จิตรกรรมสร้างสรรค์ : การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรง และ วิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร

ปริญญานิพนธ์

ของ

สกนธ์ ภู่งามดี

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ตุลาคม 2542

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

759
ส115จ
ร.3

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรง และวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร

14 กพ. 2543

บทคัดย่อ

ของ

สกนธ์ ภู่งามดี

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ตุลาคม 2542

สกนธ์ ภู่งามดี. (2542). *จิตรกรรมสร้างสรรค์ : การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรง และวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของฮวน มิโร.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ.

การวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development : R & D) มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรง และวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของฮวน มิโร และนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์สีอะคริลิคของผู้วิจัย ทั้งนี้ ผู้วิจัยใช้กลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร ที่สร้างสรรค์ในระหว่างปี ค.ศ. 1920-1975 จำนวน 20 ภาพ

ผลการศึกษาวิเคราะห์ สรุปได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ ในงานจิตรกรรมของฮวน มิโร เกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมจำนวน 13 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 56.5 และเกี่ยวข้องกับชีวิตและครอบครัวจำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 43.5

2. กระบวนการสร้างสรรค์

2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ มิโร ใช้ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยม จำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 55 ใช้การสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพในทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพจำนวน 8 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 40 และมีการจัดดุลยภาพแบบอสมมาตร จำนวน 18 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 90

2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี ฮวน มิโร จะใช้รูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) จำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 55 และใช้สีตัดกัน จำนวน 20 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

2.3 วิธีการระบายสี ผลงานส่วนใหญ่ของฮวน มิโร จะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง และวิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน

จากการศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมของฮวน มิโร ผู้วิจัยนำผลการศึกษาวิเคราะห์ดังกล่าวมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีอะคริลิคของผู้วิจัย จำนวน 23 ภาพ โดยสรุปวิธีการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย ได้ดังนี้

ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ ผู้วิจัยมีที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมทั้ง 23 ภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยเน้นการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมของภาพเป็นรูปสามเหลี่ยมมากที่สุด มีการสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพมากที่สุด และมีการสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตรมากที่สุด

การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) มากที่สุด และใช้สีตัดกันในทุกภาพ

วิธีการระบายสี ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีที่มากที่สุด 4 อันดับแรก คือ วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ วิธีการระบายสีเป็นจุด วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ และวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็น

เส้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้พัฒนาสร้างสรรค์วิธีการระบายสีที่นอกเหนือจากวิธีการของฮวน มิโร วิธีดังกล่าว คือ การพัฒนาสร้างสรรค์วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์โดยใช้แผ่นพลาสติกขนาดใหญ่ปูบนพื้นที่เรียบแล้วละเลงด้วยสีอะคริลิคแทนการใช้จานสี (Palette) ใช้วิธีการคว่ำผืนผ้าใบลงบนแผ่นพลาสติกและกดหรือหมุนผืนผ้าใบแทนการใช้พู่กัน ผนวกกับการใช้ชิ้นส่วนของรองเท้าแตะเป็นอุปกรณ์สำหรับขูดขีดพื้นหลังเพื่อให้เกิดพื้นผิว (Texture) ที่น่าสนใจ

CREATIVE PAINTING : AN ANALYSIS STUDY OF PAINTING STRUCTURE, FORM AND TECHNIQUES OF JOAN MIRO'S PAINTINGS

AN ABSTRACT

BY

SAKON PHU-NGAMDEE

Presented in partial fulfillment of the requirements

for the Master of Fine Art degree in Visual Art : Modern Art

at Srinakharinwirot University

October 1999

Sakon Phu-ngamdee. (1999). *Creative Painting : An Analysis Study of Painting Structure, Form and Techniques of Joan Miro's Paintings.* Master thesis, M.FA. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Asst. Prof. Prit Supasetsiri, Prof. Dr. Wiroon Tungcharoen.

This research was proceeded under an approach of Research and Development (R & D) to analyze the painting structure, from and techniques of Joan Miro Paintings and then used the result to create paintings of the researcher. The samples were 20 paintings created during 1920-1975.

The result are as follows :

1. **Inspiration and Content** deal with environment 56.5 percent, life and family 43.5 percent.

2. **Creative Process**

2.1 Painting Structure : 55 percent of Miro's paintings used the triangle-shaped structure, 40 percent composed in upward direction and 90 percent composed in asymmetrical balance.

2.2 Form and Color : 55 percent of Miro's paintings used pure form and 100 percent used contrast colors.

2.3 Techniques : The most of Miro's paintings used All Prima , Brush Stroke , Broken Color , Dry and Color Ground Technique.

From the result, the researcher created 23 acrylic paintings . The procedures were as follows :

Inspiration and Content : All of paintings are related to environment.

Painting Structure : Most of paintings used the triangle-shaped structure, upward diredtion and asymmetrical balance composition.

Form and Color : Most of paintings deal with organic form and contrast color.

Technique : The most painting techniques which the researcher used are Imprinting, Pointillism, All Prima and Sgraffito Technique. Moreover, the researcher had created one painting technique which is the technique that used a large-sized plastic sheet as a palette, spreaded acrylic colors, then turned down the canvas on the sheet, pressed and turned around, after that scratched the surface with a slipper. By this way, we can get an interesting texture.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

เรื่อง จิตรกรรมสร้างสรรค์ : การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรง และวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร

ของ
นายสกนธ์ ภู่งามดี

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ ดร. เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์)
วันที่ 5 เดือน ตุลาคม พ.ศ. 2542

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้บรรลุผลสำเร็จได้ด้วยความเมตตาของศาสตราจารย์ หลวงวิศาล ศิลปกรรม (เชื้อ ปัทมจินดา) ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาศิลปะทางสถาปัตยกรรมและศิลปกรรม และครอบครูศิลปะให้แก่ผู้วิจัย อาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทจิตรกรรม ปี พ.ศ. 2500 เจ้าของรางวัลแม็กไซไซ สาขาบริการชุมชนจากมูลนิธิแม็กไซไซ (ฟิลิปปินส์) และศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ประเภทจิตรกรรม ปี พ.ศ. 2528 ที่ให้ความรู้เรื่องประวัติศาสตร์ศิลปะ จิตรกรรมไทย และวิธีการทำงานศิลปะอย่างทุ่มเท อาจารย์สวัสดิ์ ตันติสุข ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทจิตรกรรม ปี พ.ศ. 2498 ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ประเภทจิตรกรรม ปี พ.ศ. 2535 และผู้อำนวยการวิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร ที่สอนวิชาความรู้พื้นฐานทางศิลปะแบบ Academic พร้อมกับสอนให้ใช้ความอดทนเพื่อการเป็นศิลปินที่ดี และอาจารย์สัญชาติ ทวีจินดา วิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร ที่สอนในเรื่องการตรงต่อเวลาและความละเอียดรอบคอบ

ขอขอบพระคุณ คณาจารย์คณะศึกษาสตร์ เอกศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตบางแสน (มหาวิทยาลัยบูรพา) ที่ให้ความรู้เกี่ยวกับวิชาชีพครู และวิชาศิลปะสาขาต่างๆ จนกระทั่งผู้วิจัยสามารถนำไปประกอบอาชีพที่หลากหลาย ได้แก่ อาชีพ Designer อาชีพ Creative Director ครูสอนวิชาศิลปะ และศิลปิน ซึ่งประสบการณ์ที่ได้นั้น ทำให้ผู้วิจัยมีวิสัยทัศน์กว้างไกล และปัจจัยสำคัญของการสร้างงานศิลปะสมัยใหม่ในปัจจุบัน

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ ที่สอนเรื่องกระบวนการระบายสีแบบศิลปะสมัยใหม่ และเป็นผู้กระตุ้นเตือนให้ผู้วิจัยมีความตื่นตัวและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเพื่อให้เกิดความรู้ใหม่ๆ ที่จำเป็นต่อผู้สร้างงานศิลปะสมัยใหม่ ศาสตราจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ ที่ให้ความรู้เรื่องศิลปะสมัยใหม่อย่างชัดเจน รวมทั้งวิธีการวิเคราะห์วิจารณ์งานศิลปะอย่างมีคุณภาพ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเป็นแบบอย่างของครูที่ดีสำหรับผู้วิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการควบคุมการทำปริญญานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษาแนะนำ และกรุณาสละเวลาในการตรวจสอบการทำปริญญานิพนธ์ ซึ่งทำให้ผู้วิจัยเข้าใจกระบวนการของงานวิจัยแบบ Research & Development (R&D) และจะนำไปสู่การเป็นนักวิชาการและนักปฏิบัติงานทางศิลปะที่มีคุณภาพต่อไป รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ และผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย ที่กรุณาสละเวลาตรวจสอบปริญญานิพนธ์ และเป็นกรรมการควบคุมการสอบปากเปล่าของผู้วิจัย พร้อมทั้งอาจารย์ นักวิชาการ และศิลปินทุกท่านที่กรุณาสละเวลาในการให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการสร้างงานศิลปะของฮวน มิโร และให้ข้อมูลต่างๆที่เป็นประโยชน์ รวมทั้งเจ้าหน้าที่ของสำนักหอสมุดกลางและบัณฑิตวิทยาลัยที่กรุณาอำนวยความสะดวกเรื่องต่างๆ ในระหว่างการจัดทำปริญญานิพนธ์

ขอขอบพระคุณ อาจารย์เมธี บุรีภักดี รองคณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนดุสิต ที่ให้คำปรึกษาด้านวิชาการและการปฏิบัติงานศิลปะ อาจารย์นิคม กุบแก้ว อาจารย์ 2 ระดับ 7 แผนกวิชาจิตรกรรม คณะวิชาศิลปกรรม สถาบันราชมงคลวิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา ที่ให้กำลังใจ และให้คำปรึกษาด้านวิชาการ รวมทั้งอาจารย์ใจภักดิ์ อ่อนงาม อาจารย์ 2 ระดับ 6 คณะวิชาศิลปกรรม สถาบันราชมงคลวิทยาเขตพระนครใต้ และนางสาวพัชพร จันทวลี ที่กรุณาให้การสนับสนุนด้านการเงิน และเป็นที่ปรึกษาในเรื่องต่างๆ พร้อมทั้งนายวิทยา สุดประเสริฐ ผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์ บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้ง (มหาชน) จำกัด ที่ให้คำปรึกษาอันเป็นแนวทางสำคัญในการจัดทำปริญญานิพนธ์จนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ยิ่งไปกว่านั้น ขอขอบพระคุณ นายประเสริฐ ภู่งามดี นางลัดดา ภู่งามดี ที่ให้ชีวิต กำลังใจ และวิธีการต่อสู้กับอุปสรรคต่างๆ รวมทั้งนายนิพนธ์ ภู่งามดี และนางสาวพวงเพ็ญ ภู่งามดี ที่ให้กำลังใจและช่วยเหลือในการติดต่อประสานงานและงานอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติงานศิลปะโดยตลอด และขอขอบคุณ นางสาวพนิดา ธนพัฒนพงศ์ ที่ช่วยเหลือเรื่องการพิมพ์ การตรวจสอบแก้ไขคำผิด การแปลข้อมูลภาษาอังกฤษ และให้กำลังใจโดยตลอด ท้ายสุด ขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นทุกท่านที่ทำให้ผู้วิจัยได้รับความสำเร็จในวันนี้

สกนธ์ ภู่งามดี

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	7
	ความสำคัญของการวิจัย	8
	ขอบเขตของการวิจัย	8
	ข้อตกลงเบื้องต้น	9
	นิยามศัพท์เฉพาะ	9
	วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า	10
	สมมติฐานในการวิจัย	11
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	13
	เอกสารข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ	13
	ที่มาของแนวความคิด	13
	เนื้อหาของภาพ	17
	กระบวนการสร้างสรรค์	20
	การใช้สี	20
	วิธีการระบายสี	25
	การจัดโครงสร้างของภาพ	27
	การสร้างรูปทรง	29
	เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะลัทธิเซอร์เลียลิสม์	31
	ความหมายและความเป็นมาของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์	31
	กระบวนการสร้างสรรค์ในศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์	37
	ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในประเทศไทย	39
	เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับฮวน มิโร และผลงานในระหว่าง ปี ค.ศ. 1893-1983 (Joan Miro. 1893-1983)	41
3	การวิเคราะห์ผลงาน	61
	ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	61
	การวิเคราะห์ข้อมูล	62
	ผลการวิเคราะห์งาน 20 ชิ้น	63
	สรุปผลการวิเคราะห์	146

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
4	การพัฒนาสร้างสรรค์	151
	สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์	233
5	การสรุปและการอภิปรายผล	236
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	236
	ความสำคัญของการวิจัย	236
	ขอบเขตการวิจัย	236
	สมมติฐานของการวิจัย	237
	สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์	238
	การอภิปรายผลการศึกษาวิเคราะห์	241
บรรณานุกรม		242
ประวัติย่อผู้วิจัย		245

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ศิลปะสาขาจิตรกรรมนั้น เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยที่มนุษย์ยังอาศัยอยู่ในถ้ำ เมื่อประมาณ 15,000 ปีมาแล้ว และมีวิวัฒนาการตามยุคต่าง ๆ จนกระทั่งคริสต์ศตวรรษที่ 17 สังคมส่วนใหญ่ในยุโรปเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงและมีผลกระทบต่อการสร้างงานศิลปะ เนื่องจากในช่วงเวลาก่อนหน้านั้น จนถึงช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 17 ชนชั้นกลางและสามัญชนโดยส่วนใหญ่ถูกควบคุมการดำเนินชีวิตและการแสดงออกทางด้านศิลปะและด้านอื่นๆโดยกษัตริย์ ผู้นำศาสนา และชนชั้นนายทุน สภาพการณ์เช่นนี้ ทำให้กลุ่มที่ถูกควบคุมเกิดความกดดันและพยายามดิ้นรนต่อสู้ พร้อมทั้งแสวงหาหนทางที่ทำให้ตนเองหลุดพ้นจากสภาพดังกล่าว ความพยายามและการแสวงหานี้นำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงในด้านต่างๆ เช่น ความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง ทางสังคม และการสร้างผลงานศิลปะ ทั้งนี้ ฟาบรี (Ralph Fabri) ได้กล่าวถึงช่วงเวลาในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ว่าสังคมส่วนใหญ่ในหลายประเทศของยุโรปเต็มไปด้วยชนชั้นนายทุนที่มั่งคั่งและชอบเก็บรวบรวมผลงานศิลปะ โดยจะขายผลงานดังกล่าวด้วยวิธีการประมูลเป็นงานอดิเรก ดังนั้นศิลปินโดยส่วนใหญ่จึงทดลองวิธีการทำงานที่หลากหลายเพื่อตอบสนองความต้องการของนายทุนและเพื่อการดำรงชีวิต สิ่งที่เกิดขึ้นตามมา คือ ผลงานศิลปะในช่วงเวลานี้ไม่มีขอบเขตจำกัดทั้งในเรื่องเนื้อหาสาระ เรื่องสี เรื่องรูปแบบ แต่อย่างไรก็ตาม ในประเทศเนเธอร์แลนด์เป็นประเทศเดียวที่ยังมีขอบเขตจำกัดเรื่องการสร้างผลงานศิลปะ กล่าวคือ กลุ่มผู้นำศาสนาคริสต์ลัทธิโปรเตสแตนต์ได้จำกัดขอบเขตการสร้างผลงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานจิตรกรรมซึ่งต้องสร้างผลงานให้ตอบสนองความพึงพอใจของชนชั้นกลาง โดยมิให้เขียนภาพเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ หรือศาสนา ดังนั้นผลงานจิตรกรรมในช่วงเวลานี้ จึงมักจะนำเสนอภาพทิวทัศน์ และภาพเขียนหุ่นนิ่งต่างๆ เป็นส่วนใหญ่ (ฟาบรี . 2536 : 8)

ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 สังคมเริ่มเปลี่ยนแปลงอีกครั้ง กล่าวคือ พระเจ้าชาร์ลมาญได้สถาปนากลุ่มของตนเป็นแกนนำชนชั้นปกครองในยุโรป และเกิดระบบศักดินานิยมที่เน้นสังคมแห่งชนชั้น ที่ประกอบด้วยเจ้าผู้ปกครองที่ดินและทาส สถานการณ์ดังกล่าวนี้ทำให้เกือบทุกแห่งในยุโรปเกิดการรวมอำนาจสูงสุดไว้ที่กษัตริย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฝรั่งเศสซึ่งกษัตริย์มีอำนาจเด็ดขาดแต่เพียงผู้เดียว สถานการณ์ดังกล่าวเป็นแรงกดดันให้ประชาชนมีการเปลี่ยนแปลงแนวความคิดในการดำรงชีวิตในสังคม ทั้งนี้ เพราะ "...ประชาชนเริ่มหวนกลับไปยืนยันความคิดของกรีกและโรมันโบราณในเรื่องของเสรีภาพเกี่ยวกับการพูด สิทธิอันชอบธรรมของมนุษย์ สิทธิในการออกเสียง สิทธิในการร้องทุกข์ และอื่น ๆ." (ฟาบรี . 2536 : 9)

กำจร สุนพงษ์ศรี เรียกช่วงเวลาดังกล่าวนี้ว่าเป็นยุคแสงสว่างทางปัญญา (Enlightenment) กล่าวคือ เป็นเวลาที่มนุษย์สงสัยในบทบาทของผู้มีอำนาจ และเริ่มที่จะสำรวจโลกเพื่อตัวเอง (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2533 : 10)

การเปลี่ยนแปลงทางความคิดของประชาชนที่เกิดขึ้นนั้น มีการแสดงออกให้ชนชั้นปกครองรับรู้หลายรูปแบบ เช่น ในปี ค.ศ. 1762 ฌอง ฌาร์ค รูซโซ ได้เขียนหนังสือเรื่องสัญญาประชาคม (Social Contract) อันมีแนวคิดต่อต้านการอ้างสิทธิจากพระผู้เป็นเจ้าของกษัตริย์เพื่อให้มีอำนาจปกครองอยู่เหนือสิ่ง

ทั้งปวง รวมทั้ง โทมัส เพน ก็ได้เขียนหนังสือเรื่อง**สิทธิมุนษยชนและเรื่องผลสะท้อนของขบถฝรั่งเศส** นอกจากนี้ ยังมีข้อเขียนและการแสดงออกอื่น ๆ ของนักคิดฝรั่งเศสอีกมากมายซึ่งล้วนมีส่วนกระตุ้นให้เกิดการปฏิวัติในฝรั่งเศส กระทั่งปีค.ศ. 1789 ก็เกิดการปฏิวัติในฝรั่งเศสซึ่งทำให้รัฐบาลสาธารณรัฐมีอำนาจแทนที่กษัตริย์ โดยมีนโปเลียน โบนาปาร์ต เป็นผู้ครองอำนาจในฐานะเป็นผู้นำกองทัพแห่งสาธารณรัฐ ศิลปินในสมัยนั้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มจิตรกร ต่างก็สร้างผลงานเพื่อชื่นชมความสามารถในการรบและการปกครองของนโปเลียน โดยสนับสนุนความคิดของนโปเลียนที่คิดว่าตนเองเป็นจักรพรรดิโรมันโบราณมาเกิดใหม่ ดังนั้นผลงานจิตรกรรมส่วนมากจึงเป็นจิตรกรรมที่ยึดเอาความสง่างามและโอ่อ่าหรูหราของศิลปะในราชสำนักโรมันเป็นแบบอย่างในการสร้างงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ดาวิด และลูกศิษย์ คือ ชอง โอกุสต์ และ โดมินีก แองกร์ นับเป็นศิลปินที่ยกย่องนโปเลียนอย่างมาก อย่างไรก็ตามรัฐบาลสาธารณรัฐปกครองประเทศได้เพียงทศวรรษเดียวเท่านั้นก็ถูกโค่นอำนาจลง

ผลจากการปฏิวัติในฝรั่งเศสนอกจากจะเกิดการเปลี่ยนแปลงด้านการปกครองแล้วยังเกิดการเปลี่ยนแปลงด้านอื่น ๆ อีกมากมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเปลี่ยนแปลงวิธีการและแนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรม การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น คือ เกิด " ขบวนการจินตนิยม " (Romanticism) ซึ่งนำโดยจิตรกรชื่อ เตโอดอร์ เชริโก จิตรกรผู้นี้ได้วาดภาพขนาดใหญ่เท่าตัวจริงเป็นภาพนายทหารในอุดมคติของนโปเลียน เขามีทัศนคติที่ต่างจากดาวิด เขาเชื่อว่า การสร้างผลงานจิตรกรรมไม่จำเป็นต้องตอบสนองการเมืองเสมอไป

การสร้างผลงานจิตรกรรมแบบ " ขบวนการจินตนิยม " ที่นำโดยเชริโกนั้น เป็นการสร้างผลงานที่ไม่เชื่อเรื่องความสมบูรณ์แท้ในงาน กล่าวคือ การสร้างผลงานชิ้นหนึ่ง ๆ จะไม่มีแบบอย่างการวาดเพียงแบบเดียวที่สมบูรณ์ที่สุด สิ่งสำคัญในศิลปะคือความรู้สึกที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ

จนกระทั่งช่วงศตวรรษที่ 19 ได้เกิดลัทธิทางศิลปะอีกมากมาย ซึ่งได้แก่ ลัทธิเรียลลิสม์ (Realism) จิตรกรคนสำคัญของกลุ่มลัทธินี้ เช่น คูร์เบต์ (Courbet, ค.ศ. 1819-1877) มิลเลต์ (Jean Francois Millet, ค.ศ. 1814-1875) เป็นต้น แต่แล้วลัทธินี้ก็ตกต่ำลง เนื่องจากกลายเป็นแฟชั่นซึ่งนิยมกันทั่วไปจนสร้างความเบื่อหน่ายจำเจให้แก่ผู้ดู จึงเกิดลัทธิใหม่ขึ้น

ลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) เกิดขึ้นต่อจากลัทธิเรียลลิสม์ หลักสุนทรียภาพของลัทธินี้คือ การสร้างภาพให้มี 3 มิติ โดยใช้หลักทฤษฎีทัศนียวิทยาด้วยเส้น (Linear Perspective) ให้เกิดภาพลวงตาให้ดูตื้นลึก ใกล้ไกล ด้วยการใช้เส้นเป็นสื่อนำสายตา และในเวลาต่อมามีการเน้นเรื่องรูปทรงด้วยสี แสง และเงา และใช้สีที่กระจ่างสดใสมากขึ้น สำหรับจิตรกรคนสำคัญในลัทธินี้ เช่น มาเนต์ (Edouard Manet, ค.ศ. 1832-1883) เดอกาส์ (Hilaire Germain Edgar Degas,ค.ศ. 1834-1917) โมเนต์ (Claude Monte, ค.ศ. 1840-1926) เป็นต้น

ผลสืบเนื่องจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์คือ การเกิดลัทธินีโอ-อิมเพรสชั่นนิสม์ (Neo-Impressionism) ในเวลาต่อมา โดยกำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงที่มาของลัทธินีโอ-อิมเพรชชั่นนิสม์ ไว้ว่า

> คตินิยมทางศิลปะของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ได้สร้างแนวความคิดใหม่ ๆ ให้แก่วงการจิตรกรรมอย่างมาก โดยเฉพาะเรื่องของสีตามหลักทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ แต่ทว่าวิธีการมองในธรรมชาติตามสายตาของจิตรกรกลุ่มนี้นั้น จิตรกรอีกหลายคนยังมีความเห็นว่า เป็นการแสดงออกเพียงแต่นำความรู้สึกประทับใจในแสงสี ซึ่งยังไม่สมบูรณ์ตามสภาพอันแท้จริงของธรรมชาติ และยังมีสิ่งที่เป็นจริงอีกมากซึ่งพวกอิมเพรสชั่นนิสม์ไม่ได้ให้ความสนใจเท่าที่ควร เช่น ในเรื่อง

ของรูปทรง ปัญหาระยะสามมิติ (คือ ความใกล้ไกลและความลึกตื้น) และเรื่องความสัมพันธ์ในระหว่างช่องว่างของรูป ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นปัญหาสำคัญทางจิตรกรรม ดังนั้น จึงได้มีจิตรกรบางคนในยุคนั้นปลีกตัวออกจากแนวทางพวกอิมเพรสชั่นนิสม์ (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523:41)

หลักทั่วไปของลัทธินีโอ-อิมเพรสชั่นนิสม์ คือ การแสวงหาผลลัพธ์ใหม่ ๆ โดยใช้ทฤษฎีวิทยาศาสตร์ ทฤษฎีสีแสงอาทิตย์ ทฤษฎีของอ็อกเดน รูด ที่พิสูจน์ให้เห็นการผสมสีในดวงตาว่าจะเกิดผลให้ความสว่างสดใสยิ่งกว่าการผสมสีบนจานสี รวมทั้งการใช้เทคนิคการแต้มสีเป็นจุดลงบนผืนผ้าใบ จิตรกรคนสำคัญของลัทธินี้ ได้แก่ จอร์จ ปีแอร์ เซอราต์ (Georges Pierre Seurat, ค.ศ. 1850-1891)

เวลาผ่านไปจนกระทั่งถึงปี ค.ศ. 1880 ถึง ค.ศ. 1905 มีจิตรกรกลุ่มหนึ่งที่มีปฏิกริยาต่อลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ และรวมกลุ่มกันเป็นกลุ่มโพสต์ภายใต้ลัทธิโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) ซึ่ง ประกอบด้วยศิลปิน 4 ท่าน คือ พอล เซซานน์ (Paul Cezanne) แวงซอง ฟาน โกะ (Vincent Van Gogh,ค.ศ. 1853-1890) พอล โกแก็ง (Paul Gauguin, ค.ศ. 1848-1903) และ ทูลูส โลเทร็ค (Toulouse-Lautrec,ค.ศ. 1864-1901) กลุ่มโพสต์อิมเพรสชันนิสม์นี้ ไม่ยอมรับความเชื่อที่ว่า การวาดจะต้องมีรายละเอียดหรือการเลียนแบบ แต่ต้องมีการสร้างรูปทรงขึ้นใหม่ โดยที่รูปทรงใหม่นั้นจะต้องมีความสัมพันธ์ต่อชีวิตจริงของมันเอง ทั้งนี้ การสร้างผลงานตามลัทธินี้ จะมีการตัดทอนรูปทรงให้ง่ายขึ้น และเพิ่มลักษณะของพื้นผิวและส่วนประกอบอื่น ๆ และที่สำคัญที่สุด คือ ต้องมีการแสดงออกที่เกี่ยวกับอารมณ์เฉพาะตนด้วย

จากการที่ศิลปินลัทธิโพสต์-อิมเพรสชันนิสทั้ง 4 ท่าน ได้บุกเบิกแนวคิดวิธีการทำงานจนเกิดลัทธิดังกล่าวข้างต้นแล้ว การบุกเบิกของทั้ง 4 ท่านยังทำให้วงการจิตรกรรมมีความเคลื่อนไหวและเริ่มคิดแนวทางการทำงานใหม่ ๆ อีกมากมายจนทำให้เกิดศิลปะลัทธิต่าง ๆ เช่น "ลัทธิสังเคราะห์" (Syntheism) ซึ่งมีจุดกำเนิดมาจากพอล โกแก็ง โดยมีแนวคิดและอารมณ์ในการสร้างงานอยู่ที่การปฏิเสธอย่างสิ้นเชิงต่อการวาดภาพเหมือนธรรมชาติและไม่ใช้หลักทัศนียวิทยา และต่อมาได้เกิดลัทธิทางศิลปะขึ้นใหม่อีกหนึ่งลัทธิ ได้แก่ "ลัทธิสัญลักษณ์นิยม" (Symbolism) ซึ่งยึดถือเอาจินตนาการของความฝัน อารมณ์สะเทือนใจ และเรื่องราวอันลี้ลับต่าง ๆ เป็นจุดสำคัญในการเริ่มต้นทำงาน ศิลปะลัทธิสัญลักษณ์นิยมมีความผูกพันกับกลุ่มลัทธิสังเคราะห์นิยมทั้งสองลัทธิต่างเริ่มขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1885-ค.ศ.1886 ทั้งนี้จิตรกรสำคัญของลัทธิสัญลักษณ์นิยม เช่น โอดีลง เรอดอง (Odilon Redon, ค.ศ. 1840-1916) กุสตาฟ โมโร (Gustave Moreau, ค.ศ. 1826-1898) เป็นต้น หลักสำคัญของสัญลักษณ์นิยมคือ ไม่นิยมลอกเลียนแบบธรรมชาติ แต่ต้องการแสดงความจริงภายในใจ

หลังจากนั้น การสร้างงานจิตรกรรมก็ได้มีความเคลื่อนไหวอันเป็นการก้าวเข้าสู่ยุคของ "จิตรกรรมสมัยใหม่" และเกิดลัทธิต่างๆ ซึ่งลัทธิที่เด่นๆ คือ ลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) ลัทธิเอ็กซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) ลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) ลัทธิฟิวเจอริสม์ (Futurism) ลัทธินามธรรม (Abstract Art) ลัทธิดาดาอิสม์ (Dadaism) และ ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism)

สาระสำคัญของแต่ละลัทธิ มีดังนี้

ลัทธิโฟวิสม์ (Fauvist) คำว่า "โฟวิสม์" เป็นภาษาฝรั่งเศส แปลว่า"สัตว์ป่า" กลุ่มลัทธิโฟวิสม์นี้ ได้สร้างงานจิตรกรรมในแนวทางใหม่ ที่มีรูปทรงอิสระ ใช้สีสดใสตัดกันอย่างรุนแรง เน้นการสร้างงานตามสัญชาตญาณแห่งการแสดงออกอย่างเต็มที่ งานจะปรากฏความสนุกสนานในลีลาของรอยแปรงและจังหวะของสิ่งต่าง ๆ มีอารมณ์จินตนาการแปลกออกไปจากการวาดภาพของพวกอิมเพรสชันนิสม์ซึ่งเน้นแต่เรื่องสี แสง และบรรยากาศ พวกโฟวิสต์จะนำลีลาของเส้นมาใช้ใหม่ เช่น ตัดเส้นรอบนอกของสิ่งต่าง ๆ เพื่อเน้นให้

เด่นชัด จิตรกรสำคัญของลัทธินี้ เช่น อังรี มาตีสส์ (Henri Matisse, ค.ศ. 1869-1954) อัลแบร์ต มาร์เกต์ (Albert Marquet, ค.ศ. 1875-1947) เป็นต้น

ลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) หลังจากเกิดลัทธิโฟวิสม์ไม่นาน ใน ค.ศ. 1907-1908 ก็เกิดลัทธิทางศิลปะอีกแบบหนึ่งขึ้น ชื่อว่า "คิวบิสม์" โดยมีหลักสำคัญทางสุนทรียศาสตร์อยู่ที่กฎของการควบคุมความรู้สึก ซึ่งเป็นปฏิปักษ์ต่อกฎเกณฑ์ทางสุนทรียศาสตร์เก่า ๆ ที่เน้นความรู้สึกมีอำนาจอันยิ่งใหญ่เหนือสิ่งอื่นใด นอกจากนี้ ลัทธิคิวบิสม์ ยังได้รับอิทธิพลในการสร้างงานจากพอล เซซานน์ โดยมีการสร้างงานที่คำนึงถึงโครงสร้างของสรรพสิ่ง ส่วนอารมณ์การแสดงออกนั้นต้องมีการกลั่นกรองแทนการปล่อยให้หลั่งไหลโดยปราศจากการควบคุมดังเช่นศิลปะลัทธิอื่น ๆ ลัทธินี้มีความเชื่อว่า สัจธรรมของสรรพสิ่งนั้น คือ โครงสร้างปริมาตร รูปทรง ไม่ใช่การสลัดสีสวย ๆ ให้เปรอะเปื้อนลงในภาพ และสิ่งที่ต้องพิจารณาอันดับแรกก่อนลงมือสร้างงาน คือ รูปทรงพื้นแบนราบง่าย ๆ ที่สร้างด้วยเส้นเรขาคณิต ส่วนการเกิดมิติที่สามหรือความลึกนั้น จะสร้างขึ้นจากการเล่นเหลี่ยมหักมุมเหมือนเพชร และใช้เงาแสดงถึงความสงบในภาพ จิตรกรสำคัญในลัทธินี้ เช่น จอร์จ บาร์ค (Georges Braque, ค.ศ. 1882-1963) ปาโบล ปิคาสโซ (Pablo Picassco, ค.ศ. 1881-1973) เป็นต้น

ลัทธิฟิวเจอริสม์ (Futurism) เป็นลัทธิที่พัฒนาขึ้นในประเทศอิตาลีโดยศิลปินชาวอิตาเลียน ซึ่งมีความเคลื่อนไหวไล่เลี่ยกับลัทธิคิวบิสม์ ความคิดของลัทธินี้ไม่เกี่ยวกับเรื่องของสตรีเพศ ไม่สนใจภาพเปลือย ความงามอยู่ที่ความเร็ว วิทยาศาสตร์ เทคนิควิชาการต่าง ๆ พวกศิลปินลัทธิฟิวเจอริสม์นี้ ไม่เห็นด้วยกับความคิดเพ้อฝันหรือการหยุดนิ่งอยู่กับที่ แต่จะมีแรงบันดาลใจเกี่ยวกับความงามจากเครื่องไฟฟ้า รถยนต์ หรือเครื่องบิน นอกจากนี้ ยังยึดหลัก 2 ประการ คือ ความเคลื่อนไหวของร่างกายในอวกาศ และความเคลื่อนไหวของวิญญานในร่างกาย จิตรกรที่สำคัญ เช่น อุมแบร์โต บ็อคโซนี (Umberto Boccioni, ค.ศ. 1882-1916) คาร์โล คาร์รา (Carlo Carra, ค.ศ. 1881-1966) เป็นต้น

ลัทธิเอ็กซ์เพรสซันนิสม์ (Expressionism) มาจากภาษาลาตินว่า Ex= ออกมา, pressare = กด,คั้น ผลงานของศิลปินกลุ่มนี้มีแรงดลใจมาจากหลายแหล่งด้วยกัน เช่น เรื่องสีมาจากพวกโฟวิสม์ เรื่องปริมาตรและการใช้เส้นแบบเรขาคณิตมาจากพวกคิวบิสม์และฟิวเจอริสต์ ผสมเข้ากับความรู้สึกและอารมณ์การแสดงออกรุนแรง มีความสนุกสนานในสีมากกว่าต้องการแสดงความน่าขยะแขยง นอกจากนี้ ลัทธินี้ได้พัฒนาจากฟาน โกะ ในเรื่องจังหวะลีลาของเส้นและสี ประยุกต์เข้ากับหลักจิตวิทยาของซิกมันด์ ฟรอยด์ จิตรกรที่สำคัญ เช่น วาสสิลี่ แคนดินสกี (Wassily Kandinsky,ค.ศ. 1866-1944) ฟรัซซ์ มาร์ค (Franz Marc, ค.ศ. 1880-1916)

ลัทธินามธรรม (Abstract Art) หรือ ศิลปนามธรรม เป็นคำเรียกชื่อศิลปกรรมลัทธิหนึ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งนิยมกันอย่างกว้างขวางในงานจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มีรูปแบบที่เป็นปฏิปักษ์ต่อข้อคิดตามแบบประเพณีนิยมโดยเฉพาะการลอกเลียนธรรมชาติ ลัทธินามธรรม มีหลักในการแสดงออก 2 ประการคือ ตัดทอนสิ่งต่าง ๆ ซึ่งปรากฏอยู่ตามธรรมชาติให้มีรูปทรงที่ง่ายให้เหลือแต่แก่นแท้ และสร้างรูปทรงที่ไม่ต้องการเสนอเรื่องราวใด ๆ เป็นพื้นฐาน จิตรกรที่เริ่มการทำงานตามแบบฉบับของลัทธินี้คนแรกคือ แคนดินสกี้ (Wassily Kandisky, ค.ศ. 1866-1944)

ลัทธิดาดาอิสม์ (Dadaism) ดาดาเป็นชื่อเรียกความเคลื่อนไหวทางศิลปกรรมของศิลปินยุโรปกลุ่มหนึ่งในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 ศิลปินกลุ่มดาดามีความคิดและปฏิกริยาคัดค้านงานศิลปกรรมเก่า ๆ ในอดีต โดยคิดว่าสิ่งเหล่านั้น ล้วนแต่มีจิตใจคับแคบ ดังนั้นจึงต้องสร้างสรรค์งานแนวใหม่ขึ้นโดยหันเหไปสู่ความเป็นปฏิปักษ์ต่อศิลปะแบบเก่า (Anti-Art) นอกจากนี้ลัทธิดังกล่าวยังเกิดขึ้นจากเงื่อนไขเกี่ยวกับความ

เสื่อมโทรมทางสังคมและศิลปวิทยาที่สืบเนื่องจากสงครามโลกครั้งที่ 1 การแสดงออกของศิลปินกลุ่มนี้ จะแสดงอารมณ์แดกดัน เยาะเย้ย ถากถาง (Irony and Cynicism) และมองโลกในแง่ร้าย นอกจากที่กล่าวมาแล้วกลุ่มดาดายังเน้นการสร้างงานที่ผิดหลักความจริง แต่อย่างไรก็ตาม ลัทธิดาดาอิสม์ได้ให้ข้อคิดหลายประการที่มีคุณประโยชน์ต่อวงการศิลปะ เช่น ข้อคิดที่ว่า ศิลปะไม่ควรยึดติดกับหลักตรรกวิทยา หากต้องการปลดปล่อยจิตไร้สำนึก ก็ต้องแสดงพฤติกรรมอย่างอิสระให้เต็มที่ แม้ว่าจิตสำนึกนั้นจะมีแนวโน้มที่จะแสดงออกอย่างพิลึกพิสดารก็ตาม จิตรกรที่สำคัญของลัทธินี้ เช่น มาร์เซล ดูชอมพ์ (Marcel Duchamp, ค.ศ. 1887-1968) คอร์ท ชวิทแทร์ส (Kurt Schwitters, ค.ศ. 1887-1948) เป็นต้น

ในบรรดาลัทธิต่างๆเหล่านั้น เซอร์เรียลิสม์ นับเป็นกลุ่มการสร้างงานศิลปะที่น่าสนใจอย่างยิ่งกลุ่มหนึ่งท่ามกลางกระแสความเชื่อในการสร้างงานศิลปะสมัยใหม่

เซอร์เรียลิสม์ เป็นลัทธิทางศิลปะที่มีผู้ให้คำอธิบายไว้หลากหลาย เช่น หมายถึง "ลัทธิเหนือความเป็นจริง" อองเดร เบรอตง (Andre Breton) อธิบายความหมายของคำว่า เซอร์เรียลิสม์ว่า "เป็นการแสดงออกซึ่งภาวะของจิตอันบริสุทธิ์ที่ดำเนินไปโดยอัตโนมัติในลักษณะต่าง ๆ อาจจะแสดงออกด้วยคำพูด ด้วยการเขียนเป็นภาพ เป็นตัวอักษรหรือโดยวิธีการอื่น ๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นหน้าที่โดยตรงของความคิดที่ปราศจากการควบคุมด้วยเหตุผลหรือเกณฑ์ใด ๆ ทั้งสิ้น" (สมพร รอดบุญ. 2537:4 ; อ้างอิงจาก อองเดร เบรอตง. ม.ป.ป.)

เอช ดับบลิว และ ดอรา เจน แจนสัน เรียกศิลปะกลุ่มนี้ว่าเป็น "ภาพจากจินตนาการ" ซึ่งสิ่งสำคัญสิ่งเดียวของศิลปินกลุ่มนี้ที่มีร่วมกันคือ ความเชื่อที่ว่า "การเห็นด้วยตาภายใน" นั้น สำคัญยิ่งกว่าการมองดูโลกภายนอก (ดับบลิว และ แจนสัน. 2533:271)

ที่มาของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลลิสม์นั้นสืบเนื่องมาจากลัทธิดาดาลิสม์ (Dadalism) รวมทั้งเป็นผลจากความตกทุกข์ได้ยากและความหายนะที่เกิดจากสงครามโลกครั้งที่ 1 เมื่อปี ค.ศ. 1914-1918 รวมทั้งอิทธิพลของนักจิตวิทยาที่เด่น ๆ ในสมัยนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ซิกมุนด์ ฟรอยด์ นักจิตวิทยาชาวเวียนนาเชื้อสายยิวที่ค้นพบทฤษฎีจิตวิเคราะห์ อันเป็นทฤษฎีทางจิตวิทยาและวิธีการบำบัดโรคทางจิตเวช อิทธิพลของฟรอยด์ที่มีต่อแนวคิดเซอร์เรียลิสม์นั้นมีมากมายโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเรื่องของการให้ความสำคัญต่อพลังและความเร้นลับของจิตใต้สำนึก ซึ่งอยู่เหนือการควบคุมของเหตุผล รวมทั้งการตีความฝัน และความคิดไร้สำนึกที่เชื่อมโยงกับเรื่องเพศ

นอกจากนี้ นิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2539 : ไม่มีเลขหน้า) ได้กล่าวถึงที่มาของเซอร์เรียลิสม์ ว่า

> เซอร์เรียลิสม์ เป็นลัทธิทางศิลปวรรณกรรมที่แยกตัวออกมาจากลัทธิดาดา ถือกำเนิดอย่างเป็นทางการในกรุงปารีส หลังสงครามโลก ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2467 โดยมีอองเดร เบรอตง กวีชาวฝรั่งเศสเป็นนำกลุ่ม สมาชิกของกลุ่มมีทั้งศิลปินและกวีที่มีชื่อเสียงจากหลายประเทศในยุโรปและสหรัฐอเมริกา ทำให้ลัทธิดังกล่าวนี้เป็นที่สนใจอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงสองทศวรรษแรกและระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 จนกระทั่งมีการประกาศสลายกลุ่มใน พ.ศ 2512 ส่วนอุดมการณ์ของลัทธินี้ คือ ขบถต่อขนบธรรมเนียมประเพณี กฎเกณฑ์ เหตุผล ค่านิยม ศีลธรรม และหลักสุนทรียศาสตร์ที่คนส่วนใหญ่ยอมรับนับถือ เพื่อสร้างสรรค์วิถีชีวิตและผลงานแนวใหม่ด้วยการแสดงออกซึ่ง "ความจริงสูงสุด" อันได้แก่ พลังของจิตที่ถูกเก็บกด และผสานกับโลกภายนอกในทุกรูปแบบอย่างเสรีและฉับพลันโดยปราศจากการควบคุมใด ๆ

สำหรับวิธีการสร้างงานของศิลปินลัทธิเซอร์เรียลลิสม์นั้น กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะว่า

เทคนิคในการสร้างงานจิตรกรรมของกลุ่มมิได้กำหนดรูปแบบโดยเฉพาะ อาจทำแบบฟอร์ตเดจ (Frottage = หมายถึง การลอกรูปโดยวิธีใช้กระดาษวางบนวัตถุที่ต้องการ เช่น ไม้ที่มีลวดลายหรือเศษกระสอบ ฯลฯ แล้วใช้สีหรือดินสอลูบไล้ ฝนบนกระดาษให้ลวดลายของวัตถุที่ต้องการปรากฏ) เป็นเทคนิคที่ มักซ์ แอนส์ จิตรกรชาวเยอรมันของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ชอบใช้มาก จิตรกรบางคนอาจทำโดยใช้สไตล์ของพวกนามธรรม (Non-Figurative) ดังเช่น มิโรหรือ อาร์พ หรือบางคนอาจวาดตามแบบอย่างเหมือนจริง (Realistic) ดังเช่น ดาลี (Dali) หรือ มากริสต์ (Magristte) (กำจร สุนพงษ์ศรี . 2523:258)

ขณะที่ เอช ดับบลิว และ ดอรา เจน แจนสัน (2533 : 271) ได้แสดงความคิดเห็นว่า ศิลปินเซอร์เรียลิสม์ จะใช้วิธีที่จิตใต้สำนึกสามารถเล่าความคิดฝันด้วยภาพให้ผู้ชมผลงานมีความรู้สึกต่อภาพที่เห็น แล้วเกิดความรู้สึกอื่นๆ ตามมา เช่น รู้สึกตื่นเต้น ประทับใจ สงบนิ่ง น่าพิศวง หรือน่าหวาดกลัว เป็นต้น

ในส่วนของหลักสุนทรียภาพของลัทธิเซอเรียลลิสม์ จะเหมือนกับลัทธิดาดาลิสม์และฟิวเจอริสม์ คือมีรูปแบบการแสดงออกในเรื่องของชีวิตโดยมีการพัฒนาด้านเทคนิคและกรรมวิธีต่าง ๆ เพื่อเป็นเครื่องมือในการนำเสนอภาพที่สั่งสมอยู่ในจิตใต้สำนึกที่เต็มไปด้วยความยุ่งเหยิง พร่ามัว น่าอัศจรรย์ ปราศจากเหตุผล และบางครั้งดูเป็นสิ่งลึกลับ โดยสิ่งเหล่านี้ศิลปินลัทธิเซอร์เรียลิสม์มีความเชื่อว่า เป็นสิ่งที่มีคุณค่าในการแสดงออกของศิลปกรรม และสำหรับขบวนการสร้างสรรค์งานตามความเชื่อข้างต้น ได้รับการบุกเบิกโดยพวกกวี และมี อองเดร เบรอตง เป็นผู้นำกลุ่ม

จิตรกรสำคัญของลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ ได้แก่

1. ซัลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali)
2. เรอเน มากริตต์ (Rene Magritte)
3. มักซ์ แอร์นสท์ (Max Ernst)
4. จอร์จีโอ เดอ คิริโก (Giorgio de Chirico)
5. ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso)
6. มาร์ค ชากาล (Marc Chagell)
7. ฮานส์ อาร์พ (Hans Arp)
8. อีฟส์ ตองกี (Yves Tanguy)
9. เฮนรี่ มัวร์ (Henry Moore)
10. วิคเตอร์ เบราเนอร์ (Victor Brauner)
11. อัลเบอโต จัคโคเมตตี (Alberto Giacometti)
12. อองเดร มัสซง (Andre Masson)
13. เจมส์ กลีสัน (James Gleeson)
14. ปอล เดลโวซ์ (Paul Delvaux)
15. ฮวน มิโร (Joan Miro)

ในบรรดาจิตรกรกลุ่มผู้สร้างงานแนวเซอร์เรียลิสม์เหล่านี้ ฮวน มิโร นับเป็นจิตรกรที่น่าสนใจอย่างยิ่ง เพราะจิตรกรท่านนี้ ใช้วิธีการระบายสีที่หลากหลาย มีการใช้สีสันที่สดใส ใช้รูปทรงอิสระในการสร้างผลงานที่น่าสนใจ และเป็นจิตรกรเซอร์เรียลิสม์ที่ไม่จำกัดตนเองให้อยู่ภายใต้กรอบการสร้างงานศิลปะของลัทธิใดๆ

ฮวน มิโร เกิดเมื่อวันที่ 20 เมษายน ค.ศ. 1893 ที่เขตคาตาลาน (Catalan) เมืองบาร์เซโลนา ประเทศสเปน มิโรมีลักษณะการสร้างงานจิตรกรรมที่โดดเด่นอย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลาที่มีชีวิตอยู่โดยมีที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานจิตรกรรมส่วนใหญ่ ได้แก่ ความประทับใจในสถานที่เกิดซึ่งได้แก่เขตคาตาลาน จะสังเกตได้จากผลงานเกือบทั้งหมดของมิโร จะมีเนื้อหาของภาพที่สื่อถึงความเป็นอยู่ในหลาย ๆ ด้านภายในคาตาลาน เช่น เนื้อหาของภาพที่ประกอบด้วย ชาวนา ความงดงามของธรรมชาติแบบชนบท บุคลิกของผู้หญิงในชนบท หรือแม้แต่การเขียนคำบางคำที่เกี่ยวข้องกับคาตาลาน เช่น "Sadine" ซึ่งมีความหมายได้ 2 อย่าง กล่าวคือ อาจหมายถึง ปลาซาร์ดินที่เป็นสินค้าส่งออกสำคัญของคาตาลาน หรือ อาจหมายถึง การเต้นรำพื้นเมืองของคนในคาตาลาน

ลูซัน (Francisco Luzon) ได้กล่าวถึง มิโร สรุปได้ว่า มิโรเป็นศิลปินที่มีความมุ่งมั่นในการสร้างผลงานศิลปะที่มีวิญญาณของศิลปะสมัยใหม่ นอกจากนี้ ยังเป็นจิตรกรที่มีความสามารถทางศิลปะมากที่สุดคนหนึ่งที่อยู่ในกลุ่มลัทธิเซอร์เรียลิสม์ การสร้างผลงานของมิโร ถือว่าเป็นงานศิลปะอย่างแท้จริง กล่าวคือ ผลงานของมิโร เปรียบเหมือนการสร้างโลกแห่งความสมบูรณ์ในงานศิลปะที่ผสมผสานด้วยอารมณ์ขัน ความเป็นอิสระ ความรุนแรง ความเป็นบทกวี และความเป็นศิลปะพื้นเมือง ที่ผสมผสานกันอย่างมีเอกภาพ (Luzon. 1993 : บทนำ)

วิธีการสร้างงานจิตรกรรมของมิโร มีการทดลองสร้างงานที่หลากหลาย กล่าวคือ ทดลองใช้วิธีการสร้างงานแบบลัทธิคิวบิสม์ ลัทธิโฟวิสม์ ลัทธิศิลปะนามธรรม จนกระทั่งมิโรค้นพบวิธีการทำงานที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนเองที่เน้นการสร้างรูปทรงอิสระ มีการใช้สีในแบบที่หลากหลาย เช่น ใช้สีตัดกันหรือกลมกลืนกัน รวมทั้งมีการใช้วิธีการทำงานแบบศิลปะตะวันออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะการเขียนอักษรจีน การจัดองค์ประกอบ การใช้สี และเนื้อหาของภาพจากศิลปะจีนและญี่ปุ่น ทั้งนี้ มิโรได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมอย่างมีเอกลักษณ์และได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางตลอดชีวิตที่เป็นศิลปินแนวเซอร์เรียลิสม์

ในประเทศไทยผู้สนใจศึกษาและพัฒนางานตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในบริบทของสังคมไทยอย่างจริงจังนั้นยังมีไม่มากนัก อีกทั้ง ฮวน มิโร ก็นับเป็นศิลปินที่น่าสนใจอย่างยิ่ง ผลงานของเขามีลักษณะโดดเด่น ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรง และวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร และนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมตามแนวเซอร์เรียลิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัย

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ของ ฮวน มิโร ในประเด็น
   - 1.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ
   - 1.2 กระบวนการสร้างสรรค์
     - 1.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ
     - 1.2.2 การสร้างรูปทรง
     - 1.2.3 วิธีการระบายสี

2. เพื่อนำข้อมูลเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง และวิธีการระบายสี ที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีอะครีลิคตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงลักษณะของงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ของ ฮวน มิโร ในประเด็นที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ และกระบวนการสร้างสรรค์เกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง และวิธีการระบายสี

2. สามารถนำผลการศึกษาเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง และวิธีการระบายสี มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมโดยอาศัยบริบททางสังคมที่แตกต่างออกไปได้

3. จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวิชาจิตรกรรม และประวัติศาสตร์ศิลป์ในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้ จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ของศิลปินที่ชื่อ ฮวน มิโร (Joan Miro) โดยจะศึกษาผลงานสีน้ำมันจำนวนทั้งสิ้น 20 ภาพ ดังนี้

ผลงานที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิ Cubism

1.1 ผลงานชื่อ Catalan Landscape : the Hunter. Oil on Canvas.64.8 X 100.3 cm. 1923

1.2 ผลงานชื่อ The Tilled Field. Oil on canvas. 60 X 94 cm. 1924

1.3 ผลงานชื่อ Head of a Catalan Peasant III. Oil on canvas. 91 X 73 cm. 1925

ผลงานลักษณะ Biomorphic Form

1.4 ผลงานชื่อ Landscape. Oil on canvas. 47 x 45 cm. 1925

1.5 ผลงานชื่อ Dutch Interior I. Oil on canvas. 92 X 73 cm. 1928

1.6 ผลงานชื่อ Portrait IV. Oil on canvas. 130 x 97 cm. 1938

1.7 ผลงานชื่อ Woman's Head. Oil on canvas. 55 x 46 cm. 1938

1.8 ผลงานชื่อ Women and Birds at Sunrise. Oil on canvas. 54 x 65 cm. 1946

1.9 ผลงานชื่อ The Vowel Song. Oil on canvas. 350 x 144 cm. 1967.

ผลงานที่ได้รับอิทธิพลจากการสร้างงานแบบ Chinese Calligraphy

1.10 ผลงานชื่อ The Red Sun Gnaws at the Spider. Oil on canvas. 76x96cm.1948.

1.11 ผลงานชื่อ The Red Sun. Oil on canvas. 91 x 71 cm. 1948

1.12 ผลงานชื่อ Woman in front of the Sun. Oil on canvas. 65 x 50 cm. 1950.

1.13 ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 74 x 188 cm. 1952.

1.14 ผลงานชื่อ Lovers in the Night. Oil on canvas. 22.5 x 33 cm. 1966.

1.15 ผลงานชื่อ Woman and Bird. Oil on canvas. 50 x 72 cm. 1966.

1.16 ผลงานชื่อ The Gold of the Azure. Oil on canvas. 205 x 173.5 cm. 1967.

1.17 ผลงานชื่อ Bird's Flight in Moonlight. Oil on canvas. 130 x 260 cm. 1967.

1.18 ผลงานชื่อ Birds at the Break of Day. Oil on canvas. 220 x 261 cm. 1970.

1.19 ผลงานชื่อ Bird, Insect, Constellation. Oil on canvas. 130x97 cm. 1974

1.20 ผลงานชื่อ Woman. Oil on canvas. 100 x 81 cm. 1976.

2. งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมในแนวลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ของ ฮวน มิโร ในประเด็น ต่อไปนี้

2.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

2.2 กระบวนการสร้างสรรค์

2.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

2.2.2 การสร้างรูปทรง

2.2.3 วิธีการระบายสี

3. ผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง และวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ของ ฮวน มิโร จะนำมาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีอะครีลิคตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาผลงานจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ของฮวน มิโร ผู้วิจัยศึกษาจากภาพถ่ายในหนังสือศิลปะต่างประเทศซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) แต่เชื่อว่าข้อมูลภาพดังกล่าวน่าจะมีความใกล้เคียงกับชิ้นงานจริงมากที่สุด

นิยามศัพท์เฉพาะ

เซอร์เรียลิสม์ หมายถึง ลัทธิเหนือจริงที่มุ่งแสดงออกถึงความรู้สึกภายใน รวมทั้งจินตนาการ และความฝันของมนุษย์ ซึ่งมีจุดประสงค์ของการแสดงออกคือ ต้องการต่อต้านความหายนะที่เกิดจากสงคราม ต้องการต่อต้านศาสนาและจริยธรรม และต้องการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับเพศ ทั้งนี้ กระบวนการสร้างสรรค์ของลัทธินี้จะมีความหลากหลายไม่มีขอบเขตจำกัด

ที่มาของแนวความคิด หมายถึง พื้นฐานทางความคิด และความเชื่อของศิลปิน อันส่งผลกระตุ้นให้ศิลปินเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

เนื้อหาของภาพ หมายถึง เรื่องราวที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดในผลงานจิตรกรรม

กระบวนการสร้างสรรค์ หมายถึง การนำวิธีการต่างๆ ได้แก่ การจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง การใช้สี การระบายสีด้วยวิธีการต่างๆ มาใช้ประกอบกันอย่างประสานสอดคล้องเพื่อให้ได้ผลงานจิตรกรรมที่ตรงตามความต้องการของศิลปิน

การจัดโครงสร้างของภาพ หมายถึง วิธีการจัดวางภาพ หรือองค์ประกอบของภาพให้มีความเชื่อมโยงประสานกันตามที่ศิลปินต้องการ

การสร้างรูปทรง หมายถึง การนำ เส้น น้ำหนักอ่อนแก่ ที่ว่าง สี และลักษณะพื้นผิว มาประสานกันอย่างมีเอกภาพ เพื่อทำให้เกิดรูปทรงที่สร้างความพอใจแก่ศิลปินผู้สร้างงาน หรือผู้ชมผลงาน รวมทั้งเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนอารมณ์ ความรู้สึก หรือความคิดของผู้สร้างงาน

การใช้สี หมายถึง การนำหรือการเลือกใช้สีต่างๆ มาประกอบกันในงานจิตรกรรม ซึ่งการใช้สีนั้นจะขึ้นอยู่กับความต้องการของศิลปินที่ต้องการสื่อความหมายหรืออารมณ์ไปในทิศทางที่ตนต้องการ

วิธีการระบายสี หมายถึง ลักษณะการแต้ม ทา หรือป้ายสีที่ใช้ในการสร้างผลงานจิตรกรรม โดยศิลปินจะเลือกวิธีการระบายสีให้เหมาะสมกับผลงานจิตรกรรมของตน

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาข้อมูลภาพจากหนังสือศิลปะซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) แล้วสุ่มตัวอย่างภาพจำนวน 60 ภาพ จากนั้นให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 8 ท่าน พิจารณาคัดเลือกภาพที่เหมาะสมเพื่อใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาจำนวน 20 ภาพ

2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาใช้วิเคราะห์จากเอกสาร ซึ่งค้นคว้าได้จาก
   2.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
   2.2 ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร

3. ศึกษาข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร และความคิดเห็นในเรื่องการสร้างงานจิตรกรรมที่เกี่ยวข้อง

4. ศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมที่เป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 20 ภาพ ในประเด็น
   4.1 ที่มาของแนวความคิด และ เนื้อหาของภาพ
   4.2 กระบวนการสร้างสรรค์ ในประเด็น
      4.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ
         4.2.1.1 ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม
         4.2.1.2 ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ
         4.2.1.3 การสร้างดุลยภาพ
      4.2.2 การสร้างรูปทรง
         4.2.2.1 การเลือกใช้รูปทรง
            1) รูปทรงเรขาคณิต
            2) รูปทรงอินทรียรูป
            3) รูปทรงอิสระ

4) รูปทรงบริสุทธิ์

4.2.2.2 การใช้สี

1) การใช้สีตัดกัน

2) การใช้สีกลมกลืนกัน

4.2.3 วิธีการระบายสี

4.2.3.1 การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ

4.2.3.2 การระบายสีเรียบกลมกลืน

4.2.3.3 การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน

4.2.3.4 การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน

4.2.3.5 การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ

4.2.3.6 การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน

4.2.3.7 การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี

4.2.3.8 การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม

4.2.3.9 การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง

4.2.3.10 การระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง

4.2.3.11 การระบายสีหนาซับซ้อน

4.2.3.12 การระบายสีผสมการกดและพิมพ์

4.2.3.13 การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี

4.2.3.14 การระบายสีเป็นจุด

4.2.3.15 การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น

4.2.3.16 การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน

4.2.3.17 การระบายสีเปียกบนเปียก

5. นำผลของการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง และวิธีการระบายสี มาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีอะครีลิคตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัย

6. สรุปเรียบเรียงรายงานผลการศึกษาวิเคราะห์และการพัฒนางานจิตรกรรมสีอะครีลิคตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัย

สมมุติฐานในการวิจัย

1. การสร้างงานจิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ของ ฮวน มิโร

1.1 มีที่มาของแนวความคิดส่วนใหญ่จากสภาพแวดล้อมที่พบเห็นในบ้านเกิด และสิ่งที่พบเห็นจากการไปเยือนประเทศต่าง ๆ ส่วนเนื้อหาของภาพนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องราวที่บรรยายและแสดงออกถึงสิ่งที่พบเห็นทั้งหมดในประเทศบ้านเกิด และประเทศต่าง ๆ ที่ได้ไปเยือน

1.2 กระบวนการสร้างสรรค์

1.2.1 ใช้การจัดโครงสร้างของภาพที่เน้นการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยมมากที่สุดและในลักษณะฟันปลาน้อยที่สุด ในส่วนการสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพนั้น จะเน้นการเคลื่อนไหววนรอบตัวเองแล้วเชื่อมโยงต่อเนื่องกันมากที่สุดและเคลื่อนไหวแบบฟันปลาน้อยที่

สุด รวมทั้งการจัดดุลยภาพจะเน้นการสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตรมากที่สุดและดุลยภาพแบบสมมาตรน้อยที่สุด

1.2.2 ใช้การสร้างรูปทรงที่เป็นรูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) มากที่สุด และรูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) น้อยที่สุด รวมทั้งใช้สีตัดกันมากกว่าสีกลมกลืนกัน

1.2.3 วิธีการระบายสีที่มิโรใช้มากที่สุดตามลำดับนั้น ได้แก่ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ และการระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม ส่วนวิธีในการระบายสีที่ใช้น้อยที่สุด ได้แก่ การระบายสีเรียบกลมกลืน และการระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน

2. ผู้วิจัยจะสร้างผลงานซึ่งมีที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพตามบริบทของสังคมไทย ส่วนกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนั้น ผู้วิจัยสามารถนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของผู้วิจัย ที่สามารถสื่อความรู้สึกประทับใจและความสุขที่เกิดจากสภาพแวดล้อมได้อย่างชัดเจน

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารข้อมูลที่สำคัญมากต่อการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ตามลำดับหัวข้อต่อไปนี้

1. เอกสารข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ
   1.1 ที่มาของแนวความคิด
   1.2 เนื้อหาของภาพ
   1.3 กระบวนการสร้างสรรค์
2. เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์
   2.1 ความหมายและความเป็นมาของศิลปะเซอเรียลิสม์
   2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ในศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์
   2.3 ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในประเทศไทย
3. เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับ ฮวน มิโร และผลงานในระหว่างปี ค.ศ. 1893 - 1983

1. เอกสารข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ

1.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิด หมายถึง พื้นฐานทางความคิดและความเชื่อของศิลปินอันส่งผลกระตุ้นให้ศิลปินเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม

สุรชาติ ทินานนท์ ได้กล่าวถึงที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะเชิงมนุษยวิทยา โดยกล่าวถึง การสร้างงานศิลปะอบอริจินของคนพื้นเมืองในออสเตรเลีย (Aborigines) ดังนี้

ชาวอบอริจิน ดำรงชีวิตอยู่ด้วยการล่าสัตว์และการหาของป่าสำหรับกินและใช้ในชีวิตประจำวัน ชาวอบอริจินมีความผูกพันอันบริสุทธิ์กับผืนแผ่นดิน โดยจะดำรงชีวิตและทำทุกอย่างเพื่อความอยู่รอดแต่ไม่มีความคิดที่จะเอาชนะธรรมชาติ ควบคุมธรรมชาติ หรือสะสมสิ่งของจากธรรมชาติเกินความจำเป็น ในส่วนของงานศิลปะนั้น ได้แก่ สิ่งของเครื่องใช้ อาวุธ ผลงานที่ปรากฏอยู่ส่วนต่าง ๆ ในธรรมชาติ เช่น งานศิลปะบนผนังถ้ำ บนก้อนหิน บนต้นไม้ และงานศิลปะที่ถือว่าเป็นงานพื้นฐานซึ่งได้แก่ การตกแต่งร่างกายด้วยการเขียนสีบนตัว รวมทั้งการสร้างงานศิลปะเพื่อใช้ในพิธีศพ ซึ่งถือเป็นพิธีสำคัญของชาวอบอริจิน เช่น การเขียนลายตกแต่งบนโลงศพที่ทำจากเปลือกไม้

นอกจากนี้ ชาวอบอริจินยังเป็นคนพื้นเมืองที่ยึดติดกับความฝัน ซึ่งเชื่อว่า ความฝันไม่มีอดีต ปัจจุบัน และอนาคต รวมทั้งความเชื่อที่ว่า การร้องรำทำเพลง และการเขียนภาพปลุกวิญญาณของบรรพบุรุษนั้น จะทำให้ตนเองได้รับการคุ้มครองให้มีความสุขกายสบายใจ

จากสภาพแวดล้อม วิถีการดำรงชีวิต และความเชื่อทั้งหมดข้างต้น จึงเป็นที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานศิลปะทั้งทางด้านทัศนศิลป์และการร้องรำทำเพลง ทั้งนี้ แนวทางหรือวิธีการสร้างงานศิลปะนั้นเป็นความพยายามหรือตั้งใจที่จะทำรูปร่าง (Figure) ให้แตกต่างไปจากความเป็นจริงด้วยการเขียนเฉพาะสิ่งที่รู้จักในจินตนาการมากกว่าการเขียนจากสิ่งที่มองเห็นด้วยตา

ต่อมาในต้นศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาที่การคมนาคมทางเรือระหว่างดินแดนใหม่ต่าง ๆ มีความเชื่อมโยงมากขึ้น นอกจากนี้ ยังเป็นช่วงเวลาแห่งการแสวงหาแนวทางใหม่ ๆ ของศิลปินในยุโรปซึ่งได้รับอิทธิพลจากรูปแบบศิลปะโพ้นทะเลผสมผสานอยู่ด้วย เช่น ศิลปะอาฟริกัน ศิลปะญี่ปุ่น เป็นต้น ในสถานการณ์นี้เอง ชาวยุโรปจึงเดินทางไปในที่ต่าง ๆ เพื่อแสวงหาแนวทาง และบางส่วนก็เดินทางเพื่อเผยแพร่คริสตศาสนา ผลจากการแสวงหาแนวทางและเผยแพร่ศาสนาทำให้ชาวอบอริจิน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวอบอริจินที่มีโอกาสได้เรียนในโรงเรียนคริสเตียน และเข้ารีตเป็นคริสเตียนนั้น เกิดการเปลี่ยนแปลงทางศรัทธาและความเชื่อที่มีต่อศาสนา ทำให้การสร้างผลงานศิลปะเปลี่ยนไป เช่น ไม่สร้างผลงานที่มีที่มาของแนวความคิดที่ได้จากความฝันตามคติความเชื่อเดิม ประกอบกับชาวอบอริจิน เริ่มยอมรับการใช้วัสดุ อุปกรณ์ สำหรับการสร้างงานศิลปะของชาวยุโรป เช่น สีน้ำ สีน้ำมัน ดังนั้น ผลงานศิลปะของชาวอบอริจินในช่วงเวลานี้ จึงมีการผสมผสานเทคนิคโบราณแบบอบอริจินเข้ากับวัสดุสมัยใหม่ โดยผลงานที่เกิดขึ้นส่วนใหญ่จะเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับศาสนาที่สามารถเข้าใจได้ง่าย และเป็นภาพทิวทัศน์ทั่วไป ทั้งนี้ สุรชาติ ทินานนท์ กล่าวว่า การสร้างงานศิลปะดังกล่าวนี้ เปรียบได้กับงานศิลปะยุค Renaissance (สุรชาติ ทินานนท์. 2541 : 56-59)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงพื้นฐานทางความคิด และความเชื่อในการแสดงออกของผู้สร้าง ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่หนึ่ง เชื่อว่า การแสดงออกถึงรูปทรงของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็น**วัตถุแห่งความทุกข์ทรมาน**(Objects of Suffering) ผู้สร้างจะต้องใช้จินตนาการ ความรู้ความตั้งใจ และความสามารถที่จะสร้างภาพลวงขึ้นมาใหม่ เพื่อที่จะให้ผู้พบเห็นหลีกความทุกข์ได้ และภาพพจน์ (Image) ที่สร้างขึ้นใหม่ทำหน้าที่เป็นผู้รับทุกข์ทั้งหลายแทน ผู้สร้างกลุ่มนี้เน้นจิตนาการมาก

กลุ่มที่สอง เชื่อว่า การแสดงออกถึงรูปทรงของจิตรกรรม เป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ซึ่งสร้างจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่า **เป็นวัตถุแห่งความใฝ่รู้** (Objects of Inquiry) ผู้สร้างจะต้องพยายามสื่ออย่างมีเหตุผล โดยการสร้างภาพลวงจากการค้นคว้าทดลองด้วยสื่อวัสดุเทคนิค กระบวนการที่เหมาะสม และภาพพจน์ที่สร้างขึ้นใหม่ เป็นผลของการทดลองที่สนองความอยากรู้อยากเห็น ความใฝ่รู้ที่ไม่สิ้นสุดการ ผู้สร้างกลุ่มนี้เน้นเหตุและผล

กลุ่มที่สาม เชื่อว่า การแสดงออกถึงรูปทรงของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็น**วัตถุแห่งความเบิกบานพอใจ**(Objects of Delight) ผู้สร้างจะมีความพึงพอใจ มีความสุขที่จะระบาย และพยายามสื่อให้รู้สึกในความงามและความกลมกลืน โดยสร้างภาพลวงที่เกิดจากความพึงพอใจ และให้ภาพพจน์ที่สร้างขึ้นใหม่เป็นตัวแทนการแสดงออกของความเบิกบานยินดี ความสุข ความพอใจไร้กังวล ผู้ลร้างกลุ่มนี้เน้นความเบิกบานพอใจในการสร้างงาน

กลุ่มที่สี่ เชื่อว่า การแสดงออกถึงรูปทรงของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ ถือว่าเป็น **วัตถุแห่งความไม่แน่นอน** (Object of Contingency) ผู้สร้างจะต้องคำนึงถึงเวลาและบริเวณว่าง เมื่อสร้างจิตรกรรมจะต้องแสดงออกให้สอดคล้องกับเวลาซึ่งเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ จะต้องสื่อให้ผู้พบเห็นตระหนักว่า ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นไปตามกฎของความไม่แน่นอน และให้ภาพพจน์ที่สร้างขึ้นใหม่เป็นตัวแทนของความไม่แน่นอนเช่นกัน ผู้สร้างกลุ่มนี้เน้นเรื่องเวลาและบริเวณว่างในการสร้างงาน (อารี สุทธิพันธุ์ 2539)

นอกจากนี้ อารี สุทธิพันธุ์ ยังได้กล่าวถึงกลุ่มผู้สร้างงานศิลปะ ไว้ว่า

ผู้สร้างผลงานศิลปะ มีที่มาของแนวความคิดจากคุณสมบัติและบุคลิกภาพของผู้สร้างที่มีความแตกต่างกัน ผู้สร้างบางคนจบการศึกษาศิลปะจากสถาบันตามระบบ บางคนศึกษาด้วยตัวเองนอกระบบ แต่ละคนมีวิธีการแสวงหาที่ต่างกัน แต่ทั้งนี้สามารถจับกลุ่มคุณสมบัติและบุคลิกภาพของผู้สร้างซึ่งเป็นที่มาของแนวความคิดได้ดังนี้

1. กลุ่มที่ชอบความเหมือนจริง (Mimetic) กลุ่มผู้สร้างดังกล่าวนี้ มีเป้าหมายของการถ่ายทอดรูปแบบอยู่ที่ความเหมือนจริง และคิดว่าศิลปะนั้นเป็นการเลียนแบบธรรมชาติ (An imitation of Nature)

2. กลุ่มที่ชอบแก้ปัญหา (Pragmatic) กลุ่มนี้มีเป้าหมายของการถ่ายทอดรูปแบบอยู่ที่การลงมือทำจริง และคิดว่าศิลปะนั้นเป็นเครื่องมือที่ทำให้เกิดผลต่าง ๆ แก่ผู้พบเห็นตามที่ผู้สร้างคาดหวัง

3. กลุ่มที่ชอบแสดงออก (Expressive) ผู้สร้างกลุ่มนี้มีเป้าหมายของการถ่ายทอดรูปแบบอยู่ที่เสรีภาพของการแสดงออกและคิดว่า ศิลปะนั้นเป็นการแสดงออกทางอารมณ์ของผู้สร้าง

4. กลุ่มที่ชอบทำตามใจ (Objective) ผู้สร้างกลุ่มนี้มีเป้าหมายของการถ่ายทอดรูปแบบอยู่ที่วัตถุและคิดว่า ศิลปะนั้นเป็นความพอใจในส่วนรวมที่รับรู้ได้ (อารี สุทธิพันธุ์, 2541 : 42)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้เสนอความเห็นต่อประเด็นที่มาของแนวความคิดทางศิลปะ ความว่า

> ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ศิลปินใช้ความพยายามในการแก้ปัญหา โดยใช้จิตสำนึกทั้งหมด รวมทั้งพลังสติปัญญาของเขา กระบวนการสร้างสรรค์เกี่ยวข้องกับการแก้ปัญหาภายในตัวสื่อ จิตรกรเกี่ยวข้องกับภาพความคิด (Visual Thinking) วิถีทางแก้ปัญหาได้รับการควบคุมโดยความพึงพอใจในรูปแบบและโดยความต้องการอันสมดุลที่จะแสดงออกซึ่งความหมายเฉพาะหน้า ถ้าความพึงพอใจรูปแบบ คือทุกสิ่งทุกอย่างศิลปินจะค้นหาการรวมตัวของปัจจัยต่าง ๆ ในบริเวณว่างให้ดีเยี่ยมอย่างที่สุด แต่ความสัมพันธ์ของรูปแบบในบริเวณว่าง เป็นเพียงมรรคที่นำไปสู่ผล (A Means to an End)ซึ่งก็คือการสร้างความหมาย ผลก็คือการสร้างความหมายให้มองเห็นได้ ความหมายที่ศิลปินปรารถนาจะแสดงออกทุกตัวเลือกของรูปร่าง เส้น สี ได้ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ในอันที่จะนำไปสู่ความหมายที่มองเห็น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535: 65)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดทางศิลปะ ดังนี้

จิตรกรสร้างงานจิตรกรรมจากแรงกระตุ้นของ "สิ่งเร้า" ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับ "การประสานสัมพันธ์" และ "ปฏิกิริยาตอบสนอง" แต่ละส่วนมีสาระสำคัญ คือ

สิ่งเร้า (Stimulus) คือ สิ่งกระตุ้นดลใจให้จิตรกรเกิดปฏิกิริยาตอบสนองจนกระทั่งสร้างงานจิตรกรรมออกมา แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ สิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) ได้แก่ สิ่งแวดล้อมภายนอก (External Environment) ซึ่งอยู่นอกตัวจิตรกรที่อาจเป็น คน สัตว์ วัตถุต่างๆ และสิ่งเร้าภายใน (Internal Stimulus) คือ การกระทำของอวัยวะต่างๆในร่างกายของจิตรกรเองที่กระตุ้นให้แสดงพฤติกรรมออกมา

การประสานสัมพันธ์ (Integration) เป็นกระบวนการทางจิตใจ (Mental Processes) ที่เกิดขึ้นหลังจากได้รับการกระตุ้นจากสิ่งเร้า ทำให้จิตรกรเกิดจิตสำนึก (Conciousness) ซึ่งประกอบด้วย 3 ขั้นตอน ได้แก่

ขั้นรู้ (Cognition or Know) เมื่อจิตรกรได้รับการกระตุ้นจากสิ่งเร้า ก็จะเกิดการรู้จากการสัมผัส (Sensation) โดยอาศัยอวัยวะสัมผัสอย่างใดอย่างหนึ่ง แล้วกระแสสัมผัสจะวิ่งไปยังระบบประสาทส่วนกลางซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่สมอง จากนั้นจึงแปลความหมายออกมาเป็นความรู้ความเข้าใจ

ขั้นความรู้สึก (Affection or Feeling) เป็นผลที่เกิดจากการรู้ที่มีลักษณะไม่ซับซ้อน ซึ่งมักเกิดจากการรับสัมผัสโดยความรู้สึกไม่ใช่การกระทำ แต่เป็นต้นเหตุไปสู่การกระทำ

ขั้นจงใจที่จะกระทำ (Conation or Willing) เป็นผลจากความรู้สึกในสิ่งเร้าผนวกกับแรงจูงใจ (Motivation) ซึ่งผลักดันให้จิตรกรแสดงปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งเร้านั้น แรงจูงใจแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ แรงจูงใจภายใน (Intrinsic Motive) เช่น ความสนใจ ความต้องการของจิตรกร และแรงจูงใจภายนอก (Extrinsic Motive) ที่บางครั้งเรียกว่าแรงกระตุ้น (Incentive) เช่น การให้รางวัล การแข่งขัน เป็นต้น

ปฏิกิริยาตอบสนอง (Response) เมื่อจิตรกรถูกเร้าก็ย่อมแสดงปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งเร้า ด้วยอาการอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่ปฏิกิริยาตอบสนองในบางครั้ง อาจจะปรากฏให้บุคคลภายนอกเห็นได้ชัดหรือไม่ชัดเจนก็ได้ เช่น ปฏิกิริยาตอบสนองที่เกิดขึ้นภายใน (Internal Response) การเกิดเช่นนี้ บุคคลภายนอกไม่สามารถรับรู้ปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นได้ แม้แต่ตัวจิตรกรเองในบางครั้งก็ไม่สามารถแยกแยะปฏิกิริยานี้ได้อย่างชัดเจนเนื่องจากปฏิกิริยาประเภทนี้ ประกอบด้วย สังกัป (Concept) ซึ่งหมายถึงความเข้าใจและความคิดสุดท้ายของจิตรกรที่มีต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ได้รับรู้ การคิด (Thinking) ซึ่งหมายถึงพฤติกรรมทางจิตใจที่มีความแน่วแน่ในการที่จะแก้ปัญหาที่เกิดขึ้น และสุดท้าย จินตนาการ (Imagination) ซึ่งเป็นผลจากสังกัปและการคิดที่สร้างภาพภายในใจของจิตรกรผู้นั้น (ประเสริฐ ศิลรัตนา.2528: 22)

นอกจากนี้ สุชาติ เถาทอง เสนอความคิดเห็นต่อประเด็นที่มาของแนวความคิดว่า การสร้างสรรค์งานจิตรกรรม หรือภาพเขียนระบายสี มีเหตุผลและเงื่อนไขบางประการที่อยู่เบื้องหลัง ดังนี้

ประการแรก มีพื้นฐานมาจากความสวยงามของสิ่งแวดล้อม และธรรมชาติ เป็นเงื่อนไขหนึ่งที่สร้างความรื่นรมย์ ความสุขใจ และความประทับใจให้เกิดขึ้นกับมนุษย์ ความรู้สึกเหล่านี้จะอยู่ในความทรงจำของมนุษย์ในระดับที่ต่างกัน แต่ศิลปินจะมีธรรมชาติของอารมณ์และความรู้สึกภายในที่ต้องถ่ายทอดและแสดงออกเกี่ยวกับการรับรู้ที่มีต่อธรรมชาติให้ปรากฏต่อสายตาของผู้อื่นด้วย โดยผ่านสื่อกลางชนิดต่าง ๆ จึงเกิดเป็นผลงานศิลปะที่มีสาเหตุ 2 ประการ สาเหตุแรก คือ สิ่งเร้าจากวัตถุภายนอก อีกสาเหตุหนึ่ง คือ บุคลิกภาพของศิลปิน" จิตรกรรมจึงเป็นเครื่องมือของศิลปินที่จะถ่ายทอดประสบการณ์ดังกล่าวให้ปรากฏเป็นผลงานทางศิลปะทั้ง รูปธรรม และนามธรรม โดยอาศัยรูปแบบ และวิธีการทางจิตรกรรมทำให้ปรากฏขึ้น

ประการที่สอง มีผลมาจากความปรารถนาของศิลปินที่จะถ่ายทอดโลกภายในที่เขามีความรู้สึกและเข้าใจออกมาให้ปรากฏเพื่อสร้างความซาบซึ้ง ความประทับใจ และความยินดีต่อผู้ชม การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในประการนี้ ส่วนใหญ่จะใช้รูปแบบในการสื่อความหมายทางความคิด การแสดงออก และเทคนิคเป็นสำคัญ โดยแสดงคุณค่าของภาษาทางศิลปะโดยเฉพาะ เช่น สี รูปร่าง รูปทรง ผิว เป็นต้น (สุชาติ เถาทอง. 2532 : 63-64)

จากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่า ที่มาของแนวความคิด หมายถึง พื้นฐานทางความคิดและความเชื่อของศิลปินอันส่งผลกระตุ้นให้ศิลปินเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม ซึ่งแหล่งที่มาของแนวความคิด ได้แก่ สภาพแวดล้อมและวิถีการดำรงชีวิตของผู้สร้างงาน ความเชื่อในการแสดงออกของผู้สร้าง และคุณสมบัติหรือบุคลิกภาพของผู้สร้าง ทั้งนี้ แหล่งกำเนิดดังกล่าวถือเป็นสิ่งเร้าในกระบวนการทางจิตวิทยา และนำไปสู่การสร้างผลงานศิลปะโดยอาศัยความเชื่อมโยงระหว่างสิ่งเร้า การประสานสัมพันธ์ และ ปฏิกิริยาตอบสนอง และสร้างเป็นผลงานจิตรกรรมต่อไป

1.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ หมายถึง เรื่องราวที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดในผลงานศิลปกรรม ทั้งนี้ ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึง**ความหมายของเนื้อหา** ไว้ว่า

เนื้อหา คือ ความหมายของงานศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ(Artistic Form) ซึ่งมีคุณลักษณะเป็นนามธรรม แบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือเนื้อหาภายใน หรือเนื้อหาทางรูปทรง กับเนื้อหาภายนอก หรือเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์ เนื้อหาภายในเป็นเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุในรูปทรง เป็นเนื้อหาของรูปทรงโดยตรง เนื้อหาประเภทนี้จะให้อารมณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดูเป็นอารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ ที่ไม่มีอารมณ์อื่น ๆ ในประสบการณ์ของมนุษย์มาเกี่ยวข้องด้วย และเป็นลักษณะจิตวิสัยของศิลปิน เป็นพลังความรู้สึกส่วนตัว เป็นบุคลิกภาพหรือรูปแบบของการแสดงออกของศิลปิน ส่วนเนื้อหาภายนอก มีอยู่เฉพาะในศิลปะแบบรูปธรรมที่มีเรื่อง เช่น คน สัตว์วัตถุ สิ่งของ หรือเหตุการณ์ต่างๆ เป็นเนื้อหาที่สืบเนื่องจากเนื้อหาภายใน ที่แสดงออกถึงความหมายของเรื่องและแนวเรื่องโดยการสร้างรูปทรงต่างๆเป็นสื่อ ศิลปะแบบรูปธรรมชั้นหนึ่ง สิ่งแรกที่เราได้รับรู้ ก็คือ เนื้อหาภายในของงาน เนื้อหาภายในนี้จะให้ความรู้สึกทางสนุทรียภาพหรือทางศิลปะแก่เรา ทำให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจและพร้อมที่จะรับอารมณ์ความรู้สึกอื่น ๆ ที่จะตามมา ซึ่งเป็นอารมณ์สะเทือนใจที่เป็นไปตามแนวทางของเรื่องและแนวเรื่อง เช่น ความรัก ความเศร้า ความเห็นใจเพื่อนมนุษย์ ความรักชาติมาตุภูมิ เป็นต้น ดังนั้น ในงานรูปธรรมจะมีเนื้อหาทั้งภายในและภายนอก ให้อารมณ์ทั้งทางศิลปะและอารมณ์ อื่น ๆ ควบคู่กันไป แต่ในงานแบบนามธรรมจะมีเนื้อหาภายในเพียงอย่างเดียวให้อารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์โดยไม่มีอารมณ์ที่มนุษย์รู้จักมาก่อนเจือปน มีแต่ความเอิบอาบ ปิติ บริสุทธิ์ และสูงส่ง (ชลูด นิ่มเสมอ.2534: 22)

นอกจากนี้ อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงความคิดเห็นต่อประเด็นประเภทของเนื้อหาที่ปรากฏในงานจิตรกรรม ไว้ว่า

> เนื้อหาของภาพ แบ่งเป็นประเภทได้ดังนี้
>
> 1. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์(Man and His Own Nature) ซึ่งได้แก่ เรื่องราวความรัก ความโกรธ หลง อิจฉา ริษยา ฯลฯ เมื่อเป็นทัศนศิลป์ปรากฏว่า ผู้ดูจะต้องนึกถึงตนเอง และสังเกตธรรมชาติของตัวเองมากขึ้น
>
> 2. เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยกัน (Man and Other People) เช่น เรื่องธรรมชาติของครอบครัว เรื่องประวัติศาสตร์ สงคราม การทำมาหากิน ความเห็นอกเห็นใจต่อผู้อื่น ฯลฯ
>
> 3. เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อม (Man and the Inpersonal Environment) เป็นเรื่องราวทางเทคโนโลยี การค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์
>
> 4.เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งไม่มีตัวตน (Man and the Intangibles) ได้แก่ เรื่องราวของเทพเจ้า ศาสนา นิยาย ฯลฯ เรื่องราวต่าง ๆ ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ ถือว่าเป็นคุณค่าทางเรื่องราว (Content Value) ที่ปรากฏบนทัศนศิลป์แขนงจิตรกรรม และประติมากรรม มากที่สุด ส่วนสถาปัตยกรรมนั้นมีน้อย (อารี สุทธิพันธุ์ . 2528: 63)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงประเภทของเนื้อหาทางศิลปะ โดยสรุปได้ว่า เนื้อหาทางศิลปะ มีดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions)

เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตน ความรัก และความพอใจส่วนตน ซึ่งศิลปินเปิดเผยสิ่งเหล่านี้ออกมา และผู้อื่นก็ย่อมจะสัมผัสหรือสื่อสารร่วมกันได้ แต่จะมากหรือน้อยนั้นก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง

การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา เป็นการแสดงออกในอารมณ์ส่วนตัวที่สะท้อนให้ให้เห็นถึงความเหงา ความเศร้าหมอง ความเจ็บปวดรวดร้าว หรือ ความคิดเห็นส่วนตน อันเป็นผลมาจากความเก็บกดภายในจิต ซึ่งความรู้สึกเก็บกดนั้นเป็นผลสะท้อนมาจากการดำรงชีวิตในสังคม

ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว เป็นชีวิตส่วนตัวในอีกแง่หนึ่งที่หลีกหนีได้ยาก แม้จะมีการต่อสู้เพื่อสังคมที่ไหน เมื่อไร ชีวิตส่วนตัวก็ยังคงดำรงอยู่ ถ้าความรักเป็นความรักที่เกื้อกูลให้เกิดคุณธรรมเรื่องเพศ หรือ ชีวิต ครอบครัวอันมีความสุขที่พร้อมจะเป็นฐานอันมีค่าต่อชีวิตในสังคม นั่นก็นับว่ามีคุณค่าด้วยผลงานในลักษณะนี้ ก็เช่น "จูบ" (The Kiss) ของโรแดง "วันเกิด" (Birth Day) ของชากาลล์ "คู่รัก" ของเขียน ยิ้มศิริ "แม่กับลูก" ของมีเซียม ยิบอินซอย เป็นต้น

ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว ความตายนับว่าเป็นสัจจะของมนุษย์ที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ บ่อยครั้งที่ความตายเตือนสำนึกของผู้คนให้ลดความละโมบต่อสิ่งไร้สาระในชีวิตลง ลดการเบียดเบียน และการเอารัดเอาเปรียบ ผลงานที่มีลักษณะดังกล่าว เช่น ผลงานของซาฮ์น ที่เขียนภาพแสดงถึงความตายของคน มุงช์เขียนบรรยากาศที่ชวนหวาดกลัว คอลล์วิทซ์เขียนชีวิตที่ทุกข์ทรมานและความตายของกรรมกร ซูแทงสร้างบรรยากาศที่ดูทารุณโหดร้ายต่อชีวิต เป็นต้น

ความศรัทธาส่วนตัว คนเรามีความศรัทธาอันแรงกล้าต่อการดำรงชีวิตที่ผิดแผกแตกต่างกันออกไป บางคนศรัทธาในศาสนา อำนาจการเปลี่ยนแปลง เครื่องจักรกลความเห่อเหิม มันเป็นเสมือนสิ่งฝังแน่นในส่วนลึกของจิตใจตลอดช่วงเวลาในการดำรงชีวิต ซึ่งศรัทธาส่วนตัวนี้อาจจะเป็นผลมาจากครอบครัว สิ่งแวดล้อม หรือประสบการณ์ส่วนตัว หล่อหลอมมาก็ได้ ศิลปินหลายต่อหลายคนเปิดเผยให้เห็นถึงความจริงในแง่นี้ เช่น ถวัลย์ ดัชนี เผยให้เห็นถึงพลังและอำนาจที่หยาบกระด้าง รูโอลท์ แสดงความศรัทธาที่มีต่อความเร็ว และความสับสนของเครื่องจักร พอลลอคสะท้อนให้เห็นถึงความรุนแรงและฉับพลัน หรืองานของประเทือง เอมเจริญ ที่มีความศรัทธาต่อธรรมชาติ เป็นต้น

การแสดงออกทางด้านความประณีตงดงาม ส่วนใหญ่แล้วในวิถีทางนี้จะถือตนเองเป็นตัวการสำคัญที่ซื่นชอบต่อวัตถุหรือรูปแบบที่สร้างขึ้นเองและเห็นว่างดงามคนกลุ่มนี้พยายามดึงวัตถุทุกชนิดทุกรูปแบบไปสู่ลักษณะที่ตนเองเชื่อว่างดงามเป็นความงามที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับความเก็บกดหรือจิตสำนึกใด ๆ เป็นความงามบนพื้นภาพหรือรูปทรงเฉพาะหน้านั้น ถ้าจะแสดงสิ่งแวดล้อมก็จะไม่ข้องแวะกับอารมณ์กาลเวลา หรือการดำรงชีวิตแต่อย่างใด งามเพียงเพื่องามเท่านั้น ตัวอย่างเช่น ผลงานหุ่นนิ่งส่วนใหญ่ของปิกัสโซและบราค ประติมากรรมของคาลเดอร์ และผลงานในลักษณะเรียบ เนี้ยบมากมายในบ้านเรา ซึ่งนิยมตัดมุมบ้าน มุมรถ มุมโบสถ์ แสงเงา เงาสะท้อน เป็นต้น

2. เนื้อหาเพื่อสังคม (Social Functions) เป็นเนื้อหาที่มีสาระเน้นไปถึงความเกี่ยวพันกับสังคมโดยตรงและเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดี กล่าวคือ มีทั้งคุณค่าเพื่อสุนทรียภาพส่วนตน และคุณค่าอันสื่อสารไปถึงผู้คนในวงกว้างอีก โดยพิจารณาว่าสังคมเป็นตัวผสานอันสำคัญต่อชีวิตทุกคน ซึ่งทุกคนน่าจะได้ร่วมกันกระตุ้นจิตสำนึกและร่วมกันสร้างสรรค์ แทนที่จะสร้างเสริมเฉพาะอารมณ์ส่วนบุคคลเท่านั้น

การเมืองและลัทธิความเชื่อ ศิลปินในแนวทางนี้ ปฏิเสธความคิดที่ว่า ศิลปะเป็นสิ่งบันเทิงเริงรมย์เพียงเท่านั้น และเชื่อมั่นในผลตอบสนองของศิลปะว่าน่าจะมีผลในวงกว้างต่อสังคมด้วยการเมืองเป็นเรื่องที่ทุกคนหลีกเลี่ยงไม่พ้น ชีวิตจะต้องเกี่ยวข้องกับการเมืองอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าสินค้าจะแพง ฆาตกรรมจะดาษดื่น หรือนักการเมืองจะเลวก็ตาม เมื่อเราหลีกหนีระบบในสังคมไม่พ้น ศิลปะก็น่าจะสนองตอบความจริงด้านนี้ด้วย ตัวอย่าง ผลงานก็เช่น "เสรีภาพนำประชาชน" (Liberty Leading the People) ของเดอลาครัวซ์

"เสียงสะท้อนของการกรีดร้อง" (Echo of a Scream) ของซิเกอโรส์ " 3 พฤษภาคม 1808" (The Third of May ,1808) ของโกยา หรือภาพเขียนของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธิ์และสถาพร ไชยเศรษฐ เป็นต้น

บรรยายสังคม การที่เราเชื่อว่าชีวิตในสังคมนั้น มวลชนควรจะต้องมีความเสมอภาคและสันติสุข การได้รับความเอาใจใส่ และเหลียวมองต่อชีวิตทุกรูปแบบจึงเป็นปัญหาสำคัญมาก ศิลปินที่มีจิตสำนึกทางด้านนี้ อาจจะบรรยาย บันทึกหรือสะท้อนชีวิตในสังคมให้ปรากฏ เพื่อเป็นการปลุกเร้าความคิด ความห่วงใย และคุณธรรมที่พึงจะมีต่อกัน เป็นเสริมสร้างจิตสำนึกร่วม เพื่อให้เกิดความเกื้อหนุนต่อชีวิตในวงกว้างต่อไป เช่น ผลงานของโกยา โดมิเอร์ คอลล์วิทซ์ ภาพเขียนแนวสัจสังคมนิยมของรัฐเซียและจีน หรืองานของภูเบศว์ โหยประดิษฐ์ เป็นต้น

ถากถางสังคม การถากถางสังคมในงานศิลปะ นับเป็นการชี้แนะ ตำหนิ หรือประณามสังคมในด้านใดด้านหนึ่งโดยวิธีทางอ้อม ด้วยการผสานกับอารมณ์ขบขันหรือเคร่งเครียด เป็นการเสนอความคิดให้ผู้มีส่วนร่วมหรือผู้บริหารได้ตระหนักถึงความจริง โดยเชื่อว่า การได้รับรู้สิ่งใดด้วยการได้คิดน่าจะมีคุณค่าการได้บอกกันตรง ๆ ตัวอย่างเช่น ภาพผู้หญิงอันเน่าเละเทะ ของ ดีคูนนิ่ง สังคมอันมีแต่กินของกรอปเปอร์ หรืองานที่เสียดสีสังคม ตำรวจ และความยากจน ของธรรมศักดิ์ บุญเชิด เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537:125-131)

นอกจากนี้ ฟาบรี (Ralph Fabri) ได้กล่าวถึงวิธีการแสดงเนื้อหาในผลงาน โดยสรุปได้ว่า ศิลปินที่ดีมักจะมีลักษณะเช่นเดียวกับนักประพันธ์ที่ดี คือ มีการแสดงลักษณะเฉพาะตัวของตนเองด้วยอารมณ์ของเนื้อเรื่อง ตัวอย่าง เช่น การจดจำภาพฝนตกหนักนอกสตูดิโอเขียนรูปและอารมณ์ของตนเองที่รู้สึกหดหู่ ณ เวลานั้น จากภาพและความรู้สึกดังกล่าวศิลปินผู้นั้นจะนำมาถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรม และไม่ว่าเวลาจะผ่านไปนานเพียงใดอารมณ์ของศิลปิน ณ เวลานั้นยังคงอยู่ในเนื้อหาของภาพตลอดไป ทั้งนี้ ผลที่เกิดจากเนื้อหาของภาพ ก็คือ การทำให้ผู้ชมผลงานศิลปะเกิดความรู้สึกต่าง ๆ เช่น ความไม่เข้าใจ ความประหลาดใจ ความสุขใจ เป็นต้น แต่อย่างไรก็ตาม เนื้อหาของภาพจะมีผลต่อผู้ชมผลงานได้เพียงใดนั้น อาจต้องประกอบด้วยการใช้สีภายในภาพ รวมทั้งสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมของผู้ชมผลงานด้วย หากผู้ชมผลงานอยู่ในสภาพแวดล้อมหรือมีวัฒนธรรมที่ต่างจากศิลปินก็อาจเป็นผลทำให้ผู้ชมผลงานไม่เข้าใจเนื้อหาของภาพก็ได้ (Fabri. 2536 : 223)

ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวถึงวิธีการแสดงเนื้อหาในผลงาน ว่า

ในทางทัศนศิลป์ เนื้อหาคือ องค์ประกอบที่เป็นนามธรรมที่ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกต่อผลงาน และเรื่อง เป็นสิ่งที่ศิลปินสรรหาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงาน เช่น คน สัตว์ ทิวทัศน์ เนื้อหากับเรื่องจะมีความสัมพันธ์กันมากหรือน้อย หรือไม่สัมพันธ์กันเลย หรือไม่มีเรื่องเลยก็เป็นได้ ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับลักษณะของงาน และเจตนาในการแสดงออกของศิลปินเอง ซึ่งอาจแยกออกได้ดังต่อไปนี้

1. การเน้นเนื้อหาด้วยเรื่อง ได้แก่ การใช้เรื่องที่ตรงกับเนื้อหา และเป็นตัวแสดงเนื้อหาของงานโดยตรง ตัวอย่างเช่น เมื่อศิลปินต้องการให้ความงามทางเนื้อหนังเป็นเนื้อหาของงาน เขาจะหาผู้หญิงเปลือยที่สวยงามมาเป็นเรื่อง รูปร่างหน้าตาของผู้หญิงสวยนั้น จะช่วยให้เกิดความงาม ความน่ารักขึ้นในภาพ เป็นความงามที่มีอยู่แล้วในเรื่อง ในกรณีเช่นนี้ ถ้าศิลปินมุ่งเน้นไปที่รูปลักษณะของเรื่อง หรือให้เรื่องเป็นตัวแสดงมากขึ้นเท่าไร คุณค่าทางรูปทรง และคุณค่าทางศิลปะจะกลับยิ่งลดน้อยลงเท่านั้น ในที่สุดจะเป็นงานที่มีแต่เรื่อง ไม่มีรูปทรงหมดสภาพของศิลปะไป

2. เนื้อหาที่เป็นผลจากการผสมผสานระหว่างศิลปินกับเรื่อง ในกรณีนี้ศิลปินจะเสนอความเห็นส่วนตัว หรือผสมความรู้สึกส่วนตัวเข้าไปในเรื่อง เป็นการผสมกันระหว่างรูปลักษณะของเรื่องกับจิตนาการของ

ศิลปิน หรือเป็นการแปลความหมายของเรื่องตามทรรศนะของศิลปิน การสร้างงานในลักษณะนี้รูปทรงจะทำหน้าที่เพื่อตัวมันเองพร้อม ๆ กับทำหน้าที่ให้กับเรื่องด้วย ทำให้รูปทรงเรื่อง และเนื้อหา มีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น ขอยกตัวอย่างเนื้อหาที่เป็นความงามจากเรื่องที่เป็นผู้หญิงสวยอีกแต่คราวนี้ศิลปินได้ผสมความรู้สึกนึกคิดของตัวเองเข้าไปในเรื่องด้วยเขาจะดัดแปลงเพิ่มเติมรูปร่างของแบบให้งามไปตามทรรศนะของเขา และใช้ทัศนธาตุซึ่งเป็นองค์ประกอบของรูปทรงให้สอดคล้องกันความงามของเรื่อง

3. เนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง เมื่อศิลปินผสมจินตนาการของคนเข้าไปในงานมากขึ้น ความสำคัญของเรื่องจะลดลง ผู้หญิงสวยที่เป็นแบบอาจถูกศิลปินตัดทอนขัดเกลา หรือเปลี่ยนแปลงมากที่สุด จนเรื่อง (ผู้หญิง) นั้น หมดความสำคัญลงอย่างสิ้นเชิง เหลือแต่เนื้อหาที่เป็นอิสระ การทำงานแบบนี้ ศิลปินจะอาศัยเรื่องเป็นเพียงจุดเริ่มต้น แล้วเดินทางห่างออกจนเรื่องหายลับไป เหลืออยู่แต่รูปทรง และตัวศิลปินเองที่เป็นเนื้อหาของงานในกรณีนี้เนื้อหาภายใน ซึ่งหมายถึง เนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันของรูปทรง จะมีบทบาทมากกว่าเนื้อหาภายนอก หรือบางครั้งอาจไม่แสดงเนื้อหาภายนอกออกมาเลย (ชลูด นิ่มเสมอ.2534: 23)

จากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่า เนื้อหาของภาพ หมายถึง เรื่องราวที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดในผลงานศิลปกรรม ที่ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกต่อผลงาน ซึ่งแบ่งได้ 2 ประเภท คือ เนื้อหาส่วนตัว และเนื้อหาเพื่อสังคม และการแสดงเนื้อหาในผลงานศิลปะนั้นกระทำได้ 2 ลักษณะ คือ การกำหนดเนื้อหาให้สัมพันธ์หรือไม่สัมพัธ์กับเรื่อง และการแสดงลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินด้วยอารมณ์ของเนื้อเรื่อง

1.3 กระบวนการสร้างสรรค์

กลวิธีการสร้างสรรค์ หมายถึง วิธีหรือเทคนิคที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์งานของศิลปิน สุชาติ เถาทอง อธิบายไว้ว่า " คือกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานแขนงต่าง ๆ ซึ่งต้องใช้ความเชี่ยวชาญเฉพาะงาน เพราะขึ้นอยู่กับการใช้เครื่องมือ วัสดุ และกระบวนการทำงานที่แตกต่างกัน ศิลปินและช่างจำเป็นต้องเชี่ยวชาญรู้เทคนิคการทำงานในแขนงใดแขนงหนึ่งโดยเฉพาะจึงจะสามารถสร้างสรรค์งานได้ดี "(สุชาติ เถาทอง.2536:65)

1.3.1 การใช้สี

ฟาบรี (Ralph Fabri) ได้กล่าวถึงประเภทของสีไว้ว่า สีแยกออกเป็นประเภทต่าง ๆ ดังนี้

สีเทมเพอร่า (Temprea) คือ สีที่ผสมกันระหว่างสีฝุ่นกับไข่ขาว คุณสมบัติของสีชนิดนี้ คือ สีมีสภาพคงทน

สีเคลือบ (Encaustic) คือ สีฝุ่นที่เป็นสีแท้ ผสมกับขี้ผึ้งหรือวานิช

สีประเภทโพลีเมอร์ (Polymer) ได้แก่ สีพลาสติกทุกประเภท ซึ่งแต่ละประเภทจะเกิดจากส่วนผสมที่ต่างกัน เช่น สีอะครีลิค (Acrylic) และไวนิล (Vinyl) ที่ต้องผสมกับน้ำ มีคุณสมบัติแห้งเร็ว ส่วนสีน้ำมันนั้นมีส่วนผสมของน้ำมันหรือน้ำมันสน (Turpentine)

สีดินต่าง ๆ (Earth Colors) คือ สีที่มาจากแร่เหล็กต่าง ๆ ในทางปฏิบัติเราสามารถหาสีดินได้จากทุกหนทุกแห่ง ซึ่งอาจจะได้มาจากผิวหน้าดินด้วยเช่นกัน คุณสมบัติ คือ มีความคงทนและราคาถูกกว่าสีประเภทอื่น

สีอินทรีย์ (Organic Colors) คือ สีที่มาจากพืชและสัตว์ สีประเภทนี้ได้ใช้กันมาตั้งแต่สมัยโบราณ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีแดง ข้อเสียของสีชนิดนี้ คือ ไม่คงทน

สีเคมี (Chemical Colors) คือ สีที่เกิดขึ้นจากห้องทดลองที่เรียกว่า ธาตุสีเคมี ข้อเสียคือไม่คงทน (Fabri. 2536 : 90-96)

นอกจากนี้ ฟาบรี ยังได้กล่าวถึง เรื่องของการผสมสีไว้ว่า ความจำเป็นที่ต้องมีการผสมสีสำหรับการสร้างงานศิลปะนั้น เนื่องจากในโลกเรานี้มีสีและลำดับค่าสีต่าง ๆ อยู่มากมายจนนับไม่ถ้วน แม้กระทั่งโลกส่วนตัวที่เป็นจินตนาการของศิลปิน ก็ยังประกอบด้วยลำดับค่าสีมากมายเช่นกัน สำหรับหลักการทั่วไปของการผสมสีแต่ละประเภทนั้นเป็นหลักการเดียวกันหมด ยกเว้นสีประเภทโปร่งใส เช่น สีน้ำโปร่งแสง (Transparent Watercolors) ซึ่งหากต้องการให้สว่างขึ้นก็ทำได้โดยการนำเอาสีที่คล้ำนั้นผสมกับน้ำอย่างเหมาะสม

หลักการทั่วไปของการผสมสี ได้แก่

การทำสีให้สว่างขึ้น (Making Colors Lighter) การใช้สีขาวผสมกับสีที่ต้องการไม่ใช่วิธีเดียวของการทำสีให้สว่างขึ้นควรเลือกใช้สีสว่างอื่น ๆ นอกจากสีขาวผสมกับสีที่ต้องการ เช่น ใช้สีเหลืองและส้มผสมกับสีน้ำตาลเพื่อทำให้สีน้ำตาลสว่างขึ้น

การทำสีให้คล้ำลง (Making Colors Darker) ไม่ควรเลือกใช้สีดำสีเดียวเพื่อผสมกับสีที่ต้องการทำให้คล้ำลง ควรเลือกสีอื่นที่มีลำดับค่าสีเข้มกว่าสีเดิมผสมเข้าไป เช่น ใช้สีเหลืองโอ๊คผสมกับสีเหลืองอ่อน ก็จะได้สีเหลืองที่คล้ำลง (Fabri. 2536: 144-149)

โกสุม สายใจ ได้กล่าวถึงการใช้สี ไว้ว่า สีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งในการสร้างงานจิตรกรรมและการออกแบบผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ ที่สามารถโน้มน้าวให้ผู้ดู หรือผู้บริโภคเกิดอารมณ์ร่วมปิติยินดี (Empathy) ไปกับผลงานนั้น ๆ ได้ การใช้สีของศิลปิน 3 ลักษณะใหญ่ ได้แก่

1.การใช้สีให้เหมือนธรรมชาติหรือเหมือนแบบที่มองเห็น การใช้สีแบบนี้เป็นลักษณะสำคัญของศิลปกรรมในลักษณะเหมือนจริง (Realistic Style) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ง่ายแก่การเข้าใจและผู้ดูผู้ชมมากที่สุด ทั้งนี้เพราะผู้ดูผู้ชมเคยพบเคยเห็นของจริงมาก่อน และนับได้ว่าเป็นรูปแบบที่คงอยู่นานที่สุด แม้ในปัจจุบันก็ยังมีศิลปินมากมายที่นิยมใช้วิธีนี้ นอกจากนี้ในด้านการศึกษายังถือว่าเป็นพื้นฐานที่จะก้าวไปสู่การใช้สีในลักษณะอื่น ๆ ต่อไป

2. การใช้สีตามหลักการใช้สี แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ

2.1.1 การใช้สีเพื่อให้สีประสานกลมกลืนกัน (Harmony Colouring) วิธีนี้จะอาศัยความรู้เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างสีหนึ่งกับสีอื่น ๆ โดยที่สีใดสีหนึ่งจะนำไปใช้เพียงสีเดียวหรือแยกออกจากกลุ่มมิได้" มีหลักเกณฑ์ดังนี้

2.1.1.1 การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว (Total Value Harmony) หมายถึง การทำให้สีสีเดียวมีค่าหลายน้ำหนักโดยการผสมขาวให้มีน้ำหนักอ่อนลงเห็นสีนวล และผสมสีดำให้มีน้ำหนักเข้มขึ้นเป็นสีคล้ำเพื่อจะได้ไปใช้ได้หลายน้ำหนัก การใช้สีแบบนี้เป็นการฝึกใช้สีกลมกลืนอันเป็นพื้นฐานสำหรับการใช้สีแบบอื่น ๆ ต่อไป

2.1.1.2 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง (Harmony) เป็นการใช้สีกลมกลืนโดยใช้สีที่วางอยู่ใกล้เคียงกันในวงจรสี เช่น แดงแสด ส้ม

2.1.1.3 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีคู่ผสม (Two Colors and Mixing) สีคู่ผสม หมายถึง สีคู่ใดคู่หนึ่งผสมกันแล้วได้สีที่สาม เช่น สีแดงผสมกับสีเหลืองจะได้สีส้ม และเมื่อใช้สีทั้งสามในโครงงานเดียวกันจะได้สีสีที่กลมกลืนกัน

2.1.1.4 การสร้างความกลมกลืน โดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม (Tonality of Colour) สภาพสีส่วนรวม หมายถึง สีของวัตถุ สิ่งของ หรือภาพเขียน ที่มีสีส่วนใหญ่ของภาพเป็นสีใดสีหนึ่ง

h 56605

แม้ว่าในส่วนของรายละเอียดจะมีสีอื่น ๆ ปนอยู่ด้วยก็ตาม ในการออกแบบโครงสีของนักออกแบบหรือศิลปินมักจะ ปรากฏสภาพสีส่วนรวมของสีใดสีหนึ่งเสมอ ซึ่งสภาพสีส่วนรวมแต่ละสีจะให้ความรู้สึกแตกต่างกัน

2.1.1.5 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะของสี (Tone of Colors) ในวงจรสีจะมีทั้งหมด 12 สี ถ้าแบ่งออกเป็นสองส่วน จะได้ส่วนละ 6 สี สีที่ประกายไปทางสีแดง เรียกว่ากลุ่มหรือวรรณสีร้อน หรือกลุ่มอุ่น (Warm Tone) และสีที่มีประกายไปทางสีน้ำเงิน เรียกว่า วรรณะเย็น (Cold Tone) ทั้งนี้ สีเหลืองและสีม่วงนับว่าเป็นสีกลาง ซึ่งอยู่ได้ทั้งสองวรรณะ

