วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปีที่ 15 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม, 2562): 112-136
© 2019 Journal of Social Sciences, Naresuan University: JSSNU
Recieved: 19 Feb 2019; Revised: 4 Jul. 2019; Accepted: 5 Jul. 2019

จ่าง แซ่ตั้ง กับ โลกศิลปะก่อนและหลัง 14 ตุลาฯ 16[1]

นวภู แซ่ตั้ง[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้ต้องการสำรวจบทบาทและผลงานที่สำคัญของจ่างในช่วงหลังทศวรรษที่ 2500 อันเป็นช่วงที่สัมพันธ์กับกระแสความเปลี่ยนแปลงของวงการศิลปะอันเนื่องมาจากความคิดศิลปะเพื่อชีวิต และสัมพันธ์กับเหตุการณ์ทางการเมืองที่สำคัญอย่างเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 หลังทศวรรษที่ 2500 เป็นต้นมา กระแสของศิลปะเพื่อชีวิตเกิดขึ้นพร้อมกับการตื่นตัวทางการเมืองของประชาชนในยุคแสวงหา เกิดการรวมกลุ่มของศิลปินหัวก้าวหน้าหลากหลายกลุ่ม จ่างเป็นศิลปินคนหนึ่งที่มีบทบาทในกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเป็นอย่างมากแม้จะไม่ได้มีบทบาทที่แสดงออกอย่างชัดเจนต่อสาธารณะ และในช่วงของเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จ่างได้สร้างภาพวาดสีน้ำมันขนาดใหญ่ภาพหนึ่งเป็นภาพของตนเองที่ปราศจากมือและดวงตา และผลงานดังกล่าวกลายเป็นผลงานที่มีความสำคัญและมักถูกกล่าวถึงอยู่เสมอเมื่อกล่าวถึงศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ด้วยความที่จ่างมีความสัมพันธ์กับกระแสศิลปะเพื่อชีวิตและเหตุการณ์ทางการเมืองในช่วงทศวรรษที่ 2510-2520 อันเป็นช่วงเวลาที่ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่เป็นอิสระจากรสนิยมของรัฐ สถานะดังกล่าวจึงเป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้จ่างมีลักษณะที่ไม่ลงรอยกับกระแสหลักของประวัติศาสตร์นิพนธ์ในศิลปะไทยสมัยใหม่

คำสำคัญ: ศิลปะไทยสมัยใหม่, ศิลปะเพื่อชีวิต, การเมือง, 14 ตุลาฯ, แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย

---

1. บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย “สื่อเก่า สื่อใหม่ กับการขับเคลื่อนวงการภาพยนตร์ และศิลปะร่วมสมัย (Old/New Media as a Driving Force in the Thai Film Industry and the Art World)” ได้รับการสนับสนุนจาก สกว. ภายใต้โครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว.ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์

2. “นักศึกษาหลักสูตรวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล และนักวิชาการอิสระ Email: <nawapooh@gmail.com>

Journal of Social Sciences, Naresuan University, Volume 15 Number 2 (July-December, 2019): 112-136
© 2019 Journal of Social Sciences, Naresuan University: JSSNU
Recieved: 19 Feb 2019; Revised: 4 Jul. 2019; Accepted: 5 Jul. 2019

Tang Chang and Art Field Before / After 14 October 1973

Nawapooh Sae-tang[3]

ABSTRACT

This article aims to survey about the role and the important works of Tang Chang after 1957, related to the change in the field of art which affected by Art for Life's sake idea and the political event in 14 October 1973. After 1957, The Art for Life's sake movement occurred along with the political awareness of the people. Some of the progressive artist gather into the political groups. Tang Chang is the one artist who has an independent role in The Artists' Front of Thailand, one of the artist groups during that time, albeit he didn't act apparent to the public. In 1973, He painted the large-scale oil painting, the self-portrait without hands and eyes. It becomes an important work in the Thai modern art history, especially in the period of political movement in the 1970s. Since Tang Chang is the artist who related to The Art for Life's sake movement and the political movement in the 1970s, the time that Thai modern arts become independence from the state, Tang Chang has become to the artist who have worked at the fringes of (national) modernism and sit uneasily within prevailing (national) historiographies of art.

KEYWORDS: Modern Art in Thailand, Art for Life's sake, Politics, 14 October 1973, The Artists' Front of Thailand

3. Master Degree Student, Cultural Studies Program, Research Institute for Language and Cultures of Asia, Mahidol University / Independent Scholar Email: <nawapooh@gmail.com>

1.บทนำ

ในบรรดาศิลปินนอกสายตา (outsider) จ่าง แซ่ตั้ง (Tang Chang, also known as Chang Sae-tang) เป็นศิลปินที่เป็นที่รู้จักคนหนึ่งท่ามกลางศิลปินคนอื่น ๆ เช่น ประเทือง เอมเจริญ, สมชัย หัตถกิจโกศล, สุชาติ วัจนดิลก หรือสมเกียรติ ปานะศิริศิลป์ ซึ่งศิลปินนอกสายตาดังกล่าวเป็นศิลปินที่ศึกษาศิลปะด้วยตนเองและไม่เคยได้เข้ารับการศึกษาศิลปะในสถาบันใด ๆ จ่างเกิดในย่านตลาดสมเด็จ ริมแม่น้ำเจ้าพระยา ฝั่งธนบุรี ในปี พ.ศ. 2477 โดยบิดาอพยพมาจากประเทศจีน ส่วนมารดาเป็นชาวจีนที่อยู่ในประเทศไทย เมื่อจ่างอายุครบเกณฑ์ได้เข้าศึกษาชั้นมูล โรงเรียนวัดพิชัยญาติการาม แต่ไม่นานหลังจากนั้นก็เกิดสงครามโลกครั้งที่สอง จ่างจึงต้องออกจากโรงเรียนและไม่เคยได้รับการศึกษาในระบบการศึกษาอีกเลย จ่างสมรสกับนางเซี้ยะ แซ่ตั้ง (เสียชีวิต) มีบุตรชาย 4 คน บุตรสาว 3 คน จ่างสร้างผลงานศิลปะควบคู่ไปกับการค้าขายเพื่อเลี้ยงครอบครัว โดยไม่ได้ขายผลงานศิลปะแม้แต่ชิ้นเดียวในขณะที่มีชีวิตอยู่

ในปี พ.ศ. 2560 มี เดวิด เทห์ (David Teh) ภัณฑารักษ์และนักวิชาการชาวออสเตรเลียผู้สนใจงานศิลปะสมัยใหม่ในอุษาคเนย์ ได้ทำนิทรรศการ Misfits : Pages from Loose-leaf Modernity ในนิทรรศการดังกล่าว ผลงานของ จ่าง แซ่ตั้ง ได้เข้าร่วมจัดแสดงในนิทรรศการร่วมกับ Bagyi Aung Soe ศิลปินชาวเมียนมาร์ และ Rox Lee ศิลปินชาวฟิลิปปินส์ ณ Haus der Kulturen der Welt กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี ในคำประกาศของภัณฑารักษ์ในนิทรรศการดังกล่าว เทห์อธิบายว่า นิทรรศการนี้เป็นการแสดงผลงานของศิลปินสามคนที่ทำงานอยู่ที่ชายขอบของความเป็นสมัยใหม่ (fringes of modernism) ในสถานการณ์ต่างกัน ทั้งสามคนเป็นที่รู้จักในท้องถิ่นที่พวกเขาอาศัยอยู่ แต่ด้วยเหตุผลบางประการ พวกเขาจึงมีพื้นที่ไม่มากนักในประวัติศาสตร์ศิลปะนิพนธ์ของชาติ อาจกล่าวได้ว่าพวกเขาเป็นศิลปินนอกสายตา (outsiders) ในเวลาที่พูดถึงศิลปะสมัยใหม่ในระดับชาติ ภูมิภาค และนานาชาติ (Teh 2017, 7) เทห์ชี้ให้เห็นว่า ภาวะไม่ลงรอย (misfits) ของจ่างเป็นเพราะจ่างได้รับแรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมต่างประเทศ โดยเฉพาะวัฒนธรรมจีน ผลงานของเขาจึงแตกต่างไปจากสิ่งที่เรียกว่า แบบพิมพ์แห่งชาติ (national forms) (Teh 2017, 15 - 19) แต่อย่างไรก็ตาม ในอีกนัยหนึ่ง แบบพิมพ์แห่งชาติก็เป็นผลผลิตจากอิทธิพลวัฒนธรรมต่างประเทศ โดยเฉพาะความเกี่ยวข้องกับ “ตะวันตก” “ศิลปะตามหลักวิชา” “สถาบันการศึกษา” และ “ความเป็นไทย” ซึ่งประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักนี้เองทำให้ศิลปินบางคน เช่น จ่าง มีภาวะของการไม่ลงรอยอย่างมีนัยสำคัญ

สิ่งที่น่าสนใจคือการที่เดวิด เทห์ เสนอว่าจ่างมีลักษณะที่ไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ในกระแสหลัก[4] เทห์ให้ความสนใจไปที่การศึกษาผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจ่างซึ่ง

4. ในบทความของเทห์ไม่ได้ขยายความคำว่าประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่กระแสหลักหรือประวัติศาสตร์ศิลปะแห่งชาติมากนัก แต่หากพิจารณาจากหนังสือและข้อเขียนที่เขียนถึงประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ มีเพียงสำนวนของอภินันท์ โปษยานนท์ (Poshyananda, 1992) และสุธี คุณาวิชยานนท์ (2545) ที่มักจะถูกใช้อ้างถึงในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่และเน้นย้ำถึงลักษณะของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ที่ถูกผูกเข้ากับการสร้างชาติตลอดจนการแสวงหาความเป็นไทย

สัมพันธ์กับอิทธิพลของวัฒนธรรมจีนที่จ่างได้รับมาจากการศึกษาปรัชญาจีนตลอดจนเชื้อชาติของเขาตั้งแต่กำเนิด แต่อย่างไรก็ตามบริบทชีวิตของจ่างก็มีความเกี่ยวข้องกับสังคมไทยอย่างชัดเจน จ่างเกิดในครอบครัวชาวจีนอพยพและใช้ชีวิตอยู่ในย่านฝั่งธนบุรีมาโดยตลอดชีวิตของเขา ในช่วงเวลาที่จ่างมีชีวิต จ่างมีลูกศิษย์ลูกหาเป็นจำนวนมาก มีความเกี่ยวข้องกับขบวนการศิลปะการเมืองในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 จนถึงช่วงต้นทศวรรษที่ 2520 และยังปรากฏตัวผ่านสื่อมวลชนทั้งหนังสือพิมพ์และโทรทัศน์อยู่บ่อยครั้งในช่วงที่เขามีชีวิตอยู่ นอกจากนี้ผลงานของจ่างหลายชิ้นทั้งจิตรกรรมและบทกวีล้วนเกี่ยวข้องกับบริบทของสังคมไทยอย่างแยกไม่ออก อาทิ ผลงานจิตรกรรมชิ้นสำคัญ 14 ตุลา 16 หรือกวีนิพนธ์บทต่าง ๆ ที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมและการเมืองในขณะนั้น เมื่อพิจารณาจากข้อมูลเหล่านี้การจัดวางจ่างในบริบทจีนโพ้นทะเลและการเป็นศิลปินในกระแสศิลปะนามธรรมของเทห์จึงอาจไม่เพียงพอในการอธิบายว่าทำไมจ่างถึงเป็นชายขอบหรือไม่ลงรอยกับศิลปะไทยสมัยใหม่เมื่อพิจารณาถึงมิติต่าง ๆ ของชีวิตและผลงานของจ่าง ปฏิเสธไม่ได้ว่าท่ามกลางประวัติศาสตร์ศิลปะนิพนธ์กระแสหลักที่ให้ความสำคัญกับการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่โดยการวางรากฐานของศิลป์ พีระศรี และมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งผลิตบุคลากรทางศิลปะมากมายและมีอิทธิพลอย่างสูงในวงการศิลปะ จ่างผู้เป็นศิลปินที่ไม่ได้ผ่านการศึกษาในสถาบันย่อมมีสถานะของความเป็นชายขอบและ “ไม่ลงรอย” อยู่บ้าง แต่คำอธิบายของการไม่ลงรอยนั้นอาจจะมีมากกว่าเพียงการสร้างผลงานศิลปะนามธรรมหรือการเกี่ยวข้องกับความเป็นจีน โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาจากการถูกกล่าวอ้างถึงในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ซึ่งจ่างมักถูกอ้างถึงโดยเกี่ยวข้องกับกระแสศิลปะนามธรรมและกระแสของศิลปะเพื่อชีวิต (ดูเพิ่ม นวภู 2562) ที่เกิดมาพร้อมเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ ซึ่งเดวิด เทห์ (2559, 138-139) ชี้ให้เห็นว่าเป็นช่วงเดียวที่วงการศิลปะไทยเป็นอิสระจากรสนิยมของรัฐ ความสัมพันธ์ต่อกระแสศิลปะเพื่อชีวิตในช่วงทศวรรษที่ 2500 – 2510 ของจ่างจึงมีความน่าสนใจที่จะถูกศึกษาเพื่อสะท้อนให้เห็นสถานะตลอดจนเน้นย้ำภาวะความ “ไม่ลงรอย” ของจ่างต่อประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่

บทความนี้ต้องการสำรวจบทบาทและผลงานที่สำคัญของจ่างในช่วงหลังทศวรรษที่ 2500 อันเป็นช่วงที่สัมพันธ์กับกระแสความเปลี่ยนแปลงของวงการศิลปะอันเนื่องมาจากความคิดศิลปะเพื่อชีวิต ตลอดจนเหตุการณ์ทางการเมืองที่สำคัญอย่างเหตุการณ์ในวันที่ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งการกลับไปศึกษาบทบาทและผลงานของจ่างในช่วงเวลาดังกล่าวไม่เพียงแต่จะทำให้เห็นสถานะของจ่างในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ แต่ยังจะทำให้เห็นว่าประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่สามารถถูกพูดถึงและถกเถียงผ่านความเข้าใจในแนวทางอื่น ๆ ที่แตกต่างไปจากการนิยามผ่านรสนิยมแห่งรัฐ ความเป็นชาติ และศิลปะตามหลักวิชาได้อีกด้วย

2. พื้นที่ของจ่างท่ามกลางสถานการณ์ทางการเมืองและกระแสศิลปะเพื่อชีวิต

จ่างมีชีวิตอยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2477-2533 หากพิจารณาจากช่วงเวลาดังกล่าวแล้วจะพบว่าจ่างมีชีวิตอยู่ท่ามกลางบริบททางการเมืองอย่างมากมายภายหลังจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในปี พ.ศ. 2475 แต่อย่างไรก็ตาม ถึงแม้คณะราษฎรจะทำการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองจากสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นประชาธิปไตยแล้ว แต่ปฏิเสธไม่ได้ว่าภายหลังจากนั้นการเมืองก็ยังคงเป็น

เรื่องปฏิบัติการทางอำนาจของกลุ่มชนชั้นนำมากกว่าประชาชนคนทั่วไป

สิริรัตน์ เรืองวงษ์วาร (2539, 409) ชี้ให้เห็นว่า ภายหลังการอสัญกรรมของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ รัฐบาลชุดจอมพลถนอม กิตติขจร มีลักษณะเป็นอำนาจนิยมน้อยลง นิสิตนักศึกษาจึงสามารถทำกิจกรรมทางการเมืองได้มากขึ้น มีการรวมกลุ่มอิสระในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ และกลุ่มเหล่านั้นสนใจปัญหาเกี่ยวกับสังคมและการเมือง แต่อย่างไรก็ตาม จอมพลถนอม กิตติขจร ได้ทำการยึดอำนาจตนเองเมื่อ 17 พฤศจิกายน พ.ศ.2514 ซึ่งเป็นช่วงที่ความตื่นตัวทางการเมืองได้ขยายขอบเขตออกไปอย่างกว้างขวาง กระการต่อต้านการรัฐประหารจากนักศึกษาและประชาชนเกิดขึ้นอย่างสงบในช่วงแรง มีการออกแถลงการณ์ตอบโต้การยึดอำนาจจากผู้นำนักศึกษาและนำพวงหรีดไปวางที่อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเพื่อไว้อาลัยระบอบประชาธิปไตย มีการออกหนังสือต่าง ๆ เพื่อโจมตีเผด็จการทหาร (สิริรัตน์ 2539, 416) แต่อย่างไรก็ตาม ภายหลังจากการยึดอำนาจตนเองของจอมพลถนอม คณะปฏิวัติได้ใช้อำนาจในทางเสื่อมเสียปรากฏให้เห็นแก่ประชาชน สุชิน และคณะ (2554, 69-70) ชี้ให้เห็นว่าอำนาจปฏิวัติได้ถูกใช้อยู่พร่ำเพรื่อไม่เฉพาะแต่กรณีที่เกี่ยวกับความมั่นคงของรัฐเท่านั้น แต่ยังใช้ในกรณีอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องไฟไหม้ โจรผู้ร้าย ตลอดจนหาบเร่แผงลอย นายทุนเงินกู้ อันส่งผลให้ประชาชนเริ่มไม่เห็นด้วยกับการปฏิวัติและทำให้การปฏิวัติแห่งความคาดคอย (Revolution of rising expectation) ที่ถูกสร้างขึ้นในสมัยยุคพัฒนาของจอมพลสฤษดิ์ ได้แปรเปลี่ยนเป็นการปฏิวัติแห่งความขมขื่น (Revolution of rising frustration) เพราะพฤติกรรมของคณะปฏิวัติส่อให้เห็นว่าทำเพื่อตัวเอง เมื่อนิสิตนักศึกษาสามารถรวมตัวกันเป็นหัวหอกในการเรียกร้องรัฐธรรมนูญ ประชาชนจึงเต็มใจสนับสนุนอย่างเต็มที่ จนกลายเป็นขบวนการนิสิต นักศึกษา ประชาชน ขับไล่รัฐบาลจนนำไปสู่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งทำให้รัฐบาลต้องลาออก และจอมพลถนอม กิตติขจร, พันเอกณรงค์ กิตติขจร และจอมพลประภาส จารุเสถียร ต้องลี้ภัยออกนอกประเทศ เหตุการณ์ 14 ตุลาฯ นับเป็นเหตุการณ์แรกในประวัติศาสตร์การเมืองไทยที่ประชาชนออกมามีส่วนร่วมกำหนดความเป็นไปทางการเมือง

ในบริบทของโลกศิลปะ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545, 88-89) ชี้ให้เห็นว่าความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองทำให้เกิดความขัดแย้งเรื่องอุดมการณ์ทางศิลปะ ทั้งด้านรูปแบบ เนื้อหา และบทบาทหน้าที่ของตัวงานและผู้สร้าง ระหว่างฝ่ายทำงานสร้างสรรค์ที่ไม่สนใจการเมือง กับฝ่ายที่ใช้ศิลปะเพื่อการเคลื่อนไหวทางสังคมและการเมือง ซึ่งตั้งแต่สยามเปิดประเทศจนเกิดศิลปะสมัยใหม่ ผลงานที่นำเสนอเรื่องแนวคิดทางการเมืองและสังคมมักจะเป็นงานจำพวกอนุสาวรีย์ที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองอุดมการณ์เกี่ยวกับชาตินิยมและการสร้างชาติ จนกระทั่งเกิดกระแสศิลปะเพื่อชีวิตในช่วงทศวรรษที่ 2510 ซึ่งสิทธิเดช โรหิตะสุข (2552, 165-167) เห็นว่าเกิดขึ้นจากปัจจัยทางสังคมต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นกระแสสำนึกเรื่องความรับผิดชอบต่อสังคมซึ่งทำให้ศิลปินและขบวนการนิสิตนักศึกษาหันมาให้ความสนใจกับการสร้างผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้องและสามารถรับใช้ถ่ายทอดปัญหาสังคม ตลอดจนกระแสศิลปะในแนวทางสัจนิยม (realism)[5] ที่ได้รับการเผยแพร่ในขณะนั้นสอดคล้องกับอุดมการณ์

5. ศิลปะแบบสัจนิยม เป็นศิลปะที่ถ่ายทอดและบันทึกสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นความจริงอันประจักษ์ที่พิสูจน์ได้ และมีอยู่ในโลก สังคม และชีวิตมนุษย์ (ดูเพิ่ม วีรจักร สุเอียนทรเมธี, 2557, 142-144)

ของนักศึกษาและประชาชนที่สะท้อนต่อสถานการณ์ทางการเมืองในขณะนั้น นำมาซึ่งกระแสการสร้างผลงานศิลปะที่เสนอเรื่องแนวคิดทางการเมืองและสังคม ซึ่งศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ (2537, 23 อ้างใน สิทธิเดช 2552, 166) เห็นว่าศิลปินสำคัญที่สร้างผลงานศิลปะเกี่ยวกับสังคมในยุคนั้น นอกจาก สันต์ สารากรบริรักษ์, ธนะ เลาหภัยกุล หรือประเทือง เอมเจริญ จ่าง แซ่ตั้ง ศิลปินที่อยู่นอกระบบการศึกษาและการประกวดแข่งขันทางศิลปะก็เป็นผู้หนึ่งที่สร้างผลงานทัศนศิลปะและวรรณกรรมที่มีเนื้อหาสาระในเชิงสะท้อนชีวิต เสนอปัญหาและวิพากษ์วิจารณ์สังคมระดับต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง จะเห็นได้ว่าสิ่งหนึ่งที่สำคัญในกระแสศิลปะเพื่อชีวิตในช่วงเวลาดังกล่าวคือการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งแห่งที่ของศิลปะ จากเดิมที่ศิลปะเป็นการสร้างผลงานเพื่อตอบสนองต่อรสนิยมของชนชั้นนำ นายทุน หรือรัฐ กลายมาเป็นผลงานศิลปะที่มุ่งรับใช้ประชาชนและสังคม การเกิดขึ้นของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยสอดคล้องกับกระแสที่เกิดขึ้น วรารัตน์ คงจิตร (2560) อธิบายว่า กลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเกิดจากการรวมตัวกันของกลุ่มศิลปิน อาจารย์ และนักศึกษาศิลปะ รวมถึงบุคคลที่อยู่ในวงการโฆษณา รวมตัวกันเพื่อประกาศเป้าหมายเพื่อเปลี่ยนทัศนคติของการสร้างผลงานศิลปกรรมที่มุ่งรับใช้ศักดินา ปัจเจกชน นายทุน และกลุ่มธุรกิจ แล้วหันมารับใช้ประชาชนโดยการสร้างสุนทรียภาพใหม่ให้มีความสำนึกต่อการสร้างสรรค์ทางสังคม ทางการเมือง เพื่อประโยชน์ของมนุษยชาติ

วิรุณ ตั้งเจริญ (2539 อ้างใน สิทธิเดช 2552, 169) เห็นว่าการรวมตัวของบรรดาศิลปินในช่วงนั้นเป็นการรวมตัวในรูปแบบขององค์กรเอกชนเพื่อต่อรอง เรียกร้อง และสร้างสรรค์กิจกรรมทางด้านศิลปะ รวมทั้งการเรียกร้องอื่น ๆ และองค์กรเหล่านั้นมีสภาพเป็นกลุ่มผลักดัน (pressure group) ในสังคม ตลอดจนมีแนวโน้มที่จะเป็นการรวมกลุ่มกันที่ค่อนข้างอิสระอันเป็นขบวนการศิลปิน (artist's movement) มากกว่าการเน้นปรัชญาความเชื่อ รูปแบบ เนื้อหา หรือกลวิธีที่เป็นไปในทิศทางเดียวกันเพื่อสร้างขบวนการศิลปะ (art movement) ในแนวทางใดแนวทางหนึ่งให้เกิดขึ้น เช่นเดียวกับกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่เกิดขึ้นโดยเชื่อมโยงกับสถานการณ์ทางการเมืองและความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ไม่เพียงแต่ความตื่นตัวทางการเมืองที่เกิดขึ้นเป็นอย่างมากอันนำมาสู่การเฟื่องฟูของกระแสศิลปะเพื่อชีวิต แต่ในช่วงเวลาดังกล่าวยังมีความขัดแย้งในวงการศิลปะเกิดขึ้นเป็นระยะ ไม่ว่าจะเป็นความขัดแย้งในเวทีประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ[6] การเคลื่อนไหวของนักศึกษาวิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตรในกรณีการเรียกร้องให้รัฐยกฐานะขึ้นเป็นมหาวิทยาลัย ตลอดจนการมีศิลปินหัวก้าวหน้าที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขนบของการศึกษาศิลปะในสถาบันต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นที่วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาวิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่มี ทวี รัชนีกร เป็นผู้กระตุ้นให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางความคิดและก่อให้เกิดการตื่นตัวในการวิพากษ์วิจารณ์ หรือที่วิทยาลัยเพาะช่างซึ่งนักศึกษาได้มีความคิดทางสังคมและความคิดในการสร้างสรรค์แนวทางศิลปะในแบบที่แตกต่างจากขนบธรรมเนียมดั้งเดิม (สิทธิเดช 2552, 170-171) จ่าง แซ่ตั้ง เป็นบุคคลอีกคนหนึ่งที่มีอิทธิพลทางความคิดต่อศิลปินคนอื่น ๆ ในช่วงเวลา

6. อำนาจ เย็นสบาย (2524, 218) ได้สรุปเรื่องราวของความขัดแย้งในช่วงเวลาดังกล่าวไว้ว่าเกิดจากความไม่เป็นธรรมในการตัดสินผลงานของคณะกรรมการในสายตาของศิลปิน เวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติกลายเป็นเวทีที่แข่งขันกันเพื่อชิงดีชิงเด่นกันมากกว่าจะเป็นเวทีที่เปิดกว้างสำหรับศิลปะหลากหลายแนวทาง และการไม่เห็นด้วยกับการตัดสินคุณค่าของศิลปะด้วยคนกลุ่มหนึ่งซึ่งทำให้ศิลปินที่แสดงปฏิกิริยาคัดค้านไม่ส่งผลงานเข้าแสดงอย่างเป็นขบวนการ

นั้น สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย (2551, อ้างใน สิทธิเดช 2552, 171) เล่าว่า

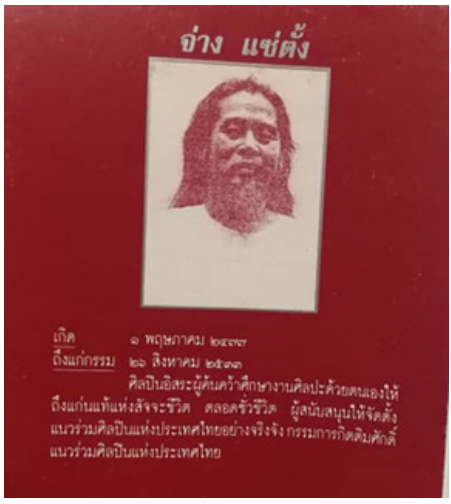
> "...แนวคิดใหม่ทำให้เพื่อนนักศึกษาและฉันเปิดใจรับเพื่อเรียนรู้ทัศนะของศิลปินนอกระบบ บ้านของ จ่าง แซ่ตั้ง ที่ถนนตากสิน บ้านของประเทือง เอมเจริญ ที่บางแค เกาะเสม็ดที่ชาญ อาศรมสาธนา อาศัยศึกษาธรรมชาติ รวมถึงแกลเลอรีของสมชัย หัตถกิจโกศล ได้เป็นแหล่งรองรับพวกเราที่กระหายได้เรียนรู้แนวทางการสร้างงานศิลปะอันหลากหลาย พร้อมๆ กับศึกษาปรัชญาชีวิต ปรัชญาการสร้างงานศิลปะสำนักอื่นประกอบ ฉันและเพื่อนได้ร่วมกันตั้งกลุ่มเล็กๆ ใช้ชื่อว่า แนวประสานศิลปกรรม ขณะเดียวกัน แนวคิดต่อระบบสังคมของนักศึกษาทั่วไปขยายขอบเขตสู่ปัญหาการเมืองการปกครองที่ปราศจากประชาธิปไตย เพื่อนหลายกลุ่มได้หันมาให้ความสนใจเรื่องเหล่านี้มากขึ้น"

โดยสรุปจะเห็นได้ว่าในช่วงเวลาที่จ่างมีชีวิตเป็นช่วงเวลาที่สอดคล้องและสัมพันธ์กับบริบททางการเมืองมากมาย โดยเฉพาะในช่วงหลังทศวรรษที่ 2500 เป็นต้นมา ซึ่งเป็นช่วงที่เกิดการรวมกลุ่มของศิลปินหัวสมัยใหม่ ด้วยปัจจัยหลักๆ 2 ประการ คือ ปัจจัยภายนอก อันเกิดจากสถานการณ์ทางการเมืองในช่วงเวลานั้น อันนำไปสู่กระแสความคิดทางปรัชญาและทางศิลปะที่เฟื่องฟูขึ้น เกิดการให้ความสนใจต่อแนวคิดทางศิลปะที่หลากหลายมากกว่าในสถาบันการศึกษา และจ่างก็เป็นศิลปินคนหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อความคิดของนักศึกษาศิลปะในยุคนั้น ส่วนปัจจัยภายใน คือ ความขัดแย้งในวงการศิลปะเอง ไม่ว่าจะเป็นความขัดแย้งในแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานหรือความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จึงนำมาสู่การรวมกลุ่มกันของศิลปินที่มีแนวคิดสมัยใหม่หลากหลายกลุ่ม โดยเฉพาะกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยซึ่งเป็นกลุ่มศิลปินที่สำคัญกลุ่มหนึ่งในช่วงเวลานั้น สิทธิเดช โรหิตะสุข (2552, 173) เห็นว่า แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเกิดขึ้นโดยมีแนวทางความคิดในเชิง ศิลปะกับสังคม เป็นเป้าหมายในการแสดงออกหลักอย่างชัดเจน และแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยก็ได้ใช้กลวิธีในการแสดงออกทางความคิดเบื้องต้นผ่านคำประกาศ (manifesto) ของแนวร่วมฯ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการจัดตั้งอย่างเป็นระบบ และอิทธิพลความคิดจากกลุ่มศิลปะสมัยใหม่ในประเทศตะวันตก อันเป็นกระแสที่สร้างความตื่นตัวในหมู่นิสิต นักศึกษา ที่มีความคิดก้าวหน้าในช่วงเวลานั้น

สำหรับจ่าง แซ่ตั้ง นอกจากบทบาทการเป็นศิลปินอิสระอันเป็นที่สนใจสำหรับนักศึกษาหัวก้าวหน้าในช่วงเวลาดังกล่าว จ่างยังคงเป็นสมาชิกของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยอีกด้วย (สิทธิเดช 2552, 179) และสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นสมาชิกที่สำคัญคนหนึ่งในขบวนการดังกล่าว ในหนังสือ พลานุภาพศิลปะกับสังคม อันเป็นหนังสือที่ถูกจัดพิมพ์โดยแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยในโอกาสครบรอบ 20 ปี เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 (แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, 2539) บริเวณปีกปกด้านหน้ามีการจัดวางรูปจ่าง แซ่ตั้ง พร้อมกับระบุข้อความว่าเป็น ศิลปินอิสระผู้ค้นคว้าศึกษางานศิลปะด้วยตนเองให้ถึงแก่นแท้แห่งสัจจะชีวิต ตลอดชั่วชีวิต ผู้สนับสนุนให้จัดตั้งแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยอย่างจริงจัง กรรมการกิตติมศักดิ์แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย (รูปที่ 1) สิ่งนี้เน้นย้ำให้เห็นถึงความสำคัญของจ่างในขบวนการแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ถึงแม้ว่าในช่วงเวลาขณะ

นั้น จ่างจะไม่ได้มีบทบาทที่แสดงออกอย่างชัดเจนต่อสาธารณะก็ตาม

รูปภาพที่ 1: ปีกปกหนังสือ “พลานุภาพศิลปะกับสังคม”



สันติ อิศโรวุธกุล (สัมภาษณ์, 1 มิถุนายน 2552) ศิลปินคนสำคัญอีกคนหนึ่งของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ได้ให้สัมภาษณ์ในครั้งหนึ่งว่า

> “..... ผู้สัมภาษณ์ : ตอนที่กลับมานี่ก็คือตอนนั้นมีแนวร่วมศิลปินตั้งอยู่ก่อนแล้ว
>
> คุณสันติ : มีอยู่ก่อนแล้ว แนวร่วมศิลปินมีตั้งแต่ 14 ตุลามีอาจารย์จ่าง แซ่ตั้ง มีอาจารย์หลาย ๆคน คืออาจารย์จ่าง แซ่ตั้งนี่ดังอยู่แล้ว
>
> ผู้สัมภาษณ์ : หมายถึงการตั้งเป็นแนวร่วมมีอยู่ก่อน?
>
> คุณสันติ : ผมเข้าใจว่าก็จะมีถวัลย์ ดัชนี มีอาจารย์จ่าง แซ่ตั้ง มีพวกนั้นนะ ก่อนที่ผมกลับมาผมพอรู้เขาเป็นศิลปินรุ่นใหม่ที่กล้าแสดงออกแล้วมีฝีไม้ลายมือ มีชื่อเสียงทั่วประเทศแล้วก็มีความคิดแนวใหม่หลาย ๆ อย่าง แล้วก็เป็นที่ยอมรับของนักศึกษาศิลปะทั้งนั้น แบบว่าเป็นผู้นำทางความคิดในเรื่องศิลปะสมัยใหม่นะ ไม่ใช่เรื่องการเมือง พอมีนักศึกษาเพาะช่าง นักศึกษามันมีตั้งแต่อะไรนะช่างศิลป์เพาะช่างนะ ไม่ใช่ช่างศิลป์บางคนก็เริ่มสนใจเรื่องการเมือง ช่างศิลป์ เพาะช่าง แล้วเนื่องจากเพาะช่างมันก็แยกเป็นสองสาย เพาะช่างก็แยกมาเรียนวิทยาลัยครู ก็จบมาเป็นครูศิลปะก็ไปทางประสานมิตร อีกพวกหนึ่งก็ไปทางศิลปินจากเพาะช่างก็เข้าศิลปากรเลย คือมันมีทางเรียนคือช่างศิลป์ เพาะช่าง พอเพาะช่างเสร็จก็แยกแยกทางนี้ก็ไปทางศิลปศึกษาคือสายครู ถ้าสายศิลปินก็มาอีกทาง คือถ้าเห็นอย่างนี้จะเห็นที่มาแต่พอเข้าปี๊บสถาบันมันก็เฮ้ย เราเรียนศิลปะเราต้องการเป็นศิลปินนี่เขาเรียน

> เราเรียนศิลปศึกษาเราต้องมาเป็นครูสอนศิลปะ ซึ่งตรงนี้มันก็กลายเป็นสองแนวทางที่ไม่ค่อยเข้าและไม่ยอมรับซึ่งกันและกัน บอกเฮ้ยนี่ฝีมือมึงไม่ถึงฝีมือมึงไม่ถึง ต้องศิลปากรฝีมือถึงระดับหนึ่ง ดังนั้นก็ไปบอกพวกประสานมิตรอะไรเฮ้ยศิลปะ ต้องพวกศิลปะไปยุ่งการเมืองไม่ได้ คือศิลปะเพื่อศิลปะนั่นแนวทางศิลปะเพื่อประชาชน เพื่อสังคม เพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อชีวิตนี่มันเริ่มแยกกัน คนละแนวทาง”

จะเห็นได้ว่าถึงแม้จ่างจะมิได้ปรากฏมีบทบาทในทางสาธารณะในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 แต่จ่างก็ถือได้ว่าเป็นศิลปินคนหนึ่งที่มีบทบาทอย่างสูงในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ในขณะเดียวกันจ่างก็ถือเป็นศิลปินรุ่นใหม่ในขณะนั้นที่มีแนวคิดใหม่ๆ แตกต่างไปจากวงการศิลปะในช่วงก่อนทศวรรษที่ 2510 จึงทำให้จ่างเป็นศิลปินคนหนึ่งที่มีบทบาททางความคิดต่อศิลปินคนอื่นในช่วงเวลานั้นเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นในแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหรือการใช้ชีวิต และเป็นปัจจัยหนึ่งที่นำมาสู่การจัดตั้งขบวนการแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยในช่วง 14 ตุลาฯ ถึงแม้จ่างจะมิได้มีบทบาทในฐานะแกนนำศิลปินในการเคลื่อนไหวช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ แต่จ่างก็เป็นศิลปินคนหนึ่งที่อยู่ในแวดวงของกลุ่มศิลปินที่มีความเกี่ยวข้องทางการเมืองเป็นอย่างสูง การเกิดขึ้นของเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519[7] และนำไปสู่การหนีเข้าป่าของปัญญาชน นักเขียน และศิลปินจำนวนมาก จ่างก็เป็นศิลปินคนหนึ่งที่ถูกเพ่งเล็งจากทางการ ด้วยการถูกมองว่าเป็นศิลปินหัวก้าวหน้า มีความเป็นจีนสูง จึงอาจมีแนวโน้มที่จะเป็นคอมมิวนิสต์ ในขณะเดียวกันจ่างก็มีความเกี่ยวข้องกับศิลปินและนักเคลื่อนไหวบางคนที่มีบทบาทในยุคนั้น ไม่ว่าจะเป็น สมโภชน์และลาวัลย์ อุปอินทร์ หรือสันติ อิศโรวุธกุล ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในขบวนการแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยในช่วง 14 ตุลาฯ ในตอนหนึ่งของบทสัมภาษณ์ของ สันติ อิศโรวุธกุล (สัมภาษณ์, 1 มิถุนายน 2552) ถึงภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 สันติได้ให้สัมภาษณ์ถึงการถูกจับของตนภายหลังเหตุการณ์ดังกล่าว ความตอนหนึ่งว่า

> “.... ผู้สัมภาษณ์ : พอดีเมื่อกี้บอกว่าแฟนโดนจับด้วย
>
> คุณสันติ : อ่า เขาเป็นอาจารย์จุฬาตอนช่วงนั้น โดนบังคับให้คว่ำหน้านอนกับถนนแล้วโดนเหยียบบ้างโดนย่ำบ้างรองเท้าบูทอะไรงี้แต่ก็ไม่เป็นอะไรลูกก็คลอดมา ลูกเป็นผู้หญิงก็ไม่เป็นไร ลูกก็คลอดมาก็โอเค ก็เข้มแข็งแข็งแรง
>
> ผู้สัมภาษณ์ : คือโดนจับด้วยกัน
>
> คุณสันติ : คือคนละคนคนละห้องคนละชั้น คือโดนแบ่งไง โดนแบ่งแยกขังก็...

7. เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เป็นเหตุการณ์จลาจลและปราบปรามนักศึกษาและผู้ประท้วงในและบริเวณหน้ามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ และท้องสนามหลวง เชื่อว่าการประท้วงดังกล่าวเกิดขึ้นจากหลากหลายปัจจัย เช่น การชุมนุมประท้วงการเดินทางกลับประเทศของจอมพลถนอม กิตติขจร อดีตนายกรัฐมนตรี ที่สนามฟุตบอลมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ การเดินทางกลับประเทศของจอมพล ประภาส จารุเสถียร ที่ได้หนีออกไปนอกประเทศ ความไร้ประสิทธิภาพของรัฐบาล เสนีย์ ปราโมช และการสังหารโหดช่างไฟฟ้า 2 คน ที่จังหวัดนครปฐม

ผู้สัมภาษณ์ : ก็คือตอนหลังถูกปล่อยมา

คุณสันติ : ปล่อยมาเร็ว ๆพอ ๆกับผมเพราะตอนนั้นเขาเป็นอาจารย์ประจำอยู่ที่จุฬาอยู่แล้ว ก็ถ้าพวกที่เป็นอาจารย์หรือพวกที่เป็นข้าราชการเขาจะมีคนหรืออะไรที่เกี่ยวข้องกับการสอนอะไรงี้เขาจะมีรีบสัมภาษณ์ก่อนเพราะจะมีเดี๋ยวเรื่องมันจะยืดยาวไง คนธรรมดาแช่เย็นได้เมื่อไหร่ก็ได้ ไม่ใช่แค่ผมคนอื่นที่เป็นอาจารย์เขาก็ได้รับการปล่อยตัวไว เพราะไปตั้งข้อหาเขา 10 ข้อหายิงเป้าเขาได้ 10 รอบงี้

เออ อย่างอาจารย์ลาวัลย์นี่โดนกล่าวหา ไปแต่งหน้าไอ้คนที่เล่นละครแขวนคอไง ไปแต่งหน้าให้เหมือนบุคคลสำคัญ

ผู้สัมภาษณ์ : ครับผม

คุณสันติ : คือสองคนนี้เขาเป็นสามีภรรยากันจัดการประชุม ก็เป็นที่ปรึกษาแนวร่วมศิลปินทั้งสองคนแต่นามสกุลผมจำได้แต่ก็เคยมาร่วมงานสาวิตนี่อีกคนหนึ่ง สาวิตนี่อยู่องค์การนักศึกษาตอนนั้น ตอนนี้มันไม่รู้ไปไหนแล้วอาจารย์จ่าง อาจารย์จ่างนี่รุ่น 14 ตุลาแล้วบางคนก็ไปฝากตัวกับอาจารย์จ่างฝากตัวกับประเทืองก็มีบ้าง มีไปฝากตัวกับเพาะช่าง ช่างศิลป์ศิลปากร พวกนี้ก็มาช่วยงาน”

จากบทสัมภาษณ์ของสันติ อิศโรวุธกุล จะเห็นได้ว่า ถึงแม้จ่างจะมิได้มีบทบาทมากนักในฐานะแกนนำ แต่จ่างยังคงมีความเกี่ยวข้องกับศิลปินที่มีบทบาททางการเมืองในช่วงเวลานั้น เนื่องจากจ่างเป็นศิลปินคนหนึ่งที่มีอิทธิพลทางความคิดต่อศิลปินรุ่นใหม่ในช่วงเวลานั้นเป็นอย่างมาก ทำให้จ่างมีนักศึกษาศิลปะมาฝากตัวเป็นศิษย์อยู่จำนวนหนึ่ง และจากปากคำของสันติ ศิลปินบางคนที่เป็นลูกศิษย์ของจ่างก็เป็นคนที่มีบทบาทต่อขบวนการทางการเมืองของศิลปินในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ด้วยเช่นกัน

3. จ่าง แซ่ตั้ง กับการสร้างผลงานในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลา

แม้ว่าเป็นคนที่มีบทบาทต่อขบวนการทางการเมืองของศิลปินในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 แต่หากพิจารณาจากการสร้างผลงานต่าง ๆ ของจ่างในช่วงเวลาดังกล่าว (พ.ศ.2516 - 2519) พบว่ามีจำนวนไม่มากนัก (ตารางที่ 1) โดยเฉพาะในช่วงปี พ.ศ. 2516 – 2517 ที่จ่างแทบไม่ได้สร้างผลงานจิตรกรรมบนผ้าใบเลย[8] โดยจ่างสร้างแต่เพียงภาพจิตรกรรมขนาดใหญ่ 1 ชิ้น คือ ผลงาน “ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร” ซึ่งต่อมากลายเป็นผลงานที่เป็นที่รู้จักเป็นอย่างมากเมื่อกล่าวถึงศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 (สุธี 2545, 93)

8. ข้อมูลจากคลังข้อมูลส่วนบุคคลโดย HKW จนถึงวันที่ 18 ธันวาคม 2561 แต่อย่างไรก็ตามยังมีผลงานของจ่างอีกเป็นจำนวนมากที่อยู่ในระหว่างการรวบรวมและจัดทำคลังข้อมูลส่วนบุคคล

ตารางที่ 1 ข้อมูลจำนวนผลงานของจ่าง แซ่ตั้ง ในช่วงปี พ.ศ. 2516 - 2519[9]

	พ.ศ. 2516	พ.ศ. 2517	พ.ศ.2518	พ.ศ.2519
1. จิตรกรรมบนผ้าใบ	1	0	3	1
2. จิตรกรรมบนกระดาษ*	N/A	N/A	N/A	N/A
3. บทกวีรูปธรรม	0	0	4	0
4. หนังสือ	0	2	1	0

*ผลงานจิตรกรรมบนกระดาษอยู่ระหว่างการรวบรวมและจัดทำคลังข้อมูลส่วนบุคคล จึงยังไม่สามารถระบุจำนวนที่แน่นอนได้

ในช่วงเวลาดังกล่าว จ่างกลับมาให้ความสำคัญกับการเขียนบทกวีและการแปลหนังสือ โดยในปี พ.ศ. 2517 – 2518 จ่างได้จัดพิมพ์หนังสือจำนวน 3 เล่ม ได้แก่ บทกวีจีน ซึ่งเป็นงานที่จ่างได้แปลบทกวีโบราณของจีนเป็นภาษาไทย ส่วนอีกสองเล่มเป็นหนังสือที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเมือง คือหนังสือ ภาพพจน์ที่ผ่านมา เป็นหนังสือรวมบทกวีทางการเมืองของจ่าง ถึงแม้บทกวีการเมืองดังกล่าวจะเป็นการเขียนถึงการเมืองในภาพรวมและจ่างก็ไม่ได้ระบุชัดเจนว่าเป็นการเขียนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 แต่เมื่อพิจารณาจากช่วงเวลาของการสร้างผลงานดังกล่าวน่าจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ไม่มากก็น้อย ส่วนหนังสืออีกเล่มหนึ่งคือหนังสือ “อา Q ของท่านหลู่ซิ่น” ซึ่งเป็นวรรณกรรมจีนที่จ่างได้แปลออกมาเป็นภาษาไทย และต่อมาได้ถูกประกาศให้เป็นหนังสือต้องห้าม[10]

แต่อย่างไรก็ตาม ผลงานของจ่างที่เกี่ยวข้องกับการเมืองปรากฏขึ้นตลอดช่วงชีวิตของจ่าง และมีการสร้างผลงานที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 อยู่จำนวนหนึ่งภายหลังจากเหตุการณ์ดังกล่าว เช่น บทกวีรูปธรรม[11] ในปี พ.ศ. 2523 (รูปที่ 2 และ 3) จ่างใช้คำว่า “ศพ” จำนวนมากเรียงเป็นตัวเลข 6 และ 14 ซึ่งทำให้สามารถเข้าใจได้ว่าเป็นการกล่าวถึงผู้เสียชีวิตจำนวนมากจากเหตุการณ์ดังกล่าวนั่นเอง

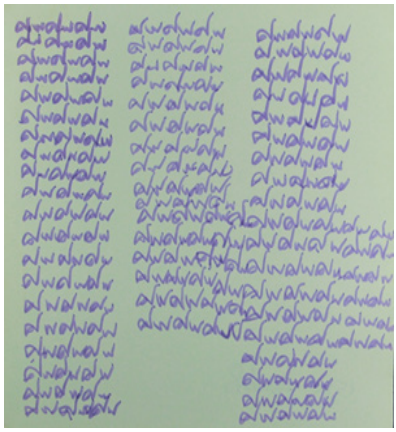
ด้วยความที่ในช่วงชีวิตของจ่างมีความสัมพันธ์กับสถานการณ์ทางการเมืองอยู่เสมอ จ่างจึงมักถูกกล่าวอ้างในฐานะของศิลปินในกระแสของศิลปะเพื่อชีวิต ที่เห็นได้ชัดเจนคือหนังสือของ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545) ซึ่งจัดวางจ่างอยู่ในส่วนของบทที่ 5 เส้นขนานแห่งอุดมการณ์ อันเป็นบทที่สุธีกล่าวถึงงานศิลปะไทยสมัยใหม่หลังทศวรรษที่ 2510 และพูดถึงจ่างในหัวข้อย่อย “ศิลปะเพื่อชีวิต”

9. ข้อมูลบางส่วนข้อมูลจากคลังข้อมูลส่วนบุคคลโดย HKW จนถึงวันที่ 18 ธันวาคม 2561 แต่อย่างไรก็ตามยังมีผลงานของจ่างอีกเป็นจำนวนมากที่อยู่ในระหว่างการรวบรวมและจัดทำคลังข้อมูลส่วนบุคคล

10. ตามประกาศกระทรวงมหาดไทย เรื่อง กำหนดชื่อเอกสารและสิ่งพิมพ์ที่ห้ามมิให้ผู้ใดมีไว้ในครอบครอง ลงวันที่ 6 มิถุนายน 2523

11. บทกวีรูปธรรม (Concrete Poetry) หรือวรรณรูป เป็นการอาศัยการเขียนคำซ้ำๆ กัน และจัดวางในลักษณะที่คล้ายกับการเขียนรูป

รูปภาพที่ 2: บทกวีรูปธรรมที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ



(ที่มา: Courtesy of The Tang Chang Private Museum)

รูปภาพที่ 3: บทกวีรูปธรรมที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 6 ตุลาฯ

(ที่มา: Courtesy of The Tang Chang Private Museum)

ด้วยความที่ในช่วงชีวิตของจ่างมีความสัมพันธ์กับสถานการณ์ทางการเมืองอยู่เสมอ จ่างจึงมักถูกกล่าวอ้างในฐานะของศิลปินในกระแสของศิลปะเพื่อชีวิต ที่เห็นได้ชัดเจนคือหนังสือของ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545) ซึ่งจัดวางจ่างอยู่ในส่วนของบทที่ 5 เส้นขนานแห่งอุดมการณ์ อันเป็นบทที่สุธีกล่าวถึงงานศิลปะไทยสมัยใหม่หลังทศวรรษที่ 2510 และพูดถึงจ่างในหัวข้อย่อย “ศิลปะเพื่อชีวิต”

ในช่วงทศวรรษที่ 2510 การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองก่อให้เกิดความนิยมของกระแสศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทย อำนาจ เย็นสบาย (2524, 228-229) ชี้ให้เห็นว่าเป็นอิทธิพล

ที่มาจากโลกตะวันตกอันเกิดจากความคลี่คลายและพัฒนาการทางสังคมจากระบบสังคมแบบหนึ่งไปสู่อีกแบบหนึ่ง การเกิดสังคมทุนนิยมขึ้นทำให้เกิดกลุ่มชนชั้นใหม่ ได้แก่ ชนชั้นผู้ใช้แรงงาน ศิลปะจึงกลายเป็นเครื่องมือหนึ่งที่เกิดขึ้นและสนองรับใช้ความคิดทางการเมืองในการแก้ปัญหาและสร้างสังคมที่เป็นธรรมของคนส่วนใหญ่ในนามของลัทธิศิลปะแบบสัจจนิยม (realism) ในขณะที่กำจร สุนพงษ์ศรี (2519 อ้างใน สุธี 2545, 89) เห็นว่าเป็นแนวศิลปะแบบโซเชียล เรียลลิสม์ (social realism) เช่นเดียวกับศิลปินในฝรั่งเศสหรืออิตาลี ส่วนสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย (2544 อ้างใน สุธี 2545, 89) เห็นว่าเป็นศิลปะที่เน้นเรื่องการเมือง สงคราม และชีวิตผู้คน ซึ่งน่าจะตรงกับศิลปะแบบโซเชียล อาร์ต (social art)

แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตในสังคมไทย เริ่มมีอิทธิพลขึ้นในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ผ่านหนังสือ “ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน” ของทีปกร หรือจิตร ภูมิศักดิ์ (ดูเพิ่ม ทีปกร 2540) ซึ่งเป็นหนังสือรวมบทความที่นำเสนอแนวคิดสนับสนุนกระแสศิลปะเพื่อชีวิตและคัดค้าน “ศิลปะบริสุทธิ์” หรือศิลปะเพื่อศิลปะ (art for art’s sake) ซึ่งงานของทีปกรร่วมถกเถียงในประเด็นเก่าแก่ของสุนทรียศาสตร์ตะวันตก กล่าวคือเป็นการถกเถียงว่าศิลปะจำเป็นต้องมีเป้าหมายบางอย่าง คือ เป็นไปเพื่อชีวิตและสังคมหรือศิลปะเป็นสิ่งที่จบในตัวเอง และสร้างขึ้นเพื่อคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ภายในตัวเอง (ดูเพิ่ม ลักษณวัต 2551, 139-145) ทีปกรเห็นว่าศิลปะเพื่อชีวิตต้องทำให้คนยึดมั่นความเป็นจริงของชีวิตและสังคม ทำให้เกิดสำนึกทางสังคม ต้องเปิดโปงความเลวร้ายของชีวิต และนำทางให้ประชาชนไปสู่ชีวิตที่ดีกว่า ในขณะที่ศิลปะบริสุทธิ์หรือศิลปะเพื่อศิลปะเป็นสิ่งที่มอมเมาและเป็นเครื่องมือของชนชั้นศักดินา นายทุน ขุนนาง อันเป็นศิลปะเพื่อศัตรูของประชาชน สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545, 91) เห็นว่างานเขียนนี้มีทั้งได้รับการตอบรับอย่างกระตือรือร้นจากฝ่ายซ้าย และถูกโจมตีคัดค้านอย่างรุนแรงโดยเฉพาะในกลุ่มนักศึกษาศิลปะของศิลปากร แต่อย่างไรก็ตาม สุธีกลับกล่าวว่าบทความนี้ไม่ได้ก่ออิทธิพลโดยตรงต่อวงการทัศนศิลป์มากนัก ซึ่งดูจะขัดแย้งกับการบอกว่าบทความดังกล่าวทั้งได้รับการตอบรับอย่างกระตือรือร้นและถูกโจมตีคัดค้านอย่างรุนแรงตามที่สุธีได้กล่าวอ้างก่อนหน้าในหนังสือเล่มเดียวกัน

หากพิจารณานิยามของศิลปะเพื่อชีวิตที่ว่าเป็นศิลปะที่เน้นเรื่องราวของชีวิตและการเมืองตลอดจนเป็นเครื่องมือในการเรียกร้องเพื่อสังคมที่เป็นธรรม คงไม่น่าแปลกใจที่จ่างในฐานะส่วนหนึ่งของขบวนการเรียกร้องประชาธิปไตย ณ ขณะนั้นจะถูกจัดอยู่ในกระแสศิลปะเพื่อชีวิต แต่อย่างไรก็ตาม จ่างก็มิได้มีความคิดเห็นในแนวทางเดียวกันกับผู้ทรงอิทธิพลทางความคิดในกระแสดังกล่าวอย่างทีปกร จ่างเขียนไว้ว่า

> “ปัญหามีอยู่ว่า
>
> ถาม - ผลงานศิลปกรรมที่ไม่มีเรื่องราวสังคมหรือการเมืองจะมีประโยชน์อันใด ผลงานศิลปกรรมที่มีรูปเรื่องราว การเยาะเย้ยสังคมหรือส่งเสริมความดีงามของสังคม หรือเสียดสีความไม่ดีของนักการเมือง หรือยกย่องความดีงามของนักการเมือง หรือผลงานศิลปกรรมที่มีรูปเรื่องราวชีวิตมนุษย์ เรื่องราวความดีงาม หรือความเลวร้าย

> คำตอบ – ข้างบนนั้นสำหรับเรื่องราวทำนองอย่างนั้นก็นับว่าดีมีคุณค่าหลายสมัยหลายศตวรรษมาแล้ว ผู้สร้างสรรค์หลายหลายคนก็ทำมาได้ผลดีอย่างมากมาย กระทั่งภาพการ์ตูนและสื่อมวลชนก็ทำประโยชน์มามากมาย
>
> ฉะนั้นการจำกัดว่าต้องสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมในรูปเรื่องราวทำนองนี้ถึงจะมีคุณค่า นอกจากนั้นไม่มีคุณค่า เพราะขาดคุณประโยชน์ในด้านนี้ หรือจำกัดว่าบทกวีจะต้องสร้างสรรค์ในขบวนการนี้ จึงจะมีคุณค่า นอกจากนั้นไม่มีคุณค่าเพราะขาดคุณประโยชน์ในด้านสังคมและมนุษยประโยชน์ ‘ถ้าทัศนะมีเพียงเท่านี้ก็นับว่าแคบ’ (จ่าง ไม่ปรากฏปี, 50-51)
>
> “ผลงานปัญญาในทุกขบวนการย่อมมีคุณ สิ่งนั้นจึงเกิดมีค่าขึ้น คุณค่านั้นจึงเกิดขึ้น สิ่งนั้นจึงเกิดผลแล้วแต่ฐานะของผู้รับและผู้สร้างสรรค์ แต่ผลงานปัญญาของคนนั้นย่อมเป็นผลงานที่มีคุณค่าแก่คนอย่างกว้างขวาง ไม่ว่าจะเป็นทางโดยตรงหรือทางอ้อม ทั้งผู้สร้างสรรค์และคนทุกคน อย่างยกตัวอย่างว่า ในประเทศนั้นในบ้านนั้นมีคนที่มีความสามารถสร้างสรรค์สิ่งที่มีคุณค่า เป็น ‘คุณค่าปัญญา’ คนในบ้านนั้นในประเทศนั้นทุกคน ย่อมมีผลพลอยได้ในคุณค่าคุณงามความดีของผลงานปัญญานั้น
>
> ฉันนั้นอยากให้คนในประเทศหรือในบ้านฉันมีผู้สร้างสรรค์ผลงานดีดีมากขึ้น สร้างสรรค์สิ่งที่มีคุณค่ามากขึ้น หรืออย่างน้อยคนก็มีทัศนะกว้างขวางขึ้น มีประโยชน์มากขึ้น ดีขึ้น ก็ย่อมเป็นสิริมงคลทั้งฉันและทุกทุกคนที่อยู่ร่วมบ้าน ร่วมประเทศ” (จ่าง ไม่ปรากฏปี, 56 - 57)

ข้อเขียนของจ่างทำให้เห็นว่า จ่างมิได้ปฏิเสธกระแสศิลปะเพื่อชีวิตเสียทีเดียว จ่างยังคงยืนยันว่าศิลปะเป็นประโยชน์ต่อชีวิตและสามารถเป็นสิ่งที่นำไปสู่สังคมที่ดีขึ้น แต่จ่างก็มิได้ปฏิเสธสิ่งที่เรียกว่าศิลปะเพื่อศิลปะหรือศิลปะบริสุทธิ์ จ่างเห็นว่าเป็นทัศนะที่คับแคบนักหากจะเลือกอย่างใดอย่างหนึ่งแต่ปฏิเสธอีกอย่างหนึ่ง เพราะผลงานศิลปะทั้งหมดเกิดจากการสร้างโดยพลังปัญญาของมนุษย์ ซึ่งมีประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อม ในทางตรงอาจเป็นคุณค่าในลักษณะเดียวกับศิลปะเพื่อชีวิต โดยเป็นการเสนอความคิดและคุณค่าปัญญาออกสู่ทุกคน ในทางอ้อม จ่างเห็นว่าการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะถึงแม้บางส่วนอาจจะมิได้นำเสนอภาพของการเมืองหรือประชาชน แต่ก็เป็นงานสร้างสรรค์ที่ทำให้คนมีทัศนะกว้างขวางขึ้น ซึ่งสามารถจรรโลงสังคมให้สงบสุขและดีขึ้นได้เช่นกัน ผลงานของจ่างตลอดชีวิตจึงมิได้ทำในกระแสใดกระแสหนึ่ง และตลอดชีวิตของจ่างก็ยังคงสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมและผลงานในลักษณะอื่น ๆ ที่มิได้เป็นผลงานในกระแสศิลปะเพื่อชีวิตต่อไป

ผลงานชิ้นหนึ่งที่สำคัญของจ่างในช่วงเวลาดังกล่าวคือผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันขนาดใหญ่อันเป็นภาพของตัวเขาเองที่ปราศจากมือและดวงตาทั้งสองข้าง จ่างอาศัยภาพของตนเองเป็นสื่อใน

การนำเสนอความรู้สึกของเขาต่อเหตุการณ์14 ตุลาคม 2516 และผลงานชิ้นนี้เป็นที่รู้จักเป็นอย่างมากเมื่อกล่าวถึงศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 (สุธี 2545, 93)

4. ผลงานตัดมือกวี ควักตาจิตรกร

รูปภาพที่ 4: "ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร"

(ที่มา: Courtesy of The Tang Chang Private Museum)

ในช่วงเวลาของเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จ่างได้สร้างภาพวาดสีน้ำมันขนาดใหญ่ภาพหนึ่งเป็นภาพของตนเองที่ปราศจากมือและดวงตา (รูปที่ 4) ถึงแม้ว่าผลงานดังกล่าวจะถูกอ้างถึงในหลากหลายชื่อ เช่น ตาไม่มองความชั่วร้าย มือไม่รับใช้เผด็จการ[12] จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973 (สุธี 2545, 93) และ14 ตุลาคม 1973 (Poshyananda 1992, 162) แต่ในความเป็นจริงแล้ว จ่างมิได้ตั้งชื่อผลงานชิ้นดังกล่าวในขณะที่เขามีชีวิตอยู่ ซึ่งต่อมาทายาทผู้ครอบครองมักจะอ้างถึงภาพดังกล่าวในชื่อว่า "ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร" อันสะท้อนให้เห็นถึงสถานะของจ่างทั้งในฐานะของจิตรกรและกวี ตลอดจนลักษณะของจ่างในภาพที่ปราศจากมือทั้งสอง ในขณะที่ดวงตาก็ถูกควักออก

แม้ว่าผลงานชิ้นนี้จะเป็นผลงานที่มีความสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ แต่ก็เช่นเดียวกับผลงานชิ้นสำคัญจำนวนมากที่มิได้มีการศึกษาในเชิงลึกตลอดจนมิได้ถูกถกเถียงถึงความหมายหรือนัยที่ปรากฏอยู่ในผลงานมากนัก สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545, 93) อธิบายถึงผลงานชิ้นนี้ว่า เป็นผลงานที่ จ่าง แซ่ตั้ง ถ่ายทอดความรู้สึกของตนเองต่อเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ในภาพของตัวเองขนาดใหญ่ จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973 ซึ่งภาพสีน้ำมันนี้เต็มไปด้วยร่องรอยของฝีแปรงและการระบายป้ายสีด้วยนิ้วและมือ แสดงออกถึงอารมณ์ที่พลุ่งพล่านรุนแรง เป็นภาพเขียนที่ถูกอ้างอิงถึงเสมอ โดยเฉพาะเมื่อกล่าวถึงศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลา ทั้งๆ ที่ในภาพนี้มีแต่รูปของตัวศิลปินไม่มีการใช้สัญลักษณ์หรือปัจจัยใดๆ ที่โยงไปสู่เรื่องการเมืองและสังคมโดยตรงเลย ในขณะที่อภินันท์

12. ชื่อนี้ถูกใช้ในนิทรรศการศิลปะ 14 ตุลา ผ่านสายตาศิลปิน เมื่อ ปีพ.ศ. 2546

โปษยานนท์ (Poshayananda 1992, 162) อธิบายว่าผลงานชิ้นนี้เป็นความทรงจำของเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ เป็นภาพของตัวศิลปินเองที่ปรากฏโดยแยกออกจากบุคคลและสังคม ตัวศิลปินนั่งอยู่กลางภาพ แสดงให้เห็นถึงหนวดเครา ตาทั้งสองข้างถูกควักออก แขนทั้งสองข้างถูกตัดออก นั่นเป็นเพราะว่าตัวศิลปินไม่ต้องการเห็นถึงความเลวร้ายและไม่ต้องการสร้างผลงานศิลปะที่เป็นสักขีพยานให้กับความเลวร้ายป่าเถื่อนนี้ ภาพใบหน้าที่ทรมานของศิลปินและร่องรอยของฝีแปรงเปรียบเสมือนการย้ำเตือนถึงความเลวร้ายป่าเถื่อนที่เคยเกิดขึ้นจริงในส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ไทย

ผลงานชิ้นนี้ได้ถูกนำไปจัดแสดงเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2524 โดยจ่าง แซ่ตั้ง ได้รับเชิญให้แสดงผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ในฐานะศิลปินเชื้อเชิญ ซึ่งสูจิบัตรของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในปีดังกล่าว (รูปที่ 5) เป็นหลักฐานที่เก่าที่แสดงให้เห็นถึงการนำผลงานชิ้นนี้ออกเผยแพร่สู่สาธารณะ ในขณะที่ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545, 93) กล่าวอ้างว่ามีการนำผลงานชิ้นนี้จัดแสดงร่วมกับประเทือง เอมเจริญ ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ ไม่นาน แต่ก็ไม่มีหลักฐานใดๆ ยืนยัน ผลงานชิ้นนี้ได้ถูกนำมาจัดแสดงอีกครั้งในปี พ.ศ. 2546 ในนิทรรศการ “14 ตุลา ผ่านสายตาศิลปิน” ในสูจิบัตรของนิทรรศการดังกล่าว ไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร (2546, 35-36) ได้พูดถึงผลงานชิ้นนี้ว่า “ภาพเหมือนศิลปินที่นั่งตระหง่านจ้องมองถมึงทึงสู่เบื้องหน้าทางเบื้องนอกด้วยเบ้าตาโหวงว่างขาวโพลงจากการสร้างสรรค์โดย จ่าง แซ่ตั้ง ศิลปินผู้ล่วงลับได้ซุกซ่อนความนัยไว้หลังเรือนร่างกำยำใหญ่โตกึ่งเปล่าเปลือยของตนเอง รวมถึงสัญลักษณ์ที่ตวัดป้ายเป็นเหมือนคล้ายอักษรจีน แทรกแซมเกลื่อนกระจายทั่วฉากพื้นหลัง ล้วนให้ความรู้สึกลี้ลับท้าทาย คอยรุกเร้าอารมณ์และจินตนาการของผู้ชมขณะยืนเผชิญหน้ากับชิ้นงานตลอดเวลา มีความนัยของชีวิต ของความรู้สึก ของประเด็นเรื่องราวทางสังคม-การเมือง ถั่งแน่นอยู่ในนั้น” และในปี พ.ศ. 2559 ผลงานชิ้นนี้ได้ถูกนำไปจัดแสดงในนิทรรศการ Reframing Modernism ณ หอศิลป์แห่งชาติสิงคโปร์ (National Gallery Singapore) ในสูจิบัตรของนิทรรศการดังกล่าวอธิบายถึงผลงานชิ้นนี้ว่า เป็นบันทึกความทรงจำของเหตุการณ์อันแสนโหดร้ายในการชุมนุมทางการเมืองในประเทศไทยในปี 1973 ผลงานอนุสรณ์ดังกล่าวมีขนาดใหญ่เมื่อเทียบกับผลงานภาพใบหน้าตนเองของชิ้นอื่นๆ ของจ่าง เป็นภาพที่แสดงถึงตัวของจ่างที่แสดงถึงความเห็นอกเห็นใจและความเจ็บปวดต่อเหตุการณ์ดังกล่าว การเผชิญหน้าของกับภาพของจ่างและตาที่มองไม่เห็นแสดงให้เห็นถึงการบาดเจ็บทางจิตใจของประชาชน (Cheng 2016, 216)

