

ศิลปะสื่อผสม : การศึกษาผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร
และผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนาบุญชลิ

ปริญญานิพนธ์
ของ
พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

ตุลาคม 2546

ลิขสิทธิ์เป็นของ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศิลปะสื่อผสม : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร
และผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนาบุญชี่

บทคัดย่อ
ของ
พุลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ตุลาคม 2546

๒ ๖๖๖

พุลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า. (2546). *ศิลปะสื่อผสม : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร และผลงานสื่อผสมของ กมล ทศนาญชลี*. ปริญญาโท ศป.ม (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย.

การวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยและพัฒนา มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของภาพ และสาระในผลงานจิตรกรรมชุดคอนสเตลเลชั่น (Constellations) ของ ฮวน มิโร (Joan Miro) ระหว่างปี ค.ศ.1940 – 1941 ผลงานจำนวน 12 ภาพ ศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างของภาพ กลวิธี สื่อวัสดุ และการนำเสนอ ในผลงานสื่อผสมชุดหนึ่งใหญ่ของ กมล ทศนาญชลี ระหว่างปี ค.ศ. 1982 – 1990 ผลงานจำนวน 13 ภาพ จากนั้นนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานสื่อผสม ตามแนวของผู้วิจัย

จากผลของการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเตลเลชั่น ของ ฮวน มิโร พบว่า รูปแบบที่โดดเด่นของผลงานได้แก่ การใช้เส้น การใช้สี และการใช้รูปทรง การใช้เส้นส่วนใหญ่เป็นเส้นโค้ง ใช้เส้นตรงในทิศทางต่าง ๆ เป็นส่วนน้อย มีการใช้รูปทรงของคนและสัตว์ที่ดัดแปลงมาจากธรรมชาติ และใช้รูปทรงเรขาคณิต (Geometric form) ประกอบเป็นส่วนใหญ่ถึง 7 ภาพ รูปทรงเรขาคณิตที่ใช้มากที่สุด ได้แก่ รูปวงกลม ส่วนรูปทรงที่ใช้ น้อยที่สุดคือ รูปทรงอินทรีย์รูป (Organic form) การใช้สี สีพื้นหลังของภาพมีลักษณะกลมกลืนกันของสีหลายสีมากที่สุด และใช้สีเรียบสีเดียว น้อยที่สุด การใช้สีของเส้นและรูปทรงมักใช้สีตัดกันของสีแท้และสีดำทั้งหมด การจัดโครงสร้างของภาพ เป็นการสร้างความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรงแบบซ้ำกัน การทับ การเหลื่อมซ้อน และการต่อเรียงของรูปทรงบนเส้น บริเวณว่างและมีติ มีการจัดบริเวณว่างมากกว่าเส้นและรูปทรงทุกภาพ การจัดมิติของภาพใช้วิธีจัดตำแหน่งของรูปทรง น้ำหนักอ่อนแก่ของสีพื้น ขนาดและน้ำหนักสีของรูปทรง สาระของภาพผลงานทั้งหมดเกี่ยวข้องกับการต่อต้านสงคราม และความเลวร้ายของสังคมในช่วงนั้น

ผลของการศึกษาวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมชุดหนึ่งใหญ่ของ กมล ทศนาญชลี พบว่า โครงสร้างของภาพที่มีลักษณะเด่นในผลงานได้แก่ การจัดความสัมพันธ์ลักษณะเหมือนกันและคล้ายกันทั้งสองข้าง การสร้างความกลมกลืนของเส้น โดยจัดโครงสร้างของเส้นให้อยู่ในตำแหน่งด้านซ้ายและขวาเหมือนกัน ความกลมกลืนของรูปทรงประกอบด้วยการทับซ้อนของรูปทรงส่วนรวมสองรูป ความกลมกลืนของสี เป็นแบบสภาพสีส่วนรวมที่มีลักษณะสีใกล้เคียงกันเป็นส่วนใหญ่ และใช้ความกลมกลืนของสีตัดกันเป็นส่วนน้อย ภาพผลงานมีความกลมกลืนของผิวหยาบของกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ ส่วนความขัดแย้งของเส้น สี รูปทรงและพื้นผิว ใช้ผสมผสานอยู่ในผลงานเป็นส่วนน้อย การนำเสนอ ใช้วิธีการนำเอารูปทรงของ

หนังสือมาสร้างสรรค์ในรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งรูปทรงภายนอกพัฒนามาจากรูปทรงของหนังสือเดิม ภาพผลงานทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ ประกอบกับโครงสร้างไม้ไผ่และหวาย ผสมกับกลวิธีและวัสดุที่เลือกสรรมา

ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษาวិเคราะห์ผลงานของศิลปินทั้ง 2 ดังกล่าวมาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานสื่อผสมตามแนวของผู้วิจัย จำนวน 20 ภาพ แบ่งเป็น 3 ช่วง โดยช่วงแรกมีผลงาน 7 ภาพ ช่วงที่ 2 มีผลงาน 9 ภาพ และช่วงสุดท้ายมีผลงาน 4 ภาพ โดยนำเสนอรูปแบบนามธรรมมากที่สุด จำนวน 13 ภาพ และรองลงมาเป็นการนำเสนอสาระเกี่ยวกับศิลปะวัฒนธรรม ธรรมชาติ และคน จำนวน 7 ภาพ โดยมีรูปแบบการใช้เส้นโค้งมากที่สุด จำนวน 12 ภาพ ใช้เส้นตรงเส้นอิสระเป็นส่วนน้อย จำนวน 8 ภาพ ใช้รูปทรงประกอบกัน จำนวน 11 ภาพ และใช้รูปทรงส่วนรวมของรูปทรงสี่เหลี่ยม วงกลม และรูปทรงที่ดัดแปลงจากธรรมชาติ จำนวน 9 ภาพ ใช้รูปทรงกลมภายใน ทั้ง 20 ภาพ ใช้สีส่วนรวมของพื้นภาพสีเดียวมากที่สุด จำนวน 12 ภาพ และใช้สีลักษณะสภาพสีส่วนรวมรองลงมา จำนวน 8 ภาพ ส่วนสีของรูปทรงใช้สีตัดกัน บริเวณว่างและมีติ จำนวน 17 ภาพ จัดบริเวณว่างมีปริมาณมากกว่ารูปทรงเป็นส่วนมาก จำนวน 17 ภาพ แสดงมิติของภาพด้วยการใช้น้ำหนักของสีที่ต่างกันของพื้นภาพ ขนาดของรูปทรงและน้ำหนักของสี มีการใช้ความสมดุลลักษณะไม่เหมือนกันทั้งสองข้างเป็นส่วนมาก จำนวน 14 ภาพ และความสมดุลแบบเหมือนกันทั้งสองข้าง จำนวน 6 ภาพ กลวิธีและวัสดุ ที่ใช้สร้างผลงานมาจากกระดาษที่ทำขึ้นเอง กระดาษอัดเยื่อไม้ ทวายเป็น ยาร่องกระเบื้อง ประกอบกับวัสดุที่เลือกสรรมา

MIXED MEDIA ART : A CASE STUDY OF JOAN MIRO'S PAINTINGS
AND KAMOL TASSANANCHALEE'S MIXED MEDIA ART

AN ABSTRACT
BY
POONSAWAT MOOMBANSO

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Fine Art degree in Visual Art : Modern Art
at Srinakharinwirot University
October 2003

Poonsawat Moombansao. (2003). *Mixed Media Art : A Case Study of Joan Miro's Paintings and Kamol Tassananchalee's Mixed Media Art*. Master thesis, M.FA. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Asst.Prof. Prit Supasetsiri, Asst.Prof. Amnart Yensabay.

This research and development aimed to analyses pattern, structure, and content of Joan Miro's twelve Constellations work from 1940 to 1941 and Kamol Tatsananchali's thirteen Nang-Yai mixed media work from 1982 to 1980. Then alternative art works were developed based on the analysis by the researcher.

From the analysis, it was found that in his constellations art, Joan Miro dominantly used lines, colors, and shapes. He used curve-line mostly and used straight line the least. Shapes of human and animal bodies were adapted from its nature; geometric forms, especially round or circle, were used more than organic forms. In using background colors, multi-color harmony type was applied the most, while single and plain color was used the least. Colors for line and shape were the contrast of real colors against black in all art works. Lines and shapes were mainly used for pictorial structure over-laying, layering, duplicating, and linear arranging over space and dimensions. Space was more emphasized than shape. Tone of background color, position, and size of shapes. were used for dimension arrangement.

From analysis of Kamol Tatsananchali's Nang-Yai mixed media art works, it was found that the dominant structures of work were; 1) similarity balancing semestry, and 2) line harmony semestry. In terms of shape harmony, shape over-laying of two pictures was applied. Similar color harmony type was more used than different color contrast type. Rough-surface-texture paper harmony type dominated over the contrast of lines, colors, shapes, and surfaces Nang-Yai art works were presented by applying modern art form developed from its classic and traditional forms. All art works were made from hand-made paper supported by bamboo stick and soft vine, including selected materials and techniques.

The researcher's art works were developed based on the analysis by applying mixed-structures, patterns, colors, shapes, and forms. The creation of mixed-media art was presented in twenty pictures produced in three phases of seven, nine, and four pictures accordingly. Abstract art was emphasized in thirteen pictures and other seven

pictures presented culture, nature, and human. Curve line was used more than straight line. Mixed-shape type was more applied than square, circle, and adapted natural shapes. Round shape was included in all pictures. Single-color background type was created more than mixed-color background. Color contrast in space and dimension was applied the most, as Emphasized was space emphasis, rather than shapes. Use of color weight on background, sizes of shapes, and colors differences, as well as contrast-semester balance. Balance semester was less applied. Techniques and material media used for art creation were from hand-made paper, MBF board, sand, tile cement, and selected materials.

ปริญญานิพนธ์

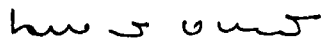
เรื่อง

ศิลปะสื่อผสม : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร
และผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี

ของ

นายพลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

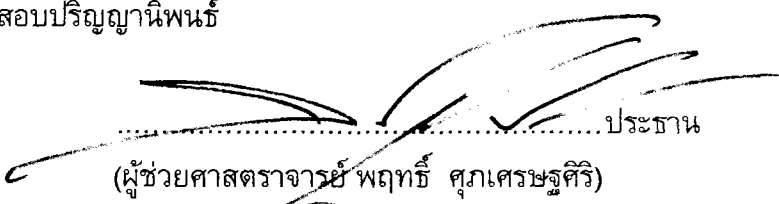


.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

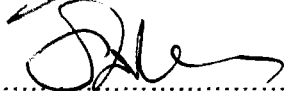
(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาพร หะวานนท์)

วันที่ เดือน ตุลาคม พ.ศ. 2546

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน

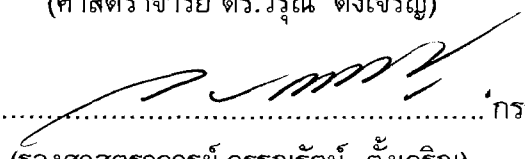
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พงษ์ ศุภเศรษฐศิริ)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(รองศาสตราจารย์ วรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูปการ

การวิจัยและพัฒนา (R&D) ทางด้านศิลปะ เป็นการวิจัยโดยศึกษาวิเคราะห์ผลงานของศิลปิน และนำผลของการศึกษามาสานกับรูปแบบ และแนวความคิดของผู้วิจัย สร้างสรรค์เป็นผลงานในรูปแบบใหม่ที่มีระบบ การศึกษาวิจัยมีกระบวนการและมีปัญหาหลายประการ ปัญหาต่าง ๆ ได้รับความช่วยเหลืออนุเคราะห์จากหลายฝ่าย ทำให้ปริญญานิพนธ์ชุดนี้สำเร็จลงได้เป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พทุทธิ ศุภเศรษฐศิริ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย ประธานกรรมการและกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ซึ่งมีส่วนในการช่วยเหลือเอาใจใส่ให้คำปรึกษา คำแนะนำ อ่านตรวจแก้ไขปริญญานิพนธ์ และเสนอแนะแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้การศึกษามีความสมบูรณ์ มีระบบถูกต้องตามกระบวนการการศึกษา

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ และรองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ กรรมการสอบที่แต่งตั้งเพิ่มเติม ที่ได้กรุณาให้ข้อคิดคำแนะนำและข้อวิจารณ์อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง จนทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสิ้นสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ ดร.โณมยง โต๊ะทอง ดร.สุทัศน์ นาคจัน อาจารย์ภาวณา อังกินันท์ และอาจารย์ภารดี ประพุดติกิจ กัลยาณมิตรผู้ให้ความอนุเคราะห์ช่วยแปลภาษาต่างประเทศ อันเป็นส่วนหนึ่งขององค์ความรู้ในปริญญานิพนธ์ชุดนี้

ขอขอบพระคุณน้ำใจอันดีงามของ ดร.กมล ทศนาญชลี ศิลปินแห่งชาติ ที่ได้กรุณาอย่างดียิ่งในการอนุเคราะห์ให้ข้อมูลการสร้างสรรคผลงานชุดหนังใหญ่ของท่าน โดยการส่งข้อมูลมาทางจดหมายจากอเมริกา และยังได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ ทำให้ข้อมูลในการศึกษาผลงานชุดหนังใหญ่มีความสมบูรณ์

สุดท้ายนี้ ขอขอบคุณสถาบันราชภัฏเพชรบุรี ที่ให้โอกาสและให้ทุนในการศึกษา รวมทั้งยังเป็นแหล่งข้อมูลสนับสนุนในการศึกษาวิจัยอย่างยิ่ง นอกจากนี้ขอขอบคุณทุกความห่วงใย กำลังใจ ตลอดจนความช่วยเหลือในทุก ๆ ด้านจากทุกท่าน ซึ่งมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อความสำเร็จของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	8
	ความสำคัญของการวิจัย	9
	ขอบเขตของการวิจัย	9
	ข้อตกลงเบื้องต้น	13
	นิยามศัพท์เฉพาะ	13
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	14
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	15
	เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ ฮวน มิโร	15
	ประวัติและผลงานของ ฮวน มิโร	15
	ความหมายและความเป็นมาของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิสม์	33
	ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสแตเลชันของ ฮวน มิโร	40
	เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ กมล ทัศนาญชลี	50
	ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ กมล ทัศนาญชลี	50
	ประวัติการแสดงผลงาน รางวัลและเกียรติคุณ	56
	ผลงานศิลปะสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี	59
	ผลงานช่วงแรก (พ.ศ. 2503 - 2515)	59
	ผลงานช่วงที่ 2 (พ.ศ. 2516 - 2523)	61
	ผลงานช่วงที่ 3 (พ.ศ. 2524 - 2533)	69
	ผลงานช่วงที่ 4 (พ.ศ. 2536 - 2542)	77
	กลวิธีและสื่อวัสดุ	80
	การจัดโครงสร้างของภาพ	86
3	วิธีดำเนินการวิจัย	109
	ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	109
	วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล	111
	การวิเคราะห์ข้อมูล	112
	การเรียบเรียงบทปริญาณิพนธ์	112

สารบัญ(ต่อ)

บทที่	หน้า
3 (ต่อ) สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสแตเลชั่น ของ ฮวน มิโร	207
สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมชุด หนึ่งใหญ่ ของ กมล ทัศนาญชลี	210
4 การพัฒนาสร้างสรรค์	215
การสร้างสรรค์ผลงานช่วงแรก	216
การสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 2	230
การสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 3	247
สรุปการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน	258
5 การสรุปและการอภิปรายผล	264
ความมุ่งหมายของการวิจัย	264
ขอบเขตของการวิจัย	264
สรุปผลการศึกษาวิจัย	266
การอภิปรายผล	271
บรรณานุกรม	275
ประวัติย่อผู้วิจัย	280

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ		หน้า
1	Carnival of Harlequin	20
2	The Birth of the World	21
3	The wind	22
4	Rape and People I	24
5	The Nightingale's Song at Midnight and The Morning Rain	27
6	The Sun	29
7	Sin titulo หมายเลข 1 และSin titulo หมายเลข 7	31
8	Walter Erben	44
9	The Escape Ladder	47
10	People at night Guided by the Phosphorescent track of Snails	48
11	Artist's Color Series 1	62
12	Artist's Color and Roller # 1 และArtist's Color and Roller # 2	63
13	Artist Color Series III # 2, 1978	64
14	Birthday Self – Portrait, 1977	65
15	Artists Colour Series IV # 1, 1979	69
16	Nang – Yai, 1982	70
17	Nang Yai Buddha's Footprint, 1982	71
18	Water Nang – Yai Series V, 1986	73
19	Arizona – Utah #11, Nang Yai American Indian Series, 1990	75
20	Nang – Yai Bangkok Series # 3, 1990	76
21	Untitled No.4, 1994	77
22	Nang – Yai Untitled, 1998	78
23	Sunrise	114
24	The Escape Ladder	114
25	People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails	115
26	Woman on the Beach	115
27	Woman on the Beach	116
28	Woman in the night	116
29	Acrobatic Dancer	117

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
30 The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain	117
31 The Poetess	118
32 Awakening in the Early Morning	118
33 Woman Encircled by the Flight of a Bird	119
34 Ciphers and Constellations in Love with a woman	119
35 สารของภาพ Sunrise	121
36 สารของภาพ The Escape Ladder	122
37 สารของภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails	123
38 สารของภาพ Woman on the Beach	124
39 สารของภาพ Morning star	125
40 สารของภาพ Woman in the night	126
41 สารของภาพ Acrobatic Dancer	128
42 สารของภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain	129
43 สารของภาพ The Poetess	130
44 สารของภาพ Awakening in the Early Morning	131
45 สารของภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird	132
46 สารของภาพ Ciphers and Constellations in Love with a woman	133
47 การใช้เส้น ภาพ Sunrise	135
48 การใช้เส้น ภาพ The Escape Ladder	135
49 การใช้เส้น ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails	136
50 การใช้เส้น ภาพ Woman on the Beach	136
51 การใช้เส้น ภาพ Morning Star	137
52 การใช้เส้น ภาพ Woman in the Night	137
53 การใช้เส้น ภาพ Acrobatic Dancer	138
54 การใช้เส้น ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain	138
55 การใช้เส้น ภาพ The Poetess	139
56 การใช้เส้น ภาพ Awakening in the Early Morning	139

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
57 การใช้เส้น ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird	140
58 การใช้เส้น ภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman	140
59 การใช้รูปทรง ภาพ Sunrise	142
60 การใช้รูปทรง ภาพ The Escape Ladder	142
61 การใช้รูปทรง ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails	143
62 การใช้รูปทรง ภาพ Woman on The Beach	143
63 การใช้รูปทรง ภาพ Morning Star	144
64 การใช้รูปทรง ภาพ Woman in the Night	144
65 การใช้รูปทรง ภาพ Acrobatic Dancer	145
66 การใช้รูปทรง ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain .	145
67 การใช้รูปทรง ภาพ The Poetess	146
68 การใช้รูปทรง ภาพ Awakening in the Early Morning	146
69 การใช้รูปทรง ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird	147
70 การใช้รูปทรง ภาพ Ciphers and Constellations in love with a Woman	147
71 การใช้สี ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Track of Snails	148
72 การใช้สี ภาพ Woman on the Beach	149
73 การใช้สี ภาพ Woman in the Night	149
74 การใช้สี ภาพ Acrobatic Dancer	150
75 การใช้สี ภาพ The Poetess	150
76 การใช้สี ภาพ Awakening in the Early Morning	151
77 การใช้สี ภาพ Sunrise	152
78 การใช้สี ภาพ The Escape Ladder	152
79 การใช้สี ภาพ Morning Star	153
80 การใช้สี ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain	153
81 การใช้สี ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird	154
82 การใช้สี ภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman	154
83 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Sunrise	156

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
84 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ The Escape Ladder	156
85 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails	157
86 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Woman on the Beach	157
87 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Morning Star	158
88 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Woman in the Night	158
89 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Acrobatic Dancer	159
90 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain	159
91 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ The Poetess	160
92 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Awakening in the Early Morning	160
93 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird	161
94 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman	161
95 แรงดึงดูด	162
96 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Sunrise	163
97 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Woman on the Beach	164
98 บริเวณว่างและมิติ ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails	165
99 บริเวณว่างและมิติ ภาพ The Escape Ladder	165
100 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Morning Star	166
101 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Woman in the Night	167
102 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Acrobatic Dancer	167
103 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Awakening in the Early Morning	168
104 บริเวณว่างและมิติ ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain	169
105 บริเวณว่างและมิติ ภาพ The Poetess	169
106 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird	170

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
107 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman	170
108 Nang – Yai, 1982	171
109 Nang – Yai, 1982	171
110 Nang – Yai Buddha's Footprint, 1982	172
111 Nang – Yai Series II # 2, 1983	172
112 Nang – Yai Series II # 3, 1983	172
113 Nang – Yai Series II # 4, 1983	173
114 Birthday Self - Portrait, 1984	173
115 Nang – Yai Series II # 6, 1984	173
116 Nang – Yai Series II # 7, 1984	174
117 Nang – Yai Series II # 8, 1984	174
118 Nang – Yai, 1988	174
119 Nang – Yai, 1988	175
120 Nang – Yai, 1989	175
121 หนึ่งใหญ่	176
122 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai, 1982	180
123 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai, 1982	180
124 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982	180
125 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983 ...	181
126 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983 ...	181
127 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983 ...	181
128 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984 ...	182
129 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984 ..	182
130 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984 ..	182
131 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984 ..	183
132 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai, 1988	183
133 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai, 1988	183

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
134 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพ Nang-Yai, 1989	184
135 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai, 1982	185
136 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai, 1982	185
137 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983	185
138 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982	186
139 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983	186
140 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983	187
141 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984	187
142 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984	188
143 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984	188
144 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984	188
145 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai, 1988	189
146 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai, 1988	189
147 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ภาพ Nang-Yai, 1989	190
148 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม ภาพ Nang-Yai, 1982	190
149 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม ภาพ Nang-Yai, 1982	191
150 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982	191
151 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม ภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983 ...	192
152 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983 ...	192
153 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984 ...	193

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
154 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม ภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984	193
155 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983	193
156 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984	194
157 ความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง ภาพ Nang-Yai, 1988	195
158 ความกลมกลืนโดยการใช้สีใกล้เคียง ภาพ Nang-Yai, 1988	195
159 ความกลมกลืนของสีตรงข้าม ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984	196
160 ความกลมกลืนของสีตรงข้าม ภาพ Nang-Yai, 1989	196
161 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของพื้นผิว ภาพ Nang-Yai, 1982	197
162 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของพื้นผิว ภาพ Nang-Yai, 1988	197
163 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai, 1982	199
164 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai, 1982	199
165 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982	200
166 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983	201
167 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983	201
168 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984	202
169 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984	202
170 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983	203
171 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984	203
172 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984	204
173 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai, 1988	205
174 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai, 1988	206
175 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพ Nang-Yai, 1989	207
176 กระสวย	216
177 โครงสร้างของภาพ กระสวย	217
178 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพกระสวย	219
179 ธรรมชาติ 1	220

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
180 ธรรมชาติ 2	220
181 ธรรมชาติ 3	221
182 ธรรมชาติ 4	221
183 โครงสร้างของภาพ ธรรมชาติ 1 – 4	223
184 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพธรรมชาติ 1–4	224
185 ธรรมชาติ 5	224
186 โครงสร้างของภาพ ธรรมชาติ 5	225
187 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพธรรมชาติ 5	226
188 เด็ก	227
189 โครงสร้างภาพ เด็ก	228
190 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพเด็ก	229
191 บริเวณว่างของพื้นผิว 1	231
192 บริเวณว่างของพื้นผิว 2	231
193 บริเวณว่างของพื้นผิว 3	232
194 บริเวณว่างของพื้นผิว 4	232
195 โครงสร้างของภาพ บริเวณว่างของพื้นผิว 1 – 4	233
196 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 – 4	234
197 รูปทรงกับพื้นผิว 1	235
198 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับพื้นผิว 1	235
199 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 1	236
200 รูปทรงกับพื้นผิว 2	237
201 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับพื้นผิว 2	238
202 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 2	239
203 สีและรูปทรง 1	240
204 โครงสร้างของภาพ สีและรูปทรง 1	241
205 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพสีและรูปทรง 1	242
206 สีและรูปทรง 2	243
207 โครงสร้างของภาพ สีและรูปทรง 2	244
208 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพสีและรูปทรง 2	244

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
209 สีและรูปทรง 3	245
210 โครงสร้างของภาพ สีและรูปทรง 3	246
211 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพสีและรูปทรง 3	247
212 รูปทรงกับบริเวณว่าง 1	248
213 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 1	249
214 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1	250
215 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 2	251
216 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 2	251
217 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 2	252
218 รูปทรงกับบริเวณว่าง 3	253
219 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 3	254
220 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 3	255
221 รูปทรงกับบริเวณว่าง 4	255
222 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 4	256
223 ภาพกลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 4	257

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

การสร้างสรรคผลงานศิลปะมีวิวัฒนาการมาแต่อดีต เนื้อหา รูปแบบ และวิธีการที่แสดงออกมาในรูปของผลงานจะเห็นความแตกต่าง ซึ่งความแตกต่างกันของผลงานนั้นขึ้นอยู่กับสภาพของสิ่งแวดล้อม สังคม วัฒนธรรมประเพณีและการรับรู้ วิวัฒนาการทางด้านศิลปะก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 16 การสร้างสรรคผลงานศิลปะเป็นการสร้างสรรคเพื่อตอบสนองความเชื่อ ความศรัทธา ราชภัฏศรัทธีย และผู้มีอำนาจ รูปแบบของผลงานส่วนมากมีลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติ มีการออกแบบตกแต่งประดับประดาอย่างประณีตบรรจง เมื่อวิวัฒนาการทางศิลปะมาถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินมีความคิดสร้างสรรค์ มีกระบวนทัศน์ใหม่ (New Paradigm) มีเสรีภาพในการสร้างสรรคผลงานศิลปะที่แตกต่างจากผลงานในอดีตอย่างสิ้นเชิง ทั้งเนื้อหา รูปแบบและกลวิธี ซึ่งเห็นได้เด่นชัดในศิลปะลัทธิประทับใจ (Impressionism) ที่สะท้อนสภาพบรรยากาศของธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ตามสาระความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ศิลปินจะออกไปวาดภาพจากสถานที่จริง เช่น แม่น้ำ ลำคลอง ท้องทุ่ง ทะเล ภูเขา ฯลฯ พยายามถ่ายทอดสภาพของบรรยากาศ เน้นความรู้สึกประทับใจของธรรมชาติมากกว่าความเหมือนจริงที่เห็นในธรรมชาติ โดยใช้เทคนิคการระบายสีอย่างรวดเร็ว ประกอบกับทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องของแสงและสี ลักษณะของรูปแบบที่นำเสนอของศิลปะลัทธิประทับใจ จึงนับได้ว่า เป็นจุดเริ่มต้นของประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่อย่างแท้จริง

วิวัฒนาการทางศิลปะผ่านเลยมาถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 รูปแบบ และกระบวนกรของศิลปะได้มีความหลากหลายยิ่งขึ้น อันเป็นผลมาจากแนวความคิด ปัจเจกภาพของศิลปิน พัฒนาต่อมาจากลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะที่แสดงความรู้สึกของสี การสร้างสรรคผลงานจิตรกรรมด้วยสีเข้มสด รอยแปรงที่อิสระ ซึ่งแสดงความรู้สึกภายในได้ดีของลัทธิฟอวิสม์ (Fauvism) โดยพยายามถ่ายทอดรูปร่างวัตถุที่ชัดเจนอย่างหยาบ ๆ ด้วยลักษณะรุนแรงของสีแท้ เส้น และส่วนประกอบทางศิลปะ แสดงออกทั้งความกลมกลืน และความตัดกันของสีพร้อมกัน โดยไม่คำนึงถึงหลักการเขียนภาพในแบบดั้งเดิม ศิลปะที่แสดงอารมณ์ตามความรู้สึกอย่างเสรีของลัทธิเอกซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) เป็นศิลปะที่พยายามแสดงออกทางอารมณ์สะเทือนใจ สะท้อนความสับสนของสังคม การเมือง เศรษฐกิจ เพศ และศาสนา แสดงออกตามความรู้สึกของตน ไม่สนใจความถูกต้อง และความงามตามธรรมชาติ รู้จักตัดทอนรูปทรง เส้น สี และโครงสร้างของภาพตามความรู้สึกภายในของศิลปิน ลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) เป็นศิลปะที่ตัดทอนรายละเอียด และเพิ่มเติมรูปทรงเหลี่ยมง่าย ๆ ของรูปเรขาคณิต คำนึงถึงความกลมกลืนของรูปทรง สี และรูปร่างที่เกิดจากเส้นโค้ง เส้นเว้า เส้นตรง ผสานกันอย่าง

เหมาะสม ลัทธิฟิวเจอริซึม (Futurism) เป็นลัทธิศิลปะที่สนใจปรากฏการณ์ของสังคมอุตสาหกรรม แสดงถึงความเคลื่อนไหว และจังหวะเวลาอันสัมพันธ์กับระวางพื้นที่ (time & space) ผลงานส่วนใหญ่จึงเกี่ยวข้องกับเครื่องจักรและความเร็ว แสดงออกให้เห็นถึงความทันสมัยเทือน

ปีคริสต์ศักราช 1924 ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิซึม (Surrealism) ได้เจริญงอกงามซึ่งเป็นผลจากศิลปะลัทธิดาดา (Dadaism) ซึ่งศิลปินลัทธิดาดา มีแนวความคิดและการแสดงออกถึงการต่อต้านสงครามอย่างรุนแรง รวมทั้งต่อต้านกฎเกณฑ์ความงาม ต่อต้านทุกสิ่ง ศิลปินดาดาสร้างผลงานศิลปะให้เห็นสิ่งที่น่าเกลียด ประชด แดกดัน ทั้งนี้เพื่อเตือนให้มนุษย์ด้วยกันรู้สึกสำนึกในผลภัยของสงครามนั่นเอง แบบอย่างของศิลปะตามลัทธิดาดา มีอิทธิพลต่อการแสดงออกของลัทธิเซอร์เรียลลิซึม ซึ่งเป็นการแสดงออกอย่างเสรีของจิตไร้สำนึก เป็นศิลปะลัทธิเหนือจริงที่มุ่งแสดงความรู้สึกภายในของมนุษย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงออกในจินตนาการและความฝัน ตามแนวคิดจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมุนด์ ฟรอยด์ และแนวความคิดจากนักเขียน และกวีแนวโรแมนติก

วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ กล่าวถึง ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิซึม ว่า

ความเป็นมาของศิลปะเซอร์เรียลลิซึม ได้เริ่มต้นประมาณ ค.ศ.1924 โดยเริ่มจากกลุ่มอิสระของแฟนแทสติกและดาดาเมื่อสงครามโลกครั้งที่หนึ่งสิ้นสุดลง สังคมของประเทศที่ผ่านสงครามอยู่ในสภาพที่เสื่อมโทรม และข้อสำคัญประชาชนมีความโน้มเอียงพึงพอใจในสภาพที่เสื่อมโทรม โดยเฉพาะทางด้านจิตใจและ ศิลธรรมนั้น ศิลปินเซอร์เรียลลิซึมมีความปรารถนาที่จะให้ประชาชนเห็นความเสื่อมโทรมน่ารังเกียจนั้น โดยตั้งใจจะรักษาจินตนาการอันดีงาม เพื่อหักล้างการคุกคามการทำลาย และให้เห็นชีวิตในด้านการเชื่อเกี่ยวกับจิตไร้สำนึก ความเชื่อที่นอกเหนือวิทยาศาสตร์ (Psychic life) (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. 2524 : 176)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิซึม ว่า

ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิซึม ได้รับการพัฒนาและเทคนิควิธีการต่าง ๆ เพื่อเป็นเครื่องมือในการเปิดชุมทรัพย์แห่งภาพที่สั่งสมอยู่ในจิตไร้สำนึก เป้าหมายของลัทธินี้มีได้อยู่ที่การ “ผลิตศิลปะ” หากแต่ว่าเป็นเครื่องมือสำรวจสิ่งซ่อนเร้นอยู่ในตัวมนุษย์ ดังเช่นการเดินทางละเมอขณะหลับอยู่ การสร้างวิมานในอากาศขณะลิ้มดาดิน การเพ้อ การเมา การถูกสะกดจิต และการเขียนโดยอัตโนมัติ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้อยู่ในฐานะเป็นตัวรับใช้กระตุกภาพของจิตไร้สำนึก ซึ่งไหลบ่าเข้าสู่ความสำนึก แล้วผันแปรความฝันเหล่านั้น ให้มีเหตุและผลของความจริง ภาพที่เกิดในจิตไร้สำนึกจะเต็มไปด้วยความยุ่งเหยิง พรมัว นัวอศรรย์ ปราศจากเหตุผล และบางครั้งอาจเป็นสิ่งลึกลับ สิ่งเหล่านี้ล้วนมีคุณค่าในการแสดงออกของศิลปกรรม (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 262)

รูปแบบผลงานของศิลปินลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ มีการแสดงออกที่แตกต่างกันตามจินตนาการที่เกิดขึ้นของจิตไร้สำนึกออกมาเป็นผลงานจิตรกรรม เช่น ซากาล (Marc Chacall) ชอบเขียนภาพจากความฝันของจิตไร้สำนึก ซึ่งสามารถรับรู้อย่างชัดเจนจากภาพ ตัวฉันและหมู่บ้าน (I and the Village) จิตรกรตองกี (Yves Tanguy) เขียนภาพเมืองจากจินตนาการที่มหัศจรรย์ ชื่อภาพ Multiplication des Ares โดยเขียนภาพรูปแบบนามธรรมที่แนะนำชีวิตในโลกใหม่ที่ประชาชนมีรูปร่างลักษณะแลดูเหมือนเพชรพลอยแพรวพราวไปทั้งเมือง และยังมีศิลปินที่มีบทบาทและความสามารถ คือ มักซ์ แอนส์ (Max Ernst) ซัลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) เรอเน มากริตต์ (Rene Magritte) จอร์จิโอ เดอ คิริโก (Giorgio de Chirico) อัลเบอโต จัคโคเมตตี (Alberto Giacometti) และฮวน มิโร (Joan Miro) โดยเฉพาะ ฮวน มิโร เป็นศิลปินที่มีความคิด ความสามารถในการแสดงออกทางศิลปะมากที่สุดคนหนึ่งในลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ มีรูปแบบการสร้างสรรคผลงานจิตรกรรมที่โดดเด่น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของรูปทรงที่บริสุทธิ์ ผสานกับจินตนาการ โครงสร้างของภาพอย่างมีชีวิตชีวา และมีความมุ่งมั่นในการสร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่อย่างต่อเนื่อง

น. ณ ปากน้ำ (2531 : 251) ได้กล่าวถึงลักษณะผลงานของฮวน มิโร ว่า ฮวน มิโร ผู้สร้างธรรมชาติด้วยรูปทรงง่าย ๆ เกิดในปี 1893 เป็นจิตรกรชาวสเปน ผู้สร้างงานแบบเซอร์เรียลลิสม์ร่วมกับดาลี และได้รับการยกย่องให้เป็นหัวหน้ากลุ่มเซอร์เรียลลิสม์แห่งสเปน อย่างไรก็ตามผลงานของเขานั้นค่อนข้างจะโน้มเอียงไปทางศิลปะแอบสแตรกอยู่มาก ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ได้ปลุกโลกแห่งศิลปะสมัยใหม่ให้มีชีวิตชีวาด้วยจินตนาการของรูปทรงแปลก ๆ และความฝัน

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวอ้างคำของอังเดร เบรอตง ที่กล่าวถึงฮวน มิโร ว่า

ผลงานระยะแรกได้รับอิทธิพลจากฟานโกะ และพวกโฟวิสม์ ในปี ค.ศ.1919 มิโรเดินทางมายังกรุงปารีส ร่วมกับปิกัสโซในลัทธิคิวบิสม์ หลังจากนั้นในปี ค.ศ.1923 หันมานิยมลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ มิโรสร้างงานได้เด่นมากจนกลายเป็นศิลปินคนสำคัญของกลุ่ม โดยเฉพาะในแนวการทำงานแบบนามธรรม อังเดร เบรอตง ได้เขียนว่า “มิโร อาจเป็นศิลปินเซอร์เรียลลิสม์ มากที่สุดคนหนึ่งของเรา” ผลงานของมิโรส่วนใหญ่ชอบนำรูปทรงของเซลล์ต่าง ๆ ที่เคลื่อนไหวมาจัดองค์ประกอบเข้าด้วยกัน นอกจากนั้นเขายังทำงานหลายประเภท เช่น ทำโมเสก ทำกระเบื้องดินเผา ซึ่งมีผลงานชิ้นสำคัญอยู่ที่ตึกองค์การยูเนสโก ในกรุงปารีส (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 270)

อัศนีย์ ชูอรุณ แสดงทัศนะถึงผลงานของฮวน มิโร ว่า

ผลงานยุคแรกเริ่มของเขาประกอบไปด้วยภาพภูมิทัศน์ และภาพเหมือน ที่ทำขึ้นด้วยสีสันสดใสมีชีวิตชีวา มีการจัดวางหลายแบบ ด้วยรูปร่างซ้ำ ๆ กัน และมีอยู่ระยะหนึ่งเขาใส่ส่วนละเอียดเสียจน

งามประณีต หลัง ค.ศ.1919 มิโร เห็นคล้ายไปกับผลงานแบบลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ ในช่วงนั้นเอง ผลงานของเขาได้พัฒนามาเป็นการผสมผสานกัน ระหว่างความเป็นจริงกับความฝันเฟื่อง ทำให้ปลูก ประสพการณ์ความฝันได้ดียิ่งจึงเป็นที่สนใจแก่ศิลปินลัทธิเซอร์เรียลลิสม์เป็นอย่างมาก ภาพ “การ ตกแต่งภายในแบบดัตช์” แสดงถึงการเก็บรวบรวมสีสดใส่ที่ล่องลอยแกว่งไกวไปมา อยู่ภายในอาคาร อย่างไม่มีเหตุผลเอาเสียเลย ผลงานของฮวน มิโร เป็นแบบนามธรรมมากกว่านี้ แต่ก็แสดงให้เห็น วัตถุบางอย่าง ที่พอจำได้ว่าเป็นสิ่งใดรวมอยู่ด้วย บ่อยครั้งที่เดียวที่มีรูปร่างคล้ายตัวอะมีบา เคลื่อนไหวยุบยับในภาพ โดยมีการเปลี่ยนสีในส่วนที่ทับซ้อนกันด้วย มิโรมักจะหยด หรือสาดสีลง บนผืนผ้าใบที่ยังใหม่ อันเป็นการใช้ภาวะที่เกิดขึ้นโดยไม่เจตนานี้มาทำให้เห็นแนวทางการเริ่มต้นจัด องค์ประกอบศิลปะได้ (อัศนีย์ ชูอรุณ 2534 : 124)

จากข้อมูลดังกล่าว สรุปได้ว่า มิโร เป็นศิลปินที่มีความสามารถมากที่สุดคนหนึ่งของ ศิลปะกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ สร้างสรรค์ผลงานได้เด่นมากจนกลายเป็นศิลปินคนสำคัญของกลุ่ม และเป็นหัวหน้ากลุ่มเซอร์เรียลลิสม์แห่งสเปน มีประสบการณ์ในการสร้างผลงานศิลปะหลายแนว หลายลัทธิ ทั้งลัทธิคิวบิสม์ ลัทธิโฟวิสม์ และลัทธิศิลปะนามธรรม ชอบเน้นการสร้างรูปทรง อิสระแบบง่าย ๆ จัดโครงสร้างของภาพด้วยรูปทรงซ้ำ ๆ กัน คล้ายตัวอะมีบา หรือเซลล์ต่าง ๆ ที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่ในภาพ เป็นการจินตนาการของรูปทรงอย่างแปลกตา การใช้เส้นหลาย เส้นที่ประสานทับกัน การใช้สีมักใช้สีสดที่สดใสมีชีวิตชีวา แสดงความรู้สึกสนุกสนาน และมีอารมณ์ขัน รูปแบบของผลงานเป็นการผสมผสานความจริงกับความฝันเฟื่อง การจัดโครงสร้าง ของภาพทั้งเส้น สี และรูปทรงของมิโร จึงมีลักษณะของความฝัน ความสนุกสนาน ความ บริสุทธิ์อย่างมีเอกภาพ

กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะด้านสื่อวัสดุ และกลวิธีของศิลปะสมัยใหม่ มีกลวิธีหรือ กระบวนการสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้น ค้นหากระบวนการแบบใหม่ ๆ ซึ่งแสดงออกซึ่งลักษณะเฉพาะตัว ของศิลปิน มีอิสระ ทั้งรูปแบบ และเนื้อหา กระบวนการสร้างสรรค์ด้านกลวิธีของศิลปะ สมัยใหม่ที่ปรากฏส่วนมากจะเป็นประเภทของผลงานจิตรกรรม เป็นการระบายสีเกลี่ยเรียบ ระบายสีหนาทับซ้อน หรือวิธีการระบายสีลักษณะต่าง ๆ สื่อวัสดุที่ใช้ในผลงานจิตรกรรมมีสีน้ำ สีน้ำมัน สีอะครีลิค สีชอล์ค ฯลฯ สื่อวัสดุ และกลวิธีของผลงานประติมากรรมมีการปั้นด้วย ดินเหนียว การหล่อปูนปลาสเตอร์ หล่อโลหะ และการแกะสลักด้วยวัสดุต่าง ๆ ส่วนการ พิมพ์ภาพนั้น นิยมการพิมพ์หิน การพิมพ์โลหะ และการพิมพ์ไม้ เป็นต้น กลวิธีและสื่อวัสดุ ดังกล่าวแล้ว จะพบโดยทั่วไปในผลงานของศิลปินสมัยใหม่ และยังมีสื่อวัสดุอีกชนิดหนึ่งที่ แตกต่างจากสื่อวัสดุที่ศิลปินนิยมใช้โดยทั่วไป ซึ่งมีลักษณะของการผสมผสานสื่อวัสดุต่าง ๆ เข้าด้วยกันอย่างไม่มีขอบเขตจำกัด คือ สื่อวัสดุและกลวิธีลักษณะสื่อผสม (Mixed Media) หรือ นักวิชาการบางท่านเรียกว่า สื่อประสม ซึ่งทั้งสองคำมีความหมายเหมือนกัน ศิลปะสื่อผสม ได้เริ่มทำเป็นชิ้นแรกในลัทธิบาศกนิยม (Cubism) โดยศิลปินปีคาสโซ ชื่อผลงาน “ภาพหุ่นนิ่ง

กับเก้าอี้หวาย" (Still Life with Chair Caning) และปีคาสโซ ยังได้สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้วัสดุใกล้ตัว เช่น กระดาษ หนังสือพิมพ์ แก้ว กระจก เชือก ฯลฯ สร้างเป็นผลงานประติมากรรม ลักษณะสามมิติอีกหลายชิ้น หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการใช้กลวิธีและวัสดุลักษณะสื่อผสมของปีคาสโซดังกล่าว ในสมัยต่อมา มีศิลปินสมัยใหม่จำนวนมากที่นิยมสร้างสรรค์ผลงานลักษณะสื่อผสม เช่น มาร์เซล ดูชอมป์ (Marcel Duchamp) และโรเบิร์ต ราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg) เป็นต้น

ทวีเดช จีวบาง กล่าวถึง ความหมายของคำและที่มาของสื่อผสม ว่า

คำว่า MEDIA ในแง่ของศิลปะสามารถจำแนกได้เป็นสองความหมาย คือ วัสดุที่ใช้เป็นสื่อในการแสดงออกในงานศิลปะและกรรมวิธีหรือวิธีการในการสร้างสรรค์ศิลปะ ดังนั้นความหมายของคำว่า "MIXED MEDIA" คือ การใช้วัสดุผสม หรือการใช้กรรมวิธี หรือวิธีการในการสร้างสรรค์ในลักษณะผสม

"สื่อผสม" ในแง่ของการใช้วัสดุเป็นส่วนในการแสดงออกของศิลปินนั้น ชนิดของวัสดุไม่มีข้อกำหนดที่ตายตัว วัสดุที่ศิลปินนำมาใช้อาจเป็นได้ทั้งวัสดุที่มีอยู่แล้วในธรรมชาติหรือวัสดุที่เป็นผลผลิตของมนุษย์สำหรับ "สื่อผสม" ที่เน้นในด้านของกรรมวิธี หรือวิธีในการแสดงออกของศิลปินก็เป็นสื่อที่ไร้ขอบเขตอันจำกัด ศิลปินใช้กรรมวิธีได้โดยอิสระ ยกตัวอย่าง เช่น สื่อผสมที่เป็นวิธีการทางจิตรกรรม ประกอบกับวิธีการทางประติมากรรม ภาพถ่ายผสมกับจิตรกรรม หรือเสียงประกอบกับประติมากรรมก็ได้ อย่างไรก็ตามคำว่า สื่อผสม หรือ "MIXED MEDIA" นั้นได้ถูกนำมาใช้กับวงการศิลปะทางซีกโลกตะวันตกในศตวรรษที่ 20 นี้เอง (ทวีเดช จีวบาง. 2537 : 101)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึง สื่อผสมหรือสื่อประสม ไว้ว่า

คำว่า "สื่อประสม" ได้แนวคิดเริ่มแรกจากผลงานของปีคาสโซที่สร้างเสร็จในเดือนพฤษภาคม ค.ศ.1912 เป็นรูปหุ่นนิ่ง โดยมีเก้าอี้ กระจก เชือก สีน้ำมัน กระดาษบุพื้น และตัวหนังสือสร้างสรรค์ประกอบเข้าด้วยกันเป็นรูปวงรี ทั้งนี้ก็เพื่อแสวงหารูปแบบใหม่ในสภาพที่วัสดุอุปกรณ์ของจิตรกรรมขาดแคลน ซึ่งเป็นผลมาจากสงครามโลก และจากรูปหุ่นนิ่งนี้เอง ได้เปิดเผยแนวคิดทางด้านเรื่องราว (Subject Matter) แก่ศิลปินในลัทธิคิวบิซึมเป็นอย่างมาก ต่อมาเมื่อสถาบันเบาเฮาส์ (The Bauhaus) ได้เริ่มขึ้นในเยอรมัน ปี ค.ศ.1919 แนวคิดนี้ได้นำไปพัฒนาต่อ เพื่อให้ให้นักศึกษามีความเข้าใจจริงเกี่ยวกับสัจจะของวัตถุ มีการให้กิจกรรมที่ผสมวัสดุต่าง ๆ เข้าด้วยกัน กลายเป็นรูปแบบการออกแบบใหม่ และแนวคิดนี้ได้แพร่หลายให้อิทธิพลต่อวงการศึกษาศิลปะแนวใหม่เกือบทั่วโลก (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 272 – 273)

ในปัจจุบันศิลปินไทยที่สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะสื่อผสมมีอยู่หลายท่าน แต่เป็นการสร้างสรรค์เฉพาะกิจเพียงบางช่วง บ้างทำตามแนวความคิด (Concept) ร่วมกันของกลุ่ม

เพื่อจัดนิทรรศการ ศิลปินบางคนก็ทำงานสื่อผสมตามกระแส แล้วก็กลับไปสร้างสรรค์จากสื่อวัสดุ และกลวิธีเดิมที่สังคมชื่นชม และยอมรับ มีศิลปินไทยน้อยคนมากที่ทำงานลักษณะสื่อผสมอย่างต่อเนื่อง และโดดเด่น กมล ทัศนาบุญชลิ เป็นศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงการศิลปะ สร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลายประเภท และให้ความสนใจสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสื่อผสมอย่างต่อเนื่องเป็นเวลายาวนานถึงสามสิบกว่าปีเป็นที่ยอมรับทั้งในประเทศไทย และต่างประเทศ กมล ทัศนาบุญชลิไปสหรัฐอเมริกา ตั้งแต่ปี พ.ศ.2513 เพื่อหาประสบการณ์สร้างสรรค์ศิลปะ และศึกษาหาความรู้ เขาต้องต่อสู้กับชีวิตในต่างแดนจนประสบความสำเร็จ ทั้งการศึกษา และการทำงานศิลปะ กมล ทัศนาบุญชลิทำงานศิลปะหลายรูปแบบทั้งจิตรกรรมภาพพิมพ์ คอนเซ็ปชวลอาร์ต และสื่อผสม โดยเฉพาะผลงานสื่อผสม เขาได้ทำมาอย่างต่อเนื่องมีลักษณะโดดเด่นอย่างเห็นได้ชัดมาจนถึงปัจจุบัน

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงชีวิตในต่างแดนของ กมล ทัศนาบุญชลิ ว่า

กมล ทัศนาบุญชลิ เป็นศิลปินที่เดินทางไปสหรัฐอเมริกา เมื่อสามสิบปีก่อนด้วยเจตจำนงค์ที่จะเป็นศิลปินอิสระอย่างเต็มตัว เขาเดินทางไปด้วยความคาดหวังว่าจะหยิบฉวยเสรีภาพ และความยินดีปรีดาที่ประชาชนในประเทศนั้น มีความเกี่ยวข้องกับวงการศิลปะ ซึ่งประเทศชาติเราอาจจะมีให้น้อยเกินไป ตั้งแต่กมล เดินทางไปสหรัฐอเมริกา เขาไม่เคยที่จะทำงานอื่นใดนอกจากกัมหนากัมตาทำงานศิลปะ เขาเป็นคนที่ทำงานจริงจังตลอดเวลา เมื่อเขาเขียนภาพหรือสร้างงานศิลปะ เขาจะทำซ้ำแล้วซ้ำอีกจนกว่าจะได้สิ่งที่ถูกใจที่สุด กมล ทัศนาบุญชลิ เป็นศิลปินไทยผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่ง ซึ่งเราอาจจะพบชาวคราวอยู่เป็นประจำ เขาได้ชื่อว่าเป็นศิลปินผู้นำวิญญูณไปแจกจ่ายไว้ในต่างประเทศด้วยสิบปี และที่สำคัญวิญญูณของ กมล ทัศนาบุญชลิ ได้รับการต้อนรับอย่างอบอุ่น และสิบปีเต็มในสหรัฐอเมริกา กมล ได้รับรางวัลใหญ่ ๆ แถบแคลิฟอร์เนียนับสิบครั้ง ครั้งล่าสุดในปีนี้ได้รับรางวัลประจำปีของพิพิธภัณฑสถานไอคแลนด์ แคลิฟอร์เนีย นอกจากรางวัลแล้ว เกียรติประวัติของศิลปินไทยคนนี้คือ มหาวิทยาลัยแห่งแคลิฟอร์เนียที่เบิร์คเลย์ ได้เชิญไปสอนอยู่ในคณะศิลปกรรม (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2532 : 108 – 109)

ฟิลลิปส์ (Herbert P. Phillips) ได้แสดงทัศนะถึงรูปแบบผลงานศิลปะของ กมล ทัศนาบุญชลิ ว่า

กมล เป็นศิลปินสมัยใหม่ ที่ได้รับแรงดลใจจากศิลปะวัฒนธรรมของไทย และตะวันตก การสร้างสรรค์ผลงานก็ประสบความสำเร็จในลักษณะการผสมผสานศิลปะไทยและตะวันตก นับว่ากมล เป็นศิลปินนานาชาติจริง ๆ ซึ่งสิ่งนี้ไม่ได้เป็นสิ่งที่ง่ายที่จะทำได้สำเร็จในโลกสมัยใหม่ มีศิลปินไทยบางคนที่สร้างงานตามแฟชั่น ตามแบบของนิวยอร์ก หรือปารีส หรือแม้แต่งานแบบเดิม ๆ ที่ทำกันมานานแล้ว เป็นผลงานที่พยายามสร้างตามแบบของต่างประเทศ ซึ่งมีศิลปินไทยหลายคน เช่น ชะลูด นิ่มเสมอ ประเทือง เอมเจริญ ปัญญา วิจินธนสาร และอีกหลายคน ที่สร้างงานในลักษณะ

รูปแบบ และเนื้อหาแบบไทย และใช้เทคนิควัสดุตามรูปแบบของยุโรป และอเมริกา หรือแม้แต่ภาพผลงานของอวุลย์ ดัชนี ที่ได้รับแรงบันดาลใจ และแสดงเนื้อหาในรูปแบบของไทย แต่ลักษณะของงานเหล่านี้ มีลักษณะของสุนทรีย์ที่ปรากฏเป็นความรู้สึกแบบไทยที่ต้องการให้ผู้ชมที่เป็นชาวตะวันตกดู และชื่นชมมากกว่าคนไทย สำหรับผลงานของกมล มีความแตกต่างไปจากศิลปินเหล่านั้นคือ มีความสามารถที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นทั้งสองอย่างทั้งลักษณะแบบไทย และตะวันตกในพื้นฐานความคิดเดียวกันเป็นการรวมเอาธรรมชาติ และวัฒนธรรมเข้าไว้ด้วยกัน และเป็นสิ่งที่ทำให้ผลงานเป็นที่น่าสนใจทั้งคนไทย และนานาชาติ (Phillips. 1990 : 7)

สมพร รอดบุญ ได้กล่าวถึงการพัฒนาศิลปะรูปแบบสื่อผสมของกมล ทัศนัญชลี ว่า

งานศิลปะสื่อผสมที่กมลได้ทำขึ้นนั้น ต่อมาภายหลังได้พัฒนาไปสู่การทำศิลปะในรูปแบบของอินสตอลเลชัน (Installation) อันเป็นแนวศิลปะแบบคอนเซ็ปชวลอาร์ต หากย้อนกลับไปศึกษางานของกมล ในปี พ.ศ. 2518 นั้น จะเห็นว่ากมลได้นำหลอดสีและลูกกลิ้งมาผสมผสานกับวัสดุธรรมชาติ วัสดุเหลือใช้ (Found – Object) และวัสดุสำเร็จรูป (Readymade Object) ที่หาได้ในชีวิตประจำวันของเรามากยิ่งขึ้น อาทิเช่น หิน สี กระดาษ เส้นด้าย เชือก ชิป โลหะ และน๊อต จากหลอดสีซึ่งแสดงอยู่ในห้องแสดงงาน ได้ก้าวออกไปมีบทบาทอยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ กมล ให้ธรรมชาติเป็นส่วนประกอบของความคิดทางศิลปะ อีกทั้งยังเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบในงานศิลปะอีกด้วย (สมพร รอดบุญ. 2533 : 26)

ข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า กมล ทัศนัญชลี เป็นศิลปินไทยที่ยิ่งใหญ่ มีความมุ่งมั่น ความเป็นนักสู้ นักแสวงหาในความพยายามที่จะเป็นศิลปินทางด้านศิลปะโดยแท้ และกมล ทัศนัญชลีก็ประสบความสำเร็จสมดังความตั้งใจ เขาเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียง เป็นที่ยอมรับทั้งในประเทศไทย และต่างประเทศ ซึ่งจะเห็นได้จากการที่เขาได้รับรางวัลใหญ่ของอเมริกา และประเทศไทยมากกว่า 10 ครั้ง จากพัฒนาการทางศิลปะของกมล ทัศนัญชลี จะเห็นได้ว่าเขาสร้างสรรค์ศิลปะหลายรูปแบบ ตั้งแต่ยุคแรกที่เริ่มทำงานจิตรกรรม ต่อมาก็ทำงานภาพพิมพ์ อินสตอลเลชัน คอนเซ็ปชวลอาร์ต และสื่อผสม โดยเฉพาะผลงานสื่อผสมนั้น เขาได้นำแนวคิดหลายด้านมารวมกัน เป็นลักษณะของการแสวงหาแนวคิดใหม่ สร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสมในรูปแบบต่าง ๆ งานสื่อผสมที่สร้างสรรค์ขึ้น มักจะประกอบไปด้วยวัสดุเหลือใช้ วัสดุสำเร็จรูปที่สามารถหาได้ในชีวิตประจำวัน อาทิเช่น หิน สี กระดาษ เส้นด้าย เชือก ชิป โลหะ ไม้ ทราช และกระดาษทำเอง การสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมของเขาสามารถนำวัสดุต่าง ๆ มาสอดผสานลงในผลงานได้อย่างลงตัว ลักษณะของผลงานมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องทั้งรูปแบบ และกลวิธีของสื่อผสมที่ผสมผสานภูมิปัญญา ศิลปะวัฒนธรรมไทยและศิลปะตะวันตก ในพื้นฐาน

ความคิดเดียวกันอย่างกลมกลืน โดยเฉพาะรูปทรงภายนอกที่คลี่คลายมาจากรูปทรงเดิมของ
หนังสือ นำมาจัดองค์ประกอบใหม่ที่มีลักษณะเป็นสากล

ข้อมูลของศิลปินทั้งสองท่านที่กล่าวมาแล้วจะเห็นได้ว่า รูปแบบ และกระบวนการ
สร้างสรรค์ศิลปะของ ฮวน มิโร และ กมล ทัศนาบุญชลิ มีความแตกต่างกันโดยที่มิโร เป็น
ศิลปินตะวันตกที่ได้รับอิทธิพลจากหลายลัทธิ สร้างผลงานอย่างต่อเนื่อง และโดดเด่นมากใน
ลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ โครงสร้างของภาพมักใช้รูปทรงอิสระที่บริสุทธิ์ ประกอบกับเส้นง่าย ๆ
จำนวนมากที่สอดทับซ้อนประสานกัน ใช้สีสดใส โครงสร้างของภาพส่วนรวมมีความรู้สึกถึง
ความอิสระ สนุกสนาน และไร้เดียงสาที่แสดงความเคลื่อนไหวอย่างอิสระ ส่วนกมล ทัศนาบุญชลิ
เป็นศิลปินไทย ที่มีความมุ่งมั่นในศิลปะ ต่อสู้กับชีวิต และสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในลักษณะ
สื่อผสมอย่างต่อเนื่อง จัดโครงสร้างของภาพอย่างสร้างสรรค์รวมถึงการสื่อความหมาย และ
มีความงามอย่างแปลกตา ผลงานสื่อผสมของกมล ที่ใช้กระดาษทำขึ้นเอง วัสดุเหลือใช้ วัสดุที่ใช้
ในชีวิตประจำวัน สร้างชื่อเสียงให้กับตัวเอง และประเทศชาติอย่างแพร่หลาย

จากข้อมูลดังกล่าวของ ฮวน มิโร และ กมล ทัศนาบุญชลิ ที่มีทั้งรูปแบบ กระบวนการ
ทางศิลปะ โครงสร้างของภาพ วิถีชีวิต ยุคสมัย เชื้อชาติ และวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน
ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการสร้างงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร และผลงาน
สื่อผสมของ กมล ทัศนาบุญชลิ เพื่อนำผลของการศึกษามาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะสื่อผสม
ของผู้วิจัย โดยผู้วิจัยเชื่อว่าการศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นที่ต่างกันจะทำให้ผลของการพัฒนา
สร้างสรรค์ ได้ผลงานศิลปะในรูปแบบใหม่ที่น่าสนใจ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเตลเลชั่น (Constellations) ในระหว่างปี
ค.ศ.1940 – 1941 ของฮวน มิโร ในประเด็น รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และสาระ
2. เพื่อศึกษาผลงานสื่อผสมชุด หนังสือ ที่ทำจากกระดาษทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่
ในระหว่างปี พ.ศ.2525 – 2532 ของกมล ทัศนาบุญชลิ ในประเด็น โครงสร้างของภาพ กลวิธี
สื่อวัสดุ และการนำเสนอ
3. เพื่อนำข้อมูลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนา สร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสมตามแนวของ
ผู้วิจัย โดยมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติ วัฒนธรรมประเพณีของไทย และรูปแบบนามธรรม

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของรูปแบบ โครงสร้างของภาพ ตลอดจนสาระในการสร้างงานจิตรกรรมของฮวน มิโร
2. ทำให้ทราบถึงที่มาของการจัดโครงสร้างของภาพ กลวิธีสื่อวัสดุ และการนำเสนอในการสร้างงานสื่อผสมของกมล ทัศนัญชลี
3. สามารถนำผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมของฮวน มิโร และการศึกษาสื่อผสมของกมล ทัศนัญชลีมาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานสื่อผสมในแบบของผู้วิจัย
4. เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในเรื่องของวิธีการวิเคราะห์ผลงานศิลปะ และการนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาเป็นผลงานใหม่อย่างมีระบบ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้ จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร ในประเด็นรูปแบบ โครงสร้างของภาพ และสาระ
2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมของกมล ทัศนัญชลี ในประเด็นโครงสร้างของภาพ กลวิธีสื่อวัสดุ และการนำเสนอ
3. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานของฮวน มิโร และกมล ทัศนัญชลี ดังต่อไปนี้
 - 3.1 ผลงานของฮวน มิโร จำนวน 12 ภาพ ได้แก่
 - 3.1.1 Sunrise, 1940

38 x 46 cm. gouache and oil wash on paper
(Butler. 1989 : 111)
 - 3.1.2 The Escape Ladder, 1940

40 x 47.6 cm. gouache, watercolor and ink on paper
(Erben. 1993 : 107)
 - 3.1.3 People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails, 1940

37.9 x 45.7 cm. gouache on wove paper
(Erben. 1993 : 109)

3.1.4 Women on the Beach, 1940

38.1 x 45.8 cm. gouache and oil wash on paper

(Butler. 1989 : 111)

3.1.5 Morning Star, 1940

38 x 46 cm. tempera, gouache, egg. oil wash on paper

(Mink. 1993 : 72)

3.1.6 Woman in the Night, 1940

46.3 x 38.1 cm. gouache oil wash on paper

(Turst-e. 2000 : 22)

3.1.7 Acrobatic Dancer, 1940

46.3 x 38.1 cm. gouache oil wash on paper

(Trust-e. 2000 : 22)

3.1.8 The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain, 1940

38 x 46 cm. gouache and oil wash on paper

(Erben. 1993 : 108)

3.1.9 The Poetess, 1940

38.1 x 45.7 cm. gouache and oil wash on paper

(Erben. 1993 : 111)

3.1.10 Awakening in the Early Morning, 1941

45.7 x 38.1 cm. gouache and oil wash on paper

(Mink. 1993 : 70)

3.1.11 Women Encircled by the Flight of a Bird, 1941

46 x 38 cm. gouache and oil wash on paper

(Erben. 1993 : 106)

3.1.12 Ciphers and Constellations in Love with a Woman, 1941

45.7 x 38.1 cm. gouache and ink on ivory wove paper

(Erben. 1993 : 103)

3.2 ผลงานของกมล ทัศนัญชลี จำนวน 13 ภาพ ได้แก่

3.2.1 Nang – Yai, 1982

48" x 32" mixed media on handmade paper, wood and acrylic
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี.
2533 : 52)

3.2.2 Nang – Yai, 1982

48" x 32" mixed media on handmade paper, wood and acrylic
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี.
2533 : 53)

3.2.3 Nang – Yai Buddha's Footprint, 1982

34" x 60" mixed media on handmade paper and wood
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี.
2533 : 54)

3.2.4 Nang – Yai Series II # 2, 1983

48" x 34" mixed media on handmade paper and wood
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี.
2533 : 55)

3.2.5 Nang – Yai Series II # 3, 1983

30" x 52" mixed media on handmade paper and wood
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี.
2533 : 56)

3.2.6 Nang – Yai Series II # 4, 1983

36" x 60" etching on handmade paper with wood and acrylic
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี.
2533 : 57)

3.2.7 Birthday Self – Portrait, 1984

30" x 30" mixed media on handmade paper
(นิทรรศการผลงานย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนัญชลี. 2542 : 85)

3.2.8 Nang – Yai Series II # 6, 1984

48" x 36" mixed media on handmade paper, wood and oil

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี.
2533 : 58)

3.2.9 Nang – Yai Series II # 7, 1984

36" x 24" mixed media on handmade paper, wood and acrylic

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี.
2533 : 60)

3.2.10 Nang – Yai Series II # 8, 1984

32" x 36" mixed media on handmade paper and wood

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี.
2533 : 59)

3.2.11 Nang – Yai, 1988

26" x 27" mixed media on handmade paper and wood

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี.
2533 : 70)

3.2.12 Nang – Yai, 1988

24" x 32" mixed media on paper and handmade paper

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี.
2533 : 71)

3.2.13 Nang – Yai, 1989

16" x 22" mixed media on handmade paper and wood

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี.
2533 : 73)

4. นำผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบ โครงสร้างของภาพ และสาระในผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร และผลการศึกษาเกี่ยวกับโครงสร้างของภาพ กลวิธีสื่อวัสดุ และการนำเสนอในผลงานสื่อผสมของกมล ทัศนาบุญชลี มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมในรูปแบบของผู้วิจัย โดยมีเนื้อหา เรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติ และวัฒนธรรมประเพณีของไทย

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร ผู้วิจัยศึกษาจากข้อมูลชั้นรอง (Secondary data) ซึ่งเป็นภาพผลงานที่พิมพ์ในหนังสือศิลปะของต่างประเทศ ดังมีชื่อหนังสือและผู้เขียน ดังนี้ หนังสือ Joan Miro 1893 – 1983 : The man and His Work ผู้เขียน Walter Erben, หนังสือ Joan Miro 1893 – 1983 ผู้เขียน Janis Mink, หนังสือ Miro New York ผู้เขียน Georges Raillard และภาพผลงานที่ค้นหาได้จาก Internet ซึ่งน่าเชื่อถือได้ว่าเป็นภาพที่มีลักษณะใกล้เคียงกับภาพจริงมากที่สุด โดยจะทำการศึกษาวิเคราะห์ผลงานที่สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1940 – 1941 ซึ่งเป็นผลงานในชุดคอนสเตลเลชัน (constellations) ที่มีชื่อเสียงชุดหนึ่งของ ฮวน มิโร

การศึกษาผลงานสื่อผสมของกมล ทัศนัญชลี ผู้วิจัยศึกษาจากข้อมูลชั้นรองเช่นกัน ซึ่งเป็นผลงานที่พิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงนิทรรศการของกมล ทัศนัญชลี ดังมีชื่อหนังสือดังนี้ สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ สองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี และสูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ ผลงานย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนัญชลี ซึ่งน่าเชื่อถือได้ว่าเป็นภาพที่ใกล้เคียงกับผลงานจริงมากที่สุดโดยจะทำการศึกษาวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมชุดหนึ่งใหญ่ ในช่วงปี พ.ศ.2525 – 2532 ที่ใช้กลวิธีและสื่อวัสดุจากกระดาษทำเอง (Handmade paper) เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งได้รับการยอมรับจากวงการศิลปะทั้งของไทยและต่างประเทศ

นิยามศัพท์เฉพาะ

รูปแบบ หมายถึง การเลือกใช้เส้น สี และรูปทรงลักษณะต่าง ๆ นำมาประกอบกันเป็นผลงานศิลปะตามความคิด และการจัดโครงสร้างของภาพเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปินแต่ละคน

สื่อวัสดุ (Material) หมายถึง วัสดุทั้งหมดที่ศิลปินใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยตรง เช่น ดินสอ สี กระดาษ ฯลฯ และวัสดุอื่นทั้งที่เป็นวัสดุเหลือใช้หรือวัสดุที่ใช้ในชีวิตประจำวัน

สื่อผสม (Mixed Media) หมายถึง การนำสื่อวัสดุทางศิลปะและวัสดุอื่น ๆ มาประกอบกันเป็นผลงานศิลปะ อย่างไม่มีข้อจำกัดของการใช้สื่อวัสดุ ศิลปินสามารถใช้สื่อโดยอิสระตามความคิด และการจัดโครงสร้างของภาพ เพื่อสร้างสรรค์ให้เกิดความงาม หรือสะท้อนความรู้สึกอย่างมีเอกภาพ

กลวิธี (Techniques) หมายถึง วิธีสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามแต่ละลักษณะของสื่อวัสดุ เช่น การระบายสีน้ำแบบเปียกทับแห้ง การระบายสีน้ำมันแบบสีหนาทับซ้อน การปั้นดิน การ

แกะสลัก รวมไปถึงการผูก การดอก การติด หรือการมัด ฯลฯ ตามแต่ความคิด ความสามารถ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน

การจัดโครงสร้างของภาพ (Structure) หมายถึง การนำองค์ประกอบของภาพ ได้แก่ เส้น สี รูปร่าง รูปทรง ฯลฯ มาจัดรวมกันเป็นผลงานศิลปะ โดยใช้หลักของความกลมกลืน จุดเด่น ความสมดุล และการประสานสัมพันธ์ขององค์ประกอบ ทำให้ผลงานมีคุณค่าทางสุนทรียภาพ

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับฮวน มิโร และกมล ทัศนาญชลี รวมถึงหลักเกณฑ์การวิเคราะห์ผลงานจากเอกสารต่าง ๆ ซึ่งค้นคว้าจากแหล่งข้อมูล ดังนี้

- 1.1 หอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- 1.2 หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร
- 1.3 หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- 1.4 สำนักวิทยบริการ สถาบันราชภัฏเพชรบุรี

2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะใช้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานของฮวน มิโร และกมล ทัศนาญชลี จากเอกสาร และการสัมภาษณ์นักวิชาการต่าง ๆ

3. วิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร ในประเด็น รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และสาระ

4. วิเคราะห์ผลงานสื่อผสมของกมล ทัศนาญชลี ในประเด็น โครงสร้างของภาพ กลวิธีสื่อวัสดุ และการนำเสนอ

5. นำผลที่ได้จากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมตามรูปแบบของผู้วิจัย

6. สรุปเรียบเรียงรายงานผลของการศึกษาผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร และผลงานศิลปะสื่อผสมของกมล ทัศนาญชลี และการพัฒนาผลงานสื่อผสมตามแนวของผู้วิจัย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยแยกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานของ ฮวน มิโร
 - 1.1 ประวัติและผลงานของ ฮวน มิโร
 - 1.2 ความหมายและความเป็นมาของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิสม์
 - 1.3 ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสแตเลชั่นของ ฮวน มิโร
2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ กมล ทัศนัญชลี
 - 2.1 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ กมล ทัศนัญชลี
 - 2.2 ประวัติการแสดงผลงาน และรางวัลเกียรติคุณ
 - 2.3 ผลงานศิลปะสื่อผสมของ กมล ทัศนัญชลี
3. กลวิธีและสื่อวัสดุ
4. การจัดโครงสร้างของภาพ

1. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ ฮวน มิโร

1.1 ประวัติและผลงานของ ฮวน มิโร

ฮวน มิโร (Joan Miro) เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่มีชื่อเสียงมากในศตวรรษที่ 20 มิโรทำงานศิลปะในลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม สื่อผสม คอลลาจ และเซรามิก มิโรพัฒนาการทำงานศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะตัวของเขาอย่างต่อเนื่อง ผลงานมีลักษณะการแสดงความเพ้อฝันและจินตนาการอย่างอิสระตามแนวเซอร์เรียลลิสม์

มิโรเกิดที่มอนทรอจ (Montroig) เมื่อวันที่ 20 เมษายน 1893 เมืองบาร์เซโลนา (Barcelona) ประเทศสเปน มิโรเป็นลูกคนโต พ่อของเขาเป็นช่างทอง และช่างทำกุญแจ ผลการเรียนในวัยเด็กของมิโรไม่ค่อยดี เขาเป็นคนพูดน้อย ช่างฝัน วิชาที่โปรดปรานที่สุดคือ วิชาศิลปะ ซึ่งเขาจะหาเวลาไปเรียนหลังโรงเรียนเลิก มิโรให้ความสนใจ และให้ความสำคัญกับการเรียนศิลปะมาก มิโรกล่าวว่า “การเรียนศิลปะถือว่ามีความสำคัญเหมือนกับพิธีกรรมทางศาสนา ฉันล้างมือทุกครั้งก่อนที่จะจับกระดาษ ดินสอ สี และอุปกรณ์ในการวาดภาพ ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์สำหรับฉัน และในขณะที่ฉันวาดภาพฉันรู้สึกราวกับว่าฉันได้มีส่วนร่วมในพิธีกรรมนั้น” (Smith.1999 : 159)

สมิท (Edward Lucie-Smith) ได้กล่าวถึงการศึกษาของมิโรว่า ในปี ค.ศ.1907 พ่อของมิโรได้พาไปสมัครเรียนทางด้านการค้า สาขาพาณิชย์การ ผลการเรียนของมิโรไม่ค่อยดีนัก ขณะที่เรียนวิทยาลัยพาณิชย์การ มิโรก็ได้ขออนุญาตไปเรียนศิลปะในโรงเรียน สอนศิลปะในย่านที่เขาอาศัยอยู่ แต่พ่อของเขาพยายามชักจูงให้สนใจในด้านการค้ามากกว่าศิลปะ ซึ่งทำให้มิโรมีความอึดอัดใจเพราะต้องทำงานที่ตนเองไม่ชอบแต่ก็ต้องฝืนใจทำและละทิ้งการเขียนภาพไป มิโรทำงานด้านธุรกิจการค้าได้ไม่นาน ภายในปีนั้นเองเขาก็ล้มป่วยอย่างหนักด้วยไข้ไทฟอยด์ ผลจากการป่วยหนักครั้งนั้นพ่อของมิโรจึงอนุญาตให้เข้าเรียนศิลปะตามที่เขาถนัด (Smith.1999 : 159)

มิโรได้สมัครเข้าเรียนศิลปะที่สถาบัน Escuela, Superiore de Bellas Artes de San Jorge ในกรุงบาร์เซโลน่า ซึ่งเขาได้เรียนกับ Modesto Urgell Inglada และ Josep Pasco Marisa มิโรซึมซับวิธีการแสดงออก และการแสดงความหมายโดยใช้เทคนิคต่าง ๆ จาก Urgell ส่วน Pasco ได้สอนให้มิโรแสดงออกในผลงานด้วยความคิดสร้างสรรค์ของตัวเอง ในต้นปี 1912 มิโรเข้าศึกษาที่ Academia Gali ซึ่งอยู่ในกรุงบาร์เซโลน่าเช่นกัน หลังจบการศึกษามิโรก็ได้เริ่มวาดภาพด้วยความคิดของเขาเอง ในช่วงแรกมิโรวาดภาพในรูปแบบของลัทธิโฟวิสม์ และลัทธิคิวบิสม์ ซึ่งมิโรได้รับแรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อมของหมู่บ้าน โรนา ในเขตคาตาลาน และมอนทรอจ ซึ่งมิโรมีนิสัยรักธรรมชาติ และประทับใจในสภาพแวดล้อมที่พบเห็น แล้วนำมาถ่ายทอดเป็นผลงานศิลปะเป็นภาพทิวทัศน์ เช่นภาพ View of Montroig วาดในปี 1917 นอกจากภาพทิวทัศน์แล้ว มิโรยังชอบวาดภาพคน และภาพหุ่นนิ่งอีกด้วย (Rothenstein. 1975 ? : 2853 – 2854)

ในปี 1913 มิโรได้เช่าสตูดิโอเป็นของตัวเองและเริ่มวาดรูปในรูปแบบอิสระ แต่ยังคงเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภาพหุ่นนิ่งและภาพคน ผลงานของมิโรได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะคิวบิสม์ และโฟวิสม์ มิโรสนใจบทกวี ได้อ่านผลงานกวีของนักเขียนฝรั่งเศส และบทกวีได้ส่งผลถึงผลงานแนวใหม่ของมิโรแต่ยังไม่เป็นที่ยอมรับในช่วงนั้น ปี 1916 นักธุรกิจชาวปารีสชื่อ Ambroise Vollard ได้นำภาพเขียนของศิลปินฝรั่งเศสหลายคนมาแสดงนิทรรศการที่บาร์เซโลนา มิโรได้ไปดูนิทรรศการและหลงใหลกับผลงานของ เซซาน โมเนท์ และมาติส ปีถัดมา มิโรมีความสนใจและประทับใจในผลงานของ Francis Picabia ในปี 1918 เขาได้มีโอกาสจัดนิทรรศการของตนเองเป็นครั้งแรกที่แกลลอรี เดลแมน (Dalman) ซึ่งต่อมาภายหลังเป็นสถานที่ที่ดีที่สุดในการแสดงนิทรรศการศิลปะในบาร์เซโลนา ซึ่งการแสดงนิทรรศการในครั้งนั้นไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควรทำให้มิโรผิดหวังมาก และมิโรก็กลับไปยังมอนทรอจ เพื่อเริ่มต้นวาดภาพในแนวใหม่แบบยุคแรก ลักษณะง่าย ๆ ธรรมดา เข้าใจง่าย ในปี 1919 มิโรตัดสินใจกลับไปปารีสอีกครั้งเพื่อไปหาปิกัสโซที่สตูดิโอของเขา มิโรเป็นคนขี้อายแต่มิโรกลับกล้ายอมเข้าไปหา และแนะนำ

ตัวเองทำความรู้จักกับปิกัสโซ ซึ่งปิกัสโซก็เป็นชาวสเปนเช่นกัน แต่ปิกัสโซไม่ค่อยได้ใช้ชีวิตในสเปนเท่าไร (Smith. 1999 : 161 – 162)

ราธัส (Lois Fichner-Rathus) กล่าวถึงการศึกษา และรูปแบบในผลงานของ มิโร ว่า

มิโร เกิดใกล้กับกรุงบาร์เซโลนา มิโรเรียนศิลปะในโรงเรียนแถว ๆ บ้านเพื่อเรียนรู้การระบายสีของศิลปินฝรั่งเศสทั่วไป มิโรได้ฝึกฝนในหลายรูปแบบ ตั้งแต่ศิลปะโรแมนติก (Romanticism) เรียลลิซึม (Realism) และรูปแบบตามแนวของเซซานน์ (Cezanne) รวมไปถึง แวนโก๊ะ (Van Gogh) ต่อมา มิโรได้เดินทางไปกรุงปารีส เขาเป็นคนที่เปิดกว้างพร้อมจะรับความคิดใหม่ ๆ การไปปารีสทำให้เขาได้รับรู้ถึงการวาดภาพในรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น โดยเฉพาะรูปแบบผลงานของมาติส (Matisse) และปิกัสโซ (Picasso) นั้นสร้างความประทับใจให้มิโรมาก บวกกับตัวมิโรเองมีความคิดที่จะใช้จินตนาการ และการแสดงออกในผลงานที่เป็นสัญลักษณ์ในลักษณะของความเพ้อฝัน มิโรจึงใช้องค์ประกอบเหล่านี้นำมาสร้างผลงาน ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะของเขาเอง (Rathus.1986 : 433)

โรเทนสไตน์ (John Rothenstein) ได้กล่าวถึงชีวิตของ มิโร ในปารีส ว่า

ปี ค.ศ. 1919 มิโรไปปารีส มิโรได้รู้จักกับปิกัสโซ ซึ่งมิโรเคยรู้จักครอบครัวของปิกัสโซมาก่อนที่สเปน ปิกัสโซเป็นจิตรกรที่เขียนภาพแบบคิวบิซึม ในช่วงปีแรกที่มิโรอาศัยอยู่ในปารีส มิโรเขียนภาพชุดทิวทัศน์ โดยใช้เส้นจัดองค์ประกอบเป็นเส้นที่มั่นคง แน่นนอน และใช้สีที่เต็มไปด้วยพลัง และความตื่นเต้น เช่นภาพ The Farm ที่วาดในปี 1921 – 1922 เป็นภาพที่ดินของ Ernest Hemingway ซึ่งภาพนั้นนับว่าเป็น ผลงานชิ้นสำคัญมากในช่วงนี้ (Rothenstein. 1975 ? : 2854)

มิโรได้ใช้เวลาในช่วงฤดูหนาวและฤดูร้อนที่มอนทรอจ ทำงานในสตูดิโอของเขาในปารีส ซึ่งเป็นตึกเก่าเลขที่ 45 ที่ Blomet เป็นตึกที่อยู่ในสภาพสกปรกมาก และกำลังจะพัง ในช่วงนี้มิโรขาดสนเรื่องเงินทองมากแต่มิโรก็ไม่ได้เอ่ยปากขอจากทางบ้าน แล้วเบรอตงผู้ซึ่งสนใจลัทธิเซอร์เรียลลิซึมเป็นอย่างมากก็เข้ามาครอบครองตึกนี้แทน ทำให้เหมือนกับว่าทุกสิ่งทุกอย่างกำลังกดดันมิโรอย่างมากมาย (Smith. 1999 : 162)

ในปี ค.ศ.1919 ศิลปินลัทธิเซอร์เรียลลิซึม ในฝรั่งเศสได้ก่อตั้งขึ้น โดยมี อังเดร เบรอตง กวีและนักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศสเป็นผู้ก่อตั้ง และเป็นผู้นำกลุ่มเซอร์เรียลลิซึม ซึ่งเป็นลัทธิที่พัฒนาต่อจากลัทธิดาดา เป็นลัทธิที่ก่อตั้งขึ้นจากผลของความโหดร้ายของสงครามโลกครั้งที่ 1 ดาดาต้องการต่อต้านสงคราม และทำลายค่านิยมทุกชนิดของชนชั้นกลาง ตลอดจนผลิตผลของอารยธรรมตะวันตกให้สิ้นซากเพื่อกำจัดต้นเหตุของสงคราม เบรอตงและเพื่อนได้ออกจากกลุ่มดาดาหลังจากที่เป็นสมาชิกกลุ่มดาดาอยู่ระยะหนึ่ง และประกาศตั้งกลุ่มเซอร์เรียลลิซึมอย่างเป็นทางการเมื่อปี ค.ศ. 1924 โดยมีมุ่งทำลายระเบียบกฎเกณฑ์ของโลกภายนอกที่มีอยู่เดิม ไม่นิยม

ความเป็นกฎเกณฑ์ และความเป็นเหตุเป็นผล ปฏิเสธในคุณค่าของความเจริญที่ต้องมีแบบแผน หรือกฎตายตัว รวมทั้งการไม่ยอมรับในหลักธรรมจริยา และคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ เซอร์เรียลลิสม์สนใจทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ให้ความสำคัญต่อพลังและจิตไร้สำนึกที่อยู่ภายนอกเหนือ การควบคุมของเหตุผล ความฝัน จินตนาการ และความเป็นอัตโนมัติ (Rothenstein. 1975? : 2854)

ฮันเตอร์ และจาโคบัส (Sam Hunter & John Jacobus) ได้กล่าวถึง อิทธิพลของ เซอร์เรียลลิสม์ที่มีต่อมิโร ว่า

มิโรได้รับอิทธิพลจากเบรอตงซึ่งเป็นศิลปินและกวี ผู้ค้นพบแนวคิดอัตโนมัตินิยมในลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ แนวคิดนี้เกิดจากความคิดและการกระทำที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ ปราศจากการควบคุมด้วยสติใด ๆ ทั้งสิ้น ผลงานของมิโรจึงเป็นรูปแบบนามธรรม (Abstract) ที่เกิดจากการสรรค์สร้างด้วยความบริสุทธิ์ ของรอยแปรง (Calligraphy) ที่มีจังหวะของการลากเส้นเพื่อแสดงถึงความรุนแรง ความอิสระของ อารมณ์ มิโรได้จัดแสดงผลงานของตนเองในนิทรรศการเซอร์เรียลลิสม์ ในปี ค.ศ.1925 และได้รับการ ยกย่องจากเบรอตงว่าเป็นสุดยอดแห่งศิลปินเซอร์เรียลลิสม์ แต่ตัวมิโรเองปฏิเสธ และไม่ยอมรับว่า ตนเองได้รับแนวความคิดมาจากเซอร์เรียลลิสม์ หรือกลุ่มศิลปะใด ๆ ทั้งสิ้น มิโรบอกว่า เขาใช้แนวคิด อัตโนมัตินิยมในภาพวาดของเขาเพื่อหลีกเลี่ยงจากแนวคิดตามลักษณะศิลปะลัทธิคิวบิสม์ ที่เป็นศิลปะ สมัยใหม่ที่เน้นการจัดรูปทรงแบบเรขาคณิต (Hunter & Jacobus. 1977 : 179)

ผลงานของ มิโร ก่อนปี ค.ศ.1920 นั้นแสดงถึงการได้รับอิทธิพลที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นสีที่สดใส รุนแรงตามแบบของศิลปะโฟวิสม์ การกระจายรูปทรงเรขาคณิตของคิวบิสม์ หรือการเขียนภาพ 2 มิติอย่างมีพลังตามแบบศิลปะพื้นบ้านของคาตาลัน และการเขียนภาพ ปูนเปียก (Fresco) ในโบสถ์ของศิลปะสเปน มิโรย้ายไปปารีสหลังปี 1920 และได้รับอิทธิพล จากกวี นักเขียนเซอร์เรียลลิสม์ เขาสร้างผลงานจากความทรงจำ จินตนาการ ซึ่งเป็นผลงานที่ เหมือนกับเป็นการจำลองเอาบทกวีเซอร์เรียลลิสม์มาเป็นภาพ เป็นภาพที่เหมือนความฝัน เช่น ภาพ Harlequin's Carnival หรือภาพ Dutch Interior ซึ่งเป็นภาพที่แฝงด้วยความคิด และความ สนุกสนาน ในภาพประกอบไปด้วยภาพต่าง ๆ ของสัตว์ที่เปลี่ยนแปลง รูปทรงไปจากรูปทรงเดิม ซึ่งมีโรลดัดดัดทอนออกแบบโครงสร้างของสัตว์ให้แปลกไปจากเดิม รูปแบบของการเขียนภาพ ระบายสีของเขานั้น มีลักษณะขัดกับพื้นหลังซึ่งแบนราบและสีที่ใช้ก็ใช้สีไม่มากนักแต่เป็นสีสดใส เช่น สีฟ้า แดง เหลือง เขียวและดำ รูปร่างที่บิดเบี้ยวของภาพต่าง ๆ นั้นจะวาดด้วย จุด เส้นตรง เส้นโค้งที่คมชัด และจัดวางอยู่ในตำแหน่งต่าง ๆ กระจายทั่วภาพโดยไม่ได้คำนึงถึงหลักของ ความจริง ในปีเดียวกันมิโรได้หันไปสนใจการเขียนภาพของพอล คล (Paul Klee) ซึ่งเป็น ศิลปินทางจิตรกรรมที่เริ่มจะมีชื่อเสียงในปารีส และสนใจการวาดภาพโดยใช้จินตนาการที่ได้รับ อิทธิพลจากเบรอตง ปีต่อมาภาพวาดของมิโรมีลักษณะเป็นภาพที่ใช้จินตนาการ เป็นภาพวาดที่

ไหลลื่นเป็นไปเองตามธรรมชาติและ ภาพที่วาดจะไม่เหมือนของจริง เช่นภาพ Man with Pipe ส่วนผลงานในช่วงหลังของมิโร จะเปลี่ยนไปเป็นรูปแบบนามธรรม ไม่มีตัวตนมีแต่จุดเส้น และเทคนิคการระบายสี

ปี 1924 มีการรวมกลุ่มของศิลปินเซอร์เรียลลิสม์ที่ Blomet โดยมีเบรอตง เป็นผู้นำกลุ่ม และมีโรก็ได้เข้าร่วมกลุ่มด้วย ศิลปินในกลุ่มได้วาดภาพตามแนวเซอร์เรียลลิสม์ โดยใช้จินตนาการมาผสมกับความเป็นจริง และการรวมกลุ่มครั้งนี้จะไม่มีข้อผูกมัด และเงื่อนไขใด ๆ ทั้งสิ้น ใน ปีถัดมามีโรได้นำผลงานเก่าบางส่วนมาทำใหม่ในแนวจินตนาการ โดยใช้ชื่อผลงานว่า La Revolution Surrealiste และแสดงผลงานครั้งที่สองในเดือนมิถุนายนที่แกลลอรี Pierre ในปารีส นิทรรศการครั้งนี้ได้ทำสูจิบัตรผลงานของมิโรด้วย ในหน้าคำนำสูจิบัตรเป็นบทกลอนที่แต่งโดย Benjamin Perre แต่ผลงานของมิโรขายไม่ค่อยได้ และยังได้รับคำวิพากษ์วิจารณ์ในทางที่ไม่ดี ผู้ชมส่วนใหญ่คิดว่าเป็นเรื่องน่าอดสูมาก โดยเฉพาะภาพที่ได้รับอิทธิพลมาจากภาพยักกลอนที่นำมาจัดองค์ประกอบในภาพผลงาน ได้รับการวิจารณ์ว่ามีโรทำเป็นลองดี ซึ่งภาพวาดนั้นเน้น การใช้คำมากกว่าจะเป็นงานศิลปะที่เกิดจากจินตนาการ อย่างไรก็ตามในเดือนพฤศจิกายน ปีเดียวกัน มิโรก็ถูกขอร้องให้นำผลงานไปร่วมจัดนิทรรศการ The first Exhibition ในแกลลอรี Pierre อีกครั้ง (Smith. 1999 : 160)

เซอร์เรียลลิสม์สร้างแนวคิดใหม่ให้แก่มิโร และช่วยให้มิโรสามารถปลดปล่อยตัวเองจากอิทธิพลของความคิดเดิม ๆ ได้ สิ่งที่เกิดขึ้นใหม่นี้ เบรอตง เรียกว่า “การเปลี่ยนแปลงที่บริสุทธิ์อย่างอัตโนมัติ” ซึ่งการเปลี่ยนแปลงทำให้มิโรทำงานจากจิตไร้สำนึกอย่างเต็มที่ในรูปแบบกึ่งนามธรรม (Semi – abstract) มิโรกล่าว “เมื่อฉันวาดภาพ ภาพนั้น ๆ ก็จะสร้างภาพด้วยตัวของมันเองในขณะที่วาด รูปทรงอาจจะเป็นภาพผู้หญิง ภาพนกหรือภาพอะไรก็ได้” ภาพเขียนตามแนวเซอร์เรียลลิสม์ยุคแรก ๆ ของมิโร เหมือนภาพเขียนของเด็กที่ไร้เดียงสา มีความสดใส ร่าเริง และอิสระเสรี มีความบริสุทธิ์ที่งดงามมาก หลังจากเกิดสงครามกลางเมืองทำให้ความคิดของมิโรเปลี่ยนไปคลายความบรรเจิดลง รูปทรงใหม่กลายเป็นภาพคล้ายตัวพยาธิ ตัวอะมีบา หรือสัตว์ชีวภาพ มีลักษณะลอยตัวอยู่เต็มพื้นที่ การถ่ายทอดผลงานไม่สดใสร่าเริงเหมือนยุคก่อน โครงสร้างภาพมีความรู้สึกสับสนวุ่นวาย น่ากลัว เหมือนบรรยากาศของยุโรปในสมัยนั้น (Honour & Fleming. 1982 : 594 – 595)

ในยุครุ่งเรืองของเซอร์เรียลลิสม์ มิโรได้สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้จินตนาการของเขาอย่างเต็มที่ และทดลองรูปแบบต่าง ๆ โดยการใช้สัญลักษณ์ เช่นการเขียนคำพูด หรือเขียนเป็นประโยค ใส่เงาของรูปทรง ใช้เส้นประ เส้นตรง บางทีก็ใช้เส้นมีลูกศร การวาดรูปทรงก็เป็นรูปทรงง่าย ๆ แขนงรูปทรงที่มีอยู่จริง การวาดภาพทิวทัศน์แบบหลายระนาบ และการใช้สัญลักษณ์รูปทรงในลักษณะของการออกแบบกราฟิก (graphic) ในผลงานบางภาพมีลักษณะของรูปทรงเรขาคณิต อินทรีย์รูป และรูปทรงอิสระ เขาใช้การวาดเส้นจำนวนมากที่ตัดกันไปมา

และทับซ้อนกัน ทำให้เกิดเป็นรูปแบบที่โปร่งเป็นช่อง ๆ ซึ่งทำให้รูปทรงต่าง ๆ ที่ปรากฏ มีลักษณะเหมือนกับถูกตรึงผสานกันอยู่ในภาพ (Raillard. 1989 : 84)

ภาพ **Carnival of Harlequin** (ภาพประกอบ 1 : Walter Erben. 1993 : 37) ของมิโร ที่วาดตามแนวทางของเซอร์เรียลลิสม์ในปี 1924 มีลักษณะของการจัดภาพที่แปลก บรรยากาศของภาพดูแล้วให้ความรู้สึกอบอุ่น รูปทรงเป็นรูปสัตว์นานาชนิดมากมาย เช่น ปลา แมลง งู และรูปทรงอื่น ๆ ที่นำมาจัดวางประกอบรวมกันด้วยความสนุกสนาน ร่าเริง ตามจินตนาการอย่างอิสระ รูปทรงมากมายที่มีโรนำเสนอในภาพแสดงออกถึงลักษณะทางเพศ ซึ่งสื่อถึงพื้นที่ทั้งหมดของโลกที่มีแต่ความรัก ความอบอุ่น การสร้างสรรค์ผลงานในภาพนี้ส่งผลในพัฒนาการการวาดภาพของมิโรในยุคหลังที่มีลักษณะรูปทรงเป็นรูปกายวิภาคต่าง ๆ ผสมผสานกับรูปทรงสี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม และวงกลมที่เป็นรูปทรงเรขาคณิต (Gillbert & Mocarter. 1988 : 109 – 101)



ภาพประกอบ 1 Carnival of Harlequin

ภาพ **The Birth of the world** วาดในปี 1925 (ภาพประกอบ 2 : Rathus. 1989 : 68) มิโรใช้สีน้ำมันวาดบนผ้าใบสำหรับเขียนรูป (Canvas) สีที่ใช้จะเป็นสีดำ ขาว และแดง ซึ่งตัดกับพื้นภาพที่มีสีส่วนรวมเป็นสีเทา เขากล่าวเสริมว่า “มันเป็นสิ่งมีชีวิตประเภทหนึ่งที่เกิดจากส่วนผสมของสารต่าง ๆ และแก๊สมาประกอบกัน ก่อนที่จะมีสิ่งที่มีชีวิตบนโลกเสียอีก” เขายังกล่าวต่อว่า รูปวงกลมสีแดงและขาวจะสมดุลกัน ถ้าทาสีขาวสีแดงเดียวภายในวงกลม ภาพจะมีน้ำหนักเอียงไปทางขวา และถ้าทาสีแดงเพียงอย่างเดียวก็ดูเหมือนว่าน้ำหนักของภาพจะเอียงไปทางซ้าย จะเห็นได้ว่าในภาพแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหว เบาลอยของรูปทรงสามเหลี่ยมและ

วงกลม ด้วยน้ำหนักของสีพื้นหลังที่มีหลายน้ำหนักและมีสภาพสีมัวหม่น ทำให้เกิดมิติที่แสดงระยะของความลึกใกล้ - ไกล ตัดกับรูปทรงสามเหลี่ยม และวงกลมที่มีสภาพสีเข้ม แสดงระยะหน้าที่ย่อยห่างจากพื้นหลังอย่างชัดเจน ถึงแม้ว่าภาพนี้มีโรจะวาดอย่างไม่ตั้งใจและไม่มีจุดหมาย แต่ก็เป็ภาพที่ได้อารมณ์ความรู้สึกอย่างเห็นได้ชัด (Rathus. 1989 : 68)



ภาพประกอบ 2 The Birth of the World

ภาพเดอะวินด์ (The wind) (ภาพประกอบ 3 : Georges Raillard. 1989 : 67) เป็นภาพตัวอย่างภาพเขียนประยุกต์กลอนของมิโร ที่เกิดจากจิตไร้สำนึกของมนุษย์ที่มีความลึกซึ้งในบทประพันธ์ มิโรได้ค้นหารูปแบบซึ่งประสานช่องว่างระหว่างวิถีทางกับการแสดงความรู้สึก ภาพนี้จัดองค์ประกอบด้วยการใช้รูปแบบของเส้นต่าง ๆ หลอกล้อกับตัวอักษรตัวเอ และรูปแบบทั้งสองข้างที่ชูขึ้นอย่างอิสระโดยไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งใด ยกเว้นท้องฟ้าที่อยู่ส่วนบน และดอกไม้หนึ่งดอกที่อยู่ส่วนล่าง ตรงกลางภาพจัดวางภาพตัวตลก และการพัดกระจายของลม เป็นการ

ใช้ภาษาภาพการสนทนาแนวใหม่เพื่อติดต่อสื่อสารกัน ซึ่งภายหลังมิโรได้คิดสร้างสรรค์พัฒนาไปเป็นผลงานชุด คอนสเตเลชั่น (Constellations) ที่มีคุณค่ายิ่ง (Butler.1989 : 111)



ภาพประกอบ 3 The wind

ในปี 1926 มิโรเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก แม้แต่ Diaghilev และ Picasso ก็ให้ความสนใจและวิจารณ์งานของเขา มิโรและมาร์ซ แอนท์ ได้ถูกว่าจ้างให้มาตกแต่งสถานที่แสดงบัลเลต์เรื่อง โรมิโอกับจูเลียต ในปี 1929 มิโรเดินทางไปประเทศเนเธอร์แลนด์ และได้วาดภาพ Dutch Interiors ซึ่งเป็นภาพที่มีลักษณะเฉพาะตัว และถอดแบบออกมาจากรูปเขียนแบบเหมือนจริงในศตวรรษที่ 17 มิโรได้นำมาสร้างสรรค์ดัดทอนใหม่ในลักษณะจินตนาการตามรูปแบบของเขา ต่อมามิโรได้ไปแสดงนิทรรศการที่แกลลอรี่ Georges Bernheim ซึ่งเป็นผลงานปะติด (Collage) ที่มีมิโรนำเอาเศษผ้าและเศษวัสดุที่มีพื้นผิวที่แตกต่างกันนำมาจัดรวมกันอย่างน่าสนใจ ในปีเดียวกันมิโรได้แต่งงานกับโพล่า จูนิคอสซา (Pilar Juncosa) ซึ่งครอบครัวของเธอมาจากมาจอร์กา (Majorca) ชีวิตครอบครัวหลังการแต่งงานของเขามีความสุขดี โพล่าสามารถปรับตัวเข้ากับมิโรได้ทั้งที่เธอเองไม่ค่อยสนใจศิลปะเท่าไรนัก แต่ก็ไม่เป็นปัญหา เธอสามารถจัดการชีวิตของเธอและมิโรได้อย่างเหมาะสม ทำให้มิโรสามารถทำงานศิลปะต่อไปได้อย่างราบรื่น

ถึงแม้มิโรจะมีฐานะไม่ร่ำรวย แต่มิโรก็เป็นศิลปินที่ประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียงมาก (Smith. 1999 : 162)

ในช่วงปี 1939 เกิดสงคราม อิตาลีมีอำนาจทั่วยุโรป ศิลปินที่มีชื่อเสียงพากันอพยพไปอยู่อเมริกา และได้ไปเผยแพร่ศิลปะ ส่งผลให้ศิลปินอเมริกันรับแนวความคิดและรูปแบบใหม่ ทำให้ศูนย์กลางของศิลปะย้ายจากฝรั่งเศสไปอยู่ในอเมริกา มิโรมีโอกาสแสดงนิทรรศการของเขาในอเมริกาเป็นครั้งแรกด้วย มิโรได้สร้างผลงานจำนวนมากในรูปแบบใหม่ๆ ในยุคของสงครามซึ่งเป็นยุคที่เศรษฐกิจ และสังคมเลวร้าย ผู้คนตกงาน อดอยาก ส่งผลถึงการเขียนภาพของศิลปินด้วย อันเนื่องมาจากขาดแคลนวัสดุอุปกรณ์ในการทำงาน ทำให้มิโร ภรรยา และลูกสาวต้องอพยพหนีสงครามย้ายไปอาศัยอยู่ในชนบทและหันมาสนใจการทำงานภาพปะติด (Collage) เป็นภาพที่นำเศษวัสดุ ผ้า รูปภาพ มาปะติดปะต่อกันเป็นรูปภาพซึ่งแสดงถึงความฉลาดในจินตนาการ ภาพปะติดของมิโรส่วนใหญ่ประกอบไปด้วย รูปภาพจากสิ่งพิมพ์ ด้าย เชือก โลหะ ฯลฯ ภาพที่น่าสนใจในเทคนิคปะติดของมิโร เช่นภาพ Rape and People I (ภาพประกอบ 4 : Janis Mink. 1993 : 60) ภาพนี้ทำในปี 1935 ขณะนี้อยู่ที่พิพิธภัณฑสถาน Modern Art ในนิวยอร์ก อเมริกา ต่อมามิโรต้องอพยพอีกครั้งเนื่องจากภาวะเครียดที่เกิดจากสงครามทำให้มิโรต้องอพยพออกจากปารีส ในปี 1939 ไปพำนักอยู่ที่มาจอร์กาในสเปน แต่มิโรก็มีโอกาสได้ไปแสดงนิทรรศการและดูงานศิลปะในต่างประเทศบ่อยครั้ง ถึงแม้จะอยู่ในช่วงสงครามอันเลวร้าย (Rothenstein. 1975? : 2855)

จะเห็นได้ว่าผลงานของมิโรในช่วงปี ค.ศ.1913 – 1939 นั้น ช่วงแรกมิโรเริ่มทำงานในรูปแบบอิสระ เนื้อหาเกี่ยวกับภาพคน ภาพหุ่นนิ่ง และภาพทิวทัศน์ ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปะลัทธิคิวบิสม์และโฟวิสม์ โดยการจัดองค์ประกอบในการใช้เส้น และสีที่มั่นคง สีแสดงความรู้สึกตื่นเต้น แต่การทำงานศิลปะก็ไม่ประสบความสำเร็จเนื่องจากเป็นช่วงที่มีปัญหาเรื่องเงินมาก หลังจากนั้นมิโรก็มีแนวความคิดคล้ายตามลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ ผลงานของมิโรได้นำเสนอออกมาจากความคิด จินตนาการและความเพ้อฝัน ลักษณะองค์ประกอบในภาพเชื่อมโยงกับสิ่งต่าง ๆ ที่ไม่ได้มีลักษณะเหมือนจริง แต่นำมารวมประกอบกันเป็นรูปภาพถ่ายทอดโดยจินตภาพ จิตไร้สำนึก และอารมณ์ ทำให้ผลงานดูซับซ้อน บางครั้งก็เป็นลักษณะของรูปภาพที่แสดงแนวความคิด ซึ่งจินตภาพที่แตกต่างได้ถูกนำมาสัมพันธ์ และเชื่อมโยงกัน ทำให้สามารถอยู่ในภาพเดียวกันได้อย่างกลมกลืน ผลงานบางส่วนมิโรสร้างสรรค์โดยการอาศัยบทกลอนที่บรรยายเกี่ยวกับเนื้อหาต่าง ๆ นำมาประกอบในผลงานเป็นการสื่อสารด้วยภาษาภาพ ซึ่งบทกลอนกลายเป็นกุญแจดอกสำคัญที่แสดงออกมาเป็นภาพได้อย่างดี การทำงานศิลปะของมิโรนั้น แนวความคิดและสื่อวัสดุมีการเปลี่ยนแปลงมาก เนื่องจากผลกระทบของสงครามโลกและสงครามกลางเมืองในสเปน มิโรและครอบครัวต้องอพยพหนีสงคราม การทำงานศิลปะขาดแคลนสีและวัสดุอุปกรณ์ เขาจึงหันมาทำงานปะติดเศษวัสดุประกอบกับการ

ระบายสี ในช่วงเวลาที่กล่าวมานั้นนับว่ามีโรเป็นศิลปินที่ต่อสู้ชีวิต มีความมุ่งมั่นในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ มีแนวความคิดและจินตนาการที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัว



ภาพประกอบ 4 Rape and People I

ราชัส แสดงทัศนะถึง ผลงานของมิโรที่สร้างสรรค์ตามแนวศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ ว่า

ในศตวรรษที่ 20 มีศิลปินบางคนที่สนใจการสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับความฝัน และจินตนาการตามแนวศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ ซึ่งศิลปินเซอร์เรียลลิสม์เชื่อว่า การใช้ความฝันและจินตนาการจะทำให้พวกเขาวาดภาพได้อย่างอัตโนมัติ สั้นไหลอย่างธรรมชาติ พวกเขาจึงใช้จุดนี้เป็นบันไดไปสู่ความสำเร็จในการทำงานศิลปะ มิโรก็เป็นหนึ่งในศิลปินที่คิดเช่นนี้ มิโรพยายามกำจัดความคิดทั้งหมดในจิตใจ ทำใจให้ว่างแล้วใช้ปากนำตาลงในผ้าใบอย่างบริสุทธิ์ รูปร่าง และรูปทรงจะเกิดจากเส้นอิสระที่ตัดผ่านกัน ซึ่งเชื่อว่าโครงสร้างของภาพทั้งหมดถูกวาดออกมาจากจินตนาการ และความฝันของจิตไร้สำนึก ครั้งหนึ่งการออกแบบขั้นพื้นฐานจะมาจากโครงสร้างที่ศิลปินนำมาประยุกต์ในผลงาน แต่เนื่องจากความคิดมันไม่สามารถควบคุมได้ ความอัตโนมัติในความคิดมันเกิดขึ้นเอง

ตามธรรมชาติ นั่นก็คือการใช้จินตนาการและความฝัน ทำให้ผลงานของมิโรถูกถ่ายทอดออกมาในลักษณะนามธรรม (Rathus. 1986 : 432 – 433)

ในช่วงสงคราม มิโรกล่าวว่า “ฉันรู้สึกลึก ๆ ว่าต้องการหลีกเลี่ยงนี้ ท้องฟ้ายามค่ำคืน ดนตรีและดวงดาวกำลังมีบทบาทในภาพวาดของฉัน” ในขณะนั้นเยอรมันมีอำนาจเป็นอย่างมาก ปี 1940 มิโรอาศัยอยู่ที่ Verengeville ชายฝั่งนอร์มันดี (Normandy) ประเทศฝรั่งเศส เขาตัดสินใจด้วยความยากลำบากมากที่จะอพยพออกจากนอร์มันดี ในตอนแรกมิโรตัดสินใจจะพาครอบครัวไปอเมริกา แต่เนื่องจากเรือที่จะไปอเมริกาเต็มหมดทุกลำ เขาเลยตัดสินใจเดินทางด้วยรถไฟข้ามฝรั่งเศสไปยังสเปน ซึ่งขณะนั้นรัฐบาล Fraco ของสเปนกำลังมีอำนาจ และได้ประกาศข้อศัตรูของรัฐบาลด้วย ทำให้มิโรไม่แน่ใจในสวัสดิภาพของเขาและครอบครัว เขาเลยตัดสินใจไม่ไปบาร์เซโลน่า แต่ไปอาศัยอยู่ที่ Palma แทน ในขณะนั้นมิโรหมดกำลังใจและไม่สามารถวาดภาพได้เลย มิโร กล่าวว่า “ในช่วงนี้ฉันรู้สึกเครียดมาก ฉันเชื่อว่าพวกนาซีคงได้รับชัยชนะอย่างแน่นอนและทุกสิ่งทุกอย่างคงจะแยลงเหมือนจมอยู่ในเหวลึก ฉันเชื่อว่าจากชัยชนะของนาซีจะทำให้ชีวิตของเราคงหมดหวังที่จะทำอะไรได้อีกต่อไป และฉันก็อยากจะแสดงอารมณ์และความรู้สึกในความเจ็บปวดของฉันผ่านผลงานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ เหมือนตัวฉันถูกส่งไปอยู่บนชายหาดแล้วให้คลื่นพัดพาสิ่งที่เลวร้ายออกไปจากชีวิตฉัน หรือไม่ฉันก็อยากวาดรูปของเส้นต่าง ๆ ที่ถูกสร้างขึ้นมาจากอากาศ เหมือนกับควันบุหรี่ที่ลอยสูงขึ้นเพื่อลบล้าง ดวงดาว ซึ่งเหมือนกับการปลดปล่อย หรือหลีกเลี่ยงจากโลกที่ผูกพันเราเหมือนที่ฮิตเลอร์ และเพื่อนของเขาได้ก่อมันขึ้นมา” ในช่วงนี้มิโรได้ทำผลงานชุดคอนสเตลเลชัน (constellations) เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกของเขาในภาพเขียน (Smith. 1999 : 163)

เซอร์รา (Pere.A.Serra) กล่าวถึงผลงานชุดคอนสเตลเลชันของ มิโร ว่า มิโรและภรรยาอาศัยอยู่ในแฟลต บนถนน Minyones ในเมือง Palma ช่วง 2 ปีนี้ เขาได้สร้างผลงานโดยอาศัยจินตนาการและความฝัน แต่ไม่เป็นที่ยอมรับและได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ที่ไม่ดี เหมือนว่าเขาถูกขับออกจากกลุ่ม เขาหมกมุ่นกับงานตลอดในช่วงหลังสงครามกลางเมืองในสเปน และช่วงเริ่มต้นของสงครามโลกครั้งที่ 2 มิโรย้ายกลับมาอยู่ที่นอร์มันดี ที่นี้เองเขาได้สร้างผลงานชุด constellations มิโรอยากอยู่ในที่เงียบสงบและเป็นส่วนตัว เขาจึงแยกตัวออกมาอยู่ต่างหากในสถานที่ที่เงียบสงบที่เป็นสิ่งที่เขาต้องการซึ่งเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ อยู่บนชายฝั่งนอร์มันดี มันคือสตูดิโอสีขาวขนาดใหญ่ที่แวดล้อมไปด้วยสีสนับต่าง ๆ มากมายที่น่าตื่นตาตื่นใจและเต็มไปด้วยพลัง

โลก ท้องฟ้า แสงสว่าง ทะเล ของ Mallorca พร้อมด้วยความทรงจำของเหตุการณ์และการเดินทางไปปารีสในอดีตได้ถูกพิสูจน์ว่า มันสามารถผสมผสานกับวิถีชีวิตของเขาที่เริ่มต้นในมอนทรอจถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานได้อย่างดี

ในสตูดิโออันเงียบสงบ มิโรผู้ซึ่งเป็นอัจฉริยะทางศิลปะได้สร้างผลงานที่บรรลุถึงจุดสุดยอด ในชุด constellations เป็นภาพความสัมพันธ์ของโลกและท้องฟ้า เป็นการเสนอความคิดที่กล้าหาญ และประสบความสำเร็จอย่างเห็นได้ชัด จากการที่เขาใช้วัสดุในชั้นมูลฐาน หรือวัสดุพื้น ๆ จากสิ่งแวดล้อมและบรรยากาศรอบตัวเขา ทำให้มิโรได้สร้างผลงานในแนวเพื่อผืนให้แก่มโนทัศน์ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา (Serra.1993 : 37 – 38)

ฟรีไวท์ (Bobby Previte) กล่าวว่า ภาพชุด constellations ทำให้มิโรประสบความสำเร็จหลังจากที่เขาต้องได้รับความลำบากในการอพยพย้ายที่อยู่ เนื่องจากเกิดภาวะสงครามโลกครั้งที่ 1 ซึ่งสมัยนั้นนาซีมีอำนาจ ซึ่งสามารถจะคาดเดาได้ว่าเกิดอะไรขึ้นกับจิตใจของเขา ที่ต้องเห็นรถถังวิ่งเต็มไปหมด เขาต้องพาภรรยาและลูกสาวอพยพหนีไปอยู่แถว ชายแดนฝรั่งเศส ที่นั่นเขามีชีวิตที่ลำบากมากก่อนที่จะได้อพยพมาอยู่ที่ Palma เขาคิดว่าถ้าไปบาร์เซโลน่าจะไม่ปลอดภัย สถานการณ์ในช่วงนั้นอันตรายมากและยังเป็นเคราะห์ร้ายสำหรับศิลปะมากเพราะศิลปะถูกทำลายเกือบหมด (ฤดูร้อนปี 1940) ศิลปินหลายท่านที่มีชื่อเสียงต่างต้องละทิ้งผลงานเพื่อหาสถานที่หลบภัย ถึงแม้ว่ามิโรจะอยู่ในช่วงเวลาที่เจ็บปวดเนื่องจากภาวะสงคราม แต่เขาก็สามารถสร้างผลงานที่โดดเด่นไม่เหมือนใครมีลักษณะเฉพาะตัว มีความอิสระในการแสดงออกของความรู้สึกอย่างเต็มที่ (Previte. 2002 : 1 – 2)

เร็ลลาร์ด (Georges Raillard) ได้กล่าวถึงการใช้สัญลักษณ์ในผลงานชุดคอนสเตลเลชันของมิโร ว่า

ภาพสัญลักษณ์ของมิโร ได้พัฒนาในช่วงสงครามอย่างมาก มิโรได้ออกแบบสัญลักษณ์เป็นลักษณะเฉพาะตัวเขา มิโรเขียนซ้ำครั้งแล้วครั้งเล่าในรูปร่างภายนอกแบบใหม่ เขาพยายามที่นำสำนวนร้อยกรอง และความหมายเกี่ยวกับเวทมนต์เข้ามาผสมผสาน จากผลงานการวาดที่มาจากความตั้งใจของเขานี้ กลายเป็นสัญลักษณ์การประดิษฐ์ตัวอักษรที่เปลี่ยนรูปแบบใหม่ มิโรมีความสามารถในการเขียนหนังสือที่อ่อนช้อย งดงาม นอกจากนี้มิโรยังได้ออกแบบรูปผู้หญิงเป็นสัญลักษณ์รูปแบบใหม่อีกด้วย เช่นภาพ The Nightingale's Song at Midnight and The Morning Rain (ภาพประกอบ 5 : Georges Raillard. 1989 : 31) พื้นหลังภาพสีม่วงหม่นสื่อถึงเวลากลางคืน เป็นการสื่อความหมายแห่งสงคราม กลุ่มเพื่อนของผู้หญิง คือดวงดาวซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความหวัง และความทะเยอทะยาน นักบินแสดงถึงความรู้สึกของจิตใจที่อยากมีอิสระภาพ ภาพบันไดหลบหนีของมิโรติดต่อกับสวรรค์ ติดต่อกับประธานเส้นทางจากความจริงสู่ความนึกฝัน จากการจงใจสู่ความรู้สึกอิสระภาพ มิโรทำงานอย่างต่อเนื่อง เพื่อรักษาอารมณ์แห่งความเบิกบานใจที่สงบในการเผชิญหน้ากับความมืด ด้วยชื่อภาพที่สื่อความหมายอย่างสมบูรณ์ (Raillard.1989 : 31)



ภาพประกอบ 5 The Nightingale's Song at Midnight and The Morning Rain

การทุ่มเทในการทำงานในชุดคอนสเทลเลชั่น ปี 1940 ของมิโร ทำให้มิโรประสบความสำเร็จ และได้จัดนิทรรศการในปี 1941 เมื่อเหตุการณ์ของสงครามดีขึ้นที่พิพริภันท์ ศิลปะสมัยใหม่ ในนิวยอร์ก มิโรจัดองค์ประกอบของภาพชุดคอนสเทลเลชั่นได้อย่างลงตัวมาก ซึ่งแต่เดิมไม่ค่อยลงตัวมากนัก รูปทรงบางอย่างที่มิโรวาดในภาพเป็นรูปทรงที่คุ้นเคยกันดี บางอย่างก็เป็นรูปทรงที่ออกแบบใหม่ รูปทรงที่นำมาจัดส่วนใหญ่มีรูปดวงดาว พระจันทร์ นาฬิกาทราย วงกลม วงรี รูปทรงอิสระ บางรูปทรงเป็นลักษณะนามธรรม นอกจากนี้แล้ว วัสดุใหม่ ๆ เป็นสิ่งที่ทำให้มิโรเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน Stephen ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ในการเลือกใช้วัสดุของมิโรว่า มิโรเป็นผู้มีนิสัยช่างเก็บสิ่งของทุกอย่างที่เขา รู้สึกถึงพลังอำนาจ ซึ่งสามารถนำมาสร้างรูปแบบผลงานให้มีคุณค่า มาตรฐานของภาพเขียน หรือประติมากรรมได้ ด้วยการใช้วัสดุให้เป็นประโยชน์โดยการนำมาประกอบกัน เช่น เศษหนังสือพิมพ์ ตั๋วรถราง บัตรรายการอาหาร เครื่องใช้ที่แตกหัก (Butler.1989 : 112)

เซาท์เกต (Therese M. Southgate) กล่าวว่า

มิโรได้สร้างผลงานชื่อ คอนสเทลเลชั่น (Constellation) จำนวน 23 ภาพ ภาพผลงานชุดนี้อาจถือได้ว่าเป็นงานที่ดีที่สุดของเขา และเป็นผลงานที่สำคัญยิ่งในศตวรรษที่ 20 ดังจะเห็นได้จากอิทธิพล

ของภาพชุดนี้ที่มีต่อภาพเขียนที่เกิดขึ้นภายหลังภาพชุดนี้ของเขา ซึ่งถือได้ว่ามิโรได้สร้างคณูปการในรูปแบบที่มีอิทธิพลต่อศิลปินกลุ่ม Abstract Expressionist โดยเฉพาะนักวิจารณ์ศิลปะบางคนได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของภาพชุดนี้กับผลงานการหยด สาด โรยสีบนพื้นที่ (Drip painting) ในผลงานของ Jackson Pollock (Southgat M. 1998 : 1)

แฮมมอนด์ (Paul Hammond) กล่าวถึง ความมีชื่อเสียงของผลงานชุด คอนสเทเลชั่น ว่า

ภาพชุดคอนสเทเลชั่นที่เขียนโดยใช้สีน้ำทึบ (Gouaches) จำนวน 23 ภาพของมิโร ได้นำมาจัดนิทรรศการในปี 1940 ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากจนต้องขยายเวลาการแสดงผลงานออกไปอีก การนำเสนอผลงานภาพชุดนี้ได้ถูกนำมาจัดเรียงประกอบกันให้เป็นเรื่องราว โดยจัดเรียงจากผลงานที่มีรูปแบบการจัดโครงสร้างของการรวมตัว และเทคนิคที่เหมือนกันทำให้การนำเสนอลักษณะนี้ดูน่าสนใจ และประสบความสำเร็จอย่างเต็มที่ ซึ่งเป็นรูปแบบที่น่าจะเอาเป็นแบบอย่าง เพราะทำให้พวกเราสนใจ และนึกถึงคำว่าเรื่องราว รูปแบบ และเนื้อหา ในผลงานนั้นแสดงความหมาย ความรู้สึกในตัวของผลงานซึ่งแสดงทักษะ และความชำนาญของมิโรอย่างยอดเยี่ยม ผลงาน 9 ภาพแรก มิโรใช้เวลาในการวาดประมาณ 2 เดือน ภายใต้ชื่อ ท้องฟ้าของหมู่บ้าน Varengeville-sur-mer ในยุคสงครามกลางเมือง (Phony way) (Hammond. 2000 : 187)

ช่วงหลังปี 1941 มิโรหันมาสนใจการทำเซรามิค (Ceramic) โดยทำงานร่วมกับเพื่อนสนิทที่มีความสามารถทางด้านเซรามิค ชื่ออาร์ติกัส (Llorens Pepito Artigas) เขาเป็นช่างทำเซรามิคที่เชี่ยวชาญ ในปี 1944 ที่บาร์เซโลนา มิโรได้สังเกตเห็นชิ้นส่วนของเครื่องปั้นดินเผาแตกกองหนึ่งในห้องทำงานของ อาร์ติกัส เป็นเครื่องปั้นดินเผาที่เสียเพราะเผาด้วยความร้อนไม่เพียงพอ มิโรได้ขอชิ้นส่วนไปตกแต่งทาสีเคลือบแล้วนำไปเผาใหม่อีกครั้ง และได้นำออกแสดงนิทรรศการหลังจากสงครามสิ้นสุดลงในชุด คอนสเทเลชั่น ในนิวยอร์ก ในปี 1947 มิโรเดินทางไปนิวยอร์กเพื่อวาดจิตรกรรมบนฝาผนังให้กับโรงแรมแห่งหนึ่งในรัฐโอไฮโอ ปี 1950 มิโรต้องทำงานใหญ่อีกชิ้นหนึ่งคือ วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด ในปี 1954–1955 เขากลับมาสร้างผลงานทางด้านเซรามิคอีกครั้ง เป็นผลงานขนาดใหญ่ชื่อ The sun (ภาพประกอบ 6 : Walter Erben.1993 : 146) ขนาด 3 x 15 เมตร ติดผนังสำนักงานใหญ่ขององค์การยูเนสโก (UNESCO) ในกรุงปารีส ในปี 1959 มิโรไปจัดนิทรรศการย้อนอดีตให้กับพิพิธภัณฑ์ Modern Art ในนิวยอร์ก เป็นครั้งที่ 2 ปี 1962 มิโรจัดนิทรรศการแบบเดียวกันที่จัดที่นิวยอร์กที่พิพิธภัณฑ์ National d' Art Modern ในปารีส ผลงานช่วงปี 1960 – 1964 มิโรเริ่มวาดภาพที่มีขนาดใหญ่มาก การวาดภาพที่มีขนาดใหญ่ ทำให้มิโรตระหนักถึงการทำสมาธิในความว่างเปล่า ผลงานในช่วงนี้จึงเน้นเรื่องความว่างเปล่า ของสีกับองค์ประกอบของเส้นและ

รูปทรงเพียงเล็กน้อย เช่น ภาพ Bleu I และ ภาพ Bleu II วาดด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 270 x 355 เซนติเมตร ในปี 1964 สำนักงาน Fondation Maeght ที่อยู่ทางตอนใต้ของฝรั่งเศส ทำพิธีเปิดอาคารใหม่ มิโรเป็นผู้วาดรูปจิตรกรรมบนฝาผนัง และยังได้สร้างประติมากรรมและเซรามิคเอามาตกแต่งในสวนด้วย ประติมากรรมขนาดใหญ่ได้ถูกสร้างออกมาในรูปแบบจินตนาการ และความฝัน ซึ่งเป็นศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ (Smith. 1999 : 163)



ภาพประกอบ 6 The Sun

ราชัส ได้กล่าวถึง การทำเซรามิคฝาผนังองค์การยูเนสโกของมิโร และอาร์ติกัส ว่า มิโรได้แนวความคิดในการทำงานจากภาพวาดในถ้ำ Altamira ซึ่งถือว่าเป็นแหล่งจิตรกรรมฝาผนังที่เก่าแก่ที่สุดที่ยังปรากฏให้เห็นอยู่ ในปี 1960 มิโรได้สร้างทางเดินที่มีหลังคามีความสูงแปดฟุตไปยังตัวอาคาร ให้กับพิพิธภัณฑ์ Guggenheim ในนิวยอร์ก และวาดจิตรกรรมฝาผนังทำเป็นเซรามิกให้กับตึกขององค์การยูเนสโก มิโรวาดพระอาทิตย์และพระจันทร์บนผนัง เขาได้อาศัยประสบการณ์ที่เขาได้ไปชมแหล่งประวัติศาสตร์ทางศิลปะต่าง ๆ ที่เขาได้ไปชมเอามาช่วยในการสร้างผลงาน (Rathus. 1986 : 432)

ในการวาดภาพ พระอาทิตย์ และพระจันทร์ ลงบนฝาผนัง มิโรต้องอาศัยความละเอียดอ่อนอย่างมากโดยเฉพาะการวาดเส้นต่าง ๆ และจุดต่าง ๆ ในการแสดงออกมาเป็นรูปทรงมีลักษณะเป็นกลุ่มดาว ซึ่งเป็นผลงานขนาดใหญ่ มิโรวาดเส้นและจุดให้เหมือนสีไหมคล้ายสีที่อบในหม้อดินเผา เขาได้ใช้ทั้งเทคนิคต่าง ๆ และความเป็นศิลปะในการตกแต่งซึ่งมิโรและอาร์ติกส์ได้ช่วยกันผสมผสานขึ้นมา เป็นสิ่งที่ท้าทายในการสร้างสรรค์งานต่อพวกเขามาก การสร้างผลงานขนาดใหญ่ต้องใช้เทคนิคที่หลากหลาย วัสดุที่มีคุณค่า และแรงกระตุ้นต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการสร้างผลงาน สีต่าง ๆ ที่สามารถรับประกันได้ว่ากระเบื้องจะอยู่ทนต่อทุกสภาพอากาศ จริง ๆ แล้วการเปลี่ยนแปลงนั้นเกิดขึ้นทุกขั้นตอนตลอดการทำงาน มิโร กล่าวว่า “จากที่เคยวาดภาพในกระดานไปจนถึงวาดในดินเหนียวที่ใช้ปั้นเครื่องปั้นดินเผา การเปลี่ยนแปลงได้สร้างมิติที่ยิ่งใหญ่และสำคัญของรูปแบบและสี ทุกสิ่งทุกอย่างที่กล่าวมามีอยู่ในงานของอาร์ติกส์ทั้งหมด เพราะเขาเป็นนักแปรธาตุ พวกเขาได้ค้นพบชนิดของดินเหนียวที่เหมาะสมในการปั้นเครื่องปั้นดินเผา เามาผสมกับหินทราย สารใส่คล้ายแก้วและสีต่าง ๆ การค้นคว้าวิจัยครั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์ และเชื่อมโยงองค์ประกอบทางธรรมชาติเข้าด้วยกัน feldspar ต้องมาจาก Palamos ดินเหนียวสำหรับปั้นต้องมาจาก Alcaniz ทรายต้องมาจาก Fontainebleau และธาตุต่าง ๆ ต้องมาจากเมืองที่ธาตุเหล่านั้นถือกำเนิด จึงจะเป็นธาตุที่มีคุณสมบัติ ซึ่งปริมาณและอัตราส่วนในการผสมยังเป็นเรื่องลับแต่ อาร์ติกส์สามารถรู้อัตราส่วนและปริมาณในการผสมโดยสัญชาตญาณ และความชำนาญของเขาเอง

มิโรได้อธิบายปัญหาอีกอย่างหนึ่งที่เขาพบคือ การวาดเส้นให้ต่อเนื่องในบริเวณพื้นที่ขนาดใหญ่ ที่มีความสูงถึง 18 หรือ 21 ฟุต ซึ่งไม่ต้องการให้เส้นเหล่านี้ขาดความมีชีวิตชีวาหรือขาดพลังในการเคลื่อนที่ การวาดเส้นจึงไม่สามารถใช้พู่กันแบบธรรมดา มิโรจึงใช้แปรงที่ทำจากกิ่งของใบปาล์มนำมาวาดเส้นซึ่งเป็นที่นิยมใช้ใน Mallorca มาจนถึงทุกวันนี้ การระบายสีกระเบื้องโดยการวางกระเบื้องราบบนพื้นดิน ดังนั้นการวาดหรือระบายสีจึงไม่เหมือนกับจิตรกรรมฝาผนัง ถึงแม้ว่าจะมีปัญหาแต่เขาก็สร้างผลงานได้อย่างยอดเยี่ยม จิตรกรรมฝาผนังขององค์การยูเนสโกเป็นเครื่องพิสูจน์ได้เป็นอย่างดีว่าผลงานของมิโรยอดเยี่ยม และมีคุณภาพจริง เพราะไม่เกิดการเสียหายมากนักเมื่อถูกไฟไหม้ ปี 1958 ประธานาธิบดี ไอเซนฮาว (Eisenhower) ได้มอบรางวัล Guggenheim International Award ของมูลนิธิ Guggenheim ให้กับมิโรเป็นการเชิดชูเกียรติในความสามารถของเขา (Rathus.1986 : 58 – 61)

ต่อมาในปี ค.ศ. 1966 มิโรเดินทางไปญี่ปุ่นเป็นครั้งแรก เพื่อแสดงผลงานย้อนหลังของเขาในกรุงโตเกียว มิโรได้ซึมซับมรดกทางศิลปะ วัฒนธรรม ความคิดและบรรยากาศแบบตะวันออก เช่น แนวคิดในตัวอักษรที่ชี้ให้เห็นถึงความเคลื่อนไหว กวี แนวโน้มอันเป็นธรรมชาติต่อความกลมกลืนในแบบตะวันออก ความเรียบง่ายของอุปกรณ์ที่ใช้ในการวาดภาพในแบบดั้งเดิม เช่นการใช้กระดาษฟาง การใช้พู่กัน การใช้หมึกจีนผสมน้ำสร้างค่าน้ำหนักที่ต่างกัน

ริโค (Pablo J. Rico) กล่าวถึง ผลงานของ มิโร ที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันออก ว่า

หลังจากไปประเทศญี่ปุ่นเป็นครั้งแรก ผลพวงแห่งอารมณ์และความงามมีผลกระทบต่อมิโร ดังที่เขายอมรับกับ เจ ซาแปง ผู้เป็นทั้งเพื่อน และผู้เขียนชีวประวัติของเขาในจดหมายที่เขียนขึ้นทันทีที่กลับมาว่า "...มันสร้างความประทับใจให้ผมมากพอ ๆ กับเมื่อผมได้มาเห็นปารีสเป็นครั้งแรก..." และกระบวนการเปลี่ยนแปลงในการทำงานของมิโรก็เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว โดยการใช้วิธีการทำงาน ศิลปะ และรูปทรงซึ่งมีลักษณะแบบศิลปะตะวันออก และได้รับอิทธิพลจากสุนทรียภาพแบบเซน และในความจริงนั้นงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ 2 ภาพแรก ชื่อภาพ Sin titulo หมายเลข 1 และหมายเลข 7 (ภาพประกอบ 7. มิโร - วิทยุงานแห่งตะวันออก : 42 - 43) เป็นผลงานชิ้นแรก ๆ ของมิโร หลังจากกลับจากญี่ปุ่น สะท้อนให้เห็นถึงจิตวิญญาณแบบใหม่ที่เปิดเผยให้เห็นถึงศิลปะในตะวันออก (4 พฤศจิกายน 1966) และได้มีแสดงอยู่ในนิทรรศการมิโร วิทยุงานแห่งตะวันออกนี้ด้วย เป็นการตอบสนองต่อการเร่งเร้าเหล่านี้ ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงอิสระสีดำขนาดใหญ่บนผ้าพื้นหลังสีขาว ซึ่งเขียนขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติ และโดยใช้พลังของร่างกายทั้งหมด โดยแทบจะไม่ได้ใช้อื่น ๆ ซึ่งมิโรมักจะใช้ตามปกติ (นอกจากประกายของสีน้ำเงินหรือสีแดง) รวมทั้ง "หยดสี" ซึ่งถูกปล่อยให้ไหลไปตามอิสระบนภาพวาด (Rico.1995 : 11 - 12)



Sin titulo หมายเลข 1



Sin titulo หมายเลข 7

ภาพประกอบ 7

นอกจากนี้ ริโก ยังได้กล่าวถึงผลงานของมิโร ว่า

นับจากปี ค.ศ.1960 เป็นต้นมา เมื่อสตูดิโอที่มาจอร์กาของเขาเสร็จเรียบร้อยแล้ว มิโรได้เริ่มต้นเขียนภาพอีกครั้ง หลังจากที่ได้ทุ่มเทเวลาเกือบห้าปีก่อนหน้านี้ให้กับการทำภาพพิมพ์ และงานเครื่องปั้นดินเผา ที่ทำร่วมกับ อาร์ติกัส อาจบางที่เขาจะได้รับอิทธิพลในเรื่องของการสร้างสรรค์ด้วยการแสดงออกที่มีความเคลื่อนไหวมากกว่า หรือจากงานแบบนามธรรมที่เต็มไปด้วยสีสันของศิลปินรุ่นหนุ่มในอเมริกาเหนือ ซึ่งเขาได้รู้จักจากการเดินทางไปสหรัฐอเมริกาบ่อย ๆ จากวิธีการเขียนภาพด้วยการสร้างแรงดึงระหว่างรูปทรงปิดที่วาดขึ้นอย่างพิถีพิถัน และการใช้รูปทรงที่เปิดมากกว่า และเครื่องหมายต่าง ๆ ซึ่งวาดขึ้นจากแรงกระตุ้น รวมทั้งภาพที่มีต้นแบบมาจากอักษรจีน งานของเขาที่ค่อย ๆ คลี่คลายกลายเป็นอย่างหลัง ซึ่งทำให้เกิดพื้นที่ภาพแบบใหม่ บางทีผลงานชุดสามชิ้น (Triptych) อันมหัศจรรย์ที่มีชื่อว่า "Blue I, II, III" คงเป็นหลักฐานยืนยันอันเห็นได้อย่างชัดเจนที่สุดในกระบวนการค้นหาทางจิตรกรรมที่เปลี่ยนแปลงไปนี้ และทำให้เขาหยุดวางการทำงานภาพพิมพ์ไว้ ผลงานชิ้นอื่น ๆ อีกจำนวนมากซึ่งทำขึ้นในช่วงต้นทศวรรษที่ 60 ได้แสดงถึงการแสดงออกที่มีอิสระมากขึ้น ทั้งในการสร้างพื้นที่ของภาพให้มีการเคลื่อนไหว และการสร้างบรรยากาศของสีสันซึ่งแตกต่างเป็นอย่างมากจากวิธีการใช้ระนาบแบนแก่ปัญหาในช่วงก่อนหน้านี้ ดังเช่น พลังที่เห็นได้ในงานวาดเส้นทั้งหลายของเขา ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกันกับงานกราฟฟิตี้ที่เราเห็นบนกำแพง แต่ด้วยความเรียบง่าย มีการเน้นหนัก และมีความเคลื่อนไหวที่รุนแรงมากกว่า อย่างไรก็ตามนับจากช่วงเวลานี้จนถึงปี ค.ศ. 1966 ซึ่งเป็นปีที่เขาเดินทางไปญี่ปุ่นครั้งแรก ร่องรอยของโครงสร้างในยุคแรก ๆ ในงานของเขา ยังคงปรากฏอยู่ (ระนาบสีเหลี่ยมสีต่าง ๆ และรูปทรงปิดที่วาดขึ้นอย่างพิถีพิถัน) ตัวอย่างที่สำคัญของงานในช่วงนี้คือ "Mensaje de amigo" (Friend's message 1964) หรือ "La Lección de esquí" (Skiing Lesson 1966) (Rico.1995 : 11)

บัทเลอร์ กล่าวว่า ผลงานตั้งแต่ปี ค.ศ.1950 เป็นต้นมา รูปแบบผลงานของมิโรแสดงออกถึงความหลากหลายมากขึ้น ซึ่งมิโรต้องการบ่งบอกถึงสภาวะอารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย โดยสังเกตเห็นได้จากภาพผลงาน 3 ประการคือ ประการแรกมิโรใช้เส้นที่วิจิตรบรรจงมาก จนไม่เห็นความต่างของพื้นผิว และความหนาของเส้นรวมทั้งสีสัน ซึ่งทั้งหมดมีความกลมกลืนและสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี รูปแบบดังกล่าวส่วนใหญ่มิโรนำมาดัดแปลงใช้กับงานเซรามิกของเขา ประการที่สอง มิโรได้ใช้เทคนิคในการถ่ายทอดความคิดอย่างอิสระในรูปแบบของการแสดงลักษณะท่าทาง ดังเช่นภาพตัวของเขาเอง (Self portrait) ประการที่สาม การใช้พู่กันชวนให้นึกถึงการสร้างรอยพู่กันแบบญี่ปุ่น (Japanese Brush) หรือเส้นปากกาที่ให้ความรู้สึกของเส้นที่ผ่อนคลายมากขึ้น แม้ว่ารูปแบบต่าง ๆ ยังคงเชื่อมโยงกัน แต่โครงสร้างของภาพก็ไม่แตกต่างจากภาพชุดคอนสแตเลชันมากนัก บางภาพมีองค์ประกอบของการเชื่อมโยงภายในพื้นที่ว่าง เหมือนภาพ Rosalie ซึ่งเป็นภาพที่วาดขึ้นก่อนชุดคอนสแตเลชัน รวมถึงภาพ Women on the Beach ที่จัดองค์ประกอบแบบกระจาย เป็นรูปแบบที่พัฒนาในภาพล่าสุด เนื่องจากในอดีตจะใช้เส้นเพื่อตัดรูปทรงและระบายสีตัดกันจากรูปทรง โดยใช้

หลักการในการใช้สีเดียวกับรูปทรงเดียวกันนั้น สิ่งนี้อาจจะเป็นรูปแบบที่มีอิทธิพล และนำมาใช้ในงานเซรามิกที่มีพื้นที่กว้างใหญ่มาก ซึ่งเป็นปัญหาต่อการสร้างความกลมกลืนเป็นอย่างมาก (Butler. 1989 : 7)

จากประวัติและผลงานของมิโร สรุปได้ว่า มิโรเป็นศิลปินที่ยิ่งใหญ่ มีชีวิตในการสร้างสรรค์ และทุ่มเทในการทำงานศิลปะที่ยาวนาน มีความสนใจทางด้านศิลปะมาแต่เยาว์วัย สร้างสรรค์ผลงานไว้เป็นจำนวนมาก สนใจศึกษาศิลปะและศิลปินหลายคนหลายลัทธิ มีแนวความคิดและจินตนาการในการแสดงออกที่มีลักษณะเฉพาะตน ผลงานของมิโรให้ความรู้สึกถึงความสนุก น่าตื่นเต้น เต็มไปด้วยจินตนาการเป็นลักษณะศิลปะแบบเซอร์เรียลลิสม์ ซึ่งถูกถ่ายทอดออกมาจากจิตไร้สำนึก และจินตนาการอย่างเป็นธรรมชาติ เป็นผลงานที่สร้างขึ้นโดยความรู้สึกแบบทันทีทันใด องค์ประกอบของภาพเป็นการจัดแบบง่าย ๆ การใช้เส้นที่ราบเรียบ และมีชีวิตอย่างบริสุทธิ์ รูปร่างชัดเจนเต็มไปด้วยจังหวะ มีความสนุกสนานและสะท้อนความจริงของสังคม ผลงานของมิโรแสดงถึงพรสวรรค์ในความคิดที่ผสมผสานความจริงกับความฝันเพื่อมีพัฒนาการในการใช้เลือกสรรวัสดุกับผลงานทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ เซรามิก และสื่อผสม ผลงานที่ปรากฏเป็นที่ประจักษ์ซึ่งเป็นแนวทางในการศึกษา และสร้างสรรค์ผลงานแก่ศิลปินรุ่นหลัง โดยเฉพาะผลงานในชุด คอนสแตเลชั่น ที่ทำขึ้นในปี 1940 – 1941 จำนวน 23 ภาพ ซึ่งเป็นช่วงที่มิโร แสดงอารมณ์ความรู้สึกอันเจ็บปวดผ่านผลงานในช่วงของสงครามกลางเมือง และช่วงเริ่มต้นของสงครามโลกครั้งที่ 2 รูปแบบของคอนสแตเลชั่น มิโรผสมผสานวิถีชีวิต และสภาพสังคม ในภาวะของสงครามเป็นภาพสัญลักษณ์รูปแบบเฉพาะ สื่อถึงชีวิตโลก ธรรมชาติ ท้องฟ้า ดวงดาว และอวกาศ เป็นความสัมพันธ์ของโลก และท้องฟ้าที่จินตนาการ สื่อความหมายแห่งความหวัง และความอิสระประสานเส้นทางจากความจริงสู่ความฝัน จนทำให้มิโรประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียงจากการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้เป็นอย่างมาก ในช่วงหลังของชีวิต มิโรเป็นผู้ใหญ่เต็มตัว และเริ่มเข้าสู่วัยชรา เขาทำงานสร้างสรรค์ศิลปะอย่างไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย และยังทำงานในรูปแบบที่เกี่ยวข้องกับโลก ท้องฟ้า และธรรมชาติ จนในที่สุดด้วยคุณภาพของผลงานที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่โดดเด่น ทำให้มิโรมีชื่อเสียง เป็นที่รู้จักของคนทั่วโลก มิโรไม่เคยทิ้งเส้นทางแห่งความฝันและจินตนาการซึ่งจะเห็นได้จากผลงานที่ปรากฏ นับได้ว่า มิโร เป็นศิลปินที่ยิ่งใหญ่สร้างผลงาน ที่มีคุณค่ามากมาย มิโรทำงานศิลปะอย่างต่อเนื่องมาตลอด 70 ปี มิโรเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1983

1.2 ความหมายและความเป็นมาของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิสม์

1.2.1 ความหมายของเซอร์เรียลลิสม์

มะลิฉัตร เอื้ออานันท์ ได้กล่าวถึง เซอร์เรียลลิสม์ไว้ในหนังสือพจนานุกรมศัพท์ และเทคนิคทางศิลปะ ไว้ว่า

Surrealism เป็นลัทธิเหนือจริง คือขบวนการศิลปะในช่วงศตวรรษที่ 1920 และหลังจากนั้นศิลปินในกลุ่มลัทธิเหนือจริงอุทิศความทุ่มเทในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของพวกเขาให้กับเรื่องของจิตไร้สำนึก และต้องการปลดปล่อยรูปแบบเก่า ๆ ในการสร้างสรรค์ไปสู่อิสระเสรีภาพในฐานะของผู้สืบทอดอุดมการณ์จากกลุ่มคตินิยมดาดา ลัทธิเหนือจริงส่อลักษณะของการใช้กลวิธีบางอย่างคล้ายคลึงกับกลุ่มคตินิยมดาดา ดังเช่นการใช้สิ่งเก็บตกในผลงาน ศิลปินมีส่วนร่วมทั้งขบวนการทั้งสองนี้ได้แก่ แอรน์ส์ ฮาร์ป และปีกาเบีย ส่วนศิลปินในกลุ่มลัทธิเหนือจริงแนวนามธรรมได้แก่ โซอัน มิโร (ค.ศ.1893 – 1983) ส่วนแนวทางการแสดงออกของศิลปะลัทธิเหนือจริงแบบอื่น ๆ คือการนำวัสดุที่สร้างความผิดคาดหรือเรื่องราวที่ผิดที่ผิดทาง ผิดกาลเทศะมาผสมผสานอยู่กับวัตถุ หรือเนื้อหาที่เป็นจริงเป็นจังให้บรรยายภาพที่ดูหลอน ๆ มีลักษณะเพ้อฝัน ศิลปินคนสำคัญที่ถ่ายทอดผลงานในลักษณะที่หลอนปราศจากเหตุผล และบางครั้งก็ดูประหลาดฝันร้ายนี้ได้แก่ ซาลวาดอร์ ดาลี (1904 – 1989) และจอร์โจ เด คิริโค (ค.ศ.1888 – 1978) (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2540 : 898)

เซอร์เรียลิสม์ คือ การแก้ปัญหาที่จะเกิดขึ้นในอนาคต โดยการรวม 2 สภาวะที่ดูเหมือนขัดแย้งกันเข้าไว้ด้วยกัน นั่นคือ ความฝันและความเป็นจริง สภาวะทั้งสองที่รวมกันนี้จะกลายเป็นความจริงสูงสุด

เซอร์เรียลิสม์ หมายถึง ความเป็นอัตโนมัติของจิตที่บริสุทธิ์ ซึ่งเป็นวิธีการแสดงออกถึงการทำงานที่แท้จริงของความคิด ในรูปของการพูด การเขียนหรือวิธีอื่น ๆ การทำตามคำสั่งของความคิดโดยปลอดจากการควบคุมของเหตุผล และไม่เกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์และศีลธรรม

เซอร์เรียลิสม์ เชื่อในความเป็นจริงที่สูงกว่าของรูปแบบความสัมพันธ์บางอย่างที่ถูกละเลยมาก่อนหน้านี้ เชื่อในอำนาจทั้งหมดของความฝันและในการเล่นกับความคิดโดยไม่หวังประโยชน์ เซอร์เรียลิสม์มีแนวโน้มที่จะทำลายกลไกทางจิตแบบอื่น ๆ ให้หมดไปโดยสิ้นเชิงและต้องการแทนที่กลไกอื่น ๆ เหล่านั้นเพื่อแก้ปัญหาสำคัญ ๆ ของชีวิต

เซอร์เรียลิสม์ คือ การปลดปล่อยจิตให้เป็นอิสระอย่างสมบูรณ์

เซอร์เรียลิสม์ไม่ใช่รูปแบบกวีนิพนธ์ แต่เป็นเสียงเรียกร้องของจิตที่มุ่งสู่ตัวตน และตัดสินใจที่จะบดขยี้อุปสรรคให้หมดสิ้น (สดชื่น ชัยประสาธน์.2532 : 29)

สมพร รอดบุญ กล่าวถึง เซอร์เรียลิสม์ ไว้ว่า เซอร์เรียลิสม์ หมายถึง "ลัทธิเหนือความเป็นจริง หรือพ้นสิ่งที่เป็นจริง (Beyond the real) หรือบางทีเรียกว่า "Super-reality" เป็นความเคลื่อนไหวทางจิตกรรม วรรณกรรม และภาพยนตร์ ในกรุงปารีสเมื่อ ค.ศ.1924 โดยอังเดร เบรอตง (Andre Breton, 1896 – 1966) จิตรกรกวีชาวฝรั่งเศสร่วมด้วย หลุยส์ อารากง (Louis Aragon, 1899) กวีและนักเขียนชาวฝรั่งเศส" (สมพร รอดบุญ. 2533 : 152)

อังเดร เบรอตง ผู้นำกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ สนใจหลักทฤษฎีของซิกมันด์ ฟรอยด์ (Freudianism) ซึ่งเป็นนักจิตวิทยาคนสำคัญ ผู้พบว่ามนุษย์ทุกคนอยู่ภายใต้อิทธิพลของจิต

ไร้สำนึก ที่ต่างคนต่างเก็บงำอารมณ์ที่มีได้ขัดเกลามาไว้ในใจซึ่งเกี่ยวข้องกับจิตไร้สำนึก โครงสร้างของจิต และความสำคัญของความรู้สึกทางเพศ เบรอตงได้นำแนวคิดนี้เป็นหลัก โดยกล่าวในหลักการของเซอร์เรย์ลิสต์ว่า “จินตนาการเป็นส่วนสำคัญของการแสดงออก และจินตนาการคือจิตไร้สำนึกนั่นเอง จิตไร้สำนึกเป็นภาวะของความฝันที่มีขบวนการต่อเนื่องกัน ซึ่งช่วยนำไปสู่การสร้างสรรคทางศิลปะได้ สิ่งที่เราได้เห็นจากโลกภายนอกทุกวันขณะตื่น เป็นเพียงปรากฏการณ์ทางการแทรกแซงเท่านั้น” (กัจจ สุนพงษ์ศรี. 2523 : 258 – 259)

นอกจากนี้อารี สุทธิพันธุ์ ยังได้เสนอทัศนะในความหมายของเซอร์เรย์ลิสต์ ไว้ว่า “เซอร์เรย์ลิสต์ หมายถึงการแสดงออกอย่างเสรีของจิตไร้สำนึกอย่างบริสุทธิ์ ปราศจากสติควบคุมซึ่งบุคคลแสดงออกทางคำพูด การเขียน หรือด้วยวิธีการอื่น ๆ เป็นหน้าที่ของจิตโดยตรงที่ชักนำด้วยความคิด ปราศจากการปฏิบัติตามเหตุผล และนอกเหนือไปจากสุนทรียภาพ หรือการหมกมุ่นอยู่ในศีลธรรม” (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 239)

จากคำนิยามในความหมายของเซอร์เรย์ลิสต์ สรุปได้ว่า เซอร์เรย์ลิสต์เป็นลัทธิที่มีการแสดงออกลักษณะเหนือความจริง เกี่ยวข้องกับจิตไร้สำนึก จินตนาการ และความฝัน เป็นการรวมความจริง และความฝันเข้าไว้ด้วยกัน เป็นลัทธิที่มีการกระทำตามความคิดที่ปราศจากเหตุผล เป็นการแสดงออกด้วยความเป็นอัตโนมิติของจิตที่บริสุทธิ์จากอำนาจของความฝัน ไม่เกี่ยวข้องกับศีลธรรม สุนทรียศาสตร์ และหลักเกณฑ์ของโลกที่ยึดถือกันมา มีการแสดงออกด้วยคำพูด เสียง ภาพ และอื่น ๆ อย่างไรก็ตามความหมายและคำนิยามของเซอร์เรย์ลิสต์มีมากมายจากหลายกลุ่มหลายขบวนการ ทั้งนี้เนื่องมาจากลักษณะของการแสดงออกของเซอร์เรย์ลิสต์มีหลายลักษณะทั้งการแสดงวรรณกรรม และศิลปะจึงควรพิจารณาความหมายไปตามความคิด และผลงานการแสดงออกของศิลปินในแต่ละกลุ่มด้วย

1.2.2 ความเป็นมาของศิลปะลัทธิเซอร์เรย์ลิสต์

ศิลปะลัทธิเซอร์เรย์ลิสต์เกิดจากผลกระทบอันเลวร้ายที่มีต่อฝรั่งเศสจากสงครามโลกครั้งที่ 1 แผลขยายรุกรานเป็นสงครามกลางเมือง ผู้คนตกงาน อดอยาก ประชาชนมีสภาพแร้นแค้น วิฤติการณ์ทางสังคมสับสนวุ่นวาย ทำให้ศิลปินกลุ่มหนึ่งรวมตัวกันทำกิจกรรมทางวรรณกรรมและศิลปกรรม เพื่อต่อต้านสงครามและชนชั้นที่เอาเปรียบในสังคม รวมถึงการยึดเหนี่ยวเป็นสิ่งที่พิกใจในยามวิฤติของสังคมในขณะนั้น สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึงภาวะของสงครามที่ทำให้ศิลปะเซอร์เรย์ลิสต์ก่อตัวขึ้นโดยสรุป ไว้ว่า

มหาสงครามครั้งแรก (ค.ศ.1914 – 1918) ได้นำความหายนะสูญเสียมหาสู่ทวีปยุโรป และประเทศฝรั่งเศสมากกว่าสงครามครั้งใด ๆ ที่เคยมีมาหลังจากสงครามยุติ ฝรั่งเศสแม้จะเป็นฝ่ายชนะแต่ประเทศก็เสียหายบอบช้ำหนัก พื้นที่เกษตรกรรมถูกทำลาย ประชาชนตกงาน อดอยาก สภาพบ้านเมืองสับสน รัฐบาลไม่อาจแก้ปัญหาเศรษฐกิจและสังคมได้ท่ามกลางวิฤติการณ์ทางสังคม เศรษฐกิจและการเมืองของฝรั่งเศสเช่นนี้ทำให้ อังเดร เบรอตง

และเพื่อน ๆ ซึ่งเป็นคนหนุ่มรุ่นเดียวกันต้องมีชีวิตอยู่หลังจากที่รอดตายจากสงครามมหาปรัสเซียมาแล้ว พวกเขาก็กลายเป็นคนตกงานต้องดำเนินชีวิตอย่างไร้สาระ ว่างเปล่าไร้ความหวัง สิ่งที่จะเป็นที่พักใจของคนหนุ่มในยุคนั้นก็เห็นจะมีแต่วรรณคดีและศิลปะเท่านั้นที่พวกเขาสนใจ เบรอตงจึงชักชวนเพื่อนร่วมก่อตั้งวารสาร *Litterature* ในปี 1919 วัตถุประสงค์หลักของ *Litterature* ก็คือต่อต้านวรรณคดีที่มีอยู่ในขณะนั้นทุกรูปแบบ นอกจากนี้วารสารฉบับนี้ยังเป็นสนามเผยแพร่ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์เกี่ยวกับจิตไร้สำนึก จนกระทั่งต้นปี 1920 ทริสตัน ซารา ซาเวรุมานิเยร์ผู้ก่อตั้งกลุ่มดาดาได้ย้ายจากซูริคมาพำนักอยู่ที่ปารีส เบรอตงและเพื่อน ๆ สนใจแนวคิดของดาดาที่เป้าหมายของกลุ่มดาดาต่อต้านสงคราม และต้องการทำลายค่านิยมทุกชนิดของชนชั้นกลาง ตลอดจนผลิตผลของอารยธรรมตะวันตกให้สิ้นซากเพื่อขจัดเหตุปัจจัยไม่ให้เพาะเชื้อที่จะทำให้เกิดสงครามขึ้นอีก กลุ่มดาดามีนโยบายใช้ความก้าวร้าว รุนแรง ตลอดจนการประชดแดกดัน เพื่อก่อกวนและยั่วโทสะชนชั้นกลางในทุกรูปแบบ เบรอตงและเพื่อน ๆ มีความเห็นว่าแนวคิดและกิจกรรมของกลุ่มดาดา สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของพวกตน จึงได้ชักชวนกันไปหาซารา และสมัครเป็นสมาชิกของกลุ่ม กลุ่มดาดาทำกิจกรรมที่ก่อให้เกิดความอื้อฉาว เย้ยหยันถากถางสังคมอย่างรุนแรง ไร้เหตุผล ไร้แก่นสารขึ้นทุกที ทำให้เบรอตงและเพื่อนของเขาลาออกจากกลุ่มดาดา เพราะพวกเขาอยากที่จะทำอะไรจริงจังกว่านั้น จึงทำให้ดาดาในปารีสสลายตัวในที่สุด (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 20 – 22)

อาร์ สุธิพันธ์ ได้กล่าวถึงการแสดงออกของลัทธิดาดา ไว้ดังนี้

1. แสดงออกอย่างเสรี และโจ่งแจ้งที่สุด พยายามทำลายที่สุดเพื่อผลตรงข้าม คือสุขภาพที่สุด
2. กระตุ้นให้ผู้ดูเกิดอารมณ์เกลียดชังเบียดเบียนสังคมขณะนั้นที่เต็มไปด้วยกระบวนการฉ้อราษฎร์บังหลวง เพื่อสร้างสรรค์โครงสร้างของสังคมใหม่
3. กระตุ้นให้ผู้ดูสัมผัสมีความคิดแสดงความสำนึกในหน้าที่รับผิดชอบต่อสังคม

ลัทธิแดกดันเป็นลัทธิทางศิลปะที่ใช้วัสดุจริงตามที่พบได้ทั่วไป พยายามใช้ความเข้าใจทางสัญลักษณ์ของวัตถุนั้นกับความเป็นจริงของสังคมมาสร้างเป็นผลงาน (อาร์ สุธิพันธ์. 2533 : 229)

จากประสบการณ์ที่เข้าร่วมในกลุ่มดาดา ทำให้เบรอตงได้แนวความคิด และการปฏิบัติวิธีการแบบใหม่ ๆ ที่ไม่เคยคิดมาก่อน พวกเขามุ่งเทเวลาในการใช้วรรณคดี และศิลปะเป็นเครื่องมือในการแสดงออก สร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ ทดลองหาความรู้เกี่ยวกับจิตไร้สำนึก และใช้วิธีการจากประสบการณ์ที่ได้รับจากดาดา โดยการต่อต้านเพื่อทำลายกฎเกณฑ์ ค่านิยมของสังคมชนชั้นกลาง และกฎเกณฑ์ของโลกภายนอก เพื่อมุ่งสร้างสรรค์โลกใหม่ ความจริงใหม่ มนุษย์ใช้ชีวิตแบบใหม่ มีเสรีภาพปราศจากความขัดแย้งอันเป็นเหตุรุกรามสู่สงครามการ

ทำลายล้าง ซึ่งเบรอตงและผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ได้รับอิทธิพลจากนักคิดนักเขียนทั้งแนวคิดเชิงวิทยาศาสตร์ และแนวคิดของนักคิดเชิงศาสตร์เร้นลับ ทั้งนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงอิทธิพลทางความคิดที่มีต่อกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ ไว้ 3 ประการ ดังนี้

1. อิทธิพลของปรัชญาการเล่นแร่แปรธาตุ

เบรอตง และสมาชิกกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์สนใจการเล่นแร่แปรธาตุเป็นพิเศษ เนื่องจากการเล่นแร่แปรธาตุเป็นศาสตร์ (ศิลปะ) ที่ไม่เป็นที่ยอมรับของคนในสังคมส่วนใหญ่ การเล่นแร่แปรธาตุจะถูกมองว่าเป็นเพียงการคาดคะเนด้วยความเพ้อฝันเท่านั้น การเล่นแร่แปรธาตุเป็นความคิดเกี่ยวกับการแปรสาร (transmutation merveilleux) ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดสิ่งอัศจรรย์ใจสอดคล้องกับแนวคิดของกวีจิตรกรเซอร์เรียลลิสม์ผู้ซึ่งต้องการแปรเสียง ความหมาย รูปแบบและสี เพื่อให้เกิดเสียง ความหมาย รูปแบบและสิ่งใหม่ ๆ ที่ทำให้ผู้อ่าน ผู้ชมผลงานของเขาเกิดความสนใจ หรือแปลกใจ พวกเซอร์เรียลลิสม์มักเปรียบเทียบผลงานสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ และจิตรกรรมของพวกเขาตนกับ “แม่แร่ปรอท” หรือ “หินของนักปรัชญา” (pierre philosophale) ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงแต่ละชีวิตให้มีค่าสูงสุดจุดจบของนักเล่นแร่แปรธาตุ

นักเล่นแร่แปรธาตุทำประโยชน์ให้แก่มวลมนุษยชาติ เนื่องจากมีเป้าหมายในการทำงานสร้างสรรค์ที่ยากแต่มีประโยชน์ต่อมนุษย์ จากความคิดที่ว่าพื้นพิภพซ่อนแร่โลหะและหินมีค่าไว้มากมาย เมื่อเวลาผ่านไปอีกนับพัน ๆ ปี สารเหล่านี้จะขยายตัวขึ้นกลายเป็นเหมืองหรือชุมทรัพย์อันมหาศาล นักเล่นแร่แปรธาตุต้องการย่นระยะเวลาการทำงานของโลกรวมทั้งการวิจัยเร่งการเจริญเติบโตของสารที่ยังมีค่าน้อย เช่น ตะกั่ว ด้วยการนำไปเคี่ยวในเตาหลอมเพื่อให้สารเหล่านี้กลายเป็นสิ่งที่มีค่าสูง เช่น เงินและทอง ภายในเวลาเพียง 2 – 3 สัปดาห์ กวีและศิลปินเซอร์เรียลลิสม์ประสงค์ที่จะทำหน้าที่อันยิ่งใหญ่จนนักเล่นแร่แปรธาตุ กล่าวคือพวกเขาต้องการย่นความยาวนานของกาลเทศะอย่างฉับพลัน ด้วยการสร้างภาพที่มีพลังรุนแรง ที่สามารถแปรแปลงวัตถุต่าง ๆ ให้กลายเป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่ไม่มีใครรู้จักมาก่อน

พวกเซอร์เรียลลิสม์ สนใจตำราหรือคัมภีร์ของนักเล่นแร่แปรธาตุ ผู้มักใช้ภาษาพิเศษซึ่งเรียกกันว่า “ภาษานก” และที่สำคัญในคัมภีร์มักมีภาพ หรือภาพประกอบข้อความ ซึ่งอุดมไปด้วยรหัสสัญลักษณ์ซึ่งซ่อนความหมายหลายนัยเอาไว้ด้วย เบรอตงและสมาชิกในกลุ่มสนใจภาพเหล่านี้เป็นพิเศษ เพราะเห็นว่าสามารถกระตุ้นความรู้สึกให้มุ่งถึงต้นกำเนิดความสำนึก และทำให้เกิดความปรารถนาที่จะค้นหา “แม่แบบ” ของความไร้สำนึกด้วย (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 22 – 23)

2. อิทธิพลจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมุนด์ ฟรอยด์

เซอร์เรียลลิสม์สนใจทฤษฎีทางจิตวิทยา “จิตวิเคราะห์” ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ อิทธิพลของฟรอยด์ที่มีต่อแนวคิดเซอร์เรียลลิสม์นั้นมากมายมหาศาล โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของการให้ความสำคัญต่อพลังและความเร้นลับของจิตไร้สำนึกที่อยู่เหนือการควบคุมของเหตุผล

การตีความฝัน และความคิดไร้สำนึกโดยเชื่อมโยงกับเรื่องเพศ การให้ความสนใจในเรื่องความบังเอิญที่เป็นภาวีสัย

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึง ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ว่า

พื้นฐานความเชื่อของจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) ก็คือพฤติกรรมของมนุษย์ คือ ผลผลิตของความขัดแย้งระหว่างแรงขับจากพลังสัญชาตญาณไร้สำนึก (powerful unconscious instinctual drives) และการขัดขวาง (restraint) หรือการต่อต้านโดยความรู้สึกผิดชอบชั่วดี (superego) และอัตตา (ego) เหมือนกับก้อนน้ำแข็งในน้ำ ซึ่งส่วนใหญ่ของระบบประสาทฝังตัวอยู่ใต้จิตสำนึก ความปรารถนาโดยเนื้อแท้ของสัญชาตญาณซึ่งครอบครองอยู่ ถูกหักห้ามไว้ ความปรารถนาตามสัญชาตญาณนี้ ก็พยายามต่อสู้ที่จะระบายออก แต่ก็ไม่เป็นไปโดยตรง เพราะว่าถูกกักกันเหนี่ยวรั้งโดยสภาพของอารยธรรม ดังนั้นคนเราจึงต้องหาทางออกในทางอ้อม เพื่อที่จะสมความปรารถนาในสิ่งซ่อนเร้น และพลังปรารถนาที่ฝังอยู่ ถ้าพลังสัญชาตญาณมีทางระบายออกโดยตรง และได้รับการยอมรับจากสังคม คนเราก็จะคงไว้ซึ่งสุขภาพจิต แต่ถ้าพลังนั้นถูกขัดขวางหรือหันกลับมาต่อต้านตนเอง สัญญาณของโรคประสาทก็จะปรากฏขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2535 : 40)

สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึง อิทธิพลของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ที่มีผลต่อความคิดของซิลปินเซอร์เรียลลิสม์ ว่า

ผลจากการคิดค้นของฟรอยด์เป็นทั้งพลังกระตุ้น และพลังสนับสนุนให้กวี และซิลปินเซอร์เรียลลิสม์มุ่งทดลองค้นคว้าวิธีที่จะทำให้รู้จัก “ตัวตนที่แท้จริง” ให้มากที่สุดอย่างเป็นอิสระที่สุด ทฤษฎีของฟรอยด์เกี่ยวกับความไร้สำนึก ความฝัน ความปรารถนาทางเพศ นอกจากจะเสริมสนับสนุนความตั้งใจของพวกเซอร์เรียลลิสม์ที่จะใช้ความไร้เหตุผลเป็นอาวุธต่อต้าน “ลัทธิเหตุผลนิยม” ของพวกปัญญาชนส่วนใหญ่ในฝรั่งเศสแล้ว ยังทำให้พวกเขาสร้างผลงานที่แสดงถึงการต่อต้านข้อห้ามทางสังคม และทางศาสนาที่มีประสิทธิภาพด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาที่เน้นหนักทางกามารมณ์ ซึ่งสามารถสร้างความตกใจ ความโกรธ และปฏิกิริยาต่อต้านเป็นอันมากในหมู่ชนชั้นกลางที่ถือแบบแผน และจริยธรรมอย่างเคร่งครัด (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2532 : 24)

3. อิทธิพลจากแนวคิดของนักเขียน และกวีโรแมนติก

นอกจากเซอร์เรียลลิสม์จะสนใจแนวความคิดของนักปรัชญาการเล่นแร่แปรธาตุ และนักคิดที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ดังเช่นทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมุนด์ ฟรอยด์แล้ว พวกเซอร์เรียลลิสม์ยังสนใจ แนวคิดของนักเขียน และกวีแนวโรแมนติก ตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 ที่มีแนวคิดคล้ายกับแนวคิดของพวกเซอร์เรียลลิสม์ แนวคิดของนักเขียน และกวีดังกล่าวให้ความสำคัญต่อความฝัน จินตนาการ การเขียนกวีนิพนธ์ในแนวทางต่อต้านความจริง ต่อต้าน

คริสต์ศาสนา และสังคม แนวคิดของนักเขียนและกวีโรมานติกที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ของพวกเซอร์เรียลลิสม์มากได้แก่ กวีโรมานติกเยอรมัน และฝรั่งเศส

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงนักเขียน และกวีที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ โดยสรุป ดังนี้

กวีโรมานติกเยอรมันที่พวกเซอร์เรียลลิสม์สนใจได้แก่ โนวาลิส เนื่องจากเห็นว่ากวีผู้นี้ให้ความสำคัญต่อ ความฝัน จินตนาการ และการหยั่งเห็นความเป็นจิตที่สูงส่ง นอกจากนี้ยังสนใจวิธีการปะติดปะต่อเรื่องอย่างเสรีโดยไม่คำนึงถึงหลักของเหตุผล ฮอฟฟ์มันน์ ก็เป็นที่สนใจของเบรอตง และกวีเซอร์เรียลลิสม์เช่นเดียวกัน เพราะเต็มไปด้วยจินตนาการ และการพุ่งฝันอย่างมากมาย ทั้งยังมีการนำความฝัน และความจริงมาผสมผสานเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นสิ่งมหัศจรรย์คล้ายในเทพนิยายด้วย ส่วนกวีโรมานติกฝรั่งเศส เบรอตง ให้ความสำคัญได้แก่ แนนรัวาล เพราะแนนรัวาลสนใจเรื่อง “จินตนาการอันทึมทึมทึม” และสิ่งที่กวีผู้นี้เรียกว่า “ความฝันที่ไหลเข้าไปซึมซาบในชีวิตจริง” นอกจากนี้ยังสนใจความคิดของแนนรัวาลที่ว่าสังหรณ์ของกวีเป็นเครื่องมือพิเศษที่จะทำให้รู้จัก หรือ “หยั่งเห็น” โลก และทำให้เราสามารถจับ “จิตที่บริสุทธิ์ซึ่งเติบโตขึ้นในเปลือกหิน” ได้ กวีที่มีความสำคัญต่อการก่อกำเนิดกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์มากอีกคนหนึ่งคือ แร็งโบต์ แร็งโบต์เป็นกวีนิพนธ์ที่ต่อต้านความเป็นจริงตามหลักของเหตุผล และต่อต้านคำสอนของคริสต์ศาสนา แร็งโบต์สนใจ กลวิธีทางกวีนิพนธ์ซึ่งเรียกว่า “การเล่นแร่แปรคำ” ซึ่งเบรอตงถือว่า แร็งโบต์เป็นผู้นำทางที่ทำให้กลุ่มเซอร์เรียลลิสม์เชื่อมโยงปรัชญาการเล่นแร่แปรธาตุเข้ากับการสร้างสรรค์วรรณกรรม และจิตรกรรม (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 26 – 27)

นอกจากนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงเหตุผลของการรวมความคิดที่ขัดแย้งกันไว้ด้วยกันของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ไว้ว่า กลุ่มเซอร์เรียลลิสม์มีแนวโน้มหลักที่จะสังเคราะห์รวมความคิดที่ขัดแย้งกันไว้ด้วยกัน เซอร์เรียลลิสม์มีลักษณะที่อิงลัทธิจิตนิยม และลัทธิวัตถุนิยม และถึงแม้จะสนใจในศาสตร์เร้นลับก็ศึกษาโดยอิงหลักวิทยาศาสตร์ควบคู่กันไปด้วย การที่สนใจเรื่องไร้เหตุผล ก็เป็นเพราะต้องการเข้าถึงความเป็นจริงได้โดยไม่มีขีดจำกัด ไม่ยึดติดตายตัวกับสิ่งที่เห็นได้จับต้องได้เท่านั้น แต่ก็มีได้หมายความว่าเซอร์เรียลลิสม์ จะไม่คำนึงถึงเรื่องเหตุผลเสียเลย ทั้งมิได้หนีความจริงหรืออยู่เหนือความเป็นจริงอย่างที่คนทั่วไปเข้าใจกัน พวกเซอร์เรียลลิสม์เพียงแต่ต้องการรวมความเป็นจริงเข้ากับความฝัน ต้องการหลอมสิ่งที่เป็นจริงให้เข้ากับจินตนาการ โดยหวังจะให้มนุษย์มีชีวิตอยู่ในโลกได้ดีขึ้น เพื่อจะได้ไม่เกิดความขัดแย้งระหว่างปัจเจกบุคคลกับโลก และท้ายที่สุดเซอร์เรียลลิสม์มิได้ขึ้นอยู่กับทฤษฎีหนึ่งทฤษฎีใดโดยตลอด และมีได้มีจุดหมายที่จะเป็นลัทธิหรือทฤษฎีหรือสำนัก กลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ต้องการเพียงเสนอแนวทางปฏิบัติ เพื่อค้นหาทางที่จะทำให้มนุษย์บรรลุถึงความรู้ และเสรีภาพโดยสมบูรณ์เท่านั้น (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 36)

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ หมายถึง ศิลปะลัทธิเหนือความจริง แสดงออกมาจากจิตไร้สำนึก จินตนาการจากความฝัน และความจริงอย่างบริสุทธิ์ กระทำตามความคิดที่ไม่คำนึงถึงเหตุผล ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์เกิดจากผลกระทบอันเลวร้ายของสงครามโลกครั้งที่ 1 และสงครามกลางเมือง ได้รับแนวคิดจากลัทธิดาดาอิสม์ (Dadaism) ที่ถากถาง แดกดันสังคมต่อต้านทำลายสังคมของชนชั้นกลาง เซอร์เรียลลิสม์ได้รับอิทธิพลทางความคิด 3 ประการ คือ แนวความคิดจากปรัชญาการเล่นแร่แปรธาตุ เป็นแนวคิดที่ต้องการย่นระยะเวลาการทำงาน ของโลก ย่นความยาวนานของกาลเทศะอย่างฉับพลันด้วยการสร้างภาพที่มีพลังรุนแรง เหมือนกับการหลอมสารในธรรมชาติที่มีค่าน้อย ให้มีค่าสูงอย่างรวดเร็ว ประการที่สอง คือ แนวคิดที่ได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมุนด์ ฟรอยด์ ในเรื่องของการให้ความสำคัญต่อพลังและความเร้นลับของจิตไร้สำนึกที่อยู่เหนือการควบคุมของเหตุผล ประการสุดท้าย คือ แนวคิดจากอิทธิพลนักเขียน และกวีโรแมนติก ซึ่งมีแนวคิดที่ให้ความสำคัญต่อความฝัน และจินตนาการต่อต้านคริสตศาสนาและสังคม ซึ่งมีแนวคิดที่คล้ายกับแนวคิดของลัทธิ เซอร์เรียลลิสม์เป็นอย่างมาก อย่างไรก็ตามถึงแม้เซอร์เรียลลิสม์จะสนใจเรื่องไร้เหตุผล ความฝัน และจินตนาการ แต่มิได้หมายความว่า จะไม่คำนึงถึงเหตุผลเสียเลย เพียงแต่ต้องการหลอมรวมความจริงเข้ากับความฝันและจินตนาการ เพื่อหวังให้มนุษย์มีชีวิตอยู่ในโลกได้ดีขึ้น

1.3 ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสแตเลชั่นของ ฮวน มิโร

ในชีวิตการสร้างสรรค์ผลงานของฮวน มิโร ที่ผ่านมานั้นอยู่ในช่วงสภาวะวิกฤติการณ์ที่เลวร้ายของสงครามโลก สภาพเศรษฐกิจและสังคมด้อยาก ผู้คนเดือดร้อนจากภัยของการสู้รบ หลังจากมิโรจบการศึกษาทางด้านศิลปะ ในปี 1913 มิโรเริ่มวาดรูปในรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะคิวบิสม์ และโฟวิสม์ ในช่วงปี 1914 – 1918 เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 เกิดการสู้รบขยายวงกว้างออกไปเป็นการรบเพื่อแย่งชิงอำนาจและแสวงหาอาณานิคม ทำให้ศิลปินทั้งหลายรวมถึงมิโรได้รับผลกระทบในการทำงานศิลปะอย่างมาก มิโรขาดเงินทองในการซื้อวัสดุอุปกรณ์และจัดหาสตูดิโอทำงานศิลปะ สภาวะในขณะนั้นกดดันจิตใจของมิโรอย่างมาก ทำให้มิโรหันมาสนใจลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ที่ก่อตัวขึ้นในฝรั่งเศส โดยมีอังเดร เบรตง เป็นผู้นำกลุ่ม ซึ่งกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์สนใจทฤษฎีจิตวิเคราะห์ที่ให้ความสำคัญต่อพลังของจิตไร้สำนึกที่อยู่เหนือการควบคุมของเหตุผล ความฝันและจินตนาการ ภาพเขียนของมิโรมีความอิสระ บริสุทธิ์ เนื้อหาแฝงไปด้วยความเลวร้ายของสงคราม มิโรนำผลงานจัดนิทรรศการตลอดมา พัฒนาผลงานตามสภาพของสังคมที่ขัดสนด้วยความคิดสร้างสรรค์ที่เลอเลิศ ทำให้มิโรเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากขึ้น ด้วยผลงานจิตรกรรม และภาพปะติดด้วยกระดาษ

ช่วงปี 1933 ฮิตเลอร์ผู้นำเยอรมันเริ่มมีอำนาจ พยายามยึดครองยุโรปจนเป็นสาเหตุทำให้เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปี ค.ศ. 1939 มีการแข่งขันกันเพื่อแย่งชิงอำนาจระหว่าง

อภิมหาอำนาจเดิมที่เป็นต้นกำเนิดของสงครามโลกครั้งที่ 1 คือเยอรมันกับอังกฤษ เยอรมันสามารถบุกภาคพื้นทวีปยุโรปได้จนเกือบหมดในปี 1940 ส่วนรัสเซียและอเมริกาไม่ได้เข้าร่วมสงครามด้วย อังกฤษเกือบล้มละลายจากสงคราม และหลายประเทศเกือบตกอยู่ในมือของลัทธิคอมมิวนิสต์ อเมริกาจึงยื่นมือเข้าช่วยเหลือ แล้วชัยชนะก็ตกเป็นของอังกฤษและสหรัฐอเมริกา สงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลงในปี ค.ศ.1945 เหลือไว้ซึ่งความเสียหายอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะที่เสียหายหนักคือ อังกฤษและเยอรมัน ส่วนสหรัฐอเมริกากลับมีอิทธิพลเหนือยุโรปและประเทศอื่นทั่วโลก (ปรีชา ศรีวาลัย. 2530 : บทนำ)

ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 อิตาลีเริ่มมีอำนาจในยุโรปอีกครั้ง สงครามเริ่มแผ่ขยายเป็นวงกว้าง ในสเปนเกิดสงครามกลางเมือง เบรอตงและเพื่อนกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ยังทำกิจกรรมออกวารสารแถลงการณ์ และเขียนภาพจัดนิทรรศการเพื่อต่อต้านสงคราม ซึ่งเป็นภารกิจหลักของกลุ่ม กิจกรรมเริ่มขยายตัวเป็นที่สนใจเป็นวงกว้างมากขึ้นจนสมาชิกของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ถูกทางการฝรั่งเศสและนาซีกดดันจนต้องแยกย้ายอพยพหนีจากฝรั่งเศส สงครามในยุโรปเริ่มรุนแรงจนกลายเป็นสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปี ค.ศ.1939 สถานการณ์ช่วงนั้นอันตรายมาก มิโรและครอบครัวก็อพยพหนีสงครามออกจากฝรั่งเศส ถึงแม้ว่ามิโรจะอยู่ในช่วงเวลาที่ยากลำบาก เขาก็สามารถสร้างผลงานที่มีลักษณะเด่นไม่เหมือนใคร มีลักษณะเฉพาะตัวที่แสดงออกซึ่งความรู้สึกกดดันภายในออกมาอย่างเต็มที่จำนวน 23 ภาพในชุดคอนสแตเลชั่น

แฮมมอนด์ (Paul hammond) ได้อ้างถึงคำของเบรอตง ที่กล่าวถึงความกล้าหาญของมิโรที่สร้างผลงานจิตรกรรมชุดคอนสแตเลชั่นที่มีเนื้อหาต่อต้านสงคราม ว่า

มิโร เป็นสมาชิกของพวกต่อต้านนาซี มิโรเขียนภาพชุดคอนสแตเลชั่น ซึ่งเป็นภาพที่สะท้อนให้เห็นว่าสักวันหนึ่งในอนาคตพวกที่ต่อต้านนาซีจะต้องมีอิสระภาพ ภาพผลงานของมิโรแสดงถึงความกล้าหาญสะท้อนความรู้สึกในการต่อต้านพวกนาซี แม้ว่านาซีจะควบคุมทุกสิ่งทุกอย่าง ภาพเขียนของมิโรหลายภาพเป็นสื่อสะท้อนถึงอิสระภาพโดยใช้นกเป็นสื่อ เขาวาดภาพนกชนิดต่าง ๆ และตั้งชื่อภาพเป็นชื่อนกด้วย มิโรจินตนาการว่า นกกำลังค้นหาดวงดาว มิโรอยากให้ทุกคนเจริญรอยตามความคิดของเขาเพื่อหาอิสระภาพ มิโรใช้ชื่อชุดว่าคอนสแตเลชั่นก็เพื่อต้องการที่จะบ่งบอกถึงการถ่ายทอดทางความคิด ความเสมอภาค และความเท่าเทียมกันของทั้งความเป็นจริง และเทพนิยาย (Hammond. 2000 : 66 – 67)

นอกจากนี้แฮมมอนด์ ยังได้กล่าวถึงความหมายของผลงานชุดคอนสแตเลชั่น ที่เบรอตงได้เขียนอธิบายไว้ว่า

ผลงานชุดคอนสแตเลชั่นของมิโร เปรียบเสมือนนกที่อพยพมารวมกันที่จุดหมายปลายทาง ศาสตราจารย์ A. Portmann ใน Zurich ให้สัมภาษณ์ว่า “นกมีความสัมพันธ์กับท้องฟ้ามาแต่กำเนิด

นกสามารถบิน ท่องในท้องฟ้าอย่างอิสระ บินไปยังที่ที่อยากไปในท้องฟ้าชื่นชมในกลุ่มดาวโดยไม่จำเป็นต้องมีสิ่งบอกทิศทาง เหมือนวงจรของสรรพสิ่งในโลกของการเดินทางระยะยาว ให้กำเนิดแล้วเดินทางมาที่จุดเดียวกันคือ ความแก่ ซึ่งเป็นวัฏจักรของโลก" คำว่า คอนสเทลเลชันที่สร้างสรรค์โดยมิโร จึงเป็นรูปแบบของความคิดที่เต็มไปด้วยการเดินทาง การแพร่ผ่าน หรือส่งผ่านคุณค่าที่เป็นธรรมชาติ และตำนานที่มีเหตุผล และยังเป็นผลงานชุดแรกที่เชื่อมศิลปะกับวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน ผลงานของเขาได้เผยแพร่ในยุโรปและอเมริกาตั้งแต่สงครามเริ่มต้น Pierre Matisse กล่าวว่า "ผลงานของมิโร เปรียบเสมือนประตุน้ำที่เต็มไปด้วยขอบเขตของความรัก และสันติภาพที่ล้นเหลือออกมา" (Hammond, 2000 : 190 – 194)

ภาพเขียน 10 ภาพแรกของชุด คอนสเทลเลชันนี้วาดระหว่างเดือนกันยายน ปี 1939 – 1940 ขณะที่มิโรพักอยู่ที่หมู่บ้าน Varengueville ชายฝั่งนอร์มันดีในฝรั่งเศส กับภรรยาและลูกสาว ซึ่งเป็นที่ที่เขาเห็นว่าปลอดภัยจากสงคราม หลังจากนั้นเขาต้องอพยพไปยังสเปนแต่ในสเปนก็ยังอันตรายอยู่จากภัยของสงคราม มิโรจึงตัดสินใจพาครอบครัวไปอยู่ที่ Palma การเขียนภาพชุดคอนสเทลเลชัน มิโรได้รับแรงบันดาลใจจากบทเพลงของ Bach กับ Mozart และแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ ภูมิประเทศของหมู่บ้าน รวมถึงความซาบซึ้งของเสียงออร์แกนที่ตั้งมาจากโบสถ์ของหมู่บ้าน Palma เขาศึกษารูปแบบของแสงที่ส่องผ่านกระจกสีของโบสถ์ และเนื้อหาที่ได้จากการอ่านหนังสือของ John of the Cross และ Teresa of Avilla มิโรใช้เวลาวาดภาพ 2 – 3 วันต่อหนึ่งภาพ ในเดือนมกราคม 1941 มิโรวาดภาพหมายเลข 15 ชื่อภาพ *Awakening in the early Morning* และภาพสุดท้ายของชุดนี้ คือ *Pasage of the Divine Bird* วาดเสร็จในเดือนกันยายน 1941 การวาดภาพระยะแรก ๆ ของชุดคอนสเทลเลชัน ของมิโร เขาจะจัดองค์ประกอบของภาพแบบกระจายไม่ปะติดปะต่อกัน แต่ภาพระยะต่อมามีโรได้เพิ่มรูปทรง (Form) ต่าง ๆ ไปมากมาย ทำให้ภาพที่เคยจัดจากความไม่สมดุลสู่ความสมดุล รูปทรงที่ใช้จะเป็นลักษณะของสัญลักษณ์ มีทั้งสัญลักษณ์ที่คุ้นเคยกันดี และสัญลักษณ์ที่ออกแบบขึ้นใหม่เช่น สัญลักษณ์ ต่าง ๆ ของร่างกาย รูปทรงที่แสดงการเลื้อยคลานกับไม้เลื้อย รูปพระจันทร์ดวงดาว รูปทรงอิสระ ลักษณะนามธรรม และรูปทรงกลม รูปทรงรีปลายแหลมแบบง่าย ๆ

เฟอว์เรท (Gabriel Ferret) แสดงทัศนะถึงผลงานชุด คอนสเทลเลชันของมิโร ว่า

ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 มิโรได้ไปที่เมือง Varengueville ในฝรั่งเศส และประทับใจในภูมิประเทศของเมืองนี้มาก มีความงดงามใกล้เคียงกับทะเลเมดิเตอร์เรเนียน และบรรยากาศของท้องฟ้าในฝรั่งเศสเป็นแรงบันดาลใจให้มิโรสร้างสรรค์ผลงานชุด "Constellations" นับว่าเป็นผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้มิโรมากที่สุดในจำนวนผลงานทั้งหมดของเขาที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นท่ามกลางภัยคุกคามการยึดครองยุโรปในระหว่างสงคราม มิโรสามารถผ่านพ้นวิกฤติแห่งความยุ่งเหยิงของสภาพสังคมในช่วงนั้นไปด้วยดี และสามารถสร้างผลงานชุด Constellations ให้ปรากฏ ผลงานชุดนี้ประกอบด้วย การรวมกันของสิ่งต่าง ๆ และการเคลื่อนไหวในอากาศเป็นการสร้างสรรค์งานที่มิโรอยู่ในห้วงอารมณ์

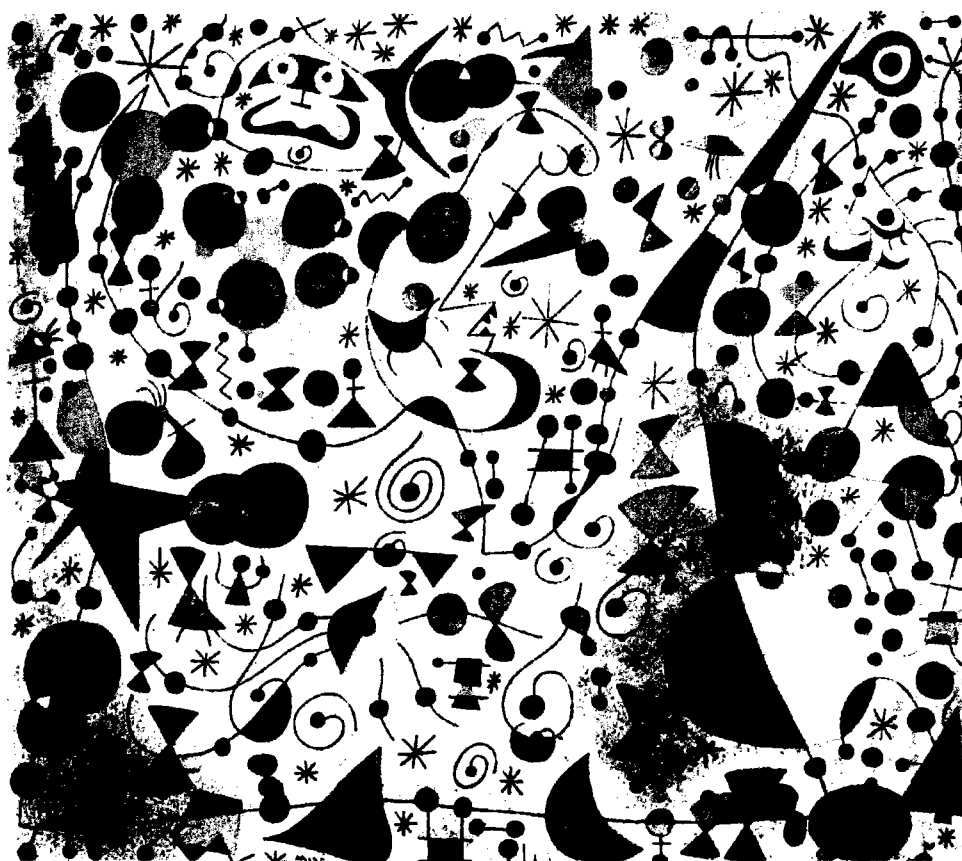
ที่ไม่ปกตินัก ผลงานของมิโรนั้นเชื่อกันโดยทั่วไปว่า เป็นแนวการสร้างสรรคในรูปแบบใหม่ที่ล้ำหน้า ผสมผสานกับความรุนแรง มิโรแก้ปัญหาในการจัดวางโครงสร้างของภาพแบบใหม่ การเขียนภาพ ในยุคก่อนของมิโรแสดงถึงความก้าวร้าวที่ซ่อนเร้นอยู่ภายใน แต่ผลงานชุด Constellations ความ ก้าวร้าวได้ถูกทำให้เบาบางลง อาจเป็นเพราะต้องการแสดงให้เห็นรูปแบบของจักรวาลทั้งหมดโดย สือออกมาเป็นสัญลักษณ์ ได้แก่ ดวงดาว วงกลม ขดลวด สามเหลี่ยม และเส้นใยแมงมุมที่เป็นเส้น เชื่อมทับสีพื้นภาพ ผลงานของมิโรมักมีกลิ่นไอธรรมชาติของความคิดถึงบ้าน และบทกวี (Ferret 1993 : 23)

ช่วงระหว่างสงครามเป็นเวลาหลายปี ไม่ปรากฏผลงานชิ้นใหม่ของมิโรในสเปนหรือ แม้แต่ประเทศใกล้เคียง และไม่ค่อยมีใครรู้จักมิโร จนกระทั่งมีการจัดแสดงผลงานทั้งหมดของ มิโร ในสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ.1941 โดย James Johnson Sweeney ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะ สมัยใหม่ ทำให้มิโรมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนทั่วไป บัทเลอร์ ได้กล่าวถึง การแสดงนิทรรศการ ของมิโรในครั้งนี้ ว่า

การแสดงนิทรรศการครั้งนี้ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมากภายในความสำเร็จของ ผลงาน ซึ่งในขณะนั้นศิลปินที่มีชื่อเสียงจากประเทศต่าง ๆ ส่วนมากอพยพมาอยู่ที่อเมริกา ทำให้อเมริกาเป็นศูนย์กลางของศิลปะและศิลปินแห่งใหม่ ผลงานของมิโรที่นำมาจัดนิทรรศการ มีทั้งภาพวาดชุดต่าง ๆ รวมทั้งชุดคอนสเทลเลชั่น ภาพพิมพ์โลหะ การออกแบบเวที และผ้าทอ ลวดลายตกแต่งผนัง ซึ่งแสดงถึงความยิ่งใหญ่ของผู้มีพรสวรรค์อันเหลือเลิศ และอิทธิพลที่ได้รับ จากสเปน ความสำคัญของผลงานของมิโร คือ แนวความคิดในการสร้างสรรค์ และการศึกษา เนื้อหาอย่างลึกซึ้ง ผลงานของมิโรมีอิทธิพลส่งผลกระทบต่อศิลปินอเมริกันในยุคหลัง เช่น Arshile Gorky, Jackson Pollock, Clyfford Still, Som Francis และ Adolph Gottlieb ซึ่งศิลปินเหล่านี้ มุ่งที่จะแสดงความรู้สึกมากกว่าความเหมือนจริงในวิธีการสมัยใหม่ (Butler. 1989 : 32)

แอมมอนต์ได้กล่าวถึงเบรอตง ที่กล่าวอธิบายผลงานชุดคอนสเทลเลชั่นของมิโร เกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพในการแสดงความคิดของรูปแบบใหม่ที่แฝงด้วยเนื้อหาของ สงครามโดยใช้สัญลักษณ์แทนคำในภาพเขียน ไว้ว่า การจัดภาพส่วนใหญ่ในชุดคอนสเทลเลชั่น ของมิโร รูปทรงที่ใช้มากเป็นรูปทรงเรขาคณิตที่เป็นรูปทรงกลม รูปสามเหลี่ยมคว่ำ รูปดาว และรูปกันหอย มีเส้นอิสระโค้งงอไปมาตัดรูปทรงแบ่งน้ำหนักและสีที่ต่างกัน สีของพื้นหลังเป็น สีที่กลมกลืนกัน มีน้ำหนักเข้มอ่อนเหมือนการสะท้อนของน้ำเป็นส่วนประกอบ ส่วนสิ่งที่ดึงดูดใจ มากที่สุดของงานก็คือ ความอิสระในเนื้อที่ที่ว่างเปล่าเหล่านั้น ทำให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกประทับใจ อิ่มเอมใจอย่างเต็มเปี่ยม โครงสร้างภาพเป็นเหมือนการเดินทางเป็นวงจรที่สมบูรณ์แบบที่เป็น ลักษณะเฉพาะไม่เหมือนใคร มีความสมดุลและความสัมพันธ์สอดคล้องกัน มิโรใช้สีอย่างง่าย ๆ แต่รุนแรง ปลอ่ยบริเวณว่างไว้ให้ความโปร่งสบายกับดวงดาวที่สะท้อนแสงลอยร่อนอยู่ในยาม คำคืน การจัดกลุ่มดาวเหมือนมีการจัดวางองค์ประกอบบนตารางสี่เหลี่ยมของเส้นแนวตั้งกับ

แนวนอน (Grid) การจัดองค์ประกอบในภาพทำให้รู้สึกถึงการซ่อนความรู้สึก ในตัวของมันเอง ได้อย่างสมบูรณ์ ภายใต้ความสัมพันธ์และสอดคล้องของสี ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าประทับใจในสายตาของผู้คนต่อผลงานของเขา เช่นภาพ *The Poetess* (ภาพประกอบ 8 : Walter Erben. 1993 : 111) การใช้เทคนิคในการวาดภาพของมิโร ทำให้ผู้คนหลงใหลในความรู้สึกอ่อนไหวในความงามและความสมบูรณ์ของผลงาน ที่มิโรสร้างขึ้นมาจากความจริงอย่างอิสระ (Hammond. 2000 : 70)



ภาพประกอบ 8 Walter Erben

ผลงานชุด คอนสเทลเลชั่น ของฮวน มิโร ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1940 – 1941 มีจำนวน 23 ภาพ
ดังนี้

1. ผลงานชื่อ Sunrise. Gouache and Oil Wash on Paper. 38 x 46 cm. 1940

2. ผลงานชื่อ The Escape Ladder. Gouache, Watercolor and Ink on Paper.
40 x 47.6 cm. 1940
3. ผลงานชื่อ People at Night, Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails
Gouache on Wove Paper. 37.9 x 45.7 cm. 1940
4. ผลงานชื่อ Woman on the Beach. Gouache and Oil Wash. 38.1 x 45.8 cm.
1940
5. ผลงานชื่อ Woman with Blond Ampit Combing Her Hair by the Light of the
Stars. Gouache and Oil Wash on Paper. 38.1 x 46 cm. 1940
6. ผลงานชื่อ Morning Star. Tempera, Gouache, Egg, Oil and Pastel on Paper.
38 x 46 cm. 1940
7. ผลงานชื่อ Wounded Personage. Gouache and Oil Wash on Paper.
38 x 46 cm. 1940
8. ผลงานชื่อ Woman and Birds. Gouache and Oil Wash on Paper. 38 x 46 cm.
1940
9. ผลงานชื่อ Woman in the Night. Gouache Oil Wash on Paper. 46.3x38.1 cm.
1940
10. ผลงานชื่อ Acrobatic Dancers Gouache Oil Wash on Paper. 46 x 38 cm.
1940
11. ผลงานชื่อ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain. Gouache
and Oil Wash on Paper. 38 x 46 cm. 1940
12. ผลงานชื่อ On the 13th, The Ladder Brushed the Firmament. Gouache and
Oil Wash on Paper. 45.7 x 38.1 cm. 1940
13. ผลงานชื่อ Nocture. Gouache and Oil Wash on Wove Paper. 38 x 46 cm.
1940
14. ผลงานชื่อ The Poetess. Gouache and Oil Wash on Paper. 38.1 x 45.7 cm.
1940
15. ผลงานชื่อ Awakening in the Early Morning. Gouache and Oil Wash on
Paper. 45.7 x 38.1 cm. 1941

16. ผลงานชื่อ Toward the Rainbow. Gouache and Oil Wash on Paper.
45.8 x 38 cm. 1941
17. ผลงานชื่อ Woman Encircled by the Flight of a Bird. Gouache and Oil Wash
on Paper. 46 x 38 cm. 1941
18. ผลงานชื่อ Woman at the Border of a Lake Irradiated by the Passage of a
Swan. Gouache and Oil Wash on Paper. 46 x 38.1 cm. 1941
19. ผลงานชื่อ The Migratory Bird. Gouache and Oil Wash on Paper.
46.1 x 38.1 cm. 1941
20. ผลงานชื่อ Ciphers and Constellations in Love with a Woman. Gouache and
Ink on Ivory Wove Paper. 45.7 x 38.1 cm. 1941
21. ผลงานชื่อ The Beautiful Bird Revealing the Unknown to a Pair of Lovers.
Gouache and Oil Wash on Paper. 45.7 x 38.1 cm. 1941
22. ผลงานชื่อ The Rose Dush Caresses the Sex of Women and of Birds.
Gouache and Oil Wash on Paper. 46 x 38 cm. 1941
23. ผลงานชื่อ The Passage of the Divines Bird. Gouache and Oil Wash on
Paper. 46 x 38 cm. 1941

ภาพ The Escape ladder (ภาพประกอบ 9 : Walter Erben. 1993 : 107) ซึ่งมีความหมายของภาพเกี่ยวกับ “บันไดสำหรับปีนหนี” เป็นภาพที่สองที่มีโรได้วาดในชุดคอนสเตรลชั่น มิโรได้ให้ความสำคัญต่อการเตรียมพื้นหลังภาพมากขึ้น ด้วยการพ่นสีน้ำลงบนกระดาษแล้วปล่อยให้แห้งเป็นร่องรอยตามธรรมชาติของกระดาษ จากนั้นจึงขัดด้วยกระดาษทราย หรือหินพูนเพื่อให้สีพื้นสว่างขึ้น ทั้งยังเน้นลักษณะองค์ประกอบของเนื้อสีที่ผสมติดอยู่ในรอยยุบตัวของกระดาษ ต่อมาจึงพ่นสีน้ำอีกครั้ง และใช้วิธีการสับดสีขาวขุ่นตรงกลางของพื้นหลัง หลังจากเตรียมพื้นหลังภาพเสร็จเรียบร้อยแล้ว มิโรจึงร่างภาพเป็นรูปร่างต่าง ๆ ด้วยถ่านหิน (ซึ่งภาพนี้ยังมีร่องรอยการถูขูดลบออก และแก้ไขใหม่ปรากฏอยู่) ความประทับใจของภาพนี้อยู่ที่การสร้างงานบนกระดาษ ด้านขวาของภาพถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนเท่า ๆ กัน ด้วยระหว่างรูปบันไดที่จวนจะพังกับรูปพระจันทร์ครึ่งเสี้ยว มิโรเพิ่มโครงสร้างให้แน่นขึ้นด้วยรูปหุ่นไล่กาหัวขาดของชาวพื้นเมือง Ubesque ที่มีแววตาเศร้าสร้อย ด้านซ้ายของภาพดูแน่นหนักไปด้วยแมงมุมขาแข็งที่อสงตัว และมีรูปดวงอาทิตย์เล็ก ๆ กำลังส่องแสงสองดวง รูปทรงกลมขนาดต่าง ๆ รูปตัวยูดูคล้ายกับรูปปากคว่ำลง รูปสามเหลี่ยมและสี่เหลี่ยมผืนผ้า รูปสัตว์ประหลาดลึกลับ (Lock ness) รูปลักษณะคล้ายกับไส้เดือนเลื้อยไปอย่างเงิบ ๆ ไม่ดิ้น

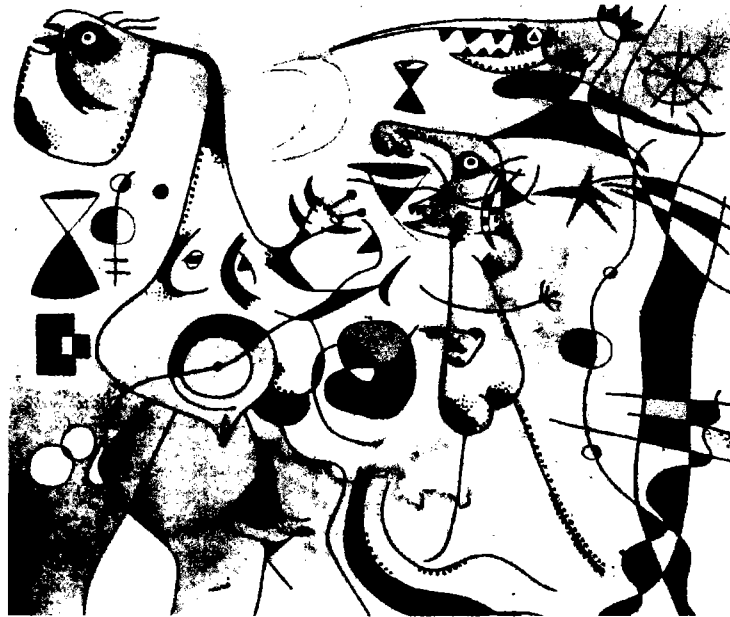
กระดุกกระดิก มิโรใช้สีลักษณะโปร่งแสง (transparency effect) ทัวทั้งภาพ ทำให้เกิดความสัมพันธ์และความกลมกลืนของการทับซ้อนกันของสี ทำให้เกิดความสัมพันธ์ของส่วนรวม สีที่ใช้กับรูปทรงมิโรใช้สีฟ้า (Cerulean blue) สีแดงส้ม (Cadmium red) สีขาวและสีดำ ภาพของเขา มีความสมดุลในความแตกต่าง ไม่มีจุดเด่นในรูปทรง สีขาวที่แต้มเป็นบางส่วน ทำให้เกิดน้ำหนักที่แตกต่างรอบวงสายตา อย่างกลมกลืน (Hammond. 2000 : 31 – 34)



ภาพประกอบ 9 The Escape Ladder

ภาพที่ 4 ของชุดคอนสแตเลชั่น ชื่อภาพ (People at night Guided by the Phosphorescent track of Snails) ซึ่งแปลว่า "คนเดินตามรอยเรืองแสงของหอยทากในตอนกลางคืน" (ภาพประกอบ 10 : Walter Erben. 1993 : 109) วาดเสร็จเมื่อวันที่ 12 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1940 สิ่งที่ไม่เปลี่ยนแปลงของภาพก็คือ เส้นหยัก ดูเด่นและวุ่นวายมากขึ้น หมายถึงลายเส้นเดินของหอยทากไปในทิศทางบิดเบี้ยวขึ้น ๆ ลง ๆ ลายเส้นมีความคดเคี้ยวมากขึ้น และหนาขึ้นจากการระบายสี แนวเส้นในแนวนอนเหมือนเส้นผมที่แตกปลาย รูปทรงจากเส้นดูเข้มข้นหนักแน่น แม้ว่าภาพจะดูเหลื่อมซ้อนกัน ซึ่งเส้นเหล่านี้เป็นตัวแบ่งพื้นที่ของรูปทรง เส้นประกอบกันเป็นรูปร่างศรีษะ ร่างกายส่วนแขนและขาของมนุษย์หรือสัตว์ แต่เนื่องจากรูปร่างเหล่านี้โปร่งใสและเหลื่อมซ้อนกัน จึงไม่เกิดการขัดกันของลายเส้น ภาพเหล่านี้เป็นภาพที่มีความหมาย

ลึกซึ้ง คือ ความหมายซ้อนความหมาย (Palimpsests) หมายถึง มีความหมายหลายความหมาย อยู่ในภาพนี้ (Hammond. 2000 : 35 – 36)



ภาพประกอบ 10 People at night Guided by the Phosphorescent track of Snails

ภาพ The Passage of the Divine Bird เป็นภาพสุดท้ายของชุดคอนสแตเลชั่น เป็นภาพที่ดูสับสน คล้ายกับทางช้างเผือกที่คดเคี้ยวไปมาในจักรวาล รูปต่าง ๆ บนภาพเหมือนกำลังว่ายน้ำขึ้นมาจากผิวน้ำดังกับปลาในมหาสมุทรเขตร้อน ขณะเดียวกันก็เหมือนมีนกสีสว่างสดใสกำลังบินไปสู่ท้องฟ้ายามค่ำคืนที่มีดวงดาวกำลังส่องแสง สีที่ใช้ มีสีดำ แดง ขาว ทั้งสามสีนี้ในสมัยก่อนเป็นสีที่มีอิทธิพลต่อมิโรมาก มิโรใช้สีแดงกับสีขาวมาระบายเป็นจุดจำนวนมาก ประมาณครึ่งหนึ่งของจำนวนจุดทั้งหมด บางจุดก็ดูเหมือนเป็นข้อผิดพลาดของมิโรมากกว่าความเจตนาหรือตั้งใจ มิโรระบายสีเขียวเพื่อสื่อถึงฤดูใบไม้ผลิที่กำลังจะมาถึง เขาใช้สีสร้างพื้นหลังให้เป็นลักษณะแสดงการล่องลอยของดาวเคราะห์ต่าง ๆ สีแดงที่ระบายแสดงถึงระยะทางที่แผ่กระจายคล้ายกับแสงที่กำลังมีเลือดไหลออกมา ความรู้สึกเย็นของทะเลสาบสีฟ้าที่แสดงความลึกอย่างประหลาด และเขาใช้สีแดงเหลืองแทนสีผิวของดิน ภาพ The Passage of the Divine Bird เป็นเหมือนดาวเคราะห์ลอยอยู่ในยามค่ำคืนกับวิญญาณของเขา มิโรถ่ายทอดเป็นผลงานในรูปแบบนามธรรม (Abstract) โดยอาศัยความเป็นจริงของความรู้สึก และอารมณ์สัญลักษณ์ทุกสัญลักษณ์ รูปร่างทุกรูปร่าง ที่เขาวาดมีพื้นฐานและจุดกำเนิดมาจาก ผู้ชาย นก

พระอาทิตย์ ดวงดาว กล้วยไม้ ปลา เส้นวนของกันหอย เส้นขดหรือเส้นม้วน มีสัญลักษณ์แทนผู้หญิงและผู้ชาย ทั้งอ้วนและผอม มีสัญลักษณ์ของรูปปาก ฟัน หน้าอก ลอยเท้า บันได ดา โดยเฉพาะดา จะวาดให้ดูเหมือนว่ากำลังจ้องมองผู้ชมอย่างมีความหมาย (Southgate.1998 : 1)

จากข้อมูลความเป็นมาและผลงานชุดคอนสเทลเลชันของฮวน มิโร สรุปได้ว่า มิโร เป็นศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ที่เริ่มสร้างสรรค์ผลงานที่อยู่ในช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 – 2 เป็นผลงานที่เกิดจากความประทับใจในธรรมชาติของภูมิประเทศ บทเพลง เสียงดนตรี และการผสมผสานกับวิกฤติการณ์อันเลวร้ายของสงคราม มิโรรักอิสระภาพ ต้องการอิสระภาพและสันติภาพ เขาร่วมทำกิจกรรมทางศิลปะเพื่อต่อต้านนาซี และสงครามในฝรั่งเศส ด้วยการสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวข้องกับความฝัน จินตนาการที่นอกเหนือการควบคุมของเหตุผล มิโรเขียนภาพชุดคอนสเทลเลชันจำนวน 23 ภาพ ซึ่งเป็นผลงานชุดที่แสดงถึงรูปแบบของความคิดที่เต็มไปด้วยการเดินทาง ความประทับใจกับสิ่งแวดล้อมของภูมิประเทศ และแสดงถึงกลิ่นไอของความคิดถึงบ้านเกิดและบทกวี มิโรได้สร้างสรรค์รูปแบบใหม่ที่ล้ำหน้าผสมความรุนแรง ด้วยการใช้สัญลักษณ์ในภาพเขียน เป็นสัญลักษณ์ของร่างกายที่ถ่ายทอดด้วยเส้นโค้งอย่างอิสระ กับรูปทรงส่วนใหญ่ที่เป็นรูปทรงเรขาคณิต วงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยมทรงคว่ำ ดวงดาว ดวงจันทร์ ไยมงมุ่ม และกันหอย ผสานกับสีของพื้นหลังที่อ่อนนุ่มอย่างกลมกลืน แสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวในอากาศที่สมดุลและสอดคล้องกันกับโครงสร้างโดยรวม นับว่าผลงานชุดคอนสเทลเลชันเป็นผลงานชุดที่ดีที่สุดชุดหนึ่งของมิโร สร้างชื่อเสียงและมีอิทธิพลส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปินรุ่นหลังอย่างมาก

อย่างไรก็ตามจากผลงานชุดคอนสเทลเลชันของมิโร จำนวน 23 ภาพ ดังที่มีนักเขียนได้กล่าวถึงเป็นจำนวนมาก แต่เบรอตงซึ่งเป็นผู้เขียนหนังสือเกี่ยวกับผลงานชุดคอนสเทลเลชันได้เขียนว่าผลงานชุดนี้มีจำนวน 22 ภาพ แฮมมอนด์ กล่าวถึงกรณีนี้ในหนังสือ *Constellations of Miro, Breton* ว่า เบรอตงเขียนไว้ว่า “งานคอนสเทลเลชันมีทั้งหมด 22 ภาพ ซึ่งตัวเลข 22 เป็นตัวเลขแห่งเวทมนต์ เห็นได้จากตัวอักษรฮีบรูจะมีทั้งหมด 22 ตัว ในไพทาโกรัสจะมีไพท์หลักอยู่ 22 ใบ” สิ่งเหล่านี้อาจทำให้เกิดความสับสนในการพิจารณาจัดหมวดหมู่ผลงานของมิโร หรือเป็นผลที่เกิดขึ้นจากความตั้งใจของเบรอตงเองที่จะมองข้ามว่ามีภาพทั้งหมด 23 ภาพ ซึ่งเป็นการยากที่จะทราบได้ เนื่องจากเบรอตงนั้นเขียนขึ้นมาจากความทรงจำของเขาที่เห็นภาพชุดคอนสเทลเลชันในปี 1949 ซึ่งเขาเห็นเป็นครั้งสุดท้าย และก็ไม่สามารถบอกได้ว่าในขณะนั้นเบรอตงได้เห็นภาพขาว – ดำ จำนวน 23 ภาพ หรือว่าได้เห็นจากภาพพิมพ์ 22 ภาพกันแน่ และการเขียนหนังสือเกี่ยวกับผลงานชุดคอนสเทลเลชันของเบรอตง มีความสับสนมากมาย เช่น เขากล่าวว่างานคอนสเทลเลชันจำนวน 9 ภาพ มิโรเขียนเสร็จที่ *Varengeville* แต่จริง ๆ แล้วมีจำนวน 10 ภาพ และความผิดพลาดในบทกลอน *Constellations* จากชื่อ *Woman and Bird* เป็น *Woman and Birds* และ *The Rose Dusk Caresse the sex of Woman and the Birds*

กลายเป็น The Rose Dusk Caresse the Woman and Birds แต่อย่างไรก็ตามภาพคอนสแตเลชันก็มีจำนวน 23 ภาพ นั่นคือการแสดงนิทรรศการจำนวน 22 ภาพในปี 1945 และจำนวน 22 ภาพในปี 1958 แต่การแสดงทั้ง 2 ครั้ง มีอยู่ 2 ภาพที่ไม่เหมือนกันคือ ภาพ Noetume ได้ถูกนำมาแสดงในปี 1945 แต่ไม่มีแสดงในปี 1958 โดยมีภาพ Morning star ถูกนำมาแทน (Hammond. 2000 : 22)

2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ กมล ทัศนัญชลี

2.1 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ กมล ทัศนัญชลี

กมล ทัศนัญชลี เกิดเมื่อวันที่ 17 มกราคม พ.ศ. 2487 ในย่านวงเวียนใหญ่ฝั่งธนบุรี กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันอายุ 58 ปี เป็นบุตรคนโตของนายประเสริฐ และนางสายหยุด สดประเสริฐ มีภรรยาชื่อนวลศรี เขามีความสนใจในศิลปะ และได้รับการศึกษาอย่างมีแบบแผนมาตั้งแต่เด็ก ซึ่งความรู้ทางศิลปะในวัยเด็กนั้น ได้รับการฝึกฝนจากคุณตาของเขาคือ หมื่นช่างชำนาญกิจ (ช่าง สดประเสริฐ) ซึ่งเป็นช่างสิบหมู่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 กมล ทัศนัญชลี ได้รับการศึกษาแบบไทยประเพณีโบราณที่เป็นประสบการณ์ และเป็นการปลูกฝังพื้นฐานอันดีต่อการศึกษา ต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขาเป็นอย่างดี กมล ทัศนัญชลี ได้เข้าศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างในปี 2503 ถึง 2507 ในระหว่างที่ศึกษาศิลปะอยู่นั้น เขาเป็นผู้สละเวลาและความสามารถเพื่อสังคม ชอบทำกิจกรรมเป็นหัวหน้าชั้นคอยให้ความช่วยเหลือ และให้ความสะดวกต่อเพื่อนฝูง อันเป็นนิสัยที่แสดงถึงความมีน้ำใจที่ทำอยู่เป็นประจำ นอกจากนี้กมล ทัศนัญชลียังเป็นประธานศิลปะของโรงเรียนเพาะช่าง ช่วยกิจกรรมของสมาคมศิลปกรรมไทย และเป็นประธานนิทรรศการของสมาคมศิลปกรรมไทย เป็นต้น กมล ทัศนัญชลี จะเป็นผู้นำในการจัดนิทรรศการศิลปะสมัยใหม่ ทั้งที่เป็นคณะและส่วนตัว ส่วนมากแล้วจะแสดงที่บางกะปิแกลลอรี จนเป็นที่นิยมชมชอบทั้งชาวไทยและต่างประเทศ ซึ่งในสมัยนั้นนับว่าหาคนอย่างเขาได้ยากนัก ที่จัดนิทรรศการสมัยใหม่ซึ่งเป็นศิลปะที่คนไทยยังไม่คุ้นเคยหลายต่อหลายครั้ง กมล ทัศนัญชลี มีความมุ่งมั่นในการเรียนหมั่นฝึกฝนทักษะทางด้านศิลปะอยู่เสมอจนทำให้เขาเป็นผู้ที่มีความรู้ ความคิดในการพัฒนาสร้างสรรค์ศิลปะ สร้างผลงานศิลปะสมัยใหม่ นำเสนอในรูปแบบนิทรรศการสู่สาธารณะทั้งแสดงงานกลุ่ม และแสดงงานเดี่ยวเรื่อยมา

กมล ทัศนัญชลี ได้กล่าวถึงเรื่องการศึกษาศิลปะและการทำกิจกรรมทางด้านศิลปะของตนเอง ว่า

ข้าพเจ้ายังคงเป็นศิลปินไทยคนเดิมที่มีความเชื่อมั่นในตนเองมาตั้งแต่เยาว์วัยและมีรากแก้วที่มั่นคงแข็งแรง เป็นรากแก้วสำคัญที่เกิดขึ้นมาอยู่ในตระกูลช่างสิบหมู่ มีคุณตาช่าง สดประเสริฐ (หมื่นช่าง

ชำนาญกิจ) ช่างไทยในราชสำนักรัชกาลที่ 6 เป็นครูคนแรก อบรมสั่งสอนข้าพเจ้า ตั้งแต่วัย 7 – 8 ขวบ คุณตาสร้างเป็นศิษย์เอกหลวงตาไม้แห่งวัดเชิงเลน กรุงเทพฯ หลวงตาไม้ พระอาจารย์ทางศิลปะ สูงอายุ ฝีมือเยี่ยมในยุคนั้น เขียนภาพฝาผนังนิยายจีนหรือภาพสามก๊กและรามเกียรติ์ เป็นฝีมือท่านเกือบทั้งนั้น แต่ท่านไม่ชอบเซ็นชื่อที่ภาพ ท่านเป็นสหายสนิทของท่านขวัญอินโข่ง ศิลปินไทยที่โด่งดังในสมัยรัชกาลที่ 4 สืบเนื่องกันต่อ ๆ มา (ศิลปินในยุคนั้นเป็นพระ) การศึกษารวมทั้งศิลปะอยู่ที่วัด ศิลปะจึงถูกถ่ายทอดเป็นช่วง ๆ ต่อกันมา และข้าพเจ้ายังได้เรียนรู้จากศิลปินอาวุโสเพื่อน ๆ ของคุณตาอีกหลายท่าน เช่น ครูสงฆ์ กิ่งอุดม ครูเหม เวชกร ครูมั่น ครูเลื่อน จิตรกรไทยที่เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระแก้ว ช่างฝีมือปั้น แกะสลัก แท่งหยวก จัดดอกไม้ ช่อมแซมโบสถ์วิหาร ในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด นอกจากนั้นก็ยังมีความรู้ที่เป็นช่างไทยและสถาปนิก คุณลุงสง คุณลุงแสง คุณลุงกระวี สุดประเสริฐ ที่อยู่ในตระกูลช่างไทยในสายเลือด รากแก้วในศิลปะของข้าพเจ้าฝังลึก และแข็งแรงพอเลี้ยงลำต้นได้อย่างสบาย

ต่อมาในปี 2503 ข้าพเจ้าเข้าเรียนที่โรงเรียนเพาะช่าง สมัยครูจิตร (ประกิต) บัวบุศย์ เป็นอาจารย์ใหญ่ จึงเริ่มเปลี่ยนวิถีการทำงาน แยกงานเรียนและงานแสดงออกจากกันและเริ่มนำผลงานแนวความคิดสร้างสรรค์ออกแสดงสู่สาธารณะเรื่อยมา โดยมีครูเฉลิม นาศิริรักษ์ (ศิลปินแห่งชาติ ทัศนศิลป์ 2531) เป็นครูผู้สอนและผู้สนับสนุนให้ร่วมแสดงอยู่ในกลุ่มของท่าน วิถีชีวิตการทำงานศิลปะและการเริ่มเป็นศิลปินไทยจึงเกิดขึ้น ข้าพเจ้าทำงานต่อเนื่องกันมาตลอด จากการแสดงกลุ่มเริ่มเป็นการแสดง 2 คน และแสดงเดี่ยวเรื่อยมา หนังสือพิมพ์ "Bangkok World" เรียกข้าพเจ้าว่า Busy boy เนื่องจากข้าพเจ้ามีกิจกรรมมากทั้งเป็นหัวหน้าชั้น เป็นประธานศิลปะของโรงเรียนเพาะช่าง และช่วยกิจกรรมของสมาคมศิลปกรรมไทย เป็นประธานนิทรรศการของสมาคมศิลปกรรมไทย จัดนิทรรศการภายนอกสถาบันเพาะช่าง ปี 2512 ข้าพเจ้าเข้าเรียนต่อที่ ม.ศ.ว. ประสานมิตร เทอมการศึกษาหนึ่งกับอาจารย์อารี สุทธิพันธุ์ จึงได้รับทุนเดินทางไปสหรัฐอเมริกา (กมล ทัศนัญชลี. 2542 : 25)

กมล ทัศนัญชลีจบการศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่าง และได้ศึกษาศิลปะต่อที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ช่วงระยะหนึ่งแต่ไม่สำเร็จการศึกษา เนื่องจากเขาได้รับทุนจากนักสะสมศิลปะ เป็นสถาปนิกชาวอเมริกัน ชื่อ บิลล์ อเล็กซานเดอร์ (Bill Alexander) เป็นทุนให้ไปศึกษาดูงานที่สหรัฐอเมริกา กมล ทัศนัญชลีเดินทางออกจากเมืองไทยวันที่ 16 พฤศจิกายน 2512 หลังจากจัดนิทรรศการเดี่ยวที่ AUA ที่อเมริกา เขาพักอยู่บ้านของบิลล์ อเล็กซานเดอร์ อยู่บนยอดเขาฮอลลิวูด เขตติดต่อกับเมืองเบเวอร์ลี ฮิลล์ บรรยากาศสวยงาม และบริเวณเบื้องล่างไหลเขาเป็นศูนย์กลางศิลปะ มีแกลลอรี พิพิธภัณฑ์ศิลปะ เป็นศูนย์กลางการออกแบบตกแต่งภายในที่มีชื่อเสียงของอเมริกา และที่นี่ยังเป็นศูนย์กลางศิลปะของเมืองลอสแอนเจลิส อีกด้วย กมล ทัศนัญชลีมีโอกาสได้เดินทางดูงานศิลปะทั่วรัฐแคลิฟอร์เนีย และได้ชมพิพิธภัณฑ์ใหญ่ ๆ ทั่วอเมริกาตามโครงการที่ได้รับทุน สหรัฐอเมริกามีอาณาเขตกว้างใหญ่ไพศาลมาก มีพิพิธภัณฑ์ดี ๆ และผลงานมีคุณภาพมากมาย

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงกมล ทัศนัญชลี ว่า

ในปี 2512 ผมได้พบกับกมล ทัศนาญชลี (ผู้ชายที่มีไฟลุกโพล่ง บ้าคลั่งอยู่กับการสร้างสรรค์ศิลปะ เจียบและดวงตาที่มุ่งมั่น) ที่ มศว.ประสานมิตร แล้วไม่นานนักเขาก็ผลุนผลันออกจากห้องสอบ จิตวิทยาเพื่อเดินทางไปสหรัฐอเมริกา ประเทศชาติของอารยชนคนเถื่อนที่มีเสรีภาพ บ่อทองสำหรับ นักแสวงโชค และประตูลิปะเปิดกว้าง ช่วงนั้นผมหลับตาเห็นภาพผลงานของกมล สีสอกเหลือง แดง ดำ พลังของกล้ามเนื้อมือ แขน ขา ใบหน้า ท่ามกลางตัวแปรนามธรรมอันเข้มข้นสะใจของเขา และในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ดูเหมือนกมลจะได้รับเหรียญทองแดงในฐานะของศิลปินชาจร (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2533 : 18)

หลังจากที่กมล ทัศนาญชลีได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์จากการศึกษาทำงานในสหรัฐอเมริกาแล้ว ต่อมาก็เริ่มลงมือทำงานศิลปะ พัฒนาตนเอง มีโอกาสได้จัดแสดงผลงานเดี่ยว และส่งงานแสดงร่วมกับศิลปินอื่น ๆ รวมทั้งส่งผลงานเข้าประกวดได้รับรางวัลติดต่อกัน พิพริภคณ์ที่ได้ชื่อผลงานบางชิ้นของเขา เขาจึงมีความคิดว่าควรจะสู้ต่อไป จึงได้ทำเรื่องขอวีซ่า อยู่อเมริกาเป็นการถาวร และได้สิทธิพิเศษอยู่อย่างถูกต้องตามกฎหมายในฐานะ “ศิลปิน” กมล ทัศนาญชลีเข้าศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ที่สถาบันศิลปะโอตีส ลอสแอนเจลิส จนสำเร็จ การศึกษาในระดับปริญญาตรี และปริญญาโทวิจิตรศิลป์ และได้รวบรวมเงินซื้อบ้านโดยได้รับความช่วยเหลือจากบิลล์ อเล็กซานเดอร์ เป็นบ้านหลังเล็กเก่า ๆ 2 หลัง อยู่ตรงศูนย์กลาง ศิลปะพอดี และได้ก่อตั้งเป็นสมาคมศิลปกรรมไทยในสหรัฐอเมริกา เป็นสถานที่ที่จัดไว้เพื่อจัด นิทรรศการเผยแพร่ศิลปะ ศึกษาค้นคว้า วิจัย จัดกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกัน เช่น กิจกรรม เผยแพร่สนับสนุนส่งเสริมเรื่องของศิลปะ สนับสนุนเยาวชนไทยในอเมริกา จัดแนะแนวศิลปะ คัดเลือกผลงานส่งประกวดระดับนานาชาติ จนเด็กไทยในอเมริกาได้รับรางวัลสร้างชื่อเสียงให้ ประเทศไทยมากมาย และโดยเฉพาะการสนับสนุนศิลปินไทย ครูอาจารย์ไทย ให้มีโอกาสไป ศึกษาทำงาน นำผลงานไปจัดนิทรรศการเพื่อเป็นการเผยแพร่ผลงานศิลปะของไทยให้เป็นที่รู้จัก ในอเมริกา

วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ กล่าวว่า

นอกเหนือจากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแล้ว สิ่งที่จะต้องกล่าวถึงอย่างอื่นอีกสิ่งหนึ่ง ซึ่งกมลได้ กระทำมาเป็นเวลานาน นั่นคือ ภาระหน้าที่ของความเป็นศิลปินไทย กมลเป็นศิลปินไทยในต่างแดน ที่ต่างไปจากศิลปินคนอื่น คือ เป็นผู้ที่มีได้ลิ้มชาติ และศิลปินร่วมชาติคนอื่น ๆ ในประการแรกนั้นเขา ทำหน้าที่ประจักษ์แทนศิลปินไทย ที่พึงประกาศเกียรติคุณและศักดิ์ศรีของศิลปะและศิลปินไทยให้ ปรากฏ ซึ่งกมลได้กระทำอย่างสม่ำเสมอในฐานะประธานสมาคมศิลปกรรมไทยในสหรัฐอเมริกา ภาระ หน้าที่ประการที่สอง ที่กมลได้ปฏิบัติมาเป็นเวลาช้านานคือ เป็นผู้ช่วยเหลือ ส่งเสริม ประสานงาน ให้ศิลปินไทยได้มีโอกาสเสนอผลงาน พร้อมกับเดินทางไปแสวงหาประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกา ภาระหน้าที่ทั้งสองประการที่กมลได้ปฏิบัติมาเป็นเวลาช้านานคงเป็นที่ประจักษ์แก่ศิลปินไทยจำนวน

มาก ซึ่งผมเห็นว่าเป็นคุณลักษณะพิเศษที่ไม่ใครพบในศิลปินคนอื่น ผมเชื่อว่าสิ่งที่กมลทำไปนั้น มิได้เป็นประโยชน์เฉพาะตนเองเฉพาะกลุ่มเท่านั้นแต่เป็นประโยชน์ที่ตกอยู่กับผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นศิลปินไทยทุกคน (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2533 : 23)

เฉลิม นาคีรักษ์ ได้แสดงทัศนะถึงประโยชน์ และความสำคัญของสภาศิลปกรรมไทย ในสหรัฐอเมริกาที่ กมล ทัศนัญชลี จัดตั้งขึ้นว่า

นอกจาก กมลจะค้นคว้าทำงานของตนเองแล้ว กมลยังมีจิตสำนึกถึงความเป็นคนไทย และประสงค์ จะให้ครูศิลปะ ศิลปิน และผู้สนใจในศิลปะ ได้มีโอกาสมาเห็นและศึกษาค้นคว้าทางด้านศิลปะใน สหรัฐอเมริกา ซึ่งเป็นแหล่งรวมงานศิลปะชั้นเลิศ ทุกยุคทุกสมัยของโลก จะได้ช่วยพัฒนาจิตใจและ ผลงานของตนขึ้นสู่ระดับเทียบเท่าเขาได้ ความคลั่งใคล้ใจดังกล่าว จึงเป็นแรงกระตุ้นให้กมล ตัดสินใจตั้งสภาศิลปกรรมไทยขึ้นในลอสแอนเจลิส โดยมีวัตถุประสงค์จะให้เป็นที่พำนักกลาง สำหรับการดูงาน ศึกษาหาความรู้ในเรื่องศิลปะ สำหรับผู้ที่เดินทางมาศึกษาดูงานจากประเทศไทย กมลจะเป็นผู้รับผิดชอบในเรื่องที่พัก การกินอยู่ การนำศึกษาดูงานศิลปะตลอดนำชมสถานที่พักผ่อน ที่สำคัญต่าง ๆ ทั้งในรัฐแคลิฟอร์เนีย และรัฐอื่น ๆ บางครั้งต้องเดินทางข้ามทวีปไปยังวอชิงตัน ดี.ซี. นิวยอร์ก เท็กซัส หรือประเทศใกล้เคียงเช่น เม็กซิโก สถานที่พักผ่อนเช่น ลาสเวกัส แกรนด์แคนยอน โยเซเมตี และที่อื่นอีกมาก (เฉลิม นาคีรักษ์. 2538 : 4)

ดำรง วงศ์อุปราช ได้กล่าวถึงบทบาทของกมล ในด้านการเผยแพร่สนับสนุนศิลปะ และศิลปินไทย ว่า

บทบาทการเผยแพร่ สนับสนุนศิลปะ และศิลปินร่วมสมัยของไทยในสหรัฐอเมริกา ด้วยการเปิดศูนย์ ศิลปะไทยในลอสแอนเจลิส เพื่อช่วยเหลือวงการศิลปะของไทยของกมล นับว่าโดดเด่นและน่ายกย่อง ไม่มีศิลปินไทยในต่างแดนที่คิดและทำประโยชน์ให้แก่ส่วนรวมเช่นกมล บางคนนั้นแม้ว่ากมลจะให้ความอนุเคราะห์ไปแล้ว ก็ยังไม่พอใจ ซึ่งก็เป็นธรรมดา เพราะเขาอยากได้มากกว่านั้น แต่หารู้ไม่ว่า กมลไม่ได้เป็นรัฐบาลอเมริกัน หรือเจ้าของมูลนิธิที่เป็นเศรษฐกิจ กมลพยายามช่วยเหลือศิลปินไทย เท่าที่จะสามารถทำได้ และที่ช่วยไปนั้นก็ช่วยเป็นอย่างมากแล้ว ผู้เขียนหวังว่ากมลคงไม่ท้อแท้ที่จะ ทำความดีต่อไป เพราะยังมีผู้ที่เข้าใจ และยกย่องบทบาทของกมลดังกล่าวอยู่เป็นส่วนใหญ่ ศิลปะร่วมสมัยของเรายังต้องได้รับการสนับสนุน เผยแพร่ให้เจริญงอกงาม และกว้างขวางออกไป ทั้งในและนอกประเทศ ถ้าเรามีศิลปินที่มีความสำคัญต่อส่วนรวมมากขึ้นทั้งในและต่างประเทศ ก็เป็นที่เชื่อมั่นว่าเราจะประสบความสำเร็จ แต่ถ้าเรามีแต่ศิลปินที่เห็นแก่ตัวแล้วก็เชื่อว่าเราก็คงเป็นอยู่ อย่างทุกวันนี้ ผู้เขียนขอยกย่องบทบาทการสนับสนุนและเผยแพร่ศิลปะ และศิลปินร่วมสมัยของไทย ของกมลในสหรัฐอเมริกา และขอขอบคุณกมลไว้ ณ ที่นี้ด้วย (ดำรง วงศ์อุปราช. 2533 : 16 – 17)

กมล ทัศนัญชลี ใช้ชีวิตเป็นศิลปินสร้างสรรค์ศิลปะอยู่ทางรัฐแคลิฟอร์เนียในอเมริกา จนสามารถยอมรับได้ว่าเป็นศิลปินไทยที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดในต่างประเทศ เขาสร้างสรรค์งานและจัดนิทรรศการอยู่เป็นประจำ มีผลงานมากมายหลายรูปแบบ ได้รับรางวัลในการสร้างสรรค์ผลงานและรางวัลศิลปินยอดเยี่ยมของพิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ บ่อยครั้ง และผลงานหลายชิ้นเป็นผลงานสะสมของพิพิธภัณฑ์แถบแคลิฟอร์เนีย กมล ทัศนัญชลีสังสมประสบการณ์และแสวงหาแนวทางในการดำรงชีวิตบนเส้นทางแห่งการสร้างสรรค์ศิลปะ มีจิตใจที่เต็มเปี่ยมไปด้วยพลังแห่งการสร้างสรรค์ และทำงานอย่างจริงจังตลอดเวลา มีพัฒนาการในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่องจากการเริ่มต้นสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ศิลปะภาพพิมพ์ และมาประสบความสำเร็จอย่างสูงด้วยการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสื่อผสมที่น่าสนใจในรูปแบบของประติมากรรมผนัง ประติมากรรมลอยตัว คอนเซ็ปชวลอาร์ต และอินสตอลเลชัน ที่ใช้สื่อวัสดุหลากหลายชนิดสร้างสรรค์กับธรรมชาติอย่างกลมกลืน

นอกจากความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ และการจัดตั้งสภาศิลปินกรรมไทยในสหรัฐอเมริกาที่เอื้อประโยชน์ต่อการศิลปะแล้ว กมล ทัศนัญชลียังเป็นศิลปินที่ให้ความสำคัญแก่วิชาการศิลปะ เขาเป็นอาจารย์พิเศษ และอาจารย์รับเชิญในสถาบันศิลปะทั้งในและต่างประเทศ สำหรับประเทศไทยได้รับเชิญบรรยายในมหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยขอนแก่น มหาวิทยาลัยบูรพา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยเพาะช่าง สถาบันราชภัฏและที่อื่นทั่วประเทศไทย ในสหรัฐอเมริกานั้น เขาเคยเป็นอาจารย์พิเศษที่มหาวิทยาลัยคาลิฟอร์เนีย เบิร์คลีย์ สถาบันศิลปะโอติส ลอสแอนเจลิส และได้รับเชิญบรรยายอีกหลายสถาบัน เช่น มหาวิทยาลัยแห่งรัฐคาลิฟอร์เนีย ที่คอมมิงกซ์ ฮิลล์ ได้รับเชิญเป็นคณะกรรมการพิจารณาวิทยานิพนธ์ปริญญาโทของ Rensselaer Polytechnic Institute นิวยอร์ก เมื่อเร็ว ๆ นี้ ได้รับเชิญบรรยายที่มหาวิทยาลัยลามาที่เท็กซัส เขาเป็นอาจารย์วิชาศิลปะที่มีความสามารถผู้หนึ่ง และมักจะได้รับเชิญบรรยายอยู่เสมอทั้งไทย และต่างประเทศ (นิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี กมล ทัศนัญชลี. 2542 : 11 – 13)

จากข้อมูลที่กล่าวมาแล้วข้างต้นสรุปได้ว่า กมล ทัศนัญชลี เป็นศิลปินไทยที่มีความมุ่งมั่นของความเป็นศิลปิน มีวิญญูณของศิลปะมาแต่วัยเยาว์ มีประสบการณ์และพื้นฐานทางด้านศิลปะอันดีที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ เขาเป็นศิลปินทางด้านศิลปะโดยแท้จริงดังจะเห็นได้จาก การสร้างสรรค์ผลงานเพื่อจัดนิทรรศการนำเสนอต่อสาธารณะมาตั้งแต่สมัยเรียนอยู่โรงเรียนเพาะช่าง ทั้งงานเดี่ยวและงานกลุ่ม จนสื่อมวลชนให้ความสนใจทำข่าวเสมอมา กมล ทัศนัญชลีเป็นผู้เสียสละเวลาและความสามารถเพื่อสังคม ชอบทำงานกิจกรรม มีน้ำใจช่วยเหลือส่วนรวม และทำกิจกรรมทางด้านศิลปะอยู่เสมอ เขาได้จัดนิทรรศการศิลปะสมัยใหม่หลายครั้ง ในช่วงของวัยเรียน กมล ทัศนัญชลีตัดสินใจไปสหรัฐอเมริกาเพื่อศึกษาหาความรู้ และประสบการณ์ศิลปะใหม่ ๆ ในดินแดนแห่งเสรีภาพในการสร้างสรรค์ที่เมืองไทยยังขาดแคลน

เขามีความตั้งใจอย่างแน่วแน่ที่จะเป็นศิลปินอย่างเต็มตัว เขาพยายามศึกษาหาความรู้จนจบ การศึกษาระดับปริญญาโท พัฒนารูปแบบสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจัดนิทรรศการเสมอมา จนทำให้มีชื่อเสียงเป็นอย่างมากทั้งในอเมริกาและประเทศไทย นอกจากนี้กมล ทัศนัญชลียังได้มีบทบาทอย่างมากในการเผยแพร่ศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ดังเช่น การจัดนิทรรศการศิลปะอย่างต่อเนื่อง เป็นอาจารย์บรรยายให้ความรู้แก่นักศึกษาตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ทั้งในประเทศไทย และอเมริกา โดยเฉพาะที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อศิลปินไทย และวงการศิลปะ คือ การเสียสละเวลาความสามารถและทุนทรัพย์ เพื่อจัดตั้งสภาศิลปินไทยในสหรัฐอเมริกา เพื่ออำนวยความสะดวก ประสานงานทางด้านการจัดนิทรรศการศิลปะ การศึกษาดูงานของศิลปินไทย เป็นแหล่งให้ความรู้ต่อเยาวชนและสังคม ซึ่งเป็นผลดีต่อวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยเป็นอย่างมาก

2.2 ประวัติการแสดงผลงาน รางวัลและเกียรติคุณ

จากประวัติชีวิตของ กมล ทัศนัญชลี จะเห็นได้ว่า กมล ทัศนัญชลีมีความมุ่งมั่นในการศึกษาหาประสบการณ์ และสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนำเสนอต่อสาธารณะชนตั้งแต่ช่วงที่ศึกษาอยู่ ทำให้ประสบความสำเร็จที่เกิดจากความสามารถ และทุ่มเททั้งชีวิตเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ สร้างชื่อเสียงให้กับตนเองและประเทศชาติ เขาแสวงหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นตัวของตัวเอง มีความอิสระ มีความจริงใจ บริสุทธิ์ใจต่อการทำงาน กมล ทัศนัญชลีใช้เวลาในการพัฒนาความคิดและรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวจนถึงวันนี้กว่า 3 ทศวรรษ มีผลงานเป็นที่ปรากฏในการจัดนิทรรศการทั้งในประเทศ และต่างประเทศมากมาย รวมทั้งได้รับรางวัล เกียรติคุณในความสามารถ คุณภาพชีวิต และผลงานของเขาจากหน่วยงาน และองค์กรต่าง ๆ

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงการจัดนิทรรศการ และรางวัลที่ได้รับของ กมล ทัศนัญชลี ว่า

กมล ทัศนัญชลี ใช้ชีวิตบุกเบิกสร้างสรรค์ศิลปะอยู่ทางแถบแคลิฟอร์เนีย จนนับได้ว่าเป็นคนไทยคนหนึ่งประสบความสำเร็จยิ่งในต่างแดน ผลงานของเขาเปิดนิทรรศการอยู่เป็นประจำ มีภาพผนังขนาดใหญ่หลายชิ้น ผลงานมากมายอยู่ในพิพิธภัณฑ์แถบนั้น เขาได้รับรางวัลบ่อยครั้ง เช่นปี 2521 ได้รับรางวัลจากแคลิฟอร์เนีย อาร์ต เคาน์ซิล ปี 2523 ได้รับรางวัลศิลปินยอดเยี่ยมประจำปีของพิพิธภัณฑ์ประจำเมืองโอคแลนด์ เท่านั้นยังไม่พอ กมลยังได้รับเชิญเป็นอาจารย์สอนในมหาวิทยาลัยแห่งแคลิฟอร์เนียเมืองเบิร์คเลย์อีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2526 ? : 212)

เฉลิม นาคีรักษ์ ได้กล่าวถึง กมล ทัศนัญชลี ในด้านคุณความดีในการช่วยเหลือเผยแพร่ศิลปะต่อศิลปิน ครูศิลปะ นักศึกษา และผู้สนใจรวมทั้งการแสดงผลงาน ซึ่งได้เสนอต่อสำนักงานคณะกรรมการแห่งชาติได้พิจารณาให้ได้รับรางวัลเกียรติคุณ ดังนี้

กมล ทัศนาญชลี นอกจากจะให้ความช่วยเหลือแก่ศิลปิน ครูศิลปะ และผู้สนใจในศิลปะจากประเทศไทยแล้ว ยังมีความตั้งใจจะนำความรู้และผลงานศิลปะที่ได้ศึกษาค้นคว้ามาเผยแพร่แก่ศิลปิน ครูศิลปะ นักศึกษาและผู้สนใจในศิลปะในระบบโลกเซอร์ และแสดงผลงานทั้งในกรุงเทพฯ และส่วนภูมิภาค โดยมีกำหนดว่าจะทำห้าปีต่อครั้ง ซึ่งครั้งแรกเปิดแสดงที่สถานศึกษาเก่าคือ เพาะช่าง ครั้งที่ ๑ มา ได้ติดต่อกับกรมศิลปากรขอเปิดแสดงที่หอศิลป์ ทางกรมศิลปากรไม่ขัดข้องจึงได้เปิดการแสดงนิทรรศการเรื่อยมา รวมเวลาที่อยู่ต่างประเทศถึงขณะนี้ก็ยี่สิบห้าปีพอดี และตั้งใจว่าจะดำเนินการแสดงนิทรรศการต่อไปเรื่อย ๆ กมลมีความยินดี และสนับสนุนทุกท่านที่สนใจใฝ่หาความรู้ทางศิลปะตลอดไป มีผู้ได้รับความสนับสนุนจากกมลในนามสภาศิลปกรรมไทยกว่าห้าสิบท่านแล้ว นับว่าเป็นบุคคลที่เสียสละเพื่อศิลปะของชาติอย่างยิ่งยวดคนหนึ่ง โดยเฉพาะคนไทยที่ไปประกอบอาชีพ และตั้งหลักแหล่งในต่างประเทศด้วยแล้ว ยิ่งหาผู้เสียสละอย่างนี้ได้ยากยิ่ง กมลได้ทำแล้ว และได้ผลดีสมความปรารถนา จึงเห็นว่ากมลน่าจะได้รับการสรรเสริญ สนับสนุนยกย่องให้เกียรติเพื่อเป็นกำลังใจที่จะดำเนินการต่อไป ขอเสนอสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้โปรดพิจารณา จะเห็นสมควรประการใดโปรดพิจารณาดำเนินการด้วย (เฉลิม นาคีรักษ์. 2538 : 4)

2.2.1 ประวัติการแสดงผลงานและรางวัลเกียรติคุณ

การแสดงผลงานของ กมล ทัศนาญชลี ทั้งในประเทศ และต่างประเทศตั้งแต่ พ.ศ. 2504 – พ.ศ. 2540 มีดังนี้

- การแสดงกลุ่มร่วมกับเพื่อนที่วังสราญรมย์ พ.ศ. 2504
- นิทรรศการกลุ่มศิลปินเอเชียและไทย พ.ศ. 2504
- นิทรรศการของสมาคมศิลปะไทย พ.ศ. 2505
- นิทรรศการศิลปะนานาชาติครั้งที่ 1 กทม. พ.ศ. 2506
- การแสดงผลงานคู่กับสนอง ศรีบุญ บางกะปิ แกลเลอรี พ.ศ. 2506 – พ.ศ. 2508
- การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ กทม. พ.ศ. 2510 – พ.ศ. 2512
- การแสดงเดี่ยวที่ เอ.ยู.เอ. กทม. พ.ศ. 2512
- การแสดงเดี่ยวที่วิทยาลัยเพาะช่าง กทม. พ.ศ. 2514
- การแสดงที่หอศิลป์แห่งชาติ กทม. พ.ศ. 2521
- การแสดงเดี่ยวที่หอศิลป์แห่งชาติ กทม. พ.ศ. 2523
- นิทรรศการจิตรกรรม และภาพถ่ายอาเซียน กทม. และในประเทศสมาชิกอาเซียน พ.ศ. 2524

- นิทรรศการศิลปะกราฟฟิคร่วมสมัยของไทยที่หอศิลป์ พีระศรี กทม. พ.ศ. 2526
- นิทรรศการเดี่ยวภาพวาดที่หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร กทม. พ.ศ. 2528
- นิทรรศการกลุ่มจัดโดยยูนิซิส ที่หอศิลป์ พีระศรี กทม. พ.ศ. 2529
- ศิลปินรับเชิญการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ กทม. พ.ศ. 2531, พ.ศ. 2532, พ.ศ. 2533 – พ.ศ. 2537
- นิทรรศการเดี่ยวที่หอศิลป์แห่งชาติ กทม. พ.ศ. 2533
- นิทรรศการกลุ่มที่หอศิลป์แห่งชาติ กทม. พ.ศ. 2537
- นิทรรศการกลุ่ม 4 ศิลปิน ที่เดอะลอก แกลเลอรี กทม. พ.ศ. 2537
- นิทรรศการกลุ่มที่ศูนย์สังคีตศิลป์ กทม. พ.ศ. 2540
- นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ 50 ปี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ รัชกาลที่ 9 ครองราชสมบัติ ศูนย์ประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ กทม. พ.ศ. 2539 และ พ.ศ. 2540
- นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ 50 ปี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ รัชกาลที่ 9 ณ สถานกงสุลไทย ลอสแอนเจลิส แคลิฟอร์เนีย สหรัฐอเมริกา 5 ธันวาคม 2539
- นิทรรศการมหกรรมศิลปะร่วมสมัยของไทย โดย 10 ศิลปิน ในโอกาสฉลองอาคารใหม่กงสุลไทย ลอสแอนเจลิส แคลิฟอร์เนีย สหรัฐอเมริกา 17 – 25 ธันวาคม 2540
- นิทรรศการศิลปะร่วมสมัยกับศิลปินนานาชาติ ลอสแอนเจลิส แคลิฟอร์เนีย สหรัฐอเมริกา 5 – 30 ธันวาคม 2540
- นิทรรศการศิลปะวันสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 25 พฤศจิกายน 2540
- นิทรรศการศิลปะ โครงการจัดหารายได้สมทบทุนกองทุนภูมิพล มหาวิทยาลัยบูรพา บางแสน ธันวาคม 2540 (นิทรรศการศิลปะย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนาญชลี. 2542 : 8 – 10)

กมล ทัศนาญชลีได้แสดงนิทรรศการผลงานเดี่ยวและร่วมแสดงผลงานกับศิลปินนานาชาติในประเทศต่าง ๆ หลายต่อหลายครั้ง นอกจากนั้นยังได้ทำหน้าที่เป็นผู้ดูแลหอศิลป์ (Curator) และจัดบรรยายเรื่องศิลปะร่วมสมัยของประเทศไทย เผยแพร่ในสหรัฐอเมริกา และแคนาดาอย่างต่อเนื่อง

การเผยแพร่ผลงานศิลปะของ กมล ทัศนาญชลี มีอย่างสม่ำเสมอ การแสดงผลงานที่สำคัญของกมลในช่วงหลัง คือ การแสดงเดี่ยวผลงาน พ.ศ. 2513 – พ.ศ. 2523 วิวัฒนาการของผลงานช่วง 10 ปี ที่หอศิลป์แห่งชาติ กทม. ระหว่างวันที่ 31 กรกฎาคม – 24 สิงหาคม 2523 การแสดงเดี่ยวผลงาน พ.ศ. 2518 – พ.ศ. 2528 ที่หอศิลป์แห่งชาติ กทม. ระหว่างวันที่ 18 ธันวาคม พ.ศ. 2528 – 5 มกราคม พ.ศ. 2529 การแสดงเดี่ยวผลงาน พ.ศ. 2513 – พ.ศ. 2533 ระหว่างวันที่ 8 พฤศจิกายน – 2 ธันวาคม 2533 และการแสดงกลุ่ม “กมลและเพื่อนศิลปิน” ที่หอศิลป์แห่งชาติ ระหว่างวันที่ 2 – 25 กุมภาพันธ์ 2538 และต้นปี 2540 เขาได้เดินทางมาแสดงผลงาน บรรยายตามสถาบันต่าง ๆ และยังมีผลงานการส่งเสริม สนับสนุน เผยแพร่ ศิลปะไทย ศิลปินไทย และสถาบันศิลปะของไทย

เมื่อประสบความสำเร็จในชีวิตและงาน มีฐานะมั่นคง ได้ดำเนินการโครงการการกุศลขึ้น เพื่อเผยแพร่ศิลปะของไทย สนับสนุนส่งเสริมศิลปะ ศิลปินและสถาบันศิลปะของไทย โดยเริ่มโครงการ “ศูนย์ศิลปกรรมไทย” ที่ ลอสแอนเจลิส สหรัฐอเมริกา ระหว่าง พ.ศ. 2522 – 2525 “ศูนย์” นี้เชิญศิลปินและนักวิชาการของไทยแสดงผลงานดูงานศิลปะในสหรัฐอเมริกา โดยทาง “ศูนย์” ให้ที่พำนักและจัดให้ดูงานรวมทั้งจัดนิทรรศการให้ บางรายออกค่าเดินทางให้ด้วย ศิลปินไทยบางคนพำนักและทำงานศิลปะอยู่ที่ “ศูนย์” ระยะเวลาหนึ่ง โดยการอนุเคราะห์ของ “ศูนย์” นิทรรศการจัดขึ้นที่ “ศูนย์” และสถานที่ “ศูนย์” จัดหา รวมทั้งติดต่อให้ “ศูนย์” เป็นที่รวมของผู้สนใจศิลปะ และศิลปินไทยที่จะมาพบปะแลกเปลี่ยนกัน โดยมีการจัดให้มีกิจกรรมอยู่เสมอ พ.ศ. 2525 กมล ทัศนาญชลีได้ริเริ่มสมาคมศิลปกรรมไทยภายใต้พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติแพซิฟิกเอเซีย การเผยแพร่ศิลปะของไทยมีขึ้นอย่างมีระดับ และมีรูปแบบ มีการจัดนิทรรศการศิลปะที่สำคัญ คือ นิทรรศการศิลปะร่วมสมัยของไทยครั้งที่ 1 ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติแพซิฟิกเอเซีย คาลิฟอร์เนีย เมื่อ พ.ศ. 2525 นอกจากนิทรรศการแล้ว ยังได้เชิญศิลปินไทยร่วมสมัยมาร่วมงานและบรรยายเรื่องศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย จัดให้ดูงานศิลปะ และจัดนิทรรศการผลงานในรัฐอื่น ๆ ด้วย ได้มีการจัดนิทรรศการร่วมสมัยของไทยที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติแพซิฟิกเอเซีย อีก 3 ครั้ง เมื่อ พ.ศ. 2529 พ.ศ. 2531 และพ.ศ. 2532 ได้เชิญศิลปินไทยแสดงเดี่ยวหลายครั้ง (นิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนาญชลี. 2542 : 10 – 11)

จากความสามารถ ความเสียสละและการทุ่มเทในการทำงานศิลปะ ทำให้ กมล ทัศนาญชลีได้รับรางวัลและเกียรติคุณ ดังนี้

- รางวัลเกียรตินิยมของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ กทม. พ.ศ. 2512
- ศิลปินรับเชิญการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2531 – พ.ศ. 2537
- ผู้บรรยายรับเชิญในสถาบันการศึกษาหลายแห่ง มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยขอนแก่น มหาวิทยาลัยบูรพา จุฬา

ลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยเพาะช่าง สถาบันราชภัฏ ทุกครั้งที่มาแสดงผลงานจะได้รับเชิญจากสถาบันดังกล่าว

- สภามหาวิทยาลัยบูรพาได้มีมติเป็นเอกฉันท์ (เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม 2540) ให้มอบปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (ศป.ด.) จิตรกรรม ให้เข้ารับพระราชทานเมื่อเดือนธันวาคม 2540
- รางวัลศิลปินประจำปี 2523 ของโอคแลนด์ มิวเซียม แคลิฟอร์เนีย
- ได้รับเชิญแสดงผลงานเดี่ยวที่ โอคแลนด์ มิวเซียม แคลิฟอร์เนีย พ.ศ. 2533
- ทุน ซี.เอ.ซี. แคลิฟอร์เนีย อาร์ต แคนนัล พ.ศ. 2533
- รางวัลชื่อผลงานของสถาบันหลายแห่งในแคลิฟอร์เนียระหว่าง พ.ศ. 2514 – พ.ศ. 2523
- ได้รับการแต่งตั้งเป็นประธานคณะกรรมการสภาศิลปกรรมไทย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เชียงใหม่ แคลิฟอร์เนีย
- ได้รับเกียรติมีผลงานศิลปะสะสมถาวรอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์ ห้องสมุด ตลอดจนสถานที่ราชการต่าง ๆ ในสหรัฐอเมริกา และผลงานศิลปะสะสมของเอกชนในประเทศต่าง ๆ ภาควิชายุโรป และเอเชีย ฯลฯ

จากประวัติชีวิตและผลงานดังกล่าว คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จึงประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติให้ นายกมล ทัศนาญชลี เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรมและสื่อผสม) เมื่อวันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2540 (นิทรรศการศิลปะย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนาญชลี. 2542 : 13)

2.3 ผลงานศิลปะสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี

กมล ทัศนาญชลี เป็นศิลปินที่ต่อสู้ชีวิต มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะที่เป็นตัวของตัวเองในแนวทางแบบใหม่ การแสวงหาแนวทางและการสร้างสรรค์ศิลปะที่เป็นของตัวเองนั้นใช้เวลาในการค้นคิด พัฒนา สร้างสรรค์นานพอสมควร กมล ทัศนาญชลีผ่านยุคสมัยในการแสวงหามากกว่า 30 ปี ลักษณะการแสดงออกในผลงานแสดงถึงความรับผิดชอบของศิลปินที่มีต่อสังคมส่วนรวมในความเดือดร้อนและการดำรงชีวิตของผู้คน ผลงานที่สร้างขึ้นมิใช่แสดงเพียงรูปแบบ และกลวิธีเท่านั้น แต่ผลงานแสดงถึงคุณค่าทางความคิด อารมณ์ ความรู้สึก ความงาม และเนื้อหาสาระที่มีต่อสังคม

ผลงานศิลปะของ กมล ทัศนาญชลี สรุปได้ 4 ช่วงดังนี้

2.3.1 ผลงานช่วงแรกปี พ.ศ. 2503 - 2515

ผลงานช่วงแรกเป็นช่วงที่ กมล ทัศนาบุญลีกำลังศึกษาอยู่ที่โรงเรียนเพาะช่าง รูปแบบของผลงานอยู่ภายใต้อิทธิพลของศิลปินไทยสมัยใหม่รุ่นก่อน โดยเฉพาะผลงานจิตรกรรมที่แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่บางกะปิ แกลเลอรี ระหว่าง พ.ศ. 2503 – 2512 ผลงานของเขาในยุคนั้นมีเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตไทย เนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรม ประเพณีของคนไทยในสังคมขณะนั้น เช่น ผลงานชื่อ Kites เนื้อหาสื่อถึงเรื่องการเล่นวาวของ คนไทย หรือภาพ Family เป็นภาพวาดเส้น ชีวิตไกล่ลึงกำลังคุยเขี่ยหากินสะท้อนบรรยากาศของสังคมชนบท ประมาณปี 2512 ผลงานจิตรกรรมมีเนื้อหาอ่อนช้อยรุนแรง สะท้อนชีวิต ความเป็นอยู่ของคนในสังคม ปัญหาสังคม ต่อต้านความโหดร้ายของสงครามที่เกิดขึ้นกับ เวียดนาม เขมร และลาวในขณะนั้น ภาพจิตรกรรมมีลักษณะเด่นคือการใช้สีรุนแรง ฉียบขาด รอยแปรงแสดงถึงความเด็ดขาดและรวดเร็ว สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของภาพได้อย่างดี ผลงานของ กมล ทัศนาบุญลี ได้คลี่คลายไปสู่ความเป็นสากลมากยิ่งขึ้น เมื่อเขาได้เดินทางไป ศึกษาดูงาน และศึกษาภาพพิมพ์ต่อที่สหรัฐอเมริกา การศึกษาภาพพิมพ์ทำให้เขารู้เทคนิคใหม่ มากมายหลายอย่างที่ท้าทายความคิด เป็นเทคนิคที่มีความสลับซับซ้อน อย่างไรก็ตามผลงาน จิตรกรรมและภาพพิมพ์ยังมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชีวิต สังคมและการเมือง เช่น ผลงานชื่อ “ภราดรภาพแห่งมนุษยชาติ” และ “โลกนี้มีแต่ทุกข์” เป็นต้น

วลิดา อินสอนลา กล่าวถึงผลงานในยุคแรกของกมล ทัศนาบุญลี ว่า

ก่อนจากเมืองไทย กมลเป็นศิลปินที่มีผลงานเป็นที่รู้จัก และเป็นที่ยอมรับของคนจำนวนไม่น้อย ภาพเขียนของกมลมีลักษณะเด่นที่การใช้สีสดใสนรุนแรง มีรอยแปรงที่หนักแน่น ฉียบคม ผสานกับ รูปทรงที่ตัดทอน และเป็นนามธรรมควบคู่กันไป ส่วนเนื้อหาที่นำออกมาแสดงนั้นนอกจากเรื่อง ธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อม ชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนแล้ว กมลยังให้ความสนใจเกี่ยวกับเหตุการณ์ ต่าง ๆ ของมนุษยชาติอีกด้วย ดังเช่นผลงานในช่วงสุดท้ายก่อนที่จะออกจากเมืองไทย และตอนที่ ไปอยู่ที่อเมริกาใหม่ ๆ ภาพชื่อ “เลือดเนื้อในสงครามเอเชีย” คือภาพชิ้นหนึ่งในชุดเหตุการณ์เหล่านี้ นอกจากนั้นภาพจิตรกรรมฝาผนังชื่อ “ภราดรภาพแห่งมนุษยชาติ” ภาพพิมพ์ชื่อ “โลกนี้มีแต่ทุกข์” ฯลฯ ต่างก็สะท้อนให้เห็นถึงจิตใจของกมล ที่ผูกพันกับมนุษย์ และสังคมอย่างลึกซึ้ง กมลกล่าวว่า “ภาพดังกล่าวนี้ หมายถึง ทวีปเอเชียที่สถานการณ์กำลังกลับกลายเป็นความยุ่งเหยิงมากขึ้นทุกที” (วลิดา อินสอนลา. 2526 ? : 71)

สมพร รอดบุญ กล่าวว่

ผลงานในยุคแรก ๆ ซึ่งเริ่มต้นในราวปี พ.ศ.2512 เป็นงานจิตรกรรมที่มีเรื่องราวเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิต ของมนุษย์ และความรู้สึกอันเป็นปฏิกิริยาที่เป็นปฏิกิริยาต่อความรุนแรง ความโหดร้ายทารุณของ สงครามซึ่งกำลังดำเนินอยู่ในเวียดนามขณะนั้น ภาพเขียนของกมลในช่วงนี้เป็นแนวนามธรรม มีการ ใช้สีแปรงอย่างฉียบขาด และหนักแน่น เป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผสมผสานคละเคล้า

กันไปกับการใช้สีที่สดจัดแฉงไวด้วยพลัง รูปทรงที่ปรากฏภายในงานมีลักษณะคล้ายรูปทรงของคนที่ถูกขีดไปทิศทางต่าง ๆ ให้ความรู้สึกเจ็บปวดทรมาน เนื้อหาในภาพเน้นให้เห็นถึงสำนึกของศิลปินที่มีต่อปัญหาทางสังคม และผลกระทบที่มีต่อชีวิตมนุษย์ ซึ่งเต็มไปด้วยความทุกข์ความยุ่งยาก สับสน ผลงานของกมลที่สะท้อนสารดังกล่าวนี้ได้แก่ผลงานที่ชื่อว่า “โลกนี้มีแต่ทุกข์” เป็นงานศิลปะภาพพิมพ์ ภาพจิตรกรรมฝาผนังชื่อ “ภราครภาพแห่งมนุษย์” และผลงานที่ชื่อว่า “เลือดเนื้อในสงครามเอเชีย” (สมพร รอดบุญ. 2533 : 24)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึง ผลงานในยุคแรกของกมล ว่า

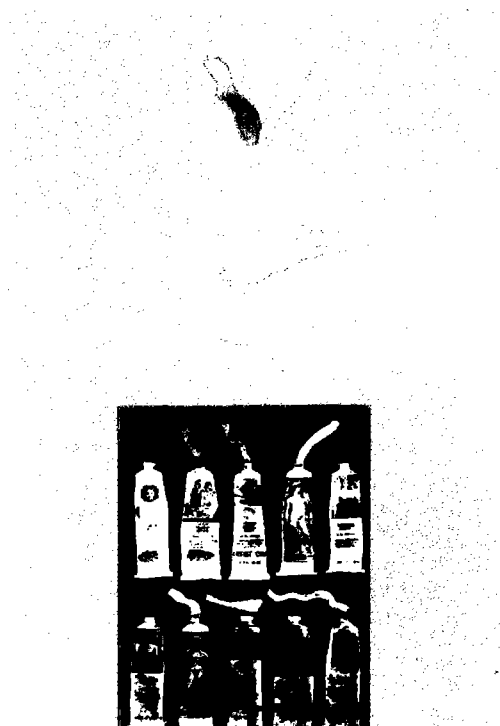
ก่อนที่จะเดินทางไปยังสหรัฐอเมริกา เขาชื่นชมอยู่กับการสร้างจิตรกรรมในเนื้อหาที่แสดงรูปภาพคนตามจิตสำนึกเป็นรูปคนที่แสดงการนึกขบคิดนั้น ทางกลางสีส่วนรวมส้ม เหลือง แดง ดำที่ให้ความรู้สึกแฉงร้อน แสดงสารทางสังคม การเมือง และชีวิตที่ต้องต่อสู้กับชีวิต หลังจากนั้นสภาพสิ่งแวดล้อมใหม่ในอเมริกา ได้คลี่คลายแนวคิดของเขาออกไป ภาพผนังขนาดยักษ์สองชั้นในนคร ลอสแอนเจลิสปี 2517 แม้จะคลี่คลายสารไปสู่สัญลักษณ์และเครื่องจักรกล แต่ก็ยังมองเห็นบุคลิกกรวยแฉงที่หนักแน่นของเขาได้ชัดเจน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 114)

2.3.2 ผลงานช่วงที่ 2 พ.ศ. 2516 - 2523

กมล ทัศนัญชลี เข้าศึกษาต่อในสถาบันศิลปะโอทิส กมล เลือกศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ เพราะเห็นว่าเป็นเทคนิคใหม่ที่ท้าทายความคิด และช่วงนั้นในเมืองไทยยังไม่เป็นที่นิยมนัก เขาเสนอความคิดเกี่ยวกับศิลปะภาพพิมพ์ว่า “เทคนิคมากมายของศิลปะภาพพิมพ์ บางเทคนิคมีลักษณะสลับซับซ้อน เทคนิคเหล่านี้จะต้องไม่ใช่ตัวนำในผลงานศิลปะ ไม่ใช่โชว์เทคนิคแล้วเป็นผลงานศิลปะที่ดี เทคนิคจะต้องตามอารมณ์ และความรู้สึกของศิลปิน อารมณ์ และความรู้สึกเป็นสิ่งที่นำหน้าในผลงานศิลปะ การโชว์แต่เพียงเทคนิคไม่ได้มีความหมายอันใด” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2533 : 110)

ในช่วงปี พ.ศ. 2516 และปี พ.ศ. 2517 นั้นเป็นระยะเวลาที่กมล ทัศนัญชลี กำลังค้นคว้าทดลอง แสวงหาเทคนิคลักษณะต่าง ๆ แต่เน้นหนักไปในการศึกษารูปแบบของศิลปะภาพพิมพ์ ปี พ.ศ. 2518 – 2519 กมลสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ชุดหลอดสี โดยจัดโครงสร้างของภาพจัดวางหลอดสีที่มีรูปผลงานของศิลปินในหลอดสีเรียงเป็นจังหวะในกรอบสี่เหลี่ยมบนพื้นภาพสีพื้นสีต่าง ๆ เช่น ภาพ Artist's Color Series 1 1975 – 1976 (ภาพประกอบ : 11 นิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนัญชลี. 2542 : 72) ในผลงานบางชุดจะมีภาพเหมือนของเขาเองบนหลอดสี เป็นภาพใบหน้าส่วนบน ดวงตาของเขาสื่อความหมายดูราวกับว่ามองตรงมายังผู้ดูผลงาน ให้ผลกระทบทางด้านจิตวิทยาในแง่ที่ว่า ดวงตาคู่นั้นเป็นสื่อให้ผู้ดูต้องติดตาม และค้นหาความหมายที่ซ่อนเร้นอยู่ในงาน ผู้ชมอาจจะตั้ง

คำถาม และพร้อมกันนั้นอาจจะแสวงหาคำตอบให้กับตนเองไปด้วยในตัว ภาพเหมือนของ กมล ทัศนัญชลีกับส่วนประกอบอื่น ๆ บนหลอดสี เป็นเสมือนการบันทึกความคิด ประสบการณ์ และการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินเอง นอกจากนั้นดวงตาของกมล ยังเน้นให้เห็นถึงการมองดูโลกจากความรู้สึกภายในอันเป็นปฏิกิริยาตอบรับกับความเป็นไป ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงของโลกภายนอก (สมพร รอดบุญ. 2533 : 25 – 26)



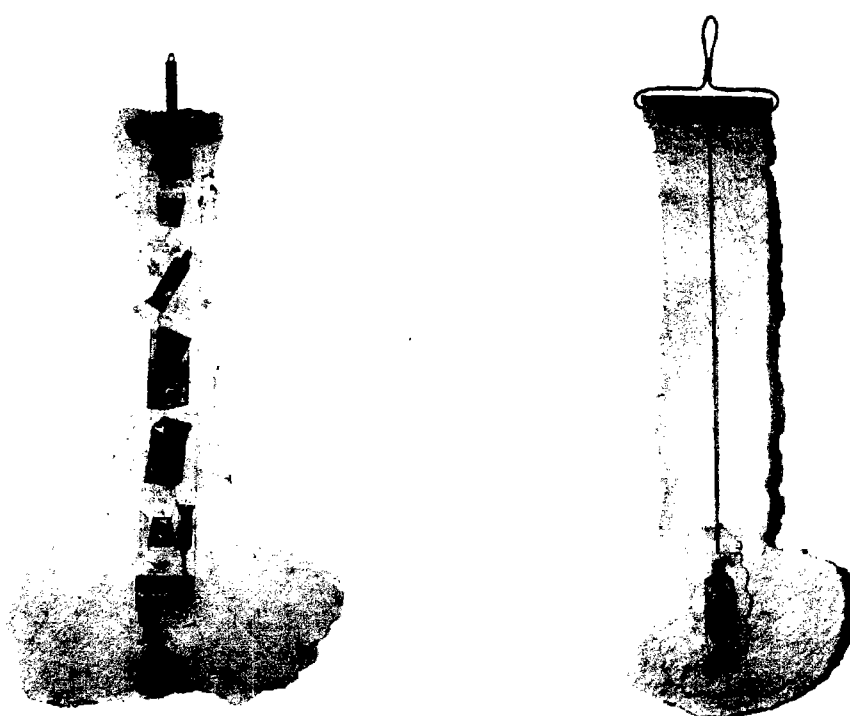
ภาพประกอบ 11 Artist's Color Series 1

วิบูลย์ ลีสุวรรณ ได้กล่าวถึงผลงานที่ใช้หลอดสี และลูกกลิ้งมาเป็นสื่อสร้างผลงาน ว่า

ช่วงปี พ.ศ. 2518 – 2519 อันเป็นเวลาที่เขาเริ่มปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมใหม่ได้ดีขึ้น จิตใจมีสมาธิมากขึ้น กมล กล่าวว่า “หลังจากเริ่มปรับตัวได้ดีขึ้นแล้ว ผมได้ปรับตัวให้กับการทำงานพยายามแสวงหาความคิดใหม่ ๆ นำแนวคิดหลาย ๆ ด้านมารวมกัน เริ่มทำงานลักษณะสื่อผสม (Mixed Media) อย่างจริงจัง และเริ่มทดลองใช้กระดาษทำเอง นำรูปทรงของสิ่งใกล้ตัวเข้ามาสร้างองค์ประกอบขึ้นใหม่ โดยอาศัยพื้นฐานประสบการณ์ต่าง ๆ ที่ได้รับมาจากเมืองไทยเป็นส่วนใหญ่

ผลงานเข้ากับสภาพแวดล้อมในสหรัฐอเมริกา งานชุดที่สองของช่วงนี้เป็นลักษณะกึ่งประติมากรรม มีลูกกลิ้ง และหลอดสีเข้ามาเป็นองค์ประกอบสำคัญ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2533 : 22)

ผลงาน Artist's Color and Rollers # 2, 1976 และ Artist's Color and Rollers # 2, 1976 (ภาพประกอบ 12 : นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาญชลี. 2533 : 42) วัสดุที่ใช้สร้างผลงานมีกระดาษที่ทำขึ้นเอง (Handmade paper) จะเห็นได้ว่าขอบของกระดาษเป็นลักษณะของขอบเส้นอิสระ พื้นหยาบผิวขรุขระประกอบกับลูกกลิ้งสำหรับทำภาพพิมพ์อยู่ส่วนบน บนพื้นผิวกระดาษเป็นภาพพิมพ์โลหะ (Etching) รูปหลอดสีขนาดต่าง ๆ จัดเรียงเป็นจังหวะอย่างต่อเนื่อง



Artist's Color and Roller # 1

Artist's Color and Roller # 2

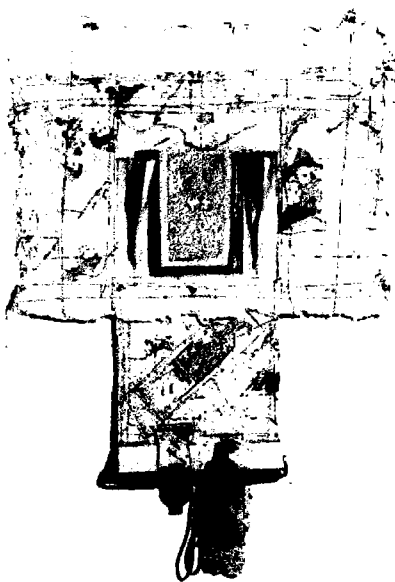
ภาพประกอบ 12

สมพร รอดบุญ แสดงทัศนะถึงผลงานชุดหลอดสีของ กมล ทัศนาญชลี ว่า

เป็นที่น่าสนใจว่า หลอดสีของกมล มิได้แสดงความเป็นหลอดสีที่มีความหมายในตัวของมันเอง แต่หลอดสีของเขามีความสลับซับซ้อน และเต็มไปด้วยสาระที่สะท้อนชีวิตของศิลปินตลอดจนชีวิต

ของคนในสังคม รูปทรงของหลอดสีจะถูกเปิดออกในลักษณะต่าง ๆ ทั้งที่ดูเร้นลับ มีสิ่งแอบแฝง ซ่อนอยู่ และมีทั้งที่เผยให้เห็นถึงเรื่องราวภายใน ซึ่งสัมพันธ์กับเรื่องราวที่ปรากฏอยู่ภายนอกของ ตัวหลอดสี บางทีหลอดสีมักจะมาควบคู่กับลูกกลิ้ง และคงไม่ต้องสงสัยเลยว่า วัตถุทั้งสองสิ่งนั้น นอกจากจะสะท้อนชีวิตการสร้างสรรคศิลปะของศิลปินแล้ว หลอดสียังเป็นสัญลักษณ์สื่อความหมาย ถึงงานจิตรกรรมและลูกกลิ้งคือสัญลักษณ์ของศิลปะภาพพิมพ์ ลูกกลิ้งนี้อีกเช่นกันมีลักษณะการ เคลื่อนไหวที่กลิ้งไปข้างหน้าแล้วต้องกลิ้งย้อนกลับมาข้างหลัง เปรียบได้กับวิถีชีวิตของคนที่เดินไป ข้างหน้า และถอยกลับสู่ที่เดิมซ้ำแล้วซ้ำเล่าเหมือนลูกกลิ้งที่ใช้กลิ้งสีนั่นเอง (สมพร รอดบุญ, 2533 : 25)

ภาพ Artist Color Series III # 2 1978 (ภาพประกอบ 13 : นิทรรศการศิลปะสอง ทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาญชลี, 2533 : 44) เป็นผลงานศิลปะสื่อผสมโดยใช้สื่อ วัสดุกระดาษทำเอง ที่มีรูปทรงสี่เหลี่ยมขอบเว้าแหว่งของรูปทรงใหญ่และเล็กทับซ้อนประกอบ กัน มีสีส่วนรวมเป็นสีเหลือง แล้วเดินจักรเย็บตรงและซิกแซกในทิศทางแนวตั้ง แนวนอนและ แนวเฉียง พื้นกระดาษพิมพ์เป็นรูปหลอดสีสีแดง ติดชิป ส่วนล่างติดหลอดสีจากการพิมพ์ แล้วนำลูกกลิ้งยางมาประกอบ หมายถึงภาพพิมพ์ที่เกิดจากลูกกลิ้ง กมลได้อธิบายว่า “มัน เหมือนมีปรัชญาบางอย่างอยู่ด้วย เมื่อลูกกลิ้งผ่านไป ทุกอย่างจะเปลี่ยนไป แต่มันก็หวนกลับ มาอีกด้วยท่าที่ใหม่ รื้อรอยใหม่”



ภาพประกอบ 13 Artist Color Series III # 2, 1978

การสร้างสรรคงานชุดหลอดสี ซึ่งเป็นประจักษ์พยานยืนยันให้เห็นว่า กมล ทัศนัญชลี เป็นศิลปินไทยคนแรกที่ได้เริ่มพัฒนาภาพพิมพ์จาก 2 มิติให้เป็น 3 มิติแบบมีความนูน ความลึก เป็นลักษณะที่หลุดพ้นไปจากกรอบของภาพพิมพ์ที่เคยเป็นที่ยอมรับกันว่า จะต้องพิมพ์บนแผ่นระนาบที่มีความแบนราบเท่านั้น หลอดสีของเขาถูกขยายให้มีขนาดใหญ่หลายเท่า เป็นลักษณะประติมากรรมแบบลอยตัว ทำด้วยกระดาษ ผ้าหรือผ้าใบ หลอดสีจะพิมพ์เป็นหน้าของบุคคลสำคัญ และนำวัสดุสำเร็จรูปมาประกอบ นับเป็นก้าวสำคัญที่นำกมลไปสู่การสร้างสรรคศิลปะในรูปแบบของสื่อผสม (Mixed Media) ด้วยการพิมพ์ภาพลงบนกระดาษ แล้วนำกระดาษที่พิมพ์ภาพแล้วมาสร้างเป็นหลอดสีจำลอง จัดวางแบบทับซ้อนต่อกัน ลักษณะของการประสาน และตัดกันของรูปทรง ประกอบกับวัสดุใกล้เคียงตัวเป็นรูปแบบของหลอดสีนี้ขนาด เย็บปะติดชิป พิมพ์ภาพด้วยเทคนิค เอทซิง คอนโกลราฟ และภาพถ่ายเอกสาร เป็นภาพตนเอง ภาพนามธรรม รวมถึงภาพสะท้อนชีวิตสังคม เป็นผลงานประติมากรรม สื่อผสม 3 มิติ เช่นผลงาน **Birthday Self – Portrait, 1977** ขนาด 30" x 20" x 22" (ภาพประกอบ 14 : สุกิจิภัทรนิทรศการศิลป์ ผลงานย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนัญชลี. 2542 : 75)



ภาพประกอบ 14 Birthday Self – Portrait, 1977

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงผลงานภาพพิมพ์บนหลอดสีของ กมล ทัศนาบุญชลี ว่า

การพัฒนาทางรูปแบบมีลักษณะค่อยเป็นค่อยไป หลอดสีถูกพัฒนาแล้วพัฒนาอีก ภาพของศิลปินเก่า ๆ เช่น ฟานโกะ, โมนาลิซา ภาพของศิลปินเอง ฯลฯ ถูกพิมพ์ลงบนหลอดสีครั้งแล้วครั้งเล่า เหมือนจะเตือนให้ระลึกถึงทางเดินของศิลปะอันยิ่งใหญ่ในสังคมจะไม่มีวันจบสิ้น บางครั้งหลอดสีถูกฉีกขาด ตัด ดัดชิป ให้มองทะลุผ่านไปสู่ภาพพิมพ์ข้างใน มันเหมือนความลึกลับ และการต่อสู้ดิ้นรน ยังคงปรากฏอยู่ กมล ทัศนาบุญชลี วิทยฐานะของผู้ต่อสู้ยังไม่สูญหายไปไหน แต่อาจจะมาในท่าที่ใหม่ นอกจากรูปแบบศิลปะที่ก้าวไปไกล กมล ทัศนาบุญชลียังเขียนภาพ และพิมพ์ภาพบนหลอดสีเกี่ยวกับวิถีชีวิตของมนุษยชาติในช่วงหลัง ๆ อีกด้วย เช่น ภาพความอดอยากของเด็ก ปีเด็กสากลโลกแห่งความยุ่งยาก ซึ่งเป็นภาพที่ดูรู้เห็นง่าย ๆ อย่างน้อยก็ยังให้รู้สึกว่ามีเขาจะใช้ชีวิตอยู่ในต่างแดนแต่ก็ยังไม่เคยหนีพ้นไปจากความยุ่งยากบนแผ่นดินแม่เลย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2533 : 111 – 112)

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ (2533 : 19) ยังได้กล่าวอ้างคำของประเทือง เอมเจริญ ที่กล่าวถึง ผลงานชุดหลอดสีของกมล ทัศนาบุญชลีว่า “สำหรับข้าพเจ้าเอง เมื่อยืนอยู่เบื้องหน้าหลอดสีของกมล และเรื่องราวที่บรรจุอยู่ในหลอดสี ทั้งที่เป็นเรื่องราว รูป เส้น และสี คือ คำบอกเล่าถึงเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับชีวิตมนุษย์ ที่แสดงออกโดยใช้ศิลปะเป็นสื่อความหมายจากความรู้สึกนึกคิด และจินตนาการของกมล ที่มีต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน”

ในปี พ.ศ. 2518 – 2519 กมล ทัศนาบุญชลีได้นำหลอดสีขนาดใหญ่ออกไปทำงานกับธรรมชาติ ซึ่งพัฒนามาจากหลอดสี 2 มิติ มาเป็นหลอดสี 3 มิติ ที่สามารถดูได้รอบตัว ก้าวออกไปมีบทบาททำลายธรรมชาติ ซึ่งเป็นปรัชญาที่ต้องการจะต่อสู้กับธรรมชาติที่ยิ่งใหญ่ เขาต้องการที่จะเอาศิลปะเข้าไปอยู่ในธรรมชาติ และเอาธรรมชาติให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในองค์ประกอบศิลปะของเขา โดยการเอาสีฝุ่นเทลงบนทะเลทรายโมฮาवीในมลรัฐเท็กซัส ประเทศสหรัฐอเมริกา ระยะทางยาว กว้างใหญ่ เอาหลอดสีปักหัวที่ลงบนทะเลทรายแล้วปล่อยให้กระแสลมพัดสีฝุ่นกระจายปลิวฟุ้งผสมผสานกัน กลมกลืนละลายหายไปกับสภาวะของธรรมชาติ จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของ ธรรมชาติในที่สุด การสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะนี้ คือ ศิลปะในรูปแบบอินสตอลเลชัน (Installation) อันเป็นแนวศิลปะแบบคอนเซ็ปชวลอาร์ต (Conceptual Art) เป็นศิลปะที่แสดงความคิดหลังสมัยใหม่ (Post Modern Art) ที่เปลี่ยนแปลงความคิดที่ให้คุณค่ากับชิ้นงานศิลปะ ไปสู่การให้ความสำคัญกับความคิดโดยชิ้นงาน คือ ส่วนที่ศิลปินนำเสนอให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินเท่านั้น

นอกจากกมล ทัศนาบุญชลีจะสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะคอนเซ็ปชวลอาร์ตที่ทะเลทรายโมฮาवीในมลรัฐเท็กซัสแล้ว เขายังสร้างผลงานแนวนี้ที่แกรนด์แคนยอน แคลิฟอร์เนีย อารีโซน่า และตามรัฐต่าง ๆ แถบตะวันตกของอเมริกา และยังมีโอกาสกลับมาประเทศไทย

นำผลงานชุดนี้มาเปิดการแสดงที่หอศิลป์แห่งชาติเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2523 และยังได้ทำงานที่ชายหาดบางแสน รวมถึงท้องทุ่งนาในชนบท กมล ทัศนัญชลีกล่าวว่าการทำงานใหญ่ ๆ กับธรรมชาติยิ่งใหญ่ที่ไม่มีใครจะชนะธรรมชาติได้ คือการประลองพลัง และเราจะรู้ตัวเองว่าเราคือใคร มีพลังแค่ไหน เป็นการเปรียบเทียบและเป็นการชาร์ตแบตเตอรี่ของตนเองให้มีพลังในธรรมชาติเข้าตัว เพื่อการทำงานชิ้นเล็ก ๆ ในสตูดิโอ (Studio) จะเป็นของง่ายดาย ถ้าสามารถสู้ธรรมชาติได้ชิ้นตอนหนึ่งข้าพเจ้าสนุกกับการทำงานชุดนี้อยู่เป็นสิบ ๆ ปี และยังสนุกอยู่จนถึงทุกวันนี้ (กมล ทัศนัญชลี. 2542 : 26)

อารี สุทธิพันธุ์ แสดงทัศนะ ว่า

การแสวงหารูปแบบเฉพาะตนประสบความสำเร็จแปลออกไปอีก เมื่อกมลได้ประสานแนวคิดระหว่างวัตถุและความหมายตามเจตจำนงอันเสรีของตน เป็นรูปแบบ *คอนเซปชวลอาร์ต (Conceptual art)* โดยวัตถุที่นำมาสร้างนั้นประกอบด้วยวัตถุสังเคราะห์ และวัตถุจริงที่ทำงานทั้งที่มีลักษณะเป็นสองมิติ และสามมิติ ประกอบกับเทคโนโลยีใหม่ ๆ ในการบันทึกภาพ ดังจะเห็นได้จากชุด *หloedสี* ที่พยายามเตือนให้ผู้พบเห็นตระหนักว่า ความล้มเหลวนั้นไม่ได้ลดทอนคติแสวงหาของมนุษย์แต่อย่างใด กมลนำ *หloedสี* ไปตั้งท้าทายสภาพธรรมชาติที่เป็นจริง เอาสีโรย ระบายบนแผ่นดิน โดยหวังจะเปลี่ยนธรรมชาติตรงหน้าให้เป็นรูปแบบตามที่คาดหวัง แล้วบันทึกภาพเหล่านั้นไว้ ทั้ง ๆ ที่รู้ว่าอีกไม่นานจะถูกทำลาย ต้องการเผชิญความล้มเหลวด้วยตนเองตามกฎของความไม่แน่นอน ภาพที่บันทึกไว้ก่อนนั้นกลายเป็นหลักฐานยืนยันความไม่แน่นอนนี้ ซึ่งได้แสดงให้เห็นทางเลือกของการแสดงออกอีกทางหนึ่งด้วย ผลงานช่วงนี้ ได้นำมาแสดงที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ภายใต้ชื่อว่า *10 ปี ย้อนหลังในสหรัฐอเมริกา ระหว่างวันที่ 18 ธันวาคม 2528 – 5 มกราคม 2529* นับเป็นการแสดงผลงานของกมล ครั้งที่ 2 บนแผ่นดินที่ให้กำเนิด (อารี สุทธิพันธุ์. 2533 : 14)

สมพร รอดบุญ กล่าวถึงผลงานคอนเซปชวลอาร์ต ของกมล ทัศนัญชลี ว่า

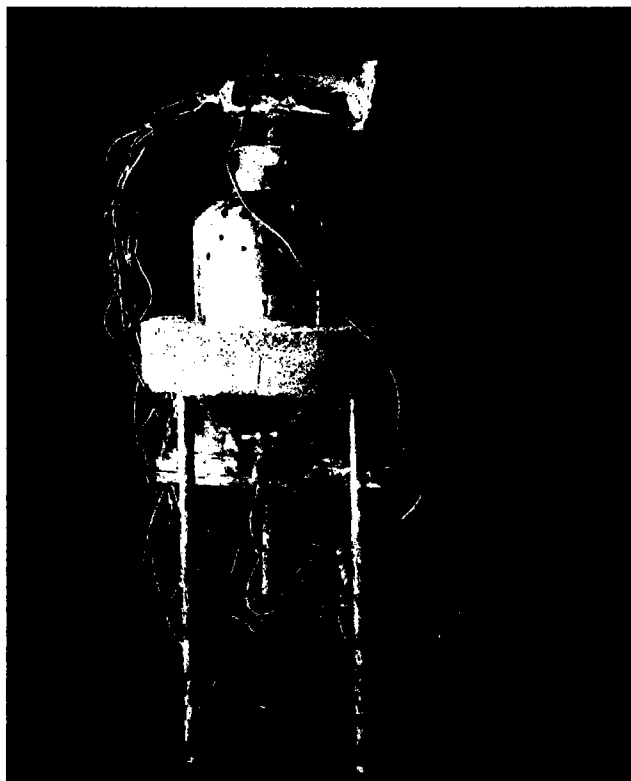
จาก *หloedสี* ซึ่งแสดงอยู่ภายในห้องแสดงงาน ได้ก้าวออกไปมีบทบาทอยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ กมลให้ธรรมชาติเป็นส่วนประกอบของความคิดทางศิลปะ อีกทั้งยังเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบในงานศิลปะอีกด้วย *หloedสี* ของกมลมักจะถูกนำไปติดตั้งบนชายหาด บนโขดเขา ในสวนสาธารณะและทะเลทราย พื้นที่ (SPACE) ของธรรมชาติดังกล่าวให้ความเป็นอิสระในเชิงของการแสดงออกทางความคิดการใช้รูปแบบ เทคนิค และวิธีการ เป็นลักษณะงานที่แอนตี้ความจำกัดของเนื้อที่ภายในห้องแสดงงานตามหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะ พื้นที่อันกว้างใหญ่ของธรรมชาติได้กลายเป็นสิ่งที่ใช้ทดแทนพื้นที่ของกระดานและผืนผ้าใบ กมลปล่อยให้แสงแดด กรวดทราย ท้องฟ้า หรือพื้นน้ำเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของงาน การสร้างสรรค์ศิลปะท่ามกลางธรรมชาติเหล่านี้มิใช่งานศิลปะที่ติดตั้งอย่างถาวร กมลต้องการสร้างปรากฏการณ์ขึ้นใหม่ในธรรมชาติเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของสภาวะของสรรพสิ่งที่ต้องเปลี่ยนแปลงไปตามเงื่อนไขของกาลเวลา ไม่มีความจริงยั่งยืน และมีอาจหลีกเลี่ยงการเสื่อมสลายในบั้นปลายได้ ความคิดของกมลในการ

สร้างสรรค์งานศิลปะแนวนี้มีความเชื่อมโยงกับปรัชญาชีวิตอย่างเห็นได้ชัด กมลสนใจที่จะสร้างสรรค์ศิลปะในธรรมชาติและในที่สาธารณะควบคู่กันไปกับงานที่ต้องใช้สตูดิโอ และห้องแสดงภายในตัวอาคาร ในปี พ.ศ. 2519 กมลได้นำหลอดสีของเขาไปติดตั้งที่ทะเลทรายโมฮาวีในมลรัฐเท็กซัส หลอดสีทุกหลอดถูกปักหัวที่มลงไปในทราย กมลใช้พื้นทรายแทนผืนผ้าใบ ให้กระแสดมเป็นเสมือนปลายพู่กันที่ระหวัดพัดฝุ่นสี ให้ล่องลอยไปตามทิศทางธรรมชาติ และค่อย ๆ กระจายกลืนหายไปกับอากาศและเม็ดทรายจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติไปในที่สุด ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นภาพที่น่าประทับใจจะเก็บบันทึกงานไว้ได้ก็เพียงแต่ความทรงจำ หรือบันทึกเป็นภาพถ่ายหรือเป็นภาพยนตร์เท่านั้น ผลงานชุดนี้ของกมลทำให้นักถึงการเกิดและการดับสูญอันเป็นวัฏจักรที่ทุกคนตระหนักและเข้าใจดี กมลได้เคยจำลองงานชิ้นนี้มาแสดงที่หอศิลป์ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติมาแล้ว ในปี พ.ศ. 2523 เมื่อครั้งที่มินิทรศการศิลปะกรรมย้อนหลังที่ให้ชื่อว่า “กมล ทัศนัญชลี ผลงานศิลปะสิบปีในสหรัฐอเมริกา” และเป็นที่น่าสังเกตว่า เมื่อกมลได้นำเอาหลอดสีในรูปแบบต่าง ๆ ของเขามาแสดงที่ประเทศไทยเป็นครั้งแรกนั้น คงจะไม่มีใครปฏิเสธได้ว่าผลงานของกมล นำมาซึ่งการเสนอความคิดที่ก้าวไกล โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการพัฒนาแนวคิด รูปแบบ และเทคนิควิธีการซึ่งในขณะนั้นนับว่าเป็นสิ่งแปลกใหม่สำหรับวงการศิลปะกรรมของไทยอยู่มากในทัศนะของผู้เขียนนั้น กมลน่าจะเป็นศิลปินไทยคนแรกที่ได้นำศิลปะสื่อผสม ศิลปะกับสิ่งแวดล้อม ศิลปะในแนวของอินสตอลเลชันและศิลปะในแนวของคอนเซ็ปชวลที่มีความสมบูรณ์ทั้งด้านความคิดและการแสดงออกมาเผยแพร่ต่อวงการศิลปะของไทยในรอบยี่สิบปีที่ผ่านมา (สมพร รอดบุญ. 2533 : 26 – 27)

ประมาณปี พ.ศ. 2520 – 2522 มีผลงานของกมล ทัศนัญชลีอีกชุดหนึ่งที่คลี่คลายมาจากชุดลูกกลิ้งกับ หลอดสี เขาได้สร้างสรรค์ประติมากรรมที่ทำด้วยโลหะชื่อชุด “น้ำพุหลอดสี” เป็นการสร้างสรรค์โดยนำหลอดสีต่าง ๆ มาประกอบอยู่ด้วยกันในลักษณะที่น่าสนใจ หลอดสีบางหลอดเสียบสอดทะลุกันไปมาอยู่บนแท่นทำด้วยไม้ หรือประกอบรวมกันอยู่กับเก้าอี้ไม้ทรงกลม ประติมากรรมน้ำพุหลอดสีเป็นประติมากรรมที่ทำด้วยโลหะเป็นส่วนใหญ่ กมลใช้สีของโลหะทำให้เหมือนเก้าอี้สนิมเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเก่าแก่ อดีต และกาลเวลา ผลงานดังกล่าวให้ความรู้สึกมั่นคงแข็งแรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลอดสีที่เป็นรูปทรงเดี่ยวประกอบอยู่กับเก้าอี้สามขาที่ชื่อ Artists Colour Series IV # 1, 1979 (ภาพประกอบ 15 : นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของกมล ทัศนัญชลี. 2533 : 48) แสดงถึงความสามารถในการจัดองค์ประกอบของรูปทรงที่มีความสัมพันธ์กันของรูปทรงแนวตั้งของเก้าอี้กับหลอดสีติดก้นอกน้ำ สอดทะลุพื้นซีเมนต์ทรงกลมผสมกับหลอดสีขนาดเล็ก แนวนอนส่วนบนซึ่งติดกับกลุ่มเส้นอิสระที่แสดงถึงการไหลออกมาจากหลอดสี ทำให้องค์ประกอบของผลงานมีความขัดแย้งอย่างมีเอกภาพ

นอกจากผลงานต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้ว กมลยังมีความคิดริเริ่มในการทำศิลปะแนวคอนเซ็ปชวลอาร์ตอีกแนวหนึ่งคือ การนำเรซินและไฟเบอร์กลาสมาทำเป็นรูปทรงของหลอดสี มีลักษณะคล้ายถุงครอบนီออนแล้วนำไปฝังลงในทราย ในระยะนี้กมลคลุกคลีอยู่กับการใช้เรซิน

และไฟเบอร์กลาสมาก จนกระทั่งมีผลกระทบต่อสุขภาพอย่างรุนแรง ทำให้ระบบการหายใจไม่ปกติ และเป็นโรคมะเร็งด้วยเหตุนี้เองกมลเลยต้องแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่โดยการหันกลับมาใช้กระดาษซึ่งทำขึ้นเอง อันเป็นจุดเริ่มต้นของ การทำผลงานชุด “หนังใหญ่”

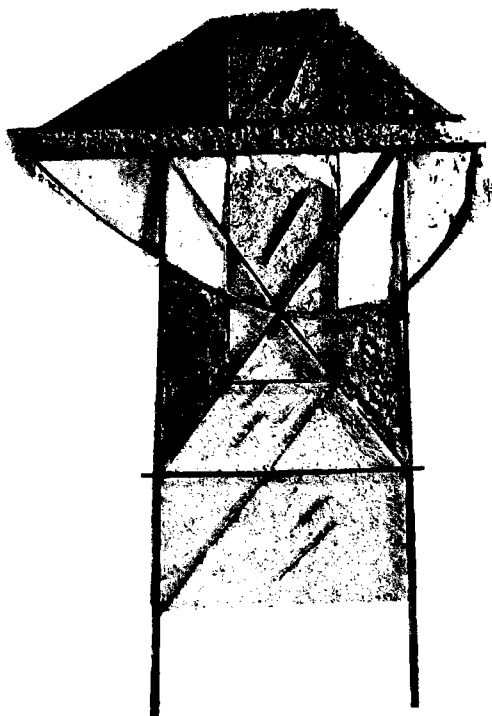


ภาพประกอบ 15 Artists Colour Series IV # 1, 1979

2.3.3 ผลงานช่วงที่ 3 พ.ศ. 2524 – 2533

กมล ทัศนาญชลี ได้สั่งสมภูมิปัญญาความรู้ศิลปวัฒนธรรมตะวันตก ประสานกับวิธีคิด เทคนิค วิธีการของศิลปะสากล สร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมชุด “หนังใหญ่” ที่สร้างจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ แสดงให้เห็นถึงพื้นผิวของกระดาษอย่างน่าสนใจ เหตุที่เขาผลิตกระดาษขึ้นใช้เองนั้น มีผลสืบเนื่องมาจากความเบื่อหน่ายในกระดาษแบบเรียบที่ผลิตจากโรงงาน สมพร รอดบุญ (2533 : 28) กล่าวว่า “กระดาษทำด้วยตนเองสามารถจะเล่นผิวของกระดาษให้มีความขรุขระ มีความละเอียด มีความหยาบ หรือจะเล่นสีและสอดแทรกวัสดุต่าง ๆ ลงในเนื้อกระดาษ รวมทั้งการสร้างรูปทรงได้ตามต้องการ” ผลงานชุดหนังใหญ่สื่อถึงความเป็นไทยอย่างชัดเจน โดยเฉพาะรูปทรงภายนอกที่คลี่คลายมาจากรูปทรงดั้งเดิมของ

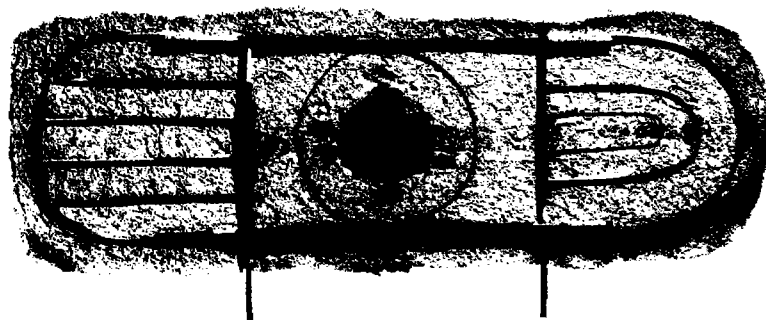
หนังใหญ่นำมาจัด องค์ประกอบแบบใหม่ที่เป็นสากล กมล ทัศนาญชลีเดินทางกลับมาเมืองไทยบ่อยครั้ง เพื่อส่งเสริมความเป็นไทย และศึกษามรดกวัฒนธรรมอันเก่าแก่ของไทย เพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบทางความคิดในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุด “หนังใหญ่” เช่นภาพ Nang – Yai, 1982 (ภาพประกอบ 16 : นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในอเมริกาของกมล ทัศนาญชลี. 2533 : 53)



ภาพประกอบ 16 Nang – Yai, 1982

การทำงานชุดหนังใหญ่ระยะแรก ๆ ของกมล ทัศนาญชลี บางภาพเขายังใช้ภาพพิมพ์ภาพตนเองและหลอดสีประกอบในผลงาน ส่วนใหญ่ผลงานหนังใหญ่จะใช้สีอะคริลิกที่มีคุณสมบัติซึมผสมกันในเนื้อกระดาษ ส่วนโครงสร้างมักจะทำด้วยไม้ไผ่ระบายสี หรือพันผูกด้วยเชือกและไหมสีสด โครงสร้างภายในมักจะใช้เส้นหวายอันเนื่องมาจากเส้นหวายสามารถดัดให้โค้งงอตามรูปได้สะดวก นอกจากวัสดุหลักที่ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเอง โครงสร้างไม้ สีและเชือกสีหรือไหมแล้ว วัสดุและเทคนิคที่ใช้ทำงานยังมี เศษผ้าและการใช้วัสดุทรงกลมมาพิมพ์บนหนังใหญ่เป็นจุด ซึ่งสื่อถึงการแกะลายของหนังใหญ่รวมถึงการขีด ลาก วาดเป็นเส้นด้วยสีชอล์ค สีเทียน หรือการปิดทองคำเปลว ฯลฯ ดังภาพ Nang Yai Buddha's Footprint, 1982 ขนาด

34 x 60 นิ้ว (ภาพประกอบ 17 Nang Yai Buddha's Footprint. นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษ ในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี. 2533 : 54) เป็นผลงานที่ทำด้วยกระดาษที่ทำขึ้นเอง เป็นส่วนใหญ่ ยึดกระดาษด้วยโครงสร้างไม้ไผ่และหวาย ระบายสีซึ่งผสมแบบเปียกบนเปียก ด้วยสีอะคริลิก และผูกต่อโครงสร้างไม้ด้วยเชือกสี



ภาพประกอบ 17 Nang Yai Buddha's Footprint, 1982

ผอบ โปษะกฤษณะ ได้กล่าวถึงความเป็นมา และลักษณะทั่วไปของหนังใหญ่โดยสรุปว่า “หนังใหญ่” เป็นมหรสพของไทยอย่างหนึ่ง ซึ่งคาดกันว่ามีมาก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเป็นการละเล่นที่จะเล่นในเวลากลางคืน การชมหนังนั้นจะเห็นความงดงามของหนังได้จากการใช้แสงไฟส่องให้เห็นตัวหนังที่ฉลุลงลายบนจอขาวสวยงาม ซึ่งตัวหนังที่นำมาแสดงในหนึ่งเรื่องจะมีหลายตัว

ตัวหนังทำด้วยหนังโค เพราะเมื่อฟอกแล้วจะอ่อนนุ่มนวลไปมาได้สะดวก และง่ายแก่การฉลุเป็นลวดลายต่าง ๆ ตัวหนังจะทาดด้วยเขม่าก้นหม้อละลายกับน้ำข้าวทาเป็นสีดำ จากนั้นช่างเขียนจะมาเขียนลาย สลักหนังให้เป็นรูขนาดต่าง ๆ ตามเส้นรูปภาพ เวลาแสงไฟส่องจะทำให้เห็นรูปทรงงดงาม ตอนที่เป่าลมยางโป่งจะเป็นสีขาว ส่วนที่เป็นหนังจะเป็นเงาสีดำ แล้วนำมาย้อมสีอีกทีหนึ่ง สุดท้ายนำตัวหนังไปใส่ไม้คาบ 2 อัน จึงพร้อมที่จะนำออกแสดงได้ (ผอบ โปษะกฤษณะ. 2537 : 45 – 48)

สมพร รอดบุญ กล่าวถึงผลงานชุดหนังใหญ่ ว่า

ผลงานชุดหนังใหญ่ซึ่งทำในช่วงปี พ.ศ. 2524 จนกระทั่งปัจจุบันนี้เป็นงานที่กมลได้ผสมผสานความเป็นตะวันตกและตะวันออกเข้าไว้ด้วยกัน ความเป็นตะวันตกนั้นเห็นได้จากการใช้เทคนิคในลักษณะสากล สังเกตได้จากการใช้สี พื้นผิว ตลอดจนการนำวัสดุหลากหลายมาประกอบในงาน ส่วนความเป็นตะวันออกนั้น นอกเหนือจากการใช้ชื่อ “หนังใหญ่” ที่ย้ำความเป็นไทยอย่างชัดเจนอยู่แล้ว ยังได้

ที่มาของรูปทรงของงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งรูปทรงภายนอกที่คลี่คลายมาจากรูปทรงของหนังใหญ่ และวงสี่ที่เป็นรูปวงกลมนั้น คงเป็นการแทนค่าการเจาะรูบนหนังใหญ่นั้นเอง สิ่งที่จะมองข้ามไปไม่ได้ในงานชุดนี้อีกประการหนึ่งคือ ภาพลวดลายยังคงเป็นเนื้อหาส่วนหนึ่งของงานต่อไป เข้าใจว่า กมลต้องการให้เห็นถึงการสืบเนื่องของผลงานของเขาที่ทำมาตั้งแต่ระยะแรก ๆ งานชุดหนังใหญ่นี้ โดยมากจะใช้กระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นหลัก (สมพร รอดบุญ, 2533 : 28)

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ กล่าวว่า

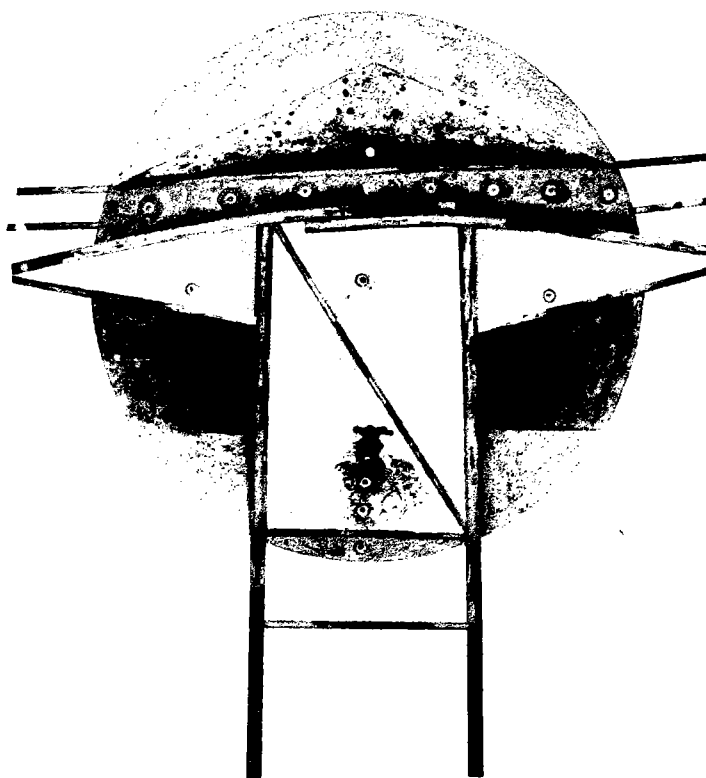
การสร้างสรรคงานศิลปะของกมลมิได้หยุดเพียงเท่านั้น ในปี พ.ศ.2523 – 2525 แนวคิดความเป็นไทยเริ่มผุดพวยขึ้นมา เขาเริ่มผลานความเป็นตะวันออกกับตะวันตกเข้าด้วยกันอันเป็นที่มาของผลงานชุด “หนังใหญ่” ซึ่งนำรูปทรงและโครงสร้างของหนังใหญ่มาสวมผสานเข้ากับสีพื้นและวิธีการตามแนวทางของศิลปะตะวันตก และเปลี่ยนวัสดุจากกระดาษทำเองมาเป็นไม้ โลหะ และสิ่งอื่น ๆ ตามแต่จะหาได้ งานชุดนี้ของกมลได้รับการต้อนรับอย่างกว้างขวางในหมู่นักศิลปะชาวตะวันตก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ งานชุด “หนังใหญ่” มีลักษณะ “ตะวันออกในตะวันตก” ที่ประสานกลมกลืนกันได้เป็นอย่างดีไม่ขัดเขินนั่นเอง (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2533 : 22)

อภิรักษ์ ไปษยานนท์ (2533 : 11 – 12) กล่าวว่า กมล ทัศนัญชลีทำงานชุดหนังใหญ่โดยได้รับแรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมการเล่นแสงกับเงาของการเชิดหนังใหญ่ กมล ทัศนัญชลีประทับใจในรูปทรงของหนังใหญ่ เขาจึงใช้เวลาศึกษารูปแบบเนื้อหาและวิธีการเขาสนใจเนื้อเรื่องของรามเกียรติ์ที่นิยมนำมาเล่นหนัง หลังจากกมลได้ศึกษารูปแบบกระบวนการต่าง ๆ ของหนังใหญ่แล้ว เขาได้สร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมจากรูปแบบวัฒนธรรมอันเก่าแก่ของหนังใหญ่ โดยสร้างสรรค์ในแนวทางใหม่ตามลักษณะสากล โดยใช้เทคนิคภาพพิมพ์ ภาพถ่ายเอกสาร กระดาษทำขึ้นเอง และวัสดุอื่นนำมาประกอบกันเป็นผลงานศิลปะสื่อผสมการทำงานชุดหนังใหญ่ ในระยะแรก ๆ เป็นผลงานสื่อผสมที่เด่นเห็นได้ชัดคือ เขาใช้ภาพพิมพ์รูปของตนเองที่จัดหน้าหนังสือหลักบนใบหน้า 2 หน้าหลัก คือสีเทา และ สีดำ ซึ่งตัดกับสีที่สดใสบนพื้นกระดาษทำขึ้นเอง ภาพส่วนบนของใบหน้าพิมพ์บนพื้นของเฟรม (Frame) มาประกอบกับโครงสร้างไม้

การสร้างสรรคงานศิลปะของกมล ทัศนัญชลีมีขั้นตอนการพัฒนา เริ่มต้นจากจิตรกรรมมาจนถึงผลงานชุดหนังใหญ่ที่ทำจากกระดาษทำเอง และวัสดุอื่นที่นำมาผสม จากผลงานชุดหนังใหญ่ กมล ทัศนัญชลีได้แสวงหาสาระต่าง ๆ จนเกือบจะอึดอัดแล้ว เขาจึงเริ่มคลี่คลายออกไปสู่รูปทรงที่เป็นสากลมากยิ่งขึ้น ในรูปแบบของศิลปะเนื้อหาอเมริกันอินเดียินที่เริ่มมีอิทธิพลในงานระยะหลังช่วง พ.ศ. 2525 เป็นต้นมา อันเนื่องจากการที่กมล ทัศนัญชลีได้ท่องเที่ยวหาประสบการณ์ทางตะวันตกเฉียงใต้ของอเมริกา เขาได้สัมผัสกับอเมริกันอินเดียิน

ซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยในอเมริกา และสนใจวัฒนธรรมประเพณี การดำรงชีวิต ช่างฝีมือ ศิลปะหัตถกรรมของอินเดียน กมล ทัศนัญชลีมีความสัมพันธ์เป็นอย่างดีกับกลุ่มคนอินเดียน และมีความสนิทสนมกับนาวาโจ (Navajo) ซึ่งเป็นหัวหน้าเผ่า ต่อมาเขาสร้างผลงานภาพพิมพ์ โลหะภาพของตนเองและนาวาโจ ยีนใส่แถบขนนกบนศีรษะยืนคู่กัน และสร้างผลงานสื่อผสม เกี่ยวกับอินเดียนแดงอีกจำนวนหลายชิ้น

จากแนวคิดในการสร้างผลงานในชุดหนึ่งใหญ่ กมล ทัศนัญชลีได้พัฒนาหนึ่งใหญ่ จากสื่อผสมที่มีกระดาษทำขึ้นเองเป็นหลัก เปลี่ยนมาเป็นไม้อัด หรือไม้พลาญวู้ด (Plywood) ในปี พ.ศ. 2528 – 2531 เนื่องจากไม้อัดนำมาสร้างรูปทรงได้อย่างอิสระมากกว่าสร้างรูปทรง จากผ้าใบ และยังมีความคงทนกว่ากระดาษทำขึ้นเอง ซึ่งสะดวกต่อการติดตั้ง และขนย้าย นอกจากนี้ยังได้นำวัสดุสื่อผสมต่าง ๆ มาประกอบในผลงาน คือ ปูนซีเมนต์ ทรายสี สีอะครีลิค สีฝุ่น ไม้กลม หวาย วัสดุเหลือใช้ และวัสดุที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น นำก๊อกน้ำมาผสมใน ผลงานชื่อ Water Nang – Yai Series V, 1986 (ภาพประกอบ 18 : นิทรรศการศิลปะผลงาน ย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนัญชลี. 2542 : 86) เป็นผลงานหนึ่งใหญ่ในรูปทรงวงกลมมีก๊อกน้ำ ติดอยู่ส่วนล่างของภาพ โครงสร้างของเส้น และสีของผลงานมีความสัมพันธ์และความขัดแย้ง อย่างกลมกลืน



ภาพประกอบ 18 Water Nang – Yai Series V, 1986

สมพร รอดบุญ กล่าวถึงกลวิธีและสื่อวัสดุของผลงานหนึ่งใหญ่ที่ทำจากไม้ปลายจู้ดว่า

ผลงานในช่วงหลังสุดของกมลซึ่งทำอยู่ในขณะนี้ยังคงเป็นงานประเภทสื่อผสม และยังคงมีแนวคิดที่สืบเนื่องมาจากการใช้กระดาษที่ผลิตขึ้นเอง แต่ความแปลกใหม่ของงานในปัจจุบันนั้นวัสดุที่ใช้ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นไม้ประเภทปลายจู้ด (Plywood) ที่สามารถนำมาสร้างรูปทรงอิสระตามต้องการได้ง่ายกว่าการใช้ผ้าใบ ประกอบกับมีความแข็งแรงมากกว่ากระดาษอยู่มาก นอกจากนี้กมลยังได้นำเทคนิคโบราณคือ เทคนิคการเขียนภาพบนปูนเปียก (Fresco) แบบอิตาลีมาทำบนปูนที่ฉาบอยู่บนผิวไม้ และใช้สื่อครีติกแทนสีฝุ่นเขียนลงบนปูนที่ยังเปียกอยู่เป็นรูปแบบนามธรรม สิ่งพิเศษที่นอกเหนือไปจากเทคนิคเฟรสโกแล้วนั้น คือการฝังวัสดุประเภทต่าง ๆ ลงบนไม้เหมือนกับการแทรกวัสดุนานาชนิด เช่น ลวด เชือก ไม้ หรือกิ่งไม้เล็ก ๆ ลงในเนื้อกระดาษที่ทำขึ้นเองจะมีความแตกต่างกันตรงที่ว่าไม้มีความถาวรมากกว่ากระดาษ บางครั้งกมลจะแทรกเส้นไม้และเส้นโลหะอยู่ในงานชุดปัจจุบัน เส้นวัสดุเหล่านั้นจะให้ความรู้สึกในลักษณะต่าง ๆ ในงานบางชิ้นเส้นโลหะจะถูกแทรกอยู่ตามขอบนอกของงานให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว ผลงานล่าสุดของกมลเป็นงานที่มีการแสดงออกที่เป็นอิสระและแฝงไว้ด้วยพลังมากกว่างานชุดอื่น ๆ ที่เคยทำมาก่อนหน้านี้ สังเกตได้จากการใช้สีสดและสีตัดกันป้ายตัวดัดไปในทิศทางต่าง ๆ บนพื้นหลังซึ่งเป็นสีหม่น หรือสีที่มีน้ำหนักเข้ม เป็นลักษณะการแสดงออกโดยฉับพลัน สัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกภายในของศิลปินที่เป็นอยู่ในขณะนั้น ถ้าหากมองดูงานยุคล่าสุดดังกล่าวด้วยความพิศวงพิศรัยแล้ว ในความเป็นอิสระของกมลนั้นมีความสุขและความมั่นคงปรากฏอยู่ด้วย จะเห็นได้จากการจัดวางองค์ประกอบของรูปทรงโดยส่วนรวม โครงสร้างของงานและการเลือกใช้วัสดุที่สะท้อนความรู้สึกที่ว่านั้น งานศิลปะชุดนี้ของกมลจะไม่มีการใช้กรอบล้อมรอบ เนื่องจากว่าเป็นงานแบบสามมิติที่ตั้งอยู่ได้ด้วยตัวของมันเอง (Free Standing Construction) และเป็นงานประเภทที่ต้องอาศัยผนังสำหรับการติดตั้ง (Wallsculpture) ศิลปะสื่อผสมทั้งสองแบบนี้ กมลมักจะจัดรูปทรงต่าง ๆ ภายในงานให้มีลักษณะซ้อนกันเพื่อแสดงความแตกต่างของมิติ (สมพร รอดบุญ. 2533 : 29)

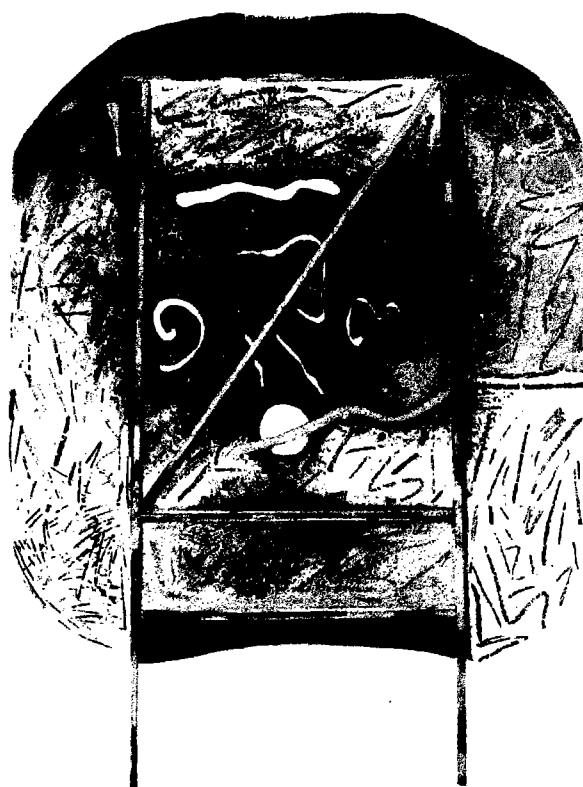
จากผลงานชุดหนึ่งใหญ่ที่ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเอง ต่อมาได้พัฒนาวัสดุจากกระดาษที่ทำขึ้นเองมาเป็นไม้อัด และในปี พ.ศ. 2532 - 2533 กมลได้เปลี่ยนรูปแบบเนื้อหาของหนึ่งใหญ่มาเป็นผลงานสื่อผสมที่มีเนื้อหาสัญลักษณ์ที่เกี่ยวกับอเมริกันอินเดียนในชุด “หนึ่งใหญ่อเมริกันอินเดียน” (American Indian Series) ซึ่งวัสดุหลักที่ใช้ก็ยังเป็นกระดาษที่ทำขึ้นเองเขาใช้สัญลักษณ์ที่เกี่ยวพันกับชีวิตของอินเดียนแดงเป็นสื่อในการแสดงออก เช่น ขนนกที่อินเดียนใช้ปักที่ศีรษะ ลูกธนู ฯลฯ กมล ทัศนาวุฒิสถิสร้างรูปทรงของกระดาษเป็นรูปทรงอิสระที่แสดงพื้นผิวของกระดาษอย่างน่าสนใจ เขาใช้สีอะครีติกที่มีความเข้มสดและน้ำหนักของสีตัดกันอย่างรุนแรงและการผสมผสานกันของสีแสดงถึงการระบายสีในขณะที่พื้นของกระดาษทำเองยังเปียกอยู่ ซึ่งทำให้สีซึมซาบกันอย่างต่อเนื่อง ในขั้นตอนการวางรูปทรงของกระดาษมีการสอดแทรกฝังติดเศษไม้ เชือก ด้ายสี และขนนกลงในผลงานในบางส่วน พื้นของกระดาษใช้เทคนิคการ

พิมพ์กดเป็นรูปร่าง และสัญลักษณ์ด้วยสีเหลืองแดง และดำ ดังภาพ Arizona – Utah #11, Nang – Yai American Indian Series, 1990 (ภาพประกอบ 19. นิทรรศการสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของกมล ทศนาญชลี 2533 : 84)



ภาพประกอบ 19 Arizona – Utah #11, Nang Yai American Indian Series, 1990

ปี พ.ศ. 2533 กมล ทศนาญชลีกลับมาทำงานชุดหนังใหญ่อีกครั้งในชุด “หนังใหญ่ บางกอก” (Nang – Yai Bangkok Series) โดยใช้ไม้พลายวู้ดเป็นวัสดุหลักในการสร้างสรรค์ แต่รูปแบบของหนังใหญ่มีความแตกต่างจากชุดก่อน คือ โครงสร้างของไม้อัดมีการเจาะเป็น ช่องทะลุเป็นรูปร่างสามเหลี่ยม สีเหลี่ยม วงกลม ตัวหนังสือโบราณ และรูปร่างอิสระ เขาใช้สี น้ำมันและสีอะครีลิค ที่สไตต์ดักกันอย่างชัดเจน จัดองค์ประกอบของพื้นผิวด้วยเทคนิคต่าง ๆ อย่างน่าสนใจ เช่น ผลงานชื่อ Nang – Yai Bangkok Series #3, 1990 (ภาพประกอบ 20. นิทรรศการสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทศนาญชลี 2533 : 90)



ภาพประกอบ 20 Nang – Yai Bangkok Series # 3, 1990

อภิรักษ์ โปษยานนท์ กล่าวถึงสื่อวัสดุในผลงานชุดหนังใหญ่ ว่า

ผลงานชุดหนังใหญ่ที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2523 – 2533 มีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 รูปแบบดังนี้

รูปแบบแรก กมลทำงานโดยใช้ภาพถ่าย ภาพถ่ายเอกสาร ภาพพิมพ์ภาพคน และหลอดสีที่มีน้ำหนักและสีเทา – ดำ บนกระดาษทำเองสีสดใของรูปทรงหนังใหญ่

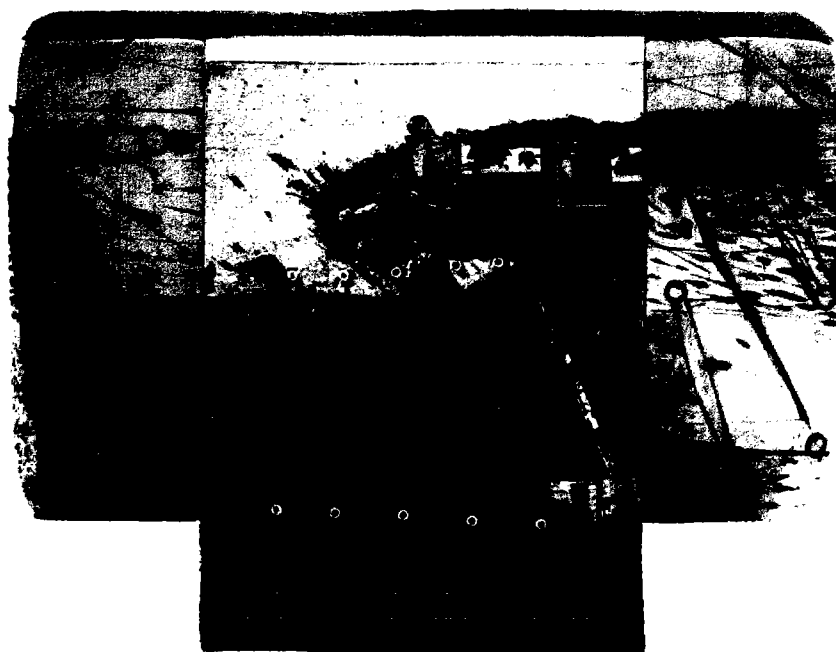
รูปแบบที่สอง กมลใช้ภาพพิมพ์ภาพผลงานศิลปิน และใช้ภาพพิมพ์ภาพถ่ายภาพของตนเอง น้ำหนักสีเทา – ดำ ประกอบเป็นจุดเด่นของภาพ

รูปแบบที่สาม กมลใช้กระดาษทำขึ้นเอง สี โครงสร้างไม้ไผ่ และเจาะเป็นรูเป็นช่อง ประกอบกับวัสดุต่าง ๆ

รูปแบบที่สี่ กมลใช้ทรายสี ซีเมนต์ โลหะ และวัสดุต่าง ๆ ประกอบกับบนพื้นโครงสร้างไม้พลายวู้ดหรือไม้อัด (อภิรักษ์ โปษยานนท์. 2533 : 12)

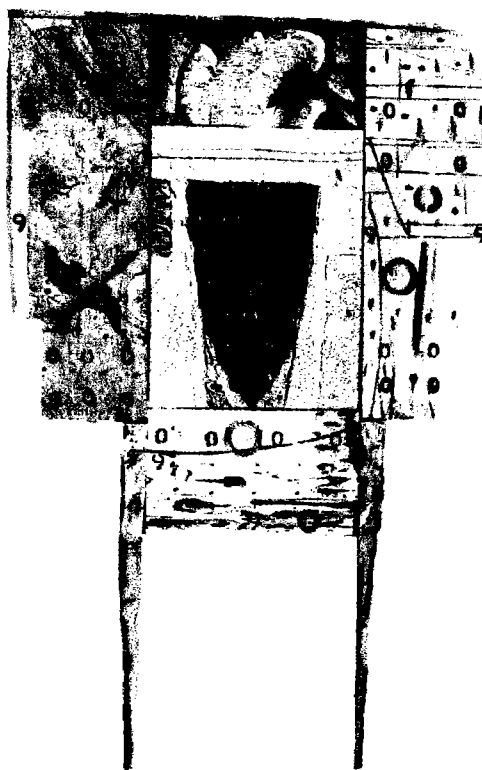
2.3.4 ผลงานช่วงที่ 4 พ.ศ.2536 – 2542

ในปี 2536 – 2537 กมล ทัศนาญชลีสร้างผลงานสื่อผสมโดยใช้วัสดุหลายอย่างประกอบกัน โครงสร้างส่วนใหญ่จะใช้ไม้อัดกับเฟรมเขียนภาพรูปทรงสี่เหลี่ยมนำมาประกอบกันหลายลักษณะ ส่วนใหญ่แล้วจะนำเฟรมมาซ้อนบนไม้อัด บางภาพไม้อัดซ้อนบนไม้จัดวางให้ด้านชนด้าน รูปทรงส่วนรวมก็ยังมาจากพื้นฐานของผลงานชุดหนึ่งใหญ่ ส่วนองค์ประกอบภายในที่นำสื่อวัสดุมาประกอบกัน เช่น ทรายสี ตราไก่ดอกหนังสือ รูปถ่ายนาฬิกาทราย ฝาขวด เครื่องมือเรขาคณิต ที่มีทั้งวัสดุเหลือใช้ และวัสดุที่ใช้ในชีวิตประจำวัน สีส่วนรวมจะเป็นสีของวัสดุ เช่น สีของทราย สีของพื้นไม้ พื้นผิวของภาพมีความแตกต่างกัน ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ พื้นผิวที่แปลกตาในผลงานชุดนี้เป็นเส้นและรูปทรงสีดำน้ำตาลที่เกิดจากรอยไหม้ของโลหะร้อนที่ศิลปินนำมากดทาบบนไม้ทำให้เกิดร่องรอย มีทั้งเส้น รูปทรงต่าง ๆ และตัวเลข ในผลงานบางชิ้นที่พื้นไม้มีรอยแกะสลักกับงานภาพพิมพ์แกะไม้ (Wood cut) เช่นภาพผลงาน **Untitled No.4, 1994** (ภาพประกอบ 21 : นิทรรศการศิลปะกมล ทัศนาญชลี และศิลปินรับเชิญ สภาศิลปกรรมไทยแห่งสหรัฐอเมริกา. 2538 : 89)



ภาพประกอบ 21 **Untitled No.4, 1994**

ผลงานชุดสุดท้ายที่เขาได้นำมาแสดงนิทรรศการ “ผลงานย้อนหลัง 39 ปี ของ กมล ทัศนาญชลี” ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ กรุงเทพมหานคร เมื่อปี พ.ศ.2542 กมล ทัศนาญชลีได้แสดงจิตวิญญาณของความเป็นไทยมาเป็นพื้นฐานพัฒนางาน ด้วยการใช้วัตถุที่เป็นวิถีชีวิตของชนพื้นบ้านตามภูมิภาคต่าง ๆ ของไทยแสดงศิลปะหัตถกรรมที่มีคุณค่า ไม่ว่าจะเป็น โคมอีสาน ปีกแมลงทับ ช้างแกะสลัก หรือไม้แกะสลักเป็นลวดลายของเชียงใหม่ ประกอบกับพื้นผิว ของทราย โครงสร้างของผลงานชุดนี้ นำไม้รูปทรงต่าง ๆ มาประกอบกับ เฟรมเขียนรูปประกอบกัน ทำให้เห็นรูปทรงที่แปลกตา พื้นไม้มีร่องรอยของการแกะขูด และ กัดทับด้วยโลหะร้อนเป็นรอยไหม้ สีสนิมสไลด์ตัดกันอย่างรุนแรง ดังเช่นภาพ Nang – Yai, Untitled, 1998 (ภาพประกอบที่ 22 : นิทรรศการศิลปะย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนาญชลี. 2542 : 95) และอีกชุดหนึ่งที่รวมอยู่ในชุดสุดท้ายคือ ชุดแผ่นดินทอง (The Golden Land Series) เป็นผลงานสื่อผสมที่ประกอบด้วยกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ ในรูปทรงส่วนรวมของสี่เหลี่ยมประกอบกับวัสดุหลายชนิด เช่น ไม้ ทรายสี หนังสติ๊ก ดราโก้ ปีกแมลงทับ และ วัสดุที่เลือกสรรมา



ภาพประกอบ 22 Nang – Yai Untitled, 1998

จากข้อมูลผลงานศิลปะของกมล ทัศนัญชลี สรุปได้ว่า กมล ทัศนัญชลีเป็นศิลปินที่มีความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์ศิลปะ โดยเฉพาะศิลปะสื่อผสมที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว ด้วยการใช้กลวิธีและสื่อวัสดุสร้างสรรค์ผลงานจนมีชื่อเสียงทั้งด้านแนวความคิด รูปแบบ และการจัดโครงสร้างในการแสดงออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกกับตะวันออกได้อย่างกลมกลืน ของผลงานชุด “หนังใหญ่” ที่เริ่มทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ประกอบกับโครงสร้างไม้ และวัสดุอื่นอย่างมีเอกภาพ เขาได้สร้างสรรค์ผลงานชุดต่อมาจากแนวคิดที่สืบเนื่องมาจากชุดหนังใหญ่ และแนวคิดที่เป็นรูปแบบใหม่อีกหลายชุด โดยมีพัฒนาการในการสร้างสรรค์ ดังนี้ **ผลงานช่วงแรก** มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมประเพณีของไทย ต่อมาเนื้อหาของภาพค่อนข้างรุนแรง สะท้อนชีวิตและปัญหาสังคม การเมือง การต่อสู้ ที่เป็นผลมาจากความโหดร้ายของสงครามในลาว เขมร และเวียดนาม กมล ทัศนัญชลีได้ถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกในขณะนั้นด้วยการใช้สีที่ฉูดฉาด รอยแปรงที่ฉะฉานรุนแรง ด้วยการใช้สื่อวัสดุสีน้ำมันเป็นส่วนใหญ่ **ผลงานช่วงที่สอง** เป็นช่วงที่กมล ทัศนัญชลีเดินทางไปศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ที่อเมริกา ผลงานระยะแรกในอเมริกายังเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความรับผิดชอบของศิลปินที่มีต่อสังคมส่วนรวมในความเดือดร้อนและภัยพิบัติจากสงคราม ด้วยการใช้กลวิธีของการวาดและภาพพิมพ์ ต่อมาเขาปรับสภาพของตัวเองให้เข้ากับสังคมอเมริกันที่เป็นประเทศระบบทุนนิยม ซึ่งมีความอิสระเสรีทางความคิด เขาได้สร้างสรรค์ผลงานชุดภาพพิมพ์หลอดสี 2 มิติ ทำเป็นประติมากรรมผนังวัสดุสื่อผสมที่ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเอง ประกอบกับวัสดุที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และลูกกลิ้งจากสื่อผสม 2 มิติ กมล ทัศนัญชลีได้พัฒนาเป็นหลอดสี 3 มิติลอยตัว ด้วยการเอากระดาษหรือผ้าใบพิมพ์ภาพพิมพ์โลหะ แล้วพับประกอบเป็นหลอดสีติดชิปจัดวางซ้อนกันเป็นประติมากรรมลอยตัว และเขายังได้ทำหลอดสีจากโลหะหรือทองแดงเชื่อมประกอบเป็นผลงานชุด “น้ำพุหลอดสี” และทำสื่อผสมชุดหลอดสีจากเรซินและไฟเบอร์กลาสขนาดใหญ่นำออกไปจัดวางกับธรรมชาติ เป็นศิลปะในรูปแบบอินสตอลเลชัน และคอนเซ็ปชวลอาร์ต ผลกระทบจากอันตรายของเรซินและไฟเบอร์กลาส ทำให้กมล ทัศนัญชลีหันกลับมาผลิตกระดาษที่ทำขึ้นเองสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมชุด “หนังใหญ่” ในช่วงต่อมา **ผลงานช่วงที่สาม** ผลงานชุดหนังใหญ่ได้ผสมผสานความเป็นตะวันออกและตะวันตกเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งกมล ทัศนัญชลีได้รับแรงบันดาลใจจากรูปทรงภายนอกที่คล้ายมาจากรูปทรงภายนอกของหนังใหญ่ นำมาสร้างสรรค์ในแนวทางใหม่ตามลักษณะสากล กลวิธีและสื่อวัสดุ ส่วนใหญ่ใช้กระดาษที่ทำขึ้นเองประกอบกับโครงสร้างไม้ไผ่และหวาย ภาพถ่าย ภาพพิมพ์ เชือกหรือด้ายสี และระบายสีอะครีลิคซึมซาบในผิวขรุขระของกระดาษทำเองอย่างน่าสนใจ ผลงานชุดนี้ได้รับการตอบรับอย่างกว้างขวาง นอกจากนี้เขายังได้ทำงานจากกระดาษทำขึ้นเองต่อในชุด “อเมริกันอินเดีย” แล้วกลับมาทำงานในชุดหนังใหญ่ที่ทำด้วยไม้อัดอีกครั้ง เพราะว่าไม้อัดมีความอิสระในการ

สร้างรูปทรงและมีความคงทนเท่ากระดาศที่ทำขึ้นเองมาก ผลงานช่วงที่สี่ กมล ทัศนัญชลี ยังสร้างผลงานที่ใช้ไม้อัดเป็นส่วนใหญ่ผสมกับโครงสร้างของเฟรมผ้าใบเขียนภาพ ประกอบกับ วัสดุเหลือใช้ และวัสดุที่ใช้ในชีวิตประจำวันในรูปทรงส่วนรวมของสี่เหลี่ยมสองรูปประกอบกัน ผลงานชุดต่อมาเขาได้นำจิตวิญญาณของความเป็นไทยมาเป็นพื้นฐานในการพัฒนาสร้างสรรค์ ประกอบกับงานหัตถกรรมและวัสดุพื้นบ้านของไทยในรูปแบบของหนังใหญ่

จะเห็นได้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานของกมล ทัศนัญชลี นอกจากรูปแบบที่โดดเด่น ในความผสมผสานวันออกกับตะวันตกอย่างลงตัวแล้ว เขายังเป็นศิลปินที่เลือกสรรกลวิธีและสื่อ วัสดุในการสร้างผลงานที่แปลกใหม่ซึ่งเกิดจากแนวความคิด การศึกษา การค้นหาทดลอง และ ประสบการณ์ ทำให้ผลงานมีการเคลื่อนไหวพัฒนา และเปลี่ยนแปลง จนเกิดรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว สร้างคุณค่า สร้างชื่อเสียงให้กับตนเองและประเทศชาติ ในความเป็นศิลปิน ร่วมสมัยสากลที่มีคุณภาพ ความมีชื่อเสียงของกมล ทัศนัญชลีทำให้ผลงานและประวัติของเขา ได้รับเกียรติบันทึกลงในหนังสือ Gardner's Art Through The Ages เล่มที่ 11 ซึ่งเป็นหนังสือ ประวัติศาสตร์ศิลป์ของโลก พิมพ์เผยแพร่อย่างกว้างขวางไปทั่วทุกมุมโลก นับว่ากมล ทัศนัญชลีเป็นศิลปินไทยคนแรกที่ได้รับเกียรติในครั้งนี้ ผลงานที่ได้รับการยกย่องดีพิมพ์ใน หนังสือเล่มนี้ คือผลงานสี่ผสมบนกระดาศที่ทำขึ้นเองที่สร้างในปี 2525 ในรูปทรงของหนังใหญ่ ชื่อภาพ “พระพุทธรบาท” (Nang – Yai Buddha's Footprint, 1982)

3. กลวิธีและสื่อวัสดุ

กลวิธี (Techniques) หมายถึง วิธีสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามแต่ละลักษณะของ วัสดุและความสามารถ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน ส่วนสื่อวัสดุ (Material) หมายถึง วัสดุที่ศิลปินใช้ในการสร้างสรรค์ศิลปะโดยตรง กลวิธีและสื่อวัสดุจึงหมายถึง วิธีการสร้างสรรค์ ผลงานโดยใช้วัสดุตามความสามารถเฉพาะตัวของศิลปิน สุชาติ เทาทอง (2536 : 65) ได้ อธิบายถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไว้ว่า “กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานแขนงต่าง ๆ ซึ่งต้องใช้ความเชี่ยวชาญเฉพาะงาน เพราะขึ้นอยู่กับการใช้เครื่องมือ วัสดุ และกระบวนการ ทำงานที่แตกต่างกัน ศิลปินและช่างจำเป็นต้องเชี่ยวชาญรู้เทคนิคและกลวิธีทำงานในแขนงใด แขนงหนึ่งโดยเฉพาะจึงจะสามารถสร้างสรรคงานได้ดี”

สื่อวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะมีอยู่หลายชนิด เช่น สี ดิน หิน ไม้ โลหะ สารสังเคราะห์ ฯลฯ ศิลปินจะเป็นผู้เลือกสรรวัสดุแล้วสร้างผลงานตามกลวิธีต่าง ๆ เพื่อให้ ผลงานเกิดคุณค่าทางความรู้สึกและความงามตามความต้องการหรือแนวความคิด โดยแยก ประเภทในการใช้กลวิธีและสื่อวัสดุตามประเภทของศิลปะ ได้ดังนี้

3.1 จิตรกรรม (Painting) หมายถึง การเขียน การวาด และการระบายสี โกลุ่่ม สายใจ ได้กล่าวถึงกลวิธีและสื่อวัสดุของจิตรกรรม โดยสรุปได้ดังนี้

3.1.1 สีดินสอ (Pencil Color) เป็นสีแท่งแบบดินสอมีหลายสี ใช้ระบายเป็นเส้น คล้ายงานวาดเส้น (Drawing) ระบายเรียบได้ยาก ส่วนใหญ่จะใช้ร่างหรือสเก็ตอย่างหยาบ

3.1.2 สีเมจิก (Magic Color) เป็นสีเคมีเป็นแท่งใส่สีกหลากหลาย สีสดมีหลายขนาด ใช้สเก็ตภาพและเขียนตัวหนังสือได้

3.1.3 สีพาสเทล (Pastel) มีลักษณะเป็นแท่งกลมและแท่งเหลี่ยม นิยมเขียน บนกระดาษ มีหลายชนิด เช่น สีซอล์ก (Soft Pastel) เวลาเขียนต้องใช้มือเกลี่ยให้เรียบ หรือ ระบายให้เป็นร่องรอยการส้ดัก (Strokes) และปาดให้เป็นรอยตามแท่งเหลี่ยมของสี ส่วนอีก ชนิดหนึ่งคือ สีพาสเทลแท่งน้ำมัน (Oil Pastel) เวลาเขียนสามารถผสมสีบนกระดาษหรือ แคนวาสได้เลยโดยไม่ต้องใช้มือเกลี่ย จะมีลักษณะคล้ายภาพสีน้ำมัน

3.1.4 สีมาร์คเกอร์ (Marker) เป็นสีเคมี มีลักษณะเป็นแท่งคล้ายสีเมจิก ใช้ร่าง ภาพสเก็ต สีมาร์คเกอร์มี 2 ชนิด คือ ชนิดผสมน้ำและผสมน้ำมัน

3.1.5 สีน้ำ (Water Color) เป็นสีโปร่งแสงใช้ผสมกับน้ำ ระบายบนกระดาษ การเขียนสีน้ำมีวิธีการหลายอย่าง เช่น ระบายสีเปียกบนพื้นเปียก (Wet on Wet) ระบายสีเปียก บนพื้นแห้ง (Wet on Dry) ระบายสีน้ำที่ชั้นบนกระดาษเปียก (Dry on Wet) และระบายสีน้ำ ชั้นบนพื้นแห้ง (Dry on Dry)

3.1.6 สีฝุ่น (Tempera) สีฝุ่นมีลักษณะเป็นผงละเอียด เวลาเขียนต้องผสมกับ กาว ยางไม้ หรือไข่ไก่ ส่วนมากจะใช้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง

3.1.7 สีโปสเตอร์ (Poster Color) เป็นสีผสมน้ำบรรจุขวด มีคุณสมบัติทึบแสง ใช้ระบายบนกระดาษ เวลาระบายจะใช้สีชั้นพอดี ใช้ในงานออกแบบ เขียนภาพประกอบ ภาพโปสเตอร์ และงานจิตรกรรมทั่วไป

3.1.8 สีน้ำมัน (Oil Color) เป็นสีที่เกิดจากการผสมของสารสีกับน้ำมัน เช่น น้ำมันลินซีด น้ำมันสน ส่วนมากจะเขียนบนผ้าใบหรือไม้กระดาน สีน้ำมันมีวิธีการเขียนได้ทั้ง ลักษณะสีหนาและสีบางแบบสีน้ำ

3.1.9 สีอะครีลิก (Acrylic Color) มีชื่อเรียกเฉพาะว่า สีโพลีเมอร์ (Polymer Paint) ใช้ผสมกับน้ำ มีลักษณะพิเศษ คือสามารถใช้เขียนบาง ๆ แบบสีน้ำ หรือเขียนหนา ๆ แบบสีน้ำมันก็ได้ และเมื่อแห้งแล้วจะไม่ละลายน้ำ เหมาะสำหรับการเขียนภาพสีแบน ๆ มากกว่าการเกลี่ยให้กลมกลืน (โกลุ่่ม สายใจ. 2540 : 29 – 44)

3.2 ประติมากรรม (Sculpture) ประติมากรรมเป็นทัศนศิลป์แขนงหนึ่ง เกี่ยวข้อง กับการสร้างสรรค์รูปทรงที่มองเห็น (Visual Form) มีลักษณะเป็นสามมิติ คือ มีความกว้าง

ความยาว ความหนาหรือความสูง ประติมากรรมทำด้วยวัสดุที่เปลี่ยนแปลงรูปทรงได้ (Plasticity) ประติมากรรมมีวิธีการทำได้หลายวิธี ดังนี้

3.2.1 วิธีแกะสลัก (Carving) หรือเรียกว่า กระบวนการในทางลบ (Subtractive Process) หมายถึง การเอาส่วนย่อยออกจากส่วนรวม วัสดุที่ใช้ในการแกะสลักต้องมีลักษณะที่ไม่แข็งมากนัก เช่น หินอ่อน ไม้ ศิลาแลง เป็นต้น ส่วนเครื่องมือที่ใช้มี เลื่อย ค้อน สิ่ว และเหล็กสกัด

3.2.2 วิธีปั้น (Modelling) หรือที่เรียกว่า กระบวนการทางบวก (Additive Process) วิธีปั้นเป็นการเอาส่วนย่อยเพิ่มเข้าเพื่อให้เป็นส่วนรวม วิธีปั้นเหมาะสำหรับวัสดุที่มีคุณสมบัติเปลี่ยนแปลงรูปได้ เช่น ดินเหนียว ดินน้ำมัน ขี้ผึ้ง ฯลฯ

3.2.3 วิธีทุบ ตี เคาะ (Repousse) เป็นวิธีการที่ทำประติมากรรมที่มีขนาดใหญ่โตนัก ทำด้วยโลหะ ในการทุบบางที่ต้องใช้ความร้อนช่วยทุบในขณะที่โลหะกำลังร้อน และผู้ทำต้องมีทักษะในการทำงานสูง

3.2.4 วิธีหล่อ (Casting) เป็นกระบวนการทางการผลิตประติมากรรมที่ปั้นแล้ว (Productive Process) เพื่อให้มีความคงทนถาวรและได้จำนวนมากตามต้องการ การหล่อรูปปั้นต้องหล่อมาจากแม่พิมพ์ซึ่งอาจทำได้จากปูนปลาสเตอร์ ยาง หรือโลหะ (อารี สุทธิพันธุ์, 2528 : 41 – 43)

3.3 ภาพพิมพ์ (Printing) เป็นภาพที่เกิดจากการทำแม่พิมพ์แล้วนำมาพิมพ์เป็นภาพ การพิมพ์ภาพมีหลายเทคนิคและวิธีการ อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึง กลวิธีการพิมพ์ภาพแบบต่าง ๆ ไว้ดังนี้

3.3.1 การพิมพ์แบบผิวฉนวน (Relief) เป็นการพิมพ์โดยต้องสร้างแม่พิมพ์ด้วยการแกะให้เป็นร่องลึก ส่วนฉนวนคือส่วนที่เป็นภาพด้วยวิธีการเอาลูกกลิ้งสีผ่านส่วนฉนวน ส่วนลึกจะไม่ติดสี แล้วนำมาพิมพ์เป็นภาพ เช่น ภาพพิมพ์แกะไม้ (Wood Cut)

3.3.2 การพิมพ์แบบร่องลึก (Intaglio) การพิมพ์แบบนี้ตรงข้ามกับการพิมพ์แบบผิวฉนวน เนื่องจากภาพที่เกิดขึ้นจะเกิดจากส่วนร่องลึกของแม่พิมพ์ โดยวิธีการนำแผ่นโลหะมาทาน้ำยา ขูดขีดให้เป็นภาพนำไปกัดกรด แล้วนำมาอัดด้วยสีในร่องลึก เช็ดผิวหน้าโลหะให้สะอาด แล้วนำไปอัดในเครื่องพิมพ์ ภาพที่เกิดขึ้นเกิดจากสีในร่องของแม่พิมพ์ เรียกว่า การพิมพ์ Etching

3.3.3 การพิมพ์แบบพื้นราบ (Planographic) การพิมพ์แบบนี้ได้แก่ การพิมพ์หิน (Lithograph) วิธีการทำโดยการร่างแบบบนหินผิวหน้าเรียบด้วยดินสอหรือสีเทียน นำไปกัดกรด กลิ้งสีแล้วนำเข้าเครื่องพิมพ์

3.3.4 การพิมพ์ซิลค์สกรีน (Silk Screen) เป็นการทำแม่พิมพ์จากผ้าตะแกรงไหม ด้วยวิธีการใช้ฟิล์มหรือวิธีการถ่าย โดยส่วนที่เป็นแผ่นสีหรือแผ่นฟิล์มบนตะแกรงไหมคือ ส่วนที่ไม่ติดสีในขั้นตอนการพิมพ์ ส่วนที่ติดสีที่เป็นภาพพิมพ์คือ ส่วนทะลุบนผ้าตะแกรงไหม (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 91 – 94)

กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะด้านกลวิธีและสื่อวัสดุของศิลปะสมัยใหม่ที่เห็นกันโดยทั่วไปเป็นผลงานจิตรกรรมที่ใช้สื่อวัสดุหลายประเภท เช่น สีน้ำ สีน้ำมัน สีอะครีลิก ฯลฯ โดยใช้วิธีการระบายสีลักษณะต่าง ๆ ตามลักษณะเฉพาะของสีนั้น ๆ นอกจากศิลปะประเภทจิตรกรรม ยังมีผลงานประเภทประติมากรรม ภาพพิมพ์ ซึ่งกลวิธีและวัสดุต่างกล่าวจะเห็นและสัมผัสได้โดยทั่วไป ในปัจจุบันขอบเขตของความคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะมีอิสระมากขึ้น ศิลปินบางกลุ่มนำสื่อวัสดุหลายชนิดมาผสมผสานกัน เรียกว่า “สื่อผสม” (Mixed Media) เป็นการผสมผสานกันของสื่อวัสดุที่ใช้ในงานศิลปะ วัสดุเหลือใช้หรือวัสดุใกล้ตัวที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ก็นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะได้ วัสดุจะมีความหมายสร้างคุณค่าต่อผลงาน ขึ้นอยู่กับแนวความคิด เนื้อหา รูปแบบ กลวิธี และการสร้างสรรค์ของศิลปิน การเลือกใช้วัสดุในการสร้างสรรค์ผลงานไม่มีข้อจำกัด ขึ้นอยู่กับความพอใจและความคิดของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงาน

ทวีเดช จีวบาง อธิบายถึงสื่อผสม ว่า

“คำว่า Media หรือสื่อวัสดุในแง่ของศิลปะสามารถจำแนกได้สองความหมาย คือ วัสดุที่ใช้เป็นสื่อในการแสดงออกทางศิลปะ ดังนั้นความหมายของคำว่า “Mixed Media” คือการใช้วัสดุผสมหรือการใช้กรรมวิธี หรือวิธีการในการสร้างสรรค์ในลักษณะผสม” (ทวีเดช จีวบาง. 2537 : 101)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงความเป็นมาของสื่อประสม ว่า

สถาบันเบนาเฮาส์ในเยอรมัน นำแนวคิดศิลปะสื่อประสมมาสานต่อด้านการศึกษา จัดกิจกรรมที่ผสมวัสดุต่าง ๆ เข้าด้วยกัน กลายเป็นรูปแบบการออกแบบใหม่ และแนวคิดนี้ได้แพร่หลายให้อิทธิพลต่อวงการศึกษาศิลปะแนวใหม่เกือบทั่วโลกที่นำเอาวัสดุจริงมาปะติดบนระนาบรองรับ แล้วมีการระบายสีเพิ่มเติมประกอบ หรือปะติดด้วยวัสดุล้วน ๆ เรียกว่า ภาพปะติด (collage) ภาพปะติดได้พัฒนารูปแบบออกไปอย่างกว้างขวางในหลายแขนง ภาพปะติดส่วนมากจะมีลักษณะเป็นสองมิติ กล่าวคือเป็นการปะติดของรูปแบบที่อาจได้จากภาพถ่าย ภาพพิมพ์ ภาพเขียนหรือวัสดุอื่น ๆ บนระนาบรองรับสองมิติ แต่ถ้าผู้สร้างสรรค์เลือกวัสดุสามมิติมาผสมผสานกันแล้วเกิดมีลักษณะสามมิติ อาจจะทำให้ตั้งได้หรือห้อยแขวนได้ รูปแบบสามมิติที่เกิดขึ้นด้วยวัสดุจริงนี้ มีชื่อเรียกโดยเฉพาะว่า การสร้างสรรค์โครงสร้างด้วยวัสดุ (Construction)

ในแวดวงศิลปศึกษา เมื่อมีการแสดงนิทรรศการผสมผสานวัสดุชิ้นที่พิพิภักษ์สมัยใหม่ในอเมริกา เมื่อปี ค.ศ. 1961 ก็เท่ากับเป็นการยอมรับว่า รูปแบบของศิลปกรรมที่ผสมผสานกันด้วยวัสดุหลายชนิด มีคุณค่าและมีความหมายสะท้อนสภาพความเป็นไปของสังคมปัจจุบัน นักวิจารณ์และภัณฑารักษ์จึงได้จัดนิทรรศการขึ้นและตั้งชื่อใหม่ว่า ศิลปะของการผสมผสาน (The Art of Assemblage) ดร.วิลเลียม ซี เซทส์ (Dr. William C. Seitz) ผู้เป็นหัวแรงจัดนิทรรศการ เขาได้ให้ความคิดเห็นต่อการแสดงศิลปะผสมผสานนี้ว่า “ผลงานศิลปะทุกชิ้นเป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่ผสานวัสดุและจิตใจของศิลปินเข้าไว้ด้วยกันอย่างเหมาะสม และเมื่อนำคำว่าการผสมผสานนี้มาใช้ไม่เพียงแต่จะหมายถึง ขบวนการหรือกรรมวิธีที่สร้างสรรค์เท่านั้น แต่จะหมายถึง ทศนคติและความคิดรวบยอดของศิลปินผู้สร้างสรรค์ด้วย” ศิลปะรูปแบบการผสมผสานใหม่นี้ยังให้อิทธิพลต่อศิลปิน และนักการศึกษาชาติอื่น ๆ ด้วย และปัจจุบันกลายเป็นรูปแบบที่รู้จักกันดี และมีชื่อเรียกใหม่ว่า “สื่อประสม” (อารี สุทธิพันธ์. 2528 : 272 – 273)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า

ศิลปะในอดีตแสดงกลวิธีสร้างสรรค์ประณีตบรรจง มีกระบวนการขั้นตอนในการสร้างสรรค์ศิลปะตามแบบแผนที่สืบทอดกันมา ซึ่งชมกับรูปแบบและเนื้อหาตามประเพณีนิยมมากกว่าคุณค่าในเชิงกลวิธีหรือกระบวนการสร้างสรรค์ แต่ศิลปะสมัยใหม่มักมุ่งเน้นการสร้างสรรค์กลวิธีต่าง ๆ ค้นหาวิธีและกระบวนการใหม่ ๆ กลวิธีต่าง ๆ มีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 48)

นอกจากนี้วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้แสดงทัศนะเรื่องการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะด้วยการใช้สื่อวัสดุหลายชนิดมาประกอบกัน ว่า

การนำวัสดุต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ รูปภาพ ฝ้าน้ำมัน เชือก ไม้ ฯลฯ ปะติดบนพื้นภาพเพื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ เป็นการสร้างระนาบอีกลักษณะหนึ่งบนงานศิลปะ โดยที่ระนาบนั้นแสดงลักษณะผิวผิวดกต่างกันไป ตามสภาพวัสดุที่ได้รับการเลือกสรรมาจากวัสดุที่มีอยู่รอบ ๆ ตัว ไม่ว่าจะเป็นเศษวัสดุ หรือวัสดุที่จงใจเลือกสรรมา การรู้จักเลือกวัสดุต่าง ๆ นี้เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงรสนิยมการเลือกสรร และรสนิยมในการนำมาจัดรวมเข้าด้วยกัน โดยที่สื่อวัสดุเหล่านั้นก่อให้เกิดความรู้สึกสัมผัสโดยตรง ทั้งต่อผู้สร้างสรรค์ และผู้ชื่นชมผลงานศิลปะ และสำหรับผู้ชื่นชมแล้ววัสดุซึ่งอยู่รอบ ๆ ตัวเขา และนำมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ อาจจะทำให้ความรู้สึกสัมผัสโดยตรงและอย่างดียิ่ง เพราะเป็นสื่อที่ต่างคุ้นเคยและชื่นชมกันอยู่แล้วในชีวิตประจำวัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 115)

กมล ทัศนาญชลีเป็นศิลปินสมัยใหม่ของไทยท่านหนึ่งที่มีความโดดเด่นในการสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสม โดยเฉพาะผลงานชุดหนึ่งใหญ่ที่สร้างขึ้นจากกระดาษที่ทำขึ้นเอง

เป็นส่วนใหญ่ ประกอบกับโครงสร้างไม้และวัสดุที่เลือกสรรเข้ามา ผลงานสื่อผสมของกมล ทัศนัญชลีได้ผสมผสานศิลปะประเภทจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ในแนวใหม่อย่าง กลมกลืน สร้างความสัมพันธ์กับพื้นผิวของกระดาษที่ทำขึ้นเองได้อย่างดี ด้วยการนำเอา กระดาษมาป็น ติดปะกับโครงไม้และสอดแทรกวัสดุ ผสมกลวิธีการระบายสีและการพิมพ์ด้วยความคิดสร้างสรรค์ในรูปแบบที่แปลกใหม่

อิทธิพล ตั้งโณลก กล่าวถึง วิธีการทำกระดาษที่ทำขึ้นเอง ว่า

งานกระดาษอาจแยกได้เป็นประเภทใหญ่ ๆ 2 ประเภท คือ “งานบนกระดาษ” หรือ “งานที่ทำด้วยกระดาษ” งานบนกระดาษนั้นเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้วโดยทั่วไป จึงไม่มีความจำเป็นต้องกล่าวถึงอีก ส่วนงานที่ทำด้วยกระดาษเป็นความเคลื่อนไหวใหม่ในวงการทัศนศิลป์ที่ควรจะได้รับการสำรวจแยกแยะตามเทคนิค วิธีการสร้างผลงานเพื่อให้เป็นที่รู้จัก เข้าใจ อันจะนำไปสู่การค้นคว้าทดลองสร้างสรรค์ต่อไป

การสร้างผลงานด้วยการใช้เยื่อกระดาษในวิธีการต่าง ๆ นับตั้งแต่การทำกระดาษด้วยมือที่อาจ จะเลือกชนิดของเยื่อกระดาษ และอาจจะใช้วัสดุอื่นผสมลงในเยื่อกระดาษ ระหว่างขั้นตอนของการตี บดเยื่อ หรือใช้วัสดุติดยึดบนตะแกรงร่อนกระดาษ เมื่อร่อนเยื่อกระดาษขึ้นมา วัสดุเหล่านั้นจะฝัง อยู่ในกระดาษเมื่อแห้งแข็งเป็นแผ่นแล้ว การทำกระดาษเองนี้ อาจจะย้อมสีเยื่อกระดาษตามต้องการ หรือจะใช้สีตามธรรมชาติของเยื่อแต่ละชนิดที่แตกต่างกัน และอาจดักซ้อนเยื่อกระดาษขึ้นมาเป็น แผ่นหนา – บาง เรียบ หรือขรุขระ หรือเป็นรูปร่างตามที่ต้องการได้โดยการใช้วัสดุ เช่น ไม้ โลหะ หรือพลาสติก กันกำหนดขอบเขตของรูปร่างของกระดาษที่ต้องการ วิธีการอีกอย่างหนึ่งที่ให้ผลทาง ความงามเฉพาะของงานกระดาษ และเป็นวิธีการใหม่ที่เป็นการผสมผสานระหว่างวิธีการทาง จิตรกรรม กับกรรมวิธีการผลิตกระดาษ คือ การใช้เยื่อกระดาษผสมสีต่าง ๆ ตามต้องการแล้วดักมา หยอดลงในช่องที่กันด้วยไม้ หรือโลหะ เป็นรูปทรงต่าง ๆ ที่อยู่ วางบนกระดาษที่ร่อนไว้เป็นพื้น อีกแผ่น เมื่อการหยอดเยื่อกระดาษสีต่าง ๆ เป็นภาพที่ต้องการเสร็จเรียบร้อยแล้ว ก็ยกเอาวัสดุที่ กันเป็นรูปทรงต่าง ๆ นั้นออกแล้วก็นำวางบนผ้าสักหลาดและเอาผ้าสักหลาดอีกผืนปิดทับ แล้วนำ เข้าเครื่องอัดรีดเอาน้ำออกและอัดเยื่อกระดาษให้เชื่อมสนิทเป็นเนื้อเดียวกันเมื่อแห้ง (อิทธิพล ตั้งโณลก. 2527 : 27 – 28)

กมล ทัศนัญชลี อธิบายถึงการทำกระดาษที่ทำขึ้นเอง ไว้ว่า

กระดาษทำขึ้นเองนั้นเป็นเยื่อกระดาษผสมกับกระดาษภาพพิมพ์ของอเมริกา และฝรั่งเศส นำมา แขน้ำทิ้งไว้ให้เปื่อย แล้วนำมาเข้าเครื่องปั่นจนละเอียดและเข้ากัน ส่วนผสมในการปั่นจะต้องให้น้ำ มากกว่าเยื่อกระดาษ คือ น้ำ 10 ส่วนต่อเยื่อกระดาษ 3 ส่วน ขึ้นต่อไปนำมารวมกันในอ่างขนาดใหญ่ โดยปั่นกระดาษเพื่อให้น้ำมากพอที่จะทำงาน แล้วเอากระดาษปั่นเทลงบนตะแกรงมุ้งลวดตาม

ขนาดและรูปทรงที่ต้องการ ตากแดดให้แห้งสนิทแล้วจึงค่อย ๆ ลอกออกมาทำงานต่อไป (กมล ทัศนัญชลี, สัมภาษณ์, 2545)

ศรัววรรณ เจนหัตถการกิจ ได้เสนอวิธีการทำกระดาษที่ทำขึ้นเองเพื่อใช้ทำงานศิลปะ อีกวิธีหนึ่งโดยสรุป ว่า

ขั้นตอนการทำ โดยเตรียมกระดาษหนังสือพิมพ์ กระดาษที่เหลือใช้และอาจจะผสมกับ กระดาษชนิดดี เช่น กระดาษ 100 ปอนด์ หรือกระดาษ Etching ผสมลงไปบ้างในสัดส่วน กระดาษชนิดเลว 2 ส่วน และกระดาษชนิดดี 1 ส่วน เพื่อให้ได้เนื้อเยื่อเกาะกันได้ดี นำกระดาษ มาฉีกเป็นชิ้นเล็ก ๆ แขน้ำทิ้งไว้ 1 คืน แล้วนำกระดาษผสมกับกาวลาเทกซ์ 2 ส่วนต่อกระดาษ 1 ถึง กวนให้เข้ากัน จากนั้นนำกระดาษไปปั่นในเครื่องปั่นอาหาร โดยใส่น้ำ 3 ส่วนต่อกระดาษ 1 ส่วน ในขั้นตอนการปั่นกระดาษอาจจะใส่สีอะคริลิกในเครื่องปั่นได้เลย ขั้นตอนต่อไปเอา กระดาษที่ปั่นแล้วไปผึ่งบนตะแกรงลวด เป็นรูปร่างที่เราต้องการ ในขั้นตอนนี้อาจจะใส่เศษ วัสดุได้ตามต้องการ นำตะแกรงกระดาษไปตากแดดประมาณ 2 วัน เมื่อกระดาษแห้งสนิทแล้ว จะล่อนจากตะแกรงลวดเป็นแผ่น นำไปสร้างสรรค์ผลงานได้ตามต้องการ (ศรัววรรณ เจนหัตถการกิจ, 2540 : 39 – 40)

จะเห็นได้ว่า กลวิธีและสื่อวัสดุในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่นั้น มุ่งเน้น การสร้างสรรค์ด้วยกลวิธีและกระบวนการใหม่ ๆ มีอิสระในการใช้วัสดุตามลักษณะเฉพาะของ ศิลปิน ศิลปินสามารถนำศิลปะต่างประเภทและกลวิธีมารวมกันได้ทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ รวมถึงสื่อวัสดุที่เหลือใช้ วัสดุที่ใช้ในชีวิตประจำวัน วัสดุที่เลือกสรรมาหรือวัสดุ ที่ใช้กระบวนการผลิตขึ้นมาใหม่ เช่น กระดาษที่ทำขึ้นเองด้วยการนำมามันเพื่อแสดงคุณค่า ใหม่ของวัสดุในเรื่องของพื้นผิว ผสมผสานทับซ้อนกับวัสดุต่าง ๆ อย่างกลมกลืน วัสดุจะมีความหมายทำให้ผลงานศิลปะมีคุณค่า ย่อมขึ้นอยู่กับความคิด รูปแบบและกลวิธีในการ สร้างสรรค์ของศิลปิน

4. การจัดโครงสร้างของภาพ

การนำองค์ประกอบของศิลปะมาประกอบรวมกันด้วยหลัก และทฤษฎีเพื่อสร้างสรรค์ ผลงานให้มีเอกภาพ และความสวยงาม ตอบสนองอารมณ์และความรู้สึกของผู้สร้างงานเพื่อ สื่อความหมายในการเห็น ผู้สร้างงานศิลปะจึงควรมีความรู้ในเรื่องขององค์ประกอบทางศิลปะ และวิธีการจัดองค์ประกอบ หรือการจัดโครงสร้างของภาพพอสมควร สุชาติ สุทธิ (2535 : บทนำ) ได้กล่าวถึง การสื่อความหมายในการเห็นจากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะว่า ที่มาของ สื่อความหมายในการเห็นก็คือ ค่าของความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างมูลฐานทัศนศิลป์ (Visual elements) กับหลักการทัศนศิลป์ (Visual principles) ที่ผู้สร้างสรรค์หรือศิลปินนำมาใช้สร้าง

ให้เห็นผลงานออกมา และมีคุณค่าทางสุนทรียภาพทั้งความงาม และการแสดงออกที่สามารถรับรู้และเรียนรู้ได้

การจัดโครงสร้างของภาพหรือการจัดองค์ประกอบของศิลปะ เป็นสิ่งสำคัญในการนำมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดคุณค่าในด้านความงาม อารมณ์และความรู้สึก ผู้ทำงานศิลปะจึงจำเป็นที่จะต้องศึกษา และทำความเข้าใจหลักเกณฑ์ของศิลปะเป็นอย่างดี โดยเฉพาะผู้ที่ทำงานทางด้านทัศนศิลป์ ถึงอย่างไรก็ตามการใช้ทฤษฎีประกอบการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนั้น ไม่มีหลักเกณฑ์ที่แน่นอนตายตัว ขึ้นอยู่กับความคิดในรูปแบบของศิลปินที่มีความแตกต่างกัน

4.1 มूलฐานทางทัศนศิลป์ มีดังนี้

4.1.1 เส้น (Line)

วิรัตน์ พิชญ์ไพบุลย์ ได้อธิบายความหมายของเส้น ไว้ว่า

เส้นเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของโครงสร้างศิลปะที่แสดงออกอย่างมีความหมาย และให้ความรู้สึกเกี่ยวกับอารมณ์ และจิตใจของผู้ดู หรือให้ความหมายถึง ขนาด ความยาว และทิศทาง เส้นที่ช่วยแสดงออกถึงอารมณ์ และความรู้สึกของศิลปิน และเรื่องราวที่เกิดจากอารมณ์และความรู้สึกด้วย กล่าวคือ เส้นตั้งให้ความรู้สึกสง่างาม เส้นนอนให้ความรู้สึกสงบหรือพัก เส้นทะแยงให้ความรู้สึกตื่นเต้น และเส้นโค้งให้ความรู้สึกอ่อนโยน (วิรัตน์ พิชญ์ไพบุลย์. 2524 : 26)

การใช้เส้นในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมีมากมายหลายวิธี แล้วแต่ความมุ่งหมายของศิลปินในการแสดงออกถึงอารมณ์ และความรู้สึกของภาพ ศิลปินหรือผู้ทำงานศิลปะต้องเข้าใจคุณลักษณะต่าง ๆ ของเส้น ซึ่งได้แก่ ลักษณะทิศทาง ขนาด และความรู้สึกของเส้นจึงจะทำงานได้ตรงตามจุดมุ่งหมาย สุชาติ เถาทอง (2539 : 134) ได้กล่าวถึงคุณลักษณะของเส้นว่า

เส้นมีมิติเดียวคือความยาว มีลักษณะต่าง ๆ มีทิศทางและมีขนาด

ลักษณะต่าง ๆ ของเส้น ได้แก่ ตรง โค้ง คด เป็นคลื่น ฟันปลา เกล็ดปลา ก้นหอย ชัด พร่า ประ ฯลฯ

ทิศทางของเส้น ได้แก่ แนวราบ แนวตั้ง แนวเฉียง แนวลึก

ขนาดของเส้น เส้นไม่มีความกว้าง มีแต่เส้นหนา เส้นบาง หรือเส้นใหญ่ เส้นเล็ก ความหนาของเส้นจะต้องพิจารณาเปรียบเทียบกับความยาว ถ้าเส้นสั้นแต่มีความหนามากจะหมดคุณลักษณะของความเป็นเส้น กลายเป็นรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าไป นอกจากนั้นลักษณะของเส้นยังให้ความรู้สึกต่าง ๆ อีกด้วย คือ

1. เส้นตรงให้ความรู้สึกแข็งแรง เทียงตรง เข้มแข็ง ไม่ประนีประนอม ทนทาน และเอาชนะ
2. เส้นโค้งน้อย ๆ หรือเส้นเป็นคลื่นน้อย ๆ ให้ความรู้สึกสบาย สุกภาพ มีความกลมกลืนในการเปลี่ยนทิศทาง เปลี่ยนแปลงได้ เคลื่อนไหวต่อเนื่อง มีความเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ
3. เส้นโค้งวงแคบ มีการเปลี่ยนทิศทางที่รวดเร็ว มีพลังเคลื่อนไหวรุนแรง
4. เส้นโค้งของวงกลม มีทิศทางที่ตายตัว ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ให้ความรู้สึกเป็นเรื่องราว ๆ เป็นเส้นโค้งที่มีระเบียบมากที่สุด แต่จิตตคติที่สุด ไม่น่าสนใจที่สุด เพราะขาดความเปลี่ยนแปลง
5. เส้นโค้งกันหอย ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว คลื่นสลาย และเติบโตเมื่อมองจากภายในออกมา ถ้ามองจากภายนอกเข้าไปจะให้ความรู้สึกที่ไม่สิ้นสุดของพลังเคลื่อนไหว เส้นกันหอยที่พบในธรรมชาติมักจะวนทวนเข็มนาฬิกา เห็นได้ในกันหอย ในคว้นเพลิง ในอาการเกี่ยวพันของไม้เลื้อย เส้นโค้งกันหอย เป็นเส้นโค้งที่ขยายตัวออกไปไม่มีจุดจบ
6. เส้นฟันปลาหรือเส้นคดที่หักเหโดยกะทันหัน เปลี่ยนทิศทางรวดเร็วมาก ทำให้ประสาทกระตุ้นให้จังหวะกระแทก เกร็ง ทำให้นึกถึงพลังไฟฟ้า พายุ ภัยพิบัติที่ขัดแย้ง ความรุนแรง และสงคราม

จะเห็นได้ว่า เส้นเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของโครงสร้างศิลปะ เนื่องจากเส้นแต่ละเส้นมีความหมาย ให้ค่าการรับรู้ที่เกิดความรู้สึกในการเห็นลักษณะทางกายภาพของเส้น โดยสื่อความหมายจากลักษณะของเส้น ขนาดของเส้น ตำแหน่ง และทิศทางของเส้น การนำเส้นแต่ละเส้นมาประกอบกันให้เกิดคุณค่าทางศิลปะนั้นย่อมขึ้นอยู่กับความเข้าใจในลักษณะความหมาย ความรู้สึกของเส้นอย่างลึกซึ้งด้วย และเส้นเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในการเชื่อมโยงเนื้อหา รูปร่าง รูปทรง มวลและสีเข้าด้วยกัน สามารถเติมแต่งสร้างสรรค์ผลงานให้สมบูรณ์มีเอกภาพหรือส่งเสริมความเป็นหน่วยเดียวกันในงานศิลปะได้

4.1.2 รูปร่างและรูปทรง (Shape and Form)

รูปร่างและรูปทรงมีความหมายและลักษณะแตกต่างกัน รูปทรงทางกายภาพจะมีลักษณะโครงสร้างเป็น 3 มิติ คือมีความกว้าง ความยาว และความหนาหรือความลึก มิติที่ 3 ในความหมายของรูปทรงไม่ได้จำกัดตายตัวลงไปว่าต้องเป็นมิติจริง เหมือนงานประติมากรรมที่สามารถจับต้องในความหนาได้ แต่อาจหมายถึงมิติลวง (pictorial space) ที่สร้างความตื้นลึกในภาพด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ ส่วนรูปร่างมี 2 มิติ คือความกว้างและความยาว แสดงเนื้อที่ของผิวที่เป็นระนาบโดยไม่แสดงมวลและปริมาตร รูปร่างไม่ได้หมายความว่าแค่เพียงบริเวณที่ถูกล้อมรอบด้วยเส้น แต่ยังหมายความว่าถึงบริเวณรอบขอบที่เกิดจากสี และน้ำหนักที่แบนราบ ซึ่งเรียกว่ารูปร่างของสีและน้ำหนัก ศิลปินสามารถนำรูปร่างมาประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามความคิดได้หลายรูปแบบ ซึ่งรูปร่างแต่ละลักษณะให้อารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกัน

สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงความหมายของรูปทรง ไว้ว่า

รูปทรง หมายถึง

1. โครงสร้างทางรูปของงานศิลปะที่รวมทั้งรูปภายใน และรูปภายนอก จะเป็นโครงสร้างที่ก่อรูปขึ้นด้วยหน่วยเพียงหน่วยเดียว หรือหลายหน่วยรวมตัวกันขึ้นก็ได้ เช่น รูปทรงของงานประติมากรรมที่ทำเป็นรูปคนคนเดียว หรืองานประติมากรรมกลุ่มคน

2. สิ่งที่มีความหมายเน้นที่แบบ 3 มิติ

3. สิ่งที่มีโครงสร้าง มีความหมาย มีเอกภาพในตัว เช่น คน สัตว์ ต้นไม้ จุลินทรีย์ รูปทรงทางกายภาพจะมีลักษณะทางโครงสร้างเป็น 3 มิติ คือมีความยาว ความกว้างและความหนา หรือความลึกเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยมิติที่ 3 ในความหมายของรูปทรงไม่ได้จำกัดตายตัวลงไปว่าต้องเป็นมิติจริง (physical space) เหมือนงานประติมากรรม แต่อาจหมายถึงมิติที่เกิดจากมิติลง ได้แก่ การสร้างความตื้นลึกในภาพด้วยทัศนธาตุ เช่น เส้น สี และน้ำหนัก ฯลฯ ก็ได้ (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 141 – 143)

โกสุม สายใจ กล่าวถึงรูปแบบของรูปร่างและรูปทรง ไว้ว่า

รูปร่างและรูปทรงมี 3 รูปแบบ คือ

1. รูปแบบเหมือนจริง หรือเหมือนธรรมชาติ (Realistic Style) เป็นการถ่ายทอดที่เหมือนจริงตามธรรมชาติทั้งรูปร่าง รูปทรง สีสัมผัสและบรรยากาศ เพื่อเป็นการบันทึกความรู้สึกและความงามโดยการเลียนแบบธรรมชาติ

2. รูปแบบดัดแปลงจากธรรมชาติ (Moduration Style) เป็นการปรุงแต่ง ดัดแปลงรูปร่างรูปทรงขึ้นใหม่ด้วยการทำงานร่วมกันระหว่างธรรมชาติกับความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่แสดงออก โดยการเพิ่มเข้า การลดตัดทอน แต่ก็ยังดูออกว่าเป็นภาพอะไร หรือได้รับแรงบันดาลใจมาจากอะไร เป็นการถ่ายทอดรูปแบบวัตถุจริงตามธรรมชาติเพียงบางส่วน หรืออาจจะละทิ้งแบบจริงทั้งหมด

3. รูปแบบอิสระ (Free Style) เป็นการถ่ายทอดที่ไม่ได้เลียนแบบ หรือดัดแปลงรูปร่างรูปทรงจากธรรมชาติ เป็นสิ่งที่มนุษย์ใช้จินตนาการคิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ศิลปินมีอิสระในการแสวงหารูปแบบใหม่ที่ไม่แสดงความเป็นรูป แต่แสดงความรู้สึก (โกสุม สายใจ. 2544 : 81 – 89)

รูปทรงเป็นตัวการสำคัญในการสื่อความหมายในการรับรู้ ที่ทราบกันโดยทั่วไปของลักษณะรูปทรงคือ รูปทรงจะแตกต่างจากรูปร่างที่รูปทรงมี 3 มิติ ส่วนรูปร่างมี 2 มิติ ทั้งลักษณะมิติจริง และมิติลง และยังมียุทธวิธีอีกลักษณะหนึ่งที่มีลักษณะแบนราบเป็นพื้นภาพ 2 มิติ เรียกว่ารูปทรงในสภาพระนาบ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายเกี่ยวกับรูปทรงในสภาพระนาบไว้ว่า

รูปทรงในสภาพระนาบ (Form as plan) ซึ่งเป็นรูปทรงแบนราบ หรือพื้นภาพ 2 มิติ รูปทรงในลักษณะนี้จะต่างไปจากจุดหรือเส้น รูปทรงระนาบ (Planar form) จะแสดงขอบเขตด้วยเส้นเชิงความคิด (Conceptual Line) ซึ่งก่อให้เกิดขอบของรูปทรง ลักษณะของเส้นเชิงความคิด และความผสมผสานสัมพันธ์ภายในรูปทรงนั้น แสดงให้เห็นรูปร่างของรูปทรงระนาบ รูปทรงระนาบ (ในงานออกแบบ 2 มิติ) มีรูปร่างที่ผิดแผกแตกต่างกันออกไป มีลักษณะของรูปทรง ดังนี้

1. รูปทรงเรขาคณิต (Geometric form) เป็นรูปทรงที่แสดงโครงสร้างอย่างเรขาคณิต
2. รูปทรงอินทรีย์รูป (Organic form) เป็นรูปทรงที่แสดงเส้นโค้งโค้งอิสระ แสดงภาพลื่นไหล หรือออกมาเปลี่ยนแปลง
3. รูปทรงจากเส้นตรง (Rectilinear form) เป็นรูปทรงที่แสดงขอบเขตด้วยเส้นตรงต่างไปจากรูปทรงเรขาคณิต และคาดคำนวณไม่ได้
4. รูปทรงอปกติ (Irregular form) เป็นรูปทรงที่แสดงขอบเขตด้วยเส้นตรง และเส้นโค้งก็ได้ มีความเป็นอิสระและคาดคำนวณไม่ได้
5. รูปทรงอิสระ (Hand – drawn form) เป็นรูปทรงทักษะ (Calligraphic form) หรือสร้างสรรค์ขึ้นมาโดยที่ไม่ต้องใช้เครื่องมือช่วย มีความเป็นอิสระมาก
6. รูปทรงบังเอิญ (Accidental form) เป็นรูปทรงที่เกิดจากกระบวนการ วัสดุอย่างใดอย่างหนึ่งโดยบังเอิญ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 15 – 17)

นอกจากลักษณะต่าง ๆ ของรูปทรง วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวถึงรูปทรงบวกกับลบ และการผสมผสานของรูปทรงไว้ ว่า

ตามปกติแล้วจะพบว่า รูปทรงกั้นระหว่างเนื้อที่ในบริเวณว่าง แต่ในอีกลักษณะหนึ่งจะพบบริเวณว่างอยู่ท่ามกลางส่วนที่กั้นระหว่างเนื้อที่นั้น รูปทรงที่กั้นระหว่างเนื้อที่บริเวณว่าง เราเรียกว่า รูปทรงบวก (Positive form) แต่ถ้าเป็นบริเวณว่างที่แวดล้อมด้วยบริเวณกั้นระหว่างเนื้อที่ที่เราเรียกว่า รูปทรงลบ (Negative form)

ในการออกแบบขาว – ดำ เรามักจะกำหนดให้มีดำเป็นบริเวณกั้นเนื้อที่ และสีขาวเป็นบริเวณว่าง รูปทรงสีดำจึงมีสภาพเป็นรูปทรงบวก และรูปทรงสีขาวเป็นรูปทรงลบ แต่การกำหนดไว้เช่นนั้นตายตัว มิใช่จะถูกต้องเสมอไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อรูปทรงผสมกัน ย่อมแยก รูปทรงบวก และรูปทรงลบออกจากกันไม่ง่ายเลย

ส่วนการผสมผสานของรูปทรง หมายถึง การจัดรวมรูปทรงต่าง ๆ ไว้ด้วยกัน มีความประสานสัมพันธ์กัน มี 8 รูปแบบที่น่าสนใจ ดังนี้

1. รูปทรงแยกกัน (Detachment) การแยกกันอยู่ของรูปทรง 2 รูป อาจจะใกล้ชิดกันหรือห่างกันก็ได้
2. รูปทรงสัมผัส (Touching) เมื่อรูปทรงสองรูปเคลื่อนมาอยู่ติดกันก็จะเกิดการสัมผัสกัน ทำให้บริเวณว่างระหว่างรูปทรงหมดลง

3. รูปทรงทับซ้อน (Overlapping) เมื่อเลื่อนรูปทรงหนึ่งให้ล้ำขอบของอีกรูปทรงหนึ่ง การบังกันหรือทับซ้อนจะเกิดขึ้น

4. รูปทรงร่วม (Penetration) รูปทรงร่วมคล้ายรูปทรงทับซ้อน แต่รูปทรงร่วมจะมีรอยเชื่อมต่อไปร่งให้เห็นในส่วนที่ทับกัน

5. รูปทรงผสาน (Union) เกิดขึ้นเมื่อรูปทรงเชื่อมต่อติดกัน และมองไม่เห็นรอยต่อ

6. รูปทรงลบออก (Subtraction) เมื่อรูปทรงหนึ่งซึ่งเป็นรูปทรงที่มองไม่เห็นหรือรูป (Invisible form) ซ้อนอยู่บนรูปทรงที่มองเห็นได้ (Visible form) ส่วนของรูปทรงที่มองเห็นได้จะถูกลบออก

7. รูปทรงรอยเชื่อมต่อ (Intersection) เกิดขึ้นจากรูปทรงที่มองไม่เห็น 2 รูปเชื่อมต่อหรือผสานกัน รอยต่อจะมองเห็นได้ ซึ่งรอยต่อนี้อาจจะมองไม่เห็นโครงสร้างของรูปทรงที่มองไม่เห็นก็ได้

8. รูปทรงทับสนิท (Coinciding) ถ้าเราเคลื่อนรูปทรงสองรูปทรงขนาดเท่ากันให้ทับซ้อนกันสนิท ก็จะมองเห็นเป็นเพียงรูปทรงเดียว (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 17 –19)

4.1.3 สี (Color)

สีเป็นองค์ประกอบที่ทำให้เกิดความรู้สึกรับรู้ทางการเห็น การมองเห็นสีเกิดจากการสะท้อนของแสงไปกระทบกับวัตถุแล้วสะท้อนมาสู่ตา สีมียุทธศิลป์ต่อความรู้สึกและเกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์เป็นอย่างมาก สีทำให้เกิดความรู้สึก ร่าเริง เบิกบาน สดชื่น ผ่อนคลาย หนักแน่น หมองหม่น ฯลฯ ดังนั้นสีจึงมีผลต่องานทัศนศิลป์ นอกจากสีจะแสดงอารมณ์และความรู้สึกในผลงานแล้ว สียังสามารถทำให้เกิดความกลมกลืนหรือความแตกต่าง สีสามารถจัดเน้นให้เกิดจุดเด่น การรวมตัวที่สัมพันธ์ และขัดแย้งกันอย่างมีเอกภาพ ดังนั้นผู้ออกแบบหรือศิลปินควรทำความเข้าใจคุณสมบัติและหลักการใช้สี เพื่อนำไปสร้างสรรค์ศิลปะอย่างเหมาะสม และสื่ออารมณ์ตามความต้องการ

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของสี ไว้ว่า

ทฤษฎีสีหลายต่อหลายทฤษฎีได้แยกคุณสมบัติของสี (Color property) ไว้ 3 คุณสมบัติ คือ สีแท้ (Hue) น้ำหนักสี (Value) และความเข้มของสี (Intensity)

สีแท้ คือ สีเด่นหรือสีบริสุทธิ์สีใดสีหนึ่ง ซึ่งยังมีได้ผสมให้เกิดคำสีต่างออกไป สีแท้แดง หมายถึง สีแดงบริสุทธิ์ที่ปราศจากสีดำ สีขาว หรือสีอื่นใด และเป็นสีพื้นฐาน ซึ่งก่อให้เกิดคุณสมบัติอื่น ๆ ตามมา

น้ำหนักสี คือ สีซึ่งสัมพันธ์กับความเบา – หนัก หรือ อ่อน – แก่ (Lightness or darkness) ของสีใดสีหนึ่ง น้ำหนักสีมีความสัมพันธ์กับระดับสีเทา (Gray scale) ซึ่งไล่จากสีขาวไปสู่สีดำหลายน้ำหนัก อาจจะเป็น 5, 7, 9 น้ำหนัก หรือเป็นสิบเป็นร้อยน้ำหนักก็ได้

ความเข้มของสี เป็นสภาพอิ่มตัวของสี (Saturation) ซึ่งเป็นสภาพบริสุทธิ์ของสี แต่ละสี เป็นสีที่ไม่มีค่าสีเทาเจือปน ถ้ามีค่าสีเทาเจือปนอยู่ก็ถือว่าเป็นสีที่มีความเข้มต่ำ (Low intensity) โดยเฉพาะอย่างยิ่งค่าสีเทา หรือสีเทากลาง (Neutral gray) อันเกิดจากการผสมสีตรงข้าม ผสมกับสีเทา สีขาว หรือสีดำ และสีความเข้มต่ำเหล่านี้ เรียกว่า ค่าสีคล้ำ (tone) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 20 – 21)

โกสุม สายใจ กล่าวถึงจิตวิทยาของสีที่ให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้

สีแดง รุนแรง ตื่นเต้น แข็งแกร่งมีพลัง ร้อนระอุ เห็นชัดเจน กระตุ้นประสาทตา และดึงดูดความสนใจแก่ผู้พบเห็น บางครั้งแสดงถึงพลังอำนาจเมื่อนำมาใช้ร่วมกับสีทอง

สีเหลือง เบิกบาน สว่างสดใส มั่งคั่งสมบูรณ์ กระตุ้นสายตา ไวต่อการมองเห็นของมนุษย์ และเมื่ออยู่ใกล้กับสีอื่น ๆ จะเปล่งพลังต่อสีเหล่านั้น

สีน้ำเงิน เรียบร้อย สงบ อ่างว้างแต่มั่นคง ถ้าใช้ในปริมาณมากจะทำให้รู้สึกเยียบสงบ วังเวง

สีเขียว สงบ ร่มเย็น มีชีวิตชีวา ถ้าใช้ปริมาณมากทำให้รู้สึกอุดมสมบูรณ์ และช่วยให้ประสาทตาและกล้ามเนื้อผ่อนคลายจากความตึงเครียด

สีส้ม เร้าใจ แสบตา กระวนกระวาย โดดเด่น อยู่แนวหน้า

สีม่วง สงบ ภาควงมึ ถ้าใช้ปริมาณมาก ๆ และผสมให้อ่อนลงจะทำให้รู้สึกซึมเศร้า เหงา ผิดหวัง เว้งว้างและลึกลับ น่ากลัว

สีขาว สะอาดตา บริสุทธิ์ แต่ถ้าใช้ปริมาณมากทำให้รู้สึกจืดชืด จำเจ และน่าเบื่อ

สีดำ มืดมิด ลึกลับ เศร้าหมอง น่าเกรงกลัว ความตาย เมื่อใช้กับสีอื่น ๆ จะส่งให้สีอื่นเด่นชัดขึ้น

สีเทา ธรรมดา เรียบร้อย แก่ชรา แต่ถ้าเป็นเสื้อผ้าจะให้ความรู้สึกสง่างาม เข้ากับทุกสีได้

สีน้ำตาล หนักแน่น มั่นคง ถ้าใช้ปริมาณมากหรือสีส่วนรวมของภาพ ทำให้รู้สึกแห้งแล้ง หงอยเหงา (โกสุม สายใจ. 2540 : 51)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึง ความกลมกลืนของสีของเซฟเรล ที่เบอร์เรนได้สรุปไว้ ดังนี้

1. ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง

เซฟเรลกล่าวว่า เราสามารถมองเห็นสีได้อย่างดีก็ต่อเมื่อ สีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกันคล้ายคลึงกัน และเมื่อสีเหล่านั้นตรงข้ามกันหรือตัดกันอย่างรุนแรง สีคล้ายกัน (analogous colors) แสดงคุณภาพของอารมณ์ (emotional quality) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นหรือสีอุ่น เมื่อมีการจัดวางอย่างเหมาะสม ส่วนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามแสดงคุณภาพการมองเห็น (visual quality) โดยการจัดวางสีอ่อนให้ขัดแย้งกับสีเย็น และกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งมีสภาพเป็นรอง

สีใกล้เคียงหรือสีคล้ายกัน คือสีที่สัมพันธ์กันในวงสี ซึ่งสภาพสีเช่นนี้ เราสามารถพบได้ในธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสีรุ้งที่ไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน ม่วง หรือสีเมื่อยามอาทิตย์ตกดิน ก็จะได้ไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง ไปสู่ความมืด เป็นต้น สีจากแสงสว่างสูงสุด (highlight) ไปสู่บริเวณเงาก็จะแสดงลำดับสีในลักษณะสีใกล้เคียงกัน เช่น ดอกกุหลาบแดงก็จะมีบริเวณแสงสว่างที่สุดเป็นสีส้ม และมีสีออกม่วงเพอร์เฟิลในบริเวณเงา

แผนสีกลมกลืน (analogous color schemes) จะแสดงปรากฏการณ์ได้ดีเมื่อมีสีที่เป็นกฎแฉสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นสีขั้นที่หนึ่งหรือสีขั้นที่สองในวงสี เช่น สีแดงกับสีแดงม่วง และสีแดงส้ม หรือสีเขียวกับสีเหลืองเขียว และสีน้ำเงินเขียว เป็นต้น

2. ความกลมกลืนของสีตรงข้าม

จากหลักการการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเซฟเรล สีตรงข้าม หมายถึงสีที่อยู่ตรงข้ามกันในวงจรัสสี หรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม (intensity) ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น คู่สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม สีน้ำเงินก็ผลักดันสีส้มให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้ามสีส้มก็ผลักดันให้สีน้ำเงินเด่นชัดเช่นกัน ถ้าเราจะสังเกตจากธรรมชาติ จะพบว่าดอกไม้สีม่วงมักจะมีสีเหลืองอยู่บริเวณกลางดอก นกหรือผีเสื้อสีน้ำเงินก็มักจะมีจุดสีส้มรวมอยู่ด้วย ซึ่งสีตัดกันเหล่านี้ถ้ารู้จักนำมาใช้ร่วมกันอย่างเหมาะสม ย่อมมีความกลมกลืนและโดดเด่นสวยงาม สีตัดกันจากวงสีแดง เหลือง น้ำเงิน คือ

สีแดงตรงข้ามกับสีเขียว

สีแดงส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินเขียว

สีส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงิน

สีเหลืองส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินม่วง

สีเหลืองตรงข้ามกับสีม่วง

สีเหลืองเขียวตรงข้ามกับสีแดงม่วง

สีตรงข้ามกันระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและขั้นที่สอง จะแสดงปรากฏการณ์ชัดเจนโดยตรงอย่างง่าย ๆ ซึ่งอาจจะต่างกับการรวมตัวของสีระหว่างกลาง (intermediates) เหลืองเขียว น้ำเงินเขียว น้ำเงินม่วง แดงม่วง แดงส้ม เหลืองส้ม ซึ่งอาจจะแสดงนัยและความสวยงามได้ดีกว่า

3. ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้ามหรือสีคู่ประกอบตรงข้าม (split – complements) เป็นความกลมกลืนของสีตรงข้ามในวงสีอีกลักษณะหนึ่ง คือ การใช้สีหลัก (key color) และสีด้านข้างสองด้านของสีตรงข้าม นำมาใช้ร่วมกัน การใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงข้าม จะให้ความสวยงามในอีกลักษณะ เป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้ง ซึ่งลดความกระด้าง

หรือความแข็งแกร่งของสีตรงข้ามแท้ (exact opposite colors) โดยที่สีตรงข้ามแยกทั้งคู่ นั้นสัมพันธ์และขัดแย้งกันอยู่ด้วย ทำให้ความกลมกลืนของสีทั้งหมดมีลีลาของความขัดแย้ง และความสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจ เช่น สีแดงกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว สีแดงกับสีเขียว และสีน้ำเงิน สีสัมพันธ์กับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง เป็นต้น

4. ความกลมกลืนของสีสามเส้า

ความกลมกลืนของสีสามเส้า (triads) เป็นการบูรณาการสีตัดกัน 3 สีในวงสี โดยยึดสีขั้นที่หนึ่ง (primary colors) สีขั้นที่สอง (secondary colors) และสีระหว่างกลาง (intermediate colors) เป็นหลัก มีกลุ่มสีดังนี้

สีขั้นที่หนึ่ง สีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน

สีขั้นที่สอง สีส้ม สีเขียว สีม่วง

สีระหว่างกลาง สีแดงส้ม สีเหลืองเขียว สีน้ำเงินม่วง

สีระหว่างกลาง สีเหลืองส้ม สีน้ำเงินเขียว สีแดงม่วง

ความกลมกลืนของสีสามเส้าระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและสีขั้นที่สอง จะแสดงสภาพตัดกันอย่างเด่นชัดรุนแรง ส่วนสีกลมกลืนสามเส้าของสีตรงกลางทั้ง 2 กลุ่ม ก็จะทำให้ความรู้สึกสดใสรุนแรงในอีกลักษณะหนึ่งเช่นกัน

5. ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม (dominant tint) คือแผนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามกันที่มีค่าสีอ่อน (tint) ทั้งหมด สีค่าอ่อนในที่นี้ เซฟเวิล หมายถึงทั้งสีแท้ที่มีค่าสีอ่อน (hued tint) และสีแท้ที่แปรค่าเป็นสีค่าอ่อน (virgin ตั้งเจริญ. 2535 : 48 – 53)

นอกจากนี้ โกลุ้ม สายใจ ยังได้กล่าวถึง หลักของการใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานกลมกลืนกัน และประสานส่งเสริมซึ่งกัน ไว้ดังนี้

1. การใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานกลมกลืนกัน (Harmony Coloring) เป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสีหนึ่งกับสีอื่น ๆ ซึ่งมีวิธีการและหลักเกณฑ์เกี่ยวกับความกลมกลืนของสีดังต่อไปนี้

1.1 การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว (Total Value Harmony) การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสี สีเดียว หมายถึง การทำให้สี สีเดียวมีค่าหลายน้ำหนักโดยการผสมขาวให้มีน้ำหนักอ่อนลงเป็นสีนวลและผสมสีดำ ให้มีน้ำหนักเข้มขึ้นเป็นสีคล้ำ เพื่อจะได้นำไปใช้ได้หลายน้ำหนัก การใช้สีแบบนี้เป็นการฝึกการใช้สีกลมกลืนอันเป็นพื้นฐานสำหรับการใช้สีแบบอื่น ๆ ต่อไป

1.2 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง (Sympel Harmony) คือ การใช้สีที่วางอยู่ใกล้เคียงกันในวงจรัส เช่น สีแดง สีแสด และสีส้ม เป็นต้น

1.3 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีคู่ผสม (Two Colors and Mixing) หมายถึง การใช้สีคู่ใดคู่หนึ่งผสมกันแล้วได้สีที่สามแล้วนำมาใช้ร่วมกัน เช่น สีแดงผสมกับสีเหลือง จะได้ สีส้ม

1.4 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม (Tonality of Color) หมายถึง การใช้สีที่มีสีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่นปนอยู่ด้วยก็ตาม

1.5 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะของสี (Tone of Colors) หมายถึง การใช้สีวรรณะใดวรรณะหนึ่งในวงจรสี ซึ่งในวงจรสีจะมีสีทั้งหมด 12 สี แบ่งออกเป็นสองส่วน จะได้ส่วนละ 6 สี สีที่มีประกายไปทางสีแดงเรียกว่า วรรณะสีร้อนหรือสีอุ่น (Warm Tone) ได้แก่ สีส้มเหลือง ส้ม ส้มแดง แดงม่วง และสีที่มีประกายไปทางสีน้ำเงิน เรียกว่า วรรณะเย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีเขียวอ่อน สีเขียว เขียวน้ำเงิน น้ำเงิน น้ำเงินม่วง ส่วนสีเหลืองและสีม่วงเป็นสีกลาง อยู่ได้ทั้งสองวรรณะ

1.6 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสีเอกรงค์ (Monochrome) เป็นการสร้างงานจิตรกรรมโดยใช้สีเดียว สีโทนสีเดียว เพื่อให้มองดูแล้วกลมกลืนกันเป็นกลุ่มเดียวกัน หรืออาจจะมียีนอื่นเข้าผสมด้วยแต่ต้องไม่มากนัก ภาพจะดูคล้ายกับการใช้สีแบบสภาพสีส่วนรวม แต่สีเอกรงค์จะดูนุ่มนวลกว่า ในบางครั้ง สีจะต้องถูกลดค่าลงด้วยการผสมสีตรงกันข้ามก่อนแล้วจึงผสมด้วยสีขาว สีดำ หรือเทา เพื่อให้เปล่งประกายเป็นเอกรงค์ได้ชัดเจนและนุ่มนวลขึ้น การใช้สีแบบนี้ สามารถจะกำหนดให้ผลงานแสดงเอกรงค์ของสีใดสีหนึ่งก็ได้ ... ถ้าเป็นภาพเอกรงค์ที่เขียนขึ้นโดยใช้สีเทาเป็นหลักจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เทา (Grisaille) และถ้าใช้สีเหลืองเพียงสีเดียว จะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เหลือง (Cirage)

1.7 การกลับค่าของสี (Discord) หมายถึง การสร้างความแตกต่าง หรือความขัดแย้งที่เหมาะสมได้จังหวะ ส่งเสริมให้สีนำดูขึ้นโดยการผสมสีขาวในสีตรงข้ามทำให้อ่อนลง เช่น การใช้สีวรรณะเย็น สภาพสีส่วนรวมออกเป็นสีน้ำเงิน ถ้าต้องการให้มีความงามที่แปลกขึ้น ให้ใช้สีตรงข้าม คือ สีส้ม แล้วกลับค่าให้อ่อนโดยการผสมสีขาวระบายเป็นส่วนย่อยไม่เกิน 10% ในบางกรณีอาจใช้สีต่างวรรณะกลับค่าได้

2. การใช้สีให้ประสานส่งเสริมกัน (Contrast and Co-ordination Colouring) สีแต่ละสีมีลักษณะเฉพาะมีความแตกต่างกัน สีแต่ละสีตัดกันด้วยตัวมันเอง การรู้จักใช้สีให้ส่งเสริมกัน จะทำให้งานศิลปะมีเสน่ห์ชวนมอง หลักในการใช้สีประสานส่งเสริมกัน มีดังต่อไปนี้

2.1 การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น (Intensity) เป็นการใช้สีให้เกิดการส่งเสริมกันระหว่างสีของส่วนรวมหรือสีของพื้นกับสีของส่วนเด่น โดยให้สีของส่วนเด่น ปรากฏเด่นชัดขึ้นหรือเปล่งพลังของสี (Chroma) ออกมาอย่างเต็มที่ การใช้สีลักษณะนี้จะแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนพื้นและส่วนเด่น หรือจุดสนใจ ซึ่งส่วนที่เป็นพื้นจะส่งเสริมให้ส่วนที่เป็น

จุดเด่นเปล่งพลังชัดเจนขึ้น ส่วนที่เป็นพื้นจึงจะต้องลดค่าของสีลงโดย วิธีการ สีทึบ สีคล้ำ สีหม่น หรือเป็นพื้นสีดำเลยก็ได้ ในขณะที่ส่วนเด่นจะเป็นสีแท้ หรือสีที่สดใสก็ได้ นอกจากนี้ สีบางคู่ยังส่งเสริมกันและกันได้เช่น สีเหลืองอ่อน จะมีพลังเด่นชัดขึ้น สดใสนั้นเมื่อระบายบนพื้นสีน้ำเงินเข้ม

2.2 การใช้สีตรงข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน (Complementary Colors) สีตรงข้าม หมายถึง สีที่อยู่ในตำแหน่งตรงกันข้ามในวงจรัสสี มีทั้งหมด 6 คู่ จะให้ความรู้สึกขัดแย้งกัน การนำคู่สีตัดกันมาใช้ร่วมกันจะทำให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจ และบางครั้งแสดงถึงการแตกหัก การนำไปใช้ให้กลมกลืนหรือส่งเสริมกันต้องใช้ในปริมาณที่ต่างกัน เช่น 90 กับ 10 เปอร์เซ็นต์ หรือ 80 กับ 20 เปอร์เซ็นต์

2.3 การใช้สีสมมูล (Symmetrical Coloring) เป็นการใช้สีโดยแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน ซ้าย – ขวา หรือส่วนบน – ล่าง เมื่อระบายสีลงในด้านใด ให้ระบายสีนั้นลงในด้านตรงกันข้ามด้วย การระบายสีแบบนี้สามารถเลือกใช้ได้หลายสี นับเป็นการใช้สีที่มีความอิสระมากแบบหนึ่ง และจะได้ภาพที่มีสีสดใสประสานส่งเสริมกันอย่างน่าดูยิ่ง โดยมีความสมดุลของทั้งสองด้านเป็นตัวควบคุม

2.4 การใช้สีเป็นคู่ หมายถึง การใช้สีเพียงหนึ่ง หรือสองสี เพื่อให้เกิดความเรียบง่าย ตามลักษณะของงานบางประเภท เช่น งานในวงการธุรกิจ งานออกแบบ ส่วนใหญ่จะใช้เพียง 2 สี หรือสีคู่ใดคู่หนึ่ง ซึ่งอาจตัดกัน หรือใกล้เคียงกันก็ได้ (โกสุม สายใจ. 2540 : 79 – 95)

จากข้อมูลการใช้สีจะเห็นได้ว่า หลักและทฤษฎีในการจัดองค์ประกอบของสีส่วนใหญ่จะเป็นหลักของการจัดสีให้เกิดความกลมกลืนกัน ความกลมกลืนของสี ทำให้องค์ประกอบของภาพเกิดความสัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความกลมกลืนของสีที่เหมือนกันหรือในส่วนของสีคล้ายกันทั้งหมด เป็นส่วนทำให้เกิดความรู้สึกราบเรียบ จืดชืด และขาดชีวิตชีวา ดังนั้นในความกลมกลืนที่โดดเด่นสวยงามของสี คือการสร้างความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้งหรือการตัดกันของสีผสมผสานอยู่ด้วยอย่างพอเหมาะ ภาพผลงานจะกระตุ้นความรู้สึกมีชีวิตชีวา บรรยากาศ และลีลาที่เกิดจากความขัดแย้ง หรือการตัดกันของสีอย่างน่าสนใจ

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงความขัดแย้ง หรือ การตัดกันของสีในหนังสือการออกแบบไว้ว่า

การตัดกันของสีโดยทั่วไปแล้วพิจารณาได้ 2 นัย คือ

1. สีตัดกัน คือ สีที่อยู่ตรงกันข้ามกันในวงสี ที่กำหนดสีแดง เหลือง น้ำเงินเป็นแม่สี สีที่อยู่ตรงข้ามกันจะมีสภาพตัดกัน หรือขัดแย้งอย่างรุนแรง

2. สีสตัดกัน คือ สีที่ไม่มีเนื้อสีผสมอยู่ในกันและกัน หมายถึงว่า จะนำสีใดมาเปรียบเทียบกับก็ตาม ต้องไม่มีเนื้อสีหนึ่งผสมอยู่ในอีกสีหนึ่ง ถ้ามีเนื้อสีหนึ่งสีใดผสมอยู่ จากสภาพของสีตัดกัน จะกลายเป็นสภาพสีกลมกลืนกันทันที

เนื่องจากการใช้สีตัดกัน จะทำให้รู้สึกตื่นตื้นรุนแรงมาก จึงมีผู้เสนอแนะการใช้สีตัดกันให้เป็นเอกภาพได้ดังนี้

- ก. ใช้ปริมาณสีตัดกันให้มากและน้อยต่างกัน
- ข. ใช้ลดทอนสลับกันมาก ๆ
- ค. ใช้เนื้อสีผสมเข้าไปในกันและกัน
- ง. ใช้สีหนึ่งสีใดผสมเข้าไปในสีคู่ที่ตัดกัน

นอกจากการตัดกันของสีแล้ว การตัดกันของน้ำหนักสีก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ภาพเกิดความหนักแน่น และมีจังหวะอย่างเหมาะสม โดยมากแล้วเรามักชื่นชมกับสีจนไม่ได้นึกถึงน้ำหนักที่แฝงอยู่ในเนื้อแต่ละสี น้ำหนักสีเป็นตัวการสำคัญทำให้ภาพหนักแน่นรุนแรง นุ่มนวล สภาพการตัดกันของน้ำหนักสี ถ้าตัดกันมากก็จะทำให้รู้สึกรุนแรง ดูเด็ด ในทางตรงกันข้าม ถ้าน้ำหนักสีตัดกันน้อยจะให้ความรู้สึกกลมกลืน นุ่มนวล สงบ เป็นความรู้สึกมากน้อยต่างกันออกไปตามสภาพการตัดกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 32 – 33)

4.1.4 บริเวณว่างและมีติ (Space and Dimension)

บริเวณว่าง หมายถึง บริเวณว่างที่ล้อมรอบรูปทรง ระยะห่างระหว่างรูปทรง พื้นที่ระนาบว่างเปล่าหรือที่ว่างภายในรูปทรง มีรูปลักษณะเป็น 2 มิติ และ 3 มิติ บริเวณว่างในงานทัศนศิลป์ เป็นบริเวณว่างที่ถูกควบคุมให้ดำเนินไปตามที่ผู้ทำงานศิลปะต้องการ ลักษณะของบริเวณว่างมี 2 ลักษณะ คือ

1. บริเวณว่างจริง (Physical space) หรือบริเวณว่างทางกายภาพ หมายถึง บริเวณว่างที่ปรากฏจริงในงานประติมากรรม หรือสถาปัตยกรรม เป็นบริเวณว่างที่สามารถรับรู้สัมผัสได้ด้วยความเป็นจริงทางกายภาพ มีอากาศอยู่โดยรอบ

2. บริเวณว่างลวงตา (Pictorial space) หมายถึง บริเวณว่างที่ปรากฏในงานจิตรกรรม ศิลปะภาพพิมพ์ เป็นบริเวณว่าง 3 มิติ แสดงความกว้าง ความยาว และความลึกในลักษณะลวงตา บริเวณว่างแบบนี้จะเรียกอีกนัยหนึ่งว่า บริเวณว่างแบบรูปภาพ (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2542 : 41 – 42)

การจัดองค์ประกอบของภาพโดยการนำโครงสร้างส่วนย่อยทางศิลปะต่าง ๆ มารวมกัน มีความประสานสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ การรวมตัวกันของโครงสร้างที่มีขนาด และลักษณะที่แตกต่างกัน ย่อมทำให้เกิดระยะของแต่ละโครงสร้าง มีความตื้นลึก ไกลใกล้ในความรู้สึกลวงของภาพ 2 มิติ หรือที่เรียกกันว่า มิติของภาพ

ชูลุด นิมเสมอ กล่าวว่า มิติของภาพที่ทำให้ภาพ 2 มิติ เกิดความรู้สึกถึงระยะ ของภาพนั้นเกิดจาก

1. ทิศทางของเส้น เส้นขนานกันของภาพจะให้ความรู้สึกเป็น 2 มิติ ส่วนเส้นเฉียง เส้นทะแยงจะรู้สึกว่ามีลึกลงไปในภาพเป็น 3 มิติ ยิ่งเส้นเฉียงนั้นมีลักษณะโค้งจะยิ่งเพิ่มความรุนแรงของที่ว่างในทรงลึกมากขึ้น
2. น้ำหนักอ่อนแก่ ถ้าน้ำหนักตัดกันมากจะรู้สึกว่ายู่ใกล้ ตัดกันน้อยจะรู้สึกว่ายู่ไกลออกไป ถ้ายังมีน้ำหนักกลืนกับพื้นจะรู้สึกอยู่ไกลออกไปมาก
3. ตำแหน่งของรูปทรงในภาพ สิ่งที่อยู่ใกล้ขอบล่างของแผ่นภาพ จะรู้สึกว่ายู่ใกล้ สิ่งที่อยู่ตอนบนของภาพจะรู้สึกว่ายู่ไกล หรือสิ่งที่วางอยู่กลางภาพจะได้รับความสนใจก่อน และรู้สึกว่ายู่ใกล้
4. ความคมชัด เส้นหรือรูปทรงที่มีรูปนอกคมชัด จะรู้สึกว่ายู่ใกล้ เส้นหรือรูปทรงที่พร่าเลือนจะรู้สึกว่ายู่ไกล เส้นหรือรูปทรงที่คมชัดด้านหนึ่งแล้วพร่าเลือนไปอีกด้านหนึ่ง จะให้ความรู้สึกใกล้ไกลในตัวเอง
5. ความซ้อนกัน เส้นหรือรูปทรงที่ซ้อนกัน ส่วนที่ถูกซ้อนจะอยู่ไกล
6. ความจัดของสี เส้นหรือรูปทรงที่มีสีจัดจะรู้สึกว่ายู่ใกล้ สีที่หม่นลงจะถอยไกลเข้าไปในภาพ
7. ความหายบของลักษณะผิว ผิวที่หายบจะรู้สึกว่ายู่ใกล้ ผิวที่ละเอียดจะดูไกลออกไป (ชูลุด นิมเสมอ. 2534 : 86 – 90)

4.1.5 พื้นผิว (Texture)

พื้นผิว ของวัสดุที่ใช้ในงานศิลปะมีความสำคัญต่อความงามในด้านสุนทรียภาพ พื้นผิวจะมีความหมายทั้งในด้านการสัมผัสโดยตรง เช่น การใช้มือลูบคลำสัมผัส ทำให้เกิดความรู้สึก ซึ่งศัพท์ทางวิชาการเรียกว่า Tactile values ถ้าเราสามารถให้ผู้ชมได้สัมผัสกับพื้นผิวจริง ๆ แล้วจะได้ผลสมบูรณ์มาก แต่ถ้าไม่สามารถให้สัมผัสได้ เช่น ภาพเขียนจิตรกรรม อาจจะทำให้พื้นผิวเสียหาย จักษุสัมผัสก็มีส่วนช่วยให้รับรู้ในความงามของงานศิลปะนั้นได้เหมือนกัน สถาปนิกได้ใช้พื้นผิวของวัสดุต่าง ๆ ในการออกแบบอาคาร เช่น ไม้ หิน โลหะ เครื่องเคลือบดินเผา แก้วพื้นผิวเหล่านี้ สถาปนิกไม่เพียงแต่ให้ผู้อยู่อาศัยได้มองได้ชมอย่างเดียวก่อนเท่านั้น แต่ออกแบบและมีความปรารถนาให้ผู้อยู่อาศัยได้สัมผัสเกิดความสุขทางกายและใจด้วย พื้นผิวของงานศิลปะจะเป็นพื้นผิวตามธรรมชาติหรือพื้นผิวที่เกิดจากการปรุงแต่ง เช่น การแกะสลักพื้นผิวของไม้เป็นลวดลายเพื่อให้สัมผัสได้เด่นชัดยิ่งขึ้น ทั้งนี้ศิลปินมีอิสระที่จะจัดทำได้ตามความเหมาะสม สำหรับพื้นผิวในภาพเขียนนั้น อาจจะเป็นพื้นผิวของสี เนื้อสี เนื้อกระดาษ หรือเนื้อผืนผ้าใบที่เขียนประกอบกับลักษณะของการป้ายสีของศิลปินแต่ละคน ซึ่งสามารถป้าย

เป็นสีให้เรียบและขรุขระอย่างไรก็ได้ นอกจากนั้น พื้นผิวในภาพเขียนอาจไม่จำเป็นต้องนูนหรือหยาบตามเนื้อสีและการป้ายของพู่กันเพียงเท่านั้น ศิลปินอาจจะเขียนเป็นลวดลายเป็นรูปร่างต่าง ๆ ประกอบการเขียนภาพ แสดงรายละเอียดก็เป็นการแสดงของพื้นผิวได้เช่นเดียวกัน ฉะนั้นพื้นผิวจึงอาจจะเป็นพื้นผิวที่เป็นจริงตามธรรมชาติ หรือคิดทำขึ้นเองก็ได้ เทคนิคการสร้างพื้นผิวจึงสามารถทำได้หลายทาง โดยทั่วไปแล้ว พื้นผิวของงานศิลปะที่เป็น 2 มิติ เช่น ภาพเขียนนั้นพื้นผิวภาพศิลปะที่เป็น 3 มิติ มักจะใช้พื้นผิวธรรมชาติร่วมกับพื้นผิวที่ทำขึ้น เช่น การสลักให้หยาบ เรียบ ขรุขระ จะให้ผลในด้านความรู้สึกและในด้านการสัมผัสเป็นอันมาก หลักการใช้พื้นผิวนั้น ศิลปินมักจะยึดหลักความเหมาะสมกับหน้าที่ใช้สอยและความงาม (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. 2524 : 28 – 29)

4.2 หลักการทัศนศิลป์

หลักการทัศนศิลป์ หรือที่เรียกว่า หลักการจัดองค์ประกอบศิลป์ หรือโครงสร้างภาพ หมายถึง การนำเอาองค์ประกอบของศิลปะซึ่งประกอบด้วย เส้น สี ลักษณะผิว รูปร่าง รูปทรง ช่องว่าง นำมาจัดรวมกันให้เกิดเป็นผลงานในรูปแบบและโครงสร้างที่เหมาะสม ทำให้เกิดคุณค่าทางความงาม สะท้อนอารมณ์และความรู้สึก ความสะเทือนใจ ศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะควรที่จะต้องมีความรู้ความเข้าใจถึงการจัดโครงสร้างของภาพ หรือหลักการจัดองค์ประกอบศิลปะ เพื่อที่จะนำมาเป็นหลักในการแสดงออกทางความรู้สึก ความคิดและจินตนาการ ตามแนวทางความคิดสร้างสรรค์ของตน

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึง โครงสร้างทางทัศนศิลป์ ว่า

โครงสร้างทางทัศนศิลป์ หรือบางที่เรียกว่าภาษาทางศิลปะ เป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์ และพิจารณางานศิลปะว่ามีความงามและความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด โครงสร้างทางทัศนศิลป์ประกอบด้วยดุลยภาพ (Balance) สัดส่วน (Proportion) ความกลมกลืน (Harmony) ช่วงจังหวะ (Rhythm) และจุดเด่นของงานศิลปะ (Dominance) แต่หลักการเหล่านี้ไม่ได้เป็นหลักเกณฑ์ตายตัวที่จะต้องปฏิบัติตามทุกกรณี เพราะการจัดและการสร้างสรรค์เป็นการแก้ปัญหาซึ่งอาจต้องดัดแปลงปรับปรุงเพื่อให้งานนั้นมีเอกภาพมากที่สุด โครงสร้างทางทัศนศิลป์มีความจำเป็นสำหรับผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เพราะจะทำให้เข้าใจวิธีการจัดภาพ และสร้างภาพที่เหมาะสม มีความงดงามได้สัดส่วน การสร้างสรรค์ผลงานจึงควรอาศัยหลักการของโครงสร้างทางทัศนศิลป์ เข้าช่วย (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 67 – 68)

พีระพงษ์ กุลพิศาล อธิบายถึงความสำคัญของหลักการจัดองค์ประกอบศิลป์ ว่า

หลักการจัดองค์ประกอบ หรือหลักการออกแบบเป็นสิ่งสำคัญต่อผู้ที่พยายามชวนขยายหาคำตอบเกี่ยวกับเรื่องราว “ความงาม” โดยเฉพาะผู้สนใจศิลปะทางด้านทัศนศิลป์ การสร้างความ

พอเหมาะพอดี ให้กับผลงานออกแบบใด ๆ จึงเป็นเรื่องที่ผู้เกี่ยวข้องต้องศึกษาหลักเกณฑ์ และข้อตกลงต่าง ๆ พอสมควร มิฉะนั้นคงจะไม่มีมาตรฐานใด ๆ สำหรับวินิจฉัย วิเคราะห์ผลงานได้ ในอดีต ผู้ศึกษาศิลปะโดยเฉพาะด้านจิตรกรรม ต้องเรียนรู้กฎเกณฑ์เกี่ยวกับ “หลักการจัดภาพ” อันหมายถึงวิธีการที่จะนำรูปต่าง ๆ มาจัดเข้าด้วยกันบนระนาบผิวต่าง ๆ การจัดวางน้ำหนักสีต่าง ๆ การจัดจุดสนใจ ตลอดจนเรื่องของความกลมกลืนต่าง ๆ ล้วนแต่มีหลักต้องยึดทั้งสิ้น

ดังนั้นหลักการจัดองค์ประกอบจึงครอบคลุมถึงหลักเกณฑ์หลาย ๆ อย่าง และถึงจะมีหลักเกณฑ์มากมายเท่าใดก็ตามก็ยังเป็นเรื่องของหลักการจัด เส้น สี ลักษณะผิว รูป และบริเวณว่าง เพื่อให้เกิดเป็นรูปทรงที่ประทับใจตามจุดประสงค์และความรู้สึกที่ต้องการ

ในทางทัศนศิลป์ไม่ได้แบ่งหลักเกณฑ์เรื่องนี้ไว้ตายตัว แต่จะสรุปเป็นหลักสำคัญได้ 3 ประการ คือ

1. ดุลยภาพ (Balance)
2. ความกลมกลืน (Harmony)
3. จุดเด่น (Interesting Point) (พระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 62 – 63)

4.2.1 ดุลยภาพ (Balance)

วิรัตน์ พิชญ์ไพบุลย์ อธิบายความหมายของดุลยภาพ ว่า

ดุลยภาพ คือ การจัดองค์ประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในสภาพสมดุลหยุดนิ่ง หรือทรงตัวได้ ดุลยภาพอาจจะเกิดขึ้นจากรูปลักษณะที่แลเห็น เช่น ประติมากรรม หรือเกิดจากความรู้สึก งานศิลปะที่แสดงการเคลื่อนไหวในทิศทางที่ต่างกันอาจจะให้ความรู้สึกที่จะเกิดดุลยภาพได้ หรือดุลยภาพที่เกิดจากความรู้สึกในเรื่องของสี เช่น สีดำหรือสีเข้ม จะให้ความรู้สึกหนักกว่าสีอ่อนหรือสีขาว ดุลยภาพอาจจะเกิดขึ้นตามแนวนอน (Horizontal Balance) เช่น ภาพภูมิประเทศที่มีดุลยภาพของมวลถ่วงกันพอดี หรือดุลยภาพที่เกิดตามแนวตั้ง (Vertical Balance) เช่น ดุลยภาพของต้นสนที่มีกิ่งก้านถ่วงกันเช่นเดียวกับดุลยภาพของประติมากรรมตามแนวตั้งที่มีองค์ประกอบถ่วงกันพอดี และดุลยภาพตามแนวรัศมี (Radial Balance) เช่น ดอกไม้ที่มีเส้นกลีบพุ่งสู่เกสร (วิรัตน์ พิชญ์ไพบุลย์. 2524 : 44 – 45)

สุชาติ เกาทอง กล่าวถึงดุลยภาพ ว่า

ดุลยภาพ (Balance) มีความหมายที่สอดคล้องกัน คือ ความสมดุล ความคงที่ (Equilibrium) ความผ่อนคลาย (Repose) หมายถึงความเท่ากันหรือการถ่วงเพื่อให้เกิดความเท่ากัน ความเท่ากันนี้อาจจะไม่เท่ากันจริงก็ได้ แต่เท่ากันในความรู้สึกของมนุษย์หรือหมายถึงการจัดองค์ประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในสภาพสมดุล หยุดนิ่ง หรือทรงตัวอยู่ได้

ดุลยภาพอาจพบได้ในธรรมชาติทั่ว ๆ ไป เช่น คนเดินบนสะพานไม้เพื่อจะข้ามคลองที่ต้องพยุงตัวเพื่อไม่ให้เสียการทรงตัวเอียงไปข้างใดข้างหนึ่งและล้มลง ลักษณะอาการเช่นนี้แสดงว่าได้พยายามที่จะทรงตัวให้อยู่ในดุลยภาพ ดุลยภาพแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ

1. ดุลยภาพที่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบสมมาตร (Formal or Symmetrical Balance) ดุลยภาพชนิดนี้จะสังเกตเห็นได้ง่ายในธรรมชาติ เช่น ลักษณะใบหน้าของมนุษย์ซีกซ้ายและซีกขวาจะเหมือนกันทั้งสองด้าน ดุลยภาพชนิดนี้จะพบได้ในศิลปวัตถุจำนวนมาก เช่น ลักษณะองค์พระเจดีย์ โบสถ์ พระปรางค์ เป็นต้น ดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้างจะให้ความรู้สึกในด้านความมั่นคง เกร็งขั้ม และเป็นทางการ

2. ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบอสมมาตร (Informal or Asymmetrical Balance) ดุลยภาพชนิดนี้จะมีลักษณะซีกซ้ายและซีกขวาไม่เหมือนกัน แต่ทรงตัวอยู่ได้ เป็นการจัดวางโดยไม่ยึดถือกฎเกณฑ์ แต่คำนึงถึงหลักการจัดวางดังนี้ การจัดวางที่จุดศูนย์กลาง (Central balance) การจัดวางที่บริเวณเส้นผ่านศูนย์กลาง (Axial balance) การจัดวางตามแนวนอน (linear Balance) การจัดวางที่มีระยะและบริเวณว่าง (Spatial Balance) การจัดวางแบบอาศัยพลังและความเคลื่อนไหว (Dynamic Balance) (สุชาติ เทาทอง. 2539 : 68 – 70)

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวถึงการออกแบบความสมดุลแบบไม่เหมือนกันทั้งสองข้าง ลักษณะต่าง ๆ ว่า

การออกแบบในลักษณะความสมดุลที่ต่างกัน เป็นการออกแบบที่น่าสนใจต่างไปจากลักษณะซ้ายขวาเหมือนกัน คือเป็นสร้างความสมดุลบนพื้นภาพโดยที่ลักษณะซ้ายขวาต่างกัน เช่น

1. ความสมดุลที่เกิดจากน้ำหนัก การออกแบบลักษณะนี้คำนึงถึงน้ำหนัก ซึ่งอาจจะเกิดจากผลรวมของขนาด ลักษณะผิว น้ำหนักสี ฯลฯ ทำให้รู้สึกน้ำหนักซ้ายขวาสมดุลกัน โดยที่รูปทรงซ้ายขวามีลักษณะต่างกัน

2. ความสมดุลที่เกิดจากสิ่งน่าสนใจ การออกแบบในลักษณะนี้เป็นการออกแบบที่กำหนดให้มีสิ่งที่น่าสนใจ (Interesting Point) ด้านใดด้านหนึ่งเป็นตัวดึงดูดน้ำหนัก ขนาด รูปทรง สี ฯลฯ โดยที่ถือว่าสิ่งน่าสนใจนั้นมีน้ำหนักหรือความเด่นอยู่ในตัวของมัน

3. ความสมดุลที่เกิดจากสภาพตัดกัน การออกแบบในลักษณะนี้ เป็นการออกแบบที่คำนึงถึงการตัดกัน (Contrast) ของสีหรือรูปทรงซ้ายขวา ความแตกต่างกันอย่างชัดเจนนั้น ย่อมสร้างความรู้สึกเท่ากันหรือสมดุลกันขึ้นได้ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2526 : 36 – 37)

4.2.2 ความกลมกลืน

การจัดองค์ประกอบในทางศิลปะไม่ว่าจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับ เส้น สี รูปร่างรูปทรง ลักษณะผิว ฯลฯ เมื่อนำมารวมกันอาจจะเกิดความสับสน ขัดแย้งกันอาจเป็นเพราะความหลากหลายขององค์ประกอบ การจัดองค์ประกอบหรือการจัดโครงสร้างของภาพจึงต้องอาศัย

หลักของความสัมพันธ์ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพื่อจะช่วยให้งานศิลปกรรมนั้นดูไม่ขัดตา ดูเป็นระเบียบและมีความเป็นเอกภาพ การจัดภาพจึงต้องอาศัยหลักการจัดในเรื่องของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำเอาองค์ประกอบที่เหมือนกัน คล้ายกัน มาจัดเข้าด้วยกันโดยการจัด ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องขององค์ประกอบในผลงานศิลปะ

มาโนช กงกะนันทน์ กล่าวถึงความหมายของความกลมกลืน ว่า

คำว่า "ความกลมกลืน" หรือความประสานสัมพันธ์ หมายถึง ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่ขัดแย้ง ซึ่งกันและกัน เราจะสังเกตเห็นความประสานสัมพันธ์อยู่โดยทั่วไปในธรรมชาติรอบ ๆ ตัว ส่วนใน ผลงานศิลปะนั้น ความประสานสัมพันธ์เพียงอย่างเดียวบางทีจะทำให้แลดูน่าเบื่อ ดังนั้นในผลงาน ชิ้นหนึ่งนั้น ควรมีความขัดแย้งเจือปนอยู่บ้างเพื่อป้องกันไม่ให้เกิดความเบื่อหน่ายได้ นอกจากนี้ ความกลมกลืนยังทำหน้าที่เป็นตัวกลางช่วยประสานระหว่างความขัดแย้งอย่างเต็มที่กับการซ้ำ ความประสานสัมพันธ์มีอยู่หลายลักษณะ เช่น ความประสานสัมพันธ์ของเส้น รูปร่าง รูปทรง ทิศทาง ขนาด ความเข้ม ลักษณะผิว และสี นอกจากนี้แล้วยังมีความประสานสัมพันธ์ของเนื้อหา ถึงแม้ว่า รูปลักษณะจะไม่สัมพันธ์กันเลย เช่น เรื่องของผืนผ้า หลอดค้าย เข็มเย็บผ้า และกรรไกรสำหรับตัด ผ้า เมื่อนำเอาภาพของเนื้อหาเหล่านี้มารวมกันแล้ว แม้จะมีรูปลักษณะขัดแย้งกันก็ตาม แต่โดย เนื้อหาแล้วสิ่งเหล่านี้มีความประสานสัมพันธ์ซึ่งเป็นแนวทางนำไปสู่ความเป็นเอกภาพได้ (มาโนช กงกะนันทน์. 2538 : 141)

สุชาติ เถาทอง อธิบายความหมาย และลักษณะของการนำเอาความกลมกลืนมาใช้ ในการจัดภาพ ว่า

ความกลมกลืน คือ ความประสานกลมกลืนกันของส่วนมูลฐานที่สำคัญขององค์ประกอบทาง โครงสร้างศิลปะเป็นความพอเหมาะในงานออกแบบที่ดูแล้วสร้างความพอใจไม่ขัดตา ความกลมกลืน เป็นโครงสร้างทางทัศนศิลป์ที่สำคัญและใช้มากในการสร้างสรรค์ให้ดูกลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกันจน เกิดเป็นเอกภาพ (unity)

ความประสานกลมกลืนกันต้องจัดให้พอเหมาะ เพราะถ้ามากเกินไปอาจดูไม่น่าสนใจ หรือ เบื่อหน่ายได้ง่าย แต่ถ้าน้อยเกินไปจะดูขัดตา วิธีที่เหมาะสมคือให้ส่วนรวมหรือส่วนใหญ่กลมกลืนกัน และตัดกันในส่วนน้อย เช่น โครงการระบายสีใช้สีส่วนใหญ่กลมกลืนกัน ใช้สีที่ตัดกันเพียงเล็กน้อย

ความพอเหมาะพอดีทางทัศนศิลป์ไม่สามารถจะอธิบายเป็นตัวเลขวามากน้อยเท่าใดได้ แต่ เป็นเรื่องของความเหมาะสมกลมกลืนด้วยการใช้องค์ประกอบที่คล้ายคลึงกัน เช่น ใช้สิ่งที่มีรูป ลักษณะเหมือนกัน เป็นต้น การสร้างสรรค์ให้เกิดความกลมกลืนในโครงสร้างทางทัศนศิลป์ อาจจะ ทำได้อีกหลายประการ คือ

1. ความกลมกลืนของขนาด (Harmony of Size)
2. ความกลมกลืนของรูปทรงและรูปร่าง (Harmony of Form and Shape)

3. ความกลมกลืนของเส้น (Harmony of Line)
4. ความกลมกลืนของผิว (Harmony of Texture)
5. ความกลมกลืนของสี (Harmony of Color) (สุชาติ เทาทอง. 2536 : 74 – 75)

สมชาย พรหมสุวรรณ ได้กล่าวถึงวิธีการสร้างความกลมกลืน ว่า

เราสามารถทำให้องค์ประกอบศิลป์ มีความกลมกลืนกันได้โดยวิธีการดังต่อไปนี้

1. การทำซ้ำ ๆ กัน (Repetition) องค์ประกอบศิลป์ที่นำมาใช้จะต้องสร้างซ้ำ ๆ กัน รูปร่าง รูปทรงที่เหมือนกันย่อมกลมกลืนกัน
2. การเปลี่ยนแปลงทีละน้อย (Gradual Changes) หมายถึง การสร้างองค์ประกอบศิลป์ ให้มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปทีละน้อย การเปลี่ยนแปลงทีละน้อยทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างนุ่มนวล สายตาจะเคลื่อนจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่งอย่างช้า ๆ ทำให้เราไม่มองเห็นความต่างที่ซ่อนอยู่ภายในภาพนั้น
3. การทำซ้ำขององค์ประกอบศิลป์ชุดใดชุดหนึ่ง (Modulation of Elements) หมายถึงการใช้ องค์ประกอบในบริเวณใดบริเวณหนึ่ง หรือชุดใดชุดหนึ่งทำซ้ำในบริเวณอื่น ๆ
4. การสลับไปมาอย่างต่อเนื่อง (Alternation of Elements) องค์ประกอบศิลป์แม้จะตัดกัน หากนำมาสลับไปมาอย่างต่อเนื่อง สร้างลักษณะซ้ำ ๆ กันขึ้นในภาพเดียวกัน ทำให้เกิดความกลมกลืนกันได้
5. ตัวเชื่อม (Transition) เป็นเหมือนข้อต่อคั่นกลางระหว่างการตัดกันของสิ่งของสองอย่าง ซึ่งสามารถลดความรุนแรงของการตัดกันได้ (สมชาย พรหมสุวรรณ. 2542 : 205 – 207)

วิรุณ ตั้งเจริญ (2539 : 35) กล่าวว่า

ความสัมพันธ์ต่อเนื่อง (Coherence) ซึ่งหมายถึง ความสัมพันธ์ต่อเนื่องของส่วนประกอบ ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น จุด รูปร่าง รูปทรง ลักษณะผิว บริเวณว่าง และสี สิ่งเหล่านี้ต้องมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันเป็นอย่างดี ไม่เพียงแต่นำสิ่งต่าง ๆ มากองรวมกัน แต่การสร้างสรรค์ หรือการออกแบบ จะต้องมีการวางแผน และมีการเลือกสิ่งที่มีสัมพันธ์กันได้อย่างดีมารวมไว้ด้วยกัน ความสัมพันธ์ของ ส่วนประกอบทางศิลปะ มีหลักการจัดภาพด้วยวิธีจัดองค์ประกอบให้มีความคล้ายคลึงกัน มีความซ้ำกัน และมีความต่อเนื่องกัน จะทำให้ภาพเกิดความสัมพันธ์และมีเอกภาพ

เลอสม สถาปิตานนท์ ได้อธิบายถึง เอกภาพที่เกิดจากความซ้ำและความต่อเนื่อง ว่า

สิ่งที่ใช้กันกว้างขวางในการจัดองค์ประกอบให้เกิดมี “เอกภาพ” คือความซ้ำ (Repetition) ซึ่งหมายถึงการจัดองค์ประกอบให้ซ้ำกันไปตามส่วนต่าง ๆ ของงานออกแบบเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่าง ๆ เหล่านั้น องค์ประกอบที่ซ้ำกันอาจจะเป็นได้ทุกสิ่ง ตั้งแต่ สี รูปร่าง ทิศทาง หรือมุมของการจัดองค์ประกอบอื่น ๆ

วิธีที่จะทำให้เกิด “เอกภาพ” คือการนำภาพให้มีความต่อเนื่อง เป็นงานที่ต้องใช้ความสามารถมากกว่าความใกล้ชิด หรือความซ้ำซึ่งเป็นการจัดองค์ประกอบที่ค่อนข้างชัดเจน ความต่อเนื่องที่เป็นธรรมชาติ หมายความว่า การจัดองค์ประกอบให้ต่อเนื่องกัน โดยทั่วไปที่ใช้กันคือ ความต่อเนื่องของเส้น มุม หรือทิศทาง จากรูปทรงหนึ่งไปยังอีกรูปทรงหนึ่ง (เลอสม สถาปิตานนท์, 2539 : 14 – 15)

การจัดโครงสร้างของภาพ โดยใช้หลักของความกลมกลืนเป็นตัวประสานสัมพันธ์องค์ประกอบของภาพที่เหมือนกัน คล้ายกัน เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทำให้ผลงานศิลปกรรมมีระเบียบ ไม่สับสนขัดตา แต่การจัดองค์ประกอบของภาพที่มีแต่ความกลมกลืนมากเกินไปจะทำให้ผลงานมีความรู้สึกราบเรียบ ไม่น่าสนใจ การสร้างสรรค์ผลงานให้น่าดูน่าสนใจ ควรจะแก้ปัญหาความกลมกลืนด้วยการเพิ่มความขัดแย้งในส่วนน้อย เพื่อสร้างความแตกต่างในส่วนใหญ่ของความกลมกลืน ดังจะเห็นได้ว่าภาพผลงานศิลปะส่วนใหญ่ ความขัดแย้งหรือความแตกต่างจะมีส่วนสัมพันธ์กับความกลมกลืน เพื่อสร้างบรรยากาศและความน่าสนใจในภาพผลงานเสมอ

สมชาย พรหมสุวรรณ ได้อธิบายถึงการใช้ความขัดแย้งในการจัดภาพ ว่า

ความขัดแย้ง หมายถึงสภาพขององค์ประกอบศิลปะที่ปรากฏในงานศิลปะมีความขัดแย้งกัน ไม่เป็นไปในทางเดียวกัน ตัดกัน ไม่ลงรอยกัน (Discord) ความขัดแย้งอยู่ตรงข้ามกับความเหมือนกัน (Monotony) ความขัดแย้งสร้างความวุ่นวาย เรียกร้องความสนใจได้ดี งานศิลปะบางครั้งต้องการแสดงภาวะเช่นนี้เพื่อสร้างความน่าสนใจ ในธรรมชาติเราสามารถพบเห็นสภาพความขัดแย้งได้ทั่วไป เช่น สีแดงกับสีเขียวของต้นคริสต์มาส สีสดใสดอกเฟื่องฟ้า หรือความขัดแย้งในรูปแบบอื่น เรา มักไม่ค่อยพบงานศิลปะที่แสดงความขัดแย้งสูงสุด (Very contrast) เพราะทำให้งานดูวุ่นวายสับสนขาดความเป็นเอกภาพได้ การใช้เส้นที่ไม่เหมือนกันในงานเดียวกันจะทำให้เกิดความสับสน เพื่อไม่ให้เกิดความสับสนมากเกินไป ควรใช้เส้นกลุ่มหนึ่งที่มีลักษณะเด่น อีกกลุ่มหนึ่งใช้น้อยกว่าเป็นส่วนเน้น การใช้สีเขียวกับสีแดง เส้นตั้งกับเส้นนอน เส้นสั้นกับเส้นยาว ช่องว่างโตกับช่องว่างเล็ก ลักษณะผิวหยาบกับลักษณะผิวละเอียด รูปร่างโตกับรูปร่างเล็ก หรือน้ำหนักเข้มกับน้ำหนักอ่อน ซึ่งเหล่านี้เป็นคู่ที่ตัดกัน หากนำมาใช้ในงานเดียวกันทั้งภาพจะให้ความขัดแย้งรุนแรงเกินไป จึงควรมีตัวเชื่อมอื่น ๆ ผสมผสานอยู่ด้วยเพื่อลดการตัดกันที่มากเกินไป ทำให้ภาพมีความเป็นหน่วยดีขึ้น (สมชาย พรหมสุวรรณ, 2542 : 209)

4.2.3 จุดเด่น (Interesting Point)

ประเสริฐ ศีลรัตนากล่าวถึงจุดเด่นหรือจุดสนใจไว้ในหนังสือสุนทรียะทางทัศนศิลป์ ว่า

จุดเด่นหรือจุดสนใจ คือ ตำแหน่งหรือบริเวณที่ได้รับการเน้นให้โดดเด่นสะดุดตา หรือมีความสำคัญกว่าบริเวณอื่น ๆ ในภาพที่จัดองค์ประกอบขึ้น การเน้นในส่วนของพื้นที่หรือองค์ประกอบใดก็ตามต้องคำนึงถึงสิ่งที่ต้องการเน้น ความพอเหมาะในการเน้น ปริมาณของการเน้นและจุดที่ต้องการเน้น การเน้นจุดสนใจจะต้องผ่านการวางแผนในการใช้องค์ประกอบทางศิลปะ แต่ละลักษณะมาเป็นอย่างดี ในขณะที่เน้นส่วนประกอบ หรือบริเวณพื้นที่จุดใดจุดหนึ่งเป็นจุดสนใจ องค์ประกอบอื่นก็ต้องจัดให้มีความสำคัญลดหลั่นกันไปตามกำหนดให้มีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกัน จนไม่สามารถแยกขาดจากกันในภาพได้ เพราะถ้าสามารถแยกส่วนประกอบออกจากกันจะทำให้ขาดความเป็นเอกภาพ และทำให้จุดสนใจไม่ได้รับความสนใจอย่างเต็มที่ เนื่องจากมีจุดแบ่งแยกความรู้สึกมาหักเหไปจากจุดสนใจ (ประเสริฐ ศีลรัตนาก, 2542 : 228 – 229)

มาโนช กงกะนันทน์ กล่าวถึงการเน้นที่ทำให้เกิดจุดสนใจ ว่า

การเน้นเปรียบเสมือนหนึ่งในการกล่าวย้าให้เห็นถึงความสำคัญ เพื่อให้เกิดความสนใจในการออกแบบนั้น การเน้นเป็นการสร้างจุดสนใจให้เกิดขึ้น ทำให้สายตาผู้ชมต้องมองไปยังส่วนที่เด่นหรือสะดุดตาที่สุดหลาย ๆ ครั้งด้วยความสนใจ แล้วต่อจากนั้นสายตาก็จะเคลื่อนย้ายไปยังส่วนที่มีความสำคัญรองลงไป ดังนั้นส่วนหรือจุดที่ได้รับการเน้นนั้นควรมีแห่งเดียวเท่านั้น วิธีการเช่นนี้ชาวตะวันตกเรียกว่า Dominance หรือ Principal และ Subordination กล่าวคือ Dominance เป็นส่วนสำคัญ และ Subordination คือส่วนเสริมหรือส่วนรองในการสร้างผลงาน ผู้ออกแบบควรระมัดระวังมิให้เกิดการแข่งขันกันในภาพ โดยสร้างจุดสนใจเพียงแห่งเดียว (มาโนช กงกะนันทน์, 2538 : 144)

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ได้แบ่งการเน้นออกเป็นลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. การเน้นโดยการตัดกัน (Emphasis by Contrast) หมายถึง การกระทำในส่วนประกอบจำนวนหนึ่งมีความแตกต่างไปจากส่วนประกอบอื่น ๆ ทั้งหมด การเน้นในลักษณะนี้มีหลายแบบดังนี้ คือ

1.1 การเน้นด้วยพื้นผิว หมายถึง การใช้พื้นผิวส่วนใหญ่เป็นพื้นผิวละเอียด และเน้นด้วยพื้นผิวหยาบให้ดูเด่นชัดขึ้น ในทำนองเดียวกันอาจกำหนดให้พื้นผิวละเอียดจำนวนหนึ่งปรากฏอยู่บนพื้นผิวหยาบเป็นส่วนใหญ่ก็จะได้ผลเช่นเดียวกัน

1.2 การเน้นด้วยขนาด หมายถึง การเน้นด้วยรูปร่าง หรือรูปทรงที่มีขนาดใหญ่กว่าส่วนประกอบอื่น จะทำให้รูปร่างหรือรูปทรงขนาดใหญ่เป็นจุดเด่น

1.3 การเน้นด้วยสี หมายถึง การใช้สีที่สดใสปรากฏอยู่ร่วมกับสีเข้มหม่น สีที่สดใสจะเป็นจุดเด่น ขณะเดียวกันถ้าใช้สีเข้มจำนวนหนึ่งปรากฏบนพื้นสีอ่อน สีเข้มจะเป็นจุดเด่นเช่นเดียวกัน

1.4 การเน้นด้วยรูปทรง หมายถึง การเน้นด้วยรูปทรงที่มีความแปลกแตกต่างพิเศษไปกว่ารูปทรงอื่น ๆ รูปทรงแปลกก็จะเป็นจุดเด่น หรือการใช้รูปทรงธรรมชาติจำนวนหนึ่งปะปนอยู่กับรูปทรงนามธรรมจำนวนมาก รูปทรงธรรมชาติดีก็จะเป็นจุดเด่น

1.5 การเน้นด้วยน้ำหนัก หมายถึง การใช้น้ำหนักอ่อนหรือสีขาวปรากฏบนพื้นสีดำ สีดำจะช่วยให้สีอ่อนเด่นชัดขึ้น และในขณะเดียวกันถ้าใช้สีดำปรากฏบนพื้นสีอ่อน ก็จะได้ผลสีดำกลายเป็นจุดเด่นเช่นเดียวกัน

2. การเน้นโดยการแยกตัวออกไป (Emphasis by Isolation) หมายถึง การเน้นโดยให้ส่วนประกอบบางส่วนแยกตัวออกมาต่างหาก การเน้นโดยวิธีนี้เป็นการเน้นด้วยการนำรูปร่างรูปทรง ส่วนใหญ่ไปรวมกันอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง รูปร่างหรือรูปทรงที่แยกตัวออกมาจะกลายเป็นจุดเด่น

3. การเน้นโดยการจัดวางตำแหน่ง (Emphasis by Placement) หมายถึง การเน้นที่ผู้ทำงานศิลปะจัดวางตำแหน่งให้อยู่ในที่ที่เหมาะสม การจัดวางตำแหน่งไม่ใช่เป็นการจัดกันด้วยรูปทรงต่าง ๆ แต่อาจใช้เส้น สี รูปร่าง รูปทรง ฯลฯ นำมาจัดวางเน้นให้อยู่ในตำแหน่งที่น่าสนใจ

4. การไม่ปรากฏความเด่นของจุดสนใจ (Absence of Focal point) หมายถึง การไม่เน้นสิ่งใดในภาพให้มีความชัดเจนขึ้นมา ภาพในลักษณะเช่นนี้จะแสดงความกำกวมเป็น 2 นัย และไม่รู้ว่าส่วนใดคือจุดเด่น การสร้างผลงานลักษณะนี้ขึ้นอยู่กับเนื้อหาทั้งหมดเป็นจุดเด่น (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2542 : 92 – 95)

จากข้อมูลข้างต้นเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ สรุปได้ว่า การจัดโครงสร้างของภาพเกิดจากความสัมพันธ์ 2 ส่วน คือ **มูลฐานทัศนศิลป์** กับ **หลักการทัศนศิลป์** ซึ่ง **มูลฐานทัศนศิลป์** ที่ใช้นำมาจัดโครงสร้างภาพ มีดังนี้ 1. **เส้น** การใช้เส้นที่มีความมุ่งหมายในการแสดงออกเพื่อแสดงอารมณ์ และความรู้สึกของเส้นจาก ขนาด ลักษณะ และทิศทางของเส้น ขนาดของเส้น หมายถึง เส้นเล็ก เส้นบาง เส้นหนาหรือเส้นใหญ่ ลักษณะของเส้น ได้แก่ เส้นตรง เส้นโค้ง เส้นคลื่น เส้นฟันปลา ฯลฯ ส่วนทิศทางที่แสดงความรู้สึกของเส้น เช่น เส้นตรง ให้ความรู้สึกแข็งแรง มั่นคง เส้นโค้ง ให้ความรู้สึกเลื่อนไหล นุ่มนวล สบาย และเส้นก้นหอยให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว เติบโต เป็นต้น 2. **สี** ได้แก่การใช้สีกลมกลืนสัมพันธ์กัน

และสีตัดกัน **3. รูปทรง** หมายความว่า รูปทรงจะมีลักษณะ 3 มิติ ที่แสดงความกว้าง ความยาว และความลึก และยังมีรูปทรงอีกลักษณะหนึ่ง คือรูปทรงในสภาพระนาบ ซึ่งเป็นรูปทรงแบนราบ หรือมีลักษณะเป็นพื้นภาพ 2 มิติ แสดงขอบเขตด้วยเส้นเชิงความคิด รูปทรงที่ใช้ในการจัดภาพได้แก่ รูปทรงดัดแปลงจากธรรมชาติ รูปทรงอินทรีย์รูป และรูปทรงเรขาคณิต

4. บริเวณว่างและมีมิติ หมายถึง การจัดบริเวณว่างให้สัมพันธ์กับรูปทรง และระยะตื้นลึก ไกลใกล้ในมิติของภาพ ที่เกิดจากลักษณะของมิติลงที่เกิดจากทิศทางของเส้น น้ำหนักอ่อน – แก่ ตำแหน่งของรูปทรง ความคมชัด การซ้อนกันและความจัดของสี

5. พื้นผิว พื้นผิวมีสองลักษณะ คือ พื้นผิวที่สัมผัสได้โดยตรง เป็นพื้นผิวจริงตามธรรมชาติ และพื้นผิวที่สร้างขึ้นโดยศิลปินเป็นผู้สร้างขึ้น ส่วนพื้นผิวอีกลักษณะคือ พื้นผิวที่เกิดจากการวาด ระบาย ให้เกิดน้ำหนัก หรือรูปร่างที่แตกต่างกันบนระนาบ 2 มิติ

ส่วนหลักการทัศนศิลป์ หรือการจัดโครงสร้างของภาพ หมายถึง การนำเอาองค์ประกอบของศิลปะ นำมาจัดรวมกันทำให้เกิดคุณค่าทาง ความงาม ความเหมาะสม สะท้อนความคิดและจินตนาการ การจัดโครงสร้างของภาพมีหลักการที่สำคัญ 3 ประการดังนี้

ประการแรก คือ ดุลยภาพ หรือความสมดุล เป็นการจัดภาพให้หยุดนิ่ง ทรงตัวได้ หรือเป็นการถ่วงน้ำหนักเพื่อให้เกิดความเท่ากันทั้งสองข้าง ดุลยภาพแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ ดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้าง หรือดุลยภาพแบบสมมาตร และดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันสองข้าง หรือดุลยภาพแบบอสมมาตร

ประการที่สอง คือ ความกลมกลืน หมายถึง การจัดโครงสร้างของภาพที่นำองค์ประกอบส่วนย่อยที่มีลักษณะเหมือนกัน หรือคล้ายกัน นำมาจัดรวมกันจะทำให้เกิดความประสานและสัมพันธ์กัน ไม่ขัดแย้งกันทำให้ผลงานดูไม่ขัดตา หลักการจัดความกลมกลืนที่น่าสนใจ คือ จัดให้ส่วนรวมหรือส่วนใหญ่กลมกลืนกัน และให้มีความขัดแย้งหรือตัดกันในส่วนน้อย การจัดความกลมกลืนทำได้หลายวิธี เช่น การผสานสัมพันธ์ของขนาด รูปร่างรูปทรง เส้น สี พื้นผิว และน้ำหนักอ่อนแก่ นอกจากนี้ การทำให้เกิดความกลมกลืนยังสามารถทำได้ด้วยการทำซ้ำ ๆ กัน การเปลี่ยนแปลงทีละน้อย การสลับไปมาอย่างต่อเนื่อง และการใช้ตัวเชื่อม เป็นต้น

ประการที่สาม คือ จุดเด่น หรือจุดสนใจ หมายถึง ตำแหน่งหรือบริเวณที่ถูกเน้นเป็นพิเศษ ทำให้สะดุดตา มีความสำคัญกว่าบริเวณอื่น การเน้นทำให้เกิดจุดเด่นมีหลายวิธี คือ การเน้นด้วยพื้นผิว การเน้นด้วยขนาด การเน้นด้วยสี การเน้นด้วยรูปทรง การเน้นด้วยน้ำหนัก การเน้นโดยการแยกตัวออกไป และการเน้นโดยการจัดวางตำแหน่ง

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “ศิลปะสื่อผสม : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร และผลงานสื่อผสมของกมล ทัศนาญชลี” นี้ เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยการวิเคราะห์ผลงานของศิลปิน 2 คน จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมในแบบของผู้วิจัย โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.1 ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่าง ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสแตเลชั่นของ ฮวน มิโร ที่สร้างสรรค์ในระหว่างปี ค.ศ. 1940 – 1941 โดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลเอกสาร พบว่าเป็นผลงานที่มีชื่อเสียง และมีอิทธิพลในการสร้างสรรคงานศิลปะต่อศิลปินรุ่นหลังอย่างมากมาย ผลงานชุดคอนสแตเลชั่นของ ฮวน มิโร มีจำนวนทั้งหมด 23 ภาพ เป็นข้อมูลจากหนังสือที่พิมพ์เผยแพร่ปรากฏข้อมูลซึ่งเป็นภาพสี จำนวน 12 ภาพ และเป็นภาพขาว – ดำ จำนวน 11 ภาพ ผู้วิจัยจึงเลือกกลุ่มตัวอย่างที่เป็นภาพสีเพื่อทำการศึกษาวเคราะห์จำนวนทั้งหมด 12 ภาพ ดังนี้

1. Sunrise, 1940

38 x 46 cm. gouache and oil wash on paper

(Butler. 1989 : 111)

2. The Escape Ladder, 1940

40 x 47.6 cm. gouache, watercolor and ink on paper

(Erben. 1993 : 107)

3. People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails, 1940

37.9 x 45.7 cm. gouache on wove paper

(Erben. 1993 : 109)

4. Woman on the Beach, 1940

38.1 x 45.8 cm. gouache and oil wash on paper

(Butler. 1989 : 111)

5. Morning Star, 1940
38 x 46 cm. tempera, gouache, egg. oil wash on paper
(Mink. 1993 : 72)
6. Woman in the Night, 1940
46.3 x 38.1 cm. gouache oil wash on paper
(Trust-e. 2000 : 22)
7. Acrobatic Dancer, 1940
46.3 x 38.1 cm. gouache oil wash on paper
(Trust-e. 2000 : 22)
8. The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain, 1940
38 x 46 cm. gouache and oil wash on paper
(Erben. 1993 : 108)
9. The Poetess, 1940
38.1 x 45.7 cm. gouache and oil wash on paper
(Erben. 1993 : 111)
10. Awakening in the Early Morning, 1941
45.7 x 38.1 cm. gouache and oil wash on paper
(Mink. 1993 : 70)
11. Woman Encircled by the Flight of a Bird, 1941
46 x 38 cm. gouache and oil wash on paper
(Erben. 1993 : 106)
12. Ciphers and Constellations in Love with a Woman, 1941
45.7 x 38.1 cm. gouache and ink on ivory wove paper
(Erben. 1993 : 103)

1.2 ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่าง ผลงานสื่อผสมชุด หนึ่งใหญ่ ที่ใช้สื่อวัสดุจากกระดาษทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ของ กมล ทัศนาบุญชลิ ในระหว่างปี พ.ศ. 2525 – 2532 โดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลพบว่า ผลงานสื่อผสมหนึ่งใหญ่ของ กมล ทัศนาบุญชลิ มีหลายชุด และหนึ่งใหญ่ที่สร้างปี พ.ศ. 2525 – 2532 เป็นผลงานหนึ่งใหญ่ชุดแรกของกมล ที่แสดงรูปแบบในโครงสร้างของหนึ่งใหญ่ที่เป็นสากลอย่างมีเอกลักษณ์และ

โดดเด่น ซึ่งมีอิทธิพลและเป็นจุดเริ่มต้นในการพัฒนาสื่อผสมชุดหนึ่งใหญ่ และชุดอื่น ๆ ที่สร้างชื่อเสียงให้กมลตลอดมา

ผู้วิจัยได้รวบรวมผลงานสื่อผสม ชุดหนึ่งใหญ่ ที่ใช้สื่อวัสดุจากกระดาษทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ของ กมล ทัศนัญชลี ในระหว่างปี พ.ศ. 2525 – 2532 จากสูจิบัตรนิทรรศการศิลปะของกมล ทัศนัญชลีได้จำนวนทั้งหมด 13 ภาพ ผู้วิจัยจึงศึกษาวิเคราะห์ผลงานชุดหนึ่งใหญ่ที่ค้นคว้าได้จำนวนทั้งหมด 13 ภาพ ดังนี้

1. Nang – Yai, 1982

48" x 32" mixed media on handmade paper, wood and acrylic

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี. 2533 : 52)

2. Nang – Yai, 1982

48" x 32" mixed media on handmade paper, wood and acrylic

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี. 2533 : 53)

3. Nang – Yai Buddha's Footprint, 1982

34" x 60" mixed media on handmade paper and wood

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี. 2533 : 54)

4. Nang – Yai Series II # 2, 1983

48" x 34" mixed media on handmade paper and wood

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี. 2533 : 55)

5. Nang – Yai Series II # 3, 1983

30" x 52" mixed media on handmade paper and wood

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี. 2533 : 56)

6. Nang – Yai Series II # 4, 1983

36" x 60" etching on handmade paper with wood and acrylic

(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี. 2533 : 57)

7. Birthday Self – Portrait, 1984

30" x 30" mixed media on handmade paper

(นิทรรศการผลงานย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนัญชลี. 2542 : 85)

8. Nang – Yai Series II # 6, 1984
48" x 36" mixed media on handmade paper, wood and oil
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี. 2533 : 58)
9. Nang – Yai Series II # 7, 1984
36" x 24" mixed media on handmade paper, wood and acrylic
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี. 2533 : 60)
10. Nang – Yai Series II # 8, 1984
32" x 36" mixed media on handmade paper and wood
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี. 2533 : 59)
11. Nang – Yai, 1988
26" x 27" mixed media on handmade paper and wood
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี. 2533 : 70)
12. Nang – Yai, 1988
24" x 32" mixed media on paper and handmade paper
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี. 2533 : 71)
13. Nang – Yai, 1989
16" x 22" mixed media on handmade paper and wood
(นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี. 2533 : 73)

2. วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล

2.1 การศึกษาแหล่งข้อมูล ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสแตเลชั่นของ ฮวน มิโร จำนวน 12 ภาพ โดยผู้วิจัยได้เลือกผลงานเฉพาะที่เป็นภาพสี ด้วยวิธีสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมายจากหนังสือ Miro ผู้เขียน Butler Stephen, หนังสือ Joan Miro 1893 – 1983 : The Man and His Work ผู้เขียน Walter Erben, หนังสือ Joan Miro 1893 – 1983 ผู้เขียน Janis Mink รวมจำนวน 10 ภาพ และจาก Internet จำนวน 2 ภาพ

2.2 การศึกษาแหล่งข้อมูล ผลงานสื่อผสม ชุด ผนังใหญ่ของกมล ทัศนาบุญชลี ที่ใช้วัสดุจากกระดาษทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ จำนวนทั้งหมดที่มีอยู่ในสตูดิโอจิตรกรรม 13 ภาพ โดยวิธีสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมายจาก สตูดิโอจิตรกรรมศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของกมล ทัศนาบุญชลี และสตูดิโอจิตรกรรมศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนาบุญชลี

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 การวิเคราะห์ข้อมูลการศึกษาผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร ผู้วิจัยได้กำหนดการวิเคราะห์ในประเด็น รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และสาระ

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูลการศึกษาผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี ผู้วิจัยได้กำหนดการวิเคราะห์ในประเด็น โครงสร้างของภาพ กลวิธีสื่อวัสดุ และการนำเสนอ

4. การเรียบเรียงบทปริญาณิพนธ์ เรียบเรียงดังนี้

4.1 บทที่ 1 บทนำ

- 4.1.1 ภูมิหลัง
- 4.1.2 ความมุ่งหมายของการวิจัย
- 4.1.3 ความสำคัญของการวิจัย
- 4.1.4 ขอบเขตของการวิจัย
- 4.1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น
- 4.1.6 วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

4.2 บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- 4.2.1 เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานของ ฮวน มิโร
 - ประวัติและผลงานของ ฮวน มิโร
 - ความหมายและความเป็นมาของศิลปะเซอร์เรียลลิสม์
 - ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสแตเลชั่น ของฮวน มิโร
- 4.2.2 เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ กมล ทัศนาญชลี
 - ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ กมล ทัศนาญชลี
 - ประวัติการแสดงผลงาน รางวัลและเกียรติคุณ
 - ผลงานศิลปะสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี

4.2.3 กลวิธีและสื่อวัสดุ

4.2.4 การจัดโครงสร้างของภาพ

4.3 บทที่ 3 การวิเคราะห์ผลงาน

- 4.3.1 การวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร ในประเด็น รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และสาระ

4.3.2 การวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนัญชลี ในประเด็น โครงสร้างของภาพ กลวิธีสื่อวัสดุ และการนำเสนอ

4.4 บทที่ 4 การพัฒนาสร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำผลของการศึกษาวิจัย ผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร และผลงาน
สื่อผสมของ กมล ทัศนัญชลี มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสื่อผสม ตามแนวทางของผู้วิจัย

4.5 บทที่ 5 การสรุป อภิปรายผล

4.6 บรรณานุกรม

ผลการวิเคราะห์

การศึกษาวិเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร มีจำนวน 12 ภาพ ดังนี้

1. ภาพ Sunrise, 1940

Gouache and oil wash on paper. 38 x 46 cm.



ภาพประกอบ 23 Sunrise

2. ภาพ The Escape Ladder, 1940

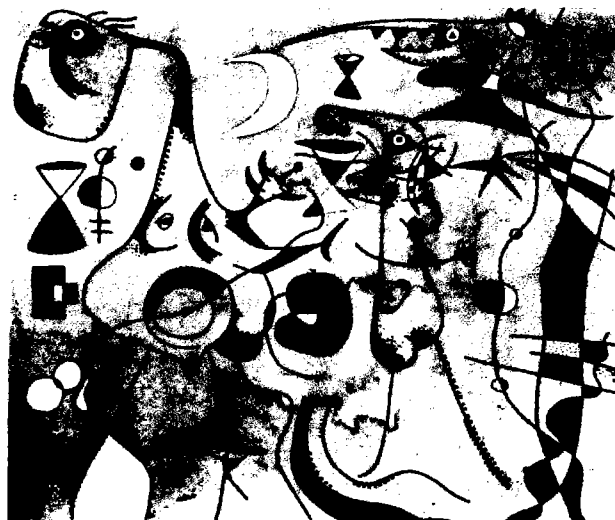
Gouache, watercolor and ink on paper. 40 x 47.6 cm.



ภาพประกอบ 24 The Escape Ladder

3. ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails, 1940

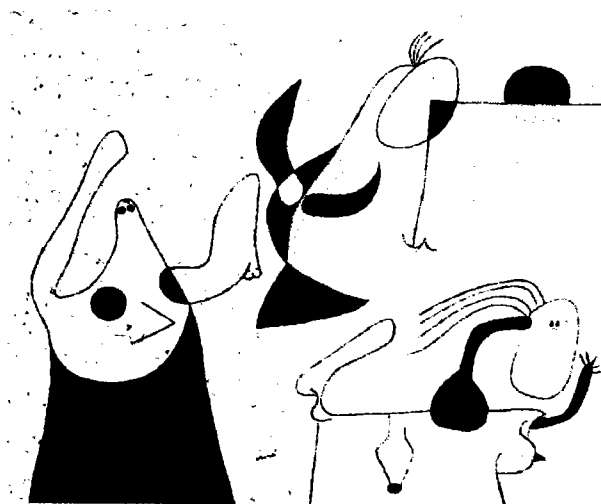
Gouache on wove paper. 37.9 x 45.7 cm.



ภาพประกอบ 25 People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails

4. ภาพ Woman on the Beach, 1940

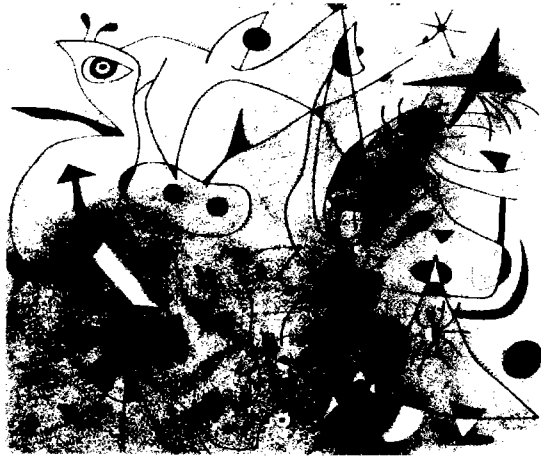
Gouache and oil wash on paper. 38.1 x 45.8 cm.



ภาพประกอบ 26 Woman on the Beach

5. ภาพ Morning star, 1940

Tempera, gouache, egg. Oil wash on paper. 38 x 46 cm.



ภาพประกอบ 27 Morning star

6. ภาพ Woman in the night, 1940

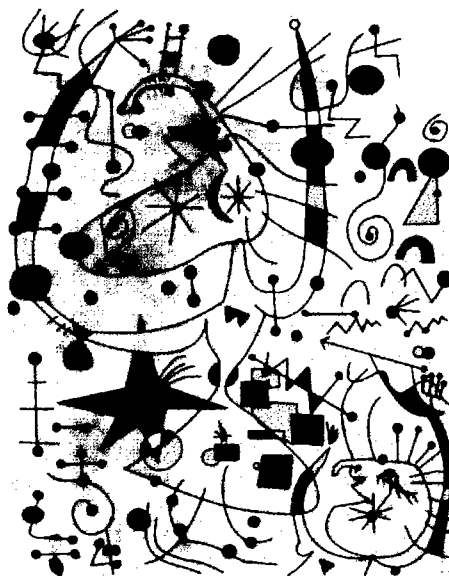
Gouache Oil wash on paper. 46.3 x 38.1 cm.



ภาพประกอบ 28 Woman in the night

7. ภาพ Acrobatic Dancer, 1940

Gouache Oil wash on paper. 46.3 x 38.1 cm.



ภาพประกอบ 29 Acrobatic Dancer

8. ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain, 1940

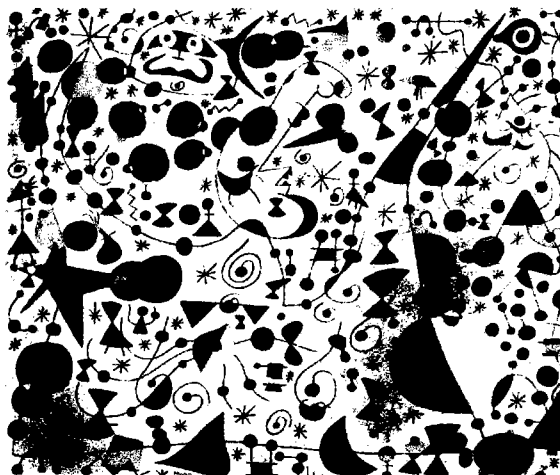
Gouache and oil wash on paper. 38 x 46 cm.



ภาพประกอบ 30 The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain

9. ภาพ The Poetess, 1940

Gouache and oil wash on paper. 38.1 x 45.7 cm.



ภาพประกอบ 31 The Poetess

10. ภาพ Awakening in the Early Morning, 1941

Gouache and oil wash on paper. 45.7 x 38.1 cm.



ภาพประกอบ 32 Awakening in the Early Morning

11. ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird, 1941

Gouache and oil wash on paper. 46 x 38 cm.



ภาพประกอบ 33 Woman Encircled by the Flight of a Bird

12. ภาพ Ciphers and Constellations in Love with a woman, 1941

Gouache and ink on ivory wove paper. 45.7 x 38.1 cm.



ภาพประกอบ 34 Ciphers and Constellations in Love with a woman

ผลของการศึกษาวิเคราะห์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเตเลชัน ของ ฮวน มิโร จำนวน 12 ภาพ วิเคราะห์ตามประเด็นดังนี้

1. สาระของภาพ

การสร้างสรรผลงานจิตรกรรมช่วงแรกประมาณปี ค.ศ. 1913 มิโรทำงานจิตรกรรมตามแนวทางของเซซาน และแวนโก๊ะ ส่วนมากจะวาดภาพทิวทัศน์ของบ้านเกิด เขตมอนทรอจ เมืองบาร์เซโลนา ประเทศสเปน ด้วยมิโรเป็นคนที่มินิสัยรักธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมของหมู่บ้าน นอกจากจะวาดภาพทิวทัศน์แล้วมิโรยังได้วาดภาพคนและภาพหุ่นนิ่งด้วย ต่อมามิโรมีความประทับใจในผลงานของ ปิกัสโซ ซึ่งเป็นจิตรกรที่สร้างสรรค์ผลงานตามแนวคิดของลัทธิคิวบิสม์ และมาติสม์ ที่ทำงานตามแนวคิดของลัทธิโฟวิสม์ จากรูปแบบของผลงานช่วงนี้ มิโรสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้เส้นที่มั่นคงแน่นอน การใช้สีเต็มไปด้วยพลัง แสดงความรู้สึกตื่นเต้น ภาพที่ถ่ายทอดในผลงานก็ยังคงเป็นภาพทิวทัศน์ ภาพคนและภาพหุ่นนิ่ง นอกจากนี้มิโรยังสนใจรูปแบบในผลงานของพอล เกล ที่วาดภาพเหมือนเด็กไร้เดียงสา เป็นการวาดภาพแบบง่าย ๆ บริสุทธ์ (Rathus. 1986 : 433) ช่วงปี ค.ศ.1914 – 1918 เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ศิลปินได้รับผลกระทบในการทำงานศิลปะมาก เพราะขาดวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน และสตูดิโอในการทำงาน สภาพของสงครามทำให้มิโรเกิดความกดดันทางจิตใจอย่างมาก หลังสงครามโลกครั้งที่ 1 อิตาลีพยายามยึดครองยุโรปอีกครั้ง จนทำให้เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปี ค.ศ. 1939 มิโรเกิดความรู้สึกเครียดและหมดหวังในชีวิต และมิโรเชื่อว่า พวกนาซีคงได้รับชัยชนะทุกสิ่งทุกอย่างคงจะแย่งเหมือนจมอยู่ในเหวลึก ทำให้มิโรเข้าร่วมขบวนการกับลัทธิเชอร์เรียลลิสม์ ซึ่งเป็นลัทธิที่มีการแสดงออกเหนือความจริงเพื่อต่อต้านสงคราม มิโรได้วาดภาพรูปแบบใหม่ ผสมผสานความรุนแรงเพื่อต่อต้านนาซี ซึ่งเป็นที่มาของผลงานชุด “คอนสเตเลชัน” (Smith. 1999 : 163)

ภาพเขียนชุด คอนสเตเลชัน ของ ฮวน มิโร สร้างสรรค์จากจินตนาการ และความฝันด้วยการจัดโครงภาพในการใช้เส้น สี และรูปทรงอย่างอิสระและบริสุทธ์ เนื้อหาสาระของภาพแฝงไปด้วยความเลวร้ายของสงคราม โดยการใช้สัญลักษณ์เป็นตัวแทนสื่อสะท้อนถึงอิสระภาพ เช่น การใช้ภาพนกบินอย่างอิสระบนท้องฟ้ากับกลุ่มดาวน้อยใหญ่ ล่องลอยอยู่ในยามค่ำคืน และสัญลักษณ์ของมนุษย์ในสังคมที่สับสนและการต่อสู้ชีวิตในช่วงของสงคราม ซึ่งสาระของภาพมีความแตกต่างกัน ดังต่อไปนี้

1.1 สารของภาพ Sunrise

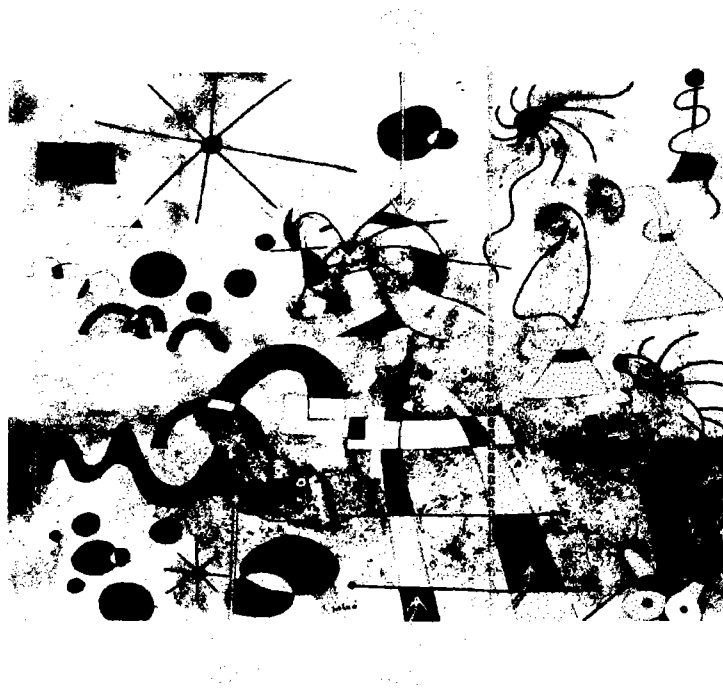


ภาพประกอบ 35 สารของภาพ Sunrise

ผลงานชื่อ Sunrise หรือ “พระอาทิตย์ขึ้น” จากชื่อของภาพได้บอกถึงธรรมชาติยามรุ่งอรุณที่พระอาทิตย์เริ่มขึ้นที่ขอบฟ้า พระอาทิตย์เป็นสัญลักษณ์ของพลัง อำนาจ ความสูงศักดิ์ เป็นสิ่งที่ทุกคนปรารถนา พระอาทิตย์ขึ้นจึงเป็นสัญลักษณ์ของการเกิด ความสว่างไสว พลังอำนาจที่แผ่สู่มนุษยชนและทุกสรรพสิ่งบนพื้นโลก แต่จากภาพเขียนนี้จะเห็นได้ว่าบรรยากาศของภาพหมองหม่น ไม่สดใสเหมือนภาพพระอาทิตย์ที่ส่องสว่างในยามเช้า อาจเป็นเพราะว่ามีไรต้องการแสดงความรู้สึกเจ็บปวดที่ต้องเผชิญอยู่ในภาวะการณ์ที่เลวร้ายของสงคราม โดยใช้สัญลักษณ์รูปแบบใหม่ในการสื่อออกมาคือ การใช้สีพื้นหลังของท้องฟ้าที่มัวหม่น สะท้อนถึงความเลวร้าย ความเจ็บปวดที่ได้รับจากภาวะสงครามของยุโรปในช่วงเวลานั้นได้เป็นอย่างดี รูปทรงร่วมของวงกลมสีดำสองวงที่ซ้อนทับกันและเกิดขอบเขตสีแดง (หมายเลข 1) หมายถึงพระอาทิตย์กำลังขึ้น เป็นการนำเสนอถึงภาพพระอาทิตย์ที่ค่อย ๆ เคลื่อนตัวขึ้นสู่ท้องฟ้าในยามเช้า แต่ดวงอาทิตย์ในภาพ (หมายเลข 2) เป็นสีดำ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงความเศร้า ความตาย เป็นความรู้สึกหมดหวังในชีวิต ภาพนกที่อยู่ส่วนกลางด้านขวา (หมายเลข 3) แสดงถึงความเป็นอิสระและเสรีภาพ รูปทรงข้างบนด้านซ้าย (หมายเลข 4) เป็นรูปทรงที่แสดงถึงคนเพศหญิงมีผมยาวใส่กระโปรง มีวงแขนโค้งเหมือนพระจันทร์ครึ่งเสี้ยว ล่องลอยอยู่บนท้องฟ้า ส่วนรูปทรงสองรูปข้างล่างสุดด้านขวา (หมายเลข 5) หมายถึง ผู้คนที่ได้รับภัยพิบัติจากสงคราม และมีความปรารถนาที่จะบินหนีไปสู่สันติภาพอย่างอิสระเหมือนดังนกและผู้หญิง เมื่อพิจารณาสัญลักษณ์ที่แสดงออกในภาพ สามารถตีความได้ว่า มีไรต้องการนำเสนอสาระในเรื่องความโหดร้ายของภัยสงคราม โดยสื่อด้วยบรรยากาศของสีที่มัวหม่น

สะท้อนถึงความรู้สึกของผู้คนที่ทุกข์ยากและต้องการจะหนีหนีจากโลกของสงคราม ด้วยการใช้ภาพนกเป็นสัญลักษณ์ของความอิสระและเสรีภาพ เพื่อหนีหนีจากโลกของสงคราม แสวงหาสันติภาพและความสงบสุขเหมือนดังภาพผู้หญิงที่อยู่ส่วนบนด้านซ้ายที่ล่องลอยดุจดังหลุดพ้นจากภัยสงครามอันโหดร้ายแล้ว

1.2 สารของภาพ The Escape Ladder

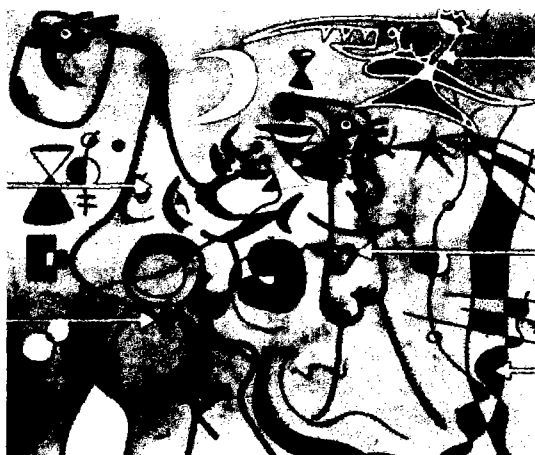


ภาพประกอบ 36 สารของภาพ The Escape Ladder

ภาพ The Escape Ladder หรือภาพ “บันไดเพื่อการหลบหนี” บันไดเป็นเครื่องใช้สำหรับปีนขึ้นไปสูง สำหรับบันได (หมายเลข 1) ที่ปรากฏในภาพเป็นบันไดที่ไม่ค่อยมีความมั่นคงนัก น่าจะเป็นสัญลักษณ์ของการหนีหนีจากโลกที่โหดร้ายของสงคราม เพื่อติดต่อกับสวรรค์ค้นหาอิสระภาพในท้องฟ้า เป็นการประสานเส้นทางจากความจริงสู่ความนิ่มนวล จากการจ้องจำสู่อิสระภาพ การจัดองค์ประกอบของภาพสามารถแบ่งพื้นที่ (เส้นประสีฟ้า) ออกเป็นสองส่วน คือ ด้านซ้ายและด้านขวา ด้านซ้ายเป็นส่วนหนึ่งของท้องฟ้า เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความอิสระเสรี มีรูปทรงสามเหลี่ยม สีเหลี่ยม รูปครึ่งวงกลมคว่ำ รูปทรงกลม รูปพระจันทร์เสี้ยว (หมายเลข 2) รูปประกายดาวสองดวงที่อยู่ส่วนบนและส่วนล่าง และรูปไม้เคียน (หมายเลข 3) กำลังเลื้อยอย่างเชื่องช้าอยู่ด้านล่าง รูปทรงต่าง ๆ ทางด้านซ้าย แสดงถึงการล่องลอยในอากาศอย่างอิสระเสรี ส่วนรูปทรงด้านขวาเป็นสัญลักษณ์ของชีวิตของคนและสัตว์ที่อยู่บนโลกมนุษย์มีความต้องการอิสระภาพ ด้วยการขวนขวายพยายามจะปีนบันไดเดินทางขึ้นไปหาเสรีภาพ และความอิสระของห้วงอากาศในท้องฟ้า ถึงแม้ว่าห้วงบรรยากาศในท้องฟ้า

จะมัวหม่นซึ่งสะท้อนความรู้สึกถึงความเลวร้าย อันตราย และความหม่นหมองโดยมิโรถ่ายทอดด้วยการใช้สัญลักษณ์ในภาพส่วนรวมของสีดำ – สีเทา และสีเหลืองหม่น ทำให้บรรยากาศของภาพสะท้อนความรู้สึกที่เจ็บปวดอย่างทรมาน

1.3 สารของภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails



ภาพประกอบ 37 สารของภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails

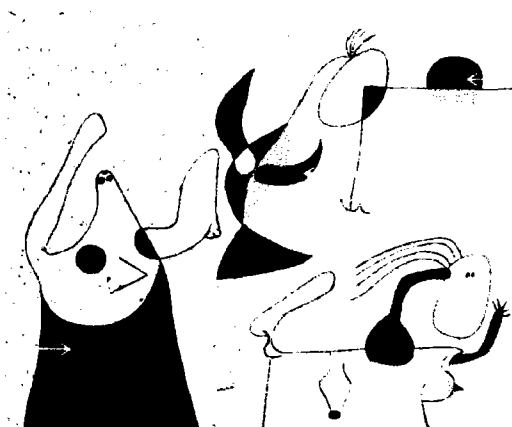
จากชื่อของภาพแปลว่า “คนเดินตามรอยเรืองแสงของหอยทากในตอนกลางคืน” เมื่อกล่าวถึงหอยทาก สามารถรับรู้ได้โดยทั่วไปถึงลักษณะของสัตว์ที่มีชีวิตอยู่ในเปลือกหอยเดินทางด้วยการแผ่เนื้อเยื่อขับเคลื่อนตัวอย่างเชื่องช้า ทั้งนี้สุรินทร์ มัจฉาชีพ ได้กล่าวถึงลักษณะทั่วไปของหอยทากไว้ว่า หอยทากประกอบด้วย หัว คอ เท้า และก้อนอวัยวะภายในมีเปลือกหุ้ม มีหนวด 2 คู่ หัวและเท้าสามารถหดเข้าไปในเปลือกได้ ลักษณะของเปลือกเวียนเป็นเกลียว ทำหน้าที่ปกคลุมอวัยวะภายในหอยทาก เคลื่อนที่ได้โดยการเลื่อนไป (Gliding) ขณะที่เลื่อนไปจะผลิตเมือกช่วยในการหล่อลื่นทางส่วนใต้ของลำตัว เท้าและหนวดไวต่อการสัมผัส มีตารับรู้เกี่ยวกับความเข้มของแสง หอยทากจึงสามารถเดินทางในที่มืด ชอบออกหาอาหารตอนพลบค่ำ หรือเวลากลางคืน อาหารที่ชอบคือใบอ่อนของพืชผักต่าง ๆ

เมื่อพิจารณาจากชื่อของผลงาน และพิจารณาจากภาพประกอบกัน รูปด้านขวาบนคือตัวหอยทาก (รูปทรงเส้นสีแดง หมายเลข 1) ส่วนรูปทรงของเส้นสีดำ และสีแดงแนวดิ่ง (หมายเลข 2) คือ รอยการเคลื่อนตัวที่เรืองแสงของหอยทาก ซึ่งแฮมมอนด์ ได้อ้างคำของเบรอตงที่อธิบายถึงทางเดินของหอยทากในภาพนี้ว่า “ลายเส้นเดินของหอยทากดูเด่น วกวน

บิดเบี้ยว มีทิศทางขึ้นลง และมีความหนาจากการระบายสี” (Hammond. 2000 : 35 – 36) ส่วนรูปทรงรูปใหญ่ด้านซ้าย คือ มนุษย์เพศหญิง (รูปทรงเส้นสีดำ หมายเลข 3) เนื่องจากมีสัญลักษณ์ของอวัยวะเพศ (หมายเลข 4) ให้เห็นอย่างชัดเจน รูปเล็กส่วนกลาง คือ มนุษย์ผู้ชาย มีสัญลักษณ์ของอวัยวะเพศ (รูปทรงเส้นสีน้ำเงิน หมายเลข 5) แสดงให้เห็นเช่นกัน รูปพระจันทร์เสี้ยว แสดงความหมายถึงเวลากลางคืน มิโรใช้สีพื้นหลังเป็นสีฟ้าเข้ม สะท้อนบรรยากาศยามค่ำคืนที่อ้างว้างและเย็นเยือก

เมื่อพิจารณาองค์ประกอบ และสัญลักษณ์ในภาพ สามารถรับรู้ได้ว่า มิโรต้องการถ่ายทอดความคิดให้ผู้คนในยุคนั้น ต้องพยายามต่อสู้ และแสวงหาหนทางในสิ่งที่ถูกต้องดีงาม อย่าหวั่นกลัวต่อความทุกข์ยาก ซึ่งมิโรเปรียบกับชีวิตของหอยทากที่เป็นสัตว์ชั้นต่ำตัวกะจิริด แต่มีความตั้งใจที่จะสร้างสรรค์สิ่งที่ดี หนทางที่เดินไปอาจจะมีอุปสรรค แต่สักวันหนึ่งถ้ามีความพยายาม อุปสรรคเหล่านั้นก็จะหมดไป กลายเป็นโอกาสที่ก้าวไปสู่ความอิสระ ถึงแม้จะดูเหมือนไร้ค่า แต่ก็ยังมีความมุ่งมั่น นับว่าหอยทากเป็นสัญลักษณ์ของนักอุดมคติ หม่อมสาวผู้ต่อสู้เพื่อสร้างสรรค์สังคมอันดีงาม

1.4 สารของภาพ Woman on the Beach



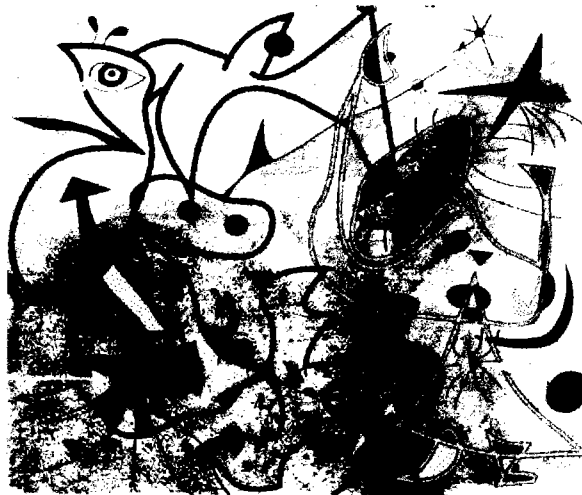
ภาพประกอบ 38 สารของภาพ Woman on the Beach

ภาพ Woman on the Beach หรือ ภาพ “ผู้หญิงบนชายหาด” เมื่อพิจารณาชื่อผลงาน และองค์ประกอบในภาพ จะเห็นได้ว่า เป็นภาพที่แสดงบรรยากาศแห่งความสดชื่น อากาศบริสุทธิ์ที่ได้รับจากทะเล ความผ่อนคลายและความสนุกสนานจากการเดิน วิ่ง เล่น บนหาดทรายสีเหลืองสะอาดตา มีรูปผู้หญิง (หมายเลข 1) ยืนอาบแดดอยู่ริมฝั่งด้านซ้ายและมีรูปทรงคล้ายสุนัขเพศเมีย (หมายเลข 2) ยืนแสดงท่าทางสนุกสนานอยู่ส่วนล่างด้านขวา รูปทรงของปลา (หมายเลข 3) มีท่าทางดีดดี้น หยอกล้อกับพีชในน้ำอย่างเพลิดเพลิน

ส่วนลูกกลมสีแดง – ดำ (หมายเลข 4) คือ ลูกบอลที่ลอยข้ามตาข่าย ซึ่งเป็นกีฬาที่นิยมเล่นกันตามชายหาด

จากข้อมูลที่แสดงออกจากชื่อของภาพ และสัญลักษณ์ที่ปรากฏ แสดงให้เห็นถึงความสุข การพักผ่อน ผู้คนมาผ่อนคลาย มาตากอากาศด้วยความสนุกสนาน ซึ่งเป็นบรรยากาศที่หาได้ยากในช่วงของสงคราม มิโรต้องการถ่ายทอดความคิด ให้ผู้คนมองเห็นถึงความโหดร้ายของการทำลายล้าง ทำลายสังคม ทำลายครอบครัว และทำลายบรรยากาศแห่งความสุขทั้งหลายที่สามารถหาได้ในโลกแห่งสันติภาพ และเพื่อให้ทุกคนหลีกเลี่ยง ยุติการต่อสู้ การแสวงหาผลประโยชน์ด้วยการทำสงคราม แฮมมอนด์ ได้กล่าวว่า เบอริงได้เขียนอธิบายความหมายของภาพนี้ไว้ว่า พื้นทรายที่มีสีเหลืองสะอาดที่เป็นพื้นภาพทั้งหมดนั้น หมายถึงผู้มีอำนาจเหนือทุกสิ่ง ส่วนผู้คน สัตว์ และสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่บนพื้นทราย คือ สิ่งที่บางเบา เปราะ แตกสลายง่าย และทำลายง่าย มิโรเปรียบสิ่งเหล่านี้เหมือนจุกก๊อก (cork) ที่ใช้สำหรับปิดขวด โดยพื้นทราย กล่าวว่า “ฉันเป็นผู้มีอำนาจ ฉันจะทำอะไรพวกเธอก็ได้ ฉันจะทำลายเธอ หรือทำดีกับเธอ หรือทำในรูปแบบไหนก็ได้” ส่วนจุกก๊อก หรือคน สัตว์ สิ่งต่าง ๆ ที่อยู่บนหาดทรายก็ได้ตอบว่า “พวกฉันเป็นคนอ่อนน้อมถ่อมตน เป็นที่รักของทุกคน สามารถทำให้โลกนี้มีความสุขได้ ไม่ทำลายล้างและเข่นฆ่ากัน พวกฉันนั้นดีกว่าพวกที่มีอำนาจ และใช้อำนาจในทางที่ผิด” ซึ่งทั้งสองฝ่ายต่างโต้ตอบกันด้วยเหตุผลของความคิดที่แตกต่างกัน (Hammond. 2000 : 203)

1.5 สารของภาพ Morning star



ภาพประกอบ 39 สารของภาพ Morning star

ภาพ **Morning Star** หรือ “ดวงดาวในยามเช้า” จากชื่อของภาพ ทำให้มองเห็นถึงความสุขสดใส ประกายแสงแวววาวของดาวดวงใหญ่ยามรุ่งอรุณ ดวงดาว (หมายเลข 1) เป็นสัญลักษณ์ของสิ่งงามเด่น ความดี ความงามและความหวัง ซึ่งอยู่มุมขวาด้านบนของภาพ โดยเฉพาะดาวในช่วงเช้าจะมีความสดใส ประกายแสงเจิดจ้า เป็นสัญลักษณ์ของความรอบรู้ ความกว้างไกล ปัญญา ความฉลาด ด้านขวาของภาพมีรูปทรงของผู้หญิงใส่กระโปรง (รูปทรงเส้นสีฟ้า หมายเลข 2) บนใบหน้ามีหลายตา มีทั้งดวงตาที่แสดงความรู้สึกตกใจ และดวงตาที่แสดงความรู้สึกหวาดกลัว วิดกกังวล รูปทรงด้านล่างเป็นรูปทรงของแกะแลบลัน (รูปทรงเส้นสีน้ำเงิน หมายเลข 3) ซึ่งอยู่ในอาการตกใจ รูปทรงส่วนบนซ้ายเป็นรูปนก (รูปทรงเส้นสีเขียว หมายเลข 4) ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการสื่อสาร ความอิสระและเสรีภาพ ดวงตาของนกสะท้อนให้เห็นถึงความมุ่งมั่นที่แฝงไปด้วยความวิตกกังวล

เมื่อดูจากองค์ประกอบในภาพ จะเห็นได้ว่าภาพนี้มีสาระเกี่ยวกับความหวาดกลัว ความวิตกกังวลของชาวบ้านในชนบทที่มีอาชัปกสิกรรม มีความเป็นอยู่ที่ลำบาก ซึ่งสามารถรับรู้ได้ จากภาพผู้หญิงกำลังเลี้ยงแกะ ซึ่งคนเลี้ยงแกะในศาสนาคริสต์ เป็นสัญลักษณ์ของความยากจน ทั้งภาพผู้หญิงและแกะ มีหน้าตาและท่าทางแสดงความหวาดกลัวต่อภัยพิบัติแห่งสงคราม และมีความต้องการกระเสือกกระสนอย่างร้อนรนเพื่อแสวงหาเสรีภาพ โดยมีไรได้ใช้สัญลักษณ์ของนกเป็นสื่อ แต่เป็นสันติภาพที่ไม่ชัดเจน เป็นสันติภาพที่ต้องพยายามดิ้นรนแสวงหา เพราะดวงตาของนกได้บ่งบอกถึงความไม่แน่ใจ แต่ทุกสิ่งทุกอย่างก็ยังมี ความหวัง และสักวันหนึ่งความหวังในความสุข ความอิสระและสันติภาพคงมาถึง ซึ่งเปรียบเสมือนความเจิดจ้าของดวงดาวในยามเช้า

1.6 สาระของภาพ Woman in the night



ภาพประกอบ 40 สาระของภาพ Woman in the night

ภาพนี้ชื่อ “ผู้หญิงกลางคืน” หมายถึง ผู้หญิงที่ทำงานในเวลากลางคืน ตามสถาน
 เจริญและสถานบันเทิงต่าง ๆ อังเดร เบรอตง ได้อธิบายเนื้อหาของภาพนี้ว่า ในช่วงหัวค่ำ
 ฟ้ายจะถูกครอบคลุมไปด้วยความมืด แต่พอช่วงดึกท้องฟ้าเริ่มสว่างไสวไปด้วยแสงของกลุ่มดาว
 ใหญ่น้อยมากมาย กลุ่มผู้หญิงที่ทำงานกลางคืนจะเริ่มออกหากินในเวลาประมาณ 4 ทุ่ม ทำให้
 ยามราตรีเริ่มคึกคักไปด้วยผู้คนเปรียบเหมือนกับกลุ่มดาวที่พร้อมกันส่งประกายแสงออกมา
 บางคืนก็มีคนมาก บางคืนก็มีน้อย และในสังคมกลางคืนส่วนมากจะมีแต่ความสกปรกโสมม
 เต็มไปด้วยอันตราย เหมือนกับมีตัวต่อที่หาโอกาสคอยปล่อยเหล็กในต่อยคน ทำให้ผู้คนเกิด
 ความเจ็บปวดอย่างแสนสาหัส ซึ่งพิกซีย์เหล่านั้นหมายถึง กลุ่มของผู้ชายที่มีอำนาจและอิทธิพล
 คอยปกครองสั่งการ ควบคุมผู้หญิงกลางคืนเหล่านี้ เพื่อหวังผลประโยชน์จากการขายบริการ
 ของพวกเธอ (Hammond. 2000 : 213)

สาระของผลงานชิ้นนี้ สื่อสารถึงความสกปรก ความชั่วร้ายและอันตรายของสังคม
 กลางคืนในช่วงของสงคราม สะท้อนชีวิตที่ไม่มีทางเลือก ต้องดิ้นรนเพื่อเลี้ยงชีพของเหล่าผู้หญิง
 ในสมัยนั้น โดยมีโรวาดรูปทรงที่เป็นสัญลักษณ์ของผู้หญิงและผู้ชายในรูปทรงเดียวกัน (รูปทรง
 เส้นสีน้ำเงิน) เนื่องจากสังคมกลางคืนของผู้หญิงกับผู้ชายมีความสัมพันธ์กัน ผู้ชายคอยควบคุม
 ผู้หญิงให้ทำงานหาเงิน และผู้ชายบางคนก็หาความสุขในเรือนร่างของหญิงบริการ คือ มีความ
 สัมพันธ์ทางเพศ ซึ่งจะเห็นสัญลักษณ์อวัยวะเพศชาย (หมายเลข 1) กระโปรงและอวัยวะเพศ
 หญิง (หมายเลข 2) อยู่ด้วยกัน ส่วนรูปทรงที่อยู่กลางภาพ (หมายเลข 3) คือ ตัวต่อหน้าตา
 ดุดัน มีพิกซีย์สีแดงอยู่ที่ก้นแหลมของมัน เป็นสัญลักษณ์ของพิกซีย์ในยามค่ำคืน นอกจากนี้
 รูปทรงส่วนบนของภาพเป็นสัญลักษณ์ของดวงดาว พระจันทร์ ที่มีประกายแสงสุกสว่าง ซึ่งมีโร
 ใช้สีฟ้า สีเหลือง และสีเขียว ซึ่งเป็นสีที่เย็นตาสื่อถึงความสว่างไสวของท้องฟ้ายามดึก เป็นการ
 ใช้สีตรงข้ามและตัดกันกับสีพื้นของสีน้ำตาลอย่างชัดเจน ในส่วนบริเวณรอบของรูปทรงใหญ่
 ยังมีรูปทรงของนก รูปทรงกลม เส้นโค้ง เส้นหยัก เส้นตรง เส้นเฉียง กระจายอยู่ทั่วไป ซึ่ง
 ทั้งหมดเป็นสัญลักษณ์ของความหลากหลายในสังคมกลางคืน

1.7 สารของภาพ Acrobatic Dancer



ภาพประกอบ 41 สารของภาพ Acrobatic Dancer

ภาพ Acrobatic Dancer หรือ นักเต้นกายกรรม เป็นการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวที่ฉวัดเฉวียน สร้างสรรค์อย่างงดงาม ซึ่งแตกต่างจากการเต้นรำในแบบธรรมดา ผู้เต้นแบบลีลาใหม่จะต้องมีทักษะพื้นฐาน พละกำลังและความคิดสร้างสรรค์ลักษณะผสมผสานแสดงลีลาของความนุ่มนวลและความรวดเร็วที่สวยงาม เปรียบเสมือนการเล่นสเก็ตบนเส้นไหมที่อ่อนช้อย ดั่งขนนกต้องลม ในบางช่วงจังหวะลีลาที่มีความแข็งแกร่งดูพลังม้าที่ควบอย่างคึกคองจนดวงดาวสั่นสะเทือน (Hammond. 2000 : 215)

เมื่อดูจากองค์ประกอบของภาพ จะเห็นรูปทรงผู้หญิงหน้าตาประหลาด (รูปทรงเส้นสีน้ำเงิน) ยืนแสดงลีลาการเต้นรำอยู่กลางภาพ เต้นรำอยู่บนคลื่น (เส้นสีเขียว) อ่อนโค้งอย่างเรียวรา ซึ่งคลื่นของน้ำเปรียบเสมือนคลื่นของชีวิตที่มีความสุขและความทุกข์ มีหลายแง่หลายมุม สัญลักษณ์ของผู้หญิงเต้นรำ ลีลาที่รวดเร็วที่วาดลวดลายอยู่บนคลื่น สื่อถึงการต่อสู้ชีวิตในช่วงวิกฤตของสังคมและสงคราม ที่วิถีชีวิตต้องมีการเปลี่ยนแปลงตามความหลากหลายของเหตุการณ์ ไม่ว่าจะเกิดเหตุการณ์เลวร้ายอย่างไรก็สามารถอดพ้นได้ด้วยไหวพริบ การมีจิตใจที่แน่วแน่มั่งคงจะทำให้สามารถยืนอยู่ในโลกของความมืดมัวอย่างปลอดภัย และสามารถหาหนทางไปสู่ดวงดาวและดวงจันทร์สีขาว (ส่วนบนด้านขวา) ที่เป็นสัญลักษณ์ของความดี ความงาม และความหวัง สัญลักษณ์ของรูปทรงคนถือลูกศรที่หน้าตาเหมือนสัตว์ (รูปทรงเส้นสีฟ้า) รูปทรงวงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม เส้นตรง เส้นโค้ง และเส้นหยัก หมายถึงความหลากหลายของสิ่งที่ดีและไม่ดีที่ปะปนอยู่ในสังคมช่วงนั้น

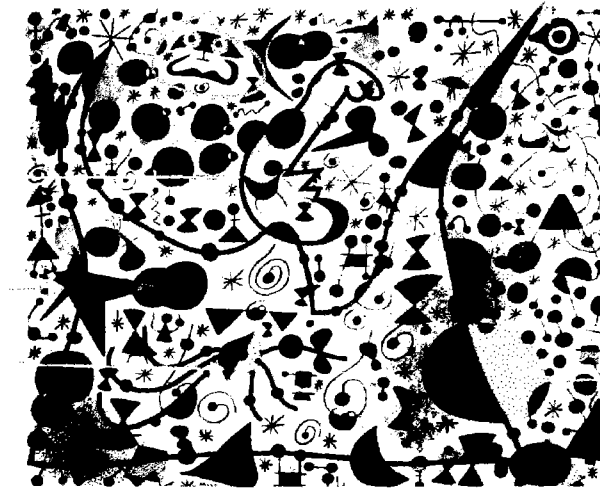
1.8 สารของภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain



ภาพประกอบ 42 สารของภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain

จากชื่อของภาพ หมายถึง “เสียงเพลงของนกไนติงเกลในยามค่ำคืนและในตอนเช้าที่ฝนตก” นกไนติงเกลเป็นนกที่มีขนาดเล็กอยู่ในกลุ่มเดียวกับนกนางเขนและนกเอี้ยง เวลานั้น นกไนติงเกลร้องจะมีเสียงแหลมไพเราะมาก และในบางครั้งก็ร้องเสียงสั้นรัว เมื่อพิจารณาองค์ประกอบและสัญลักษณ์ในภาพมีนกไนติงเกล (รูปทรงเส้นสีฟ้า) บินอยู่ตรงกลางส่วนบน รูปทรงแสดงท่าบินและร้องออกมาด้วยเสียงที่ไพเราะแต่แฝงไปด้วยความโหยหวนอย่างประหลาด ซึ่งรับรู้ได้จากรูปทรงท่าทางของนกที่มีอาการอ่อนระโหยและบรรยากาศที่เศร้าซึมของสีส่วนรวม ในความมืดมัวของบรรยากาศยามเช้าที่อึมครึม รูปทรงของคอนหน้าตาคล้ายตัวใหญ่ (รูปทรงเส้นสีเขียว) ที่อยู่กลางภาพเป็นสัญลักษณ์ของคนที่กำลังท้อแท้ใจ จึงแผ่อิทธิพลเหนือทุกสิ่งแม้แต่ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และดวงดาว โดยมีโรจัดภาพให้คนที่ชอบทำลายล้างแผ่ร่างกายพยายามบังคับดวงอาทิตย์ (หมายเลข 1) ดวงจันทร์ (หมายเลข 2) และดวงดาว (หมายเลข 3) แต่ก็ยังไม่มืด ยังมีแสงสีขาวของดวงอาทิตย์กับดวงจันทร์ และแสงสีแดงของดวงดาวส่องแสงแลบออกมาในบางส่วน ซึ่งแสงที่ไม่ถูกบังคับนั้น หมายความว่า กำลังใจและความหวังที่มีเพียงเล็กน้อยมีหลงเหลืออยู่บ้างในการไขว่คว้าหาอิสรภาพ ความต้องการความสงบในช่วงของสงคราม ซึ่งความหวังและกำลังใจถึงแม้จะมีส่วนน้อยนิด แต่ก็ยังเป็นสิ่งที่ช่วยชโลมใจ ทำให้มนุษย์มีกำลังใจในการต่อสู้กับชีวิต ถ้าไม่มีความหวังและกำลังใจเสียเลย มนุษย์คงท้อถอยและไม่คิดจะต่อสู้อีกต่อไป ส่วนรูปทรงที่อยู่ด้านขวา (รูปทรงเส้นสีน้ำเงิน) เป็นสัญลักษณ์ของมนุษย์ที่ประสบภัยของสงครามและพยายามดิ้นรนต่อสู้เพื่อความหวังในอิสรภาพที่พอจะมีทางเป็นไปได้

1.9 สารของภาพ The Poetess



ภาพประกอบ 43 สารของภาพ The Poetess

ภาพ *The Poetess* หรือ “ความเป็นกวี” หมายถึง ผู้ที่มีสติปัญญา มีความสุนทรี ถักร้อยถ้อยคำสำนวนที่มีความหมาย ถ่ายทอดออกมาเป็นบทกวีที่มีเนื้อหาที่น่าสนใจซึ่งจากภาพจะเห็นผู้หญิง (รูปทรงเส้นสีฟ้า) มีสัญลักษณ์ของอวัยวะเพศ (หมายเลข 1) ยืนร่ายลำน้าของบทกวีอยู่กลางภาพ เธอมีหน้าที่ดูแลสรรพสิ่งบนโลก ให้ความช่วยเหลือแก่โลก ที่มีความสับสนวุ่นวายให้มีสันติภาพและมีความสุขพ้นจากภัยพิบัติจากสงคราม ซึ่งภัยต่างๆ ที่ทำลายความสุขของโลกจะเห็นได้จากสัญลักษณ์ของผู้มีอำนาจหน้าตาดุตัน (รูปทรงเส้นสีส้ม) ที่เป็นผู้ก่อสงครามทำให้ทุกชีวิตเดือดร้อน พระจันทร์ พระอาทิตย์ และดวงดาว (หมายเลข 2) ที่มีสีดำเข้ามาบดบัง ซึ่งหมายถึงการถูกคุกคามเสรีภาพในทุกสรรพสิ่ง และสัญลักษณ์ของความหลากหลายที่คอยจ้องจะทำลายทุกอย่างทุกอย่าง เหมือนกับเม็ดฝนสีดำสกปรกกำลังตกสู่พื้นโลก คือ รูปทรงของวงกลม รูปทรงของเส้นต่างๆ ที่กระจายรายล้อมอยู่ทั่วบริเวณภาพ ท่ามกลางบรรยากาศของสีพื้นภาพสีน้ำตาลคล้ำ ให้ความรู้สึกถึงความหม่นหมอง ความหดหู่ ที่ถูกรอบคลุมด้วยความชั่วร้าย

เมื่อพิจารณาองค์ประกอบและสัญลักษณ์ของภาพจะเห็นว่า ภาพผลงานของมิโรภาพนี้ ต้องการสื่อความหมายให้เห็นถึง การต่อต้านสงครามโดยผู้นำที่มีความเก่งกล้าสามารถคอยสั่งการด้วยสติปัญญา และสามารถควบคุมทุกอย่างทุกอย่างได้เพื่อความสุขของสังคมโลก ซึ่งจะสังเกตได้จากดวงตาของผู้นำที่มุ่งมั่น (หมายเลข 3) การชี้สั่งการเพื่อแก้ปัญหา สร้างความสุข ความสงบ ด้วยสัญลักษณ์ของปลายนิ้วที่เจ็บแหลม (หมายเลข 4) ในการชี้แนะแนวทางที่ถูกต้อง

1.10 สารของภาพ Awakening in the Early Morning



ภาพประกอบ 44 สารของภาพ Awakening in the Early Morning

จากชื่อของภาพ หมายถึง “อาการตกใจตื่นจากภวังค์ในตอนเช้า” เป็นอาการตื่นอย่างน่าใจหาย ตื่นจากเหตุการณ์ที่ไม่นึกไม่ฝันในยามรุ่งสาง ตามปกติการตื่นในยามเช้าจะมีความสดชื่นของบรรยากาศสดใส อากาศบริสุทธิ์ และรับรสความงามของธรรมชาติที่สวยงามของดวงอาทิตย์ที่กำลังขึ้นจากขอบฟ้า เสียงนกร้อง ทุกชีวิตกำลังจะเริ่มทำกิจกรรมประจำวันของตนเอง เมื่อดูจากองค์ประกอบและสัญลักษณ์ในภาพ มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับชีวิตในยามค่ำคืน เป็นชีวิตของการพักผ่อน เทียบเตร่สนุกสนาน มีความสุขในกามารมณ์ และรวมบรรยากาศของยามเช้าที่นำกล้วเติมไปด้วยอันตรายในภาพเดียวกัน โดยมีโรใช้สัญลักษณ์ในการแสดงออก ดังนี้

1. ส่วนของพื้นภาพ สีดำ ดวงจันทร์และดวงดาว เป็นสัญลักษณ์ของเวลากลางคืนที่มีดมัว สีส้ม – แดง เป็นสัญลักษณ์ของความร้อนแรงหรืออันตราย ส่วนสีเหลืองและสีขาวเป็นสัญลักษณ์ของความสว่างในยามรุ่งอรุณที่กำลังมาทดแทนความมืดมิดนั้น
2. รูปคน (รูปทรงเส้นสีฟ้า) ที่อยู่ด้านซ้ายและด้านขวา แสดงท่าทางสนุกสนานในการท่องเที่ยว และเสพสุขในยามค่ำคืน ตามแหล่งบันเทิงต่าง ๆ และอวัยวะเพศ (หมายเลข 1) เป็นสัญลักษณ์ของความสุขในการเสพสม ความรัก
3. รูปคนผู้หญิงที่อยู่มุมซ้ายล่าง (รูปทรงเส้นสีเหลือง) เปลือยกายเห็นอวัยวะเพศชัดเจน และมีเลือดสีแดงที่หัว หมายถึง ความไม่ปลอดภัยของผู้หญิงในยามสงคราม อาจถูกกดขี่ ข่มขืน ได้รับความอันตรายได้ทุกขณะ ส่วนรูปทรงที่อยู่กลางภาพ (รูปทรงสีน้ำเงิน) เป็น

สัญลักษณ์ของคนที่ตกใจตื่นในตอนเช้า เพราะเหตุการณ์ของสงครามที่เกิดขึ้นทำให้ทุกอย่างพังทลาย

4. รูปนก (รูปทรงเส้นสีเขียว) ด้านล่าง เป็นสัญลักษณ์ของการไขว่คว้าหาอิสระและเสรีภาพ นกมีท่าทางตกใจวิตกกังวลในความปลอดภัยต่อชีวิตตนเอง

สาระของภาพสามารถสรุปได้ว่า ช่วงเวลากลางคืน เป็นช่วงเวลาของการพักผ่อน อาจจะพักผ่อนด้วยการนอน การหาความสุขในเรื่องเพศ การเที่ยวเตร่ แล้วจึงกลับมานอนหลับอย่างมีความสุข พอรุ่งเช้าทุกคนกลับต้องตื่นขึ้นมาด้วยความหวั่นวิตกด้วยความกลัว เพราะมีการต่อสู้ โจมตี มีการสูญเสีย มีผู้คนบาดเจ็บ ล้มตาย มีเลือดเพราะสงคราม มีโรคภัยการสื่อให้เห็นถึงความเลวร้ายของสงคราม ว่าทุกครั้งที่มีลมพัดขึ้น ผู้คนต้องหวั่นกลัว ต้องผวาและสั่นสะทกกับวิกฤติของสงครามที่เกิดขึ้น

1.11 สาระของภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird



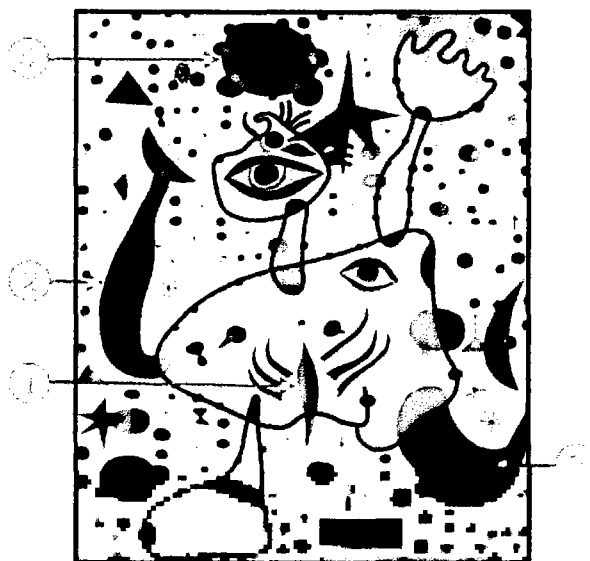
ภาพประกอบ 45 สาระของภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird

ภาพผลงานภาพนี้ เป็นภาพของกลุ่มผู้หญิงที่อยู่ในวงล้อมของนกที่บินอย่างฉวัดเฉวียน จากองค์ประกอบของภาพผู้หญิง 4 คน มีสัญลักษณ์ของกระโปรง และอวัยวะเพศของผู้หญิง สีดำ – แดง (หมายเลข 1) บ่งบอก คนที่ 1 (รูปทรงสีน้ำเงิน) อยู่ข้างบนซ้าย คนที่ 2 (รูปทรงสีเขียว) อยู่ข้างล่างซ้าย คนที่ 3 (รูปทรงสีฟ้า) อยู่ตรงกลางด้านล่าง คนที่ 4 (รูปทรงสีม่วง) อยู่ด้านล่างขวา ทุกคนอยู่ในอาการเร็งระ่า ตื่นเต้น สนุกสนาน กับนกบิน (รูปทรงสีแดง) กำลังบินฉวัดเฉวียน ซึ่งมิไรได้แสดงออกถึงการบินฉวัดเฉวียนด้วยลีลาของ

เส้นโค้งตัดกันไปมาหลายทิศทาง ท่ามกลางบรรยากาศของสีน้ำตาลอ่อนผสมผสานกับสีเขียวมัว สีส้มคล้ำ และสีเทา – ดำ สะท้อนบรรยากาศของความหม่นหมอง ทุกขัระทมิได้อย่างชัดเจน

สาระของภาพนี้ มิโรต้องการนำเสนอกำลังใจ และความหวังในสันติภาพ ความสุขที่เป็นความต้องการของมนุษย์ในช่วงแห่งสงคราม นักที่บินฉวัดเฉวียนเป็นสัญลักษณ์แห่งความหวัง ความอิสระเป็นขวัญและกำลังใจในการต่อสู้ชีวิต ถึงแม้จะทุกข์ยากลำบากอย่างแสนสาหัส แต่สักวันหนึ่งสันติภาพความสงบสุขคงจะมาถึง ทั้งนี้องเดร เบรอตง ได้อธิบายเนื้อหาของภาพนี้ไว้ว่า ภาพนี้เป็นภาพของผู้หญิงที่อยู่ใต้วงล้อมของนกที่บินอย่างฉวัดเฉวียน ผู้หญิงได้รำพันว่า “นกตัวนี้บินวนตามฉันตลอดเวลาในตอนกลางวัน ทำให้ฉันมีความสุขอย่างประหลาด พอถึงตอนเย็นนกก็จะบินหายไป มันเหมือนกับนกได้นำเอาความรู้สึกสดชื่นสมหวังของฉันไปด้วย แต่เมื่อนกบินกลับมาก็ทำให้ฉันมีความสุข” (Hammond. 2000 : 221)

1.12 สาระของภาพ Ciphers and Constellations in Love with a woman



ภาพประกอบ 46 สาระของภาพ Ciphers and Constellations in Love with a woman

ภาพเขียนของมิโรภาพนี้เป็นเรื่องของ กลุ่มดาวและบริวารที่หลงรักผู้หญิง จากโครงสร้างของภาพจะเห็นสัญลักษณ์ของผู้หญิงรูปใหญ่ (รูปทรงเส้นสีน้ำเงิน) มีอวัยวะเพศสีดำ – แดง (หมายเลข 1) อยู่กลางภาพ เป็นผู้หญิงที่มีดวงตาและใบหน้าที่งดงาม รูปทรงหมายเลข 2 และหมายเลข 3 เป็นรูปทรงคล้ายกับปลาฉลาม ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของสิ่งที่มีชีวิตที่อาศัยอยู่บนโลกอย่างอิสระตามวิถีธรรมชาติอย่างมีความสุข ในภาพจะเห็นดาวสีม่วง 2 ดวง พระจันทร์เสี้ยว 1 ดวง และรูปทรงกลม ขนาดเล็กคือสัญลักษณ์บริวารของกลุ่มดาว สีพื้นภาพ

เป็นสีโปร่งใสของสีเหลืองอ่อน สีฟ้า และสีส้ม ให้ความรู้สึกสดชื่นสบาย ส่วนรูปทรงกลมสีดำ – แดงข้างบน (หมายเลข 4) คือดวงอาทิตย์และบริวาร สีส่วนใหญ่จะเป็นสีดำ ซึ่งเป็นสีที่เป็นสัญลักษณ์ของความชั่วร้าย ความโศกเศร้า

เมื่อพิจารณาจากชื่อภาพและสัญลักษณ์ที่มิโรได้นำมาจัดองค์ประกอบแล้ว สามารถตีความได้ว่า มิโรต้องการนำเสนอถึงบรรยากาศของความรัก ความสงบ ความสุขของทุกชีวิตบนโลกที่ปราศจากสงคราม ซึ่งความรัก ความสงบ ความสุขนั้น มิโรถ่ายทอดบรรยากาศด้วยสีที่สื่อถึงความรู้สึกสดชื่น เย็นสบาย ดวงตาแห่งความอímเอม และรูปทรงของปลาที่ว่ายเวียนอย่างสนุกสนาน มีกลุ่มของดวงดาวใหญ่น้อยห้อมล้อมด้วยความรัก และความอบอุ่น แต่ในมุมกลับกันมิโรยังได้แฝงความคิดไว้ว่า สักวันหนึ่งสงครามอาจจะกลับมาเยือนชีวิตแห่งความสุขได้อีก ถ้ามนุษย์ยังปรารถนาในอำนาจ ด้วยการถือจากรูปดวงอาทิตย์ และบริวารที่มี สีดำ-แดง

จากการศึกษาวิเคราะห์สาระของภาพผลงานชุดคอนสเทเลชั่น ทั้ง 12 ภาพ จะเห็นได้ว่า มิโร สื่อสะท้อนสาระของภาพเกี่ยวกับการต่อต้านสงคราม โดยใช้สัญลักษณ์เป็นสื่อในการแสดงออกได้แก่ การใช้รูปนกสื่อถึงความอิสระภาพ การแสวงหาสันติภาพ รูปดวงดาวที่กระจายอยู่ในท้องฟ้าสื่อถึงความหวังและการเดินทาง รูปคนและสัตว์ที่แสดงหน้าตาหน้ากลัว สื่อแสดงถึงความหวาดกลัวและความเลวร้ายของสงคราม รวมถึงการใช้บรรยากาศของสีสื่อแสดงออกถึงความรู้สึกต่าง ๆ จากการศึกษานี้วิเคราะห์ สามารถแบ่งสาระออกเป็น 4 สาระคือ สาระเกี่ยวกับความโหดร้ายและการแสวงหาสันติภาพ สาระเกี่ยวกับความเลวร้ายของสังคม สาระเกี่ยวกับกำลังใจในการต่อสู้เพื่อสันติภาพ และสาระเกี่ยวกับความสุขที่สะท้อนความเลวร้ายของสังคม

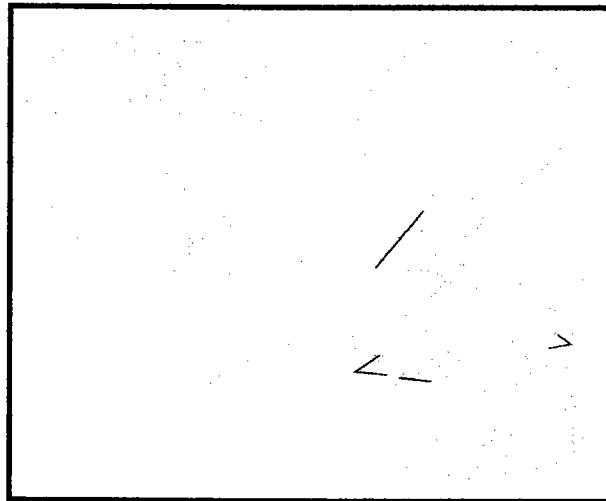
2. รูปแบบ

รูปแบบ หมายถึง การใช้เส้น สี และรูปทรงลักษณะต่าง ๆ นำมาประกอบกันเป็นผลงานศิลปะตามความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะเฉพาะของศิลปิน ซึ่งรูปแบบในผลงานจิตรกรรมชุดคอนสเทเลชั่น ของ ฮวน มิโร มีรูปแบบที่โดดเด่น ดังต่อไปนี้

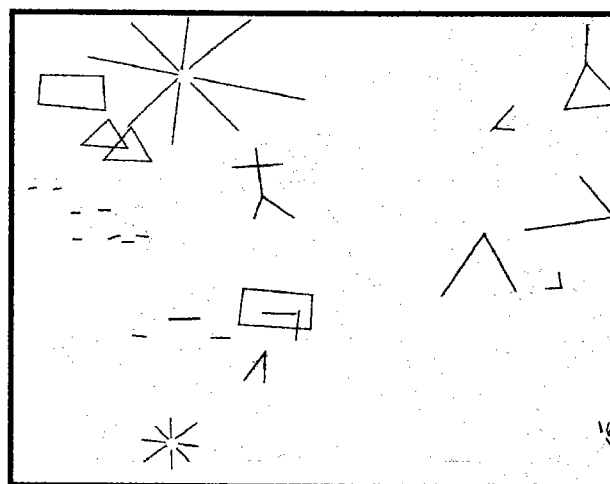
2.1 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานชุดนี้ มิโรใช้เส้นหลายชนิด มีทั้งเส้นที่เกิดขึ้นจริง และเส้นที่เกิดจากขอบของสีนำมาประกอบกันเป็นภาพผลงาน ได้แก่ เส้นโค้ง เส้นตรง เส้นคลื่น เส้นกันหอย เส้นหยักหรือเส้นฟันปลา โดยมีทิศทางของเส้นทั้งทิศทางของแนวราบ แนวตั้ง แนวเฉียง และแนวทแยง ส่วนขนาดของเส้นนั้น มิโรใช้เส้นที่มีขนาดเล็กบางเพียงขนาดเดียว ทำให้องค์ประกอบส่วนรวมของเส้นโปร่งเบาอย่างอิสระ เส้นที่ใช้มากที่สุดคือ เส้นโค้ง เป็นเส้นโค้งที่เขียนอย่างอิสระ และเป็นเส้นโค้งที่ประกอบกันเป็นรูปทรงต่าง ๆ ลักษณะของเส้นโค้งที่ใช้มีความแตกต่างกันหลายลักษณะ คือ เส้นโค้งน้อย เป็นเส้นที่เคลื่อนที่ไปอย่างช้า เปลี่ยนแปลงอย่างเลื่อนไหลต่อเนื่อง เส้นโค้งวงแคบเป็นเส้นที่มีการเปลี่ยนทิศทางที่รวดเร็ว มีพลังเคลื่อนไหวรุนแรง เส้นโค้งของวงกลมเป็นเส้นที่มีทิศทางตายตัวไม่มีการเปลี่ยนแปลง เป็น

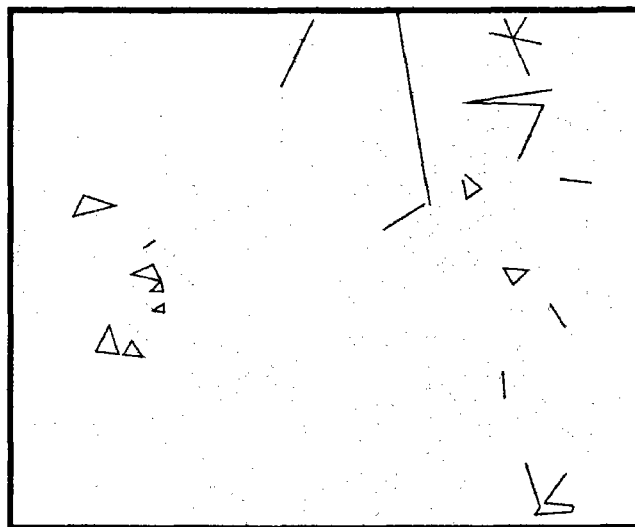
เส้นซ้ำ ๆ ของรูปทรง และเส้นโค้งกันหอย ซึ่งเป็นเส้นที่มี ทิศทางการเคลื่อนไหวในลักษณะการ ขยายตัว และเส้นที่ใช้เป็นส่วนน้อยในภาพคือ **เส้นตรง** ซึ่งมีหลายทิศทาง เช่น แนวราบ แนวตั้ง แนวเฉียง นำมาประกอบกันเป็นเส้นฟันปลา เส้นรัศมี หรือนำมาประกอบกับเส้นตรง ด้วยกันเป็นสี่เหลี่ยม รูปสามเหลี่ยม รูปดาว และนำมาประกอบกับเส้นโค้งเป็นรูปทรงต่าง ๆ ซึ่งการใช้**เส้นโค้ง** (เส้นสีแดง) และ**เส้นตรง** (เส้นสีน้ำเงิน) ประกอบกันจะเห็นได้จากภาพ ประกอบ ดังต่อไปนี้



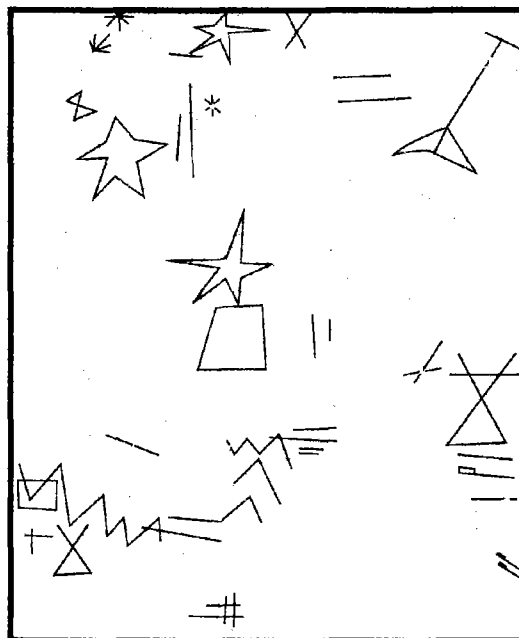
ภาพประกอบ 47 การใช้เส้น ภาพ Sunrise



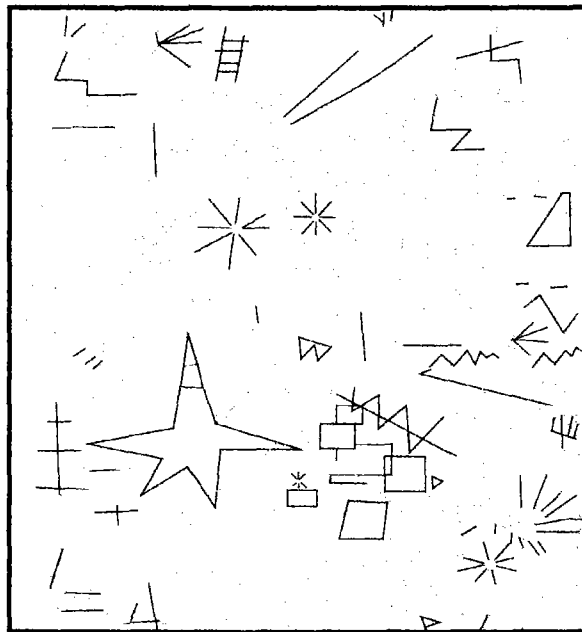
ภาพประกอบ 48 การใช้เส้น ภาพ The Escape Ladder



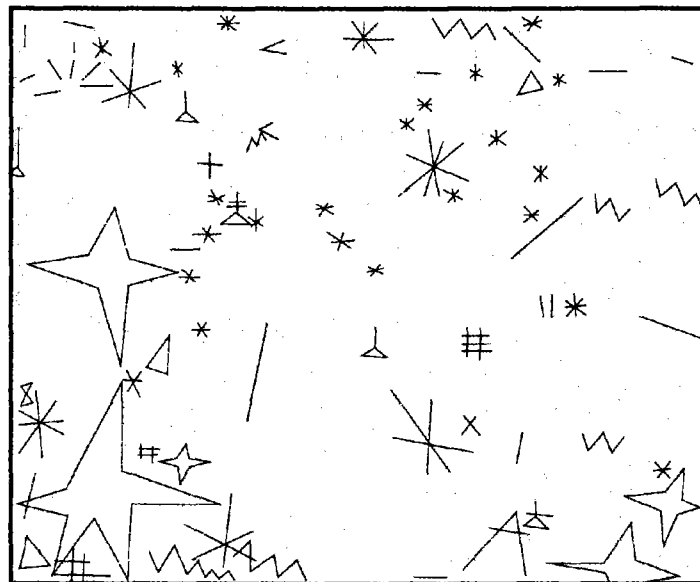
ภาพประกอบ 51 การใช้เส้น ภาพ Morning Star



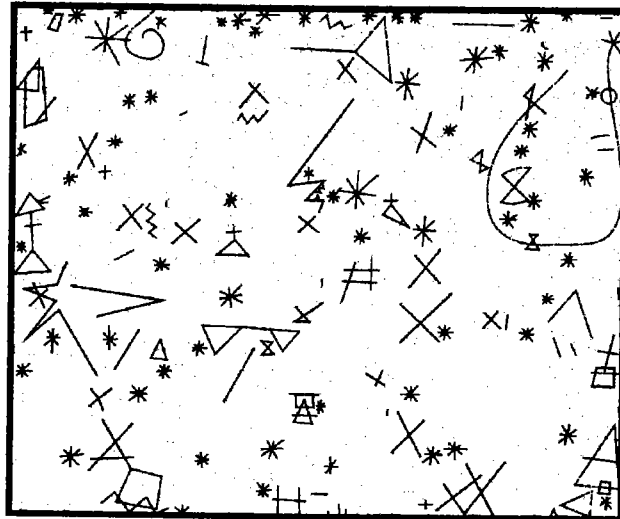
ภาพประกอบ 52 การใช้เส้น ภาพ Woman in the Night



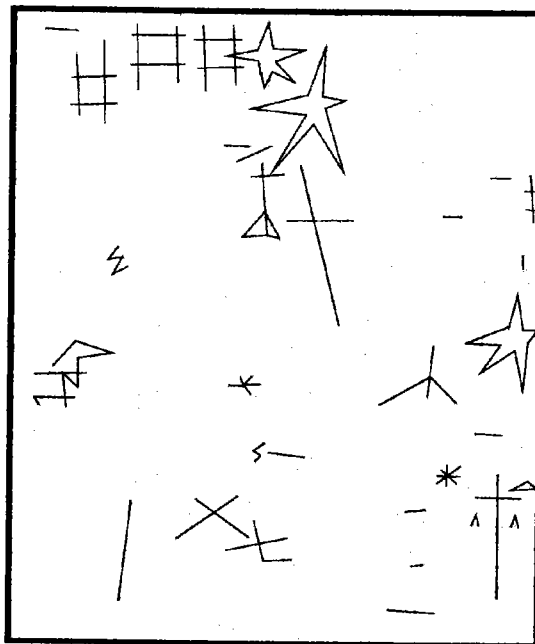
ภาพประกอบ 53 การใช้เส้น ภาพ Acrobatic Dancer



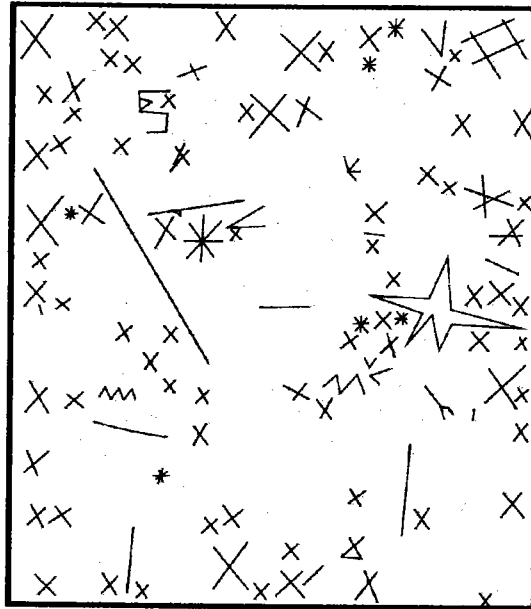
ภาพประกอบ 54 การใช้เส้น ภาพ The Nightingale's Song
at Midnight and Morning Rain



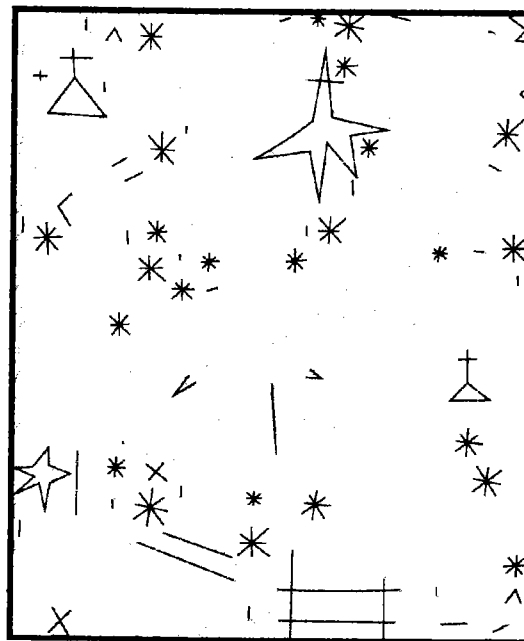
ภาพประกอบ 55 การใช้เส้น ภาพ The Poetess



ภาพประกอบ 56 การใช้เส้น ภาพ Awakening in the Early Morning



ภาพประกอบ 57 การใช้เส้น ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird



ภาพประกอบ 58 การใช้เส้น ภาพ Ciphers and Constellations
in Love with a Woman

2.2 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานชุดนี้ มิโรสร้างรูปทรงโดยใช้เส้นและสีประกอบกัน โดยวาดรูปทรงด้วยเส้นก่อนแล้วจึงระบายสีเรียงตามส่วนต่าง ๆ ของรูปทรง ซึ่งมีรูปทรง 3 รูปแบบดังนี้

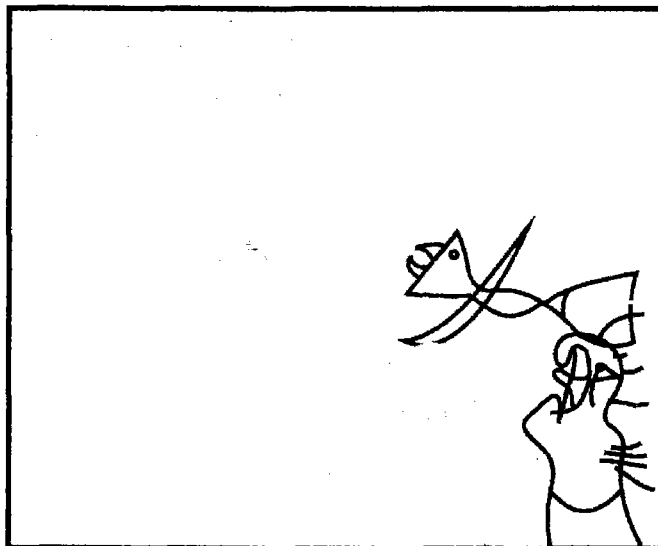
2.2.1 รูปทรงดัดแปลงจากธรรมชาติ (รูปทรงสีแดง สีม่วงและสีน้ำเงิน) มิโรสร้างสรรค์ดัดแปลงรูปทรงขึ้นใหม่ โดยการเลียนแบบจากธรรมชาติเป็นรูปทรงตามจินตนาการความเพ้อฝัน เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวของการต่อต้านความโหดร้ายของสงคราม รูปทรงดัดแปลงจากธรรมชาติที่ปรากฏในภาพมี ภาพคน และภาพสัตว์ **ภาพคน** ของมิโรมีการดัดแปลงและตัดทอนมากจนแทบมองไม่ออกว่าเป็นรูปคน หน้าตาคนของมิโรไม่เหมือนหน้าคนโดยทั่วไป หน้าตาส่วนใหญ่จะเป็นสัตว์ประหลาดที่น่ากลัว ซึ่งไม่สามารถแยกออกได้ว่าเป็นสัตว์ประเภทใด เป็นสัญลักษณ์ที่มิโรใช้สื่อถึงความหวาดกลัวของผู้คนในขณะนั้น ส่วนประกอบที่เห็นได้ชัดว่าเป็นรูปร่างของคน คือโครงสร้างของลำตัวที่มีลักษณะคล้ายมนุษย์ ที่เห็นชัดถึงสัญลักษณ์ของคนที่มีโรวาดคือ จะมีแขนทั้งสองข้าง ส่วนขานั้นจะมีในบางรูป และรูปคนของมิโรจะแบ่งเพศชายกับเพศหญิงโดยจะมีสัญลักษณ์อย่างอื่น เช่น หน้าผู้ชายจะมีหนวด ในภาพ *The Poetess* รูปผู้หญิงใส่กระโปรง ในภาพ *Sunrise*, ภาพ *People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails*, ภาพ *Morning Star*, ภาพ *Woman in the Night*, ภาพ *Acrobatic Dancer* และภาพ *Woman Encircled by the Flight of a Bird* รูปทรงของคนบางรูปมีการดัดแปลงมากจนมองไม่ออกว่าเป็นภาพคน มีเพียงสัญลักษณ์บางอย่างของคนเป็นสิ่งที่บ่งบอก เช่น อวัยวะเพศ และดวงตา ในภาพ *The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain* และภาพ *Ciphers and Constellations in Love with a Woman* ส่วน **ภาพสัตว์** ในภาพมีหลายชนิดคือ นก (หมายเลข 1) ในภาพ *Sunrise*, ภาพ *Morning Star*, ภาพ *The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain*, ภาพ *Awakening in the Early Morning* และภาพ *Woman Encircled by the Flight of a Bird* ไส้เดือน (หมายเลข 1) ในภาพ *The Escape Ladder* ปลา (หมายเลข 1) ในภาพ *People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails* หมา (หมายเลข 2) ในภาพ *People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails* และแพะ (หมายเลข 2) ในภาพ *Morning Star*

2.2.2 รูปทรงอินทรีรูป (รูปทรงสีเขียวอ่อน) เป็นรูปทรงที่แสดงเส้นโค้งโค้งอิสระแสดงภาพเส้นไหลงอกงามเปลี่ยนแปลง มิโรใช้รูปทรงอินทรีรูปเป็นส่วนน้อยในบางภาพ คือภาพ *The Escape Ladder*, ภาพ *Woman on the Beach*, ภาพ *Acrobatic Dancer*, ภาพ *Awakening in the Early Morning* และภาพ *Ciphers and Constellations in Love with a Woman*

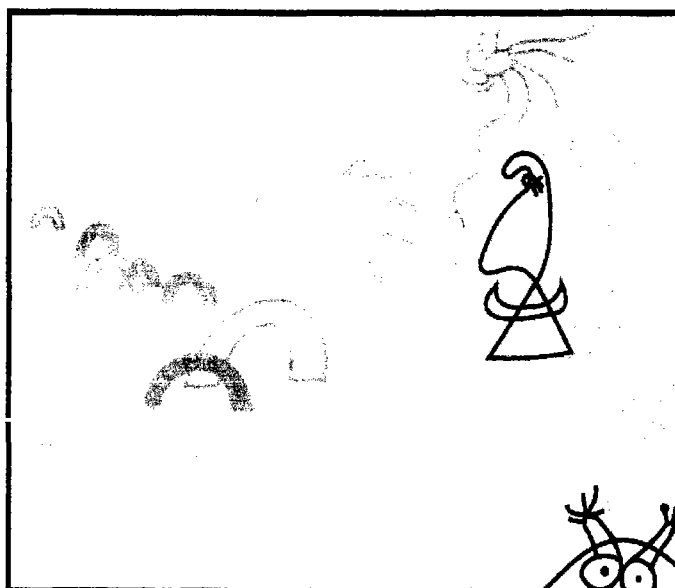
2.2.3 รูปทรงเรขาคณิต (รูปทรงสีฟ้า) เป็นรูปทรงที่เป็นโครงสร้างอย่างเรขาคณิตของรูปสามเหลี่ยม สีเหลี่ยม และวงกลม มิโรใช้รูปทรงเรขาคณิตประกอบในทุกภาพของผลงาน

ชุดนี้ ส่วนใหญ่จะเป็นรูปวงกลม และใช้รูปสามเหลี่ยม รูปสามเหลี่ยมคว่ำและหงายที่มุมแหลมชนกัน รูปสี่เหลี่ยม ประกอบกับรูปทรงส่วนรวมของวงกลม นอกจากนี้มีโรยังใช้รูปทรงที่มีพื้นฐานมาจากรูปทรงเรขาคณิตคือ รูปดาว รูปพระจันทร์ และรูปสามเหลี่ยมจากเส้นโค้ง

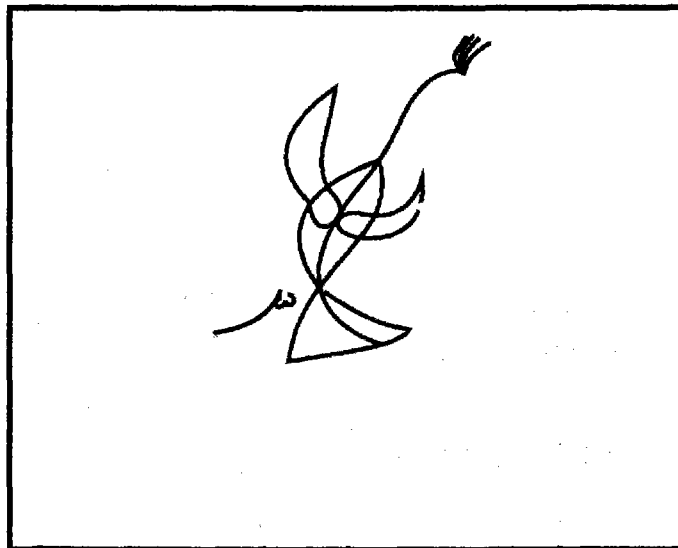
การใช้รูปทรงทั้ง 3 รูปแบบประกอบกันในภาพ ดูได้จากภาพประกอบดังต่อไปนี้



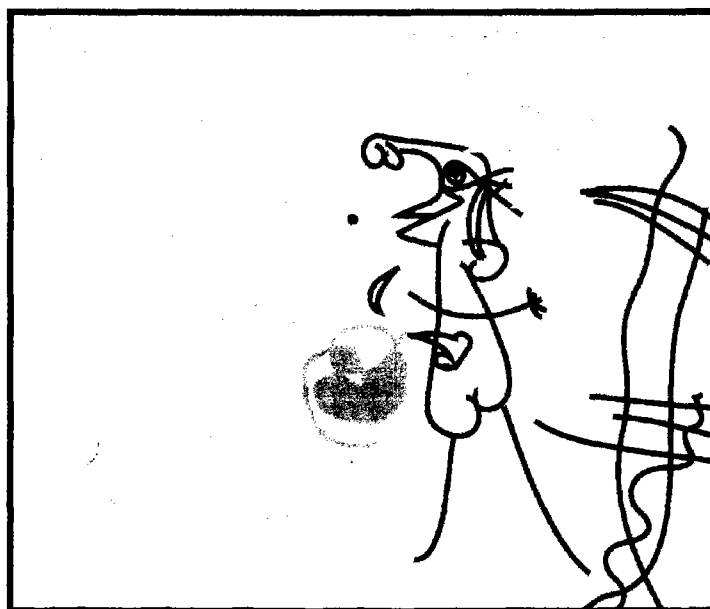
ภาพประกอบ 59 การใช้รูปทรง ภาพ Sunrise



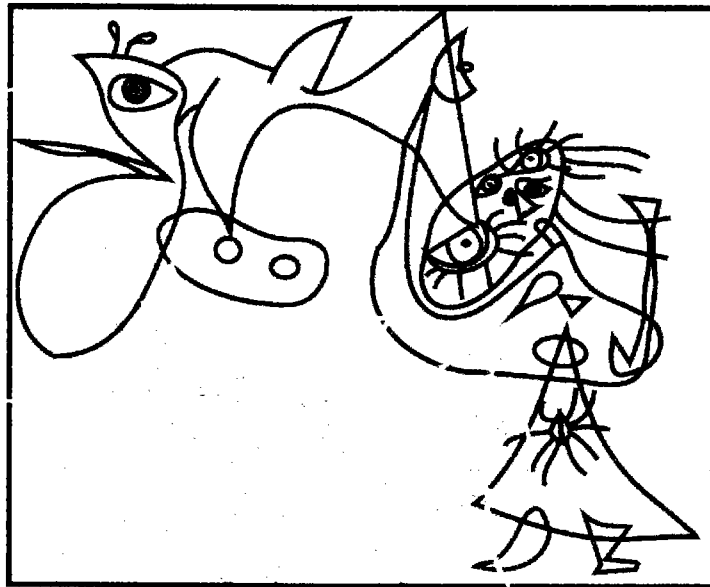
ภาพประกอบ 60 การใช้รูปทรง ภาพ The Escape Ladder



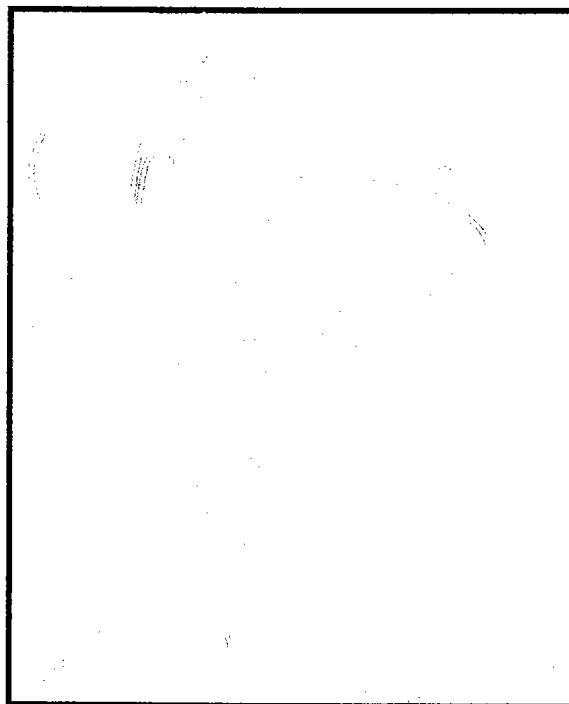
ภาพประกอบ 61 การใช้รูปทรง ภาพ People at Night Guided by
the Phosphorescent Tracks of Snails



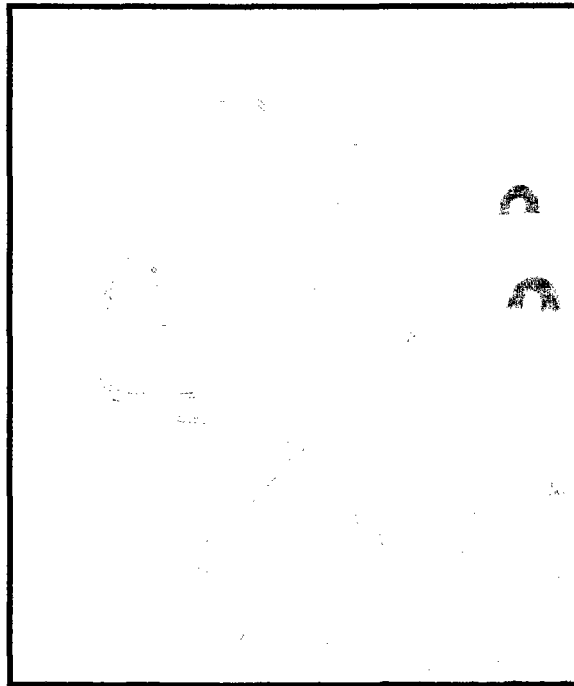
ภาพประกอบ 62 การใช้รูปทรง ภาพ Woman on The Beach



ภาพประกอบ 63 การใช้รูปทรง ภาพ Morning Star



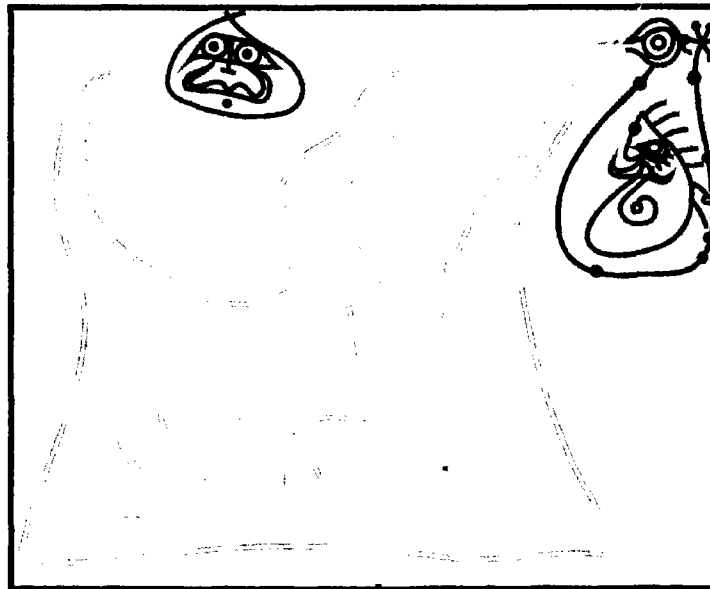
ภาพประกอบ 64 การใช้รูปทรง ภาพ Woman in the Night



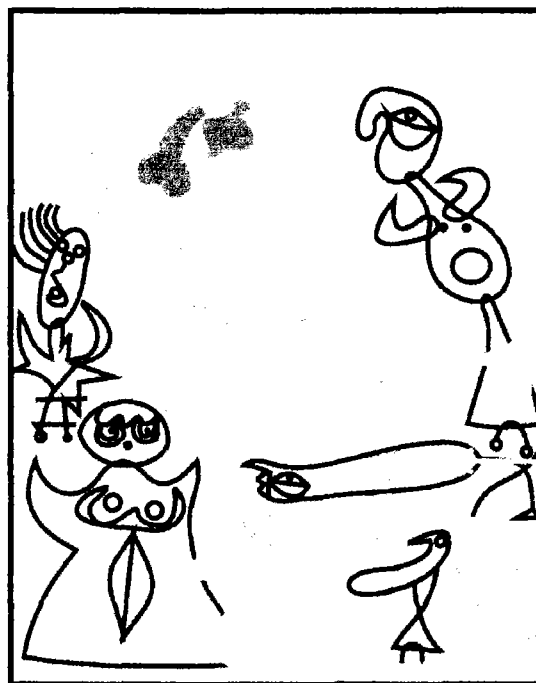
ภาพประกอบ 65 การใช้รูปทรง ภาพ Acrobatic Dancer



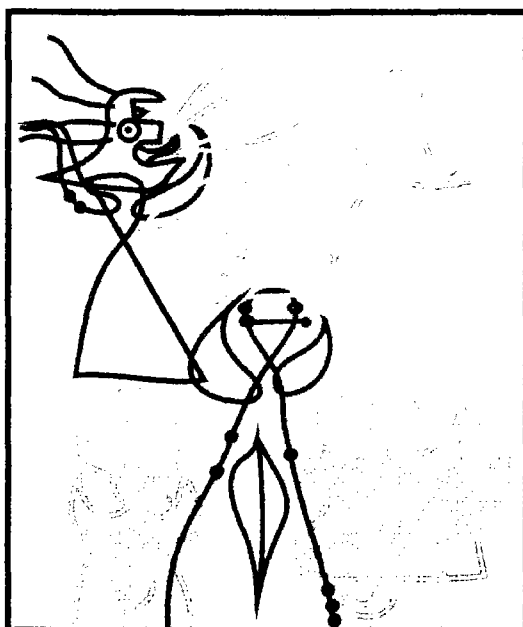
ภาพประกอบ 66 การใช้รูปทรง ภาพ The Nightingale's Song at
Midnight and Morning Rain



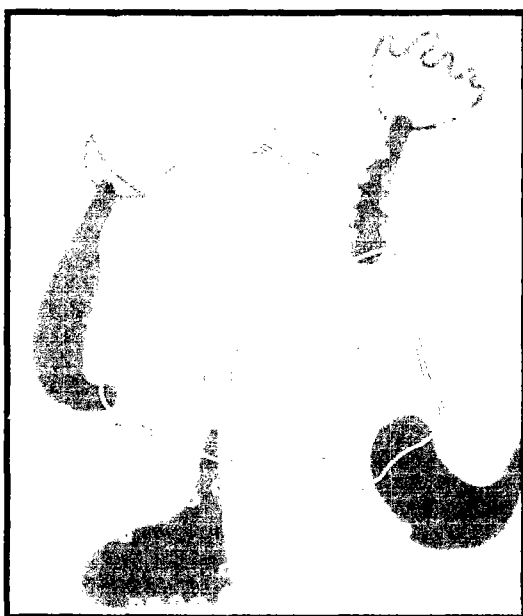
ภาพประกอบ 67 การใช้รูปทรง ภาพ The Poetess



ภาพประกอบ 68 การใช้รูปทรง ภาพ Awakening in the Early Morning



ภาพประกอบ 69 การใช้รูปทรง ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird

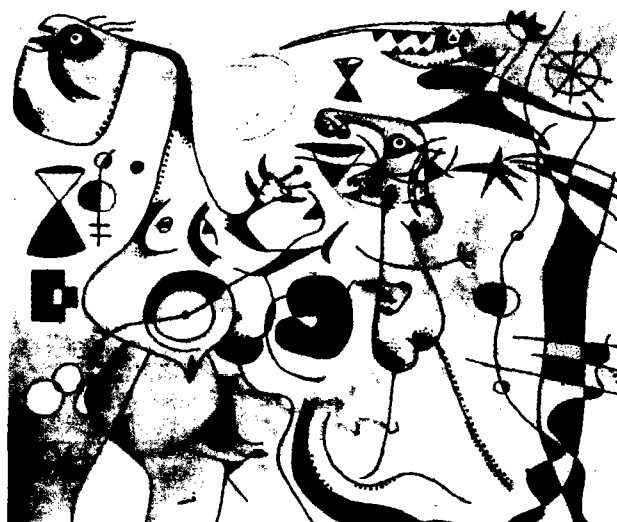


ภาพประกอบ 70 การใช้รูปทรง ภาพ Ciphers and Constellations
in love with a Woman

2.3 การใช้สี

การใช้สีในภาพผลงานชุดนี้ มีลักษณะที่ใกล้เคียงกันเป็นส่วนใหญ่คือ การใช้สีของพื้นหลังเป็นการใช้สีที่กลมกลืนกัน ส่วนการใช้สีของเส้นและรูปทรง เป็นการใช้สีตัดกันของสีที่อยู่ตรงข้ามกันในวงจรัสสี และการตัดกันของน้ำหนักของสี ซึ่งการตัดกันของน้ำหนักของสีที่เห็นได้เด่นชัดคือ น้ำหนักของสีดำตัดกับน้ำหนักของสีแท้และสีอ่อน ทำให้เกิดความหนักแน่นและจังหวะของสีในรูปทรง ซึ่งการใช้สีในผลงานจิตรกรรมชุดคอนสเตรลชั่น สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มตามลักษณะของสีพื้นหลังของภาพดังนี้

2.3.1 การใช้สีพื้นสีเดียว มิโรใช้สีฟ้าเป็นสีพื้นหลัง ซึ่งตัดกับสีขาว สีดำ และสีแดงอย่างชัดเจน แต่จะมีความกลมกลืนกับสีม่วง เพราะมีน้ำหนักของสีที่ใกล้เคียงกัน ได้แก่ภาพ **People at Night Guided by the Phosphorescent Track of Snails**



ภาพประกอบ 71 การใช้สี ภาพ **People at Night Guided by the Phosphorescent Track of Snails**

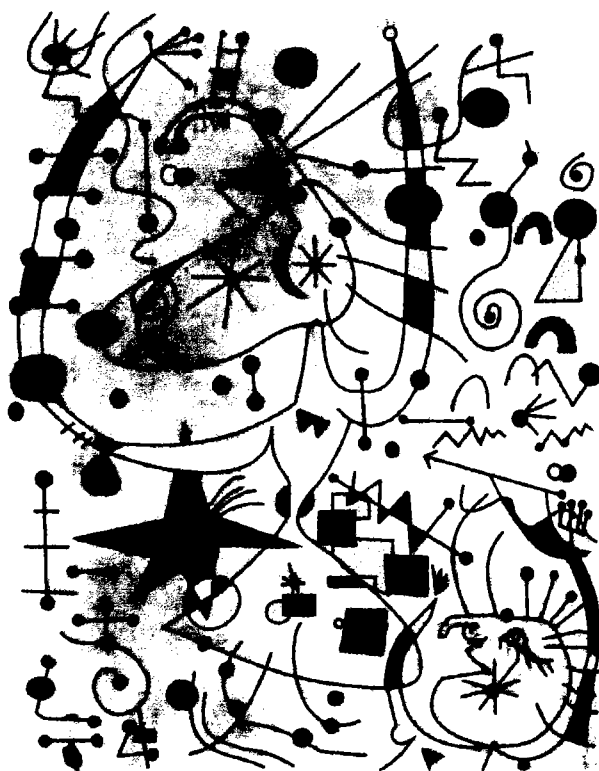
2.3.2 การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว เป็นการทำให้สีเดียวมีค่าอ่อนแก่หลายน้ำหนัก ภาพในกลุ่มนี้ มิโรใช้ค่าน้ำหนักของสีน้ำตาลทำพื้นหลังส่วนสีตัดกันของเส้นและรูปทรง ใช้สีดำ สีเขียว สีแดง สีเหลือง สีม่วง สีส้ม สีน้ำเงิน สีเขียวอ่อน และสีขาว เป็นการตัดกันของสีที่อยู่ตรงข้ามกัน และการตัดกันของน้ำหนักของสีที่กระจายอยู่ทั่วทั้งภาพ ได้แก่ภาพ **Woman on the Beach**, ภาพ **Woman in the Night**, ภาพ **Acrobatic Dancer** และภาพ **The Poetess**



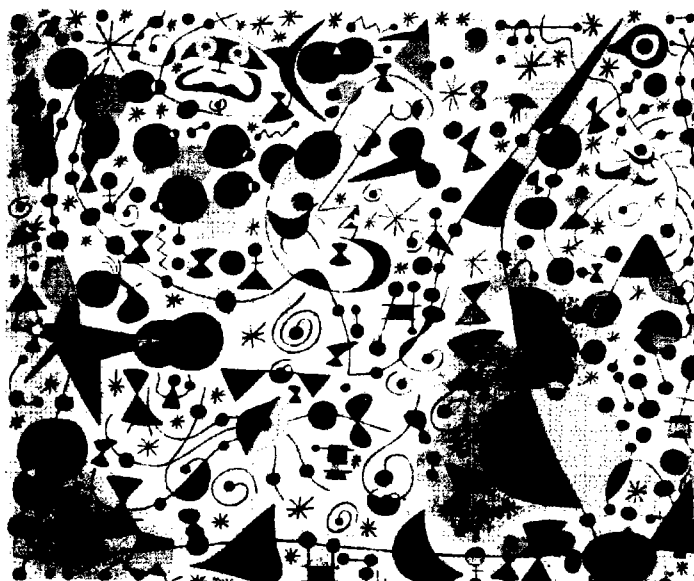
ภาพประกอบ 72 การใช้สี ภาพ Woman on the Beach



ภาพประกอบ 73 การใช้สี ภาพ Woman in the Night



ภาพประกอบ 74 การใช้สี ภาพ Acrobatic Dancer



ภาพประกอบ 75 การใช้สี ภาพ The Poetess

2.3.3 การใช้สีกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง เป็นการใช้สีที่วางอยู่ใกล้กันในวงจรรสี ซึ่งเป็นสีที่มีลักษณะคล้ายกัน ทำให้สีในกลุ่มนี้กลมกลืนกันคือ สีน้ำตาล สีส้ม และสีเหลือง ส่วนสีตัดกันของเส้นและรูปทรงมีสีดำ สีส้มแดง สีเหลือง สีฟ้าเข้ม และสีขาว ได้แก่ภาพ

Awakening in the Early Morning



ภาพประกอบ 76 การใช้สี ภาพ Awakening in the Early Morning

2.3.4 การใช้สีกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม เป็นการใช้สีที่มีสีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่นปนอยู่ก็ตาม จากภาพผลงาน มิโรใช้ความกลมกลืนของสีลักษณะสภาพสีส่วนรวมของพื้นหลัง และสีตัดกันของเส้นและรูปทรง ดังนี้

2.3.4.1 ภาพ Sunrise มิโรใช้สีม่วงคล้ำเห็นสีส่วนรวมของพื้นหลัง โดยมี สีเหลือง สีส้มแดง และสีฟ้าผสมอยู่ ส่วนสีตัดกันของเส้นและรูปทรง มีสีดำ สีส้มแดง และสีเขียว



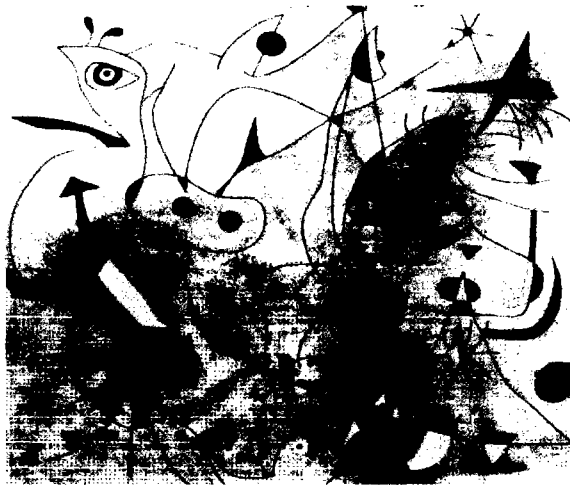
ภาพประกอบ 77 การใช้สี ภาพ Sunrise

2.3.4.2 ภาพ The Escape Ladder ภาพนี้ใช้สีส้มเหลืองเป็นสีส่วนรวมของพื้นหลัง และมีสีฟ้าเทา สีน้ำตาล สีขาวผสมอยู่ ส่วนสีตัดกันของเส้นและรูปทรง ใช้สีดำ สีส้มแดง สีฟ้า และสีขาว



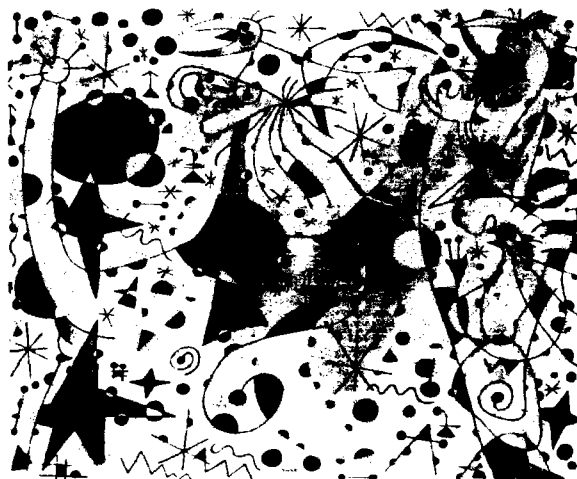
ภาพประกอบ 78 การใช้สี ภาพ The Escape Ladder

2.3.4.3 ภาพ Morning Star ภาพสีส่วนรวมของพื้นหลังเป็นสีแดงอ่อน มี สีฟ้า สีเขียว และสีส้มเหลืองผสมอยู่ สีตัดกันของเส้นและรูปทรงใช้สีดำ สีส้มแดง และสีม่วง น้ำเงิน



ภาพประกอบ 79 การใช้สี ภาพ Morning Star

2.3.4.4 ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain ภาพนี้ใช้สีเหลืองเป็นสีส่วนรวมของพื้นหลัง และมีสีเขียวคล้ำผสมอยู่ ส่วนสีตัดกันของเส้นและรูปทรงใช้สีดำ สีส้มแดง สีฟ้าเข้ม และสีขาว



ภาพประกอบ 80 การใช้สี ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain

2.3.4.5 ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird ภาพสีส่วนรวม
ของพื้นหลังเป็นสีชมพูอ่อน มีสีเขียวคล้ำ สีส้ม สีน้ำตาลผสมอยู่ ส่วนสีตัดกันของเส้นและรูปทรง
มีสีดำ สีฟ้า สีเขียวอ่อน สีแดง และสีเหลืองเข้มผสมอยู่



ภาพประกอบ 81 การใช้สี ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird

2.3.4.6 ภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman
ภาพนี้ใช้สีฟ้าอ่อนเป็นสีส่วนรวมของพื้นหลัง โดยมีสีส้มแดง สีเหลืองผสมอยู่ ส่วนสีตัดกันของ
เส้นและรูปทรง มีสีดำ สีส้มแดง สีเขียว สีม่วง และสีเหลือง



ภาพประกอบ 82 การใช้สี ภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman

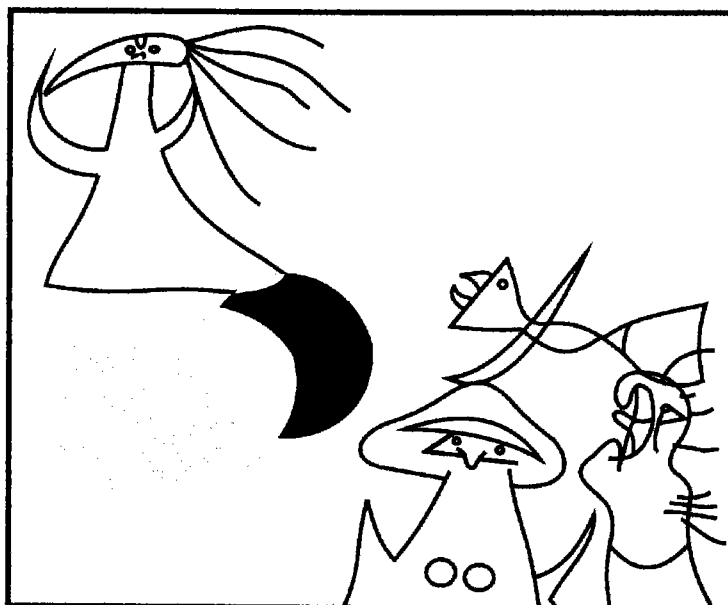
3. โครงสร้างของภาพ

โครงสร้างของภาพ หมายถึง การนำเอาองค์ประกอบของศิลปะมาประกอบกัน หรือนำมาจัดรวมกันทำให้เกิดคุณค่าและมีความงามตามแนวทางและความคิดของผู้สร้างสรรค์ผลงาน ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสแตเลชั่น ของฮวน มิโร มีวิธีจัดโครงสร้างของภาพ ดังนี้

3.1 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง

ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง คือ วิธีการนำเส้นและรูปทรงมาจัดรวมกัน ทำให้มีความประสานสัมพันธ์กัน เป็นหน่วยเดียวกันจนเกิดเป็น เอกภาพ (Unity) ด้วยวิธีการจัดองค์ประกอบของเส้นและรูปทรง ให้มีความคล้ายคลึงกัน จากภาพผลงาน มิโร สร้างความสัมพันธ์ของเส้น ด้วยการใช้เส้นโค้ง (เส้นสีน้ำเงิน) เป็นส่วนใหญ่ เป็นเส้นโค้งที่เกิดขึ้นจริงจากรูปทรงของคนและสัตว์ที่ออกแบบสร้างสรรค์เป็นสัญลักษณ์รูปแบบใหม่ ด้วยการวาดเส้นขนาดเล็กบางที่แสดงถึงความอิสระ บริสุทธิ์ ตามจินตนาการและความเพ้อฝัน เส้นโค้งที่เกิดจากขอบ (รูปทรงเส้นสีน้ำเงิน รูปทรงสีฟ้าเข้มและสีฟ้าอ่อน) เป็นขอบของสีของรูปทรง นอกจากการใช้เส้นโค้ง มิโรยังใช้เส้นที่แสดงลักษณะขัดแย้งในส่วนน้อยของภาพ ด้วยการใช้เส้นตรง (เส้นสีฟ้าเข้ม) ในทิศทางต่าง ๆ คือ เส้นตรงแนวตั้ง แนวนอน แนวเฉียง และใช้เส้นตรงประกอบกันเป็นเส้นรัศมีและเส้นหยัก การสร้างความสัมพันธ์ของรูปทรง มิโรสร้างความสัมพันธ์ของรูปทรงด้วยการสร้างรูปทรงซ้ำ ๆ กัน 2 รูปทรง คือ รูปทรงของคนและสัตว์ที่สร้างสรรค์ตามจินตนาการโดยอาศัยรูปแบบที่มีอยู่ในธรรมชาติและรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งรูปทรงเรขาคณิตที่นำมาจัดในภาพมี รูปวงกลม วงรี สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม รูปดาวและรูปพระจันทร์ ในจำนวนรูปทรงเรขาคณิตที่นำมาใช้ในภาพ มิโรใช้รูปทรงของวงกลม (รูปทรงสีฟ้าเข้ม และสีฟ้าอ่อน) มากที่สุด โดยการจัดวางรูปวงกลมตามส่วนต่าง ๆ กระจายซ้ำ ๆ กันอยู่ทั่วทั้งภาพ ส่วนรูปทรงที่แสดงความขัดแย้งในส่วนน้อย คือ รูปทรงสามเหลี่ยม รูปทรงสี่เหลี่ยม รูปดาวและรูปพระจันทร์ (รูปทรงสีม่วง)

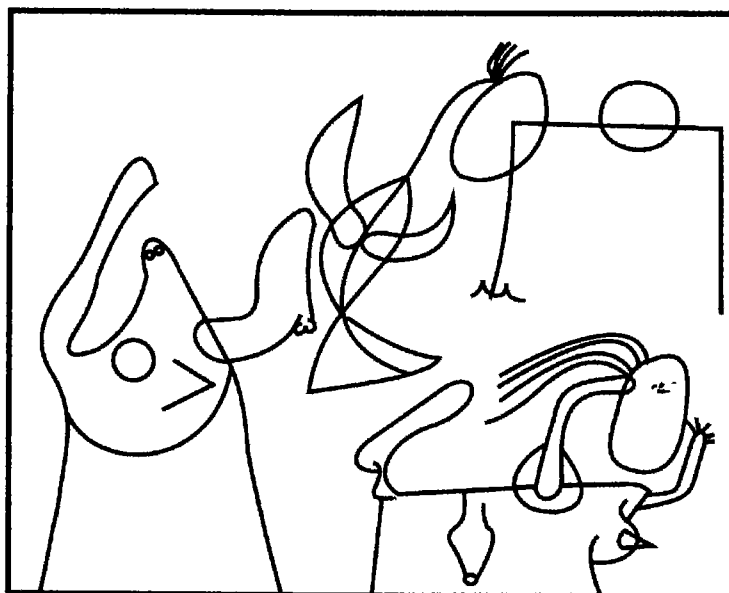
นอกจากการสร้างความสัมพันธ์ด้วยการใช้เส้นและรูปทรงที่ซ้ำ ๆ กันแล้ว มิโรยังได้สร้างความสัมพันธ์ของเส้นกับรูปทรงด้วยการสร้างรูปทรงให้ผสม หัก เหลื่อมซ้อนกัน และการใช้การผสมเส้นกับรูปทรง ด้วยการวาดรูปทรงกลมขนาดต่าง ๆ จัดเรียงกันบนเส้นทำให้เส้นตัดรูปทรง แบ่งนำหน้าของสีตามรอยตัดของเส้น ซึ่งการสร้างความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรงดูได้จากภาพประกอบต่อไปนี้



ภาพประกอบ 83 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Sunrise



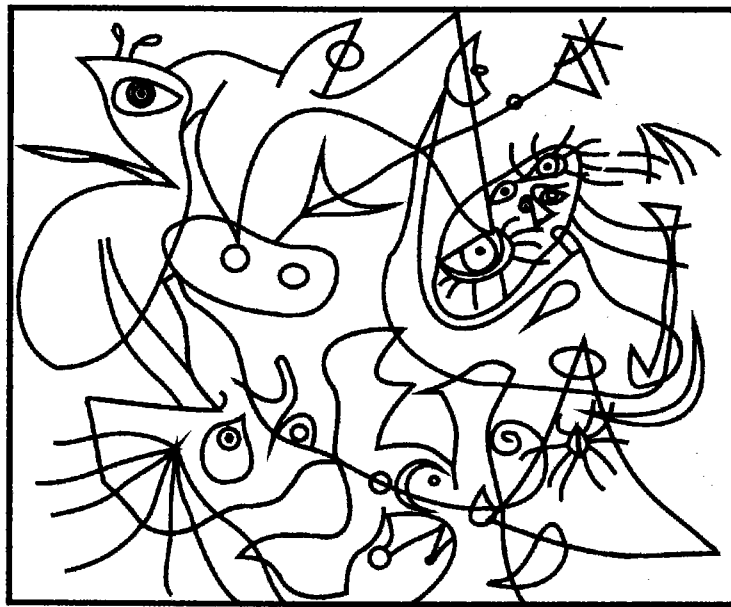
ภาพประกอบ 84 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ The Escape Ladder



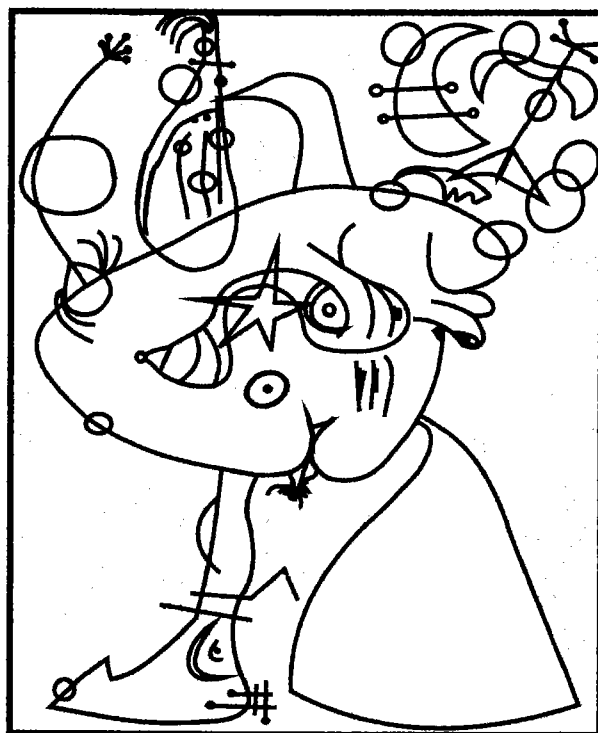
ภาพประกอบ 85 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails



ภาพประกอบ 86 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Woman on the Beach



ภาพประกอบ 87 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Morning Star



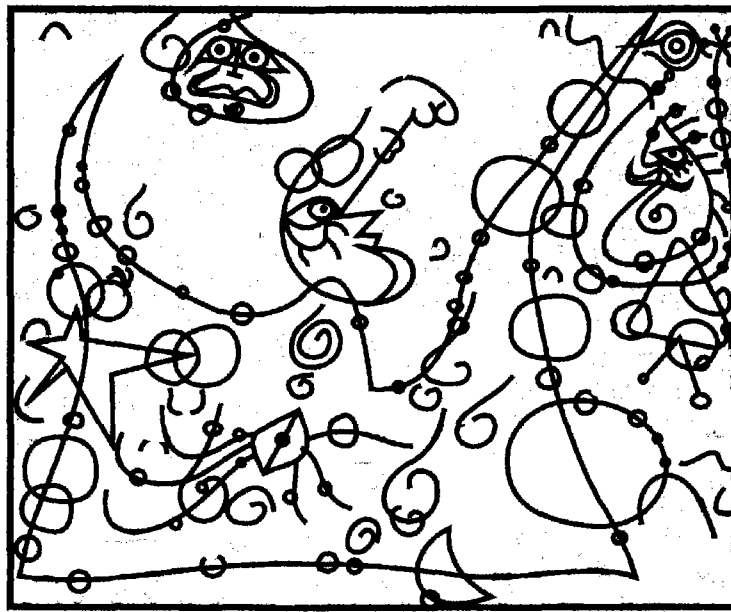
ภาพประกอบ 88 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Woman in the Night



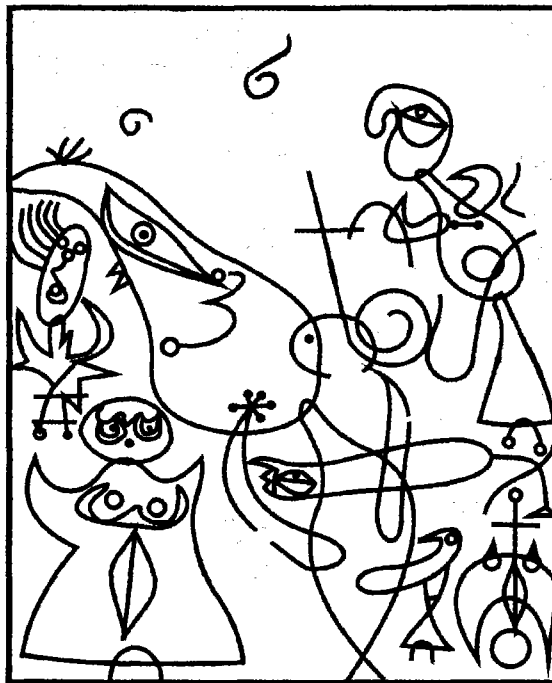
ภาพประกอบ 89 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Acrobatic Dancer



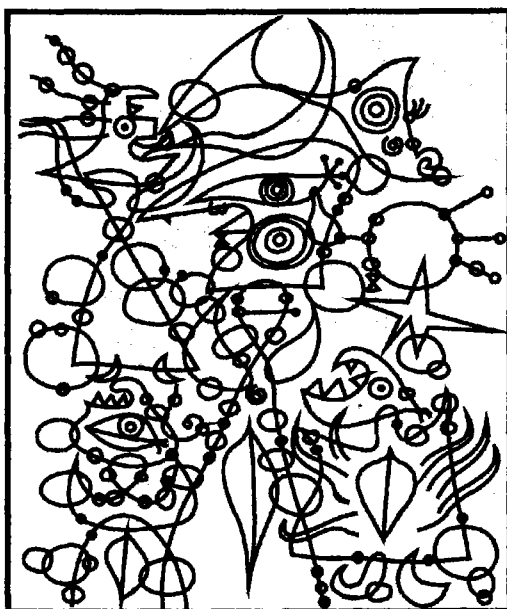
ภาพประกอบ 90 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ The Nightingale's Song at Midnight
and Morning Rain



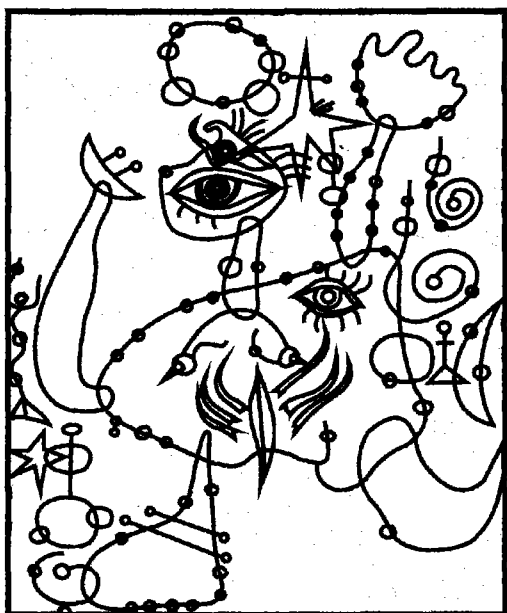
ภาพประกอบ 91 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ The Poetess



ภาพประกอบ 92 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Awakening in the Early Morning



ภาพประกอบ 93 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird

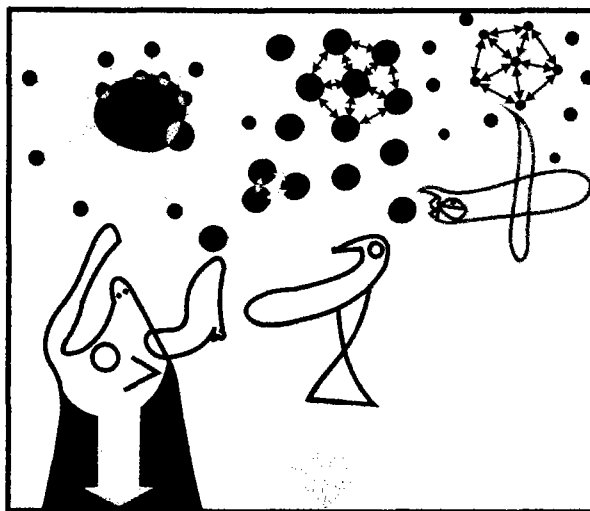


ภาพประกอบ 94 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง ภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman

3.2 บริเวณว่างและมิติ

บริเวณว่าง หมายถึง บริเวณของพื้นที่ที่ว่างเปล่าและบริเวณที่ว่างของสี บริเวณว่างมีความแตกต่างกัน 2 ลักษณะ คือ บริเวณว่างราบ เป็นบริเวณว่างที่แบนราบขนานกับพื้นภาพ มีระยะห่างจากสายตาเท่ากัน ส่วนบริเวณว่างลวง เป็นบริเวณว่างที่มีรูปทรงแสดงความตื้น – ลึกด้วยขนาด น้ำหนัก สี ความคมชัด การทับซ้อน การโค้งงอ ทิศทาง และตำแหน่งของรูปทรง ซึ่งบริเวณว่างลวงทำให้โครงสร้างของภาพเกิดระยะตื้น – ลึก ไกล – ใกล้ หรือที่เรียกว่า มิติของภาพ

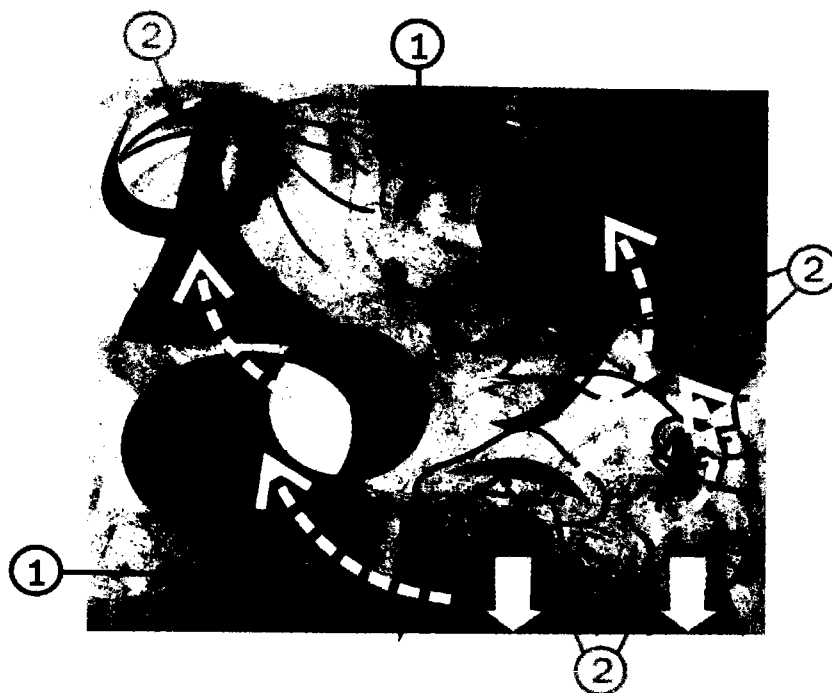
มิติของภาพที่เกิดในพื้นที่ว่าง ส่วนหนึ่งเกิดจากรูปทรงที่แสดงความเคลื่อนไหวด้วยแรง (Force) แรงเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในธรรมชาติ แรงหมายถึง การดึง (Pull) หรือการดัน (Push) แรงทำให้เกิดการเคลื่อนไหว ความเร็ว และสามารถเปลี่ยนทิศทาง เปลี่ยนรูปร่างและขนาดได้ แรงที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ แรงโน้มถ่วงของโลก (Law of Gravitation) ซึ่งเป็นแรงที่ดึงดูดวัตถุให้สามารถอยู่ติดกับโลกได้ และในขณะเดียวกันวัตถุก็มีแรงดึงดูดโลกด้วย ซึ่งแรงดึงดูดที่มีต่อกันมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับขนาดและระยะทางคือ วัตถุที่มีมวลสารมากหรือมีขนาดใหญ่จะมีแรงดึงดูดซึ่งกันและกันมาก ดังภาพประกอบ 95 (รูปทรงกลมสีดำ ลูกศรสีม่วง) วัตถุที่มีมวลสารน้อย แรงดึงดูดจะมีน้อย (รูปทรงสีดำ ลูกศรสีเขียว) วัตถุที่อยู่ห่างกันจะมีแรงดึงดูดน้อย (รูปทรงสีดำ ลูกศรสีฟ้า) วัตถุที่อยู่ใกล้กันมากเท่าไรยิ่งมีแรงดึงดูดมาก (รูปทรงกลมแดง – ดำและรูปทรงกลมสีดำ ลูกศรสีแดง) และวัตถุที่อยู่ใกล้จุดศูนย์กลางของโลกมากจะมีแรงดึงดูดมาก หรือจะมีน้ำหนักมากกว่าวัตถุที่อยู่ไกลจุดศูนย์กลาง ซึ่งวัตถุยิ่งห่างมากแรงดึงดูดยิ่งน้อยลง (รูปทรงประกอบลูกศรสีชมพู สีส้ม และสีเหลือง) สุภาพ บุญยะรัตเวช. 2509 : 109 – 111)



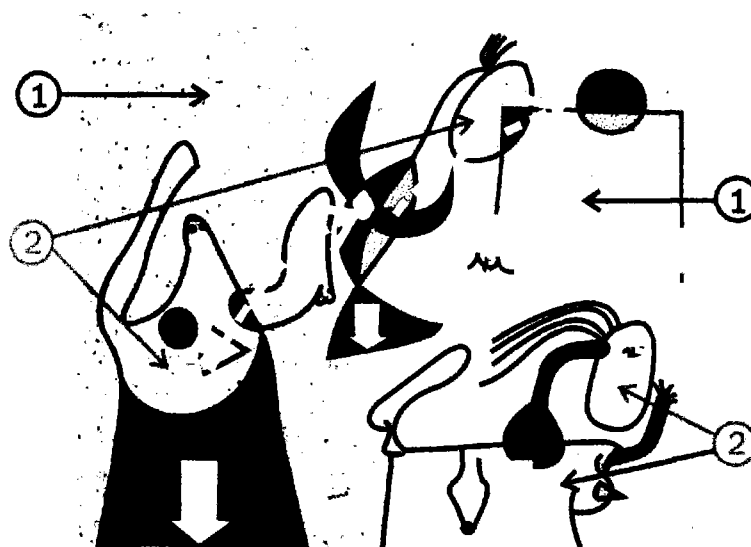
ภาพประกอบ 95 แรงดึงดูด

จากภาพผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเตรชัน ของฮวน มิโร ที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ จำนวน 12 ภาพ สามารถแบ่งออกตามลักษณะของบริเวณว่างได้เป็น 4 กลุ่ม โดยแบ่งตามปริมาณของพื้นที่บริเวณว่างมาก ไปจนถึงกลุ่มภาพที่มีบริเวณว่างน้อย ได้ดังนี้

3.2.1 กลุ่มแรกมี 2 ภาพ คือ ภาพ **Sunrise** และภาพ **Woman on the Beach** เป็นภาพที่มีบริเวณว่างมาก มิโรได้วาดรูปทรงขนาดใหญ่จำนวน 5 – 7 รูป มีพื้นที่บริเวณว่างล้อมรอบรูปทรง (หมายเลข 1) และมีบริเวณว่างที่รวมอยู่ภายในรูปทรง (หมายเลข 2) โดยมีเส้นของรูปทรงเป็นตัวกำหนดแบ่งขอบเขตของบริเวณว่างภายนอกและภายใน ทำให้บริเวณว่างของสี่ส่วนรวมทั้งภาพมีความกลมกลืนต่อเนื่องสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี มิติของภาพที่แสดงระยะใกล้ – ไกล ตื้น – ลึก (ลูกศรสีเหลือง) เกิดจากการจัดตำแหน่งของรูปภาพ โดยจัดรูปทรงระยะหน้าอยู่ติดขอบล่างของภาพ (รูปทรงเส้นสีดำ) รูปทรงระยะที่สอง (รูปทรงเส้นสีน้ำเงิน) และรูปทรงระยะที่สาม (รูปทรงเส้นสีม่วง) ซึ่งอยู่สูงจากขอบล่างขึ้นมาตามลำดับ นอกจากนี้บริเวณว่างพื้นภาพของภาพ **Sunrise** ยังแสดงความลึกที่ต่างกันด้วยน้ำหนักของสีอีกด้วย กล่าวคือน้ำหนักของสีเข้มของสีม่วง – ดำ จะแสดงความรู้สึกในความลึกมากกว่าสีที่มีน้ำหนักกลางและอ่อนของสีฟ้า สีส้ม และสีเหลือง ในส่วนของแรงโน้มถ่วงที่เกิดขึ้นในภาพ รูปทรงที่อยู่ใกล้จุดศูนย์กลางของโลกคือ รูปทรงที่อยู่ติดขอบล่างของภาพ หรือรูปทรงที่ยืนติดอยู่บนพื้นโลก (ลูกศรสีชมพู) และรูปทรงที่อยู่ห่างจุดศูนย์กลางของโลก จะแสดงลักษณะของการล่องลอยในอากาศอย่างอิสระ



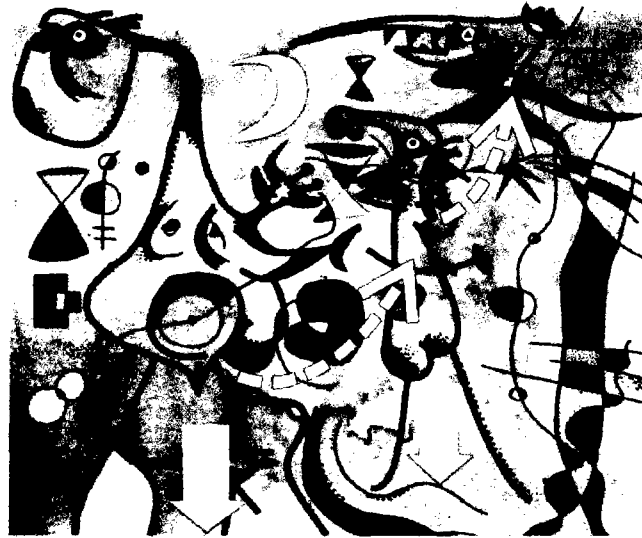
ภาพประกอบ 96 บริเวณว่างและมิติ ภาพ **Sunrise**



ภาพประกอบ 97 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Woman on the Beach

3.2.2 กลุ่มที่ 2 มี 3 ภาพ คือ ภาพ The Escape Ladder, ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails และภาพ Morning Star เป็นภาพที่มีพื้นที่ของรูปทรงที่มีปริมาณเท่า ๆ กันกับพื้นที่ของบริเวณว่างภายนอก แต่เมื่อคิดพื้นที่ของบริเวณว่างภายในรูปทรงรวมกับบริเวณว่างภายนอก พื้นที่ของบริเวณว่างทั้งหมดจะมีมากกว่าพื้นที่ของเส้น สี ในรูปทรงประมาณ 5 เท่า บริเวณว่างในภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails เป็นบริเวณว่างแบนราบของสีฟ้า ส่วนภาพ The Escape Ladder และภาพ Morning Star เป็นบริเวณว่างที่มีน้ำหนักของสีหลายสีผสมกัน มิติของภาพในกลุ่มนี้เกิดจากการจัดตำแหน่งของภาพ โดยจัดรูปทรงที่เป็นระยะหน้า และมีแรงดึงดูดของโลกมากซึ่งอยู่ติดหรือใกล้กับขอบล่างของภาพ (รูปทรงเส้นสีดำ) รูปทรงที่อยู่สูงขึ้นจากขอบล่างของภาพเป็นระยะต่อมา (รูปทรงเส้นสีน้ำเงิน และเส้นสีม่วง) ส่วนมิติของภาพเกิดจากความลึกในน้ำหนักอ่อนแก่ของสีพื้นหลังที่ต่างกัน ในภาพ The Escape Ladder และภาพ Morning Star ตัดกับสีสดของสีส้ม สีฟ้า สีม่วง – น้ำเงิน และสีดำของรูปทรง ซึ่งแสดงระยะไกลอย่างชัดเจน นอกจากนี้มิติของภาพยังเกิดจากการซ้อนกันของรูปทรงและขนาด แสดงถึงระยะไกลของรูปทรงขนาดใหญ่ และระยะไกลของรูปทรงที่มีขนาดเล็ก (ลูกศรสีเหลือง) ในส่วนของแรงโน้มถ่วงในภาพ จะเห็นได้ว่าในภาพ The Escape Ladder รูปทรงมีลักษณะกระจายซึ่งแสดงถึงการผลึก และการถึงของแต่ละรูปทรง ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวแบบลอยตัว ส่วนรูปทรงที่ติดกันแสดงถึงการดึงดูดที่มีพลังของรูปทรง ในภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails รูปทรงส่วนใหญ่ดึงดูดกันมากเพราะเป็นรูปทรงขนาดใหญ่ และมีรูปทรงขนาดเล็กของรูปสามเหลี่ยม สีเหลี่ยม วงกลม และรูปดาว กระจายลักษณะล่องลอย

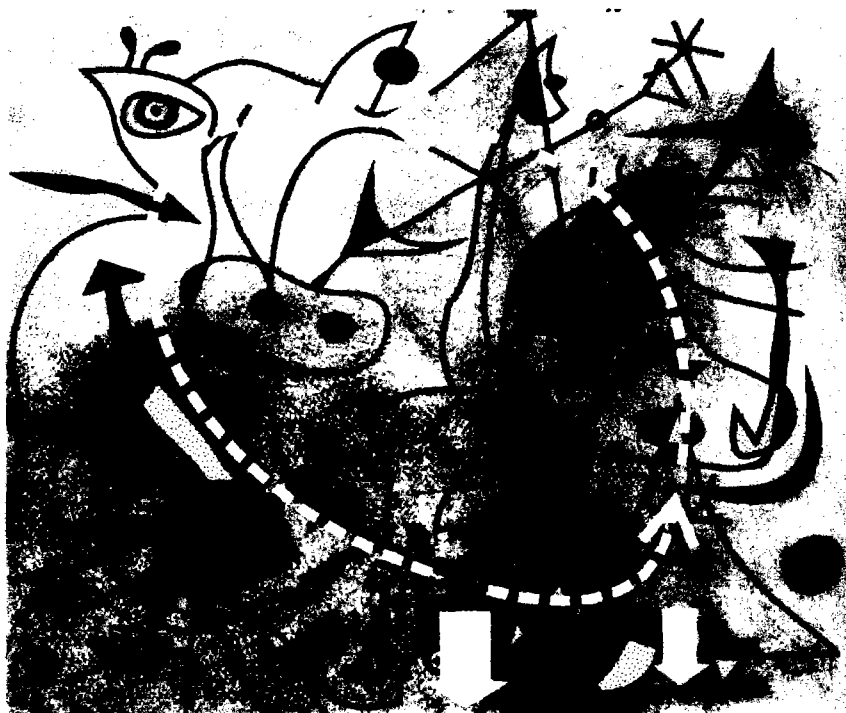
เป็นส่วนน้อยอยู่โดยรอบ ในส่วนของรูปทรงในภาพ **Morning Star** รูปทรงทั้งหมดมีขนาดใหญ่ ผสานติดกันทั้งหมด แสดงถึงการผลักและดึงซึ่งกันและกันอย่างรุนแรง ทำให้เกิดการเคลื่อนไหว เป็นทรงกลมของรูปทรงโดยรวม



ภาพประกอบ 98 บริเวณว่างและมิติ ภาพ **People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails**



ภาพประกอบ 99 บริเวณว่างและมิติ ภาพ **The Escape Ladder**

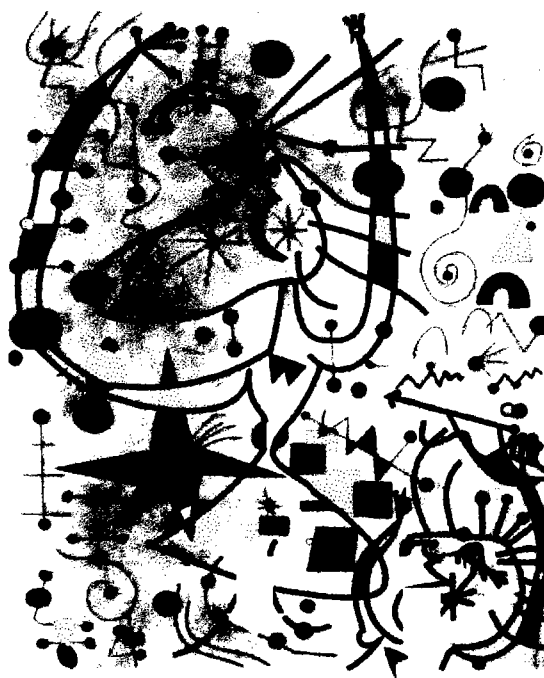


ภาพประกอบ 100 บริเวณว่างและมีมิติ ภาพ Morning Star

3.2.3 กลุ่มที่ 3 มี 3 ภาพ คือ ภาพ Woman in the Night, ภาพ Acrobatic Dancer และภาพ Awakening in the Early Morning ภาพในกลุ่มนี้เป็นภาพที่มีพื้นที่ของรูปทรงมากกว่าบริเวณบริเวณว่างลงภายนอกประมาณ 1 เท่า แต่เมื่อคิดพื้นที่ของบริเวณว่างลงภายในรูปทรงรวมกับบริเวณว่างภายนอก พื้นที่ของบริเวณว่างทั้งหมดจะมีมากกว่าพื้นที่ของเส้นและสีในภาพประมาณ 4 เท่า รูปทรงที่ปรากฏผสมผสานกับบริเวณว่างภายนอกและภายในอย่างกลมกลืน มิติของภาพเกิดจากการจัดตำแหน่งของภาพ โดยอาศัยแรงโน้มถ่วงของโลกดึงดูดรูปทรงระยะหน้าให้ติดอยู่กับพื้นใกล้ขอบล่างของภาพ (รูปทรงเส้นสีดำ) รูปทรงที่อยู่สูงจากขอบล่างของภาพขึ้นมาจะอยู่ลึกกว่า (รูปทรงเส้นสีน้ำเงิน) และมีรูปทรงขนาดเล็กกับเส้นต่าง ๆ โดยรอบรูปทรงใหญ่ แสดงความลึกด้วยขนาดและการทับซ้อนของรูปทรง นอกจากนี้มิติของสีพื้นหลังที่มีน้ำหนักอ่อนเข้ม ซึ่งตัดกับสีสดเข้มของรูปทรงแสดงถึงระยะใกล้อย่างชัดเจน ในส่วนแรงดึงดูดและแรงผลักดันของรูปทรง รูปทรงที่มีขนาดใหญ่ที่อยู่กลางภาพแสดงพลังดึงดูดรูปทรงส่วนรวมเข้ามาอยู่รวมกัน และมีรูปทรงขนาดเล็กที่ผลักและดันกันล่องลอยเคลื่อนไหว กระจายเป็นบริวารโคจรอยู่โดยรอบ



ภาพประกอบ 101 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Woman in the Night



ภาพประกอบ 102 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Acrobatic Dancer



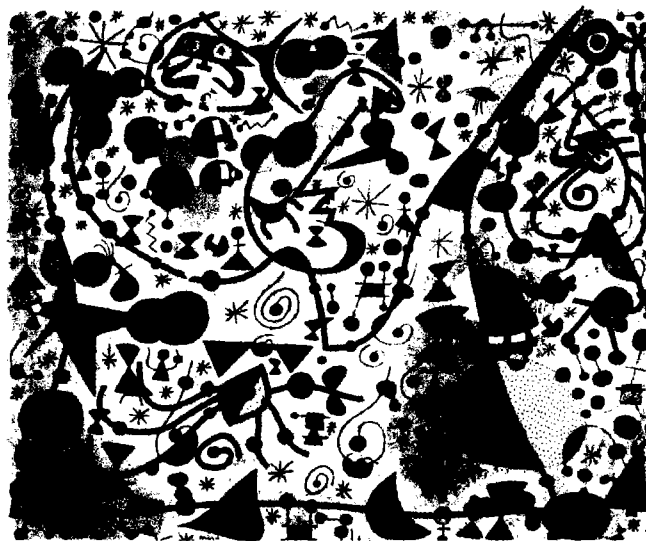
ภาพประกอบ 103 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Awakening in the Early Morning

3.2.4 กลุ่มที่ 4 มีจำนวน 4 ภาพ คือ ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain, ภาพ The Poetess, ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird และภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman เป็นภาพที่มีพื้นที่ของรูปทรงมากกว่าบริเวณว่างภายนอก พื้นที่บริเวณว่างทั้งหมดจะมีมากกว่าพื้นที่ของเส้นและสีในภาพประมาณ 4 เท่า แต่ภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman จะมีบริเวณว่างมากกว่าทุกภาพในกลุ่มนี้ จากภาพผลงานที่ปรากฏ มิโรจัดวางองค์ประกอบของรูปทรงกระจายเป็นจังหวะมีระยะห่างใกล้เคียงกันทั้งภาพ ทำให้บริเวณว่างมีความสัมพันธ์กับรูปทรงอย่างกลมกลืน มิติของภาพ มิโรจัดตำแหน่งของรูปทรงคนขนาดใหญ่ไว้กลางภาพ (รูปทรงสีดำ) เป็นรูปทรงระยะหน้าที่มีแรงโน้มถ่วงของโลก รูปทรงมีความมั่นคงอยู่ติดและใกล้ขอบล่างของภาพ แต่ส่วนรวมของรูปทรงมองเห็นไม่ชัด เพราะบริเวณว่างลงภายนอกและภายในรูปทรงเป็นพื้นที่เดียวกัน รูปทรงส่วนใหญ่เกิดจากเส้นขนาดเล็กบางตัดรูปทรงเรขาคณิตบางส่วนภายในและภายนอกรูปทรงมีเส้นและรูปทรงเรขาคณิตขนาดเล็กที่คล้ายกันลอยกระจายอยู่ทั่วทั้งภาพอย่างเป็นจังหวะ ทำให้ภาพรูปทรงของคนถูกรบกวนด้วยรูปทรงขนาดเล็กที่กระจายอยู่ส่วนรูปทรงขนาดกลางที่อยู่สูงจากขอบล่างของภาพขึ้นมาจะอยู่ลึกกว่าตามลำดับตามความห่างของขอบล่าง (รูปทรงเส้นสีน้ำเงิน และเส้นสีม่วง) มิติของภาพที่ทำให้เกิดระยะใกล้ – ไกล ตื้น – ลึก ที่เด่นชัดคือ ความแตกต่างของขนาดและน้ำหนักของสีดำ กับความสดของสีแดง สีฟ้า สีเหลือง สีเขียว และสีม่วงในรูปทรงต่าง ๆ ซึ่งตัดกับน้ำหนักของสีในบริเวณว่างที่ถูกลดค่า

ของสีทำให้จางและหม่นลง ทำให้เกิดระยะในความสดใหม่ของรูปทรงอย่างน่าสนใจ และรูปทรงในส่วนต่าง ๆ ของภาพแสดงถึงการผลักและดึงกันตามแรงดึงดูดของโลก ทำให้รูปทรงแสดงความเคลื่อนไหวเหมือนกลุ่มดาวที่ล่องลอยอยู่บนท้องฟ้า



ภาพประกอบ 104 บริเวณว่างและมิติ ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain



ภาพประกอบ 105 บริเวณว่างและมิติ ภาพ The Poetess



ภาพประกอบ 106 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird

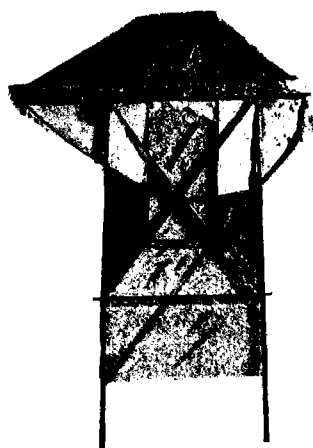


ภาพประกอบ 107 บริเวณว่างและมิติ ภาพ Ciphers and Constellations in Love
with a Woman

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมชุดหนึ่งใหญ่ ของกมล ทัศนัญชลี จำนวน 13 ภาพ ดังนี้

1. ภาพ Nang – Yai, 1982

mixed media on handmade paper, wood and acrylic. 48"x32"



ภาพประกอบ 108 Nang – Yai, 1982

2. ภาพ Nang – Yai, 1982

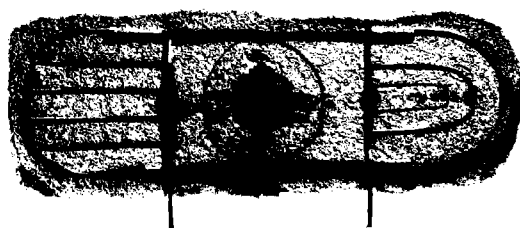
mixed media on handmade paper, wood and acrylic. 48"x32"



ภาพประกอบ 109 Nang – Yai, 1982

3. ภาพ Nang – Yai Buddha's Footprint, 1982

mixed media on handmade paper and wood. 34"x60"



ภาพประกอบ 110 Nang – Yai Buddha's Footprint, 1982

4. ภาพ Nang – Yai Series II # 2, 1983

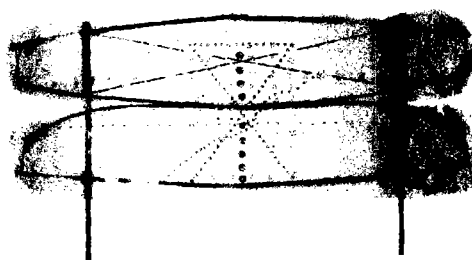
mixed media on handmade paper and wood. 48"x34"



ภาพประกอบ 111 Nang – Yai Series II # 2, 1983

5. ภาพ Nang – Yai Series II # 3, 1983

mixed media on handmade paper and wood. 30"x52"



ภาพประกอบ 112 Nang – Yai Series II # 3, 1983

6. ภาพ Nang – Yai Series II # 4, 1983

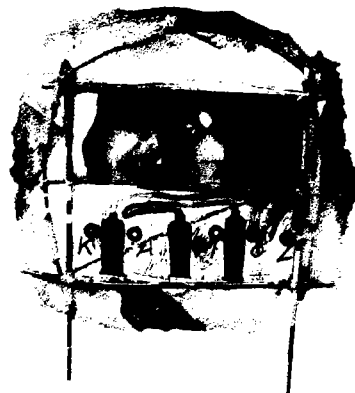
etching on handmade paper with wood and acrylic. 36"x60"



ภาพประกอบ 113 Nang – Yai Series II # 4, 1983

7. ภาพ Birthday Self - Portrait, 1984

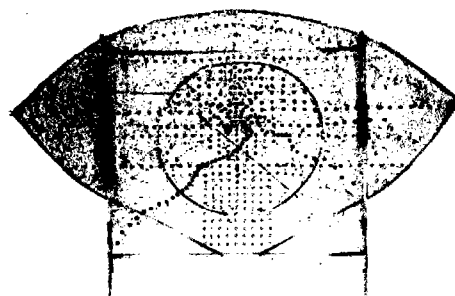
mixed media on handmade paper. 30"x30"



ภาพประกอบ 114 Birthday Self - Portrait, 1984

8. ภาพ Nang – Yai Series II # 6, 1984

mixed media on handmade paper, wood and oil. 48"x36"



ภาพประกอบ 115 Nang – Yai Series II # 6, 1984

9. ภาพ Nang – Yai Series II # 7, 1984

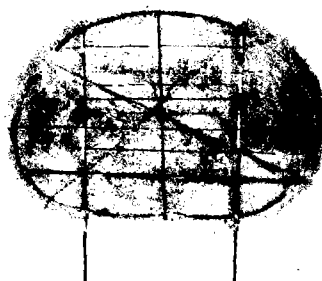
mixed media on handmade paper, wood and acrylic. 36"x24"



ภาพประกอบ 116 Nang – Yai Series II # 7, 1984

10. ภาพ Nang – Yai Series II # 8, 1984

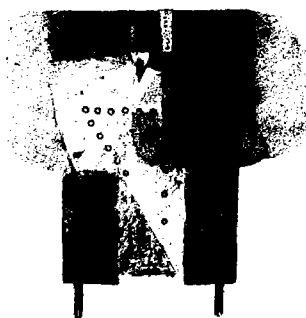
mixed media on handmade paper and wood. 32"x36"



ภาพประกอบ 117 Nang – Yai Series II # 8, 1984

11. ภาพ Nang – Yai, 1988

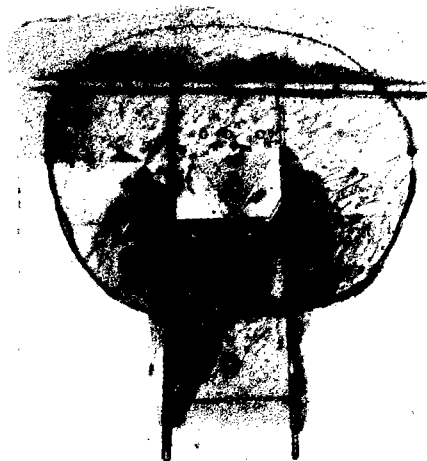
mixed media on handmade paper and wood. 26"x27"



ภาพประกอบ 118 Nang – Yai, 1988

12. ภาพ Nang – Yai, 1988

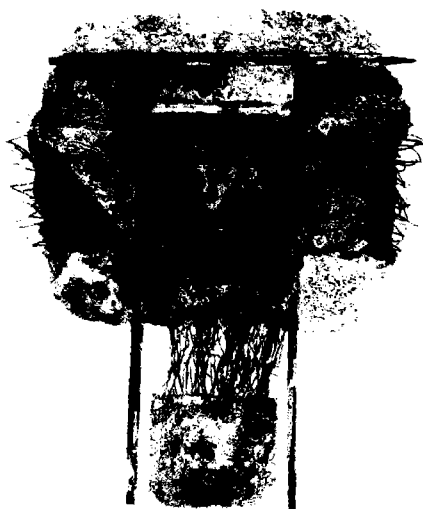
mixed media on paper and handmade paper. 24"x32"



ภาพประกอบ 119 Nang – Yai, 1988

13. ภาพ Nang – Yai, 1989

mixed media on handmade paper and wood. 16"x22"



ภาพประกอบ 120 Nang – Yai, 1989

ผลของการศึกษาวิเคราะห์

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมชุดหนังใหญ่ ของกมล ทัศนัญชลี จำนวน 13 ภาพ มีประเด็นในการศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

1. การนำเสนอ

กมล ทัศนัญชลี สร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมชุดหนังใหญ่ ด้วยการคลี่คลายรูปทรงดั้งเดิมของหนังใหญ่ โดยเฉพาะที่เห็นได้ชัดจากรูปทรงภายนอก หนังใหญ่สื่อถึงศิลปวัฒนธรรมไทย การชมหนังจะเห็นความงามของภาพจากแสงไฟที่ส่องตัวหนังที่ฉลุลงลายบนจอขาวเป็นรูปตัวละครรามเกียรติ์ ผสานกับการเชิดหนังที่มีจังหวะลีลาที่งดงามของคนเชิดตัวหนังทำด้วยหนังโค ฉลุเป็นลวดลาย ทาด้วยเขม่ากันหม้อละลายกับน้ำข้าวทำให้ตัวหนังเป็นสีดำ นำมาเขียนลาย แล้วใส่ไม้ขาหนัง 2 อัน เรียกว่าไม้คาบ ซึ่งมีไว้เป็นไม้จับสำหรับคนเชิดหนัง (ผอบ โปษะกฤษณะ. 2537 : 45 – 48)



ภาพประกอบ 121 หนังใหญ่

ผลงานชุดหนังใหญ่ สื่อความเป็นไทยอย่างชัดเจน กมล ทัศนัญชลี สังสมภูมิปัญญาศิลปวัฒนธรรมตะวันออก แล้วนำเอาตะวันออกและตะวันตกมาผสานเข้าด้วยกันกับวิถีคิดและวิธีการของศิลปะสากลเป็นการนำเสนอ โดยนำเอารูปทรงภายนอกมาตัดทอนสร้างสรรค์เป็นผลงาน ซึ่งรูปแบบไม่ได้สร้างเหมือนตัวหนังจริง ตัวหนังส่วนใหญ่ใช้วัสดุที่ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเอง ซึ่งแสดงให้เห็นความงามของผิวกระดาษที่หยาบ ขรุขระ ประสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ในรูปทรงของผลงานจะมีไม้คาบ 2 อัน เหมือนกับรูปแบบของหนังใหญ่ แต่มีความ

แคบและความห่างที่ต่างกัน ขึ้นอยู่กับความกว้างหรือความสูงของรูปทรง ซึ่งไม้คานนี้เป็นส่วนที่สื่อถึงรูปแบบของหนังใหญ่อย่างชัดเจน

1.1 การนำเสนอรูปทรงส่วนรวมภายนอกของผลงานชุดหนังใหญ่ ซึ่งมีรูปทรงหลายลักษณะ ดังนี้

1.1.1 รูปทรงแนวตั้งของรูปทรงสี่เหลี่ยม 2 รูปประกอบกันของภาพ Nang-Yai, 1982, ภาพ Nang-Yai, 1982, ภาพ Nang-Yai Series II # 2, 1983, ภาพ Nang-Yai, 1988, ภาพ Nang-Yai, 1988, และภาพ Nang-Yai, 1989

1.1.2 รูปทรงแนวนอนของรูปสี่เหลี่ยม ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982, ภาพ Nang-Yai Series II # 3, 1983 และภาพ Nang-Yai Series II # 4, 1983 โดยภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982 และภาพ Nang-Yai Series II # 4, 1983 เป็นรูปทรงส่วนรวมของรูปสี่เหลี่ยมรูปเดียว ส่วนภาพ Nang-Yai Series II # 3, 1983 เป็นรูปทรงส่วนรวมของรูปสี่เหลี่ยม 2 รูปประกอบกัน

1.1.3 รูปทรงกลม ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984 และภาพ Nang-Yai Series II # 8, 1984

1.1.4 รูปทรงที่ประกอบกันด้วยเส้นตรงกับเส้นโค้ง ในภาพ Nang-Yai Series II # 6, 1984 เป็นรูปทรงของสี่เหลี่ยมจัตุรัสผสมผสานกับรูปทรงของเส้นโค้งประกอบกัน 3 เส้น เป็นรูปทรงลักษณะรูปวงรีแต่มีมุมแหลมสองด้าน และภาพ Nang - Yai Series II # 7, 1984 เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัสประกอบกับรูปครึ่งวงกลมส่วนบน

จะเห็นได้ว่า การนำเสนอรูปทรงภายนอกของหนังใหญ่ในผลงานของกมล ทัศนาญชลี มีหลายลักษณะ เป็นรูปทรงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามความคิดของศิลปิน แต่รูปทรงก็ยังสื่อเอกลักษณ์ในรูปแบบของหนังใหญ่อย่างชัดเจน ด้วยรูปทรงส่วนรวมภายนอกของรูปทรงหนังใหญ่

1.2 การนำเสนอภายในรูปทรงของผลงานชุดหนังใหญ่ กมล ทัศนาญชลี สร้างสรรค์และตัดทอนรายละเอียดภายในของหนังใหญ่ โดยการนำเอาโครงสร้างบางส่วนของหนังใหญ่ และการสร้างสรรค์โครงสร้างมานำเสนอ ดังนี้

1.2.1 การเพิ่มโครงสร้างไม้ และด้ายสีภายในรูปทรง เป็นโครงสร้างและด้ายสีที่มีลักษณะของเส้นโค้ง และเส้นตรงในทิศทางแนวตั้ง แนวนอน และแนวเฉียง

1.2.2 การใช้สี สีที่ใช้เป็นการสร้างสรรค์ตามความคิดของศิลปิน แต่มีบางสีที่นำเอามาจากรูปแบบของสีในหนังใหญ่ คือ สีดำ สีเหลือง สีแดง และสีเขียว

1.2.3 การใช้จุด สื่อความหมายของการสลับกลายเป็นรูของหนังใหญ่ เพื่อให้ไฟส่องผ่านแต่จุดที่นำมาใช้มีการจัดวางในรูปแบบใหม่ ในภาพ Nang-Yai Series II # 3, 1983, ภาพ Nang-Yai Series II # 6, 1984, ภาพ Nang-Yai, 1988, ภาพ Nang-Yai, 1988, และภาพ Nang-Yai, 1989

1.2.4 การใช้ภาพพิมพ์ กมล ทัศนาบุญชลี ใช้เทคนิคภาพพิมพ์โลหะ พิมพ์รูปหล่อดสีในภาพ Nang-Yai Series II # 4, 1983 และพิมพ์รูปใบหน้าตนเองกับหล่อดสีในภาพ Birthday Self-Portrait, 1984 ซึ่งเป็นรูปแบบที่สร้างสรรค์ต่อเนื่องมาจากผลงานสื่อผสมชุด ลูกกลิ้งกับหล่อดสีของเขาเอง

จากการวิเคราะห์การนำเสนอภาพในรูปทรงที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่า กมล ทัศนาบุญชลี ได้นำรูปแบบของหนังใหญ่ในบางส่วนมาสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ ที่เห็นได้ชัดคือ รูปทรงภายนอกของผลงานที่ยังเป็นรูปทรงส่วนรวมของหนังใหญ่ ส่วนการนำเสนอรูปทรงภายในแทบจะไม่เห็นรูปแบบเดิมของหนังใหญ่อยู่เลย ทำให้ผลงานมีลักษณะของศิลปะรูปแบบสากลที่มีศิลปะวัฒนธรรมของไทยผสมผสานอยู่อย่างกลมกลืน

กมล ทัศนาบุญชลี ได้กล่าวถึงรูปแบบของผลงานชุดหนังใหญ่ของเขาไว้ว่า “การทำงานชุดหนังใหญ่นั้น เป็นรูปแบบความคิดสร้างสรรค์จากรูปทรงของหนังใหญ่ในอดีต นำมาป็นย่อย กลั่นกรองจนเหลือแต่แก่นแท้ซึ่งเป็นหัวใจของงาน เป็นการสร้างสรรค์รูปแบบขึ้นใหม่ที่แตกต่างกันทั้งโครงสร้าง วัสดุ พื้นผิว วิธีการ คอนเซป (Concept) และความคิดที่เป็นเรื่องของปัจจุบัน สิ่งที่เหลือไว้ก็เพียงวิญญาณของอดีตที่มีปัจจุบัน ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญกว่าอดีต เส้น สี พื้นผิว รูปทรง เป็นเรื่องของใหม่ทั้งหมดที่เกิดความสมดุลในตัวเองของรูปทรงใหม่ ความคิดใหม่ทั้งหมด คือ จุดเด่น เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เด่นชัด เป็นการสร้างสรรค์สื่อใหม่จากวิญญาณของเก่าที่ได้รับการซึมซับมาจากอดีต (กมล ทัศนาบุญชลี, สัมภาษณ์. 2545)

2. โครงสร้างของภาพ

โครงสร้างของภาพ หรือหลักการจัดองค์ประกอบศิลปะ หมายถึง การนำองค์ประกอบของศิลปะซึ่งประกอบด้วย เส้น สี รูปร่าง-รูปทรง แสงเงา พื้นผิว และบริเวณว่าง นำมาจัดรวมกัน สร้างความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน สร้างจุดสนใจ สร้างความกลมกลืนความสมดุล ทำให้เกิดคุณค่าทางศิลปะ ซึ่งโครงสร้างของภาพในผลงานสื่อผสมชุดหนังใหญ่ ของกมล ทัศนาบุญชลี มีโครงสร้างที่นำมาจัดภาพ ดังต่อไปนี้

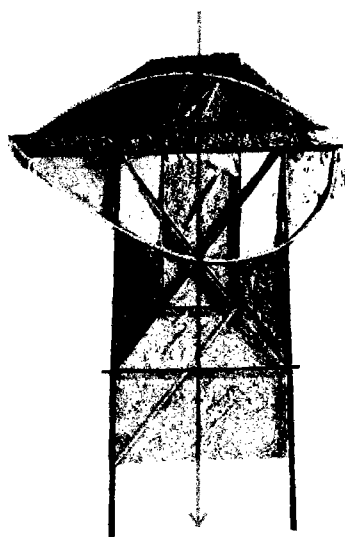
2.1 ดุลยภาพ การจัดองค์ประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในสภาพสมดุล หยุดหนึ่ง หรือทรงตัวอยู่ได้ คือความหมายของดุลยภาพ ดุลยภาพมี 2 แบบ คือ ดุลยภาพแบบสมมาตรเป็นดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้าง และดุลยภาพแบบอสมมาตรเป็นดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันทั้งสองข้าง จากภาพผลงานสื่อผสมของกมล ทัศนาบุญชลี ที่ปรากฏ เมื่อแบ่งด้านของผลงานออกเป็น 2 ส่วนเท่า ๆ กัน จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบของภาพที่มีเส้น สี รูปทรง และพื้นผิวของวัสดุของทั้งสองข้างมีลักษณะที่เหมือนกันหรือคล้ายกัน จะมีองค์ประกอบของเส้นในส่วนน้อยเท่านั้นที่สร้างลักษณะที่แตกต่าง และความขัดแย้งของน้ำหนักในบางส่วน แต่ดุลยภาพก็ยังคงที่และมีความสมดุลที่เท่ากันทั้งสองข้าง

2.2 ความกลมกลืนและความขัดแย้ง ความกลมกลืน หมายถึง ความประสานสัมพันธ์ขององค์ประกอบ ในภาพผลงานถ้ามีความกลมกลืนมากเกินไปจะทำให้ภาพมีความรู้สึกราบเรียบ ไม่น่าสนใจ ดังนั้นหลักของความกลมกลืนในทางศิลปะ จึงมีความขัดแย้งขององค์ประกอบเข้าไปรวมอยู่ในส่วนน้อยของความกลมกลืน เพื่อให้ภาพผลงานมีความแตกต่างซึ่งทำให้ภาพน่าสนใจขึ้น ความกลมกลืนและความขัดแย้งในผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนัญชลี มีดังนี้

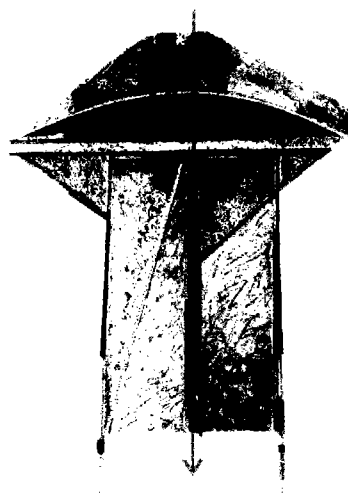
2.2.1 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น เส้นที่ปรากฏในผลงานสื่อผสม ของกมล ทัศนัญชลี มี 3 ประเภท คือ เส้นที่เกิดขึ้นจริง เส้นที่เกิดจากขอบ และเส้นเชิงนัย เส้นที่เกิดขึ้นจริงเป็นเส้นที่เกิดจากวัสดุได้แก่ ไม้ไผ่ ไม้รวก ด้ายสี และเส้นที่เกิดขึ้นจริงจากการขีด การวาดเป็นเส้นสี เส้นที่เกิดจากขอบ คือ เส้นที่เกิดจากขอบของสี ขอบของกระดาษที่ทำขึ้นเอง ส่วนเส้นเชิงนัยเป็นเส้นที่เกิดจากการต่อเรียงกันของจุดในทิศทางต่าง ๆ และเส้นเชิงนัยของวัสดุ

การใช้เส้นในผลงานของกมล ทัศนัญชลี มีเส้น 3 ลักษณะ คือเส้นตรง เส้นโค้ง และเส้นอิสระ เส้นตรงที่ปรากฏเป็นเส้นตรงจากไม้และด้ายสี มีหลายทิศทางคือ แนวตั้ง แนวนอน และแนวเฉียง เส้นโค้งเกิดจากการดัดโค้งของไม้ เป็นเส้นโค้งลักษณะต่าง ๆ ทั้งเส้นโค้งมาก โค้งน้อย และเส้นโค้งที่เป็นวงกลม ส่วนเส้นอิสระเป็นเส้นที่เกิดจากขอบของกระดาษที่ทำขึ้นเอง เป็นเส้นแสดงความเคลื่อนไหวอย่างอิสระโดยรอบขอบของผลงาน โครงสร้างของเส้นในผลงานนั้น กมล ทัศนัญชลี ใช้เส้นตรง เส้นโค้ง และเส้นอิสระในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน และใช้การสร้าง ความกลมกลืนของเส้น ด้วยวิธีการจัดเส้นต่าง ๆ ให้อยู่ในตำแหน่งซ้าย – ขวาเหมือนกันทั้งสองด้าน ตามหลักของความสมดุล โดยแบ่งด้วยเส้นแกนกลาง (เส้นลูกศรสีฟ้า) ทำให้เส้นที่มีขนาด ลักษณะ และทิศทางของเส้นที่ต่างกันมีความสัมพันธ์กัน ส่วนเส้นที่แสดงความขัดแย้งในส่วนน้อย (เส้นสีส้มและสีเขียว) เกิดจากเส้นที่มีลักษณะที่แตกต่างจากเส้นส่วนใหญ่ และเป็นเส้นที่แสดงความขัดแย้งจากความต่างในความสมดุลที่เหมือนกันทั้งสองข้าง

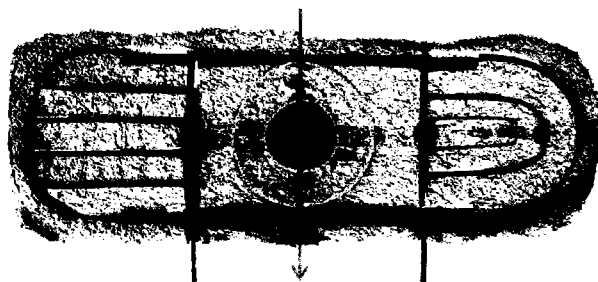
นอกจากนี้ ความกลมกลืนหรือความสัมพันธ์ของเส้นยังเกิดจากการซ้ำกันของเส้นในทิศทางเดียวกันของเส้นตั้งกับเส้นนอน และการทับซ้อนผลงานกัน ทำให้เส้นส่วนใหญ่ในผลงานผสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ดูจากภาพประกอบได้ดังนี้



ภาพประกอบ 122 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น
ภาพ Nang-Yai, 1982



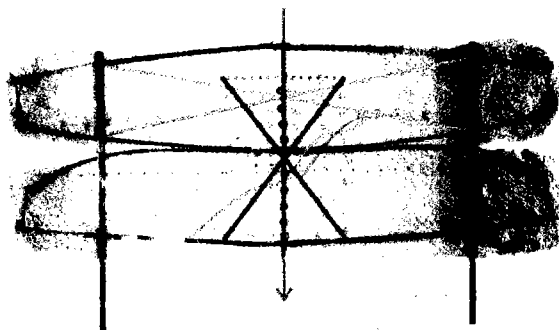
ภาพประกอบ 123 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น
ภาพ Nang-Yai, 1982



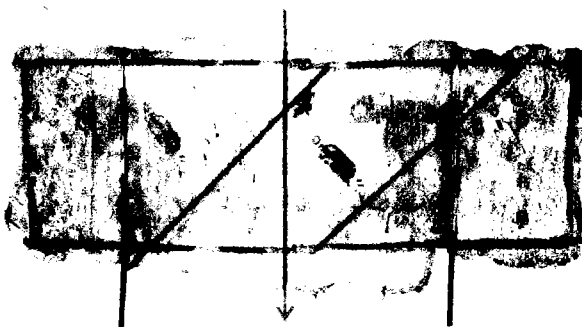
ภาพประกอบ 124 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น
ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982



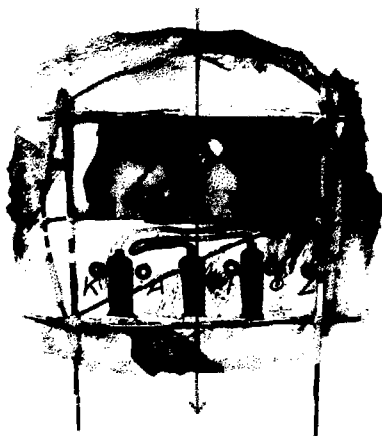
ภาพประกอบ 125 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น
ภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983



ภาพประกอบ 126 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น
ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983

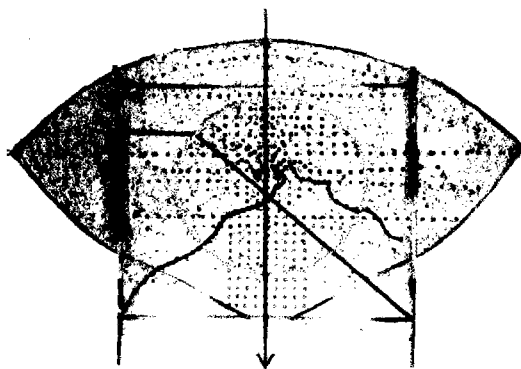


ภาพประกอบ 127 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น
ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983



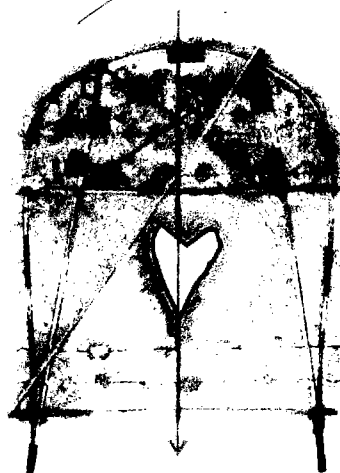
ภาพประกอบ 128 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น

ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984



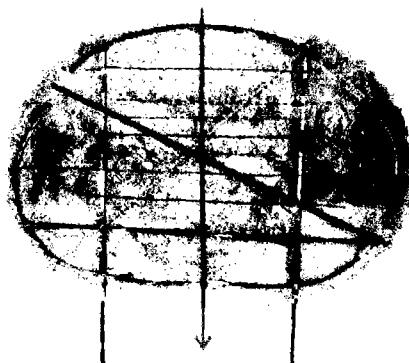
ภาพประกอบ 129 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น

ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984



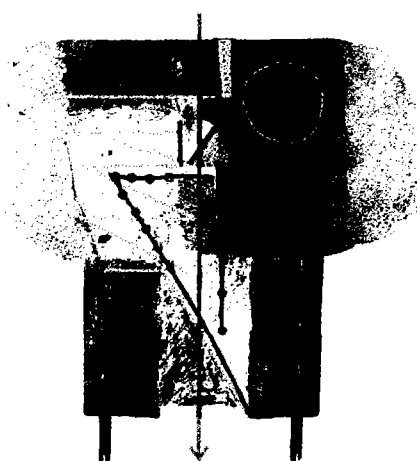
ภาพประกอบ 130 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น

ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984



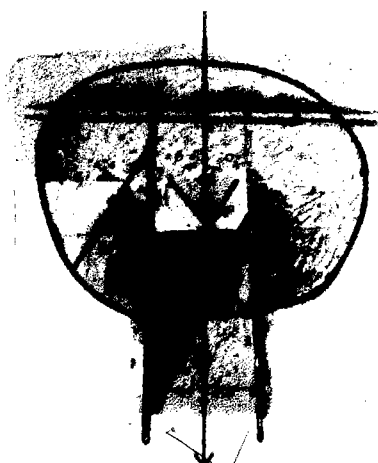
ภาพประกอบ 131 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น

ภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984



ภาพประกอบ 132 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น

ภาพ Nang-Yai, 1988



ภาพประกอบ 133 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น

ภาพ Nang-Yai, 1988



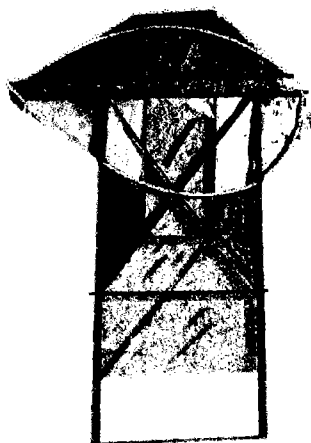
ภาพประกอบ 134 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น

ภาพ Nang-Yai, 1989

2.2.2 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง การใช้รูปทรง

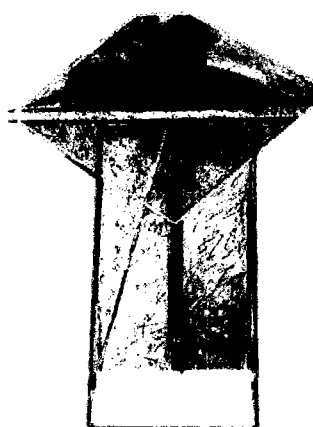
ในการจัด โครงสร้างของภาพผลงานสื่อผสม รูปทรงส่วนรวมจะเป็นการประกอบกันของรูปทรงที่เหลื่อมกับรูปทรงที่เหลื่อม และรูปทรงที่เหลื่อมกับรูปทรงวงกลม การวิเคราะห์ได้แบ่งกลุ่มของรูปทรงที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน ดังนี้

2.2.2.1 รูปทรงแนวตั้ง การจัดความกลมกลืนของรูปทรงของผลงานในกลุ่มนี้มีจำนวน 3 ภาพ คือ ภาพ Nang-Yai, 1982, ภาพ Nang-Yai, 1982 และภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983 รูปทรงส่วนรวมจะเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมแนวตั้ง ที่มีความสูงมากกว่าความกว้าง (รูปทรงเส้นสีฟ้า) ประกอบกับรูปทรงที่มีลักษณะขัดแย้งที่อยู่ส่วนบน (รูปทรงเส้นสีส้ม) รูปทรงขัดแย้งของภาพ Nang-Yai, 1982 เป็นรูปทรงแนวเฉียงที่ประกอบกันด้วยเส้นตรงและเส้นโค้ง รูปทรงขัดแย้งของภาพ Nang-Yai, 1982 เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนด้านเท่าในแนวเฉียง และรูปทรงขัดแย้งในภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983 เป็นรูปทรงแนวนอนที่ประกอบกันของเส้นโค้งมุมแหลม การประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมแนวตั้งกับรูปทรงขัดแย้งในแนวนอน มีความผสานสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี ด้วยการผสานทับซ้อนกันของ 2 รูปทรง และมีโครงสร้างทั้งสองข้างของรูปทรงทั้งหมดสมดุลกันแบบสองข้างเหมือนกัน ดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 135 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง

ภาพ Nang-Yai, 1982



ภาพประกอบ 136 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง

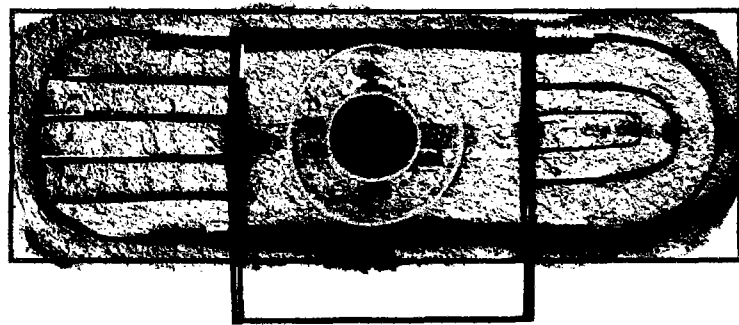
ภาพ Nang-Yai, 1982



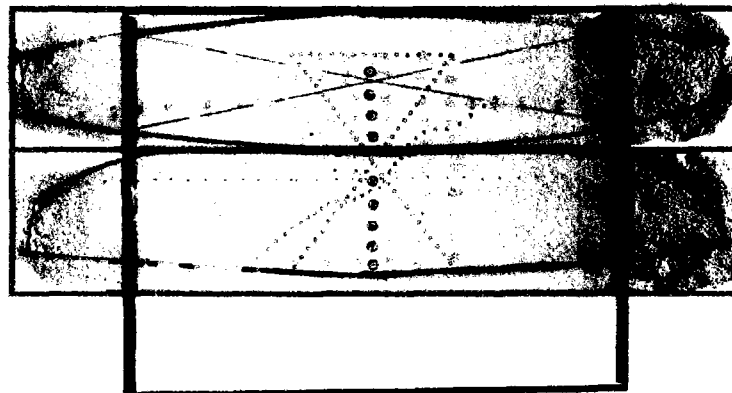
ภาพประกอบ 137 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง

ภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983

2.2.2.2 รูปทรงแนวนอน การจัดความกลมกลืนของรูปทรงในกลุ่มนี้ มีจำนวน 3 ภาพ คือ ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982, ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983 และ ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983 การประกอบกันของรูปทรง ประกอบด้วยรูปทรงส่วนรวมของสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีความยาว (รูปทรงเส้นสีฟ้า) ประกอบด้วยรูปทรงของ สี่เหลี่ยมที่มีขนาดแคบกว่า (รูปทรงเส้นสีเขียว) ผสานทับซ้อนอยู่บริเวณกึ่งกลางของสี่เหลี่ยมผืนผ้า ทำให้เกิดความกลมกลืนกันของรูปทรงที่มีทิศทางของเส้นทั้งสี่ด้านที่เหมือนกันและมีความผสานกลมกลืนกันของความสมดุลที่เหมือนกันทั้งสองข้าง ส่วนความขัดแย้งของรูปทรง(รูปทรงเส้นสีส้ม) เกิดจากรูปทรงวงกลมที่อยู่ภายในของภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982 และรูปทรงรูปหลอดสีของภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983 ซึ่งมีความแตกต่างจากรูปทรงส่วนรวมดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 138 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง
ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982



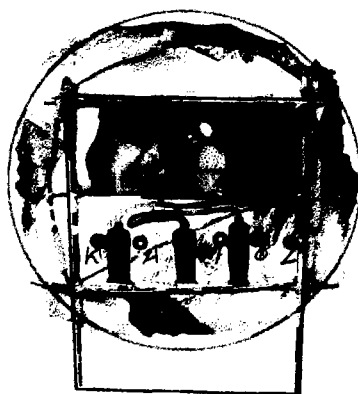
ภาพประกอบ 139 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง
ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983



ภาพประกอบ 140 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง

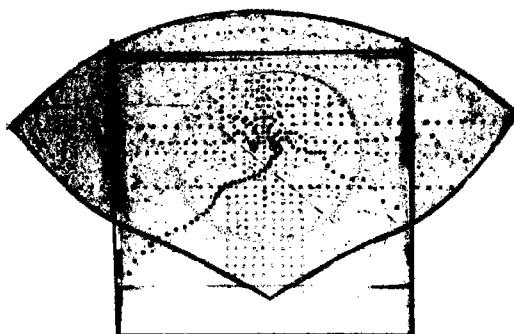
ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983

2.2.2.3 รูปทรงที่มีความกว้าง และความสูงใกล้เคียงกัน มีจำนวน 4 ภาพ คือ ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984, ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984, ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984 และภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984 รูปทรงในกลุ่มนี้มี สัดส่วนของรูปทรงใกล้เคียงกับรูปทรงของหนึ่งใหญ่มากที่สุด การประกอบกันของรูปทรง ประกอบด้วยรูปทรงสี่เหลี่ยม (รูปทรงเส้นสีเขียว) กับรูปทรงส่วนรวมของวงกลมและวงรี (เส้นสีฟ้า) จำนวน 2 ภาพ คือ ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984 และภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984 ส่วนภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984 เป็นการประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยม (รูปทรงเส้นสีเขียว) มีรูปทรงกลมภายใน (รูปทรงเส้นสีส้ม) เป็นรูปทรงขัดแย้งกับรูปทรงของเส้นโค้งมุมแหลม (รูปทรงเส้นสีฟ้า) และภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984 เป็นการประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยม (รูปทรงเส้นสีเขียว) กับรูปทรงครึ่งวงกลม (รูปทรงเส้นสีฟ้า) ที่มีด้านต่อต้านอยู่ส่วนบนของภาพ ส่วนรูปทรงขัดแย้งคือ รูปทรงหัวใจที่อยู่กลางภาพรูปทรงของภาพทั้งหมดมีลักษณะการผสมผสานทับซ้อนกันของรูปทรง ที่มีความสมดุลแบบสองข้างเหมือนกัน ทำให้เกิดความผสมกลมกลืนของรูปทรงเป็นอย่างดี ดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 141 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง

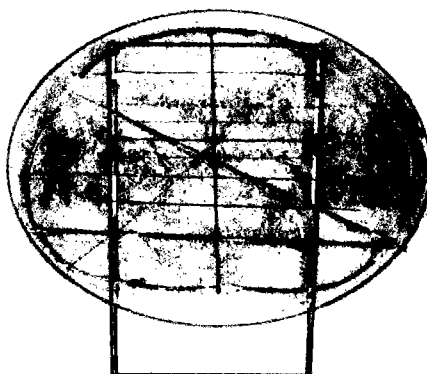
ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984



ภาพประกอบ 142 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง
ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984

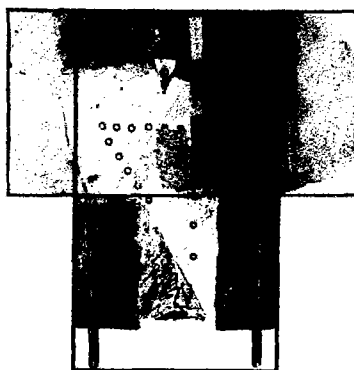


ภาพประกอบ 143 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง
ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984



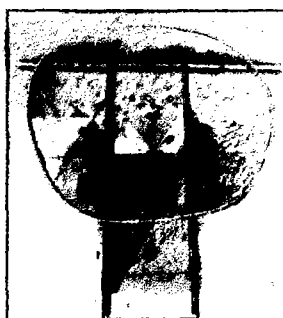
ภาพประกอบ 144 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง
ภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984

2.2.2.4 รูปทรงที่ประกอบกัน การจัดความกลมกลืนด้วยการประกอบกันของรูปทรงในกลุ่มนี้ มี 3 ภาพ และมีลักษณะที่ต่างกันคือ การประกอบกันของรูปทรง ภาพ Nang-Yai, 1988 ประกอบด้วยรูปทรงของรูปสี่เหลี่ยมแนวนอนที่อยู่ส่วนบน (รูปทรงเส้นสีฟ้า) ประกอบกับรูปทรงสี่เหลี่ยมแนวตั้ง (รูปทรงเส้นสีเขียว) และมีรูปทรงภายในของรูปสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม และวงกลมที่มีขนาดเล็กเป็นรูปทรงขัดแย้ง การประกอบกันของรูปทรง ภาพ Nang-Yai, 1988 มีรูปทรงสี่เหลี่ยมใหญ่ (รูปทรงเส้นสีฟ้า) มีความสัมพันธ์เป็นอย่างดีกับรูปทรงสี่เหลี่ยมแนวตั้ง (รูปทรงเส้นสีเขียว) และมีรูปทรงกลม (รูปทรงเส้นสีส้ม) ซึ่งเป็นรูปทรงขัดแย้ง การประกอบกันของรูปทรง ภาพ Nang-Yai, 1989 ประกอบด้วยรูปทรงส่วนรวมของรูปสี่เหลี่ยมรูปใหญ่ที่อยู่ส่วนบน (รูปทรงเส้นสีฟ้า) กับรูปทรงสี่เหลี่ยมแนวตั้ง (รูปทรงเส้นสีเขียว) ในรูปทรงสี่เหลี่ยมแนวตั้ง มีรูปสี่เหลี่ยมขนาดเล็กหลายรูปประกอบรวมอยู่ทำให้เกิดความสัมพันธ์กันของรูปทรง และมีรูปทรงภายในของรูปสามเหลี่ยมสีส้มเหลือง เป็นรูปทรงขัดแย้งในส่วนย่อย ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรงทั้ง 3 ภาพ ดูได้จากภาพประกอบ



ภาพประกอบ 145 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง

ภาพ Nang-Yai, 1988



ภาพประกอบ 146 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง

ภาพ Nang-Yai, 1988



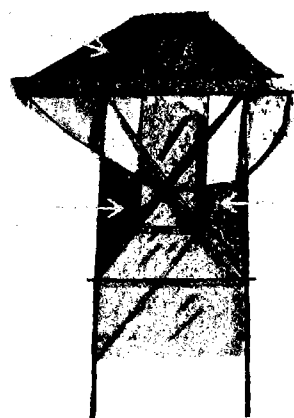
ภาพประกอบ 147 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง

ภาพ Nang-Yai, 1989

2.2.3 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของสี จากภาพผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนัญชลี สามารถแบ่งกลุ่มการวิเคราะห์ตามสภาพความกลมกลืนของสี ดังนี้

2.2.3.1 ความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม หมายถึง การใช้สีที่มีสีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่นปนอยู่ด้วยก็ตาม การสร้างความกลมกลืนของสีลักษณะสภาพสีส่วนรวมในผลงานที่ปรากฏ มีจำนวน 10 ภาพ ดังนี้

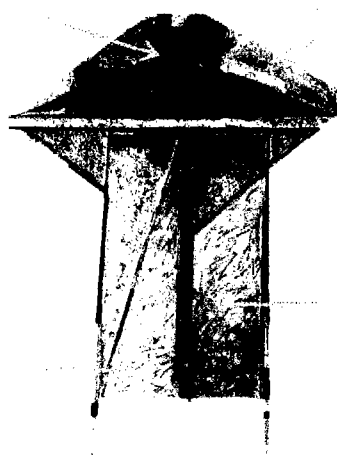
1) ภาพ Nang-Yai, 1982 เป็นความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีส้ม – เหลือง ที่มีค่าสีอ่อน โดยมีสีเทาอ่อน (หมายเลข 1) รวมอยู่ในบางส่วน สีที่แสดงความขัดแย้งเป็นสีแท้ และสีที่มีความเข้มข้นใช้ทาโครงสร้างไม่ได้แก่ สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีส้ม สีม่วง และสีดำ



ภาพประกอบ 148 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม

ภาพ Nang-Yai, 1982

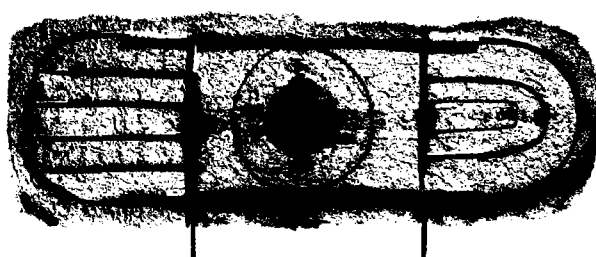
2) ภาพ Nang-Yai, 1982 เป็นความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีส้ม – เหลือง ที่มีค่าสีอ่อน มีสีค่าสีอ่อนสีม่วง-ชมพู (หมายเลข 1) สีส้ม – เทา (หมายเลข 2) และสีขาว – เหลือง (หมายเลข 3) รวมอยู่ในรูปทรง สีที่แสดงความขัดแย้งในส่วนน้อยได้แก่ สีดำเข้มที่อยู่บริเวณกลางภาพส่วนบน สีเข้มสดของโครงสร้างไม้ สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีส้ม สีดำ และฟ้าสีแดง (หมายเลข 4)



ภาพประกอบ 149 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม

ภาพ Nang-Yai, 1982

3) ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982 เป็นความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีฟ้า-เทา ที่มีค่าสีอ่อน และมีสีค่าอ่อนส่วนน้อยที่ใช้รวมอยู่ด้วยมีสีแดง และสีน้ำตาล ซึ่งซึมผสานอยู่ในเนื้อกระดาษ ส่วนสีขัดแย้งเป็นสีที่มีน้ำหนักและความเข้มสดของโครงสร้างไม้ ได้แก่ สีเขียว สีแดง สีเหลือง สีม่วง สีดำ และในบริเวณวงกลมรูปเล็กกลางภาพใช้สีที่มีน้ำหนักสีเข้มของสีดำ สีเขียว และสีน้ำตาล เน้นทำให้เกิดความแตกต่างอย่างสวยงาม



ภาพประกอบ 150 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม

ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982

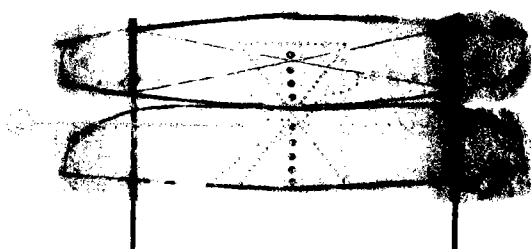
4) ภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983 เป็นความกลมกลืน ลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีเหลืองและมีสีขาวกับสีเทาอ่อนรวมอยู่ในบางส่วนของภาพ ส่วนสี ขัดแย้งในส่วนย่อยมีสีดำเข้มเน้นตามขอบของภาพ และมีสีเข้มสดของสีแดง สีส้ม-แดง สีเขียว สีน้ำเงิน สีม่วง สีดำ ระบายโครงสร้างไม้ และพิมพ์เป็นจุดวงกลมแนวตั้งบริเวณกึ่งกลางภาพ



ภาพประกอบ 151 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม

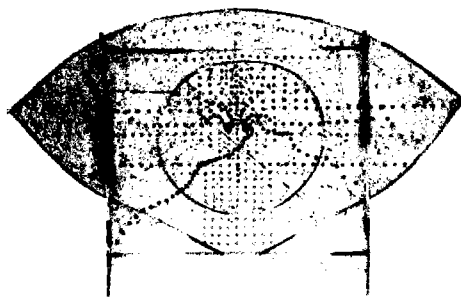
ภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983

5) ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983, ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984 และภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984 เป็นความกลมกลืนลักษณะ สภาพสีส่วนรวมของสีส้ม-เหลืองที่มีค่าสีอ่อน ซึ่งเป็นสีของเนื้อกระดาษ ในภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983 มีค่าสีอ่อนของจุดสีเหลือง-น้ำตาล รวมอยู่บริเวณกลางภาพ (หมายเลข 1) ส่วนภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984 และภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984 ไม่มีค่า สีอ่อนของสีอื่นรวมอยู่เลย ส่วนความขัดแย้งใช้สีที่มีความเข้มสด พิมพ์เป็นจุดด้วยสีส้ม สีแดง สีน้ำเงิน และใช้สีบนโครงสร้างไม้ด้วยสีแดง สีเหลือง สีส้ม สีเขียว สีม่วง และสีดำ



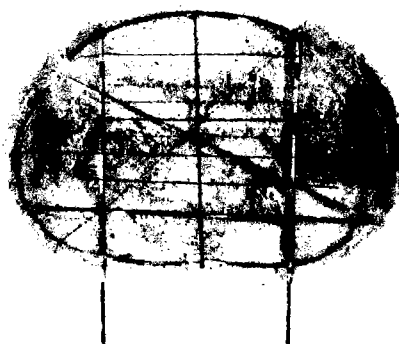
ภาพประกอบ 152 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม

ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983



ภาพประกอบ 153 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม

ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984



ภาพประกอบ 154 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม

ภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984

6) ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983 เป็นความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีส้ม - เหลือง โดยมีสีค่าอ่อนของสีน้ำตาล สีส้ม สีขาวเหลือง สลับกระจายอยู่ทั่วทั้งภาพ และมีสีค่าอ่อนของสีส้ม-แดง อยู่ตามขอบของกระดาด ความขัดแย้งของสี ใช้สีดำกับสีน้ำตาล-แดง พิมพ์เป็นรูปหลอดสี 3 หลอด และใช้สีเข้มสดของโครงไม้ด้วย สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีเขียว สีม่วงและสีดำ



ภาพประกอบ 155 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม

ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983

7) ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984 เป็นความกลมกลืน ลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีส้ม-เหลืองที่มีค่าสีอ่อน ผสมผสานกับสีค่าอ่อนของสีน้ำตาลอ่อน และสีชมพู ส่วนความขัดแย้งของสีใช้สี ได้แก่ ส้ม-แดง ระบายรอบขอบรูปหัวใจที่อยู่บริเวณกึ่งกลางภาพ และขอบโค้งของไม้ส่วนบน สีขัดแย้งเป็นสีที่เข้มสดของโครงสร้างไม้ ได้แก่ สีเหลือง สีส้ม สีส้ม-แดง สีเขียว และสีดำ นอกจากนี้ยังมีสภาพสีขัดแย้งของหนังสีดำรูปทรงสี่เหลี่ยม พันติดโครงไม้แน่นในส่วนของความขัดแย้งอย่างน่าสนใจ

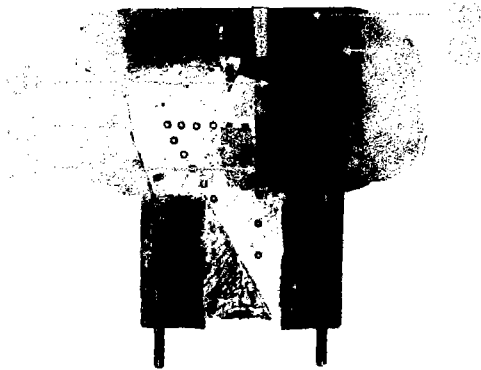


ภาพประกอบ 156 ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม

ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984

2.2.3.2 ความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง หมายถึง การใช้สีที่อยู่ใกล้เคียงกันในวงจรรสสีธรรมชาติ หรือสีที่คล้ายกัน ทำให้สีทั้งหลายมีความสัมพันธ์กัน การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง ในผลงานสื่อผสมของกมล ทัศนัญชลี ที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ มีจำนวน 2 ภาพ ดังนี้

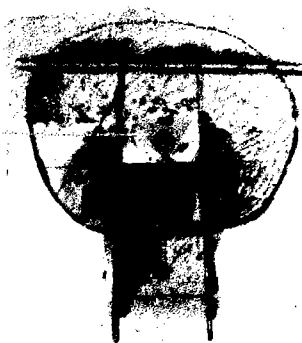
1) ภาพ Nang-Yai, 1988 เป็นความกลมกลืนโดยการใช้สีที่มีลักษณะใกล้เคียงกันของสีน้ำตาล สีน้ำตาล-แดง และสีน้ำตาลอ่อน ทำให้สภาพของสีส่วนใหญ่มีความกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ส่วนความขัดแย้งของสีในส่วนย่อยที่เห็นได้ชัด ได้แก่ น้ำหนักของสีขาว (หมายเลข 1) น้ำหนักสีดำ (หมายเลข 2) ผ้าสีแดง (หมายเลข 3) สีน้ำเงิน (หมายเลข 4) และวงกลมสีขาว (หมายเลข 5)



ประกอบ 157 ความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง

ภาพ Nang-Yai, 1988

2) ภาพ Nang-Yai, 1988 เป็นความกลมกลืนโดยการใช้สีที่มีลักษณะใกล้เคียงกันของสีขาว-เหลือง สีเหลือง สีส้มเหลือง สีนํ้าตาล และสีนํ้าตาลอ่อน สีทั้งหมดมีลักษณะที่ใกล้เคียงกัน ทำให้สีของผลงานมีความกลมกลืนกัน ส่วนสีขัดแย้งที่แสดงความเด่นให้เห็นได้ชัด คือ สีส้ม-แดง รูปสามเหลี่ยมที่อยู่กลางภาพ (หมายเลข 1) และที่อยู่ส่วนล่างของภาพ (หมายเลข 2)



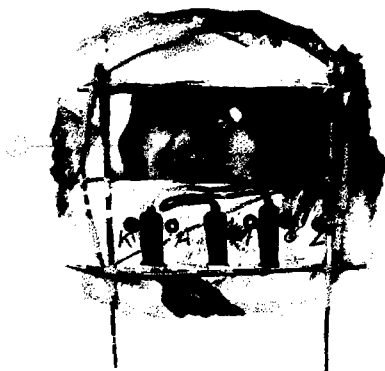
ภาพประกอบ 158 ความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง

ภาพ Nang-Yai, 1988

2.2.3.3 ความกลมกลืนของสีตัดกัน หมายถึง การใช้สีที่อยู่ตรงข้ามกันในวงจรรสี หรือการใช้สีที่มีสภาพของสีตัดกัน รวมถึงการตัดกันในน้ำหนักของสีด้วย น้ำหนักสีเป็นตัวการสำคัญที่ทำให้ภาพหนักแน่น รุนแรงหรือนุ่มนวล สภาพของสีตัดกันถ้านำมาจัดให้พอเหมาะ จะทำให้เกิดความกลมกลืนของสีอย่างสะดุดตา ผลงานสื่อผสมที่นำมาศึกษาวิเคราะห์มีลักษณะความกลมกลืนของสภาพสีตัดกัน จำนวน 2 ภาพ ดังนี้

1) ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984 จากสีของภาพที่ปรากฏ มีสีตัดกันด้วยน้ำหนักของสี คือ สีดำ สีขาว และสีแดง การตัดกันของสีมีลักษณะของความกลมกลืน เนื่องจากศิลปินได้กำหนดสีตัดกันให้แยกกระจายอยู่ในส่วนต่าง ๆ ของภาพ

ทั้งพื้นของกระดาษทำเองและโครงสร้างไม้ และมีสีที่มีน้ำหนักกลางของสีเทากับสีเหลือง เป็นตัวเชื่อมประสานสีติดกัน ให้มีสภาพกลมกลืนกัน ส่วนสีขัดแย้ง คือ สีดำและสีเทาเข้ม ในส่วนของใบหน้าศิลปินที่อยู่กลางภาพ (หมายเลข 1) เนื่องจากมีพื้นที่ของสีขนาดใหญ่กว่าพื้นที่ของสีอื่นทั้งหมด นอกจากนี้ยังมีสีขัดแย้งในส่วนย่อยของสีเย็นที่โครงสร้างไม้ และหลอดสี คือ สีน้ำเงิน สีม่วง และสีเขียว



ภาพประกอบ 159 ความกลมกลืนของสีตรงข้าม

ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984

2) ภาพ Nang-Yai, 1989 เป็นสภาพความกลมกลืนของสีติดกันของสีตรงข้าม และน้ำหนักของสี ได้แก่ สีส้ม สีน้ำเงิน สีฟ้า สีเขียว สีแดง และสีเหลือง โดยมีสีขาว สีน้ำตาลอ่อน เป็นตัวเชื่อมประสาน ทำให้สีติดกันที่กระจายอยู่ตามส่วนต่าง ๆ ของภาพมีสภาพกลมกลืนกันอย่างโดดเด่น ส่วนความขัดแย้งของสี ได้แก่ สีดำที่เน้นรูปทรงสามเหลี่ยมสีส้ม-เหลือง ที่อยู่กลางภาพ

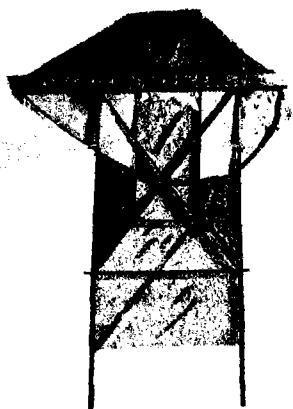


ภาพประกอบ 160 ความกลมกลืนของสีตรงข้าม

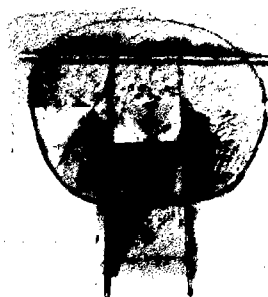
ภาพ Nang-Yai, 1989

2.2.4 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของพื้นผิว ผลงานสื่อผสมชุดหนึ่งใหญ่ ที่ศึกษาวิเคราะห์ เป็นผลงานที่ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งกระดาษที่ทำขึ้นเองนี้สามารถเล่นผิวของกระดาษได้หลายลักษณะ คือ ผิวหยาบ ผิวขรุขระ หรือผิวละเอียด ทำให้พื้นผิวโดยส่วนรวมมีความกลมกลืนกัน โดยเฉพาะผลงานที่ไม่ใช้องค์ประกอบของสีมาใช้ในผลงานมากนัก เช่น ผลงานภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982, ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983, ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983, ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984, ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984 และภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984 ผลงานที่กล่าวนี้จะเห็นความงามพื้นผิวของกระดาษอย่างชัดเจน

ในภาพผลงานนอกจากจะมีพื้นผิวหยาบ ขรุขระของกระดาษทำเองแล้ว ยังมีพื้นผิวที่มีสภาพของความแตกต่าง คือ พื้นผิวเรียบของการฉาบยิปซัม (หมายเลข 1) ในผลงานภาพ Nang-Yai, 1982 พื้นผิวเรียบของกระดาษที่ผลิตจากโรงงาน (หมายเลข 2) ในผลงานภาพ Nang-Yai, 1988 นอกจากนี้พื้นผิวของผลงานยังมีความแตกต่างกันของพื้นผิวลงจากการวาดเส้น การขีด ขีด และระบายสีด้วยน้ำหนกอ่อนเข้ม แสดงพื้นผิวของภาพที่ต่างกันด้วย



ภาพประกอบ 161 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของพื้นผิว
ภาพ Nang-Yai, 1982



ภาพประกอบ 162 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของพื้นผิว
ภาพ Nang-Yai, 1988

3. กลวิธีและสื่อวัสดุ

กลวิธีและสื่อวัสดุที่ใช้สร้างสรรค์ผลงานชุดหนังสือที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ เป็นสื่อวัสดุที่ทำจากกระดาษทำเองเป็นส่วนใหญ่ ประกอบกับโครงสร้างไม้ไผ่ หวาย สื่อครีติก และวัสดุที่เลือกสรรมา การทำกระดาษที่ทำขึ้นเองของกมล ทัศนัญชลี นั้น ทำจากเยื่อกระดาษสาผสมกับกระดาษภาพพิมพ์ของอเมริกาและฝรั่งเศส โดยนำกระดาษมาแช่น้ำทิ้งไว้ให้เปื่อย แล้วนำมาเข้าเครื่องปั่นจนละเอียด อัตราส่วนผสมให้น้ำมากกว่าเยื่อกระดาษ ประมาณ 3/10 ส่วน แล้วเทลงบนแผ่นมุ้งลวดตามขนาดและรูปทรงที่ต้องการ จึงนำไปตากแดดให้แห้งสนิท แล้วลอกกระดาษทำเองออกจากมุ้งลวดนำไปสร้างงานต่อไป ในขั้นตอนการเทกระดาษปั่นลงบนมุ้งลวดนั้น สามารถผสมสีลงในเนื้อกระดาษ หรือผสมวัสดุที่ต้องการ เช่น เชือก ด้าย เศษไม้ ลงในเนื้อกระดาษในขั้นตอนนี้ได้ หรืออีกวิธีการหนึ่งซึ่งไม่ต้องเทกระดาษทำเองลงบนมุ้งลวด คือ การนำกระดาษทำเองไปติดบนแผ่นไม้ หรือแผ่นไม้อัดที่ตัดเป็นรูปทรงตามต้องการ โดยแผ่นไม้ต้องเจาะรูให้ทะลุหลายรูเพื่อเป็นส่วนยึดกระดาษกับแผ่นไม้ให้แน่น และเป็นรูที่น้ำไหลออกทำให้กระดาษแห้งเร็วขึ้น นอกจากนี้กระดาษที่ทำขึ้นเองยังสามารถทำพื้นผิวให้หยาบหรือละเอียดได้ตามต้องการ โดยวิธีการปั่น คือถ้าใช้เวลาปั่นนานกระดาษจะละเอียด และถ้าใช้เวลาการปั่นน้อยกระดาษจะหยาบ หรือการทำพื้นผิวกระดาษโดยการใช้เครื่องมือเกลี่ยให้เรียบและขูดขีดให้เป็นรอย (กลม ทัศนัญชลี. สัมภาษณ์ : 2545)

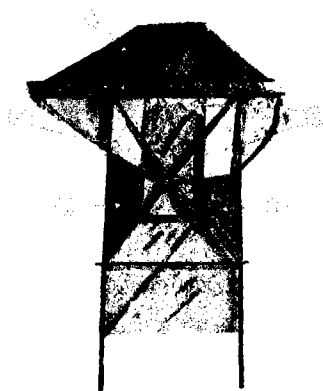
การศึกษาวิเคราะห์ กลวิธีและสื่อวัสดุผลงานสื่อผสมชุดหนังสือของกมล ทัศนัญชลี ที่ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ จำนวน 13 ภาพ มีดังนี้

3.1 ภาพ Nang-Yai, 1982 มีสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.1.1. ตัดแผ่นไม้อัดตามรูปแบบที่ต้องการ แล้วเจาะรูให้ทั่วแผ่น

3.1.2. ตัดโครงสร้างไม้ที่ทำจากไม้ไผ่ และเส้นไม้ที่ระบายสีเรียบร้อยแล้ว นำมาทากาวติดบนแผ่นไม้ และตอกตะปูให้แน่น

3.1.3. ตัดเยื่อกระดาษ นำเยื่อกระดาษมาติดตามช่องบนแผ่นไม้ ส่วนที่เห็นเป็นสีเทา (หมายเลข 1) คือส่วนที่ผสมสีอะครีติกในเยื่อกระดาษไว้ล่วงหน้า แล้วจึงนำมาติดตามช่องของรูปทรง และส่วนที่เป็นผิวเรียบ (หมายเลข 2) คือส่วนที่ใช้ยิปซัมผสมน้ำนำมาเทและเกลี่ยทำให้ผิวเรียบ



ภาพประกอบ 163 กลวิธีและสื่อวัสดุ

ภาพ Nang-Yai, 1982

3.2 ภาพ Nang-Yai, 1982 มีสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.2.1. ตัดแผ่นไม้อัดตามรูปแบบที่ต้องการ แล้วเจาะรูให้ทั่วแผ่น

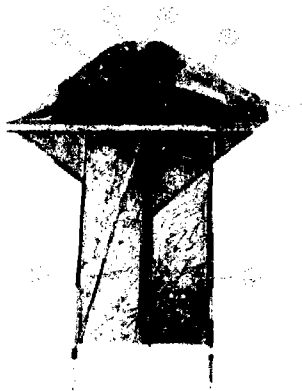
3.2.2. ตัดโครงสร้างไม้ไผ่และเส้นไม้ที่ทาสีแล้ว ทากาวติดบนแผ่นไม้และตกแต่งให้แน่น

3.2.3. ติดเยื่อกระดาษ ติดเยื่อกระดาษตามช่องโครงสร้างเส้นไม้ โดยในบางช่องผสมสีลงในเยื่อกระดาษไว้ก่อนแล้ว คือ สีชมพูอมเทา (หมายเลข 1) สีส้ม-เหลือง (หมายเลข 2) ในบางช่องจะเอาเยื่อกระดาษผสมสีมาเปลี่ยนผสมกัน หรือนำมาสกัดเป็นจุดทั่วบริเวณภาพ

3.2.4. ฉาบยิปซัมในส่วนบนของรูปทรง (หมายเลข 3)

3.2.5. วาดเส้นด้วยสีเทียนน้ำมันที่ช่องรูปทรง (หมายเลข 1 และหมายเลข 2)

3.2.6. ระบายสีอะคริลิกสีดำ (หมายเลข 4) ระบายสีเหลืองส่วนบน (หมายเลข 5) และติดผ้าสีแดงด้วยกาว (หมายเลข 6)



ภาพประกอบ 164 กลวิธีและสื่อวัสดุ

ภาพ Nang-Yai, 1982

3.3 ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982 มีสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.3.1. เทเยื่อกระดาษบนตะแกรงมุ้งลวดตามรูปทรง และระบายสีแดงที่พื้นกระดาษ (หมายเลข 1) ในขณะที่กระดาษกำลังหมาด เป็นการระบายสีแบบเปียกบนเปียก สีจะซึมผสานในผิวกระดาษอย่างนุ่มนวล เมื่อกระดาษแห้งดีแล้วจึงแกะออกจากมุ้งลวด

3.3.2. นำไม้ไผ่และหวายที่ทำสีอะครีลิคแล้ว มาต่อเป็นโครงสร้างตามรูปแบบ ด้วยการตอกตะปู และผูกด้วยด้ายสี แล้วทากาวที่โครงสร้างติดบนแผ่นเยื่อกระดาษ ส่วนรูปวงกลมตรงกลางขนาดเล็กทำด้วยลวดสริง (หมายเลข 2) ขดเป็นวงกลม

3.3.3. เอาแม่พิมพ์รูปธรรมจักร รูปทรงกลมขนาดเล็กมาพิมพ์ตามส่วนต่าง ๆ บนกระดาษทำเองด้วยสีหมึกพิมพ์ (หมายเลข 3)

3.3.4. ระบายสีดำในรูปทรงกลมกลางภาพ (หมายเลข 4) ติดทองคำเปลวติดใบลานสีน้ำตาล และใบลานทาสีเขียว ภายในวงกลม แล้วติดกระดาษห่อทองคำเปลว (หมายเลข 5)



ภาพประกอบ 165 กลวิธีและสื่อวัสดุ

ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, 1982

3.4 ภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983 มีสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.4.1. เทเยื่อกระดาษบนตะแกรงมุ้งลวดตามรูปทรง แล้วระบายสีอะครีลิคสีเทา สีเหลือง และสีดำในขณะที่กระดาษกำลังหมาดอยู่ แล้วติดเส้นด้ายสีดำที่มุมบนด้านซ้าย (หมายเลข 1) เมื่อกระดาษแห้งสนิทดีแล้วจึงแกะออกจากมุ้งลวด

3.4.2. ทาสีดำเน้นตามขอบของกระดาษให้ชัดเจนยิ่งขึ้น และใช้แปรงสลัดสีดำให้เป็นรอยการสลัดในทิศทางลง ในบริเวณส่วนล่างของผลงาน (หมายเลข 2)

3.4.3. นำวัตถุรูปทรงกลมขนาดต่าง ๆ มาทาสีน้ำมันสีเขียว สีเหลือง สีแดง และสีดำแล้วพิมพ์โดยการตอกลงบนกระดาษเป็นแนวตั้งกึ่งกลางภาพ (หมายเลข 3)

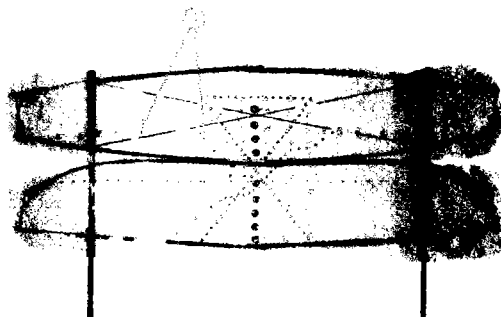
3.4.4. เอาไม้ไผ่และหวายที่ทำสีอะครีลิคแล้ว มาตัดและผูกด้วยด้ายสีเป็นโครงสร้างตามรูปแบบแล้วทากาวติดบนกระดาษทำเอง

3.4.5. ส่วนบนของภาพวาดด้วยเส้นปากกา แสดงการวัดปากกาด้วยความเร็ว และรุนแรง (หมายเลข 4)

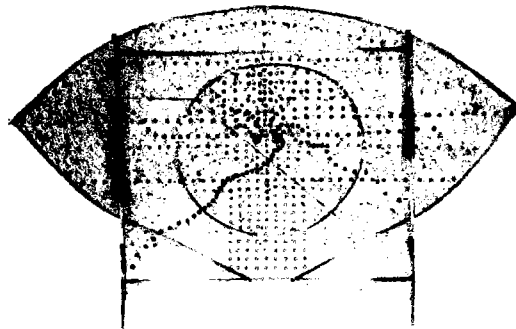


ภาพประกอบ 166 กลวิธีและสื่อวัสดุ
ภาพ Nang-Yai series II # 2, 1983

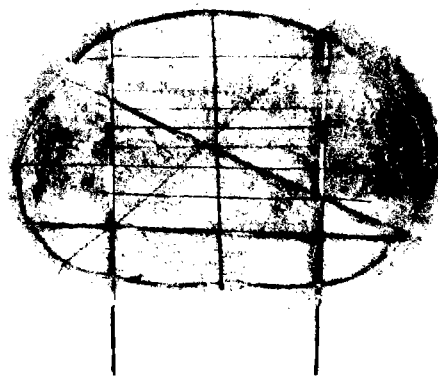
3.5 ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983, ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984 และ ภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984 มีขั้นตอนที่คล้ายกัน คือ การทำเยื่อกระดาษบนมุ้งลวด ตามรูปทรงโดยใช้สีของเยื่อกระดาษ ไม่มีการระบายสี หรือผสมสีไว้ก่อน ติดด้วยโครงสร้างของไม้ไผ่และหวายที่ระบายสีอะคริลิกแล้ว ต่อเป็นโครงสร้างด้วยการเจาะรูและผูกด้วยด้ายสี และในโครงสร้างยังได้ผูกด้ายสีต่าง ๆ เป็นเส้นแนวนอน แนวตั้ง และแนวเฉียง ส่วนที่ใช้กลวิธีที่แตกต่างกัน คือ ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983 มีวิธีการระบายสีส้ม-เหลือง เป็นจุดลักษณะซึ่มกับผิวกระดาษในขณะที่กระดาษกำลังหมาด (หมายเลข 1) และภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983 กับภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984 มีการพิมพ์ด้วยวัตถุทรงกลมขนาดเล็ก โดยการตอกด้วยสีน้ำมันสีแดง สีดำ สีเขียวและสีเหลืองในทิศทางต่าง ๆ



ภาพประกอบ 167 กลวิธีและสื่อวัสดุ
ภาพ Nang-Yai series II # 3, 1983



ภาพประกอบ 168 กลวิธีและสื่อวัสดุ
ภาพ Nang-Yai series II # 6, 1984



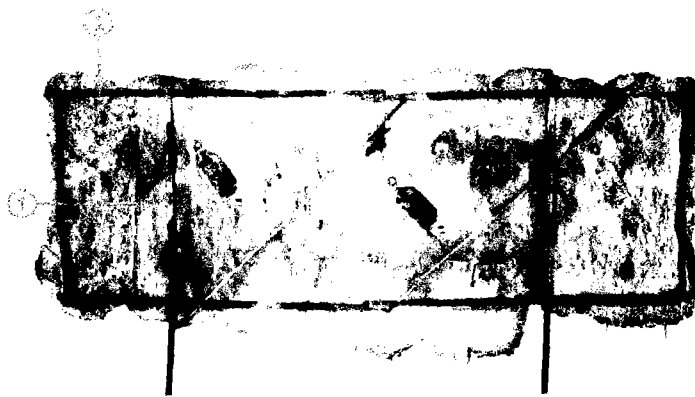
ภาพประกอบ 169 กลวิธีและสื่อวัสดุ
ภาพ Nang-Yai series II # 8, 1984

3.6 ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983 มีสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.6.1. เทเยื่อกระดาษที่ผสมสีอะครีลิคสีต่าง ๆ ลงบนมุ้งลวดให้สีซึมผสานกัน วางเชือกตามแนวตั้งและแนวนอนบนพื้นกระดาษ (หมายเลข 1) แล้วเอาเยื่อกระดาษทับบาง ๆ อีกชั้นหนึ่ง ทำให้พื้นกระดาษเป็นรอยนูนตามลักษณะของเส้นเชือก ในขณะที่กระดาษกำลังหมาด เอาสีแดงและสีน้ำตาลระบายตามขอบกระดาษ

3.6.2. พิมพ์ภาพหลอดสีด้วยแม่พิมพ์โลหะกัดกรวด (Photo's Etching) สีดำ สีน้ำตาล และสีน้ำตาลอ่อน แล้วพิมพ์รูปวงกลมที่ปลายหลอดด้วยสีน้ำมันตอกลงบนกระดาษ

3.6.3. ทำโครงสร้างไม้ไผ่และหวายระบายสีอะครีลิค ประกอบเป็นโครงสร้างด้วยการเจาะรู และผูกด้วยสีทากาวติดกับพื้นกระดาษ



ภาพประกอบ 170 กลวิธีและสื่อวัสดุ

ภาพ Nang-Yai series II # 4, 1983

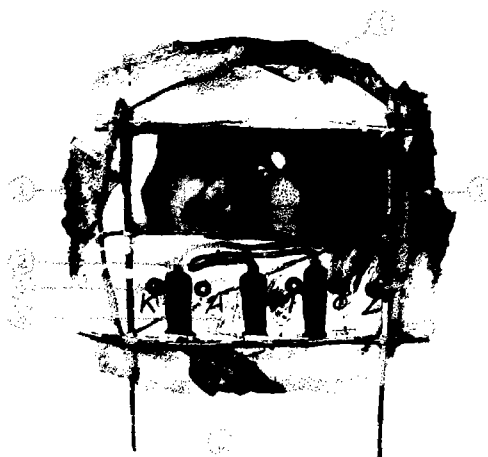
3.7 ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984 มีสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.7.1. เทเยื่อกระดาษบนมุ้งลวดตามรูปทรง แล้วระบายสีเหลือง สีแดง สีเทา และสีดำ ในขณะที่กระดาษกำลังหด เมื่อกระดาษแห้งแล้วจึงแกะออกจากมุ้งลวด

3.7.2. ทำแม่พิมพ์ด้วยโลหะกัดกรด เป็นรูปหน้าของตนเองขนาดใหญ่ พิมพ์ด้วย สีเทาและสีดำที่กลางภาพ พิมพ์รูปหลอดสีขนาดเล็ก 3 หลอด เรียงเป็นจังหวะ และที่ขอบภาพ พิมพ์เป็นรูปหลอดสีขนาดใหญ่ (หมายเลข 1)

3.7.3. วาดเส้นของสีที่กำลังไหลออกจากหลอด (หมายเลข 2) วาดเส้นเฉียงและ ตัวหนังสือคำว่า KAMOL ด้วยสีอะคริลิกสีทอง และวาดเส้นปากกาสีดำทิศทางต่างๆ ด้วย ความเร็วบนพื้นสีเทา (หมายเลข 3)

3.7.4. เอาไม้ไผ่และหวายที่ระบายสีอะคริลิกในบางส่วน มาผูกเป็นโครงสร้าง ตามรูปแบบด้วยด้ายสี แล้วทากาวติดบนกระดาษ และติด آهنโลหะด้วยกาว 5 วง (หมายเลข 4)



ภาพประกอบ 171 กลวิธีและสื่อวัสดุ

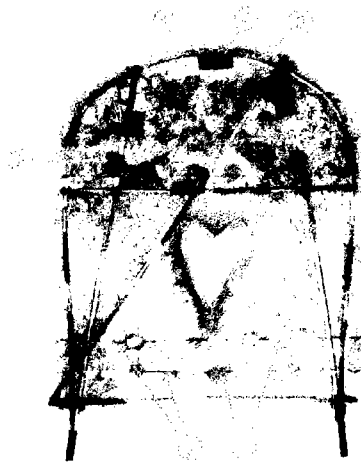
ภาพ Birthday Self-Portrait, 1984

3.8 ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984 มีสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.8.1. เทเยื่อกระดาษบนมุ้งลวดตามรูปทรง แล้วเอากระดาษที่ผสมสีน้ำตาลอ่อน หยดลงในบางส่วนของภาพ ซึ่งทำให้น้ำหนักของสีต่างกัน เมื่อกระดาษแห้งแล้วจึงแกะออกจากมุ้งลวด

3.8.2. เอาชิปทากาวติดเป็นรูปหัวใจบริเวณกลางภาพ แล้วเจาะกระดาษที่ขอบชิปด้านในให้ทะลุ แล้วเอาน้ำมาระบายรอบของชิปให้กระดาษเปียก ต่อจากนั้นระบายสีแบบเปียกบนเปียกรอบขอบของชิปด้วยสีแดง สีจะซึมผสานลงในเนื้อกระดาษ

3.8.3. ทำโครงสร้างไม้ไผ่และหวาย ระบายสีอะคริลิก ประกอบตัดเป็นโครงสร้างด้วยการผูกด้วยด้ายสี และในโครงสร้างไม้ เอาด้ายสีน้ำตาลเงินผูกกับโครงสร้างเป็นแนวนอนและแนวเฉียง (หมายเลข 1) และเอาผ้าหนังเทียมสีดำทากาวพันติดไม้ไผ่เป็นรูปสี่เหลี่ยม จำนวน 6 แผ่น (หมายเลข 2) จากนั้นเอาโครงสร้างไม้ทากาวติดบนพื้นกระดาษทาสีแดงที่พื้นกระดาษตามขอบไม้ส่วนบน (หมายเลข 3) และเอาเยื่อกระดาษเหลวมาติดทับด้ายสีในบางส่วน (หมายเลข 4)



ภาพประกอบ 172 กลวิธีและสื่อวัสดุ

ภาพ Nang-Yai series II # 7, 1984

3.9 ภาพ Nang-Yai, 1988 มีสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.9.1. ตัดแผ่นไม้อัดรูปทรงสี่เหลี่ยมตามรูปแบบ (เส้นสีน้ำตาลเงิน) แล้วเจาะรูให้ทั่วแผ่น

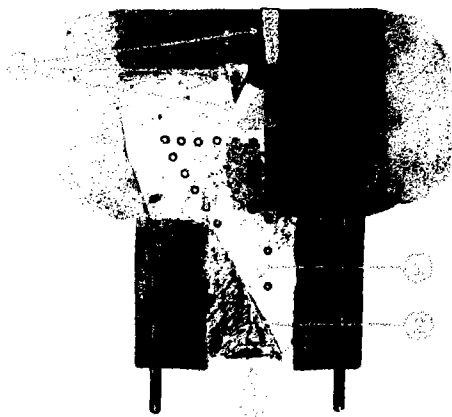
3.9.2. ปั่นเยื่อกระดาษค่อนข้างละเอียด ติดเยื่อกระดาษสีขาวซึ่งเป็นเยื่อกระดาษที่ไม่ผสมสีบริเวณส่วนกลางของภาพ ผสมเยื่อกระดาษกับสีอะคริลิกสีน้ำตาลอ่อน สีน้ำตาลเข้ม สีดำ และสีน้ำตาลเงินไว้เป็นส่วนใหญ่ แล้วนำเยื่อกระดาษสีมาติดบนไม้ตามรูปแบบ สีของเยื่อกระดาษที่ยังเปียกอยู่จะซึมผสานกัน ในบางส่วนของภาพเอากระดาษสีเคลือบทับซ้อนกัน ทำให้พื้นกระดาษมีน้ำหนักของสีที่ต่างกัน เป็นลักษณะการซึมผสานกันของสี (หมายเลข 1)

3.9.3. ระบายสีม่วง และสีม่วงน้ำเงิน (หมายเลข 2) ในขณะที่กระดาษและสียังหมาดอยู่ เมื่อกระดาษแห้งแล้วระบายสีเหลืองเข้มส่วนล่างของภาพ (หมายเลข 3)

3.9.4. ตัดผ้าสีแดงรูปทรงสี่เหลี่ยม ผ่าระบายสีส้ม สีเขียว และสีแดง รูปทรงสามเหลี่ยม และผ่ารูปทรงสามเหลี่ยมสีเหลืองด้วยการทากาว (หมายเลข 4)

3.9.5. วาดเส้นอิสระในรูปทรงสามเหลี่ยมส่วนล่างของภาพ แล้วขีดเส้นนอน วงกลม และเส้นซิกแซกหรือเส้นฟันปลาสีเหลือง และสีขาวด้วยสีเทียมน้ำมัน ในส่วนของจุดรูปวงแหวนสีน้ำเงิน สีเหลือง และสีแดง เป็นการตอกพิมพ์ด้วยแม่พิมพ์ทรงกลมกับสีน้ำมัน

3.9.6. ตัดกิ่งไผ่ระบายสีอะคริลิกสีน้ำตาลตามข้อของกิ่งไผ่ ทากาวและตอกตะปูติดกับแผ่นไม้



ภาพประกอบ 173 กลวิธีและสื่อวัสดุ

ภาพ Nang-Yai, 1988

3.10 ภาพ Nang-Yai, 1988 มีสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ดังนี้

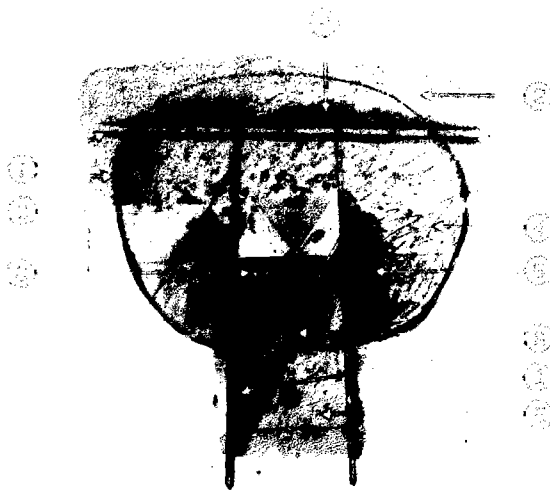
3.10.1. ตัดแผ่นไม้อัดเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า แล้วติดกระดาษสีขาวบนแผ่นไม้ด้วยกาว (หมายเลข 1) ติดเยื่อกระดาษป่นสีน้ำตาลอ่อนส่วนบนของภาพ (หมายเลข 2)

3.10.2. ระบายสีให้ซึมผสมกันแบบเปียกบนเปียกด้วยสีม่วงที่มีค่าอ่อน (หมายเลข 3) เมื่อกระดาษแห้งแล้ว วาดเส้นอิสระสีน้ำตาลด้วยพู่กัน (หมายเลข 4) ระบายสีส้ม-เหลืองที่มีค่าสีอ่อน (หมายเลข 5) ปลอ่ยให้กระดาษแห้ง แล้วทากาวยาวเป็นจุดวงกลม (หมายเลข 6) ปลอ่ยให้กาวแห้ง แล้วจึงระบายสีที่มีน้ำหนักเข้มของสีเหลือง-ดำ สีดำ สีเหลืองเข้ม สีส้ม-แดง เมื่อกระดาษแห้งแล้ว วาดเส้นด้วยพู่กันด้วยสีส้มในส่วนล่างของภาพ และลอกกาวยางออกจะปรากฏเป็นจุดวงกลมสีอ่อน

3.10.3. การทำเส้นโครงสร้างในภาพ เส้นวงกลมสีดำ เส้นนอนสีดำ และสีแดง (หมายเลข 7) เป็นการลากเส้นด้วยพู่กันกับสีอะคริลิก ส่วนเส้นตั้งและเส้นเฉียง เป็นการ

วาดและทำแสงเงาให้เกิดมิติด้วยสีอะครีลิค (หมายเลข 8) และในส่วนองเงาสีดำบนเส้นแนวนอน และข้างเส้นแนวตั้งระบายด้วยสีอะครีลิคแบบสีแห้งบนกระดาษแห้ง (หมายเลข 9)

3.10.4. จูดวงกลมสีแดงและสีเหลืองที่เรียงกันเป็นจังหวะ ใช้วิธีการดอกลีปด้วยแม่พิมพ์ทรงกลมกับสีน้ำมัน



ภาพประกอบ 174 กลวิธีและสีอวัสดุ

ภาพ Nang-Yai, 1988

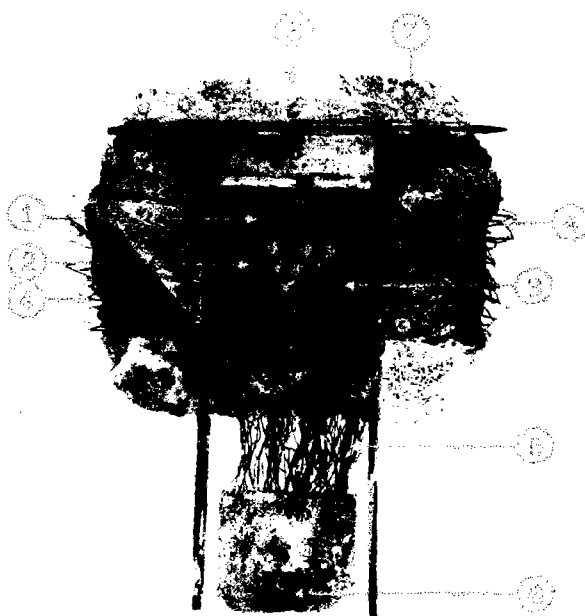
3.11 ภาพ Nang-Yai, 1989 มีสีอวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.11.1. ตัดแผ่นไม้อัดเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ และขนาดเล็กตามรูปแบบแล้วเอาโครงไม้ไผ่ระบายสีอะครีลิคทากาวติดกับแผ่นไม้

3.11.2. ระบายสีเหลืองทองรูปสามเหลี่ยม (หมายเลข 1) ที่อยู่กลางภาพระบายเงาสีดำ และสีแดงด้วยสีอะครีลิคในรูปทรงสี่เหลี่ยม เป็นการระบายตัดขอบรูปสามเหลี่ยม (หมายเลข 2) และใช้สีอวัสดุแข็งปลายแหลมขีดสีพื้นให้เป็นเส้น เมื่อสีแห้งแล้วเอาสีอวัสดุกลมขนาดเล็กทาสีน้ำมันพิมพ์เป็นจุดสีขาว (หมายเลข 3)

3.11.3. การติดเยื่อกระดาษป่นในภาพนี้ เป็นการติดเยื่อกระดาษที่หนา ทำให้ภาพมีความหนูน ขั้นตอนการติดเยื่อกระดาษ ติดทุกส่วนบนพื้นไม้อัดแล้วระบายสีหลาย ๆ สีตามรูปแบบ ในขณะที่กระดาษยังเปียกอยู่ แล้วเอาเชือก (หมายเลข 4) และสายโทรศัพท์ (หมายเลข 5) วางตามตำแหน่งแล้วเอาเยื่อกระดาษทับอีกชั้นหนึ่ง การทับเยื่อกระดาษที่เชือกสีเขียวเป็นการทับแบบบางโดยทับเป็นบางส่วน ทำให้เห็นเส้นเชือกนูนขึ้นมา ส่วนการทับสายโทรศัพท์เป็นการทับแบบหนาจนไม่เห็นสายโทรศัพท์ในส่วนที่ถูกทับ

3.11.4. เมื่อกระดาษแห้งแล้ว ระบายสีรูปทรงสี่เหลี่ยมสีเหลืองและสีฟ้า (หมายเลข 6) และพิมพ์รูปวงแหวนสีเหลืองด้วยสีน้ำมัน (หมายเลข 7)



ภาพประกอบ 175 กลวิธีและสื่อวัสดุ

ภาพ Nang-Yai, 1989

สรุปการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเทลชั่น ของฮวน มิโร ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ จำนวน 12 ภาพ มีผลสรุปดังนี้

1. สาระของภาพ

สาระของภาพที่ ฮวน มิโร นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเทลชั่น เป็นสาระที่เกี่ยวกับการต่อต้านความโหดร้ายของสงครามโลกครั้งที่ 1 และสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งเกิดจากความกระหายอำนาจของเยอรมัน ภาพผลงานถ่ายทอดสาระของภัยพิบัติ ความโหดร้าย การแสวงหาอำนาจและสังคมที่เลวร้ายในช่วงสงคราม ซึ่งสามารถแบ่งสาระของภาพออกมาได้เป็น 4 ลักษณะ

1.1 สาระเกี่ยวกับความโหดร้ายและการแสวงหาสันติภาพ มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Sunrise, ภาพ The Escape Ladder, ภาพ Morning Star และภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain

1.2 สาระเกี่ยวกับสังคมของความเลวร้าย มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Woman in the Night, ภาพ Acrobatic Dancer และภาพ Awakening in the Early Morning

1.3 สาระเกี่ยวกับกำลังใจในการต่อสู้เพื่อสันติภาพ มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails, ภาพ The Poetess, และภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird

1.4 สาระเกี่ยวกับความสุขที่สะท้อนความเลวร้ายของสงคราม มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ *Woman on the Beach* และภาพ *Ciphers and Constellation in Love with a Woman*

จะเห็นได้ว่า ภาพผลงานชุด คอนสเทลเลชั่น ทุกภาพมีสาระเกี่ยวกับการต่อต้านสงคราม เป็นการสื่อถึงความโหดร้าย สภาพของสังคม กำลังใจในการต่อสู้เพื่อสันติภาพ และเสนอภาพของความสุขที่เป็นมุกกลับเพื่อสะท้อนให้ตระหนักถึงความเลวร้ายของสงคราม

2. รูปแบบ

รูปแบบในผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเทลเลชั่น ที่มีลักษณะโดดเด่นเป็นลักษณะเฉพาะของ ฮวน มิโร ได้แก่ การใช้เส้น การใช้สี และการใช้รูปทรง สรุปได้ดังนี้

2.1 การใช้เส้น การใช้เส้นในภาพผลงานมีเส้นที่เกิดขึ้นจริง ซึ่งเป็นเส้นที่มีขนาดเล็กบาง และเส้นที่เกิดจากขอบของสี เส้นส่วนรวมของผลงานฮวน มิโร ใช้เส้นที่เกิดขึ้นจริงเป็นส่วนมาก ใช้เส้นที่เกิดจากขอบของสีเป็นส่วนน้อย และเส้นที่ใช้ในผลงานเป็นส่วนมากทั้ง 12 ภาพ คือเส้นโค้ง ทั้งเส้นโค้งของรูปทรงเรขาคณิต และเส้นโค้งอิสระได้แก่ เส้นโค้งน้อย เส้นโค้งวงแคบ และเส้นโค้งกันหอย ส่วนเส้นตรงที่มีทิศทาง แนวตั้ง แนวนอน และแนวเฉียง ประกอบเป็นรูปทรงต่าง ๆ ใช้เป็นส่วนน้อย

2.2 การใช้รูปทรง เป็นการเปรียบเทียบจากขนาดของรูปทรงกับพื้นที่ของภาพ จะเห็นได้ว่า มิโร ใช้รูปทรงดัดแปลงจากธรรมชาติ ซึ่งเป็นรูปทรงของคนและสัตว์ที่มีขนาดใหญ่ ประกอบกันในภาพทั้ง 12 ภาพ และใช้รูปทรงเรขาคณิตได้แก่ รูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม รูปวงกลม รูปสามเหลี่ยมคว่ำมุมชนกัน รูปดาว และรูปพระจันทร์ ใช้ประกอบกันในภาพทั้ง 12 ภาพ โดยใช้รูปทรงเรขาคณิตประกอบในภาพเป็นจำนวนมาก รวม 7 ภาพ ได้แก่ภาพ *Woman in the night*, ภาพ *Acrobatic Dancer*, ภาพ *The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain*, ภาพ *The Poetess*, ภาพ *Awakening in the Early Morning*, ภาพ *Women Encircled by the Flight of a Bird* และภาพ *Ciphers and Constellations in Love with a Woman* และใช้รูปทรงเรขาคณิตประกอบในภาพเป็นจำนวนน้อยมีทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่ภาพ *Sunrise*, ภาพ *The Escape Ladder*, ภาพ *People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails*, ภาพ *Women on the Beach* และภาพ *Morning Star* ในการใช้รูปทรงในส่วนของรูปทรงเรขาคณิต มิโรใช้รูปทรงกลมมากที่สุด และใช้รูปทรงสี่เหลี่ยม รูปสามเหลี่ยม รูปดาว รูปพระจันทร์เป็นส่วนน้อย ในส่วนของการใช้รูปทรงที่น้อยที่สุดในภาพ คือ รูปทรงอินทรีรูป และใช้ประกอบในภาพเพียง 5 ภาพ ได้แก่ภาพ *The Escape Ladder*, ภาพ *Women on the Beach*, ภาพ *Acrobatic Dancer*, ภาพ *Awakening in the Early Morning* และภาพ *Ciphers and Constellations in Love with a Woman* แต่เมื่อคิดปริมาณ

พื้นที่รูปทรงเรขาคณิตทั้งภายนอกและภายในของรูปทรงที่ดัดแปลงจากธรรมชาติ รูปทรงเรขาคณิตจะมีปริมาณพื้นที่มากกว่า จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain, ภาพ The Poetess, และภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird

2.3 การใช้สี การใช้สีในภาพผลงานแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนแรก เป็นสีของเส้นและรูปทรง มิโรใช้สีตัดกันของสีแท้และสีดำ โดยใช้สีดำเป็นส่วนใหญ่ จำนวนทั้งหมด 12 ภาพ ส่วนที่สองเป็นสีของพื้นหลังมีหลายลักษณะคือ การใช้สีพื้นหลัง สีฟ้า ระบายเรียบสีเดียว มี 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Track of Snails การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียวของสีน้ำตาล มี 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Women on the Beach, ภาพ Women in the Night, ภาพ Acrobatic Dancer และภาพ The Poetess การใช้สีกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียงของสีน้ำตาล สีส้มและสีเหลือง มี 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Awakening in the Early Morning และการใช้สีกลมกลืนลักษณะสภาพสี ส่วนรวม จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพ Sunrise, ภาพ The Escape Ladder, ภาพ Morning Star, ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain, ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird, และภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman จะสังเกตได้ว่าสีพื้นหลังของทุกภาพจะเป็นสภาพสีกลมกลืนกัน ส่วนสีของเส้นและ รูปทรงจะเป็นสภาพสีตัดกันของสีที่อยู่ตรงข้ามกันในวงจรสี และการตัดกันด้วยน้ำหนักของสี ทำให้รูปทรงที่อยู่บนพื้นหลังที่มีสภาพสีกลมกลืนมีความเด่นชัดขึ้น

3. โครงสร้างของภาพ

ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเทลเลชัน มีการจัดโครงสร้างของภาพที่เด่นชัด ดังนี้

3.1 ความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง มิโรสร้างความสัมพันธ์ด้วยการซ้ำของเส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่ทั้ง 12 ภาพ โดยมีเส้นตรงแสดงความขัดแย้งในส่วนน้อย ส่วนความสัมพันธ์ของรูปทรง เป็นการสร้างความสัมพันธ์ด้วยการซ้ำกันของรูปทรงคนและสัตว์ที่เลียนแบบจากธรรมชาติ จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพ Sunrise, ภาพ The Escape Ladder, ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails, ภาพ Women on the Beach และภาพ Morning Star และการสร้างความสัมพันธ์ด้วยการซ้ำกันของรูปทรงเรขาคณิต ที่กระจายซ้ำกันอยู่ทั่วทั้งภาพ โดยการทับกันและเหลื่อมซ้อนกันของรูปทรง รวมทั้งการต่อเรียงของรูปทรงกลมบนเส้น และรูปทรงขนาดใหญ่ มีจำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพ Woman in the night, ภาพ Acrobatic Dancer, ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain, ภาพ The Poetess, ภาพ Awakening in the Early Morning, ภาพ Woman Encircled by the Flight of a Bird และภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman

3.2 บริเวณว่างและมิติ บริเวณว่างที่เกิดขึ้นในภาพมี 2 ชนิดคือ บริเวณว่างแบนราบ และบริเวณว่างลง บริเวณว่างแบนราบของผลงานที่ศึกษาวิเคราะห์มีเพียง 1 ภาพ คือภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails นอกนั้นอีก 11 ภาพ เป็นบริเวณว่างลงที่เกิดจากน้ำหนักอ่อนแก่ของสีพื้นภาพ

เมื่อเปรียบเทียบบริเวณว่างภายนอกกับรูปทรงจะเห็นได้ว่า การจัดพื้นที่บริเวณว่างให้มีมากกว่าพื้นที่ของรูปทรง มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ภาพ Sunrise และภาพ Women on the Beach การจัดพื้นที่บริเวณว่างเท่า ๆ กันกับพื้นที่ของ รูปทรงมี 3 ภาพ ได้แก่ภาพ The Escape Ladder, ภาพ People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails และภาพ Morning Star และการจัดพื้นที่บริเวณว่างให้น้อยกว่าพื้นที่ของรูปทรงมี 7 ภาพ ได้แก่ ภาพ Woman in the night, ภาพ Acrobatic Dancer, ภาพ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain, ภาพ The Poetess, ภาพ Awakening in the Early Morning, ภาพ Women Encircled by the Flight of a Bird และภาพ Ciphers and Constellations in Love with a Woman แต่ถ้าเปรียบเทียบ พื้นที่บริเวณว่างภายนอกรวมกับบริเวณว่างภายในรูปทรงกับพื้นที่ของเส้นและสี จะเห็นได้ว่า พื้นที่ของบริเวณว่างมีมากกว่าเส้นของรูปทรง

ส่วนมิติของภาพที่ทำให้เกิดระยะใกล้-ไกล แสดงความลึก เกิดจากการจัดตำแหน่งของรูปทรงตามแรงโน้มถ่วงของโลก การสร้างน้ำหนักอ่อนแก่ของพื้นภาพทำให้เกิดความตื้นลึกที่ต่างกัน ขนาดของรูปทรงแสดงระยะใกล้ด้วยขนาดใหญ่และแสดงระยะไกลออกไปด้วยขนาดเล็กกว่าและการแสดงระยะหน้าของน้ำหนักของสีดำ และสีแฉกที่เข้มสด

สรุปการวิเคราะห์ผลงานสื่อผสม ชุดหนังใหญ่ ของกมล ทัศนัญชลี ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ จำนวน 13 ภาพ มีผลสรุปดังนี้

1. การนำเสนอ

กมล ทัศนัญชลี ได้นำเสนอผลงานสื่อผสมชุดหนังใหญ่ โดยนำเอารูปทรงของหนังใหญ่มาสรรสร้างในรูปแบบใหม่ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด และเพิ่มเติมโครงสร้างทางศิลปะตามแนวทางของศิลปะสมัยใหม่ที่เป็นสากล เป็นการผสมผสานตะวันออกกับตะวันตกอย่างลงตัว โครงสร้างของผลงานที่สื่อถึงหนังใหญ่คือ รูปทรงภายนอกที่ยังคงคล้ายกับรูปแบบเดิมของหนังใหญ่ เป็นรูปทรงที่สร้างสรรค์ด้วยการประกอบกันของรูปทรงส่วนรวม ของรูปสี่เหลี่ยม รูปวงกลม และรูปทรงที่ประกอบกันของเส้นตรงกับเส้นโค้ง วัสดุที่ใช้ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ กับโครงสร้างไม้ไผ่และหวาย ส่วนรูปทรงหรือส่วนรายละเอียดภายในเป็นการสร้างสรรค์จัดองค์ประกอบแบบใหม่ โดยแทบจะไม่มีรูปแบบของหนังใหญ่อยู่เลย แต่ยังมีบางส่วน เช่น การใช้สีลักษณะเดียวกับหนังใหญ่คือ สีดำ สีเขียว สีแดง สีเหลือง และการใช้จุด ซึ่งสื่อความหมายของการสลักลายเป็นรูของหนังใหญ่ การใช้สีและการใช้จุด กมล

ทัศนัญชิตีได้จัดองค์ประกอบในรูปแบบใหม่ ซึ่งไม่เหมือนรูปแบบของหนังใหญ่เดิม

2. โครงสร้างของภาพ

โครงสร้างของภาพในผลงานชุดหนังใหญ่ สรุปได้ดังนี้

2.1 ความสมดุล จากผลงานทั้ง 13 ภาพที่ปรากฏ ทุกภาพมีความสมดุลแบบเหมือนกันและคล้ายกันทั้งสองข้างจะมีองค์ประกอบในส่วนน้อยเท่านั้นที่มีลักษณะที่แตกต่างกัน แต่ดุลยภาพก็ยังคงที่และสมดุลทั้งสองข้าง

2.2 ความกลมกลืนและความขัดแย้ง ความกลมกลืนในผลงานชุดหนังใหญ่ มีความกลมกลืนหรือความสัมพันธ์ขององค์ประกอบเป็นส่วนใหญ่ และมีความขัดแย้งในส่วนย่อย สรุปได้ดังนี้

2.2.1 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น การใช้เส้นในผลงานกลมทัศนัญชิตี ใช้เส้นตรง เส้นโค้ง และเส้นอิสระในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน และมีวิธีการสร้างความกลมกลืนของเส้น ด้วยการจัดโครงสร้างของเส้นให้อยู่ในตำแหน่งซ้าย-ขวาเหมือนกันตามหลักของความสมดุลแบบเหมือนกันทั้งสองข้าง ทำให้เส้นที่มีลักษณะ ขนาด และทิศทางที่ต่างกัน มีความสัมพันธ์และกลมกลืนกัน และมีวิธีการสร้างความกลมกลืนของเส้นด้วยการซ้ำกันของเส้น และการทับซ้อนผลสานกัน ส่วนเส้นที่แสดงความขัดแย้งในส่วนน้อย คือ เส้นที่มีลักษณะ ขนาด ทิศทางที่แตกต่างจากเส้นส่วนใหญ่ และเป็นเส้นที่แสดงความขัดแย้งจากความต่างในความสมดุลที่เหมือนกันทั้งสองข้าง

2.2.2 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง การใช้รูปทรงส่วนรวมประกอบกันในผลงานชุดหนังใหญ่ทั้ง 13 ภาพ เป็นการประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงต่าง ๆ ได้แก่ รูปทรงสี่เหลี่ยม รูปทรงวงกลม รูปทรงวงรี รูปทรงมุมแหลมที่ประกอบกันของเส้นโค้ง การประกอบกันของรูปทรงของทุกภาพ เป็นลักษณะการทับซ้อนกันของรูปทรงที่มีดุลยภาพแบบสองข้างเหมือนกัน ทำให้รูปทรงมีความผลสานสัมพันธ์และกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ส่วนรูปทรงขัดแย้งเกิดจากรูปทรงที่มีความแตกต่างจากรูปทรงส่วนรวม ซึ่งมีขนาดเล็กกว่าเป็นส่วนที่สร้างความงามทางองค์ประกอบของผลงานน่าสนใจขึ้น

ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง ที่เกิดจากการประกอบกันของรูปทรง ได้แก่ ความกลมกลืนของรูปทรงส่วนรวมของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Nang-Yai ,ภาพ Nang-Yai และภาพ Nang-Yai Series II # 2 โดยเป็นการประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้ากับรูปทรงแนวเฉียงที่ประกอบกันของเส้นตรงกับเส้นโค้ง รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้ากับรูปทรงสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนด้านเท่า และรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้ากับรูปทรงแนวนอนที่ประกอบกันของเส้นโค้งมุมแหลม ความกลมกลืนของการประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอนกับรูปทรงสี่เหลี่ยมที่มีขนาดแคบกว่า ผลสานทับซ้อนกันอยู่กึ่งกลางภาพ

มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, ภาพ Nang-Yai Series II # 3 และภาพ Nang-Yai Series II # 4 รูปทรงวงกลมกับรูปทรงสี่เหลี่ยม 1 ภาพ ได้แก่ภาพ Birthday Self-Portrait รูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงที่ประกอบกันของเส้นโค้ง 1 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Series II # 6 รูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงครึ่งวงกลม 1 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Series II # 7 รูปทรงวงรีกับรูปทรงสี่เหลี่ยม 1 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Series II # 8 รูปทรงสี่เหลี่ยมแนวตั้งกับรูปทรงสี่เหลี่ยมแนวนอน 2 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai และภาพ Nang-Yai และรูปทรงสี่เหลี่ยมแนวตั้งกับรูปทรงสี่เหลี่ยมแนวตั้ง 1 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai

2.2.3 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของสี ความกลมกลืนของสีในผลงานมี 3 ลักษณะ คือ ความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม ความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง และความกลมกลืนของสีตัดกัน โดยความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวม เป็นสีส่วนรวมของเนื้อกระดาษสีส้มเหลืองเป็นส่วนมาก จำนวน 8 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai, ภาพ Nang-Yai, ภาพ Nang-Yai Series II # 3, ภาพ Nang-Yai Series II # 4, ภาพ Nang-Yai Series II # 6, ภาพ Nang-Yai Series II # 7, ภาพ Nang-Yai Series II # 8, และภาพ Nang-Yai และเป็นสีส่วนรวมของสีฟ้า-เทากับสีเหลือง จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint และภาพ Nang-Yai Series II # 2 ความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง เป็นความกลมกลืนโดยใช้ลักษณะสีที่คล้ายกันในกลุ่มสีร้อน จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai และความกลมกลืนของสีตัดกันเป็นการใช้สีที่อยู่ตรงข้ามและใช้การตัดกันในน้ำหนักของสี มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ภาพ Birthday Self-Portrait และภาพ Nang-Yai ส่วนความขัดแย้งของสีส่วนย่อยในความกลมกลืนของสีส่วนใหญ่ ได้แก่ น้ำหนักสีที่เข้มสดที่ใช้ระบายโครงสร้างไม้และพื้นกระดาษทำเองด้วยสีพื้นโครงไม้ ผ้าแดง และภาพพิมพ์โลหะกัดกรด

2.2.4 ความกลมกลืนและความขัดแย้งของพื้นผิว พื้นผิวของผลงานมีความกลมกลืนกัน เนื่องจากเป็นผิวที่ทำจากกระดาษทำเองเป็นส่วนใหญ่ และมีพื้นผิวเรียบเพียงส่วนน้อยที่รวมอยู่ในผลงานจำนวน 2 ภาพ คือ ผิวเรียบของการฉาบยิปซัม และผิวเรียบของกระดาษ ได้แก่ภาพ Nang-Yai และภาพ Nang-Yai

3. กลวิธีและสื่อวัสดุ

สื่อวัสดุในผลงานชุดนี้ เป็นสื่อวัสดุที่ทำจากกระดาษที่สร้างขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ มีกลวิธีทำกระดาษ โดยการเอาเยื่อกระดาษสาผสมกับกระดาษภาพพิมพ์ของอเมริกาและฝรั่งเศส แขน้ำแล้วเอาไปปั่นด้วยเครื่องปั่นจนละเอียด แล้วนำไปสร้างงานด้วยกลวิธีต่าง ๆ กลวิธีและสื่อวัสดุของผลงานชุดนี้ใหญ่ สรุปได้ดังนี้

3.1 การทำรูปทรงของกระดาษทำเองด้วยวิธีการปั่นกระดาษแล้วเทลงบนมุ้งลวด เมื่อแห้งแล้วจึงแกะออกมาสร้างงาน โดยเอาโครงสร้างไม้ไผ่หยาบทาสีติดด้วยกาว มีจำนวนมาก

ที่สุดถึง 8 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, ภาพ Nang-Yai Series II # 2, ภาพ Nang-Yai Series II # 3, ภาพ Nang-Yai Series II # 4, ภาพ Birthday Self-Portrait, ภาพ Nang-Yai Series II # 6, ภาพ Nang-Yai Series II # 7, และภาพ Nang-Yai Series II # 8

3.2 การทำรูปทรงของกระดาดทำเอง ด้วยการนำเยื่อกระดาดไปติดบนแผ่นไม้อัดเจาะรู แล้วเอาโครงสร้างไม้ไผ่ระบายสีมาทากาวตอกติด มีจำนวน 5 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai, ภาพ Nang-Yai, ภาพ Nang-Yai, ภาพ Nang-Yai และภาพ Nang-Yai

3.3 การใช้แผ่นกระดาดติดบนแผ่นไม้อัด แล้วติดเยื่อกระดาด มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai

3.4 การประกอบโครงสร้างไม้ไผ่และหวาย ใช้วิธีการผูกด้วยด้ายสี และใช้วิธีการเจาะเข้าเดียว จำนวน 9 ภาพ ได้แก่ ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, ภาพ Nang-Yai Series II # 2, ภาพ Nang-Yai Series II # 3, ภาพ Nang-Yai Series II # 4, ภาพ Birthday Self-Portrait, ภาพ Nang-Yai Series II # 6, ภาพ Nang-Yai Series II # 7, และภาพ Nang-Yai Series II # 8 และภาพ Nang-Yai

3.5 การประกอบโครงสร้างไม้ไผ่และเส้นไม้ มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai, และภาพ Nang-Yai

3.6 การประกอบโครงสร้างไม้ไผ่อย่างเดียว จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Nang-Yai และไม่ใช่โครงสร้างไม้ประกอบในผลงาน จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Nang-Yai

3.7 การผูกโครงสร้างด้ายสี ในแนวนอนและแนวเฉียง มีจำนวน 5 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Series II # 3, ภาพ Nang-Yai Series II # 6, ภาพ Nang-Yai Series II # 7 และภาพ Nang-Yai Series II # 8

3.8 การผสมสีในเยื่อกระดาดไว้ล่วงหน้า มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Series II # 4, ภาพ Nang-Yai Series II # 7, ภาพ Nang-Yai และภาพ Nang-Yai

3.9 การระบายสีแบบเปียกบนเปียก มีจำนวนมากถึง 9 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, ภาพ Nang-Yai Series II # 2, ภาพ Nang-Yai Series II # 3, ภาพ Nang-Yai Series II # 4, ภาพ Birthday Self-Portrait, ภาพ Nang-Yai Series II # 6, ภาพ Nang-Yai, ภาพ Nang-Yai และภาพ Nang-Yai และการระบายสีแบบเปียกบนแห้ง มีจำนวน 5 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai, ภาพ Birthday Self-Portrait, ภาพ Nang-Yai, ภาพ Nang-Yai และภาพ Nang-Yai

3.10 การใช้ภาพพิมพ์โลหะในผลงาน มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Series II # 4 และภาพ Birthday Self-Portrait

3.11 การใช้แม่พิมพ์รูปทรงกลมตอกด้วยสีน้ำมันเป็นจุด มีจำนวน 7 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Buddha's Footprint, ภาพ Nang-Yai Series II # 2, ภาพ Nang-Yai Series II # 3, ภาพ Nang-Yai Series II # 4, ภาพ Nang-Yai Series II # 8, ภาพ Nang-Yai และภาพ Nang-Yai

3.12 การวาดเส้นในผลงานมีหลายกลวิธี คือ วาดเส้นด้วยสีเทียนน้ำมัน มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai และภาพ Nang-Yai การวาดเส้นด้วยพู่กัน มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai การวาดเส้นด้วยปากกา มี 1 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Series II # 2 และการวาดเส้นโดยการระบายสีแล้วใช้วัสดุปลายแหลมขีดเป็นเส้น จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai

3.13 การฝังด้าย และสายโทรศัพท์ลงในกระดาษมี 2 ภาพ ได้แก่ภาพ Nang-Yai Series II # 4 และภาพ Nang-Yai

นอกจากนี้ยังมีการติดวัสดุในผลงานเป็นส่วนน้อยในบางภาพ เช่น ทองคำเปลว กระดาษห่อทองคำเปลว แหวนโลหะ ชิป เศษผ้า และแผ่นหนังเทียม

บทที่ 4

การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร จำนวน 12 ภาพ และผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี จำนวน 13 ภาพ ในประเด็นต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผลการศึกษาวิเคราะห์ สร้างสรรค์เป็นผลงานสื่อผสมในแบบของผู้วิจัย โดยการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานเป็น 3 ช่วง จำนวน 20 ภาพ ดังนี้

ผลงานช่วงแรกจำนวน 7 ภาพ ดังนี้

ภาพที่ 1	ชื่อภาพ	กระสวย	ขนาด	80x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 2	ชื่อภาพ	ธรรมชาติ 1	ขนาด	45x55	เซนติเมตร
ภาพที่ 3	ชื่อภาพ	ธรรมชาติ 2	ขนาด	45x55	เซนติเมตร
ภาพที่ 4	ชื่อภาพ	ธรรมชาติ 3	ขนาด	45x55	เซนติเมตร
ภาพที่ 5	ชื่อภาพ	ธรรมชาติ 4	ขนาด	45x55	เซนติเมตร
ภาพที่ 6	ชื่อภาพ	ธรรมชาติ 5	ขนาด	80x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 7	ชื่อภาพ	เด็ก	ขนาด	60x95	เซนติเมตร

ผลงานช่วงที่ 2 จำนวน 9 ภาพ ดังนี้

ภาพที่ 8	ชื่อภาพ	บริเวณว่างของพื้นผิว 1	ขนาด	45x53	เซนติเมตร
ภาพที่ 9	ชื่อภาพ	บริเวณว่างของพื้นผิว 2	ขนาด	45x53	เซนติเมตร
ภาพที่ 10	ชื่อภาพ	บริเวณว่างของพื้นผิว 3	ขนาด	45x53	เซนติเมตร
ภาพที่ 11	ชื่อภาพ	บริเวณว่างของพื้นผิว 4	ขนาด	45x53	เซนติเมตร
ภาพที่ 12	ชื่อภาพ	รูปทรงกับพื้นผิว 1	ขนาด	80x90	เซนติเมตร
ภาพที่ 13	ชื่อภาพ	รูปทรงกับพื้นผิว 2	ขนาด	75x125	เซนติเมตร
ภาพที่ 14	ชื่อภาพ	สีและรูปทรง 1	ขนาด	73x73	เซนติเมตร
ภาพที่ 15	ชื่อภาพ	สีและรูปทรง 2	ขนาด	73x73	เซนติเมตร
ภาพที่ 16	ชื่อภาพ	สีและรูปทรง 3	ขนาด	73x73	เซนติเมตร

ผลงานช่วงที่ 3 จำนวน 4 ภาพ ดังนี้

ภาพที่ 17	ชื่อภาพ	รูปทรงกับบริเวณว่าง 1	ขนาด	82x102	เซนติเมตร
ภาพที่ 18	ชื่อภาพ	รูปทรงกับบริเวณว่าง 2	ขนาด	80x102	เซนติเมตร
ภาพที่ 19	ชื่อภาพ	รูปทรงกับบริเวณว่าง 3	ขนาด	90x95	เซนติเมตร

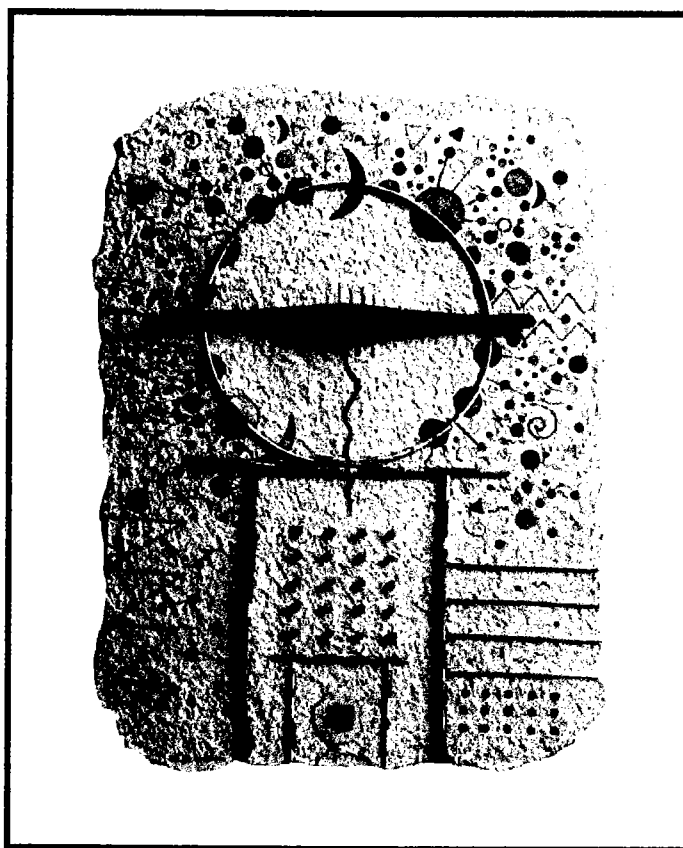
ภาพที่ 20 ชื่อภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 4 ขนาด 80x102 เซนติเมตร

การสร้างสรรค์ผลงานช่วงแรก

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงแรก มีจำนวน 7 ภาพ โดยได้นำผลการศึกษาวิเคราะห์ของศิลปินทั้งสองท่านมาใช้ได้แก่ กลวิธีสร้างสรรค์จากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ของ กมล ทัศนาญชลี และการสร้างความสัมพันธ์ด้วยการใช้รูปทรงเรขาคณิต ที่กระจายซ้ำกันอยู่ภายในภาพของ ฮวน มิโร ดังมีภาพผลงานและลักษณะการสร้างสรรค์ ดังนี้

ภาพที่ 1 ชื่อภาพ กระสวย ขนาด 80x100 เซนติเมตร

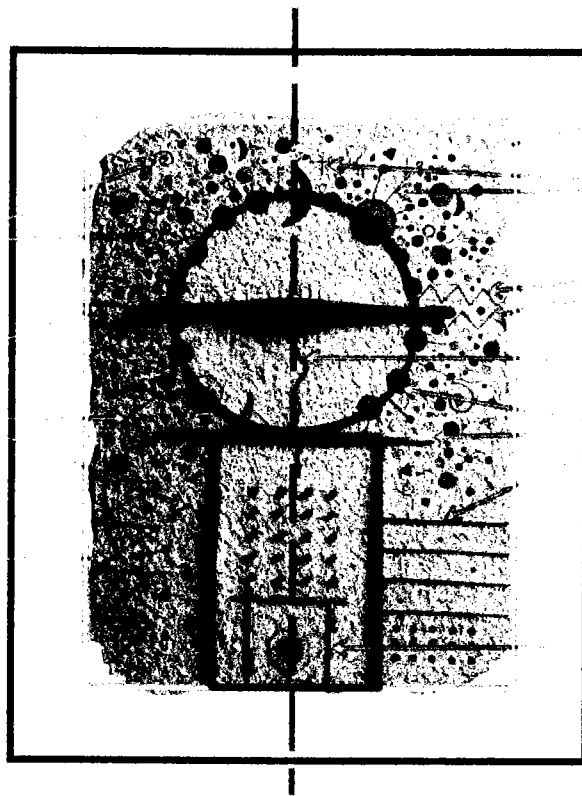
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 176 กระสวย

สาระของภาพ กระสวย เป็นการนำเสนอวิถีชีวิตศิลปวัฒนธรรมของไทยแต่เก่าก่อน แสดงถึงความปราณีตงดงาม และความพออยู่พอกินของสังคมอันเรียบง่ายที่กำลังถูก ความเจริญและเทคโนโลยีสมัยใหม่มาทำลาย โดยได้นำเอากระสวย ซึ่งเป็นอุปกรณ์ในการทอผ้า ใช้กับเครื่องทอผ้าแบบโบราณที่ทำด้วยไม้ นำมาเป็นสื่อในการแสดงออกของเรื่องราว กระสวย จะเป็นตัวนำเส้นด้ายสอดผสานในแนวนอน สลับกับเส้นด้ายในแนวตั้ง ถักทอผ้าเป็นผืนมี ลวดลายละเอียดประณีตสวยงาม ผู้วิจัยได้นำกระสวยมาจัดองค์ประกอบกับโครงสร้างของศิลปะ ในรูปแบบใหม่ที่เป็นสากลผสมผสานกับรูปทรงเรขาคณิต จุด และเส้นต่าง ๆ ในลักษณะสื่อผสม

การจัดโครงสร้างของภาพ โครงสร้างของภาพมีลักษณะของความสมดุลที่ไม่ เหมือนกันทั้งสองข้าง แต่มีโครงสร้างทั้งสองข้างโดยรวมทั้งเส้น สี และรูปทรง มีความใกล้เคียง กันมาก จากภาพผลงานได้จัดให้รูปทรงกระสวยเป็นจุดเด่น โดยการจัดให้อยู่ในตำแหน่ง กลางภาพ เน้นด้วยบริเวณว่างและรูปทรงของกระสวย และมีรูปทรงที่แตกต่างจากรูปทรงอื่น



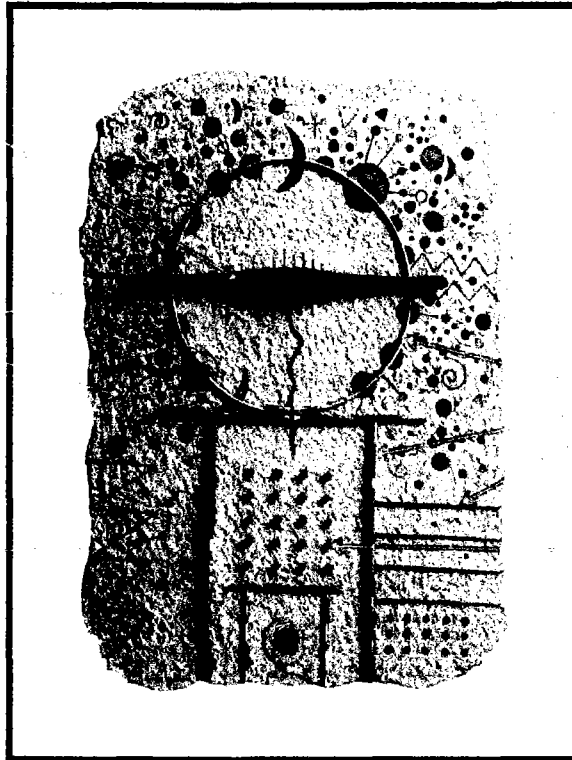
ภาพประกอบ 177 โครงสร้างของภาพ กระสวย

การใช้เส้น เส้นที่ใช้มีเส้นที่เกิดขึ้นจริงที่มีขนาดเล็กบางด้วยการพิมพ์ (หมายเลข 1) เส้นด้ายสี (หมายเลข 2) เส้นลวด (หมายเลข 3) และเส้นขนาดใหญ่ของเส้นหวาย (หมายเลข 4) ลักษณะของเส้นมีเส้นโค้ง เส้นตรง เส้นหยัก และเส้นขดกันหอย เส้นที่เกิดขึ้นจริงที่ใช้มากที่สุดได้แก่ เส้นตรงในทิศทางต่าง ๆ ส่วนเส้นที่เกิดจากขอบของสี คือ เส้นอิสระของขอบกระดาษที่ทำขึ้นเอง (หมายเลข 5) ทำให้การใช้เส้นตรงที่มีเส้นตั้ง เส้นนอน เส้นเฉียง และเส้นหยักกับ เส้นโค้ง เส้นคลื่น เส้นกันหอย และเส้นอิสระ มีปริมาณที่ใกล้เคียงกันและกระจายอยู่ในตำแหน่งที่มีน้ำหนักเท่ากันทั้งสองข้าง ทำให้เส้นในภาพเกิดความกลมกลืนกัน

การใช้รูปทรง รูปทรงที่เกิดจากขอบนอกของภาพเป็นรูปทรงส่วนรวมของรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนตั้ง (เส้นสีแดง) รูปทรงภายในขนาดใหญ่ประกอบด้วยรูปทรงวงกลม (เส้นสีเขียว) กับรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า (เส้นสีเขียว) ที่ประกอบติดกันและมีรูปทรงวงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม รูปดาว รูปพระจันทร์เสี้ยวขนาดเล็ก จัดวางกระจายอยู่ทั่วบริเวณภาพ โดยรูปทรงส่วนรวมทั้งหมดจะใช้รูปทรงวงกลมซ้ำ ๆ กันเป็นส่วนใหญ่ และเป็นรูปทรงที่สร้างความกลมกลืนของภาพ

การใช้สี เป็นการใช้สีที่มีความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีส้ม-เหลือง ซึ่งเป็นสีที่แสดงความรู้สึกอบอุ่น และเป็นสีส่วนรวมของภาพ ส่วนสีขัดแย้งที่ใช้ในส่วนน้อย เป็นสีที่มีน้ำหนักเข้ม และสีแท้ ซึ่งแสดงลักษณะตัดกันกับสภาพสีส่วนรวม ได้แก่ สีฟ้า สีม่วง สีเขียว สีแดง และสีดำ

บริเวณว่างและมิติของภาพ การจัดบริเวณว่างกับเส้นและรูปทรง ได้จัดให้บริเวณว่างมีปริมาณมากกว่าเส้นและรูปทรง บริเวณว่างมากที่สุดจะอยู่ภายในวงกลมกลางภาพ เป็นบริเวณว่างที่เป็นส่วนช่วยเน้นให้รูปทรงของกระสวยเป็นจุดเด่นของภาพ ส่วนบริเวณว่างรอบรูปวงกลมเป็นบริเวณว่างที่ผสมผสานอย่างกลมกลืนกับรูปทรงขนาดเล็กจำนวนมากของรูปวงกลม และรูปทรงอื่น ๆ ส่วนมิติของภาพที่แสดงความตื้นลึกที่แตกต่างกันได้สร้างมิติด้วยขนาดและสีของรูปทรง โดยรูปทรงที่มีขนาดใหญ่ หรือมีน้ำหนักสีเข้มสด เป็นรูปทรงที่แสดงระยะหน้า รูปทรงที่มีขนาดเล็กและสีที่มีน้ำหนักอ่อนจะเป็นรูปทรงที่อยู่ระยะหลัง ลดหล่นไปตามขนาดและน้ำหนักของสี นอกจากนี้สื่อวัสดุที่มีลักษณะเป็น 3 มิติจะแสดงระยะหน้าอย่างชัดเจน จากภาพผลงานจะเห็นได้ว่า ตัวกระสวยซึ่งมีขนาดใหญ่มีมิติเป็นจุดเด่นและเป็นระยะหน้า ระยะรองลงมาคือ เส้นหวายสีเข้มสดรูปสี่เหลี่ยมและวงกลม และมีรูปวงกลมขนาดเล็กที่มีขนาดแตกต่างกัน แสดงความลึกใกล้ไกลด้วยขนาด กระจายอยู่รอบรูปวงกลมใหญ่อย่างอิสระ



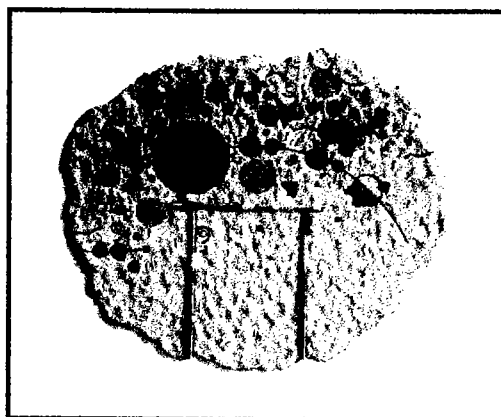
ภาพประกอบ 178 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพกระสวย

กลวิธีและสื่อวัสดุ มีขั้นตอนโดยการเอาเยื่อกระดาษปั่นผสมกาวน้ำและสีอะคริลิกสีเหลือง เอามาปะติดที่ตะแกรงมุ้งลวดตามรูปแบบ แล้วเอาเยื่อกระดาษสีผสมมาสลับให้ติดบนพื้นกระดาษปั่นสีเหลือง เพื่อให้เป็นจุดผสมผสานกัน และเป็นการสร้างมิติของพื้นภาพด้วย จากนั้นนำกระดาษไปตากแดดให้แห้งใช้เวลาประมาณ 5 วัน เมื่อกระดาษแห้งแล้ว ลอกกระดาษออกจากตะแกรงมุ้งลวด นำแม่พิมพ์ที่ทำจากการเลื่อยฉลุกระดาษอัดเยื่อไม้ (MBF Board) รูปทรงเรขาคณิต แล้วเอาลูกกลิ้งหมึกพิมพ์สีดำกลิ้งที่แม่พิมพ์กระดาษอัดเยื่อไม้ แล้วจึงพิมพ์บนกระดาษทำเองตามรูปแบบในภาพ (หมายเลข 1) ในส่วนของเส้นต่าง ๆ ทำจากแม่พิมพ์แผ่นสังกะสีตัดเป็นเส้นและรูปทรงต่าง ๆ นำมากลิ้งหมึกพิมพ์แล้วพิมพ์บนพื้นกระดาษ (หมายเลข 2) ขั้นต่อไปเอาโครงสร้างกระดาษที่ทำขึ้นเองมาทากาวยางติดบนแผ่นกระดาษอัดเยื่อไม้ที่ทาสีขาว แล้วนำหวายมาตัดตามรูปแบบ และตัดเป็นรูปทรง ระบายสีอะคริลิก พื้นด้วยด้ายสีในบางส่วน แล้วทากาวติดบนพื้นกระดาษ (หมายเลข 3) ต่อจากนั้นตัดหวายเป็นท่อนสั้นทากาวติดเป็นจังหวะของจุด (หมายเลข 4) ติดด้ายสีดำ (หมายเลข 5) แล้วติดกระสวย นำกระสวยมาวางที่กลางภาพ เจาะรูกลางกระสวยแล้วขันสกรูติดกับฐาน ใส่กรอด้ายที่กลางกระสวย (หมายเลข 6)

ภาพผลงานที่พัฒนาสร้างสรรค์ต่อมาจากภาพกระสวย คือ ภาพธรรมชาติ 1 ภาพธรรมชาติ 2 ภาพธรรมชาติ 3 และภาพธรรมชาติ 4 ซึ่งผลงานทั้ง 4 ภาพ มีลักษณะการจัดโครงสร้างและสื่อวัสดุที่คล้ายกัน ดังมีรายละเอียดดังนี้

ภาพที่ 2 ชื่อภาพ ธรรมชาติ 1 ขนาด 45x55 เซนติเมตร

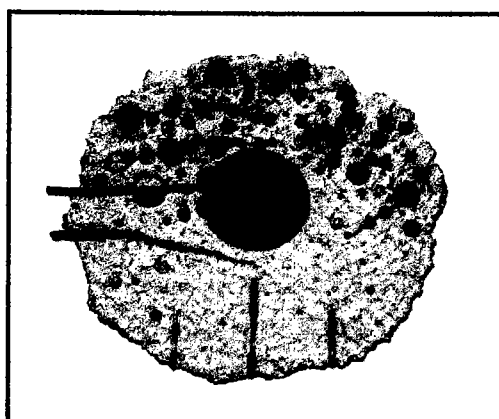
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 179 ธรรมชาติ 1

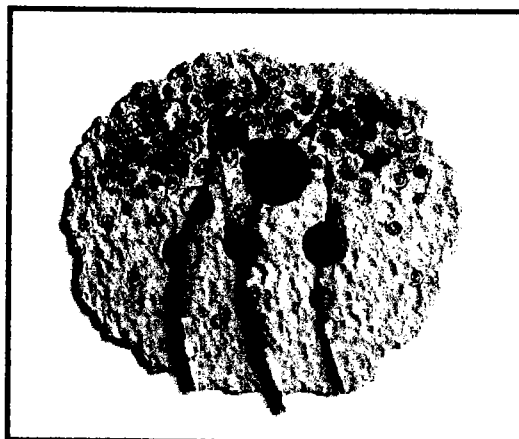
ภาพที่ 3 ชื่อภาพ ธรรมชาติ 2 ขนาด 45x55 เซนติเมตร

กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



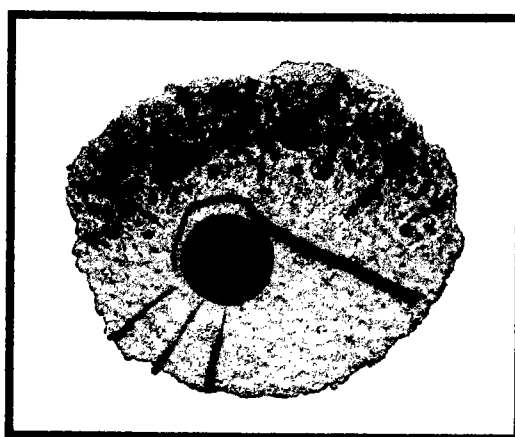
ภาพประกอบ 180 ธรรมชาติ 2

ภาพที่ 4 ชื่อภาพ ธรรมชาติ 3 ขนาด 45x55 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 181 ธรรมชาติ 3

ภาพที่ 5 ชื่อภาพ ธรรมชาติ 4 ขนาด 45x55 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 182 ธรรมชาติ 4

สาระของภาพ ธรรมชาติ 1 ธรรมชาติ 2 ธรรมชาติ 3 และธรรมชาติ 4 เป็นการนำเสนอเวลาที่หมุนเวียนเป็นวัฏจักรของโลกมนุษย์ จากกลางวันเป็นกลางคืน และกลางคืนเป็นกลางวันต่อเนื่องอย่างไม่รู้จบ รูปวงกลมสีแดงทั้งหมดสื่อสัญลักษณ์ของดวงอาทิตย์ รูปวงกลมสีดำ ดวงดาวและพระจันทร์เสี้ยว สื่อสัญลักษณ์ของเวลาค่ำคืน ซึ่งเป็นสิ่งแสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนที่แน่นอนของกาลเวลา สภาพสีส่วนรวมของสีเหลืองและสีส้ม สะท้อนความรู้สึกของมนุษย์โลกที่ร้อนรนในการต่อสู้ กระเสือกกระสนแย่งชิงอำนาจและความสุขส่วนตนจนลืมนึกถึงคุณธรรมและสิ่งแวดล้อม ทำให้บรรยากาศของธรรมชาติร้อนระอุสะท้อนให้เห็นว่าสักวันหนึ่งธรรมชาติที่ถูกมนุษย์ทำลายจะกลับมาทำลายมนุษย์ ภาพผลงานชุดนี้ เป็นผลงานปลุกจิตสำนึกสะท้อนความรู้สึกในความรับผิดชอบร่วมกันรักษาธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมให้ยืนยาวตลอดไป

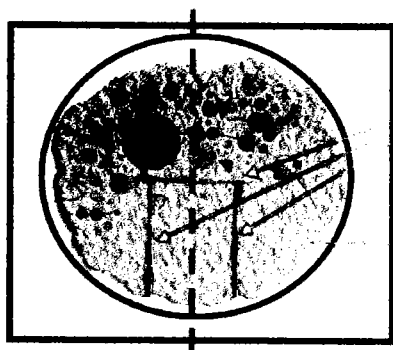
การจัดโครงสร้างของภาพ การจัดความสมดุลของภาพทั้ง 4 ภาพ เป็นความสมดุลแบบซ้ายขวาไม่เหมือนกัน แต่มีโครงสร้างของภาพที่ใกล้เคียงกัน ทั้ง 4 ภาพมีวงกลมสีดำขนาดใหญ่เป็นจุดเด่น

การใช้เส้น เส้นที่ใช้เป็นเส้นที่เกิดขึ้นจริง ที่มีขนาดเล็กบางด้วยการพิมพ์ และเส้นขนาดใหญ่ของเส้นหวาย (หมายเลข 1) และไม้ลำพู (หมายเลข 2) ส่วนเส้นที่เกิดจากขอบ มีเส้นอิสระที่เกิดจากขอบนอกของกระดาษที่ทำขึ้นเองและขอบของสี (หมายเลข 3) เส้นที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ที่แสดงสภาพความกลมกลืนคือ เส้นโค้ง และเส้นที่แสดงความขัดแย้งในส่วนย่อยคือ เส้นตรงในทิศทางต่าง ๆ

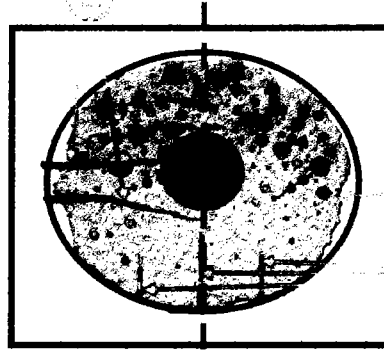
การใช้รูปทรง รูปทรงที่เกิดจากขอบของภาพ เป็นรูปทรงส่วนรวมของรูปวงกลม (เส้นสีเขียว) รูปทรงภายในที่ใช้เป็นส่วนใหญ่และเป็นรูปทรงที่สร้างความกลมกลืนคือ รูปทรงกลมขนาดต่าง ๆ ที่จัดวางซ้ำ ๆ กันเป็นจำนวนมากและต่อเนื่องกันบนเส้นโค้ง รูปทรงที่ขัดแย้งในส่วนย่อยคือ รูปทรงขนาดเล็กของรูปสามเหลี่ยม รูปดาว และรูปพระจันทร์เสี้ยว

การใช้สี ใช้สีส่วนใหญ่ในสภาพสีส่วนรวมของสีส้มเหลือง เป็นสีของพื้นภาพ ส่วนสีที่แสดงความขัดแย้งในส่วนย่อยได้แก่ สีดำ โดยเฉพาะสีดำของรูปวงกลมขนาดใหญ่ แสดงความขัดแย้งและแสดงความเป็นจุดเด่นอย่างชัดเจนด้วยขนาดกับความเข้มของสี

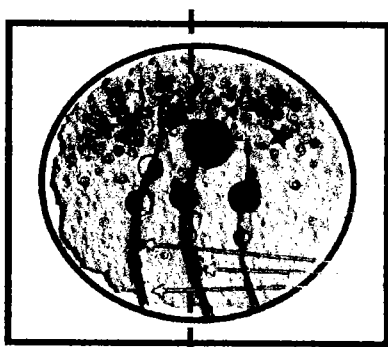
บริเวณว่างและมิติของภาพ การจัดบริเวณว่างกับเส้นและรูปทรง ได้จัดวางรูปทรงให้กระจายอยู่ในบริเวณส่วนบนของภาพ โดยจัดให้บริเวณว่างส่วนล่างมีมากกว่าส่วนบน บริเวณว่างของภาพจึงมีพื้นที่มากกว่าเส้นและรูปทรง ส่วนมิติของภาพเกิดจากน้ำหนักสีอ่อนเข้มของพื้นภาพ และการแสดงระยะหน้ากับระยะที่ลึกเข้าไปด้วยขนาดใหญ่เล็กของรูปทรงและความอ่อนเข้มของสี โดยขนาดใหญ่หรือสีเข้มจะแสดงระยะหน้า ขนาดกลาง เล็กหรือสีที่มีน้ำหนักอ่อนแสดงระยะหลังลดหลั่นกันไป



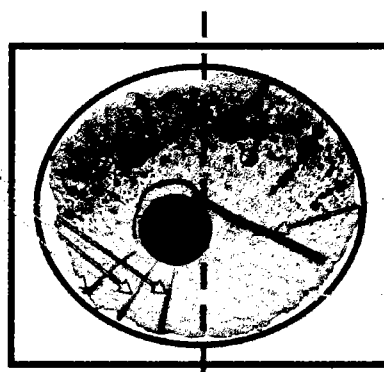
ภาพธรรมชาติ 1



ภาพธรรมชาติ 2



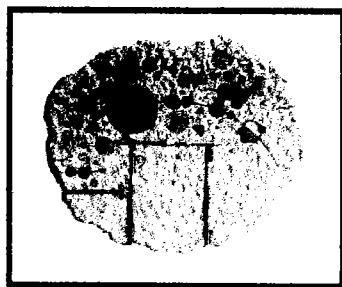
ภาพธรรมชาติ 3



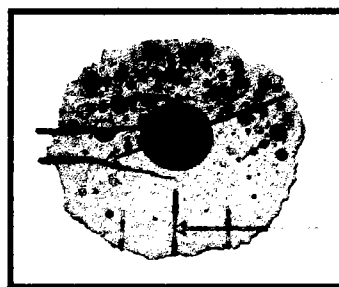
ภาพธรรมชาติ 4

ภาพประกอบ 183 โครงสร้างของภาพ ธรรมชาติ 1 - 4

กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพธรรมชาติ 1 ธรรมชาติ 2 ธรรมชาติ 3 และภาพธรรมชาติ 4 มีขั้นตอนที่เหมือนกันเป็นส่วนใหญ่ คือ ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเอง โดยติดเยื่อกระดาษที่ทำขึ้นเองสีส้มเหลือง บนตะแกรงลวดเป็นรูปทรงส่วนรวมรูปวงกลม แล้วสลัดเยื่อกระดาษสีส้มส่วนบนของภาพ และส่วนล่างเล็กน้อยเพื่อเพิ่มน้ำหนักของสีให้ต่างกัน ต่อจากนั้นลอกกระดาษที่แห้งแล้วติดบนแผ่นกระดาษอัดเยื่อไม้รูปสี่เหลี่ยมสีขาวติดด้วยกาวยาง กลิ้งหมึกพิมพ์บนแม่พิมพ์กระดาษอัดรูปทรงวงกลม รูปดาว รูปพระจันทร์เสี้ยว เส้นโค้ง เส้นขดกันหอย และเส้นตรง แล้วกดพิมพ์ตามแบบ ต่อจากนั้นทำโครงสร้างไม้ ไม้ที่นำมาสร้างสรรค์ผลงานมี 2 ชนิด คือโครงสร้างหวาย (หมายเลข 1) พ่นสีสเปรย์ (Spray) สีต่าง ๆ พ่นด้วยด้ายสีในบางส่วน และโครงสร้างไม้ลำพูได้มาจากต้นลำพู (หมายเลข 2) นำมาทาสีดำพื้นด้วยด้ายสี แล้วทากาวติดบนโครงสร้างกระดาษที่ทำขึ้นเอง



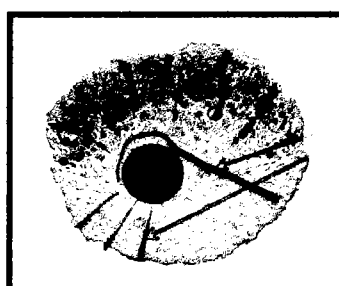
ภาพธรรมชาติ 1



ภาพธรรมชาติ 2



ภาพธรรมชาติ 3

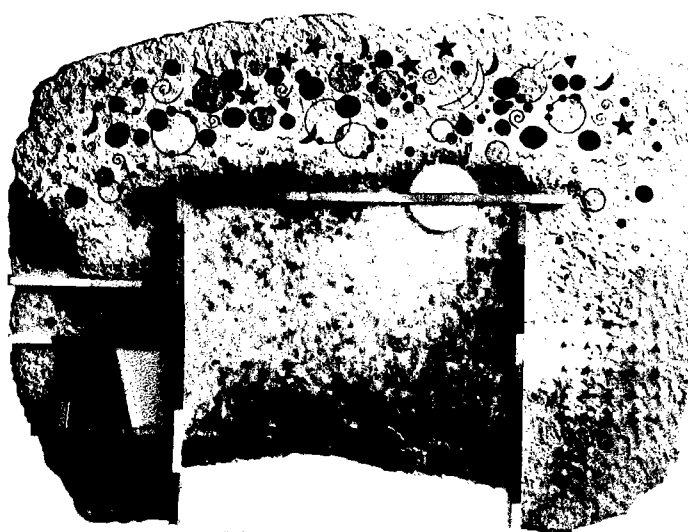


ภาพธรรมชาติ 4

ภาพประกอบ 184 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพธรรมชาติ 1-4

ภาพที่ 6 ชื่อภาพ ธรรมชาติ 5 ขนาด 80x100 เซนติเมตร

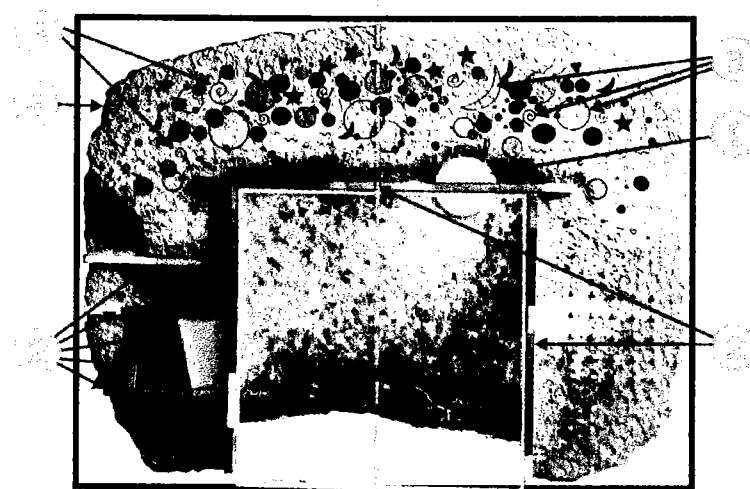
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 185 ธรรมชาติ 5

สาระของภาพ สาระของภาพธรรมชาติ 5 นำเสนอให้เห็นคุณค่าถึงประโยชน์อันมหาศาลที่มีต่อมนุษย์ ประโยชน์ที่ได้รับจากพืชผล การบริโภค การประกอบอาชีพ และความสุขที่ได้รับจากความงาม ความสดชื่นของธรรมชาติ โดยการถ่ายทอดธรรมชาติด้วยสีส่วนรวมที่สื่อถึงความสดชื่น โดยการใช้สีฟ้า สีเขียว สีเขียวเหลือง ซึ่งเป็นสีกลุ่มเย็นเป็นส่วนใหญ่

การจัดโครงสร้างของภาพ โครงสร้างของภาพมีลักษณะความสมดุลแบบสองข้างไม่เหมือนกัน ซึ่งส่วนรวมของโครงสร้างทั้งซ้ายและขวามีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย มีรูปทรงวงกลมสีส้มเป็นจุดเด่น (หมายเลข 1) เป็นความเด่นด้วยความแตกต่างของสีร้อนบนพื้นส่วนรวมของสีกลุ่มเย็น



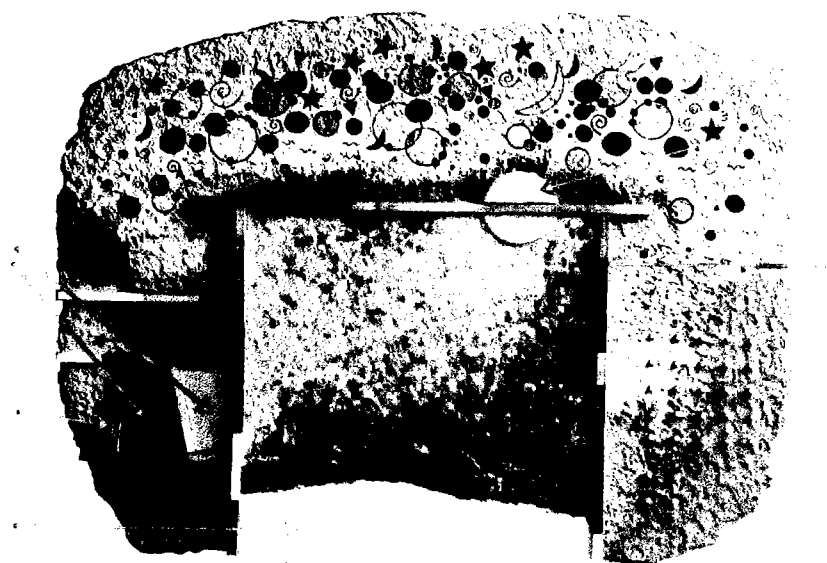
ภาพประกอบ 186 โครงสร้างของภาพ ธรรมชาติ 5

การใช้เส้น การใช้เส้นมี 2 ลักษณะคือ เส้นที่เกิดขึ้นจริงเป็นเส้นตรงแนวตั้ง แนวนอน แนวเฉียงของไม้สีเหลี่ยม (หมายเลข 2) และเส้นที่มีขนาดเล็กบางของเส้นโค้ง เส้นหยัก เส้นก้นหอย ที่เกิดจากการพิมพ์ (หมายเลข 3) ส่วนเส้นที่เกิดจากขอบได้แก่ เส้นอิสระที่เกิดจากขอบนอกของภาพ (หมายเลข 4) เส้นส่วนใหญ่ของภาพใช้เส้นตรงทิศทางต่าง ๆ เป็นส่วนใหญ่ และใช้เส้นโค้งเป็นส่วนย่อย

การใช้รูปทรง รูปทรงที่เกิดจากขอบนอกของภาพ เป็นรูปทรงส่วนรวมของรูปทรงสีเหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน (เส้นสีดำ) ประกอบกับรูปทรงภายในของรูปสีเหลี่ยมจตุรัสที่อยู่กลางภาพ (เส้นสีแดง) ทำให้รูปทรงส่วนรวมของภาพมีความกลมกลืนกัน ส่วนรูปทรงที่ขัดแย้งในส่วนย่อยคือ รูปทรงวงกลม รูปดาว และรูปพระจันทร์เสี้ยว

การใช้สี การใช้สีส่วนใหญ่ของภาพ มีสภาพกลมกลืนกันของสีใกล้เคียงกันของสีฟ้า สีเขียว สีเขียวเหลือง สีเหลือง ซึ่งเป็นสีในกลุ่มสีเย็น และมีสีที่ขัดแย้งในส่วนย่อยคือ สีส้ม ซึ่งเป็นสีในกลุ่มสีร้อน

บริเวณว่างและมิติของภาพ บริเวณว่างของภาพกับรูปทรงส่วนบนของภาพได้จัดรูปทรงวงกลม รูปดาว รูปพระจันทร์เสี้ยว และเส้นต่าง ๆ จัดวางเป็นกลุ่ม ด้านล่างซ้ายเป็นโครงสร้างไม้แนวนอนและแนวเฉียง และด้านล่างขวาจัดวางจุดเป็นจังหวัดของรูปดาวหาง ส่วนตรงกลางของภาพปล่อยเป็นบริเวณว่างของสี ส่วนมิติความตื้นลึกเกิดจากน้ำหนักสีอ่อนเข้มของพื้นภาพที่ต่างกัน ความเด่นชัดของเส้นตรงของไม้และน้ำหนักสีแท้ที่แสดงระยะหน้าขนาดของวงกลมสีส้มเป็น จุดเด่นโดยเน้นด้วยขนาดที่ใหญ่และสีสด ส่วนรูปวงกลม รูปดาว รูปพระจันทร์เสี้ยวสีดำกับสีม่วงแสดงระยะหลังที่ลดหลั่นกันตามขนาด



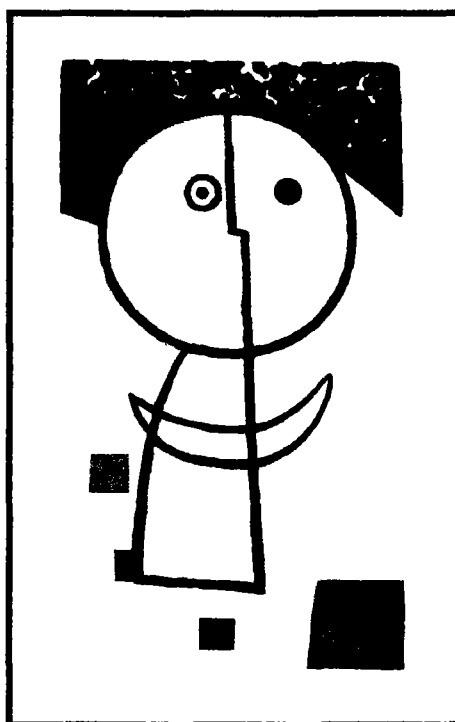
ภาพประกอบ 187 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพธรรมชาติ 5

กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพธรรมชาติ 5 มีขั้นตอนการทำงาน จากการทำโครงสร้าง กระดาษอัดเยื่อไม้ โดยเอาเลื่อยฉลุไฟฟ้า (Jig Saw) ตัดแผ่นกระดาษอัดเยื่อไม้ตามรูปแบบ ตัดกระดาษอัดเยื่อไม้เป็นเส้น ทาสีอะคริลิกแล้วตอกติดกับแผ่นโครงสร้าง (หมายเลข 1) แล้วเอาสว่านไฟฟ้าเจาะรูแผ่นโครงสร้างให้ทั่วแผ่นเพื่อเป็นรูระบายน้ำ ต่อจากนั้นติดเยื่อกระดาษ เอาเยื่อกระดาษผสมกาวน้ำและสีต่าง ๆ ติดบนแผ่นโครงสร้าง น้ำในเยื่อกระดาษจะไหลออกตามรูที่ใช้สว่านเจาะแผ่นโครงสร้างไว้ เมื่อเยื่อกระดาษแห้งแล้วฉาบด้วยปูนดำ (หมายเลข 2) ใน

ส่วนล่างของภาพแล้วเอาเรขินผสมสีเขียวและสีส้มเทลงในช่องสีเหลือง (หมายเลข 3) ส่วนรูปครึ่งวงกลม (หมายเลข 4) หล่อด้วยเรขินผสมสีส้มนำมาติดด้วยการประกอบกันเป็นรูปวงกลมและจิ้งหะของจุด (หมายเลข 5) ทำด้วยหว่ายทาสีส้ม ต่อจากนั้นพิมพ์รูปทรงเรขาคณิตและเส้นต่าง ๆ ส่วนบนของภาพด้วยแม่พิมพ์กระดาษอัดกับหมึกพิมพ์

ภาพที่ 7 ชื่อภาพ เด็ก ขนาด 60x95 เซนติเมตร

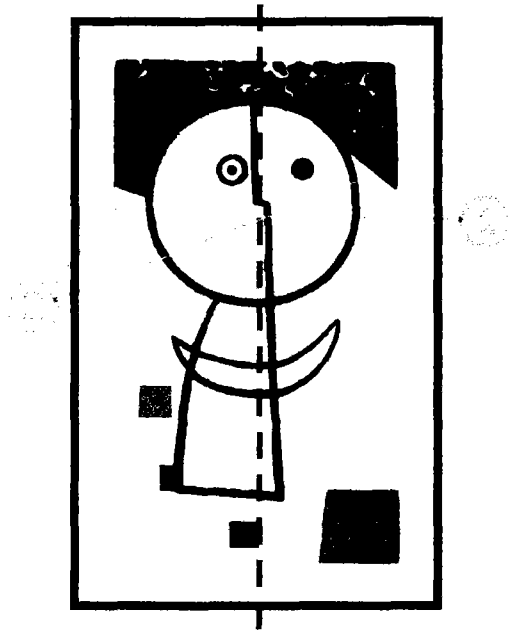
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 188 เด็ก

สาระของภาพ เด็ก เป็นการนำเสนอความบริสุทธิ์ ไร้เดียงสา และการแสดงออกที่อิสระ สื่อโดยการจัดโครงสร้างของภาพด้วยการใช้เส้นมาสร้างรูปทรงลักษณะการตัดทอน รูปทรงธรรมชาติ เป็นรูปทรงของเด็กอย่างง่าย ๆ เพื่อสะท้อนธรรมชาติและ ไร้เดียงสา โดยวาดรูปทรงของเด็กให้มีขนาดใหญ่ มีลักษณะท่าทางที่แสดงออกถึงความสนุกสนาน ด้วยการสื่อด้วยรูปทรงของสีที่สดใสอยู่รายรอบ

การจัดโครงสร้างของภาพ โครงสร้างของภาพมีลักษณะมีความสมดุลแบบสองข้าง ไม่เหมือนกัน แต่ส่วนรวมของโครงสร้างของภาพมีลักษณะที่คล้ายกัน และมีรูปเด็กเป็นจุดเด่นของภาพ เป็นความเด่นด้วยขนาดและการวางตำแหน่งไว้กลางภาพ



ภาพประกอบ 189 โครงสร้างภาพ เด็ก

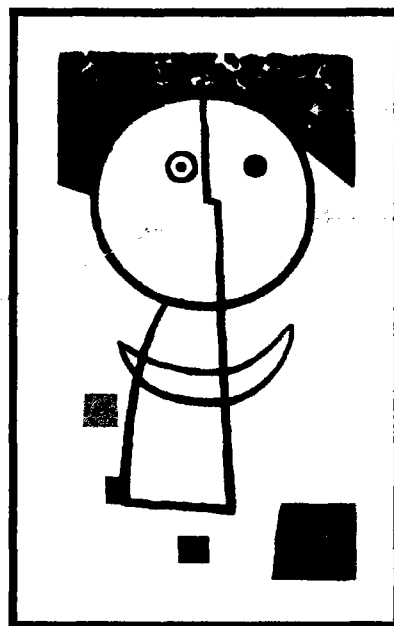
การใช้เส้น เส้นที่เกิดขึ้นจริงเกิดจากการวาดด้วยเส้นสีดำเป็นรูปเด็ก โดยใช้เส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่ (หมายเลข 1) ส่วนเส้นที่เกิดจากขอบได้แก่ เส้นตั้งและเส้นนอนที่เกิดจากขอบของรูปทรงของสี่เหลี่ยม 7 รูป และเส้นเฉียงจากขอบเส้นสีดำส่วนบนของภาพ (หมายเลข 2) จะเห็นได้ว่าเส้นที่โดดเด่นคือ เส้นรูปทรงของเด็กที่มีรูปทรงขนาดใหญ่ ซึ่งส่วนใหญ่ใช้เส้นโค้งประกอบกัน ทำให้เกิดความสัมพันธ์ของเส้นโค้ง และเส้นที่ใช้เป็นส่วนย่อยคือ เส้นตั้ง เส้นนอน และเส้นเฉียง

การใช้รูปทรง รูปทรงที่ใช้ในภาพที่มีความโดดเด่นมีขนาดใหญ่และใช้เป็นส่วนใหญ่ ได้แก่ รูปทรงเด็ก ซึ่งเป็นรูปทรงที่ตัดทอนและดัดแปลงมาจากรูปทรงธรรมชาติ ส่วนรูปทรงที่ใช้เป็นส่วนย่อยคือ รูปทรงสี่เหลี่ยมจำนวน 7 รูป

การใช้สี สีที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ของภาพได้แก่ สีขาว ซึ่งเป็นสีของพื้นภาพและสีที่ใช้ประกอบในภาพได้แก่ สีดำ สีส้มเหลือง สีเหลือง สีแดง สีเขียว และสีน้ำเงิน ทำให้สีแท้ที่อยู่บนพื้นสีขาวมีความโดดเด่นอย่างน่าสนใจ

บริเวณว่างและมีติ การจัดภาพได้จัดรูปทรงเด็กขนาดใหญ่ไว้กลางภาพ ในรูปทรงเด็กมีบริเวณว่างภายในซึ่งเป็นสีพื้นสีขาว ซึ่งเป็นพื้นที่เดียวกันกับบริเวณว่างภายนอก ทำให้รูปทรงเด็กมีความสัมพันธ์กับบริเวณว่างอย่างกลมกลืน นอกจากนี้ได้จัดรูปสีรูปทรงสีเหลี่ยมที่มีน้ำหนักสีและขนาดใหญ่เล็กแตกต่างกัน ทำให้เกิดระยะความตื้นลึกเป็นมิติของภาพอย่างชัดเจน

สิ่งที่นำผลการศึกษาวิจัยมาใช้ในภาพนี้ได้แก่ รูปทรงของเด็กที่ดัดแปลง เลียนแบบมาจากรูปทรงธรรมชาติ และการซ้ำกันของรูปทรงเรขาคณิต แต่รูปทรงซ้ำกันที่ใช้เป็นรูปทรงสีเหลี่ยมทั้งหมด



ภาพประกอบ 190 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพเด็ก

กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพเด็ก มีขั้นตอนโดยการทำโครงสร้างกระดาษอัดเยื่อไม้ เอาเลื่อยฉลุไฟฟ้าตัดแผ่นกระดาษอัดเยื่อไม้เป็นรูปสีเหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง โดยให้ขอบของไม้เป็นเส้นโค้งอิสระ ต่อจากนั้นขัดขอบกระดาษอัดเยื่อไม้ให้ขอบโค้งมนด้วยเครื่องขัดกระดาษทรายไฟฟ้า แล้วทาสีอะครีลิคสีขาวรองพื้นแล้ววาดเส้นรูปทรงเด็กด้วยสีน้ำมันสีดำ (หมายเลข 1) ระบายสีน้ำมันสีส้มเหลืองที่ใบหน้าซีกซ้าย แล้วระบายสีอะครีลิครูปทรงสีเหลี่ยมสีแดง สีส้มเหลือง สีเหลือง สีเขียว และสีน้ำเงิน โดยใช้วิธีการกันด้วยกระดาษขาว ต่อจากนั้นระบายสีน้ำมันสีขาวที่พื้นภาพ ระบายสีน้ำมัน สีขาวลักษณะแสดงรอยฟู่กัน (Brush Strokes)

(หมายเลข 2) ในส่วนของใบหน้าด้านซ้าย แล้วติดเยื่อกระดาษผสมกาวเข้ากับสีอะคริลิกสีดำ (หมายเลข 3) โดยทาขาวแล้วเอามาวางติดเป็นก้อน เว้นบางส่วนให้เห็นพื้นบริเวณว่างสีขาว เป็นการสร้างความแตกต่างของพื้นผิว

สิ่งที่ผู้วิจัยนำผลของการศึกษาวิเคราะห์มาใช้ในภาพช่วงแรกที่ได้เห็นได้ชัดได้แก่ การใช้กลวิธีสร้างสรรค์จากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ ทำให้ภาพผลงานมีความกลมกลืนของผิวหยาบของกระดาษ ยกเว้นภาพเด็กที่มีความกลมกลืนของผิวเรียบมากกว่าผิวหยาบ การใช้สีส่วนรวมของสีส้ม-เหลืองในสีเยื่อกระดาษ ซึ่งใช้เป็นส่วนมากในผลงานชุดหนึ่งใหญ่ของกมล ทัศนัญชลี รวมถึงการจัดความสมดุลที่มีองค์ประกอบใกล้เคียงกันทั้งสองข้าง และการใช้รูปทรงเรขาคณิตที่ซ้ำ ๆ กัน การใช้สีตัดกันกับพื้นภาพด้วยน้ำหนักของสีดำและสีเทา ตามผลการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร หากดูรูปทรงโดยรวมทั้งภาพจะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยได้คลี่คลายรูปทรงมาจากรูปทรงภายนอกของหนึ่งใหญ่ของกมล ทัศนัญชลี

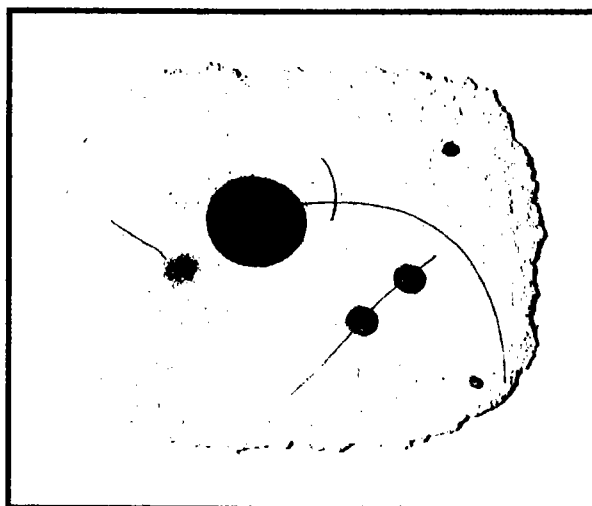
การจัดโครงสร้างของภาพที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เพิ่มจากสิ่งที่ไม่มีในการศึกษาวิเคราะห์ คือ การใช้วัสดุให้หลากหลายขึ้น เช่น ปูนดำ สุนัขของจังหวัดเพชรบุรี การหล่อเรซิน และการสร้างจุดสนใจหรือจุดเด่นในภาพ เพื่อให้ภาพผลงานมีความน่าสนใจขึ้นได้แก่ การจัดจุดเด่นภาพกระสวย ได้เน้นด้วยรูปทรงของกระสวย และจัดวางให้อยู่ส่วนกลางภายในวงกลม ภาพธรรมชาติ 1 ภาพธรรมชาติ 2 ภาพธรรมชาติ 3 ภาพธรรมชาติ 4 ภาพธรรมชาติ 5 เน้นด้วยรูปทรงของวงกลมที่มีขนาดใหญ่ และมีน้ำหนักสีที่แตกต่างจากสีส่วนรวม ส่วนภาพเด็กได้เน้นด้วยรูปทรงที่มีขนาดใหญ่

การสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 2

การสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 2 ได้พัฒนาในการใช้วัสดุ และการจัดโครงสร้างทางศิลปะ โดยไม่เน้นการใช้รูปทรงเรขาคณิตที่ซ้ำ ๆ กันเป็นจำนวนมาก ตามลักษณะผลงานจิตรกรรมชุดคอนสเตรชันของฮวน มิโร แต่ได้นำรูปทรงเรขาคณิตมาใช้บางส่วน และนำมาประกอบกันในรูปแบบใหม่ ประกอบกับสีวัสดุและใช้กลวิธีสีวัสดุที่หลากหลายขึ้น

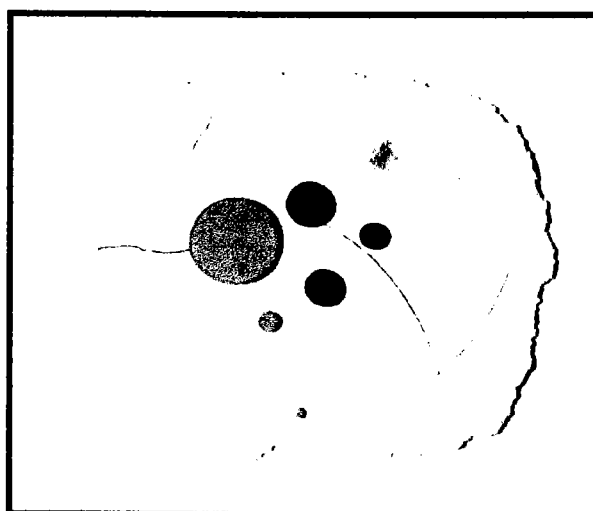
ผลงานในช่วงที่ 2 ที่ได้พัฒนาสร้างสรรค์จากผลการวิเคราะห์ของศิลปินทั้ง 2 ท่าน มีจำนวน 9 ภาพ สารของภาพเป็นผลงานที่นำเสนอรูปแบบนามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstraction) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ไม่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม แต่เป็นการแสดงออกด้วย เส้น สี รูปทรง มิติและโครงสร้างทางศิลปะ เป็นการผสานส่วนประกอบให้สัมพันธ์กัน ผลงานทั้ง 9 ภาพ มีดังนี้

ภาพที่ 8 ชื่อภาพ บริเวณว่างของพื้นผิว 1 ขนาด 45x53 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



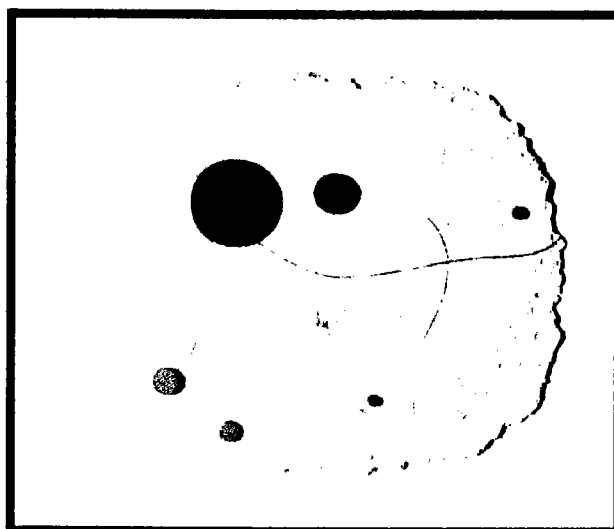
ภาพประกอบ 191 บริเวณว่างของพื้นผิว 1

ภาพที่ 9 ชื่อภาพ บริเวณว่างของพื้นผิว 2 ขนาด 45x53 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



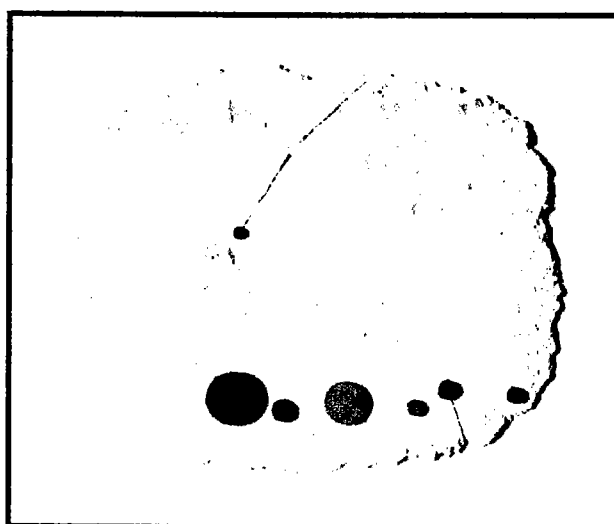
ภาพประกอบ 192 บริเวณว่างของพื้นผิว 2

ภาพที่ 10 ชื่อภาพ บริเวณว่างของพื้นผิว 3 ขนาด 45x53 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



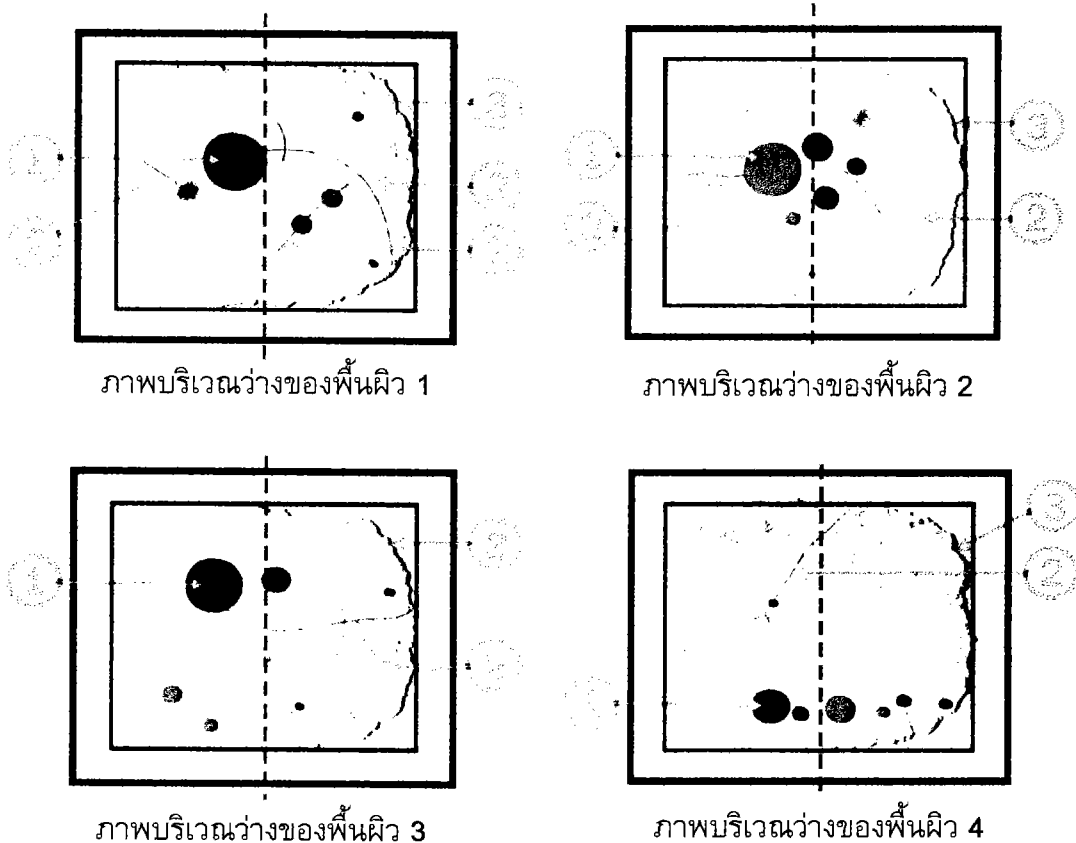
ภาพประกอบ 193 บริเวณว่างของพื้นผิว 3

ภาพที่ 11 ชื่อภาพ บริเวณว่างของพื้นผิว 4 ขนาด 45x53 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 194 บริเวณว่างของพื้นผิว 4

โครงสร้างของภาพ การจัดโครงสร้างของภาพเป็นลักษณะมีความสมดุลแบบไม่เหมือนกันทั้งสองข้างทั้ง 4 ภาพ คือ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 2 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 3 และภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 4 ส่วนจุดเด่นของภาพคือ รูปทรงวงกลมขนาดใหญ่สีดำและสีแดง เป็นการเน้นด้วยขนาดและน้ำหนักของสี (หมายเลข 1) พื้นผิวที่ใช้ส่วนใหญ่ของภาพ คือ พื้นผิวหยาบของเยื่อกระดาษ พื้นผิวที่มีความแตกต่างในส่วนย่อยคือ พื้นผิวเรียบของรูปทรงวงกลม



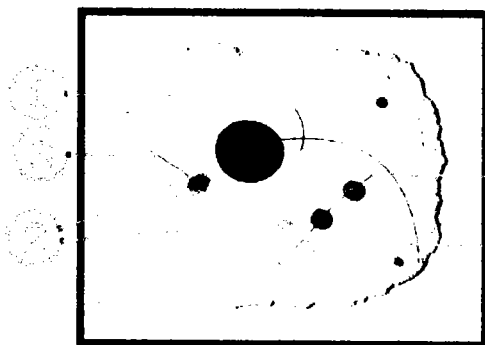
ภาพประกอบ 195 โครงสร้างของภาพ บริเวณว่างของพื้นผิว 1 - 4

การใช้เส้น เส้นที่เกิดขึ้นจริงคือ เส้นโค้งที่มีขนาดเล็กบางสีดำซึ่งใช้เป็นส่วนน้อย (หมายเลข 2) ส่วนเส้นที่ใช้เป็นส่วนใหญ่คือ เส้นอิสระที่เกิดจากขอบของกระดาษที่ทำขึ้นเอง (หมายเลข 3)

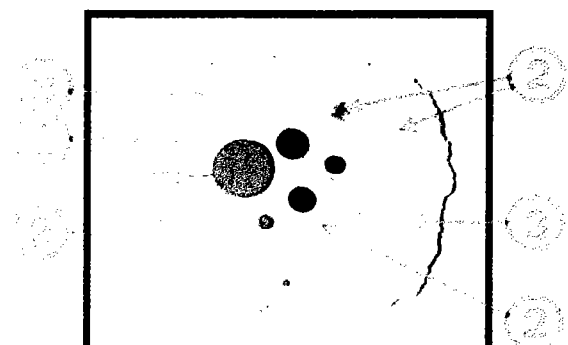
การใช้รูปทรง ใช้รูปทรงส่วนรวมที่เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอนของกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ (เส้นสีเขียว) และรูปทรงของรูปวงกลมสีดำกับสีแดง เป็นรูปทรงที่แตกต่างในส่วนย่อย

การใช้สี สีที่ใช้ส่วนใหญ่ในภาพคือสีขาว และสีที่ขัดแย้งในส่วนย่อยคือ สีดำ สีแดง ของรูปทรงวงกลม และสีชมพู สีฟ้า สีม่วง สีส้มเหลือง ที่ซึมผสานอยู่ในพื้นกระดาษที่ทำขึ้นเอง

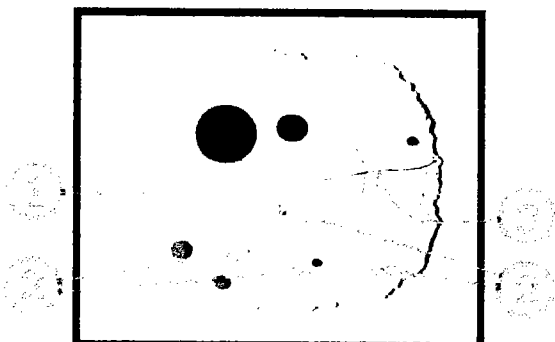
บริเวณว่างและมีติ ผลงานทั้ง 4 ภาพ เน้นบริเวณว่างของพื้นผิวให้มีมากกว่ารูปทรง ทำให้ภาพผลงานมีความโดดเด่นในบริเวณว่างของพื้นผิว สีชมพู สีฟ้า สีม่วง และสีเหลือง ซึ่งเป็นสีที่มีน้ำหนักจางในพื้นเยื่อกระดาษ แสดงระยะที่ไกลออกไปตามขนาดใหญ่เล็กของสี รูปทรงของรูปทรงวงกลมที่มีขนาดใหญ่และมีน้ำหนักสีเข้ม แสดงระยะหน้าอย่างชัดเจน รูปทรง ขนาดกลางและขนาดเล็กแสดงความลึกดลหล่นกันตามขนาด



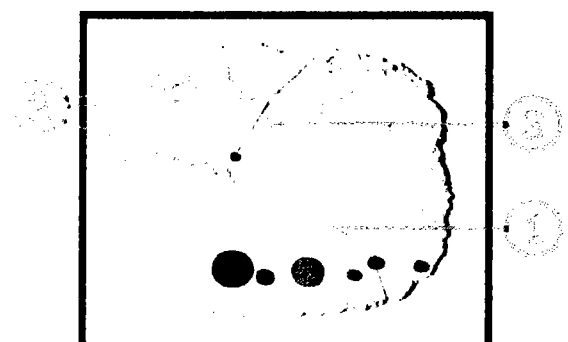
ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1



ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 2



ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 3



ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 4

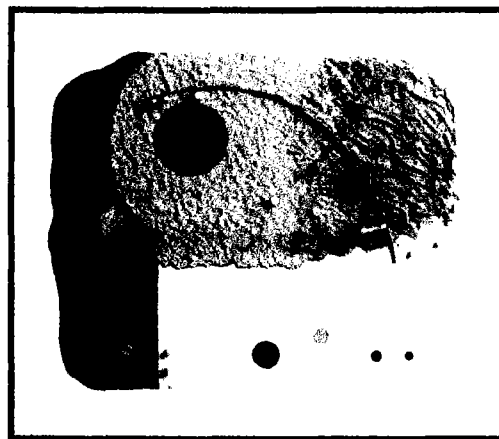
ภาพประกอบ 196 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 – 4

กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 2 ภาพ บริเวณว่างของพื้นผิว 3 และภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 4 มีกลวิธีและสื่อวัสดุที่เหมือนกัน คือ เอาเยื่อกระดาษที่ทำขึ้นเองโดยไม่ใส่สี (หมายเลข 1) มาจัดรูปทรงบนตะแกรงมุ้งลวด แล้วเอาสี อะคริลิค สีน้ำเงิน สีแดง สีม่วง และสีน้ำตาลอ่อน มาหยดและสัลดลงบนกระดาษที่ทำขึ้นเอง

ในขณะที่กระดาษยังเปียกอยู่ (หมายเลข 2) ทำให้สีซึมผสานในกระดาษอย่างกลมกลืนเป็นจุด และเป็นรูปโดยรวมของรูปทรงกลม เมื่อกระดาษแห้งสนิทแล้ว เอามาติดบนฐานกระดาษอัดเยื่อไม้รูปทรงสี่เหลี่ยมที่ทาสีขาวแล้ว ด้วยกาวยาง ต่อจากนั้นติดรูปทรงวงกลมที่ทำจากกระดาษอัดเยื่อไม้ทาสีดำและสีแดงตามรูปแบบด้วยกาวยาง ส่วนเส้นเล็กบางสีดำ (หมายเลข 3) ใช้วิธีการกดพิมพ์ด้วยสันของแผ่นสังกะสีติดโค้งกับหมึกพิมพ์

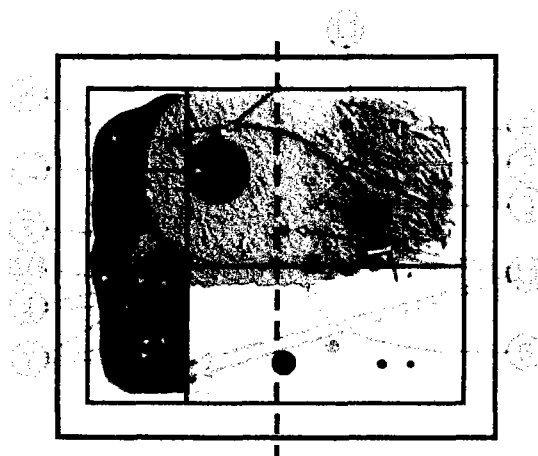
ภาพที่ 12 ชื่อภาพ รูปทรงกับพื้นผิว 1 ขนาด 80x90 เซนติเมตร

กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 197 รูปทรงกับพื้นผิว 1

การจัดโครงสร้างของภาพ โครงสร้างของภาพมีลักษณะความสมดุลแบบซ้ายขวา ไม่เหมือนกัน มีวงกลมสีดำรูปใหญ่ซึ่งมีน้ำหนักสีตัดกันกับพื้นสีส้มเหลืองเป็นจุดเด่น (หมายเลข 1)



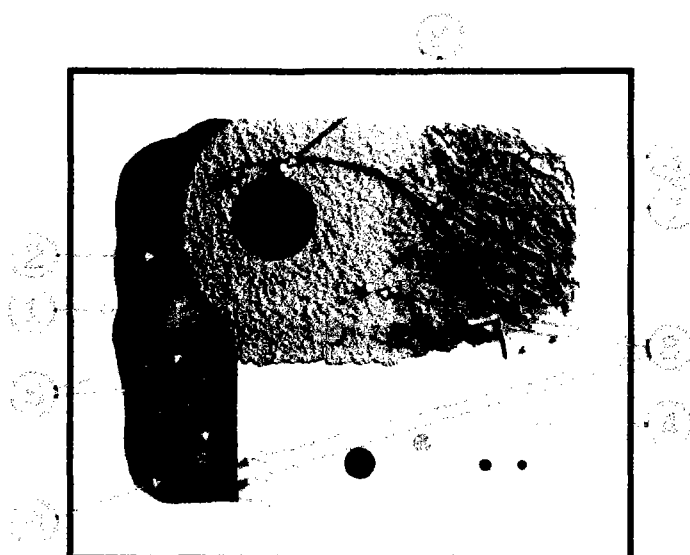
ภาพประกอบ 198 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับพื้นผิว 1

การใช้เส้น เส้นที่เกิดขึ้นจริงคือ เส้นโค้งของเส้นลวดสีเขียว สีเหลือง และสีฟ้า (หมายเลข 2) เส้นเฉียงของด้ายสีแดงที่ผูกกับลวด (หมายเลข 3) เส้นตั้ง เส้นเฉียง และเส้นนอนสีดำที่อยู่ด้านล่างซ้าย (หมายเลข 4) ส่วนเส้นที่เกิดจากขอบได้แก่ เส้นโค้งอิสระของขอบนอกของผลงาน (หมายเลข 5) เส้นอิสระจากขอบของกระดาษที่ทำขึ้นเองสีส้มเหลือง (หมายเลข 6) เส้นส่วนใหญ่มีความกลมกลืนของเส้นโค้งอิสระ และเส้นที่แสดงความขัดแย้งในส่วนย่อยได้แก่ เส้นตรงแนวตั้ง แนวนอน และแนวเฉียง

การใช้รูปทรง รูปทรงส่วนรวมของรูปทรงภายนอกเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า และรูปทรงภายในประกอบรูปทรงส่วนรวมของรูปทรงสี่เหลี่ยม 4 รูป (เส้นสีม่วง) ทำให้มีความกลมกลืนกันของรูปทรงส่วนใหญ่ที่เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม ส่วนรูปทรงที่ขัดแย้งในส่วนย่อย ได้แก่ รูปทรงวงกลมสีดำ สีแดง และรูปทรงสามเหลี่ยม 3 รูปที่อยู่ด้านล่างซ้าย (หมายเลข 7)

การใช้สี เป็นการใช้สีที่มีความกลมกลืนกันของสีส้มเหลือง สีแดง สีนํ้าตาล สีเหลือง และสีขาวเหลือง ซึ่งเป็นกลุ่มของสีร้อน ส่วนสีที่แสดงความขัดแย้งในส่วนย่อยได้แก่ สีเขียว เหลือง และสีดำ

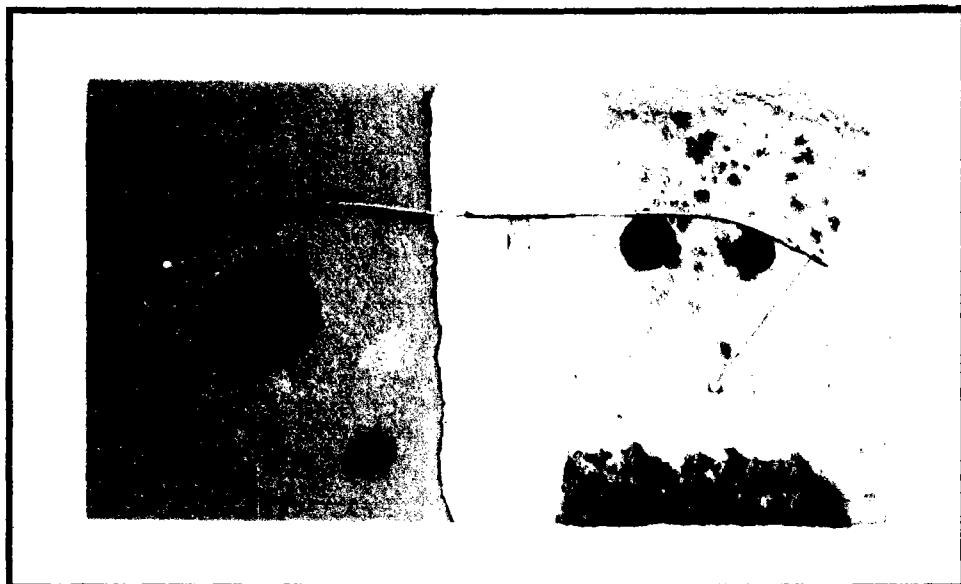
บริเวณว่างและมิติ บริเวณว่างส่วนรวมของภาพ เป็นบริเวณว่างของสีเป็นส่วนใหญ่ มีโครงสร้างประกอบในบริเวณว่างของสีเป็นส่วนย่อยได้แก่ รูปทรงวงกลมสีดำ สีแดง รูปทรงสามเหลี่ยม และโครงสร้างของเส้นโค้งและเส้นเฉียง ส่วนมิติของภาพ พื้นภาพเป็นระยะหลัง และวงกลมสีดำ สีแดง แสดงระยะหน้าด้วยขนาดและน้ำหนักของสี



ภาพประกอบ 199 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 1

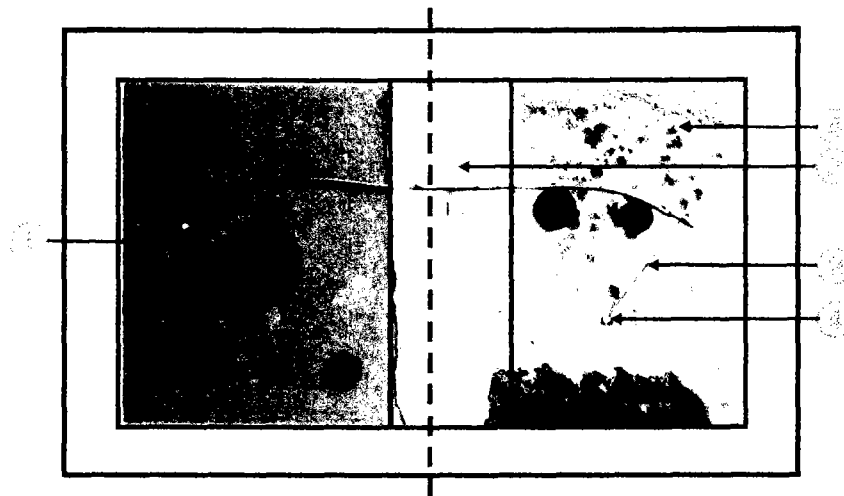
กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 1 มีขั้นตอนโดยการเลื่อยโครงสร้าง กระดาษอัดเยื่อไม้ตามรูปแบบ ให้ขอบเป็นเส้นโค้งอิสระ (หมายเลข 1) แล้วใช้เครื่องขัดกระดาษทราย ไฟฟ้าขัดตามขอบของโครงสร้างกระดาษอัดเยื่อไม้ให้โค้งมนทุกด้านแล้วระบายสีอะคริลิก สีขาว เมื่อสีขาวแห้งแล้วระบายสีน้ำสีเหลืองและสีเขียว (หมายเลข 2) โดยใช้กลวิธีระบายแบบ เปียกบนเปียก (Wet into Wet) บริเวณด้านบนซ้าย ต่อจากนั้นติดเยื่อกระดาษสีส้มเหลือง (หมายเลข 3) แล้วติดทรายผสมกาวน้ำ โดยใช้เกรียงปาดทำให้เกิดพื้นผิวบริเวณด้านขวาบน ระบายสีน้ำมันสีขาวผสมสีเหลืองในส่วนล่างของภาพ (หมายเลข 4) แล้ววาดเส้นรูปสามเหลี่ยม ด้วยสี น้ำมันสีดำ (หมายเลข 5) ต่อจากนั้นใช้เครื่องมือแกะสลักไม้ แกะไม้ (Wood cut) เป็น รอยในแนวนอนตามแบบบริเวณด้านล่างซ้าย (หมายเลข 6) พ่นสีสเปรย์สีฟ้า สีเหลือง สีเขียว และสีส้มบนเส้นวาด แล้วพ่นด้วยด้ายสีบางส่วน ติดบนพื้นเยื่อกระดาษ (หมายเลข 7) ติดไม้ ลำพูเป็นจุดกระจายบนภาพ (หมายเลข 8) ต่อจากนั้นเอาเลื่อยฉลุเลื่อยกระดาษอัดเยื่อไม้เป็น รูปวงกลมขนาดต่าง ๆ แล้วระบายสีอะคริลิก สีดำกับสีแดง ติดบนภาพด้วยกาวยาง ขั้นตอน สุดท้ายเอาผลงานทำด้วยกาวยางติดบนฐานกระดาษอัดเยื่อไม้รูปทรงสี่เหลี่ยมที่ทาสีขาวแล้ว

ภาพที่ 13 ชื่อภาพ รูปทรงกับพื้นผิว 2 ขนาด 75x125 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 200 รูปทรงกับพื้นผิว 2

โครงสร้างของภาพ โครงสร้างของภาพมีลักษณะความสมดุลแบบสองข้างไม่เหมือนกัน มีวงกลมขนาดใหญ่สีน้ำเงินที่อยู่บริเวณว่างสีเทาด้านซ้ายของภาพเป็นจุดเด่นซึ่งเป็นการเน้นจุดเด่นด้วยขนาดและบริเวณว่าง



ภาพประกอบ 201 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับพื้นผิว 2

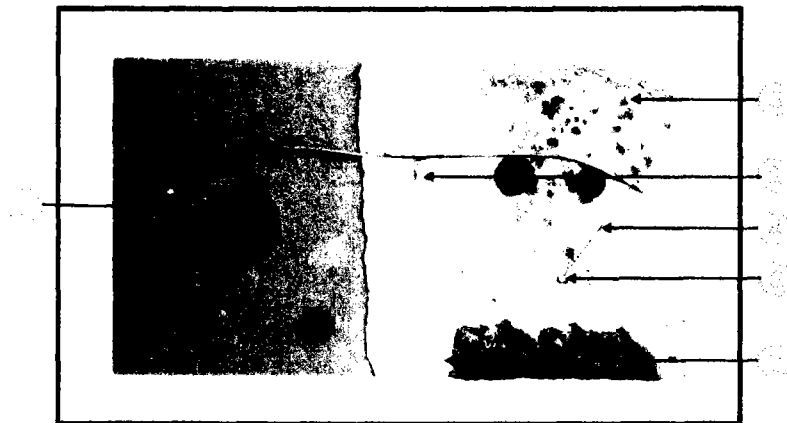
การใช้เส้น ใช้เส้นที่เกิดขึ้นจริงของเส้นโค้งของเส้นหวาย (หมายเลข 1) และเส้นเฉียงของด้ายสีน้ำเงิน ที่ผูกติดกับส่วนปลายของเส้นหวาย (หมายเลข 2) ส่วนเส้นที่เกิดจากขอบของภาพโดยรวมมีเส้นตั้ง เส้นนอน เส้นอิสระจากขอบของสีฟ้า และเส้นโค้งจากขอบของรูปทรงวงกลม เส้นส่วนใหญ่ของภาพเป็นความกลมกลืนของเส้นตั้งและเส้นนอน ส่วนเส้นที่แตกต่างในส่วนย่อยคือ เส้นโค้งและเส้นอิสระ

การใช้รูปทรง รูปทรงส่วนรวมของภาพ ใช้รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน ภายในแบ่งโดยรวมเป็นรูปสี่เหลี่ยมสีเทา สีขาว และสีฟ้า รวม 3 รูป (เส้นสีม่วง) ทำให้รูปทรงส่วนใหญ่ของภาพมีความกลมกลืนกันของรูปทรงสี่เหลี่ยม ส่วนรูปทรงในส่วนย่อยคือ รูปทรงวงกลมสีน้ำเงิน และสีดำ

การใช้สี การใช้สี ส่วนใหญ่ของภาพใช้สีกลุ่มเย็นที่ประสานกลมกลืนกันของสีฟ้า สีน้ำเงิน สีเขียว และสีเทาอมน้ำเงิน และมีสีกลุ่มร้อนที่แสดงความขัดแย้งในส่วนย่อย คือสีส้ม สีเหลือง และสีแดง เป็นสีของเยื่อกระดาษที่อยู่ด้านขวาบน นอกจากนี้ยังมีสีที่มีน้ำหนักแตกต่างประกอบอยู่ด้วย คือ น้ำหนักสีของปูนดำสีขาวเหลือง ที่อยู่กลางภาพ (หมายเลข 3) และวงกลมสีดำ เมื่อดูสีส่วนรวมทั้งภาพจะเห็นได้ว่าสีและน้ำหนักของสีส่วนรวมมีความกลมกลืนกันของสี

กลุ่มเย็น แต่จะมีน้ำหนักอ่อนของสีขาวเหลืองและสีกลุ่มร้อน ได้แก่ สีแดง สีส้ม สีเหลือง เป็นสีที่ขัดแย้งในส่วนย่อย ทำให้โครงสร้างของสีในภาพมีความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ

บริเวณว่างและมิติ บริเวณว่างส่วนรวมของภาพ เป็นบริเวณว่างของสีได้แก่ บริเวณว่างที่มีความเรียบของสีเทา เป็นบริเวณว่างที่มีบริเวณมากที่สุดของภาพ และมีรูปทรงวงกลม 2 รูป ประกอบกับเส้นโค้งแสดงระยะหน้า ส่วนด้านขวาเป็นบริเวณว่างของสีฟ้าที่มีน้ำหนักสีน้ำเงินในบางส่วน ทำให้เกิดความลึกในบริเวณว่างและมีรูปทรงวงกลมสีดำ 2 รูป กับเส้นโค้งแสดงระยะหน้าอย่างชัดเจน

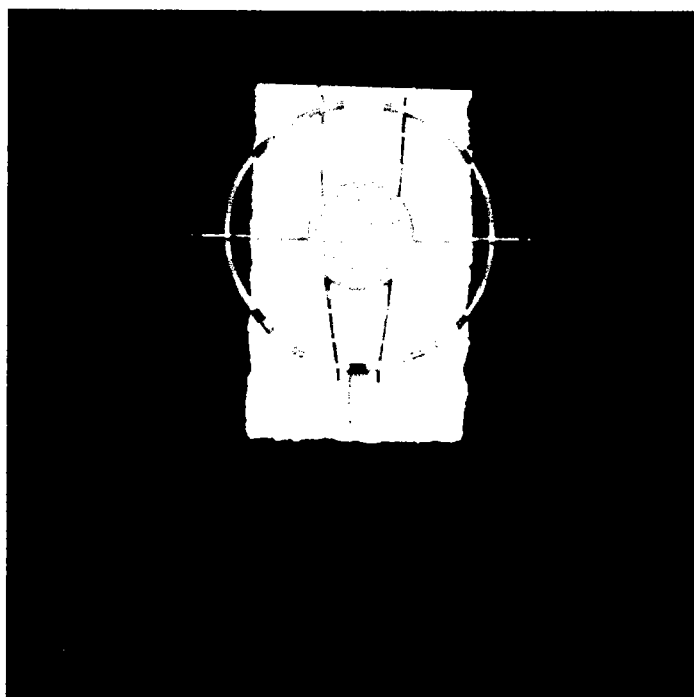


ภาพประกอบ 202 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 2

กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพผลงานทำบนพื้นกระดาษอัดเยื่อไม้รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า พื้นสีเหลืองสีเทาน้ำเงินทางด้านซ้าย ทำโดยการเอากาวน้ำทาพื้นกระดาษอัดแล้วโรยทรายสีให้ทั่ว ต่อจากนั้นจึงเททรายออก ทรายจะติดบนกระดาษอัดในส่วนที่ทา กาว สีเหลืองด้านขวา ทำโดยการเอาเยื่อกระดาษผสมสีติดบนพื้นกระดาษอัดเยื่อไม้ ในส่วนพื้นสีฟ้าเอาเยื่อกระดาษสีน้ำเงินสลับให้เป็นจุดเล็กใหญ่แตกต่างกัน บริเวณสีเหลืองกลางภาพนั้นฉาบด้วยปูนดำ แล้วใช้เกรียงฉาบปูนขีดเป็นเส้น และเอาไม้กดปูนให้เป็นรูปวงกลมในขณะที่ปูนยังอ่อนอยู่ เส้นโค้งแนวนอนทำด้วยเส้นหวายพันด้วยสีสเปรย์ แล้วพันด้วยด้ายสี (หมายเลข 1) ติดกระดาษสีเหลืองสีม่วงแดง (หมายเลข 2) ส่วนวงกลมสีน้ำเงินและสีดำเอาเลื่อยฉลุเลื่อยกระดาษอัดเยื่อไม้เป็น รูปวงกลม ระบายสีอะคริลิกแล้วติดด้วยกาวยาง ขั้นตอนสุดท้ายตัดไม้ลำพูเป็นชิ้นสั้น ๆ ติดตามส่วนต่าง ๆ ของภาพ (หมายเลข 3) แล้วผูกด้ายสีน้ำเงินที่เส้นหวายกับไม้ลำพู (หมายเลข 4) ต่อจากนั้นนำไปติดบนฐานกระดาษอัดเยื่อไม้สีขาว

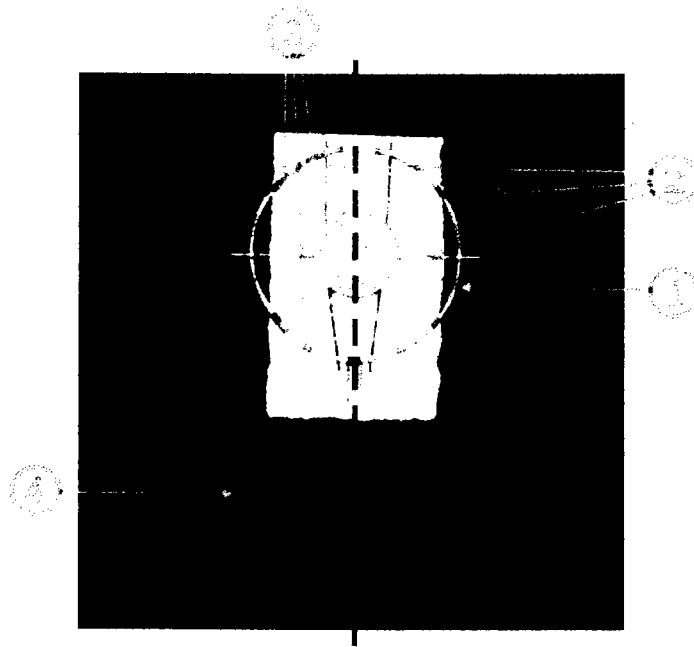
สิ่งที่นำผลการศึกษาวิจัยมาใช้ได้แก่ การใช้รูปทรงกลม การใช้น้ำหนักสีดำ สีน้ำเงิน รวมทั้งการใช้เส้นโค้งของฮวน มิโร และการใช้เยื่อกระดาษของกมล ทัศนัญชลี ส่วนการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยคือ การจัดวางโครงสร้างของรูปทรง การใช้สี และกลวิธีการสร้างพื้นทราย และการฉาบปูนดำ

ภาพที่ 14 ชื่อภาพ สีและรูปทรง 1 ขนาด 73x73 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 203 สีและรูปทรง 1

โครงสร้างของภาพ การจัดโครงสร้างของภาพ เป็นการจัดความสมดุลแบบเหมือนกันทั้งสองข้าง มีวงกลมสีแดงเป็นจุดเด่น โดยการเน้นให้อยู่ในตำแหน่งกลางภาพ และมีสีเข้มสด ซึ่งมีสภาพตัดกันกับสีส่วนรวม



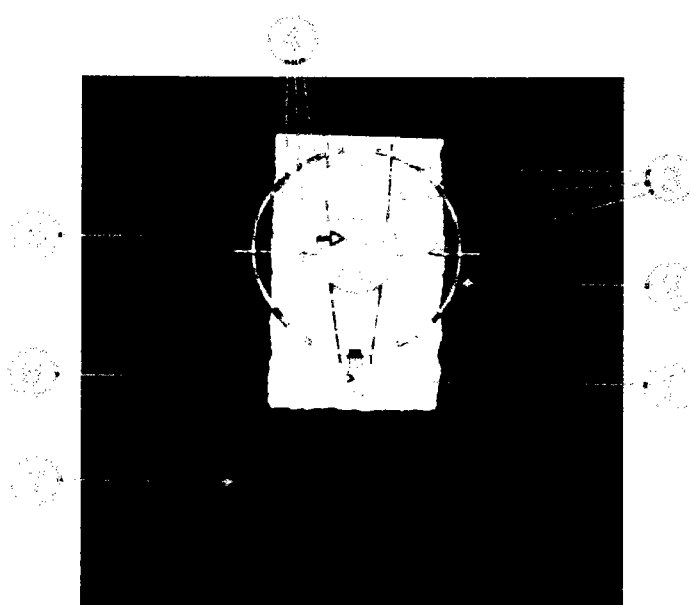
ภาพประกอบ 204 โครงสร้างของภาพ สีและรูปทรง 1

การใช้เส้น ใช้เส้นที่เกิดขึ้นจริงของเส้นหวายเส้นโค้งวงกลม (หมายเลข 1) เส้นตั้งและเส้นนอน (หมายเลข 2) เส้นเชือกแฉวนอนสีขาว (หมายเลข 3) และเส้นโค้งอิสระของเส้นลวดบริเวณส่วนล่างของภาพ (หมายเลข 4) การใช้เส้นส่วนรวมได้ใช้เส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่ ใช้เส้นตั้งและเส้นนอนเป็นส่วนย่อย

การใช้รูปทรง รูปทรงส่วนรวมเป็นการประกอบกันของรูปทรงวงกลมสีดำกับรูปทรงสีเหลี่ยมสีเขียว รูปทรงภายในมีรูปทรงวงกลมสีแดง กับวงกลมของเส้นหวายวางทับรูปทรงสีเหลี่ยมสีขาว รูปทรงที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ได้แก่ รูปทรงวงกลม ส่วนรูปทรงที่ใช้เป็นส่วนย่อย คือ รูปทรงสีเหลี่ยม รูปทรงทุกรูปมีความสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี ด้วยการจัดโครงสร้างของรูปทรงให้มีความสมดุลแบบสองข้างเหมือนกัน

การใช้สี การใช้สีส่วนรวมของภาพใช้น้ำหนักสีเขียวที่มีความกลมกลืนกับน้ำหนักสีดำ ส่วนน้ำหนักสีที่แตกต่างในส่วนย่อยอย่างเด่นชัด คือ สีขาว สีแดง และสีเทาของสีเหลือง สีเขียว สีฟ้า และสีส้มที่อยู่ทีเส้นหวาย

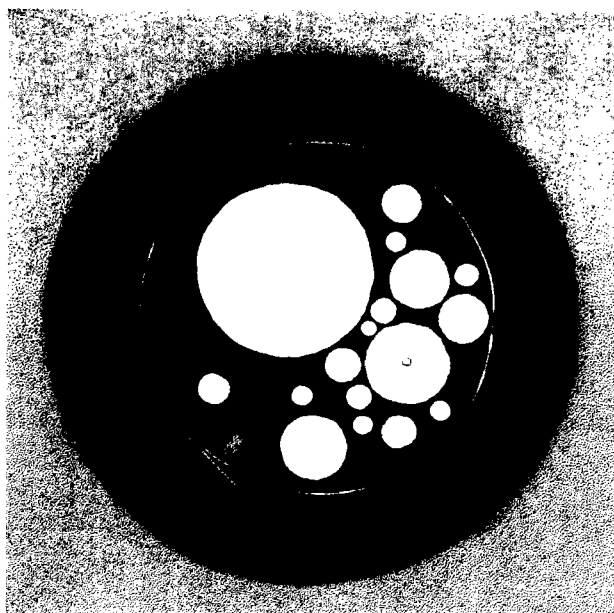
บริเวณว่างและมิติ บริเวณว่างของพื้นที่สีเหลี่ยมสีเขียว มีปริมาณพื้นที่น้อยกว่าพื้นที่ของรูปทรงกลมสีดำที่มีเส้นและรูปทรงประกอบอยู่ภายใน มิติของภาพเกิดจากน้ำหนักของสีและการทับซ้อนของรูปทรง



ภาพประกอบ 205 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพสีและรูปทรง 1

กลวิธีและสื่อวัสดุ แผ่นรูปทรงสี่เหลี่ยมสีเขียวทำด้วยกระดาษอัดเยื่อไม้ทาสีอะคริลิกสีเขียว ส่วนวงกลมสีดำเป็นการทำโดยการตัดกระดาษอัดเยื่อไม้แล้วใช้เครื่องขุดกระดาษทรายขัดให้เป็นแอ่งลึก ต่อจากนั้นติดด้วยทรายหยาบผสมกาวน้ำ เมื่อกาวน้ำแห้งแล้วทาสีน้ำมันสีดำแล้วนำมาติดบนฐานสี่เหลี่ยมสีเขียวด้วยกาวยาง ต่อจากนั้นติดกระดาษที่ทำขึ้นเองสีขาวรูปสี่เหลี่ยมด้วยกาวยาง (หมายเลข 1) เอาเส้นหวายมาดัดเป็นรูปวงกลม (หมายเลข 2) เอาเส้นหวายเส้นเล็กพันด้วยสีสเปรย์ สีส้ม สีเหลือง สีฟ้า และสีเขียว นำมาผูกติดตามแนวตั้ง 2 เส้น และแนวนอนกึ่งกลางเส้นหวายวงกลม 1 เส้น (หมายเลข 3) ต่อจากนั้นผูกเชือกสีขาวแนวนอนที่ส่วนล่างและส่วนบนของวงกลม (หมายเลข 4) เอาด้ายสีมาพันในบางส่วนของเส้นหวายรูปวงกลม แล้วเอากระดาษอัดเยื่อไม้ดัดเป็นรูปวงกลมทาสีอะคริลิกสีแดงติดบนเส้นหวายแนวตั้งและแนวนอน บริเวณกึ่งกลางรูปวงกลมด้วยกาวยาง (หมายเลข 5) ติดเศษผ้าสีแดงรูปสี่เหลี่ยมด้านล่างรูปวงกลม (หมายเลข 6) แล้วนำเส้นหวายรูปวงกลมมาติดในผลงานด้วยการตอกตะปู ขั้นตอนสุดท้ายดัดลวดให้โค้งตามแบบฟันสีสเปรย์แล้วติดด้วยกาวยางในส่วนล่างของภาพ (หมายเลข 7)

ภาพที่ 15 ชื่อภาพ สีและรูปทรง 2 ขนาด 73x73 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม

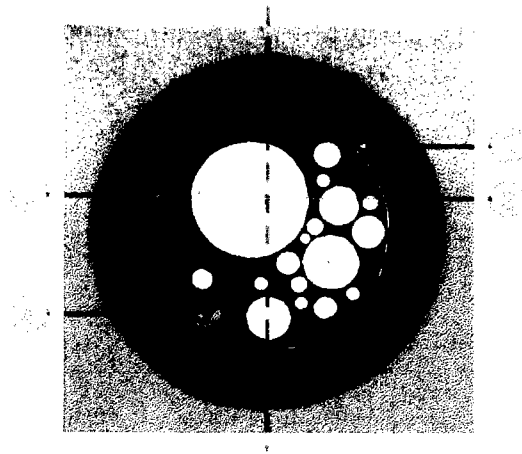


ภาพประกอบ 206 สีและรูปทรง 2

โครงสร้างของภาพ โครงสร้างของภาพมีลักษณะความสมดุลแบบไม่เหมือนกันทั้งสองข้าง จุดเด่นของภาพคือ รูปทรงวงกลมสีขาวเหลืองของปูนดำ ซึ่งมีขนาดใหญ่กว่ารูปทรงวงกลมสีเดียวกันและมีรูปทรงสามเหลี่ยมสีทองอยู่ตรงกลาง (หมายเลข 1)

การใช้เส้น ใช้เส้นที่เกิดขึ้นจริงจากเส้นหวายเป็นรูปวงกลม (หมายเลข 2) และเส้นที่เกิดจากขอบส่วนรวมของภาพ ภาพผลงานใช้เส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่ และใช้เส้นตรงทิศทางต่าง ๆ ในส่วนย่อย

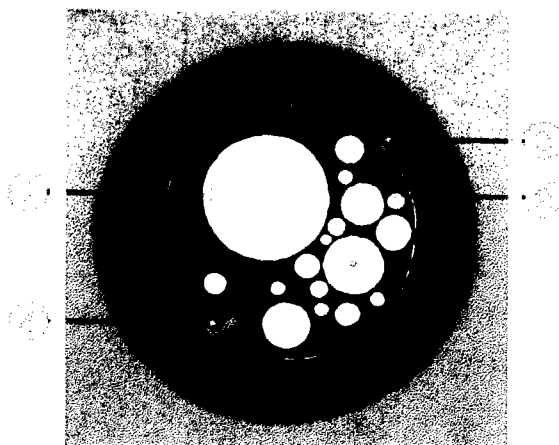
การใช้รูปทรง รูปทรงส่วนรวมเป็นการประกอบกันของรูปวงกลมสีดำกับรูปทรงสีเหลี่ยมสีแดง รูปทรงภายในมีรูปทรงวงกลมของเส้นหวาย (หมายเลข 2) และรูปทรงวงกลมของปูนดำซึ่งมีหลายขนาดต่างกัน ทำให้รูปทรงส่วนรวมของภาพมีความกลมกลืนกันของรูปทรงวงกลมที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ ส่วนรูปทรงขัดแย้งที่มีเป็นส่วนน้อย ได้แก่ รูปทรงสีเหลี่ยมและรูปทรงสามเหลี่ยมที่อยู่ตรงกลางรูปทรงของวงกลมรูปใหญ่ (หมายเลข 3) และรูปทรงสีเหลี่ยมขนาดเล็กสีแดงที่ติดกับเส้นหวาย (หมายเลข 4)



ภาพประกอบ 207 โครงสร้างของภาพ สีและรูปทรง 2

การใช้สี สีส่วนรวมของภาพเป็นการใช้สีตัดกันของน้ำหนักระหว่างสีเข้มกับสีดำนั่นเอง ซึ่งเป็นสีที่มีน้ำหนักเข้ม ส่วนสีที่มีความขัดแย้งในส่วนย่อยคือ น้ำหนักสีขาวเหลืองของรูปทรงวงกลมหลายขนาดที่อยู่กลางภาพ และสีแท้ของเส้นหวายได้แก่ สีเขียว สีฟ้า สีม่วง สีน้ำเงิน สีเหลือง สีส้ม และสีแดง

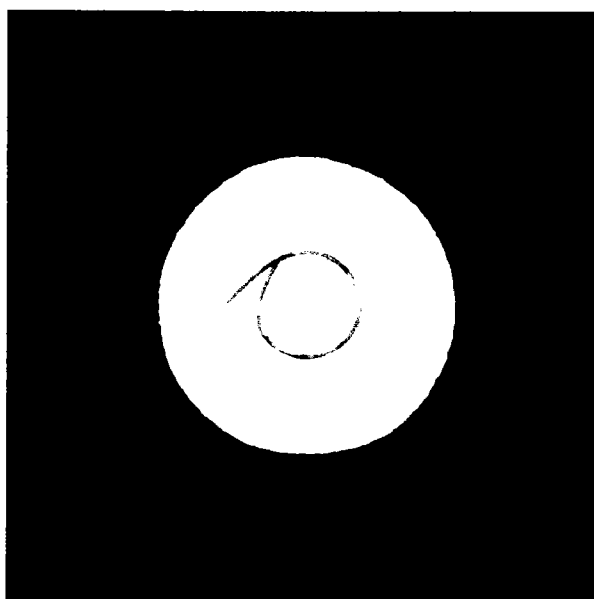
บริเวณว่างและมิติ บริเวณว่างของพื้นที่สีเหลืองสีแดง มีปริมาณพื้นที่น้อยกว่าพื้นที่ของรูปทรงกลมสีดำที่มีรูปทรงกลมขนาดต่างๆ ประกอบอยู่ภายในโครงสร้างของรูปทรงวงกลมภายในสีขาวเหลือง มีขนาดเล็กใหญ่ต่างกัน จัดวางอยู่ในบริเวณว่างของสีดำ ทำให้รูปวงกลมมีความเด่นด้วยน้ำหนักสี แสดงระยะใกล้ไกลด้วยขนาด ทำให้เกิดการมองเห็นความลึกที่แตกต่างกัน



ภาพประกอบ 208 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพสีและรูปทรง 2

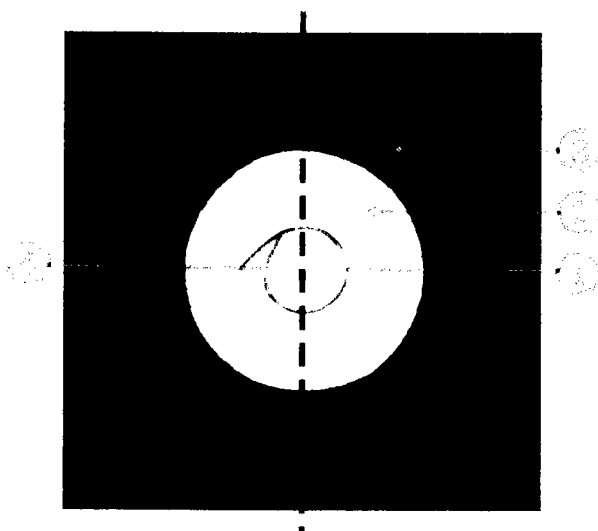
กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพสีและรูปทรง 2 มีวิธีการ โดยนำกระดาษอัดเยื่อไม้รูปวงกลม ขัดด้วยเครื่องขัดกระดาษทรายให้เป็นแอ่งเว้าติดทรายหยาบทาสีน้ำมันสีดำ แล้วนำไปติดบน แผ่นกระดาษอัดเยื่อไม้ทาสีอะครีลิคสีแดงด้วยกาวยาง ปั้นปูนดำเป็นรูปวงกลมขนาดต่าง ๆ ติด บนพื้นวงกลมสีดำ เอาไม้รูปทรงกลมและรูปทรงเหลี่ยมกดปูนดำให้เป็นร่องลึกตามแบบ (หมายเลข 1) ตัดไม้รูปสามเหลี่ยมทาสีอะครีลิคสีทองติดตรงกลางรูปวงกลมด้วยกาวยาง (หมายเลข 2) นำเส้นหวายพ่นด้วยสีสเปรย์แล้วมาผูกเป็นวงกลม (หมายเลข 3) ติดผ้าแดงที่เส้น หวายด้วยกาวยาง แล้วนำมาตอกติดฐานสีดำด้วยตะปู

ภาพที่ 16 ชื่อภาพ สีและรูปทรง 3 ขนาด 73x73 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 209 สีและรูปทรง 3

โครงสร้างของภาพ โครงสร้างของภาพมีลักษณะที่มีความสมดุลที่เหมือนกันทั้งสอง ข้าง จุดเด่นคือ รูปสี่เหลี่ยมสีทอง เป็นการเน้นด้วยการจัดให้อยู่กึ่งกลางภาพและอยู่บนพื้น น้ำหนักสี่เหลี่ยมสีขาวล้อมรอบด้วยเส้นโค้งวงกลม



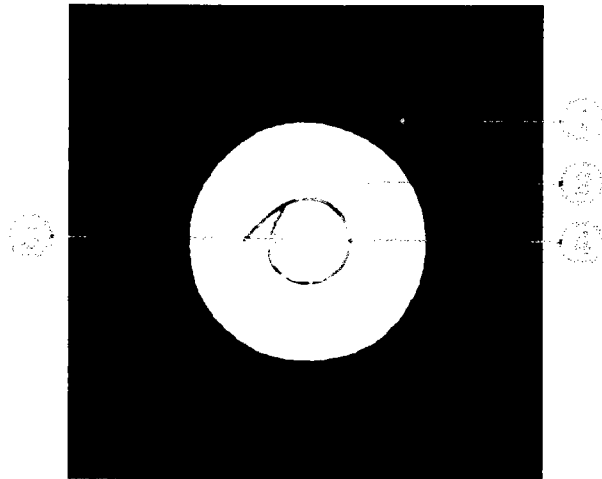
ภาพประกอบ 210 โครงสร้างของภาพ สีและรูปทรง 3

การใช้เส้น ใช้เส้นโค้งที่เกิดขึ้นจริงของเส้นหวาย (หมายเลข 1) และเส้นที่เกิดจากขอบส่วนรวมของภาพ ใช้เส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่ประกอบกันกับเส้นตั้งและเส้นนอนของรูปทรงสี่เหลี่ยม

การใช้รูปทรง ใช้รูปทรงประกอบกันของรูปวงกลมโดยใช้รูปทรงวงกลมเป็นส่วนใหญ่ ได้แก่ รูปทรงวงกลมของเส้นหวาย (หมายเลข 1) รูปวงกลมของปูนดำ (หมายเลข 2) และรูปวงกลมของกระดาษอัดเยื่อไม้สีดำ (หมายเลข 3) ทำให้มีความกลมกลืนกันของรูปทรงกลมที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ ส่วนรูปทรงที่ขัดแย้งในส่วนย่อยได้แก่ รูปทรงสี่เหลี่ยมสีขาวและสีทองที่อยู่กลางภาพ (หมายเลข 4)

การใช้สี การใช้สีในภาพใช้สีน้ำเงิน และสีดำเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งน้ำหนักรสีทั้งสองสีมีความเข้มกลมกลืนกัน ทำให้น้ำหนักอ่อนของปูนดำสีขาวเหลืองโดดเด่น และสีที่มีความขัดแย้งในส่วนย่อยคือ สีส้ม สีเขียว และสีฟ้าที่อยู่บนเส้นหวาย

บริเวณว่างและมิติ จากภาพผลงานได้จัดบริเวณว่างของสี่เหลี่ยมสีน้ำเงิน มีปริมาณพื้นที่น้อยกว่าพื้นที่ของรูปทรงสีดำที่มีรูปทรงวงกลมประกอบอยู่ภายใน น้ำหนักสีอ่อนของรูปทรงวงกลมสีขาวเหลืองวางอยู่บนพื้นสีที่มีน้ำหนักเข้ม ทำให้เกิดมิติลอยอยู่ระยะหน้า และในรูปวงกลมสีขาวเหลืองยังมีรูปทรงกลมร่องลึกที่มีขนาดเล็กใหญ่ต่างกันจำนวนมาก ทำให้เกิดมิติที่ต่างกันด้วยขนาดของวงกลม



ภาพประกอบ 211 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพสีและรูปทรง 3

กลวิธีและสื่อวัสดุ มีขั้นตอนการสร้างสรรคภาพสีและรูปทรง 3 โดยการเอากระดาษอัดเยื่อไม้รูปวงกลมขัดด้วยเครื่องขัดกระดาษทรายเป็นแอ่งเว้าติดทรายหยาบทาสีดำ (หมายเลข 1) ติดบนแผ่นกระดาษอัดเยื่อไม้ทาสีอะคริลิคสีน้ำเงินด้วยกาวยาง ปั้นปูนดำติดบนพื้นวงกลมสีดำ แล้วกดพิมพ์เป็นรูปวงกลมร่องลึกขนาดต่าง ๆ บนพื้นปูนดำ (หมายเลข 2) ต่อจากนั้นติดกระดาษที่ทำขึ้นเองสีขาวกับกระดาษอัดเยื่อไม้สีทองรูปทรงสี่เหลี่ยมที่กลางภาพ (หมายเลข 3) แล้วติดเส้นหวายที่พื้นสีสเปร์ย์แล้วด้วยกาวยาง (หมายเลข 4)

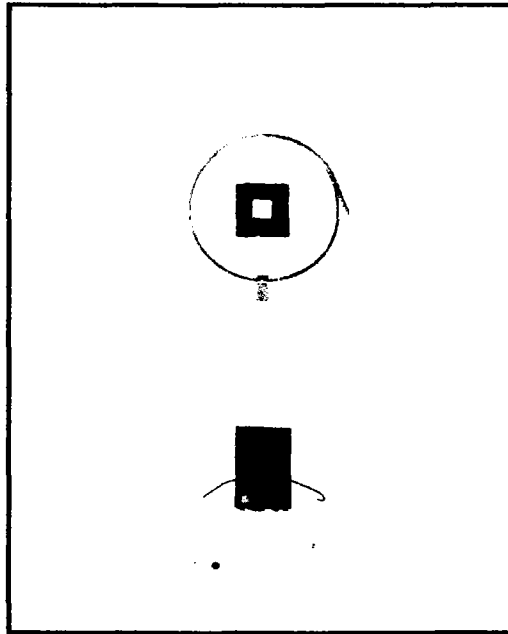
การสร้างสรรคผลงานในช่วงที่ 2 ผู้วิจัยได้นำรูปทรงเรขาคณิตมาประกอบกันในรูปแบบใหม่ และนำสีแท้ของรูปทรงที่มีน้ำหนักสีตัดกันของ ขาวน มิร์โ ที่ใช้ในผลงานจิตรกรรมชุดคอนสแตเลชันมาใช้ในภาพ และได้สร้างสรรคการใช้กลวิธีและสื่อวัสดุให้มีความหลากหลายยิ่งขึ้น โดยจะเห็นได้จากการสร้างพื้นผิวของทรายหยาบ และทรายละเอียด การสร้างรูปทรงด้วยปูนดำแล้วพิมพ์กดปูนให้เป็นร่องลึกรูปทรงวงกลม และสี่เหลี่ยม ตลอดจนการนำลวดมาสร้างเป็นเส้นโค้งอิสระประกอบในภาพ การใช้ลักษณะผิวในภาพผลงานชุดนี้ทั้ง 9 ภาพ ใช้พื้นผิวหยาบของวัสดุเป็นส่วนใหญ่ ประกอบกับผิวเรียบของพื้นไม้ในส่วนน้อย

การสร้างสรรคผลงานช่วงที่ 3

การสร้างสรรคผลงานในช่วงที่ 3 ได้ตัดทอนการใช้โครงสร้างโดยรวมของศิลปินทั้งสองท่านค่อนข้างมาก โดยนำเอาลักษณะเด่น ๆ ของการใช้รูปทรงเรขาคณิตที่เป็นรูปทรงที่มีสีสันมาจัดวางในบริเวณว่างสีขาวบริสุทธิ์และสีเทาอ่อน ผสมผสานกับการใช้กลวิธีและสื่อวัสดุ

สร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะสื่อผสมตามแนวทางของผู้วิจัยเป็นส่วนใหญ่ นำเสนอในรูปแบบนามธรรม ไม่เน้นเนื้อหาสาระที่เป็นธรรมชาติ ผลงานในช่วงนี้มีจำนวน 4 ภาพ ดังนี้

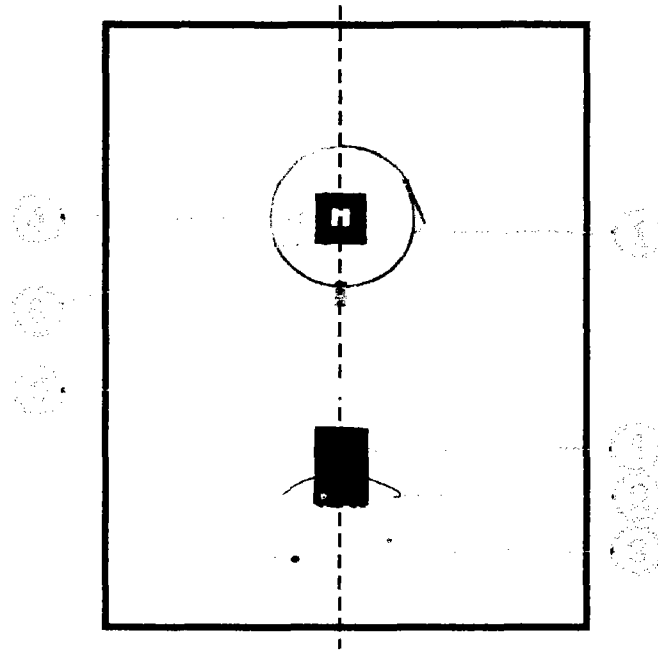
ภาพที่ 17 ชื่อภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 4 ขนาด 82x102 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 212 รูปทรงกับบริเวณว่าง 1

การจัดโครงสร้างของภาพ หน้าหนักของภาพมีลักษณะความสมดุลแบบเหมือนกันทั้งสองข้าง จุดเด่นของภาพคือ รูปทรงสี่เหลี่ยมสีทองที่จัดวางอยู่บนกระดาษสีน้ำเงินเข้ม ล้อมรอบด้วยเส้นหวายรูปวงกลม การสร้างจุดเด่นมีการเน้นโดยจัดวางตำแหน่งให้อยู่กึ่งกลางภาพ ซึ่งเป็นจุดรวมสายตา และใช้น้ำหนักสีเข้มกับความแตกต่างของรูปทรง

การใช้เส้น เส้นที่เกิดขึ้นจริงได้แก่ เส้นโค้งของเส้นหวาย (หมายเลข 1) และเส้นโค้งของสายไฟสีดำ (หมายเลข 2) ส่วนเส้นที่เกิดขึ้นจากขอบได้แก่ เส้นโค้งของรูปทรงวงกลม 2 รูป (หมายเลข 3) และเส้นตรงแนวตั้งและแนวนอนของรูปทรงสี่เหลี่ยมของกระดาษสีเขียว สีน้ำเงิน ไม้สี่เหลี่ยมสีทอง (หมายเลข 4) และเส้นเฉียงจากรูปสามเหลี่ยมขนาดเล็ก 3 รูป (หมายเลข 5) ทำให้ภาพผลงานมีความกลมกลืนของเส้นโค้ง และเส้นที่ขัดแย้งในส่วนย่อยคือ เส้นตรง



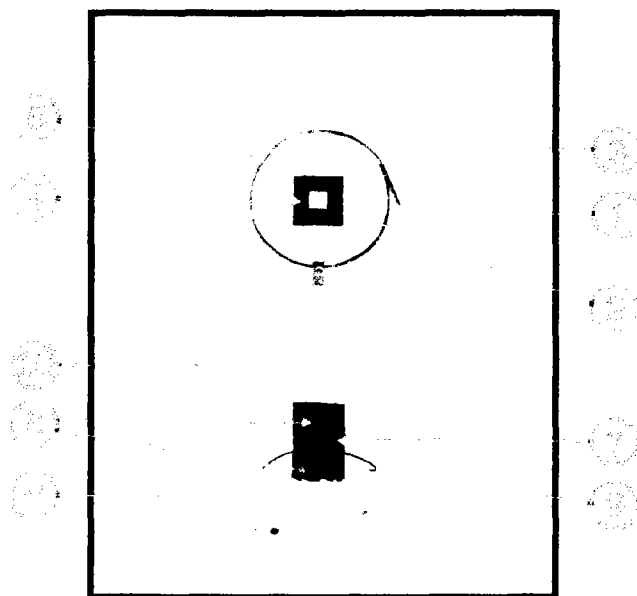
ภาพประกอบ 213 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 1

การใช้รูปทรง เป็นการประกอบกันของรูปทรงสีเหลี่ยมกับรูปทรงกลม 2 รูป และได้จัดความสัมพันธ์ของรูปทรง โดยจัดโครงสร้างของภาพโดยรวมเป็นรูปวงกลมในแนวตั้งสองรูป คือ รูปวงกลมสีฟ้าและสีขาว มีรูปทรงขนาดเล็กของรูปสามเหลี่ยมสามรูป (หมายเลข 5) เป็นตัวเชื่อมความสัมพันธ์ของวงกลมทั้งสองรูป รูปทรงภายในของรูปวงกลมทั้งสองรูปมีรูปทรงสีเหลี่ยมและวงกลมประกอบอยู่ รูปทรงที่ใช้ส่วนใหญ่ของภาพ คือ รูปทรงวงกลม ส่วนรูปทรงขัดแย้งที่แตกต่างในส่วนย่อยได้แก่ รูปทรงสีเหลี่ยมและรูปทรงสามเหลี่ยม

การใช้สี การใช้สีในภาพนี้ เป็นการใช้สีส่วนรวมของรูปทรงที่มีน้ำหนักค่าสีอ่อนของสีฟ้า และ สีขาว ซึ่งทำให้สีส่วนรวมมีความกลมกลืนกับพื้นภาพสีขาว ทำให้บรรยากาศของภาพมีความสงบและเยือกเย็น ส่วนน้ำหนักที่แสดงความขัดแย้งที่โดดเด่นในส่วนย่อย คือ สีน้ำเงินเข้ม สีทอง สีเขียว สีดำ และสีแดง

บริเวณว่าง รูปทรงของภาพมีความสัมพันธ์อย่างดีกับบริเวณว่างของสีขาว ด้วยพื้นที่บริเวณว่างมีความใกล้เคียงกับพื้นที่ของรูปทรง และได้จัดวางในลักษณะที่สมดุลกัน

นอกจากนี้ภาพผลงานยังมีความกลมกลืนของพื้นผิวระหว่างผิวเรียบของพื้นไม้สีขาว ซึ่งสัมพันธ์กับความแตกต่างของผิวละเอียดของผิวปูนฉาบผสมทราย และผิวหยาบของกระดาษที่ทำขึ้นเองที่มีปริมาณพื้นที่ใกล้เคียงกัน

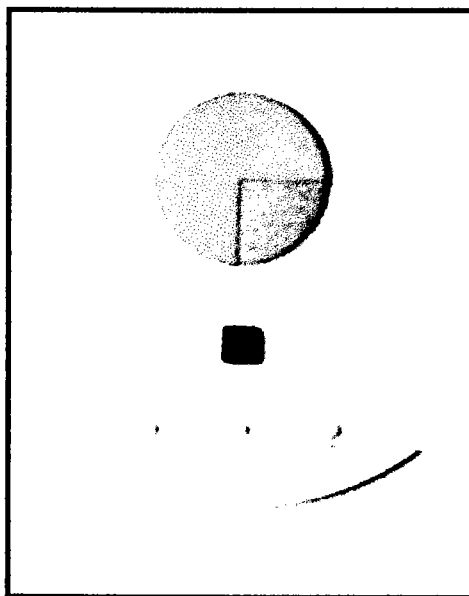


ภาพประกอบ 214 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1

กลวิธีและสื่อวัสดุ รูปทรงวงกลมขนาดใหญ่รูปบน (หมายเลข 1) ทำโดยการฉาบปูนยาร่องกระเบื้องสีฟ้าอ่อนผสมทรายละเอียดบนพื้นกระดาษอัดเยื่อไม้สีขาว ซึ่งตอกติดตะแกรงลวดเป็นโครงสร้างเพื่อยึดปูนที่ฉาบให้ติดกับกระดาษอัดเยื่อไม้ ส่วนกลางของวงกลมใช้ผ้า กล่องวงกลมกดให้เป็นรูปทรงลึก (หมายเลข 2) ส่วนขอบนอกของวงกลมเน้นความอิสระของวัสดุ (หมายเลข 3) และเมื่อปูนแห้งแล้ว ตัดกระดาษใยสับปะรดรูปทรงสี่เหลี่ยมสีน้ำเงินหม่นและกระดาษอัดเยื่อไม้รูปทรงสี่เหลี่ยมสีทองตรงกลางด้วยกาวยาง (หมายเลข 4) ต่อกจากนั้นตัดเส้นหวายเป็นรูปวงกลมผูกด้วยเชือกขาว (หมายเลข 5) ตัดกระดาษสีม่วงแดงขนาดเล็กแล้วทากาวยางติดในรูปวงกลม

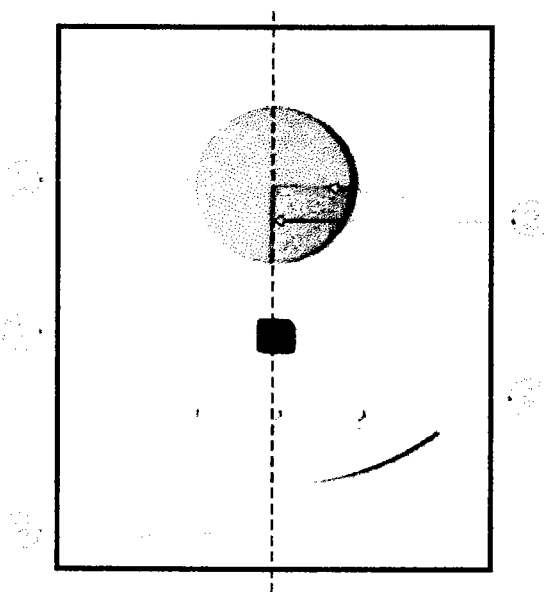
ส่วนวงกลมรูปล่างเป็นกระดาษที่ทำขึ้นเองฉีกเป็นรูปวงกลมทากาวติดบนพื้นไม้ (หมายเลข 6) ตัดกระดาษใยสับปะรดสีเขียวหม่นรูปทรงสี่เหลี่ยมติดทับวงกลม (หมายเลข 7) รูปทรงวงกลมขนาดเล็ก - ใหญ่ ทำด้วยการเลื่อยฉลุแผ่นกระดาษอัดทาสีอะครีลิค (หมายเลข 8) ส่วนเส้นโค้งสีดำ (หมายเลข 9) คือสายไฟขนาดเล็กนำมาตัดให้โค้งตามแบบ แล้วทากาวยางติดกับกระดาษ ระหว่างกลางของรูปทรงวงกลมทั้งสองรูปเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมขนาดเล็ก 3 รูปติดอยู่ เป็นสามเหลี่ยมที่ทำจากแผ่นอลูมิเนียมสีเงิน (หมายเลข 10) ทากาวยางติดกับพื้นภาพ

ภาพที่ 18 ชื่อภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 1 ขนาด 80x102 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 215 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 2

โครงสร้างของภาพ การจัดภาพมีลักษณะมีความสมดุลแบบสองข้างเหมือนกัน มีรูปทรงสีแดงขนาดใหญ่เป็นจุดเด่น ซึ่งเป็นการเน้นด้วยสีเข้มสด และเป็นรูปทรงที่มีขนาดที่แตกต่างจากส่วนรวม และอยู่ในตำแหน่งจุดรวมสายตาทั้งกลางภาพส่วนบน



ภาพประกอบ 216 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 2

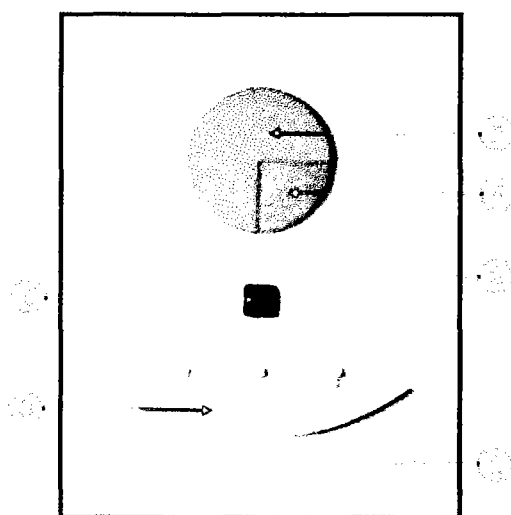
การใช้เส้น เส้นที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นเส้นที่เกิดจากขอบของรูปทรง ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นเส้นโค้งได้แก่ เส้นโค้งของวงกลม (หมายเลข 1) และมีเส้นตรงแนวตั้ง และแนวนอนของรูปทรงสี่เหลี่ยมสีดำ (หมายเลข 2) เส้นตั้ง เส้นนอนภายในวงกลม (หมายเลข 3) เส้นนอนของรูปทรงสี่เหลี่ยม (หมายเลข 4) และขอบเส้นอิสระสี่เหลี่ยมด้านล่างของภาพ (หมายเลข 5) ซึ่งเป็นเส้นที่ใช้ในส่วนย่อย

การใช้รูปทรง รูปทรงที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ใช้รูปทรงสี่เหลี่ยมสีเทาประกอบกับรูปทรงวงกลมและมีรูปทรงที่แตกต่างในส่วนย่อยได้แก่ รูปทรงสี่เหลี่ยมขนาดเล็กสีดำ และรูปทรงตัดของรูปวงกลมสีทอง รูปทรงทั้งหมดมีความสัมพันธ์กันตามลักษณะความสมดุล

การใช้สี สีส่วนรวมของภาพ ใช้สีพื้นของภาพสีเทาเป็นส่วนใหญ่ และใช้สีแดง สีดำ สีน้ำตาล และสีทองเป็นส่วนย่อย ซึ่งรูปทรงสีแดง สีดำและสีทอง มีความโดดเด่นบนพื้นของสีเทาอย่างชัดเจน

นอกจากนี้พื้นผิวหยาบก่อนข้างละเอียดยของพื้นปูนผสมทรายสีเทา ที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ ยังสร้างความกลมกลืนของภาพ ซึ่งตัดกับผิวเรียบของรูปทรงอย่างสวยงาม

บริเวณว่าง รูปทรงกับบริเวณว่าง 1 เป็นการจัดโครงสร้างของรูปทรงวงกลมสีแดง รูปทรงตัดของรูปทรงวงกลมสีทอง รูปวงกลมขนาดเล็กสีทองสามรูปและรูปทรงสี่เหลี่ยมสีดำ รูปทรงดังกล่าวมีพื้นผิวเรียบจัดวางอยู่บนบริเวณว่างของพื้นผิวหยาบก่อนข้างละเอียดยของสีเทาอ่อน จัดวางในน้ำหนักที่สมดุลเหมือนกันทั้งสองข้าง และมีระยะความห่างของรูปทรงที่ใกล้เคียงกัน ทำให้รูปทรงทั้งหมดของภาพมีความกลมกลืนกันอย่างโดดเด่นบนพื้นบริเวณว่างที่มีพื้นที่มากกว่ารูปทรง ภาพผลงานแสดงความหยุดนิ่งอย่างมั่นคงภายใต้ความรู้สึกเคลื่อนไหวของเส้นขอบอิสระของสีเทาแนวนอนส่วนล่างสุด (หมายเลข 3)

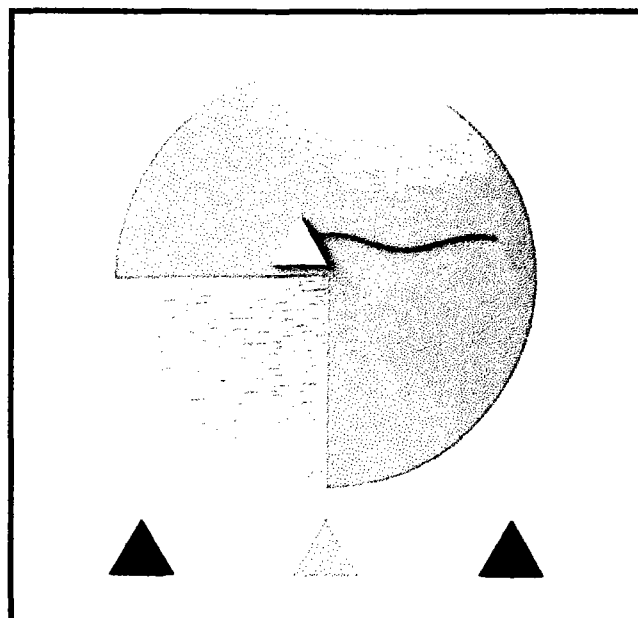


ภาพประกอบ 217 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 2

กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1 พื้นของภาพทำโดยการเอาตะแกรงลวดมอดกบติดกับแผ่นกระดาษอัดเยื่อไม้ เพื่อเป็นส่วนยึดปูนสี แล้วฉาบพื้นภาพส่วนล่างสุดด้วยปูนยาร่องกระเบื้องสีขาวผสมทรายละเอียด (หมายเลข 1) ฉาบปูนยาร่องกระเบื้องสีเทาผสมทรายละเอียดอีกชั้นหนึ่ง (หมายเลข 2) ทำให้เกิดขอบเส้นอิสระติดกับพื้นผิวปูนสีขาว ในส่วนของรูปทรงวงกลมสีแดง (หมายเลข 3) ทำโดยเลื่อยกระดาษอัดเยื่อไม้ทำด้วยสีอะคริลิก และบริเวณส่วนล่างด้านขวาของวงกลม แกะสลักเป็นพื้นผิวเส้นแนวนอนด้วยเครื่องมือแกะไม้ (หมายเลข 4) รูปทรงสี่เหลี่ยมขนาดเล็กสีดำ (หมายเลข 5) และรูปทรงตัดของวงกลมสีแดงเหลืองทอง (หมายเลข 6) ทำด้วยกระดาษอัดเยื่อไม้ทำสีอะคริลิก รูปทรงทั้งหมดติดด้วยกาวยางชั้นตอนสุดท้ายติดภาพผลงานบนฐานไม้สีขาว เพื่อสร้างความโดดเด่นของผลงานอีกชั้นหนึ่ง

ภาพที่ 19 ชื่อภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 2 ขนาด 90x95 เซนติเมตร

กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



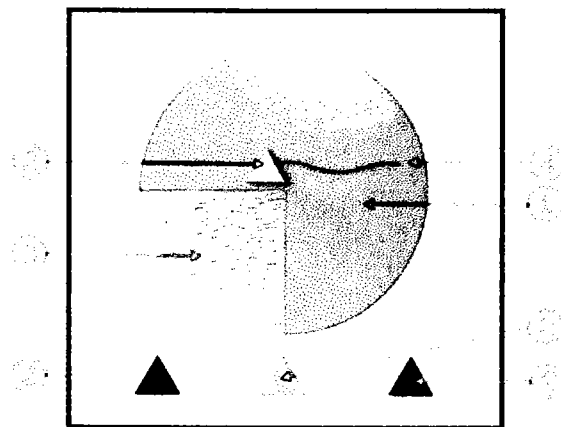
ภาพประกอบ 218 รูปทรงกับบริเวณว่าง 3

โครงสร้างของภาพ การจัดความสมดุลเป็นการจัดแบบเหมือนกันหรือใกล้เคียงกันทั้งสองข้าง มีรูปวงกลมสีแดงเป็นจุดเด่น โดยเป็นการเน้นด้วยขนาดและสีเข้มสด

การใช้เส้น ใช้เส้นที่เกิดขึ้นจริงของเส้นคลื่นสีดำ (หมายเลข 1) ที่อยู่ในวงกลมสีแดง ส่วนเส้นที่เกิดจากขอบของสีหรือรูปทรงใช้เส้นโค้งจากขอบของรูปทรงวงกลมเป็นส่วนใหญ่

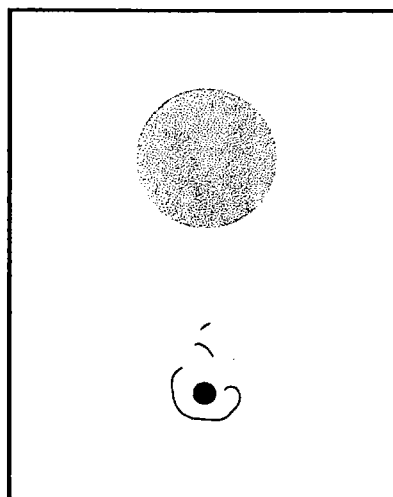
บริเวณว่าง พื้นที่โดยรวมของรูปทรงทั้งรูปทรงวงกลมขนาดใหญ่ และรูปทรงสามเหลี่ยม มีพื้นที่ใกล้เคียงกับบริเวณว่างสีขาว ตำแหน่งของรูปทรงจัดวางลักษณะสมดุลกัน ทำให้บริเวณว่างทั้งสองข้างมีพื้นที่เท่ากัน โครงสร้างของภาพจึงมีความสัมพันธ์กันอย่างดี

กลวิธีและสื่อวัสดุ รูปทรงวงกลมขนาดใหญ่สีแดง (หมายเลข 1) และรูปทรงสามเหลี่ยมขนาดเล็ก (หมายเลข 2) ทำด้วยแผ่นกระดาษอัดเยื่อไม่ทำสีอะคริลิกสีแดง สีดำ และสีเหลืองทอง รูปทรงวงกลมสีแดงได้สร้างพื้นผิวด้วยการแกะสลักส่วนล่างด้านซ้ายเป็นเส้นแนวนอน (หมายเลข 3) เส้นสีดำทำด้วยลวดพลาสติคเปรย์ (หมายเลข 4) รูปทรงทั้งหมดยึดติดบนพื้นกระดาษอัดเยื่อไม่สีขาวด้วยกาวยาง



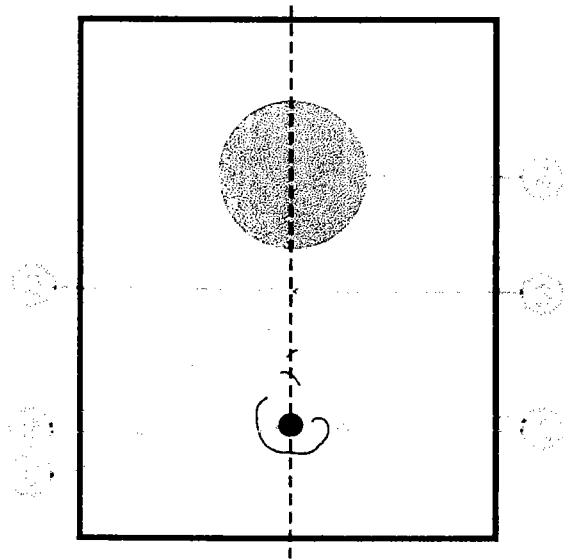
ภาพประกอบ 220 กลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 3

ภาพที่ 20 ชื่อภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 3 ขนาด 80x102 เซนติเมตร
กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อผสม



ภาพประกอบ 221 รูปทรงกับบริเวณว่าง 4

โครงสร้างของภาพ การจัดโครงสร้างของภาพเป็นลักษณะมีความสมดุลแบบเหมือนกันทั้งสองข้าง มีวงกลมสีแดงเป็นจุดเด่นอย่างชัดเจนด้วยน้ำหนักของสีที่เข้มสด พื้นผิวที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ของภาพได้แก่ พื้นผิวเรียบ ส่วนพื้นผิวที่มีความแตกต่างในส่วนย่อยได้แก่ พื้นผิวหยาบของกระดาษที่ทำขึ้นเอง



ภาพประกอบ 222 โครงสร้างของภาพ รูปทรงกับบริเวณว่าง 4

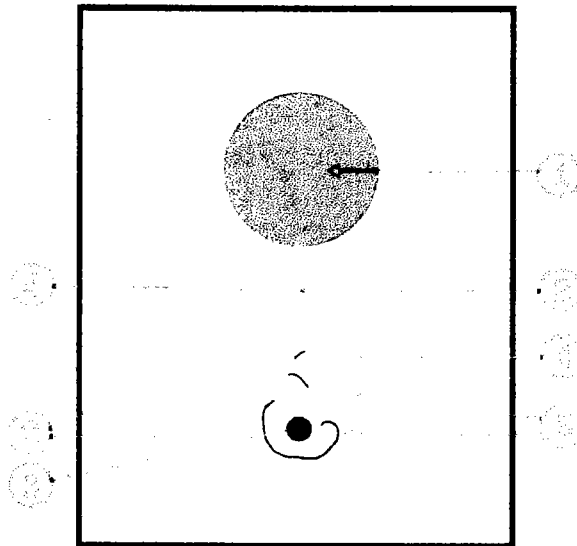
การใช้เส้น ใช้เส้นที่เกิดขึ้นจริงของเส้นโค้งสีดำเป็นส่วนน้อย (หมายเลข 1) และใช้เส้นที่เกิดจากขอบของรูปทรงเป็นส่วนใหญ่ได้แก่ เส้นตั้งและเส้นนอนของขอบกระดาษสีขาว (หมายเลข 2) เส้นเฉียงของรูปสามเหลี่ยมรูปเล็กสีทอง (หมายเลข 3) และเส้นโค้งของรูปทรงกลม (หมายเลข 4) การใช้เส้นโค้งและเส้นตรงของภาพนี้ มีปริมาณที่ใกล้เคียงกัน มีความกลมกลืนสัมพันธ์กันด้วยลักษณะความสมดุลที่เหมือนกันทั้งสองข้าง

การใช้รูปทรง เป็นการประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงวงกลม รูปทรงภายในใช้รูปทรงส่วนใหญ่ของรูปทรงสี่เหลี่ยมของกระดาษที่ทำขึ้นเองสีขาวกับรูปทรงวงกลมสีแดงเท่า ๆ กัน ส่วนรูปทรงที่ขัดแย้งเป็นส่วนย่อยได้แก่ รูปทรงขนาดเล็กของรูปทรงวงกลมสีดำ (หมายเลข 5) กับรูปทรงสามเหลี่ยมสีทอง (หมายเลข 3)

การใช้สี สีส่วนรวมมีความกลมกลืนกันของสีขาว สีที่แสดงความแตกต่างอย่างชัดเจนในส่วนน้อยได้แก่สีแดงและสีดำ

บริเวณว่าง รูปทรงกับบริเวณว่าง 3 จัดโครงสร้างด้วยรูปทรงวงกลมสีแดง รูปทรงสี่เหลี่ยมสีขาวขนาดเล็กประกอบรูปทรงสามเหลี่ยมสีทองอยู่ตรงกลาง และรูปทรงสี่เหลี่ยมสีขาวขนาดใหญ่จัดวางไว้ส่วนล่างของภาพ ภายในสี่เหลี่ยมมีรูปทรงวงกลมสีดำสามอันสัมพันธ์กับเส้น

โค้งอิสระที่อยู่โดยรอบ การจัดวางโครงสร้าง จัดวางโดยเน้นบริเวณว่างสีขาวให้มีพื้นที่มากกว่ารูปทรงเป็นอย่างมากในลักษณะความสมดุลที่เหมือนกันทั้งสองข้าง ทำให้ภาพผลงานดูมีพลังหยุดนิ่ง และแสดงออกมีชีวิตด้วยความรู้สึกเคลื่อนไหวของเส้นโค้งสีดำ (หมายเลข 1) ในส่วนล่างของภาพ



ภาพประกอบ 223 ภาพกลวิธีและสื่อวัสดุ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 4

กลวิธีและสื่อวัสดุ รูปทรงวงกลมสีแดง (หมายเลข 1) รูปทรงสามเหลี่ยมสีทอง (หมายเลข 2) และรูปทรงวงกลมเล็กสีดำ (หมายเลข 3) ทำด้วยกระดาษอัดเยื่อไม้ทาสีอะคริลิก รูปทรงสี่เหลี่ยมสีขาวเป็นกระดาษที่ทำขึ้นเอง (หมายเลข 4) ส่วนเส้นสีดำคือ เส้นลวดฟ้านีลสเปร์ย์ (หมายเลข 5) รูปทรงทั้งหมดติดบนพื้นกระดาษอัดเยื่อไม้รูปสี่เหลี่ยมทาสีอะคริลิกสีขาว ติดด้วยกาวยาง แล้วติดภาพผลงานบนกรอบกระดาษอัดเยื่อไม้ทาสีขาวอีกชั้นหนึ่ง

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 3 ได้นำเสนอในรูปแบบนามธรรม โดยการจัดโครงสร้างของภาพที่เรียบง่ายสัมพันธ์กับบริเวณว่าง เน้นการจัดวางรูปทรงเรขาคณิต โดยเฉพาะการเน้นจุดเด่นของรูปทรงของวงกลม และมีเส้นโค้งกับรูปทรงสามเหลี่ยม รูปทรงสี่เหลี่ยมเป็นส่วนประกอบ สีส่วนใหญ่ที่ใช้คือ สีแดงกับสีดำ ซึ่งผู้วิจัยมีความประทับใจเพราะเป็นสีที่โดดเด่นที่ฮวน มิโร ใช้กับทุกภาพในผลงานชุดคอนสแตเลชั่น และได้ใช้สีทองเพื่อสร้างความแตกต่างและความน่าสนใจในบางส่วน ส่วนสีของพื้นภาพ ผู้วิจัยได้เน้นการใช้สีขาวเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นส่วนของบริเวณว่างที่ดูสะอาดบริสุทธิ์ สามารถเน้นน้ำหนักของสีและรูปทรงได้อย่างโดดเด่นและมีพลัง

การจัดความสมดุลของ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 2 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 3 จนถึงภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 4 เป็นการจัดความสมดุลแบบซ้ายขวาเหมือนกัน โดยการจัดรูปทรงอยู่บนแกนกลางของภาพ ทำให้โครงสร้างของภาพมีความสมดุลที่หยุดนิ่งอย่างมั่นคง

กลวิธีและสื่อวัสดุ สื่อวัสดุส่วนใหญ่ที่ใช้มาก คือกระดาษอัดเยื่อไม้ กระดาษที่ทำขึ้นเอง สีอะคริลิก สีดำ สีแดง และสีทอง และผู้วิจัยได้นำเอาปูนสีที่ใช้สำหรับยาร่องกระเบื้องผสมกับทรายมาใช้ ซึ่งสามารถสร้างพื้นผิวและรูปทรงได้อย่างน่าสนใจ

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

จากการที่ได้ศึกษาผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร จำนวน 12 ภาพ และผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี จำนวน 13 ภาพ โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินทั้ง 2 ท่าน มาสร้างสรรค์เป็นผลงานสื่อผสมและได้พัฒนาผลงานสื่อผสมให้เป็นแบบเฉพาะของตนเอง โดยได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้งหมด 3 ช่วง จำนวนผลงานทั้งหมด 20 ภาพ โดยมีผลสรุปดังนี้

1. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานช่วงแรก มีจำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพกระสวย ภาพธรรมชาติ 1 ภาพธรรมชาติ 2 ภาพธรรมชาติ 3 ภาพธรรมชาติ 4 ภาพธรรมชาติ 5 และภาพเด็ก โดยมีประเด็นจากการศึกษาวิเคราะห์ที่นำมาสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

1.1 สารของภาพ เป็นสารของภาพที่เกี่ยวกับศิลปะวัฒนธรรมไทย 1 ภาพ คือ ภาพกระสวย สารเกี่ยวกับธรรมชาติ 5 ภาพ ได้แก่ ภาพธรรมชาติ 1 ภาพธรรมชาติ 2 ภาพธรรมชาติ 3 ภาพธรรมชาติ 4 และภาพธรรมชาติ 5 และสารเกี่ยวกับความไร้เดียงสาของเด็ก 1 ภาพ คือ ภาพเด็ก

1.2 การใช้เส้น ภาพที่ใช้เส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่ และใช้เส้นตรงแสดงความขัดแย้งในส่วนย่อยมีจำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพธรรมชาติ 1 ภาพธรรมชาติ 2 ภาพธรรมชาติ 3 ภาพธรรมชาติ 4 และภาพเด็ก ภาพที่ใช้เส้นตรงเป็นส่วนใหญ่และใช้เส้นโค้งเป็นส่วนย่อยมี 1 ภาพ ได้แก่ ภาพธรรมชาติ 5 และภาพที่ใช้เส้นโค้งและเส้นตรงมีปริมาณใกล้เคียงกันมี 1 ภาพ ได้แก่ ภาพกระสวย

1.3 การใช้รูปทรง ใช้รูปทรงส่วนรวมของรูปทรงวงกลม มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพธรรมชาติ 1 ภาพธรรมชาติ 2 ภาพธรรมชาติ 3 และภาพธรรมชาติ 4 ใช้การประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงวงกลม มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพกระสวย ใช้การประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงสี่เหลี่ยม จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพธรรมชาติ 5 ใช้รูปทรงส่วนใหญ่ที่ดัดแปลงมาจากรูปทรงธรรมชาติ 1 ภาพ ได้แก่ ภาพเด็ก และใช้วิธีสร้างความกลมกลืนของภาพด้วยการจัดรูปทรงซ้ำ ๆ กันทั้ง 7 ภาพ รูปทรงภายในใช้รูปทรงวงกลมเป็น

ส่วนใหญ่ จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพกระสวย ภาพธรรมชาติ 1 ภาพธรรมชาติ 2 ภาพธรรมชาติ 3 ภาพธรรมชาติ 4 ภาพธรรมชาติ 5 และใช้รูปทรงที่เลียนแบบจากธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพเด็ก

1.4 การใช้สี มีการใช้สีที่มีความกลมกลืนลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีสัมผัส โดยมียี่ด้าและสีที่แสดงความขัดแย้งในส่วนย่อย จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพกระสวย ภาพธรรมชาติ 1 ภาพธรรมชาติ 2 ภาพธรรมชาติ 3 และภาพธรรมชาติ 4 ใช้ความกลมกลืนของสีที่ใกล้เคียงกัน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพธรรมชาติ 5 และใช้สีขาวเป็นสีส่วนใหญ่ของภาพ โดยใช้สีเทาในส่วนย่อยมีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพเด็ก

1.5 บริเวณว่างและมิติ ได้จัดบริเวณว่างให้มีปริมาณมากกว่าเส้นและรูปทรงทั้ง 7 ภาพ และการสร้างมิติของภาพที่แสดงความลึก ได้สร้างมิติของภาพด้วยสีและขนาดของรูปทรงทั้ง 7 ภาพ

1.6 พื้นผิว ได้สร้างความกลมกลืนด้วยผิวหยาบของกระดาษที่ทำขึ้นเองที่ใช้เป็นส่วนใหญ่จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพกระสวย ภาพธรรมชาติ 1 ภาพธรรมชาติ 2 ภาพธรรมชาติ 3 ภาพธรรมชาติ 4 และภาพธรรมชาติ 5 และภาพที่มีความกลมกลืนของผิวเรียบมีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพเด็ก

1.7 ความสมดุล การจัดความสมดุลลักษณะไม่เหมือนกันทั้งสองข้าง แต่มีโครงสร้างทั้งสองข้างใกล้เคียงกันมากทั้ง 7 ภาพ

1.8 กลวิธีและสื่อวัสดุ สร้างผลงานจากกระดาษที่ทำขึ้นเองผสมสีอะคริลิกเป็นส่วนใหญ่ ผสมผสานกับการพิมพ์และติดวัสดุจำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพกระสวย ภาพธรรมชาติ 1 ภาพธรรมชาติ 2 ภาพธรรมชาติ 3 ภาพธรรมชาติ 4 และภาพธรรมชาติ 5 และสร้างผลงานด้วยกระดาษอัดเยื่อไม้ระบายสีน้ำมันเป็นส่วนใหญ่จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพเด็ก

2. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ช่วงที่ 2 ได้นำเสนอในรูปแบบนามธรรม โดยได้พัฒนาการจัดโครงสร้างของภาพ ด้วยการนำรูปทรงเรขาคณิตมาประกอบกันและลดรายละเอียดของโครงสร้างให้น้อยลง รวมทั้งใช้กลวิธีและวัสดุหลากหลายขึ้น ไม่เน้นการใช้กระดาษที่ทำขึ้นเอง ผลงานที่สร้างสรรค์ในช่วงที่ 2 มีทั้งหมด 9 ภาพ ได้แก่ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 2 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 3 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 4 ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 1 ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 2 ภาพสีและรูปทรง 1 ภาพสีและรูปทรง 2 และภาพสีและรูปทรง 3 โดยมีการจัดโครงสร้างของภาพดังนี้

2.1 การใช้เส้น ภาพที่ใช้เส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่และใช้เส้นตรงในส่วนย่อยมีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 1 ภาพสีและรูปทรง 1 ภาพสีและรูปทรง 2 ภาพสีและรูปทรง 3 ภาพที่ใช้เส้นอิสระเป็นส่วนใหญ่และใช้เส้นโค้งเป็นส่วนย่อย มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 2 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 3

ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 4 และภาพที่ใช้เส้นตรงเป็นส่วนใหญ่ โดยเส้นโค้งเป็นส่วนย่อยมีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 2

2.2 การใช้รูปทรง ใช้รูปทรงส่วนรวมของรูปทรงสี่เหลี่ยม จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 2 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 3 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 4 ใช้การประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงวงกลม และสร้างความกลมกลืนด้วยการซ้ำกันของรูปทรงกลมเป็นส่วนใหญ่ มีรูปทรงสี่เหลี่ยมในส่วนย่อย มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพสี่และรูปทรง 1 ภาพสี่และรูปทรง 2 ภาพสี่และรูปทรง 3 และใช้การประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงสี่เหลี่ยม โดยมีรูปทรงวงกลมแสดงความขัดแย้งในส่วนย่อยมีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 1 ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 2 รูปทรงภายในทั้ง 9 ภาพ ใช้รูปทรงวงกลมเป็นส่วนใหญ่

2.3 การใช้สี ใช้สีส่วนรวมของสีขาว จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 2 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 3 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 4 ใช้สีที่กลมกลืนกันด้วยน้ำหนักของสี จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพสี่และรูปทรง 1 กับภาพสี่และรูปทรง 2 ใช้สีที่กลมกลืนกันในกลุ่มสีร้อนเป็นส่วนใหญ่จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 1 ใช้สีที่กลมกลืนกันในกลุ่มสีเย็นมีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 2 และความกลมกลืนของสีตัดกันจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพสี่และรูปทรง 2

2.4 บริเวณว่างและมิติ ได้จัดบริเวณว่างให้มีพื้นที่น้อยกว่ารูปทรงจำนวน 3 ภาพ คือ ภาพสี่และรูปทรง 1 ภาพสี่และรูปทรง 2 ภาพสี่และรูปทรง 3 และได้จัดบริเวณว่างให้มีพื้นที่มากกว่ารูปทรง จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 2 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 3 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 4 ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 1 ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 2 ส่วนมิติของภาพได้สร้างมิติด้วยขนาดและน้ำหนักของสี

2.5 พื้นผิว ได้สร้างความกลมกลืนด้วยผิวหยาบของวัสดุทั้ง 9 ภาพ

2.6 ความสมดุล การจัดความสมดุลลักษณะไม่เหมือนกันทั้งสองข้างมีจำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 2 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 3 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 4 ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 1 ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 2 ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 3 และการจัดความสมดุลลักษณะเหมือนกันทั้งสองข้าง มี 2 ภาพ ได้แก่ ภาพสี่และรูปทรง 1 กับภาพสี่และรูปทรง 3

2.7 กลวิธีและสื่อวัสดุ สร้างผลงานจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 1 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 2 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 3 ภาพบริเวณว่างของพื้นผิว 4 สร้างผลงานจากกระดาษอัดเยื่อไม้กับพื้นผิวทรายเป็นส่วนใหญ่ จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพสี่และรูปทรง 1 ภาพสี่และรูปทรง 2 ภาพสี่และรูปทรง 3

และสร้างผลงานด้วยกระดาษที่ทำขึ้นเองกับพื้นผิวทรายเป็นส่วนใหญ่ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับพื้นผิว 1 และภาพรูปทรงกับพื้นผิว 2

3. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ช่วงที่ 3 การสร้างสรรค์ผลงานช่วงนี้เป็นการพัฒนาช่วงสุดท้าย จากการวิเคราะห์ผลงานศิลปินทั้ง 2 ท่าน และการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานที่ผ่านมา 2 ช่วง ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในการจัดโครงสร้างของภาพตามแนวทางของผู้วิจัย จากการศึกษาวិเคราะห์และการพัฒนาผลงาน ทำให้ผู้วิจัยมีความประทับใจในรูปทรงเรขาคณิต และการตัดกันของสีแดงกับสีดำ ในผลงานของ ฮวน มิโร รวมถึงการจัดภาพที่มีความสมดุล ในผลงานของ กมล ทัศนาญชลี จึงได้นำรูปทรงเรขาคณิตสีเข้มสดมาจัดวางเพื่อแสดงความโดดเด่นในคุณค่า ในบริเวณว่างสีขาวบริสุทธิ์และสีเทา ผสมผสานกับการใช้กลวิธีและสื่อวัสดุอย่างสร้างสรรค์ นำเสนอในรูปแบบนามธรรม จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 2 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 3 และภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 4 ซึ่งมีวิธีการจัดโครงสร้างของภาพ ดังนี้

3.1 การใช้เส้น ภาพที่ใช้เส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่และใช้เส้นตรงเป็นส่วนย่อยมีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 2 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 4 และภาพที่ใช้เส้นโค้งและเส้นตรงในปริมาณที่เท่า ๆ กัน ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 3

3.2 การใช้รูปทรง ใช้การประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงวงกลม จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 2 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 3 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 4 ส่วนรูปทรงภายในทั้ง 4 ภาพ ใช้รูปทรงวงกลมเป็นส่วนใหญ่ และใช้รูปทรงสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยมในส่วนย่อย

3.3 การใช้สี ได้ใช้สีส่วนรวมของสีขาว จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 3 และภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 4 ใช้สีส่วนรวมของพื้นสีเทาเป็นส่วนใหญ่ 1 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 2 การใช้สีของรูปทรงใช้สีแดงและสีดำเป็นส่วนใหญ่ มีภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1 เพียงภาพเดียวที่ใช้สีเทาเป็นส่วนใหญ่

3.4 บริเวณว่าง จัดบริเวณว่างให้มีปริมาณมากกว่าสีและรูปทรงมีจำนวนทั้ง 4 ภาพ

3.5 พื้นผิว ใช้พื้นผิวเรียบเป็นส่วนใหญ่ จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 3 และภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 4 และใช้พื้นผิวส่วนใหญ่ที่เป็นผิวหยาบของปูนผสมทราย จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 2

3.6 ความสมดุล การจัดความสมดุลลักษณะเหมือนกันทั้งสองข้างมี 4 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 2 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 3 และภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 4

3.7 กลวิธีและสื่อวัสดุ สร้างผลงานจากกระดาษอัดเยื่อไม้เป็นส่วนใหญ่ จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 1 ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 3 และภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 4 และสร้างผลงานจากการใช้ปูนผสมทรายเป็นส่วนใหญ่ จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพรูปทรงกับบริเวณว่าง 2

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้จัดโครงสร้างของภาพที่ไม่มีในผลการวิเคราะห์คือ การสร้างจุดเด่นของภาพ เพื่อให้ผลงานมีความน่าสนใจขึ้น โดยการเน้นจุดเด่นด้วยขนาด รูปทรง สี บริเวณว่าง ซึ่งเป็นส่วนที่มีความแตกต่างจากโครงสร้างส่วนรวม และเป็นการเน้นโดยจัดวางให้อยู่ในตำแหน่งจุดรวมสายตา บริเวณกึ่งกลางภาพ

จากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมตามแนวทางของผู้วิจัย สามารถสรุปภาพรวมของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 20 ภาพ ดังนี้

1. การนำเสนอ

- 1.1 นำเสนอรูปแบบนามธรรมมากที่สุด จำนวน 13 ภาพ
- 1.2 นำเสนอรูปแบบที่มีสาระของภาพน้อยที่สุด จำนวน 7 ภาพ

2. การใช้เส้น

- 2.1 ใช้เส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่และใช้เส้นตรงเป็นส่วนน้อยมากที่สุด จำนวน 12 ภาพ
- 2.2 ใช้เส้นอิสระเป็นส่วนใหญ่และใช้เส้นโค้งเป็นส่วนน้อย จำนวน 4 ภาพ
- 2.3 ใช้เส้นตรงเป็นส่วนใหญ่และใช้เส้นโค้งเป็นส่วนน้อย จำนวน 2 ภาพ
- 2.4 ใช้เส้นตรงและเส้นโค้งในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน จำนวน 2 ภาพ

3. การใช้รูปทรง

- 3.1 รูปทรงส่วนรวมใช้การประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงวงกลมมากที่สุด จำนวน 8 ภาพ
 - 3.2 ใช้รูปทรงส่วนรวมของรูปทรงวงกลม จำนวน 4 ภาพ
 - 3.3 ใช้รูปทรงส่วนรวมของรูปทรงสี่เหลี่ยม จำนวน 4 ภาพ
 - 3.4 ใช้การประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงสี่เหลี่ยม จำนวน 3 ภาพ
 - 3.5 ใช้รูปทรงส่วนใหญ่ของรูปทรงที่ดัดแปลงมาจากธรรมชาติ จำนวน 1 ภาพ
- การใช้รูปทรงภายในของผลงานทั้ง 20 ภาพ ใช้รูปทรงวงกลมเป็นส่วนใหญ่

4. การใช้สี

- 4.1 ใช้สีส่วนรวมของสีขาวเป็นส่วนใหญ่มากที่สุด จำนวน 8 ภาพ
- 4.2 ใช้สีลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีส้ม-เหลือง จำนวน 5 ภาพ

4.3 ใช้สีใกล้เคียงกันในกลุ่มสีเย็น จำนวน 3 ภาพ

4.4 ใช้น้ำหนักของสีที่ใกล้เคียงกัน จำนวน 2 ภาพ

4.5 ใช้สีกลุ่มสีร้อนเป็นส่วนใหญ่ จำนวน 1 ภาพ

4.6 ใช้สีตัดกันในน้ำหนักของสี จำนวน 1 ภาพ

สีในส่วนย่อยของภาพมีลักษณะการตัดกันของสี และการตัดกันในน้ำหนักของสี

5. บริเวณว่างและมิติ

5.1 จัดบริเวณว่างให้มีปริมาณมากกว่ารูปทรง จำนวน 17 ภาพ

5.2 จัดบริเวณว่างให้มีปริมาณน้อยกว่ารูปทรง จำนวน 3 ภาพ

5.3 มิติของภาพ แสดงความลึกด้วยขนาดและสีของรูปทรง จำนวน 16 ภาพ
และผลงานอีก 4 ภาพไม่เน้นมิติของภาพ

6. ความสมดุล

6.1 ความสมดุลลักษณะไม่เหมือนกันทั้งสองข้าง จำนวน 14 ภาพ

6.2 ความสมดุลลักษณะเหมือนกันทั้งสองข้าง จำนวน 6 ภาพ

7. กลวิธีและสื่อวัสดุ

7.1 ใช้กลวิธีและสื่อวัสดุที่ทำจากกระดาษที่สร้างขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ จำนวน 10 ภาพ

7.2 ใช้กลวิธีและสื่อวัสดุที่ทำจากกระดาษอัดเยื่อไม่ส่วนใหญ่ จำนวน 4 ภาพ

7.3 ใช้กลวิธีและสื่อวัสดุที่ทำจากกระดาษอัดเยื่อไม้กับทรายเป็นส่วนใหญ่
จำนวน 3 ภาพ

7.4 ใช้กลวิธีและสื่อวัสดุที่ทำจากกระดาษที่สร้างขึ้นเองกับทรายเป็นส่วนใหญ่
จำนวน 2 ภาพ

7.5 ใช้กลวิธีและสื่อวัสดุที่ทำจากปูนสียารองกระเบื้องผสมทรายเป็นส่วนใหญ่
จำนวน 1 ภาพ

บทที่ 5

การสรุปและการอภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัยในหัวข้อเรื่อง ศิลปะสื่อผสม : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร และผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี สามารถสรุปผลของการศึกษาวิจัยได้ดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

1.1 เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเตลเลชั่น (Constellations) ในระหว่างปี ค.ศ. 1940 – 1941 ของ ฮวน มิโร ในประเด็น รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และสาระ

1.2 เพื่อศึกษาผลงานสื่อผสมชุด หนึ่งใหญ่ ที่ทำจากกระดาษทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ในระหว่างปี พ.ศ. 2525 – 2532 ของ กมล ทัศนาญชลี ในประเด็น โครงสร้างของภาพ กลวิธีสื่อวัสดุ และการนำเสนอ

1.3 เพื่อนำข้อมูลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนา สร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสมตามแนวของ ผู้วิจัย โดยมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติ และวัฒนธรรมประเพณีของไทย

2. ขอบเขตของการวิจัย

2.1 ในการวิจัยครั้งนี้ จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร ในประเด็น รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และสาระ

2.2 ศึกษาวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี ในประเด็นโครงสร้างของภาพ กลวิธีสื่อวัสดุ และการนำเสนอ

2.3 ศึกษาวิเคราะห์ผลงานของ ฮวน มิโร และ กมล ทัศนาญชลี ดังต่อไปนี้

2.3.1 ผลงานของ ฮวน มิโร จำนวน 12 ภาพ ได้แก่

2.3.1.1 Sunrise, 1940

38 x 46 cm. gouache and oil wash on paper

2.3.1.2 The Escape Ladder, 1940

40 x 47.6 cm. gouache, watercolor and ink on paper

2.3.1.3 People at Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails, 1940

37.9 x 45.7 cm. gouache on wove paper

2.3.1.4 Women on the Beach, 1940

38.1 x 45.8 cm. gouache and oil wash on paper

2.3.1.5 Morning Star, 1940

38 x 46 cm. tempera, gouache, egg. oil wash on paper

2.3.1.6 Woman in the Night, 1940

46.3 x 38.1 cm. gouache oil wash on paper

2.3.1.7 Acrobatic Dancer, 1940

46.3 x 38.1 cm. gouache oil wash on paper

2.3.1.8 The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain, 1940

38 x 46 cm. gouache and oil wash on paper

2.3.1.9 The Poetess, 1940

38.1 x 45.7 cm. gouache and oil wash on paper

2.3.1.10 Awakening in the Early Morning, 1941

45.7 x 38.1 cm. gouache and oil wash on paper

2.3.1.11 Women Encircled by the Flight of a Bird, 1941

46 x 38 cm. gouache and oil wash on paper

2.3.1.12 Ciphers and Constellations in Love with a Woman, 1941

45.7 x 38.1 cm. gouache and ink on ivory wove paper

2.3.2 ผลงานของกมล ทศนาญชลี จำนวน 13 ภาพ ได้แก่

2.3.2.1 Nang – Yai, 1982

48" x 32" mixed media on handmade paper, wood and acrylic

2.3.2.2 Nang – Yai, 1982

48" x 32" mixed media on handmade paper, wood and acrylic

2.3.2.3 Nang – Yai Buddha's Footprint, 1982

34" x 60" mixed media on handmade paper and wood

2.3.2.4 Nang – Yai Series II # 2, 1983

48" x 34" mixed media on handmade paper and wood

2.3.2.5 Nang – Yai Series II # 3, 1983

30" x 52" mixed media on handmade paper and wood

2.3.2.6 Nang – Yai Series II # 4, 1983

36" x 60" etching on handmade paper with wood and acrylic

2.3.2.7 Birthday Self – Portrait, 1984

30" x 30" mixed media on handmade paper

2.3.2.8 Nang – Yai Series II # 6, 1984

48" x 36" mixed media on handmade paper, wood and oil

2.3.2.9 Nang – Yai Series II # 7, 1984

36" x 24" mixed media on handmade paper, wood and acrylic

2.3.2.10 Nang – Yai Series II # 8, 1984

32" x 36" mixed media on handmade paper and wood

2.3.2.11 Nang – Yai, 1988

26" x 27" mixed media on handmade paper and wood

2.3.2.12 Nang – Yai, 1988

24" x 32" mixed media on paper and handmade paper

2.3.2.13 Nang – Yai, 1989

16" x 22" mixed media on handmade paper and wood

2.4. นำผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบ โครงสร้างของภาพ และสาระในผลงาน จิตรกรรมของฮวน มิโร และผลการศึกษาเกี่ยวกับโครงสร้างของภาพ กลวิธีสื่อวัสดุ และการนำเสนอในผลงานสื่อผสมของกมล ทัศนัญชลี มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมในรูปแบบของผู้วิจัย โดยมีเนื้อหา เรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติ วัฒนธรรมประเพณีของไทย และรูปแบบ นามธรรม

3. สรุปผลการศึกษาวิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร จำนวน 12 ภาพ และผลงาน สื่อผสมของ กมล ทัศนัญชลี จำนวน 13 ภาพ สามารถสรุปเป็นประเด็นที่สำคัญดังนี้

3.1 ผลการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเทลชั่นของ ฮวน มิโร

3.1.1 **สาระของภาพ** สาระของภาพในผลงานจิตรกรรมชุดคอนสเทลชั่น เป็นสาระเกี่ยวกับการต่อต้านสงคราม สื่อถึงการแสวงหาอำนาจ ความเลวร้ายของสังคม กำลังใจในการต่อสู้เพื่อสันติภาพ และความสุขที่เป็นมุกกลับสะท้อนถึงความเลวร้ายของสงคราม

3.1.2 **รูปแบบของผลงาน** ใช้รูปแบบที่มีลักษณะโดดเด่นเป็นลักษณะเฉพาะของ ฮวน มิโร ได้แก่ การใช้เส้น การใช้สี และการใช้รูปทรง ดังนี้

3.1.2.1 **การใช้เส้น** เส้นที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ในผลงานคือ เส้นโค้ง ซึ่งเป็นเส้นโค้งของรูปทรงเรขาคณิต เส้นโค้งอิสระ และใช้เส้นตรงทิศทางต่าง ๆ ประกอบเป็นส่วนน้อย

3.1.2.2 **การใช้รูปทรง** ใช้รูปทรงดัดแปลงจากธรรมชาติของคนและสัตว์ที่มีขนาดใหญ่ประกอบกันทั้ง 12 ภาพ และใช้รูปทรงเรขาคณิตประกอบรวมสร้างความสัมพันธ์กันในภาพ

3.1.2.3 **การใช้สี** ใช้สีพื้นหลังลักษณะที่มีความกลมกลืนกันของสีหลายสีเป็นส่วนใหญ่ จำนวน 11 ภาพ และใช้สีพื้นหลังระบายเรียบสีเดียว จำนวน 1 ภาพ ส่วนสีของรูปทรงใช้สีตัดกันของสีแท้และสีด้าเป็นส่วนใหญ่

3.1.3 การจัดโครงสร้างของภาพ

3.1.3.1 **การสร้างความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรง** จัดด้วยวิธีการซ้ำกันของเส้นและรูปทรงเป็นส่วนใหญ่โดยการประสานรูปทรงลักษณะการเหลื่อมซ้อน การทับกันของรูปทรง การต่อเรียงของรูปทรงกลมบนเส้นของรูปทรงขนาดใหญ่

3.1.3.2 **บริเวณว่างและมิติ** บริเวณว่างของภาพ มีทั้งบริเวณว่างราบและบริเวณว่างลง การจัดบริเวณว่างให้มีความสัมพันธ์กับรูปทรง โดยจัดให้มีบริเวณว่างภายนอกและบริเวณว่างภายในรูปทรง ส่วนมิติของภาพ เกิดจากการจัดตำแหน่งของรูปทรง การสร้างน้ำหนักอ่อนแก่ของพื้นภาพ ขนาดที่แตกต่างกันของรูปทรง และน้ำหนักของสีแท้กับสีด้า

จะเห็นได้ว่า ผลงานจิตรกรรมชุดคอนสเทลชั่นของ ฮวน มิโร ทั้ง 12 ภาพ มีสาระที่นำเสนอเพื่อปลุกจิตสำนึกให้มนุษย์ มองเห็นและตระหนักในพิษภัยของสงคราม เป็นความรับผิดชอบของศิลปินต่อสังคม รูปแบบของผลงาน มีรูปแบบการใช้เส้น สี รูปทรงและการจัดโครงสร้างของภาพ ที่แสดงลักษณะเฉพาะตัวอย่างโดดเด่น ซึ่งทำให้ผลงานของเขามีชื่อเสียงไปทั่วโลก

3.2 ผลการวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมชุดหนึ่งใหญ่ของ กมล ทัศนาญชลี

3.2.1 **การนำเสนอ** กมล ทัศนาญชลี ได้นำเสนอโดยนำเอารูปทรงของหนึ่งใหญ่มาสรรสร้างในรูปแบบใหม่ ด้วยการตัดทอนรายละเอียด และเพิ่มเติมโครงสร้างตามแนวของศิลปะสมัยใหม่ รูปทรงส่วนรวมของรูปทรงภายนอกได้พัฒนามาจากรูปทรงของหนึ่งใหญ่เดิม

นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานสื่อผสมที่ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ ประกอบกับไม้ไผ่และหวาย ส่วนรูปทรงภายในจัดองค์ประกอบใหม่ ซึ่งมีรูปแบบไม่เหมือนกับรูปแบบของหนังสือเดิม

3.2.2 โครงสร้างของภาพ

3.2.2.1 การจัดความสมดุล การจัดความสมดุลของผลงานทั้ง 13 ภาพ เป็นการจัดความสมดุลแบบเหมือนกันและคล้ายกันทั้งสองข้าง

3.2.2.2 การจัดความกลมกลืนและความขัดแย้ง มีความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น รูปทรง สี และพื้นผิว ดังนี้

1) ความกลมกลืนและความขัดแย้งของเส้น ภาพผลงานใช้เส้นตรง เส้นโค้ง และเส้นอิสระในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน และได้สร้างความผสานกลมกลืนของเส้นด้วยการซ้ำกันของเส้น การทับซ้อนผสานกัน และมีความกลมกลืนด้วยการจัดความสมดุลที่เหมือนกันและคล้ายกันทั้งสองข้าง ส่วนความขัดแย้งของเส้นได้แก่ เส้นที่มีความแตกต่างจากเส้นส่วนใหญ่ซึ่งมีในส่วนน้อยของภาพ

2) ความกลมกลืนและความขัดแย้งของรูปทรง รูปทรงของผลงานเป็นการประกอบกันของรูปทรงที่เหลี่ยมกับรูปทรงต่าง ๆ ได้แก่ รูปทรงสี่เหลี่ยม รูปทรงวงกลม รูปทรงมุมแหลม เป็นต้น การประกอบกันเป็นลักษณะทับซ้อนกัน และมีความสมดุลแบบเหมือนกันทั้งสองข้าง ทำให้รูปทรงของภาพมีความกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ส่วนรูปทรงขัดแย้งเป็นรูปทรงที่มีลักษณะแตกต่างในส่วนย่อยของภาพ

3) ความกลมกลืนและความขัดแย้งของสี ใช้ความกลมกลืนของสี ลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีส้ม-เหลืองเป็นส่วนมาก และใช้ความกลมกลืนของสีใกล้เคียงและสีตัดกัน รองลงมา ส่วนความขัดแย้งของสีคือ สีเข้มสดในส่วนน้อยของผลงาน

4) ความกลมกลืนและความขัดแย้งของพื้นผิว พื้นผิวทั้งหมดมีความกลมกลืนกันของผิวหยาบของกระดาษที่ทำขึ้นเอง และมีผิวเรียบที่แตกต่างแสดงความขัดแย้งในส่วนย่อย

3.2.3 กลวิธีและสื่อวัสดุ ผลงานชุดหนังสือสร้างสรรค์ด้วยสื่อวัสดุที่ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ ประกอบด้วยโครงสร้างไม้ไผ่และหวาย เป็นรูปแบบของหนังสือ และมีวัสดุอื่นที่เลือกสรรมาประกอบ กลวิธีในการทำโครงสร้างผลงานหนังสือ มีกลวิธี การติดเยื่อกระดาษบนไม้อัด การประกอบโครงสร้างไม้ไผ่และหวายด้วยการผูกด้วยสี การเจาะเข้าเตื่อย กลวิธีการใช้สี มีวิธีการผสมสีในเยื่อกระดาษ การระบายสีแบบเปียกบนเปียก การระบายสีแบบเปียกบนแห้ง การวาดเส้นและการตกแต่งพิมพ์

จากข้อมูลการสรุปผลการวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนัญชลี จะเห็นได้ว่า กมล ทัศนัญชลี มีความคิดสร้างสรรค์ที่โดดเด่น ในการนำรูปแบบศิลปะวัฒนธรรมหนึ่งใหญ่ของไทยโบราณ มานำเสนอในรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ที่เป็นสากล มีความประสานกลมกลืนขององค์ประกอบทางศิลปะอย่างลงตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การสร้างสรรค์ผลงานด้วยกลวิธีและสื่อวัสดุที่เลือกสรรมา มีเอกลักษณ์และแสดงลักษณะที่เป็นรูปแบบของตนเองอย่างโดดเด่น

3.3 สรุปการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษาผลงานจิตรกรรมชุดคอนสแตเลชันของ ฮวน มิโร และผลงานสื่อผสมชุดหนึ่งใหญ่ของ กมล ทัศนัญชลี มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานสื่อผสมตามแนวของผู้วิจัย การสร้างสรรค์มีพัฒนาการเป็นลำดับ 3 ช่วง รวมจำนวนผลงาน 20 ภาพ ซึ่งสรุปได้ดังนี้

3.3.1 การนำเสนอ ผลงานช่วงแรกเป็นการนำเสนอสาระเกี่ยวกับศิลปะวัฒนธรรม ธรรมชาติและคน รูปแบบโครงสร้างของรูปทรงโดยรวม ยังมีลักษณะที่คล้ายรูปทรงของหนึ่งใหญ่ในผลงานของ กมล ทัศนัญชลี และรูปทรงภายใน ได้ใช้เส้นและรูปทรงที่ซ้ำ ๆ กัน ตามแนวผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร ผลงานในช่วงแรกมีจำนวน 7 ภาพ ผลงานช่วงที่ 2 มีจำนวน 9 ภาพ และช่วงที่ 3 มีจำนวน 4 ภาพ ซึ่งเป็นการนำเสนอผลงานสื่อผสมในรูปแบบนามธรรม ให้ความสำคัญกับการจัดโครงสร้างของภาพ และการใช้กลวิธีและสื่อวัสดุ โดยไม่ได้ให้ความสำคัญกับสาระที่มีอยู่ในธรรมชาติ

3.3.2 การใช้เส้น เส้นที่ใช้ในผลงานมี 2 ลักษณะคือ เส้นที่เกิดขึ้นจริง และเส้นที่เกิดจากขอบของสีหรือรูปทรง จากรูปแบบการใช้เส้นในผลงานทั้ง 20 ภาพ ผู้วิจัยได้ใช้เส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่ ใช้เส้นอิสระของขอบวัสดุรองลงมา และเส้นที่ใช้เป็นส่วนน้อยได้แก่ เส้นตรงในทิศทางต่าง ๆ

การใช้เส้นของผลงานช่วงแรก มีลักษณะรูปแบบคล้ายกับการใช้เส้นในผลงานของ ฮวน มิโร และกมล ทัศนัญชลี ส่วนการใช้เส้นของผลงานช่วงที่ 2 และช่วงที่ 3 เป็นการใช้เส้นตามแนวการสร้างสรรคของผู้วิจัย

3.3.3 การใช้รูปทรง รูปทรงที่ใช้ในผลงานเป็นการใช้รูปทรงที่ประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงวงกลมมากที่สุด รูปทรงส่วนรวมที่ใช้รองลงมาได้แก่ รูปทรงวงกลม และรูปทรงสี่เหลี่ยม รูปทรงที่ใช้เป็นส่วนน้อยได้แก่ การประกอบกันของรูปทรงสี่เหลี่ยมกับรูปทรงสี่เหลี่ยม และรูปทรงส่วนใหญ่ที่ดัดแปลงมาจากธรรมชาติ ส่วนรูปทรงภายในของผลงานทั้ง 20 ภาพ ผู้วิจัยใช้รูปทรงวงกลมเป็นส่วนใหญ่

การใช้รูปทรงของในผลงานจะเห็นได้ว่า ผลงานช่วงแรกจะใช้รูปทรงส่วนรวมที่มีลักษณะคล้ายคลึงมาจากรูปทรงของหนึ่งใหญ่ รูปทรงของผลงานช่วงที่สอง เป็นการนำรูปทรง

เรขาคณิตที่มีลักษณะเด่นในผลงานของ ฮวน มิโร มาประกอบกันผสมผสานกับการใช้สีอย่างโดดเด่นที่หลากหลาย ส่วนการใช้รูปทรงช่วงที่ 3 ได้นำรูปทรงเรขาคณิตมาจัดวาง เพื่อสร้างความโดดเด่นโดยใช้รูปทรงขนาดใหญ่จัดวางบนพื้นบริเวณว่างสีขาวบริสุทธิ์และพื้นน้ำหนักรสอ่อน

3.3.4 การใช้สี ใช้สีส่วนรวมของสีพื้นภาพสีขาวเป็นส่วนใหญ่มากที่สุดมีจำนวน 8 ภาพ ใช้สีลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีส้มเหลือง รองลงมาจำนวน 5 ภาพ และใช้สีส่วนรวมเป็นส่วนน้อยได้แก่ การใช้สีใกล้เคียงกัน การใช้สีกลุ่มร้อนและการใช้สีตัดกันในน้ำหนักรสของสี ส่วนการใช้สีในส่วนย่อยของภาพ มีลักษณะการใช้การตัดกันของสีและการตัดกันในน้ำหนักรสของสี

จะเห็นได้ว่า การใช้สีส่วนรวมของภาพช่วงแรกจะใช้สีลักษณะสภาพสีส่วนรวมของสีเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นการใช้สีที่ กมล ทัศนาบุญชลิใช้มากในผลงานชุดหนึ่งใหญ่ ส่วนการใช้สีในช่วงที่สองและช่วงที่สาม ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษาวិเคราะห์การใช้สีของศิลปินทั้งสองท่านมาพัฒนาโดยใช้ลักษณะของสีที่โดดเด่นคือ การใช้การตัดกันของสีและน้ำหนักรสของสี นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้สร้างสรรค์การใช้สี โดยใช้สีพื้นภาพส่วนใหญ่ของบริเวณว่างสีขาว เพื่อเน้นสีของรูปทรงให้โดดเด่น

3.3.5 บริเวณว่างและมิติ การจัดบริเวณว่างของผลงาน ผู้วิจัยได้จัดบริเวณว่างทั้งบริเวณว่างภายนอก และบริเวณว่างภายใน มีปริมาณมากกว่ารูปทรงเป็นส่วนมาก จำนวน 17 ภาพ และจัดบริเวณว่างให้มีปริมาณน้อยกว่ารูปทรง จำนวน 3 ภาพ บริเวณว่างของภาพเป็นบริเวณว่างของสี ส่วนมิติของภาพเป็นการสร้างความลึกของภาพด้วยการใช้น้ำหนักรสของสีพื้นภาพที่มีน้ำหนักรสของสีที่แตกต่างกัน และมิติของภาพ ใช้ขนาดของรูปทรงและความอ่อนเข้มในน้ำหนักรสของสี

การใช้บริเวณว่างในผลงานช่วงแรกและผลงานช่วงที่สอง มีลักษณะของบริเวณว่าง ที่มีความสัมพันธ์และใกล้เคียงกับรูปทรง ส่วนบริเวณว่างของผลงานในช่วงที่ 3 ผู้วิจัยจัดให้มีพื้นที่บริเวณว่างของสีขาวเป็นส่วนใหญ่ เพื่อเน้นรูปทรงของสีให้มีความโดดเด่นของผลงาน

3.3.6 ความสมดุล ผู้วิจัยจัดความสมดุลของภาพลักษณะไม่เหมือนกันทั้งสองข้างเป็นส่วนมาก จำนวน 14 ภาพ ซึ่งความสมดุลลักษณะไม่เหมือนกันทั้งสองข้าง มีโครงสร้างของทั้งสองข้างที่ใกล้เคียงกันมาก และจัดความสมดุลลักษณะเหมือนกันทั้งสองข้างเป็นส่วนน้อย จำนวน 6 ภาพ

การจัดความสมดุลทั้งสองลักษณะ ผู้วิจัยได้อธิบายผลมาจากการศึกษาวิเคราะห์ความสมดุลในผลงานชุดหนึ่งใหญ่ของ กมล ทัศนาบุญชลิ

3.3.7 กลวิธีและสื่อวัสดุ การศึกษาวิเคราะห์การใช้กลวิธีและสื่อวัสดุผลงานชุดหนึ่งใหญ่ของ กมล ทัศนาบุญชลิ ทำให้ทราบว่าผลงานชุดหนึ่งใหญ่ใช้วัสดุที่ทำจากกระดาษที่ทำ

ขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ประกอบกับไม้ไผ่ หวายและกลวิธีการใช้สี ในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจิตรนั้น ผลงานช่วงแรก ส่วนมากจะใช้กระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ ประกอบกับวัสดุและกลวิธีที่หลากหลายขึ้น ส่วนผลงานในช่วงหลังจะใช้กระดาษที่ทำขึ้นเองน้อยลง ผลงานส่วนใหญ่จะใช้กระดาษอัดเยื่อไม้สร้างรูปทรง ประกอบกับกลวิธีและวัสดุที่เลือกสรรมาเช่น การใช้ทราย การปั้นปูนสด การแกะไม้ การใช้สีน้ำมัน สีอะคริลิก และการพ่นสีสเปรย์

4. การอภิปรายผล

จากการศึกษาผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเทลชั่น และผลงานสื่อผสมชุดหนังใหญ่ของ กมล ทัศนาญชลี ทำให้ได้รู้ถึงการนำเสนอ โครงสร้างของภาพ กลวิธีและสื่อวัสดุ ในผลงานของศิลปินทั้งสองท่าน

ฮวน มิโร เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงมากในศตวรรษที่ 20 มิโรทำงานศิลปะตามแนว ลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ ผลงานมีลักษณะของความเพ้อฝันและจินตนาการอย่างอิสระ ราชัส (Rathus.1986 : 432-433) ได้กล่าวถึง ศิลปินลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ว่า “ศิลปินลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ สนใจการสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับความฝันและจินตนาการ การใช้ความฝันและจินตนาการจะทำให้พวกเขาวาดภาพได้อย่างอัตโนมัติสิ้นไหลอย่างเป็นธรรมชาติ”

ในช่วงปี ค.ศ.1940 ฮวน มิโร มีความรู้สึกเครียดต่อภาวะสงครามโลก ผู้คนอดอยาก บาดเจ็บล้มตาย ในช่วงนี้เขาได้สร้างผลงานจิตรกรรมชุด คอนสเทลชั่น เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกกดดันจากภาวะอันเลวร้ายของสงคราม จากการศึกษาวิเคราะห์ทำให้ทราบว่า การนำเสนอในสาระของภาพทุกภาพ มีสาระเกี่ยวกับการต่อต้านสงคราม สื่อถึงความโหดร้ายของสงคราม และกำลังใจในการต่อสู้เพื่อแสวงหาสันติภาพ โครงสร้างของภาพในผลงาน ชุดนี้มีลักษณะโดดเด่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ได้แก่ การใช้เส้นโค้งอิสระสร้างเป็นภาพของคนและสัตว์ โดยการตัดทอนและเพิ่มเติมให้ภาพสื่อถึงเนื้อหาในผลงาน ประกอบกับสีตัดกันของรูปทรงเรขาคณิตที่จัดกระจายซ้ำกัน และผลงานสัมพันธ์กับเส้น แสดงมิติความลึกอยู่ทั่วบริเวณภาพ เหมือนดวงดาวที่ล่องลอยอยู่ในห้วงอวกาศ

ศิลปินอีกท่านหนึ่งที่ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานคือ กมล ทัศนาญชลี เป็นศิลปินไทยที่มีความรู้ความสามารถ และความมุ่งมั่นในความเป็นศิลปินอย่างแท้จริง เขาต่อสู้จนประสบความสำเร็จ มีชื่อเสียงในวงการศิลปะและสร้างสรรค์ผลงานหลายรูปแบบ โดยเฉพาะผลงานสื่อผสมชุดหนังใหญ่ ซึ่งเป็นการนำเสนอโดยเอารูปทรงของหนังใหญ่มาสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ ด้วยการตัดทอนรายละเอียดและเพิ่มโครงสร้างทางศิลปะ ตามแนวทางของศิลปะสมัยใหม่ที่เป็นสากล วัสดุที่ใช้ทำจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ ประกอบกับโครงสร้างไม้ไผ่และหวายด้วยการผูกติด ผสมกับวัสดุและกลวิธีที่เลือกสรรมา การจัดโครงสร้างของภาพให้มีความผสมสัมพันธ์กันโดยมีหลักการคือ การใช้ความสมดุลที่มีลักษณะที่เหมือนกันหรือ

คล้ายกันของโครงสร้างของภาพทั้งด้านซ้ายและด้านขวา และการใช้โครงสร้างของภาพที่เหมือนกันเป็นส่วนใหญ่ และแตกต่างกันในส่วนย่อย

จากการศึกษาผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร และผลงานสื่อผสมของกมล ทัศนาญชลี ผู้วิจัยได้นำผลของการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมตามแนวของผู้วิจัย โดยภาพรวมสามารถแบ่งผลงานออกได้เป็น 3 ช่วง รูปแบบของผลงานในช่วงแรกนั้นการพัฒนายังยึดติดอยู่กับรูปแบบของศิลปินเป็นอย่างมาก จะเห็นได้จากการใช้วัสดุจากกระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ การใช้สีกลมกลืนที่ใกล้เคียงกัน และการจัดโครงสร้างด้วยการซ้ำของรูปทรงเรขาคณิต เป็นต้น ต่อมาการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 2 ได้มีการพัฒนารูปแบบโดยการเน้นโครงสร้างรูปทรงที่เด่นของรูปทรงเรขาคณิต นำรูปทรงขนาดใหญ่มาประกอบกัน โดยตัดโครงสร้างของรูปทรงที่ละเอียดและมีขนาดเล็กออกไป ใช้วัสดุที่หลากหลายมากขึ้น ไม่เน้นการใช้กระดาษที่ทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ ผลงานช่วงที่ 3 ได้นำเอาความประทับใจในโครงสร้างของรูปทรง และสีที่โดดเด่นของรูปทรงเรขาคณิต จากผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร นำมาจัดวางในพื้นที่บริเวณว่างสีขาวบริสุทธิ์ เพื่อเน้นคุณค่าของสีและรูปทรงลักษณะเรียบง่าย

จากกระบวนการพัฒนาสร้างสรรค์ที่ผ่านมาทั้งหมด 3 ช่วง ทำให้ผู้วิจัยได้เข้าใจถึงกระบวนการพัฒนาอย่างลึกซึ้ง การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานเป็นการนำเอาผลการศึกษาวิเคราะห์ของศิลปินมาผสมผสานกับความคิดของผู้วิจัย เป็นการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์งานอย่างเป็นระบบ ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว ในช่วงแรกของการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยนำผลการวิเคราะห์ของศิลปินแยกออกเป็นข้อ ๆ แล้วนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาออกแบบผสมผสานกับความคิดของตนเองที่เคยทำหรืออยากจะทำ ผลที่ออกมาทำให้ลักษณะของผลงานปรากฏรูปแบบของศิลปินส่วนหนึ่งและเป็นรูปแบบของตนเองส่วนหนึ่ง ซึ่งทำให้ผลงานไม่มีความสัมพันธ์กันและไม่พัฒนาเท่าที่ควร ระยะต่อมาผู้วิจัยได้ใช้วิธีศึกษาทำความเข้าใจกับผลการศึกษาวิเคราะห์โดยรวม แล้วได้ออกแบบสร้างสรรค์เป็นผลงาน ผลงานในช่วงแรกยังปรากฏเป็นภาพรวมของศิลปินและตัวผู้วิจัยผสมผสานกันอยู่ ต่อมาการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 2 และช่วงที่ 3 ลักษณะของการพัฒนามีการเปลี่ยนแปลงโดยลำดับ เกิดความคิดและรูปแบบใหม่อย่างเป็นขั้นตอนโดยอัตโนมัติ ซึ่งภาพผลงานที่พัฒนาแล้วจะไม่ปรากฏส่วนหนึ่งส่วนใดของศิลปินที่ชัดเจน แต่จะเป็นผลงานใหม่ ที่มีการพัฒนาสร้างสรรค์จากการศึกษาในรูปแบบของตนเอง ที่มาจากพื้นฐานการศึกษาวิเคราะห์

สิ่งที่ได้จากการศึกษาผลงานของ ฮวน มิโร และกมล ทัศนาญชลี และได้นำมาใช้พัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานสื่อผสมตามแนวของผู้วิจัยคือ การใช้สีกลมกลืนกันในภาพสีส่วนรวม การใช้สีตัดกัน และการจัดความสมดุล สิ่งที่ได้พัฒนาไปจากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินทั้งสองท่านได้แก่ การนำรูปทรงเรขาคณิตมาจัดโครงสร้างประกอบกันในรูปแบบใหม่ โดยเน้นคุณค่าและความโดดเด่นของสีและรูปทรง รวมทั้งการใช้กลวิธีและวัสดุที่

แตกต่างจากศิลปิน นำมาสร้างสรรค์ให้มีความสัมพันธ์กับโครงสร้างของภาพตามรูปแบบของผู้วิจัย

ข้อเสนอแนะ

จากผลที่ได้จากการศึกษาผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร ผลงานสื่อผสมของ กมล ทัศนาญชลี และผลของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมของผู้วิจัย มีข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. จากการศึกษาประวัติความเป็นมาในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร พบว่า ฮวน มิโร มีการสร้างสรรค์ผลงานที่ยาวนาน จำนวนของผลงานมีหลายพันชิ้น เป็นผลงานที่มีคุณภาพ และมีหลายประเภทหลายกลวิธี เช่น ผลงานจิตรกรรมสีน้ำทึบแสง สีอะครีลิก สีน้ำมัน วาดเส้น หมึกจีน ผลงานประติมากรรม ผลงานภาพพิมพ์ เซรามิค และผลงานสื่อผสม จากลักษณะและประเภทของผลงานที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่าผลงานมีความน่าสนใจที่จะนำมาศึกษาวิจัยเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะผลงานช่วงสุดท้ายของฮวน มิโร ประมาณ ปี 1960 – 1966 เป็นการเปลี่ยนแปลงการทำงาน โดยการถ่ายทอดจิตวิญญาณตะวันออกซึ่งได้รับอิทธิพลแบบเซน รูปแบบของผลงานมีความเรียบง่ายต่อการใช้อุปกรณ์ แสดงกลวิธีการ วาด หยด สลัก และปาดหมึกดำอันหนักแน่นและทรงพลังผ่านพื้นที่สีขาวอย่างอิสระ ซึ่งนำศึกษาในประเด็นการนำเสนอ และกลวิธีการสร้างผลงาน

2. ทางด้านผลงานของ กมล ทัศนาญชลี ซึ่งมีความโดดเด่นในเรื่องของการนำเสนอ และกลวิธีและสื่อวัสดุ ที่น่าสนใจศึกษาได้แก่ ผลงานชุดหนังใหญ่อเมริกันอินเดีย (American Indian Series) ชุดหนังใหญ่ Bangkok Series) ชุดหนังใหญ่ที่มีสาระเกี่ยวกับศิลปะหัตถกรรมพื้นบ้าน และผลงานชุดแผ่นดินทอง (Goldenland Series) ผลงานชุดดังกล่าวมีรูปแบบที่แตกต่างกัน และมีการเลือกใช้วัสดุและกลวิธีที่น่าสนใจ

3. จากผลการศึกษาวิเคราะห์ของผู้วิจัยที่ผ่านมา ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะควรจะมีการศึกษาวิเคราะห์ขบวนการอย่างเป็นระบบ สามารถสรุปได้เป็นรูปธรรม การสร้างสรรค์ผลงานจึงจะมีการพัฒนาอย่างมีพื้นฐานและมีคุณภาพ การสร้างสรรค์ผลงานที่ไม่ผ่านกระบวนการศึกษา ทำให้รูปแบบของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานกระโดดไปกระโดดมา ซึ่งเป็นผลจากการจดจำรูปแบบของศิลปินที่ผู้สร้างผลงานชื่นชอบในบางส่วน ลักษณะของผลงานจึงมีรูปแบบของศิลปินและรูปแบบของตนเองผสมผสานปะปนกันอยู่อย่างไม่เป็นเอกภาพ

นอกจากนี้ผู้วิจัยเห็นว่า การศึกษาวิเคราะห์ผลงานของศิลปินเพื่อการพัฒนาสร้างสรรค์ ถ้าเป็นการศึกษาศิลปินมากกว่า 1 คน อาจจะเป็นการศึกษาในความต่างของรูปแบบต่างแนวความคิด ต่างกลวิธีและสื่อวัสดุ ต่างวัฒนธรรม หรือต่างสมัย จะทำให้การพัฒนา

สร้างสรรค์เกิดรูปแบบใหม่น่าสนใจ ซึ่งการศึกษาวเคราะห์ผลงานของศิลปินเพียงคนเดียว
รูปแบบการพัฒนาสร้างสรรค์จะไม่แตกต่างจากศิลปินที่ศึกษามากนัก

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กมล ทัศนัญชลี. (2542). "39 ปีย้อนหลัง," ใน *สุจิตร์นิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี* : กมล ทัศนัญชลี. หน้า 25 – 27. กรุงเทพฯ ฯ : อักษรสัมพันธ์.
- กมล ทัศนัญชลี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ทำการสภาศิลปกรรมไทย เมื่อ 18 พฤษภาคม 2545.
- กัจจกร สุนพงษ์ศรี. (2523). *ประวัติจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ ฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- กิตติมา อมรทัต. (2535). *ประวัติจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ ฯ : โรงพิมพ์การศาสนา.
- โกสุม สายใจ. (2540). *สีและการใช้สี*. กรุงเทพฯ ฯ : อัมรินทร์พรินติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.
- คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2537). *การศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ ฯ : บพิธการพิมพ์
- เจลิม นาเคิร์กซ์. (2538). "กมล ผู้เสียสละ," ใน *สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ : กมล ทัศนัญชลี และศิลปินรับเชิญ สภาศิลปกรรมแห่งสหรัฐอเมริกา*. หน้า 8 – 9. กรุงเทพฯ ฯ : เจ.ฟิล์มโปรเซส.
- ชลุด นิมเสมอ. (2534). *องค์ประกอบของศิลปะ*. กรุงเทพฯ ฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ดำรง วงศ์อุปราช. (2533). "บทบาทการสนับสนุนและเผยแพร่ศิลปะ และศิลปินร่วมสมัยของไทยในสหรัฐอเมริกา," ใน *สุจิตร์นิทรรศการศิลปะ สองทศวรรษในสหรัฐอเมริกา ของ กมล ทัศนัญชลี*. หน้า 16 – 17. กรุงเทพฯ ฯ : อัมรินทร์ พรินติ้ง กรุ๊ป.
- ทวีเดช จีวบาง. (2537). *ความคิดสร้างสรรค์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ ฯ : โอ.เอส.พรินติ้ง.เฮาส์.
- ทิพยา เวียงแก้ว. (2542). *หลักการออกแบบศิลปกรรม*. อุดรธานี : สถาบันราชภัฏอุดรธานี.
- เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. (2542). *องค์ประกอบศิลป์ 1*. กรุงเทพฯ ฯ : เฟื่องฟ้า พรินติ้ง.
- น.ณ ปากน้ำ. (2531). *ความเข้าใจศิลปะ*. กรุงเทพฯ ฯ : เมืองโบราณ.
- นิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลัง 39 ปี : กมล ทัศนัญชลี. (2542). กรุงเทพฯ ฯ : อักษรสัมพันธ์.
- นิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนัญชลี. (2533). กรุงเทพฯ ฯ : อัมรินทร์ พรินติ้ง กรุ๊ป.
- ประเสริฐ ศีลรัตน. (2542). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ ฯ : โอ.เอส.พรินติ้ง.เฮาส์.
- ปรีชา ศรีวัลย์. (2530). *สงครามโลกครั้งที่ 1 – 2 และสงครามเกาหลี*. กรุงเทพฯ ฯ : โอ.เอส.พรินติ้ง.เฮาส์.

- ผอบ โปษยะกฤษณะ. (2537). "ความเป็นมาของหนังใหญ่วัดขนอน," ใน การศึกษาการถ่ายทอดวัฒนธรรม กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดขนอน. หน้า 45 – 54. กรุงเทพฯ ฯ : บพิธการพิมพ์.
- พระพงษ์ กุลพิศาล. (2531). มโนภาพและการรับรู้ทางศิลปะ. กรุงเทพฯ ฯ : โรงพิมพ์การศาสนา.
- มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. (2540). พจนานุกรมศัพท์และเทคนิคทางศิลปะ. กรุงเทพฯ ฯ : กรมวิชาการ.
- ริโค, ปาโปล.เจ. (2538). "แนวความคิดและเนื้อหา," ใน สฐิบัตรนิทรรศการศิลปะ มิโร – วิทยุณณแห่งตะวันออก. หน้า 10 – 16. กรุงเทพฯ ฯ : อัมรินทร์ พรินติง แอนด์ พับลิชชิ่ง.
- มาโนช กงกะนันท์. (2538). ศิลปะการออกแบบ. กรุงเทพฯ ฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- มิโร – วิทยุณณแห่งตะวันออก. (2538). กรุงเทพฯ ฯ : อัมรินทร์ พรินติง แอนด์ พับลิชชิ่ง.
- วลิตา อินสอนลา. (2526 ?). "กมล ทัศนาศูชลี สำนึกที่แผงเร้น," ใน ทัศนวิจารย์. หน้า 71 – 72. กรุงเทพฯ ฯ : กรมการฝึกหัดครู.
- วิบูลย์ ลีสุวรรณ. (2533). "กมล ทัศนาศูชลี สองทศวรรษบนเส้นทางศิลปะ," ใน สฐิบัตรนิทรรศการศิลปะ สองทศวรรษในสหรัฐอเมริกายของ กมล ทัศนาศูชลี. หน้า 21 – 23. กรุงเทพฯ ฯ : อัมรินทร์ พรินติง กรุ๊ป.
- _____. (2538). "นิทรรศการศิลปะร่วมสมัยของไทย ครั้งที่ 2 ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา," ใน สฐิบัตรนิทรรศการศิลปะ : กมล ทัศนาศูชลี และศิลปินรับเชิญ สภาศิลปกรรมไทยแห่งสหรัฐอเมริกา. หน้า 8 – 9. กรุงเทพฯ ฯ : เจ.ฟิล์ม โปรเซส.
- วิรัตน์ พิษุณไพบูลย์. (2524). ความเข้าใจศิลปะ. กรุงเทพฯ ฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2526 ?). "เมื่อกมล ทัศนาศูชลี กลับมาเยี่ยมบ้าน," ใน ทัศนวิจารย์. หน้า 212 – 213. กรุงเทพฯ ฯ : กรมการฝึกหัดครู.
- _____. (2532). ศิลปกรรม. กรุงเทพฯ ฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.
- _____. (2533). "กมล ทัศนาศูชลี การเดินทางไกลบนถนนสายศิลปะ," ใน สฐิบัตรนิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกายของ กมล ทัศนาศูชลี. หน้า 18 – 20. กรุงเทพฯ ฯ : อัมรินทร์ พรินติง กรุ๊ป.
- _____. (2535ก). ทฤษฎีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ. กรุงเทพฯ ฯ : โอ.เอส.พรินติง เฮาส์.
- _____. (2535ข). ศิลปะและความงาม. กรุงเทพฯ ฯ : โอ.เอส.พรินติง เฮาส์.
- _____. (2536). ทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ ฯ : โอเดียนสโตร์.
- _____. (2537). ออกแบบ 2 มิติ. กรุงเทพฯ ฯ : โอเดียนสโตร์.
- _____. (2539). การออกแบบ. กรุงเทพฯ ฯ : โอ.เอส.พรินติง เฮาส์.
- เลอสม สถาปิตานนท์. (2539). เทคนิคในการออกแบบ. กรุงเทพฯ ฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ. (2540). *เอกสารวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์ศิลปะ. (เอกสารประกอบคำสอน)*. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.
- สดชื่น ชัยประสาธน์. (2532). *การตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์และจิตรกรรมเซอร์เรียลลิสม์ในฝรั่งเศส ค.ศ.1919 – 1969*. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พรินติ้ง กรุ๊ป.
- สมชาย พรหมสุวรรณ. (2542). *องค์ประกอบศิลป์และหลักการออกแบบ*. กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.
- สมพร รอดบุญ. (2533ก). *ลัทธิสกุลช่างศิลปะตะวันตก*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้ง เฮาส์.
- _____. (2533ข). “ศิลปะสองทศวรรษของ กมล ทัศนาบุญชลี,” ใน *สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะสองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี*. หน้า 24 – 30. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พรินติ้ง.กรุ๊ป.
- สุชาติ เกาทอง. (2539). *หลักการทัศนศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : นานักอักษร.
- สุชาติ สุทธิ. (2535). *เรียนรู้การเห็นพื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้ง เฮาส์.
- อภิรักษ์ โปษยานนท์. (2533). “กมล ทัศนาบุญชลี เดอะ อินเมจ ออฟ เดอะ เซลฟ์ (*Kamol Tassananchalee The Image of The Self*),” ใน *สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ สองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี*. หน้า 8 – 12. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พรินติ้ง กรุ๊ป.
- _____. (2534). *จิตรกรรมสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้ง เฮาส์.
- อารี สุทธิพันธุ์. (2527). *การออกแบบ*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- _____. (2528). *ศิลป์นิยม*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้ง เฮาส์.
- _____. (2533ก). “กมล ทัศนาบุญชลี,” ใน *สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ ผลงานย้อนหลัง 39 ปี กมล ทัศนาบุญชลี*. หน้า 14 – 15. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พรินติ้ง กรุ๊ป.
- _____. (2533ข). *ประสบการณ์สุนทรียะ*. กรุงเทพฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.
- อิทธิพล ตั้งโณลก. (2527). “อะไรคือ งานกระดาศ,” ใน *งานกระดาศ*. หน้า 19 – 31. กรุงเทพฯ : วิกตอรีเพาเวอร์พอยท์.
- เฮอร์เบิร์ต, ฟิลลิปส์.พี. (2533). “ชำ ออฟเซอร์วาชัน ออน กมล ทัศนาบุญชลี (*Some Observation on Kamol Tassananchalee*),” ใน *สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ สองทศวรรษในสหรัฐอเมริกาของ กมล ทัศนาบุญชลี*. หน้า 6 – 7. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พรินติ้ง กรุ๊ป.
- Butler, Stephen. (1989). *Miro*. Paris : Editions Hazan.

- Erben, Walter. (1993). *Joan Miro 1893 – 1983 : The Man and His Work*. Germany : Benedikt Taschen Veriag.
- Fernandez, David. (1993). *Fundacio'Pilar I Joan Miro' a Malloca*. Madrid : Fantonigrafica.
- Ferret, Gabriel. (1993). "Stylistic Evolution An Aesthetic Adventure," in *Fundacio Pilar I Joan Miro a Mallorca*. p.17 – 25. Madrid : Fantonigrafica.
- Gilbert, Rita. & Mocarter, William. (1988). *Living with Art*. New York : Alfred A. Knopf.
- Hammond, Paul. (2000). *Constellations of Miro, Breton*. San Francisco : City Light Books.
- Houour, Hugh & Fleming, John. (1982). *A World History of Art*. London : Prentice – Hall.
- Hunter, Sam & Jacobus John. (1977). *New Jersey : Fabbri Editori*.
- Mink, Janis. (1993). *John Miro 1893 – 1983*. Germany : Benedikt Taschen Veriag.
- Privite, Bobby. (2002). *The Constellations of Joan Miro*. (Online). Available : bobbyprevite / Previte Miro.
- Raillard, Georges. (1989). *Miro New York : Portland House*.
- Rathus, Lois Ficher. (1986). *Understanding Art. New Jersey : Prentice Hall*.
- Rothenstein, John. (1975 ?). *New International Illustrated Encyclopedia of Art Volume 14*. New York : Greystone Press.
- Serra, Pere.A. (1993). "At Last," in *Fundacio Pilar I Joan Miro a Mallorca*. p.30 –43. Madrid : Fantonigrafica.
- Southgate, Therese M. (1998). "The Constellations." *The Cover*. (Online). 280 (12). Available : Jama. ama – assn.org.
- Smith, Edward Lucie. (1999). *Lives of the Great 20 th – Century Artists*. London : Thames and Hudson.
- Trust-e. (2000). *All Posters*. (Online). Available : Getthumb.asp? Seach=Miro & Page 22.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายพูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า
วันเดือนปีเกิด	24 กันยายน 2500
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	602 ถนนราชดำเนิน ตำบลบ้านหม้อ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี 76000
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	- อาจารย์ 2 ระดับ 7 โปรแกรมวิชาศิลปกรรม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเพชรบุรี - รองคณบดีฝ่ายบริหาร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเพชรบุรี
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สถาบันราชภัฏเพชรบุรี ถนนหาดเจ้าสำราญ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี 76000
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2516	- มัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนบ้านหมี่วิทยา อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี
พ.ศ. 2520	- ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย (ปวช.) โรงเรียนไทยวิจิตรศิลป์อาชีวะ ถนนพหลโยธิน เขตบางเขน กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2522	- ระดับอนุปริญญา ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวะ วิทยาเขตเพาะช่าง ถนนตรีเพชร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร

- พ.ศ. 2523 - ประกาศนียบัตรครุมัธยมศึกษา (ปมศ.)
วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวะ วิทยาเขตเพาะช่าง
ถนนตรีเพชร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร
- พ.ศ. 2525 - ระดับปริญญาตรี
ศึกษาศาสตร์บัณฑิต (ศษ.บ.) สาขาวิชาศิลปกรรม
วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวะ วิทยาลัยเพาะช่าง
ถนนตรีเพชร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร
- พ.ศ. 2546 - ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.)
ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร