

ประติมากรรมเซรามิกส์ : กรณีศึกษาประติมากรรมหินอ่อน
ของ ฌอง (อันส์) อาร์ป ในช่วง ค.ศ. 1931-1966

ปริญญานิพนธ์
ของ
สุธิดา บัณฑุกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ตุลาคม 2549

ประติมากรรมเซรามิกส์ : กรณีศึกษาประติมากรรมหินอ่อน
ของ ฌอง (ฮันส์) อาร์ป ในช่วง ค.ศ. 1931-1966

ปริญญานิพนธ์
ของ
สุธิดา บัณฑุกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ตุลาคม 2549
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ประติมากรรมเซรามิกส์ : กรณีศึกษาประติมากรรมหินอ่อน
ของ ฌอง (อันส์) อาร์ป ในช่วง ค.ศ. 1931-1966

บทคัดย่อ
ของ
สุธิดา บัณฑุกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ตุลาคม 2549

สุธิดา บัณฑุกุล. (2549). *ประติมากรรมเซรามิกส์: กรณีศึกษาประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง (ฮันส์) อาร์ป ในช่วง ค.ศ.1931-1966*. ปรินซ์นิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ รองศาสตราจารย์ พงษ์ศักดิ์ ศุภเศรษฐศิริ.

ปรินซ์นิพนธ์ เรื่อง ประติมากรรมเซรามิกส์: กรณีศึกษาประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง(ฮันส์) อาร์ป ในช่วง ค.ศ. 1931-1966. มีความมุ่งหมายในการวิจัยเพื่อศึกษา แนวความคิด และ โครงสร้างทาง ทัศนศิลป์ของประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง (ฮันส์) อาร์ป และนำข้อมูลที่ได้มาพัฒนาสร้างสรรค์งาน ประติมากรรมเซรามิกส์ของผู้วิจัย จากการศึกษาวិเคราะห์พบว่าแนวความคิดในการสร้างผลงานของ อาร์ปมีประเด็นหลักคือ งานศิลปะที่สมบูรณ์ต้องไม่ลอกเลียนสิ่งที่มีอยู่แล้วในธรรมชาติ แต่สร้างขึ้นด้วย วิธีที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ แนวความคิดนี้เริ่มพัฒนาขึ้นตั้งแต่ในปี ค.ศ. 1915-16 เมื่ออาร์ปเข้าร่วมใน การก่อตั้งกลุ่มดาดา ซึ่งเป็นกลุ่มของปัญญาชนผู้มึดุมการณ์ต่อต้านสงคราม พวกเขามีความเห็นว่ ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ กลับทำให้มนุษย์ผู้อ้างว่าตนมีเหตุผลใช้ความรุนแรงทำลายกันเอง อาร์ปเห็นว่าการที่มนุษย์พยายามแยกตัวเองออกจากธรรมชาติ ยกตนให้อยู่เหนือธรรมชาติเป็นการ ทำลายตนเอง เพราะมนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ และค้นพบวิธีที่จะแสดงออกถึงความคิดดังกล่าว และเป็นอาวุธในการต่อต้านเหตุผล คือ วิธีอัตโนมัติจากความบังเอิญ ด้วยแนวคิดที่ว่าความบังเอิญคือ กฎพื้นฐานของธรรมชาติ และเกิดจากแรงขับภายในจิตไร้สำนึกตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ วิธีการนี้เป็นที่ยอมรับของสมาชิกในกลุ่มดาดาและนำไปปฏิบัติสร้างผลงานตามวิธีการของแต่ละคน ทั้ง งานศิลปะ และ วรรณกรรม ถึงแม้อาร์ปไม่มีบทบาทในการแสดงออกของกลุ่มมากนักแต่แนวคิดของเขา มีอิทธิพลต่อกลุ่มอย่างชัดเจน และส่งทอดไปยังกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์เมื่อดาดาสลายตัว ในปีค.ศ.1930 แวนดาสบรีกคิดคำ “คอนกรีต” ขึ้นเพื่อใช้เรียกผลงานศิลปะที่สร้างรูปทรงขึ้นใหม่โดยไร้ต้นแบบ ทำให้ อาร์ปพัฒนาวิธีการสร้างผลงานที่เขาเรียกว่าการคอนกรีต ซึ่งเป็นวิธีการที่พัฒนาจากวิธีการอัตโนมัติ จากความบังเอิญ หมายถึงการเลียนแบบวิธีการที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ วิธีการคอนกรีตและการใช้ วัสดุใหม่คือปูนปลาสเตอร์ ทำให้อาร์ปสามารถสร้างผลงานประติมากรรมลอยตัวและเริ่มใช้เป็นต้นแบบ สร้างเป็นประติมากรรมหินอ่อนและวัสดุอื่นๆในปีค.ศ.1931 อาร์ปสร้างผลงานอย่างต่อเนื่องจนกระทั่ง เสียชีวิตในปีค.ศ.1966 ในกรณีการสร้างผลงานศิลปะของผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์โดยแบ่งผลงาน ประติมากรรมหินอ่อนของอาร์ป เป็น3กลุ่มคือ กลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์ 9ชิ้นงาน กลุ่มรูป ทรง อินทรีย์รูป 6 ชิ้นงาน กลุ่มของรูปทรงธรรมชาติ 4 ชิ้นงาน รวม 19 ชิ้นงาน และนำผลที่ได้จากการ ศึกษาสร้างสรรค์เป็นผลงานประติมากรรมเซรามิกส์ โดยใช้วิธีการขึ้นรูป การเคลือบ การเผา ที่ศึกษาจาก กลวิธีการสร้างงานเซรามิกส์และสร้างผลงานตามแนวทางของวิธีการคอนกรีต โดยนำรูปทรงทั้งสาม กลุ่มในประติมากรรมของอาร์ปมาผสมผสานรวมกันสร้างเป็นรูปทรงใหม่ เกิดเป็นประติมากรรม เซรามิกส์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์จากรูปทรงและลักษณะพื้นผิวที่เกิดจากการขึ้นรูปด้วยวิธีการดังกล่าว

CERAMIC SCULPTURE : A CASE STUDY OF JEAN (HANS) ARP'S MARBLE
SCULPTURE FROM 1931-1966

An abstract

By

Suthida Bandhukul

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Master of Fine Art degree in Visual Art - Modern Art
at Srinakharinwirot University

October 2006

Suthida Bandhukul. (2006). *Ceramic Sculpture : A Case Study of Jean (Hans) Arp's Marble Sculpture from 1931- 1966*. Master thesis, M.F.A. (Visual Art - Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Prof. Dr. Wiroon Tungcharoen, Assoc. Prof. Prit Supasetsiri.

Thesis title Ceramic Sculpture : A Case Study of Jean (Hans) Arp's Marble Sculpture From 1931-1966, intent to research and study creative concept and visual structure of Jean Arp's marble sculpture for developing creative work of art in the form of ceramic sculpture. From the research, Arp had principle idea that art doesn't represent nature but art itself is nature. This idea had developed around 1915 -16 when Arp and other founder members formed the Dada movement. They express their opposition to mechanization, rationalize society, developments that they perceived as the cause of war. In their opinion the technological products of rational discovery made human created weapon and separate mankind from nature which destroyed them because human are part of nature. Arp found a technique call "method of chance" and used this method to express his idea through art. Method of chance became principle method of Dada artist and poet. They concern with chance as a mental phenomenon. It was the unconscious mind base on psychoanalysis theory that was developed by Sigmund Freud. In 1930 Van Doesburg was the first who used the term "concrete" as the title of his new periodical, Art concrete. Arp used this term for describing his work of art that evolved new forms. He developed new method call "concretion" from method of chance, the word concretion signifies the natural process of condensation, hardening, growing etc. From this method Arp used plaster as new material and found his particular way to produce sculpture in the round, and developed them to other material such as bronze or marble around year 1931. He worked continually until the end of his life in 1966. From this research Arp's marble sculpture has been analyzed by separated into three group; group of form base on animal and plant, 9 pieces of work; group of organic form, 6 pieces of work; group of natural form, 4 pieces of work. The result of this research can be used to develop and created ceramic sculpture by adapting ceramic manual technique with concretion and blending the three group of form together into new particular form.

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความอนุเคราะห์จากหลายฝ่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คณะกรรมการบริหารหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ ที่ให้ความรู้และข้อเสนอแนะอันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้า ตลอดจนคณาจารย์ทั้งอดีตและปัจจุบันที่ประสทาวิชาความรู้ อันเป็นฐานที่ก่อให้เกิดการพัฒนาศักยภาพในทุกๆด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ ประธานกรรมการ และ รองศาสตราจารย์ พงษ์ศักดิ์ สุภเศรษฐศิริ กรรมการที่ให้ความกรุณารับเป็นกรรมการสอบ ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งและขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงในความกรุณาไว้ ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ ที่ชี้แนะแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลต่างๆ อย่างเป็นระบบ

ขอขอบพระคุณ คุณ ชัยวัฒน์ สำเนียงมรรคกิจ ผู้ชี้แนะแนวทาง และกลวิธี ตลอดจนเคล็ดต่างๆ ในการสร้างผลงานเชรามิกส์ และเป็นผู้ดูแลและควบคุม การเคลือบ ระบบเตาและการเผาซึ่งเป็นขั้นตอนสำคัญที่ทำให้ผลงานสำเร็จโดยสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ เจ้าหน้าที่สำนักงานเลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่าน โดยเฉพาะ คุณ สิริศศิธร กัญโส ที่ได้ช่วยอนุเคราะห์ประสานงานด้านต่างๆ ให้สำเร็จลุล่วง

ขอขอบพระคุณ คุณแม่ ผู้สนับสนุนทั้งกำลังใจ และ ทุนในการวิจัย ขอขอบพระคุณ คุณพ่อ ผู้สนับสนุนสถานที่ในการสร้างผลงาน ขอขอบคุณ คุณวีรเจต บัณฑกุล น้องชายผู้ช่วยแก้ปัญหาและความขัดข้องต่างๆขณะพิมพ์งานจนสำเร็จลงได้ด้วยดี และ ขอขอบคุณเพื่อนๆร่วมรุ่นที่ได้ให้คำปรึกษาช่วยเหลือด้วยดีมาตลอด ท้ายสุดนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุกท่านที่ให้ความช่วยเหลือแก่ผู้วิจัยและขออภัยผู้ที่ไม่ได้กล่าวขอบคุณ ณ ที่นี้ ที่ช่วยทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ประสบความสำเร็จ

สุธิดา บัณฑกุล

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	8
ความสำคัญของการวิจัย.....	8
ขอบเขตของการวิจัย.....	8
วิธีดำเนินการศึกษา.....	9
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	9
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	11
1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานศิลปะของ ฌอง อาร์ป.....	11
1.1. ความเป็นมาและแนวคิดของกลุ่ม ดาดา.....	11
1.2. การเคลื่อนไหวจากกลุ่ม ดาดาสู่เซอร์เรียลลิสม์.....	16
1.3. แนวคิดในการสร้างผลงานศิลปะของ ฌอง อาร์ป.....	19
1.4. ทรรศนะของบุคคลทั่วไป ศิลปิน และนักวิชาการ ต่อ ฌอง อาร์ป และผลงานประติมากรรมของเขา.....	37
2. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงของประติมากรรม.....	41
3. ส่วนที่เกี่ยวข้องกับประติมากรรมเซรามิกส์.....	54
3.1. ความเป็นมาของเซรามิกส์.....	54
3.2. ประเภทของผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ประติมากรรมเซรามิกส์.....	58
3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	78
การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง.....	78
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	79
วิธีการเก็บข้อมูล.....	79
ผลการศึกษาวิเคราะห์.....	79
กลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์.....	80
กลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูป.....	99
กลุ่มของรูปทรงธรรมชาติ.....	114
สรุปผลการวิเคราะห์โครงสร้างของรูปทรงและแนวความคิดในประติมากรรม ของอาร์ป.....	125

สารบัญ(ต่อ)

บทที่	หน้า
4 การสร้างสรรค์และพัฒนา.....	131
ผลการศึกษาวิเคราะห์.....	132
สรุปการพัฒนาการสร้างสรรค์.....	156
5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	160
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	160
การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง.....	160
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	161
สรุปผลการวิจัยและอภิปรายผล.....	161
 บรรณานุกรม.....	 168
 ประวัติย่อผู้วิจัย.....	 171

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ประติมากรรมคือการแสดงออกทางปริมาตรด้วยสื่อชนิดต่างๆ อันเป็นทัศนศิลป์และเป็นสาขาหนึ่งของจิตรศิลป์ ประติมากรรมเป็นศิลปะที่กินระวางพื้นที่ในอากาศมี 3 มิติ หรือศิลปะรูปทรง (plastic art) อันเป็นคุณสมบัติของงานศิลปะทุกชนิดที่เป็นทัศนศิลป์ ประติมากรรมมีพัฒนาการอันยาวนาน พบหลักฐานตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ มักสร้างขึ้นเป็นรูปเคารพ สัญลักษณ์แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ มีรูปทรงที่ถูกตัดทอนจนเรียบง่ายตัดรายละเอียดและเน้นเพิ่มส่วนสำคัญเข้าไป ประติมากรรมที่โดดเด่นของยุคหินเก่า เช่น วีนิสแห่งวิลเลนดอร์ฟ (Venus of Willendorf) เป็นรูปสลักของผู้หญิงที่มีรูปร่างเป็นมวลกลม ส่วนหัวไม่มีหน้าตาแต่กลับให้ความสำคัญกับรายละเอียดของพื้นผิวที่มีลักษณะเป็นร่องมากกว่า มีอายุราว (500,000 – 5,000 BC) อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงประติมากรรมในยุคหินเก่าดังนี้

ประติมากรรมในยุคหินเก่า มีลักษณะเด่นคือ มีความงามตามลักษณะศิลปะเริ่มแรก (Primitive art) เป็นพิเศษ มีพลังและถ่ายทอดชีวิตจิตใจของมนุษย์ยุคหินเก่า ผู้ทำประติมากรรมยุคนั้นไว้อย่างสมบูรณ์ ดีกว่าในยุคหินกลางและหินใหม่ ซึ่งงานประติมากรรมแท้จริงกลับสูญยุคหินเก่าไม่ได้ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะยุคหินกลางและยุคหินใหม่ หันมาสนใจกับสิ่งอื่น่มากขึ้นด้านประติมากรรมจึงแสดงออกในส่วนละเอียดคือ ลวดลายต่างๆมากกว่า ดังนั้นงานประติมากรรมประยุกต์ ได้แก่พวกเครื่องปั้นดินเผาจึงเป็นงานสำคัญ ของความเจริญของยุคหินใหม่ อย่างไรก็ดี จะมองเห็นได้ว่า ประติมากรรมก่อนประวัติศาสตร์เป็นเพียง ส่วนประกอบของความเชื่อถือในสิ่งเร้นลับเหนือมนุษย์ และการทำพิธีกรรมต่างๆของมนุษย์เท่านั้นการพัฒนา รูปแบบก็เป็นไปตามความเชื่อดังกล่าวของมนุษย์สมัยนั้น (อัศนีย์ ชูอรุณ, 2535:123)

อาจกล่าวได้ว่าประติมากรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์เป็นแรงบันดาลใจในการเปลี่ยนแปลงและพัฒนา ประติมากรรมในยุคสมัยใหม่ ศิลปินสมัยใหม่ต้องการค้นหาศิลปะรูปแบบใหม่ที่แตกต่างไปจากรูปแบบ ประเพณีนิยมที่เคยสร้างสรรค์สืบต่อกันมาตั้งแต่ยุคเรอเนสซองส์ (Renaissance) ซึ่งรื้อฟื้นความรู้ต่างๆ รวมทั้งศิลปะกรรมตั้งแต่สมัยกรีกโบราณ ศิลปินสมัยใหม่แสวงหาแนวทางในการแสดงแนวความคิดที่ ปฏิเสธวัตถุนิยม และต้องการให้ศิลปะกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับธรรมชาติและสภาพแวดล้อมมากขึ้น อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึงลักษณะทั่วไปของศิลปะสมัยใหม่ไว้ดังนี้

ศิลปะในพุทธศตวรรษที่ 25 มีลักษณะเป็นแบบอย่างศิลปะแนวนานาชาติ และแนวเฉพาะตัวของศิลปิน มากกว่าจะเป็นแบบอย่างภูมิภาค และมีลักษณะแตกต่างกันมาก จนทำให้ยากแก่การพิจารณาหลักการทั่วไป มากยิ่งกว่าศิลปะสมัยพุทธศตวรรษที่ 24 เสียอีก ไม่ใช่เฉพาะเทคนิค และวัสดุใหม่ๆ เท่านั้นแต่ทัศนภาพต่อโลก ที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วได้มีอิทธิพลต่อศิลปะมาก ด้วยความสำคัญของเครื่องจักรที่เพิ่มมากขึ้น ดูเหมือนว่าได้มีผลสะท้อนลงในศิลปะบางแบบอย่าง นอกจากนั้นวิชาจิตวิทยาและวิชาฟิสิกส์ ยังทำให้โลกกายภาพและมนุษย์ในมโนภาพของศิลปิน เปลี่ยนรูปไปด้วย อย่างไร

ก็ตามปฏิกิริยาอันซับซ้อนของตัวประกอบ ที่ทำให้เกิดแบบอย่างของศิลปินขึ้นมา ไม่ได้ช่วยให้เข้าใจกันง่าย ๆ เลย

ในช่วงกลางพ.ศ. ที่ 25 ประติมากรรมมักสะท้อนให้เห็นถึงขบวนการที่ปรากฏในจิตกรรมมาก่อนลักษณะ ประติมากรรมอันมีชื่อเสียงเป็นพิเศษใน พ.ศ. ที่ 25 ได้แก่

1. มีแนวโน้มแรงบันดาลใจมาจากศิลปะสมัยเริ่มแรกของมนุษย์
2. มีประติมากรหลายคนปฏิเสธการใช้กลุ่มมวล
3. มีการคำนึงถึงบริเวณว่างในแง่เป็นส่วนประกอบมูลฐานของรูปองค์ประติมากรรมได้ชัดเจน
4. มีการใช้ความเคลื่อนไหวจริงในการจัดองค์ประกอบประติมากรรม (ประติมากรรมโคเนติก คือ ประติมากรรมแบบเคลื่อนไหว)
5. มีการใช้โลหะเชื่อม และวัสดุสังเคราะห์นานาชนิดมาทำงานประติมากรรมมากขึ้น
6. มีแนวโน้มสร้างประติมากรรมโดยวิธีนำวัตถุต่างๆ มาใช้ร่วมกัน ซึ่งวัตถุเหล่านั้นล้วนเป็นของเหลือใช้ หรือเป็นสิ่งของที่ทิ้งขว้างกันในวัฒนธรรมยุคของพวกเรา

รศ. กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงรูปแบบในการแสดงออกของศิลปินปัจจุบันไว้ดังนี้ ในทางรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ ต่างก็มีการสร้างให้ดูสะดุดตา และมีการเร้าอารมณ์รับรู้ อย่างรุนแรงทันทีทันใด เพื่อเรียกร้องรื้อฟื้นให้เกิดความสนใจอย่างรวดเร็วจากผู้ชม คล้ายดุจดั่งเสียงระฆังหรือเสียงแตรที่ปลุกเร้าความรู้สึกของคนได้อย่างมีประสิทธิภาพ ศิลปินต่างเสาะหาสิ่งสะดุดตาสะดุดใจใหม่ๆ แปลกนำมาเป็นแหล่งก่อความพอใจในการสร้างงาน เพื่อให้งานนั้นนั้นส่งผลต่ออารมณ์อันเฉื่อยชาของผู้ชมให้เปลี่ยนแปลง มิใช่ใช้เวลาพิจารณาค่อยดูค่อยคิด หากจะให้ความรู้สึกทั้งตาและใจในเวลาอันรวดเร็วนี้เป็นลักษณะทั่วไปของศิลปะสมัยใหม่ (อัศนีษฐ์ ชูอรุณ. 2535:241-242)

จากภาวะสงครามโลกครั้งที่ 1 ซึ่งนำความเปลี่ยนแปลงสู่สังคมตะวันตกเป็นอันมาก เกิดปัญหาหลายด้าน ทั้งเศรษฐกิจตกต่ำ การว่างงาน ความทุกข์ยากที่ต้องตกอยู่ในภาวะสงคราม ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวของปัญญาชนที่ต่อต้านสงครามและต้องการสันติภาพ หนึ่งในนั้นคือความเคลื่อนไหวของกลุ่มดาดา (Dada) ซึ่งไม่ใช่เพียงการเคลื่อนไหวในวงการศิลปะเท่านั้น แต่รวมถึงการเปลี่ยนแปลงแนวคิดทั้งทางด้านสังคมและวัฒนธรรมด้วย กลุ่มดาดา มีแนวความคิดในการต่อต้านและปฏิบัติแสดงออกถึงแนวความคิดไปในทางเยาะเย้ย เสียดสี ประชดประชัน แนวคิดรวบยอดที่สำคัญที่สุดคือการต่อต้านเหตุผล เพราะเหตุผลไม่ได้ทำให้มนุษย์ดีขึ้นแต่ในทางกลับกันมนุษย์ที่กล่าวอ้างว่าตนเองมีเหตุผลกลับก่อสงครามและกระหายความรุนแรง เครื่องมือที่กลุ่มดาดาใช้ในการต่อต้านเหตุผลคือกฎของความบังเอิญ ซึ่งพวกเขามีความเชื่อว่าเป็นกฎของธรรมชาติ เป็นพื้นฐานของทุกสรรพสิ่งบนโลก และได้นำความบังเอิญนั้นไปใช้เป็นกลวิธีในการสร้างผลงานทั้งวรรณกรรมและทัศนศิลป์ ดาดาเรียกกลวิธีนี้ว่าวิธีอัตโนมัติจากความบังเอิญ วิธีนี้ถูกคิดค้นโดยผู้ใดในกลุ่มไม่เป็นที่ทราบแน่ชัดแต่ปรากฏเป็นครั้งแรกในผลงานปะติขของ อาร์ป และในบทกวีของ ซารา และเป็นที่ยอมรับแพร่หลายกันในกลุ่มดาดาในเวลาต่อมา สำหรับดาดา ความบังเอิญเป็นสิ่งที่เกิดจากจิตไร้สำนึก ตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ที่ฟรอยด์ (Sigmund Freud) นักจิตวิทยาและจิตแพทย์เป็นผู้คิดค้นขึ้น และนักคิดกลุ่มดาดาเห็นว่าการค้นพบเกี่ยวกับทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของเขาสอดคล้องกับแนวคิดของกลุ่ม ฮิวโก บอล แก่นนำผู้ก่อตั้งกลุ่มดาดา

กล่าวถึงทัศนศิลป์ของดาดา ดังนี้ งานศิลปะเป็นพลังของของสัญชาตญาณในการสร้างสรรค์ ศิลปะเป็นแหล่งรวมของสิ่งที่เข้มนวดและทุกสิ่งที่เกิดขึ้นด้วยความบังเอิญตามกฎของชีวิต

ดาดายกย่องศิลปะว่าเป็นการแสดงออกถึงอิสระของความเป็นมนุษย์ พวกเขาละบายสีโดยใช้กรรไกร กาว ปูนปลาสเตอร์ กระสอบ กระดาษ เครื่องไม้เครื่องมือใหม่ๆ และวัสดุอื่นๆ พวกเขาต้องการทำภาพปะติด (collage) และการตัดต่อภาพ (montage) เรียกว่าวิธีการเหล่านี้เป็นการผจญภัยในการแสวงหาสิ่งใหม่ ก้อนหิน ลานนาฬิกา ตัวรถราง ขาหุ่น แผลง มุมห้องของตนเอง ทุกสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นแรงบันดาลใจให้กับความรู้สึกที่บริสุทธิ์และสื่อออกมาโดยตรง เมื่อศิลปะได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของแต่ละคน และแสดงถึงความเสี่ยงที่คาดเดาไม่ได้ของกฎความบังเอิญและบทบาทของพลังชีวิตศิลปะไม่ใช่สิ่งเร้าอารมณ์ที่เข้มนวดและหนักหน่วงอีกต่อไป และไม่ใช่ศอกนาฏกรรมอันอ่อนไหว แต่เป็นผลของประสบการณ์และความสุขรื่นเริงในชีวิต ดาดาไม่ใช่เพียงกลุ่มศิลปินแต่เป็นสัญญาณเตือนถึงคุณค่าที่ตกต่ำลงของกฎและทฤษฎีต่างๆ รวมทั้งความสิ้นหวังที่ปรากฏในศิลปะรูปแบบต่างๆ เพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะที่ใหม่และเป็นสากลจากจุดเริ่มต้นในบทกวีและในทัศนศิลป์ การปฏิบัติของดาดาแพร่ไปสู่สถาปัตยกรรม ภาพยนตร์ ดนตรี รูปแบบอักษรและสิ่งต่างๆ ที่เป็นหลักในชีวิตประจำวัน อันส์ ริชเตอร์ (Hans Richter) กล่าวถึงความเชื่อเกี่ยวกับกฎความบังเอิญของศิลปินดาดา ดังนี้ การใช้ความบังเอิญเป็นการเปิดมิติใหม่ที่ไร้ขีดจำกัดของศิลปะ กลวิธีเชื่อมโยงเสรี ขึ้นส่วนความคิดที่ไม่ปะติดปะต่อการเปล่งเสียงและถ้อยคำโดยไร้ความหมาย ในสนามทัศนศิลป์เสรีภาพใหม่นี้ให้ผลลัพธ์เหนือความคาดหมาย กลุ่มดาดา ประกอบด้วยนักคิดและปัญญาชนรุ่นใหม่ รวมทั้งศิลปินและกวีหัวก้าวหน้าในสมัยนั้น ก่อตั้งอย่างเป็นทางการในปี ค.ศ. 1916 แกนนำสำคัญคือ ฮิวโก บอล (Hugo Ball) ริชาร์ด ฮวนเซนเบค (Richard Huesenbeck) ,ทริสตัน ซารา (Tristan Tzara) นอกจากนี้ยังมีศิลปินและ กวี ที่มีส่วนสำคัญในช่วงแรกของการก่อตั้งกลุ่ม ดาดา อีกหลายท่านเช่นดูชามป์ (Duchamp) แอร์นส (Ernst) ,ชวิตเตอร์ (Schwitters) , พิกาเบีย (Picabia) หนึ่งในศิลปินเหล่านั้นคือ ฌอง (อันส์) อาร์ป (Jean (Hans) Arp) ผู้เป็นทั้งกวีและศิลปิน อาร์ปมีแนวคิดที่ชื่นชมความงามของการเปลี่ยนแปลงและองงามของธรรมชาติและการก่อเกิดของสิ่งมีชีวิต เขาพยายามที่จะทำให้งานศิลปะมีความสมบูรณ์โดยตัดสิ่งที่เป็นเนื้อหาซึ่งเป็นเรื่องส่วนตัวของศิลปินออกไป และพยายามที่จะสร้างให้เกิดรูปทรงบริสุทธิ์ ซึ่งได้อิทธิพลจากศิลปะแบบนามธรรม อาร์ปยกย่องรูปทรงนามธรรม เป็นสิ่งที่สมบูรณ์ในตัวเอง เป็นความจริงแท้ เนื่องจากมันไม่ได้ลอกเลียนแบบธรรมชาติ แต่ตัวของมันเองคือธรรมชาติ แนวความคิดของอาร์ป จึงเป็นความผสมผสานของแนวคิดจากกลุ่มศิลปะหลายกลุ่ม ฌอง อาร์ป ได้รับการกล่าวถึงว่าเป็นศิลปินผู้ไม่หยุดนิ่ง ผลงานของเขาเกิดจากการผสมผสานกันของแนวความคิดอันหลากหลาย ทั้ง เอ็กเพรสชันนิสม์ แอ็บสแตรค ดาดา และเซอร์เรียลลิสม์ นอกจากนี้เขายังเป็นกวีอีกด้วย อาร์ป เคยกล่าวว่าเขาเรียนรู้การเขียนนานก่อนที่เขาจะอ่านหนังสือออกเสียอีก ฌอง อาร์ป เดิมชื่อ อันส์ อาร์ป เป็นชาวฝรั่งเศส-สวิส-เยอรมัน เกิดวันที่ 16 กันยายน 1886 ที่มลฑลอัลซาส (Alsace) ในเมืองสตาร์บรุค (Starsbourg) ซึ่งอยู่ในรอยต่อระหว่างสามประเทศ ต่อมาได้ตกเป็นของประเทศเยอรมัน เขาศึกษาศิลปะจากหลายสถาบัน คือ คันทัน (Kunstschule) ซึ่งเป็นโรงเรียนศิลปะและการช่างใน สตาร์บรุค อคาเดมีไวมา (Academie Waima) และ อคาเดมี จูเลียน (Academie Julian) ในปารีส และได้รับการ

ตีพิมพ์บทกวีเป็นครั้งแรกในค.ศ.1902 เป็นบทกวีที่เขียนเป็นภาษาอัลเซเชียน ซึ่งเป็นภาษาท้องถิ่นของบ้านเกิดของเขา บทกวีของอาร์ปในช่วงนั้นมีเสน่ห์อยู่ที่การใช้ถ้อยคำสื่อตรงไปตรงมา อาร์ปเริ่มสร้างสรรค์งานแบบนามธรรมใน ค.ศ. 1910 – 11 หลังจากนั้นในค.ศ. 1912 อาร์ป เดินทางไปที่ มิวนิค และได้รู้จักกับแคนดินสกี (Kandinsky) เขากล่าวถึงเหตุการณ์ในช่วงนั้นดังนี้

“ปัญหาทุกอย่างที่เกี่ยวกับศิลปะทำให้ผมสนใจ และผมได้รวบรวมหนังสือทุกเล่มเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่เพื่อศึกษา แต่เนื่องจากผมไม่มีความสามารถในการที่จะทำความเข้าใจประสบการณ์ ของศิลปินผู้อื่นได้อย่างแท้จริง ผมจึงค้นหาวีธีในการถ่ายทอดและการแสดงออกด้วยตัวเองอย่างยากลำบาก ที่ เวกกิส (Weggis) ในระหว่าง ปีค.ศ. 1910 – 11 ที่ผมได้ค้นพบสิ่งที่เรียกกันว่าเป็นศิลปะแบบนามธรรม (Abstract art) ในแนวทางของผมเอง แต่สหายชาวสวิสของผมกลับไม่ยอมรับ และ โชคร้ายที่ผมได้ทำลายผลงานทุกชิ้นในช่วงนั้น หลังจากนั้นไม่นานผมได้พบกับแคนดินสกี และ ดาเนียล รอสซีนี (Daniel Rossini) พวกเขาเป็นคณกลุ่มแรกที่เข้าใจและผลักดันผลงานของผม” (Arp, Jean, 2001:17)

หลังจากนั้นอาร์ปได้ร่วมแสดงงานวาดเส้นของเขา ในนิทรรศการแสดงผลงานศิลปะครั้งที่ 2 ของกลุ่มบลูไรเดอร์ ที่ มิวนิค (Munich) ในปีเดียวกันนี้ และ แสดงงานร่วมกับกลุ่ม เดอร์สตรัม ในปีค.ศ 1913 ที่ ออทัมซาลอง ในกรุงเบอร์ลิน ในปี ค.ศ. 1915 อาร์ป ได้พบกับ โซฟี ทิวเบอร์ (Sophie Teuber) ผู้เป็นเพื่อนร่วมงานและมีอุดมการณ์เดียวกัน คือการหาแนวทางใหม่ในการแสดงแนวคิดทางศิลปะ ซึ่งส่งผลกระทบต่อการทำงานของเขามาก จากการร่วมกันค้นคว้าและทดลองสร้างสรรค์งานศิลปะ ในช่วงนี้อาร์ป ได้สร้างสรรค์ผลงานหลายชุดที่เป็นรูปทรงเรขาคณิต และในช่วงนี้เองที่เขาค้นพบวิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญและกลายเป็นเครื่องมือสำคัญของสมาชิกในกลุ่มดาดาในการต่อต้านเหตุผล ไม่ว่าจะเป็นในการแต่งบทกวี หรือ การทำงานศิลปะอาร์ป ให้ความสำคัญกับความบังเอิญ เขาเคยกล่าวว่า การฉีกกระดาษสักแผ่น หรือขีดเขียนภาพโดยไม่ตั้งใจ เป็นการสร้างให้สิ่งเหล่านั้นเกิดมีชีวิตและความตาย ผลงานของเขาที่แสดงในครั้งนั้นเช่น “จตุรัสจัดวางด้วยความบังเอิญ” หลังจากนั้น อาร์ป และ โซฟี ได้ย้ายไปอาศัยที่เมืองซูริค (Zurich) ในประเทศ สวิสเซอร์แลนด์ (ทั้งคู่เข้าพิธีสมรสกันในปี ค.ศ. 1922) ในช่วงต้นสงครามโลกครั้งที่ 1 เพื่อหลบหนีการที่จะต้องเป็นทหารและต้องร่วมรบกับฝ่ายเยอรมัน ในขณะที่เขาได้มีส่วนในการก่อตั้งกลุ่มดาดา ในปี ค.ศ. 1916 และการสร้างสรรค์งานของเขาได้เปลี่ยนจากรูปทรงเรขาคณิตเป็นรูปทรงที่ได้แรงบันดาลใจจากสิ่งมีชีวิตหรือรูปทรงชีวรูป และในช่วงเวลานี้อาร์ปเริ่มสร้างสรรค์งานประติมากรรมหุ่นต่ำจากไม้ระบายสี ซึ่งใช้วิธีการเกี่ยวกับการตัดปะกระดาษหรือการคอลลาจเพียงแต่ อาร์ปใช้รูปทรงที่เขาสร้างขึ้นเองแทนที่จะเป็นวัสดุสำเร็จรูปตามที่ศิลปินดาดานิยมใช้ อาร์ปปรารถนาที่จะแสดงออกถึง ความจริง ความงาม ความสมบูรณ์ของธรรมชาติ และสิ่งมีชีวิตผ่านทางรูปทรงนามธรรมบริสุทธิ์ เขาแสดงออกถึงแนวความคิดเช่นนี้ทั้งในงานศิลปะและในบทกวีด้วย เขาเปรียบเทียบการสร้างงานศิลปะกับการเกิดหินงอกหินย้อยและการเกิดและเติบโตของผลไม้ทั้งองุ่นจากต้น แสดงให้เห็นว่าเขายังคงมีแนวคิดที่ยึดมั่นในวิธีการอัตโนมัติอย่างเหนียวแน่น วิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญ ได้แนวความคิดมาจากการ คอลลาจ หรือปะติดกระดาษหรือวัสดุ ศิลปินที่สร้างสรรค์ด้วยวิธีนี้จะสร้างสรรค์รูปทรงต่าง ๆ อย่างอิสระโดยไม่คำนึงถึงเหตุผลและจัดวางเข้าด้วยกันโดย

อาศัยความบังเอิญ ไม่คำนึงถึงหลักองค์ประกอบและหลักสุนทรียศาสตร์แบบเก่าที่พวกเขาต่อต้าน กลวิธีการสร้างสรรค์ของอาร์ป เน้นผลที่เกิดขึ้นจากความบังเอิญ ด้วยความคิดที่ว่าความบังเอิญเป็น ตัวแทนของกฎพื้นฐานของธรรมชาติและสิ่งมีชีวิต อาร์ปต้องการที่จะปฏิเสธเหตุผลและไม่ต้องการแสดง ออกหรือบอกเล่าถึงเรื่องราว หรือเนื้อหาใด ๆ ในงานของเขาซึ่งแนวความคิดเช่นนี้เป็นแนวความคิดของ กลุ่มดาดา ที่ค้นหาวิธีการแสดงออกถึงการต่อต้านเหตุผล หลังจากนั้นกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ ซึ่งเกิดขึ้นใน ภายหลังได้นำแนวคิดนี้ไปพัฒนาต่อไปหลังจากที่ดาดาสลายตัว และเสริมว่าการสร้างสรรค์โดยอัตโนมัติ นั้นเกิดจากสิ่งที่ถูกเก็บกดอยู่ในจิตไร้สำนึก โดยมีแมกซ์ แอร์นสต์ (Max Ernst) เป็นศิลปินผู้บุกเบิก วิธีการคอลลาจให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของเซอร์เรียลลิสม์ อาร์ป ซึ่งยึดถือแนวคิดในวิธีการสร้าง สร้างสรรค์เช่นเดียวกับ แอร์นสต์ จึงเข้าเป็นสมาชิกของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ และร่วมแสดงงานศิลปะใน นิทรรศการครั้งแรกของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ในค.ศ. 1925 ในปีนั้นอาร์ปย้ายไปตั้งถิ่นฐานที่ปารีส ได้พบ กับกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ และอาศัยอยู่ที่สตูดิโอแห่งหนึ่งในมอนมาร์ท(Montmartre)ที่ วิลลา เดส์ ฟุเซียนส์ (Villa des Fusains) ถนน ทัวร์ลาคว์ (Tourlaque) ซึ่งอยู่ใกล้กับบ้านของ มิโร (Miro) และ แอร์นสต์ แม้ว่าอาร์ปจะมีส่วนในการก่อตั้งกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ และ ในการแสดงนิทรรศการครั้งแรกของกลุ่มนี้ แต่ เขาไม่ได้มีส่วนในการเคลื่อนไหวทางการเมืองของกลุ่มแต่อย่างใด และถึงแม้ว่าบทกวีของเขาจะได้รับการ ยกย่องจากกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ แต่เขาไม่ได้มีส่วนร่วมในการตีพิมพ์บทกวีของกลุ่ม อย่างไรก็ตาม อาร์ปยกย่องบทกวีของ เบเรตง (Breton) เปเรต์ (Peret) และ อูลลาร์ด (Eluard) และยอมรับว่าบทกวีของเขาเองใกล้เคียงกับวรรณกรรมแบบเซอร์เรียลลิสม์มากที่สุด ในระยะนี้เองที่อาร์ปพัฒนาวิธีการที่เขาเรียกว่า คอนสเทเลชัน (จักราศี หรือกลุ่มดาว) เขาใช้วิธีนี้ในการสร้างสรรค์ทั้งบทกวีและงานศิลปะ วิธีการคือ เขาจะจัดกลุ่มของคำ หรือกลุ่มของสีและรูปทรงต่าง ๆ และนำกลุ่มคำ หรือรูปทรงเหล่านี้มารวมกันใน ลักษณะต่าง ๆ กัน สีและรูปทรง หรือคำและข้อความกลุ่มเดียวกันเมื่อนำมาประกอบเข้าด้วยกันใน ลักษณะที่แตกต่างกันออกไปทำให้เกิดผลขององค์ประกอบของศิลปะ หรือบทกวีที่มีความแตกต่างกันได้ หลากหลาย ซึ่ง อาร์ป เปรียบเทียบปรากฏการณ์นี้กับความหลากหลายอย่างเหลือเชื่อของดอกไม้ นานาชนิดในทุ่งหญ้าซึ่งถึงแม้จะเป็นชนิดเดียวกัน แต่ก็แบ่งแยกความแตกต่างได้หลากหลายพันธุ์ มาเซล ซอง บรรณาธิการผู้รวบรวมตีพิมพ์บทกวีของอาร์ป กล่าวถึงผลงานของอาร์ป เมื่อเขาไปเยี่ยม อาร์ปที่สตูดิโอในเมืองเมอร์ดง (Meudon) ดังนี้ มีกล่องใหญ่ที่บรรจุแผ่นไม้ตัดเป็นรูปร่างต่าง ๆ หลาก หลายสี มันเป็นกล่องที่เต็มไปด้วยสิ่งที่จะกลายเป็นผลงานคอลลาจ ของอาร์ปต่อไป บางคนอาจคิดว่า ศิลปินคงเพียงแค่นำแผ่นไม้ออกมาจากกล่องสองสามชิ้นเอามาวางแบบไม่ต้องคิดอะไรก็สามารถสร้างเป็น งานได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด แต่ในความเป็นจริงแล้ว เขาให้ความสำคัญกับบริเวณว่างจากรูปทรงจนถึงขอบ ของกรอบและระหว่างรูปทรงด้วยกันเองจะต้องส่งเสริมให้รูปทรงสมบูรณ์เช่นกัน“มันไม่ง่ายเช่นนั้น”อาร์ป เคยกล่าวไว้ ขณะที่เขาส่งงานคอนสเทเลชันของเขาบนกระดาษขาว ด้วยชิ้นส่วนที่คล้ายกับจิกซอร์ เขาต้องนำชิ้นส่วนเหล่านี้มาเรียงแผ่ไว้เพื่อที่จะจัดวางให้มันอยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสม อาร์ปกล่าวว่ามัน เป็นเหมือนกับเกม หรือการล่าสัตว์ ต้องเฝ้าดูต้องรอคอยจังหวะและโอกาสที่ถูกต้องของจินตทัศน์ (image) ที่ปรากฏ เกิดความไม่คาดคิดขึ้นชวนให้ติดตาม เหมือนกับการเปลี่ยนแปลงของวิถีกระสุน งาน ศิลปะอาจจะเกิดขึ้นเพียงแค่ชั่วพริบตาโดยเพียงแค่พบกับคน สัตว์ พืช ก้อนหิน กระดาษใช้แล้วที่มีคนขีด

เขียนไว้ การขีดเขียนทิ้งไว้โดยไม่ได้ตั้งใจ นี่เองคือจังหวะที่เฉียบขาด เป็นจังหวะที่เฉียบขาดแบบเดียวกับการเหินวไถป็นของนายพราน ศิลปะและการประพันธ์มีส่วนคล้ายคลึงกับการล่าสัตว์ในแง่ของการที่จะต้องอาศัยโอกาสและความแม่นยำ อาร์ปใช้การสุ่มวลีและถ้อยคำต่างๆ จากพจนานุกรม (เป็นวิธีเดียวกับการค้นพบคำว่า “dada”) เป็นส่วนสำคัญในการเขียนบทกวี และใช้วิธีเดียวกันนี้กับผลงานประติมากรรมของเขา และเขาสามารถนำผลที่เกิดขึ้นโดยไม่ได้คาดคิดมาใช้ประโยชน์โดยไม่หลงอยู่กับการขัดเกลามันได้ ผลงานของอาร์ปแสดงถึงความสุขที่แท้จริง แสดงให้เห็นว่าความสวยงามสามารถสั้นไหวแตกกระจายได้ เหมือนกับผิวน้ำที่ถูกกระทบ แสดงถึงความสุขและความงาม ไม่ใช่ความสวยงามเหมือนกับฉากละครในแบบของศิลปะสมัยเรอเนสซองส์ แต่ความงามของประติมากรรมของอาร์ป เกิดจากความอ่อนไหวและบริสุทธิ์ของรูปทรง แทนที่จะลอกเลียนธรรมชาติ งานศิลปะของอาร์ป กลับมีลักษณะคล้ายการประพันธ์บทกวี และอาศัยการแสดงออกที่เลียนแบบการเปลี่ยนแปลงรูปร่างตามวงจรชีวิตโดยธรรมชาติ ซึ่งอยู่เหนือความคิดที่เป็นระบบระเบียบและเหตุผล แต่อย่างไรก็ตาม แนวความคิดของอาร์ป คล้ายคลึงกับมอนเดรียน (Mondrian) ด้วยเช่นกัน ในแง่ของการถ่ายทอดความจริงสมบูรณ์ผ่านรูปทรงนามธรรม ผลงานของ อาร์ป จึงแสดงถึงการผสมผสานและสังเคราะห์ความคิดอันหลากหลายเข้าด้วยกันอย่างชาญฉลาด

อาร์ปเริ่มสร้างงานประติมากรรมลอยตัว3มิติใน ค.ศ. 1930 เป็นช่วงที่สำคัญที่สุดของพัฒนาการในการสร้างงานศิลปะของเขา อาร์ป เรียกมันว่าคอนกรีต (concrete) ซึ่งเป็นคำที่กลุ่มกวีและศิลปินผู้มีแนวความคิดเดียวกันได้ร่วมกันคิดค้นขึ้นสำหรับเรียกรูปแบบของงานศิลปะตามแนวคิดของพวกเขา อาร์ปชอบการแลกเปลี่ยนความคิดกับเพื่อนศิลปินในกลุ่มเดียวกันและการมีส่วนร่วมในการทำงานศิลปะเป็นกลุ่ม เขาทำงาน วาดเส้น ร่วมกับ โซฟี ทิวเบอร์ และ ทำภาพเขียนปูนเปียกบนฝาผนังของ ลูเบทท์ (L'Aubette) ซึ่งเป็นภัตตาคารแห่งหนึ่งใกล้กับเมืองสตาร์บรุค (ในปัจจุบันได้ถูกทำลายไปแล้ว) โดยรวมกลุ่มกับ โซฟี ภรรยาของเขาและ ธีโอ แวน ดาสเบิร์ก (Theo van Doesburg) และรวมกลุ่มในลักษณะคล้ายคลึงกันนี้กับศิลปิน และนักประพันธ์อีกหลายคน เขาอธิบายเกี่ยวกับความเคลื่อนไหว แก่น และสถานการณ์ ของโครงการที่เกิดจากการร่วมมือกัน ในเรียงความและบทนำอีกหลายบทและนอกจากนี้ยังเขียนบทนำให้โคลงกลอนและบทนำของเรียงความ สำหรับหนังสือ งานแสดงนิทรรศการศิลปะ บทแสดงความคิดเห็นเหล่านี้ วิเคราะห์ทั้งผลงานศิลปะของเพื่อนศิลปินของอาร์ป และผลงานของเขาเอง ศิลปินดาดาคนอื่นๆไม่เพียงแต่ใช้รูปแบบคอนกรีตเพียงอย่างเดียวเท่านั้นไม่ว่าจะเป็น ดุซอมป์ , ฟิกาเบีย , ชวิสแตร , แอรนทส์ และศิลปินร่วมสมัยอีกหลายท่านเลือกใช้การแสดงออกถึงแนวคิดในหลายรูปแบบ และอาร์ปเช่นเดียวกันเป็นผู้ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นกวียอดเยี่ยมผู้หนึ่งในเยอรมัน และนอกจากนี้เขายังได้รับการยกย่องว่าเป็นประติมากรยอดเยี่ยมคนหนึ่งในทศวรรษนั้นด้วย เขาเป็นศิลปินที่มีเอกลักษณ์ในการแสดงออกหลายรูปแบบ จนถึงวาระสุดท้ายของชีวิต เขายังไม่สูญเสียพลังกำลังในการสร้างสรรค์ แม้แต่น้อย อาร์ปเสียชีวิตในวันที่ 6 มิถุนายน ค.ศ. 1966 ที่เมืองบาเซล (Basel) ก่อนหน้านั้นผลงานของเขาได้รับรางวัลประติมากรรมยอดเยี่ยมที่เมือง เวนิส เบียงเนล (Venice Biennale) ในปี ค.ศ. 1954 พิพิธภัณฑ์หลายแห่งและนักสะสมงานศิลป์ให้การสนับสนุนผลงานของเขาเป็นอย่างมาก ในช่วงบั้นปลายของชีวิต อาร์ปสามารถเข้าถึงความหมายของวัสดุ และค้นพบมิติที่น่าสนใจและน่าประทับใจ และเพื่อที่

จะทดลองค้นหาสิ่งใหม่ เขาจึงใช้วัสดุหลากหลายชนิดในการสร้างผลงาน ไม่ว่าจะเป็น โลหะหลายชนิด หินชนิดต่างๆ แก้ว อาจกล่าวได้ว่าครอบครัวยังไม่จะเป็นเพื่อนศิลปินโดยเฉพาะอย่างยิ่งโซฟี ทิวเบอร์ ภรรยาคนแรกของเขามีอิทธิพลในการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานศิลปะของเขาเป็นอย่างมากนับตั้งแต่ พวกเขาพัฒนาผลงานร่วมกันเป็นครั้งแรก เมื่อภรรยาของเขาเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1943 หลังจากนั้นหลายปีอาร์ปจึงแต่งงานใหม่อีกครั้ง มาร์เกอร์ริต อาร์ป (Marguerite Arp) ภรรยาคนที่ 2 ของเขาเป็นเพื่อนของโซฟี ติดตามพัฒนาการของผลงานของเขาเสมอจนรู้จักผลงานเหล่านั้นดีพอสมควร ทั้ง บทประพันธ์ และ ประติมากรรม หลังจากที่อาร์ปเสียชีวิตภรรยาคนที่สองของเขามีส่วนสำคัญอย่างมาก ในการรวบรวมข้อมูลและข้อเขียนต่างๆ เกี่ยวกับผลงานของเขา

ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะของ ฌอง อาร์ป ผู้วิจัยต้องการศึกษาแนวความคิดในการสร้างประติมากรรมลอยตัว (ระหว่าง ค.ศ.1931-1966) ซึ่งเป็นแนวคิดที่ต่อเนื่องตั้งแต่ที่อาร์ป และเพื่อนร่วมอุดมการณ์ก่อตั้งกลุ่มดาดาซีน และอาร์ปยึดถือแนวคิดนี้ในการสร้างงานศิลปะมาตลอด แม้ว่ารูปแบบของผลงานจะเปลี่ยนแปลงไปจากการปะติดวัสดุ ประติมากรรมหุ่นต่ำ มาเป็นประติมากรรมลอยตัว โดยเฉพาะแนวความคิดในเรื่องของกฎความบังเอิญซึ่งเป็นแนวคิดที่อาร์ปใช้ในการต่อต้านระเบียบกฎเกณฑ์ และเหตุผล และมีความสอดคล้องกับทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ นอกจากนี้ผู้วิจัยต้องการศึกษาโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรมหินอ่อนของอาร์ป ซึ่งอาร์ปแสดงออกถึงแนวความคิดโดยใช้รูปทรงชีวิรูป (biomorphic form) และนำผลการศึกษาวิเคราะห์ที่ได้มาพัฒนาการสร้างงานประติมากรรมเซรามิกส์ของผู้วิจัย

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงานประติมากรรมหินอ่อน ของ ฌอง อาร์ป ในช่วงปี ค.ศ. 1931 – 1966 ในประเด็นแนวความคิดในการสร้างผลงานศิลปะและในประเด็นโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงของประติมากรรม
2. นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาใช้ในการพัฒนาการสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิกส์ของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ประติมากรรมของ ฌอง อาร์ป และ โครงสร้างของรูปทรงในประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง อาร์ป ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1931 -1966
2. ผลการศึกษาวิจัยมีความสำคัญในการพัฒนาการสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิกในรูปแบบของผู้วิจัย
3. ผลการศึกษาวิจัยจะเป็นประโยชน์สำหรับการศึกษาศิลปะสมัยใหม่และการศึกษาทางประติมากรรมในระดับอุดมศึกษาและผู้ที่สนใจ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง อาร์ป ในประเด็นของแนวความคิดของศิลปิน และโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงของผลงานประติมากรรม
2. ข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีในการสร้างสรรค์งานประติมากรรมเซรามิกส์
3. ศึกษาวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างภาพถ่ายผลงาน ประติมากรรมหินอ่อนของฌอง อาร์ปเท่าที่สามารถทำการสืบค้นได้ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1931 – 1966 จำนวน 19 ภาพได้แก่
 - 3.1 Torso . ค.ศ. 1931 . หินอ่อน . 60 x 39.5 x 18.5 เซนติเมตร
 - 3.2 Human Concretion . ค.ศ. 1934 . หินอ่อน . 35 x 42 x34 เซนติเมตร
 - 3.3 Human Concretion . ค.ศ. 1935 . หินอ่อน . 31 x 58 x42 เซนติเมตร
 - 3.4 Crown of Buds 2 . ค.ศ.1936 . หินอ่อน . 52 x42.5 x 42 เซนติเมตร
 - 3.5 Dream Amphora . ค.ศ.1914 . หินอ่อน . สูง 22.5 เซนติเมตร
 - 3.6 Concrete Sculpture . ค.ศ.1942 . หินอ่อน . สูง 35.8 เซนติเมตร
 - 3.7 Owl's Dream . ค.ศ. 1947 . หินอ่อน . สูง 39.3 เซนติเมตร
 - 3.8 Silent . ค.ศ. 1949 . หินอ่อน . สูง 50 เซนติเมตร
 - 3.9 Snake Movement 1 . ค.ศ. 1950 . หินอ่อน . ยาว 35 เซนติเมตร
 - 3.10 Cyprian Sculpture . ค.ศ. 1951 . หินอ่อน . 16.5 x 22 x 12.5 เซนติเมตร
 - 3.11 Oru . ค.ศ. 1953 . หินอ่อน . ยาว 39.5 เซนติเมตร
 - 3.12 Torso . ค.ศ.1953 . หินอ่อน . สูง 78.4 เซนติเมตร
 - 3.13 Aquatic . ค.ศ. 1953 . หินอ่อน . ยาว 63.7 เซนติเมตร

- 3.14 Dream Flower with Lips . ค.ศ. 1954 . หินอ่อน . สูง 65.7 เซนติเมตร
- 3.15 Mediterranean Sculpture . ค.ศ. 1956 . หินอ่อน . สูง 37.5 เซนติเมตร
- 3.16 Seated . ค.ศ. 1957 . หินอ่อน . สูง 59 เซนติเมตร
- 3.17 Self Absorbed . ค.ศ. 1957 . หินอ่อน . สูง 52.5 เซนติเมตร
- 3.18 Hurlou . ค.ศ. 1957 . หินอ่อน . สูง 96.2 เซนติเมตร
- 3.19 Fruit . ค.ศ. 1960 . หินอ่อน . -

วิธีการดำเนินการศึกษา

1. ศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติ รวมทั้งแนวความคิดของ ฌอง อาร์ป
2. ศึกษาและวิเคราะห์ผลงานประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง อาร์ป ตั้งแต่ ค.ศ. 1931 – 1966 ในประเด็นโครงสร้างของรูปทรงของผลงาน จากข้อมูลภาพถ่าย ซึ่งสามารถเชื่อถือได้ว่ามีความเหมือนจริงในระดับหนึ่ง
3. ศึกษากลวิธีในการสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิกส์
4. นำผลที่ได้จากการศึกษาและวิจัยมาสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานประติมากรรมเซรามิกส์ตามรูปแบบของผู้วิจัย
5. สรุปเนื้อหาที่ได้จากการวิจัยเป็นผลงานทางเอกสาร และ ผลงานสร้างสรรค์

นิยามศัพท์เฉพาะ

กลวิธีเชื่อมโยงเสรี (free association) หมายถึง การรักษาผู้ป่วยทางจิตซึ่งค้นพบโดย ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) จิตแพทย์ชาวเวียนนา ด้วยวิธีการให้ผู้ป่วยเล่า หรือพูดถึงสิ่งที่ติดข้องอยู่ในใจอย่างอิสระ โดยที่ถ้อยคำหรือประโยคอาจขาดเป็นช่วงๆไม่ประติดประต่อกันหรือไม่มีความหมายหรือไร้เหตุผล ข้อความดังกล่าวถือเป็นสัญลักษณ์ที่จิตแพทย์จะทำการบันทึกข้อความเหล่านี้ไว้เพื่อวิเคราะห์หาสาเหตุของอาการป่วยและทำการรักษาต่อไป

กลวิธีอัตโนมัติจากความบังเอิญ (method of chance) หมายถึง เป็นวิธีการสร้างสรรค์บทกวี และศิลปะกรรมที่ศิลปินกลุ่มดาดา (Dada) คิดค้นขึ้นจากแนวความคิดที่ต่อต้านเหตุผล ดาดามีความเชื่อว่าความบังเอิญเกิดจากแรงผลักดันของจิตไร้สำนึก อ้างตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ จิตแพทย์ และ นักจิตวิทยา การสร้างผลงานศิลปะด้วยวิธีนี้แตกต่างกันไปตามลักษณะเฉพาะของศิลปินแต่ละคน เช่นการแต่งบทกลอนโดยตัดคำออกมาจากหนังสือพิมพ์หรือนิตยสารแล้วนำมาเขย่ารวมกันในถุงหยิบแต่ละชิ้นมาประกอบกันเป็นประโยคด้วยวิธีการสุ่ม หรือ การสร้างงานศิลปะจากการตัดหรือฉีกกระดาษสีเป็นชิ้นๆแล้วนำมาปะติดรวมกันโดยไม่มีการร่างหรือการวางแผนล่วงหน้า

ชีวรูป (biomorphic form) หมายถึง รูปทรงนามธรรมในงานศิลปะที่มีที่มาจากการตัดทอนบิดเบือนรูปทรงของสิ่งมีชีวิตจนผิดไปจากสิ่งมีชีวิตที่พบเห็นตามธรรมชาติ ประกอบด้วยเส้นโค้งหรือคลื่นที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ศิลปินที่ใช้รูปทรงเช่นนี้สร้างผลงานเช่น อาร์ป (Arp) มิโร (Joan Miro)

ศิลปะนามธรรม (abstract art) หมายถึง ศิลปกรรมแบบหนึ่ง โดยเฉพาะในสาขา จิตรกรรม ประติมากรรม และ เลขนศิลป์ เกิดขึ้นจากมโนทัศน์ที่สำคัญคือ ต้องการแยกอารมณ์หรือความรู้สึกออกจากเรื่องราว เนื้อหา เพื่อแสดงสุนทรียภาพที่สามารถรับรู้และซาบซึ้งได้ตามเอกัตภาพ ซึ่งอาจไม่ตรงกับความตั้งใจของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนั้นโดยตรงก็ได้ ทั้งนี้เพราะเห็นว่าสิ่งต่างๆ มีความงามอยู่ในตัวเองแล้วจึงวางหลักการในการสร้างผลงานไว้ว่า ไม่แสดงให้เห็นสิ่งต่างๆตามที่ปรากฏจริง หรือที่เรียกว่าศิลปะไม่แสดงลักษณะ ไม่เสนอรูปทรงที่ดูรู้ว่าเป็นรูปอะไร หรือที่เรียกว่าศิลปะไร้รูป ลักษณะ และไม่แสดงลักษณะวัตถุวิสัยหรือสิ่งที่มองเห็น หรือที่เรียกว่า ศิลปะไร้วัตถุวิสัย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานศิลปะของ ฌอง อาร์ป
 - 1.1 ความเป็นมาและแนวคิดของกลุ่มดาดา
 - 1.2 การเคลื่อนไหวจากกลุ่ม ดาดา สู่อ็องรีเรียลลิสม์ (Surrealism)
 - 1.3 แนวความคิดในการสร้างผลงานศิลปะของ ฌอง อาร์ป
 - 1.4 ทัศนะของบุคคลทั่วไป ศิลปิน และ นักวิชาการต่อ ฌอง อาร์ป และ ผลงานของเขา
2. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม
3. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับประติมากรรมเซรามิกส์
 - 3.1 ความเป็นมาของเครื่องปั้นดินเผา
 - 3.2 ประเภทของเครื่องปั้นดินเผาและกลวิธีในการสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิกส์

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานศิลปะของ ฌอง อาร์ป

1.1 ความเป็นมาและแนวคิดของกลุ่ม ดาดา

ในยุคสมัยที่ ฌอง อาร์ป มีชีวิตอยู่ (ตั้งแต่ ค.ศ. 1887 – 1966) เกิดกลุ่มศิลปะที่มีแนวคิดแตกต่างกันขึ้นหลายกลุ่ม เนื่องจากในช่วงเวลานั้น เกิดการเปลี่ยนแปลงสภาพสังคม วัฒนธรรม และ เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ซึ่งส่งผลกระทบต่อเศรษฐกิจและวิถีชีวิตของผู้คนในยุโรป ทำให้เกิดแนวความคิดใหม่ในกลุ่มของปัญญาชนและคนรุ่นใหม่ แนวความคิดในการสร้างงานศิลปะของอาร์ปจึงมีความคาบเกี่ยวระหว่างกลุ่มศิลปะหลายกลุ่ม ในช่วงต้นของการสร้างสรรค์เขาชื่นชมศิลปะแบบ คิวบิสม์ หลังจากนั้นเปลี่ยนไปเป็น เอ็กส์เพรสชันนิสม์ ก่อนที่จะเข้าร่วมกลุ่มกับดาดา และ เซอร์เรียลลิสม์ และ กลุ่ม แอบสแตรคชัน ครีเอชัน ในช่วงบั้นปลายชีวิต (ประมาณ ค.ศ. 1930 – 1966) ซึ่งในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยเน้นไปที่การศึกษาประติมากรรมหินอ่อนของอาร์ป ในช่วงปีค.ศ. 1931 – 1966 ในปีค.ศ. 1916 อาร์ปได้เข้าร่วมเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้งกลุ่มดาดา หลังจากนั้นประมาณปี ค.ศ. 1922 - 25 ได้เข้าร่วมในการเปลี่ยนแปลง จากดาดาสู่อ็องรีเรียลลิสม์ อย่างไรก็ตามแนวคิดแบบดาดายังคงมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ของเขาจนบั้นปลาย ดาดา ไม่ใช่ความเคลื่อนไหวทางสุนทรียศาสตร์ที่จะสามารถเข้าใจหรือเป็นที่ยอมรับได้ในสมัยนั้น การเกิดขึ้นของดาดาเป็นไปอย่างฉับพลันเช่นเดียวกับการเกิดสงครามโลก และ ก่อให้เกิดสิ่งใหม่ ไม่เพียงแต่เฉพาะในวงการศิลปะเท่านั้น ไม่ว่าจะเป็นวัสดุใหม่ แนวความคิดใหม่ รูปแบบและทิศทางใหม่ ผู้คนหน้าใหม่ รวมทั้งให้ความหมายใหม่ในการแสดงความคิดซึ่งแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อมสังคมวัฒนธรรมในแต่ละประเทศและขึ้นอยู่กับความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคน ในบางครั้งแสดงออกทั้งในแง่บวกและในแง่ลบ บ่อยครั้งที่ปรากฏการแสดงแนวคิดที่ขัดแย้งกัน ทั้งศิลปะและต่อต้านศิลปะ มีศีลธรรมและไร้ศีลธรรม

ฮันส์ ริชเชอร์(Hans Richter) กล่าวถึงกิจกรรมของดาดา ในช่วงเวลานั้นดังนี้

ด้วยความขบะแหยงเกลียดชังความโหดเหี้ยมของสงครามโลกในปี ค.ศ. 1914 เราอยู่ในซูริค ห่มเทให้กับศิลปะขณะที่เสียงปืนแว่วอยู่ไกลๆ เราร้องเพลง ระบายสี ทำภาพปะติด และเขียนบทกวีด้วยกำลังทั้งหมดที่เรามี เรากำลังค้นหาศิลปะประเภทที่เกิดจากพื้นฐานดั้งเดิม เพื่อเยี่ยวยารักษาศิลปะจากความบ้าคลั่งแห่งยุคสมัย และพยายามจัดลำดับขั้นใหม่ให้กับสิ่งต่างๆ เพื่อก่อให้เกิดความสมดุล เราคาดการณ์ไว้ว่ากลุ่มที่บ้าคลั่งในอำนาจจะใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือเช่นฆ่าจิตใจของมนุษย์ในสักวันหนึ่ง(Richter,Hans.(1964): 25)

อย่างไรก็ตามดาดาไม่ได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่า แต่ได้ซึมซับเอารูปแบบการแสดงออกของฟิวเจอริลิซึม(Futurism)ไว้ด้วย แม้ความมุ่งหมายจะต่างกันสุดขั้วก็ตาม ฟิวเจอริลิซึมชื่นชมความก้าวหน้าของอุตสาหกรรมและวิทยาศาสตร์แต่ดาดากลับปฏิเสธวิทยาศาสตร์ แต่เป็นความจริงที่ว่าการเล่นการประทุษร้ายและการแสดงออกต่อสาธารณชนอย่างก้าวร้าว เป็นผลผลิตของฟิวเจอริลิซึม เช่นเดียวกับรูปแบบการเขียนและการจัดรูปเล่มของประกาศอุดมการณ์ของกลุ่มดาดา ซึ่งใช้ตัวอักษรอย่างอิสระและองค์ประกอบของตัวอักษรเคลื่อนไหวบนหน้ากระดาษอย่างเสรี ทั้งหมดนี้พบในรูปแบบวรรณกรรมของฟิวเจอริลิซึมก่อนดาดา แต่อิทธิพลทั้งหลายที่ได้รับจากกลุ่มฟิวเจอริลิซึมหมดลงเพียงเท่านี้ เพราะฟิวเจอริลิซึมยึดติดกับการวางแผนและระบบระเบียบเพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์แต่ดาดาใช้ความบังเอิญเป็นเครื่องมือในการดำเนินการให้บรรลุวัตถุประสงค์ ความอิสระอย่างสมบูรณ์ปราศจากการวางแผนล่วงหน้าเป็นสิ่งแปลกใหม่ในประวัติศาสตร์ศิลปะ แม้ว่าปรากฏการณ์นี้จะคงความแปลกใหม่อยู่ได้ไม่นานนัก แต่ก็ป็นชั่วขณะที่เสรีภาพโดยสมบูรณ์ถูกปลดปล่อยเป็นครั้งแรก เสรีภาพนี้อาจนำไปสู่ศิลปะแนวใหม่หรือไม่นำไปสู่อะไรเลยก็ได้ดังเช่นที่ซาราห์หนึ่งในแกนนำของกลุ่มเขียนลงในประกาศอุดมการณ์ของกลุ่มดังนี้ ดาดาทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในระบบสังคมและศีลธรรม เพื่อสร้างสรรค์พลังอันแท้จริงของจินตนาการและความเป็นเอกลักษณ์ขณะที่โลกเปลี่ยนแปลงไป สำหรับดาดาระเบียบเท่ากับความไร้ระเบียบ ตัวตนเท่ากับไร้ตัวตน ยอมรับเท่ากับขัดแย้ง รากฐานดั้งเดิมของศิลปะคือความสมบูรณ์ ความสมบูรณ์และบริสุทธิ์ของจักรวาลคือความสับสนอลหม่าน ปราศจากความควบคุม พวกเขาชอบศิลปะยุคเก่าในความใหม่ของมันความขัดแย้งเท่านั้นที่ดึงดูดให้ชื่นชมอดีต แต่ในขณะที่แนวคิดของซารามีความสุดขั้ว อาร์ปกลับเสนอแนวคิดที่มีเอกลักษณ์ต่างออกไป เขากล่าวว่าดาดาเปรียบได้กับพื้นดินที่ศิลปะเติบโตงอกงามขึ้นมา ดาดายินยอมให้ศิลปะโดยไม่ต้องอาศัยเหตุผลแต่ไม่ได้หมายความว่าความไร้เหตุผลนั้นไร้สาระ ดาดานั้นปราศจากความหมายเช่นเดียวกับธรรมชาติ ด้วยแนวคิดเช่นนี้ดาดาจึงถูกต่อต้านจากชนชั้นกลางว่าเป็นสุนทรียศาสตร์ที่ป่าเถื่อนไร้อารยธรรม แต่อย่างไรก็ตามแม้ว่าจะถูกต่อต้านดาดากลับสามารถสร้างความเคลื่อนไหวอันโกลาหลให้กับสังคมและชนชั้นกลางเป็นอันมาก

ทวีเกียรติ ไชยงยศกล่าวถึงศิลปินกลุ่มดาดาดังนี้

ศิลปะดาดาเกิดขึ้นในทวีปยุโรปในขณะที่สงครามโลกครั้งที่ 1 กำลังดำเนินอยู่ศิลปินได้รวมกันตั้งเป็นกลุ่มชื่อดาดา เป็นการตั้งชื่อกลุ่มด้วยวิธีการเสี่ยงทาย ความหมายตามตัวแปลแล้วไม่ได้ความแต่จะให้ความ

หมายตามอุดมการณ์ในการแสดงออกของพวกเขา กลุ่มดาดา มีเป้าหมายในการต่อต้านสงคราม และช่วยชี้นำสิ่งที่ไม่ดีในสังคม ต่อต้านศิลปะตามหลักวิชา (Academic art) พวกเขาจะสร้างศิลปะในลักษณะ ประชดประชันสังคมในสิ่งที่เขาไม่เห็นด้วย เช่นความงามตามหลักวิชา การทำสงครามล้างผลาญเป็นต้นดาดา มีความเชื่อว่า ศิลปะบันทึกการงานความรู้สึกของมนุษย์ที่มีต่อสิ่งแวดล้อม ดังนั้นศิลปะจะต้องไม่ผูกพันอยู่กับ กฎเกณฑ์ เหตุผล ความงาม คนที่ยึดกฎเกณฑ์เหตุผล และความงามดังกล่าวคือคนที่มีความหลงและหลงก ตัวเองการที่พวกดาดามีความเชื่อเช่นนี้ ทำให้พวกเขามีอิสระเต็มที่ในการคิด และสร้างสรรค์งานศิลปะ งาน ศิลปะที่แปลกใหม่ จึงปรากฏออกมามากมายทุกรูปแบบและทุกวิถีทาง เท่าที่มันสมองของพวกเขาจะเอื้อ อำนาจ ศิลปิน ของกลุ่มนี้ได้แก่ มาเซล ดูซอง (Marcel Duchamp) ฮันส์ อาร์ป(Hans Arp)(พ.ศ. ทวีเกียรติ ไชยงยศ.(2/2533): 107-108)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการก่อตั้งกลุ่ม ดาดา และความเชื่อของกลุ่มดังนี้

ศิลปินดาดา มีหลายคน เช่น ฮันส์ อาร์ป(Hans Arp) กวีและประติมากรชาวฝรั่งเศส ทริสแตน ซารา(Tristan Tzara) จิตรกรและกวีชาวสวิสเซียเป็นหัวเรี่ยวหัวแรงร่วมด้วย ฮิวโก บอล (Hugo Ball) ริชาร์ด ฮวนเซนเบค (Richard Huelsenbeck) และ มาเซล ดูซามป์ (Marcel Duchamp)ศิลปินกลุ่มนี้ตั้งชื่อโดยวิธีเดาสุ่ม คือเมื่อ เดือนกุมภาพันธ์ ค.ศ.1916ได้นัดพบปะกันในคาบาเร่ วอลแตร์(Cabaret Voltaire)ในซูริคโดยทริสแตน ซารา เอามีตสอดเปิดพจนานุกรม (Larousse Dictionary)พบคำ ดาดา นี้ นักวิจารณ์ไม่เชื่อถึอวิธีการตั้งชื่อแบบเดาสุ่มประกอบกับไม่ชอบผลงานของศิลปินกลุ่มนี้วิจารณ์ว่า คำดาดาเป็นคำเพี้ยนมาจากคำว่า แดด ซึ่งเด็กใช้ เรียกพ่อ โดยให้เหตุผลเพิ่มเติมว่า เมื่อเด็กปะติดปะต่อสิ่งต่างๆขึ้นเป็นรูปแปลกๆก็เรียกพ่อดู และงานของ ศิลปินกลุ่มนี้ก็ไม่มีผิดอะไรกับงานของเด็กๆเลย ดังนั้นจึงเรียกศิลปินกลุ่มนี้ว่าดาดา ซึ่งไม่มีผิดกับงานของเด็กๆ เท่าใดนัก อย่างไรก็ตามการตั้งชื่อแบบเดาสุ่มนี้มีเหตุผลสอดคล้องกับผลงานของศิลปินกลุ่มนี้มาก เพราะส่วนใหญ่จะช่วยให้สังคมสำนึกในการทำลาย โดยการคัดค้าน ขัดแย้งกับกฎเกณฑ์เดิมๆทางศิลปะหมดสิ้น ความ เชื่อ (Manifestation) ของศิลปินกลุ่มนี้พอประมวลได้โดยสังเขปคือ

ทางจิตวิทยา

ความรู้สึกของมนุษย์ต่อสังคมสำคัญมาก ถ้าท่านได้รับความสะท้อนใจจากสังคมแล้วควรตอบสนองทันที อย่า รื้อหรือพยายามระงับอารมณ์ หรือพยายามแสดงออกตามเหตุผลที่สังคมปฏิบัติเลยท่านแสดงออกตามความรู้สึกทันทีเพราะถ้าท่านสกดกลั้นไว้ ความรู้สึกนั้นจะรวมตัวฝังอยู่ในจิตใต้สำนึกแล้ววันหนึ่งความรู้สึกนั้นจะทำ อันตรายต่อท่านเอง

ทางคุณค่าและหลักเกณฑ์ทางศิลปะ

ศิลปะไม่มีกฎเกณฑ์ ไม่มีเหตุผล ไม่มี ความงามหรือไม่งาม ศิลปะเป็นบันทึกการงานความรู้สึกของมนุษย์จาก สิ่งแวดล้อม คนที่พยายามกำหนดความงาม กำหนดเหตุผลเป็นคนที่หลง และกำลังหลงตัวเอง มนุษย์ได้ชื่อ ว่าเป็นผู้ที่เคารพในเหตุผล มีศีลธรรม แต่เหตุใดจึงรบราฆ่าฟันกันโดยไม่พิจารณาเหตุผล ดาดาไม่ใช่จุดเริ่มต้นของศิลปะ แต่เป็นจุดเริ่มต้นของสิ่งที่น่ารังเกียจน่าสะอิดสะเอียน ดาดาพยายามที่จะทำลายการหลงลง ของเหตุผล และหากฎที่ไม่มีเหตุผล มนุษย์ยังคงดำรงชีวิตอยู่ภายใต้เหตุผล แต่ขบวนการของเหตุผลนั้น มนุษย์นำมาใช้แก้ปัญหาที่ไม่สำคัญ ความจริงแล้วเหตุผลนั้นถูกขจัดไปจากมนุษย์นานแล้ว ข้อตกลงดังกล่าว ตามลัทธิดาดานี้ ทำให้ผลงานทางจิตรกรรม ประติมากรรม และวรรณกรรม แตกต่างไปจากเดิม และ ทำให้ เกิดการเคลื่อนไหวในรูปต่อต้านศิลปะ และต่อต้านสังคม(อารี สุทธิพันธุ์. 4/2535 : 237-238)

อัศนีย์ ขูอรุณ กล่าวถึงกลุ่มดาดาตั้งนี้

ดาดา คือศิลปะขบวนการหนึ่งที่มีขึ้นในเมือง ซูริค ในช่วงสงครามโลกครั้งที่1 ช่วงที่ตั้งชื่อว่าดาดานั้นเริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2459 โดยบังเอิญเปิดพจนานุกรมคำนี้ขึ้นมาพอดี หลังจากนั้นชื่อนี้ได้แพร่หลายทั่วยุโรปและอเมริกา ผู้ก่อตั้งลัทธิดาดาคือ ฮันส์ อาร์ป และนักประพันธ์ ทริสตัน ซาราา ฮิวโก บอล ริชาร์ด ฮิวเซนเบค ความเชื่อลัทธิที่ว่า “ทุกสิ่งทุกอย่างที่ศิลปินทำนั้นคือศิลปะ” ได้ก่อให้เกิดการกระทำอันรุนแรงและโต้แย้งเป็นอันมากเกิดขึ้น การเขียนภาพก็ใช้วิธีการผิปรกติ เป็นต้นว่าการเขียนภาพโดยใช้เส้นหวัดยุ่งเหยิง หรือการปล่อยให้เส้นลากไปโดยอัตโนมัติ ผู้สร้างงานศิลปะดาดายังรวมไปถึงคุณภาพทางศิลปะที่เป็นวัสดุปะติด สิ่งผสม สิ่งสำเร็จ และรวมถึงงานที่ใช้วัสดุและวิธีการอื่นๆ ที่ไม่เคยยอมรับกันมาก่อนในประวัติศาสตร์ศิลป์ ขบวนการนี้จึงเกลียดชังการใช้วัสดุและแบบอย่างการสร้างงานศิลปะในแบบประเพณีนิยม และมีท่าทีที่ทิ่มแทงให้แก่วิชาการศิลปะเห็นว่าลัทธินี้เป็นการต่อต้าน(anti art) โดยตรงศิลปินคนสำคัญที่ร่วมอยู่ในขบวนการดาดา ได้แก่ มาเซล ดูซอมป์ พ.ศ.2434-5519 ฮันส์ อาร์ป 2430-2509 ฟรานซิส พิกาเบีย พ.ศ.2421-2496 แมน เรย์ 2433-2519 เคิร์ท ชวิสแตร์ พ.ศ. 2430-2491 (อัศนีย์ ขูอรุณ,(2538):130-132)

วนิดา ขำเขียว กล่าวถึงแนวความคิดของกลุ่มดาดาตั้งนี้

ลัทธินี้กำเนิดที่ซูริค เป็นลัทธิที่เกิดขึ้นมาเพราะความขัดแย้งเช่นความขัดแย้งในเรื่องเชื้อชาติและเศรษฐกิจทำให้เกิดสงคราม เกิดการต่อต้านโดยการแสดงออกในรูปแบบศิลปะที่ต่อต้านทุกอย่าง ผลงานจึงมีลักษณะแปลกมากกว่าความงาม บางชิ้นอาจมีลักษณะน่าเกลียดเพื่อเตือนใจมนุษย์ให้นึกถึงผลร้ายของสงคราม และภัยของวัตถุนิยม ปรัชญาของลัทธิอยู่ที่การยอมรับในสิ่งที่ตนเห็นแล้วแสดงออกในรูปของการเสียดสี เยาะเย้ยอย่างสนุกสนาน เป็นการมองในแง่มุขกลับของค่านิยมต่างๆซึ่งเคยยึดถือกันมา ศิลปะดาดาไม่มีอิทธิพลต่องานศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ ศิลปินในสมัยนั้นได้แก่ อาร์ป ปี1887-1966ดูซอมป์1887-1968(วนิดา ขำเขียว,2543:63)

อาร์นาสัน (H. Arnason) ได้กล่าวถึงกลุ่มดาดาไว้ในหนังสือ ประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ (History of Modern Art)ดังนี้

ระหว่างสงครามโลกครั้งที่1 ขบวนการค้นหาหัวข้อและเนื้อหาใหม่ๆเริ่มเกิดขึ้นและมีความเคลื่อนไหวเด่นชัดที่ซูริค สวิสเซอร์แลนด์ เป็นศูนย์กลางสำคัญแห่งแรกที่ปลูกเร้าศิลปะขึ้นทั้งทัศนศิลป์และวรรณกรรม รวมทั้งดนตรีด้วย ในเมืองซูริคในปี ค.ศ. 1915 ปรากฏกลุ่มคนหนุ่มสาวจำนวนหนึ่ง เกือบจะทั้งหมดยังอยู่ในวัย 20 มารวมตัวกันเพราะลี้ภัยจากสงครามที่กวาดล้างไปทั่วทั้งทวีปยุโรปทั้งนี้รวมทั้ง ฮิวโก บอล (Hugo Ball) นักเขียนชาวเยอรมัน และ ริชาร์ด ฮวนเซนเบค (Richard Huelsenbeck) ซาราา (Tristan Tzara) กวีชาวรูมาเนีย มาร์เซล จังโก (Marcel Janco) จิตรกรชาวรูมาเนีย และ ฌอง อาร์ป (Jean Arp)กวีและประติมากรชาวอัลเซเชียน และจิตรกรชาวเยอรมัน ฮันส์ ริชเตอร์ (Hans Richter) ซึ่งต่อมาได้เป็นผู้สร้างภาพยนตร์ทดลอง คนสำคัญนอกจากนั้นยังมีกวีและศิลปินอื่นๆ อีกหลายท่านทั้งหมดที่กล่าวมาคือผู้นำการปฏิวัติ การอ่านบทกวี การประสานเสียง การแสดงนิทรรศการศิลปะ และวรรณกรรม ซึ่งโจมตีขนบธรรมเนียม และแนวคิดแบบประเพณีนิยมที่ปฏิบัติสืบเนื่องกันมาทั้งศิลปกรรมและวรรณกรรมตะวันตก เมื่อมารวมตัวกันในเมืองซูริค กลุ่มหนุ่มสาวเหล่านี้ เช่น จิตรกรและนักออกแบบชาวสวิส โซฟี ทิวเบอร์ (Sophie Taeuber) ซึ่งต่อมาเป็นโซฟี

ทิวเบอร์ อาร์ป แสดงปฏิกิริยาต่อความบ้าคลั่งและความคลุ้มคลั่งของโลกในยุคสงคราม มุ่งเน้นการสื่อแสดงในแง่ลบ การปฏิบัติ และการทำลายล้าง อย่างไรก็ตาม จากจุดเริ่มต้น กลุ่มศิลปินดาดาแสดงถึงความจริงจังในจุดประสงค์และการค้นหามุมมองใหม่ และเนื้อหาใหม่ซึ่งเหนือกว่าความไร้สาระเพื่อยั่วชนชั้นกลาง ไม่มีการปฏิเสธแต่อย่างใดในการประกาศอุดมการณ์ของกลุ่มว่าดาดาเป็นศูนย์กลางของอารมณ์อันบ้าคลั่ง จินตนาการอันกว้างไกลเป็นส่วนหนึ่งของความเบิกบานที่ไม่มีวันสูญหาย ไม่ว่าจะเป็นการประกาศอุดมการณ์โดยการอ่านบทกวี ที่ใช้การเชื่อมโยงคำอย่างอิสระซึ่งถูกกลบด้วยเสียงอีกทีหนึ่งของเครื่องจักร หรือการแสดงไม่ว่าจะเป็นคาบาเรต์ หรือละคร อย่างบ้าคลั่ง การบรรยายไร้สาระ ภาพเขียนที่ใช้วิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญ หรือแรงบันดาลใจที่ปราศจากการควบคุมของเหตุผล สิ่งเหล่านี้ล้วนมีความหมายที่จริงจัง กลุ่มดาดาในซูริกกำลังทำการวิพากษ์และทดสอบขนบธรรมเนียม ความถูกต้อง กฎระเบียบ ตรรกะ แม้แต่แนวคิดของความ เป็นระบบระเบียบและความงาม ที่ได้ชี้นำการสร้างสรรคศิลป์ต่างๆ ตลอดประวัติศาสตร์อันยาวนาน ฮิวโก บอล (Hugo Ball) นักปรัชญาและกวีผู้มึนคลั่งที่ลึกลับ เขาเป็นผู้นำคนแรกในการก่อตั้งกลุ่ม ดาดา ในฤดูใบไม้ผลิ ค.ศ. 1916 เขาก่อตั้งคาบาเรต์วอลแตร์ในซูริกให้เป็นที่พักพิงของผู้ที่มีแนวคิดอิสระ และเป็นเวทีในการโจมตีคุณค่าที่คนทั่วไปในสังคมนับถือกันอยู่ เป็นเรื่องน่าสนใจที่ฝั่งตรงข้ามของคาบาเรต์วอลแตร์เป็นที่อยู่ของเลนิน (Lenin) ผู้ซึ่งรวมกับขบวนการชาวยุโรปที่วางแผนที่จะปฏิวัติโลกอย่างเงียบๆ คำว่าดาดา ถูกตั้งขึ้นในปีค.ศ. 1916 เพื่ออธิบายความเคลื่อนไหวที่เริ่มปรากฏชัดขึ้นจากความโกลาหลของคาบาเรต์วอลแตร์ แต่ต้นกำเนิดของมันยังคงคลุมเครือ จากคำอธิบายของฮวนเซนเบคซึ่งเป็นที่ยอมรับ กล่าวว่าเขาได้เปิดพจนานุกรมภาษาฝรั่งเศส-เยอรมันแบบสุ่มและได้ศัพท์คำว่าดาดาซึ่งหมายถึงม้าโยกเด็กเล่น ริชเตอร์กล่าวว่า คำว่าดาดาแปลว่าใช้ในภาษารูมาเนีย ดาดาในภาษาฝรั่งเศสอาจหมายถึงงานอดิเรกด้วย ไม่ว่าจะมีความหมายอย่างไร คำว่าดานานี้เป็นศูนย์กลางเป็นสัญลักษณ์ที่ลึกลับปรากฏการณ์การเคลื่อนไหวของสมาชิก ไม่ว่าจะเป็นการต่อต้านประเพณีนิยมหรือการทดลอง แต่จุดมุ่งหมายของพวกเขาตรงข้ามกับกลุ่มฟิวเจอริลลิสม์แน่นอน ฟิวเจอริลลิสม์ชื่นชม หลงใหลโลกของจักรกล และมองเห็นการวิวัฒนาการของเครื่องจักร การปฏิบัติ และสงคราม ว่าเป็นสิ่งที่เปี่ยมตรรกะและมีเหตุผล แม้ว่าจะโหดร้ายไปบ้างแต่เป็นการแก้ปัญหาของมวลมนุษยชาติ แต่ดาดามีความเห็นว่าเป็นเหตุผล และ ตรรกะ นำไปสู่ความหายนะของสงครามโลก และมีทางเดียวที่จะแก้ไขได้คือการปฏิวัติทางการเมือง อารมณ์ธรรมชาติ พุทธิปัญญา และความไร้เหตุผล แนวคิดของดาดาเป็นไปในแง่ลบ และมองโลกในแง่ร้าย(Arnason,H.1986:224-225)

กลุ่มดาดาขึ้นสู่จุดสูงสุดในปี ค.ศ. 1917 และได้เปิดแกลลอรีดาดาในวันที่ 17 มีนาคมค.ศ.1917 ด้วยการแสดงชุดแรกคือชุดเดอสตอร์ม(Der Sturm) ประกอบด้วยการบรรยาย การอ่านบทกวี การแสดงบัลเลต์ และภาพเขียนเข้าด้วยกัน เหตุการณ์นี้เป็นครั้งแรกที่ทำให้สังคมซูริคตระหนักถึงความตั้งใจจริงของกลุ่มดาดา แม้ว่าดาดาในขณะนั้นจะไม่ใช่ที่รักหรือเป็นที่เข้าใจแต่ยังสามารถดึงดูดสาธารณะชนให้เกิดความสงสัยใคร่รู้ นิทรรศการแต่ละครั้งมีผู้ดูแน่นจนห้องศิลป์เล็กๆไม่สามารถจุคนดูได้หมด แต่เมื่อถึงจุดสูงสุดย่อมมีความเสื่อมสลาย สมาชิกคนแรกที่แตกออกจากกลุ่มดาดาคือฮิวโก บอล ซึ่งเกิดการโต้แย้งอย่างหนักกับซาราและลงความเห็นว่าคุณค่าของทั้งสองไม่ลงรอยกัน หลังจากนั้นเมื่อสงครามโลกครั้งที่1สงบลงสมาชิกคนอื่นๆจึงแยกย้ายกันกลับประเทศของตนเอง แต่แทนที่ขบวนการดาดาจะสิ้นสุดกลับเผยแพร่ไปทั่วทั้งทวีปยุโรปและอเมริกา

1.2 การเคลื่อนไหวจากดาดาสู่เซอร์เรียลลิซึม

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงจากลัทธิดาดา สู่ เซอร์เรียลลิซึม ดังนี้

ลักษณะผลงานของดาดาเป็นผลจากเจตคติของมนุษย์ที่ทำลายล้างกัน (Nihilistic Attitude) เมื่อปรากฏแบบอย่างศิลปะ ก็เป็นแบบอย่างศิลปะที่มีลักษณะไม่งาม อันแสดงถึงสภาพอันแท้จริงของสังคมสมัยนั้น แบบอย่างของศิลปะตามลัทธิดาดา นี้ ต่อมากลายเป็นลัทธิการแสดงออกอีกลัทธิหนึ่งเรียกว่าเซอร์เรียลลิซึม (Surrealism) คำว่าเซอร์เรียลลิซึม (Surrealism) อโพลินแนร์ กวีและนักวิจารณ์มีชื่อชาวฝรั่งเศสในขณะนั้น เป็นผู้ตั้งขึ้นในปี 1917 อโพลินแนร์ (Apollinaire) ผู้มีบทบาทในวงการศิลปะสมัยใหม่มาก เป็นผู้ที่ตั้งชื่อลัทธิคิวบิซึม และลัทธิทางศิลปะอื่นๆอีกหลายลัทธิ ยิ่งกว่านั้น บทวิจารณ์และบทความทางศิลปะของท่านผู้นี้ ยังมีคุณค่าแก่ศิลปินและประชาชนเป็นอันมาก เพราะเปรียบเสมือนเป็นสายอากาศที่มีประสิทธิภาพสูง ทำหน้าที่เป็นสื่อแทนระหว่างผู้ดูและศิลปิน(อารี สุทธิพันธุ์ 4/2535:239-240)

กลุ่มเซอร์เรียลลิซึม จะปรากฏขึ้นไม่ได้ถ้าไม่อาศัยรากฐานแนวความคิดของดาดา ในช่วงแรกกลุ่มเซอร์เรียลลิซึมเน้นในเรื่องของวรรณศิลป์มากกว่าทัศนศิลป์ เริ่มแรกเป็นกลุ่มของผู้จัดทำวารสารลิเทอเรเจอร์ (Literature) ซึ่งเป็นศูนย์รวมความคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมและความเคลื่อนไหวในแวดวงศิลปะ ความเคลื่อนไหวในช่วงต้นๆเกิดจาก กวี นักเขียน และนักวิจารณ์ ผู้นำกลุ่มคือเบเรตง ยังสนใจในการศึกษาทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ ซึ่งทำให้บทบาทของกลุ่มโดดเด่นขึ้นด้วย ความบังเอิญ การสู้รบ และเหตุประจวบเหมาะ ในการสร้างงานศิลปะและวรรณกรรมซึ่งศิลปินดาดาได้ศึกษามาเป็นเวลานานถูกเน้นหนักยิ่งขึ้นไปอีก พวกเขาต่อต้านสถาบันการศึกษา ปรัชญาความรู้ แม้แต่กวีและศิลปินรุ่นเก่าเพราะถือว่าพวกเขาเหล่านั้นนำพาคนรุ่นใหม่สู่สงคราม แนวความคิดเช่นนี้เกิดขึ้นจากประสบการณ์อันเลวร้ายของสงครามโลกครั้งที่ 1 กลุ่มศิลปินทั้งดาดาและเซอร์เรียลลิซึมซึ่งส่วนใหญ่อยู่ในวัยยี่สิบต้นๆ ชีวิตของพวกเขาต้องเผชิญกับความโหดร้ายและความยากลำบากของสงครามโลกถึงสองครั้ง การเคลื่อนไหวของกลุ่มเซอร์เรียลลิซึมในฝรั่งเศสเริ่มขึ้นพร้อมกับการสถาปนาของกลุ่มดาดาในซูริค แต่ในขณะนั้นยังไม่มีผู้ใดในฝรั่งเศสตระหนักถึงการมีอยู่ของดาดา จนกระทั่ง ชาราเดินทางไปถึงปารีสเวลานั้นเป็นช่วงเวลาที่ในกลุ่มกำลังถกเถียง และตั้งคำถามที่เกี่ยวเนื่องกับการค้นพบทฤษฎีใหม่ของฟรอยด์อยู่พอดี และจากการที่ชารามีบทบาทและมีชื่อเสียงและบทบาทที่เด่นชัดจากการเป็นผู้นำกลุ่มดาดา จึงได้รับการเชื้อเชิญให้เข้าร่วมกับการปฏิวัติทางความคิดที่ให้ชีวิตกับวารสารลิเทอเรเจอร์ ดาดา เริ่มแสดงบทบาทต่อชาวปารีสโดยการแสดงการปลุกกระตมในแบบของดาดาซูริคในวันศุกร์ที่ 23 มกราคม ค.ศ. 1920 เป็นการแสดงที่แปลกประหลาดเริ่มด้วยการอ่านบทกวีขององเดร ซัลมง (Andre Salmon) ซึ่งยังคงมีสุนทรียภาพและทำให้ผู้ดูพอใจ ตามด้วยบทกวีที่ไม่ปะติดปะต่อกันของเบเรตงที่ทำให้ผู้ดูเริ่มงุนงงกระสับกระส่าย การแสดงต่อไปเป็นของชาราเป็นบทกวีที่ประกอบขึ้นมาจากการสุ่มถ้อยคำจากหนังสือพิมพ์ ประกอบกับเสียงสั้นระฆังและเสียงเขย่ากระดิ่งซึ่งทำให้ผู้ดูพากันโห่ร้องไม่พอใจ การแสดงจบลงด้วยการทำให้เกิดความโกลาหลยิ่งขึ้นโดยการนำภาพเขียนออกมาแสดง หลังจากการแสดงนี้บทบาทของดาดาในปารีสได้เริ่มต้นขึ้น โดยมีฟิกาเบีย ,ชารา ,เบเรตง ,ดูซอมปี และกวีและศิลปินอีกหลายท่านเป็นสมาชิก ประกาศว่าดาดาที่แท้จริงต่อต้านศิลปะ ทุกคนคือผู้นำของดาดา และมี

อุดมการณ์ที่ต่อต้านทุกสิ่งเช่นเดียวกัน สุนทรียะแบบใหม่นี้กระตุ้นให้เกิดความกระหายใคร่รู้แก่สาธารณชน แต่ขบวนการดาดาในปารีสคงอยู่ในระยะเวลาอันสั้น ประมาณปีค.ศ.1921-22 เริ่มเกิดความขัดแย้งของสมาชิกโดยเฉพาะสองแกนนำซาราและเบรตง โดยที่เบรตงไม่เห็นด้วยกับการปฏิบัติที่ไม่มีจุดมุ่งหมายของซารา จึงประกาศแยกตัวและค้นหาคำใหม่สำหรับขนานนามกลุ่ม โดยใช้คำว่าเซอร์เรียลลิสม์(Surrealism) ซึ่งหมายความว่าเหนือความจริง

อาร์ สุธิพันธ์ ได้กล่าวถึงความหมายของลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ดังนี้

ลัทธิเซอร์เรียลลิซึม นาม เพศชาย หมายถึงการแสดงออกอย่างเสรีของจิตไร้สำนึกอย่างบริสุทธิ์ปราศจากสติควบคุม ซึ่งแสดงออกทางการพูด การเขียน หรือด้วยวิธีการอื่นๆ เป็นหน้าที่ของจิตโดยตรง ที่ชักนำด้วยความคิด ปราศจากปฏิบัติตามเหตุผล และนอกเหนือไปจากสุนทรียภาพ หรือการหมกมุ่นอยู่ในศีลธรรม ในทางปรัชญาเซอร์เรียลลิซึม ยึดหลักความเชื่อในสัจจะอย่างสูง ลึกซึ้ง อันเป็นรูปลักษณะของความฝันและความคิดที่ไม่ถูกชักนำ จากคำนิยามของลัทธิเซอร์เรียลลิซึมที่กล่าวนี้ ทำให้ทราบวาลัทธินี้เกี่ยวข้องกับจิตไร้สำนึก ซึ่งเป็นระยะพอดิบกับที่นายแพทย์ ซิกมันด์ ฟรอยด์ แห่งเวียนนาได้ประกาศการค้นพบของมนุษย์ว่ามนุษย์ทุกคนอยู่ภายใต้อิทธิพลของจิตไร้สำนึก ซึ่งเราฝังความอยากอันมิได้ขัดเกลาเอาไว้จนเกิดทำให้รู้สึกถึงความป่าเถื่อนยังมีได้หายไปจากมนุษย์หากแต่หลบอยู่ในส่วนลึกของจิตใจ ทฤษฎีของฟรอยด์ได้ประกาศออกมาในขณะที่ยุโรปกำลังถือว่าตนถึงแล้วซึ่ง “อารยธรรม” ไม่ว่าจะเป็นดูด้านใดแต่ความจริงยุโรปกำลังต่อสู้กันดังนั้นทฤษฎีของฟรอยด์จึงมีทั้งผู้นิยมและผู้คัดค้าน (อาร์ สุธิพันธ์ .4/2535:239-240)

กลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ จึงประกอบด้วยปัญญาชนหลากหลายอาชีพ โดยมีผู้นำคนสำคัญคือ อังเดร เบรตง ผู้ซึ่งเป็นนักศึกษาแพทย์ชาวฝรั่งเศส และได้ผันตนเองเป็นกวี และเป็นสมาชิกผู้หนึ่งของลัทธิดาดาในฝรั่งเศสดังนั้นจึงเปลี่ยนจากดาดาสู่เซอร์เรียลลิสม์ จึงเริ่มต้นที่ฝรั่งเศสนั่นเองกลุ่ม ดาดา ได้ประกาศแยกตัวในเดือนพฤษภาคมปี ค.ศ. 1922 ศิลปินและนักคิดกลุ่มดาดา ทั้ง อาร์ป ,ซารา ,ชวิสแตร์ รวมทั้ง อันส์ ริชเตอร์ ได้นัดหมายกันที่ ไวมาร์ เพื่อกล่าวคำอำลากลุ่มดาดาเป็นครั้งสุดท้ายถึงแม้กลุ่มดาดาจะสลายตัวไปก็ตามแต่ผลผลิตทางความคิดของดาดา ยังคงอยู่และเจริญต่อไป อังเดร เบรตง ผู้ซึ่งในท้ายที่สุดแล้วเห็นว่าเป้าหมายของดาดานั้นยังไม่สำเร็จลุล่วง และมีความขัดแย้งกับซาราในหลายแนวทาง และมองเห็นว่าแม้ ดาดา จะเปิดประตูทางทางความคิดไว้หลายบานแต่ก็ล้นนำไปสู่ทางตันและวนกลับมาที่เดิมเบรตงได้สืบทอดผลที่เกิดจากดาดาหรือที่เรียกว่าซับดาดา(Sub-Dada)หรือเซอร์เรียลลิสม์ (Sur –Realism) ต่อไป อันส์ ริชเตอร์ หนึ่งในสมาชิกของ ดาดา ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงจาก ดาดา สู่ เซอร์เรียลลิสม์ดังนี้

ผลของการปฏิบัติของ ดาดา งอกงามขึ้นเพื่อทำความเข้าใจให้คนทำสวนผู้มีความสามารถมากกว่าพวกเรา ผู้พรวนดินให้ต้นไม้ (โดยอดสร้าง ความหวังไม่ได้ว่ามันจะสูงเสียดฟ้าในภายหลัง) และเป็นผู้ที่คิดค้นแผนการ และดำเนินการตามแผน น้ำในหม้อยังคงเดือดพล่านแต่ซูปมีเพียงหม้อเดียวเท่านั้น ซึ่งหากมีฟอคครวผู้ปรุงมากมายหลายคนเกินความจำเป็นจะทำให้น้ำแกงนั้นเสียรส เมื่อสิ้นสุดแผนการทำลายอย่างไร้ประาณจึงปรากฏหลักการใหม่ขึ้น และปรัชญาที่จะนำพาไปสู่จุดหมายก็คือ เซอร์เรียลลิสม์ นั่นเอง

คำว่าเซอร์เรียลลิซึม (Surrealism) คิดค้นขึ้นโดย อพอลลิแนร์ (Apollinaire) แรกเริ่มใช้เป็นอาวุธในการทำลายดาดา เมื่อ เบรตง (Breton) กำหนดสถานะของเขาเองว่าเป็นหนึ่งในกลุ่ม ระหว่างที่เขายังเป็นสมาชิกของกลุ่มดาดา เริ่มแรกคำว่า เซอร์เรียลลิซึม (surrealism) เป็นที่โต้แย้งกันระหว่าง พอล เดอร์มี (Paul Dermée) และ อีแวน กอล (Evan Goll) ผู้ซึ่งพยายามแบ่งแยกความหมายของคำเซอร์เรียลลิซึม แต่ด้วยคำประกาศอุดมการณ์ของเซอร์เรียลลิซึม ครั้งแรกโดย เบรตง ภายในปี ค.ศ. 1924 สนับสนุนด้วยผู้ที่เคยเป็นสมาชิกของกลุ่มดาดาในระยะสั้นๆมาก่อนหน้านี้คำโต้แย้งจึงเป็นอันยุติ อย่างน้อยเป็นการชั่วคราว (Richter, Hans .1997:193-194)

หลังจากนั้นผลงานของศิลปินหลายท่านที่เคยเป็นดาดา เช่น อาร์ป ,ฟิกาเปีย ,แม็กซ์ แอร์นสท์ ฯลฯ ถูกเรียกว่างานศิลปะแบบเซอร์เรียลลิซึม แต่ในความเป็นจริงแล้ว เซอร์เรียลลิซึม ไม่แตกต่างจากดาดาเท่าใดนัก โดยยังคงยึดถืออุดมการณ์หลักอันเดียวกันอยู่ ดังนั้น เบรตง ไม่ใช่เป็นเพียงผู้ทำลายดาดา แต่ยังเป็นผู้ที่เริ่มต้นแนวคิดแบบดาดาใหม่นี้ขึ้น พัฒนาโดยผสมผสานความฝันและจินตนาการลงไปด้วย ดังนั้นทั้งดาดาและเซอร์เรียลลิซึม จึงไม่สามารถแยกจากกันได้โดยเด็ดขาด เช่นที่ ฮันส์ ริชเตอร์ ได้กล่าวไว้ว่า “เซอร์เรียลลิซึมได้สร้างนัยสำคัญและสาระให้กับดาดา , ดาดาให้ชีวิตเซอร์เรียลลิซึม”

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงการเริ่มต้นของ เซอร์เรียลลิซึม ในฝรั่งเศสและการที่วารสาร ลิธเทอร์เรเจอร์ ถูกก่อตั้งขึ้นและได้กลายเป็นกระบอกเสียงของ ดาดา และ เซอร์เรียลลิซึม

ต้นปี 1920 ทริสตัน ชารา ขาวรุมานีเยผู้ก่อตั้งกลุ่มดาดา ได้ย้ายจากซูริคมาพำนักอยู่ที่ปารีส ระยะนี้เบรตงและเพื่อนๆ ได้ยืมกิตติศัพท์เกี่ยวกับแนวคิดของดาดา ซึ่งเผยแพร่กระจายไปในเยอรมนีและประเทศอื่นๆในยุโรปมาบ้างแล้ว และเห็นว่าเป้าหมายของกลุ่มดาดาที่ต้องการทำลายสงคราม และต้องการทำลายค่านิยมทุกชนิดของชนชั้นกลาง ตลอดจนผลผลิตของอารยธรรมตะวันตกให้สิ้นซาก เพื่อขจัดเหตุปัจจัยมิให้เพาะเชื้อที่จะทำให้เกิดสงครามขึ้นอีกครั้งนั้น สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของพวกตนจึงชวนกันไปหาชารา เพื่อสมัครสมาชิกของกลุ่มดาดา และเสนอให้พวกดาดาใช้วารสารลิธเทอร์เรเจอร์ เป็นกระบอกเสียงเผยแพร่ความคิด และกิจกรรมของกลุ่มด้วย แต่ในที่สุดเบรตง เริ่มเห็นว่ากิจกรรมช่วงหลังๆของดาดา เริ่มไร้แก่นสาร กลุ่มของเขาจึงมีความขัดแย้งกับชาราและในที่สุด กลุ่มดาดาในฝรั่งเศสก็สลายตัวเกิดเป็นกลุ่มเซอร์เรียลลิซึมขึ้น (สดชื่น ชัยประสาธน์.2532:21)

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงอิทธิพลของกลุ่มดาดาที่มีต่อเซอร์เรียลลิซึม ดังนี้

หากไม่มีดาดา กลุ่มเซอร์เรียลลิซึมอาจเป็นเพียงความเคลื่อนไหวที่สืบทอดขบวนการโรแมนติก และ ซิมโบลิสต์ โดยมีข้อโต้แย้งหรือเติมอะไรเข้าไปบ้างเล็กน้อยเพื่อให้สมบูรณ์ขึ้นเท่านั้น ในระหว่าง 2ปีที่เบรตงและเพื่อนๆ ได้เข้าไปร่วมกลุ่มดาดา พวกเขาได้รับประสบการณ์ทั้งในแง่ความคิด และปฏิกิริยาที่ช่วยให้รู้วิธีเผชิญและต่อสู้กับปัญหาแบบแปลกใหม่ซึ่งไม่เคยคิดถึงมาก่อน ประสบการณ์ที่ได้จากดาดาทำให้เบรตงและเพื่อนๆ ตระหนักถึงความจำเป็นของการใช้วรรณคดีและศิลปะ เป็นเครื่องมือแสดงออกซึ่งอุดมการณ์อันลึกซึ้ง แม้ว่า จะแยกตัวจากกลุ่มดาดา ออกมาเพื่อทุ่มเทเวลาเท่าที่มีให้กับเรื่องสร้างสรรค์และแปลกใหม่ คือการทดลองหาความรู้เกี่ยวกับจิตไร้สำนึกซึ่งในฝรั่งเศสยังไม่มีคนรู้จักและสนใจเบรตงและเพื่อนๆ ก็ยังไม่ทิ้งแนวคิดและ

วิธีการแบบ ดาดา บางอย่างเช่น การเชื่อมโยงวรรณกรรมกับศิลปะ และวิธีการประท้วงต่อต้านเพื่อทำลายกฎเกณฑ์และค่านิยมของสังคมชนชั้นกลาง ประสบการณ์ที่ได้จากดาดาทำให้กลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ ซึ่งเบรตงประกาศตั้งอย่างเป็นทางการเมื่อปี 1924 มีลักษณะที่เป็นวิภาษวิธี คือมุ่งทำลายระเบียบกฎเกณฑ์ของโลกภายนอกที่เป็นจริงที่มีอยู่เดิม ซึ่งบีบรัดจนจำทำให้มนุษย์อยู่ในสภาพที่น่าสมเพช ไร้พลังไร้เสรีภาพ กับมุ่งทั้งสร้างสรรค์โลกใหม่ ความเป็นจริงที่ใหม่ เพื่อให้มนุษย์ใช้ชีวิตใหม่อย่างมีคุณค่า ปราศจากความขัดแย้ง และมีเสรีภาพสมบูรณ์ (สดชื่น ชัยประสาธน์ .2532:22)

1.3 แนวคิดในการสร้างผลงานของ ฌอง อาร์ป (Jean Arp)

การสร้างสรรคศิลปะของ ฌอง อาร์ป แบ่งออกได้เป็น 4 ช่วงดังนี้

- ค.ศ. 1910-1913 ช่วงแสวงหา ช่วงนี้เป็นช่วงเริ่มต้นในการสร้างสรรค์งานศิลปะของอาร์ป ซึ่งได้รับอิทธิพลจากหลายกระแสทั้งคิวบิสม์ และยังได้เข้าร่วมแสดงงานศิลปะกับกลุ่มเอกซ์เพรสชันนิสม์ หลังจากที่ได้ออกจากแคนดินสกี ผลงานของอาร์ปในช่วงต้น ค.ศ.1910 เกือบทั้งหมดถูกทำลาย

- ค.ศ.1915-1916 เป็นช่วงสั้นๆที่อาร์ปได้พบกับ โซฟี ทิวเบอร์ และร่วมกันสร้างสรรค์งานแอบสแตรค โดยใช้รูปทรงเรขาคณิตในแบบกริด (grid) อาร์ป ใช้วิธีการคอลลาจ โดยใช้หลักความบังเอิญในการสร้างงานชุดนี้จากกระดาษสีต่างๆ

- ค.ศ.1916-1930 อาร์ปเป็นสมาชิกของกลุ่ม ดาดา และ เซอร์เรียลลิสม์ เขาหันเหความสนใจจากรูปทรงเรขาคณิต เป็นรูปทรงจากสิ่งที่มีชีวิตหรือ ชีวรูป (biomorphic form)

- ค.ศ.1930-1966 ช่วงบั้นปลายชีวิต เข้าเป็นสมาชิกของกลุ่ม แอบสแตรคชัน - ครีเอชัน (Abstraction – creation) และเริ่มสร้างสรรค์งานงานประติมากรรมลอยตัวด้วยวัสดุต่างๆ ทั้งแก้ว ปูน พลาสติก บรอนซ์ ฯลฯ แต่ยังไม่ทิ้งรูปทรงชีวรูป และวิธีการอัตโนมัติจากหลักความบังเอิญ งานประติมากรรมของ อาร์ป ในช่วงนี้ประสบความสำเร็จอย่างสูง และได้รับรางวัลในการประกวดหลายครั้ง

ในยุคสมัยที่อาร์ปมีชีวิตอยู่ (ค.ศ. 1886-1966) เป็นยุคสมัยแห่งการเปลี่ยนแปลง ทั้งเกิดการค้นพบความรู้และเทคโนโลยีใหม่ๆ และความเปลี่ยนแปลงทางสภาวะสังคม ในช่วงชีวิตของอาร์ปต้องประสบความยากลำบากจากสงครามโลกถึง 2 ครั้ง ทำให้เขาปฏิเสธโลกของวัตถุและเครื่องจักรกล และถือว่าสิ่งที่เป็นแก่นแท้ของความจริงคือธรรมชาติ และแสวงหาวิธีการต่าง ๆ ที่จะสื่อแสดงแนวคิดของตน ไม่ว่าจะเป็นผ่านทางบทกวี และเทคนิควิธีการต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ศิลปะ ในช่วงต้นของการสร้างสรรค์งานศิลปะของอาร์ป เกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ของสังคมและเศรษฐกิจ นั่นคือสงครามโลกครั้งที่ 1 (ค.ศ. 1914-1918) ทำให้เกิดความยากจน และความหวาดกลัวจากภัยคุกคามทางการเมืองแผ่ขยายไปทั่วยุโรป เกิดเศรษฐกิจตกต่ำและการว่างงาน ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวของปัญญาชนรุ่นใหม่กลุ่มหนึ่ง ประกอบด้วยนักศึกษาแพทย์และนักประพันธ์ กวี ศิลปิน คนกลุ่มนี้ตั้งข้อสงสัยในเหตุผล ซึ่งเป็นแก่นของวิทยาศาสตร์ ถ้าหากมนุษย์มีเหตุผลจริงตามที่กล่าวอ้างทำไมผู้นำของแต่ละประเทศจึงก่อสงคราม วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีใหม่ ๆ ซึ่งเกิดจากเหตุผลกลับกลายเป็นอาวุธทำให้มนุษย์ทำลายกันเอง ปัญญาชนเหล่านี้ซึ่งมีแนวความคิดเดียวกันจึงได้ตั้งเป็นกลุ่ม มีความเคลื่อนไหวในอเมริกาตั้งแต่ประมาณ ค.ศ.1913-1914 แต่ยังไม่มียี่ห้อเรียก ในปี ค.ศ.1916ได้มีการรวมตัวกันของปัญญาชนกลุ่มที่มีความคิดเห็นเดียวกันนี้สถานที่คือ คาบาเรต์ วอลแตร์

(Cabaret Voltaire) ในกรุงซูริก สวิสเซอร์แลนด์ และตั้งชื่อกลุ่มแบบสุ่มโดยสอดกระดาศแทรกในหน้าพจนานุกรมได้คำว่าดาดา (Dada) หมายถึงมั่วโกลาหลเล่น และได้กลายเป็นชื่อกลุ่มตั้งแต่นั้นมา แนวคิดหลักของดาดาคือ “ธรรมชาติ” และพยายามชี้แนะและแสดงให้เห็นว่ามนุษย์ใช้เหตุผลเป็นข้ออ้างในการแยกตัวออกจากธรรมชาติยกตนเป็นใหญ่และในที่สุดถึงกับทำลายตัวเอง เทคโนโลยีใหม่แทนที่จะเป็นสิ่งที่ให้ประโยชน์ต่อมนุษยชาติกับกลายเป็นดาบสองคม กลุ่มดาดาพยายามแสดงแนวความคิดของตนสู่สังคมโดยใช้วิธี ก้าวร้าว ประชดประชัน เป็นการกระตุ้นและ “ช็อค” สังคม เหตุผลที่ดาดาต่อต้านคนชั้นกลางและชั้นสูงนั้น อาจเป็นเพราะคนเหล่านี้อ้างตนว่ามีเหตุผล มีรสนิยมเป็นผู้เจริญ แต่ในความเป็นจริงแล้วกลับใช้แต่อารมณ์ ปาเถื่อน และกระหายอำนาจ พยายามทำทุกอย่างเพื่อให้กลุ่มของตนเองร่ำรวย แม้แต่การทำลายธรรมชาติและเอารัดเอาเปรียบเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน พยายามกดผู้อื่นให้ต่ำกว่าโดยการตั้งกฎเกณฑ์ที่เรียกว่า รสนิยม และยกย่องพวกพ้องตนเหนือคนอื่น เหตุนี้เอง ดาดาจึงเหยียดหยามและปฏิเสธกฎเกณฑ์เก่าๆ ที่แบ่งแยกชนชั้นและสร้างชนชั้นสูงขึ้น เช่นกฎเกณฑ์ของเหตุผลและสุนทรียะของศิลปะ ที่คนเหล่านั้นยกย่องกันว่าดีเลิศ อาร์ปเป็นหนึ่งในสมาชิกผู้เป็นแกนนำในการก่อตั้งกลุ่มดาดารวมกับ ฮิวโก บอล นักประพันธ์, ทริสตัน ซารา, เอมี เฮนนิ่ง นักร้องและอ่านบทประพันธ์ ริชาร์ด ฮวนเซนเบค พี่น้องมาร์เซลและจอร์จ จังโก และ อันส์ ริชเตอร์ ต่อมาสมาชิกเพิ่มคือ วอลเตอร์ ซิเนอร์, โซฟี ทิวเบอร์ สมาชิกคนอื่น ๆ ในกลุ่มกล่าวว่าอาร์ปเป็นผู้ที่มีบุคลิกและนิสัยค่อนข้างแปลกประหลาด ซึ่งทำให้อาร์ปสามารถคิดค้นกลวิธีในการสร้างสรรค์ศิลปะและบทกวีที่แปลกใหม่ได้เสมอ แต่บุคลิกแปลก ๆ ของอาร์ปส่งผลเสียให้เขาเองเช่นกันเมื่อเขาขอสัญชาติสวิสและถูกปฏิเสธ เพราะคณะกรรมการเห็นว่าเขามีบุคลิกที่แปลกประหลาด และยังได้อ่านบทกวีของเขาที่มีการตีพิมพ์แพร่หลายแล้วในขณะนั้น จึงมีความเห็นพ้องกันว่าเขามีแนวโน้มที่จะป่วยทางจิตและอาจกลายเป็นภาระของรัฐบาลในภายหลัง เขาจึงกลายเป็นบุคคลไร้สัญชาติอยู่หลายปีก่อนที่จะได้สัญชาติฝรั่งเศสในที่สุด(ประมาณ ค.ศ.1925) อาร์ปพยายามคิดค้นหาวิธีใหม่ ๆ ในการแสดงแนวคิดหลากหลายวิธีจนเมื่อเขาร่วมกับกลุ่มดาดา จึงได้ค้นพบวิธีอัตโนมัติจากความบังเอิญ (Method of Chance) ดาดาเชื่อในความสำคัญของความบังเอิญซึ่งเป็นสิ่งตรงกันข้ามกับเหตุผล อันส์ ริชเตอร์ หนึ่งในสมาชิกของกลุ่มดาดาให้เกียรติอาร์ปว่าเป็นผู้คิดค้นวิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญนี้ขึ้นโดยความบังเอิญเช่นกัน เขากล่าวถึงเหตุที่เป็นจุดเริ่มต้น และเขาเป็นประจักษ์พยานด้วย นั่นคือ อาร์ปไม่พอใจในรูปวาดจำนวนหนึ่งซึ่งเขาได้วาดขึ้นและในที่สุดเขาฉีกพวกมัน และปล่อยให้เศษกระดาษร่วงลงบนพื้นสตูดิโอ หลังจากนั้นเขาสังเกตว่าเศษกระดาษเหล่านี้ก่อให้เกิดองค์ประกอบที่น่าสนใจซึ่งเกิดขึ้นด้วยความบังเอิญ สิ่งนี้เป็นจุดเริ่มต้นของการทดลองของอาร์ปและทำให้เกิดผลงานปะติดจากกระดาษที่ชื่อว่า “ด้วยกฎของความบังเอิญ” (According to The Law of Chance) วิธีนี้สมาชิกคนอื่นในกลุ่มได้นำไปปฏิบัติด้วยด้วยเช่นกัน ทริสตัน ซารา เป็นอีกผู้หนึ่งที่ใช้วิธีการแบบเดียวกันนี้ในการสร้างบทประพันธ์ โดยตัดแต่ละคำจากหนังสือพิมพ์และวารสารต่างๆ นำมาใส่รวมกันในกระเปาะและเขย่าให้ดี ก่อนที่จะโปรยให้คำเหล่านั้นร่วงกระจายบนพื้นโต๊ะ การเรียงตัวของคำเหล่านี้โดยบังเอิญจะกลายเป็นบทกวีของเขา การค้นพบกลวิธีอัตโนมัติจากความบังเอิญนี้ เป็นการปิดมิติใหม่สู่การสร้างงานศิลปะและบทกวี สมาชิกในกลุ่มดาดามีความเห็นตรงกันว่าความบังเอิญไม่

ใช้ความเหลวไหลเกิดโดยไร้ที่มา แต่เป็นปรากฏการณ์ของจิต ซึ่งเกี่ยวข้องกับจิตวิทยา และเป็นสิ่งสำคัญส่วนในชีวิตประจำวันของเราเป็นอันมาก และยังสนใจในแนวคิดของ คาร์ล กุสตาฟ จุง (Carl Gustow Jung) นักจิตวิทยาชาวสวิส (ผู้ซึ่งมีแนวคิดร่วมกับ ซิกมันด์ ฟรอยด์ เจ้าของทฤษฎีจิตวิเคราะห์แต่ต่อมาได้แตกแยกแนวคิดออกไป) ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความบังเอิญด้วย ศิลปินกลุ่มดาดาตีความเห็นว่าศิลปะไม่มีถูกหรือผิดความถูกหรือผิดเป็นเพียงทัศนคติเท่านั้น ฮันส์ ริชเตอร์กล่าวถึงความแตกต่างระหว่างแนวคิดของเขาและอาร์ป ตัวเขาเองสนใจที่จะมองลึกลงไปแก่นของสิ่งต่างๆ แต่อาร์ปมักสนใจเพียงพื้นผิวและรายละเอียดที่มีชีวิตชีวากว่า แต่ทั้งเขาและอาร์ป มีความคิดที่เหมือนกันคือ ปฏิเสธการแยกขาดจากกันระหว่างเหตุผลกับอารมณ์ โดยที่ อาร์ปเคยกล่าวไว้ว่า “เหตุผลเป็นส่วนหนึ่งของอารมณ์และอารมณ์เป็นส่วนหนึ่งของเหตุผลเช่นกัน” อาร์ปเชื่อในความสมดุลของจิตสำนึกและจิตไร้สำนึกความคิดสร้างสรรค์เกิดจากสิ่งทั้งสองสิ่งนี้ (แต่ดาดาบางคน เช่น ซาร่า ให้ความสำคัญกับความบังเอิญล้วน ๆ โดยไม่สนใจเหตุผล) คำกล่าวนี้ชี้ให้เห็นว่า แม้ว่าอาร์ปจะเชื่อในความบังเอิญ แต่ในการสร้างสรรค์จากความบังเอิญนั้นต้องมีการขัดเกลาจากศิลปินผู้สร้างงานบ้างเช่นกันก่อนที่จะนำเสนอต่อสังคม อาร์ปค้นคว้าและทดลองสร้างศิลปะด้วยแนวคิดนี้มาตลอด จากงานคอลลาจด้วยกระดาษรูปทรงเรขาคณิต พัฒนาเป็นงานคอลลาจด้วยแผ่นไม้ระบายสีตัดเป็นรูปทรงชีวรูปจนพัฒนามาเป็นประติมากรรมลอยตัว

จากเว็บไซต์ ของ กุกเกนไฮม์ มิวเซียม (Guggenheim Museum) ได้กล่าวถึงอาร์ปและแนวความคิดในการสร้างงานงานของเขาดังนี้

จากการที่เขาเป็นสมาชิกของกลุ่มดาดา (Dada) ผลงาน อาร์ป (Jean Arp) เป็นหนึ่งในศิลปินผู้ปฏิเสธคุณค่าและรสนิยมตามประเพณีนิยมของชนชั้นกลางอาร์ปเห็นว่าศิลปะที่เลียนแบบธรรมชาติจนเหมือนนั้น เป็นเพียงภาพลวงตาที่พยายามเลียนแบบความเป็นจริง ส่วนการสร้างศิลปะแบบแอบสแตรคชั่นนั้น เป็นสิ่งแท้จริงยิ่งกว่า เพราะหลักของการแอบสแตรคเป็นการสะท้อนธรรมชาติ วิธีการของเขา รวมทั้งการแสดงออกโดยอัตโนมัติ (expression of chance) ซึ่งคิดค้นโดยกลุ่ม ดาดา ด้วยความปรารถนาที่จะหลุดพ้นจากสิ่งที่เรียกว่าหลักการสำหรับ อาร์ป ความบังเอิญ เป็นตัวแทนของกฎพื้นฐานของสิ่งมีชีวิต และประติมากรรมหุ่นต่ำ ชื่นแรกของเขาซึ่งสร้างระหว่างสงครามเต็มไปด้วยสีสัน และรูปทรงที่ตัดจากไม้นำมาทับซ้อนกัน กระตุ้นให้นึกถึงพืชและสัตว์อย่างชาญฉลาด ขณะที่ อาร์ป ทำงานประติมากรรมหุ่นต่ำในช่วงปี ค.ศ.1920และต้นปีค.ศ.1930 เขาเป็นสมาชิกของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) และการสร้างรูปทรง แอบสแตรคบริสุทธิ์ซึ่งเป็นแนวคิดของกลุ่ม นีโอพลาสติค (Neo-Plastic) การเป็นสมาชิกของทั้งสองกลุ่มพร้อมกันเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก แต่ อาร์ปสามารถทำได้งานของเขาคล้ายกับงานของ ฮวน มิโร (Joan Miro) ซึ่งใช้กลวิธีแบบ เซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) เนื่องจากเขาใช้กลวิธีแบบอัตโนมัติที่อยู่เหนือหลักของความคิดที่อยู่ภายใต้เหตุผล และยังเหมือน พิต มอนเดรียน (Piet Mondrian) ในส่วนที่เกี่ยวกับความงามและเชื่อในเป้าหมายแบบนีโอพลาสติค (Neo-plastic) ที่จะนำเสนอความจริงที่แท้จริงกว่าผ่านรูปทรงนามธรรม (JenniferBlessing, <http://www.guggenheimcollection.org/site/artistwork>)

กัจจกร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงหลักสุนทรียภาพของ Arp ดังนี้

อาร์พ เป็นหัวเรี่ยวหัวแรงที่แข็งแกร่งของกลุ่ม เขาเขียนทั้งบทกวี ทำจิตรกรรมและประติมากรรมตามอุดมการณ์ของ ดาดา เต็มที่ บางคราวยังช่วยวาดภาพประกอบในหนังสือของเพื่อนๆ อีกด้วย ผลงานในระหว่างนี้มีสิ่งริเริ่มใหม่ที่น่าสนใจเกิดขึ้น เขาเริ่มค้นหาเรื่องรูปทรงบริสุทธิ์ โดยนำแผ่นไม้มาเลื่อยเป็นรูปทรงต่างๆ มาประกอบกันเข้า เสร็จแล้วระบายสี แม้ว่าเทคนิคนี้ ปิกัสโซเคยทำมาแล้วด้วยการนำกระดาษแข็ง แผ่นไม้ และโลหะมาประกอบรวมกัน แต่อาร์พนำความใหม่ยิ่งกว่า ตรงที่เขาคิดถึงเรื่องสัดส่วนของรูปทรง ช่องว่างและจังหวะจะโคนในลีลาประสานสัมพันธ์ของแต่ละรูปทรง ซึ่งมีแรงดลใจมาจากสิ่งมีชีวิตดังเช่นรูปทรงบางรูปนำมาจากใบไม้หรือสัตว์ จุดมุ่งหมายของอาร์พต้องการสร้างรูปให้มีสัญลักษณ์ บางคราวรูปทรงเหล่านั้นยังเกิดขึ้นราวกับเป็นไปตามบุญตามกรรมคล้ายคลึงกับสภาพธรรมชาติ เขากล่าวถึงรูปทรงต่างๆ ในธรรมชาติ เช่น หินที่งอกและก่อตัวเองอย่างน่าพิศวงโดยให้ข้อคิดว่า “การก่อเกิดของหินงอกตามขบวนการของธรรมชาตินั้น เริ่มต้นจากการเกาะตัว แข็ง หนา และค่อยๆ เจริญเติบโตขึ้นเช่นเดียวกับการแข็งตัวของพื้นโลก และของดวงดาวต่างๆ ในห้วงจักรวาล หินที่งอกขึ้นมาใหม่มีความมั่นคงเช่นเดียวกับมวลหินทั้งหลาย และเช่นเดียวกับพืชสัตว์และมนุษย์ การงอกของหินแสดงถึงความเจริญงอกงาม ข้าพเจ้าต้องการพบความต่ำต้อยไม่น่าสนใจนี้ โดยไม่จำกัดสถานที่ไม่ว่าบนภูเขา หรือในธรรมชาติทั่วไป ” จากสิ่งนี้เอง อาร์พได้สร้างงานขึ้น “คล้ายกับพืชที่ผลิผล” เขากล่าวต่อไปว่า “ศิลปะผลิตขึ้นโดยมนุษย์คล้ายคลึงกับผลไม้ ซึ่งเกิดจากต้นไม้ ดุจดังเด็กที่คลอดจากครรภ์มารดา ในขณะที่เดียวกัน ผลไม้ย่อมมีรูปทรงกำหนดตัวของมันเองแน่นอน มันไม่สามารถเป็นรูปทรงแบบลูกโป่งได้ ศิลปะของมนุษย์ย่อมนำหัวเราะเยาะถ้าหากมันมานั่งลอยล่องสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏตามธรรมชาติ ข้าพเจ้ารักธรรมชาติแต่มีได้มีหน้าที่ทำแทนมัน ” (กัจจกร สุนพงษ์ศรี .2532:253-254)

การสร้างงานประติมากรรมของอาร์พตั้งแต่ ค.ศ. 1930 เป็นต้นไป เกิดจากการพัฒนาแนวความคิดของเขาตั้งแต่เริ่มเข้าร่วมกับกลุ่มดาดา อาร์พเห็นความเป็นไปได้ที่เขาจะพัฒนา ผลงานประติมากรรมหุ่นตัวรูปทรงชีวรูปให้เป็นประติมากรรมลอยตัวตั้งแต่ ค.ศ.1917 เมื่อเขาพิจารณาผลงานของเขา ซึ่งประกอบด้วยรูปทรงชิ้นใหญ่มา 2 ชิ้น และคิดว่าผลงานของเขาน่าจะเป็นอิสระจากผนังได้และตั้งอยู่ได้ด้วยตัวเอง หลังจากนั้นเขาเริ่มสร้างประติมากรรมที่ตั้งพื้นได้แต่ยังมีลักษณะแบนอยู่ ในค.ศ. 1920 อาร์พเริ่มสร้างประติมากรรมลอยตัวแต่เป็นรูปแบบที่ต่างไปจากปี ค.ศ. 1930 ในช่วงนั้นสงครามโลกครั้งที่ 1 สิ้นสุดลงแล้วซุริคกลับสู่สภาวะปกติไม่ใช่สถานที่ลี้ภัยอีกต่อไป ศิลปินพากันแยกย้ายกระจ่ายกันไปตามที่ต่างๆ ผู้ที่จากไปคนแรกคือ ฮิวโก บอล ทำให้ทริสตัน ซารา กลายเป็นแกนนำกลุ่มดาดา ส่วนฮวนเซนเบคแยกย้ายไปในปี 1917 เช่นกัน เพื่อก่อตั้งสาขาของดาดาในกรุงเบอร์ลิน ในเดือนมกราคม ค.ศ. 1920 ทริสตัน ซาราย้ายไปตั้งสาขาของดาดาที่ปารีส ในซุริคจึงเหลือเพียงอาร์พและสมาชิกดั้งเดิมเพียงไม่กี่คน แต่อาร์พยังคงติดต่อกับกลุ่มดาดาในฝรั่งเศสเสมอ และยังคงค้นคว้าทดลองกลวิธีสร้างสรรค์ใหม่ ๆ อีกต่อไป ผลงานของอาร์พในช่วงนี้เป็นประติมากรรมลอยตัวทำจากไม้กลึง ซึ่งเขาสร้างร่วมกับ โซฟี ทิวเบอร์ (Sophie Taeuber) ภรรยาของเขา ประติมากรรมนี้เป็นรูปทรงเรขาคณิตที่มีความสมมาตร ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากศิลปะของชนพื้นเมืองในอเมริกาเหนือ ในช่วงนั้นอาร์พมีแนวคิดที่ว่าความสมมาตรคือแก่นของธรรมชาติ เขากล่าวว่าธรรมชาติสร้างสิ่งต่าง ๆ ให้มีความสมมาตรไม่ว่าจะเป็นพืช สัตว์ หรือแม้แต่มนุษย์ อาร์พมีความคิดว่า

ประติมากรรมลอยตัวไม่ต้องพึ่งพาสถาปัตยกรรมอีกต่อไป มันสามารถอยู่ได้ด้วยตัวเองทั้งภายในและนอกอาคาร และที่สำคัญมันสามารถตั้งอยู่ท่ามกลางธรรมชาติได้ ในสมัยนั้นประติมากรที่มีความคิดแบบเดียวกันนี้คือ เฮนรี มัวร์ (Henri Moore) และ บาบาราห์ เฮปเวิร์ท (Barbara Hepworth) แม้ว่าประติมากรรมในช่วงนี้ของอาร์ปได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ และสื่อแสดงถึงธรรมชาติ และมีการสร้างให้ติดตั้งท่ามกลางธรรมชาติ แต่รูปทรงที่แสดงออกยังมีรูปลักษณะที่ได้แรงบันดาลใจมาจากวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่นของเล่นเด็ก ข้างของเครื่องใช้ในบ้าน ประติมากรรมของเขาบางชิ้นมีผิวหน้าเรียบแบนเหมือนโต๊ะ และรูปทรงส่วนใหญ่เป็นรูปทรงเรขาคณิต อาร์ปค้นพบการสร้างประติมากรรมชีวรูปได้เนื่องจากเหตุผลหลายประการ เหตุผลที่สำคัญประการหนึ่งคือวัสดุ อาร์ปทำการทดลองโดยใช้ปูนปลาสเตอร์ซึ่งเป็นวัสดุใหม่ในสมัยนั้น ทำให้สามารถพัฒนารูปทรงได้อย่างเป็นอิสระขึ้น รูปทรงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้นจึง ถูกลดทอนบาทลง อาร์ปหันมาแสดงรูปทรงที่มีที่มาจากธรรมชาติมากขึ้น เช่นก้อนหิน ฟิช เมฆ สัตว์ ฯลฯ โดยต่อมาได้พัฒนาการสร้างสรรค์ด้วยวัสดุต่าง ๆ กันที่มีคุณสมบัติและจุดเด่นแตกต่างกันออกไปเช่น ทองสัมฤทธิ์ หินอ่อน แก้ว โลหะอื่นๆ ฯลฯ

ปี ค.ศ. 1930 เป็นปีที่เกิดความเปลี่ยนแปลงหลายประการ อาร์ปเริ่มแยกตัวออกจากกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ โดยหลีกเลี่ยงความแตกหัก เนื่องจากภายในกลุ่มเริ่มเกิดความขัดแย้งหลายประการ อาร์ปเป็นผู้ที่มีความคิดเปิดกว้าง เขามองโลกในแง่ดีในขณะที่สมาชิกส่วนใหญ่ของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์มีความคิดที่รุนแรงสุดขีดเกินไป นอกจากความเปลี่ยนแปลงในกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ ในขณะนั้นเกิดความเปลี่ยนแปลงที่ยิ่งใหญ่กว่า คือการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง และเศรษฐกิจซึ่งเกิดขึ้นทั่วยุโรป ตลาดหุ้นนิวยอร์กล่มในปี ค.ศ. 1929 ทำให้ยุคทองของศตวรรษที่ 20 สิ้นสุดลง ศิลปินประสบปัญหาทั่วหน้าไม่ใช่เพียงอาร์ปคนเดียวทั้งมอนเดรียน , แอรทส์ รวมทั้งกลุ่ม แอบสแตรคชันครีเอชัน ต่างเผชิญผลกระทบจากเศรษฐกิจที่ตกต่ำเช่นกัน เค้าลางของสงครามเริ่มก่อตัวขึ้นในยุโรป พรรคนาซีได้คะแนนเสียงท่วมท้นจนถึงมีการกล่าวกันว่าอวสานได้มาถึงแล้ว แต่ถึงแม้ชีวิตจะยากลำบากขึ้น อาร์ปยังคงสร้างผลงานต่อไป ในปี ค.ศ. 1930 นี้เองที่อาร์ปได้เริ่มให้คำจำกัดความผลงานของเขาว่าเป็นศิลปะแบบคอนกรีต (Concrete art) ซึ่งเพื่อนของอาร์ปคือ แวน ดาสบริก ได้คิดค้นคำนี้ขึ้นมีการตีพิมพ์เป็นวารสารชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างคอนกรีตและแอบสแตรค ซึ่งคำว่าคอนกรีตน่าจะหมายความว่าศิลปะที่มีการสร้างรูปแบบขึ้นใหม่โดยไร้ต้นแบบ อาร์ปให้คำอธิบายว่าผลงานของเขาไม่ใช่แอบสแตรค (Abstract) แต่สามารถเรียกผลงานศิลปะ เช่น คิวบิสม์ว่าเป็นแอบสแตรค เพราะว่าองค์ประกอบและรูปทรงต่างๆ ในผลงานล้วนตัดทอนมาจากต้นแบบที่วางตั้งไว้ เช่น หุ่นหนึ่งหรือนางแบบนายแบบ แต่ภาพเขียนหรือประติมากรรมที่สร้างรูปทรงขึ้นใหม่โดยไม่มีแบบคือคอนกรีตตามแนวคิดของ อาร์ป คอนกรีตหรือคอนกรีชัน (Concretion) หมายถึงวิถีทางที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ เช่น การกลั่น , การรวมตัวกันของไอน้ำในอากาศ , การแข็งตัว , การทับถม (เช่นหินงอกหินย้อย) , และการเรียงตัวกันของกลุ่มดาว , การเจริญเติบโต (ของสิ่งมีชีวิต) , การเปลี่ยนแปลงรูปร่าง ฯลฯ (Condensation , Hardening , Thickening , Constellation , Growth , Transformation) นอกจากแรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อม แรงบันดาลใจจากศิลปินรุ่นก่อนมีความสำคัญเช่นกันต่อการพัฒนาการ

สร้างสรรค์ของอาร์ปประติมากรที่ให้อิทธิพลทางแนวคิดต่ออาร์ปมากคือ โรแดง (Rodin) ประมาณ ค.ศ.1910-1911 อาร์ป เคยเข้าไปเยี่ยมชมสตูดิโอของโรแดง และก่อนหน้านั้นอาร์ปคงเคยเห็นผลงานของโรแดง บ้างแล้วในพิพิธภัณฑ์ และการแสดงงานศิลปะที่ปารีส ในช่วงนั้นโรแดงเสียชีวิตไปแล้ว แต่จากการเข้าชมสตูดิโอในครั้งนั้นทำให้อาร์ปชื่นชมผลงานของโรแดงเป็นอันมาก หลังจากนั้นประมาณ ปี ค.ศ.1918-1926 แม้ว่าเขายังไม่แสดงออกเป็นประติมากรรม แต่ อาร์ป ได้แต่งบทกวีที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับโรแดงและผลงานของโรแดงไว้หลายบท ในปีค.ศ.1938 อาร์ปสร้างประติมากรรมที่มีชื่อว่า โฮเมจ ทู โรแดง ถึงแม้ในรูปแบบที่ปรากฏอยู่ในประติมากรรมของอาร์ปจะต่างกับโรแดงคนละขั้ว ความชื่นชมที่อาร์ปมีต่อโรแดงไม่ได้หมายความว่าเขาจะต้องเลียนแบบโรแดง แต่เขาพยายามมองลึกลงไปในเรื่องที่แฝงอยู่มากกว่า อาร์ปเห็นว่าประติมากรรมของโรแดงสื่อถึงอารมณ์และความปรารถนาต่าง ๆ ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของชีวิต ในยุคสมัยของเขาวิทยาการสมัยใหม่ทำให้โลกกลายเป็นโลกของวัตถุ ทำลายมนุษย์โดยแยกมนุษย์ออกจากธรรมชาติ ทำให้คนลืมนั่นแท้ของชีวิต อาร์ป กล่าวว่าผู้คนในยุคปัจจุบันไม่มีสิ่งใดที่จำเป็นและสำคัญที่จะต้องปฏิบัติอีกต่อไป แต่ก็ยังต้องการทำสิ่งต่างๆ ด้วยความเร็วสูง และอีกทีก็กรีกโครมที่สุด เขาคิดว่าจุดประสงค์พิเศษของเขาและโรแดงเหมือนกันคือเพื่อพาผู้ดูกลับไปยังต้นกำเนิดพื้นฐาน และวิเคราะห์ว่าโรแดงพยายามที่จะสื่อถึงสภาพสังคมในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเริ่มที่จะสูญเสียความสัมพันธ์กับธรรมชาติ กล่าวได้ว่ายุคสมัยที่โรแดงมีชีวิตอยู่ เป็นยุคเปลี่ยนแปลงเช่นเดียวกับที่อาร์ปกำลังเผชิญ โรแดงพยายามสื่อถึงจิตใจที่ไร้จุดหมาย และความเศร้าโศกของผู้คนในศตวรรษที่ 19 แนวความคิดของอาร์ปที่มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ ไม่ได้หมายความว่าเขาปฏิเสธวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีอย่างสิ้นเชิงแล้วให้เรากลับไปอาศัยอยู่ตามป่าหรือในถ้ำ แต่เขากำลังชี้ให้เห็นว่าเราไม่ควรหลงไปกลับวิทยาศาสตร์จนลืมนั่นว่าเราคือส่วนหนึ่งของธรรมชาติ อาศัยอยู่ในธรรมชาติ และบนโลกนี้เช่นเดียวกับสิ่งมีชีวิตอื่นๆ ไม่ได้อยู่เหนือผู้ใด ผลร้ายที่เกิดกับธรรมชาติย่อมกระทบถึงมนุษย์ด้วยโดยไม่มีข้อยกเว้น เราควรปรับความรู้ของเราให้เอื้อประโยชน์ต่อธรรมชาติ และสามารถผสมผสานกับธรรมชาติได้สมดุลกลมกลืน นอกจากโรแดง อาร์ปได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปินอีกหลายท่าน ศิลปินที่ยังมีชีวิตอยู่ในสมัยนั้นและเป็นที่ชื่นชมของอาร์ปเป็นอย่างมากคือบรานคูสซีทั้งสองต่างก็มีเป้าหมายเดียวกันอาร์ปเคยเข้าชมสตูดิโอของ บรานคูสซีในราว ๆ ปี ค.ศ. 1920-1924 แต่เขาพยายามไม่ติดตามผลงานของบรานคูสซีมากเกินไป เพราะกลัวว่าตนเองจะกลายเป็นแค่ผู้ตามและจะถูกอิทธิพลของบรานคูสซีครอบงำมากเกินไป จนไม่อาจแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของตนได้ นอกจากประติมากร ศิลปินที่อาร์ปชื่นชมอีกท่านคือแคนดินสกี (Kandinsky) ผู้เป็นสหายสนิทและมีแนวความคิดเดียวกันกับอาร์ปในการแสดงออกแบบอัตโนมิติ แคนดินสกีได้รับอิทธิพลจากอาร์ปไม่น้อย ทั้งสองพบกันเมื่อร่วมแสดงนิทรรศการกับกลุ่มนักซ์มาส์น้ำเงินในปีค.ศ. 1912 หลังจากนั้นทั้งคู่แยกจากกันไปและได้กลับมาพบกันอีกในปีค.ศ. 1934 แคนดินสกีตระหนักว่ากฎพื้นฐานของธรรมชาติอันเป็นกฎสากลของจักรวาล คือกฎภายในที่ควบคุมกระบวนการที่เกิดขึ้นจากจินตนาการของศิลปินในการสร้างงานศิลปะ แนวความคิดนี้เป็นแนวความคิดเดียวกับอาร์ปที่กล่าวว่ากฎความบังเอิญเป็นกฎพื้นฐานของธรรมชาติ และศิลปินต้องสร้างงานศิลปะภายใต้อิทธิพลของกฎธรรมชาตินี้งานศิลปะจึงจะเป็นงานศิลปะที่แท้จริง ทั้งสองมีแนวความคิดว่ารูปทรงของธรรมชาติแฝง

ไว้ด้วยแก่นของพลัง รูปทรงของวัตถุในธรรมชาติรวมทั้งวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น ล้วนแต่ประกอบด้วยแก่นที่แยกออกเป็นคู่ตรงกันข้าม ทั้งอาร์ปและแคนดินสกีสร้างรูปทรงชีวรูปในแบบของตนเอง เพื่อสื่อแสดงตั้งแต่โลกของสิ่งมีชีวิตที่เรามองเห็นได้ด้วยตาเปล่า ไปจนถึงโลกของจุลชีวิตที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่าต้องอาศัยกล้องจุลทรรศน์ ทุกสรรพสิ่งต่างเคลื่อนไปข้างหน้า เกิด เจริญเติบโต เน่าเปื่อย สลาย ผุพัง เกิดใหม่ไม่จบสิ้น ทั้งสองมีความเห็นตรงกันว่าผลงานที่ได้ไม่ใช่ผลสำเร็จ ผลลัพธ์ หรือจุดจบ แต่เป็นเพียงจุดเริ่มต้น ทั้งอาร์ปและแคนดินสกีต่างเรียกศิลปะของพวกเขาว่าคอนกรีต และมีความเชื่อว่าโลกของคอนกรีตและผลงานศิลปะนั้นแฝงไว้ด้วยจิตใจของมนุษย์และธรรมชาติ แนวความคิดเช่นนี้รวมทั้งแนวความคิดในการแบ่งแยกสิ่งต่างๆออกเป็นสองขั้ว แสดงให้เห็นว่าทั้งสองได้อิทธิพลจากแนวคิดปรัชญาประเพณีนิยม โรแมนติก ของเยอรมันไม่น้อยเลย โดยเฉพาะอาร์ปซึ่งอ่านงานเขียนเหล่านี้ตั้งแต่ยังเป็นเด็กและยังคงศึกษาปรัชญาแนวนี้จนกระทั่งเสียชีวิต โดยรับเอาเฉพาะส่วนที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติเท่านั้น นักคิดผู้ให้อิทธิพลกับอาร์ปและแคนดินสกีรวมทั้งศิลปินและนักคิดกลุ่มดาดาทำนองอื่น ๆ ในแนวความคิดเช่นนี้คือ จาคอบ โบห์มี (Jakob Bohme) นักคันทันเกี่ยวกับเรื่องลึกลับชาวเยอรมัน ผู้ศึกษาวิเคราะห์จักรวาลโดยแยกแยะส่วนประกอบต่างๆ และเป็นผู้วางรากฐานของสุนทรียศาสตร์และเมตาฟิสิกส์ ในยุคโรแมนติก แนวคิดหลักของโบห์มีคือ “สิ่งที่เป็นอยู่ของทุกสรรพสิ่งไม่ได้มีเพียงหนึ่ง แต่ยังก่อกำเนิดตนเองและแบ่งแยกเป็นสองขั้ว เป็นแสงสว่างและความมืด เป็นความสุขและความเศร้า เป็นความชั่วและความดี เป็นความรักและความชัง เป็นไฟและแสงสว่าง และจุดเริ่มต้นที่สามนั้นเกิดจากสองขั้วที่ไม่มีที่สิ้นสุดนี้ กลายเป็นสรรพสิ่งต่างๆ ที่ภายในตัวมันเองนั้นแบ่งแยกเป็นสองขั้วอย่างไม่มีที่สิ้นสุด” จากแนวความคิดของโบห์มี ทั้งสองขั้วนี้ต้องขึ้นอยู่กับกันและกันไม่สามารถแยกจากกันได้ เมื่อมีเงามืดจึงปรากฏเห็นแสงสว่างและเมื่อมีแสงสว่างจึงจะปรากฏเห็นเงามืด สิ่งที่เป็นเครื่องยืนยันความสัมพันธ์ของทั้งแคนดินสกีและอาร์ป คือ ในปี 1943 แคนดินสกีได้เขียนบทความชิ้นสุดท้ายก่อนที่เขาจะเสียชีวิตไม่นาน เพื่อเป็นการยกย่องให้เกียรติ โซฟี ทิวเบอร์-อาร์ป ผู้ซึ่งเสียชีวิตในช่วงปีนั้น แคนดินสกีได้เขียนบทความเกี่ยวกับศิลปินที่เขารู้จักเพียงสี่คนเท่านั้น สิ่งนี้จึงเป็นเครื่องยืนยันความสัมพันธ์อันแนบแน่นของแคนดินสกีและอาร์ป นอกจากศิลปินที่กล่าวมาอาร์ปเข้าร่วมกิจกรรมกับกลุ่มต่างๆ เช่น ช่วงปีค.ศ. 1930 เขาเป็นเซอร์เรียลลิสม์เพียงคนเดียวที่เข้าร่วมกับกลุ่มเซอร์เคิล เอคาร์เร่ (Cercle Et carre) ซึ่งเป็นกลุ่มของศิลปินที่สร้างสรรค์ด้วยรูปทรงเรขาคณิต และเข้าร่วมกับกลุ่มแอบสแตรคชัน ครีเอชัน (Abstraction – Creation) และแยกตัวออกในปี ค.ศ.1934 นอกจากนี้ในปี ค.ศ. 1919 เขายังได้ร่วมกิจกรรมกับกลุ่มเดอไอส์ตส์ (Destijl) และร่วมสร้างงานกับ ธีโอแวน ดาสเบิร์ก (Theo van Doesburg) ผู้คิดคำในการเรียกผลงานศิลปะในแบบอย่างของพวกเขาว่าคอนกรีต และพีทมอนเดรียน (Piet Mondrian) อาร์ปเข้าร่วมกับกลุ่มต่าง ๆ เพื่อแสวงหาวิธีการใหม่ ๆ และแนวคิดใหม่ในการสร้างสรรค์ แต่โดยแก่นความคิดแล้วอาร์ปเป็นดาดาโดยสมบูรณ์ สำหรับกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ซึ่งเป็นทายาทของดาดา สนใจและชื่นชมแต่บทกวีของ อาร์ป เท่านั้น เบรตง (Breton) และ อารากง (Aragon) ซึ่งเป็นกวีเซอร์เรียลลิสม์เป็นผู้แปลบทกวีของอาร์ปและนำออกตีพิมพ์เผยแพร่ แต่นอกจากนั้นแล้วอาร์ปถูกมองว่าเป็นสมาชิกที่แย่ มีผู้กล่าวว่าอาร์ปไม่ใช่ทั้งดาดา , เซอร์เรียลลิสม์ หรือแอบสแตรคชัน-ครีเอชัน แต่ในขณะเดียวกันกลับเป็นทุกอย่างดังกล่าว

ศิลปินดาตาแต่ละคนมีแนวทางที่เป็นเอกลักษณ์ที่จะโน้มนำศิลปะสู่จุดประสงค์ของดาตา อาร์ปสร้างงานด้วยศิลปะรูปทรงบริสุทธิ์ ที่ไม่ได้เป็นตัวแทนของสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติหรือที่เรียกว่าศิลปะไร้วัตถุวิสัย (non representation) เขามุ่งเน้นการสร้างรูปทรงธรรมชาติ รูปทรงของสิ่งมีชีวิตที่กำลังเจริญเติบโต สร้างรูปทรงเหล่านั้นด้วยความบังเอิญโดยไม่วางแผนล่วงหน้าเลียนแบบวิธีการที่ธรรมชาติสร้างสรรค์สิ่งต่างๆ เขาอ้างว่าความบังเอิญเกิดจากพลังอันซับซ้อนที่กำหนด ขับเคลื่อนและผลักดันสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติ การสร้างผลงานศิลปะด้วยวิธีการนี้แสดงให้เห็นว่าเขาสร้างสรรค์งานศิลปะโดยไม่เพียงแต่ละทิ้งสุนทรียภาพแบบประเพณีนิยมเท่านั้นแต่ยังละทิ้งการควบคุมผลสำเร็จที่จะเกิดขึ้นกับผลงานด้วย

ผลงานแรกเริ่มของอาร์ป ในช่วงประมาณปีค.ศ.1910 ได้รับอิทธิพลจากลัทธิคิวบิสม์ เป็นอย่างมากแต่ในที่สุดอาร์ปเริ่มตั้งคำถามกับแนวความคิดแบบคิวบิสม์ และแสวงหาแนวทางใหม่สำหรับตนเอง เขาทำลายผลงานในช่วงแรกของเขาเองเกือบทั้งหมด หลังจากนั้นในปีค.ศ. 1915 อาร์ปได้หันเหความสนใจไปยังรูปทรงแบบเรขาคณิตแบบกริด (grid) เนื่องจากแรงบันดาลใจจากการร่วมทำงานศิลปะกับ โซฟี ทิวเบอร์ ภรรยาของเขา เมื่อเขาได้เข้าร่วมกับกลุ่มดาตาเขาได้เริ่มใช้วิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญ ซึ่งเป็นวิธีการหลักในการสร้างสรรค์ของกลุ่มดาตาไม่ว่าจะเป็นบทกวีหรืองานศิลปะ ผลงานคอลลาจชิ้นแรกของอาร์ปเกิดจากการปะติดกระดาษที่ฉีกเป็นชิ้นสี่เหลี่ยม เขาค้นพบวิธีการนี้ด้วยความบังเอิญจากการที่เขาฉีกผลงานที่ไม่เป็นที่พอใจออกเป็นชิ้นๆ และปล่อยให้มันร่วงกระจายลงบนพื้น และพบว่าการเล่นด้วยตัวความบังเอิญของเศษกระดาษเหล่านั้นมีความน่าสนใจ และได้ใช้วิธีการดังกล่าวสร้างผลงานอันมีเอกลักษณ์ต่อมาอีกหลายชิ้น โดยเปรียบเทียบวิธีการสร้างสรรค์นี้คล้ายกับการเล่น บล็อกเด็กเล่น การเปรียบเทียบเช่นนี้เป็นเรื่องแปลกสำหรับนักคิดนักวิจารณ์ผู้เคร่งครัดในกฎระเบียบแบบแผนในสมัยนั้น เพราะพวกเขาเหล่านั้นต่างมีความเห็นว่าศิลปะต้องเป็นเรื่องของสุนทรียภาพอันละเอียดละไมและจริงจัง แต่การเปรียบเทียบเช่นนี้แสดงถึงลักษณะนิสัยที่สนใจในสิ่งเรียบง่ายธรรมดาของอาร์ปได้ดี เขากล่าวว่าผลงานชิ้นแรกที่เขายอมรับว่าประสบความสำเร็จมาจากการเล่นกับรูปทรงพื้นฐานง่ายๆเหล่านี้ อาร์ปมีแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ศิลปะรูปทรงนามธรรมบริสุทธิ์สามารถสื่อถึงความจริงที่สมบูรณ์แบบที่สุด มาร์ค โรเซนทอล (Mark Rosenthal) กล่าวถึงผลงานของอาร์ปแม้ว่าจะเกี่ยวข้องกับวิธีการอัตโนมัติ และความบังเอิญจากสภาวะจิตไร้สำนึก งานคอลลาจของอาร์ปในช่วงแรกยังคงเป็นรูปทรงเรขาคณิต อาร์ปยังคงสร้างงานศิลปะแบบนามธรรมต่อไปแต่ในช่วงหลังได้เปลี่ยนไปใช้รูปทรงจากสิ่งมีชีวิตหรือรูปทรงชีวรูปในการสร้างสรรค์ประติมากรรมนูนต่ำ แทนที่จะเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมเช่นงานช่วงต้นของเขา และการใช้รูปทรงชีวรูปในประติมากรรมนูนต่ำดังกล่าวได้พัฒนาจนกลายเป็นประติมากรรมลอยตัวในเวลาต่อมา ในปีค.ศ. 1916-17 เกิดความเปลี่ยนแปลงที่ทำให้อาร์ปหันเหความสนใจจากรูปทรงเรขาคณิตที่แข็งกระด้าง เขาได้สร้างงานประติมากรรมนูนต่ำจากไม้ด้วยรูปทรงนามธรรมบริสุทธิ์ ที่ได้แรงบันดาลใจจากสิ่งมีชีวิตหรือรูปทรงชีวรูป (biomorphic form) แนวความคิดในการสร้างรูปทรงชีวรูปนี้เกิดขึ้นเมื่อเขาได้ค้นพบหลักโครงสร้างที่เขาเรียกว่าฟลูอิด โอวาล (fluid ovals) ที่เขากล่าวว่าเป็นดังสัญลักษณ์พื้นฐานของการเติบโตและการเปลี่ยนแปลงของทุกสรรพสิ่งในธรรมชาติ ไม่ใช่เพียงรูปทรงธรรมชาติที่สังเกตเห็นด้วยตาเปล่าเท่านั้นแต่ยังรวมถึงหน่วยพื้นฐานที่สุด

ของสิ่งมีชีวิตนั้นคือเซลล์และจุลินทรีย์ซึ่งต้องมองผ่านกล้องจุลทรรศน์ด้วย การค้นพบนี้ทำให้อาร์ปหันเหความสนใจจากรูปทรงเรขาคณิตไปยังรูปทรงชีวรูป ปรากฏเป็นครั้งแรกในภาพวาดเส้นขาวดำด้วยหมึกเป็นภาพที่สร้างขึ้นจากความประทับใจในรูปทรงของซากศพฟองน้ำเปื่อยของธรรมชาติ ที่ถูกคลื่นน้ำซัดมาเกยที่ชายหาดของทะเลสาบแมกโกออร์(Magaiore) ในเมืองแอสโคนา(Ascona) ประเทศสวิสเซอร์แลนด์

ที่แอสโคนาผมได้วาดภาพกิ่งไม้หัก รากไม้ เศษหญ้า และก้อนหิน ที่ถูกคลื่นซัดมาเกยที่ชายหาดของทะเลสาบด้วยหมึกอินเดียชนิดหนึ่ง ในที่สุดผมตัดทอนรูปทรงเหล่านี้ให้เรียบง่าย และผนึกแก่นเหล่านี้ในฟลูอิด โอวูล สัญลักษณ์แห่งการเปลี่ยนแปลงรูปร่าง และ การก่อกำหนดเป็นร่างกายของสิ่งต่างๆ (Andreotti,Margherita.2004:137)

รูปทรงรูปไข่สำหรับอาร์ปแล้วมีหลายความหมาย ปรากฏทั้งในผลงานศิลปะและบทกวีของเขา รูปไข่นี้อาจหมายถึงไข่ สะดือ ศรีษะ หรือดวงตา แต่ทั้งหมดแฝงไว้ด้วยความหมายของการก่อกำหนดทั้งสิ้น รูปทรงพื้นฐานที่เรียบง่ายเหล่านี้เองที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานของอาร์ปไม่ว่าจะเป็นหมวด ล้อม สะดือ ไข่ ใบไม้ นก แมลง และวัตถุที่อยู่ในสิ่งแวดล้อมรอบตัวของเขา อาร์ปมีความสนใจที่จะสร้างผลงานที่เน้นความงามของรูปทรงโดยไม่บอกเล่าเรื่องราวใดๆ ความสนใจในวัตถุในชีวิตประจำวันของอาร์ปอาจเป็นแก่นของเมตาฟิสิกส์ที่สำคัญ และเขาอาจมีจุดประสงค์ที่จะไขความลับที่ซ่อนอยู่ภายในวัตถุที่ธรรมชาติสามัญเหล่านั้น การค้นพบนี้เป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างประติมากรรมหุ่นต่ำด้วยวิธีที่แปลกใหม่ ไม่เคยมีใครทำมาก่อนด้วยวิธีการเดียวกับการปะติดหรือการคอลลาจ แต่แทนที่จะใช้กระดาษ อาร์ปใช้แผ่นไม้ระบายสีสี่เหลี่ยมตัดเป็นรูปทรงชีวรูปนำมาประกอบเข้าด้วยกัน และต่อมาพัฒนากลายเป็นประติมากรรมลอยตัวจากวัสดุต่างๆ

ศิลปะชีวรูป ปรากฏขึ้นในต้นศตวรรษที่20 ยังไม่ปรากฏแน่ชัดว่าใครเป็นผู้เริ่มต้นเป็นคนแรก นับตั้งแต่ยุคของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ศิลปินเริ่มค้นคว้าแสวงหาสิ่งแปลกใหม่ จนถึงยุคของสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่กลุ่มดาดาปรากฏตัวขึ้น จึงมีการใช้รูปทรงชีวรูปในการสร้างสรรค์ศิลปะแพร่หลายมากขึ้น ศิลปินที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์ศิลปะด้วยรูปทรงแบบใหม่ คือ แคนดินสกี (Wassily Kandinsky) และ อาร์ปประสบความสำเร็จด้วยการสร้างประติมากรรมรูปทรงชีวรูปทั้งประติมากรรมหุ่นต่ำ และ ประติมากรรมลอยตัว พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ ฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายคำรูปทรงชีวรูปดังนี้ biomorphic art ; bimorphic art ศิลปะชีวรูป ศิลปะนามธรรมแบบหนึ่ง ซึ่งศิลปินได้รับความบันดาลใจจากรูปแบบของสิ่งมีชีวิตมากกว่าจะได้จากแบบเรขาคณิต ตัวอย่างงานศิลปะประเภทนี้ ได้แก่ งานประติมากรรมของ ฮันส์ อาร์ป เช่น รูป ฮิวแมน คอนกรีชัน (Human Concretion)งานจิตรกรรมของ โคอัน มิโร จิตรกรชาวสเปน กลุ่มลัทธิเหนือจริงที่ชอบแสดงสัญลักษณ์นามธรรมในลักษณะ รูปร่างเหมือนตัวเชื้อโรคอะมีบาที่ล่องลอยอยู่ในความว่างเปล่า ศัพท์นี้แต่เดิมนักโบราณคดีใช้ หมายถึง งานออกแบบระบายสีแบบนามธรรมที่ปรากฏบนก้อนกรวดของมนุษย์สมัยก่อนประวัติศาสตร์ในยุโรป

ในการสร้างสรรค์รูปทรงชีวรูป ซึ่งเป็นรูปทรงที่มีที่มาจากสิ่งมีชีวิต หรือเรียกอีกอย่างว่า รูปทรงอินทรีย์รูป เป็นรูปทรงที่ถูกสร้างขึ้นโดยตัดทอนรายละเอียดออกแล้วบิดเบือนให้รูปทรงเหมือนมีการเปลี่ยนรูปตามการรับรู้ เช่น การมอง ความเข้าใจ หรือประสบการณ์ของผู้ดู ผู้ดูแต่ละคนอาจมองเห็นรูปทรงเหล่านั้นแตกต่างกันในแต่ละมุมมอง สกนธ์ ภู่งามดี กล่าวถึงรูปทรงดังนี้ รูปทรงแบ่งออกได้หลายลักษณะ คือ รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงอินทรีย์รูป รูปทรงอิสระ และรูปทรงบริสุทธิ์ รูปทรง 3 อย่างหลังมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งรูปทรงชีวรูปมีลักษณะทั้ง 3 อย่างดังกล่าว

- รูปทรงอินทรีย์รูป (Organic Form) คือรูปทรงลักษณะคล้ายสิ่งมีชีวิตที่มีโครงสร้างดูเหมือนมีการขยายตัว มีการผิวกว้างของเซลล์ต่าง ๆ หรือสามารถเติบโตได้ เช่น รูปทรงคล้ายตัวอะมีบาเป็นต้น
- รูปทรงอิสระ (Free Form) คือรูปทรงที่ไม่มีโครงสร้างที่แน่นอนและไม่มีขอบเขตจำกัด โดยจะเป็นไปตามอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม และธรรมชาติ เช่น รูปทรงของผืนหิน ก้อนเมฆ เกล็ดหิมะ หยดน้ำเป็นต้น รูปทรงดังกล่าวนี้จะทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่ามีการเคลื่อนไหวภายในรูปทรงที่เห็น
- รูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) คือรูปทรงที่ไม่ได้สื่อสิ่งที่พบเห็นในธรรมชาติโดยตรงไปตรงมาหรือเห็นได้ด้วยตา ทั้งนี้ศิลปินจะพยายามตัดทอนส่วนที่คิดว่าไม่ใช่แก่นแท้ของสิ่งที่เห็นธรรมชาติออกไปให้มากที่สุด แล้วสร้างรูปทรงใหม่ตามจินตนาการ หรือสร้างรูปทรงโดยไม่อาศัยรูปทรงที่เห็นจริงด้วยตาในธรรมชาติ ศิลปินที่สร้างรูปทรงลักษณะนี้ เช่น ฮวน มิโร (Joan Miro) เฮนรี มาติสส์ (Henri Matisse) วาสซิลี แคนดินสกี (Wassily Kandinsky) เป็นต้น(สกนธ์ ภู่งามดี , จิตรกรรมสร้างสรรค์ , 2545 . 37)

ผลงานประติมากรรมของอาร์ปมีลักษณะของรูปทรงทั้งสามลักษณะดังกล่าว คือ ถูกตัดทอนจนเหลือแต่แก่น ให้ความรู้สึกเหมือนกับกำลังขยายตัว และให้ความรู้สึกเหมือนมีความเคลื่อนไหว การสร้างสรรค์ของอาร์ปตรงกับนิยามหนึ่งที่ อาร์ สุธิพันธ์กล่าวไว้ว่า “ศิลปะหมายถึงการแสดงออกของมนุษย์ตามปริมาณของโลกภายนอกและโลกภายใน” ทั้งนี้อาร์ปได้แรงบันดาลใจจากประสบการณ์จากโลกภายนอก คือความประทับใจในความงามของธรรมชาตินำมาสังเคราะห์ให้เกิดเป็นจินตภาพและถ่ายทอดเป็นรูปธรรม กระบวนการดังกล่าว อาร์ สุธิพันธ์ กล่าวว่าเกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

1. ความรู้ความเข้าใจ หรือประสบการณ์
2. ความฉลาดรู้จัก เลือก สกัด ตัดทอนแต่สิ่งที่จำเป็น
3. ความเหมาะสมของเรื่องและสภาพความเป็นอยู่ในการดำเนินชีวิต
4. การเข้าใจเลือกวัตถุเพื่อการแสดงออกที่เหมาะสม
5. การแสดงออกซึ่งเต็มไปด้วยจินตนาการ ความหวัง และความคิดสร้างสรรค์

อาร์ปสร้างงานศิลปะโดยอาศัยพื้นฐานแนวความคิดจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ ที่กลุ่มดาดา และ เซอร์เรียลลิสม์ได้ปรับปรุงจากวิธีการเชื่อมโยงเสรีที่ใช้ในการหาสาเหตุของอาการป่วยทางจิต ให้เหมาะสมกับการสร้างผลงานศิลปะ พวกเขาเรียกวิธีการนี้ว่าวิธีอัตโนมัติจากความบังเอิญ(method of chance) สดชื่น ชัยประสาธน์แบ่งแยกประเภทของการสร้างสรรค์โดยวิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญมีหลายรูปแบบดังนี้

1. อัตโนมิติเป็นจังหวะ เช่นจิตรกรรมของ มิโร แสดงถึงโลกกึ่งฝัน กึ่งจริง ไร้เหตุผล วัตถุ คน สัตว์ ถูกลดรูป เหลือเพียงเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ วิธีนี้ต้องมีการใช้จิตสำนึกบ้างเพื่อสร้างสรรค์รูปทรง ศิลปินทำงานเหมือนผู้สังเกตการณ์ที่เฝ้าดูจิตสำนึกของตน
2. อัตโนมิติสมบูรณ์ เป็นวิธีการที่อาศัยความบังเอิญเพียงอย่างเดียว โดยที่ศิลปินไม่ได้เข้าไปจัดการหรือปรุงแต่งใดๆทั้งสิ้น เช่นการวาด เทลี แล้วปล่อยให้สีไหลมารวมกันเองตามธรรมชาติ การบีบสีลงบนกระดาษแล้วทาบทับด้วยกระดาษอีกแผ่นและยกขึ้นโดยไม่ตั้งเป้าหมาย
3. อัตโนมิติจากแรงดลใจ หรืออัตโนมิติจากสัญลักษณะ ผู้ที่ใช้เทคนิคนี้เชื่อว่ามีแรงดลใจหรือคำสั่งจากภายในให้เขาสร้างสรรค์งานไปตามนั้น และมีความเชื่อว่าศิลปินและกวีมีอำนาจพิเศษสามารถยังเห็นหรือรับสารอันเร้นลับได้(สารเร้นลับดังกล่าวอาจหมายถึงความปรารถนาที่ซ่อนอยู่ภายในจิตไร้สำนึก)

สำหรับผลงานของอาร์ปเมื่อสังเกตจากรูปแบบและเทคนิคกลวิธี รวมทั้งอิทธิพลที่ส่งทอดกันระหว่าง อาร์ป แอรนทส์ และมิโร ทำให้สรุปได้ว่าผลงานของเขาน่าจะอยู่ในขอบข่ายของการถ่ายทอดแบบ อัตโนมิติเป็นจังหวะ ในทฤษฎีของอาร์ปศิลปะเปรียบได้กับสิ่งมีชีวิตและกระบวนการสร้างศิลปะเปรียบได้กับการก่อเกิดสิ่งมีชีวิตในธรรมชาติ เขากล่าวว่าศิลปะไม่ใช่สิ่งที่เป็นตัวแทนธรรมชาติอีกต่อไปแต่ศิลปะนั้นคือธรรมชาติในตัวของมันเอง ฮันส์ ริชเตอร์ หนึ่งในศิลปินกลุ่มดาดา กล่าวถึงความเชื่อของ อาร์ปที่เกี่ยวข้องกับวิธีการอัตโนมิติ และกฎของความบังเอิญดังนี้

ผมได้กล่าวถึงอาร์ปไปบ้างแล้ว เขากลายเป็นผู้ที่ยอมรับในกฎของความบังเอิญนี้มากที่สุด และในที่สุดเขายึดถือนั่นจนแทบจะเรียกได้ว่าเป็นศาสนาเลยทีเดียว เห็นได้จากภาพเขียนและประติมากรรมของเขาในปัจจุบัน อาร์ปกล่าวว่ากฎความบังเอิญเป็นกฎพื้นฐานที่ครอบคลุมกฎอื่นๆทั้งหมด และเป็นการยากสำหรับพวกเราที่จะคาดเดา มันเท่ากับความลึกซึ้งที่สิ่งมีชีวิตทุกสรรพสิ่งกำหนดขึ้น เราสามารถที่จะเข้าใจกฎความบังเอิญนี้ได้โดยยอมรับจิตไร้สำนึกอย่างสมบูรณ์ เขากล่าวว่าถ้าผู้ใดสามารถเข้าถึงกฎนี้ได้จะมีชีวิตที่สมบูรณ์แบบ เราตระหนักว่าความบังเอิญเป็นปรากฏการณ์ทางจิต ต่อมาในช่วงหลังนี้เองเขาจึงได้ค้นพบว่า นักจิตวิทยา นักปรัชญา และนักวิทยาศาสตร์ ต่างเผชิญหน้ากับปัญหานี้เช่นเดียวกัน กฎความบังเอิญคืออะไร เรื่องราวเกี่ยวกับการวาดเส้นของอาร์ปคือตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนของการทำงานของกฎความบังเอิญนี้ แต่มันอยู่ที่ไหนในตัวเรา คำถามนี้ใกล้ตัวเรายิ่งขึ้นเมื่อเราตระหนักว่าความบังเอิญมีบทบาทที่ยิ่งใหญ่เพียงใดในชีวิตของเรา และบทบาทนี้กลับยิ่งใหญ่อีกเมื่อเรายิ่งตระหนักถึงมันมากขึ้น (Richter ,Hans.1997.55-56)

กลุ่มดาดาและเซอร์เรียลลิสต์มีความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงออกของจิตไร้สำนึกอย่างเป็นอัตโนมิติ โดยปราศจากการควบคุมของเหตุผลหรือมโนธรรม นอกจากนี้พวกเขายังนิยมเปลี่ยนรูปของวัตถุและการใช้สัญลักษณ์ในการสร้างผลงานศิลปะ เนื่องจากในยุคนั้นมีการเปลี่ยนแปลงหลายอย่างเกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นสงครามโลกครั้งที่ 1 และการค้นพบวิทยาการใหม่ ๆ เช่น การเล่นแร่แปรธาตุ และทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ซึ่งกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์มีความเห็นว่าตรงกับแนวคิดของกลุ่ม สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึง ซิกมันด์ ฟรอยด์ผู้เป็นเจ้าของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ เป็นนักคิดคนหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์ จิตแพทย์ชาวเวียนนาเชื้อสายยิวผู้นี้ได้คิดค้นก่อตั้ง “จิตวิเคราะห์” อันเป็นทฤษฎีทางจิตวิทยา และวิธี

การบำบัดโรคจิตเวชที่ใหม่ล่าสุด และได้รับการต่อต้านมากที่สุดในประเทศฝรั่งเศส แต่ได้รับความนิยมยกย่องจากกวีและศิลปินเซอร์เรียลลิสต์มากที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากเบรตงหัวหน้ากลุ่มที่เป็นหนึ่งในบรรดาปัญญาชนชาวฝรั่งเศสพวกแรก ที่สนใจและให้ความสำคัญต่อทฤษฎีของฟรอยด์อย่างจริงจัง เบรตงสนใจฟรอยด์ตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษาแพทย์ และโดยเฉพาะเมื่อถูกเกณฑ์ไปปฏิบัติหน้าที่แพทย์ผู้ช่วยคนไข้รักษาโรคจิตตามโรงพยาบาลทหาร ระหว่างสงครามโลกครั้งที่1 เขาได้ลองนำทฤษฎีของฟรอยด์มาใช้ปฏิบัติอย่างเป็นขั้นตอน โดยเฉพาะข้อเสนอของฟรอยด์ที่ว่า โรคประสาทเกิดขึ้นเนื่องจากผู้ป่วยมีความขัดแย้งและความกังวลในอดีต จึงได้แสดงความกลัวและความกังวลนี้ออกมาในรูปสัญลักษณ์ หรือกลไกทางจิตแบบต่างๆ การรักษาให้หายจำเป็นต้องสืบค้นลึกลงไปในจิตไร้สำนึกของผู้ป่วยเพื่อนำขึ้นมาอธิบายให้ผู้ป่วยทราบ ซึ่งจะทำให้หายจากโรคนั้น เบรตงสนใจวิธีการนี้เป็นพิเศษจึงคิดที่จะนำมาใช้ต่อไปอีก แต่มีข้อเพื่อการบำบัดรักษาคนไข้ หากแต่เพื่อรับใช้เป้าหมายที่จะแสวงหาความรู้เกี่ยวกับตนเองที่แท้จริง อันได้แก่จิตไร้สำนึก จินตนาการ ความฝันอันเป็นส่วนของจิตที่ยังเร้นลับ มีดমন และถูกกลบเกลื่อน (เรื่องเหล่านี้มักถูกนักปราชญ์ที่นิยมเหตุผลมองว่าเป็น “เรื่องต้องห้าม”) ถึงแม้ว่า ฟรอยด์จะค้นพบทฤษฎีจิตวิเคราะห์จากการรักษาผู้ป่วย แต่การศึกษาของเขาเป็นการวิเคราะห์จากคนปกติเป็นส่วนใหญ่ และพบว่าทฤษฎีนี้ใช้อธิบายสภาพจิตใจของผู้ที่มีจิตปกติได้เช่นเดียวกัน จากการทดลองทั้งกับผู้ป่วยโรคประสาท และอาสาสมัครที่มีจิตใจปกติ ทำให้ค้นพบว่า มนุษย์อาจเก็บความทรงจำที่ทำให้เกิดความกระอักกระอ่วน หรือความไม่สบายใจไว้ในจิตไร้สำนึก บางครั้งเรื่องราวในอดีตจะถูกกลบไปเพราะถูกเก็บไว้ในจิตไร้สำนึก และเมื่อถึงเวลาที่เหมาะสมหรือเมื่อมีสิ่งหนึ่งสิ่งใดมากระตุ้นความทรงจำเหล่านั้นจะกลับสู่จิตสำนึกอีกครั้ง ความทรงจำในอดีตจึงมีผลต่อชีวิต และพฤติกรรมในปัจจุบันของมนุษย์เป็นอย่างมาก จิตไร้สำนึกในทฤษฎีของฟรอยด์ จึงเป็นที่ซึ่งจิตใจใช้กลไกของจิตขจัดประสบการณ์ที่เจ็บปวด หรือความต้องการที่เป็นไปไม่ได้ออกจากจิตสำนึก นอกจากนี้ฟรอยด์ได้อธิบายเรื่องกลไกของจิต ซึ่งประกอบด้วย อิด (ID) คือความต้องการพื้นฐานซึ่งเกิดจากความต้องการอยู่รอดและป้องกันตัว เช่น ความหิว ความมึนเมาผู้อื่น ความต้องการในการสืบพันธุ์ ฯลฯ อีโก (Ego) คือ อัตตา หรือความเป็นตัวตนของคนผู้นั้น เริ่มพัฒนาขึ้นตั้งแต่ลืมตาดูโลก และพัฒนาเต็มที่เมื่อพ้นวัยเด็ก และซูเปอร์อีโก (Super Ego) คือ มโนธรรมหรือศีลธรรม เกิดขึ้นจากคำอบรมสั่งสอนของพ่อแม่ ครู และสังคม ส่วนใหญ่แล้วความต้องการของอิด จะหยาบหรือรุนแรงเกินไปจนตอบสนองทันทีไม่ได้ เพราะผิดกฎระเบียบของสังคม เราไม่สามารถกินอาหารได้ทันทีทุกครั้งที่หิว หรือกระโจนเข้าทำร้ายทุกคนที่โกรธหรือเกลียดได้โดยไม่มีความคิด อีโกหรืออัตตา จึงเป็นส่วนที่ทำให้เกิดการประนีประนอมกับอิด ตอบสนองความต้องการของอิดในบางส่วน หรือแปรรูปให้เป็นไปในรูปแบบหรือทิศทางอื่นให้เป็นที่ยอมรับของสังคม โดยอีโกจะมีส่วนของมโนธรรม หรือ ซูเปอร์อีโกควบคุมอยู่อีกทอด เช่น ในกรณีที่ยอยากทำร้ายคนที่เกลียด อีโกจะเปลี่ยนเป้าหมายของอิดให้ทำลายสิ่งของ ซึ่งสมมติว่าเป็นคนผู้นั้นแทน กลไกของจิตใจเช่นนี้เรียกว่า การแปรรูป หรือ การแทนที่ ถ้าในกรณีที่ความต้องการหรือความปรารถนานั้นเป็นไปได้เลย ความต้องการนั้นจะปรากฏในรูปของความฝัน ฟรอยด์กล่าวว่าส่วนมากแล้วความฝันไม่ได้มีความหมายตรงตัว แต่จะแฝงในรูปของสัญลักษณ์ที่ต้องตีความหมาย (Symbol) ส่วนมากเนื้อหาของความฝันจะถูก

สร้างขึ้นจากเหตุการณ์ในอดีตหรือปัจจุบันที่ติดข้องอยู่ในใจของผู้ฝัน โดยแฝงสัญลักษณ์ของความหมายที่แท้จริงเอาไว้โดยที่ผู้ฝันไม่รู้ความหมายหรือไม่รู้สึกตัวเลยด้วยซ้ำ ปราโมทย์ เชาวศิลป์ กล่าวถึงสัญลักษณ์ดังกล่าวดังนี้

ฟรอยด์พบ ซิมโบล (Symbol) ที่มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันในคนไข้แต่ละคน เช่น ถ้าฝันว่ามีพี่สาวหรือน้องสาวสองคน หมายถึง เต้านมของมารดา การเดินทางหรือการจากไปจะหมายถึงการตาย เงินหมายถึง อูจจาระ เป็นต้น พวกเราทุกคนใช้ภาษาซิมโบลิก (Symbolic) โดยไม่รู้สีกตัวเหมือนเป็นภาษาลับ การค้นพบครั้งนี้มีผู้สนใจและผู้ต่อต้านเป็นอันมาก และสาเหตุที่เป็นที่น่าสนใจหรือต่อต้านเพราะซิมโบลิก นี้มีลักษณะที่ “ต้องห้าม” เพราะเป็นเรื่องเกี่ยวกับทางเพศหรือถือกันว่าเป็นเรื่องสกปรกลามก สิ่งที่ใช้เป็นซิมโบลิก นั้นส่วนมากได้แก่ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายมนุษย์ เช่น อวัยวะเพศ ทวารหนัก ทวารเบา ปัสสาวะ ระบบทางเดินอาหาร เต้านมและบุคคลที่เป็นญาติ รวมทั้งการเคลื่อนไหวของลำตัว เช่น การร่วมเพศ การขับถ่าย การกินอาหาร การร้องไห้ ความโกรธ ความตื่นตัวทางเพศ การเกิด การตาย ฯลฯ ซึ่งสิ่งที่กล่าวนี้เป็นที่สนใจของเด็กเล็กมากหรืออาจกล่าวว่าซิมโบลิก เป็นเรื่องสำคัญสำหรับ อีโกที่ยังไม่พัฒนา (ปราโมทย์ เชาวศิลป์ .2526:31)

จากแนวคิดนี้เองฟรอยด์ใช้ในการพัฒนาวิธีการรักษาผู้ป่วยที่เรียกว่า การเชื่อมโยงเสรี หรือ การเชื่อมโยงอิสระ (Free Association) ซึ่งศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์นำไปพัฒนาสำหรับการสร้างสรรค์งานประพันธ์และถ่ายทอดรูปทรง สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึงอิทธิพลของแนวคิดในการรักษาผู้ป่วยโรคประสาทของฟรอยด์ที่มีต่อศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ดังนี้

อิทธิพลของฟรอยด์ที่มีต่อแนวคิดเซอร์เรียลลิสม์นั้นมากมายมหาศาล โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของการให้ความสำคัญต่อพลังและความเร้นลับของจิตไร้สำนึก ซึ่งอยู่นอกเหนือการควบคุมของเหตุผล การตีความฝันและความคิดไร้สำนึกโดยเชื่อมโยงกับเรื่องเพศ การให้ความสนใจในเรื่องความบังเอิญที่เป็นภาวะวิสัยในแง่ที่นำมาตีความเชื่อมโยงกับจิตไร้สำนึก หลักแห่งความพึงพอใจกับหลักแห่งความจริง สัญลักษณ์ทางเพศเป็น (Eros) และสัญลักษณ์ทางตาย (Thanatos) ทั้งนี้พวกเซอร์เรียลลิสม์เน้นเรื่องสัญลักษณ์ทางเพศ โดยเฉพาะแรงปรารถนา หรือพลังขับทางเพศ (ลิบิโด) มากที่สุด นอกจากนี้เบรอตง แอร์นส์ท์ และพวกเซอร์เรียลลิสม์ยังสนใจการวิเคราะห์ของ ฟรอยด์เกี่ยวกับตำนานกรีกโบราณ (โดยเฉพาะตำนานอีดิปัส) ตำนานของชนเผ่าดั้งเดิม ตลอดจนผลงานวิเคราะห์ด้านศิลปะและวรรณกรรมของเขา ยิ่งไปกว่านั้นยังได้นำกลวิธี “การเชื่อมโยงแบบเสรี” ที่ฟรอยด์ใช้รักษาคคนไข้มาประยุกต์ใช้ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้วย ผลจากการคิดค้นของฟรอยด์เป็นทั้งพลังกระตุ้นและพลังสนับสนุนให้กวีและให้ศิลปินเซอร์เรียลลิสม์มุ่งทดลองค้นหาวิธีที่จะทำให้รู้จัก “ตัวตนที่แท้จริง” ให้มากที่สุดและเป็นอิสระที่สุด ทฤษฎีของฟรอยด์เกี่ยวกับการไร้สำนึก ความฝัน ความปรารถนาทางเพศ นอกจากจะเสริมสนับสนุนความตั้งใจของพวกเซอร์เรียลลิสม์ที่จะใช้ความรู้เหตุผล (l'irrationnel) เป็นอาวุธต่อต้าน “ลัทธิเหตุผลนิยม” ของพวกปัญญาชนส่วนใหญ่ในฝรั่งเศสแล้ว ยังทำให้พวกเขาสร้างผลงานที่แสดงถึงการต่อต้านข้อห้ามทางสังคมและทางศาสนาที่มีประสิทธิภาพด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานที่มีเนื้อหาเน้นหนักทางกามารมณ์ซึ่งสามารถสร้างความตกใจ ความโกรธ และ ปฏิกริยาต่อต้านอันเป็นมากในหมู่ชนชั้นกลางที่ถือแบบแผนและจริยธรรมอย่างเคร่งครัด อย่างไรก็ตาม ความพยายามของพวกเซอร์เรียลลิสม์ที่จะศึกษาถึงพลังและ

ความเร้นลับของจิตนี้มีได้จำกัดอยู่เฉพาะทฤษฎีของฟรอยด์เท่านั้น หากได้ศึกษาผลงานของจิตแพทย์คนอื่น ๆ เช่น ลากอง , ชาร์โกต์ , จาเนต์ และยุง ตลอดจนผลงานของนักปริวิตวิทยา เช่น ไมเยอร์ส ผู้ซึ่งเสนอทฤษฎีเกี่ยวกับ “ตัวตนอันประเสริฐ” (Lemoisuliminal) “จิตไร้สำนึกที่มีคุณค่าสูง “ (l'inconscient valorise) อันต่างจากจิตไร้สำนึกแบบของฟรอยด์ (สดชื่น ชัยประสาธน์ .2532 :24)

กลวิธีหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ คือกลวิธีการแปรสภาพ (La metamorphose) โดยเฉพาะกับการสร้างสรรค์ที่ใช้รูปทรงชีวรูป สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวว่า จิตรกรเซอร์เรียลลิสม์นิยมใช้กลวิธีการแปรสภาพ เพื่อเปลี่ยนแปลงโลกภายนอกให้สอดคล้องกับจิตไร้สำนึก จินตนาการ และแรงปรารถนา เพื่อให้เกิดภาพที่แปลกใหม่ อันทำให้ผู้ดูผู้ชมเกิดความประหลาดใจ ทำให้จิตใจเป็นอิสระ หลุดพ้นจากกฎของเหตุผล โลกทัศน์ และชีวิตแบบเดิมที่จำเจซ้ำซาก การแปรสภาพนี้เป็นกลวิธีหลัก ที่แทรกอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมเซอร์เรียลลิสม์แทบทุกชนิด เช่น การแปรสภาพมนุษย์ให้เชื่อมโยงกับธรรมชาติ โดยศิลปินจะแสดงถึงรูปทรงของมนุษย์ที่ค่อยๆ แปรเปลี่ยนรูปไปกลายเป็นพืชหรือสัตว์ และการแปรสภาพมนุษย์ให้กลายเป็นสิ่งของ นอกจากนี้ยังมีการแปรสภาพสิ่งของหรือสัตว์ให้กลายเป็นมนุษย์ การแปรสภาพดังกล่าวมีการในมากในงานจิตรกรรมและทั้งบทกวีและประติมากรรม เช่น ผลงานของอาร์ป ซึ่งเขาใช้แนวคิดเดียวกันในการสร้างสรรค์ผลงานทั้ง จิตรกรรม บทกวี และ ประติมากรรมของเขา สดชื่น ชัยประสาธน์กล่าวว่าอาร์ปเป็นทั้งกวี จิตรกร และประติมากร ผู้นิยมแนวคิดของเซอร์เรียลลิสม์ได้ใช้จินตนาการเชื่อมโยงตัวเองเป็นหนึ่งเดียวกับจักรวาล และอาณาจักรของพืชและสัตว์ในธรรมชาติ และได้ยกตัวอย่างบทกวีสั้นๆ บทหนึ่งของอาร์ป ซึ่งแสดงการแปรสภาพของรูปทรงคล้ายกับในประติมากรรมของเขา เป็นบทกวีที่มีชื่อว่า วันผลิใบ แต่งขึ้นใน ค.ศ. 1926 มีใจความแปลเป็นไทยดังนี้

เมฆงอกออกมาจากมือฉัน
ฉันลูบไล่มัน
แล้วฉันก็นอนหลับ
หลับสบายราวกับอยู่ในไข่
ฉันหลับรอให้ใบไม้งอกออกมาจากร่าง

(des nuages poussent dans mes mains
je caresse mes nuages
et je m'endors
je dors avec bien-etre comme dans un oeuf
je dors et j'attends qu'il me pousse des feuilles)

มอง อาร์ป (Jean Arp) วันผลิใบ (Jours effeuilles) (สดชื่น ชัยประสาธน์.2532:64)

จากบทวิของ อาร์ป จะเห็นได้ว่าการแปรสภาพคล้ายกับรูปทรงชีวรูปที่ขยายตัวและเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งอื่น เช่นเดียวกับประติมากรรมของอาร์ป ที่มีชื่อว่า ดวงดาว (Star) สร้างขึ้นระหว่าง ปี ค.ศ. 1939 - 60 สุชาติ สุทธิ กล่าวถึงรูปทรงของผลงานประติมากรรมของอาร์ปดังนี้

Arp ได้นำรูปทรงของสิ่งมีชีวิตมาใช้ในงานของเขา ซึ่งทำให้รับรู้ได้ด้วยรูปทรงที่ชาวโพลนคล้ายคลึงแสงสว่างวาววับกระจายจากตัวกำเนิด แสงที่มีดทึบบริเวณช่องว่าง ภายในทำให้สะท้อนความรู้สึกคล้ายเส้นรัศมีของดวงดาว แทนรัศมีแบบเรขาคณิตมิติทางการเห็นของ Arp ทำให้ระลึกถึงร่างของสิ่งมีชีวิตแปลกประหลาดจากท้องทะเลหรือจากนอกภิกภพ ซึ่งเป็นรูปร่างของสัตว์ลึกลับตามความคิดในเชิงชีวภาพ(สุชาติ สุทธิ.2535 : 33)

เมื่อเริ่มสร้างประติมากรรมลอยตัว อาร์ปเน้นไปที่กระบวนการมากขึ้น ซึ่งเกี่ยวข้องกับการขึ้นรูป การก่อตัว การป้องกันความล้มเหลวเนื่องจากจากคุณสมบัติเฉพาะตัวของวัสดุ เขามุ่งเน้นไปที่การสร้างความสัมพันธ์กับธรรมชาติซึ่งในทรรศนะของเขาเห็นว่าเป็นสิ่งที่ยาก แทนที่การสร้างความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมของสังคมมนุษย์ซึ่งเป็นเรื่องยุ่งยากซับซ้อน เขาเคยกล่าวไว้ว่า ศิลปะเป็นดังเช่นผลไม้ที่เติบโตในตัวของมนุษย์ เป็นคำจำกัดความสั้นๆ ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับปัญหาของศิลปะนามธรรม และการตั้งคำถามของดาดา รวมทั้งผลงานประติมากรรมของเขาเองด้วย คำจำกัดความนี้อาจหมายความว่าผลงานของเขาสะท้อนสิ่งที่ธรรมชาติสร้างขึ้นโดยไม่ต้องค้นหาความหมายแต่อย่างใด

ประมาณปี ค.ศ. 1930 แวน ดาสบรีก (van Doesbreug) เพื่อนของอาร์ปซึ่งเป็นศิลปินกลุ่มเดอไฮสตรัล คิดค้นคำที่ใช้จำกัดความศิลปะร่วมสมัยในแบบอย่างของพวกเขาได้ดีกว่าค่านามธรรม (abstract) นั่นคือ คอนกรีต (concrete) เนื่องจากศิลปะของพวกเขาเป็นศิลปะไม่แสดงลักษณะ (non –representational art) เป็นศิลปะที่ไม่ได้ลอกเลียนหรือเป็นตัวแทนของสิ่งใดในธรรมชาติ แต่เป็นรูปทรงที่สร้างขึ้นใหม่โดยอาศัยแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ ซึ่งต่างจากศิลปะแบบนามธรรมเช่นคิวบิสม์ซึ่งสร้างงานจากนางแบบหรือหุ่นนิ่งซึ่งแน่นอนว่ายังคงหลงเหลือเค้าโครงของต้นแบบอยู่มาก อาร์ปกล่าวถึงการเริ่มต้นในการสร้างสร้างประติมากรรมลอยตัวของเขาว่า “เป็นเวลาหลายปีผ่านมาแล้วประมาณปลาย ค.ศ. 1930 ผมแปลความหมายผลงานทั้งหมดของผม บ่อยครั้งที่การตีความนั้นสำคัญสำหรับผมมากกว่าตัวชิ้นงานเสียอีก ทันใดนั้นเองความต้องการตีความหมายของผลงานกลับหมดไป และรูปทรงของชิ้นงานและความสมบูรณ์แบบของผลงานกลายเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับผม ในปี ค.ศ. 1930 ผมกลับไปใช้วิธีที่พวกเยอรมันเรียกว่าการถาก ผมเริ่มสร้างประติมากรรมลอยตัวโดยสร้างแบบจากปูนปลาสเตอร์ก่อน และผลงานชิ้นแรกคือทอร์โซ (Torso) สองชิ้น การที่อาร์ปเปลี่ยนแปลงจากผลงานประติมากรรมหุ่นต่ำจากไม้เป็นประติมากรรมลอยตัว นอกจากเหตุผลในการค้นพบวัสดุและคำจำกัดความใหม่ดังกล่าวแล้วยังมีสาเหตุสำคัญอีกสองประการที่ทำให้อาร์ปเปลี่ยนรูปแบบการสร้างผลงาน เหตุการณ์แรกคือ แม่ของอาร์ปเสียชีวิตในวันที่ 9 พฤษภาคม ค.ศ. 1929 ทำให้อาร์ปเกิดความเศร้าเสียใจเป็นอันมาก และในวันที่ 7 มีนาคม ค.ศ. 1931 แวนดาสบรีก เพื่อนสนิทของอาร์ปผู้คิดค้นนำคำคอนกรีตมาใช้ในการจำกัดความแบบอย่างศิลปะของพวกเขา ได้เสียชีวิตลงด้วยเช่นกัน เหตุการณ์ดังกล่าวทำให้อาร์ป

ตระหนักถึงความไม่ยั่งยืนของตนเอง อีกเหตุการณ์หนึ่งคือการที่อาร์ปสูญเสียผลงานคอลลาจชิ้นแรกๆที่เขาสร้างขึ้นจากกระดาษ ในปีค.ศ.1915 เมื่อนำผลงานเหล่านั้นออกจากที่เก็บในห้องใต้หลังคาที่บ้านของเขาเอง เพื่อนำออกแสดงนิทรรศการที่มีผู้ขอให้นำผลงานเหล่านั้นออกแสดงอีกครั้งในปีค.ศ. 1930 และพบว่าผลงานที่ทำด้วยกระดาษฟูเปื่อย ขาด บ้างถูกหนูแทะ หรือหลุดร่อนไปตามกาลเวลา แม้ว่าอาร์ปจะแก้ไขโดยนำผลงานเหล่านั้นมาฉีกเป็นรูปร่างต่างๆและนำมาสร้างเป็นผลงานคอลลาจชิ้นใหม่ แต่ความเสียหายของผลงานทำให้อาร์ปเกิดความสะเทือนใจและตระหนักถึงความไม่ยั่งยืนแม้แต่ในผลงานศิลปะ สองเหตุการณ์นี้กระตุ้นให้เขาคิดวิธีการที่จะสามารถขยายขอบเขต ของชีวิตมนุษย์และผลงานศิลปะ ให้สร้างผลงานได้เป็นจำนวนมากขึ้นและมีความคงทนขึ้น

แม้แต่ในช่วงหลังนี้ นักคิดเช่นรูบิน(Rubin)ได้ยอมรับว่าวิกฤตการณ์ที่นำไปสู่การสร้างผลงานคอลลาจจากกระดาษฉีก นำไปสู่วิกฤตการณ์ที่ยิ่งใหญ่กว่านั้นในผลงานของอาร์ป ผลักดันให้เขาเปลี่ยนไปสร้างผลงานประติมากรรมลอยตัว รูบิน เขียนไว้ในปีค.ศ.1968 “เมื่อถูกกระตุ้นโดยวิกฤตการณ์ที่เกิดขึ้นกับผลงานคอลลาจในช่วงแรกของเขาในฤดูหนาวปีค.ศ.1929-30 ในช่วงเวลานี้เองที่อาร์ปหันไปสร้างประติมากรรมลอยตัว” จิอันนุ (Jianou) กล่าวถึงแนวความคิดเดียวกันนี้ในปีค.ศ. 1973 กล่าวถึงงานคอลลาจจากการฉีกกระดาษของอาร์ป “การเผชิญหน้ากับความตาย การพบความสูญสลายของสิ่งต่างๆทำให้อาร์ปมุ่งหมายที่จะหันเหการสร้างสรรค์ไปยังสิ่งที่สมมูลย์ ระหว่างความไม่จีรังกับความยั่งยืนประติมากรรมลอยตัวเสนอโอกาสให้เขาตระหนักในความสมมูลย์นี้” แฮนคอกส์ (Hancock) นักวิจารณ์อีกท่านหนึ่งยืนยันว่าในต้นปีค.ศ. 1930 เห็นได้ชัดว่าอาร์ปเชื่อมโยงงานคอลลาจที่เสียหายกับความตายของศิลปะและชีวิต และในทางตรงกันข้ามเขาใช้ชีวิตและการเจริญเติบโตลงในประติมากรรม (Andreotti, Magherita.2004:82-83)

เมื่ออาร์ปเริ่มสร้างประติมากรรมลอยตัว เขาได้เขียนบทความเกี่ยวกับการสร้างผลงานศิลปะของเขา บทความนี้ตีพิมพ์ในนิตยสารทรานสิชัน(Transit) ในปีค.ศ. 1932 บทความนี้ชื่อบันทึกจากไดอารี่ของดาตาตังนี้

ศิลปะคือผลไม้ที่งอกจากมนุษย์ คล้ายกับผลไม้ที่เกิดจากพืช คล้ายกับทารกในครรภ์มารดา ในขณะที่ผลของพืชเติบโตเป็นรูปทรงอิสระและไม่เหมือนกับลูกโป่ง หรือผู้นำในสุทธสำเร็จรูป ผลไม้ปลอมของมนุษย์มักจะเลียนแบบสิ่งอื่นอย่างน่าละอาย เหตุผลบอกให้มนุษย์ยืนอยู่เหนือธรรมชาติและเป็นผู้กำหนดทุกสิ่ง แม้ว่ามนุษย์จะคิดว่าตนสามารถมีชีวิตและสร้างสิ่งต่าง ๆ นอกเหนือกฎของธรรมชาติ และพวกเขาสร้างสรรค์การทำลาย ผ่านเหตุผลมนุษย์กลายเป็นสิ่งที่น่าเศร้าและน่าเกลียด ผมกล้าพูดได้ว่าถ้าพวกเขาทำได้พวกเขาจะสร้างให้ลูกของพวกเขา มีรูปทรงเหมือนแจกันที่มีสายสะดือ เหตุผลได้ตัดขาดมนุษย์จากธรรมชาติ(Soby, James Thrall.27:1980)

ในปีค.ศ. 1948 อาร์ปได้เขียนบทความชื่อ “เส้นทางของผม” แสดงแนวความคิดของเขาอีกครั้งและบทความนี้อธิบายแนวความคิดของผลงานประติมากรรมของเขาได้อย่างดีเยี่ยม

ศิลปะคือผลไม้ที่เติบโตในมนุษย์ คล้ายกับผลของพืชหรือเด็กทารกในครรภ์มารดา แต่ในขณะที่ผลของต้นไม้ผลของสัตว์ ผลที่อยู่ในครรภ์มารดา เกิดขึ้นเองและเป็นรูปทรงธรรมชาติ แต่ศิลปะซึ่งเป็นผลแห่งจิตใจของ

มนุษย์ มักจะแสดงการเลียนแบบสิ่งอื่นๆ เฉพาะในยุคของพวกเราเท่านั้นที่ ภาพเขียน และ ประติมากรรม เป็นอิสระจากแมนโดลิน หรือเจ้าชายอัลเบิร์ต ฉากสงคราม และทิวทัศน์ ผมรักธรรมชาติแต่ไม่รักตัวแทนของมัน ศิลปะที่ลอกเลียนธรรมชาติเป็นได้เพียงตัวแทนของธรรมชาติเท่านั้น(Soby,James Thrall.1980:27)

วัสดุที่อาร์ปใช้ในการเริ่มต้นสร้างประติมากรรมลอยตัวคือปูนปลาสเตอร์ มีคุณสมบัติที่ทำให้ อาร์ปสามารถสร้างรูปทรงลอยตัวที่มีความโค้งเว้าได้อย่างอิสระ และทำให้เขาสามารถสร้างให้รูปทรงชีวรูปที่มีอิทธิพลต่อผลงานทั้งหมดของเขาในช่วงก่อนหน้านีกลายเป็นรูปทรงลอยตัว มีความกลมมนรอบด้านได้เป็นครั้งแรก นับเป็นการประสบความสำเร็จครั้งยิ่งใหญ่ของอาร์ปและเปลี่ยนแปลงรูปแบบผลงานของเขาโดยสิ้นเชิง ผลงานของอาร์ปส่งอิทธิพลให้ศิลปินรุ่นต่อมา โดยเฉพาะศิลปินหญิงบาร์บารา เฮปเวิร์ท เมื่อได้เข้าชมสตูดิโอของอาร์ปในปีค.ศ.1932 แม้ว่าผลงานทั้งหมดของอาร์ปจะถูกสร้างใหม่เป็นหินอ่อนหรือบรอนซ์ แต่เขายังคงให้คุณค่ากับผลงานที่สร้างด้วยปูนปลาสเตอร์เทียบเท่ากับวัสดุอื่น โดยการเก็บรักษาไว้อย่างดี มีการนำออกแสดงนิทรรศการหรือให้เป็นของขวัญ สิ่งที่โดดเด่นที่สุดของประติมากรรมของอาร์ปคือการให้ความสำคัญกับเส้นรอบนอกของรูปทรง เขาขัดพื้นผิวให้เรียบเพื่อเน้นความงามของเส้นรอบนอกของรูปทรง

เกือบจะไม่มีข้อยกเว้นอาร์ปชอบให้พื้นผิวของประติมากรรมของเขาเป็นพื้นผิวเรียบ ซึ่งทำให้ได้เส้นรอบนอกที่ชัดเจนตามต้องการ และช่วยในการดึงดูดความสนใจไปที่เส้นรอบนอก ซึ่งเป็นลักษณะอันเด่นชัดของผลงานศิลปะทั้งหมดของอาร์ป ไม่ว่าจะเป็นประติมากรรมหุ่นต่ำ หรือประติมากรรมลอยตัว เช่นที่เฮลิออน(Helion) กล่าว “จังหวะทั้งหมด ความรู้สึก พลังของผลงาน (ของอาร์ป) มุ่งหมายไปที่เส้นรอบนอกของผลงาน” คุณภาพของพื้นผิวและเส้นของงานปลาสเตอร์ของอาร์ป ส่งอิทธิพลให้กับการเลือกใช้วัสดุอื่นในการสร้างให้ผลงานเกิดความสำเร็จ ความต้องการของอาร์ปที่จะทำให้รูปทรงชัดเจน เขาจึงชอบเลือกใช้หินอ่อนสีขาวมากกว่าหินอ่อนที่มีลวดลายหรือสีสน แต่สิ่งที่อาร์ปเลือกใช้ในการสร้างผลงานมากที่สุดคือบรอนซ์ที่พื้นผิวทำปฏิกิริยากับอากาศจนเกิดเป็นสีดำคล้ำ แม้ว่าหินอ่อนสีขาวเป็นวัสดุที่มีลักษณะใกล้เคียงกับปลาสเตอร์มากที่สุด แต่อาร์ปเลือกใช้บรอนซ์ในการสร้างผลงานมากที่สุด เพราะควบคุมได้ง่ายในการสร้างรูปทรงและมีน้ำหนักเบากว่าในการเคลื่อนย้าย(Andreotti, Magherita.2004:154)

ในราวๆ ปีค.ศ.1933 อาร์ปแปลความหมายของคำว่าศิลปะคอนกรีต (concrete art) ให้เป็นประติมากรรมกลุ่มหนึ่ง ซึ่งสร้างจากหินชนิดต่างๆ อาร์ปกล่าวว่าหินเหล่านี้เป็นสิ่งที่ธรรมชาติสร้างขึ้นด้วยวิธีการแบบคอนกรีตเช่นกัน เขากล่าวถึงศิลปะแบบคอนกรีตดังนี้ “ศิลปะคอนกรีตต้องการเปลี่ยนโลก ต้องการทำให้ชีวิตดีขึ้น มันต้องการช่วยมนุษย์ให้พ้นจากความโง่เขลาของตนเอง ต้องการทำให้ชีวิตเรียบง่ายขึ้น ชี้นำธรรมชาติให้กับมนุษย์เพราะเหตุผลทำลายรากฐานของมนุษย์โดยการแยกมนุษย์ออกจากธรรมชาติ ทำให้เรามีชีวิตที่น่าเศร้า แต่ศิลปะคอนกรีตเป็นศิลปะพื้นฐาน ศิลปะแห่งธรรมชาติที่สร้างดวงดาวแห่งสันติภาพ ความรัก และบทกวี ให้เกิดขึ้นทั้งในสมองและในหัวใจ ทุกแห่งหนที่ปรากฏศิลปะคอนกรีต ความทุกข์เศร้าจะถูกขับไล่ให้หายไป” คำกล่าวของเขาแสดงถึงความพยายามที่จะทำให้ผลงานศิลปะกลมกลืนกับสภาพแวดล้อม ตรงข้ามกับศิลปะแนวประเพณีนิยมที่แยกขาดจากสภาพ

แวดล้อมและผู้คนโดยถูกจำกัดอยู่แต่ในกรอบรูปหรือตั้งแสดงบนฐานในกำแพงของห้องศิลป์ และสิ่งที่จะตอบโจทย์นี้ได้ตรงที่สุดคือประติมากรรมลอยตัว รูปทรงชีวรูปกลมกลืนกับสภาพแวดล้อมกลางแจ้งในธรรมชาติเพราะคล้ายคลึงกับสิ่งที่ธรรมชาติสร้างตั้งที่เขาถ้ำวรายายไว้ในบทความ เขาพยายามลดความสำคัญของฐานจนเป็นแค่สิ่งที่พองให้ประติมากรรมตั้งอยู่ได้เท่านั้น และให้ฐานกลมกลืนกับผลงานมากที่สุดจนบางครั้งเขาสร้างให้ฐานกลายเป็นส่วนหนึ่งของประติมากรรม และพยายามพัฒนาให้ประติมากรรมกลมกลืนกับสภาพแวดล้อมมากยิ่งขึ้น โดยสร้างให้ประติมากรรมตั้งอยู่ได้โดยปราศจากฐาน ผลงานประติมากรรมของอาร์ปจึงมีลักษณะที่กลมกลืนสามารถตั้งแสดงได้ทั้งกลางแจ้งและในห้องศิลป์ อาร์ปถ้ำวรายายแนวความคิดในการสร้างประติมากรรมของเขาและการใช้รูปทรงชีวรูปเป็นบทความที่บ่งบอกร่างนี้

ผมเขียนรูปที่เบา ลอย สูงอม และร่วงหล่น ผมสร้างผลไม้ที่วางแน่น เมฆที่ลอยขึ้นลง ดวงดาวที่สุกสว่าง และร่วงหล่น สัญลักษณ์ของการเปลี่ยนรูปชั่ววินาที ความสงบอันไม่สิ้นสุด สิ่งเหล่านี้เป็นความทรงจำของพีช รูปทรงชีวรูป (biomorphic form) สีที่จางหาย ความกลมกลืน การสร้างสรรค์ การก่อกำเนิด เบ่งบาน และบ่อยครั้ง ปรากฏในสภาพคล้ายความฝันที่ยังลึกลับตื้น หลังจากนั้นความหมายที่เป็นเหตุผลจึงปรากฏ (Arp, Jean. 1987:292)

แหล่งที่มาของแรงบันดาลใจของอาร์ปมาจากธรรมชาติ ทั้งที่เป็นวัตถุและสิ่งมีชีวิต เช่นก้อนหิน เปลือกหอย ผลไม้ ใบไม้ ฯลฯ ความสนใจในธรรมชาติของอาร์ปมุ่งไปที่หลักพื้นฐานของธรรมชาติ พลังที่ทำให้สิ่งมีชีวิตเจริญเติบโต หรือทำให้สิ่งต่างๆเปลี่ยนแปลง ความสมมาตร การจัดกลุ่ม อาร์ปให้ข้อสังเกต วัตถุในธรรมชาตินั้นไม่เสถียร ไม่เหมือนกับงานศิลปะที่ถูกกำหนดให้นิ่งตายตัว อาร์ปจึงนำหลักการของธรรมชาติมาใช้ในการสร้างผลงานศิลปะของเขา เพื่อให้ผลงานไม่มีลักษณะตายตัว เป็นรูปทรงชีวรูปที่สามารถเปลี่ยนแปลงรูปร่าง ตัดออก หรือเพิ่มใหม่ได้ตามต้องการจนกว่าศิลปินจะพอใจ ไม่เหมือนกับรูปเหมือนของมนุษย์หรือสัตว์ซึ่งต้องถูกกำหนดไว้ตายตัวให้เหมือนต้นแบบ อาร์ปต้องการสร้างให้งานศิลปะของเขากลมกลืนกับธรรมชาติ เพื่อเน้นย้ำแนวความคิดสำคัญในด้านความสัมพันธ์ของมนุษย์กับธรรมชาติควรจะอยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืนไม่แบ่งแยก แนวคิดที่โหยหาธรรมชาตินี้ ตรงกับแนวคิดของลัทธิโรแมนติกในศตวรรษที่ 19 ที่มีความเชื่อว่าธรรมชาติคือความจริง หากแต่แนวความคิดของอาร์ปอาจต่างจากโรแมนติกเล็กน้อยจากประสบการณ์ของเขา เช่นสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ซึ่งเขาได้ประสบกับสภาพที่มนุษย์สร้างเครื่องมือขึ้นมามีทำลายล้างกันเองได้มีประสิทธิภาพมากขึ้น ผลผลิตของเหตุผลกลับกลายเป็นสิ่งที่ผลิตแต่ความตายและการทำลาย อาร์ปเคยกล่าวไว้อย่างชัดเจนในบทความตอนหนึ่งในปีค.ศ. 1931 “มนุษย์สร้างสรรค์แต่การฆ่าฟัน” ดังนั้นธรรมชาติจึงกลายเป็นสิ่งที่อาร์ปใช้พึ่งพิงจิตใจ และเป็นสิ่งที่ต่อต้านความกลัวของเขาที่มีต่อโลกสมัยใหม่

1.4 ทรรศนะของบุคคลทั่วไปศิลปิน และนักวิชาการต่อมอง อาร์ปและผลงาน ประติมากรรมของเขา

ผลงานของอาร์ปเริ่มแสดงบุคลิกความเป็นตัวตนในช่วงต้นของดาดาในซูริค จากปี 1916-1919 ในช่วงนั้นอาร์ปเริ่มสร้างผลงานประติมากรรมหุ่นต่ำและทำการทดลองงานกราฟฟิค ขณะนั้นงานศิลปะแบบอาร์ตนูโวและ งานประติมากรรมของโรแดงกำลังเป็นที่นิยม แต่ปรากฏว่า อาร์ปไม่ได้รับอิทธิพลจากแบบอย่างศิลปะเหล่านั้นเลย อย่างไรก็ตามผลงานของอาร์ปกับปีคัสโซในช่วงหลังปีค.ศ. 1913 มีความเชื่อมโยงกันอยู่บ้าง ผ่านแนวความคิดในการปะติดโดยการคอลลาจ แต่มีความแตกต่างกันคือผลงานของปีคัสโซใช้วัสดุสำเร็จรูป แต่ผลงานของอาร์ปใช้รูปทรงที่เขาสร้างขึ้นใหม่จากแผ่นไม้ระบายสี

เอ็ดมันด์ ชวิงเกิลเฮิสต์ (Admund Swinglehurst) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานประติมากรรมของอาร์ปดังนี้

การสร้างงานประติมากรรมหุ่นต่ำจากไม้ของอาร์ปยังคงใช้ทั้งการสร้างรูปทรงและการจัดวางด้วยวิธีอัตโนมัติ เน้นการใช้หลักความบังเอิญ ซึ่งกล่าวว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากความต้องการที่ซ่อนเร้นอยู่ในจิตไร้สำนึก เช่นผลงาน เรอะ ฟอว์เรส (The Forest) อาร์ปเป็นที่รู้จักกันดีจากประติมากรรมของเขาซึ่งใช้รูปทรงที่แผ่กระจายทางเพศ เขาสร้างผลงานปะติดและประติมากรรมหุ่นต่ำที่สร้างจากไม้รูปทรงต่างๆ ทั้งหมดถูกจัดรวมเข้าด้วยกันโดยอาศัยหลักความบังเอิญ ปล่อยให้สันชาตญาณในการสร้างสรรค์จากจิตไร้สำนึกได้แสดงออกอย่างเต็มที่ในแนวทางเดียวกับวิธีการเขียนแบบอัตโนมัติซึ่งเป็นวิธีการของนักประพันธ์ ในงานประติมากรรมหุ่นต่ำนี้ใช้รูปทรงที่คล้ายคลึงกับต้นไม้และเป็นตัวแทนที่สื่อถึงธรรมชาติ สาเหตุที่เรอะ ฟอว์เรส มีความแปลกและพิเศษเนื่องอิทธิพลหลักที่ผลต่อการสร้างสรรค์และพัฒนางานของอาร์ปในช่วงนี้คือ แมกซ์ แอร์นสท์ ผู้ซึ่งพัฒนาวิธีการปะติดที่เรียกว่า “Fatagaga- Fabrication de tableaux garantis gasometrique” ซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวของดาดาในการต่อต้าน ศิลปะประเพณีนิยม(Swinglehurst, Edmund.1995:26)

หลังจากปีค.ศ. 1920 อาร์ปพัฒนางานประติมากรรมหุ่นต่ำจากไม้จนสามารถสร้างผลงานขนาดใหญ่ที่สามารถตั้งอยู่ได้ด้วยตนเอง แต่ผลงานเหล่านั้นยังเป็นรูปทรงแบนไม่มีลักษณะกลมรอบด้าน จนในประมาณปลายปีค.ศ. 1930 อาร์ปจึงเริ่มทดลองสร้างประติมากรรมลอยตัวด้วยวัสดุใหม่ คือ ปูนปลาสเตอร์ ที่สามารถสร้างให้เป็นรูปทรงต่างๆ ได้ง่ายกว่าไม้ เขาจึงสามารถสร้างประติมากรรมลอยตัวรูปทรงชีวรูปได้อย่างอิสระ อาร์ปสร้างประติมากรรมรูปทรงต่างๆ ด้วยปูนปลาสเตอร์ก่อน จึงนำรูปทรงเหล่านั้นไปสร้างใหม่ด้วยวัสดุอื่นที่ทนทานกว่า

วิเชียร อินทรกระทีก กล่าวถึงพัฒนาการของผลงานของอาร์ปจากประติมากรรมหุ่นต่ำสู่ประติมากรรมลอยตัวดังนี้

เมื่ออาร์ปแสดงผลงานกับศิลปินกลุ่มบลูไรเดอร์ในเมืองมิวนิคเมื่อค.ศ.1912 นั้นเขาสำเร็จการศึกษาศิลปะจากกรุงปารีสเรียบร้อยแล้ว และแสดงให้เห็นว่าแนวโน้มนิยมศิลปะในยุคแรกเริ่มของเขาเป็นในแนวนามธรรม จากนั้นเขาได้สร้างงานจิตรกรรม ประติมากรรม และกวีนิพนธ์ ในฐานะเป็นสมาชิกคนหนึ่งของกลุ่มดาดาในซูริค ภาพปะแบบไร้รูปวัตถุของเขาบางภาพดูเหมือนจะเป็นการจัดภาพไปตามความคิดอันเป็นปัจจุบันทันด่วน สะท้อนให้เห็นแนวความคิดแบบดาดาในการปฏิเสธระเบียบทางเหตุผลด้วย อาร์ปโปรดปรานการใช้เส้นโค้ง

อันไม่แน่นอนตายตัว ผลงานของเขาทำให้นึกถึงรูปชีวิตสัตว์ ยกเว้นภาพองค์ประกอบศิลปะบางชิ้นเท่านั้นที่เขาทำเป็นรูปสี่เหลี่ยมมุมฉาก รูปร่างต่างๆ ในผลงานของอาร์ปถูกเลื้อยฉลุออกมาจากแผ่นไม้ เอามาวางทับซ้อนกันสองชั้นหรือมากกว่านั้น แล้วระบายสีที่มักตัดกันรุนแรงกลายเป็นรูปแบบประติมากรรมหลายสี ส่วนประติมากรรมแบบตั้งอิสระรูปแรกของเขาทำขึ้นในช่วง ค.ศ. 1930-1940 เท่านั้นเอง งานประติมากรรมของอาร์ปมีหลายรูปแบบตามคติของดาดาที่ไม่จำกัดรูปแบบและเทคนิค มีทั้งทำด้วยไม้ระบายสี โลหะ และสลักหินอ่อน อาร์ปไม่เลียนแบบรูปทรงธรรมชาติแต่พยายามสร้างรูปทรงใหม่ให้คล้ายกับธรรมชาติ เช่นรูปทรงคล้ายหินที่ออกเองตามธรรมชาติเป็นต้น ผลงานของเขาให้ความคิดต่อวงการศิลปะทั้งในด้านประติมากรรมและจิตรกรรมอย่างมากมาย (วิเชียร อินทรกระตึก. 2539:254-255)

แอนเดรียติ (Andreotti) กล่าวถึงรูปแบบและแนวความคิดในการสร้างประติมากรรมของอาร์ปซึ่งแตกต่างจากศิลปะแบบประเพณีนิยมและธรรมชาตินิยมแบบตะวันตกดังนี้

อาร์ปมีความแตกต่างคือ ประสบการณ์ที่เกี่ยวกับศิลปะแบบก้าวหน้าและการพัฒนาเป้าหมายของมัน เช่นการปฏิเสธภาพเหมือนทิวทัศน์ธรรมชาติ เห็นได้ชัดเลยว่าผลงานของอาร์ปไม่ใช่ทิวทัศน์สวยๆ เช่นที่กำลังเป็นที่นิยมซื้อขายกันในศตวรรษที่19 และอาร์ปไม่ได้มีความสนใจในความเคลื่อนไหวของแสงสีเช่นศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ รูปทรงที่หลอมเหลวและเรียบง่ายของอาร์ปถูกสร้างขึ้นเพื่อกระตุ้นให้เกิดมิติของธรรมชาติที่แตกต่าง การเน้นความสัมพันธ์และความต่อเนื่องระหว่างทุกสรรพสิ่ง หลักการพื้นฐานของการเจริญเติบโตและการเปลี่ยนแปลงรูปร่างในประติมากรรมของเขา อาจกล่าวได้ว่าอาร์ปแสดงออกถึงคุณค่าของธรรมชาติได้อย่างดีและเหมาะสมเป็นพิเศษในงานประติมากรรม คอนกรีต ความจริง เหลี่ยมมุมที่หลากหลายของความ เป็นจริงของวัตถุในธรรมชาติ รูปทรงและเส้นรอบนอกที่สัมผัสได้และความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันในบริเวณว่างของรูปทรงเหล่านั้น ไม่ใช่เพียงทิวทัศน์ที่สวยงามดังภาพวาดที่ผลักดันอาร์ป แต่เป็นทัศนะที่ใกล้ชิดกว่าของธรรมชาติที่ถูกเผยโดยความหลงใหลในวัตถุในธรรมชาติ แบบแผนของระเบียบและความสมมาตร การจัดกลุ่ม การแปรเปลี่ยนรูปร่าง เป็นสิ่งที่ดึงดูดเขาด้วยเช่นกัน ในการเผยแพร่ประติมากรรมสู่ประสบการณ์ธรรมชาติ อาร์ปไม่ได้ถ่ายทอดเหมือนในแบบที่ศิลปะแบบประเพณีนิยมเคยทำมาแล้วในรูปแบบของภาพเหมือนทิวทัศน์ธรรมชาติ แต่ได้เพิ่มเติมโดยการช่วยให้เรามองธรรมชาติในมุมมองใหม่ เช่นที่เพื่อนของอาร์ป แมกซ์ แอร์นสท์ เขียนวิจารณ์ไว้ดังนี้ “ภาษาที่เป็นดั่งมนต์สะกดพาเรากลับไปสู่สวรรค์ที่สูญหาย สู่อุบัติของจักรวาลและสอนให้เราเข้าใจภาษาสากลแห่งจักรวาล” (Andreotti, Margherita. 2004:261)

อัครนิย ชูอรุณ ได้ให้ทรรศนะถึงผลงานประติมากรรมของ อาร์ป ดังนี้

เมื่อศิลปินและความคิดแบบดาดา มารวมอยู่ด้วยกัน เป็นขบวนการ เซอร์เรียลลิสม์ เมื่อพ.ศ.2467 แล้ว อาร์ป ได้เข้ามาอยู่ในกรุงปารีส เพื่อร่วมมือกับศิลปินคนอื่นๆ จัดนิทรรศการ ผลงานของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ เป็นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ.2468 ในผลงานของอาร์ปทุกชิ้นแสดงความซับซ้อนอย่างมีเลศนัย แฝงอยู่ในความสัมพันธ์ของเส้นโค้งอันไม่สม่ำเสมอ กับมุมมองอันไม่คาดฝันด้วยเสมอ เรื่องราวเกี่ยวกับสัตว์น้ำในผลงานของเขา ย่อมหลีกเลี่ยงการแสดงลักษณะของสัตว์น้ำชนิดใด ๆแน่นอนโดยเฉพาะ แต่ในประติมากรรมชิ้นนี้ได้ซ่อนลักษณะพอเลา ๆ ของรูปแมวน้ำที่กำลังส่งเสียงร้องเรไร่า หรือบางทีอาจเป็นรูปนกเพนกวินที่กำลังเดินย่ำอู้อัยอัยก็เป็นได้ อาร์ปก็คล้ายกับบรานคูซ คือ แสวงหารูปทรงที่เป็นรูปสัญลักษณ์กว้าง ๆ ของบางสิ่งบางอย่างด้วยลักษณะที่ไม่ค่อยชัดเจนนัก และมีความสัมพันธ์อย่างยอดเยี่ยมในระหว่างส่วนต่าง ๆ อยู่ด้วย แม้กระนั้นก็

ตามผลงานของอาร์ปก็มีลักษณะซับซ้อนมาก และดูสับสนมากด้วย ดูเหมือนว่าเป็นผลงานที่สรรเสริญพลังชีวิต และการแปรเปลี่ยนรูปของสิ่งมีชีวิตไปได้อย่างไม่มีขอบเขตจำกัดอันเป็นไปตามที่เขารู้สึกว่ามีให้เห็นอยู่ในธรรมชาตินั่นเอง(อัศนีย์ ชูอรุณ. (2535): 45)

อาร์นาสัน (H. Arnason) กล่าววิจารณ์ประติมากรรมของอาร์ปดังนี้

แม้ว่าบทบาทของอาร์ปจะเป็นบทบาทที่กระตือรือร้นน้อยกว่าเพื่อนร่วมอุดมการณ์ท่านอื่นๆ เขาได้เขียนภาพวาดลายเส้นและแต่งบทกวีให้กับวารสารของดาดา ระหว่างปีค.ศ. 1916-1919 ในขณะที่เขาส่งจินตนาการรูปทรงชีวรูปของเขาสมบูรณขึ้น ผลงานของเขาแสดงให้เห็นสิ่งมีชีวิตไม่ว่าจะเป็นสิ่งมีชีวิตที่เห็นได้เฉพาะในกล้องจุลทรรศน์ หรือ อวัยวะบางส่วน ของมนุษย์ เช่นหัวหรือลำตัว ในผลงานช่วงหลังของเขาซึ่งเป็นประติมากรรมหินอ่อนหรือบรอนซ์ เมื่อถูกถามถึงชิ้นงานในปี ค.ศ. 1953 ของเขาที่มีชื่อว่าอะควาติก (Aquatic) ซึ่งมีรูปทรงที่ชี้ให้เห็นลักษณะของสิ่งมีชีวิตในทะเล แต่เมื่อพลิกกลับตั้งขึ้นจะเห็นเป็นส่วนลำตัวของผู้หญิง อาร์ปกล่าวว่าเขามักจะสร้างผลงานศิลปะด้วยรูปทรงที่เกี่ยวข้องกับลำตัวมนุษย์เสมอ ในวิธีการเดียวกับ เดอคีรีโก (De Chirico) ศิลปินที่ก้าวหน้าที่สุดของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ ซึ่งใช้กลวิธีเลียนแบบให้เหมือนจริง และสามารถบ่งบอกได้ว่าวัตถุนั้นคืออะไรบ้าง อาร์ปเองก็เป็นศิลปินหัวก้าวหน้าอีกซีกหนึ่งที่ใช้การสร้างรูปทรงชีวรูป (organic shapes) เพื่อสร้างโลกแห่งจินตนาการเหนือโลกของวัตถุ อาร์ปได้อิทธิพลจาก บรานคูซี และผู้ที่ได้รับอิทธิพลจากเขาคือมิโร (Miro) เอลีกซานเดอร์ คาลเดอร์ (Alexander Calder) และศิลปินและประติมากรรุ่นหลังอีกหลายท่าน(Arnason, H. 1986: 227)

ผลงานของอาร์ปไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นตัวแทนของสิ่งใด แม้ว่าเขาจะตั้งชื่อผลงานเหล่านั้นตามสิ่งของ หรือสิ่งมีชีวิตต่างๆ แต่ผลงานของเขากลับไม่ลอกเลียนหรือเป็นตัวแทนของของสิ่งเหล่านั้น ฮิวโก บอล (Hugo Ball) แกนนำของกลุ่มดาดากล่าวถึงอาร์ปดังนี้

ถ้าผมเข้าใจถูกต้อง เขาสนใจความเรียบง่ายมากกว่ารายละเอียดฟุ่มเฟือย เขาขีดเส้นแบ่งขอบเขตระหว่างตัวตนที่เป็นเอกลักษณ์กับสิ่งอื่นที่ฟ้ามัวและคลุมเครือ เขาต้องการทำให้จินตนาการบริสุทธิ์โดยไม่สนใจแหล่งที่มาของจินตทัศน์(image)นั้นๆมากเท่ากับวัตถุที่สร้างจินตทัศน์เหล่านั้นขึ้น เขากล่าวอ้างว่า จินตทัศน์ทั้งหลายที่ถูกสร้างขึ้นด้วยจินตนาการมีระเบียบในตัวของมันเอง ศิลปินที่ปล่อยให้จินตนาการแสดงออกอย่างอิสระเกินไปโดยไม่ได้รับการจัดการเท่ากับหลอกตัวเองว่าบรรลุวัตถุประสงค์แล้ว เขาใช้วัสดุที่มีรูปแบบในตัวอยู่แล้วในการสร้างงานศิลปะ ผลงานของเขาจึงสร้างขึ้นจากวัสดุหลายชนิด (Richter, Hans.1997:47)

โซบี (James Tharll Soby) กล่าวถึงภาษาสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นภาษาส่วนบุคคลของอาร์ป เขาสื่อภาษาสัญลักษณ์เหล่านั้นผ่านรูปทรงชีวรูป ที่ปรากฏเป็นรูปร่างมนุษย์ที่ถูกตัดทอนให้เรียบง่าย รูปทรงที่มีลักษณะทรงกลมมน หรือวงรีรูปไข่

ภาษาสัญลักษณ์ของอาร์ปแสดงถึงหลักของการเจริญเติบโตและการเปลี่ยนรูปอย่างไม่มีที่สิ้นสุดที่พบได้ในธรรมชาติ เขาสร้างให้ความฝันของมนุษย์เกิดเป็นรูปร่างขึ้น รวบรวมว่าตัวของธรรมชาติเองและความประจวบเหมาะของสิ่งที่มีอยู่ในโลกสสาร ได้สร้างสรรค์ภาษาของการแสดงออกของมันเองในภาวะความเป็นจริง

ในขณะที่เดียวกันรูปทรงทุกชนิดที่อาร์ปสร้างขึ้น เป็นอิสระจากรูปทรงที่มีอยู่แล้วในธรรมชาติ และเป็นอิสระจากข้อจำกัด รายละเอียด รูปทรงเฉพาะกลายเป็นรูปทรงสากล เคลื่อนไหวด้วยพลังที่มองไม่เห็นของจักรวาล อาร์ปสื่อจินตทัศน์ของเขาที่มีต่อโลกด้วยสัญลักษณ์อย่างฉับพลัน ทำให้มนุษย์สามารถสื่อสารผ่านธรรมชาติและธรรมชาติผ่านมนุษย์ แมกซ์ แอร์นสต์ (Max Ernst) กล่าวถึงสุนทรียะของอาร์ปดังนี้ “ภาษาที่เป็นราวกับการสะกดจิตของอาร์ป นำเรากลับสู่สวรรค์ที่สูญหาย ความลับของจักรวาล และสอนให้พวกเราเข้าใจภาษาของจักรวาล” อาร์ปไม่ได้สนใจเพียงการสร้างรูปสัญลักษณ์ของเขาเท่านั้น แต่เขายังตระหนักถึงการจัดกลุ่มและความกลมกลืนที่เขาเรียกว่าคอนสเทเลชัน ซึ่งหมายถึงกลุ่มดาว เขาสร้างรูปทรงด้วยกฎความบังเอิญ โครงสร้างนี้แสดงถึงการที่อาร์ปยอมรับความเป็นอิสระของพลังของจิตไร้สำนึก ซึ่งถูกเข้าใจผิดอยู่เสมอว่าเป็นความสับสนอลหม่าน ในประติมากรรมหุ่นต่ำ รูปทรงสื่อสารกันอย่างเรียบง่ายและละเอียดอ่อนข้ามบริเวณว่าง บทสนทนาคือเป็นถ้อยคำภาษาสมัยใหม่ แต่อันที่จริงแล้วมันปรับปรุงตนเองใหม่จากแหล่งดั้งเดิม จินตทัศน์ของโลกที่ถูกเปิดเผยให้เห็นอย่างเรียบง่ายโดยอาร์ป ถูกสร้างขึ้นด้วยความทรงจำที่ถูกฝังอยู่ลึกๆ และสะท้อนปรัชญาที่ผสมผสานด้วยอารมณ์ขันและปัญญา ครึ่งแล้วครึ่งเล่าอาร์ปต่อต้านเหตุผลด้วยวิธีที่เรียบง่ายเพื่อป้องกันไม่ให้นักวิทยาศาสตร์ถูกเหตุผลแยกให้โดดเดี่ยวอีกต่อไป เขาพยายามแก้ไขให้นักวิทยาศาสตร์กลับคืนสู่ตำแหน่งเดิมในธรรมชาติ วงจรธรรมชาติของการเจริญเติบโตและเปลี่ยนแปลง ของการกำหนดและจัดจบ ทำให้ศิลปะของเขามีความเป็นสากล เขาไม่สนใจในความอุดมสมบูรณ์หลากหลายของธรรมชาติ สิ่งที่เขาปรารถนาจะแสดงออกเป็นรูปธรรมคือ กฎที่ทำให้กระบวนการธรรมชาติทั้งหมดเป็นหนึ่งเดียว และเขาแสดงให้เห็นว่ากฎเดียวกันนี้เป็นกฎพื้นฐานในการสร้างผลงานศิลปะด้วยเช่นเดียวกัน(Soby,James Thrall.1980:21-22)

จากบทความที่กล่าวถึง อาร์ป โดย เอเดรียน ซีรัล (Adrian Searle) กล่าวว่าในปัจจุบัน ผลงานอาร์ป (Jean Arp) ถูกคนรุ่นใหม่มองข้าม พวกเขาแสวงหาผลงานศิลปะที่รุนแรงกว่า ยากกว่า และซับซ้อนกว่า ทั้งๆที่อาร์ปเป็นศิลปินผู้มีความสำคัญในการเคลื่อนไหวของกระบวนการทางความคิดและศิลปะในช่วงต้นศตวรรษที่20 เขามีส่วนร่วมในการก่อตั้งกลุ่มดาดา ตลอดจนมีส่วนร่วมเมื่อกลุ่ม ดาดาสลายตัว และสืบทอดผลของ ดาดา มายังกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ ซีรัล (Searle) ได้กล่าวถึงทรรศนะของเขามีต่อผลงาน ประติมากรรมของ อาร์ป ซึ่งเขามีความเห็นว่ายังไม่ล้ำสมัยดังนี้

อย่างไรก็ตามผลงานของ อาร์ป ยังคงมีความแปลกและซับซ้อนมากกว่า แม้ว่าเขาจะใช้ความพยายามอย่างสูงเพื่อสร้างรูปทรงบริสุทธิ์ จึงเป็นที่เข้าใจว่างานของเขาปราศจากความกังวล ความเครียด ความน่ากลัวในแบบที่เราประทับใจ สิ่งนี้จึงเป็นสิ่งสำคัญในแบบเดียวกับที่ผลัดกัน ฮันส์ เบลมเมอร์ (Hans Bellmer) สูความโด่งดังอีกครั้งเมื่อทศวรรษที่ผ่านมา ประติมากรรมของ อาร์ป มีสิ่งที่ทำให้คลีนได้ เช่นรูปทรงอิสระที่แผ่กระจายทางเพศ ซึ่งถ้านำพวกมันมารวมกันมากๆผมคงไม่สามารถทนดูมัน ได้งานประติมากรรมหุ่นต่ำไม่ว่าจะเป็นทั้งรูปทรงที่มีที่ซับซ้อน รูปทรงที่มาจากสิ่งมีชีวิตหรือเป็นรูปทรงของหยดน้ำ รูปทรงดังกล่าวปรากฏในประติมากรรมปูนปลาสเตอร์ บรอนซ์ และหินของเขาด้วยเช่นกันมันมองดูคล้ายกับบางสิ่งที่กำลังงอก เหมือนรูปร่างที่กำลังแตกหน่อในโรงงานผลิตหุ่นยนต์มนุษย์ หัว ลำตัวและแขนขา กำลังงอก และเติบโตคล้ายกับยักษ์จีนี่ในตะเกียงลาว่า ไม่เหมือนกับ โซฟี (Sophie Teaubert) งานประติมากรรมหุ่นต่ำของเขาคือสัญลักษณ์ที่ถูกตัดทอน ไม่ว่าจะเป็นตา หรือหน่อไม้ หน่ออก ไข่ ขวด และสะดือ เมื่อมองดูพวกมันก็รู้สึกว่ายากนักที่จะไม่นึกถึง มิโร (Miro) อาร์ป เขียนบทกวีอย่างย่อๆสำหรับกลุ่ม เดอไฮสตัล (Destijl) ซึ่งได้รับอิทธิพล

จาก ดาดา เข้าร่วมกับกลุ่มแนวคิดแบบมังสวิรัต เข้าร่วมกับชุมชน ยูโทเปียน (Utopian) ที่ลี้กลับ และช่วย เคิร์ต ชวิตเตอร์ (Kurt Schwitters) ในการสร้างงาน แมซบาว (Merzbau)

(Adrian Searle , Arp stillSharphttp://www.guardian.co.uk/arts/critic/feature/27/2/46)

2. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงของประติมากรรม

คุณค่าของรูปทรงมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าเรื่องราว ศิลปินที่ให้ความสำคัญกับคุณค่าของรูปทรง อาจไม่สื่อแสดงถึงเรื่องราวใด ๆ ในผลงาน แต่ผลงานศิลปะดังกล่าวยังคงความงามคุณค่า และความสมบูรณ์ในตัวเองโดยไม่ต้องบอกเล่าสิ่งใด เปรียบได้กับเสียงดนตรีที่มีท่วงทำนองไพเราะโดยไม่ต้องอาศัยเนื้อเพลง ความเพิลิตเพิลินที่ผู้ดูได้จากศิลปะที่นิยมรูปทรงเปรียบเทียบกับความเพิลิตเพิลินกับเสียงนกร้องหรือเสียงคลื่นโดยไม่ต้องเข้าใจความหมาย

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงรูปทรงในงานศิลปะดังนี้

เรื่องของรูปทรงหรืออาจเรียกว่าโลกของรูปทรง (The world of Forms) มีขอบข่ายกว้างไม่มีที่สิ้นสุด เปลี่ยนแปลง เน่าเปื่อย เกิดใหม่เสมอตราบใดที่มีการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับรูปทรงกันอยู่เฮนรี ฟอลซิลลอน กล่าวว่า รูปทรงหมายถึง รูปโครงสร้างของบริเวณอวกาศและสสาร ไม่ว่าจะปรากฏให้เห็นโดยความสมดุลของมวลสารนั้น โดยความผันแปรจากความสว่างไปสู่ความมืด โดยน้ำหนัก โดยลักษณะรอยแปรง โดยรอยหยดจุด ไม่ว่าจะจะมีลักษณะเป็นอย่างไร สถาปัตยกรรม อย่างประติมากรรม อย่างจิตรกรรม หรืออย่างการพิมพ์รวมเรียกว่ารูปทรงทั้งสิ้น และฟอลซิลลอน ยังได้เพิ่มเติมเกี่ยวกับอิทธิพลของรูปทรงต่อสังคมอีกว่า รูปทรงต่าง ๆ ที่เป็นผลของการสร้างสรรค์ ด้วยมนุษย์สามารถสร้างสรรค์บรรยากาศแวดล้อมให้เกิดลักษณะเด่นเฉพาะเป็นสังคมนั้น ๆ ซึ่งแตกต่างจากสังคมอื่น เช่นเรารู้ว่าเป็นประเทศไทยก็เพราะลักษณะเฉพาะทางสถาปัตยกรรมรู้ว่าเป็นอินเดียเพราะลักษณะของประติมากรรมเป็นต้น จากความเข้าใจเกี่ยวกับรูปทรงนี้ เราอาจจะกล่าวเพื่อความเข้าใจร่วมกันเสียใหม่ว่า รูปทรงในทางประติมากรรมนั้นหมายถึงโครงสร้างของสิ่งมีชีวิต และ ไม่มีชีวิตทั้งหลายในโลกที่ปรากฏอยู่ในบริเวณอวกาศ ก็นั่นเองที่ มนุษย์รู้จักดัดแปลงสร้างสรรค์ ด้วยวิธีการเหมาะสม ด้วยเครื่องมือทันสมัย ด้วยวัตถุที่เลือกเฟ้นแล้วตามความต้องการของตนเองและของสังคม (อารี สุทธิพันธุ์,2535:99)

งานศิลปะได้มีการพัฒนาการสื่อแสดงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันในยุคก่อนประวัติศาสตร์ รูปทรงหรือรูปร่างในงานศิลปะมักจะถูกลดทอนเหลือแต่สารสำคัญที่ผู้สร้างต้องการสื่อ ศิลปินจะไม่ถ่ายทอดทุกรายละเอียดที่ตาเห็น แต่จะเลือกลด สกัด ตัดทอน และเพิ่มเติมในสิ่งที่คิดว่ามีความสำคัญ ในยุคกรีกโบราณศิลปินมุ่งเน้นที่จะแสดงความสมบูรณ์ของรูปทรงมนุษย์ตามอุดมคติ ประติมากรรมในสมัยกรีกมุ่งเน้นความงามในรายละเอียดที่สวยงามเกินกว่าความจริงในธรรมชาติตามที่ตาเห็น แต่เป็นรายละเอียดที่สวยงามตามอุดมคติ ไม่ว่าจะเป็นสัดส่วน รูปหน้า กล้ามเนื้อ แม้แต่เส้นผม หรือรอยยับของผ้า วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงการนิยมความเป็นระเบียบแบบแผนในอุดมคติของกรีกโบราณนี้เอง เป็นที่มาของแนวคิดนิยมรูปทรงในผลงานศิลปะในปัจจุบัน ซึ่งแนวคิดดังกล่าวตรงกับแนวคิดของ

ศิลปินที่สร้างศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ที่ค้นหาสิ่งสมบูรณ์ที่สุด และสิ่งที่สมบูรณ์ที่สุดในอุดมคติของพวกเขา คือ รูปทรงที่ถูกตัดทอนจนเหลือแต่แก่น วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงรูปแบบของศิลปะอย่างกว้างๆดังนี้ มีการแสดงรูปแบบ 4 รูปแบบ คือความแนชัดของวัตถุ ศิลปินที่นิยมรูปแบบนี้จะพยายามถ่ายทอดสิ่งแวดล้อมรอบตัวให้เหมือนวัตถุจริงมากที่สุด โดยจะลอกเลียนทั้งหมดอย่างที่เราเห็น หรือเลือกบันทึกเฉพาะบางส่วนตามความสนใจของศิลปิน รูปแบบที่แสดงอารมณ์ ไม่ว่าศิลปินจะมีรูปแบบการแสดงออกแบบใดก็ตามจะมุ่งเน้นไปที่ถ่ายทอดหรือเสริมสร้างให้ผู้ดูเกิดอารมณ์ความรู้สึกแบบที่ศิลปินต้องการ รูปแบบที่แสดงความรู้สึกกลับอัครจริย ศิลปินมุ่งแสดงถึงความฝัน จินตนาการ อารมณ์จากจิตไร้สำนึก ภาพหลอน หรือความอัศจรรย์อภินิหารต่างๆ และรูปแบบที่แสดงความเป็นระเบียบแบบแผน ซึ่งแยกย่อยออกไปเป็นรูปแบบที่นิยมรูปทรง ซึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ให้คำอธิบายไว้ดังนี้ ในรูปแบบนี้นับว่าเป็นลักษณะที่พัฒนาสืบต่อมาจากรูปแบบของกรีกโบราณ ที่ยึดถือแบบแผนสัดส่วนและทำเฉพาะที่ยอมรับกันว่างาม มีลักษณะความสมดุล ความประสานกลมกลืน และความงามอย่างประณีตเป็นแบบฉบับ ด้วยกรีกเชื่อว่าความงามนั้นจะต้องมีมาตรฐานสูงสุดในตัวของมันเอง ศิลปะต้องเดินทางไปหาความงามสูงสุดนั้น ไม่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ของมนุษย์ เป็นแบบแผนตามมาตรฐานที่วางไว้เฉพาะ เช่น ความถูกต้องของรูปทรงหรือกายวิภาค ทำขึ้นเฉพาะของประติมากรรม (Policlitan Ideal) รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่งดงาม (Golden Sections) เป็นต้น ศิลปะในรูปแบบนี้ เน้นความเป็นระเบียบเรียบร้อย เป็นการแสดงความงดงามมากกว่าอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อวัตถุหรือสภาพแวดล้อมใดๆ ความมั่นคงถาวร การที่ศิลปินสร้างสรรค์งานในลักษณะความเป็นระเบียบแบบแผนนั้น ศิลปินจะมีความสนใจต่อความสวยงามที่ให้ความรู้สึกคงที่ ไม่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง พยายามเน้นความหนักแน่นและความสงบเสถียรบนรูปทรงที่ปรากฏ มักจะแสดงถึงแรงดึงดูดของโลกในทางตั้ง และความรู้สึกที่มั่นคงสง่างาม นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังกล่าวถึง รูปแบบที่แยกย่อยออกไปจากรูปแบบที่แสดงระเบียบแบบแผนอีกหลายประการ ซึ่งอาจไม่แสดงถึงความรู้สึกมั่นคงถาวร แต่ยังให้ความรู้สึกสงบและประณีต เช่น

ก. แบบแผนที่แสดง ปัญญา ความคิด เป็นผลงานศิลปะที่แสดงแนวคิดของตนอย่างเด่นชัดมาก แต่อยู่ในขอบข่ายที่มีระเบียบแบบแผน เช่น ผลงานของมองเครีง งานช่วงวิเคราะห์ของปีคัสโซ (Analitical Period , 1910 – 1912) งานของ เดอลอนเย์ และ งานของ กมล ทัศนาญชลี ในช่วงที่ใช้ชีวิตอยู่ต่างประเทศ เป็นต้น

ข. แบบแผนรูปทรงชีวรูป รูปทรงชีวรูป (Biomorphic Form) เป็นรูปทรงที่ศิลปินพัฒนาขึ้นมาจากอินทรีย์รูป (Organic Form) หรือเซลล์ที่มีชีวิตต่าง ๆ เช่น ประติมากรรมที่แสดงระเบียบแบบแผนในรูปทรงชีวรูปของอาร์ป , บรันคูซี , มัวร์ , หรือจิตรกรรมของมิโร เป็นต้น

ค. แบบแผนทางสุนทรียภาพ เป็นรูปแบบที่เน้นความสวยงามที่เผชิญหน้าอาจจะไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุ ความหมาย หรือสัญลักษณ์แต่อย่างใด อาจจะเหมือนกับการทานอาหารที่ชื่นชอบรสอร่อย แต่ไม่ได้คำนึงถึงประโยชน์ทางโภชนาการ เช่น ความสวยงามของผิวหน้า อย่างภาพเขียนของบอนนาร์ดี ภาพเขียนที่แสดงถึงความสวยงามทางพื้นผิวของ บราด โคร่งสร้างแสงสีของ ลิปโพลด์ หรืองานของกลุ่มสนามสี (Color Field) เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ.2527:99)

รูปทรงมีลักษณะเป็น 3 มิติ ไม่ว่าจะเป็นมิติลงบนระนาบ 2 มิติซึ่งมีการใช้ แสง เงา หรือเส้นทัศนมิติช่วยในการลงสายตาให้มองเห็นเป็น 3 มิติ เช่น ภาพเขียนที่เน้นความเหมือนจริง หรือภาพถ่ายหรือรูปทรงที่มีความหนาและลึกที่เกิดขึ้นจริงกินเนื้อที่ในอากาศ เมื่อกล่าวถึงรูปทรงต้องมีคุณสมบัติคือความเป็นมวล คือลักษณะที่บ่งตันภายนอกของรูปทรงและปริมาตรคือที่ว่างภายในของรูปทรง ซึ่งรูปทรงของประติมากรรม หรือสถาปัตยกรรมบางประเภท จะแสดงให้เห็นการผสมผสานกันระหว่างมวลและปริมาตร

พระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวถึงรูปทรงไว้ดังนี้

รูปทรงในที่นี้เราหมายถึง ตัวผลงานศิลปกรรมทั้งหมด รูปทรงคือสิ่งที่ได้จากการจัด (การออกแบบ) ส่วนประกอบต่าง ๆ เข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นผลงานศิลปกรรมขึ้นมา ส่วนประกอบเหล่านั้นได้แก่ เส้น รูปร่าง น้ำหนักอ่อนแก่ พื้นผิว และสี วิธีการที่ศิลปินใช้ส่วนประกอบเหล่านี้จะส่งผลไปถึงผลงานศิลปกรรมที่ปรากฏออกมา ส่วนประกอบแต่ละชนิดมิใช่เป็นเพียงวัตถุที่สัมผัสได้เท่านั้น ยังให้ความรู้สึกลึก ลงไปถึงภายในจิตใจของเรอีกด้วย เมื่อเราใช้ส่วนประกอบใดส่วนประกอบหนึ่ง ร่วมกับส่วนประกอบอื่นๆ จะส่งผลกระทบที่แรงขึ้นและมีชีวิตชีวายิ่งขึ้นไปอีก ความรู้สึกที่มีต่อผลงานศิลปกรรมจะไม่เกิดขึ้นกับผลงานที่ส่วนประกอบต่างๆ แยกกระจายออกจากกัน เมื่อเปรียบเทียบกับชิ้นส่วนต่างๆ ของวิทยุ กับส่วนประกอบของจิตรกรรมจะพบว่าแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงเพราะความมีชีวิตชีวาของผลงานจิตรกรรมนั้นอธิบายได้ยาก ในขณะที่วิทยุแต่ละเครื่องอาจจะดูเหมือนกันจนแยกไม่ออก แต่ผลงานจิตรกรรมกลับมีลักษณะเฉพาะตัวของมันเองมากกว่า (พระพงษ์ กุลพิศาล.2546:46)

โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประกอบด้วยสิ่งต่างๆต่อไปนี้

เส้น

เส้นเกิดจากจุดหลายจุดประกอบกันเป็นทางยาว แต่ถ้าขยายออกในทางกว้างแล้วจะกลายเป็นรูปทรง เส้นกับรูปทรงมีความสัมพันธ์กันอย่างมาก เส้นสามารถอยู่ได้ด้วยตัวเอง แต่รูปร่างและรูปทรงนั้นต้องอาศัยเส้นเป็นขอบนอกไม่ว่าจะเน้นเส้นหรือไม่ก็ตาม เส้นแบบต่างๆสามารถแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกแตกต่างกันออกไปได้ สามารถแสดงออกได้ถึงเคลื่อนไหวหรือความนิ่งและสามารถชี้้นำให้ผู้คล้อยตามไม่ว่าจะเป็นในงานศิลปะหรืองานออกแบบ เช่น เส้นนอน ให้ความรู้สึกนิ่งและเงียบสงบเรามักใช้แทนเส้นแบ่งระหว่างผืนดินและขอบฟ้า เส้นโค้งแสดงความอ่อนโยนและเพศหญิงเส้นหยักเป็นคลื่นแสดงถึงความเคลื่อนไหวแบบเลื่อนไหลเหมือนกระแสน้ำ เส้นหยักแหลมแสดงถึงความแตกหักทำลาย เส้นเฉียงให้ความรู้สึกไม่มั่นคง เส้นตั้งให้ความรู้สึกมั่นคง

สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึงความหมายของเส้นดังนี้

เส้น เป็นมูลฐานแรกที่ใช้ในงานทัศนศิลป์ แต่ความหมายของคำว่า เส้น ที่ใช้ในงานทัศนศิลป์นั้น ยากแก่การอธิบายให้สมบูรณ์ด้วยภาษาหนังสือ เส้นที่นำมาใช้ในงานทัศนศิลป์นั้น มิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อนำมา สร้างเป็น

ตัวอักษร คำ และความหมายสำหรับการถ่ายทอดความเข้าใจต่อกันตามแบบภาษาเขียนเพื่อการอ่าน แต่การนำเส้นมาใช้ในงานทัศนศิลป์นั้น เป็นการนำเส้นมาสร้างเป็นรูปลักษณะ เพื่อจุดมุ่งหมายในการใช้เป็นตัวสื่อความหมายทางการรับรู้โดยตรงในเชิงของการสัมผัสด้วยตาเห็นตามเป้าหมายของการเรียนรู้ทางทัศนศิลป์ ดังนั้นหากต้องการทำความเข้าใจในความหมายเบื้องต้นเกี่ยวกับเส้นให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ก็จะต้องทดลองกระทำด้วยวิธีสัมผัสด้วยตัวเองจริง ๆ ควบคู่กันไปด้วย คือนำวัสดุปลายแหลม เช่น ดินสอหรือปากกา มาจรดลงบนผิวกระดาษบริเวณหนึ่ง แล้วลากให้เป็นรอยเคลื่อนไปสู่อีกบริเวณหนึ่งของกระดาษดังกล่าว รอยเคลื่อนหรือรอยขีดที่ปรากฏบนหน้ากระดาษนั้นจะให้ความหมายของคำที่เรียกว่าเส้น กิริยาของการกระทำในทำนองเดียวกันนี้ก็เป็นที่คุ้นเคยกันกับผู้สร้างสรรค์หรือศิลปิน ได้นำ ดินสอ ปากกา หรือสีชอล์ค ฯลฯ มาสร้างเป็นรอยขีดเขียนเป็นรูปลักษณะต่าง ๆ ขึ้นบนพื้นของกระดาษซึ่งอาจจะเรียกว่า การใช้เส้นในงานวาดเขียน และเมื่อศิลปินใช้แปรงและสีแล้วลากให้ปรากฏเป็นรอยแปรงต่อเนื่องกันบนผืนผ้าใบก็อาจเรียกว่าเป็นการใช้เส้นในงานจิตรกรรม หรือเมื่อศิลปินใช้ปลายนิ้ว หรือวัตถุปลายแหลมกรีด เคลื่อนเป็นริ้วรอยตื้นลึกบนเนื้อดิน บรรดารี้วรอยต่าง ๆ ที่ปรากฏจากการกระทำดังกล่าวก็อาจเรียกว่า เป็นการใช้เส้นในงานประติมากรรม ความหมายของเส้นที่เกิดจาก กิริยาการกระทำที่กล่าวนี้จะหมายถึง ลักษณะของเส้นที่ถูกสร้างขึ้นให้เป็นเส้นจริง ๆ และมีบทบาทสำคัญต่อการนำมาใช้ในงานทัศนศิลป์มากกว่าเส้นที่เกิดขึ้นในลักษณะอื่น ๆ ดังเช่นเส้นที่เกิดจากขอบของมวลวัตถุหรือเส้นที่เกิดจากเทคนิคของการลงตา หรือเทคนิคอื่น ๆ จากการประเมินด้วยการเห็น อย่างไรก็ตามเราจะพบว่า ความหมายในเชิงนิยามเกี่ยวกับเส้นนั้นมีกล่าวไว้หลากหลายซึ่งในแต่ละความหมายจะมีข้อแตกต่างกันไปตามทัศนะ และมิติของการเรียนรู้ของผู้ที่นำมากล่าวถึง เช่น อาจเป็นความหมายของเส้นที่เป็นเชิงนิยามที่ขยายมาจากฐานความรู้ทางการคำนวณ เช่น เรขาคณิตเป็นต้น บรรดาความหมายเชิงนิยามเกี่ยวกับเส้น จึงมักจะกำหนดกรอบของความเข้าใจ เพื่อบ่งชี้ลักษณะของตัวเส้น อย่างง่าย ๆ และมักไม่ครอบคลุมถึงคุณสมบัติหลาย ๆ อย่างของเส้น (Properties of Lines) ที่ให้ค่าของความรู้สึกและเกิดขึ้นจากการกระทำเพื่อถ่ายทอดการแสดงออก และมีจุดมุ่งหมายให้เป็นตัวสื่อการรับรู้ทางการเห็น ดังนั้นความเข้าใจในความหมายพื้นฐานของคำว่า เส้น ในที่นี้อาจกล่าวให้รัดกุมเป็นเชิงนิยามเบื้องต้นได้ว่า เส้น คือรอยขีดเขียน หนัก – เบาที่สร้างให้ปรากฏบนพื้นผิวของวัตถุ

(สุชาติ สุทธิ . 2535 :3 – 4)

ทวิเกียรติ ไชยยังยศ ได้กล่าวถึงการใช้เส้นในงานศิลปะดังนี้

เส้นเป็นมูลฐานของศิลปะอันหนึ่งที่อธิบายยาก บางคนให้คำนิยามเส้นว่า คือการทำให้เกิดความต่อเนื่องของจุดบนพื้นผิววัตถุ เช่นที่เราใช้ปากกาสร้างจุดเคลื่อนไปบนกระดาษ ก็จะเกิดเป็นเส้นขึ้น ยิ่งกว่านั้นเราอาจใช้พู่กันแต้มเป็นจุดเคลื่อนไปบนผืนผ้าใบก็จะเกิดเป็นเส้นของสีขึ้น หรือการที่ประติมากรใช้นิ้วมือของเขาปรับแต่งไปบนผิวดินเหนียว ก็จะเกิดเส้นขึ้นบนพื้นผิวของประติมากรรม

การใช้เส้นในงานทัศนศิลป์

1. การเน้นด้วยเส้น (Emphasizing line) คือการขีด ขีด ลากเส้นบนพื้นผิวของวัสดุรองรับโดยตรง ทำให้เกิดรูปทรงต่าง ๆ ขึ้นมา ศิลปินจะใช้วัสดุอะไรก็ได้ ขีด ขีด ลาก ให้เส้นที่มีลักษณะ หนัก – เบา ใหญ่ – เล็ก ลักษณะของเส้นแบบนี้ ถ้านำมาใช้โดยตรงเช่น เส้นที่ลากตามขอบ (contour line) ที่เรียกว่าเป็นทัศนศิลป์เน้นเส้น ได้แก่ภาพ Woman With Hat ของ แมรี โลเรนคิน ซึ่งเป็นจิตรกรรมเน้นเส้นตามขอบของรูปคน และ ภาพผู้หญิง

2. การไม่เน้นเส้น การใช้เส้นในงานประติมากรรม (Line used in sculpture) ในการสร้างงานประติมากรรมจะใช้เส้นทั้งสองแบบคือเส้นขอบรอบรูป(Linear) กับเส้นที่เกิดจากการตัดกันของน้ำหนัก (Painterly) ในงานประติมากรรมของ เฮนรี มัวร์ แสดงให้เห็นเส้นทั้งสองแบบ คือ เส้นที่เกิดขึ้นตามขอบประติมากรรม และเส้นที่เกิดตามขอบดังกล่าวเป็นเส้นที่เกิดจากการตัดกันของน้ำหนักอ่อน แก่ด้วย
3. เส้นที่บ่งบอกความเคลื่อนไหว (Suggesting line) เส้นทั้งหลายจะบ่งบอกความรู้สึกต่อสายตามนุษย์ในตัวของมันเอง เช่นความเคลื่อนไหวในแนวนอน แนวตั้ง แนวเฉียง และแนวโค้ง เส้นก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวขึ้นและลง เส้นราบให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวจากด้านหนึ่งไปสู่อีกด้านหนึ่ง หรือบ่งบอกถึงความสงบ เส้นเฉียงให้ความรู้สึกเคร่งเครียด เส้นโค้งให้ความรู้สึกไหลต่อเนื่อง
4. เส้นเชิงนัย (Anxis line) เป็นเส้นที่เกิดจากจินตนาการ ว่ามีเส้นเชื่อมโยงกันอยู่ระหว่างวัตถุหนึ่งกับอีกวัตถุหนึ่งในภาพ เส้นเชิงนัยจะช่วยให้เราตัดสินใจได้ว่าในภาพนั้นมีความรู้สึกเคลื่อนไหวไปในทิศทางใด ตัวอย่าง ภาพ War Series : Another Partrol ของ จาคอบ ลอเรนซ์ แสดงให้เห็นว่าทหารเรือสามคนกำลังเคลื่อนไหว ในแนวเฉียงจากด้านล่างทางซ้ายมือไปสู่มุมบนขวามือ และ ภาพพระพุทธรูปชินราช มีเส้นเชิงนัยเป็นรูปสามเหลี่ยม นอกจากนั้นเส้นเชิงนัยยังบ่งบอกแนวโน้มของรูปทรงในภาพได้ด้วย เช่นภาพ The Adoration of The Magic เส้นเชิงนัยจะเกิดจากการรวมตัวกันของรูปทรงในภาพ เป็นรูปตัวอักษร W ซ่อนตัวอยู่ในภาพ ถ้าท่านหาเส้นเชิงนัยเหล่านี้ได้จะทำให้เกิดความเข้าใจในเชิงศิลปะมากขึ้น ในงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรม การเข้าใจมองหาเส้นเชิงนัยในงานเหล่านั้นก็จะช่วยให้เข้าใจถึงความรู้สึกมั่นคง แข็งแรง สง่า ในทางกลับกัน การจัดท่าทางบิด งอ โค้ง ก็จะมีผลต่อความรู้สึกพลั้วไหว เช่นภาพนักกีฬาขว้างจักรของไมรอน สมัยกรีกโบราณ

(ทวีเกียรติ ไชยยงยศ .2538:42 -43)

สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึงการใช้เส้นในงานประติมากรรม ดังนี้

การเน้นเส้นในงานประติมากรรม และการให้ค่าน้ำหนัก สำหรับการสร้างงานศิลปะนั้นมิได้เป็นการใช้เฉพาะในงานวาดเขียน งานจิตรกรรมเพียงส่วนเดียว แต่การนำคุณค่าในเชิงเส้น เน้นเส้น หรือการใช้ค่าน้ำหนักซึ่งทั้งสองลักษณะที่กล่าวนี้ ได้นำมาใช้ในการสร้างงานประติมากรรมในทำนองเดียวกันกับลักษณะของการวาดเส้นที่กระทำในงานวาดเขียน หากนำกลับมาพิจารณาการใช้เส้นในอีกลักษณะหนึ่ง ที่ศิลปินได้ใช้กระบวนการถ่ายโยงภาพลักษณ์ธรรมชาติ (Natural Image) มาสู่ภาพลักษณ์นามธรรม (Abstract Image) ดังเช่นงานประติมากรรมของ Henry Moor ชื่อ รูปนอนเอกเขนก : Reclining Figure ซึ่งสร้างขึ้นจากรูปทรง น้ำหนัก และปริมาตรที่ผสมผสานเข้าด้วยกันเป็นหนึ่งเดียว แม้จะเป็นประติมากรรมรูปคนโดยลักษณะนามธรรม แต่ถ้าพิจารณาลักษณะการถ่ายโยงจะเห็นได้ว่า Moor มีความรู้ในข้อเท็จจริงเกี่ยวกับธรรมชาติของคนเป็นอย่างดี และคงเคยเป็นศิลปินที่มีทักษะขั้นครุมาก่อน การหันมาสร้างงานระดับนามธรรมที่ให้ค่าของสุนทรียภาพในระดับสูง หากมองผิวเผินแล้ว Moore มิได้นำค่าในเชิงเส้นมาใช้ในผลงานชิ้นนี้อย่างโดดเด่นให้เป็นเป้าหมายของการแสดงออกเช่นศิลปินอื่น แต่เพราะเป็นผู้มีความชำนาญในการประสาน ปริมาตร น้ำหนัก และ รูปทรงเข้าด้วยกันได้อย่างมีจังหวะ และกลมกลืนกลมค่าของเชิงเส้นไว้ หากเป็นการรับรู้อย่างผิวเผินแต่ถ้าหากใช้นิ้วมือทดลองลูบไล่ผิวนอกของรูปทรงประติมากรรมชิ้นนี้โดยรอบโดยให้ตัดค่าของความสัมพันธ์ทางรูปทรงและน้ำหนักดังกล่าวออกแล้วจะพบว่างานของ Moore มีคุณค่าในเชิงเส้นที่ซ่อนไว้อย่างลึกซึ้งอ่อนหวานและมีปฏิกิริยาที่สั่นไหวอย่างอิสระทำนองเดียวกันกับการใช้เส้นขอบคม ในงานวาดเขียนของศิลปินชั้นเยี่ยมบางคนทีเดียว (สุชาติ สุทธิ.2535:20 – 21)

รูปร่าง รูปทรง

รูปร่างเกิดจากเส้นที่ส่วนปลายทั้งสองประกอบเชื่อมต่อเนื่องกัน เส้นจะทำหน้าที่แบ่งขอบเขตระหว่างพื้นที่ส่วนที่เป็นรูปร่าง รูปทรงกับบริเวณว่าง หรือบรรยากาศ นอกจากนี้ยังมีส่วนประกอบอื่นๆ ที่ทำหน้าที่กำหนดขอบเขตของรูปทรงเช่นสี แสงเงา หรือพื้นผิว แต่อย่างไรก็ตามระหว่างรูปร่างกับที่ว่างปรากฏเส้นรอบนอกของรูปทรงอยู่นั่นเอง แม้ว่าในขณะแรกที่เห็นวัตถุเราจะยังไม่ได้ใช้การวิเคราะห์แบ่งระหว่างรูปร่างกับรูปทรงเพราะรูปร่างคือพื้นฐานของรูปทรง รูปทรงคือรูปร่างที่เพิ่มความหนาและความลึก มวลและปริมาตร แต่รูปร่างกับรูปทรงมีความแตกต่างกันและใช้แยกกัน

สุชาติ สุทธิ กล่าวถึงประเภทของรูปร่าง รูปทรง ในงานศิลปกรรมดังนี้

การแบ่งประเภทของรูปร่างและรูปทรงตามที่เคยกระทำกันได้ 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

1. รูปร่างและรูปทรงตามธรรมชาติของสิ่งมีชีวิต (organic form) ซึ่งหมายถึงรูปร่างและรูปทรงที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ ปกติแล้วจะมีลักษณะโค้งกลม มนหรือเป็นแฉก ฯลฯ อันเกิดปกติไปจากความคิดของมนุษย์ซึ่งบางครั้งยังรวมไปด้วยลักษณะบางส่วนของสิ่งมีชีวิตมาดัดแปลงหรือประยุกต์ใช้เป็นรูปร่างและรูปทรงเชิงชีวภาพ (biomorphic form) อีกด้วย
2. รูปร่างและรูปทรงตามแบบเรขาคณิต (geometric form) ซึ่งตั้งบนพื้นฐานของรูปทรงทางการผลิตที่เกิดขึ้นด้วยการสร้างจากเครื่องมือ ที่รวมไปด้วยสี่เหลี่ยมด้านเท่า สี่เหลี่ยมผืนผ้า วงกลมและสามเหลี่ยม เป็นต้น

นอกจากนี้ สุชาติ สุทธิ ยังกล่าวถึงการใช้รูปร่างและรูปทรงของสิ่งมีชีวิตในงานประติมากรรม

ในงานประติมากรรม ศิลปินบางคนได้นำรูปร่างและรูปทรงของสิ่งมีชีวิตมาใช้ เช่นเดียวกับงานจิตรกรรม ดังเช่นงานประติมากรรมของ ฌอง อาร์ป ชื่อ ดวงดาว:Star อาร์ป ได้นำรูปทรงของสิ่งมีชีวิตมาใช้ในงานของเขา ซึ่งทำให้รับรู้ได้ด้วยรูปทรงที่ขาวโพลนคล้ายคลื่นแสงสว่างวาววับกระจายจากตัวกำหนดแสงที่มีมิติขบบริเวณช่องว่างภายในทำให้สะท้อนความรู้สึกคล้ายเส้นรัศมีของดวงดาวแท่นร์มีแบบเรขาคณิต มิติทางการเห็นของ อาร์ป ทำให้ระลึกถึงร่างของสิ่งมีชีวิตแปลกประหลาดจากท้องทะเลหรือจากนอกพิภพ ซึ่งเป็นรูปร่างของสัตว์ลึกลับตามความคิดในเชิงชีวภาพ(สุชาติ สุทธิ .2535:32-33)

นิกอลและ ระเบิดนฮาหมัด กล่าวถึงรูปทรงดังนี้

เมื่อเรามองไปที่วัตถุหนึ่ง เช่น ขวด เราอาจจะพบส่วนที่ใช้บรรจุทรงกระบอก คอขวดเล็กชะลูดสูง และปากขวดเป็นเกลียว สิ่งที่เราเห็นทั้งหมดนั้นคือรูปทรง (form) ส่วนที่เราเห็นเป็นเส้นรอบนอกหรือส่วนที่ติดกับบริเวณว่าง มีลักษณะคดโค้ง ผายออก และตัดตรงนั้นคือรูปร่าง (Shape) รูปร่างและรูปทรงมีความสัมพันธ์กันอยู่อย่างแยกไม่ออกส่วนมวล(Mass)หมายถึงกลุ่มของรูปร่างและรูปทรงที่อยู่รวมๆ กันดังนั้นองค์ประกอบของการออกแบบไม่ว่าจะเป็นรูปร่าง รูปทรง หรือมวล จึงขอกล่าวคุณสมบัติรวมกัน ซึ่งถ้าจะกล่าวโดยรวมคือบริเวณทุกส่วนของภาพที่มีขอบเขต เนื้อที่ สี น้ำหนัก และ พื้นผิวที่แตกต่างกัน ทั้งที่เป็นภาพเดี่ยวและภาพที่รวมเป็นกลุ่มโดยสันชาตญาณเด็ก ๆ มักจะมองรูปทรงของวัตถุต่างๆ เป็นสัญลักษณ์ทางเรขาคณิต การมองรูปทรงแบบเด็กๆ เหล่านี้ ศิลปินปัจจุบันหลายคนพยายามสร้างแบบให้มีลักษณะดังกล่าวคือการยึดรูปทรง

เรขาคณิต แบบอย่างนั้นนอกจากถือว่าการสร้างภาพแบบเด็กๆ แล้วยังเป็นการสร้างแบบมนุษย์ยุคแรกเริ่มอีกด้วย ลักษณะรูปทรงต่างๆในงานออกแบบจิตรกรรมนั้น จะเกิดความกลมกลืนได้ก็ต่อเมื่อลักษณะของรูปทรงใกล้เคียงกัน (Family Likeness) การพิจารณาเพื่อการออกแบบรูปทรงหรือมวลเพื่องานจิตรกรรมบางครั้งเราอาจจะสังเกตเรียนรู้จากรูปทรงในธรรมชาติ เช่น ลักษณะของปลา ถ้าเราพิจารณาจะพบว่า ไม่ว่าส่วนใดของปลาจะมีความกลมกลืนกันหมด ตั้งแต่หัว ครีบ เกล็ด หาง ลำตัว นอกจากนี้มันยังมีความกลมกลืนกับสภาพแวดล้อมคือน้ำ ทั้งนี้จะช่วยให้มันแหวกว่ายได้อย่างคล่องแคล่ว ในการจัดรูปทรงหรือจัดมวลในงานจิตรกรรมจะมีส่วนทิ้งไว้เป็นช่องว่างระหว่างรูป (The Negative Space) ช่องว่างเหล่านี้มีความสำคัญมาก เพราะจะเป็นส่วนส่งเสริมให้รูปทรงหรือมวลโดดเด่นขึ้น ที่สำคัญก็จะช่วยให้เกิดความรู้สึกหรืออารมณ์ต่างๆ ได้ (นาคและ ระเด่นอาหมัด. 2543:19-21)

หากจะกล่าวถึงการใช้คำว่ารูปร่าง กับ รูปทรงซึ่งยังมีความสับสนกันอยู่ไม่น้อย เพราะคำว่ารูปร่างมีการนำมาใช้กับสิ่งที่เป็น 3 มิติ เช่นรูปร่างของคนหรือสัตว์ด้วยเช่นกัน แต่ถ้าใช้ในขอบข่ายของทัศนศิลป์คำว่ารูปร่างจะมีลักษณะเป็น 2 มิติ คือกว้างกับยาวเท่านั้น คำว่ารูปทรงจะหมายถึงลักษณะที่เป็น 3 มิติคือมีความหนาและความลึกด้วย ส่วนรูปทรงที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อลงสายตาในงานจิตรกรรมบนระนาบ 2 มิติให้ผู้ดูเห็นว่ามีลักษณะเป็น 3 มิติ สุชาติ สุทธิ ให้คำจำกัดความว่า เป็นการแสดงแบบของรูปทรง (representation of form) หรือรูปทรงที่เกิดจากการเห็น (visual form) ไม่ใช่รูปทรงที่มีอยู่จริง

แสงเงา

แสงช่วยให้เรามองเห็นสิ่งต่างๆ แต่หากปราศจากเงาเราจะไม่สามารถที่จะมองเห็นได้เช่นกัน เราจะไม่สามารถแยกแยะความแตกต่างของรูปทรงได้ หากมีแต่แสงสว่างหรือว่าเงามืดเพียงอย่างเดียว แต่ต้องมีทั้ง 2 สิ่งผสมผสานกันอย่างเหมาะสม จิตรกรจะสามารถลงสายตาเราได้ด้วยการเขียนเงาลงบนระนาบที่สว่าง หรือเขียนแสงสว่างลงบนระนาบที่มืด (เทคนิคร่างภาพดินสอขาวลงบนกระดาษดำ) ทำให้ผู้ดูรู้สึกว่ามีแสงหรือเงาจริง ๆ ส่วนประติมากรหรือสถาปนิกสร้างรูปทรงขึ้นจริงที่สามารถสัมผัสได้ แต่พวกเขาต้องวางแผนสร้างรูปแบบของแสงและเงาเพื่อความงามในการมองเห็น เช่นเดียวกับการสัมผัสหรือใช้สอย รูปทรงเรขาคณิตที่มีความแหลมคมประกอบด้วยเส้นตรง เส้นเฉียง และเส้นโค้ง เช่น ลูกบาศก์ หรือ พีระมิด ค่าความแตกต่างของแสงเงาบนพื้นผิวแต่ละด้านที่เปลี่ยนแปลงไปจะเกิดการตัดกันของแสงและเงาเนื่องจากหน้าตัดที่เรียบเป็นระนาบ ตรงกันข้ามตามรูปทรงที่มีความโค้งมนประกอบด้วยเส้นที่โค้งหรือหยักเป็นคลื่น แสงและเงาจะแปรเปลี่ยนไปอย่างนุ่มนวลกว่า นอกจากนี้แสงและเงายังมีผลกระทบต่ออารมณ์ความรู้สึกของคน เรารู้สึกว่าแสงสว่างเป็นเครื่องหมายของเวลากลางวัน ความร้อน ความมีชีวิตชีวา พลัง ส่วน ความมืด หมายถึง กลางคืน ความสงบ ความเย็น การพักผ่อน โดยทั่วไปแล้วความสมดุลระหว่างแสงและเงาเป็นสิ่งสำคัญ แสงที่จัดจ้าเกินไปจะยิ่งทำให้เกิดเงาที่มืดและเข้มข้น มีความตัดกัน (Contrast) มากขึ้น แต่หากแสงนุ่มนวลพอดีจะทำให้วัตถุนั้นให้ความรู้สึกนุ่มนวลขึ้น มีความกลมกลืนระหว่างแสงและเงามากขึ้น เช่น เราจะดูดีขึ้นถ้าอยู่ในแสงที่นุ่มนวล หากแสงจ้าเกินไปจะทำให้เห็นความบกพร่องของรูปหน้าได้ชัดเจนยิ่งขึ้น นอกจากนี้

ทิศทางแหล่งกำเนิดแสงก็เป็นสิ่งสำคัญ มนุษย์เคยชินกับแหล่งกำเนิดแสงที่มาจากด้านบนคือจากดวงอาทิตย์ หากส่องไฟจากด้านล่างจะทำให้เรารู้สึกว่าภาพที่เห็นนั้นน่ากลัวทันที

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงแสงและเงาดังนี้

การที่เรารับรู้ได้หรือมองเห็นได้เพราะมีแสงสว่างที่บริเวณที่วัตถุตั้งอยู่ ถ้าไม่มีแสงสว่างน้ำหนักของวัตถุก็จะมี หรือถ้ามีแสงสว่างเท่า ๆ กันไม่มีเงา น้ำหนักของสิ่งที่มองเห็นไม่ต่างกัน ก็จะไม่สามารถมองเห็นอะไรได้ คงเห็นเป็นหมอกไปหมด และแสงเงายังมีส่วนทำให้วัตถุเปลี่ยนแปลงได้ด้วย

(อารี สุทธิพันธุ์ .2539:43)

พีระพงษ์ กุลพิศาล กล่าวถึงแสงเงาโดยกล่าวว่า แสงและเงาคือน้ำหนักอ่อน แก่ ดังนี้

เส้นที่วาดแล้วมองเห็นได้เพราะมีน้ำหนักตัดกับพื้น ไม่ว่าจะเป็นเส้นขาวบนพื้นดำหรือเส้นดำบนพื้นขาว ในกรณีของสี แม้แต่ขณะที่เป็นสีแท้ก็มีความสว่างและความมืดที่แตกต่างกันในระดับต่างๆ เช่น เหลืองสว่าง (อ่อน) กว่าแดง น้ำเงินมืด (แก่) กว่าเขียว เป็นต้นนอกเหนือจากจิตรกรรมและภาพพิมพ์ ผลงานประติมากรรม สถาปัตยกรรม และงานช่างฝีมือต่าง ๆ ก็มองเห็นได้ด้วยแสงสว่างและความมืด ต่างกันแต่ว่าประติมากรสร้างรูปทรงจริง ๆ ขึ้นมาโดยตรง แต่จิตรกรสร้างรูปทรงลงตาขึ้นมานบนพื้นที่ว่าง และเครื่องมือหลักที่จิตรกรใช้สร้างมันขึ้นมา ก็คือน้ำหนักตัดกันระหว่างความมืดกับความสว่างนั่นเอง น้ำหนักอ่อนแก่ ยังสามารถให้ความหมายเป็นสัญลักษณ์เชิงปรัชญาได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทัศนศิลป์ การเปลี่ยนแปลงของน้ำหนักจากสว่างไปมืด (หรือจากอ่อนไปแก่) มีความหมายเชิงสุนทรีย์ภาพภายในตัวเองอยู่แล้ว ความนุ่มนวลหรือความคมชัดของน้ำหนักกลาง ๆ หรือของพื้นที่ต่าง ๆ มีส่วนสร้างอารมณ์สะท้อนใจแก่ผู้ดูด้วยกันทั้งสิ้น โอกุสต์ โรแดง (August Rodin) ประติมากรชาวฝรั่งเศสแนวลัทธิประทับใจ สนใจในความรู้สึกรับรู้เกี่ยวกับแสงและเงาที่มีผลต่องานประติมากรรมของเขาเป็นอย่างยิ่ง เขาจะใช้เทียนส่องดูรอบ ๆ รูปประติมากรรม เพื่อควบคุมความมีชีวิตชีวาของระนาบผิว ในประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ (ซึ่งไม่มีกฎเกณฑ์ที่แน่นอนทางการใช้สี) ดูเหมือนมีแนวโน้มที่จะยอมรับว่า ความสว่างและความมืดหรือน้ำหนักอ่อนแก่ก็คือสีนั่นเอง แม้แต่ภาพพิมพ์ขาวดำก็ยังมีสีหรือสภาพสีส่วนรวมอยู่ในตัวมันเอง กระดาษที่ใช้พิมพ์ก็มีสีอยู่ ดังนั้นพื้นที่มีน้ำหนักอ่อน ๆ อาจจะมีสีออกเหลืองหรือน้ำเงินก็เป็นได้ และส่วนที่พิมพ์ด้วยหมึกพิมพ์สีดำ ก็ไม่ได้ดำเหมือนกันทั้งหมด นอกจากนั้นในปัจจุบันการสอนวิชาจิตรกรรมไม่ได้สอนให้นักเรียนวาดภาพโดยใช้สีเดียว แต่กลับให้ใช้สีหลาย ๆ สีต่าง ๆ กัน วางอยู่ในพื้นที่ที่มีน้ำหนักอ่อนแก่และกลาง อย่างไรก็ตามเวลาเรารับรู้วัตถุใด ๆ จะตอบสนองกับน้ำหนักอ่อนแก่บนระนาบ ผิววัตถุนั้นก่อนหลังจากเราแยกแยะวัตถุตามสภาพน้ำหนักอ่อนแก่ได้แล้ว จึงจะรับรู้ลักษณะความเป็นสีต่อไป น้ำหนักอ่อนแก่หรือความสว่างความมืดมีความสำคัญและมีอิทธิพลต่อการรับรู้รูปทรงต่าง ๆ อย่างมาก โดยไม่จำกัดว่ารูปทรงนั้นจะเป็นรูปทรงในธรรมชาติหรือที่มนุษย์สร้างขึ้น

(พีระพงษ์ กุลพิศาล , มโนภาพและการรับรู้ทางศิลปะและศิลปะศึกษา , 2546.89-91)

สุชาติ สุทธิ กล่าวถึงแสงและเงาโดยใช้คำว่า ความสว่าง กับ ความมืด (Light and Dark) โดยกล่าวว่า ต่างจากแสงและเงา (Light and Shade) ความสว่างกับความมืด หมายถึงความเข้มของแสงมาก-น้อย ที่กระทบกับวัตถุแล้วสะท้อนเข้าสู่ตาเรา สภาวะของความสว่างและความมืดจาก

ความเข้มของแสงที่กล่าว จะทำให้เรารับรู้รูปทรงและสีของสิ่งต่าง ๆ รอบตัวเราได้ชัดเจนมากน้อยเพียงใด ก็เพราะค่าของความสว่าง-ความมืดเป็นตัวกำหนด มนุษย์ไม่สามารถรับรู้สิ่งต่าง ๆ ได้ถ้าปราศจากแสงธรรมชาติ (Natural Light)

ความเข้มของแสง (Intensity of Light) โดยธรรมชาตินั้นให้ค่าของความสว่างมากน้อยไม่คงที่ ดังเช่นในสภาวะที่มีความเข้มของแสงจัดจะให้ค่าของความสว่างอันเจิดจ้าสดกระทบสิ่งต่าง ๆ แล้วสะท้อนเข้าสู่ตาเรา และทำให้เห็นรูปร่าง รูปทรง และสีของสิ่งต่าง ๆ ที่กล่าวได้อย่างชัดเจน แต่ในทางตรงกันข้าม หากในสภาวะที่มีความเข้มของแสงน้อยหรือเป็นสภาวะของความมืดทำให้เรามองเห็นสิ่งต่าง ๆ ได้อย่างสลับลงหรือไม่ชัดเจน และสภาวะของความสัมพันธ์ระหว่างความสว่างกับความมืดที่เป็นปรากฏการณ์ทางการเห็นของเราดังกล่าวนี้ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยกฎเกณฑ์ ที่ธรรมชาติเป็นผู้กำหนด ความสัมพันธ์ระหว่างค่าของความสว่างและความมืด ที่มีอิทธิพลต่อการเห็นซึ่งเป็นข้อเท็จจริงเบื้องต้นของธรรมชาติที่กล่าวนี้ ศิลปินได้นำมายึดถือเป็นกฎเกณฑ์พื้นฐานในการสร้างงานทัศนศิลป์ทั้ง 3 มิติ คือ ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และโดยเฉพาะงาน 2 มิติ คือจิตรกรรมในระยะแรก ๆ เพื่อทำให้เกิดความรู้สึกตื้นลึกหรือมิติ (Dimension) บรรยากาศ (Atmosphere) หรือแสงและเงา (Light and Shade) ของวัตถุ ฯลฯ ก็ด้วยเทคนิคและวิธีการของการกระจายค่าของแสง (Illumination) ให้เกิดเป็นค่าของความสว่างประสานหรือสัมพันธ์กับความมืด (สุชาติ สุทธิ. 2535:38-39)

บรรยากาศ หรือ บริเวณว่าง

บริเวณว่างในที่นี้มี 2 ลักษณะคือ บริเวณว่างจริง ๆ ที่เป็น 3 มิติ กับบริเวณว่างบนระนาบ 2 มิติในงานจิตรกรรม ซึ่งก็แยกย่อยออกไปอีกเป็นบริเวณว่างที่แบน และบริเวณว่างที่สร้างขึ้นเลียนแบบ 3 มิติเพื่อลวงตา แต่ในที่นี้กล่าวเน้นถึงบริเวณว่างที่เกิดขึ้นจริง ระหว่างบรรยากาศแวดล้อมกับรูปทรงของประติมากรรมเป็นหลัก เราสามารถแยกวัตถุจากบริเวณว่างได้ด้วยส่วนประกอบพื้นฐานต่าง ๆ เช่น เส้น แสงเงา รูปทรง พื้นผิว แต่เด็ก ๆ มีความสามารถในการแยกแยะรายละเอียดของสิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวได้น้อยกว่าผู้ใหญ่ตั้งนั้นในความรู้สึกของเด็กเล็ก ๆ วัตถุกับบริเวณว่างจะกลมกลืนเป็นสิ่งเดียวกัน เมื่อเล่นกับพ่อแม่ของพวกเขา เด็ก ๆ มักเชื่อว่าส่วนอื่นของร่างกายของพ่อแม่ เช่น ไหล่ แขน และขา เป็นส่วนหนึ่งของทิวทัศน์ ดังนั้นประติมากรรมจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นในการส่งเสริมให้เด็ก ๆ ได้ปรับตัวได้เร็วขึ้น ประติมากรรมขนาดใหญ่ที่สร้างด้วยรูปทรงชีวรูป มีลักษณะกลมมนและแข็งแรงพอที่จะให้เด็ก ๆ สามารถปีนขึ้นไปเล่นได้ สามารถช่วยให้เด็ก ๆ ปรับเปลี่ยนตัวเองจากความปลอดภัยของร่างกายของพ่อแม่ไปสู่สภาพแวดล้อมภายนอกที่แปลกประหลาดและคุกคาม

ศิลปะสมัยใหม่ให้ความสำคัญกับบริเวณว่างมากขึ้น จากอดีตที่งานศิลปะจบในตัวเอง อยู่ได้ด้วยตัวเอง แยกขาดจากสภาพแวดล้อม แต่ในปัจจุบันศิลปินและผู้ดูให้ความสำคัญกับบริเวณว่าง หรือบรรยากาศโดยรอบตัวงานมากยิ่งขึ้น ผลงานศิลปะกับบรรยากาศรอบตัวงานต้องมีความสัมพันธ์กันไม่แยกขาด และต้องมีความสัมพันธ์กับผู้ดูด้วย โดยถือว่าผู้ดูเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งแวดล้อม และการตอบรับของผู้ดูเป็นสิ่งสำคัญ บริเวณว่างในความหมายของศิลปะสมัยใหม่จึงไม่ได้หมายความว่า

เพียงพื้นที่ว่างเปล่าที่ตัวงานศิลปะตั้งอยู่ แต่มีความหมายกว้างกว่านั้น บริเวณว่างของงาน ประติมากรรม งานติดตั้ง (Installation) หรืองานสถาปัตยกรรม หมายถึงสภาพแวดล้อมทั้งหมดที่อยู่รายรอบไม่ใช่แค่ที่ว่างเปล่า แต่รวมถึงทุกสิ่งที่อยู่บริเวณนั้น ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติหรือเมือง รวมทั้งผู้คนที่อยู่รายรอบด้วย

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงคุณค่าของบริเวณว่างในงานศิลปะ ความหมายของบริเวณว่างได้รับการตีความต่างกันในแต่ละยุคสมัย ในยุคสมัยปีเซนทีนเน้น 2 มิติ และบริเวณว่างในความหมายที่เป็นนามธรรม ศิลปะโกธิค กล่าวถึงบริเวณว่างด้วยทิวทัศน์ในเชิงสัญลักษณ์ ส่วนใน ค.ศ. ที่ 19 ศิลปะแบบโรแมนติกนิยมสร้างบรรยากาศให้มีความรู้สึกไม่จบสิ้น และความรู้สึกเศร้าโหยหา

ศิลปินสมัยใหม่ปฏิเสธบริเวณว่างลง (Spatial Illusion) เพราะถือว่าบริเวณว่างคือส่วนที่บูรณาการอยู่บนพื้นภาพ ไม่ใช่ความพยายามที่จะซ่อนพื้นผ้าไปด้วยภาพลวง ความรู้สึกเกี่ยวกับบริเวณว่างเกิดจากการสร้างสรรค์ จัดวางระบบสี และการวางองค์ประกอบโดยตรง เรามีประสบการณ์เกี่ยวกับทางกายเกี่ยวกับบริเวณว่าง และรู้สึกเกี่ยวกับ 3 มิติบนงานจิตรกรรม แม้จะเห็นด้วยตาแต่ก็มีปฏิกิริยาสัมผัสด้วย การมีส่วนร่วมทางร่างกายสัมผัสเช่นนี้ มีผลไปสู่นาฬิกาของภาพเขียนสมัยใหม่ด้วย คืองานที่ไม่ได้แสดงรูปทางธรรมชาติสิ่งแวดล้อม มักจะเป็นงานที่มีขนาดใหญ่ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527:43)

พีระพงษ์ กุลพิศาล กล่าวถึง บริเวณว่าง (Space) โดยใช้คำว่าพื้นที่ว่าง (Space) ดังนี้

พื้นที่ว่าง หมายถึงระยะความห่างไกลหรือพื้นที่ที่อยู่รอบ ๆ อยู่เบื้องบนหรือเบื้องล่าง และที่อยู่ระหว่างวัตถุ หรือที่อยู่ภายในสิ่งต่าง ๆ พื้นที่ว่างในความหมายของศิลปะ หมายถึงส่วนประกอบอย่างหนึ่งที่เป็นได้สองมิติและสามมิติ พื้นที่ว่างสามมิติ มีความสูง ความกว้าง และความลึก เป็นพื้นที่ว่างที่เราสามารถพบเห็นได้จริง ๆ ไม่ใช่ภาพลวงตา พบได้ในผลงานศิลปะที่เป็น 3 มิติจริงในตัวของมัน เช่น ประติมากรรม สถาปัตยกรรม เซรามิก เป็นต้น ปกติพื้นที่ว่างเป็นส่วนที่มองไม่เห็น จะปรากฏก็ต่อเมื่อมีส่วนประกอบอื่น ๆ มากำหนดขอบเขต พื้นที่ว่างจึงเปรียบเสมือนเวทีที่ส่วนประกอบที่มองเห็นอื่น ๆ ลงไปแสดงอยู่ทัศนศิลป์แต่ละแขนงใช้พื้นที่ว่างแตกต่างกันออกไป เช่น จิตรกรรมและภาพพิมพ์ใช้พื้นที่ว่างแบบสองมิติหรือลวงตาเป็นสามมิติ โดยนำมาประกอบกับส่วนประกอบที่มองเห็นอื่น ๆ ประติมากรรมใช้พื้นที่ว่างจริง ๆ ที่เป็นสามมิติเช่นเดียวกับสถาปัตยกรรม ด้วยเหตุที่ความหมายของพื้นที่ว่างหาขอบเขตที่แน่นอนไม่ได้จึงมีผู้สรุปไว้เท่าที่ปรากฏให้เห็นใช้กันอยู่ในทัศนศิลป์ดังนี้

- 1.หมายถึงปริมาตรที่วัตถุหรือรูปทรงกินเนื้อที่อยู่ ตัวอย่างที่ทำให้มองเห็นลักษณะพื้นที่ว่างประเภทนี้ก็คือ เป้าแม่พิมพ์ใช้หล่องานประติมากรรม
- 2.หมายถึงพื้นที่รอบ ๆ รูปร่าง รูปทรง
- 3.หมายถึงระยะห่างระหว่างรูปร่าง-รูปทรง ลักษณะนี้เรามักจะเรียกว่า ช่องไฟ หรือช่องว่าง ระหว่างวัตถุ
- 4.หมายถึงปริมาตรของพื้นที่ที่มีขอบเขตล้อมอยู่ หรือที่ว่างภายในวัตถุหรือรูปร่าง รูปทรง เช่น ที่ว่างภายในห้องที่ล้อมรอบด้วยผนังพื้นและเพดาน ที่ว่างภายในอุโมงค์ หรือที่ว่างภายในรูปร่างที่เป็นสองมิติซึ่งกำหนดขอบเขตไว้ด้วยเส้น เป็นต้น (พีระพงษ์ กุลพิศาล.2546:101-103)

สุชาติ สุทธิ กล่าวถึงบริเวณว่างและมิติในงานประติมากรรมดังนี้

บริเวณว่างที่นำมาใช้ในงานประติมากรรม เป็นบริเวณว่างเชิงกายภาพทำนองเดียวกันกับที่นำมาใช้ในงานสถาปัตยกรรม คือสามารถสัมผัสได้โดยตรง หรือจากการเห็นพร้อม ๆ กัน ดังตัวอย่างงานประติมากรรมชื่อ สัตว์ยักษ์ (The monster) ซึ่งเป็นงานประติมากรรมสำหรับเด็กเล็กในสวนสาธารณะของ โรเบิร์ต วินสตัน (Robert Winston) การที่นำเอาผลงานประติมากรรมของ วินสตัน มากล่าวถึงในที่นี้ มิได้มีจุดประสงค์เพื่อเป็นการกล่าวถึงในลักษณะของความชื่นชมความงามของงานประติมากรรมชิ้นนี้ ในระดับสติปัญญาสำหรับผู้ใหญ่ แต่จะเป็นงานประติมากรรมที่สร้างขึ้นสำหรับเด็ก ๆ ในสวนสาธารณะ ทั้งนี้เพื่อให้เด็ก ๆ สัมผัสรูปทรงของประติมากรรม และการรับรู้ทางการเห็นเพื่อเป็นการกระตุ้นความรู้สึก เพื่อให้เกิดจินตนาการและอารมณ์ของเด็ก ๆ ด้วยรูปร่างของสัตว์ประหลาดนั้นส่วนหนึ่ง และอีกส่วนหนึ่งเพื่อให้เด็กเกิดความรู้สึกจากการสัมผัสโดยตรง ด้วยการจับต้องลูบคลำและปีนป่ายเล่น เพื่อให้เกิดความร่าเริงและสนุกสนาน คลุกเคล้าไปด้วยกันส่วนหนึ่งอีกด้วย ดังที่ปรากฏในภาพ แต่อย่างไรก็ตามประติมากรรมสำหรับเด็กของ วินสตัน ชิ้นนี้ ได้นำเอาบริเวณว่างภายนอกของตัวงาน ซึ่งเด็ก ๆ สามารถลูบคลำและปีนป่ายไต่รอบ บวกกับบริเวณว่างภายใน ซึ่งเจาะไว้เป็นโพรงขนาดต่าง ๆ เพื่อให้เด็กได้มุดลอดผ่านตัวงานไปด้วยพร้อม ๆ กัน แม้งานประติมากรรมชิ้นนี้มิได้มุ่งหวังที่จะได้มาซึ่งค่าสุนทรียภาพหรือความงามของตัวงาน โดยเฉพาะตามจุดประสงค์ในการสร้างงานของศิลปินอื่น ๆ ดังที่ยกตัวอย่างมาแล้ว เช่น ของ มัวร์ (Moore) แต่ความคิดรูปแบบและการนำบริเวณว่างมาใช้กับงานประติมากรรมนั้นมีมากมายหลายแบบ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายของการแสดงออก เทคนิควิธีและวัสดุ ดังที่กล่าวไว้ในตอนต้น ต่อไปนี้เป็นการนำบริเวณว่างมาใช้กับงานประติมากรรมที่ได้ผลทางความงามอีกแบบหนึ่ง คือ ผลงานประติมากรรมชื่อ ปุยเมฆ (The Cloud) ของ โจเซ เดอ ครีฟท์ (Jose's de Creeft) หากเป็นการรับรู้อย่างผิวเผิน ประติมากรรมชื่อ ปุยเมฆ ของ ครีฟท์ (Creeft) ก็เป็นเพียงแค่ประติมากรรมสลักหินแบบลอยตัวและที่بتันชั้นหนึ่งเช่นเดียวกับงานประติมากรรมธรรมดาที่พบเห็นทั่วไป แต่ด้วยแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่คล่องจองกับจุดมุ่งหมาย และรวมทั้งรูปแบบของการแสดงออก จึงมีข้อแตกต่างที่โดดเด่นไปจากประติมากรรมชิ้นอื่นๆ ก็คือจากความคิดที่ได้นำเอาบริเวณว่างรอบนอกเข้ามารวมเข้าเป็นเนื้อหาที่จำเป็นและสำคัญส่วนหนึ่งของตัวงาน และนั่นคือเพื่อให้เป็นสภาวะการณ์เสมือนปุยเมฆ (รูปปั้น) ที่ล่องลอยอยู่ท่ามกลางบริเวณว่างของห้วงอากาศ อันเป็นจุดมุ่งหมายหนึ่งและอีกในจุดมุ่งหมายหนึ่งก็เพื่อให้ผู้ชมได้เดินไปรอบๆ และเพื่อสัมผัสกับบริเวณว่างด้วยตนเอง เสมือนการล่องลอยไปในห้วงอากาศชมปุยเมฆดังกล่าวไปอีกโสดหนึ่งด้วย ที่สำคัญยิ่งกว่านั้นในแทบทุกตำแหน่งของมุมมองที่ผู้ดูได้วนเดินดูรอบ ๆ นั้น รูปทรงและภาพลักษณ์ใหม่ๆ จะเปลี่ยนจากสิ่งหนึ่งไปสู่อีกสิ่งหนึ่งปรากฏขึ้นในห้วงจินตนาการของผู้ดูตลอดเวลา ดังเช่นจากภาพลักษณ์ที่พลัดคล้ายปุยเมฆ แล้วเปลี่ยนไปเป็นภาพลักษณ์ของหญิงสาว หรือต่อไปอาจจะเปลี่ยนไปเป็นแม่กำลังโอบกอดลูกน้อยไว้ในอ้อมอก ฯลฯ ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันไปเรื่อยไป เสมือนเราได้ดูปุยเมฆบนท้องฟ้าสลายตัวจากรูปร่างหนึ่งไปสู่อีกรูปร่างหนึ่งด้วยการปะทะของแรงลม ซึ่งเกิดขึ้นโดยธรรมชาติดังที่เราเห็นกันอยู่เป็นประจำในยามที่มีท้องฟ้าอันแจ่มใสจึงสรุปว่า บริเวณว่างบนรอบนอกของผลงานชิ้นนี้จึงมิได้เป็นบริเวณว่างธรรมดา แต่มันเป็นเนื้อหาส่วนหนึ่งของผลงาน ฉะนั้นหากผู้ดูได้รับรู้ผลงานชิ้นนี้จากมุมมองเพียงตำแหน่งเดียว เหมือนกับการรับรู้งานประติมากรรมโดยทั่วไปแล้ว ก็นับว่าผู้ดูไม่ได้รับรู้และรับรสของความงามจากประติมากรรมชิ้นนี้ได้อย่างสมบูรณ์ และตรงตามจุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์ของศิลปิน นั่นคือการนำบริเวณว่างเชิงกายภาพมาให้เป็นเนื้อหาส่วนหนึ่ง ผลงานที่ผู้ดูสามารถสัมผัสได้จริง ๆ ด้วยตนเอง(สุชาติ สุทธิ .2535:77-79)

กล่าวโดยสรุป รูปทรงที่มีลักษณะเป็น 3 มิติ จะมีการถ่ายเทระหว่างบริเวณว่างกับรูปทรง และสามารถแปรเปลี่ยนเคลื่อนไหวโดยรอบตามมุมมองที่แปรเปลี่ยนไป รูปทรงที่มีความทึบตันจะทำให้มีความรู้สึกหนึ่งมั่นคง แข็งแรง เพราะมีการแลกเปลี่ยนมวลกับบรรยากาศน้อย ส่วนรูปทรงที่มีโค้งเว้ามาก จะให้ความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหว เพราะมวลของรูปทรงมีการแลกเปลี่ยนกับบรรยากาศสิ่งแวดล้อมมาก จึงให้ความรู้สึกเหมือนรูปทรงนั้นมีการเปลี่ยนแปลงขยายตัวหรือหดตัวตามมุมมองที่เปลี่ยนไป ความสัมพันธ์ระหว่างบรรยากาศกับรูปทรงจึงมีผลกระทบต่อความรู้สึกของผู้ดู

พื้นผิว

คำว่าพื้นผิว หมายถึงพื้นผิวของวัตถุ ไม่ใช่หมายความว่าผิวที่ขรุขระเท่านั้น ยังรวมทั้งพื้นผิวที่เรียบด้วย พื้นผิวของวัตถุหลายแบบทั้งพื้นผิวที่สามารถสัมผัสรู้สึกได้จริง และพื้นผิวที่ถูกสร้างขึ้นเลียนแบบวัตถุจริงเพื่อลวงสายตา วัตถุทั่วไปมีพื้นผิวหลายลักษณะต่างกัน เช่น หยาบ ขรุขระ กระด้าง นุ่ม หรือเรียบเป็นมันวาว พื้นผิวก่อให้เกิดปฏิกิริยาทางด้านความรู้สึก ทั้งจากการสัมผัส และจากการมองเห็น และเป็นสื่อเข้าสู่การรับรู้รูปร่างและรูปทรงของวัตถุ สุชาติ สุทธิ แบ่งพื้นผิวออกเป็น 2 ชนิดคือ

- ผิวที่เกิดจากเทคนิคของการลวงตา (Simulated Texture) ซึ่งเป็นพื้นผิวที่สร้างขึ้นเลียนแบบพื้นผิวของวัตถุจริงที่มีความหยาบเรียบลื่น หรือขรุขระลงบนระนาบ 2 มิติ เช่นในงานจิตรกรรมและงานออกแบบ

- ผิววัตถุที่เป็นจริงเชิงกายภาพ (Physical or Actual Texture) ดังเช่น ความแข็งกระด้างและขรุขระของผิวหิน ความเรียบลื่นของกระจก ผิววัตถุที่สัมผัสได้จริงถูกนำมาใช้ในงานศิลปะหลายรูปแบบ ทั้งจิตรกรรม งานออกแบบ ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม

สุชาติ สุทธิ กล่าวถึงผิวในงานประติมากรรมดังนี้

ในงานประติมากรรม การแสดงผิวมีความสำคัญมากพอ ๆ กันกับแสดงรูปทรง ยิ่งกว่านั้นลักษณะของผิวที่นำมาใช้ในงานประติมากรรมยังมีความสัมพันธ์หรือเกี่ยวโยงถึงธรรมชาติของวัสดุ เครื่องมือ และเทคนิค ฯลฯ ของการสร้างงานอีกด้วย ดังเช่น การแสดงแบบในลักษณะเหมือนจริง ลักษณะนามธรรม หรือลักษณะจินตนาการ ฯลฯ ในบรรดาการแสดงแบบออกมาตามลักษณะที่กล่าวนี้ อาจจะใช้วัสดุที่เป็นดิน ปลาสเตอร์ และโลหะ ฯลฯ ผ่านเทคนิคและวิธีการปั้น – หล่อ หรืออาจใช้ไม้หรือหินผ่านเทคนิคและวิธีการแกะสลักเป็นต้น ฉะนั้นผิวที่นำมาใช้กับรูปแบบที่แสดงออกมาของงานนั้นย่อมมีความเกี่ยวเนื่องกันทั้งธรรมชาติของวัสดุ เทคนิควิธีการและเครื่องมือ (สุชาติ สุทธิ .2535:103)

พีระพงษ์ กุลพิศาล กล่าวถึงพื้นผิวในการสร้างสรรค์งานประติมากรรมดังนี้

เนื่องจากรูปทรงที่มีลักษณะเป็นสามมิติจะชักจูงใจเราให้อยากสัมผัสและต้องมากกว่ารูปทรงที่เป็นสองมิติ ประติมากรจึงให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์พื้นผิวมาก พื้นผิวต่างๆ ในประติมากรรมสามารถเน้นให้

เด่นชัดขึ้นมาได้ด้วยแสงที่สาดส่องลงบนระนาบผิวของมัน ปกติแล้วประติมากรจะให้ความสำคัญกับคุณค่าทางพื้นผิวตามธรรมชาติของวัสดุที่เลือกใช้ เพราะรู้ว่า ไม้ หินอ่อน และทองแดง ต่างก็มีคุณค่าของพื้นผิวของมันเอง จึงจำเป็นต้องรักษาคูณค่านี้ไว้ตลอดเวลาและเลือกใช้ให้เหมาะสมกับลักษณะของผลงาน เมื่อประติมากรเลือกวัสดุได้แล้ว ต้องเลือกกลวิธีที่จะใช้กับวัสดุนั้นด้วย กลวิธีนั้นๆ จะต้องไม่ทำลายลักษณะพื้นผิวของวัสดุ ต้องรักษามันไว้ให้ดีที่สุด เช่น ถ้าต้องการจะขัดผิวให้เรียบ มัน ก็ไม่ควรใช้วัสดุที่เป็นดินเหนียว หรือไม้ ควรเลือกใช้หินอ่อนดีกว่า เพราะสามารถตะไบหรือขัดด้วยกระดาษทรายให้เรียบแล้วขัดให้มันได้อีกด้วย มีพื้นผิวอีกลักษณะหนึ่งที่ไม่ใช่พื้นผิวจริงของวัสดุ และไม่ใช้พื้นผิวจริงที่ศิลปินลอกเลียนแบบวัตถุอื่น ๆ แต่เป็นลักษณะพื้นผิวที่ศิลปินคิดค้นประดิษฐ์ขึ้นมาเอง เช่น ใช้วิธีสลัดสี พิมพ์ขีดเขียนด้วยเครื่องมือต่างๆ หรือใช้กลวิธีใดๆ ที่จะทำให้เกิดลักษณะพื้นผิวแปลกๆ ขึ้นบนระนาบต่างๆ พื้นผิวเช่นนี้เรียกว่าพื้นผิวที่คิดค้นขึ้น (Invented Texture) สามารถสร้างสรรค์ได้โดยอิสระทั้งในจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม จะเป็นสองมิติหรือสามมิติก็ได้ พื้นผิวเป็นส่วนประกอบที่มีลักษณะพิเศษกว่าส่วนประกอบที่มองเห็นอื่นๆ เพราะไม่ใช่เฉพาะแต่ทำให้รู้สึกตื่นตาเท่านั้น ยังทำให้รู้สึกอยากจะทำซ้ำอีกด้วย อีกประเภทหนึ่งศิลปินยังสามารถใช้เป็นสื่อในการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกได้เป็นอย่างดี ผิวเรียบให้ความรู้สึกบริสุทธิ์ เรียบสงบ น่าศรัทธา คล้ายๆ กับที่เราสัมผัสกับพระพุทธรูป พระพุทธรูปสมัยสุโขทัย ผิวหยาบให้ความรู้สึกมีน้ำหนัก น่ากลัว ผิวมันให้ความรู้สึกลื่นเบา ไม่แข็งแรง นอกจากนั้นพื้นผิวยังมีความเกี่ยวข้องกับสีเป็นอย่างมาก เช่น วัสดุที่มีผิวเรียบและสีอ่อน จะให้ความรู้สึกต่างจากเมื่อเป็นสีแก่เป็นต้น (พีระพงษ์ กุลพิศาล.2537:97-8)

เมื่อศึกษาส่วนประกอบต่างๆ ของศิลปะแล้ว จึงนำส่วนประกอบเหล่านี้มาใช้ในการวิเคราะห์โครงสร้าง ในการวิจัยนี้ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีศิลปะวิเคราะห์ของ เฟลด์แมน ในการวิเคราะห์โครงสร้างของประติมากรรมที่ผู้วิจัยทำการศึกษา

ทฤษฎีศิลปะวิเคราะห์ของเฟลด์แมน (Edmund Burke Feldman) เป็นทฤษฎีทางการวิเคราะห์วิจารณ์ เพื่อสร้างความรู้ความเข้าใจ ฝึกความเฉียบไวในการอ่านข้อมูลต่าง ๆ ทางศิลปะ มีจุดหมายที่จะสร้างหลักการในการตีความหมายและประเมินผลงานทางศิลปะเพื่อให้เกิดความเข้าใจ(understanding) และความชื่นชม (delight) ในผลงานศิลปะ ความเข้าใจในที่นี้หมายถึง การที่เราสามารถพิจารณาพิจารณาตัวงานศิลปะชิ้นใดก็ตาม เราสามารถหาความหมายในผลงานนั้น ผู้ดูต้องสามารถอ่านข้อมูลที่เป็นข้อมูลด้านคุณภาพของส่วนประกอบของงานได้ อันหมายถึง เส้น สี รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว เทคนิค วิธีการ และหลักการบางอย่างที่สอดคล้องในผลงานนั้น (ซึ่งมิใช่ข้อมูลทางประวัติศาสตร์โบราณคดีหรือความเก่าแก่ของผลงานนั้น)และข้อมูลนี้เองก็จะเป็นกลไกนำมาซึ่งการวิเคราะห์ความหมายตลอดจนการตัดสินประเมินผลว่างานชิ้นนั้นสามารถสื่อตัวเองได้เพียงไร (นวลลออ ทิพนานนท์ .2545:39)

ทฤษฎีของเฟลด์แมนแบ่งกระบวนการวิเคราะห์เป็น 4 ขั้นตอนดังนี้

1. การบรรยาย ผู้วิเคราะห์ต้องสำรวจดูส่วนประกอบต่างๆ ของงานศิลปะ เช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว
2. การวิเคราะห์โครงสร้าง เชื่อมโยงส่วนประกอบต่างๆ หรือที่เรียกว่าองค์ประกอบเข้าด้วยกันโยงเข้าสู่ความกลมกลืน ความสมดุลย์ ความเป็นเอกภาพ

3. การตีความ มองหาสัญลักษณ์บางอย่างที่ให้ความหมายกับผู้ทำการวิเคราะห์อาจแตกต่างกันขึ้นอยู่กับความต้องการสื่อของศิลปินและประสบการณ์ของผู้ตีความ
4. การประเมินหรือการตัดสิน ตรวจสอบว่าผลงานนั้นสามารถสื่อความหมายตามที่ศิลปินต้องการหรือไม่คุณค่าของศิลปะต้องสื่อความหมายต่อมนุษย์สอดคล้องกันในช่วงเวลาหนึ่ง ผลงานที่ดีเยี่ยมตามความคิดของเฟลด์แมนคือผลงานที่สามารถสื่อความหมายได้อย่างลึกซึ้ง

3. ส่วนที่เกี่ยวข้องกับประติมากรรมเซรามิกส์

3.1 ความเป็นมาของเซรามิกส์

ตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบัน ได้มีการพัฒนาการผลิตเครื่องปั้นดินเผาหลากหลายรูปแบบทั่วโลก เครื่องปั้นดินเผาสะท้อนถึงสภาพสังคมวัฒนธรรม ตลอดจนการดำเนินชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นต่าง ๆ นอกจากเครื่องปั้นดินเผาจะถูกสร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวัน ยังถูกสร้างขึ้นตามความเชื่อของแต่ละท้องถิ่นที่ทำการผลิต เช่น ใช้เป็นเครื่องสักการบูชาผี หรือเทพเจ้าสร้างรูปเคารพ เครื่องใช้สำหรับชีวิตหลังความตาย เครื่องปั้นดินเผาบางชนิดยังคงรูปแบบและกลวิธีตามประเพณีนิยมมาจนถึงทุกวันนี้ สันนิษฐานว่าในยุคแรก เครื่องปั้นดินเผาถูกสร้างเป็นรูปทรง 3 มิติ เช่น รูปคนหรือสัตว์ก่อนที่จะนำมาสร้างเป็นเครื่องมือเครื่องใช้

ประวัติศาสตร์อันยาวนานของเซรามิก ไม่ว่าจะเป็นหม้อไห เครื่องถ้วยชาม เครื่องประดับตกแต่ง รูปเคารพ หรือเครื่องเซ่นสังเวย สักการบูชาตามความเชื่อในเทพเจ้าหรือศาสนา ได้ทำให้ชีวิตของผู้คนสมบูรณ์ผ่านกาลเวลา และทำให้ผู้คนในยุคปัจจุบันเข้าใจรูปแบบการดำเนินชีวิตประจำวัน และความปรารถนาที่จะสร้างสรรค์สิ่งที่ยิ่งใหญ่ของสังคมในอดีต สิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งคือ มีการสร้างรูปลักษณะ จากดินเหนียวก่อนที่จะมีการสร้างเครื่องถ้วยชามเพื่อประโยชน์ใช้สอย ตั้งแต่ยุคสมัยเริ่มแรกมนุษย์มีความต้องการที่จะแสดงออกถึงความเป็นตัวตน ด้วยการสร้างรูป 3 มิติของสัตว์หรือมนุษย์ สิ่งนี้แสดงออกในรูปเคารพของเทพเจ้าที่ล้วนถูกสร้างขึ้นให้มีรูปลักษณะเหมือนกับมนุษย์ รูปปั้นเหล่านี้ถูกสร้างขึ้นในชุมชนยุคเริ่มแรก และได้มีการปรุงแต่งดัดแปลงซ้ำแล้วซ้ำเล่า ลดทอนรูปทรงและรายละเอียดจนเหลือเพียงสาระสำคัญ จนกระทั่งความแตกต่างระหว่างรูปทรงกับลวดลายหมดไป ในการใช้ดินเป็นวัตถุดิบ ผู้สร้างต้องมีความละเอียดอ่อนในการสร้างรูปทรง พื้นผิว ความสามารถในการสร้างรูปทรง ไม่ว่าจะเป็นซับซ้อนหรือเรียบง่าย ต้องใช้ไหวพริบเช่นเดียวกับแรงบันดาลใจ เส้น และรูปทรง น้ำหนัก หรือ พื้นที่ว่าง ความสัมพันธ์ระหว่างพื้นผิว ความสมดุลและความกลมกลืนล้วนเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการสร้างผลงานจากดิน เมื่อสิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวถูกนำมารวมเข้าด้วยกัน เกิดคุณค่าทางสุนทรียะ ซึ่งสามารถคงความงามผ่านยุคสมัยไม่ว่าสิ่งเหล่านั้นจะถูกสร้างขึ้นในปัจจุบันนี้หรือหลายหมื่นปีที่แล้วก็ตาม

มีหลักฐานการค้นพบเครื่องปั้นดินเผาประมาณ 8,000 ปีก่อนคริสตศักราช หรืออาจจะนานกว่านั้น เริ่มแรกใช้การขึ้นรูปด้วยมือ หรือใช้ก้อนหินทุบให้เข้ารูป ไพจิตร อิงศิริวัฒน์ กล่าวถึงประวัติการขึ้นรูปของเครื่องปั้นดินเผาดังนี้

เครื่องปั้นดินเผายุคก่อนประวัติศาสตร์ใช้วิธีขึ้นรูปด้วยมือทั้งสิ้น มีทั้งการขึ้นรูปโดยวิธีขดดินขึ้นมาเป็นชั้นๆ (Coiling) วิธีบีบดินให้มีผนังบางลงและให้มีรูปร่างตามต้องการ หรือวิธีตอดินแผ่นให้เป็นรูปทรงต่างๆ เครื่องปั้นดินเผาในยุคก่อนประวัติศาสตร์ยุคแรกๆ ประมาณ 4,000-5,000 ปี ก่อนคริสตศักราช ส่วนใหญ่ปั้นโดยผู้หญิงเพื่อใช้หุงหาอาหารตักน้ำตักข้าว และเอาไว้เก็บเมล็ดพันธุ์พืช ต่อมาประมาณ 3,500 ปีก่อนคริสตศักราช ชนชาติอียิปต์รู้จักการประดิษฐ์แป้นหมุนขึ้นมาใช้ ซึ่งตามประวัติศาสตร์ ของจีนและญี่ปุ่นก็มีการทำแป้นหมุนขึ้นใช้ในระยะเวลาใกล้เคียงกัน แต่ไม่มีบันทึกเป็นภาพบนฝาผนังให้เห็น คงมีแต่ชิ้นงานตามประวัติศาสตร์ที่เห็นร่องรอยการปั้น ชิ้นงานด้วยแป้นหมุนในสมัยต่างๆ การปั้นด้วยแป้นหมุนสามารถปั้นภาชนะทรงกลมได้เร็วกว่าการปั้นด้วยมือ แป้นหมุน (Potter's wheel) ยุคแรก ใช้คนหมุนไม่ได้ขับเคลื่อนด้วยมอเตอร์ไฟฟ้า ใช้สำหรับปั้นภาชนะรูปทรงภายนอกที่เป็นทรงกลมทุกชนิด (ไพจิตร อิงศิริวัฒน์.2541:91)

ต่อมาจึงได้มีการคิดค้นวิธีการขึ้นรูปแบบจิกเกอร์ (jigger) ซึ่งยังใช้คนควบคุมและได้มีการพัฒนาในอีกราว 100 ปีต่อมา เป็นระบบการทำงานอัตโนมัติที่เรียกว่า โรลเลอร์แมชชีน (Roller machine) ซึ่งใช้ในระบบอุตสาหกรรม ส่วนวิธีการหล่อในยุคแรกเกิดในทวีปยุโรปประมาณปี ค.ศ. 1700-1740 แถบประเทศอิตาลี

เครื่องปั้นดินเผาในยุคแรกๆ ยังไม่มีการเคลือบ การเคลือบผิวของเครื่องปั้นดินเผามีการคิดค้นขึ้นในภายหลัง ไพจิตร อิงศิริวัฒน์ กล่าวถึงพัฒนาการของการเคลือบผิวของเครื่องปั้นดินเผาดังนี้

เครื่องปั้นดินเผาในยุคแรกๆ 5,000 ปี ก่อนประวัติศาสตร์ยังไม่มีเคลือบ มักใช้วิธีชุบขี้ตดกแต่งลวดลายลงบนผิวดิน เมื่อปั้นเป็นภาชนะ หรือเป็นรูปทรงตามต้องการได้แล้ว อาจใช้ดินสีต่าง ๆ ทาตกแต่งตามแต่จะหาได้ บางครั้งด้านนอกใช้ยางไม้ หรือใช้สัตว์ทาบหน้าผิวภาชนะเพื่อกันซึม เครื่องปั้นดินเผายุคก่อนประวัติศาสตร์เกือบทั้งหมดมีวิวัฒนาการ จากภาชนะดินเผาอุณหภูมิต่ำไม่มีน้ำยาเคลือบ ซึ่งปัจจุบันในชนบท หรือท้องถิ่นห่างไกลความเจริญ ยังคงทำเครื่องปั้นดินเผาพื้นบ้านสืบทอดกันมา น้ำยาเคลือบชนิดแรก ที่ค้นพบตามประวัติศาสตร์ คือเคลือบอุณหภูมิต่ำสีฟ้าสด ซึ่งชาวอียิปต์นิยมใช้เคลือบลูกปัด และเครื่องประดับดินเผามีอายุก่อนคริสต์กาลราว 3,500 ปี¹ นักประวัติศาสตร์ ได้พยายามค้นหาซากเตาเผา และแหล่งผลิตลูกปัดสีฟ้าสดเหล่านั้น แต่ไม่สามารถพบร่องรอยใด ๆ ของเตาเผา จึงได้แต่สันนิษฐานว่า ในการผลิตนั้นกว่าจะได้ชิ้นงานที่มีสภาพสมบูรณ์จำนวนมาก คงต้องมีการผลิตมากมายพอสมควร จึงเกิดทักษะความชำนาญในการผลิต ปัจจุบันเคลือบสีฟ้าสด (Turquoise Blue) เผาในอุณหภูมิต่ำ 900°C โดยใช้โซดาแอช (Sodium Carbonate) หรือบอแรกซ์ผสมกับทรายในทะเลทรายและสนิมทองแดง (Copper Oxide) 4% ยังคงนิยมทำกันอยู่ในแถบประเทศตะวันออกกลาง คือตุรกี และอิหร่าน จากหลักฐานเพิ่มเติม ค้นพบว่า ชาวซีเรีย และบาบิโลเนีย เป็นผู้ค้นพบการใช้เคลือบตะกั่ว ผลิตภัณฑ์ส่วนใหญ่มักจะเป็นสิ่งก่อสร้าง เช่น กระเบื้องมุงหลังคา และกระเบื้องประดับตกแต่งอาคาร เป็นต้น และได้เผยแพร่เทคนิคการทำเคลือบตะกั่วไปสู่จีน ต่อมาจีนได้ค้นพบการทำเคลือบซีเถ้าไม้

และเคลือบหินซึ่งเผาในอุณหภูมิสูง ส่วนการทำขวดจากแก้วก็มีต้นกำเนิดจากประเทศทางตะวันออกกลาง เช่นเดียวกัน โดยแถบอียิปต์เมโสโปเตเมีย เมื่อประมาณ 2,000 ปีมาแล้ว หรือยุคเริ่มต้นของคริสต์ ศักราชแสดงให้เห็นชัดเจนว่ามนุษย์รู้จักทำเครื่องเคลือบดินเผาก่อนการทำแก้ว เกือบ 3,000 ปี (ไพจิตร อิงศิริวัฒน์. 2537 : 1-2)

ทุกอารยธรรมในโลกมีความเกี่ยวข้องกับเครื่องปั้นดินเผา และยังไม่มีการระบุแน่ชัดว่าแหล่งใดเป็นแหล่งแรกที่ผลิตเครื่องปั้นดินเผา ในแต่ละอารยธรรม ในแต่ละท้องถิ่นผลิตเครื่องปั้นดินเผาที่มีความแตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นประโยชน์ใช้สอย รูปแบบ คุณภาพ และมีพัฒนาการของกลวิธีในการผลิตแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ และวัตถุดิบ เช่น เนื้อดินหรือแร่ธาตุที่พบได้ทั่วไปในแหล่งนั้น จีนได้รับการยอมรับว่าเป็นชนชาติที่เจริญก้าวหน้าที่สุดชนชาติหนึ่งในการผลิตเครื่องปั้นดินเผา เครื่องปั้นดินเผาของจีนมีคุณภาพดี และได้ส่งอิทธิพลไปยังแหล่งอื่นอย่างกว้างขวาง ทั้งทวีปยุโรปและเอเชีย ทั้งรูปทรง การเคลือบ และกลวิธีการเผา ประมาณ 200 ปีก่อนคริสต์กาล จีนได้พัฒนาเครื่องปั้นดินเผาแบบสโตน แวร์ (เผาไฟระดับ 1,200-1,300 °C) เตาที่ใช้เผาเครื่องปั้นดินเผาเป็นเตาที่ให้ความร้อนสูง พัฒนามาจากเตาที่ใช้หลอมโลหะบรอนซ์ และมีการสร้างเตาที่ใช้เผาเครื่องปั้นดินเผาที่ซับซ้อนใหญ่มาเรื่อยๆ ได้ และเครื่องเคลือบสีเขียวหยกที่ยุโรปเรียกว่า เซลาดอน (Caladon) มาจากการคิดค้นของชาวจีนเช่นกัน

เครื่องปั้นดินเผาร่วมสมัยในปัจจุบันส่วนมากได้รับอิทธิพลทั้งรูปแบบ และกลวิธีจากจีนและยุโรป รวมทั้งเครื่องปั้นดินเผาที่เน้นความเรียบง่ายของญี่ปุ่นที่เรียกว่า รากุ (Raku) เป็นเครื่องปั้นดินเผาที่มีรูปแบบเฉพาะใช้ในพิธีชงชาตามความเชื่อของนิกายเซน เครื่องปั้นดินเผาสมัยใหม่ได้เริ่มพัฒนาขึ้นในยุโรปราวศตวรรษที่ 16 รูปแบบมีการผสมผสานกันระหว่างแบบประเพณีนิยมของท้องถิ่น และรูปแบบที่เลียนแบบจากเครื่องปั้นดินเผาของจีน และพัฒนาวิธีการเคลือบให้เกิดพื้นผิวที่หลากหลายยิ่งขึ้น เมื่อเกิดการปฏิวัติอุตสาหกรรม การผลิตแบบมวลผลิตโดยใช้เครื่องจักรส่งผลกระทบอย่างมากต่อวงการเซรามิกทั้งในทางบวกและทางลบ ระบบการผลิตซ้ำได้ทำลายโรงงานขนาดเล็ก ซึ่งผลิตเครื่องปั้นดินเผาด้วยวิธีการแบบดั้งเดิมไปเป็นจำนวนมาก แต่ได้สร้างชนชั้นกลางที่ร่ำรวยพอที่จะซื้อเครื่องปั้นดินเผาที่เป็นงานศิลปะเช่นกัน กลุ่ม เซออาร์ตแอนด์คราฟต์มูฟเมนต์ (The Art and Crafts movements) ซึ่งเป็นกลุ่มการเคลื่อนไหวรวมตัวกันของศิลปินและช่างฝีมือร่วมกันผลักดันบทบาทของงานช่างด้วยแนวความคิดที่ว่า งานฝีมือ และงานช่าง (carfts) เป็นศิลปะที่มีคุณค่าเทียบเท่าศิลปะบริสุทธิ์ (fine art) พยายามผลักดันให้เครื่องปั้นดินเผาแบบดั้งเดิมอยู่รอด ด้วยแนวความคิดทางสุนทรียะที่ว่า งานฝีมือที่ดีต้องสร้างขึ้นด้วยความเข้าใจและความเคารพในวัสดุ เหนือสิ่งอื่นใดคือความพอใจของทั้งผู้สร้างในกระบวนการสร้างสรรค์ และผู้ใช้ในการใช้สอยทั้งศิลปินและช่างฝีมือเหล่านี้มีความเชื่อว่า สังคมควรได้รับการเสนอผลิตผลที่มีคุณภาพดีกว่าผลผลิตที่ได้จากระบบมวลผลิตของอุตสาหกรรม เกิดเป็นงานปั้นอิสระ (studio Pottery) ซึ่งเป็นที่นิยมในยุคนี้จนถึงปัจจุบัน เครื่องปั้นดินเผาในช่วงนี้ได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบอาร์ต นูโว (Art Nouveau) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปะญี่ปุ่น นิยมลวดลายหุ่นตัวงอของพืชและสัตว์ ความเคลื่อนไหวที่ส่งผลกระทบต่อวงการเครื่องปั้นดินเผา

เป็นอย่างมาก เกิดขึ้นในประเทศอังกฤษ เบอร์นาร์ด ลีช (Bernard Leach) ผู้นำในการเคลื่อนไหวของการผลิตเครื่องปั้นดินเผาแบบงานฝีมือ ซึ่งได้รับอิทธิพลจาก กลุ่มเซอะอาร์ตแอนด์คราฟต์มูว์เมนต์ และศิลปะญี่ปุ่น เริ่มก่อตั้งโรงงานในปี ค.ศ. 1920 ที่ เซนต์ อีฟ เมืองคอนเวลล์ (St Ives, Cornwall) และก่อตั้งโรงเรียนช่างฝีมือขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน วิลเลียม เมอร์เรย์ (William Staite Murray) ผู้มีแนวคิดที่ว่าเครื่องปั้นดินเผานั้นเป็นงานศิลปะ และน่าจะมีสถานะเป็นที่ยอมรับในการแสดงงานในห้องศิลป์ และ พิพิธภัณฑ์ ด้วยความคิดที่ต่างกันของคนทั้งคู่ ทำให้ศิลปินผู้ผลิตเครื่องปั้นดินเผาเกิดความตระหนักในความเป็นเอกลักษณ์ และเริ่มสร้างงานที่แปลกใหม่ด้วยแนวทางของตนเอง และเริ่มมีการนำผลงานไปจัดแสดงในห้องศิลป์มากขึ้น

ระหว่างปี 1950-1960 รูปแบบและการใช้สอย เริ่มถูกท้าทายโดยช่างปั้นสมัยใหม่ ซึ่งนำโดยกลุ่มเซอะอเมริกันเวสโคสพอดเตอร์ ซึ่งสร้างงานในแบบที่ก้าวหน้ามาก ผลงานในยุคนี้เน้นสีสัน การแสดงออกของศิลปินด้วยความเป็นตัวของตัวเอง โดยสร้างผลงานที่แปลกใหม่ ในงานแต่ละชิ้นมักจะใช้ทั้งวิธีขึ้นรูปด้วยมือและแป้นหมุน

นอกจากอิทธิพลจากจีนและยุโรป เครื่องปั้นดินเผาประเพณีนิยมของญี่ปุ่นที่เรียกว่า รากุ (Raku) มีบทบาทไม่น้อยในการพัฒนาเครื่องปั้นดินเผาร่วมสมัย เส้นห์ของรากุคือความเรียบง่ายไร้การปรุงแต่ง แสดงธรรมชาติของเนื้อดิน การพัฒนาของเครื่องปั้นดินเผาของญี่ปุ่นสู่ รากุเกิดจากการแผ่ขยายของลัทธิเซนในญี่ปุ่น และพิธีชงชา ซึ่งเป็นประเพณีที่เกิดจากลัทธิเซน พิธีชงชาให้ความสำคัญกับภาชนะและเครื่องมือที่ใช้ในการประกอบพิธี เน้นความสงบเรียบง่าย จึงได้มีการคิดค้นเครื่องปั้นดินเผาที่มีเอกลักษณ์เพื่อใช้ในพิธีชงชาโดยเฉพาะ

ในญี่ปุ่นมีหลักฐานว่า ค้นพบเซรามิกก่อนประวัติศาสตร์ของเผ่าโจมอน ซึ่งสร้างเป็นรูปร่างคน และมีรูปแบบหลากหลายมากกว่าเผ่าอื่นๆ จนกระทั่ง 300 ปีก่อนคริสตกาลจึงได้มีการผลิตเครื่องปั้นดินเผาเป็นเครื่องใช้ เช่น หม้อ ไห ที่ไม่เคลือบขึ้นในศตวรรษที่ 6 วัฒนธรรมของเกาหลีได้พัฒนาการเผาแบบใหม่ ซึ่งได้อุณหภูมิที่สูงมากกว่าเตาที่ใช้กันในญี่ปุ่น และเป็นที่นิยมกันในชนชั้นสูงและชาмуไร ส่วนชาวบ้านยังคงนิยมเครื่องปั้นดินเผาในแบบดั้งเดิมที่ไม่เคลือบและขึ้นรูปด้วยมือ อาจเป็นเพราะว่าพวกเขาารู้สึกว่าเครื่องมือและแป้นหมุน การเผาอุณหภูมิสูงหรือเคลือบเป็นเสมือนสิ่งที่ไม่ตรงกลางระหว่างผู้สร้างกับวัตถุ แนวคิดนี้เกิดขึ้นก่อนการมาถึงของลัทธิเซน เกิดจากความเชื่อในลัทธิชินโต ซึ่งนับถือจิตวิญญาณที่สถิตในสรรพสิ่ง และโดยเฉพาะอย่างยิ่งวิญญาณดั้งเดิมของสิ่งมีชีวิต

ในสมัยเฮอัน (ค.ศ. 794-1186) พบเครื่องปั้นดินเผาชนิดที่เคลือบและไม่ได้เคลือบของเกาหลี ในสมัยโตเก็น (ค.ศ. 1127) ผู้ก่อตั้งโซโตเซน (Soto-Zen) เดินทางไปยังจีน และนำช่างปั้นโทชิโรติดตามไปด้วย โทชิโรได้เรียนรู้วิธีการสร้างเครื่องปั้นดินเผาที่มีคุณภาพสูงจากจีน เมื่อกลับมายังญี่ปุ่น เขาสร้างเตาเซโต และเลียนแบบการเคลือบของจีน เขาจึงเป็นบิดาของเครื่องปั้นดินเผาสมัยใหม่ของญี่ปุ่น แม้ว่าจะมีการใช้เครื่องปั้นดินเผาดังกล่าวเฉพาะในราชสำนักเท่านั้น เครื่องเคลือบดินเผาได้รับความนิยมอย่างมากเมื่อชนชั้นกลางมีอิทธิพลมากขึ้น พิธีชงชาแพร่หลายอย่างกว้างขวาง ช่างปั้นจึงผลิตเครื่องปั้นดินเผาสำหรับใช้ในพิธีชงชาโดยเฉพาะ และพัฒนารูปแบบและ

การเคลื่อนที่มีเอกลักษณ์และกลายเป็นสัญลักษณ์ไปในที่สุด ถ้วยชาในยุคแรกๆ ใบใหญ่มากขนาดดื่มได้ 3 คน เพราะไม่มีหูจับจึงต้องใช้เนื้อดินหนาและการเคลือบที่หนา ปากถ้วยโค้งเข้าภายใน เพื่อชาจะได้ไม่หยดเลอะเวลาดื่ม นอกจากรูปแบบดังกล่าวมีการพัฒนารูปแบบอื่นๆ ที่แตกต่างกันหลายรูปแบบ แต่ส่วนใหญ่แล้วจะมีลักษณะเด่นๆ ใกล้เคียงกันตามอุดมคติ คือสร้างให้เครื่องเคลือบดินเผานี้แสดงให้เห็นความหยาบขรุขระของเนื้อดิน และคงสีสันตามธรรมชาติให้มากที่สุด เพื่อคงความหยาบ เรียบง่าย ไม่เสแสร้ง

ในช่วงกลางศตวรรษที่ 16 อิตาลี ผู้เป็นทั้งนักรบผู้เลื่องลือในนิยายเซนและชื่นชมศิลปะยกทัพไปโจมตีเกาหลี และได้นำช่างปั้นจากเกาหลีเป็นจำนวนมากมายังญี่ปุ่น ในช่วงนี้เองที่เครื่องปั้นดินเผาของเกาหลีส่งอิทธิพลถึงญี่ปุ่นอย่างสูงสุด การกำเนิดและพัฒนาของรากุ ยังไม่มีการสรุปแน่ชัดจากเรื่องเล่าและบันทึกหลายเรื่องที่มีเค้าโครงความจริง ทำให้สรุปได้ว่า เซโนะ ริเคียว ผู้นำในพิธีชงชาพยายามแสวงหาความกลมกลืนระหว่างเครื่องปั้นดินเผาท้องถิ่นและอิทธิพลใหม่จากเกาหลี เขาได้พบกับโชจิโร ช่างทำกระเบื้องชาวเกาหลี และสนใจรูปลักษณะที่เรียบง่ายเป็นธรรมชาติของกระเบื้องนั้น และได้ขอให้โชจิโรทำถ้วยชาจากวัสดุเดียวกันนี้ ด้วยวิธีการเผาแบบเดียวกัน โชจิโรใช้วิธีการตัดถ้วยชานอกจากดินแบบเดียวกับที่เขาทำกระเบื้องและปล่อยให้พื้นผิวของมันเป็นไปตามธรรมชาติโดยไม่ตกแต่ง กล่าวกันว่าคำว่ารากุที่ใช้เรียกเครื่องปั้นดินเผานิดนี้ มาจากคำว่า จูรากุ (Ju Raku) ซึ่งเป็นชื่อปราสาทแห่งหนึ่งเป็นสถานที่ที่โชจิโรสร้างเครื่องปั้นดินเผานิดนี้ขึ้นเป็นครั้งแรกการใช้พื้นที่ในการเผาและเชื้อเพลิงน้อย แต่ละชั้นสร้างด้วยมือ แสดงเอกลักษณ์ของผู้ปั้น รากุได้แพร่หลายไปยังอังกฤษ โดย เบร์นาร์ด ลีช และแพร่หลายสู่อเมริกา และยังคงรูปแบบตามประเพณีเดิมได้จนถึงปัจจุบัน

เครื่องปั้นดินเผาร่วมสมัยในปัจจุบัน จึงมีความผสมผสานกันระหว่างหลายวัฒนธรรม ประเพณีรูปแบบศิลปะหลากหลาย ตั้งแต่ศิลปะแบบประเพณีนิยมจนถึงศิลปะป๊อปอาร์ต และรูปแบบที่เรียกกันว่า วัฒนธรรมข้างถนน ในปัจจุบันศิลปินไม่จำเป็นต้องสร้างศิลปะเพื่อตอบสนองสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือชนชั้นสูงอีกต่อไป ศิลปินจึงทำงานเพื่อสะท้อนตัวเอง สะท้อนสังคม ผ่านรูปแบบหลากหลายตามแรงบันดาลใจ ไม่ว่าจะเป็นยุคสมัยหรือวัฒนธรรมใดก็ตาม สิ่งสำคัญที่มนุษย์พยายามกระทำ คือ สร้างสรรค์สิ่งที่สวยงามตามความคิดของตน

3.2 ประเภทของผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผา และ กลวิธีในการสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิกส์

3.2.1 ประเภทของผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผา

ประเภทของผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาแบ่งตามเนื้อดินที่ใช้ในการผลิตผลิตภัณฑ์นั้น และอุณหภูมิในการเผา ไพจิตร อิงศิริวัฒน์ กล่าวถึงการแบ่งประเภทของผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาดังนี้

1. เนื้อดินเอิร์ทเทินแวร์ (earthenware)

เป็นผลิตภัณฑ์ที่เผาในอุณหภูมิต่ำประมาณ 800-1,150 องศาเซลเซียส ลักษณะการปั้นค่อนข้างหนา เนื้อดินมีความพรุนตัวสูง เปราะ แตกหัก หรือบิ่นได้ง่าย เมื่อกระทบกัน ผลิตภัณฑ์ที่เผาในอุณหภูมิต่ำดูดซึมน้ำได้สูง 10-15% เสียงเคาะไม่ดังกังวานเนื่องจากเนื้อดินไม่แข็งแกร่ง ดินมีลักษณะเป็นสีทึบแสง เนื้อดินมีทั้งสีแดงอิฐ สีน้ำตาล หรือสีครีมหลังการเผา ถ้าเป็นผลิตภัณฑ์ที่มีน้ำเคลือบจะใช้น้ำเคลือบที่เผาในอุณหภูมิต่ำได้แก่ เคลือบตะกั่ว (lead glaze) เคลือบบอแรกซ์ (boron glaze) และเคลือบฟริต (fritted glaze) ซึ่งเผาไม่เกิน 1,180 องศาเซลเซียสสีของน้ำเคลือบมีสีสดใส และมีความแวววาวสูง คุณสมบัติเคลือบมีความแข็งแรงน้อย ผลิตภัณฑ์ที่เผาเคลือบในอุณหภูมิต่ำ ไม่ปลอดภัยในการใช้เป็นภาชนะใส่อาหาร เหมาะสำหรับทำผลิตภัณฑ์ของตกแต่งหรือ งานศิลปะ (art ware) ผลิตภัณฑ์ประเภทเอิร์ทเทินแวร์ได้แก่ หม้อน้ำ คนโท กระถางต้นไม้ กระเบื้องมุงหลังคา และของประดับตกแต่ง หรือของที่ระลึกที่ใช้เนื้อดินเบา สีขาว

2. เนื้อดินสโตนแวร์ (stone ware)

เป็นผลิตภัณฑ์เนื้อแกร่ง เผาที่อุณหภูมิสูง 1,230-1,300 องศาเซลเซียส เนื้อดินมีสีเทาอ่อนหรือสีน้ำตาลอ่อน ทึบแสง มีความแข็งแรงทนทานกว่าดินเอิร์ทเทินแวร์ ดูดซึมน้ำไม่เกิน 3% ลักษณะการปั้นค่อนข้างหนา เสียงเคาะกังวานปานกลาง เนื่องจากเผาในอุณหภูมิสูงจนเนื้อดินสุกตัว หลอมตัวกันแน่นเป็นเนื้อเดียวกัน ไม่ดูดซึมน้ำแม้ว่าจะไม่เคลือบก็ตาม สามารถใช้กับเคลือบที่เผาอุณหภูมิสูงได้ทุกชนิด เพราะมีช่วงการเผายาว มีชั้นของเคลือบหนา 1-2 มม. เนื้อดินไม่เปราะ แตกหัก หรือบิ่นได้ง่าย เมื่อนำมาล้างหรือกระทบกัน ผลิตภัณฑ์สโตนแวร์สามารถทนความร้อน และความเย็นอย่างเฉียบพลันได้ดี นิยมใช้ทำภาชนะในเตาอบ ทำถ้วยชามและชุดกาแฟ สีของเคลือบที่เผาในอุณหภูมิสูงเป็นสีขรึมๆ น้ำเคลือบไม่เป็นพิษต่อร่างกาย ผลิตภัณฑ์ประเภทนี้ได้แก่ เครื่องสังคโลก โอ่งมังกร และถ้วยชามที่มีเนื้อดินทึบแสง

3. เนื้อดินปอร์ซเลน (Porcelain)

เป็นผลิตภัณฑ์ที่มีเนื้อดินขาวละเอียดโปร่งแสง เผาที่อุณหภูมิสูงจนดินสุกตัวเนื้อดินหลอมละลายเป็นแก้ว มีความแข็งแรงมาก ไม่ดูดซึมน้ำ เมื่อกระทบกันไม่บิ่นหรือแตกร้าวได้ง่าย ลักษณะการปั้นค่อนข้างบางมีความประณีต เน้นความโปร่งแสงของเนื้อดินโดยใช้เคลือบใสเผาที่อุณหภูมิสูง ลวดลายตกแต่งนิยมเขียนด้วยสีน้ำเงินได้เคลือบ หรือที่เรียกว่า เครื่องลายคราม เผาที่อุณหภูมิ 1,250-1,400 °C เนื้อดินมีความขาวและความแข็งแรงสูง เมื่อเคาะดูจะมีเสียงดังกังวานคล้ายเสียงโลหะ ผลิตภัณฑ์ปอร์ซเลนมีการปั้นบาง และมีการตกแต่งสวยงามทำให้ดูมีคุณค่า ฝรั่งเศสเรียกเครื่องลายครามว่าบลูแอนด์ไวท์ปอร์ซเลน (Blue and white Porcelain) จีนเรียกว่าเครื่องกังไส (ไฟจิตร อิงศิริวัฒน์, เนื้อดินเซรามิก, 2541, 146-147)

3.2.2 กลวิธีในการสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิก

หลักสุนทรียะในศตวรรษที่ 20 พัฒนามาจากศิลปะที่ไม่ลอกเลียนสิ่งต่างๆ จนเสมือนเป็นตัวแทนสิ่งนั้น ประติมากรรมเซรามิกได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดนี้ไม่น้อยไปกว่าศิลปะแขนงอื่น ทำให้เกิดความกล้าที่จะแสดงคุณค่าที่เป็นเอกลักษณ์ของวัสดุ ที่มีความพิเศษในตัวเองไม่ว่าจะเป็นสีหรือดิน ประติมากรที่สร้างผลงานด้วยเซรามิกส์ได้เปรียบที่มีวัตถุดิบที่ง่ายต่อการสร้างสรรค์และมีความคงทน การขึ้นรูปในงานเซรามิกส์ทำได้หลายวิธีแต่ละวิธีมีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจดังนี้

การเชื่อม

การสร้างประติมากรรมเซรามิกขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการซึ่งผู้สร้างงานควรคำนึงถึงและระมัดระวัง ไม่ว่าจะเป็นสรรค์งานเซรามิกด้วยกลวิธีใดก็ตาม ผลสำเร็จขึ้นอยู่กับการหดตัวของดิน และการแข็งตัวของดินเมื่อผลงานนั้นแห้ง การขึ้นรูปผลงานจึงต้องสร้างให้ภายในกลวงเพื่อให้น้ำหนักเบา และระบายความชื้นได้ง่ายกว่ารูปทรงที่ตัน เพราะถ้ามีความชื้นอยู่ในดินจะทำให้ผลงานแตกร้าวขณะทำการเผา แต่ถ้าหากต้องการสร้างผลงานที่ทึบตัน ทำได้โดยการจะรูให้ทั่วเพื่อให้ความชื้นระเหยเร็วขึ้นและทิ้งไว้จนกว่าจะแน่ใจว่าผลงานแห้งสนิทแล้วจริงๆ จึงทำการเผา เพราะธรรมชาติของดินที่มีการหดตัวเมื่อแห้งทำให้ต้องระวังในการเชื่อมต่อส่วนประกอบต่างๆ ของชิ้นงานเข้าด้วยกัน ในการสร้างประติมากรรมเซรามิกส่วนใหญ่แล้วต้องใช้วิธีการเชื่อมต่อส่วนประกอบต่างๆ เข้าด้วยกันเป็นหลัก หากเชื่อมต่อไม่ถูกวิธีและขาดความระมัดระวังอาจทำให้ผลงานแตกร้าวเสียหายได้ ดินที่มีอัตราส่วนของน้ำไม่เท่ากันจะมีอัตราการหดตัวไม่เท่ากันด้วย เพราะฉะนั้นหากผสมน้ำมากเกินไปตรงรอยต่อของการเชื่อมอาจทำให้ตรงรอยต่อแตกร้าวเสียหายขณะที่ผลงานกำลังแห้งหรือขณะกำลังเผา ดังนั้นหากชิ้นส่วนที่ต้องการจะเชื่อมต่อนั้นมียูไม่จำเป็นต้องผสมน้ำลงไปอีก ส่วนในกรณีของการเชื่อมดินที่ยังนิ่มกับดินที่แข็งปานกลาง หรือเชื่อมดินที่กำลังจับตัวแข็งปานกลางเข้าด้วยกัน ควรชุบพื้นผิวดินของส่วนที่แข็งที่จะนำมาเชื่อมกันด้วยซีลวด ส้อม หรือใบเลื่อยก่อนใช้น้ำดิน (slip) ทาเพื่อเชื่อมประกบกัน การชุบให้ผิวดินเป็นร่องหยาบเพื่อให้ความชื้นซึมลงไปได้ง่ายขึ้น และผิวที่ขรุขระจะมีความเสียดทานและยึดเกาะกันได้ดีกว่าผิวเรียบ แต่ทั้งนี้หากดินแข็งมากเกินไปจนเมื่อกดแล้วไม่ยุบตัวมีลักษณะแข็งจะไม่สามารถนำมาเชื่อมกันได้หรือหากนำมาเชื่อมกันจะมีความเสี่ยงต่อการเสียหายสูง และสิ่งสำคัญอีกประการคือพื้นที่ทั้ง 2 ส่วนยึดเกาะกันยังเป็นพื้นที่ที่ทับกันมากที่สุดก็จะยิ่งรับน้ำหนักได้ดี อย่างไรก็ตามกลวิธีสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิก ยังมีความเสี่ยงต่อการเสียหายแม้ว่าจะระมัดระวังเป็นอย่างดีก็อาจเกิดความเสียหายที่คาดไม่ถึง เช่น ผลงานมีการระเหยความชื้นเร็วเกินไปทำให้ดินหดตัวเร็วเกินไปและแตกร้าว ความหนาของผนังของชิ้นงานไม่เท่ากันทำให้อัตราการหดตัวไม่เท่ากันเกิดการบิดหรือฉีกขาด รูปทรงที่ซับซ้อนเกินไปจนทำให้มีแรงกดมากเกินไป คุณภาพของเนื้อดินที่ใช้เป็นวัตถุดิบไม่ดี ฯลฯ ในการสร้างงานควรตระหนักว่าจุดเชื่อมเป็นจุดที่เปราะบางเสี่ยงต่อความเสียหายได้ง่ายที่สุดต้องระมัดระวังเป็นพิเศษ การเชื่อมมี 2 วิธี คือ การเชื่อมโดยการวางทับเกยกัน และการเชื่อมโดยการวางเรียงต่อกัน การเชื่อมในแบบแรกเป็นวิธีการที่แข็งแรงและเสี่ยงต่อความเสียหายน้อยกว่าเพราะเชื่อมกันได้สนิทเป็นเนื้อเดียวกัน โดยมีวิธีการคือ นำส่วนประกอบที่ต้องการจะเชื่อมต่อกันวางเกยทับกันแล้วใช้นิ้วมือบีบกดทั้ง 2 ส่วนให้เชื่อมประสานกันสนิทจนเป็นเนื้อเดียวกัน ควรระวังให้ส่วนที่เชื่อมต่อมีความหนาเท่ากับส่วนอื่นๆ ด้วย แต่ถ้าไม่สามารถเชื่อมโดยวิธีซ้อนทับกันได้ ต้องใช้วิธีการวางต่อกัน เช่น การสร้างกล่องสี่เหลี่ยมหรือการเชื่อมต่อระหว่างผนังของชิ้นงานกับส่วนฐาน วิธีการคือนำดิน 2 แผ่นมาวางให้ชิดกันมากที่สุด แล้วเชื่อมด้วยดินที่คลึงเป็นเส้นยาวทั้งด้านในและด้านนอก โดยใช้นิ้วกดให้แน่นไล่ตั้งแต่ส่วนฐานจนถึงส่วนบนสุดโดยใช้นิ้วอีกข้างดันทางด้านหลัง หลังจากนั้นใช้เครื่องมือปั้นที่มีลักษณะเป็นไม้พายแบนๆ หรือมีลักษณะเหมือนช้อนทำจากไม้ กดไล่เข้าไปให้ดินเรียบและลงไปอุดในร่องที่เชื่อมต่อให้เรียบที่สุด

ความหนาของผนังชั้นงานไม่มีการกำหนดว่าควรสร้างผนังของชั้นงานหนาเท่าใดจึงเหมาะสม ความหนาขึ้นอยู่กับเนื้อดิน รูปทรงและขนาดของชั้นงาน หากชั้นงานมีความหนามาก ควรผสมกร็อก (grog) ซึ่งเป็นดินเผาที่นำมาบดจนละเอียด กร็อกไม่หดตัวในขณะที่อุณหภูมิของดินรอบๆหดตัว ทำให้เกิดรอยแยกเล็กที่มองด้วยตาเปล่าไม่เห็น ทำให้ดินมีรูพรุน และระบายความชื้นได้สะดวก ในการสร้างชั้นงาน ควรให้ความหนาสม่ำเสมอเท่ากันทั้งชั้นเพื่อให้การหดตัวของดินเป็นไปในอัตราที่เท่ากันและลดความเสียหายของงาน หากต้องการลดแรงกดและต้องการให้น้ำหนักเบาควรสร้างให้ผนังของประติมากรรมบาง โดยเฉพาะส่วนบนควรบางกว่าฐานล่าง เพื่อให้ฐานสามารถทนน้ำหนักได้ดี และลดความเสี่ยงในการแตกร้าวที่ฐาน หากต้องการสร้างส่วนบนของชั้นงานให้หนาขึ้นควรเพิ่มกำลังของฐานล่างโดยเสริมด้านในของของชั้นงานด้วยแถบดินตั้งแต่ส่วนบนจนถึงฐานล่าง โดยทั่วไปแล้วในการที่จะกำหนดความหนาของชั้นงานช่างจะอาศัยประสบการณ์ในการตัดสินใจว่าจะทำตามกฎหรือหลีกเลี่ยงกฎ

การแบ่งชั้นและการประกอบชั้นงาน

ในการสร้างงานประติมากรรมเซรามิกขนาดใหญ่ จำเป็นต้องแบ่งการสร้างชั้นงานเป็นส่วนๆ สร้างชั้นงานทีละชั้นก่อนที่จะนำมาประกอบกัน เพื่อป้องกันชั้นงานล้น หรือทรุด เนื่องจากส่วนฐานที่ยังอ่อนตัวอยู่ต้องรับน้ำหนักมากเกินไป ดินสามารถคงตัวและรับน้ำหนักได้ในความสูง 12-18 นิ้วถ้าต้องการชั้นงานที่มีความสูงมากกว่านี้ ควรรอให้ส่วนฐานเริ่มคงตัวและแห้งปานกลางก่อนจึงจะเริ่มทำต่อไป (แต่หากชั้นงานมีเส้นผ่านศูนย์กลางมากกว่า 10 นิ้วจะต้องลดความสูงลง) ชั้นงานแต่ละส่วนที่จะนำมาประกอบกัน ควรคลุมด้วยพลาสติกเพื่อรักษาความชื้นไม่ให้เนื้อดินแห้งแข็ง เพราะถ้าดินแข็งและแห้งเกินไปจะไม่สามารถนำมาประกอบกันได้และเกิดการแตกร้าวตรงรอยต่อได้ง่าย นอกจากนี้ในส่วนประกอบแต่ละส่วนควรสร้างให้เสร็จเพราะเนื้อดินอาจจะแข็งจนตกแต่งเพิ่มเติมยาก และไม่สามารถทำให้ดินนุ่มลงเพื่อแก้ไขได้โดยเฉพาะตรงส่วนฐานซึ่งเป็นส่วนที่รับน้ำหนักเพราะจะทำให้ชั้นงานทรุด เพื่อให้อัตราของดินหดตัวเท่ากันไม่ควรปล่อยให้ตรงส่วนฐานแห้งจนแข็งขณะที่ยังประกอบส่วนบนไม่สำเร็จ ควรคลุมส่วนฐานของชั้นงานด้วยพลาสติกเมื่อดินเริ่มแข็งตัวปานกลาง การสร้างงานแต่ละชั้นไม่อาจกำหนดความสูงของแต่ละชั้นได้อย่างแน่นอนขึ้นอยู่กับความยากและความซับซ้อนของรูปทรงด้วย ดังนั้นจึงต้องอาศัยความชำนาญ การทดลอง และประสบการณ์

การค้ำยัน

ขณะที่เนื้อดินยังนิ่มอยู่การขึ้นรูปบางแบบต้องอาศัยการค้ำยันช่วย และอาจจะต้องอาศัยการค้ำยันจนเสร็จสิ้นกระบวนการเผาในบางครั้ง ในการใช้การค้ำยันแบบชั่วคราวหรือถาวรก็ตามช่างปั้นจะต้องคำนึงถึงการหดตัวของดินด้วย จึงควรใช้ดินทำเป็นลิ่มค้ำยัน และต้องเป็นดินที่ยังไม่แห้งแข็งเพราะดินที่ใช้สร้างงานกับดินที่ใช้ค้ำยันจะได้หดตัวไปด้วยกัน ถ้าเครื่องค้ำยันอยู่นอกของชั้นงานและต้องคว่ำไว้ตลอดจนการเผา วางทั้งชั้นงานและเครื่องค้ำยันลงบนแผ่นดินแบนๆ เพื่อชั้นงานหดตัวเครื่องค้ำยันจะได้หดตัวตามไปด้วย สำหรับงานชิ้นใหญ่มากๆ ต้องใช้ค้ำยันเป็นโครงสร้างภายในเพื่อไม่ให้โค้งงอ

โครงสร้างดังกล่าวต้องสร้างภายในชั้นงานตั้งแต่ตอนเริ่มต้น ควรสร้างโครงภายด้วยดินเช่นเดียวกับชั้นงาน และสร้างเป็นชั้นเดียวกับตัวงาน โดยสร้างเชื่อมกึ่งกลางเส้นผ่านศูนย์กลางภายในชั้นงาน เป็นกำแพงรูปโค้งเป็นแนวจากผนังด้านหนึ่งไปยังอีกด้านหนึ่งเพราะโครงสร้างที่โค้งสามารถรับแรงกดได้ดี

การฝังให้แห้ง, การห่อดิน, และการทำให้ดินที่เริ่มแข็งกลับนุ่มลง

ไม่ค่อยมีการกล่าวถึงวิธีการและสิ่งที่ควรปฏิบัติในขณะรอให้ชั้นงานแห้งอย่างละเอียดมากนัก ผลงานจำนวนมากจึงเสียหายเนื่องจากวิธีการฝังให้แห้งที่ไม่เหมาะสม ชั้นงานมักจะแห้งจากส่วนบนลงมาและส่วนฐานจะแห้งช้าที่สุด อัตราการแห้งของดินขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการเช่น ความชื้นในอากาศ รูปทรงของชั้นงานและขนาดความโปร่งของเนื้อดิน สภาพภูมิอากาศและฤดูกาลมีผลต่อการแห้งของดิน ดินแห้งเร็วมากในฤดูหนาวที่อากาศแห้งส่วนในฤดูร้อนและฤดูฝนดินจะแห้งช้ากว่ามาก ในการฝังชั้นงาน ไม่ควรให้ชั้นงานแห้งเร็วเกินไปชั้นงานควรถูกทำให้แห้งช้า โดยการห่อหุ้มพลาสติกที่ส่วนบนของชั้นงานซึ่งแห้งเร็วกว่า ชั้นงานจะค่อยๆ แห้งอย่างสม่ำเสมอเท่ากันทั้งชั้น การทิ้งงานให้แห้งเป็นเวลาเท่าใดจึงจะแห้งสนิทขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการ ชั้นงานขนาดปกติที่ผนังสม่ำเสมอเท่ากันสามารถปล่อยให้แห้งได้โดยไม่ต้องคลุม ส่วนชั้นงานที่มีความซับซ้อน เช่น มีโครงสร้างภายใน มีผนังหนาไม่เท่ากัน ควรทิ้งให้แห้งอย่างช้าๆ จากข้างในสู่ข้างนอกโดยหุ้มชั้นงานด้วยพลาสติกบางๆ และตรวจสอบอยู่เสมอจนเนื้อดินเริ่มจับตัวแข็งปานกลางจึงคลายพลาสติกออกให้หลวม จนดินแข็งแห้งและกลายเป็นส้อมเทาจึงปลดพลาสติกออก สำหรับชั้นงานที่ซับซ้อนมากขึ้นตอนการแห้งอาจกินเวลาถึง 2-4 สัปดาห์หรือนานกว่า ถ้าต้องการให้ชั้นงานแห้งเร็วใช้การตากแดด หรือนำชั้นงานไว้ใต้หลอดไฟร้อนๆ การทำเช่นนี้ต้องระวังมากและทำเมื่อจำเป็นจริงๆ เท่านั้น เพราะชั้นงานจะแห้งอย่างรวดเร็วจากภายนอกและเกิดการแตกร้าวได้ง่าย การเก็บดินหากต้องการเก็บดินให้คงสภาพพร้อมใช้ควรห่อทับด้วยพลาสติก 2 ชั้น โดยพ่นละอองน้ำบางๆ ที่ดิน และคลุมด้วยพลาสติกบางให้แนบกับผิวดินชั้นที่ 2 จึงคลุมด้วยพลาสติกหนา สำหรับการทำให้ดินที่แข็งให้นุ่มลงใช้ผ้าที่ชุ่มน้ำและบิดหมาดๆ คลุมดินและใช้พลาสติกคลุมทับทิ้งไว้ประมาณ 10-20 นาที (ถ้าทิ้งไว้นานเกินไป ผ้าจะดูดความชื้นกลับคืน)

วิธีการขึ้นรูป

วิธีการขึ้นรูปเครื่องปั้นดินเผามีหลายวิธี แยกย่อยออกไปและมีความสลับซับซ้อนจนอธิบายได้ยาก มีความเป็นอิสระและคุณภาพของชั้นงานแต่ละชิ้นไม่คงที่ จรูญ โกมุทร์ตานนท์ แบ่งการขึ้นรูปด้วยมือเป็น 3 วิธีดังนี้

วิธีการขึ้นรูปด้วยมือยังแบ่งได้เป็น 3 วิธีดังนี้คือ การขึ้นรูปแบบอิสระ การขึ้นรูปแบบขด การขึ้นรูปแบบแผ่น การขึ้นรูปแบบอิสระนั้นเริ่มต้นจากการปั้นดินเป็นแท่งหรือก้อน จากนั้นจึงใช้วิธี บีบ ขุด หรือเจาะ เป็นรูปทรงตามต้องการ การขึ้นรูปแบบขดนั้น จะต้องเตรียมดินเป็นเส้นกลมขนาดต่างๆ ตามต้องการแล้วนำไปประกอบเป็นรูปทรงต่างๆ การขึ้นรูปแบบแผ่นนั้นจะต้องรีดดินให้เป็นแผ่นด้วยลูกกลิ้ง จากนั้นจึงนำมาตัด

แล้วประกอบเป็นรูปทรงที่ออกแบบไว้ การขึ้นรูปด้วยมือทั้ง 3 วิธีนี้อาจนำมาผสมผสานในการผลิตงานชิ้นเดียวกันตามความต้องการของผู้ทำ (จรรยา โกมุต รัตนานนท์, สารานุกรมเครื่องปั้นดินเผา, 2542:63-64)

แต่ เอลส์เบธ วูดดี (Elsbeth s. Woody) แบ่งวิธีการขึ้นรูปด้วยมือด้วยหลักที่ต่างออกไปจากหลักทั่วไป โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่

1.การสร้างรูปทรงจากก้อนดินทึบ

สามารถสร้างรูปทรงกลวงภายในจากก้อนดินทึบได้โดยเจาะเข้าไปในก้อนดินและบีบผนังให้บางลงหรืออาจสร้างผลงานให้สำเร็จเป็นก้อนทึบก่อนแล้วค่อยเจาะคว้านภายในออก แต่ไม่ว่าจะใช้วิธีใดก็ตามควรนวดดินให้เข้ากันดีและไล่ฟองอากาศในดินออกให้หมด การสร้างรูปทรงจากก้อนดินทึบแบ่งออกเป็น

1.1 การบีบ

ปั้นดินเป็นก้อนกลมแล้วใช้นิ้วหัวแม่มือเจาะลงไปบนดินให้ลึกที่สุด แล้วค่อยๆ บีบจากส่วนบนทีละนิดระวังอย่าให้ทะลุ เมื่อเสร็จ 1 แกวหมุนชิ้นงานและทำเช่นเดียวกันไปเรื่อยๆ จนกระทั่งผนังของชิ้นงานบางเท่าที่ต้องการ หากค่อยๆ บีบผนังทีละนิดจะทำให้สามารถควบคุมรูปทรงได้ตามต้องการ แม้ว่าเทคนิคนี้ง่ายและเป็นพื้นฐาน แต่สามารถพลิกแพลงรูปทรงให้เกิดความหลากหลายได้ สิ่งที่ต้องระวังคือแรงกดของนิ้วมือและการเคลื่อนไหวของมือเพื่อควบคุมความหนาของผนังให้สม่ำเสมอ วิธีการบีบทำให้ได้ชิ้นงานที่มีขนาดจำกัดไม่สามารถสร้างงานชิ้นใหญ่ได้ แต่ก็เป็วิธีที่ทำได้ง่าย และสามารถพัฒนาการแสดงออกได้ หลากหลาย ทั้งรูปทรงไม่ว่าจะปิดหรือเปิด และพื้นผิวให้มีความซับซ้อนยิ่งขึ้น

1.2 การเจาะด้วยท่อนไม้และคลึงจากภายใน

สอดท่อนไม้ที่กลึงจนเรียบแล้วลงไปบนดินรูปทรงกระบอก และกลิ้งก้อนดินนั้นบนพื้นเรียบโดยใช้ท่อนไม้กดกลิ้งทับให้ผนังบางจากภายใน วิธีนี้จะทำให้งานกว้างขึ้นขณะที่ผนังบางลงแต่ไม่ทำให้สูงขึ้น สิ่งที่ต้องระวังคือต้องควบคุมให้ผนังของชิ้นงานสม่ำเสมอ และเปลี่ยนไม้ให้ใหญ่ขึ้นเมื่อเส้นผ่านศูนย์กลางของงานกว้างขึ้นในช่วงเริ่มต้น ขณะที่ยังไม่ชำนาญ ควรใช้ดินก้อนเตี้ย และกว้าง เพื่อจะได้ประมาณศูนย์กลางได้ง่าย แล้วค่อยๆ ทำให้ก้อนดินสูงขึ้นโดยบีบดินขึ้นไปตามท่อนไม้ ก่อนที่จะทำการกลิ้ง ตรงส่วนฐานที่เปิดสามารถใช้ดินที่กลิ้งเป็นแผ่นปิดได้ หรือแค่บีบให้ดินปิดเข้าด้วยกันก็ได้

1.3 การคว้าน

การคว้านภายในออกเป็นวิธีการที่ใช้กันแต่โบราณ โดยสร้างรูปทรงที่บีบตันขึ้นก่อนจึงควักดินภายในออกทีหลัง แต่มีข้อเสียคือถ้าดินแข็งตัวจะทำลำบาก และทำให้สิ้นเปลืองวัสดุ แต่อย่างไรก็ตามดินที่คว้านออกไปสามารถนำกลับมาใช้ใหม่ได้ และรูปทรงที่บีบตันตอบสนองต่อแรงกดแตกต่างจากรูปทรงที่กลวงภายใน ทำให้สามารถสร้างผลงานที่มีรูปทรงแตกต่างกันหลากหลายมากขึ้น การคว้านออกอาจใช้แท่งไม้เจาะภายในก่อนแล้วเครื่องมือลวดสอดเข้าไปควักดินออกทีละนิดโดยระวังให้ความหนาของผนังตัวงานเท่ากันด้วย

2.การสร้างรูปทรงจากชิ้นส่วนเล็กๆ

การสร้างรูปทรงที่ประกอบจากชิ้นส่วนเล็กๆ ต้องอาศัยการเชื่อม และเชื่อมดินเข้าด้วยกันอย่างถูกต้องวิธี เพื่อไม่ให้ชิ้นส่วนที่ประกอบเข้าด้วยกันแยกแแตกออกจากกัน

การขึ้นรูปด้วยการขุด และดินที่รีดเป็นแผ่นแบน

การขึ้นรูปด้วยการขุดเป็นวิธีการพื้นฐาน กลวิธีนี้มีการใช้สืบเนื่องกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ ไม่ต้องอาศัยเครื่องมือมากเพียงมีวัตถุขุดคือดินก็ สามารถใช้วิธีการนี้ในการพลิกแพลงสร้างสรรค์ผลงานได้หลายรูปแบบมีวิธีการทำดังนี้

- บ้นดินให้เป็นก้อนกลม และคลึงเปี๊ยะเส้นยาวโดยใช้มือทั้งสองมือคลึงดินตั้งแต่ฝ่ามือจนถึงปลายนิ้วใช้มือทั้ง 2 คลึงดินจากส่วนปลายเข้าหาส่วนกลาง

- ขุดดินเป็นวงเพื่อทำเป็นฐานของประติมากรรมและขุดดินซ้อนกันขึ้นไปเรื่อยๆ จากส่วนฐาน

- เชื่อมดินเข้าด้วยกันโดยใช้นิ้วมือ บีบ กด และถูภายในให้เนื้อดินเสมอกันเป็นเนื้อเดียวกัน ส่วนภายนอกสามารถปล่อยพื้นผิวให้แสดงรอยขุดได้

- พื้นผิวของส่วนฐานควรหนากว่าส่วนบน เพื่อรับน้ำหนัก

ส่วนการขึ้นรูปทรงด้วยดินที่รีดเป็นแผ่นนี้ สามารถสร้างแผ่นดินแบนได้หลายวิธีเช่น การใช้ฝ่ามือกดรีดให้ดินแบนโดยปั้นดินให้เป็นก้อน วางลงบนพื้นโดยใช้ฝ่ารองและใช้ฝ่ามือกดไล่จากส่วนกลางสู่ภายนอกหรืออาจทำได้โดยใช้สันมือ กดไล่จากด้านหนึ่งไปยังอีกด้านหนึ่ง ทั้งจากซ้ายขวา และบนล่าง นอกจากนี้ยังทำได้โดยวิธีการฟาดก้อนดินสี่เหลี่ยมกับพื้นโต๊ะ โดยปั้นดินเป็นแท่งบางๆ คล้ายก้อนอิฐ และจับดินที่ริมด้านไกลด้วยกดินขึ้นตั้งด้านที่มือจับเข้าหาตัวและฟาดปลายอีกข้างลงกับพื้นโต๊ะ โดยให้ส่วนที่ใกล้กับมือสัมผัสพื้นก่อนทำเช่นนี้ซ้ำกันหลายครั้งและ หมั่นตรวจดูความหนาของดิน และใช้นิ้วมือบีบไล่ให้ความหนาสม่ำเสมอทั้งแผ่น

การใช้ลูกกลิ้ง ทำได้โดยการนำไม้บางๆ 2 ชิ้น วางขนานโดยให้ความหนาของไม้ตามความต้องการที่จะให้ดินหนาวางห่างกันตามความกว้างที่ต้องการ และจึงใช้ลูกกลิ้งทับให้แบนบนแผ่นไม้นั้น โดยวางฝ่าไว้ด้านล่าง ปัญหาที่เกิดกับการทำดินเป็นแผ่นแบนคือไม่ควรกดดินไปในทิศทางเดียวเท่านั้น เพราะจะทำให้เกิดการบิดเบี้ยวขณะรอกแห้ง หรือขณะกำลังเผา เมื่อได้ชิ้นส่วนดังกล่าวแล้ว นำมาประกอบเข้าด้วยกันได้ด้วยวิธีการหลักๆ 2 วิธีคือ

วิธีการต่อกันโดยเริ่มต่อจากส่วนฐานและเชื่อมดินเข้าด้วยกัน เมื่อสร้างผนังชั้นแรกจากฐานเสร็จแล้ว จึงเริ่มต่อชิ้นส่วนขึ้นไปเรื่อยๆ ทีละแถว จนได้ความสูงตามต้องการ สามารถทำให้พื้นผิวเรียบแต่ภายในส่วนภายนอกปล่อยรอยต่อทิ้งไว้เพื่อแสดงพื้นผิวที่เกิดจากรอยต่อได้ นอกจากวิธีการต่อกันแบบแรก ทำได้อีกวิธีโดยใช้ดินคลึงเป็นเส้นแล้วบีบให้แบนขึ้นตั้งขอบบนแผ่นดินที่จะทำเป็นฐาน เมื่อเชื่อมแผ่นดินแบนกับฐานแล้วนำแผ่นดินแบนวางด้านหลังขอบของฐาน วางให้ส่วนบนพื้นขอบประมาณ 1 ใน 3 ส่วน จากนั้นใช้มือบีบให้ติดกัน ไล่ตั้งแต่ด้านล่างจนด้านบนจนรู้สึกว่ามีหน้าเท่ากัน ทำเช่นนี้เรียงไปเรื่อยๆ จนครบรอบ 1 แถว และเริ่มต้นชั้นต่อไปควรเริ่มทำจากส่วนที่ใกล้ตัวที่สุดโดยหมุนชิ้นงานไปเรื่อยๆ แต่ถ้าหากไม่ระวังในการไล่น้ำหนักมือผลงานอาจบานออกจึงควรกดไล่จากล่างขึ้นบนอย่าบีบจากข้างในออกข้างนอกจะทำให้สามารถรักษารูปทรงไว้ได้ วิธีการนี้สามารถสร้างงานได้หลายรูปแบบโดยสร้างด้วย

แผ่นดินชั้นใหญ่หรือเล็กก็ได้ ด้วยดินก้อนเล็กที่ปั้นเป็นแผ่นให้มีรูปร่างหลากหลายสามารถทำแผ่นดินให้เป็นรูปร่างแปลกออกไปทั้งรูปทรงอิสระ และเรขาคณิต วิธีการสามารถสร้างงานขนาดใหญ่ได้ง่าย

3. การขึ้นรูปจากหน่วยใหญ่

การขึ้นรูปจากหน่วยใหญ่ทำได้รวดเร็วกว่าแต่ซับซ้อนกว่าหน่วยย่อย เริ่มตั้งแต่วิธีการทำแผ่นดินขนาดใหญ่ ซึ่งมีหลายวิธี เช่น สร้างจากดินก้อนเล็กนำมากดให้เป็นแผ่นเชื่อมต่อกันหลายๆก้อน และกลิ้งทับให้เรียบด้วยลูกกลิ้ง ถ้าต้องการความสะอาดรวดเร็วและได้แผ่นดินแบนที่มีขนาดและความหนาเท่ากัน ควรสร้างแบบพิมพ์โดยใช้ไม้ต่อเป็นกรอบสี่เหลี่ยม ยาวและกว้างตามต้องการโดยเลือกใช้ไม้ที่มีความหนาตามต้องการความหนาของแผ่นดิน รองกันพิมพ์ด้วยผ้าใบ เมื่อได้กรอบแล้วให้นำดินใส่ลงไปในกรอบที่จะกำมือ แล้วใช้อุ้งมือกดไล่ให้พอดีกับขอบทำเช่นนี้จนเต็มกรอบ จากนั้นนำไม้บางๆยาวใช้สอง มือจับไม้ที่วางพาดบนขอบพิมพ์แล้วกดดินไล่ดินส่วนเกินจะพ้นกรอบไม้สูงขึ้นเป็นสันสามารถใช้เชือกปาดดินนี้ออกให้เรียบได้ เมื่อเตรียมแผ่นดินเรียบร้อยแล้ว สามารถนำมาสร้างชิ้นงานได้ทั้งนูนและดินแข็งปานกลาง การสร้างงานจากแผ่นดินที่ยังนูนสามารถสร้างให้เกิดรูปทรงอ่อนโค้งและรูปทรงแปลกๆ เพราะดินอ่อนตัวสามารถดัดได้ง่าย แต่จะไม่สามารถคงสภาพเดิมได้เพราะขาดความแข็งแรง เราสามารถสร้างผลงานจากดินแผ่นใหญ่หลายแผ่น นำมาต่อกัน หรือใช้ดินแผ่นใหญ่ เพียงแผ่นเดียวก็ได้ แผ่นดินที่ยังนูนนั้นอ่อนตัวและยุบตัวง่ายวิธีการที่จะทำให้ดินมีความคงตัว คือการเสริมด้วยกระดาษบางๆ ผ้า หรือพลาสติก โดยวางผ้าทับลงบนแผ่นดิน และกลิ้งทับด้วยลูกกลิ้ง ข้อควรระวังคือ ต้องแน่ใจว่าสิ่งที่ใช้สามารถลอกออกจากดินได้ง่ายเมื่อดินคงตัวระดับหนึ่ง หรือไม่ก็สามารถเผาให้ไหม้ไปในเตาได้เลยโดยไม่เกิดผลเสียกับชิ้นงาน นอกจากการนำแผ่นดินมาเชื่อมต่อกัน ยังมีการขึ้นรูปอีกหลายวิธี เช่น การใช้กระบอกพลาสติกขนาดที่ต้องการหุ้มด้วยกระดาษ จากนั้นนำแผ่นดินม้วนพันลงไปบนกระบอก เมื่อได้รูปทรงตามต้องการให้นำวัสดุออกทันที เพื่อให้ดินสามารถหดตัวได้ขณะแห้ง หรืออาจสร้างรูปทรงอื่นๆ โดยการกดแผ่นดินลงในอ่าง หรือกระทะ ที่กรุด้วยผ้า และสามารถรอให้แห้งในพิมพ์ได้ รูปทรงดังกล่าวสามารถนำมาประกอบกันเพื่อสร้างเป็นชิ้นงานต่อไปได้อีก สำหรับการสร้างดินจากแผ่นดินที่เริ่มจับตัวแข็งดินได้สูญเสียความเหนียวไปบ้างแต่ก็เพิ่มความแกร่งขึ้น จึงสามารถสร้างผลงานที่มีโครงสร้างซับซ้อน แต่มีผลเสียที่สามารถสร้างได้แต่รูปทรงแข็งทื่อ สร้างรูปทรงโค้งไม่ได้

วิธีการที่อธิบายทั้งหมดเป็นเพียงพื้นฐานในการสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิก ซึ่งสามารถนำวิธีการนี้มาดัดแปลงได้อีก เพื่อสร้างผลงานที่แปลกใหม่ขึ้นจากความคิดสร้างสรรค์

การเคลือบ

การเคลือบอาจไม่จำเป็นในการทำเครื่องปั้นดินเผา แต่มีข้อดีหลายประการในการเคลือบ นอกจากจะทำให้พื้นผิวของเครื่องปั้นดินเผามีความแข็งแรง ทนทานขึ้น กันน้ำ และทำความสะอาดง่ายในกรณีของเคลือบผิวเรียบมัน ข้อดีที่สุดของการเคลือบคือความสวยงาม การเคลือบสร้างสีสันและลักษณะพื้นผิวหลากหลายให้เครื่องปั้นดินเผา ตามหลักแล้วเคลือบประกอบด้วยส่วนประกอบหลักสำคัญสามประการ คือซิลิกามีคุณสมบัติสร้างความมันวาวให้ผิวเคลือบแต่มีจุดหลอมเหลวสูงมาก และต้องใช้ส่วนผสมอย่างที่สองคือสารที่ช่วยเร่งการหลอม(flux) ซึ่งจะช่วยให้เคลือบมีจุดหลอมตัวต่ำลง เช่น ตะกั่ว หิน

ปูน บอแรกซ์ โซเดียม และอื่นๆ ส่วนผสมอย่างสามคือ อลูมินา มีอยู่มากในดินทำหน้าที่ทำหน้าที่เป็นเนื้อเคลือบ ประสานอนุของธาตุต่างๆให้ยึดติดกันและทำให้เคลือบยึดติดกับผิวของผลงานอาจไม่จำเป็นต้องใช้เป็นส่วนผสมในการเคลือบบางชนิด แต่ถ้าไม่ใช้จะทำให้หน้าเคลือบหลุดร่อนออกง่ายมากและต้องระมัดระวังเป็นพิเศษขณะลำเลียงเข้าเตาเผา แร่ธาตุซึ่งเป็นส่วนผสมพื้นฐานสามอย่างนี้เป็นส่วนประกอบหลักของน้ำยาเคลือบและเพิ่มสารประกอบโลหะชนิดต่างๆเข้าไปจะทำให้เกิดสี เคลือบทั้งหมดมีพื้นฐานที่คล้ายคลึงกันแต่เคลือบที่มีส่วนประกอบทางเคมีมากจะยิ่งมีความสมบูรณ์มากขึ้น ในปัจจุบันแทนที่จะใช้ตะกั่วซึ่งเป็นสารพิษที่มีอันตรายในการทำเคลือบและอันตรายมากหากนำมาทำภาชนะใส่น้ำและอาหาร มีการคิดค้นสารที่เป็นตัวกลางในการหลอมแบบใหม่ที่เรียกว่าอัลคาไลน์หรือเคลือบต่างสามารถหลอมละลายได้ในอุณหภูมิที่ต่ำลง แม้ว่าสีมันจะไม่สดใสเท่าเคลือบตะกั่ว แต่ปลอดภัยและได้ผลดีให้สีมันที่สวยงาม สารเหล่านี้ได้แก่ โซเดียม โซเดียม ลิเทียม สารเหล่านี้นิยมนำมาทำเคลือบฟริต (frit) ซึ่งเป็นส่วนผสมของเคลือบที่หลอมละลายง่ายขึ้น จากการนำแร่ธาตุหลายชนิดดังกล่าวผสมกับซิลิกาและอลูมินา และให้ความร้อนจนหลอมเหลวและทำให้เย็นตัวลงทันที นำมาบดให้เป็นผงละเอียดด้วยวิธีนี้ทำให้เคลือบฟริตมีจุดหลอมเหลวที่ต่ำลงไปอีก

ไพจิตร อิงศิริวัฒน์ กล่าวถึงประโยชน์ของการเคลือบและแร่ธาตุที่ประกอบในน้ำยาเคลือบดังนี้

เคลือบ คือชั้นแก้วบางๆที่หลอมละลายติดอยู่กับผิวดินซึ่งขึ้นรูปเป็นภาชนะ และรูปทรงต่างๆ ผลิตภัณฑ์ที่เคลือบโดยผ่านอุณหภูมิสูงวัตถุที่เป็นแก้วในเคลือบเมื่อถึงจุดหลอมละลาย ชั้นของเคลือบบนผิวดินจะกลายเป็นแก้วมันวาวติดอยู่กับผิวดิน โดยไม่ไหลลงไปกองอยู่บนพื้นเตาขณะหลอมตัว ชั้นของเคลือบบนผิวภาชนะยังเพิ่มความแข็งแรง ทนทานทำให้ภาชนะดินเผาไม่บิ่นได้ง่ายเมื่อกระทบขณะล้างทำความสะอาด สามารถใส่ของเหลวได้ไม่รั่วซึม การแบ่งประเภทน้ำยาเคลือบสามารถแบ่งตามอุณหภูมิการเผาแบ่งได้สามกลุ่ม

- เคลือบอุณหภูมิต่ำ 800 – 1,100 องศาเซลเซียส
- เคลือบอุณหภูมิปานกลาง 1,150 – 1,200 องศาเซลเซียส
- เคลือบอุณหภูมิสูง 1,230 – 1,300 องศาเซลเซียส

องค์ประกอบของสูตรเคลือบ

ตามกฎของเซเกอร์นักเคมีชาวเยอรมันผู้ซึ่งจำแนกวัตถุดิบในการเตรียมน้ำยาเคลือบออกเป็นสามกลุ่มคือ

- วัตถุดิบที่ทำหน้าที่เป็นด่าง (alkali หรือ basic group) วัตถุดิบที่มีคุณสมบัติเป็นตัวหลอมละลายในเคลือบ ช่วยลดอุณหภูมิการเผาให้ต่ำลง ทำให้น้ำยาเคลือบหลอมละลายได้เร็วขึ้นและเพิ่มการไหลตัวของเคลือบทำให้เคลือบมีผิวเรียบ
- วัตถุดิบที่ทำหน้าที่เป็นกลาง (intermediate group) มีคุณสมบัติช่วยให้เคลือบมีความหนืด ไม่ไหลตัวหลุดออกจากผิวผลิตภัณฑ์ขณะหลอมละลาย และลดการแตกกร่อนของน้ำยาเคลือบ
- วัตถุดิบที่ทำหน้าที่เป็นกรด (acid group) มีคุณสมบัติเป็นตัวทนไฟในน้ำยาเคลือบ เพิ่มจุดหลอมละลาย ทำให้น้ำยาเคลือบมีความแข็งแรงทนทานต่อรอยขีดข่วนและแรงกระแทก เป็นวัตถุดิบที่สามารถทนต่อฤทธิ์ของกรดหรือด่างได้ดี (ไพจิตร อิงศิริวัฒน์.2537:9)

ปฏิกิริยาของเคลือบสูตรเดียวกัน อาจไม่เหมือนกันเสมอไปในแต่ละครั้ง ผลของเคลือบแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับบรรยากาศในเตาเผา ชนิดของเตาเผา ตลอดจนชนิดของพลังงานหรือเชื้อเพลิงที่ใช้ การเผาไหม้ไม่สมบูรณ์ ก่อให้เกิดควัน หรือรีดักชัน (reduction) ในเตาฟืนหรือเตาแก๊ส แตกต่างจากการเผาไหม้ที่สมบูรณ์ หรือออกซิเดชัน (oxidation) ในเตาไฟฟ้า การเคลือบน้ำยาเคลือบสองชนิดทับกันลงบนวัตถุ อาจให้ผลที่น่าสนใจกว่าการนำน้ำยาเคลือบสองชนิดนั้นมาผสมกัน เพราะเคลือบแต่ละชนิดมีจุดหลอมละลายไม่เท่ากันการเคลือบทับกันจึงอาจทำให้เกิดพื้นผิวที่น่าสนใจ การเคลือบสีแตกต่างกันทับกัน เช่น เคลือบสีอ่อนทับลงบนสีเข้ม หรือกลับกันอาจได้ผลที่น่าสนใจเช่นเดียวกัน แต่ควรระวังไม่ให้น้ำยาเคลือบไหลย้อยเลอะภายในเตาหรือชิ้นงานอื่น โดยการเช็ดส่วนล่างของผลงานให้ดีและควรเช็ดสูงขึ้นมาเหนือพื้นเล็กน้อย

แร่ธาตุต่างๆที่ใช้เป็นส่วนประกอบของน้ำยาเคลือบ มีดังนี้

- ซิลิกา (silica) เป็นธาตุหลักที่ต้องมีในน้ำยาเคลือบทุกสูตร แหล่งหลักๆของซิลิกามีอยู่ในทรายแก้วหรือหินแก้วผลึกของแร่ควอตซ์ มีค่าความแข็ง 7 ทำให้บดละเอียดได้ยาก เมื่อบดละเอียดเป็นผงแล้วเรียกว่าฟลินท์ (flint) จุดหลอมละลายอยู่ที่ 1,750 องศาเซลเซียส มีคุณสมบัติเป็นกรด ทนไฟ ลดการไหลตัวของน้ำเคลือบทำให้ผิวเคลือบมีความแข็งแรง ทนต่อการขีดข่วน ต้องใช้ประกอบกับสารประกอบอื่นเพื่อให้จุดหลอมเหลวต่ำลง หากใส่ซิลิกามากไปในน้ำยาเคลือบจะทำให้เคลือบทนไฟสุกยาก แต่หากใส่น้อยเกินไป จะทำให้เคลือบด้านเปราะและหลุดร่อน
- อลูมินา (alumina) มีอยู่ในเนื้อดินมีคุณสมบัติเป็นกลางทำให้เคลือบเกาะติดผิวดินได้ดีไม่ไหลหลุดจากผิวผลิตภัณฑ์ขณะหลอมตัวในการเผา ช่วยให้น้ำยาเคลือบสามารถเกาะติดชิ้นงานได้แน่นขึ้นไม่หลุดติดมือเมื่อสัมผัส ดินทุกชนิดมีอลูมินาเป็นส่วนประกอบและสามารถใช้เป็นส่วนผสมในน้ำยาเคลือบได้ และสามารถนำมาใช้เป็นน้ำยาเคลือบได้โดยไม่ต้องผสมแร่ธาตุอื่น โดยนำมาละลายน้ำเรียกว่าสลิป เพราะนอกจากในดินจะมีอลูมินาแล้ว ยังมีซิลิกา และแร่ธาตุอื่นๆ ดินจีน ดินขาว หรือเกาลิน (kaolin) เป็นที่นิยมใช้มากที่สุด เพราะบริสุทธิ์ที่สุดไม่มีผลกระทบท่อสีเคลือบ หากใส่อลูมินาในเคลือบมากเกินไปจะทำให้เคลือบแข็งและด้าน แต่ถ้าใส่น้อยเกินไปเมื่อทำการเผาเสร็จแล้วเคลือบจะไม่ติดภาชนะ หรือที่เรียกว่าเคลือบหนี
- ตะกั่ว (lead) เป็นสารพิษร้ายแรง จะสามารถนำมาใช้ได้อย่างปลอดภัยเมื่ออยู่ในรูปของเคลือบฟrit แต่อย่างไรก็ตามเคลือบตะกั่วยังคงไม่ปลอดภัยในการนำมาทำภาชนะใส่อาหาร เพราะสามารถละลายน้ำได้ง่ายเมื่อถูกความร้อนหรือกรดมีโอกาสที่สารตะกั่วจะละลายออกมาได้ และหากใช้คอปเปอร์ออกไซด์เป็นสารให้สีจะเป็นการเพิ่มโอกาสให้สารตะกั่วละลายออกมาได้ง่ายขึ้น จึงควรใช้ใหม่ของระดับตกแต่งหรือกระถางต้นไม้ นิยมใช้ในการเผาอุณหภูมิต่ำ 770 – 1,120 องศาเซลเซียส ทำให้เกิดสีสน้ำตาลและพื้นผิวมันวาว
- เฟลด์สปาร์ (feldspars) หรือหินฟ้าน้ำมีจุดหลอมละลายที่ 1,180 – 1,200 องศาเซลเซียส ประกอบด้วยอลูมินา และซิลิกา ในตัวของมันเองจึงสามารถเป็นเคลือบได้อยู่แล้ว ถ้ามีสารโปแตสเซียมเรียกว่าโปแตสเซเฟลด์สปาร์ ถ้าประกอบด้วยโซเดียมเรียกว่าโซดาเฟลด์สปาร์ ทั้งสองแบบเป็นที่นิยมใช้กันแพร่

หลายตั้งแต่สมัยโบราณจนปัจจุบัน นอกจากนี้มีเฟลด์สปาร์ในรูปอื่นอีก เช่น เฟลด์สปาร์ทอยด์ (feldspathoids) หรือคอร์นิชสโตน (Cornish stone) และ นีฟีลีน ซีนไนท์ (nepheline syenite)

ด้วยพัฒนาการของเตาเผาอุณหภูมิสูงของจีนเมื่อ 500 ปีก่อนคริสตกาล จึงสามารถใช้เคลือบที่หลอมละลายที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียสหรือสูงกว่านั้น มีการค้นพบว่าซีเมนต์ที่ถูกลบพดจากอ่างไฟเข้าไปภายในเตา มีส่วนในการสร้างเคลือบเช่นกัน วัสดุที่มีอยู่มากมายเช่นเฟลด์สปาร์ เกิดจากหินอัคนีที่สึกกร่อนพบในทุกส่วนของโลก เป็นส่วนผสมพื้นฐานของสูตรง่าย ๆ แต่ได้ผลสำเร็จที่มีความสวยงาม เป็นสูตรที่ช่างปั้นชาวจีนใช้สืบทอดกันมาหลายศตวรรษ ส่วนผสมที่ไม่ซับซ้อนใช้เพียงสารที่ช่วยในการหลอมละลาย ซิลิกา และอลูมินา จะสร้างเคลือบได้ดีที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียสขึ้นไป และมีคุณภาพดีกว่าเคลือบอุณหภูมิต่ำ 1,100 องศาเซลเซียสลงมา เฟลด์สปาร์ผสมโปแตส โซดา และหินปูน สูตรนี้เป็นเคลือบธรรมชาติในตัวเองอยู่แล้ว และหลอมเป็นสีขาวนํ้านมในอุณหภูมิ 1,250 องศาเซลเซียส เครื่องปั้นดินเผาในยุคแรกๆใช้เคลือบเช่นนี้ (Flight, Graham. 1190:102)

- แบเรียม คาร์บอเนต (barium carbonate) มีคุณสมบัติเป็นสารเร่งให้หลอมละลายที่อุณหภูมิปานกลาง ถึงอุณหภูมิสูง 1,180 – 1,250 องศาเซลเซียส มีประโยชน์มากสำหรับการเคลือบสโตนแวร์ เพราะมีคุณสมบัติเป็นสารเร่งให้สารให้สีที่เป็นโลหะ เช่น คอปเปอร์ แมงกานีส และ นิกเกิล มีสีสดขึ้น ควรระมัดระวังในการใช้ ไม่นิยมใช้เป็นสารหลอมละลายหลักถ้าใช้เกิน 15 – 20 เปอร์เซ็นต์ จะทำให้ผิวเคลือบด้าน เจือดพองเป็นตะปุ่มตะป่ำและหลุดร่อน

- บอแรกซ์ (borax) เป็นสารที่ทำให้หลอมละลายในอุณหภูมิต่ำ 900 – 1,100 องศาเซลเซียส เป็นตัวทำให้ใสดีเยี่ยม และ บอริกออกไซด์อยู่รวมกัน ข้อควรระวังคือเป็นสารที่ละลายน้ำได้และสามารถละลายออกมาจากภาชนะแม้ว่าเคลือบจะสุกแล้ว จะใช้ดีที่สุดเมื่ออยู่ในรูปบอโรซิลิเกตฟริต (borosilicate frit) สารอีกชนิดที่มีบอแรกซ์คือ โคลมานไนท์ (colemanite)

- แคลเซียมคาร์บอเนต (calcium carbonate) หรือหินปูนมีจุดหลอมละลายสูงถึง 2,500 องศาเซลเซียส มีคุณสมบัติเป็นสารหลอมละลายหลัก ในเคลือบอุณหภูมิสูง 1,250 – 1,300 องศาเซลเซียส สารให้สีขาวหรือที่เรียกว่าไวท์ติง (whiting) เป็นแหล่งแคลเซียมออกไซด์ที่ดีที่สุดและถูกที่สุด นิยมใช้กันอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะในเคลือบสโตนแวร์ที่เผาแบบรีดักชัน ช่วยในการสร้างสีของเคลือบเซลาดอน และเร่งให้เกิดสีแดงในสารคอปเปอร์ออกไซด์ สารที่มีธาตุแคลเซียมคาร์บอเนตอีกชนิดคือ วอลลาสโตรไนท์ (wollastonite)

- โดโลไมท์ (dolomite) ประกอบด้วยแคลเซียมคาร์บอเนตและแมกนีเซียมคาร์บอเนตในอัตราส่วนที่เกือบจะเท่ากัน ให้ผิวหน้าที่เรียบลื่นเป็นมัน เป็นส่วนผสมที่นิยมที่สุดในสโตนแวร์และพอร์ซเลน ตอบสนองต่อการให้สีได้ดีทั้งการเผาแบบรีดักชันและออกซิเดชัน สูตรหลักของโดโลไมท์ที่เป็นที่รู้จักกันดีคือ โปแตสเฟลด์สปาร์ 49 เปอร์เซ็นต์ โดโลไมท์ 22.5 เปอร์เซ็นต์ ดินขาว 25 เปอร์เซ็นต์ ไวท์ติงหรือแคลเซียมคาร์บอเนต 3.5 เปอร์เซ็นต์ เผาในระดับโคน 8 – 10 ผสมโคบอลต์ลงไปจำนวนน้อยจะได้สีบานเย็นหรือสีม่วงแดง ถ้าใช้คอปเปอร์ออกไซด์จะให้สีเทาจนถึงสีดำ สีทรายจนถึงสีน้ำตาลทองและชมพู

ขึ้นอยู่กับปริมาณและสภาวะในเตา เคลือบชนิดนี้หากไม่ใส่สารให้สีจะเป็นสีขาวหิมะเมื่ออยู่ในสภาวะออกซิเดชัน แต่ถ้าในตัวชิ้นงานมีแร่เหล็กอยู่แม้เพียงเล็กน้อยจะให้สีขาวครีมในการเผาแบบรีดักชัน

- ลิเทียมคาร์บอเนต (lithium carbonate) เป็นสารเร่งการหลอมที่มีฤทธิ์แรงมากใช้เพียงจำนวนน้อย มีปฏิกิริยาเดียวกับโซเดียม และ โพแทสเซียม ทำให้แร่ธาตุโลหะมีสีสนิมขึ้นเมื่อเผาอุณหภูมิสูง

- แมกนีเซียมคาร์บอเนต (magnesium carbonate) ละลายน้ำได้จึงไม่ค่อยใช้แบบเดี่ยวๆ มักจะใช้ในรูปของสารประกอบธรรมชาติ เช่น โดโลไมท์ หรือ ทัลค์ คุณภาพและสีคล้ายโดโลไมท์ แมกนีเซียมสามารถเผาได้ในอุณหภูมิต่ำได้เคลือบผิวทั้งด้าน

- ทัลค์ คือแมกนีเซียมซิลิเกต ใช้เป็นส่วนผสมชั้นสองในเคลือบสโตนแวร์ ทำให้เคลือบเกาะกับตัวชิ้นงาน และหลอมละลายในอุณหภูมิต่ำ

- ซิงค์ ออกไซด์ มีจุดหลอมละลายสูงที่ 1,800 องศาเซลเซียส นิยมใช้ในเคลือบอุณหภูมิสูง 1,150 – 1,250 องศาเซลเซียส โดยใช้ร่วมกับเคลือบชนิดอื่น หินปูน และ โซดาเฟลด์สปาร์ มักใช้กับเคลือบที่มีส่วนผสมของซิลิกา ใช้ได้ดีเมื่อใส่เพียงจำนวนน้อย หากใส่มากกว่า 10 เปอร์เซ็นต์จะทำให้เคลือบด้านและทึบแสง ทำให้เกิดสีหลากหลายแปรเปลี่ยนขึ้นอยู่กับปริมาณที่ผสมและส่วนประกอบอื่นๆของน้ำยาเคลือบ

- เหล็ก หรือ ไอออนออกไซด์ (iron oxide) อยู่ในรูปของเฟอร์รัสออกไซด์ (ferrous oxide) และ เฟอร์ริกออกไซด์ (ferric oxide) เป็นแร่ธาตุที่ใช้มากที่สุดและมีอยู่แล้วในดิน ยกเว้นดินขาวของจีน แร่เหล็กทำให้เกิดสีเข้มหรืออ่อนขึ้นอยู่กับปริมาณ ทำให้เกิดสีตั้งแต่สีน้ำตาลเข้มเกือบดำ สีเหลืองส้ม สีเหลืองน้ำตาล เขียว น้ำตาล แดง ไปจนถึงดำ และใช้ในการเปลี่ยนแปลงสีของสารให้สีอื่นๆที่แรงกว่า เช่นโคบอลต์ หรือ คอปเปอร์ออกไซด์ และสามารถผสมได้หลายสูตร และได้สีที่แตกต่างกันปริมาณที่ใส่ได้ตั้งแต่ 0.5 – 10 เปอร์เซ็นต์

- แมงกานีสออกไซด์ (manganese oxide) ใช้ในรูปของแมงกานีสไดออกไซด์ ให้สีม่วงน้ำตาลและต้องใส่เป็นจำนวนมาก 3 – 4 เปอร์เซ็นต์เพื่อให้สี ถ้าใช้กับเคลือบต่างจะให้สีม่วงอ่อน แต่ถ้าใช้กับเคลือบตะกั่วจะออกเป็นสีน้ำตาลมากกว่าม่วง ถ้าเคลือบบางๆได้เคลือบทินออกไซด์จะเดือดผ่านเคลือบและสร้างพื้นผิวที่น่าสนใจ ถ้าผสมกับคอปเปอร์จะได้ลัสเตอร์หรือเคลือบประกายทองตั้งแต่สีบรอนซ์ถึงสีทอง ในอุณหภูมิ 1,250 องศาเซลเซียสในเตาไฟฟ้า

- คอปเปอร์ออกไซด์ (copper oxide) ให้สีฟ้าและเขียว ถ้าเป็นเคลือบตะกั่วให้สีเขียวตั้งแต่อ่อนจนถึงเข้ม ถ้าใส่มากไปพื้นผิวเคลือบจะกลายเป็นสีเทาหรือดำและมีลักษณะวาวคล้ายโลหะ ผสมกับเคลือบต่างจะได้สีฟ้า หรือเทอร์ควอยซ์ ถ้าใช้กับการเผาไรดักชันจะได้สีตั้งแต่ชมพู จนถึงแดงเลือดนก

- โคบอลต์ (cobalt) เป็นแป้งสีดำเข้มมีราคาแพงใช้เพียงจำนวนน้อย 0.5 – 1 เปอร์เซ็นต์ แต่ให้สีสดเข้ม ให้สีฟ้าอ่อน ฟาสด จนถึงน้ำเงินดำขึ้นอยู่กับปริมาณที่ใช้ ออกสีได้สดสวยแม้แต่กับการเผาเตาฟืน ธาตุโคบอลต์ที่ราคาถูกลงมากคือโคบอลต์คาร์บอเนต เป็นแป้งสีม่วงชมพูให้สีคล้ายคลึงกัน

- นิกเกิล (nickel oxide) ให้สีเขียวเทา – ดำ 1 – 4 เปอร์เซ็นต์ มักจะใช้ผสมกับธาตุอื่นเช่น โคบอลต์ เหล็ก หรือคอปเปอร์ เพื่อให้ได้สีเทาในเคลือบต่าง หากเผาแบบออกซิเดชันได้สีน้ำเงิน หรือ ม่วง

- โครเมียม(chromium) ได้สีเขียวสดถึงสีเขียวหม่น เป็นสีพื้นฐาน แต่ขึ้นอยู่กับส่วนผสมอื่นด้วย อาจได้สีชมพู เหลือง น้ำตาล ในเคลือบสังกะสีอาจได้สีชมพู ในเคลือบตะกั่วเผาไฟดำใช้ 1 – 2 เปอร์เซ็นต์ ในรูปของ โพแทสเซียมไดโครม (potassium dichrom) จะได้สีแดง
- ทินออกไซด์ (tin oxide) ได้จากซีเถ้าในการเผาสังกะสี ถ้าใช้ในการทำเคลือบทึบแสงต้องใช้มากกว่า 10 เปอร์เซ็นต์ ทำให้สีเหนื่อเคลือบมีความสดขึ้น

นอกจากแร่ธาตุต่างๆ มีการพบว่าส่วนหนึ่งของเคลือบเกิดจากซีเถ้าที่ปลิวขึ้นมาจากอ่างไฟและไปเกาะที่พื้นผิวของผลงาน ทำให้เกิดการใช้ซีเถ้าเป็นสารหลอมตัว (flux) ในเคลือบ ซีเถ้าทุกชนิดใช้ทำเคลือบได้ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นซีเถ้าจากหิน ฟ้าซึก ไม้ ถ่านหิน หรือขนสัตว์ ซีเถ้ามีส่วนผสมของซิลิกา อลูมินา และสารอื่นๆ ซีเถ้าจากแหล่งที่ต่างกันทำให้เกิดสีและปฏิกิริยาที่ต่างกัน แม้แต่ในไม้ชนิดเดียวกันที่ขึ้นจากดินต่างกัน หรือตัดในฤดูกาลที่แตกต่างกัน บางชนิดในตัวของมันเองมีแร่ธาตุต่างๆ มากพอที่จะเป็นเคลือบได้ที่อุณหภูมิ 1,250 องศาเซลเซียส แต่ถ้าหากในซีเถ้ามีซิลิกาผสมอยู่มากจะทำให้ผิวเคลือบสุกยากแห้งและหยาบ ซีเถ้าบางชนิดผสมเพียงอลูมินาในรูปของดินเข้าไปเพียงเล็กน้อยสามารถใช้เป็นน้ำยาเคลือบได้ แต่หากผิวเคลือบด้านเกินไปให้ผสมเฟลด์สปาร์และดินเพื่อทำเป็นฐานเคลือบที่สามารถเพิ่มสารให้สีลงไปได้ ไพจิตร อิงศิริวัฒน์ กล่าวถึงเคลือบซีเถ้าไม้และคุณสมบัติของเคลือบซีเถ้า ดังนี้

เคลือบจากซีเถ้าไม้เป็นเคลือบที่ใช้กันมานานแล้วตามประวัติศาสตร์จีนและญี่ปุ่น เป็นเคลือบที่เผาในอุณหภูมิสูงชนิดแรกที่มีมนุษย์รู้จักทำขึ้น และยังคงนิยมใช้ต่อมาถึงยุคปัจจุบัน แต่ในปัจจุบันนี้ซีเถ้าจากไม้ต่างๆ นั้นวันจะหาได้ยากและมีราคาแพง เคลือบซีเถ้าไม้นิยมใช้ในงานศิลปะพื้นบ้านซึ่งนิยมใช้กันแพร่หลายในประเทศญี่ปุ่น เช่นผลิตภัณฑ์มีเซน ชิการากิ โตโกนาเม และ มัชชิโกะ ในปัจจุบันเคลือบซีเถ้าไม้ได้นิยมแพร่หลายไปถึงช่วงบันนิสเตรในออสเตรเลีย อเมริกา และยุโรป ผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมไม่นิยมเคลือบด้วยเคลือบซีเถ้าเนื่องจากซีเถ้าสามารถเปลี่ยนแปลงได้ง่าย ทำให้เคลือบที่ใช้ซีเถ้าเป็นส่วนประกอบจะมีคุณภาพไม่คงที่ การผลิตในครั้งแรกและครั้งต่อไปมักมีปัญหาเรื่องเคลือบเปลี่ยนสีไม่เหมือนเดิม ดังนั้นในอุตสาหกรรมเครื่องปั้นดินเผาหรือโรงงานผลิตเครื่องปั้นดินเผาเคลือบสีต่างๆ ไม่นิยมใช้ซีเถ้าในสูตรเคลือบ

คุณสมบัติของซีเถ้า

ซีเถ้าจากพืชทุกชนิดมีส่วนประกอบของไฮโดรเจนและคาร์บอน เมื่อถูกเผาไหม้หมดไปซีเถ้าจะเหลือเพียงปริมาณเล็กน้อยเท่านั้น ซึ่งเป็นส่วนที่ทนไฟสารเหล่านี้จะคงเหลืออยู่ในกองซีเถ้าจากพืช ซึ่งประกอบด้วยธาตุ 6 ตัวหลักที่ใช้ในสูตรเคลือบคือ ด่างพวกหินปูน แมกนีเซียม โพแทส โซดา ในปริมาณมากและมีส่วนประกอบของอะลูมินา และซิลิกาเล็กน้อย เคลือบซีเถ้าจึงเผาให้หลอมละลายในอุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียสได้ง่าย เนื่องจากมีตัวหลักที่เป็นตัวหลอมละลายอย่างรุนแรง ดังได้กล่าวมาแล้วในซีเถ้าไม้ที่ใช้เตรียมเคลือบสีลาดล ซีเถ้าไม้เนื้อแข็งหรือไม้ยืนต้นเผาติดกันแล้วจะได้สีเขียวอ่อนก่อนข้างใส ส่วนซีเถ้าพืชล้มลุกจำพวกขี้ข้าว โปด กากอ้อย หรือไม้ไผ่ก็สามารถให้ซีเถ้าได้แต่มีสีขุ่นทั้งนี้ต้องทดลองเผาซีเถ้าใส่ถ้วยทดลอง ทดลองเผาพร้อมผลิตภัณฑ์ในเตาแก๊สหรือเตาไฟฟ้าจะเห็นผลการทดลองหลังเผาได้ชัดเจน โรงงานทั่วไปที่ยังใช้พื้นเผาเตาเช่นที่จังหวัดราชบุรีโรงงานทำโถ่งนิยมใช้ซีเถ้าที่ได้จากการเผาเตาและรับซื้อซีเถ้าจากบ้านกาแฟตามอำเภอหนองออกไปเพื่อใช้ในการเตรียมการเคลือบโถ่งมังกร (ไพจิตร อิงศิริวัฒน์.2537:152-153)

การเตรียมเคลือบซีเมนต์

นำซีเมนต์มาอุ่นผ่านตะแกรงกรองเบอร์ 60 ก่อนหนึ่งรอบเพื่อกรองเอาเศษดินและสิ่งเจือปนออกไปบางส่วน นำซีเมนต์ที่ผ่านการกรองเทใส่ถังกวนกับน้ำ 2-3 ครั้งเทน้ำตอนบนที่มีเศษวัสดุและผงถ่านทั้ง 4-5 เทียว ต้องกวนแรงๆเพื่อเอาเกลือหรือด่างที่มีความเค็มทิ้งไปบ้าง เมื่อน้ำซีเมนต์เริ่มใส กรองซีเมนต์ผ่านตะแกรงเบอร์ 90 วางให้ตกตะกอนและรินน้ำทิ้ง นำไปผึ่งแดดให้แห้งใส่ภาชนะมีฝาปิดเก็บไว้ ซีเมนต์ที่ไม่ได้ผ่านการล้างเมื่อนำมาใส่เคลือบจะกัดมือเนื่องจากมีด่าง(caustic) ของโซดาอยู่มากทำให้เป็นอันตรายต่อผิวหนัง ซีเมนต์ที่ผ่านการล้างและกรองเรียบร้อยแล้วสามารถนำมาผสมกับธาตุอื่นๆเพื่อทำน้ำยาเคลือบ สำหรับในกรณีของผู้วิจัย ใช้ซีเมนต์จากไมลันจีที่เหลือจากการเผาเตาฟืน และนำมาผสมกับโซดาเฟลด์สปาร์เป็นหลัก ประกอบกับแร่ธาตุอื่นๆและสารให้สีดังนี้ ทั้งนี้สีสันและลักษณะพื้นผิวอาจแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆในการเผาแต่ละครั้ง

สูตรที่ 1 เคลือบที่บิวดึงด้านให้สีเขียวเข้มคล้ำถึงสีเขียวอมเทา อาจมีเกล็ดสีน้ำตาลแดงกระจายบนพื้นผิวเล็กน้อยอุณหภูมิ 1,150 ถึง 1,250 องศาเซลเซียส

ซีเมนต์	10	เปอร์เซ็นต์
โซดาเฟลด์สปาร์	60	เปอร์เซ็นต์
แคลเซียมคาร์บอเนต	15	เปอร์เซ็นต์
ซิงค์ออกไซด์	5	เปอร์เซ็นต์
แบเรียมคาร์บอเนต	10	เปอร์เซ็นต์
สารให้สี คอปเปอร์ออกไซด์	2	เปอร์เซ็นต์

สูตรที่ 2 เคลือบที่บิวดึงด้านให้สีน้ำตาลเข้ม อุณหภูมิ 1,150 ถึง 1,250 องศาเซลเซียส

ซีเมนต์	40	เปอร์เซ็นต์
โซดาเฟลด์สปาร์	30	เปอร์เซ็นต์
แคลเซียมคาร์บอเนต	10	เปอร์เซ็นต์
ซิงค์ออกไซด์	10	เปอร์เซ็นต์
ลิเทียมคาร์บอเนต	10	เปอร์เซ็นต์
เฟอร์ริกออกไซด์	4	เปอร์เซ็นต์

สูตรที่3 เคลือบหีบ ผิวกึ่งด้าน ให้สีฟ้า อุณหภูมิ 1,150 ถึง 1,250 องศาเซลเซียส

ซีเถ้าไม้	5 เปอร์เซนต์
โซดาเฟลด์สปาร์	60 เปอร์เซนต์
แคลเซียมคาร์บอเนต	15 เปอร์เซนต์
ซิงค์ออกไซด์	10 เปอร์เซนต์
ลิเทียมคาร์บอเนต	10 เปอร์เซนต์
โคบอลต์	0.5 เปอร์เซนต์

สูตรที่4 เคลือบหีบ ผิวมันถ้าให้อุณหภูมิสูง พื้นผิวส่วนที่ถูกเปลวไฟโดยตรงมีลักษณะใส ให้สีครีม เทาจาง ถึงน้ำตาลจาง อุณหภูมิ 1,150 ถึง 1,250 องศาเซลเซียส

ซีเถ้าไม้	25 เปอร์เซนต์
โซดาเฟลด์สปาร์	60 เปอร์เซนต์
แคลเซียมคาร์บอเนต	5 เปอร์เซนต์
ซิงค์ออกไซด์	5 เปอร์เซนต์
ลิเทียมคาร์บอเนต	5 เปอร์เซนต์
เฟอร์ริคออกไซด์	4 เปอร์เซนต์

สูตรน้ำยาเคลือบเหล่านี้ผสมขึ้นให้มีความเหมาะสมกับการเผาในเตาฟืน และผลที่ได้เกิดจากการเผาในเตาฟืนซึ่งไม่สามารถควบคุมอุณหภูมิหรือบรรยากาศในการเผาได้ หากนำไปเผาในเตาแก๊สหรือเตาไฟฟ้าอาจได้ผลและสีที่แตกต่างออกไปจากที่ผู้วิจัยได้บันทึกไว้ ทั้งนี้แร่ธาตุที่ใช้ผสมเพื่อให้สีในเคลือบแต่ละสูตร สามารถปรับเปลี่ยนชนิดและปริมาณที่ใช้ได้ตามต้องการ

การชุบน้ำยาเคลือบ

ก่อนที่จะทำการเคลือบผลงานล้างฝุ่นออกจากผลงานให้หมดเสียก่อน และวางผึ่งให้แห้งสนิท การเคลือบผิวของผลงานสามารถทำได้โดยการเท การระบาย การชุบ หรือการพ่น หรือทำหลายวิธีรวมกันขึ้นอยู่กับขนาดของผลงานและผลที่ต้องการให้เกิด การระบายเคลือบลงบนผลงานอาจทิ้งร่องรอยของแปรงไว้ จึงต้องใช้พู่กันที่ใหญ่และดูดน้ำยาเคลือบได้มากที่สุดระบายให้ได้พื้นที่มากที่สุดในการลากพู่กันสั้นๆหนึ่งครั้งและพยายามให้ความหนาเท่ากันทำเช่นเดียวกันนี้โดยรอบผลงาน การเคลือบผลงานด้วยพู่กันสามารถทำให้เกิดผลที่แปลกออกไปโดยสามารถทิ้งรอยพู่กันที่มีความหนาบางได้เหมือนสีน้ำ ส่วนการชุบเคลือบสามารถทำได้กับผลงานชิ้นเล็กที่มีน้ำหนักเบาสามารถยกได้ง่าย ทำได้โดยผสมเคลือบลงในอ่างใหญ่และหาไม้แบนๆสองอันวางพาดบนปากอ่าง นำผลงานชุบลงไปให้น้ำยาเคลือบโดยจับผลงานทางตอนล่าง และคว่ำปากผลงานลงไปให้น้ำยาเคลือบระวังให้น้ำยาเคลือบภายในของผลงาน

ให้หมด จากนั้นนำชิ้นวางคว่ำบนไม้สองชิ้นที่พาดบนปากอ่าง รอจนกว่าจะแห้งสนิทจึงนำเข้าเตาเผา หากผลงานชิ้นใหญ่เกินกว่าที่จะชุบเคลือบได้ ใช้การเทเคลือบโดยเทน้ำยาเคลือบลงในปากของชิ้นงานก่อน แล้วจึงนำผลงานวางคว่ำลงบนไม้สองชิ้นที่วางพาดให้มีความห่างกันเล็กน้อยบนปากภาชนะที่กว้างพอที่จะรองรับน้ำยาเคลือบ แล้วจึงเทน้ำยาเคลือบราดลงบนชิ้นงาน หากชิ้นงานใหญ่มากวางบนหมุลงบนไม้พาดแล้วนำผลงานคว่ำลงบนแป้นหมุนอีกที จะได้หมุผลงานให้รับน้ำยาเคลือบได้ทั่วถึง วิธีดังกล่าวมาแล้วอาจสิ้นเปลืองน้ำยาเคลือบแต่สามารถใช้ได้ผลดีในกรณีที่มีต้นทุนน้อย ในกรณีของผู้วิจัยใช้การพ่นเคลือบโดยใช้ฟุ้งกันลมหรือแอร์บรัช ซึ่งเป็นวิธีการที่สะดวกกว่ามากโดยเฉพาะผลงานของผู้วิจัยซึ่งมีขนาดใหญ่และหนัก หากไม่ต้องการให้เคลือบฟุ้งกระจายให้ใช้ฉากกันโดยต่อไม้อัดเป็นกล่องสี่เหลี่ยม และขณะพ่นเคลือบควรใช้ผ้าปิดจมูกเพื่อไม่ให้หายใจเอาละอองเคลือบเข้าไป เมื่อเคลือบชิ้นงานเสร็จแล้วควรเช็ดส่วนล่างของผลงานให้สูงจากพื้นเล็กน้อย เพื่อป้องกันไม่ให้เคลือบหยดและพื้นเตาขณะทำการเผา ความหนาของเคลือบควรมีการทดลองบนชิ้นงานทดลองเสียก่อนจึงจดบันทึกไว้ส่วนในการเคลือบสโตนแวร์ใช้น้ำยาเคลือบหนาประมาณหนึ่งมิลลิเมตร

การเผา

ช่วงบั้นจากหลากหลายวัฒนธรรมให้ความสำคัญกับขั้นตอนการเผามาก การเผาเป็นขั้นตอนในการสร้างให้ผลงานเสร็จสมบูรณ์ ผลงานจะเสียหายหรือได้ผลสวยงามขึ้นอยู่กับขั้นตอนนี้ โดยเฉพาะการเผาด้วยวิธีการแบบดั้งเดิมเช่นการสุ่มเผา หรือแม้แต่การเผาที่พัฒนาแล้วเช่นการเผาแบบเตาฟืนเป็นการเผาที่ควบคุมได้ยาก มีความเสี่ยงในการเสียหายสูง ผลงานจะดีหรือไม่ขึ้นอยู่กับโอกาสและธรรมชาติ ช่วงบั้นจากหลายวัฒนธรรมให้ความสำคัญกับการเผาเครื่องปั้นดินเผาเป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ มีการกำหนดสถานที่และเวลาเฉพาะในการเผา บ้างมีการเซ่นไหว้เทพเจ้าก่อนทำการเผา เช่นช่วงบั้นพื้นบ้านในญี่ปุ่นและในประเทศไทยมีการเซ่นไหว้เตาด้วยข้าวและเหล้า การเผาเตาฟืนควบคุมได้โดยการสังเกตความเปลี่ยนแปลง ลักษณะ ตลอดจนสีของเปลวไฟ ปฏิกริยาของเคลือบ การไหลเวียนของอากาศภายในเตาควบคุมได้เพียงการปิดหรือเปิดช่องลมเล็กๆ และเทคนิคในการวางของในเตาซึ่งไม่ควรวางของแน่นหรือห่างกันมากเกินไป นอกจากนั้นแล้วขึ้นอยู่กับประสบการณ์และโชค เฮอร์แมนช่วงบั้นเครื่องปั้นดินเผาแบบรากู กล่าวถึงแนวความคิดที่เชื่อมโยงกลวิธีการเผากับกฎของธรรมชาติดังนี้

ไฟทำลายสิ่งที่เคยเป็นอยู่เดิม ไม่กลายเป็นถ้ำถ้ำและภาชนะดินถูกเปลี่ยนเป็นวัสดุใหม่คือเซรามิกส์ เคลือบเปลี่ยนจากผงหินและโลหะกลายเป็นแก้ว ความร้อนอาจเปลี่ยนแปลงรูปทรงที่ช่างได้สร้างไว้ตั้งแต่เริ่มแรก โดยการบิดเบือนรูปทรงของวัตถุเสีย การเปลี่ยนแปลงรูปโดยไฟหรือสิ่งที่ตามมาก็คือความร้อน เป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือการสร้างสรรคของมนุษย์ และเปี่ยมไปด้วยแนวความคิดแบบตะวันออกในแง่ของการปล่อยวาง ธรรมชาติรับช่วงผลงานต่อจากช่างปั้น ช่างปั้นตระหนักในการที่ตนผูกพันเป็นส่วนหนึ่งในจังหวะของธรรมชาติมากขึ้น ของเตา ของการดำรงอยู่ และการกำหนด ของการเกิดและการสูญสลาย กระแสโลกที่เปลี่ยนไป ตลอดกาลคือการตระหนักรู้ (Herrmann, Christa-Maria, 1998:108)

ที่อุณหภูมิประมาณ 650 องศาเซลเซียสดินเริ่มเกิดการหลอมและไม่สามารถกลับสู่สภาพยืดหยุ่นเช่นเดิมได้อีกเกิดเป็นเซรามิกส์ อุณหภูมิในการหลอมตัวของดินขึ้นอยู่กับวิธีการหลอมละลายและผลรวมตัวเข้าด้วยกันโดยสมบัติของแร่ธาตุต่างๆในดิน ซึ่งอาจถึง 1,350 องศาเซลเซียส สำหรับพอซเลนหรือมากกว่านั้นในดินอุตสาหกรรม เครื่องปั้นดินเผาอาจใช้ไฟเพียง 600 องศาเซลเซียสทำขึ้นในอารยธรรมเริ่มแรกในการเผาในที่โล่ง วิธีการที่เรียบง่ายที่สุดคือการเผาบนกองใบไม้ มูลสัตว์ หรือฟาง ไปจนถึงการเผาในหลุมและคลุมด้วยเชื้อไฟเช่นหญ้าแห้ง ฟืน หรือมูลสัตว์ ขึ้นอยู่กับเชื้อเพลิงและวิธีการก่อไฟ อุณหภูมิอาจขึ้นสูงถึง 940 องศาเซลเซียส

การเผาแบบสุ่ม

เป็นวิธีการเผาที่เรียบง่ายที่สุดและเก่าแก่ที่สุด เครื่องปั้นดินเผาที่เผาในลักษณะนี้มีลักษณะเฉพาะตัวที่เรียบง่ายและโดดเด่น ในการเผาจวางชิ้นงานไว้บนกองกิ่งไม้หรือมูลสัตว์เพื่อทำให้เกิดความร้อนและเพิ่มอุณหภูมิของไฟ หญ้าแห้งจะเผาไหม้อย่างรวดเร็วและส่งความร้อนมาก จึงนำหญ้าแห้งเข้าเผาในขั้นตอนที่ใกล้จะเสร็จสิ้นกระบวนการเผาเพื่อเพิ่มอุณหภูมิให้สูงที่สุด 800-900 องศาเซลเซียส ในเม็กซิโกช่วงนี้จะนำเครื่องปั้นดินเผาบางบนกองถ่านแดงเพื่อไล่ความชื้น ต่อมาเรียงพินรอบๆชิ้นงานเป็นทรงกรวย และเพิ่มฟืนเข้าไปเรื่อยๆจนกว่าชิ้นงานจะสุก ควบคุมอุณหภูมิโดยอาศัยประสบการณ์ เมื่อเห็นว่าผลงานสำเร็จเชื้อไม้ที่ติดไฟออกให้หมดและนำเครื่องปั้นดินเผาบางให้เย็นตัวลงบนขาตั้งหิน ผลงานที่เผาด้วยวิธีการนี้อาจทำให้มีขนาดใหญได้ถึง 4-5 ฟุต (1-1.5 เมตร) และมีผิวขรุขระ แต่วิธีนี้มีข้อจำกัดคือไม่สามารถเร่งให้อุณหภูมิสูงขึ้นได้มากกว่าขีดจำกัด แม้ว่าจะเพิ่มเชื้อเพลิงลงไปเท่าใดก็ตาม ชิ้นงานจำนวนมากจะเสียหายแตกร้าวเนื่องจากไม่สามารถทนอุณหภูมิที่เปลี่ยนแปลงกะทันหันได้ไม่ว่าจะระมัดระวังในการอุ่นเท่าใดก็ตาม การเผาอุณหภูมิต่ำเช่นนี้เหมาะกับชิ้นงานที่พื้นผิวขรุขระ การขัดมันทำได้โดยการถูพื้นผิวของชิ้นงานด้วยก้อนหินกลมมนที่เรียบมัน หรือก้อนช้อน ปฏิกริยาของควันและเปลวไฟทำให้ชิ้นงานมีสีเข้ม บรรยากาศทั้งแบบออกซิเดชันและรีดักชันเกิดขึ้นในการเผาวิธีนี้ การลดการแตกร้าวของชิ้นงานและการเพิ่มอุณหภูมิทำได้โดยการขุดหลุมดินประมาณ 45-60 เซนติเมตร รองกันหลุมด้วยถ่านที่कुแดงและวางไม้พินเรียงรอบผนัง นำชิ้นงานเรียงลงไปและคลุมด้วยฟืน หญ้าแห้งและเศษกระเบื้อง หรือเครื่องปั้นดินเผาที่แตกและเว้นช่องไว้ระบายอากาศ

(Flight, Graham. 1990:228-229)

การเผาด้วยวิธีการสุ่มเป็นการเผาแบบเรียบง่ายใช้ต้นทุนและอุปกรณ์น้อย เหมาะกับผลงานที่ไม่เคลือบผิวหรือใช้น้ำยาเคลือบอุณหภูมิต่ำ ถ้าขัดมันพื้นผิวของผลงานจะทำให้มีพื้นผิวที่สวอยงามขึ้นโดยก่อนที่จะทำการขัดมัน เคลือบผิวของผลงานที่ยังขึ้นอยู่กับน้ำยาเคลือบหรือน้ำดิน รอให้ดินดูดซึมเคลือบจนแห้งหมาดก่อนจึงขัดผิวของผลงานด้วยผ้า หรือก้อนหินกลมมนที่ขัดมันแล้ว หรือใช้ก้อนช้อนก็ได้ เติมเศษเครื่องปั้นดินเผาหรือเศษอิฐปูนลงไปบนดินที่ใช้ปั้นผลงานประมาณ 40 เปอร์เซ็นต์ จะทำให้ผลงานทนต่อการเปลี่ยนแปลงของอุณหภูมิได้ดีขึ้น การเผาแบบสุ่มนี้นิยมเผาจากดินดิบโดยไม่ต้องผ่านการเผาบิสกิตหรือการเผาขึ้นแรกก่อนแต่ต้องระวังให้ผลงานแห้งสนิทแล้วจริงๆ ส่วนการเผาโดยใช้เตาแบบต่างๆนั้นจะมีขั้นตอนและวิธีการที่ซับซ้อนยิ่งขึ้น

บรรยากาศในการเผาแบ่งเป็น รีดักชัน (reduction) และออกซิเดชัน (oxidation) การเผาแบบรีดักชันคือการเผาผลาญที่ไม่สมบูรณ์เกิดควันขึ้นขณะการเผาไหม้ ในขณะที่เตาอากาศภายในเตาไม่

ถ่ายเททำให้ออกซิเจนลดลง ควบคุมได้โดยการปิดประตูเตาหรือปล่องควันเมื่อใกล้สิ้นสุดกระบวนการเผา วิธีนี้ใช้ได้ดีที่สุกกับเตาที่ใช้เชื้อเพลิง ใช้ได้ในเตาไฟฟ้าเช่นกันโดยใส่เปลือกไม้ลงไปภายในเตาเล็กน้อยขณะที่เคลือบกำลังหลอมตัว แต่การทำเช่นนี้อาจทำให้ลดความร้อนภายในเตาเสียได้จึงไม่คุ้มที่จะทำ โดยปกติแล้วเตาไฟฟ้าให้บรรยากาศแบบออกซิเดชัน แต่ถ้าซื้อเตาที่ลดความร้อนภายในหุ้มด้วยท่อเซรามิก จะสามารถใช้ในการเผาแบบรีดักชันโดยวิธีการที่กล่าวมาแล้วได้ อย่างไรก็ตามผลที่ได้จะไม่สวยงามเท่ากับการเผาในเตาที่มีเปลวไฟ เตาแบบที่ดีที่สุดในการเผาแบบรีดักชันคือเตาฟืนที่มีช่วงการเผาทั้งแบบออกซิเดชันและรีดักชันอยู่แล้วโดยธรรมชาติ เชื้อเพลิงอื่นๆเช่นน้ำมัน แก๊ส ถ่านหิน หรือถ่านโค้ก ใช้ในการเผารีดักชันได้เช่นกันโดยเฉพาะเตาแก๊สซึ่งสามารถควบคุมการเผาได้ง่ายที่สุด ในการเผาแต่ละแบบมีเสน่ห์ที่แตกต่างกัน ช่างปั้นแต่ละคนมีแนวทางและรูปแบบในการสร้างผลงานเป็นของตนเองไม่จำเป็นว่าแบบใดจะดีกว่าอีกแบบ การเผาแบบออกซิเดชันเหมาะกับผลงานที่ต้องการความประณีตและมีมาตรฐานที่คงที่ให้ระดับสีที่ชัดเจน เช่นถ้วยชามเบญจรงค์หรืองานอุตสาหกรรม แต่การเผาแบบรีดักชันให้ผลงานที่มีความแปลก ผลที่ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงไม่คงที่ในแต่ละรอบของการเผา และควบคุมผลให้เหมือนกันทุกครั้งได้ยาก ซึ่งการเผาแบบออกซิเดชันจะไม่ได้ผลเช่นนี้ เหล็กและทองแดงเป็นแร่ธาตุที่เปลี่ยนแปลงสีสนได้หลากหลายที่สุดในการเผาแบบรีดักชัน ใส่แร่เหล็กเพียงเล็กน้อยลงในแร่เฟลด์สปาร์ ไวท์ติงและดินสโตนแวร์ จะกลายเป็นน้ำยาเคลือบที่ให้สีฟ้าจาง หรือเขียวหยก หากเคลือบบนดินขาวหรือพอร์ซเลน สีสนของแร่เหล็กอาจเปลี่ยนไปได้ตั้งแต่สีเทาและฟ้าอมเทา สีเขียวมะกอกไปจนถึงสีดำ คอปเปอร์ออกไซด์จะเปลี่ยนจากสีเขียวปรกติในการเผาออกซิเดชันเป็นสีแดงคอปเปอร์เรด แต่สีนี้เป็นสีที่ทำได้ยากมากต้องควบคุมสภาวะในเตาเผาอย่างระมัดระวัง

ก่อนที่จะทำการชุบน้ำยาเคลือบและทำการเผาเคลือบควรทำการเผาอบแรก หรือที่เรียกว่าการเผาบิสกิต(biscuit) เป็นการเผาเครื่องปั้นดินเผาโดยให้อุณหภูมิค่อยๆเพิ่มขึ้นอย่างช้าๆจนอยู่ในจุดที่จะหลอมละลายกลายเป็นเซรามิกส์ หลังจากนั้นจะทำการเคลือบได้ง่ายขึ้น และเสียหายน้อยลงเมื่อทำการเผาครั้งที่สอง ช่างปั้นบางคนอาจข้ามขั้นตอนนี้ไปและเผาเคลือบเลยขณะที่ดินยังดิบอยู่ แต่ขั้นตอนการเผาบิสกิตเป็นขั้นตอนที่สำคัญ เครื่องปั้นที่ผ่านการเผาบิสกิตแล้วจะสามารถทนต่อการเปลี่ยนแปลงอุณหภูมิในเตาเผาอย่างรวดเร็วในการเผาเคลือบได้ดียิ่งขึ้น และหากนำดินที่ยังไม่แห้งดีเข้าเตาเผาการที่ความชื้นระเหยออกจากดินอย่างรวดเร็วจะทำให้ดินหดตัวเร็วเกินไปและผลงานแตกร้าว ผลงานยังมีขนาดใหญ่และซับซ้อนการปล่อยให้แห้งสนิทก่อนเผาและขั้นตอนการเผาบิสกิตยังมีความจำเป็นมากขึ้น ไพจิตร อิงศิริวัฒน์ กล่าวถึงขั้นตอนการเผาดิบหรือบิสกิตดังนี้

ก่อนการเผาเคลือบผลิตภัณฑ์มักผ่านการเผาดิบมาแล้ว การเผาดิบคือการเผาครั้งที่1 ซึ่งจะเผาในอุณหภูมิต่ำหรือสูงก็ได้ เริ่มจากดินดิบยังไม่ชุบน้ำยาเคลือบผลิตภัณฑ์ก่อนนำเข้าเตาต้องแห้งสนิท ถ้าผลิตภัณฑ์ยังมีความชื้นไม่ควรเร่งการเผาครอบผลิตภัณฑ์ให้แห้งก่อน

วงจรเผาดิบโดยทั่วไป

จากอุณหภูมิห้อง 240-230 องศาเซลเซียส เผาช้าๆเปิดรูระบายไอน้ำออกจากเตาเผาทุกรู ไม่ควรเผาเร็วกว่า 100 องศาเซลเซียสต่อชั่วโมง ถ้าเผาเร็วผลิตภัณฑ์อาจเสียหายได้

230-570 องศาเซลเซียส ควรเผาช้าตามเดิมไม่เกิน 150 องศาเซลเซียสต่อชั่วโมง

600-750 องศาเซลเซียส เป็นระยะปลอดภัยเร่งเผาได้ 200 องศาเซลเซียสต่อชั่วโมง
 750-800 องศาเซลเซียส ปิดเตาเผาได้ (ไพจิตร อิงศิริวัฒน์.2537:29-30)

ในกรณีของผู้วิจัยใช้เตาฟืนแบบเตาราชบุรีในการเผาผลงาน ทั้งขั้นตอนการเผาปัสกิตและการเผาเคลือบ เตาราชบุรีได้แบบอย่างมาจากเตามังกรของจีน จึงสามารถให้ความร้อนสูงในการเผา ชาลส์ เนลสัน สฟิงค์ กล่าวถึงรูปแบบของเตาราชบุรีที่มีความคล้ายคลึงกับเตามังกรของจีน ไว้ในหนังสือเครื่องปั้นดินเผาแห่งสยาม (The Ceramic Wares of Siam) ดังนี้

ตรงกันข้ามกับเตาเผาที่ใช้กันในสยาม เตาที่ใช้ในประเทศจีนแสดงให้เห็นถึงลักษณะสำคัญที่แตกต่างกันหลายประการ เตาชนิดหนึ่งของจีนมีลักษณะเป็นสิ่งที่ก่อสร้างคล้ายอุโมงค์ยาวและแคบ ภายในเป็นห้องยาวตลอด เตาชนิดนี้มักจะสร้างในที่ลาดชันเล็กน้อย เพื่อให้ส่วนท้ายที่เป็นปล่องไฟสูงกว่าส่วนที่เป็นอ่างไฟที่อยู่ด้านหน้าของเตา เตาเผาของไทยที่ยังใช้อยู่ในปัจจุบันเช่นที่จังหวัดราชบุรี เป็นเตาที่ใช้ในการผลิตอิฐน้ำขนาดใหญ่ และ ภาชนะอื่นๆที่ใช้ในครัวเรือน มีรูปทรงเหมือนกับเตาแบบจีนที่มีรูปทรงเป็นอุโมงค์นี้ มีความยาวประมาณ25เมตร ปล่องควันสูงและสร้างบนที่ลาด (Spinks,Charles Nelson.1965:149)

เตาที่ผู้วิจัยใช้อยู่ขนาดจากเตาราชบุรี ก่อด้วยอิฐราชบุรีส่วนผนังก่อกด้วยอิฐใหญ่ หลังคาโค้ง ก่อกด้วยอิฐสี่เหลี่ยมคางหมูเรียกว่าอิฐเปียก ใช้ดินเลนผสมทรายในการยึดโครงสร้าง เตามีลักษณะเป็นรูปโดมด้านหน้าต่ำและลาดสูงขึ้นไปที่ตอนท้ายเตา ด้านข้างเป็นประตูเพื่อลำเลียงชิ้นงานเข้าภายใน ด้านหน้าจะเป็นช่องส่งฟืนเรียกว่าตา ส่งฟืนไปยังห้องด้านหน้าภายในเตาบริเวณนี้เป็นส่วนที่กันไว้ใช้ในการเผาเชื้อเพลิงเรียกว่าอ่างไฟ เตาฟืนเตาหนึ่งๆจะมีช่องประตูและตามากน้อยขึ้นอยู่กับขนาดของเตา ปล่องระบายควันและความร้อนอยู่ด้านท้ายของเตา เตามังกรใช้ระบบไฟวิ่งจากหัวเตาไปยังปล่อง ฟืนเตามีความลาดเอียงเพื่อส่งความร้อนขึ้นที่สูง เผาได้ความร้อนสูงสุดประมาณ 1,150-1,250 องศาเซลเซียส ขึ้นกับปัจจัยต่างๆ เช่นการวางชิ้นงานภายในเตา การไหลเวียนของอากาศภายในเตา

การเผาเตาฟืน

การเผาด้วยเตาฟืนแตกต่างจากเตาแก๊ส เตาไฟฟ้า ในปัจจุบันเตาเผาที่บูด้วยไฟเบอร์เป็นที่นิยมใช้อย่างแพร่หลาย สามารถเผาได้เร็วและประหยัดเชื้อเพลิง เตาเผาไม่ดูดเก็บความร้อนไว้นานสามารถเปิดเตาเอาชิ้นงานออกในระยะเวลาอันสั้น ในขณะที่เตาฟืนของผู้วิจัยใช้เวลา3-4วันจึงสามารถแฉกประตูเตาที่เปิดตายไว้เพื่อระบายความร้อน และต้องรออีก2-3วันเป็นอย่างน้อยในการลำเลียงผลงานออกจากเตา แต่เตาไฟฟ้าหรือเตาแก๊สสามารถเผาถึงอุณหภูมิ 1,250 องศาเซลเซียสได้ในระยะเวลาเพียง 5-6 ชั่วโมง และเย็นตัวลงในระยะเวลาที่เท่ากัน ขั้นตอนการเผาด้วยเตาฟืนเป็นขั้นตอนที่มีกลวิธีซับซ้อนอาศัยจังหวะเวลาและโอกาส รวมทั้งประสบการณ์ ผลงานจึงจะเกิดความสมบูรณ์ไม่เกิดความเสียหาย เริ่มแรกการจัดวางผลงานในเตามีความสำคัญอย่างยิ่ง ถ้าวางของในเตาแน่นเกินไปจะทำให้อากาศในเตาไม่ถ่ายเทหรือถ่ายเทลำบาก ทำให้ไม่สามารถเร่งอุณหภูมิให้สูงขึ้นได้ไม่ว่าจะเพิ่มฟืนเข้าไปมากเท่าใดก็ตาม ความร้อนจะสูญเสียไปทางด้านหน้าของเตามากกว่าที่จะเข้าไปภายใน แต่ถ้าหากวางผลงาน

ภายในเตาห่างกันมีบริเวณว่างมาก ความร้อนจะไหลผ่านเข้าไปในเตาและระบายออกอย่างรวดเร็วเกินไปและสูญเสียความร้อนออกไปทางปล่องควัน ทำให้ไม่สามารถกักเก็บความร้อนไว้ในเตาได้ ไม่สามารถเร่งอุณหภูมิให้สูงขึ้นได้และเผาผลาญเชื้อเพลิงไปอย่างรวดเร็ว ความผิดพลาดในการจัดวางชิ้นงานทั้งสองประการจะทำให้เคลือบไม่หลอมตัว แต่ผลงานไม่เสียหายสามารถนำกลับมาเคลือบและเผาใหม่อีกได้ ควรจัดวางผลงานให้มันคง เพราะผลงานอาจลัมพิงกันจนเกิดความเสียหายขณะทำการเผา เมื่อจัดวางผลงานภายในเตาแล้วปิดประตูเตาโดยการก่ออิฐ และพอกทับด้วยดินเลนจึงเริ่มทำการเผา การควบคุมอุณหภูมิทำได้โดยการส่งไม้พินเพื่อรักษาระดับอุณหภูมิให้คงที่ ก่อนการเผาทุกครั้งต้องมีการอุ่นเตาเพื่อเป็นการสะสมความร้อนภายในเตา และเป็นการอบอุ่นงานไล่ความชื้น ในการอุ่นเตาใช้ระยะเวลาประมาณ 6-7 ชั่วโมงถึงหนึ่งวัน ช่วยลดความเสียหายของชิ้นงานที่มีขนาดใหญ่หนาและมีโครงสร้างที่ซับซ้อน ในการอุ่นเตาควบคุมอุณหภูมิให้คงที่ด้วยการค่อยๆ เพิ่มไม้พินที่ละน้อย พยายามรักษาให้เชื้อเพลิงอยู่ในสภาพของกองถ่านแดงอย่าให้มีเปลวไฟ ในการรักษาระดับอุณหภูมิภายในเตาให้สม่ำเสมอต้องอาศัยความชำนาญและประสบการณ์ สำหรับเตาพินที่ผู้วิจัยใช้ภายในเตาแบ่งเป็นสองห้อง ตอนหลังสำหรับการเผาดิบ ส่วนที่ทำการเผาเคลือบอยู่ด้านหน้าตรงหน้าอ่างไฟ สองส่วนนี้ถูกกันด้วยกำแพงอิฐเพื่อกักความร้อนไม่ให้ถ่ายเทเร็วเกินไป แต่ในขณะเดียวกันกำแพงนี้ต้องเปิดช่องให้ความร้อนถ่ายเทไปยังท้ายเตาด้วย ทำการตรวจสอบอุณหภูมิภายในเตาได้โดยการวางคอนวัดอุณหภูมิไว้ตามบริเวณต่างๆ ที่ต้องการจะตรวจวัด หลังจากที่อุ่นเตาได้เวลาตามต้องการ ค่อยๆ สุมพินเพิ่มความร้อนแต่ไม่ควรเร่งไฟเร็วเกินไป พยายามรักษาความร้อนให้เพิ่มระดับขึ้นเรื่อยๆ และสังเกตดูสีและลักษณะของเปลวไฟ เมื่ออุณหภูมิเริ่มสูงขึ้นเปลวไฟจะมีลักษณะใสและไม่ค่อยมีควัน สังเกตดูปฏิกิริยาของเคลือบโดยมองเข้าไปในตาของเตา เมื่อเคลือบเริ่มหลอมตัวเพิ่มพินลงไปเรื่อยๆ และเผาต่อประมาณ 5-6 ชั่วโมง รวมเวลาในการเผาเคลือบทั้งสิ้นเป็นเวลาประมาณ 12 - 15 ชั่วโมง ปิดตาหรือช่องพินด้วยอิฐและดินเลน ทิ้งไว้ประมาณ 4 หรือ 5 วัน จนกว่าภายในเตาจะเย็นลง จึงเปิดประตูเตารอให้ชิ้นงานเย็นตัวลงพอที่จะนำออกจากเตาได้

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้ทำขึ้นเพื่อศึกษาแนวความคิดและโครงสร้างของรูปทรงของประติมากรรมหินอ่อนของฌอง (ฮันส์) อาร์ป (Jean (Hans) Arp) ในช่วง ค.ศ.1931-1966 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่อาร์ปสร้างสรรค์ประติมากรรมลอยตัวและประสบความสำเร็จ เพื่อนำผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาใช้ในการพัฒนาผลงานประติมากรรมเซรามิกส์ของผู้วิจัย โดยการวิจัยมีขั้นตอนดำเนินงานดังต่อไปนี้

1. การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง

- 1.1 ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือศิลปะ และบทความเกี่ยวกับศิลปะทางอินเทอร์เน็ตในส่วนที่เกี่ยวกับแนวคิดและประวัติการสร้างสรรค์ งานประติมากรรมของ ฌอง อาร์ป
- 1.2 ศึกษาข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับกลวิธีในการสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิกส์
- 1.3 ศึกษาข้อมูลจากภาพถ่าย ซึ่งสามารถเชื่อถือได้ว่าใกล้เคียงกับผลงานจริงในระดับหนึ่งจากกลุ่มตัวอย่างเท่าที่ทำการสืบค้นได้ จำนวน 19 ชิ้น โดยใช้หลักเกณฑ์คือ ต้องเป็นผลงานประติมากรรมลอยตัว ที่สร้างจากหินอ่อนในช่วง ค.ศ. 1931-1966 โดยมีรายชื่อผลงานเรียงตามลำดับปีที่สร้างดังนี้
 - 1.3.1 Torso . 1931 .หินอ่อน . 60x39.5x18.5 เซนติเมตร
 - 1.3.2 Human Concretion . 1934 .หินอ่อน . 35x42x34 เซนติเมตร
 - 1.3.3 Human Concretion . 1935 .หินอ่อน . 31x58x40 เซนติเมตร
 - 1.3.4 Crown of Buds II . 1936 .หินอ่อน . 52x42.5x42 เซนติเมตร
 - 1.3.5 Dream Amphora . 1941 .หินอ่อน . สูง 22.5 เซนติเมตร
 - 1.3.6 Concrete Sculpture . 1942 .หินอ่อน . สูง 35.3 เซนติเมตร
 - 1.3.7 Owl's Dream . 1947 .หินอ่อน . สูง 39.3 เซนติเมตร
 - 1.3.8 Silent . 1949 .หินอ่อน . สูง 50 เซนติเมตร
 - 1.3.9 Snake Movement I . 1950 .หินอ่อน . ยาว 35 เซนติเมตร
 - 1.3.10 Cyprian Sculpture . 1951 .หินอ่อน . 16.5x22x12.5 เซนติเมตร
 - 1.3.11 Oru . 1953 .หินอ่อน . ยาว 39.3 เซนติเมตร
 - 1.3.12 Torso . 1953 .หินอ่อน . สูง 78.4 เซนติเมตร
 - 1.3.13 Aquatic . 1953 .หินอ่อน . ยาว 63.7 เซนติเมตร
 - 1.3.14 Dream Flower with Lips. 1954 .หินอ่อน . สูง 65.7 เซนติเมตร
 - 1.3.15 Mediterranean Sculpture. 1956 .หินอ่อน . สูง 37.5 เซนติเมตร
 - 1.3.16 Seated . 1957 .หินอ่อน . สูง 59 เซนติเมตร
 - 1.3.17 Self Absorbed . 1957 .หินอ่อน . สูง 52.5 เซนติเมตร

- 1.3.18 Hurlou . 1957 .หินอ่อน . สูง 96.2 เซนติเมตร
 1.3.19 Fruit . 1960 .หินอ่อน -

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ผลงานของ ฌอง อาร์ป ในประเด็น

2.1 แนวความคิดในการสร้างผลงานของศิลปิน

2.2 โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของผลงานประติมากรรม อันประกอบด้วย เส้น แสงเงา บริเวณว่าง พื้นผิว รูปร่าง รูปทรง

3. วิธีการเก็บข้อมูล

รวบรวมข้อมูลจากหนังสือศิลปะ ซึ่งค้นคว้าจากห้องสมุดและร้านหนังสือทั่วไป รวมทั้งเอกสาร และรูปภาพที่เผยแพร่ผ่านทางอินเทอร์เน็ต และนำมาวิเคราะห์เรียบเรียงด้วยวิธีการบรรยาย

4. ผลการศึกษาวิเคราะห์

งานประติมากรรมของ ฌอง อาร์ป ปฏิเสธการลอกเลียนธรรมชาติจนเหมือน เน้นความงามของรูปทรง ไม่แสดงเนื้อหาและอารมณ์ส่วนตัวของศิลปิน จึงจัดอยู่ในทฤษฎีนิยมแสดงรูปทรง (Formistic Theory) ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ลักษณะเด่นที่มองเห็นได้จากผลงานประติมากรรมของอาร์ป ดังนี้ งานประติมากรรมของอาร์ปจัดอยู่ในกลุ่มนิยมแสดงรูปทรง เพราะลักษณะเด่นของงานประติมากรรมดังกล่าวคือ ไม่ลอกเลียนแบบรูปทรงของวัตถุที่มีอยู่แล้ว แต่จะสร้างรูปทรงขึ้นใหม่โดยตัดทอน บิดเบือนจากวัตถุที่พบเห็นตามธรรมชาติให้เกิดรูปทรงที่สมบูรณ์ตามอุดมคติ ในการวิเคราะห์ผลงานประติมากรรมจากวัสดุหินอ่อนของ ฌอง อาร์ป ผู้วิจัยจึงใช้การวิเคราะห์รูปทรงเป็นหลัก โดยวิเคราะห์จากส่วนประกอบต่าง ๆ ที่ประกอบกันเป็นรูปทรงคือ เส้น แสงและเงา บริเวณว่าง และพื้นผิว และได้แบ่งผลงานที่จะทำการวิเคราะห์จำนวน 19 ผลงาน ออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ 3 กลุ่มตามลักษณะของรูปทรงที่ปรากฏดังนี้

4.1 กลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์

4.2 กลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูป(organic form)

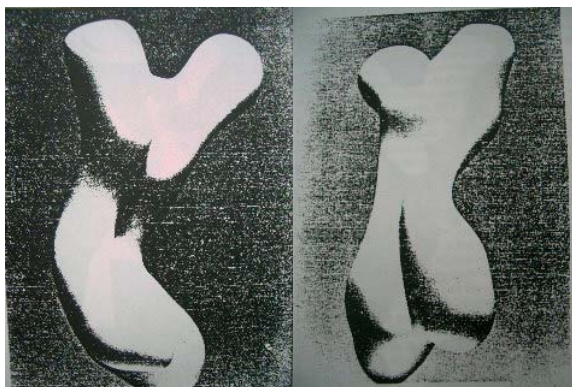
4.3 กลุ่มของรูปทรงอิสระหรือรูปทรงที่มีที่มาจากที่วัตถุในธรรมชาติ

ประติมากรรม 3 กลุ่มนี้มีลักษณะที่แตกต่างกันดังนี้

4.1 กลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์

ผลงานในกลุ่มนี้มีรูปทรงที่ยังคงเหลือเค้าโครงให้เห็นว่ามีที่มาจากส่วนหนึ่งส่วนใดของพืชและสัตว์หรือมนุษย์ โดยรูปทรงมีการบิดและเปลี่ยนรูป (Transformation) จากสิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่ง เช่น จากสัตว์เปลี่ยนเป็นพืชหรือกลับกัน สิ่งที่อาร์ปชอบนำมาใช้ในการแสดงรูปทรงที่สุด คือส่วนลำตัวของมนุษย์ ผลงานประติมากรรมจากหินอ่อนของอาร์ปในกลุ่มนี้มีจำนวน 9 ชิ้น ดังนี้

1. Torso ค.ศ. 1931 60x39.5x18.5 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ลักษณะเด่นของประติมากรรมนี้คือรูปทรงที่มีความโค้งมนและความเว้า สื่อถึงรูปทรงของผู้หญิง พื้นผิวของประติมากรรมถูกขัดจนเรียบเนียนให้เส้นรอบนอกของรูปทรงเด่นและชัดเจน มีความโค้งและความเว้ารับกันจนเกือบจะเป็นเส้นขนาน รูปทรงของประติมากรรมทอร์โซเป็น 3 มิติ เป็นรูปทรงที่มีความสัมพันธ์กับบริเวณว่างซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมของประติมากรรม จึงสามารถมองประติมากรรมนี้ได้จากรอบด้าน รูปทรงของประติมากรรมจึงเปลี่ยนแปลงไปตามความเคลื่อนไหวของผู้ดู เส้นโค้งเว้าทำให้เกิดการผลึกและการตั้งระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่าง คือมีส่วนของรูปทรงที่ถูกบริเวณว่างผลึกหรือกดให้มวลเว้าเข้าไปและบริเวณว่างเข้าแทนที่ภายในรูปทรง ส่วนโค้งของมวลของรูปทรงที่ถูกดึงหรือขยายออกไปเข้าไปแทนที่ในบริเวณว่าง การหดและการขยายตัวของรูปทรงทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวภายในรูปทรง เกิดเป็นรูปทรงที่ให้ความรู้สึกเหยียดตึง แต่ส่วนที่โค้งมนลดความตึงเครียดของรูปทรงได้มาก รูปทรงมีส่วนที่สัมผัสกับฐานเพียงเล็กน้อยเป็นการลวงให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกเสมือนว่ารูปทรงนั้นเบาและล่องลอย แสงและเงาในประติมากรรมเป็นแสงและเงาที่เกิดขึ้นจริงในบริเวณว่างซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมหรือสถานที่ที่ประติมากรรมนั้นตั้งอยู่ ประติมากรรมลอยตัวมีแหล่งกำเนิดแสงจากรอบทางแสงและเงาในประติมากรรมลอยตัวอาจเกิดตามสภาพธรรมชาติโดยที่ไม่สามารถควบคุมได้หรือเกิดจากการจัดแสงในห้องแสดง ซึ่งสามารถจัดสภาพแสงให้เกิดแสงเงาบนรูปทรงในลักษณะที่ศิลปินต้องการ แสงและเงายังขึ้นอยู่กัพื้นที่ผิวของประติมากรรมอีกด้วย แสงและเงาที่เกิด ในประติมากรรมทอร์โซ เป็นแสงเงาที่มีความนุ่มนวลเกิดจากพื้นผิวเรียบและโค้งมนของรูปทรง น้ำ

หนักแสงเงาของพื้นผิวโค้งไล่น้ำหนักนุ่มนวลมากกว่าบนพื้นผิวที่มีลักษณะเป็นระนาบ ซึ่งจะรับแสงหรือเงาได้เท่า ๆ กัน ทำให้เกิดแสงเงาตัดกันมากระหว่างความสว่างกับความมืด แต่ผลดังกล่าวขึ้นอยู่กับปัจจัยอื่นด้วยเช่นกันนอกจากพื้นผิว เช่น ทิศทางของแหล่งที่มาของแสง และระดับความเข้มของแสง ซึ่งน้ำหนักของแสงและเงาที่ปรากฏจะมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับปัจจัยดังกล่าวด้วย



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

แอนเดรียทติ (Margherita Andreotti) กล่าวถึงผลงานทอร์โซ ในปี ค.ศ. 1931 ดังนี้ ผลงานชิ้นนี้ดูสวยงามกว่าชิ้นแรกในปี ค.ศ. 1930 มาก ตัวชิ้นงานเชื่อมต่อกับฐานเพียงนิดเดียวเท่านั้น และด้วยพื้นผิวที่ราบเรียบและความโค้งเว้าอย่างต่อเนื่องของมัน และการที่มันปฏิเสธหลักประเพณีนิยม ทอร์โซ แสดงให้เห็นความต่อเนื่องและเกี่ยวข้องกับรูปทรงที่อาร์ปใช้ในผลงานหุ่นต่ำในช่วงก่อนหน้านี้ โดยเฉพาะลักษณะของพื้นผิวที่มีความโค้งอย่างต่อเนื่อง สิ่งนี้ทำให้รูปทรงของทอร์โซ สมบูรณ์ขึ้น เพราะการทำให้ตรงส่วนของแขนขาที่หายไปกลมมนเป็นการตัดโอกาสของผู้ดูในการจินตนาการถึงส่วนที่ขาดหายไป ประติมากรรมนี้เปี่ยมไปด้วยแรงและพลังเป็นรูปทรงที่มีลักษณะเปิด ขยายตัว ส่วนโค้งตึง แขนชูเหยียด ตรงส่วนล่างของรูปทรงถูกเชื่อมติดกับฐานเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ทำให้เกิดความรู้สึกว่ารูปทรงเบาค่อยๆ กำลังจะลอยขึ้นไปในอากาศ รูปทรงเกิดจากเส้นที่โค้งเว้าอย่างต่อเนื่องทำให้เกิดพื้นผิวที่โค้งนูนทำให้ความรู้สึกเร้าอารมณ์ (Dramatic) ซึ่งเป็นสิ่งที่สนับสนุนพลวัตรของชิ้นงานได้ดี

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ผลงานทอร์โซ เป็นผลงานประติมากรรมกลุ่มแรกที่อาร์ปเริ่มสร้างประติมากรรมลอยตัวเป็นครั้งแรกในปลายปี ค.ศ. 1930 เมื่อเขาต้องการที่จะแสวงหาสิ่งใหม่ที่จับต้องได้และคงทนกว่างานคอลลาจจากกระดาษและประติมากรรมหุ่นต่ำ ผลงานที่เป็นสามมิติกินเนื้อที่ในบริเวณว่างและกลมกลืนเป็นส่วนหนึ่งของสภาพแวดล้อม ในช่วงปี ค.ศ. 1930 อาร์ปได้ค้นพบคำที่เหมาะสมที่จะนำมาใช้เรียกผลงานในแนวทางของเขาชัดเจนกว่าคำว่าแอบสแตรค คือคำว่าคอนกรีตซึ่งเพื่อนของอาร์ป คือ แวน ดาสบรีก (Van Doesbreug) เป็นผู้คิดค้นขึ้น ศิลปินในกลุ่มที่สร้างผลงานคอนกรีตเช่นแคนดินสกี (Kandinsky) ใช้คำคอนกรีตเมื่อกล่าวถึงผลงานของเขา นอกจากค้นพบคำที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์แล้วในช่วงนั้นอาร์ปยังค้นพบการใช้ปูนปลาสเตอร์ ซึ่งทั้งหาง่ายราคาถูก และใช้ได้หลายวิธีไม่ว่า

จะเป็นปั้น หล่อขณะที่ยังอ่อนตัว หรือแกะสลักเมื่อแข็งตัวแล้ว และยังสามารถปั้นเพิ่มเติมลงไปบนงานที่แข็งตัวแล้วได้อีก หรือนำชิ้นงานส่วนที่แข็งตัวแล้วหลายๆชิ้นมาเชื่อมติดกันใหม่ด้วยปูนปลาสเตอร์เหลวๆ เกิดเป็นรูปทรงใหม่ได้ หลังจากนั้นยังสามารถขัดและปรับแต่งรูปทรงได้ง่ายด้วยผลงานในช่วงแรกของอาร์ปจึงสร้างขึ้นด้วยปูนปลาสเตอร์เป็นส่วนใหญ่ หลังจากนั้นเขาจึงนำต้นแบบปูนปลาสเตอร์ของประติมากรรมบางชิ้นมาสร้างขยายด้วยวัสดุอื่น แนวทางที่อาร์ปสนใจในขณะที่เปลี่ยนแปลงประติมากรรมจากหุ่นต่ำให้กลายเป็นลอยตัวคือรูปทรงของลำตัวมนุษย์ รูปทรงเหล่านี้เขาเคยใช้บ่อยครั้งในประติมากรรมหุ่นต่ำ และได้พัฒนาให้สมบูรณ์ขึ้นเมื่อสร้างเป็นประติมากรรมลอยตัว ในช่วงปี ค.ศ. 1930-1931 อาร์ปสร้างประติมากรรมลอยตัวชุดแรกขึ้น ในหัวข้อลำตัวมนุษย์หรือทอร์โซ และกล่าวถึงประติมากรรมกลุ่มนี้ว่าเป็นประติมากรรมชิ้นแรกของเขา เมื่อเปลี่ยนแปลงจุดประสงค์จากการเน้นไปที่การตีความกลายเป็นการเน้นที่รูปทรงมากขึ้น ในผลงานทอร์โซ อาร์ปแสดงออกถึงความคล้ายคลึงราวกับบทกวีของรูปร่างมนุษย์กับโลกธรรมชาติ ซึ่งแสดงบทบาทสำคัญในประติมากรรมลอยตัวของเขา ผลงานทอร์โซในปี ค.ศ. 1931 อาจมองเห็นได้ว่าคล้ายส่วนลำตัวของผู้หญิง ซึ่งมีหลายส่วนที่คล้ายคลึงกับต้นไม้หรือพืช รูปทรงมีลักษณะแตกแขนงเหมือนกิ่งไม้ที่กำลังจะงอกงาม และความโค้งเว้ายืดหยุ่นเหมือนกับตุ่มตาของพืช หรือผลไม้ การเปรียบเทียบแบบบทกวีระหว่างลำตัวผู้หญิงกับธรรมชาติ ซึ่งเป็นแนวคิดแบบเซอร์เรียลลิสม์ที่แสดงถึงการเปลี่ยนรูป การเปลี่ยนรูปเหล่านี้พบทั้งในวรรณกรรมและจิตรกรรมของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ การเปลี่ยนแปลงรูปร่างจากรูปทรงของลำตัวผู้หญิงกลายเป็นต้นไม้ เกิดเป็นครั้งแรกในงานทอร์โซ ในปี ค.ศ. 1931 นี้และหลังจากนั้นจึงมีผลงานชิ้นอื่นตามมา เช่น คราวน์ ออฟ บัดส์ (Crown of Buds) ในปี ค.ศ. 1936 โกรวท์ (Growth) ในปี ค.ศ. 1938 และ แพลนท์ ทอร์โซ (Plant Torso) ในปี ค.ศ. 1959 ฯลฯ ซึ่งแสดงการเปลี่ยนแปลงรูปทรงในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน

2. Human Concretion 1934 35 x 42 x 34 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ประติมากรรมต่างจากจิตรกรรมและภาพพิมพ์ เพราะรูปทรงลอยตัวตั้งอยู่ในมิติจริงและกินเนื้อที่ในอากาศ สภาพแวดล้อมมีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากต่อการดำรงอยู่ของชิ้นงานนั้น จะมีความขัดแย้งกลมกลืนหรือสื่อสารในสิ่งที่ศิลปินต้องการได้หรือไม่ส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับบริบทที่รายรอบชิ้นงานนั้นด้วย แม้ว่าประติมากรรมไม่สามารถสร้างบริเวณว่างได้เองทั้งหมด อย่างเช่นที่งานสองมิติเช่นจิตรกรรมและภาพพิมพ์ทำได้ แต่อาจจัดการสภาพแวดล้อมให้เป็นไปตามความต้องการได้ในระดับหนึ่ง หรือสามารถเลือกสถานที่ในการติดตั้งผลงานได้ คำว่ากินเนื้อที่ในอากาศสามารถอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับวัตถุและบรรยากาศที่เป็นสามมิติได้ดี โดยเฉพาะการผลัดและการดึง ระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่าง ฮิวแมน คอนกรีชัน มีลักษณะของรูปทรงที่เกิดจากเส้นหยักเป็นคลื่นมีลักษณะแตกแขนงเป็นระยางค์ยื่นออกไปโดยรอบ ความรู้สึกเคลื่อนไหวเกิดจากเส้นรอบนอกของผลงานโค้งหยักเป็นคลื่นเล็ก ทำให้เกิดการผลัดและการดึงแลกเปลี่ยนระหว่างมวลของรูปทรงและบริเวณว่างที่มีลักษณะรุนแรง บริเวณว่างเว้าลึกเข้าไปในมวลของรูปทรงมาก และส่วนโค้งของรูปทรงยื่นล้ำกินเนื้อที่ในอากาศมากเช่นกัน รูปทรงและบรรยากาศแลกเปลี่ยนสัมพันธ์กันในลักษณะเป็นคลื่นเล็ก ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวที่ค่อนข้างรุนแรงกว้างไกล ทอร์โซ (Torso) ที่ให้ความรู้สึกนุ่มนวล ลักษณะเด่นของผลงานของอาร์ปคือการเน้นความสวยงามของเส้นรอบนอกด้วยการขัดพื้นผิวของวัสดุให้เรียบเกลี้ยง พื้นผิวของรูปทรงที่มีความเว้าลึกและความนูนแตกแขนงเป็นระยางค์ เกิดความซับซ้อนจึงเกิดความแตกต่างของแสงเงาบนพื้นผิว ส่วนที่นูนยื่นออกมารับแสงทำให้เกิดความสว่าง ส่วนที่เว้าลึกมีลักษณะเป็นง่ามทำให้เกิดชอกหลืบที่แสงเข้าไปไม่ถึงจึงทำให้เกิดส่วนที่เป็นเงามืดขึ้น แต่แสงเงาในผลงานนี้ไม่เกิดการตัดกันมากจนเกินไป เพราะพื้นผิวที่เรียบและโค้งมนทำให้เกิดการกระจายน้ำหนักของแสงเงาอย่างนุ่มนวล จากส่วนประกอบต่างๆดังกล่าวทำให้ผลงานนี้ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ขณะเดียวกันส่วนล่างของรูปทรงที่มวลส่วนใหญ่อยู่ติดกับพื้นทำให้เกิดความหนักแน่น ผลงานชิ้นนี้จึงมีรูปทรงที่คล้ายกับสัตว์ที่กำลังคืบคลานอยู่บนพื้น และพยายามยืดตัวเคลื่อนไหวออกไปทางด้านข้างและทางด้านบน

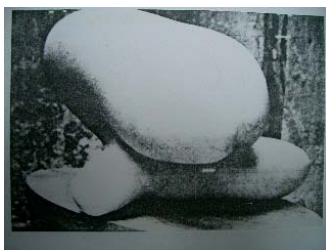


ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

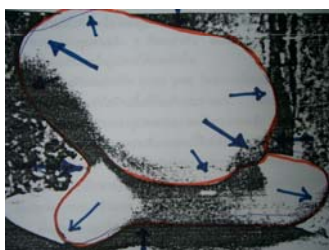
ประติมากรรมอิวนแมนคอนกรีตชิ้นนี้เป็นหนึ่งในกลุ่มประติมากรรมที่อาร์ปสร้างขึ้นด้วยวัสดุต่างๆ เพื่อแสดงความหมายของคำว่า คอนกรีต อาร์ต (concrete art) ที่แวนดาสปริกเป็นผู้คิดค้นขึ้น และใช้ เป็นคำเรียกศิลปะต่างๆ ของกลุ่มผู้ร่วมอุดมการณ์เดียวกันแทนคำว่านามธรรม ซึ่งตามความเห็นของ อาร์ปคำว่านามธรรมไม่สามารถใช้จำกัดความผลงานที่เขาสร้างขึ้นได้ อาร์ปแสดงถึงความสนใจในธรรมชาติที่ลึกและเด่นชัดขึ้นกว่าเดิมในการสร้างประติมากรรมชุด อิวนแมน คอนกรีตชิ้นนี้ โดยเฉพาะการสร้าง ให้รูปร่างมนุษย์ เกิดความกลมกลืนกับธรรมชาติมากขึ้นไปอีก ชื่อของผลงานนี้จึงเป็นการเน้นย้ำความคิดของอาร์ป และพยายามโยงลักษณะของรูปทรงของผลงานเข้าสู่กระบวนการธรรมชาติ เช่น การเจริญเติบโต การเปลี่ยนรูป ซึ่งเกิดขึ้นกับทุกสิ่งในโลกรวมทั้งมนุษย์ อาร์ปมุ่งหวังที่จะป้องกันชนบ ธรรมชาติที่จะแยกมนุษย์ออกจากธรรมชาติทำให้มนุษย์ต่อต้านธรรมชาติและยกตนเองยิ่งใหญ่ เขา พยายามเตือนว่าเราเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติเหมือนกับสิ่งอื่นๆ และเป็นสิ่งมีชีวิตที่ธรรมชาติสร้าง ด้วยกระบวนการเดียวกับที่สร้างสรรค์สิ่งต่างๆในโลก เขากล่าวว่าทุกสิ่งทุกอย่างคือคอนกรีต ศิลปะเป็น คอนกรีตด้วยเช่นกัน แต่น่าเสียดายที่ศิลปะมีแนวโน้มที่จะแยกห่างจากธรรมชาติ เขาจึงพยายามคิดค้น งานศิลปะที่เชื่อมประสานรอยแยกเป็นศิลปะที่กลมกลืนกับธรรมชาติ โดยพยายามใช้วิธีการเดียวกับ ธรรมชาติในการสร้างศิลปะ ผลงาน อิวนแมน คอนกรีตชิ้นนี้ สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1934 มีลักษณะของ รูปทรงที่ซับซ้อนมากกว่าชิ้นอื่น ๆ ในกลุ่มเดียวกัน ประกอบด้วยแขนงหลายแขนงยื่นออกไปทำให้รู้สึก คล้ายกับรูปทรงนั้นเคลื่อนไหวเหมือนสิ่งมีชีวิตความกลมกลืนโค้งมนทำให้รูปทรงดูน่ารักคล้ายกับเด็ก ๆ แขนงเหล่านี้บางส่วนยื่นออกมาจนดูคล้ายกับส่วนหัวของสัตว์ บางแขนงมีรูปร่างคล้ายจุก ในผลงาน นี้ใช้วิธีการนำเสนอคล้ายคลึงกับผลงานทอร์โซ (Torso) ในปี ค.ศ. 1931 คือ อาร์ปเปลี่ยนรูปร่าง ของมนุษย์ให้มีลักษณะนอกแตกแขนงคล้ายกับรูปร่างของพืช จนแทบไม่หลงเหลือโครงสร้างเดิมของรูป ร่างมนุษย์กลายเป็นรูปทรงชีวรูป

3. Human Concretion 1935 31 x 58 x 40 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ประติมากรรมนี้เกิดจากการนำรูปร่างของมนุษย์มาตัดทอนให้เหลือแต่ส่วนที่สำคัญ และบิดเบือนเปลี่ยนรูปร่างให้ขยายพองออกไปเลียนแบบการเจริญเติบโตของพืช จนมีลักษณะของรูปทรงที่คล้ายกับผลไม้ หรือเห็ด มีลักษณะที่มีมวลงอกปูดพองกินเนื้อที่ในบริเวณว่างทางด้านบน ส่วนล่างของรูปทรงมีลักษณะเว้าและแคบแตกแขนงเป็นระยางค์ทำให้บริเวณว่างกินเนื้อที่แทรกเข้าไปในรูปทรง การที่ประติมากรรมกินเนื้อที่ในบริเวณว่างซึ่งเป็นสามมิติ ทำให้ผู้ดูสามารถมองผลงานได้จากรอบด้านและรูปทรงมีการเปลี่ยนแปลงไปเมื่อผู้ดูเปลี่ยนทิศทางการมอง มวลและบริเวณว่างมีการถ่ายเทแลกเปลี่ยนกันทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว เส้นรอบนอกของรูปทรงมีลักษณะเป็นคลื่น ความโค้งของเส้นทำให้เกิดความรู้สึกนุ่มนวล พื้นผิวที่ถูกขัดจนเรียบช่วยเน้นความเด่นของเส้นรอบนอก ความโค้งนูนของพื้นผิวทำให้เกิดแสงเงาที่กระจายไล่สีน้ำหนัมนุ่มนวล ส่วนล่างของรูปทรงที่มีความเว้า แตกแขนงทำให้เกิดซอกหลืบและเงาทึบ แต่ความโค้งของพื้นผิวทำให้แสงและเงาที่ติดกันมีความนุ่มนวลขึ้น หากเทียบกับผลงานประติมากรรมชิ้นอื่นในชุดเดียวกัน รูปทรงของประติมากรรมนี้แสดงความเคลื่อนไหวน้อยกว่าประติมากรรมในชุดเดียวกันตั้งแต่ ค.ศ. 1934 แม้ว่ารูปทรงจะมีความซับซ้อนแต่อยู่ในลักษณะของการรวมตัวเป็นกลุ่มก้อนที่แน่นหนา เส้นรอบนอกของรูปทรงทางส่วนบนเกิดความโค้งและหยักเป็นคลื่นเพียงเล็กน้อยทำให้เกิดความรู้สึกว่ารูปทรงเคลื่อนไหวช้า ทำให้เกิดความสงบนิ่งแต่เต็มไปด้วยพลังคล้ายกับหน่อหรือเมล็ดพืชที่กำลังงอก พลังนี้ซ่อนอยู่ในรูปทรงของประติมากรรมเช่นเดียวกับพลังและชีวิตที่ซ่อนอยู่ในเมล็ดพืชเตรียมพร้อมที่จะงอกงามอย่างช้า ๆ



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิด และเนื้อหาของประติมากรรม

ในการสร้างผลงานชุด ฮิวแมน คอนกรีชัน (Human Concretion) ในปี ค.ศ. 1933-1936 ซึ่งผู้วิจัยคัดออกมาอธิบายเฉพาะสองชิ้นที่สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1934 และ 1934 เนื่องจากผลงานสองชิ้นนี้สร้างจากหินอ่อนซึ่งอยู่ในขอบเขตที่ผู้วิจัยต้องการทำการศึกษา ในการสร้างประติมากรรมชุดนี้ อาร์ปต้องการมุ่งเน้นไปที่กระบวนการของธรรมชาติในการสร้างสิ่งต่างๆและการเปลี่ยนรูป แนวคิดนี้เกิดขึ้นในช่วงรุ่งเรืองของดาดา ย้อนกลับไปในปี ค.ศ. 1917 อาร์ปพบโครงสร้างที่ต่อมาเขาเรียกมันว่า ฟลูอิด โอวาล (fluid ovals) หรือไข่ที่หลอมเหลว ซึ่งสำหรับอาร์ปเปรียบเสมือนสัญลักษณ์หรือเครื่องหมายของการเติบโตและเปลี่ยนแปลงของทุกสรรพสิ่งในธรรมชาติ ตามแนวทางการค้นพบนี้เป็นแรงบันดาลใจให้อาร์ปสร้างผลงานวาดเส้นและประติมากรรมหุ่นต่ำชุด เอิร์ทลี ฟอรัม ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงจากความสนใจในรูปทรงเรขาคณิตเป็นรูปทรงชีวรูป และในปี ค.ศ. 1933-1936 อาร์ปเน้นย้ำแนวความคิดดังกล่าวสร้างผลงานที่เขาเรียกว่า ฮิวแมน คอนกรีชัน การเรียกชื่อผลงานเช่นนี้เปรียบเทียบกับได้กับการที่เขาตีความเรียกผลงานศิลปะแบบดาดาเป็นวัตถุของดาดา และเรียกผลงานในยุคเริ่มต้นของเขาไม่ว่าจะเป็นงาน วาดเส้น แกะไม้ ประติมากรรมหุ่นต่ำ เป็น เอิร์ทลี ฟอรัม ตามแบบอย่างการสร้างภาษาของวัตถุ (Object language) และชื่อของวัตถุ (Object Titles) เช่นผลงานที่มีชื่อว่า ส้อม, มีด, สะตือ ฯลฯ ซึ่งเขาสร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1920 ชื่องานฮิวแมนคอนกรีชัน เป็นการส่งสัญญาณของอาร์ป ถึงการแสดงแนวคิดของเขาเกี่ยวกับการเจริญเติบโตของสิ่งมีชีวิตโดยการเปลี่ยนรูปร่างของมนุษย์ให้มีลักษณะคล้ายกับพืชมีการขยายตัวเหมือนพืชที่กำลังงอกงามจนในที่สุดเกิดเป็นรูปทรงชีวรูป (biomorphic form)

4. Crown of Buds II 1936 52 x 42.5 x 42 เซนติเมตร

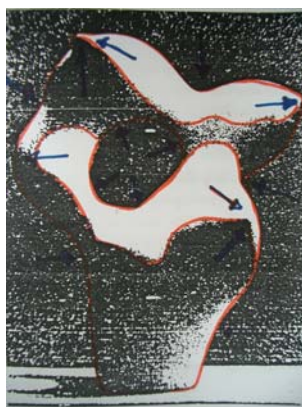


Figure 119: Arp, 'Crown of Buds II, 1936 (cat. 65).

วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

การใช้เส้นมีบทบาทมากในประติมากรรมนี้ เน้นความสวยงามเด่นชัดของเส้นรอบนอกของรูปทรงที่โค้งเว้าแสดงความเคลื่อนไหวเป็นคลื่น เชื่อมต่อกันเป็นวงทำให้เกิดการผลึกและการดิ่งแลงเปลี่ยนแทนที่กันระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่างอย่างต่อเนื่อง เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวภายในรูปทรง แต่การเคลื่อนไหวนี้ถูกดึงให้เกิดความรู้สึกที่สงบนิ่งและหนักแน่น ด้วยส่วนล่างของรูปทรงที่มีลักษณะเป็นมวลเป็นแท่งที่มั่นคง รูปทรงของประติมากรรมนี้คล้ายกับรูปทรงย่อยหลายรูปทรงรวมตัวกันเป็นวง แต่ละรูปทรงย่อยพุ่งออกไปในทิศทางอิสระคล้ายกับกลีบดอกไม้ ให้ความรู้สึกของการเจริญเติบโตงอกงามและยืดขยายตัวออกไป รูกลองตรงกลางทำให้เกิดบริเวณว่างภายในรูปทรงซึ่งไม่ค่อยปรากฏในผลงานของอาร์ป ทำให้บริเวณว่างแสดงบทบาทที่สำคัญยิ่งขึ้นโดยการปรากฏรูปร่างภายในผลงาน การที่บริเวณว่างเข้ามามีบทบาทแทนที่ในรูปทรงมาก ทำให้มวลของรูปทรงน้อยลงจนมีรูปร่างคล้ายกับเส้นที่มีความหนา ลักษณะของรูปทรงที่มีความหนาและความเว้าลึกทำให้เกิดการตัดกันระหว่างแสงและเงา ทำให้เน้นเส้นภายในเด่นชัดขึ้นนอกจากเส้นรอบนอก

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม



ผลงานประติมากรรม คราวน์ ออฟ บัตส์ มีการสร้างจำนวน 2 ชั้น ด้วยวัสดุที่ต่าง กันคือ สัมฤทธิ์และหินอ่อน ชั้นที่สร้างจากหินอ่อนมีความแตกต่างคือมีการเพิ่มส่วนฐานเข้าไปในรูปทรงเท่านั้น รูปทรงในประติมากรรมนี้มีที่มาจากส่วนลำตัวของมนุษย์ความโค้งมนแสดงความเป็นเพศหญิง ส่วนล่างเป็นฐานที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อเชื่อมต่อกับชั้นงาน เพื่อยกให้ชั้นงานสูงขึ้นและรองรับชั้นงานส่วนบนซึ่งมีลักษณะโค้ง อาร์ปสร้างให้รูปทรงของลำตัวผู้หญิงบิดเบือนเปลี่ยนรูปร่างจนมีลักษณะโค้งเป็นวง สิ่งที่น่าสนใจเป็นพิเศษคือ การซ้ำกันของรูปทรงเล็กๆ ที่มีลักษณะคล้ายกับตุ่มตาของพืช ที่ล้อมเป็นวงมีรูกลวงกลมตรงกลางของรูปทรง ทำให้รูปทรงของประติมากรรมนี้คล้ายกับสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติที่แผ่ออกไปเป็นรัศมี เช่นกลีบดอกไม้ หรือรัศมีของดวงอาทิตย์ มีลักษณะของการเปลี่ยนแปลงรูปร่างและผสมผสานลำตัวของมนุษย์เข้ากับดอกไม้

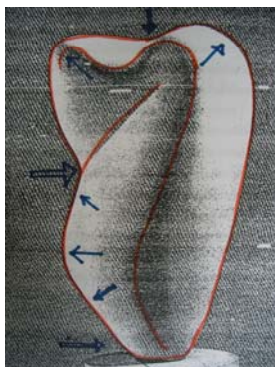
แอนเดรียทติ กล่าวถึงผลงาน คราวน์ ออฟ บัตส์ ของอาร์ป มีลักษณะคล้ายกับผลงานช่วงแสวงหาของอาร์คิปเอนโก (Archipenko) และคนอื่น ๆ เช่น มัวร์ (Moore) ซึ่งแตกต่างจากผลงานอื่นๆ ของอาร์ปที่มีลักษณะเป็นมวลทึบตัน แต่ผลงานนี้อาจเป็นการขยายแนวความคิดในผลงานเก่าของอาร์ป อาจเป็นไปได้ว่ารูตรงกลางของรูปทรงอาจจะขยายมาจากผลงานสะดือ ของเขาที่สร้างก่อนหน้านี้

5. Owl's Dream 1947 สูง 39.3 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ประติมากรรมนี้นอกจากจะมีความเด่นที่เส้นรอบนอกของรูปทรงซึ่งโค้งเป็นคลื่น ประกอบเป็นรูปทรงที่มีลักษณะเป็นมวลโค้งมน และมีเส้นภายในรูปทรงที่มีความโค้งกลมกลื่นกับเส้นรอบนอกเกิดจากแสงที่กระทบเกิดเงาบนพื้นผิวโค้งนูน เป็นเส้นจากความรู้สึกซึ่งรับรู้ได้ด้วยลักษณะของแสงเงา และการสัมผัสพื้นผิวของประติมากรรมมากกว่าจะเป็นเส้นที่เห็นด้วยตาอย่างชัดเจนเช่นเส้นรอบนอก การที่เส้นทั้งภายในและเส้นรอบนอกประสานกลมกลื่นกัน ทำให้รูปทรงให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวและความนุ่มนวล รูปทรงของประติมากรรมนี้มีความสัมพันธ์กับบริเวณว่างในลักษณะสามมิติ เพราะมีความเป็นรูปทรงลอยตัวกินเนื้อที่ในสภาพแวดล้อมจริง สภาพแวดล้อมคือบริเวณว่างที่ชิ้นงานดำรงอยู่ การที่ประติมากรรมนี้เป็นรูปทรงที่มีลักษณะเป็นมวลค่อนข้างราบเรียบและเกลี้ยง มีความนูนและเว้าเป็นคลื่น ช่วงบนและช่วงล่าง ส่วนอีกด้านหนึ่งประกอบด้วยเส้นเรียบตรง ความโค้งของรูปทรงทำให้รูปทรงขยายตัวเข้าไปในบริเวณว่าง ส่วนความเว้าของรูปทรงทำให้บริเวณว่างเข้าไปแทนที่ในรูปทรงเกิดการผลักและการดึง ระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่าง แต่เป็นการผลักและดึงที่ไม่รุนแรงเพราะรูปทรงมีความเว้าไม่ลึกมาก ทำให้เกิดความรู้สึกที่นุ่มนวลค่อนข้างสงบนิ่ง ประกอบกับพื้นผิวโค้งที่ถูกขัดจนเรียบทำให้เกิดการกระจายน้ำหนักของแสงและเงาอย่างนุ่มนวล ทำให้รูปทรงที่มีความเป็นมวลที่บีบตันลดความรู้สึกหนักและทึบตันลง ด้านหนึ่งของประติมากรรมเกิดจากเส้นตัดเฉียงราบเรียบ แต่ลักษณะพื้นผิวที่โค้งลดความแข็งกระด้างของเส้นลง รูปทรงด้านบนของประติมากรรมมีลักษณะเป็นเนินโค้ง 2 เนินและส่วนล่างที่ยื่นนูนออกไป ทำให้ประติมากรรมนี้มีความสวยงามและโดดเด่นจากรูปทรงที่เรียบง่าย และความกลมกลื่นของเส้นรอบนอกที่ประกอบเป็นรูปทรงลักษณะคล้ายส่วนลำตัวของมนุษย์ที่ถูกตัดทอนและขัดจนเกลี้ยง ถ้าพิจารณาให้ดีจะเห็นว่ามียุโรปทรงคล้ายกับนกฮูก หรือนกเค้าแมวที่เกาะนิ่งเหมือนกำลังหลับ อาร์ปจึงตั้งชื่อผลงานว่า อาวลส์ ดรีม (Owl's Dream) หรือความฝันของนกเค้าแมว ซึ่งเป็นการตั้งชื่อผลงานที่ดีความตามลักษณะรูปทรงที่ปรากฏของประติมากรรม

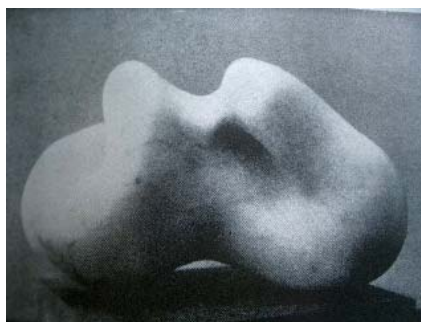


ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

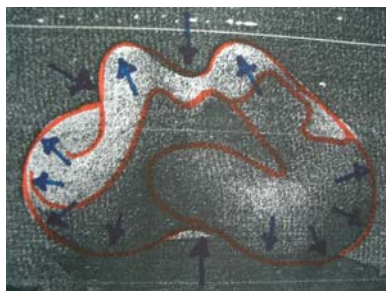
เจมส์ ที โซบี (Jeams Thrall Soby) กล่าวถึงการสร้างผลงานประติมากรรมของอาร์ป ความอึดอัดจากความบังเอิญที่เกิดขึ้นในผลงานของอาร์ป มุ่งหมายที่จะแสดงโลกทัศน์ของเขา มีความเป็นนักธรรมชาตินิยมในตัวของอาร์ปในการที่เขาจัดเกสรูปทรงมนุษย์หรือสัตว์จนเหลือแต่แก่น เช่นผลงาน อวาลส์ ดรีม ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับกับเป็นรูปทรงของนกที่กำลังหลับ การตัดทอนและสร้างรูปทรงใหม่ในลักษณะนี้ทำให้คำว่าแอบสแตรคหรือนามธรรม เกือบหมดความหมายโดยสิ้นเชิง อาร์ปกล่าวถึงความพยายามที่จะ “เป็นธรรมชาติ” ของเขาเริ่มตั้งแต่ที่เขาย้ายไปอยู่ที่สวิสเซอร์แลนด์ และอาศัยอยู่อย่างสันโดษที่ริมทะเลสาบลูเซิร์น (Lake Lucerne) เขาพยายามสร้างงานในลักษณะที่คลุมเครือเขียนมักเรียกว่า “ยึดมั่นในธรรมชาติ” อาร์ปเริ่มการทดลองครั้งแรกด้วยรูปทรงอิสระ และพยายามที่จะทำให้รูปทรงเกิดความรู้สึกเจริญเติบโต โดยใช้สิ่งที่เขาพบในธรรมชาติตัวอย่างเช่น เมล็ดพืช ดวงดาว ก้อนเมฆ พืช สัตว์ และคน และความเป็นตัวเขาเองเป็นแรงบันดาลใจ เขาพัฒนาการสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลาและพยายามค้นหาวิธีการที่จะสร้างให้เกิดรูปทรงใหม่ที่สามารถถ่ายทอดแนวความคิดของเขาได้ดีที่สุด จนในที่สุดจึงได้ค้นพบวิธีการที่เรียกว่า คอนกรีชัน ซึ่งในทัศนะของเขาเป็นวิธีการที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆให้ปรากฏเป็นรูปร่างขึ้น เช่นการทับถม การสีกกร่อน การเปลี่ยนรูปร่าง การที่ไอน้ำรวมตัวกันเป็นหยดน้ำและรวมตัวกันเป็นก้อนเมฆ ฯลฯ และเริ่มสร้างประติมากรรมตามแนวคิดนี้โดยใช้รูปทรงของสิ่งมีชีวิต และวัตถุที่เกิดขึ้นในธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจ

6. Snake Movement 1950 ยาว 35 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ประติมากรรม เสนก มูฟเม้นท์ (Snake Movement) มีรูปทรงที่เกิดจากเส้นขดทับกันไปมา จนเกิดเป็นรูปทรง โดยยังคงเห็นลักษณะของเส้นที่คดโค้งหยักเป็นคลื่นทับกัน ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวเป็นคลื่นภายในรูปทรง เหมือนกับความเคลื่อนไหวลำตัวของงูขณะที่กำลังขดตัว เป็นรูปทรงที่แสดงลักษณะหยักเป็นคลื่น และต่อเนื่องลงมาบิดขดกลับไปทางด้านหลังและลวดกลับมาด้านหน้าอีกครั้งและบิดกลับต่อเนื่องขึ้นไปทางด้านบน ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวที่ไหลวนต่อเนื่องในรูปทรงของประติมากรรม รูปทรงของประติมากรรมนี้มีลักษณะการขด โค้ง เว้า และบิดตัวทำให้เกิดพื้นผิวส่วนที่ยุบตัวลงเป็นซอกลึกและซับซ้อนลึกเข้าไปทำให้เกิดเงามืด ส่วนของมวลของรูปทรงที่โค้งนูนออกมารับแสงสว่าง ทำให้ประติมากรรมมีน้ำหนักแสงเงาหลายน้ำหนัก ตั้งแต่ส่วนที่สว่างที่สุดและเงามืดทึบในส่วนที่เป็นซอกลึก เกิดส่วนเงามืดมากกว่าส่วนที่สว่างเพราะรูปทรงที่มีลักษณะบิดโค้งทับกัน และส่วนที่โค้งนูนขึ้นมามาก ถึงแม้ส่วนที่โค้งจะรับแสงสว่างแต่ยังรูปทรงมีส่วนโค้งนูนยื่นออกมามากเท่าใดส่วนที่นูนนั้นจะบังแสงสว่างทำให้เกิดเงาขึ้นตามไปด้วย รูปทรงของประติมากรรมมีลักษณะเป็นมวลสามมิติ จึงมีความสัมพันธ์กับบริเวณว่างซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมที่แวดล้อมประติมากรรมอยู่จริง สามารถได้รอบด้านจึงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามการเคลื่อนไหวของผู้ดู รูปทรงที่ประกอบด้วยเส้นรอบนอกที่โค้งเว้าเป็นคลื่นทำให้เกิดการผลัดและการดึง แลกเปลี่ยนถ่ายเทระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่าง โดยเฉพาะในประติมากรรมนี้มีลักษณะที่เป็นคลื่นลึก ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวที่รุนแรงเนื่องจากความบิดโค้งเป็นคลื่นของรูปทรง และรูปทรงเกิดจากเส้นที่คดโค้งและทับซ้อนกันทำให้มีซอกหลืบที่บริเวณว่างมีโอกาสดำเนินเข้าไปแทนที่มาก ส่วนว่าเหล่านี้เกิดทั่วทั้งมวลของประติมากรรมทำให้ประติมากรรม เสนก มูฟเม้นท์ มีความเคลื่อนไหวภายในรูปทรงที่เด่นชัดกว่าประติมากรรมอื่นๆในกลุ่มเดียวกัน

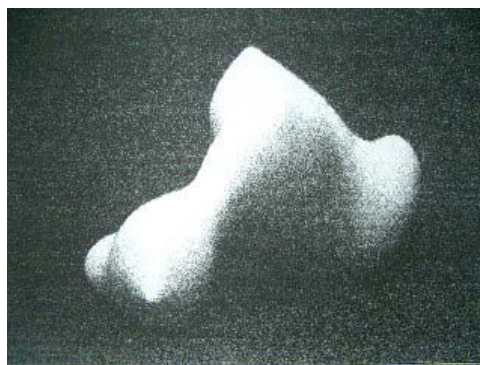


ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

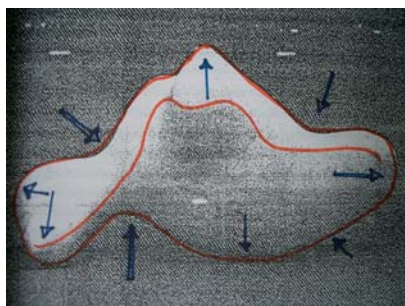
แนวคิดหลักของอาร์ป คือสักรูปทรงของมนุษย์และสัตว์ให้เหลือแต่แก่น และผลงาน เสนอ มูฟเมนต์ (Snake Movement) แสดงถึงแนวคิดดังกล่าวได้ดี ในประติมากรรมนี้อาร์ปได้แรงบันดาลใจจากรูปร่างของงู ในลักษณะอาการขดตัวเคลื่อนไหวเลื้อยพันทับไปมาจนเกิดเป็นรูปทรงที่เป็นกลุ่มก้อน อาร์ปลดทอนรูปทรงของงูที่กำลังขดตัวเลื้อยพันทับกันอยู่ จนเหลือเพียงความเคลื่อนไหวของงูเท่านั้น เป็นการตัดทอนอย่างชาญฉลาดให้คงเหลือแต่ความเคลื่อนไหวซึ่งยังคงลักษณะที่เด่นชัดของอาการขดบิดของกล้ามเนื้อของงูอย่างมีพลัง ประติมากรรมนี้จึงมีรูปทรงที่มีลักษณะเป็นมวลที่ไม่ปรากฏว่าเป็นรูปทรงของสิ่งใดแน่นอน แต่ในมวลนั้นกลับแสดงความเคลื่อนไหวของสิ่งมีชีวิตซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวอย่างเด่นชัด รูปทรงของประติมากรรมนี้จึงเป็นรูปทรงที่ให้ความรู้สึกยืดหยุ่นเคลื่อนไหวอย่างมีพลัง เลียนแบบการขดตัวเลื้อยพันของงู อาร์ปสามารถจับลักษณะเฉพาะตัวของอาการเคลื่อนไหวของงูและถ่ายทอดออกมาผ่านวัสดุที่มีความแข็งอย่างหินอ่อนได้อย่างประสบผลสำเร็จ

7. Aquatic ค.ศ. 1953 ยาว 63.7 เซนติเมตร



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

รูปทรงของประติมากรรมอควาติก (Aquatic) ประกอบด้วยเส้นโค้งเป็นคลื่นที่ต่อเนื่องกันตลอดรูปทรง โดยไม่มีฐานหรือเส้นตัดมาทำลายความกลมกลืนของความโค้งของรูปทรง เส้นโค้งมีลักษณะเป็นยอดแหลม แต่มีลักษณะเป็นมุมแหลมที่ถูกขัดให้กลมมนเล็กน้อยเพื่อให้เกิดความรู้สึกนุ่มนวล พื้นผิวโค้งนูนและถูกขัดจนเรียบ และไม่เว้าลึกมากทำให้ไม่เกิดซอกหลืบที่มีดทึบแสงเงาจึงเกิดความกลมกลืนไล่สีน้ำหนอย่างนุ่มนวล เส้นโค้งที่เป็นคลื่นต่อเนื่องกันตลอดรูปทรงทำให้ผลงานให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว และการที่ผลงานชิ้นนี้ไม่มีฐานทำให้ผลงานให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวที่อิสระมากขึ้น รูปทรงที่ยืดยาวในแนวราบให้ความรู้สึกเหมือนกับเคลื่อนไหวไปแนวนอนมากกว่าที่จะพุ่งขึ้นสูง ด้านหนึ่งของประติมากรรมมีความคอดเว้าเนื่องจากการผลัดและการดึงของบริเวณว่างเข้าไปแทนที่ในรูปทรงจากรอบด้าน รูปทรงจึงมีลักษณะคล้ายคอและส่วนหัวยื่นล้าออกไปในบริเวณว่างเช่นกัน การผลัดและการดึงที่เกิดขึ้นรอบทิศทางทำให้มวลของรูปทรงเกิดลักษณะที่เคลื่อนไหว ให้ความรู้สึกของการหดและขยายตัว คล้ายคลึงกับรูปทรงของส่วนลำตัวของมนุษย์ถูกบีบเป็นให้มีความคอดเว้า มีลักษณะคล้ายกับสัตว์ทะเลที่กำลังกลิ้งบิดตัวเคลื่อนไหว ส่วนที่เป็นตุ่มแขนงยื่นออกไปเป็นรูปทรงคล้ายหน่อหรือตาของพืช หรืออาจมองคล้ายครีบของสัตว์น้ำ จึงเป็นไปได้ว่ารูปทรงของประติมากรรมนี้ มีพื้นฐานมาจากรูปร่างลำตัวของมนุษย์ซึ่งเป็นวัตถุดิบที่อาร์ปชอบนำมาใช้ในการสร้างผลงาน และบิดเบือนเปลี่ยนรูปไปจนกลายเป็นรูปทรงของสัตว์หรือพืช



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

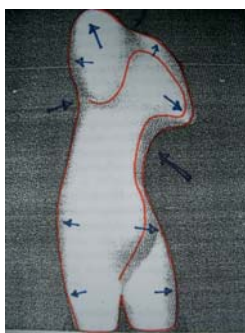
ผลงาน อควาติก เกิดจากแนวความคิดแบบธรรมชาติของอาร์ปซึ่งสร้างให้เกิดผลงานชิ้นอื่นๆ ก่อนหน้านี้ และใช้หลักการที่เขาเรียกว่าคอนกรีตสร้างให้เกิดรูปทรงใหม่ที่เปลี่ยนรูปไปจากรูปทรงเดิม โดยการเลียนแบบวิธีการที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ เช่นการทับถม การสึกกร่อน การเปลี่ยนรูป ฯลฯ ผลงานอควาติก เป็นที่กล่าวถึงมากทั้งในบทความที่กล่าวถึงประติมากรรมและในสื่ออินเทอร์เน็ต เนื่องจากความสวยงามและกลมกลืนของรูปทรงที่มีลักษณะเป็นมวลที่แสดงความเคลื่อนไหว มีรูปทรงที่มองเห็นได้ในหลายลักษณะไม่ว่าจะมองเห็นเป็นส่วนลำตัวของมนุษย์ที่ถูกตัดทอนรายละเอียด และบิดเบือนจนเกิดรูปทรงใหม่แต่ถ้ามองในบางมุมอาจมีรูปร่างคล้ายกับสัตว์น้ำบางชนิด ประติมากรรมนี้ยังสามารถตั้งอยู่ได้อย่างอิสระโดยปราศจากฐาน ผลงานของอาร์ปมักให้ความรู้สึกอ่อนนุ่มยืดหยุ่นทั้งที่สร้างขึ้นมาจากวัสดุแข็งทั้งสิ้น แต่ความรู้สึกดังกล่าวเกิดจากเส้นโค้ง พื้นผิวที่โค้งเว้า แสงเงาที่นุ่มนวล ความเคลื่อนไหวแปลกเปลี่ยนระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่าง ไม่ได้เกิดจากความเคลื่อนไหวของตัววัสดุจริง ๆ อัสนีัย ชูอรุณ กล่าวถึงผลงานอควาติกของอาร์ปดังนี้ ผลงานของอาร์ปทุกชิ้นแสดงความซับซ้อนอย่างมีเลศนัย แฝงอยู่ในความสัมพันธ์ของเส้นโค้งที่ไม่สม่ำเสมอและมุมมองอันไม่คาดฝัน และมองว่าผลงานชิ้นนี้มีลักษณะคล้ายกับรูปและสัตว์น้ำ เช่นแมวน้ำ ซึ่งส่วนด้านข้างที่ยื่นออกมามีลักษณะคล้ายกับส่วนหัวและส่วนบนที่มีลักษณะเป็นเนินแหลมพุ่งขึ้นไปคล้ายกับครีบ รูปทรงของประติมากรรมอควาติกจึงมองได้อีกมุมหนึ่งว่ามีลักษณะคล้ายกับแมวน้ำที่กำลังกลิ้งตัว เป็นการแสดงออกถึงแนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนรูปของอาร์ปที่เน้นถึงการเปลี่ยนแปลงบิดเบือนจากรูปร่างมนุษย์สู่พืชและสัตว์ (อาร์ปชอบใช้รูปทรงของผู้หญิงเป็นตัวแทนที่สื่อถึงธรรมชาติ) สร้างให้เกิดรูปทรงใหม่ที่ไม่สามารถบ่งชี้ได้ชัดเจนว่าเป็นรูปทรงของสิ่งใด

8. Torso 1953 สูง 78.4 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ประกอบด้วยเส้นโค้งเส้นเว้าที่รับกัน มีพื้นผิวเรียบเกลี้ยงและความอ่อนช้อยแสงและเงาที่กระจายน้ำหนักอย่างนุ่มนวลให้ความรู้สึกของเพศหญิง มีลักษณะโค้งกลมทำให้รูปทรงมีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างรูปร่างของผู้หญิงกับผลไม้ที่กำลังงอกออกมาจากต้นให้ความรู้สึกขยายตัวเจริญเติบโต แต่ในขณะเดียวกันส่วนฐานกลับเป็นส่วนที่ติดตั้งเชื่อมกับพื้นอย่างมั่นคง ทำให้รูปทรงของประติมากรรมทอร์โซ คล้ายกับต้นไม้ที่งอกรากอย่างมั่นคงลงในพื้นที่ ส่วนลำต้นกำลังเคลื่อนไหวเอนอย่างอ่อนช้อยเพื่อที่จะงอกงามสูงขึ้นไปในบริเวณว่างด้านบน มวลของรูปทรงเกิดการผลักและการดึงแลกเปลี่ยนกับบริเวณว่างโดยรอบ ทางด้านหนึ่งของรูปทรงเป็นเส้นโค้งต่อเนื่องส่วนอีกด้านเป็นเส้นเว้าที่ขนานรับกันพอดี และต่อเนื่องขึ้นไปเป็นเส้นหยักซึ่งถูกขัดเกลาคความแหลมคมออกจนมนเกลี้ยง ทำให้เกิดความกลมกลืนอ่อนโยน ตรงส่วนบนของรูปทรงต่อเนื่องขึ้นไปเป็นเส้นโค้งและมวลของรูปทรงยื่นล้ำเข้าไปกินเนื้อที่ในบริเวณว่างทำให้รูปทรงมีลักษณะที่ปูดพองออกมาทางด้านบน เมื่อเปรียบเทียบกับผลงานทอร์โซชิ้นแรกที่สร้างในปี ค.ศ. 1931 ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะที่แสดงถึงความนุ่มนวลอ่อนหวานมากกว่าในขณะเดียวกันให้ความรู้สึกที่มั่นคงกว่าเพราะส่วนฐานที่เชื่อมติดกับพื้น เป็นรูปทรงที่เกิดจากการเปลี่ยนรูปจากมนุษย์สู่พืชแสดงความผสมกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวของมนุษย์กับธรรมชาติ



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

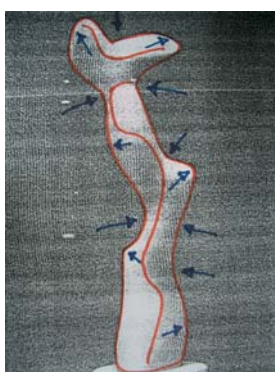
ผลงานทอร์โซในปี ค.ศ. 1953 มีรูปร่างคล้ายคลึงกับผลงานทอร์โซที่อาร์ปสร้างเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1930 จากปูนปลาสเตอร์ มีฐานที่ตั้งอย่างมั่นคงเหมือนกับพีชที่ยังรากบนพื้นดิน และมีลักษณะตรงส่วนท้องนูนออกมาเหมือนรูปร่างของผู้หญิงที่กำลังตั้งครรภ์ ซึ่งในส่วนนี้อาร์ปอาจต้องการแฝงความหมายของคำกล่าวของเขาตอนหนึ่งที่ว่า “ศิลปะเปรียบเสมือนกับผลไม้ที่เติบโตขึ้นภายในตัวมนุษย์ เหมือนผลไม้ที่งอกงามจากต้นไม้ หรือเด็กทารกที่เติบโตในครรภ์มารดา” เขาอาจจะแฝงความหมายเป็นนัยถึง แนวความคิดใหม่และศิลปะรูปแบบใหม่ของเขากำลังจะถือกำเนิดขึ้นแล้ว เนื่องจากในปลายปี ค.ศ.1930 เป็นช่วงที่อาร์ปเริ่มเปลี่ยนจากการสร้างประติมากรรมนูนต่ำเป็นประติมากรรมลอยตัว และเป็นช่วงที่อาร์ปและศิลปินในกลุ่มเดียวกันได้พบศัพท์ใหม่ที่ใช้เรียกผลงานของเขาและเพื่อศิลปินร่วมอุดมการณ์ว่าคอนกรีต โดย เออี กัลลาติน (A.E. Gallatin) ได้กล่าวถึงคำคอนกรีต ไว้ในบทความเกี่ยวกับจิตรกรรมแอบสแตรคและพิพิธภัณฑสถานศิลปะมีชีวิต (Abstract Painting and The Museum of living Art) ดังนั้น ในปัจจุบันส่วนมากแล้วภาพเขียนและงานศิลปะรูปแบบอื่นจะเป็นที่รู้จักกันว่าเป็นผลงานแอบสแตรค แต่สิ่งนี้ไม่เป็นความจริง คำว่าแอบสแตรคนั้นถูกเรียกโดยศัตรูของศิลปะสมัยใหม่ เช่นเดียวกับที่นักวิจารณ์กลุ่มที่ต่อต้านกล่าวประชดประชัน โมเนต์ , เรอนัวร์ และ เดอกาส์ และเรียกพวกเขาว่าอิมเพรสชันนิสม์ กลุ่มคิวบิสม์ และอาร์ป กล่าวว่าในความเป็นจริงแล้วคำว่าคอนกรีตเป็นคำเรียกที่ถูกต้องกว่า และ ฌอง เฮเลี่ยน (Jean Hélion) กล่าวแนะว่า คำแอบสแตรคเป็นคำกล่าวที่ผิดในการใช้เรียกงานศิลปะเช่นกัน อาร์ปสร้างผลงานที่มีที่มาจากรูปทรงของลำตัวมนุษย์ขึ้นหลายชิ้นในเวลาต่างกันและด้วยวัสดุต่างกัน โดยเรียกผลงานเหล่านั้นว่าทอร์โซตามแหล่งที่มาของรูปทรงและลักษณะที่ปรากฏ ผลงานทอร์โซชิ้นนี้ถูกสร้างขึ้นอีกครั้งด้วยวัสดุหินอ่อนมีลักษณะรูปร่างคล้ายคลึงกับผลงานทอร์โซในปีค.ศ. 1930 ซึ่งสร้างด้วยปูนปลาสเตอร์ แต่ประติมากรรมทอร์โซชิ้นนี้สร้างด้วยวัสดุที่เป็นประเพณีนิยมมากกว่า ทนทานกว่า และมีรูปทรงที่อ่อนช้อยมากกว่า เป็นไปได้ว่าในช่วงค้นหา อาร์ป ลองกลับไปสร้างผลงานในลักษณะเดิมอีกครั้ง ตัวแรงบันดาลใจจากผลงานช่วงแรกแต่ปรับปรุงรูปทรงให้สมบูรณ์ขึ้น

9. Dream Flower with Lips 1954 สูง 65.7 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

รูปทรงของประติมากรรมมีลักษณะแคบคล้ายกับเส้นที่มีความหนา มีความสูงยาวพุ่งขึ้นไปทางแนวดิ่งและคดงอเนื่องจากประกอบด้วยเส้นหยักสลับฟันปลา เส้นรอบนอกตั้งแต่ฐานจนถึงส่วนบนของประติมากรรมเกือบจะเป็นเส้นขนาน แต่มีลักษณะที่ลดความแข็งแกร่งด้านล่างเนื่องจากมุมที่แหลมคมของเส้นถูกขัดให้มนเกลี้ยงทำให้มีความนุ่มนวลขึ้น แสงเงาของประติมากรรมมีส่วนที่มืดทึบเป็นบางส่วน เพราะมีมวลส่วนที่หักยื่นออกมาบังแสง ทำให้เกิดพื้นที่อับแสงแต่ลักษณะของแสงเงาโดยรวมยังคงเกิดการกระจายไล่น้ำหนักแสงเงาที่นุ่มนวลและกลมกลืนเพราะพื้นผิวที่เรียบและมีลักษณะโค้งนูน รูปทรงของประติมากรรมนี้มีลักษณะแคบสูงพุ่งขึ้นในแนวดิ่ง จึงกินพื้นที่ในอากาศน้อยเปิดโอกาสให้บริเวณว่างแทรกเข้าไปมีบทบาทแทนที่ในส่วนเว้าของรูปทรงมากทำให้เกิดรูปทรงที่บอบบาง ตอนบนของรูปทรงมีลักษณะแตกออกเป็น 2 กลีบกลมมนคล้ายดอกไม้ เส้นหยักที่ประกอบเป็นประติมากรรมเกือบจะขนานกันทำให้เกิดรูปทรงที่ส่วนโคนใหญ่ ส่วนปลายแคบเรียวลงทำให้ประติมากรรมมีรูปร่างคล้ายกับเมล็ดถั่วที่กำลังงอกหรือต้นอ่อนของต้นไม้ เส้นหยักทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวเหมือนกับต้นไม้กำลังเจริญเติบโตงอกงามพุ่งขึ้นสู่ด้านบนผลิดอกและพร้อมที่จะแตกกิ่งก้าน



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ประติมากรรม ดรีม ฟลาวเวอร์ วิทซ์ ลิปส์ (Dream Flower with Lips) เน้นไปที่การสื่อแสดงถึงธรรมชาติโดยใช้รูปทรงของพืชผสมผสานกับลำตัวของมนุษย์ อาร์ปใช้รูปทรงของลำตัวมนุษย์นำมาตัดทอนและบิดให้ยาวออกไป ส่วนบนมีลักษณะโค้งมนยื่นออกมาเป็นสองกลีบคล้ายกับริมฝีปากหรือกลีบของดอกไม้ สำหรับอาร์ปตัวแทนของธรรมชาติคือป่าและต้นไม้ เขามักแยกตัวจากเมืองใหญ่ไปใช้ชีวิตอย่างสันโดษริมชายป่า ใช้ธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานและใช้รูปทรงของผู้หญิงเป็นตัวแทนของความอุดมสมบูรณ์ ความปรารถนา และ ธรรมชาติ เมื่ออาร์ปเริ่มสร้างประติมากรรมลอยตัวหัวข้อที่เน้นแรงบันดาลใจจากวัตถุที่สร้างขึ้นด้วยฝีมือมนุษย์เริ่มลดบทบาทลง เมื่อเปรียบเทียบกับการใช้รูปทรงธรรมชาติจากพืชและสัตว์ และด้วยหลักการจัดกลุ่ม การเจริญเติบโต และการเปลี่ยนรูปร่าง อาร์ปแสดงแนวคิดที่ผูกพันกับธรรมชาติ ซึ่งให้ผู้ดูเห็นว่ามนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติเช่นเดียวกับสิ่งมีชีวิตอื่นๆ โดยการตัดทอนและบิดเบือนรูปทรงของมนุษย์ให้ผสมผสานและเปลี่ยนรูปเป็นพืชและสัตว์ เช่นที่เขาแสดงออกในประติมากรรมนี้

4.2 กลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูป (organic form)

อินทรีย์รูปคือรูปทรงที่มีลักษณะคล้ายหน่วยที่เล็กที่สุดของสิ่งมีชีวิต เช่น เซลล์ของพืชและสัตว์ หรือจุลชีพ ประติมากรรมในกลุ่มนี้เกิดจากรูปทรงที่ถูกตัดทอน และสร้างให้เกิดเป็นรูปทรงใหม่ที่คล้ายกับการเคลื่อนไหวผิวกายหรือแบ่งตัวของจุลชีพ สิ่งมีชีวิตที่ไม่สามารถมองด้วยตาเปล่าได้ ประติมากรรมกลุ่มนี้มีรูปทรงที่ไม่แน่นอน ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวภายในรูปทรงมากกว่ากลุ่มแรกและมีลักษณะเป็นคลื่นโค้งและแฉะเว้ามากกว่าด้วย ประติมากรรมที่จัดในกลุ่มนี้มี 6 ชิ้นงานได้แก่

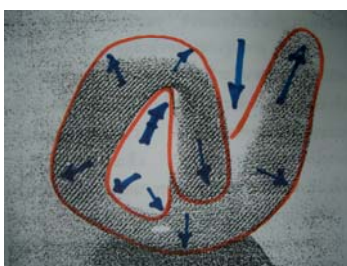
1. Dream Amphora 1941 สูง 22.5 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ประติมากรรมนี้ประกอบด้วยเส้นโค้งที่มีลักษณะม้วนขดเป็นวงเข้าด้านใน ทำให้เกิดช่องว่างตรงกลางซึ่งมีลักษณะแปลกกว่าประติมากรรมส่วนใหญ่ของอาร์ปที่มักจะมีลักษณะเป็นมวลทึบตัน ประติมากรรม ดรีม แอมโฟรา (Dream Amphora) มีรูปทรงที่แคบและแบนมากจนกลายเป็นรูปทรงที่มีลักษณะเป็นเส้นหนา ตรงส่วนปลายเส้นด้านหนึ่งเหยียดชูขึ้น ปลายเส้นอีกด้านขดม้วนพุ่งเข้าภายในตัวเองโดยเว้นช่องว่างตรงกลางไว้ ให้ความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวของมวลของรูปทรงที่ม้วนเข้าหาตัวเองและหยุดนิ่งอยู่ในลักษณะนั้น ในขณะที่ปลายอีกด้านยืดออกไป แสงและเงาในประติมากรรมนี้เป็นแสงและเงาที่เกิดบนพื้นที่มีลักษณะเรียบและโค้งนูน ทำให้เกิดน้ำหนักแสงเงากระจายบนพื้นผิวอย่างกลมกลืนและนุ่มนวล ส่วนของรูปทรงด้านล่างที่มีลักษณะหงายขึ้นแบนและกว้างกว่าส่วนอื่นเป็นส่วนที่รับแสง ส่วนเงาเกิดขึ้นบริเวณสันของประติมากรรมทำให้เกิดการตัดกันของแสงและเงาระหว่างส่วนบนและส่วนล่างของรูปทรง ลักษณะที่ขดม้วนเข้าด้านในของประติมากรรมทำให้เกิดบริเวณว่างภายในตรงกลางของรูปทรง ประติมากรรมนี้จึงไม่มีลักษณะเป็นมวลทึบตันเมื่อเปรียบเทียบกับประติมากรรมของอาร์ปชิ้นอื่นๆในกลุ่มเดียวกัน แต่กลับมีรูปทรงที่แบนมีความบอบบางและมีลักษณะกลวง เพราะรูปทรงที่มีลักษณะแบนม้วนเข้าและเก็บกักบริเวณว่างไว้ภายใน จึงเกิดการผลัดและดึงจากทั้งภายในและภายนอกของประติมากรรม ด้านบนและด้านข้างของประติมากรรมเป็นเส้นโค้งที่กินล้ำเข้าไปในบริเวณว่าง และในขณะเดียวกันรูปทรงของประติมากรรมถูกบริเวณว่างผลักดันออกจากภายในด้วยวัสดุที่ใช้ในการสร้างประติมากรรมนี้เป็นหินอ่อนสีขาว ซึ่งมีพื้นผิวเรียบอยู่แล้ว และประติมากรรมนี้เกิดจากเส้นโค้ง ทำให้ประติมากรรมนี้มีพื้นผิวที่โค้งและเรียบให้ความรู้สึกนุ่มนวล

ส่วนประกอบต่างๆดังนี้เป็นรูปทรงของประติมากรรม มีลักษณะแบนบางและกว้างจนคล้ายกับเป็นเส้นแบนหนาปลายด้านที่สั้นของรูปทรงที่เหยียดขึ้นด้านบน ส่วนปลายอีกด้านม้วนขดกลับเข้าภายในเก็บกักบริเวณว่างไว้ทำให้รูปทรงมีลักษณะเป็นช่องกลวงตรงกลาง ทำให้บริเวณว่างกลายเป็นส่วนหนึ่งของรูปทรงด้วย ดรีม แอมโฟราจึงมีลักษณะที่บอบบางกว้างานประติมากรรมชิ้นอื่นๆในช่วงเวลาเดียวกัน ของอาร์ปซึ่งมีรูปทรงเป็นมวลทึบตัน รูปทรงที่โค้งทำให้เกิดความกลมกลืนและนุ่มนวล ปลายด้านหนึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายกับเตรียมพร้อมที่จะเคลื่อนไหว ยืดขยายตัวออกไปแต่ปลายอีกด้านกลับหยุดชะงักอยู่ในลักษณะที่ม้วนเข้าหาตัวเอง รูปทรงของผลงานนี้จึงให้ความรู้สึกที่กำกวมระหว่างความเคลื่อนไหวกับความสงบนิ่ง คล้ายกับสัตว์ที่เคลื่อนไหวในอาการเชื่องช้า



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

การตั้งชื่อผลงานของอาร์ปสามารถบ่งชี้และอธิบายถึงความสนใจของเขาในหัวข้อต่างๆ ในขณะที่ยังสร้างผลงานนั้นได้เช่นเมื่ออาร์ป สนใจในคำจำกัดความของคำว่าศิลปะแบบคอนกรีต(concrete art) เขาถ่ายทอดความหมายของมันลงในผลงานชุดที่ให้ชื่อว่าอิวแมนคอนกรีตเช่นเช่นเดียวกันชื่อ แอมโฟรา (Amphora) คือเหยือกที่ใส่น้ำของชาวกรีกมีหูจับ2หู ซึ่งในการใช้ชื่อเช่นนี้เรียกผลงานประติมากรรม แสดงการที่อาร์ปกลับไปให้ความสนใจแรงบันดาลใจจากสิ่งของหรือของใช้ที่มนุษย์สร้างขึ้นอีกครั้ง อาร์ปอธิบายไว้ในบทความตอนหนึ่งของเขาว่า ผลงานของเขาเกิดจากความผสมผสานกันระหว่างสองสิ่งที่แตกต่างกันสุดขั้วเสมอเพราะโลกนี้มี 2 ด้าน ทั้งมืดและแสงสว่าง ความดีความชั่วซึ่งเป็นแนวความคิดแบบประเพณีนิยมโรมันดึกที่จาคอบ โบห์มี นักปรัชญาผู้ค้นคว้าเกี่ยวกับศาสตร์ลึกลับเป็นผู้วางรากฐานไว้ การที่อาร์ปได้แรงบันดาลใจจากแนวคิดแบบตะวันตก ทำให้ผลงานของเขาแตกต่างจากศิลปินท่านอื่นในยุคเดียวกันที่ได้แรงบันดาลใจจากปรัชญาตะวันออก สำหรับประติมากรรม แอมโฟรานั้นเป็นผลงานที่อาร์ปกลับไปสู่แรงบันดาลใจจากของใช้ที่มนุษย์สร้างขึ้นอีกครั้ง เป็นการผสมผสานกันระหว่างความรักกับความกลัว เขากล่าวว่า เราเห็นว่าดวงดาวนั้นสวยงามทั้งที่จริงแล้วดวงดาวแต่ละดวงมีขนาดใหญ่โตมโหฬารกว่าโลกเราหลายเท่า และมีอันตรายสามารถเผาไหม้โลกนี้เป็นผุยผงได้โดยเพียงการเฉียดใกล้เพียงนิดเดียวเท่านั้น อาร์ปกล่าวถึงในสมัยที่เขายังเป็นเด็กเขาเห็นว่าดวงดาวน่ากลัว ให้ความรู้สึกคุกคาม แต่เขารักสิ่งของต่าง ๆ ในบ้านไม่ว่าจะเป็น เครื่องใช้ เครื่องเรือน หรือ ของเล่น เพราะมันให้ความรู้สึกที่คุ้นเคยและเป็นมิตร ความประทับใจทั้ง 2 แบบทั้งความรักและ

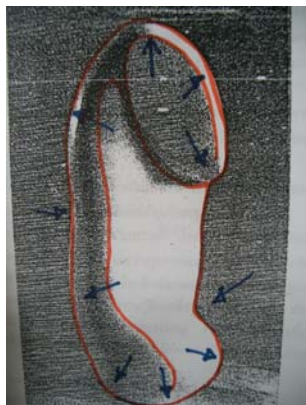
ความอบอุ่นในสิ่งที่คุ้นเคย และความกลัวในสิ่งใหญ่โตมหึมาที่อยู่เบื้องบน ปรากฏในผลงานของเขาซึ่งเขาแปลความหมายของมันเป็นชิ้นงานประติมากรรมและเรียกมันว่า แอมโฟรา ผลงานนี้สร้างเป็นครั้งแรกจากไม้ที่นำมาลึงให้เกิดรูปทรงที่สมมาตรในปีค.ศ.1917โดยร่วมงานกับไซฟี ทิวเบอร์ ซึ่งมีความแตกต่างกับผลงานแอมโฟราในปี ค.ศ. 1941 นี่เป็นอันมากในรูปแบบและวัสดุ ประติมากรรมของอาร์ปในช่วงเวลานั้นมีที่มาจากศิลปะพื้นเมืองของชนเผ่าพื้นเมือง มีลักษณะของรูปทรงเรขาคณิตที่สมมาตรและเป็นมวลที่บิดัน แต่มีรากฐานแนวความคิดเดียวกับดรีม แอมโฟรา (Dream Amphora) ในปี ค.ศ. 1941 นี้

2. Concrete Sculpture 1942 สูง 35.3 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ประติมากรรม คอนกรีต สคริปเจอร์ (Concrete Sculpture) มีรูปทรงที่เรียบง่าย ประกอบด้วยเส้นที่เป็นคลื่นหยักเล็กน้อย มีลักษณะพุ่งขึ้นในแนวตั้งและโค้งเป็นคลื่นเล็กน้อยไม่เว้าลึก ทำให้รูปทรงมีลักษณะโค้งมนส่วนบนของประติมากรรมมีมวลยื่นออกมา ทำให้เกิดเส้นเว้าจากการตัดกันระหว่างรูปร่างคล้ายวงรีซึ่งเป็นส่วนย่อยที่ยื่นออกมา และรูปทรงหลักของชิ้นงานเกิดพื้นผิวโค้งเรียบไม่มีส่วนที่ลึกเป็นแอ่งทำให้เกิดแสงเงาที่กระจายไล่สีน้ำหนกอย่างนุ่มนวล ยกเว้นส่วนบนของรูปทรงประติมากรรมซึ่งมีลักษณะเป็นมวลโค้งมนแยกตัวยื่นออกมา ทำให้เกิดรอยเชื่อมระหว่างสองรูปทรงเกิดเป็นซอกลึกทำให้เกิดเงาที่มีน้ำหนักเข้มกว่าส่วนอื่น เนื่องจากรูปทรงประกอบด้วยเส้นที่โค้งต่อเนื่องมีลักษณะเป็นคลื่นเพียงเล็กน้อย ไม่มีส่วนที่แยกแตกแขนงออกไปอย่างซับซ้อน จึงทำให้เกิดพื้นผิวเรียบโค้งมนไม่เกิดการปลักและการดึงแลกเปลี่ยนระหว่างรูปทรงและบริเวณว่างมากนัก ทำให้รูปทรงเป็นมวลที่ให้ความรู้สึกค่อนข้างนิ่ง แต่ไม่แข็งกระด้างด้วยพื้นผิวที่โค้งเป็นคลื่นเล็กน้อยเน้นเส้นรอบนอกของผลงานที่เป็นเส้นโค้งต่อเนื่องให้ความรู้สึกอ่อนโยนลดความกระด้างของรูปทรงลง ส่วนประกอบดังกล่าวทำให้เกิดประติมากรรมที่มีรูปทรงลักษณะยาวรีให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวก้นเนื้อที่ในบริเวณว่างทางแนวตั้ง เป็นรูปทรงชีวรูปที่ไม่หลงเหลือหรือปรากฏเค้าโครงรูปร่างของลำตัวมนุษย์มีลักษณะคล้ายเห็ดราที่กำลังงอกขึ้นมาจากพื้นดิน



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ประติมากรรม คอนกรีต สคริปเจอร์ (Concrete Sculpture) เป็นผลงานประติมากรรมหนึ่งในหลายชิ้นที่มีรูปทรงเรียบง่าย ในขณะที่เดียวกันให้ความรู้สึกยืดหยุ่นด้วยพื้นผิวที่เกลี้ยงและโค้งมน อาร์ปกล่าวถึงการสร้างประติมากรรมของเขาว่า บางครั้งเขาสร้างผลงานจากชิ้นส่วนเล็กๆ หรือเศษชิ้นส่วนที่ไม่ใช้แล้วหลุดหรือหักออกมาของประติมากรรมของเขาเองที่บังเอิญแตกหักและเกิดรูปทรงโค้งงอที่แปลกและสวยงาม การสร้างผลงานด้วยวิธีการนี้คล้ายกับการคอลลาจซึ่งแทนที่จะนำกระดาษมาปะติดเข้าด้วยกัน กลับใช้เศษชิ้นส่วนที่เป็นรูปทรงสามมิติมาเชื่อมประกอบเข้าด้วยกัน เช่นเดียวกันกับที่ใช้ในการสร้างผลงานประติมากรรมหุ่นต่ำจากแผ่นไม้ของเขา เป็นการนำรูปทรงต่างๆ มาประกอบเข้าด้วยกันจนกลายเป็นชิ้นงานเช่นกัน เขาใช้ชิ้นส่วนเหล่านี้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างประติมากรรมชิ้นใหม่ ในช่วงที่อาร์ปสร้างประติมากรรมจากปูนปลาสเตอร์เขามักจะนำผลงานชิ้นเก่าของเขา และเศษชิ้นส่วนจากประติมากรรมชิ้นเก่ามาเชื่อมติดกัน หลังจากนั้นเขาจะถากมันออกจนกว่าจะได้รูปทรงที่สวยงามเป็นที่น่าพอใจ และขัดด้วยกระดาษทรายให้กลมมนทำให้เกิดรูปทรงใหม่และจึงนำรูปทรงเหล่านั้นไปขยายและสร้างให้คงทนขึ้นด้วยวัสดุต่างๆต่อไป อาร์ปกล่าวเปรียบเทียบวิธีการสร้างประติมากรรมของเขาซึ่งเรียกว่า คอนกรีต เป็นวิธีการเดียวกับที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ การนำชิ้นส่วนเก่าของผลงานมารวมกันเพื่อสร้างรูปทรงใหม่อาจเหมือนกับการทับถมและตกตะกอน ที่สร้างให้เกิดชั้นดิน เกิดก้อนหิน หินงอก หินย้อย วิธีการถากและขัดของเขาคล้ายกับการที่ธรรมชาติ เช่น น้ำหรือลมกัดเซาะก้อนหินจนเกิดรูปทรงต่างๆ อาร์ปใจเย็นและไม่รีบร้อนในการสร้างผลงานประติมากรรมแต่ละชิ้นอาจใช้เวลาหลายเดือนหรือหลายปีกว่าจะสำเร็จได้รูปทรงที่น่าพอใจ เขากล่าวถึงวิธีการสร้างประติมากรรมของเขาแสดงถึงการก่อตัวของมวลให้ความรู้สึกถึงการเจริญเติบโต เขาเน้นส่วนโค้งงอเพราะสิ่งนี้เองที่ทำให้เกิดรูปทรงใหม่ และท่ามกลางรูปทรงใหม่เหล่านี้บางรูปทรงอาจปรากฏเด่นชัด

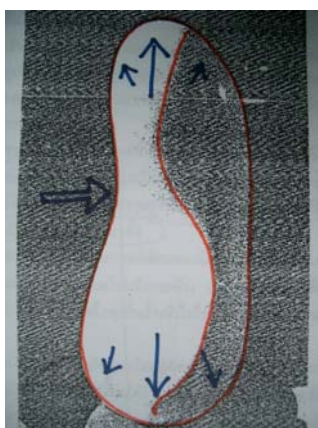
กว่ารูปอื่น (อาร์ปใช้คำว่าเจริญเติบโตงอกงาม) เขาจะปล่อยให้รูปทรงที่เด่นที่สุดทับและครอบคลุมจนรูปทรงเดิมเลือนหายไป ในกระบวนการดังกล่าวแม้ในผลงานที่มีลักษณะอันเรียบง่ายที่สุด อาร์ปอาจจะเพิ่มบางส่วนหรือตัดทอนไปเรื่อยๆ จนใช้เวลาหลายเดือนหรือหลายปีอาร์ปกล่าวว่าเขาจะสร้างผลงานชิ้นนั้นจนกว่าชีวิตของเขาจะแทรกซึมลงไปในตัวงานด้วย

3. Silent 1949 หินอ่อน สูง 50 เซนติเมตร



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ประติมากรรม 'ไซเลนท์' (Silent) มีลักษณะหลายประการที่คล้ายคลึงกับประติมากรรมคอนกรีต สคริปเจอร์ (Concrete Sculpture) แต่มีโครงสร้างที่ถูกตัดทอนจนเรียบง่ายขึ้นไปอีก ประติมากรรมนี้เป็นรูปทรงในแนวตั้ง ประกอบด้วยเส้นที่มีลักษณะพุ่งขึ้นไปกินที่ในบริเวณว่างในแนวตั้งและเว้าเล็กน้อยไม่โค้งมนมากเกินไป เส้นโค้งมนที่ต่อเนื่องและเว้าเล็กน้อยก่อนไปทางส่วนบนของรูปทรง ทำให้เกิดรูปทรงที่มีลักษณะคอดทางตอนบนคล้ายกับผักถั่วลิสง นอกจากเส้นรอบนอกรูปทรงที่เห็นชัดเจนภายในประติมากรรมนี้มีเส้นในความรู้สึกซ่อนอยู่เนื่องจากลักษณะแสงเงาที่เกิดขึ้นบนพื้นผิวของรูปทรงเมื่อได้รับแสงในทิศทางและความเข้มของแสงที่เหมาะสม จะปรากฏให้เห็นเป็นเส้นแนวตั้งมีลักษณะโค้งเว้าเป็นคลื่นขนานไปตลอดความสูงของรูปทรง มีลักษณะคล้ายกับถูกแสงและเงาแบ่งออกเป็นสองส่วนตามแนวตั้ง ด้วยรูปทรงของประติมากรรมที่เกิดจากเส้นที่มีความโค้งเว้าเพียงเล็กน้อย ทำให้รูปทรงมีลักษณะเป็นมวลที่มีการผลักและการดึงแลกเปลี่ยนแทนที่กับบริเวณว่างน้อย ให้ความรู้สึกสงบนิ่งมากกว่าความเคลื่อนไหว แต่ไม่แข็งกระด้างเพราะความโค้งกลมมนให้ความรู้สึกนุ่มนวล



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ประติมากรรมไซเลนท์ (Silent) มีลักษณะของรูปทรงที่เรียบง่ายไม่ปรากฏเค้าของรูปร่างมนุษย์หรือสัตว์ซึ่งเคยเป็นที่มาของแรงบันดาลใจของอาร์ป แต่มีรูปทรงคล้ายกับเมล็ดถั่วที่ดูราวกับมีความยืดหยุ่นและกำลังจะงอก หรือคล้ายกับเซลล์ที่กำลังยืดออกพร้อมที่จะแบ่งตัว ซึ่งได้แรงบันดาลใจมาจากแนวความคิดที่ว่าทุกสรรพสิ่งล้วนแบ่งเป็นสองขั้วอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เช่นความดีความเลว ระเบียบความไร้ระเบียบ ความรักความเกลียด ขาว ดำ แนวความคิดนี้ทำให้อาร์ปค้นพบโครงสร้างที่เขาเรียกว่า “ฟลูอิดโอวูล” หรือไข่ที่หลอมเหลว ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจสู่การเปลี่ยนแปลงจากการสร้างผลงานด้วยรูปทรงเรขาคณิตเป็นการสร้างผลงานด้วยรูปทรงชีวรูป รูปไข่ในความหมายของอาร์ปนั้นหมายถึงสิ่งอื่นที่สื่อแสดงถึงการก่อกำเนิดด้วยเช่น เมล็ดพืช นิวเคลียสของเซลล์ สะดือ ฯลฯ รูปทรงของประติมากรรมนี้ให้ความรู้สึกเหมือนกับชอนพลังและความเคลื่อนไหวอยู่ในตัว และถูกปกคลุมด้วยความเงียบ

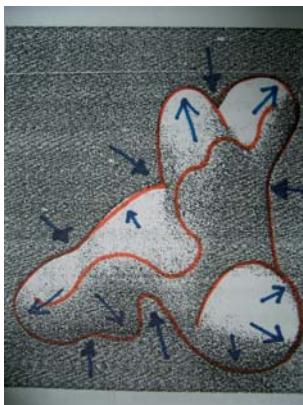
ประติมากรรมของอาร์ปแสดงความหมายที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติด้วยรูปทรงของชีวรูป ซึ่งอาร์ปคิดค้นขึ้นเพื่อเสนอถึงการเจริญเติบโตของสิ่งมีชีวิตที่ไม่ต้องระบุชัดเจนว่าเป็นชนิดใด รูปทรงชีวรูปมีชีวิตและมีความสมบูรณ์เมื่อมันเปลี่ยนแปลงรูปร่างโดยไม่เป็นตัวแทนของสิ่งอื่น ในงานประติมากรรมนั้นรูปแบบประเพณีนิยมมีความเคร่งครัดมากกว่าจิตรกรรม ส่วนมากแล้วประติมากรรมก่อนยุคของอาร์ปมีการสร้างขึ้นเป็นรูปมนุษย์เท่านั้น น้อยครั้งที่การสร้างประติมากรรมเป็นสิ่งอื่นนอกจากมนุษย์จะเป็นที่ยอมรับ อาร์ปเป็นหนึ่งในผู้ปฏิวัติในการใช้รูปทรงชีวรูปในการสร้างประติมากรรม ด้วยการผสมผสานรูปทรงของมนุษย์ สัตว์ และพืช เข้าด้วยกัน และตัดทอนจนเรียบง่าย เช่น ประติมากรรมไซเลนท์นี้ที่ระบุไม่ได้แน่ชัดว่าเป็นรูปทรงของสิ่งใด ซึ่งอาจทำให้เกิดความงุนงง สงสัย และเกิดการตั้งคำถามมีทั้งผู้ที่ชื่นชม และผู้ที่โจมตีต่อต้าน อย่างไรก็ตามประติมากรรมในลักษณะนี้ได้ส่งทอดอิทธิพลของแนวคิดมาจนถึงปัจจุบัน

4. Seated 1957 สูง 59 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ประติมากรรมมีรูปทรงที่ค่อนข้างซับซ้อนคล้ายกับสิ่งมีชีวิตบางชนิด ประกอบด้วยเส้นหยักโค้งเว้าเป็นคลื่น ทำให้เกิดรูปทรงบิดไปมาออกนูนคล้ายกับเหง้าของพืช เส้นโค้งเว้าทำให้รูปทรงให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว โดยเฉพาะส่วนท้ายที่เป็นส่วนโค้งปักลงด้านล่าง และเส้นโค้งเป็นคลื่นทางด้านบนที่มีลักษณะราวกับกำลังยกสูงขึ้นไปในอากาศทำให้ทางตอนบนของรูปทรงมีลักษณะของมวลที่แตกแขนงขึ้นไปกินเนื้อที่ในบริเวณว่าง และมีส่วนที่เว้าลึกเป็นซอกมุมระหว่างระยางค์ที่ยื่นออกมาจากรูปทรง ทำให้บริเวณว่างมีโอกาสเข้ามาแทนที่ภายในรูปทรง โดยเฉพาะบริเวณตอนล่างของรูปทรงที่มีมวลสองส่วนสัมผัสพื้น ตรงกลางเว้าเปิดโอกาสให้บริเวณว่างเข้าไปแทนที่ในมวล ทำให้เกิดความรู้สึกคล้ายกับรูปทรงของประติมากรรมนี้กำลังแอ่นตัว ความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่างเช่นนี้ทำให้ผู้ดูรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวและการที่รูปทรงเป็นสามมิติทำให้ผู้ดูรู้สึกเหมือนมีการเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงรูปทรงไปตามตำแหน่งของผู้ดู พื้นผิวของรูปทรงเรียบและโค้งนูนและมีความเว้าตามลักษณะของเส้นที่เป็นคลื่นทำให้เกิดแสงเงาที่นุ่มนวลและเกิดเส้นรอบนอกที่ชัดเจน บางมุมมองของประติมากรรมนี้มีรูปทรงที่คล้ายกับรูปร่างของแขนงรากพืชที่กำลังเจริญเติบโต แต่บางมุมมีลักษณะคล้ายกับสัตว์ที่กำลังคืบคลานยืดขยายตัวออกไปแผ่ความเคลื่อนไหวไว้ภายในรูปทรงทำให้เกิดความรู้สึกถึงสิ่งมีชีวิตที่กำลังเจริญเติบโต

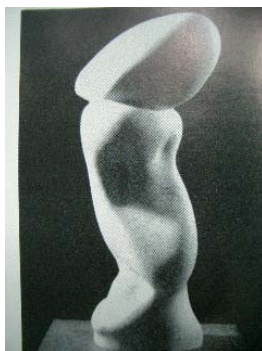


ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

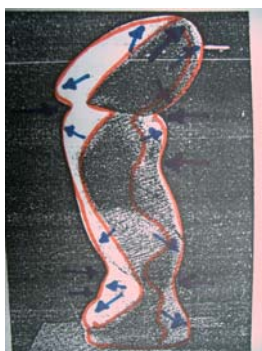
ประติมากรรม ซีทด์ (Seated) มีลักษณะที่เน้นย้ำความคิดของอาร์ปในการสร้างสรรค์งานศิลปะในแนวทางเดียวกับที่ธรรมชาติสร้างสรรค์พลัง เช่น การเจริญเติบโต เปลี่ยนแปลงรูปร่าง ตกตะกอนทับถมกัน การรวมตัวเหมือนกับการเกิดหินงอกหินย้อย หรือเหมือนกับพืชที่สร้างผลไม่เพียงแต่ผลไม้เท่านั้นมีลักษณะที่แน่นอนตามชนิดของพืช แต่ผลงานของมนุษย์นั้นสามารถเปลี่ยนรูปลักษณ์ได้ตามแรงบันดาลใจอันเป็นอิสระของผู้สร้าง อาร์ปเชื่อถ้อยในปรากฏการณ์ของความบังเอิญ ในการสร้างสรรค์ผลงานเขาปล่อยให้รูปทรงของผลงานพอกพูนขึ้น และเปลี่ยนแปลงโดยไม่มีการกำหนดภาพร่างที่แน่นอนตายตัว ซึ่งเขากล่าวว่าเป็นการปล่อยให้รูปทรงของประติมากรรมเจริญเติบโตอย่างอิสระ และพยายามสอดแทรกชีวิตเข้าไปในรูปทรงให้ความรู้สึกราวกับกำลังเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงรูปร่างและงอกงาม อาร์ปเห็นว่าปรากฏการณ์จากความบังเอิญไม่ใช่สิ่งเหลวไหลไร้สาระแต่ความบังเอิญเป็นปรากฏการณ์ของจิตซึ่งมีสาเหตุเสมอตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ บางครั้งรูปร่างรูปทรงของผลงานของอาร์ปจะมีลักษณะที่แฝงนัยทางเพศอย่างแสดงอารมณ์ขัน เช่น รูปทรงของประติมากรรม ซีทด์ (Seated) นี้

5. Self Absorbed 1957 สูง 59 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

รูปทรงของประติมากรรม เซลฟ์ แอบซอร์ฟ (Self Absorbed) เป็นรูปทรงสามมิติมวลของรูปทรงกินเนื้อที่ในอากาศในสภาพแวดล้อมที่มีอยู่จริงมีการผลักและการดึง แลกเปลี่ยนแทนที่กันระหว่างบริเวณว่างและรูปทรงเกิดขึ้นน้อยเพราะ เส้นรอบนอกของรูปทรงมีลักษณะของเส้นหยักที่หักงอมากกว่าเส้นโค้งเว้าทำให้รูปทรงมีลักษณะหักงอ บริเวณว่างกินเนื้อที่เข้าไปในมวลเพียงเล็กน้อยทำให้พื้นผิวของรูปทรงยุบเป็นแอ่ง มวลของประติมากรรมมีการขยายตัวขึ้นไปกินเนื้อที่ในบริเวณว่างทางตอนบนทำให้เกิดความเคลื่อนไหวในแนวตั้งในลักษณะที่พุ่งขึ้นสู่อากาศ พื้นผิวเกิดลักษณะยุบตัวเป็นหลุมเป็นแอ่งที่ขรุขระ ทำให้เกิดหย่อมของความมืดที่มีลักษณะขัดแย้งกับแสงเงาที่กระจายนุ่มนวลบนพื้นผิวทำให้รูปทรงนี้แม้ว่าจะแสดงความเคลื่อนไหวแต่ไม่ใช่ความเคลื่อนไหวที่นุ่มนวล ราบรื่นเพราะรูปทรงเกิดจากเส้นหยัก แต่ทำให้รูปทรงมีลักษณะที่มั่นคง แข็งแรง และให้ความรู้สึกเจริญงอกขึ้นไปด้านบนเป็นผลงานประติมากรรมที่มีรูปทรงที่แผ่ขยายทางเพศล้อเลียนกับรูปทรงของเห็ดที่กำลังงอกขึ้นมาจากพื้นดิน



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

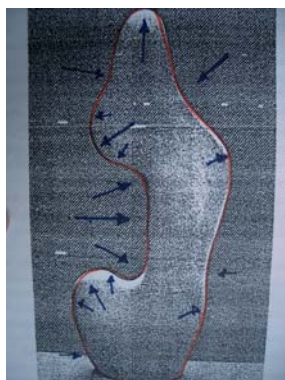
ตลอดชีวิตของอาร์ป เขาย้ายที่อยู่หลายครั้งและสถานที่ที่เขาเลือกเป็นที่อาศัยมักเป็นย่านที่ห่างไกลผู้คนมีความสันโดษใกล้ชิดกับธรรมชาติ ป่าเขาหรือทะเลสาบ เพื่อที่เขาจะใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานหรือเป็นแหล่งวัตถุดิบได้ ผลงานเซลฟ์ แอบซอร์ฟ (Self Absorbed) มีที่มาจากธรรมชาติด้วยเช่นกันด้วยรูปร่างที่มีลักษณะคล้ายพืชหรือเห็ดราที่กำลังงอก แต่ในขณะที่เดียวกันอาร์ปได้แฝงอารมณ์ขันโดยสร้างให้รูปทรงของประติมากรรมนี้มีลักษณะที่แฝงนัยทางเพศ เป็นรูปทรงที่มองได้หลายแง่มุมแล้วแต่การมอง อาร์ปได้แรงบันดาลใจในการสร้างงานจากสภาพแวดล้อมธรรมชาติที่สวยงามและเพื่อให้ผลงานประติมากรรมของเขากลมกลืนกับธรรมชาติ ครั้งหนึ่งอาร์ปเคยร่วมกับเพื่อนสนิทของเขาที่เป็นกวีชื่อ คามิล ไบรอัน (Camille Bryen) ทำการแสดงผลงานศิลปะโดยใช้พื้นที่ป่าเป็นที่จัดงาน แต่การแสดงของพวกเขาคล้ายกับเป็นการเล่นสนุกมากกว่า โดยนำผลงานของพวกเขาไปวางไว้บนพื้นหญ้าในป่าบ้าง บนต้นไม้บ้าง ให้คนที่เดินผ่านไปมาแถวนั้นเกิดความสงสัยว่าผลงานเหล่านั้นเป็นผลงานของมนุษย์หรือนกกันแน่ พื้นที่ป่าที่เขา นำผลงานไปตั้งแสดงคือป่าในเมือง มูดง (Mudon) ซึ่งเป็นป่าที่อยู่ใกล้กับบ้านของเขา ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแสดงออกถึงความเชื่อของเขาที่ว่า การสร้างงานศิลปะเป็นกระบวนการที่ใกล้เคียงกับการที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ คล้ายกับต้นไม้สร้างผลหรือนกวางไข่ มากกว่างานประเพณีนิยมที่เลียนแบบธรรมชาติและสร้างภาพลวงตา ความคิดนี้พัฒนาเต็มที่และเริ่มสร้างสรรค์เป็นผลงานประติมากรรมลอยตัวปลายในปี ค.ศ. 1930 หลังจากนั้นเขายังคงยึดมั่นพัฒนาผลงานที่มีรากฐานจากแนวคิดนี้จนบัดนี้

6. Hurlou 1957 สูง 96.2 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

รูปทรงของประติมากรรมนี้ ประกอบด้วยเส้นรอบนอกที่มีลักษณะเป็นคลื่นและเส้นที่มีความโค้งและเว้าลึกเข้าไปในรูปทรง เส้นมีลักษณะโค้งมนตลอดทั้งรูปทรงไม่ยุบหรือหักงอ ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องกลมกลืนกัน พื้นผิวเรียบและโค้งมนอย่างต่อเนื่องตลอดรูปทรงไม่มีส่วนที่ปูดงอกออกมาขรุขระหรือเป็นแอ่งยุบเข้าไป ทำให้เกิดน้ำหนักแสงเงาที่ไล่น้ำหนักกลมกลืนกันให้ความรู้สึกนุ่มนวลคล้ายกับรูปทรงนั้นยืดหยุ่นได้ พื้นผิวที่ถูกขัดลบเหลี่ยมมุมจนเรียบเกลี้ยงเน้นให้ความสวยงามของเส้นรอบนอกที่เคลื่อนไหวเป็นคลื่นมีความเด่นชัดยิ่งขึ้น ความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่าง มีลักษณะของการผลัดและการดึงแลกเปลี่ยนแทนที่กันระหว่างมวลของรูปทรงกับบริเวณว่างอย่างเห็นได้ชัด ด้วยเส้นที่โค้งเว้าและต่อเนื่องกันเป็นคลื่น และรูปทรงมีส่วนที่เป็นบริเวณว่างผลัดกันเข้าไปกินเนื้อที่ของรูปทรงลึกมาก จนรูปทรงมีลักษณะเว้าและยืดยาวขึ้นไปกินเนื้อที่ในบริเวณว่างทางด้านบน ทำให้เกิดความรู้สึกคล้ายกับรูปทรงของประติมากรรมนี้กำลังเคลื่อนไหวขยายตัวออกยืดยาวขึ้น เห็นได้ว่าประติมากรรมในกลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูปนี้ มีลักษณะของรูปทรงที่ถูกตัดทอนและบิดเบือนจนเรียบง่ายไม่หลงเหลือเค้าโครงของสิ่งมีชีวิตที่ระบุชนิดได้อย่างชัดเจน แต่มีลักษณะที่กำกวมเน้นความเคลื่อนไหวคล้ายกับสิ่งมีชีวิตพื้นฐานหรือเซลล์



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

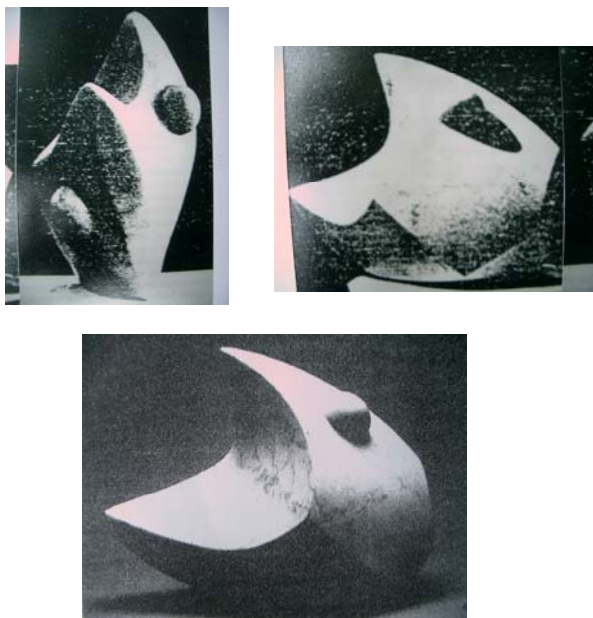
อาร์ปมีความคิดว่าผลงานศิลปะไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม ฯลฯ นอกจากจะเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติแล้วควรมีความสัมพันธ์กับบทกวีและเทพนิยาย เขาใช้แนวทางในการสร้างประติมากรรมแนวทางเดียวกับการสร้างบทกวี คือปล่อยให้ถ้อยคำหรือรูปทรงเลื่อนไหล ก่อรูป และเปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ โดยไม่ต้องคำนึงถึงความหมายหรือเนื้อหา อาร์ปจะแสดงความเกี่ยวข้องกับระหว่างผลงานประติมากรรมกับบทกวีโดยการตั้งชื่อผลงานให้ถ้อยคำและเสียงของคำมีลักษณะที่เป็นบทกวีด้วย เช่น ผลงานที่มีชื่อว่า โอรู (Orou) เฮิร์ล (Hurlon) ไมร์ (Mire) ฯลฯ เขาต้องการค้นหาที่อยู่สำหรับมนุษย์ในลำดับขั้นของธรรมชาติ โดยเริ่มจากผลงานของเขาเอง และให้แก่มนุษย์ไม่ใช่ผู้หยั่งรู้ทุกสิ่ง เราไม่สามารถวางแผนหรือคาดการณ์ทุกอย่างล่วงหน้าได้เสมอไป ทุกสิ่งทุกอย่างบนโลกรวมทั้งมนุษย์ไม่สามารถหนีกฎธรรมชาติได้ นั่นคืออนิจจังกฎแห่งความไม่แน่นอน อาร์ปแนะนำว่างานศิลปะควรอยู่ในกฎธรรมชาติด้วยเช่นกัน และการสร้างบทกวีและงานศิลปะควรปล่อยให้รูปทรง หรือถ้อยคำเกิดขึ้นและรวมตัวกันด้วยกฎของความบังเอิญ เช่นเดียวกับปรากฏการณ์ธรรมชาติ แนวคิดเช่นนี้ตรงกับวิธีการเชื่อมโยงเส้น ที่ฟรอยด์คิดค้นขึ้นเพื่อใช้ในการรักษาผู้ป่วยโรคจิต โดยการปล่อยให้ผู้ป่วยบอกเล่าถึงสิ่งที่ติดขัดอยู่ในใจ โดยไม่ต้องสนใจความหมายของสิ่งที่พูดไม่ต้องอายหรือกังวลว่าถ้อยคำจะมีเหตุผลหรือไม่ และจดบันทึกถ้อยคำเหล่านั้นเพื่อค้นหาสัญลักษณ์ที่แฝงมากับข้อความซึ่งจะนำมาใช้ในการค้นหาสาเหตุของอาการป่วยต่อไป จึงเป็นการเสริมสร้างรากฐานให้แนวคิดที่ยึดมั่นในความไร้เหตุผลเช่นนี้ไม่ไร้สาระ อาร์ปจึงไม่สนใจในความหมายที่เป็นเหตุผล แต่เขาสนใจในการตีความหมายซึ่งเกิดขึ้นหลังจากกระบวนการสร้างผลงานสำเร็จเสร็จสิ้นลง ในช่วงปี ค.ศ.1957 อาร์ปได้เขียนบทความอธิบายแนวความคิดของเขา มีลักษณะของการบรรยายถึงพรรณาบทความนี้มีชื่อว่า “ต้นพลับ” (The Persimmon Tree) ซึ่งในเนื้อความตอนหนึ่งกล่าวว่า อาร์ปไม่สามารถตัดสินใจได้ว่าเขาชอบวิธีใดมากกว่ากันในการปั้น การเขียนรูป หรือเขียนบทกวีบรรยายถึงต้นพลับ เขามีความคิดว่า ดนตรี จิตรกรรม ประติมากรรมควรผสมผสานเข้าด้วยกัน เช่นเดียวกับสิ่งที่เกิดขึ้นขณะ

ที่เรากำลังฝัน (อาร์ปเชื่อในการตีความฝันเช่นเดียวกับกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ และเห็นว่าความฝันนั้นเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในแง่หนึ่งมีความหมายและไม่ไร้สาระ) เพื่อผลสำเร็จ เขากล่าวว่าดนตรี บทกวี และศิลปะต้องประสานกันเป็นหนึ่งเหมือนผืนผ้า และสิ่งที่ต้องถักทอเข้าไปในผืนผ้านั้นด้วยคือ ความฝันและเทพนิยาย อาร์ปกล่าวว่าเขาไม่เคยต่อต้านศิลปะชนิดใด แม้แต่ศิลปะกระเพณีนิยม แต่สิ่งที่เขาต่อต้านคือการสร้างอาวุธสงคราม ระเบิด เครื่องจักรเพื่อการทำลายล้าง ผลงานที่อาร์ป สร้างในช่วงในปี ค.ศ. 1957 ไม่ว่าจะเป็นบทกวีหรืองานศิลปะอื่น ๆ อยู่บนพื้นฐานของแนวคิดนี้ ดังนั้น นอกจากเขาจะให้ความสำคัญกับรูปร่างและรูปทรงของชิ้นงาน วัสดุ ฯลฯ แล้ว เขายังให้ความสำคัญกับ ชื่อของผลงานเท่ากับกวีนิพนธ์ โดยใช้ความไพเราะของเสียง การเล่นคำ ความหมายเชิงอุปมาอุปมัย ชื่อหรือข้อความที่นำมาจากเทพนิยายหรือตำนาน เช่นที่ปรากฏในผลงานประติมากรรมนี้

4.3 กลุ่มของรูปทรงธรรมชาติ หรือ กลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากวัตถุในธรรมชาติ

รูปทรงของประติมากรรมในกลุ่มนี้ มีลักษณะคล้ายกับวัตถุต่างๆในธรรมชาติ เช่น ก้อนหิน หินงอก หินย้อย ก้อนเมฆ ผลึกน้ำแข็ง ประติมากรรมในกลุ่มนี้มีลักษณะแตกต่างจากประติมากรรมส่วนใหญ่ของอาร์ป ซึ่งมักเน้นไปในทางสร้างให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว เจริญเติบโต งอกงามของสิ่งมีชีวิต แต่กลับให้ความรู้สึกสงบนิ่งและมั่นคง มีรูปทรงคล้ายกับเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ประติมากรรมหินอ่อนของอาร์ปที่จัดอยู่ในกลุ่มนี้มีจำนวน 4 ชิ้นคือ

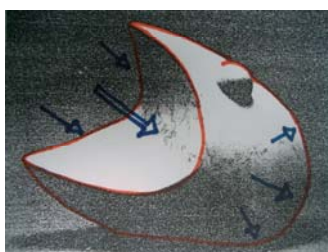
1. Cyprian Sculpture 1951 16.5 x 22 x 12.5 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ไซเปรียน สคัลป์เจอร์ (Cyprian Sculpture) มีลักษณะของเส้นที่แปลกกว่าประติมากรรมอื่นๆของอาร์ป ส่วนมากแล้วอาร์ปจะใช้เส้นโค้งที่ให้ความรู้สึกนุ่มนวลสมบูรณ์ และเคลื่อนไหวแต่ในประติมากรรมนี้อาร์ปกลับใช้เส้นเว้าที่มีลักษณะคมมาก จนทำให้บริเวณว่างกินเนื้อที่ของมวลเกือบครึ่งหนึ่งของมวลทั้งหมดทำให้รูปทรงแหวกเว้ามีความแหลมคม ส่วนอีกด้านหนึ่งของรูปทรงมีลักษณะเป็นเส้นตัด ทำให้ประติมากรรมนี้มีรูปทรงที่เกิดมุมแหลมและเส้นที่มีความคม ซึ่งพบได้ไม่บ่อยนักในประติมากรรมของอาร์ป แสงเงาที่เกิดขึ้นในรูปทรงของประติมากรรมนี้มีหลายลักษณะขึ้นอยู่กับเส้นและพื้นผิวที่ปรากฏบริเวณที่รูปทรงเว้าหายไป เกิดการตัดกันค่อนข้างรุนแรงระหว่างแสงและเงา ส่วนบริเวณที่มีพื้นผิวโค้งมนเกิดน้ำหนักแสงเงาที่กระจายไล่น้ำหนักอย่างนุ่มนวล ทำให้รูปทรงนี้ลักษณะที่แหลมคม คุณค่าและอันตรายแต่ในขณะเดียวกันกลับให้ความรู้สึกสงบนิ่งเนื่องจากบางส่วนของรูปทรงยังคงความเป็นมวลและเกิดจากเส้นโค้งเว้าแต่ไม่มีลักษณะเป็นคลื่น ความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่างปรากฏแต่ลักษณะของการผลัดคือการที่บริเวณว่างกินเนื้อที่เข้าไปในรูปทรง แต่ลักษณะของ

การดึงที่มวดยื่นล้ำเข้าไปแทนที่ในบริเวณว่างไม่ปรากฏอย่างเด่นชัด ทำให้ไม่เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว ส่วนประกอบทั้งหมดประกอบเป็นรูปทรงที่เวิ้งและแหลมคม คล้ายปากที่อ้ากว้างทำให้เกิดความรู้สึกคุกคาม รูปทรงมีลักษณะเป็นหน้าตัดเรียบมากกว่าหนึ่งด้าน ปุ่มกลมเล็ก ๆ ที่ยื่นออกมาจากรูปทรงทำให้รูปทรงดูแปลกประหลาดคล้ายกับส่วนหัวของสัตว์ที่กำลังอ้าปากกว้าง แตกต่างจากประติมากรรมส่วนมากของอาร์ปในช่วงเดียวกัน ที่มีลักษณะของเส้นโค้งที่กลมมนและประกอบด้วยเส้นที่มีลักษณะเป็นคลื่นยืดหยุ่นแสดงความเคลื่อนไหว แต่ประติมากรรมนี้กลับมีรูปทรงที่แหงนเว้าขาดหายไป แสดงความแข็งแกร่งความคม พื้นผิวที่ถูกขัดจนเรียบทำให้เน้นความเรียบคมของเส้นที่ทำหน้าที่แบ่งระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่าง และให้ความรู้สึกนิ่งไม่เคลื่อนไหวคล้ายกับก้อนหิน



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

การที่ไซเปรียน สคริปเจอร์ มีความแตกต่างจากประติมากรรมชิ้นอื่น ๆ ของอาร์ปเนื่องจากอาร์ปพยายามค้นหาวิธีการใหม่ ๆ ในการแสดงออกในผลงานของเขา และปัญหาเรื่องของฐานและการติดตั้งผลงานเป็นอีกปัญหาหนึ่งที่อาร์ปพยายามแก้ไขตั้งแต่ที่เขาเริ่มสร้างประติมากรรมลอยตัวในปี ค.ศ. 1930 ในครั้งแรกอาร์ปปฏิเสธการใช้ฐานเพื่อความสวยงามเช่นเดียวกับกรอบรูป แต่เขาไม่อาจหลีกเลี่ยงการใช้ฐานเพื่อติดตั้งผลงานบางชิ้นเพื่อพองให้ผลงานสามารถตั้งอยู่ได้ เมื่อหลีกเลี่ยงไม่ได้ เขาจึงพยายามให้ฐานนั้นมีขนาดเล็กและเรียบง่ายที่สุด อาร์ปเคยกล่าวว่าเขายอมรับการใช้ฐานก็ต่อเมื่อจำเป็นต้องเชื่อมโยงประติมากรรมเข้ากับสถาปัตยกรรมเท่านั้น และไม่ยอมรับการใช้ฐานเพียงเพื่อยกย่องผลงานให้สูงส่ง เช่นในทอร์โซ ในปี ค.ศ. 1931 ที่เขาใช้ฐานเป็นส่วนที่ยึดโครงสร้างของชิ้นงานให้ตั้งอยู่ได้ และให้ฐานกับตัวงานมีความเชื่อมต่อกันน้อยที่สุด และเพื่อที่จะทำให้งานประติมากรรมของเขาสามารถตั้งได้เองอย่างอิสระ อาร์ปพยายามทดลองหลายสิ่งที่จะสามารถนำมาใช้แทนฐานได้ เช่นการสร้างให้ประติมากรรมมีส่วนล่างเป็นฐานเพื่อที่จะให้มันตั้งได้เอง แต่อย่างไรก็ตาม การติดตั้งงานในห้องศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ยังจำเป็นต้องใช้ฐานหรือโต๊ะอยู่นั่นเองเพื่อยกงานให้สูงในระดับสายตาโดยเฉพาะผลงานชิ้นเล็ก ๆ อาร์ปจึงต้องใช้ฐานเมื่อจำเป็นและพยายามทำให้เรียบง่ายที่สุด นอกจากจะเป็นอิสระจากฐาน อาร์ปยังต้องการให้ผลงานเป็นอิสระจากการยึดติดกับพื้น เขาต้องการให้ผู้ดูสามารถดูประติมากรรมได้จากรอบด้านและจากด้านล่างด้วย แต่ผลงานของเขาชิ้นใหญ่ และหนักไม่สามารถยกหรือเคลื่อนย้ายได้อย่างอิสระ สิ่งที่ทำทนายคือ เขาต้องการสร้างประติมากรรมที่

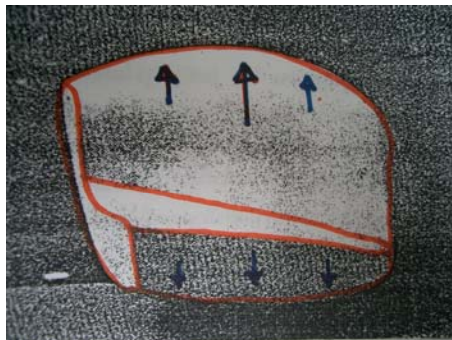
ตั้งอยู่ได้ด้วยตัวเอง และสามารถมองจากหลายด้านและพลิกกลับรูปทรงตั้งได้หลายมุมเพื่อสามารถชมประติมากรรมจากมุมมองที่หลากหลาย เช่นผลงานไซเปรียนสคริปเจอร์ ซึ่งเขาจะตัดรูปทรงของประติมากรรมบางด้านให้เป็นหน้าตัดคล้ายคริสตัลเพื่อให้พลิกตั้งได้หลายมุม อย่างไรก็ตามการทำเช่นนั้นก็มีข้อจำกัด บางรูปทรงมีรูปร่างและลักษณะที่ไม่เหมาะสมที่จะพลิกกลับได้ เพราะหากจะทำให้ตั้งได้ ต้องตัดรูปทรงให้มีลักษณะเป็นหน้าตัด และการตัดรูปทรงจะทำให้เกิดหน้าตัดที่เรียบซึ่งจะทำให้งานสูญเสียความโค้งมนหรือความเคลื่อนไหวบางประการที่อาร์ปต้องการจะนำเสนอ

2. Oru 1953 ยาว 39.3 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

รูปทรงของประติมากรรมนี้มีลักษณะเด่น ที่ประกอบด้วยเส้นโค้งที่ต่อเนื่องตรงส่วนบนของรูปทรง และเส้นตัดตรงทำให้เกิดระนาบทั้งด้านข้างและด้านล่าง ส่วนล่างของรูปทรงเป็นลักษณะของเส้นโค้งที่ถูกตัดมีลักษณะเป็นระนาบยื่นออกมาและต่อเนื่องเป็นเส้นโค้งขึ้นไปด้านบน และสามารถวางตั้งได้โดยปราศจากฐาน ประติมากรรมโอรู (Oru) เป็นประติมากรรมของอาร์ปอีกชิ้นหนึ่งที่ประกอบด้วยเส้นตัดรอบรูปทรงทำให้เกิดความรู้สึกสงบนิ่ง ทำให้มีลักษณะที่แปลกไปกว่าประติมากรรมอื่นของอาร์ปที่มักแสดงความเคลื่อนไหวและมีลักษณะของรูปทรงที่ยืดหยุ่น แสงเงาในประติมากรรมโอรู มีลักษณะของความสว่างของส่วนที่รับแสงตัดกับความมืดของส่วนที่เป็นเงา เพราะแสงเงาที่เกิดจากพื้นผิวเรียบเป็นระนาบจะมีน้ำหนักที่ตัดกัน ส่วนบนของประติมากรรมซึ่งมีพื้นผิวโค้งนูนเป็นรูปครึ่งวงกลมเกิดน้ำหนักแสงเงาที่ไล่ระดับกันนุ่มนวลกว่าส่วนที่เป็นหน้าตัด ประติมากรรมโอรูมีลักษณะของรูปทรงที่เป็นมวลรูปไข่ แต่ถูกถากหรือตัดบางส่วนออกไป บริเวณว่างจึงเข้าไปแทนที่ในส่วนที่ถูกตัดออก รูปทรงของประติมากรรมนี้ไม่แสดงลักษณะของการผลัดและการตั้งแฉกเปลี่ยนระหว่างมวลกับบริเวณว่างอย่างชัดเจนนัก เพราะประกอบด้วยเส้นตัดเป็นส่วนใหญ่ทำให้รูปทรงเกิดความรู้สึกนิ่งสงบ มีขนาดเล็กทำให้เคลื่อนย้ายเปลี่ยนมุมมองได้ง่าย แทนที่ผู้ดูจะสามารถเดินรอบประติมากรรมได้เพียงอย่างเดียวแต่สามารถเคลื่อนย้ายผลงานเพื่อเปลี่ยนมุมมองและสภาพแวดล้อมได้ง่ายขึ้น ทำให้ระหว่างผู้ดูและผลงานมีความสัมพันธ์กันมากขึ้น พื้นผิวโค้งและหน้าตัดราบเรียบเป็นระนาบแต่ไม่เกิดความขัดแย้งเพราะส่วนตัดไม่ใช่ระนาบที่มีพื้นผิวราบเรียบเกินไปจนเกิดความแข็งกระด้างแต่มีความนูนมีความโค้งเล็กน้อย ในแต่ละหน้าตัดของรูปทรงจะประกอบด้วยเส้นโค้งอย่างน้อยหนึ่งเส้น ทำให้เกิดความนุ่มนวลประสานกลมกลืนในผลงาน เป็นรูปทรงที่เรียบง่ายไม่มีส่วนที่แตกย่อยออกมาซับซ้อน รูปทรงของประติมากรรมมีลักษณะคล้ายกับชิ้นส่วนที่หลุดออกมาจากรูปทรงอื่น



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

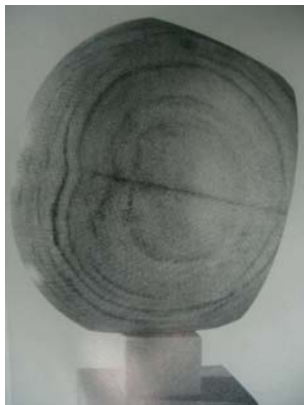
อาร์ปสร้างประติมากรรมของเขาจากความรู้สึกความสนใจและแนวคิดหรือหัวข้อใหม่ที่อาร์ปค้นพบในช่วงเวลานั้น ก่อนสร้างประติมากรรมโอรู (Oru) ในปี ค.ศ. 1953 ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างจากประติมากรรมรูปทรงชีวรูปที่อาร์ปเคยสร้าง รูปทรงของประติมากรรมคล้ายกับถูกตัดออกมาจากก้อนหิน หรือวัตถุบางอย่างให้ความรู้สึกสงบนิ่งไม่มีลักษณะของการเจริญเติบโตหรือความเคลื่อนไหวของสิ่งมีชีวิต เพื่อแสดงออกถึงแนวความคิดนี้อาร์ปได้เขียนบทความหนึ่งในปลายปี ค.ศ. 1959 ซึ่งแสดงแนวคิดในการสร้างประติมากรรมของเขาเป็นข้อเขียนที่มีลักษณะกึ่งบทความกึ่งบทกวี บรรยายถึงความรู้สึกนึกคิดและแนวความคิดของเขามีต่อการสร้างประติมากรรมและส่งผลต่อการสร้างผลงานประติมากรรมของเขาในช่วงเวลาหลังจากนั้น บทความบทนี้อาร์ปให้ชื่อว่า “ภาษาภายใน” (The Inner Language) มีเนื้อความบรรยายถึงความรู้สึกของอาร์ปที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขา ในบรรทัดแรกของบทความอาร์ปกล่าวแสดงแนวความคิดของเขาดังนี้ งานศิลปะใดก็ตามที่ไม่ยังงอกใน ดำนาน บทกวี หรือไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งส่วนใดของแก่นของจักรวาลเป็นเพียงสิ่งหลอกลวง เหมือนกับผีวิญญานเท่านั้น และกล่าวต่อไปถึงความหมายภายในของประติมากรรมยังคงเดิมตั้งแต่ในยุคกรีกโบราณ คือแสวงหาความสมบูรณ์ในอุดมคติ แต่ในสมัยนั้นเป็นประติมากรรมที่เน้นรูปทรงที่มีต้นแบบเป็นรูปมนุษย์ที่แสดงสัดส่วนรูปร่างตามอุดมคติ จนถึงยุคสมัยของอาร์ปซึ่งเปลี่ยนแปลงไปสู่ประติมากรรมที่ไร้ต้นแบบ แต่แสวงหาความงามตามอุดมคติเช่นเดียวกันโดยการสร้างรูปทรงขึ้นใหม่และต้องการเน้นย้ำความรู้สึกภายในรูปทรงมากกว่าสื่อแสดงเรื่องราว ในสมัยของปีทาгорัส เส้นยืนและเส้นระนาบคือพื้นฐานของความจริง แนวคิดเช่นนี้ยังคงความจริงอยู่จนปัจจุบัน เส้นยืนและเส้นระนาบจึงเป็นสาระสำคัญของมนุษย์ที่จะสัมผัสกับสิ่งที่อยู่นอกเหนือตัวพวกเขาและสิ่งที่อยู่ภายในจิตใจ อาร์ปได้กล่าวบรรยายแนวคิดและความรู้สึกของเขามีต่อการสร้างประติมากรรมดังนี้

ผมเขียนรูปที่ ลอยขึ้น สุกงอม เบา ร่วงหล่น ผมสร้างผลไม้ที่วางแน่นิ่ง เมฆที่ลอยขึ้นลง ดวงดาวที่สุกสว่างและร่วงหล่น สัญลักษณ์ของการเปลี่ยนแปลงรูปชั่วนิรันดร์ ความสงบที่ไม่มีที่สิ้นสุด พวกเขาเหล่านั้นเป็นความทรงจำของพืช รูปทรงชีวรูป สีที่เลือนหาย ความกลมกลืน การสร้างสรรค์

การก่อกำเนิด เบ่งบานและบ่อยครั้งปรากฏในสภาพคล้ายความฝันทั้งที่ยังลึบตาตื่น และหลังจากนั้น ความหมายที่เป็นเหตุและผลจึงปรากฏ

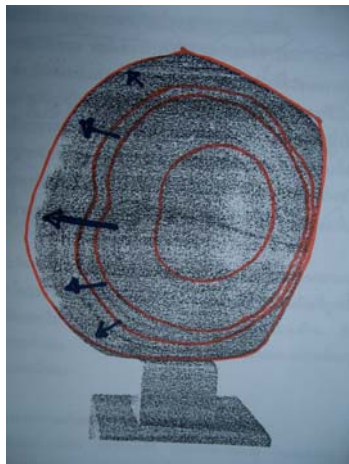
นอกจากนี้อาร์ปยังกล่าวถึงแนวความคิดที่สัมพันธ์กับทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ซึ่งอาร์ปบรรยายถึงความรู้สึก “ร่วงหล่น” (falling) ซึ่งเป็นความรู้สึกเศร้า และสิ้นหวังอย่างลึกซึ้งที่เกิดขึ้นกับเขา (อาจเกิดเนื่องจากที่ภรรยาของเขาเสียชีวิตโดยอุบัติเหตุในปี ค.ศ. 1942 ซึ่งมีผลกระทบต่อเขาอย่างมากเพราะเขาสูญเสียทั้งเพื่อนร่วมชีวิต เพื่อนร่วมงาน และแรงบันดาลใจ ทำให้ไม่สามารถสร้างผลงานทั้งบทกวี และประติมากรรมเป็นระยะเวลาหนึ่ง) รวมทั้งความกลัวที่ไม่สามารถจัดความเศร้าหมองนั้นออกไปได้ อาจกล่าวได้ว่าภาษาภายในของประติมากรรมของอาร์ปได้แรงบันดาลใจจากความรูสึกดังกล่าว ซึ่งอาร์ปบรรยายว่าเป็นความรู้สึกราวกับร่วงหล่นอย่างไม่มีที่สิ้นสุด อาร์ปกล่าวว่า ความหมายของถ้อยคำ เช่นเดียวกับความหมายภายในที่ซ่อนอยู่ในงานศิลปะ สามารถเป็นที่เข้าใจได้ แต่ถ้าเราพยายามค้นหาความหมายและพยายามที่จะเข้าใจมากจนเกินไป เหมือนกับการที่เราจ้องหน้ากระดาษใกล้เกินไปจนตัวหนังสือพรำมัว เปรียบได้กับถ้อยคำและวลีที่หลุดออกมาจากจิตใต้สำนึกของมนุษย์ ไร้ความหมายขณะที่ยังตื่นและมีสติครบถ้วน แต่สามารถเข้าใจได้ในยามที่กำลังหลับและขณะที่กำลังฝัน หากต้องการทำความเข้าใจในความหมายเหล่านั้นควรถอยออกไประยะหนึ่ง เช่นที่ศิลปินปฏิบัติในการสร้างงานศิลปะ ประติมากรรมโอโรรมีที่มาจากแนวความคิดเช่นนี้โดยไม่แสดงรูปทรงชัดเจนว่าเป็นสิ่งใด อาร์ปพยายามแปลความหมายของผลงานของเขาและถ่ายทอดมันออกมาด้วยชื่อที่เป็นบทกวี ด้วยแนวความคิดที่ว่าความปรารถนาถึงโลกที่ไร้รูปเป็นเนื้อหาของประติมากรรม ประติมากรรมของอาร์ปจึงไม่สื่อแสดงการเลียนแบบรูปทรงของสิ่งต่างๆ ที่มีอยู่แล้วแต่สร้างรูปทรงขึ้นใหม่

3. Mediterranean Sculpture 1956 สูง 37.5 เซนติเมตร



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปประติมากรรม

รูปทรงของประติมากรรมนี้มีลักษณะที่เรียบง่ายมาก ประกอบด้วยเส้นโค้ง และเส้นตัดจนมีลักษณะคล้ายกับสี่เหลี่ยมค่อนข้างแบนที่มีพื้นผิวที่ถูกขัดจนเรียบ ทำให้เส้นรอบนอกของรูปทรงโค้งมน มีความนูนเล็กน้อยตรงส่วนกลางของรูปทรง ทำให้แสงเงาเกิดการกระจายน้ำหนักรอบนอก นอกจากเส้นรอบนอกที่มีความเด่นชัดซึ่งเป็นลักษณะเด่นในประติมากรรมของอาร์ปแล้ว ยังเกิดเส้นภายในรูปทรงที่เพิ่มความสวยงามกลมกลืนให้กับรูปทรงที่เรียบง่ายนี้ เนื่องจากลวดลายในเนื้อวัสดุมีลักษณะเป็นเส้นโค้งมนต่อเนื่องเป็นวงกลมซ้อนกันหลายเส้นขนานกับเส้นรอบนอก เป็นรูปทรงมีลักษณะเป็นมวลที่บด้นพื้นที่ด้านหนึ่งเป็นเส้นตัดไม่เกิดความเว้าที่เปิดโอกาสให้บริเวณว่างเข้ามาแทนที่ภายในรูปทรงได้ อีกด้านหนึ่งของรูปทรงที่เป็นเส้นโค้งมวลของรูปทรงยื่นล้ำเข้าไปกินเนื้อที่ในบรรยากาศเล็กน้อย ทำให้รูปทรงเกิดความเรียบง่ายสงบนิ่งไม่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ไม่แสดงถึงชีวิตจึงแตกต่างจากประติมากรรมอื่นๆของอาร์ป ที่มักใช้เส้นโค้งเว้าหยักเป็นคลื่นแสดงถึงชีวิตและการเจริญเติบโต ด้วยองค์ประกอบของโครงสร้างดังนี้ประติมากรรม เมดิเตอร์เรเนียน สคริปเจอร์ (Mediterranean Sculpture) จึงมีรูปทรงที่เรียบง่าย เกิดจากโครงสร้างที่ไม่ซับซ้อน มีลักษณะคล้ายกับก้อนหินที่ถูกน้ำขัดเซาะจนกลมเกลี้ยง ส่วนของรูปทรงที่ตัดออกไปทำให้ประติมากรรมชิ้นนี้พลิกตั้งได้หลายด้าน ส่วนที่ถูกตัดออกถูกลดความคมและความแข็งกระด้างลงโดยการขัดให้เกิดความโค้งมนและลบเหลี่ยมมุมที่แหลมคมให้โค้งมน ให้ความรู้สึกนิ่งสงบและมั่นคง



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ประติมากรรม เมดิเตอร์เรเนียน สคริปเจอร์ (Mediterranean Sculpture) มีรูปทรงที่แตกต่างจากประติมากรรมอื่นๆ ของอาร์ป อาร์ปมักสนใจในการเจริญเติบโตของงาม และต้องการแสดงออกถึงความรู้สึกนี้ในประติมากรรมเกือบทุกชิ้นของเขา แต่ประติมากรรมชิ้นนี้กลับมีลักษณะที่สงบนิ่ง แข็งแรงและรูปร่างเรียบง่ายมีลักษณะเหมือนก้อนหิน แสดงถึงความสนใจของอาร์ปที่เปลี่ยนไป จากสิ่งมีชีวิตกลายเป็นวัสดุในธรรมชาติที่ธรรมชาติสร้างขึ้นเช่น กรวด หิน ซึ่งกรวดและหินเหล่านี้สร้างแรงบันดาลใจให้อาร์ปขณะที่เขากำลังจัดสวนภายในสวนที่บ้านของเขา และเรียงหินให้เป็นกลุ่มก้อนต่าง ๆ อาร์ปได้ทดลองสร้างประติมากรรมหุ่นต่ำจากไม้ด้วยรูปทรงของก้อนกรวด นำมาจัดเรียงกันเป็นกลุ่ม และได้ทดลองสร้างรูปทรงลอยตัวจากปูนปลาสเตอร์ ซึ่งเขาตากและขัดให้เรียบด้วยกระดาษทราย รูปลักษณะของก้อนหินเสมือนจะมีความดึงดูดศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ เป็นพิเศษ ศิลปินหลายท่าน เช่น ตองกี (Tanguy) มิโร (Miro) เบรตง (Breton) มีความสนใจในสิ่งนี้ด้วยเช่นเดียวกัน การพัฒนาความสนใจในก้อนหินของอาร์ป เริ่มตั้งแต่ในปี ค.ศ. 1946 อาร์ปนำชิ้นส่วนของผลงานชิ้นแรกของเขามาเชื่อมรวมกับหินสองก้อน และนำผลที่ได้มาเป็นแบบสำหรับงานหล่อด้วยสัมฤทธิ์ ราว ๆ ปี ค.ศ. 1960 เขาใช้ชิ้นส่วนของหินที่หุ้มกับปูนปลาสเตอร์ซึ่งผู้ช่วยของเขา อังเดร มูนิเยร์ (Andre Mounier) ค้นหาให้ อาร์ปได้นำชิ้นส่วนเหล่านั้นเป็นจุดที่มุ่งไปสู่งานชิ้นอื่นๆ เขาใช้หินที่ผู้ช่วยของเขาให้นำมาสร้างประติมากรรมโดยการเปลี่ยนแปลงรูปร่างของมันเพียงเล็กน้อย โดยการถากด้านข้าง ออกบางส่วนและขัดลบความคม และนำมาตั้งบนฐานเล็กๆ ประติมากรรมชิ้นนั้นยังคงตั้งแสดงอยู่ท่ามกลางประติมากรรมในสวนที่บ้านของอาร์ปใน มูตง (Meudon) และจากลักษณะตามคำบรรยาย น่าจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับประติมากรรมเมดิเตอร์เรเนียน สคริปเจอร์ชิ้นนี้ ก้อนหินที่อาร์ปนำมาสร้างเป็นประติมากรรมนั้นมีความเหมือนกับประติมากรรมของอาร์ปด้วยพื้นผิวที่ราบเรียบ รูปทรงโค้งมนที่เป็นเอกลักษณ์ เน้นย้ำถึงความที่อาร์ปเขียนไว้หลายปีก่อนหน้านั้นเกี่ยวกับวัตถุของดาดา อย่างน่า

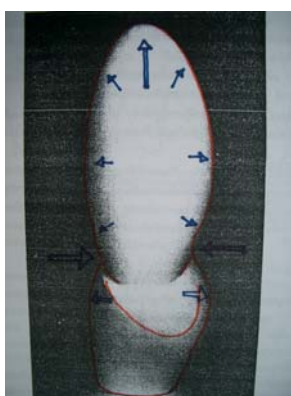
ประทับใจ เขาและเพื่อน ๆ ได้เขียนบทความไว้ ระหว่างสงครามโลกครั้งที่1ดังนี้ การแสดง
 ประติมากรรมโดยใช้วัสดุสำเร็จรูปเป็นการรักษามนุษย์อย่างแยบยล จากความบ้าคลั่งที่หลงว่าตัว
 เองเป็นอัจฉริยะ และคืนมนุษย์กลับสู่ที่ที่ถูกที่ควรคือธรรมชาติ เพียงแต่วัสดุสำเร็จรูปของ อาร์ป ไม่ได้
 ถูกสร้างจากฝีมือมนุษย์เช่นเดียวกับวัสดุสำเร็จรูปที่ศิลปินคนอื่นใช้ แต่ถูกสร้างขึ้นโดยธรรมชาติ
 ซึ่งอาร์ปเปรียบเทียบวิธีการของเขากับวิธีของจักรพรรดิจีนเมื่อหลายพันปีก่อน พระองค์ได้ส่งคนไปหา
 ก้อนหินรูปร่างแปลกๆ รูปทรงต่างๆมารวบรวมไว้ และตั้งก้อนหินเหล่านั้นไว้บนแท่นรวมกับสิ่งมีค่าอื่นๆ
 เช่นเครื่องลายครามและรูปบูชาต่างๆ เพื่อเตือนสติข้าราชการบริพารของพระองค์ไม่ให้หลงมกายนในวัตถุ

4. Fruit 1960 ความสูง –



วิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ประติมากรรมนี้มีรูปทรงที่สวยงามสมบูรณ์ในความเรียบง่ายจากเส้นโค้งต่อเนื่องที่ทำให้เกิดรูปทรงที่มีลักษณะเป็นวงรีรูปไข่ ตั้งอยู่บนฐานที่มีลักษณะโค้งมนทำให้ส่วนฐานมีความกลมกลืนกับรูปทรง พื้นผิวของประติมากรรมเรียบและโค้งมนทำให้เกิดแสงเงาที่กระจายน้ำหนักนุ่มนวลกลมกลืนกัน ลักษณะของรูปทรงที่เป็นมวลที่บิดันมีความเว้าเล็กน้อยในส่วนที่เชื่อมต่อระหว่างรูปทรงกับฐานของรูปทรง จึงมีการแลกเปลี่ยนถ่ายเทระหว่างมวลของรูปทรงกับบริเวณว่างน้อยมาก ทำให้ไม่เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว แต่ให้ความรู้สึกมั่นคงสงบนิ่งและนุ่มนวลในขณะเดียวกัน เพราะเส้นรอบนอกประกอบด้วยเส้นโค้ง จากโครงสร้างทั้งหมดนี้ประกอบกัน รูปทรงของประติมากรรมฟรุต จึงเป็นรูปทรงที่มีลักษณะเรียบง่ายไม่มีการแตกแขนงซับซ้อน ฐานเป็นส่วนหนึ่งของรูปทรงและมีความกลมกลืนกับรูปทรง รูปทรงมีความสมมาตรทำให้เกิดความรู้สึกมั่นคงแข็งแรงและสงบนิ่ง ลักษณะของรูปทรงคล้ายกับไข่หรือเมล็ดพืช



ภาพแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

วิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ประติมากรรมฟรุต มีรูปทรงเรียบง่ายลักษณะเป็นรูปไข่ รูปไข่หมายถึงความสมบูรณ์ เป็นรูปทรงที่ประติมากรหลายท่านมีความเชื่อว่าเป็นรูปทรงที่มีความสมบูรณ์และเรียบง่ายที่สุด เป็นพื้นฐานของรูปทรงสิ่งมีชีวิต ในปี ค.ศ. 1917 อาร์ปค้นพบหลักโครงสร้างที่เขาเรียกว่า ฟลูอิด โอวูล (Fluid Ovals) แปลความหมายตรงตัวหมายถึงรูปไข่ที่เหลว และใช้โครงสร้างนี้พัฒนาประติมากรรมของเขาอย่างต่อเนื่อง รูปไข่ให้ความรู้สึกถึงชีวิตและความเจริญเติบโตที่อยู่ภายใน มีความสมบูรณ์ และความสงบนิ่ง อาร์ปเปรียบเทียบการแสวงหารูปทรงใหม่ ๆ ที่จะนำมาใช้ในการสร้างประติมากรรมของเขากับการแสวงหาเส้นทางใหม่ของโคลัมบัส (Christopher Columbus) ซึ่งนำไปสู่การค้นพบดินแดนใหม่ เขาเรียกกระบวนการค้นหาแนวทางใหม่ในการสร้างรูปทรงของเขาว่าเป็นเส้นทางใหม่ ซึ่งเป็นการเล่นคำเปรียบเทียบกับการเดินทางอ้อมโลกอีกด้านหนึ่ง ซึ่งเป็นการสำรวจเส้นทางใหม่ของโคลัมบัส ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนรูปทรงของมนุษย์ให้บิดเบือนกลายเป็นรูปทรงของพืชและสัตว์ ดัดทอนจนเกิดรูปทรงใหม่ การแสวงหาผลงานที่เป็นอิสระจากฐาน และสามารถพลิกกลับตั้งได้หลายด้าน รูปทรงที่มีที่มาจากกรวดหินที่ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง การค้นหาและการพัฒนาค้นคว้าหารูปทรงใหม่ ๆ ของอาร์ปดำเนินมาจนถึงผลงานประติมากรรมฟรุตที่รวมทั้งความสงบนิ่งและความมีชีวิตเข้าด้วยกันนี้ ซึ่งอาร์ปได้สร้างขึ้นเป็นเวลา 6 ปี ก่อนที่เขาจะเสียชีวิต ในช่วงนี้อาร์ปยังคงมีแนวความคิดที่เน้นในเรื่องของความเกี่ยวข้องกันระหว่างงานศิลปะกับความฝันโดยถ่ายทอดความเชื่อของเขาลงในบทความ “ความคิดที่กู่ก้อง” (The Inconceivable That Resound) ที่เขาเขียนขึ้นในปีค.ศ. 1958 ในบทความอาร์ปกล่าวถึงเนื้อหาของความฝันประกอบด้วย จินตนาการ ความศรัทธา และความเป็นจริง และเปรียบเทียบความเป็นประติมากรเปรียบได้กับช่างก่อสร้าง หรือสถาปนิกผู้สร้างความฝัน นอกจากนี้บทความนี้อาร์ปยังกล่าวถึงความไร้คิด ซึ่งอาจหมายถึงความถึงจิตว่าง หรือสมาธิ และการที่ศิลปินควรทำจิตใจให้ว่างเป็นสมาธิขณะที่สร้างผลงาน แนวคิดนี้อาจแสดงถึงว่าอาร์ปพยายามสร้างผลงานให้เรียบง่ายขึ้นโดยไม่คำนึงถึงเนื้อหาหรือความหมายที่ยุกยักซับซ้อนและสร้างให้ผลงานให้ความรู้สึกสงบนิ่ง

สรุปผลการวิเคราะห์โครงสร้างของรูปทรงและแนวความคิดในประติมากรรมของอาร์ป

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของผลงานประติมากรรมของอาร์ป และแนวความคิดในการสร้างผลงานประติมากรรมของอาร์ป โดยการแบ่งผลงานออกเป็นสามกลุ่มตามลักษณะที่ปรากฏ คือ กลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์ กลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูป กลุ่มของรูปทรงอิสระหรือกลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากวัตถุในธรรมชาติ และพบว่ารูปทรงแต่ละกลุ่มมีโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงที่แตกต่างกันไปตามลักษณะเฉพาะของกลุ่ม เช่นกลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์ ประติมากรรมส่วนมากในกลุ่มนี้ประกอบด้วยเส้นโค้งเว้าเป็นคลื่น และแสดงรูปทรงที่มีรายละเอียดแตกแขนงซับซ้อน กลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูป เน้นการใช้เส้นโค้งเว้าเช่นเดิม แต่เริ่มมีการลดทอนส่วนละเอียดลง รูปทรงมีโครงสร้างที่แสดงความเรียบง่ายมากขึ้น และกลุ่มของรูปทรงอิสระหรือกลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากวัตถุในธรรมชาติ ซึ่งกลุ่มนี้เน้นการใช้เส้นโค้งต่อเนื่อง ไม่มีลักษณะที่เคลื่อนไหว โครงสร้างของประติมากรรมมีความเรียบง่ายที่สุด ส่วนแนวความคิดในการสร้างผลงานประติมากรรมนั้น ผลงานทั้งสามกลุ่มถูกสร้างขึ้นโดยอาศัยแนวคิดหลักเดียวกันคือมนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นควรเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติด้วยเช่นเดียวกัน อาร์ปพยายามแสวงหาแนวทางใหม่ในการสร้างรูปทรงใหม่ขึ้นและพยายามคิดค้นหาแนวความคิดใหม่ๆ ที่จะใช้ในการสนับสนุนกระบวนการสร้างสรรค์ของเขา ความคิดที่ไม่เคยหยุดนิ่งและการแสวงหาทดลองสิ่งใหม่ ทำให้ผลงานของอาร์ปบางชิ้นหรือบางชุดในบางช่วงปีจึงมีลักษณะที่โดดเด่น แตกต่างไปจากคุณสมบัติโดยรวมที่ปรากฏในงานส่วนใหญ่ของเขา เขาเริ่มใช้วิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญในการสร้างผลงานตั้งแต่เข้าร่วมกับเพื่อนร่วมอุดมการณ์ในการตั้งกลุ่มดาดา และถือว่ากฎความบังเอิญเป็นกฎพื้นฐานของธรรมชาติและเกิดจากแรงขับภายในจิตใจสำนึกตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ อาร์ปเริ่มสร้างผลงานด้วยวิธีการปะติดจากกระดาษรูปทรงเรขาคณิต และเขาเริ่มหันเหไปสู่การสร้างผลงานประติมากรรมนูนต่ำด้วยรูปทรงชีวรูปเมื่อค้นพบหลักที่เรียกว่าฟลูอิดโอวูล ซึ่งหมายถึงต้นกำเนิดของชีวิต แนวความคิดนี้มีที่มาจากปรัชญาประเพณีนิยมโรแมนติกในส่วนที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ มีเนื้อหาหลักคือทุกสิ่งในธรรมชาติแบ่งออกเป็นสองขั้วที่ตรงข้ามกันเสมอ ด้วยแนวความคิดนี้อาร์ปพัฒนาผลงานต่อไปจนถึงปี ค.ศ. 1930 เมื่อเขาเริ่มสร้างประติมากรรมลอยตัว อาร์ปได้ค้นพบคำศัพท์ที่ใช้เรียกผลงานศิลปะในรูปแบบของเขา แทนคำว่าแอบสแตรค ซึ่งหมายถึงศิลปะที่เกิดจากการตัดทอนรูปทรงหรือรูปร่างที่มีอยู่เดิม คือคำว่าคอนกรีตซึ่งใช้เรียกผลงานศิลปะที่ไม่มีต้นแบบ แต่สร้างรูปทรงขึ้นใหม่จากแรงบันดาลใจที่ได้รับจากธรรมชาติ ด้วยวิธีการที่พัฒนามาจากวิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญโดยเลียนแบบวิธีการที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ เช่นการควบแน่น การทับถม การเปลี่ยนแปลงรูปร่าง ฯลฯ อาร์ปเปลี่ยนแปลงจากการสร้างประติมากรรมนูนต่ำที่ต้องอาศัยมิติบริเวณว่างลงสู่ประติมากรรมลอยตัวที่อยู่ในบริเวณว่างทางกายภาพที่เป็นสภาพแวดล้อมจริง เป็นสามมิติ สภาพแวดล้อมมีส่วนช่วยในการส่งเสริมตัวงานรวมทั้งผู้ดูเองเป็นส่วนหนึ่งของสภาพแวดล้อมของผลงานประติมากรรม แสงเงาที่ตกกระทบกับพื้นผิวของชิ้นงานเป็นส่วนหนึ่งของสภาพแวดล้อมด้วยเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นสภาพแวดล้อมในธรรมชาติหรือการให้แสงภายในห้องแสดง อาร์ปสนใจรูปทรงลำตัวของมนุษย์ และการเปลี่ยนรูปจากรูปร่างของมนุษย์ให้กลายเป็นสัตว์หรือพืช ในระยะนั้นอาร์ปสนใจที่จะแสดงถึงชีวิต การเจริญเติบโต งอกงาม ความเคลื่อนไหว

ไหวในประติมากรรมของเขา และแสดงออกโดยใช้เส้นหยักเป็นคลื่นแสดงความเคลื่อนไหว แต่ในระยะต่อมาความสนใจของอาร์ปกลับกันเป็นตรงกันข้าม คือ แสดงรูปทรงที่เรียบง่ายและสงบนิ่ง ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากวัตถุในธรรมชาติ เช่น กววด หิน ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่แสดงถึงชีวิตและการเคลื่อนไหว แต่กลับแสดงพลังในรูปของความสงบนิ่งและมั่นคง นอกจากนี้อาร์ปยังมีความสนใจที่จะสร้างให้ผลงานสามารถตั้งอยู่ได้เองโดยมีความอิสระจากฐานในขณะที่ประติมากรรมนั้นจำเป็นต้องพึ่งฐานเพื่อเป็นสิ่งที่ำจุนโครงสร้างของชิ้นงาน เรื่องของฐานของประติมากรรมจึงเป็นหัวข้อสำคัญในการค้นคว้าทดลองของอาร์ปเช่นกัน เขาจึงได้ทดลองสร้างรูปทรงที่มีหน้าตัดแปลกประหลาด เช่น ไชเปเรียน สคลิปเจอร์ เพื่อให้พลิกตั้งได้หลายด้าน และประติมากรรมที่มีลักษณะของฐานเป็นเนื้อเดียวกับรูปทรง เช่น คราวน์ ออฟ บัตส์ และ ฟรุต เขาพยายามจะพัฒนารูปทรงให้สมบูรณ์และเป็นอิสระมากขึ้นโดยลดข้อจำกัดให้น้อยลง การพยายามค้นคว้าทดลองของ อาร์ป ทำให้ประติมากรรมของเขาเกิดรูปทรงที่แปลกและโดดเด่นกว่าเดิม เขาเปลี่ยนความสนใจในหัวข้อต่าง ๆ อยู่เสมอ แต่แนวคิดหลักของเขายังยึดมั่นอยู่บนพื้นฐานเดิมคือธรรมชาติ ไม่ว่ารูปทรงจะแสดงความเคลื่อนไหว หรือสงบนิ่ง ผลงานของอาร์ปต่างมีรูปทรงที่มีที่มาของแรงบันดาลใจจากธรรมชาติทั้งสิ้น สิ่งที่อาร์ปให้ความสำคัญที่สุดในการสร้างประติมากรรมคือความสมบูรณ์ของรูปทรงมากกว่าเนื้อหาที่มีความหมายหรือคุณสมบัติของเนื้อวัสดุ อาร์ปจึงขัดพื้นผิวของผลงานของเขาให้มีพื้นผิวเรียบเพื่อบ่งชี้ถึงความงามของเส้นรอบนอกเด่นชัดขึ้น และทำให้แสงและเงาที่เกิดขึ้นกับรูปทรงเกิดการกระจายน้ำหนกอย่างนุ่มนวลกลมกลืน แต่อย่างไรก็ตามอาร์ปยังชอบที่จะปล่อยให้ผลงานของเขายังคงมีส่วนที่ยื่นเกินออกมา หรือมุมที่หักงอในลักษณะแปลก และเขาเคยกล่าวไว้ว่าพื้นผิวที่เรียบเกลี้ยงเกินไปทำให้ผลงานขาดความสมบูรณ์ไปเช่นกัน นอกจากรูปทรง อาร์ปยังให้ความสำคัญกับชื่อของผลงานด้วย ชื่อของผลงานต้องสัมพันธ์กับตัวชิ้นงาน(ซึ่งต่างจากผลงานศิลปะของดาดาอื่น ๆ ที่มักจะตั้งชื่อผลงานให้ไร้ความสัมพันธ์กับชิ้นงาน เพื่อกระตุ้นให้ผู้ดูเกิดความสงสัย) อาจจะเป็นเพราะว่าอาร์ปเป็นกวีการใช้ภาษาจึงเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับเขา ความสัมพันธ์ระหว่างชื่อผลงานกับชิ้นงานของอาร์ปเป็นไปในหลายลักษณะ เช่น การเรียกชื่อผลงานแสดงถึงหัวข้อที่เขาสนใจในขณะนั้น เช่น ทอร์โซ (Torso) หรือ ฮิวแมน คอนกรีชัน (Human Concretion) หรือเรียกชื่อผลงานตามที่มาของรูปทรงหรือลักษณะของรูปทรงที่ปรากฏ เช่น เสนค มูฟเมนต์ (Snake's Movement) หรือ ออวลส์ ดรีม (Owls Dream) เขาพยายามตีความหมายที่ซ่อนอยู่ในรูปทรงออกมาเป็นชื่อผลงาน เพื่อสื่อสารกับผู้ดูนอกจากนี้ยังมีผลงานประติมากรรมหลายชิ้นที่อาร์ปตั้งชื่อให้มีลักษณะของเสียงและถ้อยคำแบบกวีนิพนธ์ จากการวิเคราะห์ผลงานทั้ง 19 ชิ้นสรุปผลการวิเคราะห์ที่ได้ดังนี้

1. สรุปการวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของผลงานประติมากรรม

1.1. ผลงานที่ใช้เส้นโค้งเป็นส่วนประกอบมากที่สุดจำนวน 8 ชิ้นงานได้แก่

- (1) Torso ค.ศ. 1931
- (2) Dream Amphora ค.ศ. 1941
- (3) Concrete Sculpture ค.ศ. 1942
- (4) Owl's Dream ค.ศ. 1947
- (5) Silent ค.ศ. 1949
- (6) Cyprian Sculpture ค.ศ. 1951
- (7) Torso ค.ศ. 1953
- (8) Fruit ค.ศ. 1960

1.2. ผลงานที่ใช้เส้นหยักเป็นคลื่นเป็นส่วนประกอบมากที่สุดจำนวน 9 ชิ้นงานได้แก่

- (1) Human Concretion ค.ศ. 1934
- (2) Human Concretion ค.ศ. 1935
- (3) Crown of Buds 2 ค.ศ. 1936
- (4) Snake Movement ค.ศ. 1950
- (5) Aquatic ค.ศ. 1953
- (6) Dream Flower With Lips ค.ศ. 1954
- (7) Seated ค.ศ. 1957
- (8) Self Absorbed ค.ศ. 1957
- (9) Hurlou ค.ศ. 1957

1.3. ผลงานที่มีเส้นตัดตรงแนวดิ่งและแนวนอนเป็นส่วนประกอบมี 2 ชิ้นงานได้แก่

- (1). Oru ค.ศ. 1953
- (2) Mediterranean Sculpture ค.ศ. 1956

1.4. ผลงานที่รูปทรงมีลักษณะเป็นมวล์มี 15 ชิ้นงานได้แก่

- (1) Torso ค.ศ. 1931
- (2) Human Concretion ค.ศ. 1934
- (3) Human Concretion ค.ศ. 1935
- (4) Concrete Sculpture ค.ศ. 1942
- (5) Owl's Dream ค.ศ. 1947
- (6) Silent ค.ศ. 1949
- (7) Snake Movement ค.ศ. 1950
- (8) Cyprian Sculpture ค.ศ. 1951
- (9) Oru ค.ศ. 1953
- (10) Torso ค.ศ. 1953

- (11) Aquatic ค.ศ. 1953
 - (12) Mediterraeen Sculpture ค.ศ. 1956
 - (13) Seated ค.ศ. 1957
 - (14) Self Absorbed ค.ศ. 1957
 - (15) Fruit ค.ศ. 1960
- 1.5. ผลงานที่มีลักษณะของรูปทรงเป็นโครงเส้น รวมทั้งมีบริเวณว่างภายในรูปทรงมี 4 ชิ้นงานคือ
- (1) Crown of Buds2 ค.ศ. 1936
 - (2) Dream Amphora ค.ศ. 1941
 - (3) Dream Flower with Lips ค.ศ. 1954
 - (4) Hurlou ค.ศ. 1957
- 1.6. ผลงานที่เกิดน้ำหนักแสงเงาที่กระจายนุ่มนวลมีจำนวน 12 ชิ้นได้แก่
- (1) Torso ค.ศ. 1931
 - (2) Human Concretion ค.ศ. 1934
 - (3) Human Concretion ค.ศ. 1935
 - (4) Concrete Sculpture ค.ศ. 1942
 - (5) Owl's Dream ค.ศ. 1947
 - (6) Silent ค.ศ. 1949
 - (7) Torso ค.ศ. 1953
 - (8) Aquatic ค.ศ. 1953
 - (9) Dream Flower with Lips ค.ศ. 1954
 - (10) Mediterranean Sculpture ค.ศ. 1956
 - (11) Hurlu ค.ศ. 1957
 - (12) Fruit ค.ศ. 1960
- 1.7. ผลงานที่เกิดน้ำหนักแสงเงาตัดกัน (contrast) มีจำนวน 7 ชิ้นงานได้แก่
- (1) Crown of Buds 2 ค.ศ. 1936
 - (2) Dream Amphora ค.ศ. 1941
 - (3) Snake Movement ค.ศ. 1950
 - (4) Cyprian Sculpture ค.ศ. 1951
 - (5) Oru ค.ศ. 1953
 - (6) Seated ค.ศ. 1957
 - (7) Self Absorbed ค.ศ. 1957
- 1.8 ผลงานทุกชิ้นมีผิวเรียบและเน้นความสวยงามชัดเจนของเส้นรอบนอกของรูปทรง

2. สรุปการวิเคราะห์การแสดงแนวคิดในผลงาน

2.1. ผลงานที่แสดงการเปลี่ยนรูประหว่างรูปทรงของมนุษย์กับพืชมีจำนวน 4 ชิ้นงานคือ

- (1) Torso ค.ศ. 1931
- (2) Torso ค.ศ. 1953
- (3) Crown of Buds ค.ศ. 1936
- (4) Dream Flower With Lips ค.ศ. 1954

2.2. ผลงานที่แสดงการเปลี่ยนรูประหว่างมนุษย์กับสัตว์มีจำนวน 3 ชิ้นงานคือ

- (1) Human Concretion ค.ศ. 1934
- (2) Human Concretion ค.ศ. 1935
- (3) Aquatic ค.ศ. 1953

2.3. ผลงานที่แสดงรูปทรงของสัตว์จำนวน 2 ชิ้นงานคือ

- (1) Owl's Dream ค.ศ. 1947
- (2) Snake Movement ค.ศ. 1950

2.4. ผลงานที่แสดงรูปทรงธรรมชาติมีจำนวน 4 ชิ้นงานคือ

- (1) Syprian Sculpture ค.ศ. 1951
- (2) Oru ค.ศ. 1953
- (3) Mediterranean Sculpture ค.ศ. 1956
- (4) Fruit ค.ศ. 1960

2.5. ผลงานที่แสดงรูปทรงอินทรีย์รูปมีจำนวน 6 ชิ้นงานคือ

- (1) Dream Amphora ค.ศ. 1941
- (2) Concrete Sculpture ค.ศ. 1942
- (3) Silent ค.ศ. 1949
- (4) Seated ค.ศ. 1957
- (5) Self Absorbed ค.ศ. 1957
- (6) Houlou ค.ศ. 1957

2.6 ผลงานที่ชื่อของผลงานอธิบายแนวคิดและความเชื่อของศิลปินในขณะสร้างผลงาน จำนวน 3 ชิ้นงานคือ

- (1) Human Concretion ค.ศ. 1934
- (2) Human Concretion ค.ศ. 1935
- (3) Concrete Sculpture ค.ศ. 1942

2.7. ผลงานที่ชื่อของผลงานอธิบายลักษณะรูปทรงของผลงาน มี 8 ชิ้นงานคือ

- (1) Torso ค.ศ. 1931
- (2) Crown of Buds ค.ศ. 1936
- (3) Owl's Dream ค.ศ. 1947

- (4) Snake Movement ค.ศ. 1950
- (5) Torso ค.ศ. 1953
- (6) Aquatic ค.ศ. 1953
- (7) Dream Flower With Lips ค.ศ. 1954
- (8) Fruit ค.ศ. 1960

2.8. ผลงานที่ชื่อของผลงานไม่มีความเกี่ยวข้องกับสัมพันธ์กับลักษณะรูปทรงของผลงาน
มี 8 ชิ้นงานคือ

- (1) Dream Amphora ค.ศ. 1941
- (2) Silent ค.ศ. 1949
- (3) Cyprian Sculpture ค.ศ. 1951
- (4) Oru ค.ศ. 1953
- (5) Mediterranean Sculpture ค.ศ. 1956
- (6) Seated ค.ศ. 1957
- (7) Self Absorbed ค.ศ. 1957
- (8) Hurlou ค.ศ. 1957

บทที่ 4

การสร้างสรรค์และพัฒนา

จากการศึกษาวิเคราะห์แนวความคิดและโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของผลงานประติมากรรม หินอ่อนของ ฌอง (ฮันส์) อาร์ป (Jean (Hans) Arp) ในช่วงปี ค.ศ. 1931-1966 ผู้วิจัยได้นำความรู้จากการศึกษาวิเคราะห์มาใช้ในการพัฒนาผลงานของผู้วิจัย ในด้านแนวความคิดของอาร์ป คือ มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ ผลงานศิลปะควรเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติเช่นกัน ศิลปินควรสร้างผลงานด้วยวิธีการเดียวกับที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่าง ๆ ทั้งสิ่งมีชีวิตและไม่มีชีวิต วิธีการนี้อาร์ปเรียกว่าการคอนกรีตซึ่งหมายถึง วิธีการทับถม การก่อตัว การควบแน่น การเจริญเติบโต และการเปลี่ยนแปลงรูปร่าง โดยผู้วิจัยได้นำวิธีการพื้นฐานของการขึ้นรูปงานเซรามิกส์ได้แก่วิธีการขึ้นรูปจากการกดและวิธีการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่น มาประยุกต์ใช้ตามแนวทางของวิธีการคอนกรีต ส่วนในด้านโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม คือการแสดงออกถึงความงามของธรรมชาติผ่านรูปทรงชีวรูป ซึ่งประกอบด้วยลักษณะเด่นหลักๆคือเป็นรูปทรงที่ประกอบด้วยเส้นโค้งงอและเส้นหยักเป็นคลื่น มีการผลักและการดึงแลกเปลี่ยนถ่ายเทระหว่างมวลกับบริเวณว่าง กระตุ้นให้ผู้ดูรู้สึกว่ารูปร่างของประติมากรรมมีความเคลื่อนไหว ผู้วิจัยสร้างผลงานประติมากรรมโดยการผสมผสานรูปทรงทั้งสามกลุ่มของอาร์ป ได้แก่กลุ่มที่มีที่มาจากรูปทรงของพืชและสัตว์ กลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูป และกลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากวัตถุในธรรมชาติเข้าด้วยกัน วัสดุที่ใช้คือดินเหนียวสำเร็จรูปและขึ้นรูปด้วยวิธีการที่ประยุกต์มาจากวิธีการขึ้นรูปขึ้นพื้นฐานของเครื่องปั้นดินเผา ได้แก่การกดและการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่น ร่องรอยที่เกิดจากการเชื่อมต่อของดินในการขึ้นรูป ทำให้ผลงานเกิดลักษณะของพื้นผิวที่ขรุขระ เป็นร่องรอยหรือเป็นริ้วคลื่น ทำให้เกิดเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากผลงานของอาร์ปซึ่งมีพื้นผิวเรียบเน้นความเด่นชัดของเส้นรอบนอก ผลงานประติมากรรมเซรามิกซ์ของผู้วิจัยมีจำนวน 9 ชิ้นงานและมีผลการศึกษาค้นคว้าดังต่อไปนี้

ผลการศึกษาวิเคราะห์

1. ชื่อผลงาน เปลือกหอย พ.ศ. 2548 ขนาด 33X30X34 เซนติเมตร



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

รูปทรงของผลงานมีลักษณะเป็นครึ่งวงกลม จากการวิเคราะห์แยกแยะโครงสร้างของรูปทรงอันเป็นส่วนประกอบต่างๆที่ประสานสัมพันธ์กันเป็นรูปทรง รูปทรงของประติมากรรมนี้ประกอบด้วยเส้นโค้งเว้าหยักเป็นคลื่น ทั้งเส้นรอบนอกของรูปทรง และเส้นภายในรูปทรงมีลักษณะเป็นคลื่นเนื่องจากพื้นผิวของประติมากรรมที่ใช้กลวิธีการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่น เป็นประติมากรรมรูปทรงเปิด ภายในกลวงเก็บกักบริเวณว่างไว้ภายในคล้ายกับเปลือกไข่ เส้นโค้งหยักเป็นคลื่นไม่สม่ำเสมอทำให้เกิดการผลัดและการดึง แลกเปลี่ยนถ่ายเทระหว่างมวลของรูปทรงกับบริเวณว่าง กระตุ้นการรับรู้ของผู้ดูให้รู้สึกเสมือนว่ารูปทรงมีความเคลื่อนไหว ทำให้รูปทรงของผลงานเปลี่ยนแปลงรูปร่างเมื่อผู้ดูเคลื่อนที่ไปรอบๆ บริเวณว่างของผลงาน พื้นผิวที่ค่อนข้างหยาบและขรุขระเป็นเส้นโค้งและรีวคลื่นที่มีความพลิ้วไหว ทำให้ผลงานนี้มีลักษณะของรูปทรงคล้ายกับฟีส หรือประการัง ทำให้มีความกลมกลืนกับสภาพแวดล้อมธรรมชาติ ประติมากรรมนี้เมื่อรับแสงธรรมชาติในสภาพแวดล้อมที่อยู่กลางแจ้ง แสงและเงาที่เกิดขึ้นบน

พื้นผิวที่ขรุขระ ยุบและโค้งนูนเป็นคลื่นเกิดน้ำหนักที่ตัดกันหลากหลายระดับกระจายทั่วไปบนพื้นผิว ผลงานมีรูปทรงที่เรียบง่ายแต่รายละเอียดที่ซับซ้อนของผลงานเกิดจากผิวที่ขรุขระ เส้นโค้งไม่สม่ำเสมอ และน้ำหนักของแสงเงาที่เน้นความซับซ้อนของพื้นผิว ประติมากรรมนี้มีขนาดเล็กผู้วิจัยได้แก้ปัญหาเกี่ยวกับส่วนฐานของประติมากรรมโดยการสร้างฐานที่เป็นเนื้อเดียวกับประติมากรรม มีลักษณะเป็นขาตั้งที่ตัดเป็นเส้นโค้งเพื่อยกรูปทรงของผลงานให้สูงขึ้นจากพื้น แต่ส่วนฐานยังไม่มี ความกลมกลืนกับรูปทรงของผลงานเท่าที่ควร เนื่องจากเส้นโค้งของส่วนฐานมีลักษณะที่คมและแข็งไม่พริ้วไหวกลมกลืนไปกับเส้นโค้งที่ประกอบกันเป็นรูปทรงของประติมากรรม



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากด้านบน

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ในการสร้างผลงานประติมากรรมนี้ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากแนวความคิดและจินตนาการของอาร์ป ในการสร้างประติมากรรมรูปทรงชีวรูปเพื่อถ่ายทอดความงามตามธรรมชาติ เขาสร้างผลงานประติมากรรมลอยตัวโดยวิธีการที่พัฒนามาจากกลวิธีอัตโนมัติจากความบังเอิญที่เคยใช้ในการสร้างงานคอลลาจ และงานประติมากรรมหุ่นต่ำ วิธีการนี้อาร์ปเรียกว่าวิธีการคอนกรีตและเรียกผลงานศิลปะที่ใช้กลวิธีนี้ว่าศิลปะคอนกรีต วิธีการคอนกรีตนี้หมายถึงวิธีการที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ เช่น การทับถม การควั่น การเจริญเติบโต การเปลี่ยนแปลงรูปร่าง ฯลฯ ผู้วิจัยนำแนวความคิดนี้มาประยุกต์เข้ากับพื้นฐานการขึ้นรูปของเซรามิกส์ ใช้วิธีการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่นจีย่นให้แผ่นดินมีลักษณะเป็นคลื่น และใช้นิ้วลูบให้เกิดพื้นผิวเป็นร่อง ต่อแผ่นดินเหล่านี้ขึ้นจากฐานรูปขามคว่ำที่ตัดบางส่วนออกให้คงเหลือเพียงขาสามขา โครงสร้างต่างๆ ของรูปทรงเกิดจากแผ่นดินที่นำมาเชื่อมต่อกันโดยไม่มีการวางแผนล่วงหน้า เลียนแบบการทับถมกันของสิ่งมีชีวิตในแนวประการัง คล้ายคลึงกับวิธีการของอาร์ปที่ใช้ชิ้นส่วนของประติมากรรมที่แตกหัก หรือก้อนหินที่เก็บมาได้นำมาเชื่อมต่อกันสร้างเป็นประติมากรรม โดยปล่อยให้มันเป็นไปตามแรงดลใจ ซึ่งเป็นไปตามกฎพื้นฐานของธรรมชาติและมีที่มาจากแรงขับในจิตไร้สำนึกตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ เกิดเป็นรูปทรงที่มีลักษณะคล้ายกับเปลือกหอยหรือ

เปลือกไข่ มีลักษณะพื้นผิวที่คล้ายกับประการังหรือพีชทะเล เห็นได้ชัดว่าในผลงานประติมากรรมของ
 ผู้วิจัยมีลักษณะเด่นที่พื้นผิว แตกต่างจากประติมากรรมของอาร์ปที่มีลักษณะเด่นอยู่ที่เส้นรอบนอก
 ผู้วิจัยไม่ได้ให้ความสำคัญกับเส้นรอบนอกมากที่สุด แต่ให้ความสำคัญกับพื้นผิวที่ก่อตัวขึ้นเป็นรูปทรง
 ซึ่งมีความแปลกและน่าสนใจ เส้นรอบนอกของรูปทรงจึงถูกความขรุขระและไร้ระเบียบลดความชัดเจน
 ต่อเนื่องลง ด้วยพื้นผิวเช่นนี้ทำให้ประติมากรรมมีความกลมกลืนกับธรรมชาติ

2. ชื่อผลงาน สาทรราย พ.ศ. 2548 ขนาด 35 x 25 x 32 ซม.



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

จากการวิเคราะห์แยกแยะโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรมอันประกอบด้วยส่วนต่างๆที่ประกอบกันเป็นรูปทรง ประติมากรรมนี้เป็นประติมากรรมแบบรูปทรงปิด รูปทรงของผลงานมีลักษณะที่เรียบง่ายเป็นทรงรียาวคล้ายรูปไข่ แต่แสดงพื้นผิวที่มีมิติตื้นลึกของการทับซ้อนกันของดินที่ประกอบเป็นรูปทรง ทำให้เกิดพื้นผิวที่น่าสนใจยิ่งขึ้นจากลักษณะของพื้นผิวที่เป็นกลีบปิดเป็นคลื่นและซ้อนไขว้ทับกัน ทำให้เกิดช่องว่างระหว่างแผ่นดินเป็นบริเวณว่างกลวงลึกเข้าไปภายในรูปทรง ลักษณะพื้นผิวเช่นนี้ทำให้เส้นรอบนอกของผลงานเกิดเป็นเส้นโค้งหยักเป็นคลื่นเป็นผลให้เกิดการผลึกและการดึงแลกเปลี่ยนระหว่างมวลของรูปทรงกับบริเวณว่าง ทั้งบริเวณว่างภายใน และภายนอกรูปทรง กระตุ้นให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกว่ารูปทรงของประติมากรรมนี้มีความเคลื่อนไหว รูปทรงเป็นรูปทรงสามมิติอยู่ในบริเวณว่างจริงจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงรูปร่างไปตามตำแหน่งของผู้ดู พื้นผิวที่ซ้อนไขว้กันเมื่อถูกแสงทำให้เกิดแสงเงาที่แตกต่างกันหลายระดับกระจายอยู่ทั่วไปบนพื้นผิวของผลงาน ความเคลื่อนไหวของแสงบนพื้นผิวของผลงานเช่นนี้คล้ายกับความเคลื่อนไหวของแสงที่กระทบบนกลุ่มใบไม้ ทำให้ผลงานมีความกลมกลืนกับสภาพแวดล้อมธรรมชาติ



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากตำแหน่งที่แตกต่างกัน

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ผลงานนี้สร้างขึ้นจากความสนใจในธรรมชาติของผู้วิจัย และ จากการศึกษาแนวความคิดและโครงสร้างทางทัศนศิลป์จากผลงานของ อาร์ป ในการสร้างประติมากรรมหินอ่อน จากการที่เขาสร้างรูปทรงเป็นรูปทรงชีวรูป และการเชื่อมโยงวิธีการสร้างสรรค์เข้ากับกฎของธรรมชาติและทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ในการสร้างผลงานของผู้วิจัยใช้วิธีที่มีแนวความคิดมาจากวิธีการคอนกรีต ผู้วิจัยมีความสนใจในลักษณะพื้นผิวอันเป็นผลที่เกิดจากกลวิธีการขึ้นรูปด้วยวิธีการต่างๆ ในการสร้างผลงานเซรามิกส์ โดยเฉพาะวิธีการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่น วิธีการดังกล่าวทำให้เกิดลักษณะร่องรอยบนพื้นผิวที่น่าสนใจ จากหน่วยเล็กๆที่เชื่อมประกอบกันเป็นรูปทรงผสมผสานระหว่างความกระด้างไร้การขัดเกลากับความนุ่มนวลอ่อนโยน สร้างให้รูปทรงที่เรียบง่ายเกิดความซับซ้อนและความเคลื่อนไหว ในการสร้างผลงานนี้ได้แรง

บันดาลใจจากหินประการังซึ่งเกิดจากการทับถมกันของสิ่งมีชีวิตในทะเล โดยการใช้แผ่นดินเหนียวที่รัดจนแบนมาเชื่อมต่อกันเป็นรูปทรงโดยกำหนดรูปทรงล่วงหน้าเพียงคร่าวๆ ปล่อยให้รายละเอียดเช่นเส้นและพื้นผิวเป็นไปตามลักษณะโครงสร้างที่ประกอบกันขึ้นของดินเหนียว ไม่ว่าจะเป็นรอยต่อหรือจังหวะช่องว่างที่เกิดจากการทับซ้อนกัน รูปทรงที่เรียบง่ายจึงมีลักษณะพื้นผิวที่ซับซ้อน โปร่ง แสดงความเคลื่อนไหวภายในรูปทรง เกิดลักษณะพื้นผิวที่แตกต่างไปจากงานหินอ่อนของอาร์ปที่มีผิวเรียบ

3. ชื่อผลงาน ประการัง พ.ศ. 2548 ขนาด 44 x 38 x 44 ซม.



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

ผลงานนี้เป็นประติมากรรมแบบรูปทรงเปิด รูปทรงมีลักษณะโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยม ส่วนบนของรูปทรงกว้างกว่าส่วนฐานให้ความรู้สึกมั่นคง จากการวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์อันเป็นส่วนประกอบต่างๆ ที่ประสานสัมพันธ์กันเป็นรูปทรงของประติมากรรม ผลงานนี้ประกอบขึ้นจากดินที่รีดเป็นแผ่นตัดเป็นรูปร่างอิสระต่างๆกัน ต่อเชื่อมทับซ้อนกันขึ้นไปเป็นชั้นทำให้เกิดเส้นรอบนอกของรูปทรงหยักเป็นคลื่นที่ไม่สม่ำเสมอ และเกิดเส้นภายในรูปทรงเป็นคลื่นพลิ้วไหวกระตุ้นให้ผู้ดูรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวภายในรูปทรง การเชื่อมต่อกันทำให้เกิดช่องว่างระหว่างแผ่นดินทำให้ผลงานนี้แสดงบริเวณว่างภายในที่มีเส้นขอบเป็นริ้วคลื่น ผังด้านบนและด้านข้างของรูปทรงเปิดโล่ง แสดงให้เห็นรูปทรงที่กลวงภายใน ประติมากรรมนี้จึงมีลักษณะที่โปร่ง เนื่องจากรูปทรงมีพื้นที่ส่วนที่เป็นบริเวณว่างเข้ามาแทรกมากทำให้บริเวณว่างภายในรูปทรงมีบทบาทมาก โดยรวมรูปทรงมีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมเรียบง่ายให้ความรู้สึกมั่นคง แต่เกิดความเคลื่อนไหวจากลักษณะพื้นผิวที่ซ้อนเป็นชั้นขึ้นไปทำลายความเรียบง่ายของรูปทรงทำให้รูปทรงเกิดความซับซ้อน เมื่อประติมากรรมนี้อยู่ในลักษณะแสงตามธรรมชาติ แสงที่กระทบบนพื้นผิวที่ไม่สม่ำเสมอหยักเป็นคลื่นซ้อนกันเป็นชอกหลืบ จะทำให้เกิดความสว่างและเงากระจายเป็นหย่อม เกิดน้ำหนักที่ตัดกันตั้งแต่เข้มที่สุดจนถึงสว่างที่สุด โครงสร้างทั้งหมดนี้ประกอบกันเป็นรูปทรงที่มีลักษณะคล้ายประการัง หรือคล้ายกับพืชทะเล มีความแข็งแรงแต่ในขณะเดียวกันมีความโปร่งเบา ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวภายในรูปทรง



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากตำแหน่งที่แตกต่างกัน

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ในการสร้างและพัฒนาผลงานผู้วิจัยสนใจแนวความคิดและความเชื่อของอาร์ป เกี่ยวกับกฎของธรรมชาติ และ รูปทรงและความเคลื่อนไหวของรูปทรงของสิ่งมีชีวิตทั้ง พืช สัตว์ และมนุษย์ นอกจากสิ่งมีชีวิตเขายังศึกษารูปทรงของวัตถุที่ธรรมชาติสร้างขึ้น เช่น ก้อนหินรูปทรงต่างๆ หินงอกหินย้อย ฯลฯ สิ่งเหล่านี้มีความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงเช่นกัน ด้วยการทับถมจากตะกอนหรือการผุกร่อนเกิดขึ้นด้วยปรากฏการณ์ธรรมชาติซึ่งมีได้อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ใดๆทั้งสิ้นของมนุษย์ อาร์ปอาศัยความบังเอิญการสร้างงานศิลปะแต่ละชิ้นเขาจะทดลองสร้างด้วยปูนปลาสเตอร์ก่อน โดยการต่อชิ้นส่วนประกอบกัน ปั้นเพิ่มเข้าไปหรือถากออกจนเกิดรูปทรงที่พอใจ จึงนำมาเป็นต้นแบบในการสร้างด้วยหินอ่อนที่คงทนกว่า โดยรายละเอียดของรูปทรงอาจเปลี่ยนแปลงไปอีก แต่ในกรณีของผู้วิจัยได้ใช้เซรามิกเป็นวัสดุสื่อแสดงแทนหินอ่อน เพราะสามารถเพิ่มและลดได้เหมือนปูนปลาสเตอร์ขณะที่ดินยังนุ่มอยู่ และเมื่อเผาด้วยความร้อนสูงจะเกิดความแข็งแรงคงทนในระดับหนึ่ง ผู้วิจัยประยุกต์วิธีการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่นให้เหมาะสมกับความถนัด โดยเลียนแบบลักษณะการเรียงตัวของโครงสร้างของพีชน้ำและประการัง

4. ชื่อผลงาน ไข่มังกร พ.ศ. 2548 ขนาด 36x36x38 ซม.



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์อันเป็นส่วนประกอบที่ประสานสัมพันธ์กันจนเกิดเป็นรูปทรง ประติมากรรมนี้มีรูปทรงเป็นรูปไข่เส้นรอบนอกเป็นเส้นโค้ง รูปทรงโดยรวมมีความเรียบง่าย ความซับซ้อนเกิดจากพื้นผิวของรูปทรงที่เกิดจากการขึ้นรูปด้วยการขุด ร่วมจากการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่นทำให้เกิดรายละเอียดและลักษณะผิวที่แตกต่างจากผลงานสามชิ้นแรกที่ใช้การขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่นเพียงอย่างเดียว เกิดเป็นลักษณะการทับถมกันของเส้นที่หยักเป็นคลื่นและคดโค้ง ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวภายในรูปทรง ด้านบนของรูปทรงเปิดเป็นช่องที่มีลักษณะคดโค้งเป็นคลื่นเปิดโอกาสให้บริเวณว่างเข้ามาแทนที่ภายในมวลของรูปทรง พื้นผิวที่มีลักษณะขรุขระเคลื่อนไหวเป็นคลื่น นูนและยุบเป็นแอ่งทำให้เกิดแสงและเงาที่ตัดกันและแสงและเงามีหลายน้ำหนัก ตั้งแต่เข้มที่สุดจนถึงสว่างที่สุด กระจ่ายเป็นหย่อม ๆ บนพื้นผิวของรูปทรง ช่วยเน้นลักษณะของเส้นภายในที่เป็นคลื่นแสดงความเคลื่อนไหวให้เด่นชัดยิ่งขึ้น โครงสร้างทั้งหมดนี้ประกอบกันเป็นรูปทรงรูปไข่ที่โดยรวมแล้วมีลักษณะเรียบง่าย ความซับซ้อนของรูปทรงเกิดจากส่วนย่อยที่ประกอบกันเป็นพื้นผิวทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว ด้านบนเปิดแยกออกคล้ายกับไข่ที่กำลังจะเปลี่ยนรูปร่างหรือเมล็ดพืชที่กำลังปรียกกออกเตรียมพร้อมที่จะเจริญเติบโต



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากตำแหน่งที่แตกต่างกัน

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ผลงานนี้สร้างจากแรงบันดาลใจจากแนวความคิดของอาร์ปที่กล่าวว่ารูปไข่เป็นรูปทรงที่สมบูรณ์ที่สุดเป็นสัญลักษณ์ต้นกำเนิดของชีวิต ในปลายปี ค.ศ. 1917 อาร์ปคิดค้นหลักโครงสร้างที่เขาเรียกว่า ฟลูอิด โอวูล หรือไข่ที่หลอมเหลว เป็นแรงบันดาลใจให้เขาใช้รูปทรงชีวรูปในการสร้างผลงานศิลปะ ทั้งจิตรกรรม และประติมากรรมแทนที่แทนรูปทรงเรขาคณิตที่เขาเคยใช้ในช่วงก่อนหน้านี้ และใช้แนวความคิดนี้พัฒนาผลงานประติมากรรมของเขาอย่างต่อเนื่อง จนสามารถพัฒนาเป็นประติมากรรมลอยตัวได้ในปี ค.ศ. 1930 สัญลักษณ์รูปไข่ในทัศนะของอาร์ปมีความหมายถึงการก่อกำเนิด ซึ่งอาจแทนด้วยวัตถุอื่น เช่นเมล็ดพืช เปลือกหอย สะดือ ฯลฯ สำหรับผลงาน “ไข่มังกร” ของผู้วิจัย ด้วยกลวิธีที่ผู้วิจัยใช้ทำให้ผิวของรูปทรงนี้มีลักษณะยุบและนูนต่อเนื่องกันเป็นคลื่นโดยรอบให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว เจริญเติบโต และเปลี่ยนแปลง พื้นผิวเกิดร่องรอยดังกล่าวดังจากการขึ้นรูปที่ผสมกันระหว่างการขุดดินและการขึ้นรูปด้วยแผ่นดิน การขุดดินต่อไปเป็นรูปทรงและการประกอบแผ่นดินทำให้เกิดรอยต่อของดินซึ่งผู้วิจัยปล่อยให้คงสภาพไว้ และมีลักษณะคล้ายกับชั้นดินที่ตกตะกอนทับถมกันในธรรมชาติ ทำให้เกิดรูปทรงที่เรียบง่ายสงบนิ่ง แต่เกิดความรู้สึกขัดแย้งจากการเคลื่อนไหวบนพื้นผิว คล้ายกับรูปทรงกำลังจะเปลี่ยนแปลงรูปร่าง คล้ายไข่ที่กำลังจะฟักเป็นตัวหรือเมล็ดพืชที่ได้รับความชื้นเปลี่ยนแปลงรูปร่างพร้อมที่จะเจริญเติบโตงอกงามด้วยพลังงานที่สะสมไว้ภายใน

5. ชื่อผลงาน กระบองเพชร พ.ศ. 2548 ขนาด 67 x47x109 ซม.



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของผลงานประติมากรรม

ผลงานกระบองเพชรเป็นประติมากรรมที่มีความซับซ้อนขึ้น รูปทรงมีการแตกแขนงยื่นออกไปโดยรอบรูปทรง จากการวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์อันเป็นส่วนประกอบที่ประสานสัมพันธ์กันเป็นรูปทรง รูปทรงของประติมากรรมนี้เกิดจากการนำชิ้นส่วน 5 ชิ้นนำมาวางซ้อนกันประกอบเป็นรูปทรงที่มีลักษณะยาวรีกินเนื้อที่บริเวณว่างในแนวตั้ง ส่วนกลางของรูปทรงกว้างมีส่วนฐานและส่วนบนแคบเส้นรอบนอกโค้งต่อเนื่องมวลของรูปทรงแตกแขนงออกไปกินเนื้อที่ในบริเวณว่างเกิดเป็นรูปทรงขนาดเล็กมีความโค้งกลมมนโดยรอบ ทำให้รูปทรงเกิดความซับซ้อนขึ้นเกิดความเคลื่อนไหวในรูปทรง รูปทรงไม่ค่อยมีส่วนที่เว้าจึงไม่เปิดโอกาสให้บริเวณว่างกินเนื้อที่เข้าไปในรูปทรง ยกเว้นบริเวณที่เป็นแขนงยื่นออกไปมีลักษณะเปิดเป็นรูปทรงกลมเกิดเป็นบริเวณว่างภายในรูปทรง พื้นผิวของรูปทรงมีลักษณะเป็นเส้นริ้ว โค้งหยักเป็นคลื่น เป็นผลที่เกิดจากกลวิธีการขึ้นรูปแบบขดผสมกับการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่น การขึ้นรูปด้วยวิธีนี้ทำให้รูปทรงมีลักษณะที่บิดและแข็งแรงเป็นมวลที่มีความแน่นหนามากกว่ารูปทรงที่ใช้วิธีการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่นเพียงอย่างเดียว มีพื้นผิวเรียบละเอียดมากกว่าและเกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวน้อยกว่า พื้นผิวที่ขรุขระมีลักษณะเป็นร่องริ้วทำทำให้เกิดเงากระจายทั่วรูปทรงในส่วนที่ยุบเป็นร่องและส่วนที่มีความลึกและเกิดความสว่างบนพื้นผิวส่วนที่นูน แสงและเงาลักษณะนี้ช่วยเน้น

ร่องรอยบนพื้นผิวของรูปทรงให้เกิดความเด่นชัดยิ่งขึ้น โครงสร้างต่างๆดังกล่าวประกอบกันเป็นรูปทรงที่มีลักษณะมั่นคงคล้ายลำต้นของต้นพีช ร่องรอยเป็นคลื่นบนพื้นผิวและแขนงที่ยื่นออกมาโดยรอบของรูปทรงทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวแสดงถึงการเจริญเติบโตคล้ายกับพีชที่กำลังแตกกิ่งก้าน



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากตำแหน่งที่แตกต่างกัน

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับงานประติมากรรมหินอ่อนของอาร์ป ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดของอาร์ปที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติมาปรับให้เป็นแนวคิดและแนวทางในการสร้างผลงานของตนเอง ผลงานกระบองเพชร สร้างขึ้นด้วยแรงบันดาลใจจากรูปทรงของพีช ที่มีการงอกและแตกแขนงคล้ายกับลำต้นของต้นไม้เพื่อแสดงออกถึงความสนใจในรูปทรงที่แสดงความเจริญเติบโตของสิ่งมีชีวิต การสร้างประติมากรรมนี้ใช้กลวิธีการขึ้นรูปด้วยการขุดเส้นดิน ซึ่งนำมาผสมผสานกับการขึ้นรูปโดยใช้แผ่นดินจนเกิดพื้นผิวที่แสดงร่องรอยหยักเป็นคลื่นเคลื่อนไหวในลักษณะที่ผู้วิจัยต้องการ ในประติมากรรมนี้ผู้วิจัยพยายามที่จะพัฒนาให้ผลงานมีขนาดใหญ่ขึ้น และมีรูปทรงแตกต่างไปจากเดิม ในการสร้างชิ้นงานเซรามิกส์ขนาดใหญ่มีปัญหาหลายประการ โดยเฉพาะชิ้นงานที่มีโครงสร้างซับซ้อนเช่นผลงานของผู้วิจัย ซึ่งหากสร้างให้มีขนาดใหญ่มากอาจเสี่ยงต่อการฉีกขาด ยุบตัว แตกกร้าวเสียหายได้ ผู้วิจัยจึงแบ่งผลงานออกเป็น 5 ชิ้นแยกจากกันอิสระ จะไม่นำแต่ละชิ้นมาเชื่อมติดกันเพราะน้ำหนักที่กดทับขณะโครง

สร้างของผลงานยังไม่แข็งแรงทำให้ผลงานมีโอกาสเสียหายสูง แต่จะนำมาซ้อนกันหลังจากเผาแล้วซึ่งผลงานจะมีความแข็งแรงและรับน้ำหนักได้มากขึ้น เริ่มสร้างทีละชั้นตั้งแต่ส่วนฐานก่อนวิธีการเช่นนี้ทำให้สามารถแก้ปัญหาได้หลายประการ เช่นขนาดของเตาที่มีเนื้อที่จำกัด ไม่สะดวกในการนำงานที่มีขนาดใหญ่เข้าเผา เมื่อแบ่งผลงานเป็นส่วนๆแล้วทำให้สะดวกในการลำเลียงผลงานเข้าเตาเผา และทำให้ใช้เวลาน้อยลงในการสร้างผลงานแต่ละชิ้น เมื่อนำชิ้นงานทั้ง 5 ชั้นวางซ้อนประกบกันประติมากรรมนี้มีรูปทรงโดยรวมเป็นลักษณะรียาว สร้างขึ้นโดยกำหนดรูปทรงล่วงหน้าเพียงคร่าวๆ ไม่ควบคุมบังคับรายละเอียดในขั้นตอนกระบวนการสร้างหรือควบคุมให้น้อยที่สุด ปล่อยให้เกิดผลที่เกิดขึ้นเป็นธรรมชาติมากที่สุดตามกฎความบังเอิญด้วยวิธีการแบบคอนกรีต กลวิธีในการขึ้นรูปประกบกับคุณสมบัติที่นุ่มนิ่มและยืดหยุ่นของดินเหนียวอาจทำให้เกิดการพองออก หรือยุบตัว หรือตกย้อยลงไปโดยไม่คาดคิด ผู้วิจัยจะปล่อยให้ผลงานเป็นไปตามลักษณะดังกล่าวเพราะเป็นผลที่น่าสนใจหากไม่ทำให้โครงสร้างของประติมากรรมเกิดความเสียหาย

6. ชื่อผลงาน เห็ดฟาง พ.ศ. 2549 ขนาด 70X38X64 เซนติเมตร



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์อันเป็นส่วนประกอบที่ประสานสัมพันธ์กันเป็นรูปทรงประติมากรรมนี้เกิดจากเส้นโค้งเว้ามีลักษณะเป็นคลื่น ทำให้ผลงานนี้มีรูปทรงที่มีความโค้งเว้ามากมีมวลส่วนที่คอดแคบกว่าส่วนอื่น และมีทั้งส่วนที่นูนหนารูปทรงมีลักษณะขยายพองออกไปกินเนื้อที่ในบริเวณกว้างทางแนวตั้ง และยังมีมวลที่เป็นกลุ่มย่อยแตกแขนงออกไปอีกโดยเฉพาะส่วนบนของรูปทรงซึ่งมีลักษณะของรูปทรงกลมรีรูปไข่ขนาดต่างๆกันแตกแขนงออกไปเป็นกลุ่มก้อนไม่มีบริเวณว่างภายในรูปทรง ส่วนล่างของรูปทรงคอดและเว้าลึกบริเวณว่างเข้าไปแทนที่ในมวล รูปทรงของผลงานนี้จึงเกิดการพลิกและการดิ่ง แลกเปลี่ยน ถ่ายเท ระหว่างมวลกับบริเวณว่างมากทำให้รูปทรงเกิดลักษณะที่มีความเคลื่อนไหว พื้นผิวของผลงานมีร่องรอยของเส้นที่หยักเป็นคลื่นและเส้นที่ขดวน เกิดลวดลายของคลื่นตามแนวขวางเนื่องจากการขึ้นรูปแบบขดที่มีการประยุกต์ให้เกิดความรวดเร็วในการขึ้นรูปมากขึ้นด้วยการขดเส้นดินในแนวนอนสลับกับการขดเส้นดินในแนวตั้ง ทำให้เกิดลวดลายที่เป็นคลื่น แต่กลวิธีนี้มีข้อควรระวังคือหากต่อดินสูงและเร็วเกินไปจะทำให้ผนังของผลงานย้วย ต้องอาศัยการค้ำยัน และหากไม่ระมัดระวังอาจทำให้ผนังของผลงานที่ยังมีความอ่อนตัวรับน้ำหนักไม่ไหวทำให้ผลงานเกิดมีการยุบตัว ฉีกขาด แตกร้าวเสียหายได้ นอกจากนี้ลักษณะพื้นผิวของผลงานนี้ยังเกิดจากปฏิกิริยาของการเผาเคลือบในเตาฟืน ที่พื้นผิวเคลือบสุกไม่เท่ากัน ผิวเคลือบในส่วนที่อยู่บริเวณอ่างไฟและปะทะกับเปลวไฟโดยตรงจะเกิดการหลอมละลายมากกว่าทำให้พื้นผิวเป็นมันวาว ส่วนเคลือบในส่วนที่ไม่ถูกเปลวไฟโดยตรงไฟจะมีปฏิกิริยาต่างออกไป ทั้งจากควันไฟและเศษขี้เถ้าที่ปลิวไปเกาะและไม่หลอมละลาย ทำให้พื้นผิวด้าน หรือมีความกระด้างขรุขระมากกว่า พื้นผิวโดยรวมมีลักษณะค่อนข้างเรียบและแน่น

หนาเมื่อเมื่อเปรียบเทียบกับผลงานที่สร้างขึ้นด้วยดินที่รีดเป็นแผ่น ทำให้สามารถเน้นเส้นรอบนอกของรูปทรงได้เด่นชัดขึ้นและเกิดแสงเงาที่นุ่มนวล ประติมากรรมนี้ตั้งอยู่ในสภาพแวดล้อมอยู่ในบริเวณว่างจริงผู้ดูสามารถเดินดูได้รอบผลงาน รูปทรงของผลงานเปลี่ยนแปลงไปตามตำแหน่งของผู้ดู ประติมากรรมนี้มีรูปทรงที่ยาวและแคบ ทำให้เมื่อมองทางด้านข้างรูปทรงมีลักษณะบางและแคบ มีความโค้งเว้าที่อ่อนไหวให้ความรู้สึกอ่อนโยน แต่เมื่อมองรูปทรงจากด้านตรงจะเห็นเป็นรูปทรงที่เป็นเหลี่ยมหนาและกว้าง ให้ความรู้สึกแข็งแรงและมั่นคงกว่า



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากด้านข้าง



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากด้านตรง

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ประติมากรรมนี้เป็นรูปทรงชีวรูป ผู้วิจัยมีการพัฒนาสร้างรูปทรงให้แตกต่างออกไปจากการขึ้นรูปแบบเดิมที่ขึ้นรูปจากฐานรูปทรงกลม โดยขึ้นรูปจากฐานที่มีลักษณะยืดยาวและโค้งงอ ผู้วิจัยมีการวางแผนกำหนดรูปร่างของรูปทรงอย่างคร่าวๆ ก่อนขึ้นรูป แต่ลักษณะของพื้นผิวที่มีความย้วยเป็นคลื่นไม่สามารถกำหนดให้ตายตัวได้ แบ่งรูปทรงออกเป็นสามชั้น และสร้างให้มีความซับซ้อนขึ้นในแต่ละชั้น จนถึงชั้นที่ 3 กลายเป็นรูปทรงที่มีมวลแตกแขนงออกไปเป็นกลุ่มก้อนขนาดต่างๆ คล้ายกับการเจริญงอกงามของพืช ผู้วิจัยสร้างผลงานประติมากรรมรูปทรงชีวรูปจากแนวความคิดของอาร์ป ในการสร้างผลงานให้แสดงความรู้สึกเคลื่อนไหว และการเจริญเติบโต เขาใช้พืชเป็นตัวแทนของธรรมชาติ และนำรูปทรงของพืชผสมผสานกับรูปทรงอื่นๆ เช่น สัตว์ หรือ มนุษย์ เสมอ โดยเน้นการแปรสภาพจากรูปทรงของมนุษย์แตกแขนงออกเป็นรูปทรงของพืช เพื่อแสดงแนวคิดที่ว่ามนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ

ในผลงาน เห็ดฟาง นี้ ผู้วิจัยสร้างรูปทรงที่มีการแตกแขนงคล้ายกับพืชเพื่อสื่อแสดงแนวความคิดดังกล่าวด้วยเช่นกัน และสร้างผลงานให้มีพื้นผิวที่เรียบขึ้นเพื่อเน้นเส้นรอบนอกของรูปทรงที่มีลักษณะโค้งเว้าหยักเป็นคลื่น แต่ยังคงลักษณะพื้นผิวที่มีร่องรอยจากการขึ้นรูปแบบขดซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของผลงาน รูปทรงของผลงานเปลี่ยนแปลงไปตามตำแหน่งของผู้ดู เมื่อมองจากด้านข้างที่แคบของประติมากรรมจะเห็นเป็นรูปทรงที่มีความโค้งเว้าเหมือนรูปทรงของผู้หญิง แต่หากมองทางด้านตรงที่มีความกว้างจะเห็นเป็นอีกรูปทรงหนึ่งที่กว้างหนาและมั่นคงกว่า เป็นการรวมลักษณะของหญิงและชายไว้ในประติมากรรมชิ้นเดียวกัน

7. ชื่อผลงาน ดอกไม้ พ.ศ. 2549 ขนาด 49X30X49 เซนติเมตร



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรง ประกอบด้วยเส้นโค้งเว้าส่วนบนของรูปทรงมีลักษณะที่บานออกไปคล้ายกลีบดอกไม้มีขอบที่เกิดจากเส้นหยักเป็นคลื่นไม่สม่ำเสมอ พื้นผิวมีลักษณะเป็นพื้นผิวที่เกิดจากร่องรอยของกลวิธีการขึ้นรูปที่ประยุกต์จากการขึ้นรูปแบบขดและการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่นเข้าด้วยกัน โดยการนำดินที่ปั้นเป็นเส้นดินมาขดให้เป็นแผ่นก่อน แล้วจึงนำมาประกบกันเป็นรูปทรง ทำให้พื้นผิวเกิดร่องรอยขดวนคล้ายลวดลายกันหอย และอาจเกิดชอกหลืบหรือรูที่เกิดจากแผ่นดินที่ทับเกยกันหรือห่างกันเกินไปขณะประกอบเชื่อมกันเป็นรูปทรง พื้นผิวบางส่วนหยาบขรุขระเนื่องจากผู้วิจัยผสมทรายลงบนพื้นผิวบางส่วน บางส่วนของพื้นผิวมีความมันวาวจากเคลือบส่วนที่ถูกเผาไฟโดยตรงทำให้เคลือบเกิดปฏิกิริยากับความร้อนสูงจนเกิดความมันวาว ส่วนพื้นผิวที่ไม่ถูกไฟโดยตรงจะกลายเป็นเคลือบที่ค่อนข้างด้านและหยาบเพราะการเกาะทับถมของเศษถ้าถ่านในเตาด้วย ทำให้พื้นผิวของชิ้นงานนี้มีความแตกต่างกันหลายลักษณะ แต่ค่อนข้างเรียบเนียนและสม่ำเสมอแตกต่างจากผลงานในช่วงแรกที่ใช้เพียงกลวิธีการขึ้นรูปด้วยดินที่รีดเป็นแผ่นอย่างเดียว พื้นผิวที่ค่อนข้างเรียบเกิดเส้นรอบนอกที่สม่ำเสมอและเด่นชัดแสงเงากระจายน้ำหนักให้ความรู้สึกนุ่มนวล รูปทรงของผลงานมีความสัมพันธ์กับบริเวณว่างมีการผลัดและการดึงแลกละเปลี่ยนถ่ายระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่าง เส้นรอบนอกของรูปทรงมีความโค้งเว้ามวลของรูปทรงยื่นเข้าไปกินเนื้อที่ในบริเวณว่างและบริเวณว่างกินเนื้อที่ในส่วนเว้าของมวลของรูปทรง กระตุ้นให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกว่ารูปทรงมีความเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงรูปร่างไปตามตำแหน่งของผู้ดู รูปทรงมีลักษณะเป็นมวลไม่มีบริเวณว่างภายใน ด้านบนของประติมากรรมเป็นรูปทรงแบบเปิดและคลื่นบานออกปล่อยให้เห็นภายในกลวงโล่ง แต่

หากไม่อยู่ในมุมที่สูงกว่าประติมากรรมจะไม่สามารถมองเห็นได้ ส่วนฐานประกอบจากครึ่งวงกลมสองชิ้นทำให้ผลงานนี้มีขาสองขาและมีพื้นผิวที่จับปับย้วยเป็นลอนคลื่น โครงสร้างดังกล่าวเมื่อประกอบเข้าด้วยกันแล้ว ทำให้เกิดรูปทรงที่มีความกลมกลืนกับสภาพแวดล้อมธรรมชาติ มองด้านข้างคล้ายดอกไม้ที่กำลังคลี่กลีบบาน ถ้ามองจากด้านตรงมีลักษณะคล้ายลำตัวท่อนล่างของมนุษย์



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากด้านข้าง



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากด้านตรง

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

รูปทรงของผลงานนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากแนวคิดของอาร์ปในการสื่อแสดงแนวคิดที่ว่ามนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ เขาสร้างรูปทรงชีวรูปโดยการบิดเบือน ผสมผสาน ดัดแปลง ระหว่างรูปทรงของร่างกายมนุษย์ กับ รูปทรงของส่วนต่างๆของพืช เช่นดอกไม้ ใบไม้ ทำให้เกิดเป็นรูปทรงใหม่ขึ้น โดยรูปทรงของประติมากรรมนี้มีที่มาจากส่วนลำตัวของมนุษย์ตั้งแต่ท่อนสะโพกลงไปถึงต้นขา บิดเบือนดัดแปลงให้เกิดเป็นรูปทรงใหม่ ด้านบนขยายตัวบานออกไปเป็นคลื่นคล้ายดอกไม้ ผลงานชิ้นนี้เกิดจากการพัฒนารูปทรงของประติมากรรมของผู้วิจัย ที่จากเดิมจะขึ้นรูปจากฐานเดี่ยวก่อนแล้วสร้างให้แตก

แขนงออกเป็นรูปร่างต่างๆ แต่ประติมากรรมนี้สร้างขึ้นจากฐานสองฐานแล้วต่อเติมขยายออกไปจนรวมกันเข้าเป็นชั้นเดียว ส่วนในกลวิธีการขึ้นรูปที่ใช้สร้างผลงานนี้ผู้วิจัยประยุกต์การขึ้นรูปแบบขดรวมกับการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่น โดยการนำดินที่คลึงไว้เป็นเส้นยาวมาขดให้เป็นแผ่นก่อนแล้วจึงนำมาประกบกันเป็นรูปทรง ทำให้เกิดพื้นผิวที่มีลักษณะแปลกไปจากเดิม คือเป็นลวดลายขดวนคล้ายลวดลายกันหอย ในส่วนของการสร้างงานได้มีการกำหนดรูปทรงไว้คร่าวๆ แต่รายละเอียดและส่วนประกอบอื่นๆ เช่น พื้นผิว ส่วนย่อยที่แตกแขนงออกจากโครงสร้างหลัก การที่ผิวของรูปทรงเกิดการพับ หรือเกิดการจีบย่นเป็นชั้นๆ หรือการที่รูปทรงเกิดการยุบตัวหรือปูดอก เป็นผลที่เกิดขึ้นโดยไม่คาดคิดระหว่างการขึ้นรูปทำให้รูปทรงของผลงานมีลักษณะแปลกที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวไม่สามารถสร้างให้เหมือนเดิมได้อีก ลักษณะเช่นนี้ทำให้พื้นผิวเกิดการเคลื่อนไหว นอกจากนี้ผู้วิจัยยังสร้างให้เกิดความแตกต่างในพื้นผิวบางส่วน โดยการนำแผ่นดินบางส่วนที่จะใช้ประกอบเป็นรูปทรงไปคลุกกับทรายหยาบ เมื่อเคลือบและเผาแล้วเมื่อดทรายจะเกาะติดบนพื้นผิวส่วนนั้น ทำให้เกิดความหยาบและขรุขระกว่าส่วนอื่น

8. ชื่อผลงาน กุหลาบหิน พ.ศ. 2549 ขนาด 65X58X60 เซนติเมตร



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงประติมากรรม

รูปทรงของประติมากรรมนี้ประกอบด้วยชิ้นส่วนที่เป็นรูปทรงอิสระซ้อนกันสามชั้น แต่ละชั้นประกอบด้วยเส้นโค้งเว้าหยักเป็นคลื่นมีความกลมกลืนกัน ชั้นบนสุดขึ้นรูปด้วยกลวิธีการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่นรูปทรงเป็นรูปทรงเปิดเป็นลักษณะเตี้ยและแบนแผ่กว้างมีกลีบซ้อนกันหลายชั้น ส่วนรูปทรงที่เป็นส่วนฐานสองชั้นเป็นรูปทรงอิสระ ทั้งสองชั้นไม่มีความต่อเนื่องกันและสามารถวางสลับกันหรือหมุนไปมาเปลี่ยนมุมได้ ทำให้สามารถเปลี่ยนแปลงรูปทรงของผลงานให้แตกต่างกันได้ เมื่อนำทั้งสามชั้นมาวางซ้อนกันรูปทรงจะเกิดความหลวมล้าไม่ต่อเนื่องกันพื้นผิวของรูปทรงมีลักษณะหยักเป็นคลื่นลิ้นร่องรอยที่เกิดบนพื้นผิวเกิดจากกลวิธีการขึ้นรูปแบบขดผสมกับการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่น พื้นผิวมีการยุบตัวไม่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดน้ำหนักแสงและเงาตัดกันกระจายเป็นหย่อมๆทั่วพื้นผิวของผลงาน เน้นให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวในรูปทรงยิ่งขึ้น มวลของรูปทรงแตกแขนงยื่นออกไปกินเนื้อที่ในบริเวณว่าง และมีลักษณะเปิดกลวงลึกเข้าไปภายในรูปทรงเป็นบริเวณว่างภายในรูปทรง โครงสร้างทั้งหมดประกอบกันเป็นรูปทรงที่มีลักษณะคล้ายต้นไม้ หรือประการัง มีจังหวะที่ขัดแย้งไม่ต่อเนื่องกันสม่ำเสมอ รูปทรงเป็นรูปทรงอิสระหยักเป็นคลื่นคดโค้งจึงแปลกแตกต่างออกไปจากผลงานในช่วงแรกส่วนใหญ่สร้างจากฐานทรงกลมและมีรูปทรงรีรูปไข่



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากตำแหน่งที่ต่างกัน

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

ผลงานประติมากรรม กุหลาบหินนี้สร้างขึ้นจากส่วนฐานที่เป็นรูปทรงอิสระ จากการพัฒนาให้แตกต่างจากผลงานรุ่นแรกที่สร้างรูปทรงขึ้นจากฐานทรงกลม ตัวงานประกอบด้วยชิ้นงานสามชั้นวางซ้อนกัน แต่ละชั้นเป็นอิสระต่อกัน ไม่ได้ขึ้นรูปต่อจากรูปทรงเดิม เช่นผลงานที่มีลักษณะของการวางซ้อนกันที่สร้างขึ้นในช่วงแรกที่ขึ้นรูปต่อจากรูปทรงเดิมเพื่อให้มีความต่อเนื่องเป็นรูปทรงเดียวกัน ทำให้ผลงานนี้เกิดมีรูปทรงที่สามารถเปลี่ยนแปลงไปได้หลายลักษณะสามารถเลื่อนชิ้นฐานสองชั้นล่างสลับกันหรือบิดเปลี่ยนมุมได้หลายแบบ การย้ายสลับสับเปลี่ยนฐานแต่ละชั้นเช่นนี้ผู้วิจัยได้ปรับปรุงจากแนวความคิดของอาร์ป ในการสร้างประติมากรที่สามารถวางตะแคงและพลิกเปลี่ยนกลับด้านได้ด้วยการทำให้ชิ้นงานที่สร้างจากหินอ่อนมีหน้าตัดหลายด้าน แต่ในกรณีของผู้วิจัยเป็นผลงานเซรามิกส์ ซึ่งจากขนาดและโครงสร้าง รวมทั้งน้ำหนัก มีความเสี่ยงต่อการเสียหายในการพลิกด้าน หรือตะแคงชิ้นงานจึงสร้างให้ผลงานเกิดการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งจากการสลับชั้น หรือ เปลี่ยนตำแหน่งการทับซ้อน ซึ่งทำให้เกิดมุมมองที่เปลี่ยนไปจากเดิม

9. ชื่อผลงาน ไข่สามฟอง

พ.ศ. 2549 ขนาด 65X60X40 เซนติเมตร



การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของประติมากรรม

จากการวิเคราะห์และแยกแยะโครงสร้างของรูปทรงอันเป็นส่วนประกอบต่างๆที่ประสานกันเป็นรูปทรง ประติมากรรมนี้เกิดจากรูปทรงรูปไข่ที่เรียบง่ายสามรูปทรง ส่วนฐานแยกกันแต่เชื่อมต่อกันที่ส่วนบนจนกลายเป็นรูปทรงเดียวทำให้เกิดความซับซ้อนขึ้น ส่วนฐานของรูปทรงมีลักษณะเป็นเส้นโค้ง แต่ส่วนบนที่เชื่อมต่อกันมีลักษณะเป็นเส้นหยักเป็นคลื่นไม่สม่ำเสมอ ด้านบนเปิดเป็นช่องแสดงบริเวณว่างภายในรูปทรง รูปทรงรูปไข่เมื่ออยู่เพียงรูปทรงเดียวให้ความรู้สึกสงบนิ่งแต่เมื่ออยู่รวมสามรูปทรงทำให้เกิดความเคลื่อนไหว จากการผลึกและการดึงแลเปลี่ยนถ่ายระหว่างรูปทรงกับบริเวณว่างจากเส้นรอบนอกของรูปทรงที่แสดงลักษณะหยักเป็นคลื่น พื้นผิวแสดงร่องรอยที่เกิดจากกลวิธีขึ้นรูปจากดินที่นำมาคลึงให้เป็นเส้นแล้วนำมาขดให้เป็นแผ่นจึงนำมาเชื่อมต่อกันให้เกิดเป็นรูปทรง การบีบให้รูปทรงด้านบนแคบลงในขณะที่ขึ้นรูปทำให้เกิดรอยจีบพับเป็นคลื่นบนพื้นผิว ให้ความรู้สึกว่ารูปร่างของผลงานไข่สามฟองนี้กำลังหลอมละลายรวมเข้าหากัน เป็นการแสดงความเคลื่อนไหวเข้ามารวมตัวกันต่างจากประติมากรรมที่สร้างขึ้นในช่วงแรกๆมักจะแสดงความเคลื่อนไหวแยกแตกออกจากกันเป็นแขนง พื้นผิวที่ไม่สม่ำเสมอทำให้เกิดแสงเงาที่มีความเข้มกับสว่างตัดกันกระจายเป็นหย่อมบนพื้นผิวของรูปทรงเกิดความเคลื่อนไหวของแสงและเงาบนพื้นผิวของรูปทรง ช่วยเน้นให้รูปทรงเกิดความเคลื่อนไหวมากขึ้น โครงสร้างทั้งหมดนี้ประกอบเป็นรูปทรงที่ขยายกินเนื้อที่ในบริเวณว่างออกไปในทางกว้างมากกว่าที่จะสูงขึ้นไปในแนวดิ่ง ทำให้รูปทรงมีส่วนฐานที่กว้างให้ความรู้สึกมั่นคงคล้ายกับรูปไข่ที่กำลังเคลื่อนตัวเข้าหลอมรวมกันเพื่อก่อเกิดเป็นสิ่งใหม่



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากด้านบน



ภาพแสดงผลงานเมื่อมองจากตำแหน่งที่แตกต่างกัน

การวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของประติมากรรม

รูปทรงของผลงานนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากแนวคิดที่ว่าไข่เป็นต้นกำเนิดของชีวิต เป็นรูปทรงพื้นฐานที่มีความสมบูรณ์และเรียบง่ายที่สุด ผู้วิจัยได้ทดลองการสร้างรูปทรงขึ้นมาใหม่โดยใช้วิธีการคอนกรีตตามแนวทางของอาร์ป ซึ่งเป็นวิธีการที่เลียนแบบวิธีการที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆทั้งมีชีวิตและไม่มีชีวิต เช่นการทับถม เปลี่ยนรูป การควบแน่น การเจริญเติบโต แนวคิดนี้พัฒนามาจากวิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญซึ่งเป็นแนวความคิดในการสร้างผลงานศิลปะของศิลปินกลุ่มดาดา อาร์ปและศิลปินกลุ่มดาดาเชื่อมโยงความบังเอิญอันเป็นกฎพื้นฐานของธรรมชาติ เข้ากับปรากฏการณ์ของจิตตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ มีแนวคิดว่า การสร้างงานศิลปะด้วยวิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญ เป็นการสร้างผลงานจากความปรารถนาภายในจิตไร้สำนึก ในผลงานไข่สามฟองนี้ผู้วิจัยไม่ได้กำหนดรูปทรงของผลงานอย่างตายตัวแต่ปล่อยให้รูปทรงเป็นไปตามลักษณะที่เกิดขึ้นจากวิธีการขึ้นรูป ซึ่งอาจจะเกิดการบิดเบี้ยว เกิดร่องหรือริ้วคลื่นบนพื้นผิว ผลที่เกิดขึ้นอาจไม่เป็นไปตามที่คาดไว้ แต่วิธีการนี้ทำให้เกิดรูปทรงที่มีความแปลกและมีเอกลักษณ์ ผลงานนี้พัฒนาต่อจากผลงานดอกไม้ที่สร้างจากฐานสองฐาน ซึ่งแตกต่างจากผลงานในช่วงแรกของผู้วิจัยที่สร้างจากฐานชั้นเดียว และแตกแขนงออกไปเป็นรูปทรง

ต่าง ๆ ทางด้านบน แต่ผลงานนี้สร้างขึ้นจากฐานสามฐานและนำมาเชื่อมติดกันเป็นชิ้นเดียว โดยใช้รูปทรงที่เรียบง่ายคือรูปทรงรีรูปไข่เป็นพื้นฐานโดยการขึ้นรูปทั้งสามรูปทรงแยกจากกันก่อนด้วยดินที่รีดเป็นแผ่น สลับกับการขึ้นรูปแบบขด เมื่อสร้างแต่ละรูปทรงได้สูงพอสมควรจึงนำมาประกอบเชื่อมติดกันให้เป็นรูปทรงเดียวกันด้วยดินที่คลึงเป็นเส้นและนำมาขดเป็นแผ่น ทำให้ประติมากรรมนี้มีรูปทรงคล้ายกับรูปไข่สามฟองกำลังหลอมรวมตัวเข้าหากัน

สรุปการพัฒนาสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิเคราะห์แนวความคิดในการสร้างงานประติมากรรม และโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงของประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง อาร์ป เพื่อพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานเซรามิกส์ของผู้วิจัย จากกรณีที่ได้ศึกษาพบว่า อาร์ปสร้างสรรค์งานศิลปะที่เกิดจากการจินตนาการรูปร่างรูปทรงที่มีที่มาจากธรรมชาติและชีววิทยาให้เป็นรูปทรงบริสุทธิ์ การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของอาร์ปตั้งแต่ ค.ศ. 1931-1960 เกิดจากการพัฒนาประสบการณ์ แนวความคิด และอุดมการณ์ตั้งแต่ ค.ศ. 1915-16 จากรากฐานของทฤษฎีจิตวิเคราะห์และวิธีการอัตโนมัติซึ่งเป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ของกลุ่มดาดา(Dada) ผู้มีอุดมการณ์ร่วมกันในการค้นหาสิ่งใหม่ ปฏิเสธระบบระเบียบและแบบแผน สมาชิกดาดามีความเชื่อในบทบาทของจิตไร้สำนึกที่มีต่อพฤติกรรมและการกระทำของมนุษย์เหนือเหตุผล อาร์ปมีแนวความคิดว่ามนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ งานศิลปะควรเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติด้วยเช่นเดียวกัน งานศิลปะที่สมบูรณ์ต้องสร้างรูปทรงขึ้นใหม่โดยไม่ลอกเลียนวัตถุดิบแบบ หากแต่เลียนแบบวิธีการสร้างสรรค์ของธรรมชาติซึ่งเป็นไปตามกฎความบังเอิญ อันเป็นกฎพื้นฐานของธรรมชาติด้วยแนวคิดที่ว่ากฎความบังเอิญเป็นกฎพื้นฐานของทุกสรรพสิ่ง ในความไร้ระเบียบของธรรมชาตินั้นแฝงไปด้วยระเบียบแบบแผนที่อยู่เหนือความเข้าใจของมนุษย์ การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขาไม่มีการกำหนดวางแผนล่วงหน้า แต่อาศัยความบังเอิญ ในการประกอบรูปทรงต่างๆ จากเศษปูนปลาสเตอร์ นำมาประกอบกันกะเทาะออก และปั้นเพิ่มเข้าไป จนกว่าจะได้รูปทรงที่สมบูรณ์เป็นที่พอใจ และอาจนำเอารูปทรงเหล่านั้นไปขยายสร้างด้วยวัสดุอื่น เช่น โลหะ หรือ หินอ่อนต่อไปและมีการปรับเปลี่ยนรูปทรงไปอีกตามความเหมาะสม ขนาด และคุณสมบัติของวัสดุ จุดเด่นของผลงานประติมากรรมของอาร์ปคือการเน้นความเด่นชัดของเส้นรอบนอกของรูปทรงที่มีลักษณะโค้งเว้าเป็นคลื่น โดยการขัดพื้นผิวของผลงานให้เรียบ แสงและเงากระจายนุ่มนวลบนพื้นผิวที่โค้งนูน รูปทรงมีความกลมกลืนและให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหว และการเจริญเติบโต

ในการพัฒนางานศิลปะของผู้วิจัย ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากแนวคิดที่ว่ามนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ และจินตนาการของอาร์ปในการสร้างรูปทรงชีวรูปเพื่อถ่ายทอดความงามของธรรมชาติ จากสภาพสังคมวัตถุนิยมเช่นสังคมไทยในปัจจุบันซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมของผู้วิจัย มีความยึดมั่นในระบบระเบียบและเหตุผลและมุ่งเน้นการพัฒนาเทคโนโลยีและอุตสาหกรรมอย่างถึงขีดสุด มุ่งให้ได้มาซึ่งการสะสมทางวัตถุหรือความมั่งมีมากกว่าความเป็นอยู่แบบพอเพียง แยกตัวออกจากธรรมชาติโดยมองข้ามความสำคัญของการเกษตรซึ่งต้องพึ่งพาธรรมชาติ สิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดปรากฏการณ์หลายประการที่ทำลายโครงสร้างทางสังคมและเศรษฐกิจ ตั้งแต่ธุรกิจขนาดกลางและขนาดเล็กส่วนใหญ่เริ่มขาดทุนต้องปิดกิจการเพราะมีกำลังไม่พอที่จะแข่งขัน คนหนุ่มสาวละทิ้งถิ่นฐานในชนบทเพื่อหาอาชีพในเมืองใหญ่ ทำให้หมู่บ้านบางแห่งในชนบทคงเหลือแต่เด็กและคนชรา ที่ทำกินทางการเกษตรตกเป็นของนายทุน ผลผลิตทางการเกษตรราคาตกต่ำแต่ผู้บริโภคต้องซื้อสินค้าเกษตรที่ราคาแพงกว่าความเป็นจริง ในปลายปี พ.ศ. 2548 เกิดภัยแล้งและฝนทิ้งช่วงในภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน จนเกิดความขัดแย้งระหว่างภาคอุตสาหกรรม ที่ต้องใช้น้ำเป็นจำนวนมากมหาศาล กับครัวเรือนและภาคการเกษตรที่ใช้น้ำเป็นส่วนน้อย ในขณะที่ทางภาคเหนือโดยเฉพาะจังหวัดเชียงใหม่เกิดอุทกภัยครั้งใหญ่ถึงสี่ครั้งติด

ต่อกันในช่วงเวลาเพียงสองถึงสามเดือนซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนเช่นเดียวกัน และเกิดอุทกภัยในหลาย จังหวัดภาคใต้รวมทั้งที่ อ.บางสะพาน จ.ประจวบฯ ในปลายเดือนตุลาคม พ.ศ. 2548 ฯลฯ เหตุการณ์ เหล่านี้แสดงถึงภัยของการที่มนุษย์แยกตัวออกจากธรรมชาติ และเป็นสัญญาณเตือนให้มนุษย์ตระหนัก ถึงความสำคัญของธรรมชาติและต้องพยายามสร้างให้เกิดความสมดุลระหว่างธรรมชาติกับวัตถุ ระหว่าง คุณค่ากับมูลค่า ซึ่งสอดคล้องกับแนวความคิดของอาร์ป ที่พยายามจะแสดงออกสู่สังคมในยุคสมัยของ เขาที่แนวคิดแบบวัตถุนิยมและเหตุผลนิยมนำพาความเสื่อมสู่สังคมทั่วยุโรปและนำพามนุษย์สู่สงคราม ทางออกที่เขาชี้ให้เห็น คือการกลับคืนสู่ความเรียบง่ายความตระหนักรู้ว่ามนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรม ชาติเช่นกัน ผู้วิจัยจึงพัฒนาผลงานศิลปะขึ้นจากแนวความคิดดังกล่าว โดย อิทธิพลที่เกิดขึ้นกับการ สร้างสรรค์ผลงานนั้นนอกจากเกิดจากปัจจัยภายใน คือความคิดสร้างสรรค์ยังเกิดขึ้นจากปัจจัยภายนอก สองสิ่งคือตัวผู้สร้างงานศิลปะนั่นเองและปัจจัยธรรมชาติที่มีผลต่อชิ้นงาน ในส่วนของธรรมชาตินั้นทุกสิ่ง เกิดขึ้นจากความบังเอิญอยู่แล้ว แต่ในส่วนของมนุษย์หรือผู้สร้างผลงาน อาร์ปและศิลปินผู้ร่วมอุดมการ ใญ่วิธีสร้างผลงานที่อ้างอิงกลไกของจิตตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ มีความเห็นที่ว่าที่มาของแหล่ง พลังงานของจิตที่ผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์หรือการทำลายมาจากจิตไร้สำนึก ซึ่งเป็นธรรมชาติของ มนุษย์ การกระทำของมนุษย์คือผลจากจิตไร้สำนึกทั้งสิ้นไม่ว่าเขาจะตระหนักถึงมันหรือไม่ก็ตาม ในการ ทำงานเซรามิกส์ในผลงานของผู้วิจัยมีการควบคุมสิ่งเหล่านี้น้อยที่สุด ปล่อยให้ผลสำเร็จเป็นไปตาม ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างกระบวนการสร้างผลงาน ผู้วิจัยพัฒนารูปทรงของผลงานขึ้นจากการผสม ผสานรูปทรงทั้ง 3 กลุ่มของอาร์ป คือกลุ่มรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์ กลุ่มของรูปทรงชีวรูป และ กลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากวัตถุที่เกิดขึ้นในธรรมชาติ โดยใช้วัสดุคือดินเหนียว ขึ้นรูปด้วยวิธีการ คอนกรีตตามแนวคิดของอาร์ปโดยประยุกต์จากวิธีการพื้นฐานของการขึ้นรูปเครื่องปั้นดินเผา คือการขึ้น รูปด้วยการขด และการขึ้นรูปด้วยดินที่รีดเป็นแผ่น ซึ่งเป็นการขึ้นรูปจากการนำดินเหนียวเล็กที่คลึงเป็น เส้นยาว หรือรีดให้เป็นแผ่นแบนมาเชื่อมต่อกันเป็นรูปทรงโดยทิ้งร่องรอยบนพื้นผิวมีลักษณะเป็นร่อง หรือเป็นคลื่น เลียนแบบการถักถอมหรือการก่อตัวของชั้นดินหรือหินประการังในธรรมชาติ โดยการเลือก จัดปรับแต่งบางส่วนให้มีความสมบูรณ์ขึ้นตามต้องการ และหยุดหรือปล่อยให้ส่วนที่เห็นว่าสมบูรณ์ อยู่แล้ว เมื่อประกอบกับการเคลือบผิวและเผาในอุณหภูมิ 1,100 – 1,250 องศาเซลเซียสด้วยเตาฟืน แบบเตาราชบุรี ทำให้ลักษณะพื้นผิวของผลงานของผู้วิจัยเกิดลักษณะเด่นจากร่องรอยที่เกิดขึ้นจาก การขึ้นรูป แตกต่างไปจากพื้นผิวเรียบของผลงานหินอ่อนของอาร์ป ในการสร้างผลงาน ผู้วิจัยจะไม่ กำหนดรูปร่างรูปทรงตลอดจนขนาดของผลงานอย่างตายตัว เพียงแต่กำหนดโครงสร้างของรูปทรงโดย รวมอย่างคร่าวๆ และเมื่อทำการขึ้นรูปอาจเกิดการยุบตัว เกิดการย้วย บิดเบือนคลาดเคลื่อนผิดไปจาก รูปทรงเดิมที่กำหนดไว้บ้าง กลวิธีที่ใช้ในการขึ้นรูปมีส่วนสำคัญ กับรูปทรงและพื้นผิวของประติมากรรม เช่นกัน ผู้วิจัยใช้กลวิธีขึ้นรูปแบบต่างๆ ที่อธิบายไว้ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ ประติมากรรมเซรามิกส์แล้ว แต่นำมาประยุกต์ดัดแปลงบ้าง เพื่อให้เกิดผลงานที่มีลักษณะพิเศษต่าง ๆ กัน ผู้วิจัยใช้กลวิธีขึ้นรูปแบบขด และการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่นเป็นหลัก ผลงานช่วงแรกของการ สร้างสรรค์เช่นผลงาน “เปลือกหอย” “สาหร่าย” และ “ประการัง” ใช้กลวิธีขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็น แผ่นในการสร้างผลงานเลียนแบบการทับถมการก่อตัวของแนวหินประการัง เป็นรูปทรงที่เรียบง่ายความ

ซับซ้อนไม่ได้เกิดจากโครงสร้างหลักของรูปทรง แต่เกิดจากรายละเอียดของแผ่นดินที่ประกอบกันขึ้นเป็นรูปทรง การเว้นให้เกิดช่องระหว่างแผ่นดิน และ สร้างให้เกิดบริเวณว่างภายในรูปทรงเพื่อให้เกิดลักษณะที่พลิ้วไหวและโปร่ง เพื่อไม่ให้รูปทรงเป็นมวลที่ทึบตัน ผลงานกลุ่มนี้ โดยรวมแล้วสร้างขึ้นอย่างง่ายจากฐานรูปทรงกลมประกอบด้วยเส้นโค้งเว้าหยักเป็นคลื่น เป็นรูปทรงที่มีที่มาจากพืชทะเลและประการัง ส่วนผลงาน “ไข่มังกร” โครงสร้างหลักของรูปทรงเป็นรูปไข่ เกิดจากการใช้กลวิธีการขึ้นรูปแบบขุดรวมกับการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่น ความซับซ้อนของรูปทรงเกิดจากรายละเอียดของพื้นผิวที่เป็นผลมาจากการทับซ้อนกันของเส้นดินและแผ่นดิน ในผลงาน “กระบองเพชร” ผู้วิจัยพยายามสร้างให้ผลงานมีขนาดใหญ่ขึ้น แบ่งออกเป็น 5 ชั้นนำมาประกอบกันโดยวางซ้อนกัน ชั้นงานแต่ละชั้นในตัวของมันเองเป็นรูปทรงที่เรียบง่าย แต่เมื่อนำชิ้นงานทั้งหมดมาวางซ้อนกันจะเห็นว่าเป็นรูปทรงที่แตกแขนงออกโดยรอบคล้ายกับรูปทรงของพืช แต่ยังเป็นรูปทรงที่มีโครงสร้างหลักเป็นรูปไข่ ผลงาน “เห็ดฟาง” เป็นผลงานที่พัฒนาต่อมา ผู้วิจัยสร้างผลงานจากฐานที่มีรูปทรงแคบยาวและงอโค้ง เพื่อสร้างให้รูปทรงมีโครงสร้างแตกต่างจากรูปไข่ ผลงานนี้ประกอบด้วยชิ้นงานสามชั้น ชั้นบนสุดมีความซับซ้อนแตกแขนงมากที่สุด ทำให้เกิดลักษณะของรูปทรงที่แสดงการงอก การแบ่งตัว และการเคลื่อนไหว และจากผลงาน เห็ดฟาง ได้พัฒนาต่อมาเป็นผลงาน “กุหลาบหิน” ซึ่งมีรูปทรงที่อิสระขึ้น สามารถหมุนแต่ละชั้นสลับกันและจัดวางซ้อนส่วนฐานสลับกันได้ ทำให้ผลงานชิ้นเดียวสามารถเปลี่ยนลักษณะของรูปทรงไปได้หลายลักษณะ ในผลงาน “ดอกไม้” ได้พัฒนาการขึ้นรูปที่แตกต่างออกไป คือการขึ้นรูปทรงเดียวจากฐานสองฐาน รายละเอียดที่ดูซับซ้อนในผลงานนี้เกิดจากลักษณะของดินที่ย้วยเป็นคลื่น มีการพับและยับย่นเป็นชั้น รูปทรงของผลงานนี้มีที่มาจากรูปทรงของร่างกายมนุษย์ นำมาตัดทอนและบิดเบือนเปลี่ยนรูปทรงให้ส่วนบนขยายบานออกกลายเป็นรูปทรงของพืช และต่อมาได้พัฒนาเป็นผลงาน “ไข่มสามฟอง” ซึ่งประกอบขึ้นจากรูปทรงที่เรียบง่ายแต่มีกลวิธีและโครงสร้างของส่วนฐานที่ซับซ้อนขึ้นจากการขึ้นรูปจากส่วนฐานที่เป็นสามชั้นแยกกันต่อรวมกันให้เป็นรูปทรงเดียว จากวัสดุและกลวิธีที่แตกต่างสร้างให้ผลงานของผู้วิจัยเกิดลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากผลงานของอาร์ป หากแต่ผู้วิจัยใช้หลักการเดียวกันในการสร้างผลงานทั้งแนวความคิดและโครงสร้างของรูปทรง ปรับเข้ากับประสบการณ์ของผู้วิจัยเอง พัฒนาให้เกิดเป็นประติมากรรมที่มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัย นอกจากการปั้นและการขึ้นรูป กระบวนการเคลือบและการเผาเป็นส่วนสำคัญที่สุดที่ทำให้ผลงานเซรามิกส์นี้เกิดความสำเร็จขึ้นตอนการเผาเป็นขั้นตอนที่มีกลวิธีซับซ้อน อาศัยจังหวะเวลาและโอกาส รวมทั้งประสบการณ์ ผลงานจึงจะเกิดความสำเร็จไม่เกิดความเสียหาย แต่การเกิดการแตกร้าวนี้ขึ้นอยู่กับขั้นตอนการขึ้นรูปด้วย หากผิดพลาดตั้งแต่การขึ้นรูปเช่นเชื่อมประสานดินไม่สนิท ความหนาบางของชิ้นงานแตกต่างกันมากเกินไป โครงสร้างของผลงานและการรับน้ำหนักไม่สมดุล อาจทำให้ผลงานเกิดการร้าว ฉีก หรือแตก ขณะที่ทำการเผาผลงานอาจบิดเบี้ยวไปบ้าง เนื่องจากโครงสร้างของผลงานเกิดการบิดหรือยุบตัวขณะที่ดินเกิดการหลอมตัวในความร้อนสูง ผู้วิจัยใช้ดินสำเร็จรูปในการสร้างผลงานซึ่งทนความร้อนได้ไม่เกิน 1,250 องศาเซลเซียส หากอุณหภูมิขึ้นสูงกว่านี้ และด้วยโครงสร้างที่หนักอาจทำให้ผลงานยุบตัวเสียหาย ผลงานเซรามิกส์ของผู้วิจัยเป็นแบบสโตนแวร์ เคลือบผิวด้วยแร่ธาตุต่างๆคือ โซดาเฟลสปาร์ แบเรียมคาร์บอเนต แคลเซียมคาร์บอเนต ซีเมนต์ ฯลฯ เป็นหลัก และใช้โคบอลต์ เพอร์ริค และ

คอปเปอร์ออกไซด์เป็นสารให้สี ใช้การเผาด้วยเตาฟืนก่อด้วยอิฐในแบบของเตาราชบุรี เผาด้วยอุณหภูมิประมาณ 1,100 – 1,250 องศาเซลเซียส เตามีขนาด 2X4.5X1.7 เมตร ประตุนเตามีขนาด 60X110 เซนติเมตร สำหรับลำเลียงชิ้นงานเข้า หรือออกจากเตา หน้าเตาเป็นช่องใส่ฟืน ท้ายเตาเป็นปล่องสำหรับระบายควันและความร้อน ภายในเตาแบ่งเป็นสองตอน ตอนหลังสำหรับการเผาดิบหรือการเผาไฟแรก (biscuit) ส่วนที่ทำการเผาเคลือบอยู่ด้านหน้าตรงหน้าช่องใส่ฟืน(อ่างไฟ) สองส่วนนี้ถูกกันด้วยกำแพงอิฐก่อโปร่งเพื่อกักความร้อนไม่ให้ถ่ายเทเร็วเกินไป แต่ในขณะเดียวกันกำแพงนี้ต้องเปิดช่องไว้ให้ความร้อนถ่ายเทไปยังท้ายเตาด้วย วิธีการจัดวางของในเตามีส่วนสำคัญเช่นกัน หากวางของแน่นเกินไปจะทำให้ความร้อนถ่ายเทไม่สะดวก ทำให้ไม่สามารถเร่งอุณหภูมิให้สูงขึ้นได้และจะทำให้มีควันมากควันจะไหลย้อนออกทางหน้าเตา การตั้งชิ้นงานต้องมีฐานที่มั่นคงถ้าผลงานล้มพังกันอาจทำให้ผิวมีตำหนิ หรือแตกร้าวเสียหายได้ เมื่อจัดวางของแล้วจะทำการปิดประตุนเตาโดยการก่ออิฐและใช้ดินพอกปิด อุ่นเตาด้วยอุณหภูมิต่ำประมาณ 6 – 7 ชั่วโมง หลังจากนั้นค่อยๆ สุมฟืนเพิ่มความร้อนแต่ไม่ควรเร่งไฟเร็วเกินไป พยายามรักษาความร้อนให้คงที่เป็นเวลาประมาณ 12 – 15 ชั่วโมง และปิดช่องฟืนด้วยอิฐและโคลน ทิ้งไว้ประมาณ 4 หรือ 5 วัน จนกว่าภายในเตาจะเย็นลงจึงเปิดประตุนเตารอให้ชิ้นงานเย็นตัวลงพอที่จะนำออกจากเตาได้

บทที่ 5

สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์แนวความคิด และ โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงของ ประติมากรรมหินอ่อน ของ ฌอง (ฮันส์) อาร์ป (Jean (Hans) Arp) ในช่วง ค.ศ.1931-1966 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่อาร์ปสร้างสรรค์ประติมากรรมลอยตัวและประสบความสำเร็จ สามารถสรุปผลของการ ศึกษาวิจัยได้ดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

- 1.1 เพื่อศึกษาผลงานประติมากรรมหินอ่อน ของ ฌอง อาร์ป ในช่วงปี ค.ศ. 1931 – 1966 ในประเด็นแนวความคิดในการสร้างผลงานศิลปะ และในประเด็นโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงของประติมากรรม
- 1.2 นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาใช้ในการพัฒนาการสร้างสรรค์ประติมากรรม เซรามิกส์ของผู้วิจัย

2. การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง

- 2.1 ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือศิลปะ และบทความเกี่ยวกับศิลปะทางอินเทอร์เน็ต ในส่วนที่เกี่ยวกับแนวคิดและประวัติการสร้างสรรค์ งานประติมากรรม ของ ฌอง อาร์ป
- 2.2 ศึกษาข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับกลวิธีในการสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิกส์
- 2.3 ศึกษาข้อมูลจากภาพถ่าย ซึ่งสามารถเชื่อถือได้ว่าใกล้เคียงกับผลงานจริงในระดับหนึ่ง จากกลุ่มตัวอย่างเท่าที่ทำการสืบค้นได้ จำนวน 19 ชิ้น โดยใช้หลักเกณฑ์คือ ต้องเป็น ผลงานประติมากรรมลอยตัว ที่สร้างจากหินอ่อนในช่วง ค.ศ. 1931-1966 โดยมีรายชื่อผลงานเรียงตามลำดับปีที่สร้างดังนี้
 - 2.3.1 Torso . 1931 .หินอ่อน . 60x39.5x18.5 เซนติเมตร
 - 2.3.2 Human Concretion . 1934 .หินอ่อน . 35x42x34 เซนติเมตร
 - 2.3.3 Human Concretion . 1935 .หินอ่อน . 31x58x40 เซนติเมตร
 - 2.3.4 Crown of Buds II . 1936 .หินอ่อน . 52x42.5x42 เซนติเมตร
 - 2.3.5 Dream Amphora . 1941 .หินอ่อน . สูง 22.5 เซนติเมตร
 - 2.3.6 Concrete Sculpture . 1942 .หินอ่อน . สูง 35.3 เซนติเมตร
 - 2.3.7 Owl's Dream . 1947 .หินอ่อน . สูง 39.3 เซนติเมตร
 - 2.3.8 Silent . 1949 .หินอ่อน . สูง 50 เซนติเมตร

- 2.3.9 Snake Movement I . 1950 . หินอ่อน . ยาว 35 เซนติเมตร
- 2.3.10 Cyprian Sculpture . 1951 . หินอ่อน . 16.5x22x12.5 เซนติเมตร
- 2.3.11 Oru . 1953 . หินอ่อน . ยาว 39.3 เซนติเมตร
- 2.3.12 Torso . 1953 . หินอ่อน . สูง 78.4 เซนติเมตร
- 2.3.13 Aquatic . 1953 . หินอ่อน . ยาว 63.7 เซนติเมตร
- 2.3.14 Dream Flower with Lips . 1954 . หินอ่อน . สูง 65.7 เซนติเมตร
- 2.3.15 Mediterranean Sculpture . 1956 . หินอ่อน . สูง 37.5 เซนติเมตร
- 2.3.16 Seated . 1957 . หินอ่อน . สูง 59 เซนติเมตร
- 2.3.17 Self Absorbed . 1957 . หินอ่อน . สูง 52.5 เซนติเมตร
- 2.3.18 Hurlou . 1957 . หินอ่อน . สูง 96.2 เซนติเมตร
- 2.3.19 Fruit . 1960 . หินอ่อน –
- 2.4 ผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง อาร์ป นำมาสร้างงานประติมากรรมเซรามิกส์ตามลักษณะเฉพาะของผู้วิจัย จำนวน 7 ชิ้น ได้แก่
 - 2.4.1 สาหร่าย . 2005 . สโตนแวร์ . ขนาด 35X25X32 เซนติเมตร
 - 2.4.2 เปลือกหอย . 2005 . สโตนแวร์ . ขนาด 33X30X34 เซนติเมตร
 - 2.4.3 ปะการัง . 2005 . สโตนแวร์ . ขนาด 44X38X44 เซนติเมตร
 - 2.4.4 ไช้มังกร . 2005 . สโตนแวร์ . ขนาด 36X36X38 เซนติเมตร
 - 2.4.5 กระบองเพชร . 2005 . สโตนแวร์ . ขนาด 67X47X109 เซนติเมตร
 - 2.4.6 เห็ดฟาง . 2006 . สโตนแวร์ . ขนาด 70X38X64 เซนติเมตร
 - 2.4.7 ดอกไม้ . 2006 . สโตนแวร์ . ขนาด 49X30X49 เซนติเมตร
 - 2.4.8 ดอกกุหลาบ . 2006 . สโตนแวร์ . ขนาด 65X58X60 เซนติเมตร
 - 2.4.9 ไช้สามฟอง . 2006 . สโตนแวร์ . ขนาด 65X60X40 เซนติเมตร

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ผลงานประติมากรรมของ ฌอง อาร์ป เพื่อให้ผลการวิจัยเที่ยงตรงจึงกำหนดเกณฑ์การวิเคราะห์ดังนี้

3.1 แนวความคิดในการสร้างผลงานของศิลปิน

3.2 โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรง

4. สรุปผลการวิจัย และ อภิปรายผล

จากการศึกษาแนวความคิด และโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของผลงานประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง อาร์ป พบว่าแนวความคิดเกี่ยวกับธรรมชาติมีอิทธิพลต่อการสร้างผลงานของเขามาก เนื่องจากในยุคสมัยที่อาร์ปมีชีวิตอยู่ ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและ

วัฒนธรรมที่น่าพามนุษย์ไปสู่ทางตัน เกิดสงคราม เศรษฐกิจฝืดเคือง การว่างงาน ผลจากสงครามทำให้ดินแดนบ้านเกิดของอาร์ป ตกอยู่ในการปกครองของเยอรมัน ทำให้เขาต้องกลายเป็นคนไร้สัญชาติ สถานการณ์เช่นนี้ทำให้เกิดการรวมตัวกันของปัญญาชนรุ่นใหม่ ที่ต่างได้รับผลกระทบและความเดือดร้อนจากสงครามและมีแนวคิดต่อต้านสงคราม กลุ่มดาดาจึงได้เริ่มก่อตั้งขึ้นที่เมือง ซูริค ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ อาร์ปเป็นผู้นำคนสำคัญที่คิดค้นการใช้ความบังเอิญในการสร้างผลงานเป็นเครื่องมือในการต่อต้านเหตุผล ด้วยแนวความคิดที่ว่ามนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ อาร์ปและศิลปินดาดาเห็นว่าความบังเอิญเป็นกฎพื้นฐานของธรรมชาติ และเกิดจากแรงขับภายในจิตไร้สำนึกตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ และเรียกวิธีการนี้ว่าวิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญ ซึ่งได้รับการตอบรับจากสมาชิกในกลุ่ม และยึดถือเป็นวิธีการในการแสดงออกถึงแนวคิดที่ต้านกฎระเบียบ และเหตุผล โดยการแสดงออกในรูปแบบต่างกันไป อาร์ปค้นพบวิธีการดังกล่าวด้วยความบังเอิญ และเริ่มพัฒนาวิธีการนี้จากการฉีกกระดาษเป็นชิ้นสี่เหลี่ยมและโปรยลงไปบนกระดาษแข็ง หรือพื้นผิวที่ต้องการและปะติดลงไปตามนั้น หลังจากนั้นในประมาณปีค.ศ.1916 อาร์ปได้พบหลักที่เรียกว่า ฟลูอิด โอวูล หมายถึงต้นกำเนิดของชีวิตซึ่งทำให้อาร์ปหันเหความสนใจจากรูปทรงเรขาคณิต มาสร้างผลงานด้วยรูปทรงชีวรูป แนวความคิดนี้ได้รับอิทธิพลจากปรัชญาประเพณีนิยมโรแมนติก ซึ่งวางรากฐานโดยจาคอบ โบห์มี ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ มีแนวคิดหลักคือทุกสรรพสิ่งแบ่งออกเป็นสองขั้วตรงข้ามกันและเป็นส่วนหนึ่งของกันและกัน เช่นแสงและเงา หญิงและชาย ชีวิตและความตาย ฯลฯ แนวความคิดนี้ทำให้อาร์ปพัฒนาการสร้างประติมากรรมหุ่นต่ำประกอบจากแผ่นไม้ระบายสีที่ตัดเป็นรูปทรงชีวรูป และยึดถือแนวทางนี้มาโดยตลอดจนกระทั่งเมื่อสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่1กลุ่มดาดาสลายตัวเกิดเป็นกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ ต่อมาอาร์ปได้สร้างรูปทรงชีวรูปเป็นประติมากรรมลอยตัว โดยใช้วิธีการที่พัฒนามาจากวิธีการอัตโนมัติจากความบังเอิญที่เขาเรียกว่าการคอนกรีต เพื่อนของอาร์ป แวนดาสบริก เป็นผู้คิดค้นคำใหม่ที่ใช้เรียกศิลปะในแนวทางนี้ คอนกรีต หมายถึงการสร้างรูปทรงขึ้นใหม่ ใช้แทนคำว่า แอบสแตรค ที่หมายถึงการตัดทอนรูปทรงจากต้นแบบ อาร์ปเห็นว่างานศิลปะที่สมบูรณ์ไม่ควรลอกเลียนธรรมชาติจนเหมือนแต่ควรสร้างรูปทรงขึ้นใหม่ด้วยวิธีเดียวกับที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ การคอนกรีตหมายถึงวิธีการที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆทั้งมีชีวิตและไม่มีชีวิต เช่นการทับถม การสีกกร่อน การเจริญเติบโต ฯลฯ อาร์ปใช้วิธีการเช่นนี้ในการสร้างผลงานของเขาเริ่มแรกจากวัสดุปูนปลาสเตอร์โดยปั้นหรือหล่อรูปทรงขึ้นมาแล้วจึงถากออกหรือปั้นเพิ่มเข้าไปจนกว่าจะได้รูปทรงที่พอใจ หรือนำก้อนหินรูปทรงต่างๆมาเชื่อมประกอบเข้าด้วยกัน ต่อมาจึงสร้างจากหินอ่อนและวัสดุอื่น

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของผลงานประติมากรรมของอาร์ป โดยการแบ่งผลงานออกเป็นสามกลุ่มตามลักษณะที่ปรากฏคือ กลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์ กลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูป และกลุ่มของรูปทรงอิสระหรือกลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากวัตถุในธรรมชาติ พบว่ารูปทรงแต่ละกลุ่มมีโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของรูปทรงที่แตกต่างกันไปตามลักษณะเฉพาะของกลุ่ม เช่นกลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์ ประติมากรรมส่วนมากในกลุ่มนี้ประกอบด้วยเส้นโค้งเว้าเป็นคลื่น และแสดงรูปทรงที่แตกแขนงซับซ้อน กลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูป เน้นการใช้เส้นโค้งเว้าเช่นเดิมแต่เริ่มมีการลดทอนส่วนละเอียดลง รูปทรงมีความเรียบง่ายมากกว่ากลุ่มแรก และกลุ่มของรูปทรงอิสระ

หรือกลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากวัตถุในธรรมชาติ ซึ่งกลุ่มนี้เน้นการใช้เส้นโค้งต่อเนื่อง มีการใช้เส้นตรง และหน้าตัดระนาบ รูปทรงให้ความรู้สึกนิ่งและมั่นคง โครงสร้างของประติมากรรมมีความเรียบง่ายที่สุด ผลงานประติมากรรมของอาร์ปเป็นประติมากรรมลอยตัว อยู่ในบริเวณว่างทางกายภาพที่เป็นสภาพแวดล้อมจริง เป็นสามมิติ สภาพแวดล้อมมีส่วนช่วยในการส่งเสริมตัวงาน ผู้ดูและแสงสว่างที่ตกกระทบ ลงบนชิ้นงานล้วนเป็นส่วนหนึ่งของสภาพแวดล้อมของผลงานประติมากรรมเช่นกัน อาร์ปสนใจรูปทรง ลำตัวของมนุษย์ และการเปลี่ยนรูปจากรูปร่างของมนุษย์กลายเป็นสัตว์หรือพืช แสดงถึงชีวิต การเจริญเติบโตออกงาม ความเคลื่อนไหวในประติมากรรม ต่อมาในช่วงหลังความสนใจของอาร์ปกลับกัน เป็นตรงกันข้าม คือ รูปทรงที่ได้แรงบันดาลใจจากวัตถุในธรรมชาติ เช่น กรวด หิน แสดงพลังในรูปของความ เรียบง่าย สงบนิ่ง และมั่นคง เรื่องของฐานของประติมากรรมเป็นหัวข้อสำคัญในการค้นคว้าทดลองของอาร์ปเช่นกัน เขาได้ทดลองสร้างรูปทรงที่มีหน้าตัดหลายด้านเช่น ไชเปเรียน สคัลป์เจอร์ เพื่อให้สามารถพลิกตั้งได้หลายด้าน และประติมากรรมที่มีลักษณะของฐานเป็นเนื้อเดียวกับรูปทรง เช่น คราวน์ ออฟ บัตส์ และ ฟรุต สิ่งที่อาร์ปให้ความสำคัญที่สุดในการสร้างประติมากรรมคือความสมบูรณ์ของรูปทรงมากกว่าการสื่อแสดงเนื้อหาที่มีความหมายหรือคุณสมบัติของเนื้อวัสดุ อาร์ปจึงขัดพื้นผิวของผลงานของเขาให้มีพื้นผิวเรียบเพื่อบ่งชี้ให้ความงามของเส้นรอบนอกเด่นชัดขึ้น และทำให้แสงและเงาที่เกิดขึ้นกับรูปทรงเกิดการกระจายน้ำหนักรูปอย่างนุ่มนวลกลมกลืน นอกจากรูปทรง อาร์ปยังให้ความสำคัญกับชื่อของผลงานด้วย ความสัมพันธ์ระหว่างชื่อผลงานกับชิ้นงานของอาร์ปเป็นไปในหลายลักษณะ เช่น การเรียกชื่อผลงานแสดงถึงหัวข้อที่เขาสนใจในขณะนั้น เช่น ทอร์โซ หรือ ฮิวแมน คอนกรีชัน หรือเรียกชื่อผลงานตามที่มาของรูปทรงหรือลักษณะของรูปทรงที่ปรากฏ เช่น เซนค มูฟเมนต์ หรือ อวาลส์ ดรีม เขาพยายามตีความหมายที่ซ่อนอยู่ในรูปทรงออกมาเป็นชื่อผลงานเพื่อสื่อสารกับผู้ดู นอกจากนี้ยังมีผลงานประติมากรรมหลายชิ้นที่อาร์ปตั้งชื่อให้มีลักษณะของเสียง และถ้อยคำแบบกวีนิพนธ์

ในส่วนของผู้วิจัย จากการที่ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง อาร์ป และนำมาใช้ในการพัฒนาสร้างสรรค์เป็นประติมากรรมเซรามิกส์ แบบ สโตนแวร์ ตามแนวทางของผู้วิจัย ได้ผลงาน 9 ชิ้น จากแนวความคิดของอาร์ปคือ มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ ผลงานศิลปะของมนุษย์ควรเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติเช่นเดียวกัน แต่ไม่ใช้การลอกเลียนธรรมชาติจนเหมือนต้นแบบ เช่นเดียวกับศิลปะแบบประเพณีนิยมตะวันตก ศิลปะที่สมบูรณ์ในทรรศนะของอาร์ปคือการสร้างรูปทรง ขึ้นใหม่โดยไม่เป็นตัวแทนของสิ่งใด และไม่สื่อแสดงเนื้อหาใดๆ คล้ายกับการที่พืชสร้างผลไม้หรือทารกที่เกิดในครรภ์มารดา ผลงานของผู้วิจัยสร้างขึ้นด้วยวิธีการที่ประยุกต์มาจากวิธีการคอนกรีตของอาร์ป วิธีการคอนกรีตเป็นวิธีการที่อาร์ปพัฒนาขึ้นจากวิธีการอัดโน้มติจากความบังเอิญที่เขาใช้สร้างผลงานคอลลาจปะติดจากกระดาษตั้งแต่ปีค.ศ. 1915 มีรากฐานมาจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ ความบังเอิญในทรรศนะของศิลปินกลุ่มดาดาคือกฎพื้นฐานของธรรมชาติ และเกิดขึ้นจากแรงขับภายในจิตไร้สำนึกของมนุษย์ การคอนกรีตหมายถึงวิธีการที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ ทั้งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต เช่น การทับถม การควบแน่น การสีกกร่อน การเจริญเติบโต การเปลี่ยนแปลงรูปร่าง ฯลฯ ผู้วิจัยได้นำความคิดนี้ไปประยุกต์สร้างเป็นผลงานเซรามิกส์ ใช้วิธีการขึ้นรูปด้วยมือคือการขึ้นรูปแบบขดและการขึ้นรูป

จากดินที่รีดเป็นแผ่น ด้วยการเลียนแบบการทับถมการก่อตัวของสิ่งต่างๆในธรรมชาติ ผู้วิจัยสร้างผลงานโดยไม่มีการวางแผนล่วงหน้าอย่างตายตัว เป็นผลให้พื้นผิวของผลงานเกิดเป็นร่องรอยจากการขึ้นรูปด้วยวิธีการดั่งกล่าวกลายเป็นเอกลักษณ์ของผลงานของผู้วิจัย แตกต่างจากผลงานของอาร์ปที่ขัดพื้นผิวให้เรียบเพื่อแสดงความงามของเส้นรอบนอก จากวัสดุและกลวิธีที่แตกต่างสร้างให้ผลงานของผู้วิจัยเกิดลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากผลงานของอาร์ป หากแต่ผู้วิจัยใช้หลักการเดียวกันในการสร้างผลงานทั้งแนวความคิดและโครงสร้างของรูปทรง ปรับเข้ากับประสบการณ์ของผู้วิจัยเอง พัฒนาให้เกิดเป็นประติมากรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัย นอกจากการปั้นและการขึ้นรูป กระบวนการเคลือบและการเผาเป็นส่วนสำคัญที่สุดที่ทำให้ผลงานเซรามิกส์นี้เกิดความสมบูรณ์ ผู้วิจัยใช้น้ำยาเคลือบที่ประกอบด้วย โซดาเฟลด์สปาร์เป็นหลักผสมกับซีเมนต์และแร่ธาตุอื่นๆ ในอัตราส่วนต่างๆกันดังที่ระบุไว้ในเอกสารเกี่ยวกับการสร้างงานเซรามิกส์ในบทที่2 เมื่อทำการเผาแล้วได้เคลือบที่มีลักษณะพื้นผิวกึ่งด้าน เผาด้วยเตาฟืนแบบเตาราชบุรีที่อุณหภูมิ 1,100-1,250 องศาเซลเซียส และใช้ดินสำเร็จรูปในการสร้างผลงานซึ่งทนความร้อนได้ไม่เกิน 1,250 องศาเซลเซียส หากอุณหภูมิขึ้นสูงกว่านี้ และด้วยโครงสร้างที่หนักอาจทำให้ผลงานยุบตัวเสียหาย จากการศึกษาทดลองกลวิธีการสร้างผลงานเซรามิกส์ในการปั้นและการขึ้นรูปแบบต่างๆซึ่งมีข้อจำกัดที่ขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของวัสดุมีผลไปถึงโครงสร้างของชิ้นงาน ขนาดของชิ้นงาน น้ำหนัก และระยะเวลาในการสร้าง ทำให้ทราบว่าการสร้างเซรามิกส์นี้ต้องอาศัยทั้งทักษะ ประสบการณ์ ความบังเอิญ และการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า ผลงานที่สำเร็จมีจำนวนเท่ากับหรืออาจน้อยกว่าผลงานที่เสียหายเสียอีก ปัญหาสำคัญของการสร้างประติมากรรมเซรามิกส์จึงอยู่ที่ว่าทำอย่างไรจะให้ผลงานเกิดความเสียหายน้อยที่สุด เพราะมีกระบวนการทำหลายขั้นตอนหากพลาดเพียงขั้นตอนเดียวอาจทำให้ผลงานทุกขั้นตอนเสียหาย ผลงานเซรามิกส์ที่สร้างด้วยมือไม่ว่าจะใช้ระบบการเผาแบบใดก็ตาม จึงไม่มีความสมบูรณ์ทั้งร้อยเปอร์เซ็นต์ ทักษะและฝีมือไม่ใช่เพียงสิ่งเดียวที่สำคัญในการสร้างผลงานประติมากรรมเซรามิกส์แต่ต้องอาศัยประสบการณ์ การทดลอง ความรู้ความเข้าใจ และ ขั้นตอนการวางแผนที่ดี จึงสามารถทำให้ผลงานสำเร็จได้

อภิปรายผล

จากการที่ได้ทำการศึกษาวิจัยในการทำปริญญานิพนธ์ ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ จากกรณีศึกษาวิเคราะห์งานประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง (ฮันส์) อาร์ป (Jean (Hans) Arps) และกลวิธีในการสร้างงานเซรามิกส์ หรือ เครื่องเคลือบดินเผา ผลการศึกษาพบว่าการสร้างสรรค์ประติมากรรมหินอ่อนของ ฌอง อาร์ป ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1931 – 1966 มาจากแนวความคิดที่วามมนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ การศึกษาได้แบ่งผลงานออกเป็นสามกลุ่มตามลักษณะของรูปทรงที่ปรากฏ คือกลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์ กลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูป และกลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากธรรมชาติ มีการสร้างประติมากรรมที่มีที่มาจากรูปทรงของลำตัวท่อนบนของมนุษย์มากที่สุดเช่นผลงานชุดทอร์โซ (Torso) และฮิวแมนคอนกรีชัน (Human concretion) และมีการแสดงลักษณะของการเปลี่ยนรูป (transformation) ระหว่าง รูปทรงของมนุษย์หรือ สัตว์ สู่พืช มากที่สุด เนื่องจากอาร์ปใช้รูปทรงของพืช และการเจริญเติบโตของพืชเป็นสัญลักษณ์

ของธรรมชาติ ในผลงานของอาร์ปมีการใช้เส้นโค้งมากที่สุด เส้นตรง หรือเส้นหน้าตัดมีการใช้เป็นส่วนน้อย ทำให้มีจำนวนผลงานที่แสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวมากกว่าผลงานที่แสดงความเป็นระเบียบ จากผลการศึกษา ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางในการสร้างผลงาน โดยผสมผสานรูปทรงทั้งสามกลุ่มคือ กลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากพืชและสัตว์ กลุ่มของรูปทรงอินทรีย์รูป และกลุ่มของรูปทรงที่มีที่มาจากวัตถุในธรรมชาติ และสร้างเป็นผลงานด้วยวิธีการคอนกรีตตามแนวความคิดของอาร์ป ซึ่งหมายถึงวิธีการที่ธรรมชาติสร้างสิ่งต่างๆ เช่นการควบแน่น การทับถม การสึกกร่อน การเจริญเติบโต การเปลี่ยนแปลงรูปร่าง ฯลฯ วัสดุที่ใช้คือดินสำเร็จรูปและใช้วิธีการที่ประยุกต์จากวิธีการขึ้นรูปด้วยมือเช่นการขึ้นรูปแบบขด และการขึ้นรูปจากแผ่นดินให้เป็นวิธีการแบบคอนกรีต ด้วยการเลียนแบบการทับถมของชั้นดินโดยทิ้งร่องรอยที่เกิดขึ้นจากการต่อดินเพื่อขึ้นรูป ทำให้ผลงานมีพื้นผิวลักษณะต่างๆ กันแตกต่างจากผลงานของอาร์ปที่มีพื้นผิวเรียบเพื่อเน้นความงามของเส้นรอบนอกของรูปทรง ในช่วงแรกของการพัฒนาผู้วิจัยสร้างผลงานจากฐานรูปทรงกลมแล้วขยายแตกแขนงขึ้นไปทางด้านบน หลังจากนั้นจึงปรับปรุงส่วนฐานให้เกิดการบิดเบือน หรือยืดยาวออก และในที่สุดได้พัฒนาประติมากรรมที่สร้างขึ้นจากฐานสองชั้นและสามชั้นรวมเป็นรูปทรงเดียว ผู้วิจัยใช้กลวิธีการขึ้นรูปแบบต่างๆ ที่อธิบายไว้ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ประติมากรรมเซรามิกส์แล้ว แต่นำมาประยุกต์ดัดแปลงบ้าง เพื่อให้เกิดผลงานที่มีลักษณะพิเศษต่างๆ กัน ผู้วิจัยใช้กลวิธีการขึ้นรูปแบบขด และการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่นเป็นหลัก ผลงานช่วงแรกของการสร้างสรรค์เช่นผลงาน “เปลือกหอย” “สาหร่าย” และ “ประการัง” ใช้กลวิธีการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่นในการสร้างผลงาน เลียนแบบการทับถมการก่อตัวของแนวหินประการัง ผลงานทั้งสามมีลักษณะคล้ายคลึงกันคือมีโครงสร้างของรูปทรงที่เรียบง่าย ความซับซ้อนเกิดจากพื้นผิวของรูปทรงที่เกิดจากแผ่นดินที่เชื่อมทับซ้อนกันขึ้นไป มีลักษณะหยักเป็นคลื่นและเกิดช่องว่างระหว่างแผ่นดินที่ประกอบกันเป็นรูปทรงทำให้เกิดบริเวณว่างภายในรูปทรง ประติมากรรมทั้งสามนี้จึงมีลักษณะโปร่งมีรูปทรงคล้ายกับสาหร่ายหรือประการัง ส่วนผลงาน “ไข่มังกร” เกิดจากการใช้วิธีการขึ้นรูปแบบขดรวมกับการขึ้นรูปจากดินที่รีดเป็นแผ่น รูปทรงเป็นรูปไข่วางในแนวตั้งมีลักษณะที่เรียบง่ายภายในกลวงด้านบนของรูปทรงเปิดเป็นช่อง ความซับซ้อนของรูปทรงเกิดจากรายละเอียดของพื้นผิวหยักเป็นคลื่นที่เป็นผลมาจากการทับซ้อนกันของเส้นดินและแผ่นดินทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว ผลงานที่สร้างลำดับต่อมาคือ “กระบองเพชร” ผู้วิจัยพยายามสร้างให้ผลงานมีขนาดใหญ่ขึ้น โดยแบ่งออกเป็น 5 ชั้นนำมาประกอบกันโดยวางซ้อนกัน ชั้นงานแต่ละชั้นในตัวของมันเองเป็นรูปทรงที่เรียบง่าย แต่เมื่อนำชิ้นงานทั้งหมดมาวางซ้อนกันจะเห็นว่าเป็นรูปทรงที่แตกแขนงออกโดยรอบเกิดเป็นรูปทรงที่ซับซ้อนคล้ายกับรูปทรงของพืช แต่ยังเป็นรูปทรงที่มีโครงสร้างหลักเป็นรูปไข่ ผลงาน “เห็ดฟาง” เป็นผลงานที่พัฒนาต่อมา ผู้วิจัยสร้างผลงานจากฐานที่มีรูปทรงแคบยาวและงอโค้ง ผลงานนี้ประกอบด้วยชิ้นงานสามชั้น ชั้นบนสุดมีความซับซ้อนแตกแขนงมากที่สุด ทำให้เกิดลักษณะของรูปทรงที่แสดงการงอก การแบ่งตัว และการเคลื่อนไหว ด้วยรูปทรงที่มีลักษณะยาวและแคบทำให้ผลงานนี้เมื่อมองจากทางด้านข้างจะเห็นเป็นรูปทรงที่มีความโค้งเว้า ขยายกินเนื้อที่ขึ้นไปในบริเวณว่างทางแนวตั้ง มีลักษณะรูปร่างคล้ายผู้หญิง แต่ถ้ามองทางด้านตรงจะเป็นรูปทรงที่กว้างหนาและมั่นคง ผลงานนี้จึงมีลักษณะที่ผสมผสานกันทั้งเพศหญิงและเพศชาย จากผลงาน เห็ดฟาง ได้พัฒนาต่อมาเป็นผลงาน “กุหลาบหิน” ประกอบด้วยสามชั้น

วางซ้อนกันแต่ละชั้นเป็นรูปทรงอิสระสามารถหมุนแต่ละชั้นสลับกันและจัดวางซ้อนส่วนฐานสลับกันได้ ทำให้ผลงานชิ้นเดียวสามารถเปลี่ยนลักษณะของรูปทรงไปได้หลายลักษณะ ในผลงาน “ดอกไม้” ได้พัฒนาการขึ้นรูปที่แตกต่างออกไป คือการขึ้นรูปทรงจากฐานสองฐานรวมเป็นรูปทรงเดียว รายละเอียดที่ดูซับซ้อนในผลงานนี้เกิดจากลักษณะของพื้นผิวที่ย้วยเป็นคลื่น มีร่องรอยการพับและยับย่นเป็นชั้น รูปทรงของผลงานนี้มีที่มาจากรูปทรงของร่างกายท่อนล่างของมนุษย์ นำมาตัดทอนและบิดเบือนเปลี่ยนรูปทรงให้ส่วนบนขยายบานออกกลายเป็นรูปทรงของพืชคล้ายกับกลีบดอกไม้ และต่อมาได้พัฒนาเป็นผลงาน “ไข่สามฟอง” ซึ่งประกอบขึ้นจากรูปทรงรูปไข่ที่เรียบง่าย แต่จากการขึ้นรูปจากส่วนฐานที่เป็นสามชิ้นแยกกันนำมาต่อรวมกันให้เป็นรูปทรงเดียวทำให้รูปทรงมีความซับซ้อนคล้ายกับรูปทรงของประติมากรรมกำลังหลอมรวมตัวเข้าหากัน จากวัสดุและกลวิธีที่ผู้วิจัยใช้ในการสร้างผลงานซึ่งแตกต่างจากวัสดุและกลวิธีการสร้างผลงานประติมากรรมหินอ่อนของอาร์ป ทำให้ผลงานของผู้วิจัยเกิดลักษณะเฉพาะที่แตกต่างออกไปทั้งโครงสร้างของรูปทรงที่ไม่เน้นความงามของเส้นรอบนอกแต่เน้นลักษณะร่องรอยบนพื้นผิว หากแต่ผู้วิจัยใช้หลักการเดียวกันกับอาร์ปในการสร้างผลงานทั้งแนวความคิดและโครงสร้างของรูปทรง ปรับเข้ากับประสบการณ์ของผู้วิจัยเอง พัฒนาให้เกิดเป็นประติมากรรมที่มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัย

ข้อเสนอแนะ

ผลงานของ ฌอง อาร์ป ยังมีช่วงอื่นๆที่น่าสนใจในการศึกษาอีกหลายด้าน เพราะการสร้างสรรค์ของเขามีการพัฒนาหลายช่วง และ เข้าร่วมกับศิลปินหลายกลุ่มในการสร้างผลงานศิลปะ มีรูปแบบผลงานที่หลากหลาย ทั้ง จิตรกรรม ประติมากรรมทั้งหุ่นต่ำและ ประติมากรรมลอยตัว ภาพพิมพ์ ฯลฯ นอกจากนี้อาร์ปยังสร้างผลงานวรรณกรรม ได้แก่ บทกวี บทความ บทละคร และเรื่องสั้นด้วย แนวความคิดของอาร์ปมีอิทธิพลให้กับศิลปิน ดาดา เซอร์เรียลลิสม์ และศิลปินกลุ่มอื่นๆ และส่งทอดอิทธิพลมาจนถึงปัจจุบัน จึงมีประเด็นที่น่าสนใจศึกษาเช่น

1. การศึกษาเกี่ยวกับวรรณกรรมของ ฌอง อาร์ป
2. การศึกษาอิทธิพลของกลวิธีอัตโนมัติจากความบังเอิญที่มีต่อศิลปินดาดา และ เซอร์เรียลลิสม์ ท่านอื่น ๆ
3. การศึกษาความสัมพันธ์ของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ที่มีต่อแนวความคิดของศิลปิน ดาดา และ เซอร์เรียลลิสม์
4. ศึกษาผลงานช่วงอื่นๆของอาร์ป เช่น ผลงานภาพปะติดจากกระดาษ ผลงานประติมากรรมหุ่นต่ำจากไม้

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กำจร สุนพงษ์ศรี.(2523). *ศิลปะสมัยใหม่*. ก.ท.ม. : ไทยวัฒนาพานิช,
เฉลิมเกียรติ ผิวนวล.(2544). *จิตวิเคราะห์ของฟรอยด์*. นนทบุรี : หนังสือสายน้ำจำกัด.
ชะวั้งชัย ภาติณฐ.(2544). *ทัศนศิลป์วิทัศน์*. กรุงเทพฯ : องค์การการค้าของคุรุสภา.
ทวีเกียรติ ไชยงยศ.(2538). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.
นิกอละ ระเด่นอาหมัด.(2543). *ทฤษฎีจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
ปราโมทย์ เชาวศิลป์.(2526). *คู่มือทฤษฎีจิตวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนสามัญนิติบุคคล
สหประชาพาณิชย์.
ไพจิตร อิงศิริวัฒน์.(2541). *เนื้อดินเซรามิกส์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
พีระพงษ์ กุลพิศาล.(2546). *มโภาพและการรับรู้ทางศิลปะและศิลปะศึกษา*. กรุงเทพฯ :
บริษัทสำนักพิมพ์สายธารจำกัด.
ยศ สันตสมบัติ.(2542). *ฟรอยด์ และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์จากความผันผวนสู่ทฤษฎีสังคม*.
กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
ราชบัณฑิตยสถาน.(2541). *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ ไทย*. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.
วิรุณ ตั้งเจริญ.(2527). *ศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วิมลอาร์ต.
วนิดา ขำเขียว.(2535). *ประวัติศาสตร์ศิลป์*. กรุงเทพฯ : พรานนกการพิมพ์.
สกนธ์ ภู่งามดี.(2535). *จิตรกรรมสร้างสรรค์*. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์.
สดชื่น ชัยประสาธน์.(2532). *การตีความเป็นจริงในกวีนิพนธ์และจิตรกรรมเซอร์เรียลลิสม์*.
กรุงเทพฯ : คณะโบราณคดีมหาวิทยาลัยศิลปากร.
สุชาติ สุทธิ.(2535). *เรียนรู้การเห็น พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์*. ก.ท.ม. : โอเดียนสโตร์.
อารี สุทธิพันธุ์.(2538). *ศิลปะนิยม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
อารี สุทธิพันธุ์.(2539). *ศิลปะกับมนุษย์*. กรุงเทพฯ. ไทยวัฒนาพานิช.
อัศนีย์ ชูอรุณ.(2535). *ประติมากรรมและสถาปัตยกรรมสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
Andreotti, Margherita.(1978). *The Early Sculpture of Jean Arp*. London : U.M.I. Research Press.
Arnason, H. (1985). *History of Modern Art*. New York : Harry N. Abrams Inc publishing.
Arp, Jean (Hans).(2001). *Collected French Writings*. London : Calder Publications.(reprint).
Blessing , Jennifer.(2547). *Arp*. Retrieve.2547,from.<http://www.guggenheimcollection.org/site/artistwork>
Flight, Graham.(1990). *Ceramics Manual*. London : Collins.
Gallatin. A.E.(1938 /Printemps). *Abstract Painting And The Museum of Living Art*. Plastique.
1938(3):6 –10.

Herrman,Christa-Maria,(1988).*The Way of Raku*. Cornwall : Patten Press.

Lyngon, Morbert.(1989). *The Story of Modern Art*. London : Phaidon Press limited.

Read. Herbert. (1972). *A Concise History of Modern Painting*. New York : Herbert Praeger Publishers.

Richter , Hans .(1997). *Dada Art and Anti – Art* . London : World of Art .

Rosenthal , Mark .(1996). *Abstraction in The Twentieth Century Total Risk, Freedom, Discipline*. New York . : Guggenheim Museum.

Searle , Adrian . (2547). *Arp Still Sharp* .Retrieve. 27 February 2547, from.[http://www.guardian.co.uk/arts/critic/feature/0.\(169.728561.00.\)html](http://www.guardian.co.uk/arts/critic/feature/0.(169.728561.00.)html)

Spinks, Charles Nelson .(1965).*The Caramic Wares of Siam*. Bangkok: The Siam Sotiety.

Swinglehurst , Edmund .(2002). *The Art of The Surrealists*. UK. : Parragon .

The Museum of Modern Art.(1980). *Arp* .New York : The Museum of Modernart.

Tuchman, Maurice.(1987).*The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1895*. New York : LACMA.

Waldberg, Patrick.(1978). *Surrealism*.London : Hudson and Thames Waldberg.

Woody, Elsbeth S.(1987). *Handbuilding Ceramic Forms*.New York : Farrar Straus Girouse.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล

นางสาวสุริดา บัณฑุกุล

วันเดือนปีเกิด

13 พฤษภาคม พ.ศ. 2520

สถานที่เกิด

เขตปทุมวัน จังหวัดกรุงเทพฯ

สถานที่อยู่ปัจจุบัน

187 ซอย ปลูกจิต แขวงลุมพินี เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2537

จากมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียน เซนต์ฟรังซิส ซาเวียร์ คอนแวนต์

พ.ศ.2542

ปริญญาตรี ศิลปบัณฑิต (ศป.บ.) สาขาวิชาทัศนศิลป์

จากคณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยรังสิต

พ.ศ.2549

ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