2.1.1.6 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสีเอกรงค์(Monochrome) เป็นการสร้างงานจิตรกรรมโดยใช้สีเดียว เพื่อให้มองดูแล้วกลมกลืนกันเป็นสิ่งเดียวกันหรือเป็นกลุ่มเดียวกันหรืออาจจะมีสีอื่นเข้าผสมด้วย แต่ต้องไม่มากนัก ภาพที่สำเร็จออกมาจะดูคล้ายกับการใช้สีแบบสภาพสีส่วนรวม แต่สีเอกรงค์จะดูนุ่มนวลกว่า ทั้งนี้ สีจะต้องถูกลดค่าลงด้วยการผสมสีตรงกันข้ามก่อนแล้วจึงผสมด้วยสีขาว สีดำ หรือเทา เพื่อให้เปล่งประกายเป็นเอกรงค์ได้ชัดเจน และนุ่มนวลขึ้น ถ้าเป็นภาพเอกรงค์ที่เขียนขึ้นโดยใช้สีเทาเป็นหลักจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เทา (Grisaille)และถ้าใช้สีเหลืองเพียงสีเดียวจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เหลือง (Cirage)

2.1.1.7 การกลับค่าของสี (Discord) หมายถึง การสร้างความแตกต่างหรือขัดแย้งที่เหมาะสมได้จังหวะ ส่งเสริมให้มีสีสันน่าดูขึ้น การสร้างความขัดแย้งในบางจุดทำให้ภาพดูตื่นเต้นขึ้น แต่การใช้สีแบบนี้ จิตรกรต้องเข้าใจและมีประสบการณ์จึงจะทำได้ดี

2.1.2 การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมซึ่งกัน (Contrast And Co-orporation Colouring)

สีแต่ละสีมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งอาจจะกลมกลืนหรือตัดกันสีอื่น ๆ ก็ได้ ดาวินซี ได้เขียนไว้ใน Trattoto della Pittura ว่า สีแต่ละสีจะแตกต่างกัน และปรากฏพลังของมันอย่างเต็มที่ เช่น สีคู่ปฏิปักษ์ซึ่งได้แก่ น้ำเงินกับส้ม แดงกับเขียว ม่วงกับเหลือง รวมไปถึงขาวกับดำ เป็นต้น ทั้งนี้ เชพริน ก็มีความเห็นเช่นเดียวกันและกล่าวเสริมว่า ไม่ควรวางสีปฏิปักษ์ไว้ใกล้กัน เพราะสีทั้งสองจะประกายซึ่งกันและกัน แต่ถ้าเป็นสีตัดกันธรรมดา เช่น เขียวกับเหลือง ส้มกับเขียว ผลสะท้อนของสีจะส่งเสริมกัน หลักการใช้สีให้ประสานและส่งเสริมกัน มีดังนี้

2.1.2.1 การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น (Intensity) โดยการแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนพื้นและส่วนเด่นหรือจุดสนใจ ซึ่งส่วนที่เป็นพื้นจะส่งเสริมให้ส่วนที่เป็นจุดเด่นเปล่งพลังชัดเจนขึ้น ส่วนที่เป็นพื้นจึงต้องลดค่าของสีลงโดยวิธีการทำให้สีนวล สีคล้ำ สีหม่น หรือเป็นพื้นดำ ในขณะที่ส่วนเด่นจะเป็นสีแท้หรือสีที่สดใส นอกจากนี้สีบางคู่ยังส่งเสริมกันและกันได้ เช่น สีเหลืองอ่อน จะมีพลังเด่นชัดขึ้นเมื่อระบายบนพื้นสีน้ำเงินเข้ม

2.1.2.2 การใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน (Compremental Colors) สีตรงกันข้าม หมายถึง สีที่อยู่ในตำแหน่งที่ตรงกันข้ามกันในวงจรสีซึ่งมีทั้งหมด 6 คู่คือ

เหลือง ตรงกันข้ามกับ ม่วง เขียวเหลือง ตรงข้ามกับ ม่วงแดง

แดง ตรงกันข้ามกับ เขียว ส้มเหลือง ตรงข้ามกับ ม่วงน้ำเงิน

น้ำเงิน ตรงกันข้ามกับ ส้ม ส้มแดง ตรงข้ามกับ เขียวน้ำเงิน

การนำคู่สีตัดกันไปใช้ในโครงงานเดียวกันจะให้ความรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจ และบางครั้งแสดงถึงความแตกต่างกันอย่างรุนแรง ถ้าหากใช้สีตัดกันในปริมาณที่ต่างกันมาก เช่น 90 เปอร์เซ็นต์กับ 10 เปอร์เซ็นต์ หรือ 80 เปอร์เซ็นต์กับ 20 เปอร์เซ็นต์

2.1.2.3 การใช้สีสมดุล (Symmetrical Coloring) เป็นการใช้สีโดยแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน ซ้าย-ขวา หรือ บน-ล่าง เมื่อระบายสีลงในด้านใดด้านหนึ่ง ให้ระบายสีนั้นลงไปด้านตรงกันข้ามด้วย การระบายสีแบบนี้สามารถเลือกใช้สีได้หลายสี นับเป็นการใช้สีที่มีความอิสระมากแบบหนึ่งและจะได้ภาพที่มีสีสดใสประสานส่งเสริมกันอย่างน่าดู โดยมีความสมดุลของทั้งสองด้านเป็นตัวควบคุม

2.1.2.4. การใช้สีเป็นคู่ คือ การใช้สีน้อยเพียงหนึ่งหรือสองสีเพื่อให้เกิดความเรียบง่าย ใช้สำหรับการสร้างงานในวงจำกัด เช่น การออกแบบโลโก้ (Logo) หัวจดหมาย ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้เพียง 2 สี หรือใช้สีคู่ใดคู่หนึ่ง

3 การใช้สีตามทรรศนะของศิลปินแต่ละคน

การใช้สีตามทรรศนะของศิลปินแต่ละคนเริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 และปรากฏชัดเจนขึ้นในตอนต้นศตวรรษที่ 19 แม้ว่าศิลปินแต่ละคนจะศึกษาทฤษฎีหรือหลักการใช้สีมาแบบเดียวกันก็ตาม แต่จะมีการปรุงแต่งการใช้สีให้แตกต่างกัน ทั้งนี้เป็นเพราะเหตุผล 3 ประการ คือ เนื้อหาที่ศิลปินต้องการแสดงออก อันเป็นตัวกำหนดให้ใช้โครงสีแตกต่างกัน เช่นเนื้อเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติ หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ในสังคม ศิลปินก็จะกำหนดสีให้เหมือนแบบที่มองเห็นในธรรมชาติและในสังคม แต่ถ้าเป็นเนื้อหาที่เป็นจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ เช่น เรื่องของนรกสวรรค์ หรือเรื่องของการแสวงหารูปแบบความงามใหม่ ๆ โดยไม่แสดงเนื้อเรื่องการกำหนดโครงสีก็จะแตกต่างออกไป ซึ่งมีอิสระมากกว่า เหตุผลประการที่ 2 คือ เทคนิควิธีการต่าง ๆ ในการสร้างงานศิลปะทั้งวิจิตรศิลป์และประยุกต์ศิลป ซึ่งมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาทั้งรูปแบบ เทคนิค วิธีการและวัสดุอุปกรณ์ เช่น ในอดีตจะใช้พู่กัน สำลี ฟองน้ำ เป็นเครื่องมือในการระบายสี แต่ปัจจุบันมีการพ่นสี หยดสี เทสี และใช้วัสดุอื่นมาปะติด ที่เรียกกันว่า เทคนิคผสม (Mixed Media) เป็นต้น เหตุผลประการสุดท้าย คือ ลักษณะเฉพาะตัวของจิตรกร ซึ่งแต่ละคนจะมีความชอบในสีใดสีหนึ่ง หรือสีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งแตกต่างกัน เช่น ภาพตัวตลก(The Joker)ของปิกัสโซ ใช้สีฟ้าอ่อนเป็นหลัก (โกสุม สายใจ.2540:71-95)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงความกลมกลืนของสีตามหลักทฤษฎีของเชฟเริล ดังนี้

เชฟเริลได้ค้นพบหลักความกลมกลืนของสี โดยกล่าวว่า สีแต่ละสีมีความสวยงามเฉพาะตัว ความกลมกลืนจะเกิดจากความแตกต่างในค่าของสี (Tones) จากสีเดียวกัน หรือเกิดจากความแตกต่างในสีแท้ ซึ่งอยู่ในกลุ่มเดียวกัน หรือมีค่าของสีสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน ส่วนสีแท้ซึ่งเป็นสีตรงข้ามกันก็จะตัดกันอย่างรุนแรง ทั้งนี้ เบอร์เรน ได้สรุปหลักการความกลมกลืนของสีของเชฟเริล ไว้ดังนี้ (Birren F. 1969)

1. ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง

เชฟเริล กล่าวว่า เราสามารถมองเห็นสีได้อย่างดีก็ต่อเมื่อสีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน หรือเมื่อสีเหล่านั้นตรงข้ามกันหรือตัดกันอย่างรุนแรง สีคล้ายกัน (Anologous Colors) จะแสดงคุณภาพของอารมณ์ (Emotional Quality) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นหรือสีอุ่นเมื่อมีการจัดวางอย่างเหมาะสม ส่วนสีตัดกันหรือตรงข้าม จะแสดงคุณภาพการมองเห็น (Visual Quality) โดยการจัดวางสีอุ่นให้ขัดแย้งกับสีเย็น และกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งมีสภาพเป็นรอง

สีใกล้เคียงหรือสีคล้ายกัน คือสีที่สัมพันธ์กันในวงสี ซึ่งเราสามารถพบได้ในธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสีรุ้ง ที่ไล่สีจาก แดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน ม่วง หรือสีในเวลาพระอาทิตย์ตกดิน ก็จะไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง ไปสู่ความมืด ซึ่งเป็นต้นสีจากแสงสว่างสูงสุด (Highlight) ไปสู่บริเวณเงา ที่แสดงลำดับสีในลักษณะใกล้เคียงกัน หรือสีของดอกกุหลาบแดง ก็จะมีบริเวณแสงสว่างที่สุดเป็นสีส้ม และมีสีออกม่วงเพอร์เพิลในบริเวณเงา เป็นต้น

แผนสีกลมกลืน (Analogous Color Schemes) จะแสดงปรากฏการณ์ได้ดีเมื่อมีสีแท้เป็นกุญแจสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นสีขั้นที่หนึ่งหรือสีขั้นที่สอง เช่น ในวงสีสีแดงกับสีแดงม่วงและสีแดงส้ม ซึ่งวงสีดังกล่าวประกอบด้วย สีส้มกับแดงส้มและสีเหลืองส้ม สีเหลืองกับสีเหลืองส้มและสีเหลืองเขียว สีเขียวกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว สีน้ำเงินกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง สีม่วงกับสีแดงม่วงและสีน้ำเงินม่วง

2. ความกลมกลืนของสีตรงข้าม

จากหลักการการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเชฟเริล สีตรงข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม (Intensity) ของกันและกันให้เด่นชัด เช่น คู่สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม สีน้ำเงินก็ผลักดันสีส้มให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้ามสีส้มก็ผลักดันให้สีน้ำเงินเด่นชัดเช่นกัน ถ้าเราจะสังเกตจากธรรมชาติ จะพบว่าดอกไม้สีม่วงมักจะมีสีเหลืองอยู่บริเวณกลางดอก สีน้ำเงินก็มักจะมีจุดสีส้มอยู่ด้วย ซึ่งสีตัดกันเหล่านี้ ถ้าเรารู้จักนำมาใช้ร่วมกันอย่างเหมาะสม ย่อมมีความกลมกลืนและโดดเด่นสวยงาม สีตัดกันจากวงสีแดง เหลือง น้ำเงิน คือ สีแดงตรงข้ามกับสีเขียว สีแดงส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินเขียว สีส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงิน สีเหลืองส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินม่วง สีเหลืองตรงข้ามกับสีม่วง สีเหลืองเขียวตรงข้ามกับสีแดงม่วง

ทั้งนี้ สีตรงข้ามระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและขั้นที่สอง จะแสดงปรากฏการณ์ชัดเจน ซึ่งอาจจะต่างกับการรวมตัวของสีระหว่างกลาง(Intermediates) เช่น เหลืองเขียว น้ำเงินเขียว น้ำเงินม่วง แดงม่วง แดงส้ม เหลืองส้ม ที่อาจจะแสดงนัยและความสง่างามได้ดีกว่า

3. ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม

เป็นการใช้สีหลัก (Key Color) และสีด้านข้างสองด้านของสีตรงข้าม นำมาใช้ร่วมกัน ประกอบด้วย สีแดงกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว สีแดงส้มกับสีเขียวและสีน้ำเงิน สีส้มกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง สีเหลืองส้มกับสีน้ำเงินและสีม่วง สีเหลืองกับสีน้ำเงินม่วงและสีแดงม่วง สีเหลืองเขียวกับสีม่วงและสีแดง สีเขียวกับสีแดงม่วงและสีแดงส้ม สีน้ำเงินเขียวกับสีแดงและสีส้ม สีน้ำเงินกับสีแดงส้มและสีเหลืองส้ม สีน้ำเงินม่วงกับสีส้มและสีเหลือง สีม่วงกับสีเหลืองส้มและสีเหลืองเขียว สีแดงม่วงกับสีเหลืองและสีเขียว

การใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงข้าม จะให้ความสวยงามในอีกลักษณะหนึ่ง ซึ่งเป็นความกลมกลืนที่มีสภาพของขัดแย้ง ที่สามารถลดความกระด้างหรือความแข็งกร้าวของสีตรงข้ามแท้ (Exact Opposite Colors) โดยที่สีตรงข้ามแยกทั้งคู่นั้นสัมพันธ์และขัดแย้งกัน ทำให้ความกลมลืนของสีทั้งหมดมีลีลาขัดแย้ง และสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจยิ่งขึ้น

4. ความกลมกลืนของสีสามเส้า

ความกลมกลืนของสีสามเส้า (Triads) เป็นการบูรณาการสีตัดกัน 3 สีในวงสี โดยยึดสีขั้นที่หนึ่ง (Primary Colors) สีขั้นที่สอง (Secondary Colors) และสีระหว่างกลาง (Intermediate Colors) เป็นหลัก เช่น

สีขั้นที่หนึ่ง สีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน

สีขั้นที่สอง สีส้ม สีเขียว สีม่วง

สีระหว่างกลาง สีแดงส้ม สีเหลืองเขียว สีน้ำเงินม่วง

สีระหว่างกลาง สีเหลืองส้ม สีน้ำเงินเขียว สีแดงม่วง

ความกลมกลืนของสีสามเส้าระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและสีขั้นที่สอง จะแสดงสภาพตัดกันอย่างเด่นชัดรุนแรง ส่วนสีกลมกลืนสามเส้าของสีตรงกลางทั้ง 2 กลุ่ม ก็จะให้ความรู้สึกสดใสรุนแรง ในอีกลักษณะหนึ่งเช่นกัน

5. ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม (Dominant Tint) คือ แผนสีตัดกันหรือตรงข้ามกันที่มีค่าสีอ่อน (Tint) ทั้งหมด สีค่าอ่อนในที่นี้ เซฟเริล หมายถึงทั้งสีแท้ที่มีค่าสีอ่อน (Hued Tint) และสีแท้ที่แปรค่าเป็นสีค่าอ่อน (วิรุณ ตั้งเจริญ.2532:48-53)

1.3.2 วิธีการระบายสีที่ใช้ในภาพ

1.3.2.1 วิธีการระบายสีน้ำมัน

สุชาติ เถาทองได้กล่าวถึงการใช้สีน้ำมันในงานจิตรกรรมว่า

สีน้ำมัน (Oil Colour) นิยมเขียนบนพื้นผิวไม้หรือผ้าใบที่ขึงกับกรอบเรียกว่า แคนวาส (Canvas) สำหรับไม้หรือแผ่นผ้าใบมักจะลงพื้นด้วยสีขาวก่อน ซึ่งเป็นสีสำหรับลงพื้น โดยเฉพาะ เพราะจะมีพื้นสะอาด สะดวกในการเขียนสีน้ำมัน ซึ่งเป็นสีข้นและทึบแสง

น้ำมันผสมน้ำมันลินสีด (Linseed Oil) จะเป็นสื่อตัวกลางในการผสมสี ถ้าต้องการให้แห้งเร็วก็ใช้น้ำมันสนผสมด้วย แต่ถ้าผสมมากเกินไปจะทำให้พื้นผิวตอนนอกของสีนั้มันแตกเป็นรอยร้าวได้ง่าย การผสม สีจึง ต้องให้ได้สัดส่วนพอเหมาะ สีน้ำมันต้องใช้น้ำมันลินสีด เป็นตัวผสมร่วมอยู่ด้วยสีจึงค่อนข้างข้น หรือใช้ในการสร้างพื้นผิวแปลก ๆ ซึ่งสีชนิดอื่นไม่สามารถทำได้ (สุชาติ เถาทอง.2536:100)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงลักษณะการเขียนภาพสีน้ำมันไว้ 3 ลักษณะ คือ

วิธีเกลสซิ่ง (Glazing) คือเทคนิคที่ระบายฉาบผิวหน้าโดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบาง ๆ ให้โปร่งใส สามารถมองเห็นสีสดใสบนผิวหน้า และมองทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่าง ถ้าจะฉาบหลายสีก็ต้องฉาบสีใดสีหนึ่งก่อน ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไป วิธีดังกล่าวนี้ จะช่วยสร้างความรู้สึกซับซ้อนและระยิบระยับบนผิวหน้าภาพเขียนได้ดี

วิธีสคัมบลิง (Scumbling) เป็นวิธีระบายเพิ่มเติมภาพเขียนหลังจากทิ้งไว้ให้แห้ง วิธีนี้ตรงกันข้ามกับวิธีเกลสซิ่ง คือ จะระบายด้วยสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า เป็นวิธีที่ต้องการให้ภาพให้ความรู้สึกเป็นหมอก พร่ามัว มีควัน เป็นต้น

วิธีบรัชสโตรคหรือบรัชเวิร์ค (Brush Stroke or Brush Work) เป็นวิธีระบายโดยใช้พู่กันแสดงรอยแปรงเรียงต่อกันอย่างเป็นระเบียบหรือรอยแปรงขนานในทิศทางเดียวกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ.2532:152)

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังกล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับการระบายสีน้ำมันไว้ว่า ประกอบด้วยวิธีระบายแบบต่างๆ สรุปได้ดังนี้

1. All Prima - การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ
2. Blending - การระบายสีเรียบกลมกลืน
3. Broken Color - การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน
4. Collage - การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ
5. Colored Ground - การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน
6. Color Key - การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี
7. Color Mixing - การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า
8. Dabbing - การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
9. Dry Brush - การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง
10. Finger Painting - การระบายสีด้วยนิ้วมือ
11. Hard Edge - การระบายสีขอบคม

12. Impasto - การระบายสีหนาซับซ้อน

13. Imprinting - การระบายสีผสมการกดและพิมพ์

14. Knife Painting - การระบายสีด้วยเกรียง

15. Masking - การระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ

16. Monoprinting - การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว

17. Oil-Free - การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี

18. Pointillism - การระบายสีเป็นจุด

19. Rubbing - การระบายสีผสมการพิมพ์ถูพื้นภาพ

20. Sgraffito - การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น

21. Scraping Back - การระบายสีและขูดพื้นภาพ

22. Soft Edge - การระบายสี ให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

23. Texturing - การสร้างพื้นผิวใต้ภาพ

24. Underpainting - การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน

25. Underdrawing - การวาดภาพ และระบายสีชั้นบน

26. Wet into Wet - การระบายสีเปียกบนเปียก

27. Wet on Dry - การระบายสีเปียกบนพื้นแห้งหมาด

(วิรุณ ตั้งเจริญ , 2540)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายถึงกระบวนการพื้นฐานในการระบายสีน้ำมัน 5 ประการคือ

1. การระบายเสร็จทันที (All at Once) เป็นเทคนิคการเขียนสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด โดยการผสมสีน้ำมันให้มีความเข้มข้นคงที่ แล้วระบายลงบนผ้าใบหรือระนาบรองรับอื่น ๆ ซึ่งต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้นไม่รอทิ้งไว้เพื่อต่อเติมภายหลัง

2. การระบายเคลือบ (Glazing) เป็นเทคนิคการเขียนที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบของสีน้ำ โดยการผสมสีให้ค่อนข้างเหลวเพื่อใช้เป็นสีขั้นแรกหรือสีรองรับพื้น แล้วระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับ การแสดงน้ำหนักอ่อนแก่อาจเกิดจากน้ำหนักพู่กัน ถ้ากดพู่กันแรงก็ได้สีอ่อน และหากไม่กดพู่กันจะได้สีแก่

3. การระบายแล้วเช็คออก (Wipping off) เป็นเทคนิคที่ช่วยปัญหาของพื้นได้เป็นอย่างดี โดยการระบายสีใดสีหนึ่งให้ทั่ว จากนั้นเช็ดออกด้วยผ้า ส่วนที่ต้องการให้อ่อนก็เช็คสีออกให้มาก และเมื่อเช็คแล้วระบายสีของรูปวัตถุจากหุ่นนิ่งได้ทันที และอาจจะรอให้สีแห้งแล้วระบายต่อก็ได้

4. การระบายสีให้ไหล (Dripping) เป็นเทคนิคที่คล้ายกับสีน้ำคือ ต้องผสมสีกับน้ำมันให้ใสและคอยเอียง ระนาบรองรับผ้าใบเอียงมากสีก็ไหลเร็ว เทคนิคนี้สามารถระบายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี่ยสีใดสีหนึ่งเป็นพื้นก่อน แล้วจึงระบายสีให้ไหลทับด้านบน

5. การระบายสีทับกัน (Scumbiing and Impasto) เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันทั่วไปโดยการระบายสีน้ำมันตามต้องการบนระนาบรองรับ ทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วระบายทับบางส่วนไว้ การระบายแต่ละครั้งเรียกว่า ชั้นที่ 1 (Layer) จะระบายบางหรือหนาจะใช้รอยแปรงหรือเกลี่ยก็ได้ โดยทั่วไปจะระบาย 2 หรือ 3 ชั้น เพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึกแน่น (Condensation of Colour) (อารี สุทธิพันธ์.2535:27-31)

1.3.2.2 วิธีการระบายสีอะครีลิค

ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้อธิบายถึงกลวิธีการระบายสีอะครีลิคไว้ดังนี้

1. การใช้ความขาวของพื้นระนาบ (Using the Ground)

คุณสมบัติสำคัญประการหนึ่งของสีอะครีลิค คือ เมื่อผสมกับน้ำหรือ Acrylic Medium แล้วจะมีลักษณะโปร่งใส คล้ายสีน้ำ ดังนั้นเมื่อระบายสีใดสีหนึ่งลงบนพื้นระนาบสีขาว ความขาวของพื้นระนาบจะมีส่วนแสดงตัวขึ้นมาผสมกับสีชั้นบนด้วย

2. การทำให้สีใส (Glazing)

สำหรับสีอะครีลิค ถ้าต้องการภาพที่มีผิวของสีเป็นมันและขาวใส ก็ทำได้โดยง่ายและให้ผลที่น่าพึงพอใจทีเดียว โดยการผสมสีอะครีลิคกับน้ำและส่วนผสมของ Glaze Medium

3. การระบายสีทึบเรียบ (Opaque Colour)

เมื่อต้องการระบายสีอะครีลิคให้ได้สีทึบ ต้องใช้สีข้น มีเนื้อสีมาก โดยไม่ต้องผสมอะไรเลยก็ได้ แต่ตามปกตินิยมผสมน้ำหรือ Acrylic Medium เล็กน้อย

4. การแสดงรอยแปรงหรือรอยพู่กัน (Brush Strokes)

เมื่อต้องการภาพสำเร็จที่ทิ้งรอยแปรง ปรากฏให้เห็นด้วยสีอะครีลิคนั้น สามารถทำได้ง่ายเช่นเดียวกันกับการใช้สีน้ำมัน โดยจะต้องใช้สีที่ไม่ต้องผสมให้บางลงหรืออาจจะผสมด้วยน้ำหรือ Medium อื่น ๆ เพียงเล็กน้อย ในการระบายสีจะต้องใช้พู่กันชนิดขนแข็งมากและระบายปัดไปปัดมาเพื่อให้เกิดร่องรอยของพู่กันขึ้น

5. การป้ายโปะสีหนา ๆ (Impasto)

สีอะครีลิคเป็นสีที่เหมาะที่สุดสำหรับกรรมวิธีป้ายหรือโปะสีแบบต่าง ๆ เนื่องจากสีอะครีลิคแห้งเร็วกว่า ซึ่งทำให้ฝุ่นละอองไม่จับเกาะ และไม่กระเทาะร่อนหลุดเพราะสีเกาะกันได้ทันที (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล :68-69)

นอกจากนี้ สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงวิธีการเขียนสีอะครีลิค โดยสรุปได้ว่า การระบายสีอะคริลิคอาจทำให้สีบางมากน้อยด้วยการใช้น้ำเป็นสื่อตัวกลาง (Acrylic Medium) ซึ่งมีเทคนิคคล้ายกับการระบายสีน้ำ คือ สีจะแห้งเร็วและจะมีความโปร่งใส โดยอาศัยเทคนิคการเขียนภาพของสีน้ำที่เรียกว่า "เปียกบนเปียก" (Wet on Wet) ที่สามารถปรับมาใช้กับเทคนิคสีอะครีลิคได้ แต่ทั้งนี้การระบายสีอะครีลิคหากสียังไม่แห้งสนิทก็สามารถเปลี่ยนแปลงแก้ไขได้โดยการนำสีเดิมออก เช่น การขูดหรือเช็ดออก นอกจากนี้ลักษณะพิเศษประการหนึ่งของสีอะครีลิค คือ สามารถปรับตัวเข้ากับสื่อชนิดต่าง ๆ ได้และสามารถสร้างสรรค์ปฏิกิริยาทางการเห็นแก่ผู้ชมได้อย่างน่าสนใจ เช่น สามารถใช้ร่วมกับสีน้ำมัน สีพลาสติก สีพิมพ์ เป็นต้น (สุชาติ เถาทอง.2536:101)

1.3.3 การจัดโครงสร้างของภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพ หมายถึง วิธีการจัดวางภาพ หรือองค์ประกอบของภาพให้มีการเชื่อมโยงประสานกันตามความต้องการของศิลปิน

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงความหมายของการจัดองค์ประกอบไว้ว่า

การจัดองค์ประกอบ คือ การนำองค์ประกอบต่างๆที่ได้กล่าวมาตั้งแต่ต้นอันมีจุดเส้น รูปร่าง รูปทรงและอื่นๆมาจัดองค์ประกอบเข้าด้วยกันในอัตราส่วนและการวางตำแหน่งของแต่ละองค์ประกอบอย่างเหมาะสมมีสัมพันธภาพกันในระหว่างแต่ละองค์ประกอบ และมีความสมดุลย์ ก่อให้เกิดเป็นเอกภาพ และปรากฏเป็นคุณค่าในทางศิลปกรรมขึ้น ในการจัดองค์ประกอบทางศิลปะโดยทั่วไป มักคำนึงถึงหลักเกณฑ์กว้าง ๆ อยู่ 3 ประการ คือ

1. จัดให้มีจุดสนใจ (Point of Interest)
2. ให้มีความสมดุลย์ (Balance)
3. ให้มีลักษณะเป็นเอกภาพ(Unity) (ประเสริฐ ศีลรัตนา.2525:61)

ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงการจัดองค์ประกอบให้เกิดเอกภาพ ไว้ว่า

ศิลปะมีองค์ประกอบสำคัญ 2 ส่วน คือ เนื้อหาและรูปทรง เนื้อหา คือ องค์ประกอบที่เป็นนามธรรม หรือโครงสร้างทางจิตซึ่งหมายถึงผลที่ได้รับจากงานศิลปะและในงานศิลปะนั้นเนื้อหาและรูปทรงไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ส่วนรูปทรง คือ สิ่งที่มองเห็นได้ในทัศนศิลป์ ซึ่งการจัดองค์ประกอบให้เกิดเอกภาพนั้น คือ การจัดองค์ประกอบให้มีการรวมตัวกันอย่างมีระเบียบและมีดุลยภาพระหว่างเนื้อหาและรูปทรง

การจัดองค์ประกอบให้มีการรวมตัวกันอย่างมีระเบียบนั้น เกิดจากวิธีการ ดังต่อไปนี้

การสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม คือ การจัดวางรูปทรงซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักๆ ของภาพไว้บริเวณที่ศิลปินหรือผู้ชมผลงานสามารถมองเห็นถึงเส้นเชื่อมโยงระหว่างรูปทรงภายในภาพจนเกิดเป็นกลุ่มรูปทรงลักษณะต่างๆ เช่น กลุ่มรูปทรงรูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม รูปวงกลม เป็นต้น ทั้งนี้ เส้นเชื่อมโยงที่เกิดขึ้นจะไม่ปรากฏจริงในภาพแต่เกิดจากการเชื่อมโยงด้วยสายตาและความรู้สึกของศิลปินหรือผู้ชมผลงาน

การสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ เป็นผลมาจากการจัดวางรูปทรงอันเป็นองค์ประกอบหลักๆของภาพ โดยความเคลื่อนไหวดังกล่าว คือ ทิศทางความเคลื่อนไหวของรูปทรงและพื้นที่ว่าง (Space) ภายในภาพที่นำสายตาศิลปินหรือผู้ชมจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่ง เช่น ความเคลื่อนไหวจากส่วนล่างไปสู่ส่วนบนของภาพ จากจุดศูนย์กลางออกไปรอบทิศทางเหมือนดาวกระจาย เป็นต้น ทั้งนี้ ความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นจะไม่ปรากฏเป็นเส้นบอกทิศทางในภาพ แต่เกิดจากการสัมผัสด้วยสายตาและความรู้สึกของศิลปินหรือผู้ชมผลงาน

การสร้างดุลยภาพ แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ การจัดดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetry Balance) ที่จัดวางรูปทรงแบบสองข้างเท่ากัน และการจัดดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetry Balance) ที่จัดวางรูปทรงแบบสองข้างไม่เท่ากันหรือจัดวางรูปทรงในบริเวณที่สร้างน้ำหนักให้สมดุลทางความรู้สึก โดยศิลปินอาจจะใช้หลักการจัดดุลยภาพควบคู่กับการจัดองค์ประกอบให้มีการรวมตัวกันอย่างมีระเบียบ เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพของงานศิลปะ (ชลูด นิ่มเสมอ .2534 : 101-138)

ทั้งนี้ สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงหลักสำคัญประการหนึ่งในการจัดองค์ประกอบซึ่งได้แก่ "การจัดดุลยภาพ" ดังนี้

ดุลยภาพ (Balance) มีความหมายสอดคล้องกับคำว่า ความสมดุล ความคงที่ (Equilibrium) ความผ่อนคลาย (Repose) ซึ่งหมายถึง ความเท่ากัน หรือการถ่วงเพื่อให้เกิดความเท่ากัน ความเท่ากันนี้อาจจะไม่เท่ากันจริงก็ได้ แต่เท่ากันในความรู้สึกของมนุษย์ หรือหมายถึง การจัดองค์ประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในสภาพสมดุลหยุดนิ่ง หรือทรงตัวอยู่ได้

ดุลยภาพแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ

1. ดุลยภาพที่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบสมมาตร (Formal or Symmetrical Balance) ดุลยภาพชนิดนี้ จะสังเกตเห็นได้ง่ายในธรรมชาติ เช่น ลักษณะใบหน้าของมนุษย์ซีกซ้ายและซีกขวาจะเหมือนกันทั้งสองด้านดุลยภาพชนิดนี้จะพบได้ในศิลปวัตถุจำนวนมาก เช่น ลักษณะองค์พระเจดีย์ โบสถ์ พระปรางค์ เป็นต้น ดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้างจะให้ความรู้สึกในด้านความมั่งคง เคร่งขรึม และเป็นทางการ

2. ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบอสมมาตร (Informal or Asymmetrical Balance) ดุลยภาพชนิดนี้ จะมีลักษณะซีกซ้ายและซีกขวาไม่เหมือนกัน แต่ทรงตัวอยู่ได้ เป็นการจัดวางโดยไม่ยึดถือกฎเกณฑ์ แต่คำนึงถึงหลักการจัดวาง 5 ลักษณะ คือ การจัดวางที่ศูนย์กลาง (Central Balance)

การจัดวางบริเวณเส้นศูนย์กลาง (Axial Balance) การจัดวางตามแนวนอน (Linear Balance) การจัดวางที่มีระยะและบริเวณว่าง (Spatial Balance) และ การจัดวางแบบอาศัยพลังและความเคลื่อนไหว (Dynamic Balance)

ทั้งนี้ ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันสองข้างนั้น ความแตกต่างของแต่ละข้างจะมีผลกับความสมส่วน ที่ทำให้เกิดความรู้สึกมั่นคง หรือให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและรุนแรงอย่างมาก ดุลยภาพชนิดนี้สามารถแยกแยะได้อีก 2 ชนิด คือ

2.1 ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีรูปทรงสัดส่วนไม่เหมือนกันแต่มีน้ำหนักเท่ากัน

2.2 ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีรูปทรง สัดส่วน และน้ำหนักไม่เท่ากันสองข้าง

(สุชาติ เถาทอง. 2536 : 68-71)

ประพันธ์ ศรีสุตา ได้กล่าวถึงการจัดวางเพื่อให้เกิดความสมดุล ไว้ว่า การจัดวางต้องพิจารณาหลักการดังนี้

หลักคณิตศาสตร์อย่างง่าย ซึ่งหมายถึง การสร้างภาพที่มีน้ำหนักเท่ากันทั้งสองข้างบนพื้นที่ว่าง

หลักความสมดุลด้านความรู้สึก เช่น การจัดวางรูปทรงประเภทเดียวกันแต่มีขนาดต่างกันไว้ในลักษณะที่มองโดยรวมแล้วมีน้ำหนักเท่ากัน

หลักความสมดุลที่เกิดจากน้ำหนักของสี เช่น สีดำ จะให้ความรู้สึกที่หนักที่สุด สีเทาเข้ม จะให้ความรู้สึกที่หนักน้อยลงกว่าสีดำ สีเทาอ่อน จะให้ความรู้สึกหนักน้อยลงมา และสุดท้าย สีขาว จะให้ความรู้สึกที่เบาที่สุด

นอกจากนี้ ประพันธ์ ศรีสุตา ยังเน้นว่า การจัดวางรูปทรงทางศิลปกรรม ไม่จำเป็นต้องจัดวางเหมือนการนำวัตถุมาชั่ง ตวง วัด ที่เน้นความเท่ากันเท่านั้น ทั้งนี้ ศิลปินจีนเป็นศิลปินชาติเดียวที่มีความชำนาญและเข้าใจความหมายของคำว่า “สมดุล” ได้ดีที่สุด (ประพันธ์ ศรีสุตา.2541: 75-76)

นอกจากเรื่องดุลยภาพแล้ว สุชาติ เถาทอง ยังได้กล่าวถึงความกลมกลืน สำหรับการจัดองค์ประกอบในภาพ ดังนี้

> ความกลมกลืน (Harmony) คือความประสานกลมกลืนกันของส่วนมูลฐานที่สำคัญขององค์ประกอบทางโครงสร้างศิลปะ เป็นความพอเหมาะในงานออกแบบที่ดูแล้วสร้างความพอใจไม่ขัดตา ความกลมกลืนเป็นโครงสร้างทางทัศนศิลปะที่สำคัญและใช้มากในการสร้างสรรค์ให้ดูกลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกันจนเกิดเป็นเอกภาพ (Unity) ความประสานกลมกลืนกันต้องจัดให้พอเหมาะ เพราะถ้ามากเกินไปอาจดูไม่น่าสนใจหรือเบื่อหน่ายได้ง่าย แต่ถ้าน้อยเกินไปจะดูขัดตา วิธีที่เหมาะสมคือให้ส่วนรวมหรือหรือส่วนใหญ่กลมกลืนกันและตัดกันในส่วนน้อย สร้างสรรค์ให้เกิดความกลมกลืนในโครงสร้างทางทัศนศิลป์ อาจจะทำได้อีกหลายประการ 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 เถาทอง.2536:74-77)

1.3.4 การสร้างรูปทรง

ซลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงความหมายของรูปทรง ไว้ว่า รูปทรง คือ สิ่งที่มองเห็นได้ในทัศนศิลป์ มีองค์ประกอบสำคัญ 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นโครงสร้างทางรูป และส่วนที่เป็นโครงสร้างทางวัตถุ ส่วนที่เป็น

โครงสร้างทางรูป อันประกอบด้วย เส้น น้ำหนักอ่อนแก่ ที่ว่าง สี และลักษณะพื้นผิว ที่รวมตัวกันอย่างมีเอกภาพ ส่วนที่เป็นโครงสร้างทางวัตถุ ได้แก่ วัสดุที่ใช้ในการสร้างรูปทรง เช่น สี ดินเหนียว หิน ไม้ กระดาษ ผ้า โลหะ ฯลฯ และเทคนิคที่ใช้กับวัสดุเหล่านั้น เช่น การระบาย การปั้น การสลัก การแกะ การตัดปะ การทอ การเชื่อมต่อ ฯลฯ (ชลูด นิ่มเสมอ. 2531 : 18)

นอกจากนี้ วิเชียร อินทรกระทึก ได้กล่าวถึงความหมายของรูปทรงไว้ว่า รูปทรงอาจหมายถึงสิ่งเหล่านี้

1. โครงสร้างของงานศิลปะ ที่รวมทั้งรูปภายนอกและรูปภายใน อาจเป็นโครงสร้างที่ก่อรูปขึ้นเพียงหน่วยเดียว หรือหลายหน่วยรวมกันก็ได้
2. ส่วนที่เป็นรูปธรรมซึ่งตรงกับคำว่ารูปแบบ
3. สิ่งที่มีความแน่นทึบเป็น 3 มิติ ไม่ว่าจะเป็นวัตถุจริง หรือที่เห็นเหมือนจริง
4. สิ่งที่มีรูปนอกแน่นอนมีความหมาย
5. สิ่งที่มีโครงสร้าง มีความหมายในตัว
6. รูปที่เกิดจากโครงสร้างที่มีเอกภาพ และสุนทรียภาพ
7. สิ่งที่ตรงข้ามกับ " ที่ว่าง " ในงานศิลปะ

(วิเชียร อินทรกระทึก. 2539 : 16)

การสร้างรูปทรง หมายถึง การนำส่วนที่เป็นโครงสร้างทางรูป (Visual Elements) ซึ่งได้แก่ เส้น น้ำหนักอ่อนแก่ ที่ว่าง สี และลักษณะพื้นผิว มาประสานกันอย่างมีเอกภาพ เพื่อทำให้เกิดรูปทรงที่สร้างความพอใจให้แก่ศิลปินผู้สร้างงาน หรือผู้ชมผลงาน รวมทั้งเพื่อเป็นสัญญลักษณ์แทนอารมณ์ ความรู้สึก หรือความคิดของศิลปินผู้สร้างงาน ทั้งนี้ รูปทรงที่เกิดขึ้นอาจเป็นรูปทรงเรขาคณิต รูปทรงอินทรียรูป รูปทรงอิสระ หรือรูปทรงบริสุทธิ์

ประเภทของรูปทรง ประกอบด้วย

1. รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) เช่น รูปทรงสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงกลม เป็นต้น รูปทรงเหล่านี้ เป็นรูปทรงที่ให้โครงสร้างหรือพื้นฐานของรูปทรงอื่น ศิลปินบางพวกใช้รูปทรงเรขาคณิตสร้างรูปทรงในธรรมชาติ หรือวิเคราะห์รูปทรงในธรรมชาติออกเป็นรูปทรงเรขาคณิต เช่น ศิลปินคิวบิสม์

2. รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) คือ รูปทรงของสิ่งมีชีวิต หรือรูปทรงที่มีลักษณะคล้ายสิ่งมีชีวิต ซึ่งมีโครงสร้างที่ประกอบด้วยการขยายตัวและผนึกตัวของเซลล์ต่างๆ หรือหมายถึงรูปทรงที่ให้ความรู้สึกว่ามีโครงสร้างของสิ่งมีชีวิตและเติบโตได้

3. รูปทรงอิสระ (Free Form) คือ รูปทรงที่มิได้จำกัดอยู่ในแบบเรขาคณิต หรืออินทรียรูป แต่เกิดขึ้นอย่างมีอิสระ ไม่มีโครงสร้างที่แน่นอนของตัวเอง เป็นไปตามอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม เช่น รูปทรงของหยดน้ำ เมฆ เป็นต้น รูปทรงลักษณะนี้มีความลื่นไหลหรือเคลื่อนไหวในความรู้สึกของผู้ชม

4. รูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) คือ รูปทรงที่มิได้เป็นตัวแทนของสิ่งในธรรมชาติ และไม่อาศัยการอ้างอิงหรือเปรียบเทียบกับธรรมชาติ โดยผู้สร้างงานพยายามที่จะตัดทอนส่วนที่ไม่จำเป็นต่อสาระแท้จริงของรูปทรงจากธรรมชาติออกไปให้มากที่สุด หรือสร้างรูปทรงใหม่โดยไม่อาศัยรูปทรงจากธรรมชาติเลย ศิลปินที่สร้างรูปทรงลักษณะนี้ เช่น แคนดินสกี้ (Wassily Kandinsky) มิโร (Joan Miro) มาติสส์ (Henri Matisse) เป็นต้น

จากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่า กลวิธีการสร้างสรรค์ หมายถึง วิธีที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์งานของศิลปิน โดยแบ่งออกเป็น 4 วิธี คือการใช้สี 2 ลักษณะ ได้แก่ การใช้สีกลมกลืนกันและการใช้สีตัดกัน วิธีที่ 2 คือ วิธีการระบายสีที่ใช้ในภาพ ซึ่งในการระบายด้วยสีน้ำมันและสีอะครีลิคนั้น จะใช้หลักการระบายสีที่คล้ายคลึงกัน คือ การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ (All Prima) การระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending)การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน (Broken Color) การระบายสีที่แสดงลีลารอยพู่กัน (Brushwork)การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ (Collage) การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground) การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี (Color Key) การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า (Color Mixing) การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม (Dabbing) การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง (Dry Brush) การระบายสีด้วยนิ้วมือ (Finger Painting) การระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง (Glazing) การระบายสีขอบคม (Hard Edge) การระบายสีหนาซับซ้อน (Impasto) การระบายสีผสมการกดและพิมพ์ (Imprinting) การระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) การระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ (Masking) การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว (Monoprinting) การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี(Oil-Free) การระบายสีเป็นจุด(Pointillism) การระบายสีผสมการพิมพ์ถูพื้นภาพ(Rubbing) การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น (Sgraffito) การระบายสีและขูดพื้นภาพ (Scraping Back) การระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้มเพื่อสร้างบรรยากาศ (Scumbling)การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล(Soft Edge) การสร้างพื้นผิวใต้ภาพ (Texturing) การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน (Underpainting) การวาดภาพ และระบายสีชั้นบน(Underdrawing)การระบายสีเปียกบนเปียก (Wet into Wet) การระบายสีเปียกบนพื้นแห้งหมาด (Wet on Dry) วิธีที่ 3 คือ การจัดโครงสร้างของภาพ ที่เน้นการสร้างเอกภาพระหว่างเนื้อหาและรูปทรง โดยศิลปินอาจจัดวางรูปทรงให้รวมกลุ่มกันในลักษณะต่างๆ และจัดวางในตำแหน่งที่สามารถกำหนดทิศทางความเคลื่อนไหวของรูปทรงที่ทำให้เกิดเอกภาพ ประกอบกับการสร้างดุลยภาพ ซึ่งแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ ดุลยภาพแบบสมมาตร และดุลยภาพแบบอสมมาตร วิธีที่ 4 คือ การสร้างรูปทรง เพื่อใช้เป็นสัญญลักษณ์แทนอารมณ์ ความรู้สึก หรือความคิดของศิลปินผู้สร้างงาน ทั้งนี้ ตามแนวคิดของชลูด นิ่มเสมอ ได้รวมเรื่องการใช้สีเข้าไว้ในการสร้างรูปทรงด้วย โดยถือว่า " สี " เป็นโครงสร้างทางรูป (Visual Element)หนึ่งจากโครงสร้างทางรูปทั้ง 5 ที่รวมกันเป็นรูปทรง

2. เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์

2.1 ความหมายและความเป็นมาของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์

2.1.1 ความหมายของ "เซอร์เรียลิสม์"

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงประเด็นเกี่ยวกับความหมายคำว่าเซอเรียลิสม์" ไว้ในหนังสือชื่อ **การตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์และจิตรกรรมเซอร์เรียลิสต์ในฝรั่งเศส ค.ศ. 1919-1969** ไว้ว่า

> "เซอร์เรียลลิสม์" เป็นคำศัพท์ที่อปอลลิแนร์คิดขึ้น และใช้เป็นครั้งแรกในปี 1917 โดยอธิบายละครเรื่อง " Les Mamelles de Tiresias" ว่าเป็น "บทละครเซอร์เรียลลิสม์ (Drame Surrealiste) และได้ระบุความหมายของคำนี้ไว้ในคำนำของบทละครนั้นว่า คือ " เสรีภาพเชิงสร้างสรรค์ซึ่งยึดความเป็นจริงเป็นหลัก แต่ไม่เลียนแบบความเป็นจริง เมื่อมนุษย์ต้องการเลียนแบบการเดิน เขาก็สร้างล้อขึ้นมา ซึ่งไม่เหมือนกับขาคนเลย ในแง่นี้ เขาได้ทำ "เซอร์เรียลิสม์ " โดยไม่รู้ตัว (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532:28)

ออองเดร เบรอตง (Andre Breton 1896-1966) กวีและนักวิจารณ์ศิลปะชาวฝรั่งเศส ผู้ก่อตั้งและหัวหน้ากลุ่มเซอเรียลลิสม์ ซึ่งกล่าวถึง "เซอร์เรียลิสม์" ในแถลงการณ์ของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ฉบับแรก (Le Manifeste du Surrealisme,1924) โดยกล่าวว่า ปัญหาการเลือกใช้คำและความหมายของ "เซอร์เรียลิสม์" รวมทั้งเหตุที่ตนและซูโปล์ท เลือกใช้คำนี้ ก็เพื่อเป็นเกียรติแก่กวีอปอลิแนร์ที่เพิ่งเสียชีวิตไป แต่ในแง่ของความหมายแล้ว เห็นว่าความหมายของคำ "Supernaturalisme" ซึ่งที่ใช้ในคำนำหนังสือเรื่อง Les Filles de Feu (อัคคินารี) ซึ่งหมายถึง "ความเชื่อในความจริงที่สูงส่งอันเกิดจากการรวมความฝันกับความจริง" เป็นความหมายที่ตรงกับใจของตนและเพื่อนผู้ร่วมที่ร่วมก่อตั้งกลุ่มมากที่สุด ทั้งนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงปัญหาการนิยาม เซอร์เรียลิสม์ เพิ่มเติมว่า ปัญหาเรื่องนิยามคำ "เซอร์เรียลิสม์" ของเบรอตงก็มิได้หยุดไปเพียงเท่านี้เนื่องจากกลุ่มต้องปรับทิศทางของตนให้เข้ากับสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปอยู่เสมอจนถึงวาระสุดท้ายของกลุ่มคือ ปี ค.ศ. 1969 จึงปรากฏว่า นิยามเกี่ยวกับความหมายของเซอร์เรียลิสม์ และบทบาทของกลุ่มมีมากมายนับไม่ถ้วน อาจกล่าวได้ว่าไม่มีกลุ่มใดขบวนการใด หรือสำนักใดมีนิยามมากเท่านี้ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 28-29)

เซอร์เรียลิสม์คือ การแก้ปัญหาที่จะเกิดขึ้นในอนาคต โดยการรวม 2 สภาวะที่ดูเหมือนขัดแย้งกันเข้าไว้ด้วยกัน นั่นคือ ความฝันและความเป็นจริง สภาวะทั้งสองที่รวมกันนี้ จะกลายเป็นความจริงสูงสุด

เซอร์เรียลิสม์ คือ ความเป็นอัตโนมัติของจิตที่บริสุทธิ์ ซึ่งเป็นวิธีแสดงออกถึงการทำงานที่แท้จริงของความคิด ในรูปของการพูด การเขียน หรือวิธีอื่น ๆ การทำตามคำสั่งของความคิดโดยปลอดจากการควบคุมของเหตุผล และไม่เกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์และศีลธรรม

เซอร์เรียลิสม์เชื่อในความเป็นจริงที่สูงสุดและเชื่อในอำนาจทั้งมวลของความฝัน

"เซอร์เรียลิสม์" คือ การปลดปล่อยจิตให้เป็นอิสระอย่างสมบูรณ์

เซอร์เรียลิสม์ไม่ใช่ขบวนการที่เกิดขึ้นอย่างเลื่อนลอย แต่เป็นขบวนการที่สามารถเปลี่ยนแปลงบางสิ่งบางอย่างในจิตได้

กิจกรรมแบบเซอร์เรียลิสม์มีจุมุ่งหมายเพื่อบรรลุถึงจุดหนึ่งของชีวิตที่จะไม่ขัดแย้งกันอีกต่อไป เช่น การมีชีวิตอยู่และการตาย สิ่งที่เกิดจากจินตนาการ อดีตและอนาคต สิ่งที่สื่อสารได้และสิ่งที่สื่อสารไม่ได้ สิ่งที่อยู่สูงและสิ่งที่อยู่ต่ำ เหตุผลกับความไม่มีเหตุผล ความรู้กับความไม่รู้ ความมีประโยชน์กับความไม่มีประโยชน์ ฯลฯ ย่อมเทียบได้กับแนวโน้มที่ "แท้ง" จากระบบของเฮเกล เพื่อกลายเป็นแนวคิดวัตถุนิยมเชิงประวัติศาสตร์

การค้นคว้าของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์มีเป้าหมายที่เทียบเคียงได้กับเป้าหมายการค้นคว้าของนักเล่นแร่แปรธาตุ"แร่ปรอท" เนื่องจากเป็นสิ่งที่ทำให้จิตนาการของมนุษย์เปลี่ยนสรรพสิ่งให้กลับมีคุณค่าขึ้นอีกครั้งได้

เซอร์เรียลิสม์เกิดจากผลรวมของคำขวัญจากคน 2 คน คือ มาร์กซ์ กล่าวว่า "จงเปลี่ยนแปลงโลก"และแร็งโบค์กล่าวว่า "จงเปลี่ยนแปลงชีวิต"

ความหมายของเซอร์เรียลิสม์ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ ได้แก่ เซอร์เรียลิสม์เกิดจากสงคราม (สดชื่น ชัยประสาธน์.2532 : 29-30)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับความหมายของ "เซอร์เรียลิสม์" ไว้ว่า " กล่าวโดยพื้นฐานแล้ว ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ได้ค้นคว้าเรื่องของความจัดเจนในชีวิตขยายหลักตรรกวิทยาให้กว้างขวางและในการมองสัจธรรม (Reality) โดยรวมสิ่งเหล่านั้นให้เป็นเรื่องของสัญชาตญาณ จิตใต้สำนึก และความฝันเพื่อให้ได้มาซึ่งความสำเร็จสูงสุด หรือ "ยอด" ของสัจธรรม ("Super" Realism) "(กำจร สุนพงษ์ศรี.2523:257)

นอกจากนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้นำเสนอความหมายของ"เซอร์เรียลิสม์"ในอีกแนวทางหนึ่งของเบรอตง โดยกล่าวว่า "อังเดร เบรอตง (Andre Breton) กวีคนสำคัญของฝรั่งเศส และเป็นผู้นำคนหนึ่งได้ให้เป้าหมายของลัทธินี้ว่าเป็นความตั้งใจอันรีบด่วนที่สร้างสิ่งที่ขัดแย้งกันระหว่างความฝันและความจริงรวมกันไปสู่ความจริงอันแท้ซึ่งเป็นยอดของความจริง" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523: 257)

สมพร รอดบุญ กล่าวว่า Surrealism คือ ศิลปะลัทธิเหนือความเป็นจริง ที่มุ่งแสดงความรู้สึกภายในของมนุษย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงออกซึ่ง จินตนาการและความฝัน" (สมพร รอดบุญ. 2537:4)

Surrealism : เซอร์เรียลิสม์ แปลตามพยัญชนะว่า "เหนือจริง" คือ ต้องการจะแสดงสิ่งซึ่งอยู่เหนือโลกนี้ เพราะสิ่งที่ปรากฏเห็นล้วนเป็นมายา คือ เป็นจริงโดยสมบัติเท่านั้น สิ่งที่เป็นสาระอยู่เหนือจริงนั้นมี ซึ่งศิลปินต้องการแสดงออกให้เห็น โดยศิลปะเซอร์เรียลิสม์อาจใช้รูป หรือสิ่งจริงเป็นปัจจัย แสดงความคิดเห็นเป็นมโนภาพ แต่การลำดับรูปหรือสิ่งเหล่านี้ขึ้นเป็นองค์ประกอบนั้นจะไม่ตรงกับความเป็นจริงอย่างที่โลกสมมติก็ได้ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2539: 6)

อย่างไรก็ดีนิยามของคำว่าเซอร์เรียลิสม์นั้นอาจจะกล่าวได้ว่า "...เนื่องจากไม่มีนิยามใดนิยามหนึ่งที่หนึ่งที่อธิบายความหมายของเซอร์เรียลิสม์ได้สมบูรณ์ ผู้ศึกษาเรื่องนี้จึงควรพิจารณานิยามโดยรวม โดยศึกษาควบคู่ไปกับวิวัฒนาการทางความคิด กิจกรรม และผลงานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ และทัศนศิลป์ของกลุ่มด้วย" (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 29)

2.1.2. ความเป็นมาของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์

ในช่วงปี ค.ศ.1914-1918 ได้เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่นำความสูญเสียมายังทวีปยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความสูญเสียในประเทศฝรั่งเศส ซึ่งแม้ว่าจะยุติสงครามแล้ว ประเทศฝรั่งเศสซึ่งเป็นฝ่ายชนะก็ยังได้รับเสียหายอย่างหนัก เช่น พื้นที่กสิกรรมเสียหายจนไม่สามารถเพาะปลูกได้ ต่อมาในทศวรรษ 1920 มีชาวชนบทเดินทางมาเมืองใหญ่ ๆ เพื่อหางานทำจำนวนมากจนทำให้ชีวิตในเมืองใหญ่ ๆ มีความแออัด และทำให้คนส่วนใหญ่มีรายได้น้อย เป็นผลทำให้กรรมกรมีการหยุดงานบ่อยครั้ง นอกจากนี้ พวกชนชั้นกลางระดับนายทุนขวาจัดซึ่งเป็นปฏิปักษ์ต่อลัทธิสังคมนิยม ได้เริ่มหันไปสนับสนุนขบวนการฟาสซิสต์ที่ก่อตัวขึ้นในเยอรมัน และอิตาลี

ท่ามกลางวิกฤติการณ์ทางสังคม และสภาพบ้านเมืองที่สับสนเช่นนี้ รัฐบาลไม่สามารถแก้ปัญหาทางเศรษฐกิจและสังคมได้ ทำให้ประชาชนส่วนใหญ่ต้องตกงานและมีสภาพชีวิตแร้นแค้นเป็นจำนวนมาก ทั้งนี้ ประชาชนวัยหนุ่มคนหนึ่งที่ชื่อ อองเดร เบรอตง" (Andre Breton.ค.ศ. 1896 - 1966) ก็ประสบกับความแร้นแค้นดังกล่าวด้วยเช่นกัน ซึ่งเพื่อนบางคนของเบรอตงไม่สามารถทนสภาพชีวิตแร้นแค้นได้ ก็ฆ่าตัวตาย แต่เบรอตงไม่ตัดสินใจฆ่าตัวตาย ในทางตรงกันข้าม เบรอตงได้พยายามหาที่ยึดเหนี่ยวจิตใจซึ่งไม่ใช่คริสตศาสนาเพราะเบรอตงและเพื่อนๆไม่มีทั้งความเชื่อในพระเจ้าหรือศรัทาในพิธีกรรมคำสอนของพระแต่อย่างใด สิ่งที่เป็นที่ยึดหนียวจิตใจของเบรอตงและเพื่อน ๆ ในยุคดังกล่าว ได้แก่ วรรณคดีและศิลปะ เท่านั้น

ลัทธิดาดาอิสม์ เป็นลัทธิหนึ่งที่ทำให้เกิดลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ทั้งนี้กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงลัทธิดาดาอิสม์ ไว้ว่า

ดาดา เป็นชื่อเรียกความเคลื่อนไหวทางศิลปินยุโรปกลุ่มที่มีปฏิกริยาคัดค้านศิลปกรรมเก่า ๆ ในอดีต ลัทธินี้เกิดขึ้นโดยมีพื้นฐานทางอารมณ์อันต้องการปลดเปลื้องความคิดผิด ๆ แบบเก่าให้หมดไปและมีผลมาจากเงื่อนไขในความ

เสื่อมโทรมทางสังคมและศิลปวิทยา สืบเนื่องมาจากสงครามโลกครั้งที่ 1 การแสดงออกของศิลปินแต่ละคนในกลุ่มนี้มีแนวไปในทางแดกดัน เยาะเย้ย ถากถาง(Irony and Cynicism) (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523: 242)

เป้าหมายของกลุ่มดาดา คือ ต้องการต่อต้านสงครามและต้องการทำลายค่านิยมทุกชนิดของชนชั้นกลางตลอดจนผลิตผลของอารยธรรมตะวันตกให้สิ้นซากเพื่อกำจัดต้นเหตุของการเกิดสงคราม จากเป้าหมายของลัทธิดาดาอิสม์ที่กล่าวข้างต้น ทำให้เบรอตงและเพื่อนๆ เห็นว่าสอดคล้องกับเป้าหมายการก่อตั้งวารสาร Litterature ในปี ค.ศ. 1919 ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อต่อต้านวรรณคดีที่มีอยู่ในขณะนั้นพร้อมกับเสนอผลงานประพันธ์ที่พวกชนชั้นกลางต่อต้านแต่กลุ่มเบรอตงเห็นว่ามีคุณค่า รวมทั้งเผยแพร่ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์เกี่ยวกับจิตไร้สำนึกและ การตีความสัญลักษณ์ในความฝันด้วยการเชื่อมโยงกับเรื่องทางเพศ ซึ่งสังคมฝรั่งเศสปฏิเสธอย่างรุนแรง และเมื่อกลุ่มของเบรอตงเห็นด้วยกับเป้าหมายของลัทธิดาดาจึงได้สมัครเป็นสมาชิกของลัทธิดังกล่าวในเวลาต่อมา จนกระทั่งในระยะหลัง เบรอตงเริ่มมีความคิดเห็นว่า กิจกรรมของลัทธิดาดาลิสม์ ซึ่งนำโดย ทรีสตัน ซารา ชาวรูมาเนียเริ่มไร้แก่นสารมากขึ้น เช่น ในวันเปิดงานนิทรรศการภาพคอลลาจของแอร์นาสท์ ซึ่งมีชื่อว่า "La Mise sous Whisky Marin"(จับไว้ใต้เหล้าทะเล) ในเดือนพฤษภาคม ค.ศ. 1921 ชาวปารีสซึ่งสนใจนิทรรศการนี้มาก เนื่องจากกลุ่มดาดาลิสต์ได้ประกาศเชิญชวนไว้ล่วงหน้า และเดินทางมาชมนิทรรศการกันมากมาย แต่เจ้าภาพของงานกลับสวมถุงมือขาว ไม่ผูกเนคไท และคอยต้อนรับแขกด้วยลักษณะก้าวร้าว ดังนั้นเบรอตงและเพื่อน ๆ จึงออกจากกลุ่มลัทธิดาดาลิสม์

แต่อย่างไรก็ตาม แม้ว่าเบรอตงจะลาออกจากกลุ่มลัทธิดาดาลิสม์ แต่ประสบการณ์ที่ได้จากลัทธิดาดาลิสม์ ทำให้เบรอตงและเพื่อน ๆ ได้รับประสบการณ์ทั้งในแง่ความคิดและการปฏิวัติที่ช่วยให้รู้วิธีเผชิญและต่อสู้ปัญหาแบบแปลกใหม่ ซึ่งไม่เคยคิดถึงมาก่อนและทำให้ตระหนักถึงความจำเป็นของการใช้วรรณคดีและศิลปะเป็นเครื่องมือแสดงออกซึ่งอุดมการณ์ลึกซึ้ง

ทั้งนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงประเด็นสำคัญที่แสดงให้เห็นว่า ลัทธิดาดาอิสม์ เป็นลัทธิทางศิลปะลัทธิหนึ่งที่ทำให้เกิดศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ดังนี้

แม้ว่าจะแยกตัวจากกลุ่มดาดาออกมาเพื่อทุ่มเทเวลาเท่าที่มีให้กับเรื่องสร้างสรรค์และแปลกใหม่ คือ การทดลองหาความรู้เกี่ยวกับจิตไร้สำนึก ซึ่งในฝรั่งเศสยังไม่มีคนรู้จัก และสนใจ เบรอตงและเพื่อน ๆ ก็ยังไม่ทิ้งแนวคิดและวิธีการแบบดาดาบางอย่าง เช่น การเชื่อมโยงวรรณกรรมกับศิลปะ และวิธีการประท้วงต่อต้านเพื่อทำลาย กฎเกณฑ์และค่านิยมของสังคมชนชั้นกลาง **ประสบการณ์ที่ได้จากดาดา ทำให้เกิดกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งเบรอตงประกาศตั้งอย่างเป็นทางการเมื่อปี 1924 มีลักษณะที่เป็นวิภาษวิธี คือมุ่งทั้งทำลายระเบียบกฎเกณฑ์ของโลกภายนอกที่เป็นจริงที่มีอยู่เดิม** ซึ่งบีบรัดจองจำทำให้มนุษย์อยู่ในสภาพน่าสมเพช ไร้พลัง ไร้เสรีภาพ รวมทั้งมุ่งสร้างสรรค์โลกใหม่ ความเป็นจริงใหม่ เพื่อให้ใช้ชีวิตใหม่อย่างมีคุณค่าปราศจากความขัดแย้ง และมีเสรีภาพสมบูรณ์ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 22)

นอกจากทรรศนะที่ว่าลัทธิดาดาลิสม์เป็นที่มาของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์แล้วยังมีทรรศนะเพิ่มเติมจากที่กล่าวข้างต้น โดยสมพร รอดบุญ ได้กล่าวถึงที่มาของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ไว้ว่า ศิลปะลัทธินี้สืบเนื่องมาจากศิลปลัทธิ Romanticism ในศตวรรษที่ 19 ที่มีแนวคิดคัดค้านต่อโลกแห่งวัตถุนิยม ศิลปินในกลุ่ม Romantic นิยมสร้างภาพที่ให้ความรู้สึกในเรื่องของอารมณ์และจินตนาการซึ่งเป็นที่นิยมชมชอบของศิลปินในกลุ่ม Surrealism เป็นอย่างมาก นอกจากนี้ Surrealism ยังได้รับการถ่ายทอดอิทธิพลจากศิลปะลัทธิ DADA (1916-1922) ซึ่งมีแนวความคิดคัดค้านและไม่เห็นด้วยกับผลที่ได้รับจากสงคราม ทั้ง DADA และ

Surrealism จึงมีจุดประสงค์ในการสร้างสรรค์ศิลปะที่สอดคล้องกัน คือ การไม่นิยมความเป็นกฎเกณฑ์และความเป็นเหตุเป็นผลปฏิเสธในคุณค่าของความเจริญที่ต้องมีแบบแผนหรือกฎตายตัวรวมทั้งการไม่ยอมรับในหลักธรรมจริยาและคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์อีกด้วย (สมพร รอดบุญ. 2537: 4)

✶ แนวความคิดที่มีอิทธิพลต่อการเกิดศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์นั้น ประกอบด้วย 3 แนวความคิด คือ แนวความคิดจากปรัชญาการเล่นแร่แปรธาตุ แนวความคิดจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของนักจิตวิทยาชื่อซิกมุนด์ ฟรอยด์ และแนวความคิดจากนักเขียนและกวีแนวโรแมนติก ทั้งนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวว่า แก่นสำคัญของจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์นั้น นอกจากจะเป็นการท้าทายศาสนาแล้ว ยังรวมถึงการเล่นแร่แปรธาตุ และตำนานอันเป็นสื่อเพื่อแสดงออกซึ่งจิตไร้สำนึกและแรงปรารถนา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2540 : 58)

แนวความคิด 3 ประการ มีดังนี้

1) แนวความคิดจากปรัชญาการเล่นแร่แปรธาตุ

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า เบรอตงและสมาชิกกลุ่มเซอร์เรียลิสต์สนใจการเล่นแร่แปรธาตุมากเป็นพิเศษเนื่องจากเห็นว่า

การเล่นแร่แปรธาตุเป็นศาสตร์ ที่ไม่เป็นที่ยอมรับของคนในสังคมร่วมสมัยส่วนใหญ่เมื่อเทียบกับวิทยาศาสตร์ การเล่นแร่แปรธาตุอาจจะถูกมองว่าเป็นเพียงการดาดคะเนด้วยความเพ้อฝันเท่านั้นและถือว่าเป็น"ปราชญ์ผู้ถูกประณาม"เพราะห้นหลังให้กับลัทธิเหตุผลนิยมและลัทธิปฏิฐานนิยม(Positivism) แต่สำหรับพวกเซอร์เรียลิสต์เขาคือ "วีรบุรุษดำ" ที่น่ายกย่อง

ความคิดเกี่ยวกับการแปรสาร (Transmutation) ที่สอดคล้องกับแนวคิดของกวีและจิตรกรเซอร์เรียลิสม์ผู้ซึ่งต้องการแปรเสียง ความหมาย รูปแบบ และสีเพื่อให้เกิดเสียง ความหมาย รูปแบบ และสีใหม่ ที่ทำให้ผู้ผ่านชมผลงานเกิดความสนเท่ห์หรือแปลกใจ พวกเซอร์เรียลิสม์มักเปรียบผลงานสร้างสรรค์กวีนิพนธ์และจิตรกรรมของพวกตน กับ " แร่ปรอท " ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงแต่ละชีวิตให้มีค่าสูงสุดดุจทองของนักเล่นแร่แปรธาตุ

นักเล่นแร่แปรธาตุทำประโยชน์ให้แก่มวลมนุษย์ เนื่องจากมีเป้าหมายในการทำงานสร้างสรรค์ที่ยากแต่มีประโยชน์ต่อมนุษย์จากความคิดที่ว่าพื้นพิภพซ่อนแร่ โลหะ และหินมีค่าไว้ภายในเมื่อเวลาผ่านไปอีกนับพันปี นักเล่นแร่แปรธาตุต้องการย่นระยะเวลาการทำงานของโลกจึงหากรรมวิธีที่จะเร่งการเติบโตของสารที่ยังมีค่าน้อย เช่น ตะกั่ว ด้วยการนำไปเคี่ยวในเตาหลอม (Althaner) เพื่อให้สารเหล่านี้กลายเป็นสิ่งมีค่าสูง เช่น เงิน และทอง ภายในเวลาเพียง 2-3 สัปดาห์ ซึ่งกวีและศิลปินเซอร์เรียลิสม์ ประสงค์จะทำหน้าที่อันยิ่งใหญ่ดุจดังนักเล่นแร่แปรธาตุ กล่าวคือ ต้องการจะย่นความยาวนานของกาละเทสะอย่างฉับพลัน ด้วยการสร้างภาพที่มีพลังรุนแรง (L' explosion de L' image) ที่สามารถแปรแปลงวัตถุต่าง ๆ ให้กลายเป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่ไม่มีใครรู้จักมาก่อน

พวกเซอร์เรียลิสต์สนใจตำรานักเล่นแร่แปรธาตุ ตำราดังกล่าวใช้ภาษาพิเศษซึ่งเรียกว่า "ภาษานก" และมีภาพประกอบข้อความ ซึ่งประกอบด้วยรหัสสัญลักษณ์หรือซ่อนความหมายมากมายไว้ เบรอตงและสมาชิกในกลุ่มสนใจภาพเหล่านี้เป็นพิเศษ เพราะเห็นว่าสามารถกระตุ้นความรู้สึกให้มุ่งถึงต้นกำเนิดของความสำนึก และทำให้เกิดความปรารถนาที่ค้นหา "แม่แบบ" ของความไร้สำนึกด้วย ที่สนใจมากเป็นพิเศษคือพลาเมล นักเล่นแร่แปรธาตุชาวฝรั่งเศส ผู้เขียน Livre des Figures Hieroglyphiques (หนังสือรหัสรูป) โดยบรรยายกรรมวิธีในการแปรธาตุให้เป็นทองด้วยภาษาสัญลักษณ์ซึ่งพวกกวีเซอร์เรียลิสม์ชอบยกบางตอนไปอ้าง (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 23)

2) แนวความคิดจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของนักจิตวิทยาชื่อซิกมุนค์ฟรอยด์ (Sigmund Freud)อิทธิพลของแนวคิดจากทฤษฎีดังกล่าวที่มีต่อแนวคิดเซอร์เรียลิสม์นั้น ได้แก่ เรื่องการให้ความสำคัญต่อพลังและความเร้นลับของจิตไร้สำนึก ซึ่งอยู่ภายนอกเหนือการควบคุมของเหตุผล รวมทั้งการตีความความฝันและความคิดไร้สำนึกโดยเชื่อมโยงกับเรื่องทางเพศ การให้ความสนใจในเรื่องความบังเอิญที่เป็นราววิสัย ในแง่ที่นำมาตีความเชื่อมโยงกับจิตไร้สำนึก หลักแห่งความพึงพอใจ หลักแห่งความเป็นจริงสัญชาตญาณมุ่งเป็น (Eros) และสัญชาตญาณมุ่งตาย (Thanantos) ทั้งนี้ พวกเซอร์เรียลิสม์เน้นเรื่องสัญชาตญาณมุ่งเป็นโดยเฉพาะแรงปรารถนา หรือพลังขับทางเพศ (ลิบิโด) มากที่สุด (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 24)

ทั้งนี้ ยศ สันตสมบัติ ได้กล่าวถึง "จิตไร้สำนึก" ว่า เป็นมโนทัศน์ที่สำคัญประการหนึ่งของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์มโนทัศน์นี้ทำให้ทฤษฎีจิตวิเคราะห์มีลักษณะโดดเด่น เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และแตกต่างไปจากแนวทางการศึกษาแนวอื่น ๆ ที่มุ่งอธิบายพฤติกรรมของมนุษย์เช่นเดียวกัน ฟรอยด์ เริ่มสนใจเรื่องจิตไร้สำนึกเป็นครั้งแรกเมื่อเดินทางไปศึกษาการสะกดจิตกับชาโกต์ที่ปารีส ซึ่งเทคนิคการสะกดจิตของชาโกต์ทำให้ฟรอยด์เรียนรู้ว่า ผู้ที่ถูกสะกดจิตจะตกอยู่ในภวังค์สามารถจดจำคำสั่งที่ได้รับและปฏิบัติตามคำสั่งนั้นได้ เพราะคำสั่งนั้นถูกเก็บไว้ในจิตไร้สำนึก ทั้งนี้ "จิตไร้สำนึก" ตามทรรศนะของฟรอยด์ คือ เป็นกระบวนการที่มนุษย์ขจัดประสบการณ์และความทรงจำอันเจ็บปวดออกจากจิตสำนึกของตน นอกจากนี้ เรื่องจิตไร้สำนึกของฟรอยด์ยังมีความสัมพันธ์กับ "ภาษา" และ "ความหมาย" แม้แต่การแปลความฝันตามวิธีการของ ฟรอยด์ ก็เริ่มต้นด้วยการถ่ายทอดความฝันออกมาเป็นภาษาพูดก่อนที่จะมีการแปลและวิเคราะห์ความหมายของความฝัน อีกทั้งยังสัมพันธ์กับการทำความเข้าใจกับสัญชาตญาณของมนุษย์ที่ดีสุดนั้น ได้แก่การทำความเข้าใจด้วยการวิเคราะห์ธรรมชาติของเซ็กส์ โดยฟรอย์ เชื่อว่า สัญชาตญาณทางเซ็กส์ เป็นสิ่งที่มนุษย์มีอยู่ตั้งแต่เกิด และพัฒนาขึ้นพร้อมกับการบวนการเรียนรู้ ทางสังคม ทั้งนี้ ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ ให้ความสำคัญกับรูปแบบของพฤติกรรมและความปรารถนาทางเซ็กส์ที่มีความแตกต่างหลายหลาก ซึ่งพฤติกรรมทางเซ็กส์บางอย่างอาจถูกตีตราว่าเป็นสิ่งวิปริต (Perversion) ในบางวัฒนธรรม แต่สำหรับฟรอยด์แล้ว พฤติกรรมเหล่านี้เป็นหลักธรรมชาติพื้นฐานของมนุษย์ รวมทั้งฟรอยด์พยายามชี้ให้เห็นว่ามนุษย์พยายามแสวงหาความสุข...ความพึงพอใจ ให้แก่ตนเองอยู่เสมอ ซึ่งการดิ้นรนแสวงหาและการกระทำของมนุษย์นั้น มาจากสัญชาตญาณทางเซ็กส์ที่เติบโตมาพร้อมกับเด็กทารก (ยศ สันตสมบัติ. 2532 : 30-41)

จากสาระสำคัญของ "จิตไร้สำนึก" ซึ่งเป็นมโนทัศน์สำคัญประการหนึ่งของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ ทำให้เบรอตงชื่นชมและสนใจทฤษฎีดังกล่าวนี้มาก พร้อมกับศึกษาทฤษฎีนี้จนค้นพบแนวความคิดหลักที่นำไปเชื่อมโยงกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ทั้งนี้กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงสิ่งที่เบรอตงค้นพบในทฤษฎีจิตวิเคราะห์ว่า

> เนื่องจากเบรอตงเคยศึกษาแพทย์มาก่อนที่จะเข้าร่วมในวงการศิลปินเขามีความสนใจหลักทฤษฎีของฟรอยด์(1856-1934) นักจิตวิทยาคนสำคัญผู้พบว่ามนุษย์ทุกคนอยู่ภายใต้อิทธิพลของจิตใต้สำนึก ซึ่งต่างคนต่างเก็บงำอารมณ์ที่มิได้ขัดเกลาไว้ในใจเขาได้แสดงสิ่งที่ค้นพบนี้ไว้ 3 ประการ คือ
>
> 1. จิตไร้สำนึก และอิทธิพลของจิตไร้สำนึกมีความสำคัญต่อชีวิต แบ่งออกเป็นขั้น ๆ คือ จิตรู้สำนึก และจิตไร้สำนึกโครงสร้างของจิต นั้นประกอบด้วยความอยากฝ่ายต่ำ การรู้จักปรับปรุงป้องกันตัวอย่างมีสติ รู้จักสะกดกลั้นความอยาก
> 2. ความสำคัญของความรู้สึกทางเพศ
>
> อังเดร เบรอตง ได้นำแนวคิดนี้เป็นหลัก โดยกล่าวในหลักการของเซอร์เรียลิสม์ว่า"จินตนาการ เป็นส่วนสำคัญของการแสดงออก และจิตนาการนี้คือ จิตไร้สำนึกนั้นเอง" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523:258-259)

3) แนวความคิดจากนักเขียนและกวีแนวโรแมนติก

อิทธิพลของแนวความคิดจากนักเขียนและกวีแนวโรแมนติกตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 นั้นได้แก่ แนวความคิดในการเขียนบทประพันธ์ที่ให้ความสำคัญต่อความฝัน จินตนาการ การเขียนเรื่องโดยเสรีที่ไม่ยึดเหตุผล ซึ่งเบรอตงและเพื่อนกลุ่มเซอร์เรียลิสม์จะชื่นชมและนำไปผสมผสานกับแนวคิดของกลุ่ม ทั้งนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงนักเขียนและกวีที่เบรอตงและเพื่อนชื่นชมโดยสรุปดังนี้

(3.1) กวีโรแมนติกเยอรมัน ชื่อ โรวาลิส ซึ่งกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ชื่นชมเนื่องจาก เห็นว่ากวีผู้นี้ให้ความสำคัญต่อความฝัน จินตนาการและการ หยั่งเห็นความเป็นจริงสูงส่ง นักเขียนนิทานชื่อฮอฟฟ์มันน์ ซึ่งกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ชอบเพราะเขียนนิทานที่เต็มไปด้วยจินตนาการและการฟุ้งฝันมากมาย รวมทั้งยังมีการนำความฝันและความเป็นจริงมาผสมผสานเข้ากันจนเกิดเป็นสิ่งมหัสจรรย์คล้ายกับเทพนิยาย และกวีชื่อ อาร์นิม ที่ได้รับการยกย่องว่า อาร์นิมคือผู้ค้นพบ "หินสายฟ้าฟาด" ที่เกิดจากการปะทะกันระหว่าง "อัจฉริยภาพ" กับ "เงาของหัวใจ" รวมทั้งยังเป็นผู้หยั่งเห็นความจริงที่ควรจะเป็นด้วย

(3.2) กวีโรแมนติกฝรั่งเศส แร็งโบด์เป็นกวีที่มีความสำคัญมากต่อการเกิดกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เพราะเมื่อเบรอตง อารากง และซูโปล์ พบกันครั้งแรก และตัดสินใจทำวารสาร Litterature ด้วยกันก็เพราะต่างคนต่างชอบกวีผู้นี้เหมือนกัน โดยในความคิดของเบรอตง และเพื่อน ๆ กวีนิพนธ์ของแร็งโบด์ มีสิ่งที่ลึกซึ้งและสำคัญกว่าตัวกวี เนื่องจากเสนอประสบการณ์ทางกวีนิพนธ์ที่ต่อต้านความเป็นจริงตามหลักของเหตุผลและต่อต้านคำสอนของคริสตศาสนาที่นำไปสู่การหยั่งถึง และการค้นพบความจริงอีกอย่างหนึ่ง (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 26-27)

นอกจากนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงสัมพันธภาพระหว่างกวีกับศิลปินในลัทธิเซอร์เรียลิสม์ไว้ว่ากวีและศิลปินแต่ละคนได้ตีความเป็นจริงเสียใหม่ตามวิธีการและความถนัดของตน จนในที่สุดกวีและศิลปินต่างก็มุ่งที่จะเปลี่ยนแปลงโลก และเปลี่ยนแปลงชีวิต เพื่อให้จิตมีอิสระหลุดพ้นจากกรอบและกฎเกณฑ์ทุกชนิด นอกจากนี้ ในโลกแห่งความเป็นจริงสูงสุดของกวีและศิลปินเซอร์เรียลิสม์นั้นมีทรรศนะว่าชายกับหญิง ความฝันกับการกระทำ ปัจเจกบุคคลกับจักรวาล จะไม่ขัดแย้งกันอีกต่อไปและสามารถรวมกันอย่างมีเอกภาพ ฉะนั้น กวีและศิลปินจึงใช้กวีนิพนธ์และจิตรกรรมเป็นเครื่องมือสำคัญที่นำไปสู่ความรู้สูงสุดและความหลุดพ้น สำหรับพวกเซอร์เรียลิสต์นั้น ศิลปะมิได้แยกออกจากชีวิต ศิลปะ คือ เครื่องมือในการแก้ปัญหาชีวิตและเป็นวิถีทางที่ทำให้ผู้สร้างศิลปะมีชีวิตอยู่ได้ดีขึ้น ทั้งนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้อ้างถึงทรรศนะของนักวิชาการชาวอเมริกาผู้เขียน Towards The Poetics of Surrealism ว่ากวีนิพนธ์และจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์สัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น และต่างก็สร้างความสมบูรณ์ให้กันและกันจนไม่อาจแยกศึกษาเฉพาะอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นเอกเทศได้ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 118)

2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ในศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงกลวิธีของการสร้างสร้างสรรค์ในศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ไว้ว่า

> เทคนิคในการสร้างงานจิตรกรรมของกลุ่มนี้มิได้กำหนดรูปแบบโดยเฉพาะอาจทำแบบฟรอตเตจ (Frottage) ซึ่งหมายถึงการลอกรูปโดยวิธีใช้กระดาษวางบนวัตถุที่ต้องการเช่น ไม้ที่มีลวดลาย หรือ เศษกระสอบ ฯลฯ แล้วใช้สีหรือดินสอลูบไล้ฝนกระดาษให้ลวดลายของวัตถุที่ต้องการปรากฏ เป็นเทคนิคที่ มิกซ์ แอนส์ จิตรกรชาวเยอรมันของกลุ่มเซอเรียลิมส์ชอบใช้มาก จิตรกรบางคนอาจทำโดยใช้สไตล์ของพวกนามธรรม (Non-Figurative) เช่น มิโร หรือ อาร์พหรือบางคนอาจวาดตามแบบอย่างเหมือนจริง (Realistic) ดังเช่น ดาลี (Dali) หรือ มากริสต์ (Magristte) เทคนิคต่าง ๆ ได้ถูกนำมาใช้เพื่อการแสดงออกของความฝัน ทั้งนี้ พวกเซอร์เรียลิสต์ มีวิธีการแตกต่างไปจากเหล่า

> ศิลปินผู้เขียนงานจากความฝันในอดีตเพราะพวกเขาประสบความสำเร็จในเรื่องแสดงความหมาย และแสดงอารมณ์ฝันโดยเฉพาะในเรื่องต่าง ๆ มากมาย เป็นต้นว่า ด้วยการจำความฝันในห้วงอากาศ ดังเช่น ผลงานของ อีฟ ตองกี (Yves Tanguy) หรือตามหลักของมาร์เซล ดุชอมพ์ และฟรานซิส ฟิคาเบีย ที่ว่า การนำสิ่งสองสิ่งที่มิได้มีส่วนเกี่ยวข้องกันเลยเข้าไว้ด้วยกัน เป็นการนำสิ่งที่มีคุณค่าอย่างหนึ่งให้ปรากฏไปเป็นคุณค่าอีกอย่างหนึ่ง หรือผลงานของดาลี และมากริสต์ ซึ่งวาดภาพตามหลักวิชาการผลออกมาจึงดูราวกับภาพถ่ายหรือวิธีการของพวกโบราณ เท่ากับเป็นการสร้างสิ่งแตกต่างกันระหว่างความเป็นจริง (Realistic) และความไม่จริง (Unreal) ซึ่งสิ่งเหล่านี้ศิลปินสมัยก่อนยังมิได้ใช้วิธีดังกล่าว จึงถือเป็นความก้าวหน้าของศิลปินเซอร์เรียลิสต์รุ่นนี้ (กำจร สุนพงษ์ศรี.2523:258)

สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึง เทคนิคจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ ซึ่งสามารถประมวลได้ดังนี้

2.2.1 คอลลาจ (Collage) เป็นเทคนิคจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ที่ สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวว่า แอร์นสท์ เป็นศิลปินคนแรกที่นำเทคนิคตัดต่อภาพ (Collage) ของกลุ่มมาพัฒนาเพื่อให้ตรงกับเป้าหมายของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ในปี 1920 เขาเสนอผลงานคอลลาจทีทำความตื่นตะลึงให้แก่เบรอตง และกวีเซอร์เรียลิสต์รุ่นแรกเป็นอันมาก เนื่องจากเบรอตง และเพื่อน ๆ เห็นว่าสอดคล้องกับการเขียนอัตโนมัติที่พวกเขากำลังทดลองทำกันอยู่อย่างน่าอัศจรรย์ ทำให้แอร์นสท์ได้รับการต้อนรับจากกวีเซอร์เรียลิสต์อย่างอบอุ่น (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 93)

2.2.2 การเสนอภาพอัตโนมัติ (Automatisme Pictural) สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงเทคนิคนี้ที่เกี่ยวข้องถึงเบรอตง ว่า " เบรอตงให้ความสำคัญแก่การแสดงออกอย่างเป็นอิสระและฉับพลันของจิตไร้สำนึกเพราะเท่ากับเป็นการนำเสนอ "ตัวแบบภายใน" หรือ "ตัวตนภายในที่แท้จริง" ของศิลปิน การแสวงหาความรู้เกี่ยวกับตัวเองด้วยการวาดภาพแบบอัตโนมัตินี้นิยมทำกันมากในหมู่ศิลปินเซอร์เรียลิสต์ (สดชื่น ชัยประสาธน์.2532: 96)

นอกจากนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงประเภทของการเสนอภาพอัตโนมัติ โดยอ้างถึงการแบ่งประเภทของ นักวิจารณ์ศิลปะ ชื่อ J.Pierre ไว้ว่า ผลงานจิตรกรรมอัตโนมัติ แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ อัตโนมัติเป็นจังหวะ (L'automatisme Rythmique) หมายถึงการแสดงการทำงานของจิตไร้สำนึกอย่างฉับพลันและเป็นอิสระหรืออย่างบังเอิญโดยที่ศิลปินมีบทบาทสร้างสรรค์ไม่มากนัก ได้แก่ ผลงานของมิโร มัสซง และ แอร์นสท์ ส่วนอัตโนมัติจากแรงดลใจ และ อัตโนมัติแบบสัญลักษณ์ (L'automatisme Sensoriel ou L'automatisme Symbolique) หมายถึงการวาดภาพตามคำสั่งของเสียงภายในที่ "เร้นลับ" และมีลักษณะของการพยากรณ์ล่วงหน้า เช่น ผลงานของเบราเนอร์ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 96)

2.2.3 จิตรกรรมกึ่งอัตโนมัติ

เป็นเทคนิคจิตรกรรมที่ริเริ่มโดยจิตรกรชื่อ ตองกี โดยจิตรกรผู้นี้ไม่เคยเรียนศิลปะมาก่อน ทั้งนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ได้กล่าวว่า

> ภาพของตองกี มีความงามที่ประหลาดเร้นลับ มีลักษณะที่เป็นปริศนาเข้าใจยาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเกิดจากความฝันและความคิดไร้สำนึกของการสร้างสรรค์ มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว ตองกีไม่เคยให้ข้อมูลหรือคำอธิบายใด ๆ เกี่ยวกับงานของเขาเลย จะมีบ้างก็เกี่ยวกับเทคนิคการวาดภาพ ตองกีเคยให้สัมภาษณ์ว่า เขาจะไม่คิดล่วงหน้าเลยว่าจะวาดอะไรอย่างไร จะปล่อยให้เส้นสาย และสีสัน แสดงรูปทรงขึ้นมาเองเขาให้เหตุผลว่า ถ้าคิดไว้ก่อนภาพที่เกิดขึ้นจะไม่ทำให้ประหลาดใจ "ผมมีความสุขที่ได้ประหลาดใจ" (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 102)

ทั้งนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้นำเสนอทรรศนะของเบรอตงที่มีต่อเทคนิคจิตรกรรมและผลงานของตองกี ว่า ผลงานของตองกีสามารถแสดง "ตัวแบบภายใน" ในลักษณะที่เป็นอัตโนมัติ และแสดงพลัง

อำนาจของความฝันอย่างเต็มที่ ซึ่งเท่ากับรวมลักษณะเด่นของผลงานเซอร์เรียลิสม์ถึง 2 แนวไว้ด้วยกันได้เป็นอย่างดี ทั้งยังสามารถกระตุ้นเร้าอารมณ์ ความรู้สึกและจินตนาการของผู้ชมได้สูง และสามารถชักนำผู้ชมให้ออกจากโลกแห่งความจริงไปสู่โลกแห่งความจริงสูงสุดได้ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 102)

2.2.4 วิธีการเชิงจิตตาพาธ-วิพากษ์ของดาลี

สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวถึงคำนิยามของเทคนิคนี้ตามทรรศนะของดาลีเอง ไว้ว่า "ดาลี ได้เสนอนิยามของวิธีการเชิงจิตตาพาธวิพากษ์นี้ไว้ในหนังสือหลายเล่ม นิยามที่สั้นและเข้าใจง่ายที่สุด ได้แก่ "วิธีการอันฉับพลันที่ทำให้ได้มาซึ่งความรู้ที่ไม่ยึดติดอยู่กับเหตุผล ด้วยการตีความวิเคราะห์วิจารณ์อาการเพ้อที่แสดงออกมาในรูปของการเห็นผิดอย่างเป็นระบบ"

นอกจากนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้ขยายความวิธีการของดาลี ว่า เป็นการปรับความเป็นจริงแห่งโลกภายนอก และยึดมั่นเฉพาะตนของศิลปิน และทำให้การแสดงออกซึ่ง "ตัวแบบภายใน" ของศิลปินมีลักษณะน่าเชื่อถือมากขึ้น ในขณะที่เซอร์เรียลิสม์ในระยะต้นมีจุดอ่อนตรงที่เน้นแต่ความเป็นอัตโนมัติของจิตและการเล่าความฝัน ซึ่งทำให้ไม่มีการสื่อสารกับสิ่งที่เป็นจริงภายนอก และเป็น "การหนีทางกวีนิพนธ์" เท่านั้น ทั้งนี้ดาลีชี้ให้เห็นว่า วิธีการเชิงจิตตาพาธ-วิพากษ์ของเขาสามารถแก้จุดอ่อนนี้ได้ เพราะสามารถทำให้ศิลปินมีความสัมพันธ์กับโลกภายนอกมากขึ้น และสามารถทำให้การแสดงออกซึ่งความสับสนภายในเป็นระบบมากขึ้น ทั้งนี้ศิลปินควรทำหรือคิดเสมือนหนึ่งกำลังป่วยทางจิตจนสามารถเห็นความเป็นจริงหรือวัตถุได้เป็น 2 แบบหรือ 2 นัย แล้วนำเสนอภาพลวงตาเหล่านี้ให้เป็นที่ติดตาตรึงใจด้วยเทคนิคการตบตาพรางตา (Trompe L'oeil) ให้ดีที่สุด (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532: 102)

2.3 ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในประเทศไทย

ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2475 ซึ่งเป็นช่วงเวลาหลังจากการยุติสงครามโลก ครั้งที่ 1 (พ.ศ. 2461) ในวงการศิลปกรรมได้นำแนวคิดเหนือสัจนิยมหรือเหนือจริงมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างผลงานอย่างแพร่หลาย แนวคิดนี้เป็นผลมาจากความเจริญของการวิเคราะห์ทางจิตวิทยา เช่น ทฤษฎีจิตวิทยาของฟรอยด์ โดยรูปแบบของงานศิลปะจะมีความหลากหลาย เช่น แสดงด้วยสัญลักษณ์ แสดงความฝัน ความน่าสะพรึงกลัว เป็นต้น ต่อมาประมาณปี พ.ศ. 2481 ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ได้ริเริ่มเผยแพร่เรื่องเซอร์เรียลิสม์ โดยการให้ข้อมูลทางด้านการสอน ซึ่งจากคำบอกเล่าของศิษย์ได้กล่าวว่า ศาสตราจารย์ศิลป์ ได้นำผลงานเซอร์เรียลิสต์มาประกอบการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ และศิลปวิจารณ์มาตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ.2481 เป็นอย่างน้อย นอกจากนี้ประชิต วามานนท์ ศิษย์รุ่น 4 ได้เล่าว่าในชั่วโมงเรียนวิชาศิลปวิจารณ์ ศาสตราจารย์ศิลป์ ได้นำภาพของ ซัลวาดอร์ ดาลี และ ของ มาร์ค ชากาล มาให้ดู รวมทั้งพินิจ สุวรรณบูณย์ และอำนาจ พุ่มเสรี ศิษย์รุ่นที่ 6 และ 7 ก็ได้กล่าวตรงกันว่า "อาจารย์ศิลป์" ได้พูดถึงศิลปะเซอร์เรียลิสม์ใน วิชาประวัติศาสตร์ศิลป์และศิลปวิจารณ์ด้วย ทั้งยังให้ข้อสังเกตด้วยว่า หลักสูตรที่ท่านใช้สอนในโรงเรียนศิลปากร แผนกช่าง กับที่ท่านใช้สอนในมหาวิทยาลัยศิลปากร มีเนื้อหาทำนองเดียวกัน นอกจากการให้ข้อมูลทางด้านการสอนแล้ว ยังมีข้อเขียนด้วย เช่น ในโอกาสที่มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรก พระยาอนุมานราชธน ได้เรียบเรียงคำอธิบายของศาสตราจารย์ศิลป์เกี่ยวกับผลงานที่แสดงเป็นภาษาไทยในรูปของบทความ ชื่อ "วิจารณ์ศิลปกรรมลางชิ้นในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 11 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2492"และลงพิมพ์ในวารสารศิลปากร ป.3 ล.1 มิถุนายน 2492 ในหน้า 31-33 ซึ่งมีการระบุถึงคำ "เซอร์เรียลิสม์" (Surrealism) เป็นลายลักษณ์ครั้งแรกนั้นมีข้อความดังนี้

ในบรรดาศิลปกรรมที่นำมาประกวดครั้งนี้ มีอยู่ภาพหนึ่งซึ่งเป็นศิลปกรรมแบบเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) คือ รูปเสมือนฝัน ของนายสะโตมิ คำว่า "เซอร์เรียลิสม์"หมายความว่า เป็นความนึกเห็นในรูปซึ่งเป็นนามธรรม อันไม่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันนักกับสิ่งที่เป็นจริง อันที่จริงถ้าเราปล่อยใจให้ลอยล่องไปตามกระแสแห่งความคิดนึกซึ่งเปรียบเหมือนแล่นไปในห้วงมหรรณพที่กว้างใหญ่ไพศาล หาเขตที่สุดมิได้ เราอาจจะเห็นอะไร ๆ ได้ผิด ๆ หรือถูก ๆ แล้วแต่อารมณีที่นึกเห็นไปในทางศิลป์ ถ้าอารมณ์ที่นึกเห็นนี้ ถอดเอาออกมาเป็นรูปศิลปกรรม สามารถสื่อเอาความนึกเห็นนั้นให้ปรากฏแก่ผู้ดูก็ถือว่าดี ถ้าไม่เป็นเช่นนั้น ก็ตกอยู่ในแดนแห่งความนึกเห็นของศิลปินแต่เพียงผู้เดียว

ความเคลื่อนไหวเกี่ยวกับเซอร์เรียลิสม์ในไทยนั้นเกิดขึ้นช้ากว่าการก่อกำเนิดของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ต้นตำรับในฝรั่งเศสไม่ต่ำกว่า 25 ปี แต่น่าสังเกตว่า ช่วงเวลาที่เซอร์เรียลิสม์ เป็นที่รู้จักในไทยในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น เป็นระยะเวลาที่มีหนังสือเกี่ยวกับเซอร์เรียลิสม์เป็นภาษาอังกฤษเผยแพร่ออกมามากจากประเทศที่ใช้ภาษาอังกฤษโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากอเมริกาทั้งนี้เป็นเพราะหัวหน้ากลุ่มเซอร์เรียลิสม์คือ อองเดร เบรอตง และสมาชิกกลุ่ม เช่น แอร์สท์ มัสซง ดองกี ดาลี ชากาล และ มิโร ได้หนีฮิตเลอร์และพวกนาซีไปอยู่ที่อเมริกา และมีบทบาท และกิจกรรมทางศิลปะที่ดึงดูดความสนใจ ชาวอเมริกันและนักวิจารณ์ศิลปะของตะวันตกอยู่มาก

นอกจากนี้ เป็นที่สังเกตุว่า ศิลปินและนักเขียนไทยที่สร้างผลงานแนวเซอร์เรียลิสต์ ดูจะไม่สนใจศึกษาความเป็นมาและแนวคิดกิจกรรม ของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ต้นตำรับนัก อาจเป็นเพราะความที่อยู่ห่างจากแหล่งกำเนิดทั้งในแง่เวลาและสถานที่ หรืออาจเป็นเพราะหนังสือเกี่ยวกับเรื่องนี้มีน้อยหรือหายาก รวมทั้งในวงการศิลปะของไทยในช่วงก่อน พ.ศ. 2507 ได้ให้ความสนใจแก่ผลงานของซัลวาดอร์ ดาลี มากกว่าศิลปินเซอร์เรียลิสต์คนอื่น ๆ แม้ว่าจะมีหลักฐานว่า เวลาที่ศาสตราจารย์ศิลป์สอนวิชาศิลปวิจารณ์แก่นักศึกษาท่านจะกล่าวถึงศิลปินที่สร้างงานแนวแอบสแตรกท์แบบอัตโนมัติ เช่น มิโร ดังที่ น.ณ ปากน้ำ ระบุไว้ก็ตาม อาจเป็นไปได้ว่า การที่ศาสตาจารย์ศิลป์ เลือกกล่าวถึง ดาลี บ่อยครั้ง เพราะดาลีวาดภาพจิตรกรรมแบบ *figurative* ด้วยฝีมือประณีต และตามแนวนิยมแบบอคาเดมิก ซึ่งใกล้เคียงกับรสนิยมของท่าน อย่างไรก็ตามความสนใจเรื่องเซอร์เรียลิสม์ของศิลปินไทย มิได้เกี่ยวโยงกับบริบททางสังคมและการเมือง แต่ดูจะสัมพันธ์กับการรับรู้เรื่องความเคลื่อนไหวของศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งได้จากการสอนของศาสตาจารย์ศิลป์ พีระศรี

หากจะถือตามข้อมูลที่มีผู้ระบุว่าได้ยินศาสตราจารย์ศิลป์ กล่าวถึงภาพชื่อ วัด ของทวี นันทขว้าง ที่ส่งเข้าแสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10 พ.ศ. 2502 ว่า " ฉันว่ารูปนี้เป็นรูปเซอร์เรียลิสม์รูปแรกของประเทศไทยนะนาย"ก็อาจนับได้ว่า ภาพนี้เป็นผลงานศิลปะแบบเซอร์เรียลิสม์ชิ้นแรกที่วาดโดยศิลปินไทย นอกจากนี้ยังมีอาจารย์ประยูร อุลุชาฎะ ที่เขียนภาพวาดเส้นเป็นแบบเซอร์เรียลิสม์ ชื่อภาพ "ยุคมืด" และนำออกแสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 พ.ศ. 2493 ในเวลาต่อมา จิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ซึ่งแสดงในนิทรรศการผลงานเดี่ยวครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2506 ที่บางกะปิแกลอรี่ โดยมีบุคคลที่มีชื่อเสียงคือ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นผู้เปิดงาน นั้น ได้รับการกล่าวถึงในหนังสือพิมพ์ Bangkok World,(Oct.6,1963) ว่า บางภาพมีลักษณะของ Surrealism

นอกจากนี้ ยังมีผลงานของปริญญา ตันติสุข ช่วงแรกที่มีนัยสำคัญบ่งชี้ถึงแรงบันดาลใจที่ได้รับจากศิลปินเซอร์เรียลิสต์ คือ ภาพชื่อ วันเสาร์ (2524) วิธีการดัดแปลงรูปทรงของปริญญานั้น ได้แก่ การดัดแปลงรูปทรงจากธรรมชาติให้มีลักษณะเรียบง่ายคล้ายการ์ตูน มีความเคลื่อนไหว เบาลอย และมีการระบายสีให้ดูแบนแบบ 2 มิติ แล้วตัดเส้น ชวนให้นึกถึงภาพจิตรกรรมของมิโร ชื่อ The Carnival of Harlequin (1924-1925) (สดชื่น ชัยประสาธน์ . 2532: 3-13)

นิพนธ์ ทวีกาญจน์ ได้กล่าวถึง ผลงานวิจัยของ สดชื่น ชัยประสาธน์ เรื่อง **จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ.2507-2527 (Surrealistic Trends in Painting and Literature in Thailand 1964-1984)** ในส่วนของความนิยมของศิลปินไทยที่มีต่อแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ว่า "อนึ่ง การที่ศิลปินไทย นิยมภาพวาดแนวเซอร์เรียลิสม์ แบบ Figurative (สายดาลี, มากริตต์ ฯลฯ) มากกว่า Abstract (สายมัสซง มิโร ฯลฯ) นั้น นอกจากจะเป็นเพราะต้องการสื่อสารความแล้ว ก็อาจเป็นเพราะรับสืบทอดรสนิยมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ด้วยอีกประการหนึ่ง" (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2541)

กล่าวโดยสรุป ความหมายของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ คือ ศิลปะลัทธิเหนือจริงที่มุ่งแสดงความรู้สึกภายในของมนุษย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงออกซึ่งจินตนาการและความฝัน ศิลปะลัทธินี้เกิดจากปัจจัย 3 ประการ คือ ผลกระทบจากสงครามโลกครั้งที่ 1) อิทธิพลจากลัทธิดาดาอิสม์ (Dadaism)) และอิทธิพลทางความคิด) 3 แนวคิด ซึ่งประกอบด้วย แนวความคิดจากปรัชญาการเล่นแร่แปรธาตุ แนวความคิดจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ และแนวความคิดจากนักเขียนและกวีแนวโรแมนติก อิทธิพลของทั้ง 3 แนวคิด ได้นำไปสู่แก่นสำคัญในการสร้างศิลปะแนวเซอร์เรียลิสม์ กลวิธีการสร้างสรรค์ของศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์มี 2 แนวทาง คือ การสร้างสรรค์แบบ Realistic และการสร้างสรรค์แบบ Non-Figurative ส่วนวิธีการสร้างงานนั้น ศิลปินจะใช้เทคนิคที่หลากหลายตามความพอใจ เช่น วิธี Frottage วิธี Collage วิธีการเสนอภาพอัตโนมัติ วิธีการสร้างงานจิตรกรรมกึ่งอัตโนมัติ วิธีการเชิงจิตตาพาธ-วิพากษ์ เป็นต้น ทั้งนี้ ศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ มีหลักทางสุนทรียศาตร์ คือ ความมีคุณค่าทางความงามต้องเป็นผลงานที่สร้างจากจิตใต้สำนึก ความฝัน และจินตนาการ โดยเนื้อหาของภาพนั้น จะเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ การเสียดสีสังคม และการต่อต้านศาสนา นอกจากนี้ ยังต้องสร้างผลงานที่อยู่บนพื้นฐานของความเหนือจริง ที่ต้องนำสิ่งตรงข้ามต่าง ๆบนโลกมาผสมผสานกันอย่างมีเอกภาพ เช่น ความมีเหตุผลและไม่มีเหตุผล ความจริงกับความไม่จริง ความมีตัวตนกับความไม่มีตัวตน เป็นต้น

3. เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับฮวน มิโร และผลงานในระหว่างปี ค.ศ. 1893 - 1983 (Joan Miro.1893-1983)

ฮวน มิโร (Joan Miro) เกิดเมื่อวันที่ 20 เมษายน ค.ศ. 1893 ที่เมืองบาร์เซโลนาประเทศสเปน ตั้งแต่วัยเด็ก มิโร อยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่มีส่วนหล่อหลอมให้ มิโร สนใจและรักศิลปะผนวกกับความสามารถทางด้านศิลปะของมิโรตั้งแต่วัยเด็ก จึงทำให้มิโร กลายเป็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ท่านหนึ่งในศิลปะลัทธิเซอร์เรียลิสม์ โดยมิโรมีความสามารถทางศิลปะในหลายสาขา เช่น งานจิตรกรรม งานประติมากรรม งานศิลปะสื่อผสม งานคอลลาจ งานเซรามิค เป็นต้น

บัทเลอร์ (Stephen Butler) ได้กล่าวถึงชีวประวัติของมิโรโดยสรุปไว้ว่า มิโรเกิดที่เขตคาตาลาน เมืองบาร์เซโลนา ประเทศสเปน โดยพ่อแม่และญาติของมิโรล้วนแล้วแต่เป็นเกษตรกรทั้งสิ้น ชีวิตในวัยเด็กของมิโรจะอยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ สภาพความเป็นอยู่แบบเกษตรกร และศิลปะวัฒนธรรมพื้นเมืองแบบเมดิเตอร์เรเนียน ทั้งในเขตคาตาลาน และเขตอื่นที่มิโรได้มีโอกาสไปใช้ชีวิตอยู่ ซึ่งได้แก่ เขตมอนทรอจ (Montroig) และเขตทาราโกนา (Tarragona) ทั้งนี้บัทเลอร์เน้นว่าสภาพดังกล่าวมีอิทธิพลต่อการสร้างงานของมิโรในเวลาต่อมา แต่อย่างไรก็ตาม ในวัยเด็กมิโรยังไม่ได้รับการส่งเสริมด้านศิลปะ ทั้งนี้ จากการให้สัมภาษณ์ของ มิโร ได้กล่าวไว้ว่า " ระหว่างฉันและพ่อแม่ มีความต้องการที่ต่างกันโดยสิ้นเชิง ฉันรู้สึกเจ็บปวดกับเรื่องนี้มาก เพราะเป็นความเลวร้ายสำหรับฉัน แต่ในขณะเดียวกันฉันก็รู้สึกมี

ความสุขมากเกี่ยวกับเหตุการณ์ครั้งนี้ เพราะอุปสรรคดังกล่าวทำให้ฉันแข็งแกร่งขึ้น " จนกระทั่ง ปี ค.ศ. 1910 ครอบครัวของมิโร ได้ย้ายจากเขตคาตาลานไปทำการเกษตรที่เขตมอนทรอจ ซึ่งอยู่ทางใต้ของเมืองบาร์เซโลนาเช่นเดียวกับเขตคาตาลาน และเมื่อมิโรอายุครบ 14 ปี พ่อแม่มิโรต้องการให้เรียนเกี่ยวกับการค้าและธุรกิจเพราะไม่เชื่อว่ามิโรมีความสามารถมากพอที่จะเป็นศิลปินได้ แต่ในที่สุด มิโร ก็ได้เข้าเรียนที่ The Barcelona School of Art ซึ่งหลักสูตรของโรงเรียนนี้มีวิชาศิลปะประยุกต์ที่มิโรปรารถนาจะเรียนและพ่อของมิโรคาดว่าวิชาดังกล่าวจะเป็นประโยชน์ต่อการทำธุรกิจเครื่องประดับที่มิโรอาจเป็นเจ้าของธุรกิจนี้ในอนาคต ในระหว่างการเรียน มิโรมีโอกาสได้เรียนรู้วิชาศิลปะจากอาจารย์ 2 ท่าน คือ Modest Urgell Inglada ซึ่งจบการศึกษาจากสถาบันโอลอท (Olot School) อันเป็นสถาบันสอนศิลปะของศิลปินชาวสเปน และอีกท่านหนึ่งคือ Josep Pasco Marisa ซึ่งเป็นอาจารย์สอนวิชาศิลปะการตกแต่ง ในโอกาสนี้มิโร พยายามใกล้ชิดและเรียนรู้ศิลปะจากอาจารย์ 2 ท่านนี้อย่างจริงจัง และพยายามสร้างผลงานศิลปะอย่างตั้งใจและอุทิศเวลา โดยโอกาสดังกล่าวนี้เปรียบเสมือนจุดเริ่มต้นของการทำงานศิลปะอย่างจริงจังของมิโร (Butler. 1989 : 7)

นอกจากนี้ เออร์เบน (Walter Erben) ได้กล่าวถึงมิโร ว่า ในวัยเด็ก มิโรอยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานศิลปะเมื่อโตขึ้น ซึ่งได้แก่สภาพไร่นาที่เป็นสมบัติ ของบิดาในเขตคาตาลานและเขตมอนทรอจ และพื้นที่เกษตรกรรมของญาติพี่น้องในเขตทาราโกนา สภาพแวดล้อมดังกล่าวทำให้มิโรมีนิสัยรักธรรมชาติและประทับใจในสิ่งที่พบเห็นทั้งหมด แล้วถ่ายทอดมาเป็นผลงานศิลปะ นอกจากนี้ ในวัยเด็ก มิโรคุ้นเคยกับงานอดิเรกของบิดาที่ชอบศึกษาวิชาดาราศาสตร์และชอบใช้กล้องส่องดูดาวเป็นประจำ สิ่งที่พบเห็นนี้ทำให้มิโรนำกล้องส่องดูดาวของบิดามาตกแต่งระเบียงห้องเขียนรูปของตน และนำสิ่งที่มีอยู่บนท้องฟ้า เช่น ดวงดาว พระจันทร์ พระอาทิตย์ มาปรับรูปทรงและถ่ายทอดเป็นผลงานศิลปะ รวมทั้ง มิโร ได้สนใจศึกษาผลงานของศิลปินที่โด่งดังในสเปน 3 ท่าน ได้แก่ Antoni Gaudi, Pablo Picasso และ Gonzalez แล้วนำแนวทางการทำงานที่ประทับใจมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของตน ทั้งนี้เออร์เบนได้เน้นว่า แนวทางการทำงานของศิลปินทั้ง 3 ท่านข้างต้นมีอิทธิพลมากต่อจุดเริ่มต้นของการพัฒนาศิลปะของมิโร (Erben. 1993 : 139)

สารานุกรมฉบับภาษาอังกฤษ ปี ค.ศ. 1996 (The New Lexicon Webster's Dictionary of the English Language Volum 1 : Encyclopedic Edition. 1996 : 638) ได้กล่าวถึงมิโรว่า มิโร (ค.ศ. 1893-1983) เป็นจิตรกรแนวเซอร์เรียลิสต์ชาวสเปน (Spanish Surrealist Painter) จิตรกรผู้นี้ได้แปรรูปทรงของธรรมชาติ เป็นสัญลักษณ์แบบนามธรรมที่เรียบง่าย (Simple Abstract Symbols) แล้วจัดวางบนพื้นที่ระนาบ โดยใช้สีแท้ในองค์ประกอบต่าง ๆ (Pure Color) ที่สามารถสื่อความรู้สึกที่ร่าเริงและอบอุ่น และเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในวงการศิลปะ

มิงค์ (Janis Mink) ได้กล่าวถึงการสร้างผลงานศิลปะของฮวน มิโร ว่า มิโร เป็นศิลปินที่สร้างงานศิลปะที่ยิ่งใหญ่ตลอดระยะเวลา 90 ปี โดยผลงานของมิโร ประกอบด้วย งานจิตรกรรมสีน้ำมัน ประมาณ 2,000 ชิ้น งานประติมากรรมประมาณ 500 ชิ้น นอกจากนี้ ยังมีผลงานศิลปะที่ใช้เทคนิคการพิมพ์หิน การกัดกรด และเทคนิคงานกราฟฟิคอื่น ๆ รวมแล้วประมาณ 3,500 ชิ้น ทั้งนี้ มิ้งค์ เห็นว่า ผลงานทั้งหมดของมิโรจะแฝงบางสิ่งบางอย่างของบ้านเกิดซึ่งได้แก่เขตคาตาลาน (Catalan) ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญในการพัฒนาผลงาน โดยใช้การแสดงออกถึงสิ่งดังกล่าวด้วยภาษาสำหรับบรรยายภาพที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ มิโร ยังมีความมุ่งมั่นและกำหนดวิถีทางการสร้างงานศิลปะของตนเอง โดยตั้งมั่นว่าจะเป็นศิลปินที่ฝ่าฟัน เรียนรู้ และพัฒนางานศิลปะตราบเท่าที่มีชีวิตอยู่ โดยไม่ยึดติดอยู่กับรูปแบบ

เฉพาะของตน และจะสร้างงานศิลปะที่ปลดปล่อยจากความคิดของสังคมที่กำหนดว่าสิ่งใดเป็นความถูกต้อง (Mink. 1993 : 91)

บัทเลอร์ (Stephen Butler) แสดงทรรศนะว่า ผลงานศิลปกรรมของฮวน มิโร เป็นที่รู้จักของคนเป็นล้านในปัจจุบันเช่นเดียวกับที่รู้จักผลงานศิลปกรรมของ วินเซ้นท์ ฟาน โก๊ะ และ ปาโบล ปิกัสโซ หรือแม้แต่ ซัลวาดอร์ ดาลี ซึ่งเป็นคนจากเขตคาตาลานเช่นเดียวกับมิโร ผู้ที่ชื่นชอบผลงานของมิโร ในบางครั้งจะเป็นเพียงความชื่นชอบโดยปราศจากความเข้าใจในผลงานของมิโรเช่นเดียวกับผลงานของศิลปินท่านอื่น ๆ เนื่องจากผลงานดังกล่าว บางส่วนมีความลึกลับและบางส่วนต้องการคำอธิบายมากกว่าที่จะเข้าใจได้ทันทีที่ชมผลงาน ผู้ชมผลงานของศิลปินเหล่านี้สามารถให้เหตุผลได้แต่เพียงว่า " ไม่รู้ว่าทำไมถึงชื่นชอบผลงานเหล่านั้น รู้แต่เพียงว่าชอบ " เหตุผลดังกล่าวนี้บัทเลอร์ กล่าวว่า เป็นปฏิกริยาที่แสดงออกกันโดยทั่วไปของผู้ชมผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่ (Modern Painting) โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานจิตรกรรมแนวนามธรรมและแนวเซอร์เรียลิสม์ (Abstract and Surrealist Painting) ที่โดยส่วนใหญ่จะไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยการรับรู้ปกติ (Common Sense) สาเหตุที่คนจำนวนมากชื่นชอบผลงานของมิโร ก็เพราะผลงานของมิโรเต็มไปด้วยสีสัน ทั้งนี้ มิโรมักจะใช้สีสดใส และสีแม่สีที่ทำให้เกิดบรรยากาศแห่งความสดใสตามมา นอกจากนี้มิโร ยังสร้างสรรค์รูปร่าง (Shapes) ขององค์ประกอบภายในภาพที่เรียบง่าย รายละเอียดน้อย และสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา ให้ผู้ชมรู้สึกสนุกสนานและมีอารมณ์ขบขัน เช่น องค์ประกอบที่เป็นภาพนก ดวงดาว ผู้หญิง เป็นต้น แต่อย่างไรก็ตาม บัทเลอร์ ได้วิเคราะห์ผลงานของมิโรในแง่มุมที่ลึกซึ้งกว่าความสดใส และความสนุกขบขันที่ได้จากภาพของ มิโร โดยบัทเลอร์ กล่าวว่าในผลงานของมิโร ยังแฝงอารมณ์ที่ตรงข้ามกับความสนุกสนานไว้ด้วย เช่น อารมณ์โกรธ ความหมดหวัง ความสงสัย เป็นต้น ทั้งนี้ การสร้างสัญญลักษณ์ของมิโรที่แฝงอารมณ์ทั้ง 2 ด้าน ถือว่า เป็นศักยภาพของภูมิปัญญาของมิโรที่สามารถสื่อสภาพความเป็นไปของมนุษย์และสื่อสารความรู้สึกของตนเกี่ยวกับความเป็นมนุษยชาติด้วยการสร้างภาษาธรรมชาติตามรูปแบบของมิโร และการสร้างสัญลักษณ์แทนสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติ โดยทำให้ทั้งภาษาและสัญลักษณ์ที่สร้างขึ้นนั้นเป็นปริศนาโดยตลอดต่อผู้ชมผลงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเกี่ยวกับผู้หญิงและนก ที่มักจะปรากฏในงานจิตกรรมจำนวนมากของมิโรนั้น ไม่ใช่เป็นเพียงสัญลักษณ์ของผู้หญิงและนกที่มีแบบเฉพาะตัวเท่านั้น แต่มิโรต้องการสื่อความรู้สึกของตนเองให้ผู้ชมรับรู้ถึงความจริงขั้นพื้นฐานเกี่ยวกับการเกิดของมนุษย์และสภาพแวดล้อมของมนุษย์ (Butler. 1989 : 5)

ลูซัน (Francisco Luzon) ได้กล่าวถึง มิโร โดยสรุปได้ว่า มิโร เป็นศิลปินที่มีความมุ่งมั่นในการสร้างผลงานศิลปะที่มีวิญญาณของศิลปะสมัยใหม่ นอกจากนี้ ยังเป็นจิตรกรที่มีความสามารถทางศิลปะมากที่สุดคนหนึ่งที่อยู่ในกลุ่มลัทธิเซอร์เรียลิสม์ การสร้างผลงานของมิโร ถือว่าเป็นงานศิลปะอย่างแท้จริง กล่าวคือ ผลงานของมิโร เปรียบเหมือนการสร้างโลกแห่งความสมบูรณ์ในงานศิลปะที่ผสมผสานด้วยอารมณ์ขัน ความเป็นอิสระ ความรุนแรง ความเป็นบทกวี และความเป็นศิลปะพื้นเมือง ที่ผสมผสานกันอย่างมีเอกภาพ (Luzon. 1993 : บทนำ)

แลนช์เนอร์ (Carolyn Lanchner) ได้กล่าวถึงวิธีการสร้างผลงานศิลปะของมิโร โดยสรุปได้ว่า มิโรเป็นศิลปินที่มีพลังแห่งการสร้างสรรค์มากมาย มิโรไม่ใช่ศิลปินที่สร้างงานประเภทจิตรกรรมเท่านั้น มิโรยังสร้างงานศิลปะในสาขาต่าง ๆ อีกมากมาย ได้แก่ งานวาดเส้น งานประติมากรรม งานเซรามิค งานพิมพ์ และการเขียนภาพประกอบหนังสือ ซึ่งจุดเด่นของมิโร อยู่ที่การผสมผสานวิธีการทำงานในศิลปะสาขาต่าง ๆ เข้าด้วยกันแล้วนำไปประยุกต์ใช้กับงานจิตรกรรม (เลนช์เนอร์. 1993 : คำนำ)

นอกจากนี้ แลนช์เนอร์ (Lanchner. 1993 : 15) ยังได้กล่าวถึงความมุ่งมั่นในการสร้างผลงานศิลปะของมิโร โดยแลนช์เนอร์อ้างถึง ข้อความในจดหมายของมิโรที่เขียนถึงเพื่อนชื่อ โรแลนด์ ทูอาล์ (Roland Tual) เมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม 1922 ในขณะที่มิโรอายุ 29 ปี ซึ่งข้อความที่จะกล่าวถึงนี้แลนช์เนอร์เน้นว่าในขณะนั้น มิโรมีความซื่นชมปิกัสโซ่มาก และมีความมุ่งมั่นและทุ่มเทต่อการทำงานศิลปะ ข้อความดังกล่าวมีดังนี้

> ...ฉันแน่ใจว่าพวกเราซึ่งเป็นคนหนุ่มที่เกิดหลังปิกัสโซนั้น มีจุดมุ่งหมายที่แน่วแน่ ฉันแน่ใจว่าพวกเราอยู่ในช่วงเวลาที่วิเศษที่สุดที่เราจะสามารถเก็บเกี่ยวสิ่งดี ๆ ได้ และนี่คือช่วงเวลาที่ต้องการจิตสำนึกอันยิ่งใหญ่เกี่ยวกับความรับผิดชอบในหน้าที่ของแต่ละคนในแต่ละวัน ฉันกลายเป็นคนที่อยู่กับตัวเองเพื่อทำงานศิลปะและแก้ไขงานจิตรกรรมรูปหนึ่ง ๆ ถ้าฉันพบว่าจุดใดจุดหนึ่งของงานยังมีข้อบกพร่อง โดยฉันจะสำรวจและแก้ไขงานทีละมิลลิเมตรจากมุมซ้ายขวาของภาพ

จากข้อความข้างต้น แลนช์เนอร์ได้ให้ความเห็นเพิ่มเติมว่า มิโรมีความเป็นตัวของตัวเองสูง และตระหนักถึงความสำคัญของเวลาที่เมื่อผ่านไปแล้วย่อมจะกลายเป็นประวัติศาสตร์ ดังนั้น มิโรจึงใช้เวลาทุ่มเทกับการสร้างงานศิลปะเพื่อให้ตนเป็นผู้หนึ่งในประวัติศาสตร์ด้วยการเป็นตัวของตัวเอง และมีความปรารถนาอย่างแรงกล้าในการสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ที่แตกต่างไปจากสิ่งเดิม ๆ ทั้งนี้ การทุ่มเทเวลาให้แก่การสร้างงานศิลปะของมิโรดังกล่าว เป็นการแสดงถึงพื้นฐานสำคัญในการสร้างงานศิลปะที่เป็นพื้นฐานเดียวกับการสร้างบทกวีที่เรียกว่าปัจจัยด้านความอุตสาหะ (Laborious Element) ซึ่งเมื่อศิลปินหรือกวีคนใดใช้ความอุตสาหะในการทำงาน สิ่งที่จะเกิดขึ้นในเวลาต่อมาคือ งานที่สมบูรณ์แบบ และแลนช์เนอร์ ได้เน้นว่างานศิลปะของมิโรเกิดขึ้นจากวิธีการสร้างคุณภาพของงานที่อาศัยพื้นฐานเดียวกับการสร้างบทกวี (Peinture-Poesie Logic)

นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1922 มิโร มีความมุ่งมั่นอย่างแรงกล้าที่จะสร้างงานศิลปะที่นำเสนอเรื่องราวอันน่าประทับใจจากถิ่นกำเนิดของตนและของสมาชิกคนอื่นภายในครอบครัวที่แวดล้อมด้วยสภาพไร่นา และธรรมชาติอื่น ๆ โดยความประทับใจในสิ่งดังกล่าวนี้ เป็นพลังแห่งจิตที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานโดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานที่สะท้อนให้เห็นถึงความประทับใจที่มีต่อเขตคาตาลาน ซึ่งความประทับใจของมิโรสามารถถ่ายทอดออกมาได้เป็น 2 มิติ มิติแรกคือ การถ่ายทอดความประทับใจที่เกิดจากจิตสำนึกพื้นฐานบ่กติ (Common Sense) และมิติที่สอง คือ การถ่ายทอดความประทับใจที่เกิดจากอารมณ์ลึก ๆ และรุนแรงที่มีต่อสิ่งที่พบเห็น จึงสรุปได้ว่า ตั้งแต่ ปี ค.ศ. 1922 ผลงานของมิโรส่วนใหญ่นั้นมีที่มาจากเขตคาตาลานอย่างแท้จริง

นอกจากความมุ่งมั่นที่จะสร้างงานซึ่งนำเสนอความประทับใจในเขตคาตาลานแล้ว มิโร ยังตั้งเป้าหมายที่จะทำให้ทุกสิ่งที่น่าประทับในเขตคาตาลานนั้นเป็นที่รู้จักและแผ่ขยายออกไปนอกประเทศสเปนให้เป็นที่รับรู้และยอมรับในความงดงามของธรรมชาติและในความสามารถของศิลปินแห่งคาตาลาน ประกอบกับในเวลานั้นผู้ชมผลงานในสังคมตะวันตกมักจะนำผลงานของศิลปินลัทธิต่าง ๆ และรุ่นต่าง ๆ มาเปรียบเทียบกันผลงานของมิโรก็เช่นเดียวกัน ผู้ชมผลงานศิลปะและคนในสังคมมักจะเปรียบเทียบผลงานของมิโรที่มักจะนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับเอกลักษณ์ของเขตคาตาลานกับผลงานศิลปะของศิลปินรุ่นใหม่ ด้วยสาเหตุทั้งหมดนี้มิโรจึงมุ่งมั่นพัฒนางานของตนให้เป็นที่ยอมรับโดยมีจุดยืนในการนำเสนอเอกลักษณ์ของเขตคาตาลานผนวก

กับการใช้วิธีการสร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่และทั้งหมดนี้จึงนำไปสู่การสร้างผลงานที่มิโรเรียกว่า " คาตาลานระดับนานาชาติ " (International Catalan) (Lanchner. 1993 :15)

ในส่วนของลักษณะการทำงานของมิโรในระยะแรก(ประมาณปี ค.ศ. 1915-1940) นั้น จะลอกเลียนแบบงานของอาจารย์ชื่อ Urgell เป็นส่วนใหญ่ โดยมิโรจะเน้นการจัดวางองค์ประกอบที่มีรายละเอียดมากและกระจายอยู่ทั่วทั้งภาพ ทั้งนี้ Urgell ได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการจัดองค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพทิวทัศน์ (Landscape) และการสร้างพื้นที่ว่าง (Space) ภายในภาพให้เหมาะสมอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ อาจารย์อีกท่านหนึ่งซึ่งได้แก่ Pasco ได้กระตุ้นให้มิโรพยายามเรียนรู้การพัฒนาผลงานร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในเมืองบาร์เซโลนา ดังนั้น มิโรจึงอุทิศเวลาในการเรียนรู้งานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในบาร์เซโลนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งตึกและเก้าอี้ในสวนสาธารณะของเมือง ซึ่งเป็นฝีมือของ Antoni Gaudi ซึ่งผลงานดังกล่าวมิโรประทับใจมากเนื่องจากงานของ Gaudi แสดงความโค้งของเส้น และโครงสร้างของงานที่มีการดัดแปลงให้แปลกตาอย่างน่าพิศวง นอกจากนี้ Pasco ยังกระตุ้นให้มิโรสร้างผลงานที่สื่อความงดงามและความเป็นไปของศิลปะพื้นบ้านในเขตคาตาลาน เนื่องจากในเขตคาตาลานจะเต็มไปด้วยทุ่งนา มีสังคมแบบชาวนา และศิลปะดั้งเดิมของเขตคาตาลานที่ไม่มีให้ชมในพิพิธภัณฑ์แต่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันในชนบท และถึงแม้ว่าในช่วงเวลาต่อมาจะเกิดกระแสการวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับปัญหาและความสำคัญของศิลปินลัทธิคิวบิสแบบปารีส(Parisian Cubism) อย่างกว้างขวางภายในแวดวงศิลปินชาวคาตาโลเนียน (Caltalonian) แต่กระแสการวิพากษ์วิจารณ์ดังกล่าวกลับไม่มีอิทธิพลต่อมิโร ยิ่งไปกว่านั้น มิโร ยังมุ่งมั่นที่จะเป็นจิตรกรตามรูปแบบของตนเองที่เป็นอิสระจากกระแสวิพากษ์วิจารณ์ ซึ่งมิโรต้องอาศัยความอุตสาหะในการสร้างงานอย่างมาก แต่อย่างไรก็ตาม มิโร ได้รับกำลังใจจาก ปิกัสโซซึ่งในขณะนั้นกำลังเป็นผู้นำด้านการสร้างงานศิลปะตามแนวลัทธิคิวบิสม์ ทั้งนี้ ปิกัสโซ ได้กล่าวให้กำลังใจแก่มิโร โดยสรุปได้ว่า "การสร้างงานศิลปะที่ต้องการเป็นตัวของตัวเองนั้นต้องใช้เวลา ดังนั้นจึงต้องอดทนรอคอยจนกว่าจะถึงเวลา แล้วจากนั้นคุณก็จะได้ในสิ่งที่ต้องการในที่สุด"จนในที่สุด มิโร ก็สามารถค้นพบแนวทางการทำงานของตนเอง โดยแนวทางการทำงานดังกล่าวจะมีลักษณะเฉพาะคือ มีภาษาบรรยายภาพ และมีสัญลักษณ์และรูปทรงใหม่ ๆ เฉพาะตัว ดังนั้น การสร้างงานศิลปะของมิโรในช่วงเวลานี้จึงเป็นการสร้างงานศิลปะโดยใช้สภาพแวดล้อมที่ตนเองได้พบเห็น มาใช้เป็นเรื่องราวในการสร้างผลงาน และใช้ภาษาบรรยายภาพ สัญลักษณ์ และรูปทรงใหม่ๆแบบเฉพาะตัว

อัศนีย์ ชูอรุณ (2534 : 101) ได้กล่าวถึง การสร้างผลงานศิลปะของมิโร ไว้ว่า

> ...ผลงานยุคแรกเริ่มของเขา ประกอบไปด้วยภาพภูมิทัศน์ และภาพเหมือนที่ทำขึ้นด้วยสีสันสดใสมีชีวิตชีวา มีการจัดวางลายแบบด้วยรูปร่างซ้ำ ๆ กัน และมีอยู่ระยะหนึ่งที่เขาใส่ส่วนรายละเอียดเล่ยจนงานประณีต หลัง พ.ศ. 2462 มิโรเริ่มเห็นคล้อยไปกับผลงานแบบลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ในช่วงนั้นเองผลงานของเขาได้พัฒนามาเป็นการผสมผสานกันระหว่างความเป็นจริงกับความฝันเฟื่อง ทำให้ปลุกประสบการณ์ความฝันได้ดียิ่ง จึงเป็นที่สนใจแก่ศิลปินลัทธิเซอร์เรียลิสต์เป็นอย่างมาก...ผลงานของมิโรมักแสดงให้เห็นวัตถุบางอย่างที่พอจำได้ว่าเป็นสิ่งใดรวมอยู่ด้วยบ่อยครั้งที่เดียวที่มีรูปร่างคล้ายตัวอะมีบาเคลื่อนไหวยุบยับในภาพ โดยมีการเปลี่ยนสีในส่วนที่ทับซ้อนกันด้วย มิโรมักหยดสีหรือสาดสีบนผืนผ้าใบที่ยังใหม่อันเป็นการใช้ภาวะที่เกิดขึ้นโดยไม่เจตนานี้มาทำให้เป็นแนวทางการเริ่มต้นจัดองค์ประกอบศิลปะได้

ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันในยุคแรกของ มิโร เมื่อปี ค.ศ. 1912 ได้แก่ ผลงานชื่อ "ชาวนา" (The Peasant) ผลงานชิ้นนี้ มิโร นำความรู้ทางศิลปะจากสถาบัน Gali School มาประยุกต์ใช้ ลักษณะเด่นของผลงาน คือ เส้นโครงร่าง (Outlines) ของภาพไม่คมชัด (Blurred) มีแสงส่องจากด้านหลังให้เห็นเป็นเงามืดตามรูป

ร่างคน โครงร่างของภาพจะถูกเน้นด้วยรอยแปรงที่ไม่เป็นระเบียบ และระยะของภาพ จะมีความใกล้ไกล (Perspective) จนกระทั่งปี ค.ศ. 1916-1917 มิโร ได้พัฒนารูปแบบการทำงานของตนต่อไป โดยมีการประยุกต์แนวทางศิลปะแบบคิวบิสมาใช้ในการงานสร้างสรรค์ศิลปะ ซึ่งวัตถุประสงค์ของการประยุกต์ คือ ต้องการแยกตัวออกจากกฎเกณฑ์งานจิตรกรรมแบบเรอเนสซองส์ (Renaissance) เพื่อมุมมองใหม่ๆ ของจิตรกร และของผู้ชมผลงานจิตรกรรมที่ไม่ต้องการสร้างผลงาน และชมผลงานจากสิ่งภายนอกอีกต่อไป แต่ต้องการสร้างผลงานและชมผลงานที่มาจากความรู้สึกภายในที่เกิดจากกระบวนการในการมีชีวิตอยู่ โดยจิตรกรจะทำหน้าที่นำเสนอผลงานที่แสดงถึงปฏิกิริยาระหว่างรูปแบบและสีภายในภาพ(Erben. 1993 : 140-145) ทั้งนี้ แนวทางการทำงานใหม่ดังกล่าวเป็นที่สนใจของอังเคร เบรอตง (Andre Breton) ผู้นำกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ตั้งแต่การสิ้นสุดสงครามโลก ครั้งที่ 1 ประมาณ ปี ค.ศ. 1918 โดยเบรอตงได้เขียนบทความเกี่ยวกับการทำงานของมิโร ในวารสารของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ ชื่อ Le Surrealisme et la Peinture เมื่อปี ค.ศ. 1941 โดยสรุปได้ว่า วิธีการสร้างงานของมิโร เรียกได้ว่าเป็นวิธีการทำงานที่สร้างผลผลิตที่มีความเปลี่ยนแปลงสูง (The Turbulent Entry) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เป็นขั้นตอนสำคัญของการก้าวไปสู่การพัฒนาศิลปะแนวเซอร์เรียลิสม์ แต่อย่างไรก็ตามทรรศนะของเบรอตงเกี่ยวกับมิโรนั้น มีทั้งความประทับใจในการสร้างงานของมิโรที่สามารถนำเอาสิ่งต่างๆในสภาพแวดล้อมมาพัฒนารูปทรงและจัดวางบนผืนผ้าใบได้อย่างประสานสอดคล้องและเป็นอิสระ แต่ในขณะเดียวกันเบรอตงก็มีทรรศนะในทางลบด้วยเช่นกัน กล่าวคือ เบรอตง มีความเห็นว่า การสร้างงานของมิโรยังไม่สอดคล้องกับแนวทางของลัทธิเซอร์เรียลิสม์อย่างแท้จริง ซึ่งเบรอตงกล่าวว่า การสร้างงานวรรณกรรมและศิลปกรรมแนวเซอร์เรียลิสม์ที่แท้จริงนั้น ต้องสร้างโดยอาศัยวิธีอัตโนมัติทางจิต (Psychic Automatism) ที่หลุดพ้นจากการควบคุมโดยเหตุผลและอยู่เหนือสุนทรียภาพและการคำนึงถึงศีลธรรม เหตุที่เบรอตงมีทรรศนะในทางลบต่อการสร้างงานของมิโรดังกล่าวนี้ เบรอตงให้เหตุผลว่า ผลงานศิลปะของมิโรไม่ได้แสดงถึงการต่อต้านการถูกครอบงำด้วยศีลธรรมแต่อย่างใด(Lanchner.1993:16-19)

ในต้นทศวรรษ 1950 มิโร ได้ทดลองสร้างผลงานที่หลากหลาย เช่น สร้างผลงานเซรามิกเมื่อปี ค.ศ. 1955 ซึ่งได้รับอนุญาตจากองค์การ UNESCO ให้ออกแบบกำแพงหน้าตึก UNESCO ในกรุงปารีส โดยผลงานดังกล่าว มิโรได้ใช้เซรามิกประกอบเป็นกำแพง 2 ด้าน ที่มีขนาด 15 X 3 เมตร และ 7.5 X 3 เมตร นอกจากนี้ มิโร ได้เขียนภาพลงบนกำแพงเซรามิกด้วยสีที่สดใส และเป็นภาพที่มีรูปร่างอิสระ ทั้งนี้ มิโร มีแรงบันดาลใจในการสร้างผลงาน มาจากภาพเขียนในถ้ำชื่อ Almiro รวมทั้งจากผลงานแนว Roman Frescos ในพิพิธภัณฑ์แห่งเมืองบาร์เซโลนา และผลงานของ Antoni Gaudi ในสวนสาธารณะชื่อ Guell Park นอกจากนี้ในช่วงปี ค.ศ. 1959-1960 มิโรได้สร้างผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันซึ่งเน้นการสร้างโครงร่างแบบไม่คมชัด (Blurred) เช่นผลงานชื่อ "ผู้หญิง และ นก" (Woman and Bird) ขนาด 116 X 89 เซนติเมตร และขนาด 75 X 37 เซนติเมตร ผลงานดังกล่าว เน้นโครงร่าง (Outlines) ของภาพที่เป็นอิสระไม่คมชัด (Blurred) โดยใช้สีน้ำตาลในโครงร่างอิสระเป็นสัญลักษณ์แทน "ผู้หญิง" และใช้รอยแปรงเพียง 3 รอย เป็นสัญลักษณ์แทน "นก" ที่บินอยู่ส่วนบนของภาพ นอกจากนี้ มิโร ยังใช้รอยแปรงสร้างองค์ประกอบของร่างกาย เช่น ตา คอ และปาก ให้อยู่ในตำแหน่งและทิศทางที่เหนือจริง โดยใช้สีสันสดใสนำเสนอส่วนต่าง ๆ ที่กล่าวมา แต่อย่างไรก็ตาม สิ่งสำคัญมากของผลงานชิ้นนี้ คือ การแสดงออกถึงทักษะการเขียนรูปของ มิโร ที่สามารถสร้างผลงานที่แฝงพลังเอาไว้ และแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการใช้สีได้อย่างกลมกลืน รวมทั้ง ความสามารถในการนำวัสดุเหลือใช้มาสร้างผลงานที่มีคุณค่า เพราะผลงานชิ้นดังกล่าวนี้ มิโร ใช้ผ้ากระสอบผิวหยาบที่เก็บได้ระหว่างทางมาใช้แทนผ้าใบราคาสูง

ผลงานในช่วงต่อมา มิโร ได้ประยุกต์แนวคิดแบบรุนแรง (Fauves) มาใช้ในการสร้างผลงานเช่นผลงานชื่อ "บุคคล" (Personnages) ลักษณะเด่นของผลงานชิ้นนี้ คือ การเปรียบเทียบอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของ

มนุษย์ กับส่วนประกอบของบ้าน เช่น เปลือกตาคน กับ หน้าต่างบ้าน ปากของคนกับประตูบ้าน เป็นต้น นอกจากนี้ มิโร ได้สร้างผลงานจิตรกรรมที่เป็นรูปทิวทัศน์ (Landscape) ซึ่งลักษณะพิเศษของภาพทิวทัศน์นี้ คือ เป็นทั้งภาพที่เกิดจากสภาพแวดล้อมจริงและภาพที่เกิดจากจิตนาการ

ในช่วงเวลานี้ นอกจากมิโรจะสร้างผลงานศิลปะที่หลากหลายแล้วมิโรยังนำเสนอแนวคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรมของตนว่า "การสร้างงานจิตรกรรมนั้น มีความหมายมากกว่าการทำงานโดยใช้ดินสอ แปรง และความเข้าใจเกี่ยวกับการใช้สี รูปทรง จังหวะ และพื้นที่ว่าง งานจิตรกรรมในความคิดของตน จำเป็นต้องอาศัยการสังเกตเพื่อตั้งคำถามเกี่ยวกับทุกสิ่งทุกอย่างที่ได้ศึกษามา หรือที่ได้พบเห็นในนิทรรศการแสดงศิลปะ หรือที่พบเห็นจากห้องเขียนรูป(สตูดิโอ)ของเพื่อนๆ (Erben.1993:146-157)

ต่อมาในปี ค.ศ. 1961 - 1970 เป็นช่วงเวลาที่มิโรมีการเปลี่ยนแปลงการสร้างผลงานศิลปะอีกครั้ง โดยมิโร ใช้วิธีการสร้างพื้นผิวสีที่ทับซ้อนกันสองชั้น คือ ในชั้นแรก มิโร จะใช้สีน้ำมันระบายบนผืนผ้าใบให้มีความหนาของสี และในชั้นที่สอง จะใช้สีเจือจางระบายทับอีกครั้ง ผลที่เกิดขึ้น คือ จะเกิดร่องและช่องว่างลักษณะคล้ายหลุมเล็ก ๆ จำนวนมากที่สามารถมองเห็นถึงสีชั้นแรกได้ ผลงานที่ มิโร ใช้วิธีการดังกล่าว มีชื่อว่า "คู่รักในยามค่ำ" (Lovers in the Night) ที่เป็นผลงานจิตรกรรมบนผืนผ้าใบ ขนาด 22.5 X 33 เซนติเมตร ในปี ค.ศ. 1966 และผลงานถูกเก็บไว้ในหอศิลป์ Lelong Gallery กรุงปารีส นอกจากนี้ มิโรได้นำประสบการณ์ที่ได้พบเห็นศิลปะของประเทศต่างๆ นำมาคลี่คลาย (Applied)ในงานของตนเอง ดังนี้

การเดินทางไปกรุงปารีสเพื่อพบกับศิลปินชื่อ ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) และอองเดร มัสซง (Andre Masson) รวมทั้งกวีชื่อ ทรีสทาน ซารา (Tristan Tzara) ปีแอร์ เรเวอร์ดี (Pierre Reverdy) และแมคส์ จาคอบ (Max Jacob) และได้รู้จักกับเบรอตง ในขณะนั้นมิโรก็สนใจแนวความคิดเรื่องความเป็นอัตโนมัติของจิตของเบรอตงด้วยเช่นกัน ดังนั้นผลงานจิตรกรรมของมิโรในขณะนั้นจึงเปลี่ยนจากการวาดภาพแบบเรียลิสม์ผสมคิวบิสต์ มาเป็นแบบนามธรรม ซึ่งแสดงถึงการทำงานอย่างเป็นอิสระของจิตไร้สำนึกและภาพหลอนที่ออกจากส่วนลึกของจิต ภาพจิตรกรรมที่มิโรสร้างสรรค์ใหม่นี้ ทำให้กลุ่มของเบรอตงมีความตื่นเต้นมาก และทำให้เบรอตงยอมรับและถือว่ามิโรเป็นสมาชิกคนสำคัญของกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ เนื่องจาก มิโร เป็นศิลปินที่ทำให้เกิดขั้นตอนสำคัญในการพัฒนาศิลปะเซอร์เรียลิสม์ และนับได้ว่า มิโรมีความเป็นศิลปินแนวเซอร์เรียลิสต์มากที่สุด ทั้งนี้หลักฐานสำคัญที่แสดงถึงการทำงานแบบอัตโนมัติของมิโรได้ดีที่สุด ได้แก่ ผลงานสีน้ำมันชื่อ "Maternine" (ความเป็นแม่ 1924) ผลงานชิ้นนี้ได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในบรรดางานชิ้นเอกในยุคเซอร์เรียลิสม์ของมิโร (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2532 : 96-97)

การเดินทางไปฮอลแลนด์ และเริ่มเขียนภาพชุด (Series) ที่มีชื่อเสียงทั้ง 4 ภาพ ชื่อ Dutch Interiors และเริ่มทำงานแบบคอลลาจในผลงานชื่อ Spanish Dancer ทั้งนี้ อัศนีย์ ชูอรุณ (2534 : 102) ได้กล่าวถึงการทำงานของมิโรในฮอล์แลนด์ไว้ในหนังสือจิตรกรรมสมัยใหม่ ว่าภาพ "การตกแต่งภายในจากดัทช์" (Dutch Interiors) แสดงถึงการเก็บรวบรวมวัตถุสีสดใสที่ล่องลอยแกว่งไปมาอยู่ภายในอาคารอย่างไม่มีเหตุผลเอาเสียเลย ผลงานของมิโรส่วนมากเป็นแบบนามธรรมมากกว่านี้ แต่ก็มักแสดงให้เห็นวัตถุบางอย่างที่พอจำได้ว่าเป็นสิ่งใดรวมอยู่ด้วย บ่อยครั้งที่เดียวที่มีรูปร่างคล้ายตัวอะมีบาเคลื่อนไหวยุบยับในภาพ โดยมีการเปลี่ยนสีในส่วนที่ทับซ้อนกันด้วย มิโรมักจะหยดหรือสาดสีบนผืนผ้าใบที่ยังใหม่ อันเป็นการใช้ภาวะที่เกิดขึ้นโดยไม่เจตนานี้ มาทำให้เห็นแนวทางการเริ่มต้นจัดองค์ประกอบศิลปะได้

การเดินทางสู่สหรัฐอเมริกา และได้เริ่มต้นพัฒนาผลงานตามแนวสุนทรียศาสตร์และมีการพัฒนารูปทรง โดยมีการใช้องค์ประกอบสำคัญขนาดใหญ่ที่มีรูปลักษณ์เฉพาะตัวแบบต่าง ๆ เช่น รูปทรงลักษณะเป็นวงที่

ใช้สีตัดกันอยู่ภายในพื้นที่ที่เป็นตารางสี่เหลี่ยม รูปทรงลักษณะเหมือนงานประดับกระจกหน้าต่างสีในสมัยโกธิค และมีการใช้เทคนิคการใช้สีตัดเส้นจากยุคกลางที่เรียกว่า " Cloisonne "

การเดินทางไปประเทศญี่ปุ่น ซึ่งประสบการณ์ที่ได้จากการเดินทางไปประเทศนี้ ทำให้มิโรเปลี่ยนแปลงวิธีการทำงานอย่างรวดเร็ว โดยนำความประทับใจในสิ่งต่าง ๆ ที่ญี่ปุ่นนำมาคลี่คลาย (Applied) เป็นผลงานศิลปะของตน สิ่งที่ประทับใจดังกล่าว ได้แก่ สภาพแวดล้อมของประเทศญี่ปุ่น ศิลปะพื้นบ้าน การวาดภาพแบบดั้งเดิมของญี่ปุ่น ทรรศนะที่ได้จากการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับกวีญี่ปุ่น ชื่อ Shuzo Takiguchi การเขียนอักษรญี่ปุ่น และปรัญชาเซ็น ทั้งนี้ จากสูจิบัตรนิทรรศการ **มิโร : วิญญาณแห่งตะวันออก** ได้กล่าวถึงมิโรกับศิลปะตะวันออกตามแนวคิดของจาคส์ ดูแปง (Jacques Dupin) ผู้เขียนชีวประวัติของมิโร ไว้ว่า

> ชั่วชีวิตของเขา ความคิด ศิลปะ และวัฒนธรรมของตะวันออกไกล ทำให้มิโรหลงใหลและเป็นสิ่งซึ่งหล่อเลี้ยงเขามาตลอด และสิ่งนี้ก็ได้สะท้อนออกมาในงานศิลปะของเขา ความรู้สึกซาบซึ้งจับใจซึ่งเป็นที่รู้กันมาหลายทศวรรษแล้วนี้ ได้ปรากฏชัดเจนเท่าที่จะเป็นไปได้ในวิธีการแสดงออกด้วยความรู้สึกลึกซึ้ง (Dupin . 2538 : 10)

ทั้งนี้ ลักษณะสำคัญของการทำงานศิลปะของญี่ปุ่น และสุนทรียภาพแบบเซ็น ที่มีอิทธิพลต่อมิโรนั้น ประจักษ์ วัฒนานุสิทธิ์ แสดงทรรศนะไว้ว่า

> ศิลปะญี่ปุ่น มีลักษณะพิเศษ คือ เป็นศิลปะที่ไม่พยายามเปิดเผยให้ผู้ชมได้เห็นชัดเจนและเข้าใจทั้งหมด และชอบให้ผู้ชมจินตนาการลึกซึ้งลงไปจากสิ่งที่ได้แสดงออกมา ศิลปะญี่ปุ่นมักแสดงออกในรูปสัญลักษณ์ ทั้งนี้ การมองให้เห็นหรือการสร้างให้เกิดสุนทรียะของศิลปะญี่ปุ่นนั้นเกิดจากแรงดลใจอันสำคัญของพระพุทธศาสนาลัทธิเซน ซึ่งเป็นศิลปะที่มีลักษณะเรียบง่าย มีลักษณะธรรมดาแต่ก็ไม่หยาบกระด้าง แก่นของความงามนี้ในภาษาญี่ปุ่นเรียกว่า ชิบูมิ (Shibumi) ดังนั้น ผู้สนใจศิลปะญี่ปุ่น จึงต้องทำความเข้าใจในทรรศนะการมองศิลปะและการเข้าใจในสัญลักษณ์ มีความรู้เรื่องเทพนิยาย เรื่องปรัมปรา และความหมายของลวดลายเครื่องประดับต่าง ๆ นอกจากนี้ ศิลปะญี่ปุ่นยังมีลักษณะเป็นแบบฉบับของตนเอง แม้ว่าจะได้รับอิทธิพลจากต่างชาติในเรื่องจารีตประเพณี ความเชื่อ ลัทธิศาสนาและสภาพแวดล้อมก็ตาม แบบฉบับของตนเองในศิลปะญี่ปุ่น ได้แก่ การทำสิ่งต่าง ๆ ที่เล็งผลเลิศ รักความสะอาด ปราณีต ความเป็นระเบียบเรียบร้อย และรักธรรมชาติ ทั้งนี้ รูปแบบของงานศิลปกรรมญี่ปุ่นนั้น จะสอดคล้องกับธรรมชาติและพิถีพิถันกับการวางจังหวะ การใช้สัญลักษณ์เรียบง่าย และเน้นความงามตามธรรมชาติของวัตถุ (ประจักษ์ วัฒนานุสิทธิ์. 2538 : 276-277)

จากการเดินทางไปในประเทศต่างๆ นอกจากจะทำให้มิโรเปลี่ยนแปลงการทำงานอย่างรวดเร็วแล้ว ยังทำให้มิโรมีทรรศนะต่อแนวทางการสร้างผลงานศิลปะในลัทธิต่าง ๆ ที่แตกต่างไปจากศิลปินท่านอื่นๆ โดยมิโรมีความคิดเห็นว่า ลัทธิคิวบิสม์ ลัทธิโฟวิสม์ และลัทธิอื่น ๆ แม้จะประกาศอุดมการณ์และแนวทางการสร้างงานศิลปะไปอย่างกว้างขวาง แต่ไม่ได้หมายความว่า ลัทธินั้น ๆ จะสามารถเป็นแนวทางและแบบอย่างเดียวในการสร้างงานศิลปะ ในทางตรงกันข้าม แนวทางของแต่ละลัทธิย่อมมีจุดเด่นที่แตกต่างกันและสามารถนำมาประยุกต์ให้ประสานกลมกลืนกันเป็นงานศิลปะชิ้นหนึ่ง ๆ ได้ เช่น จุดเด่นของแนวทางการสร้างงานศิลปะของลัทธิคิวบิสม์ คือ การใช้องค์ประกอบของโครงสร้างภายในภาพเป็นหลัก ในขณะที่แนวทางการสร้างงานของศิลปะลัทธิโฟวิสม์ นั้น คือ การใช้สี และเมื่อจุดเด่นของทั้ง 2 ลัทธิถูกนำมาประยุกต์ให้สอดคล้องกับวิธีการสร้างผลงานในแบบของศิลปินชื่อ ฟาน โกะ และ เซซาน ดังนั้น ผลงานที่เกิดขึ้นจะเป็นผลงานที่มีความสมบูรณ์ชิ้นหนึ่งของโลก เพราะเนื่องจากความงดงามของสีที่สว่างสดใส ความเคลื่อนไหวของเส้นที่มีชีวิตชีวา และองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในภาพที่สามารถสื่ออารมณ์และบรรยากาศที่เป็นอิสระไม่มีขอบเขตจำกัด และเกิดจังหวะที่

เหมาะสมภายในภาพ นอกจากนี้ มิโร ได้แสดงทรรศนะที่เน้นถึงความสำคัญของ " จังหวะ " (Rhythm) ที่จำเป็นต่อการสร้างผลงานศิลปะ โดยมิโรให้ข้อเสนอแนะว่า การสร้างจังหวะภายในภาพจะต้องเข้าใจถึงลักษณะธรรมชาติของการเคลื่อนไหวในสิ่งที่เห็นและการทำความเข้าใจในเรื่องดังกล่าวจะต้องสามารถประสานการเคลื่อนไหวในสิ่งที่เห็นให้เข้ากับรูปลักษณ์ภายนอกและจิตวิญญาณของสิ่งนั้น ทั้งนี้ เรียลลาร์ดได้กล่าวว่ามิโรใช้วิธีดังกล่าวนี้ในการสร้างงานศิลปะตลอดระยะเวลาของการเป็นศิลปินแนวเซอร์เรียลิสม์ (Raillard. 1989 : 18)

ผลงานศิลปะของ ฮวน มิโร

ผลงานศิลปะของ มิโร ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1915-1980 ซึ่งประมวลจากเอกสารต่างๆ นั้น สามารถแบ่งประเภทของผลงานได้ 9 ประเภท โดยมีจำนวนรวมทั้งสิ้น 323 ชิ้น ดังนี้

ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน จำนวน 160 ภาพ

ผลงานชื่อ The Clock and Lantern. (Barcelona, after Early March). Oil on canvas. 52 x 64.5 cm. 1915.
ผลงานชื่อ Montroig, Sant Ramon. Oil on canvas. 61.5 x 47.9 cm. 1916.
ผลงานชื่อ The Red Fan. Oil on cardboard, 103 x 73 cm. 1916.
ผลงานชื่อ Nord-Sud. Oil on canvas. 62 x cm. 1917.
ผลงานชื่อ Prades, The Village. Oil on canvas 65 x 72.6 cm. 1917.
ผลงานชื่อ Self-Portrail. Oil on canvas 62.2 x 49.5 cm. 1917.
ผลงานชื่อ Portrait of Heriberto Casary. Oil on canvas 69.8 x 62.2 cm. 1918.
ผลงานชื่อ Portrait of Ramon Sunyer. Oil on canvas 68.3 x 51.1 cm. 1918.
ผลงานชื่อ Standing Nude. Oil on canvas 153 x 120 cm. 1918.
ผลงานชื่อ Vegetable Garden and Conkey. Oil on canvas 64 x 70 cm. 1918.
ผลงานชื่อ House with Palmtree. Oil on canvas 65 x 73 cm. 1918.
ผลงานชื่อ Nude with Mirror. Oil on canvas 113 x 102 cm. 1919
ผลงานชื่อ The Village of Montroig. Oil on canvas73.1 x 60.7 cm. 1919.
ผลงานชื่อ Vines and Olive Trees, Tarragona. Oil on canvas 72.5 x 90.5 cm. 1919.
ผลงานชื่อ Self-Portrait. Oil on canvas 73 x 60 cm. 1919
ผลงานชื่อ Horse, Pipe, and Red Flower. Oil on canvas 82.6 x 74.9 cm. 1920.
ผลงานชื่อ Still Life with Rabbit. Oil on canvas 130 x 110 cm. 1920.
ผลงานชื่อ Portrait of a Spanish Dancer. Oil on canvas 66 x 56 cm. 1921.
ผลงานชื่อ Still Llife-Glove and Newspaper. Oil on canvas 116.8 x 89.5 cm. 1921.
ผลงานชื่อ The Farm. Oil on canvas. 123.8 x 141.3 cm 1922.
ผลงานชื่อ Catalan Landscape : the Hunter. Oil on Canvas.64.8 X 100.3 cm. 1923
ผลงานชื่อ Interior. Oil on canvas 81 x 65.5 cm. 1923.
ผลงานชื่อ Still Life I. Oil on canvas. 37.8 x 46 cm. 1923.
ผลงานชื่อ Still Life II. Oil on canvas. 38.1 x 45.7 cm. 1923.
ผลงานชื่อ Still Life III Oil on canvas.50.5 x 65 cm. 1923.

ผลงานชื่อ The Tilled Field. Oil on canvas. 60 X 94 cm. 1924

ผลงานชื่อ Maternity. Oli on canvas. 92.1 x 73.1 cm. 1924

ผลงานชื่อ Head of Catalan Peasant. Oil on canvas. 146 x 114 cm. 1924

ผลงานชื่อ Bouquet of Flowers. Oil on canvas. 88 x 115 cm. 1924

ผลงานชื่อ The Kiss. Oil on canvas. 73 x 92 cm. 1924

ผลงานชื่อ Head of a Catalan Peasant III. Oil on canvas. 91 X 73 cm. 1925

ผลงานชื่อ Landscape. Oil on canvas. 47 x 45 cm. 1925

ผลงานชื่อ Dutch Interior I. Oil on canvas. 92 X 73 cm. 1928

ผลงานชื่อ Carnival of Harlequin. Oil on canvas. 66 x 93 cm. 1925

ผลงานชื่อ Photo-Ceci est la couleur de mes reves. Oil on canvas. 96.5 x 25.5 cm. 1925

ผลงานชื่อ The Policeman. Oil on canvas. 248 x 195 cm. 1925

ผลงานชื่อ The Birth of the World. Oil on cancas. 250.8 x 200 cm. 1925

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas.. 62 x 92 cm. 1925

ผลงานชื่อ Head of Catalan Peasant. Oil on canvas. 145 x 114 cm. 1925

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 115 x 146 cm. 1925

ผลงานชื่อ Lady Strolling on the Rambla in Barcelona. Oil on canvas. 132 x 97 cm. 1925

ผลงานชื่อ Etoiles en des sexes d'escargot. Oil on canvas. 129 x 97 cm. 1925

ผลงานชื่อ Le Corps de ma brune. Oil on canvas. 129.8 x 95.8 cm. 1925

ผลงานชื่อ Dancer II. Oil on canvas. 115.5 x 88.5 cm. 1925

ผลงานชื่อ Amour. Oil on canvas. 146 x 114 cm. 1926

ผลงานชื่อ Person Throwing a Stone at a Bird. Oil on canvas. 73.7 x 92.1 cm. 1926

ผลงานชื่อ Landscape. Oil on canvas. 114 x 146 cm. 1926

ผลงานชื่อ Head Catching a Bird. Oil on canvas. 92.3 x 73 cm. 1926

ผลงานชื่อ Landscape by the sea. Oil on canvas. 66 x 93 cm. 1926

ผลงานชื่อ Dog Barking at the Moon. Oil on canvas. 73.3 x 92.7 cm. 1926

ผลงานชื่อ Nude. Oil on canvas. 92 x 73.6 cm. 1926

ผลงานชื่อ Musique-Seine-Michel,Bataille et Moi. Oil on canvas. 79.5 x 100.5 cm. 1927

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 129 x 97 cm. 1927

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 116 x 90 cm. 1927

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 130 x 97.5 cm. 1927

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 129.5 x 96.5 cm. 1927

ผลงานชื่อ Landscape. Oil on canvas. 129.6 x 194.6 cm. 1927

ผลงานชื่อ Landscape. Oil on canvas. 130 x 195 cm. 1927

ผลงานชื่อ Landscape. Oil on canvas. 130 x 195.5 cm. 1927

ผลงานชื่อ Animated Landscape. Oil on canvas. 129.5 x 195 cm. 1927

ผลงานชื่อ Dutch Interior II. Oil on canvas. 92 x 73 cm. 1928

ผลงานชื่อ Dutch Interior III. Oil on canvas. 128.9 x 96.2 cm. 1928

ผลงานชื่อ Still Life. Oil on canvas. 89 x 114 cm. 1928

ผลงานชื่อ Potato. Oil on canvas. 101 x 81.7 cm. 1928

ผลงานชื่อ Portrait of Mistress Mills in 1750. Oil on canvas. 116.7 x 89.6 cm. 1929

ผลงานชื่อ Portrait of Queen Louise of Prussia. Oil on canvas. 80.6x99.6 cm. 1929

ผลงานชื่อ Painting (Untitled). Oil on canvas. 150.5x225 cm. 1930

ผลงานชื่อ Women Resting. Oil on canvas. 24.1x33.3 cm. 1932

ผลงานชื่อ Flame in Space and Nude Woman. Oil on wood. 41x32 cm. 1932

ผลงานชื่อ Seated Woman. Oil on wood. 46x38.1 cm. 1932

ผลงานชื่อ Girl Practicing Physical Culture. Oil on wood. 41x32 cm. 1932

ผลงานชื่อ Head of a Man. Oil on wood. 35x27 cm. 1932

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 129.5x161.5 cm. 1933

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 130x162.5 cm. 1933

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 174x196.2 cm. 1933

ผลงานชื่อ Personages with Star. Oil on canvas. 198.8x247.7 cm. 1933

ผลงานชื่อ Hirondelle-Amour. Oil on canvas. 199.3x247.6 cm. 1934.

ผลงานชื่อ Rhythmic Personages. Oil on canvas. 193x177 cm. 1934.

ผลงานชื่อ The Farmers' Meal. Oil on cardboard. 73x104.2 cm. 1935

ผลงานชื่อ Animated Landscape. Oil on canvas. 250x200 cm. 1935

ผลงานชื่อ Animated Forms. Oil on canvas. 194.3x173.3 cm. 1935

ผลงานชื่อ Personages in front of a Volcano. Oil on canvas. 40x30 cm. 1935

ผลงานชื่อ Man and Woman in front of a pile or Excrement. Oil on canvas.23.2x32 cm. 1935

ผลงานชื่อ Man and Woman infront of a Pile or Excrement. Oil on canvas.23.2x32 cm. 1935

ผลงานชื่อ Figures and Birds in a Landscape. Oil on canvas. 27.6x49.5 cm. 1935

ผลงานชื่อ Nocturne. Oil on copper. 42x29.2 cm. 1935

ผลงานชื่อ The Two Philosophers. Oil on copper. 35.6x49.8 cm. 1936

ผลงานชื่อ Seated Personages. Oil on copper. 44x35 cm. 1936

ผลงานชื่อ Catalan Peasant at Rest. Oil on copper. 35x26 cm. 1936

ผลงานชื่อ Still Life with Old Shoe. Oil on canvas. 81.3x116.8 cm. 1937

ผลงานชื่อ Self-Portrait II. Oil on burlap. 129.5x195.5 cm. 1938

ผลงานชื่อ Air. Oil on canvas. 55x46 cm. 1938

ผลงานชื่อ Nocturne. Oil on cardboard. 54x74 cm. 1938

ผลงานชื่อ Une Etoile Caresse le Sein d'une Negresse. Oil on canvas. 129.5x194.3 cm. 1938

ผลงานชื่อ Woman Haunted by the Passage of the Bird-Dragonfly, Omen of Bad News. Oil on canvas. 80x315 cm. 1938

ผลงานชื่อ Portrait I. Oil on canvas. 163.1 x 130.1 cm. 1938

ผลงานชื่อ Seated Woman I. Oil on canvas. 163.4x131 cm. 1938

ผลงานชื่อ Portait IV. Oil on canvas. 130 x 97 cm. 1938

ผลงานชื่อ Woman's Head. Oil on canvas. 55 x 46 cm. 1938

ผลงานชื่อ Seated Woman II. Oil on canvas. 162x130 cm. 1939

ผลงานชื่อ Women and Birds at Sunrise. Oil on canvas. 54 x 65 cm. 1942

ผลงานชื่อ Women Listening to Music. Oil on canvas. 129.5x162 cm. 1945

ผลงานชื่อ Dancer Listening to the Organ in a Gothic Cathedral. Oil on canvas. 197.1x130.6 cm. 1945

ผลงานชื่อ The Harbor. Oil on canvas. 130x162 cm. 1945

ผลงานชื่อ Spanish Dancer. Oil on canvas. 146x114 cm. 1945

ผลงานชื่อ Woman, Stars. Oil on canvas. 114x146 cm. 1945

ผลงานชื่อ Bullffight. Oil on canvas. 114x144 cm. 1945

ผลงานชื่อ Personages, Birds, Stars. Oil on canvas. 72x93 cm. 1946

ผลงานชื่อ The Red Sun Gnaws at the Spider. Oil on canvas. 76x96cm.1948.

ผลงานชื่อ The Red Sun. Oil on canvas. 91 x 71 cm. 1948

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 127.3x193 cm. 1949

ผลงานชื่อ Woman in Front of the Sun. Oil on canvas. 65 x 50 cm. 1950.

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 81.3x100.3 cm. 1950

ผลงานชื่อ Mural Painiting. Oil on canvas. 188.8x593.8 cm. 1951

ผลงานชื่อ The Bird Boom-Boom Makes His Appeal to the Head Onion Peel.Oil on canvas. 81x100 cm. 1952

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 74 x 188 cm. 1952.

ผลงานชื่อ The Bird with Plumage Spread Flies toward the Silvery Tree.Oil on canvas. 89.5x116.2 cm 1953

ผลงานชื่อ Woman and Bird I. Oil on canvas. 116 x 87 cm. 1959

ผลงานชื่อ Woman and Bird II. Oil on canvas. 75 x 37 cm. 1960

ผลงานชื่อ The Red Plate. Oil on canvas. 130 x 165 cm. 1960

ผลงานชื่อ The Red Disk. Oil on canvas. 130.2 x 161 cm. 1960

ผลงานชื่อ Blue I. Oil on canvas. 270 x 355 cm. 1961

ผลงานชื่อ Blue II. Oil on canvas. 270 x 355 cm. 1961

ผลงานชื่อ Blue III. Oil on canvas. 270 x 355 cm. 1961

ผลงานชื่อ Mural. Oil on canvas. 115 x 364 cm 1961.

ผลงานชื่อ Mural Painting I. Oil on canvas. 270 x 355 cm. 1962

ผลงานชื่อ Mural Painting II. Oil on canvas. 270 x 355 cm. 1962

ผลงานชื่อ Mural Painting III. Oil on canvas. 270 x 355 cm. 1962

ผลงานชื่อ For Emili Fermandez. Oil on canvas. 78 x 280 cm. 1963.

ผลงานชื่อ For David Fermandez. Oil on canvas. 75 x 280 cm. 1964.

ผลงานชื่อ Plainting III. Oil on canvas. 19.2 x 27 cm. 1965.

ผลงานชื่อ Red Circle, Star. Oil on canvas. 116 x 89 cm. 1965

ผลงานชื่อ The Skiing Lesson. Oil on canvas. 193 x 324 cm. 1966.

ผลงานชื่อ Dusk Music V. Oil on canvas. 19.3 x 33.3 cm. 1966.

ผลงานชื่อ Lovers in the Night. Oil on canvas. 22.5 x 33 cm. 1966.

ผลงานชื่อ Woman and Bird. Oil on canvas. 50 x 72 cm. 1966.

ผลงานชื่อ The Gold of the Azure. Oil on canvas. 205 x 173.5 cm. 1967.

ผลงานชื่อ Bird's Flight in Moonlight. Oil on canvas. 130 x 260 cm. 1967.

ผลงานชื่อ The Vowel Song. Oil on canvas. 350 x 144 cm. 1967.

ผลงานชื่อ Woman and Bird. Oil on canvas. 91 x 74 cm. 1967.

ผลงานชื่อ The Lake's Wing, Encircled with Golden Blue, Rejoins the Heart of the Poppy Sleeping on a Diamond Studed Meadow. Oil on canvas. 195 x 130 cm. 1967.

ผลงานชื่อ Hair Followed by Two Planets. Oil on canvas. 195 x 130 cm. 1968.

ผลงานชื่อ Bird in the Night. Oil on canvas. 41 x 24.5 cm. 1968.

ผลงานชื่อ The Birth of Day. Oil on canvas. 162 x 130 cm 1968.

ผลงานชื่อ Flight of the Dragonfly from the Sun. Oil on canvas. 174 x 244. 1968.

ผลงานชื่อ Poem I. Oil on canvas. 204.7 x 173 cm. 1968.

ผลงานชื่อ Silence. Oil on canvas. 177 x 244 cm. 1968.

ผลงานชื่อ Letters and Numbers Attached by a Spark I. Oil on canvas.145.9 x 114 cm. 1968.

ผลงานชื่อ Letters and Numbers Attached by a Spark V. Oil on canvas.146 x 114 cm. 1968.

ผลงานชื่อ Letters and Numbers Attached by a Spark VI. Oil on canvas.146 x 114 cm. 1968.

ผลงานชื่อ Personages and Birds Rejoicing at the Arrival of the Night. Oil on canvas. 98 x 130 cm. 1968

ผลงานชื่อ Birds at the Break of Day. Oil on canvas. 220 x 261 cm. 1970.

ผลงานชื่อ Bird, Insect, Constellation. Oil on canvas. 130x97 cm. 1974

ผลงานชื่อ Woman, Bird. Oil on canvas. 216 x 174 cm 1974.

ผลงานชื่อ Woman. Oil on canvas. 100 x 81 cm. 1976.

ผลงานชื่อ Woman. Oil on canvas. 35.5 x 24.5. 1976.

ผลงานชื่อ Woman, Bird. Oil on canvas. 92 x 72 cm. 1976

ผลงานชื่อ Untitled. Oil on canvas. 92 x 73 cm. 1978

ผลงานชื่อ Untitled. Oil on canvas. 162.5 x 130 cm. 1980

ผลงานชื่อ Untitled. Oil on canvas. 163.5 x 131 cm. 1980

ผลงานชื่อ Untitled. Oil on canvas. 163.5 x 131 cm. 1980

ผลงานจิตรกรรมสีอะครีลิค จำนวน 9 ชิ้น

ผลงานชื่อ Catalan Peasant in the moonlight.. Acrylic on canvas. 162 x 130 cm. 1968.

ผลงานชื่อ Woman Surrounded by a Flight of Birds in the Night. Acrylic on canvas. 145.9 x 114 cm. 1968.

ผลงานชื่อ May 1968. Acrylic on canvas. 200 x 200 cm. 1973.

ผลงานชื่อ Head. Acrylic on canvas. 65.1 x 50 cm. 1974.

ผลงานชื่อ The Hope of Someone Sentenced to Death I. Acrylic on canvas. 267 x 351.5 cm. 1974.

ผลงานชื่อ The Hope of Someone Sentenced to Death II. Acrylic on canvas. 267.3 x 351 cm. 1974.

ผลงานชื่อ The Hope of Someone Sentenced to Death III. Acrylic on canvas. 267 x 350.3 cm. 1974.

ผลงานชื่อ Birds in Space. Acrylic on canvas. 33.1 x 23.9 cm. 1978.

ผลงานชื่อ Personages, Birds, Star. Acrylic on canvas. 88.7 x 115 cm. 1978.

ผลงานจิตรกรรมสี gouache จำนวน 1 ชิ้น

ผลงานชื่อ Message from a Friend. Gouache on canvas. 20 x 27 cm. 1964.

ผลงานจิตรกรรมสี Tempera จำนวน 4 ชิ้น

ผลงานชื่อ Persons Attracted by the Form of a Mountain. Tempera on masonite. 32.3 x 49.5 cm. 1936

ผลงานชื่อ Personages in the Presence of a Meta marphosis. Tempera on masonite. 50.2 x 57.5 cm. 1936

ผลงานชื่อ Personages, Mountain, Sky, Star and Bird. Tempera on masonite.30 x 40 cm. 1936

ผลงานชื่อ Personages and Mountains. Tempera on masonite. 30.2 x 25.1 cm. 1936

ผลงานจิตรกรรมสีน้ำ จำนวน 1 ชิ้น

ผลงานชื่อ Acrobatic Dancers. Watercolor on paper. 46 x 38.1 cm. 1940

ผลงาน Drawing และ Ink on Paper จำนวน 10 ชิ้น

ผลงานชื่อ Male Nude. Pencil on thin cardboard. 23.5 x 15 cm. 1919

ผลงานชื่อ Male Nude. Pencil on thin cardboard. 23.5 x 15 cm. 1920

ผลงานชื่อ The Lovers. Pencil and ink on paper. 47.6 x 62.2 cm. 1930

ผลงานชื่อ Untitled. Pencil on Ingres paper. 63 x 46.5 cm. 1930

ผลงานชื่อ Untitled. Pencil on paper. 61 x 44.5 cm. 1930

ผลงานชื่อ Drawing from la Grands Chaumiere. Pencil on paper. 31 x 23 cm. 1937

ผลงานชื่อ Drawing from la Grands Chaumiere. Pencil on paper. 24 x 32 cm.1937

ผลงานชื่อ Drawing from la Grands Chaumiere. Pencil on paper. 33 x 25.5 cm. 1937

ผลงานชื่อ Drawing from la Grands Chaumiere. Pencil on paper. 30.9 x 23 cm. 937

ผลงานชื่อ Verso of the Passage of the Divine Bird. Ink on paper. 46 x 38 cm. 1941

ผลงานประติมากรรม จำนวน 24 ชิ้น

ผลงานชื่อ Object. Assemlage : painted wood, steel, string, bone and bead. 40 x 29.7 x 22 cm. 1931

ผลงานชื่อ Object. Assemlage : painted wood, insulator, screw, burnt wood, sand and clockworks. 26.9 x 13.6 x 6.6 cm. 1931

ผลงานชื่อ Man and Woman. Oil on wood with metal parts. 33.9 x 18.4 x 5.7 cm.1932

ผลงานชื่อ Object. Assemlage : painted stone, shell, wood, mirror and sequines. 24.8 x 55.9 cm. 1932

ผลงานชื่อ Objects .Assemlage : stuffed parrot on wood perch, stuffed silk stocking with velvet garter and doll's paper shoe suspended in hollow wood frame, derby hat, hanging cork ball, celluloid fish and engraved map. 81 x 30.1 x26 cm. 1936

ผลงานชื่อ Object of Sunset. Assemlage : painted wood,metal and string. 68 x 44 x 26 cm. 1936

ผลงานชื่อ Bird. Bronze. 20 x 16.5 5 cm. 1946

ผลงานชื่อ Bird. Bronze. 12.7 x 18.8 x 19 cm. 1946

ผลงานชื่อ Moonbird. Stone. 48 x 45 x 32 cm. 1947

ผลงานชื่อ Woman. Bronze. 18.4 x 26 x 22.8 cm. 1949

ผลงานชื่อ Woman. Bronze. 27.9 x 40.6 x 16.5 cm. 1949

ผลงานชื่อ Man and Woman. Bronze and ceramic on wood base. 241.3 x 58.4 x 76.2 cm. 1962

ผลงานชื่อ Moonbird. Bronze. 228.8 x 206.4 x 150.1 cm. 1966

ผลงานชื่อ Solar Bird. Bronze. 121.9 x 180.3 x 101.6 cm. 1966

ผลงานชื่อ The Caress of a Bird. 311 x 111 x 38 cm. 1967.

ผลงานชื่อ Personage with Three legs. 217 x 47 x 39 cm. 1967.

ผลงานชื่อ Sun Bird. 163 x 146 x 240 cm. 1968.

ผลงานชื่อ Woman. Terra-cotta. 105 x 40 x 35 cm. 1968

ผลงานชื่อ Woman. Bronze. 172.7 x 71.1 x 20.3 cm. 1968

ผลงานชื่อ Woman with Pitcher. Bronze. 84.4 x 69.8 x 36.8 cm. 1970

ผลงานชื่อ Woman. Bronze. 60.9 x 30.4 x 13.9 cm. 1970

ผลงานชื่อ Personage. Bronze. 118.1 x 48.2 x 33 cm. 1970

ผลงานชื่อ Personge. Bronze. 200 x 120 x 100 cm. 1970

ผลงานชื่อ Model for La Defense. 273 x 127 x 140 cm. 1975.

ผลงานเซรามิก จำนวน 19 ชิ้น

ผลงานชื่อ Vase. Ceramic. 40 x 22 cm. 1941

ผลงานชื่อ Brown Personage. Ceramic. 23 x 21 x 20 cm. 1944

ผลงานชื่อ Light Blue Head. Ceramic. 18 x 23 x 19 cm. 1944

ผลงานชื่อ Head. Ceramic supported by a rod and wooden base. 23.5 x 45.7 x14 cm. 1954

ผลงานชื่อ Personage. Ceramic. 36.8 x 18.4 12.7 cm. 1956

ผลงานชื่อ Plaque. Ceramic. 50 x 80 x 25 cm. 1956

ผลงานชื่อ Disk. Ceramic. 2 x 22.5 x 23.5 cm. 1956

ผลงานชื่อ Round Plaque with Red Necklace. Ceramic. 1 x 32cm. 1956

ผลงานชื่อ Plate. Ceramic. 5 x 37 cm. 1956

ผลงานชื่อ Grourd. Ceramic. 50 x 20 cm. 1956

ผลงานชื่อ Vase. Ceramic. 51 x 27 cm. 1956

ผลงานชื่อ Colocynth Object. Ceramic. 45 x 28 x 28 cm. 1956

ผลงานชื่อ Tripod Object (in two parts). Ceramic. 79 x 42 x 47 cm. 1956

ผลงานชื่อ Personage. Ceramic. 79.4 x 25.1 x 21.6 cm. 1956

ผลงานชื่อ Mounument. Ceramic. 71.1 x 32.3 x 32.3 cm. 1956

ผลงานชื่อ Bird on a Tree Trune. Ceramic. 81.2 x 22.8 x 24.7 cm. 1956

ผลงานชื่อ Blue Vase. Ceramic. 13 x 9 cm. 1962

ผลงานชื่อ Blue Vase. Ceramic. 15.5 x 11 cm. 1962

ผลงานชื่อ Mask (Blue). 49 x 51 x 4 cm. 1977.

ผลงานสื่อผสม จำนวน 95 ชิ้น

ผลงานชื่อ Drawing from the Circol Artistic de Sant Lluc. Watercolor and charcoal on paper. 31 x 21 cm. 1915

ผลงานชื่อ La Publicidad and Flower Vase. Oil and nespaper collage on linen. 71 x 58.5 cm. 1917

ผลงานชื่อ Portrait of E.C. Ricart. Oil and pasted paper on canvas. 81.9 x 65.7 cm. 1917

ผลงานชื่อ Pastorale. Oil and pencil on canvas. 60 x 92.2 cm. 1924

ผลงานชื่อ The Kerosene Lamp. Charcoal with red conte and colored crayon highlighted with white oil paint on canvas. 81 x 100.3 cm. 1924

ผลงานชื่อ The Family. Vine charcoal, white pasted and red conte on oatmeal paper. 74.9 x 104.1 cm. 1924

ผลงานชื่อ Spanish Dancer. Oil, charcoal amd tempera on canvas. 92 x 73 cm. 1924

ผลงานชื่อ Portrait of Mme.K. Oil and charcoal on canvas. 115 x 89 cm. 1924

ผลงานชื่อ Portrait of Mme.B. Oil and charcoal on canvas. 129 x 95.5 cm. 1924

ผลงานชื่อ Nude Descending a Staircase. Pencil and chalk on paper with collages stamp. 60 x 46 cm. 1924

ผลงานชื่อ Automaton. Pencil and colored crayon on paper. 46 x 60.9 cm. 1924

ผลงานชื่อ Spanish Dancer. Conte, crayon, paint and pencil on paper. 60 x 46.6 cm. 1924

ผลงานชื่อ Pastorale. Pastel, black crayon,indian ink and pencil on paper. 46.3 x 61.5 cm. 1924

ผลงานชื่อ Untitled. Colored pencil,charcoal and pencil on paper. 45.5 x 59.7 cm. 1924

ผลงานชื่อ The Kerosene Lamp. Pencil,graphit e andwatermarked wove paper. 58 x 45 cm. 1924

ผลงานชื่อ The Wind. Watercolor, conte, pencil and foil on paper. 60 x 46.4 cm. 1924

ผลงานชื่อ Untitled. Pencil, gouache and feather on paper. 46 x 64.5 cm. 1924

ผลงานชื่อ The Hermitage. Oil nad aqueous medium, crayon and pencil on canvas. 114.3 x 147 cm. 1924

ผลงานชื่อ Personage. Oil and egg tempera on camvas. 130 x 96.2 cm. 1925

ผลงานชื่อ Un Oiseau Poursuit une Abeille et la Basisse. Oil and feather on canvas. 83.5 x 102 cm. 1927

ผลงานชื่อ " 48 ". Oil and water-soluble paint on glue-sized canvas. 146.1 x 114.2 cm. 1927

ผลงานชื่อ Beaucoup de monde. Oil and tempera on canvas. 82 x 100 cm. 1927

ผลงานชื่อ Painting. Oil and aqueous medium on canvas. 130.5 x 97.5 cm. 1927

ผลงานชื่อ Painting. Oil and pencil on burlap. 195 x 280.2 cm. 1927

ผลงานชื่อ Spanish Dancer. Sandpaper, paper, string, nails, hair, architect's triangle and paint on sandpaper. 109.5 x 71.1 cm. 1928

ผลงานชื่อ Spanish Dancer I. Collage. sandpaper and oil on wood. 105 x 73.5 cm. 1928

ผลงานชื่อ Spanish Dancer. Collage-object with feather and hatpin. 100 x 80 cm. 1928

ผลงานชื่อ Collage. Ink, charcoal, pastel, pencil and pasted papers on paper. 107 x 71 cm. 1929

ผลงานชื่อ Collage. Pencil, ink, and collage on paper. 63.5 x 98.1 cm. 1929

ผลงานชื่อ Collage. Pastel, ink, watercolor, crayon and pasted paper. 72 x 108.4. 1929

ผลงานชื่อ Collage. Ink, black sandpaper, Ingres paper,wire and fabric on plywood. 107 x 107 cm. 1929

ผลงานชื่อ Collage. Tarboard, chalk, and pencil on paper. 110 x 75 cm. 1929

ผลงานชื่อ Construction. Wood and metal. 91 x 71x 37 cm. 1930

ผลงานชื่อ Relief Construction. Wood and metal. 91.1 x 70.2 x 16.2 cm. 1930

ผลงานชื่อ Painting. Oil, plaster and charcoal on canvas. 230 x 150 cm. 1930

ผลงานชื่อ Human Head. Oil and collage on canvas. 81 x 65 cm. 1931

ผลงานชื่อ Object. Painted wood, metal, feather and found objects. 113.9 x 73 cm. 1931

ผลงานชื่อ Bather. Oil and pencil on wood. 35.8 x 45.7 cm. 1932

ผลงานชื่อ Painting. Oil and aqueous medium on canvas. 130.5 x 163.2 cm. 1933

ผลงานชื่อ Drawing-Collage. Black chalk with collaged postcard and botanical prints. 62.8 x 46.9 cm. 1933

ผลงานชื่อ Drawing-Collage. Conte and pasted paper on tan pastel paper. 106.7 x 69.9 cm. 1933

ผลงานชื่อ Collage. Collage and pencil on paper. 63.3 x 47 cm. 1934

ผลงานชื่อ Woman. Pastel and pencil on abrasive paper. 105 x 74.9 cm. 1934

ผลงานชื่อ Woman. Pastel on abrasive paper. 105 x 74.9 cm. 1934

ผลงานชื่อ Personage. Pastel on abrasive paper. 106 x 69.5 cm. 1934

ผลงานชื่อ Collage. Pencil on sandpaper. 36.9 x 23.6 cm. 1934

ผลงานชื่อ Head of Man. Oil on cardboard mounted on wood. 105 x 75.3 cm. 1935

ผลงานชื่อ Portrair of a Young Girl. Oil with sand on cardboard. 104.6 x 74.6 cm 1935

ผลงานชื่อ Rope and People, I. Oil on cardboard mounted on wood with coil of rope. 107.7 x 74.6 cm. 1935

ผลงานชื่อ Rope and People, II. Oil and rope on cardboard. 74.6 x 106.1 cm. 1935

ผลงานชื่อ Two Women. Oil and sand on cardboard. 75 x 105 cm. 1935

ผลงานชื่อ Two Personages. Oil, nails, cheesecloth, string and sand on cardboard. 105.4 x 74.6 cm. 1935

ผลงานชื่อ Painting. Oil, casein, tar and sand on masonite. 77 x 107 cm. 1936

ผลงานชื่อ Three Personages. Ink and gouache on paper. 75 x 108.3 cm. 1936

ผลงานชื่อ Head. Pastel, gouache, Indian ink and pencil on paper. 64.2 x 50 cm.1937

ผลงานชื่อ Head of a man. Gouache and Indian ink on black paper. 65 x 50.1 cm.1937

ผลงานชื่อ Nude Ascending the Staircase. Charcoal on thin cardboard. 77.9 x 55.8 cm. 1937

ผลงานชื่อ Woman in Revolt. Watercolor, pencil and charcoal on paper. 57.4 x 74.3 cm. 1938

ผลงานชื่อ Self-Portrait I. Pencil, crayon and oil on canvas. 146.1 x 97.2 cm. 1938

ผลงานชื่อ Sunrise. Gouache and oil wash on paper. 38 x 46 cm. 1940

ผลงานชื่อ The Escape Ladder. Gouache, watercolor and ink on paper. 40 x47.6 cm. 1940

ผลงานชื่อ People at Night, Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails. Gouache on wove paper. 37.9 x 45.7 cm. 1940

ผลงานชื่อ Woman on the Beach. Gouache and oil wash on paper. 38.1 x 45.8 cm. 1940

ผลงานชื่อ Woman with Blond Armpit Combing Her Hair by the Light of theStars. Gouache and oil wash on paper. 38.1 x 46 cm. 1940

ผลงานชื่อ Morning Star. Tempera, gouache, egg, oil and pastel on paper. 38 x 46 cm. 1940

ผลงานชื่อ Wounded Personage. Gouache and oil wash on paper. 38 x 46 cm. 1940

ผลงานชื่อ Woman and Birds. Gouache and oil wash on paper. 38 x 46 cm 1940

ผลงานชื่อ Woman in the Night. Gouache oil wash on paper. 46.3 x 38.1 cm.1940

ผลงานชื่อ The Nightingale's Song at Midnight and Morning Rain. Gouache and oil wash on paper. 38 x 46 cm. 1940

ผลงานชื่อ On the 13th, The Ladder Brushed the Firmament. Gouache and oil wash on paper. 45.7 x 38.1 cm. 1940

ผลงานชื่อ Nocture. Gouache and oil wash on wove paper. 38 x 46 cm. 1940

ผลงานชื่อ The Poetess. Gouache and oil wash on paper. 38.1 x 45.7 cm. 1940

ผลงานชื่อ Awakening in the Early Morning. Gouache and oil wash on paper.45.7 x 38.1 cm. 1941

ผลงานชื่อ From the Constellation Series. Gouache and oil wash on paper. 45.8 x 38 cm. 1941

ผลงานชื่อ Women Encircled by the Flight of a Bird. Gouache and oil wash on paper. 46 x 38 cm. 1941

ผลงานชื่อ Women 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

ผลงานชื่อ The Migratory Bird. Gouache and oil wash on paper. 46.1 x 38.1 cm. 1941

ผลงานชื่อ Ciphers and Constellations in Love with a Woman. Gouache and ink on ivory wove paper. 45.7 x 38.1 cm. 1941

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

ผลงานชื่อ The Rose Dush Caresses the Sex of Women and of Birds. Gouache and oil wash on paper. 46 x 38 cm. 1941

ผลงานชื่อ The Passage of the Divines Bird. Gouache and oil wash on paper.46 x 38 cm. 1941

ผลงานชื่อ The Red Sun. Oil and gouache on canvas. 91.7 x 71.4 cm. 1948

ผลงานชื่อ Painting. Oil and casein on canvas. 129.8 x 96.8 cm. 1950

ผลงานชื่อ Sunburst Wounds the Tardy Star. Oil and casein on canvas. 60 x 81 cm.1951

ผลงานชื่อ The Bird with a Calm Look, Its Wings in Flames. 81 x 100 cm. 1952

ผลงานชื่อ Hair Dish Eveled by the Fleeing Constellations. Oil and tempera or gouache (?) on machine-woven fabric printed to look like tapestry. 129.5 x 179 cm. 1954

ผลงานชื่อ Woman III. Oil and acrylic on canvas. 115.9 x 81 cm. 1965.

ผลงานชื่อ Woman in the Night. Oil and acrylic on canvas. 55 x 46 cm. 1970.

ผลงานชื่อ Sobretexeim No. II. Acrylic and miced media. 1972.

ผลงานชื่อ Burnt Picture I Acrylic and burnt wood. 130.5 x 194.6 cm. 1973.

ผลงานชื่อ Wool. Mixed media and wool. 660 x 1100 cm. 1974.

ผลงานชื่อ Personage. Charcoal, ink and crayon on black sandpaper. 28.5 x 19 cm. 1977

ผลงานชื่อ Tapestry at the Fundacio Joan Miro. Mixed media and wool.
750 x 500 cm. 1979.

ผลงานชื่อ Untitled. Oli and charcoal on canvas. 100 x 80 cm. 1980

ผลงานชื่อ Untitled. Oli and chalk on canvas. 270 x 355 cm. 1980

บทที่ 3
การวิเคราะห์ผลงาน

การศึกษาวิเคราะห์เรื่อง " จิตรกรรมสร้างสรรค์ : การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรง และวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร " นี้ เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) ด้วยการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ของ ฮวน มิโร และผลจากการวิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยจะนำเสนอผลด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) จากนั้น จะนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีอะครีลิคตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์เป็นผลงานของผู้วิจัย

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ของฮวน มิโร ที่สร้างสรรค์ในระหว่างปี ค.ศ. 1920-1975 โดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) กล่าวคือ ผลงานที่จะเป็นกลุ่มตัวอย่างจะต้องมีคุณสมบัติ 3 ประการ ดังนี้

1.1 เป็นผลงานจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ของฮวน มิโร ที่อยู่ระหว่างปี ค.ศ. 1920-1975

1.2 เป็นผลงานจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ที่ฮวน มิโร ใช้สีสันสดใสและใช้รูปทรงที่หลากหลายไม่มีขอบเขตและโดดเด่นตามแนวทางลัทธิเซอร์เรียลิสม์แบบ Non-Figurative

1.3 ผลงานจิตรกรรมดังกล่าวต้องเป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับ

จากเกณฑ์การสุ่มตัวอย่างข้างต้น ผู้วิจัยรวบรวมผลงานมิโรจำนวน 60 ภาพ และให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 8 ท่าน พิจารณาคัดเลือกผลงานที่เหมาะสมเพื่อใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 20 ภาพ

รายชื่อผลงานที่เป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 20 ภาพ มีดังนี้

ผลงานที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิ Cubism

- ผลงานชื่อ Catalan Landscape : the Hunter. Oil on Canvas.64.8 x 100.3 cm. 1923
- ผลงานชื่อ The Tilled Field. Oil on canvas. 60 x 94 cm. 1924

ผลงานชื่อ Head of a Catalan Peasant III. Oil on canvas. 91 x 73 cm. 1925

ผลงานลักษณะ Biomorphic Form

ผลงานชื่อ Landscape. Oil on canvas. 47 x 45 cm. 1925

- ผลงานชื่อ Dutch Interior I. Oil on canvas. 92 x 73 cm. 1928

ผลงานชื่อ Portrait IV. Oil on canvas. 130 x 97 cm. 1938

ผลงานชื่อ Woman's Head. Oil on canvas. 55 x 46 cm. 1938

ผลงานชื่อ Women and Birds at Sunrise. Oil on canvas. 54 x 65 cm. 1946

ผลงานชื่อ The Vowel Song. Oil on canvas. 350 x 144 cm. 1967.

ผลงานที่ได้รับอิทธิพลจากการสร้างงานแบบ Chinese Calligraphy

ผลงานชื่อ The Red Sun Gnaws at the Spider. Oil on canvas. 76 x 96cm.1948.

ผลงานชื่อ The Red Sun. Oil on canvas. 91 x 71 cm. 1948

ผลงานชื่อ Woman in front of the Sun. Oil on canvas. 65 x 50 cm. 1950.

ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 74 x 188 cm. 1952.
ผลงานชื่อ Lovers in the Night. Oil on canvas. 22.5 x 33 cm. 1966.
ผลงานชื่อ Woman and Bird. Oil on canvas. 50 x 72 cm. 1966.
ผลงานชื่อ The Gold of the Azure. Oil on canvas. 205 x 173.5 cm. 1967.
ผลงานชื่อ Bird's Flight in Moonlight. Oil on canvas. 130 x 260 cm. 1967.
ผลงานชื่อ Birds at the Break of Day. Oil on canvas. 220 x 261 cm. 1970.
ผลงานชื่อ Bird, Insect, Constellation. Oil on canvas. 130 x 97 cm. 1974
ผลงานชื่อ Woman. Oil on canvas. 100 x 81 cm. 1976.

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรง และวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์การวิเคราะห์ ดังนี้

2.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ ในประเด็น
- 2.1.1 มุมมองเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัว
- 2.1.2 มุมมองเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม
- 2.1.3 มุมมองเกี่ยวกับสภาพสังคม

2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ ในประเด็น
- 2.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ
  - 2.2.1.1 ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม
  - 2.2.1.2 ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ
  - 2.2.1.3 การสร้างดุลยภาพ
- 2.2.2 การสร้างรูปทรง
  - 2.2.2.1 การเลือกใช้รูปทรง
    1) รูปทรงเรขาคณิต
    2) รูปทรงอินทรียรูป
    3) รูปทรงอิสระ
    4) รูปทรงบริสุทธิ์
  - 2.2.2.2 การใช้สี
    1) การใช้สีตัดกัน
    2) การใช้สีกลมกลืนกัน
- 2.2.3 วิธีการระบายสี
  - 2.2.3.1 การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ
  - 2.2.3.2 การระบายสีกลมกลืนกัน
  - 2.2.3.3 การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน
  - 2.2.3.4 การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน
  - 2.2.3.5 การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ
  - 2.2.3.6 การระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน

2.2.3.7 การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักของสี

2.2.3.8 การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม

2.2.3.9 การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง

2.2.3.10 การระบายด้วยสีเหลวและโปร่งแสง

2.2.3.11 การระบายสีหนาซับซ้อน

2.2.3.12 การระบายสีผสมการกดและพิมพ์

2.2.3.13 การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี

2.2.3.14 การระบายสีเป็นจุด

2.2.3.15 การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น

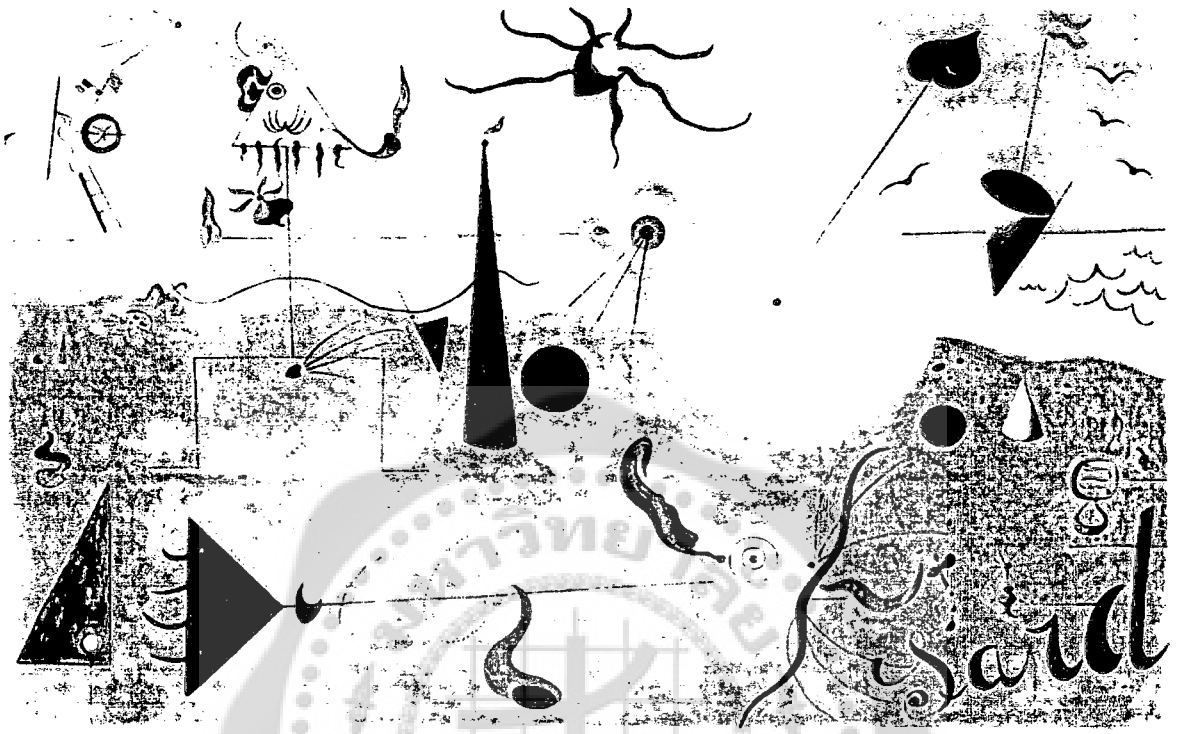
2.2.3.16 การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน

2.2.3.17 การระบายสีเปียกบนเปียก

3. ผลการวิเคราะห์งาน 20 ชิ้น

ผลการวิเคราะห์งาน 20 ชิ้น ของฮวน มิโร ตามเกณฑ์การวิเคราะห์ข้างต้น มีดังนี้

3.1 ผลงานภาพ Catalan Landscape: the Hunter.



Catalan Landscape: the Hunter. Oil on canvas. 64.8 x 100.3 cm. 1923

3.1 ผลงานภาพ Catalan Landscape: the Hunter.

Catalan Landscape: the Hunter. Oil on canvas. 64.8 x 100.3 cm. 1923

3.1.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

จากชีวประวัติ ฮวน มิโร เกิดที่เขตคาตาลาน เมืองบาร์เซโลนา ประเทศสเปน และเมื่อพิจารณาถึงชื่อของผลงานซึ่งแปลว่า " ทิวทัศน์แห่งคาตาลาน " นั้นแสดงให้เห็นว่ามิโรมุ่งนำเสนอภาพทิวทัศน์บ้านเกิดของตนเองอย่างชัดเจน ดังนั้น ที่มาของแนวความคิดในการสร้างผลงานชิ้นนี้ คือ สภาพแวดล้อม ประพันธ์ ศรีสุตา ให้ทรรศนะว่า นอกจากบุคลิกภาพส่วนตัวของมิโรที่มีความเป็นชาตินิยมสูงมากที่ทำให้มิโรมักใช้สีธงชาติสเปนเป็นสีหลักของการสร้างผลงานจิตรกรรมแล้ว ความเป็นชาตินิยมของมิโร ยังทำให้มิโรมักจะนำเสนอสภาพแวดล้อมของเขตคาตาลานและมีตัวอักษรที่แสดงถึงบางสิ่งบางอย่างของคาตาลานและสเปนปรากฏภายในผลงานจิตรกรรม (ประพันธ์ ศรีสุตา. สัมภาษณ์.2541) นอกจากนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ ให้ทรรศนะว่า สถานที่เกิดของมิโรเป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งของที่มาแห่งแนวความคิดในการสร้างงานของมิโร ซึ่งสถานที่ดังกล่าวเต็มไปด้วยทิวทัศน์ที่เป็นธรรมชาติและศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน สังเกตจากผลงานของมิโรโดยส่วนใหญ่จะแสดงถึงความประทับใจในสภาพแวดล้อมของคาตาลาน เช่น ผลงานชื่อ Catalan Landscape : the Hunter (สดชื่น ชัยประสาธน์. สัมภาษณ์. 2541) สำหรับสภาพแวดล้อมอันเป็นที่มาของการสร้างงานชิ้นนี้สอดคล้องกับแนวความคิดของสุชาติ เถาทอง ซึ่งกล่าวไว้ว่า เงื่อนไขประการหนึ่งที่อยู่เบื้องหลังของการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม คือ เงื่อนไขที่มีพื้นฐานจากความสวยงามของสิ่งแวดล้อมที่สร้างความรื่นรมย์ความสุขใจ และความประทับใจให้เกิดขึ้นกับมนุษย์ ทั้งนี้ ศิลปินย่อมมีธรรมชาติของอารมณ์และความรู้สึกภายในที่ต้องถ่ายทอดและแสดงออกเกี่ยวกับการรับรู้ที่มีต่อความสวยงามให้ปรากฏต่อสายตาของผู้อื่นด้วย (สุชาติ เถาทอง. 2532 : 64)

ส่วนเนื้อหาของผลงานชิ้นนี้ จัดอยู่ในประเภทเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมที่บรรยายถึงวัตถุและสิ่งมีชีวิตที่อยู่ในพื้นที่แห่งหนึ่งในเขตคาตาลาน โดยการนำเสนอเท่าที่ปรากฏมิได้เป็นการเลียนแบบตามความจริงหากเป็นไปในลักษณะของการใช้สัญลักษณ์ ซึ่งองค์ประกอบภายในภาพที่สามารถตีความได้นั้นได้แก่ ภาพปลาที่อยู่บริเวณส่วนล่างของภาพ รูปทรงที่มีลักษณะคล้ายเมล็ดอัลมอนท์บริเวณส่วนบนช่วงกลางของภาพที่มิโรใช้แทนเพศหญิง ตัวอักษร "Sard" ที่บริเวณมุมของด้านล่างของภาพที่น่าจะหมายถึงปลาซาร์ดีนอันเป็นสินค้าส่งออกของคาตาลาน ภาพนกบินที่บริเวณมุมขวาด้านบน และภาพธงชาติสเปนขนาดเล็กที่อยู่บริเวณมุมขวาและซ้ายส่วนบนของภาพ ทั้งนี้ มิโรใช้รูปทรงแทนวัตถุและสิ่งมีชีวิตภายในภาพจึงทำให้ไม่สามารถตีความหมายของรูปทรงบางส่วนได้ ดังนั้น เมื่อพิจารณาวิธีการแสดงเนื้อหาในผลงาน จะพบว่าผลงานชิ้นนี้มิโรแสดงออกถึงเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวว่า เมื่อศิลปินผสมจินตนาการของตนเข้าไปในงานมากขึ้น ความสำคัญของเรื่องจะลดลง เหลือแต่เนื้อหาที่เป็นอิสระและเหลือแต่รูปทรง (ชลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 23) มิโรใช้จินตนาการอย่างมากในการนำเสนอเนื้อหาจนกระทั่งองค์ประกอบภายในภาพซึ่งถือว่าเป็นเรื่องราวของภาพนั้นคงเหลือแต่รูปทรงซึ่งอาจตีความได้ยาก อย่างไรก็ตาม สรุปได้ว่า มิโรนำเสนอเนื้อหาประเภทที่เกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมที่มีวิธีแสดงเนื้อหาซึ่งเป็นอิสระจากเรื่อง

3.1.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.1.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

การพิจารณาลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมของภาพนั้นจะพิจารณาจากเส้นลูกศรยาว โดยจะพบว่าลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมของผลงานชิ้นนี้จะมีจุดรวมที่บริเวณกลางภาพและจะกระจายออกไปโดยรอบเหมือนดาวกระจาย

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

การพิจารณาความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น และจะพบว่าองค์ประกอบของภาพนั้นจะเคลื่อนไหวจากส่วนล่างของภาพไปสู่ส่วนบนของภาพในลักษณะตั้งฉากเหมือนกับการตั้งฉากของวัตถุบนโลก

3) การสร้างดุลยภาพ

มิโรจัดวางองค์ประกอบในบริเวณด้านซ้ายและขวาไม่เหมือนกันแต่จัดวางให้เกิดน้ำหนักสมดุลทางความรู้สึก ซึ่งเรียกว่า ดุลยภาพอสมมาตร (Asymmetrical Balance) ทั้งนี้ องค์ประกอบทั้งหลายจะกระจายไปทั่วทั้งภาพและมีน้ำหนักที่เท่ากันในความรู้สึกโดยตลอด ดูแปง (Jacques Dupin) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ว่ามิโรใช้วิธีการจัดองค์ประกอบและโครงสร้างของภาพที่ละเอียดอ่อนโดยใช้พื้นที่ว่างได้อย่างมีประโยชน์ และมิโรเน้นการใช้รูปทรงเรขาคณิตแบบต่างๆจัดวางในพื้นที่ที่มีความสอดคล้องและกลมกลืน (Dupin. 1993 : 24)

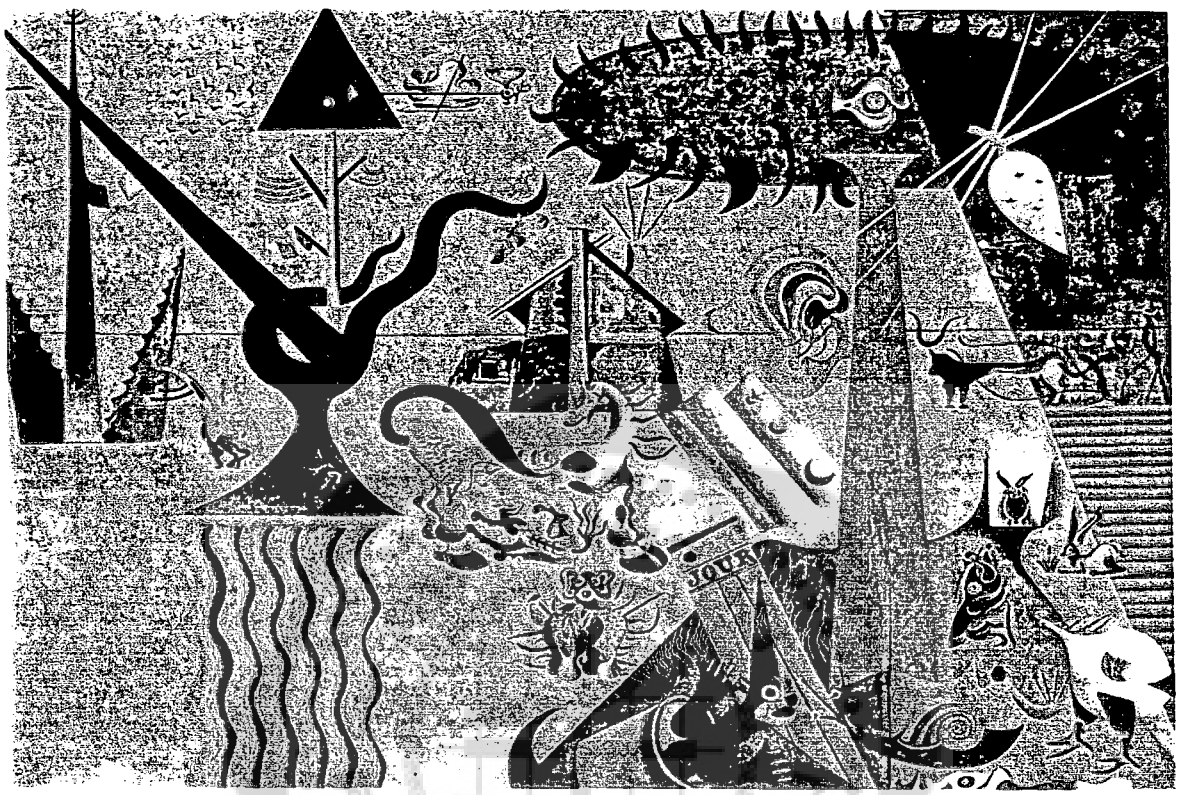
3.1.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) และใช้สีตัดกัน กล่าวคือ ในส่วนพื้นหลัง (Background) มิโรจะใช้สีเหลืองที่บริเวณท้องฟ้าและสีเหลืองส้มที่บริเวณพื้นดิน ซึ่งเมื่อมิโรเลือกใช้สีในองค์ประกอบหลักของภาพซึ่งได้แก่ รูปทรงที่มีลักษณะเป็นกรวยคว่ำและพื้นที่วงกลมสีดำนั้น ก็จะแสดงให้เห็นถึงการใช้สีตัดกันอย่างชัดเจน นอกจากนี้ ในองค์ประกอบรอง ซึ่งเป็นพื้นที่วงกลมสีเหลือง สีขาว สีน้ำตาล และสีแดงนั้น เป็นสีที่ตัดกับพื้นหลังอย่างชัดเจนเช่นกัน ในส่วนขององค์ประกอบย่อยซึ่งได้แก่ ตัวอักษรสีดำและสีเขียวเข้ม เส้นสีดำที่มีลักษณะต่าง ๆ ซึ่งกระจายทั่วภาพ รูปทรงคล้ายเมล็ดอัลมอนด์สีดำ รูปทรงกรวยสีดำและสีขาว พื้นที่สามเหลี่ยมมุมฉากสีเขียว และรูปธงชาติสเปนขนาดเล็กสีแดง สีขาว และสีน้ำเงิน นั้น ล้วนแล้วแต่เป็นสีที่ตัดกับสีของพื้นหลังทั้งสิ้น

3.1.2.3 วิธีการระบายสี

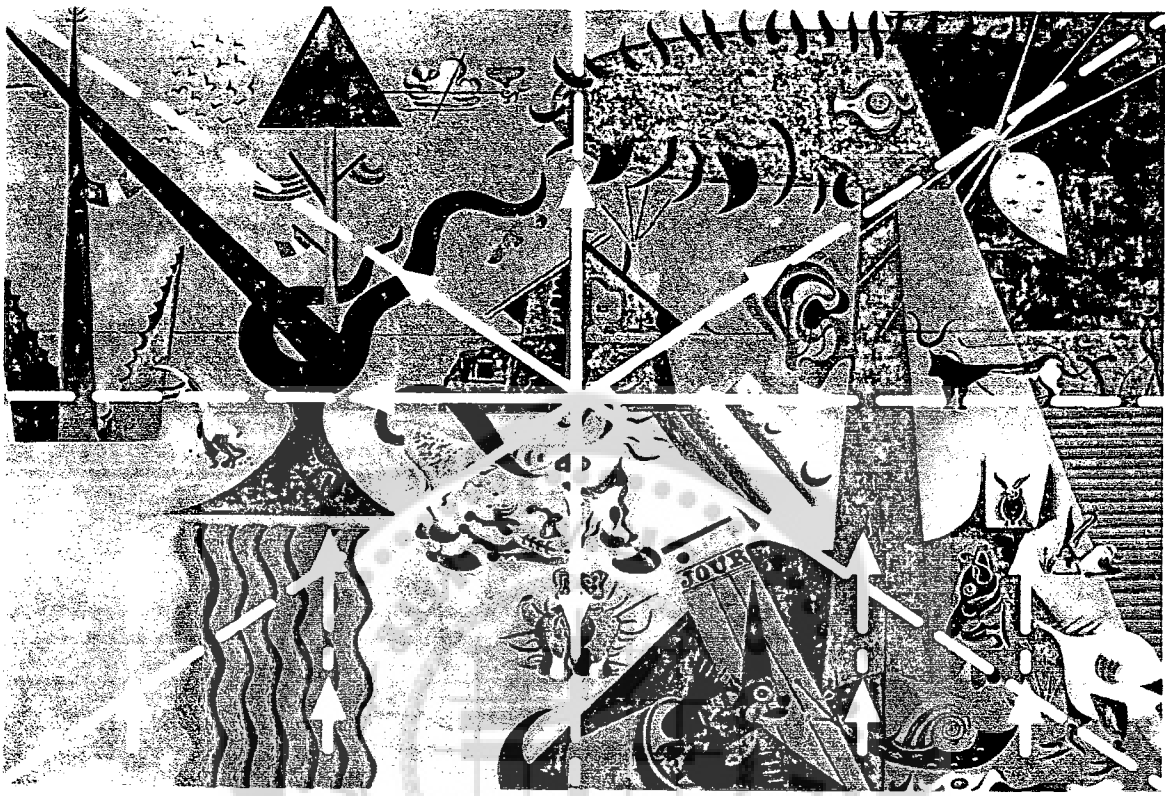
ในส่วนพื้นหลังของภาพ มิโรจะใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน ซึ่งในที่นี้มิโรจะใช้สีเหลืองรองพื้นทั่วทั้งภาพ จากนั้นจะใช้วิธีการระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสงโดยผสมสีกับน้ำมันลินสีดระบายทับลงบนพื้นสีเหลืองที่เตรียมไว้ ผนวกกับใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ในส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่รูปทรงที่มีลักษณะเป็นกรวยคว่ำและพื้นที่วงกลมสีดำนั้น มิโรใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน ในส่วนองค์ประกอบรองซึ่งได้แก่ รูปทรงลักษณะคล้ายปลาและพื้นที่วงกลมสีเหลืองอ่อน มิโรจะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ ในส่วนองค์ประกอบย่อย ซึ่งได้แก่ ตัวอักษรสีดำและสีเขียวเข้ม เส้นสีดำที่มีลักษณะต่าง ๆ รูปทรงคล้ายเมล็ดอัลมอนด์สีดำ รูปทรงกรวยสีดำและสีขาว พื้นที่สามเหลี่ยมมุมฉากสีเขียว และรูปทรงชาติสเปนขนาดเล็กสีแดง สีขาว และสีน้ำเงิน นั้น มิโรจะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จเช่นกัน

3.2 ผลงานภาพ The Tilled Field.



The Tilled Field. Oil on canvas. 66 x 94 cm. 1924

3.2 ผลงานภาพ The Tilled Field.



The Tilled Field. Oil on canvas. 66 x 94 cm. 1924

3.2.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

เออร์เบน กล่าวว่า ผลงานชื่อ The Tilled Field นั้น เป็นผลงานที่มิโรถ่ายทอดสภาพแวดล้อมและวัตถุต่าง ๆ ที่พบในผืนนาในเขตมอนทรอจ (Montroig) (Erben-1993 : 33) ประกอบกับชื่อ " The Tilled Field " ซึ่งหมายถึง ท้องทุ่งที่ไถคราดแล้ว น่าจะเชื่อได้ว่า ผลงานชิ้นนี้มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพครอบครัวและสภาพแวดล้อม อีกทั้งมิโรเกิดในครอบครัวเกษตรกร ดังนั้น วิถีการดำเนินชีวิตแบบเกษตรกรจึงเป็นสิ่งที่คุ้นเคยและพบเห็นมาตั้งแต่เด็กอันนำไปสู่นิสัยรักสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติโดยเฉพาะอย่างยิ่งสภาพแวดล้อมที่เป็นไร่นา บัทเลอร์ (Stephen Butler) ได้กล่าวว่า ในวัยเด็ก มิโรอยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานศิลปะ ซึ่งได้แก่สภาพไร่นาที่เป็นสมบัติของบิดาในเขตคาตาลานและของญาติพี่น้องในเขตมอนทรอจ สภาพแวดล้อมดังกล่าวทำให้มิโรมีนิสัยรักธรรมชาติแล้วถ่ายทอดเป็นงานศิลปะ (Butler.1989 : 7) และเมื่อพิจารณาชื่อผลงานชิ้นนี้ ซึ่งแปลว่า "ผืนนาที่ไถคราดแล้ว" ก็ย่อมเชื่อได้ว่า ผลงานนี้มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพครอบครัวแบบเกษตรกรและสภาพแวดล้อมที่เป็นไร่นาซึ่งมิโรพบเห็นตั้งแต่วัยเด็ก ทั้งนี้ "สภาพครอบครัวและสภาพแวดล้อม" ที่มิโรพบเห็นตั้งแต่เด็กนั้นถือว่าเป็นแรงกระตุ้นหรือ "สิ่งเร้าภายนอก" ที่ทำให้มิโรเกิดปฏิกริยาตอบสนองและแสดงพฤติกรรมออกมาโดยอาศัยการสร้างงานจิตรกรรมเป็นสื่อในการแสดงออกดังที่ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวไว้ว่า สิ่งเร้าเป็นตัวกระตุ้นดลใจให้จิตรกรเกิดปฏิกิริยาตอบสนองจนกระทั่งสร้างงานจิตรกรรมขึ้นมา โดยสิ่งเร้าประเภทหนึ่ง ได้แก่ สิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) ซึ่งอยู่นอกตัวจิตรกร อาจเป็นคน สิ่งของ สัตว์ วัตถุ ตลอดรวมไปถึงสิ่งที่ไม่มีตัวตน เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณีในสังคม (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528:16)

ในส่วนของการวิเคราะห์เนื้อหาของภาพนั้น ในผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพครอบครัวและสภาพแวดล้อมที่มิโรพบเห็นตั้งแต่วัยเด็ก ซึ่งได้แก่ บริเวณผืนนาที่ประกอบด้วยกองฟาง โรงงาน คันไถ รอยไถ ต้นไม้ และสัตว์นานาชาติ เช่น ม้า วัว สุนัข ไก่ นก กระต่าย หอยทาก สิ่งดังกล่าวนี้ ถือว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญของพื้นที่เกษตรกรรมซึ่งมิโรสามารถถ่ายทอดเนื้อเรื่องเกี่ยวกับวิถีชีวิตของเกษตรกรได้อย่างชัดเจนโดยอาศัยการสร้างรูปทรงขององค์ประกอบดังกล่าวที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงทำให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาของภาพได้ง่าย แต่อย่างไรก็ตาม มิโรก็แฝงเนื้อหาของภาพบางส่วนไว้โดยการสร้างรูปทรงที่ต้องอาศัยการตีความ ซึ่งได้แก่ รูปทรงที่มีรูปร่างคล้ายใบหูของคนบริเวณลำต้นของต้นไม้ใหญ่ และรูปทรงที่มีรูปร่างคล้ายเมล็ดอัลมอนด์ที่อยู่ในบริเวณพื้นที่สามเหลี่ยมสีน้ำตาลด้านขวาของต้นไม้ใหญ่ ซึ่งรูปทรงที่กล่าวมานี้ มิโรต้องการใช้เป็นสื่อแทน "เกษตรกร" หรือ "ชาวนา" ที่กำลังทำงานอยู่ ทั้งนี้เออร์เบน (Walter Erben) กล่าวว่า "มิโรมักจะใช้รูปทรงคล้ายเมล็ดอัลมอนด์แทนเพศหญิง" (Erben. 1993 : 32) ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าเนื้อหาที่แฝงอยู่โดยการใช้รูปทรงเป็นสื่อแทนนั้น ได้แก่ การทำงานของเกษตรกรหรือชาวนา ซึ่งมีชาวนาผู้หญิงรวมอยู่ด้วย

จากการถ่ายทอดเนื้อหาที่ชัดเจนตรงไปตรงมา และถ่ายทอดโดยใช้รูปทรงเพื่อแฝงความหมายของเนื้อหาดังกล่าวข้างต้นนั้น ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงประเด็นที่เกี่ยวข้องว่า หากศิลปินใช้เรื่องเป็นตัวแสดงเนื้อหาของงานโดยตรง ก็จะเรียกว่า การนำเสนอเนื้อหาโดยการเน้นเนื้อหาด้วยเรื่อง และหากศิลปินใช้เรื่องผสมผสานกับความรู้สึกและจินตนาการของศิลปิน ก็จะเรียกว่าการนำเสนอเนื้อหาที่เป็นผลมาจากการผสมผสานระหว่างเรื่องกับศิลปิน (ชลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 23) ดังนั้น การนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพครอบครัวและสภาพแวดล้อมที่เป็นพื้นที่เกษตรกรรมอย่างชัดเจนของมิโร จึงเป็นการนำเสนอเนื้อหาโดยการเน้นเนื้อหาด้วยเรื่อง และการนำเสนอเนื้อหาโดยใช้รูปทรงเพื่อแฝงความหมายของเนื้อหาของมิโรนั้นเป็นการนำเสนอเนื้อหาที่เป็นผลมาจากการผสมผสานระหว่างเรื่องกับศิลปิน

3.2.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.2.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรยาว จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมที่กระจายทั่วทิศทางในลักษณะดาวกระจายโดยมีจุดศูนย์กลางที่บริเวณกึ่งกลางของภาพ โดยจุดกึ่งกลางของภาพคือโรงนา และมีองค์ประกอบอื่น ๆ กระจายอยู่โดยรอบ เริ่มตั้งแต่สัตว์ชนิดต่าง ๆ ไปจนถึงต้นไม้ขนาดใหญ่ที่ด้านขวาของภาพ คันไถและรอยไถที่ด้านซ้ายของภาพ จนกระทั่งรอบนอกสุดของภาพที่ด้านขวาสุดของภาพเป็นพื้นที่สีน้ำตาลรูปสามเหลี่ยม และด้านซ้ายสุดของภาพที่เป็นกองฟาง

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น สามารถวิเคราะห์ได้ว่า ผลงานชิ้นนี้ องค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพมีทิศทางการเคลื่อนไหวจากส่วนล่างของภาพไปสู่ส่วนบนของภาพในแนวตั้งฉาก

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่าผลงานชิ้นนี้มีการจัดวางองค์ประกอบของภาพในลักษณะดุลยภาพไม่เหมือนกันสองข้าง หรือเรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยเริ่มต้นที่จุดศูนย์กลางของภาพเป็นหลักและจัดวางองค์ประกอบอื่นให้กระจายไปโดยรอบ จุดศูนย์กลางของภาพได้แก่ โรงนา นอกจากนี้ในส่วนของพื้นหลัง มิโรแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน ได้แก่ ส่วนท้องฟ้าและส่วนพื้นดินทำให้ภาพมีน้ำหนักเท่ากันทางความรู้สึก ทั้งนี้ ดูแปง (Jacques Dupin) ได้กล่าวถึงการสร้างดุลยภาพของภาพนี้ว่า มิโรใช้การสร้างดุลยภาพและจัดโครงสร้างของภาพที่ละเอียดมากและเหลือพื้นที่ว่างน้อย รวมทั้งยังเน้นการใช้รูปทรงเรขาคณิตจัดวางในพื้นที่ของภาพที่มีความสอดคล้องและกลมกลืนได้ดี (Dupin. 1993 : 25)

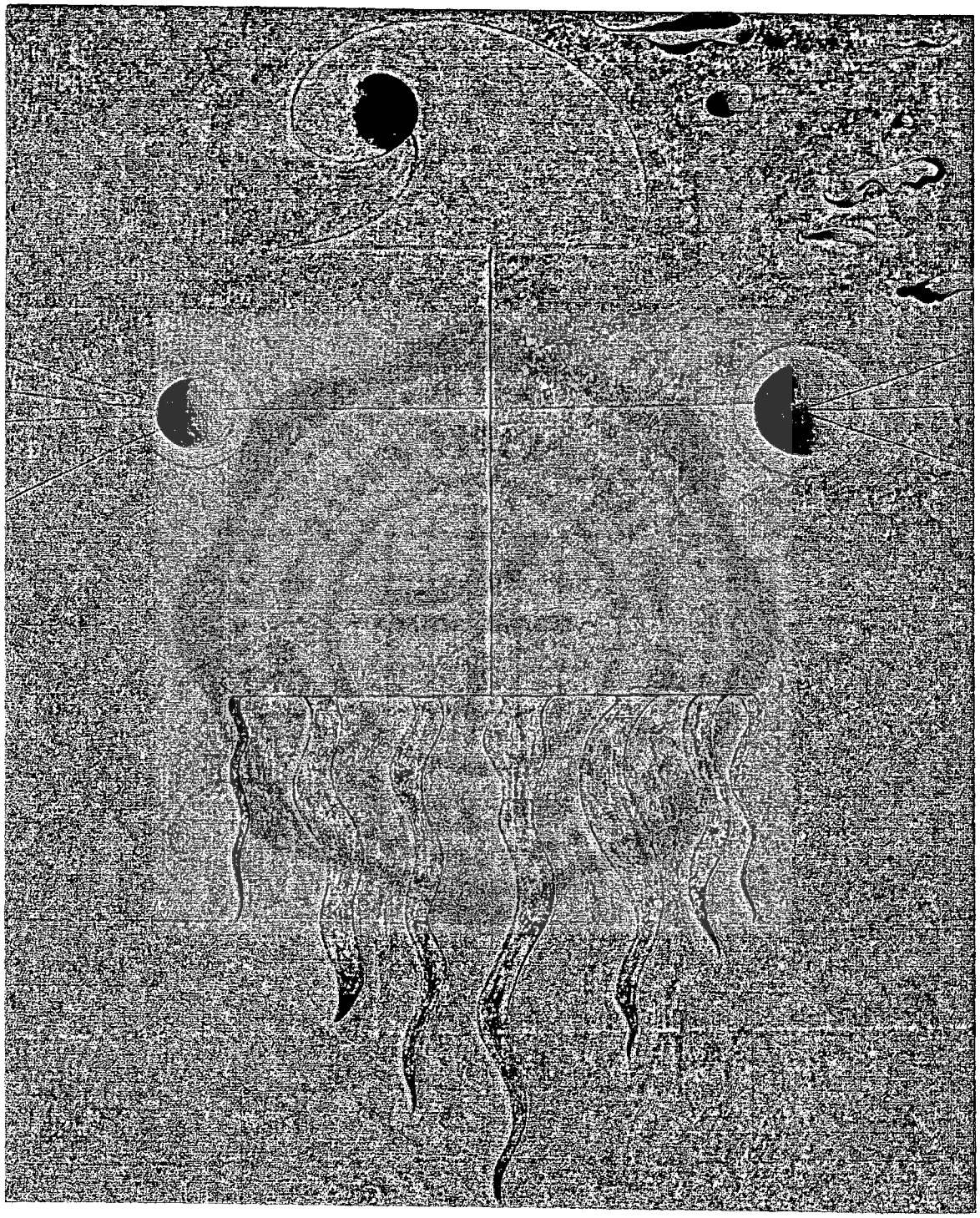
3.2.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงเรขาคณิต และใช้สีตัดกันด้วยความเข้มข้นของสีไม่ใช่ตัดกันด้วยสีคู่ปฏิปักษ์ โดยกลุ่มสีส่วนใหญ่ของภาพประมาณร้อยละ 60 นั้น จะเป็นสีของพื้นหลัง (Background) ซึ่งได้แก่ สีเหลืองเข้มในส่วนท้องฟ้า และเป็นสีเหลืองอ่อนในส่วนพื้นดิน ส่วนกลุ่มสีที่เหลืออีกประมาณร้อยละ 40 ของภาพนั้น จะประกอบด้วยสีต่าง ๆ ในบริเวณองค์ประกอบหลักและองค์ประกอบย่อยของภาพซึ่งเป็นสีที่ทับกันในบริเวณลำต้นเป็นสีน้ำตาลแดงและบริเวณใบและกิ่งก้านเป็นสีเขียวหม่น ทั้งสองสีนี้เป็นสีที่ตัดกับสีพื้นหลังอย่างชัดเจน นอกจากนี้ ในส่วนที่เป็นพื้นที่สามเหลี่ยมบริเวณด้านขวาของภาพนั้น มิโรใช้สีน้ำตาลเข้มในส่วนครึ่งบนและน้ำตาลอ่อนในส่วนครึ่งล่างของสามเหลี่ยม และภาพในส่วนครึ่งบนของสามเหลี่ยมจะเกิดการทับซ้อนของสีเขียวหม่นของบริเวณใบและกิ่งก้านต้นไม้ทับซ้อนกับสีน้ำตาลเข้ม ทำให้เกิดสีใหม่ คือ สีดำ ซึ่งสีทั้งหมดนี้เป็นสีที่ตัดกับสีเหลืองของพื้นหลังเช่นกัน นอกจากนี้ ในส่วนที่เป็นคันไถ รวมทั้งโรงนานั้น มิโรใช้สีน้ำตาลเข้มสลับกับน้ำตาลอ่อน ซึ่งทำให้สีตัดกับสีพื้นหลังด้วยเช่นกัน และในส่วนองค์ประกอบย่อย ได้แก่ กองฟางที่มุมซ้ายของภาพ สัตว์ต่าง ๆ เช่น ม้า สุนัข วัว ไก่ นก หอยทาก และธง นั้น มิโรจะใช้สีที่ตัดกับสีพื้นหลังด้วย เช่น ธงที่ใช้สีแดง ต้นไม้ที่ใช้สีเขียวและแดง ทั้งนี้ ดูแปง (Jacques Dupin) กล่าวถึงการใช้สีในภาพนี้ว่า มิโรใช้สีสันมากมายซึ่งส่งผลให้บริเวณที่ใช้สีดำมีความเด่นชัดและตัดกับสีอื่น ๆ อย่างรุนแรง (Dupin. 1993 : 24)

3.2.2.3 วิธีการระบายสี

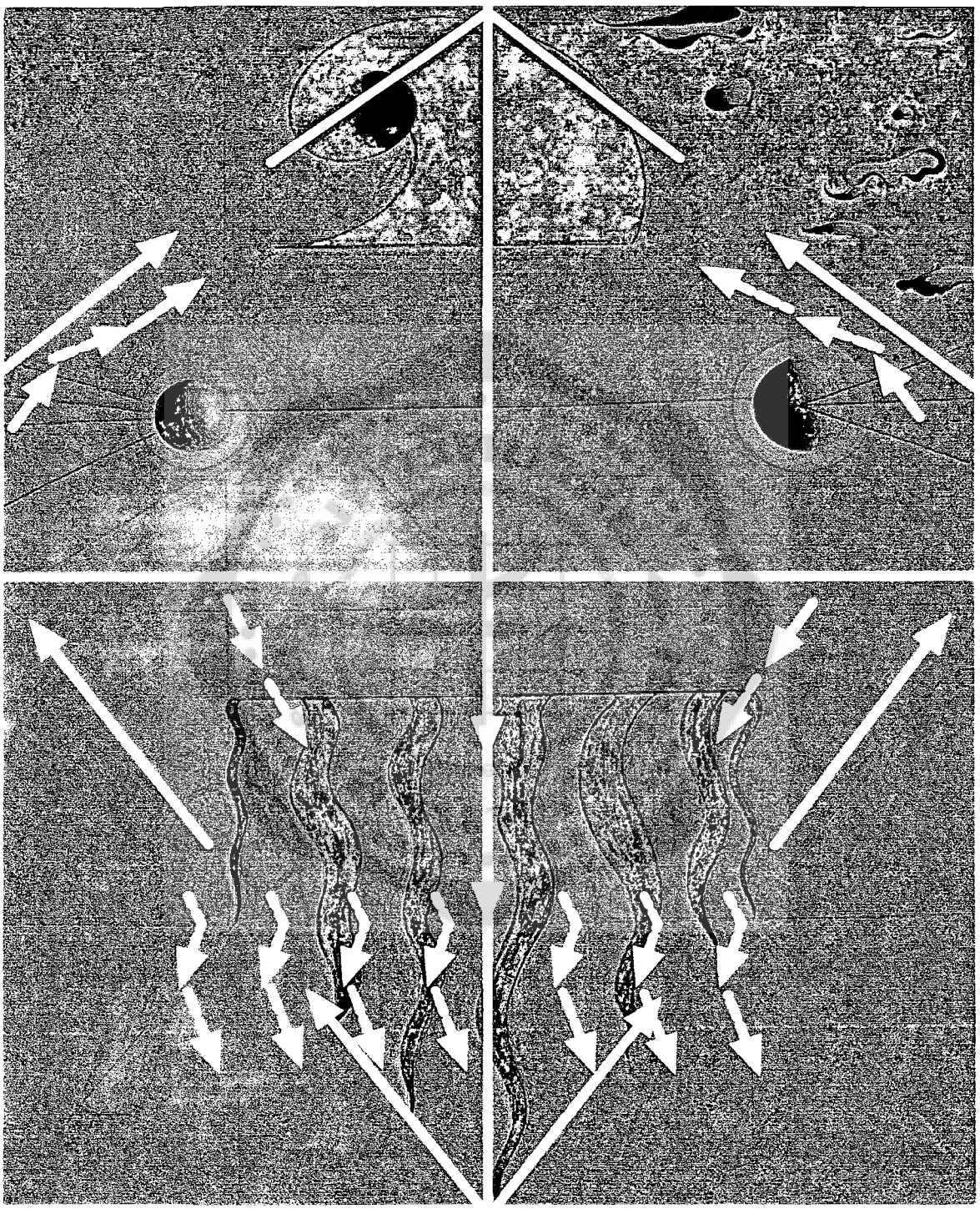
ในบริเวณพื้นหลัง ซึ่งได้แก่ ท้องฟ้า พื้นดิน ส่วนที่เป็นต้นไม้ขนาดใหญ่ พื้นที่สามเหลี่ยมด้านขวาสุดของภาพ และคันไถ มิโรใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จผนวกกับวิธีการระบายสีแบบแสดงลีลารอยพู่กันและการระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม นอกจากนี้ในส่วนที่เป็นกองฟางที่มุมซ้ายสุดของภาพ บริเวณรูปทรงที่มีรูปร่างคล้ายใบหูของคนที่ติดกับต้นไม้ขนาดใหญ่ และรูปสัตว์ชนิดต่าง ๆ นั้นมิโรใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันผนวกกับวิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักของสี ขณะที่ในส่วนองค์ประกอบย่อยอื่น ๆ มิโรใช้วิธีการระบายสีที่รองพื้นไว้ก่อน ซึ่งได้แก่ สีเหลืองอ่อน ผนวกกับการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักของสี

3.3 ผลงานภาพ Head of a Catalan Peasant.



Head of a Catalan Peasant. Oil on canvas. 91 x 73 cm. 1925

3.3 ผลงานภาพ Head of a Catalan Peasant.



Head of a Catalan Peasant. Oil on canvas. 91 x 73 cm. 1925

3.3.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

เมื่อพิจารณาจากชื่อผลงานซึ่งแปลว่า "ศีรษะของชาวนาแห่งคาตาลาน" จะทราบว่า ที่มาของแนวความคิดในการสร้างผลงานชิ้นนี้ คือ ชีวิตและครอบครัว ซึ่งในผลงานชิ้นนี้ มิโร ต้องการนำเสนอเฉพาะส่วนศีรษะและองค์ประกอบบางส่วนในใบหน้าของชาวนาตามจินตนาการของตนโดยไม่เน้นทัศนียภาพ ทั้งนี้ เออร์เบน (Walter Erben) ได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า นอกจากภาพทิวทัศน์ของคาตาลานที่ทำให้มิโรประทับใจและต้องการถ่ายทอดเป็นงานศิลปะแล้ว สิ่งต่าง ๆ ในคาตาลานยังเป็นแรงกระตุ้นให้มิโรสร้างผลงานได้เช่นกัน อย่างเช่น ศิลปะพื้นเมือง อาชีพของชาวประมง หรือแม้แต่ บุคลิกภาพของชาวนา (Erben. 1993 : 42) ทั้งนี้ เมื่อพิจารณาถึงเกณฑ์การแบ่งประเภทของพื้นฐานทางความคิดและความเชื่อในการแสดงออกของผู้สร้างงานจิตรกรรมของอารี สุทธิพันธ์ จะพบว่า ผลงานของมิโรชิ้นนี้สร้างจากสิ่งที่มองเห็นได้และรับรู้ได้ ซึ่งอารี สุทธิพันธ์ เรียกว่า วัตถุแห่งความเบิกบานพอใจ (Objects of Delight) โดยผู้สร้างงานจะมีพื้นฐานความคิดว่า การสร้างงานต้องสร้างจากวัตถุแห่งความเบิกบานพอใจ และมีความสุขใจที่จะแสดงออกตามจินตนาการของผู้สร้าง (อารี สุทธิพันธุ์. 2539 : 10)

นอกจากนี้ ผลงานชิ้นดังกล่าว มิโรได้นำเสนอเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัว โดยนำเสนอเฉพาะส่วนศีรษะ ลูกตา และเคราของชาวนาตามจินตนาการของมิโร และนำเสนอทิวทัศน์ เฉพาะที่เป็นกลุ่มเมฆขนาดเล็กที่มุมขวาของภาพเท่านั้น เนื้อหาหลักซึ่งได้แก่ " ชาวนา " นั้น มิโรนำเสนอผนวกกับจินตนาการของตนค่อนข้างมากจนภาพชาวนาของมิโรเป็นภาพที่ผู้ชมเข้าใจยาก ดังนั้น การนำเสนอเนื้อหาในผลงานชิ้นนี้ จึงจัดอยู่ในประเภทเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อศิลปินผสมจินตนาการของตนเข้าไปในงานมากขึ้น ทำให้ความสำคัญของเรื่องลดลง เนื่องจากถูกขัดเกลาตัดทอนให้เหลือแต่รูปทรงตามจินตนาการของศิลปิน (ชลูด นิ่มเสนอ. 2534 : 23)

3.3.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.3.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาวจะพบว่า รูปทรงโดยรวมของภาพมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมเหมือนว่าวปักเป้า ทั้งนี้ พิจารณาจากการลากเส้นลูกศรยาวจากส่วนปลายสุดของเคราขึ้นไปยังส่วนบนทั้งด้านซ้ายและขวาของภาพไปสู่บริเวณลูกตาทั้งสองข้าง และลากเส้นต่อไปยังจุดศูนย์กลางของหมวก

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่าส่วนต่างๆ ขององค์ประกอบหลักจะเคลื่อนตัวจากส่วนบนของภาพมาสู่ส่วนล่างของภาพ แต่บางส่วนซึ่งได้แก่ ลูกตานั้น จะเคลื่อนไหวพุ่งไปยังส่วนบนของภาพซึ่งได้แก่บริเวณจุดกึ่งกลางของหมวกชาวนา

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่ามิโรจัดวางองค์ประกอบหลักของภาพให้อยู่ตรงศูนย์กลาง โดยรูปทรงและน้ำหนักด้านซ้ายและขวาเท่ากัน ซึ่งเรียกว่า ดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetrical Balance) ทั้งนี้ มิโรจะปล่อยพื้นที่ว่างทั้ง 4 มุมของภาพเอาไว้เท่า ๆ กัน นอกจากนี้ องค์ประกอบย่อยของภาพซึ่งได้แก่ ก้อนเมฆขนาดเล็กที่บริเวณมุมด้านขวาส่วนบนนั้น ไม่มีอิทธิพลที่ทำให้ภาพมีน้ำหนักเอียงไปทางขวาแต่อย่างใด เนื่องจากองค์ประกอบย่อยดังกล่าวมีขนาดเล็กมาก

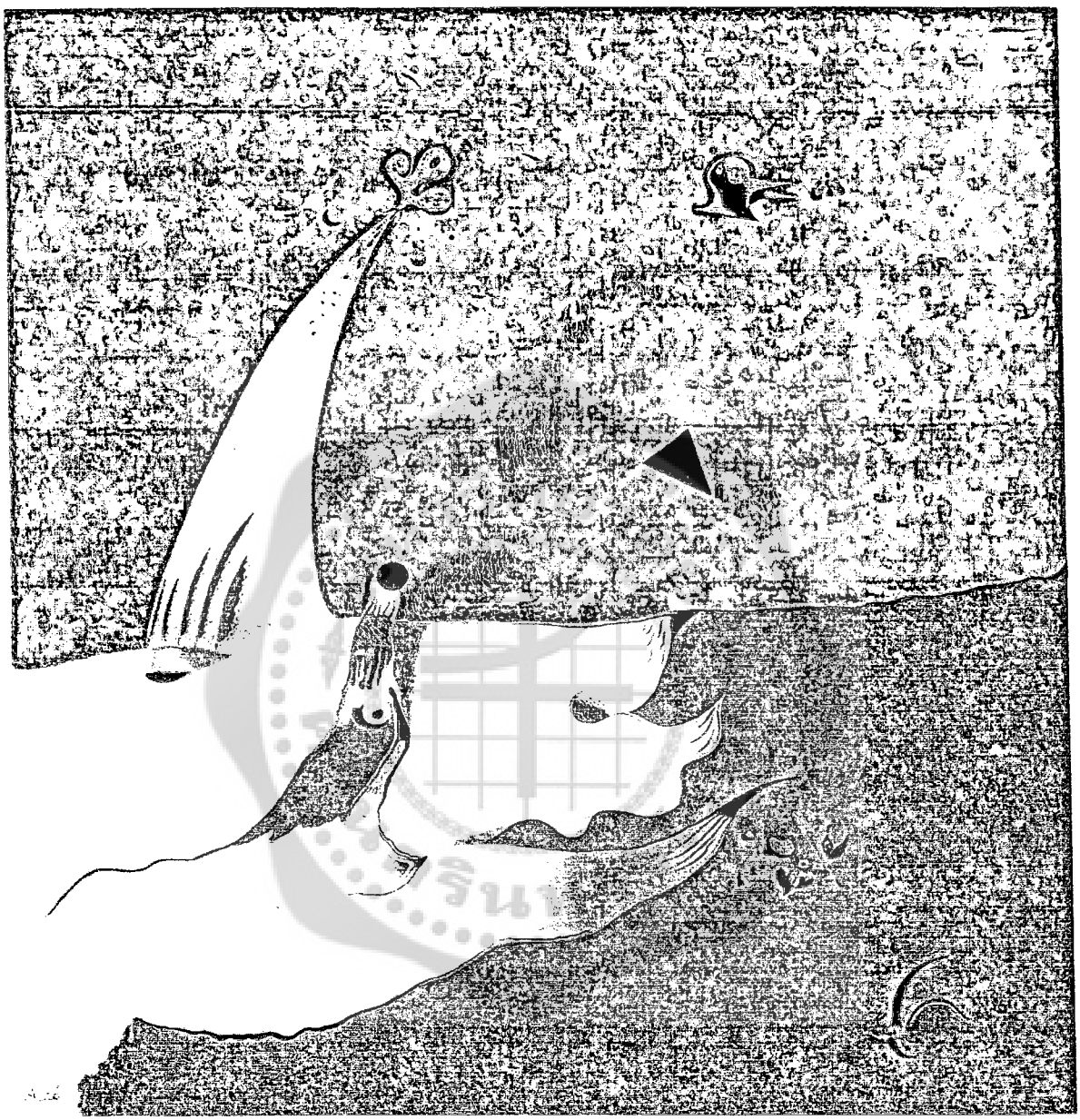
3.3.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงเรขาคณิต และใช้สีตัดกันในลักษณะของการใช้สีคู่ตรงข้าม โดยในส่วนพื้นหลังจะใช้สีฟ้าและเหลือง ส่วนองค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่รูปทรงที่ใช้แทนใบหน้าของชาวนานั้น จะประกอบด้วยสีส้มบริเวณหมวก สีเหลือง สีดำ และสีขาวบริเวณลูกตำ และสีน้ำตาลแดงบริเวณเครา ซึ่งสีทั้งหมดนี้จะเป็นสีที่ตัดกับพื้นหลังอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีส้มบริเวณหมวกนั้นจะตัดกับพื้นพลังสีฟ้าในฐานะสีคู่ตรงข้ามกัน ในส่วนองค์ประกอบย่อย ซึ่งได้แก่ รูปก้อนเมฆขนาดเล็กนั้นจะใช้สีขาวและสีดำ ซึ่งตัดกับสีพื้นหลังเช่นกัน

3.3.2.3 วิธีการระบายสี

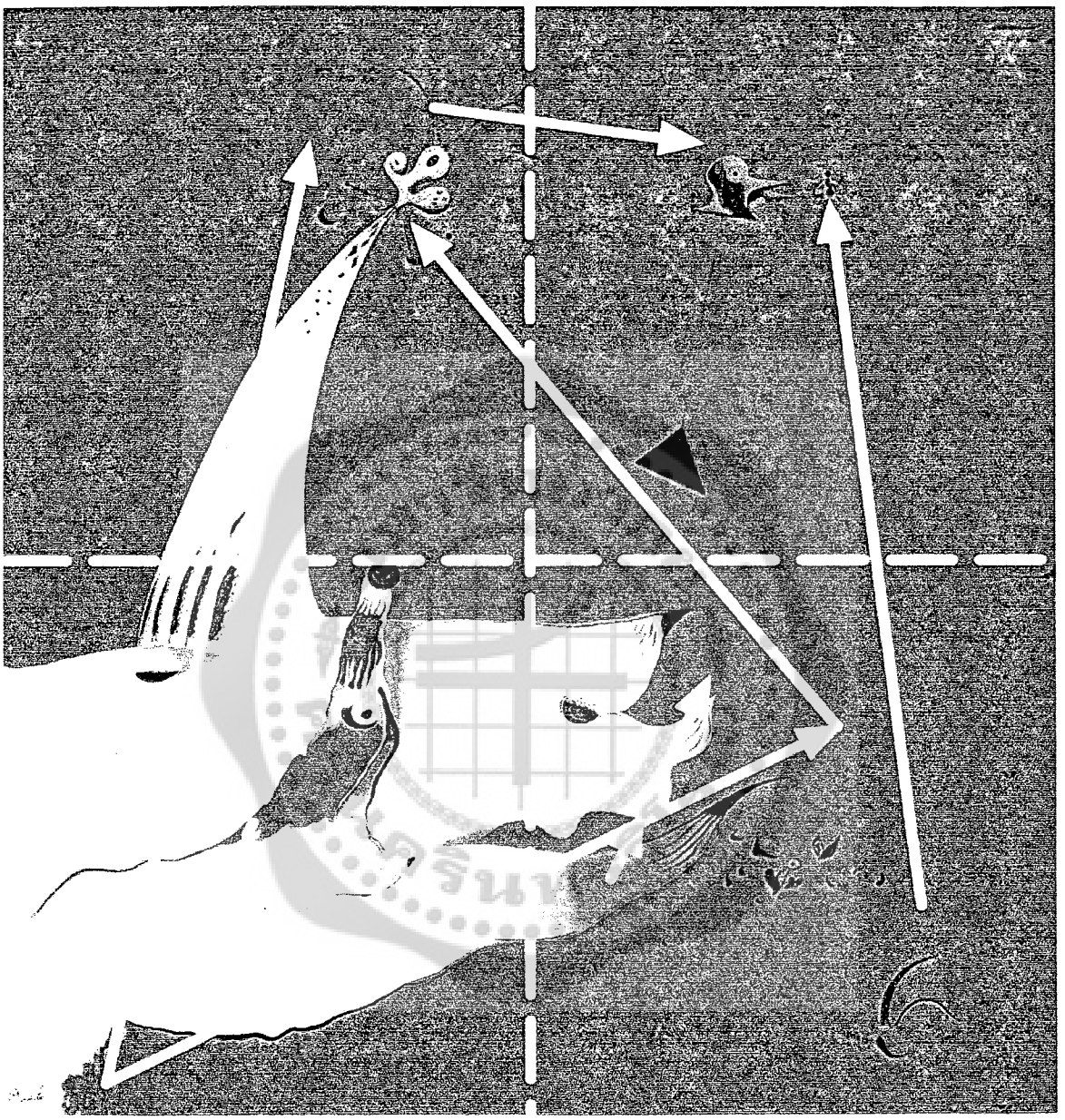
ในส่วนที่เป็นพื้นหลัง มิโรจะใช้วิธีการระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี โดยวิธีการนี้มิโรใช้สีเหลืองผสมกับน้ำมันสนระบายด้วยวิธีดังกล่าวบริเวณพื้นหลัง ต่อจากนั้นก็ใช้ดินสอร่างรูปองค์ประกอบภายในภาพโดยแสดงให้เห็นลายเส้นดินสออย่างชัดเจน จากนั้น มิโรจะผสมสีฟ้ากับน้ำมันลินสีดแล้วใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันผนวกกับการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันเพื่อให้สีเหลืองที่ระบายไว้ในชั้นแรกปรากฏขึ้นควบคู่กับพื้นสีฟ้า ในส่วนองค์ประกอบหลักนั้น จะใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันที่บริเวณหมวกสีส้มและบริเวณลูกนัยตาสีขาวและสีดำ ในส่วนของขอบลูกตาสีเหลืองและบริเวณที่เป็นเคราสีน้ำตาลแดงนั้น มิโรใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ ในองค์ประกอบย่อยที่เป็นก้อนเมฆขนาดเล็กสีดำและสีขาวนั้นจะใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน

3.4 ผลงานภาพ Landscape.



Landscape. Oil on canvas. 47 x 45 cm. 1925

3.4 ผลงานภาพ Landscape.



Landscape. Oil on canvas. 47 x 45 cm. 1925

3.4.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานนี้ เป็นผลงานที่มิโรสร้างขึ้นจากความประทับในทิวทัศน์ส่วนที่เป็นเกาะในเขตคาตาลาน โดยเออร์เบนกล่าวว่า (Walter Erben) การสร้างผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้ความประทับใจที่เกิดจากทิวทัศน์ของบ้านเกิดมาสร้างผลงาน นอกจากนี้เออร์เบนได้กล่าวถึงคำให้สัมภาษณ์ของมิโรที่ตนได้มีโอกาสสัมภาษณ์เมื่อปี ค.ศ. 1993 ว่า มิโรสร้างผลงานชิ้นนี้เพื่อต้องการสื่ออารมณ์แห่งความสงบภายในเกาะแห่งนี้ (Erben. 1993 : 39) ดังนั้นที่มาของแนวความคิดในการสร้างผลงานชิ้นนี้ คือ สภาพแวดล้อม ทั้งนี้ จากการพิจารณาเกณฑ์การแบ่งกลุ่มผู้สร้างงานศิลปะของ อารี สุทธิพันธุ์ จะพบว่า มิโรเป็นผู้สร้างงานศิลปะที่อยู่ในกลุ่มที่เชื่อว่าการแสดงออกด้วยงานจิตรกรรมเป็นการสร้างงานจากสิ่งที่มองเห็นได้และรับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นวัตถุแห่งความเบิกบานพอใจ (Objects of Delight) โดยผู้สร้างจะมีความพึงพอใจและสุขใจที่จะสื่อให้รู้สึกถึงความงามและเมื่อคิดจะระบายสีควรเกิดจากความสุข ความรู้สึกที่ได้รับรู้และตามจินตนาการ (อารี สุทธิพันธุ์. 2539 : 30)

ในส่วนของเนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ ภาพทิวทัศน์ที่ประกอบด้วยท้องฟ้า ท้องทะเล แผ่นดินที่เป็นเกาะ ประภาคาร และนกตัวเล็ก ๆ ทั้งนี้ ถือว่าเป็นภาพทิวทัศน์อีกประเภทหนึ่งที่แตกต่างไปจากภาพทิวทัศน์ของผืนนา ในผลงานชิ้นนี้ มิโรได้ถ่ายทอดเนื้อเรื่องเกี่ยวกับสถานที่ที่ตนเองประทับใจเป็นการส่วนตัว โดยเน้นถึงอารมณ์แห่งความสงบที่เกิดขึ้นในเกาะ ณ เวลานั้น จึงกล่าวได้ว่า ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมที่เน้นถึงการสื่ออารมณ์ส่วนตัวของศิลปิน แต่อย่างไรก็ตาม เออร์เบนได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า เป็นผลงานที่มิโรบรรยายภาพทิวทัศน์ซึ่งผู้ชมผลงานไม่สามารถเข้าใจภาพได้ทันที เนื่องจากมิโรใช้เส้นและรูปทรงแทนสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่บนเกาะ (Erben. 1993 : 39)

3.4.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.4.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรยาว จะพบว่าลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมของภาพนั้นจะมีความต่อเนื่องกันในลักษณะรูปสามเหลี่ยม โดยพิจารณาจากการลากเส้นลูกศรยาวที่บริเวณมุมซ้ายส่วนล่างของภาพไปสู่ส่วนยอดของประภาคาร และจากจุดเดิมลากไปทางด้านขวาของภาพที่สิ้นสุดบริเวณปลายเกาะ รวมทั้งเส้นที่ลากต่อไปยังส่วนยอดของประภาคาร

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่าองค์ประกอบของภาพโดยส่วนใหญ่จะมีการเคลื่อนไหวไปในทิศทางที่เฉียงจากมุมซ้ายไปสู่มุมขวา สังเกตได้จากทิศทางของยอดประภาคาร ทิศทางขององค์ประกอบย่อยที่โผล่ขึ้นมาจากตรงกลางเกาะ และทิศทางของนกตัวเล็ก ๆ ที่คล้ายวัตถุบางอย่างซึ่งเป็นสายยาวทิ้งตัวลงมา

3) การสร้างดุลยภาพ

เพื่อพิจารณาที่เส้นประจะพบว่า องค์ประกอบของภาพจะถูกจัดวางไว้บริเวณด้านซ้ายส่วนบนและส่วนล่าง และใช้สีแสดงน้ำหนักถ่วงดุลย์ทางด้านขวา ทำให้เกิดดุลยภาพทางความรู้สึก การสร้างดุลยภาพดังกล่าวนี้ถือว่า เป็นการสร้างดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน หรือเรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

3.4.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

มิโร ใช้รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) และใช้สีตัดกัน ได้แก่ สีแดง สีน้ำเงิน และสีเหลือง โดยท้องฟ้าใช้สีแดง ท้องทะเลเป็นสีน้ำเงิน และประภาคารเป็นสีเหลือง ทั้งนี้ เออร์เบน (Walter Erben) กล่าวถึงการใช้สีของภาพนี้ว่า มิโรใช้สีสดใสแบบแม่สีทำให้บรรยากาศของภาพสดใสและสามารถตอบสนองการแสดงออกเกี่ยวกับความประทับใจในทิวทัศน์ได้อย่างทันทีแบบศิลปะ Impressionism (Erben. 1993 : 39) นอกจากนี้ ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร กล่าวถึงภาพนี้ว่า มิโรมักจะใช้สีที่ตัดกัน ซึ่งภาพนี้ก็เช่นกัน มิโรใช้สีแดงตัดกับน้ำเงินและสีเหลืองตัดกับสีดำ (ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร. สัมภาษณ์.2541) รวมทั้งประพันธ์ ศรีสุตา ได้แสดงทรรศนะต่อภาพนี้ว่า มิโรเป็นศิลปินที่เป็นชาตินิยมมาก และมักจะใช้สีธงชาติสเปน ซึ่งได้แก่ สีแดง และสีเหลือง เป็นสีหลักในการสร้างผลงาน และภาพนี้ก็เช่นกัน (ประพันธ์ ศรีสุตา. สัมภาษณ์. 2541)

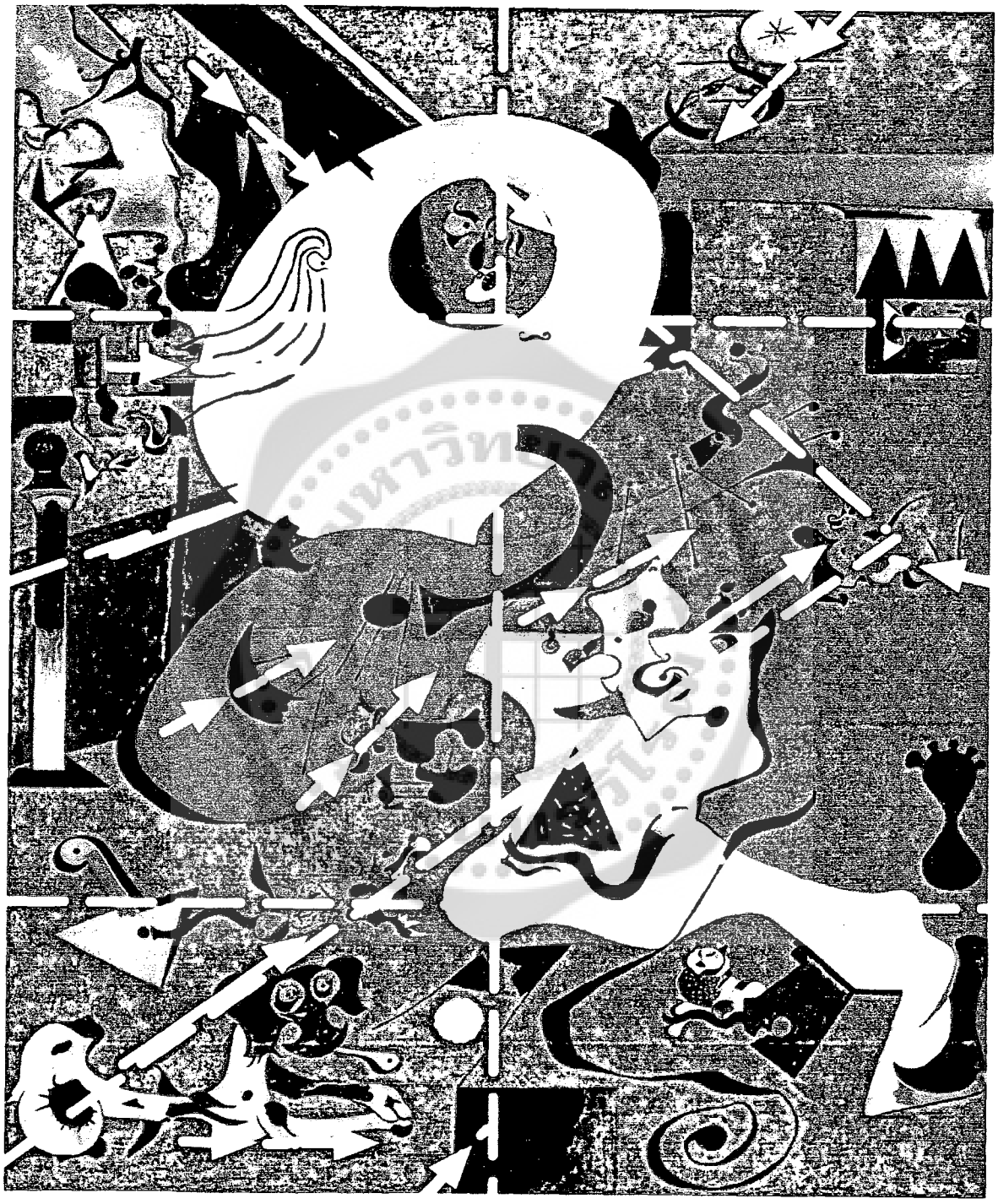
3.4.2.3 วิธีการระบายสี

ผลงานชิ้นนี้ มิโร ใช้การระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จในบริเวณที่เป็นท้องฟ้าซึ่งเป็นสีแดง ท้องทะเลที่เป็นสีน้ำเงิน ประภาคารที่เป็นสีเหลือง และบริเวณหัวนกที่เป็นสีดำ นอกจากนี้มิโรใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันที่บริเวณบางส่วนของเกาะซึ่งเป็นสีเหลืองเข้ม และบริเวณมุมซ้ายด้านล่างของภาพ รวมทั้งบริเวณริ้วสีดำที่เป็นประภาคาร

3.5 ผลงานภาพ Dutch Interior I.

Dutch Interior I. Oil on canvas. 92 x 73 cm. 1928

3.5 ผลงานภาพ Dutch Interior I.



Dutch Interior I. Oil on canvas. 92 x 73 cm. 1928

3.5.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชื่อ Dutch Interior I นี้ เป็นผลงานชิ้นหนึ่งในผลงานชุด (Series) ซึ่งประกอบด้วยผลงานชื่อเดียวกันและสร้างสรรค์ในปี ค.ศ. เดียวกัน จำนวน 3 ชิ้น แต่ขนาดและสถานที่สะสมต่างกัน โดยผลงานชุดดังกล่าวนี้ มิโรสร้างจากแรงบันดาลใจที่ได้รับจากสิ่งที่พบเห็นในเนเธอร์แลนด์ 3 ประการ คือ ภาพเขียนเหมือนจริง ชื่อ Hendrick Martensz Sorgh ที่เขียนเมื่อ ปี ค.ศ. 1661 เป็นผลงานสีน้ำมันบนพื้นไม้ขนาด 51.5 x 38.5 cm. และถูกเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์ Rijksmuseum เมือง Amsterdam ภาพโปสต์การ์ดชื่อ Cats' Dancing Lesson ของจิตรกรชาวดัทช์ชื่อ Jan Steen และรูปแบบโดยทั่วไปในการสร้างงานศิลปะของชาวดัทช์ และเมื่อมิโรกลับจากเนเธอร์แลนด์เมื่อปี ค.ศ. 1928 มิโรก็ยังคงมีความประทับใจในสิ่งที่ได้พบเห็นและนำความประทับใจนั้นมาสร้างเป็นผลงานชุด (Series) ชื่อ Dutch Interior I, Dutch Interior II และ Dutch Interior III

ในส่วนของผลงานชื่อ Dutch Interior I นั้น มิโรมีแรงบันดาลใจจากความประทับใจในภาพเขียนเหมือนจริง ชื่อ Hendrick Martensz Sorgh จึงสรุปได้ว่า ที่มาของแนวความคิดในการสร้างผลงานชิ้นนี้ คือ สภาพแวดล้อมที่มิโรเกิดขึ้นจากความรู้สึกประทับใจ และความประทับใจดังกล่าวนี้ ถือว่าเป็นสิ่งเร้าภายใน (*Internal Stimulus*) ทั้งนี้ ประเสริฐ ศิลรัตนา ได้กล่าวถึงการสร้างงานศิลปะที่เกิดจากสิ่งเร้าภายในว่า "สิ่งเร้าภายใน ได้แก่ อารมณ์ ความคิด จินตนาการ ความจำ ฯลฯ ที่ปรากฏขึ้นในจิตสำนึกของศิลปิน ทำให้เกิดความรู้สึกต้องการที่จะถ่ายทอดในลักษณะศิลปกรรมขึ้นโดยความตั้งใจหรือจงใจที่จะกระทำ" (ประเสริฐ ศิลรัตนา. 2528 : 20) นอกจากนี้ สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงเงื่อนไขของการสร้างงานจิตรกรรม ซึ่งสอดคล้องกับที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานชิ้นนี้ของมิโร ว่า การสร้างงานจิตรกรรมมีเงื่อนไข 2 ประการ คือ ประการแรก คือ มีพื้นฐานมาจากความงามของสิ่งแวดล้อมซึ่งสร้างความประทับใจให้แก่มนุษย์ และเกี่ยวโยงไปยังเงื่อนไขประการที่สอง คือ หากความประทับใจนั้นเกิดขึ้นในจิตสำนึกของศิลปิน ผลที่จะเกิดตามมา คือ ความปรารถนาของศิลปินที่จะถ่ายทอดโลกภายในให้ปรากฏออกมาเพื่อสร้างความซาบซึ้ง ความประทับใจ และความยินดีต่อผู้ชม (สุชาติ เถาทอง. 2532 : 63)

ในส่วนเนื้อหาของภาพ ผลงานชื่อ Dutch Interior I. นั้น เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมที่บรรยายถึงผู้ชายชาวดัทช์กำลังเล่นแบนโจให้หญิงชาวดัทช์ฟังในห้อง ๆ หนึ่ง โดยภายในห้องจะประกอบด้วยภาพติดฝาผนังที่อยู่ทางขวาของภาพ ทางด้านซ้ายของภาพจะเป็นหน้าต่างเปิดกว้างเพื่อมองทิวทัศน์ภายนอกและมีผ้าม่านตกแต่ง ส่วนภายในห้องนอกจากจะมีส่วนประกอบเด่น ซึ่งได้แก่ ชายและหญิงชาวดัทช์แล้ว ยังประกอบด้วยโต๊ะที่มีผ้าปูโต๊ะ และสัตว์เลี้ยงชนิดต่าง ๆ เช่น สุนัข และแมว

อย่างไรก็ตาม เออร์เบน (Walter Erben) ได้กล่าวถึงเนื้อหาของภาพนี้ว่า มิโร คลี่คลาย (Applied) รูปทรงขององค์ประกอบภายในจากภาพต้นฉบับให้เป็นรูปทรงที่ตัดทอนรายละเอียดขององค์ประกอบจากภาพต้นฉบับให้เหลือน้อยลง แต่เนื้อหาของภาพยังสื่อสารบรรยากาศภายในห้องเช่นเดียวกับภาพต้นฉบับ โดยที่มิโรเติมแต่งบรรยากาศให้มีมากกว่าภาพต้นฉบับด้วย การทำให้องค์ประกอบภายในภาพดูเหมือนมีการเคลื่อนไหวและเหมือนกับสิ่งมีชีวิตที่กำลังเต้นรำให้คนแปลกหน้าชมโดยไม่ได้ยินเสียงดนตรี (Erben. 1993 : 50) ซึ่งจากข้อคิดเห็นของเออร์เบนนี้ สามารถวิเคราะห์ประเภทของเนื้อหาได้อีกแง่มุมหนึ่งว่า ผลงานชิ้นนี้ประกอบด้วยเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่องตามทรรศนะของชลูด นิ่มเสมอ โดยชลูด กล่าวไว้ว่า เนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่องนั้น เกิดขึ้นเมื่อศิลปินผสมจินตนาการเข้าไปในงานมากขึ้น ทำให้ความสำคัญของเรื่องลดลงเนื่องจากองค์ประกอบภายในภาพถูกตัดทอนรายละเอียดออกไปจากความเป็นจริง ส่วน

ที่เหลืออยู่คือเนื้อหาที่เป็นอิสระ การทำงานแบบนี้ ศิลปินจะอาศัยเรื่องเป็นจุดเริ่มต้น และจะนำเสนอเนื้อหาที่เป็นเพียงรูปทรงที่ตัดทอนแล้วเท่านั้น (ชลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 23)

3.5.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.5.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาวจะพบว่าลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมของภาพจะเกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในภาพที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันในแนวเฉียงจากมุมซ้ายของภาพไปยังมุมขวาของภาพ และมุ่งสู่จุดกึ่งกลางด้านขวาของภาพที่เปรียบเหมือนยอดของรูปสามเหลี่ยมที่มีฐานอยู่บริเวณขอบด้านซ้ายของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาเส้นลูกศรสั้นจะเห็นได้ว่า องค์ประกอบของภาพมีการเคลื่อนไหวไปจากขอบด้านซ้าย ด้านขวา ส่วนบน และส่วนล่างของภาพมุ่งตรงไปยังจุดกึ่งกลางของภาพ โดยองค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่แบนโจสีส้มนั้น จะแสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพดังกล่าวได้อย่างชัดเจน

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาเส้นประ จะพบว่าองค์ประกอบส่วนใหญ่ของภาพจะถูกจัดวางไว้บริเวณด้านซ้ายและด้านล่างของภาพ และจัดวางองค์ประกอบย่อยกระจายอยู่ทางด้านขวาและด้านบนของภาพ จึงถือว่าเป็นการสร้างดุลยภาพภาพแบบดุลยภาพด้านซ้ายขวาไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

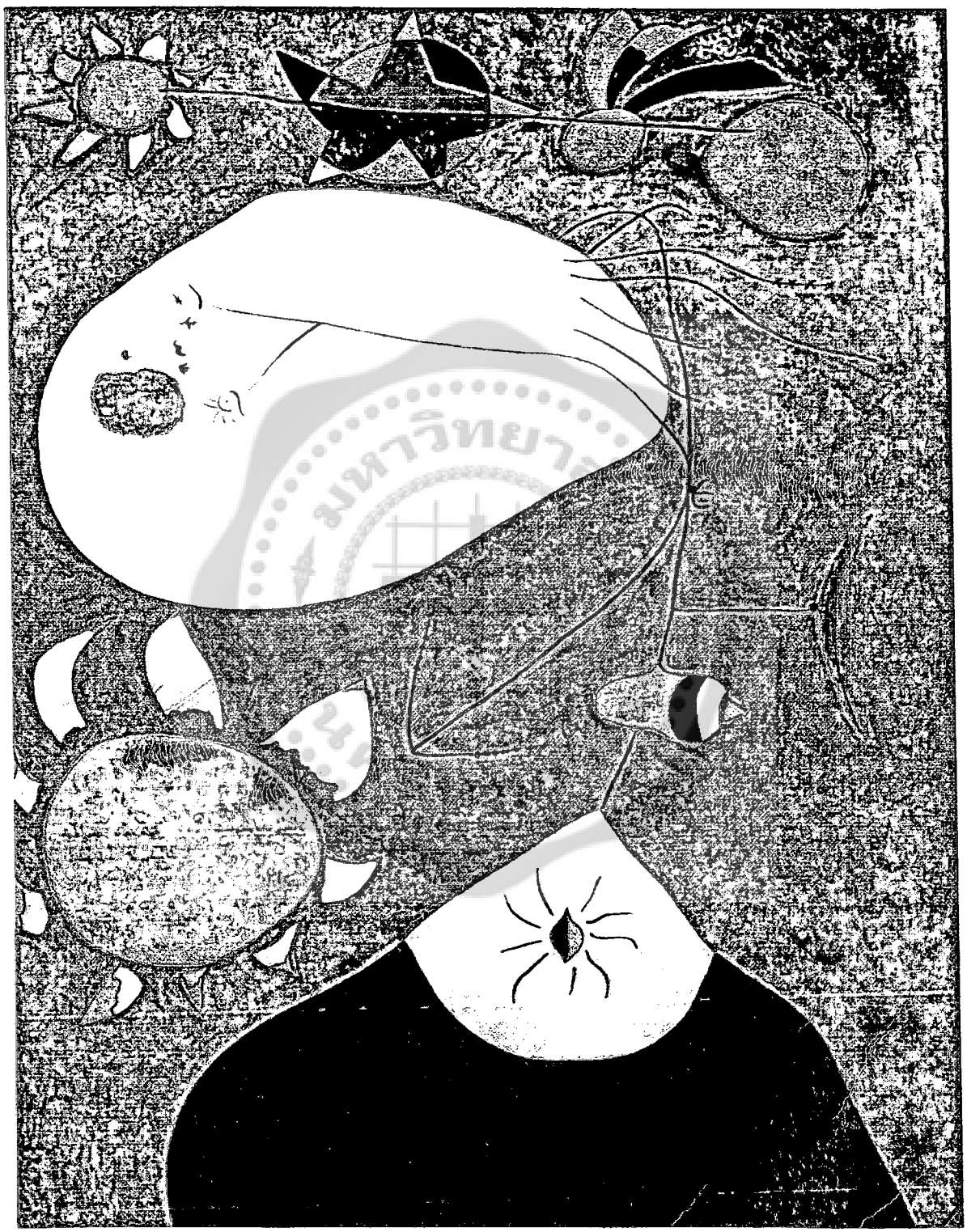
3.5.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงอินทรียรูป และใช้สีตัดกันอย่างแท้จริง โดยพื้นหลัง (Background) ใช้สีเขียวสดและสีน้ำตาลแดง ซึ่งสีของพื้นหลังทั้งสองสีนี้เป็นสีที่ตัดกันอย่างชัดเจน ในส่วนขององค์ประกอบหลักของภาพซึ่งได้แก่ คนเล่นแบนโจ นั้น บริเวณศีรษะของชายคนนี้จะใช้สีขาว บริเวณใบหน้าใช้สีแดง และแบนโจเป็นสีส้ม สีทั้ง 3 นี้ จะตัดกับสีของพื้นหลังอย่างชัดเจน ส่วนองค์ประกอบรองที่เป็นรูปทรงที่ตัดทอนจากรูปร่างของผู้หญิงนั้น มิโรจะใช้สีขาวปนกับสีเหลืออ่อน และมีรูปทรงคล้ายเมล็ดอัลมอนด์สีเหลืองและดำเพื่อแสดงสัญลักษณ์แทนเพศหญิง ซึ่งสีขององค์ประกอบรองดังกล่าวนี้จะตัดกับสีของพื้นหลังเช่นกัน ส่วนองค์ประกอบที่เป็นบรรยากาศนอกหน้าต่าง ซึ่งประกอบด้วย ท้องฟ้า ต้นไม้ และอาคารสูง นั้น มิโรใช้สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง สีน้ำตาล และสีดำในองค์ประกอบดังกล่าว ซึ่งสีทั้งหมดนี้ตัดกับสีพื้นหลังทั้งสิ้น นอกจากนี้ ในส่วนที่เป็นองค์ประกอบย่อยอื่น ๆ นั้น มิโรจะใช้สีที่ตัดกันอย่างชัดเจนเช่นกัน กล่าวคือ องค์ประกอบที่เป็นสุนัขและแมว จะใช้สีดำ สีขาว และสีน้ำตาล และองค์ประกอบที่เป็นนก จะใช้สีแดง สีน้ำเงิน สีดำ และสีเหลือง ซึ่งสีขององค์ประกอบย่อยทั้งหมดนอกจากจะเป็นสีตัดกันภายในองค์ประกอบแล้ว จะเป็นสีตัดกับพื้นหลังด้วย ทั้งนี้ กฤติกา กาวีวงศ์ ได้กล่าวถึงการใช้สีในภาพนี้ว่า "มิโรใช้สีจากหลอดสีหรือใช้สีแม่สีเพื่อสร้างบรรยากาศ" (กฤติกา กาวีวงศ์. สัมภาษณ์. 2541) นอกจากนี้ อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึงการใช้สีของภาพนี้ว่า ภาพ "การตกแต่งภายในจากดัทช์" นั้น แสดงถึงการเก็บรวบรวมวัตถุสีสดใสที่ล่องลอยแกว่งไปมาอยู่ภายในอาคาร และแสดงให้เห็นวัตถุบางอย่างที่พอจำได้ว่าเป็นสิ่งใดรวมอยู่ในภาพด้วย รวมทั้งสร้างรูปร่างคล้ายตัวอะมีบาเคลื่อนไหวยุบยับในภาพ โดยมีการเปลี่ยนสีในส่วนที่ทับซ้อนกัน (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2534 : 102)

3.5.2.3 วิธีการระบายสี

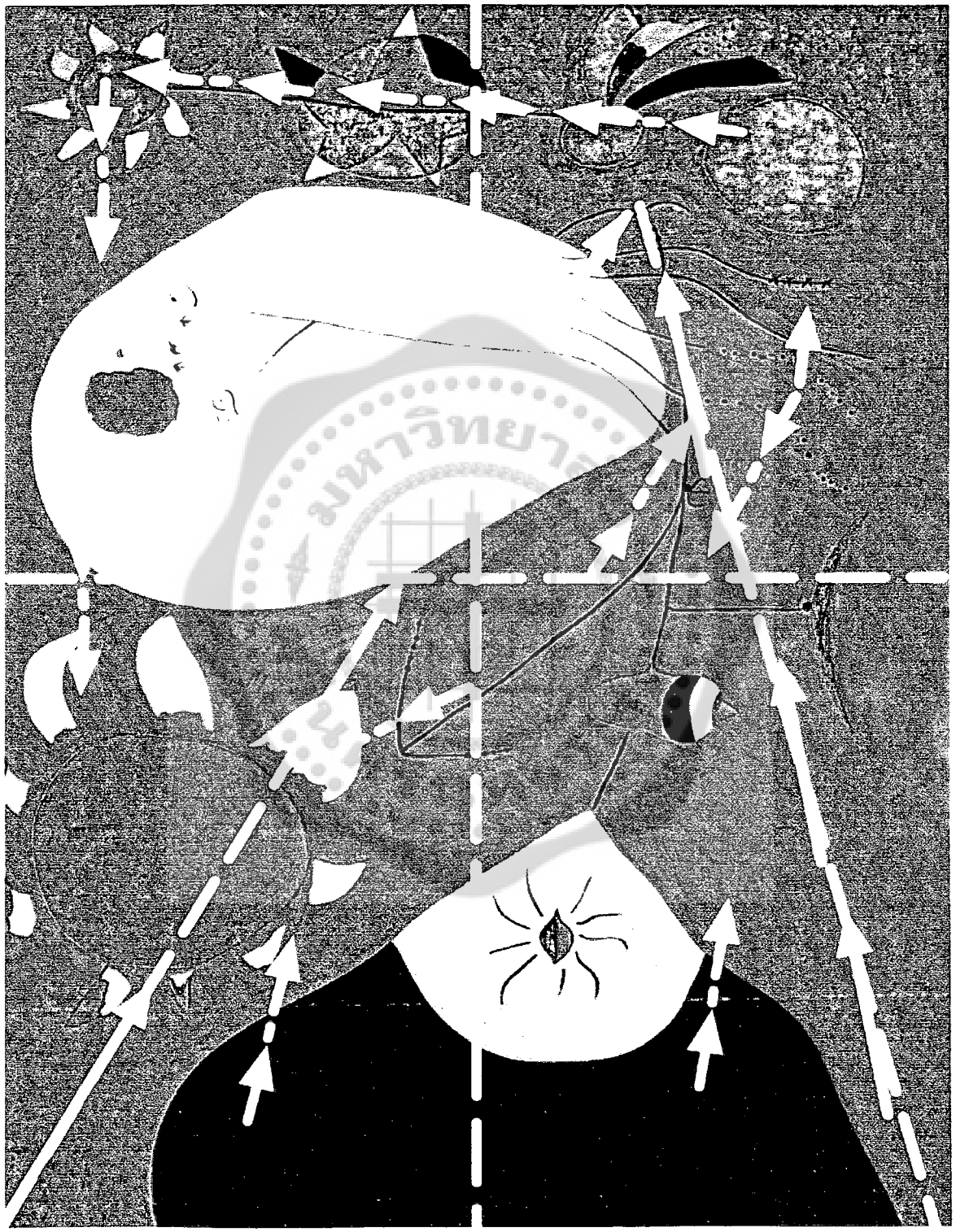
มิโรใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จที่บริเวณพื้นหลัง และใช้วิธีระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อนสำหรับเป็นพื้นสีขององค์ประกอบหลักและรองของภาพ ในส่วนขององค์ประกอบย่อยนั้น มิโรใช้การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน เช่น สีบริเวณหน้าต่าง และสีของบริเวณรูปทรงสีเหลี่ยมที่อยู่บริเวณขอบล่างของภาพ

3.6 ผลงานภาพ Portrait IV.



