด็กของตนที่เป็นเด็กสาวขี้อาย ไม่กล้าพูดกล้าแสดงออก แต่เพราะครอบครัวที่อบอุ่นช่วยสร้างความสุขและมอบความรักให้แก่ปาริชาติ ถึงแม้ชีวิตบางช่วงจะมีทุกข์บ้างก็ตามแต่ตัวของปาริชาติเองเชื่อว่าความสุขมักเกิดขึ้นอยู่เสมอ[32]

แนวความคิดเพศสถานะในผลงานจึงเป็นเรื่องราวของความสุข และเลือกสะท้อนภาพแทนสตรีที่เกิดขึ้นจริงในสังคม ที่ตกอยู่ภายใต้การสร้างความสุขทางค่านิยมภายนอก ซึ่งภาพแทนสตรีที่ปรากฏในผลงานก็คือ ภาพแทนของใบหน้าและเรือนร่างของปาริชาติเอง ที่ทำการสลับสับเปลี่ยนชุดสีสันต่างๆอย่าง ชุดนางโชว์ หรือชุดคาบาเร่ท์สีสันสดใส พร้อมกับการโฟสท์ท่าสวมบทบาทเป็นทั้งนางเอก นางร้าย ที่แสดงสีหน้าอย่างตลกขบขัน ภายใต้เครื่องประดับเรือนร่างอลังกาลเกินจริง เป็นสิ่งมอมเมาให้หลงเชื่อในความงามที่เป็นเพียงวัตถุ ซึ่งสังคมไทยในปัจจุบันเต็มไปด้วยความสำราญที่เกิดจากสิ่งเร้าภายนอก ปาริชาติจึงต้องการที่จะถ่ายทอดแนวความคิดเรื่องราวทางสังคมและความเชื่อที่ว่าโลกใบนี้เต็มไปด้วยความสุขมากพอ เกินกว่าที่จำเป็นจะต้องพึ่งสิ่งของหรือความงาม ผ่านการแสดงโชว์หลายรูปแบบโดยใช้ภาพแทนสตรีของตนเป็นสื่อ

1.1.2 ลักษณะของผลงาน

สำหรับผลงานชุดนี้ของปาริชาติเป็นผลงานภาพพิมพ์โลหะ (Etching) ซึ่งมีขนาดใหญ่และมีด้วยกันหลายชิ้น ในที่นี้จะขอเลือกผลงานที่นำเสนอภาพแทนสตรีอย่างเด่นชัดเกี่ยวกับแนวคิดเพศสถานะเพื่อนำมาวิเคราะห์ ได้แก่ ผลงานชื่อ **Very Very Beautiful Indeed No. 1** (ภาพที่ 45) นำเสนอภาพแทนสตรีซึ่งเป็นภาพแทนของปาริชาติเอง รูปร่างอวบอิ่มเย้ายวน บริเวณหน้าอกทั้งสองข้างถูกปกปิดด้วยโคมไฟจีนรูปร่างกลมโตและโคมไฟอีกรูปแบบหนึ่งยังถูกนำมาปกปิดบริเวณอวัยวะเพศซึ่งถูกทำคล้ายชุดนางโชว์ สังเกตได้จากบริเวณศีรษะที่ถูกสวมด้วยเครื่องประดับแบบชุดงิ้วของชาวจีน ที่มีสีสันร้อนแรงและแสดงออกถึงความฟู่ฟ่า เรือนร่างแสดงท่าทางที่บิดเอี้ยวเสมือนการโฟสท์ท่าของนางแบบ มือข้างหนึ่งจับหน้าอกที่ถูกปิดบังด้วยโคมไฟกลมโตอันใหญ่สีแดงและบริเวณอวัยวะเพศก็มีโคมไฟรูปทรงเรียวยาวปกปิดส่วนสำคัญไว้เช่นกัน ท่าทีของภาพแทนสตรีคล้ายจะแสดงอาการเหนียมอายหากแต่เพราะโคมไฟเหล่านั้นใหญ่โตยิ่งดึงดูดกลายเป็นจุดสนใจมากยิ่งขึ้น บริเวณลำตัวถูกลงสีด้วยสีแดงมีเงาสีดำตัดสร้างมิติให้แก่เรือน

---

[32]เรื่องเดียวกัน, 6.

ร่างนั้น ส่วนของใบหน้าถูกเติมแต่งให้มีลักษณะขบขัน ภายในภาพถูกกระตุ้นด้วยสีโทนร้อนของพื้นหลังอย่างสีชมพูและสีแดงสดยิ่งช่วยทำให้ภาพดูสนุกสนานและมีชีวิตชีวามากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 45 ปาริชาติ ศุภพันธ์, **Very Very Beautiful Indeed No. 1**, ภาพพิมพ์โลหะ, 110 x 160 ซม. ที่มา: Rama IX Art Museum, **Parichart Suphaphan**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=Parichart%20Suphaph

ผลงานชื่อ **Very Very Beautiful Indeed No. 2** (ภาพที่ 46) ภาพแทนสตรีของปาริชาติถูกเปลี่ยนท่วงท่าและเครื่องประดับ ร่างกายที่เปลือยเปล่ามีเพียงเครื่องประดับปกปิดส่วนสำคัญของเรือนร่างเผยให้เห็นทรวงทรงที่ผอมบางในมือถือพัดขนนกอันใหญ่ดูโดดเด่นสะดุดตา คล้ายกำลังเริงระบำบนเวที อีกทั้งรองเท้าส้นสูงสีฟ้าที่สวมใส่นั้นยังตัดกับสีสันของพื้นหลังสีแดงเข้มได้เป็นอย่างดีและผลงานชื่อ **Very Very Beautiful Indeed No. 3** (ภาพที่ 47) ที่แสดงภาพแทนสตรีต่างอิริยาบถคล้ายการแสดงโชว์ ชุดและเครื่องประดับแบบนางโชว์สีสันสดใสที่ถูกสวมใส่แก่เรือนร่างนั้นมีเพียงผีเสื้อสีเหลืองสดปกปิดบริเวณอวัยวะเพศ ผ้าผันคอขนนกสีขาวที่สะบัดไปมาตามท่าทางคล้ายการเต้นระบำซึ่งตอบรับกับท่วงท่าที่รื่นเริงและดูมีความสุข

ภาพที่ 46 ปาริชาติ ศุภพันธ์, **Very Very Beautiful Indeed No. 2**, ภาพพิมพ์โลหะ, 110 x160 ซม. ที่มา: Rama IX Art Museum, **Parichart Suphaphan**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=Parichart%20Suphaph

ภาพที่ 47 ปาริชาติ ศุภพันธ์, **Very Very Beautiful Indeed No. 3**, ภาพพิมพ์โลหะ, 110 x 160 ซม. ที่มา: rama9art, **Parichart Suphaphan**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama 9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=Parichart%20Suphaph

ผลงานชื่อ **Beauty Without Jealousy** (ภาพที่ 48) เป็นผลงานชิ้นใหญ่ซึ่งเป็นผลงานชิ้นสรุปแนวคิดของปาริชาติในช่วงนี้ ภายในภาพปรากฏภาพแทนสตรีทั้งหกที่มีหน้าตาและเรือนร่างแตกต่างกันอย่างชัดเจน ใบหน้าของแต่ละคนล้วนแสดงสีหน้าที่ตลกขบขันและชุดที่สวมใส่ยังคงเป็นชุดของนางโชว์ที่เต็มไปด้วยเครื่องประดับ ขนนก และลวดลายของถุงน่องลูกไม้สีสันสดใส ยิ่งช่วยสร้างความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละคนได้เป็นอย่างดี หน้าอกที่ใหญ่เกินจริงและร่างกายที่บิดโชว์ส่วนโค้งเว้าตอบรับกับการโฟสท์ท่าที่ไม่ซ้ำกัน ยิ่งสร้างความเย้ายวน เซ็กซี่และความครึกครื้นสนุกสนาน พื้นหลังของภาพถูกสร้างให้คล้ายกับฉากผ้าม่านบนเวทีด้วยสีแดงอมส้มสีสันสดใสเหมาะกับการแสดงโชว์

ภาพที่ 48 ปาริชาติ ศุภพันธ์, **Beauty Without Jealousy**, 2548, ภาพพิมพ์โลหะ, 160 x 300 ซม.
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Parichart Suphaphan**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/person/Parichart%20Suphaphun/work/work2.jpg

1.1.3 วิเคราะห์

จากแนวคิดเพศสถานะและลักษณะผลงานได้ชี้ให้เห็นประเด็นของระบบทุนนิยมเป็นหลัก โดยในแต่ละสังคมเชื่อว่าคุณค่านั้นจะเกิดขึ้นได้จากความงามและตัวของวัตถุ โดยเลือกใช้บทบาทเพศหญิงที่สังคมมองในแง่ลบอย่างอาชีพของผู้หญิงกลางคืนและนางโชว์คาบาเร่ท์นำเสนอความเท่าเทียมกันระหว่างเพศ ที่ต้องการโต้แย้งการจำกัดอาชีพของสตรีให้ทำเพียงงานภายในบ้านเท่านั้น ซึ่งอาชีพนี้จะถูกตีตราเป็นผู้หญิงไม่ดีและถูกลดค่าความเป็นคนลง อีกทั้งยังแสดงให้เห็นความเหลื่อมล้ำทางเพศ ซึ่งสตรีเป็นเพศที่ถูกจ้องมองและถูกกระทำจากเพศชายเพียง

ฝ่ายเดียวอีกด้วย การสร้างภาพแทนสตรีในเนื้อหาดังกล่าว ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงของนางโชว์ในผลงานของปาริชาตินั้น ยังเกิดขึ้นจากจินตนาการและความต้องการส่วนตัวที่ต้องการสวมบทบาทเป็นตัวละครตามต้องการ เพราะในโลกแห่งความจริงปาริชาติไม่สามารถที่จะเป็นได้ เนื่องจากข้อจำกัดทางสังคมบางประการที่จำเพาะเจาะจงไว้เฉพาะเพศหญิง จึงเลือกสะท้อนผ่านภาพแทนสตรีโดยใช้ภาพใบหน้าตนเองทั้งหมด ใบหน้าเหล่านั้นได้ถูกแต่งจนไร้ความงาม โครงของใบหน้าผิดเพี้ยนและมีฟันหน้ายื่นออกมาสองซี่ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของปาริชาติ ที่ต้องการให้ดูตลกขบขันมากกว่าความสวยงาม เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสุขที่เกิดจากภายในมากกว่าความงามของเครื่องประดับที่ถูกตกแต่งบนร่างกายอย่างเกินงาม

ภาพแทนสตรีจะไม่เน้นความเหมือนจริงและเรือนร่างของแต่ละคนนั้นจะแตกต่างกันออกไปไม่ซ้ำกัน ส่อเป็นนัยว่าสตรีที่ตกเป็นเหยื่อของระบบทุนนิยมนั้นไม่ใช่เฉพาะคนใดคนหนึ่ง อาจรวมไปถึงสตรีในสังคมไทยส่วนใหญ่ก็เป็นได้ การเลือกแสดงท่าทางของภาพแทนสตรีในผลงานแต่ละชิ้น ยังเน้นการแสดงออกของท้วงท่าที่แสดงความเย้ายวนอวดเน้นสรีระที่ทำการตอกย้ำลักษณะทางกายภาพที่มีแต่เฉพาะในตัวของเพศหญิง เน้นจุดเด่นไปที่หน้าอกและสะโพก การแต่งกายด้วยเครื่องประดับที่มีสีสันสดใส เครื่องแต่งกายบางชิ้นยิ่งช่วยเน้นความงามแบบสตรีเพศ เช่น ขนนก ถุงน่องลายลูกไม้ เครื่องประดับบนศีรษะ รองเท้าส้นสูง เป็นต้น ซึ่งเป็นวัตถุที่ถูกประเมินค่าติดตัวกับความเป็นเพศอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ การปกปิดอวัยวะสำคัญส่วนต่างๆ อย่างการใช้โคมไฟ หรือผีเสื้อ ถึงแม้สตรีในภาพจะแสดงอาการเขินอายหรือพยายามปิดบังก็ตาม แต่สิ่งเหล่านี้ยิ่งช่วยนำสายตาให้จดจ้องอวัยวะส่วนสำคัญนั้นมากยิ่งขึ้น

การที่ไม่สร้างรายละเอียดของพื้นหลังเพราะต้องการเน้นท่วงท่าของเรือนร่างและเครื่องประดับให้ถ่ายทอดอารมณ์ของภาพให้ได้มากที่สุด สำหรับการเลือกใช้สีโทนร้อนช่วยแสดงออกถึงอารมณ์สนุกสนานทั้งสีของชุดและสีของพื้นหลังยิ่งช่วยกระตุ้นอารมณ์ผู้ชมให้เกิดความสนุกสนาน สำหรับการสร้างส่วนตื้นลึกของภาพศิลปินเลือกการผลักจุดเด่นโดยการสร้างน้ำหนักของแสงเงาและเน้นภาพแทนสตรีให้มีมิติมากกว่าส่วนประกอบอื่นๆของภาพ ในส่วนของวัตถุและเครื่องประดับต่างๆจะใช้สีที่ตัดกับสีของพื้นหลังเพื่อทำให้โดดเด่นและสะดุดตามากยิ่งขึ้น

ปาริชาตินำเสนอมุมมองของเรื่องราวอาชีพด้านหนึ่งของผู้หญิงกลางคืนเป็นเสมือนการสะท้อนสภาพเป็นจริงในสังคม เพศหญิงถูกประเมินค่าจากภายนอกจากข้อจำกัดทางอาชีพ ที่สังคมปลูกฝังผ่านวัฒนธรรม ให้เพศหญิงควรประพฤติดีเป็นกุลสตรีที่ดีไม่ควรทำงานในช่วงเวลากลางคืน ภาพแทนสตรีในผลงานชุดนี้จึงเป็นตัวแทนของการเสียดสีสังคม ที่กำหนดสถานภาพทางเพศอย่างจำยอม และเมื่อนำภาพแทนสตรีมาควบคู่กับความสวยงามและค่าความสุขที่เกิดจากวัตถุ ยิ่งทำการตอกย้ำความแตกต่างทางเพศมากยิ่งขึ้น ปาริชาติจึงต้องการนำเสนอภาพแห่ง

ความสุขผ่านภาพแทนสตรีที่ไร้ความงาม คล้ายกับการบ่งบอกว่าความสุข และคุณค่าของสตรีไม่จำเป็นต้องพึ่งพาวัตถุแต่สามารถสร้างความสุขภายในจิตใจได้เช่นกัน

1.2 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2554

1.2.1 แนวความคิดเพศสถานะ

สำหรับผลงานชุด **Super Summer!!** ปาริชาติยังคงนำเสนอแนวคิดผ่านประสบการณ์ตรง ในเรื่องของความสุข ความชอบส่วนตัว และการเสียดสีระบบทุนนิยมที่เกิดขึ้นในสังคมไทยเช่นเดิม แต่ภาพแทนสตรีซึ่งเป็นภาพของตัวปาริชาติเองนั้น มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นในเรื่องของการนำพื้นที่ส่วนตัวมาแสดงออกในพื้นที่สาธารณะ โดยยังคงเอกลักษณ์ในเรื่องของการแสดงตัวตนของสตรีได้เป็นอย่างดี ซึ่งนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องการวัดคุณค่าในตัวของเพศหญิงในชีวิตประจำวัน อาทิเช่น การแต่งตัวสวย การใส่เสื้อผ้าเพื่อเรียกจุดสนใจต่อเพศตรงข้าม การออกกำลังกายเพื่อดูแลสัดส่วนของเรือนร่าง เป็นต้น ประเด็นที่พบเห็นในชีวิตประจำวันเหล่านี้ล้วนเป็นส่วนหนึ่งจากผลของระบบทุนนิยมที่เกิดขึ้นจริงในสังคมไทย

ปาริชาติยังคงใช้ภาพแทนสตรีเป็นภาพของตนเองทั้งหมดและไม่ได้แสดงออกถึงความสวยงามแต่อย่างใด ดังที่ พิษณุ ศุภ ได้กล่าวถึงผลงานของศิลปินที่ว่า “เธอสวมบทบาทไม่ซ้ำกัน เป็นทั้งนางอิจฉา นางร้าย นางรอง ตัวประกอบ หญิงทำงาน หญิงกล้า สาวกลางคืน สาวชอบสนุก แต่ยังไม่เห็นมาดนางเอกอย่างที่บอกเลยสักรูป”[33] ภาพแทนสตรีของศิลปินจึงเต็มไปด้วยเรื่องราวการเสียดสี หยอกล้อผ่านภาพของความสุขและความงามที่ล้วนแล้วเกิดจากระบบทุนนิยม ที่พยายามทำให้ผู้คนทั่วไปเกิดความลุ่มหลงคิดว่าตนนั้นเป็นเช่นเดียวกับตัวละครที่ต้องสมบูรณ์และเพียบพร้อม

ปาริชาติเลือกใช้เรื่องราวช่วงเวลาของการพักผ่อนในอิริยาบถต่างๆ โดยเนื้อหาผลงานในช่วงนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องราวส่วนตัวมุมมองของความสุข ที่ปาริชาติเองต้องการในช่วงวันหยุดพักผ่อน เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดจากการทำงานคล้ายกับคนอื่นทั่วไปที่ต้องการความสุข ดังนั้นเรื่องราวในผลงานจึงสะท้อนภาพวันหยุดพักร้อนในผลงานนิทรรศการชื่อ **Super Summer!!** โดยแฝงนัยของความสุขทางใจที่ได้รับมาจากความอบอุ่นในครอบครัว ที่ทำให้ปาริชาติมีความมั่นใจและความสุขเกิดขึ้น จึงถ่ายทอดประสบการณ์ของความสุขเพื่อให้เกิดการหลุดพ้นจากระบบทุนนิยมที่กลืนกินสังคมในปัจจุบัน

---

[33]ปาริชาติ ศุภพันธ์, **Super summer!!** (กรุงเทพฯ: Ardel's Third Place Gallery, 2554), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

1.2.2 ลักษณะของผลงาน

ผลงานชุดนี้ของปาริชาติ ในที่นี้จะขอเลือกผลงานที่นำเสนอภาพแทนสตรีทั้งหมด ซึ่งเป็นภาพของตัวปาริชาติเอง ผลงานที่นำมาวิเคราะห์ ได้แก่ ภาพแทนสตรีในผลงานชื่อ **พักร้อน** (ภาพที่ 49) เป็นการแสดงช่วงเวลาแห่งการพักร้อนที่ทะเลในจินตนาการของปาริชาติ พื้นหลังเป็นภาพของท้องทะเลมีเกาะเล็กๆปกคลุมด้วยต้นมะพร้าวกระจายอยู่ในส่วนต่างๆของผลงาน ภายในภาพไม่ได้ถูกเก็บรายละเอียดมากนักและไม่มีการไล่น้ำหนักแบบสมจริง แสดงให้เห็นเพียงเค้าโครงของเรือนร่างที่ถูกเขียนอย่างเรียบง่าย ภาพของปาริชาติในชุดว่ายน้ำสีแดงสดแสดงการโฟสท์ท่าคล้ายนางแบบ อวดเน้นสรีระโดยเฉพาะบริเวณสะโพกและหน้าอกที่กลมใหญ่ สีของผิวหนังใช้โทนสีเนื้ออมชมพู ศีรษะผันด้วยผ้าผันคอสีชมพู มีหูกระต่ายโผล่ยื่นออกมา สีสันของภาพแทนสตรีเป็นสีโทนร้อนยิ่งตัดกับสีโทนเย็นของพื้นหลัง ช่วยให้ดูโดดเด่นนำสายตามากขึ้น อีกทั้งใบหน้ายังคงแสดงสีหน้าที่ตลกขบขัน ริมฝีปากและฟันที่ยื่นออกมา ยิ่งแสดงให้เห็นถึงความสุขเหมือนไม่แคร์ต่อสิ่งใดรอบข้าง

ภาพที่ 49 ปาริชาติ ศุภพันธ์, **พักร้อน**, 2554, สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 140 x 200 ซม.
ที่มา: ปาริชาติ ศุภพันธ์, **Super summer!!** (กรุงเทพฯ: Ardel's Third Place Gallery, 2554), 15.

ผลงานชื่อ **สาวจู** (ภาพที่ 50) เป็นภาพครึ่งตัวของปาริชาติที่ใส่ชุดสายเดี่ยวลายจุดสีชมพูสดตัดกับสีเขียวของชุด เรือนร่างถูกเปิดโชว์เนินอกอย่างตั้งใจพร้อมกับเน้นแสงเงาบริเวณหน้าอกที่กลมโตเกินจริง ใบหน้าแสดงอารมณ์เรียบเฉยแต่แฝงไปด้วยความขบขัน โครงหน้าที่ไม่สมส่วน ผมสั้นเต่อสีดำ คิ้วที่โกง จมูกที่ใหญ่จนเกินไป ดวงตาผิดรูปถูกแต่งสีสันสดใสด้วยสีเขียวเข้ากับสีของชุด ริมฝีปากและฟันสองซี่ที่ยื่นมายิ่งทำให้ดูตลก ในส่วนพื้นหลังของภาพถูกสร้างให้มีลวดลายดอกกุหลาบสีชมพูสดกระจายอยู่ทั่วพื้นหลัง สีหม่นของพื้นหลังที่ถูกฝีแปรงปัดอย่างหยาบๆ ยิ่งช่วยผลักลวดลายของดอกกุหลาบและภาพปาริชาติขึ้นมาอีกด้วย

ภาพที่ 50 ปาริชาติ ศุภพันธ์, **สาวจู**, 2554, สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 200 x 150 ซม.
ที่มา: ปาริชาติ ศุภพันธ์, **Super summer!!** (กรุงเทพฯ: Ardel's Third Place Gallery, 2554), 17.

ผลงานชื่อ **สายลม** (ภาพที่ 51) ภาพแทนสตรีที่กำลังล่องลอยอยู่บนพื้นหลังที่เป็นภาพของท้องทะเลเช่นเดียวกับผลงานชิ้นแรก ภาพของปาริชาติ ที่ยังคงอวดเน้นสรีระร่างกายโดยเฉพาะหน้าอกและปั้นท้ายที่มีขนาดใหญ่เกินจริง ชุดที่สวมใส่นั้นรัดรูปแสดงให้เห็นความเซ็กซี่ลายจุดสีชมพูเข้มบนชุดบิกินี่สีชมพูอ่อนถูกสวมทับเสื้อเชิ้ตสีขาวแขนกุดอย่างจงใจ ของกางเกง

แนบเนื้อถูกไล่โทนสีชมพูอ่อนให้มีความกลมกลืนแนบเนื้อ เน้นน้ำหนักส่วนนูนด้วยสีเนื้อเป็นบางจุดเพื่อช่วยสร้างมิติของเรือนร่างมากยิ่งขึ้น ส่วนของใบหน้ายังคงแสดงความตลกขบขันภายใต้แว่นตาดำ สังเกตได้จากริมฝีปากและฟันที่ยื่นแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของปาริชาติ และทรงผมบ๊อบแสดงให้เห็นถึงความทันสมัยที่ได้รับความนิยมในช่วงหน้าร้อน

ภาพที่ 51 ปาริชาติ ศุภพันธ์, **สายลม,** 2554,สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 150 x 200 ซม.
ที่มา: ปาริชาติ ศุภพันธ์, **Super summer!!** (กรุงเทพฯ: Ardel's Third Place Gallery, 2554), 18.

1.2.3 วิเคราะห์

จากผลงานที่เลือกนำมาวิเคราะห์จะพบว่าปาริชาติเลือกใช้เพียงตนเองเป็นจุดเด่นเป็นผู้เล่าเรื่องในผลงานทั้งหมดโดยไม่มีส่วนประกอบรองอื่นๆ ภาพแทนสตรีถูกสร้างให้คล้ายภาพล้อเลียนมากกว่าภาพเหมือนจริง โครงสร้างที่ไม่สมส่วนตามหลักทางกายภาพได้ช่วยทำให้เรือนร่างดูขบขัน เช่นเดียวกันกับในส่วนของใบหน้าที่แสดงออกถึงความมั่นใจและสวยงามอย่างเต็มเปี่ยม จุดมุ่งหมายของปาริชาติที่ต้องการนำเสนอภาพแทนของตนในลักษณะนี้ เพื่อดึงความสุขจากภายในออกมาให้ชัดเจนมากที่สุดและต้องการหยอกล้อต่อระบบของความงามตามแบบบรรทัดฐานทางสังคมไทย ที่ตั้งไว้ว่าลักษณะของเรือนร่างหรือการมีหน้าตาแบบไหนถึงเรียกว่าดีหรือไม่ดี การสร้างภาพแทนสตรีที่มีความขัดแย้งต่อภาพภายนอก ที่สังคมระบบทุนนิยมมองว่าความงามของสตรีนั้นจะต้องหุ่นดี สวย ผิวพรรณเปล่งปลั่งหากแต่ปาริชาติแย้งสิ่งที่เกิดขึ้นทั้งหมด โดยสร้างภาพความสุขให้แสดงออกทางเรือนร่างและสีหน้าด้วยภาพของตนเอง ที่เต็มไปด้วยความภาคภูมิใจความมั่นใจต่อเรือนร่างและความงามของตน

การเลือกเน้นสัดส่วนสรีระร่างกายที่แสดงออกสรีระทางเพศในงานจิตรกรรมของ ปาริชาติ อย่างการเน้นในส่วนของหน้าอก สะโพก และปั้นท้ายที่ใหญ่เกินจริง ยังเน้นย้ำถึงหลักการทางทฤษฎีสตรีนิยมที่กล่าวถึงเพศหญิงเปรียบได้กับสินค้าทางเพศชนิดหนึ่ง ที่ตอบสนองต่อเพศชาย ประกอบกับความต้องการปรับเปรียบภาพลักษณ์ให้มีความโดดเด่นผ่านเรือนร่างและเสื้อผ้า ที่เกินต่อความเหมาะสมตามกรอบของวัฒนธรรมในสังคมไทยยังปรากฏในผลงานชุดนี้ โดยปาริชาติเลือกใช้ชุดเสื้อผ้าที่มีสีฉูดฉาด แนบเนื้อและน้อยชิ้นแสดงออกในพื้นที่สาธารณะเพื่อสื่อให้เห็นถึงการกล้าแสดงออกและความมั่นใจ ลวดลายจุดของชุดที่และเครื่องประดับในส่วนอื่นๆใช้สีสันสดใสตัดกันอย่างรุนแรง คล้ายเป็นการสร้างภาพแทนสตรีนั้นให้ดูเป็นผู้หญิงนำสมัยไม่ล้าหลัง เช่นเดียวกับสื่อโฆษณาสินค้าที่ทำการสร้างภาพลักษณ์สตรี โดยเน้นในเรื่องของการสร้างคุณค่า ที่คุณค่าของเพศหญิงจะสามารถเกิดขึ้นได้ ต้องมาจากการคอบครองวัตถุและค่านิยมรูปแบบต่างๆเพื่อที่จะทำให้ตนเป็นจุดสนใจต่อเพสตรงข้ามได้ในที่สุด

จากการวิเคราะห์ในผลงานของปาริชาติจะพบว่าภาพแทนสตรีนำเสนอปัจจัยของระบบทุนนิยม ที่ทำการหล่อหลอมผู้หญิงในสังคมให้หลงกับความงามภายนอกที่มีต่อวัตถุ ซึ่งเป็นผลมาจากการรับข้อมูลสื่อโฆษณาที่สร้างภาพว่าเพศหญิงจะมีคุณค่าและสะดุดตาต่อเพศตรงข้ามได้นั้น ขึ้นอยู่กับความงามที่เกิดจากวัตถุจนผู้หญิงตกเป็นวัตถุชิ้นหนึ่งเช่นกัน หากแต่ปาริชาติต้องการนำเสนอถึงคุณค่าที่มีอยู่ภายในตัวของสตรีทุกคน โดยที่ไม่จำเป็นต้องรับปัจจัยด้านอื่นเข้ามานั่นก็คือความสุขที่เกิดจากความภูมิใจและมั่นใจในตนเองเช่นเดียวกับที่ปาริชาติมีความสุขต่อคุณค่าของตนเองเช่นกัน

2. สุริวัลย์ สุธรรณ

สุริวัลย์เป็นคนจังหวัดสมุทรปราการโดยกำเนิด จบการศึกษาระดับศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิจิตรศิลป์ ภาควิชาจิตรกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง ในปีพ.ศ. 2550 และจบการศึกษาระดับศิลปะมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปีพ.ศ. 2555 ปัจจุบันสุริวัลย์เป็นศิลปินและเป็นอาจารย์ประจำอยู่ที่สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

สำหรับสุริวัลย์นั้นถือว่าเป็นศิลปินหญิงรุ่นใหม่ในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย ที่นำเสนอภาพแทนสตรีซึ่งได้รับผลมาจากระบบทุนนิยมปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด ในรูปแบบของผลงานจิตรกรรม ที่ถูกต่อยอดจากแนวคิดในผลงานของตนช่วงปริญญาตรี ได้แก่

2.1 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2555

2.1.1 แนวความคิดเพศสถานะ

แนวคิดเพศสถานะผลงานชุด **Beauty** ของสุริวัลย์ สะท้อนให้เห็นวิถีการดำเนินชีวิตในสังคมยุคปัจจุบัน ที่แสวงหาวัตถุประดับเพื่อสร้างบารมี เกียรติยศชื่อเสียง เพื่อให้เป็นที่ยอมรับในสังคมหรือที่เรียกว่า “ความสมบูรณ์แบบ” ความต้องการเหล่านี้เกิดเป็นการรู้เท่าไม่ถึงการณ์เกิดจนเป็นความเคยชินและถูกซึมซับไปอย่างไม่รู้ตัว จนหลงลืมความเป็นตัวเองและไหลไปตามกระแสของโลกทุกนิยมที่ไม่มีวันหยุดนิ่ง ตามที่สุริวัลย์ได้กล่าวถึงแนวคิดผลงานในชุดนี้ว่า

> กระแสแฟชั่นในปัจจุบันก้าวเดินรุดหน้าไปอย่างรวดเร็ว พัฒนาควบคู่ไปกับกระแสสังคมโลกทุนนิยม มีการสร้างกระแสการบริโภคเพื่อเพิ่มจำนวนผลผลิตและหวังผลกำไรในจำนวนมหาศาล เครื่องประดับเป็นวัตถุประเภทหนึ่งที่อาจมองได้ว่า ไม่มีความจำเป็นทางด้านปัจจัยพื้นฐานในการดำรงชีวิตเพราะเป็นเพียงเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่างๆของร่างกายให้แลดูงดงาม และสนองความปรารถนาภายในฟากฝ่ายของการพอกพูน สะสม แต่กลับกลายเป็นว่าเครื่องประดับกลายเป็นผลิตผลสำคัญที่เป็นตัวบ่งชี้ถึงกระแสสังคม กระแสนิยม ทุนนิยม และค่านิยมของสังคมได้อย่างชัดเจน ไม่ว่าคุณค่าของเครื่องประดับจะอยู่ในมิติความหมายใด ในทุกยุคทุกสมัย ทั้งยุคสมัยอดีตหรือยุคสมัยปัจจุบัน เครื่องประดับเป็นสิ่งชี้วัดที่สร้างขึ้นมา เพื่อสนองความปรารถนาทางใจของมนุษย์[34]

แนวคิดในผลงานชุดนี้ของสุริวัลย์จึงเป็นเรื่องที่เกิดจากประสบการณ์ตรงเกี่ยวกับสังคมแห่งวัตถุนิยมในปัจจุบัน ซึ่งได้รับแรงจูงใจมาจากเครื่องประดับ เนื่องจากเครื่องประดับเป็นหนึ่งในวัตถุของกระแสทางวัฒนธรรม ที่แสดงออกในเรื่องความงามทางสุนทรียภาพของมนุษย์ ที่มนุษย์ใช้ในการตกแต่งเรือนร่างมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์จนถึงยุคปัจจุบัน เครื่องประดับกลายเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายที่ถูกเชื่อมโยงระหว่างเรื่องเพศในที่นี้ ก็คือเพศหญิง ความงามจากภายนอกสำหรับเพศหญิงจะเกิดขึ้นได้ในกระแสของระบบทุนนิยมขึ้นอยู่กับความงามของเครื่องประดับที่นำมาประดับตกแต่งเรือนร่าง สุริวัลย์จึงเลือกใช้ภาพแทนสตรีเป็นตัวแทนของผู้บริโภคที่ตกอยู่ภายใต้ภาวะจำยอมต่อความลุ่มหลงในบริบทของความงามทางวัตถุ ซึ่งเพศหญิงกลายเป็นผู้บริโภคหลักของความไม่รู้จักพอในระบบทุนนิยมปัจจุบันอีกด้วย

---

[34]สุริวัลย์ สุธรรม, “ความงามของโลกวัตถุในห้วงแห่งความปรารถนา” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 2.

สุริวัลย์จึงเลือกใช้เรื่องราวของตนเป็นสื่อกลางในการนำเสนอภาพแทนสตรีซึ่งเป็นตัวแทนของจิตวิญญาณมนุษย์[35] เพื่อกระตุ้นให้ผู้คนรวมถึงผู้หญิงทั่วไปเกิดการตระหนักถึงพฤติกรรมที่เกินความพอดีในการแสวงหาความสุขอันเกิดจากความงามทางวัตถุ เป็นการสะท้อนและการตั้งคำถามต่อสังคมว่าเพราะเหตุใดเพศหญิงจึงเลือกที่จะสร้างตัวตนจากความงามของวัตถุแทนการสร้างคุณค่าและความดีจากตัวตนข้างใน สุริวัลย์ได้กล่าวถึงเหตุผลของการเลือกใช้ภาพแทนสตรีในผลงานของตนไว้ว่า

> ...สะท้อนมุมมองและการเตือนสติตัวเอง หรือแม้แต่กระทั้งผู้หญิงในสังคมยุคนี้ที่แสวงหาความงามมากเกินพอดี หมกมุ่น ความลุ่มหลงกับเรื่องวัตถุนิยมที่มอมเมา ให้ผู้หญิงบางจำนวนที่รู้ไม่เท่าทันแล้วตกอยู่ในสภาวะของความต้องการ จึงตกเป็นเหยื่อโดยถูกความสวยงามของวัตถุเข้าครอบงำ[36]

สำหรับการนำเสนอภาพแทนของสตรีที่แสดงให้เห็นถึงความหลงใหลในวัตถุยังแสดงให้เห็นถึงแนวคิดอีกประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในตัวของมนุษย์ทุกคนดังที่กล่าวว่า

> ความพยายามที่จะประดับตกแต่งร่างกายของตนให้งดงาม เป็นปฏิกิริยาดายดื่นสามัญของสิ่งมีชีวิตที่ต้องการดึงดูดความสนใจจากเพศตรงข้าม เป็นเรื่องปกติธรรมดาที่เกิดขึ้นตามปริมาณฮอร์โมนเคมีคัดหลั่งในต่อมใต้สมองและเมื่อมองอย่างเป็นกลางย่อมจะเห็นชอบด้วยว่าใครๆ ก็อยากสวย อยากดูดี อย่างไรก็ตาม หากอาการโหยหาความสวยงามเกิดขึ้นในปริมาณที่มากเกินไปจนกลายเป็นความหลงใหลหมกมุ่น ผลลัพธ์ที่ได้ไม่เพียงแต่จะเป็นการจ่อมจมตนเองลงในห่วงกิเลสวัตถุนิยม แต่ยังนำมาซึ่งการตัดขาดจากโลกภายนอกเพราะห้วงคิดยึดติดแต่ความอยากได้อยากมี อยากเป็นในสิ่งอื่นที่มิใช่ตนเอง อีกทั้งยังหลุดพ้นจากกรอบกฎแห่งธรรมชาติที่เรียกว่า ทางสายกลาง[37]

---

[35]หัสภพ ตั้งมหาเมฆ, “The beauty โดย สุริวัลย์ สุธรรม,” **Fine Art** 10, 103 (มิถุนายน 2556): 66.

[36]**มายาแห่งศิลป์ “BEAUTY”**, เข้าถึงเมื่อ 2 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.homedeedeeforyou.com/

[37]หัสภพ ตั้งมหาเมฆ, เรื่องเดียวกัน, 69.

นอกเหนือจากการได้รับอิทธิพลจากสภาพทางสังคมไทยปัจจุบันที่เกี่ยวข้องกับความเจริญทางด้านวัตถุแล้ว ศิลปินยังได้รับอิทธิพลจากมายาคติ (Myth)[38] ซึ่งเกิดจากการยอมรับในระบบของอำนาจในสังคมที่ทำให้เราเกิดความชินจนกลายเป็นความหลง ดังที่ศิลปินได้กล่าวถึงผลจากมายาคติต่อการนำเสนอผลงานของตนไว้ว่า

> นี่คือการชี้ให้เห็นถึงก้นลึกว่าเหตุใดหญิงเกือบทั้งโลกจึงตกเป็นทาสของมายาคติทางการตลาด ความเชื่อ และค่านิยมที่หลงผิดเกี่ยวกับความงามสากล ที่มีคนกำหนดเอาไว้ผ่านสื่อสารพัดทางสามารถมองได้จากหลายมุมมองทั้งในแง่เสียดสี ความหลงผิดในแง่การกระตุ้นจิตสำนึกใหม่เพื่อทบทวนคุณค่าของความงามแห่งสตรีเพศและการกำหนดความสัมพันธ์ใหม่ระหว่างเพศนั้นแห่งยุคสมัยใหม่ของคนยุคนี้ เพื่อปลดปล่อยจิตสำนึกได้อย่างแท้จริง[39]

ดังนั้นทัศนคติของสุริวัลย์ที่มีต่อการสร้างสรรค์ภาพแทนสตรีที่เกี่ยวข้องกับความเป็นเพศสถานะนั้น จะมีเนื้อหาของความเชื่อตามกระแสนิยมในโลกของระบบทุนนิยม ซึ่งมีปัจจัยหลากหลายด้านที่ส่งผลให้เพศหญิงกลายเป็นตัวแปรสำคัญที่ต้องการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาภาพลักษณ์ตลอดเวลา ตั้งแต่อิทธิพลโฆษณาชวนเชื่อของสื่อ ที่สร้างความเชื่อในเรื่องของความงามอันเป็นสากล เพื่อสร้างให้เพศหญิงเป็นที่สะดุดตาในความงามจอมปลอมที่ตกเป็นเหยื่อให้แก่เพศชายจ้องมอง โดยแท้จริงแล้วความเหล่านั้นหาใช่ความงามจากภายนอกไม่ สุริวัลย์จึงตระหนักถึงผลที่ตามมาของระบบทุนนิยมนี้โดยสื่อออกมาในผลงานจิตรกรรมชุดนี้

2.1.2 ลักษณะของผลงาน

ผลงานชื่อ **Dream** (ภาพที่ 52) สุริวัลย์เลือกสร้างผลงานแนวเหมือนจริง ภายในภาพแสดงให้เห็นถึงภาพแทนสตรีที่เผยให้เห็นใบหน้าเพียงครึ่งเดียวที่กำลังหลับใหล ใบหน้าที่เรียบเฉยไม่แสดงอาการใดๆคล้ายกับกำลังบ่งบอกถึงการตกอยู่ในภวังค์แห่งห้วงของความฝัน ใบหน้าสตรีที่นอนหลับบนขนนกซึ่งถูกปกคลุมไปด้วยเครื่องประดับหลากหลายรูปแบบ ถูกเขียนขึ้นอย่างปราณีตและวัตถุมีความมันวาวชัดเจน สุริวัลย์เน้นน้ำหนักระหว่างวัตถุและใบหน้า

---

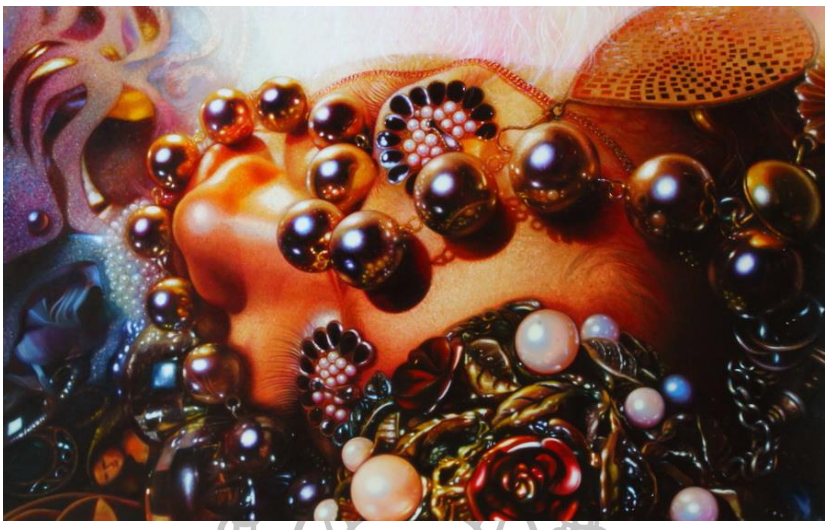
[38]มายาคติ (Myth) เป็นทฤษฎีหนึ่งของ โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) นักสัญวิทยาชาวฝรั่งเศส ที่ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับมายาคติไว้ว่า มายาคติ คือ การสื่อความหมายด้วยความเชื่อทางวัฒนธรรมที่ถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นการรับรู้โดยธรรมชาติ ค้ายกับเป็นโฆษณาชวนเชื่อ อันเป็นผลผลิตที่เกิดจากสังคมและวัฒนธรรมโดยมีความสัมพันธ์กับการเมือง เศรษฐกิจและสังคม

[39]สุริวัลย์ สุธรรม, ความงามของโลกวัตถุในห้วงแห่งความปรารถนา, 30.

โดยการสร้างแสงเงาเพื่อผลักวัตถุและใบหน้าให้เป็นจุดเด่นภายในภาพ โทนสีโดยรวมให้ความรู้สึกแบบผู้หญิง โดยเลือกใช้สีเนื้อและสีชมพูเป็นหลัก ประกอบกับการใช้โครงสีที่ดูสว่างต่างกับการใช้สีของพื้นหลังที่เข้มและดูทึบตันมีเครื่องประดับปรากฏให้เห็นเพียงลางๆในส่วนของพื้นหลัง

ภาพที่ 52 สุริวัลย์ สุธรรม, **Dream**, 2556, สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 150 x 200 ซม.
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Suriwan Sutham**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/2013/june/beauty/work.html

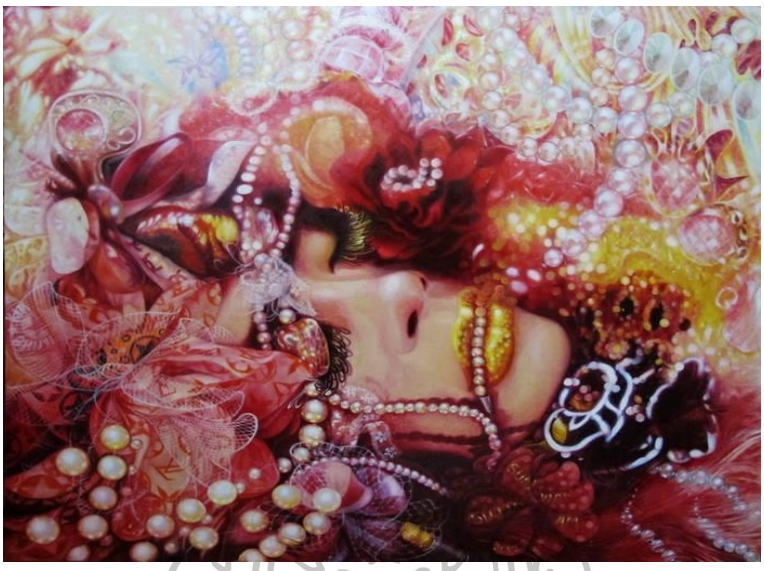
ผลงานชื่อ **Sleep – Beauty** (ภาพที่ 53) ที่แสดงให้เห็นเพียงใบหน้าของหญิงสาวที่กำลังหลับ บริเวณดวงตาถูกปิดทับและใบหน้าถูกปิดทับด้วยเครื่องประดับและสร้อยคอ อีกทั้งแสงเงาวัตถุของเครื่องประดับถูกเน้นให้คมเข้มและเด่นชัดตัดกับพื้นผิวของใบหน้า ใบหน้าของสตรีที่กำลังหลับยังคงถูกปกคลุมไปด้วยเครื่องประดับหลากหลายชนิด อาทิ สร้อยคอ ต่างหู และเข็มกลัดรูปนกยูง เป็นต้น จุดเด่นคือใบหน้าที่ถูกจัดวางจนเต็มภาพ โดยมีเครื่องประดับทับทมจนเต็มใบหน้าคล้ายกับกำลังโดนดูดลงไปกับกองเครื่องประดับ วัตถุและเครื่องประดับต่างๆมีความละเอียดและความมันวาวอย่างเด่นชัด



ภาพที่ 53 สุริวัลย์ สุธรรม, **Sleep - Beauty**, 2556, สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 150 x 240 ซม.
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Suriwan Sutham**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/2013/june/beauty/work.html

เช่นเดียวกับผลงานชื่อ **Dreamily** (ภาพที่ 54) แสดงให้เห็นภาพใบหน้าขณะหลับของสตรีที่ยังคงถูกห้อมล้อมไปด้วยเครื่องประดับนานาชนิด ใบหน้าที่กำลังหลับใหลดูกลืนไปกับสีของเครื่องประดับ สตรีมีขนตายาวงอน ริมฝีปากที่ถูกเขียนด้วยสีทองเป็นประกายริมฝีปากคาบสร้อยไขมุกไว้ สร้อยมุกกระจายไปทั่วทั้งภาพและมีหลายขนาดแตกต่างออกไป สีสันของเครื่องประดับชิ้นอื่นๆรวมถึงสร้อยมุกใช้สีชมพูเป็นหลัก มีการแซมสีขาวและสีทองบ้างเป็นบางส่วนเพื่อสร้างความมันวาวของวัตถุให้สมจริง ขนนกและริ้วของผ้ามีความละเอียดอย่างเห็นได้ชัด อีกทั้งในส่วนที่เบลอยังช่วงให้ดูเสมือนกับว่าภาพแทนสตรีนั้นกำลังตกอยู่ในช่วงเวลาแห่งความฝันที่เต็มไปด้วยเครื่องประดับมากมายที่ทำให้ดูมีความสุขในความงามของวัตถุที่รายล้อมอยู่บนใบหน้าของเธอ

ผลงานชื่อ **Fancy** (ภาพที่ 55) ภายในภาพเผยให้เห็นเพียงริมฝีปากและนิ้วมือ ในส่วนอื่นๆของใบหน้าถูกทับด้วยเครื่องประดับจำนวนมาก ริมปีปากถูกแต่งด้วยสีทองเพื่อสร้างจุดเด่นประกอบกับนิ้วมือและสีแดงของเล็บ ชี้ให้เห็นว่าใบหน้าที่ถูกทับด้วยเครื่องประดับนั้นคือเพศหญิง นิ้วมือที่ถูกวางลงบนริมฝีปากที่เผยอสร้างความเย้ายวนและเซ็กซี่ เครื่องประดับทั้งหมดเป็นสีชมพู อาทิเช่น สร้อยมุก สร้อยลูกปัดหลากหลายขนาด โบว์และดอกกุหลาบ เป็นต้น สุริวัลย์เลือกใช้โทนสีของภาพเป็นสีชมพูเพื่อแสดงความเป็นผู้หญิง และยังคงเน้นในความคมชัดและความมันวาวในตัวของเครื่องประดับ ใช้สีชมพูเข้มและสีดำสร้างส่วนลึกและมิติให้แก่ภาพ



ภาพที่ 54 สุริวัลย์ สุธรรม, **Dreamily**, 2556, สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 150 x 200 ซม.

ที่มา: Rama IX Art Museum, **Suriwan Sutham**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/2013/june/beauty/work.html

ภาพที่ 55 สุริวัลย์ สุธรรม, **Fancy**, 2556, สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 200 x 150 ซม.

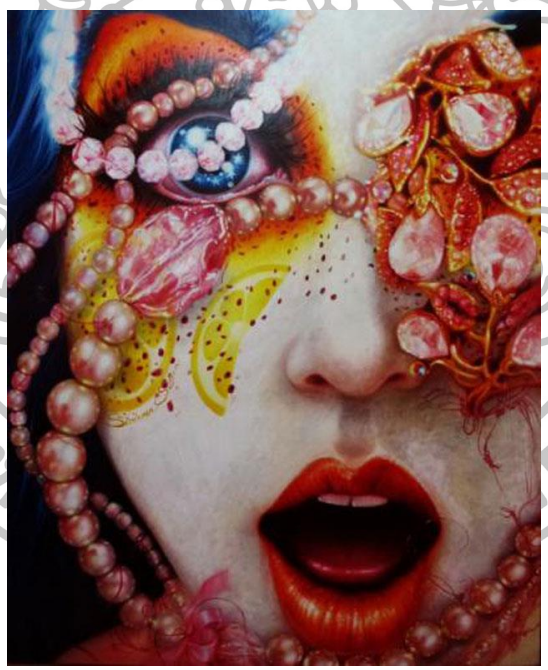
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Suriwan Sutham**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/2013/june/beauty/work.html

ผลงานชื่อ **Diamond** (ภาพที่ 56) เป็นภาพตรงของใบหน้าสตรีที่มีผิวขาวซีดผิดปกติ ใบหน้าถูกแต่งเติมจนสวยงามเกินความเป็นจริง ขนตาสังเคราะห์สีดำที่หนาทั้งขอบบนและขอบล่าง ดวงตาสีฟ้าประกาย สีของผมที่คล้ายกับใส่วิกสีขาวนวลยิ่งกลืนไปกับสีของผิวหน้า ริมฝีปากสีชมพูที่กำลังคาบเพชรเม็ดโตแสดงให้เห็นถึงภาวะความลุ่มหลงในความงามทางวัตถุ บริเวณหน้าผากของภาพแทนสตรีถูกตกแต่งด้วยดอกไม้สีขาวอมม่วงผู้หญิงและเครื่องเพชรขนาดใหญ่ถูกพันรอบคอแสดงความอ่อนหวานแบบสตรีเพศ สุริวัลย์เลือกสร้างจุดเด่นให้แก่ดวงตาและปากด้วยสีที่เข้มกว่าส่วนอื่นๆเพื่อสร้างจุดนำสายตาให้แก่ภาพ โทนสีของภาพยังคงใช้โครงสีที่ดูอ่อนหวานแบบผู้หญิงโดยเลือกใช้โทนสีม่วงมีการแซมสีชมพูเป็นบางส่วนเพื่อนสร้างมิติให้แก่โครงใบหน้าไม่ให้ซีดขาวจนเกินไป

ภาพที่ 56 สุริวัลย์ สุธรรม, **Diamond**, 2556, สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 200 x 170 ซม.
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Suriwan Sutham**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/2013/june/beauty/work.html

ผลงานชื่อ **Fake** (ภาพที่ 57) ใบหน้าของภาพแทนสตรีที่แสดงอาการคล้ายตกใจ ใบหน้าถูกจัดวางจนเกินกรอบของภาพ แสดงให้เห็นใบหน้าเพียงครึ่งเดียว สีผิวของใบหน้ายังคงขาวซีดตัดกับสีของเครื่องประดับและลวดลายบนใบหน้าอย่างเด่นชัด ดวงตาถูกเขียนขึ้นให้ใหญ่กว่าปกติ ดวงตาเป็นสีฟ้าโดยมีสร้อยไข่มุกสีชมพูอ่อนพันผ่านปิดบริเวณลูกตาและใบหน้า

บางส่วน ใบหน้าของภาพแทนสตรีถูกแต่งเติมด้วยสีสันจัดจ้าน คิ้วและขนตาที่หนาเป็นสีดำเข้ม รอบดวงตาถูกเขียนด้วยลวดลายคล้ายส้ม เน้นน้ำหนักเบ้าตาให้ลึกด้วยสีส้มอมแดงไล่มาจนเป็นสีส้มอมเหลือง เช่นเดียวกับริมฝีปากที่เปิดกว้างคล้ายอาการตกใจเป็นสีแดงสดสร้างความโดดเด่นให้แก่ใบหน้า หากแต่เครื่องประดับซึ่งมีสีสันสดใสเช่นกันได้สร้างความขัดแย้งให้แก่ภาพ คล้ายกับว่าสตรีได้ตกแต่งใบหน้าและเครื่องประดับเยอะจนเกินไป เสมือนการหลงใหลในความของวัตถุจนเกินความพอดีนอกจากสร้อยมุกสีชมพูอ่อนที่พันไปทั่วไปหน้าแล้วยังมีเครื่องประดับคล้ายกับรูปทรงของดอกไม้ที่วางปิดตาข้างหนึ่งไว้ ในส่วนของดอกไม้ถูกประดับด้วยคลิสตัลสีชมพู กิ่งก้านของใบไม้เป็นสีแดงอมชมพูมีการแซมสีทองเป็นบางส่วนของเครื่องประดับ ยิ่งทำให้เครื่องประดับดูมีค่ามีราคามากยิ่งขึ้น ใบหน้าและเครื่องประดับดูโดดเด่นเมื่อสุริวัลย์เลือกใช้สีผมเป็นสีดำสนิท ซึ่งเน้นในความงามของวัตถุและใบหน้าได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ 57 สุริวัลย์ สุธรรม, **Fake**, 2556, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 200 x 160 ซม.

ที่มา: Rama IX Art Museum, **Suriwan Sutham**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/2013/june/beauty/work.html

ภาพแทนสตรีที่ปรากฏให้เห็นเพียงใบหน้าในผลงานชื่อ **Reflection – Pearl** (ภาพที่ 58) ภาพในหน้าสตรีที่ใหญ่จนเต็มภาพแสดงถึงความงามในแบบผู้หญิง ซึ่งใบหน้าเป็นจุดสนใจแรกที่จะสามารถบ่งบอกได้ว่างามหรือไม่งาม ผิวพรรณของใบหน้าถูกสร้างให้มีลักษณะเหมือนแป้งที่แห้งเกราะกรังบนใบหน้าและมีผิวพรรณที่ขาวซีดคล้ายสีของสร้อยไข่มุกที่ปกคลุมตัวแต่ศีรษะลงมาจนถึงช่วงคอ โดยมีมือที่กำลังสาวรวบแผงสร้อยไข่มุกที่ยาวคล้ายเส้นผมเข้ามารวมกันบริเวณคอของเธอ ใบหน้าของสตรีแสดงอาการภาคภูมิใจในความสวยงามของตน ริมฝีปากที่ขาวซีดเช่นเดียวกับผิวของใบหน้าบริเวณดวงตาถูกแต่งด้วยโทนสีส้ม สีส้มสลับดำของขนตาล่างดูโดดเด่นเป็นแพหนาคล้ายกับแพของหางนกยูง สุริวัลย์เลือกใช้โทนสีในผลงานชิ้นนี้ให้เป็นสีขาวเหมือนสีของไข่มุก มีการใช้สีดำเน้นแสงเงาและส่วนลึกบริเวณลำคอและในส่วนของโคนผม อีกทั้งยังเน้นแสงสว่างบริเวณใบหน้าช่วงดวงตาเพื่อสร้างจุดเด่นแก่ภาพ

ภาพที่ 58 สุริวัลย์ สุธรรม, **Reflection – Pearl**, 2556, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 140 x 100 ซม.
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Suriwan Sutham**, เข้าถึงเมื่อ 28 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/2013/june/beauty/work.html

2.1.3 วิเคราะห์

ผลงานของสุริวัลย์ในช่วงนี้ ผลงานเป็นลักษณะการจัดวางหุ่นนิ่ง (Still - Life) ประกอบกับภาพแทนสตรีที่มีเพียงใบหน้า ซึ่งมีเครื่องประดับจำนวนมากปกคลุมตามส่วนต่างๆของใบหน้ามีหลากหลายรูปทรงซ้ำๆและมีเป็นจำนวนมาก หรือที่เรียกว่า “วัตถุนิยม” ผลงานของสุริวัลย์ทั้งหมดจึงเป็นผลงานตามลัทธิสัจนิยม (Realism) และลัทธิโฟโต้ เรียลลิสม์ (Photo Realism) โดยผลงานในสองลัทธินี้จะนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับสภาพความเป็นจริงในสังคม ผลงานศิจะมีลักษณะคล้ายกับภาพถ่ายที่มีแสงเงาเป็นตัวแปรสำคัญเพื่อให้เกิดความเหมือนจริงมากที่สุด จะสังเกตได้ว่าวัตถุอย่างเครื่องประดับจะมีแสงเงาเด่นชัดแทบทุกชิ้น เพื่อแสดงออกให้เห็นเกี่ยวกับความเชื่อถึงความงาม ความร่ำรวย การหลงในวัตถุว่าสิ่งเหล่านี้จะสามารถสร้างความสุขให้แก่ตนเองได้

จากแนวคิดเพศสถานะในผลงานที่นำเสนอเกี่ยวกับผลพวงจากระบบทุนนิยมนั้น สุริวัลย์ได้เลือกสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้เครื่องประดับที่มีความสวยงามนานาชนิด มาเป็นสัญลักษณ์แทนถึงความปรารถนา การอยากมีอยากได้ที่ไม่สิ้นสุด เครื่องประดับที่ปรากฏเคียงคู่ภาพแทนสตรีจึงมีความสัมพันธ์ควบคู่ไปกับสภาพแวดล้อมทางสังคม ประเพณี วัฒนธรรมและเศรษฐกิจ เครื่องประดับถูกแทนค่าของกระแสทางวัฒนธรรม การผลิตซ้ำที่มีจำนวนมากจนเกินความจำเป็นในการดำเนินชีวิตทำให้เครื่องประดับกลายเป็นปัจจัยเสริมสำหรับเพศหญิง เพื่อบ่งบอกฐานะ ความมั่นคั่ง หน้าตาทางสังคม เปรียบได้กับการสร้างคุณค่าจากมายาคติ เครื่องประดับที่ปรากฏในผลงานส่วนใหญ่นั้น จะเป็นเครื่องประดับตกแต่ง เช่น สร้อยคอ แหวน เครื่องเพชร สร้อยมุก คริสตัล ฯลฯ สุริวัลย์มองว่าเครื่องประดับเหล่านี้เป็นตัวแทนของผลิตผลในสังคมอุตสาหกรรมที่มีการผลิตมากยิ่งขึ้นเรื่อยๆเพื่อตอบสนองความต้องการผู้บริโภคซึ่งส่วนใหญ่นั้นเป็นเพศหญิง เครื่องประดับจะถูกออกแบบและผลิตด้วยวัสดุเหมือนกันเกือบทั้งหมดเพื่อให้ทันต่อการบริโภค

สุริวรรณจึงได้นำความหมายในส่วนนี้มาเล่าในผลงาน เครื่องประดับถูกวาดอย่างซ้ำๆมีการใช้แสงเงาสะท้อนลงในวัตถุต่างๆ หยอกล้อไปมามีการเขียนซ้ำกันไปเรื่อยๆเพื่อแสดงให้เห็นว่าเครื่องประดับเป็นสิ่งไม่จำเป็นสำหรับมนุษย์ ซึ่งเครื่องประดับทำให้มนุษย์ในที่นี้คือเพศหญิง เกิดการหลงอยู่ในรูปลักษณ์จอมปลอม ความสวยหรูที่เกิดเพียงเปลือกนอกโดยแสดงออกมาจากผิวพรรณใบหน้าของภาพแทนสตรี ที่ดูขาวซีดผิดปกติ สุริวัลย์เลือกเขียนผิวให้มีความคล้ายคลึงกับวัตถุที่ไม่มีชีวิต จึงทำให้ภาพแทนสตรีเหล่านี้เสมือนไร้ชีวิตและจิตวิญญาณ ในบางภาพสุริวัลย์เลือกเขียนผิวพรรณของใบหน้าให้มีรายละเอียดมากยิ่งขึ้น อย่างการสร้างรอยแป้งที่แห้งแตกเพื่อเสนอนัยของการปลอมแปลงปรุงแต่งจนไร้ความงามที่แท้จริง อีกทั้งภาพของมายาคติที่เป็นไปตามกระแสแฟชั่น ความหลงระเริงในการไขว่ขว้าให้ได้มาซึ่งวัตถุแบรนด์ดัง การสร้าง

ภาพลักษณ์ให้สวยงามอย่างการเปลี่ยนสีดวงตา การติดขนตาสังเคราะห์และการตกแต่งใบหน้าด้วยเครื่องสำอางที่แสดงให้เห็นถึงรูปลักษณ์ความงามแบบสุดโต่ง

ภาพแทนสตรีของสุริวัลย์ที่ปรากฏในผลงานชุดนี้ จะมีใบหน้าที่ใหญ่พอดีกับขอบของภาพ บางภาพเผยให้เห็นเพียงบางส่วนของใบหน้าโดยมีเครื่องประดับปกคลุมไปตามส่วนต่างๆของใบหน้า ภาพแทนสตรีทั้งหมดเปรียบได้กับตัวแทนของมนุษย์เนื่องจากจะสังเกตได้ว่าผู้บริโภคส่วนใหญ่ในสังคมปัจจุบันมักเป็นเพศหญิงมากกว่าเพศชาย และสินค้าต่างๆมักเป็นสินค้าที่ถูกผลิตมาเป็นจำนวนมากเพื่อเพศหญิง สุริวัลย์จึงเน้นสร้างภาพแทนสตรีในส่วนของใบหน้าเท่านั้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงสถานะความลุ่มหลงในรูปลักษณ์ที่สวยงาม

จะสังเกตได้ว่าภาพแทนสตรีของสุริวัลย์จะแสดงให้เห็นถึงความลุ่มหลงในวัตถุอย่างเด่นชัด เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงสภาวะที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน เพื่อตั้งข้อสังเกตและกระตุ้นให้เกิดการสำรวจตนเองต่อความหลุมหลงและความต้องการที่ไม่มีวันสิ้นสุดในวัตถุ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นความต้องการที่เกินความพอดีโดยมีเงื่อนไขทางสังคมเป็นปัจจัยภายนอกที่กลายมาเป็นแบบแผนสำคัญผู้คนในสังคมโดยเฉพาะเพศหญิงที่ต้องดำเนินชีวิตไปตามระบบทุนนิยม

กลุ่มที่ 3 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวกับสิทธิเสรีภาพทางเพศ

เมื่อกล่าวถึงสิทธิเสรีภาพในแต่ละสังคมมักมีความแตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับสภาพทางสังคม วัฒนธรรมประเพณีของแต่ละพื้นที่ ส่วนใหญ่นั้นเพศหญิงและเพศที่สามมักถูกข้ออ้างต่างๆทางสังคมลดสิทธิบางประการลง เช่นเดียวกับในสังคมไทยถึงแม้ชายและหญิงจะมีสิทธิเท่าเทียมกันอยู่บ้าง แต่สังคมไทยบางส่วนยังมี เจตคติ แบบแผนทางความคิด และการเลือกปฏิบัติที่แสดงให้เห็นความไม่เสมอภาค โดยยกเหตุผลจากความแตกต่างทางเพศสรีระมาใช้เป็นข้ออ้างเพื่อกำหนดบทบาททางสังคมที่แตกต่างกันระหว่างเพศขึ้น

ดังนั้นการเรียกร้องสิทธิเสรีภาพทางเพศของสตรีจึงตั้งอยู่บนรากฐานความเป็นเพศสถานะ ที่เกิดจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างภายในของสังคม ส่งผลให้เพศหญิงถูกจำกัดบทบาทในพื้นที่สาธารณะ ซึ่งเพศชายได้รับสิทธิมากกว่าเพศอื่นๆ ผลงานของศิลปินหญิงในกลุ่มนี้จึงเป็นการแสดงออกของความชอบธรรมในร่างกายของตน (Bodily Integrity) และการตัดสินใจในเรื่องส่วนบุคคล (Autonomy) เพื่อขจัดความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศให้หายไปจากสังคมไทยปัจจุบัน ในกลุ่มนี้มีศิลปินหญิงเพียงคนเดียว ที่นำเสนอภาพแทนสตรีอย่างเด่นชัดเกี่ยวกับสิทธิเสรีภาพทางเพศ คือ

1. อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์

เกิดเมื่อวันที่ 21 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2528 เป็นคนจังหวัดนครราชศรีมาโดยกำเนิด จบการศึกษาระดับปริญญาศิลปบัณฑิตเกียรตินิยมอันดับ 1 ภาควิชาจิตรกรรมคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2552 และจบการศึกษาระดับปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ จากคณะและมหาวิทยาลัยเดียวกัน ในปี พ.ศ. 2555 เป็นศิลปินหญิงที่คว้ารางวัลการประกวดอย่างมากมาย ปัจจุบันเป็นศิลปินอิสระ

อัญชลีเป็นศิลปินหญิงรุ่นใหม่ที่นำเสนอประเด็นเกี่ยวกับแนวคิดเพศสถานะในเรื่องของสิทธิเสรีภาพทางเพศเป็นหลัก ซึ่งได้รับผลมาจากการจำกัดพื้นที่ทางความคิด การใช้ชีวิตประจำวันและบทบาทหน้าที่ในสังคมปัจจุบันออกมาในรูปแบบผลงานจิตรกรรม เพื่อถ่ายทอดแนวคิดของเพศหญิงที่ต้องการแสดงความสามารถ สิทธิ และความคิดออกมาในภาพแทนสตรีที่มีรูปแบบสนุกสนานที่มีความสอดคล้องไปกับบทบาทความเป็นจริงในสังคม สำหรับผลงานของอัญชลีที่จะนำมาวิเคราะห์มีเพียงชุดเดียว ได้แก่

1.1 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2555

1.1.1 แนวความคิดเพศสถานะ

ผลงานชุด **สุภาพสตรี ปู๊ระห่ำ** อัญชลีนำเสนอประเด็นเพศสถานะที่เกิดจากระบบโครงสร้างทางสังคมที่ทำการแบ่งบทบาทหน้าที่ระหว่างเพศชายและเพศหญิงไว้อย่างชัดเจน ซึ่งสังคมไทยใช้วัฒนธรรมเป็นกรอบบังคับให้เพศหญิงเป็นไปตามความคาดหวังทางสังคม ว่าเพศหญิงต้องมีความเป็นกุลสตรี กิริยาเรียบร้อย เป็นภรรยาที่ดีต่อสามีของตนและเป็นแม่เพื่อเลี้ยงดูบุตร แตกต่างจากเพศชายที่ต้องเป็นผู้นำ มีอำนาจและต้องประสบผลสำเร็จในชีวิตซึ่งความคาดหวังต่อบทบาทระหว่างเพศของสังคมมีเพียงเท่านั้น หากแต่วัฒนธรรมเป็นปัจจัยหลักที่ทำการควบคุมไม่เปิดโอกาสหรือเปิดพื้นที่ให้เพศหญิงได้ประสบความสำเร็จเฉกเช่นเดียวกับเพศชาย หรือแม้แต่มีหน้าที่การงานและได้รับโอกาสที่เทียบเท่ากันแม้แต่น้อย ถึงแม้ปัจจุบันสังคมเริ่มเปิดพื้นที่ให้แก่เพศหญิงมากขึ้น แต่ก็ยังสามารถพบเห็นความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศได้อยู่เช่นกัน ซึ่งเป็นไปตามที่อัญชลีได้เฝ้าสังเกตการณ์และกล่าวถึงแนวความคิดในผลงานชุดนี้ว่า

> ...ข้าพเจ้าสังเกตวิถีการดำเนินชีวิตประจำวัน จากประสบการณ์ของตัวข้าพเจ้าเองที่เป็นหญิง เรียนรู้วิถีชีวิตของผู้หญิงรอบตัวมากมายที่พบเจอและจากสื่อประเภทต่าง ๆ พบว่าตัวตนและความสำคัญของผู้หญิงเป็นเพียงเงาจาง ๆ ในสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ ความแตกต่างของความเป็นเพศหญิงเพศชายนั้น จะเห็นได้จากบทบาททางสังคมด้านต่าง ๆ ส่งผลให้เกิดความไม่เท่าเทียมกันในด้านอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องสติปัญญา ความสามารถ ความถนัด จิตใจ

> และอารมณ์ เป็นความแตกต่างที่มักถูกเชื่อว่าไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ ซึ่งนำไปสู่สถานะของผู้หญิงที่ด้อยกว่าผู้ชาย แต่ในสังคมปัจจุบันเปิดกว้างให้ผู้หญิงมีสิทธิที่เท่าเทียมกับผู้ชายมากขึ้น สามารถที่จะช่วยเหลือตนเองได้ แตกต่างจากภาพลักษณ์เดิม ๆ ที่เราคุ้นเคยว่าผู้หญิงต้องทำงานอยู่บ้านมีพื้นที่จำกัดในชีวิต แต่ผู้หญิงมีศักยภาพในการทำสิ่งต่าง ๆ ได้ ซึ่งไม่ได้มีเจตนาจะต่อต้านเพียงใช้สิทธิของเราในทางที่ถูกต้องเท่านั้น ในปัจจุบันผู้หญิงออกไปทำงานนอกบ้านเหมือนผู้ชาย ดังที่เราเห็นในสายอาชีพต่าง ๆ มากมาย เช่น รับราชการ พนักงานบริษัท ศิลปิน นักออกแบบ นักข่าว นักการเมือง[40]

จากการที่ได้สังเกตพฤติกรรมของความแตกต่างระหว่างบทบาททางเพศนั้น บทบาททางเพศที่ขึ้นอยู่กับโครงสร้างวัฒนธรรมในปัจจุบัน วัฒนธรรมจึงมีความแปรเปลี่ยนไปตามเงื่อนไขของระยะเวลาจากยุคสมัยไปสู่ยุคสมัยหนึ่ง ถึงแม้กฎเกณฑ์บางอย่างจะยังคงอยู่ในสังคมเช่นเดิมก็ตาม แต่จะพบได้ว่าในสังคมยุคปัจจุบันเพศหญิงมีความสามารถ กล้าคิดกล้าแสดงออกและกล้าที่เป็นผู้นำมากกว่าผู้ตาม เพศหญิงมีศักยภาพเทียบเท่าเพศชายและเกิดการยอมรับในสังคมอย่างกว้างขวางมากขึ้น

1.1.2 ลักษณะของผลงาน

แนวความคิดเพศสถานะและทัศนคติของอัญชลีจึงทำให้ภาพแทนสตรีเปรียบได้กับตัวแทนของเพศหญิงในสังคมปัจจุบัน คล้ายกับการเรียกร้องความเท่าเทียมกันระหว่างเพศหากแต่การเรียกร้องและสะท้อนสิทธิของเพศหญิงที่พึงจะมีนั้นปรากฏในรูปแบบของผลงานศิลปะแทน ในที่นี้อัญชลีเลือกสะท้อนภาพแทนสตรีซึ่งเป็นภาพใบหน้าของตนเองเพื่อสะท้อนแนวคิดภายใต้อุดมคติ โดยนำเสนอภาพของประสบการณ์ทางอ้อมที่เกิดขึ้น จากการรับรู้ในสื่อนานาชนิดที่พบเห็นได้ทั่วไปซึ่งอิทธิพลของสื่อส่งผลอย่างมากต่อผลงาน สื่อที่อัญชลีชื่นชอบและนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ได้แก่ หนังสือการ์ตูน ภาพยนตร์ และเครือข่ายสังคมออนไลน์ ฯลฯ โดยนำมาปรับเปลี่ยนให้มีความน่าสนใจเกิดเป็นมิติที่แปลกใหม่ ที่ไม่สามารถจะพบเห็นได้ในกิจวัตรประจำวันทั่วไปได้

ผลงานที่จะนำมาวิเคราะห์ได้แก่ ผลงานชื่อ **เขียวละเว็๊ก** (ภาพที่ 59) จุดเด่นของภาพเป็นภาพแทนสตรีของอัญชลีเอง ที่ทำการสวมบทเป็นนักซิ่งบนท้องถนน ภาแทนสตรีในชุดเต็มยศสีดำใส่หมวกกันน็อกสีขาวแบบนักแข่ง ที่กำลังคร่อมรถมอเตอร์ไซค์คันใหญ่สีเขียวสด

---

[40]อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์, “ภาพลักษณ์ผู้หญิงในอุดมคติของข้าพเจ้า” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555),1.

ศีรษะที่ดูใหญ่กว่าร่างกายคล้ายตัวการ์ตูน ใบหน้าของอัญชลีมีดวงตากลมโตราวกับตัวการ์ตูน ทั้งริมฝีปากและการแสดงออกทางสีหน้าซึ่งเป็นการดึงบุคลิกภาพของตนในความเป็นจริงออกมา เส้นผมสีทองและการเขียนขอบตาสีดำเข้มเพื่อเน้นในส่วนของดวงตาให้ชัดเจน อีกทั้งสีหน้าแสดงอาการคล้ายการเตรียมตัวเพื่อการพุ่งทะยานไปบนท้องถนนยามค่ำคืน ในส่วนของพื้นหลังมีส่วนประกอบรองเป็นนักแข่งอีกคนหนึ่งที่กำลังคร่อมมอเตอร์ไซค์คันสีแดงโดยสวมหมวกกันน็อกอยู่ ฉากของพื้นหลังเป็นของท้องถนนในเมืองตอนกลางคืน อัญชลีเลือกเก็บรายละเอียดเฉพาะที่โดยเน้นในส่วนบริเวณใบหน้าภาพแทนของศิลปินและในส่วนของมอเตอร์ไซค์สีเขียวในภาพถูกเก็บลายละเอียดเน้นในส่วนของแสงเงาเพื่อให้ดูสมจริงในความมันวาวของวัสดุและเครื่องยนต์ ในส่วนอื่นๆเก็บรายละเอียดเป็นเพียงทีแปรง โดยเฉพาะในส่วนของพื้นหลังถูกทำให้เบลอเพื่อเน้นระยะใกล้ไกลให้แก่ภาพมากยิ่งขึ้น

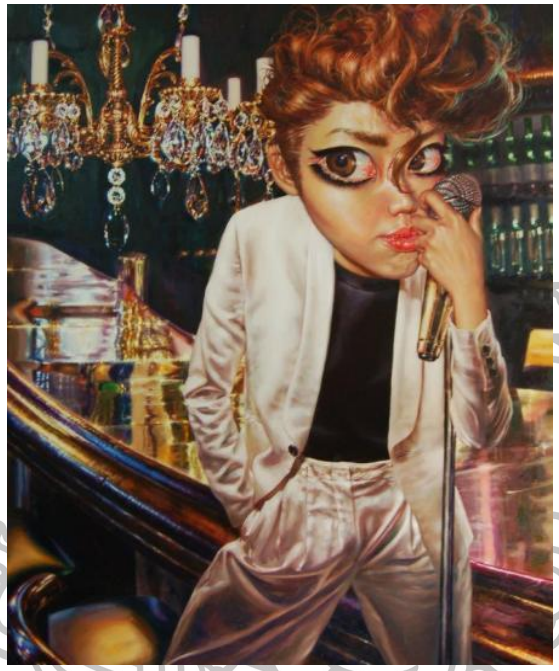
ภาพที่ 59 อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์, **เขียวละเว็ก,** 2553, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 145 x 180 ซม.
ที่มา: Artodyssey, **สุภาพสตรีบู๊ระห่ำ**, เข้าถึงเมื่อ 23 เมษายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://artodyssey1.blogspot.nl/2014/04/anchalee-arayapongpanich.html?m=1

ผลงานชื่อ **แม่บ้าน** (ภาพที่ 60) ภาพแทนสตรีของอัญชลีในชุดแม่บ้านชาวญี่ปุ่น ชุดผ้ากับเปื้อนสีขาวในชุดสีดำมีลูกไม้ประดับทั้งชุดและที่ขาดผม เป็นชุดแม่บ้านที่เห็นกันจนเคยชินในหนังสือการ์ตูนญี่ปุ่น ผมสีทอง ดวงตากลมโตและการทำปากจู๋แสดงท่าทางสีหน้าเลียนแบบตัวการ์ตูน โดยแขนข้างขวาของเธอกำลังหนีบหมวกกันน็อกสีฟ้าสลับม่วงสีสันสดใสคล้ายกับสื่อเป็นนัยว่าเธอเป็นสาวนักแข่งมอเตอร์ไซค์เช่นเดียวกัน ภาพแทนสตรีถูกจัดองค์ประกอบคล้ายกับการจัดวางการ์ตูนช่องในหนังสือการ์ตูนญี่ปุ่น ในส่วนของพื้นหลังเป็นฉากของรถมอเตอร์ไซค์คันใหญ่หลากหลายทรง บรรยากาศของภาพถูกทำให้เบลอไม่ชัดเจนเป็นย่านของเมืองยานกลางคืนเช่นเดียวกัน มีกลุ่มฝูงชนและแสงของไฟนีออนตามตึกสลับกันไปมาเหมือนกับว่ามารอชมการแข่งมอเตอร์ไซค์ก็เป็นได้

ภาพที่ 60 อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์, **แม่บ้าน,** 2553, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 140 x 170 ซม.
ที่มา: Artodyssey, **สุภาพสตรีบู๊ระห่ำ**, เข้าถึงเมื่อ 23 เมษายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://artodyssey1.blogspot.nl/2014/04/anchalee-arayapongpanich.html?m=1

ผลงานชื่อ **20** (ภาพที่ 61) ภาพแทนสตรีซึ่งมีใบหน้าของอัญชลีถูกแสดงให้มีลักษณะบุคลิกคล้ายเพศชาย สังเกตได้จากทรงผมและเครื่องแต่งกายผมที่ถูกตัดสั้นมีสีน้ำตาลเข้ม ชุดเครื่องแต่งกายที่สวมใส่เป็นชุดสูทสีขาวเรียบร้อยตัดกับเสื้อทับข้างในสีดำ ท่าทางที่ดูมั่นใจ

ใบหน้าที่มุ่งมั่นและแน่วแน่แสดงออกมาได้อย่างเด่นชัด มือข้างหนึ่งล้วงกระเป๋ากางเกงซึ่งเป็นลักษณะท่าทางของเพศชาย มืออีกข้างจับไมค์คล้ายกับว่ากำลังเตรียมตัวจะร้องเพลง ฉากของพื้นหลังเป็นลักษณะของบาร์ที่มีความเรียบหรูด้วยสิ่งของประดับตกแต่ง หากแต่ฉากหลังไร้ผู้คนมีเพียงภาพแทนของอัญชลีเป็นจุดเด่นเพียงอย่างเดียว



ภาพที่ 61 อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์, **20,** 2553, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 145 x 185 ซม.
ที่มา: Artodyssey, **สุภาพสตรีบู๊ระห่ำ**, เข้าถึงเมื่อ 23 เมษายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://artodyssey1.blogspot.nl/2014/04/anchalee-arayapongpanich.html?m=1

ผลงานชื่อ **Street Fighter** (ภาพที่ 62) เป็นภาพของตัวการ์ตูนอันโด่งดังของประเทศญี่ปุ่นโดยมีใบหน้าของอัญชลีปรากฏในตัวการ์ตูนทั้งสอง ภาพแทนสตรีทั้งสองเป็นตัวแทนของยอดมนุษย์ ภาพแทนสตรีในฝั่งซ้ายเป็นตัวแทนยอดมนุษย์ผู้หญิง (ชุนหลี) ในชุดสีฟ้าสดตัดกับสีขาวของที่คาดเอวและที่ครอบจุกผมทั้งสองข้าง ซึ่งเป็นจุดเด่นของตัวการ์ตูน ภาพของยอดมนุษย์ผู้หญิงที่ทำการโฟสท์ท่าทางเอียงตัวมายังอีกฝ่ายหนึ่งและการแสดงออกทางสีหน้าที่ดูจริงจังและแข็งแกร่ง คล้ายการเชื้อเชิญและท้าทายต่อยอดมนุษย์ผู้ชายในฝั่งขวา (ไอ้มดแดง) ในชุดหนังรัดรูปสีดำกับเกราะสีเขียวเข้ม เข็มขัดสำหรับแปลงร่างผ้าพันคอสีแดงตามแบบฉบับยอดมนุษย์ไอ้มดแดง ภายในมือข้างหนึ่งถือหน้ากากไอ้มดแดงอยู่ ใบหน้าของอัญชลีในการสวมบทเป็นยอดมนุษย์ผู้ชายนี้แสดงอาการจ้องมองมายังอีกฝ่าย ด้วยสายตาที่มุ่งมั่นในการต่อสู้เช่นกัน

ภาพที่ 62 อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์, **Street Fighter,** 2553, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 175 x 195 ซม.
ที่มา: Artodyssey, **สุภาพสตรีบู๊ระห่ำ**, เข้าถึงเมื่อ 23 เมษายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://artodyssey1.blogspot.nl/2014/04/anchalee-arayapongpanich.html?m=1

ผลงานชื่อ **ไปโรงเรียน** (ภาพที่ 63) ภาพแทนสตรีที่แสดงบทบาทเลียนแบบตัวละครผู้เป็นนางเอกในเรื่อง Sucker Punch ใบหน้าของอัญชลีที่มีดวงตากลมโตและทำปากจู๋ แสดงอาการกังวลคล้ายกับมาจะต้องเผชิญหน้ากับอะไรบางอย่างข้างหน้า ผมสีทองเป็นลอนฟูยาวถูกมัดทั้งสองพร้อมที่คาดผมสีดำบนศีรษะตามชุดตัวละครในหนังที่อัญชลีกำลังสวมบทอยู่ เสื้อเชิ้ตเอวลอยสีเขียวเข้มเผยให้เห็นผิวพรรณบริเวณหน้าท้อง ผ้าพันคอสีชมพูถูกม้วนให้คล้ายกับผ้าพันคอลูกเสือซึ่งมีความแตกต่างกับตัวละครในเรื่องที่เป็นผ้าพันคอแบบปกชุดนักเรียนของญี่ปุ่น กระโปรงสั้นสีน้ำเงินจับจีบถูกแหวกขึ้นเผยให้เห็นเรียวขาที่กำลังคร่อมมอเตอร์ไซค์รูปร่างประหลาดสีดำที่มีลวดลายของไฟ ภายในมือทั้งสองข้างเต็มไปด้วยอาวุธ ทั้งดาบซามูไรและปืนคล้ายกับว่าภาพแทนสตรีของศิลปินผู้นี้กำลังจะเข้าไปสู่สมรภูมิรบในเบื้องข้างหน้าหากแต่ความจริงแล้วเธอต้องไปเข้าโรงเรียนเพียงเท่านั้น ส่วนของใบหน้ายังคงถูกเก็บรายละเอียดเช่นเดิมเพื่อสร้างจุดนำสายตาให้แก่ภาพและส่วนของพื้นหลังเป็นฉากของท้องฟ้ามืดครึ้มสีน้ำเงินเข้มมีสายฟ้าผ่าบริเวณด้านหลัง

ภาพที่ 63 อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์, **ไปโรงเรียน,** 2553, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 177 x 205 ซม.
ที่มา: Artodyssey, **สุภาพสตรีบู๊ระห่ำ**, เข้าถึงเมื่อ 23 เมษายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://artodyssey1.blogspot.nl/2014/04/anchalee-arayapongpanich.html?m=1

ผลงานชื่อ **ใจเดียว** (ภาพที่ 64) ภาพแทนสตรีในชุดทหาร อัญชลีเลือกสร้างภาพแทนสตรีโดยเน้นที่ส่วนของใบหน้าและบุคลิกเป็นหลัก ภาพใบหน้าที่ดูจริงจังและแข็งแกร่งเฉกเช่นทหารที่สู้รบในสงคราม ความใจกล้าและเด็ดเดี่ยวปรากฏในแววตากลมโต ท่าทางและการแสดงออกมีความคล้ายคลึงเหมือนเพศชาย อัญชลีพยายามถ่ายทอดสิ่งที่เพศชายทำได้ออกมาในรูปแบบของภาพแทนสตรี อัญชลีเก็บลายละเอียดบริเวณใบหน้าอย่างเด่นชัดเผยให้เห็นหยดเหงื่อที่ไหลอยู่ตามบริเวณใบหน้ารวมไปถึงคราบสกปรกจากการออกรบตั้งแต่ใบหน้าไปจนถึงช่วงแขน ท่าทางการจับปืนที่ดูแน่วแน่มั่นคง ในส่วนของพื้นหลังเป็นฉากของสถานที่กำบังโดยมีภาพของฉากระเบิดอยู่ในมุมด้านขวาล่างที่บ่งบอกว่าภาพแทนสตรีของศิลปินหญิงผู้นี้กำลังออกรบในสงคราม

ภาพที่ 64 อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์, **ใจเดียว,** 2553, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150 x 220 ซม.
ที่มา: Artodyssey, สุภาพสตรีบุระห่ำ, เข้าถึงเมื่อ 23 เมษายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://artodyssey1.blogspot.nl/2014/04/anchalee-arayapongpanich.html?m=1

1.1.3 วิเคราะห์

ภาพแทนสตรีในผลงานชุดนี้นำเสนอข้อเท็จจริงบางประการเกี่ยวกับความแตกต่างทางเพศสถานะที่ส่งผลต่อภาพลักษณ์ของสตรีในสังคม ภาพแทนสตรีของอัญชลีจึงเป็นตัวแทนของการแสดงสิทธิเสรีภาพที่แย้งกับข้อเท็จจริงในอดีต ที่เพศหญิงได้รับบทบาทเกี่ยวกับเรื่องราวภายในบ้านเพียงอย่างเดียว จากความแตกต่างทางศักยภาพหลายๆด้านที่เชื่อว่าเพศหญิงด้อยกว่าเพศชายทั้งทางกายภาพและสติปัญญา ซึ่งสิ่งเหล่านี้เกิดจากโครงสร้างทางวัฒนธรรมที่ทำการบ่มเพาะให้ผู้คนในสังคมเกิดความเชื่อเช่นนั้น ภาพแทนสตรีจึงแสดงให้เห็นภาพลักษณ์ที่อิสรเสรีเต็มไปด้วยชีวิตชีวาและจินตนาการของเพศหญิง ที่ต้องการแสดงออกในบทบาทที่ตนเองนั้นปรารถนาหากแต่ไม่สามารถเลือกเป็นได้ในชีวิตจริง อัญชลีจึงเลือกสร้างภาพแทนสตรีให้มีลักษณะกึ่งเหมือนจริงเช่นเดียวกับแนวคิดลัทธิแสดงพลังอารมณ์ (Expressionism) มุ่งเน้นในเรื่องของจินตนาการมากกว่าความเหมือนจริง เน้นแสดงประสบการณ์ทางความรู้สึก ภาพแทนสตรีของอัญชลีจึงมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวภายใต้อิทธิพลของภาพยนตร์และการ์ตูน ที่ตนมีความสนใจมาตั้งแต่วัยเยาว์ ภาพแทนสตรีจึงออกมาในลักษณะหลากหลายอิริยาบถที่เต็มไปด้วยชีวิตชีวาซึ่งไม่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน

ลักษณะของภาพแทนสตรีจะมีศีรษะที่ใหญ่กว่าลำตัว ดวงตากลมโต เหมือนตัวการ์ตูนญี่ปุ่น โดยเลือกเน้นเพียงเฉพาะใบหน้าเท่านั้นให้มีความเป็นการ์ตูนต่างกับในส่วนอื่นๆอย่าง วัตถุ สถานที่ หรือในส่วนของผิวหนังจะมีความเหมือนจริงทั้งหมด ส่วนของใบหน้าของอัญชลีเลือกดึงเอกลักษณ์เฉพาะจุดเด่นของใบหน้าตนเองออกมาแสดงบนใบหน้าของภาพแทนสตรี เพื่อทำการสวมบทในสิ่งที่ตนเองต้องการจะเป็นเช่นเดียวกับตัวละครในภาพยนตร์และการ์ตูน ซึ่งปรากฏในผลงานทุกชิ้น ถึงแม้ใบหน้าของภาพแทนสตรีจะมีลักษณะคล้ายกันทั้งหมด แต่อัญชลีได้เลือกสร้างบทบาทของภาพแทนในมีความแตกต่างกัน ผ่านชุดที่สวมใส่และฉากของแต่ละเหตุการณ์มาเชื่อมโยงให้เป็นเรื่องเดียวกันได้อย่างลงตัว

จะสังเกตได้ว่าอัญชลีเลือกสร้างภาพแทนสตรีให้อยู่ในพื้นที่ของแต่ละเหตุการณ์ ที่เสมือนเป็นพื้นที่สำหรับเพศชายเสียเป็นส่วนใหญ่ อย่างเหตุการณ์ช่วงกลางคืน การแข่งรถ เหตุการณ์ในฉากปู๊ตามภาพยนตร์หรือการ์ตูน ฯลฯ ซึ่งต่างกับพื้นที่แห่งความเป็นจริงของเพศหญิง ที่ต้องจำกัดพื้นที่อยู่เพียงในบ้านและต้องทำหน้าที่แม่เท่านั้น อัญชลีจึงสร้างบุคลิกภาพของภาพแทนสตรีที่ดึงดูดในเรื่องของความแข็งแกร่ง กล้าหาญ และสนุกสนาน สามารถก้าวข้ามเขตข้อบังคับทั้งหมดจากโครงสร้างทางวัฒนธรรม ที่ทำการตีกรอบภาพลักษณ์เพศหญิงที่พึงจะเป็นไว้ให้กลายเป็นภาพของจินตนาการและความคิดที่ต้องการให้เพศหญิงมีความกล้าท้าทายต่อทัศนคติระหว่างเพศแบบเดิม

สำหรับภาพแทนสตรีที่นำเสนอเกี่ยวกับสิทธิเสรีภาพนั้น อัญชลีต้องการนำเสนอถึงภาพลักษณ์ที่ตนเองปรารถนาอันได้รับมาจากอิทธิพลจากสื่อหลากหลายแขนง ภาพแทนสตรีที่เต็มไปด้วยเสรีภาพทางความคิดและความสามารถทางการแสดงออกอย่างเต็มที่ ช่วยสนับสนุนให้เพศหญิงมีความกล้าที่จะแสดงออกในความสามารถของตนที่เทียบเท่าเพศชาย เพราะเมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไปวัฒนธรรมก็เริ่มเปลี่ยนแปลงไปตามวิถีชีวิตด้วย จะพบได้ว่าในปัจจุบันเพศหญิงมีความสามารถ กล้าคิดการทำมากกว่าแต่ก่อนหากแต่ไม่ได้แสดงศักยภาพได้อย่างเต็มที่เพียงเพราะความเชื่อที่ถูกปลูกฝังกันมาตั้งแต่อดีตถึงหน้าที่และบทบาททางเพศ ดังนั้นภาพแทนสตรีของอัญชลีจึงเป็นแบบอย่างของการแสดงสิทธิเสรีภาพทางเพศ เพื่อสร้างภาพลักษณ์ให้แก่เพศหญิงมีอิสระทางความคิดและมีความเชื่อมั่นในตนเองเช่นเดียวกันกับภาพแทนสตรีของตน

กลุ่มที่ 4 กลุ่มภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวข้องกับจิตใต้สำนึกในเรื่องเพศ

สัญชาตญาณเป็นสิ่งที่มนุษย์มีติดตัวมาตั้งแต่เกิด พฤติกรรมทางเพศหรือสัญชาตญาณทางเพศ ในทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ ที่ทำการศึกษาเกี่ยวกับ จิตใต้สำนึก (Subconsious) ที่เกิดจากแรงขับของจิตใต้สำนึก อารมณ์ที่ถูกเก็บกด ความรู้สึกนึกคิด ความทรงจำ

ความฝัน และเรื่องเพศ ซึ่งส่งผลต่อพฤติกรรมของแต่ละบุคคลให้เก็บกดไว้ในจิตใต้สำนึก (Unconscious Mind) อีกทั้งสัญชาตญาณทางเพศนี้ยังส่งผลให้มนุษย์มีความรู้สึกอยากมีความรัก โดยมีแรงขับดันทางเพศหรือกามารมณ์เป็นจุดสูงสุดที่ส่งผลไปสู่ความสุขและการเป็นที่ยอมรับ

ผลงานภาพแทนสตรีของศิลปินหญิงในกลุ่มนี้จึงเต็มไปด้วยพลังแห่งความต้องการจากส่วนลึกข้างในจิตใจหรือที่เรียกว่าสัญชาตญาณทางเพศ ให้ออกมาในรูปของตัวแทนและสัญลักษณ์ต่างๆมากมายที่แสดงให้เห็นความปรารถนาในเรื่องของความรัก ความลุ่มหลง และพฤติกรรมทางเพศ ที่ถูกแปรสภาพให้กลายเป็นงานศิลปะลักษณะเฉพาะของแต่ละศิลปิน ได้แก่

1. บุษราพร ทองชัย

เกิดเมื่อวันที่ 28 ตุลาคม พ.ศ.2528 เป็นคนจังหวัดนครพนมโดยกำเนิด จบการศึกษาระดับปริญญาศิลปบัณฑิต ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2551 และจบการศึกษาระดับปริญญาศิลปมหาบัณฑิต ภาควิชาจิตรกรรม จากคณะและมหาวิทยาลัยเดียวกัน ในปี พ.ศ. 2555 ปัจจุบันเป็นศิลปินอิสระ

บุษราพรเป็นหนึ่งในศิลปินที่เน้นการสร้างผลงานด้วยเทคนิคการวาดเส้น เพราะสามารถนำเสนอความรู้สึกภายใต้จิตสำนึกได้อย่างฉับพลัน ผลงานของบุษราพรจึงเปรียบได้กับสมุดบันทึกเนื้อหาเรื่องราวชีวิตส่วนตัว อีกทั้งยังได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปินหญิงอย่าง อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ในเรื่องของการนำเสนอผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องราวของครอบครัว จากการมีชีวิตและการเฝ้าสังเกตสิ่งต่างๆรอบตัว ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับเรื่องราวความรู้สึกภายในจิตใจของบุษราพรเอง จากแรงบันดาลใจดังกล่าวส่งผลให้ผลงานภาพแทนสตรีมักมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับบทบาทเพศสถานะและเรื่องราวส่วนตัวที่ ส่งผลมาจากความสัมพันธ์ต่อกลุ่มคนรอบตัวโดยเฉพาะบุคคลในครอบครัวและตัวของบุษราพรเอง

1.1 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2553

1.1.1 แนวความคิดเพศสถานะ

สำหรับแนวความคิดในผลงานชุด **All About Her** จะมีเนื้อหาและแรงจูงใจจากความรู้สึกภายในของตนที่มีต่อบุคคลในครอบครัวเป็นหลัก จุดเริ่มต้นของการประติดประต่อบทบาททางเพศที่เกิดขึ้นจากการปลูกฝังและเลี้ยงดูในวัยเยาว์ บทบาทของผู้เป็นพ่อและแม่ส่งผลกระทบหลายด้านแก่ตัวของบุษราพรเอง ทั้งเรื่องเพศ ความตายและความผิดพลาด ที่ยังคงตั้งคำถามอย่างไม่หยุดหย่อนต่อการกระทำของคนในครอบครัว การสูญเสียของพ่อที่ไม่มีวันหวนกลับการกระทำที่ผิดศีลธรรมของผู้เป็นแม่ สิ่งเหล่านี้เริ่มต้นจากความขัดแย้งของพ่อและแม่ที่ส่งผลมาถึงตัวศิลปิน ความเป็นหญิงในทางกายภาพได้ล้อมกรอบต่อการดำเนินชีวิตในทุกรูปแบบตั้งแต่จารีตประเพณี รวมไปถึงกฎข้อห้ามต่างๆที่ส่งผลให้ศิลปินเริ่มสังเกตตัวตนที่แท้จริงภายใน

ตั้งแต่ตนเองรวมไปถึงบุคคลภายในครอบครัว

ซึ่งแรกเริ่มเพศสถานะความเป็นหญิงนั้นเริ่มมาจากการแสดงอำนาจและพฤติกรรมการกดขี่ของผู้เป็นพ่อที่มีอำนาจเหนือสุดภายในบ้าน แม่และพี่สาวผู้ที่ต้องตกเป็นจำเลยโดยมิอาจหลีกเลี่ยงได้ มีเพียงแต่ตัวบุษราพรเองที่ไม่ได้รับการกดขี่จากผู้เป็นพ่อเท่าใดนัก ประกอบกับความสัมพันธ์กับชายอื่นของแม่ ยิ่งทำให้เกิดความเคลือบแคลงในพฤติกรรมของคนทั้งสองที่ขัดกับความเชื่อที่ถูกสั่งสอนมาให้ผู้หญิงประพฤติดีและอยู่ในศีลธรรม หากแต่ความสัมพันธ์เหล่านั้นมิได้เกิดแต่เพียงบุคคลทั้งสองแต่ยังรวมไปถึงตัวของบุษราพรด้วย อีกทั้งบุษราพรเชื่อว่าบทบาทความเป็นเพศนั้นไม่ได้เกิดขึ้นมาตั้งแต่เกิด หากแต่ความเป็นเพศถูกประดิษฐ์สร้างจากระบบความเชื่อทางสังคมโดยเริ่มมาจากสถาบันครอบครัว

ดังนั้นความเชื่อและการตั้งคำถามต่อเรือนร่างความเป็นหญิงมักเกิดขึ้นอย่างบ่อยครั้งในความรู้สึกของบุษราพร ตามที่ได้กล่าวถึงเนื้อหาบางส่วนในแรงบันดาลใจจากแนวคิดเพศสถานะในผลงานชุดนี้ไว้ว่า

> ...ความพร่องขาดของสถาบันครอบครัว แบบอย่างทางกามารมณ์
> การปกปิดและเปิดเผยในที ความล้มเหลวของการปกครองคน
> ร่างกายซึ่งถูกทำให้เกี่ยวข้องกับความรุนแรง เพศ และเงิน
> ความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ความอดทนและเสรีภาพ ความผิดปกติของสมาชิก
> สถานที่ไหลเวียนของการเกิดและการตาย
> ความจริงกับข้ออ้าง ฯลฯ[41]

ผลงานชุดนี้จึงเต็มไปด้วยเรื่องราวในอดีตที่แสดงออกให้รูปของภาพแทนเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในครอบครัวของตน การสวมบทบาทเพศที่เลือกใช้ภาพแทนสตรีเป็นสื่อในที่นี้ไม่ได้หมายถึงภาพแทนของบุษราพรเพียงอย่างเดียว แต่ยังรวมไปถึงความรู้สึกเก็บกดภายในและการสวมทับบทบาทความเป็นแม่ ลูกสาว และกุลสตรีในเวลาเดียวกันอีกด้วย

1.1.2 ลักษณะของผลงาน

ผลงานชุดนี้เป็นผลงานการวาดเส้นบนผ้าใบและบนกระดาษ ซึ่งผลงานที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์จะเป็นผลงานที่ปรากฏภาพแทนสตรีซึ่งเป็นตัวแทนของบุคคลในครอบครัวรวมถึงตัวของบุษราพรเอง อีกทั้งภาพแทนสตรีทั้งหมดในผลงานยังเป็นตัวแทนของความรู้สึกภายในของบุษราพรที่มีต่อความเป็นเพศสถานะของตนอย่างไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้

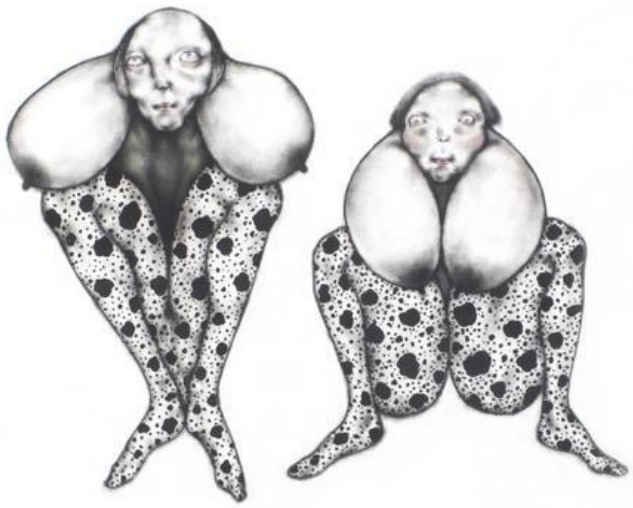
---

[41] บุษราพร ทองชัย, **All about her** (Bangkok: ARDEL Gallery, 2553), 6.

ผลงานที่นำมาวิเคราะห์ ได้แก่ ผลงานชื่อ **การโอบรัดของบางสิ่ง** (ภาพที่ 65) ภายในภาพปรากฏเรือนร่างของสตรีทั้งสองคนในสภาพที่บิดเบี้ยวผิดปกติที่มองจ้องหน้ากัน เรือนร่างทั้งสองที่ผิดแปลกคล้ายคนหลังค่อม เรือนร่างที่เปลือยเปล่าเผยให้เห็นสัดส่วนต่างๆของเรือนร่างได้อย่างชัดเจน กล้ามเนื้อแขนของทั้งสองที่ลีบไร้เรียวแรงมีเพียงมือทั้งสองกำลังดันหน้าอกของตนเองขึ้นมา หน้าอกที่ใหญ่เต่งตึงขัดกับโครงสร้างของลำตัวที่ผิดรูปจนเห็นซี่โครง ส่วนของท่องล่างปรากฏให้เห็นอวัยวะเพศอย่างเด่นชัด สีชมพูและสีเขียวถูกแซมลงสีอย่างบางๆ บริเวณซี่โครงของลำตัวคล้ายกับสตรีทั้งสองใส่เสื้อผ้าอยู่แต่ไม่สามารถที่จะช่วยปกปิดเนื้อหนังของร่างกายได้ ในส่วนของช่วงขาถูกลงสีด้วยสีดำของเกรยองคล้ายกับถุงน่อง ส่วนของใบหน้าที่แสดงอาการเหม่อลอยและเคร่งเครียด ยิ่งเข้ากันได้ดีกับภาพที่ถูกทำให้เสมือนมีอากาศบางๆด้วยสีของเกรยองที่ออกหม่นๆทำให้ดูอึดอัดอย่างประหลาด และภายในภาพไม่มีส่วนประกอบอื่นใดนอกเหนือจากเรือนร่างทั้งสองที่เป็นจุดเด่นเพียงอย่างเดียว

ภาพที่ 65 บุษราพร ทองชัย, **การโอบรัดของบางสิ่ง**, 2553, เกรยองบนผ้าใบ, 150 x 100 ซม.
ที่มา: บุษราพร ทองชัย, **All About Her** (กรุงเทพฯ: Ardel's Third Place Gallery, 2553), 12.

ผลงานชื่อ **แม่และฉัน** (ภาพที่ 66) เป็นภาพแทนของแม่และตัวของบุษราพรที่กำลังนั่งยกเข่าขึ้น เรือนร่างยังคงดูผิดรูปเช่นเดิมมีเพียงใบหน้าที่แสดงอาการยิ้มแย้มเพียงเล็กน้อยแสดงถึงอารมณ์ของความสุข ในส่วนการแสดงลักษณะท่าทางจะสังเกตว่าภาพแทนสตรีถูกสร้างคล้ายกับการเลียบแบบท่าทางของผู้เป็นแม่ เรือนร่างของทั้งสองยังไร้แขนและมีหน้าอกที่ใหญ่เกินปกติ คล้ายกับว่าหน้าอกนั้นผาดผ่านคอของทั้งสองอยู่ หน้าอกถูกสร้างให้มีลักษณะคล้ายหมอนที่บวมใหญ่และดูอ่อนนุ่ม บุษราพรเลือกสร้างลวดลายจุดสีดำขนาดต่างๆบนช่วงขาพร้อมกับแยกขาออกเล็กน้อย เพื่อเผยให้เห็นส่องของช่องคลอดยิ่งช่วยสร้างแรงดึงดูดให้จ้องมองมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 66 บุษราพร ทองชัย, **แม่และฉัน**, 2553, เกรยองและสีอะคิลิกบนผ้าใบ, 120 x 140 ซม.
ที่มา: บุษราพร ทองชัย, **All About Her** (กรุงเทพฯ: Ardel's Third Place Gallery, 2553), 15.

ผลงานชื่อ **แบบอย่าง** (ภาพที่ 67) ภาพแทนสตรีขนาดใหญ่ที่มีส่วนตรงกลางอกจนถึงช่วงหน้าท้องถูกแหวกออกคล้ายกับส่วนของอวัยวะเพศหญิงดูเด่นและนำสายตาเช่นเดียวกับส่วนของหน้าอกที่ใหญ่เกินจริง เรือนร่างที่ดูผิดแปลกถูกทับอยู่ภายใต้ร่างอีกร่างหนึ่งสีดำหม่นหมองที่เผยให้เห็นเพียงส่วนของปั้นท้ายและส่วนขามีแขนเรียวยาวโผล่ออกมาให้เห็น ซึ่งไม่ทำให้เด่นจนขัดกับอีกเรือนร่างมากนัก ร่างนั้นทับร่างสตรีอีกร่างที่มีใบหน้าเรียบเฉย ไม่สะทกสะท้านกับร่างที่กำลังทับตนอยู่ ช่วงไหล่ของภาพแทนสตรีดูเด่นด้วยสีแดงสด ไล่มาจนถึงส่วนของปากทางเข้าอวัยวะเพศตรงส่วนกลางลำตัว ถูกทำให้ลึกมีมิติมากยิ่งขึ้นด้วยการลงน้ำหนักดำ ยิ่งช่วยให้เรือนร่างทั้งสองเป็นจุดเด่น อีกทั้งเรือนร่างทั้งสองยังให้ความรู้สึกราวกับว่าเป็นร่างเดียวกัน

ภาพที่ 67 บุษราพร ทองชัย, **แบบอย่าง**, 2553, เกรยองและสีอะคิลิกบนผ้าใบ, 130 x 100 ซม.
ที่มา: บุษราพร ทองชัย, **All About Her** (กรุงเทพฯ: Ardel's Third Place Gallery, 2553), 14.

ผลงานชื่อ **สมสู่ No.3** (ภาพที่ 68) ภาพแทนสตรีทั้งสองคนที่กำลังนั่งซ้อนทับกันอยู่ หญิงสาวด้านล่างกอดเข่าด้วยท่าทีหวาดกลัวต่ออวัยวะเพศชายที่กำลังรุมเดินเข้ามาหา สตรีด้านบนที่แสดงออกทางสีหน้าด้วยความเศร้า หน้าอกที่เหี่ยวย่นห้อยย้อยตกลงมากลางหว่างขา ท่าทางของสตรีด้านบนต่างกับท่าทางของสตรีด้านล่างที่รัดกุมและปกป้องตนเองจากอวัยวะเพศชาย หากแต่สตรีด้านบนกำลังอ้าขาเปิดเผยน้อมรับต่อสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้น สีสันภายในภาพบุษราพรเลือกใช้สีที่เรียบง่ายอย่างสีดำ แดง และน้ำเงิน มีการไล่ลำหนักด้วยสีดำบริเวณเรือนร่างของทั้งสองเพื่อให้เกิดความกลมกลืนเหมือนกับว่าสตรีทั้งสองคือร่างเดียวกัน

ภาพที่ 68 บุษราพร ทองชัย, **สมสู่ No. 3**, 2553, เกรยองบนกระดาษ, 120 x 90 ซม.
ที่มา: บุษราพร ทองชัย, **All About Her** (กรุงเทพฯ: Ardel's Third Place Gallery, 2553), 10.

1.1.3 วิเคราะห์

จากการสำรวจและศึกษาแนวคิดต่อผลงานของบุษราพรจะพบได้ว่าภาพแทนสตรีทั้งหมดในผลงานชุดนี้ เปรียบได้กับพื้นที่แห่งบาปจากกฎทางวัฒนธรรมรูปแบบต่างๆที่แฝงมากับอำนาจชายเป็นใหญ่ เพศหญิงกลายเป็นเพศที่ต้องตกอยู่ในสถานะแห่งการจำยอมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ภาพแทนสตรีจึงไม่ได้แสดงออกถึงความสวยงามของเพศหญิง แต่ภาพแทนสตรีของบุษราพรนั้นต่างออกไปจากอุดมคติความเชื่อแบบเดิมๆ จะสังเกตได้จากเรือนร่างสตรีที่มีลักษณะผิดปกติ เรือนร่างบิดเบี้ยว การแสดงออกทางท่าทางที่ผิดธรรมชาติ หรือแม้แต่เรือนร่างสตรีในผลงานบางส่วนที่ถูกทำให้เหมือนราวกับสัตว์ประหลาด การแสดงออกทางท่าทางและสีหน้าที่แสดงอาการคล้ายคนเจ็บป่วย สื่อให้เห็นถึงความเหน็ดเหนื่อยต่อการแบกรับภาระทางเพศตามธรรมชาติที่มีต่อเฉพาะเพศหญิง เช่น การมีรอบเดือน การตั้งครรภ์ การเลี้ยงดูบุตร เป็นต้น

บุษราพรเน้นส่วนบริเวณอวัยวะที่แสดงให้เห็นความเป็นสตรีเพศอย่างเด่นชัด คือ ส่วนของหน้าอกและช่องคลอด เพื่อแสดงสถานะทางเพศที่ผู้หญิงตกอยู่ภายใต้การจ้องมองของเพศชายอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ลักษณะเหล่านี้เกิดขึ้นจากการแสดงออกทางอารมณ์ของบุษราพร ที่แสดงให้เห็นถึงความทุกข์ทรมานและความเจ็บปวดจากเพศสถานะที่ทางสังคมมอบให้แก่เพศหญิง ซึ่งแฝงนัยยะเรื่องระบบชายเป็นใหญ่ที่ทำการหล่อหลอมเพศหญิงให้เป็นไปตามความต้องการ

ของเพศชาย จากการกำหนดบทบาททางเพศสถานะทางสังคม ทางด้านศีลธรรม จารีตประเพณี วัฒนธรรมในรูปแบบของคำสอนและข้อปฏิบัติที่เกิดขึ้นสำหรับเพศหญิงโดยเฉพาะความสัมพันธ์ทางเพศ

ข้อจำกัดต่างๆที่มากมายเหล่านี้ทำให้เกิดการตรวจสอบจากบุคคลเพศเดียวกัน โดยเริ่มต้นจากคนใกล้ตัวดังจะได้เห็นในผลงานที่ใช้ภาพแทนสตรีของผู้เป็นแม่เคียงคู่กับตัวของลูกสาวซึ่งหมายถึงตัวของบุษราพรเอง ภาพแทนที่ดูเหมือนการเลียนแบบของทั้งสองหรือภาพแทนที่ถูกสร้างให้มีลักษณะรวมร่างเข้าด้วยกัน เสนอให้เห็นความสัมพันธ์ของการเลียนแบบและการถูกควบคุมบทบาททางเพศจากเพศเดียวกัน บุษราพรจึงเลือกสร้างจุดเด่นที่มีเพียงภาพแทนสตรีเท่านั้น บางภาพอาจปรากฏสัญลักษณ์ทางเพศอย่างภาพของฝูงอวัยวะเพศชายเพื่อแทนการตกอยู่ในสถานะจำยอมของเพศหญิง อีกทั้งสีขาวดำภายในภาพของบุษราพรแสดงให้เห็นสภาวะความรู้สึกเฉียบพลันที่แสดงออกลงผลงาน ของอารมณ์ที่จมอยู่กับความเศร้าหมองต่อโครงสร้างทางสังคมที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศ ที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์โดยตรงของบุษราพรเอง

จากการวิเคราะห์ผลงานชุดดังกล่าวทำให้ทราบว่าภาพแทนสตรีเกิดจากความรู้สึกที่มีต่อความสัมพันธ์กับครอบครัวในวัยเยาว์ในเรื่องของอำนาจและบทบาททางเพศที่ล้วนแล้วเกิดจากโครงสร้างทางสังคมที่ให้อำนาจแก่เพศชายอยู่เสมอ ผลงานของบุษราพรจึงนำมาสู่การตั้งคำถามต่อประเด็นเรื่องศีลธรรมทางวัฒนธรรมที่นำมาสู่แนวความคิดในผลงานชุดต่อมา

1.2 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2555

1.2.1 แนวความคิดเพศสถานะ

แนวความคิดในผลงานชุด **The Man Number 10** ยังคงต่อยอดจากผลของความสัมพันธ์เชิงอำนาจในครอบครัว แต่ในที่นี้บุษราพรเลือกที่จะสร้างภาพแทนสตรี ซึ่งเป็นภาพแทนของตนเองให้มีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น ในเชิงความสัมพันธ์ของตนและชายผู้ผ่านเข้ามาในชีวิต ซึ่งบุษราพรเชื่อว่าการกระทำของตนที่เกิดขึ้นนั้นเป็นผลมาจากความโหยหาความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงไปถึงความรู้สึกที่มีต่อการกระทำของผู้เป็นพ่อในวัยเยาว์ ความชิงชังและเคียดแค้นที่มีต่อพ่อทำให้บุษราพรมีความรู้สึกแง่ลบต่อเพศชา ยแต่ยังมีความปรารถนาและต้องการในตัวเพศชายเหล่านั้นอยู่ลึกๆ ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นและจบลงอย่างรวดเร็วนำไปสู่การตีตราจากบุคคลรอบกายว่าเป็นหญิงที่มากความสัมพันธ์ ซึ่งผิดกับหลักจารีต ประเพณีที่ถูกปลูกฝังให้แก่หญิงไทยทุกคนให้รักนวลสงวนตัวเป็นผู้หญิงที่ดี ตามที่บุษราพรได้กล่าวถึงแนวคิดไว้ในผลงานชุดนี้ไว้ว่า

> นับตั้งแต่เสียความบริสุทธิ์ครั้งแรกเมื่ออายุสิบแปด กระทั่งล่วงผ่านเบญจเพศมาหนึ่งรอบมันน่าอดสูไม่น้อยที่ได้พบว่า ตนเองมีความสัมพันธ์กับชายมาแล้วถึง 9 คน ชุดจำนวนความสัมพันธ์ดังกล่าวบ่งบอกถึงความปรารถนาที่ไม่มีสิ้นสุด ความล้มเหลวของชีวิตคู่ ภาวะหมกมุ่นในความสัมพันธ์ บาดแผล หรือแม้แต่ความกร้านกร่ำของประสบการทางเพศ ฯลฯ เราถูกเรียกขานต่างๆ นานาในฐานะผู้หญิงมากความสัมพันธ์ และภาพของเราถูกต่อเติมขึ้นในแบบนั้น[42]

ความสัมพันธ์กลายมาเป็นความเจ็บปวดจากการถูกตีตรา นำมาสู่แนวคิดเรื่องราวส่วนตัวที่มีความต้องการในตัวของชายคนที่สิบ ซึ่งชายคนสุดท้ายในความสัมพันธ์ที่บุษราพรโหยหา นั่นก็คือ “พ่อ” ผู้ที่จะมาลบล้างความสัมพันธ์ที่แสนอัปยศในอดีต ถึงแม้จะไม่สามารถพบกันได้อีกก็ตาม การปฏิเสธความสัมพันธ์และการเริ่มตั้งคำถามอีกครั้งต่อตนเอง บุษราพรได้นำเอาประสบการณ์ส่วนตัวและอำนาจชายเป็นใหญ่ซึ่งเป็นโครงสร้างหลักทางสังคมไทย ที่เป็นปัจจัยหลักที่ยังคงทำให้เพศหญิงตกอยู่ใต้อำนาจของเพศชายอยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นอำนาจที่เกิดสถาบันแรกอย่างสถาบันครอบครัว สถานะความจำยอมที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ดังเช่นในกรณีของบุษราพรเอง

1.2.2 ลักษณะของผลงาน

สำหรับผลงานชุดนี้จะเป็นผลงานการวาดเส้นบนกระดาษที่มีความหลากหลายทั้งขนาดและเทคนิคที่แตกต่างกันออกไป อีกทั้งภาพแทนสตรีที่ปรากฏแทบทุกภาพนั้นเป็นเรือนร่างที่เปลือยเปล่าแสดงให้เห็นเคียงคู่กับสัญลักษณ์ต่างๆทางเพศโดยเฉพาะอวัยวะเพศชาย ดังที่ปรากฏภาพของอวัยวะเพศชายขนาดใหญ่กับภาพแทนสตรีในผลงานชื่อ **We love each other No. 4** (ภาพที่ 69) เป็นผลงานชุดซึ่งมีด้วยกันทั้งหมด 4 ภาพด้วยกัน ภาพแทนสตรีที่เปลือยเปล่าล่อนจ้อนเผยให้เห็นอวัยวะเพศอย่างเด่นชัด กำลังถูกพันธนาการด้วยอวัยวะเพศชายขนาดใหญ่สีดำคล้ายงูห้อยตัวลงมากำลังโอบรัดเรือนร่างนั้นไว้แน่นเผยให้เห็นส่วนศีรษะและช่วงล่างของเรือนร่าง สายตาของภาพแทนสตรีที่กำลังโดดรัดไม่แสดงกิริยาใดๆเพียงแต่จ้องมองดูอวัยวะเพศชายอย่างเงียบๆ พื้นหลังถูกปล่อยให้โล่งมีเพียงภาพแทนสตรีและอวัยวะเพศชายเท่านั้น

---

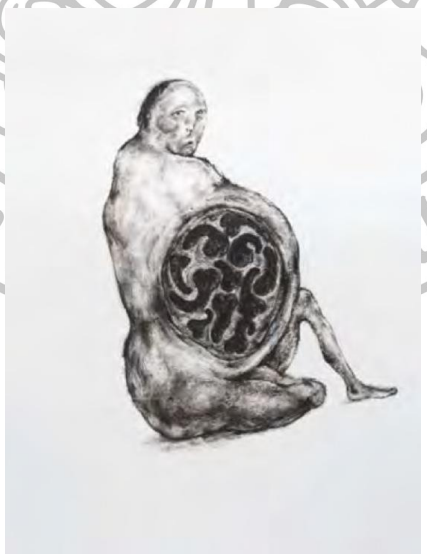
[42]บุษราพร ทองชัย, “My collection : ผู้ชาย เซ็กส์ ความลับ ฤดูกาลความสัมพันธ์และการสะสมรักและใคร่ของหญิงสาว” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 1.

ภาพที่ 69 บุษราพร ทองชัย, **We love each oter No. 4**, 2555, วาดเส้นบนกระดาษ, 70 x 100 ซม.
ที่มา: บุษราพร ทองชัย, **My collection : ผู้ชาย เซ็กส์ ความลับ ฤดูกาลความสัมพันธ์และการสะสมรักและใคร่ของหญิงสาว** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 73.

ผลงานชื่อ **Dinner** (ภาพที่ 70) เป็นภาพแทนสตรีที่กำลังนั่งคุกเข่ามีลักษณะอ้วนท้วมสมบูรณ์หากแต่เรือนร่างนั้นปราศจากแขนทั้งสองข้าง เรือนร่างคล้ายคนหลังค่อมหน้าอกที่ดูหย่อนยานแตกต่างกับหน้าท้องที่ใหญ่โตภายในท้องเผยให้เห็นสัญลักษณ์ของอวัยวะเพศชายจำนวนหนึ่งที่ถูกอัดแน่นภายในท้องของเรือนร่างนั้น ใบหน้าแสดงอาการทุกข์ทรมาน ดวงตาเปิดกว้างพร้อมกับอาเจียนอวัยวะเพศชายเหล่านั้นออก อวัยวะเพศชายค่อยๆถูกขย่อนออกมาคล้ายกับสตรีพยายามอาเจียนออกมาให้หมด เช่นเดียวกับผลงานชื่อ **Relax** (ภาพที่ 71) เป็นภาพแทนสตรีซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับภาพแทนสตรีก่อนหน้านี้ เรือนร่างที่ใหญ่โตและไร้แขนทั้งสองที่กำลังนั่งชันขาข้างหนึ่ง เผยให้เห็นท้องที่บวมโตผิดปกติซึ่งมีขนาดใหญ่เกือบครึ่งหนึ่งของเรือนร่าง ภายในท้องกลมโตนั้นเต็มไปด้วยอวัยวะเพศชายที่อัดแน่น อวัยวะเพศชายสีดำหลายขนาดกลายเป็นจุดดึงความสนใจให้แก่ภาพ ใบหน้าแสดงอาการเศร้าหมองและเหม่อลอย คล้ายกับว่าสตรีผู้นี้ยอมรับต่อโชคชะตาความทุกข์ทรมานที่เกิดขึ้นจากการกระทำของเธอ

ภาพที่ 70 บุษราพร ทองชัย, **Dinner**, 2555, วาดเส้นบนกระดาษ, 74 x 98 ซม.

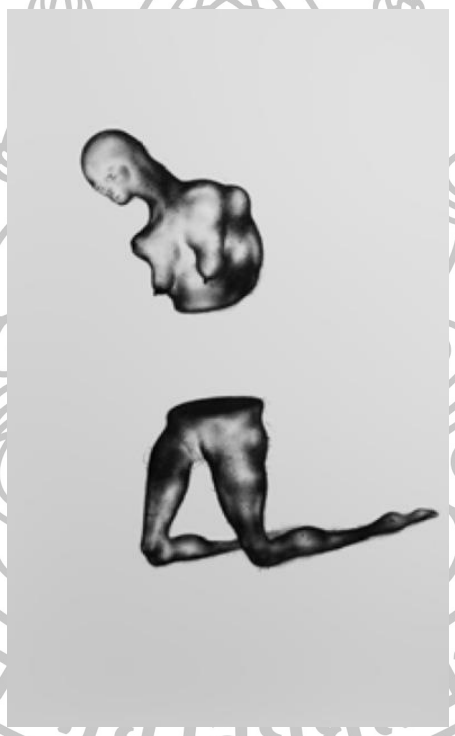
ที่มา: บุษราพร ทองชัย, **My collection : ผู้ชาย เซ็กส์ ความลับ ฤดูกาลความสัมพันธ์และการสะสมรักและใคร่ของหญิงสาว** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 75.



ภาพที่ 71 บุษราพร ทองชัย, **Relax**, 2555, วาดเส้นบนกระดาษ, 74 x 98 ซม.

ที่มา: บุษราพร ทองชัย, **My collection : ผู้ชาย เซ็กส์ ความลับ ฤดูกาลความสัมพันธ์และการสะสมรักและใคร่ของหญิงสาว** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 76.

ผลงานชื่อ **Under the Staircase** (ภาพที่ 72) ภาพแทนสตรีที่แสดงให้เห็นความผิดปกติของเรือนร่าง ท่าทางคุกเข่าที่คล้ายคนหมดเรี่ยวแรง แสดงออกให้เห็นอย่างชัดเจน เช่นเดียวกับสีหน้าที่ดูอิดโรย เรือนร่างทีผอมบางไร้แขนทั้งสอง หน้าอกที่หย่อนยานและศีรษะที่ไร้เส้นผมปกคลุมคล้ายคนเป็นโรคลักษณะทั้งหมดแสดงให้เห็นถึงความทุกข์ทรมาน สิ่งที่ทำให้เกิดความน่าสนใจภายในภาพคือการที่บุษราพรเลือกตัดบางส่วนของช่วงท้องของภาพแทนสตรีออกคล้ายกับว่าส่วนนั้นโดนหั่นออกไปทิ้งส่วนพื้นหลังให้โล่งไม่มีส่วนประกอบใด ซึ่งได้สร้างความฉงนและน่าสงสัยว่าทำไม่สตรีผู้ทุกข์ทรมานนี้จึงอยู่อย่างโดดเดียว



ภาพที่ 72 บุษราพร ทองชัย, **Under the Staircase**, 2555, วาดเส้นบนกระดาษ, 75 x 145 ซม.
ที่มา: บุษราพร ทองชัย, **My collection : ผู้ชาย เซ็กส์ ความลับ ฤดูกาลความสัมพันธ์และการสะสมรักและใคร่ของหญิงสาว** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 74.

1.2.3 วิเคราะห์

สำหรับการนำเสนอภาพแทนสตรีที่มีลักษณะผิดปกติ เช่นเดียวกับผลงานในช่วงแรก หากแต่ส่วนใหญ่นั้นจะเป็นเพียงภาพแทนของตัวบุษราพรเอง จากความรู้สึกภายในที่มีต่อความสัมพันธ์ทั้งหลายที่ผ่านเข้ามาและความสัมพันธ์สุดท้ายที่บุษราพรต้องการมากที่สุด จาก

ความรู้สึกนั่นก็คือผู้เป็น “พ่อ” พ่อในที่นี้เป็นตัวแทนของอำนาจแรกสุดในสถาบันครอบครัว ตัวแทนของพ่อเปรียบได้กับอำนาจที่เพศชายเป็นผู้กำหนดและควบคุมเพศหญิงมาโดยตลอด ภาพแทนสตรีจะแสดงให้เห็นความเศร้าทุกข์ทรมานในเกือบทุกผลงานโดยรวมไปถึงผลจากความผิดบาปจากความประพฤติในความสัมพันธ์ที่ผิดจารีต และแสดงถึงพันธนาการสำหรับเพศชายโดยที่เพศหญิงไม่อาจสามารถสู้ขัดขืนหรือหลุดออกมาจากพันธนาการนั้นได้ ผลงานส่วนใหญ่จึงปรากฏภาพแทนสตรีเคียงคู่ตัวแทนของสัญลักษณ์ทางเพศอย่าง ช่องคลอด และอวัยวะเพศชาย เป็นต้น จะสังเกตได้จากภาพแทนสตรีที่มีขนาดเล็กกว่าขนาดของอวัยวะเพศชาย เพื่อเปรียบเทียบว่าเพศหญิงไม่สามารถมีสิทธิต่างๆเทียบเท่าเพศชายได้ ไม่ว่าจะเป็นบทบาทหน้าที่ทางสังคม อำนาจหรือแม้แต่ต้องยอมแบกรับหน้าที่ทางเพศของความเป็นแม่ ซึ่งไม่แตกต่างจากเหยื่อทางเพศแม้แต่น้อย หรือแม้แต่ภาพแทนสตรีที่ผิดรูป ร่างกายอ้วนท้วม ซึ่งภายในท้องอัดแน่นไปด้วยอวัยวะเพศชายมากมาย เป็นการแสดงให้เห็นเพศสถานะที่เพศหญิงยอมจำนนต่ออำนาจของเพศชาย ความผิดพลาดที่เต็มไปด้วยความผิดหวังจากคนรอบข้าง จากการกระทำที่นอกลู่นองทางของการเป็นกุลสตรีกลายเป็นสิ่งที่กล่ำกลืนต่อความรู้สึกของบุษราพร โดยแสดงออกผ่านใบหน้าและท่าทางของเรือนร่างที่แสดงอาการเหนื่อยล้า บางเรือนร่างไร้แขนคล้ายจะสื่อว่าเพศหญิงไม่มีหนทางที่สามารถช่วงเหลือตนให้หลุดพ้นจากอำนาจชายเป็นใหญ่เหล่านี้ได้

ภาพแทนสตรีจึงเป็นผลผลิตภาวการณ์แสดงอารมณ์ของบุษราพรที่เริ่มต้นเป็นเพียงแค่เรื่องราวส่วนตัว หากแต่เมื่อนำมาสู่พื้นที่ทางสาธารณะแล้วผู้ชมสามารถรับรู้และเข้าใจได้ดีเนื่องจากอำนาจชายเป็นใหญ่นั้นครอบคลุมอยู่ในทุกโครงสร้างทางสังคม เรือนร่างที่บิดเบี้ยวและผิดรูปของเพศหญิงจึงกลายเป็นสัญลักษณ์แห่งเพศสถานะ ที่ต้องการตอบคำถามต่อสังคมว่าแท้จริงแล้วเหตุใดกันแน่จึงเพิกเฉย หากแต่สามารถรับรู้และเข้าใจกันได้ผ่านผลงานเรื่องราวส่วนตัวของบุษราพรเอง

2. วัชราพร อยู่ดี

เกิดเมื่อวันที่ 23 ธันวาคม พ.ศ. 2513 เป็นคนจังหวัดนครพนมโดยกำเนิด จบการศึกษาระดับศิลปบัณฑิต สาขาวิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2542 และจบการศึกษาระดับศิลปะมหาบัณฑิต สาขาวิชาจิตรกรรม จากสถาบันการศึกษาเดียวกันในปี พ.ศ. 2545 และเคยเป็นอาจารย์พิเศษ คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตย์พัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ในปี พ.ศ. 2540 – 2542 ปัจจุบันวัชราพรเป็นศิลปินและอาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

วัชราพรเป็นศิลปินหญิงที่มีลักษณะผลงานเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและผลงานมุ่งเน้นในเรื่องของความรู้สึกเป็นหลัก จากความรู้สึกที่ยังคงตกค้างอยู่ภายในจิตใจของตน แต่ก่อน

ภาพแทนสตรีของวัชราพรจะเป็นความประทับใจในความงามของสตรีเพศในงานจิตรกรรมฝาผนัง และอิงกับความเป็นศิลปะไทยอยู่มาก แต่สำหรับผลงานชุดนี้ภาพแทนสตรีจะเป็นภาพแทนของเรื่องราวใกล้ตัวและความสูญเสียซึ่งสะท้อนออกมาในรูปของอารมณ์มากกว่าเรื่องของเหตุผล และมีความแตกต่างในเรื่องของเทคนิคการสร้างสรรค์อย่างเห็นได้ชัด

2.1 ผลงาน ช่วงปี พ.ศ. 2554

2.1.1 แนวความคิดเพศสถานะ

แนวความคิดผลงานชุด **ความเศร้าอันงดงาม** เกิดจากแรงผลักดันจิตใต้สำนึกของวัชราพรที่ต้องการใช้ผลงานศิลปะเป็นเครื่องเยียวยาความทุกข์ ที่ฝังรากลึกอยู่ภายในจิตใจจากการสูญเสียลูกสาวของตนเอง “หนูลีมา” หรือ “เด็กหญิงพรวัสสา อยู่ดี” คือชื่อที่ผู้เป็นพ่อตั้งให้ลูกสาวเมื่ออยู่ในครรภ์ ความคาดหวังของวัชราพรที่ต้องการทำหน้าที่แม่อย่างสมบูรณ์ต้องจบลงพร้อมกับการสูญเสีย เมื่อร่างกายผู้เป็นแม่ตกอยู่ในสภาวะการมีบุญยากและมีโอกาสเสี่ยงสูง หากแต่ได้รับการช่วยเหลือจากแพทย์ วัชราพรจึงเริ่มตั้งครรภ์และปรารถนาที่จะพบหน้าลูกสาวในเร็ววัน แต่ไม่เป็นดังหวังตามที่ได้กล่าวว่า

> ...ในที่สุดข้าพเจ้าต้องคลอดก่อนกำหนด แพทย์จึงรมยาสลบและผ่าตัด เมื่อรู้สึก ตัวที่ห้องพักฟื้นหลังผ่าตัด แพทย์หญิงท่านหนึ่งเดินเข้ามาหาพร้อมกับอุ้มห่อ ผ้าสีขาวที่เผยให้เห็นแต่ใบหน้าทารกมายืนอยู่ทางขวามือแล้วแกะห่อผ้าออก เผยให้เห็นร่างกายทั้งหมดของทารกตัวน้อย นั่นคือวินาทีแรกที่ได้พบกับลูก เธอมีร่างกายภายนอกที่ดูครบสมบูรณ์ ลูกนอนหลับตานิ่ง ข้าพเจ้ายื่นมือไป สัมผัสกับมือและเท้าน้อยๆ ของลูก แพทย์แจ้งว่าลูกคลอดออกมาโดยแทบจะไม่หายใจแล้ว แม้ทีมแพทย์จะช่วยกระตุ้นหัวใจให้เธออีก 30 นาทีแต่ก็ไม่มีผลใดๆ เธอมีน้ำหนักแรกคลอดเพียง 600 กรัม นับอายุครรภ์ได้ 27 สัปดาห์ กับอีก 4 วัน และจากไปในวันพฤหัสบดีที่ 10 กรกฎาคม 2551...[43]

จากประสบการณ์สัมผัสความเป็นแม่ครั้งแรกที่มาพร้อมกับความโศกเศร้าและไม่สามารถทำหน้าที่ของแม่ได้อย่างเต็มที่ตามที่คาดหวัง ศิลปินตกอยู่ในความโศกเศร้าที่ไม่มีวันสิ้นสุดดังที่วัชราพรได้กล่าวในบทความนิทรรศการ **ความเศร้าอันงดงาม** ไว้ว่า

---

[43]วัชราพร อยู่ดี, **การแปรค่าอารมณ์สู่การสร้างสรรค์งานศิลปะ : กรณีศึกษาผลงานศิลปะชุด “ความเศร้าอันงดงาม”**, เข้าถึงเมื่อ 10 มกราคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://journal.finearts.cmu.ac.th/file_downloads/fine_art_book6.pdf

> ...แต่ข้าพเจ้ากลับจมอยู่ในภวังค์ของความโทมนัสทุกครั้งทุกเวลาที่อยู่คนเดียว ร้องไห้จนรู้สึกว่าทำไมน้ำในร่างกายมันหลั่งไหลมาจากไหนมากมายอย่างไม่ขาดสายและเนิ่นนานเช่นนี้ เมื่อก้มลงมองร่องรอยแผลผ่าตัดที่หน้าท้องยิ่งทำให้คิด ยิ่งคิดก็ยิ่งรู้สึก ยิ่งจมดิ่งลงไปสู่ความมืดมน เกือบสองเดือนเป็นอยู่อย่างนี้ จนเหนื่อยล้ากับความรู้สึกที่เป็น จึงเริ่มเหลียวมองดูรอบกายซึ่งเต็มไปด้วยงานศิลปะที่เคยสร้างสรรค์อยู่เสมอก่อนหน้านี้ ไม่ว่าเนื้อหาที่ทำจะเป็นเรื่องทุกข์ เหงา เศร้า หรือ ผิดหวังเพียงใด ศิลปะก็ทำให้ข้าพเจ้ามีความสุขและสงบได้ทุกครั้งที่ลงมือทำ...[44]

อาจกล่าวได้ว่าผลงานของวัชราพรเปรียบเสมือนการเอาชนะซึ่งความทุกข์ที่ตกค้างอยู่ภายในจิตใจมาเป็นเวลาเนินนานให้คลีคลายและบรรเทาลง โดยนำเอาประสบการณ์ความสะเทือนใจ ความเศร้า และความหดหู่ ณ ขณะหนึ่งมาสื่อลงในผลงาน โดยใช้ตนเองเป็นผู้สังเกตการณ์ความเป็นจริงทางอารมณ์แล้วนำมาสะท้อนในรูปของความทรงจำที่ถ่ายทอดลงในผลงานศิลปะ คล้ายกับงานศิลปะบำบัดที่สะท้อนอารมณ์ของเวลาช่วงขณะหนึ่งแห่งการสูญเสียความผิดหวัง ความโหยหา ความคิดถึง และสายใยระหว่างแม่กับลูก ออกมาในรูปของสัญลักษณ์ต่างๆที่ปรากฏอยู่ภายในงานของวัชราพร

2.1.2 ลักษณะของผลงาน

สำหรับผลงานชุดนี้วัชราพรเริ่มต้นสร้างขึ้นหลังจากการพักฟื้นร่างกายเมื่อผ่านไปได้สองเดือน ผลงานจะมีความแตกต่างจากผลงานในอดีตทั้งรูปแบบและเทคนิคการสร้าง โดยใช้เทคนิคการสร้างผลงานจิตรกรรมด้วยสีอะคริลิคผสมกับการวาดเส้นดินสอดำบนผ้าใบ และในผลงานบางชิ้นยังคงใช้เทคนิคเยื่อกระดาษปะติดซึ่งเป็นเทคนิคที่วัชราพรคิดค้นและนำมาสร้างสรรค์ ผลงานที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์ได้แก่

ผลงานชื่อ **ลีมาน้อยใต้เงาจันทร์** (ภาพที่ 73) เป็นภาพที่วัชราพรใช้เวลาสร้างสรรค์ยาวนานถึง 8 เดือนเต็ม โดยใช้เทคนิควาดเส้นดินสอในส่วนของภาพแทนสตรีเปลือยเต็มตัว ซึ่งเป็นภาพแทนของวัชราพรที่กำลังตั้งครรภ์ยืนหันข้างแสดงสีหน้าที่เหม่อลอยและว่างเปล่าแสดงอารมณ์คล้ายกำลังโศกเศร้า ในส่วนพื้นหลังของขอบภาพแทนถูกรายล้อมด้วยดอกหางนกยูงจากการวาดเส้นเช่นเดียวกันกับภาพแทนสตรีที่อยู่บนฉากพื้นหลังสีทองที่ว่างเปล่า มีหยดน้ำเล็กๆรอบขอบเขตของภาพแทนสตรี สายสะดือยาวตัดไปยังอีกด้านของภาพซึ่งเป็นวงล้อมของขอบเขตสมมุติของถุงน้ำคร่ำที่มีทารกน้อยอยู่ในถุงไข่ใบหนึ่ง บริเวณด้านล่างของถุงไข่เหล่านั้นที่กำลังนอน

---

[44]วัชราพร อยู่ดี, **ความเศร้าอันงดงาม** (กรุงเทพฯ: หอศิลปะและการออกแบบ คณะมัณฑนศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

แน่นิ่งอยู่รอบกลีบของดอกหางนกยูงสีแดงสด ถุงไข่หลายใบถูกทำให้เป็นส่วนของลำต้นของกลุ่มฝักบัวสดสีเขียว ที่แทรกสลับฝักบัวแห้งเฉาที่เบียดกันชูฟักรับแสงของพระจันทร์ครึ่งดวงที่ส่องแสงสลัวอยู่ด้านบนขอบเขตสมมุติของถุงน้ำคร่ำนั้น สีน้ำตาลอมแดงกับสีชมพูของฝักบัวที่แห้งถูกเน้นให้โดดเด่นตัดกับสีพื้นของถุงน้ำคร่ำที่ดูเบาบางด้วยสีส้มและการไล่น้ำหนักของสีให้เกิดมิติด้วยสีน้ำตาลและส้มในส่วนด้านล่างของสายสะดือ ยิ่งช่วยทำให้เหมือนกับขอบเขตถุงน้ำคร่ำนั้นเป็นพื้นที่ของการก่อกำเนิดชีวิตจริงๆ

ภาพที่ 73 วัชราพร อยู่ดี, **ลีมาน้อยใต้เงาจันทร์**, 2552, สีอะคริลิกและวาดเส้นดินสอ, 170 x 150 ซม. ที่มา: มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, **ความเศร้าอันงดงาม**, เข้าถึงเมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.dpu.ac.th/finearts/showcase-lecturer.html

ผลงานงานชื่อ **การจากไปกับนกแห่งความเศร้า** (ภาพที่ 74) ภาพแทนสตรีเปลือยตั้งครรภ์เต็มตัวยืนนิ่ง มือทั้งสองไพล่หลังไม่แสดงสีหน้าอาการใดๆเผยให้เห็น ถูกห่อหุ้มอยู่ภายในถุงน้ำคร่ำขนาดใหญ่ ที่มีลักษณะคล้ายฝักผลไม้ ข้างในเต็มไปด้วยภาพร่างที่เกือบจะเลือนหายของดอกหางนกยูงที่ระโยงระยางอยู่จนแน่นจากการวาดเส้นด้วยดินสอเช่นเดียวกับภาพแทนสตรี ส่วนของพื้นหลังด้านนอกถุงน้ำคร่ำถูกทำให้ชวนฝันด้วยรูปทรงที่มีลักษณะคล้ายกับก้อนเมฆที่ถูกตัดทอนไปมาและสร้างระยะด้วยน้ำหนักโทนสีส้ม โดยรอบจะพบรูปทรงนกกระดาษสีฟ้าอ่อนทั้ง 9 ตัว ที่ถูก ผูกโยงด้วยเส้นด้ายสีทองพาดไว้บริเวณปีกของนกทั้งหมดโดยปลายสุดของเส้นด้ายนั้น มีก้อนทรงกลมสีขาวนวลสะอาดบริสุทธิ์สลับกับดอกหางนกยูงสีแดงสดที่พริ้วไหวกันไปมา

ภาพที่ 74 วัชราพร อยู่ดี, **การจากไปกับนกแห่งความเศร้า**, 2553, สีอะคริลิกและวาดเส้นดินสอ 180 x 150 ซม.
ที่มา: มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, **ความเศร้าอันงดงาม**, เข้าถึงเมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.dpu.ac.th/finearts/showcase-lecturer.html

ผลงานชื่อ **ความหวังสีหม่น** (ภาพที่ 75) ภาพสตรีเปลือยบริเวณด้านซ้ายล่าง ยืนหันหลังเอียงเล็กน้อยเผยให้เห็นใบหน้า สัดส่วนของหน้าอกและท้องที่กำลังตั้งครรภ์อยู่ ด้วยเทคนิคภาพวาดเส้นดินสอ ใบหน้าที่ยังคงเหม่อลอยที่แสดงความรู้สึกสิ้นหวัง ภายในภาพถูกแบ่งครึ่งระหว่างกึ่งกลางออกเป็นสองด้านด้วยสายสะดือที่ยืดยาวไม่สิ้นสุด ทั้งสองด้านถูกปกคลุมไปด้วยดอกกล้วยไม้ที่แย้มบานและหนาแน่น ทางด้านซ้ายดงกล้วยไม้สีม่วงถูกลงสีอย่างเหมือนจริงตัดกับพื้นหลังสีทองเป็นประกาย ต่างกับด้านขวาที่ลงพื้นด้วยสีดำบางเบาทับลงบนพื้นสีทองของดงดอกกล้วยไม้ที่เป็นเพียงภาพร่าง ด้วยการวาดเส้นดินสอที่ไม่สมบูรณ์คล้ายกับกำลังจางหายไป

ภาพที่ 75 วัชราพร อยู่ดี, **ความหวังสีหม่น**, 2552, สีอะคริลิกและวาดเส้นดินสอ, 150 x 100 ซม.
ที่มา: มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, **ความเศร้าอันงดงาม**, เข้าถึงเมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.dpu.ac.th/finearts/showcase-lecturer.html

ผลงานชื่อ **ขอเทวดานางฟ้าคุ้มครอง** (ภาพที่ 76) ภาพแทนนี้ถูกสร้างให้คล้ายกับประโยคที่เคยได้ยินอย่างชินหูเมื่อวัยเด็กที่กล่าวถึง กระต่ายหมายจันทร์ ภาพแทนสตรีตั้งครรภ์ถูกจัดให้อยู่ในขอบเขตของวงกลมขนาดใหญ่ที่จัดวางอย่างจงใจให้ล้นกรอบ รายล้อมไปด้วยดงดอกหางนกอยู่สีแดงสดดูตัดกับลายเส้นดินสอของภาพแทนสตรีอย่างชัดเจน ใบหน้าของภาพแทนมีรอยยิ้มเล็กๆที่มุมปากคล้ายกำลังมีความสุขสายตามองไปยังวงกลมสีทองดวงเล็กที่ถูกให้คล้ายกับดวงจันทร์ ภายในเป็นภาพของทารกที่ขดตัวอยู่และพริ้มหลับในนิทรา ภาพของแม่และลูกสาวถูกทำให้แยกออกจากกันมีเพียงสายสะดือที่เชื่อมโยงทั้งสองเข้าด้วยกัน ภาพของตัวนางฟ้าตามแบบศิลปะไทยที่กำลังร่ายรำคล้ายกับว่าเป็นผู้ปกป้องคุ้มครองร่างของทารกที่กำลังเข้าสู่ห้วงแห่งท้องฟ้าที่มืดมิดในฉากหลัง พื้นที่ว่างสีน้ำเงินเข้มถูกทำเป็นฉากสมมติของจักรวาลที่กว้างใหญ่ภายในบรรยากาศที่ว่างเปล่านั้นปรากฏให้เห็นเพียงโครงรูปร่างของกลีบดอกหางนกยูงที่กระจายและเลือนหายไป คล้ายกับการบอกลาและอวยพรเป็นครั้งสุดท้ายจากการสูญเสียลูกสาวของตน

ภาพที่ 76 วัชราพร อยู่ดี, **ขอเทวดานางฟ้าคุ้มครอง**, 2553, สีอะคริลิกและวาดเส้นดินสอ, 100 x 150 ซม.

ที่มา: มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, **ความเศร้าอันงดงาม**, เข้าถึงเมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.dpu.ac.th/finearts/showcase-lecturer.html

ผลงานชื่อ **หวังสุดท้ายในเดือนกรกฎาคม** (ภาพที่ 77) ภายในภาพมีความแตกต่างกันระหว่างสีในฉากหลังที่ดูอ่อนบางกว่าผลงานชิ้นอื่นๆ ด้วยสีทอง สีส้มและสีม่วงที่แซมอยู่ภายในภาพ ภาพแทนสตรีวาดเส้นดินสอที่ถูกตัดทอนให้เหลือเพียงท่อนบนตั้งแต่ศีรษะลงมาจนถึงเพียงเนินหน้าอกต่างจากภาพแทนสตรีที่เผยให้เห็นทั้งตัว ภาพแทนสตรีเปลือยของวัชราพรมีด้วยกันสองภาพ ที่แสดงความรู้สึกของความสิ้นหวังของสตรีคนหนึ่งด้วยภาพสองบุคลิก ใบหน้าทั้งสองมองกันไปคนละด้าน ภาพแทนทางด้านซ้ายลักษณะยังมีความหวังใบหน้าที่แหงนมองไปยังภาพของทารกขนาดแตกต่างกันที่วาดด้วยเส้นดินสอเบาๆทั้ง 6 รูป กำลังล่องลอยแทรกสลับกับดอกบัวสดสีเขียวอ่อน โดยมีพื้นหลังเป็นเส้นใยแตกแขนงและสวดลายของเกลียวคลื่น ภาพแทนด้านขวาคล้ายกับแสดงอาการยอมรับต่อเหตุการณ์สูญเสียที่เกิดขึ้น ภาพแทนสตรีทั้งสองถูกจัดวางเคียงคู่กับกอฟักบัวที่แห้งเฉาบนพื้นดินที่มีเมล็ดพันธุ์ค่อยๆล่วงหล่นลงมา

ภาพที่ 77 วัชราพร อยู่ดี, **หวังสุดท้ายในเดือนกรกฎาคม**, 2554, สีอะคริลิกและวาดเส้นดินสอ, 150 x 170 ซม.

ที่มา: มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, **ความเศร้าอันงดงาม**, เข้าถึงเมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.dpu.ac.th/finearts/showcase-lecturer.html

ผลงานชื่อ **สายใยแห่งรักจากรกแม่** (ภาพที่ 78) วัชราพรนำเอาเทคนิคเฉพาะตัวที่ปรากฏในผลงานชุดอื่นๆ โดยนำเยื่อกระดาษผสมสีมาเป็นส่วนประกอบของสายสะดือและสายรกที่แตกแขนงเป็นวงกว้างภายในภาพ สายรกสีชมพูอ่อนเส้นเล็กเส้นน้อยกระจายดูโดดเด่นเมื่อตัดกับสีพื้นสีม่วงซึ่งแทนในส่วนของถุงไข่ สายรกเหล่านั้นเป็นสายที่เชื่อมระหว่างครรภ์ของภาพแทนสตรีที่ยังคงเทคนิคด้วยการวาดเส้นดินสอ สตรีที่ยืนหันหลังเอียงไปทางด้านขวาแสดงใบหน้าที่เรียบเฉย มีเส้นสายของรกที่พริ้วไหวทาบกันไปมาจนเกิดเป็นช่องที่มีลวดลายของดอกหางนกยูงสีส้มและสีแดงสลับกับดอกหางยกยูงสีเทา ดอกหางนกยูงเหล่านั้นบางส่วนผันเข้ามายังช่วงขาของสตรีและยังอยู่รายล้อมรอบๆระหว่างภาพแทนสตรีและสายรกขนาดใหญ่อีกด้วย

ภาพที่ 78 วัชราพร อยู่ดี, **สายใยแห่งรักจากรกแม่**, สีอะคริลิก วาดเส้นดินสอและเยื่อกระดาษผสมสี ,170 x 170 ซม.

ที่มา: มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, **ความเศร้าอันงดงาม**, เข้าถึงเมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.dpu.ac.th/finearts/showcase-lecturer.html

2.1.3 วิเคราะห์

จากแนวความคิดและลักษณะผลงานของวัชราพรที่มีความเกี่ยวข้องกับหน้าที่ผู้ให้กำเนิดหรือความเป็นแม่ จากความสูญเสียลูกสาวที่ไม่มีวันย้อนกลับ ภาพแทนสตรีที่ปรากฏจึงเป็นภาพแทนของตนเองซึ่งเป็นภาพเปลือยมาเสนอถึงเรื่องราวใกล้ตัว โดยมีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับสัญลักษณ์ทางธรรมชาติต่างๆมากมาย ซึ่งวัชราพรมีความสนใจในแนวคิดและความงามทางรูปทรงธรรมชาติทำให้ผลงานชุดนี้มีลักษณะเฉพาะและเป็นเอกลักษณ์ วัชราพรสร้างสรรค์ผลงานกึ่งฝันกึ่งความจริง โดยการเลือกวาดภาพแทนสตรีและสัญลักษณ์ต่างที่ปรากฏในมีความเหมือนจริงในบางส่วนที่อยู่ในบรรยากาศชวนฝันถึงความไม่จีรังของทุกสรรพสิ่งให้ก้ำกึ่งระหว่างความจริงกับความลวง เหมือนตกอยู่ในภวังค์แห่งฝันเผื่อเมื่อตื่นมาให้พบพรสมปรารถนาหากแต่ไม่เป็นจริงดังเช่นนั้น

วัชราพรเลือกแสดงผลงานออกมางดงามในแบบผู้หญิง สะท้อนให้เห็นความหวังและการสูญเสียไปพร้อมกัน ซึ่งแฝงคติความเชื่อและกรอบความคิดแบบไทยไว้ในความเชื่อของการขอพรให้ช่วยปกป้องรักษา โดยมีแนวความคิดเชื่อมโยงระหว่างเพศสถานะอันเกิดจาก

ความสัมพันธ์ระหว่างแม่และลูกสาว ความผูกผันระหว่างกันที่เกิดขึ้นเป็นเพียงแค่ความฝันหากแต่ไม่สามารถเป็นเรื่องจริงได้สะท้อนออกมาในผลงานของวัชราพรเอง โดยเลือกใช้ความรู้สึกจิตใต้สำนึกภายในนำมาสะท้อนเป็นภาพ โดยเลือกใช้ภาพเปลือยของตนมาเป็นสื่อกลาง ซึ่งเนื้อหานำเสนอบทบาทความเป็นแม่ ความสัมพันธ์สายใยรักระหว่างแม่และลูกสาวเป็นหลัก ภาพแทนสตรีลักษณะนี้สามารถสื่อให้เห็นบทบาทสถานะทางเพศที่ติดตัวมากับมนุษย์เพศหญิงเท่านั้น

สำหรับภาพแทนสตรีที่กำลังตั้งครรภ์วัชราพรเลือกวิธีการวาดเส้นดินสอมีทั้งลักษณะเต็มตัวและภาพครึ่งตัว แสดงน้ำหนักคล้ายภาพร่างที่ยังไม่สมบูรณ์ตามค่าแสงเงาจริง เพื่อสื่อถึงสภาวะความรู้สึกของความหวังที่เลือนรางของการจะได้เป็นแม่ แต่สุดท้ายไม่เป็นดังที่คิด ภาพแทนสตรีจึงเป็นตัวแทนของความไม่สมหวังจึงเป็นเพียงแค่ภาพร่างของเส้นดินสอ เช่นเดียวกันกับภาพทารกที่แทนลูกสาวของตนที่จากไป ซึ่งความหวังนั้นเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเพียงแค่ในจินตนาการและกำลังจะหายไปเช่นเดียวกับลายเส้นดินสอที่บางเบา อีกทั้งยังพบสัญลักษณ์ต่างๆมากมายเคียงคู่ภาพแทนสตรีในผลงานทุกชิ้นเพื่อแทนความหมายที่แฝงนัยยะแตกต่างกันออกไป ได้แก่ ถุงน้ำคร่ำ ถุงไข่ สายสะดือและสายรก แทนสายใยความผูกผันของวัชราพร (ผู้เป็นแม่) และทารก (ผู้เป็นลูกสาว) ดอกกล้วยไม้สีม่วงและกล้วยไม้ลายเส้นดินสอ แทนวิญญาณที่กำลังสลายและหายไปพร้อมกับความผิดหวัง ฝักบัวแห้งและฝักบัวสด ที่สอดแทรกและสลับกันไปมา แทนความหมายของรังไข่ในมดลูกต้นต่อแห่งการกำเนิดและยังหมายถึงการเสื่อมสลายไร้ชีวิต ที่กำลังกลืนกินส่วนที่ยังมีชีวิตอยู่ เมล็ดบัว แทนความสมบูรณ์และการเจริญพันธุ์ และดอกหางนกยูงสีแดงและดอกหางนกยูงลายเส้นดินสอ เป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายต่อวัชราพรโดยตรง แทนความผูกผันที่ศิลปินพบเห็นมาโดยตลอด อีกทั้งยังแทนความหมายของเลือดและชีวิตที่หล่อเลี้ยงทารกอีกด้วย

จะสังเกตได้ว่าวัชราพรใช้รูปทรงสัญลักษณ์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ อย่างรูปทรงของอวัยวะของร่างกายเพศหญิงและพืชพันธุ์หลากชนิด นำมาใช้เคียงคู่กับภาพแทนสตรีเพื่อสื่อถึงจิตวิญญาณและการก่อกำเนิดชีวิตเป็นหลัก ซึ่งแสดงบทบาทความเป็นหญิงอย่างสูงสุดของการเป็นมารดา การตั้งครรภ์และเลี้ยงดูบุตรของตน โดยสัญลักษณ์เหล่านี้มักพบได้เพียงผลงานของศิลปินหญิงเสียเป็นส่วนใหญ่หากแต่มีความหมายและแนวความคิดที่แตกต่างกันออกไป ภาพแทนสตรีจึงเต็มไปด้วยแรงปรารถนาของความต้องการที่จะเป็นแม่โดยสมบูรณ์ หากแต่วัชราพรไม่สามารถเป็นได้เนื่องจากความผิดปกติทางร่างกาย ภาพแทนสตรีจึงแสดงให้เห็นถึงความเศร้า ความผิดหวังและความผูกพันในทารก

จากนัยยะในผลงานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าวัชราพรซึ่งเป็นตัวแทนของเพศหญิง ในฐานะผู้เล่าเรื่องประสบการณ์บทบาทความเป็นแม่ที่ล้มเหลว ยังเป็นการตอบรับในเรื่องของการคาดหวังทางสังคมที่ต้องทำหน้าที่ของผู้ให้กำเนิด การเป็นแม่และเมีย โดยเป็นหลัก

โครงสร้างทางสังคมประการหนึ่งที่ต้องการมอบหน้าที่สำคัญในการเลี้ยงดูบุตรแก่เพศหญิงเท่านั้น และเมื่อใดที่เพศหญิงเกิดความผิดพลาดจะทำให้เกิดความทุกข์ที่ใช้ระยะเวลายาวนานในการเยียวยารักษาเช่นเดียวกับตัวของวัชราพรเอง

3. นิสา ศิริแส

เกิดเมื่อวันที่ 21 พฤศจิกายน พ.ศ. 2521เป็นคนกรุงเทพมหานครโดยกำเนิด จบการศึกษาระดับปริญญาศิลปบัณฑิต คณะศิลปกรรม สาขาทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ในปี พ.ศ. 2549 และจบการศึกษาระดับปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2554 เป็นศิลปินหญิงที่เคยได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญเงิน ประเภทสื่อผสม การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 57 ปัจจุบันประกอบอาชีพเป็นศิลปินอิสระ

นิสาเป็นศิลปินหญิงที่เน้นสร้างสรรค์ผลงานให้มีความหลากหลายทางด้านการเลือกใช้วัสดุและเทคนิค ผลงานจึงมีความน่าสนใจเป็นเอกลักษณ์ซึ่ง เกี่ยวกับภาพแทนสตรีที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศสถานะและแนวคิดเรื่องจิตใจสำนึกของตนเองเป็นหลัก นิสามีความเชื่อเกี่ยวกับพลังอำนาจทางเพศที่ติดตัวขึ้นมากับเพศหญิง หากแต่พลังทางเพศนั้นไม่สามารถแสดงออกมาได้อย่างเต็มที่ นิสาจึงใช้สัญลักษณ์ทางเพศบางอย่างเพื่อสื่อถึงพลังอำนาจเหล่านั้น พร้อมกับผลงานภาพแทนสตรีของตนที่สื่อถึงความสมบูรณ์และพลังแห่งเพศหญิง ที่สร้างจากรูปแบบของ ”ทวาร” และการจำลองกายภาพ “เรือนร่าง” ของตน

3.1 ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2552 - 2556

3.1.1 แนวความคิดเพศสถานะ

สำหรับแนวคิดผลงานชุด **พลานุภาพแห่งทวารกาย** ที่นำเสนอภาพแทนสตรีเกี่ยวกับประเด็นเพศสถานะนั้น ล้วนแล้วแต่เกิดจากแรงปรารถนาของมนุษย์ในเรื่องทางกามารมณ์ ซึ่งเป็นเรื่องธรรมชาติที่ถูกติดตัวมาเคียงคู่สัญชาตญาณของมนุษย์ หากแต่โครงสร้างทางวัฒนธรรมที่แฝงตัวมากับศาสนาและประเพณีของไทย ที่เคร่งครัดในเรื่องเพศว่าเป็นสิ่งที่ต่ำและหยาบช้า ทำให้เกิดทัศนคติด้านลบต่อเรื่องเพศที่เชื่อว่ากามารมณ์เป็นสิ่งที่ไม่ดีไม่ควรเปิดเผย จึงทำการควบคุมไว้ในกรอบของความเหมาะสมทางศีลธรรม นิสาจึงนำความเชื่อในโครงสร้างทางวัฒนธรรมนี้มาเป็นส่วนประกอบที่ชี้ให้เห็นว่าสังคมมองเรื่องเพศในทางที่ผิด เพราะเรื่องเพศและความปรารถนาเป็นสัญชาติญาณสำหรับการสืบถอดสายพันธุ์อันเป็นเรื่องปกติของธรรมชาติที่ต้องการดำรงแต่ละเผ่าพันธุ์เอาไว้ และความสัมพันธ์แห่งรสปรารถนานั้นเกิดขึ้น มนุษย์ทุกคนรวมทั้งตัวนิสาเอง ย่อมเกิดความรู้สึกทางอารมณ์ผ่านความสัมพันธ์ทางร่างกายและสารที่หลั่งไหล อัน

เต็มไปด้วยมวลสารแห่งความสุขทำให้เกิดความต้องการในรสชาติเหล่านั้นอย่างไม่มีที่สิ้นสุด[45]

จากที่ได้กล่าวมาภาพแทนสตรีในผลงานชุดนี้ จึงเป็นไปตามแรงปรารถนาต่อจิตใต้สำนึกในเรื่องเพศ ตามที่นิสาได้กล่าวถึงภาพแทนสตรีในผลงานชุดนี้ว่า

> มนุษย์มีความต้องการไม่เท่ากัน ความต้องการที่จะได้รับความสุขทางกาย และความปรารถนาในสิ่งต่างๆก็ย่อมต่างกันออกไป ข้าพเจ้าเองก็เป็นมนุษย์อีกคนหนึ่งที่มีความต้องการทางกาย อันมีสาเหตุมาจากความอยาก ความกระหาย ความตะกละ และด้วยความปรารถนาที่เกิดขึ้นมาเช่นนี้ จึงเสมือนเป็นแรงผลักดันเรียกร้องให้ต้องคอยเติมความต้องการให้ตัวเองอย่างไม่มีที่สิ้นสุดข้าพเจ้าจึงเลือกที่จะแสดงบุคลิกลักษณะของตนเอง โดยสื่อความหมายผ่านรูปทรงที่มาจากความสมบูรณ์ของเพศหญิง ที่มีพลานุภาพ และมีผลทางจิตใจต่อผู้พบเห็น และยอมรับในความสมบูรณ์ของเพศหญิง[46]

ดังนั้นทัศนคติของนิสาในเรื่องของเพศสถานะนั้นจึงมีความเกี่ยวข้องกับสัญชาตญาณทางเพศ ศิลปินเลือกแสดงออกถึงความปรารถนาทางเพศที่เกิดจากจิตใต้สำนึกของตนที่เกิดจากการเฝ้าสังเกตตนเองและบุคคลรอบข้าง ถึงกิเลสและตัณหาที่ซ่อนอยู่ภายในล้วนเต็มไปด้วยความต้องการทางเพศ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นพื้นฐานการมีชีวิตของมนุษย์ซึ่งสมควรได้รับการปลดปล่อยให้เป็นไปตามสัญชาตญาณที่ควรจะเป็น ไม่ควรปกปิดหรือซ่อนเร้นไว้ดังที่นิสาได้แสดงออกมาในผลงานชุดนี้

3.1.2 ลักษณะของผลงาน

แนวความคิดเพศสถานะที่เกิดขึ้นนั้น เป็นตัวสะท้อนถึงแรงปรารถนาที่อยู่ในตัวของมนุษย์ทุกคนรวมทั้งตัวนิสาเอง ซึ่งภาพแทนสตรีจะเป็นตัวแทนของจิตใต้สำนึกในเรื่องเพศจากความต้องการและความรู้สึกทางอารมณ์ จากการเฝ้าสังเกตพฤติกรรมตนเองให้ออกมาในรูปนามธรรมที่แสดงออกผ่านทางสัญลักษณ์และเรื่องร่างแห่งสตรีเพศ ซึ่งนิสาเลือกสร้างภาพแทนสตรีจากภาพจำลองทางกายภาพของตนเองจากบุคลิกลักษณะ ประกอบกับรูปทรงที่แฝงนัยยะเรื่องเพศ เช่น หน้าอก ช่องคลอด และรูทวารต่างๆของมนุษย์ เป็นต้น มาเป็นส่วนประกอบของผลงานในแต่ละชิ้นให้มีความเชื่อมโยงเป็นเรื่องเดียวกันในรูปแบบของอุดมคติที่สื่อถึงพลังทางเพศ ซึ่งภาพแทนสตรีของนิสานั้น ได้รับอิทธิพลการสร้างจากงานประติมากรรมในอดีตที่กล่าวถึงความสมบูรณ์ของ

---

[45]นิสา ศิริแส, “พลานุภาพแห่งทวารกาย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 1.

[46]เรื่องเดียวกัน.

สตรีเพศและอิทธิพลจากผลงานศิลปะลัทธิสตรีนิยม ที่นำเสนอเรื่องราวของเพศหญิงที่ได้รับการกดขี่ทางเพศ นำมาคิดค้นเป็นลักษณะการสร้างงานรูปแบบเฉพาะตัว

สำหรับผลงานทั้งหมดที่จะนำมาวิเคราะห์ในประเด็นเพศสถานะของศินิสา จะประกอบไปด้วยผลงาน 2 มิติ จากสร้างผลงานด้วยเทคนิคภาพพิมพ์คอมพิวเตอร์ (Digital Print) และผลงาน 3 มิติ ในรูปแบบผลงานประติมากรรมสื่อผสม (Mixed Media) ผลงานทั้งหมดที่จะนำมาวิเคราะห์จะขอเลือกผลงานที่ปรากฏภาพแทนสตรีอย่างเด่นชัดเท่านั้น ผลงานชิ้นแรกที่จะนำมาวิเคราะห์ในผลงานชุดนี้ได้แก่

ภาพที่ 79 นิสา ศิริแส, **Sense door 5**, 2553, สื่อผสม, 14 x 30 ซม.
ที่มา: นิสา ศิริแส, “พลานุภาพแห่งทวารกาย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 46.

ผลงานชื่อ **Sense door 5** (ภาพที่ 79) เรือนร่างของนิสาถูกนำมาเป็นต้นแบบแก่ภาพแทนสตรีในรูปของผลงานสื่อผสม 3 มิติ ด้วยวิธีการหล่อเรซิ่นและปั้นดินให้มีลักษณะทางกายภาพคล้ายคลึงกับเรือนร่างของตนมากที่สุด ภาพแทนสตรีร่างใหญ่ไร้แขนซึ่งมีขนสีดำปกคลุมเต็มท่อนบนของลำตัว เส้นขนถูกทำให้คล้ายชุดหากแต่แฝงนัยยะทางเพศไว้อย่างชัดเจน เมื่อปรากฏสัญลักษณ์เพศหญิงอย่างปากช่องคลอดเต็มชุดคลุม ปากช่องคลอดนั้นเป็นการปั้นดินให้มีรูปร่างแตกต่างต่างกันออกไปสีชมพูของปากช่องคลอดดูโดดเด่นชัดเจนเมื่อตัดกับสีดำของชุด

คลุมเส้นขน ปากช่องคลอดบางชิ้นมีเส้นลวดสีดำขาวห้อยโค้งไปมาตรงส่วนปลายของเส้นมีเม็ดดินที่ถูกปั้นให้คล้ายกับหยดน้ำสีน้ำ ส่วนของลำตัวท่อนล่างเผยให้เห็นเนื้อหนังของลำตัวที่ถูกลงสีให้เป็นสีดำนวลคล้ายกับสีของถุงน่อง ตรงบริเวณอวัยวะเพศชองเรือนร่างนั้นถูกปกคลุมไปด้วยเส้นขนสีดำเช่นเดียวกันกับชุดคลุมท่อนบน

ภาพที่ 80 นิสา ศิริแส, **Sense door 6**, 2553, สื่อผสม, 14 x 30 ซม.
ที่มา: นิสา ศิริแส, “พลานุภาพแห่งทวารกาย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 47.

ภาพแทนสตรีนั้นถูกทำให้ดูประหลาด เช่นเดียวกันกับผลงานชื่อ **Sense door 6** (ภาพที่ 80) เรือนร่างที่อวบอิ่มเผยให้เห็นส่วนของเหนือหนังอย่างเต็มที่มีเพียงชุดชั้นในหนังสีดำปกปิดเท่านั้น หน้าอกซึ่งสีเทาถูกปั้นให้เด่นมาข้างหน้าโดยมีปากสีแดงยื่นมายังบริเวณหน้าอกทั้งสองข้าง ปากทั้งสองเผยอให้เห็นซี่ฟันชัดเจน ปากสีแดงยังปรากฏให้เห็นในส่วนชุดชั้นในท่อนล่างที่มีลักษณะคล้ายอวัยวะเพศชายสีทองยื่นออกมาปลายของอวัยวะนั้นเป็นรูปปากสีแดงที่เม้มปิดสนิทต่างกับปากทั้งสองของบริเวณหน้าอก ส่วนของลำตัวยังมีเครื่องประดับสีทองประดับอยู่ตามช่วงแขนและช่วงท่อนขา ส่วนของศีรษะถูกทำให้เป็นชุดคลุมหนังคลุมหน้ามีลักษณะลวดลาย

เช่นเดียวกับในส่วนของชุดชั้นในไม่เผยให้เห็นใบหน้าส่วนของที่คลุมศีรษะถูกปั้นให้คลายส่วนของอวัยวะเพศหญิง มีการแสดงอวัยวะเพศหญิงอย่างโจ่งแจ้งบริเวณกลางศีรษะเป็นรูปปากทางของช่องคลอดสีแดงสด

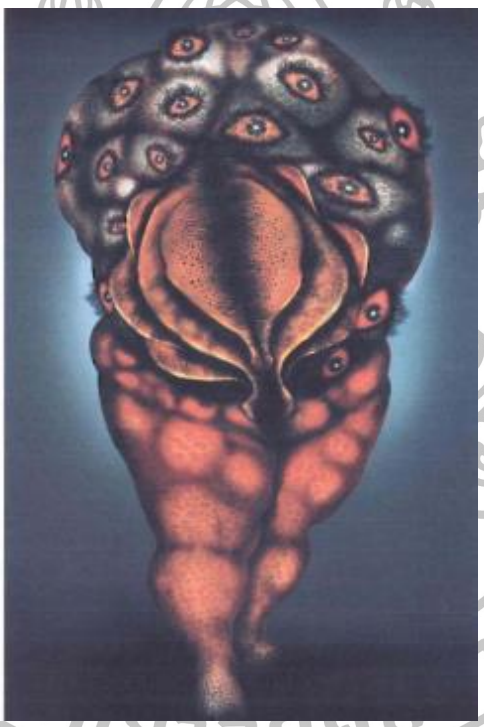
ภาพที่ 81 นิสา ศิริแส, **Sense door**, 2553, สื่อผสม, ขนาดแปรผันตามพื้นที่.
ที่มา: นิสา ศิริแส, “พลานุภาพแห่งทวารกาย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 41.

สัญลักษณ์ที่แอบแฝงนัยยะเรื่องเพศอย่างรูปปากสีแดงยังปรากฏให้เห็นในผลงานชื่อ **Sense door** (ภาพที่ 81) ผลงานชิ้นนี้เป็นลักษณะของชุดที่สามารถสวมใส่ได้จริง ศิลปินเลือกสร้างชุดให้มีความแฟนตาซีดูแปลกตา ชุดสีดำที่นิสาส่วนใส่มีความเชื่อมโยงกับผลงาน 3 มิติทั้งสองที่กล่าวมาข้างต้น ชุดสีดำรัดรูปเน้นส่วนเรือนร่างที่ดูอวบ ทั้งชุดเต็มไปด้วยรูปปากสีแดงซึ่งมีหลากหลายขนาดแตกต่างกันออกไป ปากทั้งหมดนั้นจะมีลิ้นที่ทำจากเส้นของผ้าสีดำและแดงสลับกันไปมา เส้นเหล่านั้นถูกทำให้โค้งงอและบิดเป็นเกลียว ส่วนของลำตัวบริเวณหน้าอกทั้งสองจะเน้นรูปปากให้ดูใหญ่ที่สุด เช่นเดียวกับส่วนของศีรษะที่เต็มไปด้วยรูปปากน้อยใหญ่ปิดบังจนเต็มใบหน้า ยิ่งทำให้ชุดที่นิสาสวมใส่นั้นมีมนต์ขลังในพลังทางเพศอย่างประหลาด

ภาพที่ 82 นิสา ศิริแส, **Sense door 10**, 2553, ภาพพิมพ์คอมพิวเตอร์, 42 x 29 ซม.
ที่มา: นิสา ศิริแส, “พลานุภาพแห่งทวารกาย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 51.

ผลงานชื่อ **Sense door 10** (ภาพที่ 82) เป็นผลงานภาพ 2 มิติแสดงภาพแทนสตรีรูปร่างอวบที่มีเรือนร่างดูแปลกและน่ากลัวให้เป็นจุดเด่นเพียงอย่างเดียวภายในผลงาน ภาพแทนสตรีที่ถูกจัดวางให้เต็มกรอบของผลงานทั้งสี่ด้านแสดงท่าทางการยืนที่กำลังยอตัวลง พร้อมกางแขนออกเล็กน้อยทั้งสองข้างคล้ายการเต้นระบำ หากแต่เรือนร่างนั้นเต็มไปด้วยแรงดึงดูดที่ชวนขนลุกเนื่องจากส่วนต่างๆตั้งแต่บริเวณศีรษะจนถึงช่วงปลายเท้ามีลักษณะคล้ายสัตว์ประหลาด ศีรษะที่มีสองใบหน้าตรงกลางใบหน้าทั้งสองเผยให้เห็นปากช่องคลอดของเพศหญิงอย่างเด่นชัด ใบหน้าสตรีที่ไร้ช่วงปากทั้งสองมองไปยังด้านข้างของแต่ละด้านอย่างเหม่อลอย บริเวณใบหน้าและบริเวณปากช่องคลอดมีเส้นสีขาวบางๆส่วนปลายคล้ายมีแสงนวลๆสีแดงส่องแสงอยู่ เส้นสีขาวเหล่านั้นตวัดไปมา บริเวณลำคอเป็นรูปของช่องปากที่เต็มไปด้วยซี่ฟันของมนุษย์จำนวนมาก มีฟันสีทองแซมเป็นบางส่วน ลำตัวตั้งแต่ช่วงหน้าอดจนถึงช่วงท้องถูกทำให้เป็นกล้ามเนื้อหน้าท้องด้วยรูปทรงและสัญลักษณ์ของหน้าอกสตรีเพศ ส่วนบริเวณอวัยวะเพศถูกสร้างให้เป็นรูปช่องปากที่ใหญ่ตั้งแต่รอบเอวเป็นต้นมา โดยรอบของช่องปากนั้นเต็มไปด้วยเส้นขนสีดำ

มากมาย ช่องปากเผยออกเล็กน้อยฟันที่เรียงอย่างเป็นระเบียบ มีเพียงสองซี่ ที่เป็นสีทองเช่นเดียวกับฟันในช่องปากช่วงลำคอ ช่วงแขนและช่องท่อนขาเต็มไปด้วยเครื่องประดับที่มีลักษณะคล้ายกำไร ส่วนของมือและเท้าเต็มไปด้วยขนสีดำปกคลุมมือมีลักษณะคล้ายกีบเท้าของสัตว์ อีกทั้งเส้นขนที่ชอนไชออกมาตามท่อนแขนยิ่งชวนให้รู้สึกกระอักกระอ่วน นิสาเลือกการลงสีในส่วนของเนื้อหนังให้มีความสมจริงของผิวหนังมนุษย์ ส่วนของพื้นหลังใช้โทนสีที่ครอบคลุมโดยไล่ส่วนที่เข้มเข้ามายังบริเวณจุดเด่นซึ่งเป็นภาพแทนสตรี ให้มีลักษณะคล้ายกับแสงของดวงไฟที่ปรากฏแสงนวลๆ ตามปลายเส้นขนที่เต็มบริเวณเรือนร่างของสตรีผู้นี้



ภาพที่ 83 นิสา ศิริแส, **Sense door 14**, 2553, ภาพพิมพ์คอมพิวเตอร์, 42 x 29 ซม.
ที่มา: นิสา ศิริแส, “พลานุภาพแห่งทวารกาย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 55.

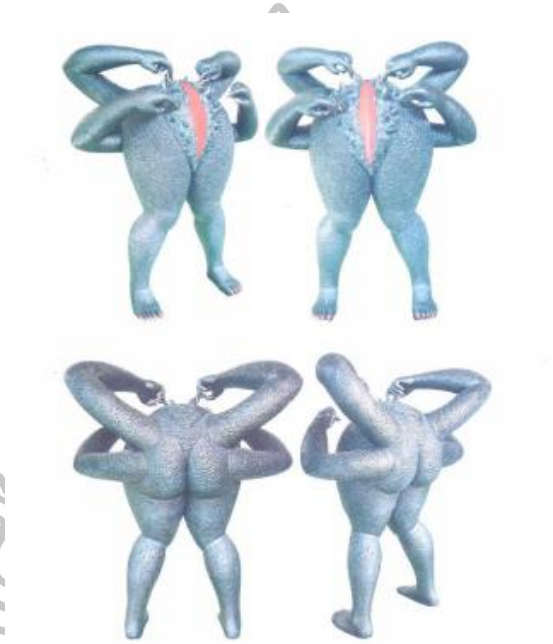
ผลงานชื่อ **Sense door 14** (ภาพที่ 83) ภาพแทนสตรีที่มีรูปร่างประหลาด ซึ่งมีเพียงลำตัวช่องร่างเท่านั้นที่แสดงให้เห็นว่าเป็นเรือนร่างของมนุษย์ ช่วงบนของลำตัวไม่มีศีรษะ ใบหน้าหรือช่วงแขนปรากฏให้เห็นมีเพียงก้อนเนื้อขนาดใหญ่ที่คล้ายกับเป็นเนื้องอกก้อนโตที่เต็มไปด้วยก้อนเนื้อสีคล้ำออกโทนสีดำขนาดเล็กจับกลุ่มกันเป็นก้อน ดวงตาสีแดงกล่ำหลายขนาดที่อยู่ตามเนื้องอกแต่ละก้อนนั้นดูแดงกล่ำและเต็มไปด้วยเส้นขนสีดำรอบบริเวณขอบของดวงตา บริเวณ

ตรงกลางของก้อนเนื้อนั้นเป็นรูปทรงสัญลักษณ์ของปากช่องคลอดสีแดงออกคล้ำ ที่ถูกทำให้เป็นชั้นๆคล้ายกับกลีบดอกไม้ ก้อนเนื้อและช่องคลอดนั้นคือส่วนหนึ่งของเรือนร่างที่ติดกับลำตัวท่อนล่าง ช่วงเอวและท่อนขาที่ใหญ่อวบอิ่มดูมีกำลังและเต็มไปด้วยพลัง ชั้นของกล้ามเนื้อเป็นสีแดงเช่นเดียวกับโทนสีของปากช่องคลอดเรือนร่างนั้นคล้ายกับพยายามก้าวขาเข้ามาสู่เบื้องหน้า การวางจุดเด่นยังคงวางให้เต็มรูปและนิสาเลือกใช้โทนสีน้ำเงินเข้มของพื้นหลังให้ตัดกับจุดเด่นซึ่งเป็นโทนสีแดง และสร้างส่วนนูนด้วยการลงสีขาวนวลๆบริเวณก้อนเนื้อช่วงบนลำตัวและสีเหลืองแซมบริเวณขอบของปากช่องคลอดเพื่อสร้างมิติให้แก่ภาพ เช่นเดียวกับที่ใช้สีดำลงในส่วนลึกเพื่อนสร้างความสมจริงให้แก่ภาพมากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 84 นิสา ศิริแส, **Passion 5**, 2556, ภาพพิมพ์คอมพิวเตอร์, 90 x 60 ซม.
ที่มา: นิสา ศิริแส, “พลานุภาพแห่งทวารกาย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 66.

ผลงานชื่อ **Passion 5** (ภาพที่ 84) ภาพแทนสตรีที่ยังคงแสดงสัญลักษณ์ในเรื่องเพศอย่างโจ่งแจ้งในรูปของสัตว์ประหลาด เรือนร่างที่อวบเมื่อสังเกตดูแล้วคล้ายกับว่าเรือนนั้นมีพลังดึงดูดทางเพศแฝงอยู่มากมาย เรือนร่างนั้นนั่งยองๆมีเพียงลำตัวปรากฏให้เห็นหากแต่ไร้ศีรษะหน้าอกและท่อนแขนที่มีมากเกิดปกติ ท่อนแขนสีแดงสดทั้งห้ากำลังตะกุยและโอบรัดหน้าอกทั้งสี่

ไว้ไม่ยอมปล่อย หัวนมที่เปลี่ยนเป็นรูปของหนามแหลมเช่นเดียวกับบริเวณของท่อนขา ที่มีหนามแหลมเล็กๆกระจายอยู่ทั่วไป ส่วนของท่อนร่างลำตัวเผยให้เห็นช่องคลอดที่ถูกทำให้ลึกด้วยการลงน้ำหนักด้วยสีดำเข้ม ซึ่งมีลิ้นเล็กๆยื่นออกมาให้เห็นบริเวณระหว่างขาทั้งสอง ลิ้นสีแดงสดนั้นดูตะกละตะกลามเมื่อสังเกตเห็นน้ำลายที่หยดลงมาบนพื้น ผิวหนังของเรือนร่างนั้น ถูกทำให้คล้ายกับเกล็ดขอสัตว์เลื้อยคลานมีเพียงช่วงเท้าที่ดูไม่ผิดปกติ



ภาพที่ 85 นิสา ศิริแส, **Passion 1**, 2556, สื่อผสม, 84 x 110 ซม.
ที่มา: นิสา ศิริแส, “พลานุภาพแห่งทวารกาย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 62.

ผลงานชิ้นสุดท้ายที่จะนำมาวิเคราะห์ได้แก่ผลงานชื่อ **Passion 1** (ภาพที่ 85) เป็นผลงาน 3 มิติที่นำเสนอภาพแทนสตรีในลักษณะรูปร่างแปลกประหลาด เรือนร่างที่มีเพียงลำตัวท่อนล่างที่คล้ายกับช่วงของปั้นท้ายเพศหญิง มีแขนทั้งสี่งอกออกมาบริเวณช่วงปั้นท้ายทั้งสองข้าง ช่วงแขนที่ถูกสร้างให้สมมาตรกับของจริงยิ่งชวนให้ดูประหลาดใจเมื่อมือของแขนทั้งสี่นั้นชี้มายังช่องคลอดขนาดใหญ่ที่ถูกแหวกออกอย่างจงใจ เผยให้เห็นเนื้อด้านในสีแดงสดอย่างเด่นชัด คล้ายการเชื้อเชิญให้มาร่วมเพศ บริเวณโดยรอบของปากช่องคลอดมีลักษณะเป็นหนามและมีพื้นผิวที่ขรุขระเช่นเดียวกับผิวของเรือนร่างที่เต็มไปด้วยมวลของกล้ามเนื้อที่ดูสมบูรณ์ อวบอิ่มเช่นเดียวกับผลงานที่ผ่านๆมา ผิวหนังของเรือนร่างที่เปลือยเปล่ามีลักษณะคล้ายเกล็ดผิวหนังของ

สัตว์เม็ดของวัสดุชิ้นเล็กชิ้นน้อยถูกบรรจงเรียงไปตามเรือนร่างจนเต็มทุกส่วนไม่ว่าจะเป็นช่องท่อนขา ช่วงแขน และร่องทวารต่างๆ นิสาใช้สีเทาให้แก่เรือนร่างและใช้สีแดงในส่วนช่องคลอดเพื่อสร้างจุดเด่นให้แก่ผลงาน ซึ่งเกิดความขัดแย้งระหว่างสีทั้งสองยิ่งทำให้ภาพแทนสตรีผลงานนี้ดึงดูดสายตาและแรงผลักดันทางเพศมากยิ่งขึ้น

3.1.3 วิเคราะห์

จากการศึกษาลักษณะของผลงานที่เกี่ยวข้องกับภาพแทนสตรีของนิสา จะพบได้ว่าภาพแทนสตรีในผลงานชุดนี้เป็นการสร้างรูปทรงเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากคติความเชื่อของการสร้างประติมากรรมรูปสลักวีนัส ที่แสดงถึงพลังแห่งสตรีเพศซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ ความอวบอ้วนที่ปรากฏไม่ได้หมายถึงสิ่งที่อัปลักษณ์หรือน่าเกลียดแต่อย่างใด หากแต่เรือนร่างที่สมบูรณ์เหล่านั้นแสดงให้เห็นการให้เกียรติและเคารพนับถือว่าเป็นเทพมารดาผู้ให้กำเนิด สังเกตได้จากการเน้นในส่วนอวัยวะเพศอย่างเด่นชัด จากคติความเชื่อดังกล่าวนิสาจึงเลือกสร้างภาพแทนสตรีในลักษณะแบบศิลปะลัทธิเหนือจริง โดยการผสมผสานระหว่างสัญลักษณ์รูปทรงทวารต่างๆและเรือนร่างของสตรีให้มีลักษณะคล้ายกับศิลปะแฟนตาซี (Fantasy Art) ที่มีรูปร่างเหนือธรรมชาติ โดยใช้สัดส่วนเรือนร่างที่อวบอิ่มของตนเองเพื่อสื่อถึงความสมบูรณ์เช่นเดียวกับภาพแทนสตรีในงานประติมากรรมแกะสลัก อีกทั้งยังแสดงแนวคิดและความรู้สึกส่วนตัวเป็นสื่อถึงสัญลักษณ์พลังของการก่อกำเนิด การสืบพันธุ์และการตอบสนองแรงปรารถนาแห่งกามารมณ์ของมนุษย์

นอกจากการสื่อความหมายของเรือนร่างที่ปรากฏในภาพแทนสตรีแล้ว สิ่งที่เด่นชัดในผลงานนิสาคือการใช้รูปทรงของทวารต่างๆมากมาย อย่างสัญลักษณ์รูปทรงของปากลิ้น อวัยวะเพศ รูทวาร ที่ขึ้นตามเรือนร่างอย่างผิดปกติและมีมากเกินจนคล้ายสัตว์ประหลาด ชวนให้ดูน่าเกลียดน่ากลัวมากกว่าเชิญชวนให้มาลิ้มลองและสัมผัสในเพศรส สื่อให้เห็นว่าภาพแทนสตรีที่เต็มไปด้วยสัญลักษณ์ทางเพศเหล่านั้นเป็นตัวแทนจิตใต้สำนึกของมนุษย์รวมทั้งตัวนิสาเอง ในรูปของแรงดึงดูดและกับดักให้ตกหลุมพรางแห่งกิเลสตัณหาจากความกระหายและความตะกละที่ไม่มีวันสิ้นสุด นอกจากการสร้างเรือนร่างที่พัฒนาการเหนือความจริงแล้ว พื้นผิวและสีในผลงานแต่ละชิ้น ยังเป็นสิ่งที่ผู้ชมสามารถรับรู้รับรู้ถึงพละกำลังของความรู้สึกที่เกิดขึ้นและปลุกกระตุ้นเร่งเร้าที่สื่อถึงความรู้สึกเร้าแห่งความปรารถนาทางเพศได้เป็นอย่างดี

นิสาเลือกที่จะสร้างพื้นผิวให้แก่ผลงาน 2 มิติ และ 3 มิติ ส่วนใหญ่ให้มีผิวกายที่หยาบไม่เรียบเนียน บ้างมีลักษณะคล้ายเกล็ด ก้อนมวลกายของกล้ามเนื้อและไขมัน หนามชิ้นเล็กชิ้นน้อย และเส้นขนสีดำมากมายที่ปกคลุมอยู่บนผิวของเรือนร่าง ที่ช่วยเน้นจุดสนใจและดึงดูดสายตาในความละเอียดของพื้นผิวในแต่ละส่วนเช่นเดียวกับการเลือกใช้สีที่มีความขัดแย้งกันอย่าง

รุนแรง โดยนิสาเลือกใช้สีโทนร้อนเสียเป็นส่วนใหญ่ ผลงานบางชิ้นมีความขัดแย้งกันระหว่างสีคู่ตรงข้าม เพื่อให้เกิดการปะทะในความรู้สึกที่รุนแรงและเร้าร้อน อีกทั้งสีแดงและสีดำยังถูกใช้ในส่วนของอวัยวะเพศหญิงและรูทวารต่างๆเพื่อเน้นสัญลักษณ์ทางเพศให้มีความชัดเจนและเด่นชัด จากบทวิเคราะห์ภาพแทนสตรีในประเด็นเพศสถานะของนิสาจะพบความเชื่อมโยงถึงความเป็นมาระหว่างภาพแทนสตรีและรูปทรงสัญลักษณ์รูทวารต่างๆ ว่ามีความเกี่ยวข้องกับแรงปรารถนาที่ฝังอยู่ในจิตใต้สำนึกของมนุษย์ ซึ่งในที่นี้นิสาเลือกใช้ความต้องการของตนเองเป็นสื่อ ในการสร้างสรรค์อย่างตรงไปตรงมา โดยเลือกใช้ความหมายแห่งความสมบูรณ์ของสตรีเพศที่เต็มไปด้วยพลังเพื่อที่จะแสดงออกถึงความต้องการต่อความปรารถนาในเพศรส ให้เกิดเป็นความสุขทางกายที่พลุกพล่านในจิตใต้สำนึกของตน

เพศสถานะสตรีที่ปรากฏในผลงานศิลปะร่วมสมัยของไทยโดยมีศิลปินหญิงเป็นผู้สร้างสรรค์ตั้งแต่ปี พ.ศ.2530 - 2556 นั้น จะประกอบไปด้วยเนื้อหาที่เกิดขึ้นภายใต้สังคมและวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนด ที่เรียกว่า การคิดเชิงวิพากษ์สังคม (Critical Thinking) ภาพแทนสตรีในประเด็นเพศสถานะของศิลปินหญิงจึงมีเนื้อหาที่แสดงออกถึงความเป็นหญิงและสถานะของเพศผู้ให้กำเนิด โดยโยงเข้ากับสัญลักษณ์ต่างๆทางสรีระร่างกายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะทางกายภาพ ซึ่งภาพแทนสตรีของศิลปินทั้ง 9 ท่าน จะใช้ทั้งเรือนร่างของสตรีเพศเป็นสื่อหรือเน้นเป็นสัดส่วน โดยภาพแทนสตรีที่ปรากฏเป็นผลผลิตจากสิ่งประดิษฐ์สร้างของสังคม (Social Invention) ซึ่งจะมีมิติทับซ้อนในหลายปัจจัย ทั้งศาสนา ประวัติศาสตร์ ค่านิยม วัฒนธรรม และสื่อสารมวลชน ฯลฯ อันเป็นสิ่งประกอบสร้างของอำนาจชายเป็นใหญ่ หรือ ปิตาธิปไตย (Patriarchy) ที่ส่งผลกระทบต่อสตรีเป็นการจัดการรูปแบบพฤติกรรมที่ถูกเรียนรู้และปลูกฝังจนกลายเป็นเรื่องปกติ กล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่าวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่กำหนดบทบาทระหว่างชายและหญิงในสังคม ขัดเกลาถ่ายทอดความเป็นเพศให้ปฏิบัติและมีพฤติกรรมตามค่านิยมดังเพศของตน

บทที่ 5

สรุป

จากการที่ได้ศึกษาประเด็นเรื่องเพศสถานะสตรีในงานของศิลปินหญิงร่วมสมัย ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2556 ที่ผ่านมานั้น ศิลปินหญิงเริ่มมีบาบาทมากขึ้นในวงการศิลปะร่วมสมัยในไทย เนื่องจากพื้นที่ทางเพศถูกเปิดกว้างขวางกว่าในอดีต ศิลปินหญิงสามารถที่จะศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเทียบเท่าเพศชายและสามารถนำเสนอตัวตน แนวคิด ลงในผลงานศิลปะของตนได้อย่างเต็มที่ แต่แนวคิดเหล่านั้นยังคงผูกติดในความเลื่อมล้ำทางเพศเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นผลพวงจากโครงสร้างทางสังคมตามที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้แสดงทรรศนะต่อความแตกต่างทางเพศเหล่านี้ว่า

> ...ปัญหาสังคมหลายอย่างในเมืองไทยนั้นมีมูลเหตุส่วนหนึ่งมาจากแบบแผนความสัมพันธ์ระหว่างหญิงและชายในวัฒนธรรมไทย ผู้หญิงถูกสอนให้ยอมรับความเป็นรองของชายมาแต่เล็กแต่น้อย ฉะนั้นผู้หญิงจึงทนรับการเอารัดเอาเปรียบ และบางครั้งถึงกับทนรับการเหยียดหยามของผู้ชายได้อย่างไม่ปริปาก[1]

การนำเสนอเรื่อง "เพศสถานะ" ในรูปของภาพแทนสตรีของศิลปินหญิงจึงมีมุมมองที่แตกต่างกับศิลปินชายอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากที่ได้ศึกษาผลงานของศิลปินหญิงร่วมสมัยของไทยจะพบได้ว่า เนื้อหาเพศสถานะส่วนใหญ่ล้วนเป็นประสบการณ์ เหตุการณ์ ที่เกิดขึ้นโดยตรงต่อตัวศิลปินหญิงในเชิงเสียดสีและล้อเลียนต่อกระแสทางความคิดของสังคม ที่ทำการคาดหวังต่อเพศหญิงโดยใช้ศีลธรรม จริยธรรมและจารีตประเพณีเป็นตัวควบคุม ดังนั้นเรือนร่างของสตรีเพศนี้ คือเครื่องมือบรรจุแนวคิดของศิลปินหญิงที่ถูกใช้เพื่อตั้งคำถามต่อสังคมถึงความแตกต่างระหว่างเพศที่ยังพบเห็นได้ในสังคมไทยปัจจุบัน

เมื่อเข้าในส่วนเนื้อหาของบทที่ 2 ที่นำเสนอการทำความเข้าใจบทบาทเรื่องเพศและการจำแนกระหว่างแนวคิดการสร้างภาพแทน ที่เชื่อว่าภาพแทนสตรีเป็นการนำเสนอรูปของ

---

[1]นิธิ เอียวศรีวงศ์, **ผ้าขาวม้า ผ้าซิ่น กางเกงใน และ ฯลฯ** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ มติชน , 2557), 78.

เพศสรีระ (Sex) ภายนอกเพียงเท่านั้น หากแต่เนื้อหานั้นเป็นแนวคิดเพศสถานะ (Gender) ทั้งหมดล้วนแล้วแต่เป็นผลจากสิ่งประกอบสร้างของอำนาจชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) ที่ทำการควบคุมสังคม โดยการปลูกฝังลงในโครงสร้างรูปแบบต่างๆ จนกลายเป็นบรรทัดฐานที่ถูกสร้างและประพฤติปฏิบัติสืบต่อมาจนกลายเป็นเป็นเรื่องปกติในสังคม

สำหรับบทที่ 3 เป็นการรวบรวมข้อมูลการสำรวจการสร้างภาพแทนสตรีในอดีตจนถึงปัจจุบันทั้งทางฝั่งตะวันตกและตะวันออก พบว่าภาพแทนสตรีมีความแตกต่างกันตามช่วงระยะเวลาและสภาพสังคมในขณะนั้น ภาพแทนสตรีในผลงานศิลปะสามารถบ่งบอกสถานะและวัฒนธรรมแต่ละพื้นที่ได้เป็นอย่างดี เริ่มแรกสตรีเพศคือตัวแทนของความอุดมสมบูรณ์ ผู้ให้กำเนิด เครื่องรางและสิ่งศักดิ์สิทธ์ แต่เมื่อเวลาผ่านไปถูกลดสถานะลงจากการเข้าครอบงำของอำนาจเพศชาย เพศหญิงเป็นเพียงเครื่องมือตอบสนองเรื่องเพศเท่านั้น และเมื่อศิลปะสมัยใหม่ได้เกิดขึ้น การนำเสนอแง่มุมบทบาททางเพศของสตรีก็เริ่มชัดเจนโดยศิลปินหญิง ภาพแทนสตรีที่มีความสมจริงตามลักษณะกายภาพได้สื่อให้เห็นลักษณะความเป็นจริงของเพศหญิงในสังคม ได้มากกว่าตัวแทนตามความเชื่อในอุดมคติ

จากการศึกษาบทบาทเรื่องเพศสถานะและการสำรวจเนื้อหาการสร้างภาพแทนสตรีในอดีตพบว่าเพศสถานะเพิ่งเริ่มปรากฏในผลงานศิลปะเมื่อไม่นานมานี้ ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกับแนวความคิดสตรีนิยมทางฝั่งตะวันตก และสำหรับประเทศไทยผลงานศิลปะที่นำเสนอภาพแทนสตรีในประเด็นเพศสถานะของศิลปินหญิงเริ่มปรากฏช่วงปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมาและมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังนั้นในบทที่ 4 จึงเป็นการศึกษาวิเคราะห์เพศสถานะสตรีในงานศิลปะร่วมสมัยมีศิลปินหญิงทั้งหมด 9 ท่าน โดยทำการแบ่งและวิเคราะห์ตามเนื้อหาของผลงาน ซึ่งมีทั้งหมด 4 กลุ่ม การนำเสนอภาพแทนสตรีของศิลปินหญิงในแต่ละกลุ่มจะพบได้ว่า ตลอดระยะเวลาสามสิบกว่าปีที่ผ่านมา ศิลปินหญิงสร้างภาพแทนสตรีเพื่อตรวจสอบสถานการณ์ในเชิงสังคม วัฒนธรรมล้วนมีความสัมพันธ์กับอำนาจปิตาธิปไตยแถบทั้งสิ้น

เพื่อจำกัดการรับรู้และเข้าถึงแนวความคิดของศิลปินได้โดยง่าย ศิลปินจึงเลือกนำบุคคลจริงหรือตัวของศิลปินเองมาเป็นสื่อของภาพแทนสตรีโดยการบันทึกด้วยภาพ อย่างภาพถ่ายหรือบันทึกวีดีทัศน์การแสดงสด ของศิลปินหญิงกลุ่มอำนาจของจารีตประเพณีและค่านิยมในสังคมไทย ก็ได้นำเสนอเนื้อแท้แห่งความเป็นจริงในสังคม ที่สตรียังคงถูกกดขี่จากอำนาจเพศชาย การเลือกใช้บุคคลจริงมาเป็นส่วนหนึ่งของผลงานศิลปะช่วยให้เกิดการรับรู้ที่เข้าใจได้โดยง่าย เช่นเดียวกับการนำเสนอภาพแทนสตรีซึ่งเป็นตัวแทนของความสุขในกลุ่มระบบทุนนิยมและกลุ่มสิทธิเสรีภาพทางเพศ ที่นำเสนอภาพแทนสตรีที่เกินความจริง เต็มไปด้วยความลุ่มหลงของวัตถุหรือภาพแห่งความฝันที่ตนต้องการจะเป็นเฉกเช่นเดียวกับเพศชาย ภาพแทนเหล่านั้นแสดงให้เห็นสิ่ง

ประกอบสร้างทางสังคมที่มีความผันเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ของความสัมพันธ์และความแตกต่างระหว่างชายหญิง ที่มีจุดมุ่งหมายเป็นที่ต้องการในความเท่าเทียมกันในเรื่องเพศ

การสอดแทรกประเด็นเพศสถานะที่เลือกเน้นลักษณะทางเพศสรีระซึ่งเป็นสัดส่วนที่แสดงเอกลักษณ์ของความเป็นหญิงชัดเจน เช่น บริเวณหน้าอก ปั้นท้าย ช่องคลอด ฯลฯ ประกอบกับลักษณะของเรือนร่างสตรีที่มิได้ยึดติดกับรูปลักษณ์ความงามเฉกเช่นในอดีต จะพบได้ว่าภาพแทนสตรีในแต่ละกลุ่มนอกเหนือจากความงามของสตรีเพศแล้ว ศิลปินบางท่านเลือกสร้างภาพแทนสตรีลักษณะลดทอนให้มีความผิดเพี้ยนไปจากความจริง โดยเฉพาะผลงานของศิลปินหญิงในกลุ่มจิตใต้สำนึกในเรื่องเพศ ที่นำสัญลักษณ์ทางเพศใส่ลงในภาพแทนสตรีอย่างตรงไปตรงมาและล้นเกินความเป็นจริง พร้อมกับเรือนร่างสตรีที่เปลือยเปล่า เพื่อแสดงให้ตระหนักเห็นผลลัพธ์ของความขัดแย้งต่ออุดมการณ์เพศชาย ที่ต้องการยึดอำนาจพื้นที่บนร่างกายเพศหญิงนำมาซึ่งการขัดขืนความรุนแรง ความอึดอัด ที่พร้อมจะปะทุออกมาได้ทุกเมื่อ

อย่างไรก็ตามภาพแทนสตรีในประเด็นเพศสถานะทั้ง 4 กลุ่มได้ทำการสะท้อนและวิพากษ์สังคมและวัฒนธรรมซึ่งล้วนอิงกับแนวคิดสตรีนิยมแทบทั้งสิ้น ที่สะท้อนภาพความเลื่อมล้ำในความเท่าเทียมกันทางเพศ แต่ภาพแทนสตรีอาจไม่ได้มีความรุนแรงและโจ่งแจ้งเฉกเช่นผลงานศิลปะของศิลปินหญิงสตรีนิยมในฝั่งตะวันตก อย่างการใช้สัญลักษณ์ทางเพศรูปทรงที่มีความสมจริง ประกอบกับการใช้ร่างกายและอวัยวะเพศจริงของศิลปินหญิงเอง แต่ศิลปินหญิงในประเทศไทยจะหยิบยกเพียงรูปทรงหรือการตัดทอนอวัยวะที่สื่อเรื่องเพศ ให้มีรูปทรงที่คลี่คลายเพื่อลดความรุนแรงทางเพศและความยั่วยวนทางกามอารมณ์ลง เพื่อให้เกิดความสุนทรียะมากยิ่งขึ้น เนื่องจากสังคมไทยมีวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดขอบเขตความรุนแรงต่อการรับรู้ในเรื่องเพศอยู่ก็เป็นไปได้การทำความเข้าใจในมิติเรื่องเพศจึงจำกัดอยู่ในพื้นที่ของวัฒนธรรมแต่ละสังคม จึงเกิดความเข้าใจที่สับสนในสังคมไทยที่มองว่าศิลปินหญิงที่นำเรื่องเพศสถานะมาเป็นประเด็นนั้นต้องการจะสุดโต่งขบถ และขัดต่อรูปแบบวัฒนธรรมการควบคุมเรื่องเพศที่มีมาอย่างช้านาน จนเกิดการวิจารณ์ที่พูดถึงความเหมาะสมเป็นอย่างมากในสังคม

รายการอ้างอิง

กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์. **พม. แถลงข่าวเปิดตัวโครงการส่งเสริมภาพลักษณ์ของสตรีในสื่อ**. เข้าถึงเมื่อ 27 ตุลาคม 2557. เข้าถึงได้จาก http://www.m-society.go.th/ewt_news.php?nid=5163

กฤษณา หงษ์อุเทน. **ศิลปะคลาสสิก : สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง, 2549.

กาญจนา แก้วเทพ. **เพศวิถี : วันวาน วันนี้ และวันพรุ่งที่จะไม่เหมือนเดิม**. เชียงใหม่: ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2547.

กำจร สุนพงษ์ศรี. **ประวัติศาสตร์ศิลปะอินเดีย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ขะชุรโห วิหารอีโรติก ศิลปะกามสูตรแห่งการหลุดพ้น. เข้าถึงเมื่อ 11 กุมภาพันธ์ 2558. เข้าถึงได้จาก http://travel.mthai.com/world-travel/64907.htm

จอห์นสัน, เจอรัลดีน เอ. **ศิลปะเรอเนซองส์ : ความรู้ฉบับพกพา**. แปลโดย จณัญญา เตรียมอนุรักษ์. กรุงเทพฯ: โอเพ่นเวิลด์ส, 2557.

จารุพรรณ ทรัพย์ปรุง. **ประวัติศาสตร์ศิลป์ตะวันตก**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2548.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. **เล่าเรื่องเบื้องต้นสตรีศึกษา สตรีนิยม**. เชียงใหม่: มูลนิธิผู้หญิง กฎหมายและการพัฒนาชนบท, 2555.

ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์. **มาดสตรีในพระพุทธศาสนา**. กรุงเทพฯ: สารมวลชน, 2528.

เฉลิมภรณ์ ชูอรุณ. **ศิลปกรรมสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะ**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2549.

เฉิดฉันท์ รัตน์ปิยะภาภรณ์. “การศึกษาคติความเชื่อและรูปแบบของยักษ์ จากประติมากรรมที่พบในประเทศไทย.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2531.

ชลิดาภรณ์ ส่งสัมพันธ์. **ประวัติศาสตร์ของเพศวิถี : ประวัติศาสตร์เรื่องเพศ/เรื่องเพศในประวัติศาสตร์ไทย**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสร้างความเข้าใจเรื่องสุขภาพผู้หญิงและสถาบันวิจัยประชากรและสังคม มหาวิทยาลัยมหิดล, 2551.

ชาตรี ประกิตนนทการ. **ศิลปะ-สถาปัตยกรรมคณะราษฎร : สัญลักษณ์ทางการเมืองในเชิงอุดมการณ์**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2552.

ติ๊ก แสนบุญ. “เพศวิถี...เพศสภาพ ในปริมณฑลแห่งศิลปะงานช่างสุวรรณภูมิ.” ใน **ประวัติศาสตร์ศิลปะบันดาลใจ : หนังสือรวมบทความวิชาการในวาระเจริญอายุครบ 6 รอบ ของรองศาสตราจารย์ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2557.

ถาวร โกอุดมวิทย์. “ศิลปะกับผู้หญิง : การสลายพื้นที่ของความแตกต่างทางเพศในงานศิลปะร่วมสมัย.” ใน **Young female artists of the year 2009 by Baan Lae Suan**. Bangkok: Ardel Gallery of Modern Art, 2009.

ทวีวัฒน์ ปุณฑริกวิวัฒน์. **พุทธศาสนากับสิทธิสตรี**. เข้าถึงเมื่อ 1 พฤศจิกายน 2557. เข้าถึงได้จาก http://www.thaicadet.org/Buddhism/Faminism.html

เทพชู ทับทอง. **ผู้หญิงไทยในอดีต**. กรุงเทพฯ: ชมรมเด็ก, 2546.

เทพมนตรี ลิมปพยอม. **ลอกคราบโบราณคดี**. กรุงเทพฯ: บานชื่น, 2547.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. “‘นู้ดจำกัด’ จาก ‘นู้ดไม่จำกัด’ ใน 100 นู้ดผู้หญิงในแนวนอน.” ใน **100 นู้ดผู้หญิงในแนวนอน**. นิวัติ กองเพียร. กรุงเทพฯ: สนุกนึก, 2553.

_____. **เมื่อฉันไม่มีขนฉันจึงเป็นศิลปะ**. กรุงเทพฯ: สมมติ, 2557.

_____. “การจัดระเบียบเพศในศิลปะ จากภาพนู้ดสู่ภาพระดับ X.” **รัฐศาสตร์สาร**, 25, 2 (2547): 205.

ธิดา สาระยา. **กว่าจะเป็นคนไทย**. กรุงเทพฯ: สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ธวัชชัย ดุลยสุจริต. **จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว**. เข้าถึงเมื่อ 11 กุมภาพันธ์ 2558. เข้าถึงได้จาก https://www.gotoknow.org/posts/144655

ธีรยุทธ บุญมี. **ถอดรื้อปรัชญาและศิลปะแบบตะวันตกเป็นศูนย์กลาง**. กรุงเทพฯ: สายธาร, 2546.

นาถฤดี เด่นดวง. **อำนาจและความขัดแย้งบนร่างกายผู้หญิง สิทธิการเจริญพันธุ์และเพศสัมพันธ์ของวัยรุ่นหญิง : แนวคิดสตรีนิยม**. กรุงเทพฯ: รันนิ่ง พริ้นเทรส ซิสเต็ม, 2552.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **ผ้าขาวม้า ผ้าซิ่น กางเกงใน และ ฯลฯ**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2557.

นิวัติ กองเพียร. **เชิงสังวาส : กามรูปในภาพเขียนตามประเพณีที่มีเสียงวรรณคดีไทย**. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2541.

นิสา ศิริแส. “พลานุภาพแห่งทวารกาย.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556.

นูรยา เก็บบุญเกิด. **Burqa 2010 อิสรภาพที่ถูกขโมย**. เข้าถึงเมื่อ 24 กรกฎาคม 2558. เข้าถึงได้จาก http://www.deepsouthwatch.org/dsj/3421

บุษราพร ทองชัย. **All about her.** Bangkok: ARDEL Gallery, 2553.

_____. “My collection : ผู้ชาย เซ็กส์ ความลับ ฤดูกาลความสัมพันธ์และการสะสมรักและใคร่ของหญิงสาว.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555.

บูรพา โชติช่วง. **ประติมากรรมพระอรรธนารีศวร**. เข้าถึงเมื่อ 11 กุมภาพันธ์ 2558. เข้าถึงได้จาก http://www.siamrath.co.th/web/?q=category/channel/culture&page=12

ปฐม หงษ์สุวรรณ. **กาลครั้งหนึ่ง : ว่าด้วยตำนานกับวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ปราณี วงศ์เทศ. **เพศและวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2544.

_____. “ผู้หญิงสยามบทบาทและสถานภาพของผู้หญิงร่องรอยจากพิธีกรรมความเชื่อ.” **ศิลปวัฒนธรรม**, 11, 5 (มีนาคม 2533): 118.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. **เผยร่าง-พรางกาย**. กรุงเทพฯ: คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาตร์, 2541.

ปรียาชนก เกษสุวรรณ. “ผู้หญิงและความเชื่อในครอบครัวพื้นถิ่น.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.

_____. “อคติทางเพศ.” วิทยานิพนธ์ปริญญาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550.

ปาริชาติ ศุภพันธ์. **Super summer!!**. Bangkok: Ardel's Third Place Gallery, 2554.

_____. “ความงามที่ปราศจากความน่าอิจฉา.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.2548.

ปิยะฉัตร ปิยตะวรรณ. **ระบบไพร่ในสังคมไทย**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2526.

เปมิกา จุฬาธนานนท์. “เส้นผม : สื่อศิลปะในงานศิลปกรรมร่วมสมัย.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555.

เปิดใจสาวใต้ ซาวียะห์ สะเตาะ. เข้าถึงเมื่อ24 กรกฎาคม 2558. เข้าถึงได้จาก http://www.oknation.net/blog/banneang/2012/08/06/entry-1

พิพัฒน์ บุญยง. **สถานภาพของสตรีในพุทธศาสนา**. เข้าถึงเมื่อ 1 พฤศจิกายน 2557. เข้าถึงได้จาก http://www.watkoh.org/kratoo/forum_posts.asp?TID=2567

พิษณุ ศุภ. “ความเป็นไปของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย.” ใน **งานแสดงศิลปะเพื่อเยาวชนไทย 2548**, กรุงเทพฯ: มูลนิธิชิเมนต์ไทย, 2548 .

ไพโรจน์ ชมุนี. **สุนทรียศาสตร์ : ปรัชญา และการสร้างสรรค์ศิลปกรรม**. ม.ป.ท., 2548.

เฟอร์กูสัน, จอร์จ. **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลปะ 2**. แปลโดย กุลวดี มกราภิรมย์. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2531.

มัย ตะติยะ. **สุนทรียภาพทางทัศนศิลป์**. กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2547.

มานพ คณะโต. **พฤติกรรมทางเพศ : ทบทวนองค์ความรู้ สถานการณ์ และปัจจัยที่เกี่ยวข้อง ภายใต้โครงการสืบสานวัฒนธรรมไทยสู่สุขภาพที่ยืนยาว**. นนทบุรี: สำนักพัฒนาวิชาการแพทย์ กรมการแพทย์, 2541.

มาลี พฤกษ์พงศาวลี. **ย้อนรอยสิทธิความเป็นคนของผู้หญิง**. กรุงเทพฯ: ออฟเซ็ท, 2551.

มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์. คณะศิลปกรรมศาสตร์. **ความเศร้าอันงดงาม**. เข้าถึงเมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2558. เข้าถึงได้จาก http://www.dpu.ac.th/finearts/showcase-lecturer.html

มายาแห่งศิลป์ "BEAUTY". เข้าถึงเมื่อ 2 มีนาคม 2558. เข้าถึงได้จาก http://www.homedeedeeforyou.com/

มีเดีย อินไซด์ เอ้าท์. **สื่อไทยในสายตาUN Women**. เข้าถึงเมื่อ 31 ตุลาคม 2557. เข้าถึงได้จาก http://www.mediainsideout.net/local/2013/09/149

มุรตาซา มุตะฮฮารี. **ฮิญาบในอิสลาม**. แปลโดย กิตติมา อมรทัต. กรุงเทพฯ: ศูนย์วัฒนธรรม สถานเอกอัคราชทูต สาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำกรุงเทพฯ, 2533.

ยศ สันตสมบัติ. **มนุษย์กับวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2556.

ราชบัณฑิตสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. กรุงเทพฯ: นามมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2546.

วรนุช จรุงรัตนาพงศ์. "Sex Gender." **Scale**, 1 ,5 (มกราคม–กุมพาพันธ์ 2546): 11.

วราภรณ์ แช่มสนิท. **วิธีคิดเรื่องเพศวิถีของรัฐไทย**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสร้างความเข้าใจเรื่องสุขภาพผู้หญิง, 2551.

วัชราพร อยู่ดี. **การแปรค่าอารมณ์สู่การสร้างสรรค์งานศิลปะ : กรณีศึกษาผลงานศิลปะชุด ความเศร้าอันงดงาม**. เข้าถึงเมื่อ 10 มกราคม 2558. เข้าถึงได้จาก http://journal.finearts.cmu.ac.th/file_downloads/fine_art_book6.pdf

_____. **ความเศร้าอันงดงาม**. กรุงเทพฯ: หอศิลปะและการออกแบบ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากรม, 2554.

วันทนีย์ วาสิกะสิน. **สังคมไทยคาดหวังอย่างไรกับผู้หญิง**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2541.

วารุณี ภูริสินสิทธิ์. **สตรีนิยม : ขบวนการและแนวคิดทางสังคมแห่งศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2545.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. **ศิลปวิชาการ 2 : ศิลปะคืออะไร**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีอนุสรณ์, 2549.

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก ฉบับสมบูรณ์**. กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2553.

สายัณห์ แดงกลม. “ทำไมจึงมีรสกวีแทนความรู้ทัน.” ใน **มาจาก(คนละ)ฟากฟ้าของเพิงผา : สู่การทลายเส้นแบ่งของวิธีวิทยาทางโบราณคดี วลีในมานุษยวิทยาและมายาในศิลปกรรม, 15 กุมภาพันธ์ - 2 มีนาคม 2551**. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

สำนักข่าวไทยมุสลิม. **อำพรรณี สะเตาะ**. เข้าถึงเมื่อ 26 กรกฎาคม 2558. เข้าถึงได้จาก http://www.thaimuslim.com/view.php?c=9&id=19371

สุชาดา ทวีสิทธิ์. **เพศภาวะ : การท้าทายร่างการค้นหาตัวตน**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2547.

สุชาติ โสมประยูร. **เพศศึกษา**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2521.

สุชีลา ตันชัยนันท์. “ผู้หญิงในทัศนะ จิตร ภูมิศักดิ์.” **ศิลปวัฒนธรรม** 34, 5 (มีนาคม 2556): 79.

สุธี คุณาวิชยานนท์. **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.

สุริวัลย์ สุธรรม. “ความงามของโลกวัตถุในห้วงแห่งความปรารถนา.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555.

หฤทยา ขุนน้อย. “แม่พระผู้นิรมล.” ใน **ผู้หญิง : การแสดงศิลปกรรมครั้งที่ 21 ของอาจารย์คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร**, 128. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

หัสภพ ตั้งมหาเมฆ. “The beauty โดย สุริวัลย์ สุธรรม.” **Fine Art** 10, 103 (2556): 66.

อนุภพ สุวรรณ. **พฤติกรรมการซื้อเครื่องสำอางกลุ่มผลิตภัณฑ์สำหรับผิวกายยี่ห้อ L'OREAL ในจังหวัดเชียงใหม่**.เข้าถึงเมื่อ 31 ตุลาคม 2557. เข้าถึงได้จาก http://www.oknation.net/blog/print.php?id=810423

อมรา พงศาพิชญ์. **เพศสถานะและเพศวิถีในสังคมไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

อัญชลี อารยะพงศ์พาณิชย์. “ภาพลักษณ์ผู้หญิงในอุดมคติของข้าพเจ้า.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555.

อัศนีย์ ชูอรุณ. **ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณและยุคกลาง**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2536.

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข. **(ผม) เป็นศิลปิน**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2548.

_____. **รู้หลับกับศิลป์ : ประเด็นทัศนศิลป์และลายลักษณ์ว่าด้วยศิลปะ**. กรุงเทพฯ: คำสมัย, 2552.

_____. **อารยา ราษฎร์จำเริญสุข Araya Rasdjarmrearnsook**. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์, 2537.

อุษาวดี ศรีทอง. “Possessed/Poached ครอบงำ/ล่วงล้ำ.” **Fine Art** 8, 80 (มิถุนายน 2554): 61.

เอกชาติ ใจเพชร. “อารยา ราษฎร์จำเริญสุข.” **Fine Art** 2, 12 (กุมพาพันธ์ – มีนาคม 2548): 94.

เอกธิดา เสริมทอง. **โลกของผู้หญิง "ในละคร" ไม่เคยเคลื่อนที่ไปไหน**. เข้าถึงเมื่อ 27 ตุลาคม 2557 เข้าถึงได้จาก http://www.matichon.co.th/news_detail.php?newsid=1349058868

Akacocolopez. **Action Sentimentale**. Accessed October 8, 2014. Available from http://akacocolopez.wordpress.com/2010/06/30/the-ephemeral

Ancientrome. **Altar of Peace**. Accessed October 8, 2014. Available from http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4674

Art Bangkok. **Khajuruaho**. Accessed February 11, 2015. Available from http://www.artbangkok.com/?p=4107

Art sy. **Ampannee Satoh**. Accessed July 26 2015, Available from https://www.artsy.net/artist/ampannee-satoh

Artodyssey, **Lady Image**, Accessed April 23,2015. Available from http://artodyssey1.blogspot.nl/2014/04/anchalee-arayapongpanich.html?m=1

Arttattler. **Osiride head of Hatshepsut**. Accessed October 8, 2014. Available from http://arttattler.com/archivehetshepsut.html

Diane, Richardson. **Sexuality and Feminism**. New York: New York University Pass, 1997.

Free1000s. **Egypt The Goddess Isis**. Accessed October 8, 2014. Available from http://Free1000s.blogspot.com/2008/12/wall-painting-egypt-goddess-isis-c-1360.html

Huntington, Susan. **Standing figure of the Mother Goddess**. Accessed February 11, 2015. Available from http://www.theguardian.com/2010/nov/12/ancient-world-india

Imagiva. **The Venus of Urbino**. Accessed October 10, 2014. Available from http://www.imagiva.com/tiziano-vecellio/the-venus-of-urbino.html

Kate, Millett. **Sexual Politics**. New York: Perigee, 1971.

Ketsuwan, Preeyachanok. **Sex Bias**. Accessed December 29, 2014. Available from http://www.dis-locate.net/preeyachanok.htm

Las Grandes Obras de Arte. **Venus de Milo**. Accessed October 8, 2014. Available from http://misgrandesobrasdearte.blogspot.com/2010/11/113venus-de-milo-sii-ac.html

Manchester, **Elizabeth. Blood and Feathers**. Accessed October 8, 2014. available from http://pascalepetit.blogspot.com/2010/11/poetry-from-art-at-tate-modern-ana.html

Moma. **Salf Portrait with Cropped Hair**. Accessed October 8, 2014. Available from http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78333

Nafas. **Trini**. Accessed October 8, 2014. Available from http://universes-in-universe.org/eng/nafa/articles/2007/amer_farkhondeh/photos/08

Non Western art. **Great Stupa of Sanchi Yakshi**. Accessed February 11, 2015. Available from http://www.oberlin.edu/images/artime26.html

Oneonta. **Minoan Snake Goddess**. Accessed October 8, 2014. Available from http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth200/Body/snake_goddess.htm

Rama IX Art Museum. **Araya Rasdjarmrearnsook**. Accessed December 7, 2014. Available from http://www.rama9art.org/araya/w25.html

_____. **Parichart Suphaphan**. Accessed March 28, 2015. Available from http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=Parichart%20Suphaph

_____. **Suriwan Sutham**. Accessed March 28, 2015. Available from http://www.rama9art.org/artisan/2013/june/beauty/work.html

Sassoferrato. **Virgin Mary**. Accessed October 8, 2014. Available from http://en.wikipe dia.org/wiki/Giovanni_Battista_Salvi_da_Sassoferrato

Snipview.**Venus of Laussel**. Accessed October 8, 2014. Available from http://www.snipview.com/q/Venus%20of%20Laussel

Tang Contemporary Art. **Preeyachanok Ketsuwan**. Accessed December 29, 2014. Available fromhttp://tangbangkok.blogspot.com/2011/06/2011-first-and-second-quarter-report.

Thai Art Exhibition. **Preeyachanok Ketsuwan**. Accessed December 29, 2014. Available from http://thaiartxhibition.blogspot.com/2011/03/possessedpoach-by-preeyachanok-ketsuwan.html

The Art History archive. **Your body is a battleground**. Accessed October 8, 2014. Available from http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html

Theglobalartproject. **Turbulent**. Accessed October 8, 2014. Available from http://www.theglobalartproject.no/projects/beyond-orientalism

Tonson Gallery. **Araya Rasdjarmrearnsook**. December 18, 2014. Available from http://www.100tonsongallery.com/site/artwork?mode=view&artwork_id=33&artist_id=1

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นางสาวพลอยจันทร์ จีรังสวัสดิ์
ที่อยู่	67/77 ซ.ประชาชื่น 33 ถ.ประชาชื่น เขตบางซื่อ แขวงวงศ์สว่าง กรุงเทพฯ 10800
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2548	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนมัธยมประชานิเวศน์
พ.ศ. 2552	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาศิลปบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะจินตทัศน์ ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2559	ศึกษาต่อระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร