

ศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ : ศึกษาผลงานจิตรกรรมนามธรรม ของ วาซาลี คันทินสกี
ช่วงระหว่าง ปี ค.ศ. 1922 – 1944

ปริญญานิพนธ์
ของ
พัลลภ วังบอน

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

พฤษภาคม 2545

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

พ.ศ. ๒๕๕๒

ว. ๕๘๑๗

ร. ๕

ศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ : ศึกษาผลงานจิตรกรรมนามธรรม ของ วาสิลี กันตินสกี
ช่วงระหว่าง ปี ค.ศ. 1922 - 1944

บทคัดย่อ

ของ

พัลลภ วังบอน

25 ส.ย. 2545

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2545

๒ 147930

พัลลภ วัชบอณ. (2545). *ศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ : ศึกษาผลงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาซีลี คันทินสกี*. ปรินญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย.

ปรินญานิพนธ์เรื่อง ศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ : ศึกษาผลงานจิตรกรรมนามธรรม ของ วาซีลี คันทินสกี ช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944 มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานของ วาซีลี คันทินสกี ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944 ในประเด็น แนวคิด เนื้อหา โครงสร้างทัศนศิลป์ ลักษณะการสร้างงาน โดยศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างภาพนามธรรม ในช่วงเวลา ค.ศ. 1922-1944 จำนวน 33 ภาพ ผลของการศึกษาพบว่า

1. แนวคิดในการสร้างงาน ได้แก่ การส่งผลอิทธิพลจากความเชื่อในตัวคันทินสกี ถึงเรื่องสิ่งลึกลับ จิตใต้สำนึก แสดงออกมาเป็นภาพสัญลักษณ์ และรูปแบบทางนามธรรม
2. เนื้อหาในภาพ แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ เรขาคณิต รูปทรงทางชีวภาพ
3. โครงสร้างของงานคันทินสกี คือ การใช้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมกันและรูปร่างรูปทรงที่เกิดจากกลวิธีการใช้สีระบายทับซ้อนให้เกิดรูปทรงใหม่

ผู้วิจัยได้นำผลงานการศึกษามาสร้างสรรค์เป็นผลงาน ศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ จำนวน 29 ภาพ ซึ่งประกอบด้วย ภาพ 7 ชุดด้วยกัน คือ ชื่อภาพชุดน้ำ 1 - 4 ชื่อภาพชุดธรรมชาติ 1 - 4 ชื่อภาพชุดลีลาธรรมชาติ 1 - 6 ชื่อภาพชุดต่างต้น 1 - 4 ชื่อภาพชุดหลายพันธุ์ 1 - 4 ชื่อภาพชุดผันแปร 1 - 3 และ ชื่อภาพชุดฟุ้งพา 1 - 4

จากผลการค้นคว้าวิจัยและพัฒนาโดยเฉพาะวิธีการสร้างภาพด้วยกระบวนการพิมพ์ที่ให้ความหลากหลายของเทคนิคต่าง ๆ รวมกับการระบายสี ขูด ขีด ทับ ให้เกิดการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าอย่างฉับพลัน ทำให้ผู้วิจัยสามารถกล้าแก้ปัญหาและคิดหาผลงานภาพพิมพ์กับงานจิตรกรรมเข้าด้วยกัน ได้ดีตามต้องการ

CREATIVE PRINTMAKING : A CASE STUDY OF WASSILY KANDINSKY'S
ABSTRACT ART IN PERIOD OF 1922 – 1944

AN ABSTRACT
BY
PALLOP WANGBORN

Presented in partial fulfillment of the requirements
For the Master of Fine Art degree in Visual Art : Modern Art
At Srinakharinwirot University
May 2002

Pallop Wangborn. (2002). *Creative Printmaking : A Case Study of Wassily Kandinsky's Abstract Art in Period of 1922-1944*. Master thesis M.FA. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School of Srinakharinwirot University. Advisors : Prof. Dr. Viroon Tangcharoen, Assist. Prof. Umnag Yensabuy

The purpose of this research are to analysis content, style, technique as well as painting structure of creative printmaking of Wassily Kandinsky' s abstract art during year 1922-1944, build-up characteristics by studying from sample of 33 abstract painting during year 1922-1944.

The results of the study are as followed :-

1. Concepts of work: Influence of believe of Kandinsky in mystery, consciousness represent.
2. Contents of pictures are separated into 2 parts: geometric form, biomorphic form.
3. Structures of Kandinsky's work is the mixing of colours, so that they blend with in size and form which is derived from the mechanism of overlapping the colours to create a new form

The researcher has brought knowledge from research to create the creative printmaking 29 pictures. Comprised of 7 sets, which are named Water set 1-4, Nature 1-4, Nature Rhythm 1-6, Different stem 1-4, Several species 1-4, Varies 1-3 and Depend 1-4.

From research and development especially method to create pictures by painting process that uses varied techniques in combination with painting, scratch, scrape. This results in the researcher has ability to solve face-to-face problems as well as the ability to create the creative printmaking and visual art performance together up to the requirement.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

ศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ : ศึกษาผลงานจิตรกรรมนาบธรรมของวาซิลี คันดินสกี

ช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1922 - 1944

ของ

นายพัลลภ วังบอน

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

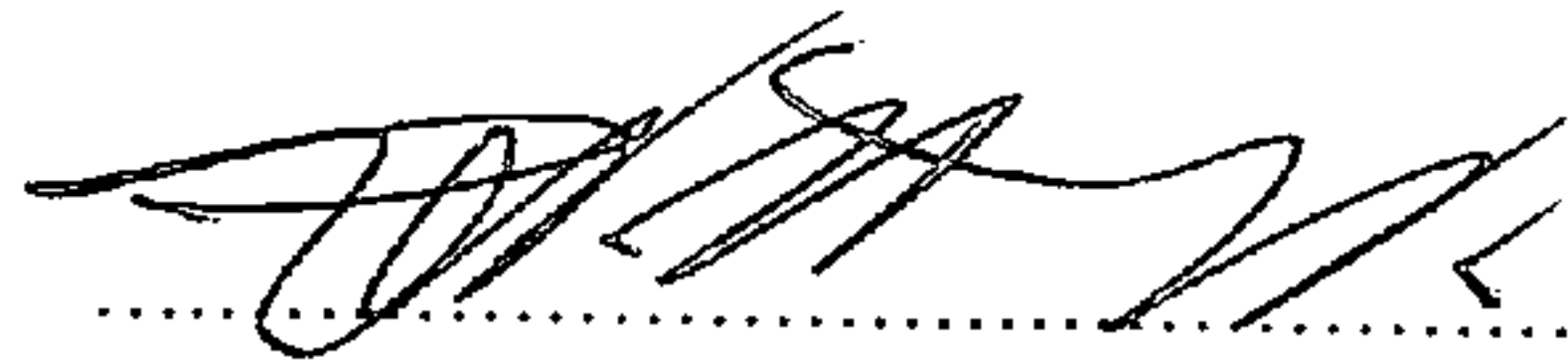


.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาพร หะวานนท์)

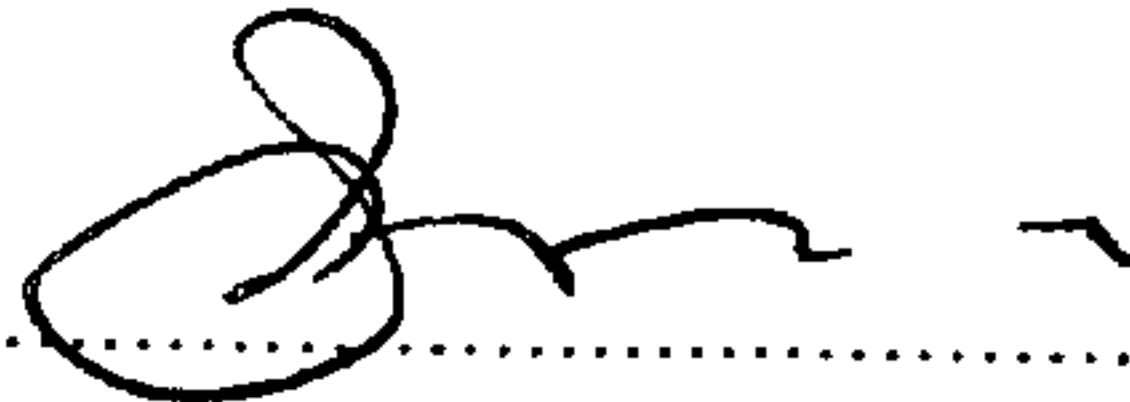
วันที่.....เดือน พฤษภาคม พ.ศ.2545

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์



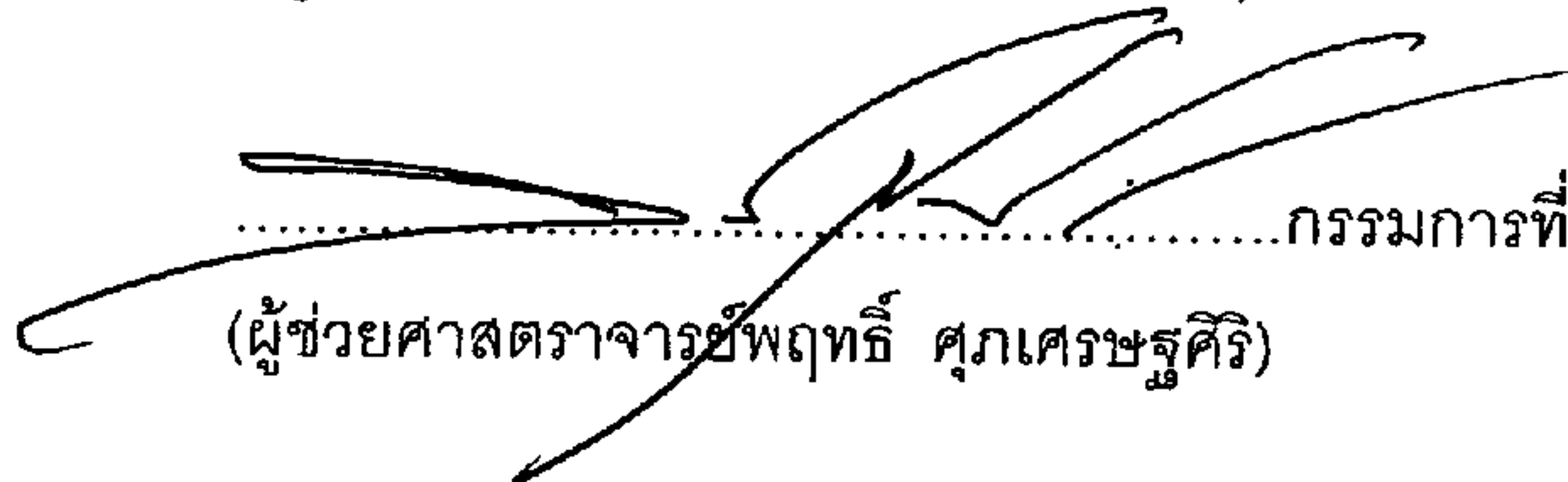
.....ประธาน

(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)



.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)



.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ ศุภเศรษฐศิริ)



.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูปการ

การวิจัยเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ ในลักษณะวิจัยและพัฒนา (R&D)

เรื่อง ศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ : ศึกษาผลงานจิตรกรรมนามธรรมของ วิจิตร คันดินสกี
ช่วงระหว่าง ปี ค.ศ. 1922-1944

ข้าพเจ้าขอขอบคุณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ได้ให้โอกาสข้าพเจ้า
ในการเข้าศึกษาเพื่อพัฒนาตนเองในด้านต่าง ๆ มากมาย

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริและรองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ ที่ได้ให้คำแนะนำ ให้
โอกาสและคำชี้แนะแก่ข้าพเจ้าที่เป็นประโยชน์ต่อการดำเนินงานวิจัยเสมอมา

กราบขอบพระคุณคุณพ่อเล็ก วังบอน และคุณแม่ชมพู่ วังบอน รวมถึงพี่ๆ ที่ให้ทุนการศึกษา
และกำลังใจมาโดยตลอด

ขอบพระคุณอาจารย์นิคม กุบแก้ว ผู้คอยช่วยเหลือในการทำวิจัยเล่มนี้ในทุกๆ ด้านและ
คุณศิริศศิธร กัญโส ที่คอยช่วยเหลือและดูแลด้านการประสานงานอย่างดียเยี่ยม

ขอบคุณอาจารย์วิภาภรณ์ อรุณพลอด ที่คอยช่วยเป็นธุระในการลงทะเบียน ส่งข่าวต่างๆ ของ
ทางคณะและมหาวิทยาลัยในระหว่างการศึกษา

ขอบคุณคุณมิ่งขวัญ อินทรทัต และเพื่อนๆ ที่ช่วยเหลือในการให้ยืมวัสดุอุปกรณ์และเครื่องมือ
ตลอดจนมุมมองแง่คิดรวมถึงกำลังใจในช่วงพัฒนาผลงาน แผนกศิลปะภาพพิมพ์ ราชมงคลพระนครใต้
ที่เอื้อเฟื้อด้านสถานที่ ในการปฏิบัติเพื่อพัฒนาผลงานให้สำเร็จตามประสงค์

ขอบคุณอาจารย์พัสนี ตัวงพิบูลย์ คุณสุภัตณี และคุณเสวตนิศ จามรมาน คุณณัฐนิชา
ฤกษ์เจริญดี คุณดวงใจ วรรณภาพผล ที่ช่วยแปล เรียบเรียง และตรวจสอบเอกสารภาษาต่างประเทศ

ขอบคุณอาจารย์ใจภักดิ์ อ่อนงาม อาจารย์สพพร ขุทรานนท์ อาจารย์โสภา ทองสง ที่คอย
ผลักดันและให้คำปรึกษาในการทำวิจัย

ขอบคุณอาจารย์และนักศึกษาฝึกงาน(2545) แผนกคอมพิวเตอร์ ราชมงคลพระนครใต้ที่คอยให้
คำปรึกษาทางด้านการใช้คอมพิวเตอร์ การพิมพ์งานและใช้อุปกรณ์ต่างๆ อย่างสะดวกยิ่ง

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณ คุณเบญจมาศ ดีมากผู้เป็นทั้งกำลังใจ และผู้จัดพิมพ์รูปเล่มปริญญานิพนธ์
ด้วยความอดทนยิ่ง ซึ่งทำให้ปริญญานิพนธ์เล่มนี้ เสร็จสมบูรณ์ได้ด้วยดี

พัลลภ วังบอน

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ.....	1
	ภูมิหลัง.....	1
	ความมุ่งหมายในการวิจัย.....	5
	ความสำคัญของการวิจัย.....	5
	ขอบเขตของการวิจัย.....	6
	ข้อตกลงเบื้องต้น.....	7
	นิยามศัพท์เฉพาะ.....	7
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	8
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	9
	ประวัติของวาซิลี คันดินสกี.....	9
	หลักสุนทรียภาพของคันดินสกี.....	18
	ทัศนะของ คันดินสกี.....	24
	สถาบันเบาเฮาส์.....	37
	แนวความคิดในการสร้างงาน.....	48
	เนื้อหาที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของวาซิลี คันดินสกี.....	52
	โครงสร้างทางทัศนศิลป์.....	57
	ลักษณะของการสร้างงาน.....	77
	กลวิธีในการสร้างงาน.....	81
	กลวิธีทางจิตรกรรม.....	81
	กลวิธีทางศิลปะภาพพิมพ์.....	83
3	วิธีดำเนินการวิจัย.....	88
	กลุ่มตัวอย่าง.....	88
	เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	89
	วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล.....	90
	การวิเคราะห์ข้อมูล.....	90
	ผลของการศึกษาวิเคราะห์.....	91
	สรุป.....	112

บทที่	หน้า
4 การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน.....	113
สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน.....	127
5 สรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะ.....	128
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	128
ความสำคัญของการวิจัย.....	128
ขอบเขตของการวิจัย.....	129
สมมุติฐานในการวิจัย.....	130
สรุปผลการศึกษาวิจัย.....	130
อภิปรายผล.....	131
ข้อเสนอแนะ.....	132
บรรณานุกรม.....	134
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	137
ภาคผนวก.....	139

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ

หน้า

1 ภาพ Untitled, 1910.....	4
2 ภาพ The Singer, 1903.....	26
3 ภาพ Small Drem in Red, 1925.....	91
4 ภาพ In Blue, 1925.....	91
5 ภาพ Schwize Bhelleitue, Black Accompniment,accompaniment noir, 1924.....	91
6 ภาพ Spannung in Rot, Tension in Red, 1926.....	91
7 ภาพ Serveral Circles, 1926.....	94
8 ภาพ Around the Circle, 1940.....	94
9 ภาพ Tempered Elam, 1944.....	94
10 ภาพ Untitled, 1941.....	94
11 ภาพ Composition IX, 1936.....	94
12 ภาพ Hot July, 1931.....	97
13 ภาพ Sopt Sounds February, 1932.....	97
14 ภาพ Complex – Simple, 1939.....	97
15 ภาพ Storys, 1929.....	97
16 ภาพ Neigung Inclination, 1931.....	97
17 ภาพ Blue World May, 1934	100
18 ภาพ Chacun Pour Soi, 1934.....	100
19 ภาพ Circle and Square, 1943	100
20 ภาพ White Figure, 1943.....	100
21 ภาพ Sky Blue.....	101
22 ภาพ Dominant Curve, 1936.....	101
23 ภาพ Colourful Ensemble, 1938.....	101
24 ภาพ Dream, 1932.....	104
25 ภาพ Gloomy Situation, 1933.....	104
26 ภาพ Into the dark May, 1928.....	104
27 ภาพ Kleine Zeichen, Small Signs, Petits signs, 1924.....	106
28 ภาพ Ruiet Assertion, 19293.....	106
29 ภาพ Fidel, 1930.....	106
30 ภาพ Gridded, 1935.....	108
31 ภาพ Untitled,1940.....	108

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
32 ภาพ Composition VIII, 1923	110
33 Composition X , 1939	110
34 ภาพ Yellow – Red – Blue, 1925.....	110
35 ภาพ Hard In Soft, 1927.....	110
36 ภาพ น้ำ 1.....	114
37 ภาพ น้ำ 2.....	114
38 ภาพ น้ำ 3.....	114
39 ภาพ น้ำ 4.....	114
40 ภาพ ธรรมชาติ 1.....	116
41 ภาพ ธรรมชาติ 2.....	116
42 ภาพ ธรรมชาติ 3.....	116
43 ภาพ ธรรมชาติ 4.....	116
44 ภาพ ลีลาธรรมชาติ 1.....	118
45 ภาพ ลีลาธรรมชาติ 2.....	118
46 ภาพ ลีลาธรรมชาติ 3.....	118
47 ภาพ ลีลาธรรมชาติ 4.....	118
48 ภาพ ลีลาธรรมชาติ 5.....	118
49 ภาพ ลีลาธรรมชาติ 6.....	118
50 ภาพ ต่างตัน 1	120
51 ภาพ ต่างตัน 2	120
52 ภาพ ต่างตัน 3	120
53 ภาพ ต่างตัน 4	120
54 ภาพ หลายพันธุ์ 1.....	122
55 ภาพ หลายพันธุ์ 2.....	122
56 ภาพ หลายพันธุ์ 3.....	122
57 ภาพ หลายพันธุ์ 4.....	122
58 ภาพ ผันแปร 1.....	124
59 ภาพ ผันแปร 2.....	124
60 ภาพ ผันแปร 3.....	124
61 ภาพ ฟังพา 1.....	126
62 ภาพ ฟังพา 2.....	126
63 ภาพ ฟังพา 3.....	126
64 ภาพ ฟังพา 4.....	126

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ประมาณ ค.ศ. 1874 ศิลปินกลุ่มหนึ่งได้จัดแสดงนิทรรศการศิลปะขึ้น ณ ห้องแสดงภาพของ เนดาร์ กรุงปารีส การแสดงนิทรรศการในครั้งนั้นได้รับการประณามอย่างรุนแรงจากพวกอนุรักษนิยม นักวิจารณ์งานศิลปะกล่าวถึงศิลปินกลุ่มนี้ในทำนองเยาะเย้ย ถากถาง และขนานนามศิลปินกลุ่มนี้ว่า “กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์” โดยนำชื่อของภาพเขียนภาพหนึ่งของศิลปินในกลุ่มมาตั้งเพื่อประชดประชัน ศิลปินท่านนั้น คือ โมเน ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นผู้นำกลุ่มคนสำคัญของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ การนำชื่อภาพเขียนของโมเน ชื่อภาพ Impression Sunrise มาตั้งเพื่อประชดประชันนี้ แทนที่ศิลปินกลุ่มนี้จะโกรธแค้นกลับยอมรับและยินดีนำเอาคำว่า อิมเพรสชันนิสต์ มาเป็นชื่อกลุ่มของตัวเอง การที่ศิลปินกลุ่มนี้จับกลุ่มและนำภาพเขียนมาจัดแสดงร่วมกันเนื่องจากมีความคิดเห็นสอดคล้องกันในเรื่องของการแสดงออกตามแนวทางของความเคลื่อนไหวทางวิทยาศาสตร์ที่ค้นพบโดยเฉพาะในเรื่องแสงสีและเรื่องสภาพบรรยากาศดังที่ ก่าจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวไว้ว่า

จิตรกรกลุ่มอิมเพรสชันนิสต์ได้นำสิ่งที่วิทยาศาสตร์ค้นพบมาผสมเข้ากับลัทธิธรรมชาติ (Naturalism) ของศิลปินกลุ่มบาบิซง (Barbizon School) และของกลุ่มเรียลลิสต์ นอกจากนี้แล้วยังได้นำหลักปรัชญาสำคัญในยุคนั้นมาร่วมด้วย คือ ลัทธิซึ่งยึดถือแต่สิ่งที่เป็นไปได้ (Positivism) ของออกุส กองต์ ประกอบเข้ากับการค้นคว้าในทฤษฎีสีของเชฟเรล และเรื่องสภาพบรรยากาศของโกลด เบอร์นาร์ต เหตุทั้งหมดรวมตัวกันเป็นสิ่งที่เดียวกัน บวกเข้ากับความสามารถเฉพาะตัวของศิลปินทำให้เกิดการแสดงออกโดยไม่ต้องบังคับกับตนเอง สามารถปล่อยทุกอย่างออกมาอย่างอัตโนมัติ จิตรกรกลุ่มอิมเพรสชันนิสต์สร้างงานในสิ่งที่ดูเหมือนจะเป็นไปไม่ได้ เช่น ความเคลื่อนไหวของอากาศและของเหลวที่ไหลได้เช่นนั้น พวกเขาสงสัยใจวาดสิ่งใหม่ละทิ้งสิ่งที่ศิลปินสมัยก่อนเคยทำจำเจ...พวกเขาชอบวาดสิ่งที่เคลื่อนไหวเป็นนิจและมีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของแสงอยู่เสมอ (ก่าจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 18 -19)

ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ได้ละทิ้งค่านิยมที่ทำสืบต่อกันมา พวกเขาเห็นว่าแสงสีได้สร้างรูปทรงขึ้นจากการสังเกตดูแสงที่กระทบบนผิวน้ำ หรือลอดผ่านกลุ่มหมอกควันและแสงสีเลื่อมพรายของรุ่งกินน้ำ ดังนั้นจิตรกรกลุ่มอิมเพรสชันนิสต์จึงจำเป็นต้องออกไปเขียนภาพนอกห้องทำงาน อันเป็นการสวนทางกับศิลปินยุคเก่าๆ ที่รับใช้ศาสนาหรือว่าสนใจแต่เรื่องภายในใจของศิลปิน ดังนั้นศิลปินกลุ่มของอิมเพรสชันนิสม์จึงถือได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนแปลงของศิลปินจากยุคเก่ามาสู่ยุคสมัยใหม่อย่างชัดเจน ศิลปินในกลุ่มที่สำคัญได้แก่ มาเน โมเน เดอกาส์ ปัสซาร์โร เซซานน์ เรอนัวร์ และ ฌัสเลย์ เป็นต้น

ลักษณะการทำงานของศิลปินอิมเพรสชันนิสม์ คือ ออกไปวาดภาพจากของจริง โดยจับแสงสีในอากาศให้ได้สภาพของกาลเวลาและบรรยากาศในช่วงเวลานั้นๆ ระบายสีอย่างรวดเร็วปล่อยให้เห็นรอยพู่กันคล้ายผลงานไม่เสร็จ ทั้งนี้โดยยึดหลักทฤษฎีสีโดยเคร่งครัดถือธรรมชาติเป็นสิ่งสำคัญ ตัดความฝัน จินตนาการและอารมณ์ส่วนตัวออกไป ภาพที่ศิลปินกลุ่มนี้วาดส่วนใหญ่จึงเป็นภาพ แม่น้ำ ลำคลอง ทะเล และบรรยากาศที่มีหมอกควัน ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ได้มีงานแสดงนิทรรศการเคลื่อนไหวต่อเนื่องอยู่ประมาณ 12 ปี นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1874 ถึงปี ค.ศ. 1886 รวม 8 ครั้งจึงนับเป็นการเคลื่อนไหวที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแบบปฏิกิริยาโต้ตอบกันมาเรื่อยๆ อันเรียกได้ว่าเป็นบ่อเกิดของศิลปะสมัยใหม่ ต่อจากนั้นมาศิลปินในกลุ่มได้แยกย้ายไปสร้างงานในลักษณะของตน แนวคิดทางศิลปะของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ได้สร้างแนวความคิดใหม่ให้แก่วงการศิลปะ มีศิลปินหลายคนสร้างงานสืบต่อจากศิลปินอิมเพรสชันนิสม์ หากแต่พัฒนาเทคนิควิธีการให้เด่นชัดขึ้น โดยเฉพาะเทคนิคการระบายสีเป็นจุดมาใช้ เลือกใช้แต่สีที่สะอาดและใช้สีตามความต้องการคือกลุ่ม นีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ โดยมีจอร์จ เซอร์วาร์ด เป็นผู้นำและมีผู้ร่วมงานคนสำคัญคือ ปอล ซีญัค ศิลปินกลุ่มนีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ แสดงความรู้สึกของสีและอารมณ์ด้วยการแต้มสีเป็นจุดวางสีไว้เคียงข้างกันโดยไม่ให้ผสมกัน เพื่อให้เกิดผลในการผสมสีในดวงตา

ราว ค.ศ. 1880 ถึง 1905 มีการเคลื่อนไหวการสร้างงานจิตรกรรมที่เกิดขึ้นจากปฏิกิริยาต่อลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ โดยศิลปินแต่ละคนต่างคนต่างทำงานไปตามความคิดและความเชื่อมั่นของตนเองมิได้รวมตัวกันเป็นกลุ่มอย่างพวกอิมเพรสชันนิสม์ทำ แต่พวกเขามีความคิดเห็นสอดคล้องคล้ายคลึงกัน คือ สร้างงานในลักษณะเรียบง่าย ลดรายละเอียด สนใจในคุณสมบัติของสี ให้ความสำคัญกับรูปทรงของวัตถุ ศิลปินแต่ละคนสามารถแสดงออกเฉพาะตัวได้อย่างชัดเจน เช่น เซซานน์สร้างรูปทรงที่แสดงมวลสารของวัตถุที่สัมพันธ์กับธรรมชาติ รักษาระนาบที่แบนราบ ส่วนโกแกงแสดงออกด้วยกลุ่มสีที่งดงามเฉพาะตัวและรูปทรงเชิงสัญลักษณ์ พื้นภาพให้ความรู้สึกแบนราบ จัดองค์ประกอบแบบงานตกแต่ง พื้นสีที่กว้างใช้สีชมพู น้ำเงินสดใส เขียวสด เหลือง และ แดง อย่างสดใสงดงาม ฟานโก๊ะใช้รอยพู่กันที่รุนแรง พื้นผิวหยาบหนักแน่น สีสด มีติเส้น ทศนิยมภาพลึกลับใจสะท้อนจิตวิญญาณและความเจ็บลึกของศิลปินอย่างเด่นชัด ศิลปินกลุ่มนี้ถูกจัดให้เป็น กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ยุคหลัง (Post-Impressionism)

จากแนวความคิดและลักษณะการสร้างงานของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ก่อให้เกิดลักษณะงานที่แสดงออกถึงสีแท้ที่รุนแรง ซึ่งได้รับการขนานนามว่าลัทธิรุนแรงหรือ โฟวิสม์ (Fauvism)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงลักษณะงานของศิลปินลัทธิรุนแรงว่า

ศิลปะลัทธิรุนแรงจะแสดงออกผ่านสีที่รุนแรง รูปทรงในลักษณะลดตัดทอนที่ง่ายและแข็งแกร่ง รูปทรงอันเกิดจากรี้อยการระบายสีมากกว่าการวางแผนอย่างประณีต แสดงรอยพู่กันให้ปรากฏสภาพพื้นผิวที่รู้สึกฉับไว องค์ประกอบซึ่งเป็นการกำหนดพื้นที่ หรือจัดวางรูปทรงเกิดจากการตัดสินใจระบายสีอย่างฉับพลัน ลองผิดลองถูกโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องสีอันสดใส ศิลปินกลุ่มนี้เชื่อว่าการแสดงออกทางจิตรกรรมก็คือการแสดงออกด้วยสี สีกระตุ้นความรู้สึกได้อย่างดีเยี่ยมและสีแดงมิติใกล้ - ไกล หรือตื่นลึกด้วยตัวของมันเอง (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539(ก) : 27)

ศิลปินกลุ่มลัทธิรุนแรงเริ่มแสดงตัวสู่สังคมในปี 1905 ในฝรั่งเศสโดยมี มาติส เป็นผู้นำกลุ่ม และมีศิลปินคนอื่นๆ ร่วมด้วย เช่น เดอแวง วลามิงค์ รูโอลท์ และพรรคพวกเป็นต้น รูโอลท์ได้พัฒนาไปสู่ศิลปะแบบแสดงอารมณ์ (Expressionism) ส่วนบราวน์พัฒนาไปสู่ศิลปะแบบบาศกนิยม (Cubism) ในปีเดียวกันกับที่กลุ่มลัทธิรุนแรงได้แสดงงานในฝรั่งเศส ที่ประเทศเยอรมนี ศิลปินได้รวมตัวกันทำกิจกรรมตามอุดมคติเดียวกัน เรียกตนเองว่า "กลุ่มสะพาน" ลักษณะการสร้างงานคือลดตัดทอนรูปทรงที่ซับซ้อนจากธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เพื่อแสดงอารมณ์ภายในของศิลปินซึ่งสะท้อนออกมาในรอยพู่กันและเส้นที่แข็งกร้าว พื้นผิวและรูปทรงที่หยาบ สีที่ให้ความรู้สึกรุนแรง ศิลปินในกลุ่มได้แก่ เฮดเกิล โนลเด บูลเลอร์ คอลลิวิทซ์

ในปี ค.ศ. 1911 ในเมืองมิวนิคประเทศเยอรมนี เช่นกัน ศิลปิน "กลุ่มคนขี่ม้าสีน้ำเงิน" ได้รวมตัวกันโดยมีคันทินสกี ศิลปินชาวรัสเซียเป็นผู้นำกลุ่มเปิดนิทรรศการครั้งแรกและมีศิลปินคนอื่นๆ เช่น มาร์ค จอร์เจนสกี มาคเกอ และคลี เป็นต้น ศิลปินกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลแรงกล้าในเรื่องสีมาจากพวกลัทธิรุนแรงเรื่องปริมาตรและการใช้เส้นแบบเรขาคณิตจากพวกบาศกนิยม การตั้งชื่อกลุ่ม "คนขี่ม้าสีน้ำเงิน" เนื่องจากผู้นำกลุ่ม 2 คนชอบวาดภาพเกี่ยวกับม้า อย่างไรก็ตามก็ดีว่าคลี คันทินสกี ผู้นำกลุ่มคนหนึ่งมีลักษณะการสร้างงานจิตรกรรมเป็นแบบนามธรรม

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทรรศนะว่า คันทินสกี ได้ชื่อว่าเป็นผู้เสนอผลงานจิตรกรรมนามธรรมหรือจิตรกรรมไร้รูปเป็นครั้งแรก ค.ศ. 1910 (พ.ศ. 2453) โดยลดรูปทรงธรรมชาติหรือรูปทรงวัตถุทั้งหมดและพยายามสร้างสรรค์ความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมและดนตรีเข้าด้วยกัน

(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539(ก) : 32)

กัจจกร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึงคันทินสกีว่า

คันทินสกี (Kandinsky) จิตรกรชาวรัสเซียเป็นที่ยอมรับนับถือโดยทั่วไปว่าเป็นผู้ริเริ่มการทำงานตามแบบฉบับของลัทธินามธรรมคนแรก...ผลงานตามลัทธินามธรรมรูปแรกเกิดขึ้นราวปี ค.ศ.1910 โดยคันทินสกีเป็นภาพระบายด้วยสีน้ำ ถัดจากนั้นในอีก 2 ปี เดอโลเนย์ และคุปกา ได้เกิดความคิดและสร้างงานในแนวเดียวกันกับคันทินสกีต่อมา...(กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 217)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า

ผู้ริเริ่มศิลปะแบบนามธรรม (abstract art) อย่างจริงจังและถือว่าเป็นบิดาของศิลปะแบบนี้คือ วาซิลี คันทินสกี ชาวรัสเซีย สนใจศิลปะมาตั้งแต่เด็กและชอบดนตรีด้วย...คันทินสกีมีความเชื่อเกี่ยวกับศิลปะว่าจิตรกรรมทุกชนิดความสำคัญอยู่ที่สีและรูปทรง (color and form) เรื่องของสี คันทินสกีให้ความเห็นว่า สีมีความสำคัญมาก ให้ความรู้สึกต่ออินทรีย์ทั้งผู้สร้างหรือศิลปินและผู้ดู เราท่านทุกคนเมื่อมองเห็นสีบนจานระบายสี ครั้งแรกเราจะเห็นเนื้อสีซึ่งเรียกว่า purely physical object และเมื่อเห็นเนื้อสีแล้วก็จะเกิดความรู้สึก (mood) จากสีที่เห็นนั้น การเปรียบเทียบให้เห็นว่าเมื่อเราหยิบก้อนน้ำแข็งเรารู้สึกเย็น นั่นเป็นเพราะเราปะทะกับเพียวลี ฟิสสิคคอลล ออฟเจก (purely physical object) และเมื่อเราปล่อยก้อนน้ำแข็งเราจะรู้สึกอุ่นหรือผ่าวๆ ที่มีความรู้สึกตอนนั้น คือ รู้สึกต่อสิ่งนั้น และตอนที่เกิดความรู้สึกนี้เอง ผู้ดูมักจะมอง

ข้ามไปเสียจึงทำให้ชื่นชมศิลปกรรมได้ยาก สีแต่ละสีมีคุณสมบัติในตัวเอง หรือในเนื้อแท้ของมันและให้ความรู้สึกเย็นหรือร้อน คุณสมบัติและความรู้สึกนี้ คันดินสก็กำหนดให้เป็นข้อตกลงร่วมกัน ข้อที่หนึ่งและสีแต่ละสีมีคุณสมบัติ สว่างไสว มืดทึบ หรือมีความรู้สึกใหญ่โตและเล็ก เช่น สีเหลือง น้ำเงิน และสีดำ ยิ่งกว่านั้นยังให้ความรู้สึกสงบ หรือเคลื่อนไหวด้วยตัวของมันเองเมื่ออยู่ใกล้เคียงกันนับเป็นข้อตกลงที่สอง ข้อตกลงทั้งสองประการนี้คันดินสก็ พยายามที่จะถ่ายทอดความรู้สึกของตนด้วยวัสดุอุปกรณ์ตามวิธีต่างกัน เพราะเขาถือว่าพลังความคิดสร้างสรรค์ของบุคคลมีคุณค่าทางศิลปะมาก เขากล่าวว่าจิตรกรรมประกอบด้วยส่วนประกอบ 2 ประการ คือ ความรู้สึกภายนอกและความรู้สึกภายใน (the inner and the outer) ความรู้สึกจากภายใน หมายถึง ดวงวิญญาณของศิลปินเป็นขุมกำลังที่จะบันดาลให้ผลงานทางศิลปะ ส่วนความรู้สึกภายนอก ได้แก่ วัสดุรูปทรงที่ใช้เป็นสะพานเชื่อมความรู้สึกภายในสร้างให้เป็นรูปธรรม (concrete form) หรือ เป็นนามธรรม (abstract) ก็ถือว่าเป็นค่าของความรู้สึกภายนอกเหมือนกัน (อารี สุทธิพันธุ์. 2516 : 246-277)



ภาพประกอบหมายเลข 1

Untitled, 1910

จากทฤษฎีของนักวิชาการหลายท่านแสดงให้เห็นว่าคันทินสกี เป็นผู้บุกเบิกและเป็นบิดาของศิลปะแบบนามธรรม หรือมีลักษณะของศิลปะแบบไร้รูป และใช้สีเป็นสื่อในการแสดงออกอันเป็นการพัฒนาการทางศิลปะที่มาถึงจุดเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนของศิลปะสมัยใหม่ จากศิลปะแบบมีรูป (figurative) มาเป็นศิลปะแบบไร้รูป (non-figurative) ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาผลงานศิลปะตามแบบของคันทินสกี โดยจะศึกษาแนวความคิด เนื้อหา โครงสร้างทางทัศนศิลป์ และกลวิธีในการสร้างงาน เพื่อมาสร้างสรรค์ผลงานและนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาเป็นผลงานศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ตามแบบของผู้วิจัย

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวความคิดในการสร้างงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาซลี คันทินสกี
2. เพื่อศึกษาเนื้อหาในงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาซลี คันทินสกี
3. เพื่อศึกษาโครงสร้างทางทัศนศิลป์ในงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาซลี คันทินสกี ในประเด็น

3.1 มूलฐานทัศนศิลป์

3.1.1 เส้น

3.1.2 สีและรูปทรง

3.1.3 มิติและบริเวณว่าง

3.2 หลักการทัศนศิลป์

3.2.1 ความเคลื่อนไหว

3.2.2 องค์ประกอบศิลป์

4. กลวิธีในการสร้างผลงาน

4.1 กลวิธีทางจิตรกรรม

4.2 กลวิธีทางศิลปะภาพพิมพ์

เพื่อนำผลงานที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ กระบวนการพิมพ์ ผิวนูน กระบวนการพิมพ์ร่องลึก และกระบวนการภาพพิมพ์พื้นราบ เช่น แม่พิมพ์ แกะไม้ แม่พิมพ์โลหะ และแม่พิมพ์กระดาษ มาสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดเป็นผลงานทางทัศนศิลป์โดยที่มีได้เป็นกระบวนการทางศิลปะภาพพิมพ์อย่างเดียวแต่จะใช้กระบวนการทำงานในเชิงจิตรกรรมอื่นๆ ด้วย เช่น การใช้สีมาระบายหรือเครื่องมือมา จุด ขูด ขีด หรือ ทับ หรือใช้วัสดุอื่นๆ มาปะติดให้เกิดการสร้างสรรคผลงานที่สมบูรณ์ ตามแนวทางของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิด เนื้อหา กลวิธีในการสร้างงานและโครงสร้างของภาพจิตรกรรมของ วาซลี คันทินสกี

2. สามารถนำผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมนามธรรมของ วาซลี คันทินสกี มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ในแบบของตัวเอง

3. เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก การศึกษาเทคนิคทางศิลปะภาพพิมพ์และเทคนิคทางจิตรกรรมรวมเข้าด้วยกัน

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาแนวความคิด เนื้อหา โครงสร้างทางทัศนศิลป์และกลวิธีในการสร้างงานจิตรกรรมของ วาซลี คันทินสกี ช่วงเวลาระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944

2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานของวาซลี คันทินสกี ในระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944 เป็นจำนวน 33 ภาพ ดังนี้

- 1.1 Composition VIII, 1923. oil on canvas. 140 X 201 cm.
- 1.2 Schwrze Belleitune, Black Accompaniment, Accompaniment noir, 1924. oil on canvas. 166 X 135 cm.
- 1.3 Kleine Zeichen, Small signs, Petits signes, 1924. oil on panel, 69 X 50 cm.
- 1.4 Small Dream in Red, 1925. oil on cardboard. 35.5 X 41.2 cm.
- 1.5 Yellow – Red – Blue, 1925. oil on canvas. 127 X 200 cm.
- 1.6 In Blue, 1925. oil on canvas. 80 X 110 cm.
- 1.7 Several Circles, 1926. oil on canvas. 140 X 140 cm.
- 1.8 Spannung in Rot, Tension in Red, 1926. oil on cardboard. 66 X 53.7 cm.
- 1.9 Hard in Soft (Dur et mou), 1927. oil on canvas. 100X 50 cm.
- 1.10 Into the Dark May, 1928. water color on paper. 48 X 31.8 cm.
- 1.11 Storeys, 1929. oil on cardboard. 56 X 41 cm.
- 1.12 Rulet Assertion December, 1929. water color, india ink on paper. 40.5 X 53.8 cm.
- 1.13 Fidel, 1930. oil on cardboard. 35X 28 cm.
- 1.14 Hot July, 1931. Water, wash, gouache, India ink and pencil on paper. 28.3 X 48.6 cm.
- 1.15 Neigung Inclination, 1931. mixed media on card board. 70 X 70 cm.
- 1.16 Dreamy. July, 1932. water color on paper. 39.5 X 57.5 cm.
- 1.17 Spot Sounds. February, 1932. water color, opaque white and ink over monotype on paper. 33.1 X 18.6 cm.

- 1.18 Gloomy Situation. July, 1933. water color, gouach and pencil on paper. 47.3 X 66.8 cm.
- 1.19 Blue World. May, 1934. oil with sand on canvas. 110 X 120.2 cm.
- 1.20 Chacun Pour Soi, 1934. each for itself.
- 1.21 Gridded. May, 1935. gouache and pencil on black paper. 50 X 32 cm.
- 1.22 Composition IX, 1936. oil on canvas. 113.5 X 195 cm.
- 1.23 Dominant Curve, 1936. oil on canvas. 129.3 X 194.3 cm.
- 1.24 Colourful Ensemble, 1938. oil and gloss paint on canvas. 116 X 89 cm.
- 1.25 Composition X, 1939. oil on canvas. 130 X 195 cm.
- 1.26 Complex – Simple, 1939. oil on canvas. 100 X 81 cm.
- 1.27 Around the Circle, 1940. oil and enamel on canvas. 96.8 X 146 cm.
- 1.28 Untitled, 1940. handlist watercolours gouache on black paper. 49.8 X 35 cm.
- 1.29 Sky Blue, 1940. oil on canvas 100 X 73 cm.
- 1.30 Untitled, 1941. gouache. 48.1 X 31.2 cm.
- 1.31 White Figure. January, 1943. oil on board. 37.3 X 41.8 cm.
- 1.32 Cercle et Carré, Circle and Square, 1943. mixed media on card. 42 X 58 cm.
- 1.33 Tempered Elan, 1944. oil on cardboard. 42 X 58 cm.

ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของวาซิลี คันทินสกี ผู้วิจัยจะศึกษาจากข้อมูลชั้นรอง (Secondary Data) ซึ่งเป็นภาพที่พิมพ์ในหนังสือศิลปะของต่างประเทศ ว่าน่าเชื่อถือได้ว่าเป็นภาพที่มีลักษณะใกล้เคียงกับภาพจริงมากที่สุด โดยจะทำการศึกษาวิเคราะห์ผลงานที่สร้างขึ้นในระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944

นิยามศัพท์เฉพาะ

ศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ (Creative Printmaking) คือ การสร้างผลงานศิลปะภาพพิมพ์ในกระบวนการต่างๆ ลงในระนาบก่อนที่จะใช้เทคนิคทางจิตรกรรมมาสร้างสรรค์เพิ่มเติมให้สมบูรณ์

กระบวนการพิมพ์หุ่น เป็นภาพพิมพ์ที่สร้างแม่พิมพ์โดยการแกะให้เป็นร่องลึกและใช้ส่วนหุ่นเป็นส่วนสร้างให้เกิดภาพ เช่น ภาพพิมพ์แกะไม้ และภาพพิมพ์แกะยาง

กระบวนการพิมพ์ร่องลึก ใช้หลักตรงข้ามกับการพิมพ์หุ่น การพิมพ์จะต้องอุดหมึกลงไป
ในร่อง นำกระดาษมาเช็ดและนำไปพิมพ์ กระดาษจะติดหมึกพิมพ์ในส่วนร่องลึก เช่น แม่พิมพ์โลหะ

กระบวนการพิมพ์ฉลุลาย แม่พิมพ์จะมีลักษณะเป็นกรอบที่มีผ้าไหมใยสังเคราะห์ขึงให้ตึง
อยู่ มีวิธีการสร้างภาพบนผ้าไหม เช่น เขียนกาว แกะฟิล์ม ถ่ายแสง แล้วปาดหมึกพิมพ์ให้เกิดรูป

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. รวบรวมข้อมูลภาพผลงานของวาซลี คันทินสกี จากหนังสือศิลปะซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง
(Secondary Data) และผู้วิจัยคัดเลือกภาพโดยใช้วิธีสุ่ม
2. ศึกษาจากการวิเคราะห์ตำราเกี่ยวกับข้อมูลของวาซลี คันทินสกี จากแหล่งข้อมูล อาทิ
 - 2.1 หอสมุดแห่งชาติ
 - 2.2 หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร
 - 2.3 หอสมุดสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตพระนครใต้
 - 2.4 หอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
3. วิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาซลี คันทินสกี ในประเด็น
 - 3.1 แนวความคิดในการสร้างงาน
 - 3.2 เนื้อหาที่ปรากฏในงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาซลี คันทินสกี
 - 3.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์
 - 3.3.1 มูลฐานทัศนศิลป์
 - เส้น
 - สีและรูปทรง
 - มิติและบริเวณว่าง
 - 3.3.2 หลักการทัศนศิลป์
 - ความเคลื่อนไหว
 - องค์ประกอบศิลป์
 - 3.4 ลักษณะของการสร้างงาน
4. กลวิธีในการสร้างงาน
 - 4.1 กลวิธีทางจิตรกรรม
 - 4.2 กลวิธีทางศิลปะภาพพิมพ์
5. นำผลที่ได้จากการศึกษา มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ตาม
แนวทางของผู้วิจัย
6. สรุปเรียบเรียง รายงานผลของการศึกษาผลงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาซลี
คันทินสกี ช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแยกตามจุดมุ่งหมายของการวิจัยและขอบเขตของการวิจัยได้ดังนี้

1. ประวัติของวาซิลี ค้านดินสกี
2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างงานของวาซิลี ค้านดินสกี ได้แก่
 - 2.1 แนวความคิดในการสร้างงาน
 - 2.2 เนื้อหาที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของ วาซิลี ค้านดินสกี
 - 2.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์
 - 2.4 ลักษณะของการสร้างงาน
3. กลวิธีในการสร้างงาน
 - 3.1 กลวิธีทางจิตรกรรม
 - 3.2 กลวิธีทางศิลปะภาพพิมพ์

1. ประวัติของวาซิลี ค้านดินสกี

ค้านดินสกี เกิดในเดือนธันวาคม ค.ศ.1866 ในเมืองมอสโคว์ ประเทศรัสเซีย เป็นบุตรพ่อค้าขายชา ต่อมาพ่อแม่หย่าร้างกัน น้าของเขาจึงได้รับเลี้ยงดูเขาจนเติบโต ปีค.ศ. 1876 ได้เข้าเรียนวิชาการวาดภาพและการดนตรีที่ The classic grammar school ในโอเดสซา ต่อมาในปี ค.ศ.1886 อายุได้ 20 ปี เริ่มเรียนกฎหมายและเศรษฐศาสตร์ที่มหาวิทยาลัยมอสโคว์ ในปี ค.ศ.1889 ได้รับมอบหมายจากสมาคมวิทยาศาสตร์ธรรมชาติให้ไปสำรวจค้นคว้าที่ไวลอคดา ทางภาคเหนือของรัสเซียทำให้เขาได้เริ่มสนใจในศิลปะพื้นบ้านของที่นั่น ปี ค.ศ.1892 สำเร็จการศึกษาด้านกฎหมาย และได้แต่งงานกับญาติของเขาชื่อ อันยา ซิมิเดียน ปีต่อมาได้เป็นอาจารย์สอนที่มหาวิทยาลัยแห่งมอสโคว์

อาร์ สุธิพันธุ์ กล่าวถึงค้านดินสกี ว่า

ผู้ที่เริ่มศิลปะนามธรรม (abstract art) อย่างจริงจังและถือกันว่าเป็นมิตรของศิลปะแบบนี้ คือ วาซิลี ค้านดินสกี ชาวรัสเซีย สนใจศิลปะมาตั้งแต่เด็กและชอบดนตรีด้วย เขาเป็นนักดนตรีที่เล่นได้ดีคนหนึ่ง พออายุได้ 30 ปี ได้ศึกษาในเยอรมนี นครมิวนิค ศึกษาอยู่ที่ Azabe School และศึกษากับ สตัก (Stuck) ที่ Royal Academy เมื่อจบก็ฝึกฝนและท่องเที่ยวในยุโรปหลายประเทศ และขณะท่องเที่ยวก็เขียนภาพไปด้วยภาพของเขาในขณะนั้นได้รับการยกย่องมากเพราะมีลักษณะเป็นแบบอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism)

(อาร์ สุธิพันธุ์. 2523 : 169)

จากการที่ คันทินสกี ได้เข้าชมผลงานศิลปะของ เรมฟรันต์ และผลงานของโกลด โมเน ชื่อ ชุดฟาง ผลงานของโมเน นั้นมีผลทำให้แนวคิดของคันทินสกี ที่มีต่องานศิลปะเปลี่ยนแปลงไป สิ่งที่ทำให้เขาไม่ยึดติดความเหมือนจริง แต่สามารถสื่อความรู้สึกได้ดี

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขาในปี 1903 ที่เขาชอบทำก็คือ ทิวทัศน์ ซึ่งเขารวบรวมแรงดลใจจากแหล่งวัฒนธรรมจากการเดินทางท่องเที่ยวเกี่ยวกับมันเตอร์ ผู้มีแนวคิดเดียวกัน ในช่วงเวลานี้เขาใช้เวลาส่วนใหญ่กับการค้นคว้าศึกษางานศิลปะมากที่สุดช่วงหนึ่ง โดยมีแนวอิงธรรมชาติที่ค่อนข้างพิศดาร ผลงานของเขายึดแนวจากเพลงพื้นบ้านและตำนานของประเทศรัสเซีย

ในปี ค.ศ. 1908 เขาป่วยทางด้านจิตใจ ซึ่งเกิดจากการแยกทางกับ อันยา ซิมิเดียนในช่วงเวลานี้เขาได้รับอิทธิพลทางศิลปะประเภทต่างๆ แฝงอยู่ในผลงานของเขาอย่างมากมาย สิ่งหนึ่งที่คันทินสกีสนใจคือเสียงดนตรี ซึ่งเขาเปรียบเทียบกับดนตรีได้ดังศิลปะอันเป็นอิสระจากพันธะใดๆ ในโลก เขาได้ค้นคว้าศึกษาที่มาแห่ง "เสียง" ให้ผสมผสานออกมาตั้งแต่เจดีย์ ทำให้ผลงานแนวเพลงเป็นอิสระมุ่งหวังที่จะให้เกิด "ทฤษฎีของการงานจิตรกรรมเปรียบเทียบกับแนวดนตรี" (Smith. ม.ป.ป. : 90)

การชักนำสีให้สื่อถึงความหมายและความรู้สึกโดยเขาเริ่มใช้เรื่องจากบทเพลงของ ริชาร์ด แวกเนอร์ โซเปนเบิร์ก และคนอื่นๆ เป็นพื้นฐานการพัฒนาแนวดนตรีที่ คันทินสกี ใช้หลักการสร้างงานตามแนวความคิดที่เกิดจากการศึกษาค้นคว้าที่ได้รับแรงดลใจจากเสียงดนตรี ด้วยวิธีการที่เรียกว่า อิมโพรไวเซชัน (improvisation) ซึ่งเป็นการทำงานโดยไม่ได้ มีการเตรียมตัวมาก่อน และมีการแสดงออกอย่างอิสระ ถ่ายทอดในรูปแบบงานจิตรกรรม ส่งผลทำให้รูปแบบมีลักษณะเฉพาะตัว อัจฉริยะ ซูอรุณ ได้กล่าวสนับสนุนในประเด็นนี้ว่าเริ่มมีการพัฒนาทางด้านรูปแบบในส่วนของรูปทรงและสี ที่มีการตัดทอน เช่น ผลงานชื่อ อิมโพรไวเซชันเป็นสิ่งที่แต่งขึ้น โดยไม่ได้มีการเตรียมตัวมาก่อน ส่วนใหญ่จะมีการแสดงออกที่มีอิสระ เขาได้รับแรงบันดาลใจจากเสียงดนตรี (อัจฉริยะ ซูอรุณ. 2535 : 17)

สภาพสังคมในช่วงการปฏิวัติอุตสาหกรรมรวมไปถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 มีผลกระทบต่อการสร้างงานของคันทินสกีอย่างมาก

การปฏิวัติอุตสาหกรรมมีผลสำคัญอย่างยิ่งต่อสภาพทางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจของประเทศต่างๆ โดยเฉพาะประเทศในยุโรป ซึ่งส่งผลไปยังหลายด้าน ดังเช่น ในด้านสังคม ซึ่งในระยะที่การอุตสาหกรรมพัฒนาย่างรวดเร็ว นั้นสังคมยุโรปและอเมริกาเหนือได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมกลายเป็นสังคมอุตสาหกรรมอันมีลักษณะ คือ ชนชั้นกลางมีอำนาจและเกิดความขัดแย้งระหว่างชนชั้นกลางและชนชั้นกรรมาชีพ ประชาชนอพยพเข้ามาอยู่ในเมืองจำนวนมากทำให้การขยายเมืองเป็นไปอย่างรวดเร็วทำให้เกิดปัญหา เช่น แหล่งเสื่อมโทรม ที่ดินราคาแพง จนต้องสร้างอาคารหลายชั้นอยู่ และใช้บางส่วนร่วมกัน ค.ศ.1893 เริ่มมีตึกสูง 20 ชั้น เรียกกันว่า แพลตเหล็ก (iron Flat) เป็นโครงสร้างทำด้วยเหล็กมีการก่อสร้างท่อระบายน้ำ กำจัดสิ่งสกปรกในเมืองใหญ่เพื่อป้องกันโรคติดต่อ เช่น กาฬโรค อหิวาตกโรคและน้ำประปาขาดแคลน จึงมีการสร้างน้ำพุสาธารณะ คนยากจนตามเมืองต่างๆ มีมากจนถึงขนาดต้องทุบทิ้งทรมาณ โดยเฉพาะในหมู่กรรมกรไม่มีงาน แต่ในขณะที่ชนชั้นกลางก็รวยมากขึ้น ซึ่งชนชั้นกลางได้รับผลประโยชน์จากเครื่องจักรกลที่พบใหม่ (คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2540 : 180)

การปฏิวัติอุตสาหกรรมขึ้นถึงขีดสุดตั้งแต่ ค.ศ. 1840 เป็นต้นไปกรรมกรทำงานวันละ 15 -16 ชั่วโมง สภาพโรงงานส่วนใหญ่อับชื้นคลั่งไปด้วยฝุ่นละอองโดยเฉพาะในโรงงานทอผ้า และเกิดอุบัติเหตุเป็นประจำนอกจากรายได้ต่ำแล้วชนชั้นกรรมาชีพประสบชะตากรรมอันเกิดจากความเจ็บไข้และนายจ้างทอดทิ้ง จึงมีการตราพระราชบัญญัติประกันสังคมขึ้นเพื่อคุ้มครองอุบัติเหตุในเยอรมนีเป็นประเทศแรกหลังจากนั้นฐานะของกรรมกรก็ดีขึ้น เมื่ออุตสาหกรรมเจริญขีดสูงสุดชนชั้นกรรมาชีพเริ่มมีการเลียนแบบชนชั้นกลางในยามว่างได้เข้าสถานเริงรมย์ที่เรียกกันว่าคาบารेट (Cabaret) และโรงดนตรี (Music hall) การปฏิวัติอุตสาหกรรมทำให้เกิดจากเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจในยุโรป แต่เดิมเศรษฐกิจของยุโรปขึ้นอยู่กับเกษตรกรรม เมื่อเกิดการปฏิวัติอุตสาหกรรมเศรษฐกิจจึงเปลี่ยนไปขึ้นกับการอุตสาหกรรม ประเทศที่มีทรัพยากรธรรมชาติเหมาะสำหรับอุตสาหกรรม เช่น มีเหล็ก และถ่านหินมีวัตถุดิบในการผลิตสินค้าและมีกำลังคนเพียงพอ ก็จะกลายเป็นประเทศที่มั่งคั่งร่ำรวยได้รับประโยชน์จากการปฏิวัติอุตสาหกรรมอย่างเต็มที่ ในขณะที่การปฏิวัติอุตสาหกรรมสร้างความมั่งคั่งให้กับประเทศหนึ่ง ก็อาจจะเน้นความยากจนของอีกประเทศหนึ่งให้ประจักษ์ชัดขึ้นได้ ภายในแต่ละประเทศก็เช่นเดียวกัน การปฏิวัติอุตสาหกรรมทำให้เกิดความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจอย่างมาก ทั้งนี้เนื่องจากการที่นายทุนเจ้าของโรงงานใช้เครื่องจักรกลทันสมัย ให้ให้การผลิตรวดเร็วและได้ปริมาณมาก สามารถส่งออกจำหน่ายได้กำไรจึงร่ำรวยขึ้นเมื่อระยะหลังปฏิวัติอุตสาหกรรม ประชาชนส่วนใหญ่เริ่มตื่นตัวและเคลื่อนไหว สังคมนิยมแบบใหม่ของ คาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) เริ่มมีบทบาทโดยเฉพาะในเรื่อง “คำประกาศลัทธิคอมมิวนิสต์” หรือสังคมนิยมแบบมาร์กซ์ ด้วยเหตุนี้ประชาชน กรรมกร ชาวนา จึงผนึกกำลังเพื่อปฏิวัติล้มล้างระบบทุนนิยม และแทนที่ด้วยระบบสังคมนิยมแบบคอมมิวนิสต์ (สัญญา สุวัจนบุตร. 2531 : 137)

จากปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทั้งในแง่ลบและบวกของการปฏิวัติอุตสาหกรรมนั้น ผลกระทบที่เห็นได้ชัดเด่นในการเปลี่ยนแปลง คือ ระบบการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สาธารณูปโภค อุตสาหกรรมวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี และรวมไปถึงศิลปวัฒนธรรมด้วย คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นศตวรรษแห่งการวิเคราะห์และการประยุกต์วิทยาศาสตร์สมัยใหม่ โดยมีสาระสำคัญดังนี้

1. การวิเคราะห์ปัญหาวิทยาศาสตร์เป็นไปอย่างต่อเนื่อง เนื่องจากนักวิทยาศาสตร์มีจำนวนมากขึ้น

2. การวิเคราะห์ในระดับลึก ช่วยทำให้เห็นความสำคัญระหว่างวิทยาศาสตร์กับสาขาต่าง ๆ ความรู้ลึกซึ้ง สามารถนำไปประยุกต์ได้ในระดับที่เป็นประโยชน์อย่างกว้างขวาง

ลักษณะของวิทยาศาสตร์และการประยุกต์ ปรากฏในการค้นพบและใช้ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ด้าน เคมี แม่เหล็กไฟฟ้า เครื่องยนต์แบบสันดาบภายใน การศึกษาเกี่ยวกับสิ่งมีชีวิต เซลล์ เชื้อโรค

ทฤษฎีวิวัฒนาการในสมัยโบราณ อริสโตเติลศึกษาเรื่องสัตว์ โดยการจำแนกประเภท ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งมีการศึกษากระบวนการทางเคมีในสิ่งมีชีวิต เช่น การหายใจของสัตว์ การสังเคราะห์แสง การพัฒนากล้องจุลทรรศน์ทำให้มองเห็นเซลล์ในเนื้อเยื่อ และเกิดความคิดว่าสิ่งมีชีวิต ประกอบด้วยเซลล์นับล้านๆ เซลล์และการพัฒนากล้องจุลทรรศน์นี้ยังสามารถมองเห็นชีวิตเล็กๆ ที่เรียกว่าจุลินทรีย์ (bacteria) อีกด้วย โลกตะวันตกเมื่อเริ่มคริสต์ศตวรรษที่ 20 จะเป็นโลกที่น่าอยู่ในแง่ที่ว่า เป็นโลกที่มีพัฒนาการด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน การค้นพบทางวิทยาศาสตร์สาขาต่างๆ เจริญก้าวหน้าจนดูเหมือนว่าไม่เหลือความลึกลับไว้ในจักรวาลอีกต่อไป วิทยาการด้านอื่นๆ ก็ขยายตัว

กว้างขวาง การอุตสาหกรรมก้าวหน้ารวดเร็ว ทำให้ชีวิตความเป็นอยู่ของมวลมนุษย์สะดวกสบายขึ้น จนมี
อาจเปรียบเทียบกับสมัยก่อนหน้านี้ได้ ทางด้านการเมืองระบอบประชาธิปไตยกำลังได้รับการพัฒนาสิทธิ
เสรีภาพและความเสมอภาคได้รับการกล่าวขวัญถึงอย่างกว้างขวาง ทางด้านสังคม มวลชนกำลังก่อตัว
และเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องเสรีภาพและความมีสิทธิและมีส่วนในความเจริญก้าวหน้าความร่ำรวย และ
ทรัพย์สินสมบัติของโลก และกำลังได้รับสิ่งที่ตนเรียกร้องมากขึ้นตามลำดับ
(คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2540 : 216-217)

สภาพที่ปรากฏดังกล่าวนี้นำให้คนส่วนใหญ่พอใจและคาดไม่ถึงว่า ระยะเวลาครั้งแรก
ของคริสต์ศตวรรษที่ 20 นี้เอง จะเป็นช่วงเวลาที่มีการแย่งชิงดีระหว่างประเทศ และสิ้นสุดลงด้วย
สงครามที่เสียเลือดเสียเนื้อมากเป็นประวัติการณ์ในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ

ก่อนหน้าที่สงครามโลกครั้งที่ 1 จะเกิดขึ้นได้รับแรงกระตุ้นจากนักการเมือง ทหาร และหนังสือพิมพ์ให้เกิด
ความรู้สึกชาตินิยมรุนแรง และเน้นให้สนับสนุนเรื่องการสร้างกองทัพเพื่อขยายอาณานิคมและสงคราม
จักรวรรดิเยอรมนีเป็นแบบแผนของชาตินิยมรูปแบบใหม่ในช่วงระยะที่โลกตะวันตกจรดระบบประชาธิปไตย
และเสรีภาพ อิทธิพลของความคิดเกี่ยวกับชาตินิยม แพร่หลายไปทั่วโลกตะวันตกอย่างรวดเร็ว ความ
นิยมยกย่องจักรวรรดิเยอรมนีปรากฏอยู่ทั่วไป ผลของชาตินิยมแบบใหม่ที่ปรากฏอย่างกะทันหันคือ การ
กดขี่ชนกลุ่มน้อยที่อาศัยใน เยอรมนี รัสเซีย โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะรวมประชาชนที่พูดภาษาเยอรมัน
ทั้งหมดพูดภาษาสลาฟทั้งหมดไว้ภายใต้การปกครองของรัสเซีย ผลผลักดันทางเศรษฐกิจ พลังชาตินิยม
ความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะเผยแพร่คริสต์ศาสนาของพวกมิชชันนารี ปัจจัยทั้งสามนี้มีสาเหตุปลุก
ยอຍอีก เช่น นักสำรวจ นักผจญภัย บุคคลเหล่านี้มีความปรารถนาอำนาจและเงินทอง จึงพากันออกไป
ยังดินแดนที่ยังไม่มีใครรู้จักและเริ่มลงมือแสวงหาสิ่งที่ตนปรารถนา นับได้ว่าเป็นส่วนสำคัญต่อการขยาย
ตัวของจักรวรรดินิยมแบบตะวันตก ท่ามกลางบรรยากาศของการแสวงหาอำนาจและอิทธิพล การแก่งแย่ง
ชิงดี อันมีลัทธิชาตินิยมเป็นแรงผลักดัน รวมถึงผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ การเมือง การทหารก็ตาม
เป็นสาเหตุหนึ่งที่น่าสู่สงครามโลกครั้งที่ 1 (ค.ศ. 1914 – 1918) เกิดความขัดแย้งกันระหว่างมหาอำนาจ
ยุโรป 2 ฝ่ายประกอบด้วย เยอรมนี ออสเตรีย – ฮังการี และอิตาลี กับฝ่าย ฝรั่งเศส และ รัสเซีย
สงครามสิ้นสุดลงด้วยความพ่ายแพ้ของมหาอำนาจกลาง ซึ่งขอสงบศึกในวันที่ 11 พฤศจิกายน ผลจาก
สงครามโลกครั้งที่ 1 เกิดเหตุการณ์สำคัญ คือ ชัยชนะของลัทธิคอมมิวนิสต์ในรัสเซีย ขณะที่ผู้นำ
ประชาธิปไตยตะวันตก พยายามบูรณะฟื้นฟูประเทศ ผู้นำคอมมิวนิสต์รัสเซียได้ดำเนินการปฏิวัติทั่วโลก
เพื่อล้มล้างระบบเดิมและสร้างระบอบใหม่ แต่ยังไม่ประสบผลสำเร็จ ปี ค.ศ. 1917 เกิดการปฏิวัติรัสเซีย
เนื่องจากไม่พอใจระบบการปกครองและสภาพสังคม โดยภายใต้การนำของเลนิน (V.I. Lenin) และใน
กลุ่มปัญญาชน การปฏิวัติครั้งนี้ส่งผลให้ล้มรัฐบาลของพระเจ้าซาร์นิโคลัสที่ 2 และมีรัฐบาลใหม่มาโดย
เคเรนสกี (Alexander Kerensky) ที่มโนนโยบายดำเนินการทำสงครามกับเยอรมนี แต่ในที่สุดเลนิน
(V.I. Lenin) ก็ล้มรัฐบาล และตั้งเผด็จการคอมมิวนิสต์ขึ้นแทนรัฐบาลเคเรนสกี สหภาพโซเวียตและ
มหาอำนาจตะวันตกมีความขัดแย้งกันในอุดมการณ์ จึงมิได้มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันจนกระทั่งฮิตเลอร์
(Adolf Hitler ค.ศ. 1889 - 1945) ได้อำนาจในเยอรมนีจึงเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งมีการวางแผนไว้
ล่วงหน้าจากฮิตเลอร์เกือบทั้งหมด และมีสาเหตุที่พอสรุปได้อีก คือ ความไม่พอใจของฝ่ายแพ้สงคราม
โลกครั้งที่ 1 กับข้อตกลงสันติภาพ สภาพเศรษฐกิจตกต่ำทั่วโลกช่วง 1920 – 1930 สงครามโลกครั้งที่
2 เกิดยาวนานถึง 6 ปี ครอบคลุมไปถึง ยุโรป เอเชีย แอฟริกา ออสเตรเลีย และแปซิฟิก ยังความเสียหาย
ทางสังคม ศิลปกรรม ชีวิตและทรัพย์สินด้วย (สัญญา สุวัจนบุตร. 2531 : 36-37)

สงครามโลกครั้งที่ 1 ได้เกิดขึ้นวันที่ 1 กรกฎาคม ค.ศ. 1914 ในวันที่ 3 คันทินสกีและแกเบรียล มันเตอร์ ได้ลี้ภัยไปสวิตเซอร์แลนด์และอยู่ช่วงระยะหนึ่งที่ไกลแลคบริเวณแม่น้ำคอนสแตน เขาสร้างผลงานชุด จุด เส้น และพื้นราบ และเขียนหนังสือ ไวโอเล็ตเคอเทอน ซึ่งเป็นส่วนประกอบของโรงหนัง

เดือนพฤศจิกายนเขาไปซูริค รัฐเซีย แล้วไปอยู่ที่มอสโคโดยไม่มีมันเตอร์ ปี ค.ศ. 1915 จนถึงปี ค.ศ. 1916 เดือนธันวาคมถึงเดือนมีนาคมในสต็อกโฮล์ม เขาเจอมันเตอร์เป็นครั้งสุดท้ายที่นิทรรศการ กลัมเบอร์ชิน วันที่ 11 กุมภาพันธ์ ปี ค.ศ. 1917 คันทินสกีแต่งงานกับ นีนา แนดิสสกี ลูกสาวนายพลและอันนิมุนที่ฟินแลนด์ ให้กำเนิดลูกชื่อเซฟดรอฟ ซึ่งตายในปี ค.ศ. 1918 เริ่มทำงานด้านวัฒนธรรมของรัฐบาลในมอสโคว์ โดยเป็นสมาชิกฝ่ายศิลปกรรมของสมาคมมนุษยชน และได้เป็นศาสตราจารย์ที่สถาบัน ไฮเยอร์เชรปออฟ อาร์ทิก และเทคโนโลยี เขาได้พิมพ์อัตชีวประวัติของเคนติเมเซน ซึ่งตีพิมพ์ในรัสเซีย ปี ค.ศ. 1919 ได้เป็นผู้อำนวยการที่พิพิธภัณฑพิคคอบเรียบ เกาส์เซอร์ในมอสโคว์ เป็นประธานด้านการเงินค่าตอบแทนจากผลประโยชน์ของพิพิธภัณฑในรัสเซีย ตั้งแต่ตอนนั้นจนถึงปี ค.ศ. 1921 เขาได้เตรียมและจัดทำพิพิธภัณฑถึง 22 แห่งในรัสเซีย คันทินสกีได้มีส่วนร่วมในนิทรรศการเฟิร์ทสเตทในมอสโคว์ ปี ค.ศ. 1920 สถาบันศิลปะวัฒนธรรมได้ว่าจ้างศาสตราจารย์คันทินสกีสอนสุนทรียศาสตร์ที่มหาวิทยาลัยมอสโคว์ เขาได้แฉงผลงาน 54 ชิ้น ในนิทรรศการแพลนรัสเซียคอมมิลชันต์ คอมมิตี ในมอสโคว์ ต่อมาเกิดการขัดแย้งกับ รัสเซงโก จนต้องไปทำงานระบายสีอนุสาวรีย์ ช่วงกลางปีเขาได้รับการยอมรับอย่างมากมายในเรื่องรูปแบบผลงานที่มีลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งเกิดความลงตัวของรูปแบบที่เรียบง่ายและความกลมกลืนของสี (Ulrike Becks-Malorny . 1994 : 24-28)

กระแสการสร้างสรรค์ศิลปะในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 นั้นมาจากการที่เริ่มไม่พอใจกับสภาพแวดล้อมที่ตกอยู่ภายใต้อำนาจของวัตถุนิยม มนุษย์จึงหันมาหาวิธีที่จะสนองความต้องการทางจิตใจ ซึ่งได้รับความกระทบกระเทือนจากภาวะสงคราม ปัจจัยภายนอกและสิ่งแวดล้อมมีบทบาทสำคัญต่อศิลปินและศิลปะสมัยใหม่ในช่วงนั้น การต่อต้านศิลปะลัทธินิยม และแสวงหารูปแบบแปลกใหม่ เป็นการประกาศให้โลกรู้ถึงอิทธิพลของเยอรมันในยุโรป ศิลปินบางกลุ่มอาศัยในเยอรมนีได้แสดงความเชื่อว่า ศิลปินต้องมีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง ทำให้เกิดศิลปินกลุ่มย่อยมากมายโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อการต่อต้านศิลปะลัทธินิยม กลุ่มเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Expressionism) หลักสุนทรียศาสตร์ของกลุ่มลัทธิเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ มีความคล้ายคลึงกับการละครแบบเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ในแง่ เน้นถึงการแสดงความรู้สึกภายในของตัวละครด้วยการแสดงทรรณะที่บิดเบือนหรือแปรสภาพ โดยใช้สีสดหรือเสียงพูดที่ผิดแปลกไปจิตรกรกลุ่มเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ชาวรัสเซีย ชื่อ วาซซิลี คันทินสกี (Wassily Kandinsky) ได้หันมาแสดงออกทางอารมณ์ ด้วยการใช้น้ำสีโดยไม่คำนึงถึงรูปร่างเหมือนจริงตามธรรมชาติ ศิลปินอาจแสดงออกถึงความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับสิ่งแวดล้อม โดยการระบายอารมณ์ออกมาด้วยการใช้สีที่สดใสบ้างและขีดเป็นเส้นหยาบๆ ลงบนผืนผ้าใบ คันทินสกีมีความต้องการที่จะสร้างศิลปะให้มีรูปร่างผิดไปจากธรรมชาติหรือของจริง คือ แสดงเฉพาะเส้นและสีเท่านั้น ต่อมาศิลปะแบบนี้มีชื่อว่าศิลปะแบบนามธรรม (abstract art) นอกจากนี้ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า สิ่งที่เกิดขึ้นให้เศรษฐกิจของประเทศต่างๆ ในยุโรปมีความมั่นคงเจริญรุ่งเรือง คือ ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี เช่น การค้นพบทฤษฎีทางด้านฟิสิกส์ของไอน์สไตน์ (Albert Einstein ค.ศ. 1879 – 1955) ทำให้มนุษย์มีความเชื่อถือในสมมติฐานมากยิ่งขึ้น สิ่งเหล่านี้เป็นสาเหตุที่ทำให้มนุษย์มีความผูกพันในสสารนิยม ซึ่งเป็นปัจจัยภายนอกที่มีอิทธิพลต่อศิลปินในตอนต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 วรรณกรรมกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ เชื่อว่า "ความจริง" ไม่ใช่สิ่งที่จับต้องได้ สิ่งสำคัญ

ที่เป็นจริง คือ ความรู้สึกภายในใจ นักเขียนกลุ่มนี้ต้องการชี้ให้เห็นความหมายที่แท้จริง คือ ความสำคัญของจิตใจให้สำรวจตัวเองและแยกจากสังคม เรียกร้องให้หาอดีตกลับคืนมา เพื่อจะนำไปสู่ความสุขนิรันดร์ เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ไม่ว่าจะเขียนเป็นร้อยแก้ว ร้อยกรอง หรือละคร ก็จะออกมาในรูปของความอัศจรรย์ ความประหลาด เต็มไปด้วยบรรยากาศเพื่อฝัน และมักเป็นฝันร้าย ทุกสิ่งบิดเบือนไปหมด ถ้าเป็นละครฉากก็จะจัดให้มหัศจรรย์ไม่เป็นธรรมชาติ บทสนทนาคำพูดก็จะห้วนๆ และพยายามเลี่ยงคำที่ฟังเพี้ยนไม่จำเป็น ถ้าเป็นร้อยกรองเลือกใช้คำที่ตรงและรุนแรงแล้วแต่อารมณ์ของผู้เขียนบางครั้งในงานเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ผู้อ่านก็อาจจะพบวิธีการแบบ "บทรำพึง" ประเภทเดียวกับอิมเพรสชันนิสม์ ความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับศาสตร์แขนงอื่นๆ เราจะมองไม่เห็นอิทธิพลของวิทยาศาสตร์ชัดในงานวรรณกรรม นอกจากมีนักเขียนบทความบางคนที่กำลังถึงความเจริญด้านวิทยาศาสตร์ ซึ่งมีทั้งสรรเสริญ ความเจริญของวิทยาศาสตร์ หรือผิดหวังและโทษว่า การที่วิทยาศาสตร์เจริญขึ้นจนเกิดการปฏิวัติอุตสาหกรรมตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 ทำให้เกิดปัญหายุ่งยากในสังคม มนุษย์เจริญด้านวัตถุแต่จิตใจเสื่อมลง ยิ่งกว่านั้นวิทยาศาสตร์มีส่วนนำไปสู่สงครามด้วย ศิลปินที่มีบทบาทสำคัญในการที่จะสร้างสรรค์งานแนวใหม่ โดยที่จะใช้อารมณ์ปลดปล่อยความคิดเก่าๆ ซึ่งไม่ถูกต้องให้หมดไป ดังนั้น จึงเกิดมีการรวมกลุ่มกวีนักประพันธ์ และศิลปินของชาติต่างๆ ในยุโรป ศิลปินมีแนวโน้มไปทางเยาะเย้ยเสียดสีสังคม ชั่วร้าย ผลงานจะแสดงถึงอารมณ์ที่วิตถารหรือแปลกพิสดารออกไป ศิลปินกลุ่ม เซอเรียลลิสม์ ได้จินตนาการถึงอารมณ์ที่ถูกกดตัน ผลงานของเขาจะมีแนวโน้มไปทางความฝันถึงความจริง ลักษณะพิเศษของศิลปะแบบเซอเรียลลิสม์อีกอย่างหนึ่งก็คือ การวาดภาพแบบอัตโนมัติด้วยเส้นและสี โดยไม่คำนึงว่าผลงานนั้นจะออกมาอย่างไร สิ่งที่สำคัญก็คือการระบายอารมณ์ซึ่งมาจากแรงกระตุ้นภายในของศิลปิน รอยตัวของพวกเขาอาจทำให้ภาพดูไร้ความหมายคล้ายกับผลงานของคันทินสกี (Kandinsky) จิตรกรกลุ่มเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ แต่ความมุ่งหมายที่จะใช้เส้นและสีเป็นสื่อกลางที่จะแสดงออกถึงอารมณ์อันลึกซึ้งของศิลปินต่อผู้ดูเป็นองค์ประกอบสำคัญของศิลปะนามธรรม (abstract art) ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมากภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (กำจร สุนพงษ์ศรี. ม.ป.ป. : 102-104)

หลังจากเกิดการปฏิวัติอุตสาหกรรม จิตรกรส่วนใหญ่ใช้เรื่องราวการปฏิวัติ สังคมมาสร้างสรรค์ผลงาน สะท้อนภาพแรงงาน ชาวบ้านและชีวิตของประชาชนรัสเซียทั่วไป คันทินสกีเลือกจะมาอยู่เยอรมนีเพราะเป็นศูนย์กลางการเคลื่อนไหวทางศิลปะ ตลอดจนช่วงเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 นั้นส่งอิทธิพลต่อแนวคิดและกลวิธีของคันทินสกี ในช่วงระยะเวลานั้นด้วย

วาซิลี คันทินสกี เป็นชาวรัสเซีย บุคคลสำคัญที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงการศิลปะในระดับสากล เพราะเขาเป็นผู้นำและส่งอิทธิพล 3 ทาง คือ

1. ผู้นำกลุ่ม บลูไรเทอร์ ศิลปะแนวลัทธิเอ็กซ์เพรสชันนิสม์
2. อาจารย์และนักวิชาการสอนศิลปะสถาบันเบาเฮาส์ ประเทศเยอรมนี
3. ผู้นำศิลปะแนวลัทธิแอ็บสแตรค อาร์ต ซึ่งเกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 จากการพัฒนาแนวความคิดและรูปแบบผลงานทางศิลปะอย่างต่อเนื่องในการทำงานศิลปะนั้นเขาไม่สามารถล่วงรู้ถึงผลสำเร็จทางด้านรูปแบบของผลงานศิลปะที่เขาสร้างสรรค์ขึ้นในอนาคตได้เลย แต่ผลที่เกิดขึ้นกับมีคุณค่าอย่างมากมายและส่งอิทธิพลต่อการเคลื่อนไหวของลัทธิแอ็บสแตรค อาร์ต ส่วนผลงานแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ที่เกิดจากแนวความคิดของเขาโดยตรงนั้น มีรูปแบบผลงานที่แปลกใหม่ น่าตื่นเต้นทำให้ผลงานของเขาดูมีคุณค่าเริ่มที่เขาได้แรงบันดาลใจจากดนตรีซึ่งเขาให้ความสนใจมาตลอดชีวิต และการเข้าชมการแสดงภาพผล

งานจิตรกรรมแนวอิมเพรสชันนิสต์ ที่จัดขึ้นในกรุงมอสโคว์ มีอิทธิพลต่อการสร้างผลงานจิตรกรรมของเขาในเวลาต่อมา (Duchting. 1993 : 69)

ผลงานตามลัทธินามธรรมรูปเกิดขึ้นในราวปี ค.ศ. 1910 โดยคันดินสกี เป็นภาพระบายด้วยสีน้ำ ถัดจากนี้อีกสองปีเดอโลเนย์และคุปกาได้เกิดความคิดและสร้างงานในแนวเดียวกันกับที่คันดินสกี ทำมา ถ้าจะค้นหาว่าคันดินสกี เป็นผู้ทำก่อนใครทั้งหมดหรือ ข้อนี้อาจได้รับการปฏิเสธเพราะว่าก่อนหน้านั้นในราวปี ค.ศ. 1893 อังรี ฟาน เดอ เวลเด (Henri Van de Velde) ได้ทำภาพพิมพ์จากแม่พิมพ์ไม้ ด้วยลักษณะภาพที่ปราศจากรูปทรงและไม่มีความหมายใดๆ หรือในปี ค.ศ. 1896 ออกุส เทนเดลล์ ได้ออกแบบตกแต่งหน้าร้านถ่ายรูปที่เมืองมิวนิก ด้วยการใช้สีม่วงและสีเขียวคล้ำ มีรูปทรงตามลักษณะของศิลปะนามธรรม นอกจากนี้ยังมีศิลปินอีกหลายคนต่างเคยทำมาแล้วแต่ทว่ามิได้ประสบความสำเร็จดังเช่นที่คันดินสกีได้รับ จิตรกรบางคนที่น่าสนใจ เช่น ออกุสต์ มาคเกอศิลปินเยอรมันคนสำคัญของลัทธิของกลุ่มเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ เมื่อปี ค.ศ. 1907 ขณะที่เขามีอายุได้ราว 20 ปี เคยทดลองกึ่งเล่นกึ่งจริงจังต่อวิถีทางที่จะไปสู่ศิลปะนามธรรม เขาบันทึกถึงความพยายามที่จะจัดองค์ประกอบของสีบนแผ่นกระดาษ โดยไม่ต้องคิดถึงรูปทรงที่เป็นจริงตามธรรมชาติ เขากล่าวกับเพื่อนร่วมกลุ่มชื่อ ฟรันซ์ มาร์ค ถึงความลึกซึ้งของสีและเส้น อัลเฟรด คุบิน จิตรกรชาวออสเตรียก็เป็นผู้หนึ่งที่ทำให้ความสนใจต่อจังหวะลีลาของเสียงดนตรี ที่สามารถสร้างจินตนาการให้แก่คนฟังได้ทั้งๆ ที่เสียงเป็นเรื่องของนามธรรม คุบินเองเคยมองกล้องจุลทรรศน์เมื่อราว ค.ศ. 1906 ได้พบสิ่งต่างๆ ซึ่งไม่สามารถมองได้ด้วยตาเปล่า คุบินเองมีความเชื่อว่า ศิลปะไม่จำเป็นต้องแสดงรูปทรงจากความจริงที่มองเห็นได้ด้วยตาเปล่าเท่านั้น เขาเริ่มสร้างงานโดย... “ข้าพเจ้าเริ่มถึงความจำทั้งหมดเกี่ยวกับการมีอยู่ตามธรรมชาติ เริ่มจากการคลุมหน้าของผู้หญิง จากแสงที่ส่องสว่างเป็นลำยาว จากเศษของแก้วและเปลือกหอย จากบานประตูหน้าต่างของโต๊ะที่มีลวดลายประดับประดา และจากสรรพสิ่งทั้งมวล ข้าพเจ้าได้นำสิ่งต่างๆ เหล่านั้นมาประกอบเข้า ซึ่งก่อให้เกิดความประหลาดใจอย่างยิ่ง ทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกพึงพอใจอย่างมากตามความเป็นจริงแล้วงานใหม่นี้ ทำให้ข้าพเจ้ามีความสุขอย่างที่ไม่เคยพบในงานของตนเองมาก่อนเลย” ถึงกระนั้นคุบินก็ยังมิได้รับเกียรติเป็นผู้เริ่มต้นศิลปะนามธรรม เพราะว่างานของเขายังมิได้หลุดพ้นไปสู่สภาพไร้รูปและไร้เรื่องราวจริงๆ รวมทั้งที่ยังมิได้สร้างงานเป็นชิ้นเป็นอันเพื่อเป็นเครื่องมือยืนยันความคิดของตนเท่าเทียมกันคันดินสกี

ก่อนจะกล่าวถึงคันดินสกี ผู้มีบทบาทสำคัญของวงการศิลปะสมัยใหม่ ขอย้อนกลับไปยังศิลปินอีกท่านหนึ่งซึ่งมีความสนใจในเสียงและสี เขาผู้นั้น คือ ไมโกลาส คอนสแตนตาส ชิอูริโอนิส (1875-1911) ศิลปินชาวลิทัวเนีย ผู้เคยศึกษาดนตรีที่กรุงวอร์ซอ ครั้นปี ค.ศ. 1905 เขาได้ศึกษาการวาดภาพ เป้าหมายของเขา คือ ต้องการวาดภาพให้เป็นดนตรี โดยให้สีไปสื่อทางอารมณ์เช่นเดียวกับเสียงดนตรี สีต่างๆ ที่ได้ผสมขึ้นจะถูกนำมาวางเคียงข้างกัน เพื่อให้เกิดอารมณ์ราวกับลีลาของเสียงดนตรี จุดประสงค์ครั้งแรกของศิลปินผู้นี้คงปรารถนาเพียงการเปรียบเทียบ แต่ทว่าวิธีการกลับกลายเป็นวิธีของพวกศิลปินกลุ่มนามธรรมไป จากผลงานของเขาทำให้เกิดภาพคล้ายถึงความผันช่วงจักรวาลอันที่ไม่มีสิ้นสุด ดูจัดดวงดาวต่างๆ ในพื้นที่อันกว้างขวาง

ไรชอบเขต ซึ่งเคลื่อนไหวจากอีกที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งอย่างมีจังหวะงดงาม จุดสนใจของชิอูริโอนิส นำมาจากมโนภาพอันน่าอัศจรรย์ของ “จักรวาล” มากกว่าความคล้อยจากสภาพสิ่งแวดล้อมรอบตัวเขา ผลงานของศิลปินผู้นี้ไม่ค่อยเป็นที่รู้จักกันดีนัก นอกจากในหมู่ศิลปินรัสเซียหัวก้าวหน้าในยุคนั้น จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1912 บอริสแอนเรพ จิตรกรชาวลิทัวเนียซึ่งอาศัยอยู่ในกรุงลอนดอน ได้นำผลงานบางชิ้นของเขาเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการครั้งที่ 2 ของกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ ภายหลังจากที่เจ้าของผลงานได้วิกลจริตจนเสียชีวิตลงในปี ค.ศ. 1911

คันดินสกีจิตรกรและนักเขียนบทความเกี่ยวกับศิลปะ เกิดที่กรุงมอสโก ก่อนหน้าที่เขาจะศึกษาศิลปะเคยศึกษากฎหมายและเศรษฐศาสตร์การเมืองที่มหาวิทยาลัยมอสโกมาก่อน เมื่อมีการแสดงผลงานของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ฝรั่งเศสที่กรุงมอสโก ภาพผลงานเหล่านั้นก่อความตื่นตะลึงใจให้แก่คันดินสกี โดยเฉพาะภาพ “กองฟาง” ของโมเนสร้างประทับใจแก่เขามาก ดังนั้นในปี ค.ศ. 1869 จึงตัดสินใจเดินทางไปศึกษางานจิตรกรรม โดยเฉพาะที่เมืองมวนิก ประเทศเยอรมนีคันดินสกี เข้าร่วมขบวนการต่างๆ กับศิลปินอื่นๆ หลายต่อหลายครั้ง เช่น ในปี ค.ศ. 1901 ร่วมกลุ่มฟาแลนซ์ (Phalanx) ปี ค.ศ. 1902 ร่วมกลุ่มเบอร์ลินซีเซสชัน (Berlin Sezession) และตั้งโรงเรียนสอนจิตรกรรมในปีนี้ ระหว่างปี 1903-1905 ใช้เวลาท่องเที่ยวยุโรปและแอฟริกา จนกระทั่งปี ค.ศ. 1910 ถือว่าเป็นปีสำคัญของศิลปินผู้นี้และของวงการศิลปะสมัยใหม่ คือ คันดินสกี ได้วาดภาพซึ่งต่อมาได้รับการยกย่องว่าเป็นภาพแรกของศิลปะนามธรรม ภาพนี้แสดงในงานนิทรรศการเครื่องเพชร จากนั้นในปี ค.ศ. 1911 ได้ร่วมกับฟรานซ์ มาร์ค ตั้งกลุ่ม “นักขี่ม้าสีน้ำเงิน” (Blue Reiter) หรือกลุ่มของศิลปินลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ในปี ค.ศ. 1914 เดินทางกลับรัสเซีย รับตำแหน่งศาสตราจารย์ที่สถาบันศิลปะแห่งกรุงมอสโก (Moscow Academy of Fine Art) ในปี ค.ศ. 1918 พอปีรุ่งขึ้นก็เข้ารับตำแหน่งผู้อำนวยการที่พิพิธภัณฑ์วัฒนธรรมเกี่ยวกับกรุงมอสโก (Moscow Museum of Pictorial Culture) และปีถัดไปเป็นศาสตราจารย์ในมหาวิทยาลัยมอสโก คันดินสกีดำเนินงานเกี่ยวกับ วงการศิลปะที่สำคัญต่อไป โดยตั้งสถาบันศิลปะและวิทยาศาสตร์แห่งกรุงมอสโกขึ้น แต่แล้วความคิดของศิลปะแนวใหม่ตามอุดมการณ์ของกลุ่มสังคมนิยม (Social Realism) ซึ่งสนับสนุนโดยพรรคคอมมิวนิสต์ผู้ปกครองรัสเซีย (สหภาพโซเวียต) ขณะนั้นขัดแย้งกับความคิดของคันดินสกี เขาจึงเดินทางกลับมายัง เยอรมนีอีก เข้าทำการสอนศิลปะในสถาบัน “เบาเฮาส์” ในปี ค.ศ. 1922-1923 และเดินทางไปอาศัยอยู่ในฝรั่งเศสเมื่อปี ค.ศ. 1933 ใช้ชีวิตบั้นปลายที่เมืองเนลลี (Neully) ซึ่งตั้งอยู่บนริมฝั่งแม่น้ำแซน จนกระทั่งถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม ค.ศ. 1944 รวมอายุได้ 74 ปี

นอกจากนี้เป็นผู้บุกเบิกทางด้านจิตรกรรมแล้ว คันดินสกี ยังได้เขียนหนังสือสำคัญไว้ชื่อ “สิ่งที่เกี่ยวข้องกับวิญญานในงานศิลปกรรม” และ “จุดและเส้นสู่พื้นแนวราบ” รวมทั้งบทความสั้นๆ และกวีนิพนธ์อีกหลายชิ้น มีเหตุและผลอีกหลายอย่างที่นักวิจารณ์และนักประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ ได้วิเคราะห์ทั้งผลงานและชีวิตส่วนตัวของคันดินสกีไว้มาก ในข้อที่ว่าทำไมคันดินสกีต้องเป็นผู้คิดลัทธินามธรรมจากผลวิเคราะห์พอประเมินได้ว่า ปัญหาเรื่องเชื้อชาติเป็นสิ่งที่แรก โดยเฉพาะความเป็นชาวรัสเซียของเขา สิ่งที่คล้อยให้คันดินสกี สร้างผลงานแนวใหม่นี้ เขายกเล้าว่ามีความประทับใจมาจากสภาพของเมืองมอสโกยามเย็น ซึ่งมีบรรยากาศเต็มไปด้วยความลึกลับของ

แสงและสีที่จับต้องอยู่ในโบสถ์ของวัดออร์โตดอกซ์ ทำให้เกิดอารมณ์อันยากแก่การอธิบาย รวมทั้งศิลปะพื้นเมืองดั้งเดิมของชาวรัสเซียซึ่งมีชื่อเรียกเฉพาะว่า แอนนิมอล สไตล์ (Animal Style) มีกำเนิดเมื่อราวคริสต์ศตวรรษที่ 6-7 มีรูปลักษณะใกล้เคียงกับงานแอบสแตรกท์อยู่แล้ว นอกจากนี้ธรรมชาติของสิ่งแวดล้อมโดยทั่วไปของรัสเซียสมัยนั้น ความเจริญวัตถุยังไม่มีมากความคิดในทางจิตนิยมยังมีอยู่สูง ทำให้คันดินสกี มีเวลาสังเกตสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติอย่างใกล้ชิด อีกทั้งด้านความเคลื่อนไหวของศิลปกรรมในระหว่างนั้นทางซีกโลกตะวันตกมีความเคลื่อนไหวกันคึกคัก เช่น เกิดลัทธิสัญลักษณ์นิยม โฟวิสม์ คิวบิสม์ และฟิวเจอริสม์ ศิลปกรรมใหม่ๆ เหล่านี้ได้ถูกนำมาแสดงหลายครั้งในกรุงมอสโก มีผลให้อิทธิพลทางอ้อมต่อศิลปินรัสเซียก้าวหน้าหลายคนซึ่งส่วนมากยังมีความคิดด้านพื้นฐาน นิยมนามธรรมตามรูปลักษณะเก่าๆ ของศิลปะพื้นบ้าน พวกเขาได้ผสมความคิดใหม่เข้ากับสิ่งเดิมกลายเป็นลัทธิใหม่ ดังเช่น ลัทธิรายอนนิสม์ (Rayonism) ของลารีโอนนอฟ และลัทธิซูพรีมาติสม์ (Suprematism) ของมัลเลวิช เป็นต้น ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 จะเกิดขึ้นกรุงมอสโกคล้ายกับกรุงปารีส กล่าวคือ เป็นศูนย์กลางของพวกศิลปินผู้มีแนวทางนามธรรมทั้งสิ้น

คันดินสกีเป็นผู้มีอารมณ์รับรู้อ่อนไหวต่อสีเป็นพิเศษมาตั้งแต่เยาว์วัย อุปนิสัยอย่างนี้ก็ยังคงเป็นนิสัยติดตัวเขามาตลอดจนเติบโตใหญ่ ยิ่งอายุมากเข้าความซาบซึ้งในคุณค่าของสียิ่งมากขึ้น สีมี่ความสำคัญมาก มันท้าชีวิตและสามารถสนองความปรารถนาและอารมณ์รับรู้ได้อย่างดี เขากล่าวว่าเมื่อเรามองเห็นสีบนจานสี ครั้งแรกจะเห็นสี จากนั้นจะเกิดอารมณ์รู้สึก “ข้าพเจ้าสามารถเห็นสีทุกสี ข้าพเจ้าได้ประจักษ์แล้วว่าภาพวาดภาพนั้นต้องมีพลังเช่นเดียวกับพลังของดนตรี”

ความคิดเพื่อฝันที่ล่องลอยมาตามจินตนาการได้ช่วยเพาะเชื้ออารมณ์ความรู้สึก อันเป็นสิ่งโปรดปรานของผู้มีอารมณ์โรแมนติก โดยทั่วไปอารมณ์ชนิดนี้มีอยู่มากในนักดนตรี และแล้วพวกจิตรกรบางคนได้นำอารมณ์เหล่านี้มาใช้ในงานของตน ก่อให้เกิดความคิดโดยเฉพาะเรื่องของการผสมผสานกันระหว่างสีและเสียง จากสื่อของอารมณ์ทั้งสองอย่าง มิได้ก่อให้เกิดจินตนาการดลใจแก่ศิลปินเท่านั้น หากยังได้ความคิดแก่นักประติมากรด้วย ดังเช่น เรมิงตัน คิดทำหีบเพลงสี หรือ คาสเตลติดประติมากรเปียโนสี รวมทั้งการประติมากรน้ำพุเข้ากับเสียงดนตรี ดังนั้นถ้าจะกล่าวว่สีและเสียงกลายเป็นเป้าหมายใหญ่ของความสนใจของนักคิดต้นศตวรรษที่ 20 นี้ คงไม่ผิดความจริงนัก เหล่าศิลปินฝรั่งเศสเองก็มีความคิดนี้มานานเช่นกัน เดอลาแวร์ส์เคยบันทึกความคิดเช่นนี้ไว้ โอดิลอง เรอดอง (Odilon Redon) ศิลปินคนสำคัญของกลุ่มสัญลักษณ์นิยมก็ได้ทำมาแล้ว โกแกง และฟานโกะ ต่างพยายามนำความคิดนี้ไปใส่ลงไปในปรากฏความรู้สึกในผลงานของเขา นักวิจารณ์ถึงกับบอกว่า ฟานโกะก้าวไกลถึงขั้นทำโน้ตแสดงความแตกต่างของสีราวกับโน้ตเปียโน

เมื่อเป็นที่ยอมรับกันว่า คันดินสกีเป็นผู้นำศิลปะนามธรรมแนวใหม่พร้อมทั้งได้เหตุมา 2 ประการ คือ ความเป็นชาวรัสเซียและความมีอารมณ์รับรู้อันฉับไวในเรื่องสี ขั้นตอนต่อไป คือ ความสัมพันธ์ของเขากับจิตรกรรมสมัยใหม่และความคิดที่รวมตัวอยู่ในผลงาน เริ่มต้นจากการที่เขาได้ดูภาพ “กองฟาง” ของโมเนขณะที่ยังเป็นนักศึกษาหนุ่ม ซึ่งวาดผิดกับเรปิน จิตรกรเอกของรัสเซีย ในยุคนั้นซึ่งวาดภาพแบบเหมือนจริง (realistic) เขารู้สึกประทับใจในภาพ “กองฟาง” นี้มาก ครั้นเมื่อมีความรู้ความชำนาญทางศิลปะมากขึ้น คันดินสกีเริ่มรู้สึกสงสัยต่อลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ โดยเฉพาะความสำคัญของเรื่องราวที่ใช้เขียน เมื่อมีโอกาสเดินทางมายังกรุงมิวนิก ได้พบเห็นผลงาน

จากจิตรกรรมร่วมสมัยในยุคนั้น ต่างคนต่างพิจารณาปัญหาพลังอำนาจของลัทธิบริสุทธิกับการจำลองแบบที่ใช้เป็นหุ่นวาดซึ่งก้าวหน้ากว่าพวกอิมเพรสชันนิสม์กระทำ คันทินสกีจึงได้ทำงานตามแนวทางเรื่องการค้นคว้าหาคุณค่าของสีเป็นประการสำคัญ โดยยึดจากเหตุผลในการตอบคำถามที่ พอล โกแกง เคยถามศิลปินด้วยกันว่า “ทำไมเราจึงไม่ได้รับความสำเร็จในการสร้างความกลมกลืนของสีให้สอดคล้องกับสภาวะทางจิตในของเรา?”

ที่นครมิวนิก คันทินสกีได้พบเห็นสิ่งต่างๆ หลายอย่าง รวมทั้งแนวทางในการค้นหาศิลปะตามแนวทางนามธรรม จากแนวคิดหลายๆ คนที่เมืองนี้ เช่น เอนเดล, ลิฟปี, โอบริสท์ ฯลฯ มากกว่าที่ใด แต่ผลงานบุกเบิกของศิลปะเหล่านั้นยังไม่ประจักษ์เด่นชัด เพราะรูปแบบถูกครอบคลุมนด้วยการตกแต่งด้วยฝีมือมากเกินไป ส่วนคันทินสกี ได้ฉีกชั้นที่ปิดบังนั้นออกเสีย เปิดเผยให้เห็นความจริงของภาพที่ไร้รูปทรงและเรื่องราวอย่างแจ่มชัด

การไร้รูปทรงและเรื่องราวมิใช่การเกิดขึ้นอย่างเลื่อยล่อยไร้เหตุผล ถ้าจะวิเคราะห์ทางด้านจิตวิทยาก็เป็นศิลปะที่เกิดขึ้น โดยสัญชาตญาณจากโลกภายในของมนุษย์ (ตามหลักวิเคราะห์จิตของฟรอยด์) รวมทั้งการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ซึ่งเปิดเผยสภาพของวัตถุ การค้นพบเรื่องของทฤษฎีปรมาณูของไอน์สไตน์ ที่เปิดเผยถึงหลักทฤษฎีว่าด้วยวัตถุกับพลังงาน ทำให้ศิลปินบังเกิดความคิดว่าโลกที่เรามองเห็นนั้น เป็นสิ่งลวงที่ประกอบด้วยจินตนาการ ดังเช่น คูบินกล่าวว่..... “โลกคือจินตนาการ... จินตนาการที่สร้างรูปแบบขึ้น...” จากความคิดทางวิทยาศาสตร์ ก่อให้เกิดความคิดแก่ศิลปินอย่างมาก บ็อคโซนีหัวหน้ากลุ่มลัทธิฟิวเจอริสม์บันทึกความเห็นไว้ในทำนองว่า ตามความเชื่อของเขา ศิลปะและศิลปินนั้นมีภาวะขัดแย้งกับนักวิทยาศาสตร์ ศิลปะจึงจำเป็นต้องถือเอาเพียงการวิเคราะห์ผลจากความจริงเท่านั้น คันทินสกีได้รับความรู้เกี่ยวกับการแบ่งแยกของอะตอม เขากล่าวว่า “ การค้นพบนี้ได้พุ่งสู่ข้าพเจ้าอย่างแรงน่านกลัว ราวกับว่าการสิ้นสุดของโลกได้เริ่มขึ้นแล้วในขณะหนึ่งหลักทฤษฎีอันยิ่งใหญ่ของวิทยาศาสตร์สร้างความหายนะปรากฏต่อหน้าข้าพเจ้า สรรพสิ่งทั้งหลายกลายเป็นสิ่งโปร่งใสปราศจากกำลังและความแน่นอน” เขาได้นำความจริงที่วิทยาศาสตร์เปิดเผยออกมา เริ่มหันเหจากภาพที่แสดงรูปซึ่งมองเห็นตามธรรมชาติ โดยกล่าวต่อไปว่า “หนึ่งในบรรดาอุปสรรคสำคัญที่สุดบนวิถีทางที่จะบรรลุตามความปรารถนาของข้าพเจ้านั้น มันได้พังทลายและหายสาบสูญไป “การสร้างโลกภายในที่ดูลึกลับ”

หลักสุนทรียภาพของคันทินสกี

คันทินสกี มิได้ค้นพบการวาดภาพแบบนามธรรมในทันทีทันใด กว่าที่จะเดินมาถึงจุดนี้ เขาเดินทางผ่านทฤษฎีต่างๆ มาแล้ว เช่น ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ศึกษาหลักสุนทรียศาสตร์ของพวกนะบีสส์ การใช้สีของเขาเริ่มมีความเข้มข้นและสดใส นอกจากนี้เขายังก้าวขึ้นไปถึงการทำให้ผิวให้มีการเคลื่อนไหวด้วยการใช้เส้นและสีด้วยเทคนิคเป็นจุด กับการทิ้งร่องรอยใช้พู่กัน (จากอิทธิพลของฟานโกะ และ ปอล ซีญัค จิตรกรในกลุ่มนีโอ-อิมเพรสชันนิสม์) คันทินสกีเดินก้าวไปข้างหน้าอย่างไม่หยุดยั้ง เขาเข้ารับทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ของลัทธิฟิวเจอริสม์มาศึกษาด้วย ประสบการณ์เหล่านี้สร้างให้คันทินสกีเลือกหนทางที่ถูกต้องสำหรับเขาด้วย บวกกับภูมิหลังในความชำนาญศิลปะพื้นเมืองดั้งเดิมประจำชาติของชาวรัสเซียมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับภาพนามธรรมภาพแรกของเขาว่า คันทินสกีวาดภาพขึ้นภาพหนึ่งเกี่ยวกับนิทานปรัมปรา เป็นภาพวาดทิวทัศน์ เขาระบายสีสดใสและ

เล่นน้ำหนักอ่อนแก่ราวกับลีลาของดนตรี มีการใช้เส้นตรงและเส้นโค้งอย่างกล้าหาญ อยู่มาวันหนึ่ง ก่อนที่เขาจะออกจากห้องทำงาน ภาพที่เขาวาดไว้ในรูปนี้ได้วางกลับเอาด้านบนลง (กลับหัว) โดยไม่ได้ตั้งใจ ครั้นเมื่อเสร็จธุระกลับมาเห็นเข้า มันเสมือนหนึ่งการค้นพบโดยบังเอิญหลังจากค้นคิด อยู่เป็นเวลานาน จึงเกิดความคิดแวบขึ้นมาราวปาฏิหาริย์ทำให้คันดินสก็ ค้นพบแนวทางศิลปะใหม่ ขึ้นทันที ตั้งนั้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1910 มาเขาเริ่มทำงานตามแนวทางที่ค้นพบนี้ โดยยึดหลักว่า

1) ด้วยการใช้สีบริสุทธิ์เน้นในเรื่องสีและรูปทรง ที่จะเป็นหลักการติดต่อระหว่างเจตนา กับ วิญญาณของมนุษย์

2) ทางด้านการจัดองค์ประกอบนั้นมีจุดประสงค์ในการรวมตัวของสี และรูปทรงที่ดำรง อยู่อย่างอิสระภาพ ถูกรวบรวมไว้ด้วยความจำภายในใจ และกลับฟื้นขึ้นมาอีกในรูปทรงทั้งหมดซึ่ง เรียกว่า ภาพ

จากบทความซึ่งคันดินสก็ได้เขียนไว้เมื่อปี ค.ศ. 1913 เขาได้ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับ ศิลปะของเขาว่า “งานศิลปะประกอบด้วยสองสิ่ง คือ สิ่งที่อยู่ภายในกับสิ่งที่อยู่ภายนอก สิ่งที่อยู่ภายใน คือ อารมณ์รู้สึกในวิญญาณของศิลปิน ความรู้สึกนี้มีความยิ่งใหญ่ต่อการปลุกเร้าความรู้สึกให้ คล้ายคลึงกับที่มีอยู่ในผู้ชม (สิ่งที่อยู่ภายนอก) ...ลำดับเหตุการณ์ได้คือ ความรู้สึกในศิลปิน > การ รับรู้ > งานศิลปะ > ความรู้สึกของผู้ชม เมื่อความรู้สึกทั้งสองมีความรู้สึกคล้ายกันและเท่าเทียมกัน ย่อมหมายความว่า งานศิลปะชิ้นนั้น ๆ ประสบความสำเร็จ... สิ่งที่อยู่ภายในคือความรู้นั้นต้องมีอยู่ แม้ว่างานศิลปะจะเป็นสิ่งสมมุติ สิ่งที่อยู่ภายในจะเป็นสิ่งกำหนดงานศิลปกรรม”

เมื่อกล่าวถึงจุดกำเนิดแห่งความพอใจ คันดินสก็ ให้ข้อคิดว่า

1. ความประทับใจจากธรรมชาติ สิ่งนี้ข้าพเจ้าเรียกมันว่า ความตรงตราประทับใจ (impression)

2. จิตไร้สำนึก การแสดงออกอย่างฉับพลันของลักษณะภายในของสิ่งที่ไม่ใช้วัตถุ (เช่น วิญญาณ) ตามธรรมชาติ สิ่งนี้ข้าพเจ้าเรียกว่า การกระทำที่ไม่ได้เตรียมการมาก่อน (improvisation)

3. การแสดงออกอย่างเชื่องช้าของความรู้สึกภายใน งานถูกทำแล้วทำอีก และเป็นการ อวดภูมิปัญญา สิ่งนี้ข้าพเจ้าเรียกมันว่า การจัดองค์ประกอบ (composition) ในเหตุผลนี้ จิต สำนึกถูกใช้ให้ถึงจุดประสงค์อย่างมากมายในทุกส่วน แต่ทว่าไม่มีสิ่งใดปรากฏชัดเจนนอกจาก ความรู้สึก

ผลงานของคันดินสก็ ในระยะเริ่มต้นยังคงดำเนินงานไปตามหลักการข้อที่ 1 และ 2 จาก สิ่งนี้เองเขาจึงได้ชื่อว่าเป็นผู้นำของแอ็บสแตรก เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism)

ศัพท์คำนี้บัญญัติขึ้นเพื่อให้แตกต่างไปจากศิลปะนามธรรมชนิดอื่นๆ ซึ่งเกิดขึ้นมากมาย ภายหลัง คันดินสก็สร้างงานจิตรกรรมให้ออกนอกเส้นทางจากที่เคยปฏิบัติกันมานาน ที่ต้องสร้าง ภาพจากสิ่งที่ปรากฏแก่สายตามองเห็นได้ ผลงานของเขามีได้แสดงภาพของมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม โดย เป็นการแสดงออกของมนุษย์กับโลกภายในใจของเขา โดยแสดงออกทั้งภาพของโลกภายในและ โลกภายนอก ด้วยการแสดงออกอย่างสุนทรีย์ของมนุษย์ที่มีทระณะต่อความจริงที่เขาเข้าใจ ต่อมา ราวปี ค.ศ. 1930 ความคิดและวิธีการของคันดินสก็ ได้รับการยกย่องยอมรับและนับถือ ศิลปิน จำนวนมากพากันปฏิบัติตามแนวทางนี้ จนถึงขั้นสามารถจัดงานนิทรรศการขึ้นโดยเฉพาะได้มีผู้ส่ง

ผลงานร่วมแสดงงานศิลปะแบบนามธรรมที่จัดขึ้นในกรุงปารีสเป็นครั้งแรกอย่างคึกคัก ผู้นิยมในแนว
ลัทธิใหม่นี้ได้เพิ่มจำนวนมาอย่างรวดเร็วถึงกับมีการจัดตั้งสมาคมศิลปินนามธรรมของอเมริกาขึ้นเมื่อ
ปี ค.ศ. 1936 เช่นเดียวกับในอังกฤษก็มีการตั้งกลุ่ม โดยมีจิตรกรและประติมากรรมคนสำคัญเข้าร่วม
ตั้งเช่น เบน นิโคลสัน, เฮนรี มัวร์, บาร์บารา เฮพเวิร์ธ, เกรแฮม ซุทเธอร์แลนด์, วิคเตอร์ พาสเมอร์
ฯลฯ และแพร่ขยายกลายเป็นศิลปะนานาชาติ (สากล) ไปในที่สุดกลายเป็นแบบอย่างที่มีอิทธิพลอย่าง
มาก ลัทธิหนึ่งของคริสต์ศตวรรษที่ 20 อีกทั้งเป็นจุดกำเนิดของลัทธิศิลปะจำนวนมากมาย ก่อให้
เกิดศิลปะรูปแบบต่างๆ นานาชนิด ซึ่งทุกแบบต่างมีเค้าต้นแบบของคันดินสกีทั้งสิ้น

กลุ่มศิลปะนามธรรมในยุคหลังที่ตามมา มี :

ซูพรีมาติซึม (Suprematism) นำโดย มัลเลวิช (Malevich, 1878-1935) เริ่มในราว ค.ศ.1913 –
1915 คอนสตรัคติวิซึม (Constructivism) มีผู้นำคือ วลาดีเมียร์ ทาทลิน (Vladimir Tatlin, 1875-1953)
ในราว ค.ศ. 1913-1915 นีโอ-พลาสติกซึม (Neo-plasticism) มีจิตรกรผู้นำคือ มอนเดรียน (Mondrian,
1872-1944) กำเนิดลัทธินี้ราว ค.ศ.1920 รายนอนนิซึม (Rayonnism) มีผู้นำคือ ลาริโอนอฟ แอ็บสแตรค
เอ็กซ์เพรสชันนิซึม (Abstract Expressionism) นำโดย คันดินสกี และต่อมาได้รับการพัฒนาจาก
ศิลปินอเมริกาหลายคน รวมทั้งศิลปินยุโรป นับว่าเป็นกลุ่มที่มีบทบาทสูงมากที่สุด แอคชัน เพนเตอร์ (
Action Painter คือ จิตรกรที่มีวิธีวาดภาพรูปต่าง ๆ เช่น สาดสี โรยสี ขว้างสี ฯลฯ แทนการใช้พู่กัน)
ก็อยู่ในแนวนี้นี้ด้วย และเซอร์เรียลลิซึม กลุ่มนามธรรม (Surrealism Automatism) ก็มีผู้ร่วมความคิดนี้
หลายคน เช่น อังเดร มาซอง (Masson), ฮวน มิโร (Joan Miro), มัตตา (Matta) ฯลฯ
(กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 220-225)

คันดินสกี ได้เรียนวิชาศิลปะและดนตรี และเข้าเรียนวิชามนุษยศาสตร์ที่โอดีสซาถึงปี
ค.ศ. 1885 เมื่อเรียนจบแล้วเขาเดินทางกลับไปมอสโคว์กับพ่อ และเริ่มเรียนกฎหมายที่
มหาวิทยาลัยมอสโคว์ในปี ค.ศ.1886 ช่วงปี ค.ศ. 1889 ได้เดินทางท่องเที่ยวไปในเมืองวอลร็อคดา
โดยรับการสนับสนุนด้านเงินทุนจากสถาบันธรรมชาตวิทยา ในการทำงานวิจัยหัวข้อประวัติศาสตร์
ชนชาติมนุษย์วิทยา และเขียนบทความที่เกี่ยวกับกฎหมายของชาวไร่ บทร้อยกรองเรื่องราวทาง
ศาสนาของชนเผ่าทำให้เกิดความประทับใจ ศิลปะแบบชนบทของภูมิภาคทางตอนเหนือของ
รัสเซีย ปีนี้เขาเดินทางไปที่เซนต์ปีเตอร์เบิร์กเข้าชมนิทรรศการ ได้เห็นภาพของเรมบรันต์ก่อให้เกิด
ความประทับใจในเรื่องแสงเงา แล้วจึงเดินทางต่อไปยังปารีส ปี ค.ศ. 1892 เขาเรียนจบการศึกษา
ด้านกฎหมายและเศรษฐศาสตร์ เขาจากเมืองมอสโคมายังมิกนิกพักอยู่กับญาติลูกพี่ลูกน้องชื่อ อันยา
ซิมิเคียน ซึ่งเขาและเธอได้แต่งงานกัน และปี ค.ศ. 1893 คันดินสกีกลับไปเป็นอาจารย์คณะ
นิติศาสตร์ที่มหาวิทยาลัยมอสโคว์ เขียนปริญญาอุษฎฐิบัณฑิตชื่อความถูกต้องทางกฎหมายและคำ
จ้างแรงงาน ซึ่งวิชาที่เขาทำวิทยานิพนธ์นั้นต่อมาได้มาตั้งเป็นคณะวิชา

ปี ค.ศ. 1895 เขาไม่ได้ทำงานตามด้านกฎหมายและด้านเศรษฐศาสตร์ที่เขาจบมา แต่กลับทำงานด้าน
แนวทางการผลิตงานพิมพ์ภาพแทน ในปี ค.ศ.1896 เขาเข้าร่วมเป็นวิทยากรแลกเปลี่ยนความคิดเห็น
กับโมเนในงานแสดงภาพของฝรั่งเศส ที่กรุงมอสโค และได้รับการชักชวนจากโมเนให้ไปมิกนิกเพื่อทำงาน
เป็นนักวิชาการทางศิลปะ ปี ค.ศ. 1897 คันดินสกีเริ่มศึกษาศิลปะที่สถาบันแอนทอน เอสบิส ซึ่งมีการสอน

ศิลปะเป็นการส่วนตัว ที่มีชื่อเสียงบริหารงานโดยชาวยุโกสลาเวีย ชื่อแอนตัน แอชแบ เป็นโรงเรียนเอกชน ที่ซึ่งเขาใช้เวลาเกือบ 2 ปี ไปกับการเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ และได้รู้จักกับ อเล็กซ์ ฟอน บัลเลนสกี มาเรียน วอน เวเรฟคิน และได้เข้าชมงานนิทรรศการที่ศูนย์จูกอนต์สตีลในมิวนิก และปีต่อมาได้เจอ ฟรอนซ์ วอน สตัค อาจารย์สอนผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ก่อตั้งศูนย์มิวนิก และเป็นที่ปรึกษาของสถาบันแก่ชาว เยอรมนี ที่โรงเรียน อะคาเดมี ปี ค.ศ. 1899 เขาจึงสมัครเข้าไปเรียนในห้องที่ ฟรอนซ์ วอน สตัค สอนในครั้งแรกของการ สมัครเข้ารับการศึกษาก็ถูกปฏิเสธ และในปี ค.ศ. 1900 เขาพัฒนาผลงานด้วยการทำงานอย่างหนัก เพื่อลองสมัครเข้าไปเรียนกับสตัคอีกครั้งจนได้รับการยอมรับเลือก ได้รู้จักกับนักเรียนที่ชื่อ พอล เคล ซึ่ง เขาแสดงผลงานในสมาคมศิลปินมอสโค และได้เจอสมาชิกกลุ่ม ไคแล เซฟิคเซอร์ (Ulrike Becks-Malomy. 1994 : 30)

สถาบันการศึกษาในปี ค.ศ. 1901 คันทินสกี และ ร็อค ริสกี วาลด์เมอร์ เฮกเกอร์ จูสแตส เฮเกท์ และ วิลเฮล์ม ฮูทเกน ได้ก่อตั้งสถาบันฟาลิงค์ และเขาได้รับเลือกเป็นผู้นำ มีการจัด นิทรรศการครั้งแรกในเดือนสิงหาคมและสถาบันสอนศิลปะฟาลิงค์เปิดในช่วงฤดูหนาว โดยคันทินสกี เป็นผู้อำนวยการ แล้วเขาเดินทางไปรอด เทนเบิร์กออฟเดอร์ทูลเลอร์ และ โอเดสซา เขียนบทความ ชื่อ วิจัยในวิจัย ลงหนังสือพิมพ์ในกรุงมอสโคว์ และปี ค.ศ. 1902 เจอแกเบรียล มันทอร์ นักเรียนที่เขาสอนในสถาบันฟาลิงค์ มีการจัดนิทรรศการฟาลิงค์ครั้งที่ 2 ในช่วงฤดูร้อน และจัดครั้งที่ 3 ที่แคทเซิล ณ กรุงเบอร์ลิน มีผลงานของ รอลฟวิทคอลวิน กับ วิลเฮมแทบเลอร์ ร่วมแสดง เป็นครั้งแรกที่แสดงผลงานภาพพิมพ์แกะไม้สีด้าของคันทินสกี และได้ผลิตนักเรียนที่วาดภาพสีน้ำมันใน 5 ปี ต่อมา ปี ค.ศ. 1903 เปิดนิทรรศการฟาลิงค์ครั้งที่ 7 จัดโดย โกลด โมเน แสดงภาพวาดของโรงเรียน ฟาลิงค์ คันทินสกีได้ชักชวนปีเตอร์ เบรนเรลไปสอนวิชาตกแต่งภาพที่โรงเรียนสอนศิลปะดูเชลดรอพ และเขาเดินทางไปเวียนนา เวนิส โอเดสซา และมอสโคว์ มีการตีพิมพ์หนังสือบทกลอนที่ไม่มีคำพูด ในเมืองมอสโคว์ ในปีนี้คันทินสกีสร้างผลงานจิตรกรรมที่ขี่ม้าสีน้ำเงิน (The Blue Rider) ซึ่งได้ กลายเป็นชื่อศิลปินในลัทธิเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ในเวลาต่อมา ปี ค.ศ. 1904 เปิดนิทรรศการฟาลิงค์ ครั้งที่ 9 ด้วยงานของเฟลิก คูบริน คันทินสกีได้แสดงผลงานภาพวาดสี และภาพพิมพ์แกะไม้ จำนวน 15 ชิ้น ผลงานทั้งหมด ได้ถูกคัดเลือกไปแสดงนิทรรศการศิลปินมอสโค คันทินสกีได้แยกทางจากอันยา และยกที่พักพิงของเขาและเธอไว้ให้เป็นสมบัติ เพื่อที่จะเดินทางท่องเที่ยวไปในยุโรปกับแกเบรียล มันทอร์ ที่ ฮอลแลนด์ เบอร์ลิน โอเดสซา ปารีส ทุนิก เขาเข้าชมนิทรรศการศิลปะกรรมชาลงโดตอน ที่ ปารีสเป็นครั้งแรกหลังจากนั้นเขาก็ไปทุกปีจนถึงปี ค.ศ. 1910 และเปิดการแสดงนิทรรศการฟาลิงค์ ครั้งที่ 12 ที่เมืองมิวนิก ในเดือนธันวาคม และเป็นการแสดงครั้งสุดท้าย สถาบันสอนศิลปะฟาลิงค์ ปิดตัวลงเนื่องจากไม่มีนักศึกษาให้ความสนใจ

ปี ค.ศ. 1905 คันทินสกีกลับจากทุนิกและเดินทางต่อไปเยอรมนี เดสเดน โอเดสซา ราฟาโล ไปแสดง นิทรรศการศิลปะกรรมชาลงเดส อินดิเรนเดรน พร้อมกับสมาคมศิลปินมอสโคว์และได้เป็นสมาชิกของ ดุช เซอร์ คูเลอร์บิน ซึ่งเป็นสมาคมศิลปินเยอรมนี ปีค.ศ. 1906 เขาเดินทางไปกับ แกเบรียล มันทอร์ ไป เจนีวา มิลาน ปารีส พักที่เซิร์ฟเรียลในปารีสตั้งแต่ 28 มิถุนายน 1906 ถึง 9 มิถุนายน 1907 ได้มีส่วนร่วมในนิทรรศการต่างๆ โดยเฉพาะที่นิทรรศการศิลปะกรรมชาลงโดตอน ในปารีส โดยร่วมแสดงกับกลุ่ม ไฟวิสซ์ และที่เบอร์ลินโดยมีศิลปินกลุ่มดี บรูกเกอร์ ในเดสเดนร่วมแสดงด้วย ปี ค.ศ. 1907 เปิด

นิทรรศการงานร้อยแก้ว ที่โมเซเพลวเพลในแองเกอร์ เดินทางไปสวิทเซอร์แลนด์ และไปอยู่เบอร์ลินกับ มันทอร์ ตั้งแต่เดือนกันยายน ถึงเมษายน ปี ค.ศ. 1908 เปิดนิทรรศการศิลปะกรรมชาลงอินดิเพรนเดรณ ในปารีส ตั้งแต่เดือนมีนาคมถึงพฤษภาคม และช่วงกลางตุลาคมเขายังอยู่กับแกเบรียล มันทอร์ และ อเล็กซี ฟอน ยัลเลนสกี ในเดือนกันยายนเขาย้ายไปอยู่ที่ อพาร์ทเมนต์ที่ 36 เอนมิลเลอร์สตรับ ซึ่งไม่ไกล จาก ปอล ซีญัก

ปี ค.ศ. 1909 คันทินสกีได้เป็นผู้นำในการก่อตั้งศูนย์ นิวคินสเลอร์เวียริฟุง มิวเซอน อยู่จนเกิดสงครามโลก ครั้งที่ 1 ในช่วงเวลานั้นคันทินสกีได้เดินทางอยู่เป็นประจำ เขาสร้างผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ใน เมอร์นู หนังสือ ไช โลกราฟ ของเขาตีพิมพ์ในปารีส เขาได้แสดงนิทรรศการในชาลงอินดิเพรนเดรณ และ นิทรรศการนิวคินสเลอร์เวียริฟุง ครั้งที่ 1 ที่หอศิลป์ศิลปะสมัยใหม่ในมิวนิก เป็นครั้งแรกในการแสดง ภาพวาดหลังกระจกจากศิลปินมาวาเรียน และได้ประพันธ์กลอนสด (improvi) และเขาเดินทางท่องเที่ยว ทรูนิเซีย ฝรั่งเศส สวิตเซอร์แลนด์ และได้พบศิลปินกลุ่ม นิวส์กันเบอร์ ศิลปินกลุ่มใหม่ในมิวนิก เขาอาศัยอยู่ในเมอร์นูอยู่สักระยะหนึ่ง ได้แสดงนิทรรศการกับซอลเดอมันด์ เวสตุสเซอร์ คูลเลอร์ เป็นศิลปิน พิเศษของเยอรมนีตะวันตกในตุลเชลตรอฟ มีการจัดนิทรรศการ ครั้งที่ 2 นิวคินสเลอร์เวียริฟุง ได้เจอกับโอกุส มาร์เก ใช้เวลาในเดือนตุลาคมถึงธันวาคมในรัสเซีย มอสโคว์ เซนต์ปีเตอ์เบิร์ก โอเดสซา และที่ โอเดสซา จัดนิทรรศการงาน 52 ชิ้น ที่ชาลงอินเตอร์แนลชันนอล มีส่วนรวมงานนิทรรศการ แจ็ค ออฟ ไคมอน ซึ่งเตรียมงานโดยรอล ลาเรียบน็อต คันทินสกีได้วาด 1 ใน 3 ภาพองค์ประกอบ และทำงานทางด้านวิชาการ หลักทฤษฎีศิลปะที่ชื่อจิตวิญญาณในงานศิลปะ

ใน ค.ศ. 1911 ร่วมมือตีพิมพ์หนังสือชื่อ สงครามของศิลปะ กับหนังสือเล่มเล็ก ชื่อ การโต้แย้งเรื่องความ สำคัญของศิลปะฝรั่งเศสของศิลปินเยอรมันนี้ แต่งโดยศิลปินชาวเวอร์พอลสเวติ ชื่อ คาร์ล วินเนน และ คันทินสกีได้พัฒนาเรื่องของการวาดเขียน การใช้สีอย่างรวดเร็ว ซึ่งขณะนั้นมีกลุ่มอีกศิลปะอีกกลุ่มเกิดขึ้นควบคู่กันไป คือ ลัทธิโฟวิสต์ซึ่งเกิดขึ้นในฝรั่งเศส ปี ค.ศ. 1909 หนังสือชื่อ องค์ประกอบ หมายเลข 5 ได้รับการปฏิเสธจากกลุ่ม นิวคินสเลอร์เวียริฟุง คันทินสกี มาร์ค มันทอร์ และคูบิน จึงลาออกจากกลุ่ม นิวคินสเลอร์เวียริฟุง หลังจากการแสดงนิทรรศการครั้งที่ 3 ต่อมาหนังสือของคันทินสกี ชื่อ จิตวิญญาณ ในงานศิลปะ ได้ตีพิมพ์ในมิวนิก โดย เบรส ไทเบอร์ เวลแล็ค ในปีนี้คันทินสกี และมาร์ค ก่อตั้งกลุ่ม บลูไร เทอร์ จัดงานแสดงนิทรรศการของกลุ่มบลูไรเทอร์ ครั้งที่ 1 ที่หอศิลป์พันเฮาเซอร์ในมิวนิก ซึ่งงาน นิทรรศการดังกล่าวจัดข่างงานนิทรรศการของกลุ่มนิวคินสเลอร์เวียริฟุง คันทินสกีสร้างงานเทคนิคภาพ พิมพ์สี เรื่องราวเกี่ยวกับคนและรูปร่างคน โดยใช้ เส้น สี จากเนื้อหาชีวิตของแอฟริกัน และชาวรัสเซีย ภาพเหล่านั้นมีลักษณะเป็นนามธรรม สำคัญที่เริ่มแสดงการพัฒนาตัวเส้นและทัศนธาตุอย่างอิสระ

ปี ค.ศ. 1912 จัดงานแสดงนิทรรศการของกลุ่มบลูไรเทอร์ ครั้งที่ 2 ที่หอศิลป์ฮานส์ กอลทซ์ ในนครมิวนิก มีผลงานกราฟฟิคได้สร้างขึ้นเดือนกุมภาพันธ์ และเขาได้แสดงเดี่ยวที่หอศิลป์เฮอร์วาสน์เดนสตันใน เบอร์ลิน จัดแสดงนิทรรศการกับโมเดเนเน ปันคัสสิริท และนิทรรศการที่รอสเตอร์ดัม ในเดือนพฤศจิกายน และเดินทางไปโอเดสซา มอสโคว์ ตั้งแต่กลางเดือนตุลาคม ถึงเดือนธันวาคม เขาได้มีส่วนร่วมในงาน นิทรรศการต่าง ๆ เช่น นิทรรศการ แจ็ค ออฟ ไคมอน ในมอสโคว์ รวมถึงศิลปะร่วมสมัยและศิลปะอื่น ๆ ความรู้ต่าง ๆ ที่เขาได้พบเป็นผลงานจิตรกรรมและรวบรวมเป็นหนังสือ ผลงานจิตวิญญาณในงานศิลปะ ของเขา ได้รับความนิยมนตีพิมพ์เป็นครั้งที่ 2 และ 3 ได้รับการยอมรับเป็นแนวความคิดทางศิลปะแนว แอ็บสแตรค เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ซึ่งดำเนินต่อมาหลังสงครามโลก ปี ค.ศ. 1921 ได้ออกจากสถาบันศิลปะ วัฒนธรรม และถูกแต่งตั้งเป็นรองผู้อำนวยการหน่วยงานทางด้านจิตวิทยา ที่เพิ่งค้นพบหลักการทาง สุนทรียศาสตร์ ในเดือนธันวาคม เขาและภรรยาออกจากรัสเซียไปเมืองเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี ปี ค.ศ. 1922 คันทินสกีใช้เวลา 6 เดือนในเบอร์ลิน โดยมีส่วนร่วมในนิทรรศการต่าง ๆ และเป็นครูในสถาบัน เบาเฮาส์ ในเดือนมิถุนายน จากการแนะนำของพอล เคล ได้ตีพิมพ์เรื่องโลกใบเล็ก ให้กับทางราชการซึ่ง

มีผู้ช่วยเป็นนักเรียนของเบาเฮาส์ และได้ทำสัณนิษฐานให้กับการแสดงศิลปะชื่อ ฮันเซอร์รี่ ใน เบอร์ลิน ได้มีส่วนร่วมกับการนิทรรศการ เฟิร์ทเอ็กซิซิชั่นส์ ที่หอศิลป์วันดีแมงในรัสเซีย เขาเป็นสมาชิกคนหนึ่งของกลุ่มบลู เพียร์ (Blaue Vier) ศิลปินสี่น้ำเงินทั้งสี่คน คือ พอล เกล โลโอเนล ฟิงเงอร์ และอเล็กซ์ ฟอน บัลเลนสกี ซึ่งแต่ละคนมีผลงานเฉพาะตัวในระดับสูง และนิยมใช้สีน้ำเงินเป็นหลัก ได้ร่วมกันเปิดแสดงผลงานในสหรัฐอเมริกาและเม็กซิโก โดยนำเสนอผลงานที่มีลักษณะแสดงส่วนประกอบศิลปะ จนถึง ปี ค.ศ. 1924 ต่อมาปี ค.ศ. 1925 เบาเฮาส์ย้ายไปเคอเซาในเดือนเมษายน ต่อมา มีนักธุรกิจ ออโตราส ชือ บลูริค ได้ก่อตั้งสมาคมของคันทินสกี ปี ค.ศ. 1926 คันทินสกีย้ายไปบ้านเบาเฮาส์แมสเตอร์ ซึ่งสร้างโดย โซเฟียส และพอล เกล อยู่หลังถัดไป หนังสือ จด ลัณ และพื้นที่ราบ ได้รับการตีพิมพ์เป็นครั้งที่ 2 ในมิวนิก เขาแสดงเดี่ยวอีกหลายที่ในเยอรมนี และเมืองไนรูฟี่ ในวันครบรอบอายุ 60 ปี วารสารของเบาเฮาส์ ได้พิมพ์วาระโอกาสนี้เป็นที่ระลึกด้วย

ปี ค.ศ. 1927 คันทินสกีและนีนา ได้รับเลือกให้เป็นพลเมืองของเยอรมนี ได้ออกแบบและแสดงภาพที่งานแสดงในไฟตริช เทียเตอร์ที่เดลซา ปี ค.ศ. 1929 แสดงผลงานเดี่ยวภาพสีน้ำที่หอศิลป์แซค ในปารีส เขาเดินทางไป เบลเยียม และแวนเยียมเจมส์ เอนเซอร์ ในออสเทน และใช้วันหยุดไปกับพอล เกล ใน เฮนดาอี ปาร์ค ปี ค.ศ. 1930 ทำสัญญาและแสดงนิทรรศการกับทีมงานปารีส ชื่อเซอร์เกส เอท คาร์เลอร์ แล้วเดินทางไปอิตาลี สวิตเซอร์แลนด์ นวมเบรท ที่ดำเนินการโดย คันทินสกี เกล และ เซเลทเมอร์ จากพิพิธภัณฑ์ใน เวโมเมอร์ ปี ค.ศ. 1931 เขาได้ออกแบบเซรามิก และจิตรกรรมฝาผนังให้ห้องอัดเสียงที่นิทรรศการเซอร์แมน อาคไซเทอร์ในเบอร์ลิน และเดินทางไปอียิปต์ ตุรกี กรีซ และอิตาลี ลงวารสารของฝรั่งเศสที่ชื่อ แคลโอเอร์ ดี อาร์ต

ปี ค.ศ. 1932 สถาบันเบาเฮาส์ถูกปิดลงโดยสังคมนิยมแห่งชาติ โรงเรียนย้ายไปเบอร์ลิน ซึ่งเปิดใหม่เป็นเอกชนอย่างเป็นทางการ คันทินสกีย้ายตามในเดือนธันวาคม ปี ค.ศ. 1934 ร่วมแสดงงานนิทรรศการกลุ่มสร้างสรรค์ศิลปะนามธรรม และนิทรรศการชื่อแคลโอเอร์ ดี อาร์ต ในที่ทำงานคันทินสกีได้เจอ คอนสตันติน บรานคูซ รอเบิร์ต โซเนีย คิลอนนี เฟอร์แนน ลีเจอร์ ฮวน มิโร พิต มอนเคเรียน และออบีร์ต แมคเนลี สร้างมิตรภาพกับ ฮันส์ ฮาร์ป กับใช้เวลาหน้าร้อนในเนอร์มันดี ปี ค.ศ. 1935 คันทินสกี เลิกคิดที่จะเป็นผู้อุปถัมภ์ หันมาเป็นศิลปินที่สร้างงานประจำที่หลังภูเขาโคโรจีเหนือคาร์โรลินา ได้จัดแสดงงานนิทรรศการ ชื่อ แคลโอเอร์ ดี อาร์ต ที่ทำงานในปารีส และ หอศิลป์ ไอ.บี.นูแมนส์ ในนิวยอร์ก และใช้เวลาในฤดูร้อนที่ ริเวอร์ลาในฝรั่งเศส ปี ค.ศ. 1936 เขามีส่วนร่วมในงานนิทรรศการชื่อ แอ็บสแตรค แอนด์คอนกรีต ในลอนดอน และคิวบิสม์ และ แอ็บสแตรคอาร์ตในนิวยอร์ก ใช้วันหยุดที่อิตาลี ปี ค.ศ. 1937 คันทินสกีแสดงงานเดี่ยวที่หอศิลป์ในนิวยอร์ก และที่เจเนเนอรัลเรท อาร์ต ในเมืองมิวนิก มีส่วนร่วมกับการตีพิมพ์แบบงานศิลปะนานาชาติ ในพิพิธภัณฑ์จิยู เต พอม ที่ปารีส และคันทินสกีได้รับเกียรติในการตั้งหุ่นประติมากรรมรูปเหมือนของเขาในพิพิธภัณฑ์ของเยอรมนี ปี ค.ศ. 1938 แสดงผลงานนามธรรมที่พิพิธภัณฑ์สเตติลิจ์ ในอามเตอร์ดัม กรีนินท์ ส และ ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ไม่ได้ถูกตีพิมพ์ในนิตยสารและเขียนบทความเกี่ยวกับศิลปะแนวดั้งเดิม (concrete art) ปรากฏในหนังสือพิมพ์เอ็กซ์ซี โซเกล เป็นครั้งแรกปี ค.ศ. 1939 ผลงานคอมโพสิชัน 16 ถูกซื้อโดยรัฐบาลฝรั่งเศสทั้งคันทินสกีและภรรยา ถูกยกย่องว่าเป็นพลเมืองฝรั่งเศส ผลงานชิ้นยิ่งใหญ่ชื่อคอมโพสิชันได้ทำสำเร็จ

ปี ค.ศ. 1940 ความวุ่นวายที่เกิดขึ้นในสังคมประเทศเยอรมนียังคงดำเนินต่อไป เขาใช้เวลา 2 เดือนที่ฟิริน ปี ค.ศ. 1941 คันทินสกีเสนอตัวต่อเจ้าหน้าที่สหรัฐอเมริกาในการผ่านเข้าประเทศ แต่ไม่ประสบความสำเร็จ ปี ค.ศ. 1942 ถึง ปี ค.ศ. 1944 เขาเขียนภาพขนาดใหญ่ และได้เปิดงานนิทรรศการครั้งยิ่งใหญ่กับ จิน บัคเซอร์ ที่หอศิลป์ในปารีส ช่วงฤดูใบไม้ร่วงของเดือนมีนาคมล้มป่วยแต่เขาทำงานจนถึงเดือนกรกฎาคม และเสียชีวิตลงด้วยโรคเกี่ยวกับสมองและไขสันหลังที่นิววิลลี เซอร์ ซีไร รวมอายุ 78 ปี (พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิต. 2540.)

ทักษะของคันดินสกี

ตลอดชีวิตของเขาต้องเดินทางเกือบตลอดเวลาตัวเขาเกิดในเมืองมอสโคว์ ปี ค.ศ.1966 ช่วงชีวิตในวัยเด็กมักจะพำนักในประเทศเยอรมนีและปารีส คันดินสกีเป็นคนประเทศรัสเซีย เขารักประเทศบ้านเกิดมากและแสดงออกมาในภาพที่เขาวาดเสมอ อารมณ์ที่เขาสื่อในภาพจึงมักจะเป็นสิ่งที่เขาค้นเคยตามสถานที่ต่าง ๆ ในประเทศรัสเซียจากได้สัมผัสภาพชีวิตในชนบท ความประทับใจในเสียงเพลงซึ่งเขาได้เรียนรู้เกี่ยวกับดนตรีตั้งแต่อายุ 5 ขวบ ทักษะทางความคิดของคันดินสกีช่วงก่อนที่จะมาสนใจศิลปะอย่างจริงจังนั้น เมื่อครั้งยังเยาว์วัยตัวคันดินสกีนั้นไม่เคยมีความมุ่งมั่นในการเป็นศิลปิน แต่อย่างไรก็ตามเขาเล็งเห็นว่างานศิลปะเป็นสิ่งจรรโลงใจ และยากจะเข้าถึงซึ่งเขาพิจารณาว่าเขายังไม่มีความสามารถในการสื่อให้สิ่งนั้นออกมาในภาพ

ช่วงอายุ 26 ปี คันดินสกีได้เข้าชมผลงานศิลปะหลายครั้ง เช่น งานจิตรกรรมของเรมบรันต์ และผลงานของ โกลด โมเน ชื่อ ชุดฟาง โดยเฉพาะผลงานของโมเนต์นั้นมีผลทำให้แนวความคิดของคันดินสกีต่องานศิลปะเปลี่ยนแปลงไป เพราะยึดติดความเหมือนจริง ซึ่งศิลปะแนวอิมเพรสชันนิสม์นั้นแสดงออกมาในรูปแบบที่เรียบง่ายแต่สามารถสื่อความรู้สึกได้อย่างดี ช่วงระยะเวลานี้ผลงานของคันดินสกีมีลักษณะเหมือนจริง ต่อมาเขาได้เรียนรู้จากอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ ฟรอนซ์ วอน สตัค ผู้ก่อตั้งศูนย์มิวนิกซึ่งชื่นชมในผลงานภาพของคันดินสกีเว้นแต่แนวทางการใช้สีในภาพ โดยแนะนำให้เขาสองเปลี่ยนแนวการใช้สีมาใช้สีดำ ขาวแทน ซึ่งจากคำแนะนำนี้มีผลกับผลงานของเขาในกาลต่อมาอย่างงานภาพพิมพ์แกะไม้โดยยึดสีพื้นเป็นสีดำ ตัวคันดินสกีได้เข้าศึกษาที่สตูดิโอของสตัคโดยสตัคพยายามชี้แนวทางให้คันดินสกีรู้จักการสร้างสรรค์แนวทางอย่างแน่วแน่ แต่คันดินสกีพบว่าสตัคไม่สามารถสอนในสิ่งที่เขาอยากเรียนรู้ หลังจากเรียนจบเขาใช้ชีวิตต่อที่มิวนิกในช่วงระยะเวลาหนึ่งเขาไม่มีผลงานอย่างอื่นนอกจากภาพเสกิตต่าง ๆ และทำให้เขาเข้าใจอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้นว่าการจะเป็นศิลปินที่มีความสามารถนั้นยากยิ่งนัก ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1901 เป็นต้นมาคันดินสกีพัฒนาแนวความคิดและการสร้างสรรค์ผลงานตลอด ส่วนหนึ่งเกิดจากการแลกเปลี่ยนทางความคิดกับศิลปินมากมาย หนึ่งในนั้นคือศิลปินกลุ่มต่อต้านศิลปะแนวประเพณีนิยมสมาชิกชุดสุดท้ายของ "ได แอล เซฟิเคเซอร์" ที่มีการจัดงานร่วมกับเหล่าศิลปินของศูนย์ฟาลิงซ์ คันดินสกีได้ออกแบบภาพโปสเตอร์การจัดงานนิทรรศการฟาลิงซ์ เป็นลักษณะเรียบง่ายในการใช้โทนสีแต่ให้ความลึกซึ้งในการมองและนี่นับเป็นครั้งแรกของเขาที่มีผลงานออกสู่สายตาสาธารณชน และเขาได้รับข้อเสนอในการเข้าฝึกสอนสถาบันสอนศิลปะฟาลิงซ์ ซึ่งนับเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญต่อชีวิตศิลปินของเขาจากภาพนี้เขาไม่ใช่ว่าเพียงนักจิตรกรรมเท่านั้นแต่กลายเป็นนักทฤษฎีและนักปฏิบัติในเวลาเดียวกันด้วย และสถาบันฟาลิงซ์นั้นจำต้องปิดตัวลงหลังจากนั้นแค่หนึ่งปี

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขาในปี ค.ศ.1903 ที่เขาชอบทำมากที่สุดก็คือทิวทัศน์ ซึ่งคันดินสกีรวบรวมแรงบันดาลใจจากแหล่งวัฒนธรรมต่าง ๆ จากการเดินทางท่องเที่ยวกับมันเตอร์ผู้ร่วมแนวคิดเดียวกัน ไปยังนครเวนิส โอเดสซา ทันิก ราฟาโล ปารีส เบอร์ลิน และทางตอนใต้ของไทรอล ได้มีโอกาสร่วมในนิทรรศการภาพเขียนอย่างเช่นที่ศูนย์ เบอร์ลิน ซาลง ดาร์วทาวในปารีส และช่วงเวลาเหล่านี้เขาใช้เวลาส่วนใหญ่กับการค้นคว้าศึกษางานศิลปะมากที่สุดช่วงหนึ่ง งานของเขาในช่วงปี ค.ศ. 1900 ถึงปี ค.ศ. 1908 ส่วนใหญ่จะเป็นแนวอิงธรรมชาติที่ค่อนข้างพิสดาร ผลงานของเขายืดแนวจากงานเพลงพื้นบ้านและตำนานประเทศรัสเซีย เช่น ภาพความสวยงามของชาวพื้นเมืองที่เกิดจากการจินตนาการของเขา ภาพวิวทิวทัศน์ ภาพเหล่านี้แสดงให้เห็นอาการคิดถึงบ้านของเขาอย่างชัดเจน ภาพที่คันดินสกีวาดในแต่ละภาพสามารถที่จะอธิบายได้ถึงความเป็นอยู่การใช้ชีวิตในช่วงก่อนของชาวรัสเซียได้เด่นชัด จากการท่องเที่ยวไปในจังหวัดวอลร์โรคดา ที่ซึ่งชาวบ้านพื้นเมืองแต่งกายด้วยสีสันฉูดฉาด และประดับประดาบ้าน

เรือนด้วยงานฝีมือการแกะสลักตกแต่งด้วยเครื่องเรือนสวยงามปราณีต บางครั้งเขาวาดภาพทิวทัศน์ที่แสดงออกถึงสัญลักษณ์จิตวิทยามากกว่าศึกษาธรรมชาติ ซึ่งตรงกับอัลริกา เบคส์ มาเลอร์นี่ ที่กล่าวถึงการเจ็บป่วยของคันทินสกีที่มีผลต่อแนวความคิดในช่วงปี ค.ศ.1908 ซึ่งเกิดหลังจากการหย่าร้างจากอันยา ซิมิเคียน ทำให้เขาเจ็บป่วยทางด้านจิตใจ ซึ่งมีผลกระทบกับผลงานของเขาอยู่บ้างโดยในภาพที่เขาวาดออกมาส่วนใหญ่จะมีความสับสนทางอารมณ์ปนอยู่ สิ่งที่เกิดขึ้นทำให้เขาเป็นโรคจิตกรจริตและมีปัญหาทางความคิดโดยเฉพาะช่วงที่เขากลับมาจากปารีสเขาได้เข้ารับการรักษาโรคเรื้อรังนี้รวมทั้งทางปอดในเดือนตุลาคมและในช่วงเวลานี้เขารับอิทธิพลทางศิลปะประเภทต่าง ๆ แฝงอยู่ในผลงานของเขาอย่างมากมาย (Duchting, 1993 : 14-17)

สิ่งหนึ่งที่คันทินสกีให้ความสนใจคือเสียงดนตรี ซึ่งเขาเปรียบดนตรีได้ดังศิลปะอันเป็นอิสระจากพันธะใด ๆ ในโลกที่ทำให้คันทินสกีมีความกว้างขวางทางด้านความคิดและไขว่คว้าศึกษาที่มาแห่ง “เสียง” ให้ผสมผสานออกม้างดเจตคติคันทินสกีหวังที่จะทำผลงานแนวเพลงอันเป็นสื่ออิสระให้มีความหมายและด้วยความมุ่งหวังที่จะทำให้เกิด “ทฤษฎีของการนำงานจิตรกรรมเปรียบเทียบกับงานดนตรี” อันเป็นหนึ่งในภารกิจนำสื่อถึงความหมาย จะเห็นได้จากผลงานแนวเพลงอันเป็นสื่ออิสระให้มีความหมายและด้วยความมุ่งหวังที่จะทำให้เกิด “ทฤษฎีของการนำงานจิตรกรรมเปรียบเทียบกับงานดนตรี” อันเป็นหนึ่งในภารกิจนำสื่อถึงความหมาย จะเห็นได้จากผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ที่เป็นรูปภาพนักร้องที่สร้างขึ้นในปี ค.ศ.1903 แสดงจินตนาการการผสมผสานกับเทคนิคในการเน้นภาพสื่อถึงดนตรี โดยในภาพนักร้องนี้แสดงให้เห็นถึงอาการกำลังร้องเพลงและนักเปียโนที่เล่นดนตรี โดยสีนั้นเปรียบตั้งเป็นเสียงและแววตาของนักเปียโน เสมือนฉอนที่พร้อมจะกระหน่ำวิญญูณดั่งเปียโนที่มีเส้นเสียงมากมายหลากหลาย จากภาพผลงานชิ้นนี้ ลักษณะการถ่ายทอดรูปแบบตัดทอนรูปทรง ในภาพมีรูปคนสองคนเป็นนักร้องและนักดนตรี คันทินสกีพยายามที่จะสื่อถึงความคิดดังกล่าวออกมาในรูปแบบงานศิลปะที่มีการใช้เนื้อหาของภาพเป็นรูปนักร้อง และนักดนตรี



ภาพประกอบหมายเลข 2

The Singer, 1903

ในช่วงแรก ๆ ของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ และต่อมาได้พัฒนาแนวความคิด เนื้อหา และรูปแบบงานที่มีแรงบันดาลใจจากดนตรีแสดงออกมาเป็นเพียงความรู้สึกและคุณค่าของสีในภาพ ผลงานศิลปะที่มีรูปแบบผลงานเป็นนามธรรมที่เขาสร้างขึ้นอย่างไม่ตั้งตัว มีข้อความที่คันดินสก็เขียนถึงการพัฒนาของเขาในวาระโอกาสเปิดงานนิทรรศการของเขาเองที่เมืองโคโลญในปี ค.ศ.1914 ซึ่งกล่าวถึงช่วงเวลา 3 ช่วง ในการพัฒนางานของเขา สรุปได้ดังนี้

1. ช่วงที่สนใจในวิชาชีพช่วงเด็กและวัยเยาว์ที่มีความไม่แน่นอนและสับสนอันยาวนาน ช่วงสำคัญของชีวิตเขานั้นก่อร่างเป็น 2 แบบคือ หนึ่งความรู้สึกถึงความเป็นธรรมชาติในตัว กับการสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ให้กับตัวเองแต่โดยสัญชาตญาณแล้วเขามีความผูกพันกับธรรมชาติและรักการใช้สีในงานเหนืออื่นใด

2. ช่วงเวลาจากครั้งออกจากโรงเรียนเป็นช่วงที่เขาผ่านพ้นช่วงวัยแรกเริ่มที่จะใช้ความคิดอย่างอิสระและเรียนรู้ว่าสิ่งที่ผ่านมานั้นไม่ลงตัวไปซะทุกอย่าง โดยเขาเริ่มที่จะค้นหาคำตอบได้อย่างถูกต้องมากขึ้นกับชีวิต

3. ช่วงที่เฝ้าศึกษาอย่างหนักในการวาดโดยคำนึงเสมอว่าตัวเองพัฒนาไปได้ช้ากว่าที่ควรจะเป็น โดยยึดติดกับรูปแบบมากเกินไปซึ่งนับเป็นช่วงเวลาที่สำคัญสำหรับเขา

บทประพันธ์จิตวิญญาณในงานศิลปะของคันดินสกี ได้ถูกตีพิมพ์ในนครมิวนิก โดย จอร์จ มูลาเลอร์ ในปี ค.ศ.1909 และไพเพอร์ เวอร์แลกบรรณาธิการได้เปลี่ยนรูปแบบของคันดินสกีก็ไปอย่างมาก แต่ภายหลัง ในปี ค.ศ. 1911 เดือนกันยายน จากการค้นคว้าขึ้นมาใหม่โดยฟรันซ์ มาร์ค ได้จัดพิมพ์สมบูรณ์แบบ ปี ค.ศ. 1912 ผลงานจิตวิญญาณศิลปะถูกกล่าวถึงในเมืองเซนต์ ปีเตอร์สเบิร์ก และในปี ค.ศ.1914 ได้ถูกตีพิมพ์และแปลเป็นภาษาอังกฤษโดย ไมเคิล เซคเลอร์ หนังสือได้รับความนิยมนิยมและถูกตีพิมพ์เป็นครั้งที่ 3 ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสนใจและเปิดความคิดรับเอาศิลปะ แนวใหม่ให้เป็นแรงผลักดันแก่ศิลปินรุ่นต่อ ๆ มา หนังสือของคันดินสกีนั้นค่อนข้างยากต่อการอ่าน และภาษาที่ใช้เป็นเชิงเปรียบเทียบแบบอุปมาอุปไมย ผู้พิมพ์จำหน่ายหลายคนให้ความเห็นว่าภาษาเยอรมันที่เขาใช้นั้นแย่มาก สาเหตุมาจากมันไม่ใช่ภาษาเกิด ตัวเขาเองให้ความเห็นว่าเป็นทฤษฎีที่สำคัญแสดงให้เห็นถึงลักษณะของศิลปินในช่วงเดียวกันจากที่ต่าง ๆ ในยุโรปที่มีความล้าเลิศจากการสร้างผลงานออกมาตามธรรมชาติของศิลปินซึ่งรวมถึง มาเลวิช ในมอสโคว์ พิต มอนเตเรียน และฟรังทเซค คูปกา ในปารีส คันดินสกีพิจารณาความสำคัญของผลงานศิลปะที่เขาเชื่อและยอมรับจะต้องไม่ขึ้นกับรูปลักษณ์ภายนอกของธรรมชาติ แต่จะต้องมาจากเสียงเรียกร้องในตัวของศิลปินเป็นพลังผลักดันสูงสุดซึ่งเกิดรับรู้ได้ตั้งแต่วัยเยาว์ ทำให้เขามองถึงประสบการณ์ที่นำมาใช้เป็นแนวทางของผลงาน ภาพที่เขาจินตนาการออกมาเป็นสีและเส้นแสดงให้เห็นถึงความเกินจริงอยู่มาก แต่สิ่งนี้มีความสำคัญสามารถสื่อถึงสีและรูปแบบ ที่สะท้อนหลุดออกมาจากความจำเป็นภายใน หนังสือจิตวิญญาณในงานศิลปะนี้แบ่งเนื้อหาสาระออกเป็นสองส่วน ส่วนแรกเป็นเรื่องของปรัชญางานศิลปะ ที่มีความเห็นของคันดินสกีที่ไม่มีที่สิ้นสุดและไม่สามารถแบ่งออกเป็นหลักเกณฑ์การพิจารณาได้มากนัก และในส่วนที่สองเป็นการใช้สีที่ตัวเขาเองเชื่อในพลังอันซ่อนเร้น พลังที่ศิลปินสร้างให้เกิดจริงได้ในภาพ บอกถึงประสบการณ์ในการนำแนวความคิดมาใช้เป็นแนวทางของการสร้างผลงาน ในช่วงระยะแรกเขาแสวงหาความรู้และพยายามจะอธิบายลักษณะที่เขาวาดลงในภาพแต่มันไม่ชัดเจน เขาเชื่อว่าทั้งสีและรูปแบบจะต้องหลุดออกจากความรู้สึกของภาพ

คันดินสกีเปิดบทประพันธ์ของเขาจากการค้นคว้าว่าการลอกเลียนของศิลปินในยุคที่ผ่านมาจะสามารถนำไปสู่แก่นงานไรจิตวิญญาณ เขาไม่ถึงความนึกคิดภายในลึก ๆ ได้จากภายนอกที่คล้ายคลึงกันของผลงาน และไม่สามารถหยั่งรากลึกไปยังเป้าหมาย เขาแนะนำสิ่งนี้ทำให้เกิดความเวทนา มนุษย์เรานั้นถูกสร้างมาด้วยความเป็นวัตถุทางความคิดมาก และความรู้สึกนั้นถูกเก็บอยู่ภายในวิญญาณที่บรรจุนั้นมันกลวงเหมือนกับแจกันใบสวยที่มีรอยร้าวอยู่ภายใน งานศิลปะโดยเฉพาะที่วาดตามอารมณ์ และความคิด จะสามารถปกป้องจิตจากสิ่งที่ยึดรั้งภายนอก เจกเช่นการขับกล่อมเสียงของเครื่องดนตรี ศิลปะที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับอนาคตก็เหมือนดังเด็กในช่วงหนึ่งของชีวิต มนุษย์เกิดและตายในระยะเวลาอันสั้น ศิลปะที่แท้จริงต้องปลูกเร้าพลังส่วนหนึ่งของชีวิตและสรรค์สร้างความรู้ ศิลปินกำความลับที่เกิดขึ้นมาจากพลังภายในผ่านความยากเย็นตั้งแต่เริ่มจุด

ในบทที่ 2 ที่มีชื่อว่า "การเคลื่อนไหว" คันดินสกีแนะนำ วิญญาณชีวิตสามารถแทนด้วยสัญลักษณ์ได้สามทางที่แบ่งออกมาไม่เท่ากัน กลุ่มที่มีจุดมุ่งหมายแตกต่างจากส่วนอื่นอยู่เหนือสุดและสามส่วนนี้จะคอย ๆ คืบคลานไปอย่างช้า สูงสุดสูงสุด ซึ่งจุดสูงสุดคือวันนี้ในขณะที่ส่วนอื่น ๆ คือวันถัดไป และจุดสูงสุดจะมีแค่มนุษย์คนเดียว และความสุขของเขานั้นคือความโศกเศร้า บุคคลใดที่อยู่ใกล้เขาจะไม่เข้าใจคันดินสกีเลย และเรียกเขาว่าผู้ลวงโลกหรือไม่ก็ผู้ประกาศความบ้าบิ่น ทั้งชีวิตของเขามีแต่ความโดดเดี่ยวเดียวดาย ศิลปินนั้นถูกค้นพบได้ทั้งในสามส่วน แต่ละส่วนเป็นไปตามสิ่งรอบข้างจุดสูงสุดที่เคลื่อนไหวไม่เสมอและไม่คงที่ อย่างไรก็ตามเมื่อผู้คนมองคุณค่าของวัตถุต่าง ๆ ในลักษณะและระดับที่แตกต่างก็สามารถจะจุด

ให้จุดนั้นตกต่ำหุดลงได้ ในช่วงเวลานั้นศิลปะจะไม่มีชีวิต และใช้ว่าการมีคนให้ความสนใจในช่วงเวลาหนึ่งจะตกต่ำหรือสูงขึ้นอยู่กับความไม่แน่นอน ดังมีต่ออารมณ์ของศิลปิน

ในบทที่ 3 จุดเปลี่ยนของจิตวิญญาณ คันทินสกีกล่าวค้านต่อสิ่งที่กล่าวมาทั้งหมด บ่งบอกลักษณะใหญ่ๆ ว่าช่วงไร้ความหมาย และไม่สามารถจัดการปัญหาได้ ซึ่งส่วนที่สูงที่สุดไม่สามารถบอกถึงเหตุผลที่แท้จริงได้ เปรียบดังประวัติศาสตร์ ผู้เขียนหนังสือบรรยายถึงเนื้อเรื่องที่ไร้ความหมาย นักประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่จะเขียนเรื่องที่สร้างจากกันให้กับตัวศิลปิน ทำให้เกิดข้อสงสัยในส่วนแนวความคิดและการสร้างสรรค์ผลงานส่วนตัวของศิลปิน นักศิลปะเหล่านั้นล้มที่จะจดจำว่าพวกเขากำลังอยู่กับเพียงรูปลักษณะกับศิลปะภายนอกที่มีแต่อดีตไม่ใช่ในอนาคต บางคนไม่สามารถอธิบายออกมาในรูปธรรม หรือแปลความหมายออกมาได้ วิญญาณที่นำเราไปสู่วันพรุ่งนี้ สามารถรู้สึกได้ถึงตัวของศิลปิน การเดินไปสู่จุดสูงสุดในส่วนที่ 3 เราจะค้นพบผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ตรวจสอบข้อสงสัยเกิดความจริง ปรากฏในตัวของเขาเอง เป็นสิ่งที่รับรองความรู้พื้นฐานทั้งหมด ในขณะที่เดียวกันคันทินสกีก็เฝ้าสังเกตว่าบุคคลที่ไม่ยึดกับตัววัตถุ เริ่มจะมายึดแนวทางในอดีตและนี่เป็นจุดเริ่มให้เกิดทฤษฎี เขาผลักดันที่จะค้นหาให้พบถึงปัญหาของจิตวิญญาณโดยใช้สามัญสำนึกเล็กๆ ภายในอยู่กับจิตของตัวเรามากขึ้น วรรณกรรม ดนตรี และศิลปะกลายมาเป็นแรงบันดาลใจผลักดันต่องานศิลปะในเวลานี้ คันทินสกียกตัวอย่างบทกวีของ มอริส เมเรอร์ลินซ์ ชาวเบลเยียม กล่าวถึงสัญญาชาติญาณล่วงหน้า และเผยแพร่จุดเสื่อมผลงานของเมเรอร์ลินซ์สะท้อนให้เห็นด้านมืดของบรรยากาศแรงผลักดัน กวีสร้างบรรยากาศด้วยความหมายของคำ เขียนออกมาเป็นวรรณกรรม ความหมายของอารมณ์บริสุทธิ์ และเสียงที่เกิดขึ้นภายในดังความฝัน เป็นทางหนึ่งที่ยับเสียงภายในออกมาโดยการย้ำคำซ้ำๆ หลายๆ ครั้ง ทำให้เสียงนั้นจะยังคงอยู่เป็นจังหวะที่สม่ำเสมอ คันทินสกีจะสื่อความคิดนี้ออกมาเป็นบทกวี (Grohmann. 1959 : 39-45)

คันทินสกีเห็นความหลากหลายในงานจิตรกรรมและเปรียบเทียบศิลปินเป็นผู้ค้นหาโลกภายในไปสู่โลกภายนอก หนึ่งในศิลปินที่เขากล่าวถึง คือ ดอนเต แกเบรียล รอซเซตติ อาร์โนลด์ บอคลิน และจิโอวานนี เซแกนธินี หรือแม้แต่ ปอล เซซานน์ เป็นศิลปินที่สร้างผลงานบริสุทธิ์ ของผลงานที่มีต่อสิ่งตายด้านภายในให้มีชีวิตชีวาภายในไม่ใช่แค่ คน ต้นไม้ ผลไม้ ที่นำเสนอแต่มันถูกสร้างสรรค์โดย เซซานน์ ทำให้เกิดความรู้สึกของเอกภาพ ในทางเปรียบเทียบกับ อองรี มาติส ไม่สามารถสร้างความสวยงามภายนอก เขานับเป็นศิลปินที่มีพรสวรรค์พิเศษในเรื่องของสี ส่วน ปาโบล ปิกัสโซ สร้างสรรค์ผลงานที่แตกต่างไปจากศิลปินท่านอื่น ๆ อย่างเห็นได้ชัดเขาเข้าถึงการสร้างวัตถุให้เป็นไปตามหลักตรรกะ ไม่ใช่แค่การขีดเขียนเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ทำให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่น ล้ำสมัยบนพื้นผ้าใบ ในกระบวนการที่เขาทำนั้นสร้างความประหลาดปรากฏอยู่ วัตถุไม่ใช่สิ่งที่ปิกัสโซต้องการแค่เขาแยกแยะออกไปยังส่วนต่าง ๆ ที่จำเป็นกว่า คันทินสกีถึงกับกล่าวว่า “มาติส-สี ปิกัสโซ-รูปแบบ ผู้นำไปสู่ความหมายอันยิ่งใหญ่”

ในส่วนแรกของงาน จิตวิญญาณในงานศิลปะ นั้นเป็นแนวทางการค้นหาความคิดหลักการซ้ำ ๆ ของคันทินสกี ส่วนในกลุ่ม 3 นั้นนำมาซึ่งอัจฉริยะทางการค้นหาสัจจะธรรมในงานจิตรกรรม ที่อธิบายให้เห็นตัวประเด็นและจุดกระตุ้นสำคัญของความหมายของจิตรกรรม ผลกระทบนั้นจะเรียกร้อง ถึงความพลังทางจิตวิญญาณ เขาเชื่อว่าสามารถเข้าถึงมนุษย์ได้จากลักษณะทางกาย ซึ่งความจริงทำให้เกิดความรู้สึกทางอารมณ์และความน่าเชื่อถือมากขึ้น สีมี่ส่วนต่อจิตวิญญาณเช่นกัน สีเป็นตัวโน้ต ความเป็นอันวิญญานคือตัวเปียโน สีมี่หลากหลาย เส้นเสียงศิลปินเป็นผู้สั่นประสาทวิญญานโดยการสัมผัสตัวโน้ต

ขึ้นอยู่กับอารมณ์หลักต้นภายใน ภาษา รูปแบบและสี เป็นส่วนที่ยาวที่สุดและสำคัญที่สุดในหนังสือ สี สำหรับกันดินสก็ไม่สามารถอยู่ได้โดยลำพัง แม้ว่ามันจะสามารถทำให้เกิดจินตนาการไม่มีที่สิ้นสุด เช่น สีแดง ไม่สามารถสัมผัสได้ ถ้าหากสีนั้นจำนนต่อรูปแบบอย่างในงานจิตรกรรม ก็จำเป็นที่จะต้องมีการจำกัดบนผืนผ้าใบ การสร้างรูปแบบตัวมันเองในรูปแบบเลขาคณิต หรือเกินจริงจะต้องมาจากแรงผลักดันหลากหลาย รูปแบบ อย่างเช่น สีเหลืองในรูปแบบสามเหลี่ยม หรือสีฟ้าในรูปแบบทรงกลม และถ้าหากสีใดสีหนึ่งที่ถูกนำมาไปรวมกันก็จะทำให้เกิดการจางลง หรือลดคุณค่าลง ในกรณีที่ถูกกล่าวมานั้นเป็นแนวความเป็นไปได้ที่ว่า เมื่อรูปแบบและสีไม่มีที่สิ้นสุด ความเป็นไปได้ของการรวมกันก็จะมีผลที่ไม่สิ้นสุดเช่นเดียวกัน และวัตถุจะไม่สามารถหยุดยั้งได้ รูปทรงวงกลม สามเหลี่ยม สีเหลี่ยมสามารถสร้างออกมาให้เกินจริง และทำให้ศิลปินสร้างสรรค์งานออกมาอย่างไม่มีที่สิ้นสุดต้องผลักดันออกมาจากภายใน ทุกวันนี้ศิลปินไม่สามารถจัดการกับความเป็นรูปแบบที่สมบูรณ์ได้ เพราะสิ่งเหล่านี้ยากต่อการสร้างออกมาอย่างแน่นอน ในมุมมองของกันดินสก็เกี่ยวกับสัมผัสจากภายใน (ความจำเป็นแบบมหัศจรรย์) แบ่งเป็น 3 อย่าง คือ 1. เอกลักษณะของศิลปิน 2. รูปแบบของบุคคล 3. ความบริสุทธิ์ของความเป็นศิลปิน กล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่าเป็นความมุ่งหมายตามกระบวนการ ที่กลายมาเป็นสิ่งช่วยให้เข้าถึงจุดหมายหลักในการพัฒนาศิลปะด้านต่อหลักการต่าง ๆ ที่เคยทำตามกัน ศิลปินต้องไม่ก้มหัวไม่ยอมรับรูปแบบต่อความต้องการทางระบอบนิยมตามบุคคล แต่ต้องฟังเสียงของความต้องการภายใน เขาเขียนว่าความหมายต่าง ๆ นั้นมันบাপัก หากมันไม่ได้หลุดออกมาข้างในจริง ๆ

กันดินสก็พัฒนารูปแบบของสีออกมาอย่างโดดเด่น ทำให้เห็นถึงความอบอุ่นสีฟ้าเป็นสีเย็น แสงสว่างและความมืด สีเหลืองเป็นสีแห่งความอบอุ่น สีฟ้าเย็น สีเหลือง มันเคลื่อนไหวไปในทางเดียวกัน ในขณะที่สีเหลือง นำทิศทางเข้าตัวแต่สีฟ้าดูห่างไกลออกไป ซึ่งเหลืองทำปฏิกิริยาร่าเริง สีฟ้าทำปฏิกิริยาสงบ ถ้าหากเพิ่มสีที่เข้าไปในสีเหลืองก็จะทำปฏิกิริยาแตกต่างออกไป จากปฏิกิริยาภายนอก สีนั้นแสดงให้เห็นถึงแรงผลักดันต่าง ๆ อย่างสีเหลืองนั้นทำให้โลกดูสว่าง ฟ้าทำให้ดูกว้างไกลของมุมมองคนเราตื่นจากความต้องการที่เหนือธรรมชาติ ถ้าเปรียบกับงานดนตรี สีฟ้าก็อาจเปรียบได้ดังเสียงอันแหลมเล็กของตัวโน้ต สีเขียวที่มีจากการผสมกันระหว่างสีเหลืองกับสีฟ้านั้นทำให้เกิดการแตกต่างอย่างสิ้นเชิง มันสร้างความด้อยให้กับคนที่อ่อนล้า แต่อาจจะกลายมาเป็นปลูกเร้าที่สุดอย่างสีแดง สีเขียวนั้นน่าจะเรียกว่าเป็นสีที่มีอิทธิพลต่อสังคมมนุษย์ เปรียบได้ดังตัวอ้วนที่นอนอย่างสงบไม่สนใจต่อสังคมภายนอก กันดินสก็ยังเปรียบเทียบความรู้สึกของสีคล้ายเสียงดนตรี ความหมายของสีแดงเป็นสีที่มีชีวิตชีวมพลังให้ความมั่นใจ และมีผลกระทบทางจิตใจในรูปแบบต่าง ๆ ในแนวเพลงแล้ว สีแดงสดใสเหมือนคนกระฉับกระเฉง และปลูกเร้าอารมณ์เหมือนเสียงที่เกิดจากการสั่นไหวโอลิน แบบและสี (form and color) กันดินสก็อธิบายว่ายากมากที่จะอธิบายความแตกต่างของสีออกมาเป็นคำพูดด้วยเหตุผลเป็นเรื่อง ๆ ในสีได้ เขาแสดงคำพูดท้ายที่สุดว่าสีนั้นไม่สามารถคงอยู่ได้ตราบนานชั่วอายุของคำถามและปฏิเสธ อย่างเช่นผลงานของโมซาร์ท ที่ทำให้เราหยุดรับฟัง แต่ในขณะที่เดียวกันเรารับฟังเสียงอย่างอื่นด้วยในช่วงเวลานั้น เราเห็นเราเรียกร้องอย่างอื่นที่แตกต่าง ความตรงข้าม และปฏิเสธสิ่งที่เราเรียกร้องจากความต้องการภายในที่ว่าเป็นสิ่งที่สร้างชีวิตประจำวันในรูปแบบของภาษาที่สัมผัสได้

ในบทที่ 7 กันดินสก็เขียนถึงงานจิตรกรรมกับธรรมชาติดังนั้นจะเห็นได้ว่าศิลปินนั้นยังต้องใช้รูปลักษณะของธรรมชาติเป็นหลักอยู่ จากการรับเอารูปเหล่านี้มาใช้อย่างอิสระศิลปินอาจเคล็ดไปไกลเกิน ดังนั้นควรที่จะละรูปลักษณะภายนอกเหล่านั้น เขาควรที่จะค้นหาที่มาและหาแนวทางของการนำสีที่บริสุทธิ์มาใช้และสิ่งเหล่านั้นควรจะมาจากความเห็นหรือความรู้สึกภายใน

ในบทที่ 8 ชื่อว่า “ศิลปะและศิลปิน” เขากล่าวถึงความอิสระทางความคิดของศิลปิน ศิลปะที่สร้างขึ้นควรจะพัฒนาอย่างกลั่นกรองจากวิญญาณ (Ulrike Becks-Malemy. 1994 : 54-70)

องค์กรศิลปินใหม่ในมิวนิกเริ่มจากการรวมตัวกันของศิลปินชาวรัสเซียที่ถูกเนรเทศ ก่อตั้งปี ค.ศ. 1909 คันทินสกีเป็นผู้นำกลุ่มสมาชิกมี แกเบียล มันทอร์ ยัลเลนสกี เวียนกิน ฟรันซ์ มาร์ค อัลเฟรด คูบิน อดอล์ฟ เอิร์บสโลห์ อเล็กซานเดอร์ แคนโนลด์ พอล บวม คาร์ลส ฮอเพอร์ วลาดิเมอร์ เบคทอฟ เออนา บอสสิ มอช โคแกน และอเล็กซานเดอร์ ซาคาโรฟ เป็นการรวมกลุ่มบุคคลจากหลายอาชีพ เช่น นักโบราณคดีทางศิลปะ นักเต้น นักดนตรี และนักเขียน เป็นความคิดของคันทินสกีซึ่งเป็นประธานขององค์กร เขาต้องการรวบรวมศิลปะต่าง ๆ ที่แตกแยกโดยสิ้นเชิงเข้าด้วยกัน ศิลปินทุกคนต้องประสงค์ที่จะทำงานในทิศทางเดียวกัน ไม่เพียงแต่การประทับใจในทางโลกธรรมภายนอกเท่านั้น ต้องรวมทั้งภายในโลกธรรมด้วย และต้องทำศิลปะในการแสดงออกของความรู้สึกในรูปแบบใหม่ เขาได้บอกว่าในการตั้งองค์กรนี้ เราหวังจะแสดงถึงจิตวิญญาณที่อยู่ในศิลปะกรรมให้สัมพันธ์กับศิลปินในรูปแบบพลังของสาธารณะ คันทินสกีได้แนวความคิดนี้มาจากยุคโรแมนติก ซึ่งได้สะท้อนแนวความคิดนี้ในกลุ่ม บูลไรเทอร์ ที่เขาได้ก่อตั้งใหม่ในเวลาต่อมา เพราะแนวความคิดที่ไม่ตรงกันในการสร้างผลงานที่แบ่งออกเป็นสองฝ่าย คือ ฝ่ายที่มีแนวการวาดแบบซิเมนเตค คิวบิสม์ ของแคนโนลด์ อดอล์ฟ เอิร์บสโลห์ มอช โคแกน และฝ่ายที่มีรูปแบบศิลปะไปทางคันทินสกี และมาร์ค

กลุ่มจิตรกรรมของคันทินสกีมีชื่อเป็นภาษาฝรั่งเศสว่า Le Cavalier Bleu ต่อมาได้กลายเป็นชื่อกลุ่ม Der Blaue ซึ่งเป็นภาษาเยอรมัน ตรงกับภาษาอังกฤษว่า The Blue Rider แปลว่าคนขี่ม้าสีน้ำเงิน คันทินสกีบอกเล่าเรื่องราวการเกิดขึ้นของชื่อบูลไรเทอร์ นี่เกิดขึ้นขณะที่ดื่มกาแฟในบ้านช่วงฤดูร้อนที่ซินเดิลดอล์ฟ เขากล่าวว่า “เราทั้งสอง รักความสงบและการขี่ม้า เราต่างชอบสีฟ้า มาร์คชอบม้า และฉันชอบคนขี่ม้า ฉะนั้นชื่อก็บังบอกในตัวของมันเอง” หมายถึงแรงผลักดันในศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงพลัง ส่วน “คนขี่ม้า” ในผลงานของเขาเป็นสัญลักษณ์แทนผู้ค้นหาและต่อสู้ให้ได้มา ดังนั้นชื่อนี้ถ้านำมารวมกันจะให้ความหมายถึงการยืนหยัดต่อความเป็นวัตถุและเพื่อเอาชนะ (Ulrike Becks-Malorny. 1994 : 84)

สมาชิกสำคัญมี วาซีลี คันทินสกี ฟรันซ์ มาร์ค พอล เคล แกเบเรียล มันทอร์ อเล็กซี ฟอน ยัลเลนสกี มาเรียน วอน เวเรฟคิน ฯลฯ ผลงานออกมามีทั้งงานจิตรกรรม และงานในรูปแบบหนังสือที่เป็นการเขียนบทความ การแปลบทความ การวิเคราะห์ศิลปะที่มีความหลากหลาย การรายงานเกี่ยวกับนิทรรศการที่สำคัญการบันทึกเหตุการณ์ในรอบปีเขียนโดยสมาชิก ในหนังสือมีภาพประกอบงานศิลปะที่หลากหลาย เช่น ผลงานของ ปิกัสโซ อองรี รูสโซ ภาพศิลปะแบบจีน ฯลฯ ผลงานประเภทหนังสือที่ผลิตในช่วงกลุ่มเดอ บูลไรเทอร์ มีปฏิทินดาราศาสตร์ ปัญหาใหญ่ในการดำเนินงานนั้นคือด้านการเงิน ในส่วนของทีมงานที่ทำงานและสมาชิกในกลุ่มได้รับค่าตอบแทนเลยในการทำงาน สาเหตุนี้มาจากไม่มีผู้สนับสนุน คันทินสกีและมาร์คออกค่าใช้จ่ายทั้งหมดจนถึงขั้นตอนสุดท้ายที่จะมีการตีพิมพ์ผลงาน และหนังสือจึงได้รับการสนับสนุนจาก เบร็นแฮนด์ ยัวท์เลอร์ การเคลื่อนไหวทางด้านศิลปะของกลุ่มเดอ บูลไรเดอร์ นั้นตัวคันทินสกีซึ่งมีบทบาทสำคัญมาก เขาใช้เวลาส่วนมากไปกับการพิมพ์แนวความคิดใหม่ ๆ เพื่อการแสดงออกต่อสาธารณะและวงการศิลปะ ซึ่งเขาเชื่อว่าในที่สุดแล้วตัวศิลปินจะได้มีโอกาสเปิดเผยให้เห็นคุณภาพ เพื่อป้องกันการครหาขณะนั้นสังคมในเยอรมนีกำลังต่อต้านวัฒนธรรมฝรั่งเศสที่มีอิทธิพลในประเทศต่าง ๆ การจัดนิทรรศการของกลุ่มบูลไรเทอร์ ครั้งที่ 1 ในปี ค.ศ. 1911 ที่ทันทาเซออร์ ในมิวนิก และครั้งที่ 2 ในปี ค.ศ. 1912 ที่หอศิลป์อาสน์ กอลทซ์ในนครมิวนิก กลุ่มบูลไรเทอร์ยุติการเคลื่อนไหวเมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 สมาชิกส่วนใหญ่ถูกเกณฑ์ไปเป็นทหารและตายในสงคราม ส่วนคันทินสกีนั้นถูก

บังคับให้กลับรัสเซีย และกลับมาเยอรมนีอีกครั้งในปี ค.ศ. 1921 มาเป็นอาจารย์ในสถาบันเบอาเฮาส์ (Smith. ม.ป.ป. : 197-200)

คันทินสกีเริ่มมีการพัฒนาทางด้านรูปแบบในส่วนของรูปทรงและสี รูปทรงเริ่มมีการตัดทอน เช่น ผลงานที่ตั้งชื่อ อิมโพรไวเซชัน (Improvisation) นั้น หมายถึง การพูด การแต่งเพลง กวีนิพนธ์แบบสดๆ สิ่งที่ตั้งขึ้นโดยไม่ได้มีการเตรียมตัวมาก่อนส่วนใหญ่จะมีการแสดงออกที่มีความอิสระ เขาได้รับแรงบันดาลใจจากเสียงดนตรี ผลงานในช่วงเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ของคันทินสกี มีการถ่ายทอดรูปแบบที่แสดงอารมณ์ และมีการตัดทอนศิลปะแบบกึ่งไร้รูปลักษณะ ในลักษณะเฉพาะตัวศิลปิน และต่อมาเขาก็พัฒนารูปทรงในงานศิลปะต่อไปในรูปแบบไร้รูปลักษณะ มีการตัดทอนรูปทรงมากยิ่งขึ้น จนเหลือแต่เส้น และ สี ในงานแนวศิลปะลัทธิแอ็บสแตรคอาร์ต

คันทินสกีได้ชื่อว่าเป็นผู้เสนอผลงานจิตรกรรมนามธรรม หรือจิตรกรรมไร้รูปเป็นครั้งแรก ในปี ค.ศ. 1910 โดยลดรูปทรงธรรมชาติหรือรูปทรงวัตถุลงทั้งหมด และพยายามสร้างความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมและดนตรีเข้าด้วยกัน ซึ่งเกิดขึ้นจากการพัฒนาต่อจากแนวความคิดแบบเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ เป็นช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกันในขณะที่เขาอยู่ในลัทธิเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 32)

แนวความคิดของคันทินสกีมีการพัฒนา จากประสบการณ์และสิ่งแวดล้อม การได้เดินทางท่องเที่ยวไปตามสถานที่ต่างๆ จึงสร้างผลงานที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทางธรรมชาติ ทิวทัศน์ในเมือง ภาพวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมที่สื่อทางด้านวัฒนธรรมที่แตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น ศาสนาและความเชื่อ เป็นการแสดงออกทางด้านความงาม และการนำความประทับใจในเสียงดนตรี จึงคิดทฤษฎีของการนำงานจิตรกรรมเปรียบเทียบกับงานดนตรี ใช้กับสีให้สื่อถึงความหมายเป็นผลงานศิลปะ เนื้อหาทางศิลปะ เรื่องราวสังคม เป็นการแสดงออกลักษณะบรรยายสังคม การเมือง และลัทธิความเชื่อจากความรู้สึกอันเป็นสิ่งที่ปรากฏในของศิลปินเอง รูปแบบทางศิลปะ มีการพัฒนาทางด้านรูปทรงจากเลียนแบบธรรมชาติมาเป็นตัดทอนรูปทรง แสดงอารมณ์ความรู้สึกมากยิ่งขึ้น

อิทธิพลที่คันทินสกีได้รับในแง่ต่างๆ ซึ่งส่งผลกับผลงานนั้น เขาเคยได้เรียนศิลปะและดนตรีซึ่งทำให้เขาสนใจมาตลอด จนเมื่อเขาหันมาศึกษาศิลปะที่มิวนิกอย่างจริงจังเมื่ออายุ 30 ปี ซึ่งศูนย์รวมนี้มีผลงานต้นโอดเด่นจัดได้ตั้งแต่แนวประวัติศาสตร์ทางการศึกษาภาพ และความเป็นธรรมชาติ จนถึงแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ และ ซิมโบลิสม์ เลยทีเดียว เกิดความหลากหลายของงานศิลปะเห็นได้อย่างชัดเจน ในปี ค.ศ. 1892 เขาเริ่มศึกษาศิลปะที่บริหารงานโดยชาวยูโกสลาฟ ชื่อ แอนตัน แอชเบ เขาใช้เวลาเกือบ 2 ปี โดยการศึกษาการวาดภาพธรรมชาติต่าง ๆ จนถูกขนานนามว่าเป็นนักวาดภาพธรรมชาติตัวยงปีค.ศ.1905 ตัวคันทินสกีก็เริ่มได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดจากสถาบันการสอนของ พอล อเวน และจาก พอล กอกิน ที่ยึดแนวทางการใช้สร้างภาพเป็นหลัก (Ulrike Becks-Malorny. 19947 : 15,23)

สถาบันการศึกษา ทำให้คันทินสกีมีทักษะฝีมือทางด้านศิลปะมากยิ่งขึ้น สามารถวาดภาพเหมือนธรรมชาติได้ดียอดเยี่ยมรวมถึง การใช้สีดำ เกิดจากคำแนะนำของอาจารย์สอนผู้ทรงคุณวุฒิ การใช้สร้างภาพเป็นหลัก เกิดจากแนวความคิดจากสถาบันการสอนของ พอน อเวน และ พอล

กอกิน สภาพสังคมนั้นมีอิทธิพลสำคัญต่อศิลปินในการดำรงชีวิต แนวความคิด การสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินอย่างยิ่ง

อิทธิพลที่คันทินสกีได้รับจากสภาพสังคมในประเทศรัสเซียก่อนเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบกษัตริย์ มาเป็นระบบสังคมนิยม และสหภาพในปี ค.ศ. 1917 นั้นปกครองด้วยราชวงศ์โรมานอฟ ปัญหาหลักที่เกิดขึ้นในทุกยุคทุกสมัยของการปกครองระบบกษัตริย์นั่นคือ ศักยภาพภายนอกประเทศรัสเซีย อันเกิดจากประเทศมหาอำนาจในยุโรปแย่งความเป็นใหญ่ และความขัดแย้งทางความคิดเกี่ยวกับการปกครองในประเทศรัสเซียความไม่เสมอภาคของประชาชนอันเกิดจากการแบ่งชนชั้นวรรณะในสังคม ซึ่งคนส่วนใหญ่ของประเทศนั้นเป็นชาวนาและทาส เกิดเหตุการณ์สำคัญในรัสเซียคือการที่ พระเจ้าซาร์อเล็กซานเดอร์ที่ 2 ผู้ทรงมีคติทางเสรีนิยมจนได้รับพระนามว่า “ไร เจ้าซาร์ผู้ปลดปล่อย” ประกาศเลิกทาส ทรงปฏิรูประบบศาลที่ไม่มีประสิทธิภาพ และการคอร์รัปชันในหมู่ข้าราชการ ในปี ค.ศ. 1861 ถึงปี ค.ศ. 1864 นั้นนำมาซึ่งความสำเร็จท่ามกลางความไม่พอใจของผู้ที่เสียผลประโยชน์ จนในปี ค.ศ. 1866 เกิดลัทธิลัทธิลัทธิลัทธิลัทธิในหมู่ชนชั้นสูง ก่อความไม่สงบปล้นระดม และ“มาตรการทางการเมือง” ลอบปลงพระชนกษัตริย์สำเร็จ ในปี ค.ศ. 1978 หลังจากนั้นเกิดการบังคับให้นับถือเพียงศาสนาคริสต์นิกายกรีก ออร์ทอดอกซ์ลัทธิเดียว และความหยิ่งในชนชาติสลาฟ ความล้าหลังในทุกด้านเมื่อเปรียบเทียบกับประเทศในยุโรป เช่น การศึกษาถูกควบคุมอย่างกวดขัน อุตสาหกรรม การคมนาคม ตลอดจนการลงโทษอย่างรุนแรงต่อผู้กระทำความผิด จนถึงรัชสมัยของพระเจ้าซาร์นิโคลัสที่ 2 (ค.ศ. 1894 – ค.ศ. 1917) กษัตริย์องค์สุดท้ายก่อนเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เกิดการขยายตัวทางด้านอุตสาหกรรมบนความขัดแย้งด้านความคิดระหว่าง เสรีนิยม ประกอบกับความคิดแบบสังคมนิยมของ คาร์ล มาร์ค ในกลุ่มนักปกครองเป็นพรรคสังคมนิยมประชาธิปไตยแห่งคณาน ในปี ค.ศ. 1889 ที่ต้องการล้มล้างนายทุน และความเสมอภาคในสังคม ขณะนั้นสถานการณ์ในรัสเซียถึงขีดสุดทั้งยังทำสงครามกับญี่ปุ่นแพ้ เนื่องจากอาวุธยุทธภัณฑ์ที่ล้าสมัย ส่งผลกระทบกระเทือนเหตุการณ์ภายในประเทศ ประชาชนต่อต้านระบบซาร์มากยิ่งขึ้น มีการลอบสังหารบุคคลสำคัญ คนงานสไตรค์และหยุดงานจนไม่สามารถปราบปรามได้ พระเจ้าซาร์นิโคลัสที่ 2 จึงประกาศแถลงการณ์ในปี ค.ศ. 1905 ให้เสรีภาพทางศาสนา การพูด การสมาคม และการจัดตั้งสภาแห่งชาติที่เรียก สภาดูมา ซึ่งปกครองแบบกษัตริย์ภายใต้รัฐธรรมนูญแต่ในเชิงปฏิบัติแล้วประชาชนไม่ได้รับสิทธิประโยชน์เท่าที่ควร การจัดตั้งรัฐบาลที่จะมาบริหารประเทศโดยการเลือกตั้งใหม่เปิดสภาดูมาติดต่อกันได้ถึง 3 สมัย มีการปฏิรูปสังคมหลายด้าน จนมาถึงสภาดูมาสมัยที่ 4 เกิดความไม่พอใจนอกสภา การสไตรค์หยุดงานอย่างรุนแรง ราชสำนักตกอยู่ใต้อำนาจของรัสเซียดิน นักบวชซึ่งสามารถถอดถอนรัฐมนตรีคนใดก็ได้ สถานการณ์ทรุดหนัก สงครามโลกครั้งที่ 1 เกิดขึ้นปี ค.ศ. 1914 รัฐบาลเบนความสนใจประชาชนไปยังสงคราม มีนาคม ค.ศ. 1917 ปฏิวัติรุนแรงกว่าปี ค.ศ. 1905 สถาบันกษัตริย์พระเจ้าซาร์ถูกทำลายลง และระบบสังคมการปกครองของรัสเซียก็ถูกเปลี่ยนแปลงไป พระราชวงศ์ทั้งหมดถูกประหารชีวิตโดยพวกบอลเชวิค ปี ค.ศ. 1918 เป็นปีสิ้นสุดราชวงศ์ซาร์

การที่คันทินสกีไม่ใช้ชีวิตอยู่ในประเทศรัสเซียตอนที่เขาหันมาทำงานศิลปะอย่างจริงจังนั้น เกิดจากระบบการปกครองที่มีการจำกัดสิทธิเสรีภาพของประชาชนทั้งการพูดและการแสดงความคิดเห็น สาเหตุที่คันทินสกีเลือกจะมาเยอรมนีเพราะขณะนั้นเยอรมนีกำลังเป็นศูนย์กลางของการเคลื่อนไหวทางวงการศิลปะ และเขามีความเข้าใจในภาษาและวัฒนธรรมที่มีลักษณะใกล้เคียงกับรัสเซียในเรื่องความรักชาติ ความเป็นระเบียบและความเอาใจจริงเอาใจกับงานของชาวเยอรมนี สภาพสังคมของประเทศรัสเซียที่คันทินสกีประทับใจนั้นมีลักษณะเป็นธรรมชาติ แบบสังคมชนบท ภาพหลังคาโกดังแสดงถึงบรรยากาศของเมืองยามต้องแสงอาทิตย์ยามเย็น ต้นไม้ที่แผ่กิ่งก้านประสานกัน สภาพเมืองหอคอย เกลมลิน หรือ โบสถ์ ออเทอร์

ดอกซ์ ที่สูงเสียดฟ้าเสียงของดนตรีพื้นบ้าน สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นตั้งแต่เขาสามารถรับรู้ได้ และช่วงสมัยที่เขาได้รับทุนการทำวิจัยเรื่องประวัติศาสตร์ชนชาติมนุษยวิทยา และเขียนบทความที่เกี่ยวกับ กฎหมายของชาวไร่ บทร้อยกลองเรื่องราวทางศาสนาของชนเผ่า ทำให้เกิดความประทับใจศิลปะแบบชนบทของภูมิภาคทางตอนเหนือของรัสเซีย และการที่ชีวิตต้องอยู่กับการเดินทางไปในประเทศต่าง ๆ อยู่เป็นประจำ เนื้อหาของภาพผลงานที่เขาชอบสร้างสรรค์มาก คือ ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ ในปี ค.ศ. 1909 แกเบรียล มันเตอร์ ได้ซื้อบ้านในเมืองเมอร์นู เขาจึงอยู่ที่นั่นจนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 และเขาสร้างผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ในเมืองเมอร์นูไว้เป็นจำนวนมาก ช่วงปี ค.ศ. 1911 เกิดบรรยากาศตึงเครียดในวงการศิลปะประเทศเยอรมนี เนื่องจากเกิดความโต้แย้งจากศิลปินพวกอนุรักษนิยมในเมืองมิวนิก เรื่องความคิดต่อต้านการรับวัฒนธรรมประเทศฝรั่งเศส และการกลัวที่จะการรับเอาวัฒนธรรมของชาติอื่น ๆ เข้ามาในประเทศเยอรมนี เกิดกลุ่มศิลปินขึ้นโดยการนำของ ศิลปินชื่อ คาร์ล วินเนล ชาวเวอร์เพลสเวดี ได้ประกาศนำศิลปะฝรั่งเศสเข้ามาในพิพิธภัณฑ์ของเยอรมนี โดยใช้ใบปลิวที่มีรูปแบบจากผลงานของ ฟานโกะ เขียนจากชีวิต และจิตใจ ซึ่งดำรงชีวิตและสร้างผลงานมากมายในฝรั่งเศส วิธีการถูกวิพากษ์นำมาใช้ในการสื่อถึงความคิดที่จะรับอิทธิพลของผลงานศิลปะฝรั่งเศสในเยอรมนี สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงอุดมการณ์ทางความคิดผู้นำสมัยมาก ซึ่งสอดคล้องกับแนวความคิดของ มาร์ค ที่ว่า “ลมได้พัดเอาศิลปะข้ามไปทั่วยุโรป แม้จะมีตัวเลขอันน้อยนิดของศิลปินเยอรมันที่คัดค้านความเป็นไปนี้อย่างน่าขบขัน แต่ไม่ว่าจะด้านอย่างไรลมนี้อีกยังพัดไปยังทิศทางที่มันจะเป็นไป (Ulrike Becks-Malorny. 1994 : 15, 23)

คันดินสกีมักวาดภาพจากสภาพสังคม และสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบ ๆ ตัวเขา ซึ่งเกิดจากความประทับใจและแรงดลใจ อิทธิพลที่ได้รับจากวัฒนธรรม ดนตรี งานเพลงพื้นบ้าน ศาสนา ตำนานพื้นบ้านและความเชื่อ คันดินสกีใช้หลักการสร้างงานตามแนวความคิดที่เกิดจากการศึกษาค้นคว้าที่ได้รับแรงดลใจจากเสียงดนตรีด้วยวิธีการอิมโพรไวเซชัน (improvisation) ซึ่งเป็นการทำงานโดยไม่ได้มีการเตรียมตัวมาก่อน ส่วนใหญ่จะมีการแสดงออกอย่างอิสระถ่ายทอดในรูปแบบงานจิตรกรรม ส่งผลทำให้มีรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะตัวศิลปิน

คันดินสกีนั้นได้ศึกษารูปแบบของสื่อออกมาอย่างเด่นชัดแสดงให้เห็นถึงสีฟ้าที่เป็นสีเย็น แสงสว่างและความมืด สีเหลืองเป็นสีแห่งความอบอุ่น สีฟ้าและสีเหลืองมันเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน ในขณะที่สีเหลืองนำทิศทางเข้าตัว แต่สีฟ้าดูห่างไกลออกไป ซึ่งเหลืองทำปฏิกิริยาร่าเริง สีฟ้าทำปฏิกิริยาสงบ ถ้าหากเพิ่มสีทึบลงไปสีเหลืองก็จะทำปฏิกิริยาแตกต่างออกไปจากปฏิกิริยาภายนอก สีนั้นแสดงให้เห็นถึงแรงผลักดันต่าง ๆ อย่างสีเหลืองนั้นทำให้โลกดูสว่าง สีฟ้าทำให้ดูกว้างไกลของมุมมองคนเราตื่นจากความต้องการที่เหนือธรรมชาติ ถ้าเปรียบกับงานดนตรี สีฟ้าก็อาจเปรียบได้ดังเสียงอันแหลมเล็กของตัวโน้ตสีเขียวนั้นมาจากการผสมกันระหว่างสีเหลืองกับสีฟ้านั้นทำให้เกิดการแตกต่างอย่างสิ้นเชิง มันสร้างความด้อยให้กับคนที่อ่อนล้า แต่อาจจะกลายมาเป็นปลุกเร้าที่สุดอย่างสีแดง สีเขียวนั้นน่าจะเรียกได้ว่าเป็นสีที่มีอิทธิพลต่อสังคมมนุษย์ โดยสื่อความรู้สึกของสีคล้ายเสียงดนตรี ความหมายของสีแดงเป็นสีที่มีชีวิตชีวา มีพลังให้ความมั่นคง และมีผลกระทบทางจิตใจในรูปแบบต่าง ๆ ในแนวเพลง แล้วสีแดงสดใสเหมือนคนครื้นเครง และปลุกเร้าอารมณ์เหมือนเสียงที่เกิดจากการสีไวโอลิน (Ulrike Becks-Malorny. 1994 : 66)

ซึ่งสอดคล้องกับประยูร อุลุชาฎะ ที่กล่าวว่า สีสามารถแสดงถึงอารมณ์และยังนำสีมาเปรียบเทียบกับเสียงดนตรี เช่น แตรทรมเปต อันมีเสียงแหลมแหวกอากาศ แผดก้องก็คล้ายกับสีสดดับสีแดงเสียงของเปียโน ที่สามารถแสดงอารมณ์คร่ำครวญได้ลึกซึ้งก็เปรียบได้ดังสีน้ำเงินหรือ

สีบลู เสียงกลองอันดังกระหึ่มเป็นเสียงทุ้ม เปรียบประจูดสีม่วงคราม และสีเขียวแก่ เสียงแหลมหวานของไวโอลิน ดุจดั่งสีเหลือง ที่ให้อารมณ์กระชุ่มกระชวย เบิกบาน (ประยูร อุลุชาฎะ. 2531 : 48)

ในช่วงปี ค.ศ. 1900 – 1908 ส่วนใหญ่ผลงานจะเป็นแนวอิงธรรมชาติที่ค่อนข้างพิสดาร ผลงานของเขายึดแนวจากงานเพลงพื้นบ้านและตำนานประเทศรัสเซีย เช่น ภาพความสวยงามของชาวพื้นเมือง ภาพวิวทิวทัศน์และเสียงเพลงอันรื่นเริง ภาพเหล่านี้แสดงให้เห็นอาการคิดถึงบ้านของเขาอย่างชัดเจน

อิทธิพลที่เกิดจากความเชื่อของคันทินสกีในสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนั้น มีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความชอบส่วนตัว ที่เขาชอบวาดรูปคนขี่ม้าจะเห็นได้ว่าสิ่งนี้เกิดขึ้นในภาพผลงานที่ชื่อ นักขี่ม้าสีน้ำเงิน ที่สร้างขึ้น ปี ค.ศ. 1903 และยังมีอีกหลายภาพที่สร้างต่อมาในช่วงทศวรรษ ที่ 1900 คันทินสกี วาดภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคนขี่ม้าซึ่งในภาพเป็นลักษณะของการเริ่มกิจวัตรวันใหม่ของคนขี่ในภาพเหมือนทุก ๆ วัน สามารถสื่อให้เห็นความหมายของภาพออกมาหลาย ๆ แนว ทั้งความโรแมนติก ความเป็นนักรบ นักส่งสารผู้ส่งสารผู้ขับไล่ความชั่วร้าย การรักความสงบเป็นสัญลักษณ์แทนผู้ค้นหาและต่อสู้ให้ได้มาเพื่อเอาชนะ ในความคิดทางศิลปะต่อขนบธรรมเนียมประเพณีสามารถสื่อถึงพลังในงานศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงความรู้สึก ซึ่งบางครั้งคันทินสกีทำงานออกมาเป็นลักษณะบอกเล่าเหมือนภาพนิทาน

คันทินสกีได้เข้าอยู่ในกลุ่มศิลปินเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ มีการแสดงออกที่แตกต่างกันเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มสะพาน และกลุ่มม้าสีน้ำเงิน โดยกลุ่มสะพานมีการผสมผสานกันระหว่างศิลปะพื้นฐานรูปทรงศิลปะปริมิทีฟ และศิลปะแบบ จูเนกนส์ตีส มีการใช้สีที่มีความสดใสและรุนแรงอย่างอิสระ มีรูปแบบโน้มเอียงไปเป็น โพวิสต์และปฏิเสธบรรยากาศของอิมเพรสชันนิสม์ กลุ่มนักขี่ม้าสีน้ำเงินมาจากความขัดแย้งและพัฒนาในรูปแบบในกลุ่ม นิวคินสเลอร์เวียร์ฟุง บุคคลนั้นคือ วาซลี คันทินสกี และ ฟรันซ์ มาร์คถือว่าเป็นบุคคลที่เริ่มก่อตั้ง ชื่อของกลุ่มนี้ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงความรู้สึกของฟานโกะ การใช้สีของโพวิสต์ โครงสร้างเรขาคณิตของ คิวบิสม์ และฟิวเจอร์ลิสม์ โดยเค้าโครงเรื่องราวที่แสดงเป็นเรื่องราวเยาะเย้ย ถากถาง ประชดประชัน หลอกลวง ความสกปรก และฟอนเฟอะของสังคม

กัจจร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึงลัทธิที่ว่า

โดยหลักแล้ว กลุ่มเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ได้พัฒนาสืบต่อมาจากความคิดของฟานโกะ และ โกแกง โดยตรง การแสดงออกของอารมณ์รุนแรง การใช้สีและตัดเส้นรอบนอกของรูปทรงให้ดูชัดเจนและแข็งแกร่งกว่าโพวิสต์และพวกเอ็กซ์เพรสชันนิสม์มีอุดมการณ์คล้ายกันจะแตกต่างกันก็เพียงหลักการบางอย่างในแง่สุนทรียศาสตร์ เช่น ลัทธิเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ไม่ตัดตัวเองออกจากการเมืองเหมือนลัทธิโพวิสต์ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 ยุโรปมีความเสื่อมโทรมทางเศรษฐกิจ การเมืองและศีลธรรมแต่พวกโพวิสต์ และเอ็กซ์เพรสชันนิสม์มีความคิดแสดงออกโดยหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้าโดยตรงกับความจริง เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ จะให้การรับรู้แก่ผู้ชมโดยฉับพลันต่อการกระตุ้นเร้าให้ถึงจุดปิติถึงที่สุด เส้นจะถูกนำมาใช้ให้ถึงความรู้สึก เกรียด แข็งแรง พิศดาร เบิกบาน เส้นที่เต็มไปด้วยความรวดเร็วมั่นใจ การใช้สีจะแสดงคุณค่าของมันอย่างสุกสว่าง และเต็มไปด้วยความหนักแน่น และสีดำเป็นสีต้องห้ามของพวกอิมเพรสชัน

นิสม์ แต่ เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ กลับนำสีตามาใช้อย่างโปรดปราน และนำคู่สีต่างๆ มาวางเคียงข้างกัน บ่อยครั้งอย่างกล้าหาญ (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 138 – 140)

คันทินสก็สร้างผลงานที่มีหลักเกณฑ์ของศิลปินหลายคนในอดีตมาใช้ เช่น อิมเพรสชันนิสม์ ในเรื่องบรรยากาศ นีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ ในเรื่องการระบายสีการสร้างพลัง ของ ฟานโกะเซซานน์ที่ยึดแนวทางคิวบิสม์มาเป็นแกนของเขา อองรี มาติส โฟร์ส โมริ เดอเน่ ผู้นำลัทธิศิลปะปะนะบิสม์ และก็เป็นต้นแบบให้กับกลุ่มศิลปินในยุคต่อมา เช่น ซูพรีมาติสม์ คอนสตรัคติวิสม์ นีโอ-พลาสติสม์ แอ็บสแตรค เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ รวมไปถึง เซอเรียลลิสม์ กลุ่มนามธรรม จากการที่คันทินสก็ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้บุกเบิกศิลปะนามธรรมอย่างจริงจัง ศิลปินจำนวนมากพากันปฏิบัติตามแนวทางนี้อย่างคับคั่ง ทำให้วงการศิลปะมีการเปลี่ยนแปลงและทำให้เกิดศิลปะแบบต่างๆ ที่มีพื้นฐานจากความคิดของคันทินสก็หรือปรากฏอิทธิพลเหล่านั้นในผลงานของคันทินสก็เองก็แสดงรูปทรงให้เห็นถึงลักษณะที่มีอิทธิพลต่อศิลปินกลุ่มต่างๆ ดังเช่น

ซูพรีมาติสม์ (Suprematism) หมายถึง วิเศษ หรือ อนุตรนิยม เป็นการเคลื่อนไหวทางศิลปะโดยเริ่มในรัสเซียระหว่างปี ค.ศ. 1913 – 1919 เป็นศิลปะนามธรรม เรขาคณิตบริสุทธิ์ด้วยการใช้รูปเหลี่ยม สามเหลี่ยม วงกลม และ กากบาท จัดวางซ้อนกันอย่างง่าย ๆ โดยไม่คำนึงถึงรูปร่างรูปทรง หรือทิศทาง ศิลปินพยายามจะแสดงความว่างเปล่า เป็นโลกของความรู้สึกของอารมณ์

คอนสตรัคติวิสม์ (Constructivism) คือลัทธิโครงสร้าง เป็นการเคลื่อนไหวของกลุ่มประติมากรรมชาวรัสเซีย ภายหลังศิลปะบาบคานิยม โดยพัฒนางานมาจากวิธีการปะติดโดยโลหะ กระดาษ วัสดุสังเคราะห์ เป็นวิทยาศาสตร์ทางโครงสร้างของรูปเรขาคณิตที่แสดงการเคลื่อนไหวให้สอดคล้องกับความสมดุลและกลมกลืน

นีโอ – พลาสติคิซึม (Neo-Plasticism) หมายถึง ลัทธิทรงรูปใหม่ เป็นงานนามธรรม อยู่ราวปี ค.ศ. 1920 โดยจะเห็นรูปทรงของบาบคานิยม ซึ่งมีอิทธิพลอย่างมากในศิลปะสมัยใหม่ลัทธิทรงรูปใหม่ ได้หันมาใช้เส้นตั้งและเส้นนอน ตัดกันในมุมฉากอย่างง่าย ๆ แล้วจัดวางด้วยสีที่สดใสของแม่สีขั้นต้น

แอ็บสแตรค เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม เคลื่อนไหวในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 (1940 – 1960) ศิลปินกลุ่มนี้ได้สืบทอดความคิดของคันทินสก็ที่ใช้การแสดงออกจากความรู้สึกที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันไม่มีการเตรียมหรือวางโครงการล่วงหน้าเป็นการแสดงความหมายของความรู้สึกมากกว่าปรากฏของรูปร่าง (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2541 : 5-6)

ปี ค.ศ.1896 คันทินสก็ ได้ย้ายไปอยู่ที่เมืองมิวนิก ประเทศเยอรมนี และเริ่มศึกษาทางศิลปะที่ Azabe's Art School ในปี ค.ศ.1898 ได้เข้าศึกษาศิลปะกับศิลปินชั้นนำของกลุ่มจูเกนชติล คือ ฟรานซ์ ฟอน สตัดท์ ที่ Munich Academy of Art ในขณะเดียวกันก็ได้เข้าศึกษาศิลปะกับ พอล เคล (Paul Klee) ด้วย ปี ค.ศ.1902 ร่วมมือกับเพื่อนก่อตั้งโรงเรียนสอนจิตรกรรมและจัดแสดงงานภาพเขียนเป็นครั้งแรก และปีต่อมาจัดแสดงอีก 2 ครั้งที่กรุงเบอร์ลิน ปี ค.ศ.1904 ได้แสดงภาพเขียนและภาพพิมพ์แกะไม้ของเขา 15 ชิ้นที่สมาคมจิตรกร มอสโคว ในปีนี้เองเขาและภรรยาได้แยกทางกัน คันทินสก็ได้เดินทางไปตามเมืองต่างๆ และได้ร่วมแสดงงานภาพพิมพ์แกะไม้อีกครั้งที่

Salon Automme กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ปีต่อมาจนถึงปี ค.ศ.1909 มีผลงานศิลปะไปแสดงในประเทศฝรั่งเศส

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงคันดินสกี ในหนังสือสารานุกรมสำหรับเยาวชน ชุดศิลปะและงานสร้างสรรค์ว่า

คันดินสกี เป็นจิตรกรรมชาวรัสเซีย เกิดที่กรุงมอสโก ในปี ค.ศ. 1866 (พ.ศ. 2409) และเสียชีวิตปี ค.ศ. 1944 (พ.ศ. 2487) บิดาเป็นพ่อค้า เคยใช้ชีวิตเยาว์วัยอยู่กับครอบครัวทั้งในกรุงโรมและฟลอเรนซ์ ประเทศอิตาลี เข้าศึกษาทางสังคมศาสตร์และกฎหมายในมหาวิทยาลัยแห่งมอสโก คันดินสกี ชื่นชมกับศิลปะที่สถาบันศิลปะแห่งมิวนิก ประเทศเยอรมนี ในปี ค.ศ. 1902 (พ.ศ. 2445) คันดินสกีก็เปิดโรงเรียนสอนศิลปะขึ้นนับตั้งแต่ปีถัดมาใช้เวลาประมาณ 45 ปี ท่องเที่ยวหาประสบการณ์ในประเทศแถบตะวันออกไกลสวิตเซอร์แลนด์ อิตาลี และร่วมแสดงผลงานศิลปะกับศิลปินกลุ่มสะพาน ในเมืองแครตเตน ประเทศเยอรมัน ต่อมาได้กลายเป็นผู้นำองค์กรศิลปินรุ่นใหม่และจากองค์กรนี้ก็พัฒนาไปสู่กลุ่มคนขี้น้ำเงิน นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1911 (พ.ศ.2454) เป็นต้นมา ปี ค.ศ.1921 (พ.ศ. 2464) สอนที่สถาบันเบอาเฮาส์ในประเทศเยอรมนี (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539(ก) : 38)

ในปี ค.ศ.1910 ที่คันดินสกี ได้แสดงภาพเขียนของเขาซึ่งวงการศิลปะยกย่องว่าเป็นภาพเขียนนามธรรมภาพแรก เขาได้รู้จักกับฟรานซ์ มาร์ค และร่วมกันก่อตั้งกลุ่ม “นักขี่ม้าสีน้ำเงิน” (Blue Reiter) และร่วมกันแสดงงาน ในปีต่อมา ปี ค.ศ.1913 ได้จัดนิทรรศการศิลปะขึ้นที่ นิวยอร์ก ปี ค.ศ. 1914 จัดแสดงงานเดี่ยวขึ้นที่เมืองมิวนิก และเมืองโคโลญ ปลายปีเขาได้เดินทางกลับสู่กรุงมอสโกเพื่อรับตำแหน่งศาสตราจารย์ประจำสถาบันศิลปะแห่งกรุงมอสโก (Moscow Academy of Fine Art) ปี ค.ศ. 1917 คันดินสกี ได้แต่งงานใหม่กับนินา ดี แอนดรีฟสกี (Nina De Andreevsky) มีลูกชาย 1 คน ในปี ค.ศ.1919 ได้เป็นผู้อำนวยการของพิพิธภัณฑ์วัฒนธรรมทางศิลปะในมอสโก กรูแมน (Grohmann) ได้กล่าวถึงประวัติของคันดินสกีในช่วงนี้ว่า

เวลาแห่งการดำเนินชีวิตของ คันดินสกี ได้สดใสขึ้นหลังจากได้พบกับนินา ดี แอนดรีฟสกี (Nina De Andreevsky) เขาได้แต่งงานกันวันที่ 11 กุมภาพันธ์ 1917 คันดินสกีเขียนบทความที่น่าสนใจกับมูเทอร์ ผู้ซึ่งได้มีโอกาสเห็นผลงานของเขาในนิทรรศการในสต็อคโฮล์ม ในปี ค.ศ. 1916 คันดินสกีกล่าวว่า “ฉันรู้สึกว่าการผืนเก่าๆ ของฉันใกล้ที่จะเป็นจริง คุณรู้ว่าฉันผืนเกี่ยวกับการวาดภาพที่ใหญ่โตด้วยชีวิตที่มีความสุข” บางทีเขากำลังอ้างถึงการวาดภาพสีน้ำเงินยิ่งใหญ่เป็นผลงานชิ้นหนึ่งที่นำเสนอเพราะเป็นภาพที่บอกถึงขอบเขตโดยมีดีเทลหลายๆ ชิ้น สะพาน หอคอย และ โบสถ์ เนื่องจากผลงานก่อนหน้านี้ชื่อว่า Colour Life หรือชีวิตที่เต็มไปด้วยความหวังและการมองโลกในแง่ดี จึงทำให้ผลงานที่ออกมาปราศจากมารยาและเต็มไปด้วยความหวังและการมองโลกในแง่ดี จึงทำให้ผลงานที่ออกมาปราศจากมารยาและเต็มไปด้วยการสร้างสรรคเหมือนกับรูปภาพ Gorge Improvisation ในปี 1914 เป็นรูปภาพที่ทำให้รู้สึกเบิกบานในงานแรกของคันดินสกี เป็นการวาดภาพที่ออกมาในแง่บวกของการมองโลกในแง่ดี ไร้มารยาแต่เขาก็มีผลงานหนึ่งที่ชื่อว่า Blaue Reiter ในภาพจะแสดงออกในแง่บวกของเหตุร้ายๆ ที่เกี่ยวกับความตาย แต่เขาก็ไม่ได้ทำผลงานออกมาในแง่ดีทั้งหมด ความตั้งใจของคันดินสกีเขาต้องการแสดงภาพที่เต็มไปด้วยความหวัง ชีวิตที่สนุกสนานของอนาคตและแหล่งที่เป็นสวรรค์บนโลก (Grohmann. 1959 : 60)

นอกจากนี้ ดัชชิ่ง (Duchting) ยังได้บรรยายถึงประวัติของคันทินสกีความว่า

คันทินสกี ได้พบตัวเขาเองว่าเขาได้พัฒนาทางด้านวัฒนธรรมหลังการปฏิวัติ ปี 1918-1920 เขาได้ก่อให้เกิดการศึกษาทางศิลปะ และปรับปรุงพิพิธภัณฑ์ องค์กรนี้เรียกว่า IZO (Department of The Arts) ที่ซึ่งเป็นส่วนของคณะกรรมการการศึกษาวัฒนธรรมของประชาชน (Narkompros) เขาได้เผยแพร่บทความ 6 บทความในปี 1919 และ 1920 เขาได้ทำงานตามแบบของเขาและเริ่มต้นแก้ไขหนังสือแอนไซโคพีเดียด้านศิลปะ (Encyclopaedia of Fine Arts) ครั้งแรกแต่เขาก็ยังไม่ถูกเผยแพร่เขาได้เป็นผู้เชี่ยวชาญสำหรับการคัดเลือกและแยกแยะผลงานทางศิลปะที่พิพิธภัณฑ์ภาพเขียนทางด้านวัฒนธรรม (The Museum of Pictorial Culture) และพิพิธภัณฑ์นี้ได้ เปิดสาขามากมายในเมืองต่างๆ ของรัสเซีย แต่ความรับผิดชอบที่ยิ่งใหญ่ของเขาคือเป็นหัวหน้าของการสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่มอสโคว์ SVOMAS (free state art workshops) เขาได้เริ่มเป็นอาจารย์ในเดือนตุลาคม ค.ศ.1918 เขาได้ตั้งหลักสูตรพิเศษขึ้นเกี่ยวกับการวิเคราะห์และแบบการดำเนินแนวคิดนี้ได้แสดงใน "concerning the spiritual in art" เขาได้เกี่ยวข้องกับความรับผิดชอบองค์กรและแนะนำทิศทางของสถาบันวัฒนธรรมทางศิลปะ (INChuk) ที่มอสโค ในหลักสูตรของสถาบันวัฒนธรรมทางศิลปะ (INChuk) วางอยู่ในแนวความคิดของเขาช่วงแรกๆ เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างการวาดภาพและดนตรีและการวิเคราะห์พื้นฐานของสีและรูปแบบ แต่แนวความคิดของ คันทินสกี ยังแตกต่างจากจิตรกรของรัสเซียคนอื่นๆ เช่น รอดเชนโก (Rodchenko) สเต็ปพานอฟ (Stepanove) และ มุนเทอร์ (Munter) (Duchting, 1993 : 64)

กระทั่งปี ค.ศ. 1921 ได้เป็นศาสตราจารย์ประจำมหาวิทยาลัยมอสโค คันทินสกี ได้ดำเนินการเกี่ยวกับวงการศิลปะของรัสเซียต่อไป และได้เกิดความขัดแย้งความคิดกับกลุ่มสังคมนิยมทางสังคมซึ่งสนับสนุนโดยพรรคคอมมิวนิสต์รัสเซีย จึงเดินทางกลับไปยังประเทศเยอรมนีได้เข้าเป็นอาจารย์สอนอยู่ที่สถาบันเบาเฮาส์ (Bauhaus) และได้เผยแพร่ผลงานด้านกราฟฟิก ปี ค.ศ.1923 จัดแสดงงานเดี่ยวที่ นิวยอร์ก และอีก 2 ปี ต่อมา ได้จัดแสดงผลงานชุดสำคัญชื่อ "point and line to plane" ในเมืองมิวนิก เยอรมนี และผลงานชุดนี้ได้ถูกจัดพิมพ์ขึ้นเผยแพร่เนื่องในโอกาสอายุครบ 60 ปีของเขา

สถาบันเบาเฮาส์ (The Bauhaus)

สถาบันศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับความก้าวหน้าของยุคสมัยใหม่

ถ้าจะกล่าวถึงสถาบันที่ผลิตศิลปินอย่างมีหลักสูตรการสอน และนโยบายก้าวหน้ามากที่สุดในยุคแรกแห่งการบุกเบิกของศิลปะสมัยใหม่แล้ว สถาบันเบาเฮาส์ว่าเด่นมากที่สุด สถาบันนี้มีประวัติย่อ ๆ คือ

ก่อนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 สถาปนิกชาวเบลเยียมชื่อ อังรี ฟาน เดอ เวลเด เป็นผู้อำนวยการสถาบันทางศิลปะแห่งเมืองเวียร์มาร์ ก่อนที่จะลาออกจากตำแหน่งนี้เขาได้ทำหน้าที่รับรองเสนอชื่อ วอลเตอร์ โกรปิอุส สถาปนิกคนสำคัญของเยอรมันให้เป็นผู้รับตำแหน่งสืบแทนต่อจากเขา แกรนด์ ดูก แห่ง แซก-ไวมาร์ผู้มีอำนาจเต็มในการพิจารณาตำแหน่งนี้ ได้สัมภาษณ์ โกรปิอุส ถึงวิธีการปรับปรุงแก้ไขและนโยบายทางการศึกษา จากการพบกันครั้งนั้น โกรปิอุส กล่าวขออำนาจเต็มในการจัดบริหารสถาบัน ดังนั้น ในปี ค.ศ. 1919 เขาจึงได้รับตำแหน่งและ

อำนาจอนุญาตให้จัดการทุกอย่างได้อย่างเต็มที่ ไกรปือสนำโรงเรียนเก่าซึ่งมีอยู่สองแห่งผนวกเข้าด้วยกัน ใช้ชื่อใหม่ว่า ดาร์ สตัทลิเซ เบาเฮาส์ เวียร์มาร์ (Das Statliche Bauhaus Weimar)

ในพิธีเปิดงานไกรปือสได้อ่านแถลงการณ์มีใจความว่า “ขอให้เราสร้างสรรค์แนวทางใหม่เพื่อช่างฝีมือจะมีอิสรภาพจากการแบ่งชนชั้นวรรณะ ซึ่งขวางกั้นกลางคล้ายกับกำแพงที่กีดกันฐานระหว่างศิลปินกับช่างฝีมือ ขอให้เราร่วมกันเพื่อสร้างสรรค์และทุ่มเทความพยายามสร้างโครงสร้างใหม่ของอนาคตขึ้นในวิชาการทางศิลปะต่างๆ อาทิเช่น สถาปัตยกรรม ประติมากรรม และ จิตรกรรม โดยส่วนรวมทุกวิชาจะต้องมีโครงสร้างเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ประชาชนจำนวนเรือนล้านต้องช่วยเราสร้างสิ่งนี้ให้เจิดจ้าในอนาคต เป็นอนาคตของจินตนาการอันสูงไสยของศรัทธาใหม่ใหม่จะต้องรุ่งเรือง.....” กล่าวสรุป คือ ไกรปือส ต้องการนำสถาปนิก หรือศิลปินให้มีความสามารถเป็นช่างฝีมือได้ด้วย โดยกำหนดให้นักศึกษาแต่ละคนหาความชัดเจนมีประสบการณ์จากการทำงานในวัตถุหลาย ๆ ชนิด ซึ่งนักศึกษาจะสามารถบอกตนเองได้ว่าวัตถุแต่ละชนิดมีคุณสมบัติเช่นไร และจะเหมาะสมในการใช้ทางใด นอกจากนั้นให้มีการศึกษาเรื่องรูปทรงและการออกแบบ เพื่อเพิ่มพูนความรู้วิชาการและรสนิยม ไกรปือสเขียนไว้ว่า “เบาเฮาส์มีจุดมุ่งหมายในการนำรูปทรงทุกชนิดที่มีความงามแตกต่างกัน นำมาปฏิบัติทดลองเพื่อสร้างความเป็นศิลปินและช่างฝีมือในตัวนักศึกษาคนเดียวกัน อันเป็นหลักการที่ขาดไม่ได้ในการสร้างศิลปะแบบใหม่.....” ไกรปือสมีความเชื่อว่า การก่อสร้างอาคารบ้านเรือนนั้น จะต้องมีความร่วมมือกัน ดังนั้นเพื่อให้ได้ผลสูงตามเจตนารมณ์ สถาปนิก ศิลปิน และช่างฝีมือ จะต้องร่วมมือซึ่งกันและกัน ด้วยวิธีการให้ความสำคัญของการทำงานเป็นกลุ่ม ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม การทำเฟอร์นิเจอร์ เครื่องปั้นดินเผา ฯลฯ

สถาบันเบาเฮาส์แบ่งวิชาการสอนออกเป็นหลายสาขาวิชา เช่น วิชาช่างทางเครื่องจักรกล เพื่อให้รู้จักควบคุมอุปกรณ์เครื่องทุ่นแรงสมัยใหม่ วิชาวิจัยและวิเคราะห์รูปทรงต่างๆ วิชาประเมินและค้นหาคุณค่าของสุนทรียภาพ วิชาการนำวัสดุมาใช้ให้เหมาะสมกับประโยชน์ ใช้แต่เท่านั้นยังมีการศึกษาวิชาสามัญอื่นๆ อีก เช่น สังคมวิทยา การบัญชี ฯลฯ เพื่อสามารถอยู่และเข้ากับสังคมได้

สำหรับแขนงวิชาเอก มี สถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม มณฑนศิลป์ การออกแบบเกี่ยวกับการแสดงละครหรือภาพยนตร์ เครื่องปั้นดินเผา โลหะ ผ้า การพิมพ์ โดยทั้งหมดยึดหลักการเรื่องผลประโยชน์หน้าที่ใช้สอย ควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์ความงาม เป็นหัวใจของการสอนและการศึกษา

วิธีการสอนนั้น ไกรปือสนั้นมีความเห็นคล้อยตามหลักวิลเลียม มอร์ริส แนะนำให้นำเครื่องจักรกลมาใช้ในการผลิตจากแบบซึ่งได้รับการออกแบบมาอย่างดี แต่เครื่องจักรจะต้องเป็นเพียงเครื่องมือตอบสนองเจตนาการของผู้ออกแบบ สถาบันเบาเฮาส์มิได้สอนให้ทำงานด้วยมือเท่าที่ธรรมชาติมอบมาให้เท่านั้น หากแต่สามารถสร้างสรรค์รูปทรงแบบต่างๆ เพื่อนำไปเป็นต้นแบบของการผลิตเป็นจำนวนมากได้ด้วยเครื่องจักรกลสมัยใหม่ กล่าวคือ นักศึกษาทุกคนต้องเป็นนักออกแบบกับช่างฝีมือผสมกันไม่ใช่เป็นเพียงบนโต๊ะเขียนแบบ ดังตัวอย่างเช่น เมื่อต้องการออกแบบชาน้ำร้อน นักศึกษาต้องสามารถออกแบบและปั้นรูปด้วยดินโดยมือของเขาเอง และต้องคำนึงถึงว่าผลงานนั้นๆ ต้องนำไปเป็นต้นแบบสำหรับการผลิตจำนวนมากได้

ทางด้านแนวการสอน เบาเฮาส์ไม่พยายามสร้างกฎเกณฑ์หรือตีวงจำกัดขอบเขตของนักศึกษา เป้าหมายสำคัญ คือพยายามส่งเสริมให้นักศึกษามีความเข้าใจถึงความต้องการของสังคมปัจจุบัน, พัฒนาจินตนาการในทางสร้างสรรค์ และควมมีประสิทธิภาพในการทำงานพร้อมทั้งมีเทคนิคและความรู้ช่องทางอย่างดี ดังนั้นหลักสูตรการสอนจึงเป็นการผสมผสานระหว่างการฝึกฝนฝีมือ, การรู้จักใช้เครื่องจักรและเพิ่มพูนพหุปัญญาควบคู่กันไป ทั้งหมดอยู่บนหลักปรัชญาการศึกษาที่ว่า “การเรียนรู้โดยการปฏิบัติ” เพื่อสอดคล้องกับสภาวะของโลกในอารยธรรมใหม่ อันเป็นอารยธรรมของเครื่องจักรกล

หลักสูตรกล่าวโดยกว้างๆ หลักสูตรในการศึกษาของเบาเฮาส์มีสองแนว แนวหนึ่งอุทิศให้กับการศึกษาวัตถุและการช่าง แนวที่สองเป็นเรื่องการศึกษาในทฤษฎีต่างๆ ของรูปทรง การออกแบบ และด้านความรู้ที่ใช้ทั่วไปในสังคม นักศึกษาใหม่จะได้รับการสั่งสอนโดยอาจารย์สองคน คนหนึ่งเป็นศิลปินอีกคนหนึ่งเป็นช่างฝีมือ เหตุที่ทำเช่นนี้เพราะว่า เป็นการยากลำบากในระยะแรกที่จะหาอาจารย์ผู้มีคุณสมบัติครบถ้วนทั้งสองประการอยู่ในตัวคนเดียวกัน อาจารย์ทั้งสองทำการสอนร่วมกันอย่างใกล้ชิดมีการสอนวิชาการเบื้องต้นใช้เวลาประมาณ 6 เดือน นักศึกษาจะต้องเรียนรู้และคุ้นเคยกับวัตถุนานาชนิด เช่น หิน ไม้ โลหะ ดินเหนียว แก้ว สีและผ้า เป็นต้น พร้อมกันนี้นักศึกษาจะได้รับการสอนทฤษฎีเบื้องต้นของรูปทรง จุดประสงค์ของการทำงานและค้นคว้าในวัสดุต่างๆ เพื่อให้มีทัศนคติที่ถูกต้องต่อการสร้างสรรค์งานให้ตรงต่อคุณสมบัติของวัตถุ และบุคลิกภาพส่วนตัวของผู้ศึกษาแต่ละคนอาจเป็นไปได้ที่นักศึกษาบางคนมีความรู้สึกในเรื่องไม้ดีกว่าหินหรือโลหะ พวกเขาจะได้รับการสอนให้รู้จักใช้และบังคับเครื่องจักร ซึ่งใช้อยู่ตามโรงงานควบคู่กับการฝึกฝนให้รู้จักใช้เครื่องมือธรรมดาทั่วไป ในการศึกษาเรื่องรูปทรงและการออกแบบ การสอนเน้นให้ศึกษาและจำลองจากรูปทรงตามธรรมชาติและรูปทรงที่เกิดขึ้นด้วยเส้นในวิชาเลขาคณิต ในปีแรกของการศึกษา ผู้ศึกษาต้องเรียนรู้วิชาการและวิชาปฏิบัติดังกล่าว และจะต้องเรียนหลักของการก่อสร้าง วิชาโครงสร้าง วิชาองค์ประกอบทฤษฎีของปริมาตร สี และการออกแบบ

ปี ค.ศ. 1923 สภานิติบัญญัติเซอริงเจียนขอร้องให้เบาเฮาส์จัดแสดงงานนิทรรศการผลงานคล้ายกับการรู้ผลการทำงานทั้งหมดสี่ปีของสถาบันว่าประสบความสำเร็จมากน้อยเพียงใด ไกรปิอุสแม้จะรู้สึกว่าจะไม่ถึงเวลาอันสมควร เขาอยากรออีกสักเล็กน้อยจนกว่าทุกสิ่งทุกอย่างจะพร้อมมากกว่านี้ ถึงอย่างไรก็ตามเมื่อถูกขอร้องแถมบังคับ โครงการแสดงงานจำเป็นต้องจัดขึ้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ไกรปิอุสวางแผนงานโดยใช้หัวข้อชื่อ “ศิลปะและกรรมวิธี, เอกภาพใหม่” (Art and Technics, a New Unity) ประกอบด้วยผลงานด้านออกแบบกับวัตถุนานาชนิด และผลงานทางด้านการศึกษาทฤษฎี การแสดงครั้งนี้มีผลงานเด่นอยู่ชิ้นหนึ่งเป็นการออกแบบบ้านที่มีชื่อว่า “แอมฮอร์น” (Am Horn) เป็นบ้านพักอาศัยของครอบครัวใหญ่ ซึ่งสร้างและประกอบจากโรงงานของสถาบัน แผนผังของบ้านเป็นสี่เหลี่ยม มีห้องใหญ่ตรงกลางล้อมรอบด้วยห้องเล็ก ๆ หลายห้อง บ้านตัวอย่างหลังนี้ได้รับคำชมเชยอย่างสูงจากปัญญาชนในยุคนั้นว่า ได้ผลสูงทางด้านประโยชน์ใช้สอย ความงามและการประหยัด

แม้ว่าเบาเฮาส์จะประสบความสำเร็จก้าวหน้าอย่างน่าพึงพอใจ แต่ทว่าเหตุการณ์ทางการเมืองภายในเยอรมนีเต็มไปด้วยความขัดแย้งระหว่างความคิดเก่าและความคิดใหม่ รัฐบาลและ

ประชาชนทั่วไปยังมีแนวคิดทางอนุรักษนิยมอยู่ แต่เบาเฮาส์มีแนวโน้มไปในทางสังคมนิยม เมื่อความขัดแย้งเกิดขึ้นคณะกรรมการจึงบีบบังคับโกรปิอุสให้ลาออกและปิดสถาบันเบาเฮาส์ในปี ค.ศ. 1924 ขบวนการปิดสถาบันกลายเป็นข่าวใหญ่ เมืองต่างๆ เช่น แฟรงก์เฟิร์ต, ฮาเกน, ตามสตัด และเดอเซา ต่างสนใจในการนำสถาบันเบาเฮาส์มาสร้างในเมืองของตน นายกเทศมนตรีของเมืองเดสซาประสบความสำเร็จในการเจตจำนงในครั้งนี้ เขามอบอาคารเก่าเจ็ดหลังเพื่อใช้เป็นอาคารเรียนชั่วคราวไปพลางๆ ก่อนส่วนอาคารหลังใหม่ ซึ่งออกแบบโดยโกรปิอุสก็กำลังสร้างอย่างรีบเร่ง อาคารหลังนี้เขานำเทคนิคคอนกรีตผสมเหล็กกระจกและวัสดุสมัยใหม่มาใช้ นับว่าเป็นอาคารสำคัญทางประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมสมัยใหม่หลังหนึ่งที่น่าความคิดใหม่ ๆ มาใช้ สถาบันแห่งใหม่ที่เดสซานี้ แม้ว่าคณาจารย์ชุดเก่าของเบาเฮาส์ที่ไวมาต่างแยกย้ายลาออกไปจำนวนหลายคน แต่โกรปิอุสก็มีคณาจารย์รุ่นใหม่ที่เก่งๆ เสริมเข้ามาอีกหลายคนเช่นกัน ดังเช่น ได้ โจเซฟ อัลเบอริส, เฮอริเบิร์ต เบเออร์ และมาเซล บริวเออร์ มาร่วมงาน การดำเนินงานศึกษากระทำกันอย่างมีประสิทธิภาพ จนกระทั่งปี ค.ศ. 1928 โกรปิอุสได้ขอลาออกจากตำแหน่งผู้อำนวยการ โดยให้เหตุผลว่าต้องการอิสรภาพในการสร้างงานส่วนตัวที่ปราศจากกฎข้อบังคับแบบราชการ โกรปิอุส เสนอชื่อฮันเนส เมเยอร์ (Hannes Meyer) สถาปนิกชาวสวิสผู้เป็นหัวหน้าแผนกวิชาสถาปัตยกรรมของสถาบันเป็นผู้อำนวยการแทน เมเยอร์อยู่ได้เพียงปีเดียวก็ลาออกจากตำแหน่งอีกเพราะขัดแย้งกับเจ้าหน้าที่ของเมือง มีผู้พยายามนำเอาโกรปิอุสกลับมาดำรงตำแหน่งอีก แต่เขาปฏิเสธอย่างเด็ดขาด และเขาก็เสนอชื่อบุคคลที่เหมาะสมให้ คือ ลุดวิก มิส ฟาน เดอ รูห์ (Ludwing Mies van der Rohe) ซึ่งเข้ารับตำแหน่งในเดือนตุลาคม ค.ศ. 1932 ครั้นเมื่อพรรคนาซีประสบชัยชนะทางการเมืองได้เป็นผู้ปกครองแอนฮอลท์ เบาเฮาส์จึงต้องโยกย้ายไปอยู่ยังเบอร์ลินและถูกปิดอย่างเด็ดขาดในเดือนเมษายน ค.ศ. 1933 เป็นอันว่าเบาเฮาส์ถึงแก่การอวสาน อาคารเรียนที่เมืองเดสซาถูกนาซียึดไปเป็นที่อบรมทางการเมืองระดับหัวหน้าพรรคของตน

ความคิดที่แพร่ขยายออกไป

แม้ว่าสถาบันจะถูกปิดการสอนและบทเรียนมิได้ติดตามไปด้วย มันกลับขยายกว้างออกไปมีอิทธิพลต่อทั่วโลก สถาบันศิลปะหลายแห่งในยุโรปและอเมริการับเอาบทเรียนและวิธีการสอนไปปรับปรุงสถาบันของตน อาจารย์และศิษย์ของเบาเฮาส์นับว่ามีส่วนช่วยอยู่มากในการขยายความคิดนี้ดังเช่น โมโฮลี - นากี อพยพไปอเมริกา และเป็นผู้อำนวยการสถาบันเบาเฮาส์ใหม่ (New Bauhaus) ทฤษฎีของเบาเฮาส์ถูกนำไปใช้ในสถาบันหลายแห่งที่มีชื่อเสียง เช่น ที่ฮาร์วาร์ดในบอสตัน นิวยอร์ก และ แคลิฟอร์เนีย พยานหลักฐานเหล่านี้ทำให้เบาเฮาส์มีชื่อว่า เป็นผู้นำบุกเบิกด้านสถาบันสอนศิลปะสมัยใหม่ให้แก่อารยธรรมในยุคปัจจุบันอย่างเต็มภาคภูมิ

อาจารย์ของสถาบัน

นอกจากนี้ยังมีหลักสูตรวิธีการสอนและแนวปรัชญาการศึกษาที่ก้าวหน้าแล้ว โกรปิอุสค่อนข้างโชคดีที่ได้อาจารย์ผู้มีความสามารถสูงเยี่ยมมาร่วมทำการสอน เพราะว่าต่อมาอาจารย์หลายคนของเบาเฮาส์ได้กลายเป็นศิลปิน นักออกแบบ หรือสถาปนิกที่มีชื่อเสียงระดับโลก คนแรกซึ่งควรกล่าวถึงคือ โจฮันเนส อิตเตน (Johannes Itten) ผู้เข้าร่วมกับสถาบันในปี ค.ศ. 1919 โกรปิอุสพบอิตเตนในขณะที่สอนอยู่ในโรงเรียนเอกชนแห่งหนึ่งในกรุงเวียนนา โกรปิอุสประทับใจใน

วิธีการสอนของเขามาก จึงเชื่อเชิญให้มาร่วมในการสอน โดยมอบหน้าที่การสอนสอนวิชาเบื้องต้นของศิลปะและการช่าง การสอนของเขาประกอบด้วยการศึกษาทางกายภาพของวัสดุต่าง ๆ ตามธรรมชาติ มีทั้งที่ศึกษาแบบลอกเลียนและทดลองค้นคว้าพัฒนาสร้างสิ่งใหม่ขึ้น อิตเตนทำการสอนตั้งแต่ปี ค.ศ. 1919 – 1923 ท่านผู้นี้ทำการค้นคว้าทดลองเรื่องอิทธิพลสีมีต่อมนุษย์ไว้อย่างน่าสนใจมาก ในปัจจุบันศิลปะหลายแห่งใช้ตำราที่เขาเขียนขึ้นเป็นเอกสารประกอบการเรียนการสอน

พอล คเล (Paul Klee) ศิลปินคนปัจจุบันในยุคนั้น รับหน้าที่สอนทางด้านทฤษฎีศิลปะ โดยบรรยายเกี่ยวกับวิชาจิตรกรรม มีเป้าหมายเน้นให้เห็นว่าจิตรกรมีวิธีแสดงออกและสร้างผลงานอย่างไร รวมทั้งอิทธิพลของสีที่มีต่อจิตรกรรม คเลทำการทดลองค้นคว้าในเรื่องเทคนิคจิตรกรรมไว้มากเขาเข้าทำการสอนระหว่างปี 1921-1931

ไฟนิงเยอร์ (Lyonel Feininger) จิตรกรผู้ใดเกิดในสหรัฐอเมริกา แต่ส่วนใหญ่ใช้ชีวิตในยุโรป เคยเกี่ยวพันกับกลุ่มศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ และต่อมารับอิทธิพลของพวกคิวบิสม์ เขาเป็นอาจารย์คนหนึ่งของเขาเฮาส์ตลอดมาจนกระทั่งถูกปิด ไฟนิงเยอร์เป็นอาจารย์สอนอยู่ระหว่างปี ค.ศ. 1919-1933

คันดินสกี (Kandinsky) รับหน้าที่สอนด้านทฤษฎีศิลปะ โดยเฉพาะด้านหลักการจัดองค์ประกอบเขานำหลักของศิลปะนามธรรมที่เขาสนใจค้นคว้ามาเผยแพร่ให้แก่ศิษย์ นอกจากนี้ยังรับหน้าที่บรรยายวิชาเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังอีกด้วย คันดินสกีเป็นอาจารย์ในปี ค.ศ. 1922-1932

ออสการ์ ชเลมเมอร์ (Oskar Schlemmer) นักค้นคว้าและผู้มีบุคลิกภาพของความ เป็นครูอยู่ตลอดเวลา อุดมคติส่วนตัวของชเลมเมอร์นิยมชมชอบลัทธิเพียวริสม์ (Purism) เขาต้องการสร้างสรรค์รูปทรงและจัดองค์ประกอบภาพบริสุทธิ์ เขาเคยทดลองค้นคว้าโดยนำจิตรกรรมมาประยุกต์เข้ากับศิลปะการแสดง ดังเช่น เรื่องมนุษย์ในอวกาศ ด้วยการสร้างมนุษย์ให้คล้ายกับตุ๊กตาหรือหุ่นยนต์ของผู้แสดงจะเป็นเรื่องของสี จังหวะ และการจัดองค์ประกอบ เขารับหน้าที่สอนวิชาออกแบบ

โมโฮลลี-นาเก้ (Moholy – Nagy) นักค้นคว้าทดลองค้นสำคัญขงศิลปะร่วมสมัย เขาเข้าร่วมเป็นหนึ่งในคณาจารย์ทางด้านศิลปะภาพพิมพ์ นอกจากนี้แล้วยังเป็นผู้นำในการค้นคว้าทดลองเกี่ยวกับการนำวัสดุสมัยใหม่มาใช้ เช่น พลาสติก โลหะ แก้ว ฯลฯ เขาเป็นอาจารย์ผู้มีแนวคิดไปในทางลัทธิคอนสตรัคติวิสม์ เขาริเริ่มนำแสงและภาพถ่ายซึ่งสามารถนำมาใช้สร้างงานศิลปกรรมมาสอนในสถาบันด้วยจะเห็นได้ว่าอาจารย์แต่ละคนของสถาบันมีอุดมการณ์ ความคิด และความสามารถแตกต่างกันไป ทำให้นักศึกษามีโอกาสได้เห็นและศึกษาแนวความคิดของแต่ละคน แล้วนำมาเปรียบเทียบเลือกเอาส่วนที่ดีได้ วิธีการเช่นนี้ความรู้จึงขยายวงกว้าง

เบอาเฮาส์ เป็นโรงเรียนทางด้านสถาปัตยกรรม การออกแบบและช่างฝีมือ สร้างขึ้นโดยสถาปนิกชื่อ วอลเตอร์ โกรปิอุส ในช่วง ค.ศ. 1883-1969 โรงเรียนตั้งอยู่ที่เมือง เวียร์มาร์ ในปี 1919 และย้ายไปยังเมืองเตอเซา และเมืองเบอร์ลิน ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างมากก่อนที่จะถูกปิดโดยขบวนการนาซี ซึ่งเกี่ยวข้องกับศิลปะประยุกต์ในการก่อสร้างหลักๆ ที่ได้วิวัฒนาการมาจากประเทศรัสเซีย และยังมีแนวความคิดเสมือนชาวต่างชาติก่อนประวัติศาสตร์ที่ชาวเยอรมันเป็น ผู้ค้นพบ ทศนคติของศิลปะชั้นเยี่ยมนี้ไม่สามารถที่จะแยกย่อยความละเอียดออกมาได้ (ละเอียดและเนียบมาก) ภายใต้การนำของโกรปิอุส

แนวทางของเบ้าเฮาส์ ยังไม่ได้นำมาเป็นหลักเกณฑ์ที่แน่ชัด ไกรปอุส ประสบความสำเร็จในการเป็นครูสอนศิลปะที่ช่างสังเกต รวมทั้งคันตินสกี ผู้ถูกยกย่องให้เป็นบิดาแห่งการวาดภาพสื่อความหมาย และเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้ง กลุ่มบรูไรเทอร์ เช่นเดียวกับ พอล คลเล ที่พบปะกันอยู่ในวงการเดียวกันนั่นเองในเมืองมิวนิก นอกจากนี้ยังมีลูกครึ่งเยอรมันอเมริกันอย่าง ไฟนิงเยอร์ และ โจเซฟ อัลเบอร์ส ผู้เริ่มอาชีพที่เบ้าเฮาส์นี้จากเริ่มต้นนักเรียนและกลายเป็นผู้สอนในเวลาต่อมา โมโฮลลี-นาทีกีอยู่ในช่วง 1923 และ 1928 ได้สร้างสรรค์งานที่สำคัญ ๆ เช่น คอรัสเบื้องต้นให้แก่บรรดาเด็กนักเรียน นับได้ว่าเป็นครูผู้ออกแบบงานที่เป็นแนวความคิดของตนเองคล้ายกับแบบ เบ้าเฮาส์ มาก อัลเคอร์เป็นผู้ช่วยของ โมโฮลลี-นาทีกี ที่มีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่ศิลปะแบบเบ้าเฮาส์ ในอเมริกาตลอด เช้าอยู่ที่ Black Mountain College Feininger (ไฟนิงเยอร์) เป็นผู้เชื่อมโยงระหว่างศิลปะอเมริกันกับเบ้าเฮาส์ หลังจากที่ใช้ชีวิตกว่าก่อนในสาขาอาชีพศิลปินในประเทศเยอรมนี ในที่สุดก็ถูกขับไล่ออกนอกประเทศโดยพวกลัทธินาซี จนได้ใช้ชีวิตรบเร่ในการสร้างสิ่งล้ำค่าต่อที่ประเทศอเมริกา ไฟนิงเยอร์เกิดในปี ค.ศ. 1871 ที่นิวยอร์กโดยมีเชื้อสายเยอรมัน ทั้งพ่อและแม่ล้วนเป็นนักดนตรี พ่อเป็นนักไวโอลินที่มีชื่อเสียง แม่เป็นนักร้องและเปียโน ตัวเขาเองก็ดูท่าจะมีพรสวรรค์ในทางด้านดนตรีเป็นอย่างมาก ในช่วงอายุ 12 ขวบ เขาได้ทำการแสดงต่อสาธารณชนในฐานะนักดนตรีเป็นครั้งแรกต่อมาเมื่ออายุได้ 16 ปี เขาก็ถูกส่งไปเยอรมันเพื่อศึกษาต่อทางด้านดนตรี แต่ท้ายที่สุดเขาก็เลือกที่จะเรียนศิลปะ อย่างไรก็ตามดนตรีก็ยังมีความหมายต่อเขาเป็นอย่างมาก จากคำพูดของเขาที่ว่า “เสียงดนตรีทำให้สร้างบรรยากาศในการวาดภาพ” จึงไม่เป็นที่น่าแปลกใจหากในปี ค.ศ. 1920 จะมีผลงานเพลงประกอบนำออกแสดงต่อสาธารณชนในประเทศเยอรมัน ด้วยการแต่งเนื้อร้องและบรรเลงด้วยตัวเขาเอง ในช่วงวัยรุ่น ไฟนิงเยอร์ ถูกเนรเทศจากประเทศเยอรมันไปอยู่ที่ประเทศเบลเยียมในช่วงระยะเวลาสั้นๆ แต่ในขณะนั้นเองที่เขาได้มีโอกาสไปเที่ยวที่ปารีส เป็นครั้งแรก พอกลับมาเยอรมนี ไฟนิงเยอร์ ก็แต่งงานกับ คาลรา เฟิร์ท มีบุตรสาวด้วยกัน 2 คน แต่มันก็เป็นชีวิตสมรสที่ไม่ยั่งยืน เขาเริ่มผันชีวิตมาเป็นนักวาดภาพล้ออาชีพ จนได้ทำสัญญาวาดภาพล้อการ์ตูนทั้งสองอาทิตย์กับ Chicago Sunday Tribune ซึ่งเป็นปีเดียวกับการแต่งงานครั้งที่ 2 กับ จูเลีย เบิร์ก ในปี 1906 ต่อมาไฟนิงเยอร์ มีโอกาสกลับมายังปารีสอีกครั้ง เขาอาศัยอยู่ที่นั่น 2 ปี ได้มีการแสดงภาพวาดที่ Salon des Independants ซึ่งเป็นห้องแสดงภาพเขียนมีชื่อของฝรั่งเศส ผลงานของเขาเริ่มแสดงออกมาแบบแอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ในปี ค.ศ. 1913 เขาได้รับเชิญให้มาเปิดนิทรรศการที่ The First German Autumn กับกลุ่มบรูไรเทอร์ โดย ฟรานซ์ มาร์ค เขาได้เขียนจดหมายไปหา พอล เวสเทียม ซึ่งเป็นบรรณาธิการหนังสือ Das Kunstblatt เพื่ออธิบายทัศนคติของเขาให้ฟังว่าชิ้นงานของเขาจะกลั่นออกมาจากภายใน เป็นอารมณ์ที่ถูกกดดันโดยใช้สีตัวแทนสงคราม ในปี 1918 ไฟนิงเยอร์ ได้พบกับ ไกรปอุสทั้งสองได้นัดแนะกันจนในที่สุด ไฟนิงเยอร์ได้กลายมาเป็นแกนนำในการออกแบบ Graphic Workshop ในโรงเรียนใหม่ของ ไกรปอุส อย่างไรก็ตามเหตุผลสำคัญที่ทำให้ไฟนิงเยอร์ มีชื่อเสียงก็เนื่องมาจาก การแสดงนิทรรศการกับกลุ่ม Blaue Vier ในเยอรมนีตลอดจนที่ แคลิฟอร์เนีย, นิวยอร์ก และ แม็กซิโก ด้วย ในปี 1929 เขาได้แสดงภาพที่ Museum of Modern Art ที่นิวยอร์ก ภายใต้ชื่อ “Paintings by Nineteen Living Americans” (ภาพวาดโดยชาวอเมริกัน) และในปี 1931 เขาได้รับเกียรติจาก National Gallery ใน Berlin ให้หวนรำลึกถึงความหลังเพื่อวันฉลองครบรอบวันเกิด 60 ปี แต่ทว่าหลังจากที่ขบวนการนาซีเติบโตขึ้นอีกครั้ง ผลงานของเขาและตัวเขาก็ย้ายมาที่อเมริกาอีกครั้ง เขารู้สึกเจ็บปวดมากกับเรื่องนี้ มีความรู้สึกไม่ดีต่อประเทศบ้านเกิดเมืองนอน และสถานที่ ๆ เขาเคยมีชื่อเสียงโด่งดัง ยิ่งไปกว่านั้นโบสถ์แบบ Gothic (โกธิค) ก็เป็นแรงบันดาลใจใหม่ให้เขาจนได้รับรางวัล Gelmeroda ที่ 12 ในปี 1942 ไฟนิงเยอร์ได้จบชีวิตอันมีค่าของเขาที่ นิวยอร์กเมื่อวันที่ 13 มกราคม ค.ศ. 1956 คันตินสกี เป็นศิลปินคนหนึ่งที่มีความสำคัญมากในช่วง Modern Movement ไม่ใช่เพียงเพราะเขาเป็นคนแรกที่คิดค้นการวาดภาพเป็นสื่อความหมาย (abstraction) แต่ยังเนื่องมาจากการเป็นศูนย์รวมของ 2 กลุ่ม คือ บรูไรเทอร์ และ เบ้า

เฮาส์ ยังไงก็ตามลักษณะนิสัยของเขาก็ยังคงเป็นเรื่องลึกลับ เช่น การยอมรับตัวเอง และการปกปิดตัวเอง ในการแสดงตัว หรือบุคลิกลักษณะในคราวเดียวกัน คันทินสกีเกิดที่กรุงมอสโก ในปี ค.ศ. 1866 เป็นลูกชายของพ่อค้าขายชาชาว ไซบีเรีย เมื่อครั้งยังเด็กเขาได้ท่องเที่ยวไปกับพ่อแม่ที่ อิตาลี และในปี 1871 ก็ได้ไปตั้งรกรากที่เมือง โอเตสซา) หลังจากที่พ่อแม่ของเขาหย่าร้างกันได้ไม่นาน เขาก็ได้ย้ายไปอยู่กับน้องสาวของแม่ที่นั่นเขาได้รับการศึกษาที่ยิ่งใหญ่นั้นคือ "ดนตรี" ซึ่งเป็นเหมือนสิ่งจุดประกายไปในตัวของเขาให้เข้าจิตวิญญาณของศิลปะ ในปี 1886 เขาได้กลับไปศึกษาในมหาวิทยาลัยที่มอสโก โดยเรียนทางด้านเศรษฐศาสตร์และกฎหมายนอกจากนี้ยังสนใจเรื่องมนุษยวิทยาก็ด้วย ภายหลังจบการศึกษาก็มาทำงานด้านการศึกษาและข้าราชการ ปี 1892 เขาแต่งงานกับอันยา ซิมิเดียน ซึ่งเป็นญาติกัน ต่อมาในปี 1893 เขาได้ทำงานเกี่ยวข้องกับ ภาควิชากฎหมายที่ Moscow University และได้ตีพิมพ์ความคิดเห็นทางด้านกฎหมายหลายอย่างด้วยกัน และในปี 1895 เขาได้กลายเป็นผู้อำนวยการศิลปะการพิมพ์ในมอสโก คันทินสกีมีความสนใจในทฤษฎีของ Madame Blavatsky และความคิดทางด้าน มนุษยวิทยาซึ่งเขาได้นำมารวมกับแนวความคิดของนิกายออร์ทอดอกซ์ ในปี 1896 เขาได้มีโอกาสไปชมภาพวาดของโมนา ซึ่งทำให้เค้าประทับใจมาก จนหันเหไปเรียนจริง ๆ จัง ๆ ทางด้าน การวาดภาพที่เมืองมิวนิกในเยอรมนี โดยมีปรัชญาของเขาเองว่า "การวาดภาพมีพื้นฐานมาจากหลายอย่าง อารมณ์ และสิ่งประกอบในแต่ละขณะ เวลา ดังนั้นการวาดภาพของแต่ละคนจึงออกมาจากสถานะ ที่แตกต่างกัน" (Smith. ม.ป.ป. : 71-76)

ต่อมาเขาไปศึกษาทางด้านศิลปะที่โรงเรียน Anton Azbe ซึ่งเป็นที่ได้พบเพื่อนและผู้ร่วมงานที่ดีอย่าง Mariame Von Werfkin และ Alexi Jawlensky เนื่องจากความแก่ประสบการณ์ของเขาทำให้เขาเริ่มกลายมาเป็นผู้นำของห้อง และผู้นำในกลุ่มศิลปินในช่วงเวลานั้นเขาเดินทางไปทั่วยุโรปตลอดเวลาหลายปี เพื่อช่วยเก็บเกี่ยวประสบการณ์ และในปี 1906-1907 เขาได้แสดงผลงานของเขาที่ห้องภาพ Salon d'Automne ในปารีส

หลังจากจมอยู่กับ การวาดภาพแบบสื่อความหมาย (abstraction) เขาได้ย้ายตามเพื่อนมาที่รีสอร์ทในเมือง Mupnau ซึ่งมูเทอร์เพื่อนของเขาได้ซื้อบ้านเอาไว้เพื่อพบปะเพื่อนศิลปินด้วยกัน จนในที่สุดเขาได้พบกับ ฟรานซ์ มาร์ค และ ออกัส มาเกล ซึ่งต่อมา 3 ปี ได้รวมทีมกันก่อตั้ง กลุ่ม บูลไรเทอร์ ขึ้น ช่วงที่สงครามโลกครั้งที่ 1 ได้ก่อตัวขึ้น เขาต้องอพยพไปอยู่ที่สวิตเซอร์แลนด์ และได้หย่าร้างกับภรรยาของเขา และทิ้งเพื่อนอย่าง มูเทอร์ ไว้ข้างหลัง ในช่วงการเปลี่ยนแปลง Revolution (สมัยปฏิวัติ) เขาได้กลับมายังรัสเซีย ดำรงตำแหน่งเป็นรองประธานการศึกษาทางด้านวิทยาศาสตร์ แต่ในที่สุดก็ย้ายมาเยอรมนี เพื่อเข้าร่วมกับกลุ่ม เบาเฮาส์ ที่เพิ่งก่อตั้งขึ้นมาใหม่ เขามีหน้าที่รับผิดชอบเรื่องการจัดตั้งจิตวิทยาของโรงเรียน และขอบเขตของการเรียนเบื้องต้น เขาเป็นผู้วิเคราะห์และแยกแยะฝีมือการวาดการใช้สีของนักเรียนด้วย เมื่อโรงเรียน เบาเฮาส์ ใน เวียร์มาร์ ถูกปิดลงในเดือนมีนาคม ปี ค.ศ. 1933 คันทินสกี ตัดสินใจที่จะเปลี่ยนชีวิตตัวเองให้เป็นประชาชนชาวเยอรมนี แต่โดยการขึ้นนำของฮิตเลอร์ เขาก็ได้ย้ายมาตั้งถิ่นฐานที่ฝรั่งเศส (ปารีส) แทน โดยเรียนรูศิลปะแบบปารีสเรียน จนได้มาเป็นบุคคลสำคัญในการแสดงนิทรรศการที่พิพิธภัณฑ์ Musee du Jeu Paume ในปารีส ในที่สุดเขาก็ได้เป็นประชาชนชาวฝรั่งเศสที่สร้างสรรค์ผลงานมาตลอดจนเสียชีวิตลงเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม ปี 1944 ในปารีสนั่นเอง

เบาเฮาส์ เป็นสถาบันทางด้านสถาปัตยกรรม การออกแบบและช่างฝีมือ สร้างขึ้นโดยสถาปนิกชื่อ วอลเตอร์ โกรปิอุส ในช่วงปี ค.ศ. 1883 – 1969 เบาเฮาส์ ตั้งอยู่ที่เมืองเวียร์มาร์ ในปี ค.ศ. 1910 ย้ายไปยังเมือง เดอเซา และเมือง เบร์ลิน ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างมาก ก่อนที่จะถูกปิดโดยขบวนการนาซี เบาเฮาส์ สอนให้รู้เกี่ยวกับศิลปะยุคใหม่ในการก่อสร้างที่ได้วิวัฒนาการจากประเทศรัสเซียและยังมีแนวความคิด เสมือนชาวต่างชาติก่อนประวัติศาสตร์ ที่ชาว มอนเตเรียน เป็นผู้ค้นพบ ทัศนคติของศิลปินชั้นเยี่ยมนี้ไม่สามารถที่จะแยกย่อยความละเอียดมากๆ ได้ภายใต้การนำของแนวทางสถาบันเบาเฮาส์ ยังไม่ได้นำมาเป็นหลักเกณฑ์ที่แน่ชัด โกรปิอุส ประสบความสำเร็จในการเป็นครูสอนศิลปะที่ช่างสังเกต รวม

ทั้ง คันทินสกีผู้ถูกยกย่องเป็นบิดาแห่งการวาดภาพนามธรรม และเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้ง บลูไรเทอร์ เช่นเดียวกับ พอล คเล ในการสอนที่เบาเฮาส์ ของคันทินสกี เขาได้เน้นสอนเกี่ยวกับ การพัฒนาของสี เหลืองและสีน้ำเงิน เขาได้หลักสำคัญจาก เกอร์ธ มาไซล์และลัทธิความเชื่อ รวมถึงการศึกษาสิ่งลึกลับ เช่นความแตกต่างระหว่างสีดำและสีขาว สีเขียวและสีแดง อีกอย่างหนึ่งคือ การจำแนกสัญลักษณ์ของสี ที่คล้ายกันและแบ่งส่วนสีเป็น 4 โทน สีหลัก คือ สีที่อบอุ่น สีเยือกเย็น สีอ่อน และ สีแก่ ในการสอนที่เบาเฮาส์ คันทินสกีได้เน้นถึงพื้นฐานทางการจำแนกโครงสร้างของสี และยิ่งกว่านี้ได้มีการศึกษาสำรวจเกี่ยวกับสีในโทน 3 โทน คือ สีเหลือง น้ำเงิน และแดง แต่การสอนของเขาเกี่ยวกับรูปแบบยังเป็นสิ่งใหม่ การเริ่มต้นด้วยการวิเคราะห์ของส่วนประกอบอย่างเป็นส่วนๆ เช่น จุด เส้น ระนาบในที่สุดเขาได้แยกแยะสีและรูปแบบ เข้ากับความสัมพันธ์ของส่วนประกอบของเส้นตรง เขาได้พยายามหาวิธีของการ ประดิษฐ์ต่อ การวิเคราะห์พื้นฐานของรูปแบบ และสีโดยทางการวิเคราะห์ที่เกิดขึ้นทางจิตใจมากกว่าการ วิเคราะห์ที่สามารถพิสูจน์ได้ เบาเฮาส์ในช่วงระหว่างปี ค.ศ.1923 และ 1925 อยู่ในช่วงที่ศิลปะภาพวาด แบบเรขาคณิต ซึ่งมีแนวโน้มจะมีอิทธิพลเพิ่มขึ้นของซูพรีมาติสม์ (Suprematism) และ คอนสตรัคติวิสม์ (Constructivism) ในช่วงนี้เรขาคณิตมีส่วนที่เด่นชัดในงานของคันทินสกี เช่น ภาพ composition VIII เป็นรูปแบบผลงานทางเรขาคณิตได้ถูกจำกัด เช่น ส่วนประกอบเล็กๆ ดังเช่น วงกลม ครึ่งวงกลม มุม เส้นตรง และเส้นโค้ง (Duchting. 1993 : 82-84)

กรูแมน (Grohmann) กล่าวว่า

คันทินสกี คิดค้นลักษณะเฉพาะที่มีรูปแบบไปกับรูปทรงเกี่ยวกับการเขียนพื้นฐานหล่อหลอมเป็นรูปทรง หลากหลายอย่างไม่น่าเชื่อ ท่ามกลางรูปทรงของสิ่งมีชีวิต (biomorphic) มีอิทธิพลเหมือนรูปทรงที่เกิด จากรูปทรงเรขาคณิต ดังจะเห็นได้จาก รูปทรงขนาดใหญ่ของสีที่โดดเด่นอยู่ในภาพ Violate Dominant เตือนให้นึกถึงแมงกระพรุนในทะเลลึกอย่างชัดเจน ส่วนรูปทรงอื่นๆ สร้างความประทับใจเกี่ยวกับสิ่งมีชีวิตเล็กๆ ที่ลอยอยู่ในน้ำเรียกว่าแพลงตอน (plankton) ดังในภาพ Composition IX และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพ Sky Blue ซึ่งประกอบด้วยรูปทรงและรูปแบบของสีสันมาคมายลอยอยู่บนพื้นสีท้องฟ้าราวกับ ภาพที่ถูกมองด้วยกล้องจุลทรรศน์ไปสู่โลกที่ไม่เคยรู้จักมาก่อน (Grohmann. 1959 : 31)

วีรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงสถาบันเบาเฮาส์ไว้ว่า

การศึกษาของสถาบันเบาเฮาส์มีนโยบายหลัก ดังนี้

1. นักออกแบบจะต้องรู้จักใช้เครื่องจักรกลที่เกี่ยวข้องกับการผลิต เพราะเครื่องจักรกลคือสื่อหลัก
 2. รูปแบบของการออกแบบจะต้องสัมพันธ์กับความเป็นจริงทางด้านเครื่องจักรกลเพื่อการผลิตและพัฒนา เทคโนโลยีความงาม ให้สอดคล้องกัน
 3. งานสร้างสรรค์ทั้งหมดย่อมมีความผสมผสานสัมพันธ์กัน
 4. ผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมเพื่อความจำเป็นทั้งหมด เป็นงานที่ต้องอาศัยความร่วมมือและเชื่อมโยงซึ่งกัน และกัน
 5. นักออกแบบจะต้องผ่านการฝึกฝน มีหลักการ และมีความรู้ซึ่งในงานของเขา
- โปรแกรมการศึกษาของเบาเฮาส์เป็นโปรแกรมที่มีเป้าหมายชัดเจน กระชับ และมีการวางแผนเป็นอย่างดี เป็นการศึกษาศิลปะเพื่อก้าวลึกไปสู่การออกแบบสำหรับสังคมสมัยใหม่ (วีรุณ ตั้งเจริญ. 2539(ข) : 63)

สรวง รอดบุญ ได้อธิบายถึงสถาบันเบาเฮาส์ไว้ว่า

เบาเฮาส์ เป็นสถาบันศิลปะที่มีชื่อเสียงในการผลิตสถาปนิกศิลปิน และนักออกแบบอุตสาหกรรม ของเยอรมนี ตั้งอยู่ที่เมือง เวียร์มาร์ ด้วยการริเริ่มของสถาปนิก วอลเตอร์ โกรปิอุส เมื่อปี ค.ศ. 1919 สืบต่อมาจากโรงเรียนศิลปะและหัตถกรรมเดิมซึ่งตั้งมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1906 ในความอำนวยการของวาลเต สทาปนิกชาวเบลเยียม ต่อมาเบาเฮาส์ ได้ย้ายไปอยู่ที่อาคารใหม่เมืองเดอเซาในปี 1925 และผลของความกดดันทางการเมืองทำให้โกรปิอุส ต้องลาออกในปี 1928 มีฮานเนส เมเยอร์ ดำรงตำแหน่งแทนต่อมาจนถึงปี 1930 และมี สวานเคอโรเอ ได้เป็นผู้อำนวยการเป็นคนสุดท้าย จนกระทั่งถูกพรรคนาซีสั่งปิดโรงเรียนในปี 1933 ภายหลังที่โรงเรียนได้ย้ายไปอยู่ที่กรุงเบอร์ลินในปี 1932 ได้เพียงสองสามเดือนเท่านั้น แนวการสอนของเบาเฮาส์ไม่พยายามสร้างกฎเกณฑ์หรือจำกัดขอบเขตแก่นักศึกษา เป้าหมายอันสำคัญคือพยายามส่งเสริมให้นักศึกษาบังเกิดความเข้าใจถึงความต้องการของสังคมรู้จักพัฒนาจินตนาการสร้างสรรค์และสร้างประสิทธิภาพทางเทคนิค ดังนั้นหลักสูตรการสอนจึงเป็นการผสมผสานระหว่างการฝึกฝนด้านฝีมือกับการเพิ่มพูนพหุปัญญาควบคู่กันไปบนพื้นฐานของการศึกษาจากการปฏิบัติ ให้เหมาะสมกับสภาวะของโลกในยุคจักรกล คำขวัญของเบาเฮาส์ คือ ศิลปะและเทคโนโลยีเอกภาพใหม่ (สรวง รอดบุญ. 2523 : 20)

ในปี ค.ศ. 1892 คันทินสกี เริ่มศึกษาศิลปะที่ใช้เวลาเกือบ 2 ปี โดยศึกษาการวาดภาพธรรมชาติ จนถูกขนานนามว่าเป็นนักวาดภาพธรรมชาติ ซึ่งที่จริงเขาใช้เวลากับการวาดรูปตามจินตนาการอยู่ในบ้านของเขามากกว่า ปี ค.ศ. 1901 มีการจัดรวบรวมผลงานเหล่าศิลปินคันทินสกี โดยมีโอกาสอันสำคัญในการเสนอผลงาน ซึ่งเป็นบุคคล 3 คน ที่เป็นสมาชิกชุดสุดท้ายของสถาบันสอนศิลปะ “ไค แอล แซฟิคเซอร์” ผู้ต่อต้านศิลปะแบบประเพณี ศิลปะประเพณีเป็นรูปแบบ แบบคตินิยมทางศิลปะที่คนภายในชุมชนหรือชาตินั้นๆ เห็นพ้องกันว่าดีว่างาม จึงมีสมมุติกำหนดและยึดกันเป็นคตินิยม เมื่อมีการปฏิบัติและรับช่วงสืบทอดกันมาหลายชั่วคน โดยยึดถือเป็นรูปแบบและคตินิยมดั้งเดิม จนกลายเป็นวัฒนธรรม คันทินสกี ได้รับความชื่นชมจากหนึ่งในสมาชิกกลุ่มนี้หลังจากที่ได้เห็นภาพแนวดนตรีประกอบ เขาได้ออกแบบภาพโปสเตอร์การจัดงานนิทรรศการ ฟาลิงซ์เป็นลักษณะเรียบง่ายในการใช้โทนสีแต่ให้ความลึกซึ้งในการมอง และนับเป็นครั้งแรกของเขามีผลงานออกสู่สายตาสาธารณะชน ต่อมาได้รับข้อเสนอในการเข้าสอนศิลปะ ซึ่งนับเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญต่อชีวิตศิลปินของเขา จากการที่เขาไม่ใช่เป็นศิลปินแค่เพียงจิตรกรเท่านั้น แต่กลายเป็นนักทฤษฎีและปฏิบัติในเวลาเดียวกันด้วย

คันทินสกี ได้อิทธิพลที่ได้จากการเรียนรู้ในสถาบันการศึกษามากมาย ทำให้เขามีทักษะ ฝีมือ ทางด้านศิลปะภาพเหมือน ธรรมชาติ และการใช้สีด้าที่เกิดจากคำแนะนำของ ฟรอนซ์ วอน สติค คันทินสกี ได้นำมาใช้งานโดยยึดสีพื้นเป็นสีด้า ซึ่งมีลักษณะเด่นในงานเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ รวมไปถึงการใช้สร้างภาพ (Duchting. 1993 : 31)

นอกจากอิทธิพลทางด้านทักษะ ความรู้ในงานศิลปะหรือเทคนิคในงานแล้ว ยังได้รวมไปถึงด้านประสบการณ์ ในเรื่องความเป็นนักปฏิบัติและนักวิชาการ เพราะเขาเป็นครูซึ่งคันทินสกีได้รับ

การยอมรับเสมอจากผู้ร่วมงานให้เป็นหัวหน้า ไม่ว่าจะในสถาบันศิลปะ หน่วยงานที่เขาได้เข้าไปเกี่ยวข้อง รวมถึงการแลกเปลี่ยนแนวความคิดกับเพื่อนๆ ศิลปิน ที่มีความคิดต่อต้านศิลปะอนุรักษนิยมจึงทำให้เกิดการคิดค้นหาทางในการสร้างสรรค์ ผลงานที่แปลกใหม่และมีลักษณะเฉพาะตัวมากขึ้นปี ค.ศ.1932 สถาบันเบาสเฮาส์ได้ปิดตัวลง คันทินสกีจึงได้ย้ายไปอยู่ฝรั่งเศสจนกระทั่งปี ค.ศ. 1944 เสียชีวิตในกรุงปารีส รวมอายุ ได้ 78 ปี

สมิท (Smith) ได้กล่าวถึง คันทินสกีที่มีอิทธิพลต่อศิลปะสมัยใหม่ ความว่า

เอกลักษณ์ของคันทินสกี ซึ่งก็คือการใช้สีแสดงความหมายมีเจตนาต่อจินตนาการของการสร้างสรรค์ การปรากฏออกมาของชีวิตใหม่จากความวุ่นวายสับสนมากกว่าที่จะเป็นเพียงรูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่ายที่มาจากแบบพื้นฐานเพียงไม่กี่แบบที่พวกคอนกรีตีส (Concretists) และ คอนสตรัคติวิส (Constructivists) คันทินสกีมีส่วนเกี่ยวข้องอย่างมากในความพยายามที่สำคัญในศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) นอกจากนั้นเขายังเป็นผู้แนะนำแนวความคิดการเขียนภาพแบบใหม่อย่างสมบูรณ์แบบซึ่ง เขาหยิบยื่นให้พวกเราในรูปแบบที่หลากหลายที่มักจะถูกจับด้วยความเป็นปรักษ์มันเป็นรูปแบบของศิลปะที่ไม่ใช่เพื่อนำเสนอข้อเท็จจริง แต่สามารถเข้าใจในเนื้อหาได้ ศิลปินและแนวโน้มทางศิลปะที่ต่างกันมากๆ นั้นได้พัฒนามาจากรูปแบบนี้ คือ ศิลปะรูปธรรม (concrete) ศิลปะรูปเรขาคณิต (geometrical art) รวมทั้งสัญลักษณ์ที่ไม่เป็นทางการ และวิธีการความคิดและทฤษฎีของ คันทินสกี ก็ยังใช้ได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด (Smith. ม.ป.ป. : 192)

จากการศึกษาประวัติของคันทินสกี จะเห็นได้ว่าเป็นศิลปินที่มีความมุ่งมั่นในการที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะให้แก่มนุษยชาติอย่างแท้จริง เขาไม่เคยคำนึงถึงเชื้อชาติขอให้มีโอกาส ดังนั้นถึงแม้เขาจะอยู่ในที่แห่งใดในโลกนี้ก็จะสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ นอกจากจะสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแล้ว คันทินสกียังรวบรวมสมัครพรรคพวกที่มีความคิดเห็นในแนวเดียวกันก่อตั้งเป็นสมาคม ชมรม หรือสถาบัน องค์กรต่างๆ ที่ก่อตั้งขึ้นมาก็เพื่อส่งเสริมสนับสนุนต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ไม่ว่า คันทินสกีจะไปพำนักอยู่ ณ ประเทศใด เขาก็ได้มีส่วนร่วมในการเคลื่อนไหววงการศิลปะ ณ ประเทศนั้นๆ นับตั้งแต่ยุโรปและอเมริกา น่าจะนับได้ว่าเขามีคุณูปการต่อวงการศิลปะของโลก ซึ่งศิลปินส่วนใหญ่จะเคลื่อนไหวก็แต่เพียงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเท่านั้น แต่คันทินสกีเคลื่อนไหวทั้งการสร้างสรรคผลงานและเคลื่อนไหวจัดตั้งองค์กรทางศิลปะอันเป็นสิ่งสำคัญส่วนหนึ่งที่จะขับเคลื่อนศิลปะให้เป็นไปตามแนวคิด และที่สำคัญที่สุดคือลักษณะการสร้างงานของคันทินสกีได้ถือว่าการปฏิวัติรูปแบบศิลปะจากศิลปะแบบมีรูป มาเป็นศิลปะแบบไร้รูป อันหมายถึงศิลปะนามธรรม (abstract art) ซึ่ง กัจจร สุนพงษ์ศรี ได้เสนอความหมายของศิลปะนามธรรมไว้ว่า

คำว่า "ศิลปะนามธรรม" (abstract art) ปัจจุบันใช้เรียกชื่อคลุมไปหมด หมายถึงผลงานที่มีได้มีจุดมุ่งหมายแสดงให้เห็นรูปทรงที่มีอยู่ตามธรรมชาติและไม่มีการเสนอ เรื่องราวให้ดูรู้เรื่องในผลงานเหมือนดังที่เคยทำมาแล้วในอดีต นักวิจารณ์บางท่านหลีกเลี่ยงที่จะใช้คำนี้ โดยหันไปใช้คำว่า นอน-เรพริเซนต์ชัน (non-representation) หรือ นอนฟิกูเรชัน (non-figuration) หรือ นอน-อ็อบเจกทีฟ อาร์ต (non-objective art) ซึ่งมีความหมายโดยเฉพาะเจาะจงกว่า อย่างไรก็ตามคำว่านามธรรม (abstract) นี้ได้ใช้กันอย่างแพร่

หลาย จนเป็นที่ยอมรับว่ามันหมายถึงศิลปกรรมที่มีรูปแบบดังกล่าวมาแล้ว โดยทั่วไปแบ่งเป็น 2 แบบด้วยกัน คือ 1. แบบโรแมนติก

2. แบบคลาสสิก (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2123 : 216)

จากการที่นักวิชาการหลายท่านได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับงานศิลปะแบบนามธรรมและได้ยกย่องคันทินสกี เป็นผู้บุกเบิกศิลปะนามธรรมคนแรกอย่างแท้จริง อันทำให้มีการเคลื่อนไหวต่อวงการศิลปะในระยะต่อๆ มา ดังจะเห็นได้จากการที่ศิลปินจำนวนมากพากันปฏิบัติตามแนวทางความคิดและวิธีการของคันทินสกี จนกระทั่งสามารถจัดนิทรรศการศิลปะนามธรรมขึ้นครั้งแรกในประเทศฝรั่งเศสและมีการจัดตั้งสมาคมศิลปินนามธรรมของอเมริกาขึ้นในปี ค.ศ. 1936 เช่นเดียวกับในประเทศอังกฤษก็มีการตั้งกลุ่มทั้งจิตรกรรม ประติมากรรมและขยายวงกว้างออกไปเป็นศิลปะนานาชาติ จึงนับได้ว่าเป็นแบบอย่างศิลปะที่มีอิทธิพลมากที่สุดหนึ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 20 และเป็นจุดกำเนิดของลัทธิศิลปะอีกมากมาย ดังที่ กัจจกร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะว่า

ราว ค.ศ. 1930 ความคิดและวิธีการของคันทินสกีได้รับการยอมรับยกย่องและนับถือ ศิลปินจำนวนมากพากันปฏิบัติตามแนวทางนี้ จนถึงขั้นสามารถจัดงานนิทรรศการขึ้นโดยเฉพาะได้มีผู้ส่งผลงานร่วมแสดงงานศิลปะแบบนามธรรมที่จัดขึ้นในกรุงปารีสเป็นครั้งแรกอย่างคึกคัก ผู้นิยมในแนวลัทธิใหม่นี้เพิ่มจำนวนมาอย่างรวดเร็ว ถึงกับมีการจัดตั้งสมาคมศิลปินนามธรรมของอเมริกาขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1936 เช่นเดียวกับในอังกฤษก็มีการตั้งกลุ่ม โดยมีจิตรกรและประติมากรคนสำคัญเข้าร่วมดังเช่น เบน นิโคสัน เฮนรี มัวร์ บาร์บารา เฮฟเวิร์ธ เกรแฮม ซูทเธอร์แลนด์ วิกเตอร์ พาสมอร์ ฯลฯ และแพร่ขยายกลายเป็นศิลปะนานาชาติ (สากล) ไปในที่สุด กลายเป็นแบบอย่างที่มีอิทธิพลมากที่สุดหนึ่งของคริสต์ศตวรรษที่ 20 อีกทั้งเป็นจุดกำเนิดของลัทธิศิลปะอีกจำนวนมากมาย ทำให้วงการศิลปะมีการเปลี่ยนแปลงอย่างชนิดถอนรากถอนโคนทีเดียว ก่อให้เกิดศิลปะรูปแบบต่างๆ นานาชนิด ซึ่งทุกแบบต่างมีเค้าต้นตอมาจากต้นแบบของคันทินสกี ทั้งสิ้น กลุ่มศิลปะนามธรรมในยุคหลังที่ตามมา มี : สุพรีมาติสม์ (Suprematism) นำโดย มัลเลวิช (Malevich, 1878 – 1935) เริ่มในราว ค.ศ. 1913 – 1915 คอนสตรัคติวิสม์ (Constructivism) มีผู้นำคือ วลาดีเมียร์ ทาทลิน (Vladimir Tatlin, 1875 – 1953) ในราว ค.ศ. 1913 – 1915

นีโอ – พลาสติคิสม์ (Neo – plasticism) มีจิตรกรผู้นำคือ มงเดรีย (Mondrian, 1872 – 1944) กำเนิดลัทธินี้ราว ค.ศ. 1920 รાયอนิสม์ (Rayonism) มีผู้นำคือ ลารีโอโนฟ แอ็บสแตรก เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) นำโดย คันทินสกี และต่อมาได้รับการพัฒนาจากศิลปินอเมริกาหลายคน รวมทั้งศิลปินยุโรป นับได้ว่าเป็นกลุ่มที่มีบทบาทสูงมากที่สุด แอคชัน เพนเตอร์ (Action painters) คือจิตรกรที่มีวิธีวาดรูปแตกต่างไปจากจิตรกรธรรมดาทั่วไป พวกเขาจะใช้วิธีต่างๆ เช่น สาดสี โรยสี ข้างสี ฯลฯ แทนการใช้พู่กัน) ก็อยู่ในแนวนี้นี้ด้วย เซอเรียลลิสม์ กลุ่มนามธรรม (Surrealism Automatism) มีผู้ร่วมความคิดนี้หลายคน เช่น มังเธร มาซอง (Masson) ฮวน มิโร (Joan Miro) มัตตา (Matta) ฯลฯ (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 225)

2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างงานของ วิจิณี คันดินสกี

2.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

เมื่อวันที่ 18 ธันวาคม ค.ศ. 1911 คันดินสกี ได้นำเสนอผลงานของเขาในนิทรรศการของกลุ่ม “นักขี่ม้าสีน้ำเงิน” โดยมีจิตรกรคนอื่น ๆ ได้ร่วมในงานนี้ด้วยเช่น ฟรันซ์ มาร์ค มาคเกอร์ คัม เปนคองด์ เป็นต้น จากคำประกาศในสูจิบัตรแสดงงานคันดินสกีพยายามจะเตรียมผู้ชมของเขาให้ยอมรับในการแสดงขององค์ประกอบที่ขัดแย้งกันของนิทรรศการนี้ด้วยคำที่ว่า “เราไม่ได้มุ่งหวังที่จะเผยแพร่รูปแบบที่เฉพาะเจาะจงในการแสดงผลงานเล็กๆ ครั้งนี้ วัตถุประสงค์ของเราคือแสดงให้เห็นความหลากหลายของรูปแบบที่น่าเสนอ ณ ที่นี้ แสดงให้เห็นความหวังภายในของศิลปินที่เป็นรูปเป็นร่างในรูปแบบที่หลากหลายออกไป” การแสดงภาพครั้งนี้ได้ทำให้ผู้ชมเกิดความงงววยด้วยภาพสับสนของจิตรกรรมใหม่ ผู้ชมสามารถดูภาพนกที่วาดด้วยความชำนาญของ เนียสเลย์ เพื่อนของฟรันซ์ มาร์ค ออกได้อย่างง่ายดาย แต่ภาพที่แขวนถัดจากภาพเหล่านั้นเป็นภาพที่เกิดจากมโนภาพที่ไม่มีในโลกนี้ของสกุรเบร์ก ผู้ผสมผสาน และภาพที่ดูจะเป็นอะไรก็ได้ที่ผู้ชมจะให้หมายถึงในภาพง่ายๆ ไร่มายาของ รุสซัวร์ และภาพที่แขวนถัดไปเป็นภาพที่เป็นปริศนาของว็อล์ฟเลียงกระโดด วาดโดย มาร์ค และภาพของ คันดินสกี ซึ่งแม้กระทั่งนักวิจารณ์ยังรู้สึกยากที่จะบรรยายการเปลี่ยนแปลงอย่างมีลวดลายนั้น

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับการพัฒนางานของคันดินสกีว่า

ผลงานจิตรกรรมของคันดินสกี ได้พัฒนาจากแนวอะคาเดมีศิลปะพื้นบ้านรัสเซียที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา อิทธิพลจากศิลปะลัทธิรุนแรง พัฒนามาสู่จิตรกรรมนามธรรมหรือจิตรกรรมไร้รูปอย่างสมบูรณ์แบบในปี ค.ศ. 1910 (พ.ศ. 2453) งานจิตรกรรมได้โยงไปสู่ความคิดและท่วงทำนองของดนตรีซึ่งเป็นนามธรรมด้วย ไม่ว่าจะเป็นลีลาของรอยพู่กัน หรือสีที่แทนค่าเสียงจากเครื่องดนตรีต่างๆ อันเป็นความพยายามที่จะสร้างสรรค์ภาพนามธรรมบริสุทธิ์ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539(ก) : 33)

คันดินสกีและเพื่อนๆ ของเขาพยายามรวมตัวกันด้วยศิลปะแต่ด้วยศิลปะที่รับรู้ได้ด้วยวิญญาณภายในซึ่ง พวกเขามองเห็นด้วยสายตาและใจในรูปแบบอย่างเป็นศิลปะที่แตกต่างกัน “เรื่องของจิตวิญญาณในศิลปะ” (concerning the spiritual in art) ของ คันดินสกีได้ปรากฏพอดีเพื่อการแสดงในนิทรรศการครั้งนี้ เขาพยายามที่จะนำเสนอสิ่งที่เขาเห็นว่าเป็นวัตถุประสงค์หรือรูปแบบใหม่ของศิลปะ ดังนั้นคันดินสกีจึงเป็นผู้นำของพวกวัตถุนิยมที่กดขี่จิตวิญญาณของคนรุ่นใหม่ที่มีความคิด โดยที่จริงแล้วนั้นเกิดขึ้นจากนักคิดและจิตรกรมากมายในสมัยเดียวกับคันดินสกีเขาเขียนเรื่อง “ของจิตวิญญาณในศิลปะ” ด้วยอารมณ์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากนักปรัชญาอุดมคติชาวเยอรมนี เคน ฟิทเทท์ สคิลลิง (Kant Fichte และ Schelling) รวมทั้งจุดยืนที่ต่อต้านพวกความคิดทางเดียว ในแวดวงศิลปิน พื้นฐานภายในความคิดคำนึงเกี่ยวกับจิตวิญญาณและการรับรู้ของยุคใหม่ของมนุษย์นั้นได้เชื่อมคันดินสกี ไปสู่ศาสนาและสังคม ความลึกลับไม่ได้เป็นเพียงขอบเขตความสนใจของคันดินสกี แต่ในช่วงเวลาแห่งการค้นหาและตั้งคำถามของเขานั้นมันเป็นทั้งพื้นฐานของเขาด้วย และนำเขาไปสู่ทฤษฎีของศิลปะของเขาเอง มีหลักฐานแสดงออกโดยตรงถึงแนวคิดในความลึกลับในภาพ

เขียนของคันดินสกี ตั้งแต่สมัยก่อนสงครามหนังสือเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องของพระเจ้าและโลกที่เกิดจากสิ่งลึกลับภายในที่เขียนโดย แอนนี่ บีเซนท์ (Annie Besant) และ ซี. ดับบลิว. ลีดเบียร์เทอร์ (C.W. Leadbeater) ซึ่งปรากฏในรูปของหนังสือแปลภาษาเยอรมัน ชื่อว่า "Gedankenformen" ในปี 1908 นั้นคาดว่าเป็นสิ่งที่ทำให้คันดินสกี แสดงออกทางรูปภาพเป็นรังสีทอดยาว เขาสนใจในการทำจิตวิญญูณมองเห็นได้ในรูปทรงและสีสันแบบนามธรรม เขาพยายามพิสูจน์ความลับและความสัมพันธ์ภายในระหว่างตัวกระตุ้นหรือแรงจูงใจของสีและผลกระทบทางจิตวิทยาของผู้พบเห็นโดยประยุกต์ความคิดเกี่ยวกับสิ่งที่ยังไม่มีใครรู้ในขณะนั้นโดยเฉพาะในหมู่นักป็นที่ใช้สัญลักษณ์สื่อความหมายและเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงออกของประสาทสัมผัสต่างๆ กัน ความเชื่อในความลึกลับและปรัชญาศาสนาเกี่ยวกับเรื่องการสั่นสะเทือนของจิตวิญญูณ และสันไหวของธาตุที่ละเอียดอ่อน

กรูแมน (Grohmann) กล่าวว่า

สำหรับคันดินสกีแล้ว ศิลปะทุกอย่างไม่เพียงแต่การวาดภาพเท่านั้น เป็นภาวะจิตวิญญูณใหม่และเริ่มต้นที่จะเข้าใจลัทธิประติมากรรมของศิลปินโดยหันไปสู่นามธรรมซึ่งเป็นองค์ประกอบ นอกจากนี้เขายังอ้างถึงดนตรีร่วมสมัยของ สกูร์เบิร์ก (Schonberg) มาเป็นหลักฐาน นอกจากนี้เขายังกล่าวถึง Wagner Debussy Scriabin Schumann และ Mussorgsky ในหมู่นักป็นร่วมสมัยเขาพูดถึงผลงานทางด้านสีของมาทิส (Matisse) และทางด้านรูปทรงของปิกัสโซ (Picasso) ศิลปินก่อนหน้านี้ซึ่งรวมถึง จิตรกร ช่วง Pre-Raphaelite ชื่อ Dante Gabriel Rossetti จิตรกรชาวเยอรมัน Arnold Böcklin Giovanni Segantini กลุ่มนีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ และ ปอล เซซานน์ (Paul Cézanne) ผู้ค้นหาหลักการใหม่ของรูปทรงและความบริสุทธิ์ของสี แต่จิตวิญญูณใหม่สามารถเติบโตได้จากการผสมผสานที่สมบูรณ์ของงานศิลปะทุกแขนง จนกระทั่งช่วงเวลาของยุคสมัยนี้ก็มาถึง ศิลปะทุกรูปแบบต้องอุทิศตัวมันเองเพื่อการทดสอบองค์ประกอบเอกลักษณ์ของมัน ตัวอย่างเช่น คันดินสกีได้ศึกษาผลกระทบทางจิตวิทยาของสี หนึ่งในบทพื้นฐานของทฤษฎีทางศิลปะของเขา เขาใช้ความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับการสังเคราะห์อารมณ์ประทับใจสร้างเป็นทฤษฎีใหม่ที่กลมกลืนกันของแถบสีที่ดำรงความชัดเจนของมันไว้ด้วยความหมายของความอุ่นและความเย็นหรือ ความอ่อนและความเข้มตักกัน ความคิดใหม่ในเรื่องของสีและรูปทรงมีผลกับภาพเขียนสีบริสุทธิ์ (pure painting) มาก คันดินสกี กล่าวว่า การผสมผสานของสีและรูปทรงที่มีความเป็นตัวของมันเองแต่ถูกผสมให้กลมกลืนกันเป็นรูปภาพซึ่งเกิดจากการผลักดันของความต้องการภายใน (Grohmann, 1959 : 112)

ชะวักชัย ภาติณรุ กล่าวถึงแนวความคิดของคันดินสกี ในหนังสือศิลปะศิลปินว่า

คันดินสกี เขาเป็นบุคคลที่สมควรยกย่องและนำกล่าวถึงเป็นที่สุด ในช่วงที่ศิลปะได้พัฒนาตัวของมันเอง ไม่ว่าจะเป็นด้านความคิด รูปลักษณ์หรือที่เรียกกันภาษาใหม่ว่า "รูปวิวัฒน์" ตลอดจนด้านหน้าที่ที่นำไปรับใช้สังคมได้อย่างแยบยล คันดินสกีได้แสดงทัศนะอย่างอิสระโดยไม่หลงใหลหรือติดอยู่กับลัทธิ เขาได้คลี่คลายแนวคิดและรูปแบบของการศึกษาศิลปะให้กว้างไกลออกไปพฤติกรรมของเขาจึงเข้าข่ายของการเป็นนักวิวัฒนาการโดยสิ้นเชิงจนโลกศิลปะได้คลี่คลายทั้งด้านความคิดและการกระทำเขามีใช้ว่าจะสร้างผลงานที่จุดไฟให้กับผู้ชมแต่เพียงอย่างเดียว เขาเขียนบทความสอนแนวคิดเชิงปรัชญาที่เน้นการพัฒนาการศิลปะยิ่งขึ้นไปอีก ดังนั้นเขาจึงเป็นผู้หนึ่งที่มีส่วนเปลี่ยนโฉมหน้าประวัติศาสตร์ทางศิลปะใน

ช่วงศตวรรษที่ยี่สิบนี้ วาซิลี ค้านดินสกี จิตรกรและนักทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ ชาวรัสเซีย ผู้มีความคิดที่ว่า “ความมีอิสระในทางความคิด เป็นสิ่งที่จำเป็นในศิลปะเช่นเดียวกับที่เป็นสิ่งจำเป็นในชีวิต (ชะวัชชัย ภาติณรุ. 2532 : 133)

วีรวรรณ มณี กล่าวถึงข้อมูลในหนังสือภาพทิวทัศน์ ในจิตรกรรมตะวันตกว่า

ค้านดินสกี (Wasily Kandinsky : 1866 – 1944) เป็นจิตรกรเอ็กซ์เพรสชันนิสต์ที่รวมอยู่ในกลุ่ม “คนขี้เมาสีน้ำเงิน” ที่เชื่อว่าจิตรกรรมควรจะมีอะไรเกี่ยวข้องกับดนตรีและจิตวิญญาณมากกว่าวัตถุและเชื่อว่าหลักการประสานสีและรูปทรงย่อมขึ้นอยู่กับจิตวิญญาณของมนุษย์เพียงเท่านั้น เขาได้รับอิทธิพลการใช้สีจัดและเปลี่ยนแปลงเป็นอิสระจากพวกโฟล์กกับลักษณะแบบตกแต่งจากอาร์ตนูโว

ในภาพมูร์เนาที่มีโบสถ์ 1 เป็นภาพทิวทัศน์ของเมืองเล็กๆ ที่อยู่ในบาวาเรียใต้ค้านดินสกีใช้เมืองนี้เป็นเนื้อหาของภาพ แต่ก็เก็บความเหมือนจริงเอาไว้ แต่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น เขาใช้สีและเปลี่ยนแปลงเป็นอิสระและฉับพลันมากกว่าจะนึกคิดคำนวณอะไรให้ถูกต้องแม่นยำ บางแห่งยังปล่อยพื้นกระดาษแข็งให้ว่างๆ ไว้มองลงสีปิดทึบคมคมดูแล้วก็ยังเห็นเป็นยอดแหลมของโบสถ์กับแนวหมู่บ้านที่อยู่ทางด้านซ้ายการใช้สีที่ปล่อยๆ เป็นอิสระกับแนวเอียงลาดชันของบ้านคนทำให้เกิดพลังผลักดันเคลื่อนไหวแม้จะดูเหมือนว่าศิลปินทำภาพแบบฉบับทันทีด้วยสัญชาตญาณก็ตาม แต่การให้สีก็โต้ตอบกันดีระหว่างสีขาวกับสีน้ำเงินที่ปรากฏในที่ต่างๆ เป็นภาพที่เก็บบรรยากาศภูมิประเทศและหมู่บ้านได้สดชื่นในรูปแบบที่ใกล้จะเป็นภาพนามธรรมทุกอย่างอยู่แล้ว (วีรวรรณ มณี. 2535 : 192)

หนึ่งในผลงานรุ่นแรกๆ ที่เป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดของภาพผสมผสานแบบองค์ประกอบที่สมบูรณ์แบบคือภาพ Composition V ขนาดที่บางของภาพทำให้เห็นถึงความสำคัญของภาพนี้ที่มีต่อค้านดินสกี บางครั้งบางครั้งเขาก็มีการอุปมาที่นำเสนออย่างไม่สมบูรณ์ในรูปทรงนามธรรม ตัวอย่างเช่นในเมืองที่มุมบนของรูปภาพกับเรือกรรเชียงและวัตถุ 3 ชิ้น ในสีพื้นฐาน ค้านดินสกีใช้รูปลักษณะที่น่าดึงดูดและน่ารังเกียจในขณะเดียวกันในรูปวาดของเขาซึ่งเป็นวิธีที่ได้ถูกเลียนแบบในช่วงเวลานี้ รูปลักษณะเหล่านี้แม้ว่าจะถูกออกแบบลวดลายอย่างไรก็ยังสามารถชี้ให้เห็นถึงลักษณะส่วนบุคคลของจิตรกรแต่ละคน องค์ประกอบเหล่านี้อ้างอิงโดยอ้อมถึงเรื่องราวการพิพากษาครั้งสุดท้าย (the last judgement) และรวมทั้งเรื่องราวประเภทเดียวกัน เช่น เรื่องราวบันทึกทางศาสนา (the apocalypse) การฟื้นคืนชีพ (resurrection) การสลายและการเกิดใหม่ (destruction and rebirth) เรื่องราวเหล่านี้ปรากฏซ้ำแล้วซ้ำเล่าในผลงานของค้านดินสกีในช่วงก่อนสงคราม

วัสตัน (Washton) กล่าวว่า

ค้านดินสกี กล่าวว่า คำนี้ถึงภัยที่ถูกนำเสนอด้วยสีและรูปทรงอย่างไม่มี ความหมาย “ถ้าเราเริ่มทำลายพันธะที่ผูกเราไว้กับธรรมชาติโดยทันทีทันใดและอุทิศตนเองให้กับการผสมผสานสิบลีลและรูปทรงนามธรรมแล้วเราจะสร้างได้เพียงผลงานที่เป็นการตกแต่งพื้นๆ ง่าย ๆ ซึ่งเหมาะที่จะทำเน็คไท หรือพรมปูพื้น ความงามไม่ใช่เป็นจุดมุ่งหมายที่เพียงพอแล้วของรูปทรงและสีเลย” ในรูปเขียนสีแนวนามธรรมรุ่นแรกๆ ของ ค้านดินสกี นั้นพยายามที่จะต่อต้านเรื่องนี้โดยใช้คุณค่าของสีและโดยการค้นหารูปทรงที่จะมีผลต่อคนดูอย่างชัดเจนเพราะมันชวนให้ระลึกถึงรูปธรรมอยู่เช่นรูปภาพเหมือน (Washton. 1980 : 73)

ตัวอย่างหนึ่งที่สวยงามของโลกที่บรรจุไปด้วยอารมณ์ของรูปทรงนามธรรม คือ ภาพชื่อ Picture with a black arch ศิลปะชิ้นนี้ผสมผสานกันอย่างเข้าใจด้วย 3 รูปทรงที่ผลักดันกันและกัน จากมุมล่างด้านขวามือก็จะเป็นรูปทรงหนึ่งและสีของมันจะเข้มขึ้นเรื่อยไป จนเป็นสีแดงเข้มลากยาวขึ้นไปจุดกึ่งกลางของภาพ ในมุมตรงกันข้ามจะเป็นโครงร่างสีฟ้าพุ่งออกมาด้านหน้าและแทรกด้วยเส้นสีหนักๆ และจุดที่เกิดจากการไล่สีจากขาวนวลออกเหลืองไปจนส้มออกแดง มีรูปทรงคล้ายจานกลมสีม่วงลอยอยู่เหนือสีแดงและสีฟ้า ในขณะที่ส่วนล่างของรูปทรงทั้งสองดูเหมือนจะถูกยึดไว้กับขอบของรูปภาพ รูปทรงทางด้านบนก็เคลื่อนไหวอย่างเป็นอิสระเหนือพื้นผิวที่ขอบกระจายไปด้วยรูปทรงเล็กๆ ของสีการผสมสีแดงและฟ้าทำให้เกิดสีม่วงที่ดูเหมือนพยายามที่จะบรรจุเอาความขัดแย้งอย่างรุนแรงไว้ ประตูดังซึ่งเป็นหนึ่งในองค์ประกอบของภาพและยังเป็นชื่อของภาพด้วยนั้นมีน้ำหนักที่เป็นเอกลักษณ์ ประตูดังซึ่งอันที่จริงดูเหมือนมุมเก้าสิบองศา มากกว่านั้นได้วางโครงสร้างเป็นกรอบให้กับรูปทรงทั้งสามและเสริมหน้าที่อันมั่นคงของจานกลมสีม่วง แต่มันยังสามารถดูเป็นการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงได้เหมือนกันโดยเริ่มจากรูปลักษณะสีแดงพอเริ่มโค้งก็เปลี่ยนเป็นสีม่วงและทอดลงมาเป็นสีฟ้า ประตูดังนี้ดูราวกับเป็นพลังงานที่พวยพุ่งออกมาตั้งกับภาพของการต่อสู้อย่างรุนแรงซึ่งมีรูปทรงสีแดงเป็นฝ่ายหนึ่งและสีฟ้าเป็นอีกฝ่ายหนึ่งต่อสู้กันอยู่ คันทินสกีคิดค้นหนึ่งในใจความพื้นฐานของงานสร้างสรรค์ของเขาในช่วงกลางของสมัยเอ็กเพรสชันนิสต์หรือแบบแสดงอารมณ์ ใจความของความขัดแย้งและคันทินเป็นใจความซึ่งอยู่ในผลงานของเขาตลอดจนช่วงเบาเฮาส์ของเขาและในผลงานชิ้นต่อมา ในบทหนึ่งที่สำคัญยิ่งกว่านั้นใน เรื่อง “จิตวิญญาณในศิลปะ” เขาให้คำบรรยายในเชิงคาดหวังและท่วงทำนองของงานชิ้นนี้และเรื่องราวของมัน

ดัชชิ่ง (Duchting) กล่าวถึงแนวความคิดของคันทินสกีต่อการสร้างสรรค์งานของเขาว่า

“บางทีเราฟังบทเพลงของ โมสาร์ท ด้วยความรู้สึกอิฉาธิยาและด้วยความรู้สึกอาลัยเห็นใจ มันเหมือนเป็นคำขุดความรันทดสับสนในห้วงชีวิตเรา เป็นราวกับสิ่งปลอมโยน และเป็นเหมือนความหวังแต่พวกเราได้ยินเสียงเพลงนั้นดังกับเสียงสะท้อนของบางสิ่งจากห้วงอดีตกาล และเป็นสิ่งที่เราไม่คุ้นเคยความขัดแย้งของสีความรู้สึกสมมูลที่เราได้สูญเสียไป หลักการที่ไม่มั่นคง การจู่โจมที่ไม่ทันตั้งตัว คำถามมากมาย การคันทินที่ไร้ประโยชน์ ความโกลาหลและปั่นป่วนคล้ายโซ่ที่ขาดลง ความขัดแย้งและการโต้แย้ง สิ่งเหล่านี้ก่อให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของพวกเรา” การแสดงด้วยภาพของความขัดแย้งทางศิลปะไม่ใช่เป็นเพียงหนึ่งในใจความมากมายในภาพ แต่มันเป็นเรื่องราวหลักในช่วงที่คันทินสกีถูกแบ่งแยกด้วยความขัดแย้ง จุดมุ่งหมายของเขาคือการนำเสนอความขัดแย้งอย่างรุนแรงของสี ไม่ใช่ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สีแดงและสีฟ้าในภาพ “Picture with a black arch” เป็นหลักฐานของแนวคิดนี้ สีไม่เพียงสื่อที่สร้างสรรค์เท่านั้น แต่มันสามารถเข้าถึงพลังทั้งหมดของภาพวาดที่แสดงความรู้สึกด้วยอิทธิพลทั้งหมดของความรู้และประสบการณ์ ความเร้าร้อนโดยไม่มีขอบเขตของสีแดงไม่มีแรงดึงดูดของสีเหลืองอยู่เลย แต่สีแดงนั้นเร้าเร้าด้วยความเร้าร้อนอย่างมีพลังรุนแรง เป็นสีที่มีความสมบูรณ์ในตัวของมันเองและไม่ส่งพลังของมันอย่างไร้จุดหมาย (Duchting. 1993 : 67)

กิติมา อมรทัต กล่าวถึง คันทินสกีในหนังสือ ความหมายของศิลปะความว่า

งานในระยะต้นๆ ของคันทินสกีก็มีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับกลุ่มอูเทนชติล และคันทินสกีได้กลายเป็นพลังที่มีอิทธิพลสำคัญอยู่ในกลุ่มศิลปินเอ็กซ์เพรสชันนิสต์ของเยอรมนีไป คันทินสกี (ค.ศ. 1886 – 1944) เป็นคนเชื้อชาติรัสเซียตามที่ว่ากันมาแล้ว แต่มาอยู่ที่เมืองมิวนิคตั้งแต่ปี ค.ศ. 1896 เป็นต้นมา ได้รับการศึกษาร่วมกับศิลปินชั้นนำของกลุ่มอูเทนชติลในสมัยนั้น คือ ฟรานซ์ ฟอน สตัค (Franz von Stuck) คันทินสกีคบค้าสมาคมกับศิลปินชาวรัสเซียอีกคนหนึ่ง ซึ่งมาที่มิวนิคคือ อเล็กซี ฟอน ยัลเลนสกี (Alexei Von Jawlensky) (ค.ศ. 1864 – 1941) ได้ดูดซึมอิทธิพลของจิตรกรฝรั่งเศสอย่างเช่น เซซานน์ (Cezanne) และ มาทิสส์ (Matisse) ได้อย่างรวดเร็ว ในปี ค.ศ. 1910 ผลงานของปิกัสโซ (Picasso) บราก (Braque) และรูโอสส์ (Rouault) ได้มาเปิดแสดงในเมืองมิวนิค แต่ระยะเวลาช่วงนั้นคันทินสกีได้ขึ้นถึงแนวคิดส่วนตัวเกี่ยวกับชะตากรรมในอนาคตของศิลปะแล้ว และได้กำหนดแบบรูปความเชื่อของเขาเขียนลงในหนังสือเรื่อง ศิลปะแห่งความผสมกลมกลืนทางจิตวิญญาณ (the art of spiritual harmony) ซึ่งเขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1911 แต่ไม่ได้จัดพิมพ์จนกระทั่งปี ค.ศ. 1912 บางทีอาจจะได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งประทับตกแต่งแบบของอูเทนชติลบางรูปแบบ คันทินสกีได้มีแนวคิดเป็นตัวของตัวเองในเรื่องภาพเขียนสีที่ไม่มีตัววัตถุ ซึ่งได้มาพัฒนากันในระหว่างปี ค.ศ. 1910-1913 คันทินสกียังคงไม่รับเอาอิทธิพลของการพัฒนาศิลปะร่วมสมัยแบบคิวบิสม์ในปารีส และได้บรรลุถึงหลักการแห่ง “ศิลปะแห่งความจำเป็นภายใน” ซึ่งมีการใช้เส้นและสีแสดงสภาพทางจิตด้าน “จิตวิญญาณ” ออกมาในวิถีทางแห่งพัฒนาการทางด้านทางทดลองนี้ คันทินสกีได้พยากรณ์ระดับชั้นต่างๆ ของนามธรรมที่จะครอบงำศิลปะไว้ในระยะสี่สิบปีข้างหน้า รวมทั้งทาชิสม์ (Tachisme) คือภาพเขียนอาภักปฏิกิริยาที่กำลังแสดงอยู่อย่างปรากฏในภาพเขียนสมัยปัจจุบันด้วย จากแนวที่เป็นไปได้หลายแนวที่มีในเวลาคันทินสกีได้เลือกเอาแนวหนึ่งซึ่งนำไปสู่การจัดภาพที่ถูกต้องแม่นยำที่สุดคำนวณไว้อย่างรอบคอบและผสมผสานกลมกลืนกันในบรรดาภาพเขียนสมัยใหม่ทุกประเภทนั้น ผลงานของคันทินสกีนับว่ามีความทัดเทียมชนิดที่มองเห็นได้ด้วยตาว่าใกล้เคียงที่สุดกับดนตรี (กิติมา อมรทัต. 2530 : 324 – 325)

วัสตัน (Washton) ได้กล่าวถึงสิ่งคล้อยใจในการสร้างงานช่วงท้ายของคันทินสกีว่า

คันทินสกี ได้ดึงความสนใจไปสู่ความคล้ายคลึงกันระหว่างศิลปะ ธรรมชาติ และเทคโนโลยีในบทเรียนที่เบาสบายของเขา แต่เขาก็ไม่ได้เข้าถึงการใช้รูปทรงแสดงความหมายสู่การเข้าใจอย่างลึกซึ้งจนกระทั่งหลังจากที่เขาไปถึงกรุงปารีส วิธีการใหม่นี้ต้องการแหล่งที่มาของรูปทรงที่เกิดจากการคล้อยใจจากที่มาหลากหลายที่สุดจากสัตว์ทะเลที่ไม่มีกระดูกสันหลัง สิ่งมีชีวิตที่เล็กที่สุด และต้นตระกูลของสัตว์จนกระทั่งรูปทรงการกำเนิดของตัวอ่อน ซึ่งปรากฏอยู่ในผลงานของเขามากมายในช่วงท้ายของเขาระหว่างปี 1934 ถึง 1940 (Washton. 1980 : 86)

2.2 เนื้อหาที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของวาซิลี คันทินสกี

เนื้อหาในงานศิลปะ เป็นสิ่งที่แสดงออกในผลงาน ศิลปะ เพื่อแสดงเรื่องราวสัญลักษณ์ ตลอดจน อารมณ์ ความรู้สึกทางความคิดของศิลปิน เรื่องราวหรือสาระของผลงานนั้นรวมถึงคุณค่าทางภูมิปัญญา ความงามและอารมณ์

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่าเนื้อหาและเรื่องราวในงานมีความสำคัญเป็นอันมาก เพราะเป็นสะพานทอดให้ผู้ดู ผู้สนใจเปรียบเทียบพิจารณาและสามารถเลือกตัดสินว่าคุณค่าของเรื่องมีค่ามากน้อยเพียงไร (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 63)

ชลุต นิมเสมอ อธิบายไว้ในหนังสือองค์ประกอบศิลป์ว่า

เป็นสิ่งที่ศิลปินสรรหามาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานศิลปะแบบรูปธรรม เช่น คน สัตว์ ทิวทัศน์ สิ่งของ ศาสนา สงคราม ฯลฯ หรือหมายถึง ภาพนี้เกี่ยวกับอะไร ศิลปินต้องการเขียนหรือเน้นอะไร...งานจิตรกรรม ประติมากรรม แบบรูปทรงตามปกติจะมีเรื่องให้ดูว่างานชิ้นนั้นเป็นม้า เป็นคน เป็นทิวทัศน์ นอกจากนี้เรายังแบ่งประเภทของงานจิตรกรรม ประติมากรรม ออกตามเรื่องด้วย เช่น จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ จิตรกรรมหุ่นนิ่ง จิตรกรรมรูปคน ฯลฯ (ชลุต นิมเสมอ. 2539 : 19)

ซึ่ง ชลุต นิมเสมอ ได้วิเคราะห์ส่วนต่างของเนื้อหา ดังนี้

เรื่อง คือ สิ่งที่ศิลปินนำมาใช้เป็นจุดเริ่มต้นในการสร้างรูปทรง เพื่อแสดงความรู้สึกนึกคิดตามแนวเรื่องและความลึกซึ้งภายในของศิลปิน เช่น ดอกไม้ (เรื่อง) เป็นจุดเริ่มต้นให้ศิลปินสร้างวงกลมวงรี ที่มีรูปนอกแตกเป็นแฉกๆ หลายวง มี สีเหลือง แสด แดง ม่วง ขาว ในความจัดและน้ำหนักต่างๆ กัน รูปทรง เพื่อแสดงความแจ่มใสเบิกบาน ตามที่ศิลปินรู้สึกแนวเรื่องหรือเนื้อหา เรื่องในที่นี้อาจเป็นเหตุการณ์ปรากฏการณ์ วัตถุสิ่งของ คน สัตว์ พืช ฯลฯ อาจเป็นเรื่องสงคราม ศาสนา วิทยาศาสตร์ ความรัก วรรณคดี สังคม ฯลฯ

แนวเรื่อง คือ สิ่งที่ศิลปินต้องการแสดงออกในงานเป็นส่วนที่เป็นความหมายของเรื่องตัวอย่าง เช่น ความงามเป็นแนวเรื่องของดอกไม้ ความบริสุทธิ์สะอาดเป็นแนวเรื่องของผู้หญิง ความรักเป็นแนว เรื่องของจิตรกรรมชิ้นนี้ ฯลฯ

รูปทรง คือ ส่วนที่เป็นรูปธรรมของงาน เป็นสิ่งที่สัมผัสได้ด้วยการมองเห็น ซึ่งนำไปสู่การรับรู้และอารมณ์สะท้อนใจตามแนวเรื่องที่ศิลปินเจตนา และตามเนื้อหาที่งานนั้นจะแสดงออกมาในขั้นสุดท้าย

เนื้อหา คือ ทุกสิ่งที่แสดงออกในงานศิลปะโดยทั่วไปจะมีอยู่ 2 อย่าง คือเนื้อหาภายนอกและเนื้อหาภายใน เนื้อหาภายนอกคือส่วนที่แสดงเรื่องราว สัญลักษณ์ และอารมณ์ความรู้สึกหรือความคิดที่เนื่องจากเรื่อง และแนวเรื่องที่เรารู้สึกได้ค่อนข้างชัดเจนในงานศิลปะชิ้นหนึ่ง ส่วนเนื้อหาภายในนั้นได้แก่ส่วนที่เป็นคุณค่าของรูปทรง เป็นเนื้อหาที่ซ่อนเร้นอยู่ในรูปทรง เกิดจากการประสานสัมพันธ์กันของทัศนธาตุต่างๆ อย่างลงตัว เป็นคุณค่าทางศิลปะหรือสุนทรียะที่เกิดจากรูปทรงแท้ๆ เนื้อหาทั้ง 2 อย่างนี้จะต้องพึ่งพากันและกัน และทำงานประสานกัน (ชลุต นิมเสมอ. 2528 : 29 – 30)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงประเภทของเนื้อหาทางศิลปะ มีดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (personal functions) เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตัวตน ความรัก และความพอใจส่วนตัว ซึ่งศิลปินเปิดเผยสิ่งเหล่านี้ออกมา และผู้อื่นก็ย่อมจะสัมผัสหรือสื่อสารร่วมกันได้แต่จะมากหรือน้อยนั้นก็ขึ้นอีกเรื่องหนึ่งการแสดงออกทางด้านจิตวิทยา เป็นการแสดงออกในอารมณ์ส่วนตัวที่สะท้อนให้เห็นถึงความเหงา ความเศร้าหมอง ความเจ็บปวดรวดร้าว หรือ ความคิดเห็นส่วนตัว อันเป็นผลมาจากความเก็บกดภายในจิต ซึ่งความรู้สึกเก็บกดนั้นเป็นผลสะท้อนมาจากการดำรงชีวิตในสังคม ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว เป็นชีวิตส่วนตัวในอีกแง่หนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ยาก แม้จะมีการต่อสู้เพื่อสังคมที่ไหน เมื่อไร ชีวิตส่วนตัวก็ยังคงดำรงอยู่ ถ้าความรักเป็นความรักที่เกื้อกูลให้เกิดคุณธรรมเรื่อง เพศ หรือ ชีวิต ครอบครัวอันมีความสุขที่พร้อมจะเป็นฐานอันมีค่าต่อชีวิตในสังคม นั้นก็นับว่ามีคุณค่าด้วยผลงานในลักษณะนี้ ก็เช่น “จูบ” (the kiss) ของโรแบต “วันเกิด” (birth day) ของ

ซากาลส์ "คู่รัก" ของ เจียน ยัมศิริ "แม่กับลูก" ของมีเซียม อิบอินซอย เป็นต้น ความตายและ
 อารมณ์ที่น่าหวาดกลัว ความตายนับว่าเป็นสัจจะของมนุษย์ที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ บ่อยครั้งที่ความตายเตือน
 สำนึกของผู้คนให้ลดความละโมภต่อสิ่งไร้สาระในชีวิตลงได้ ลดการเบียดเบียน และการเอารักเอาเปรียบ
 ผลงานที่มีลักษณะดังกล่าว เช่น ผลงานของชาฮัน ที่เขียนภาพแสดงถึงความตายของตน มุงซ์เขียน
 บรรยากาตที่ชวนหวาดกลัว คอลล์วิทซ์เขียนชีวิตที่ทุกข์ทรมานและความตายของกรรมกรที่สร้าง
 บรรยากาตที่ดูทารุณโหดร้ายต่อชีวิต เป็นต้น ความศรัทธาส่วนตัว คนเรามีความศรัทธาอันแรงกล้าต่อการ
 ดำรงชีวิตที่ผิดแผกแตกต่างกันออกไป บางคนศรัทธาในศาสนา อำนาจการเปลี่ยนแปลง เครื่องจักรกล
 ความเห่อเหิม มันเป็นเสมือนสิ่งฝังแน่นในส่วนลึกของจิตใจตลอดช่วงเวลาในการดำรงชีวิต ซึ่งศรัทธา
 ส่วนตัวนี้อาจจะเป็นผลมาจากครอบครัว สิ่งแวดล้อมหรือประสบการณ์ส่วนตัวหล่อหลอมมาก็ได้ ศิลปิน
 หลายต่อหลายคนเปิดเผยให้เห็นถึงความจริงในแง่นี้ เช่น ถวัลย์ ดัชนี เผยให้เห็นถึงความจริงในแง่นี้
 เช่น ถวัลย์ ดัชนี เผยให้เห็นถึงพลังและอำนาจที่หยาดกระจ่าย รูโอสท์ แสดงความศรัทธาที่มีต่อ
 ความเร็ว และความสับสนของเครื่องจักร ผลพลอยสะท้อนให้เห็นถึงความรุนแรงและฉับพลัน หรืองาน
 ของประเทือง เอมเจริญ ที่มีความศรัทธาต่อธรรมชาติ เป็นต้น การแสดงออกทางด้านความประณีต
 งดงาม ส่วนใหญ่แล้วในวิถีทางนี้จะถือตนเองเป็นตัวละครสำคัญที่ชื่นชอบวัตถุหรือรูปแบบที่สร้างขึ้นเอง
 และเห็นว่างดงามคนกลุ่มนี้พยายามดึงวัตถุทุกชนิดทุกรูปแบบไปสู่ลักษณะที่ตนเองเชื่อว่างดงามเป็น
 ความงามที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับความเป็นจริงหรือจิตสำนึกใดๆ เป็นความงามบนพื้นภาพหรือรูปทรง
 เฉพาะเท่านั้น ถ้าจะแสดงสิ่งแวดล้อมก็จะไม่ข้องแวะกับอารมณ์ กาลเวลา หรือการดำรงชีวิตอย่างใด
 งามเพียงเพื่องามเท่านั้น ตัวอย่าง เช่น ผลงานหุ่นนิ่งส่วนใหญ่ของ หักส์โซและบราก ประติมากรรม
 ของคาลเดอร์ และผลงานในลักษณะเรียบ เนียบมากมายในบ้านเรา ซึ่งนิยมติดมูมบ้าน มูมรถ มูมโบสถ์
 แสงเงา เงาสะท้อน เป็นต้น

2. เนื้อหาเพื่อสังคม (social functions) เป็นเนื้อหาที่มีสาระเน้นไปถึงความเกี่ยวพันกับสังคมโดยตรง
 และเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้คือ กล่าวคือ มีทั้งคุณค่าเพื่อสุนทรียภาพส่วนตัว และคุณค่าอันสื่อสาร
 ไปถึงผู้คนในวงกว้างอีก โดยพิจารณาว่าสังคมเป็นตัวแทนอันสำคัญต่อชีวิตทุกคน ซึ่งทุกคนน่าจะ
 ร่วมกันกระตุ้นจิตสำนึกและร่วมกับการสร้างสรรค์ แทนที่จะสร้างเสริมเฉพาะอารมณ์ส่วนบุคคลเท่านั้น การ
 เมืองและลัทธิความเชื่อ ศิลปินในแนวทางนี้ ปฏิเสธความคิดที่ว่า ศิลปะเป็นสิ่งบันเทิงเริงรมย์ เพียง
 เท่านั้น และเชื่อมั่นในผลตอบแทนของศิลปะว่าน่าจะมีผลในวงกว้างต่อสังคมด้วยการเมืองเป็นเรื่องที่
 ทุกคนหลีกเลี่ยงไม่พ้น ชีวิตจะต้องเกี่ยวข้องกับการเมืองอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าสินค้านั้นจะแพง ฆาตกรรมจะ
 ตาชด้น หรือนักการเมืองจะเลวก็ตาม เมื่อเราหลีกเลี่ยงระบบในสังคมไม่พ้น ศิลปะก็น่าจะสนองตอบความ
 จริงด้านนี้ด้วยตัวอย่าง เช่น ผลงานก็เช่น "เสรีภาพนำประชาชน" (Liberty Leading The People)
 ของเดอลาครัวซ์ "เสียงสะท้อนของการกรีดร้อง" (Echo of a Scream) ของซีเกอโรส "3 พฤษภาคม
 1808" (The Third of May, 1808) ของโกยา หรือภาพเขียนของซูซานต์ เหมือนนิรุทธิ์และสถาพร
 ไชนเศรษฐ เป็นต้น บรรยายสังคม การที่เราเชื่อว่าชีวิตในสังคมนั้น มวลชนควรจะมีความเสมอ
 ภาคและสันติสุขการได้รับความเอาใจใส่และเหลียวมองต่อชีวิตทุกรูปแบบจึงเป็นปัญหาสำคัญมาก ศิลปิน
 ที่มีจิตสำนึกทางด้านนี้ อาจจะบรรยาย บ้านทึบ หรือสะท้อนชีวิตในสังคมในปรากฏ เพื่อเป็นการปลุกเร้า
 ความคิด ความห่วงใย และคุณธรรมที่พึงจะมีต่อกัน เป็นเสริมสร้างจิตสำนึกร่วม เพื่อให้เกิดความเกื้อ
 หนุนต่อชีวิตในวงกว้างต่อไป เช่น ผลงานของโกยา โดมิเอร์ คอลล์วิทซ์ ภาพเขียนแนวสังคมนิยม
 ของรัสเซียและจีนหรืองานของกูเบรย์ โหยประดิษฐ์ เป็นต้น ถากถางสังคม การถากถางสังคมในงาน
 ศิลปะ นับเป็นการชี้แนะ คำทัก หรือประณามสังคมในด้านใดด้านหนึ่งโดยวิธีทางอ้อม ด้วยการผสาน
 กับอารมณ์ขันหรือเกร็งเกรียดเป็นการเสนอความคิดให้ผู้มีส่วนร่วมหรือผู้บริหารได้ตระหนักถึงความ
 จริง โดยเชื่อว่าการได้รับรู้สิ่งใดด้วยการได้คิดน่าจะมีคุณค่า การได้บอกกันตรงๆ ตัวอย่างเช่น ภาพ ผู้

หญิงอันน่าละเหว ของ ดีกุนนิ่ง สังคมอันมีแต่กินของ กรอปเปอร์ หรืองานที่เสียสละสังคม ตำรวจ และความยากจน ของธรรมศักดิ์ บุญเขต เป็นต้น(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 125 – 131)

และวิรุณ ตั้งเจริญ ยังอ้างถึง เรื่องความหลากหลายของเนื้อหาในงานศิลปะสมัยใหม่ว่า

การแสดงออกทางด้านเนื้อหา

เนื้อหาเรื่องส่วนตัว (Personal functions)

การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา

การแสดงออกทางด้านความรัก เพศ การแต่งงาน

การแสดงออกทางด้านความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว

การแสดงออกทางด้านจิตศรัทธา

การแสดงออกทางด้านความงาม

เนื้อหาเรื่องสังคม (Social functions)

การแสดงออกทางด้านการเมืองและลัทธิความเชื่อ

การแสดงออกในลักษณะบรรยายสังคม

การแสดงออกทางด้านสภาพทางสังคม

การแสดงออกในลักษณะกราฟิกสื่อสาร

เนื้อหาอรรถประโยชน์ทางกายภาพ (Physical functions)

การแสดงออกทางด้านสถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัย

การแสดงออกทางด้านการออกแบบเพื่อชุมชน

การแสดงออกทางด้านงานช่างและอุตสาหกรรม

การแสดงออกทางด้านรูปแบบ

นอกจากนั้นแล้วในแง่การมองโลกของศิลปินสมัยใหม่ นิวเมเยอร์ ยังเสนอความคิดว่าปัญหาสำคัญประการหนึ่งของศิลปะสมัยใหม่นั้นขึ้นอยู่กับมุมมองของศิลปิน ศิลปินสมัยใหม่จะมองโลกอันเป็นการมองเพื่อผลไปสู่การสร้างสรรคศิลปะนั้น มองอย่างเผชิญหน้าเหมือนรุ่งอรุณและเขียนภาพทิวทัศน์ หน้าคน หรือม้า เหมือนกับศิลปินคนแรกของโลกที่เขียนภาพเหล่านั้น ไม่ว่าเขาจะเห็นสิ่งนั้นมาก่อนหรือไม่ก็ตาม การมองเห็นของเขาอยู่นอกเหนือความสับสนของตนเองอยู่นอกเหนือความประทับใจของศิลปินผู้อื่นก่อนหน้านี้และอยู่นอกเหนือภาพถ่าย การมองโลกของศิลปินสมัยใหม่เป็นความรู้สึกสัมผัสอันแท้จริง (real sense) ต่างไปจากศิลปินประเพณีนิยมและศิลปินหลักวิชาอย่างไรก็ตาม ศิลปินวันนี้จำนวนมากมายังจิตสำนึกและจิตใจสำนึกของเขาที่ทำหน้าที่เดินตามอดีต ปราศจากการสร้างสรรค์เปลี่ยนแปลง ถ้าจะเป็นศิลปินสมัยใหม่แล้ว เขาต้องพร้อมที่จะสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ หรือนำอดีตมาสร้างสรรค์ เพื่อวันนี้ และเพื่อปัจเจกภาพอันแท้จริงของตนแล้วนิวเมเยอร์ ก็ยกคำพูดของคุร์เบท์ ศิลปินลัทธินิยมขึ้นมาสรุปรว่า “เราควรจะไปพิพิศภพศักดิ์สิทธิ์เพื่อว่าศิลปินวันนี้จะได้เริ่มต้นมองโลกด้วยตาของเขาเอง” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539(ก) : 6-9)

สรุปที่มาเนื้อหาของภาพ หมายถึง เรื่องราวต่างๆ ที่ศิลปินนำมาใช้เป็นสื่อในการถ่ายทอดเป็นเรื่องราวทางศิลปะก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก คุณค่า ที่ปรากฏอยู่ในผลงาน แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ เนื้อหาส่วนตัว และเนื้อหาเพื่อสังคม

การแสดงผลงานของคันทินสกี ร่วมกับ “กลุ่มคนขี่ม้าสีน้ำเงิน” ครั้งที่ 2 มีขึ้นในเมืองมิวนิค ในปี ค.ศ. 1912 เขาได้เขียนภาพที่มีเนื้อหาตั้งแต่ภาพร่างไปจนถึงภาพเขียนขนาดใหญ่ โดยใช้ภาพวาดสีน้ำ ภาพพิมพ์แกะไม้ และภาพสีน้ำมัน โดยวาดอยู่บนพื้นฐานของเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของ วาระสุดท้าย น้ำท่วม การฟื้นคืนชีพ และการตัดสินใจครั้งสุดท้ายซึ่งเขาเขียนภาพประเภทนี้มาก ตั้งแต่ภาพที่มีรายละเอียดที่สมบูรณ์ จนถึงภาพโครงร่าง (sketch) นอกจากนี้เขายังผลิตผลงานภาพสีน้ำมันเป็นการศึกษาอีกอย่างน้อยนับสิบชิ้น ในผลงานเหล่านี้เอง มีผู้กล่าวถึงว่าเป็นผลงานที่สมบูรณ์ในตัวเอง คันทินสกี มีความสนใจในลัทธิความเชื่อวามนุษย์ วิทยาศาสตร์และศาสนา ในความรู้สึกที่กว้างขวาง เกี่ยวกับวิญญาณในทางศิลปะสามารถทำให้เขามีความแตกต่างจากศิลปินคนอื่น ๆ ของรัสเซีย ในปี ค.ศ. 1917 เขาได้แต่งงานกับ นีนา ดี แอนเดิร์ฟสกี (Nina De Andeevsky) เป็นเวลาแห่งการดำเนินชีวิตที่สดใสของเขา ซึ่งมีบทความที่น่าสนใจของคันทินสกี กล่าวว่า “ฉันรู้สึกถึงความฝันเก่าๆ ของฉันใกล้ที่จะเป็นจริง คุณรู้ว่าฉันฝันเกี่ยวกับการวาดภาพที่ใหญ่โตด้วยชีวิตที่มีความสุข”

บางทีเขากำลังอ้างถึงการวาดภาพสีน้ำเงินยิ่งใหญ่ เป็นผลงานชนิดหนึ่งที่น่าสนใจ เพราะเป็นภาพที่บอกถึงขอบเขต โดยมีดึกหลายๆ ชั้น สะพาน หอคอย และโบสถ์ คันทินสกีต้องการที่จะทุ่มเทชีวิตของเขาไปทุกส่วนของการเขียนภาพ คือ ด้านศาสนาและ แง่ของโลกกว้าง ความตายและความเชื่อหลังความตายแต่เขาก็ไม่ได้ทำผลงานออกมาในแง่นี้ทั้งหมดแต่ก็มีภาพที่แสดงในด้านความหวังและชีวิตที่สนุกสนานและอนาคตหรือแหล่งที่เป็นสวรรค์บนโลกด้วย (Smith. ม.ป.ป. : 76)

ในการสอนที่เบาสเฮาส์ ของคันทินสกี เขาได้เน้นสอนเกี่ยวกับ การพัฒนาของสีเหลืองและสีน้ำเงิน เขาได้หลักสำคัญจากเกอเท (Goethe) มาใช้ และลัทธิความเชื่อ รวมถึงการศึกษาสิ่งลึกลับ เช่น ความแตกต่างระหว่างสีดำและสีขาว สีเขียวและสีแดง อีกอย่างหนึ่งคือ การจำแนกสัญลักษณ์ของสีที่คล้ายกันและแบ่งส่วนสีเป็น 4 โทน สีหลัก คือ สีที่อบอุ่น สีเยือกเย็น สีอ่อน และ สีแก่ ในการสอนที่บลาวเฮาส์คันทินสกีได้เน้นถึงพื้นฐานทางการจำแนกโครงสร้างของสีและยิ่งกว่านี้ได้มีการศึกษาสำรวจเกี่ยวกับสีในโทน 3 โทน คือ สีเหลือง น้ำเงิน และแดง แต่การสอนของเขาเกี่ยวกับรูปแบบยังเป็นสิ่งใหม่ การเริ่มต้นด้วยการวิเคราะห์ของส่วนประกอบอย่างเป็นส่วนๆ เช่น จุด เส้น ระนาบ ในที่สุดเขาได้แยกแยะสีและรูปแบบ เข้ากับความสัมพันธ์ของส่วนประกอบของเส้นตรง เขาได้พยายามหาวิธีของการปะติดปะต่อ การวิเคราะห์พื้นฐานของรูปแบบ และสีโดยทางการวิเคราะห์ที่เกิดขึ้นทางจิตใจมากกว่าการวิเคราะห์ที่สามารถพิสูจน์ได้

สรุปได้ว่าการเริ่มต้นการทำงานและการวิเคราะห์ส่วนประกอบในงานศิลปะของคันทินสกีนั้น ทำให้เกิดผลงานที่ใช้เส้น รูปร่าง รูปทรง และการระบายสีอย่างเรียบง่าย โดยใช้ชื่อผลงานในชุดนี้ว่า จุด เส้น และ ระนาบ (point and line to plane) ซึ่งเป็นแนวทางพัฒนาไปสู่รูปทรงชีวภาพ

เบาสเฮาส์ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1923 และ 1925 อยู่ในช่วงที่ศิลปะภาพวาดแบบเรขาคณิต ซึ่งมีแนวโน้มจะมีอิทธิพลเพิ่มขึ้นของ The Suprematists และ The Constructivis ในช่วงนี้เรขาคณิตมีส่วนที่เด่นชัดในงานของคันทินสกี เช่น ภาพ Composition VIII เป็นรูปแบบผลงานทางเรขาคณิตได้ถูกจำกัด เช่น ส่วนประกอบเล็กๆ ดังเช่น วงกลม ครึ่งวงกลม มุม เส้นตรง และเส้นโค้ง (Duchting. 1993 : 82-84)

จากส่วนที่ได้รับอิทธิพลของศิลปินทั้ง 2 กลุ่มดัง ดัชชิ่ง (Duchting) กล่าวอ้างอิงไว้ทำให้ คันทินสกีคิดค้นลักษณะเฉพาะที่มีรูปแบบไปกับรูปทรงเกี่ยวกับการเขียนพื้นฐานหล่อหลอมเป็นรูปทรงหลากหลายอย่างไม่น่าเชื่อ

ท่ามกลางรูปทรงของสิ่งมีชีวิต (biomorphic) มีอิทธิพลเหนือรูปทรงที่เกิดจากรูปทรงเรขาคณิต ดังจะเห็นได้จาก รูปทรงขนาดใหญ่ของสีที่โดดเด่นอยู่ในภาพ Violate Dominant เตือนให้นึกถึงแมงกระพรุนในทะเลลึกอย่างชัดเจน ส่วนรูปทรงอื่นๆ สร้างความประทับใจเกี่ยวกับสิ่งมีชีวิตเล็กๆ ที่ลอยอยู่ในน้ำ ดังในภาพ Composition IX และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพ Sky Blue ซึ่งประกอบด้วยรูปทรงและรูปแบบของสี สัน มากมายลอยอยู่บนพื้นสีท้องฟ้าราวกับภาพที่ถูกมองด้วยกล้องจุลทรรศน์ไปสู่โลกที่ไม่เคยรู้จักมาก่อน (Grohmann.1959 : 31)

สรุปในประเด็นนี้ได้ว่า คันทินสกีได้ดึงความสนใจจากภาพเรขาคณิตไปสู่ความคล้อยคลึงกันระหว่างศิลปะ ธรรมชาติและเทคโนโลยี ในบทเรียนเบาสบายของเขา แต่เขาก็ไม่ได้เข้าถึงการใช้รูปทรงแสดงความหมายสู่การเข้าใจอย่างลึกซึ้งจนกระทั่งหลังจากที่เขาไปถึงกรุงปารีส วิธีการใหม่นี้ต้องการแหล่งที่มาของรูปทรงที่เกิดจากการคล้อยคลึง จากที่มาหลากหลายที่สุด และต้นตระกูลของสัตว์ จนกระทั่งรูปทรงการกำเนิดของตัวอ่อน ซึ่งปรากฏอยู่ในผลงานของเขามากมายในช่วงท้ายของเขา ระหว่างปี 1934 ถึง 1940 แหล่งที่มาของแรงคล้อยคลึงของเขา รวมไปถึงภาพเขียนของศิลปินร่วมแนวคิดในปารีส และ ผลงานทางสาหร่ายและชีววิทยา

2.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

นักวิชาการบางท่านเรียกว่าเป็นส่วนประกอบศิลป์ เป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ศิลปะที่จะช่วยให้การนำเสนอความคิดเห็นของศิลปินเป็นไปตามวัตถุประสงค์

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทัศนะว่าในสมัยปัจจุบันมักจะใช้คำว่าโครงสร้างแทนคำว่าองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งจะมีความหมายกว้างกว่า อันหมายถึงความถึงทุกอย่างที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างภาพไม่ว่าจะเป็นมิติ ระนาบ จังหวะหรือความกลมกลืน

(นิคม กุบแก้ว สัมภาษณ์ วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542 : 51)

เช่นเดียวกับอารี สุทธิพันธุ์ กล่าวไว้ว่า

ทางทัศนศิลป์เขาแบ่งส่วนประกอบ (Element) ไว้หลายชนิดด้วยกัน คือ

- เส้น (line)
- รูปร่าง รูปทรง (shape & form)
- ทิศทาง ตำแหน่ง แรง (direction position forces)
- ขนาด ระยะทาง (size & distance)
- น้ำหนัก (weight)
- ลักษณะผิว (texture & surface)
- สี (color)

(อารี สุทธิพันธุ์, 2535 : 64)

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ได้อธิบายโครงสร้างทางทัศนศิลป์อันประกอบด้วย

เอกภาพ (unity) ในงานทัศนศิลป์ทุกสาขา เอกภาพความสำคัญและมีความจำเป็น ต้องสร้างให้เกิดขึ้น อาจเป็นเอกภาพของเนื้อหา เรื่องราว รูปภาพ ความคิดและเอกภาพของส่วนประกอบสำคัญของศิลปะ หรือรูปร่าง รูปทรง ก็ตาม

ดุลยภาพ (balance) หมายถึงการจัดส่วนประกอบย่อยต่างๆ ได้แก่ จุด เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว บริเวณว่าง หรือรูปร่าง รูปทรง ภายในผลงานศิลปะให้เกิดความสมดุลหรือเท่าเทียมกัน โดยมีเส้นแกนสมมุติ 2 เส้น เป็นตัวกำหนดดุลยภาพ เพื่อให้รูปร่าง รูปทรงที่ปรากฏในภาพเกิดความสมดุลในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง จุดเด่นและการเน้น (dominance & emphasis) หมายถึง ส่วนที่สำคัญในการมีความชัดเจน สะดุดตาเป็นแห่งแรก รับรู้ได้ด้วยการมองผลงานที่สำเร็จแล้ว มีลักษณะมีอำนาจ ตระหง่าน เติ้นชัดกว่าส่วนประกอบอื่นๆ...(เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2540 : 4-5)

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ว่า

โครงสร้างทางทัศนศิลป์ หรือทางที่ภาษาศิลปะ เรียกว่าเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์และพิจารณางานศิลปะว่า มีความงามและความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด โครงสร้างทางทัศนศิลป์ประกอบด้วยดุลยภาพ (balance) สัดส่วน (proportion) ความกลมกลืน (harmony) ช่วงจังหวะ (rhythm) และจุดเด่นของงานศิลปะ (dominance) แต่หลักการเหล่านี้ ไม่ได้เป็นกฎเกณฑ์ตายตัวที่จะต้องปฏิบัติตามทุกกรณี เพราะการจัดและการสร้างสรรค์เป็นการแก้ปัญหา ซึ่งอาจต้องดัดแปลงปรับปรุง เพื่อให้งานนั้นมีเอกภาพมากที่สุด (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 67)

จากมูลฐานและหลักการทางโครงสร้างทัศนศิลป์พอสรุปเป็นหัวข้อดังนี้

มูลฐานทัศนศิลป์ ได้แก่

1. เส้น (line)
2. รูปร่าง รูปทรง (shape & form)
3. แสงและสี (light & color)
4. บริเวณว่างและมีติ (space & dimension)
5. ผิว (texture)

หลักการทัศนศิลป์ ได้แก่

1. ดุลยภาพ (balance)
2. จังหวะและความเคลื่อนไหว (rhythm & movement)
3. การลดหลั่น (gradation) และทิศทาง (direction)
4. ความกลมกลืน (harmony)
5. การย่ำและการตัดกัน (emphasis & contrast)
6. ความหลากหลายและสัดส่วน (variety & proportion) (นิคม กุบแก้ว. 2544 : 51)

2.3.1 เส้น

การที่ศิลปินนำเส้นมาใช้ในงานทัศนศิลป์นั้น มีมากมายหลายวิธี เส้นที่นำมาใช้แทบทุกแบบจะต้องเป็นริ้วรอยของเส้นที่ให้ค่าแก่การรับรู้ที่เกิดความรู้สึกในการเห็น ดังเช่น การเคลื่อนไหวทิศทาง มิติ ฯลฯ แบบของเส้นที่นำมาใช้ในขอบข่ายของงานทัศนศิลป์ที่ควรรู้ เพื่อเป็นพื้นฐานของความเข้าใจโดยสรุป ดังต่อไปนี้

- เส้นที่เกิดขึ้นจริง (actual line)

คือสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นเส้นจริงๆ มีลักษณะเป็นกายภาพที่ปรากฏจากกิริยาของการกระทำเพื่อการถ่ายทอดความรู้สึกจากประสาทสัมผัสของมือผ่านวัสดุให้เป็นริ้วรอย ชีดเขียนลงสู่พื้นผิวระนาบโดยตรง

- เส้นเชิงนัย (implied line)

เส้นเชิงนัยนั้น มิได้เกิดจากการสร้างขึ้นให้ปรากฏเป็นเส้นจริงตามข้อแรก แต่เกิดจากนัยของการบ่งชี้ให้รับรู้ว่าเป็นเส้นด้วยการประเมินทางการเห็น โดยกิริยาของสิ่งที่กำลังปรากฏและเป็นตัวนำสายตาในการมองจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

- เส้นที่เกิดจากขอบ (line formed by edges)

หากมีใครสักคนหนึ่งแสดงความเคารพด้วยการยกมือไหว้ และหากเราเป็นคนช่างสังเกตจะพบว่า ในขณะที่ยกมือไหว้นั้นได้พนมมือซ้าย-ขวาเข้าด้วยกันและในช่องว่างระหว่างมือซ้ายกับมือขวาที่กำลังพนมสัมผัสเข้าด้วยกันอย่างแนบแน่นจะรู้สึกว่ามีเส้นเกิดขึ้นในระหว่างมือที่กำลังพนมอยู่ แต่เส้นที่เกิดขึ้นดังกล่าวมิได้เป็นเส้นจริงๆ จากการกระทำด้วย การขีดเขียน หรือโดยการแสดงเชิงนัย ดังที่อธิบายไว้ในสองข้อแรก แต่เป็นเส้นที่เกิดขึ้นเฉพาะ 2 ขอบนอกของฝ่ามือทั้งสองมาประกบกัน ทำนองเดียวกับลักษณะของเส้นที่เกิดขึ้นจากขอบของวัตถุหรือสี หรือรูปร่างต่างๆ มาประกบกันหรือซ้อนกัน หรือทับกันดังกล่าวนี้จะรู้สึกว่ามีเส้นที่เกิดขึ้นอีกแบบหนึ่งและได้มีการนำมาใช้ในงานทัศนศิลป์เช่นเดียวกัน (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 6-7)

2.3.2 สีและรูปทรง

สีเป็นสื่อที่สำคัญในงานจิตรกรรมอันเป็นผลรวมจากความรู้สึกที่ต้องการสื่อออกมาเป็นรูปทรงต่างๆ สีและรูปทรงจึงเป็นโครงสร้างที่สำคัญในงานจิตรกรรมสีที่ใช้ในงานจิตรกรรมสามารถสื่อความหมายได้หลากหลายความรู้สึก วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับสีว่า สีที่ใช้ในงานจิตรกรรมให้ความหมายหลายด้านการใช้สีวรรณะอุ่นและสีวรรณะเย็นจะช่วยให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวในระยะใกล้ไกลได้เช่น สีส้ม สีแดง ให้ความรู้สึกใกล้เข้ามาหรือสีน้ำเงินให้ความรู้สึกไกลออกไป (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. 2535 : 22)

ประเสริฐ ศิลรัตน ได้กล่าวถึงการใช้สีในงานจิตรกรรม ในหนังสือความเข้าใจในศิลปะ ความว่า

สีเปรียบดังสื่อกลางที่ผู้ประกอบงานนำมาใช้แสดงหรือถ่ายทอดความรู้สึกที่ต้องการจะระบายให้ผู้อื่นได้รับรู้ โดยผ่านมาในสื่อประเภทสี ดังนั้นการใช้สีจะให้ประสิทธิภาพนั้นย่อมต้องมีการเรียนรู้และทำความเข้าใจในแง่มุมต่างๆ เกี่ยวกับตัวสีนั้นในวัสดุสีก็เช่นนั้น การนำมาใช้ย่อมสามารถแยกแยะออกได้หลายวิธีการ

ด้วยกัน ประการแรกก็คือ การเรียนรู้เกี่ยวกับคุณสมบัติทางกายภาพของสีแต่ละประเภท ว่าเป็นอย่างไร ชุบน้ำมัน สี ทึบ บาง ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อนำมาประกอบกับการใช้เทคนิควิธีการที่จะนำสีแต่ละประเภทมาใช้ อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด และเหมาะสมกับวัสดุที่จะนำมาใช้ประกอบกับสีประเภทนั้นๆ ประการต่อมา คือ การเรียนรู้คุณสมบัติทางความรู้สึกที่มีปรากฏในการระบายสี เมื่อนำสีตั้งแต่ 3, 4, 5 หรือ 6 สีขึ้นไปมาใช้ประกอบกันนั้น การใช้จะได้ให้ความรู้สึกผสมผสานกลมกลืนกัน หรือตัดกันนั้น ย่อมสามารถเรียนรู้แนวทางการใช้สี (ประเสริฐ ศิลรัตน์. 2525 : 71)

โกสุม สายใจ แสดงทัศนะในเรื่องการใช้สีไว้ว่า

“สีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งในการสร้างงานจิตรกรรมและการออกแบบผลิตภัณฑ์ต่างๆ พลัง หรือ อิทธิพลของสี สามารถโน้มน้าวให้ผู้ดู ผู้บริโภคเกิดอารมณ์ร่วมปิติยินดี (empathy) ไปกับผลงานนั้นๆ ได้ (โกสุม สายใจ. 2539 : 69)

สุชาติ เกาทอง ได้กล่าวถึงความสำคัญของสีในหนังสือหลักการทัศนศิลป์ ความว่า

“สีเปรียบได้กับองค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่น ทั้งนี้ เพราะสีมีส่วนเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบทุกอย่างที่ประกอบเป็นภาพและมีอิทธิพลเหนือจิตใจ” (สุชาติ เกาทอง. 2536 : 81)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงความสำคัญของสีในการสร้างสรรค์งาน และจิตวิทยาเกี่ยวกับสีความว่า

เมื่อศิลปินหรือนักออกแบบสร้างสรรค์งาน จำเป็นจะต้องให้ความสำคัญกับสีซึ่งเป็นสื่อในการแสดงออก คุณภาพของสี เช่น คุณภาพดูดซับแสงและสะท้อนแสง (absorptive and reflective qualities) ขีดจำกัดในการใช้ของสีแต่ละชนิดหรือสีที่ต่างคุณสมบัติ เช่น สีน้ำมันและสีอะคริลิก ประสบการณ์เกี่ยวกับสีเหล่านี้เป็นประสบการณ์ที่ต้องเรียนรู้โดยตรง จิตวิทยาเกี่ยวกับสี นักจิตวิทยารู้สึกว่าสีต่างๆ แต่ละสีมีพลังปลุกเร้า การตอบสนองของอารมณ์ (emotional responses) นอกจากคุณภาพด้านอื่นๆ แล้ว สียังมีอุณหภูมิเชิงจิตวิทยา (psychological temperature) อยู่ในตัวของมัน เช่น สีแดง สีส้ม สีเหลือง ให้ความรู้สึกอุ่นและสัมพันธ์กับแสงอาทิตย์หรือไฟ สีน้ำเงินหรือสีเขียวสัมพันธ์กับน้ำ น้ำ ท้องฟ้า และให้ความรู้สึกเย็น เป็นต้น ศิลปิน นักออกแบบ และนักสร้างสรรค์กระบวนการแบบ (stylist) เรียนรู้และเข้าใจในเรื่องจิตวิทยาเกี่ยวกับสี ความสัมพันธ์ระหว่างสีกับปฏิกิริยาตอบสนองของมนุษย์และนำประโยชน์จากการเรียนรู้และประสบการณ์ไปสร้างสรรค์งานศิลปะ หรืองานออกแบบของเขา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 21- 22)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงเรื่องการระบายสีกับงานจิตรกรรม โดยมีข้อมูลดังนี้

ยอมรับกันว่าเมื่อใช้สีนั้นสะท้อนด้วยความรู้ ทักษะ และความรู้สึกบนระนาบรองรับสองมิติ สามมิติ การระบายสีหรือจิตรกรรมย่อมปรากฏให้เห็นแน่นอน ความเข้าใจตรงกันในสื่อเดียวกัน การระบายสีหรือที่เรียกกันว่า จิตรกรรมนั้นเป็นรูปแบบการบันทึกอย่างหนึ่งเพื่อให้มองเห็นรูปทรงด้วยสีของมนุษย์ ตามปริมาณการตอบสนองของมนุษย์ที่มีต่อโลกภายนอก หรือต่อธรรมชาติ เมื่อโลกภายนอกเปลี่ยนรูปแบบการระบายสีก็เปลี่ยนไปตามความสามารถ สังเกตของมนุษย์ หรือเปลี่ยนไปตามปฏิกิริยาตอบสนองของมนุษย์ต่อโลกภายนอกในช่วงเวลานั้น ซึ่งจะส่งผลให้งาน จิตรกรรมมีลักษณะแตกต่างกันไปตามความรู้สึกขณะก่อนการถ่ายทอดและขีดจำกัดของสื่อวัสดุนั้นๆ ด้วย (อารี สุทธิพันธุ์. 2519 : 107)

สุชาติ เกาทอง ได้แสดงทัศนะในเรื่องสีที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไว้ ดังนี้

1. สร้างความรู้สึก สี ให้ความรู้สึกต่อผู้พบเห็นแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และภูมิหลังของผู้ดู สีบางสีสามารถช่วยบำบัดโรคจิตบางชนิดได้ การใช้สีกับอาคารทั้งภายในและภายนอกเป็นการสร้างความรู้สึกต่อการสัมผัสและการสร้างบรรยากาศ
 2. สร้างความน่าสนใจ สีมีอิทธิพลต่องานทัศนศิลป์และออกแบบ สีช่วยสร้างความประทับใจและความสนใจเป็นอันดับแรกที่เราพบเห็น
 3. สีบอกสัญลักษณ์ของวัตถุ เกิดจากประสบการณ์และภูมิหลัง เป็นต้นว่า สีแดงแทนไฟ สีเขียวแทนพืชหรือความปลอดภัย
 4. สีช่วยในการรับรู้และจดจำ งานทางทัศนศิลป์และออกแบบต้องการให้ผู้พบเห็นเกิดความจดจำในรูปแบบและผลงาน หรือเกิดความประทับใจ การใช้สีจะต้องสอดคล้องและมีเอกภาพ
- ในบรรดาสวนประกอบของทัศนศิลป์ มีองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญคือสี (color) และน้ำหนักของสี (value of color) เพราะสีเป็นสิ่งที่ช่วยให้เกิดคุณค่าในองค์ประกอบอื่นๆ เช่น การใช้สีป้ายให้เป็นเส้นต่าง ๆ การใช้สีให้เกิดรูปร่าง การใช้สีให้เกิดจังหวะ การใช้สีแสดงลักษณะของผิวพื้น นอกจากนั้นการใช้สียังมีส่วนส่งเสริมให้เกิดความคิด ความรู้สึก และอารมณ์ (สุชาติ เกาทอง. 2521 : 81-90)

นอกจากนี้ วิรัตน์ พิณชูไพบูลย์ ได้กล่าวถึงความสำคัญของการใช้สีดังนี้

สี (color) เป็นองค์ประกอบหนึ่งของงานศิลปะที่มีความหมายมาก เพราะสีสามารถช่วยให้เกิดคุณค่าในองค์ประกอบอื่นๆ เช่น การใช้สีป้ายให้เป็นเส้นต่าง ๆ การใช้สีให้เกิดจังหวะ การใช้สีแสดงลักษณะของพื้นผิว นอกจากนั้นการใช้สียังมีส่วนส่งเสริมให้เกิดความคิด ความรู้สึก และอารมณ์... สีแสดงถึงความหมาย สีเปรียบประดุจองค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่น ทั้งนี้เพราะว่าสีมีผลเกี่ยวพันกับองค์ประกอบทุกอย่างที่ประกอบเป็นภาพ และมีอิทธิพลเหนือจิตใจ และก่อให้เกิดความรู้สึกในท่านต่าง ๆ ได้... สีเป็นการแสดงถึงความหมายและอารมณ์ของผู้ใช้ สีจะเปลี่ยนแปลงไปตามปริมาณของแสงทำให้เกิดเงาอ่อนแก่เคลื่อนที่ไปช่วยให้แลดูมีชีวิตชีวา ซึ่งความรู้สึกนี้จะผันแปรไปรวมทั้งแสดงอารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลานั้นด้วย ถ้าลองทบทวนถึงเหตุการณ์ในสิ่งแวดล้อมรอบตัวเราดูถึงความเปลี่ยนแปลงของสีใน ธรรมชาติ จากเมื่อยามที่อาทิตย์รุ่งอรุณมีความสดใส และสวยสดของสีอันต่าง ๆ จากขอบฟ้า แล้วค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปจนเป็นเวลากลางวัน และมีดเมื่อดอาทิตย์ตกดิน ความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติรอบตัว โดยเฉพาะในยามค่ำคืน สีของสรรพสิ่งต่าง ๆ ภายใต้แสงจันทร์ และสรรพสิ่งต่าง ๆ ภายใต้การเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ เช่น ฟ้ายามค่ำ และสีต่าง ๆ ของธรรมชาติที่ผันแปรไปตามกาลเวลา เหล่านี้จะเป็นเครื่องประกอบการศึกษาและเป็นประสบการณ์ที่ค้ำจุนศึกษามาก (วิรัตน์ พิณชูไพบูลย์. 2528 : 41 – 42)

โกสุม สายใจ กล่าวถึงการใช้สีของศิลปิน 3 ลักษณะใหญ่

1. การใช้สีตามแบบที่มองเห็น (realistic coloring style)
2. การใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี (academic coloring style)
3. การใช้สีอิสระตามทัศนะของศิลปิน (individual coloring style)

(โกสุม สายใจ. 2539 : 71)

และในแต่ละลักษณะมีรายละเอียดย่อยลงไปอีกดังนี้

1. การใช้สีให้เหมือนธรรมชาติหรือเหมือนแบบที่มองเห็น

การใช้สีแบบนี้เป็นลักษณะสำคัญของศิลปกรรมในลักษณะเหมือนจริง (realistic style) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ง่ายแก่การเข้าใจ และผู้ดูผู้ชมมากที่สุด เห็นแล้วรู้เรื่องทันที ทั้งนี้เพราะผู้ดูผู้ชมเคยพบเคยเห็นของจริงมาก่อน และนับได้ว่า เป็นรูปแบบที่ยืนยาวหรือคงอยู่นานที่สุด แม้ในปัจจุบันก็ยังมีศิลปินอีกมากมายที่นิยมเขียนกันอยู่ นอกจากนี้ในด้านการศึกษายังถือว่าเป็นพื้นฐานที่ก้าวไปสู่การใช้สีในลักษณะอื่น ๆ อีกด้วย

2. การใช้สีตามหลักการใช้สีแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ

2.1 การใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานกลมกลืนกัน (harmony coloring)

การสร้างกลมกลืนของสี โดยปกติแล้วจะพิจารณาเกี่ยวกับความสัมพันธ์สีหนึ่งกับสีอื่น ๆ โดยมีความเชื่อว่า “สีจะอยู่โดดเดี่ยวหรือแยกออกจากกลุ่มมิได้” เราสามารถสร้างหลักเกณฑ์ใหญ่ ๆ ที่เกี่ยวกับความกลมกลืนของสีได้ดังต่อไปนี้

2.1.1 การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักสีของสีเดียว (total value harmony) การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักสี สีเดียวหมายถึง การทำให้สี สีเดียวมีค่าหลายน้ำหนักโดยการผสมสีขาวให้มีน้ำหนักอ่อนลงเป็นสีนวลและผสมสีดำ ให้มีน้ำหนักเข้มข้นขึ้นเป็นสีคล้ำเพื่อจะได้นำไปใช้ได้หลายน้ำหนัก การใช้สีแบบนี้เป็นการฝึกการใช้สีกลมกลืนอันเป็นพื้นฐานสำหรับการใช้สีแบบอื่น ๆ ต่อไป

2.1.2 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง (harmony)

เป็นการใช้สีกลมกลืนโดยใช้สีที่วางอยู่ใกล้เคียงกันในวงจรรสี เช่น แดง แสด ส้ม

2.1.3 สร้างความกลมกลืนโดยใช้สีคู่ผสม (two colors and mixing) สีคู่ผสมหมายถึงสีคู่ใดคู่หนึ่งผสมกันแล้วได้สีที่สาม ซึ่งมีส่วนผสมของสีทั้งสอง เช่น สีแดง ผสมกับสีเหลืองจะได้สีส้มและเมื่อใช้ทั้งสามในโครงงานเดียวกัน จะได้สีที่กลมกลืนกัน

2.1.4 การสร้างความกลมกลืน โดยใช้สีในลักษณะสภาพสีรวม (totality of color) สภาพสีส่วนรวมหมายถึง สีของวัตถุ สิ่งของที่มีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่งแม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่น ๆ ปนอยู่ด้วยก็ตามในการออกแบบโครงสีของนักออกแบบหรือศิลปินมักจะปรากฏสภาพสีส่วนรวมของสีใดสีหนึ่งเสมอ ซึ่งสภาพสีส่วนรวมของแต่ละสีจะให้ความรู้สึกแตกต่างกันในการเขียนภาพของจิตรกรในอดีต บางคนนิยมลงพื้นเป็นสีส่วนรวมของภาพหรือแบบที่ต้องการจะเขียน

2.1.5 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะของสี (tone of colors) วงจรรสีจะมีทั้งหมด 12 สี ถ้าแบ่งออกเป็นสองส่วน จะได้ส่วนละ 6 สี สีที่มีประกายไปทางสีแดง ซึ่งเรียกว่ากลุ่มหรือวรรณะสีร้อนหรือสีอุ่น (warm tone) และสีที่มีประกายไปทางสีน้ำเงินเรียกว่าวรรณะเย็น (cool tone) สีเหลืองและสีม่วงเป็นสีกลาง ซึ่งอยู่ได้ทั้งสองวรรณะ

2.1.6 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสีเอกรงค์ (monochrome) เป็นการสร้างงานจิตรกรรมโดยใช้สีเดียว เพื่อให้มองดูแล้วกลมกลืนกันเป็นสิ่งเดียวกันหรือเป็นกลุ่มเดียว

กัน หรืออาจจะมีสีอื่นเข้ามาผสมด้วยแต่ต้องไม่มากนัก ภาพที่สำเร็จออกมา จะดูคล้ายกับการใช้สีแบบสภาพสีส่วนรวม แต่สีเอกรงค์จะดูนุ่มนวลกว่าในบางครั้ง สีจะต้องถูกลดค่าลงด้วยการผสมสีตรงกันข้ามก่อนแล้วจึงผสมด้วยสีขาว สีดำ หรือเทา เพื่อให้เปล่งประกายเป็นเอกรงค์ได้ชัดเจนและนุ่มนวลขึ้น ถ้าเป็นภาพเอกรงค์ที่เขียนขึ้นโดยใช้สีเทาเป็นหลักจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เทา (grisaille) และถ้าใช้สีเหลืองเพียงสีเดียวจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เหลือง (cirage)

2.1.7 การกลับค่าของสี (discord) หมายถึงการสร้างความแตกต่างหรือความขัดแย้งที่เหมาะสมได้จังหวะส่งเสริมให้มีสีสันน่าดูขึ้น การสร้างความขัดแย้งในบางจุดทำให้ภาพดูตื่นเต้นขึ้น การใช้สีแบบนี้จิตรกรต้องเข้าใจและมีประสบการณ์จึงจะทำได้ดี

2.2 การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมซึ่งกัน (contrast and co-orporation colouring)

สีแต่ละสีมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งอาจจะกลมกลืนหรือตัดกับสีอื่นๆ ก็ได้ ดา วินชี ได้เขียนไว้ใน Trattato della pittura ว่า สีแต่ละสีจะแตกต่างกันและจะปรากฏพลังของมันอย่างเต็มที่ เมื่อเราเพ่งมองมัน และสีนั้นอยู่ใกล้สีคู่ปฏิปักษ์กัน เช่น น้ำเงินกับส้ม แดงกับเขียว ม่วงกับเหลือง รวมไปถึงขาวกับดำ ด้วยเหตุผลนี้ เซพรีน ก็เห็นด้วยและกล่าวเสริมต่อไปอีกว่า ไม่ควรวางสีคู่ปฏิปักษ์ไว้ใกล้กันเพราะทั้งสองจะส่งประกายซึ่งกันและกัน แต่ถ้าเป็นสีตัดกันธรรมดา เช่น เขียวกับเหลือง ส้มกับเขียว ผลสะท้อนของสีจะส่งเสริมกัน ในหลักการใช้สีเรามีวิธีการให้ประสานและส่งเสริมกันดังต่อไปนี้

2.2.1 การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น (intensity) การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นนี้จะแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน คือส่วนพื้นและส่วนเด่นหรือจุดสนใจ ซึ่งรวมเป็นพื้นจะส่งเสริมให้ส่วนที่เป็นจุดเด่นเปล่งพลังชัดเจนขึ้น ส่วนที่เป็นพื้นจะต้องลดค่าของสีลงโดยวิธีการใช้สีนวล สีดำน สีหม่น หรือเป็นพื้นสีดำเลยก็ได้ ในขณะที่ส่วนเด่นจะเป็นสีแท้ หรือสีที่สดใสน่าดู นอกจากนี้อาจยังส่งเสริมกันและกันได้เช่น สีเหลืองอ่อน จะมีพลังเด่นชัดสดใสขึ้นเมื่อระบายบนพื้นสีน้ำเงินเข้ม

2.2.2 การใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน (comprementary colors) สีตรงกันข้ามหมายถึงสีที่อยู่ในตำแหน่งที่ตรงกันข้ามกันในวงจรัส ซึ่งมีทั้งหมด 6 คู่ คือ เหลืองตรงกันข้ามกับม่วง เขียวเหลืองตรงกันข้ามกับม่วงแดง, แดงตรงกันข้ามกับเขียว, ส้มเหลืองตรงกันข้ามกับม่วงน้ำเงิน, น้ำเงินตรงกันข้ามกับส้ม, ส้มแดง ตรงกันข้ามกับ เขียวน้ำเงิน มีวิธีการใช้การนำคู่สีตัดกันไปใช้ในโครงการเดียวกันจะให้ความรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจและบางครั้งแสดงถึงการแตกหักดังต่อไปนี้ การใช้สีตัดกันในปริมาณที่ตัดกันเช่น 90 กับ 10 เปอร์เซนต์ หรือ 80 กับ 20 เปอร์เซนต์

2.2.3 การใช้สีสมมูล (symmetrical coloring) เป็นการใช้สีโดยแบ่งภาพเป็นสองส่วน ซ้าย ขวาหรือ บน ล่าง เมื่อระบายสีลงในด้านใดให้ระบายสีนั้นลงในด้านตรงกันข้าม การระบายสีแบบนี้สามารถเลือกใช้สีให้ได้หลายสี นับเป็นการใช้สีที่มีความอิสระมากแบบหนึ่ง และจะได้ภาพที่มีความสดใสประสานส่งเสริมกันอย่างน่าดูโดยมีความสมดุลย์ของทั้งสองด้านเป็นตัวควบคุม

2.2.4 การใช้สีเป็นคู่ การใช้สีน้อยเพียงหนึ่งหรือสองสีเพื่อให้เกิดความเรียบง่าย สร้างงานในวงจำกัด เช่นการออกแบบโลโก้ หัวจดหมาย ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้เพียง 2 สี หรือใช้สีคู่ใดคู่หนึ่ง

3. การใช้สีตามทัศนะของศิลปินแต่ละคน

เริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ตอนต้นศตวรรษที่ 19 แม้ว่าศิลปินแต่ละคนจะศึกษาทฤษฎีหรือหลักการใช้สีมาแบบเดียวกันก็ตาม แต่ก็มีการปรุงแต่งการใช้สีให้แตกต่างกันทั้งนี้เป็นเพราะเหตุผลต่อไปนี้

3.1 เนื้อหาที่ต้องการแสดงออกเนื้อหาหรือเนื้อเรื่องที่ศิลปินต้องการแสดงออกจะเป็นตัวกำหนดให้ใช้โครงสีแตกต่างกัน เช่น เนื้อเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติ หรือเหตุการณ์ต่างๆในสังคม ศิลปินก็จะกำหนดสีให้เหมือนแบบที่มองเห็นในธรรมชาติและในสังคม แต่ถ้าเป็นเนื้อหาที่เป็นจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ เช่น เรื่องของนรก สวรรค์ หรือเรื่องของการแสวงหารูปแบบความงามใหม่ ๆโดยไม่แสดงเนื้อเรื่อง การกำหนดโครงสีก็จะแตกต่างออกไปซึ่งมีอิสระมากกว่า

3.2 เทคนิควิธีการต่างๆในการสร้างงานศิลปะทั้งจิตรศิลป์และประยุกตศิลป์จะมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาทั้งรูปแบบ เทคนิค วิธีการและวัสดุอุปกรณ์ แต่ก่อนเราใช้สีฝุ่น สีน้ำ สีน้ำมันในการเขียนภาพ ปัจจุบันมีวิธีการค้นคิดสีโปสเตอร์ สีอะคริลิก สีพลาสติก และสีสเปรย์ เป็นต้น แต่ก่อนเราใช้พู่กัน สำลี ฟองน้ำ เป็นเครื่องมือในการระบายสีปัจจุบันมีการพ่นสี หยอดสี เทสี และใช้วัสดุอื่นมาปะติดที่เรียกกันว่า สื่อผสม เป็นต้น

3.3 ลักษณะเฉพาะตัวของจิตรกรซึ่งแต่ละคนหรือแต่ละกลุ่มจะมีความชอบในสีใดสีหนึ่ง หรือสีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งแตกต่างกัน เมื่อชอบสีใดก็จะใช้สีนั้นเป็นหลัก เช่น ภาพพระเยซูสีเหลืองของพอล โกแกง ใช้สีเหลืองเป็นหลัก ภาพตัวตลก (the joke) ของปีกาซโซ ใช้สีฟ้าอ่อนเป็นหลัก (โกสุม สายใจ. 2540 : 80-95)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงความกลมกลืนของสีตามหลักทฤษฎีของเซฟเรล ลงในหนังสือทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ ความว่า

เซฟเรล ได้ค้นพบหลักความกลมกลืนของสี และได้เสนอหลักเกณฑ์ต่างๆไว้ เขากล่าวว่า สีแต่ละสีมีความงามเฉพาะตัวของมัน ความกลมกลืนจะเกิดจากความแตกต่างในค่าของสี (tone) จากสีเดียวกัน เกิดจากความแตกต่างในสีแท้ซึ่งอยู่ในกลุ่มเดียวกัน หรือมีค่าของสีสัมพันธ์ใกล้เคียงกันส่วนสีแท้ซึ่งเป็นสีตรงข้ามกันก็จะตัดกันอย่างรุนแรง

หลักการความกลมกลืนของสีของเซฟเรล อาจจะรวบรัดลง เบอร์เรนกล่าวสรุปไว้ดังนี้ (Birmen, F.1969)

1. ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง
 2. ความกลมกลืนของสีตรงข้าม
 3. ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม
 4. ความกลมกลืนของสีสามเส้า
 5. ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม
- ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง

เซฟเรล กล่าวว่าเราสามารถมองเห็นสีได้อย่างดีก็ต่อเมื่อ สีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกันคล้ายคลึงกัน และเมื่อสีเหล่านั้นตรงข้ามกันหรือตัดกันอย่างรุนแรง สีคล้ายกัน แสดงคุณภาพของอารมณ์ ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นหรือสีอุ่นให้ขัดแย้งกันกับสีเย็น และกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งมีสภาพเป็นรอง

สีใกล้เคียงหรือสีคล้ายกันคือสีที่สัมพันธ์กันในวงสี ซึ่งสภาพสีเช่นนี้เราสามารถพบได้ในธรรมชาติไม่ว่าเป็นสีรุ้งที่ไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน ม่วง หรือสีเมื่อยามอาทิตย์ตกดิน ก็จะไล่สีจากแดงส้ม เหลืองไปสู่ความมืด เป็นต้น สีจากแสงสว่างสูงสุด ไปสู่บริเวณเงาก็จะแสดงลำดับสีในลักษณะสีใกล้เคียงกัน เช่น ดอกกุหลาบแดงก็จะมีบริเวณแสงสว่างที่สุดเป็นสีส้ม และมีสีออกม่วงเพอร์เฟิลในบริเวณเงา เป็นต้น

แผนสีกลมกลืน จะแสดงปรากฏการณ์ได้ดีเมื่อมีสีแท้เป็นกฎเกณฑ์สำคัญไม่ว่าจะเป็นสีขั้นที่หนึ่งหรือสีขั้นที่สองในวงสี

สีแดงกับสีแดงม่วงและสีแดงส้ม

สีส้มกับแดงส้มและสีเหลืองส้ม

สีเหลืองกับสีเหลืองส้มและสีเหลืองเขียว

สีเขียวกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว

สีน้ำเงินกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง

สีม่วงกับสีแดงม่วงและสีน้ำเงินม่วง

ความกลมกลืนของสีตรงข้าม

จากหลักการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเซฟเรล สีตรงข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้าของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น คู่สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม สีน้ำเงินก็ผลักดันสีส้มให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้ามสีส้มก็ผลักดันให้สีน้ำเงินเด่นชัดเช่นกัน ถ้าเราจะสังเกตจากธรรมชาติ จะพบว่า ดอกไม้สีม่วงมักจะมีสีเหลืองอยู่บริเวณกลางดอก สีน้ำเงินก็จะมีจุดส้มรวมอยู่ด้วย ซึ่งสีตัดกันเหล่านี้ถ้ารู้จักนำมาใช้ร่วมกันอย่างเหมาะสมย่อมมีความกลมกลืนและโดดเด่นสวยงาม

สีตัดกันจากวงสีแดง เหลือง น้ำเงิน คือ

สีแดงตรงข้ามกับสีเขียว

สีแดงส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินเขียว

สีส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงิน

สีเหลืองส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินม่วง

สีเหลืองตรงข้ามกับสีม่วง

สีเหลืองเขียวตรงข้ามกับสีแดงม่วง

สีตรงข้ามกันระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและสีขั้นที่สองจะแสดงปรากฏการณ์ชัดเจนโดยตรงอย่างง่าย ๆ ซึ่งจะต่างกับการรวมตัวของสีระหว่างกลาง เหลืองเขียว น้ำเงินเขียว น้ำเงินม่วง แดงม่วง แดงส้ม เหลืองส้ม ซึ่งอาจจะแสดงนัยและความสวยงามได้ดีกว่าก็ได้

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้ามหรือสีคู่ประกอบตรงข้ามเป็นความกลมกลืนของสีตรงข้ามในวงสีอีกลักษณะหนึ่ง คือการใช้สีหลัก และสีด้านข้างสองด้านของสีตรงข้าม นำมาใช้ร่วมกัน

สีแดงกับเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว

สีแดงส้มกับสีเขียวและสีน้ำเงิน

สีส้มกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง

สีเหลืองส้มกับสีน้ำเงินและสีม่วง

สีเหลืองกับสีน้ำเงินม่วงและสีแดงม่วง

สีเหลืองเขียวกับสีม่วงและสีแดง

สีเขียวกับสีแดงม่วงและสีแดงส้ม

สีน้ำเงินเขียวกับสีแดงและสีส้ม

สีน้ำเงินกับสีแดงส้มและสีเหลืองส้ม

สีน้ำเงินม่วงกับสีส้มและสีเหลือง

สีม่วงกับสีเหลืองส้มและสีเหลืองเขียว

สีแดงม่วงกับสีเหลืองและสีเขียว

การใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงข้ามจะให้ความสวยงามอีกลักษณะ เป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้ง ซึ่งลดความกระด้างหรือความแข็งกร้าวของสีตรงข้ามแท้ โดยที่สีตรงข้ามแยกทั้งคู่กันจากการศึกษาเอกสารข้อมูลการใช้สีตามทฤษฎีของ เชฟเรล ผู้วิจัยได้รวบรวมไว้ดังนี้

ผู้บุกเบิก เอ็ม.อี. เชฟเรล

เชฟเรล เป็นนักทฤษฎีสีที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางเขาได้ทำหน้าที่เป็นโคเรคเตอร์ในแผนกย้อมสีพรหมโกเบลีนส์ ซึ่งเป็นบริษัททอพรหมที่มีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วโลก เชฟเรล เขียนหนังสือชื่อ (หลักการความกลมกลืนและตัดกันของสี) ซึ่งหนังสือเล่มนี้ได้แสดงบทบาทเด่น 3 ด้านด้วยกัน คือประการแรก เป็นการอธิบายอย่างชัดเจนถึงปรากฏการณ์ของสีและสภาพตัดกันของสี ประการที่สอง เป็นหนังสือทฤษฎีเล่มแรกซึ่งเขียนอธิบายถึงกฎของการผสมสีตามที่มองเห็น ซึ่งสัมพันธ์กับศิลปะการตกแต่งโดยละเอียด และประการที่สาม เป็นหนังสือทฤษฎีเล่มแรกที่เขียนถึงหลักการความกลมกลืนของสีอย่างดียิ่ง

จากการค้นพบสภาพตัดกันของสีที่แสดงการตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพัทธ์และปรากฏการณ์สืบเนื่อง รวมทั้งการผสมสีตามที่มองเห็น ได้ส่งอิทธิพลไปสู่ศิลปินอิมเพรสชันนิสม์ ศิลปินนีโออิมเพรสชันนิสม์ของฝรั่งเศสในช่วงครึ่งหลังคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นอย่างยิ่ง ศิลปินต่างๆไม่ว่าจะเป็นเตคลาควัวซ์ ฟิสิก้าโร ฟานโกะ เซอราท์ ซียาค เดอโลเนย์ ล้วนชื่นชมกับหลักการของเชฟเรลด้วยกันทั้งสิ้น หรืออาจจะกล่าวได้ว่า การเขียนภาพในกระบวนแบบอนุภาคซึ่งระบายสีเป็นจุด เพื่อให้จุดสีมีผลกระทบต่อดูสายตาหรือผสมกันในการมองเห็นนั้นมีผลมาจากทฤษฎีของเชฟเรลไม่มากนักน้อย

เชฟเรล กล่าวถึง “การตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพัทธ์” ว่า “ถ้าเรามองไปที่แถบสี ซึ่งมีน้ำหนักต่างกัน 2 แถบสี หรือแถบสี 2 แถบสีซึ่งมีน้ำหนักสีเท่ากันแต่สีแตกต่างกัน วางอยู่ชิดกัน ตาของเราจะรับภาพครั้งแรกด้วยอิทธิพลความเข้มของสี และต่อมาเราจะรับภาพองค์ประกอบของการมองเห็นสี 2 สี ที่วางอยู่ด้วยกัน อย่างสัมพันธ์เฉพาะตัวและสัมพันธ์ขัดแย้งกันอยู่ด้วย ทำให้ความกลมกลืนของสีทั้งหมดมีลีลาของความขัดแย้งและความสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจยิ่งขึ้น

ความกลมกลืนของสีสามเส้า

ความกลมกลืนของสีสามเส้า เป็นการบูรณาการสีตัดกัน 3 สีในวงสี โดยยึดสีขั้นที่หนึ่ง สีขั้นที่สองและสีระหว่างกลาง เป็นหลัก

สีขั้นที่หนึ่ง สีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน

สีขั้นที่สอง สีส้ม สีเขียว สีม่วง

สีระหว่างกลาง สีแดงส้ม สีเหลืองเขียว สีน้ำเงินม่วง

สีระหว่างกลาง สีเหลืองส้ม สีน้ำเงินเขียว สีแดงม่วง

ความกลมกลืนของสีสามเส้าระหว่างสีขั้นที่สอง จะแสดงสภาพความตัดกันอย่างเด่นชัดรุนแรง ส่วนสีกลมกลืน สามเส้าของสีตรงกลางทั้ง 2 กลุ่ม ก็จะทำให้ความรู้สึกสดใสรุนแรงในลักษณะหนึ่งเช่นกัน

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม คือแผนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามกันที่มีค่าสีอ่อน ทั้งหมดสีค่าอ่อนในที่นี้ เชฟเรล หมายถึงทั้งสีแท้ที่มีค่าสีอ่อน และสีแท้ที่แปรค่าเป็นสีค่าอ่อน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 48-53)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการใช้สีของคันทินสกีไว้ดังนี้

คันทินสกีมีความเชื่อเกี่ยวกับศิลปะว่า จิตรกรรมทุกชนิดมีความสำคัญอยู่ที่สีและรูปทรง (color & form) เรื่องของสี คันทินสกีให้ความเห็นว่าสีมีความสำคัญมากให้ความรู้สึกต่ออินทรีย์ ทั้งผู้สร้างหรือศิลปินและผู้ดู เราทำทุกคนเมื่อมองเห็นสีบนจานระบายสี ครั้งแรกเราจะพบเห็นเนื้อสี ซึ่งเรียกว่า purely physical object และเมื่อเห็นเนื้อสีแล้วก็จะเกิดความรู้สึก (mood) จากสีที่เห็นนั้นเขาเปรียบเทียบให้เห็นว่า เมื่อเราหยิบก้อนน้ำแข็งเรารู้สึกเย็นนั้นเป็นเพราะเราปะทะกับ purely physical object และเมื่อเราปล่อยก้อนน้ำแข็งเราจะรู้สึกว่าอุ่นและร้อนผ่าวๆ ทั้งมือ ความรู้สึกตอนนี้เป็นความรู้สึกต่อสิ่งนั้น (mood) และตรงที่เกิดความรู้สึกนี้เองส่วนมากผู้ดูมักจะมองข้ามไปจึงทำให้ชื่นชมศิลปะกรรมได้ยาก

สีแต่ละสีมีคุณสมบัติในตัวเองหรือในเนื้อแท้ของมันและให้ความรู้สึกเย็นหรือร้อน คุณสมบัติและความรู้สึกนี้ คันทินสกีกำหนดให้เป็นข้อตกลงร่วมกันข้อที่หนึ่ง และสีแต่ละสีมีคุณสมบัติสว่างไสว มืดทึบหรือมีความรู้สึกใหญ่โตและเล็ก เช่นสีเหลือง สีน้ำเงิน และสีดำ ยิ่งกว่านั้นยังให้ความรู้สึกสงบหรือเคลื่อนไหวด้วยตัวของมันเอง และเมื่ออยู่ใกล้กับสีอื่นนับเป็นข้อตกลงที่ 2 จากข้อตกลงทั้ง 2 ประการนี้คันทินสกีพยายามที่จะถ่ายทอดความรู้สึกของตนด้วยวัสดุอุปกรณ์ตามวิธีต่าง ๆ กันเพราะเขาถือว่าพลังความคิดสร้างสรรค์ของบุคคลมีคุณค่าทางศิลปะมาก เขากล่าวว่าจิตรกรรมประกอบด้วยส่วนประกอบ 2 ประการคือความรู้สึกภายนอก และความรู้สึกภายใน (the inner and the outer) ความรู้สึกภายใน หมายถึงดวงวิญญาณของศิลปินเป็นขุมกำลังที่จะบันดาลให้ผลงานทางศิลปะ ส่วนความรู้สึกภายนอกได้แก่วัสดุรูปทรงที่ใช้เป็นสะพานเชื่อมความรู้สึกภายนอกเหมือนกัน หลังจากคันทินสกีได้พยายามถ่ายทอดความรู้สึกของตนตามข้อตกลงดังกล่าวข้างต้นผลงานของเขาก็เริ่มมีลักษณะเฉพาะ มีความเด่นของสี รูปร่างและรูปทรงตามความรู้สึกมากกว่าที่จะถ่ายทอดสิ่งที่มองเห็นหรือเรื่องราวเป็นอะไรก็ตามธรรมชาตินับว่าเป็นแนวใหม่ในการแสดงความรู้สึกสร้างสรรค์ของศิลปินต่อโลกภายนอกตามความรู้สึกนึกคิดอารมณ์ภายในซึ่งปรากฏต่อมาว่าให้อิทธิพลต่อวิธีการเขียนตามลักษณะนี้มากมายหลายแบบหลายอย่างจนอาจกล่าวได้ว่าในปัจจุบันศิลปินที่เขียนภาพตามแนวเหมือนจริง (representational art) เหลืออยู่น้อยเต็มทีรวมทั้งศิลปินรุ่นใหม่ในยุคหลังหรือในยุคปัจจุบันด้วย แม้ว่าการเขียนภาพแบบแอ็บสแตรกจะได้วิวัฒนาการมา 50 กว่าปีแล้วก็ตามผลงานแบบแอ็บสแตรกและบรรดาศิลปินที่เขียนตามแนวแอ็บสแตรกนี้ก็ยังไม่สามารถสร้างความนิยมหรือปลุกความเข้าใจแก่ผู้ชมมากมายเท่าใดนัก (อารี สุทธิพันธุ์, 2513 : 169 – 170)

ในรูปเขียนสีนามธรรมรุ่นแรกๆ ของคันทินสกี นั้นพยายามที่จะใช้คุณค่าของสีและโดยการค้นหารูปทรงที่จะมีผลต่อคนดูอย่างชัดเจนเพราะมันชวนให้ระลึกถึงรูปพรรณอยู่เช่นรูปภาพเหมือนคันทินสกี คิดค้นหนึ่งในใจความพื้นฐานของงานสร้างสรรค์ของเขาในช่วงกลางของสมัย เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ใจความของความขัดแย้งและดิ้นรนเป็นใจความซึ่งอยู่ในผลงานของเขาตลอดจนช่วงเบาเฮาส์ ของเขาและในผลงานชิ้นต่างๆ มาถึงจุดที่สำคัญคือ จุด "Concerning the Spiritual of Art" เขาให้สิ่งที่เป็นคำบรรยายในเชิงคาดหวังและท่วงทำนองของงานชิ้นนี้และเรื่องราวของมันบางที่เราฟังบทเพลงของ โมซาร์ท ด้วยความรู้สึกอิจฉาริษยาและด้วยความรู้สึกอาลัยเห็นใจ มันเหมือนเป็นตัวแทนของความวุ่นวายสับสนในหัวจิตเรา เป็นราวกับสิ่งปลอมโยนและเป็นเหมือนความหวังแต่พวกเราได้ยินเสียงเพลงนั้นดังกับเสียงสะท้อนของบางสิ่งจากห้วงอดีตกาลและเป็นสิ่งที่เราไม่คุ้นเคยความขัดแย้งของสี ความรู้สึกของสมดุลที่เราได้สูญเสียไป หลักการที่ไม่มั่นคง การจู่โจมที่

ไม่ทันตั้งตัว คำถามมากมาย การดิ้นรนที่ไร้ประโยชน์ ความโกลาหลและปั่นป่วน ความขัดแย้ง และการโต้แย้ง สิ่งเหล่านี้ก่อให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

แนวโน้มที่เพิ่มขึ้นในการนำส่วนประกอบต่างๆ ทางเรขาคณิตมากขึ้นมาเป็นส่วนประกอบในงานด้านนามธรรมอีกในแง่หนึ่งมีผลต่อ The Avant-Garde ใน มอสโคว์ การพัฒนานี้ถูกรวบคลุมโดย แนวคอนสตรัคติวิสม์ (Constructivism) และ ซูพรีมาติสม์ (Suprematism) ในการผสมแนวสี สีน้ำได้มีบทบาทในปี ค.ศ. 1920 ความเกี่ยวข้องระหว่างองค์ประกอบของสีและรูปแบบดูเหมือนว่าเต็มไปด้วยการแสดงออกที่อิสระค่อนข้างมากกว่าปัจจัยที่สำคัญและคำตอบที่กระจางขัดต่อผลงานของศิลปินที่ทำตามเขาสามารถเห็นได้ใน Redoval จากภาพจะมีศูนย์กลางที่ประกอบด้วยสีเหลี่ยมคางหมูที่มีสีเหลือง ขนาดที่ซับซ้อนที่สร้างสรรค์ให้เกิดภาพ 3 มิติและรูปแบบถูกใช้โดยซูพรีมาติสม์ ในงานของพวกเขา คันทินสกี เลยวางรูปแบบให้เป็นผิวเผิน เพื่อต่อต้านพื้นสีเขียวของภาพด้วยวิธีนี้ทำให้ภาพออกมาน่าสนใจ เขาได้แยกแต่ละส่วนทั้ง จุด เส้น และพื้นผิวเหนือขอบเขตของสีเหลือง

ผลงานเหล่านี้และผลงานอื่น ๆ ในช่วงนี้ยูริสเซียขาดความแข็งแกร่ง ในปีที่อยู่ที่มีวนิค คันทินสกีได้พบตัวเขาเองว่าเขาได้พัฒนาทางด้านวัฒนธรรมหลังการปฏิวัติปี 1918 - 1920 เขาได้ก่อให้เกิดการศึกษาทางศิลปะ และปรับปรุงพิพิธภัณฑ์ องค์การนี้เรียกว่า IZO ที่ซึ่งเป็นส่วนของ Markompros เขาได้เผยแพร่บทความ 6 บทความในปี 1919 - 1920 เขาได้ทำงานตามแบบของเขาและเริ่มต้นแก้ไข Encycopaedia of Fine Arts ครั้งแรกแต่มันก็ยังไม่ถูกเผยแพร่เขาได้เป็นผู้เชี่ยวชาญสำหรับการคัดเลือกและแยกแยะผลงานทางศิลปะในพิพิธภัณฑ์นี้ ได้เปิดสาขามากมายในเมืองต่างๆ ของรัสเซีย แต่ความรับผิดชอบที่ยิ่งใหญ่ของเขาคือ เป็นหัวหน้าการประชุมเชิงปฏิบัติการที่ Moscow Svomas คันทินสกีได้เริ่มเป็นอาจารย์ในเดือนตุลาคม 1918 เขาได้ตั้งหลักสูตรพิเศษขึ้นเกี่ยวข้องกับความรู้รับผิดชอบองค์กร และแนะนำทิศทางของสถาบันวัฒนธรรมทางศิลปะ ในมอสโคว์ หลักสูตรไอน์ชุก (Inchuk) วางอยู่ในแนวความคิดของเขาช่วงแรกๆ เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างการวาดภาพ ดนตรี การวิเคราะห์พื้นฐานของสีและรูปแบบแต่แนวความคิดของคันทินสกี ยังแตกต่างจากศิลปินของรัสเซียคนอื่น ๆ เช่น พวกเขาเหล่านี้จะเน้นการวิเคราะห์ที่ถูกต้องของวัตถุในรูปแบบของการกำหนดโครงสร้างและโครงสร้างที่มีสติ พวกเขาปฏิเสธขบวนการที่เป็นความคิดสร้างสรรค์ของคันทินสกี จากไอน์ชุก (Inchuk) หลังจากเขาได้วางพื้นฐานหลักสูตรสำหรับแผนกจิตวิทยา ของ RACHH (russian academy of arthetics) ใน ค.ศ. 1921 เขาได้ย้ายไปเบอร์ลินเมื่อปลายปี 1921

ดัชชิ่ง(Duchting) ได้กล่าวถึงการใช้สีของคันทินสกี ในช่วงที่สอนอยู่เขาเฝ้าว่า

ในการสอนที่ เบาเฮาส์ ของ คันทินสกี เขาได้วางโปรแกรมอยู่บนไอน์ชุกรวมทั้งการค้นพบใหม่ๆ จากขอบเขตทางจิตวิทยาของแกสทอลท์ (Gestalt) ในการสอนเรื่องสี คันทินสกีได้เน้นสอนเกี่ยวกับการพัฒนาสี ของสีเหลือง และสีน้ำเงิน โดยมีหลักที่สำคัญอันดับแรกคือ เขาได้นำหลักสำคัญจากเกอเท (Goethe) มาใช้แต่เขาพยายามปรับปรุงให้ดีขึ้น ทางลัทธิความเชื่อและการศึกษาสิ่งลึกลับ สิ่งที่แตกต่างอันที่ 2 คันทินสกี ได้แยกความแตกต่างระหว่างสีคำและสีขาว อันที่ 3 คือ สีเขียวและสีแดง อีกอย่างหนึ่งคือการจัดจำแนกสัญลักษณ์ของสีที่คล้ายกัน และแบ่งส่วนที่เป็น 4 โทนสีหลัก คือ สีที่อบอุ่น สีเย็น

และสีอ่อน และสีแก่ ในการสอนที่ เบาเฮาส์ คันทินสกี ได้เน้นถึงพื้นฐานทางการจำแนกโครงสร้างของสี และยิ่งไปกว่านี้ได้มีการศึกษาสำรวจเกี่ยวกับ สี 3 สี คือ สีเหลือง น้ำเงิน แดง ใน chart ของรูปแบบ พื้นฐานของสีที่ คันทินสกี ใช้ในบทเรียนเสมอ ๆ เขาจะนำรูปภาพพื้นฐานของสีที่อิตเทน (Itten) สอนมา อ้างอิงในการสอนของเขาด้วยเสมอ (Duchting. 1991 : 70)

คันทินสกีได้ร่วมจัดการนิทรรศการนำไปสู่การเชื่อมโยงเส้นทางการวาดภาพแนวคิดนามธรรม ขั้นตอนเริ่มจากค่อยๆ ปฏิเสธตัวอ้างอิงที่เชื่อมโยงกันและไปสู่การกล่าวถึงความหมายของความบริสุทธิ์ของสีและรูปทรงซึ่งบางทีสามารถบรรยายได้ดีที่สุดด้วยการพิจารณาผลงานของเขาอันเกิดจากรูปทรงที่ไม่เป็นรูปทรงและเน้นที่มีความหมายเป็นนัยของรูปภาพของเขาในปี 1911 แต่บางคนสามารถสังเกตให้เป็นรูปทรงที่น่าเกลียดและน่าดึงดูดไปพร้อมกันในรูปภาพ รูปทรงที่เมื่อวิเคราะห์อย่างใกล้ชิดแล้วทำให้ระลึกถึงตัวอย่างการใช้รูปแบบ รอยแฉกสีแดงทางด้านขวาของรูปภาพเปลี่ยนเป็นเส้นโค้งสีแดง และเส้นสีดำทึบเส้นซึ่งเป็นไม้พายในคำอธิบายของคันทินสกี รูปเรือพายที่ปรากฏในรูปแบบที่หลากหลายในผลงานของเขาในช่วงเวลานั้น เป็นส่วนหนึ่งของสัญลักษณ์ของเขาและปรากฏอย่างชัดเจนมากในภาพ "Small Pleasures" ซึ่งแสดงเป็นสัญลักษณ์ของการเคลื่อนไหวที่ไปข้างหน้าและยังเป็นสัญลักษณ์ของอันตรายและความรู้สึกถูกทอดทิ้งที่มนุษย์กลัว ในรูปภาพเหล่านี้มีบางภาพที่เขาพยายามที่จะใส่เรื่องราวของบันทึกทางศาสนา และความหายนะครั้งยิ่งใหญ่ดังตัวอย่างเช่น ภาพ Flood Improvisation ซึ่งเป็นหนึ่งในผลงานด้านองค์ประกอบของคันทินสกี ที่มีสีสันที่สุดลายละเอียดที่เห็นได้ชัดทุกชิ้นกำลังถูกกลืนหายไปในพื้นที่กระจายขึ้นๆ ลงๆ มีเพียงมุมบนด้านซ้ายของภาพเท่านั้นที่ผู้ดูสามารถเห็นเป็นรูปภูเขา ซึ่งเป็นหนึ่งในรูปแบบที่คันทินสกีชอบใส่ในงานของเขาในช่วงนั้น ภูเขาสามารถตั้งตระหง่านได้อย่างมั่นคงท่ามกลางความสับสนอลหม่านทั้งหลาย คันทินสกีไม่ได้เป็นเพียงคนเดียวที่เชื่อว่าอาณาจักรของจิตวิญญาณจะเข้าถึงได้ด้วยความพยายามอย่างถึงที่สุด นิยามมากมายของเขาใน "เรื่องของจิตวิญญาณในศิลปะ" ตั้งอยู่บนพื้นฐานของ "การเปิดเผยครั้งที่ 3" ("The Third Revelation") ในหนังสือเรื่องราวลึกลับสมัยศตวรรษที่ 12 ที่เขียนขึ้นโดย จอร์จิม ฟอน ลีออ์ (Joachim Von Liore) หนังสือนี้มีความสำคัญต่อกลุ่มซึ่งยึดถือจิตนาการและถูกถกกันในกลุ่ม บลูไรเทอร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง มาร์ค และ คันทินสกี เขาคาดหวังว่ายุคใหม่ของกลุ่มนิยมจิตวิญญาณจะรุ่งเรืองหลังจากการล่มสลายของยุควัตถุนิยม รูปแบบที่เหมาะสมที่จะกล่าวถึงยุคใหม่นี้คือภาพเขียนสีแนวนามธรรม ซึ่งเป็นผลงานที่ให้ความหมายที่ยากจะเอ่ยถึง

กระบวนการพัฒนาการเหล่านี้ มีภาพสองภาพที่เป็นเหมือนการผ่นคลาย เวลาพักและความทรงจำของช่วงเวลาแห่งความสุข หนึ่งในนั้นชื่อว่า Gorge Improvisation ท่ามกลางสีสันที่มีลักษณะขึ้นๆ ลงๆ มีคู่หนุ่มสาวในเครื่องแต่งกายแบบบาวาเรียน อยู่บนบกและมีเรือพายที่เต็มภาพให้สมบูรณ์ไม่ว่าคันทินสกีจะคิดถึงการท่องเที่ยวไปหุบเขาที่สวยงาม หรือไม่ว่าเขาต้องการเติมข้อความที่ประชิดประชันไว้ตอนท้ายของบทบัญญัติทางศาสนาเกี่ยวกับอนาคตกาลอย่างไรรก็ตามมันชี้ให้เห็นด้านที่สว่างของคันทินสกีท่ามกลางรูปภาพของจุดจบและความโชคร้าย ซึ่งเป็นด้านที่รับรู้โดยทั่วไปในหมู่คนที่รู้จักเขา อีกภาพหนึ่งที่ทำให้เกิดความประทับใจในทางผ่นคลาย

คือ Small Pleasures เขาทำภาพนี้เป็นภาพสีน้ำและภาพแบบ Verre Eglomise เครื่องมือในการสื่อความหมายมีอิทธิพลเหนือความสงบเรียบและสีที่ซ่อนอยู่ในการผสมผสานของภาพเมืองบนยอดเขาเป็นตัวอย่างที่เห็นได้ชัด และบางทีก็เป็นชุมชนรวมทั้งการนำเสนอทิวทัศน์รูปเงาคล้ายยักษ์ที่เดินเขาและเรือแคบเล็กที่มีไม้พายสามอันแตะพื้นน้ำทางด้านขวาของเรือ ภาพวาดส่วนใหญ่อ้างอิงถึงความรักของ คันทินสกีที่มีต่อ Mother Moscow โดยเฉพาะการแสดงออกภาพวาดรุ่นแรก ๆ ของเขาที่มีจุดเด่นที่ปรากฏอยู่เหมือนกัน Small Pleasures ดูเหมือนจะเป็นรูปแบบของความทรงจำท่ามกลางช่วงเวลาที่ดินแดนของการจัดนิทรรศการและการต่อเนื่องที่จะพัฒนาความหมายใหม่ของการแสดงออกจากภาพเขียนสี

หนึ่งในจุดพัฒนาที่สำคัญคือ Picture with White Border ซึ่งเขาวาดเสร็จในปี 1913 ที่จุดสูงสุดของพลังของเขาก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 จะเกิดขึ้นเขาเริ่มวาดโครงร่างของภาพนี้หลังจากที่เขากลับมาจากรัสเซียได้ไม่นานก่อนคริสต์มาสปี 1912 เป็นอีกครั้งที่เขาใส่เรื่องเอกของเขาเข้าไปอีก ในภาพร่างที่ถูกเตรียมขึ้นมากมายนั้นเขาใส่ลักษณะเด่นดั้งเดิมในรูปแบบของนามธรรมมากขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งใส่ภาพสมบูรณ์ของภาพเขียนสีน้ำมันด้วยเทคนิคที่ง่ายตาย ตรงตัว และชัดเจน บ่งบอกถึงสิ่งที่คันทินสกีเห็นเป็นพื้นฐานของภาพวาด การต่อสู้ระหว่างขาวกับดำ รูปทรงสีฟ้าอาจตรงกึ่งกลางของภาพนั้นแปลได้เป็นคนที่กำลังต่อสู้ และเส้นสีขาวที่พุ่งออกไปจากรูปทรงนั้นเป็นเหมือนหอกทวนที่แทงไปที่ “มังกร” ซึ่งเป็นวัตถุสีดำพาดยาวๆ ในมุมล่างด้านซ้ายของภาพวาด ลักษณะเด่นของภาพนี้คือกรอบสีขาวที่ล้อมรอบองค์ประกอบของภาพและจับความสนใจของเราให้อยู่ในส่วนสำคัญของภาพวาด

ดัชชิ่ง (Duchting) ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับผลงานของคันทินสกี ไว้ดังนี้

หนึ่งในภาพวาดของคันทินสกีที่ประสบความสำเร็จที่สุดในช่วงเวลานี้คือดรีมมี อิมโพรไวเซชัน (Dreamy Improvisation) รูปทรงของสีที่หลากหลายขึ้นลงเป็นคลื่นและจุดเป็กรอบๆ สีฟ้าตรงกึ่งกลางบนพื้นสีที่กระจัดกระจาย ตามด้วย The Second Voices ซึ่งเป็นสัญลักษณ์เส้นตรงและกระจัดกระจายขององค์ประกอบภาพควบคู่ไปกับการใช้สีอย่างเป็นอิสระ องค์ประกอบทั้งหมดส่งรังสีบรรยากาศที่สงบต่างจากความรู้สึกที่เกิดขึ้นฉับพลันของภาพ Improvisation อื่นๆ ในภาพนี้คันทินสกี อยู่บนเส้นทางบางเฉียบระหว่างนามธรรมแห่งความตายอย่างเข้มข้น เส้นทางนี้ตั้งอยู่ระหว่างอันตรายทั้งสองด้าน ด้านหนึ่งคือการใช้สีอย่างไร้ขอบเขตโดยสิ้นเชิงในรูปทรงเรขาคณิตและการให้รูปแบบที่บริสุทธิ์แท้ อีกด้านหนึ่งเป็นการใช้สีอย่างเป็นธรรมชาติมากกว่าในรูปทรงวัตถุและจินตนาการบริสุทธิ์บางที่ด้วยสีที่กว้างไกลและสัญลักษณ์ ที่แสดงออกของภาพนี้อาจจะแสดงได้อย่างชัดเจนที่สุดของความหมายของจักรวาลที่น่าประหลาดใจที่มีความสัมพันธ์อย่างมีชีวิตชีวาประกอบด้วยสีและรูปแบบที่เป็นอิสระในการเขียนภาพอย่างไม่มีขอบเขต อิสระจากการวิเคราะห์สุดท้ายของกลุ่ม Representational Black Strokes แสดงการเล่นระดับของสีที่ล่องลอยอย่างเป็นอิสระกับภาพสัญลักษณ์ที่อยู่กับที่ ความขัดแย้งระหว่างลวดลายของสีและลักษณะรูปแบบนั้นแสดงออกมาชัดเจนกว่า และเตือนให้ระลึกถึงศิลปะการเขียนที่สวยงามของญี่ปุ่นซึ่งคันทินสกีชื่นชมมาตลอดชีวิตของเขา บางทีความสมบูรณ์ของการคิดค้นรูปแบบและการใช้สีนั้นเป็นจุดแข็งของคันทินสกี ภาพวาดนี้แทบจะเรียกได้ว่าเป็นตัวอย่างรุ่นแรกๆ ของการเขียนสีที่ไม่มีรูปแบบในหัวใจของการวาดภาพแบบ wols's nervous style (Duchting.1993 : 44)

กูเทอร์แมน (Guterman) ได้กล่าวถึงการใช้สีของคันทินสกี ว่า

“สีฟ้าเป็นสีแห่งความสุข ความรู้สึกที่มีต่อสีฟ้ามากที่สุดคือความเป็นอิสระผ่องคลาย” จากการสังเกตของคันทินสกีเกี่ยวกับสีถึงลักษณะจิตวิทยาและกายภาพที่มันส่งผลให้แสดงออก สีทำหน้าที่เป็นตัวแสดงความรู้สึกภายใน สภาวะของภาพเขียนสี นอกจากนี้มันยังถูกทำให้มีชีวิตด้วยการใช้สัญลักษณ์เส้นตรงอย่างมีชีวิตชีวาของคันทินสกีซึ่งเขาได้พิสูจน์ให้เห็นรายละเอียดภายในสิ่งพิมพ์ชื่อว่า “จุดและเส้นไปสู่ความราบเรียบ” (Point and Line to plane) สี เส้น และรูปทรงที่เป็นอิสระรวมกันจะได้การแสดงออกด้วยความหมายพิเศษที่เห็นได้ทันทีซึ่งเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงความขัดแย้งระหว่างสสารและวิญญาณ และแปลอารมณ์ของวาระสุดท้าย (เกี่ยวกับความตาย นรก สวรรค์ วันอาสานของโลก) ที่สะสมมาเป็นนามธรรมที่เข้าถึงได้โดยตรงด้วยรูปภาพบันทึก (Guterman, 1959 : 142)

ด้วยความบังเอิญภาพเขียนสีที่คันทินสกีเรียกว่าเป็นภาพสีน้ำแบบนามธรรมชิ้นแรก ในปี 1910 นั้นก็เป็นรูปแบบเดียวกันกับภาพวาดเหล่านี้ รูปแบบที่เป็นอิสระของคันทินสกีเหมือนกับภาพร่างเบื้องต้นของรูป Composition VII ที่ยิ่งใหญ่ในปี 1913 คันทินสกี บรรยายการสร้างสรรค์และความหมายของ Composition VI ในรายละเอียดมากกว่าผลงานทางภาพวาดอื่นๆ ของเขา เขาพูดถึงน้ำท่วม (the flood) เป็นจุดเริ่มต้นของภาพ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่เขาใช้วาดภาพบนแก้วมากกว่าหลังจากที่วาดภาพโครงร่างไว้มากมายเขาก็พยายามจะวาดภาพของจริงขึ้นมา ผู้ชมจะเห็นจุดศูนย์กลางสองจุดในภาพๆ นี้ จุดแรกอยู่ทางด้านซ้ายจะเห็นเป็นสีชมพูอ่อนโยนดูกระจัดกระจายแทรกด้วยเส้นหยักบางๆ ตรงกลางและจุดที่สองอยู่ทางด้านขวาเหนือกว่าด้านซ้ายเล็กน้อย จะเห็นกึ่งกลางสีแดงปนฟ้าหายบางๆ ดูเป็นสิ่งที่ขาดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันด้วยเส้นคมแข็งแรงชัดเจนมากและค่อนข้างดูดูร้าย ระหว่างจุดศูนย์กลางสองจุดนี้จะเห็นจุดที่สามอยู่ก่อนไปทางซ้ายซึ่งจะเห็นเป็นจุดศูนย์กลางได้อีกจุดในเวลาต่อมา แต่อย่างไรก็ตามดูจะเป็นจุดศูนย์กลางที่เป็นหลักที่สุด มันเป็นฟองสีขาวและชมพูในลักษณะที่ดูไม่ออกว่าอยู่บนพื้นสีน้ำมันหรือบนพื้นผิวในจินตนาการทั้งหมด ฟองเหล่านั้นเหมือนกำลังลอยอยู่ในอากาศล้อมรอบด้วยไอน้ำ มีคนยืนอยู่บนไอน้ำซึ่งดูไม่ใกล้ไม่ไกลแต่อยู่ราวๆ นั้น และที่จุดนั้นเองเป็นศูนย์กลางหลักที่บอกการใช้สีของภาพทั้งภาพ องค์ประกอบของภาพเขียนนี้เตือนให้ระลึกถึงภาพ Flood Improvisation ในเรื่องทางเลือกของสีและในโครงสร้างบางอย่างขององค์ประกอบภาพ เช่น เส้นจำนวนมากทางด้านบนขวาของภาพ หลังจากสร้างความประทับใจของธรรมชาติภายใน (inner nature) ดังที่คันทินสกีได้ให้คำจำกัดความของ improvisation แล้ว เขาสร้างพลังภายในของรูปภาพให้บริสุทธิ์โดยผ่านภาพวาดบนแก้วไปสู่ภาพ composition ที่ใหญ่ไพศาลซึ่งเป็นข้อความที่เป็นรูปเป็นร่างอย่างช้า ๆ และอย่างพินิจพิเคราะห์เกี่ยวกับโลกภายในจินตนาการและความรู้สึก แกนหลักของเนื้อหาใน The Flood (บรรยายภาพของบันทึกทางศาสนา การเตรียมการสำหรับการเริ่มต้นของยุคจิตวิญญาณ) สามารถเข้าใจได้อย่างสมบูรณ์โดยการสื่อความหมายของนามธรรมและการแปลงเป็นเอกลักษณ์ที่เป็นอิสระและซ่อนเร้นของภาพเขียนสีบริสุทธิ์ดังที่ดัชทิง(Duchting) กล่าวว่า

ภาพ Composition VII เป็นผลงานที่สำคัญที่สุดของคันทินสกี ในสถาบันศิลปะที่มีชื่อเสียงในกรุงเบอร์ลินในเดือนกันยายนปี 1913 มันเป็นแบบแสดงในงานประจำปีของ "Salon d' Automne" ในกรุงปารีส เนื่องจากการกล่าวขวัญว่าเป็นแนวโน้มใหม่ทางศิลปะ สำหรับกลุ่มจิตรกรผู้รักการเปลี่ยนแปลงอย่าง Blaue Reiter แล้วมันเป็นโอกาสอีกครั้งหนึ่งที่จะแสดงผลงานของเขาในนิทรรศการใหญ่ที่มีชื่อเสียงระดับนานาชาติ ภาพที่น่าประทับใจที่สุดในนิทรรศการนี้เป็นของ คันทินสกี มาร์ค และ แม็ค ภาพที่สำคัญที่สุดคือภาพ Composition VI, Picture with White Border และ Picture with White Shape ของ คันทินสกี ภาพ Four Girls Zoological Garden และ Girls Bathing ของ แม็ค และภาพ Tower of Flue Horse (หายไป) Tyrol และ Animal Destinies ของ มาร์ค ตามด้วยภาพสามมิติและภาพอนาคต Futurist จากกรุงปารีสและอิตาลี รวมถึง Jean Metzinger Albert Gleizes Fernand Leger Umberto Boccioni Giacomo Balla และ Gino Severini ผลงานทั้งยี่สิบสองชิ้นถูกอุทิศให้เป็นความทรงจำของ Henri Rousseau ช่างปลาย (Duchting. 1993 : 17)

ช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1923 และ ค.ศ. 1925 คันทินสกีอยู่ในช่วงที่สอนอยู่เบาเฮาส์การสร้างงานของเขาเป็นศิลปะภาพวาดแบบเรขาคณิต ซึ่งมีแนวโน้มจะมีอิทธิพลเพิ่มขึ้นของซูพรีมาติสม์และคอนสตรัคติวิสม์ ตัวอย่างเช่น ผู้สืบทอดความคิดของอิทเทิน คือ Laszlo Moholy Nagy ได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบหลักสูตรเบื้องต้นไปเป็นหลักสูตรในรูปแบบการมองภาพแบบมีโครงสร้าง โดยเฉพาะส่วนประกอบของเรขาคณิตได้เข้าไปมีส่วนที่เด่นในงานของ คันทินสกี

ในการสอนที่เบาเฮาส์ของคันทินสกีเขาได้วางโปรแกรมอยู่บนอินชุก (Inchuk) รวมทั้งการค้นพบใหม่ๆ จากขอบเขตทางจิตวิทยาของเกสโตลท์ ในการสอนเรื่องสีคันทินสกีได้เน้นสอนเกี่ยวกับการพัฒนาสีของสีเหลือง และสีน้ำเงิน โดยมีหลักที่สำคัญจากมาไซ แต่เขาพยายามปรับปรุงให้ดีขึ้นตามหลักความเชื่อและการศึกษาสิ่งลึกลับ สิ่งที่แตกต่างกันที่สอง คือ คันทินสกี ได้แยกความแตกต่างระหว่างสีดำและสีขาว อันที่สาม คือ สีเขียวและสีแดง อีกอย่างหนึ่งคือ การจัดจำแนกสัญลักษณ์ของสีที่คล้ายกันและแบ่งส่วนสีเป็นโทนสีหลักคือ สีที่อบอุ่น สีเยือกเย็น สีอ่อน และสีแก่ ในการสอนที่เบาเฮาส์เขาได้เน้นถึงพื้นฐานการจำแนกโครงสร้างของสี และยิ่งไปกว่านี้ได้มีการศึกษาสำรวจเกี่ยวกับสีในโทน สาม โทน คือ สีเหลือง น้ำเงิน แดง ในชาร์ต ของรูปแบบพื้นฐานของสีที่ คันทินสกีใช้ในบทเรียนเสมอ ๆ

วัตสัน (Washton) กล่าวถึงการใช้สีของคันทินสกีในช่วงท้ายว่า

ภาพเขียนของ คันทินสกี ในช่วงระยะเวลานี้ไม่ได้ถูกขัดเกลากับจินตนาการความรักที่สุขุม หรือคำสั่งสอนของยุคเก่า แต่มันกลับค่อนข้างที่จะเกิดจากความเร้าร้อน อารมณ์ที่ปะทุรุ่งโรจน์ราวกับว่าพระอาทิตย์ที่อยู่ห่างไกลออกไปพยายามทำให้ชีวิตเคลื่อนไปอีกครั้งด้วยองค์ประกอบเล็กๆ ที่สำคัญของเซลล์ที่อยู่ในบ่อน้ำแห่งหนึ่ง การเชื่อมโยงนี้กับภาพ "Colourful Ensemble" ด้วยปุ่มหลากสีล้นที่นูนออกมาเป็นภาพน้ำกาม รูปแบบที่หนักแน่น เคลื่อนไหวและมองเห็นได้ ดังในภาพ Two Green Points หรือในภาพ Half-Tone บางภาพของเขา จากช่วงเวลาหนึ่งไปยังอีกช่วงเวลาหนึ่ง เครื่องมือของสีและรูปทรงสร้างสรรค์อำนาจที่เต็มไปด้วยความปิติและนำชีวิตอิสระที่โดดเด่นอยู่บนพื้นสีหลากหลาย และขมุกขมัวในภาพชื่อ Complex-Simple หรือภาพ Sky Blue กระทั่งเขาใช้พื้นสีดำอีกครั้งในภาพ Composition X ซึ่งเป็นภาพองค์ประกอบชิ้นใหญ่ชิ้นสุดท้ายของ คันทินสกี ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ภาพนี้สร้างโลกเล็ก

ลับและมีจินตนาการที่มองเห็นได้ ซึ่งอุดมไปด้วยสีสันและรูปทรงนั้นแสดงถึงร่องรอยของความขัดแย้งทางทหารที่ถูกคามอยู่ในขณะนั้น (Washton. 1980.86)

ในขณะที่ สมิท (Smith) ก็ได้แสดงทัศนะเช่นเดียวกันว่า

รูปทรงขนาดใหญ่ของสีที่โดดเด่นอยู่ในภาพ "Violet Dominant" นั้น เตือนให้นึกถึงแมงกระพรุนในทะเลลึกอย่างชัดเจน ส่วนรูปทรงอื่น ๆ สร้างความประทับใจเกี่ยวกับสิ่งมีชีวิตเล็ก ๆ ที่ลอยอยู่ในน้ำ (plankton) ดังในภาพ Composition IX และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพ Sky Blue ซึ่งประกอบด้วยรูปทรงและรูปแบบของสีมากมายลอยอยู่บนพื้นสีท้องฟ้าราวกับภาพที่ถูกมองด้วยกล้องจุลทรรศน์ไปสู่โลกที่ไม่เคยรู้จักมาก่อน คันทินสกีได้ขยายแนวคิดของการสั่นไหวของจิตวิญญาณ (vibrations of the soul) ซึ่งรับรู้ได้โดยการมองเห็นจากภายใน (inner sight) "ประสบการณ์ของจิตวิญญาณที่ซ่อนอยู่ในของทุกสิ่งที่เราเห็นด้วยตาเปล่า ด้วยกล้องจุลทรรศน์ หรือด้วยกล้องส่องทางไกลนั้น ฉันเรียกว่าการมองเห็นจากภายใน การมองเห็นนี้จะทะลุเปลือกแข็งซึ่งเป็นรูปร่างภายนอก เข้าไปสู่ภายในของสิ่งนั้น และให้เราได้รับรู้ถึงการเคลื่อนไหวที่เป็นจังหวะข้างในของสิ่งๆ นั้น ด้วยประสาทสัมผัสทั้งหมดของเรา (Smith. ม.ป.ป. : 84)

ในช่วงท้ายของชีวิตคันทินสกี เขาถอนตัวออกจากโลกของสังคมและวังวนที่เกี่ยวข้องกับการเมืองการปฏิเสฐที่จะออกเดินทางออกนอกกรุงปารีสเขาสนใจแต่เฉพาะในทางศิลปะ ดัชชิ่ง (Duchting) ได้บรรยายลักษณะผลงานของคันทินสกีในช่วงท้ายไว้ดังต่อไปนี้

กระทั่งในปี 1942 ซึ่งอยู่ในช่วงยากลำบากเนื่องจากการเข้าครอบครองของเยอรมนี ผลงานช่วงหลังของเขาไม่ได้สื่อไปในทางอื่นนอกจากสัมผัสของความชัดเจนหรือคำสั่งสอนของยุคเก่ามากกว่าที่ผลงานรุ่นแรก ๆ ของเขาเป็นรูปทรงทางเรขาคณิตที่อ่อนโยนและรูปทรงที่มาจาก Biomorphic ใช้สีแวววาวทำให้พื้นผิวที่มีสีเดียนั้นสดใสขึ้นในภาพ Around the Circle รูปทรงประหลาดของสีที่ถูกตีวงในสระน้ำสีดำเปล่งแสงราวกับโคมแห่งกรุงมอสโก ยามต้องแสงยามเย็น การผสมผสานรอบๆ ศูนย์กลางสีแดงของวงกลมมีความหมายที่มีมนต์สะกด มีจินตนาการ กึ่งดนตรีราวกับว่าคันทินสกีต้องการที่จะถอดความดนตรีของคนร่วมชาติของเขาอย่างสเทวินสกี ลงในท่วงทำนองของสีคันทินสกียังคงผลิตผลงานภาพวาดบนกระดาษแข็งชั้นเล็กๆ อย่างต่อเนื่องจนกระทั่งมันปลายของชีวิตที่เขาตายด้วยโรคภาวะผนังเส้นโลหิตตีบตันในวันที่ 13 ธันวาคม ปี ค.ศ. 1944 ผลงานชิ้นสุดท้ายของเขาชื่อว่า Tempered Elan นั้น นอกจากจะแสดงอารมณ์ร้อนเย็นพอเหมาะของแผ่นผสมสีของช่างเขียนภาพทั่วไปแล้ว ยังแสดงความหวาดกลัวทั้งภายในและภายนอกดังที่ภาพอื่น ๆ ในช่วงสงครามเช่นกัน (Duchting. 1993 : 92)

สรุปการใช้สีและรูปทรงของคันทินสกี คือช่วงแรกใช้สีแบบเข้มข้นสดใส พยายามที่จะใช้คุณค่าของสีและคันทารูปทรงที่มีผลต่อคนดูอย่างชัดเจน เช่น ภาพเหมือนและมีแนวโน้มในการนำรูปทรงทางเรขาคณิต มาใช้ในการสร้างงานแบบนามธรรม ความเกี่ยวข้องระหว่างองค์ประกอบของสีและรูปทรงเต็มไปด้วยการแสดงออกอย่างอิสระมาก ในช่วงที่สอนอยู่ที่สถาบันเบาเฮาส์เยอรมันนี้ มีการนำจิตวิทยาการใช้สีของเกสโตลท์มาใช้ในการสอน เน้นการพัฒนาการใช้สีเหลืองและสีน้ำเงิน แยกแยะความแตกต่างระหว่างสีขาวและสีดำ สีเขียวและสีแดง แบ่งสีออกเป็น 4 โทนสี ได้แก่ สี

อุ่น สีเย็น สีอ่อน และสีแก่ ช่วงปลายแสดงออกทางรูปทรงเรขาคณิตที่อ่อนโยนและรูปทรงชีวภาพ ใช้สีมีความแวววาวสดใสแสดงอารมณ์ร้อนเย็นของแผ่นสีที่ยังแสดงถึงความหวาดกลัวทั้งภายในและภายนอกจิตใจอีกด้วย

2.3.3 มิติและบริเวณว่าง

มิติของบริเวณว่างสามารถแบ่งได้ คือ

บริเวณว่าง 2 มิติ (two dimension space) หมายถึง บริเวณว่างที่แสดงความกว้างและความยาว เช่น บริเวณว่างระหว่างรูปร่างในงานจิตรกรรม

บริเวณว่าง 3 มิติ (three dimension space) หมายถึง บริเวณว่างที่แสดงความกว้าง ความยาว ความลึก เป็นบริเวณว่างล้อมรอบรูปทรงในงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรม

ซึ่งมิติในงานทัศนศิลป์นั้นสามารถเกิดขึ้นได้จากงานจิตรกรรมศิลปะภาพพิมพ์ รูปและพื้น (figure & ground) จะมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องซึ่งกันและกันมาก การที่เรามองเห็นรูปได้ก็เพราะความแตกต่างระหว่างรูปกับพื้น ซึ่งอาจแตกต่างด้วยน้ำหนัก สีหรือพื้นผิว ซึ่งจะทำให้เกิดบริเวณว่าง 2 มิติหรือ 3 มิติ (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2535 : 41-43)

สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึงมิติ ไว้ว่า

ศิลปินได้แก้ปัญหาด้วยการสร้างมิติที่ 3 ขึ้นบนพื้นระนาบ 2 มิติ ให้รับรู้เป็นความตื้น-ลึก ได้โดยวิธีการลวงตา หลายๆ วิธี เช่น มิติ ไกล-ใกล้ของภาพเขียน ศิลปินสร้างตื้น-ลึก หรือ ไกล-ใกล้ ด้วยการจัดวางรูปร่างที่ไกลหรือให้อยู่ที่สูง และรูปร่างที่ใกล้อยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่า ลดหลั่นกันลงมาจนถึงรูปร่างที่จัดวางไว้ต่ำสุด เป็นส่วนที่ใกล้ที่สุด ในขณะที่ทั้งรูปร่างบนสุดและล่างสุด หรือไกลสุด กับใกล้สุดนั้นมีขนาดที่ไม่แตกต่างกัน วิธีการนำรูปร่าง-รูปทรงมาจัดไว้เป็นตำแหน่งต่างๆ ด้วยการสมมุติขึ้นให้เป็นความตื้น-ลึก เพื่อให้รับรู้เป็นลักษณะไกล-ใกล้

งานจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยศิลปินใช้วิธีการแก้ปัญหาในการสร้างมิติบนพื้นที่ระนาบในทำนองเดียวกัน คือ จัดวาง ตำแหน่งของรูปร่าง-รูปทรง ไว้ด้านบน สมมุติว่าไกลเป็นส่วนหลัง(ลึก) และขณะเดียวกันก็จัดวางรูปร่าง-รูปทรงขนาดเดียวกัน มีความขัดแย้งเหมือนๆ กันไว้ด้านล่าง สมมุติว่าเป็นส่วนหน้า(ตื้น) ที่อยู่ใกล้ผู้ดูมากที่สุดแต่อย่างไรก็ตามวิธีสร้างมิติที่ 3 บนพื้นระนาบดังกล่าวนี้ กลายเป็นวิธีที่นำมาใช้ในงานศิลปะแบบประเพณี (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 81)

สามารถสรุปมิติในงานจิตรกรรมได้ดังนี้

1. มิติเกิดจาก น้ำหนักที่แตกต่างกัน
2. มิติเกิดจาก ขนาดของรูปร่าง รูปทรง ที่แตกต่างกัน
3. มิติเกิดจาก ตำแหน่งการจัดวางในภาพ

2.3.4 การเคลื่อนไหว (movement)

การเคลื่อนไหว หมายถึง การแสดงท่าทางของรูปให้เกิดการเคลื่อนไหว ซึ่งอาจเป็นรูปร่าง รูปทรง เส้น สี หรือน้ำหนัก ฯลฯ เป็นความเคลื่อนไหวในลักษณะลวงตาและรับรู้ได้ด้วยการเห็น

การเคลื่อนไหวลวงตา สามารถสร้างให้เกิดขึ้นในงานทัศนศิลป์ ได้ดังนี้ คือ

1. แสดงการซ้ำของรูป (figure repeated) หมายถึง การจัดวางองค์ประกอบ ในงานศิลปะให้ปรากฏเป็นการซ้ำของรูปร่าง รูปทรง ตั้งแต่ 2 หน่วย ขึ้นไป โดยอาจเป็นการซ้ำที่มีลักษณะเหมือนกันหรือแตกต่างกันก็ได้ เพื่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวในลักษณะลวงตา
2. แสดงเส้นรอบนอกเลือน (fuzzy outlines) หมายถึง การใช้สีที่มีลักษณะเป็น เส้นร่าง เส้นคร่าวๆ เบาๆ มีลักษณะเลือนไม่ชัดเจนในงานจิตรกรรม เส้นในลักษณะนี้จะให้ความกลมกลืนกับเส้นแท้จริง และให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว
3. แสดงรูปติดต่อกัน (multiple image) หมายถึง การจัดวางองค์ประกอบของรูปร่าง หรือรูปทรงให้มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องซึ่งกันและกัน มีลักษณะทับซ้อนหรือวางใกล้เคียงกันจำนวนมาก เพื่อให้เกิดการรับรู้ทางการเห็นเป็นภาพเคลื่อนไหวลวงตา (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2540 : 109-111)

สุชาติ สุทธิ ให้ความหมายของความเคลื่อนไหวว่า

การเคลื่อนไหวและความหมายของการเคลื่อนไหว หมายถึงการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นจากความรู้สึกทางการเห็น (visual movement) ซึ่งเป็นเพียงการปองชี้ลักษณะท่าทาง (action) ที่เกิดขึ้นในความรู้สึกด้วยการลวงตา (illusion) ซึ่งมีได้เป็นการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นจริงๆ (actual movement) ในเชิงกายภาพที่เกิดจากการเคลื่อนไหวของสิ่งที่มีชีวิตหรือวัตถุ หากเราเริ่มเข้าใจว่า จังหวะคือการจัดวางรูปร่างรูปทรงที่มีขนาดเท่าๆกันมาจัดวางให้ซ้ำๆกันจะได้จังหวะทางการเห็น (visual tempo) ที่แน่นอน แต่ถ้าวัตถุรูปร่าง รูปทรง และสี แม้จะเท่ากันแต่ต่างน้ำหนักกัน จะเกิดกิริยาของการเคลื่อนไหวขึ้นในความรู้สึกในขณะที่เราเคลื่อนสายตาผ่านกลุ่มของรูปร่าง รูปทรงที่ต่างจังหวะต่างน้ำหนัก (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 122)

สรุปได้ว่าตัวความสัมพันธ์สืบเนื่องของความเคลื่อนไหวที่ปรากฏ ให้ความรู้สึกของการเห็นนั้นจะมีลักษณะเป็นปฏิกิริยาแบบลูกโซ่ คือ จังหวะที่เกิดจากการซ้ำกันของรูปร่าง รูปทรง หรือสี การซ้ำกันที่กล่าวนี้ นอกจากจะทำให้เกิดกิริยาของการเคลื่อนไหวแล้ว ยังบ่งชี้ทิศทางของการเคลื่อนด้วยลักษณะของความลดหลั่นกันลงไปในการเห็นอีกด้วย

2.3.5 องค์ประกอบศิลป์ (composition)

เป็นที่ทราบกันดีว่า วัตถุในโลกภายนอกมีรูปทรงต่างๆ กัน และเมื่อถ่ายทอดรวมกันเป็นผลงานวาดเขียนหรือจิตรกรรม จำเป็นจะต้องคำนึงรูปทรงของสิ่งต่างๆ เหล่านั้นด้วย ซึ่งจัดเป็นเงื่อนไขอันสำคัญยิ่งในการจัดองค์ประกอบศิลปะ เราอาจจะจัดโดยให้มีลักษณะดังต่อไปนี้

1. มีรูปแบบของประธานอยู่เด่นในภาพ
2. มีรูปแบบของส่วนประกอบสมดุลกันในภาพ
3. มีรูปแบบของสิ่งต่างๆ กลมกลืนกันตามทฤษฎีของความกลมกลืนเกี่ยวกับ เส้น สี รูปทรง ทฤษฎีดังกล่าวในส่วนใดที่อยู่ใกล้ รูปร่างโน้มจนกลมกลืนมากกว่าส่วนที่อยู่ไกลกัน
4. มีรูปแบบของสิ่งต่าง ๆ ที่ประกอบกันให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตามแนวต่างๆ คือ
 - ด้านต่อต้าน
 - มุมต่อมุม

- มุมต่อต้าน
- ด้านเกี่ยวกัน
- ซ้อนทับกัน
- เสนอแนะด้วยรูปแบบใกล้เคียงกัน
- บิดงอรัศมีเกี่ยวกัน
- ซ้ำๆ กันในทิศทางเดียวกัน

5. มีรูปแบบที่ง่าย ๆ เชื่อมโยงยึดเหนี่ยวกัน เช่น วัตถุเป็นรูปทรง สามเหลี่ยม วงกลม (อารี เทธิพันธ์. 2532 : 114)

ชูลูด นิยมเสมอ ให้ความหมายของ องค์ประกอบศิลป์ว่า

คำว่า composition มาจากภาษาละตินว่า compositio หมายถึง เข้าด้วยกันในทางศิลปะ composition แปลว่า องค์ประกอบศิลป์ หรือ หมายถึงการนำส่วนประกอบสำคัญของศิลปะ (elements of art) มาจัดทำด้วยกันตามความคิดจินตนาการหรือประสบการณ์ของผู้สร้างแต่ละคน โดยอาศัยหลักของศิลปะ สร้างให้เกิดการประสานกลมกลืนกันอย่างเป็นเอกภาพ สภาพที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความสอดคล้องกลมกลืนกัน ประสานกันหรือการจัดระเบียบส่วนต่างๆ เพื่อสร้างผลรวมอันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันไม่อาจแยกออกจากกันได้ (ชูลูด นิยมเสมอ. 2531 : 290)

องค์ประกอบศิลป์เป็นวิชาที่มีความสำคัญมากสำหรับผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ ถ้าขาดความรู้ในวิชานี้แล้ว ผลงานที่สร้างขึ้นก็ยากที่จะทำให้ประสบผลสำเร็จ โดยเฉพาะงานศิลปะสมัยใหม่ที่แสดงเฉพาะ เส้น สี น้ำหนักอ่อนแก่ ของแสงและเงา พื้นผิว จังหวะ บริเวณว่าง ยิ่งมีความจำเป็นต่องานหลักขององค์ประกอบศิลป์มาใช้ หลักขององค์ประกอบศิลป์จะเกี่ยวข้องโดยตรงกับงาน ทัศนศิลป์ ประเภทจิตรศิลป์ และศิลปะประยุกต์การจัดภาพหรือการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ให้เกิดความงาม องค์ประกอบศิลป์จะมีบทบาทสำคัญและนำมาใช้กับผลงานทัศนศิลป์ทุกสาขา ความนิยมในการเรียกชื่อการจัดส่วนประกอบต่างๆ ภายในงานศิลปะในผลงานจิตรศิลป์จนเรียกว่า “องค์ประกอบศิลป์” (composition) และผลงานทางด้านศิลปะประยุกต์จะเรียกว่า “การออกแบบ” (design) ซึ่งการจัดระเบียบภายในงานศิลปะทั้ง 2 ประเภทนี้ จะนำส่วนประกอบสำคัญของศิลปะ ได้แก่ จุด เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว บริเวณว่าง หรือรูปร่างรูปทรง นำมาสร้างเป็นภาพ หรือสัญลักษณ์อย่างเดียวกัน ซึ่งผู้ทำงานศิลปะอาจนำส่วนประกอบสำคัญของศิลปะมาเพียงบางส่วนหรือนำมาทั้งหมด เพื่อสร้างสรรค์ หรือออกแบบงานศิลปะก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความแตกต่างของงานศิลปะแต่ละชั้น นอกจากการนำส่วนประกอบของศิลปะมาสร้างสรรค์แล้ว เรายังต้องใช้หลักเกณฑ์ขององค์ประกอบศิลป์ ได้แก่ เอกภาพ ดุลยภาพ จุดเด่น การเน้น เข้าร่วมสร้างสรรค์งานศิลปะเหล่านั้นด้วย (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2540 : 2-3)

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า องค์ประกอบศิลป์ คือการนำส่วนประกอบย่อยหรือส่วนประกอบทางศิลปะ ได้แก่ จุด เส้น สี น้ำหนักอ่อนแก่ พื้นผิว รูปทรง รูปร่าง ทิศทาง มิติ ความเคลื่อนไหวนำมารวมเข้าด้วยกัน โดยการจัดระเบียบส่วนต่างๆ เหล่านั้น ให้ประสานกลมกลืนกันในงานศิลปะ

2.4 ลักษณะของการสร้างงาน

ลักษณะการสร้างงาน คือรูปแบบในการแสดงออกในงานจิตรกรรมเพื่อถ่ายทอดความคิดและความรู้สึกของศิลปินให้เห็นเป็นรูปที่มองเห็นได้ โดยอาศัยโครงสร้างทางทัศนศิลป์ ได้แก่สี รูปทรง น้ำหนัก และเส้น เป็นต้น

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้เสนอลักษณะของรูปแบบที่ใช้ในการสร้างงานทัศนศิลป์ไว้ว่า

รูปแบบทางศิลปะ

1. ความแน่ชัดของวัตถุ (objective accuracy) เป็นรูปแบบที่ศิลปินพยายามเลียนแบบสภาพหรือ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อมนั้นๆ
2. ความเป็นระเบียบแบบแผน (formal order) ในรูปแบบนี้นับเป็นลักษณะที่พัฒนาสืบต่อมาจากรูปแบบของกรีกโบราณ ที่ยึดถือแบบแผนสัดส่วน และทำเฉพาะที่ยอมรับกันว่างาม มีลักษณะความสมดุลความประสานกลมกลืน และความงามอย่างประณีตเป็นแบบฉบับ
3. รูปแบบที่แสดงอารมณ์ (emotion) รูปแบบอาจจะเน้นด้านใดด้านหนึ่งหรือหลายด้านเช่น รอยแปร่ง สี หรือบรรยากาศ เน้นให้ได้ความรู้สึกเกินกว่าที่ตารับรู้ได้ เพื่อให้ได้ความรู้สึก
4. รูปแบบแสดงความคิดลึกลับอัศจรรย์ (fantasy) เป็นผลสืบต่อมาจากจิตใต้สำนึกของมนุษย์ด้วยเป็นผลของจินตนาการที่เหมือนโลกของความฝัน เป็นเหตุการณ์ สถานที่ บรรยากาศ หรือวัตถุที่ต่างไปจากสภาพจริงของโลกภายนอกที่มองเห็นได้ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 96 – 102)

สุชาติ เถาทอง จำแนกรูปแบบของงานทัศนศิลป์ไว้ 3 ลักษณะ สรุปได้ ดังนี้

1. ศิลปะรูปสัญลักษณ์ (figurative art) แสดงรูปลักษณะของคน สัตว์ และสิ่งอื่นๆ ที่พบในธรรมชาติ ศิลปินนำเสนอผลงานโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงจากความจริง และการสร้างสรรค์งานจะเป็นการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดลงไปในผลงานนั้น
2. ศิลปะไร้รูปสัญลักษณ์ (non figurative art) หรือศิลปะนามธรรม ศิลปินไม่สนใจเรื่องธรรมชาติตามที่เห็น แต่จะให้ความสำคัญกับเรื่องของเส้น สี และรูปร่างต่าง ๆ เป็นหลัก
3. ศิลปะกึ่งไร้รูปสัญลักษณ์ (semi-figurative and non figurative art) แสดงออกในลักษณะที่อยู่กึ่งกลางระหว่างศิลปะรูปสัญลักษณ์และศิลปะไร้รูปสัญลักษณ์อาจมีลักษณะเป็นนามธรรมมากหรือน้อยก็ได้ (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 94 – 98)

นอกจากนี้ สน สิมাত্রัง ยังได้แบ่งรูปแบบของงานศิลปะไว้ 4 รูปแบบ สรุปได้ดังนี้

1. รูปแบบเหมือนจริง แสดงออกจากสิ่งที่เห็นจริงจากธรรมชาติ
2. รูปแบบศิลปะอารมณ์ แสดงออกเพื่อสนองตอบอารมณ์และความรู้สึก และมีอิสระที่จะตัดทอนหรือเปลี่ยนแปลงรูปจากธรรมชาติได้
3. รูปแบบศิลปะจินตนาการ แสดงออกจากความคิดของศิลปินในเรื่องที่เกี่ยวกับความฝัน ความเชื่อ จิตใต้สำนึกอาจเปลี่ยนแปลงรูปแบบเพื่อสนองตอบความคิดของศิลปิน
4. รูปแบบศิลปะนามธรรม แสดงออกโดยใช้คุณลักษณะขององค์ประกอบศิลปะให้มีความสัมพันธ์กัน ไม่อาศัยรูปทรงหรือเรื่องราวที่เป็นจริง (สน สิมাত্রัง. 2527 : 116 – 117)

ดังนั้นลักษณะการสร้างงานจึงหมายถึง รูปแบบการแสดงออกซึ่งความคิดของศิลปิน โดยถ่ายทอดออกมาเป็นรูปที่มองเห็นได้ ในลักษณะเหมือนหรือเลียนแบบธรรมชาติ แบบนามธรรม และแบบกึ่งเลียนแบบธรรมชาติ กึ่งนามธรรม แบบแสดงอารมณ์และจินตนาการตามความคิดฝัน ความเชื่อจากจิตใต้สำนึกของศิลปินเอง

ก่าจร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึงลักษณะการสร้างงานของคันทินสกีว่า

คันทินสกีผ่านทฤษฎีต่างๆ มาแล้วเช่น ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ศึกษาหลักสุนทรียศาสตร์ของพวก นาบี การใช้สีของเขาเริ่มมีความเข้มข้นและสดใส นอกจากนี้เขายังก้าวขึ้นไปถึงการทำให้พื้นผิวให้มีการเคลื่อนไหว การใช้เส้นและสีด้วยเทคนิคเป็นจุดกับการทิ้งร่องรอยพู่กัน (จากอิทธิพลของฟานโกะและปอลซีญัค จิตรกรในกลุ่มนีโอ-อิมเพรสชันนิสม์) เขาเข้ารับทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ของลัทธิฟิวกิสมมาศึกษาด้วย ประสบการณ์เหล่านี้สร้างให้คันทินสกีเลือกหนทางที่ถูกต้องสำหรับตัวเขาบวกกับภูมิหลังในความชำนาญศิลปะพื้นเมืองดั้งเดิมประจำชาติรัสเซีย มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับภาพนามธรรมภาพแรกของเขาว่า คันทินสกีวาดภาพขึ้นภาพหนึ่งเกี่ยวกับนิทานปรัมปราเป็นภาพทิวทัศน์ เขาจะบวกสีสดใสและเล่นน้ำหนักอ่อนแก่ราวกับสีลาเสียงของดนตรี มีการใช้เส้นตรงและโค้งอย่างกล้าหาญ (ก่าจร สุนพงษ์ศรี, 2538 : 223)

อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงลักษณะการสร้างสรรค์จิตรกรรมของคันทินสกีไว้ดังนี้

เป็นสมาชิกชั้นนำของกลุ่มศิลปินแห่งมิวนิกที่เรียกว่า กลุ่มบลูไรเดอร์ (the blue rider) ศิลปินกลุ่มนี้รวมตัวกันขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2454 คันทินสกีเริ่มเขียนภาพแบบไร้วัดถุวิสัย (non-objective style) นามธรรมครั้งแรกใน พ.ศ. 2453 ทั้งนี้เขาได้ค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับคุณสมบัติของสี เส้น และรูปร่างต่างๆ ทั้งคุณสมบัติทางอารมณ์และทางจิตวิทยา แล้วนำผลการค้นคว้าวิจัยมาเขียนภาพด้วยสีน้ำก่อนเป็นภาพแรก เลิกการเขียนภาพแสดงลักษณะของจริงโดยสิ้นเชิง กำจัดเนื้อเรื่องและแม้แต่ส่วนมูลฐานทางความรู้สึกให้ออกไปจากภาพเขียนของเขาจนหมดสิ้น หันมาใช้สีรุนแรงและผิวแปร่งอันมีกำลังแรงจัด และมีอิสระตามแบบวิธีของจิตรกรรมกลุ่มฟิวกิสม์ (Fauvism) แห่งกรุงปารีสจึงถือได้ว่าเขาได้สร้างแบบอย่างศิลปะไร้วัดถุวิสัยขึ้นมาอย่างสมบูรณ์ เมื่อถึง พ.ศ. 2457 คันทินสกีได้ค้นพบวิธีการเขียนภาพอันเป็นแบบฉบับของเขาเองอย่างสมบูรณ์แบบ เขาได้สร้างผลงานจิตรกรรมไว้เป็นจำนวนมาก สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ

1. จิตรกรรมชนิดที่คันทินสกีเรียกว่า “การจัดองค์ประกอบ” (compositions) ผลงานภาพเขียนชนิดนี้หมายถึงภาพที่มีการจัดวางรูปร่างต่าง ๆ ตามแผนงานอย่างมีเจตนา และมีความเป็นระเบียบเรียบร้อยเชิงพุทธิปัญญาด้วยเป็นผลงานภาพเขียนชนิดที่จำเป็นต้องใช้ความพิถีพิถันในการจัดวางองค์ประกอบมากที่สุด

2. จิตรกรรมชนิดที่คันทินสกี เรียกว่า “การแสดงออกโดยปฏิกิริยา” (improvisations) เป็นจิตรกรรมอีกชนิดหนึ่งที่คันทินสกีได้ทำให้ภาพบนผืนผ้าใบของเขาใกล้ความสำเร็จขึ้นเรื่อยๆ โดยไม่มีการวางโครงเรื่องไว้ล่วงหน้า เขาปล่อยให้สีต่างๆ เข้ามามีบทบาทอย่างเต็มที่จนสามารถเป็นไปได้โดยมีความรู้สึกจากจิตใต้สำนึกเป็นตัวกระตุ้นให้เขากระทำได้ในผลงานภาพเขียนจำพวกนี้มีสีสดใสไหลย้อยตัดผ่านหน้าผืนผ้าใบ เป็นการระบายสีที่มีการควบคุมหรือสั่งการจากจิตสำนึกในส่วนของผู้ศิลปินน้อยที่สุดเท่าที่จะน้อยได้ (อัศนีย์ ชูอรุณ, 2537 : 3)

สมิท (Smith) ได้กล่าวถึง คันทินสกีไว้ว่า

ระหว่างปีวิกฤตการณ์ปฏิวัติในรัสเซีย คันทินสกีมีผลงานออกมาที่สลับกันระหว่าง Atired Abstract Idiom Post-Impressionist Landscapes และ Naive-Romantic Fantasy Picture แนวโน้มที่เพิ่มขึ้นในการนำ ส่วนประกอบต่าง ๆ ทางเรขาคณิตมากขึ้นมาเป็นส่วนประกอบในงานด้านนามธรรมอีกในแง่หนึ่งมีผลต่อ The Avant-Garde ในมอสโคว์ การพัฒนานี้ถูกปกครองโดยแนวคอนสตรัคติวิสต์ (Constructivist) และ ซูพรีมาติส (Suprematists) ในการผสมแนวสี linear colour composition สีน้ำได้มีบทบาทในปี ค.ศ. 1920 มาความเกี่ยวข้องระหว่างองค์ประกอบของสีและรูปแบบดูเหมือนว่าเต็มไปด้วยการแสดงออกที่ อิสระค่อนข้างมากกว่าปัจจัยที่สำคัญและ คำตอบที่กระฉับกระชวยต่อผลงานของนักศิลปินที่ทำตามเขา สามารถเห็นได้ใน Red Oval จากภาพจะมีศูนย์กลางที่ประกอบด้วยสี่เหลี่ยมกางหมูที่มีสีเหลือง ขนาด ที่ซับซ้อนที่สร้างสรรค์ก่อให้เกิดภาพ 3 มิติ คันทินสกีได้วางรูปแบบ เพื่อต่อต้านพื้นสีเขียวของภาพด้วย วิธีการทำให้ภาพออกมาน่าสนใจ เขาได้แยกแต่ละส่วน ทั้งจุด เส้น และพื้นผิวเหนือขอบเขต สีเหลือง (Smith. ม.ป.ป. : 23)

นอกจากนี้ ดัชชิ่ง (Duchting) ยังได้กล่าวถึงคันทินสกีไว้อีกว่า

สิ้นสุดในปี ค.ศ. 1920 ทฤษฎีของคันทินสกีจริงๆ แล้วยังก่อตั้งอยู่บนพื้นฐานความไม่มีเหตุผล การมองเห็นรูปแบบทางศิลปะเป็นแบบบริสุทธิ์ ความหนักแน่น ระหว่างสี และรูปแบบ อารมณ์ และคุณภาพ แห่งจิตใจ ขององค์ประกอบการมองเห็นภาพ เหมือนกับความต้องการของความจำเป็นภายใน แม้ว่า ช่วง เบาเฮาส์เขาไม่ได้ล้มประสบการณ์และอิทธิพลที่ซึ่งวางเครื่องหมายของเขา ความสามารถของ คันทินสกีเกี่ยวกับการแสดงออกอย่างชัดเจนและการแสดงเกี่ยวกับความรู้สึกที่แตกต่างกัน หรือการคาดคะเนสิ่งลึกลับ ดังเช่น Concerning the Spiritual in Art ต่อมา คันทินสกี ได้มีผลงานหลายชิ้นออกมาใน ปารีสที่ซึ่งผลงานเหล่านี้ออกมาในลักษณะไม่มีเหตุผลของสิ่งที่แสดงให้เห็นแง่ตลกขบขัน และภาษาทาง สัญลักษณ์ซึ่งใกล้เคียงกับแนวคิดทางศิลปะสมัยใหม่ๆ ส่วนในแง่ของกฎโครงสร้างทางศิลปะอย่างเป็นทางการ คันทินสกีก็ยังคงมีการใช้ความรู้สึกทางอารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงโดยเหลือเพียงแต่ความรู้สึกลึกลับแบบ โรแมนติกก็ยังมีอยู่ในตัวเขา (Duchting. 1993 : 75)

ช่วงที่สอนอยู่ที่เบาเฮาส์คันทินสกีได้ให้ความชัดเจนและเคร่งครัดกับนักเรียนของเขาทำให้พวกเขาได้รับรู้หลักพื้นฐานของการมองทางศิลปะและหลักสำคัญต่างๆ ที่ไม่มีศิลปินคนใดสร้างสรรค์ได้ การวาดภาพของเขาเน้นทางเหตุผล และหลักความเป็นจริงของชีวิต ช่วงที่มีความสุขของคันทินสกี เริ่มต้นในมอสโคว์ กับ ภาพเขียนที่ชื่อ Red Spot II การวาดภาพด้วยโครงสร้างที่บริสุทธิ์ได้สร้างขึ้นภายใต้ความกดดันของการสอนแบบวิเคราะห์และเน้นเหตุผลของโปรแกรมที่จัดโดยสถาบันเบาเฮาส์ แต่การสอนของเขาที่เกี่ยวกับรูปแบบยังเป็นสิ่งใหม่ การเริ่มต้นด้วยการวิเคราะห์ส่วนประกอบหรือโครงสร้างอย่างเป็นทางการเป็นส่วนๆ เช่น จุด เส้น ระนาบ จากนั้นก็มีการตรวจสอบความสัมพันธ์ของสิ่งเหล่านี้แต่ละส่วน ในส่วนสุดท้ายคันทินสกีได้แยกแยะสีและรูปทรงกับความสัมพันธ์ของส่วนประกอบของเส้น คันทินสกีได้พยายามหาวิธีการปะติดปะต่อ การวิเคราะห์สีและรูปทรงที่เกิดขึ้นทางจิตใจมากกว่าการวิเคราะห์ที่สามารถพิสูจน์ได้ ความคิดระหว่างสีและรูปทรง

ที่มีการเปลี่ยนแปลงถูกวางไว้เป็นพื้นฐานของความคิดที่ว่า “Concerning the Spiritual of Art” ซึ่งหมายถึง ความไม่เป็นระเบียบแบบแผน ความสับสนของสัญลักษณ์ต่าง ๆ

ดัชชิง (Duchting) ได้กล่าวถึงลักษณะการสร้างงานของ คันทินสกี ในช่วงที่สอนอยู่ที่สถาบันเบอาเฮาส์ดังนี้

ช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1923 และ ค.ศ. 1925 อยู่ในช่วงที่ศิลปะภาพวาดแบบเรขาคณิต ซึ่งมีแนวโน้มจะมีอิทธิพลเพิ่มขึ้นต่อ สุปรีมาติส (Suprematists) และ คอนสตรัคติวิส (constructivists) ตัวอย่าง เช่น ผู้สืบทอดความคิดของ อิทเทนท์ คือ Laszlo Moholy – Nagy ได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบหลักสูตรเบื้องต้นไปเป็นหลักสูตรในรูปแบบการมองภาพแบบมีโครงสร้าง โดยเฉพาะส่วนประกอบทางเรขาคณิตได้เข้าไปมีส่วนที่เด่นในงานของคันทินสกี งานหลักของคันทินสกีช่วงเวียมาร์ คือ การเขียนภาพที่ชื่อว่า Composition VIII เป็นรูปแบบผลงานทางเรขาคณิตได้ถูกจำกัดให้เป็นส่วนประกอบที่เล็ก ดังเช่น วงกลม เครื่องวงกลม มุม เส้นตรง และเส้นโค้ง วงกลมที่สำคัญอยู่ที่บนสุดทางซ้ายมือ โดยมีวงกลมอยู่บนจุดรวมเป็นศูนย์กลางของสี่เหลี่ยมอยู่และยังมีรูปแบบที่คล้ายกระดานหมากรุกเป็นตารางคล้ายกัน และยังมีวงกลมและเครื่องวงกลมลอยอยู่อีกด้วย (Duchting. 1991 : 69)

จะเห็นได้ว่าคันทินสกีเป็นผู้เผยแพร่อิทธิพล และเป็นผู้ได้รับอิทธิพลของกลุ่มลัทธิศิลปะอื่นๆ ด้วยเช่นกัน ซึ่งพอสรุปลักษณะของลัทธิศิลปะต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับคันทินสกี ดังนี้

กลุ่ม สุปรีมาติสึม เริ่มในรัสเซีย ระหว่าง ปี ค.ศ. 1913-1919 เป็นศิลปะนามธรรมเรขาคณิตบริสุทธิ์ จัดวางซ้อนกันอย่างง่าย ๆ โดยไม่นึกถึงหลักทางทัศนศิลป์

กลุ่ม คอนสตรัคติวิสึม คือลัทธิ โครงสร้างเคลื่อนไหวในกลุ่มประติมากรรมชาวรัสเซีย โดยเน้นวิทยาศาสตร์ทางโครงสร้างของรูปเรขาคณิต

กลุ่มนีโอ – พลาสติคึม เป็นงานนามธรรม ราวปี ค.ศ. ลัทธิทรงรูปใหม่ ได้หันมาใช้เส้นตั้งและเส้นนอน ตัดกันในมุมฉากอย่างง่าย ๆ แล้วจัดวางด้วยสีแม่สีขั้นต้น

แอ็บสแตรก เอ็กซ์เพรสชันนิสึม ศิลปินกลุ่มนี้ได้สืบทอดความคิดของคันทินสกี ที่ใช้การแสดงออกตามความรู้สึกโดยฉับพลันโดยไม่มีการเตรียมตัวล่วงหน้า

นอกจากนี้ วัตสัน (Washton) ได้กล่าวถึงลักษณะการสร้างงานของคันทินสกีช่วงหลังว่า

การพัฒนาที่เป็นที่น่าสนใจที่สุดในภาพเขียนรุ่นหลังๆ ของคันทินสกีคือการใช้สี การขับร้องและการสะท้อนกลับของสีในความแตกต่างที่ยากจะสังเกตได้จากกลุ่มบรรยากาศของสี ดังจะเห็นได้จากภาพ Bentle Aseont ของคันทินสกี ดูเหมือนจะถึงทฤษฎีการสร้างสรรค์ที่มีแม่สีและสีที่เกิดจากการผสม (secondary colour) ไว้ที่สถาบันเบอาเฮาส์ ในขณะเดียวกันเขากลับใช้การผสมผสานสีอย่างไม่เคยพบเห็นมาก่อนในโลกของศิลปะ ผลงานเหล่านี้ส่วนใหญ่มีความหมายที่ละเอียดอ่อนและปราณีตแต่ชวนให้ระลึกถึงความงามในสีสันของศิลปะพื้นบ้านของพวกทาส สีเส้นถูกลงไว้อย่างบางๆ บางครั้งดูโปร่งใสเพื่อที่ว่าสีเหล่านี้จะทำให้เพิ่มการมองเห็นการผสมกับสีอื่นๆ และสีพื้น เทคนิคใหม่อย่างหนึ่งที่นำมาใช้คือการใช้ทราย ไม่ว่าจะเป็นการผสมไปกับสี หรือจะเป็นการใช้เป็นพื้นละเอียดเพื่อจับเนื้อสี การใช้สีชวนให้นึกถึงภาพเขียนเทพนิยายรุ่นแรกๆ ของคันทินสกีมากที่สุดซึ่งทำให้กลับไปสู่ความทรงจำแห่ง มอสโคว์ของเขา กับสีสันหลากหลายและตึกกับหลังคาสีทอง เจดสีที่มีแม่สีเป็นหลักหรือการใช้สีตัดกันที่เป็นที่รู้จักกันไม่ค่อยได้นำมาใช้ที่นี่ ความสดใสความหลากหลายการแตกแขนงของสีซึ่งไม่ค่อยจะเป็นไปตามกฎทั่วไป

นั้นกลับโดดเด่นขึ้นมาแทน รวากับว่าวิธีการใช้สีแบบใหม่นี้ยังไม่ซับซ้อนเพียงพอ คันทินสก็คิดค้นลักษณะเฉพาะที่มีรูปแบบไปกับมันด้วย รูปทรงเกี่ยวกับการเขียนพื้นฐานหล่อหลอมเป็นรูปทรงหลากหลายอย่างไม่น่าเชื่อท่ามกลางรูปทรงจากสิ่งมีชีวิตทางชีวภาพ (biomorphic) มีอิทธิพลเหนือรูปทรงที่เกิดจากรูปทรงเรขาคณิต (Washton. 1980 : 84)

สรุปลักษณะการสร้างงานของคันทินสก็ คือ ช่วงแรก ใช้สีแบบเข้มข้น สดใส การทำพื้นผิวให้มีการเคลื่อนไหวการใช้เส้นและสีด้วยเทคนิคเป็นจุดกับการทิ้งรอยพู่กันจากอิทธิพลของฟานโกะ และกลุ่มนีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ และโฟวิสม์ โดยจะบวกสีสดใสและเล่นน้ำหนักอ่อนแก่ รวากับลีลาของเสียงดนตรี มีการใช้เส้นตรงและเส้นโค้ง ช่วงที่เป็นอาจารย์สอนอยู่ที่สถาบันเบอาเฮาส์ ลักษณะของงานแสดงออกถึงรูปทรงเรขาคณิต เช่น วงกลม ครึ่งวงกลม มุม และเส้นโค้ง มาถึงช่วงสุดท้ายจึงแสดงออกด้วยรูปทรงชีวภาพ (biomorphic) ใช้สีมีลักษณะโปร่งใสคล้ายๆ กับมองเห็นทะลุได้

3. กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธี (art techniques) หมายถึง วิธีหรือเทคนิคที่นำมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะที่มองเห็น โดยใช้วัสดุอุปกรณ์ต่างๆ บ่งชี้ให้เห็นความสามารถของผู้สร้างงานที่มีลักษณะเฉพาะตัว

3.1 กลวิธีทางจิตรกรรม

โกสุ่ม สายใจ เสนอข้อมูลเทคนิคการระบายสีในงานจิตรกรรมมีวิธีการระบายดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบ (flat colouring) เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความปรารถนาเรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอนถ้าต้องการจะแสดงพื้นผิวก็จะใช้สวดลายเข้ามาประกอบ การระบายสีให้เรียบ ยังแยกย่อยออกไปอีก คือ
 - 1.1 การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น
 - 1.2 การระบายสีเรียบขอบคม
 - 1.3 การระบายสีให้เรียบ และมีน้ำหนักอ่อนแก่
2. การระบายสีให้กลมกลืน (harmony colouring) ในการใช้สีส่วนใหญ่จะใช้สีหลายสีหรือหลายน้ำหนัก และมักจะทำให้กลมกลืนได้โดยไม่มีขอบขึ้น หรือให้กลมไปกับส่วนพื้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นในขณะที่สียังไม่แห้งสีน้ำมันทำให้สีกลมกลืนกันด้วยการเกลี่ยเรียบหรือใช้รอยแปรงทับกันไปมา
3. การระบายสีแสดงพื้นผิว (texture colouring) พื้นผิวที่แตกต่างกันเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความงามในงานจิตรกรรม และเป็นเทคนิคการระบายสีที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกสนุกสนานไปตามลักษณะของอุปกรณ์ที่ใช้ระบาย ภาพที่ปรากฏจะไม่ราบเรียบเหมือนการระบายสีในข้อ 1 แต่จะดูมีน้ำหนักอ่อน มีชีวิตชีวา มีความสวยงามไปอีกแบบหนึ่งทำให้ศิลปินพยายามค้นหาเครื่องมือต่างๆ มาสร้างสรรค์ให้เกิดความงามของพื้นผิว
 - 3.1 พื้นผิวที่เกิดจากรอยแปรงหรือพู่กัน แปรงหรือพู่กันเป็นอุปกรณ์พื้นฐานให้ในการเขียนภาพมาตั้งแต่อดีตซึ่งสามารถจะให้ระบายโดยเกลี่ยให้เรียบหรือปล่อยให้แห้งเพื่อแสดงความงามของฝีแปรงก็ได้ศิลปินผู้มีชื่อเสียงด้านนี้ เช่น วินเซนต์ ฟานโกะ (Vincent Van Gogh) วิลเลียม เดอร์คูนิง (William Derconing) จาร์ส เกียรติทอง วิรุณ ตั้งเจริญ และอารี สุทธิพันธุ์ เป็นต้น

3.2 พื้นผิวจากการระบายสีโดยวิธีจุด พื้นผิวที่เป็นจุดนับว่าเป็นความงามอย่างหนึ่ง เกิดจากพู่กันหรืออุปกรณ์อื่นๆ ก็ได้ ปัจจุบันมีเครื่องพ่น ซึ่งทำให้ได้จุดที่มีขนาดเล็กและแต่ละจุดมีขนาดเท่ากัน

3.3 การระบายสีโดยการหยดสี เทสี ราดสี วิธีการนี้นับได้ว่าเป็นการระบายสีที่อิสระและสนุกสนานมากที่สุด ภาพที่ปรากฏออกมาจะแสดงถึงพลังแห่งความรู้สึกของศิลปินในขณะนั้นอย่างฉับพลัน (โกสุม สายใจ. 2540 : 103-107)

วีรณ ตั้งเจริญ เสนอวิธีการระบายสีน้ำมัน มีดังนี้

- | | |
|---------------------|---|
| 1. All Prima | -การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ |
| 2. Blending | -การระบายสีเรียบกลมกลืน |
| 3. Broken Color | -การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน |
| 4. Collage | -การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ |
| 5. Colored Ground | -การระบายสีโดยลงพื้นสีไว้ก่อน |
| 6. Color Key | -การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี |
| 7. Color Mixing | -การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า |
| 8. Dabbing | -การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม |
| 9. Dry Brush | -การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง |
| 10. Finger Painting | -การระบายสีด้วยนิ้วมือ |
| 11. Hard Edge | -การระบายสีขอบคม |
| 12. Impasto | -การระบายสีหนาชั้นซ้อน |
| 13. Imprinting | -การระบายสีผสมการกดและพิมพ์ |
| 14. Knife Painting | -การระบายสีด้วยเกรียง |
| 15. Masking | -การระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ |
| 16. Monoprinting | -การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว |
| 17. Oil-Fee | -การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นไม้ได้ลงสี |
| 18. Pointillism | -การระบายสีเป็นจุด |
| 19. Rubbing | -การระบายสีผสมการพิมพ์ผิวพื้นภาพ |
| 20. Sgraffito | -การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น |
| 21. Scraping Back | -การระบายสีและขูดพื้นภาพ |
| 22. Soft Edge | -การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสมกันอย่างนุ่มนวล |
| 23. Texturing | -การสร้างพื้นผิวได้ภาพ |
| 24. Underpainting | -การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน |
| 25. Underdrawing | -การวาดภาพและระบายสีชั้นบน |
| 26. Wet into Wet | -การระบายสีเปียกบนเปียก |
| 27. Wet on Dry | -การระบายสีเปียกบนพื้นแห้งหมาด |

(วีรณ ตั้งเจริญ. 2540)

กลวิธีในการสร้างงานของ คันทินสกี

วิธีการสร้างงานของเขาแสดงให้เห็นวัตถุที่ไม่ต้องมีการตกแต่งแบบมากมายนักเขาพัฒนาองค์ประกอบและเทคนิค โดยใช้ฝีแปรงหนาและใช้สีดึงดูดใจ เช่นภาพจิตรกรรม ระบายสีบนไม้ และเขียนภาพบนแก้วซึ่งมาจากพวก บาวาเรียน คันทินสกี อธิบายวิธีการทำงานของเขาโดยทั่วไปว่า วิธีการทำงานแต่ละชั้นคล้ายๆ กับวิธีที่ทำให้มีสิ่งที่เกิดขึ้นในจักรวาลทั่วไป เริ่มจาก นำผืนผ้าใบที่มีสีขาวมาร่างภาพโดยใช้ผงถ่าน หลังจากนั้นระบายสีให้เป็นสีพื้นตามที่ต้องการ ขั้นตอนสุดท้ายก็จะวาดโครงสร้างเส้น และเนื้อหาต่างๆ ให้เกิดรายละเอียดในภาพ (Washton. 1980 : 19)

สรุปได้ว่าการสร้างภาพของ คันทินสกี จะเกิดขึ้นใน 2 ลักษณะ

1. กำหนดรูปทรง ด้วยการร่างภาพแล้วลงสีพื้น
2. กำหนดสีด้วยการระบายสีพื้นก่อนแล้วร่างภาพให้เกิดเรื่องราวทับซ้อนลงในภาพ

3.2 กลวิธีทางศิลปะภาพพิมพ์

หลักการขั้นพื้นฐานของเทคนิค และกระบวนการทำงานศิลปะภาพพิมพ์โดยทั่วไปนั้นคือการสร้างแม่พิมพ์ด้วยเทคนิค และวิธีการต่างกันตามความต้องการของศิลปินแล้วจึงนำไปผ่านขั้นตอนในการพิมพ์ ซึ่งก็มีหลายวิธีการแล้วแต่กระบวนการพิมพ์ของเทคนิคภาพพิมพ์นั้นๆ สำหรับกระบวนการภาพพิมพ์ขั้นพื้นฐานจะมี 4 ประเภทใหญ่ๆ ด้วยกัน (อิทธิพล ตั้งโฉลก. 2535 :103)

1. กระบวนการพิมพ์นูน เป็นกระบวนการทำภาพพิมพ์ที่สร้างแม่พิมพ์โดยการแกะให้เป็นร่องลึกเข้าไปและใช้ผิวบนส่วนนูนเป็นส่วนที่สร้างให้เกิดภาพในการพิมพ์จะต้องใช้ลูกกลิ้งที่มากลึงหมึกแล้วมากลึงลงไปบนแม่พิมพ์ที่มีความนูน หมึกพิมพ์จากลูกกลิ้งจะติดกับเฉพาะผิวบนของส่วนนูนเท่านั้น ส่วนที่ลึกลงไปจะไม่ติดหมึก แล้วจึงนำกระดาษมาทาบปิดลงไปบนแม่พิมพ์ และกดอัดด้วยเครื่องมือต่างๆ เช่น ช้อนฝน แป้นไม้ฝน หรือแท่นพิมพ์ หมึกก็จะติดไปบนกระดาษเกิดเป็นรูปภาพที่เกิดจากส่วนนูนของภาพพิมพ์ขึ้นมา เทคนิคหลักๆ ของกระบวนการนี้ได้แก่ภาพพิมพ์แกะไม้ ภาพพิมพ์ลายแกะไม้ ภาพพิมพ์แกะยาง
2. กระบวนการพิมพ์ร่องลึก เป็นกระบวนการทำภาพพิมพ์ที่ใช้หลักการตรงกันข้ามกับ relief process คือแม่พิมพ์จะมีทั้งส่วนนูนและส่วนที่เป็นร่องลึก แต่ส่วนที่จะต้องสร้างให้เกิดภาพคือส่วนที่เป็นร่องลึกของแม่พิมพ์ ขั้นตอนในการพิมพ์จะต้องอุดหมึกลงไปในเรื่องให้เต็มแล้วผิวหน้าซึ่งเป็นส่วนนูนให้สะอาด หมึกก็จะติดอยู่ในร่องแล้วจึงนำกระดาษมาทาบปิดทับลงไปบนแม่พิมพ์ แล้วจึงนำไปเข้าแท่นพิมพ์ที่มีแรงกดสูงเพื่อกดกระดาษให้อ่อนตัวลงไปอุดหมึกที่อยู่ในร่องขึ้นมาเทคนิคหลักๆ ของกระบวนการนี้คือ ภาพพิมพ์กักรวด ภาพพิมพ์อย่างสีน้ำ ภาพพิมพ์จารเข้ม ภาพพิมพ์มัทฉะนิมรค์ และอื่นๆ
3. กระบวนการพิมพ์พื้นราบ เป็นกระบวนการทำภาพพิมพ์ที่ตัวแม่พิมพ์มีผิวเรียบแบน แต่อาศัยหลักการทางเคมีที่น้ำกับน้ำมันหรือไขจะไม่เข้ากันโดยใช้ไขหรือน้ำมันเป็นวัสดุในการเขียนสร้างให้เกิดภาพลงบนแม่พิมพ์ ซึ่งจะเป็นหินหรือโลหะพิเศษที่มีความแบนราบ ขั้นตอนในการพิมพ์ ก่อนที่จะพิมพ์จะต้องใช้น้ำลูบลงบนแผ่นแม่พิมพ์ให้มีน้ำหล่อเลี้ยงอย่างชุ่มชื้นแล้วนำลูกกลิ้งที่ผ่านการกลึงหมึกมาเรียบรอยแล้ว นำมากลึงลงบนแม่พิมพ์ หมึกพิมพ์ก็จะติดเฉพาะส่วนที่เป็นไขที่เป็นภาพที่สร้างขึ้นมาก็จะไม่ติดส่วนที่มีน้ำหล่อเลี้ยง แล้วจึงนำกระดาษมาทาบลงบนแม่พิมพ์ แล้วรีดด้วยแท่นพิมพ์ เทคนิคที่สำคัญของกระบวนการพิมพ์คือ ภาพพิมพ์หิน ภาพพิมพ์ระบบออฟเซต

4. กระบวนการพิมพ์จุลลายน ฟอล์คเบอร์ คืองานพิมพ์ตะแกรงไหม เป็นกระบวนการพิมพ์ที่พัฒนามาจากวิธีการสแตมป์ (stencil) ซึ่งเป็นวิธีการสร้างภาพโดยการเจาะแผ่นกระดาษหรือวัสดุอื่นให้เป็นรูปภาพ แล้วพ่นหรือใช้ลูกประคบตบสีผ่านช่องที่เจาะเป็นรูปภาพ สำหรับการพิมพ์ผ้าไหมนี้ แม่พิมพ์จะมีลักษณะเป็นกรอบเฟรมที่มีผ้าไหมสำหรับทำภาพพิมพ์ผ้าไหม (silk screen) ซึ่งให้ตั้งอยู่ โดยจะมีเทคนิควิธีการในการสร้างภาพลงบนพื้นผ้าไหมได้หลายวิธี เช่น วิธีการเขียนด้วยกาวน้ำ วิธีแกะฟิล์ม วิธีถ่ายแสง และอื่นๆ เพื่อให้พื้นที่ที่เป็นช่องว่างและส่วนที่ทึบตันเมื่อปาดหมึกพิมพ์ลงบนแม่พิมพ์หมึกก็จะไหลผ่านช่องว่างที่เป็นรูปภาพออกมากลายเป็นภาพ (ราชบัณฑิต. 2530 : 109-112)

กระบวนการพิมพ์และเทคนิคต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นถือเป็นกระบวนการขั้นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ศิลปะภาพพิมพ์ ซึ่งในปัจจุบันความเจริญในวิทยาการต่างๆ ทำให้เกิดเทคนิคใหม่ๆ ขึ้นมาอย่างมากมายรูปแบบของผลงานภาพพิมพ์จึงเปลี่ยนไปจนกระทั่งยากที่จะกล่าวได้ว่าอะไรคือโครงสร้างทางกายภาพของภาพพิมพ์ ตามลักษณะโครงสร้างแต่เดิมภาพจะเกิดจากหมึกที่แบนราบบนกระดาษแต่ในทุกวันนี้ผลงานภาพพิมพ์มากมายมีลักษณะเป็นสามมิติ กินพื้นที่และตั้งอยู่อย่างอิสระเหมือนงานประติมากรรม ศิลปะภาพพิมพ์ในช่วง 25 ปีที่ผ่านมา จึงมีรูปแบบของศิลปะที่เปลี่ยนไปผลงานมากมายถูกสร้างขึ้นอย่างไรก็ตามโดยทั่วไปการทำงานภาพพิมพ์ก็ยังอาศัยกระบวนการหลักๆ ดังที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น

ส่วนการทำงานศิลปะภาพพิมพ์ในลักษณะที่อาศัยกระบวนการและเทคนิคต่างๆ มาผสมผสานกัน จนทำให้เกิดรูปแบบใหม่ๆ ในงานศิลปะภาพพิมพ์ขึ้นมานั้น จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์ ได้สรุปว่า เป็นกรรมวิธีเทคนิคพิเศษ ซึ่งเป็นกระบวนการที่นอกเหนือจากกระบวนการหลักๆ ข้างต้น ซึ่งไม่สามารถจัดอยู่ในหลักการใดหลักการหนึ่งโดยเฉพาะเป็นภาพพิมพ์ที่เกิดขึ้นจากการค้นคว้าทดลองใหม่ๆ ของศิลปิน ซึ่งอาจมีการผสมผสานทางเทคนิค และกระบวนการพิมพ์แบบต่างๆ เข้าด้วยกัน (จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์. 2531 : 30)

การพิมพ์ (printing)

เมื่อดูรูปเขียนด้วยดินสอหรือพู่กัน เราจะรู้สึกว่าเป็นลักษณะของการขีดเขียนโดยตรงบนผิวหน้าหรือระนาบผิวของกระดาษนั้น แต่ภาพพิมพ์จะเห็นว่าภาพที่เกิดขึ้นเป็นภาพเสมือน และไม่ใช้รูปร่างที่ศิลปินสร้างสรรค์ครั้งแรกโดย เป็นภาพที่เกิดจากแม่พิมพ์ที่ศิลปินสร้างขึ้นครั้งแรก แล้วนำมาพิมพ์เป็นภาพทำให้เราเห็น ภาพพิมพ์เขานิยามกำหนดรูปที่พิมพ์จากแม่พิมพ์นั้น ๆ ด้วย เพื่อป้องกันมิให้มีจำนวนมากจนกลายเป็นภาพไร้ค่าไป หรือแม้แต่ภาพจำลอง (reproduction) จากผลงานเด่น ๆ ของศิลปินที่ยกย่องของโลกเขาก็านิยามกำหนดจำนวนรูปจำลองเหล่านั้นด้วย

การกำหนดจำนวนภาพพิมพ์ เขามักเขียนเลขของจำนวนที่ต้องพิมพ์ และเลขที่ของรูปพิมพ์นั้นไว้ใต้ภาพพิมพ์นั้น ๆ เช่น 1/12 , 2/12 แสดงว่าเป็นภาพที่ 1 และภาพที่ 2 ของภาพพิมพ์แบบนี้ ซึ่งมีเพียง 12 ภาพเท่านั้น ก่อนที่ศิลปินจะกำหนดเลขที่ภาพพิมพ์นั้นเขาจะทดลองแก้ไขแบบพิมพ์ การออกแบบหลายหน ศิลปินมักจะเขียนภาพว่าทดลอง (artist's proof) เมื่อแน่ใจจนเห็นว่าดีเหมาะสม การจัดภาพดีแล้วเขาจึงจะใส่เลขที่ 1, 2, 3 ตามลำดับ แต่ถ้ามีการซื้อขายภาพพิมพ์นั้น ภาพพิมพ์ภาพแรก จะมีราคาสูงกว่าภาพพิมพ์เลขที่หลัง ๆ เพราะการพิมพ์ตอนหลัง ๆ นั้น คุณค่าลดลงจนความคมของแม่พิมพ์ และการออกแบบรายละเอียดอื่น ๆ ลดลงกว่ารูปแรก ๆ ราคาจึงต่ำเป็นธรรมดา

การพิมพ์มีขบวนการแตกต่างกันแยกออกได้เป็น 4 แบบ คือ แบบ Relief แบบ Intaglio แบบ Planographic และแบบ Stencil

ภาพพิมพ์ที่เกิดจากขบวนการพิมพ์แบบ Relief เป็นผลมาจากผิวหน้าของแม่พิมพ์หลังจากที่ช่างออกแบบแกะแม่พิมพ์ส่วนที่ไม่ต้องการออกเรียบร้อยแล้ว ภาพพิมพ์เกิดจากขบวนการพิมพ์แบบ Intaglio เป็นผลมาจากสีที่อยู่ในส่วนลึกของผิวแม่พิมพ์ หลังจากช่างใช้น้ำกรดกัดแม่พิมพ์นั้นตามแบบที่ต้องการ ภาพพิมพ์เกิดจากขบวนการพิมพ์แบบ Planographic เป็นผลมาจากผิวหน้าของแม่พิมพ์ที่มีสีและไม่มีสีปนกัน ตามแบบลักษณะของการออกแบบของนายช่าง

ภาพพิมพ์ที่เกิดจากขบวนการพิมพ์แบบ Stencil เป็นผลมาจากแม่พิมพ์ที่เป็นรูให้สีลอดผ่านรอยปรุหรือโปร่ง ภาพพิมพ์เกิดจากขบวนการพิมพ์แบบ Stencil นี้มีลักษณะเหมือนกับแม่พิมพ์หรือการออกแบบ ซึ่งแตกต่างกับภาพที่เกิดจากการพิมพ์แบบอื่น ๆ เพราะการพิมพ์อื่น ๆ นั้นมีลักษณะกลับซ้ายเป็นขวา ขณะที่ช่างพิมพ์ออกแบบและทำแม่พิมพ์ เขามักจะทดลอง (artist's proof) ก่อนเสมอและพยายามปรับปรุงการออกแบบให้ดีขึ้นเรื่อย ๆ จนเสร็จ ในงานพิมพ์บางชนิดผู้สนใจหรือผู้สะสมมักจะซื้อตัวแต่ภาพที่ช่างทดลองเป็นขั้น ๆ ไปจนถึงภาพที่เสร็จสมบูรณ์ ดังนั้นช่างหรือศิลปินมักจะกำหนดจำนวนพิมพ์ของตนว่าในแบบหนึ่งจะพิมพ์เป็นจำนวนเท่าใด ที่นิยมเป็นสากลนั้นมักจะพิมพ์แบบหนึ่งไม่เกิน 12 ภาพ จากนั้นก็จะทำลายแม่พิมพ์ หรือเก็บแม่พิมพ์นั้นไว้เป็นที่ระลึกต่อไป

การพิมพ์แบบ Relief

วัสดุที่ใช้สำหรับการพิมพ์แบบ Relief นี้ก็คือไม้ หรือยางปูพื้นซึ่งเป็นการแกะทั้งชิ้น (wood cut) เครื่องมือสำหรับแกะมีขายทั่วไป หาได้ไม่ยาก เครื่องมือแกะไม้มีลักษณะต่าง ๆ กัน เช่น รูปร่างเป็นแบบเล็บมือ บ้าง แบบสิ่วบ้าง ฯลฯ ช่างจะต้องเลือกว่าเครื่องมือลักษณะใดจึงจะใช้กับแบบที่ออกแบบเหมาะสม

วิธีทำ บางท่านก็ร่างแบบที่ต้องการด้วยสีให้เห็นชัดเจนก่อน แล้วปิดแบบร่างบนแผ่นกระดาษที่ต้องการแกะ แต่บางท่านที่สันหลังแล้วก็อาจจะร่างแบบที่ต้องการลงบนแผ่นกระดาษเลยก็ได้ แล้วเอาไปตรวจสอบดูในกระจกเงา ตรวจสอบดูว่าแบบพิมพ์นั้นเหมาะสมแล้วหรือยัง หรือบางท่านขณะแกะมักจะนำไปส่องกระจกดูว่าเหมาะสมและไม่ขัดตา ตรงกับความต้องการหรือไม่ ที่ต้องทำเช่นนี้ก็เพราะว่าการพิมพ์ที่เกิดจากการแกะไม้เป็นภาพกลับซ้ายไปขวา หรือภาพเสมือน

วิธีพิมพ์ภาพแกะไม้

เอาสีทาบนผิวหน้าของแผ่นที่ได้ออกแบบนั้นด้วยลูกกลิ้ง (roller) กลิ้งไปมาจนเห็นว่าสีติดตามบริเวณที่ต้องการทั่วกันแล้ว เอากระดาษสำหรับทำวุ้นชนิดหนา หรือกระดาษพิมพ์โดยเฉพาะ อาจใช้กระดาษปรู๊ฟหรือกระดาษที่ไม่มีเส้นอื่น ๆ ก็ได้ ที่มีลักษณะค่อนข้างดูลึกลับเล็กน้อย ปิดบนแบบพิมพ์ที่ลงสีแล้วนั้น ใช้วัตถุแข็ง ๆ ทุกระดาษ จะใช้ช้อนไม้ก็ได้ พยายามถูให้ทั่วและกดให้น้ำหนักช้อนถูพอดี อย่าให้แรงนัก กระดาษจะขาดได้ สอดกระดาษออกจากแผ่นแม่พิมพ์ช้า ๆ แล้วต้องคอยดูว่าบริเวณที่ออกแบบตอนใดไม่ติด ก็ปิดกระดาษพิมพ์นั้นลงไปบนแม่พิมพ์ใหม่แล้วดูจนให้สีติดกระดาษจนทั่ว

ภาพพิมพ์ไม้ที่ดีจะต้องแสดงริ้วรอยพิมพ์ชัดเจน แสดงให้เห็นความคมของเครื่องมือ ลายไม้ ความชัดของการออกแบบและสี

การพิมพ์ถ้ามีลูกกลิ้งหนัก ๆ พิมพ์ก็ได้ ไม่จำเป็นต้องใช้ช้อนไม้หรือวัตถุแข็ง ๆ อื่น

ถ้าเราต้องการพิมพ์มากกว่าสีเดียว จะต้องแยกแม่พิมพ์ออกเป็นหลายแผ่นแผ่นละสี

การพิมพ์แบบ Relief ด้วยแผ่นกระดาษนี้มีอีกแบบหนึ่งซึ่งคล้ายกับการแกะไม้ (wood cut) แต่แทนที่ช่างจะแกะตามผิวหน้าของกระดาษ เขากลับไปแกะด้านตัดของไม้หรือหัวไม้ การแกะไม้แบบนี้เรียกว่า wood engraving ดังเช่นตัวหนังสือแกะเป็นตราของจีน เป็นต้น

วิธีทำ ข้างเขาจะเอาหัวไม้ท่อนใหญ่ ๆ แต่งผิวให้เรียบเพื่อสะดวกสำหรับร่างและแกะ ถ้าไม่สามารถหาหัวไม้ใหญ่ ๆ ได้ บางทีก็เอาแผ่นกระดานอัดเข้าด้วยกัน ส่วนวิธีร่างแบบและวิธีการแกะ ตลอดจนเครื่องมือก็คล้ายคลึงกับการแกะแบบ wood cut นั่นเอง

การพิมพ์แบบ Intaglio

การพิมพ์แบบนี้ตรงกันข้ามกับแบบแรก เพราะภาพจะเกิดขึ้นกับส่วนลึกของแม่พิมพ์ หากได้เกิดจากส่วนผิวหน้าของแม่พิมพ์อย่างการพิมพ์แบบ Relief ไม่ และวิธีพิมพ์ก็ใช้แทนพิมพ์หนักกดเพื่อให้กระดาษติดสีจากส่วนลึก การพิมพ์แบบนี้นิยมใช้แผ่นโลหะ ซึ่งเรียกว่าเป็น plate อาจจะเป็นสังกะสีหรือแผ่นทองแดงก็ได้ และมีน้ำยากัดแผ่น plate ดังกล่าว ซึ่งเรียกวิธีพิมพ์หรือลักษณะของการพิมพ์ว่า Etching

วิธีทำแบบ Etching

ข้างเตรียมแผ่น plate แล้วทาน้ำยาป้องกันไม่ให้เกิดรอยกัดตามผิวหน้าและขอบของแผ่น plate นั้น ออกแบบสิ่งที่จะต้องการลงบนแผ่น plate แล้วขีดด้วยเครื่องมือแหลม เมื่อออกแบบจนเป็นที่พอใจแล้ว ก็นำลงแช่น้ำกรดกัดสังกะสีหรือทองแดง น้ำกรดจะกัดตามรอยที่เขียนเป็นร่องลึก โปรดนึกเสมอว่า ถ้าปล่อยให้ น้ำกรดกัดลึกเส้นก็จะยิ่งดำ ตรงกันข้ามกับแบบ wood cut เพราะขณะที่เราใช้เครื่องมือแกะ เวลาพิมพ์จะได้เส้นขาว ข้างอาจจะนำแผ่นเพลต (Plate) แช่น้ำยาหลาย ๆ ครั้งก็ได้ตามความต้องการของการออกแบบ แล้วลงไปพิมพ์พิสูจน์ดู

วิธีพิมพ์แบบ Etching

นำกระดาษที่ต้องการพิมพ์แช่น้ำไว้จนซึมทั่วกัน แล้วนำมาซับเพื่อให้กระดาษขึ้น

นำแบบพิมพ์อัดด้วยสีพิมพ์ให้ลงในช่อง โดยให้แม่พิมพ์มีความร้อนพอสมควร

เมื่อสีพิมพ์ลงไปอยู่ในแบบเรียบร้อยแล้ว ใช้ผ้าโปร่ง ๆ เช็ดผิวหน้าเพื่อให้ผิวหน้าสะอาด

เอากระดาษที่ขึ้นปิดแม่พิมพ์แล้วนำไปเข้าอัดในเครื่องพิมพ์ของ Etching โดยเฉพาะ

เอาแบบที่พิมพ์ได้ปิดกระดาษขาวซึ่งให้ติดกับผนังเรียบ ๆ ทิ้งให้แห้ง

การพิมพ์แบบ Etching นี้ ถ้าจะไม่นำกรดกัดก็ได้ แต่ต้องใช้เครื่องมือที่แหลมคมเพื่อขีดแผ่น plate ให้ลึก

การพิมพ์แบบ Planographic

การพิมพ์แบบนี้ได้แก่การพิมพ์หิน (Lithograph) หมายถึงแม่พิมพ์เป็นหิน ซึ่งมีผิวหน้าเรียบ การพิมพ์หินนี้ แอลลอยส์ ซีนิเฟลเดอร์ (Aloys Senefelder) ได้ประดิษฐ์ขึ้นเมื่อปี 1796 และหินที่มีผิวเนื้อละเอียดที่มีชื่อมาจากบาวาเรีย แถบโซลฮอยเฟิน (Solnhofen) ขบวนการพิมพ์หินนี้มีหลักการที่ว่าน้ำและน้ำมันไม่ผสมกัน เมื่อเรานำเอาน้ำและน้ำมันไปออกแบบบนหินที่มีผิวเนื้อละเอียด

วิธีทำ 1. นำเอาหินที่มีคุณภาพสูงดังกล่าว ทำให้ผิวหน้าเรียบ

ร่างแบบที่เราต้องการลงบนผิวหน้าหิน โปรดนึกเสมอว่าต้องร่างกลับซ้ายเป็นขวา ซึ่งใช้ร่างด้วยดินสอ (lithographic pencil) หรือสีเทียน หรือน้ำหมึกผสมกับสบู่

เมื่อร่างแบบเสร็จแล้วก็นำไปแช่น้ำกรดสำหรับกัดหิน น้ำยาก็ตัดหินที่ไม่ได้ถูกเขียนด้วยดินสอ (lithographic pencil)

นำมาพิมพ์เหมือนแบบ Etching แต่ขณะพิมพ์จะต้องคอยทำให้หินชื้นอยู่เสมอ

การพิมพ์แบบ Stencil

การพิมพ์แบบนี้ เราคงเคยมีประสบการณ์มาบ้างแล้ว ขณะเมื่ออยู่ในชั้นประถมและชั้นมัธยม ซึ่งเรียกว่า

การพิมพ์แบบสะเต็นซิล

การพิมพ์ผ้า Silk screen process หรือ Serigraph

การพิมพ์ผ้ามีอยู่หลายวิธีคือ

วิธีทำแม่พิมพ์ด้วยสีน้ำมัน หรือสีเทียน หรือสีอื่น ๆ ที่แข็ง สามารถป้องกันไม่ให้สีหลุดจากผ้าลงไปถูกกระดาษได้

วิธีใช้ฟิล์มสำเร็จ

วิธีถ่าย

วิธีที่ 1 ทำพิมพ์ด้วยสีน้ำมัน มีลำดับขั้นดังนี้

เตรียมกรอบไม้ หรือกรอบกระดาษแข็งสี่เหลี่ยม แล้วขึงด้วยผ้าลายละเอียดหรือไหมอย่างดี ตามจำนวนช่องโปร่งของไหม (mesh) ที่มีขายตามท้องตลาด ถ้าเราต้องการละเอียดมาก ผ้าก็ต้องละเอียดด้วย ถ้าต้องการหยาบ ผ้าที่นำมาขึงก็หยาบด้วย

ร่างแบบต่าง ๆ ด้วยสีเทียน หรือสีน้ำมันทิ้งให้แห้ง

นำไปพิมพ์ โดยใช้แผ่นยางครูดผ่านแบบที่เราได้ออกแบบบนผ้านั้น

ถ้าต้องการพิมพ์หลายสี ก็ต้องใช้แม่พิมพ์ และกรอบไม้หลายกรอบตามสีที่ต้องการ

วิธีที่ 2 วิธีใช้ฟิล์มสำเร็จ ฟิล์มสำเร็จมีขายเป็นฟิล์มสีเขียวติดกับกระดาษขาว วิธีใช้ เมื่อเราร่างแบบเสร็จแล้ว ก็ใช้มีดตัดส่วนที่ไม่ต้องการออก แล้วนำมาวางใต้กรอบไม้ขึงผ้านั้น ทาด้วยน้ำมันทินเนอร์ หรือน้ำยาที่ขายพร้อมกับฟิล์ม วิธีนี้ ถ้าหากว่าเราไม่สามารถซื้อฟิล์มได้ เราก็อาจแก้ปัญหาได้โดยวิธีพื้นบ้านคือ เอากระดาษบาง ๆ ที่ต้องการออกแบบ แล้วออกแบบรูปร่างต่าง ๆ ที่ต้องการเมื่อออกแบบแล้วใช้แซลลิตทาบนผิวหน้าให้ทั่ว ทิ้งให้แห้ง แล้วแกะส่วนที่ไม่ต้องการออกจากแผ่นกระดาษออกแบบนั้น เมื่อเสร็จแล้วก็นำไปวางใต้กรอบไม้ผ้าขึง ใช้กระดาษบาง ๆ ปิดด้านบน แล้วนำเตารีดซึ่งมีความร้อนพอสมควรรีดทับขณะที่ความร้อนจากเตารีดผ่านกระดาษ ผ่านไปถึงแซลลิต แซลลิตก็จะละลายทำให้แบบพิมพ์ติดกับผ้าที่อยู่ตอนบน ตรวจสอบให้แน่ใจว่าแบบพิมพ์ติดกับผ้าทุกตอน แล้วก็นำไปพิมพ์

วิธีที่ 3 วิธีถ่าย วิธีนี้มีลำดับขั้นดังนี้คือ นำกรอบไม้ขึงผ้าเตรียมให้เรียบร้อย เอาแอมโมเนียไบโครเมต ซึ่งหาซื้อได้ทั่วไปมาผสมกับเยลาติน และน้ำ เพื่อเป็นน้ำยาทา โดยมีสัดส่วนดังนี้ แอมโมเนียไบโครเมต 2 ส่วน เยลาติน 3 ส่วน และน้ำ 5 ส่วน เมื่อได้น้ำยาแล้วก็นำไปทาลงบนกรอบไม้ขึงผ้า (สำหรับสัดส่วนดังกล่าวอาจจะไม่แน่นอนเสมอไปนัก) แล้วทิ้งแห้งในห้องมืดพอสมควร ปัจจุบันมีน้ำยาสำเร็จขายตามร้านขายหมึกพิมพ์ และอุปกรณ์การพิมพ์ ออกแบบที่ต้องการด้วยสีดำขาวหรือบนกระดาษ แล้วนำไปปิดบนแผ่นผ้าที่ทำน้ำยาแล้วนั้น ตากแดดให้แดดส่องผ่าน ขณะที่แดดส่อง ตอนไหนที่ไม่ถูกแดดน้ำยาก็จะไม่แข็งตัว ส่วนที่ถูกแดดน้ำยาจะแข็งตัว เมื่อตากแดดประมาณ 4-5 นาทีแล้ว ก็นำกรอบไม้ขึงผ้าไปล้างน้ำน้ำจะล้างส่วนน้ำยาที่ไม่ถูกแดดออกจากผ้า เมื่อได้แบบพิมพ์เรียบร้อยแล้ว ก็นำไปพิมพ์

(อารี เทธิพันธุ์. 2528 : 103-111)

นอกจากนี้ อัศนีย์ ชูอรุณ ยังได้กล่าวถึงสาเหตุของการให้สื่อเทคนิควิธีการต่าง ๆ ผสมผสานกันไว้ว่าเทคนิควิธีการแต่ละอย่างจะมีขีดความสามารถหรือข้อจำกัดในเรื่องของเทคนิคของมันเอง ดังนั้นการผสมผสานเทคนิคหลายอย่างเข้าด้วยกันทำให้สามารถตอบสนองความต้องการในการทำงานศิลปะของศิลปินได้เป็นอย่างดี (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2532 : 71)

ในเรื่องของกระบวนการพิมพ์และเทคนิคต่าง ๆ ที่ได้กล่าวไปแล้วนั้นจะเห็นได้ว่ากระบวนการหลัก ๆ ที่ใช้ในการทำงานศิลปะภาพพิมพ์จะมีอยู่ 4 ประการใหญ่ ๆ คือ กระบวนการพิมพ์หุ่น กระบวนการพิมพ์ร่องลึก กระบวนการพิมพ์พื้นราบ กระบวนการพิมพ์ลายฉลุ ส่วนการผสมผสานกระบวนการหลัก ๆ ของกระบวนการพิมพ์เหล่านี้จะมีความสำคัญในการที่จะสามารถทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจถึงลักษณะของงานศิลปะภาพพิมพ์ และหลักการทำงานของกระบวนการพิมพ์ประเภทต่าง ๆ ได้

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “ศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ : ศึกษาผลงานจิตรกรรมภาพนามธรรมของวาซีลี คันทินสกี” เป็นการวิจัยและพัฒนาโดยการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของคันทินสกีสร้างสรรค์ขึ้นในปี ค.ศ. 1922-1944 อันเป็นช่วงเวลาที่คันทินสกีสร้างสรรค์ผลงานแบบนามธรรมที่มีลักษณะเฉพาะอย่างชัดเจน และนำผลงานที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานดังกล่าวมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ด้วยมีขั้นตอนการดำเนินงานดังต่อไปนี้

1. กลุ่มตัวอย่าง

1.1 ประชากรกลุ่มตัวอย่างได้ทำการศึกษาข้อมูลประชากรกลุ่มตัวอย่างจากหนังสือเอกสารทั้งของไทยและต่างประเทศ รวบรวมผลงานของคันทินสกีที่สร้างสรรค์ขึ้นช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944 ได้จำนวนทั้งสิ้น 88 ภาพ ต่อจากนั้นจึงใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมายโดยมีเงื่อนไขดังนี้

1.2 กลุ่มตัวอย่างต้องเป็นภาพผลงานจิตรกรรมของคันทินสกี ที่สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944

1.3 กลุ่มตัวอย่างต้องเป็นภาพมีชื่อเสียง เป็นที่รู้จักและยอมรับ ในวงวิชาการ จากการสุ่มด้วยตัวอย่างผลงานภาพจิตรกรรมของคันทินสกี จำนวน 88 ภาพได้กลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 33 ภาพ ดังนี้

1. Composition VIII, 1923. oil on canvas. 140 X 201 cm.
2. Schwrze Belleitune, Black Accompaniment, Accompaniment noir, 1924. oil on canvas. 166 X 135 cm.
3. Kleine Zeichen, Small signs, Petits signes, 1924. oil on panel, 69 X 50 cm.
4. Small Dream in Red, 1925. oil on cardboard. 35.5 X 41.2 cm.
5. Yellow – Red – Blue, 1925. oil on canvas. 127 X 200 cm.
6. In Blue, 1925. oil on canvas. 80 X 110 cm.
7. Several Circles, 1926. oil on canvas. 140 X 140 cm.
8. Spannung in Rot, Tension in Red, 1926. oil on cardboard. 66 X 53.7 cm.
9. Hard in Soft (Dur et mou), 1927. oil on canvas. 100X 50 cm.
10. Into the dark May, 1928. water color on paper. 48 X 31.8 cm.
11. Storeys, 1929. oil on cardboard. 56 X 41 cm.

12. Rulet Assertion December, 1929. water color, India ink on paper.
40.5 X 53.8 cm.
13. Fidel, 1930. oil on cardboard. 35X 28 cm.
14. Hot July, 1931. Water, wash, gouache, india ink and pencil on
paper. 28.3 X 48.6 cm.
15. Neigung Inclination, 1931. mixed media on card board. 70 X 70 cm.
16. Dreamy. July, 1932. water color on paper. 39.5 X 57.5 cm.
17. Spot Sounds. February, 1932. water color, opaque white and ink over
monotype on paper. 33.1 X 18.6 cm.
18. Gloomy Situation. July, 1933. water color, gouach and pencil on paper.
47.3 X 66.8 cm.
19. Blue World. May, 1934. oil with sand on canvas. 110 X 120.2 cm.
20. Chacun Pour Soi, 1934. each for itself.
21. Gridded. May, 1935. gouache and pencil on black paper. 50 X 32 cm.
22. Composition IX, 1936. oil on canvas. 113.5 X 195 cm.
23. Dominant Curue, 1936. oil on canvas. 129.3 X 194.3 cm.
24. Colourful Ensemble, 1938. oil and gloss paint on canvas.
116 X 89 cm.
25. Composition X, 1939. oil on canvas. 130 X 195 cm.
26. Complex – Simple, 1939. oil on canvas. 100 X 81 cm.
27. Around the Cirele , 1940. oil and enamel on canvas.
96.8 X 146 cm.
28. Untitled, 1940. handlist watercolours gouache on black paper.
49.8 X 35 cm.
29. Sky Blue, 1940. oil on canvas 100 X 73 cm.
30. Untitled, 1941. gouache. 48.1 X 31.2 cm.
31. White Figure. January, 1943. oil on board. 37.3 X 41.8 cm.
32. Cercle et Carre, Circle and Square, 1943. mixed media on card.
42 X 58 cm.
33. Tempered Elan , 1944. oil on cardboard. 42 X 58 cm.

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การศึกษาวิจัยจิตรกรรม ของคันทินสกี ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์การวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

- 2.1 แนวความคิดในการสร้างงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาซลี คันทินสกี
- 2.2 เนื้อหาในงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาซลี คันทินสกี

2.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์ในงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาซีลี คันทินสกี ใน ประเด็น

2.3.1 มุลฐานทัศนศิลป์

- เส้น
- สีและรูปทรง
- มิติและบริเวณว่าง

2.3.2 หลักการทัศนศิลป์

- ความเคลื่อนไหว
- องค์ประกอบศิลป์

2.4 กลวิธีในการสร้างผลงาน

2.4.1 กลวิธีทางจิตรกรรม

2.4.2 กลวิธีทางศิลปะภาพพิมพ์

3. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่างๆ โดยได้คัดเลือกภาพจากหนังสือต่างประเทศหลายเล่มรวมกัน ภาพที่ได้ทำการคัดเลือกเป็นภาพที่รู้จักและมีชื่อเสียงปรากฏในหนังสือและมีนักวิชาการกล่าวถึง ต่อจากนั้นจึงทำการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

เพื่อให้ได้ผลของการวิจัยเป็นไปด้วยความเที่ยงตรงจึงได้กำหนดหลักเกณฑ์ของการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ข้อมูลดังต่อไปนี้

- 4.1 แนวความคิดในการสร้างงาน
- 4.2 เนื้อหาในงาน
- 4.3 สร้างทางทัศนศิลป์
- 4.4 กลวิธีในการสร้างงาน

ผลของการศึกษาวิเคราะห์

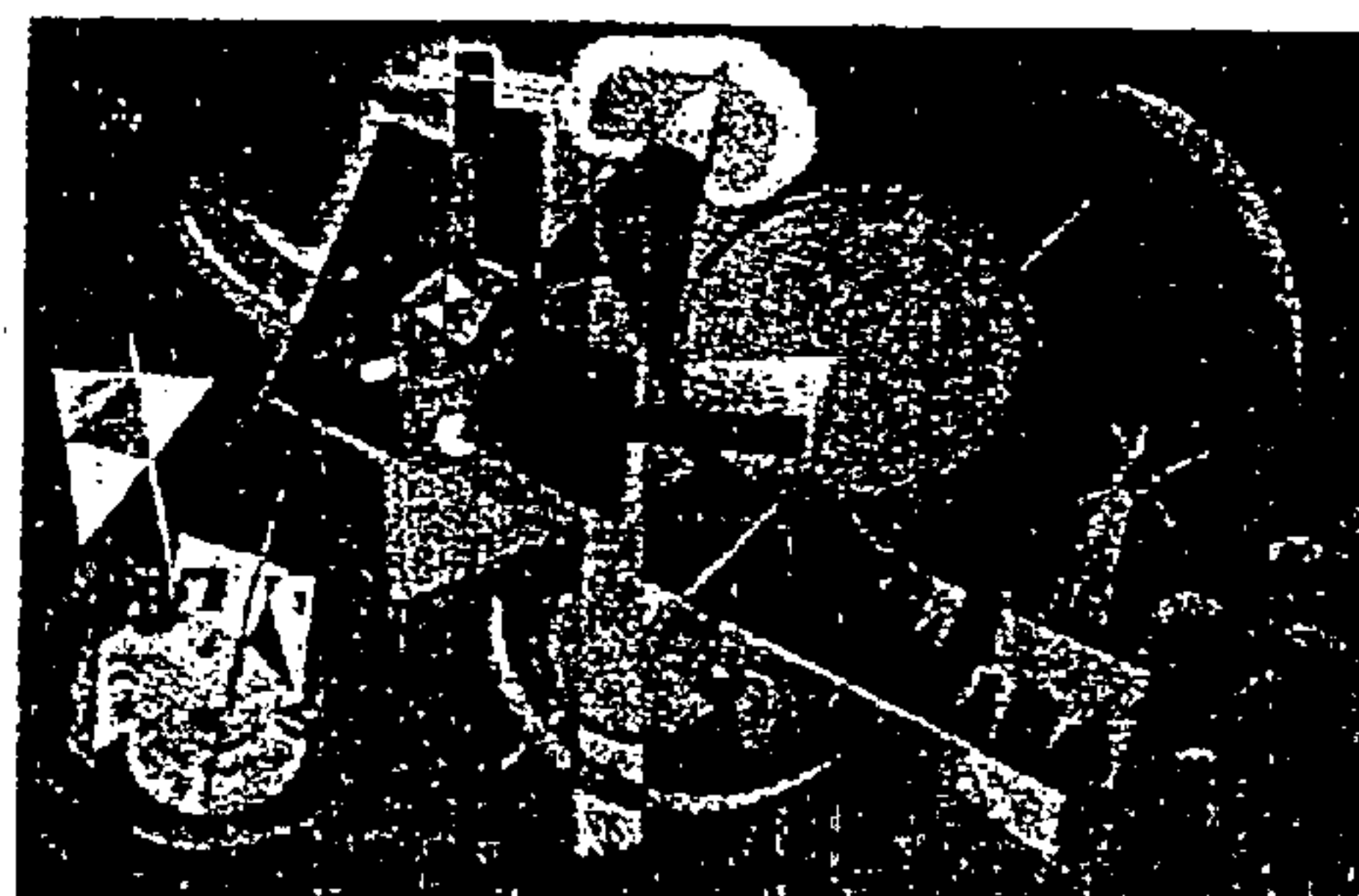
จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพนามธรรมของวาซีลี คันดินสกี ทั้ง 33 ภาพ ผลปรากฏว่าขั้นต้นได้แบ่งภาพวิเคราะห์ตามความแตกต่างและใกล้เคียงของโครงสร้างทางทัศนศิลป์ สามารถจัดได้เป็น 8 กลุ่ม ดังนี้

1. การวิเคราะห์ภาพกลุ่มรูปทรงธรรมชาติ (nature form) มีภาพจำนวน 4 ภาพ

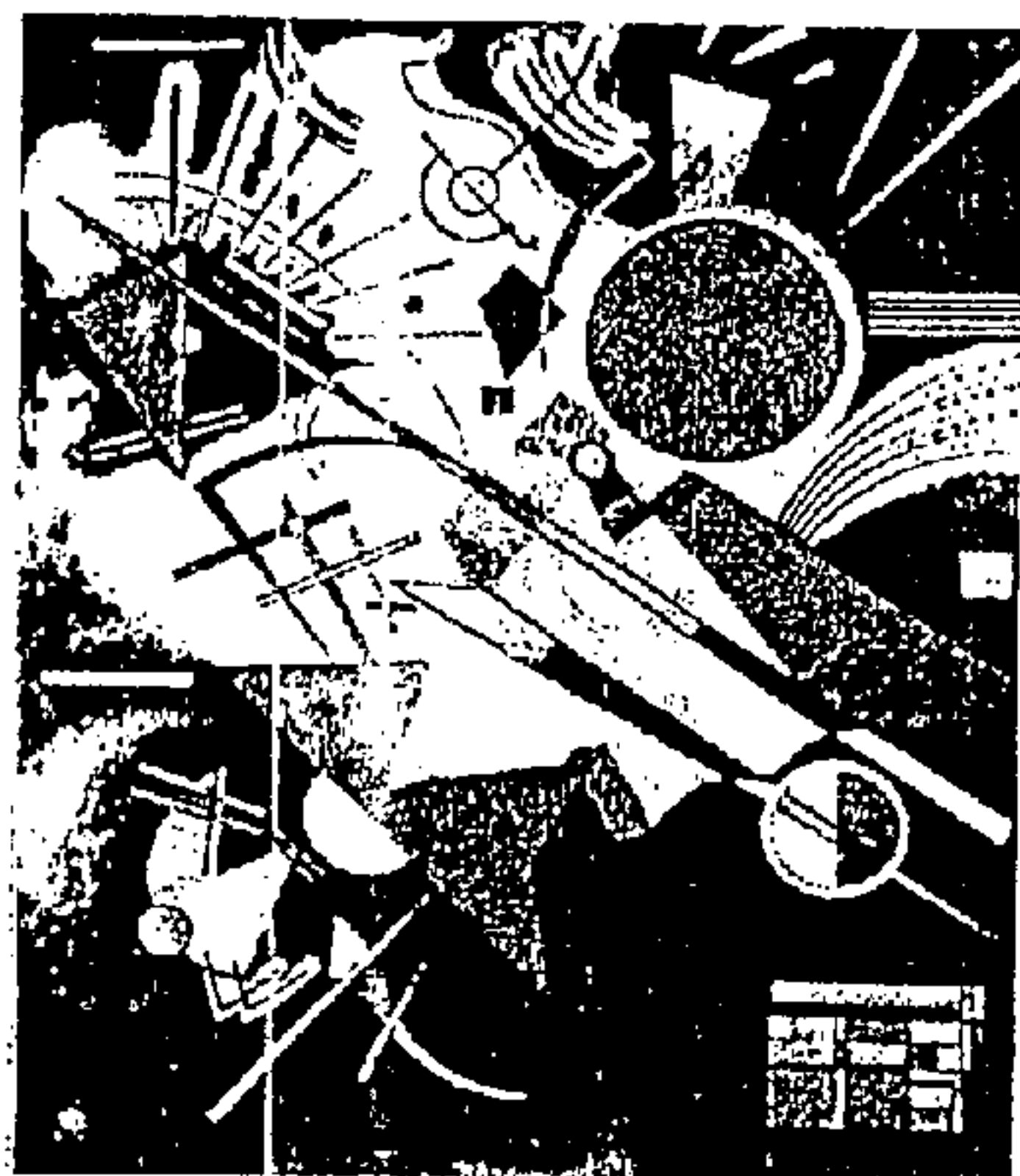
ผลงานของคันดินสกีช่วงหลังของเขาไม่ได้สื่อไปในทางอื่นๆ นอกจากสามารถสัมผัสความชัดเจนได้จากรูปทรงธรรมชาติหรือรูปทรงที่ดัดแปลงจากธรรมชาติมาเป็นรูปร่างคล้ายจริง



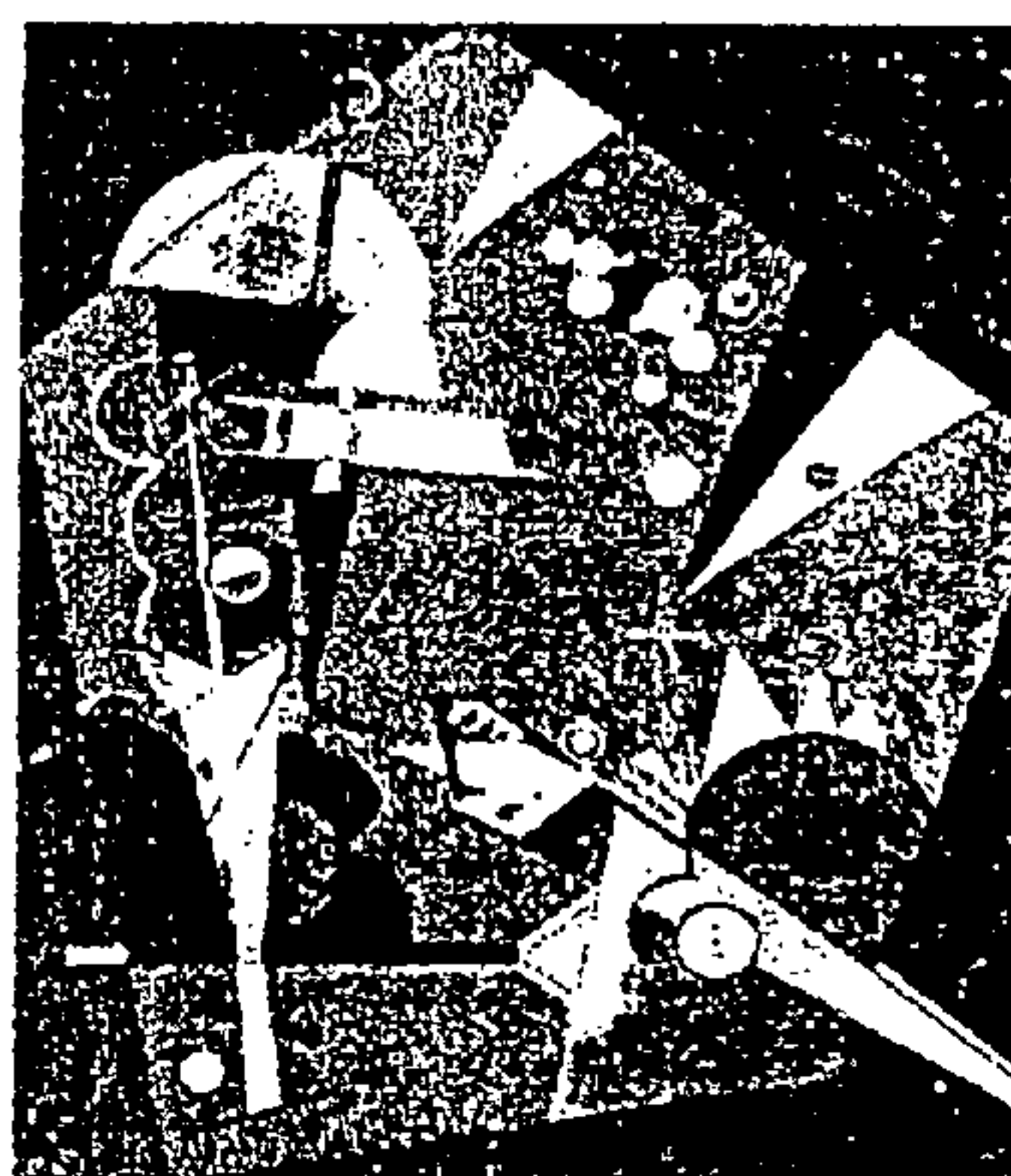
ภาพประกอบหมายเลข 3
Small Dream in Red, 1925



ภาพประกอบหมายเลข 4
In Blue, 1925



ภาพประกอบหมายเลข 5
Schwize Belleitue, Black Accompaniment,
accompagnement noir, 1924



ภาพประกอบหมายเลข 6
Spanung in Rot, Tension
in Red, 1926

1.1 แนวคิดในการสร้างงาน

คันดินสกีมีความเชื่อเกี่ยวกับศิลปะว่า จิตรกรรมมีความสำคัญที่สีและรูปขาว เขา กล่าวว่าจิตรกรรมประกอบด้วย 2 ประการคือ ความรู้สึกภายนอกและความรู้สึกภายในเขาได้ถ่ายทอดความรู้สึกของตนตามข้อตกลงจึงมีลักษณะเฉพาะและความโดดเด่นของสีและรูปทรงธรรมชาติ หรือสิ่งที่ดัดแปลงมาจากธรรมชาติ

1.2 เนื้อหาในงาน

ภาพในกลุ่มที่ 1 นี้เป็นภาพที่ คันดินสกี ได้เข้าไปอยู่ที่เบาสเฮาส์ (ระหว่างปี ค.ศ. 1924-1926) ซึ่งน่าจะได้แรงบันดาลใจมาจาก รูปทรงทาง ธรรมชาติและชีวภาพ

เนื้อหาที่ปรากฏในกลุ่มนี้ส่วนใหญ่จะเป็นรูปลักษณะของภูเขา เรือ เมฆ ทะเล ดวงอาทิตย์ ปรากฏการณ์ เช่น ในภาพ Small Dream in Red, 1925 และภาพ In Blue, 1925 ก็จะมีสัญลักษณ์ของสัตว์เซลล์เดี่ยวปะปนอยู่บ้าง เช่นเดียวกับภาพ Schwize Belleitue, Black Accompniment, accompaniment noir, 1924 และภาพ Spanung in Rot, Tension in Red, 1926

1.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

1.3.1 เส้น

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพกลุ่มรูปทรงธรรมชาติ มี 2 ประเภท ได้แก่

- เส้นที่เกิดขึ้นจริง (actual line) ได้แก่เส้นที่เกิดขึ้นในภาพ Small Dream in Red, 1925 ซึ่งจะแสดงเรื่องราวและรายละเอียดในภาพ ส่วนภาพอื่นๆ ในกลุ่มจะมีเส้นที่เกิดขึ้นจริงบ้างแต่ไม่มากและชัดเจนเหมือนภาพ In Blue, 1925

- เส้นที่เกิดจากขอบ (line formed by edges) ได้แก่ ภาพ In Blue, 1925, Schwize Belleitue, Black Accompniment, accompaniment noir, 1924, Spanung in Rot, Tension in Red, 1926 ซึ่งเป็นขอบที่เกิดจากการดักกันของสีอ่อนและสีเข้มหรือความต่างของน้ำหนักอ่อนแก่ บางแห่งไม่ชัดเจนแต่ก็ยังแสดงขอบเขตได้ เส้นเกิดจากขอบมีทั้งเส้นอิสระ เช่น เส้นโค้ง และ เส้นตั้ง เส้นนอน เส้นเฉียง

1.3.2 สีและรูปทรง

ภาพที่เกิดขึ้นส่วนใหญ่รูปร่าง-รูปทรง เกิดจากสีที่ปาดป้าย พับ ซ้อนกัน หรือสร้างรูปทรงจากสีทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นสร้างขึ้นบนพื้นผิว ระบาย 2 มิติ และรูปทรงที่ซับซ้อนๆ คือ รูปทรงเรขาคณิต โดยสร้างจุดเด่น ด้วยการย่อขนาดของรูปทรงและการให้สีที่เด่นชัด สีที่ปรากฏส่วนใหญ่คลุมด้วยสีแม่สีที่จุดเด่น และส่วนรองจะเป็นสีที่หม่นลง โดยมีการผสมด้วยสีเข้มให้ถึงความเด่นของสีน้อยลง หากจะแยกกลุ่มสีในภาพสามารถแยกได้เป็น กลุ่มสีอ่อน ร้อยละ 85 และกลุ่มสีเย็นร้อยละ 15 ยกเว้นรูป Spanung in Rot, Tension in Red, 1926 มีการใช้สีอุ่นเพิ่มขึ้นประมาณร้อยละ 30

1.3.3 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้น-ลึกและใกล้-ไกล จะเห็นรูปทรงที่แตกต่าง เล็ก, กลาง, ใหญ่ ทำให้เกิดมิติขึ้น เช่นรูป In Blue, 1925 และ Spanung in Rot, Tension in Red, 1926 ส่วนรูป Small Dream in Red, 1925 และ Schwize Belleitue, Black Accompniment, accompaniment noir,

1924 ได้มิติที่เกิดขึ้นจากเส้นที่พุ่งเข้าไปรวมกันที่จุดเด่น เสริมให้บริเวณว่างในส่วนพื้นหลัง (background) เกิดมิติในลักษณะที่มีความสัมพันธ์กันระหว่างรูปและพื้น

1.3.4 การเคลื่อนไหว

จากวิธีการเขียนเส้นอย่างอิสระทำให้ภาพ Small Dream in Red, 1925 ปรากฏความเคลื่อนไหว (การตัดเส้นสีดำ) และภาพ Schwize Belleitue, Black Accompniment, accompaniment noir, 1924 ก็มีลักษณะใกล้เคียงกัน ต่างไปเพียงเส้นดำจะสลับกับการขีดเส้นเป็นสีต่างๆ ด้วยภาพ ส่วนภาพ In Blue, 1925 และ Spanung in Rot, Tension in Red, 1926 นั้นมีการเคลื่อนไหวของรูปทรงโดยแสดงเส้นรอบนอกเคลื่อนไหว และแสดงการซ้ำของรูปร่างรูปทรงที่ซ้ำๆ กันทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว

1.3.5 องค์ประกอบศิลป์

องค์ประกอบศิลป์ที่ใช้ในภาพกลุ่มรูปทรงธรรมชาตินี้ มีการจัดรูปแบบของประธานเด่นอยู่ในภาพโดยจัดแบบไม่สมดุลกัน แสดงจุดเด่นด้วยรูปทรงที่ต่างกันและสีต่างกันโดยมีการเชื่อมรูปทรงหน้าและหลังด้วยน้ำหนักของสีและเส้นที่ทำให้ประธานกลมกลืนกัน

1.4 กลวิธีในการสร้างงาน

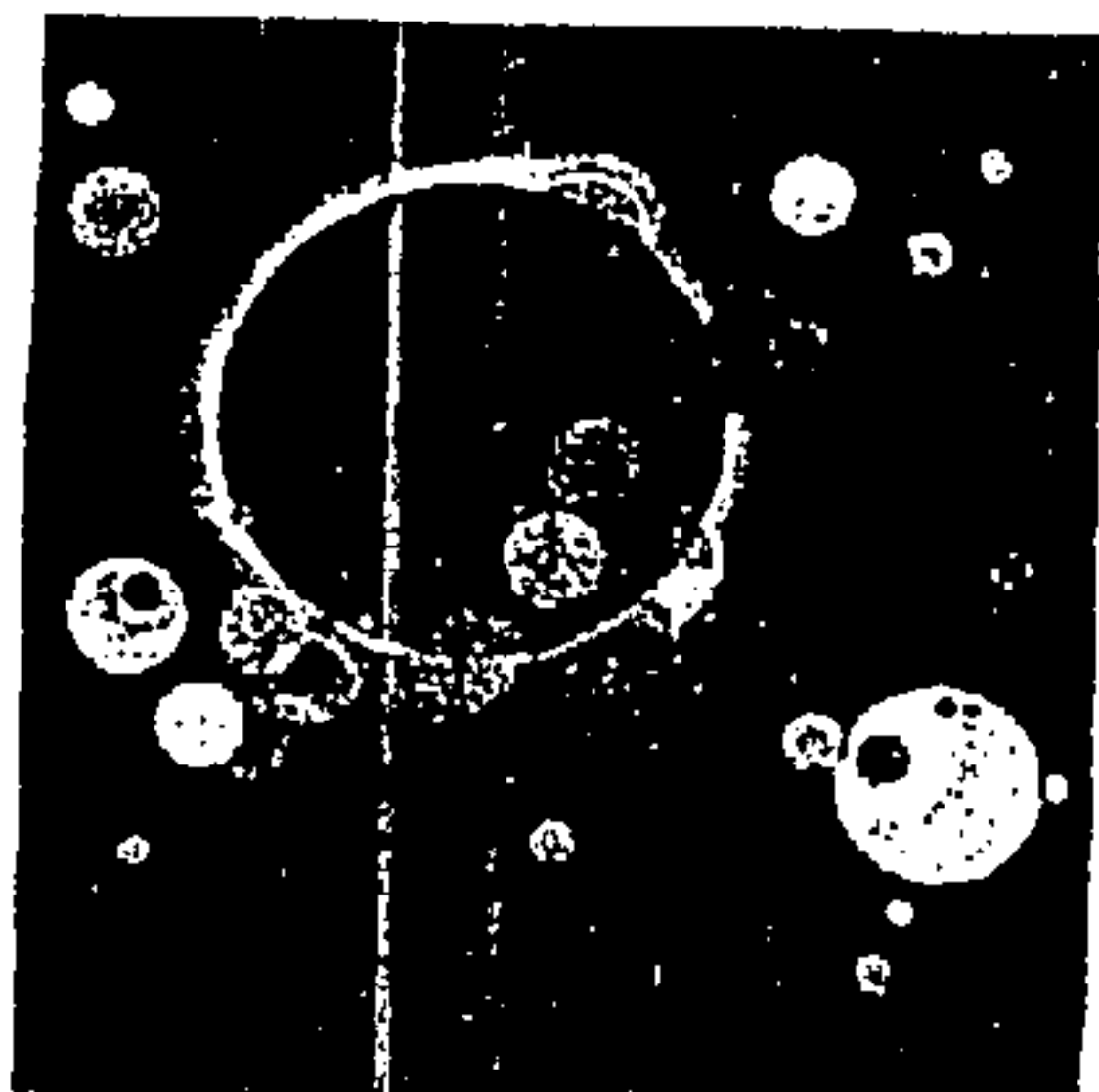
ภาพที่ Small Dream in Red, 1925 และ Spanung in Rot, Tension in Red, 1926 ใช้วิธีระบายสีน้ำมันบนกระดาษแข็งภาพ In Blue, 1925 และ Schwize Belleitue, Black Accompniment, accompaniment noir, 1924 ใช้วิธีระบายสีน้ำมันบนผ้าใบ สังกะสีได้จากสีรองพื้นที่ใช้สีระบายประธานสีต่างๆ เข้าด้วยกันภาพที่ Small Dream in Red, 1925 คล้ายการระบายสีแบบไม่ได้วางแผนล่วงหน้า แต่ภาพ In Blue, 1925, Schwize Belleitue, Black Accompniment, accompaniment noir, 1924, และ Spanung in Rot, Tension in Red, 1926 เหมือนถูกระบายหลังหรือระบายสีทับซ้อนภายหลังระบายสีรูปทรงอื่นๆ เสร็จ ซึ่งเป็นวิธีการแก้ปัญหาให้เกิดระยะของภาพได้

ภาพกลุ่มรูปทรงธรรมชาตินี้ใช้ระบายสีน้ำมันโดยวิธีที่พบดังนี้

- ระบายเรียบสีขอบคม
- ระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี
- ระบายสีให้เรียบและตัดเส้น

2. การวิเคราะห์ภาพกลุ่มชีวภาพและจิตภาพ (Biomorphic and Imagination Group) มีภาพจำนวน 5 ภาพ

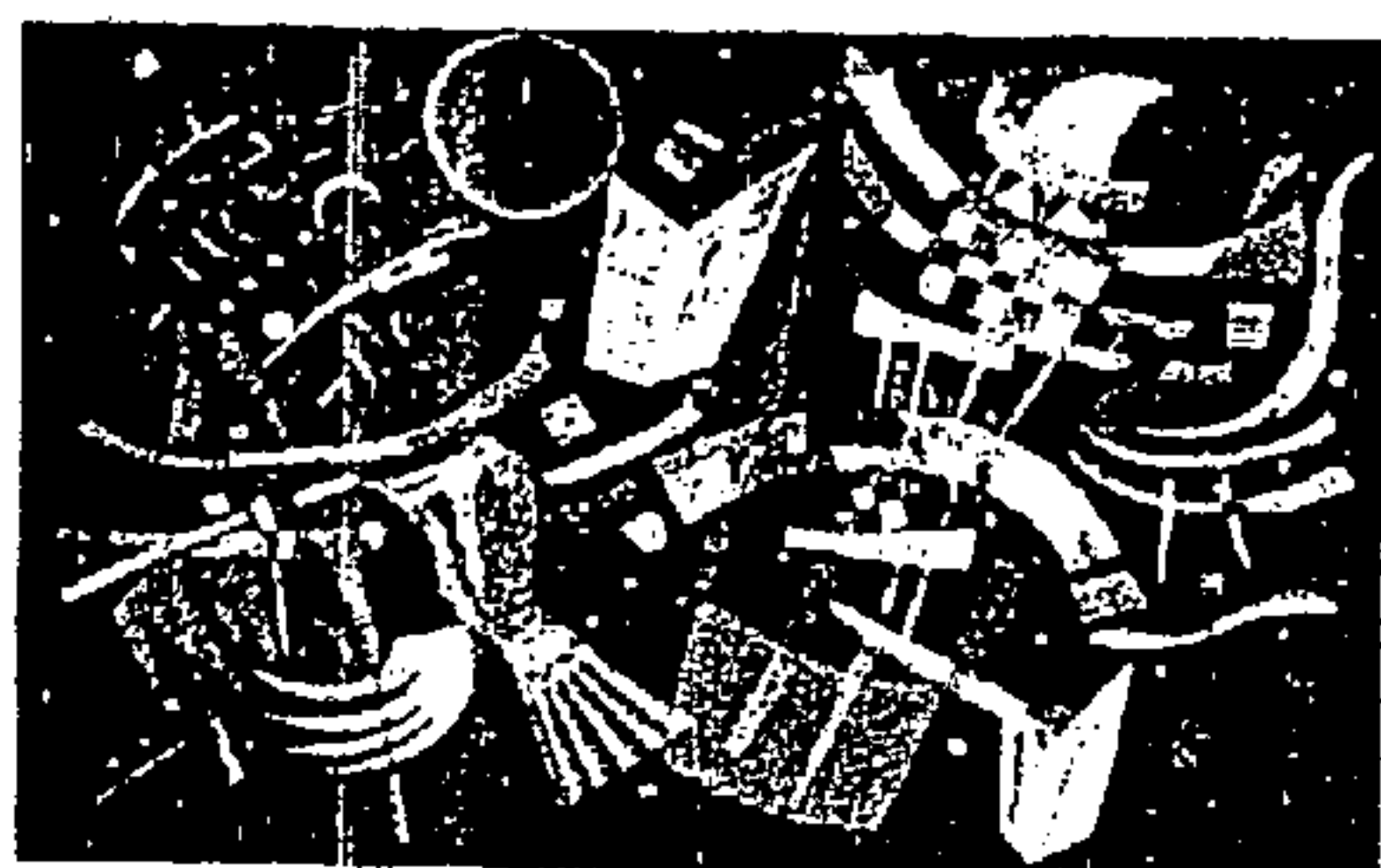
ภาพในกลุ่มนี้ดูจากปีที่ค้นคืนสก็สร้างภาพแล้วใกล้เคียงกันมาก โดยส่วนพื้นสีเข้ม และมีรูปทรงทางชีวภาพและรูปทรงที่อยู่ในจินตนาการลอยลอยอยู่มากมาย



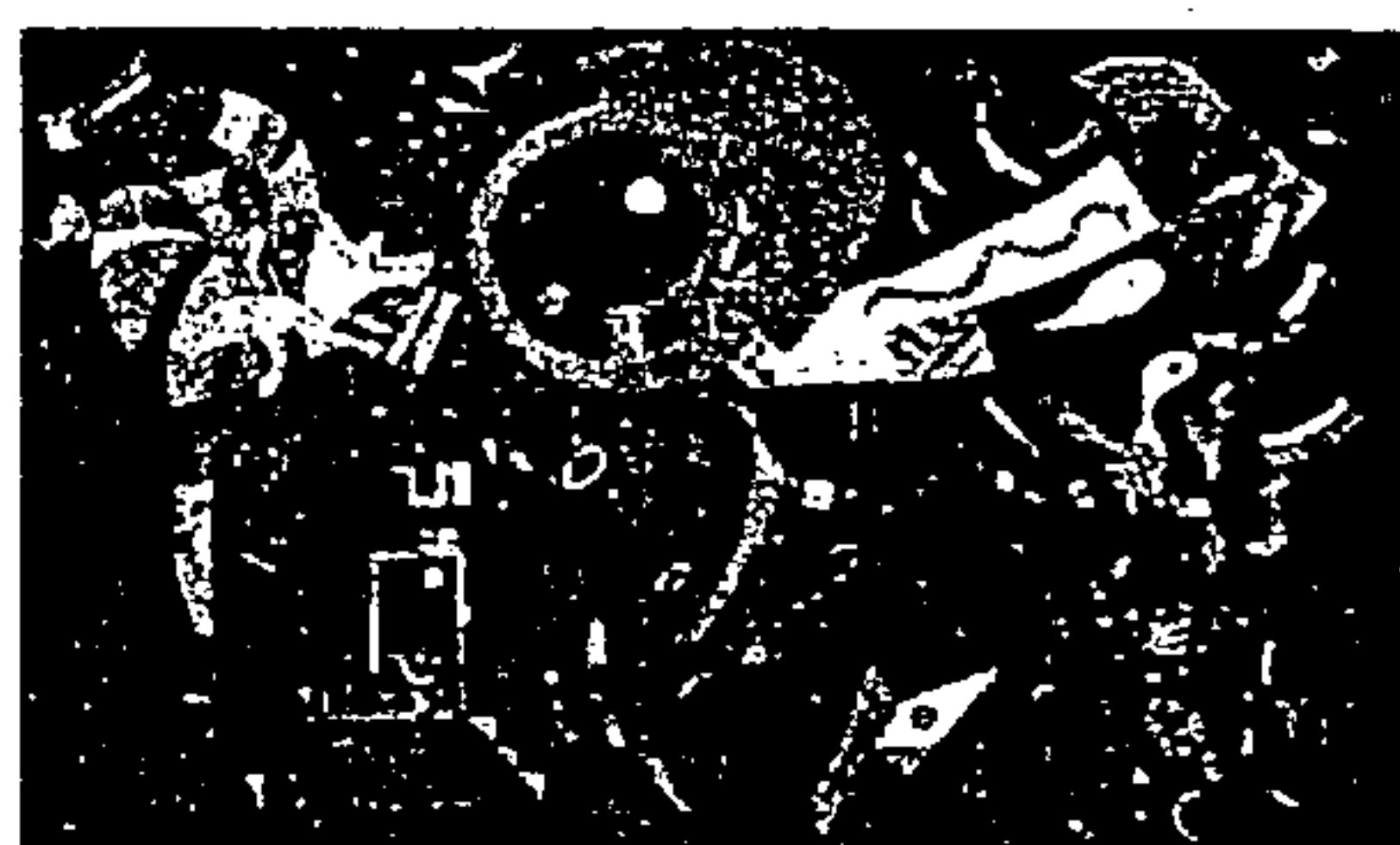
ภาพประกอบหมายเลข 7
Several Circles, 1926



ภาพประกอบหมายเลข 8
Around the Circle, 1940



ภาพประกอบหมายเลข 9
Tempered Elam, 1944



ภาพประกอบหมายเลข 10
Untitled, 1941



ภาพประกอบหมายเลข 11
Composition IX, 1936

2.1 แนวคิดในการสร้างงาน

ความคิดของคันทินสกีได้เปลี่ยนการมองภาพแบบมีโครงสร้างโดยเฉพาะส่วนประกอบทางเรขาคณิตได้เข้าไปมีส่วนที่เด่นอยู่ในงานที่ได้ถูกจำกัดให้เป็นส่วนประกอบที่เล็กอยู่บนจุดรวมเป็นศูนย์กลางของสีที่หมุนอยู่มาเป็นการเขียนภาพที่มีเรื่องราวของรูปทรงในพืชและสัตว์ทางชีวภาพตามจินตนาการของเขา

2.2 เนื้อหาในงาน

เนื้อหาที่ปรากฏในกลุ่มนี้เป็นสัญลักษณ์ที่มาจากรูปทรงทางชีวภาพและจิตภาพแบบลักษณะลอยอยู่เต็มภาพ โดยแทนค่าสัญลักษณ์จากรูปทางเรขาคณิต เหมือนจะบ่งบอกถึงรูปเซลล์ของสัตว์ที่มองผ่านกล้องจุลทรรศน์ ดังเช่นภาพ *Around the Circle*, 1940 เป็นภาพการเคลื่อนไหวของอสุจิและภาพ *Composition IX*, 1936 เป็นภาพแพลงตอนและสัตว์ทะเลในน้ำ

2.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

2.3.1 เส้น

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพกลุ่มที่ 2 มีเส้นที่เกิดจากขอบของการระบายสีที่ขอบชนกันหรือทับซ้อนกันของลักษณะอ่อน, กลาง, เข้ม ของน้ำหนักสีและแสงเงาจะไม่พบเส้นที่เกิดจากความตั้งใจในการขีดเขียนเป็นเส้นจริง และถ้าสังเกตโดยรวมของภาพ จะพบเส้นเชิงนัย (implied line) ซึ่งได้แก่ภาพ *Tempered Elam*, 1944 และ *Composition IX*, 1936

2.3.2 สีและรูปทรง

สีที่ทำให้เกิดรูปทรงในภาพชุดที่ 2 สามารถแยกได้ ดังนี้

- รูปทรงอิสระ ได้แก่ รูปทรงที่เป็น สัญลักษณ์ของสัตว์เซลล์ต่าง ๆ และรูปที่แทนสัตว์น้ำแพลงตอน

- รูปทรงเรขาคณิต ได้แก่ รูปทรงของ วงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม และจะเห็นได้ว่า คันทินสกี ได้อิทธิพลของนักออกแบบมาจากสถาบันเบาเฮาส์อย่างเห็นได้ชัดจากรูปทรงและสีที่เกิดขึ้นในภาพชุดนี้

- สีที่เกิดขึ้นในงานชุดนี้จะเป็นสีขอบคมและเป็นสีโทนเย็นเป็นส่วนใหญ่ และจะใช้สีฉากหลังเป็นสีเข้มหรือสีดำ ดูแล้วเกิดความรู้สึกลึกและล่องลอย เช่นในภาพ *Several Circles*, 1926, *Tempered Elam*, 1944, *Untitled*, 1941 และรูป *Around the Circle*, 1940 และ *Composition IX*, 1936 นั้น สีที่ใช้เป็นสีอ่อนและสีติดกันอย่างรุนแรง ฉากหลังเป็นสีอ่อนและอ่อนสลับเข้ม

2.3.3 มิติและบริเวณว่าง

มิติที่เกิดขึ้นในภาพของคันทินสกีชุดนี้มี 2 มิติเป็นส่วนใหญ่ มีมิติความตื้นและลึก ด้วยสีที่อ่อนแก่ด้วยขนาดและตำแหน่งที่แตกต่าง และทับซ้อนกันทำให้มองเห็นหลัก ทัศนียวิทยาเชิงเส้น เช่นในภาพ *Untitled*, 1941, *Composition IX*, 1936 และในภาพ *Several Circles*, 1926, *Around the Circle*, 1940, *Tempered Elam*, 1944 แสดงมิติใกล้-ไกลด้วยการทิ้งบริเวณว่างไว้มากให้เกิดความรู้สึกล่องลอยและลึกกลับ

2.3.4 การเคลื่อนไหว

ความเคลื่อนไหวในภาพเกิดขึ้นจากวิธีการวางขนาดของรูปทรงที่เล็ก, กลาง, ใหญ่ ไว้ทั้งทั้งภาพ เช่นภาพ *Several Circles*, 1926, *Around the Circle*, 1940, *Composition IX*, 1936

- เกิดจากเส้นที่มีความอิสระ เช่นเส้นโค้ง เส้นอิสระ เส้นที่มีขนาดเล็กใหญ่เข้าไป ซ้ำมาจึงเกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวไปจบที่ฉากหลังของภาพทุกรูป

2.3.5 องค์ประกอบศิลป์

มีการจัดภาพให้ประสานกลมกลืนของเส้นและรูปทรง ให้เกิดเรื่องราวในภาพโดยใช้สรีระบายเป็นสีติดกันและสีขอบคม และในภาพ *Several Circles*, 1926 และ *Untitled*, 1941 ได้มีการจัดภาพวงกลมขนาดใหญ่เพื่อแสดงถึงจุดเด่นอย่างชัดเจน

2.4 กลวิธีในการสร้างงาน

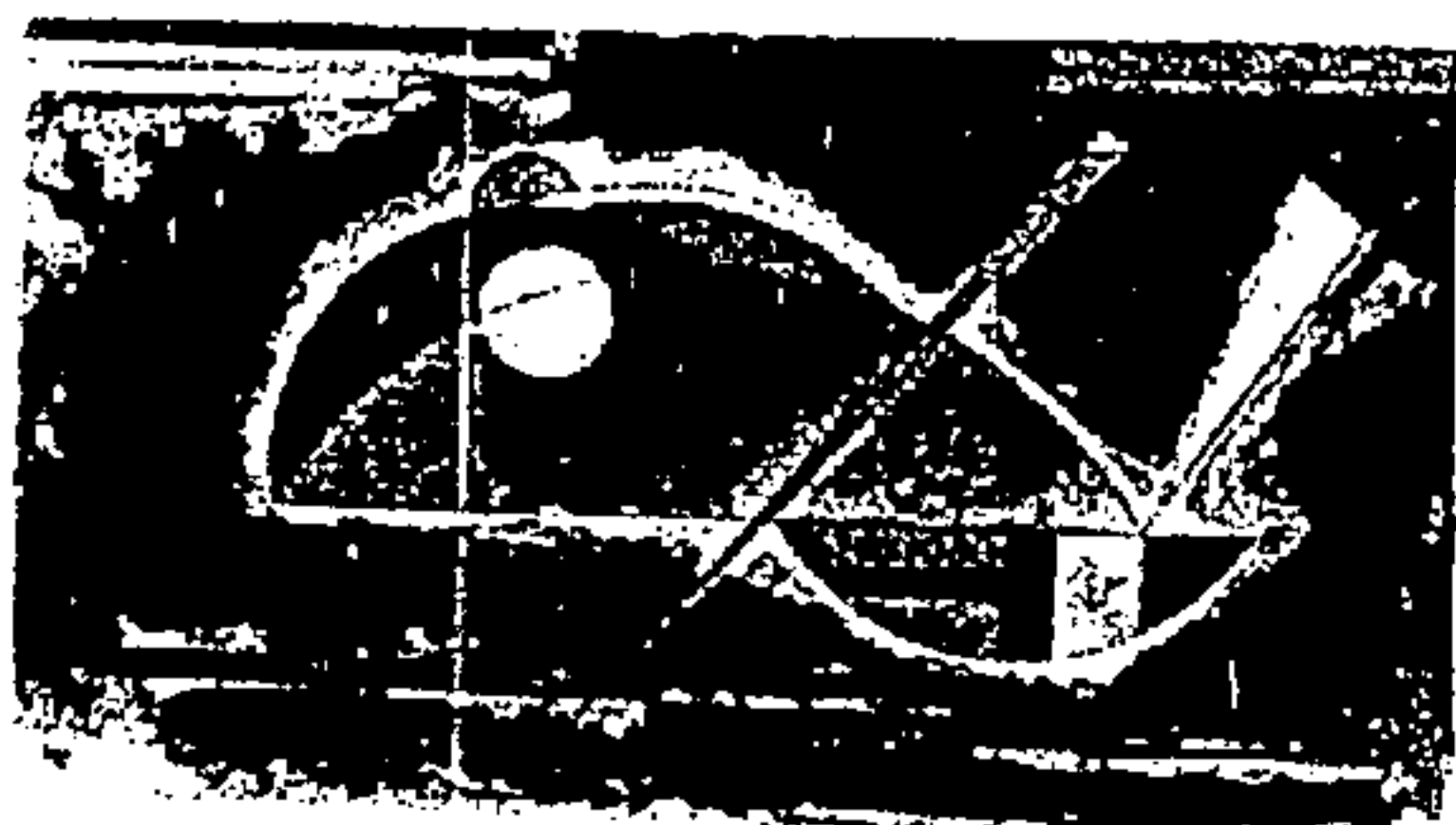
ภาพ *Several Circles*, 1926, *Around the Circle*, 1940, *Composition IX*, 1936 ใช้การระบายสีน้ำมันบนผ้าใบ

ภาพ *Tempered Elam*, 1944, *Untitled*, 1941 ใช้การระบายสีน้ำมัน กระดาษแข็ง

การระบายสีส่วนใหญ่ในภาพกลุ่มชีวภาพและจินตภาพ นี้จะใช้การระบายสีขอบคม และสีขอบคมแล้วตัดเส้นภาพ *Several Circles*, 1926 จะแตกต่างจากภาพอื่นๆ ตรงจุดเด่นมีการใช้การระบายสีกลมกลืนและการระบายสีให้เป็นการไล่สีหน้าหนักสีอ่อน-แก่ และเกิดที่ในการระบาย

3.การวิเคราะห์ภาพกลุ่มดนตรีและการแสดงออกโดยปฏิภาณ (*Music and Improviations Group*) มีภาพ จำนวน 5 ภาพ

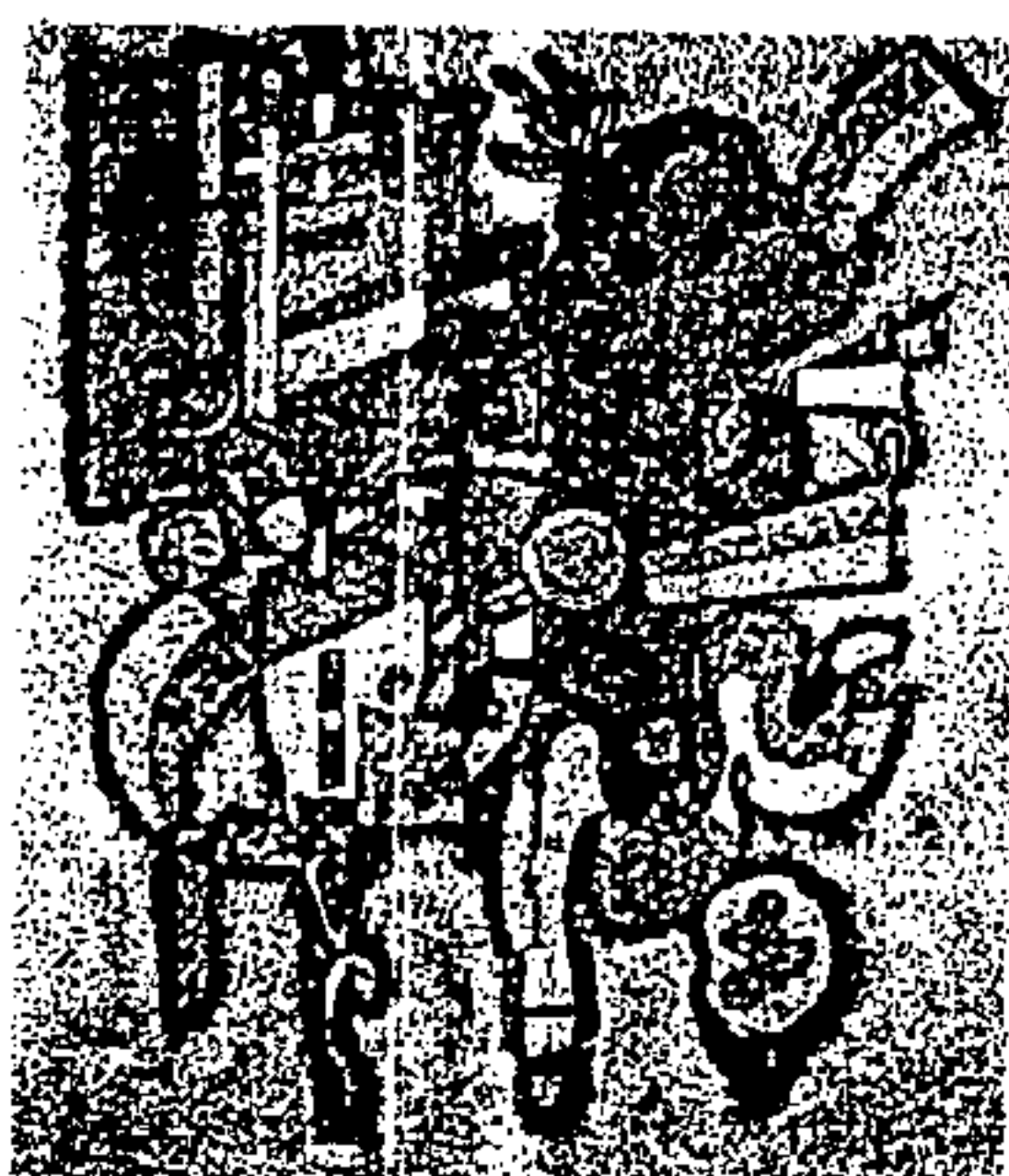
ผลงานในกลุ่มนี้มีการสร้างภาพบนผ้าใบของเขา โดยไม่มีการวางโครงเรื่องไว้ล่วงหน้าเขาปล่อยให้สีต่าง ๆ มีบทบาทโดยมีความรู้สึกจิตใต้สำนึกกระตุ้นให้สร้างภาพต่าง ๆ



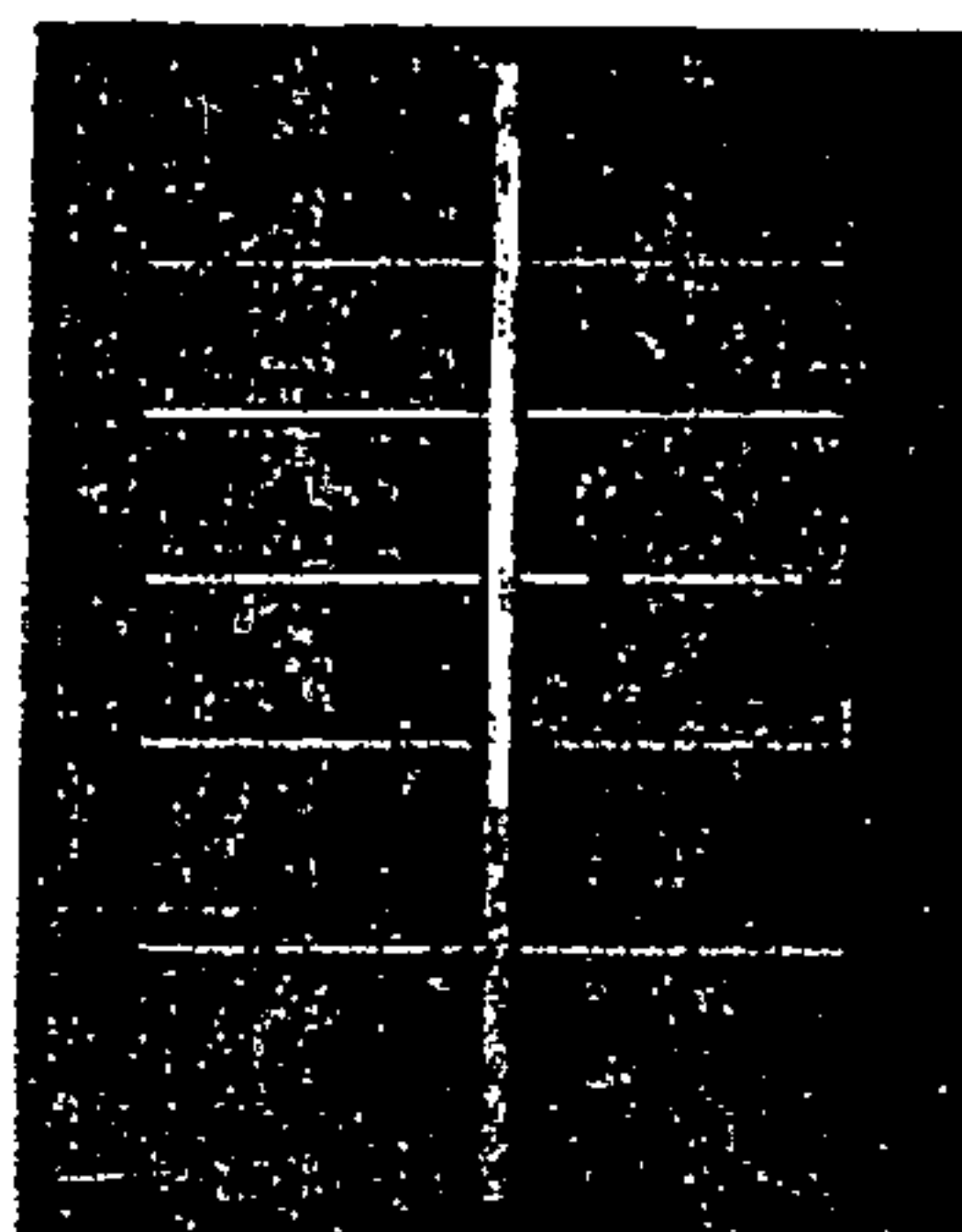
ภาพประกอบหมายเลข 12
Hot July, 1931



ภาพประกอบหมายเลข 13
Sopt Sounds February, 1932



ภาพประกอบหมายเลข 14
Complex -- Simple, 1939



ภาพประกอบหมายเลข 15
Storys, 1929



ภาพประกอบหมายเลข 16
Neigung Inclination, 1931

3.1 แนวคิดในการสร้างงาน

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า คันทินสกี เริ่มต้นกับงานแอบสแตรกที่เป็นเสียงดนตรี และทำให้เขาคิดว่าศิลปะนามธรรมยังตามหลังงานดนตรีที่เข้าสู่ความเป็นแอบสแตรกเรียบร้อยแล้ว ซึ่งเขาได้รับอิทธิพลเหล่านี้จากศิลปะยุโรปโดยมีวิธีการแทนค่าเสียงดนตรีด้วยสีที่เป็นลักษณะ แอ็กซีเด็นทอลเพนท์ติ้ง ที่อาศัยความผิดพลาดในรูปเขียนและใส่รูปที่มีลักษณะที่เป็น อิมโฟไวเซชัน คือ ลักษณะที่เกิดขึ้นโดยฉับพลัน

3.2 เนื้อหาในงาน

ภาพกลุ่มดนตรีและการแสดงออกโดยปฏิภาณนี้ เป็นภาพที่มีลักษณะที่ใช้วิธีการแทนค่าจากเสียงดนตรีที่มีลักษณะเป็น แอ็กซีเด็นทอลเพนท์ติ้ง ซึ่งอาศัยอาการที่เกิดจากความผิดพลาดมาใช้ในรูปเขียนหรือมีลักษณะที่เป็นอิมโฟไวเซชันที่เกิดขึ้นเองโดยฉับพลันมิได้คาดคะเนไว้ล่วงหน้า (วิรุณ ตั้งเจริญ : สัมภาษณ์, 2544)

มีเนื้อหาที่ปรากฏในกลุ่มนี้เป็นสัญลักษณ์ของรูป สามเหลี่ยม ทรงโค้ง ทรงกลม สี เหลี่ยม และประกอบกันเป็นรูปคล้ายเรือใบที่ลอยอยู่ในน้ำ เช่น รูป Storys, 1929 และ Neigung Inclination, 1931

3.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

3.3.1 เส้น

เส้นที่เกิดขึ้นมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

- เส้นที่เกิดขึ้นจริง ได้แก่ ภาพ Hot July, 1931 และ Spot Sounds February, 1932 ซึ่งน่าจะเป็นวิธีการแก้ปัญหาโดยใช้เส้นมาสร้างให้เกิดรูปทรงและรูปร่างในเชิงเรขาคณิต หลังจากสร้างปฏิกิริยาของสีในส่วนฉากหลังแล้ว

- เส้นที่เกิดจากขอบ ได้แก่ ภาพ Complex- Simple, 1939, Storys, 1929 และ Neigung Inclination, 1931 ซึ่งมีทั้ง เส้นโค้ง เส้นนอน และ เส้นเฉียง ที่เกิดจากการทับซ้อนของการระบายสี

3.3.2 สีและรูปทรง

ภาพที่ปรากฏแบ่งเป็น 2 ลักษณะ

- สีที่ระบายไปก่อนโดยมิได้วางแผนล่วงหน้า แล้วสร้างรูปร่างรูปทรงทับซ้อนทำให้เกิดเรื่องราวต่างๆ ขึ้น เช่น ภาพ Hot July, 1931 และ Spot Sounds February, 1932

- สีที่ระบายทับซ้อนกันจากสีเข้มขึ้นมาสีอ่อน แล้วปล่อยให้เห็นเป็นพื้นเดิมไว้บ้างบางส่วน จึงทำให้เกิดเป็นรูปทรงที่แตกต่างกันโดยสี เช่น ภาพ Complex - Simple, 1939, Storys, 1929 และ Neigung Inclination, 1931

ภาพกลุ่มดนตรีและการแสดงออกโดยปฏิภาณนี้จะใช้แม่สีหลัก คือ เหลือง แดง น้ำเงิน ระบาย หรือไล่สีให้กลมกลืนด้วย และบางภาพมีการใช้สีดำนผสมให้เข้มหรืออ่อนด้วยสีขาว

3.3.3 มิติและบริเวณว่าง

จังหวะของรูปทรงที่จัดวางในภาพให้เกิดบริเวณว่างลงตัวตา แต่กลุ่มดนตรีและการแสดงออกโดยปฏิภาณนี้จะไม่พบมิติในงานอย่างชัดเจน จะมีให้เห็นบ้างในภาพ Complex - Simple, 1939 และ Storys, 1929 โดยมีการทับซ้อนของรูปทรงและ การไล่สีน้ำหมึกให้เกิดมิติ

3.3.4 การเคลื่อนไหว

จากภาพที่ปรากฏในงานชุดนี้ มีการเคลื่อนไหวในภาพ Complex - Simple, 1939 และ Storys, 1929 เท่านั้น ส่วนภาพอื่นๆ ไม่ปรากฏ เช่นภาพ Complex - Simple, 1939 และ Neigung Inclination, 1931 การเคลื่อนไหวเกิดจากรูปทรงที่ทับซ้อนและสีที่อ่อนแก่ทำให้เกิดความเคลื่อนไหว

3.3.5 องค์ประกอบศิลป์

มีการจัดภาพให้ลอยอยู่ตรงกลางในภาพ Hot July, 1931, Spot Sounds February, 1932 และ Complex - Simple, 1939 และสร้างให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่และเชื่อมรูปทรงที่แตกต่างกันด้วยสีที่ระบายทับซ้อนกัน ในภาพ Storys, 1929 และ Neigung Inclination, 1931 มีการจัดภาพแบบสองข้างเท่ากันแต่ไม่เหมือนกัน โดยอาศัยแกนกลางที่อยู่กลางภาพ และในภาพ Storys, 1929 และ Neigung Inclination, 1931 นี้ มีการระบายสีและจัดวางแบบเต็มถึงขอบภาพทั้ง ด้านบน-ล่าง และ ซ้าย-ขวา ที่แตกต่างจากกลุ่มอื่นที่จัดแบบลอยอยู่กลางภาพ

3.4 กลวิธีในการสร้างงาน

ภาพ Hot July, 1931 และ Spot Sounds February, 1932 ใช้ระบายสีหมึกและเทคนิคต่างๆบนกระดาษ

ภาพ Complex - Simple, 1939 และ Storys, 1929 ใช้การระบายสีน้ำมัน

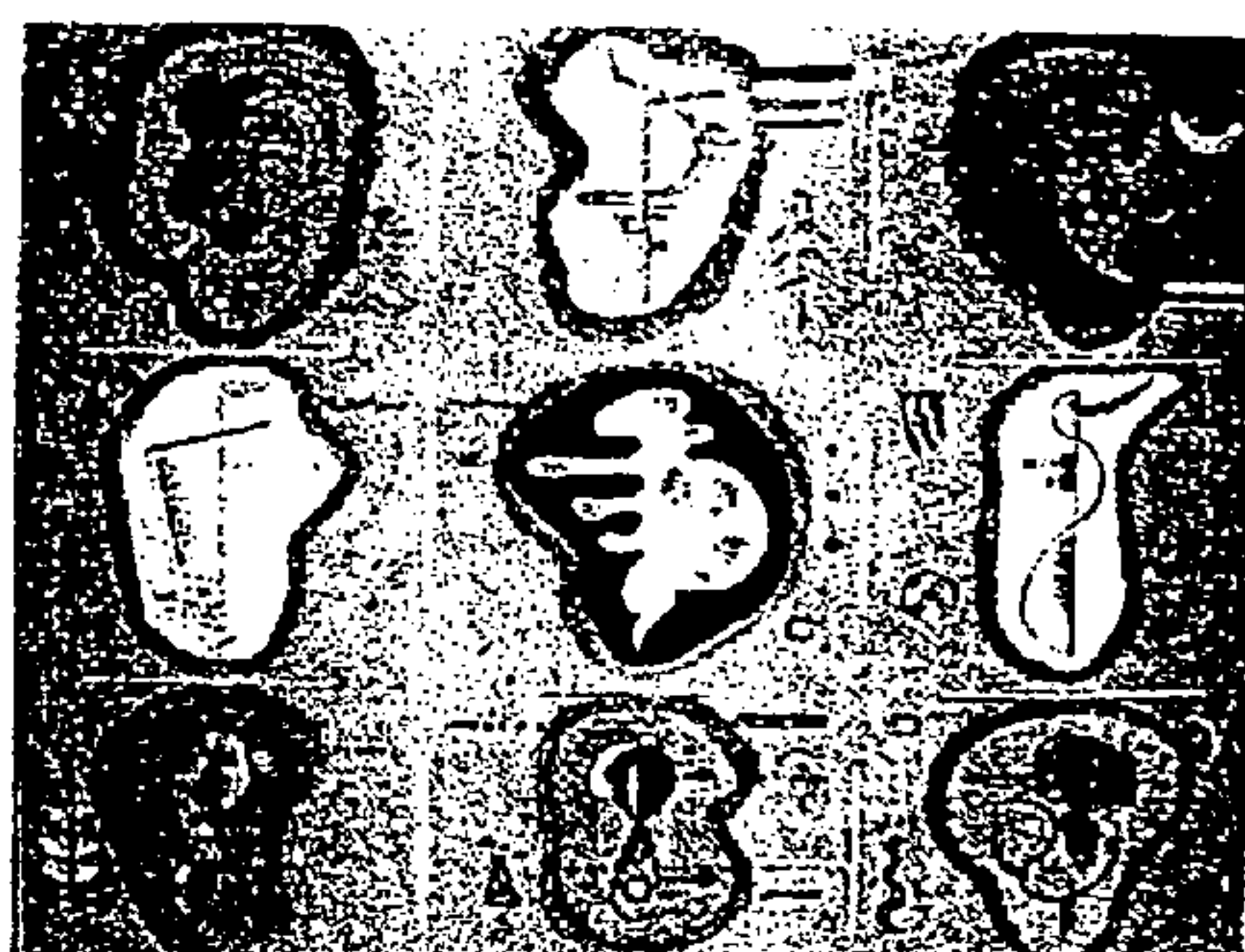
ภาพ Neigung Inclination, 1931 ใช้การสร้างงานแบบสื่อประสมบนกระดาษแข็ง

4. การวิเคราะห์ภาพกลุ่มสิ่งมีชีวิตในชีวภาพผ่านกล้องจุลทรรศน์ มีจำนวน 7 ภาพ ดังนี้

จากการเขียนภาพเทพนิยายสู่ทิวทัศน์และมาถึงรูปทรงเรขาคณิตทำให้คันดินสก็คิดค้นลักษณะเฉพาะที่มีรูปแบบไปกับการหล่อหลอมเป็นรูปทรงที่หลากหลายอย่างไม่น่าเชื่อท่ามกลางสิ่งมีชีวิตโดยให้เทคโนโลยีของกล้องจุลทรรศน์เข้ามามีส่วนช่วยสร้างผลงาน



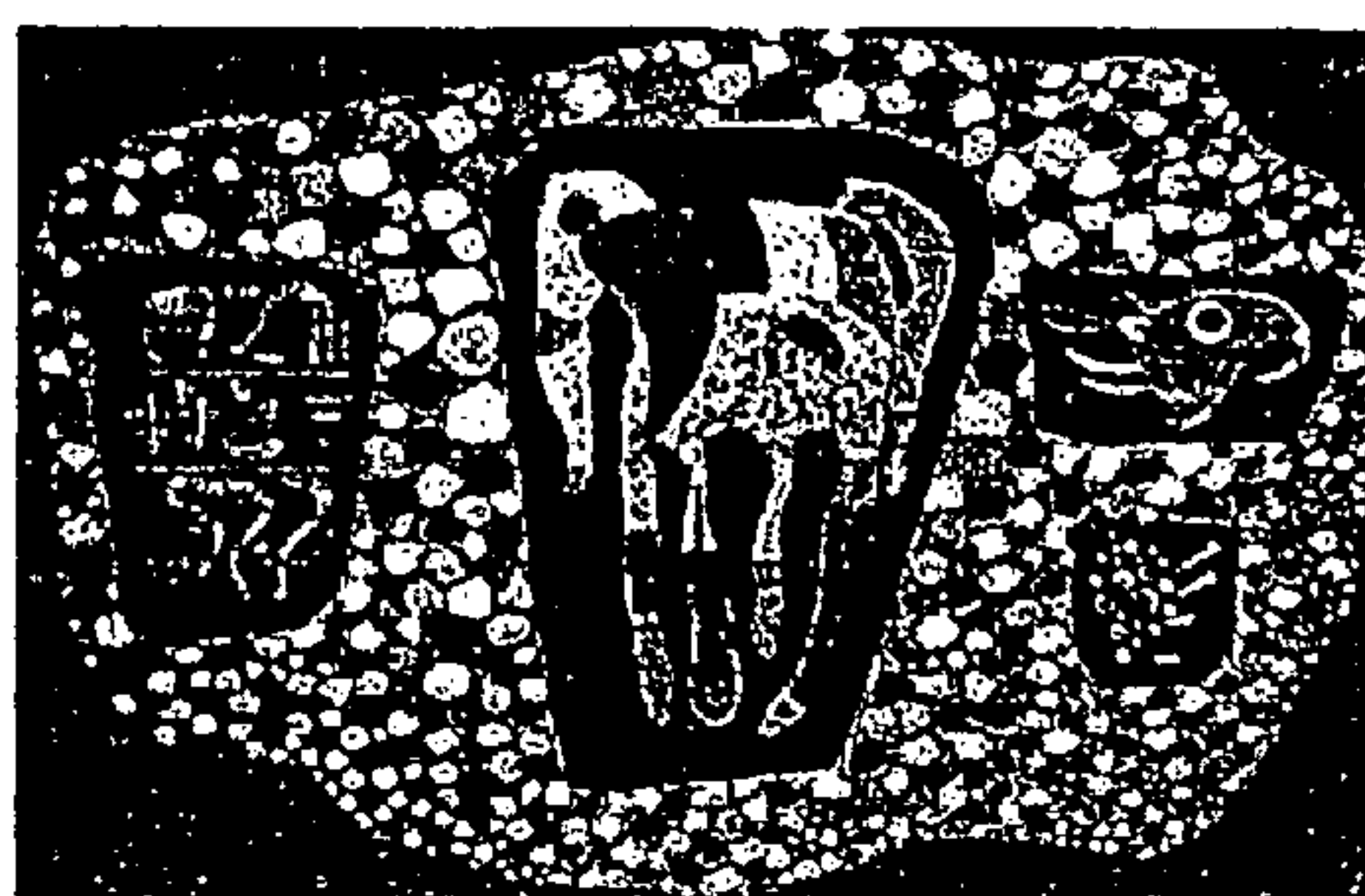
ภาพประกอบหมายเลข 17
Blue World May, 1934



ภาพประกอบหมายเลข 18
Chacun Pour Soi, 1934



ภาพประกอบหมายเลข 19
Circle and Square, 1943



ภาพประกอบหมายเลข 20
White Figure, 1943



ภาพประกอบหมายเลข 21
Sky Blue, 1940



ภาพประกอบหมายเลข 22
Dominant Curve, 1936



ภาพประกอบหมายเลข 23
Colourful Ensemble, 1938

4.1 แนวคิดในการสร้างงาน

คันดินสกี ได้ขยายแนวความคิดของการสั่นไหวของการรับรู้ได้โดยการมองเห็นจากภายใน ประสบการณ์ของจิตที่ซ่อนอยู่ภายในของที่เราเห็นด้วยตาเปล่า ด้วยกล้องจุลทรรศน์ หรือ ด้วยกล้องส่องทางไกล เขาเรียกว่าการมองเห็นจากภายในมองเห็นเจาะทะลุเปลือกแข็งซึ่งเป็นรูปร่างภายนอกเข้าไปสู่ภายในของสิ่งนั้น

4.2 เนื้อหาในงาน

ภาพในกลุ่มนี้มีเนื้อหาที่เกี่ยวกับการหล่อหลอม รูปทรงหลากหลาย ท่ามกลางรูปทรงของสิ่งมีชีวิตในชีวภาพ มีอิทธิพลเหมือนรูปทรงที่เกิดจากรูปเรขาคณิต เตือนให้นึกถึง กระพรวนทะเล (ภาพ Chacun Pour Soi, 1934) ส่วนภาพ Sky Blue, 1940 ซึ่งประกอบด้วยรูปทรงและรูปแบบของสีส้มมากมายอยู่บนท้องฟ้าราวกับภาพที่ถูกมองด้วยกล้องจุลทรรศน์

(Grohman. 1959 : 31)

4.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

4.3.1 เส้น

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพกลุ่มนี้ มี 2 ประเภท ได้แก่

- เส้นที่เกิดขึ้นจริง ได้แก่ภาพที่แบ่งเป็นตารางและแถวๆ ของภาพ Blue World May, 1934, Chacun Pour Soi, 1934 และ ภาพ Circle and Square, 1943, White Figure, 1943, Sky Blue, 1940 และ Colourful Ensemble, 1938 นั้นปรากฏอยู่ในส่วนของการตัดเส้นรูปทรงแต่ใช้สีขาวและหลายสีตัดกัน

- เส้นที่เกิดจากขอบ ได้แก่ Blue World May, 1934, Chacun Pour Soi, 1934, Sky Blue, 1940 และ Dominant Curve, 1936 ในส่วนของรูปทรงที่ปรากฏและจุดเด่นหรือเนื้อหาในภาพ

4.3.2 สีและรูปทรง

รูปทรงส่วนใหญ่ในกลุ่มสิ่งมีชีวิตในชีวภาพผ่านกล้องจุลทรรศน์นี้ เป็นการใช้รูปทรงอิสระทั้งสิ้น โดยใช้ภาพเรขาคณิตน้อยมาก และรูปทรงนั้นอาศัยสีที่ระบายแบบทับซ้อนและขอบคมดเวยสีโทนเย็นเกือบจะร้อยละ 80-85 ของภาพมนชุดนี้ โดยแทรกจุดเด่นเป็นสีอุ่นประมาณร้อยละ 10/15 เท่านั้น สร้างบรรยากาศให้ดูคลุมเครือ โสภเคราะห์ เช่น ภาพ Chacun Pour Soi, 1934, White Figure, 1943, Sky Blue, 1940 และ Colourful Ensemble, 1938 ภาพที่ใช้สีแม่สีหลักมาช่วยให้เกิดสีสัน คือภาพ Blue World May, 1934, Circle and Square, 1943, และ Sky Blue, 1940

4.3.3 มิติและบริเวณว่าง

ในภาพชุดนี้ไม่ปรากฏมิติและความเคลื่อนไหวในภาพอย่างชัดเจน โดยส่วนใหญ่แสดงเส้นและการจัดวางสีและรูปทรงเท่านั้น

4.3.4 องค์ประกอบศิลป์

ใช้การจัดแบบซ้ำด้วยขนาดและซ้ำด้วยสีใกล้เคียงและรูปทรงใกล้เคียง เช่นภาพ Chacun Pour Soi, 1934, Sky Blue, 1940, Sky Blue, 1940 ส่วนรูปที่เหลือ คือ Blue World May,

1934, Circle and Square, 1943, Dominant Curve, 1936 และ Colourful Ensemble, 1938 นั้น มีการจัดวางแบบให้รูปมรลงลอยคล้ายภาพที่คันทันสกีได้ทำผ่านมา

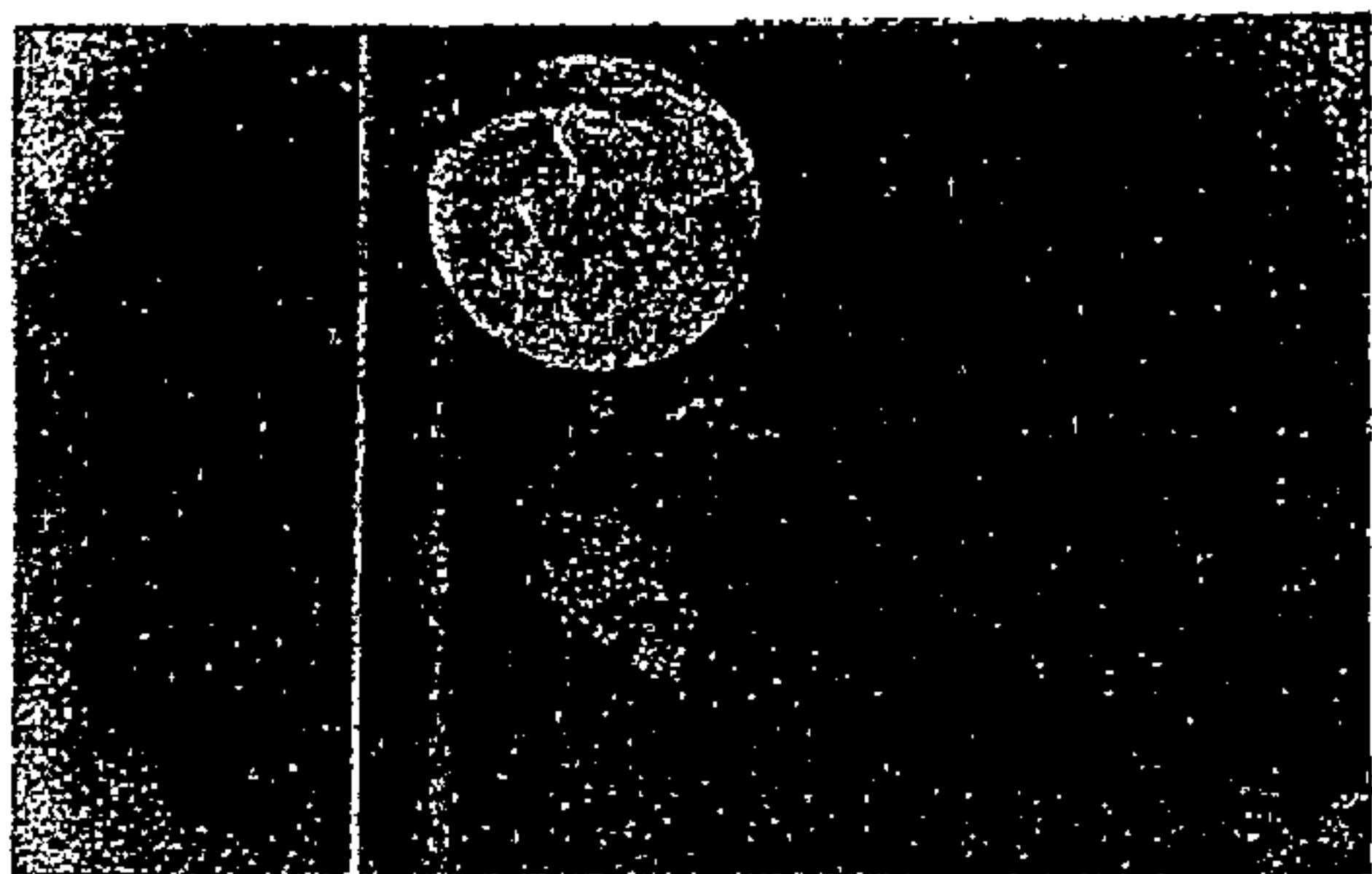
4.4 กลวิธีในการสร้างงาน

ภาพ Blue World May, 1934, Sky Blue, 1940, 4/6 Dominant Curve, 1936 และ Colourful Ensemble, 1938 ใช้การระบายสีน้ำมันลงบนผ้าใบ

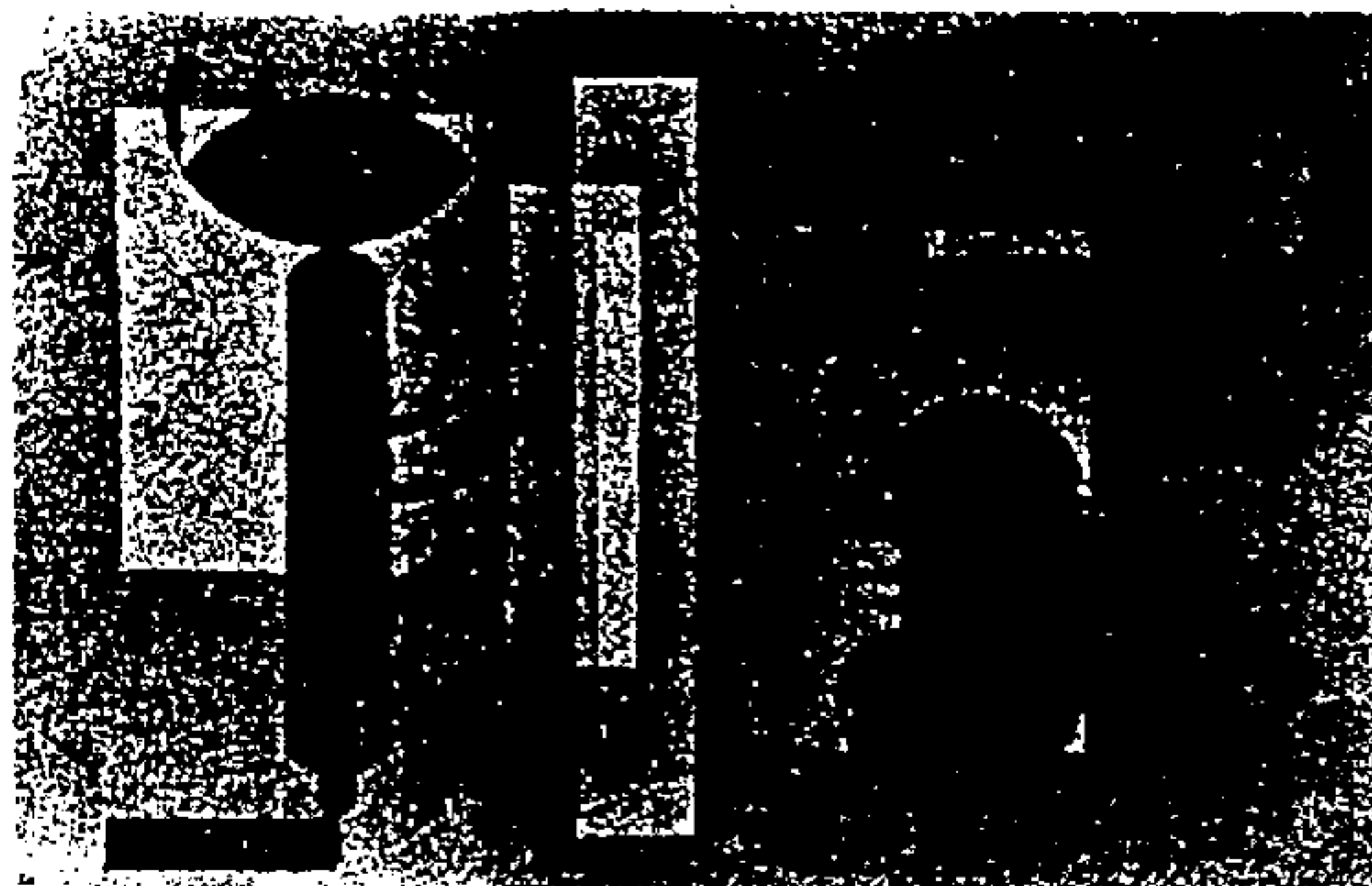
ภาพที่ Chacun Pour Soi, 1934, Circle and Square, 1943, และ White Figure, 1943 ใช้การทำเทคนิคผสมผสานการระบายสีบนแผ่นระนาบและบนกระดาษแข็ง ในภาพชุดนี้ จะพบการระบายสีเรียบตัดเส้นเกือบทั้งหมด

5. การวิเคราะห์ภาพกลุ่มภาพสัญลักษณ์นามธรรม (Symbolic in Abstract) มีจำนวน 3 ภาพ

ในบทความของคันทันสกีตอนหนึ่งแสดงความหมายศิลปะนามธรรมสร้างโลกใหม่ที่บนพื้น ที่โลกไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกับความจริงถัดจากโลกจริงลึกลงไปข้างในมันขึ้นอยู่กับโลกของจักรวาลและโลกใหม่ของศิลปะนี่เป็นอยู่ติดกับโลกของธรรมชาติและโลกของศิลปะที่เป็นจริงและเป็นรูปธรรม ดังนั้นเขาจึงเรียกศิลปะที่เรียกว่าแอบสแตรก (Abstract Art) ว่า (Concrete Art) มากกว่า



ภาพประกอบหมายเลข 24
Dream, 1932



ภาพประกอบหมายเลข 25
Gloomy Situation, 1933



ภาพประกอบหมายเลข 26
Into the dark May, 1928

5.1 แนวคิดในการสร้างงาน

คันทินสกี เชื่อมั่นในโลกภายในของเขาจนกระทั่งจุดจบมันเป็นโลกที่มองเห็นได้ซึ่งภาพนามธรรมไม่ใช่สิ่งสิ้นสุดของมันหรือการใช้รูปแบบของโลกนั้นเป็นความหมายทางการแสดงความรู้สึกที่ออกมาและคงที่มันถูกความหมายถึงการปรากฏออกมาจากความต้องการทางร่างกายและชีวิตเอกลักษณ์ของคันทินสกี คือการใช้สีแสดงความหมายและสื่อสัญลักษณ์ที่มีเจตนาก่อจินตนาการของการสร้างปรากฏของชีวิตใหม่จากความวุ่นวายสับสนมากกว่ารูปเรขาคณิตที่เรียบง่ายที่มาจากแบบพื้นฐาน

5.2 เนื้อหาในงาน

ภาพในกลุ่มนี้ เป็นภาพที่คันทินสกีสร้างภาพโดยแสง เนื้อหาเป็นภาพเรขาคณิตที่ทับซ้อนกัน ทำให้เกิดความพรั่มว โดยเสนอสัญลักษณ์ที่ใช้มิได้แสดงเนื้อหาว่าเป็นภาพอะไร (abstract art) มีแต่สีที่แทนค่าสัญลักษณ์ต่างๆ แทน

5.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

5.3.1 เส้น

ทุกภาพในกลุ่มนี้ คันทินสกีได้ใช้แต่เส้นที่เกิดจากขอบ (line formed by edges) ทั้งสิ้น ซึ่งอาจเกิดจากวิธีการสร้างภาพโดยมิได้ใช้พู่กัน จึงต้องมีการแสดงลักษณะเส้นที่เกิดขึ้นไม่หลากหลายแต่ดูแล้วเกิดความรู้สึก พรั่มวและลึกลับในภาพชุดนี้ คันทินสกีใช้ เส้นตรงและเส้นโค้งเป็นส่วนมาก

5.3.2 สีและรูปทรง

สีส่วนใหญ่เป็นโทนเดียว ปรากฏสีน้อยมาก ในผลงานชุดนี้ส่วนใหญ่เน้นไปทางรูปทรง เรขาคณิต แม้แต่รูปทรงอิสระก็น้อยมาก อาจเป็นเพราะเน้นในเทคนิคของการทำมากกว่าชุดอื่นๆ ที่ผ่านมา จึงไม่เน้นวิธีการระบายสีเลย

5.3.3 มิติและบริเวณว่าง

คันทินสกี ได้สร้างมิติและแบ่งจังหวะของบริเวณว่างไว้ได้อย่างดีเยี่ยม โดยทุกภาพเกิดมิติทับซ้อนที่มองแล้วมีความลึก-ใกล้-ไกล ด้วยความแตกต่างของสีที่อ่อนแก่ และให้ความรู้สึกที่พรั่มวด้วยโทนสีเดียว

5.3.4 การเคลื่อนไหว

ไม่ปรากฏและแสดงลักษณะความเคลื่อนไหวในภาพชุดที่ 5 เลย

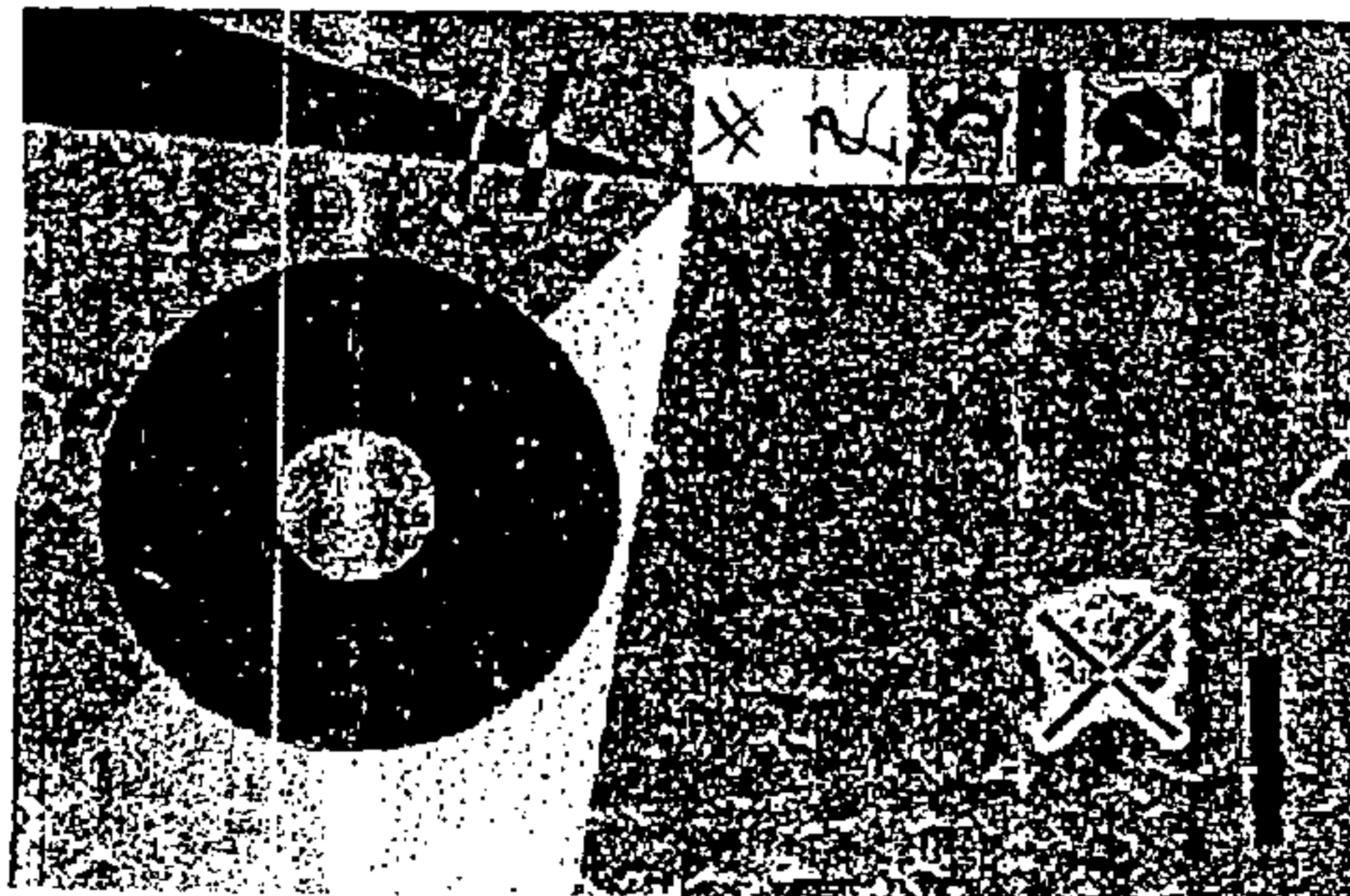
5.4 กลวิธีในการสร้างงาน

ทุกภาพในกลุ่มภาพสัญลักษณ์นามธรรม ให้วิธีการคล้ายกับการสร้างแม่แบบแล้วสลัดสีลงไปให้เกิดมิติและเส้น โดยที่ใช้เกิดน้ำหนักรสอ่อน-แก่ เพื่อให้แตกต่างกันโดยที่ไม่มีการระบายสีด้วยพู่กันเลยแม้แต่หน่อย

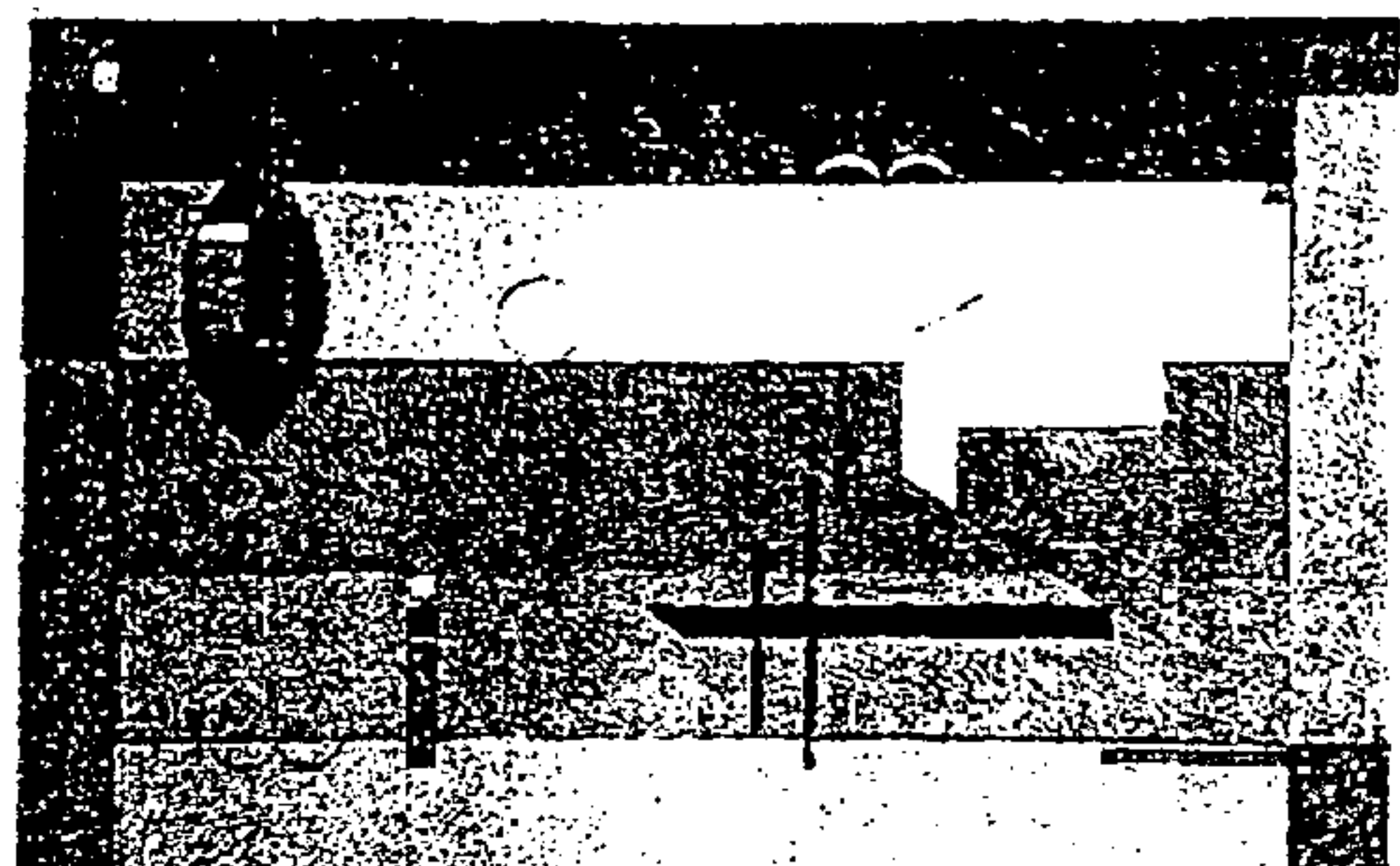
6. การวิเคราะห์ภาพกลุ่มจุด เส้น และระนาบ (point and line to plane) จำนวน 3 ภาพ

ช่วงที่สอนอยู่ที่เบอาเฮาส์ คันทินสกี ได้ให้ความชัดเจนและเคร่งครัดกับหลักพื้นฐานของการมองทางศิลปะและหลักสำคัญต่าง ๆ การวาดภาพของเขาเน้นทางเหตุผลและหลักความเป็นจริงของชีวิต การวาดภาพด้วยโครงสร้างที่สร้างขึ้นภายใต้ความกดดันของการสอนแบบวิเคราะห์ และเน้น

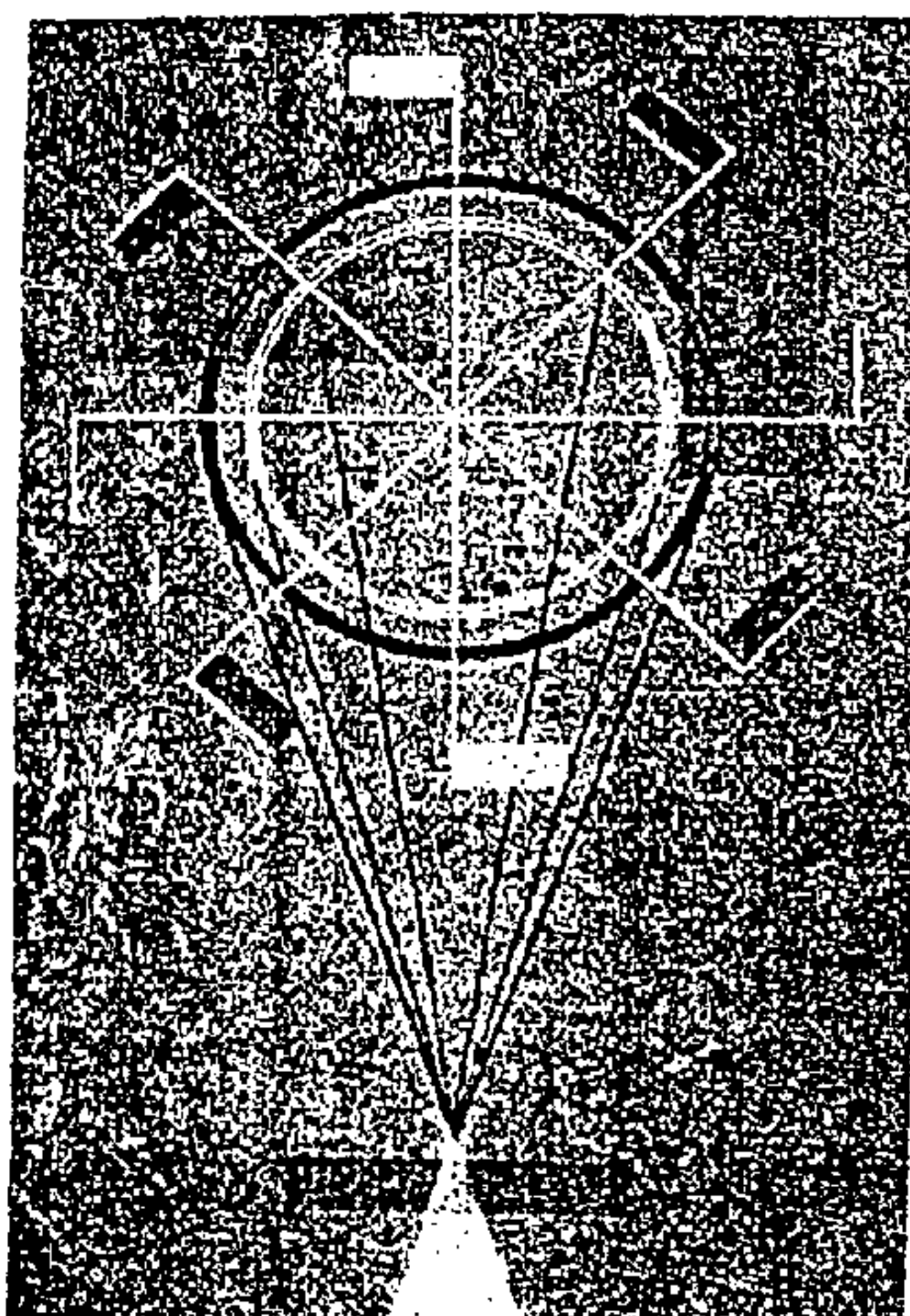
เหตุผลของโปรแกรมที่เบาเฮาส์ เขาเริ่มต้นด้วยการวิเคราะห์ส่วนประกอบหรือโครงสร้างอย่างเป็นส่วนๆ จาก จุด เส้นและระนาบ จากนั้นตรวจสอบความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ แต่ละส่วน สามารถพิสูจน์ได้ว่าความไม่เป็นระเบียบแบบแผน ความลึกกลับของสัญลักษณ์ต่าง ๆ



ภาพประกอบหมายเลข 27
Kleine Zeichen, Small Signs,
Petits signs, 1924



ภาพประกอบหมายเลข 28
Ruiet Assertion, 1929



ภาพประกอบหมายเลข 29
Fidel, 1930

6.1 แนวคิดในการสร้างงาน

ผลงานกลุ่มจุด เส้นและระนาบ เป็นการสร้างขึ้นจากที่ค้นคืนสภิสอนที่เบาเฮาส์ รวมทั้งการค้นพบสิ่งใหม่จากขอบเขตทางจิตวิทยาในการสอนเรื่องสีเน้นพัฒนาสีดังนี้

- สีเหลือง สีน้ำเงิน มีหลักสำคัญทางลัทธิความเชื่อและการศึกษาสิ่งลึกลับ
- ความแตกต่างระหว่างสีดำและสีขาว
- สีเขียวและสีแดง

อีกอย่างหนึ่งคือการจำแนกสัญลักษณ์ของสีที่คล้ายกันและแบ่งสีเป็น 4 โทนสีหลักๆ โดยเริ่มการวิเคราะห์ส่วนประกอบต่างๆ และหาวิธีการประติบัติต่อพื้นฐานของรูปแบบและสี โดยทางการวิเคราะห์ ทางจิตใจมากกว่าสิ่งที่พิสูจน์ได้

6.2 เนื้อหาในงาน

ภาพในกลุ่มจุด เส้น และระนาบ ได้เข้าสู่งานนามธรรมที่แสดงเรื่องของ จุด, เส้น, และระนาบ (point and line to plane) ซึ่งเป็นอีกชุดหนึ่งที่ได้แสดงอิทธิพลของสถาบันเบาเฮาส์ พบได้ในงานของกันดินสกี

6.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

6.3.1 เส้น

เส้นเกิดขึ้น 2 ลักษณะคือ

- เส้นที่เกิดขึ้นจริง ได้แก่ทางด้านขวามือของภาพ *Kleine Zeichen ,Small Signs, Petits signs, 1924, Ruet Assertion, 1929* และภาพวงกลมของภาพ *Fidel, 1930*
- เส้นที่เกิดจากขอบ ได้แก่การใช้สีระบายมาชนกับอีกสีหนึ่งที่แตกต่างกันปรากฏในภาพทุกภาพ

6.3.2 สีและรูปทรง

ส่วนใหญ่ในภาพชุดที่ 6 ใช้รูปทรงเลขาคณิตที่มีสีระบายทับซ้อนและต่อกับสีที่มีความแตกต่างกันทำให้เกิดรูปทรง สามเหลี่ยม สีเหลี่ยมและวงกลม สีที่เป็นสีอ่อนโดยนำมาใช้เป็นฉากหลังและใช้สีดำ (ภาพ *Kleine Zeichen ,Small Signs, Petits signs, 1924*) หรือสีเย็น (ภาพ *Ruet Assertion, 1929* และ *Fidel, 1930*) มาสร้างให้เกิดจุดเด่นร้อยละ 5-10 เท่านั้น

6.3.3 มิติและบริเวณว่าง

ปรากฏเส้นที่พุ่งตรงเข้าสู่ฉากหลังคล้ายหลักการเขียนภาพทัศนียภาพ สร้างให้เกิดมิติในทุกภาพเหมือนปลายของเส้นที่พุ่งตรงเข้าไปที่บริเวณว่างนั้น มีความรู้สึกกว้างไกล

6.3.4 ความเคลื่อนไหว

ปรากฏความเคลื่อนไหวในภาพ *Kleine Zeichen ,Small Signs, Petits signs, 1924* ด้านบนซ้าย ซึ่งเป็นเส้นดำในช่องสีเหลี่ยม และในภาพ *Fidel, 1930* ซึ่งแสดงทิศทางของลักษณะคล้ายวงรีต่างๆ ที่หมุนไปทิศทางเดียวกัน

6.3.5 องค์ประกอบศิลป์

ในภาพทั้งหมดเน้นจุดเด่นไว้ตรงกลางภาพ เช่น ภาพ *Kleine Zeichen ,Small Signs, Petits signs, 1924* มีวงกลมสีดำ ภาพ *Ruet Assertion, 1929* มีสีเหลี่ยมอยู่ตรงกลาง และ

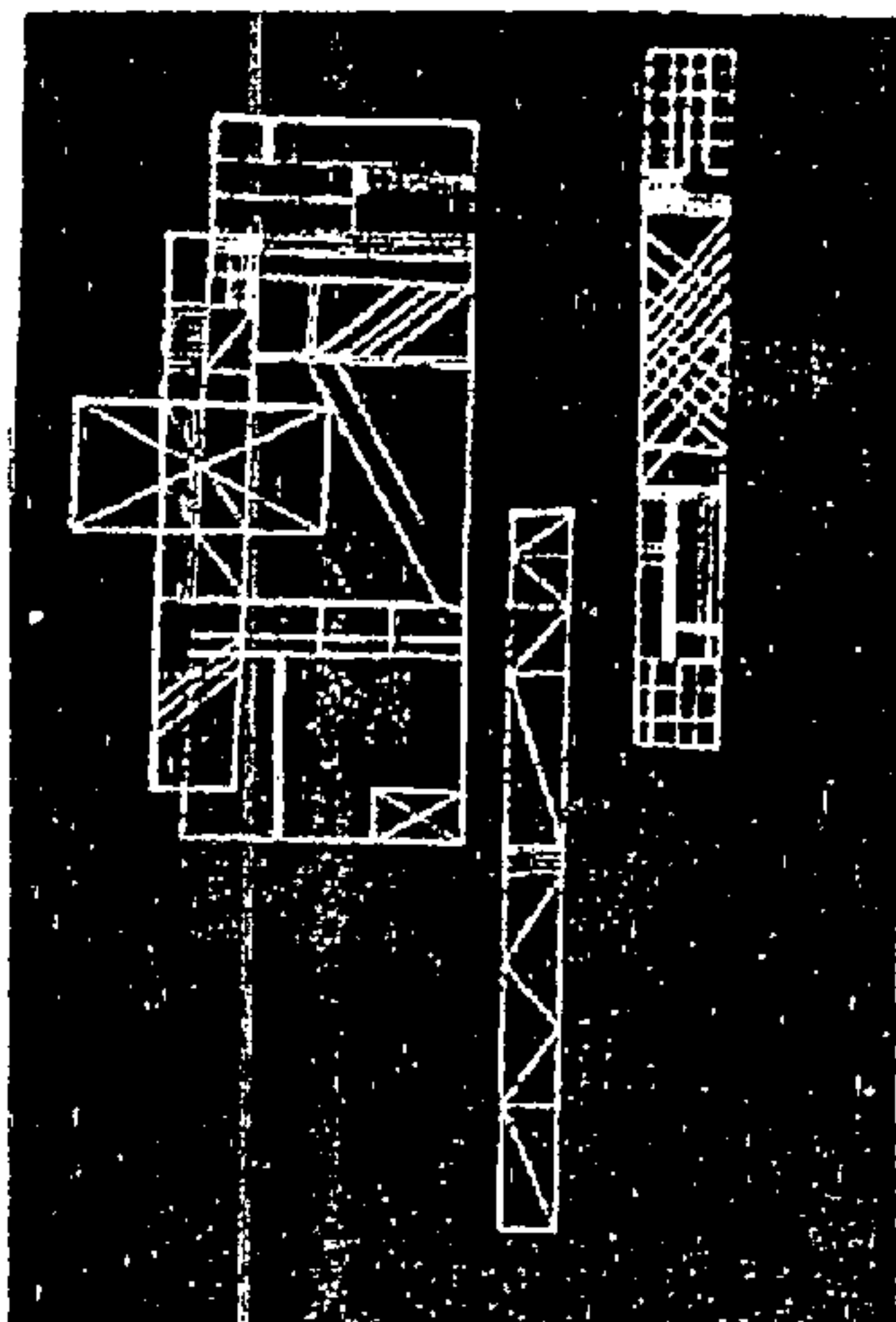
Fidel, 1930 มีเส้นที่ขีดขอบเป็นวงกลมสีดำและสีขาวไว้เช่นกัน โดยมีรูปเรขาคณิตเป็นรายละเอียดของภาพอยู่ในบางส่วนของภาพ

6.2.6 กลวิธีในการสร้างงาน

ทุกภาพจะใช้การระบายสีขอบคม การระบายสีเรียบและตัดเส้นด้วยสีดำและสีขาวแทบทุกภาพ และการระบายสีทับซ้อนให้ปรากฏสีเดิม เช่น ภาพ Fidel, 1930

7. การวิเคราะห์ภาพกลุ่มโครงสร้างของเมือง (structure of city) จำนวน 2 ภาพ

วิธีการสร้างภาพของ คันทินสกี อีกวิธีหนึ่งคือ ใช้สีน้ำมันมาเขียนภาพลงบนกระดาษสีดำหรือบอร์ดที่มีลักษณะเป็นการเขียนเส้น และสีต่างๆ ซึ่งได้รับอิทธิพลของ สถาบันเบาเฮาส์ซึ่งเป็นสถาบันของนักออกแบบและสถาปนิก



ภาพประกอบหมายเลข 30
Gridded, 1935



ภาพประกอบหมายเลข 31
Untitled, 1940

7.1 แนวคิดในการสร้างงาน

รูปทรงและการออกแบบเพิ่มพูนความรู้วิชาและรสนิยม สถาบันเบทาเฮาส์มีจุดมุ่งหมายในการนำรูปทรงมาปฏิบัติทดลองเพื่อสร้างความเป็นสิ่งใหม่และเชื่อว่าการสร้างอาคารบ้านเรือนหรือโครงสร้างอื่นๆ จะต้องมีความร่วมมือทำงานเป็นกลุ่มไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรมและอื่นๆ

7.2 เนื้อหาในงาน

ภาพในกลุ่มนี้มีด้วยกัน 2 ภาพ ซึ่งมีความแตกต่างจากภาพในชุดอื่นๆ เพราะคันดินสีก็ได้เขียนสีลงบนกระดาษสีดำ เนื้อหาดำเนินภาพโครงสร้างของเมืองและตึกหรือผังเมือง

7.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

7.3.1 เส้น

เส้นที่เกิดในภาพเป็นเส้นที่เกิดขึ้นจริงเพียงอย่างเดียวซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาในภาพที่เกิดขึ้นจากเส้นที่มีสีเส้นและรูปทรงต่างๆ บนพื้นสีดำ โดยแสดงเส้นเป็นเส้นตรง เส้นโค้ง และเส้นอิสระ

7.3.2 สีและรูปทรง

สีเป็นตัวสร้างรูปทรงให้เกิดในงาน โดยสีที่เขียนลงบนกระดาษดำนั้นจะเป็นสีอ่อน โดยความหลากหลายของสีมีน้อยแต่จะใช้วิธีเขียนเป็นเส้นและจุดให้เกิดเป็นรูปทรงต่างๆ ทั้งรูปทรงเรขาคณิตในภาพ Gridded, 1935 และรูปทรงอิสระในภาพ Untitled, 1940

7.3.3 มิติเป็นบริเวณว่าง

มีมิติ 2 มิติโดยเกิดขึ้นจากรูปทรงที่มีเส้นทับซ้อนอยู่ และทั้งบริเวณว่างเป็นสีดำไว้เป็นเนื้อกระดาษ

7.3.4 การเคลื่อนไหว

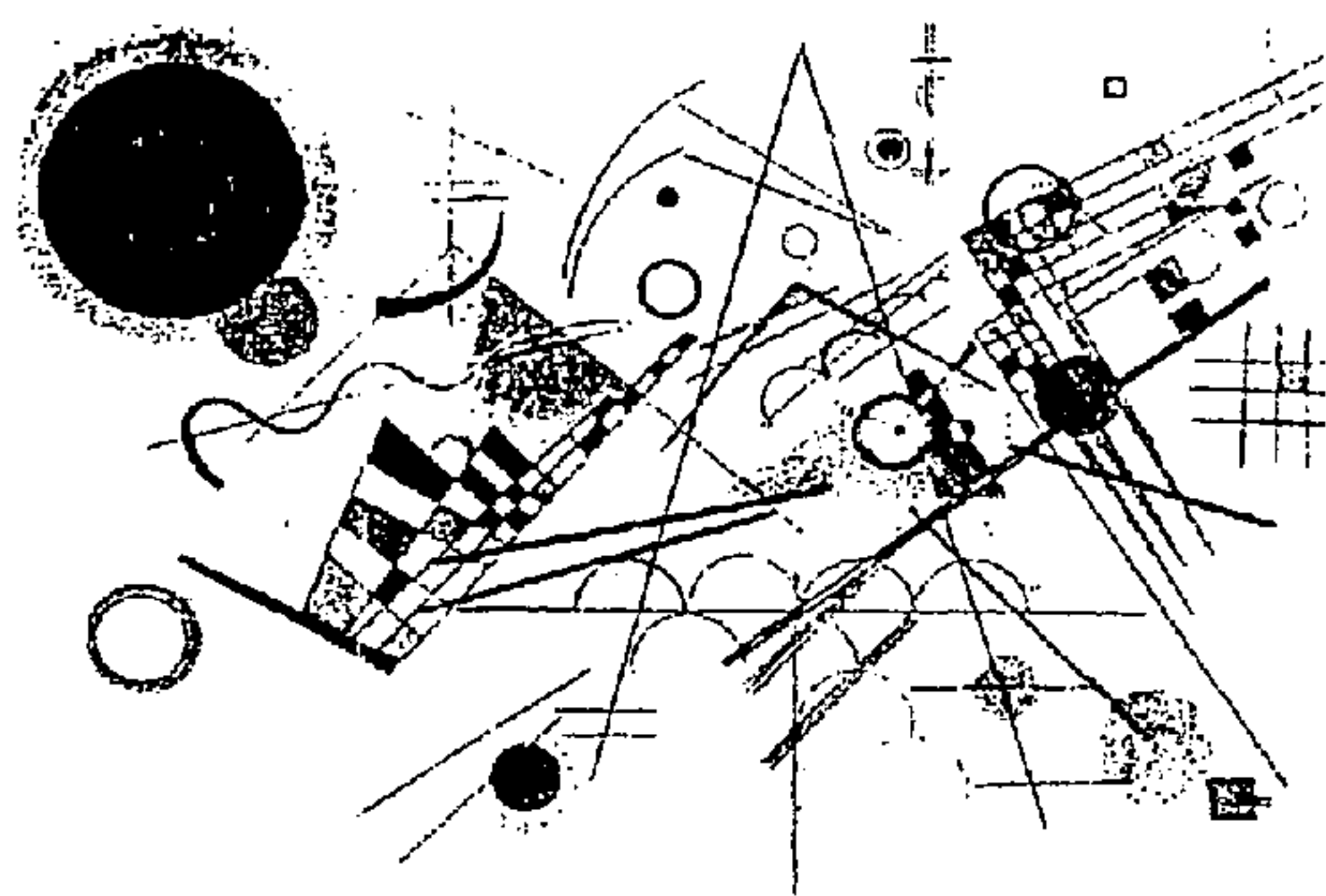
มีความเคลื่อนไหวปรากฏอยู่ในภาพ Untitled, 1940 เท่านั้น โดยเส้นที่เกิดจากการสร้างให้อิสระนั้น ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว

7.3.5 กลวิธีในการสร้างงาน

ทั้งภาพที่ Gridded, 1935 และ Gridded, 1935 นั้น เกิดจากการนำสีอ่อนมาเขียนให้เกิดเส้นรอบนอกบนกระดาษสีดำแล้วก็สร้างพื้นผิวของภาพด้วยสีที่เป็นจุด แต้ม ชีด

8. การวิเคราะห์ภาพกลุ่มเส้นและทิศทางของเส้น (line and direction line) จำนวน 4 ภาพ

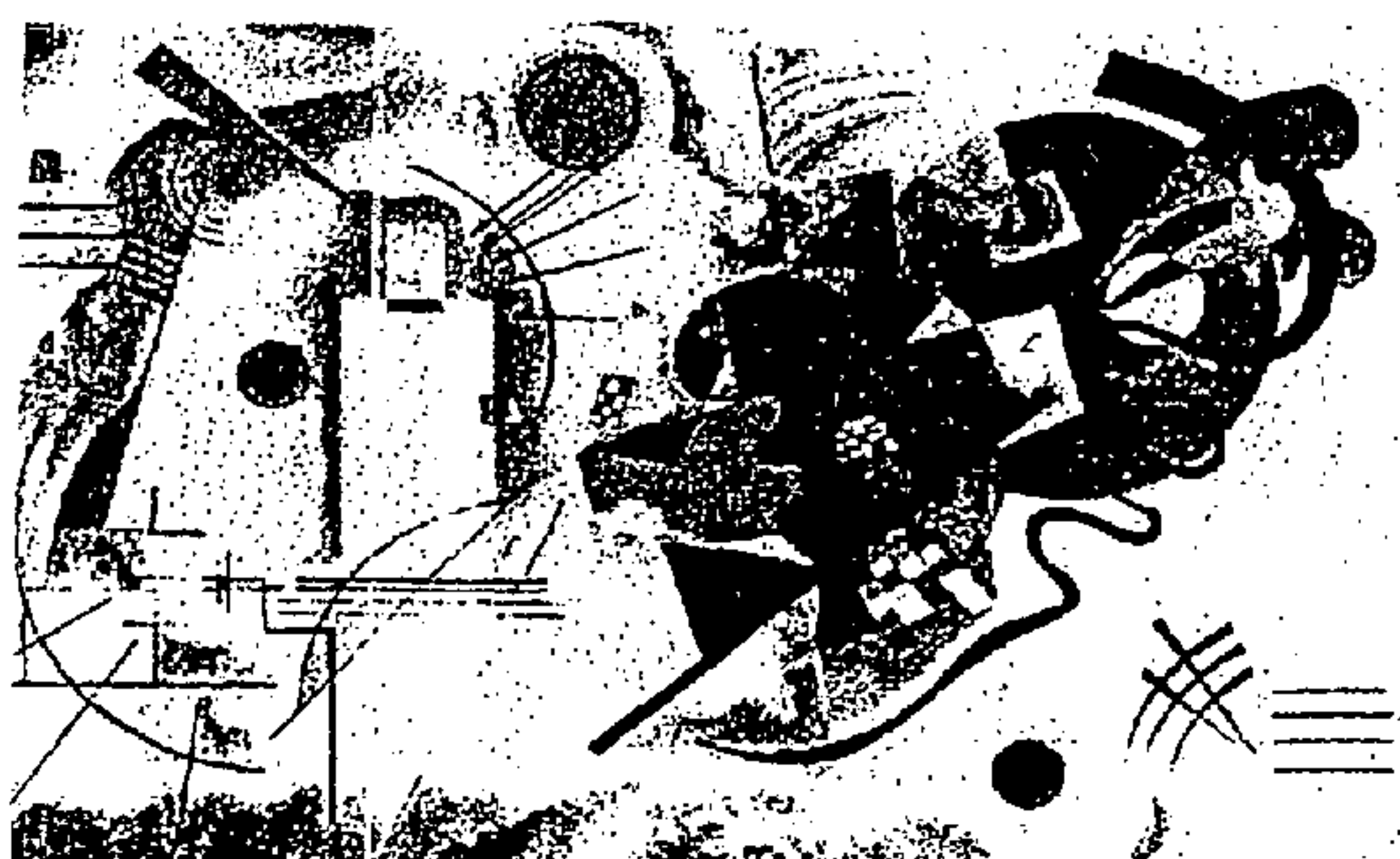
ศิลปินนำเส้นมาใช้ในงานทัศนศิลป์นั้นมีมากมายหลายวิธี เส้นที่นำมาใช้แทบทุกแบบจะต้องเป็นรื้อรอยที่ให้ค่าแก่การรับรู้ดังเช่นการเคลื่อนไหวทิศทางและมิติของเส้นที่นำมาใช้



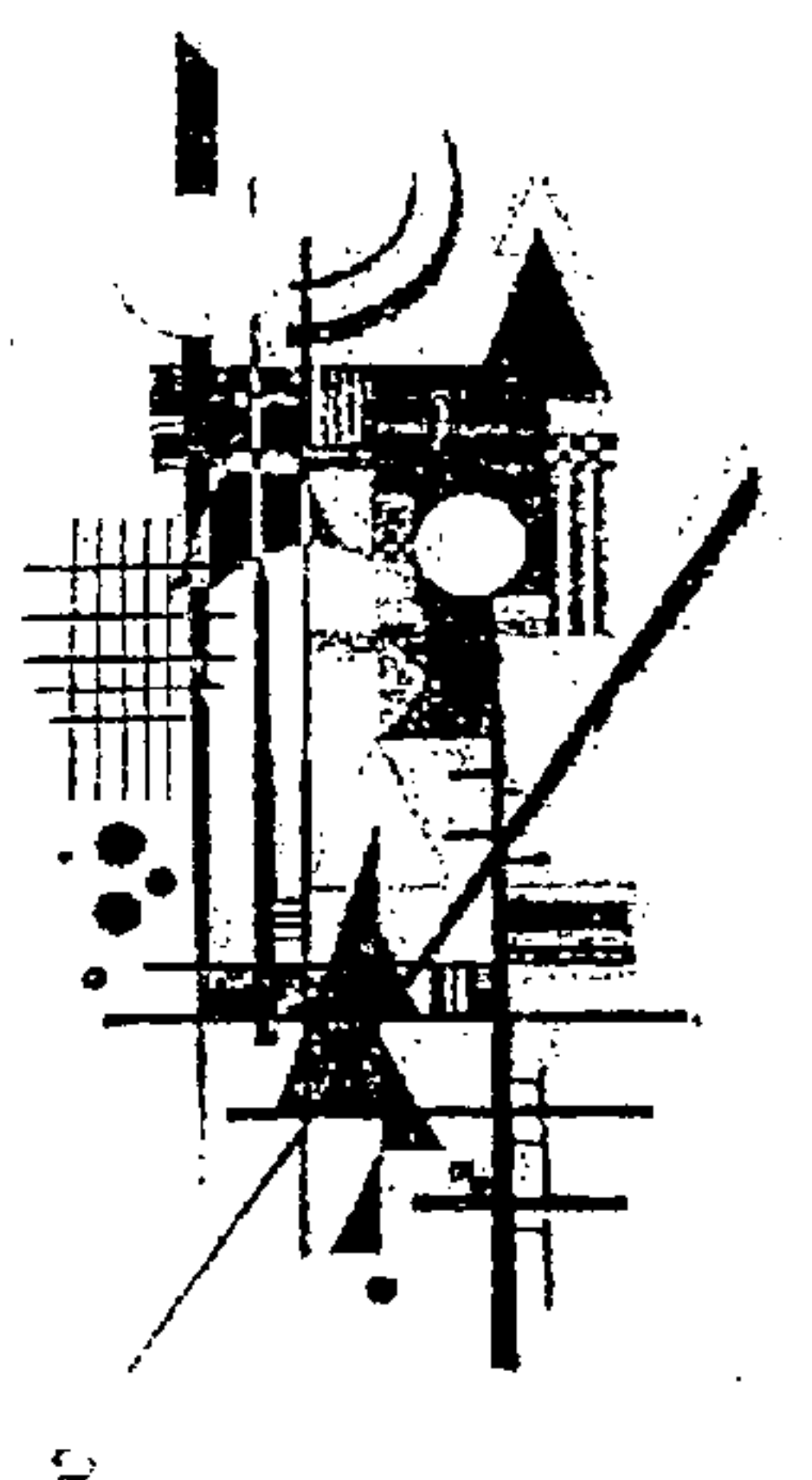
ภาพประกอบหมายเลข 32
Composition VIII, 1923



ภาพประกอบหมายเลข 33
Composition X, 1939



ภาพประกอบหมายเลข 34
Yellow - Red - Blue, 1925



ภาพประกอบหมายเลข 35
Hard In Soft, 1927

8.1 แนวคิดในการสร้างงาน

ในงานกลุ่มนี้ คันทินสกี สร้างก่อนช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เขาได้สร้างโลกกลับและมีจินตนาการที่มองเห็นได้อุดมไปด้วยสีและร่องรอยของความขัดแย้งทางทหารที่คุกคามอยู่ในขณะนั้น

8.2 เนื้อหาในงาน

ภาพในกลุ่มเส้นและทิศทางของเส้น อยู่ในเวลาที่คันทินสกีอยู่ในยุค จุด เส้น และระนาบ คล้ายเนื้อหาของกลุ่มภาพจุด เส้น และ ระนาบ แต่มีความแตกต่างกันในเนื้อหาของภาพมีความซับซ้อนและรายละเอียดมากกว่า โดยเนื้อหาจะแสดงเรื่องเส้นและทิศทางที่ซับซ้อนของเส้น

8.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

8.3.1 เส้น

เส้นในภาพกลุ่มนี้ส่วนใหญ่มี 2 ประเภท

- เส้นที่เกิดขึ้นจริง เห็นได้ชัดจากภาพ Composition VIII, 1923 และ Hard In Soft, 1927 โดยแสดงให้เห็นถึงลีลาและทิศทางของเส้น ขนาดของเส้นส่วนใหญ่จะให้เส้นตรงและเส้นโค้งสลับซับซ้อนไปมา แต่ก็ยังมีเส้นที่เกิดจากขอบอยู่บ้าง

- เส้นที่เกิดจากขอบ ปรากฏในภาพ Composition X, 1939 และ Yellow – Red – Blue, 1925 แต่ก็ยังมีเส้นที่เกิดขึ้นจริงอยู่ด้วยแต่น้อยกว่า ซึ่งทำให้เกิดรายละเอียดและลวดลายบนภาพได้เป็นอย่างดี

8.3.2 สีและรูปทรง

มีการระบายสีที่ซับซ้อน สีส่วนใหญ่เป็นแม่สี และสีขั้นที่ 2 เกิดจากการผสมด้วยสีดำให้เข้มและผสมสีขาวให้อ่อน ซึ่งเมื่อสีมาชนกันซ้อนกันจะทำให้เกิดรูปทรงอิสระ รูปทรงเรขาคณิต

8.3.3 มิติและบริเวณว่าง

มิติใกล้-ไกล เกิดจากจังหวะของรูปทรงและบริเวณว่างลวงตา โดยใช้หลักการในการวางภาพ คือ ระยะใกล้ระบายสีเข้ม ระยะไกลระบายสีอ่อน โดยมีจุดเด่นหรือระยะใกล้ที่สุด คือ สีเข้ม เช่น สีดำและรูปทรงที่มีขนาดใหญ่

8.3.4 การเคลื่อนไหว

จากวิธีการเขียนเส้นและระนาบของสีที่มีขนาดแตกต่างกันและมีสีที่อ่อนแก่แตกต่างกันนั้น สร้างให้เกิดภาพที่แสดงการเคลื่อนไหวในภาพได้

8.3.5 องค์ประกอบศิลป์

ในภาพชุดนี้ไม่มีการสร้างจุดเด่นอย่างที่ผ่านมา เช่น การวางภาพตรงกลาง แต่ยังมีให้เห็นถึง การแสดงความล่องลอยของรูปทรงที่อยู่กลางภาพและทั่วทั้งภาพเน้นที่สีเข้มและอ่อนให้ตัดกันมากกว่าการเน้นที่รูปทรง

8.4 กลวิธีการสร้างงาน

ภาพในชุดนี้เป็นภาพสีน้ำมันที่ระบายลงบนผ้าใบทั้งเส้นโดยเทคนิคที่ใช้มีการระบายเรียบ สีกลมกลืน การไล่สีน้ำหนักสีอ่อนแก่และตัดเส้นหรือเขียนเส้นให้ซับซ้อนลงไปอีกครั้ง

สรุป

เนื้อหาที่เกิดขึ้นในงานได้อิทธิพลมาจากการออกแบบของสถาบันเบ้าเฮาส์ และเปลี่ยนมาเป็นรูปทรงทางธรรมชาติและชีวภาพ โครงสร้างทางทัศนศิลป์ จะแสดงเรื่องเส้น สี และรูปทรง มากกว่าการแสดงออกเรื่อง มิติและ การเคลื่อนไหว แต่ในงานของคันดินสก็่จะขาดการปล่อยพื้นที่ ที่เป็นบริเวณว่างในฉากหลังของภาพไม่ได้

บทที่ 4

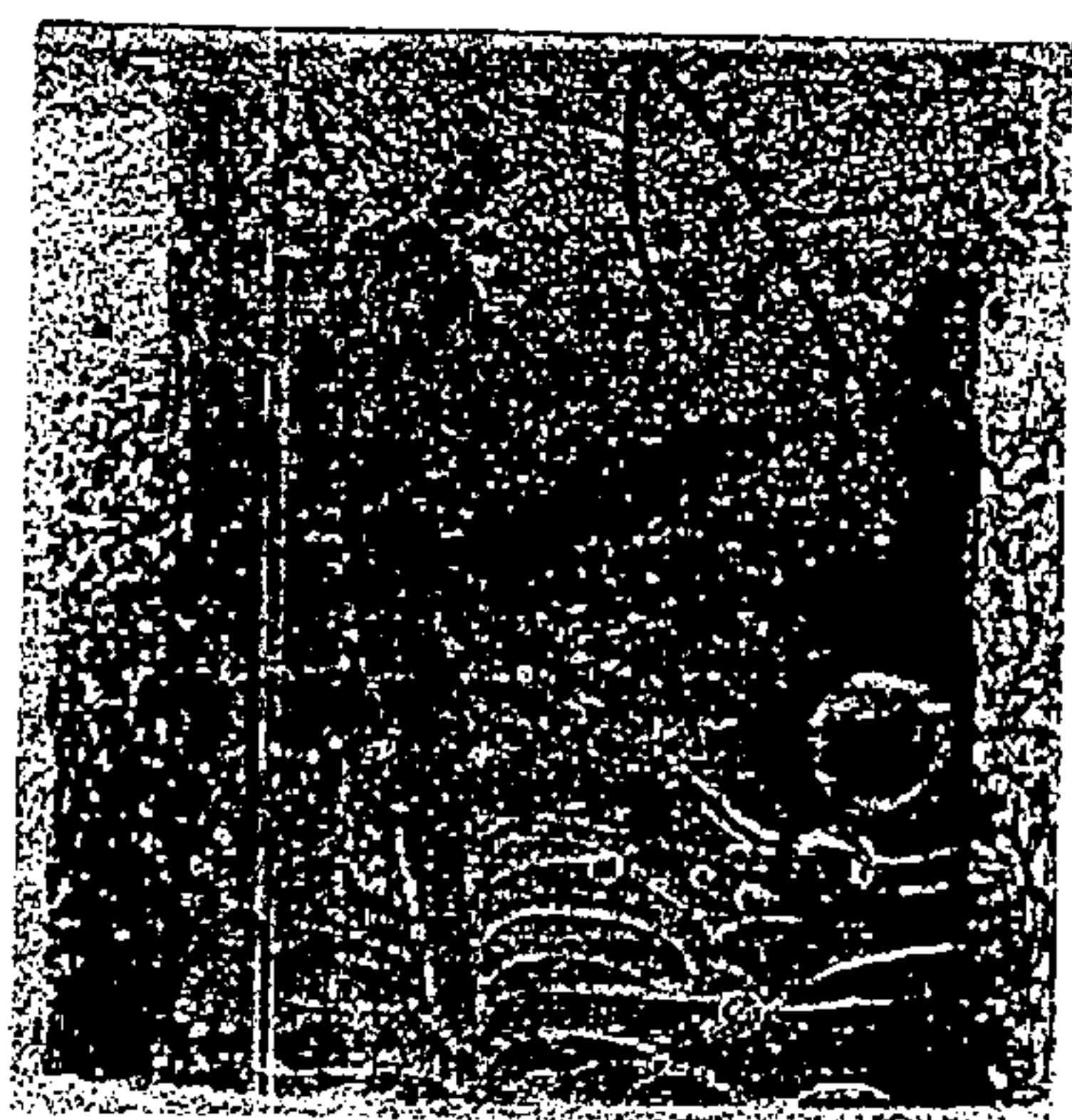
การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาสิลี คันทินสกี จำนวน 33 ภาพ ในประเด็นต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ ในแนวของผู้วิจัยจำนวน 29 ภาพ ได้แก่

ภาพที่ 1	ชื่อภาพ	น้ำ 1	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 2	ชื่อภาพ	น้ำ 2	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 3	ชื่อภาพ	น้ำ 3	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 4	ชื่อภาพ	น้ำ 4	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 5	ชื่อภาพ	ธรรมชาติ 1	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 6	ชื่อภาพ	ธรรมชาติ 2	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 7	ชื่อภาพ	ธรรมชาติ 3	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 8	ชื่อภาพ	ธรรมชาติ 4	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 9	ชื่อภาพ	ลีลาธรรมชาติ 1	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 10	ชื่อภาพ	ลีลาธรรมชาติ 2	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 11	ชื่อภาพ	ลีลาธรรมชาติ 3	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 12	ชื่อภาพ	ลีลาธรรมชาติ 4	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 13	ชื่อภาพ	ลีลาธรรมชาติ 5	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 14	ชื่อภาพ	ลีลาธรรมชาติ 6	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 15	ชื่อภาพ	ต่างต้น 1	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 16	ชื่อภาพ	ต่างต้น 2	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 17	ชื่อภาพ	ต่างต้น 3	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 18	ชื่อภาพ	ต่างต้น 4	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 19	ชื่อภาพ	หลายพันธุ์ 1	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 20	ชื่อภาพ	หลายพันธุ์ 2	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 21	ชื่อภาพ	หลายพันธุ์ 3	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 22	ชื่อภาพ	หลายพันธุ์ 4	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 23	ชื่อภาพ	ผืนแปร 1	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 24	ชื่อภาพ	ผืนแปร 2	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 25	ชื่อภาพ	ผืนแปร 3	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 26	ชื่อภาพ	ฟุ้งพา 1	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 27	ชื่อภาพ	ฟุ้งพา 2	ขนาด	25 x 25	เซนติเมตร
ภาพที่ 28	ชื่อภาพ	ฟุ้งพา 3	ขนาด	18 x 31	เซนติเมตร
ภาพที่ 29	ชื่อภาพ	ฟุ้งพา 4	ขนาด	28 x 41	เซนติเมตร

การวิเคราะห์ แบ่งตามกลุ่มที่อยู่ในภาพ ชัดเดียวกัน โดยแยกจาก เนื้อหาในภาพ โครงสร้างทางทัศนศิลป์ หรือ กลวิธีในการสร้างงาน ได้จำนวน 7 กลุ่ม ประกอบด้วย

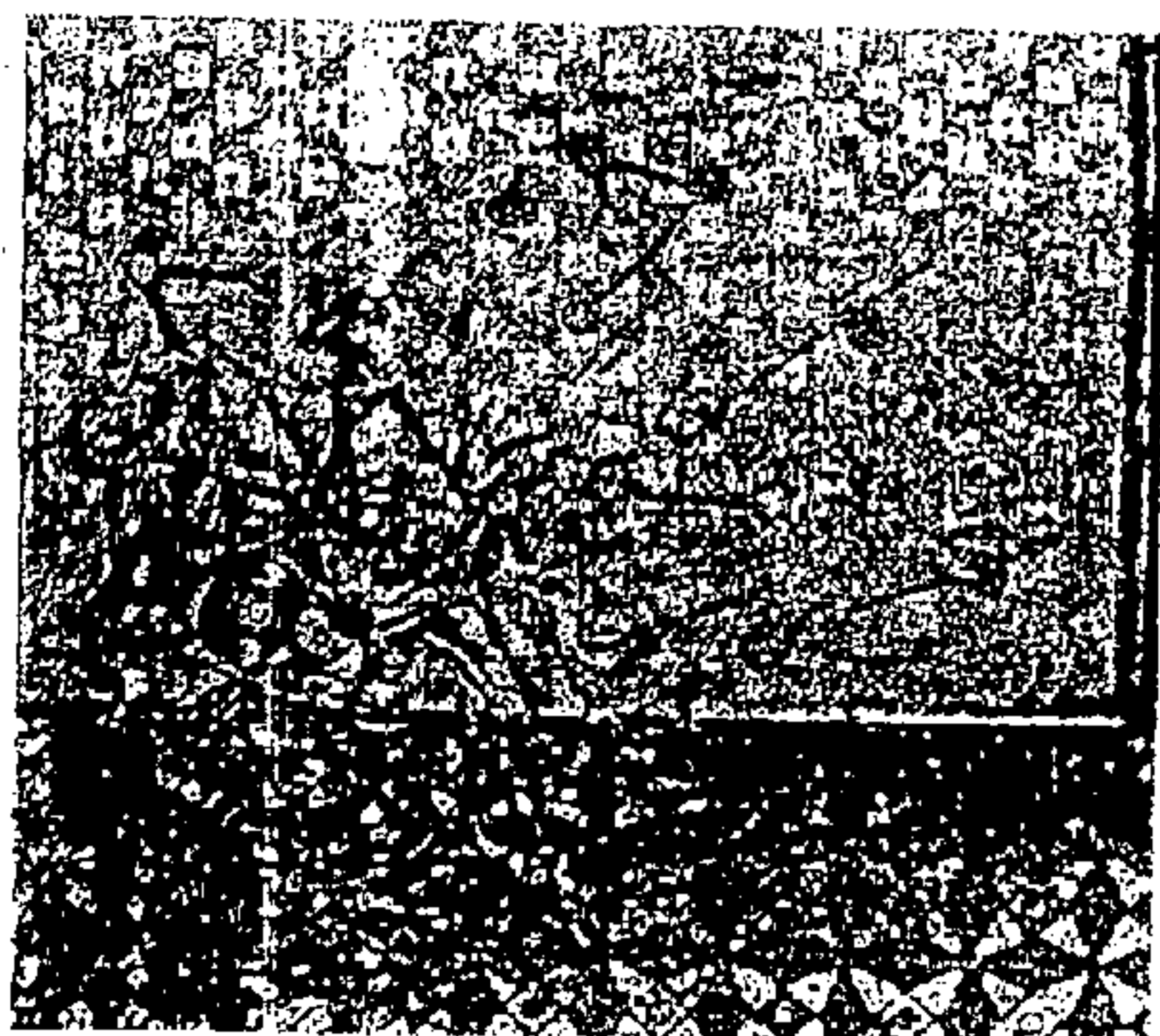
1. ภาพชุดน้ำ 1 - 4 จำนวน 4 ภาพ



ภาพประกอบหมายเลข 36
ชื่อภาพ น้ำ 1



ภาพประกอบหมายเลข 37
ชื่อภาพ น้ำ 2



ภาพประกอบหมายเลข 38
ชื่อภาพ น้ำ 3



ภาพประกอบหมายเลข 39
ชื่อภาพ น้ำ 4

1.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

น้ำให้ประโยชน์ต่อชีวิตทุกชีวิตให้ต่อสู่ดิ้นรนอยู่บนโลกได้อย่างสุขสบาย โดยสร้างความชุ่มฉ่ำให้กับชีวิตที่อยู่บนโลก ไม่ว่าจะเป็น คน สัตว์ และสิ่งมีชีวิตอื่นๆ ได้อย่างมีคุณค่ามากมาย

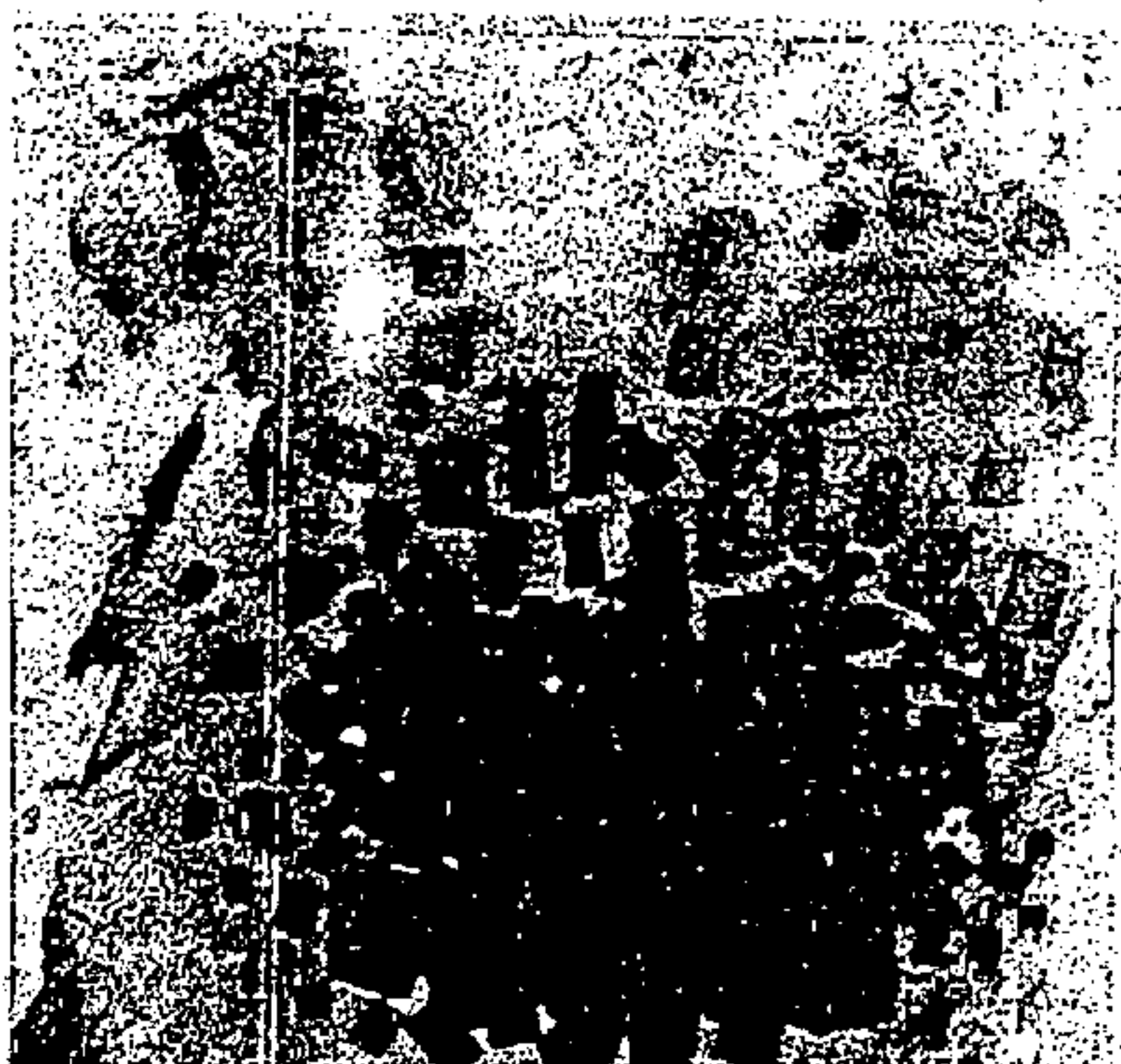
1.2 กระบวนการในการสร้างภาพ ชุดน้ำ 1 – 4 มีดังต่อไปนี้

- เรื่องราวจะเป็นภาพนามธรรมของธรรมชาติซึ่งมีข้อมูลมาจากการลอยตัวและการเคลื่อนไหวของน้ำในมุมมองต่าง ๆ

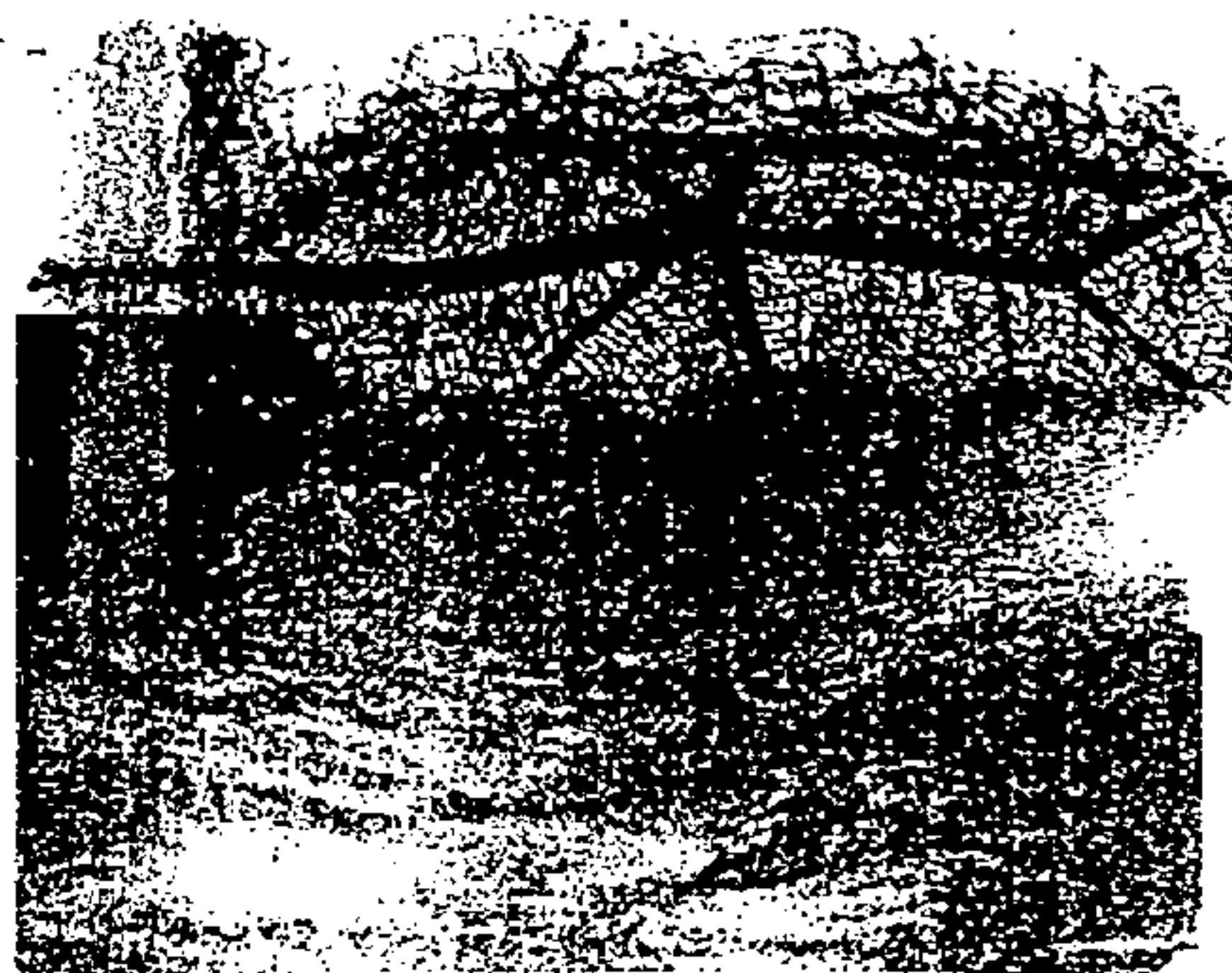
1.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

- เส้นในภาพจะมี เส้นที่เกิดจากขอบเสียส่วนใหญ่ เช่น ในภาพน้ำ 1 และ ภาพน้ำ 3 เส้นที่เกิดจริง ในภาพน้ำ 4 ในบางส่วนของภาพเท่านั้น
- รูปทรงและสีจะเกิดขึ้นพร้อมกัน ซึ่งเกิดจากกลวิธีในการพิมพ์ในเทคนิคภาพพิมพ์ร่องลึก ภาพพิมพ์หิน และภาพพิมพ์ครั้งเดียว
- สีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีโทนเย็นและใช้สีดำมาสร้างรูปแบบต่าง ๆ ให้เกิดขึ้นในภาพ
- ความเคลื่อนไหวในภาพจะเกิดขึ้นจากเส้นสีดำที่ขีดเป็นเส้นอิสระวนไป – มา และจังหวะนี้จะมีพื้นที่ที่เป็นบริเวณว่างลงตาเกิดขึ้นด้วย

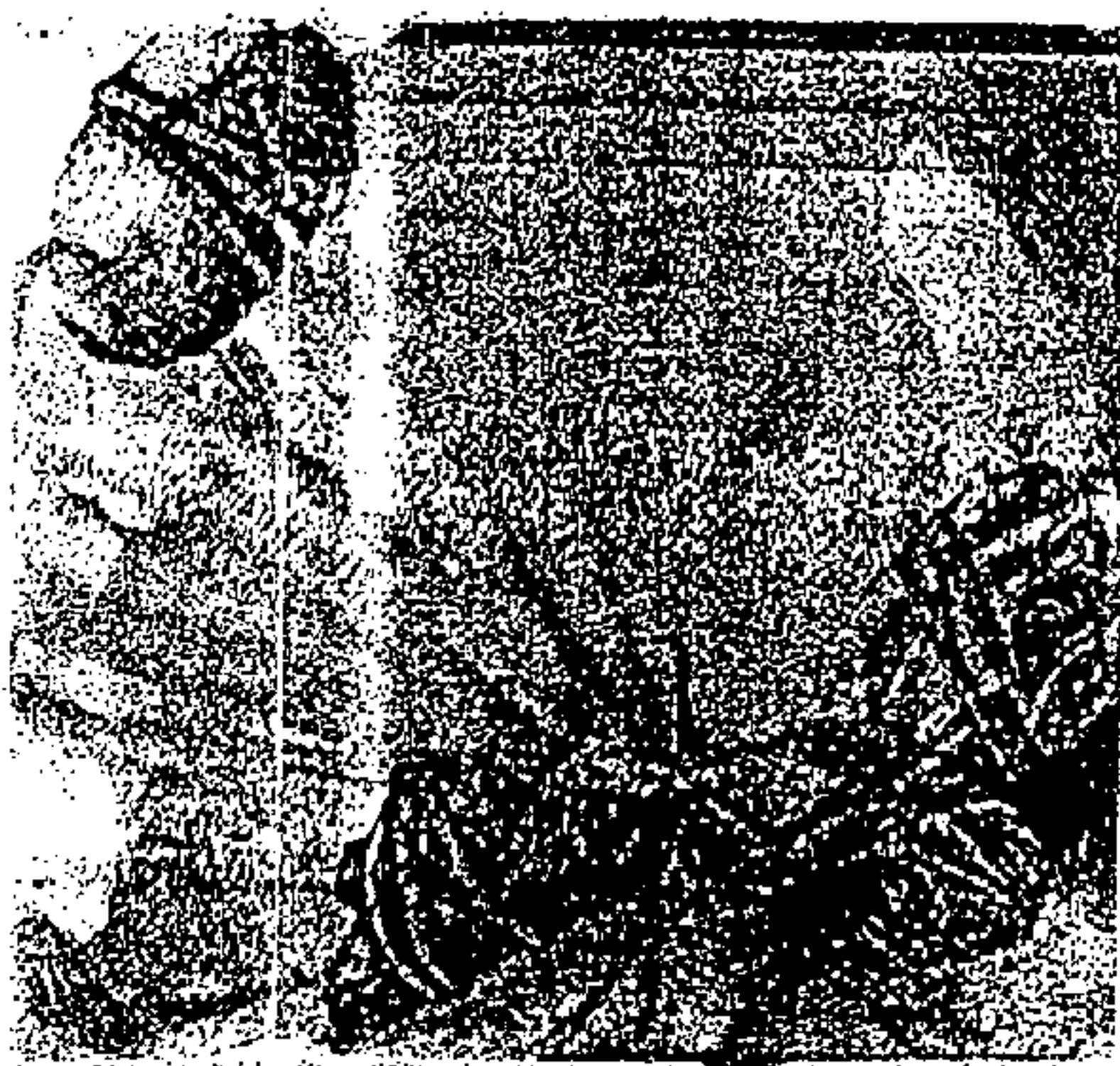
2. ภาพชุดธรรมชาติ 1-4 จำนวน 4 ภาพ



ภาพประกอบหมายเลข 40
ชื่อภาพ ธรรมชาติ 1



ภาพประกอบหมายเลข 41
ชื่อภาพ ธรรมชาติ 2



ภาพประกอบหมายเลข 42
ชื่อภาพ ธรรมชาติ 3



ภาพประกอบหมายเลข 43
ชื่อภาพ ธรรมชาติ 4

2.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ธรรมชาติเป็นตัวการทำให้ชีวิตบนโลก มีความแตกต่าง คล้ายคลึง และเปลี่ยนแปลง ทั้งในเชิงวิทยาศาสตร์ สุนทรียศาสตร์ หรือ ในด้านอื่นๆ ที่ต้องใช้ประสบการณ์ของผู้มอง และรับรู้ที่แตกต่างกัน

2.2 กระบวนการในการสร้างภาพ ชุด ธรรมชาติ 1 ถึง ภาพ ธรรมชาติ 4 มีดังต่อไปนี้

- เรื่องราวจะเป็นภาพ ธรรมชาติในลักษณะต่าง ๆ เช่น ลีท้องฟ้า ต้นหญ้า ก้อนหิน

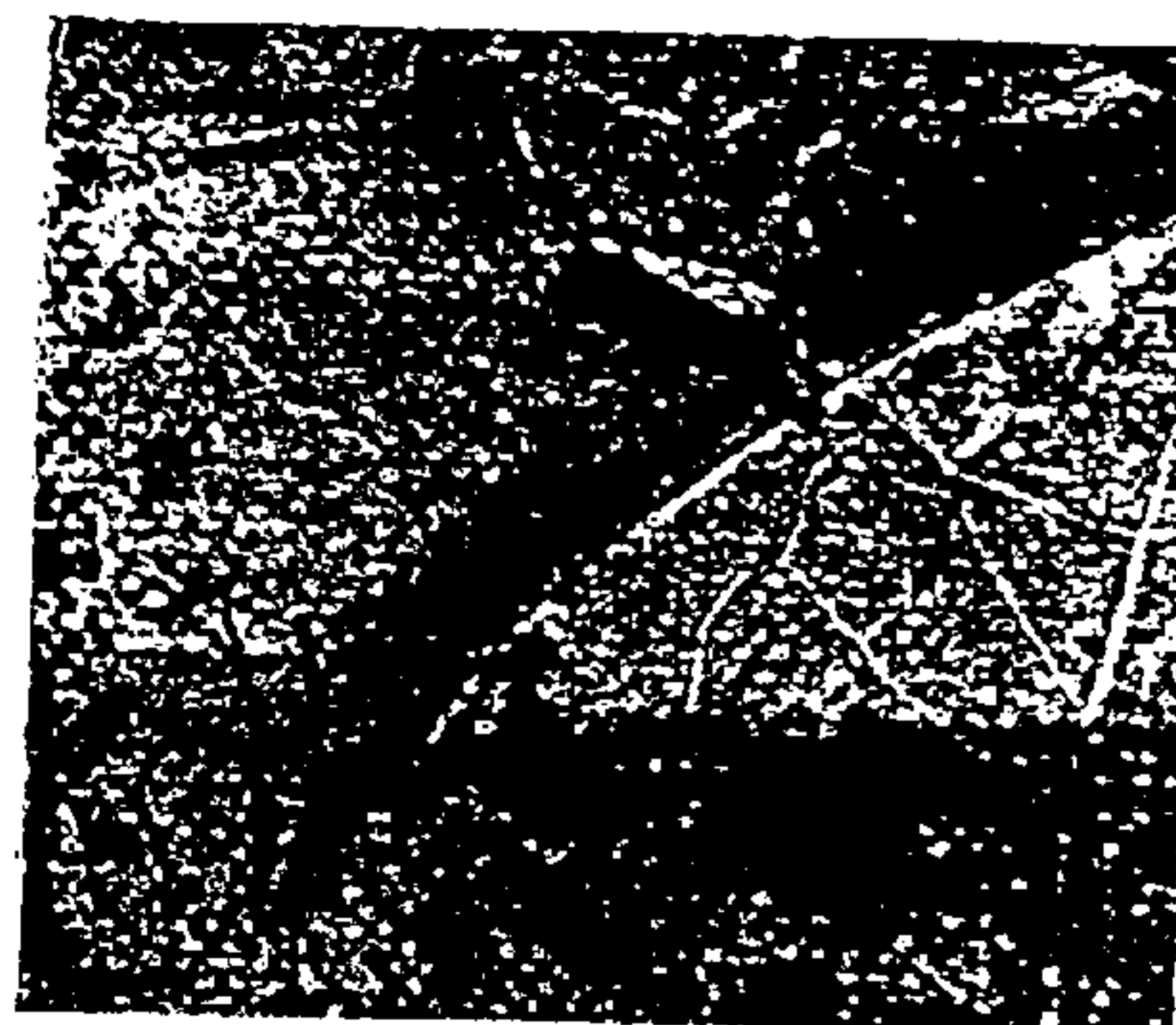
2.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์ในภาพ แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

- เส้นที่เกิดจากเส้นจริงเป็นส่วนใหญ่ ในภาพธรรมชาติ 3 และ ภาพธรรมชาติ 4
- เส้นที่เกิดจากเส้นขอบเป็นส่วนใหญ่ ในภาพภาพธรรมชาติ 1 และ ภาพธรรมชาติ 2
- สีทำให้เกิดรูปทรงในงานชุดนี้ซึ่งเกิดขึ้นจากเทคนิคภาพพิมพ์ ซิลสกรีน ภาพพิมพ์ครั้งเดียว ภาพพิมพ์กระเบื้องยาง และ ภาพพิมพ์วัสดุ
- ความเคลื่อนไหวในภาพเกิดจากการทับซ้อนของรูปทรง ซึ่งจังหวะนี้ทำให้เกิดพื้นที่ว่างให้เห็นด้วย

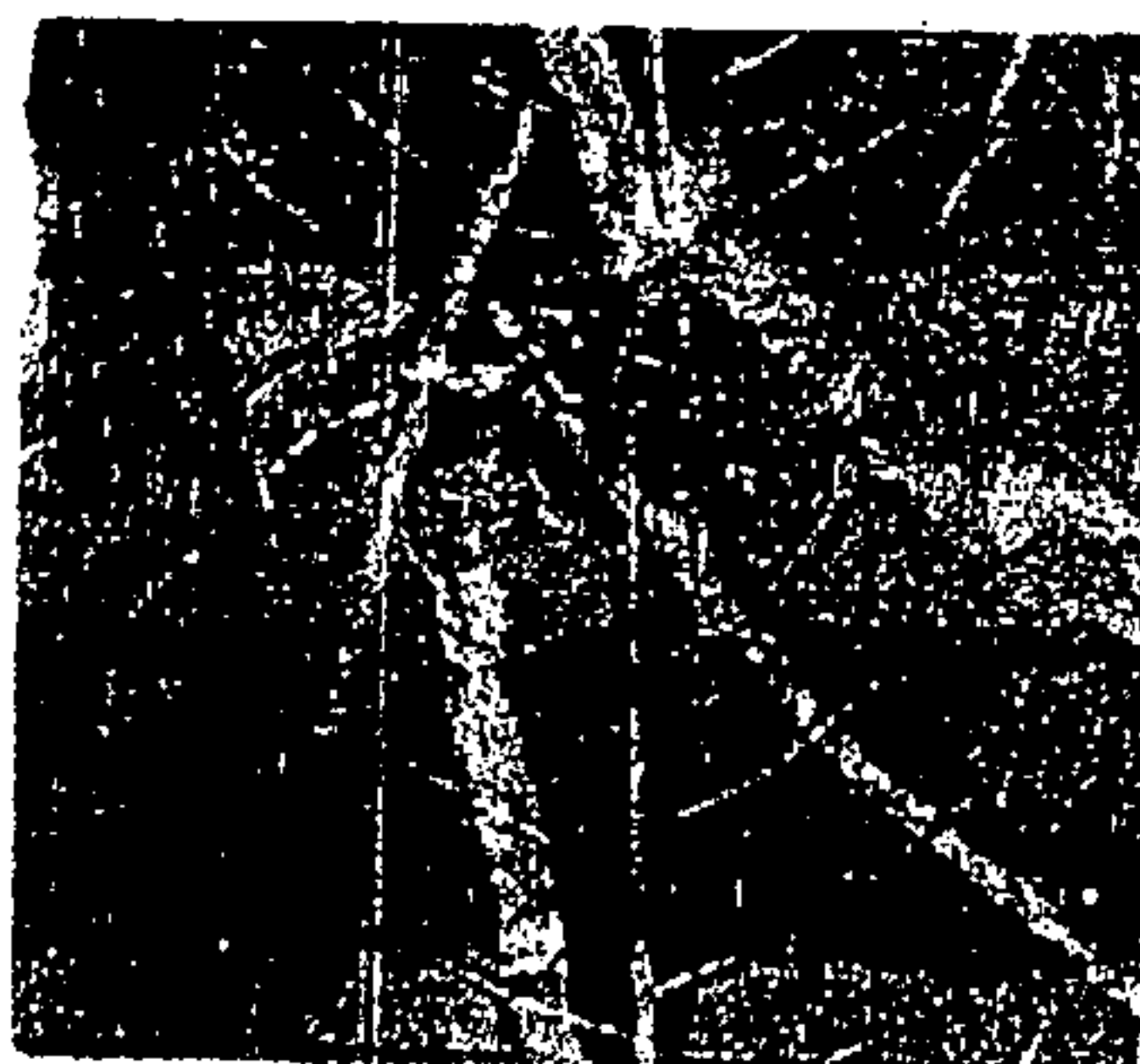
3. ภาพชุดลิลลารมชาติ 1-6 จำนวน 6 ภาพ



ภาพประกอบหมายเลข 44
ชื่อภาพ ลิลลารมชาติ 1



ภาพประกอบหมายเลข 45
ชื่อภาพ ลิลลารมชาติ 2



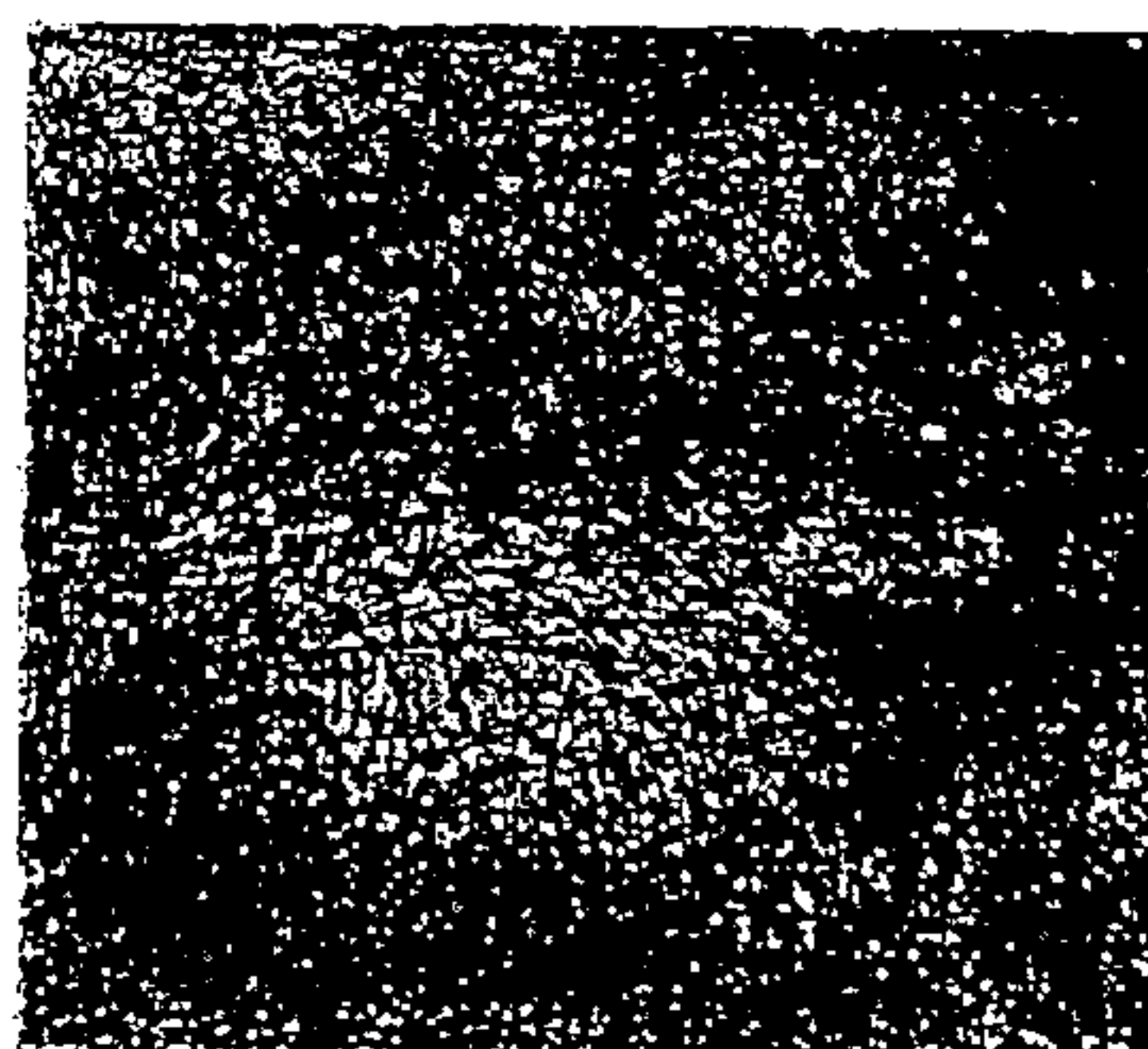
ภาพประกอบหมายเลข 46
ชื่อภาพ ลิลลารมชาติ 3



ภาพประกอบหมายเลข 47
ชื่อภาพ ลิลลารมชาติ 4



ภาพประกอบหมายเลข 48
ชื่อภาพ ลิลลารมชาติ 5



ภาพประกอบหมายเลข 49
ชื่อภาพ ลิลลารมชาติ 6

3.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ธรรมชาติเป็นตัวกำเนิด และสร้างแรงบันดาลใจให้ศิลปินสร้างงานศิลปะ ธรรมชาติมีอยู่หลายแง่มุม มีทั้งความน่าสะพรึงกลัวและอีกนัยหนึ่งนั่น คือ ความงามจากลีลาบทต่าง ๆ ของธรรมชาตินั่นเอง

3.2 กระบวนการในการสร้างภาพชุด ลีลาธรรมชาติ 1 – 6 มีดังนี้

- เนื้อหาในภาพ แสดงถึง ลีลาในมุมมองต่าง ๆ ของพืช ใบไม้ ก้อนหิน กิ่งไม้ที่ทับซ้อนกัน ด้วยวิธีการทางศิลปะภาพพิมพ์

3.3 โครงสร้างทัศนศิลป์

เส้น ในภาพชุดนี้มี 3 ลักษณะ

- เส้นที่เกิดจริง ในภาพลีลาธรรมชาติ 5 และ ลีลาธรรมชาติ 6 ซึ่งเกิดขึ้นจากเทคนิคภาพพิมพ์ โลหะ และ ภาพพิมพ์ครั้งเดียว
- เส้นที่เกิดจากขอบ ในภาพลีลาธรรมชาติ 1, 2, 3, และ ภาพลีลาธรรมชาติ 4 โดยวิธีการพิมพ์ทับซ้อนกันและสีพื้น และสีที่อยู่ด้านบนสุดของภาพ
- เส้นเชิงใน พบในภาพ ลีลาธรรมชาติ 2 และ ภาพลีลาธรรมชาติ 5
- สีและรูปทรงในงานชุดนี้มีการแยกสีและรูปทรง อย่างชัดเจน โดยที่มิได้เกิดจากการระบายสีแต่อย่างใดเช่นภาพ ลีลาธรรมชาติ 5 และ ลีลาธรรมชาติ 6 แต่ในรูป ลีลาธรรมชาติ 1, ลีลาธรรมชาติ 2, ลีลาธรรมชาติ 3 และ ลีลาธรรมชาติ 4 ก็ยังพบอยู่ซึ่งเกิดจากการพิมพ์ด้วยเทคนิคภาพพิมพ์ ดังเช่นรูปทรงชุดอื่น ๆ ที่วิเคราะห์มา
- มิติและบริเวณว่าง ปรากฏมิติอย่างชัดเจน ในภาพ ลีลาธรรมชาติ 1 และ ลีลาธรรมชาติ 3 โดยเป็นจังหวะที่ทำให้รูปทรงและพื้นช่วยสร้างบริเวณว่างให้เกิดในภาพด้วย

4. ภาพชุด ต่างตัน 1 - 4 จำนวน 4 ภาพ



ภาพประกอบหมายเลข 50
ชื่อภาพ ต่างตัน 1



ภาพประกอบหมายเลข 51
ชื่อภาพ ต่างตัน 2



ภาพประกอบหมายเลข 52
ชื่อภาพ ต่างตัน 3



ภาพประกอบหมายเลข 53
ชื่อภาพ ต่างตัน 4

4.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

การอยู่ร่วมกันของธรรมชาติย่อมต้องมีความแตกต่างของพันธุ์ไม้ในแบบต่าง ๆ กันต่างใบที่แตกต่าง ดอกที่แตกต่าง ซึ่งปรัชญาธรรมชาติสอนว่ามนุษย์ที่อยู่ในสังคมย่อมมีความต่างเช่นกัน

4.2 กระบวนการสร้างภาพ ชุดต่างต้น 1 - 4 มีดังต่อไปนี้

- เรื่องราวในภาพจะใช้สัญลักษณ์ทางศิลปะ แทนสิ่งที่อยู่ในธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ ใบไม้ ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์

4.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์ มีการประกอบกันของ

- เส้นโค้ง เส้นตรง เส้นที่เกิดจากการระบายสีทับเทคนิคการพิมพ์ซึ่งเป็นสีพื้น และเส้นที่เกิดในพื้นภาพที่เกิดจากเทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้ ภาพพิมพ์ครั้งเดียว

- รูปทรงและสีจะเกิดขึ้นจากเทคนิคการพิมพ์ ในภาพชุดนี้มีสีที่อยู่ในโทน ส้ม แดง ซึ่งเป็นสีที่อยู่ในโทนร้อน หลังจากการพิมพ์เทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้ และภาพพิมพ์ครั้งเดียวเป็นพื้นแล้ว สีที่ระบายทับเพื่อสร้างจุดเด่นและเรื่องราวเพิ่มเติมจะเกิดจากสีเข้มและอ่อน โดยจะสังเกตได้ว่าถ้าสีพื้นเข้มจะถูกทับด้วยสีอ่อน และสีพื้นอ่อนจะถูกทับด้วยเข้ม

5. ภาพชุด หลายพันธุ์ 1 – 4 จำนวน 4 ภาพ



ภาพประกอบหมายเลข 54
ชื่อภาพ หลายพันธุ์ 1



ภาพประกอบหมายเลข 55
ชื่อภาพ หลายพันธุ์ 2



ภาพประกอบหมายเลข 56
ชื่อภาพ หลายพันธุ์ 3



ภาพประกอบหมายเลข 57
ชื่อภาพ หลายพันธุ์ 4

5.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

การถือกำเนิดและการเจริญเติบโตของพืชและสัตว์ จะแวดล้อมไปด้วยอันตรายและมีตายหรือรอดชีวิตหลังจากการถือกำเนิด การเติบโตตามลำพังทำให้ชีวิตเหล่านั้นมีความหลากหลาย ขึ้นอยู่กับสภาวะทางนิเวศ และโชคชะตาทั้งสิ้น

5.2 กระบวนการในการสร้างภาพชุด หลายพันธุ์ 1 – 4 มีดังนี้

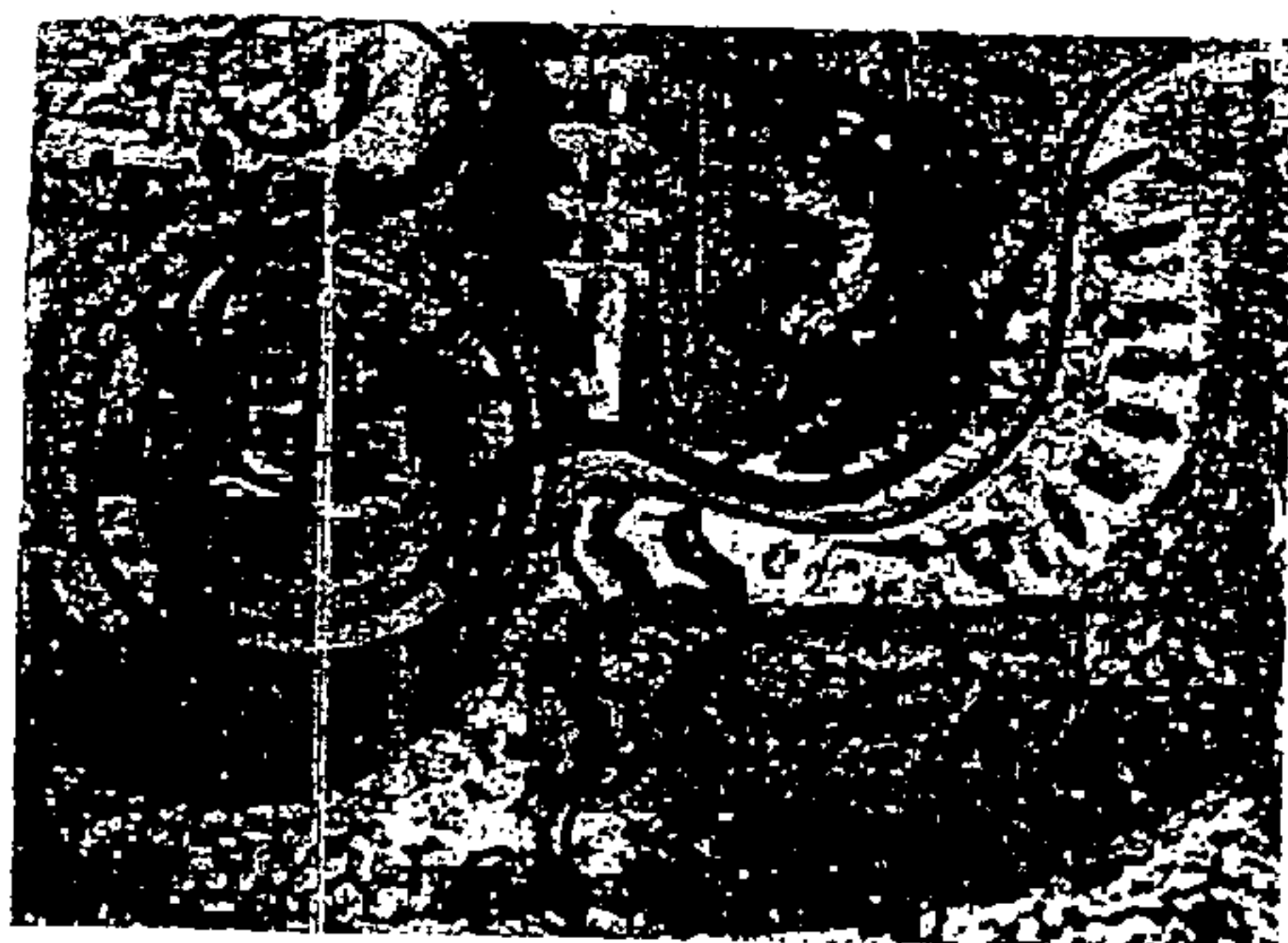
- เรื่องราวในภาพ ใช้สื่อที่พยายามที่จะบอกให้ผู้ดูได้เห็นถึงพืชพันธุ์ต่าง ๆ ที่ต้องมีวัฏจักรของมัน เช่น การเกิด โต และตาย ด้วยการแสดงออกโดย เส้น สีและรูปทรง

5.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

- เส้น จากภาพชุดนี้มีเส้นที่เกิดจากภาพเชิงนามมากกว่าเส้นที่เกิดจริง เส้นเหล่านี้สร้างความเคลื่อนไหวและมิติในภาพด้วย โดยเกิดจากเทคนิคภาพพิมพ์กระเบื้องยาง ที่พิมพ์ให้เกิดพื้นภาพ ระบายทับให้เกิดรูปลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเป็นการทำแบบเดียวกับภาพชุด ต่างต้น เพราะเริ่มได้ผลการพัฒนาตามความต้องการของผู้วิจัย

- สีและรูปทรง สีที่เกิดขึ้น แตกต่างจากชุดที่ผ่านมาตรงการใช้สีดำมาเป็นพื้นภาพ และเว้นส่วนพื้นขาวให้ดั่งผิวของเนื้อกระดาษสาโดยสีที่ระบายทับลงไปนั้น ต้องการจะสร้างรูปทรงหรือแรกรสีให้หลากหลายด้วยสีโทนเย็น ผลงานชุดหลายพันธุ์ 1 – 4 ผู้วิจัยได้ทำการทดลองพิมพ์ภาพพิมพ์ขนาดใหญ่ แล้วตัดแบ่งแยกส่วนออกโดยไม่คำนึงถึงกรอบภาพ จากนั้นนำมาจัดวางใหม่และระบายสีทับซ้อนให้เกิดเป็นเรื่องราว

6. ภาพชุด ผันแปร 1 – 3 จำนวน 3 ภาพ



ภาพประกอบหมายเลข 58
ชื่อภาพ ผันแปร 1



ภาพประกอบหมายเลข 59
ชื่อภาพ ผันแปร 2



ภาพประกอบหมายเลข 60
ชื่อภาพ ผันแปร 3

6.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ในการดำรงอยู่ของชีวิตในธรรมชาติ มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา การหมุนเวียนเปลี่ยนไปนั้นทำให้เกิดความแตกต่างและหลากหลายในธรรมชาติ

6.2 กระบวนการในการสร้างภาพชุด ผันแปร 1 – 3 มีดังนี้

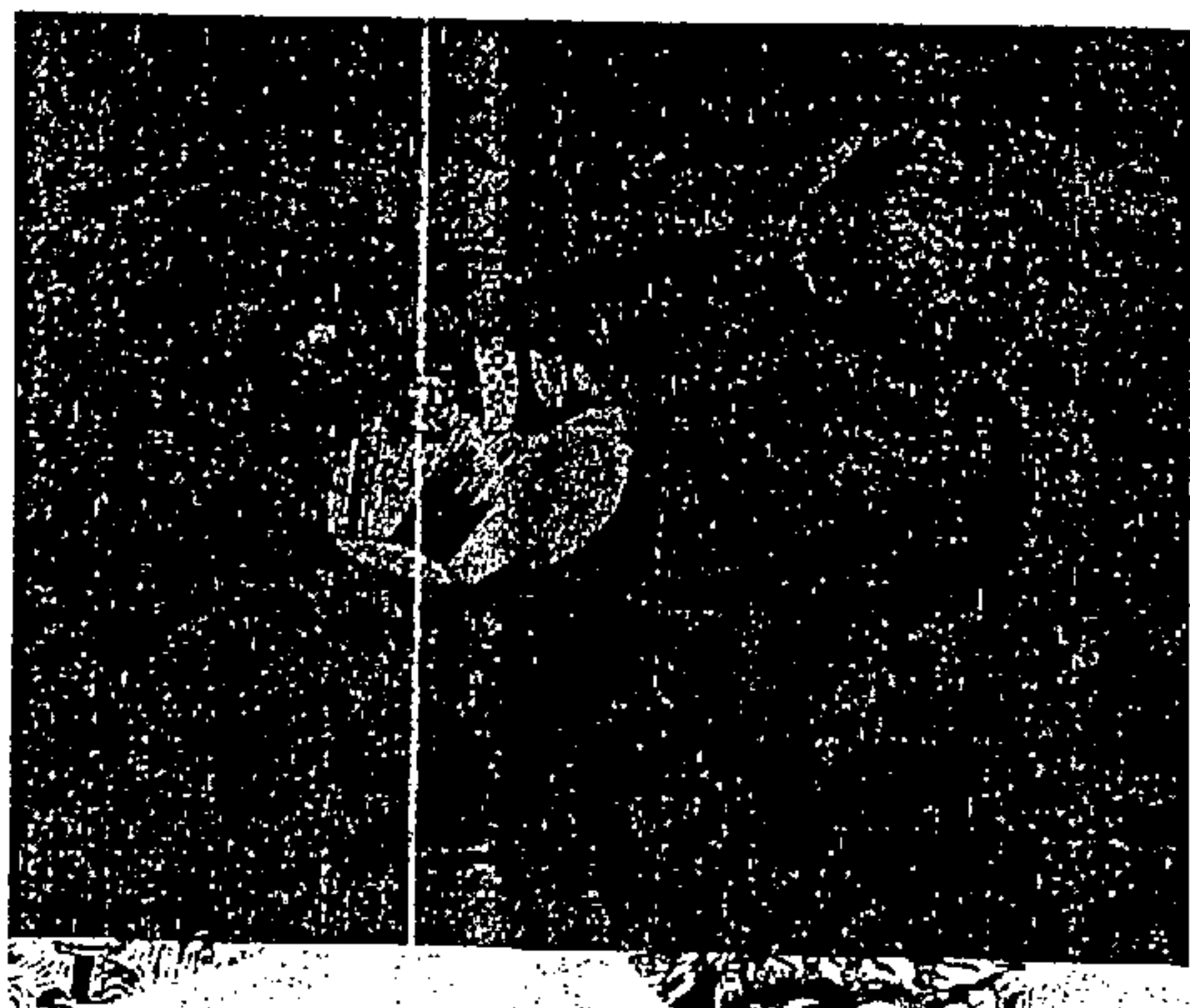
- เรื่องราว ใช้สื่อวัสดุใกล้ตัวมาแทนค่า ให้เกิดลักษณะของการเปลี่ยนแปลง เช่น กล้องกระดาษ หนังกาแฟ หลอดกาแฟ กระดาษ และ ถุงพลาสติก มาสร้างจุดเด่นในรูปของเรขาคณิต และเส้นด้วยเทคนิคภาพพิมพ์วัสดุ

6.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

- เส้น มีการใช้เส้นที่เกิดจริงเป็นส่วนใหญ่ เพราะจะสร้างเรื่องราวให้เกิดขึ้นตามความต้องการของผู้วิจัยได้มากกว่าการพิมพ์ จึงมีการแก้ไขปัญหา โดยพิมพ์เป็นพื้น และระบายสีทับเป็นภาพต่าง ๆ ตามต้องการ

- สีและรูปทรง มีการใช้กลวิธีเช่นเดียวกับงานชุดหลายพันธุ์ แต่ต่างกันที่ตัววัสดุที่พิมพ์เป็นพื้นภาพเท่านั้น โดยภาพผลงานชุดนี้ตรงตามความต้องการของผู้วิจัย เพราะสีและรูปทรงที่เกิดขึ้นจากการระบายทับพื้นที่พิมพ์ด้วยวิธีการภาพพิมพ์ บังคับควบคุมง่ายกว่าการพิมพ์ให้เกิดรูปทรงและเรื่องราว

6. ภาพชุด ฟังพา 1 - 4 จำนวน 4 ภาพ



ภาพประกอบหมายเลข 61
ชื่อภาพ ฟังพา 1



ภาพประกอบหมายเลข 62
ชื่อภาพ ฟังพา 2



ภาพประกอบหมายเลข 63
ชื่อภาพ ฟังพา 3



ภาพประกอบหมายเลข 64
ชื่อภาพ ฟังพา 4

7.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

มนุษย์สัตว์และธรรมชาติล้วนดำรงอยู่ได้ด้วยการพึ่งพา เครือข่ายอันละเอียดอ่อนของธรรมชาติที่เรากำลังย่ำยี แลกำลังเดินหน้าเข้าสู่หายนะภัยนั้นเรายังไม่เข้าใจลึกซึ้ง ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญอย่างใหญ่หลวงต่อสิ่งมีชีวิตหลายชนิด รวมถึงมนุษย์เราด้วย

7.2 กระบวนการในการสร้างภาพ ชุด 1 - 4 มีดังนี้

- เรื่องราว เป็นภาพถ่ายในหนังสือนิตยสาร หรือ ภาพสีต่าง ๆ ที่เกิดจากการพิมพ์ด้วยเครื่อง ภาพที่ปรากฏเป็นภาพ ต้นไม้ กิ่งไม้ ท้องฟ้า ที่มีสีตัดกันและสีตรงข้ามกัน
- โครงสร้างทางทัศนศิลป์ ในภาพนี้ซึ่งประกอบด้วยเส้น สีและรูปทรง เกิดจากการพิมพ์ โดยภาพสีพื้นได้จากการนำภาพสีต่าง ๆ ที่เกิดจากการพิมพ์ด้วยเทคนิคการพิมพ์อย่างทันสมัย หรือจากแท่นพิมพ์ไฟฟ้าที่มีได้เกิดจากการพิมพ์ด้วยมือ มาสร้างความเคลื่อนไหว และมีมิติทับซ้อนด้วยการระบายสีทับและแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าเพื่อสร้างรูปทรงและเรื่องราวใหม่ทับลงไป โดยไม่สามารถกำหนดภาพสีพื้นไว้ล่วงหน้าได้ แต่ควบคุมการระบายสีทับลงไปได้

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

จากการที่ได้ศึกษาผลงานของ คันทินสกี จำนวน 33 ภาพ จึงได้พัฒนามาเป็นผลงานของผู้วิจัยในจำนวน 29 ภาพ จัดกลุ่มได้เป็น 7 กลุ่ม โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษา มาสร้างเป็นผลงานของผู้วิจัย สรุปได้ดังนี้

สิ่งที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการพัฒนาเป็นผลงานของตนเองมากที่สุด คือ

1. วิธีการจัดวางรูปทรงให้ลอยอยู่กลางภาพ ซึ่งพบในงานของ คันทินสกี จำนวนมาก
2. การระบายสีให้เกิดรูปทรงทับซ้อน
3. การระบายสีให้เกิดรูปทรงใหม่ และ เห็นพื้นภาพ หรือ สีเดินอยู่ด้านล่างภาพ
4. การตัดเส้นเพื่อสร้าง รูปทรง ด้วยสีดำ
5. การระบายสีให้เกิดบรรยากาศสดใส และ สีหม่น

ความแตกต่างในการพัฒนาผลงานคือ เทคนิควิธีการซึ่งผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคภาพพิมพ์โลหะ ภาพพิมพ์ร่องลึก ภาพพิมพ์วัสดุ ภาพพิมพ์ครั้งเดียว ภาพพิมพ์แกะไม้ และเทคนิคการปะติด ในส่วนพื้นภาพก่อนการพิมพ์และระบายสีทับ

สิ่งที่ได้พัฒนาไปจากกระบวนการสร้างผลงานของ วาซลี คันทินสกี ได้แก่ การปรับมุมมองในการจัดภาพ ที่มีได้ให้ลอยอยู่กลางภาพแต่อย่างเดียว ภาพผลงานที่พัฒนาของผู้วิจัยยังได้แสดง ความมี มิติ ระยะ ความเคลื่อนไหว ที่ชัดเจนมากกว่าภาพงานที่ได้วิเคราะห์ของ คันทินสกี อาจารย์ที่ปรึกษาได้ให้คำแนะนำ เรื่องเทคนิคของการพิมพ์ให้มีความหลากหลายมากกว่าเดิมและพยายามให้ผู้วิจัยติดยึดอยู่กับหลักการพิมพ์เดิมๆ และได้ให้มีการแทรกการระบายสี และเทคนิคกลวิธีทางจิตรกรรมเข้ามาช่วยเสริมให้ภาพสมบูรณ์และดีขึ้น โครงการวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะได้ใช้ความรู้ และประสบการณ์ที่ได้จาก ศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ให้ดียิ่งขึ้นในโอกาสต่อไป

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัย ในหัวข้อศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ : ศึกษาผลงานจิตรกรรมนามธรรมของวาสิลี คันทินสกี ช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944 สามารถสรุปผลการศึกษาวิจัยดังนี้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวความคิดในการสร้างงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาสิลี คันทินสกี
2. เพื่อศึกษาเนื้อหาในงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาสิลี คันทินสกี
3. เพื่อศึกษาโครงสร้างทางทัศนศิลป์ในงานจิตรกรรมนามธรรมของ วาสิลี คันทินสกี ในประเด็น
 - 3.1 มूलฐานทัศนศิลป์
 - 3.1.1 เส้น
 - 3.1.2 สีและรูปทรง
 - 3.1.3 มิติและบริเวณว่าง
 - 3.2 หลักการทัศนศิลป์
 - 3.2.1 ความเคลื่อนไหว
 - 3.2.2 องค์ประกอบศิลป์
4. กลวิธีในการสร้างผลงาน
 - 4.1 กลวิธีทางจิตรกรรม
 - 4.2 กลวิธีทางศิลปะภาพพิมพ์

เพื่อนำผลงานที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ กระบวนการพิมพ์ ผิวนูน กระบวนการพิมพ์ร่องลึก และกระบวนการภาพพิมพ์พื้นราบ เช่น แม่พิมพ์แกะไม้ แม่พิมพ์โลหะ และแม่พิมพ์กระดาษ มาสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดเป็นผลงานทางทัศนศิลป์โดยที่มิได้เป็นกระบวนการทางศิลปะภาพพิมพ์อย่างเดียวแต่จะใช้กระบวนการทำงานในเชิงจิตรกรรมอื่นๆ ด้วย เช่น การใช้สีระบายหรือเครื่องมือมา จุด ชูด ขีด หรือ ทับ หรือใช้วัสดุอื่นๆ มาปะติดให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานที่สมบูรณ์ ตามแนวทางของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย.

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิด เนื้อหา กลวิธีในการสร้างงานและโครงสร้างของภาพจิตรกรรมของ วาสิลี คันทินสกี
2. สามารถนำผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมนามธรรมของ วาสิลี คันทินสกี มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ในแบบของตัวเอง
3. เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาศาสตร์ศิลปะตะวันตก การศึกษาเทคนิคทางศิลปะภาพพิมพ์และเทคนิคทางจิตรกรรมรวมเข้าด้วยกัน

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาแนวความคิด เนื้อหา โครงสร้างทางทัศนศิลป์และกลวิธีในการสร้างงานจิตรกรรมของ วาซลี คันทินสกี ช่วงเวลาระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944

2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานของวาซลี คันทินสกี ในระหว่างปี ค.ศ. 1922-1944 เป็นจำนวน 33 ภาพ ดังนี้

- 2.1 Composition VIII, 1923. oil on canvas. 140 X 201 cm.
- 2.2 Schwrze Belleitune, Black Accompaniment, Accompaniment noir, 1924. oil on canvas. 166 X 135 cm.
- 2.3 Kleine Zeichen, Small signs, Petits signes, 1924. oil on panel, 69 X 50 cm.
- 2.4 Small Dream in Red, 1925. oil on cardboard. 35.5 X 41.2 cm.
- 2.5 Yellow – Red – Blue, 1925. oil on canvas. 127 X 200 cm.
- 2.6 In Blue, 1925. oil on canvas. 80 X 110 cm.
- 2.7 Several Circles, 1926. oil on canvas. 140 X 140 cm.
- 2.8 Spannung in Rot, Tension in Red, 1926. oil on cardboard. 66 X 53.7 cm.
- 2.9 Hard in Soft (Dur et mou), 1927. oil on canvas. 100X 50 cm.
- 2.10 Into the dark May, 1928. water color on paper. 48 X 31.8 cm.
- 2.11 Storeys, 1929. oil on cardboard. 56 X 41 cm.
- 2.12 Ruier Assertion December, 1929. water color, India ink on paper. 40.5 X 53.8 cm.
- 2.13 Fidel, 1930. oil on cardboard. 35X 28 cm.
- 2.14 Hot July, 1931. Water, wash, gouache, india ink and pencil on paper. 28.3 X 48.6 cm.
- 2.15 Neigung Inclination, 1931. mixed media on card board. 70 X 70 cm.
- 2.16 Dreamy. July, 1932. water color on paper. 39.5 X 57.5 cm.
- 2.17 Spot Sounds. February, 1932. water color, opaque white and ink over monotype on paper. 33.1 X 18.6 cm.
- 2.18 Gloomy Situation. July, 1933. water color, gouach and pencil on paper. 47.3 X 66.8 cm.
- 2.19 Blue World. May, 1934. oil with sand on canvas. 110 X 120.2 cm.
- 2.20 Chacun Pour Soi, 1934. each for itself.
- 2.21 Gridded. May, 1935. gouache and pencil on black paper. 50 X 32 cm.
- 2.22 Composition IX, 1936. oil on canvas. 113.5 X 195 cm.
- 2.23 Dominant Curue, 1936. oil on canvas. 129.3 X 194.3 cm.

- 2.24 Colourful Ensemble, 1938. oil and gloss paint on canvas.
116 X 89 cm.
- 2.25 Composition X, 1939. oil on canvas. 130 X 195 cm.
- 2.26 Complex – Simple, 1939. oil on canvas. 100 X 81 cm.
- 2.27 Around the Circle, 1940. oil and enamel on canvas.
96.8 X 146 cm.
- 2.28 Untitled, 1940. handlist watercolours gouache on black paper.
49.8 X 35 cm.
- 2.29 Sky Blue, 1940. oil on canvas 100 X 73 cm.
- 2.30 Untitled, 1941. gouache. 48.1 X 31.2 cm.
- 2.31 White Figure. January, 1943. oil on board. 37.3 X 41.8 cm.
- 2.32 Cercle et Carre, Circle and Square, 1943. mixed media on card.
42 X 58 cm.
- 2.33 Tempered Elan, 1944. oil on cardboard. 42 X 58 cm.

สมมุติฐานในการวิจัย

จิตรกรรมภาพนามธรรมของ วาซลี คันทินสกี แสดงถึง

1. เรื่องราวที่ปรากฏเป็นภาพ ในธรรมชาติ และรูปทรงทางชีวภาพ และ รูปทรงเรขาคณิต
เช่น ภูเขา เมือง สัตว์น้ำในทะเล แพลงตอน

2. โครงสร้างทางทัศนศิลป์

พบการแสดงออกโดยการตัดทอนรูปทรง และการระบายสีทับซ้อน ระบายเรียบระบายเรียบ และตัดเส้น ทำให้เกิดมิติ ความเคลื่อนไหว ในการขีดเส้นและระบายสีให้ทับซ้อน โดยใช้สีโทนเย็นในส่วนพื้นภาพและสร้างจุดเกินด้วยการใช้สีที่ติดกัน หรือ พอสรุปได้ 3 ประเด็น คือ การใช้สีแต่ละสีประสานกลมกลืนกัน เกิดการระบายทับซ้อน . การตัดเส้นด้วยสีเข้ม

3. กลวิธีที่ใช้จะเกิดจากธรรมชาติการระบายด้วยสีน้ำมันลงบนผ้าใบและบนกระดาษแข็ง

สรุปผลการศึกษาวิจัย

จิตรกรรมนามธรรมของ วาซลี คันทินสกี ในช่วงระหว่างปี 1922 – 1944 แสดงให้เห็นถึง

1. เรื่องราวสามารถแยกออกได้เป็น 2 รูปทรง โดยแยกตามช่วงเวลา

1.1 ระหว่างช่วงเวลา 1922 – 1933 เป็นรูปทรงเรขาคณิต

1.2 ระหว่างช่วงเวลา 1934 – 1944 เป็นรูปทรงทางชีวภาพ

2. โครงสร้างของงานจิตรกรรมของ วาซลี คันทินสกี เป็นลักษณะ

2.1 การใช้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมซึ่งกันและกัน

2.2 รูปร่าง รูปทรง ที่เกิดจากกลวิธีการใช้สีระบายทับซ้อนกันทำให้เกิดสีใหม่และรูป

ทรงใหม่

2.3 การสร้างรูปทรงด้วยการระบายสีเรียบก่อนสร้างรูปทรงโดยการตัดเส้น

อภิปรายผล

จากผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมของ คันทินสกี สรุปได้ดังนี้.

1. ด้านผลของการศึกษาวิจัยในจิตรกรรมของ คันทินสกี จะเห็นได้ว่าจะตรงและใกล้เคียงกับ สมมุติฐาน โดยคันทินสกี จะเป็นศิลปินที่มีความพยายามในการสร้างและพัฒนา ตลอด มีการแยก ได้ เป็น 3 ช่วงเวลา โดยเริ่มจาก

กลุ่มบลู โรเทอร์ เบาเฮาส์ และ รูปทรงทางชีวภาพซึ่งน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ด้วยรูปศิลปะนามธรรม ดัง อารี สุธิพันธุ์ กล่าวถึงคันทินสกี ว่า

ผู้ที่เริ่มศิลปะนามธรรม (Abstract Art) อย่างจริงจังและถือกันว่าเป็นมิตรของศิลปะแบบนี้คือ วาซิลี คันทินสกี ชาวรัสเซีย สนใจศิลปะมาตั้งแต่เด็กและชอบดนตรีด้วย เขาเป็นนักดนตรีที่เล่นได้ดีคนหนึ่ง พออายุได้ 30 ปี ได้ศึกษาในเยอรมัน นครมิวนิก ศึกษาอยู่ที่ Azabe School และศึกษากับ สตัก (Stuck) ที่ Royal Academy เมื่อจบก็ฝึกฝนและท่องเที่ยวในยุโรปหลายประเทศ และขณะท่องเที่ยวก็เขียนภาพไปด้วยภาพของเขาในขณะนั้นได้รับการยกย่องมากเพราะมีลักษณะเป็นแบบอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) (อารี สุธิพันธุ์. 2523 : 169)

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทรรศนะว่า

คันทินสกี ได้ชื่อว่าเป็นผู้เสนอผลงานจิตรกรรมนามธรรม หรือจิตรกรรมไร้รูปเป็นครั้งแรก ค.ศ. 1910 (พ.ศ. 2453) โดยลดรูปทรงธรรมชาติหรือรูปทรงวัตถุทั้งหมดและพยายามสร้างสรรค์ความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมและดนตรีเข้าด้วยกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 32)

กัจจกร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึงคันทินสกีว่า

คันทินสกี (Kandinsky) จิตรกรชาวรัสเซียเป็นที่ยอมรับนับถือโดยทั่วไปว่าเป็นผู้ริเริ่มการทำงานตามแบบฉบับของลัทธินามธรรมคนแรก ...ผลงานตามลัทธินามธรรมรูปแรกเกิดขึ้นราวปี ค.ศ. 1910 โดยคันทินสกีเป็นภาพระบายด้วยน้ำ ถัดจากนั้นในอีก 2 ปี เดอโลเนย์ และ คุปกา ได้เกิดความคิดและสร้างงานในแนวเดียวกันกับคันทินสกีต่อมา... (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 217)

จากทรรศนะของนักวิชาการหลายท่านแสดงให้เห็นว่าคันทินสกี เป็นผู้บุกเบิกและเป็นบิดาของศิลปะนามธรรม หรือมีลักษณะของศิลปะแบบไร้รูป และใช้สีเป็นสื่อในการแสดงออกอันเป็นการพัฒนาการทางศิลปะที่มาถึงจุดเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนของศิลปะสมัยใหม่ จากศิลปะแบบมีรูป (figurative) มาเป็นศิลปะแบบไร้รูป (non-figurative) ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาผลงานศิลปะตามแบบของคันทินสกี โดยเฉพาะเน้นเรื่องการใช้สีและรูปทรงมาสร้างสรรค์ผลงานและนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัย

จากผลการวิจัยที่ได้รับงานของคันทินสกี ยังมีการสร้างผลงานไว้อีกมากมายโดยกลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยเลือกมาสุ่มตัวอย่าง จาก 88 ภาพ เหลือวิเคราะห์ 33 ภาพนั้น ยังสามารถจัดกลุ่มและวิเคราะห์ในงานของ คันทินสกี ได้ในแง่มุมอื่น ๆ อีกมากมาย และส่วนใหญ่ข้อมูลจะเป็นภาษาอังกฤษ และภาษาต่างประเทศดังนั้นในแปลข้อมูลต่าง ๆ ควรปรับเปลี่ยนและสรุปเรียบเรียงให้ได้เนื้อหาตามที่ได้ศึกษาให้สอดคล้องกับข้อมูลจริงด้วย

ข้อเสนอแนะ

จากผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมนามธรรมของ วิจิตร คันทดินสกี และ ผลของการพัฒนาผลงานศิลปะภาพพิมพ์สร้างสรรค์ของผู้วิจัย มีข้อเสนอดังนี้

การศึกษาผลงานของคันทดินสกี จากข้อมูลภาพที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาวิเคราะห์เป็นเพียงส่วนน้อยเท่านั้น ยังมีภาพบางภาพและอีกหลายส่วนที่น่านำมาทำการศึกษา โดยเฉพาะภาพที่แสดงถึงกลวิธีแนวคิด โครงสร้างทางทัศนศิลป์ ผู้วิจัยท่านอื่นที่สนใจจะมีมุมมองในการวิจัยในแง่มุมอื่นๆบ้าง และรวมถึงการนำไปพัฒนาเป็นผลงานตัวเองนั้นก็สมารถทำได้ในเทคนิคและกลวิธีอื่นๆ อีกมากมาย เพื่อสร้างความหลากหลายในวงศิลปะ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังมีข้อเสนอแนะที่น่าสนใจอีกหลายข้อ เช่น วิจัยผลงานของคันทดินสกี ในช่วงเวลาอื่นๆ ในรูปแบบงานมิใช่ผลงานแนวนามธรรมอย่างเดียวจะมีอีกหลายแนวทางในการที่คันทดินสกีได้เดินทางในชีวิตที่ยาวนานของเขา และประสบการณ์ต่างๆ ของเขาไปเกี่ยวพันกับการก่อตั้งลัทธิทางศิลปะและแนวทางที่รับอิทธิพลไป ผลงานในลัทธิอื่นๆ เช่น สุพรีมาติสม์ คอนสตรัคติวิสม์ เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ และ อื่นๆ อีกที่น่าสนใจในการนำไปหาประเด็นในการทำวิจัยต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

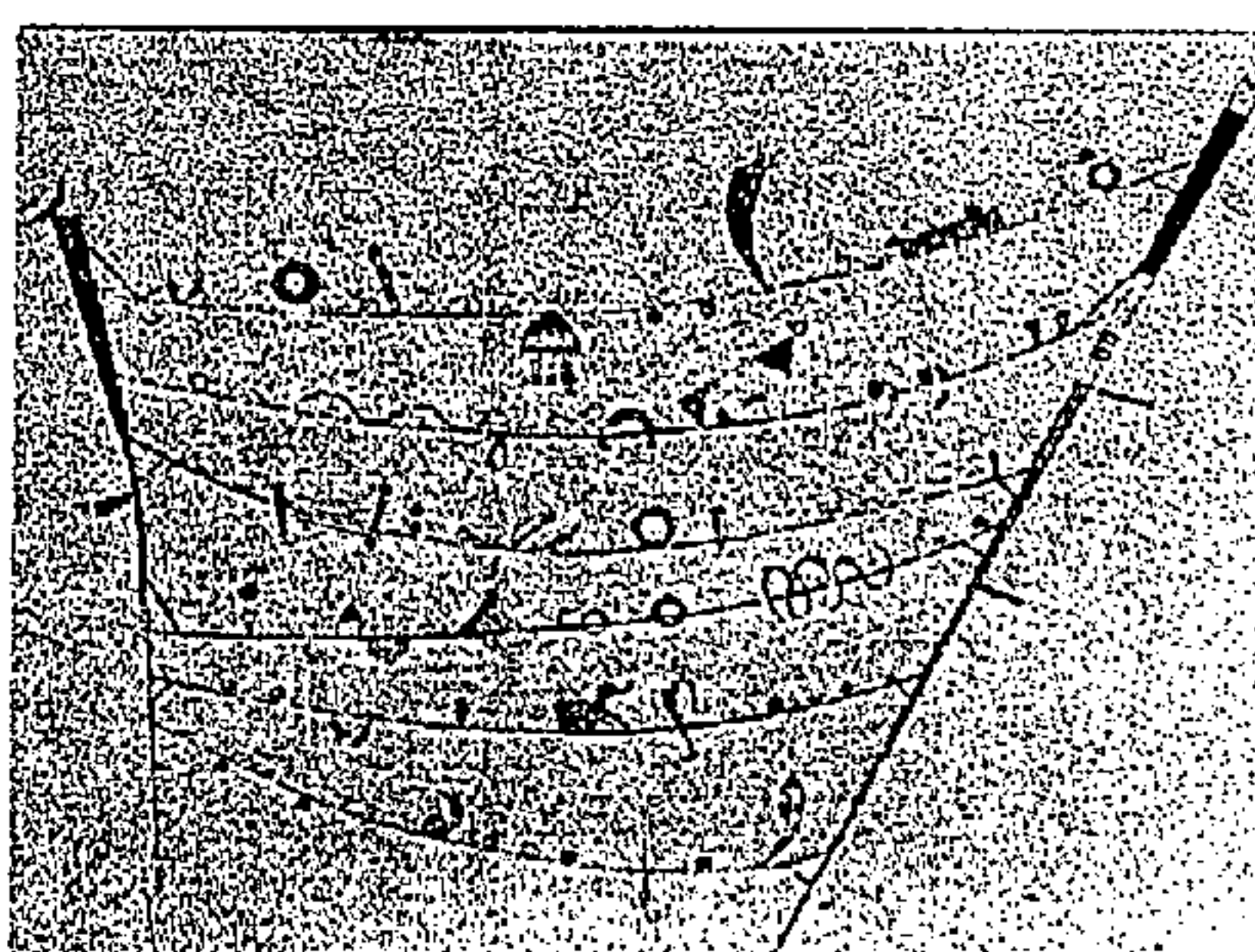
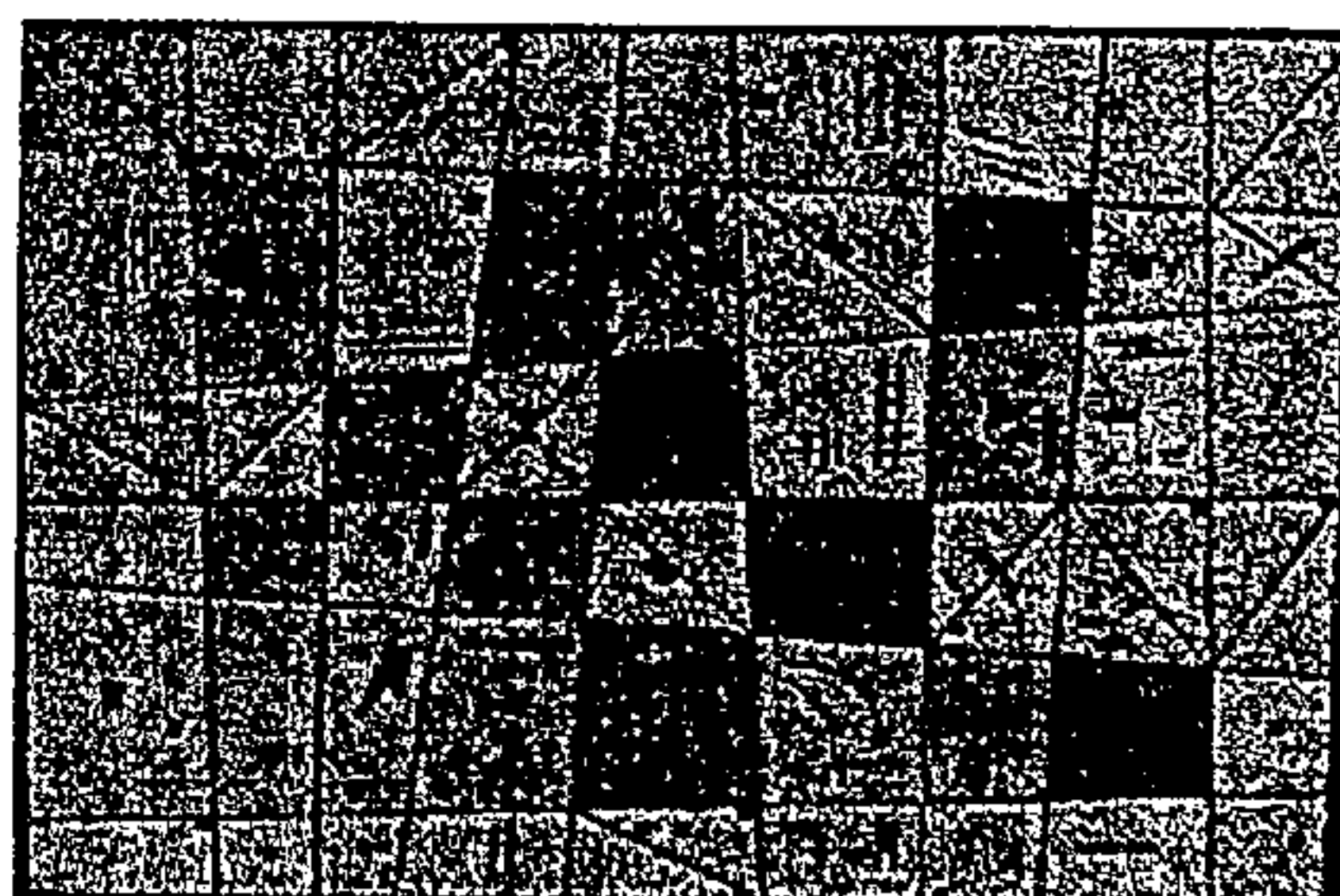
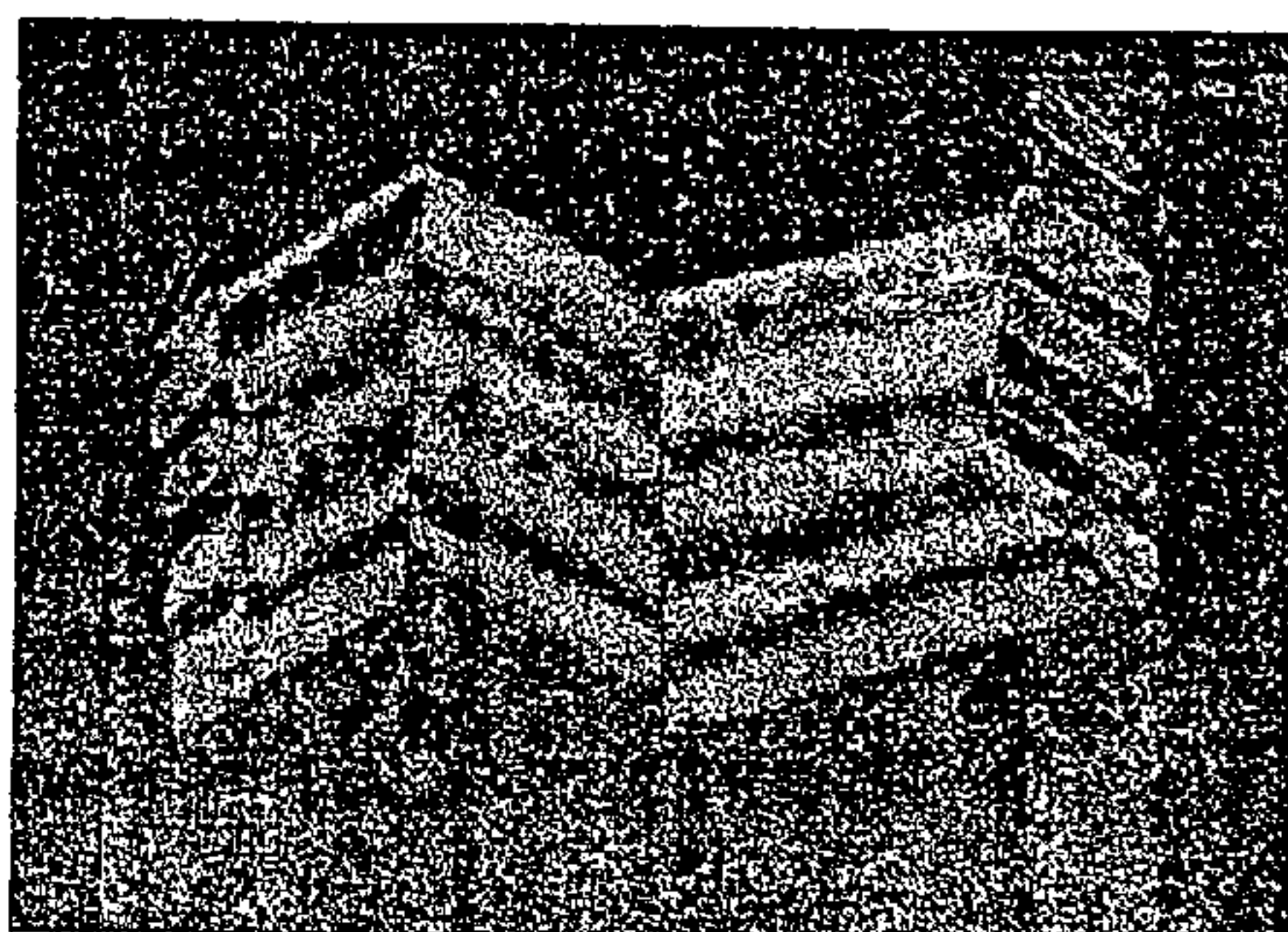
- กิติมา อมรทัต. (2535). *ประวัติจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา.
- กำจร สุนพงษ์ศรี. (2523). *ศิลปะสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- (ม.ป.ป.). *ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก : ศิลปะตะวันตกสมัยกลาง*. กรุงเทพฯ : ส่งเสริมศิลปะศึกษา.
- โกสุม สายใจ. (2540). *สีและการใช้สี*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง.
- คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2540). *อารยธรรมสมัยใหม่-ปัจจุบัน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ชะวั้งชัย ภาคินรุ. (2532). *ศิลปะศิลป์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์. (2531). *เทคนิคการทำภาพพิมพ์ด้วยแม่พิมพ์โลหะ*. กรุงเทพฯ : ยูไนเต็ดบุ๊กส์.
- เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. (2540). *องค์ประกอบศิลป์ 1*. กรุงเทพฯ : เฟื่องฟ้าพริ้นติ้ง จำกัด.
- ประยูร อุลุชาฎะ. (2543). *ความเข้าใจในศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์
- ประเสริฐ สีรัตนา. (2525). *ความเข้าใจในศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. กรุงเทพฯ : เพื่อนพิมพ์ จำกัด.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2540). *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. กรุงเทพฯ .
- นิคม กุบแก้ว. (2544). *จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ : กรณีศึกษางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์*.
ปริญญาณิพนธ์ ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2541). *ย้อนรอยศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. อัญญา : โรงพิมพ์เทียนวัฒนา.
- วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. (2528). *ความเข้าใจในศิลปะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- วิวรรณ มณี. (2528). *จิตรกรรมยุโรปศตวรรษที่ 19*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). *ศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : วัฒนาอาร์ต.
- (2535). *ศิลปะพินิจ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- (2539) ก. *ทัศนศิลป์สมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ แกรมมี่ จำกัด.
- (2539) ข. *ประวัติศาสตร์ศิลป์และการออกแบบ*. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ผู้ให้สัมภาษณ์, พัลลภ วังบอน เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มศว.ประสานมิตร
กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 7 พฤศจิกายน 2544.
- สน ศรีมาตริง. (2527). *มันชนศิลป์ 27*. กรุงเทพฯ : ศิริวิวัฒน์การพิมพ์.
- สงวน บุญรอด. (2523). *ลัทธิและสกุลช่าง*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- สัญญา สว่างบุตร. (2531). *ยุโรปสามทศวรรษหลังสงคราม ค.ศ. 1945-4975*. กรุงเทพฯ .
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สุชาติ เทาทอง. (2532). *ศิลปะกับมนุษย์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- (2536). *หลักการทัศนศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 3*. กรุงเทพฯ : นำอักษรการพิมพ์.
- (2537). *ศิลปะวิจารณ์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

- สุชาติ เถาทอง. (2537). *ศิลปวิจารณ์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- สุชาติ สุทธิ. (2535). *เรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์* : กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- อิทธิพล ตั้งโฉลก. (2535). *ทศวรรษภาพพิมพ์*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- อารี สุทธิพันธุ์. (2519). *ปรัชญาศิลปะ*. กรุงเทพฯ : เอ.การพิมพ์.
- _____. (2528). *ศิลปะนิยม*. กรุงเทพฯ : กระดาษสา.
- _____. (2532). *ทัศนศิลป์และความงาม*. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ.
- อัศนีย์ ชูอรุณ. (2519). *ทฤษฎีศิลปะภาพพิมพ์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- _____. (2532). *ความรู้เกี่ยวกับศิลปะภาพพิมพ์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- _____. (2535). *ศิลปะสมัยใหม่ยุคบุกเบิก*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- Lucie-Smith Edward. *Lives of The Great Twentieth Century Artists*. New York : Rizzol.
- Hajo Duchting. (1993). *Wassily Kandinsky 1866-1944 A revolution in Painting*. Germany : Druckhaus Cramer GmnH.
- Washton Long, Rose-Carol. (1980). *Kandinsky The Development of an Abstract Style*. Oxford : Clarendon Press.
- Ulrike Becks-Malorny. (1994). *Kandinsky*. Italy: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Grohmann Will. (1959). *Wassily Kandinsky Life and work*. London : Thames and Hudson.

ภาคผนวก

ภาพร่างต้นแบบ (Sketch) ของวาซิลี คันดินสกี

ภาพตัวอย่างส่วนหนึ่งที่ชี้ให้เห็นถึงการจัดระบบในการทำงานศิลปะและการวางแผนอย่างล่วงหน้าก่อนทำงานจริง



ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายพัลลภ วังบอน
วันเดือนปีเกิด	22 กุมภาพันธ์ 2516
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดตราด
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	59/75 อาคารพิบูลวัฒนา ถนนพระราม 6 สามเสนใน พญาไท กรุงเทพฯ 10400
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์ 1 ระดับ 4 ประจำคณะวิชาศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยี ราชมงคล วิทยาเขตพระนครใต้
ประวัติการศึกษา	- มัธยมศึกษาตอนต้น จากโรงเรียนตราษตระการคุณ จังหวัด ตราด - ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) วิจิตรศิลป์ จากโรงเรียน ไทยวิจิตรศิลป์อาชีวะ กรุงเทพฯ - ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) ศิลปะภาพพิมพ์ จาก สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง - ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) ศิลปกรรม-ศิลปะภาพพิมพ์ จาก ศูนย์กลางสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล คลอง 6 ปทุมธานี - พ.ศ.2545 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