



ศิลปะแสดงสดสะท้อนสังคมจีนของจางหวน



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2568

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศิลปากร

ศิลปะแสดงสดสะท้อนสังคมจีนของจางหวน



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2568

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศิลปากร

Zhang Huan's Performance Art Reflecting Chinese Society.



By
Miss Naruemon NAWARAT

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Fine Arts (Art Theory)

Department of Art Theory

Silpakorn University

Academic Year 2025

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ศิลปะแสดงสดสะท้อนสังคมจีนของจางหวน
โดย	นางสาวนฤมล นาวารัตน์
สาขาวิชา	ทฤษฎีศิลป์ แผนก ก แบบ ก 2
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทร์วงศ์ไพศาล

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้
เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

คณบดีคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและ
ภาพพิมพ์

พิจารณาเห็นชอบโดย

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(ศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทร์วงศ์ไพศาล)

..... กรรมการภายนอก
(รองศาสตราจารย์กันจณา ต่ำโสภี)



670120002: ทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2

คำสำคัญ: จางหวน, ศิลปะจีนร่วมสมัย, ศิลปะแสดงสด, ความน่ารังเกียจ, ความเป็นอื่น

นางสาวนฤมล นาวารัตน์ : ศิลปะแสดงสดสะท้อนสังคมจีนของจางหวน อาจารย์ที่

ปริญญาวิทยานิพนธ์หลัก: ศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล

ผลงานวิจัยชิ้นนี้นำเสนอศิลปะแสดงสดสะท้อนสังคมจีนของจางหวน โดยการศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย และวิเคราะห์ศิลปะแสดงสดสะท้อนสังคมจีนของจางหวน ในด้านรูปแบบ แนวคิด และวิธีการนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนสังคมจีน ตั้งแต่ปี 1993-2005 โดยในการวิจัยนี้มุ่งเน้นการศึกษาศิลปะแสดงสด จำนวน 12 ผลงานของจางหวน โดยวิเคราะห์สัญลักษณ์ผ่านแนวคิดความน่ารังเกียจ (Abjection) และแนวคิดความเป็นอื่น (The Otherness) ผลการวิจัยครั้งนี้พบว่า ในช่วงปี 1993-1998 จางหวนได้สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามผลักดันตัวเองออกจากความเป็นจีนและสังคมรวมไปถึงวัฒนธรรมความเชื่อที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ โดยการวิพากษ์วิจารณ์แสดงออกผ่านศิลปะแสดงสด และในช่วงปี 1998-2005 เมื่อตัดสินใจลี้ภัยทางการเมืองย้ายครอบครัวไปอยู่สหรัฐอเมริกา ศิลปินมีโอกาสรับเชิญให้แสดงผลงานในพื้นที่สาธารณะทั้งอเมริกา และยุโรป แต่จางหวนกลับต้องเผชิญกับความกดดันทั้งด้านภาษา สังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่าง ทำให้ศิลปะแสดงสดจึงเป็นเครื่องมือแสดงออกทางหนึ่งของจางหวนที่ต้องการเปิดเผยความรู้สึกเหล่านั้นออกมาเสมือนแม้ว่าจะออกห่างจาก (ประเทศ) จีนมากเท่าไร แต่จิตวิญญาณของจางหวนกลับยังเข้าใกล้ความเป็นจีนมากขึ้นเท่านั้น

งานวิจัยนี้ชี้ให้เห็นว่าศิลปะแสดงสดของจางหวนเป็นเครื่องมือสำคัญในการสำรวจและวิพากษ์อัตลักษณ์จีนภายใต้การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองทั้งในและต่างประเทศ

670120002: MAJOR ART THEORY

Keyword: Zhang Huan, Contemporary Chinese Art, Performance Art, Abjection, Otherness

Miss Naruemon NAWARAT : Zhang Huan's Performance Art Reflecting Chinese Society. Thesis Advisor : Professor Piyasaeng Chantarawongpaisarn

This research presents the performance art of Zhang Huan, which reflects Chinese society. This study is qualitative research with the objective to examine the use of semiotics in conveying meaning and to analyze Zhang Huan's performance art in terms of its form, concepts, and methods of content presentation that reflect Chinese society from 1993 to 2005. The research focuses on 12 of Zhang Huan's performance art pieces, analyzing their semiotics through the concepts of Abjection and The Otherness. The findings reveal that during the period of 1993-1998, Zhang Huan's work reflected an attempt to distance himself from his "Chineseness," society, and the cultural beliefs inherited from his ancestors, expressing this critique through performance art. Subsequently, from 1998-2005, after deciding to seek political asylum and move his family to the United States, the artist was invited to perform in public spaces across America and Europe. However, Zhang Huan faced pressure from linguistic, social, and cultural differences. Consequently, performance art became an expressive tool for him to reveal these feelings. It was as if the further he moved away from China, the closer his spirit became to his Chinese identity.

This research demonstrates that Zhang Huan's performance art serves as a crucial tool for exploring and critiquing Chinese identity amidst social and political transformations, both within China and abroad.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีด้วยความกรุณาอย่างสูงจาก ศาสตราจารย์ปิยะ แสง จันทร์วงศ์ไพศาล อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ผู้ให้คำแนะนำ ตรวจสอบ และแก้ไข ข้อบกพร่องต่าง ๆ มาโดยตลอด รวมทั้งศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ ประธานกรรมการสอบ วิทยานิพนธ์ และ รองศาสตราจารย์กันจณา ดำโสภา กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้สละเวลาอันมีค่าในการให้ข้อเสนอแนะอันเป็นประโยชน์ยิ่ง นอกจากนี้ผู้วิจัย ขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่าน ในภาควิชาทฤษฎีศิลป์ที่มีส่วนในการประสิทธิ์ประสาทวิชาและองค์ความรู้ตลอดระยะเวลา การศึกษาในหลักสูตรปริญญาโทมหาบัณฑิต และขอขอบคุณเพื่อน พี่ และน้องในสาขาวิชาทฤษฎี ศิลป์ ตลอดจนเพื่อนๆ ในคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ ที่คอยช่วยเหลือและเป็น กำลังใจสำคัญในการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้

นฤมล นาวารัตน์



สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญ.....	ช
สารบัญภาพ.....	ฌ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	1
1.3 ขอบเขตของการวิจัย.....	1
1.4 กรอบแนวความคิดของการวิจัย.....	1
1.5 วิธีการดำเนินการวิจัย.....	2
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ.....	2
1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	3
บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง.....	4
2.1 ศิลปะแสดงสด (Performance Art).....	4
2.1.1 ความหมายของศิลปะแสดงสด.....	4
2.1.2 ที่มาของศิลปะแสดงสด.....	6
2.1.3 ที่มาศิลปะแสดงสดในสาธารณรัฐประชาชนจีน.....	13
2.2 เหตุการณ์ชุมนุมประท้วงจัตุรัสเทียนอันเหมิน.....	16
2.2.1 ก่อนเหตุการณ์ชุมนุมประท้วงจัตุรัสเทียนอันเหมิน.....	16
2.2.2 หลังเหตุการณ์ชุมนุมประท้วงจัตุรัสเทียนอันเหมิน.....	20
2.3 หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง (Beijing East Village).....	23
2.4 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	26
2.4.1 แนวคิดความน่ารังเกียจ (Abjection).....	26
2.4.2 แนวคิดความเป็นอื่น (The Otherness).....	30
บทที่ 3 ชีวิตประวัติของจางหวน: วิธีการสร้างสรรค์และเนื้อหาที่สะท้อนในผลงาน.....	35
3.1 ชีวิตประวัติของจางหวน ก่อนปี 1993.....	35

3.2	ชีวประวัติของจางหวน ในช่วงปี 1993-1998.....	38
3.3	ชีวประวัติของจางหวน ในช่วงปี 1998-2005.....	51
3.4	ชีวประวัติของจางหวน หลังปี 2005.....	72
3.5	วิธีการสร้างสรรค์ผลงาน.....	123
3.6	เนื้อหาที่สะท้อนในผลงาน.....	124
บทที่ 4	การวิเคราะห์ผลงานศิลปะแสดงสดของจางหวน.....	125
4.1	ศิลปะแสดงสดของจางหวนในช่วงปี 1993-1998.....	125
4.2	ศิลปะแสดงสดของจางหวนในช่วงปี 1998-2005.....	138
บทที่ 5	สรุปและข้อเสนอแนะ.....	159
5.1	สรุปผลการศึกษา.....	159
5.2	ข้อเสนอแนะ.....	161
	รายการอ้างอิง.....	162
	ประวัติผู้เขียน.....	168



สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1	คริส เบอร์ดเดน, Shoot, 1971.....	8
ภาพที่ 2	มารีนา อบราโมวิช, Rhythm 0, 1974.....	9
ภาพที่ 3	โจเซฟ บอยส์, I Like America and America Likes Me, 1974.....	10
ภาพที่ 4	จิน่า เพน, The Conditioning, 1973.....	11
ภาพที่ 5	กิลเบิร์ตและจอร์จ, The Singing Sculpture, 1972.....	12
ภาพที่ 6	หม่าลิวหมิง กิลเบิร์ตและจอร์จ, Conversation, 1993.....	13
ภาพที่ 7	กำแพงประชาธิปไตย (Democracy Wall movement).....	17
ภาพที่ 8	Goddess of Democracy, Tiananmen Square.....	21
ภาพที่ 9	ทางเข้าหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง.....	24
ภาพที่ 10	หม่าลิวหมิง, Fen-Ma Liuming's Lunch, 1994.....	25
ภาพที่ 11	Kiki Smith, Pee Body, 1992.....	28
ภาพที่ 12	Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975.....	29
ภาพที่ 13	Adrian Piper, Mytric Being, 1973.....	32
ภาพที่ 14	Adrian Piper, Catalysis, 1970.....	33
ภาพที่ 15	Xie Rong (Echo Morgan), Be Inside of the Vase, 2012.....	34
ภาพที่ 16	จางหวน, Angel 1, 1992.....	37
ภาพที่ 17	จางหวน, Angel 2, 1993.....	37
ภาพที่ 18	ภาพถ่ายจางหวน.....	38
ภาพที่ 19	Angle, 1993.....	39
ภาพที่ 20	The Third Leg, 1993.....	40
ภาพที่ 21	12m ² , 1994.....	41
ภาพที่ 22	65 Kilograms, 1994.....	41
ภาพที่ 23	Original Sound, 1995.....	43
ภาพที่ 24	25mm Threading Steel, 1995.....	44
ภาพที่ 25	To Add One Meter to an Anonymous Mountain, 1995.....	45
ภาพที่ 26	Nine Holes, 1995.....	46
ภาพที่ 27	จางหวน และหม่าลิวหมิง, The Third Contact, 1995.....	46

ภาพที่ 28 Untitled, 1995.....	47
ภาพที่ 29 Untitled, 1996.....	47
ภาพที่ 30 Untitled, 1997.....	47
ภาพที่ 31 Cage, 1996.....	48
ภาพที่ 32 To Raise the Water Level in a Fishpond, 1997.....	49
ภาพที่ 33 Skin, 1997.....	49
ภาพที่ 34 Foam, 1998.....	50
ภาพที่ 35 3006 M ³ : 65KG, 1997.....	50
ภาพที่ 36 3006 M ³ : 65KG, 1997.....	51
ภาพที่ 37 ½ Meat and Text, 1998.....	51
ภาพที่ 38 Pilgrimage - Wind and Water in New York, 1998.....	53
ภาพที่ 39 Breath, 1999.....	53
ภาพที่ 40 Sunshine, 1999.....	53
ภาพที่ 41 Dream of Dragon, 1999.....	54
ภาพที่ 42 Fifty Stars, 2003.....	54
ภาพที่ 43 My America (Hard to Acclimatize), 1999.....	55
ภาพที่ 44 My Australia, 2000.....	56
ภาพที่ 45 Rubens, 2000.....	57
ภาพที่ 46 Rubens, 2000.....	57
ภาพที่ 47 Flowers, 2000.....	57
ภาพที่ 48 Chickenpox, 2000.....	58
ภาพที่ 49 Family Tree, 2000.....	59
ภาพที่ 50 Shanghai Family Tree, 2001.....	59
ภาพที่ 51 Pear Blossom Grove, 2001.....	59
ภาพที่ 52 My Japan, 2001.....	60
ภาพที่ 53 Pilgrimage to Santiago, 2001.....	60
ภาพที่ 54 Peace 1, 2001.....	61
ภาพที่ 55 Peace 2, 2001.....	62
ภาพที่ 56 Gui Tuo Bei (Move the Mountain by Fool), 2001.....	62
ภาพที่ 57 Pilgrimage, 2001.....	63
ภาพที่ 58 Sunrise, 2002.....	63

ภาพที่ 59 Seeds of Humburg, 2002.....	64
ภาพที่ 60 My New York, 2002.....	64
ภาพที่ 61 Big Buddha, 2002.....	65
ภาพที่ 62 Buddhist Relics, 2003.....	65
ภาพที่ 63 18 Years Old, 2003.....	66
ภาพที่ 64 Peace, 2003.....	66
ภาพที่ 65 Buddha Never Down, 2003.....	66
ภาพที่ 66 Keep Rooting, 2003.....	67
ภาพที่ 67 Horse, 2004.....	67
ภาพที่ 68 Pagoda, 2004.....	68
ภาพที่ 69 Window, 2004.....	68
ภาพที่ 70 My Sydney, 2004.....	68
ภาพที่ 71 Drama Circle, 2004.....	69
ภาพที่ 72 My Switzerland, 2004.....	70
ภาพที่ 73 My Rome, 2005.....	70
ภาพที่ 74 My Boston, 2005.....	70
ภาพที่ 75 Donkey, 2005.....	71
ภาพที่ 76 Mirror, 2005.....	72
ภาพที่ 77 Iron Tire, 2005.....	72
ภาพที่ 78 Head Form Buddha Foot, 2006.....	73
ภาพที่ 79 Feather Donkey, 2006.....	73
ภาพที่ 80 Buddha Foot Open, 2006.....	74
ภาพที่ 81 Buddha Leg, 2006.....	74
ภาพที่ 82 Buddha Finger, 2006.....	74
ภาพที่ 83 Buddha Hand, 2006.....	75
ภาพที่ 84 My Head, 2006.....	75
ภาพที่ 85 Memory Door, 2006.....	75
ภาพที่ 86 Tibet Medicine, 2006.....	76
ภาพที่ 87 Wagon, 2006.....	76
ภาพที่ 88 Ash, 2006.....	77
ภาพที่ 89 Insects, 2006.....	77

ภาพที่ 90 Untitled, 2006.....	78
ภาพที่ 91 Starry Sky, 2006.....	78
ภาพที่ 92 Shanxi Door Series, 2006.....	78
ภาพที่ 93 Tang Series, 2006.....	79
ภาพที่ 94 Tui Bei Tu Series, 2006.....	79
ภาพที่ 95 Dragonfly, 2006.....	79
ภาพที่ 96 Blind Girl, 2007.....	80
ภาพที่ 97 Zhong Kui, 2007.....	80
ภาพที่ 98 Qi Bai Shi, 2007.....	81
ภาพที่ 99 Youth, 2007.....	81
ภาพที่ 100 Young Mother, 2007.....	81
ภาพที่ 101 Riverain, 2007.....	82
ภาพที่ 102 Brothers, 2007.....	82
ภาพที่ 103 Sister, 2007.....	82
ภาพที่ 104 Lao Hu, 2007.....	83
ภาพที่ 105 Skull Series, 2007.....	83
ภาพที่ 106 Flag Series, 2007.....	83
ภาพที่ 107 Great Leap Forward – Canal Building, 2007.....	84
ภาพที่ 108 Cowskin Buddha Face, 2007.....	84
ภาพที่ 109 Three Legged Buddha, 2007.....	85
ภาพที่ 110 Berlin Buddha, 2007.....	85
ภาพที่ 111 Smoking Buddha, 2007.....	85
ภาพที่ 112 Ash Head Series, 2007.....	86
ภาพที่ 113 Long Ear Ash Head, 2007.....	86
ภาพที่ 114 Ash Head No. 1, 2007.....	87
ภาพที่ 115 Giant No. 1, 2008.....	87
ภาพที่ 116 Giant No. 2, 2008.....	88
ภาพที่ 117 Giant No. 3, 2008.....	88
ภาพที่ 118 Tui Bei Tu Series, 2008.....	88
ภาพที่ 119 Three Legged Buddha, 2008.....	89
ภาพที่ 120 100 Sages in a Bamboo Forest, 2008.....	89

ภาพที่ 121 Canal Building, 2008.....	89
ภาพที่ 122 Lamp, 2008.....	90
ภาพที่ 123 Survivor, 2008.....	90
ภาพที่ 124 Broomcorn Field, 2008.....	90
ภาพที่ 125 Conference Room, 2008.....	91
ภาพที่ 126 Salute, 2008.....	91
ภาพที่ 127 Master Sheng Yen, 2008.....	91
ภาพที่ 128 Spring Rain, 2008.....	92
ภาพที่ 129 Heart to Heart Talk, 2008.....	92
ภาพที่ 130 Army and People are Friends, 2008.....	92
ภาพที่ 131 Virgin Land, 2009.....	93
ภาพที่ 132 Vineyard, 2009.....	93
ภาพที่ 133 The Night Watch, 2009.....	94
ภาพที่ 134 Backstage, 2009.....	94
ภาพที่ 135 Division Meeting, 2009.....	94
ภาพที่ 136 Hometown Sentiment, 2009.....	95
ภาพที่ 137 Buddha of Steel Life, 2009.....	95
ภาพที่ 138 Hero No.1, 2009.....	95
ภาพที่ 139 Pagoda, 2009.....	96
ภาพที่ 140 Down of Time, 2009.....	96
ภาพที่ 141 Semele, 2009.....	97
ภาพที่ 142 Gone Beyond, 2010.....	97
ภาพที่ 143 Hehe Xiexie, 2010.....	98
ภาพที่ 144 Three Legged Buddha, 2010.....	98
ภาพที่ 145 Head form Buddha Foot, 2010.....	98
ภาพที่ 146 Semele, 2010.....	99
ภาพที่ 147 Three Heads Six Arms, 2010.....	99
ภาพที่ 148 Hehe Xiexie, 2010.....	99
ภาพที่ 149 Semele, 2010.....	100
ภาพที่ 150 Hope Tunnel, 2010.....	100
ภาพที่ 151 1959 National Day, 2010.....	100

ภาพที่ 152	1984 National Day No. 2, 2010.....	101
ภาพที่ 153	3 AM, 2010.....	101
ภาพที่ 154	The Last Supper of Mankind, 2010.....	101
ภาพที่ 155	Grass No. 3, 2010.....	102
ภาพที่ 156	Free Tiger Returns to Mountain No. 18, 2010.....	102
ภาพที่ 157	Q Confucius No. 2, 2011.....	103
ภาพที่ 158	Day 49 No. 1, 2011.....	103
ภาพที่ 159	Day 49 No. 2, 2011.....	103
ภาพที่ 160	Day 49 No. 6, 2011.....	104
ภาพที่ 161	Day 49 No. 7, 2011.....	104
ภาพที่ 162	Day 49 No. 9, 2011.....	104
ภาพที่ 163	Day 49 No. 10, 2011.....	105
ภาพที่ 164	Three Heads Six Arms, 2011.....	105
ภาพที่ 165	Ash Jesus, 2011.....	105
ภาพที่ 166	Long Island Buddha, 2011.....	106
ภาพที่ 167	Q Confucius No. 7, 2011.....	106
ภาพที่ 168	Q Confucius No. 6, 2011.....	106
ภาพที่ 169	Q Confucius No. 4, 2011.....	107
ภาพที่ 170	East Wind No. 5, 2011.....	107
ภาพที่ 171	West Wind No. 9, 2011.....	107
ภาพที่ 172	Ash Banquet, 2011.....	108
ภาพที่ 173	Sea No. 3, 2011.....	108
ภาพที่ 174	President Yuan, 2011.....	108
ภาพที่ 175	The Buddha of Immeasurable Life, 2012.....	109
ภาพที่ 176	Spread the Sunshine over the Earth, 2012.....	109
ภาพที่ 177	The Eternal Fetal Movement, 2012.....	110
ภาพที่ 178	Semele, 2012.....	110
ภาพที่ 179	Nine Dragons Andi, 2012.....	110
ภาพที่ 180	Rising, 2012.....	111
ภาพที่ 181	Era When I was Born No. 2, 2012.....	111
ภาพที่ 182	Era When I was Born No. 3, 2012.....	111

ภาพที่ 183 Era When I was Born No. 8, 2012.....	112
ภาพที่ 184 Era Before I was Born No. 2, 2012.....	112
ภาพที่ 185 Era Before I was Born No. 12, 2012.....	112
ภาพที่ 186 Forgetting Sorrow No. 6, 2012.....	113
ภาพที่ 187 Know the Destiny, 2013.....	113
ภาพที่ 188 Confucius, 2013.....	114
ภาพที่ 189 Three Heads Six Arms, 2013.....	114
ภาพที่ 190 The Azure Dragon.....	114
ภาพที่ 191 The Eternal Fetal Movement, 2013.....	115
ภาพที่ 192 Premature Poppy, 2013.....	115
ภาพที่ 193 Spring Poppy Field, 2014.....	116
ภาพที่ 194 The Six Paths of Transmigration, 2014.....	116
ภาพที่ 195 Northern Qi Buddha, 2014.....	116
ภาพที่ 196 Magic Paradise: I Do/ Huan Art Life Space, 2015.....	117
ภาพที่ 197 Zhang Huan: My Temple, 2015.....	117
ภาพที่ 198 Sydney Buddha, 2015.....	118
ภาพที่ 199 June 15, 1964.....	118
ภาพที่ 200 The Word Became Flesh No. 8, 2015.....	118
ภาพที่ 201 The Star-Spangled Banner No. 17, 2015.....	119
ภาพที่ 202 The Star-Spangled Banner No. 31, 2015.....	119
ภาพที่ 203 The Star-Spangled Banner No. 32, 2015.....	119
ภาพที่ 204 The Star-Spangled Banner No. 33, 2015.....	120
ภาพที่ 205 John No. 17, 2015.....	120
ภาพที่ 206 Love of Nirvana, 2016.....	121
ภาพที่ 207 Hehe Xiexie, 2016.....	121
ภาพที่ 208 Slow, 2017.....	122
ภาพที่ 209 Poppy Rhino, 2018.....	122
ภาพที่ 210 Miami Buddha, 2019.....	122
ภาพที่ 211 Hermitage Buddha, 2020.....	123
ภาพที่ 212 Angle, 1993.....	127
ภาพที่ 213 12 Square Meters, 1994.....	129

ภาพที่ 214 12 Square Meters, 1994.....	129
ภาพที่ 215 65 KG, 1994.....	131
ภาพที่ 216 65 KG, 1994.....	132
ภาพที่ 217 To Raise the Water Level in a Fishpond, 1997.....	133
ภาพที่ 218 Foam, 1998.....	134
ภาพที่ 219 Foam (ส่วนรายละเอียด), 1998.....	135
ภาพที่ 220 ½ Meat and Text, 1998.....	137
ภาพที่ 221 ตัวอักษรภาษาอังกฤษ ABC.....	137
ภาพที่ 222 Pilgrimage-Wind and Water in New York, 1998.....	139
ภาพที่ 223 Pilgrimage-Wind and Water in New York, 1998.....	140
ภาพที่ 224 My America (Hard to Acclimatize), 1999.....	142
ภาพที่ 225 Family Tree, 2000.....	144
ภาพที่ 226 Family Tree, 2000.....	145
ภาพที่ 227 My New York, 2002.....	146
ภาพที่ 228 Seeds of Hamburg, 2002.....	148
ภาพที่ 229 My Rome, 2005.....	150
ภาพที่ 230 My Rome, 2005.....	151



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

กระแสความเคลื่อนไหวศิลปะจีนนั้นควบคู่ไปกับเหตุการณ์สำคัญทางการเมือง ซึ่งทำให้ศิลปะจีนนั้นมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด อย่างไรก็ตามความคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินรุ่นใหม่ได้หลุดพ้นไปจากกรอบประเพณีนิยมสู่การเรียนรู้ศิลปะร่วมสมัยในระดับสากล จุดเริ่มต้นของศิลปะจีนที่ได้ก้าวสู่ความเป็นศิลปะร่วมสมัย เริ่มปรากฏเด่นชัดขึ้นในช่วงทศวรรษ 1980 หลังการปฏิวัติวัฒนธรรมจบลง เมื่อมีการประกาศนโยบาย “4 ท้นสมัย” ได้แก่ ความทันสมัยทางเกษตรกรรม อุตสาหกรรม วิทยาศาสตร์เทคโนโลยี และการทหาร ของผู้นำเติ้ง เสี่ยวผิง ทำให้เกิดการหลั่งไหลเข้ามาของความรู้ทางฝั่งโลกตะวันตก ไปจนถึงความรู้ต่าง ๆ ที่ผ่านการแปลภาษาได้ขยายขอบเขตไปอย่างกว้างขวาง ในจำนวนนี้ รวมถึงความรู้ทางด้านศิลปะตะวันตกอีกด้วย

ช่วงต้นทศวรรษ 1980 คือยุคที่ศิลปินและนักเขียนชาวจีนต่างแสวงหาและดัดแปลงแรงบันดาลใจจากทุกสิ่งทุกอย่างที่เกี่ยวกับตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นศิลปะโบราณหรือสมัยใหม่ ซึ่งหลั่งไหลเข้าสู่จีนอย่างรวดเร็ว จึงไม่ใช่เรื่องแปลกเลยที่พวกเขาจะรู้สึกทั้งสับสนและตื่นตัวไปพร้อมกับกระแสแนวคิดรูปแบบ และสไตล์ศิลปะที่หลากหลายมาในช่วงนั้น เช่นเดียวกัน รัฐบาลเองก็มีท่าทีลังเลและไม่รู้จะรับมือกับสถานการณ์ใหม่นี้อย่างไร สะท้อนออกมาผ่านการเปลี่ยนแปลงนโยบาย วัฒนธรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งตลอดช่วงทศวรรษ 1980¹ ขณะนั้นก่อนกำเนิดขบวนการ “คลื่นลูกใหม่” (New Wave) ซึ่งกลายเป็นชื่อเรียกของปรากฏการณ์นี้ในช่วงต้นทศวรรษ 1980 ได้จุดประกาย สิ่งใหม่ ๆ มากมาย ทั้งหนึ่งในนั้นคือการเริ่มต้นของศิลปะแสดงสดแนวอาว็อง-การ์ด (Avant-Garde Performances) รัฐบาลได้อนุญาตให้ศิลปินแสดงนิทรรศการศิลปะอาว็อง-การ์ดครั้งแรกและครั้งสุดท้าย เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ ปี 1989 แต่ในที่สุดก็ถูกปิดลงอย่างกะทันหัน² เนื่องจากเนื้อหาที่ถูกมองว่าท้าทาย เสียดสีอำนาจรัฐ ซึ่งกลุ่มศิลปินแนวหน้า (Avant-Garde) จัดนิทรรศการที่ถูกเลื่อนมานานได้สำเร็จ แต่นิทรรศการครั้งนี้กลายเป็นที่อื้อฉาว เมื่อเซียวหลู่ (Xiao Lu) ศิลปินหญิงได้ ใช้ปืนยิงใส่กระจกในงานศิลปะจัดวางของเธอชื่อที่มีชื่อว่า “บทสนทนา” (Conversation) ซึ่งจัดแสดงภาพของชายหญิงคู่หนึ่งที่เผชิญหน้ากัน แต่ดูเหมือนจะไม่สามารถสื่อสารกันได้เลย เหตุการณ์นี้ทำให้เจ้าหน้าที่ของรัฐถึงจุด

¹ Michael Sullivan, *Art in China since 1949*, accessed April 20, 2025, available from <https://www.cambridge.org/core/journals/china-quarterly/article/abs/art-in-china-since-1949/25C9DB4111E40DA7DB262E33352A40E4>

² ปิยะแสง จันทร์วงศ์ไพศาล, *ศิลปะจีนร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือและตำราทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561), 54.

แตกหัก นิทรรศการถูกสั่งปิด และรัฐบาลก็ประกาศระเบียบใหม่ที่เข้มงวดสำหรับการตรวจสอบผลงานศิลปะล่วงหน้า ก่อนที่จะอนุญาตให้จัดแสดง³

ขณะเดียวกัน แรงกดดันเพื่อเรียกร้องเสรีภาพที่มากขึ้นก็ยังคงสะสมต่อเนื่อง นักศึกษาหลายมหาวิทยาลัยรวมทั้งมหาวิทยาลัยปักกิ่ง ได้มีการรวมตัวกันเคลื่อนไหวเพื่อกดดันรัฐบาลให้จัดการเรื่องทุจริตคอร์รัปชัน และให้ประชาชนได้มีสิทธิเสรีภาพในการแสดงออก ลูกหลานจนกลายเป็นการชุมนุมเรียกร้องประชาธิปไตยหน้าลานกว้างบริเวณหน้าพระราชวังปักกิ่ง⁴ กระทั่งเหตุการณ์บานปลาย รัฐบาลใช้อำนาจควบคุมสถานการณ์ไปสู่โศกนาฏกรรมการสังหารหมู่ประชาชน หลังจากเหตุการณ์จัตุรัสเทียนอันเหมินเพียงหนึ่งเดือน นิทรรศการศิลปะแห่งชาติครั้งที่ 7 ก็ยังคงเดินหน้าจัดขึ้นตามกำหนด แม้ว่าศิลปินแนวหน้าหลายคนจะปฏิเสธไม่ส่งผลงานเข้าร่วมนิทรรศการ ซึ่งเหตุการณ์การชุมนุมประท้วงจัตุรัสเทียนอันเหมินครั้งนี้ส่งผลให้การเคลื่อนไหวศิลปะจีนต้องหยุดชะงัก ศิลปินต่างลี้ภัยไปต่างประเทศและพากันออกสู่ชุมชนศิลปะต่าง ๆ เช่น หมู่บ้านหยวนหมิงหยวน และหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง

การรวมตัวของศิลปินหนุ่มสาว ณ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง (Beijing East Village) ซึ่งเป็นสถานที่ชุมชนสกรปรกและทรุดโทรมแถวชานเมืองปักกิ่ง เพื่อทดลองการสร้างสรรค์ศิลปะแนวใหม่ เพอร์ฟอร์แมนซ์ อาร์ต (Performance Art) หรือศิลปะการแสดงสดอย่างจริงจัง ซึ่งพวกเขาสร้างผลงานศิลปะโดยอยู่นอกสายตาการเซ็นเซอร์ของรัฐบาล ถือว่าเป็นสิ่งที่ท้าทายต่อการรับรู้ความเข้าใจของสังคม และอำนาจกฎหมายที่เข้มงวดของจีนขณะนั้น โดยเฉพาะการเปลือยร่างกายของตนเองเพื่อเป็นสื่อการแสดง โดยศิลปินหนุ่มสาวทั้ง 11 คน พวกเขาและเธอเชื่อว่าการใช้ร่างกายเป็นสื่อในการแสดงนั้นจะสามารถสะท้อนอารมณ์ได้มากกว่าผลงานจิตรกรรมและประติมากรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จางฮวน (Zhang Huan) คือหนึ่งในศิลปินคนสำคัญที่มีผลงานโดดเด่นในการบุกเบิกเส้นทางใหม่ของศิลปะจีนร่วมสมัย⁶

จางฮวน (Zhang Huan) เกิดปี 1965 มณฑลเหอหนาน ในครอบครัวเกษตรกร เขาได้รับทุนเข้าเรียนที่สถาบันศิลปะเหอหนานในเมืองไคเฟิง เขาสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีด้านจิตรกรรมจากมหาวิทยาลัยเหอหนานในปี 1988 หลังจากสำเร็จการศึกษา เขายังคงทำงานเป็นอาจารย์ในภาควิชาศิลปะของมหาวิทยาลัยเหอหนานเป็นเวลาสามปีก่อนย้ายไปเรียนและสำเร็จการศึกษาปริญญาโทด้านจิตรกรรม ณ สถาบันศิลปะกลางแห่งประเทศจีน กรุงปักกิ่ง ในปี 1993⁷

³ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan* (New York: Phaidon, 2009), 45.

⁴ ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล, *ศิลปะจีนสมัยใหม่* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 302.

⁵ ศิลปะแสดงสด หรือศิลปะสื่อแสดง คือคำที่พยายามถอดมาจากศัพท์ศิลปะในตะวันตก คำว่า เพอร์ฟอร์แมนซ์ อาร์ต (Performance Art) หมายถึงงานศิลปะที่ต้องมีการแสดง เช่น ละคร ดนตรี และในทัศนศิลป์บางคตินิยม เช่น แฮพเพนนิ่ง (Happening Art)

⁶ ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล, *ศิลปะจีนร่วมสมัย*, 54.

⁷ The Art Story, *Biography of Zang Huan*, accessed January 30, 2025, available from <https://www.theartstory.org/artist/zhang-huan/>

ศิลปะแสดงสด (Performance Art) ในจีนเริ่มขึ้นตั้งแต่ทศวรรษ 1980 พร้อมกับขบวนการศิลปะคลื่นลูกใหม่ 85 (New Wave 85) โดยไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่าใครเป็นผู้สร้างสรรค์ศิลปะแสดงสดครั้งแรกในจีน หรือเกิดขึ้นที่ไหนและเมื่อใด แต่สิ่งที่แน่นอนนั่นคือศิลปะแสดงสดเกิดขึ้นในฐานะวิธีการสร้างสรรค์ศิลปะที่มีต้นกำเนิดมาจากแนวคิดสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ของตะวันตก รวมถึงการเรียนรู้ การเลียนแบบ และการนำรูปแบบตะวันตกมาใช้ เมื่อจีนเปิดประเทศอีกครั้งหลังจากการปฏิรูป การนำเข้าสื่อสิ่งพิมพ์จากตะวันตกและความพยายามทางวิชาการในการแปลเอกสารและการนำความรู้ทางประวัติศาสตร์และทฤษฎีศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกให้กับชาวจีนได้ขยายขอบเขตความเข้าใจของศิลปินร่วมสมัยในระดับนานาชาติ⁸

จางหวนเริ่มศิลปะแสดงสดขึ้นในช่วงปี 1993-1998 ขณะที่รวมตัวกับเหล่าเพื่อนศิลปิน ณ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง ซึ่งในเวลานั้นจางหวนมีแนวคิดเชื่อมโยงเรื่องแอ็บเจคชัน (Abjection)⁹ อย่างชัดเจน ศิลปินมักเลือกใช้ความน่าหวาดกลัว ความสยดสยองไม่น่าโศก ความทุกข์ทรมานจากร่างกายของตนเองโดยการท้าทายขีดจำกัดของร่างกายมนุษย์ ยกตัวอย่างเช่น ผลงาน 65 KG (1994) ศิลปินผูกมัดร่างกายเปลือยเปล่ากับโซ่ตรวนเส้นใหญ่ ห้อยติดตัวเองไว้บนเพดานในสตูดิโอ โดยมีทีมแพทย์ 2 คน ดูแลการถ่ายเลือดมาตามหลอดสายยางทางการแพทย์ลงมายังถาดโลหะสีเงินที่มีความร้อน ทำให้กลิ่นคาวเลือดคลุ้งไปทั่วบริเวณห้อง¹⁰ แสดงออกให้เห็นถึงความทุกข์ทรมาน ผู้ชมถูกกระตุ้นให้เผชิญหน้ากับความกระอักกระอ่วน สะเทือนอารมณ์ จุดกระชากอารมณ์ ทำทลายความเชื่อในเรื่องความงามตามแบบฉบับศิลปะดั้งเดิม และยิ่งท้าทายกฎหมายอำนาจรัฐด้วยเนื้อหาเสียดสีสังคมจีนผ่านศิลปะแสดงสด โดยใช้ร่างกายที่เปลือยเปล่าเป็นสื่ออย่างน่าสนใจ จนเป็นที่โจษจัน สร้างชื่อเสียงให้กับเขา และได้รับความสนใจจากชาวต่างชาติ จึงทำให้เขามีโอกาสเดินทางไปแสดงที่ต่างประเทศ ทั้งในสหรัฐอเมริกาและยุโรปหลายครั้ง

ในปี 1998 จางหวนได้รับเชิญให้เข้าร่วมงานนิทรรศการ Inside Out ของ Asia Society ทำให้เขาขอลี้ภัยไปสหรัฐอเมริกา อันมีสาเหตุมาจากการที่ทางการจับกุมศิลปินและสั่งปิดหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง ซึ่งเป็นสถานที่ที่มีการรวมตัวของศิลปินที่มีแนวคิดและการแสดงออกในเชิงวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาล ชีวิตในสหรัฐอเมริกา จางหวนต้องเผชิญกับอุปสรรคทั้งจากการเหมารวมเชิงเชื้อชาติและการไม่สามารถสื่อสารภาษาอังกฤษได้ จางหวนต้องหาวิธีนิยามตัวตนและศิลปะของเขาในบริบททางวัฒนธรรมใหม่ เขาพบว่า เมื่อใดก็ตามที่พูดถึงศิลปะร่วมสมัยของจีนในบริบทของวัฒนธรรมตะวันตก

⁸ Wang Duanting, *Redemption of Sins through the Human Body: Meanings of Action Art in China*, accessed April 6, 2025, available from <https://doi.org/10.2307/j.ctv16zk03m.50>

⁹ แอ็บเจคชัน (Abjection) คือ ความสยดสยอง ความน่าสะพรึงกลัว ความพร่าเลือนระหว่างความเป็นและความตาย ทฤษฎีที่ศิลปินนิยมใช้ในศตวรรษที่ 20 ทำทลายระบบระเบียบในงานศิลปะ.

¹⁰ Maxwell K. Hearn, *Ink Art: Past at Present in Contemporary China* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2023),

คำว่า “จีน” มักจะมาก่อน “ศิลปะ” ซึ่งบ่งบอกถึงสถานะของศิลปะจีนในเวทีระดับนานาชาติ แต่เขาก็ยอมรับว่า “ศิลปินคือผู้แทนของวัฒนธรรมของพวกเขาเช่นกัน”¹¹ ศิลปะแสดงสดของจางหวนได้ลดทอนความรุนแรงจากการทรมานร่างกายตนเองที่บางครั้งทำให้ผู้ชมกระอักกระอ่วน เมื่อศิลปินต้องไปอาศัยอยู่บนถิ่นฐานที่ไม่คุ้นเคย ศิลปินนำเสนอความแปลกแยก ความเป็นอื่น (Otherness)¹² ในฐานะคนจีนที่ย้ายถิ่นฐานไปอยู่ท่ามกลางสังคมอเมริกันตะวันตก และวัฒนธรรมที่ไม่คุ้นเคย ส่งผลกระทบต่อศิลปินโดยตรง แต่ศิลปะแสดงสดของจางหวนนั้นยังคงสะท้อนแสดงความเป็นตัวตนที่บ่งบอกถึงความเป็นชาวจีนตะวันออกที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรม อย่างเช่น ผลงานชื่อ การแสวงบุญ-สายลมและสายน้ำ (Pilgrimage-Wind and Water in New York, 1998) ศิลปินใช้ร่างกายอันเปลือยเปล่าอันบนเตียงแบบราชวงศ์หมิงที่ปูด้วยพุกน้ำแข็ง และมีสุนัข 9 ตัว อันเป็นสัตว์ที่รักของชาวอเมริกันผู้ร้อรอบๆ เตียง ซึ่งเป็นผลงานชิ้นแรกที่จางหวนได้แสดงเมื่อย้ายไปอยู่ที่นั่น¹³

หลังจากปี 2005 จางหวนเดินทางไปเที่ยวหลายครั้ง ทำให้เขาเกิดความเลื่อมใสในพุทธศาสนา นิกายวัชรยานอย่างลึกซึ้ง ก่อนตัดสินใจย้ายกลับมาอยู่ประเทศจีนอีกครั้ง และก่อตั้งสตูดิโอส่วนตัวในเซี่ยงไฮ้ จางหวนได้หันเหมาเริ่มสร้างงานผลงานประติมากรรม และจิตรกรรม เช่น Skull Series โดยการรวบรวมเก้าอี้จากพิธีบูชาจริง¹⁴ จากนั้นเป็นต้นมา จางหวนก็ไม่ได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะแสดงสดอีกเลย เนื่องจากศิลปินมีอายุมากขึ้นความท้าทายจึงลดลง

การวิจัยในครั้งนี้มุ่งเน้นศึกษาและทำความเข้าใจเกี่ยวกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแสดงสดของจางหวนตั้งแต่ปี 1993-2005 ซึ่งเป็นช่วงที่ศิลปินเริ่มทดลองสร้างสรรค์ศิลปะแนวทางใหม่จนเป็นที่ยอมรับระดับนานาชาติ เพื่อให้เห็นถึงพัฒนาการรูปแบบ วิธีการนำเสนอ เนื้อหาที่สะท้อนบริบทสังคมจีน ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาค้นคว้าต่อไป

¹¹ Ibid. 66.

¹² ความเป็นอื่น (The Otherness) คือ การสร้างภาพลักษณ์ความเป็น “ผู้อื่น” ให้กับมนุษย์ เพื่อแบ่งแยกระหว่างมนุษย์ โดยกำหนดขอบเขตของสังคม และวัฒนธรรม.

¹³ Zhang Huan, accessed January 21, 2025, available from http://www.zhanghuan.com/fb/index_53.aspx

¹⁴ Zhao Li and Peng Wei, *China Contemporary Art: Today and Beyond* (Harrow Middlesex: Cypi Prees, 2010), 238.

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย และวิเคราะห์ศิลปะแสดงสดสะท้อนสังคมจีนของ จางหวน ในด้านรูปแบบ แนวคิดและวิธีการนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนสังคมจีน ตั้งแต่ปี 1993-2005

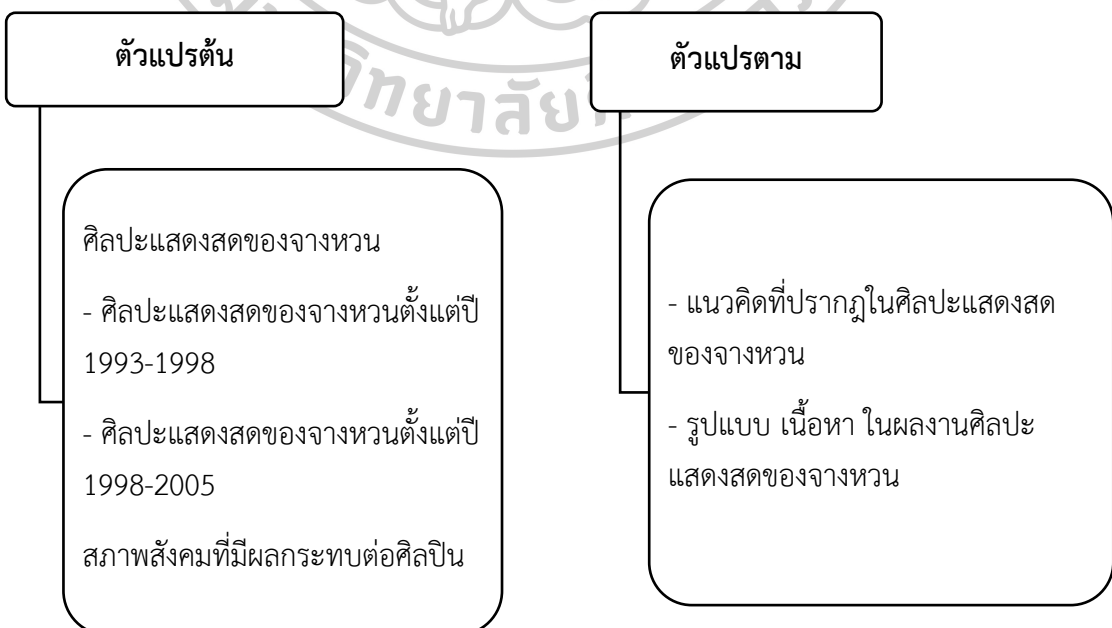
1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายในผลงานศิลปะแสดงสดที่มีเนื้อหาสะท้อนสังคมจีนของ จางหวนในช่วงปี 1993-2005 โดยแบ่งช่วงเวลาดังนี้

1. ศิลปะแสดงสดของจางหวนในช่วงปี 1993-1998 สะท้อนแนวความคิด “ความเป็นอื่น” ในสังคมจีน จำนวน 6 ผลงาน ได้แก่ Angel (1993), 12 Square Meters (1994), 65 KG (1994), To raise the water level in a fishpond (1997), Foam (1998) และผลงาน ½ (Meat and Text) (1998)

2. ศิลปะแสดงสดของจางหวนในช่วงปี 1998-2005 สะท้อนแนวความคิด “ความเป็นอื่น” ในฐานะคนจีนที่อยู่ในต่างประเทศ จำนวน 6 ผลงาน ได้แก่ Pilgrimage-Wind and Water in New York (1998), My America (Hard to Acclimatize) (1999), Family Tree (2000), My New York (2002), Seeds of Hamburg (2002) และผลงาน My Rome (2005)

1.4 กรอบแนวความคิดของการวิจัย



1.5 วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและสื่อต่าง ๆ เช่น หนังสือ ภาพถ่ายผลงานศิลปินที่ตีพิมพ์ลงในนิตยสาร วารสาร บทความวิชาการ เป็นต้นแล้วนำข้อมูลดังกล่าวข้างต้นมาศึกษาวิเคราะห์ร่วมกับการศึกษาสังคมจีน เพื่อให้เข้าใจถึงการใช้อยู่ในการสื่อความหมายของผลงานศิลปะผ่านรูปแบบ แนวคิด วิธีการนำเสนอ ศิลปะแสดงสดสะท้อนสังคมจีนของจางหวน ช่วงปี 1993-2005 โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. การวิจัยโดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้
 - 1.1 รวบรวมเอกสารทุติยภูมิที่มีความเกี่ยวข้อง เช่น วิทยุทัศน์ สื่อสิ่งพิมพ์ ภาพถ่าย สื่อบัตร ข้อเขียน บทความ หนังสือ แหล่งข้อมูลออนไลน์ และสื่ออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผลงานของศิลปิน
 - 1.2 รวบรวมภาพผลงานศิลปะแสดงสดที่อยู่ในขอบเขตของการศึกษาในเอกสารต่าง ๆ พร้อมบันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับผลงาน ได้แก่ ชื่อผลงาน ปีที่สร้าง ขนาด และเทคนิค เป็นต้น
 - 1.3 รวบรวมทฤษฎีต่าง ๆ เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์
 - 1.4 รวบรวมประวัติชีวิต การแสดงผลงาน และแนวคิดของศิลปินที่ได้รับการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร
2. นำเนื้อหาข้อมูลที่ได้รับมาดำเนินการแยกแยะเป็นหมวดหมู่ ตามลำดับประเภทแนวความคิดของศิลปิน และปีที่สร้างผลงานในช่วงระหว่างปี 1993-2005
3. วิเคราะห์ผลงานของศิลปินเพื่อให้เกิดความเข้าใจในพัฒนาการ แนวความคิด รูปแบบของผลงาน และกระบวนการในการสื่อความหมายของศิลปิน

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ศิลปะจีนร่วมสมัย (Chinese Contemporary Art) หมายถึง กระแสความเคลื่อนไหวศิลปะจีนในช่วงปี 1980 เป็นต้นมา
2. ศิลปะแสดงสด (Performance Art) หมายถึง วิธีการสร้างสรรค์ที่ศิลปินใช้ร่างกายของตนเองเป็นสื่อกลางและแสดงออกถึงความคิดและแนวคิด ผ่านการแสดงออกทางสีหน้า ท่าทาง การกระทำ
3. สังคมจีน หมายถึง บริบทของกลุ่มคนในประเทศจีนที่ดำรงอาศัยอยู่ร่วมกันตามระเบียบกฎเกณฑ์เดียวกัน ทั้งพาอาศัยซึ่งกันและกันในวิถีชีวิตประจำวัน มีวัฒนธรรม และคติความเชื่อที่สำคัญร่วมกัน
4. ความน่ารังเกียจ (Abjection) หมายถึง ความน่าสยดสยอง ความน่าสะพรึงกลัว สภาวะและกระบวนการที่การกระทำ วัสดุ หรือภาพของร่างกายข้ามเส้นระเบียบทางกายภาพและศีลธรรม จนถูกผลักไสหรือทำให้ผู้ชมรู้สึกขยะแขยง อึดอัด หรือหวาดผวา

5. ความเป็นอื่น (Otherness) หมายถึง กระบวนการที่อัตลักษณ์ปัจเจกของศิลปินหรือร่างกาย ถูกนิยามแทนหรือถูกทำให้เบี่ยงเบนโดยภาษา วาทกรรม อำนาจของรัฐ สังคม และวัฒนธรรม จนถูกมองเป็น “เขา” หรือ “ตัวแทนของกลุ่ม” มากกว่าบุคคลที่มีเสียงของตนเอง

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้ทราบถึงการสื่อความหมายด้วยสัญลักษณ์ในผลงานศิลปะแนวคิด รูปแบบ วิธีการนำเสนอเนื้อหาในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแสดงสดของศิลปิน
2. สร้างความเข้าใจและเรียนรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยของจีน ผ่านผลงานศิลปะแสดงสดของศิลปินจางหวน



บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยในครั้งนี้มุ่งเน้นศึกษาและทำความเข้าใจเกี่ยวกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแสดงสดของจางหวนตั้งแต่ปี 1993-2005 ซึ่งเป็นช่วงที่ศิลปินเริ่มทดลองสร้างสรรค์ศิลปะแนวทางใหม่เพื่อให้เห็นถึงพัฒนาการรูปแบบ วิธีการนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนบริบทสังคมจีน แต่ก่อนที่จะทำการวิเคราะห์ข้อมูลนั้นจะต้องทำความเข้าใจกับข้อมูลเบื้องต้นบริบทสภาพแวดล้อมสังคมของศิลปิน รวมถึงทฤษฎีแนวความคิด ความหมายและที่มาของศิลปะแสดงสด และเนื้อหาที่เกี่ยวข้องของศิลปินจางหวนโดยนำเสนอตามลำดับ ดังนี้

- 2.1 ศิลปะแสดงสด (Performance Art)
- 2.2 เหตุการณ์ชุมนุมประท้วงจัตุรัสเทียนอันเหมิน
- 2.3 หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง (Beijing East Village)
- 2.4 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1 ศิลปะแสดงสด (Performance Art)

2.1.1 ความหมายของศิลปะแสดงสด

Dictionary of Art & Artist ฉบับ Oxford ได้อธิบายไว้ว่า ศิลปะแสดงสด (Performance Art) เป็นรูปแบบศิลปะที่รวมองค์ประกอบของละคร ดนตรี และทัศนศิลป์เข้าด้วยกัน มีความเกี่ยวข้องกับ "ฮาเพนนิ่งส์" (happenings) (ทั้งสองคำนี้บางครั้งใช้แทนกันได้) แต่ศิลปะแสดงสดมักจะถูกวางแผนอย่างรอบคอบมากกว่าและโดยทั่วไปไม่เกี่ยวข้องกับการมีส่วนร่วมของผู้ชม¹

ศิลปะการแสดงสด (Performance Art) ถือเป็นพัฒนาการสำคัญของวงการศิลปะร่วมสมัยในช่วงทศวรรษ 1970 โดยมีลักษณะเฉพาะคือการใช้ร่างกายของตนเองเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดแนวคิดทางศิลปะ ศิลปะแขนงนี้มักมีลักษณะเชิงสารภาพตนเอง (confessional) และเน้นการสำรวจอัตลักษณ์ของศิลปินเอง (self-involved) โดยให้ความสำคัญกับการบันทึกตนเองและกระบวนการค้นหาความหมายของตน การนำเสนอผลงานสามารถอยู่ในรูปแบบของการแสดงสด การบันทึกวิดีโอ ภาพถ่าย เสียงบันทึก หรือแม้กระทั่งการมีส่วนร่วมของผู้ชมโดยไม่รู้ตัว ทั้งนี้ การแสดงแต่ละชิ้นอาจมีเนื้อเรื่องหรือไม่มี และอาจอยู่ในรูปแบบที่วางแผนไว้ล่วงหน้าหรือด้นสดก็ได้ นอกจากนี้ยัง

¹ The Oxford Dictionary of Art and Artists, (New York: Oxford University, 2012), 471.

มีลักษณะของการใช้สื่อผสม (mixed media) เพื่อเสริมสร้างประสบการณ์ทางศิลปะที่หลากหลาย และท้าทายขอบเขตของศิลปะแบบดั้งเดิม²

กัจจกร สุนพงษ์ศรี (2559) อธิบายนิยามว่า ศิลปะแสดงสด หรือศิลปะสื่อแสดง คือคำที่พยายามถอดมาจากศัพท์ศิลปะในตะวันตก คำว่า เพอร์ฟอร์แมนซ์ อาร์ต (Performance Art) หมายถึง งานศิลปะที่ต้องมีการแสดง เช่น ละคร ดนตรี และในทัศนศิลป์บางคตินิยม เช่น แฮพเพนนิ่ง (Happening Art)³

จุมพล อภิสุข (2557) ได้อธิบาย Performance Art ว่า เป็นการนำคำสองคำมาผนวกซ้อนเข้าด้วยกัน น่าจะหมายถึงการ Perform หรือกิจกรรมอย่างหนึ่งทาง Art พอเข้ามาสู่กระบวนการทางศิลปะทำให้มีนัยยะอีกแบบหนึ่งนั่นคือ นัยยะของการแสดง ซึ่งอยู่ในวิธีการทำงานสร้างสรรค์ของศิลปิน ศิลปินทำงานต่อหน้าผู้ชม แล้วจบลงต่อหน้าผู้ชม เป็นกระบวนการที่ไม่มีผลสำเร็จคงทนถาวร หลังจบการแสดงสิ่งที่เหลืออยู่คือ “ผู้ชมได้เห็นสิ่งที่มันผ่านไปแล้ว”⁴

ถนอม ชากักดี (2563) ได้อธิบายถึง ศิลปะการแสดง (Performance) เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่ศิลปินใช้สื่อแสดงอารมณ์ตนเอง บอกเล่าเรื่องราวต่อผู้ชม บางทีอาจจะมีการใช้วัสดุในการแสดง เพื่อบ่งบอกนัยยะสื่อความหมาย การแสดงอาจจะแสดงเดี่ยวหรือกลุ่มตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ขึ้นอยู่กับเนื้อหาสาระที่จะสะท้อนออกมา ส่วนมากเป็นเรื่องราวเสียดสีสังคมวัฒนธรรม⁵

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2561) อธิบายนิยามว่า ศิลปะแสดงสด (Performance Art) หรือ เพอร์ฟอร์แมนซ์ อาร์ต มาจากศัพท์ศิลปะในตะวันตก ซึ่งเป็นคำนิยามที่เปิดกว้างหมายถึงกิจกรรมทางศิลปะที่ผสมผสานสื่อต่างๆ นำเสนอต่อหน้าผู้ชมแบบสดๆ มีการรวมหลายองค์ประกอบ ดนตรี นาฏศิลป์ กวี ละครและวิดีโอ เข้าร่วมในการแสดงนั้นด้วย ศิลปะแสดงสดจึงเปรียบเสมือนเครื่องมือหรือสื่ออีกทางเลือกหนึ่งสำหรับการแสดงออก⁶

อย่างไรก็ตาม ศิลปะแสดงสดนั้นมีเป้าหมายเพื่อสำรวจและค้นหาความหมายเรื่องราวและประเด็นต่าง ๆ การนำเสนอและวิธีการที่ไม่มุ่งเน้นแสวงหาความงามในอุดมคติและการสร้างความเพลิดเพลินตั้งแต่ละครเวทีหรือศิลปะการแสดง แต่ศิลปะแสดงสดนั้นเป็นการสื่อสารระหว่างศิลปินกับผู้ชม โดยไม่สนใจความคาดหวังของผู้ชมที่อาจจะมีหรือไม่มีส่วนร่วม

² Matthew Baigell, *Dictionary of American Art* (London: John Murray, 1979), 272.

³ กัจจกร สุนพงษ์ศรี, *พจนานุกรมศัพท์ทัศนศิลป์* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 492.

⁴ สבת รัต พัด เหวียง: *การศึกษาสื่อศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในบริบทของสังคมร่วมสมัยของไทย*, เตยงาม คุปตะบุตร บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 295-296.

⁵ ถนอม ชากักดี, *ศิลปะสถานะ State of the Art; on Thai Contemporary Art* (กรุงเทพฯ: ยิปซี กรุ๊ป, 2563), 101.

⁶ สุธี คุณาวิชยานนท์, *ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและไทย* (กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือและตำราทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561), 295.

2.1.2 ที่มาของศิลปะแสดงสด

ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เกิดกระแสความเคลื่อนไหววงการศิลปะตะวันตก ศิลปินเริ่มต่อต้านศิลปะในความหมายแบบเดิม และพยายามค้นหาศิลปะในความหมายใหม่ สืบเนื่องมาจากกลุ่มศิลปินลัทธิฟิวเจอร์ลิสม์ (Futurism) ลัทธิดาดา (Dada) ลัทธิเหนือจริง (Surrealism) และกลุ่มแนวความคิด (Conceptual) ศิลปินเริ่มสร้างงานในรูปแบบผสมผสาน คำว่าศิลปะแสดงสดนั้นจึงขยายขอบเขตไปอย่างกว้างขวาง

คำว่า “ศิลปะแสดงสด” (performance art) เป็นคำที่มีความหมายกว้างมาก นับตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษ 1970 เป็นต้นมา คำนี้ได้กลายเป็นคำที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในการเรียกกิจกรรมทางศิลปะที่น่าเสนอสดต่อหน้าผู้ชม และมีผสมผสานองค์ประกอบของดนตรี การเต้นรำ บทกวี ละครเวที และวิดีโอเข้าด้วยกัน นอกจากนี้ คำนี้ยังถูกนำมาใช้ย้อนหลัง (retroactively) เพื่ออธิบายรูปแบบศิลปะสดต่างๆ ที่เกิดขึ้นก่อนหน้านี้ เช่น บอดี้อาร์ต (Body Art) แฮพเพนนิ่ง (Happenings) แอคชั่น (Actions) รวมถึงกิจกรรมของกลุ่มฟลักซุส (Fluxus) และศิลปะเฟมินิสต์ (Feminist Art) การที่คำนี้ถูกใช้อย่างหลากหลายเช่นนี้ก็ส่งผลให้ความหมายของมันเจือจางลง และทำให้คำนี้มีความแม่นยำและเป็นประโยชน์ในเชิงการนิยามน้อยลงตามไปด้วย⁷

นับตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา ศิลปินจำนวนมากในสหรัฐอเมริกาเริ่มแสวงหาวิธีการใหม่ในการสื่อสารกับผู้ชมโดยตรง มากไปกว่าขอบเขตที่จิตรกรรมหรือประติมากรรมแบบดั้งเดิมสามารถตอบสนองได้ แนวทางการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ได้รับอิทธิพลจากประวัติศาสตร์ศิลปะหลากหลายแขนง โดยเฉพาะกิจกรรมของขบวนการดาดา (Dada) ในต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งนักกวีจอห์น เคจ (John Cage) มีบทบาทสำคัญในการฟื้นฟูและเผยแพร่แนวคิดเหล่านี้ในนิวยอร์กหลังสงครามโลกครั้งที่สอง นอกจากนี้ยังรวมถึงกรณีของแจ็กสัน พอลลอค (Jackson Pollock) ที่ทำการวาดภาพต่อหน้ากล้องถ่ายหนึ่งในปี 1950 ซึ่งเป็นตัวอย่างของการเปลี่ยนจิตรกรรมให้กลายเป็นกระบวนการแสดง⁸

ในระยะแรก ศิลปินหลายคนยังคงปฏิเสธการใช้คำว่า “performance” เนื่องจากมีน้อยของความเป็นละครเวทีที่พวกเขาต้องการหลีกเลี่ยง ศิลปะแสดงสดในยุคบุกเบิกจึงมักถูกสร้างขึ้นภายใต้กรอบแนวคิดแบบคอนเซ็ปชวล (Conceptual Art) โดยไม่มุ่งเน้นด้านความบันเทิง หากแต่มุ่งเน้นกระบวนการ การกระทำ และการตั้งคำถามต่อบทบาทของศิลปินหรือสถาบันศิลปะ กิจกรรมศิลปะในลักษณะนี้มักเกิดขึ้นในพื้นที่ทางเลือก เช่น แกลเลอรี พื้นที่สาธารณะ หรือแม้แต่สถานที่เฉพาะที่ศิลปินเลือกสรร การแสดงแต่ละครั้งกินระยะเวลาตั้งแต่ไม่กี่นาทีไปจนถึงหลายวัน และส่วนใหญ่ไม่ได้ถูกสร้าง

⁷ Robert Atkins, *Art Speak : A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzworks* (New York: Abbeville Press, 1900), 121.

⁸ Ibid. 122.

ขึ้นเพื่อการจัดแสดงซ้ำ คุณลักษณะดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความหลากหลายของแนวทางในการพัฒนา "ศิลปะแสดงสด" ที่เน้นย้ำความเป็น "เหตุการณ์เฉพาะหน้า" (ephemeral event) และการมีปฏิสัมพันธ์โดยตรงระหว่างศิลปินกับผู้ชม⁹

ในปี 1950 ภาพถ่ายของแจ๊คสัน พอลลอคขณะผลิตผลงานศิลปะในสตูดิโอที่ Long Island โดยมีมือการถ่ายภาพของช่างภาพ ฮันส์ นามูธ (Hans Namuth) หลังจากภาพชุดดังกล่าวปรากฏต่อสาธารณชน จึงทำให้นักวิจารณ์แฮโรลด์ โรเซนเบิร์ก (Harold Rosenberg) ได้เขียนบทความในปี 1952 ซึ่งเสนอว่า การวาดภาพ (painting) ควรถูกมองว่าเป็น “การกระทำ” มากกว่าจะเป็นเพียง “วัตถุปลายทาง” ต่อมาในปี 1953 นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส มิเชล ดูฟแรน (Mikel Dufrenne) ได้นิยามคำว่า “ศิลปะ” ผ่านงานเขียน *The Phenomenology of the Aesthetic Experience* โดยเขากล่าวว่า “ในความเป็นจริงแล้ว ศิลปะทุกรูปแบบล้วนต้องการการแสดง (performance) ทั้งสิ้น”¹⁰ นักวิชาการหลายคนให้ความสำคัญกับบทบาทของการแสดงในกระบวนการศิลปะ ได้ถูกใช้ในระยะเวลาหลังเพื่อตีความว่า พอลลอค คือจุดเปลี่ยนสำคัญที่เชื่อมต่อประวัติศาสตร์ระหว่างยุคโมเดิร์นนิสม์และโพสต์โมเดิร์นนิสม์

ช่วงทศวรรษที่ 1960 คำว่า Performance Art ซึ่งได้รับการยอมรับว่าเป็น สื่อในการแสดงออกทางศิลปะในตัวเอง ตั้งแต่ในช่วงทศวรรษ 1970 เริ่มจากกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้า หรือ “อวอง-การ์ด” (Avant-Garde) ที่ต่อต้านศิลปะในความหมายแบบเดิม ไม่ยอมถูกจำกัดอยู่ในกฎระเบียบกรอบวิธีแบบแผนประเพณีดั้งเดิม เกิดขึ้นจากการที่ศิลปินต้องการสื่อสารกับผู้ชมโดยตรง มากไปกว่าจิตรกรรมและประติมากรรมสามารถทำได้ และเราจะสังเกตเห็นได้จากประวัติศาสตร์ศิลปะในยุคปัจจุบันเกี่ยวกับแนวทางศิลปะที่สำคัญ เช่น พิวเจอร์ลิสม์ คอนสตรัคติวิสม์ ดาดา และเซอร์เรียลิสม์ มักจะทำให้เรานึกถึงศิลปะวัตถุ อย่างเช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพถ่าย ที่ทุกครั้งศิลปะดูเหมือนจะเข้าสู่ทางตัน ศิลปินมักจะหันกลับไปใช้วิธีแสดงเพื่อทำลายกรอบเดิมและชี้แนะเส้นทางสู่ศิลปะรูปแบบใหม่เสมอ¹¹ ประกอบกับผลกระทบและอิทธิพลของความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ ศิลปินจึงต้องหาทางออกทำให้ศิลปะแสดงสดเกิดการแสดงแบบผสมสื่อ (mixed-media performance)¹² ผสานเทคโนโลยีที่ถูกพัฒนาอย่างรวดเร็วสอดคล้องกับยุคสมัย

ศิลปะแสดงสดนั้นอาจจะมีการเขียนบทหรือไม่ก็เป็นได้ รวมถึงลักษณะที่ปล่อยให้สถานการณ์ดำเนินไปเรื่อย ๆ หรืออาจจะมีกำหนดการดำเนินเรื่องและการวางแผนอย่างเป็นระบบทั้งนี้บางครั้งผู้ชมกลายเป็นส่วนหนึ่งในงาน ศิลปินแสดงผ่านสื่อ เครื่องมืออุปกรณ์เทคโนโลยี และการสื่อสาร

⁹ Ibid. 122.

¹⁰ Thomas J. Berghuis, *Xingwei Yishu Performance Art in Post-Mao China* (University of Sydney: PhD Dissertation, Department of Art History & Theory, 2006), 7.

¹¹ RoseLee Goldberg, *Performance Art from Futurism to the Present* (Yugoslavia Thames and Hudson, 1988), 7-9.

¹² Steve Dixon, *Digital Performance* (London: The MIT Press, 2007), 88.

สมัยใหม่ โดยภาพรวมแล้วศิลปะแสดงสดนั้นจะประกอบไปด้วยเวลา สถานที่ และร่างกาย ซึ่งสามารถเกิดขึ้นได้ทุกแห่งหนไม่ว่าจะเป็นบนถนน ร้านค้า นอกอาคาร หอศิลป์และพิพิธภัณฑ์อันเป็นสถานที่แสดงศิลปะไม่ว่าจะเป็นการแสดงเดี่ยวหรือการแสดงกลุ่มก็ตาม¹³

ดังนั้นจะเห็นได้ว่ารูปแบบการแสดงออกของศิลปินเพอร์ฟอร์แมนซ์ หรือศิลปะแสดงสด มักจะมีความหมายที่กว้างเกินขอบเขตของคำว่า “ศิลปะ” แบบดั้งเดิม เนื่องจากศิลปินต้องการท้าทายขนบแบบเดิมในบริบทของสังคมโลกที่เต็มไปด้วยความเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีที่พัฒนา ศิลปะแสดงสดจึงเป็นหนึ่งทางเลือกให้กับศิลปินแสดงออก และสามารถสื่อสารกับผู้ชม



ภาพที่ 1 คริส เบอร์เดน, Shoot, 1971, ศิลปะแสดงสด

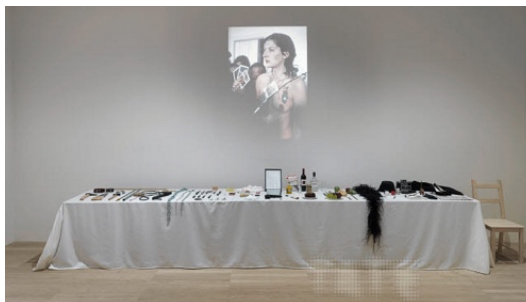
ที่มา: <https://www.theartstory.org/blog/chris-burden-exposing-the-museum-system-of-power/>

คริส เบอร์เดน (Chris Burden) ศิลปินร่วมสมัยจากรัฐแคลิฟอร์เนีย ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในฐานะผู้บุกเบิกศิลปะแสดงสดแนวทดลองในช่วงทศวรรษ 1970 โดยเฉพาะผลงานในปี 1971 ที่สร้างชื่อเสียงและกลายเป็นประเด็นถกเถียงทั้งในแวดวงศิลปะและสาธารณชน เนื่องจากเขามักใช้ร่างกายของตนเองเป็นเครื่องมือหลักในกระบวนการแสดง และบางครั้งถึงขั้นทำให้ตนเองและผู้ชมตกอยู่ในสภาวะเสี่ยงต่ออันตรายทางกายภาพ หนึ่งในผลงานที่โด่งดังคือการที่เบอร์เดนขังตัวเองอยู่ในตู้เก็บของของโรงเรียนเป็นระยะเวลาานติดต่อกันถึง 5 วัน โดยไม่มีการสื่อสารกับโลกภายนอก ขณะที่อีกชิ้นหนึ่งที่กลายเป็นภาพจำสำคัญของวงการศิลปะ คือการที่เขาให้เพื่อนยิงเขาด้วยปืนไรเฟิลในระยะใกล้ โดยตั้งใจให้กระสุนเพียงเฉียดแขน เพื่อให้เกิดรอยช่วนเล็กน้อยบนร่างกาย

แม้ผลงานเหล่านี้จะถูกมองว่าเป็นการกระทำสุดโต่งและเสี่ยงอันตราย แต่เบอร์เดนได้เปิดเผยในภายหลังการสัมภาษณ์ผ่านสารคดีว่า ทุกองค์ประกอบในงานศิลปะของเขาได้รับการวางแผนและพิจารณาอย่างรอบคอบภายใต้กฎเกณฑ์ที่เคร่งครัด อย่างไรก็ตาม ความลึกลับในผลงาน

¹³ สรรเสริญ สันติธวัชวงศ์, ศิลปะในศตวรรษที่ 20: พัฒนาการและจุดเปลี่ยนจากศิลปะสมัยใหม่ถึงหลังสมัยใหม่ (นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 232.

ของเขากลับอยู่ที่ข้อเท็จจริงที่ว่า กฎเกณฑ์ดังกล่าวไม่ได้ถูกเปิดเผยต่อผู้ชม ทำให้ผู้ชมต้องเผชิญกับความไม่แน่นอน ความหวาดระแวง และการตั้งคำถามถึงขอบเขตของศิลปะ ความรับผิดชอบ และความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชม¹⁴



ภาพที่ 2 มารินา อบราโมวิช, *Rhythm 0*, 1974, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T14875>

มารินา อบราโมวิช (Marina Abramovic) ศิลปินหญิงเชื้อสายยูโกสลาฟ เกิดเมื่อปี 1946 เป็นหนึ่งในบุคคลสำคัญที่มีบทบาทอย่างยิ่งในการกำหนดทิศทางของศิลปะแสดงสดในระดับนานาชาติ โดยเฉพาะในช่วงที่เธอพำนักอยู่ในกรุงเบลเกรด ประเทศยูโกสลาเวีย ผลงานสำคัญของเธอในช่วงต้นคือการแสดงเดี่ยวชื่อว่า “Rhythm 0” (1974) ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในบททดลองที่ทรงพลังที่สุดในเรื่องขอบเขตของร่างกาย ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชม และจิตวิทยาของความรุนแรง ในผลงานชิ้นนี้ อบราโมวิชได้จัดวางวัตถุจำนวน 72 ชิ้นไว้บนโต๊ะ โดยเปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถหยิบใช้สิ่งของเหล่านี้กับร่างกายของเธอได้อย่างเสรีโดยไม่มีข้อจำกัด ซึ่งวัตถุเหล่านี้มีทั้งที่ไม่ก่อให้เกิดอันตราย เช่น ดอกไม้ ขนนก น้ำผึ้ง และวัตถุที่สามารถใช้ทำร้ายเธอได้จริง เช่น กรรไกร มีด แล้ ปืน และกระสุนหนึ่งนัด

การแสดงใช้เวลาทั้งหมด 6 ชั่วโมง โดยอบราโมวิชยืนนิ่งอยู่ในท่าเดิม ปราศจากการตอบโต้หรือปกป้องตนเอง ตลอดระยะเวลาที่ผ่านไปนั้น ผู้ชมได้เข้าไปกระทำสิ่งต่างๆ กับร่างกายของเธอ ตั้งแต่การประดับตกแต่งและสัมผัสด้วยความสุภาพ ไปจนถึงการทำร้ายร่างกายโดยตรง เช่น การตัดเสื้อผ้าออกจนหมด การใช้ของมีคมทำให้เกิดบาดแผล การทำร้ายร่างกาย การสวมมงกุฎหนาม รวมถึงมีช่วงหนึ่งที่ผู้ชมคนหนึ่งนำปืนที่บรรจุกระสุนแล้วมาจ่อศีรษะของเธอ¹⁵

¹⁴ Ingrid Schaffner, Chris Burden, accessed February 15, 2025, available from <https://doi.org/10.2307/25008664>

¹⁵ The Museum of Modern Art, Marina Abramovic: The Artist Is Present, accessed February 16, 2025, available from https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_387201.pdf

ผลงาน “Rhythm 0” กลายเป็นหมุดหมายสำคัญของศิลปะแสดงสดยุคใหม่ โดยเปิดเผยให้เห็นธรรมชาติของมนุษย์เมื่ออยู่ในสถานการณ์ที่ไร้กฎเกณฑ์ และตั้งคำถามถึงอัตลักษณ์ของศิลปินในฐานะวัตถุ ศูนย์รวมของความคาดหวัง และเป้าแห่งการควบคุมของสังคม

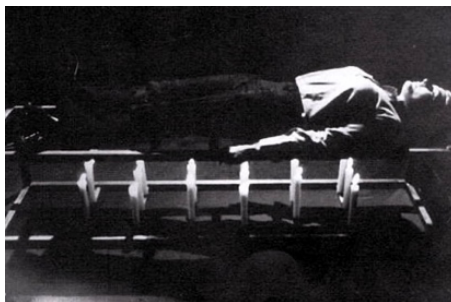


ภาพที่ 3 โจเซฟ บอยส์, *I Like America and America Likes Me*, 1974, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: <https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/>

ในปี 1974 โจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys) ศิลปินชาวเยอรมันได้สร้างผลงานศิลปะแสดงสดที่ถือเป็นหนึ่งในผลงานระดับตำนานของศตวรรษที่ 20 ภายใต้ชื่อ “I Like America and America Likes Me” ผลงานชิ้นนี้เกิดขึ้นที่แกลเลอรี René Block ในนิวยอร์ก ซึ่งศิลปินปฏิเสธที่จะสัมผัสพื้นดินของอเมริกาด้วยเท้าเปล่าโดยตรง ทันทีที่มาถึงเขาถูกห่อตัวด้วยผ้าสักหลาดและเคลื่อนย้ายจากสนามบินด้วยรถพยาบาลตรงสู่พื้นที่แสดง ภายในแกลเลอรี บอยส์ใช้เวลาสามวัน ครึ่งละแปดชั่วโมงในการขังตัวเองร่วมกับหมาป่าโคโยตี้ หนึ่งในสัญลักษณ์ของธรรมชาติและจิตวิญญาณพื้นเมืองของทวีปอเมริกา เขาปกคลุมร่างกายด้วยผ้าสักหลาดหนาและถือไม้เท้าทรงโค้ง ซึ่งมีความหมายเฉพาะตัวของ¹⁶

ผลงานนี้สะท้อนความพยายามของศิลปินในการเปิดบทสนทนาเชิงวิพากษ์กับสังคมอเมริกันในยุคหลังสงครามเวียดนาม ซึ่งเต็มไปด้วยความรุนแรง การกดขี่ และความแตกแยกทางเชื้อชาติ โดยเฉพาะประเด็นเกี่ยวกับชนพื้นเมือง ผู้อพยพ และ “ผู้อื่น” ในจินตภาพแบบอเมริกันที่มุ่งเน้นอำนาจของวัฒนธรรมกระแสหลักเท่านั้น

¹⁶ Art Land, *Stories of Iconic Artworks: Joseph Beuys' I Like America and America Likes Me*, accessed February 17, 2025, available from <https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/>



ภาพที่ 4 จิน่า เพน, *The Conditioning*, 1973, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: https://www.weirduniverse.net/blog/comments/pain_gina_pane

จิน่า เพน (Gina Pane) ศิลปินหญิงชาวฝรั่งเศส ผู้เติบโตในมิลานก่อนจะย้ายไปศึกษาต่อที่กรุงปารีส เป็นหนึ่งในศิลปินสำคัญของขบวนการศิลปะแสดงสดในช่วงทศวรรษ 1970 ผลงานของเธอเน้นการใช้ร่างกายเป็นพื้นที่หลักสำหรับการทดลองและสำรวจประเด็นเชิงสังคม ชีวภาพ และจิตวิญญาณ โดยมักนำเสนอในรูปแบบการแสดงที่มีการวางแผนและจัดวางอย่างมีระบบ สร้างผลงานที่นำร่างกายของเธอเองไปเผชิญกับภาวะของความเจ็บปวด ความเปราะบาง และความทรมาณ เพื่อสะท้อนโครงสร้างของอำนาจ การควบคุม และการสร้างความหมายทางวัฒนธรรมของร่างกาย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การกรีดใบหน้าตนเองต่อหน้าผู้ชม ซึ่งกลายเป็นภาพแทนของการเสียสละ และการท้าทายกรอบทางสังคมและศีลธรรม

ผลงานชิ้นสำคัญอย่าง *The Conditioning* (1973) เพนนอนอยู่บนโครงเตียงเหล็กที่แขวนลอยอยู่เหนือเปลวไฟจากเทียนจำนวนมากที่จุดเรียงรายด้านล่าง ความร้อนจากเปลวเทียนทำให้เกิดความทรมาณอย่างต่อเนื่อง ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการเผชิญหน้ากับความทุกข์ทรมานทางกายภาพและการทดสอบขอบเขตของมนุษย์ในทางกายวิภาคและจิตวิญญาณ ผลงานนี้ได้รับการนำเสนอใหม่โดยศิลปินมารีนา อบราโมวิช ในปี 2005 ซึ่งแสดงถึงการเคารพและสืบทอดเจตจำนงของศิลปินหญิงรุ่นก่อนในการต่อสู้กับอำนาจของโครงสร้างวาทกรรมที่ควบคุมร่างกายและอัตลักษณ์¹⁷

Robert Atkins ได้กล่าวว่าในปี 1969 ศิลปินคู่อัชชาวอังกฤษ Gilbert and George ได้ประกาศตนเป็น “ประติมากรรมมีชีวิต” (living sculpture) โดยปรากฏตัวในนิทรรศการศิลปะหรือแม้แต่ตามท้องถนนในกรุงลอนดอนในลักษณะคล้ายหุ่นยนต์ไร้อารมณ์ เพื่อทำหน้าที่เป็นวัตถุทางศิลปะที่ยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งสะท้อนแนวคิดการลบเส้นแบ่งระหว่างศิลปะและชีวิตประจำวัน¹⁸

¹⁷ Artsy, Gina Pane, accessed February 17, 2025, available from <https://www.artsy.net/artist/gina-pane>

¹⁸ Robert Atkins, *Art speak : a guide to contemporary ideas, movements, and buzzworks*, 122.



ภาพที่ 5 กิลเบิร์ตและจอร์จ, *The Singing Sculpture*, 1972, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: <https://kaldorartprojects.org.au/projects/project-3-gilbert-and-george/>

ผลงาน *The Singing Sculpture* โดยศิลปินคู่หูชาวอังกฤษ กิลเบิร์ตและจอร์จ (Gilbert & George) นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของศิลปะแสดงสดในยุโรป โดยทั้งสองได้นำร่างกายของตนเองมาใช้เป็นวัตถุศิลปะ พวกเขาทาสีใบหน้าและมือด้วยผงโลหะ พร้อมกับร้องเพลง *Underneath the Arches* ซึ่งเป็นเพลงของชนชั้นแรงงานไร้บ้านในช่วงภาวะเศรษฐกิจตกต่ำครั้งใหญ่ (The Great Depression) ผลงานดังกล่าวดำรงอยู่ในฐานะทั้ง “อนุสรณ์สถาน” แห่งความทุกข์ยาก และการล้อเลียนในรูปแบบของ “ตัวตลก” ประเภท Pierrot ซึ่งแสดงถึงความเชื่อมโยงระหว่าง “วัฒนธรรมชั้นสูง” กับศิลปะแนวบันเทิงแบบละครเพลง ในระหว่างการแสดง พวกเขาทำท่าทางซ้ำ ๆ และเคลื่อนไหวแบบกลไก เช่น การหมุนตัวเหมือนตุ๊กตากล่องดนตรี โดยคนหนึ่งถือไม้เท้าพลาสติกคล้ายตัวตลก อีกคนถือถุงมือยาง สื่อถึงภาพลักษณ์ของความตลกร้ายและการลดทอนคุณค่าของความเป็นมนุษย์¹⁹

¹⁹ Kaldorartprojects, *Project 03 Gilbert & George*, accessed February 18, 2025, available from <https://kaldorartprojects.org.au/projects/project-3-gilbert-and-george/>



ภาพที่ 6 หม่าลี่หมิง กิลเบิร์ตและจอร์จ, *Conversation with Gilbert and George Ma Liuming*, 1993,
ศิลปะแสดงสด

ที่มา: <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/conversation-with-gilbert-and-george-20135/>

ผลงานนี้เริ่มต้นในลอนดอนระหว่างปี 1969–1972 และได้รับการจัดแสดงในหลายประเทศรวมถึงยุโรป นิวยอร์ก และออสเตรเลียในปี 1973 ต่อมาในวันที่ 14 กันยายน ปี 1993 จากบทสัมภาษณ์ในเว็บไซต์ Asia Art Archive ได้กล่าวถึงเหตุการณ์สำคัญที่กิลเบิร์ตและจอร์จเดินทางมายังประเทศจีน เพื่อเข้าร่วมชมนิทรรศการศิลปะนอกกระแสของกลุ่มศิลปินหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง (Beijing East Village)²⁰ เหตุการณ์นี้ได้กลายเป็นหมุดหมายสำคัญที่ส่งผลให้ศิลปะแสดงสดในประเทศจีนเริ่มเป็นที่สนใจของศิลปินตะวันตก อีกทั้งยังเปิดพื้นที่ให้แก่ศิลปินจีนในการถ่ายทอดประสบการณ์ของตนต่อสายตาชาวตะวันตก

2.1.3 ที่มาศิลปะแสดงสดในสาธารณรัฐประชาชนจีน

ศิลปะแสดงสดในประเทศจีนเริ่มต้นขึ้นอย่างจริงจังในช่วงกลางทศวรรษ 1980 ในช่วงของขบวนการ “New Wave” ริเริ่มสร้างสรรค์ศิลปะแสดงสดจีนในฐานะวิธีการสร้างสรรค์ทางศิลปะมีที่มาจากแนวคิดแบบสมัยใหม่ (Modernist) และหลังสมัยใหม่ (Postmodernist) ของโลกตะวันตก ผ่านกระบวนการเรียนรู้ การเลียนแบบ และการนำรูปแบบศิลปะตะวันตกมาใช้ในบริบทของจีน

คำศัพท์ภาษาจีนที่ใช้กันทั่วไปสำหรับศิลปะแสดงสดคือ “行为艺术 xingwei yishu” (สิงเหวยอีชู่) ซึ่งแปลตรงตัวได้ว่า “ศิลปะแห่งพฤติกรรม” หรือ “ศิลปะแห่งการกระทำ” ใช้เรียกกิจกรรมศิลปะบางประเภทที่เกิดขึ้นโดยไม่แจ้งล่วงหน้าในพื้นที่สาธารณะ

²⁰ Asia Art Archive, *From Creating Imagery to Bodily Presence: Performance Art Communities in Beijing and Chengdu in the 1990s and the Emergence of Performance Art Festival in China (1993–2003)*, accessed April 25, 2025, available from https://aaa.org.hk/en/grants/the-robert-h-n-ho-family-foundation-greater-china-research-grant-papers/from-creating-imagery-to-bodily-presence-performance-art-communities-in-beijing-and-chengdu-in-the-1990s-and-the-emergence-of-performance-art-festival-in-china-19932003?utm_source=chatgpt.com

ก้าวแรกของการเคลื่อนไหวนั้นอาจกล่าวได้ว่า กลุ่ม “ดวงดาว” (Stars group) เป็นผู้บุกเบิกศิลปะแสดงสดในจีน โดยพวกเขาได้จัดนิทรรศการกลางแจ้ง โดยการเดินขบวนตามท้องถนน และการอ่านบทกวีในที่สาธารณะตั้งแต่ปี 1979

การก่อตั้งกลุ่มศิลปินดวงดาว (Xingxing Pai หรือ The Stars Group) ในปี 1979 และการจัดแสดงผลงานกลางแจ้งครั้งแรกของพวกเขาเมื่อวันที่ 27 กันยายน ที่บริเวณประตูสวนสาธารณะข้างพิพิธภัณฑสถานศิลปะแห่งชาติจีน (National Art Museum of China) ถือเป็นหมุดหมายสำคัญของความเคลื่อนไหวในหมู่ศิลปิน ซึ่งต้องการนำเสนอผลงานสู่สาธารณชนโดยตรง นิทรรศการกลุ่มดวงดาวครั้งแรกมีศิลปินเข้าร่วมทั้งหมด 23 คน ซึ่งได้รับการเชิญจากผู้จัดหลักสองคน คือ หม่าเต๋อเซิง (Ma Desheng) และหวงรุ่ย (Huang Rui) ซึ่งในเวลานั้นกำลังศึกษาอยู่ที่ ศูนย์วัฒนธรรมแรงงานกรุงปักกิ่ง (Beijing Worker's Cultural Center)²¹

การแสดงศิลปะ (art performance) ถูกทดลองครั้งแรกอย่างแท้จริงในสาธารณรัฐประชาชนจีนดูเหมือนจะเป็นผลงานของหวังเผิง (Wang Peng) เกิดปี 1964 ซึ่งในปี 1984 ขณะศึกษาอยู่ที่โรงเรียนเตรียมของสถาบันศิลปะกลางแห่งกรุงปักกิ่ง (Central Academy of Fine Arts) เขาได้สร้างผลงานเชิงปฏิบัติการซึ่งไม่มีชื่อ โดยใช้ร่างกายเปลือยของตนเป็นพู่กันในการวาดภาพ

ต่อมาในปี 1985 ศิลปะแสดงสดเกิดขึ้นอีกครั้งอย่างเป็นทางการ เมื่อนักศึกษาจากโรงเรียนจิตรศิลป์แห่งปารีส (École des Beaux-Arts) ที่เดินทางมาเยือนกรุงปักกิ่ง ได้ชักชวนนักเรียนและอาจารย์จากสถาบันศิลปะกลางแห่งชาติของจีน ให้เข้าร่วมกิจกรรมการแสดงออกผ่านการวาดภาพเชิงปฏิบัติการ (action painting) ในพื้นที่สาธารณะ²² จากนั้นเป็นต้นมา การกระทำเชิงศิลปะปฏิบัติการก็เริ่มเกิดขึ้นอย่างหลากหลายและถี่ขึ้น

เฉินชื่อเซิน (Chen Shisen) หรือซานมู่ (San Mu) ศิลปินแสดงสดชาวจีนซึ่งพำนักอยู่ในฮ่องกง เล่าว่าศิลปินกลุ่ม Southern Artists Salon บังเอิญพบภาพถ่ายการแสดงผลงาน Anthropometries of the Blue Period (1960) ของ อีฟส์ ไคลน์ (Yves Klein) ในนิตยสารภาษาฝรั่งเศสที่เพื่อนซึ่งเรียนภาษาฝรั่งเศสนำมาให้ดู พวกเขา รู้สึกว่าตนเองก็สามารถสร้างงานในลักษณะเดียวกันได้เช่นกัน จากแรงบันดาลใจนี้ ทำให้ศิลปินกลุ่มจึงจัด "นิทรรศการทดลองครั้งแรกของ Southern Artists Salon" ที่มหาวิทยาลัยจงชาน เมืองกวางโจว ในเดือนกันยายน ปี 1986 เฉินอธิบายว่าในยุคนั้น ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยจากต่างประเทศหาได้ยาก มีเพียงอาจารย์ในสถาบันเท่านั้นที่เข้าถึงหนังสือและนิตยสารต่างประเทศได้ ศิลปินไม่รู้ด้วยซ้ำว่าใครคือศิลปินในภาพถ่ายเหล่านั้น จนกระทั่งเฉินได้ย้ายไปญี่ปุ่นในปี 1988 เขาจึงได้รู้จักชื่อเสียงของไคลน์มากขึ้น²³

²¹ Richard Vine, *New China New Art* (New York: Prestel, 2008), 78.

²² Ibid. 78.

²³ Silvia FOK, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013), 6.

ในนิทรรศการนั้น ศิลปินทำหน้าที่ออกแบบเวที ดนตรี กราฟิก และประติมากรรม โดยไม่ได้แสดงด้วยตนเอง แต่เชิญนักเต้นและนางแบบแฟชั่นมาร่วมแสดงอย่างบูรณาการ ผู้ชมส่วนใหญ่คือนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยจางชานและสถาบันวิจิตรศิลป์กวางโจว เฉินเล่าว่าศิลปินต่างรู้สึกตื่นตันทึ่งกับงานแสดงครั้งนี้ แต่ผู้ชมกลับดูงุนงง ไม่มีปฏิสัมพันธ์หรือการสื่อสารใด ๆ ระหว่างศิลปินกับผู้ชม

ศิลปินอาวุโสหวังเซาเหวิน (Wang Shaowen) ซึ่งมาชมงานพร้อมกับลูกสาว รู้สึกประทับใจกับความแปลกใหม่ของการแสดงนี้ และกล่าวว่า “ความหมายนั้นสำคัญกว่าสิ่งอื่นใด” อย่างไรก็ตาม เฉินยอมรับว่า ในเวลานั้นเขาเองยังไม่สามารถเข้าใจถึง “ความหมาย” ของศิลปะการแสดง และไม่มีแนวความคิดที่ชัดเจนเกี่ยวกับมัน²⁴

อย่างไรก็ตาม ศิลปินจีนในช่วงนั้นต่างก็สับสน และขาดความเข้าใจอย่างชัดเจนเรื่องบทบาทของร่างกายในศิลปะแสดงสด แต่กลับเป็นเสมือนแรงกระตุ้นให้ศิลปินทดลองค้นพบวิธีการสร้างสรรค์ศิลปะแนวทางใหม่

โรมัส เจ. เบิร์กฮุยส์ (Thomas J. Berghuis) กล่าวว่า การเคลื่อนไหวในเดือนกรกฎาคม ปี 1985 ของอาจารย์และนักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาที่สถาบันวิจิตรศิลป์กลางแห่งชาติของจีน ในกรุงปักกิ่ง ได้เข้าร่วมในการสร้างสรรค์ภาพวาดเชิงปฏิบัติการ ร่วมกับนักศึกษาศิลปะจากโรงเรียนวิจิตรศิลป์แห่งปารีส ประเทศฝรั่งเศส เหตุการณ์นี้ถือเป็นการเริ่มต้นของคลื่นลูกใหม่ (New Wave) ของศิลปะการแสดงในประเทศจีน เหตุการณ์นี้ทำให้เกิดกระแสการถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับลัทธิศิลปะในจิตรกรรมสมัยใหม่ของประเทศจีน ในช่วงต้นของทศวรรษ 1980 ซึ่งรวมถึงนิทรรศการจาก Boston Museum of Fine Arts ในเดือนกันยายน ปี 1981 ซึ่งตามมาด้วยสื่อสิ่งพิมพ์ที่เผยแพร่อย่างกว้างขวางตลอดทศวรรษนั้น²⁵

ในเดือนตุลาคมปี 1986 กลุ่มศิลปินนับสิบคนโดยการนำของหวงหย่งผิง (Huang Yongping) และจีไท่หฺราน (Ji Tairan) ภายใต้ชื่อ “เซี่ยเหมิน ดาดา (Xiamen Dada)” ได้จัดศิลปะแสดงสดนอกพื้นที่ Xiamen City Arts Gallery of the Masses ในมณฑลฝูเจี้ยน (Fujian) ได้ดำเนินการเป็นไปอย่างอิสระร่วมกับนักศึกษาศิลปะจากฝรั่งเศสในขณะนั้น จนกระทั่งวงการศิลปะต้องมาหยุดชะงักของการประท้วงของนักศึกษาที่จัตุรัสเทียนอันเหมินในปี 1989²⁶

ในทศวรรษที่ผ่านมา ศิลปะจีนร่วมสมัย ทั้งที่สร้างสรรค์ภายในประเทศและโดยศิลปินชาวจีนในต่างแดนได้รับความสนใจอย่างมากจากโลกตะวันตก มีการจัดนิทรรศการศิลปะจีนร่วมสมัยขนาดใหญ่หลายครั้งในสถานที่ต่างๆ นอกจีนแผ่นดินใหญ่ โดยมีภัณฑารักษ์ชาวจีนและแกลลอรี่ในต่างประเทศร่วมมือกันจัดแสดงผลงานศิลปะจีนสู่สายตาชาวโลก ขณะเดียวกันภายในประเทศจีนก็ได้

²⁴ Ibid. 6.

²⁵ Thomas J. Berghuis, *Xingwei Yishu Performance Art in Post-Mao China*, 36.

²⁶ Ibid. 37.

เกิดนิทรรศการทดลองขนาดเล็กขึ้นมากมาย แต่มักเผชิญกับการแทรกแซงและการปิดกั้นจากเจ้าหน้าที่รัฐ

กิจกรรมสาธารณะทั้งหมดในประเทศจีน ไม่ว่าจะเป็นการประชุมด้านวัฒนธรรม การแสดง ศิลปะหรือการจัดทัวร์ที่มีชาวต่างชาติเข้าร่วม จะต้องได้รับอนุญาตจากกระทรวงวัฒนธรรม หากกิจกรรมใดถูกมองว่ามีลักษณะเป็นภัยต่อความมั่นคงหรือขัดต่ออุดมการณ์รัฐ ก็จะถูกสั่งยุติลงในทันที ภายใต้ข้อจำกัดเหล่านี้ ศิลปินจีนจึงได้พัฒนาวิธีการจัดแสดงงานในรูปแบบหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการภายในอพาร์ทเมนต์ของตนเอง ในสตูดิโอ หอศิลป์ หรือกลางแจ้ง²⁷

ถึงแม้ว่าในช่วงแรกของการสร้างสรรค์ศิลปะแสดงสดนั้น จะถูกวิพากษ์วิจารณ์จากนักวิชาการ และศิลปินจีนในหลากหลายทิศทาง แต่การทดลองแสวงหาแนวทางสร้างสรรค์ศิลปะรูปแบบใหม่ของศิลปินจีนนั้นกลับมีชื่อเสียงเป็นที่สนใจของชาวต่างชาติ แม้ในขณะนั้นจะถูกกีดกันจากเจ้าหน้าที่รัฐ

2.2 เหตุการณ์ชุมนุมประท้วงจัตุรัสเทียนอันเหมิน

การชุมนุมเริ่มขึ้นในเดือนเมษายน 1989 โดยนักศึกษามหาวิทยาลัยในกรุงปักกิ่งออกมาเรียกร้องประชาธิปไตย เสรีภาพในการแสดงออก และการปราบปรามคอร์รัปชัน หลังจากการเสียชีวิตของหู เย่าปัง (Hu Yaobang) ผู้นำสายปฏิรูปที่ประชาชนให้ความเคารพ และจุดเปลี่ยนของเหตุการณ์ในคืนวันที่ 3-4 มิถุนายน 1989 รัฐบาลจีนตัดสินใจใช้กำลังทหารเข้าสลายการชุมนุม ทหารพร้อมรถถังเข้าสู่จัตุรัสเทียนอันเหมิน มีการยิงผู้ชุมนุมและผู้ที่เกี่ยวข้อง เหตุการณ์นี้ส่งผลกระทบต่อภาพลักษณ์ของจีนในเวทีโลก และยังคงเป็นประเด็นต้องห้ามในจีนแผ่นดินใหญ่จนถึงปัจจุบัน

2.2.1 ก่อนเหตุการณ์ชุมนุมประท้วงจัตุรัสเทียนอันเหมิน

2.2.1.1 ผลกระทบด้านสังคมและการเมือง

ทศวรรษ 1980 นับเป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของเศรษฐกิจ การเมืองเป็นไปในทางที่ดีด้วยนโยบายเปิดประเทศของเติ้งเสี่ยวผิง ทำให้เกิดการเปิดพื้นที่ทางการค้า และการลงทุนทางเศรษฐกิจ

อย่างไรก็ตาม บนภาวะที่สังคมต้องเผชิญความเปลี่ยนแปลงหลายอย่างที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว ก็ยังซ่อนภาพที่ดูขัดแย้งควบคู่กันไป ก่อนที่จะกลายเป็นวิกฤตการณ์ครั้งใหญ่ในปลายทศวรรษ 1980 โดยอาจแบ่งการมองออกได้เป็นสองระดับ ระดับหนึ่งคือ ปรากฏขึ้นในหมู่ชนชั้นปกครอง สัมพันธ์ทั้งโดยตรงและโดยอ้อมกับการใช้อำนาจที่บิดเบือน (abuse of power) และระดับที่

²⁷ Silvia FOK, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, 3.

สอง ปรากฏในภาคประชาชน เกี่ยวกับประชาธิปไตยหรือสิทธิมนุษยชนที่สังคมจีนไม่เคยสัมผัสตั้งแต่ปี 1949 และทั้งสองระดับนี้ที่เป็นผลกระทบในเวลาต่อมา

ประชาชนเริ่มเห็นว่ารัฐในแบบสังคมนิยมไม่ใช่คำตอบเดียวอีกต่อไป ทำให้ประชาธิปไตยแบบตะวันตกและประเด็นเรื่องสิทธิมนุษยชนเริ่มมีการพูดถึงมากขึ้น

“กำแพงประชาธิปไตย” (Democracy Wall movement) เกิดขึ้นย่านซีตัน (Xidan) ใจกลางเมืองกรุงปักกิ่งเป็นเวทีแสดงความคิดเห็นที่แตกต่างของทั้งสองแนวคิด และพัฒนามาสู่สิ่งพิมพ์ใต้ดิน ซึ่งถือว่าการท้าทายพรรคคอมมิวนิสต์จีนอย่างมาก ผู้นำตั้งเสียสละถึงว่าเป็นท่าทีปฏิปักษ์ และถือว่เป็น “ภาพสะท้อนความมกมายของเยาวชนที่มีต่อประชาธิปไตยของสังคมนิยม” ภายหลังนำไปสู่การจับกุมกวาดล้าง กลุ่ม“กำแพงประชาธิปไตย”²⁸



ภาพที่ 7 กำแพงประชาธิปไตย (Democracy Wall movement)

ที่มา: <https://hawkinsbay.wordpress.com/2019/08/20/chinas-democracy-wall-1978-1979/>

กระแสคลื่นใต้น้ำของนักศึกษาในปักกิ่งเริ่มกลับมารวมตัวกันอีกครั้ง เพื่ออภิปรายถึงปัญหา การใช้อำนาจที่ (บิดเบือน) การฉ้อราษฎร์บังหลวง และการใช้เส้นสายในระบบรัฐ เหล่าผู้นำมีที่ทำนั้งเฉยกลับต่อปัญหาเหล่านี้ แต่หันมากล่าวหานักศึกษาที่ออกมาเคลื่อนไหวต่อต้านพรรคฯ ไม่ต่างจากกบฏ

ก่อนวิกฤตการณ์จะเกิดขึ้น บรรดานักศึกษาปัญญาชนประกอบไปด้วยนักเขียน ศิลปิน นักวิชาการและนักวิทยาศาสตร์ ภายใ้การนำของฟางลี่จื่อ (Fang Lizhi) อดีตสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ นักฟิสิกส์และอดีตอธิการบดีมหาวิทยาลัยวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีอันฮุย ยื่นหนังสือเรียกร้องให้มีการปล่อยตัวนักโทษการเมืองที่ถูกจับเมื่อครั้งเคลื่อนไหวที่ “กำแพงประชาธิปไตย” แต่กลับได้รับการเพิกเฉย ทำให้กระแสวิพากษ์วิจารณ์ทางการเมืองกลับมาอีกครั้ง²⁹

เหตุการณ์ที่ผ่านมานั้นยังไม่ปะทุเท่าข่าวการฆาตกรรมของหูเย่าปิง ผู้สนับสนุนการปฏิรูปและแนวคิดเสรีนิยมซึ่งถูกปลดออกจากพรรคคอมมิวนิสต์ บรรดานักศึกษาในกรุงปักกิ่งเริ่ม

²⁸ วรศักดิ์ มหัทธโนบล, เศรษฐกิจการเมืองจีน (กรุงเทพฯ: โอเพ่น โซไซด์, 2557), 320.

²⁹ เรื่องเดียวกัน, 332-333.

ออกมาแสดงความไว้อาลัย และเริ่มมีผู้คนเข้าร่วมเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วจนเหตุการณ์บานปลาย จากหนังสือบันทึกฉบับจ้าวโจวหยางได้อธิบายถึงสถานการณ์ในตอนนั้นว่า “สถานการณ์การชุมนุมของ นักศึกษานั้นเลวร้ายลง นักศึกษา อาจารย์ นักหนังสือพิมพ์ ปัญญาชน และแม้กระทั่งเจ้าหน้าที่ของรัฐ บางคนได้ออกมาประท้วงตามท้องถนน วันนี้มีคนมาชุมนุมราว 3-4 แสนคน ผู้ใช้แรงงานและชาวนา จำนวนมากก็แสดงความเห็นอกเห็นใจต่อการชุมนุมนอกจากประเด็นร้อนว่าด้วยการฉ้อราษฎร์บัง หลวงและความโปร่งใสของรัฐบาลแล้ว...” และเสนอทางออกให้แก่พรรคและรัฐบาลว่า “ถ้าเราเลิก ตราหน้านักศึกษาเราก็จะควบคุมสถานการณ์ได้ดีขึ้น แต่ถ้าปล่อยให้มีการอดอาหารประท้วงต่อไปจน มีคนตายก็เท่ากับรดน้ำมันลงบนกองไฟ ถ้าเราใช้วิธีเผชิญหน้ากับมวลชน สถานการณ์จะเลวร้ายลง จนควบคุมไม่ได้”

อย่างไรก็ตาม ทางกรมมีความพยายามประนีประนอมตลอดเดือนพฤษภาคม ปี 1989 มีการเจรจาระหว่างผู้นำระดับสูงกับนักศึกษาที่อดอาหารประท้วง ขณะเป็นที่สนใจของสื่อ ต่างชาติ นักศึกษาเขียนข้อความเรียกร้องเสรีภาพและประชาธิปไตยบนแผ่นป้ายประกาศภาษาอังกฤษ เพื่อให้เป็นที่จับตาของสำนักข่าวต่างประเทศ

“นับแต่บัดนี้เป็นต้นไป พลเมืองปักกิ่งจะต้องระมัดระวังเป็นพิเศษ โปรด หลีกเลี่ยงถนนสายต่าง ๆ ที่ผ่านเข้าออกจัตุรัสเทียนอันเหมิน คนงานทั้งหมดควรอยู่ ณ จุดประจำการ และประชาชนทุกคนควรอยู่ในที่พักอาศัยเพื่อสวัสดิภาพของตน” ลำโพงขยายเสียงส่งสัญญาณเตือน ชั่ว ๆ ในวันที่ 3 มิถุนายน เวลา 18.30 น. หลังจากฟ้ามีดลื่นเสียงประกาศ กองกำลังทหารและรถถังก็ เคลื่อนขบวนเข้าไปยังพื้นที่ มีรายงานการปะทะจำนวนคนไม่น้อยถูกสังหารที่จัตุรัสเทียนอันเหมินและ ถนนฉางอันที่ตัดผ่านใจกลางเมืองปักกิ่ง แต่ไม่เคยมีปรากฏรายงานจำนวนผู้เสียชีวิตในเหตุการณ์³⁰

2.2.1.2 ผลกระทบด้านศิลปะ

นโยบาย “4 ทันทสมัย” ได้แก่ ความทันสมัยทางเกษตรกรรม อุตสาหกรรม วิทยาศาสตร์เทคโนโลยี และการทหาร ในยุคการนำ Deng เสี่ยวผิง เป็นนโยบายเปิดโอกาสไปสู่โลก ภายนอก ทำให้กระแสโลกเสรีตะวันตกหลังไหลเข้ามาในประเทศและมาสู่วงการศิลปะจีนสมัยใหม่ โดยมีการจัดแสดงนิทรรศการศิลปะกรรมแห่งชาติขึ้นทุกๆ 5 ปี ภายใต้ความร่วมมือของกระทรวง วัฒนธรรม สมาคมศิลปินจีน และสถาบันวิจัยศิลปะกลาง เพื่อสนับสนุนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ หลากหลายแก่วงการศิลปะจีน³¹

ปรากฏการณ์การเกิดขึ้นของ “กลุ่มศิลปะ” (Art Groups) ตามแบบอย่าง ตะวันตก โดยการรวมตัวของกลุ่มศิลปินที่มีเป้าหมายที่จะสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในมิติใหม่ ซึ่งเป็น

³⁰ มิเตอร์ รานา, ประวัติศาสตร์จีนสมัยใหม่, แปลโดย สุทธิมาน ลิ้มปยุสรณ์ (กรุงเทพฯ: บุ๊คสเคป, 2562), 433-435.

³¹ ปิยะแสง จันทร์วงศ์ไพศาล, ศิลปะจีนร่วมสมัย, 18-19.

ความตื่นตัวครั้งใหญ่ของหนุ่มสาวอย่างไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในช่วงปี 1978 เป็นต้นมา และเริ่มปรากฏ การแสดงออกทางความคิดเห็นอย่างเสรีและศิลปะบน “กำแพงประชาธิปไตย” ของนักศึกษาและ ปัญญาชนที่ออกมาเคลื่อนไหว

กระแส “New Wave” ในช่วงทศวรรษ 1980 นำมาซึ่งปรากฏการณ์ของศิลปิน รุ่นหลัง ในปี 1985 เกิดกลุ่มศิลปินอิสระที่หลากหลายรวมตัวกันเพื่อจัดแสดงผลงาน เช่น Shanghai Young Artists Group, Half Way There Group, Pool Society, Southern Artist Salo และ New Space Group ทำให้บรรยากาศของวงการศิลปะกลับมาคึกคักมีชีวิตชีวาอีกครั้ง และในปลายปี 1988 ศิลปินเริ่มกลับมาทดลองศิลปะแนวใหม่ที่พัฒนาไปพร้อมกับกระแสเรียกร้องเสรีภาพที่ยังคงก่อ ตัวขึ้นเรื่อย ๆ

ช่วงทศวรรษที่ 1980 ศิลปะการแสดงก็ปรากฏขึ้นอย่างต่อเนื่องและเริ่มมีบทบาท สำคัญในโลกศิลปะจีน ซึ่งนิทรรศการที่จัดขึ้นในท้องถิ่นเหล่านี้ค่อนข้างส่งผลกระทบต่อนิทรรศการ ศิลปะแนว avant-garde ในประเทศจีนที่จัดขึ้นระหว่างวันที่ 5-19 กุมภาพันธ์ ปี 1989 ซึ่งเป็นครั้ง แรกที่ศิลปะการแสดงสดขนาดใหญ่ของจีนได้เปิดตัวสู่โลกภายนอก และกลายเป็นสนใจโดยทันทีต่อ สายตาโลกตะวันตก³²

นิทรรศการศิลปะหัวก้าวหน้า (China/Avant-Gard Art) จัดแสดงขึ้นในวันที่ 5 เดือนกุมภาพันธ์ ปี 1989 ภายใต้การประสานงานจากนักวิจารณ์ศิลปะคนสำคัญ เกาหมิงลู่ ซึ่งรัฐบาล ยินยอมให้มีการจัดแสดงนิทรรศการศิลปะอวอง-การ์ดตามนโยบายให้เสรีภาพแก่ประชาชน ก่อน เหตุการณ์จัตุรัสเทียนอันเหมินจะเกิดขึ้นเพียง 4 เดือน ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งชาติ (The National Art Museum of China, Beijing) ในกรุงปักกิ่ง แต่นิทรรศการกลับถูกปิดลงภายในวันเดียวกันนั่นเอง เนื่องจากเซียวหลู่ (Xiao Lu) ได้ยื่นข้อเข้าไปในงานจัดแสดงของตนเอง เพื่อทำให้งานศิลปะของพวกเขา สมบูรณ์ผ่านกระบวนการศิลปะแสดงสด แต่นิทรรศการครั้งนี้มิได้ทำให้ศิลปะอวอง-การ์ดนั้น สิ้นสุดลงไปด้วย ตรงกันข้ามกลับทำให้งานศิลปะร่วมสมัยพัฒนาขึ้นอย่างแข็งแกร่งยิ่งไปกว่าเดิม ถึงแม้ว่างานศิลปะเหล่านี้จะไม่สามารถจัดแสดงได้อย่างเปิดเผยในจีน แต่ถูกนำไปจัดแสดงนิทรรศการ ในเมืองต่าง ๆ ทั่วโลก เช่น ฮองกง เวนิส เบอร์ลิน ซิดนีย์ เมลเบิร์น ฮ็อกพอร์ต บาร์เซโลนา และเมือง อื่น ๆ อีกมากมาย³³

จากเหตุการณ์เดือนกุมภาพันธ์ ปี 1989 ทำให้กระแสเรียกร้องสิทธิและเสรีภาพ ในการแสดงออกนั้นทวีความรุนแรงมากขึ้น ประกอบกับเหตุการณ์การรวมตัวนักศึกษาครั้งใหญ่ที่ออก

³² Wang Duanting, *Redemption of Sins through the Human Body: Meanings of Action Art in China*, accessed April 6, 2025, available from <https://doi.org/10.2307/j.ctv16zk03m.50>

³³ Sheldon Hsiao and Peng Lu, *Art Culture and Cultural Criticism in Post-New China*, accessed April 27, 2025, available from <https://www.jstor.org/stable/20057404>

มาร่วมไว้อาลัยการจากไปของ หูเย่าปิง ณ จัตุรัสเทียนอันเหมิน นำไปสู่สถานการณ์ลูกกลมชุมนุมประท้วงจัตุรัสเทียนอันเหมิน อันเป็นโศกนาฏกรรมครั้งประวัติศาสตร์ของสาธารณรัฐประชาชนจีน

2.2.2 หลังเหตุการณ์ชุมนุมประท้วงจัตุรัสเทียนอันเหมิน

2.2.2.1 ผลกระทบด้านสังคมและการเมือง

ผลกระทบจากวิกฤตการณ์จัตุรัสเทียนอันเหมิน ได้ทำให้ผู้นำจีนได้เรียนรู้อย่างมาก และนำเงินก้าวต่อไปบนเส้นทางการปฏิรูป หลังจากช่วงปี 1989-1992 ที่ดูเหมือนการปฏิรูปจะชะงักไปช่วงหนึ่ง หากแต่มองย้อนไปก็เห็นเสมือนลมหายใจสุดท้ายของระบอบเก่า สิ่งที่เกิดขึ้นมาแทนที่คือการผสมผสานของแนวทางเศรษฐกิจที่ค่อนข้างเสรีนิยม

การปฏิรูปมุ่งไปสู่สิ่งที่เรียกว่า “เศรษฐกิจตลาดสังคมนิยม” คือ การปรับโครงสร้างทางเศรษฐกิจภายในให้สอดคล้องและตั้งรับกับเศรษฐกิจระหว่างประเทศ หลังจกเหตุการณ์เทียนอันเหมิน เพียง 20 วัน รัฐบาลได้มีการประชุมคณะกรรมการพรรค ฯ ครั้งที่ 4 ของ “สมัชชา 13” และมีมติข้อเสนอให้ตั้งระบบเศรษฐกิจและกลไกหมุนเวียน โดยกระทำผ่านเศรษฐกิจที่มีการประสานเข้ากับการปรับตัวของตลาด ตามแนวคิดของเติ้งเสี่ยวผิงที่กล่าวไว้ว่า “ไม่ว่าแมวดำหรือแมวเหลืองก็ตาม มันย่อมเป็นแมวดีเสมอตราบที่มันยังจับหนูได้”

ผู้นำพรรคคอมมิวนิสต์จีนต้องจัดการผลกระทบที่เกิดขึ้นจากเหตุการณ์เทียนอันเหมิน และขณะเดียวกันก็เผชิญกับภาวะการเปลี่ยนแปลงทั่วโลก และการล่มสลายของลัทธิคอมมิวนิสต์ในสหภาพโซเวียต ทำให้เกิดข่าวลือต่างๆ มากมาย รัฐบาลจึงประกาศณรงค์ระดับชาติครั้งใหม่ว่าด้วยการศึกษาเรื่องสังคมนิยม สถานการณ์จึงเริ่มคลี่คลายลงและเคลื่อนเข้าสู่หน้าประวัติศาสตร์ร่วมสมัย สถานะของจีนในเวทีนานาชาติที่ดูเหมือนจะสิ้นคลอนหลังถูกคว่ำบาตรก็ได้รับการช่วยเหลือจากรัฐบาลของบุช (George H.W. Bush) ที่จะดำเนินธุรกิจกับจีนต่อไป ทำให้จีนกลับมามั่นคงในประชาคมนานาชาติที่มีชาติตะวันตกถือครองอำนาจอีกครั้ง³⁴

อย่างไรก็ตาม การปฏิรูปนั้นยังคงดำเนินต่อไป แม้ในเดือนกุมภาพันธ์ ปี 1997 กุมภาพันธ์ เติ้งเสี่ยวผิงถึงแก่อสัญกรรม แต่เจตนารมณ์ของเขาก็ก็นั่งดำรงอยู่อย่างยั่งยืน

2.2.2.2 ผลกระทบด้านศิลปะ

การเรียกร้องเสรีภาพที่ก่อตัวขึ้นจนกลายเป็นการยึดครองจัตุรัสเทียนอันเหมินเป็นเวลาหนึ่งเดือน ตั้งแต่เดือนพฤษภาคม-มิถุนายน 1989 ซึ่งจบลงด้วยการสลายชุมนุมโดยกองทัพรวมไปถึงการใช้รถถังทำลายรูปปั้นโพนขนาดใหญ่ “เทพีแห่งประชาธิปไตย” (Goddess of Democracy)

³⁴ มิเตอร์ รานา, ประวัติศาสตร์จีนร่วมสมัย แปลโดย สุทธิมาน ลิ้มปุนสรณ์, 433-435.

ที่สร้างขึ้นโดยศิลปินนักศึกษา แม้เหตุการณ์จะจบลงด้วยความรุนแรง รัฐบาลกลับอนุญาตให้มีการดำเนินการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 7 ในเดือนถัดมาหลังจากสถานการณ์จตุรัสเทียนอันเหมิน ศิลปินแนวหน้าจำนวนมากปฏิเสธที่จะส่งผลงานเข้าร่วมแสดงและบางส่วนหลบหนีไปต่างประเทศ ส่งผลให้ศิลปินไม่มีชื่อจากโรงเรียนศิลปะระดับภูมิภาคส่วนใหญ่ได้รับโอกาสในการคว่ำรางวัล³⁵



ภาพที่ 8 Goddess of Democracy, Tiananmen Square

ที่มา: https://www.wilsonquarterly.com/quarterly/_/tiananmen-square-at-25

หลังเหตุการณ์ประท้วงจตุรัสเทียนอันเหมินปี 1989 ศิลปินจีนจำนวนมากอพยพมารวมตัวกันที่หมู่บ้านหยวนหมิงหยวนเพิ่มมากขึ้น ทำให้พื้นที่โดยรอบซึ่งแต่เดิมเคยเป็นพระราชวังฤดูร้อนหยวนหมิงหยวนกลายเป็นจุดรวมของศิลปินผู้รักศิลปะ³⁶ ขณะเดียวกันรัฐบาลเริ่มกวาดล้าง โดยเรียกตัวศิลปินที่เคยมีส่วนร่วมหรือให้การสนับสนุนการประท้วงที่จตุรัสเทียนอันเหมิน มาสอบสวนและลงโทษ ทำให้ขบวนการศิลปะสมัยใหม่นั้นได้เสียบหายลงไปอย่างน้อย 1 ปี ราวกับศิลปินตายลงไปพร้อมกับพลังสร้างสรรค์ผลงานและความหวัง

ศิลปะจีนกลับมาฟื้นตัวอีกครั้งในช่วงทศวรรษ 1990 ด้วยระบบเศรษฐกิจ ศิลปินที่เคยถูกบังคับให้ขายผลงานผ่านหน่วยงานของรัฐและได้รับส่วนแบ่งเพียงเล็กน้อย เริ่มขายผลงานได้โดยตรงจากนักสะสมชาวต่างชาติที่อยู่ในปักกิ่ง จนกระทั่งมีรายงานจากหนังสือพิมพ์ China Dairy ว่ามีตัวแทนแกลลอรี่ศิลปะ เกิดขึ้นมากถึง 250 ทั่วกรุงปักกิ่ง เพื่อรองรับตลาดจีนที่กำลังเติบโต รัฐจึงสนับสนุนการส่งออกภาพวาดสีน้ำมันเพื่อหารายได้เข้าประเทศ ส่งผลให้แวดวงศิลปะมีการแข่งขันสูง ศิลปินพยายามค้นหารูปแบบในการสร้างอัตลักษณ์ของตนเอง โดยการใช้ศิลปะรูปแบบ Happening, Performance และ Installation เพื่อดึงดูดความสนใจและหาทางออกในการสร้างสรรค์ผลงาน³⁷

³⁵ Michael Sullivan, *Art in China since 1949*.

³⁶ ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล, *ศิลปะจีนร่วมสมัย*, 88.

³⁷ Michael Sullivan, *Art in China since 1949*.

ศิลปะแสดงสดถูกนำมาใช้เป็นรูปแบบหนึ่งของศิลปินโดยการใช้ร่างกายของตนเองเป็นวัตถุของการทรมานทางกายภาพ เพื่อปลุกจิตสำนึกของสาธารณชนให้ตระหนักถึงศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ ที่มักจะสร้างปฏิกิริยาและความสับสนให้ผู้ชม

ประเทศจีนได้เข้าสู่ช่วงของการพัฒนาเศรษฐกิจส่งผลต่อการเติบโตทางตลาดอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากการเดินทางตรวจเยี่ยมภาคใต้ของเติ้งเสี่ยวผิงในปี 1992 ในช่วงเวลาเดียวกัน กระแสการค้าและบริโภคนิยมได้ครอบงำสังคมจีน ศิลปินร่วมสมัยชาวจีนจำนวนมากตระหนักถึงปรากฏการณ์ทางสังคมนี้ และเริ่มแสดงท่าทีวิพากษ์วิจารณ์ผ่านงานศิลปะแนวปฏิบัติ (Action Art)

หม่าลิ่วหมิง (Ma Liuming) เป็นหนึ่งในศิลปินรุ่นแรก ๆ ที่นำเสนอศิลปะแสดงสดด้วยร่างกายอันเปลือยเปล่า ในขณะที่วัยหนุ่ม หม่าลิ่วหมิง มีรูปลักษณะที่ "เป็นหญิง" อย่างชัดเจน เขามีใบหน้าที่ยิ้มแย้ม ไร้มือเท้า และมีร่างกายที่เพรียวบาง ในช่วงปลายปี 1993 เขาตระหนักว่าลักษณะที่ "ร่างกายที่เป็นทั้งชายและหญิง" ของเขาสามารถเป็นแนวทางเสนอความคิดสร้างสรรค์ในศิลปะแสดงสดได้ ดังนั้นเขาจึงเริ่มชุดการแสดงชื่อ "Fen-Ma Liuming's Lunch" ซึ่งเริ่มจากการแสดงแบบสวมบทบาทข้ามเพศและพัฒนาไปสู่การมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมในสภาพเปลือยกาย ด้วยสาเหตุนี้ทำให้เขาถูกจับกุมโดยตำรวจและถูกตั้งข้อหาว่า "แสดงศิลปะอนาจาร" ที่หมู่บ้านตะวันออก (East Village) ในปักกิ่ง และถูกส่งกลับไปยังถิ่นกำเนิดหลังจากถูกห้ามแสดงเป็นเวลาสองเดือน³⁸

หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง (Beijing East Village) ได้แรงบันดาลใจมาจาก East Village ในนิวยอร์ก ซึ่งเป็นการแสดงความเคารพต่อเสรีภาพในการแสดงออกอย่างไม่จำกัดที่ศิลปินที่นั่นได้รับ หมู่บ้านในภูเขาด้านตะวันออกของเขตเฉาหยาง ซึ่งตรงข้ามและแตกต่างโดยสิ้นเชิงกับหมู่บ้านตะวันตกหยวนหมิงหยวน (Yuanmingyuan West Village) อันเป็นเขตพาณิชย์ที่นักท่องเที่ยวเริ่มเข้ามาซื้อสะสมผลงานศิลปะจีนร่วมสมัย ส่วนหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งซึ่งเป็นสถานที่ที่อยู่ชายขอบของวงการศิลปะกระแสหลักและตลาดศิลปะยุคแรก ๆ เป็นพื้นที่ที่ก่อตั้งและอยู่อาศัยโดยกลุ่มศิลปินหนุ่มสาวในยุคนั้น

2.3 หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง (Beijing East Village)

จากจดหมายและบันทึกประจำวันเป็นลายลักษณ์อักษรและภาพถ่ายของช่างภาพทรงหง (Rong Rong) ที่เคยพำนักอยู่ ณ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง ได้อธิบายไว้ว่า พื้นที่ของหมู่บ้านตั้งอยู่ที่ขอบชายแดนทางทิศตะวันออกของปักกิ่ง ระหว่างถนนวงแหวนที่สามและที่สี่ ซึ่งเป็นหมู่บ้านเล็กๆ มี

³⁸ Wang Duanting, *Redemption of Sins through the Human Body: Meanings of Action Art in China*.

ชื่อเดิมว่า “ต้าซานจวง (Dashanzhuang)” ก่อนที่จะถูกทำลายในปี 2001 และ 2002 และถูกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของเมืองหลวงที่ขยายตัวอย่างต่อเนื่อง

หมู่บ้านนี้ประกอบด้วยบ้านชานาประมาณ 60-70 หลังที่เชื่อมต่อกันด้วยถนนดินลูกรังแคบๆ เป็นพื้นที่ที่ไม่ค่อยมีชื่อเสียง และผู้คนไม่ค่อยรู้จักมากนัก ในประวัติศาสตร์ชาวปักกิ่งแทบจะไม่มีใครรู้จักชื่อหมู่บ้านนี้ แต่กลับสร้างชื่อเสียงภายใต้ชื่อ “East Village” สถานที่แห่งนี้กลายเป็นที่มีชื่อเสียงในประวัติศาสตร์ของศิลปะร่วมสมัยของจีน ระหว่างปี 1992 ถึง 1994 โดยการยืมชื่อจากสถานที่ในนิวยอร์กที่ศิลปินหลายคนเคยอาศัยอยู่ พวกเขาจึงเปลี่ยนชื่อต้าซานจวงเป็น East Village และเรียกตัวเองว่า “ศิลปิน East Village” ในฐานะที่เป็นชุมชนที่มีศิลปินอาศัยอยู่ร่วมกัน³⁹



ภาพที่ 9 ทางเข้าหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง

ที่มา: Wu Hung, *Rong Rong's East Village 1993-1998*, (New York: Chambers Fine Art, 2003), 62.

กลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าพยายามที่จะทดลองศิลปะได้ย้ายเข้าไปอยู่ในหมู่บ้าน สาเหตุที่พวกเขาสนใจเพราะจ่ายค่าเช่าที่ราคาถูกลงและสถานที่ที่ใกล้กับใจกลางเมืองปักกิ่ง ทำให้พวกเขาเลือกต้าซานจวงเป็นที่พักอาศัยสำหรับทดลองศิลปะแนวอวองการ์ดขึ้น และเริ่มสร้างผลงานศิลปะนอกกระแสที่ทำทายวงการศิลปะจีน ส่วนใหญ่ถูกเผยแพร่บันทึกเป็นภาพถ่ายโดยช่างภาพทรงตรง ร่วมมือกับศิลปินอวองการ์ดที่ทำงานในสื่ออื่นๆ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการเป็นส่วนสำคัญในการเคลื่อนไหวศิลปะ “ทดลอง” ที่กำลังเติบโตขึ้น ซึ่งเป็นที่รู้กันว่าความเคลื่อนไหวนี้ได้เปลี่ยนแปลงศิลปะร่วมสมัยของจีนในช่วงทศวรรษ 1990 และทำให้ศิลปะร่วมสมัยของจีนกลายเป็นส่วนสำคัญของศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ⁴⁰

ศิลปินจำนวนมากเลือกที่จะเป็นศิลปินอิสระ ซึ่งไม่มีความผูกพันกับสถาบันใดๆ แม้ว่าภายนอกศิลปินอิสระจะได้รับอิสรภาพจากข้อจำกัดของสถาบัน แต่ในความเป็นจริง การดำรงชีวิตและการ

³⁹ Wu Hung, *Rong Rong's East Village 1993-1998* (New York: Chambers Fine Art, 2003), 9.

⁴⁰ Ibid. 10.

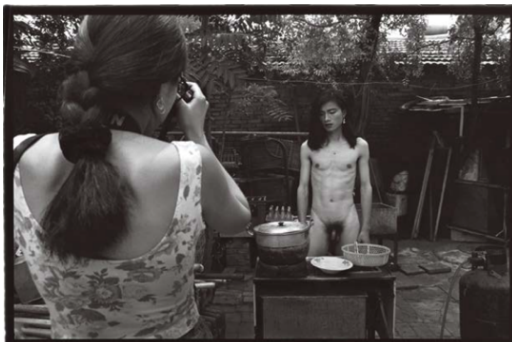
ทดลองศิลปะ พวกเขาต้องยอมรับข้อจำกัดและกฎเกณฑ์ประเภทอื่นๆ ในการสนับสนุนเช่นกัน ในทศวรรษ 1990 ศิลปินจีนได้เรียนรู้วิธีการเจรจากับตัวแทนศิลปะและภัณฑารักษ์ชาวตะวันตก รวมทั้งวิธีการหาทุนจากมูลนิธิของต่างประเทศเพื่อสนับสนุนผลงานของพวกเขา

อ้ายเว่ยเว่ย (Ai Weiwei) ศิลปินจีนคนสำคัญผู้ซึ่งมีประสบการณ์การทำงานย่าน “East Village New York” เขาได้เข้าร่วมกับกลุ่มศิลปินที่เรียกว่า “Beijing East Village” ซึ่งเป็นกลุ่มแนวหน้าของศิลปะร่วมสมัยจีน หลังจากกลับจากนิวยอร์กในปี 1993 และพบว่าประเทศจีนนั้นมีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากนับตั้งแต่เขาจากมา ขณะเดียวกันก็เริ่มกลับมาตั้งหลักในฐานะศิลปินแนวคิด (conceptual artist) ในประเทศจีน เขาและเพื่อนสนิทศิลปินอย่าง สวีปิง (Xu Bing) วางแผนจัดทำสิ่งสื่อพิมพ์ด้านศิลปะชื่อว่า “Black Cover Book” โดยมีเป้าหมายเพื่อ “เปิดโอกาสให้ศิลปินจีนร่วมสมัยได้นำเสนอ อธิบาย และแลกเปลี่ยนงานศิลปะเชิงทดลองของตน”⁴¹ ทั้งนี้อ้ายเว่ยเว่ยมีบทบาทสำคัญในฐานะที่ปรึกษาและผู้ชี้แนะแนวทางให้กับศิลปินรุ่นใหม่ในกลุ่ม Beijing East Village ช่วยให้ศิลปินเหล่านี้พัฒนารูปแบบทางศิลปะ และเชื่อมโยงกับเครือข่ายศิลปินในวงกว้าง และอีกบุคคลที่มีบทบาทสำคัญที่สุดในกลุ่มคือช่างภาพ หรงหรง ผู้ทำหน้าที่บันทึกภาพและเก็บรักษาผลงานการแสดงผลที่ทำหายเหล่านั้น มีส่วนสำคัญในการเผยแพร่ผลงานของกลุ่มศิลปินไปยังผู้ชมในต่างประเทศอีกด้วย⁴²

กล่าวโดยสรุป กลุ่มศิลปินรุ่นใหม่เหล่านี้ซึ่งมีความหลากหลายและไม่ได้มีโครงสร้างแบบทางการต่างแสวงหารูปแบบการแสดงออกทางศิลปะใหม่ ๆ และท้าทายขอบเขตของสังคมจีน ผลงานของศิลปินในกลุ่ม Beijing East Village มักเน้นการกระทำร่วม (collective action) ผ่านศิลปะแสดงสดเพื่อเป็นสื่อในการแสดงความคิดเห็นด้วยกับรัฐบาลจีน

⁴¹ Maya Wilson, *Ai Weiwei and the Two East Villages: Part Two*, accessed May 02, 2025, available from <https://www.villagepreservation.org/2023/05/09/ai-weiwei-and-the-two-east-villages-part-two/>

⁴² Ibid.



ภาพที่ 10 หม่าลิวหมิง, *Fen-Ma Liuming's Lunch*, 1994, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Wu Hung, *Rong Rong's East Village 1993-1998*, (New York: Chambers Fine Art, 2003), 84.

ขณะที่หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งกำลังได้รับความสนใจและมีชื่อเสียงเพิ่มขึ้น ทางภาคการติดประกาศอย่างเร่งด่วน โดยมีเนื้อหาระบุว่า ศิลปินเหล่านี้เป็น “ปัญหาด้านความมั่นคง” เป็นสาเหตุให้ทางการบุกค้นและจับกุมตัวศิลปินที่รณรงค์ต่อต้านองค์กรของรัฐบาล หม่าลิวหมิงถูกตำรวจบุกเข้าจับกุมเนื่องจากหม่าแสดงผลงานศิลปะแสดงสดด้วยร่างกายอันเปลือยเปล่า ตำรวจได้ยึดเทปบันทึกวิดีโอในสตูดิโอของเขา และนำวิดีโอไปให้ศาสตราจารย์คนหนึ่งในมหาวิทยาลัยตรวจสอบว่าเป็นศิลปะหรือไม่ คำตอบคือไม่ จึงเป็นเหตุให้สถานที่ที่ทดลองศิลปะแห่งนี้ถูกปิดตัวลง⁴³ ทำให้ศิลปินจำเป็นต้องหลบหนีและลี้ภัยไปต่างประเทศ

อย่างไรก็ตาม ความเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปินหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งนั้นถูกเผยแพร่ไปอย่างกว้างขวาง สร้างชื่อเสียงในโลกศิลปะนานาชาติ และถูกบันทึกในฐานะประวัติศาสตร์ศิลปะจีนร่วมสมัย

2.4 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.4.1 แนวคิดความน่ารังเกียจ (Abjection)

จูเลีย คริสเตวา (Julia Kristeva) ได้นำเสนอแนวคิด “Abjection” ภาวะของมนุษย์ที่ต้องการแยกตัวเองออกจากสิ่งที่ถือว่าเป็นภัยคุกคามหรือความไม่บริสุทธิ์ ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์ปฏิเสธ ไม่อาจยอมรับได้ สิ่งนั้นติดตัวตัวมาตลอดตั้งแต่กำเนิด เช่น สิ่งปฏิกูล ร่างกายที่เกิดบาดแผล ไปจนถึงกระทั่งพฤติกรรมที่ผิดจากบรรทัดฐานของสังคม

ดังนั้น แอ็บเจคชั่น (Abjection) หมายถึง ความน่าสยดสยอง ความน่าสะพรึงกลัว กล่าวถึงสถานการณ์ที่ตัวเราต้องเผชิญกับสิ่งที่ตัวเราไม่อาจยอมรับได้ หรือ สิ่งที่ไม่เป็นที่ยอมรับ

⁴³ Andrea K.scott, *Inside a Vanished Hub of Beijing's Experimental-Art Scene*, accessed May 03, 2025, available from <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/inside-a-vanished-hub-of-beijings-experimental-art-scene>

เกี่ยวกับตัวของเราเอง เป็นสิ่งที่ขับไล่ตัวเอง (Self-Abjection) เช่น ความรู้สึกของการสูญเสียตัวตน หรือการไม่สามารถยอมรับความเป็นจริงบางอย่างในชีวิตได้ เช่น ความกลัว ความอับอาย หรือการสูญเสียความเป็นมนุษย์ในบางครั้ง ไปจนถึงความรู้สึกการไม่เป็นที่ยอมรับจากสังคม สิ่งนั้นมีลักษณะ น่าขยะแขยง น่าสะอิดสะเอียน หรือน่ารังเกียจ แต่ในขณะที่เดียวกันมันก็ยังคงมีอิทธิพลในชีวิตของเรา⁴⁴

การที่ร่างกายขับสิ่งเหล่านั้นออกมา จากตัวเราเอง เช่น เลือด น้ำลาย หรือของเหลวที่ถูกขับออกจากร่างกาย ซึ่งเป็นภาวะความรู้สึกที่น่าสะอิดสะเอียน กระอักกระอ่วน

การแบ่งแยกระหว่าง “ตัวตน” และ “สิ่งที่ไม่ใช่ตัวตน” หรือ “ภายใน” และ “ภายนอก” สิ่งที่ไม่ใช่ตัวตน กำหนดแบ่งแยกขอบเขตเป็นสิ่งที่ไม่อาจยอมรับได้ แต่ติดตัวเรามาตั้งแต่เกิด รวมไปถึงการละเมิดขอบเขตทางสังคมและวัฒนธรรม

ศิลปะ abject มักพูดถึงหัวข้อที่เป็น “ข้อห้าม” เช่น ความตาย ความรุนแรงทางเพศ การร่วมประเวณี การพูดถึงสิ่งเหล่านี้เปิดเผยเป็นการละเมิดบรรทัดฐานของ “สิ่งที่พูดได้” และ “สิ่งที่ควรเจียบไว้” ก่อเกิดความไม่สบายใจที่เพิ่มขึ้นจากการกระทำในพื้นที่สาธารณะ เมื่อสิ่งที่ควรเป็นส่วนตัวถูกเปิดเผยต่อหน้าผู้ชมในพื้นที่สาธารณะ (gallery, performance, museum) ผู้ชมไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ง่าย และความรู้สึกที่ “ถูกบีบให้เห็น” ทำให้ผู้ชมไม่สามารถควบคุมปฏิกิริยาของตนได้อย่างสบายใจ ซึ่งต่างจากการชมหนังในโรงภาพยนตร์ หรืออ่านหนังสือในห้องนอน ซึ่งเปิดโอกาสให้หลบซ่อนการตอบสนอง เป็นการทำลายขอบเขตระหว่างผู้ชมกับศิลปิน ผลงาน abject ไม่เพียง “ให้ดู” แต่ ดึงผู้ชมเข้าไป ในโลกของศิลปิน และเป็นการพาผู้ชม “เข้าไปสู่” ประสบการณ์แห่ง abjection ด้วยตัวเอง⁴⁵

The Thames and Hudson dictionary of art terms ได้อธิบายว่า Abject Art เป็นคำที่ได้รับการกล่าวถึงอย่างกว้างขวางในปี 1993 จากนิทรรศการที่ Whitney Museum ในนิวยอร์ก ซึ่งมีชื่อว่า “Abject Art: Repulsion and Desire in American Art” คำนี้อ้างอิงถึงแนวคิดที่เสนอโดยนักเขียนชาวฝรั่งเศสชื่อ Georges Bataille (1897-1962) ในช่วงทศวรรษ 1930 ที่ว่าศิลปินสมัยใหม่รู้สึกรังเกียจ แต่ในขณะที่เดียวกันก็ยกย่องให้เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นสิ่งที่สังคม วัฒนธรรม และร่างกายมนุษย์โดยทั่วไปปฏิเสธและดูถูก อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการถกเถียงกันอย่างมากในประเด็นนี้ โดยเฉพาะในสหรัฐอเมริกา นิยามของภาวะต่ำต้อย (abjection) ในงานศิลปะยังคงไม่ชัดเจน⁴⁶

ศิลปะช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปินหลายคนนำแนวคิดความน่ารังเกียจ (Abjection) มาใช้ในผลงานศิลปะซึ่งชิ้นงานศิลปะและการนำเสนอ มักจะมีความ

⁴⁴ Julia Kristeva, *Powers of Horror : An Essay on Abjection* (New York : Columbia University Press, 1982), 1-11.

⁴⁵ Rina Arya, *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 84.

⁴⁶ Edward Lucie Smith, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms* (London: Thames and Hudson, 2015), 8.

คลุมเครือที่ต่อต้านความชัดเจนและความเข้าใจ ทำทลายก่อวาระระบบระเบียบในงานศิลปะ ชัดต่อ ศิลธรรม ความเข้าใจและกฎเกณฑ์ที่สังคมตั้งขึ้น ในขณะที่อเมริกาเหนือและสหราชอาณาจักรประสบกับภาวะเศรษฐกิจถดถอยทั่วโลก เหตุการณ์ร้ายแรงของกรณีโรคเอดส์ อัตราการตั้งครรรภ์ในวัยรุ่นที่สูงที่สุดในสหรัฐอเมริกา สงครามอ่าวเปอร์เซีย การจลาจลในลอสแอนเจลิส และการปฏิรูปกฎหมายทั้งในเรื่องสวัสดิการและสิทธิของคนไร้บ้าน เหตุการณ์ทางการเมือง สังคม ชีวภาพ และเศรษฐกิจเหล่านี้ร่วมกันสร้างบรรยากาศทางวัฒนธรรมที่มีความคล้ายคลึงกับทศวรรษ 1970⁴⁷ สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นในปฏิบัติการทางศิลปะผ่านการใช้ร่างกาย ศิลปะแสดงสด ได้เกิดใหม่ในรูปแบบของการใช้ร่างกายที่แสดงความน่ารังเกียจ น่าสะอิดสะเอียน ในช่วงทศวรรษ 1990

นิทรรศการ *Object Art: Repulsion and Desire in American Art* ที่พิพิธภัณฑ์ Whitney Museum of American Art นิวยอร์ก ในปี 1993 ซึ่งถือเป็นครั้งแรกที่มีการนิยาม "ศิลปะน่ารังเกียจ" (abject art) อย่างเป็นทางการ ศิลปินทำงานในหลากหลายสื่อ ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม วาดเส้น ศิลปะจัดวาง วิดีโอ และศิลปะแสดงสดต่างเริ่มแสวงหาวิธีใหม่ ๆ ในการนำเสนอร่างกายมนุษย์ที่ตั้งคำถามต่อการแบ่งแยกแบบทวิลักษณ์ (dualism)⁴⁸

กิกิ สมิธ (Kiki Smith) คือหนึ่งในศิลปินที่มีแนวคิด Abject อยู่ในผลงานศิลปะของเธอ มักจะสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมที่สะท้อน ความเป็นเนื้อหนังของมนุษย์ โดยมักแสดงออกผ่านกระบวนการขบถ่าย การเสื่อมสลาย การสูญเสียตัวตน และ สภาวะน่ารังเกียจของร่างกาย ที่หมุนเวียนอยู่ระหว่าง การเสื่อมสลายและการฟื้นคืน การเปิดเผยความเปราะบางของปัจเจกบุคคลใน สภาวะวิกฤติของร่างกาย ซึ่งปรากฏผ่านการล้นทะลักของของเหลวในร่างกาย⁴⁹

สมิธนำเสนอร่างกายที่อยู่ในกระบวนการขบถ่ายบางอย่าง ทำให้ผู้ชมไม่เพียงแต่ต้องเผชิญหน้ากับของเสีย แต่ยังต้องเผชิญหน้ากับกระบวนการของร่างกายของตัวเองด้วย เช่น ผลงาน *Pee Body* (1992) ลักษณะเป็นผู้หญิงเปลือยกำลังนั่งปัสสาวะ โดยทิ้งร่องรอยของลูกปัดสีเหลืองที่ แหววาวคล้ายปัสสาวะ และผลงาน *Train* (1993) ซึ่งมีลักษณะร่างกายของผู้หญิงเปลือยที่กำลังยืน โดยมีลูกปัดสีแดง ไหลเป็นเส้นยาวคล้ายประจำเดือนออกจากอวัยวะเพศ

⁴⁷ Carina Brand, *A Materialist Reading of Abject Art: Performance, Social Reproduction and Capitalism*, accessed May 15, 2025, available from <https://olh.openlibhums.org/article/id/4666/>

⁴⁸ ทวิลักษณ์ หมายถึง แนวคิดที่สะท้อนถึงความซับซ้อนและความหลากหลายของโลกและมนุษย์ การเข้าใจและยอมรับทวิลักษณ์ช่วยให้เรามองเห็น ความเชื่อมโยงและความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่แตกต่างกัน และเปิดโอกาสให้กับการตีความและการยอมรับความหลากหลายที่มีอยู่ในสังคม

⁴⁹ Rina Arya, *Abjection and representation: an exploration of abjection in the visual arts, film and literature*, 87.



ภาพที่ 11 Kiki Smith, *Pee Body*, 1992, wax and glass beads, 27 x 28 x 28 inches.

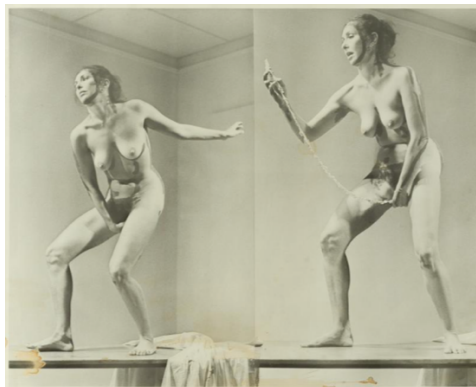
ที่มา: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/news/waltzer/5-6waltzer5.asp

ศิลปะแสดงสดผ่านร่างกายได้เปิดพื้นที่ให้ศิลปินหลุดพ้นจากข้อจำกัดของผืนผ้าใบแบบดั้งเดิมที่ถูกใช้มาอย่างล้นเหลือ (exhausted representational space) ด้วยการหันกลับไปใช้ “ร่างกาย” ของตนเองในฐานะ “วัสดุ” และ “พื้นที่” ของศิลปะ การใช้ร่างกายเป็นผืนผ้าใบ (body-as-canvas) ไม่เพียงเป็นการย้ายพื้นที่ของศิลปะออกจากเฟรมหรือกรอบของสถาบันศิลป์ แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นอิสระในการสำรวจความรู้สึก ความเจ็บปวด และอัตลักษณ์ผ่านการกระทำสุดขั้วและไร้การควบคุม เช่น การกรีด การเปิด หรือทำลายสภาพเดิมของร่างกายตนเอง ซึ่งอาจมีแนวโน้มที่เป็นไปในลักษณะ ซาดิสม์-มาโซคิสม์ (sadomasochistic urge) แต่กลับไม่ได้มีเป้าหมายเพื่อสร้างความทรมานเพียงอย่างเดียว หากแต่เป็นการแสดงออกถึงสิทธิในการนิยามตัวตนและประสบการณ์ของตนเอง ภายใต้บริบทของการเมืองเรื่องอัตลักษณ์ (identity politics) กล่าวอีกนัยหนึ่ง ศิลปินเหล่านี้ปฏิเสธที่จะให้ผู้อื่น “พูดแทน” (being spoken for by others) แต่เลือกที่จะใช้ร่างกายของตนเป็น “ภาษา” ของการเรียกร้อง ความรู้สึก และความทรงจำด้วยตนเอง⁵⁰

ผลงาน *Interior Scroll* (1975) โดย Carolee Schneemann แสดงให้เห็นร่างเปลือยของศิลปินที่ยืนต่อหน้าผู้ชม เธอทิ้งหนังสือที่ถือไว้ในมือ ก่อนจะค่อย ๆ ดึงแผ่นม้วนกระดาษออกมาจากภายในช่องคลอด แล้วอ่านมันออกเสียงต่อหน้าสาธารณชน ซึ่งเธอใช้ร่างกายและสิ่งแวดล้อมที่ดู “น่าขยะแขยง” หรือ “ต้องห้าม” เพื่อปลุกเร้าความรู้สึกของผู้ชม เพื่อนำผู้ชมไปเผชิญกับประสบการณ์ภาวะที่เรียกว่า “ความน่ารังเกียจ หรือความกระอักกระอ่วน” ด้วยตัวเอง⁵¹

⁵⁰ Ibid. 97.

⁵¹ Ibid. 98-101.



ภาพที่ 12 Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>

การนำแนวคิดนี้มาใช้ในศิลปะแนวคิดและศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความน่ารังเกียจ (Abjection) ในศิลปะร่วมสมัย การรื้อสร้างถูกนำมาใช้เพื่อตรวจสอบความสัมพันธ์ระหว่าง ความหมายและภาษา ศิลปะสามารถอธิบายในแง่สัญศาสตร์ (Semiotics) เรียกว่า “ภาษาภาพ” แต่ เป็นภาษาที่มีลักษณะเฉพาะซึ่งรวมทั้งธรรมชาติเชิงสัญลักษณ์ของภาษาพูด ภาษาเขียน และ ประสบการณ์ผัสสะก่อนภาษา เช่น ความรู้สึก การมองเห็น เสียง และอื่น ๆ ดังนั้นการตรวจสอบการรื้อ สร้างจึงถูกนำไปใช้อย่างกว้างขวางในโลกศิลปะร่วมสมัย โดยเฉพาะ “ศิลปะแนวคิด” (Conceptual Art) ซึ่งเป็นศิลปะที่มักจะตั้งคำถามกับตัวของมันเองและภาษาที่ใช้ในการสื่อความหมายของศิลปะ แนวคิด ต่างถูกสำรวจ แยกออก และแบ่งแยก

การดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจึงกลายเป็นเพียงการสะท้อนแนวคิดอย่างผิวเผิน และไม่สมบูรณ์ เช่นเดียวกับภาษาความหมาย และประสบการณ์ผัสสะก่อนภาษา

การแสดงออกที่ตรงที่สุดของการรื้อสร้างในศิลปะร่วมสมัยคือคุณลักษณะเฉพาะที่เรียกว่า ความน่ารังเกียจ (Abjection) ทำหน้าที่พื้นฐานของร่างกายที่ปกติถูกละเลยนำมาเป็นจุดสนใจเพื่อการ ตรวจสอบ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการรื้อสร้างในฐานะ แหล่งที่มาของความหมายได้กลายเป็นหัวข้อหลักใน ศิลปะ เราจะเห็นได้จากกรณีที่ศิลปะพยายามใช้ของเหลวจากร่างกายมนุษย์มากมาย ซึ่งในหลายกรณี กลายเป็นสิ่งปฏิบัติลับถ่าย เลือด และร่างกาย ล้วนเป็นการนำเสนอแง่มุมของร่างกายในระดับก่อน ภาษานี้คือวิธีที่ความน่ารังเกียจถูกเข้าใจในศิลปะ⁵²

ศิลปะร่วมสมัยตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ได้รับอิทธิพลอย่างมากจาก แนวคิดทางปรัชญา โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดเรื่องปรากฏการณ์วิทยาและการรื้อสร้าง ศิลปินมุ่งเน้น

⁵² Kirsti Ringger, *Deconstruction, Abjection, and Meaning in Contemporary Art: World Trends and the BYU Museum of Art*, accessed 15 March 2025, available from <https://www.jstor.org/stable/43039967>

ไปที่การสำรวจประสบการณ์ปัจเจกบุคคล ข้อจำกัดของภาษาในการสื่อสารความหมาย และความสัมพันธ์ระหว่างร่างกาย จิตใจ และโลกภายนอก แนวคิดเรื่องการรื้อสร้างนำไปสู่การเกิดศิลปะ แนวคิดที่ตั้งคำถามกับตัวผลงานศิลปะเอง และการนำเสนอแนวคิดความน่ารังเกียจเพื่อตรวจสอบแง่มุมพื้นฐานของความเป็นมนุษย์ในระดับก่อนภาษา ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความคลุมเครือและท้าทายต่อความเข้าใจโดยตรงในงานศิลปะร่วมสมัย

2.4.2 แนวคิดความเป็นอื่น (The Otherness)

ความเป็นอื่น (The Otherness) เป็นแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับปรัชญาและสังคมของมนุษย์ เชื่อมโยงถึงความสัมพันธ์ทางสังคม วิเคราะห์อัตลักษณ์ และความไม่เท่าเทียมในรูปแบบต่างๆ

ต้นกำเนิดของแนวคิดนี้สามารถสืบย้อนกลับไปยังนักทฤษฎีชาวฝรั่งเศส ซิโมน เดอ โบวัวร์ (Simone de Beauvoir) ผู้เขียน *The Second Sex* ซึ่งเป็นงานเขียนเชิงสตรีนิยมแนวอัตถิภาวนิยม ขึ้นบุกเบิกที่ตีพิมพ์ในปี 1949 แนวคิดเรื่อง “ผู้อื่น” (the Other) หมายถึง ผู้หญิง, คนผิวสี, ผู้อยู่อาศัยในโลกที่เรียกกันว่าโลกที่สาม เลสเบี้ยน และเกย์ กล่าวคือ กลุ่มคนที่มักถูกกีดกันจากอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองมาโดยตลอด⁵³

ฌาคส์ ลาก็อง (Jacques Lacan) นักคิดนักปรัชญาในกลุ่มหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) ได้เชื่อมโยง Other เข้ากับระบบภาษาและระเบียบเชิงสัญลักษณ์ทางสังคม หมายถึงการแทรกแซงเข้ามายังตัวคนอื่นเนื่องมาจากกฎระเบียบกฎเกณฑ์ การสร้างข้อบังคับหวงห้าม และจารีตประเพณีของสังคมที่เข้ามาควบคุมพฤติกรรมซึ่งมีส่วนปลูกฝังความคิดให้กับคน

ลาก็องอธิบายว่า มนุษย์นั้นรู้ตัวเองว่าตนนั้นเป็นใคร มีสถานะอย่างไร เมื่อมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมกับคนอื่นและสิ่งต่าง ๆ ในฐานะเป็น “สิ่งอื่น” (the Other) การมีตัวตนอยู่ท่ามกลางการพยายามสร้างความหมายให้กับสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัว ไม่ว่าจะ เป็นมนุษย์คนอื่น วัตถุสิ่งของ แต่สิ่งอื่นเหล่านี้คือภาพสมมุติที่มนุษย์สร้างขึ้น⁵⁴

คำว่า Other สิ่งอื่น/คนอื่น ถูกผู้ใช้เข้าใจสับสนระหว่างคำว่า Otherness หมายถึง ความเป็นอื่น ซึ่งลาก็องนิยามว่าหมายถึงความเป็นอื่น มักจะถูกใช้แยกแยะในลักษณะชาติพันธุ์และวัฒนธรรม วาทกรรมการพัฒนา โดยสร้างอัตลักษณ์ความโดดเด่นโดยแยกแยะสิ่งที่ด้อยกว่า โดยทำให้กลายเป็นพวกไร้วัฒนธรรม กลายเป็นอื่น ในมุมมองของลาก็อง ในมุมมองของลาก็อง “Other” ไม่ได้

⁵³ Robert Atkins, *Art speak : a guide to contemporary ideas, movements, and buzzworks*, 119.

⁵⁴ นฤพล ดั่งวิเศษ, *มานุษยวิทยาของฌาคส์ ลากอง (Lacanian Anthropology)*, เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 มีนาคม 2568, เข้าถึงได้จาก https://sac-research.sac.or.th/uploads/article//2021_20211008030842-1.pdf

เป็นเพียงกลุ่มคนที่แตกต่าง หากแต่เป็นสิ่งที่ประกอบสร้างตัวตนของเราเองภายใต้กรอบของกฎเกณฑ์สังคมที่เราถูกหล่อหลอมมา⁵⁵

แนวคิด “ความเป็นอื่น” (The Otherness) อธิบายถึงการที่มนุษย์รู้จักตัวตนผ่านการเปรียบเทียบกับสิ่งอื่นในสังคม ฌาคส์ ลาก็องมองว่า “Other” ถูกสร้างขึ้นจากกฎเกณฑ์และระเบียบเชิงสัญลักษณ์ของสังคมที่หล่อหลอมพฤติกรรมมนุษย์ สิ่งอื่นเหล่านี้เป็นภาพสมมุติที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อสะท้อนตัวตน Otherness ยังสะท้อนความไม่เท่าเทียมในเชิงชาติพันธุ์และวัฒนธรรม โดยกลุ่มที่เหนือกว่าสร้าง “ความเป็นอื่น” ให้กลุ่มที่ด้อยกว่า ทั้งหมดนี้สะท้อนให้เห็นถึงอำนาจของสังคมในการนิยามตัวตนและความแตกต่าง

แนวคิดเรื่อง “ผู้อื่น” เริ่มเข้าสู่วงการศิลปะและการวิจารณ์ในช่วงปลายทศวรรษ 1970 และเริ่มเป็นที่กล่าวถึงบ่อยครั้งในช่วงกลางทศวรรษ 1980

นักประวัติศาสตร์วัฒนธรรม เอ็ดเวิร์ด ซาอิด (Edward Said) ได้นำแนวคิดนี้มาใช้อย่างมีประสิทธิภาพในการศึกษางานเรื่อง “Orientalism” ซึ่งเป็นการวิเคราะห์ภาพแทนอันเหมารวมของชาวเอเชียและแอฟริกันในคริสต์ศตวรรษที่ 19 และ 20 โดยศิลปินตะวันตกที่ไม่มองเห็นความซับซ้อนทางจิตใจและความเป็นมนุษย์ของพวกเขาเหมือนที่ศิลปินตะวันตกมักมอบให้กับชาวยุโรป⁵⁶

ธงชัย วินิจจะกุล (2560) ได้อธิบายว่า ลัทธิตะวันออกหรือลัทธิบูรพคดีวิทยา (Orientalism) หมายถึงการสร้างชาวตะวันออกขึ้นมาตามอคติ วาทกรรม และความรู้แบบฉบับที่ชาวตะวันตกเข้าใจ มิได้มีความหมายชื่นชมชาวตะวันออก แต่กลับมีความหมายตรงกันข้าม และเป็นความรู้ที่สร้างขึ้นสะท้อนตัวตนของโลกตะวันตกมากกว่าความเข้าใจโลกตะวันออก ซึ่งแท้จริงแล้วการสร้างความรู้ที่ถือว่า “คนอื่น” ต่ำกว่า “เรา” โดยถือตัวเองเป็นใหญ่มีอยู่ในทุกอารยธรรม การสร้างความเป็นอื่นไม่ได้เกิดขึ้นภายหลังการเกิดอัตลักษณ์ แต่เป็นการสร้างกระบวนการสร้างตัวตนหนึ่ง ๆ ให้เกิดขึ้นในกระบวนการเดียวกัน ในหลายกรณีการสร้างอัตลักษณ์เกิดจากการนิยามผู้อื่น หรือผู้ที่ไม่ใช่เราก่อนการรู้จักตัวเองด้วยซ้ำไป⁵⁷

ช่วงปลายทศวรรษ 1970 เริ่มมีศิลปินทัศนศิลป์ในสหรัฐอเมริกาและสหราชอาณาจักรจำนวนมาก หันมาสนใจที่เริ่มสร้างผลงานที่ตั้งคำถามกับประเด็นเรื่อง “ความเป็นผู้อื่น” (Otherness) ตัวอย่างเช่น

เอเดรียน ไพเพอร์ (Adrian Piper) ศิลปินหญิงเชื้อสายแอฟริกันอเมริกัน ในฐานะศิลปินหญิงผิวดำในโลกศิลปะนิวยอร์กและศิลปินแนวคอนเซ็ปชวล ที่ได้รับอิทธิพลอย่างมากจาก ซอล เลวิท (Sol LeWitt) หนึ่งในศิลปินแนวมินิมัลและคอนเซ็ปชวลที่โด่งดังในยุคนั้น ไพเพอร์ได้หันมาทำศิลปะ

⁵⁵ ชญานทัต ศุภชลาศัย, ฌาคส์ ลาก็อง: 10 มโนทัศน์ในพรหมแดนชีวิต (กรุงเทพฯ: สยามปริทัศน์, 2555), 151-152.

⁵⁶ Robert Atkins, Art speak : a guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords, 119.

⁵⁷ ธงชัย วินิจจะกุล, คนไทย/คนอื่น: ว่าด้วยคนอื่นอื่นของความเป็นไทย (นนทบุรี: ฟ้ายเดียวกัน, 2560), 13-16.

แสดงสด (performance art) ในช่วงปลายทศวรรษ 1970 โดยตั้งคำถามกับโครงสร้างทางสังคมและการเหยียดเชื้อชาติผ่านตัวละครที่เธอสร้างขึ้นชื่อผลงานว่า “Mythic Being” ซึ่งเธอได้ทดลองแต่งตัวเป็นชายแอฟริกัน มีหนวดเครา สวมแว่นดำ และใส่วิกปลอมผมฟู (Afro) แสดงบุคลิกแบบชายผิวดำเดินไปตามท้องถนนในนิวยอร์ก ทำท่ายอคติทางเพศและเชื้อชาติ⁵⁸



ภาพที่ 13 Adrian Piper, *Mythic Being*, 1973, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: <https://www.thecollector.com/adrian-piper-conceptual-artist-philosopher/>

ในผลงานชุด *Catalysis* (1970) เธอสวมเสื้อผ้าที่มีกลิ่นเหม็น แล้วไปนั่งในรถไฟใต้ดินและร้านหนังสือ เพื่อกระตุ้นปฏิกิริยาที่รุนแรงทั้งทางร่างกายและจิตใจของผู้ชม การแสดงออกทั้งหมดตั้งอยู่บนแนวคิดที่ว่างานศิลปะควรตั้งคำถามต่อเงื่อนไขที่ความสัมพันธ์ทางสังคมของเราดำรงอยู่ ทั้งในโลกความจริงและในโลกศิลปะ เพื่อเปิดโอกาสให้เราสามารถรักษาความแตกต่างให้ดำรงอยู่ได้ภายใต้ระเบียบสังคมที่ควรตั้งอยู่บนเสรีภาพและความเสมอภาค⁵⁹

⁵⁸ Antonia Rigaud, *Performance and Identity in Adrian Piper's Work* accessed May 25, 2025, available from <https://doi.org/10.4000/inmedia.2754>

⁵⁹ Ibid.



ภาพที่ 14 Adrian Piper, *Catalysis*, 1970, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: <https://clairobscur.org/the-art-of-adrian-piper/#:~:text=This%20month's%20post%20is%20another,Modern%2C%20Feminist%2C%20and%20Conceptual%20art>

ศิลปะของไพเพอร์ไม่ได้มุ่งหมายเพียงแต่การสื่อสาร แต่เป็นกระบวนการวิพากษ์สังคมและโครงสร้างอำนาจ ผ่านการใช้ร่างกายตนเองเป็นเครื่องมือในการทำทายระเบียบและอคติที่ฝังลึกอยู่ในระบบวัฒนธรรม ตอกย้ำว่า “ความเป็นอื่น” ไม่ใช่เพียงสถานะที่ถูกกำหนด หากแต่เป็นสิ่งที่ถูกผลิตและสร้างผ่านปฏิสัมพันธ์ทางสังคมอย่างต่อเนื่อง

เซี่ยหรง (Xie Rong) หรือที่รู้จักในชื่อ Echo Morgan เกิดในปี 1983 ที่เมืองเฉิงตู ประเทศจีน เธอคือศิลปินผู้ท้าทายความรู้เกี่ยวกับ “ความเป็นจีน” และ “ความเป็นหญิง” ผ่านผลงานศิลปะแสดงสดแนวกระตุ้นความรู้สึก (provocative action art) เธอใช้ร่างกายของตนเองเป็นผืนผ้าใบที่มีชีวิต สร้างภาพวาดและการแสดงสดด้วยวัสดุอย่าง หมึกจีน ลิปสติกสีแดง ถ่านโคลโรฟิลล์ และน้ำนมแม่ เพื่อสำรวจประเด็นเรื่องการเมืองของร่างกาย (body politic) แนวคิดอีโคเฟมินิสม์ (eco-feminism) และอัตลักษณ์ มรดกทางวัฒนธรรม และการปะทะกันระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตก⁶⁰

⁶⁰ CNTRFLD ART, *Echo Morgan: Reclaiming Identity through Performance and Ritual*, accessed June 10, 2025, available from <https://cntrfld.art/in-conversation-echo-morgan/>



ภาพที่ 15 Xie Rong (Echo Morgan), *Be Inside of the Vase*, 2012, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: <https://www.echomorgan.com/#/echo-portfolio/>

ในผลงาน *Be the Inside of the Vase* (2012) เป็นผลงานศิลปะแสดงสดที่ Xie Rong (Echo Morgan) ใช้ร่างกายตนเองวาดลายครามจีน สะท้อนความขัดแย้งระหว่างค่านิยมปิตาธิปไตย และการเสริมพลังให้ผู้หญิง ผ่านคำสอนที่แตกต่างของพ่อและแม่ เธอได้ให้สัมภาษณ์ในเว็บไซต์ CNTRFLD ART ว่า พ่อของฉันเชื่อว่า “ผู้หญิงควรเป็นเหมือนแจกัน สวยแต่กลวงเปล่า” ส่วนแม่ของฉันบอกว่า “ลูกควรเป็นด้านในของแจกัน เต็มไปด้วยสาระและคุณค่า”⁶¹ ศิลปินแสดงให้เห็นว่าความงามไม่ควรกลวงเปล่า แต่ควรมีสาระและตัวตนภายใน ผลงานนี้เป็นการต่อสู้เชิงสัญลักษณ์เพื่อทวงคืนพื้นที่เสียงของผู้หญิงในสังคมจีน ผลงานนี้จึงเป็นการสำรวจและท้าทายความเป็น “ผู้อื่น” (The Other) ที่ถูกสร้างโดยสายตาและเสียงของบุรุษนิยมในสังคมเอเชีย

⁶¹ Ibid.

บทที่ 3

ชีวประวัติของจางหวาน: วิธีการสร้างสรรค์และเนื้อหาที่สะท้อนในผลงาน

บทนี้นำเสนอเนื้อหาออกเป็น 3 หัวข้อ ในหัวข้อแรกเกี่ยวข้องกับชีวประวัติและประสบการณ์ การสร้างสรรค์ศิลปะของจางหวาน บรรยายถึงพื้นฐานทางการศึกษาและชีวิตสมัยเด็กสภาพแวดล้อม ภายในครอบครัว รวมทั้งแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ หัวข้อที่สองอธิบายถึงวิธีการ สร้างสรรค์ผลงาน และหัวข้อที่สามอธิบายถึงเนื้อหาที่สะท้อนในผลงานของจางหวาน ซึ่งผู้วิจัยได้ รวบรวมผลงานศิลปะที่ได้สร้างสรรค์ก่อนปี 1993 ในช่วงปี 1993-2005 และผลงานหลังจากปี 2005 โดยแบ่งตามลำดับดังนี้

- 3.1 ชีวประวัติของจางหวาน ก่อนปี 1993
- 3.2 ชีวประวัติของจางหวาน ในช่วงปี 1993-1998
- 3.3 ชีวประวัติของจางหวาน ในช่วงปี 1998-2005
- 3.4 ชีวประวัติของจางหวาน หลังปี 2005
- 3.5 วิธีการสร้างสรรค์ผลงาน
- 3.6 เนื้อหาที่สะท้อนในผลงาน

3.1 ชีวประวัติของจางหวาน ก่อนปี 1993

ช่วงชีวิตวัยเด็กของจางหวาน เกิดในครอบครัวเกษตรกรที่เมืองอันหยาง (An Yang) มณฑลเหอหนาน (He Nan) ภาคกลางตอนใต้ของประเทศจีน โดยเขามีชื่อเดิมว่า “จางตงหมิง (Zhang Dongming)” ซึ่งมีความหมายว่า “ความสว่างไสวทางตะวันออก” จางเติบโตมาในความยากลำบาก โดยช่วงแปดปีแรกเขาอาศัยอยู่กับคุณย่าของเขาในชนบทของอำเภอถังอัน (Tangyin) เขากล่าวว่าการเติบโตในส่วนกลางของประเทศเช่นนี้มีผลกระทบต่ออัตลักษณ์ของเขา โดยเขาอธิบายว่า “เหอหนานรวมความเป็นชายแบบภาคเหนือและความเป็นหญิงแบบภาคใต้ไว้ด้วยกัน ดังนั้นผมจึงมีทั้งสองคุณลักษณะนี้” จางหวานและครอบครัวต้องดิ้นรนหาเลี้ยงชีพอย่างยากลำบาก¹

ในช่วงวัยเรียน จางหวานเผชิญปัญหามากมาย โดยยอมรับว่าตนเอง “ดื้อ” และไม่สามารถมีสมาธิเรียนในชั้นเรียนได้ดี ในบทสัมภาษณ์ของจางหวาน กล่าวไว้ว่า

*“ฉันเกิดในปี 1965 ที่เมืองอันหยาง เมืองโบราณในภาคกลางของประเทศจีน
ฉันเป็นเด็กซุกซน ไม่ค่อยมีสมาธิในห้องเรียนเลย และรู้สึกทราบดีว่าฉันถูกจองจำอยู่ในนั้น*

¹ The Art Story, Zhang Huan, accessed June 11, 2025, available from <https://www.theartstory.org/artist/zhang-huan/>

ผลการเรียนของฉันจึงไม่ดี นั่นเป็นเหตุผลว่าทำไมฉันถึงเลือกที่จะเดินบนเส้นทางของศิลปะ ฉันทำอย่างอื่นไม่ได้ดีพอเลย ศิลปะจึงเป็นทางเลือกเดียวสำหรับฉัน”²

เขาประสบกับความสูญเสียอย่างมากในช่วงวัยเยาว์ ทั้งจากการเสียชีวิตของสมาชิกในครอบครัว และผู้นำทางการเมืองต่างๆ จางหวนเกิดก่อนการเริ่มต้นของการปฏิวัติวัฒนธรรมในจีนเพียงหนึ่งปี และเขารู้สึกอับอายกับชื่อ “ตงหมิง” ของเขาที่สื่อถึงการเคารพต่อประธานเหมาเจ๋อตง

เมื่ออายุ 14 ปี จางหวนได้รับการเรียนการสอนวาดภาพแบบส่วนตัว เขาได้รับการฝึกฝนหลังเลิกเรียนในสไตล์ที่เขาอธิบายว่าเป็น “ศิลปะสังคมนิยมสังคมนิยม (Soviet-influenced realism)”³ ต่อมาเขาได้รับทุนเข้าศึกษาด้านจิตรกรรมที่สถาบันศิลปะมหาวิทยาลัยเหอหนานในเมืองไคเฟิง (Henan Academy of Fine Arts in Kaifeng) เขาสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีด้านจิตรกรรมจากมหาวิทยาลัยเหอหนานในปี 1988 ขณะศึกษาอยู่ที่นั่นศิลปะของเขาได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานของฌอง ฟร็องซัวส์ มิลเลต์ (Jean-François Millet) และแรมบรันด์ ฟาน ไรน์ (Rembrandt van Rijn) โดยผลงานจบการศึกษาของเขาคือภาพวาดชื่อ Red Cherries (1988)⁴ ซึ่งแสดงภาพแม่ที่กำลังให้นมลูกอย่างสงบอยู่ข้างชามเชอร์รี่

หลังจากสำเร็จการศึกษา เขาได้ทำงานเป็นอาจารย์สอนศิลปะ และสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ตะวันตกที่วิทยาลัยครูเจิ้งโจว ในมณฑลเหอหนานเป็นเวลาสามปีก่อนย้ายไปปักกิ่ง เขาได้เปลี่ยนชื่อเดิมจาก “จางตงหมิง” ที่มีความเกี่ยวข้องกับการปฏิวัติ และหันไปใช้ชื่อ “จางหวน” เขาย้ายไปปักกิ่งในปี 1991⁵ จางหวนทำงานได้หนึ่งเดือนในบริษัทจิตรกรรมเชิงพาณิชย์แห่งหนึ่งในปักกิ่ง โดยเขามีหน้าที่ทำสำเนาคัดลอกผลงานของเดอกาส (Degas) ซึ่งสำเนาที่เขาทำขึ้นนั้นยอดเยี่ยมและสร้างรายได้มหาศาลให้กับนายจ้างของเขา ขณะนั้นเขาได้รับเงินเดือนเพียง 250 หยวน ซึ่งไม่เพียงพอต่อค่าใช้จ่ายรายสัปดาห์ จากนั้นจางหวนก็ย้ายไปศึกษาต่อในระดับปริญญาโทด้านจิตรกรรมสีน้ำมันอีกสองปี ที่สถาบันศิลปะ Central Academy of Fine Arts ในกรุงปักกิ่ง

ในช่วงเวลานั้น จางหวนรู้สึกสับสนกับสิ่งที่ควรทำต่อไป เนื่องจากเขาไม่ได้รู้สึกมีจุดยืนทางการเมืองเหมือนจิตรกรชาวจีนคนอื่นในยุคเดียวกัน อีกทั้งยังมีความหวังที่จะค้นพบทางเลือกอื่นนอกเหนือจากการวาดภาพ นอกจากนี้ เขายังมีฐานะยากจนอย่างมาก และด้วยบรรยากาศที่เต็มไปด้วย

² Ibid.

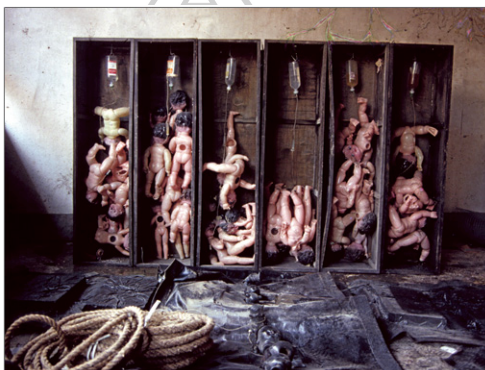
³ คำว่า ศิลปะสังคมนิยมสังคมนิยม (Socialist Realism หรือที่เรียกในบางบริบทว่า Soviet-influenced realism หรือ “สังคมนิยมแบบโซเวียต”) คือแนวทางทางศิลปะที่ถูกพัฒนาขึ้นและส่งเสริมโดยรัฐบาลสหภาพโซเวียตในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะหลังปี ค.ศ. 1932 ภายใต้การนำของโจเซฟ สตาลิน ซึ่งกลายเป็นแนวทางศิลปะอย่างเป็นทางการของรัฐ และถูกนำไปใช้ในประเทศที่อยู่ภายใต้อิทธิพลของโซเวียตด้วย เช่น จีน เกาหลีเหนือ เวียดนาม หรือบางส่วนในยุโรปตะวันออก ศิลปะสังคมนิยมสังคมนิยมถูกนำมาใช้ในประเทศจีน เป็นหนึ่งในเครื่องมือสำคัญของรัฐบาลพรรคคอมมิวนิสต์จีน โดยเฉพาะในช่วงยุคเหมาเจ๋อตง (1949–1976) เพื่อส่งเสริมอุดมการณ์สังคมนิยมและควบคุมความคิดของประชาชนผ่านศิลปะอย่างเป็นระบบ โดยรับอิทธิพลโดยตรงจากสหภาพโซเวียตหลังการก่อตั้งสาธารณรัฐประชาชนจีนในปี 1949

⁴ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan, 15.

⁵ The Art Story, Zhang Huan.

ด้วยศิลปะของปักกิ่งที่หล่อเลี้ยงหัวใจใฝ่ความอยากรู้อยากเห็นของเขา จางหวนและเพื่อนศิลปินตัดสินใจมารวมกลุ่มบุกเบิกและทดลองศิลปะแนวใหม่ ในหมู่บ้านเขตซานเมือง และก่อตั้ง “หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง” ขึ้น ในปี 1992 จางหวนเช่าห้องขนาดเล็กและมีสภาพทรุดโทรมเพื่อเป็นสตูดิโอมีขนาดพื้นที่เพียง 30 ตารางเมตร ในราคาถูกเพียง 15 ดอลลาร์/เดือน⁶ ซึ่งเป็นผืนดินรกร้างเต็มไปด้วยบ่อขยะและซากปรักหักพังของชาวนาจีนตอนเหนือที่อาศัยอยู่

ขณะนั้นจางหวน เริ่มค้นหาวิธีการสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบที่แตกต่างจากผลงานจิตรกรรมโดยการนำวัสดุเก็บตก (Found Object) อย่างเช่น หุ่นตุ๊กตาพลาสติก และขวดน้ำเกลือ มานำเสนอผ่านรูปแบบศิลปะจัดวาง (Installation Art) ผลงานชื่อ Angel 1 (1992) และผลงาน Angle 2 (1992)



ภาพที่ 16 จางหวน, *Angel 1*, 1992, 79 x 94 x 16 inches, Mixed Media, ศิลปะการจัดวาง
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=999&parent&lcid=163



ภาพที่ 17 จางหวน, *Angel 2*, 1992, 79 x 94 x 16 inches, Mixed Media, ศิลปะการจัดวาง
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=999&parent&lcid=163

⁶ Ibid.

3.2 ชีวิตประวัติของจางหวน ในช่วงปี 1993-1998

ช่วงแรกของการเริ่มบุกเบิกทดลองศิลปะแสดงสดตลอดระยะเวลา 6 ปี ที่จางหวนและกลุ่มเพื่อนศิลปิน ณ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง (Beijing East Village) ก่อนที่จะถูกบุกคั้นจากเจ้าหน้าที่ตำรวจ และปิดลงโดยคำสั่งของทางการในข้อหา “ปัญหาด้านความมั่นคง” ซึ่งเป็นการรวบรวมที่มาและเนื้อหาของงานศิลปะแสดงสดของจางหวน พอสังเขป

ในปี 1993 จางหวนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทด้านจิตรกรรมจากสถาบันศิลปะกลางแห่งประเทศจีนในปักกิ่ง (Central Academy of Fine Arts) จางหวนเริ่มสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมกับเพื่อนศิลปินที่อาศัยในหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง โดยจางหวนเช่าห้องขนาดเล็กเพื่อเป็นสตูดิโอในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขา



ภาพที่ 18 ภาพถ่ายจางหวน

ที่มา: Wu Hung, Rong Rong's East Village, 1993-1998, (New York: Chambers Fine Art, 2003), 57.

ผลงานศิลปะแสดงสดชิ้นแรกหลังจบการศึกษาของจางหวนจัดขึ้นปี 1993 ในชื่อผลงาน Angel (1993) เป็นการแสดงในพิธีเปิดงานนิทรรศการภาพวาด ณ ลานพิพิธภัณฑสถานศิลปะแห่งชาติจีน (National Art Museum of China) กรุงปักกิ่ง นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะของเขา ผลงานของจางหวนได้รับความสนใจเป็นวงกว้างในแวดวงศิลปะของกรุงปักกิ่งในขณะนั้น ซึ่งในผลงานดังกล่าว จางหวนปรากฏกายด้วยเรือนร่างเปลือยเปล่า ทัวทั้งร่างถูกฉาบด้วยของเหลวสีแดงซึ่งเป็นสีผสมอาหารจำลองคล้ายโลหิต จากนั้นเขาฉีกทาร์กพลาสติกออกเป็นชิ้น ๆ แม้ว่าจะไม่ใช่โลหิตจริง แต่ภาพที่ปรากฏกลับชวนให้ผู้ชมเชื่อมโยงไปถึงประเด็นการทำแท้งทาร์กเพศหญิงในสังคมจีน รวมทั้งเหตุการณ์การสังหารหมู่ ณ จัตุรัสเทียนอันเหมินในปี 1989 การแสดงสดดังกล่าวถูกเจ้าหน้าที่รักษาความปลอดภัยสั่งให้ยุติกลางคัน และจางหวนจำต้องเขียนจดหมายขอโทษพร้อมทั้งบทวิจารณ์ตนเองส่งมอบให้แก่พิพิธภัณฑสถานศิลปะแห่งชาติจีน นับจากนั้นมาจางหวนก็ไม่สามารถแสดงผลงานในแกลลอรี่หรือพิพิธภัณฑสถานธารณะในจีนได้อีก อย่างไรก็ตาม ผลงานชิ้นนี้ส่งผลให้

ชื่อของจางหวนเริ่มเป็นที่รู้จักในวงการศิลปะร่วมสมัยของจีนอย่างกว้างขวาง และในระยะเวลาไม่นาน เขาก็ก้าวเข้าสู่เวทีศิลปะนานาชาติ



ภาพที่ 19 จางหวน, *Angel*, 1993, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009), 18.

บทความของ ยูยอนคิม (Yu Yeon Kim) แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าศิลปะการแสดงสดในช่วงต้นของจีนมักถูกตีความว่าเป็นการวิพากษ์สถานการณ์ทางการเมืองและสังคมอย่างตรงไปตรงมา และจึงมักถูกสั่งห้ามในช่วงที่สภาพแวดล้อมทางการเมืองเริ่มตึงเครียดหลังเหตุการณ์จัตุรัสเทียนอันเหมิน แม้สถานการณ์จะเริ่มผ่อนคลายลงเล็กน้อยในช่วงกลางทศวรรษ 1990 แต่ปฏิบัติการตอบสนองต่อการแสดงผลงาน *Angel* ของจางหวน ก็แสดงให้เห็นว่าทางรอดเดียวของเขาและเพื่อนร่วมงานคือการหลีกเลี่ยงพื้นที่สาธารณะและหันไปแสดงงานในพื้นที่ส่วนตัว เช่น ห้องสตูดิโอหรือบ้านพัก หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งจึงกลายเป็นพื้นที่สำคัญสำหรับจางหวนในการทำงาน เขาวางแผนการแสดงแบบกระชั้นชิดและไม่เปิดเผยล่วงหน้า เพื่อให้เฉพาะกลุ่มเพื่อนหรือผู้รู้เท่านั้นที่จะเข้าร่วมได้ และไม่มีใครเข้ามาขัดขวาง⁷

จางหวนเริ่มสร้างสรรค์ผลงานวัตถุเก็บตก (Found Object) ที่เขารวบรวมมาโดยมีแผนจะนำไปวาดภาพในภายหลัง หนึ่งในเหตุการณ์สำคัญก็คือ การพบชิ้นส่วนครึ่งล่างของหุ่นโชว์หน้าร้าน ซึ่งเขานำขาของหุ่นข้างหนึ่งมาใช้เป็นเหมือนขาเทียม และถ่ายภาพตัวเองในท่านอนหงายพร้อมกับขานี้ ภาพชุดนี้มีชื่อว่า *The Third Leg* (1993) และในเวลาต่อมา จางหวนมองว่านี่คือผลงานชิ้นแรกที่เขาใช้ร่างกายของตนเองอย่างตั้งใจและชัดเจน ในฐานะ “วัตถุศิลปะ” สำหรับผลงานของเขา⁸

⁷ Yu Yeon Kim, Zhang Huan: Kunstverein in Hamburg, accessed June 19, 2025, available from http://zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1135

⁸ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan, 42.



ภาพที่ 20 จางหวาน, *The Third Leg*, 1993, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Wu Hung, *Rong Rong's East Village, 1993-1998*, (New York: Chambers Fine Art, 2003), 53.

ต่อมาในปี 1994 จางหวานเริ่มทดลองศิลปะแสดงสดร่วมกับกลุ่มเพื่อนศิลปิน สร้างสรรค์ผลงานเดี่ยวและกลุ่ม จางหวานสร้างสรรค์ผลงานซึ่งถือเป็นผลงานแจ้งเกิดของเขาชื่อ *12m²* (1994) จางหวานนั่งเปลือยกายในส้วมสาธารณะกลางแจ้ง โดยขโมยร่างกายด้วยน้ำมันปลาและน้ำผึ้ง จากนั้นจึงนั่งนิ่งอยู่เช่นนั้นเป็นเวลาประมาณหนึ่งชั่วโมง ในเวลาไม่นาน ผุงแมลงวันก็บินมาเกาะทั่วทั้งร่าง⁹ ผลงานชิ้นนี้สะท้อนถึงสภาพความไม่ถูกสุขลักษณะของสิ่งแวดล้อมที่เขาพำนักอยู่ คำบอกเล่าและภาพถ่ายจากการแสดงสดเหล่านี้ได้แพร่ออกไปนอกประเทศจีนอย่างรวดเร็ว เผยให้เห็นภาพชีวิตของศิลปินจำนวนมากในสังคมจีนภายใต้ข้อจำกัดทางสังคมและการเมือง ตลอดจนสะท้อนถึงการก่อตัวของชุมชนศิลปะร่วมสมัยในกรุงปักกิ่ง ซึ่งกำลังเริ่มต้นขยายตัวในช่วงเวลานั้น ซึ่งงานที่กลายเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญในเส้นทางอาชีพศิลปินของเขาคือผลงานถัดมาชื่อว่า *65 kilograms* (1994)¹⁰

⁹ Richard Vine, *New China New Art*, 85.

¹⁰ Bloomberg Originals, *China's First-Generation Performance Artist: Zhang Huan | Brilliant Ideas Ep. 18*, accessed June 11, 2025, available from https://www.youtube.com/watch?v=3n6kxB9_GD8&t=944s



ภาพที่ 21 จางหวน, 12m², 1994, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Wu Hung, Rong Rong's East Village 1993-1998, (New York: Chambers Fine Art, 2003), 74.



ภาพที่ 22 จางหวน, 65 Kilograms, 1994, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Richard Vine, New China New Art (New York: Prestel, 2008), 84.

จากบทสัมภาษณ์ของ Roselee Goldberg อธิบายว่า “จางหวนแขวนตัวเองลงมาจากเพดานห้องเป็นเวลา 40 นาที ในขณะที่เลือดที่ถูกเจาะออกจากร่างกายของเขา หยดลงบนแผ่นโลหะร้อน ๆ ด้านล่างจนเกิดเสียงฉ่า...และเมื่อจางหวนถูกปล่อยตัวลงมา ผิวของเขากลายเป็นสีเขียวซีดเผือดแทบจะทันที และมีรอยโซ่พาดผ่านทั่วร่างกายของเขา...”¹¹

ในมุมมองของจางหวนเอง เขามองว่าศิลปะการใช้ร่างกายได้กลายมาเป็น “ภาษา” ใหม่ที่ใกล้เคียงตัวตนของเขามากที่สุด และเป็นช่องทางให้เขาเชื่อมโยงกับผู้คนรอบข้าง ก่อนหน้านั้น เขาเคยพยายามหาหนทางในการข้ามผ่านจากมิติของงานศิลปะสองมิติไปสู่สามมิติ จนกระทั่งค้นพบว่าการใช้ร่างกายของตนเองนั้นเป็นหนทางที่เรียบง่ายแต่ทรงพลังที่สุด

บทสัมภาษณ์หนึ่งจางหวนกล่าวว่า ในช่วงต้นทศวรรษ 1990 จางหวนเริ่มต้นเปิดรับแนวคิดศิลปะใหม่ ๆ จากตะวันตก ซึ่งมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อพัฒนาการทางความคิดและแนวทางศิลปะของเขาเอง แม้ในเวลานั้นเขาจะยังไม่รู้จักชื่อของศิลปินเหล่านี้โดยตรง แต่ในภายหลังเขาได้ระบุว่าศิลปินที่

¹¹ Ibid.

สร้างแรงบันดาลใจให้เขาในช่วงเริ่มต้น ได้แก่ โรเบิร์ต โทเบอร์ (Robert Gober) และ คิกิ สมิธ (Kiki Smith) ซึ่งล้วนเป็นศิลปินร่วมสมัยที่ทำงานนอกรอบศิลปะแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะการใช้วัสดุและสื่อที่ไม่เป็นทางการในการสำรวจร่างกายและจิตวิญญาณ

จางหวนให้ความสำคัญกับประสบการณ์การรับรู้ศิลปะนอกขนบรูปแบบนี้อย่างมาก โดยกล่าวว่า สิ่งเหล่านี้ไม่เพียงแต่เปลี่ยนวิธีคิดเกี่ยวกับศิลปะของเขาเท่านั้น แต่ยังเปลี่ยนแปลง "ตัวตนในฐานะศิลปิน" ของเขาโดยสิ้นเชิง หนึ่งในเอกสารสำคัญที่ส่งผลกระทบต่อเขาอย่างลึกซึ้ง คือชุดคำบรรยายของ จ้าวอู๋จี (Zao Wou-Ki) จิตรกรจีนแนวนามธรรม (Abstract) ผู้มีบทบาทสำคัญในเวทีศิลปะนานาชาติในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 จากจ้าวอู๋จี จางหวนได้รับแนวคิดสำคัญสองประการ คือ (1) การวาดภาพไม่ใช่การถ่ายทอดวัตถุที่ปรากฏต่อหน้าอย่างสมจริง หากแต่เป็นการใช้วัตถุนั้นเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดจิตวิญญาณและความคิดภายในของศิลปิน (2) การสร้างความหลากหลายในทุกส่วนของผลงาน ทั้งในเชิงเนื้อสัมผัส สี และเทคนิค จะทำให้ผลงานเปี่ยมชีวิตชีวาและมีพลังทางอารมณ์มากขึ้น

แนวคิดเหล่านี้นับเป็นการสัมผัสกับความคิดศิลปะที่เขาเคยได้รับในระบบการศึกษาศิลปะรูปแบบสังคมนิยมสังคมนิยมซึ่งเน้นการวาดภาพเหมือนจริงสูงสุด ก่อนปี 1991-1992 จางหวนยอมรับว่าเขายังไม่มีอัตลักษณ์เด่นชัดในฐานะศิลปิน แต่หลังจากนั้นความคิดและแรงบันดาลใจเหล่านี้ได้ช่วยหล่อหลอมให้เขาค้นพบภาษาศิลปะเฉพาะตน

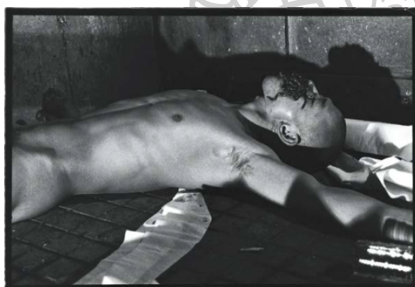
นอกจากนี้ หนังสือสองเล่มสำคัญยังมีบทบาทในการก่อโลกทัศน์ทางศิลปะของเขา ได้แก่ หนังสือ New Wave of Modern Art (1987) โดย หยางจื่อหุง (Yang Chihung) ซึ่งเป็นการรวบรวมผลงานศิลปะร่วมสมัยในสหรัฐอเมริกาในยุค 1980 หนังสือเล่มนี้ทำให้เขาเริ่มมีภาพในหัวเกี่ยวกับนิวยอร์ก โดยเฉพาะฉากศิลปะในย่านตะวันออก และหนังสือ Conversations with the Masters (1993) โดยมีบรรณาธิการคือเฉินตง (Chen Tong) และ หยางเสี่ยวหยาน (Yang Xiaoyan) ซึ่งบรรจุบทสัมภาษณ์ศิลปินแนวคิด (Conceptual Art) หลายคนที่มีลักษณะเป็นข้อความสั้นๆ แต่ทรงพลัง เป็นการเปิดมุมมองของจางหวนต่อความเป็นไปได้ใหม่ ๆ ในการแสดงออกนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ

จากองค์ความรู้และแรงบันดาลใจที่ได้รับเหล่านี้เอง จางหวนจึงตัดสินใจอย่างชัดเจนที่จะละทิ้งการทำงานในรูปแบบจิตรกรรมแบบเดิม และเริ่มต้นแสวงหาภาษาศิลปะของตนเองอย่างจริงจัง นอกจากนี้ ในช่วงเวลาขณะนั้นเขายังมีโอกาสได้พบกับศิลปินนานาชาติ อาทิ กลุ่มศิลปินเพอร์ฟอร์แมนซ์จากอังกฤษ “กิลเบิร์ตและจอร์จ” (Gilbert and George) ที่มาเยี่ยมชมสตูดิโอของกลุ่มศิลปินในหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง และศิลปินจีนที่มีชื่อเสียงซึ่งพำนักในต่างประเทศเดินทางกลับมาในปี 1993 ดังเช่น อ้ายเว่ยเว่ย ซึ่งนับเป็นประสบการณ์สำคัญอีกขั้นหนึ่งในการเปิดโลกศิลปะระหว่างประเทศของเขา

ขณะที่อยู่ในหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งช่วงเวลาดังกล่าว ดนตรีมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในชีวิตของจางหวน เขาฟังดนตรีหลากหลายแนว ทั้งเพลงพุทธศาสนา เพลงของชุยเจี้ยน (Cui Jian) ซึ่งได้รับการ

ยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งดนตรีร็อกของจีน ตลอดจนเพลงวง Nirvana ของเคิร์ต โคเบน (Kurt Cobain) ซึ่งดนตรีเหล่านี้กลายเป็นส่วนหนึ่งของกิจวัตรประจำวันของเขาอย่างแยกไม่ออก โดยในยามเช้าเขาจะฟังเพลงแนวพังก์เพื่อสร้างความสงบทางจิตใจ ส่วนในช่วงเย็นจะหันไปฟังซุ่ยเจี้ยนและเคิร์ต โคเบน เพื่อกระตุ้นพลังและปลดปล่อยอารมณ์ความบ้าคลั่ง ผลกระทบจากดนตรีและประสบการณ์ส่วนตัวเหล่านี้มีส่วนสำคัญต่อพัฒนาการทั้งในฐานะศิลปินและในฐานะปัจเจกบุคคลของเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของชีวิตที่ต้องโยกย้ายจากเหอหนานมายังกรุงปักกิ่ง¹²

ต่อมาในปี 1995 ผลงานชื่อว่า *Original Sound* (1995) เขาปรากฏตัวในท่าคุกเข่าเปลือยกาย อยู่บนพื้นคอนกรีตที่มีความเย็นเยือก พร้อมคำกล่าวอธิบายว่า “นี่คือความเข้าใจของฉันต่อเสียงต้นกำเนิดดั้งเดิม มนุษย์นั้นมาจากดินและกลับคืนสู่ดิน ดินนั้นอยู่ในตัวของไส้เดือน เพราะมันมีชีวิตอยู่ในใต้ดิน ดังนั้นเสียงที่มาจากดินในโลกนี้คือเสียงดั้งเดิมของฉัน วันนั้นคือวันที่ 23 มกราคม 1995 และฉันมีอายุครบ 30 ปีพอดี”¹³



ภาพที่ 23 จางหวน, *Original Sound*, 1995, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Wu Hung, *Rong Rong's East Village 1993-1998* (New York: Chambers Fine Art, 2003), 126-127.

ในปี 1995 จางหวนทำทนายตนเองด้วยการสร้างสรรค์ผลงานชื่อ *25mm Threading Steel* (1995) อีกครั้ง ณ ชั้นใต้ดินลึกลงไปสามชั้นภายใต้ไซต์งานก่อสร้างแห่งหนึ่ง โดยในผลงานนี้ถูกบันทึกวิดีโอไว้¹⁴ เขาเปลือยกายนอนหงายบนพื้นคอนกรีต ภายใต้บรรยากาศสลัวของชั้นใต้ดิน จางหวนให้ผู้ช่วยติดตั้งโคมไฟเพียงดวงเดียว ณ มุมห้อง เพื่อส่องสว่างไปยังเครื่องตัดเหล็กที่ตั้งอยู่ในแนวเส้นตรงเดียวกันกับศีรษะและปลายเท้าของเขา โดยมีระยะห่างจากปลายเท้าของเขาเพียง 50 เซนติเมตร ตลอดระยะเวลาของการแสดงนั้น ซึ่งกินเวลาหนึ่งชั่วโมงเต็ม คนงานจะตัดเหล็กชิ้นละ 25 มิลลิเมตร ทุก ๆ 10 วินาที การตัดแต่ละครั้งก่อให้เกิดแสงประกายสีแดงและสีส้มกระจายไปทั่วห้อง สร้างความ

¹² Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan*, 16-19.

¹³ Ibid. 48.

¹⁴ Ibid. 48.

พรำมัวให้แก่ผู้ชมจากความสว่างฉับพลัน เสียงเสียดสีของโลหะที่ถูกเข็นดังกระทบเป็นจังหวะ สม่่าเสมอ สลับกับเสียงร้องเพลงของเหล่าคนงานที่ทำงานอยู่ในบริเวณอื่นของตัวอาคาร



ภาพที่ 24 จางหวน, *25mm Threading Steel*, 1995, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: Richard Vine, *New China New Art* (New York: Prestel, 2008), 84.

ในวันที่ 11 พฤษภาคม ปี 1995 จางหวนและกลุ่มศิลปินจากชุมชนหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง ได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะแสดงสดที่มีชื่อว่า *To Add One Meter to an Anonymous Mountain* ณ ภูเขาเมี้ยวเฟิงชาน (Miaofengshan) ในเขตเหมินโถวโกว (Mentougou) ชานเมืองกรุงปักกิ่ง จุดมุ่งหมายของผลงานคือการเพิ่มความสูงของภูเขาแห่งนี้ขึ้นอีกหนึ่งเมตรด้วยร่างกายของศิลปินเอง โดยก่อนการแสดงสดจะเริ่มต้นจางหวนและผู้ร่วมงานได้สำรวจพื้นที่บริเวณชานเมืองทางตะวันตกของกรุงปักกิ่งจนได้เลือกยอดเขาดังกล่าวเป็นสถานที่จัดการแสดง โดยได้ว่าจ้างช่างสำรวจจากสำนักงานที่ดินจำนวนสองคน พร้อมอุปกรณ์การวัดความสูง และจัดเตรียมทีมถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวจากสตูดิโอภาพยนตร์

เมื่อเวลา 13:00 น. มีเพียงเสียงของรถบรรทุกที่วิ่งผ่านบนทางหลวงใกล้เคียงที่แทรกซึมความเจียบสงบบนยอดเขา ช่างสำรวจ Jin Kui และ Xiong Wen ทำการวัดความสูงของภูเขาก่อนเริ่มการแสดง พบว่ามีความสูงอยู่ที่ 86.393 เมตร จากนั้นผู้เข้าร่วมทั้ง 10 คน ได้ปีนขึ้นยอดเขาและทำการถอดเสื้อผ้า ก่อนจะนอนเรียงซ้อนกันในลักษณะพีระมิด แบ่งออกเป็น 4 แถวตามลำดับน้ำหนัก ช่างสำรวจได้ทำการวัดความสูงของภูเขาอีกครั้ง พบว่าความสูงของยอดเขาเพิ่มขึ้นเป็น 87.393 เมตร ซึ่งสูงกว่าค่าความสูงก่อนหน้า 1 เมตรพอดี ภายใต้บรรยากาศที่สายลมค่อย ๆ พัดผ่านอย่างแผ่วเบาบนยอดเขา¹⁵

¹⁵ Zhang Huan, Zhang Huan.



ภาพที่ 25 จางหวาน, *To Add One Meter to an Anonymous Mountain*, 1995, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: Richard Vine, *New China New Art* (New York: Prestel, 2008), 83.

ภายหลังการสร้างสรรคผลงาน *To Add One Meter to an Anonymous Mountain* เสรีจิสัน จางหวานและกลุ่มศิลปินผู้ร่วมงานได้เคลื่อนย้ายไปยังยอดเขาอีกแห่ง ซึ่งตั้งอยู่ไม่ไกลจากจุดแรก สำหรับการสร้างผลงานศิลปะแสดงสดอีกชิ้นหนึ่งที่มีชื่อว่า *Nine Holes* ซึ่งยังคงใช้พื้นที่ของธรรมชาติ เป็นเวทีสำคัญในการนำเสนอ ในผลงานครั้งนี้ ผู้แสดงทั้ง 9 คนได้เลือกตำแหน่งของตนเองอย่างอิสระ บนพื้นที่ของยอดเขา โดยผู้ชายชุดหลุมเล็ก ๆ บนพื้นดิน จากนั้นวางอวัยวะเพศชายของตนลงในหลุม ก่อนจะนอนนิ่งอยู่ในท่านั้นอย่างสงบ ขณะเดียวกัน ผู้หญิงจัดวางตำแหน่งร่างกายให้ช่องคลอดของตน อยู่ในแนวตรงกับเนินดินที่นูนขึ้นมา



ภาพที่ 26 จางหวาน, *Nine Holes*, 1995, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=1007&parent&lcid=188

นอกจากนั้น จางหวนและหม่าลี่หมิงยังร่วมกันสร้างสรรค์ศิลปะแสดงสดคู่กัน ในผลงาน *The Third Contact* (1995) ราวกับว่าทั้งสองเป็นคู่รักและใช้ชีวิตประจำวันอยู่ด้วยกัน เช่น อาบน้ำ แปรงฟัน และนอนเตียงเดียวกัน การแสดงถูกบันทึกภาพโดยช่างภาพทรงพร ซึ่งทรงพรได้เขียนบรรยายบันทึกในจดหมายเกี่ยวกับการแสดงนี้ว่า “จางหวนเป็นคนกล้าหาญ แข็งแกร่ง และดูเป็นชายชาตรี ในทางกลับกัน หม่าลี่หมิงนั้นสง่างามและดูเป็นหญิง ด้วยผมยาวประบ่าและรูปร่างที่ผอมเพรียว เขาเป็นผู้ชายที่ไร้ความเป็นชาย การแสดงของพวกเขาที่แตกต่างกันในทุกๆ ด้าน มันคงจะน่าสนใจมาก หากจะนำพวกเขามารวมตัวกันเพื่อแสดงร่วมกันเพียงครั้งเดียว...”¹⁶

ขณะนั้นจางหวนยังได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมควบคู่ไปด้วยหลายชิ้น เช่น ผลงาน *Untitled* (1995) ผลงาน *Untitled* (1996) ในภาพจะสังเกตเห็นว่าจางหวนนั่งอยู่ใต้ต้นไม้ โดยมีเต่าค่อย ๆ เคลื่อนตัวเข้ามาใกล้เขาอย่างช้าๆ¹⁷ และผลงาน *Untitled* (1997) แม้ในขณะนั้นผลงานจางหวนที่โดดเด่นและให้ความสนใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแสดงสดอย่างจริงจังก็ตาม



ภาพที่ 27 จางหวน และหม่าลี่หมิง, *The Third Contact*, 1995, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: Wu Hung, *Rong Rong's East Village 1993-1998* (New York: Chambers Fine Art, 2003), 138-139.



ภาพที่ 28 จางหวน, *Untitled*, 1995, 25 x 31 inches (65 x 79.5 cm), Oil on Canvas, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_69.aspx?lcid=173

¹⁶ Wu Hung, *Rong Rong's East Village 1993-1998*, 136-137.

¹⁷ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan*, 55.



ภาพที่ 29 จางหวาน, *Untitled*, 1996, 31 x 39 inches (80 x 100 cm), Oil on Canvas, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_69.aspx?lcid=173

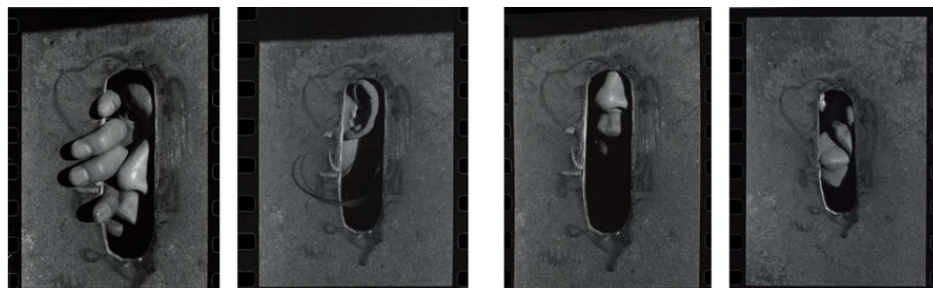


ภาพที่ 30 จางหวาน, *Untitled*, 1997, Oil on Canvas, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1002&parent&lcid=175

ต่อมาในปี 1996 ผลงานชื่อ Cage (1996) ในบันทึกของทรงทรงช่างภาพได้อธิบายไว้ว่า เขาเดินทางไปพบจางหวานที่สตูดิโอเพื่อบันทึกภาพถ่าย ซึ่งในขณะนั้นจางหวานกำลังเตรียมการแสดงขึ้นนี้ อยู่และอธิบายวิธีการแสดงว่า จางหวานจะล็อกตัวเองอยู่ในกล่องเหล็กที่เตรียมไว้ แล้วให้คนช่วยยกกล่องไปไว้บนขบวนรถไฟใต้ดินของปักกิ่ง เขาจะเดินทางอยู่ภายในกล่องนั้นตั้งแต่เข้าจรดค่าตลอดทั้งวัน กล่องนี้มีเพียงช่องเปิดเล็ก ๆ ช่องเดียว เพื่อให้เขาสามารถมองเห็นโลกภายนอกได้เล็กน้อย “ฉันอยากสัมผัสกับกระบวนการของการหายใจไม่ออก” ผลงานนี้ก็กลับไม่ได้เผยแพร่ในพื้นที่สาธารณะตามที่ศิลปินตั้งใจ เนื่องจากจางหวานได้ทดลองลงไปนอนในกล่องเหล็กอีกครั้ง และติดอยู่ในกล่องเหล็ก

โดยที่ไม่มีใครเห็นเขาพยายามส่งเสียงตะโกน ใช้ศีรษะกระแทกกล่องเหล็กจนในที่สุดก็มีคนมาเห็นและไขกุญแจช่วยเขาออกมา¹⁸



ภาพที่ 31 จางหวาน, *Cage*, 1996, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Wu Hung, *Rong Rong's East Village 1993-1998* (New York: Chambers Fine Art, 2003), 146-147.

ในปี 1998 ที่ Asia Society ในนิวยอร์ก จางหวานได้นำเสนอวิดีโอ “To Raise the Water Level in a Fishpond (1997)” ซึ่งเป็นผลงานการบันทึกการแสดงสดในชื่อเดียวกันที่เขาสร้างขึ้นในประเทศจีน โดยจางหวานได้จ้างชาวนาอพยพที่ว่างงานเหล่านี้ให้เข้าร่วมโครงการของเขา พวกเขาเดินลงสู่บ่อเลี้ยงปลาและทำตามท่าทางที่ถูกกำหนดไว้ จากนั้นพวกเขาก็จัดเรียงแถว กระจ่ายตัว และกลับมารวมกลุ่มใหม่ จนกระทั่งยืนนิ่งอยู่หน้ากล้อง ภาพของชาวนาในน้ำที่จ้องมองเราด้วยสายตาแห่งความสิ้นหวัง กลายเป็นสัญลักษณ์ของนิทรรศการ *Inside Out: New Chinese Art* และกลายเป็นภาพปกของแค็ตตาล็อกนิทรรศการดังกล่าว¹⁹



ภาพที่ 32 จางหวาน, *To Raise the Water Level in a Fishpond*, 1997, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: *Contemporary Chinese art* (Hong Kong: Sotheby's, 2006), 216.

¹⁸ Wu Hung, *Rong Rong's East Village 1993-1998*, 144-145.

¹⁹ Octavio Zaya, *Pilgrimage to Santiago*, accessed June 20, 2025, available from http://zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1140

จางหวนได้สร้างผลงานหลายชิ้นก่อนที่เขาจะย้ายถิ่นฐานไปอยู่ในสหรัฐอเมริกาซึ่งผลงาน *Skin* (1997) เป็นผลงานชุดภาพถ่ายที่ถ่ายบนฉากหลังสีดำ โดยที่จางหวนได้แสดงท่าทางต่างๆ เช่น ใช้นิ้วกลางทั้งสองข้างปิดตาหรือดึงผิวหนังแก้มของเขา ขณะที่ผลงาน *Foam* (1998) แสดงภาพครอบครัวของจางหวน และภรรยาของเขาที่อยู่ในปากของศิลปินในขณะที่ใบหน้าของเขาถูกปกคลุมด้วยฟองสบู่



ภาพที่ 33 จางหวน, *Skin*, 1997, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009), 58-59.



ภาพที่ 34 จางหวน, *Foam*, 1998, ศิลปะแสดงสด

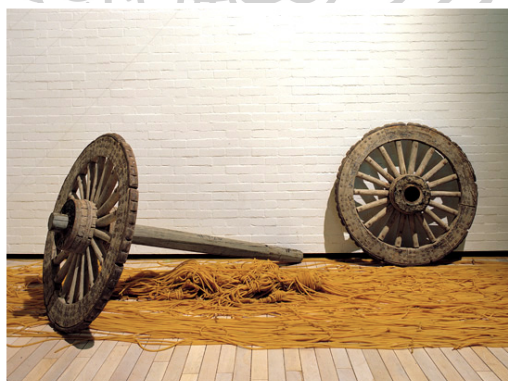
ที่มา: <https://www.mutualart.com/Artwork/FOAM/939769012C3A7841>

จางหวนแสดงผลงานศิลปะแสดงสดครั้งแรกนอกประเทศจีนภายใต้คำเชิญของพิพิธภัณฑ์วาตารี (Watari Museum) ในโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น เมื่อวันที่ 6 เมษายน 1997 การแสดงนี้ในผลงาน “3006 M³: 65 KG” ซึ่งมีปริมาตรรวม 3006 ลูกบาศก์เมตร เทียบกับน้ำหนักตัวของจางหวนซึ่งมีเพียง 65 กิโลกรัม จางหวนใช้สายท่อพลาสติกสีเหลืองจำนวนหลายร้อยเส้น ซึ่งปกติใช้ในทางการแพทย์เพื่อการถ่ายเลือด ผู้ร่างกายของตัวเองเข้ากับตัวอาคาร และขึ้นส่วนของการแสดงเหล่านั้น เช่น ล้อเกวียน และสายท่อพลาสติกสีเหลืองถูกจัดวางในรูปแบบศิลปะการจัดวางหลังจากการแสดงจบลง²⁰



ภาพที่ 35 จางหวน, 3006 M³: 65 KG, 1997, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009), 55.



ภาพที่ 36 จางหวน, 3006 M³ : 65 KG, 1997, Wood, Cannula, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=1010&parent&cid=164

²⁰ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan, 52.

ในผลงานชุด 1/2 มีภาพถ่ายสามภาพของใบหน้าจางที่จ้องกล้องโดยไร้แววอารมณ์ ในหนึ่งในภาพเหล่านั้น ลำตัวเปลือยเปล่าของเขามีตัวอักษรจีนเขียนไว้ เช่น คำว่า ฟีน้อง พระพุทธเจ้า หัวใจ แนวคิด ผิดและถูก หรือ ยุคแห่งฟองสบู่ ซึ่งได้คำเหล่านี้ยังมีตัวอักษรโรมัน เช่น “freestar” และ ตัวอักษร ABC ประกอบกับโครงกระดูกสัตว์ขนาดใหญ่ที่ศิลปินถือไว้ในมือซึ่งบังลำตัวของเขาทั้งสองภาพในชุดนี้²¹



ภาพที่ 37 จางหวาน, 1/2 Meat and Text, 1998, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: <https://www.mutualart.com/Artwork/1-2--Meat--1-2--Meat-with-Text-/86C33A662545EC8C>

3.3 ชีวิตประวัติของจางหวาน ในช่วงปี 1998-2005

ช่วงที่สองของศิลปะแสดงสดของจางหวานในขณะเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่สนใจของชาวต่างชาติเพิ่มขึ้น เขามีโอกาสได้รับเชิญจากหลายพิพิธภัณฑ์ทั่วโลก เพื่อไปแสดงผลงานนอกประเทศจีนหลายครั้ง ประกอบกับการตัดสินใจขอลี้ภัยย้ายถิ่นฐานไปอยู่สหรัฐอเมริกา เปิดโอกาสให้จางหวานได้แสดงผลงานศิลปะในหลายเมืองทั่วโลก เช่น ซิดนีย์ โรม เซี่ยงไฮ้ และฮัมบูร์ก

วันที่ 8 กันยายน ปี 1998 จางหวานได้เดินทางไปนิวยอร์ก โดยได้รับเชิญให้ร่วมแสดงศิลปะแสดงสด ซึ่งจัดแสดงที่ Asia Society และ P.S.1 Contemporary Art Center ในนิวยอร์ก โดยมีเกาหมิง ลู่ เป็นภัณฑารักษ์ในนิทรรศการ Inside Out: New Chinese Art โดยจางหวานได้อธิบายว่า

“ที่นั่น ผมต้องเผชิญกับวัฒนธรรมและระบบสังคมที่ต่างออกไปโดยสิ้นเชิง นิวยอร์กเป็นเมืองที่มีวัฒนธรรมเฉพาะตัว เพราะผู้คนจากหลากหลายชาติพันธุ์อาศัยร่วมกัน ในสภาพแวดล้อมแบบนี้ ผมเชื่อมั่นว่า ผมไม่อาจสูญเสียสิ่งที่ผมเป็น แต่ขณะเดียวกัน ผมก็ต้องเผชิญหน้ากับความเป็นจริงของนิวยอร์ก ผมควรพยายามอย่างมากเพื่อปรับตัวเข้ากับสังคมนี้ แต่ก็ไม่ควรหลอมละลายตัวเองเข้าไปจน

²¹ Ibid. 57.

หมด ถ้าสุดโต่งเกินไป ผลลัพธ์ก็จะย้อนกลับมา และถ้าผมเข้าไปใกล้เกินไป มันก็จะกลืนกินผม แต่ถ้าอยู่ไกลเกินไป ผมก็จะไม่เข้าใจหลักการของมันเลย ความสมดุลนี้จะเอียงต่ออนาคต...”²²

จางหวนตัดสินใจย้ายถิ่นฐานไปยังสหรัฐอเมริกาในปี 1998 พร้อมกับภรรยาหลังการจัดนิทรรศการ Inside Out: New Chinese Art ปี 1998 ผลงานแรกที่เขาแสดงในสหรัฐอเมริกาคือ Pilgrimage-Wind and Water in New York (1998) จัดแสดงขึ้นบริเวณลานของ P.S.1 Contemporary Art Center หรือ Museum of Modern Art (MoMA) จางหวนเดินทางไปยังเตียงไม้จีนโบราณที่ปูด้วยที่นอนน้ำแข็ง ก่อนจะนั่งและนอนบนเตียงเป็นเวลาประมาณ 10 นาที เพื่อทดสอบความอดทนของร่างกาย ขณะเดียวกันก็มีสุนัขที่ถูกผูกไว้กับเตียงล้อมรอบเขา การแสดงครั้งนี้ ซึ่งเป็นการแสดงครั้งแรกของจางหวนในสหรัฐฯ แสดงให้เห็นถึงความตั้งใจที่จะสะท้อนถึงสภาพแวดล้อมใหม่ของเขา โดยเขากล่าวว่า

“การใช้สุนัขที่มาจากความประทับใจของฉันที่มีต่อมหานครนิวยอร์ก เมืองนี้เต็มไปด้วยสุนัขจำนวนมาก และพวกมันได้รับการดูแลอย่างดีเยี่ยม เฉกเช่นเดียวกับมนุษย์ สุนัขมีความไวต่อสิ่งแวดล้อมภายนอก และกลัวอันตรายที่อาจเกิดขึ้น สิ่งที่น่าประทับใจที่สุดเกี่ยวกับเมืองนี้คือการอยู่ร่วมกันของผู้คนหลากหลายเชื้อชาติและวัฒนธรรมต่างๆ คำว่า เฟิงสุ่ย (fengshui) หมายถึงชีวิตชีวาและพลังของเมืองใหญ่แห่งนี้ที่เกิดจากการอยู่ร่วมกันของวัฒนธรรมต่างๆ แต่สำหรับฉัน มันมีความกลัว หรืออาจเรียกว่า อาการช็อกทางวัฒนธรรม ฉันชอบเมืองนี้มาก แต่ในขณะเดียวกันก็รู้สึกเกิดความกลัวที่ไม่อาจอธิบายได้...”²³

ต่อมาในปี 1999 จางหวนได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะแสดงสด ชื่อผลงาน Braeth (1999) ในไมอามี ผลงาน Sunshine (1999) ในนิวยอร์ก ผลงาน Dream of Dragon (1999) ในซานฟรานซิสโก และผลงาน My America (Hard to Acclimatize) (1999) ในซีแอตเทิล ประเทศสหรัฐอเมริกา

²² Zhang Huan, *Zhang Huan: Altered States*, accessed June 28, 2025, available from http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1146

²³ Melissa Chiu, *Zhang Huan: Altered States*, Published by Charta and Asia Society, accessed June 20, 2025, available from http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1143



ภาพที่ 38 จางหวาน, *Pilgrimage-Wind and Water in New York*, 1998, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: <https://artperformance.over-blog.fr/article-pilgrimage-wind-and-water-in-nyc-zhang-huan-1998-124444157.html>



ภาพที่ 39 จางหวาน, *Breath*, 1999, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009), 20.



ภาพที่ 40 จางหวาน, *Sunshine*, 1999, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?lcid=192

ในผลงาน *Dream of Dragon* (1999) ซึ่งจางหวานนำเสนอร่างกายของตนเป็นอาหารให้สุนัขกัดกินในเชิงสัญลักษณ์ และยังเด่นชัดใน *Fifty Stars* (2003) ที่จัดแสดงขึ้น ณ Contemporary Arts

Center เมืองซินซินแนติ รัฐโอไฮโอ สหรัฐอเมริกา โดยจางหวนหล่อหุ้มร่างกายด้วยธงชาติอเมริกัน ขนาดมหึมา และปล่อยให้สุนัขตำรวจเข้ามาดมร่างของตน²⁴



ภาพที่ 41 จางหวน, *Dream of Dragon*, 1999, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?lcid=192



ภาพที่ 42 จางหวน, *Fifty Stars*, 2003, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?lcid=196

หลังจากย้ายไปสหรัฐอเมริกาและได้รับชื่อเสียงในระดับนานาชาติอย่างรวดเร็ว จางหวนได้มีโอกาสร่วมสร้างสรรค์ผลงานในขนาดใหญ่ขึ้น เช่น *My America (Hard to Acclimatize)* (1999) ที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ศิลปะซีแอตเทิล และ *My Australia* (2000) ที่จัดแสดงในหอศิลป์แห่งชาติออสเตรเลีย²⁵

²⁴ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan*, 66.

²⁵ John Tancock, *Sotheby's Contemporary Art Asia: New York*, accessed June 20, 2025, available from http://zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1137

ในบทสัมภาษณ์ของจางฮวน อธิบายถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน My America (1991) ถึงเหตุการณ์หนึ่ง “ตอนนั้นฉันออกไปหาอาหารเย็นให้ภรรยาที่กำลังตั้งครรภ์ ขณะเดินอยู่แถว เมติสันสแควร์ มีชายแปลกหน้าคนหนึ่งเข้ามาถามฉันว่า “คุณทิวไหม?” แล้วเขาก็ยื่นขนมปังมาให้ ฉันรู้สึกประหลาดใจมาก ในตอนนั้นฉันไม่สามารถอธิบายความรู้สึกของตัวเองได้” ซึ่งกลายมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานในที่สุด

ผลงาน My America (Hard to Acclimatize) ซึ่งจัดแสดงในปี 1999 ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะซีแอตเทิล (Seattle Art Museum) จางฮวนออกแบบการแสดงที่ประกอบด้วยอาสาสมัครที่เปลือยกายจำนวน 60 คน โดยผสมผสานท่วงท่าจากขบวนแห่แบบต่างๆ มวยไท่เก๊ก ท่านั่งดอกบัว และการเลียนแบบพฤติกรรมของสัตว์ทั้งในแง่ท่าทางและเสียง การแสดงจัดขึ้นภายในห้องโถงใหญ่ของพิพิธภัณฑ์ ซึ่งรายล้อมไปด้วยภาพประวัติศาสตร์และชิ้นส่วนของสถาปัตยกรรมโบราณ จางฮวนติดตั้งโครงเหล็กขนาดใหญ่รูปตัวยูไว้หน้าสิ่งจัดแสดงเหล่านั้น โดยในบางช่วงของการแสดง ผู้เข้าร่วมจะปีนขึ้นไปบนโครงเหล็กเพื่อขว้างขนมปังใส่จางฮวนที่กำลังนั่งอยู่เบื้องหน้า²⁶



ภาพที่ 43 จางฮวน, *My America (Hard to Acclimatize)*, 1999, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: <https://artsandculture.google.com/entity/zhang-huan/m090914>

ในปี 2000 ผลงาน My Australia (2000) ซึ่งจัดขึ้นที่ Sculpture Park ของ National Gallery Canberra ถือเป็นผลงานศิลปะแสดงสดที่ซับซ้อนซึ่งการแสดงแบ่งออกเป็น 8 ฉาก ใช้เวลานานกว่า 1 ชั่วโมง เชื่อมโยงฉากต่าง ๆ หลายฉากเข้าด้วยกัน ซึ่งบางฉากมีความเกี่ยวข้องกับประเทศออสเตรเลีย ซึ่งไม่ใช่แค่ธงชาติออสเตรเลียที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้าของจางฮวนที่นั่งยอง ๆ และให้ผู้ร่วมแสดงบอกเล่าประวัติครอบครัวของตนเองและบรรพบุรุษเท่านั้น แต่ยังมีแกะที่ถูกนำมาใช้ในงาน²⁷

²⁶ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan*, 66.

²⁷ Yilmaz Dziewior, *Zhang Huan: Kunstverein in Hamburg*, accessed June 28, 2025, available from http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1134

จางหวนก้าวไปอีกขั้นสู่ ผลงาน Rubens (2000) ในปีเดียวกันนั้น จัดแสดงในนิทรรศการที่ได้รับเชิญจากพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัย S.M.A.K. เมืองเกนต์ ประเทศเบลเยียม ผลงานนี้จางหวนได้รับแรงบันดาลใจจากภาพวาดชื่อดังของรูเบนส์ The Rape of the Daughters of Leucippus ซึ่งเป็นงานที่มีลักษณะเป็นละครเวที จางหวนจ้างนักขี่ม้ามืออาชีพจำนวน 12 คน และผู้แสดงร่วมอีก 40 คน ทุกคนแต่งกายด้วยชุดประวัติศาสตร์ ผลงานจบลงโดยจางหวนซึ่งรับบทเป็นศิลปินรูเบนส์ ถูกอดีตนางแบบและคนรักของศิลปินฉีกเสื้อผ้าออก และถูกฝังในกองฟาง²⁸ อีกทั้งยังมีการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม Rubens (2000) หล่อbronze ขนาดเท่าคนจริง ขณะเดียวกันจางหวนยังได้สร้างสรรค์ศิลปะแสดงสด ชื่อผลงาน Chickenpox (2000) ผลงาน Flower (2000) และผลงาน Family Tree (2000)



ภาพที่ 44 จางหวน, *My Australia*, 2000, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?lcid=193

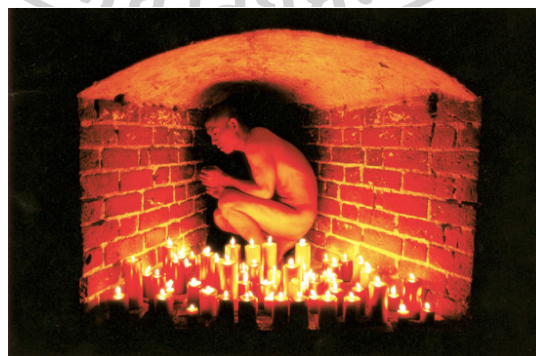
²⁸ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan*, 69.



ภาพที่ 45 จางหวน, *Rubens*, 2000, ศิลปะแสดงสด
 ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009),
 72.



ภาพที่ 46 จางหวน, *Rubens*, 2000, Life Size, Cast Bronze Body, ประติมากรรม
 ที่มา: Contemporary Chinese art (Hong Kong: Sotheby's, 2006), 188.



ภาพที่ 47 จางหวน, *Flowers*, 2000, ศิลปะแสดงสด
 ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?lcid=193



ภาพที่ 48 จางหวน, *Chickenpox*, 2000, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?lcid=193

ในผลงาน *Family Tree* (2000) ซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นไม่นานหลังจากที่จางหวนย้ายไปนิวยอร์ก จางหวนใช้ใบหน้าของเธอเป็นพื้นผิวที่บันทึกคำและวลีเหล่านั้น ซึ่งจางหวนเป็นผู้กำหนดและบนใบหน้าของเธอได้รับการเขียนโดยศิลปินพู่กันจีน 3 คน บางคำมีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและการเมืองอย่างชัดเจน เช่น ตัวอักษรสี่ตัวบนหน้าผากที่อ้างถึงนิทานที่มักถูกนำมาใช้โดยเหมาเจ๋อตง “ลุงโง่ย้ายภูเขา” ลงบนใบหน้าของเธอ อย่างไรก็ตาม ส่วนใหญ่เป็นตัวอักษรที่มาจากศิลปะการทำนายโหราศาสตร์ของจีน (physiognomy) ซึ่งพยายามถอดลักษณะนิสัยและทำนายอนาคตจากรูปร่างของลักษณะใบหน้า ตัวอย่างเช่น บนหน้าผากตอนล่างที่มีการทำสัญลักษณ์ตำแหน่งของไฟ มีคำที่หมายถึง “ภรรยา” (furen - 妇人), “ความเจริญรุ่งเรือง” (lu - 禄), “ความสุข” (fu - 福), และ “แขก” (keren - 客人) ขณะที่บนสันจมูกมีคำว่า “มงคล” (ji - 吉) แต่แทนที่จะทำให้ลักษณะนิสัยและโชคชะตาของจางหวนชัดเจนขึ้น สัญลักษณ์การทำนายแบบดั้งเดิมเหล่านี้กลับบดบังตัวตนของเธอไว้ภายใต้ชั้นหมึกที่หนาแน่นซึ่งถูกปรับแต่งโดยวัฒนธรรมที่เขาสืบทอดมา²⁹

ส่วนผลงาน *Shanghai Family Tree* (2001) เป็นภาพสะท้อนของครอบครัวในเซี่ยงไฮ้ยุคปัจจุบัน และผลงาน *Pear Blossom Grove* เป็นชุดภาพถ่ายที่ถ่ายบนภูเขาในมณฑลซานตง ประเทศจีน ซึ่งในช่วงหนึ่งของปีดอกสาลีจะบานเต็มภูเขา ทำให้ภูเขากลายเป็นสีขาว ชาวบ้านทำมาหากินด้วยการขายลูกสาลี แต่เวลาปกติภูเขาจะโล่ง มีแต่ต้นไม้ไร้ใบและโดยรอบยังมีโรงงานแปรรูปเนื้อสุนัขพวกเขาฆ่าสุนัขนับพันตัวทุกปี

²⁹ Maxwell K. Hearn, *Ink Art: Past at Present in Contemporary China*, 66.



ภาพที่ 49 จางหวาน, *Family Tree*, 2000, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: <https://artsandculture.google.com/entity/zhang-huan/m090914>



ภาพที่ 50 จางหวาน, *Shanghai Family Tree*, 2001, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: <https://www.mutualart.com/Artwork/Shanghai-Family-Tree/A2FC158A53B57C27F02A13B435A38C20>



ภาพที่ 51 จางหวาน, *Pear Blossom Grove*, 2001, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?lcid=194

ต่อมาในปี 2001 ผลงาน *My Japan* (2001) จัดแสดงขึ้นเพื่อ Yokohama Triennale โดยจางหวนเชิญนักเรียนมัธยมญี่ปุ่นมาร่วมแสดงสวมเสื้อผ้าสีขาวและปิดปาก ลากเท้าเลียนแบบผู้พิการเข้าไปในห้องแสดงที่มีประติมากรรมมนุษย์ห้อยหัวลง ผมยาว 80 เซนติเมตรตั้งตรงคล้ายกับฟูยักซ์ ตา หู จมูก และปากเต็มไปด้วยของเหลวสีน้ำเงินหยดลงบนพื้นเปื้อนเสื้อผ้าขาว จางหวนอมปลาทองไว้ในปาก ปลาพยายามดิ้นหนีจนกระทั่งนอนตายบนพื้น



ภาพที่ 52 จางหวน, *My Japan*, 2001, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009), 26.

ในปี 2001 ผลงาน *Pilgrimage to Santiago* จัดแสดงขึ้นที่เมืองซานติอาโก ประเทศสเปน จางหวนสวมชุดนักบวชเดินจากพิพิธภัณฑ์ผ่านถนนในเมืองจนถึงจัตุรัสใหญ่สุด แล้วเข้าไปในลูกบอลเหล็กเส้นผ่านศูนย์กลาง 2 เมตร ซึ่งภายในบรรจุรูปและกระดูก เมื่อจุดรูปด้านล่างเริ่มมีควันลอยออกมา และเครื่องจักรนั้นยกจางหวนและลูกบอลเหล็กขึ้นลอยกลางอากาศ ลูกบอลแกว่งเป็นวงกว้าง ควันรูปลอยเต็มลาน



ภาพที่ 53 จางหวน, *Pilgrimage to Santiago*, 2001, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009),

นอกเหนือจากวิดีโอและภาพถ่ายที่บันทึกการแสดงแล้ว จางหวนยังเริ่มสร้างสรรค์งานประติมากรรมอีกด้วย ในการแสดงที่นิวยอร์กเมื่อเดือนธันวาคม 2001 เขานำเสนอผลงานขนาดใหญ่ชื่อ Gui Tuo Bei- 龟驮碑 (Move the Mountain by Fool) (2001) ผลงาน Peace 1 (2001) และผลงาน Peace 2 (2001) ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากนิทานจีนเรื่อง “คนโง่ย้ายภูเขา” (Foolish Man Moves the Mountain) โดยร่างหล่อสำริดของเขาถูกแขวนในแนวนอนจากคานไม้ หัวของเขาชี้ไปยังระฆังสำริดขนาดใหญ่ที่จารึกชื่อบรรพบุรุษของเขาไว้³⁰ และผลงานประติมากรรม Pilgrimage (2001) ติดตั้งที่ Riverfront Park Plaza, เมืองเดนเวอร์ สหรัฐอเมริกา



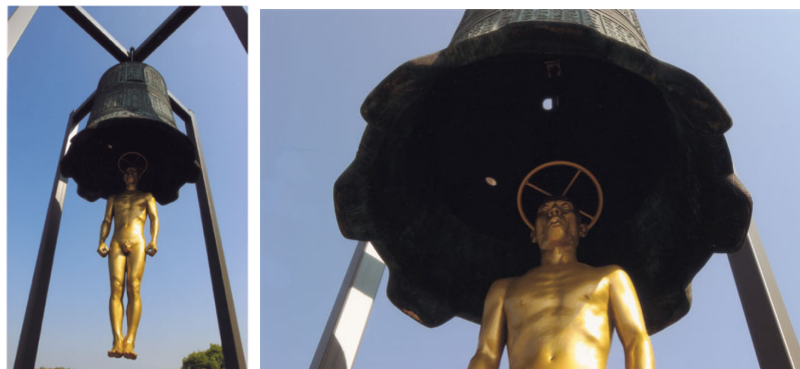
ภาพที่ 54 จางหวน, *Peace 1*, 2001, Overall Dimensions: 11 x 12 x 8 feet (335 x 366 x 244 cm)

Bell: Diameter: 56 in, Height: 81 in, Body: Length: 69 in, Width: 20 in, Depth: 12 in,

Cast Bronze Bell and Cast Bronze Body

ที่มา: <https://www.mutualart.com/Artwork/Peace/3D3CF8A2E659486AB1E8C515814967D5>

³⁰ Olivia Sand, Zhang Huan, accessed July 26, 2025, available from http://www.zhanghuan.com/pl/info_76.aspx?itemid=1161

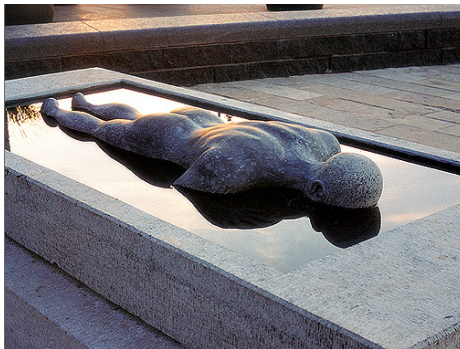


ภาพที่ 55 จางหวน, *Peace 2*, 2001, Total Structure: 20 x 8 x 8 feet (610 x 244 x 244 cm),
Cast Bronze Bell and Cast Bronze Body, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_61.aspx?lcid=132



ภาพที่ 56 จางหวน, *Gui Tuo Bei (Move the Mountain by Fool)*, 2001, 252 x 98 x 77 inches
(640 x 250 x 195 cm), Stone

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_61.aspx?lcid=132



ภาพที่ 57 จางหวน, *Pilgrimage*, 2001, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=997&parent&cid=151

ในปี 2002 จางหวนได้แสดงผลงาน *Sunrise* (2002) ที่เซี่ยงไฮ้ และจัดแสดงผลงานที่ Kunstverein เมืองฮัมบูร์ก ประเทศเยอรมนีชื่อผลงาน *Seeds of Hamburg* (2002) เขาปกคลุมร่างกายด้วยน้ำผึ้งและโปรยด้วยเมล็ดทานตะวันไปทั่วร่างกาย จากนั้นเขาเข้าไปในกรงที่มีล้งไม้และต้นไม้ที่ไร้ใบ ในขณะเดียวกันนั้นมีการบรรเลงดนตรีของหวังกั๋วถง (Wang Guotong) นักประพันธ์เพลงชาวจีนร่วมสมัย จากนั้นนักพิราบบถูกปล่อยเข้าไปในกรงและเกาะอยู่บนร่างกายของจางหวนเพื่อจิกกินเมล็ดทานตะวัน³¹



ภาพที่ 58 จางหวน, *Sunrise*, 2002, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan* (New York: Phidon, 2009), 16-17.

³¹ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan*, 75.



ภาพที่ 59 จางหวน, *Seeds of Humburg*, 2002, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=955&parent&cid=195

ผลงาน *My New York* (2002) จางหวนเป็นหนึ่งในศิลปินนานาชาติไม่กี่คนที่ได้รับเชิญให้เข้าร่วมแสดงผลงานในเทศกาลศิลปะ Biennial of the Whitney Museum of American Art ที่จัดขึ้น ณ นิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ระหว่างวันที่ 7 มีนาคม ถึง 26 พฤษภาคม ปี 2002 ซึ่งการแสดงของจางหวนปกคลุมร่างกายของเขาด้วยชุดเนื้อสัตว์ และเดินผ่านฝูงชนราวกับนักเพาะกายที่เต็มไปด้วยมัดกล้ามเนื้อ การแสดงที่สร้างความสะเทือนใจด้วยภาพลักษณ์ดึงดูดความสนใจจากสื่อท้องถิ่นอย่างมาก³² ในขณะนั้นจางหวนยังสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมจากไม้ เหล็ก และหิน ผลงานชื่อ *Big Buddha* (2002)



ภาพที่ 60 จางหวน, *My New York*, 2002, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?cid=195

³² Zhao Li and Peng Wei, *China Contemporary Art: Today and Beyond*, 238.



ภาพที่ 61 จางหวน, *Big Buddha*, 2002, 232 x 158 x 118 inches (590 x 400 x 300 cm), Wood, Steel and Stone

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=991&parent&cid=133

ในปี 2003 จางหวนสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแสดงสด ชื่อผลงาน Buddhist Relics (2003) และผลงาน 18 Years Old (2003) เป็นนิทรรศการเดี่ยวของจางหวนในประเทศเดนมาร์ก ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากชีวิตจริงของนักแสดงคริสโตเฟอร์ รีฟ ผู้รับบทซูเปอร์แมน และผลงาน Peace (2003) เป็นผลงานที่ได้รับมอบหมายจากองค์กรไม่แสวงหากำไร Creative Time ในนิวยอร์ก ผลงานประติมากรรมหิน Keep Rooting (2003) ผลงาน Buddha Never Down (2003)



ภาพที่ 62 จางหวน, *Buddhist Relics*, 2003, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=953&parent&cid=196



ภาพที่ 63 จางหวน, *18 Years Old*, 2003, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009),

25.



ภาพที่ 64 จางหวน, *Peace*, 2003, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009),

74.



ภาพที่ 65 จางหวน, *Buddha Never Down*, 2003, 83 x 83 inches (211 x 211 cm), Metal, Fiber Glass and Feather, ประติมากรรม

ที่มา: <https://www.mutualart.com/Artwork/BUDDHA-NEVER-DOWN-WITH-FEATHER/C7B8BABB871974EF>



ภาพที่ 66 จางหวาน, *Keep Rooting*, 2003, 183 x 152 x 72 inches (464 x 385 x 184 cm),
Stone, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_61.aspx?lcid=134

ส่วนในปี 2004 จางหวานสร้างผลงานประติมากรรมหินในผลงาน Horse (2004) แสดงลักษณะคนขี่ม้า และผลงาน Pagoda (2004) ในลักษณะเจดีย์จีนโบราณ ส่วนผลงาน Window (2004) จัดแสดงขึ้นที่เซี่ยงไฮ้ ซึ่งจางหวานนำเสนอผ่านศิลปะแสดงสด ผลงาน My Sydney (2004) เป็นการแสดงที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยในซิดนีย์ ปี 2004 จางหวานเชิญสมาชิกจากวัดเส้าหลินที่อาศัยอยู่ในออสเตรเลียมาร่วมแสดงศิลปะการต่อสู้ของเส้าหลิน ผลงาน Dhrama Circle (2004) ถ่ายทอดในรูปแบบศิลปะการจัดวาง



ภาพที่ 67 จางหวาน, *Horse*, 2004, 82 x 75 x 26 inches (210 x 190 x 65 cm), Stone, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_61.aspx?lcid=135



ภาพที่ 68 จางหวน, *Pagoda*, 2004, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=988&parent&lcid=135



ภาพที่ 69 จางหวน, *Window*, 2004, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009),

82.



ภาพที่ 70 จางหวน, *My Sydney*, 2004, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?lcid=197



ภาพที่ 71 จางหวาน, *Drama Circle*, 2004, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=998&parent&cid=165

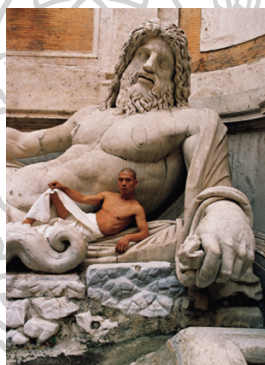
ต่อมาในปี 2005 จางหวานแสดงผลงาน *My Switzerland* (2005) จัดแสดงขึ้นที่ Kunstmuseum Bern สวิตเซอร์แลนด์ ในขณะที่ผลงาน *My Boston* (2005) จัดขึ้นที่ Museum of Fine Arts เมืองบอสตัน สหรัฐอเมริกา จางหวานแสดงผ่านภาพที่เขามัดหนังสือหลายเล่มเป็นโซ่ถ่วง แล้วป็นเสาธงชาติอเมริกา โดยมีหนังสือเหล่านั้นตั้งเรียงอยู่ที่ขาของเขา นำเสนอภาพอันชวนครุ่นคิดถึงการดิ้นรนภายใต้แรงกดดันของระบบความรู้ในโลกสมัยใหม่³³

ผลงาน *My Rome* (2005) ผลงานนี้จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์ Capitoline ของกรุงโรม จางหวานได้นำร่างของตนเข้าไปสนทนากับประติมากรรมขนาดใหญ่สองชิ้น ได้แก่ เทพเจ้าแห่งแม่น้ำในท่านอนเอนหลัง และซาเทียร์ในท่ายืน เขาปีนขึ้นไปนั่งบนเทพเจ้าแห่งแม่น้ำ จูบุรูปปั้น และเดินอย่างสงบไปมาในพื้นที่พลาซ่าปล่อยฟองสบู่ระยิบระยับลอยขึ้นฟ้า ซึ่งจางหวานยืนอยู่ร่วมกับนักแสดงอีกประมาณ 20 คนในท่วงท่าต่างๆ ทุกคนสวมเพียงผ้าพันไหล่สีขาวแบบโรมันเท่านั้น

³³ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan*, 76.



ภาพที่ 72 จางหวน, *My Switzerland*, 2005, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?lcid=198



ภาพที่ 73 จางหวน, *My Rome*, 2005, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/index_71.aspx?lcid=198



ภาพที่ 74 จางหวน, *My Boston*, 2005, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: <https://artsandculture.google.com/entity/zhang-huan/m090914>

จางหวนเป็นหนึ่งในศิลปินร่วมสมัยที่สำคัญที่สุดของจีนในปัจจุบัน และเป็นผู้บุกเบิกศิลปะการแสดงในประเทศจีนตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 1990 แม้จะเคยอาศัยอยู่ในนิวยอร์กช่วงหนึ่ง แต่

จางหวนกลายเป็นส่วนหนึ่งของแรงบันดาลใจต่อศิลปินจีนร่วมสมัยรุ่นใหม่ที่เชื่อว่าประเทศจีนยุคใหม่คือบริบทที่เหมาะสมสำหรับการสร้างผลงานของพวกเขา

จางหวนย้ายกลับมายังเซี่ยงไฮ้ในช่วงปลายปี 2005 หลังจากใช้ชีวิตและทำงานอยู่ในนิวยอร์กเป็นเวลา 8 ปี ส่งผลให้แนวทางการสร้างงานศิลปะของเขาเปลี่ยนแปลงไปอย่างชัดเจน โดยเฉพาะการที่เขายุติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงสด (Performance Art) อย่างถาวร และหันกลับไปสร้างสรรค์ผลงานชุดใหม่ที่เน้นวัตถุเป็นรูปธรรมมากขึ้น นอกจากนี้ เขาก็หันกลับมาทำงานจิตรกรรมอย่างจริงจัง ซึ่งสะท้อนถึงความสนใจในช่วงที่เขาเรียนศิลปะในระดับมหาวิทยาลัยที่จีน³⁴

เมื่อเขากลับมายังประเทศจีนในปี 2005 เขาได้ก่อตั้งสตูดิโอส่วนตัวในเซี่ยงไฮ้ และเริ่มสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมบนผืนผ้าใบ และประติมากรรมมากขึ้น โดยใช้วัสดุหลากหลาย เช่น ผลงาน Mirror (2005) และผลงาน Iron Tire (2005) ผลงาน Donkey (2005) คือประติมากรรมจลนศิลป์ที่เสียดสีการพัฒนาเมืองอย่างรวดเร็วของเซี่ยงไฮ้ในเชิงการเมือง โดยนำเสนอภาพสัตว์ในฟาร์มกำลังขึ้นทับตึกจินเม่าทาวเวอร์อันโด่งดัง ซึ่งเคยเป็นตึกที่สูงที่สุดในประเทศจีนจนกระทั่งไม่นานมานี้ จากสัตว์ที่เป็นพาหนะซึ่งเปรียบเสมือน “ชนชั้นกรรมาชีพ” ทั้งนี้ ในประเทศจีน คำว่า “ลา” ยังใช้เป็นคำเรียกคนโง่หรือคนตื้อรั้นอีกด้วย³⁵



ภาพที่ 75 จางหวน, *Donkey*, 2005, 127 x 87 x 32 inches (323 x 220 x 80 cm), Steel, Taxidermied Donkey

ที่มา: https://www.saatchigallery.com/artist/zhang_huan

³⁴ Ibid. 80.

³⁵ 40 Saatchigallery, **Artist: Zhang Huan**, accessed August 25, 2025, available from https://www.saatchigallery.com/artist/zhang_huan



ภาพที่ 76 จางหวาน, *Mirror*, 2005, 102 x 180 x 55 inches (260 x 300 x 140 cm), Fiber Glass, Mirror
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=985&parent&cid=136



ภาพที่ 77 จางหวาน, *Iron Tire*, 2005, 78 x 123 x 77 inches (200 x 312 x 197 cm), Iron
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=986&parent&cid=136

3.4 ชีวิตประวัติของจางหวาน หลังปี 2005

ผลงานของจางหวานหลังจากประกาศยุติการแสดงผลงานศิลปะแสดงสดในปี 2005 จางหวานและครอบครัวย้ายกลับมาประเทศจีนอีกครั้ง จางหวานสร้างสตูดิโอขนาดใหญ่ที่เซี่ยงไฮ้ประกอบกับการช่วยเหลือของลูกศิษย์หลายร้อยคน ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานที่ขยายขนาดใหญ่ขึ้นมีการสร้างสรรค์ที่พัฒนาทั้งรูปแบบที่หลากหลาย และวิธีการอย่างต่อเนื่องไปสู่ตลาดในเชิงพาณิชย์มากขึ้น

ในปี 2006 จางหวานได้สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมจากหลากหลายวัสดุ เช่น ทองแดง ไม้ และไฟเบอร์กลาส ขนนก เป็นต้น ผลงาน Head From Buddha Foot (2006) ผลงาน Feather Donkey (2006) ผลงาน Buddha Foot Open (2006) ผลงาน Buddha Leg (2006) ผลงาน

Buddha Finger (2006) ทั้งนี้ จางหวนยังได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะการจัดวาง ชื่อผลงานว่า My Head (2006) ผลงาน Memory Door (2006) และผลงาน Tibet Medicine (2006)



ภาพที่ 78 จางหวน, *Head From Buddha Foot*, 2006, 39 x 224 x 67 inches (100 x 570 x 170 cm), Copper, ประติมากรรม

ที่มา: <https://sculpturemagazine.art/new-vocabularies-a-conversation-with-zhang-huan/>



ภาพที่ 79 จางหวน, *Feather Donkey*, 2006, 217 x 47 x 16 inches (550 x 120 x 40 cm), Wood, Fiber Glass, Feather

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1021&parent&lcid=137



ภาพที่ 80 จางหวาน, *Buddha Foot Open*, 2006, 39 x 244 x 83 inches (100 x 621 x 210 cm), Copper,
ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1017&parent&lcid=137



ภาพที่ 81 จางหวาน, *Buddha Leg*, 2006, 181 x 276 x 76 inches (460 x 700 x 194 cm) Copper,
ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1016&parent&lcid=137



ภาพที่ 82 จางหวาน, *Buddha Finger*, 2006, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=983&parent&lcid=137



ภาพที่ 83 จางหวน, *Buddha Hand*, 2006, 177 x 264 x 55 inches (450 x 670 x 140 cm), Copper,
ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=982&parent&lcid=137



ภาพที่ 84 จางหวน, *My Head*, 2006, 142 x 80 x 69 inches (360 x 203 x 176 cm), Wood, Stone, Steel

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=1022&parent&lcid=166



ภาพที่ 85 จางหวน, *Memory Door*, 2006, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=1020&parent&lcid=166



ภาพที่ 86 จางหวน, *Tibet Medicine*, 2006, ศิลปะจัดวาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=1019&parent&cid=166



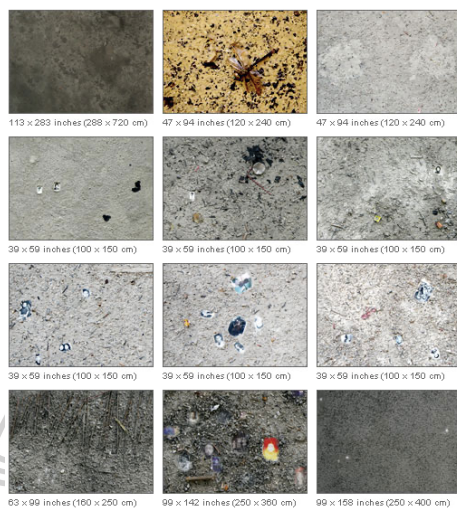
ภาพที่ 87 จางหวน, *Wagon*, 2006, 114 x 83 x 83 inches (290 x 210 x 210 cm), Mixed Media

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=1018&parent&cid=166

เมื่อจางหวนได้มีโอกาสไปเยือนวัดหลงหัว (Longhua Temple) ในเซี่ยงไฮ้ จางหวนจึงเริ่มสร้างงานชุดเก้าอี้ในปี 2006 และพัฒนาการสร้างผลงานจิตรกรรมจากเก้าอี้ โดยทีมงานของจางหวนเดินทางไปยังวัดกว่า 20 แห่งในเซี่ยงไฮ้ทุกสัปดาห์ เพื่อรวบรวมเก้าอี้จำนวนมากกลับมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานของเขาในระยะแรกมักเป็นนามธรรมที่ดูเกือบจะเป็นภาพสีเดียวกันเมื่อดูจากระยะไกล เขาตั้งชื่อภาพเหล่านี้เป็นตัวเลขเรียงตามลำดับ และบางครั้งก็ใช้เก้าอี้ที่มีเศษรูปหลงเหลืออยู่มาวาดอย่างหยาบ ๆ หากพิจารณาในระยะใกล้จะเห็นว่าเขาฝังภาพถ่ายครอบครัวเก่าไว้บนพื้นผิวของภาพ³⁶ ในผลงานชื่อชุด *Ash* (2006) ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันชุด *Insects* (2006) ผลงาน *Untitled* (2006) และผลงาน *Starry Sky* (2006)

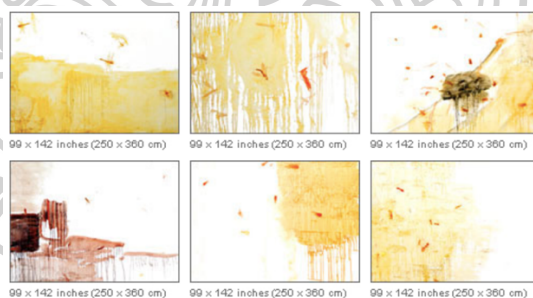
³⁶ Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan*, 84.

นอกจากนี้ จางหวานได้สร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ในผลงานชุด Shanxi Door Series (2006) ผลงานชุด Tang Series (2006) ผลงานชุด Tui Bei Tu Series (2006) และผลงานชุด Dragonfly (2006)



ภาพที่ 88 จางหวาน, Ash, 2006, *Mixed Media*, Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1015&parent&lcid=176



ภาพที่ 89 จางหวาน, *Insects*, 2006, Oil on Linen, จิตรกรรม

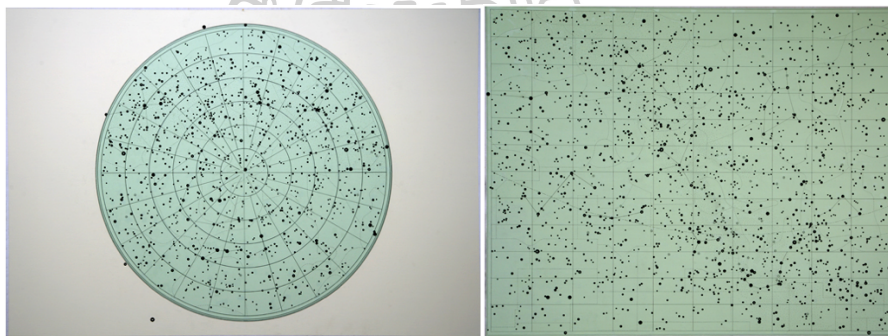
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1025&parent&lcid=176



ภาพที่ 90 จางหวาน, *Untitled*, 2006, around 47 x 31 inches (120 x 80 cm), Ink and Acrylic on Paper,

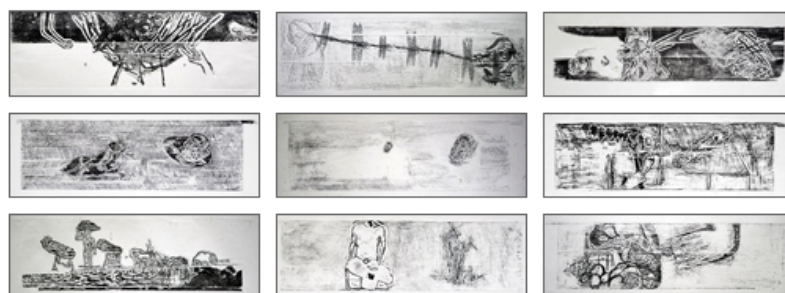
จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1014&parent&lcid=176



ภาพที่ 91 จางหวาน, *Starry Sky*, 2006, Oil on Linen, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1001&parent&lcid=176



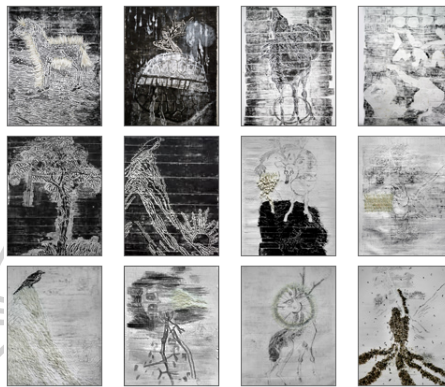
ภาพที่ 92 จางหวาน, *Shanxi Door Series*, 2006, ภาพพิมพ์

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_63.aspx?itemid=1013&parent&lcid=148



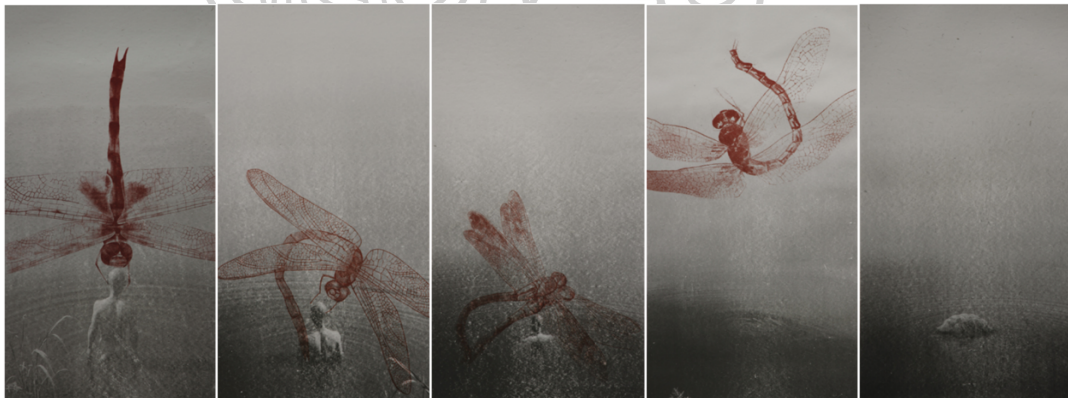
ภาพที่ 93 จางหวน, *Tang Series*, 2006, ภาพพิมพ์

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_63.aspx?itemid=1012&parent&lcid=148



ภาพที่ 94 จางหวน, *Tui Bei Tu Series*, 2006, ภาพพิมพ์

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_63.aspx?itemid=1011&parent&lcid=148



ภาพที่ 95 จางหวน, *Dragonfly*, 2006, ภาพพิมพ์

ที่มา: <https://www.mutualart.com/Artwork/5-works--Dragonfly/2359E755F8BB9102>

ต่อมาในปี 2007 แรงบันดาลใจของจางหวนมาจากภาพถ่ายขาวดำเก่าในศตวรรษที่ผ่านมา ภาพในชุดนี้ประกอบด้วยภาพบุคคลที่มีชื่อจริงกำกับ และภาพบุคคลทั่วไปที่ไม่มีชื่อ รวมถึงภาพทหารในชุดยุคโบราณ หญิงสาว และกลุ่มคนที่กำลังทำกิจกรรมที่ไม่สามารถระบุได้ชัดเจน เช่น ผลงาน *Blind*

Girl (2007) ผลงาน Zhong Kui (2007) ผลงาน Qi Bai Shi (2007) Youth (2007) ผลงาน Young Mother (2007) ซึ่งได้ถูกนำมาใช้สร้างภาพของสตรีนิรนามผู้หนึ่ง ซึ่งทำที่ที่ถ่อมตนและสงบเสงี่ยมของเธอนั้น ชวนให้นึกถึงภาพลักษณ์ของพระแม่มารี (Madonna)³⁷ ผลงาน Riverain (2007) ผลงาน Brothers (2007) ผลงาน Sister (2007) ผลงาน Lao Hu (2007)

นอกจากนี้ยังมีภาพ “วานิตัส” (vanitas still-lives) ซึ่งเป็นภาพนิ่งที่มีโครงกระดูกหรือกะโหลกสื่อถึงความไม่เที่ยงของชีวิต ในผลงานชุด Skull Series (2007) ผลงาน Flag Series (2007) และจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในผลงาน Great Leap Forward - Canal Building (2007) ผลงานศิลปะการจัดวางชื่อ Cowskin Buddha Face (2007)



ภาพที่ 96 จางฮวน, *Blind Girl*, 2007, 268 x 360 cm, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1027&parent&lcid=177



ภาพที่ 97 จางฮวน, *Zhong Kui*, 2007, 268 x 360 cm, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1027&parent&lcid=177

³⁷ 40 Saatchigallery, **Artist: Zhang Huan**, accessed August 25, 2025, available from https://www.saatchigallery.com/artist/zhang_huan



ภาพที่ 98 จางหวาน, *Qi Bai Shi*, 2007, 268 x 360 cm, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1027&parent&lcid=177



ภาพที่ 99 จางหวาน, *Youth*, 2007, 250 x 400 cm, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1027&parent&lcid=177



ภาพที่ 100 จางหวาน, *Young Mother*, 2007, 250 x 400 cm, จิตรกรรม

ที่มา: https://www.saatchigallery.com/artist/zhang_huan



ภาพที่ 101 จางหวาน, *Riverain*, 2007, 250 x 400 cm, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1027&parent&lcid=177



ภาพที่ 102 จางหวาน, *Brothers*, 2007, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1027&parent&lcid=177



ภาพที่ 103 จางหวาน, *Sister*, 2007, 250 x 400 cm, จิตรกรรม

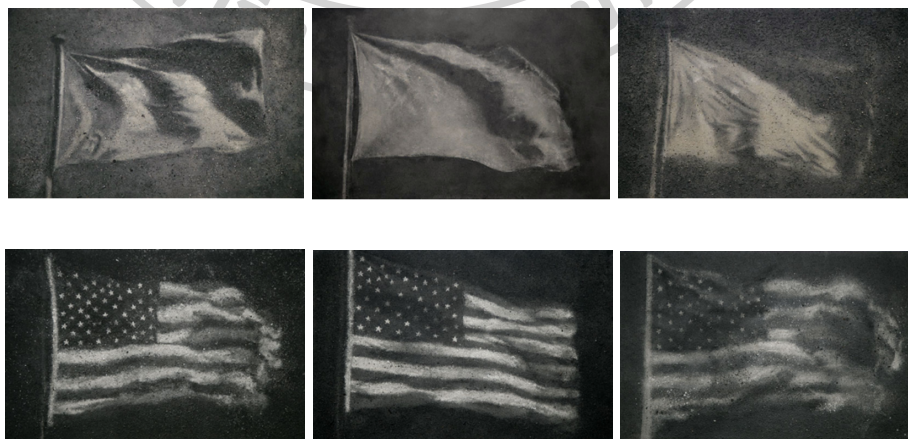
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1027&parent&lcid=177



ภาพที่ 104 จางหวาน, *Lao Hu*, 2007, 150 x 100 cm, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1027&parent&cid=177



ภาพที่ 105 จางหวาน, *Skull Series*, 2007, จิตรกรรม
ที่มา: <https://www.pacegallery.com/artists/zhang-huan/>



ภาพที่ 106 จางหวาน, *Flag Series*, 2007, จิตรกรรม
ที่มา: <https://www.mutualart.com/Artwork/Ash-Head-No--24--Small-/636561661B6116D2>



ภาพที่ 107 จางหวาน, *Great Leap Forward - Canal Building*, 2007, 113 x 426 inches(286 x 1080 cm),
Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1026&parent&lcid=177



ภาพที่ 108 จางหวาน, *Cowskin Buddha Face*, 2007, 98 x 78 x 16 inches(250 x197 x 40 cm), Cowskin
ที่มา: https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?ddlLang=en-us&id=525

ผลงานประติมากรรมขนาดใหญ่ Three Legged Buddha (2007) จางหวานได้แรงบันดาลใจมาจากการเดินทางไปทิเบต เขาพบชิ้นส่วนล่างของพระพุทธรูปที่ถูกทำลายจนแตกหัก หลงเหลืออยู่จากเหตุการณ์ปฏิวัติวัฒนธรรมในอดีต และผลงาน Berlin Buddha (2007) เป็นผลงานประติมากรรมที่ประกอบด้วยสองส่วนหลัก ส่วนแรกคือประติมากรรมอะลูมิเนียมชิ้นนี้ ส่วนที่สองคือ พระพุทธรูปเก่า ซึ่งสร้างขึ้นจากการหล่อเก่ารูปแห่งเข้าไปภายในประติมากรรมอะลูมิเนียม ซึ่งประติมากรรมทั้งสองชิ้นนี้จะถูกติดตั้งให้หันหน้าเข้าหากัน เมื่อเวลาผ่านไป สภาพแวดล้อมจะส่งผลกระทบต่องาน โดยพื้นจะสั่นสะเทือนตามการเคลื่อนไหว และพระพุทธรูปที่ทำจากซีเมนต์เก่าของรูปก็จะเปลี่ยนสภาพและแตกสลายไป ผลงานประติมากรรมจากเก่ารูป เช่น ผลงาน Smoking Buddha (2007) ผลงาน Ash Head Series (2007) ผลงาน Long Ear Ash Head (2007) ผลงาน Ash Head No.1 (2007)



ภาพที่ 109 จางหวน, *Three Legged Buddha*, 2007, 339 x 504 x 272 inches (860 x 1280 x 690 cm),
Steel and Copper, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1033&parent&lcid=153



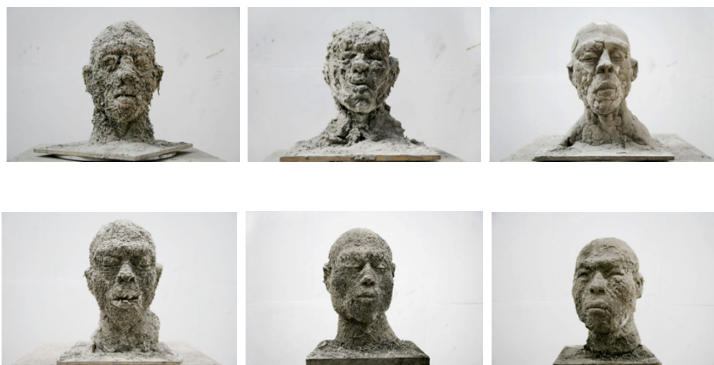
ภาพที่ 110 จางหวน, *Berlin Buddha*, 2007, Aluminium Buddha Part: 146 x 114 x 102 inches(370 x 290 x 260 cm) Ash Buddha Part: 138 x 189 x 114 inches(350 x 480 x 290 cm), Ash, Iron and Aluminium

ที่มา: <https://www.leapleapleap.com/2013/08/revisiting-performance-art-of-the-1990s-and-the-politics-of-meditation/>



ภาพที่ 111 จางหวน, *Smoking Buddha*, 2007, 169 x 118 x 79 inches (430 x 300 x 200 cm), Ash, Steel and Wood, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1031&parent&lcid=138



ภาพที่ 112 จางหวาน, *Ash Head Series*, 2007, ประติมากรรม

ที่มา: <https://www.mutualart.com/Artwork/Ash-Head-No--24--Small-/636561661B6116D2>



ภาพที่ 113 จางหวาน, *Long Ear Ash Head*, 2007, 146 x 157 x 133 inches (370 x 400 x 338 cm),
Ash, Steel and Wood, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1029&parent&lcid=138

ในผลงาน *Ash Head No. 1* (2007) แก้วรูปที่เผาไหม้แล้วถูกนำมาใช้ปกคลุมเศียรขนาดใหญ่ ซึ่งมีเนื้อสัมผัสที่ร่วนเป็นผงหลอกตาให้ดูคล้ายหิน รูปเคารพนี้ตั้งตระหง่านอย่างท้าทายในฐานะเป็นภาพเหมือนของตัวศิลปินเอง ทั้งเป็นเทพเจ้าโบราณ และยังพาดพิงถึงนโยบายทำลายรูปเคารพในยุคปฏิวัติวัฒนธรรม บนพื้นผิวมีก้านรูปที่ไหม้ไฟฝังอยู่ ใช้แทนรายละเอียดของเส้นผม ขนตา และหวดเครา ที่แทงออกมาจากผิวที่ดูเหมือนกำลังพุกร้อน ให้ความรู้สึกรำคาญจนถึงความเสื่อมสลายและการถูกทอดทิ้ง เมื่อนำไปวางบนแท่นที่มีล้อเลื่อนซึ่งดูคล้ายแท่นบูชา หัวกะโหลกอันลึกลับนี้ก็ดูราวกับเป็นวัตถุโบราณต้องสาปที่เพิ่งถูกนำออกมาจากคลังเก็บของพิพิธภัณฑ์³⁸

³⁸ 40 Saatchigallery, Artist: Zhang Huan.



ภาพที่ 114 จางหวน, *Ash Head No.1*, 2007, 90 x 96 x 89 inches (228 x 244 x 227 cm), Ash, Steel and Wood ประติมากรรม

ที่มา: https://www.saatchigallery.com/artist/zhang_huan

ในปี 2008 จางหวนได้สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมจากวัสดุที่หลากหลาย เช่น หนังวัว ในผลงานชุด *Giant* (2008) ที่ทำจากเหล็ก ไม้ โฟมโพลีสไตรีน และหุ้มด้วยหนังวัว รูปทรงของผลงานมีลักษณะเหมือนร่างมนุษย์ขนาดใหญ่ตั้งอยู่ในพื้นที่ที่ดูเล็กเกินจะรับรองได้ และหนังวัวเหล่านี้มาจากบ้านเกิดของเขาที่มณฑลเหอหนานเช่นกัน นอกจากนี้ ยังมีผลงาน *Three Legged Buddha* (2008) ผลงานภาพพิมพ์ชุด *Tui Bei Tu Series* (2008) ผลงานศิลปะการจัดวางชื่อ *100 Sages in a Bamboo Forest* (2008) และผลงาน *Canal Building* (2008) ผลงาน *Army and People are Friends* (2008)



ภาพที่ 115 จางหวน, *Giant No.1*, 2008, 165 x 354 x 165 inches (420 x 900 x 420 cm), Cowskin, Steel, Wood and Polystyrene Foam, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1035&parent&lcid=139



ภาพที่ 116 จางหวน, *Giant No.2*, 2008, 232 x 157 x 126 inches (590 x 400 x 320 cm), Cowskin, Steel, Wood and Polystyrene Foam, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1035&parent&lcid=139



ภาพที่ 117 จางหวน, *Giant No.3*, 2008, 181 x 394 x 165 inches (460 x 1000 x 420 cm), Cowskin, Steel, Wood and Polystyrene Foam, ประติมากรรม

ที่มา: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/zhang-huan-6/>



ภาพที่ 118 จางหวน, *Tui Bei Tu Series*, 2008, ภาพพิมพ์

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_63.aspx?itemid=1045&parent&lcid=150



ภาพที่ 119 จางหวน, *Three Legged Buddha*, 2008, ประติมากรรม, Sweden
ที่มา: <https://www.artsy.net/artwork/zhang-huan-three-legged-buddha>



ภาพที่ 120 จางหวน, *100 Sages in a Bamboo Forest*, 2008, ศิลปะการจัดวาง
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=1046&parent&lcid=168



ภาพที่ 121 จางหวน, *Canal Building*, 2008, ศิลปะการจัดวาง
ที่มา: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/zhang-huan-7/>

นอกจากนั้น จางหวนสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมจากเก้าอี้อย่างต่อเนื่อง ในผลงาน Lamp (2008) ผลงาน Survivor (2008) ผลงาน Broomcorn Field (2008) ผลงาน Conference Room (2008) ผลงาน Salute (2008) ผลงาน Master Sheng Yen (2008) ผลงาน Spring Rain (2008) และผลงาน Heart to Heart Talk (2008)



ภาพที่ 122 จางหวาน, *Lamp*, 2008, 200 x 250 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Woman-with-Lantern-/4B35093A0177B3E000C89237DC30ECE5>



ภาพที่ 123 จางหวาน, *Survivor*, 2008, 200 x 400 cm, Incense Ash, 250 x 400 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1041&parent&cid=178



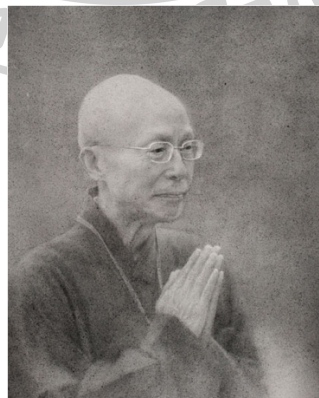
ภาพที่ 124 จางหวาน, *Broomcorn Field*, 2008, 250 x 400 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1041&parent&cid=178



ภาพที่ 125 จางหวาน, *Conference Room*, 2008, 160 x 150 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1041&parent&lcid=178



ภาพที่ 126 จางหวาน, *Salute*, 2008, 200 x 250 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1041&parent&lcid=178



ภาพที่ 127 จางหวาน, *Master Sheng Yen*, 2008, 250 x 200 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1041&parent&lcid=178



ภาพที่ 128 จางหวน, *Spring Rain*, 2008, 200 x 150 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1041&parent&lcid=178



ภาพที่ 129 จางหวน, *Heart to Heart Talk*, 2008, 250 x 200 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1041&parent&lcid=178



ภาพที่ 130 จางหวน, *Army and People are Friends*, 2008, 250 x 200 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1041&parent&lcid=178

ผลงานจิตรกรรมจากเก้ารูปของจางหวนนั้นยังดำเนินมาถึงในปี 2009 เช่น ผลงาน Virgin Land (2009) ผลงาน Vineyard (2009) ผลงาน The Night Watch (2009) ผลงาน Backstage (2009) ผลงาน Division Meeting (2009) ผลงาน Hometown Sentment (2009) ทั้งนี้ จางหวนได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะการจั่ววาง Pagoda (2009) ผลงาน Down of Time (2009) ผลงาน Buddha of Steel Life (2009) ผลงาน Hero No.1 (2009)



ภาพที่ 131 จางหวน, *Virgin Land*, 2009, 200 x 250 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1052&parent&lcid=179



ภาพที่ 132 จางหวน, *Vineyard*, 2009, 200 x 250 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1052&parent&lcid=179



ภาพที่ 133 จางหวน, *The Night Watch*, 2009, 160 x 300 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1052&parent&lcid=179



ภาพที่ 134 จางหวน, *Backstage*, 2009, 180 x 160 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1052&parent&lcid=179



ภาพที่ 135 จางหวน, *Division Meeting*, 2009, 250 x 400 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1052&parent&lcid=179



ภาพที่ 136 จางหวาน, *Hometown Sentiment*, 2009, 150 x 400 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1052&parent&lcid=179



ภาพที่ 137 จางหวาน, *Buddha of Steel Life*, 2009, Figure of Buddha: 47 x 87 x 39 inches (120 x 220 x 100 cm), Overall Dimensions: 55 x 315 x 59 inches (140 x 800 x 150 cm), Steel and Copper
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1049&parent&lcid=140



ภาพที่ 138 จางหวาน, *Hero No.1*, 2009, 193 x 386 x 252 inches (490 x 980 x 640 cm), Cowskin, Steel,
Wood and Polystyrene Foam

ที่มา: <https://www.pacegallery.com/artists/zhang-huan/>



ภาพที่ 139 จางหวน, *Pagoda*, 2009, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=1051&parent&lcid=169

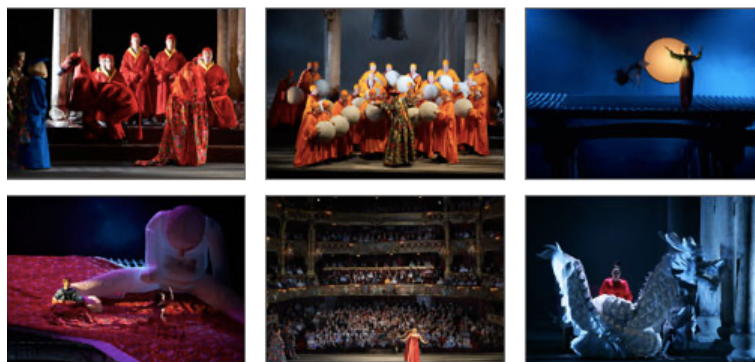


ภาพที่ 140 จางหวน, *Down of Time*, 2009, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=1051&parent&lcid=169

ในวันที่ 8 กันยายน ปี 2009 จางหวนก้าวสู่อีกขั้นของการแสดงผลงานศิลปะ เขามีโอกาสกำกับละครเวทีที่ร่วมงานกับวาทยกรชื่อดัง คริสตอฟ รุสเซต์ (Christophe Rousset) ด้วยการแสดงสดตระการตาที่บรัสเซลส์ และจัดแสดงรวมทั้งหมด 9 รอบในเดือนกันยายน ปี 2009 การแสดงนี้ผลิตและได้รับความช่วยเหลือจาก มูลนิธิ KT Wong ³⁹

³⁹ Semele, accessed August 04, 2025, available from http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1047&parent&lcid=155



ภาพที่ 141 จางหวน, *Semele*, 2009, ละครเวที

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=1051&parent&lcid=169

ต่อมาในปี 2010 จางหวนสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม *Gone Beyond* (2010) ผลงาน *Hehe Xiexie* (2010) ผลงาน *Three Legged Buddha* (2010) ผลงานละครเวที *Semele* (2010) และผลงาน *Three Heads Six Arms* (2010) ผลงานประติมากรรมขนาดใหญ่ของจางหวน ซึ่งจัดแสดงร่วมในโอกาสการเฉลิมฉลองครบรอบ 30 ปีความสัมพันธ์เมืองพี่เมืองน้องระหว่างเชียงใหม่-ซานฟรานซิสโก เปิดตัวครั้งแรกของโลกที่ใจกลางของซานฟรานซิสโก Joseph L. Alioto Performing Arts Piazza ซึ่งตั้งอยู่ตรงข้ามศาลาว่าการ และจัดแสดงจนถึงปี 2011 นอกจากนั้นยังมีผลงาน *Hehe Xeixei* (2010) ผลงานศิลปะการจี้ดวง *Semele* (2010) และผลงาน *Hope Tunnel* (2010)

ผลงานจิตรกรรมจากเก้ารูป เช่น ผลงาน *1959 National Day* (2010) ผลงาน *1984 National Day No.2* (2010) ผลงาน *3 AM* (2010) ผลงาน *The Last Supper of Mankind* (2010) ผลงาน *Grass No.3* (2010) ผลงาน *Free Tiger Returns to Mountain No.18* (2010)



ภาพที่ 142 จางหวน, *Gone Beyond*, 2010, 35 x 246 x 77 inches (90 x 625 x 195 cm), Copper and Steel, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1062&parent&lcid=141



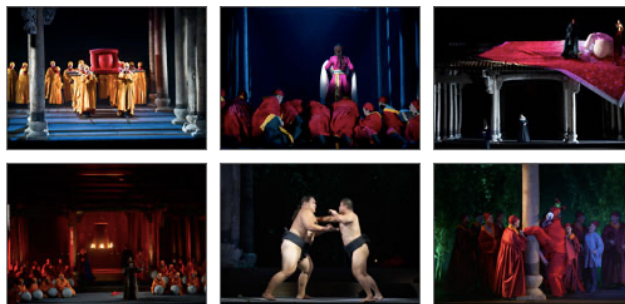
ภาพที่ 143 จางหวาน, *Hehe Xiexie*, 2010, Left: 39 x 28 x 25 inches (100 x 70 x 63 cm) Right: 39 x 28 x 26 inches (100 x 71 x 65 cm), Mirror-finished Stainless Steel, ประติมากรรม
ที่มา: <https://artsandculture.google.com/entity/zhang-huan/m090914>



ภาพที่ 144 จางหวาน, *Three Legged Buddha*, 2010, 339 x 504 x 272 inches (860 x 1280 x 690 cm), Steel and Copper, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1058&parent&lcid=156

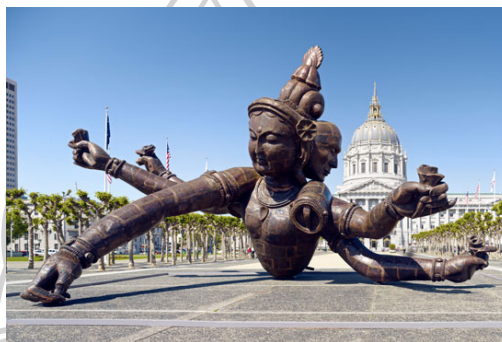


ภาพที่ 145 จางหวาน, *Head from Buddha Foot*, 2010, 39 x 224 x 67 inches (100 x 570 x 170 cm), Copper, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1057&parent&lcid=156



ภาพที่ 146 จางหวน, *Semele*, 2010, ละครเวที

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1057&parent&lcid=156



ภาพที่ 147 จางหวน, *Three Heads Six Arms*, 2010, 315 x 709 x 394 inches (800 x 1800 x 1000 cm),
Steel and Copper, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1057&parent&lcid=156



ภาพที่ 148 จางหวน, *Hehe Xiexie*, 2010, Left: 600 x 420 x 380 cm, Right: 600 x 426 x 390 cm,
Mirror Finished Stainless Steel, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1057&parent&lcid=156



ภาพที่ 149 จางหวน, *Semele*, 2010, 256 x 494 x 293 inches (650 x 1255 x 745 cm), ศิลปะการจัดวาง
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1057&parent&lcid=156



ภาพที่ 150 จางหวน, *Hope Tunnel*, 2010, 193 x 1732 x 197 inches (490 x 4400 x 500 cm), Copper, Iron, Steel, Aluminium and Wood, ศิลปะการจัดวาง
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=1055&parent&lcid=170



ภาพที่ 151 จางหวน, *1959 National Day*, 2010, 430 x 1000 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1060&parent&lcid=180



ภาพที่ 152 จางหวาน, *1984 National Day No.2*, 2010, 250 x 400 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1060&parent&lcid=180



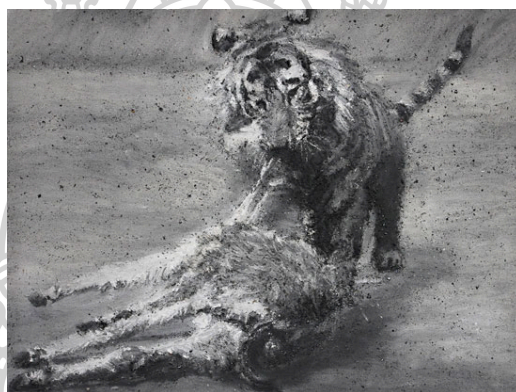
ภาพที่ 153 จางหวาน, *3 AM*, 2010, 250 x 400 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1060&parent&lcid=180



ภาพที่ 154 จางหวาน, *The Last Supper of Mankind*, 2010, 430 x 1000 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1060&parent&lcid=180



ภาพที่ 155 จางหวาน, *Grass No.3*, 2010, 200 x 250 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1060&parent&lcid=180



ภาพที่ 156 จางหวาน, *Free Tiger Returns to Mountain No.18*, 2010, 150 x 200 cm, Incense Ash,
จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1060&parent&lcid=180

ในปี 2011 จางหวานได้สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมหุ่นขี้ผึ้งขนาดใหญ่ Q Confucius No.2 (2011) ผลงานชุด Day 49 (2011) ผลงาน Three Heads Six Arms (2011) ผลงาน Ash Jesus (2011) ผลงาน Long Island Buddha (2011) และศิลปะการจัดวางชุด Q Confucius (2011) ทั้งนี้ ยังสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม Q Confucius No.4 (2011) ผลงาน East Wind No.5 (2011) ผลงาน West Wind No.9 (2011) ผลงาน Ash Banquet (2011) ผลงาน Sea No.3 (2011) และผลงาน President Yuan (2011)



ภาพที่ 157 จางหวน, *Q Confucius No.2*, 2011, 150 x 386 x 260 inches (380 x 980 x 660 cm), Silicone, Steel, Carbon Fibre and Acrylic ประติมากรรม

ที่มา: https://www.huffpost.com/entry/zhang-huan-asks-chinas-big-questions_n_1170657



ภาพที่ 158 จางหวน, *Day 49 No.1*, 2011, 345 x 335 x 98 cm, Grey Brick, Steel, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1066&parent&lcid=142



ภาพที่ 159 จางหวน, *Day 49 No.2*, 2011, 153 x 304 x 105 cm, Grey Brick, Steel, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1066&parent&lcid=142



ภาพที่ 160 จางหวาน, *Day 49 No.6*, 2011, 197 x 265 x 196 cm, Grey Brick, Steel, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1066&parent&lcid=142



ภาพที่ 161 จางหวาน, *Day 49 No.7*, 2011, 170 x 235 x 170 cm, Grey Brick, Steel, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1066&parent&lcid=142



ภาพที่ 162 จางหวาน, *Day 49 No.9*, 2011, 196 x 173 x 20 cm, Grey Brick, Steel, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1066&parent&lcid=142



ภาพที่ 163 จางหวาน, *Day 49 No.10*, 2011, 203 x 204 x 20 cm, Grey Brick, Steel, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1066&parent&lcid=142



ภาพที่ 164 จางหวาน, *Three Heads Six Arms*, 2011, ประติมากรรม
ที่มา: <https://kiangmalingue.com/exhibitions/zhang-huan/>



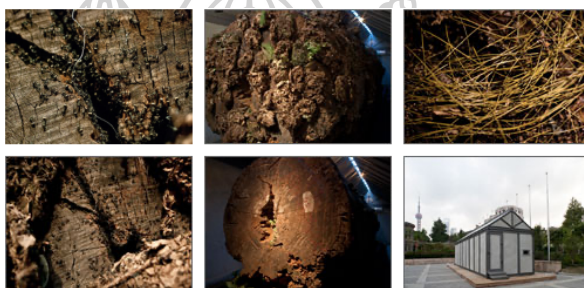
ภาพที่ 165 จางหวาน, *Ash Jesus*, 2011, 102 x 126 x 126 inches (260 x 320 x 320 cm), Ash, Steel and
Wood, ประติมากรรม

ที่มา: <https://arthur.io/art/zhang-huan/ash-jesus>



ภาพที่ 166 จางหวาน, *Long Island Buddha*, 2011, 68 x 89 x 70 inches (172 x 227 x 177 cm), Copper and Steel, ประติมากรรม

ที่มา: <https://asiasociety.org/hong-kong/watch-long-island-buddha-hong-kong-time-lapse>



ภาพที่ 167 จางหวาน, *Q Confucius No.7*, 2011, 122 x 472 x 130 inches (310 x 1200 x 330 cm), Steel, Cement, Wood, Termites and Ants, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1069&parent&lcid=157

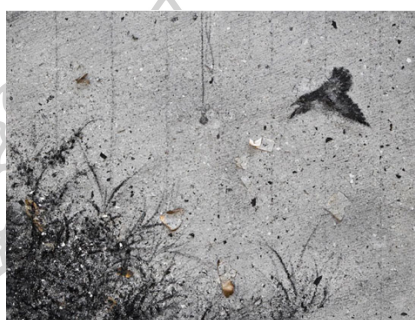


ภาพที่ 168 จางหวาน, *Q Confucius No.6*, 2011, 472 x 551 x 236 inches (1200 x 1400 x 600 cm), Monkeys, Tree, Pneumatic Device, Steel Bed and Wire Net, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: https://www.huffpost.com/entry/zhang-huan-asks-chinas-big-questions_n_1170657



ภาพที่ 169 จางหวน, *Q Confucius No.4*, 2011, 280 x 780 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1070&parent&lcid=181



ภาพที่ 170 จางหวน, *East Wind No.5*, 2011, 92 x 122 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1070&parent&lcid=181



ภาพที่ 171 จางหวน, *West Wind No.9*, 2011, 100 x 150 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1070&parent&lcid=181



ภาพที่ 172 จางหวน, *Ash Banquet*, 2011, 100 x 300 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1070&parent&lcid=181



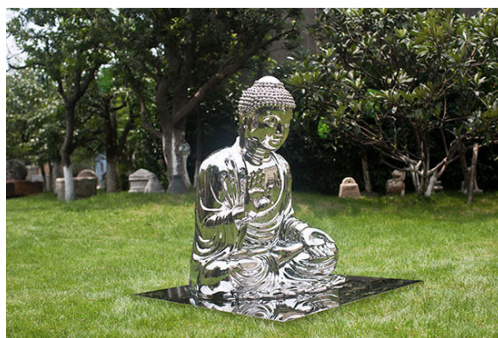
ภาพที่ 173 จางหวน, *Sea No.3*, 2011, 100 x 150 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1070&parent&lcid=181



ภาพที่ 174 จางหวน, *President Yuan*, 2011, 250 x 200 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1070&parent&lcid=181

ต่อมาในปี 2012 ผลงานประติมากรรม *The Buddha of Immeasurable Life* (2012) ผลงานศิลปะการจัดวาง *Spread the Sunshine over the Earth* (2012) ผลงาน *The Eternal Fetal*

Movement (2012) ผลงานละครเวที Semele (2012) และผลงาน Nine Dragons Audi (2012) ส่วนผลงาน Rising (2012) เป็นผลงานศิลปะสาธารณะชิ้นแรกของจางหวน ในแคนาดา เพื่อเฉลิมฉลองการเปิดอาคารกระจก 66 ชั้น ซึ่งเป็นที่ตั้งของโรงแรม Shangri-La Hotel ในโตรอนโต (Toronto) ทั้งนี้ จางหวนยังได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุด Era When I was Born (2012) อีกด้วย



ภาพที่ 175 จางหวน, *The Buddha of Immeasurable Life*, 2012, 52 x 49 x 48 inches (132 x 125 x 122 cm), Stainless Steel, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=939&parent&cid=143



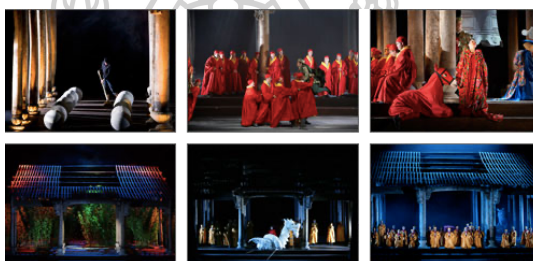
ภาพที่ 176 จางหวน, *Spread the Sunshine over the Earth*, 2012, 327 x 984 x 512 inches (830 x 2500 x 1300 cm), Wood and Stone, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1074&parent&cid=158



ภาพที่ 177 จางหวาน, *The Eternal Fetal Movement*, 2012, 354 x 142 inches (900 x 361 cm), Wood and Human Placentas, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_67.aspx?itemid=938&parent&lcid=172



ภาพที่ 178 จางหวาน, *Semele*, 2012, ละครเวที

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1073&parent&lcid=158



ภาพที่ 179 จางหวาน, *Nine Dragons Audi*, 2012, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1072&parent&lcid=158



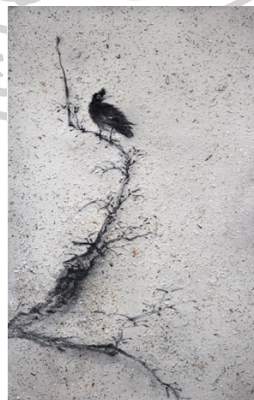
ภาพที่ 180 จางหวาน, *Rising*, 2012, 865 x 780 x 189 inches(2198 x 1980 x 480 cm), Stainless Steel,
ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1071&parent&lcid=158



ภาพที่ 181 จางหวาน, *Era When I was Born No.2*, 2012, 200 x 153 cm, Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=937&parent&lcid=182



ภาพที่ 182 จางหวาน, *Era When I was Born No.3*, 2012, 250 x 160 cm, Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=937&parent&lcid=182



ภาพที่ 183 จางหวน, *Era When I was Born No.8*, 2012, 250 x 160 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=937&parent&lcid=182



ภาพที่ 184 จางหวน, *Era Before I was Born No.2*, 2012, 250 x 160 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=937&parent&lcid=182



ภาพที่ 185 จางหวน, *Era Before I was Born No.12*, 2012, 250 x 160 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=937&parent&lcid=182



ภาพที่ 186 จางหวาน, *Forgetting Sowrow No.6*, 2012, 250 x 160 cm, Incense Ash, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=937&parent&lcid=182

ในปี 2013 ผลงานประติมากรรม Know the Destiny (2013) ผลงาน Confucius (2013) ผลงาน The Azure Dragon, White Tiger, Vermilion Bird and Black Tortoise Live in Iron Ore (2013) ผลงาน Three Heads Six Arms (2013) ผลงานศิลปะการจิตวาง The Eternal Fetal Movement (2013) ผลงานจิตรกรรมชุด Premature Poppy (2013)



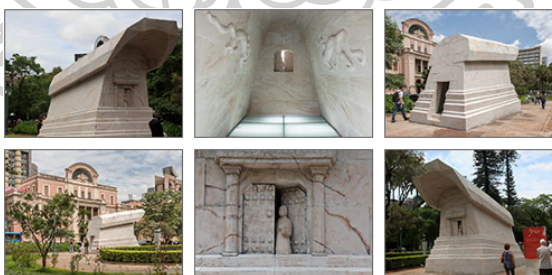
ภาพที่ 187 จางหวาน, *Know the Destiny*, 2013, 315 x 272 x 287 inches (800 x 690 x 730 cm), Cowskin, Steel, Wood and Polystyrene Foam, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1077&parent&lcid=144



ภาพที่ 188 จางหวาน, *Confucius*, 2013, 68 x 37 x 31 inches (172 x 94 x 80 cm), Marble, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1077&parent&lcid=144

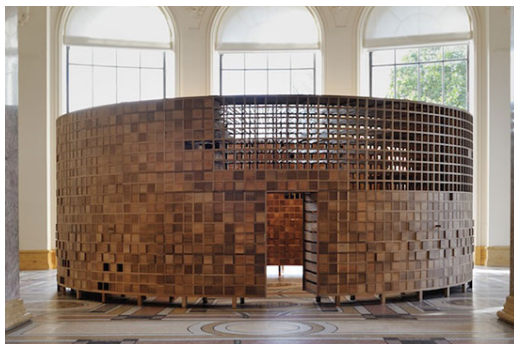


ภาพที่ 189 จางหวาน, *Three Heads Six Arms*, 2013, 315 x 709 x 394 inches (800 x 1800 x 1000 cm),
Steel and Copper, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1075&parent&lcid=159



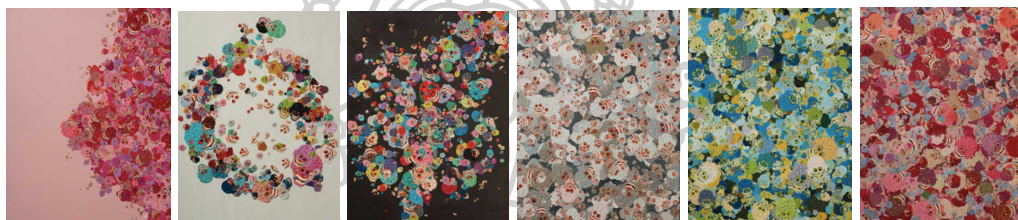
ภาพที่ 190 จางหวาน, *The Azure Dragon, White Tiger, Vermilion Bird and Black Tortoise Live in Iron Ore*, 2013, 240 x 350 x 163 inches (610 x 890 x 415 cm), Iron Ore, Steel and Reinforced Concrete,
ศิลปะการจั่ววาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1079&parent&lcid=159



ภาพที่ 191 จางหวาน, *The Eternal Fetal Movement*, 2013, 354 x 142 inches(900 x 361 cm), Wood and Human Placentas, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1078&parent&lcid=159

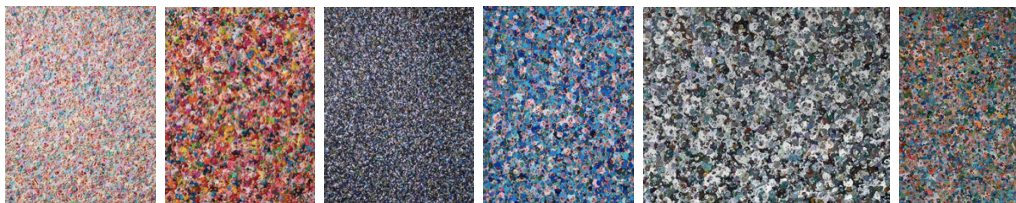


ภาพที่ 192 จางหวาน, *Premature Poppy*, 2013, Oil on Linen, จิตรกรรม

ที่มา: <https://ar.inspiredpencil.com/pictures-2023/zhang-huan-poppy-fields>

ต่อมาในปี 2014 จางหวานสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุด Spring Poppy Fields (2014) โดยได้แรงบันดาลใจจากหน้ากากและสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนา ผลงานชิ้นนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากการเดินทางของจางหวานที่ไปยังทิเบต เนปาล ภูฏาน และอินเดีย จางหวานใช้เทคนิคที่แบบการวาดภาพด้วยจุดสี (pointillist) การใช้เม็ดสีที่หนาของเขาสร้างภาพลวงตา เมื่อมองจากระยะไกล ผืนผ้าใบจะกลายเป็นทุ่งสีอันสดใสแบบลวงตาด้วยพาเลตสีชมพู เขียวอมฟ้า ม่วงอ่อน และน้ำเงินดอกคอรัณพลาวเวอร์ เมื่อพิจารณาจากระยะใกล้สีต่างๆ จะแยกออกจากกัน และจะสังเกตเห็นใบหน้าของหวัะโหลกแต่ละชิ้นจะปรากฏออกมาจากความนามธรรมนั้น⁴⁰ และในปีเดียวกันนี้เขายังมีผลงานประติมากรรม The Six Paths of Transmigration (2014) และผลงาน Northern Qi Buddha (2014)

⁴⁰ Meer, Zhang Huan: Spring Poppy Fields, accessed August 06, 2025, available from <https://www.meer.com/en/8786-zhang-huan-spring-poppy-fields>



ภาพที่ 193 จางหวาน, *Spring Poppy Fields*, 2014, Oil on Linen, จิตรกรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1082&parent&lcid=184



ภาพที่ 194 จางหวาน, *The Six Paths of Transmigration*, 2014, 404 x 483 x 328 inches (1026 x 1228 x 832 cm), Steel and Copper, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1086&parent&lcid=160



ภาพที่ 195 จางหวาน, *Northern Qi Buddha*, 2014, 69 x 102 x 98 inches (176 x 260 x 250 cm), Copper and Steel, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1084&parent&lcid=145

ในปี 2015 จางหวานสร้างสรรค์ผลงาน Magic Paradise: I Do | Huan Art Life Space (2015) ผลงานศิลปะการจัดวาง Zhang Huan: My Temple (2015) และผลงาน Sydney Buddha (2015) ผลงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ที่มีรายละเอียดใบหน้าของบุคคลสำคัญของจีนชื่อ June 15, 1964

(2015) และผลงาน The Word Became Flesh No.8 (2015) ผลงาน The Star-Spangled Banner No.17 (2015) ผลงาน The Star-Spangled Banner No.31-33 (2015) ผลงาน John No.17 (2015)



ภาพที่ 196 จางหวน, *Magic Paradise: I Do | Huan Art Life Space*, 2015, 154 x 748 x 413 inches (390 x 1900 x 1050 cm), Mirror Finished Stainless Steel, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=1084&parent&lcid=145

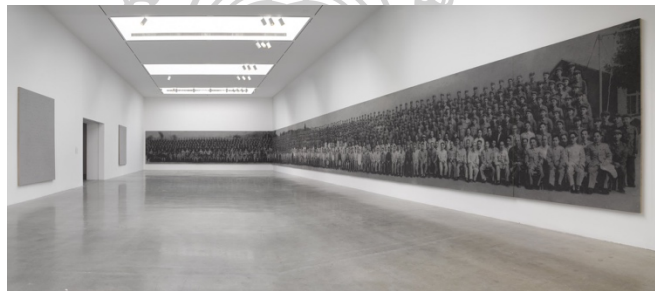


ภาพที่ 197 จางหวน, *Zhang Huan: My Temple*, 2015, 276 x 496 x 315 inches (700 x 1260 x 800 cm), Wood, Stone and Plastic, ศิลปะการจัดวาง
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1085&parent&lcid=161



ภาพที่ 198 จางหวาน, *Sydney Buddha*, 2015, Ash Buddha Part: 209 x 291 x 138 inches (530 x 740 x 350 cm), Aluminium Buddha Part: 209 x 142 x 146 inches (530 x 360 x 370 cm), Ash, Wood, Aluminium and Steel, ศิลปะการจัดวาง

ที่มา: <https://publicdelivery.org/zhang-huan-ash-buddha/>



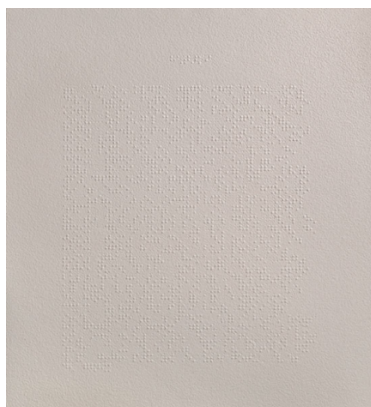
ภาพที่ 199 จางหวาน, *June 15, 1964*, 2015, 113 x 1472 inches (286 x 3740 cm), Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/zhang-huan/>



ภาพที่ 200 จางหวาน, *The Word Became Flesh No.8*, 2015, 55 x 66 cm, Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1087&parent&lcid=185



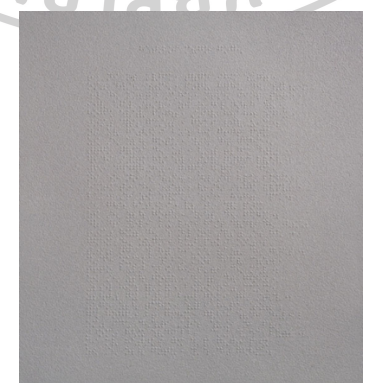
ภาพที่ 201 จางหวาน, *The Star-Spangled Banner No.17*, 2015, 100 x 90 cm, Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1087&parent&lcid=185



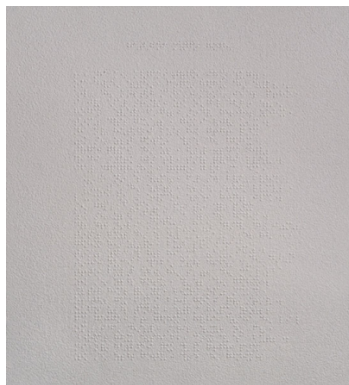
ภาพที่ 202 จางหวาน, *The Star-Spangled Banner No.31*, 2015, 100 x 90 cm, Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1087&parent&lcid=185



ภาพที่ 203 จางหวาน, *The Star-Spangled Banner No.32*, 2015, 100 x 90 cm, Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1087&parent&lcid=185



ภาพที่ 204 จางหวน, *The Star-Spangled Banner No.33*, 2015, 100 x 90 cm, Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1087&parent&lcid=185



ภาพที่ 205 จางหวน, *John No.17*, 2015, 120 x 80 cm, Incense Ash, จิตรกรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_69.aspx?itemid=1087&parent&lcid=185

จางหวนสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมในปี 2016 ผลงาน *Love of Nirvana* (2016) ในสหรัฐอเมริกา และผลงาน *Hehe Xeixei* (2016) แสดงที่ประเทศสิงคโปร์ นอกจากนี้ในปี 2017 เขาได้สร้างผลงาน *Slow* (2017) แสดง ณ ประเทศแคนาดา ในปี 2018 ผลงานชื่อ *Poppy Rhino* (2018) แสดง ณ ลอนดอน

นิทรรศการ *The Last Supper* จัดแสดงขึ้นพร้อมเทศกาล Art Basel Miami Beach ในปี 2019 ระหว่างวันที่ 2-8 ธันวาคม ตามสถานที่ต่างๆ ในไมอามีบีช จางหวนได้นำเสนอผลงาน *Miami Buddha* (2019) ซึ่งประกอบด้วยพระพุทธรูปสององค์ที่นั่งหันหน้าเข้าหากัน องค์หนึ่งทำจากแม่พิมพ์อลูมิเนียม ส่วนอีกองค์ทำจากซีเมนต์รูปที่รวบรวมมาจากวัดต่างๆ ทั่วประเทศจีน ซึ่งเต็มไปด้วยคำอธิษฐานของผู้คนนับไม่ถ้วน ในระหว่างการจัดแสดงบนชายหาด พระพุทธรูปซีเมนต์จะถูกปล่อยให้

เผชิญกับสภาพอากาศ และอาจผุพังหรือสลายไปตามธรรมชาติ⁴¹ และในปี 2020 ผลงาน Hermitage Buddha (2020) จัดแสดงขึ้นที่ประเทศไทย



ภาพที่ 206 จางหวน, *Love of Nirvana*, 2016, Male Deer: 61 x 54 x 31 inches (156 x 137 x 80 cm)
Female Deer: 36 x 48 x 35 inches (92 x 123 x 88 cm), Mirror Finished Stainless Steel, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_61.aspx?itemid=2344&parent&cid=366



ภาพที่ 207 จางหวน, *Hehe Xeixei*, 2016, Left: 100 x 70 x 63 cm, Right: 100 x 70 x 63 cm, Mirror
Finished Stainless Steel, ประติมากรรม
ที่มา: http://www.ipreciation.com/zhang-huan-張洵-b-1965/?doing_wp_cron=1756195701.2057321071624755859375

⁴¹ Pace Gallery, *Zhang Huan to Participate in Faena Festival: Presented during Art Basel Miami Beach 2019*, accessed August 06, 2025, available from <https://www.pacegallery.com/journal/zhang-huan-participate-faena-festival-during-art-basel-miami/>



ภาพที่ 208 จางหวาน, *Slow*, 2017, 125 x 231 x 126 inches (317 x 586 x 321 cm), Mirror Finished
Stainless Steel, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=2349&parent&lcid=372



ภาพที่ 209 จางหวาน, *Poppy Rhino*, 2018, 74 x 24 x 40 inches (188 x 60 x 101 cm), Resin and Acrylic
Paint, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=2356&parent&lcid=375



ภาพที่ 210 จางหวาน, *Miami Buddha*, 2019, 209 x 142 x 146 inches (530 x 360 x 370 cm), Ash,
Aluminum and Steel, ประติมากรรม

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=2382&parent&lcid=381



ภาพที่ 211 จางหวาน, *Hermitage Buddha*, 2020, 476 x 358 x 248 inches (1210 X 910 X 630cm),
Copper and Steel, ประติมากรรม

ที่มา: <https://www.dreamstime.com/editorial-photography-artist-zhang-huan-creation-taoyuan-landscape-art-festival-taiwan-image44634857>

จางหวานยังคงเป็นศิลปินที่แสดงพลังในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมีขนาดใหญ่ทั่วโลก ซึ่งเนื้อหาในผลงานส่วนใหญ่มักจะเกี่ยวข้องกับรากเหง้าความเป็นจีนที่ศิลปินนำมาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับบริบทต่างๆ ในรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งในประติมากรรม และจิตรกรรมอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

3.5 วิธีการสร้างสรรค์ผลงาน

วิธีการสร้างสรรค์ผลงานของจางหวานในช่วงแรกของการทดลองศิลปะแสดงสด ณ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง ตั้งแต่ปี 1993-1998 ศิลปะแสดงสดของจางหวานมักจะใช้ร่างกายอันเปลือยเปล่าของตนเอง และวัสดุเก็บตก (Found object) เช่น ตุ๊กตา หรือชิ้นส่วนหุ่นโชว์ ผ้าสีขาว น้ำมันปลาของเหลวสีแดง เป็นต้น ผสานกับแนวคิดที่มีความเชื่อว่า ศิลปะแสดงสดนั้น สามารถสื่อสารกับผู้ชมโดยตรง มากไปกว่าที่จิตรกรรมและประติมากรรมสามารถทำได้

หลังเหตุการณ์จัตุรัสเทียนอันเหมินในปี 1989 รัฐบาลจีนได้เพิ่มความเข้มงวดในการปราบปรามกิจกรรมทางศิลปะใด ๆ ที่ไม่ใช่งานศิลปะแบบดั้งเดิม เช่น จิตรกรรมประเพณี ประติมากรรมหรือพุทธรูปจีน โดยเฉพาะศิลปะแสดงสดที่ถูกมองว่าเป็นภัยต่อระเบียบสังคม เนื่องจากมีลักษณะเร่งด่วนเฉพาะหน้า (immediacy) และสามารถส่งผลกระทบทางอารมณ์ได้แม้ผู้ชมจะไม่มีพื้นความรู้ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะก็ตาม

สำหรับจางหวาน ซึ่งเดิมสนใจจิตรกรรม แต่หันมาทำศิลปะแสดงสดและบันทึกผลงานผ่านภาพถ่ายและวิดีโอเมื่อย้ายมาอยู่ปักกิ่งช่วงต้นทศวรรษ 1990 เขาแสดงผลงานที่มีความเสี่ยงที่จะถูกจับกุม สิ่งนี้ไม่เพียงทำให้เขาถูกผลักให้เป็นศิลปินชายขอบทางศิลปะและถูกจำกัดอย่างหนักในการสร้างสรรค์ผลงานเท่านั้น แต่ยังหมายถึงเป็นภัยคุกคามสำหรับศิลปิน จึงเป็นสาเหตุให้ขณะที่จางหวาน

ตัดสินใจมาอาศัยอยู่ ณ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งนั้น แม้ผลงานของเขาจะมีการวางแผนแต่ศิลปะแสดงสดของเขาไม่ได้มีการเปิดเผยต่อสาธารณชนอย่างโจ่งแจ้ง ซึ่งส่วนใหญ่เขาจะแสดงในสตูดิโอส่วนตัว หรือพื้นที่ปิด โดยมีผู้ชมจำนวนไม่มากที่มีแนวคิดเดียวกันหรือเพื่อนศิลปินที่อาศัยอยู่ที่นั่นเข้าร่วม

ในปี 1998-2005 วิธีการสร้างสรรค์ของจางหวนนั้นยังคงเน้นการใช้ร่างกายตนเองเป็นสื่อหลักในการแสดงศิลปะแสดงสด ลดทอนความรุนแรงลงซึ่งต่างจากการแสดงขณะอยู่ในหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งอย่างชัดเจน จางหวนเลือกวัสดุอุปกรณ์ที่มีความสัมพันธ์กับบริบทของสถานที่นั้นๆ ที่จางหวนเดินทางไป โดยนำมาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมจีนที่ยังคงฝังรากลึกในศิลปิน นอกจากนี้เขายังสร้างสรรค์ผ่านผลงานประติมากรรม จิตรกรรม ภาพพิมพ์ ควบคู่กันไปด้วยวัสดุที่หลากหลาย เช่น หิน บรอนซ์ ไม้ และเหล็กในงานประติมากรรม เป็นต้น

หลังจากปี 2005 จางหวนเดินทางกลับไปก่อตั้งสตูดิโอขนาดใหญ่ที่เซี่ยงไฮ้พร้อมกับมีลูกศิษย์และผู้ช่วยหลายร้อยคน การเปลี่ยนผ่านครั้งนี้ทำให้เขาหันจากศิลปะแสดงสดไปสู่การสร้างงานประติมากรรม จิตรกรรม และศิลปะจัดวาง ในรูปแบบขนาดใหญ่ โดยมักเลือกใช้วัตถุที่ได้จากการเก็บรวบรวม เช่น บานประตูจากบ้านเรือนในชนบทของจีน รวบรวมเก้าอี้จากวัด มาเป็นส่วนประกอบหลักในการสร้างสรรค์ผลงานของเขา

3.6 เนื้อหาที่สะท้อนในผลงาน

ผลงานของจางหวนตั้งแต่ปี 1993-2005 มีวิธีการนำเสนอที่หลากหลาย ทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม การจัดวาง และศิลปะแสดงสด มักจะมีเนื้อหาจากผลกระทบต่อประสบการณ์โดยตรงของศิลปิน ทั้งบริบทสภาพแวดล้อมของสังคม การเมือง วัฒนธรรมของจีนในขณะที่อยู่ในหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง ในปี 1998 ศิลปินต้องเผชิญกับการลี้ภัยย้ายถิ่นฐาน ซึ่งเนื้อหาในผลงานของจางหวนหยิบยืมและแปรเปลี่ยนตามแนวทางจากประวัติศาสตร์ตะวันตก และประวัติศาสตร์ตะวันออกด้วยวิธีการเฉพาะตัวที่มีรากฐานจากชีวประวัติและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับศิลปิน แม้ว่าผลงานหลายชิ้นจะมีความเชื่อมโยงอย่างเด่นชัดกับบริบทสังคมจีน แต่เบื้องหลังที่แท้จริงของผลงานก็มักถูกปกปิดไว้หรือปล่อยให้คลุมเครือโดยตั้งใจ

หลังจากปี 2005 จางหวนย้ายกลับมาเซี่ยงไฮ้ ศิลปินมีความสนใจในศาสนาพุทธมากขึ้นและยุติการสร้างสรรคศิลปะแสดงสด จึงเป็นเหตุให้เนื้อหาในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินเปลี่ยนแปลงไป ทั้งนี้ งานวิจัยฉบับนี้มุ่งเน้นเนื้อหาที่สะท้อนสังคมจีนในผลงานศิลปะแสดงสดทั้ง 12 ผลงานของจางหวนตั้งแต่ปี 1993-2005 ซึ่งมีความโดดเด่นและสำคัญทั้งในด้านรูปแบบ แนวคิดและวิธีการนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนสังคมจีนอย่างชัดเจน

บทที่ 4

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะแสดงสดของจางหวน

จางหวนเป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานด้วยรูปแบบที่หลากหลายทั้งภาพพิมพ์ จิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะการจัดวาง และศิลปะแสดงสด ทั้งหมดต่างมีเนื้อหาที่น่าสนใจ ซึ่งศิลปินสร้างสรรค์ผลงานและมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องจนปี 2022 ผลงานถูกจัดแสดงขึ้นในหลายประเทศทั่วโลก ทำให้มีผลงานจำนวนมาก ซึ่งเนื้อหาในบทนี้จะมุ่งเน้นไปที่การวิเคราะห์ผลงานศิลปะแสดงสด สะท้อนสังคมจีนของจางหวนทั้ง 12 ผลงานที่สอดคล้องเชื่อมโยงกับแนวคิดที่จะนำมาวิเคราะห์ในผลงานคือแนวคิดความน่ารังเกียจ (Abjection) และแนวคิดความเป็นอื่น (Otherness) ใน 2 ช่วงเวลาที่เกิดขึ้น ดังนี้

1) ศิลปะแสดงสดของจางหวนในช่วงปี 1993-1998 สะท้อนสภาพความเป็นอยู่ของตนเองในสังคมจีน จำนวน 6 ผลงาน ได้แก่ ผลงาน Angel (1993) ผลงาน 12 Square Meters (1994) ผลงาน 65 KG (1994) ผลงาน To raise the water level in a fishpond (1997) ผลงาน Foam (1998) และผลงาน ½ (Meat and Text) (1998)

2) ศิลปะแสดงสดของจางหวนในช่วงปี 1998-2005 สะท้อนแนวความคิด “ความเป็นอื่น” ในฐานะคนจีนที่อยู่ในต่างประเทศ จำนวน 6 ผลงาน ได้แก่ ผลงาน Pilgrimage-Wind and Water in New York (1998) ผลงาน My America (Hard to Acclimatize) (1999) ผลงาน Family Tree (2000) ผลงาน My New York (2002) ผลงาน Seeds of Hamburg (2002) และผลงาน My Rome (2005)

4.1 ศิลปะแสดงสดของจางหวนในช่วงปี 1993-1998

ศิลปะแสดงสดในช่วงแรกของจางหวนเริ่มขึ้นในปี 1993 ที่เกิดขึ้นในระหว่างที่ศิลปินอาศัย ณ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง ศิลปินมักแสดงออกด้วยการท้าทายขีดจำกัดของตนเองด้วยลักษณะที่รุนแรง ท้าทายกฎระเบียบแบบแผนสังคมวัฒนธรรมจีน และอำนาจของรัฐบาลในขณะนั้น ซึ่งส่งผลกระทบต่อสภาพจิตใจ สภาพความเป็นอยู่ของศิลปินและวิถีชีวิตชาวจีนในขณะนั้น

4.1.1 ผลงาน Angel (1993)

ผลงาน Angel (1993) เป็นผลงานศิลปะแสดงสดชิ้นแรกของจางหวน จัดขึ้น ณ บริเวณลานหน้าพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจีน การแสดงชิ้นนี้เป็นการแสดงแบบไม่ได้แจ้งล่วงหน้ากับสถานที่ไว้

ก่อนเปิดงานนิทรรศการ จางหวนยืนอยู่หน้าประตูของพิพิธภัณฑณ์แล้วเดินตรงไปบริเวณที่มีผ้าสีขาวปูพื้นอยู่ด้วยร่างกายที่สวมเพียงแค่ชุดชั้นใน ซึ่งบริเวณนั้นมีตุ๊กตาเด็กพลาสติกวางแยกชิ้นส่วนกระจัดกระจายบนผ้า จากนั้นจางหวนใช้ของเหลวสีแดงสดเทราดลงไปทั่วร่างกายของเขา และตุ๊กตาเด็กพลาสติก จางหวนเดินไปเก็บชิ้นส่วน แขน ขา ของตุ๊กตามาประกอบร่างกลับเข้าที่ให้สมบูรณ์ดังเดิม จากนั้นได้นำไปแขวนไว้บนผ้าสีดำ ณ ห้องจัดแสดง¹



ภาพที่ 212 จางหวน, *Angel*, 1993, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=980&parent&cid=186

การแสดงของจางหวนในผลงานชิ้นนี้วิเคราะห์ผ่านแนวคิดความน่ารังเกียจ ศิลปะแสดงสดเพื่อต่อต้านสภาพชีวิตที่ถูกกำหนดและถูกกดขี่ในฐานะพลเมืองของจีน ภายใต้ขอบเขตกฎหมายรวมทั้งกฎหมายของจีนในช่วงขณะนั้น ซึ่งศิลปินมักจะนำแนวคิดนี้มาใช้ในประเด็น “ข้อห้าม” ในการพูดถึงสิ่งเหล่านี้อย่างเปิดเผยในที่สาธารณะ สะท้อนถึงเป็นการละเมิดบรรทัดฐานของ “สิ่งที่พูดได้” กับสิ่งที่ “ควรเงียบไว้”

Abject กำลังทำหน้าที่ เป็นกระบวนการทำให้สิ่งที่ถูกซ่อนไว้และถูกขับไล่ให้เป็นที่มองเห็นได้ ศิลปินตั้งใจสั่นคลอนความเป็นระบบระเบียบที่ถูกปกปิด นำมาเปิดเผยในพื้นที่สาธารณะ ต่อหน้าผู้ชม จึงเท่ากับเป็นการบังคับให้ผู้ชมหรือสังคมหันมาเผชิญหน้ากับความจริง

¹ Wu Hung, *Rong Rong's East Village 1993-1998*, 51.

ประการแรก รัฐบาลเริ่มกวาดล้างศิลปินที่แสดงออกหรือสนับสนุนเหตุการณ์เทียนอันเหมินที่เกิดขึ้นในปี 1989 มาลงโทษ ทำให้ศิลปินไม่มีเสรีภาพสามารถแสดงออกความคิดเห็นได้

ประการที่สอง สถานะศิลปะแสดงสดของจีนในขณะนั้นยังไม่ชัดเจนและคลุมเครือในความหมาย อีกทั้งมีความแปลกใหม่ทั้งต่อวงการศิลปะจีน หรือแม้กระทั่งในสายตาผู้ชมชาวจีนขณะนั้น

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

ร่างกายที่เกือบจะเปลือยเปล่าเปรอะเปื้อนของเหลวสีแดงคล้ายเลือด คือการนำเสนอสิ่งที่สังคมมองว่าเป็น “ส่วนตัว” และ “น่าอัปยศ” ออกมาสู่ที่สาธารณะ มันคือการละเมิดกฎเกณฑ์ความเหมาะสมทางกายภาพต่อสายตาของสังคม

ของเหลวสีแดงหรือสิ่งที่ดูเหมือนเลือด เป็นหนึ่งในสาระที่น่ารังเกียจที่สุดในสถานการณ์นี้ เพราะมันคือสิ่งที่เคยอยู่ “ข้างใน” ร่างกาย แต่กลับทะลักออกมา “ข้างนอก” ทำให้เส้นแบ่งระหว่างภายใน/ภายนอกเกิดความพร่าเลือน การกระทำนี้จึงเป็นการสะท้อนถึงบาดแผลภายในและความรุนแรงที่ถูกชุกซ่อนไว้ในสังคมซึ่งเป็นเรื่องที่ “พูดไม่ได้”

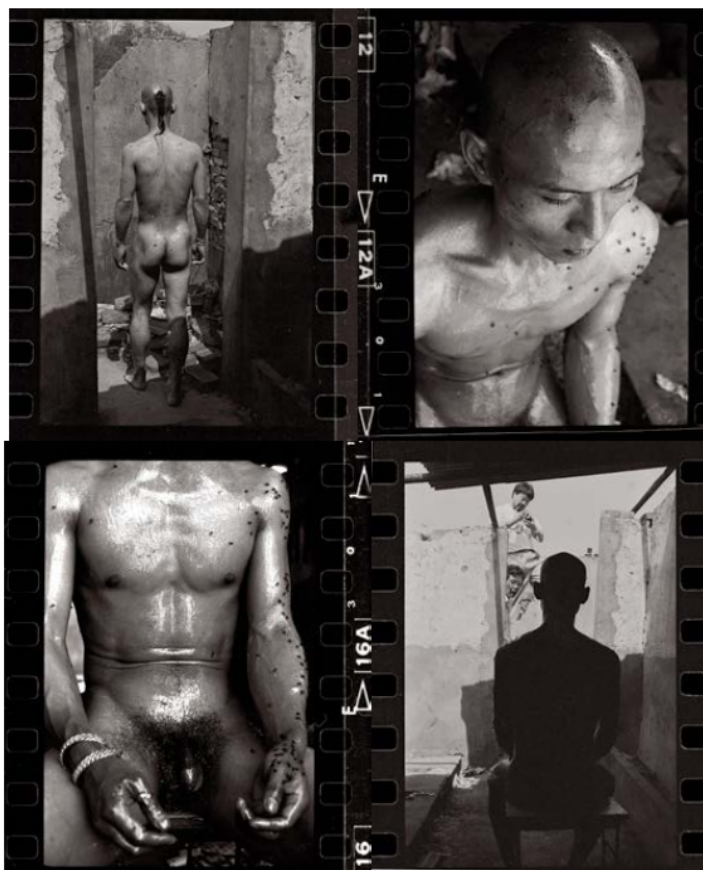
ตุ๊กตาเด็กพลาสติก ของเหลวสีแดงสดที่ถูกนำมาเทราดกระจัดกระจายนั้นมีลักษณะคล้ายกับเลือดในฐานะ “ผู้บริสุทธิ์” แสดงถึงสภาวะความกดดันต่อสถานการณ์ที่มีต่อสังคมจีนในขณะนั้น การต้องเผชิญกับความตึงเครียดทางการเมืองจากเหตุการณ์เทียนอันเหมินที่เพิ่งผ่านมาไม่ว่าจะเป็นประชาชนทั่วไป หรือแม้แต่ตัวของศิลปินเองต่างมีบาดแผลทางใจต่อเหตุการณ์ในครั้งนี้

ดังนั้นในผลงานชิ้นนี้จึงชวนให้ความน่ารังเกียจทางกายภาพ เพื่อเปิดเผยสิ่งที่เปื้อน “ความจริงอันน่ารังเกียจ” ที่สังคมและรัฐ “กระอักกระอ่วน” และพยายามขับไล่ออกไปจากการรับรู้ของสาธารณชน แต่ทว่า จางหวนกลับนำมันกลับมาวางไว้ตรงหน้าทุกคน ณ สถานที่ที่เป็นสาธารณะและเป็นศูนย์กลางของศิลปะแห่งชาติ เท่ากับเป็นการบังคับให้ผู้ชมหรือสังคมต้องหันมาเผชิญหน้ากับความจริง

4.1.2 ผลงาน 12 Square Meters (1994)

ผลงาน 12 Square Meters จัดแสดงขึ้นในช่วงฤดูร้อน ณ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง ซึ่งเคยเป็นสถานที่รกร้าง จางหวนใช้น้ำมันปลาและน้ำผึ้งขโสมท้วร่างกายที่เปลือยเปล่า และนั่งลงในห้องน้ำสาธารณะที่เต็มไปด้วยสิ่งสกปรก คละคลุ้งไปด้วยกลิ่นอันไม่พึงประสงค์ในห้องที่มีขนาดเพียง 12 ตารางเมตร จางหวนนั่งเปลือยกายนั่งอยู่ในนั้นกินระยะเวลาานนับชั่วโมง โดยเขาปล่อยให้ฝูง

แมลงวันเกาะบินตอมทั่วร่างกายโดยที่เขาไม่ได้พยายามปิดอกแม่แต่น้อย จากนั้นจางหวนจึงลุกขึ้นเดินตรงไปยังบ่อน้ำอย่างช้าๆ และค่อยๆ ปล่อยให้ตัวเองจมลงไปใต้น้ำ²



ภาพที่ 213 จางหวน, *12 Square Meters*, 1994, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Wu Hung, *Rong Rong's East Village, 1993-1998*, (New York: Chambers Fine Art, 2003), 71.



ภาพที่ 214 จางหวน, *12 Square Meters*, 1994, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Wu Hung, *Rong Rong's East Village, 1993-1998*, (New York: Chambers Fine Art, 2003), 76-77.

² Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg and Robert Storr, *Zhang Huan*, 19.

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

ห้องน้ำสาธารณะ เป็นพื้นที่ลับที่สุดและเป็นที่หมักหมมของความสกปรก เป็นพื้นที่ของการขับถ่ายปฏิกูลของร่างกาย การเลือกสถานที่นี้คือการดึงเอาสิ่งที่ “ต่ำสุด” และ “น่ารังเกียจที่สุด” ออกมาเป็นเวทีของการแสดงออกทางศิลปะ

ห้องน้ำขนาดพื้นที่ 12 ตารางเมตร ที่เป็นข้อจำกัดของขนาดพื้นที่ทำให้เกิดความรู้สึกกดดัน บีบรัด ต่อสถานที่คับแคบ สภาพความเป็นอยู่ที่อึดอัดและแออัด เปรียบได้ถึงความรู้สึกของการถูกกักขังไร้ทางเลือก

ความสกปรก ในลักษณะเหม็นอับเหนียวที่ขลิบร่างกายด้วยน้ำผึ้งและน้ำมันปลา เพื่อดึงดูดแมลงวันสร้างความเป็น “กระอักกระอ่วน” อีกครั้ง จางหวนกำลังเชื้อเชิญความสกปรกนี้เข้ามาห่อหุ้มร่างกายของเขา ร่างกายของจางหวนกับฝูงแมลงวันแทบจะหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน เป็นภาพที่ทำทลายเส้นแบ่งระหว่าง “ความสะอาด” (ร่างกายมนุษย์) กับ “ความสกปรก” (แมลงวัน และสิ่งปฏิกูล) กฎระเบียบบรรทัดฐานที่สังคมตั้งไว้เพื่อแบ่งแยกสิ่งแปลกปลอมที่ทำให้มนุษย์นั้นรู้สึกได้ถึงความอึดอัดหรือกระอักกระอ่วนนั้นได้อย่างชัดเจน

ดังนั้น ในผลงานนี้จางหวน ความหมายแฝงกำลังทลายภาพที่ทำทลายของเส้นแบ่งระหว่าง “ความสะอาด” และ “ความสกปรก” ถูกแบ่งแยก ผลักออกจากขอบเขตหรือกฎเกณฑ์ระเบียบของสังคม ทั้งที่แรกเริ่มมาจากสิ่งเดียวกันและเป็นหนึ่งเดียวกัน หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นเงินเหมือนกัน จางหวนกำลังใช้ร่างกายของเขาประกาศว่า “ทั้งสองสิ่งนี้ไม่อาจแยกจากกันได้” ทั้งในด้านศิลปะเงิน ที่ศิลปินพยายามทำลายวงการศิลปะออกจากระบบแบบประเพณีไปสู่ศิลปะเงินร่วมสมัยอย่างศิลปะแสดงสด สร้างความท้าทายกฎเกณฑ์ของสังคมด้วยการเปลือยกายต่อหน้าผู้ชม หรือทำลายอำนาจรัฐบาลจีนที่สั่งห้ามศิลปินแสดงความคิดเห็นแตกต่างหรือไม่ไปทิศทางเดียวกับที่รัฐต้องการ ทั้งหมดคือส่วนหนึ่งของความเป็นเงินที่ไม่สามารถตัดขาดออกจากกันได้ สะท้อนให้เห็นความพยายามสร้างเส้นแบ่งระหว่างการหลอกลวงตัวเองกับความจริงทางสังคม

4.1.3 ผลงาน 65 KG (1994)

ผลงาน 65 KG จัดแสดงขึ้นในสตูดิโอส่วนตัว โดยมีผู้ชมเฉพาะกลุ่มคนไม่ได้เปิดในพื้นที่สาธารณะอย่างโจ่งแจ้งในหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง โดยจางหวนใช้วิธีปูผ้าสีขาวทั่วบริเวณจัดแสดง จากนั้นจางหวนนอนเปลือยกายผูกมัดร่างกายไว้กับโซ่บนคานไม้ห้อยตัวลงมาจากเพดาน โดยมีผ้าสีดำปิดปาก จากนั้นเขาให้ผู้ช่วยแพทย์ทั้ง 3 คนสวมใส่ชุดยูนิฟอร์มโรงพยาบาลพยายามเข้าไปเจาะเลือดที่ข้อมือของเขา กระทั่งเลือดนั้นจะไหลผ่านตามสายท่ออย่างวัสดุทางการแพทย์ แล้วเลือดจึงหยดลงมายังถาดอลูมิเนียมที่มีความร้อน เสียงดังฉ่า ความร้อนนั้นทำให้เลือดเดือด พร้อมกับระเหยส่งกลิ่นคาวคละคลุ้งไปทั่วบริเวณสตูดิโอ ผู้ชมบางคนทนดูไม่ไหวต้องหลบหนีออกไปจากที่นั่น



ภาพที่ 215 จางหวาน, 65 KG, 1994, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=979&parent&cid=187

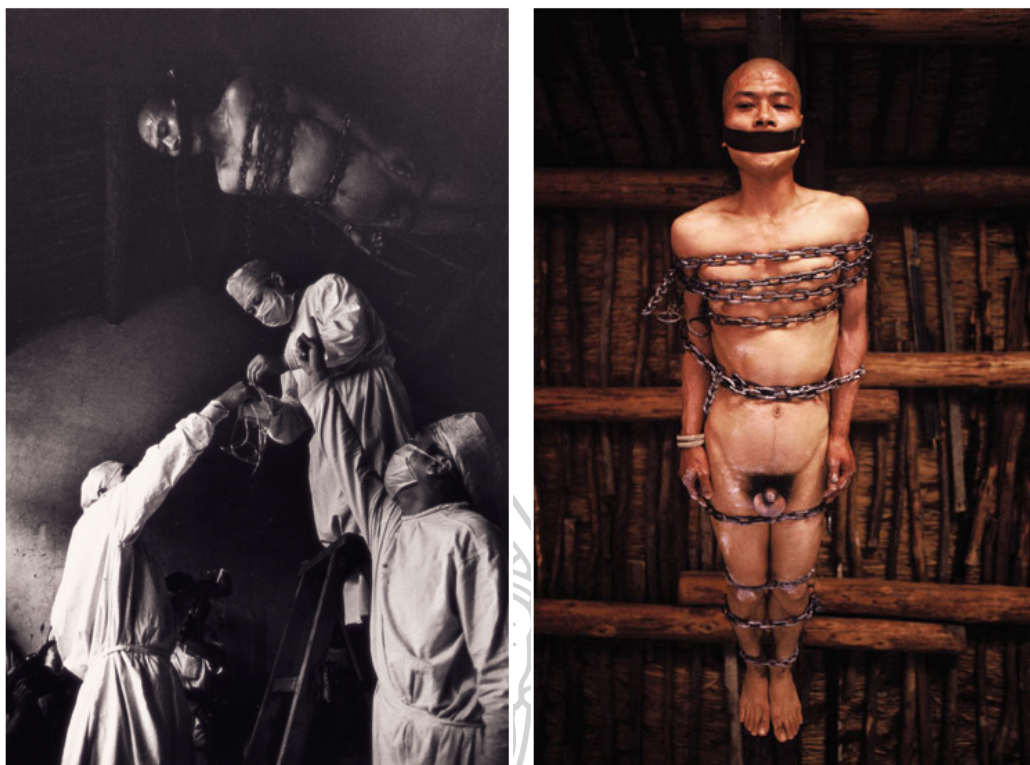
การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

เลือด หมายถึงการข้ามเส้นแบ่งของร่างกายที่อยู่ “ภายใน” ร่างกายคือสัญลักษณ์ของตัวตน (Subject) แต่ทันทีที่มันไหลทะลักออกมาสู่ “ภายนอก” มันจะกลายเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจ (The Abject) สร้างความกระอักกระอ่วนทันที เพราะถูกกำหนดให้เป็นสิ่งที่ไม่ควรสัมผัส อันตราย ซึ่งการบาดเจ็บจากบาดแผลหรือความตาย เลือดถูกนำมาทลายขอบเขตที่แบ่งแยกระหว่าง “ภายใน” กับ “ภายนอก”

การกลายเป็นกลิ่นเลือดคละคลุ้ง ประกอบกับเสียง (ฉ่า) ของเลือดที่หยดลงมาโดนความร้อนบนภาตอลูมิเนียมทำลายความเจียบงันบรรยากาศโดยรอบ ทำให้ผลงานนี้ยกระดับความน่ารังเกียจขึ้นไปอีกขั้น โดยการใช้ความร้อนทำให้น้ำเลือดเดือด และระเหยกลายเป็น “กลิ่น” นี่คือการทำให้ “The Abject” กลายเป็นสิ่งที่จับต้องไม่ได้แต่ทรงพลังที่สุด มันรุกกล้าเข้าไปในพื้นที่ส่วนตัวของผู้ชม ผ่านการสูดดมเข้าสู่ร่างกายโดยตรง ผู้ชมไม่สามารถหลีกเลี่ยงกลิ่นเลือดได้ นี่คือการบังคับให้ผู้ชมต้องรับเอา “ความน่ารังเกียจ” หรือ “ความกระอักกระอ่วน” เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ของตนเอง ทลายเส้นแบ่งระหว่างผู้ชมกับศิลปินอย่างสิ้นเชิง

โช้ตรวนและท่าทางที่ถูกแขวนได้ลดทอนความเป็นมนุษย์ของเขาลง ทำให้ร่างกายกลายเป็นเพียงเหมือนชิ้นเนื้อของซากสัตว์ที่ถูกแขวนรอการชำแหละด้วยน้ำหนักตัวที่มีเพียง “65 กิโลกรัม” ร่างกายจึงกลายเป็น “วัตถุที่น่ารังเกียจ” ด้วยตัวเอง มันท้าทายผู้ชมให้ตั้งคำถามกับความ เป็นมนุษย์ และสร้างความรู้สึที่ไม่สบายใจ

ผ้าสะอาดสีขาวที่ปูพื้นโดยรอบคล้ายกับศิลปินจงใจสร้างสถานการณ์จำลองเหตุการณ์พาผู้ชมเข้าไปสำรวจห้องผ่าตัดในโรงพยาบาลมาไว้ในสตูดิโอ ซึ่งเป็นสถานที่ “ส่วนบุคคล” หรือ “ห้องลับเฉพาะ” ที่ไม่ใช่สถานที่สาธารณะที่บุคคลทั่วไปสามารถเข้าไปได้



ภาพที่ 216 จางหวาน, 65 KG, 1994, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=979&parent&cid=187

ดังนั้น ผลงาน 65 KG จึงเป็นการใช้แนวคิด “ความน่ารังเกียจ” สร้าง “ความกระอักกระอ่วน” ให้กลายเป็นอาวุธทางสุนทรียะ เพื่อทลายเส้นแบ่งระหว่างผู้ชมและศิลปิน เขาทำลาย “พื้นที่ปลอดภัย” ของการชมงานศิลปะ ทำให้ผู้ชมไม่สามารถยืนมองเฉยๆ ได้ แต่ต้องรู้สึกอึดอัด คลื่นไส้ และถูกบีบคั้น การที่ผู้ชมไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ เท่ากับเป็นการบังคับให้ผู้ชมต้องรับเอา “ความน่ารังเกียจ” หรือ “ความกระอักกระอ่วน” เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ของตนเอง

4.1.4 ผลงาน To raise the water level in a fishpond (1997)

ในปี 1997 ผลงาน To raise the water level in a fishpond จัดแสดงขึ้นบริเวณบ่อเลี้ยงปลา ณ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง จางหวานได้จ้างชาวนาและแรงงานอพยพที่เป็นผู้ชายจำนวนมาก พวกเขาเหล่านี้เดินเปลือยกายเหลือเพียงแค่ชุดชั้นในเพื่อเข้าร่วมแสดงผลงานศิลปะแสดงสดของจางหวาน โดยจางหวานนั้นเปลือยกายเดินนำลงไปบ่อน้ำพร้อมกับแบกเด็กชายไว้ที่บ่าของเขา พวกเขาอย่างก้าวลงไปสู่อบ่เลี้ยงปลาและทำตามท่าทางที่ถูกกำหนดไว้ จากนั้นพวกเขาก็จัดเรียงแถว กระจาย

ตัว และกลับมารวมกลุ่มใหม่ จนกระทั่งยืนนิ่งอยู่หน้ากล้อง ภาพของพวกเขาขณะที่ยืนในบ่อน้ำจ้องมองมาด้วยสายตาแห่งความสิ้นหวัง³



ภาพที่ 217 จางฮวน, *To Raise the Water Level in a Fishpond*, 1997, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Ecological urbanism, Mohsen Mostafavi with Gareth Doherty (Harvard University Graduate School of Design) ed., (Switzerland: Lars Müller, 2016), 231.

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

ชาวนาและแรงงานอพยพ ในสายตาของสังคมเมืองที่กำลังเติบโต คือ “ความน่ารังเกียจของสังคม” พวกเขาคือผู้ถูกกีดกันให้ตกอยู่ภายใต้สภาวะชายขอบของสังคม เป็นกลุ่มคนที่ถูกผลักไสออกไปจากศูนย์กลางของเรื่องเล่าแห่งความสำเร็จและความทันสมัย ขณะที่โครงสร้างแบบทุนนิยมสร้างกลไกควบคุมการดำเนินชีวิต ความทุกข์ยากจึงกลายเป็นสิ่งที่ก่อกวนความรู้สึกมากกว่าความเห็นอกเห็นใจ พวกเขาถูกมองว่าเป็นคน “นอก” และเป็น “อื่น” การที่จางฮวนนำพวกเขามารวมกันในบ่อน้ำขุ่น คือการทำให้ “สิ่งที่สังคมขับไส” ปรากฏตัวขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมและชัดเจนขึ้น ในขณะที่ระบบทุนนิยมกำลังเติบโต ประเทศจีนกำลังปรับตัวเข้ากับระบบเศรษฐกิจใหม่ระหว่างประเทศ

เด็กผู้ชาย คือผู้ที่ถูก “ปกป้อง” จากสภาวะน่ารังเกียจ เขาคือสัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์ ความหวัง และอนาคตที่ต้องอยู่ “เหนือ” ความขุ่นมัวและความทุกข์ยาก

³ Zhang Huan, Zhang Huan

ความเป็นชาย โครงสร้างของครอบครัวจีนจะมีลักษณะที่ทำให้ความสำคัญกับผู้ชาย ผู้สืบสกุลและหัวหน้าครอบครัวจะต้องเป็นชายเท่านั้น รวมไปถึงความมีอำนาจเด็ดขาดในการปกครองภายในบ้าน

น้ำ ในบ่อไม่ใช่ “น้ำ” ที่สะอาดบริสุทธิ์ แต่เป็นน้ำที่ขุ่น นิ่ง และปนเปื้อนสารเคมีจากโรงงานอุตสาหกรรม มันคือสัญลักษณ์ของ ความสกปรก และสถานะที่ไร้ระเบียบ

การที่ร่างกายมนุษย์ลงไปแช่อยู่ในนั้น คือการจงใจทำลายเส้นแบ่งระหว่างร่างกายที่ “สะอาด” กับสภาพแวดล้อมที่ “สกปรก” เป็นการลดทอนสถานะของมนุษย์ให้เข้าไปใกล้สถานะของธรรมชาติที่ไร้การควบคุม

ดังนั้น To Raise the Water Level in a Fishpond ในความหมายแฝงของการแสดงสถานะ “Abjection” ในภาพมุมมองการรับรู้ต่อระดับสังคมจีน ซึ่งแตกต่างจากการแสดงที่ผ่านมาของผลงาน จางหวนได้นำบุคคลที่อยู่ในโครงสร้างสังคมแทน “สิ่งที่ถูกขับไล่ออก” มาวางไว้ใน “พื้นที่อันน่ารังเกียจสกปรก” เพื่อวิพากษ์วิจารณ์ความโหดร้ายอีกด้านของการปรับโครงสร้างระบบเศรษฐกิจของนโยบายรัฐ จางหวนเผยให้เห็นสิ่งที่ชนชั้นแรงงานและชาวนาอพยพต้องเผชิญกับราคาที่ต้องจ่ายเพื่อความทันสมัยของจีน ซึ่งในผลงานนี้ยังซ่อนทับความหมายแฝงการแบ่งแยก เพศชาย-หญิง ต่อสังคมและวัฒนธรรมจีนผ่านการใช้สัญลักษณ์ของเพศชายในผลงานชิ้นนี้

4.1.5 ผลงาน Foam (1998)

ผลงาน Foam ถูกบันทึกเป็นภาพเพื่อจัดแสดง ภาพถ่ายของคนอื่นๆ ในครอบครัว โดยมีภรรยาและลูกของจางหวนประกอบอยู่ในนั้นด้วย ภาพถ่ายชิ้นเล็กๆ เหล่านี้ขึ้นอยู่กับหน้าของจางหวนถูกปกคลุมด้วยฟองสบู่ เมื่อเวลาผ่านไปฟองสบู่ค่อยๆสลายจางหายไปทีละนิด

จางหวนได้กล่าวถึงสำนวนจีนโบราณบทหนึ่งกล่าวว่า ทุกครอบครัวล้วนต้องผ่านทั้งความสุขและความเศร้า ความยากลำบาก การพลัดพรากและการกลับมาพบกันใหม่ ชีวิตก็เหมือนความฝันที่ไม่จีรังยั่งยืน เปรียบเหมือนกับฟองสบู่ ที่ส่องประกายแวววาวแล้วก็สลายไปในเวลาไม่ถึงวินาที แม้ว่าจางหวนรักครอบครัว และในขณะเดียวกันก็เกลียดครอบครัวนี้แบบนี้เช่นกัน⁴

⁴ Zhang Huan: *Altered States*, (Ed. Melissa Chiu, Milan: Edizioni Charta, 2007), 73.



ภาพที่ 218 จางหวน, *Foam*, 1998, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: <https://www.mutualart.com/Artwork/FOAM/939769012C3A7841>



ภาพที่ 219 จางหวน, *Foam (ส่วนรายละเอียด)*, 1998, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009), 62-63.

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

ภาพถ่าย เมื่อถูกนำเข้ามาในปาก คือเส้นแบ่งความคลุมเครือระหว่าง “ข้างใน” และ “ข้างนอก” ซึ่งภาพถ่ายเป็นวัตถุจาก “ข้างนอก” ที่เป็นตัวแทนของความทรงจำและความผูกพันที่อยู่ “ข้างใน” จิตใจ การนำภาพถ่ายใส่เข้าไปในปากซึ่งเป็นช่องทางเชื่อมต่อระหว่างโลกภายนอกและภายในร่างกาย

ครอบครัว ในความหมายของวัฒนธรรมจีน คือเครือข่ายความสัมพันธ์ภายใต้ปรัชญาของขงจื้อ⁵ เช่นเดียวกับชุดความสัมพันธ์ทางสังคมในการศึกษา ครอบครัวเป็นหน่วยความสัมพันธ์ที่ยึดเหนี่ยวกันอย่างกลมเกลียว บัดนี้ได้กลายเป็น “วัตถุแปลกปลอม” (Abject Object) ที่เปียกชุ่มด้วยน้ำลายอยู่ในปาก มันคือสิ่งที่มีคุณค่าทางจิตใจ ขณะนี้ถูกลดทอนลงสู่สภาวะทางกายภาพที่น่าอึดอัด มันไม่ใช่ทั้งอาหารที่จะกลืน ไม่ใช่ทั้งคำพูดที่จะเอ่ยออกมา มันคือ “สิ่ง” ที่ติดค้างอยู่ในสภาวะที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออก

ฟองสบู่ เป็นตัวแทนของกาลเวลา การที่ฟองสบู่ที่แตกสลายและเวลาทำให้ฟองค่อยๆ จางหายกลายเป็น “น้ำ” ของเหลวบนใบหน้า และเผยให้เห็นรูปลักษณ์ใบหน้าของ “จางหวน” ค่อยๆ ชัดขึ้น

ดังนั้น ในผลงาน Foam ศิลปินตั้งใจที่จะสำรวจความเป็น “ตัวตน” ผ่านกาลเวลาที่มาในรูปแบบของฟองสบู่ ความเปราะบาง และความคลุมเครือ ซึ่งค่อยๆ เผยให้เห็นใบหน้าของตนเองชัดขึ้น ทั้งหมดของจางหวนคือการประกอบสร้างจากสิ่งที่อยู่ “ภายใน” จากสายสัมพันธ์ของรากเหง้าบรรพบุรุษที่ยึดเหนี่ยวกลมเกลียว แม้บางครั้งครอบครัวจะเป็นสิ่งแปลกปลอมที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออก แต่กลับบ่งบอกที่มาของตัวตนชัดเจนจนไม่สามารถแยกออกจากกันได้

4.1.6 ผลงาน ½ (Meat and Text) (1998)

ผลงาน ½ (Meat and Text) จางหวนกล่าวว่า “ผมเห็นซีโครงที่วางขายเรียงรายอยู่ตามแผงต่างๆ เมื่อผมเห็นซีโครงเหล่านั้น ผมก็เหมือนเห็นตัวเอง มนุษย์เราครึ่งหนึ่งคือร่างกาย และอีกครึ่งหนึ่งคือจิตวิญญาณ”⁶ ในผลงานชุดนี้มีภาพถ่ายสามภาพของใบหน้าจางหวนที่จ้องกล้องโดยไร้แววอารมณ์ ศิลปินมักจะปรากฏตัวด้วยใบหน้าที่ยิ้มแย้ม แววตาคมุ่งมั่น และทรงผมหัวโล้น หนึ่งในภาพเหล่านั้น ลำตัวเปลือยเปล่าของเขามีตัวอักษรจีนเขียนไว้ ได้แก่

钻石恒久远 亘古不变

แข็งแรงแห่งเหล็กเพชร

⁵ ขงจื้อ คือ ปรัชญาที่อธิบายหลักปฏิบัติเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในระบบครอบครัวจีนที่มีความสลับซับซ้อน เพื่อทำให้เกิดการจัดการระบบระเบียบในสังคมจีน

⁶ The Cleveland Museum of Art, ½ Meat and Text, accessed August 16, 2025, available from <https://www.clevelandart.org/art/2012.100.2>

仿佛	คล้ายคล้ายคลึงคลา, เสมือนหนึ่งว่า...
朱砂	ชาดแดง (ความหมายแฝงคือ พบแต่เรื่องที่ดี สิ่งที่ดี)
太傻	โง่มาก, โง่เกินไป
心态	ทัศนคติ
缘分	วาสนา
正确	ความถูกต้อง
错误	ความผิดพลาด
非常善良	ใจดีมาก มีเมตตาธรรม
浓缩人生	ชีวิตที่เข้มข้น (ความหมายแฝง พบเจอประสบการณ์ชีวิตมากมาย)
网络建设	การสร้างเครือข่าย การสร้างระบบอินเทอร์เน็ต
我要用全身心的爱迎接今天	ผมใช้หัวใจและชีวิตทั้งหมดเพื่อรับในวันนี้
容忍别人	อดทนอดกลั้นต่อผู้อื่น
气沉丹田	รวบรวมลมปราณสู่จุดตันเถียน (ตันเถียน คือ จุดศูนย์กลางพลังชีวิตของมนุษย์)
现在与未来	ปัจจุบันและอนาคต
观念	แนวคิด หรือ มโนทัศน์
思想	อุดมการณ์
把握机会	จับคว้าโอกาสเอาไว้
听不清楚	ฟังไม่ชัดเจน หรือ ฟังไม่รู้เรื่อง

ในฐานะผู้วิจัยวิเคราะห์ความหมายเหล่านี้ เป็นคำสอนของจีนโบราณที่ปลูกฝังทางจิตวิญญาณความเชื่อ “ภายใน” มาตั้งแต่เกิด คำเหล่านี้ล้วนไม่ใช่ชื่อสิ่งของวัตถุที่เราสามารถจับต้องหรือสัมผัสได้ แต่กลับเป็นค่านามธรรม (Abstract) ชี้นำจิตวิญญาณภายใน หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นชุดเครื่องมือทางความคิดที่ชาวจีนใช้นำทางชีวิต

ซึ่งภายใต้คำเหล่านี้ยังมีตัวอักษรภาษาอังกฤษ ABC ประกอบกับโครงกระดูกของซากสัตว์ขนาดใหญ่ที่ศิลปินถือไว้ในมือซึ่งบังลำตัวของเขาทั้งสองภาพในชุดนี้



ภาพที่ 220 จางหวาน, *1/2 Meat and Text*, 1998, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009), 60-61.



ภาพที่ 221 ตัวอักษรภาษาอังกฤษ ABC

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009), 60-61.

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

โครงกระดูกสัตว์เนื้อสด ที่พบเห็นได้ง่ายตามตลาดหรือโรงฆ่าสัตว์นั้นอาจเป็นเรื่องปกติ แต่เมื่อซากสัตว์ถูกนำมาสู่อีกสถานที่หนึ่งแฉวนบนร่างกายของจางหวาน ซึ่งกลายเป็นสิ่งที่ไม่อาจพบเห็นได้ปกติทั่วไป ส่งผลให้ “ความน่ารังเกียจ” จึงทำหน้าที่ของมัน โดยการแบ่งแยก ขอบเขต สิ่งผิดปกติ ไม่เข้าที่เข้าทาง ที่ถูกกำหนดด้วยกฎเกณฑ์ ตำแหน่ง ตามแนวคิดความน่ารังเกียจของจูเลีย คริสเทวา

ตัวอักษรจีน และตัวอักษรภาษาอังกฤษ ซึ่งปกติแล้วภาษาและวัฒนธรรม คือสิ่งที่ประกอบสร้างตัวตนซึมซับจาก “ภายใน” ซึ่งความหมายของคำภาษาจีนเหล่านี้ล้วนต่างเป็นคำสอนของจีนโบราณที่ฝังลึกในจิตวิญญาณ แต่งานชิ้นนี้กลับนำมันมาเปิดเผยไว้บน “ภายนอก” เหมือนรอยสักชั่วคราว มันจึงกลายเป็น “สิ่งแปลกปลอม” ที่เคยเป็นส่วนหนึ่งของเรานี้คือลักษณะสำคัญของ The Abject ความหมายทางวัฒนธรรมที่ลึกซึ้งถูกนำมาให้ปะทะกันของความหมายวัฒนธรรมที่ปรากฏตัวของอักษรภาษาอังกฤษ (ABC) ช่างๆ อักษรจีน นั่นคือการนำ “ความเป็นอื่น” (The Other) ที่เป็นรูปธรรมเข้ามาบนเปื้อนบนพื้นี่ของตัวตนโดยตรง ทำให้ร่างกายของจางหวนไม่ได้เป็นของวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งอย่างสมบูรณ์อีกต่อไป แต่เป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยการปะทะกันทางสัญญาของทั้งสองวัฒนธรรม

ดังนั้น ผลงาน ½ (Meat and Text) จางหวนใช้ร่างกายของตนเองเป็นเวทีเพื่อแสดง “การทลายของเส้นแบ่ง” ในทุกมิติ ทั้งเส้นแบ่งระหว่างชีวิตกับความตาย และเส้นแบ่งระหว่างภายในกับภายนอก และตัวตนกับความเป็นอื่น ที่กำลังถูกล้อมรวมให้กลายเป็นหนึ่งเดียวกัน จางหวนนำสิ่งที่อยู่ “ภายใน” หรือจิตวิญญาณมาเปิดเผยให้เห็นชัดสู “ภายนอก” โดยใช้ร่างกายตนเองเป็นเวที ซึ่งการใช้แนวคิด The Abject เพื่อวิพากษ์วิจารณ์สภาวะของมนุษย์ ที่ตัวตนไม่ได้มั่นคงหรือบริสุทธิ์อีกต่อไป แต่เป็นเพียงพื้นที่ที่เต็มไปด้วย “ซาก” ทั้งทางกายภาพและทางวัฒนธรรมที่ถูกขับออกมาแต่ก็ยังคงวนเวียนลอคหลอนอยู่ไม่ไปไหน แม้ว่าเราพยายามปฏิเสธมันก็ตาม

ทั้งนี้ สรุปได้ว่า จางหวนพยายามผลักดันตัวเองออกจากความเป็นจีนจากสังคม วัฒนธรรม ความเชื่อที่มาจากบรรพบุรุษ โดยการวิพากษ์วิจารณ์แสดงออกผ่านศิลปะแสดงสด ซึ่งในผลงานช่วงแรกล้วนแต่เผยให้เห็นถึงความกดดันที่จางหวนถูกผลักออกจากกรอบที่สังคมกำหนด ศิลปะแสดงสดของจางหวนมักจะมี ความรุนแรง ทำทนายฎะเบียบของรัฐ ชัดจำกัดทั้งตัวศิลปินเอง แม้กระทั่งผู้ชมเองก็ถูกทดสอบให้เข้าร่วมประสบการณ์กับศิลปิน และต้องเผชิญการกลับ “ความน่ารังเกียจ” หรือ “ความกระอักกระอ่วน”

นอกจากนี้ ในด้านศิลปะศิลปินยังสร้างความปั่นป่วน โดยการนำศิลปะแสดงสดมาสร้างความแปลกใหม่ต่อวงการศิลปะจีนดั้งเดิม ซึ่งทำทนายชนบธรรมเนียมเรื่องความงามในความหมายของศิลปะจีน และทำทนายประสบการณ์ของผู้ชมในขณะนั้นอีกด้วย

4.2 ศิลปะแสดงสดของจางหวนในช่วงปี 1998-2005

ช่วงปี 1998-2005 เป็นการตัดสินใจย้ายถิ่นทางการเมืองย้ายครอบครัวไปอยู่สหรัฐอเมริกา ซึ่งขณะนั้นจางหวนต้องเผชิญกับความกดดันทั้งด้านภาษา สังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่าง ศิลปะแสดงสดจึงเป็นเครื่องมือแสดงออกทางหนึ่งของจางหวนที่จะเปิดเผยความรู้สึกเหล่านั้นออกมา เสมือน

แม้ว่าจะออกห่างจาก (ประเทศ) จีนมากเท่าไร แต่จิตวิญญาณของจางหวนกลับยิ่งเข้าใจลึกซึ้งความเป็นจีนมากขึ้นเท่านั้น โดยสามารถวิเคราะห์ผ่านผลงานศิลปะแสดงสดภายใต้แนวคิดความเป็นอื่น ดังนี้

4.2.1 ผลงาน Pilgrimage-Wind and Water in New York (1998)

จางหวนตัดสินใจย้ายถิ่นฐานไปยังสหรัฐอเมริกาในปี 1998 พร้อมกับหุจวินจวินภรรยาหลังการจัดนิทรรศการ Inside Out: New Chinese Art ปี 1998 ผลงานแรกที่เขาแสดงในสหรัฐอเมริกา คือ Pilgrimage-Wind and Water in New York จัดแสดงขึ้นบริเวณลานของ P.S.1 Contemporary Art Center หรือ Museum of Modern Art (MoMA) จางหวนเดินไปยังเตียงไม้แบบสมัยราชวงศ์หมิง ซึ่งปูด้วยฟูกนอนที่ทำจากน้ำแข็งหนา 15 เซนติเมตร โดยมีเสียงดนตรีทิเบตเปิดบรรเลงคลอไปด้วยพร้อมกับกราบแบบอักษฎางคประดิษฐ์สลับกันไปเรื่อยๆ ก่อนจะนั่งและนอนบนเตียงเป็นเวลาประมาณ 10 นาที เพื่อทดสอบความอดทนของร่างกาย ขณะเดียวกันก็มีสุนัขที่ถูกผูกไว้กับเตียงล้อมรอบเขา การแสดงครั้งนี้ ซึ่งเป็นการแสดงครั้งแรกของจางหวนในสหรัฐฯ แสดงให้เห็นถึงความตั้งใจที่จะสะท้อนถึงสังคมใหม่และสภาพแวดล้อมใหม่ของเขา



ภาพที่ 222 จางหวน, *Pilgrimage-Wind and Water in New York*, 1998, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=971&parent&cid=191



ภาพที่ 223 จางหวาน, *Pilgrimage-Wind and Water in New York*, 1998, ศิลปะแสดงสด
ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=971&parent&cid=191

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

ตัวตนของศิลปินในฐานะ “ผู้เป็นอื่น” สิ่งแรกและสำคัญที่สุดคือ บริบทของตัวจางหวานเอง ในประเทศจีนนั้นเขาอาจเป็นศิลปินหัวขบถ แต่เขายังคงเป็น “คนใน” ที่วิพากษ์วิจารณ์สังคมของตนเอง แต่ทันทีที่เขาย้ายมายังสหรัฐอเมริกาสถานะของเขาก็เปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง ในสายตาของสังคมและโลกศิลปะตะวันตกเขาถูกจัดประเภทเป็น ศิลปินชาวจีน ผู้อพยพ และคนเอเชีย ก่อนที่จะมองว่าเขาเป็นศิลปิน “จางหวาน” ด้วยซ้ำ ร่างกายของเขาจึงกลายเป็นพื้นที่ที่ถูกฉายภาพของ “ความเป็นอื่น” ประทับลงไปโดยอัตโนมัติ

เตียงราชวงศ์หมิง คือสัญลักษณ์ของ “รากเหง้า” และ “ตัวตนดั้งเดิม” ที่เขาแบกนำติดตัวมาด้วย ณ ที่แห่งใหม่ แต่เมื่อมันถูกนำมาวางไว้กลางลาน P.S.1 สาธารณะ เตียงก็ถูกถอดออกจากบริบทเดิมโดยทันที เตียงไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเตียงนอนอีกต่อไป แต่กลายเป็น “วัตถุจัดแสดง” ที่สะท้อนถึงความ “แปลก” และ “ความโบราณ” ของวัฒนธรรมตะวันออกในสายตาชาวตะวันตก มันคือ “ตัวตน” ของเขา และกลายเป็นสิ่งที่น่าพิศวงสำหรับ “ผู้มอง” ที่เป็นเจ้าของพื้นที่

พุกน้ำแข็ง คือตัวแทนของ “สภาพแวดล้อมใหม่” หรือ “วัฒนธรรมเจ้าบ้าน” ที่ปฏิบัติต่อ “ความเป็นอื่น” อย่างเย็นชาและไม่เป็นมิตร มันคือข้อตรงข้ามของความอบอุ่นที่เตียงควรจะมี การที่จางหวานต้องนอนลงบนน้ำแข็ง เป็นการแสดงให้เห็นว่า การพยายามจะปรับตัวหรือ “พักพิง” ในโลกใหม่นั้น นำมาซึ่งความเจ็บปวดทางกายภาพโดยตรง สังคมใหม่ไม่ได้โอบรับ “ตัวตน” ของเขาอย่างอบอุ่น แต่กลับสร้างความทุกข์ทรมานและบีบบังคับให้เขาต้องอดทน

การกราบแบบอัฐิทางประดิษฐ์⁷ การกระทำนี้มีความหมายซ้อนทับกันอย่างน่าสนใจ ได้แก่

ในมุมมองของจางหวนมันคือการปฏิบัติทางจิตวิญญาณส่วนตัว เป็นการยึดเหนี่ยวกับรากเหง้าทางความเชื่อของตนเองเพื่อความอยู่รอดทางจิตใจ เป็นการ “ต่อต้าน” สภาวะแปลกแยกด้วยการยืนยันในอัตลักษณ์ของตน

ในมุมมองของผู้ชมชาวตะวันตก การกระทำนี้อาจถูกมองว่าเป็น “พิธีกรรมที่แปลกประหลาด” มันยังตอกย้ำภาพลักษณ์ความเป็น “คนอื่น” ของเขาให้ชัดเจนยิ่งขึ้น นี่คือการกลืนไม่เข้าคายไม่ออกของ “ผู้เป็นอื่น” ที่ว่า “ยิ่งพยายามแสดงตัวตนของตัวเองมากเท่าไร ก็อาจยิ่งถูกผลักดันให้กลายเป็นอื่นมากขึ้นเท่านั้น”

สุนัขที่ถูกผูกไว้ สุนัขคือสัญลักษณ์ของ “เส้นแบ่ง” ที่อาจมองไม่เห็นระหว่าง “คนใน” กับ “คนนอก” ความคลุมเครือของมันอาจจะกลายเป็นมิตรหรือเป็นศัตรูก็ได้ สะท้อนถึงความไม่แน่นอนและความหวาดระแวง ที่ “ผู้เป็นอื่น” ต้องเผชิญ พวกเขาไม่รู้ว่าสังคมใหม่จะต้อนรับหรือจะทำร้าย พวกเขาต้องใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางความตึงเครียดและความรู้สึกไม่ปลอดภัยนี้ตลอดเวลา

ดังนั้น ในผลงาน Pilgrimage-Wind and Water in New York คือการจำลองประสบการณ์ของการเป็น “คนอื่น” ร่างกายของจางหวนกลายเป็น “เวที” ที่แสดง “ตัวตน” ดั้งเดิมของเขาให้ต้องเผชิญหน้าและต่อสู้กับพลังของสภาพแวดล้อมใหม่ที่พยายามผลักดันให้เขากลายเป็นคนอื่น โดยการให้นิยาม กำหนดความหมาย แบ่งแยก “พวกเขา” และ “พวกเรา” กัดทับ และอาจสร้างความเจ็บปวดให้กับเขาจากสายตาชาวตะวันตก ผลงานชิ้นนี้จึงไม่ได้เป็นแค่บันทึกความรู้สึกส่วนตัวของศิลปิน แต่เป็นการวิพากษ์ความขัดแย้งระหว่างวัฒนธรรมเจ้าบ้านกับฐานะของผู้อพยพ และตั้งคำถามอย่างเจ็บปวดว่าการจะดำรงอยู่ได้ในฐานะ “คนอื่น” นั้น ต้องแลกมาด้วยความอดทนและความเจ็บปวดมากเพียงใด

4.2.2 ผลงาน My America (Hard to Acclimatize) (1999)

ผลงาน My America (Hard to Acclimatize) ซึ่งจัดแสดงในปี 1999 ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะซีแอตเทิล (Seattle Art Museum) จางหวนออกแบบการแสดงที่ประกอบด้วยอาสาสมัครชาวตะวันตกเปลือยกายโดยศิลปะชาย-หญิง คนหนุ่มสาว-คนชรา รวมจำนวน 60 คน ปฏิบัติท่าทางผสมผสานท่าทางแบบต่างๆ มวยไท่เก๊ก ทำน่องดอกบัว หรือการมอบกราบแบบอัฐิทางประดิษฐ์ และการเลียนท่าทางและเสียงแบบพฤติกรรมของสัตว์ การแสดงจัดขึ้นภายในสถานที่ห้องโถงใหญ่ภายในพื้นที่ของพิพิธภัณฑ์ ซึ่งรายล้อมไปด้วยภาพประวัติศาสตร์และชิ้นส่วนของสถาปัตยกรรมโบราณ จาง

⁷ การกราบแบบอัฐิทางประดิษฐ์ หมายถึง รูปแบบการกราบที่แสดงความเคารพสูงสุดในทางพุทธศาสนาแบบทิเบต คือ การกราบแบบนอนราบทั้งตัว

หวนติดตั้งโครงเหล็กขนาดใหญ่รูปตัวยูไว้หน้าสิ่งจัดแสดงเหล่านั้น โดยในบางช่วงของการแสดง ผู้เข้าร่วมจะปีนขึ้นไปบนโครงเหล็กเพื่อขว้างขนมปังเก๋ๆ ใส่จางหวนที่กำลังนั่งอยู่จุดศูนย์กลางเบื้องหน้า



ภาพที่ 224 จางหวน, *My America (Hard to Acclimatize)*, 1999, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=967&parent&cid=192

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

ศิลปินในฐานะ “คนอื่น” คือสิ่งที่เห็นเป็นรูปธรรมชัดเจนที่สุด จางหวนเป็นผู้ชายชาวเอเชียเพียงคนเดียวที่อยู่ท่ามกลางชาวตะวันตกทั้ง 60 คน ทำให้เกิดความรู้สึกแปลกแยก ความไม่เข้าใจที่เข้าทาง ท่ามกลางความแตกต่างของชาติพันธุ์

การสร้าง “คนอื่น” และ “ตัวตน” โดยอาสาสมัคร 60 คนซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวอเมริกัน ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของสังคมเจ้าบ้าน พวกเขาคือ “ตัวตน” (The Self) ของอเมริกาที่กำลังเผชิญหน้ากับ “คนอื่น” (จางหวน) แต่สิ่งที่หน้าสังเกตในผลงานชิ้นนี้คือ การเปลือยกายทำหน้าที่สองอย่างที่ซ้อนทับกัน อาจหมายถึงการพยายามลบเลือนตัวตนและลบล้อลักษณะส่วนบุคคลออกไป พยายามทำให้ทุกคนมีอัตลักษณ์ร่วมกัน มีสิ่งที่ถูกกำหนดให้เป็นตัวแทนของ “สังคม” ทำให้ร่างกายของชาวตะวันตกกลายเป็น “สิ่งแปลกใหม่” หรืออาสาสมัครชาวตะวันตกที่เปลือยกายและแสดงท่าทางแบบตะวันออกกลายเป็นภาพที่ดู “ผิดที่ผิดทาง” และ “แปลกประหลาด” ในสายตาของผู้ชม นี่คือการสลับขั้วอำนาจการพลิกกลับของสายตาและจางหวนกลายเป็นผู้กำหนดบงการ “ผู้เป็นเจ้าของพื้นที่” โดยจางหวนได้ใช้ร่างกายของ “ผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม” มาเผชิญต่อ “ความเป็นอื่น” เสียเอง

ในขณะเดียวกัน การเปลือยกายในพื้นที่สาธารณะอย่างพิพิธภัณฑสถานก็ทำให้พวกเขาเองกลายเป็น “คนอื่น” ในสายตาผู้ชมที่แต่งตัวปกติที่มาจากสังคมเดียวกันด้วยเช่นกัน

การเล่นแบบสัตว์ การลดทอนมนุษย์สู่สภาวะของสัตว์ เป็นการแสดงออกถึงความรู้สึก “ก่อนวัฒนธรรม” หรือ “ไร้อารยะ” ซึ่งสะท้อนถึงวิธีที่ผู้พหุวัฒนธรรมมองจากสังคมเจ้าบ้านว่า “ดิบ” หรือ “ด้อยกว่า” มันคือการนำเสนอภาพเหมารวมของ “คนอื่น” อย่างเจ็บปวด ตามแนวคิดความเป็นอื่นในมุมมองของลาโก้ง⁸

การขำกว้างปากขมขื่น ขนขมขื่นเป็นอาหารหลักและสัญลักษณ์วัฒนธรรมตะวันตกพื้นฐานของอาหาร การยังชีพ และวัฒนธรรมตะวันตก การใช้ขนขมขื่นอาจเปรียบเสมือนการให้ชีวิต แต่สำหรับจางหวนความรู้สึกว่าการกระทำนี้จึงไม่ใช่การต้อนรับ กลับเป็นการกีดกันและการดูถูกโดยจางหวนแสดงผ่านภาพของฝูงชนที่อยู่บนที่สูงกว่ากำลังขำกว้างปาก “เศษเสี้ยว” ของวัฒนธรรมที่ถูกปฏิเสธแล้วใส่ “คนอื่น” ที่อยู่ต่ำกว่า มันสะท้อนการต้อนรับที่ผิวเผินสังคมอาจมอบโอกาสให้ความยากลำบากในการถูกยอมรับ “คนอื่น” จะต้องอดทนต่อการถูกปฏิบัติเยี่ยงวัตถุหรือคนชั้นรอง เพื่อที่จะได้เป็นส่วนหนึ่งของสังคม

ดังนั้น ในผลงาน My America (Hard to Acclimatize) (1999) จางหวนต้องการสะท้อนให้เห็นถึงการต้อนรับที่ผิวเผินที่ “คนอื่น” จะต้องอดทนต่อการถูกปฏิบัติเยี่ยงวัตถุหรือคนชั้นรอง

⁸ ลาโก้งนิยามว่า “ความเป็นอื่น” มักจะถูกใช้แยกแยะในลักษณะชาติพันธุ์และวัฒนธรรม วาทกรรมกรพัฒนา โดยสร้างอัตลักษณ์ความโดดเด่นโดยแยกแยะสิ่งที่ด้อยกว่า โดยทำให้กลายเป็นพวกไร้วัฒนธรรม กลายเป็นอื่น ในมุมมองของลาโก้ง

เพื่อที่จะได้เป็นส่วนหนึ่งของสังคมวัฒนธรรมเจ้าบ้าน ผ่านศิลปะแสดงสดที่เป็นการจัดฉากและจำลอง กลไกการสร้าง “ความเป็นอื่น” ขึ้นมาใหม่ เพื่อให้สังคมอเมริกันได้เห็นภาพสะท้อนของตัวเองอย่างตรงไปตรงมาที่สุด

4.2.3 ผลงาน Family Tree (2000)

ผลงาน Family Tree จางหวานใช้ใบหน้าของเขาเป็นพื้นผิวที่บันทึกคำและวลีผ่านตัวอักษรจีนเหล่านั้น โดยศิลปินพู่กันจีน 3 คน บางคำมีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและการเมืองอย่างชัดเจน เช่น “ลุงโง่ย้ายภูเขา” (愚公移山) ตัวอักษรสีดำบนหน้าผากที่อ้างถึงนิทานที่มักถูกนำมาใช้โดยเหมาเจ๋อตง เขียนลงบนใบหน้าของเขา

นิทานเรื่อง “ลุงโง่ย้ายภูเขา” มีเนื้อเรื่องเล่าถึงความมุ่งมั่นทำลายของชายชราคนหนึ่งที่ยพยายามขุดดินวันแล้ววันเล่า เพื่อย้ายดินจากภูเขาที่ขวางหน้าให้ย้ายไปอยู่ที่อื่น แม้ว่าในสายตาชาวบ้านจะพากันมองชายชราคนนี้เป็นคนบ้าที่ทำในสิ่งที่ไม่สามารถเป็นไปได้ แต่ก็สะท้อนให้เห็นถึงความมุ่งมั่นพยายามของชายชราที่แม่แลดูเหมือนไร้ความหมายในสายตาของคนทั่วไป แต่เขาก็ยังตั้งใจจะทำต่อไปให้สำเร็จ

ตัวอักษรจีนเหล่านี้ถูกเขียนบันทึกลงบนใบหน้าของจางหวานข้อความวนซ้ำไปซ้ำมาจากรื่องเดิม ใช้เวลาตั้งแต่เช้าจนถึงค่ำ ใบหน้าของเขาถูกทาบถมด้วยน้ำหมึกสีดำค่อยๆ ใบหน้ากลายเป็นสีดำสนิท จนแทบจะมองไม่เห็นชั้นผิวหนังเหลือเพียงแววตาที่มองรอดออกมาเท่านั้น



ภาพที่ 225 จางหวาน, *Family Tree*, 2000, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=962&parent&cid=193



ภาพที่ 226 จางหวน, *Family Tree*, 2000, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Maxwell K. Hearn, *Ink Art: Past as Present in Contemporary China* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2013), 67.

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

ใบหน้าของจางหวนในฐานะ “ฉัน” (Self) กลายเป็น “อื่น” (Other) เพราะการมีตัวอักษรจำนวนมากปกคลุมจนมืด เป็นเสมือนการสูญเสียอัตลักษณ์ส่วนบุคคล สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการที่สังคมหรือวัฒนธรรมสามารถ “เขียนตัวตน” หรือกดทับอัตลักษณ์เดิมให้กลายเป็นสิ่งที่ “แปลก/อื่น” ได้

เวลา ภาษา และนิทานจากความเป็นจีนเหล่านี้กลายเป็น “เสียงของวัฒนธรรมใหญ่” สำหรับจางหวน ซึ่งเมื่อถูก “เขียนทับ” ลงบนตัวบุคคล เสมือนกลไกของเวลาที่ทำหน้าที่สร้างความแปรเปลี่ยนจาก “ความเป็นตัวของตัวเอง” ให้กลายเป็น “ความเป็นอื่น” ที่ตนเองไม่ได้ควบคุม

ภาพสุดท้ายของจางหวน ใบหน้ากลายเป็นสีดำสนิทจนแทบไม่เห็นรายละเอียด เหลือเพียงแววตา สื่อถึง “การซ่อนทับ” ของตนเองเมื่อถูกภาษาหรือวาทกรรมไม่ว่าจะเป็นของรัฐ ชาติ ศาสนา หรือวัฒนธรรม เขียนทับซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนภาพความจริงที่เป็นตัวตนนั้นเลื่อนกลาง กลายเป็น “สิ่งอื่น” แม้แต่เราเองยังรู้สึกคลุมเครือ และตั้งคำถามกับตัวตนอยู่เสมอ

ดังนั้น ในท้ายที่สุดผลงานนี้ท้าทายผู้ชมให้ตั้งคำถามว่า แท้จริงแล้ว เรารับรู้ “ความเป็นตัวตน” ของศิลปิน และแม้กระทั่งตัวตนของตนเองได้จริงหรือไม่ หรือเราต่างถูกกาลเวลาของเรื่องเล่า (Narratives) วาจา กฎเกณฑ์ทางวัฒนธรรม หรือแม้กระทั่งสังคมและการเมือง ถูกเขียนซ้อนทับจนความเป็นปัจเจกแทบถูกกลืนกินจนเลือนหายไป

4.2.4 ผลงาน My New York (2002)

ผลงาน My New York เป็นหนึ่งในชุดของผลงานชื่อว่า “My series” จางหวนเป็นหนึ่งในศิลปินนานาชาติไม่กี่คนที่ได้รับเชิญให้เข้าร่วมแสดงผลงานในเทศกาลศิลปะ Biennial of the Whitney Museum of American Art ที่จัดขึ้น ณ นิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ระหว่างวันที่ 7 มีนาคม ถึง 26 พฤษภาคม ปี 2002 ซึ่งการแสดงของจางหวนปรากฏตัวด้วยชุดเนื้อสัตว์ปกคลุมร่างกายของเขา พร้อมเปิดเพลงบรรเลงเงินและเดินผ่านฝูงชนราวกับนักเพาะกายที่เต็มไปด้วยมัดกล้ามเนื้อ บึกบึน เขาเดินไปรอบๆ บริเวณถนน New York’s Fifth Avenue พร้อมกับค่อยๆ ปล่อยนกพิราบสีขาวทีละตัว และมอบนกพิราบเหล่านั้นให้กับผู้ชมที่อยู่ในบริเวณนั้น นับเป็นการแสดงที่สร้างความสะเทือนใจด้วยภาพลักษณ์ดึงดูดความสนใจจากสื่อมวลชนท้องถิ่นอย่างมาก



ภาพที่ 227 จางหวน, *My New York*, 2002, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/my-new-york-20121357/>

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

ชุดเนื้อสัตว์ในฐานะ “กล้ามเนื้อแบบอเมริกัน” จางหวนไม่ได้แค่เปลือยกาย แต่ในผลงานนี้เขาได้สร้าง “ร่างกายใหม่” ขึ้นมาด้วยเนื้อดิบ ชุดนี้เลียนแบบสรีระที่เต็มไปด้วยมัดกล้ามเนื้อของนักเพาะกายหรือซูเปอร์ฮีโร่ ซึ่งเป็น “ภาพตัวแทนอุดมคติของความเป็นชายและความแข็งแกร่งแบบอเมริกัน” (The American Ideal of Masculinity and Strength) นี่คือการพยายามของ “คนอื่น” ในการสวมทับอัตลักษณ์ของ “ตัวตน” (The Self) ซึ่งก็คือสังคมอเมริกัน

ขณะที่ร่างกายของจางหวนกำลัง “แสดง” ความเป็นอเมริกันอย่างสุดโต่ง แต่เสียงที่ประกอบการแสดงกลับเป็น “เพลงบรรเลงจีน” สิ่งนี้สร้างภาวะ “ความไม่ลงรอยกัน” ระหว่างภาพ (Visual) คือความพยายามที่จะเป็น “อเมริกัน” และเสียง (Audio) คือการประกาศย้ำถึงรากเหง้าและ “ความเป็นอื่น” ของเขา

การปะทะกันนี้สะท้อนความจริงของผู้อพยพจำนวนมาก ที่ต้องใช้ชีวิตอยู่ระหว่างสองวัฒนธรรม ร่างกายอาจอยู่ในโลกตะวันตก แต่จิตวิญญาณและวัฒนธรรมดั้งเดิมของศิลปินยังคงอยู่ และไม่สามารถลบเลือนออกไปได้

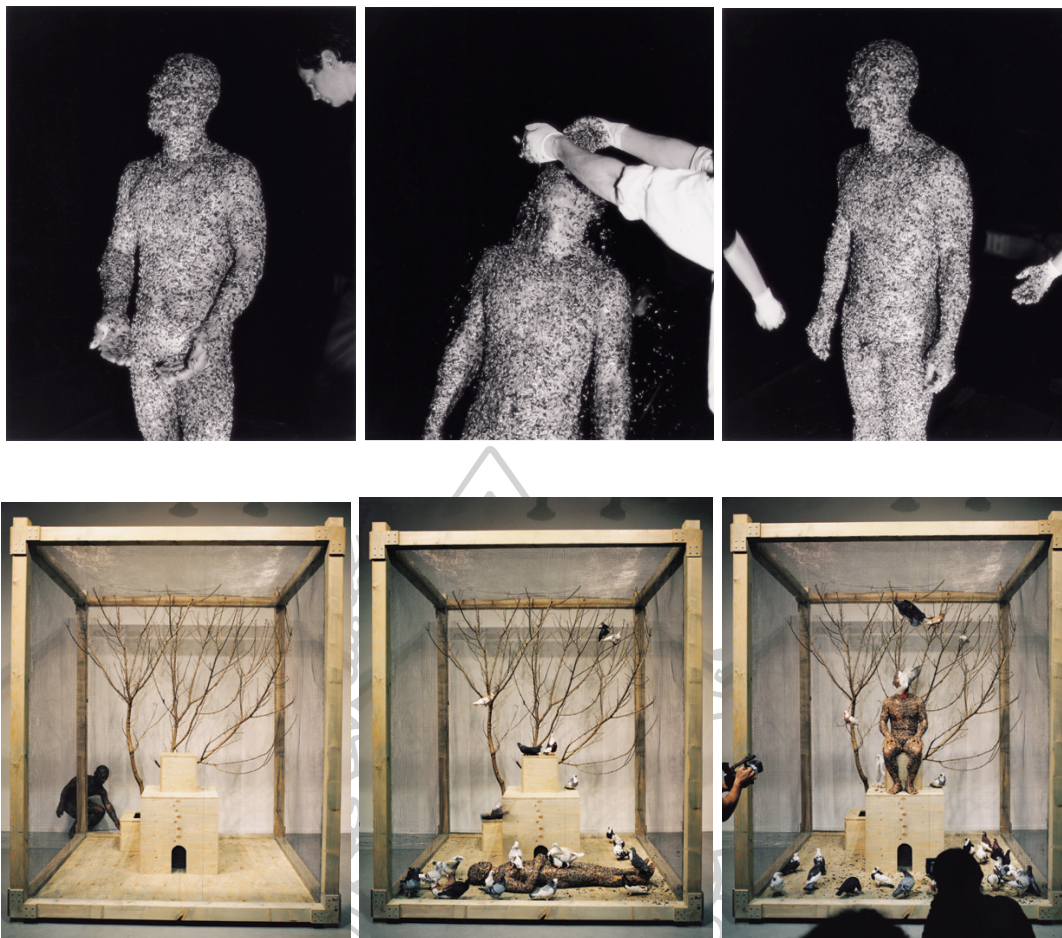
บริบทหลังเหตุการณ์ 9/11 ในช่วงเวลานั้น นิวยอร์กยังอยู่ในภาวะบอบช้ำและหวาดระแวง มีความรู้สึกชาตินิยมสูง และมักมอง “คนต่างชาติ” หรือ “คนอื่น” ด้วยความเคลือบแคลงสงสัย

นักพิราบชาว “สัญลักษณ์สากลแห่งสันติภาพ” จางหวนในฐานะ “คนอื่น” ที่ดูน่ากลัวและแปลกประหลาด (ในชุดเนื้อดิบ) กลับไม่ได้แสดงท่าทีคุกคาม แต่กลับค่อยๆ ปลดปล่อยสัญลักษณ์แห่งสันติภาพออกมาจากร่างกายของเขา นี่คือการพลิกกลับบทบาทอย่างสิ้นเชิง แทนที่ “คนอื่น” จะเป็นภัยคุกคามตามที่สังคมหวาดกลัว เขากลับกลายเป็นผู้มอบการเยียวยาและสันติภาพ ให้กับสังคมอเมริกันที่กำลังบอบช้ำ การกระทำนี้กลายเป็นการทำทายอคติและลบความกลัวที่ฝังลึกอยู่ในใจของผู้ชม

ดังนั้น ผลงานนี้ของจางหวน นำเสนอการสวมบทบาท “ร่างกายใหม่” ด้วยเนื้อดิบในฐานะอุดมคติความเป็นชายแบบอเมริกัน ทว่าการประกอบเสียงดนตรีจึงได้สร้างภาวะ “ความไม่ลงรอยกัน” ที่สะท้อนการดำรงอยู่ของผู้อพยพระหว่างสองวัฒนธรรม ภายใต้บรรยากาศหลังเหตุการณ์ 9/11 สื่อสารความหมายศิลปินในฐานะ “คนอื่น” มิได้เป็นภัยคุกคาม แต่กลับปลดปล่อยนักพิราบชาว ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งสันติภาพ อคติและความหวาดระแวงที่ฝังลึกในสังคมอเมริกัน ณ เวลานั้น

4.2.5 ผลงาน Seeds of Hamburg (2002)

ในปี 2002 ผลงาน Seeds of Hamburg จัดแสดงผลงานที่ Kunstverein เมืองฮัมบูร์ก ประเทศเยอรมนี จางหวนทากร่างกายด้วยน้ำผึ้งและโปรยเมล็ดทานตะวันไปทั่วร่างกาย จากนั้นเขาเข้าไปในกรงที่มีลึงไม้และต้นไม้ที่ไร้ใบแห้งแล้งมีเพียงกิ่งก้านข้างเล็กน้อยเท่านั้น ในขณะที่เดียวกันมีการเปิดเพลงบรรเลงดนตรีของหวังกั๋วถง (Wang Guotong) นักประพันธ์เพลงชาวจีนร่วมสมัย เมื่อจางหวนเข้าไปในกรงเขาก็เริ่มนำนักพิราบหลายตัวมาปล่อยเข้าไปในกรง จางหวนเดินไปมาราวกับเป็นส่วนหนึ่งในนั้น และนั่งนิ่งเพื่อให้นักพิราบมาเกาะอยู่บนร่างกายและจิกกินเมล็ดทานตะวันจากร่างกายของเขา



ภาพที่ 228 จางหวาน, *Seeds of Hamburg*, 2002, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=955&parent&cid=195

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

กรงในฐานะพื้นที่ของ “คนอื่น” การที่จางหวานนำตัวเองเข้าไปอยู่ในกรง เป็นการจำลองสถานะของ “คนอื่น” หรือผู้อพยพที่มักจะถูกจำกัดพื้นที่ทางสังคมและจิตใจ พวกเขาอาจถูกมองว่าเป็น “สิ่งแปลกปลอม” ที่ถูกกักกันไว้ในพื้นที่เฉพาะและถูกจ้องมองจากคนภายนอกราวกับเป็นสิ่งมีชีวิตในสวนสัตว์

สภาพแวดล้อมที่แห้งแล้ง ต้นไม้ที่ไร้ใบและรังไม้ในกรง สะท้อนถึงสภาพแวดล้อมที่ไม่เอื้ออำนวย ความรู้สึกของการถูกถอนรากถอนโคน และการอยู่ในพื้นที่ที่ไม่ใช่ “บ้าน” ของตนเอง มันคือภาพแทนของความรู้สึกโดดเดี่ยวและไม่สามารถเติบโตได้อย่างสมบูรณ์ในดินแดนใหม่

น้ำผึ้งและเมล็ดทานตะวัน การนำสิ่งเหล่านี้มาทาบร่างกาย คือการเปลี่ยนร่างกายของตนเองให้กลายเป็น “อาหาร” หรือ “เหยื่อล่อ” นี่คือการแสดงออกถึงภาวะของ “คนอื่น” ที่ต้องนำเสนอบางสิ่งบางอย่างจากตัวเอง เพื่อให้เป็นที่ยอมรับหรือเพื่อความอยู่รอดในสังคมใหม่

การถูกจิกกินโดยนกพิราบ การนั่งนิ่งๆ และยอมให้นกพิราบมาจิกกินเมล็ดพืชจากร่างกาย คือภาพอุปมา นกพิราบไม่ใช่สัตว์ที่ดุร้ายแต่เป็นตัวแทนของ “พลวัตของสังคมเจ้าบ้าน” ที่ดำเนินไปตามปกติ การกระทำของนกพิราบสะท้อนถึงกระบวนการที่ “คนอื่น” ถูกกลืนกิน หรือต้องสละบางส่วนของตัวเองให้กับสภาพแวดล้อมใหม่ มันอาจไม่ใช่การคุกคามที่รุนแรง แต่เป็นการสูญเสียพื้นที่ตัวตนที่เล็กที่น้อยอย่างเจียบๆ เพื่อที่จะปรับตัวและอยู่รอดให้ได้

ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงความเปราะบางและความโดดเดี่ยว ของการเป็นคนนอกในพื้นที่ที่ไม่คุ้นเคย ราคาที่ต้องจ่ายเพื่อการอยู่รอด ซึ่งก็คือการสูญเสียชิ้นส่วนเศษเสี้ยวของตัวตนไปทีละน้อย เป็นภาพสะท้อนที่เจ็บปวดของกระบวนการ “ปรับตัว” (Adaptation) ที่อาจหมายถึงการถูกกลืนกินจนแทบไม่เหลือความเป็นตัวเอง มันคือการตั้งคำถามที่ลึกซึ้งว่า ในการที่จะเป็นส่วนหนึ่งของสถานที่ใหม่นั้น “คนอื่น” ต้องเสียสละอะไรไปบ้าง และการยอมจำนนนั้นเป็นการอยู่รอดที่คุ้มค่าหรือไม่

4.2.6 ผลงาน My Rome (2005)

ผลงาน My Rome ผลงานนี้จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์ Capitoline ของกรุงโรม จางหวนได้นำร่างของตนเข้าไปสนทนากับประติมากรรมขนาดใหญ่สองชิ้น ได้แก่ รูปปั้นมาร์ฟอเรียส หรือ มาร์ฟอริโอ (Marphurius or Marforio)⁹ เทพเจ้าแห่งแม่น้ำในลักษณะใบหน้ามีเครายาว สวมผ้าคลุมท่อนล่าง มือซ้ายถือเปลือกหอย นอนเอนกายอยู่บนขอบสระในลานน้ำพุพระราชวังนูโว (Nuovo) และเซเทอร์ (Satyrs)¹⁰ ในทำยีน เขาปีนขึ้นไปนั่งบนเทพเจ้าแห่งแม่น้ำ จูรูบีน และเดินอย่างสงบไปมาในพื้นที่พลาซ่าปล่อยฟองสบู่ระยิบระยับลอยขึ้นฟ้า จากนั้นจางหวนยืนอยู่ร่วมกับนักแสดงชาย-หญิงชาวยุโรปอีกประมาณ 20 คน ทุกคนแต่งกายสวมเพียงผ้าสีขาวแบบเดียวกัน โดยมีจางหวนยืนตรงกลาง และทุกคนยืนล้อมรอบในท่วงท่าต่างๆ

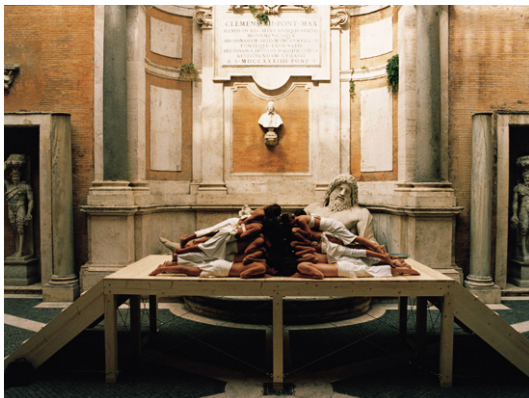
⁹ มาร์ฟอริโอ (Marforio) คือ ประติมากรรมหินอ่อนขนาดใหญ่ ศตวรรษที่ 1 สมัยโรมันเป็นตัวแทนของเทพเจ้าแห่งแม่น้ำ

¹⁰ เซเทอร์ (Satyr) ตามตำนานกรีกโบราณ คือ วิญญาณชนบทที่มีขาเป็นแพะ มีหูยาวแหลมแบบสัตว์



ภาพที่ 229 จางหวาน, *My Rome*, 2005, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: Yilmaz Dziewior, Roselee Goldberg and Robert Storr, Zhang Huan (New York: Phidon, 2009),



ภาพที่ 230. จางหวาน, *My Rome*, 2005, ศิลปะแสดงสด

ที่มา: http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=943&parent&cid=198

การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

สถานที่พิพิธภัณฑสถาน Capitoline ณ กรุงโรม ประเทศอิตาลี ไม่ใช่แค่พิพิธภัณฑสถานศิลปะแต่คือ “หัวใจ” ของอารยธรรมตะวันตก เป็นพื้นที่ที่รวบรวมประวัติศาสตร์ อำนาจ และตำนานความเชื่อโบราณของโลกตะวันตกเอาไว้ การที่จางหวานในฐานะศิลปิน “ตะวันออก” นำร่างกายของตนเข้ามาในพื้นที่นี้ จึงเป็นการกระทำเชิงสัญลักษณ์เป็นการนำพา “ความเป็นอื่น” เข้ามาสู่ศูนย์กลางของ “ความเป็นตัวตน” ของวัฒนธรรมโลกตะวันตก

การปีนป่ายและจูบรูปร่าง “ทำลายขอบของการชมศิลปะ” จากเดิมที่ผู้ชมต้องยืนมองอย่างเคารพและมีระยะห่าง จางหวานกลับเข้าไปสัมผัสร่างกาย ซึ่งเป็นการลดทอนความเป็น “วัตถุศักดิ์สิทธิ์” ของผลงานศิลปะ โดยเปลี่ยนให้กลายเป็นคู่สนทนา เพื่อจะเชื่อมต่อและทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ ไม่ใช่ในฐานะ “คนนอก” แต่ในฐานะมนุษย์คนหนึ่งที่ยพยายามแสดงถึงความใกล้ชิดและความปรารถนาที่จะเชื่อมต่อสองโลก เขาไม่ได้แค่มองดูประวัติศาสตร์จากระยะไกลในฐานะ “คนนอก” แต่เขากำลังพยายามสัมผัส รู้สึก และทำความเข้าใจมันด้วยร่างกายของเขาเอง

การที่ทุกคนสวมเพียงผ้าสีขาวเหมือนกัน เป็นความพยายามที่จะ “ลบ” เครื่องหมายของความแตกต่างทางวัฒนธรรมและเชื้อชาติออกไปชั่วคราว

การเปลี่ยนตำแหน่ง “ความเป็นอื่น” ให้กลายเป็น “ศูนย์กลาง” โดยตำแหน่งของจางหวนนั้นไม่ได้ยืนอยู่ชายขอบหรือนอกวง แต่เขาคือ “ศูนย์กลาง” ที่ทุกคนหันหน้าเข้าหาหรือล้อมรอบ ซึ่งตีความได้สองมุมมองว่า

มุมมองแรก “ความเป็นอื่น” นั้นได้ถูกยอมรับและถูกนำเข้ามาสู่ใจกลางของกลุ่มกลายเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญ

มุมมองที่สอง การถูกทำให้เป็น “ของแปลก” หรือในทางกลับกัน “ความเป็นอื่น” ของเขาอาจถูกนำมาจัดแสดงไว้ตรงกลางในฐานะ “สิ่งที่น่าสนใจ” โดยมีกลุ่มคนตะวันตกเป็นผู้เฝ้ามอง เป็นการสะท้อนโลกที่วัฒนธรรมตะวันตกมักจะมองวัฒนธรรมอื่นในฐานะ “แปลก/อื่น”

ฟองสบู่ สัญลักษณ์แห่งความหวังยังสามารถตีความได้ว่าเป็นตัวแทนของความฝันจินตนาการ และความหวังของผู้อพยพชาวเอเชีย หรือ “คนอื่น” ที่ล่องลอยและแสวงหาที่ทางของตนในโลกใบใหม่ ฟองสบู่มีความสวยงาม ความเปราะบางและชั่วคราวแต่สลายได้ง่าย มันตรงข้ามอย่างสิ้นเชิงกับความแข็งแกร่งและคงทนถาวรของประติมากรรมหินอ่อนและประวัติศาสตร์ของกรุงโรม การแทรกแซงอย่างอ่อนโยนโดยการปล่อยฟองสบู่ไม่ใช่การรุกราน

ดังนั้น ผลงาน My Rome คือการสำรวจ “ความเป็นอื่น” ที่จางหวนนำเสนอไม่ได้มาเพื่อทำลายหรือเปลี่ยนแปลงประวัติศาสตร์ที่มีอยู่ แต่มาเพื่อเพิ่มมิติใหม่ที่ดงามชวนฝัน ท่ามกลางโครงสร้างประวัติศาสตร์อันยิ่งใหญ่ ในมิติที่ซับซ้อนและมองโลกในแง่ดีขึ้น ผลงานชิ้นนี้เสนอว่า “คนอื่น” ศิลปินจากตะวันออกคนหนึ่งพยายามค้นหาและนิยามตำแหน่งแห่งที่ของตนเอง ท่ามกลางมรดกทางวัฒนธรรมที่ยิ่งใหญ่ของโลกตะวันตก โดยไม่จำเป็นต้องปะทะหรือยอมจำนน แต่สามารถสร้างพื้นที่แห่งการสนทนาขึ้นมาได้ และสามารถเชื่อมต่อกับประวัติศาสตร์ของสังคมใหม่ด้วยความใกล้ชิด มันคือภาพของการอยู่ร่วมกันระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างที่เต็มไปด้วยความเคารพ และความหวังในการสร้างความเข้าใจซึ่งกันและกันระหว่างตะวันตกและตะวันออก

สรุปได้ว่า การศึกษาผลงานศิลปะแสดงสดของจางหวนทั้ง 12 ผลงานตั้งแต่ปี 1993-2005 ช่วงเวลาที่สำคัญปี 1993-1998 ซึ่งกลายเป็นจุดเริ่มต้นของการทดลองศิลปะแสดงสดของจางหวน เพื่อสะท้อนความรู้สึกต่อเหตุการณ์ทางการเมือง สังคมและวัฒนธรรมของจีนที่มีผลกระทบกลายเป็นบาดแผลทางจิตใจ ศิลปินมักแสดงผลงานในพื้นที่ส่วนตัวที่จัดเตรียมไว้โดยบางครั้งมีการบันทึกผ่านวิดีโอหรือภาพถ่าย ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ผ่านแนวคิดความน่ารังเกียจ

ปี 1998-2005 คือช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านเป็นการตัดสินใจลี้ภัยทางการเมืองย้ายครอบครัวไปอยู่สหรัฐอเมริกา ศิลปินมีโอกาสรับเชิญให้แสดงผลงานในพื้นที่สาธารณะทั้งอเมริกา และยุโรป แต่จางหวนกลับต้องเผชิญกับความกดดันทั้งด้านภาษา สังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่าง ศิลปะ

แสดงสดจึงเป็นเครื่องมือแสดงออกทางหนึ่งของจางหวนที่จะเปิดเผยความรู้สึกเหล่านั้นออกมา
 เสมือนแม้ว่าจะออกห่างจาก (ประเทศ) จีนมากเท่าไร แต่จิตวิญญาณของจางหวนกลับยิ่งเข้าใจ
 ความเป็นจีนมากขึ้นเท่านั้น โดยวิเคราะห์ผ่านแนวคิดความเป็นอื่น

ตารางที่ 1 แสดงแนวคิด รูปแบบและวิธีการนำเสนอผลงานศิลปะแสดงสดของจางหวนทั้ง 12 ผลงาน
 ตั้งแต่ปี 1993-2005

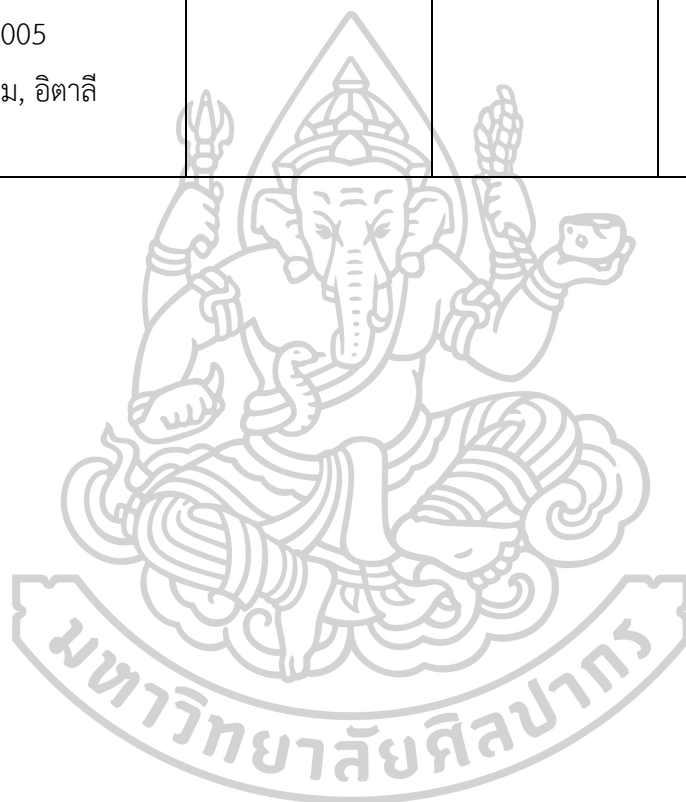
ชื่อผลงาน/ ปี/ สถานที่	แนวคิด	รูปแบบ	วิธีการนำเสนอ
 <p>Angel 1993 ปักกิ่ง, ประเทศจีน</p>	<p>ความน่ารังเกียจ (Abjection)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยการแสดง สดในพื้นที่สาธารณะ</p>
 <p>12 Square Meters 1994 ปักกิ่ง, ประเทศจีน</p>	<p>ความน่ารังเกียจ (Abjection)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยวิดีโอ / ภาพถ่าย</p>

 <p>65 KG 1994 ปักกิ่ง, ประเทศจีน</p>	<p>ความน่ารังเกียจ (Abjection)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยการแสดง สดในสตูดิโอส่วนตัว</p>
 <p>To Raise the Water Level in a Fishpond 1997 ปักกิ่ง, ประเทศจีน</p>	<p>ความน่ารังเกียจ (Abjection)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยวิดีโอ / ภาพถ่าย</p>
 <p>Foam 1998 ปักกิ่ง, ประเทศจีน</p>	<p>ความน่ารังเกียจ (Abjection)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยภาพถ่าย</p>

 <p>½ (Meat and Text) 1998 ปักกิ่ง, ประเทศจีน</p>	<p>ความน่ารังเกียจ (Abjection)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยภาพถ่าย</p>
 <p>Pilgrimage-Wind and Water in New York 1998 นิวยอร์ก, สหรัฐอเมริกา</p>	<p>ความเป็นอื่น (Otherness)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยการแสดง สดในพื้นที่สาธารณะ</p>
 <p>My America (Hard to Acclimatize) 1999 ซีแอตเทิล, สหรัฐอเมริกา</p>	<p>ความเป็นอื่น (Otherness)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยการแสดง สดในพื้นที่จัดแสดง</p>

 <p>Family Tree 2000 สหรัฐอเมริกา</p>	<p>ความเป็นอื่น (Otherness)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยภาพถ่าย</p>
 <p>My New York 2000 นิวยอร์ก, สหรัฐอเมริกา</p>	<p>ความเป็นอื่น (Otherness)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยการแสดง สดในพื้นที่สาธารณะ</p>
 <p>Seeds of Hamburg 2002 ฮัมเบิร์ก, เยอรมนี</p>	<p>ความเป็นอื่น (Otherness)</p>	<p>ศิลปะแสดงสด</p>	<p>นำเสนอโดยการแสดง สดในพื้นที่จัดแสดง</p>

 <p data-bbox="395 674 544 824">My Rome 2005 กรุงโรม, อิตาลี</p>	<p data-bbox="678 349 829 443">ความเป็นอื่น (Otherness)</p>	<p data-bbox="906 349 1075 387">ศิลปะแสดงสด</p>	<p data-bbox="1126 349 1358 443">นำเสนอโดยการแสดง สดในพื้นที่จัดแสดง</p>
---	---	---	--



บทที่ 5

สรุปและข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “ศิลปะแสดงสดสะท้อนสังคมจีนของจางหวน” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในลักษณะศึกษาเชิงพรรณนา (Descriptive Study) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย และวิเคราะห์ศิลปะแสดงสดสะท้อนสังคมจีนของจางหวน ในด้านรูปแบบ แนวคิดและวิธีการนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนสังคมจีน ตั้งแต่ปี 1993-2005 ทั้ง 12 ผลงาน โดยวิเคราะห์ผ่านแนวคิดความน่ารังเกียจ (Abjection) และแนวคิดความเป็นอื่น (The Otherness)

5.1 สรุปผลการศึกษา

ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เกิดกระแสความเคลื่อนไหววงการศิลปะตะวันตก ศิลปินเริ่มต่อต้านศิลปะในความหมายแบบเดิม และพยายามค้นหาศิลปะในความหมายใหม่ สืบเนื่องมาจากกลุ่มศิลปินลัทธิฟิวเจอร์ลิสม์ (Futurism) ลัทธิดาดา (Dada) ลัทธิเหนือจริง (Surrealism) และกลุ่มแนวความคิด (Conceptual) ศิลปินเริ่มสร้างงานในรูปแบบผสมผสาน คำว่า “ศิลปะแสดงสด” นั้นจึงขยายขอบเขตไปอย่างกว้างขวาง อย่างไรก็ตาม ศิลปะแสดงสดนั้นมีเป้าหมายเพื่อสำรวจและค้นหาความหมายเรื่องราวและประเด็นต่าง ๆ การนำเสนอและวิธีการที่ไม่มุ่งเน้นแสวงหาความงามในอุดมคติและการสร้างความเพลิดเพลินดังเช่นละครเวทีหรือศิลปะการแสดง แต่ศิลปะแสดงสดนั้นเป็นการสื่อสารระหว่างศิลปินกับผู้ชม โดยไม่สนใจความคาดหวังของผู้ชมที่อาจจะมีหรือไม่มีส่วนร่วม

ศิลปะแสดงสดในประเทศจีนเริ่มต้นขึ้นอย่างจริงจังในช่วงกลางทศวรรษ 1980 ในช่วงของขบวนการ คลื่นลูกใหม่ “New Wave” ริเริ่มสร้างสรรค์ศิลปะแสดงสดจีนในฐานะวิธีการสร้างสรรค์ทางศิลปะมีที่มาจากแนวคิดแบบสมัยใหม่ (Modernist) และหลังสมัยใหม่ (Postmodernist) ของโลกตะวันตก ผ่านกระบวนการเรียนรู้ การเลียนแบบ และการนำรูปแบบศิลปะตะวันตกมาใช้ในบริบทของจีน ขณะนั้นศิลปินจีนต่างก็สับสน และขาดความเข้าใจอย่างชัดเจนเรื่องบทบาทของร่างกายในศิลปะแสดงสด แต่กลับเป็นแรงกระตุ้นให้ศิลปินทดลองค้นพบวิธีการสร้างสรรค์ศิลปะแนวทางใหม่ ถึงแม้ว่าในช่วงแรกของการสร้างสรรค์ศิลปะแสดงสดนั้น จะถูกวิพากษ์วิจารณ์จากนักวิชาการและศิลปินจีนในหลากหลายทิศทาง แต่การทดลองแสวงหาแนวทางสร้างสรรค์ศิลปะรูปแบบใหม่ของศิลปินจีนนั้นกลับมีชื่อเสียงเป็นที่สนใจของชาวต่างชาติ แม้ในขณะเดียวกันกลับได้รับการปฏิเสธ กีดกัน และสั่งห้ามรวมไปถึงการบุกค้นจับกุมจากเจ้าหน้าที่รัฐ

หลังเหตุการณ์ประท้วงจัตุรัสเทียนอันเหมินปี 1989 ศิลปินจีนจำนวนมากย้ายมารวมตัวกันที่หมู่บ้านหยวนหมิงหยวน และหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง (Beijing East Village) ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจาก East Village ในนิวยอร์ก ซึ่งเป็นการแสดงความเคารพต่อเสรีภาพในการแสดงออกอย่างไม่จำกัดที่ศิลปินที่นั่นได้รับ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งมีความแตกต่างโดยสิ้นเชิงกับหมู่บ้านหยวนหมิงหยวน อันเป็นเขตพาณิชย์ที่นักท่องเที่ยวเริ่มเข้ามาซื้อสะสมผลงานศิลปะจีนร่วมสมัย ส่วนหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งซึ่งเป็นสถานที่ที่อยู่ชอบของวงการศิลปะกระแสหลัก เกิดเป็นตลาดศิลปะยุคแรก ๆ ที่เป็นพื้นที่ที่ก่อตั้งและอยู่อาศัยโดยกลุ่มศิลปินหนุ่มสาวในยุคนั้น ขณะเดียวกันศิลปินกลับต้องเผชิญกับเจ้าหน้าที่รัฐที่เริ่มกวาดล้างการรวมตัวของพวกเขาเหล่านั้น โดยเรียกตัวศิลปินที่เคยมีส่วนร่วมหรือให้การสนับสนุนการประท้วงที่จัตุรัสเทียนอันเหมิน มาสอบสวนและลงโทษตั้งข้อหาด้วยการจำคุก

ในขณะที่หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งกำลังได้รับความสนใจและมีชื่อเสียงเพิ่มขึ้น ทางเจ้าหน้าที่ได้ตีตราประกาศอย่างรุนแรงว่า ศิลปินเหล่านี้เป็น "ปัญหาด้านความมั่นคง" เป็นสาเหตุให้ทางเจ้าหน้าที่บุกค้นและจับกุมตัวศิลปินที่แสดงออกต่อต้านวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลอย่างไรก็ตาม ความเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปินหมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งนั้นได้ถูกเผยแพร่ไปยังต่างประเทศอย่างกว้างขวาง ทำให้เป็นที่รู้จักในเวทีโลกศิลปะนานาชาติ

ศิลปิน "จางหวาน" คือหนึ่งในศิลปินที่ตัดสินใจมารวมกลุ่มบุกเบิกและทดลองศิลปะแนวใหม่ ในหมู่บ้านเขตชานเมือง และร่วมก่อตั้ง "หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง" ขึ้น ในปี 1992 เขาได้เช่าห้องขนาดเล็กและมีสภาพทรุดโทรมเพื่อเป็นสตูดิโอมีขนาดพื้นที่เพียง 30 ตารางเมตร ช่วงแรกของการเริ่มทดลองศิลปะแสดงสดตลอดระยะเวลา 6 ปี ที่จางหวานและกลุ่มเพื่อนศิลปิน ณ หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่ง ก่อนที่จะถูกบุกค้นจากเจ้าหน้าที่ตำรวจและปิดลงโดยคำสั่งของทางการในข้อหา "ปัญหาด้านความมั่นคง" ทั้งนี้เป็นเพราะว่าศิลปะแสดงสดของจางหวานมักจะสะท้อนถึงความรุนแรง ทำทนายทนายระเบียบ และละเมิดขอบเขตของสังคมจีน มีการใช้สัญลักษณ์ในผลงานศิลปะแสดงสดเพื่อสื่อสารการวิพากษ์วิจารณ์สังคมจีนที่เขาได้พบเจอจากประสบการณ์ตรง และกระทบถึงปัญหาทางสังคมและการเมืองอย่างเด่นชัด

ผลงานศิลปะแสดงสดของจางหวานช่วงปี 1993-1998 สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามผลักดันตัวเองออกจากความเป็นจีนและสังคม รวมไปถึงวัฒนธรรมความเชื่อที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ โดยการวิพากษ์วิจารณ์แสดงออกผ่านศิลปะแสดงสด ซึ่งในผลงานช่วงแรกล้วนแต่เผยให้เห็นถึงความกดดันที่จางหวานถูกผลักดันออกจากกรอบที่สังคมกำหนด ศิลปะแสดงสดของจางหวานมักจะมี ความรุนแรง มีความพยายามท้าทายขีดจำกัดแม้กระทั่งร่างกายศิลปินเอง ไปจนถึงผู้ชมเองก็ถูกทดสอบให้เข้าร่วมประสบการณ์กับศิลปิน และต้องเผชิญกลับ "ความน่ารังเกียจ" หรือ "ความกระอักกระอ่วน" นอกจากนี้ ในด้านศิลปะศิลปินยังสร้างความปั่นป่วนด้วยวิธีการแปลกใหม่ โดยการนำศิลปะแสดงสด

มาสู่วงการศิลปะจีนดั้งเดิม ซึ่งขัดแย้งกับชนบทรรมนิยมเรื่องความงามในความหมายของศิลปะจีน อีกทั้งยังขัดแย้งกับศิลปะสมัยนิยมแนวสังคม ศิลปะถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือสำคัญของรัฐบาลพรรคคอมมิวนิสต์ เพื่อส่งเสริมอุดมการณ์สังคมนิยมและควบคุมความคิดของประชาชนผ่านศิลปะ

ปี 1998-2005 คือช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านเป็นการตัดสินใจลี้ภัยทางการเมืองย้ายครอบครัวไปอยู่สหรัฐอเมริกา ศิลปินมีโอกาสรับเชิญให้แสดงผลงานในพื้นที่สาธารณะทั้งอเมริกา และยุโรป มีการแสดงผลงานศิลปะในหลายเมืองทั่วโลก เช่น ซิดนีย์ โรม เซี่ยงไฮ้ และฮัมบูร์ก แต่จางหวนกลับต้องเผชิญกับความกดดันทั้งด้านภาษา สังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่าง ศิลปะแสดงสดจึงเป็นเครื่องมือแสดงออกทางหนึ่งของจางหวนที่จะเปิดเผยความรู้สึกเหล่านั้นออกมา เสมือนแม้ว่าจะออกห่างจาก (ประเทศ) จีนมากเท่าไร แต่จิตวิญญาณของจางหวนกลับยิ่งเข้าใจลึกซึ้งความเป็นจีนมากขึ้นเท่านั้น

หลังจากปี 2005 จางหวนเดินทางกลับไปก่อตั้งสตูดิโอขนาดใหญ่ที่เซี่ยงไฮ้พร้อมกับมีลูกศิษย์และผู้ช่วยประมาณร้อยคน การเปลี่ยนผ่านครั้งนี้ทำให้เขาหันจากศิลปะแสดงสดไปสู่การสร้างงานประติมากรรม จิตรกรรม และศิลปะจัดวาง ในรูปแบบขนาดใหญ่ โดยมักเลือกใช้วัตถุที่ได้จากการเก็บรวบรวม เช่น บานประตูจากบ้านเรือนในชนบทของจีน รวบรวมเก้าอี้จากวัด มาเป็นส่วนประกอบหลักในการสร้างสรรค์ผลงานของเขา

5.2 ข้อเสนอแนะ

5.2.1 ผลงานของจางหวนนั้นยังมีอีกเป็นจำนวนมากที่น่าสนใจ และน่าศึกษาค้นคว้า โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานประติมากรรม และจิตรกรรมที่สร้างขึ้นในระยะหลัง ๆ ยังไม่มีการศึกษาวิจัย และไม่ได้รับการวิเคราะห์อย่างเจาะลึก

5.2.2 ควรมีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับศิลปะแสดงสดในประเทศจีน เพื่อให้เห็นถึงแนวคิด และการสร้างสรรค์ของศิลปินคนอื่น ๆ

รายการอ้างอิง

- กัจจกร สุนพงษ์ศรี. **พจนานุกรมศัพท์ทัศนศิลป์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.
- ชญาภัฏ ศุภชลาศัย. **ฌาคส์ ลากอง: 10 มโนทัศน์ในพรหมแดนชีวิต**. กรุงเทพฯ: สยามปริทัศน์, 2555.
- ถนอม ซากักดี. **ศิลปะสถานะ State of the Art; On Thai Contemporary art**. กรุงเทพฯ: ยิปซีกรุป, 2563.
- ธงชัย วินิจจะกุล. **คนไทย/คนอื่น: ว่าด้วยคนอื่นอื่นของความเป็นไทย**. นนทบุรี: ฟ้ายเดียวกั้น, 2560.
- นฤพลธ์ ดั่งวิเศษ. **มานุษยวิทยาของฌาคส์ ลากอง (Lacanian Anthropology)** เข้าถึงเมื่อ 30 มีนาคม 2568 เข้าถึงได้จาก https://sac-research.sac.or.th/uploads/article//2021_20211008030842-1.pdf
- ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. **ศิลปะจีนสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- _____. **ศิลปะจีนร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือและตำราทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561.
- मितเตอร์ รานา. **ประวัติศาสตร์จีนสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ: บุ๊คสเคป, 2562.
- วรศักดิ์ มหัทธโนบล. **เศรษฐกิจการเมืองจีน**. กรุงเทพฯ: โอเพ่น โซไซด์, 2557.
- สรเสริญ สันติธัญวงศ์. **ศิลปะในศตวรรษที่ 20: พัฒนาการและจุดเปลี่ยนจากศิลปะสมัยใหม่ถึงหลังสมัยใหม่**. นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560.
- สombat รัต พัด เหวียง: **การศึกษาสื่อศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในบริบทของสังคมร่วมสมัยของไทย**. เตยงาม คุปตะบุตร. บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

สุธี คุณาวิชยานนท์. **ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและไทย**. กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือและตำราทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561.

40 Saatchigallery. **Artist: Zhang Huan**. accessed August 25, 2025. available from https://www.saatchigallery.com/artist/zhang_huan

Art Land. **Stories of Iconic Artworks: Joseph Beuys' I Like America and America Likes Me**. accessed February 17, 2025. available from <https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/>

Artsy. **Gina Pane**. accessed February 17, 2025. available from <https://www.artsy.net/artist/gina-pane>

Arya, Rina. **Abjection and representation: an exploration of abjection in the visual arts, film and literature** New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Asia Art Archive. **From Creating Imagery to Bodily Presence: Performance Art Communities in Beijing and Chengdu in the 1990s and the Emergence of Performance Art Festival in China (1993–2003)**. accessed April 25, 2025. available from https://aaa.org.hk/en/grants/the-robert-h-n-ho-family-foundation-greater-china-research-grant-papers/from-creating-imagery-to-bodily-presence-performance-art-communities-in-beijing-and-chengdu-in-the-1990s-and-the-emergence-of-performance-art-festival-in-china-19932003?utm_source=chatgpt.com

Atkins, Robert. **Art speak : a guide to contemporary ideas, movements, and buzzworks**. New York: Abbeville Press, 1900.

Baigell, Matthew. **Dictionary of American art**. London: John Murray, 1979.

Biography of Zang Huan. accessed January 30, 2025. available from <https://www.theartstory.org/artist/zhang-huan/>

Bloomberg Originals. (2016). **China's First-generation Performance Artist: Zhang**

Huan | Brilliant Ideas Ep. 18. accessed June 11, 2025. available from

https://www.youtube.com/watch?v=3n6kxB9_GD8&t=944s

Brand, Carina. **A Materialist Reading of Abject Art: Performance, Social**

Reproduction and Capitalism. accessed May 15, 2025. available from

<https://olh.openlibhums.org/article/id/4666/>

Chiu, Melissa. **Zhang Huan: Altered States, Published by Charta and Asia Society.**

accessed June 20, 2025. available from

http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1143

CNTRFLD ART. **Echo Morgan: Reclaiming Identity Through Performance and**

Ritual. accessed June 10, 2025. available from [https://cntrfld.art/in-](https://cntrfld.art/in-conversation-echo-morgan/)

[conversation-echo-morgan/](https://cntrfld.art/in-conversation-echo-morgan/)

Dixon, Steve. **Digital Performance.** London: The MIT Press, 2007.

Duanting, Wang. **Redemption of Sins through the Human Body: Meanings of**

Action Art in China. accessed April 6, 2025. available from

<https://doi.org/10.2307/j.ctv16zk03m.50>

Dziewior, Yilmaz. **Zhang Huan: Kunstverein in Hamburg.** accessed June 28, 2025.

available from http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1134

Dziewior, Yilmaz., Goldberg, RoseLee and Storr, Robert. **Zhang Huan.** New York:

Phaidon, 2009.

FOK, Silvia. **Life and Death: Art and the Body in Contemporary China.** Chicago:

The University of Chicago Press, 2013.

Goldberg, RoseLee. **Performance Art From Futurism to the Present.** Yugoslavia

Thames and Hudson, 1988.

- Hsiao, Sheldon and Lu, Peng. **Art Culture and Cultural Criticism in Post-New China**. accessed April 27, 2025. available from <https://www.jstor.org/stable/20057404>
- Huan, Zhang. **Zhang Huan: Altered States**. accessed June 28, 2025. available from http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1146
- Hung, Wu. **Rong Rong's East Village 1993-1998**. New York: Chambers Fine Art, 2003.
- J. Berghuis, Thomas. **Xingwei Yishu Performance Art in Post-Mao China**. University of Sydney: PhD Dissertation, Department of Art History & Theory, 2006.
- K. Hearn, Maxwell. **Ink Art: Past at Present in Contemporary China**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2023.
- K.scott, Andrea. **Inside a Vanished Hub of Beijing's Experimental-Art Scene**. accessed May 03, 2025. available from <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/inside-a-vanished-hub-of-beijings-experimental-art-scene>
- Kaldorartprojects. **Project 03 Gilbert & George**. accessed February 18, 2025. available from <https://kaldorartprojects.org.au/projects/project-3-gilbert-and-george/>
- Kim, Yu Yeon. **Zhang Huan: Kunstverein in Hamburg**. accessed June 19, 2025. available from http://zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1135
- Kristeva, Julia. **Powers of Horror : An Essay on Abjection**. New York : Columbia University Press, 1982.
- Li, Zhao and Wei, Peng. **China Contemporary Art: Today and Beyond**. Harrow Middlesex: Cypi Prees, 2010.
- Meer. **Zhang Huan: Spring Poppy Fields**. accessed August 06, 2025. available from <https://www.meer.com/en/8786-zhang-huan-spring-poppy-fields>

The Oxford Dictionary of Art and Artists. New York: Oxford University, 2012.

Pace Gallery. **Zhang Huan to Participate in Faena Festival: Presented During Art Basel Miami Beach 2019.** accessed August 06, 2025. available from <https://www.pacegallery.com/journal/zhang-huan-participate-faena-festival-during-art-basel-miami/>

Rigaud, Antonia. **Performance and Identity in Adrian Piper's Work** accessed May 25, 2025. available from <https://doi.org/10.4000/inmedia.2754>

Sand, Olivia. **Zhang Huan.** accessed July 26, 2025. available from http://www.zhanghuan.com/pl/info_76.aspx?itemid=1161

Schaffner, Ingrid. **Chris Burden.** accessed February 15, 2025. available from <https://doi.org/10.2307/25008664>

Semele. accessed August 04, 2025. available from http://www.zhanghuan.com/worken/info_65.aspx?itemid=1047&parent&lcid=155

Smith, Edward Lucie. **The Thames and Hudson dictionary of art terms.** London: Thames and Hudson, 2015.

Sullivan, Michael. **Art in China since 1949.** accessed April 20, 2025. available from <https://www.cambridge.org/core/journals/china-quarterly/article/abs/art-in-china-since-1949/25C9DB4111E40DA7DB262E33352A40E4>

Tancock, John. **Sotheby's Contemporary Art Asia: New York.** accessed June 20, 2025. available from http://zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1137

The Art Story. **Zhang Huan.** accessed June 11, 2025. available from <https://www.theartstory.org/artist/zhang-huan/>

The Cleveland Museum of Art. **½ Meat and Text.** accessed August 16, 2025. available from <https://www.clevelandart.org/art/2012.100.2>

The Museum of Modern Art. **Marina Abramovic: The Artist Is Present**. accessed February 16, 2025. available from https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_387201.pdf

Vine, Richard. **New China New Art**. New York: Prestel, 2008.

Wilson, Maya. **Ai Weiwei and The Two East Villages: Part Two**. accessed May 02, 2025. available from <https://www.villagepreservation.org/2023/05/09/ai-weiwei-and-the-two-east-villages-part-two/>

Zaya, Octavio. **Pilgrimage to Santiago**. accessed June 20, 2025. available from http://zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1140

Zhang Huan. accessed January 21, 2025. available from http://www.zhanghuan.com/fb/index_53.aspx

Zhang Huan: **Altered States**. Melissa Chiu. Ed. Milan: Edizioni Charta, 2007.



ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสาวนฤมล นาวารัตน์
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2559 ระดับปริญญาศิลปบัณฑิต สาขาวิชาจิตรกรรม คณะ มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช พ.ศ. 2556 ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ สาขาวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยอาชีวศึกษานบุรี กรุงเทพฯ พ.ศ. 2553 ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนศึกษานารีวิทยา กรุงเทพฯ
ผลงานตีพิมพ์	Click or tap here to enter text.
รางวัลที่ได้รับ	Click or tap here to enter text.

