จ่าง แซ่ตั้ง ยังมีอะไรให้ศึกษา ?

received 18 JUN 2018 **accepted** 28 SEP 2018 **revised** 14 MAR 2019

นวภู แซ่ตั้ง
นักวิชาการอิสระ
29/5 หมู่ 2 ต.บางกระทึก อ.สามพราน จ.นครปฐม 73210

บทคัดย่อ

บทความนี้ต้องการทบทวนงานศึกษาทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับจ่างในบริบทศิลปะไทยสมัยใหม่ โดยเฉพาะในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสถานะของจ่างในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก ถูกสร้างขึ้นมาโดยมีภาวะของอาณานิคมอำพรางจากตะวันตกอันทำให้ศิลปินบางคนเช่นจ่างถูกมองว่าไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก หรืออีกนัยหนึ่งคือการเป็นศิลปินชายขอบในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก งานศึกษาเกี่ยวกับจ่าง แซ่ตั้ง ปรากฏทั้งในพื้นที่ของวงวิชาการทางวรรณกรรมและวงวิชาการทางทัศนศิลป์ ด้วยความที่จ่างประกอบไปด้วยสองสถานะ คือจิตรกรและกวี ในขณะเดียวกันทั้งสองสถานะของจ่างก็ขบถและปฏิเสธขนบการสร้างงานที่มีมาตั้งแต่อดีต ในบริบทของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ สถานะของจ่างในประวัติศาสตร์เป็นเพียงการปรากฏอยู่ หากแต่ขาดความกลมกลืนและสัมพันธ์กับเรื่องเล่าหลักในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลักซึ่งเกี่ยวข้องกับ “ตะวันตก” “ศิลปะตามหลักวิชา” “สถาบันการศึกษา” และ “ความเป็นไทย” นอกจากนี้ผลงานของจ่างที่ได้รับอิทธิพลจากปรัชญาจีนเป็นหลัก จึงทำให้จ่างมีลักษณะ “ไม่ลงรอย” (misfit) กับความเป็นสมัยใหม่ในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ เป็นสมัยใหม่เพียงรูปคำอันปราศจากฐานที่มั่นในศิลปะไทย

คำสำคัญ: ศิลปะไทย, ศิลปะสมัยใหม่, ความเป็นสมัยใหม่, จ่าง แซ่ตั้ง, ประวัติศาสตร์ศิลปะ

Tang Chang: Are there something to studies?

received 18 JUN 2018 **accepted** 28 SEP 2018 **revised** 14 MAR 2019

Nawapooh Sae-tang
Independent Scholar
29/5 Moo 2, Bang Krathuek, Sam Phran, Nakhon Pathom 73210

Abstract

The aim of this article is to review the academic research about Tang Chang in the context of the modern art in Thailand, especially the issue related to the position of Tang Chang in the crypto-colonial main stream art historiography. Tang Chang was recognized as the marginal of main stream history of the modern art. The studies of Tang Chang appeared on both literature and visual art because Tang Chang was a painter and poet. In the context of modern art, the main narrative is about “western”, “academic art”, “institute” and “Thainess”, but Tang Chang rejected the traditional way of making the work. In addition, the work of Tang Chang was influenced by Chinese Philosophy and Chinese Culture. Consequently, the status of Tang Chang in the context of Thai Modern Art is just an appearance artist, but not related to the main narrative. This made Tang Chang as a misfit of the canon of modern art in Thailand, which just the modern only in word form.

Keywords: Tang Chang, Thai Art, Modern Art, Modernity, Art History

บทนำ

จ่าง แซ่ตั้ง (Tang Chang, also known as Chang Sae-tang)[1] ศิลปินไทยผู้มีชีวิตอยู่ระหว่าง พ.ศ. 2477 – 2533 เกิดในครอบครัวชาวจีนอพยพและไม่เคยได้เข้ารับการศึกษาทางศิลปะในสถาบันใดๆ ภายใต้กระแสศิลปะไทยสมัยใหม่ที่ศิลปินถูกนิยามผ่านการมีส่วนร่วมกับการศึกษาศิลปะแบบสถาบันโดยศิลป์ พีระศรีและมหาวิทยาลัยศิลปากร จ่างและศิลปินจำนวนหนึ่งที่ไม่ได้เข้ารับการศึกษาในสถาบันการศึกษาในขณะนั้น เช่น ประเทือง เอม เจริญ สมชัย หัตถกิจโกศล สุชาติ วัจนดิลก หรือสมเกียรติ ปานะศิริศิลป์ จึงถือเป็นศิลปินนอกสายตาและถูกมองว่าเป็นกลุ่มคนชายขอบของวงการศิลปะไทยสมัยใหม่ไปโดยปริยาย (ดูเพิ่มใน Teh 2017A; Teh 2017B)

พ.ศ. 2560 ผลงานของจ่างได้รับการคัดเลือกเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการ Misfits: Pages from Loose-leaf Modernity ร่วมกับ Bagyi Aung Soe ชาวเมียนมาร์ และ Rox Lee ชาวฟิลิปปินส์ ณ Haus der Kulturen der Welt กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี เดวิด เทห์ (David Teh) ภัณฑารักษ์และนักวิชาการชาวออสเตรเลียผู้สนใจงานศิลปะสมัยใหม่ในอุษาคเนย์เป็นภัณฑารักษ์ ในคำประกาศของภัณฑารักษ์ในนิทรรศการดังกล่าว เทห์อธิบายว่านิทรรศการนี้เป็นการแสดงผลงานของศิลปินสามคนที่ทำงานอยู่ที่ชายขอบของความเป็นสมัยใหม่ (fringes of modernism) ในสถานการณ์ต่างกัน ทั้งสามคนเป็นที่รู้จักในท้องถิ่นที่พวกเขาอาศัยอยู่ แต่ด้วยเหตุผลบางประการพวกเขาจึงมีบทบาทไม่มากนักในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ของชาติ อาจกล่าวได้ว่าพวกเขาเป็นศิลปินนอกสายตา (outsiders) ในเวลาที่พูดถึงศิลปะสมัยใหม่ในระดับชาติ ภูมิภาค และนานาชาติ (Teh 2017B, 7)

คำถามที่ตามมาจากข้อความข้างต้น คือ เหตุใดกลุ่มศิลปินดังกล่าวจึงมีพื้นที่ที่จำกัดในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ของชาติ โดยเฉพาะในกรณีของ จ่าง แซ่ตั้ง ผู้ที่ได้รับการยอมรับจากสื่อมวลชนไทยว่าเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งในประเทศ[2]

[1] จ่าง แซ่ตั้ง เกิดในประเทศไทย ย่านตลาดสมเด็จ ริมแม่น้ำเจ้าพระยา ฝั่งธนบุรี บิดาอพยพมาจากประเทศจีน ส่วนมารดาเป็นชาวจีนที่อยู่ในประเทศไทย จ่างสมรสกับนางเซี๊ยะ แซ่ตั้ง (เสียชีวิต) มีบุตรชาย 4 คน บุตรสาว 3 คน สร้างผลงานศิลปะควบคู่ไปกับการค้าขายเพื่อเลี้ยงครอบครัว ไม่ได้ขายผลงานศิลปะแม้แต่ชิ้นเดียวในขณะที่มีชีวิตอยู่

[2] ไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนว่าจ่างเริ่มเป็นที่รู้จักตั้งแต่เมื่อใด แต่จากหลักฐานจากสื่อสารมวลชนต่างๆ ชื่อเสียงของจ่างเป็นที่รับรู้ทั่วไปนอกวงการศิลปะในฐานะของศิลปินแปลกประหลาด มีแนวทางการใช้ชีวิตที่แตกต่างไปจากคนอื่นๆ สถานะของจ่างจึงไม่ได้รับการยอมรับสำหรับศิลปินและคนในวงการศิลปะในขณะนั้น อย่างไรก็ตาม ความสำคัญของผลงานและชื่อเสียงในฐานะศิลปินเป็นสิ่งที่จ่างได้รับภายหลังจากมรณกรรมของเขา นักวิชาการต่างประเทศและนักวิชาการไทยกลุ่มหนึ่ง เช่น John Clark สมพร รอดบุญ อำนาจ เย็นสบาย วิรุณ ตั้งเจริญ ต่างพยายามเสนอว่าผลงานของจ่างมีความสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ แต่ด้วยวาทกรรมของศิลปะไทยสมัยใหม่ในกระแสหลักที่ผูกติดอยู่กับสำนักศิลปากร จ่างจึงไม่ได้รับการกล่าวถึงมากนักในฐานะศิลปินไทยผู้สร้างศิลปะสมัยใหม่

ภาพที่ 1 จ่าง แซ่ตั้ง กับผลงานจิตรกรรมนามธรรม (ที่มา: พิพิธภัณฑ์ จ่าง แซ่ตั้ง)

ถึงแม้เทห์จะชี้ให้เห็นว่าภาวะไม่ลงรอยของจ่างเป็นเพราะจ่างได้รับแรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมต่างประเทศ โดยเฉพาะวัฒนธรรมจีน ผลงานของเขาจึงแตกต่างไปจากสิ่งที่เรียกว่า แบบพิมพ์แห่งชาติ (national forms) (Teh 2017B, 15-19) ทว่าอีกนัยหนึ่งแบบพิมพ์แห่งชาติก็เป็นผลผลิตจากอิทธิพลวัฒนธรรมต่างประเทศ ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลักที่ให้ความสำคัญกับความเป็นชาติ (national canon) ได้กล่าวถึงความเกี่ยวข้องกับ “ตะวันตก” “ศิลปะตามหลักวิชา” “สถาบันการศึกษา” และ “ความเป็นไทย” ควบคู่กันไปเสมอ ทำให้ศิลปินบางคน เช่น จ่าง มีภาวะของการไม่ลงรอยอย่างมีนัยสำคัญ ความเป็นลูกจีนและความไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักของจ่าง ส่งผลให้เทห์พยายามจัดวางจ่างไว้กับศิลปินสิงคโปร์อย่าง Cheo Chai-Hiang ที่ทำงานจิตรกรรมโดยได้รับอิทธิพลจากการเขียนอักษรจีน และเป็นศิลปินที่ไม่ได้รับการยอมรับในสิงคโปร์ ทว่าอย่างไรก็ตามปัจจุบัน Cheo ได้รับการพูดถึงอย่างกว้างขวางในการศึกษาที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะสิงคโปร์ (Teh 2017, 44) แตกต่างจากกรณีของจ่างและประเทศไทย

แม้ความพยายามของเทห์จะช่วยสร้างที่ทางในบริบทศิลปะให้กับจ่าง ทว่าคำอธิบายของเทห์ก็ไม่ได้ให้รายละเอียดที่ชัดเจนมากไปกว่าการกล่าวถึงอิทธิพลจีนและความไม่เข้าพวกซึ่งเป็นสิ่งที่รู้กันดีในหมู่ผู้สนใจศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่[3] ถึงแม้ผลงานของจ่างจะได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมจีนเป็นอย่างมาก แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าบริบทชีวิตของจ่างเกี่ยวข้องกับสังคมไทยอย่างชัดเจน จ่างเกิดในครอบครัวชาวจีนอพยพและใช้ชีวิตอยู่ในย่านฝั่งธนบุรีมาโดยตลอดชีวิตของเขา ในช่วงเวลาที่จ่างมีชีวิตมีลูกศิษย์ลูกหาเป็นจำนวนมาก[4] มีความเกี่ยวข้องกับขบวนการศิลปะการเมืองในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 จนถึงช่วงต้นทศวรรษที่ 2520 และยังปรากฏตัวผ่านสื่อมวลชนทั้งหนังสือพิมพ์และโทรทัศน์อยู่บ่อยครั้งในช่วงที่เขามีชีวิตอยู่ นอกจากนี้ ผลงานของจ่างหลายชิ้นทั้งจิตรกรรมและบทกวีล้วนเกี่ยวข้องกับบริบทของสังคมไทยอย่างแยกไม่ออก เช่น ผลงานจิตรกรรมชิ้นสำคัญ 14 ตุลา 16 หรือกวีนิพนธ์บทต่างๆ ที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมและการเมืองในขณะนั้น

บทความนี้ต้องการจะทบทวนงานศึกษาทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับจ่างในบริบทศิลปะไทยสมัยใหม่ โดยเฉพาะในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสถานะของจ่างในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก ซึ่งถูกสร้างขึ้นมาโดยมีภาวะของอาณานิคมอำพราง[5] จากตะวันตก ทำให้ศิลปินบางคนเช่นจ่างถูกมองว่าไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก หรืออีกนัยหนึ่งคือการเป็นศิลปินชายขอบในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก แม้ว่าผลงานของเขาสำคัญและได้รับความสนใจจากทั้งในและนอกประเทศ รวมถึงชี้ให้เห็นถึงประเด็นการศึกษาเกี่ยวกับจ่างที่ผ่านมาในอดีตและเสนอแนวทางการศึกษาในอนาคต ทั้งนี้ จะทำให้เห็นบทบาทของจ่างผ่านงานวิชาการที่มีอยู่ตลอดจนนำไปสู่การเปิดพื้นที่ทางการศึกษาในมุมมองใหม่ๆ ต่อบทบาทของจ่างที่ยังไม่ได้รับการกล่าวถึงในปัจจุบัน

[3] ในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่กระแสหลักเกือบทุกสำนวน อธิบายว่าการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่เกิดขึ้นจากการรับอิทธิพลของตะวันตกเพื่อการแสดงให้เห็นถึงความเป็นอารยะของประเทศไทย ศิลปะไทยสมัยใหม่จึงเป็นส่วนผสมของความเป็นตะวันตกและความเป็นไทย อภินันท์ โปษยานนท์ (Poshyananda 1992, 231) อธิบายว่าพัฒนาการของศิลปะไทยสมัยใหม่มีแนวทางเฉพาะของตน ปรับปรุงมาจากทิศทางที่หลากหลายให้เหมาะสมกับความต้องการแสดงออกแบบไทย งานของเทห์ (Teh 2017) ก็ได้อธิบายศิลปะไทยสมัยใหม่ในกรอบดังกล่าว และชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลของความเป็นจีนในงานของจ่างซึ่งเป็นสิ่งที่รู้กันดีอยู่แล้วในหมู่ของผู้ศึกษาศิลปะ

[4] ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2510 เริ่มมีนักเรียนศิลปะมาศึกษากับจ่าง ศิษย์รุ่นแรก คือ สมยศ หาญอนันทสุข และสมบูรณ์ หอมเทียนทอง และมีนักเรียนศิลปะมาฝากตัวเป็นศิษย์เพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ ในเวลาต่อมา เช่น จุมพล อภิสุข กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน กิตติศักดิ์ มีสมสืบ ฯลฯ ศิษย์ของจ่างใช้ชีวิตอยู่ในบ้านพร้อมจ่างและครอบครัวในช่วงเวลาหนึ่ง

[5] อาณานิคมอำพราง แปลมาจาก crypto-colonialism หมายถึง สภาวะที่ผู้อยู่อาศัยในประเทศใด ๆ ที่นิยามตัวเองว่าไม่เคยอยู่ใต้อาณานิคม แต่ในความเป็นจริงแล้วยังได้รับอิทธิพลจากมหาอำนาจเจ้าอาณานิคม หรือถูกบอกให้กระทำหรือห้ามกระทำอย่างใดอย่างหนึ่ง ถ้าไม่ยอมตามแล้วอิสรภาพจะสั่นคลอน

ว่าด้วย “ศิลปะไทยสมัยใหม่”

ผลงานศิลปะของจ่างที่ค้นพบและจัดเก็บอยู่ในปัจจุบัน ชี้ให้เห็นว่าจ่างเริ่มต้นสร้างผลงานศิลปะอย่างจริงจังในช่วงหลังทศวรรษที่ 2500 ในขณะนั้นบริบทของวงการศิลปะไทยเริ่มที่จะก้าวสู่กระแสของศิลปะสมัยใหม่ มีการจัดตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรและมีการสอนศิลปะในแบบตะวันตก การพูดถึงจ่างและปมปัญหาต่างๆ จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้สำหรับการเริ่มต้นอธิบายด้วยการพูดถึงศิลปะไทยสมัยใหม่

แม้ว่าศิลปะไทยสมัยใหม่จะเกี่ยวข้องกับสิ่งที่เรียกว่าเป็นสมัยใหม่[6] แต่ความเป็นสมัยใหม่ในบริบทของศิลปะไทยสมัยใหม่ก็แตกต่างออกไปจากนิยามของความเป็นสมัยใหม่ในแบบตะวันตก ในแง่หนึ่งศิลปะไทยสมัยใหม่มักถูกมองว่าเป็นขั้วตรงข้ามกับกลุ่มงานที่เรียกว่าศิลปะแบบไทยประเพณีหรือศิลปะแบบประเพณีนิยมซึ่งสนับสนุนโดยรัฐและสัมพันธ์กับศาสนาพุทธ ทว่าในอีกแง่หนึ่งศิลปะไทยสมัยใหม่นี้สัมพันธ์กับบริบทของรัฐไทยและความเป็นไทยอย่างแยกไม่ออก โดยเฉพาะความเป็นไทยที่เชื่อมโยงกับความเป็นสมัยใหม่ของตะวันตกผ่านลักษณะอาณานิคมอำพราง ความซับซ้อนของความเป็นสมัยใหม่ในบริบทศิลปะไทยจึงจำเป็นต้องพูดถึงศิลปะแบบไทยประเพณีและความเป็นไทยแบบตะวันตกอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

หากพูดถึงศิลปะไทยประเพณี ปฏิเสธไม่ได้ว่าศิลปะไทยประเพณีดำรงอยู่ในฐานะเครื่องมือทางชนชั้นในการที่จะสำแดงให้เห็นถึงรสนิยมและความมีอารยะของชนชั้นนำ ไม่เว้นแม้แต่ในประเทศไทย ในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ศิลปะไทยยังคงถูกผูกติดอยู่กับชนชั้นนำและความเชื่อเกี่ยวกับศาสนา ชนชั้นปกครองที่มาจากทั้งวังหลวง วังหน้า และเจ้านายท้องถิ่น มักจะสนับสนุนการสร้างงานศิลปะในวัดหรือวังหลวงต่างๆ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545, 2-3) ชี้ให้เห็นว่าเมื่อกล่าวถึงงานศิลปะของสยามในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ งานดังกล่าวจะหมายถึงศิลปะในราชสำนักและวัดที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับศูนย์กลางอำนาจอย่างกรุงเทพฯ ศิลปะของอาณาจักรท้องถิ่นที่อยู่ตามชายขอบของอำนาจรัฐสยามหรืองานช่างชาวบ้านจะไม่ค่อยได้รับการบรรจุในทำเนียบศิลปะแห่งชาติไทย เนื้อหาของศิลปะมักจะให้ความสำคัญกับความเชื่อทางศาสนาโดยเฉพาะอย่างยิ่งพุทธศาสนา

ในมุมมองของปัจจุบัน ศิลปะในราชสำนักและวัดอาจจัดประเภทได้เป็นเรื่องของงานช่าง ทว่าสำหรับสังคมไทยดั้งเดิม ดูเหมือนว่างานช่างกับศิลปะจะมีส่วนเกี่ยวข้องกันอย่างแยกไม่ออก สุชาติ สวัสดิ์ศรี (2545, 20 อ้างถึงใน สุธี 2545, 10) แสดงทัศนะว่าคำว่า “ศิลปะ” น่าจะมาจากคำว่า “สิบ” หรือ “สิปปะ” อันหมายถึงช่างสิบหมู่ มีความเป็นไปได้ที่คำว่า “สิปปะ” จะเพี้ยนมาเป็นคำว่า “สิลปะ” และต่อมากลายเป็น “ศิลป” และ “ศิลปะ”

[6] คำว่า “สมัยใหม่” มักถูกใช้อย่างลักลั่น ในประวัติศาสตร์ความคิด ประวัติศาสตร์ศิลปะ ยุคสมัยที่เกิดขึ้นหลังยุคสมัยใดยุคสมัยหนึ่ง ก็ยังคงหมายถึง “สมัยใหม่” หรือแม้แต่ยุคสมัยอย่างยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ก็ยังคงเรียกว่า “สมัยใหม่” อันที่จริงถ้าพูดถึง “สมัยใหม่” ในแง่ของความคิดหรือวิธีคิดที่เปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน และสัมพันธ์กับช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ เรามิอาจบอกได้แน่นอนว่า “สมัยใหม่” เกิดขึ้นเมื่อใด ในแต่ละบริบทหัวข้อหรือประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับหัวข้อนั้นๆ ก็เข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ในช่วงระยะเวลาต่างกัน เช่น ในประวัติศาสตร์ศิลปะ ศิลปะสมัยใหม่อาจชัดเจนขึ้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 จนถึงช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 แต่อย่างไรก็ตามความเป็นสมัยใหม่เองถูกวางรากฐานและพัฒนามาอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่ก่อนหน้านั้น ตั้งแต่ในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาที่เกิดหลายสิ่งหลายอย่างอันเป็นรากฐานของความเป็นสมัยใหม่ (ดูเพิ่มเติมใน นวภู 2557)

ซึ่งเกี่ยวโยงกับรากเหง้าช่างโบราณทั้งสิบ ทั้งนี้ งานช่างในอดีตหรือช่างสิบหมู่มิได้รวมเอางานช่างพื้นบ้านเข้าไปด้วย ทำให้กลายเป็นของสูงส่งอันผูกอยู่กับชนชั้นนำ

ในส่วนของรูปแบบงานศิลปะ จิตร ภูมิศักดิ์ (ทีปกร 2540, 47) กล่าวว่างานจิตรกรรมไทยในอดีตสะท้อนแต่ภาพชนชั้นปกครองที่สวยงามเลิศลอยแบบอุดมคติ เหมือนภาพเทวดามากกว่าคนธรรมดา ส่วนรูปของไพร่และทาสมักเขียนให้ดูหยาบโลน เป็นเพียงภาพย่อยๆ อยู่ตามตีนภาพใหญ่ ทีปกรยังกล่าวเสริมว่านอกจากชนชั้นศักดินาจะไม่สนับสนุนให้เขียนภาพแสดงถึงวิถีชีวิตจริงของประชาชนแล้ว ยังกีดกันมิให้ศิลปินเขียนรูปรับใช้ประชาชนด้วย ดังปรากฏกรณีที่ขรัวอินโข่งเขียนภาพเหมือนของสุนทรภู่และได้รับพระบรมราชโองการให้ทำลายทิ้งเพราะเป็นเพียงไพร่ หากแต่กรณีที่เขียนพระบรมสาทิสลักษณ์รัชกาลที่ 4 กลับได้เก็บไว้ในพิพิธภัณฑสถาน

การเริ่มต้นของศิลปะไทยสมัยใหม่ (ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นสมัยใหม่แบบตะวันตก) อาจต้องย้อนกลับไปในช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ผ่านการเดินทางของประติมากรชาวฟลอเรนซ์นาม คอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) ผู้ได้รับคัดเลือกจากรัฐบาลอิตาลีให้เข้าทำงานเป็นช่างปั้นในกรมศิลปากรเพื่อสร้างอนุสาวรีย์ตามคำขอของรัฐบาลสยามในขณะนั้น ต่อมาคอร์ราโด เฟโรจี ได้แปลงสัญชาติเป็นไทย เปลี่ยนชื่อเป็นศิลป์ พีระศรี และกลายเป็นบุคคลที่มีอิทธิพลในช่วงเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยเป็นอย่างมากคนหนึ่ง

ศิลป์ พีระศรี เริ่มต้นวางรากฐานการศึกษาศิลปะผ่านการจัดตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรม ต่อมาเปลี่ยนเป็นโรงเรียนศิลปากร และมหาวิทยาลัยศิลปากรตามลำดับ ศิลป์ พีระศรี สามารถสื่อสารภาษาไทยได้จึงเป็นเรี่ยวแรงสำคัญในการร่างหลักสูตรตามแบบสถาบันศิลปะแบบยุโรป จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าการเข้ามาของศิลป์ พีระศรี ในแง่หนึ่งทำให้เกิดการศึกษาศิลปะในแบบตะวันตก ในขณะเดียวกันการทำงานภายใต้รัฐและสถาบันการศึกษาของศิลปได้สร้างรูปแบบงานแบบประเพณีที่ผูกติดอยู่กับชนชั้นและศาสนาขึ้นมาอีกแบบหนึ่ง

ศิลปะแบบหลักวิชาของตะวันตกในผลงานของศิลป์ พีระศรี และศิลปินที่ได้รับการศึกษาผ่านบริบทสถาบันการศึกษาเกิดขึ้นบนฐานคิดของความเป็นสมัยใหม่ เริ่มจากรูปแบบศิลปะเชิงสัจนิยม (realism) การเกิดขึ้นของศิลปะดังกล่าวนี้เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้าทางด้านทัศนียภาพ (linear perspective) กายวิภาค องค์ประกอบศิลป์ แสงและเงาเพื่อถ่ายทอดภาพ รูปร่าง รูปทรง แสงสีตามธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ให้สมจริงมากที่สุด ระบบทัศนียวิทยาของบรูเนลเลสกิ (Filippo Brunelleschi) ทำให้ศิลปะกับความเป็นจริงถูกผูกเข้าหากัน พัฒนาการต่อมาของศิลปะในรูปแบบจินตนิยม (romanticism) ให้ความสำคัญกับอารมณ์ความรู้สึกและธรรมชาติ ลดความเชื่อในเรื่องเหตุและระเบียบแบบแผน รวมทั้งให้ความสำคัญแก่มนุษย์ในฐานะเป็นปัจเจกบุคคลมากกว่าส่วนรวม

ศิลปะทั้งสองรูปแบบนี้สะท้อนให้เห็นถึงแนวทางเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ซึ่งความจริงสามารถตีความได้ในสองลักษณะ การนำเสนอ “ความจริง” ทางกายภาพยังคงเป็นประเด็นหลักประเด็นหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะโดยเฉพาะศิลปะแบบสัจจนิยมซึ่งมีศิลปินเป็นผู้นำเสนอความจริงแท้ ในบริบทศิลปะจินตนิยมความจริงแท้มิใช่เพียงแค่ความจริงแท้จากโลกภายนอก แต่ยังเกี่ยวกับความมนุษย์ไม่สามารถแยกออกจากอารมณ์ได้ ศิลปะจินตนิยม

เข้ามาทำให้สถานะของความเป็นมนุษย์ชัดเจนขึ้นในแนวทางมนุษยนิยมแบบสมัยใหม่ ซึ่งเชื่อว่าอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ก็เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นจริงที่จะนำพามนุษย์เข้าสู่ความเป็นจริงได้ (กีรติ 2545, 47) ศิลปะจึงเข้ามาเกี่ยวข้องกับอารมณ์มนุษย์และการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินในฐานะมนุษย์ มุมมองแนวคิดความเป็นสมัยใหม่ยังนำมาสู่การตั้งคำถามกับขนบการทำงานในแบบเดิม และตั้งคำถามกับการทำงานของตนเองของศิลปินเพื่อนำไปสู่ความก้าวหน้า (progressive)

อนึ่ง รากศัพท์ของคำว่า modern แปลว่า สมัยใหม่ มาจากคำว่า modo ในภาษาละติน (Lyotard 1984, 79) ซึ่งมีความหมายในภาษาอังกฤษว่า “just now” หรือขณะนี้ การปรากฏของช่วงเวลาขณะใดขณะหนึ่ง เกิดขึ้นเมื่อผ่านพ้นอะไรบางอย่างมาก่อน now จึงเป็นสิ่งที่ไม่เสถียรและปรับเปลี่ยนไปเรื่อยๆ ตามบริบทเวลา ยุคสมัยที่เกิดขึ้นหลังยุคสมัยใดยุคสมัยหนึ่ง ยุคสมัยนั้นอาจเรียกได้ว่าเป็นยุค “สมัยใหม่” อาทิ ยุคสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (renaissance) ซึ่งย้อนกลับไปฟื้นฟูองค์ความรู้และวิทยาการต่างๆ ในสมัยกรีกและโรมัน เรียกว่า “สมัยใหม่” ในแง่หนึ่งอาจมองว่าการตระหนักถึงบริบทเวลาปัจจุบัน หรือ now คือ การตระหนักถึงตัวตนของศิลปินซึ่งเป็นเงื่อนไขหนึ่งในการก้าวสู่ความเป็นสมัยใหม่ ความเป็นสมัยใหม่จึงเป็นสิ่งที่ post ตัวเองอยู่ตลอดเวลา กล่าวคือ ความเป็นสมัยใหม่ไม่เคยหยุดที่จะวิพากษ์สิ่งที่กลายเป็นอดีตอันรวมถึงตัวมันเอง ประวัติศาสตร์ของความเป็นสมัยใหม่จึงเป็นเรื่องเล่าของความพยายามที่จะทำสิ่งใหม่ให้ก้าวหน้าต่อไปอยู่เสมอโดยวิพากษ์สิ่งที่มีอยู่ในอดีต

เมื่อศิลปะในรูปแบบตะวันตกเข้ามาในบริบทไทย มุมมองเกี่ยวกับความก้าวหน้าดังกล่าวก็ได้รับการปรับเปลี่ยนไปตามอุดมการณ์ของศิลปิน รัฐชาติ และผู้เกี่ยวข้อง ในบริบทการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ประเทศไทย สิ่งที่น่าสังเกต คือ การให้ความสำคัญกับอารมณ์ในฐานะของสิ่งที่แสดงความเป็นมนุษย์มากกว่าภาวะของสิ่งที่เป็นความก้าวหน้า และมีแนวโน้มที่จะปรับเปลี่ยนเป็นความก้าวหน้าในความหมายแบบอาณานิคม คือ การได้รับอิทธิพลและอุดมคติแบบตะวันตกโดยมองว่าความก้าวหน้าดังกล่าวควรเป็นไปในแนวทางเดียวกับโลกตะวันตกอันเป็นประเทศผู้เป็นต้นแบบแห่งการพัฒนา

จะเห็นได้ว่าการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่มักจะถูกอธิบายโดยแยกไม่ออกจากการได้รับอิทธิพลตลอดจนการวางรากฐานจากตะวันตก โดยเฉพาะการเกิดขึ้นของมหาวิทยาลัยศิลปากร มีศิลป์ พีระศรี เป็นผู้เขียนหลักสูตรตะวันตกที่มีภาวะของการแปลข้ามวัฒนธรรม (cultural translation) จากตะวันตกให้กลายเป็นไทย ประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ไทยในทุกสำนวนกล่าวถึงศิลปะไทยสมัยใหม่ไปในแนวทางเดียวกันแทบจะทั้งหมด งานของ พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ (2559) เริ่มต้นจากการกล่าวว่า “จะเสียอะไรไม่ว่าขอให้ก้าวหน้าแล้วกัน” พิริยะและเผ่าทองวางตำแหน่งของศิลปะแบบใหม่ให้อยู่ตรงข้ามกับศิลปะไทยประเพณี (ศิลปะสยาม) โดยตรง ในตอนหนึ่งพิริยะและเผ่าทองอธิบายว่า “ศิลปะสยามเริ่มตกต่ำลงเมื่อมีการเปิดพระราชอาณาจักรเพื่อรับอารยธรรมตะวันตกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และได้เสื่อมลงอย่างสุดขีดในรัชสมัยต่อมาคือในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สาเหตุที่ทำให้ศิลปะแนวประเพณีนิยมเสื่อมลงนั้นก็เนื่องมาจากนโยบายการปรับปรุงประเทศให้ทันสมัย และการรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามา” (พิริยะและเผ่าทอง 2559, 99)

ถึงแม้ว่าพิริยะและเผ่าทองจะเขียนถึงความก้าวหน้าอันเป็นมิติหนึ่งของความเป็นสมัยใหม่ แต่อย่างไรก็ตามความก้าวหน้าในที่นี้อาจมีความหมายที่แตกต่างจากความก้าวหน้าในกระแสสมัยใหม่ เพราะความก้าวหน้าของพิริยะและเผ่าทองกลับกลายเป็นการสูญเสียรากทางวัฒนธรรมตลอดจนความเป็นไทย มิได้เป็นความก้าวหน้าที่เกิดขึ้นจากการวิพากษ์และตั้งคำถามต่อขนบและข้อจำกัดของสิ่งที่มีอยู่ในอดีตจนนำไปสู่การเกิดขึ้นของสิ่งที่เป็นสมัยใหม่ นอกจากนี้ พิริยะและเผ่าทองยังเน้นย้ำถึงอิทธิพลของศิลป์ พีระศรี ในฐานะครูฝรั่งผู้วางรากฐานศิลปะไทยสมัยใหม่ไว้ในตอนหนึ่งว่า “มรดกของศาสตราจารย์ศิลปที่มีต่อประเทศนี้ก็คือผลิตผลของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยทั้งหมด” (พิริยะและเผ่าทอง 2559, 114)

เช่นเดียวกับงานของ สุธี (2545, 235-242) ที่กล่าวถึงภาวะการเปลี่ยนแปลงจาก “สยามเก่า” มาสู่ความเป็น “ไทยใหม่” ถึงแม้ว่าสุธีจะยอมรับว่าศิลปะไทยสมัยใหม่ยังคงได้รับอิทธิพลตะวันตกมาอย่างเต็มที่ แต่สุธีก็เห็นว่าพัฒนาการของศิลปะไทยสมัยใหม่มีความผกผันไร้ระเบียบ ไม่ได้พัฒนาเป็นเส้นตรงตามลำดับขั้นตามแบบของอารยธรรมตะวันตกที่เป็นแบบฉบับ ในตอนหนึ่งของบทสรุป สุธีได้ให้อรรถาธิบายศิลปะไทยสมัยใหม่ไว้อย่างชัดเจนว่า “ศิลปะลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตกเกิดจากกระแสการต่อต้านและท้าทายศิลปะตามหลักวิชา สถาบันศิลปะและรูปแบบเหมือนจริง แต่ไทยรับเอาศิลปะตามหลักวิชาและรูปแบบเหมือนจริงเข้ามาในฐานะศิลปะสมัยใหม่ (สุธี 2545, 235 - 236) งานของสุธีจึงมิได้อธิบายศิลปะไทยสมัยใหม่ในแนวทางที่แตกต่างไปจากเดิมนัก และเป็นอีกงานหนึ่งที่ไม่ได้แสดงให้เห็นถึงความก้าวหน้าในมิติของความเป็นสมัยใหม่โดยการตั้งคำถามต่อข้อจำกัดที่มีอยู่ในอดีต กล่าวคือ เป็นการได้รับอิทธิพลตะวันตกผ่านการวางรากฐานในสถาบันการศึกษาและการเป็นศิลปะตามหลักวิชา

งานของอภินันท์ โปษยานนท์ (Poshyananda, 1992) ไม่ได้ปฏิเสธอิทธิพลของความเป็นตะวันตกในศิลปะไทยสมัยใหม่ โดยเฉพาะเมื่อศิลป์ พีระศรี กลายเป็นแกนนำในการพัฒนาศิลปะไทยสมัยใหม่ผ่านการตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลป์ พีระศรีและกลุ่มปัญญาชนในสมัยนั้น เช่น หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ กฤดากร พระสาโรชรัตนนิมมานก์ และพระยาอนุมานราชธน ได้เผยแพร่แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะไทยสมัยใหม่ให้กับศิลปิน โดยเฉพาะศิลปะรูปแบบอิมเพรสชันนิสม์ (impressionism) และคิวบิสม์ (cubism) แต่อภินันท์ก็เห็นว่าพัฒนาการของศิลปะไทยสมัยใหม่มีแนวทางเฉพาะของตน ปรับปรุงมาจากทิศทางที่หลากหลายให้เหมาะสมกับความต้องการแสดงออกแบบไทย (Poshyananda 1992, 231) ภายหลังงานของอภินันท์กลายเป็นหนังสือประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ไทยที่ได้รับการอ้างอิงและยอมรับมากที่สุด และกลายเป็นแนวทางหลักในการอธิบายถึงศิลปะไทยสมัยใหม่ กล่าวคือ ไม่ปฏิเสธอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกผ่านการสร้างชาติและการวางรากฐานโดยศิลป์ พีระศรี แต่ก็ถูกปรับให้เหมาะสมกับบริบทของความเป็นไทย

ธนาวิ โชติประดิษฐ (2553) นักประวัติศาสตร์ศิลปะในยุคต่อมา ยืนยันถึงสิ่งที่อภินันท์ (Poshyananda, 1992) ได้เสนอว่าศิลปะไทยสมัยใหม่เกี่ยวข้องกับการสร้างชาติและการรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกและปรับให้เหมาะสมกับบริบทความเป็นไทย ธนาวิเห็นว่าการรับเอาอารยธรรมตะวันตกเข้ามาในสังคมไทยเป็นความพยายามในการสร้างชาติและความพยายามสร้างความมั่นคงให้กับระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปพร้อมกัน หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ศิลปะไทยสมัยใหม่เปลี่ยนแปลงจากการเป็นไปเพื่อส่งเสริมสถาบันกษัตริย์มาเป็นการส่งเสริมรัฐบาลไทย จอมพล ป.พิบูลสงคราม ยกสถานะของโรงเรียนศิลปากรเป็นมหาวิทยาลัย

ศิลปากรภายใต้การดำเนินการของศิลป์ พีระศรี โดยงานของศิลป์มีลักษณะที่ใกล้เคียงกับรสนิยมทางศิลปะแบบนาซี[7] การสถาปนาความเป็นชาติไทยออกมาอย่างเป็นรูปธรรมส่งผลต่อการเกิดขึ้นของพระบรมรูปและอนุสาวรีย์ต่างๆ ในแบบตะวันตก แต่เป็นไปเพื่อการแสวงหาความเป็นไทย และถึงแม้ว่ายุคสมัยเผด็จการทหารได้ผ่านพ้นไปแล้ว แต่ธนาวิก็ได้ชี้ให้เห็นว่าการแสดงออกถึงชาตินิยมในงานศิลปะยังคงอยู่ ในบริบทเมื่อศิลปะไทยก้าวเข้าสู่กระแสนานาชาติ กระบวนการดังกล่าวทำให้เกิดการแสวงหา “ความเป็นไทย” ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์[8] (ธนาวิ 2553, 108 -109)

มุมมองของธนาวิดังกล่าวสอดคล้องกับงานของเดวิด เทห์ (2559) เห็นว่าศิลปะไทยสมัยใหม่ไม่สามารถแยกออกจากรสนิยมของรัฐได้ ตัวของศิลป์ พีระศรี เองในฐานะผู้มีอิทธิพลต่อการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่ ไม่ได้มีความคิดในการต่อต้านขนบเดิม ในทางตรงกันข้ามเขากลับระมัดระวังเลือกสรรให้การสอนศิลปะแบบยุโรปสมัยใหม่ของเขาแสดงความเคารพขนบธรรมเนียมประเพณีสยาม เทห์เห็นว่าสิ่งที่ศิลป์ พีระศรี ทำเป็นการบ่มเพาะสร้างความกำกวมขึ้นมาอย่างรอบคอบให้กับสิ่งที่อาจจะมองว่ามีความเป็นไทยก็ได้ หรือเป็นตะวันตกก็ได้ และให้ความสำคัญกับ “การแลกเปลี่ยนที่ต่อเนื่องและตอบสนองกันทั้งสองฝ่าย ทั้งในทางความคิดและสไตล์รูปแบบทางศิลปะ” (บัณฑิต 2550 อ้างจาก เทห์ 2559, 136)

จากงานทั้งหมดที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ไทยส่วนใหญ่กล่าวถึงศิลปะไทยสมัยใหม่ที่มีจุดร่วมเดียวกัน กล่าวคือ เกี่ยวข้องกับ “ตะวันตก” “ศิลปะตามหลักวิชา” “สถาบันการศึกษา” และ “ความเป็นไทย” สิ่งเหล่านี้ประกอบเป็นประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่กระแสหลัก (Thai national canon) ที่เกิดขึ้นบนคำอธิบายแบบเดียวอันเป็นคำอธิบายที่ละทิ้งศิลปินผู้ไม่ลงรอยไว้อยู่นอกพื้นที่ของศิลปะไทยสมัยใหม่ แน่นอนว่าหากมองจากมุมของประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ เป็นไปไม่ได้ที่ประวัติศาสตร์จะบอกกล่าวเรื่องราวทุกเรื่อง เพราะการสร้างประวัติศาสตร์คือการสร้างเรื่องราวของอดีตบนฐานของความทรงจำและอำนาจ จึงมีทั้งสิ่งที่ถูกจำและในขณะเดียวกันสิ่งที่ไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ก็กลายเป็นสิ่งที่ถูกลืม

ในทางกลับกันหากมองผ่านตัวศิลปินและผลงานของศิลปินและแนวทางการสร้างผลงานที่เชื่อมโยงและขับเบียดกับขนบ ยังคงปรากฏศิลปินบางคนที่ดูจะไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ในแบบกระแสหลัก

[7] หรืออีกนัยหนึ่งมันคือรสนิยมศิลปะแบบฟาสซิสม์ซึ่งน่าจะเหมาะสมมากกว่าในการอธิบายถึงงานของศิลป์ พีระศรี

[8] ประเด็นนี้เป็นสิ่งที่ธนาวิเสนอเพิ่มเติมจากงานชิ้นอื่นๆ ที่หยุดอยู่แค่เพียงการเสนอความเป็นไทยในบริบทของศิลปะไทยสมัยใหม่ในยุคของศิลป์ พีระศรี ซประเด็นของธนาวิมีความเกี่ยวข้องกับจ่างอยู่ไม่น้อย เมื่อพิจารณาจากสถานะของจ่างที่เป็นชายขอบของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่และเป็นชายขอบของความเป็นไทย เพราะการก้าวสู่กระแสนานาชาติในแง่หนึ่งคือการยึดครองพื้นที่ทางการเมืองผ่านงานศิลปะ งานศิลปะไทยในเวทีนานาชาติจึงยังคงเกี่ยวข้องกับความเป็นไทยมาโดยตลอด โดยเฉพาะในมหกรรมศิลปะที่มีตัวแทนที่ถูกคัดเลือกโดยรัฐ ในขณะที่จ่างมีชีวิตอยู่ จ่างได้รับเชิญจากเกอเธ่ไปเป็นศิลปินในพำนักในฐานะศิลปินไทยที่มีชื่อเสียง แต่จ่างก็ปฏิเสธโอกาสดังกล่าว (และต่อมาจ่างได้มอบโอกาสดังกล่าวให้ศิษย์ของเขา สมยศ หาญอนันทสุข และสมบูรณ์ หอมเทียนทอง ไปสร้างผลงานศิลปะและศึกษาต่อในประเทศเยอรมนี) ในขณะเดียวกันงานวิจัยนี้ก็เริ่มต้นขึ้นจากการได้รับเชิญไปแสดงผลงานในนิทรรศการศิลปะ misfits : pages from loose-leaf modernity ณ กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี ซึ่งเป็นการแสดงความเป็นไทยของศิลปะไทยสมัยใหม่ในอีกรูปแบบหนึ่ง

ทว่าผลงานของเขายังคงส่งอิทธิพลต่อสาธารณะและได้รับความสนใจในวงกว้างจนถึงปัจจุบัน จ่าง แซ่ตั้ง คือหนึ่งในศิลปินดังกล่าวจึงเป็นโจทย์ที่น่าสนใจว่าหากเปลี่ยนมุมมองจากการมองผ่านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่อันเป็นกระแสหลัก นำมาสู่การมองผ่านบริบทของผลงานและตัวศิลปินตลอดจนวาทกรรมแวดล้อมในช่วงที่ศิลปินผลิตผลงาน อะไรเป็นสิ่งที่ทำให้ศิลปินและผลงานของเขาถูกมองว่าไม่ลงรอยกับศิลปะกระแสหลักแต่ขณะเดียวกันก็ยังคงได้รับความสนใจจากในและนอกประเทศ ในเวลาต่อมาผลงานหลายชิ้นกลายเป็นผลงานที่ถูกศึกษาในสถาบันการศึกษา เมื่อเป็นเช่นนี้เราจะจัดวางศิลปินและผลงานไว้ในส่วนใดของประวัติศาสตร์

ในกรณีของจ่างแม้จะไม่ได้รับการศึกษาในสถาบันการศึกษาซึ่งมีขนบการศึกษาศิลปะชัดเจน แต่งานของจ่างอาจถูกอธิบายผ่านมุมมองศิลปะแบบจินตนิยมได้ ในบทความศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ศิลป์ พีระศรี อธิบายว่า

“ศิลปินเป็นผู้มีความรู้สึกอ่อนไหวกว่าบุคคลทั่วไปโดยเฉลี่ย ฉะนั้นเองศิลปินจึงได้รับการกระตุ้นเตือนจากสิ่งแวดล้อมตน และโดยที่สิ่งแวดล้อมในปัจจุบันนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเมืองใหญ่ๆ อันมีสภาวะแตกต่างไปจากสมัยโบราณ ศิลปินจึงมีอารมณ์สะเทือนใจสร้างงานศิลปของเขาขึ้น ดังนั้น ศิลปร่วมสมัยจำต้องแตกต่างไปจากศิลปในอดีตอย่างไม่คำนึงถึงอิทธิพลโดยตรงของต่างประเทศ” (ศิลป์ 2545, 24)

ดังนั้น แม้งานของจ่างจะได้รับอิทธิพลความคิดและวัฒนธรรมจีนมากกว่าตะวันตก แต่งานของจ่างก็สามารถอธิบายผ่านมุมมองศิลปะสมัยใหม่ได้

งานศึกษาเกี่ยวกับ จ่าง แซ่ตั้ง

ผลงานของจ่างมีผู้เลือกศึกษาทั้งในส่วนของงานวรรณกรรมและงานจิตรกรรม ในขณะเดียวกันการทำงานของจ่างยังตั้งคำถามกับเส้นแบ่งของงานจิตรกรรมและกวีนิพนธ์ ผ่านงานประเภทบทกวีรูปธรรม ด้วยเหตุนี้ จึงมีงานศึกษาที่เกี่ยวกับจ่างจากทั้งผู้ที่ศึกษางานวรรณกรรมและงานทัศนศิลป์ อย่างไรก็ดี การทำงานของจ่างในลักษณะข้ามสื่อเป็นปัญหาในการนิยามและจัดวางจ่างอย่างชัดเจนในจุดใดจุดหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะ

สินธุ์ชัย สุขสว่าง (2520) ศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมของ จ่าง แซ่ตั้ง เก็บข้อมูลจากตัวศิลปินโดยตรงในขณะที่ศิลปินยังมีชีวิตอยู่ สรุปว่าจ่างเขียนวรรณกรรมในรูปแบบและเนื้อหาต่างๆ กัน เพื่อเสนอแนวคิดทางปรัชญาทั้งการพูดถึงเอกภาพแห่งสรรพสิ่งหรือปรัชญาเต๋า การเสนอมุมมองเกี่ยวกับชีวทัศน์ที่ว่ามนุษย์ควรมีชีวิตสงบสุขดำเนินชีวิตอย่างง่ายๆ ตามธรรมชาติ งานของจ่างนำเสนออุดมคติทางการเมืองในระบบเสรีนิยมผนวกกับธรรมชาตินิยม และเสนอปฏิปทาคุณสมบัติของนักปกครองที่ดี

งานของสินธุ์ชัยอาจถือว่าเป็นงานวิชาการชิ้นแรกที่ศึกษาเกี่ยวกับจ่างและศึกษาในขณะที่จ่างยังมีชีวิตอยู่ มุมมองนี้สะท้อนการจัดวางจ่างโดยสัมพันธ์กับวัฒนธรรมจีนและปรัชญาเต๋า สืบต่อมาถึงงานศึกษาต่อๆ มาทั้งในส่วนของวรรณกรรมและงานศึกษาทางทัศนศิลป์ การที่จ่างสัมพันธ์กับวัฒนธรรมจีนทั้งในแง่ของผลงานและภูมิหลังของการเกิดในครอบครัวของลูกจีนพลัดถิ่น ทำให้จ่างแปลกแยกจากวงการศิลปะและวรรณกรรมในช่วงนั้น

ทั้งการที่จ่างมิได้เขียนบทกวีในแบบขนบฉันทลักษณ์ตลอดจนการสร้างผลงานจิตรกรรมที่มีกลิ่นอายวัฒนธรรมจีนและความเป็นจีนถูกทำให้ด้อยค่าในบริบทของสังคมไทยในอดีต

ต่อมาดวงมน จิตร์จำนงค์ และกอบกาญจน์ ภิญโญมารค (2548) ได้ศึกษาโลกทัศน์เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ร่วมสมัยจากบทกวีของจ่าง แซ่ตั้ง และอังคาร กัลยาณพงศ์ เห็นว่างานของจ่างและอังคารสะท้อนพื้นฐานวิธีคิดในสังคมไทยสืบมาจากสมัยเก่าที่ว่าวิชาความรู้พึงยกย่องคือวิชาความรู้ที่นำคนทั้งผองไปสู่ความหลุดพ้นจากกิเลสตัณหา ผลงานของอังคารและจ่างเป็นศิลปะที่สามารถนำทางไปสู่การค้นหาความจริง กรอบโลกทัศน์ทางพุทธศาสนาและลัทธิเต๋าที่อังคารและจ่างยึดถือตามลำดับ เป็นปัจจัยให้กวีทั้งสองเห็นพ้องกันว่ามนุษย์ต้องเข้าใจความจริงของการไม่เที่ยงแท้ วิธีคิดของกวีทั้งสองสอดรับกับความตระหนักว่าปัญหาของปัจเจกบุคคลและปัญหาสังคมไม่ใช่สิ่งที่จะแยกออกจากกันได้ งานของดวงมนและกอบกาญจน์ยังคงจัดวางจ่างให้สัมพันธ์กับวัฒนธรรมจีนและลัทธิเต๋า ในขณะเดียวกันก็ทำให้จ่างสัมพันธ์กับสังคมไทยและวิธีคิดในสังคมไทยที่สืบทอดมาจากสมัยเก่า แต่อย่างไรก็ตามดวงมนและกอบกาญจน์ก็มิได้ทำให้เห็นถึงลักษณะของจ่างที่แปลกแยกจากวงการศิลปะและวรรณกรรมในช่วงนั้นและภาวะที่จ่างวิพากษ์แนวทางการสร้างสรรค์บทกวีในอดีต

งานศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมของจ่างทั้งหมดเกิดขึ้นหลังจากที่จ่างเสียชีวิต อัจฉราพร ตั้งพรประเสริฐ (2546) ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจ่างจำนวน 354 ชิ้น พบว่าแนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรมของจ่าง คือ หลักการวาดภาพของจิตรกรเต้าฉี ตัวอักษรจีน ปรัชญาจีน ศิลปะการวาดภาพพู่กันจีนของปรัชญาเต๋าและเซ็น กวี และกวีรูปธรรม สอดคล้องกับงานศึกษาของศภิสรา เข็มทอง (2556) ให้ความสนใจกับอิทธิพลของวัฒนธรรมจีนในผลงานจิตรกรรมของจ่าง ซึ่งใช้เทคนิคกลวิธีในการสร้างผลงานแบบประเพณีจีน ให้ความสำคัญกับเส้นและสีที่ฉับไว รวดเร็ว สำแดงอารมณ์ แต่ก็แฝงไปด้วยภาวะนามธรรม ธรรมะ และความสงบนิ่งของจิตใจไว้ด้วยกัน อีกทั้งยังสร้างผลงานด้วยกลวิธีและวัสดุเดียวกันกับจิตรกรแบบจีนประเพณี

งานของจ่างได้อิทธิพลจากปรัชญา ภาษา และศิลปะจีนแบบประเพณี คือ การแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ที่เป็นของตนเอง ไม่ลอกเลียนหรือทำซ้ำกับผู้ใด และมโนทัศน์ของจ่างในการศึกษาปรัชญา ภาษา และศิลปะแบบจีนประเพณีก็เพื่อเข้าถึงหลักปฏิบัติ หลักคิด ที่ประกอบไปด้วยธรรมะ ธรรมชาติ ความจริง และสัจธรรมหล่อหลอมเป็นแนวความคิดและแนวทางการสร้างสรรค์ที่บริสุทธิ์ เพื่อให้ตนเองเป็นผู้มีปัญญาบริสุทธิ์ งานของทั้งอัจฉราพร (2545) และศภิสรา (2552) ถือเป็นงานเพียงสองชิ้นที่ให้ความสนใจไปที่ผลงานของจ่างโดยตรง แต่อย่างไรก็ตามงานศึกษาทั้งสองชิ้นยังคงศึกษาอยู่แต่เพียงการวิเคราะห์เทคนิคและแนวคิดในตัวผลงาน ยังไม่ได้ทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างผลงานกับบริบทโดยรอบทั้งบริบทของประวัติศาสตร์และบริบทของชีวิตศิลปิน นอกจากนี้ งานทั้งสองชิ้นยังสนใจเพียงบริบทที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมจีนเพียงอย่างเดียว ซึ่งดูจะเป็นการเหมารวมและลดทอนอิทธิพลของสังคม วัฒนธรรม การเมือง และบริบทรายรอบในขณะที่จ่างสร้างผลงาน

ภาพที่ 2 ผลงานจิตรกรรม “ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร” (14 ตุลาฯ 1973) สมบัติของพิพิธภัณฑ์ จ่าง แซ่ตั้ง

ในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ จ่างมักจะถูกกล่าวถึงในฐานะของศิลปินผู้สร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมโดยไม่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก และในฐานะของศิลปินผู้สร้างงานที่เกี่ยวข้องกับขบวนการศิลปะเพื่อชีวิตอันสัมพันธ์กับเหตุการณ์ทางการเมืองในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545, 72, 93) ได้กล่าวถึงจ่างในฐานะศิลปินไร้สังกัดที่เริ่มสร้างชื่อเสียงในวงการตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 2500 จ่างศึกษาค้นคว้าศิลปะโดยไม่ได้ผ่านสถาบันศึกษาศิลปะใดๆ ทั้งสิ้น สุธีเสนอว่าจ่างเป็นจิตรกรไทยคนแรกที่สร้างงานนามธรรมโดยปราศจากภาพตัวแทนของสิ่งมีชีวิตหรือวัตถุใดๆ ในโลกที่เรารู้จัก งานจิตรกรรมนามธรรมของจ่างเน้นการแสดงออกอย่างฉับพลันด้วยฝีแปรง แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของงานเขียนพู่กันจีนและมีความเชื่อมโยงกับพุทธศาสนา ลัทธิเซน และเต๋า จากการที่เขามีเชื้อสายจีนและสนใจในปรัชญาและกวีนิพนธ์จีน งานของสุธีให้ภาพของการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่ตามลำดับเวลา เรื่องราวของจ่างปรากฏอีกครั้งในส่วนของบทที่ 5 เส้นขนานแห่งอุดมการณ์ กล่าวถึงงานศิลปะไทยสมัยใหม่หลังทศวรรษที่ 2510 เกี่ยวข้องกับศิลปะการเมืองและแนวคิดศิลปะเพื่อประชาชน

ในบทดังกล่าวสุธีกล่าวถึงผลงาน จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973 (ผลงานชิ้นนี้มักถูกอ้างถึงในชื่ออื่นๆ อีก เช่น 14 ตุลาคม 1973 (Poshyananda 1992, 162) หรือชื่อตัดมือกวี ควักตาจิตรกรตามชื่อที่ทายาทใช้อ้างอิงอยู่เสมอ) สุธีเล่าว่า

“จ่าง แซ่ตั้ง ก็เป็นอีกคนที่ลุกขึ้นมาถ่ายทอดความรู้สึกของตนเองต่อเหตุการณ์ในครั้งนี้ (14 ตุลาคม 2516) ในภาพของตัวเองขนาดใหญ่ จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973 ภาพสีน้ำมันนี้เต็มไปด้วยร่องรอยของฝีแปรงและการระบายป้ายสีด้วยนิ้วและมือ แสดงออกถึงอารมณ์ที่พลุ่งพล่านรุนแรง เป็นภาพเขียนที่ถูกอ้างอิงถึงเสมอ โดยเฉพาะเมื่อกล่าวถึงศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลา ทั้งๆ ที่ในภาพนี้มีแต่รูปของตัวศิลปิน ไม่มีการใช้สัญลักษณ์หรือ

ปัจจัยใดๆ ที่โยงไปสู่เรื่องการเมืองและสังคมโดยตรงเลย”

งานของสุธีสอดคล้องกับหนังสือของอภินันท์ โปษยานนท์ (Poshayananda 1992, 135-137, 162) อธิบายว่า ความสนใจของจ่างอยู่บนฐานของการศึกษาธรรมชาติ ปรัชญาจีน และกวีนิพนธ์ นิยามของงานจิตรกรรมนามธรรมของจ่างจึงสัมพันธ์กับปรัชญาเซ็น เต๋า และพุทธ อภินันท์เชื่อมโยงผลงานของจ่างเข้ากับศิลปะแบบสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม (abstract expressionism) และกัมมันตจิตรกรรม (action painting) ชี้ให้เห็นถึงกระบวนการสร้างผลงานของจ่างที่มักจะสร้างงานอย่างฉับพลันผ่านชิ้นส่วนของร่างกายต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นนิ้ว มือ แขน หรือเข่า

นอกจากนี้ จ่างยังมีอิทธิพลถึงศิลปินในรุ่นถัดมา เช่น สมบูรณ์ หอมเทียนทอง สมยศ หาญอนันทสุข ชุมพล อภิสุข และนิตยา ศักดิ์เจริญ อีกด้วย ชื่อของจ่างปรากฏอย่างชัดเจนในหนังสือของอภินันท์อีกครั้งเมื่อกล่าวถึงเหตุการณ์ทางการเมือง 14 ตุลาคม 2516 อภินันท์กล่าวถึงผลงาน 14 ตุลาคม 1973 ของจ่างในฐานะความทรงจำของเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ วิเคราะห์ถึงภาพดังกล่าวอันเป็นภาพของตัวศิลปินเองที่ปรากฏโดยแยกออกจากบุคคลและสังคม ตัวศิลปินนั่งอยู่กลางภาพ แสดงให้เห็นถึงหนวดเครา ตาทั้งสองข้างถูกควักออก แขนทั้งสองข้างถูกตัดออก นั่นเป็นเพราะว่าตัวศิลปินไม่ต้องการเห็นถึงความเลวร้ายและไม่ต้องการสร้างผลงานศิลปะที่เป็นสักขีพยานให้กับความเลวร้ายป่าเถื่อนนี้ ภาพใบหน้าที่ทรมานของศิลปินและร่องรอยของฝีแปรงเปรียบเสมือนการย้ำเตือนถึงความเลวร้ายป่าเถื่อนที่เคยเกิดขึ้นจริงในส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ไทย

ข้อสังเกตจากงานของสุธีและอภินันท์ คือ ทั้งสองกล่าวถึงจ่างโดยมีบริบทร่วมกัน คือ จ่างเป็นศิลปินที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมจีน พุทธศาสนา และเต๋า อันเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือจากวาทกรรมของศิลปะไทยสมัยใหม่ที่เกี่ยวข้องกับการแปลงวัฒนธรรมตะวันตกเข้ากับความเป็นไทย นอกจากนี้ ทั้งสองยังจัดวางจ่างไว้ในบริบทของศิลปะการเมืองและขบวนการศิลปะเพื่อประชาชนที่เกิดขึ้นในทศวรรษที่ 2510 เป็นช่วงเวลาที่เดวิด เทห์ (2559, 138 - 139) มองว่าเป็นจุดสำคัญจุดแรกที่รัฐกับศิลปะสมัยใหม่แยกออกจากกัน และเป็นเวลาสั้นๆ ที่ศิลปินในกระแสศิลปะเพื่อประชาชนแยกตัวเป็นอิสระจากรสนิยมแบบราชการได้ ถึงแม้ว่าประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ทั้งสองสำนวนจะเป็นหนังสือที่มักใช้อ้างอิงกันและยังมีพื้นที่กล่าวถึงจ่าง แต่การจัดวางจ่างให้อยู่นอกเหนือจากวาทกรรมของศิลปะไทยสมัยใหม่และสัมพันธ์กับกระแสศิลปะเพื่อประชาชนเป็นการเน้นย้ำถึงภาวะของความเป็นชายขอบและลักษณะหัวขบถของจ่างในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ที่เกิดขึ้น

จุนอิชิ ชิโอดะ (Shioda 1995, 239) ชี้ให้เห็นว่าจ่างเป็นศิลปินคนหนึ่งที่สร้างความเป็นสมัยใหม่ขึ้นโดยตัวของเขาเองและได้รับมรดกของคนรุ่นก่อนไว้ด้วยในคราวเดียวกัน สำหรับชิโอดะแล้วงานศิลปะสมัยใหม่แบบนี้มีความน่าสนใจกว่าแนวทางการพูดถึงศิลปะสมัยใหม่ในกรอบที่ถูกสร้างขึ้นโดยศิลป์ พีระศรี สิ่งที่น่าสนใจของงานจ่างอยู่ที่การสร้างผลงานภาพใบหน้าตนเอง (self-portrait) ในหลากหลายรูปแบบ ชิโอดะกล่าวว่าบนกำแพงบ้านของจ่างมีภาพใบหน้าตนเองติดอยู่มากกว่า 10 ชิ้น (อันที่จริงแล้วจากนิทรรศการ จ่าง แซ่ตั้ง ก็คือ จ่าง แซ่ตั้ง ใน พ.ศ. 2543 หลังมรณกรรมของจ่างได้ทำให้เห็นว่าจ่างสร้างภาพใบหน้าตนเองไว้มากกว่า 400 ชิ้น) ภาพใบหน้าตนเองเหล่านั้นเป็นเสมือนผลผลิตของความเป็นสมัยใหม่ สะท้อนให้เห็นถึงการตั้งคำถามสำคัญอย่าง

“ฉันเป็นใคร” (Who am I ?) อันเป็นจิตวิญญาณของความเป็นสมัยใหม่และการเคลื่อนย้ายระหว่างการทำงานในฐานะของภาพตัวแทน (representation) และการทำงานศิลปะนามธรรม (abstraction) แสดงให้เห็นถึงมโนทัศน์ของการรุดหน้า (progress) อันเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นสมัยใหม่

ทั้งนี้ ชิโอดะตั้งข้อสังเกตว่างานจิตรกรรมนามธรรมของจ่างใกล้เคียงกับการเขียนพู่กันจีนมากกว่าความสัมพันธ์กับขบวนการศิลปะสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรมของตะวันตก จะเห็นได้ว่างานของชิโอดะยังคงจัดวางจ่างไว้โดยสัมพันธ์กับวัฒนธรรมจีนมากกว่าตะวันตกเช่นเดียวกับงานชิ้นอื่น

ใน พ.ศ. 2560 หลังจากที่ผลงานของจ่างได้กลับมาอยู่ในความสนใจอีกครั้งในช่วงกลางจนถึงปลายทศวรรษที่ 2550 ผลงานของจ่างได้มีโอกาสเข้าร่วมแสดงในมหกรรมศิลปะเซี่ยงไฮ้ เบียนนาเล่ ครั้งที่ 10 (10th Shanghai Biennale) ใน พ.ศ. 2557 (ค.ศ. 2014) การเข้าร่วมแสดงในมหกรรมศิลปะครั้งนี้จ่างได้รับการนำเสนอในฐานะของศิลปินลูกจีนพลัดถิ่นที่เติบโตในประเทศไทยและยังมีได้รับอิทธิพลจีนปรากฏในผลงานของเขา และยังถือเป็นการแสดงผลงานของจ่างในแผ่นดินแม่อันเป็นต้นกำเนิดของบรรพบุรุษของจ่าง

ต่อมาผลงานของจ่างได้เข้าร่วมแสดงในนิทรรศการ The World is Our Home ณ เขตปกครองพิเศษฮ่องกง และนิทรรศการ Reframing Modernism ณ ประเทศสิงคโปร์ ใน พ.ศ. 2558 และ 2559 เดวิด เทห์ (David Teh, 2017) ได้เขียนบทความกล่าวถึงการกลับมาผ่านกาลเวลา (untimely remittance) ของจ่าง ชี้ให้เห็นถึงสถานการณ์ของวงการศิลปะโลกตลอดจนความพยายามที่จะกลับมาศึกษาความเป็นสมัยใหม่ที่อยู่นอกเหนือจากกรอบของรัฐชาติเช่นเดียวกับงานของชิโอดะ จ่างจึงกลับมาได้รับความสนใจอีกครั้งจากสถานะของการเป็นชายขอบของความเป็นสมัยใหม่ในประเทศไทย เทห์อธิบายถึงความเป็นชายขอบของจ่างผ่านการมีเชื้อสายจีนของจ่างและการที่งานของจ่างปราศจากสิ่งที่เรียกว่าความเป็นไทย พร้อมกันนั้นเทห์ได้แสดงนิทรรศการศิลปะ Misfits : Pages from loose-leaf modernity และที่ Haus der Kulturen der Welt มีผลงานของจ่างร่วมแสดงด้วย

ทั้งบทความและนิทรรศการของเทห์เน้นย้ำถึงสถานะความเป็นชายขอบและภาวะของการไม่ลงรอย (misfit) กับศิลปะไทยสมัยใหม่ของจ่างให้ชัดเจนมากขึ้น แต่อย่างไรก็ตามงานศึกษาของเทห์มุ่งไปที่การวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมและบทกวีรูปธรรมโดยสัมพันธ์กับการวิพากษ์ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่เป็นหลัก ให้ความสำคัญกับภาวะของการไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะที่แฝงฝังอยู่กับความสัมพันธ์ต่ออำนาจรัฐในประเทศไทย ตลอดจนพยายามจัดวางจ่างในบริบทของภูมิภาคร่วมกับศิลปินชาวเมียนมาอย่าง Bagyi Aung Soe และศิลปินชาวฟิลิปปินส์อย่าง Rox Lee อย่างไรก็ตาม งานของเทห์ยังไม่ครอบคลุมถึงความสัมพันธ์ของจ่างกับกระแสศิลปะการเมืองและศิลปะเพื่อประชาชน ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างบริบทของชีวิตจ่างและบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น ผู้วิจัยเห็นว่าบริบทของชีวิตศิลปิน บริบททางสังคมและวัฒนธรรมในขณะนั้น ต่างก็สัมพันธ์และแสดงให้เห็นถึงภาวะความเป็นชายขอบและการไม่ลงรอยของจ่างกับศิลปะไทยสมัยใหม่ได้อย่างชัดเจน และการศึกษาในประเด็นเหล่านี้จะทำให้เห็นถึงตัวตนของจ่างและผลงานของจ่างได้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ยังเหลืออะไรให้ศึกษา: ข้อเสนอว่าด้วยแนวทางศึกษาจ่าง แซ่ตั้ง ผ่านการวิเคราะห์บริบท

งานศึกษาเกี่ยวกับ จ่าง แซ่ตั้ง ปรากฏทั้งในพื้นที่ของวงวิชาการทางวรรณกรรมและวงวิชาการทางทัศนศิลป์ ด้วยความที่จ่างประกอบไปด้วยสองสถานะ คือ การเป็นจิตรกรและกวี ในขณะเดียวกันสองสถานะของจ่างก็เป็นสถานะที่มีลักษณะขบถและปฏิเสธขนบการสร้างงานที่มีมาตั้งแต่อดีต ในแง่หนึ่งการศึกษาเกี่ยวกับจ่างจึงมักจะเป็นการศึกษาความหมายและตัวผลงานของจ่างอย่างเป็นเอกเทศมากกว่าการศึกษาในเชิงบริบทที่มองจ่างโดยสัมพันธ์กับบริบทอื่นๆ ทั้งสังคม ประวัติศาสตร์ อำนาจ หรือวาทกรรมรายรอบ งานศึกษาแต่ละชิ้นจึงเป็นการศึกษาที่เกิดขึ้นโดยขาดบทสนทนาระหว่างกัน

ในขณะเดียวกันความพยายามจัดวางจ่างบนพื้นที่ของประวัติศาสตร์ก็เป็นเพียงการกล่าวถึงอย่างเสียมิได้ ไม่ได้ทำให้เห็นถึงบทบาทหรือความสำคัญของจ่างที่สัมพันธ์กับบริบทหรือเชื่อมต่อเป็นเนื้อเดียวกันกับประวัติศาสตร์ศิลปะนิพนธ์กระแสหลัก จ่างจึงมักถูกมองว่าเป็นศิลปินที่ทำงานอยู่ชายขอบของศิลปะสมัยใหม่ที่ไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย เพราะในบริบทของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ สถานะของจ่างในประวัติศาสตร์เป็นเพียงการปรากฏอยู่ หากแต่ขาดความกลมกลืนและสัมพันธ์กับเรื่องเล่าหลักในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลัก กล่าวคือ ประวัติศาสตร์นิพนธ์แต่ละชิ้นมีการกล่าวถึงจ่าง หากแต่จ่างมิได้เป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ความเป็นสมัยใหม่อันเป็นความเป็นสมัยใหม่ที่มีรากฐานจากตะวันตก

ปัจจัยทางชาติพันธุ์ ความเป็นจีน และลักษณะของผลงานที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมและปรัชญาจีนของจ่าง ทำให้จ่างไม่สามารถเป็นสัญลักษณ์และเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ได้ เพราะความเป็นจีนถูกให้ค่าอย่างต่ำต้อยในบริบททางประวัติศาสตร์ ในขณะเดียวกันการที่ผลงานสัมพันธ์กับความเป็นจีนจึงไม่อาจถูกผสมกลมกลืนเข้ากับนิยามความเป็นไทยอันเน้นย้ำถึงความเป็นไทยและเกี่ยวข้องกับความเป็นอารยะแบบตะวันตกที่สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่มาโดยตลอด จ่างจึงถูกมองเป็นเพียงศิลปินอีกคนหนึ่งที่มีลักษณะ “ไม่ลงรอย” (misfit) กับความเป็นสมัยใหม่ที่เป็นเพียงรูปคำอันปราศจากฐานที่มั่นในศิลปะไทย

การที่ผลงานของจ่างได้เข้าร่วมแสดงในนิทรรศการ Misfits: Pages from loose-leaf modernity ณ Haus der Kulturen der Welt กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี เดวิด เทห์ ภัณฑารักษ์และนักวิชาการชาวออสเตรเลียผู้สนใจงานศิลปะสมัยใหม่ในอุษาคเนย์ เป็นภัณฑารักษ์ของงานนิทรรศการ ใน พ.ศ. 2560 นอกจากภาวะไม่ลงรอยที่มีเดวิด เทห์ เป็นผู้ชี้ให้เห็นถึงประเด็นดังกล่าว จากการทบทวนเรื่องจ่าง แซ่ตั้ง ในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ก็ยังชี้ให้เห็นว่าจ่างถูกมองว่าเป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่ไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ จึงทำให้เกิดประเด็นศึกษาต่อไปว่านอกจากข้อเขียนเกี่ยวกับจ่างตามที่ได้กล่าวมาแล้ว ยังมีคำอธิบายใดอีกที่สามารถอธิบายได้ชัดเจนมากขึ้นว่าอะไรทำให้สถานะของจ่างเป็นเช่นนั้น และคำถามที่ตามมาก็คือหากจ่าไม่ลงรอยกับศิลปะไทยสมัยใหม่แล้ว เราจะจัดวางจ่างไว้ในพื้นที่ใดจึงจะเหมาะสม จะเห็นได้ว่าจากประเด็นของนิทรรศการนำไปสู่คำถามสองคำถาม คือ (1) อะไรทำให้จ่างมีลักษณะเป็นชายขอบของสมัยใหม่หรือมีภาวะไม่ลงรอยกับศิลปะไทยสมัยใหม่ และ (2) เราสมควรจะจัดวางจ่างไว้ในพื้นที่ใดจึงจะเหมาะสมกับตัวศิลปินและผลงาน

ในการที่จะตอบคำถามข้อแรก การวิจัยโดยทบทวนเรื่องราวของจ่างผ่านการอ่านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่เสียใหม่ ตลอดจนการทบทวนงานวิชาการหรือข้อเขียนอื่นๆ อันรวมถึงข่าว บทความ และข้อมูลที่ปรากฏในสื่อสารมวลชนรูปแบบต่างๆ ควบคู่ไปกับผลงานบางชิ้นของจ่าง อาจจะพอให้คำตอบได้บ้าง ซึ่งคำตอบข้อแรกจะนำไปสู่การศึกษาในข้อที่ 2 ว่าเราสมควรจะจัดวางจ่างอย่างไร

แนวทางหนึ่งในการที่จะศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับจ่าง แซ่ตั้ง โดยเฉพาะในบริบทของศิลปะสมัยใหม่ นอกจากการศึกษาตัวผลงานศิลปะโดยเอกเทศอย่างที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะและผู้สนใจได้ทำมาก่อน การศึกษาศิลปะผ่านบริบทและสารนอกตัวบทควบคู่ไปกับการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) และการวิเคราะห์เชิงสัมพันธบท (intertextual analysis) ก็เป็นสิ่งหนึ่งที่น่าสนใจและอาจทำให้เห็นมุมมองอื่นๆ ที่ยังไม่ได้ศึกษา การศึกษางานศิลปะผ่านบริบทและสารนอกตัวบทเป็นการนำวิธีการศึกษาที่เรียกว่าการวิเคราะห์บริบท (contextual analysis) มาใช้ในการศึกษางานศิลปะ

การวิเคราะห์บริบทกลายเป็นวิธีการศึกษาวิธีการหนึ่งที่ได้รับความนิยมในหลายๆ ศาสตร์ ที่เห็นได้ชัดคือศาสตร์ทางด้านภาพยนตร์ศึกษา กำจร หลุยยะพงศ์ (2554, 32) อธิบายว่าการวิเคราะห์บริบทได้รับความนิยมในหมู่ของนักวิชาการด้านต่างๆ มาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1970 ไม่ว่าจะเป็นประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม ในบริบทภาพยนตร์มีการนำมาใช้เพื่อขยายกรอบการศึกษาภาพยนตร์ที่นอกเหนือไปจากการวิเคราะห์เฉพาะตัวบทบนพื้นฐานของศิลปะ ทั้งนี้ อาจเปรียบเทียบได้ว่าการสำรวจบริบทแวดล้อมเป็นการวิเคราะห์ป่าแทนที่จะวิเคราะห์ต้นไม้เพียงต้นเดียว (อัญชลี 2548, 79) กำจรเห็นว่าวิธีการศึกษาโดยการวิเคราะห์บริบททำให้ศาสตร์ด้านภาพยนตร์มีลักษณะเป็นสหวิทยาการหรือการเชื่อมร้อยกับศาสตร์ด้านอื่นๆ มากขึ้น และมีอิทธิพลกับการเขียนประวัติศาสตร์และก่อร่างสร้างวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา

ในการศึกษาศิลปะมีการนำวิธีการดังกล่าวมาใช้ในการศึกษาประเด็นต่างๆ ที่มีลักษณะเป็นสหวิทยาการและเชื่อมร้อยเกี่ยวข้องกับศาสตร์อื่นๆ งานของภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์ (2557) เป็นตัวอย่างหนึ่งในการศึกษาโดยการวิเคราะห์บริบทที่น่าสนใจ ภิญญพันธุ์เป็นนักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์ผู้ทำการศึกษาบทบาทของศิลป์ พีระศรี และกลุ่มลูกศิษย์ในการสถาปนาอำนาจนำและความรู้ทางด้านศิลปะที่มีการปฏิสัมพันธ์กันผ่านโลกศิลปะและโลกสังคมการเมืองในสังคมไทย ภิญญพันธุ์หยิบยืมแนวคิดเกี่ยวกับการครองอำนาจนำ (Hegemony) ของอันโตนิโอ กรัมชี่ (Antonio Gramsci) และแนวความคิด Siamese Occidentalism ของพัฒนา กิตติอาษา มาสนทนาร่วมกับสารนอกตัวบทซึ่งภิญญพันธุ์ใช้ในฐานะของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ไม่ว่าจะเป็นหนังสือ บันทึก เอกสารทางราชการ จดหมายเหตุ หรือแม้แต่ข่าวหนังสือพิมพ์

จากการวิเคราะห์ของภิญญพันธุ์ทำให้เห็นว่าศิลป์ พีระศรี กลายเป็นบุคคลที่เป็นบุรุษศักดิ์สิทธิ์ ยากจะถูกแตะต้องเพื่อทำการวิพากษ์วิจารณ์ในวงการศิลปะ ทั้งที่เขามีบทบาทอย่างมหาศาลในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัย แต่อย่างไรก็ตามงานศึกษาของภิญญพันธุ์ให้ความสำคัญไปที่บทบาททางสังคมของศิลป์ พีระศรี และกลุ่มลูกศิษย์มากกว่าที่จะลงไปศึกษาผลงานและข้อเขียนของศิลป์ พีระศรี นั่นอาจจะเป็นข้อจำกัดของภิญญพันธุ์ในฐานะนักวิชาการที่ไม่ได้คลุกคลีอยู่กับผลงานศิลปะและข้อเขียนที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะมากนัก

งานของเดวิด เทห์ (2554) อาจเรียกได้ว่าอาศัยวิธีการวิเคราะห์บริบทด้วยเช่นกัน เทห์ ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับประติมากรรมรูปหล่อโลหะพระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชประทับบนหลังม้า ณ วงเวียนใหญ่ ของศิลป์ พีระศรี เทห์ว่าหางม้าที่เคลื่อนไหวกับตัวม้ามีลักษณะขัดกันคือตรึงอยู่กับที่ นับเป็นสัญลักษณ์ความเคลื่อนไหวที่กำลังจะเกิดขึ้นโดยไม่ลงรอยกับปัจจุบันที่แน่นิ่ง เทห์เทียบตัวผลงานศิลปะกับพาหนะที่นำไปสู่ความก้าวหน้าและชี้ให้เห็นว่างานของศิลป์อาจดูก้าวหน้าเมื่อเทียบกับศิลปะไทยประเพณี แต่เมื่อมองบริบทโลกแล้วศิลปะของศิลป์เป็นศิลปะที่มีรสนิยมแบบฟาสซิสม์ซึ่งต่อต้านความก้าวหน้าในยุโรปสมัยนั้น[9]

นอกจากข้อสังเกตดังกล่าว เทห์ยังศึกษาการสร้างอนุสาวรีย์พระเจ้าตากสินมหาราชในเชิงบริบทโดยย้อนกลับไปถึงข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์และข้อเขียนต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างอนุสาวรีย์พระเจ้าตากสินตลอดจนข้อเขียนเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ที่สืบต่อมาจนถึงช่วงเวลาปัจจุบัน อันนำไปสู่ข้อสังเกตของเทห์ที่ว่าศิลปะสมัยใหม่ของไทยถูกเทียมไว้ด้วยผลประโยชน์แห่งชาติตลอดมา บทบาทของรัฐไทยมีมากเกินไปในการสวมบทผู้อำนวยการสร้าง แต่มีน้อยไปในฐานะผู้อำนวยความสะดวกและผู้ให้การศึกษา สิ่งเหล่านี้เกิดจากการนำเข้าความเป็นสมัยใหม่เพียงแค่ตัวรูปคำ ปราศจากการทำให้เป็นสมัยใหม่โดยแก่นสาร

งานของเทห์มีจุดที่น่าสนใจ คือ เทห์มิได้ทำเพียงแค่การศึกษาบริบทของตัวผลงานประติมากรรมพระบรมราชานุสาวรีย์พระเจ้าตากสินผ่านหลักฐานอื่นๆ และสารนอกตัวบท แต่เทห์ยังเข้าไปตั้งข้อสังเกตกับตัวประติมากรรมในฐานะตัวบทและทำให้เห็นความเชื่อมโยงสัมพันธ์ระหว่างประติมากรรมในฐานะตัวบทและสารนอกตัวบทอื่นๆ ซึ่งผู้วิจัยคิดว่างานของเทห์เป็นตัวอย่างที่น่าสนใจสำหรับใช้เป็นแนวทางในการทำงานวิจัยชิ้นนี้

นอกจากงานของภิญญพันธุ์ (2557) และเดวิด เทห์ (2554) ที่นำมาเป็นตัวอย่างและใช้เป็นแนวทางในการศึกษางานวิจัยชิ้นนี้จะหยิบยืมแนวทางการศึกษาโดยการวิเคราะห์บริบทในงานภาพยนตร์ศึกษาที่เรียกว่าการศึกษาประพันธกร (auteur studies) ศาสตร์ภาพยนตร์ศึกษามองว่าผู้กำกับเปรียบเสมือนศิลปินผู้ใช้กล้องสร้างสรรค์ศิลปะจอภาพยนตร์ คือ ผืนผ้าใบ ความคิดดังกล่าวยืนยันว่าภาพยนตร์ก็เป็นศิลปะที่ไม่ต่างไปจากศิลปะแขนงอื่นๆ ที่ต้องมีศิลปินผู้รังสรรค์ผลงาน มิใช่เป็นแค่วัฒนธรรมมวลชน (กำจร 2554, 41) วิธีการศึกษาดังกล่าวจึงสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการศึกษาศิลปินและกระบวนการทำงานของศิลปินในการสร้างสรรค์ความคิดสู่ผลงานศิลปะภายใต้ข้อจำกัดของสื่อ เทคนิค และบริบททางวัฒนธรรมอีกด้วย และด้วยการศึกษาในแนวทางประพันธกรศึกษาของงานภาพยนตร์ศึกษาให้ความสนใจต่อเอกลักษณ์เฉพาะตัว ลายเซ็น (signature) ของศิลปิน และรูปแบบของภาพยนตร์ เป็นแนวทางศึกษาที่สามารถทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวศิลปิน ผลงานศิลปะ และบริบททางสังคมและวัฒนธรรมได้อย่างน่าสนใจ

[9] ลัทธิฟาสซิสม์เป็นความเชื่อที่เกี่ยวกับการปกครองในลักษณะอำนาจนิยมรูปแบบหนึ่ง โดยทั่วไปแล้วเกี่ยวข้องกับความเคารพรัฐ การอุทิศให้แก่ผู้นำที่เข้มแข็ง และลักษณะชาตินิยม น่าสังเกตว่าผลงานศิลปะของศิลป์ไม่ว่าจะเป็นพระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชตามที่เดวิด เทห์ (2554) กล่าวถึง รวมถึงอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย พระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระนเรศวรมหาราช อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ตลอดจนพระบรมราชานุสาวรีย์ของกษัตริย์ไทยอีกหลายพระองค์ล้วนแล้วแต่สนับสนุนแนวคิดของการเคารพรัฐ ผู้นำ และชาตินิยมทั้งสิ้น เทห์จึงเห็นว่างานศิลปะของศิลป์ พีระศรี มีรสนิยมแบบฟาสซิสม์

งานของโรเบิร์ต แคปซิส (Kapsis 1992 อ้างถึงใน Maland 1993) เป็นตัวอย่างหนึ่งของการศึกษาประพันธกร งานที่มีชื่อเสียงของเขาคือการศึกษาการสร้างชื่อเสียงของอัลเฟรด ฮิตช์ค็อก (Alfred Hitchcock) ผู้กำกับชาว อังกฤษ โดยแคปซิสอาศัยแนวคิดเรื่องโลกศิลปะ (art world) ของโฮเวิร์ด เบคเกอร์ (Howard Becker) นักวิชาการชาวอังกฤษในการศึกษา เบคเกอร์เสนอว่าชื่อเสียงของศิลปินเปลี่ยนแปลงไปตลอดเวลา และปรากฏ ผ่านการสนทนาและถกเถียงโดยนักวิจารณ์ ศิลปิน และผู้ชมที่สัมพันธ์อยู่ในโลกศิลปะที่ศิลปินสร้างผลงาน แคปซิสนำกรอบคิดของเบคเกอร์มาปรับใช้ในงานศึกษาทางภาพยนตร์ศึกษาของเขา โดยศึกษาการสร้างชื่อ เสียงของฮิตช์ค็อกผ่านบริบทและสารนอกตัวบทต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น เอกสาร บทสัมภาษณ์ หนังสือพิมพ์ สุนทรพจน์ หรือจดหมายจากแฟนคลับของฮิตช์ค็อก ทำให้เห็นถึงการเกิดขึ้นของชื่อเสียงของฮิตช์ค็อกตลอดจนมรดกจาก ผลงานของเขาที่ทิ้งเอาไว้หลังจากเขาเสียชีวิต

แนวคิดเรื่องโลกศิลปะของโฮเวิร์ด เบคเกอร์ (Becker 2006 อ้างถึงใน Bottero and Crossley 2011, 103- 104) เป็นแนวคิดที่พัฒนามาจากมโนทัศน์เรื่องสนาม (field) ของปิแอร์ บูร์ดิเยอ (Bourdieu and Wacquant 1992; Bourdieu 1993; Bourdieu 1996 อ้างถึงใน Bottero and Crossley 2011, 100-101) หมายถึงพื้นที่ของ ความสัมพันธ์เชิงภววิสัย (objective relations) จากโครงข่ายความสัมพันธ์ทางสังคมต่างๆ อันเป็นโครงข่ายของ ความสัมพันธ์ที่มีลักษณะเป็นรูปธรรมระหว่างตำแหน่งต่างๆ ทางสังคม และตำแหน่งดังกล่าวจะเป็นตัวกำหนด ฮาบิทัส (habitus) ของผู้ที่อยู่ในตำแหน่งในสนามนั้นๆ ซึ่งขึ้นอยู่กับทุนและปัจจัยการผลิตเป็นตัวกำหนดระเบียบ แบบแผนและความสัมพันธ์ในสนามแต่ละสนาม

เบคเกอร์เห็นว่าแนวคิดเรื่องสนามของบูร์ดิเยอไม่ได้ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์เชิงประจักษ์ระหว่างบุคคล แต่กลับให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่างตำแหน่งที่ถูกกำหนดจากตรรกะของสนามนั้นๆ มากกว่า เบคเกอร์ จึงเสนอแนวคิดเรื่องโลกศิลปะซึ่งเป็นพื้นที่ของความสัมพันธ์ที่ชัดแจ้ง (visible relationship) เป็นโครงข่ายที่ บุคคลมีความสัมพันธ์ มีกิจกรรมต่อกัน และจัดการโดยความรู้ร่วมกัน (ดูเพิ่ม Bottero and Crossley, 2011) แนวคิดของทั้งบูร์ดิเยอและเบคเกอร์ถือเป็นกลุ่มหนึ่งที่นิยมใช้กันในการศึกษาแนวทางการวิเคราะห์บริบทและ การศึกษาประพันธกร

แนวทางการศึกษาดังกล่าวจึงเป็นไปได้ในการที่จะนำมาศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับจ่าง แซ่ตั้ง โดยเฉพาะการศึกษา งานศิลปะผ่านบริบทและสารนอกตัวบทและผลงานบางส่วนควบคู่ไปกับการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) โดยวิเคราะห์องค์รวมของผลงานศิลปะที่ยกมาเป็นกรณีศึกษา ดูความเชื่อมโยงหรือสัมพันธบทระหว่างเอกสาร และงานศิลป หรือที่เรียกว่าการวิเคราะห์เชิงสัมพันธบท (intertextual analysis) ทั้งนี้การศึกษาในแนวทาง ดังกล่าวอาจจะพอให้คำตอบของคำถามเกี่ยวกับความไม่ลงรอยของจ่างได้บ้าง เพราะจ่างเป็นเพียงศิลปินที่ไม่ลง รอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ในแบบกระแสหลักที่แยกไม่ออกจากอำนาจรัฐ แต่นั่นไม่ได้หมายความ ว่าจ่างไม่เป็นศิลปินผู้ทำงานศิลปะสมัยใหม่ นอกจากการศึกษาผลงานของจ่างโดยควบคู่ไปกับบริบท ข้อถกเถียง เชิงทฤษฎีเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่จึงน่าจะตอบคำถามเกี่ยวกับศูนย์กลางและชายขอบของความเป็นสมัยใหม่ ได้ไม่มากก็น้อย

บรรณานุกรม

กีรติ บุญเจือ. *ปรัชญาหลังนวยุค: แนวคิดเพื่อการศึกษาแผนใหม่*. กรุงเทพฯ: ดวงกมล, 2545.

กำจร หลุยยะพงศ์. “ดูหนังด้วยแว่นทฤษฎี: แนวคิดเบื้องต้นของการวิเคราะห์ภาพยนตร์.” วิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย 6, ฉ. 1 (2554) : 21-50.

ดวงมน จิตร์จำนง, และ กอบกาญจน์ ภิญโญมารค. “โลกทัศน์เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ร่วมสมัย: กรณีศึกษา อังคาร กัลยาณพงศ์ และ จ่าง แซ่ตั้ง.” *มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์* 1, ฉ. 1 (2548).

เดวิด เทห์. “และแล้วความเคลื่อนไหวไม่ปรากฏ.” ใน *กว่าจะเป็นร่วมสมัย*, บรรณาธิการโดย เกษม เพ็ญภินันท์, กฤติยา กาวีวงศ์, และ มนูพร เหลืองอร่าม แปลโดย วริศา กิตติคุณเสรี. 131-151. กรุงเทพฯ : สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2559.

ทีปกร (นามแฝงของจิตร ภูมิศักดิ์). *ศิลปเพื่อประชาชน*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

ธนาวิ โชติประดิษฐ. *ปรากฏการณ์ นิทรรศการ : รวมบทความว่าด้วยทัศนียภาพของศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สมมติ, 2553.

นวภู แซ่ตั้ง. “Post/Modern and Art: ศิลปะหลังสมัยใหม่กับปัญหาความ ‘ร่วมสมัย’” ของศิลปะ.” *วิภาษา* 6, ฉ. 1 (2557): 97-111.

พิริยะ ไกรฤกษ์, และ เผ่าทอง ทองเจือ. “ประวัติศาสตร์ศิลปหลัง พ.ศ. 2475 โดยสังเขป.” ใน *กว่าจะเป็นร่วมสมัย*, บรรณาธิการโดย เกษม เพ็ญภินันท์, กฤติยา กาวีวงศ์, และ มนูพร เหลืองอร่าม. 98-130. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2559.

ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัลย์. “ศิลปาณานิคม ในนามของ ศิลป์ พีระศรี ว่าด้วยอำนาจนำวงการศิลปะไทย.” *รัฐศาสตร์สาร* 35, ฉ. 1 (2557): 178-243.

ศิลป พีระศรี. “ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย.” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ. *ศิลปะ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร* 1, ฉ. 1 (2545): 21-31.

ศุภิสรา เข็มทอง. “อิทธิพลวัฒนธรรมจีนในงานจิตรกรรมของ จ่าง แซ่ตั้ง.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556.

สินธุ์ชัย สุขสว่าง. “วิเคราะห์วรรณกรรมของ จ่าง แซ่ตั้ง.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2520.

สุธี คุณาวิชยานนท์. *จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.

อัจฉราพร ตั้งพรประเสริฐ. “การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ จ่าง แซ่ตั้ง พ.ศ. 2497 – 2532.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปศึกษา ภาควิชาศิลปศึกษา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2546.

อัญชลี ชัยวรพร. “การวิจารณ์ภาพยนตร์.” ใน *ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 2*. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2548.

Bottero Wendy, and Crossley Nick. “Worlds, Fields and Networks : Becker, Bourdieu and the Structural of Social Relations.” Cultural Sociology 5, no. 1 (2011): 99-119

Maland, Charles. “Hitchcock : The Making of a Reputation by Robert Kapsis.” *Film Quarterly* 47, no. 1 (1993): 52 – 53.

Lyotard, Jean-François. *The Post Modern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Poshyananda, Apinan. *Modern art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries.* New York: Oxford University Press, 1992.

Shioda, Junichi. *Bangkok and Chiang Mai: Ways of Modernity in Asian Modernism: Diverse Development in Indonesia, the Philippines, and Thailand*.Tokyo: The Japan Foundation Asia Center, 1995.

Teh, David. “The Preter-National : the Southeast Asian Contemporary and What Haunts It.” ARTMargins 6, no. 1 (2017A): 33-63.

_____. *Misfits: Pages from loose-leaf modernity.* Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2017B.

บทความนี้เกิดขึ้นได้จากความคิดและการแลกเปลี่ยนทางวิชาการกับนักวิชาการหลายๆ ท่าน ขอขอบคุณ อาจารย์ ดร.สายัณห์ แดงกลม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกษม เพ็ญภินันท์ รองศาสตราจารย์กมล เผ่าสวัสดิ์ และ อาจารย์ ดร.วิกานดา พรหมขุนทอง สำหรับความคิดหลายๆ แง่มุมทางวิชาการจนออกมาเป็นบทความชิ้นนี้