รูปภาพที่ 5: ภาพผลงานจากสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17

มีเพียงคำบอกเล่าที่บอกว่าจ่างเคยให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับภาพนี้ แต่อย่างไรก็ตามยังคงหาหลักฐานยืนยันไม่พบ จากการสำรวจหลักฐานที่ถูกเก็บรักษาไว้โดยทายาทพบแต่เพียงแผ่นป้ายภาษาอังกฤษที่เคยถูกใช้ติดคู่กับผลงานในนิทรรศการ “14 ตุลา ผ่านสายตาศิลปิน” เมื่อปี พ.ศ. 2546 ณ หอศิลป์จามจุรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในแผ่นป้ายดังกล่าวมีข้อความว่า

“Being just a painter and a humble poet…
fully committed to paint and write meaningful,
as a tribute to the motherland and compatriots
rising up angry
against the military dictatorial rule,
on
October 14, 1973
A painter and a poet,
witnessing Thais slaughtering Thais,
heeding the call from a clear conscience,
responding with a self portrait
of
a painter and a poet,
who scooped out his own eyes,
who cut off his own hands,
against a backdrop of turmoil caused by decade of oppres-
sions.
A painter and a poet,
who no longer needed the eyes to witness such a massacre,
in the land of his birth,
who no longer needed hands to paint and write,
a farewell to all creative endeavours,
at the last of 1973 series!”
Tang Chang
(An excerpt from a recorded interview)

ดูเหมือนว่าข้อความดังกล่าวจะถูดถอดความมาจากบันทึกการให้สัมภาษณ์ของจ่าง และถูกแปลเป็นภาษาอังกฤษอีกทีหนึ่ง แต่ความหมายของคำให้สัมภาษณ์ของจ่างดูจะสอดคล้องกับข้อเขียนของอภินันท์ โปษยานนท์ (Poshayananda 1992, 162) ภาพของตนเองที่ถูกควักลูกตาออกและถูกตัดมือทั้งสองแสดงให้เห็นถึงศิลปินที่ไม่ต้องการที่จะมองเห็นความโหดร้ายและเป็นสักขีพยานของการสังหารหมู่ในแผ่นดินไทย ในขณะเดียวกันมือทั้งสองที่หายไปก็แสดงให้เห็นถึงเจตจำนงในการปฏิเสธ

การสร้างสรรค์ผลงานต่าง ๆ ในช่วงเวลาของเผด็จการ คำให้สัมภาษณ์ของจ่างยืนยันถึงความสัมพันธ์ระหว่างผลงานชิ้นนี้กับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และเจตจำนงทางการเมืองในขณะที่กำลังสร้างผลงานของตัวศิลปินเอง ซึ่งเป็นดั่งบทสนทนาต่อข้อเขียนของสุธี คุณาวิชยานนท์ (2545, 93) ที่ว่าเป็นภาพเขียนที่ถูกอ้างอิงถึงเสมอ โดยเฉพาะเมื่อกล่าวถึงศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลาทั้ง ๆ ที่ในภาพนี้มีแต่รูปของตัวศิลปิน ไม่มีการใช้สัญลักษณ์หรือปัจจัยใด ๆ ที่โยงไปสู่เรื่องการเมืองและสังคมโดยตรงเลย

การใช้ภาพร่างกายของศิลปินในการเสนอเจตจำนงทางการเมืองดูจะเป็นเรื่องที่แตกต่างจากศิลปินคนอื่นในเวลานั้น ตัวอย่างเช่นผลงานจิตรกรรม “ธรรมะ อธรรม” ของประเทือง เอมเจริญ เป็นผลงานที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 อีกชิ้นหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้นในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกัน ในภาพดังกล่าวประเทืองอาศัยสัญลักษณ์ที่เกี่ยวกับการเมือง เช่น ภาพเศียรพระที่ถูกยิงด้วยปืนจนเป็นรูพรุน ท่อนแขนมนุษย์ที่ตกอยู่บนพื้น รูปเถาไม้มีหนามแหลม แสง ดวงตา หรือดอกไม้ เพื่อแสดงถึงพลังการต่อสู้ระหว่างนักศึกษาและประชาชนกับอำนาจเผด็จการ(สุธี 2545, 92-93) จะเห็นได้ว่างานของประเทืองยังคงสื่อสารโดยอาศัยสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่แสดงความเกี่ยวข้องกับการเมืองอย่างชัดเจนและตรงไปตรงมานำมาทับซ้อนกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่มักจะพบเห็นได้ในงานศิลปะชิ้นต่าง ๆ ของศิลปินในขบวนการศิลปะเพื่อชีวิตในช่วงเวลานั้น ไม่ว่าจะเป็นงานของ สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย, พิทักษ์ ปิยะพงษ์, โชคชัย ตักโพธิ์ หรือธรรมศักดิ์ บุญเชิด ที่นิยมใช้สัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับการเมืองอย่างตรงไปตรงมา ไม่ว่าจะเป็นธงชาติ อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย นกพิราบขาว หรือชาวนา ในขณะที่งาน “ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร” ของจ่างกลับเลือกที่จะใช้ร่างกายของศิลปินในการสื่อสารข้อเรียกร้องทางการเมือง

ถึงแม้ว่าการใช้ร่างกายในงานศิลปะหรือการสื่อสารทางการเมืองจะไม่ได้เป็นที่นิยมมากนักในช่วงทศวรรษที่ 2510 – 2520 แต่ในช่วงเวลาต่อมา ร่างกายกลายเป็นพื้นที่ที่สำคัญของกิจกรรมทางการเมืองและวัฒนธรรม นักสังคมวิทยาอย่าง ไบรอัน เทอร์เนอร์ (Turner 1992, 11-13 อ้างใน ก้องสกล กวินรวีกุล 2545, 5) อธิบายว่าเรากำลังก้าวเข้าสู่สังคมร่างกาย (somatic society) ซึ่งคือระบบสังคมที่ร่างกายกลายเป็นส่วนประกอบของพื้นที่หลักของกิจกรรมทางการเมืองและวัฒนธรรม ภาระหน้าที่หลักทางการเมืองนั้นอยู่ที่จะวางระเบียบพื้นที่ระหว่างร่างกายอย่างไร และจะสอดส่องดูแลพื้นที่ที่เชื่อมระหว่าง ร่างกาย สังคม และวัฒนธรรม ได้อย่างไร ดูเหมือนความคิดในลักษณะดังกล่าวจะเป็นสิ่งที่ได้รับอิทธิพลจากนักทฤษฎีชาวฝรั่งเศสอย่าง มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ที่ให้ความสำคัญกับการศึกษาประวัติศาสตร์ร่างกายผ่านมโนทัศน์ที่สำคัญอย่างวาทกรรม (discourse) ก้องสกล กวินรวีกุล (2545, 6) อธิบายว่าประวัติศาสตร์ร่างกายของฟูโกต์เป็นความพยายามที่จะศึกษาความสัมพันธ์ขอ “ร่างกายและผลของอำนาจที่กระทำต่อร่างกาย” ซึ่งรวมถึงการตรวจสอบว่าสถาบันทางสังคมใหม่ ๆ ซึ่งอาศัยช่องทางที่แยบคายยิ่งขึ้นในการเข้าถึงปัจเจกชน ร่างกาย ท่าทาง และกิจวัตรประจำวันของพวกเขานั้นทำงานอย่างไร ฟูโกต์เห็นว่า ร่างกายถูกสร้างขึ้นในวาทกรรมและมิใช่เป็นเพียงศูนย์กลางของวาทกรรม แต่ยังคือจุดเชื่อมโยงกิจกรรมในชีวิตประจำวันและอำนาจของสถาบันทางสังคม (Foucault 1980, 58 อ้างใน ก้องสกล 2545, 7) ในขณะเดียวกัน ฟูโกต์ก็เสนอ

ว่าร่างกายถูกควบคุมผ่านปฏิบัติการทางวาทกรรมที่เกี่ยวข้องกับอำนาจควบคุมผ่านกระบวนการสร้างบรรทัดฐาน (normalization) ซึ่งอาศัยระเบียบวินัย (discipline) ในการควบคุมกำกับบุคคลให้อยู่ในบรรทัดฐานเดียวกัน โดยการควบคุมนี้เป็นไปในระดับรายละเอียดของชีวิตประจำวันจนถึงขั้นเข้าไปควบคุมถึงวัตรปฏิบัติของร่างกายมนุษย์ อำนาจควบคุมในลักษณะดังกล่าว ฟูโกต์เรียกว่าชีวอำนาจ (biopower) (นพพร 2552 , 174-175)

เมื่อร่างกายเกี่ยวข้องกับอำนาจและการควบคุมทางสังคม ในขณะเดียวกันร่างกายก็เป็นพื้นที่ของกิจกรรมทางการเมืองและวัฒนธรรม ร่างกายจึงมักถูกใช้เพื่อสื่อความหมายที่เกี่ยวข้องกับอำนาจและการปลดปล่อย ร่างกายจึงมีความสัมพันธ์กับประเด็นทางสังคมและวัฒนธรรมต่าง ๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นการเรียกร้องเกี่ยวกับเพศสภาพ การสื่อสารเกี่ยวกับร่างกายและเทคโนโลยี ประเด็นที่เกี่ยวกับสุขภาพ หรือในพื้นที่ทางการเมือง ร่างกายมักจะเกี่ยวข้องกับการใช้เพื่อเน้นย้ำลักษณะปัจเจกนิยม (The intensification of individualism) ตลอดจนการปฏิเสธหรือตั้งคำถามกับอิทธิพลของพฤติกรรมกลุ่ม (collective action) (Lewis 2008, 247-248) แน่นอนว่าหากพิจารณาจากแง่มุมนี้ ความหมายของผลงาน “ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร” จึงอาจเป็นการตั้งคำถามกับอิทธิพลหรืออำนาจที่คอยกำกับร่างกายและคอยบงการวิถีชีวิตของประชาชน โดยเฉพาะในบริบทที่อยู่ในรัฐบาลเผด็จการและมีการเรียกร้องประชาธิปไตยจากประชาชน การที่ศิลปินวาดภาพร่างกายตนเองเป็นการเน้นย้ำถึงลักษณะปัจเจกนิยมที่แสดงให้เห็นถึงการประกาศอธิปไตยในร่างกายตนเอง การตัดมือและควักลูกตาคือการใช้อำนาจอธิปไตยของร่างกายเพื่อสื่อสารไปถึงรัฐและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นว่าตัวตนของจ่างมิได้อยู่ภายใต้อำนาจใครและไม่สยบยอมต่อเผด็จการ หากต้องเป็นสักขีพยานต่อการเข่นฆ่าประชาชนที่ออกมาเรียกร้องประชาธิปไตย การควักลูกตาและตัดมือของตนคือการปฏิเสธการมีส่วนร่วมในปฏิบัติการอันเลวร้ายนั้น ในขณะเดียวกันยังเป็นการประกาศถึงเสรีภาพเหนือร่างกายของตนที่มิอาจใช้ชีวิตอย่างสยบยอมอยู่ภายใต้ร่มเงาของเผด็จการ

ผลงาน “ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร” ไม่ใช่เป็นเพียงผลงานศิลปะชิ้นหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้นในบริบทของเหตุการณ์ทางการเมืองที่สำคัญในประวัติศาสตร์ไทยอย่างเหตุการณ์ 14 ตุลา แต่ผลงานชิ้นดังกล่าวยังเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นทัศนะของจ่างต่อเหตุการณ์ทางการเมืองที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาดังกล่าว ในขณะเดียวกันผลงานชิ้นนี้ก็ยังเน้นย้ำให้เห็นถึงบทบาทของจ่างในฐานะศิลปินที่สำคัญคนหนึ่งในช่วง 14 ตุลาฯ เมื่อผลงานได้ถูกเชิญให้เข้าร่วมแสดงในปี พ.ศ.2546 ภายหลังจากมรณกาลของจ่าง ทั้งนี้ ในช่วงเวลานั้น จ่างเป็นศิลปินคนเดียวที่ล่วงลับไปแล้วและมีผลงานร่วมแสดงในงานนิทรรศการครั้งนั้น[13] มีศิลปินจำนวนมากที่มีชีวิตอยู่และมีส่วนร่วมกับเหตุการณ์ในครั้งนั้น จึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจว่าเหตุใดภัณฑารักษ์ของนิทรรศการดังกล่าวจึงจำเป็นต้องนำผลงานของจ่างไปรวมแสดงในนิทรรศการครั้งนั้น เหตุผลสำคัญประการหนึ่งที่เป็นไปได้คือผลงานของจ่างเป็นผลงานที่โดดเด่นชิ้นหนึ่งเมื่อกล่าวถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ นอกจากผลงาน “ธรรม-อธรรม” ของประเทือง เอมเจริญ การละเลยผลงานของจ่างจึงเป็นสิ่งที่อาจทำให้การกล่าวถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ เป็นไปอย่างไม่สมบูรณ์

13. ในนิทรรศการ “14 ตุลา ผ่านสายตาศิลปิน” นอกจากจ่างแล้ว มีผลงานของอังคาร กัลยาณพงศ์, ประเทือง เอมเจริญ, เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, วสันต์ สิทธิเขตต์, มานิต ศรีวานิชภูมิ และสุธี คุณาวิชยานนท์ ร่วมแสดง

ดูจะเป็นเรื่องชัดเจนว่าจ่างเป็นศิลปินคนหนึ่งที่มีบทบาทในขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมและการเมืองในช่วงทศวรรษที่ 2510 ตลอดจนมีผลงานที่ถือได้ว่าเป็นผลงานชิ้นสำคัญชิ้นหนึ่งเมื่อกล่าวถึงศิลปะไทยในช่วงเวลานั้น แต่โจทย์ที่สำคัญกว่านั้นคือสิ่งเหล่านี้สำคัญอย่างไรโดยเฉพาะเมื่อพูดถึงภาวะความไม่ลงรอยของจ่างกับศิลปะไทยสมัยใหม่ เพื่อให้เห็นภาพดังกล่าวอย่างสมบูรณ์ การย้อนกลับไปทบทวนถึงศิลปะไทยสมัยใหม่จึงเป็นเรื่องสำคัญ โดยเฉพาะในบริบทที่สัมพันธ์กับการเมืองและรัฐ เพราะการปรากฏตัวของจ่างในบริบทของสถานการณ์ทางการเมืองดังกล่าวเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับการเมืองและรัฐอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

5. ศิลปะ(ไม่)ต้องพึ่งพารัฐ?: รูปธรรมของความ(ไม่)ลัมเหลวทางการเมืองของสุนทรียศาสตร์

หากย้อนกลับไปพิจารณาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ในกระแสหลัก โดยเฉพาะการเริ่มต้นในฐานะขั้วตรงข้ามของศิลปะไทยประเพณี แต่ในขณะเดียวกันศิลปะไทยสมัยใหม่กลับเป็นส่งที่อิงแอบอยู่กับสถาบันและอำนาจรัฐมาโดยตลอด เพราะการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่สัมพันธ์กับการสิ้นสุดลงของยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์

การเปลี่ยนแปลงการปกครองเมื่อปี พ.ศ.2475 นำมาซึ่งความคิดที่ว่าด้วยอำนาจอธิปไตยเป็นของปวงชน ตลอดจนความคิดเรื่องสิทธิเสรีภาพ ซึ่งถือว่าเป็นความคิดใหม่ในช่วงเวลานั้น และนำไปสู่การถกเถียงกันเป็นอย่างมาก เพื่อให้ผู้คนสามารถจินตนาการถึงอุดมคติเหล่านี้ได้ จึงจำเป็นต้องทำอุดมคติเหล่านี้ให้กลายเป็นภาพขึ้นมา ด้วยเหตุนี้ศิลปะจึงมีบทบาทเป็นอย่างมากในช่วงภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และศิลป์ พีระศรี ได้รับมอบหายให้ก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมหรือมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นมาเพื่อการนี้โดยเฉพาะ นี่จึงเป็นต้นกำเนิดที่สำคัญอย่างแนบแน่นระหว่างรัฐสมัยใหม่และศิลปะสมัยใหม่ (เดวิด 2559, 136-137) นอกจากนี้เทห์ยังเห็นว่าศิลปะไทยสมัยใหม่ยังมีส่วนในการส่งเสริมกระบวนการหลอมรวมอดีต โดยการนำรูปแบบและความคิดที่รับมาจากภายนอกมาปรับแปลงเข้าสู่โลกทัศน์ภายใต้การควบคุมของผู้มีอำนาจ และนำไปสู่การขยายตัวของโลกทัศน์ในตัวเองด้วย ถึงแม้สำนักศิลปากรจะพัฒนาแนวทางของตนไปสู่แนวทางของ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ที่นำพาให้สำนักศิลปากรหลีกหนีไปจากความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและใช้ชีวิตอยู่ในปริมณฑลของศิลปะที่เขาเชื่อว่าอยู่นอกเหนือไปจากสังคมอันวุ่นวาย แต่ภาพลักษณ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากรและศิลปะสมัยใหม่ในฐานะผลิตผลของการก่อตั้งสำนักศิลปากรและการวางรากฐานของศิลป์ พีระศรี ก็ยังมิอาจหนีพ้นออกจากความเกี่ยวข้องกับอำนาจรัฐ

ความแนบแน่นระหว่างศิลปะไทยสมัยใหม่กับรัฐจนแทบจะกลายเป็นเนื้อเดียวกันดำเนินมาจนถึงในช่วงทศวรรษที่ 2510 เดวิด เทห์ (2559, 138-139) ชี้ให้เห็นว่าการตื่นตัวทางสังคมและการเมืองในช่วงเวลาดังกล่าวนำไปสู่การทำลายการผูกขาดอำนาจทางการเมืองของทหารได้เพียงชั่วครู่ (และสำนักดังกล่าวก็ถูกขจัดลงในช่วงของการกวาดล้างทางการเมืองในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519) แต่อย่างไรก็ตาม การตื่นตัวทางสังคมและการเมืองในช่วงเวลานั้นนำไปสู่การตั้งคำถามกับสำนักคิดแบบ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” อันเป็นกระแสหลักของสำนักศิลปากรและมีภาพลักษณ์ที่สัมพันธ์กับอำนาจรัฐ ในขณะที่ศิลปินกลุ่มย่อยต่าง ๆ พยายามหาช่องทางที่จะเชื่อมต่อศิลปะเข้ากับสภาวะความเป็นจริง

ทางสังคม เทห์เห็นว่าถึงแม้จะเป็นช่วงเวลาอันสั้น แต่กระแสศิลปะเพื่อชีวิตและการเกิดขึ้นของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยก็สามารถแยกตัวเป็นอิสระจากรสนิยมแบบทางราชการได้ สิ่งที่น่าสนใจคือบทบาทของจ่างที่เพิ่มมากขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 2510 นั้นสัมพันธ์กับสิ่งที่เทห์เรียกว่าเป็นการที่ศิลปะแยกตัวออกเป็นอิสระจากรสนิยมแบบทางราชการ ในขณะเดียวกันก็เป็นช่วงเวลาสั้น ๆ ที่ความตื่นตัวทางสังคมและการเมืองนำไปสู่การตั้งคำถามต่อแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะอันเป็นกระแสหลักที่สัมพันธ์กับมหาวิทยาลัยศิลปากรและศิลป์ พีระศรี บทบาทของจ่างในช่วงทศวรรษที่ 2510 จึงเน้นย้ำถึงภาวะของความไม่ลงรอยของจ่างในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลักที่ผูกติดกับอำนาจรัฐและรสนิยมแห่งรัฐอันแฝงตัวไว้ภายหลังแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะ และภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 บทบาทของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยถูกทำลายพร้อมกับบทบาทของจ่างที่กลายเป็นที่รู้จักในแวดวงสาธารณะมากขึ้นผ่านสื่อสิ่งพิมพ์และสื่อร่วมสมัยต่าง ๆ ในขณะที่แวดวงศิลปะถึงแม้จะเกิดกลุ่มอุปถัมภ์ผลงานศิลปะและตลาดศิลปะ แต่การผูกขาดทางรสนิยมของกลุ่มศิลปินข้าราชการและศิลปากรก็ยังคงทนถาวรต่อไป (Wongchirachai 1992 อ้างใน เดวิด 2559, 139)

น่าสนใจว่าสถานการณ์ทางการเมืองและประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ในช่วงทศวรรษที่ 2510 มีลักษณะที่คล้ายกับ “การเมืองของสุนทรียศาสตร์” ในแบบของ ฌัคส์ ร็องซีแยร์ (Jacques Ranciere) นักปรัชญาการเมืองคนสำคัญชาวฝรั่งเศส ซึ่งร็องซีแยร์ใช้คำว่าสุนทรียศาสตร์หรือ aesthetics ในความหมายเดียวกับค้านท์ ซึ่งก็คือการแบ่งแยกการรับรู้ของคนในสังคม (the partition of the sensible) ที่เป็นเงื่อนไขสำคัญสำหรับการทำความเข้าใจโลกรอบตัว การจัดแบ่งดังกล่าวเป็นตัวกำหนดว่าอะไรคือสิ่งที่ยอมรับได้ ทำได้ พูดได้ มองเห็นได้ หรือก็คือระบบของข้อเท็จจริงที่ชัดแจ้งในตัวเองเกี่ยวกับการรับรู้ของคน ซึ่งเผยให้เห็นถึงการดำรงอยู่ของบางสิ่งที่คนในสังคมเข้าใจร่วมกัน ขณะเดียวกันก็เป็นระบบที่กำหนด จำกัด และแบ่งแยกส่วนต่าง ๆ และตำแหน่งต่าง ๆ ภายในระบบเอง (ไชยรัตน์ 2553, 63) ในแง่นี้ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ (โดยเฉพาะประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก) จึงมีลักษณะเป็นสุนทรียศาสตร์ในความหมายของร็องซีแยร์ กล่าวคือประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่เป็นการแบ่งแยกการรับรู้ของคนในสังคม โดยแยกศิลปะไทยสมัยใหม่ออกจากสิ่งอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะไทยประเพณีหรืองานช่าง ในขณะเดียวกันตัวประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่เองก็เป็นเงื่อนไขสำคัญอย่างหนึ่งในการทำความเข้าใจศิลปะไทยสมัยใหม่และเป็นหนึ่งในสิ่งที่นิยามความเป็นสมัยใหม่ในพื้นที่ของศิลปะ การกลับไปทบทวนถึงประวัติศาสตร์ศิลปะจึงเป็นการสร้างระบบข้อเท็จจริงที่จะถูกนำมาแยกแยะการรับรู้ของบุคคลบนความแตกต่างระหว่างศิลปะไทยสมัยใหม่และศิลปะไทยประเพณีหรืองานช่าง ซึ่งทำให้ผู้ชมหรือศิลปินสามารถบอกได้ว่าอะไรเป็นศิลปะไทยสมัยใหม่หรืออะไรที่ไม่ใช่ศิลปะไทยสมัยใหม่

ร็องซีแยร์เห็นว่า การแบ่งแยกการรับรู้คือการกำหนดว่าใครจะมีสิทธิ์เข้ามามีส่วนในกิจกรรมบางประการ สุนทรียศาสตร์ในความหมายของการแบ่งแยกการรับรู้จึงเป็นการจัดสรรสิ่งต่าง ๆ ในสังคมให้เกิดการรับรู้ร่วมกันในเรื่องต่าง ๆ แต่ในขณะเดียวกันการแบ่งแยกก็นำไปสู่การสร้างสิ่งที่ถูกนับเพื่อที่จะไม่นับรวมให้เป็นส่วนหนึ่งของระบบ หรือที่เรียกว่า “ส่วนที่ถูกนับเพื่อที่จะไม่นับรวมให้เป็นส่วน”[14] (the wrong) ร็องซีแยร์เห็นว่าในความเป็นจริงแล้ว ส่วนที่ถูกนับเพื่อที่จะไม่นับรวม

ให้เป็นส่วนสามารถถูกรับรู้ได้ในการรับรู้ทางการเมืองแบบอื่นๆ ที่นอกเหนือไปจากสุนทรียศาสตร์ที่แบ่งแยกการรับรู้จนกลายเป็นข้อเท็จจริงกระแสหลัก ร็องซีแยร์เสนอวิธีการที่เรียกว่า “การเมืองของสุนทรียศาสตร์” ในการสลาย สั่นคลอน และตั้งคำถามกับระบบการแบ่งแยกการรับรู้นี้เพื่อนำไปสู่การรับรู้ทางการเมืองแบบอื่นที่มีพื้นที่ให้กับส่วนที่ถูกนับเพื่อที่จะไม่นับรวมให้เป็นส่วน โดยการตั้งคำถามกับบรรดาสถาบันทางสังคมต่างๆ ที่หยุดนิ่งและแข็งทื่อภายใต้ตรรกะแบบตำรวจ[15] (ไชยรัตน์ 2553, 68) ร็องซีแยร์ใช้วิธีการทำให้เป็นปัญหา การตั้งคำถาม การไม่เห็นด้วย (disagreement) และศึกษาสิ่งที่ไม่สมบูรณ์ สิ่งที่ขาดหาย สิ่งที่ถูกสลับที่สลับทาง สิ่งที่ไม่มีเสียง ไม่มีพื้นที่ ซึ่งนำไปสู่การยอมรับ (agreement) (ไชยรัตน์ 2553, 29)

หากนำเอาความคิดของร็องซีแยร์มาพิจารณาการตื่นตัวทางสังคมและการเมืองในช่วงทศวรรษที่ 2510 อันนำไปสู่การตั้งคำถามกับสำนักคิดแบบ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” อันเป็นกระแสหลักของสำนักศิลปากรและมีภาพลักษณ์ที่สัมพันธ์กับอำนาจรัฐ จะเห็นได้ว่าการเกิดขึ้นของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยและกระแสศิลปะเพื่อชีวิตเป็นสิ่งที่คล้ายคลึงกับวิธีการที่ร็องซีแยร์เรียกว่า “การเมืองของสุนทรียศาสตร์” ในขณะที่ปริมณฑลของการเมืองในขณะนั้นคือการเรียกร้องประชาธิปไตย แต่ในปริมณฑลของศิลปะมันคือกระแสของศิลปินตัวเล็กๆ ที่กระจัดกระจายและตั้งคำถามต่อระบบการรับรู้ ในขณะเดียวกันสถานะของจ่างที่เป็นศิลปินที่มิได้เข้ารับการศึกษาในระบบการศึกษา หากพิจารณาสถานะของจ่างผ่านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่อันสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับระบบการศึกษาและอำนาจรัฐ จ่างคงมิได้เป็นศิลปินผู้สร้างศิลปะไทยสมัยใหม่ สถานะของจ่างในพื้นที่ของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่กระแสหลักจึงเป็น ส่วนที่ถูกนับเพื่อที่จะไม่นับรวมให้เป็นส่วน” น่าสนใจว่าภายหลังจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนนำไปสู่การถูกกวาดล้างในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2516 จ่างเริ่มมีชื่อเสียงในพื้นที่สาธารณะผ่านสื่อมวลชนและสื่อร่วมสมัย ไม่ว่าจะเป็นการ์ตูนล้อการเมือง หรือเพลงเพื่อชีวิต และสามารถพูดได้เต็มปากว่าจ่างเป็นศิลปินในกระแสศิลปะสมัยใหม่และสัมพันธ์กับกระแสศิลปะเพื่อชีวิต ในขณะเดียวกันผลงานของจ่างอย่าง “ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร” ก็กลายเป็นผลงานชิ้นสำคัญชิ้นหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะ และได้รับเชิญให้เข้าร่วมในการจัดนิทรรศการโดยรัฐ ศิลปินอิสระ ศิลปินที่ทำงานในแนวทางที่แตกต่างจากศิลปะกระแสหลักในขณะนั้น หรือศิลปินที่ไม่ได้จบจากสำนักศิลปากร ไม่ว่าจะเป็น ประเทือง เอมเจริญ, สันติ อิศโรวุธกุล, พิทักษ์ ปิยะพงษ์ เริ่มกลายเป็นที่รู้จัก ในขณะเดียวกันปฏิบัติการ “การเมืองของสุนทรียศาสตร์” จบสิ้นลงภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2516 และปริมณฑลของศิลปะก็กลับเข้าสู่พื้นที่ของรสนิยมแบบราชการเช่นเดิม กรณีของจ่างจึงเป็นกรณีที่น่าสนใจในการตั้งคำถามต่อคำอธิบายของเทห์ว่าการตื่นตัวทางสังคมและการเมืองในช่วงทศวรรษที่ 2510 นำไปสู่การทำลายการผูกขาดอำนาจทางการเมืองของทหารและการแยกออกจากรสนิยมของรัฐได้เพียงชั่วครู่ ก่อนถูกขจัดลงในช่วงของการกวาดล้างทางการเมืองในเหตุการณ์

14. ใช้ตามสำนวนแปลของ ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2553)

15. ตรรกะแบบตำรวจ (the police) เป็นตรรกะที่มีหน้าที่จัดระเบียบและควบคุม กำหนดความสูงต่ำ เป็นตรรกะของการแบ่งแยกระหว่างพวกที่เข้าใจกับพวกที่ไม่เข้าใจ ไม่มีที่ว่างให้กับการเข้าใจที่แตกต่าง ซึ่งตรงกันข้ามกับตรรกะของการเมืองที่พยายามสลาย สั่นคลอน และตั้งคำถามกับระบบการแบ่งแยก (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2553, 24-25, 29)

6 ตุลาคม 2519 มันคือความล้มเหลวและจบสิ้นของกระแสศิลปะเพื่อชีวิตหรือมันคือความสำเร็จของ “การเมืองของสุนทรียศาสตร์” ที่ขยายปริมณฑลของวงการศิลปะออกไปยังพื้นที่อื่นๆ ไม่เพียงแต่ในแวดวงของศิลปินในสำนักศิลปากร เมื่อประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่กระแสหลักถูกพูดถึงผ่านการวางรากฐานจากศิลป์ พีระศรี และศิลปินในสำนักศิลปากรผ่านกระแสการสร้างชาติ (ดูเพิ่ม นวภู 2562) การที่จ่างเป็นศิลปินคนหนึ่งที่มีบทบาทในกระแสศิลปะเพื่อชีวิตจึงเน้นย้ำถึงความแตกต่างและแปลกแยกของจ่างในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่กระแสหลักของสำนักศิลปากร

หากพิจารณาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่โดยจำกัดไว้เพียงประวัติศาสตร์กระแสหลัก บทบาทของจ่างที่เด่นชัดในช่วงทศวรรษที่ 2510 อาจเป็นตัวเน้นย้ำถึงความไม่ลงรอยของจ่างที่ปรากฏอยู่อย่างชัดเจน แต่อย่างไรก็ตาม ความไม่ลงรอยนั้นยังนำมาซึ่งความสำคัญของผลงานของจ่างที่ทิ้งไว้ในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะ และจ่างก็กลายเป็นศิลปินที่ได้รับความรู้จักจากสาธารณะเป็นอย่างมากผ่านสื่อสารมวลชนตลอดจนสื่อร่วมสมัยต่างๆ เพื่อให้เห็นภาพของ “ความไม่ลงรอย” ได้มากขึ้น การศึกษาเรื่องราวของจ่างในสื่อสารมวลชนและสื่อร่วมสมัยทั้งก่อนและหลังทศวรรษที่ 2510 จึงน่าจะเป็นสิ่งที่น่าสนใจไม่น้อย นอกจากจะทำให้เห็นบริบทของชีวิตของจ่างมากขึ้น ยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ศิลปะในกระแสรองที่ดูจะแยกออกจากประวัติศาสตร์ศิลปะแบบทางการในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ จึงสมควรที่จะเป็นประเด็นศึกษาต่อไป

รายการอ้างอิง

เอกสารภาษาอังกฤษ

Cheng, Jia Yun. 2016. “Tang Chang,”. p.214-219. in *Reframing Modernism*. Singapore : National Gallery Singapore.

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

เอกสารภาษาไทย

ก้องสกล กวินรวีกุล. 2545. *การสร้างร่างกายพลเมืองไทยในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม พ.ศ. 2481-2487.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์)ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. 2553. ความคิดทางการเมืองของ ฌาคส์ ร็องซีแยร์. กรุงเทพฯ: สมมติ.

เดวิด เทห์. 2559. “และแล้วความเคลื่อนไหวไม่ปรากฏ,” หน้า 131-150 (วริศา กิตติคุณเสรี, ผู้แปล). ใน เกษม เพ็ญภินันท์, กฤติยา กาวีวงศ์ และ มนูพร เหลืองอร่าม บรรณาธิการ. *กว่าจะเป็นร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

ทีปกร. 2540. *ศิลปเพื่อประชาชน.* กรุงเทพฯ : หนังสือเอื้องฟ้า คณะบัญชีฯ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

นพพร ประชากุล. 2552. “ฟูโกต์กับการสืบสาวความเป็นมาของสมัยใหม่,” หน้า 165-190. ใน *ยอกอักษรย้อนความคิด เล่ม 2 ว่าด้วยสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.* กรุงเทพฯ: อ่าน.

นวภู แซ่ตั้ง. 2562. “ทบทวนงานศึกษาเกี่ยวกับ จ่าง แซ่ตั้ง ในบริบทศิลปะไทยสมัยใหม่,” หน้า 2164-2175 ใน *รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการระดับชาติ พะเยาวิจัย 8.* พะเยา: มหาวิทยาลัยพะเยา.

แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. 2539. *พลานุภาพศิลปะกับสังคม*. กรุงเทพฯ : ศิลปวรรณกรรม

ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร. 2546. “14 ตุลา’ 16 ต่างสายตาความคิดของคนศิลปะ”, หน้า 30-37 ใน *สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย 14 ตุลา ผ่านสายตาศิลปิน*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

ลักษณวัต ปาละรัตน์. 2551. *สุนทรียศาสตร์*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

วรารัตน์ คงจิตร. 2560. การเมืองการปกครองไทยกับการพัฒนารูปแบบงานจิตรกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย (พ.ศ.2481-2519). *วารสารมนุษยศาสตร์ ฉบับบัณฑิตศึกษา* 6 (1): 49-69.

วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี. 2557. *พัฒนาการแนวคิดและแบบลักษณ์ศิลปะตะวันตกอย่างสังเขป*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สันติ อิศโรวุธกุล. 2552, 1 มิถุนายน. “บทสัมภาษณ์สันติ อิศโรวุธกุล“. สืบค้นจาก http://www.14tula.com/document/interview_santi.html. [บทสัมภาษณ์].

สิทธิเดช โรหิตะสุข. 2552. *กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย : บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหวในช่วงปีพุทธศักราช 2516 – 2530*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สิริรัตน์ เรืองวงษ์วาร. 2539. *ประวัติศาสตร์การเมืองไทยตั้งแต่เปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 จนถึงปัจจุบัน*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สุชิน ตันติกุล, สุขุม นวลสกุล และวิศิษฐ์ ทวีเศรษฐ. 2554. “กบฏ ปฏิวัติ รัฐประหาร,” หน้า 61-80 ใน วิศิษฐ์ ทวีเศรษฐ, สุขุม นวลสกุล และวิทยา จิตนุพงศ์. *การเมืองและการปกครองไทย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

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

Translated Thai References

Charoensin-o-larn, Chairat. 2010. *The Political Thought of Jacques Ranciere*. Bangkok : Sommadhi.

Isrowuttakul, Santi. 2009, 1 June. Interview by Chotisak Onsoong.http://www.14tula.com/document/interview_santi.html. [Interview].

Kawinraweekun, Kongsakon. 2002. *Constructing the Body of Thai Citizens during the Phibun Regime of 1938-1944.* MA. Thesis, Thammasat University.

Kongchit, Wararat. 2017. Thai Political and the development of Contemporary Painting in Thailand (1938 – 1976). *Humanities Journal, Graduate Studies* 6 (1): 49-69.

Kunavichayanont, Sutee. 2002. *From Old Siam to New Thai : On Traditional Art to Modern and Contemporary*. Bangkok: Silpakorn University.

Palaratana, Laksanawat. 2008. *Aesthetics*. Bangkok: Ramkhamhaeng University.

Prachakul, Nopporn. 2009. “Foucault and the genealogy of Modernism,”. p.165-190 in *Revise Art and Thinking 2 On Social Science and Humaities*. Bangkok : Read

Rohitasuk, Sittidech. 2009. *The Group of Art and Culture in Thailand : Survey of Status and Movement in 1973 – 1987*. Bangkok: Srinakharinwirot University

Ruangwongwan, Sirirat. 1996. *History of Thai Political From 1932 to the Present.* Bangkok: Ramkhamhaeng University.

Sae-tang, Nawapooh. 2019. “Review of Studies About Tang Chang in Context of Modern Art in Thailand”, p.2164-2175. in *Proceedings of Phayao Research Conference* , Phayao: Phayao University.

Suyantaramethee, Weerachak. 2014. *Survey of Western Art Development.* Bangkok: Thammasat University .

Tantikul, Suchin, Nualsakul, Sukhum and Thaweeset, Wisit. 2011. “Rebel, Revolution and Coup,”. p.61-80. in Wisit Thaweeset, Sukhum Nualsakul and Wittaya Jitnupong. *Thai Political and Government.* Bangkok Ramkhamhaeng University

Teepakorn. 1997. *Art for Life’s Sake*. Bangkok : Uangfa Book, Faculty of Accountant, Thammasat University.

Teh, David. 2014. “Travelling without Moving,”. p.131-150 (Warisa Kittikunseree, Trans.) in Kasem Phenpinant, Gridtiya Gaweewong and Manuporn Luengaram (eds.). *Until Contemporary.* Bangkok: Office of Contemporary Art and Culture

Theerapongvisanuporn, Paisal. 2003.”14 Oct. 73 The different views of art world,” p.30-37. In *Office of Contemporary Art and Culture. 14 Oct in the Artist Views*. Bangkok : Office of Contemporary Art and Culture.

United Artists’ Front of Thailand. 1996. *Power of Art and Social*. Bangkok : Art and Literature.