Portrait IV. Oil on canvas. 130 x 97 cm. 1938

3.6 ผลงานภาพ Portrait IV.



Portrait IV. Oil on canvas. 130 x 97 cm. 1938

3.6.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชื่อ Portrait IV เป็นผลงานที่มีองค์ประกอบหลักเป็นภาพผู้หญิงในรูปแบบที่เป็นไปตามจินตนาการของมิโร ซึ่งภาพผู้หญิงดังกล่าวเป็นภาพตัวแทนของบุคคลที่มิโรพบเห็นในสังคมเกษตรกรรมตั้งแต่วัยเด็ก นอกจากองค์ประกอบหลักที่เป็นภาพผู้หญิงแล้ว ในองค์ประกอบย่อยยังประกอบด้วย ดวงดาว พระจันทร์ และพระอาทิตย์ ซึ่งองค์ประกอบของภาพทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงที่มาของแนวความคิดในการสร้างผลงานที่เกิดจากชีวิตและครอบครัว ทั้งนี้ เออร์แบน ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า ในวัยเด็ก นอกจากมิโรจะคุ้นเคยกับสภาพไร่นาแล้ว มิโรยังคุ้นเคยกับงานอดิเรกของบิดาที่ชอบศึกษาวิชาดาราศาสตร์และชอบใช้กล้องส่องดูดาวเป็นประจำ สิ่งที่พบเห็นนี้ทำให้มิโรนำสิ่งที่มีอยู่บนท้องฟ้า เช่น ดวงดาว พระจันทร์ พระอาทิตย์ มาปรับรูปทรงและถ่ายทอดเป็นผลงานศิลปะ (Erben.1993 : 139) นอกจากนี้ เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม ได้ให้ทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับเรื่องนี้ว่ามิโรใช้ประสบการณ์ส่วนตัว ประสบการณ์ที่ได้จากการสังเกต และสถานการณ์รอบตัวมาเป็นที่มาของแนวความคิดในการสร้างผลงาน สังเกตจากภาพเขียนที่แสดงความสุขสดชื่น ระลึกถึงเพื่อน จินตนาการถึงผู้หญิง รวมทั้งความตลกขบขันที่พบในชีวิตประจำวัน (เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม.สัมภาษณ์. 2541)

นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาถึงเกณฑ์การแบ่งประเภทที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานศิลปะของประเสริฐ ศีลรัตนา จะพบว่า สภาพแวดล้อมที่เป็นที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานของมิโรชิ้นนี้ถือว่าเป็นสิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) ที่กระตุ้นให้มิโรสร้างงานที่แสดงออกถึงจินตนาการเกี่ยวกับผู้หญิง ซึ่งอยู่ท่ามกลางบรรยากาศที่เต็มไปด้วยดวงดาว พระจันทร์ และพระอาทิตย์ โดยประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงที่มาของแนวความคิดซึ่งเป็นสิ่งเร้าภายนอกว่า เมื่อศิลปินได้รับแรงบันดาลใจหรือแรงกระตุ้นจากสิ่งเร้าซึ่งก่อให้เกิดความรู้สึกต่าง ๆ ขึ้นแล้ว จะถ่ายทอดความรู้สึกนั้น ๆ ออกมาในรูปแบบของศิลปะ โดยสิ่งเร้าภายนอก ได้แก่ รูปแบบ เรื่องราว เหตุการณ์ที่มีอยู่ในธรรมชาติอันเป็นสภาพแวดล้อมรอบ ๆ ตัวศิลปิน (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 20)

ผลงานชิ้นดังกล่าว มิโรนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัว โดยบรรยายถึงผู้หญิงในจินตนาการที่มิโรพบเห็น ภายในภาพจะประกอบด้วยผู้หญิง 1 คน ดวงดาว พระจันทร์ พระอาทิตย์ และบรรยากาศของภาพจะแสดงความสุข โดยพิจารณาจากแสงสว่างขององค์ประกอบที่อยู่โดยรอบผู้หญิง ทั้งนี้ เออร์เบน ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับภาพนี้ว่าผลงานชิ้นนี้ทำให้ผู้ชมเกิดความเพลิดเพลินจากการสร้างบรรยากาศแห่งความสุขสดใส และจากการสร้างรูปทรงของผู้หญิงที่แปลกใหม่น่าพิศวง (Erben.1993: 91) ทั้งนี้ เมื่อพิจารณาถึงแนวความคิดเรื่องวิธีการแสดงออกของเนื้อหาของชลูด นิ่มเสมอ จะพบว่า มิโรนำเสนอเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง โดยชลูด นิ่มเสมอ กล่าวว่า หากศิลปินผนวกจินตนาการเข้าไปในงานมากขึ้น ความสำคัญของเรื่องจะลดลงเนื่องจากศิลปินจะตัดทอนรูปทรงที่เป็นเรื่องของภาพนั้นให้มีรูปทรงที่อิสระมากขึ้น และเนื้อหาของภาพจะยังคงอยู่และจะเพิ่มความสำคัญและเป็นอิสระมากขึ้นหากศิลปินตัดทอนรูปทรงของเรื่องให้เหลือน้อยลงเรื่อย ๆ (ชลูด นิ่มเสมอ.2534 : 23) ทั้งนี้เนื้อหาของผลงานชิ้นนี้ คือ ภาพเหตุการณ์ที่เต็มไปด้วยความสุขและเรื่องของภาพนี้ คือ ผู้หญิงและองค์ประกอบแวดล้อมรอบ ๆ ผู้หญิง โดยมิโรได้ผนวกจินตนาการของตนเกี่ยวกับรูปทรงของผู้หญิงและภาพของความสุขในเหตุการณ์นั้น ผลที่เกิดขึ้น คือ มิโรตัดทอนรายละเอียดขององค์ประกอบที่เป็นตัวผู้หญิงให้เหลือแค่รูปทรงและใช้รูปทรงที่คล้ายเมล็ดอัลมอนด์แทนเพศหญิง นอกจากนี้ยังใช้รูปทรงของดวงดาว พระจันทร์ และพระอาทิตย์ที่มีขนาดเด่นชัดเพื่อสื่อความสุข ทำให้ภาพนี้ยังคงมีเนื้อหาของภาพที่เต็มไปด้วยความสุข แต่เรื่องถูกตัดทอนเหลือเพียงรูปทรงเท่านั้น ดัง

นั้น จึงสรุปได้ว่า มิโรนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยใช้วิธีการแสดงออกของเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง หรือนำเสนอเนื้อหาที่มีความสัมพันธ์กับเรื่องเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

3.6.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.6.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาถึงเส้นลูกศรยาวจะพบว่า องค์ประกอบหลักของภาพและองค์ประกอบรองประสานสัมพันธ์กันเป็นรูปสามเหลี่ยมที่มีฐานอยู่บริเวณส่วนล่างของภาพและมีส่วนยอดที่บริเวณส่วนบนค่อนไปทางขวาของภาพ ซึ่งถือว่าเป็นการจัดรูปทรงโดยรวมของภาพแบบเรอเนสซองส์

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะเห็นได้ว่าทั้งองค์ประกอบหลักและองค์ประกอบรองของภาพจะมีการเคลื่อนไหวจากส่วนล่างของภาพไปยังส่วนบนของภาพแล้วเคลื่อนตัวลงมาส่วนล่างของภาพอีกครั้งเป็นวงจร

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่ามิโรจัดวางองค์ประกอบของภาพโดยใช้รูปทรงที่ไม่เหมือนกันทั้งซ้ายขวาแต่มีความสมดุลทั้งสองข้างเท่ากัน ซึ่งเรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยมิโรจะสร้างรูปทรงขององค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ตัวผู้หญิงให้ส่วนหัวเอียงไปด้านซ้ายของภาพและส่วนลำตัวเอียงไปด้านขวาของภาพ นอกจากนี้ มิโรจะจัดวางองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ดวงดาว พระจันทร์ พระอาทิตย์ รวมทั้งส่วนที่ยื่นออกมาจากเส้นเชื่อมระหว่างหัวและลำตัวผู้หญิงไว้ในบริเวณพื้นที่ว่างรอบ ๆ ตัวผู้หญิง

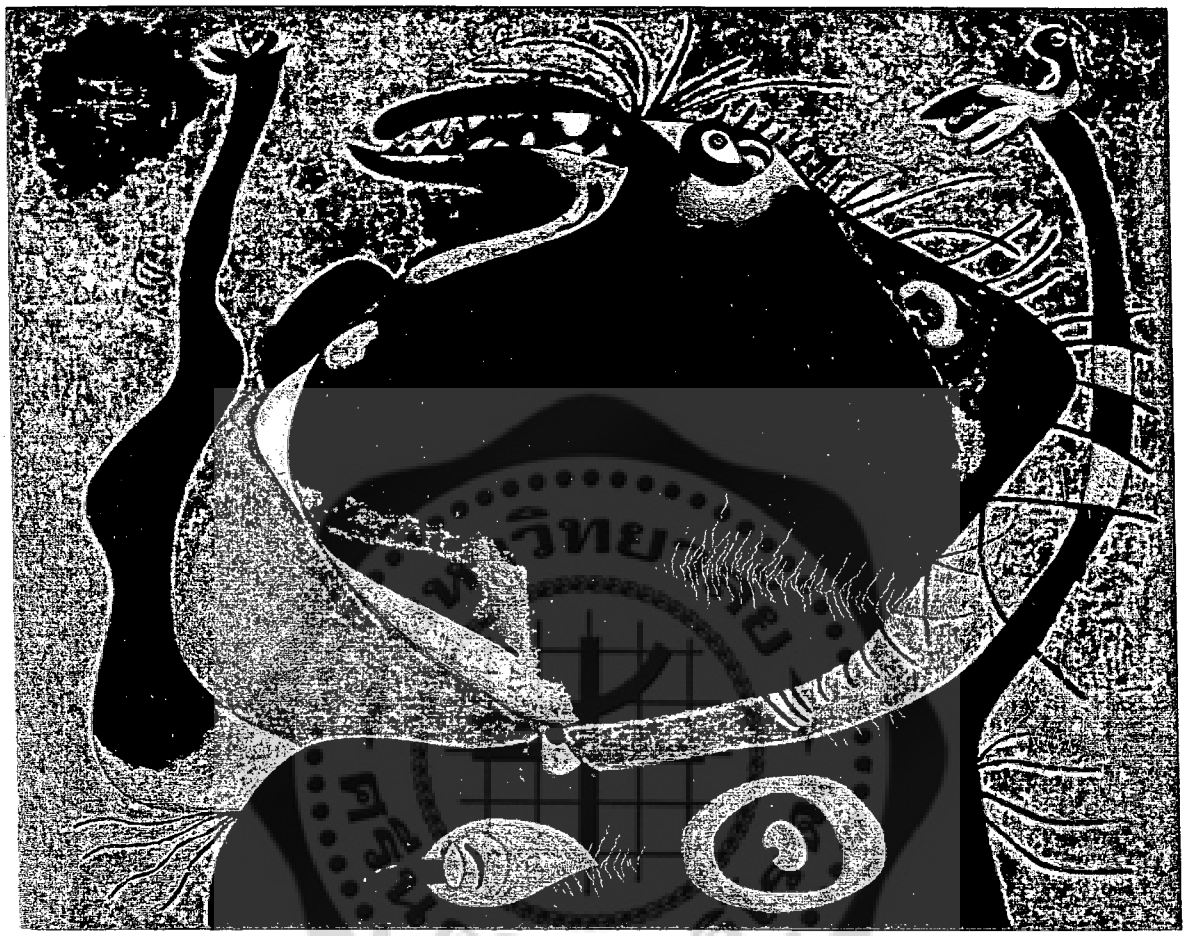
3.6.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

มิโร ใช้รูปทรงอินทรียรูป และใช้สีตัดกัน โดยบริเวณพื้นหลังเป็นสีฟ้า และในองค์ประกอบหลักของภาพซึ่งได้แก่รูปทรงอินทรียรูปแทนผู้หญิงนั้นประกอบด้วยสีขาวที่บริเวณใบหน้า สีเหลืองที่บริเวณลำคอ และสีดำที่บริเวณไหล่ ซึ่งสีขององค์ประกอบหลักดังกล่าวนี้จะตัดกับสีฟ้าบริเวณพื้นหลังอย่างชัดเจน นอกจากนี้ในส่วนที่เป็นองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ดวงดาว พระจันทร์ และพระอาทิตย์นั้นมิโรจะใช้สีสดใสภายในองค์ประกอบดังกล่าว ซึ่งได้แก่ สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีม่วง และสีดำ ทั้งนี้สีดังกล่าวจะตัดกับสีพื้นหลังอย่างชัดเจนเช่นกัน

3.6.2.3 วิธีการระบายสี

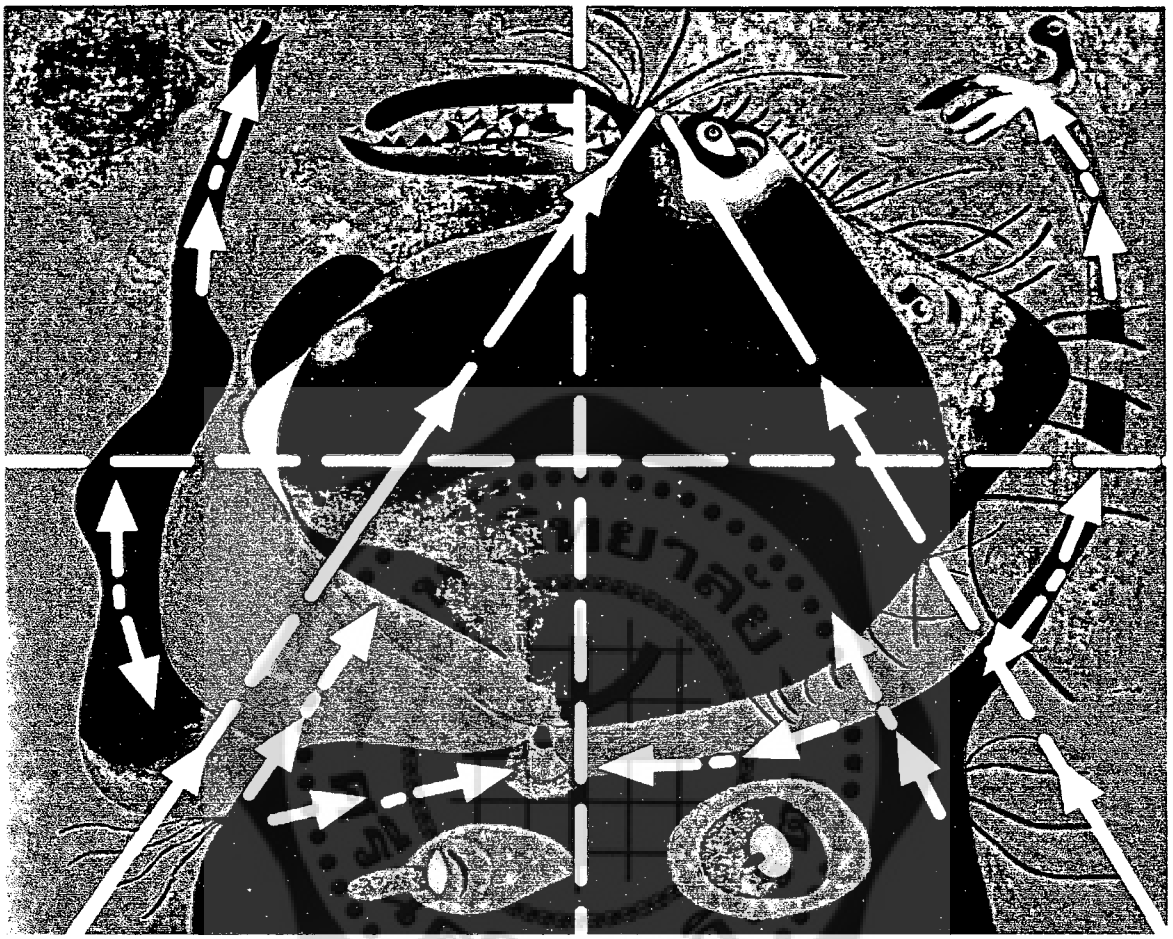
ในส่วนของพื้นหลัง มิโรจะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ในส่วนองค์ประกอบหลักและรอง ซึ่งได้แก่ ตัวผู้หญิง ดวงดาว พระจันทร์ และพระอาทิตย์ มิโรจะใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อนแล้วใช้การตัดเส้นทับ นอกจากนี้ในส่วนที่เป็นเส้นผมของผู้หญิง มิโรจะใช้วิธีการระบายสีเป็นจุด

3.7 ผลงานภาพ Woman's Head.



Woman's Head. Oil on canvas. **55 x 46** cm. **1938**

3.7 ผลงานภาพ Woman's Head.



Woman's Head. Oil on canvas. **55 x 46** cm. **1938**

3.7.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นดังกล่าวนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากชีวิตและครอบครัว ทั้งนี้พิจารณาจากองค์ประกอบหลักของภาพซึ่งได้แก่ "ภาพผู้หญิง" และจากชีวประวัติของมิโรที่ไม่ได้อยู่ในครอบครัวที่แร้นแค้น หรือสูญเสีย และมิได้รับความกดดันจากสภาพครอบครัว สภาพแวดล้อม หรือสภาพสังคม แต่อย่างไรก็ตาม ภาพดังกล่าวเป็นภาพผู้หญิงที่น่ากลัวซึ่งแตกต่างไปจากผลงานชิ้นอื่น ๆ ของมิโรที่มักนำเสนอภาพแห่งความสุขสบายใจ ความประทับใจ หรืออารมณ์ขบขัน ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า ที่มาของผลงานชิ้นนี้มาจากชีวิตและครอบครัว ซึ่งนำเสนอมุมมองเกี่ยวกับสตรีในทางลบตามจินตนาการของมิโรมิใช่นำเสนอภาพผู้หญิงที่น่ากลัวอันเนื่องมาจากความกดดันทางสังคม ทั้งนี้ เออร์เบนกล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่ามิโรได้แสดงให้เห็นมุมมองด้านลบที่มีต่อสตรี ซึ่งได้แก่ มุมมองด้านความน่าสะพึงกลัว ความตะกละ และชอบทำลาย สิ่งเหล่านี้เป็นสัญชาติญาณหนึ่งของมนุษย์ ผลงานชิ้นนี้ถือว่าเป็นการนำเสนอแง่มุมความคิดที่แตกต่างไปจากผลงานชิ้นอื่น ๆ ของมิโร โดยมิโรใช้ความขัดแย้งทางจิตเกี่ยวกับสตรีเพศและสัญชาติญาณของมนุษย์เป็นที่มาของพลังสร้างสรรค์งาน (Erben. 1993 : 99) นอกจากนี้ลูซัน (Francisco Luzon) ยังแสดงทรรศนะเกี่ยวกับการสร้างผลงานของมิโรซึ่งเกี่ยวข้องกับประเด็นนี้ว่า ผลงานของมิโร เปรียบเหมือนการสร้างโลกแห่งความสมบูรณ์ในงานศิลปะที่ผสมผสานด้วยอารมณ์ขัน ความเป็นอิสระ ความรุนแรง (Luzon.1993 : บทนำ) รวมทั้ง บัทเลอร์ (Stephen Butler) ได้กล่าวไว้ว่า ในผลงานของมิโร นอกจากจะแฝงอารมณ์แห่งความสดใสและสนุกขบขันแล้ว ยังแฝงอารมณ์ที่ตรงข้ามกับความสนุกสนานไว้ด้วย เช่น อารมณ์โกรธ ความหมดหวัง ความสงสัย ความกลัว เป็นต้น ทั้งนี้ การสร้างสัญญลักษณ์ของมิโรที่แฝงอารมณ์ทั้ง 2 ด้านนั้นถือว่าเป็นศักยภาพของมิโรที่สามารถสื่อสภาพความเป็นไปของมนุษย์และสื่อสารความรู้สึกของตนเกี่ยวกับความเป็นมนุษยชาติได้เป็นอย่างดี (Butler.1989 : 5)

ผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัวที่นำเสนอเกี่ยวกับผู้หญิงในมุมมองที่น่าสะพึงกลัว ทั้งนี้ มิโรใช้ภาพนี้บรรยายถึงผู้หญิงที่มีรูปร่างหน้าตาน่ากลัวเริ่มตั้งแต่ลักษณะของฟันที่เหมือนฟันของสัตว์ ดวงตาที่เบิกโพรงน่ากลัว ลักษณะศีรษะที่บูดเบี้ยว เส้นผมที่เรียงไม่เป็นระเบียบ ช่วงแขนทั้งสองข้างและลำตัวบิดเบี้ยว รวมทั้งบริเวณทรวงอกที่มีลักษณะผิดรูป และทั้งหมดนี้แสดงถึงอารมณ์ที่น่าหวาดกลัวตามจินตนาการเกี่ยวกับผู้หญิงของมิโร ซึ่งหากพิจารณาเกณฑ์การแบ่งประเภทของเนื้อหาตามแนวคิดของอารี สุทธิพันธุ์ นั้น จะพบว่า เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้เกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมประเภทเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ (Man and His Own Nature) โดยอารี สุทธิพันธุ์ กล่าวไว้ว่า เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์นั้นได้แก่ เรื่องราวความรัก ความโกรธ หลง อิจฉา ริษยา ฯลฯ (อารี สุทธิพันธุ์ . 2528 :63)

3.7.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.7.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรยาวพบว่า รูปทรงขององค์ประกอบหลักในภาพนี้ มีลักษณะเป็นสามเหลี่ยมที่มีฐานอยู่ส่วนล่างของภาพ ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นการสร้างรูปทรงแบบเรอเนสซองค์

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้นจะเห็นได้ว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะเคลื่อนไหวจาด้านล่างสู่ด้านบนของภาพ ในขณะเดียวกันในบริเวณแขนทั้งสองข้างของผู้หญิงจะมีทิศทางที่เหมือนลูกศรวิ่งต่อเนื่องเป็นวงกลม

3) การสร้างดุลยภาพ

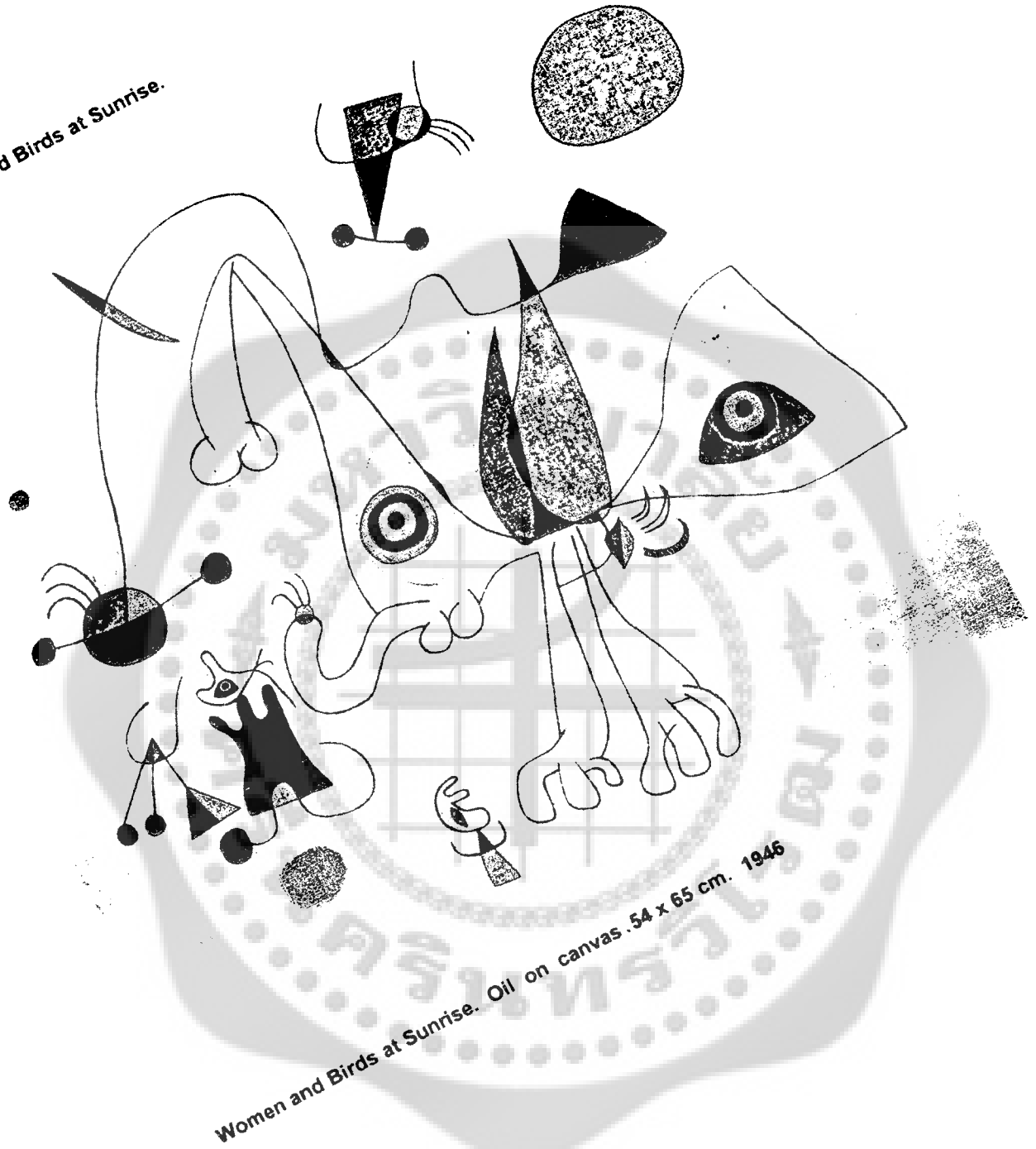
เมื่อพิจารณาที่เส้นประจะเห็นได้ว่า องค์ประกอบหลักของภาพซึ่งได้แก่ ศีรษะของผู้หญิงนั้นจะถูกจัดวางให้เกิดความสมดุลทั้งทางด้านซ้ายและขวา ซึ่งเรียกว่า การจัดดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetrical Balance) ความสมดุลดังกล่าวพิจารณาจากการสร้างดุลยภาพส่วนที่เป็นแขนทั้ง 2 ข้างไว้ที่ด้านซ้ายและขวา โดยเหลือพื้นที่ว่างในสัดส่วนที่ไม่ต่างกันมากนัก รวมทั้งการสร้างดุลยภาพบริเวณที่เป็นหัวไหล่และทรวงอกที่จัดวางบริเวณส่วนล่างของภาพที่เหลือพื้นที่ว่างทางซ้ายและขวาในสัดส่วนที่ไม่ต่างกันมากนัก นอกจากนี้ การสร้างดุลยภาพให้แขนทั้ง 2 ข้างยกขึ้นในทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนนั้นสามารถสร้างความสมดุลทางสายตาได้ด้วยเช่นกัน

3.7.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงอินทรียรูป และใช้สีตัดกัน โดยที่บริเวณพื้นหลังจะใช้สีฟ้าสด และที่องค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ ใบหน้าและลำตัวผู้หญิงจะใช้สีดำเป็นส่วนใหญ่ประกอบ กับสีแดง สีเหลือง และสีเขียวในบริเวณ ฟัน ลูกตา ทรวงอก และข้อต่อของร่างกาย ดังนั้นสีทั้งหมดขององค์ประกอบหลักจึงตัดกับพื้นหลัง นอกจากนี้ มิโรใช้สีเหลืองและแดงเข้าไประบายแทรกบริเวณซอกคอของผู้หญิงและมุมซ้ายบนของภาพ การใช้สีดังกล่าวทำให้ภาพเกิดมิติและตัดกับสีพื้นหลังเช่นกัน

3.7.2.3 วิธีการระบายสี

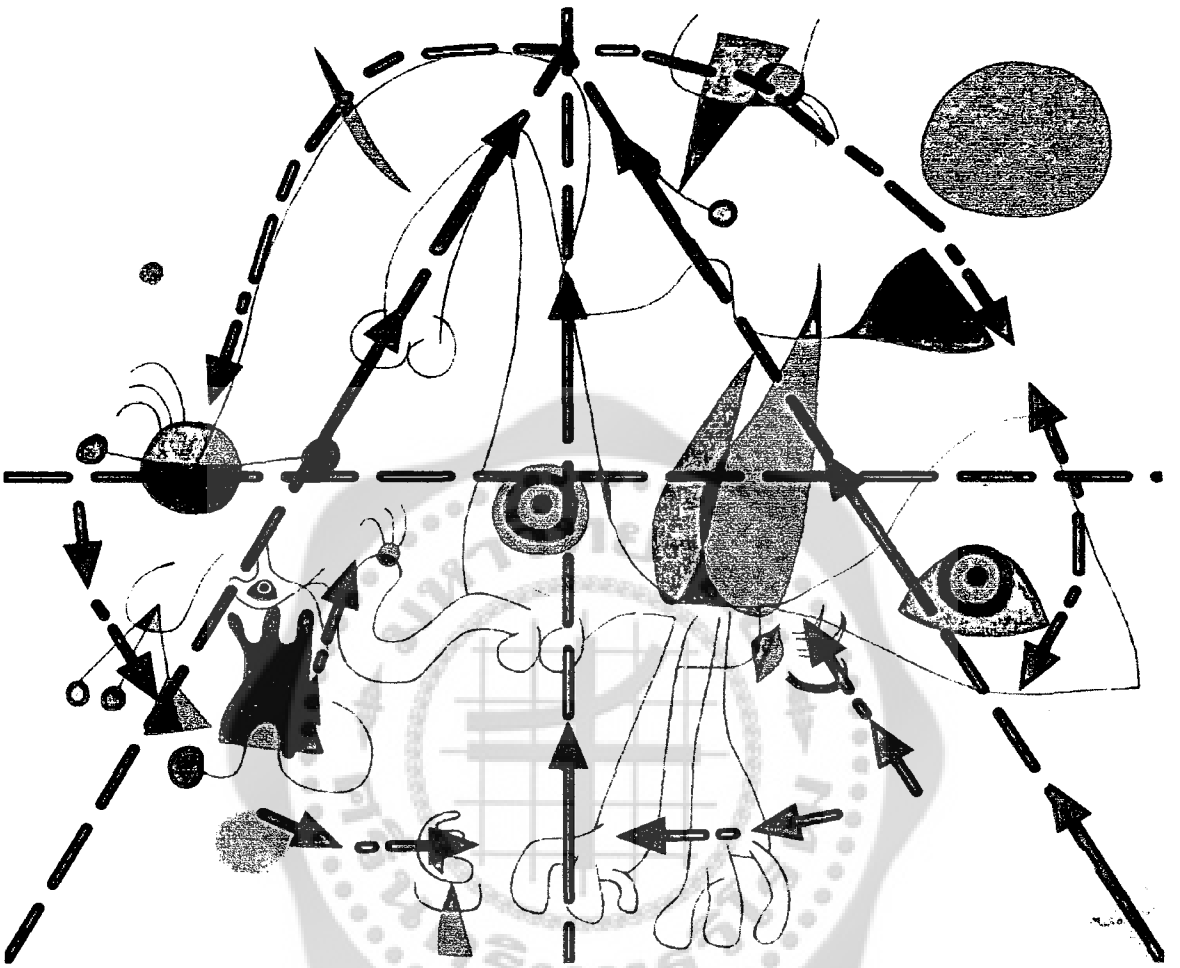
ใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อนด้วยสีฟ้าในบริเวณพื้นหลัง แล้วใช้วิธีระบายสีแบบไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันในส่วนที่เป็นองค์ประกอบหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งบริเวณแขนและใบหน้าของผู้หญิง ต่อจากนั้นจะใช้วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้งบริเวณซอกคอ ข้อต่อ ข้อพับ ของผู้หญิง และบริเวณมุมบนด้านซ้ายของภาพ



3.8 ผลงานภาพ Women and Birds at Sunrise.

Women and Birds at Sunrise. Oil on canvas .54 x 65 cm. 1946

3.8 ผลงานภาพ Women and Birds at Sunrise.



Women and Birds at Sunrise. Oil on canvas. 54 x 65 cm. 1946

3.8.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชื่อ Women and Birds at Sunrise นั้น มีที่มาของการสร้างงานจากชีวิตและครอบครัว โดยพิจารณาจากชื่อผลงานซึ่งแปลว่า "ผู้หญิงและนกยามพระอาทิตย์ขึ้น" จะพบว่าองค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ ผู้หญิง นก และ พระอาทิตย์ นั้นเป็นสิ่งที่มิโรพบเห็นในสภาพแวดล้อมทั้งสิ้น ทั้งนี้ บัทเลอร์ (Stephen Butler) ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับเรื่องนี้ว่า มิโรมักสร้างสรรค์รูปร่าง (Shapes) ขององค์ประกอบภายในภาพที่เรียบง่าย รายละเอียดน้อย และสื่อสารตรงไปตรงมาให้ผู้ชมรู้สึกสนุกสนานและมีอารมณ์ขบขัน เช่น องค์ประกอบที่เป็นภาพนก ดวงดาว พระอาทิตย์ พระจันทร์ ผู้หญิง เป็นต้น (Butler.1989 : 5)

ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัวซึ่งบรรยายถึงบรรยากาศแห่งความสุขของผู้หญิงท่ามกลางแสงอาทิตย์และท้องฟ้าที่มีนกบิน โดยองค์ประกอบหลักของภาพ ได้แก่ ผู้หญิง นก และพระอาทิตย์ แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณารูปทรงภายในภาพ ผู้ชมอาจไม่เข้าใจว่าภาพดังกล่าวประกอบด้วยองค์ประกอบหลักข้างต้น เนื่องจากมิโรใช้รูปทรงแทนองค์ประกอบที่เป็นผู้หญิง นก และพระอาทิตย์ ดังนั้น เนื้อหาของภาพนี้จึงจัดอยู่ในประเภทเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง กล่าวคือ มิโรต้องการนำเสนอเนื้อหาแห่งความสุขของผู้หญิงท่ามกลางแสงอาทิตย์และท้องฟ้าที่มีนกบิน แต่มิโรใช้จินตนาการมากขึ้นและมีการตัดทอนรายละเอียดขององค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งการตัดทอนรายละเอียดดังกล่าวถือว่าเป็นการตัดทอนเรื่องให้มีความสำคัญลดลงและคงเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอไว้ ทั้งนี้ ซลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงวิธีการแสดงเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่องว่า เมื่อศิลปินผสมจินตนาการเข้าไปในงานมากขึ้น ความสำคัญของเรื่องจะลดลง เหลือแต่เนื้อหาที่เป็นอิสระและรูปทรงตามจินตนาการ (ซลูด นิ่มเสมอ. 2534 :23)

3.8.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.8.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

พิจารณาจากเส้นลูกศรยาวจะพบว่า รูปทรงขององค์ประกอบหลักจะมีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยม ซึ่งมีฐานอยู่ส่วนล่างของภาพ ลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นการสร้างรูปทรงแบบเรอเนสซองค์ เช่นเดียวกับภาพ Woman's Head

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่า องค์ประกอบหลักของภาพจะมีทิศทางเคลื่อนไหวเป็นวงกลม สังเกตได้จากปลายเท้าของผู้หญิงไปสู่ภาพผู้หญิงขนาดเล็กอีกภาพหนึ่งไปสู่ดวงดาว หัวนก พระอาทิตย์ วนผ่านไปที่ลูกตาของผู้หญิงขนาดใหญ่และไปสู่ปลายเท้าอีกข้างหนึ่งของผู้หญิงขนาดใหญ่

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่ามิโรจัดวางรูปทรงที่ไม่เหมือนกันทั้งซ้ายและขวา แต่จัดวางรูปทรงต่างๆในบริเวณด้านซ้าย ด้านขวา ด้านบน และด้านล่าง ทำให้เกิดดุลยภาพทางความรู้สึกที่เรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

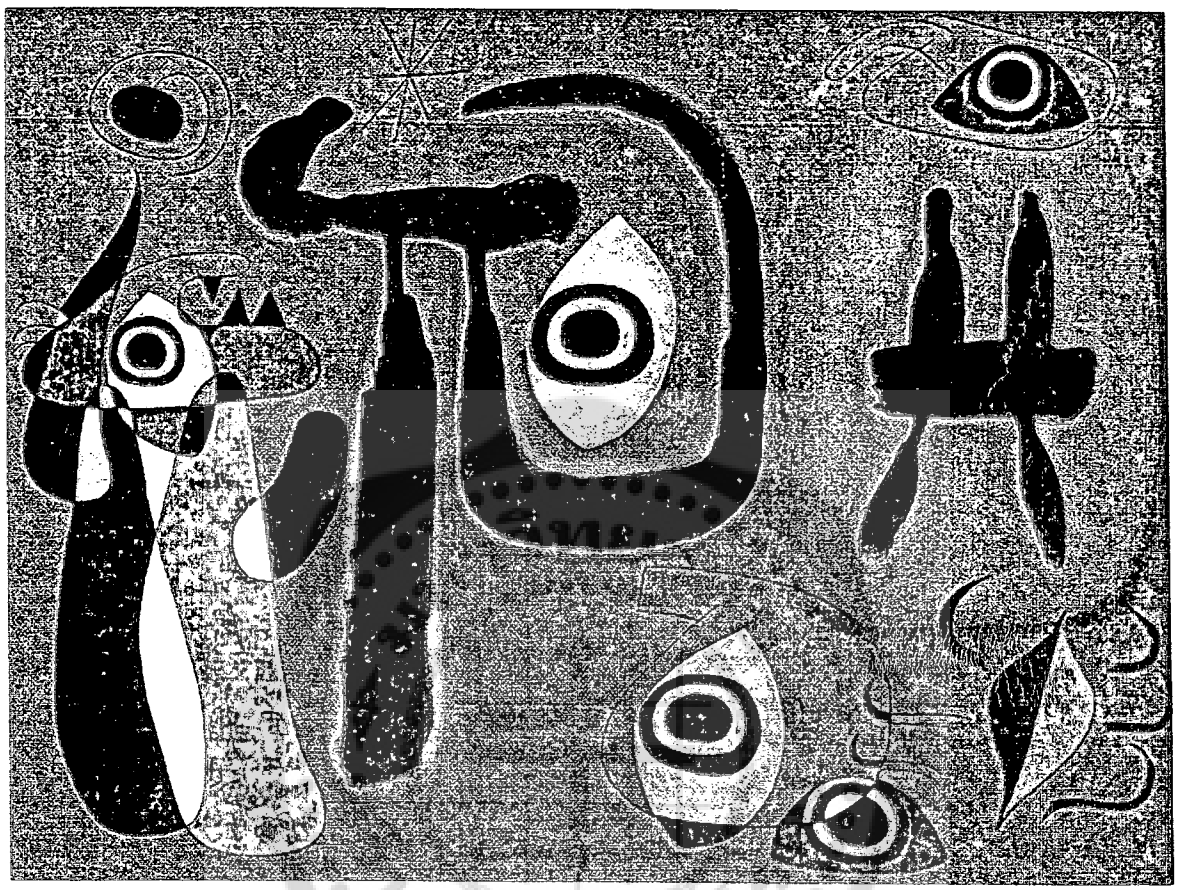
3.8.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงอินทรียรูป และใช้สีตัดกัน โดยในบริเวณพื้นหลังจะใช้สีขาวเป็นหลักในส่วนที่เป็นองค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ ผู้หญิง นก และพระอาทิตย์ มิโรจะใช้สีดำ แดง เหลือง และน้ำเงิน ดังนั้น จึงตัดกับพื้นหลังซึ่งเป็นสีขาวอย่างชัดเจน

3.8.2.3 วิธีการระบายสี

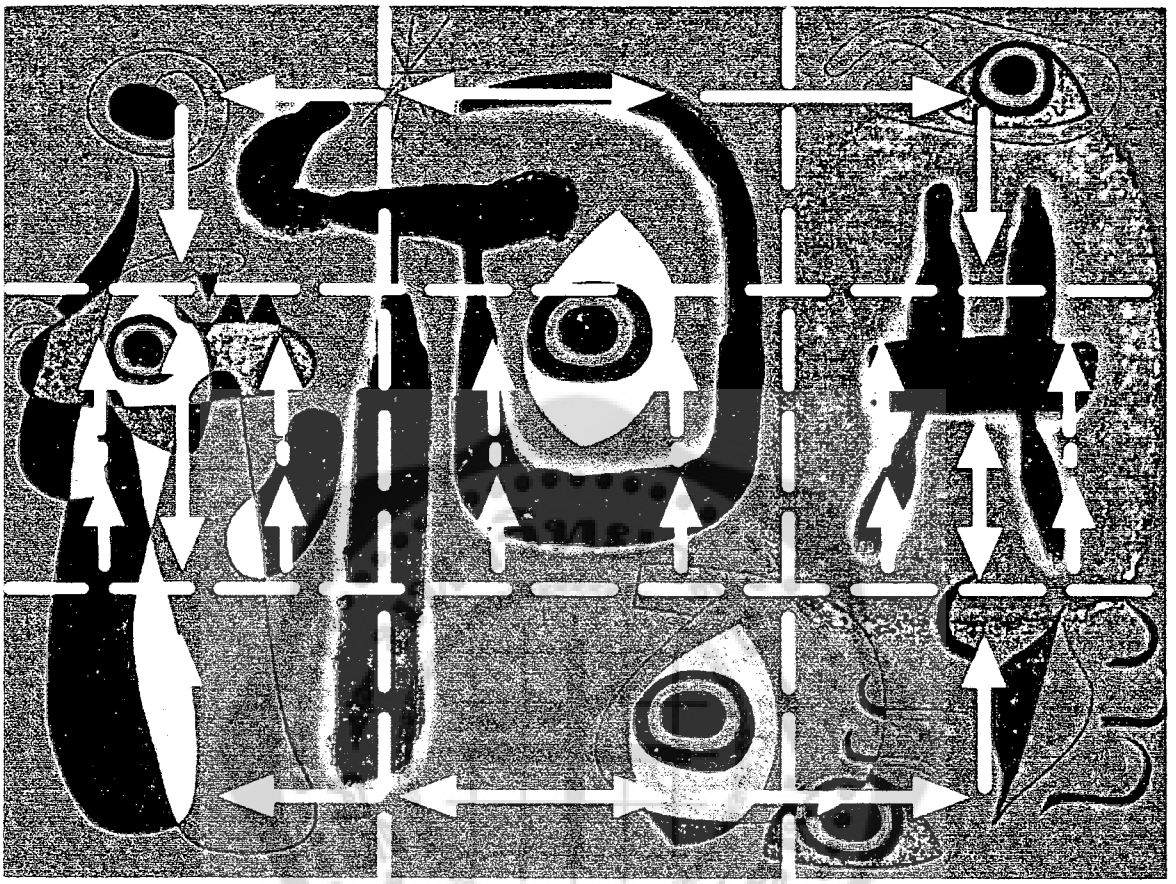
ใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อนด้วยสีเทา ในขณะเดียวกันจะใช้วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง และใช้การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันทับบริเวณพื้นหลังสีเทาอีกครั้ง เพื่อทำให้เกิดน้ำหนักของสีที่ไม่เท่ากัน ผนวกกับการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ในส่วนองค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ ภาพผู้หญิงขนาดใหญ่ นั้น มิโรจะร่างภาพด้วยสีดำซึ่งเป็นการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ หลังจากนั้นจึงระบายสีในองค์ประกอบย่อยต่าง ๆ โดยวิธีการระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่น เช่น บริเวณลูกตา ดวงอาทิตย์ รูปร่างของผู้หญิงขนาดเล็ก และรูปทรงคล้ายเมล็ดอัลมอนด์ รวมทั้งใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันในบริเวณจุดสีฟ้าที่มุมซ้ายด้านล่างของภาพ ทั้งนี้ เออร์แบน กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้วิธีการสร้างพื้นผิวรูปแบบใหม่ที่ทำให้มิโรเป็นที่รู้จักของสาธารณชน ทั้งนี้เนื่องจากมิโรมีความคิดสร้างสรรค์มากมายที่ส่งเสริมให้มีชื่อเสียงอย่างรวดเร็ว ผลงานชิ้นนี้ มิโรจะสร้างพื้นผิวด้วยการใช้สีเทาที่เบาบางและประณีตผสมกับคราบบาง ๆ สีขาวในบางจุดซึ่งเกิดจากการขูดขีดผืนผ้าใบทำให้พื้นหลังของภาพดูเหมือนมีหมอกบาง ๆ กระจายอยู่ นอกจากนี้ มิโร ใช้วิธีการวาดองค์ประกอบของภาพที่ไม่เน้นความประณีต โดยเฉพาะรูปร่างของสตรีในภาพที่ลากเส้นอย่างอิสระและกำหนดรูปทรงของส่วนประกอบเด่น ๆ ของสตรีในสัดส่วนไม่เหมือนจริง (Erben.1993 : 119)

3.9 ผลงานภาพ The Red Sun Gnaws at Spider.



The Red Sun Gnaws at Spider. Oil on canvas. 76 x 96 cm. 1948

3.9 ผลงานภาพ The Red Sun Gnaws at Spider.



The Red Sun Gnaws at Spider. Oil on canvas. 76 x 96 cm. 1948

3.9.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม โดยพิจารณาจากชื่อผลงานซึ่งแปลว่า " พระอาทิตย์สีแดงทำลายแมงมุม " แสดงให้เห็นว่า มิโรเกิดแรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อมที่พบเห็น ทั้งนี้ เนื่องจากมิโรมีนิสัยรักธรรมชาติและมักสังเกตสิ่งรอบ ๆ ตัวจนเกิดความประทับใจแล้วนำมาสร้างผลงานดังที่ เออร์เบน ได้กล่าวถึงมิโรว่า ในวัยเด็กมิโรอยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานศิลปะเมื่อโตขึ้น เช่น ทิวทัศน์ในคาตาลาน หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน สิ่งเหล่านี้ทำให้มิโรมีนิสัยรักธรรมชาติและประทับใจในสิ่งที่พบเห็นทั้งหมด (Erben. 1993 : 139)

นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาที่รูปทรงสีดำบริเวณตรงกลางภาพจะพบว่ามีลักษณะคล้ายอักษรจีน (Chinese Calligraphy) ดังนั้น ที่มาของแนวความคิดที่พิจารณาได้จากรูปทรงที่ว่านี้ คือ สภาพแวดล้อมที่มิโรพบเห็นและประทับใจ อันเนื่องมาจากสถานที่เกิดของมิโรซึ่งได้แก่เขตคาตาลานนั้น เป็นบริเวณรอยต่อระหว่างโลกตะวันออกและตะวันตก ดังนั้น จึงเป็นจุดที่ศิลปะวัฒนธรรมของโลกทั้ง 2 ซีกจะแพร่หลายและผสมผสานกัน ณ บริเวณดังกล่าว ทั้งนี้ สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึงประเด็นนี้ว่า บ้านเกิดของมิโรเป็นสถานที่ที่เป็นรอยต่อของโลกตะวันตกและตะวันออก ซึ่งทำให้มิโรได้พบเห็นศิลปวัฒนธรรมของทั้ง 2 โลก แล้วนำไปคลี่คลาย (Applied) สร้างเป็นผลงานของตน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การนำจุดเด่นของศิลปะในเอเชียไปทดลองใช้เพื่อสร้างรูปแบบการทำงานใหม่ (สดชื่น ชัยประสาธน์. สัมภาษณ์. 2541) ทั้งนี้ เมื่อพิจารณาถึงความคิดเห็นของประเสริฐ ศิลรัตนา เกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดทางศิลปะจะพบว่า มิโรสร้างผลงานชิ้นนี้ โดยมีเหตุการณ์อันประกอบด้วย พระอาทิตย์ที่ส่องแสงแรง และแมงมุม เป็นสิ่งเร้าให้มิโรเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างงาน โดยสิ่งเร้าดังกล่าวนี้ถือว่าเป็นสิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) ทั้งนี้ ประเสริฐ ศิลรัตนา ได้กล่าวไว้ว่า สิ่งเร้า (Stimulus) คือ สิ่งกระตุ้นดลใจให้จิตรกรเกิดปฏิกริยาตอบสนองจนกระทั่งสร้างงานจิตรกรรมออกมา ซึ่งสิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) นั้น เป็นสิ่งที่อยู่นอกตัวจิตรกรที่อาจเป็นคน สัตว์ วัตถุต่าง ๆ (ประเสริฐ ศิลรัตนา. 2528 : 22)

ผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมที่มิโรพบเห็น ซึ่งบรรยายถึงเหตุการณ์ที่ประกอบด้วยพระอาทิตย์ส่องแสงจ้าไปยังแมงมุมโดยมีผู้หญิงอยู่ในเหตุการณ์ด้วย แต่ทั้งนี้ ผู้ชมผลงานอาจมีความลำบากในการทำความเข้าใจเนื้อหาของภาพ เนื่องจากมิโรนำเสนอเนื้อหาที่อาศัยการสร้างรูปทรงเป็นสื่อในการแสดงออกค่อนข้างมาก ทั้งนี้ เออร์เบน กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ มิโรสร้างขึ้นโดยผนวกวิธีการสร้างสรรค์ภาพวาดและบทกวีเข้าด้วยกัน กล่าวคือ ประการแรก มิโรจะตั้งชื่อผลงานที่หากดูเผิน ๆ แล้ว ชื่อผลงานและภาพจะไม่เกี่ยวข้องกันหรือชื่อของภาพจะไม่สื่อความหมายของภาพแต่อย่างใด ซึ่งวิธีการเช่นนี้ถือเป็นวิธีการสากลของการสร้างบทกวีที่ไม่เน้นการสร้างความเข้าใจอย่างตรงไปตรงมา ประการต่อมา มิโรสร้างสัญลักษณ์แทนองค์ประกอบสำคัญภายในภาพที่มีรูปทรงแปลก สัดส่วนเหนือจริง แต่อย่างไรก็ตาม เออร์เบน สรุปว่า ผลงานดังกล่าวนำเสนอบรรยากาศที่ยากต่อการแปลความหมาย แต่ในขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นถึงส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์เรื่องเล่าจากจินตนาการ (Erben.1993: 140) ทั้งนี้ เมื่อพิจารณาถึงวิธีการแสดงเนื้อหาในผลงานของชลูด นิ่มเสมอ จะพบว่า มิโรแสดงเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่องโดยพิจารณาจากการใช้รูปทรงแทนพระอาทิตย์ที่มีลักษณะสี่เหลี่ยมสีส้ม รูปทรงแทนแมงมุมตามจินตนาการ และรูปทรงคล้ายเมล็ดอัลมอนด์ที่แทนเพศหญิง ซึ่งรูปทรงทั้งหมดนี้ถูกตัดทอนจากความเป็นจริงจนเข้าใจยาก ซึ่งเท่ากับเป็นการลดความสำคัญของเรื่อง แต่คงความสำคัญของเนื้อหาที่ต้องการบรรยายเหตุการณ์เอาไว้

3.9.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.9.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่ารูปทรงโดยรวมของภาพจะประสานสัมพันธ์กันในลักษณะสีเหลี่ยม สังเกตจากรูปทรงที่เป็นแมงมุมทางด้านซ้ายของภาพไปสู่ตัวอักษรจีน แล้วไปสู่ลูกตาและพระอาทิตย์ที่อยู่ทางขวาของภาพ ต่อไปยังรูปทรงคล้ายเมล็ดอัลมอนด์ซึ่งหมายถึงเพศหญิง และไปสู่ลูกตาที่อยู่ด้านล่างของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่ามิโรกำหนดความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพให้เคลื่อนไหวจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ สังเกตจากองค์ประกอบของภาพทั้งหมดอยู่ในลักษณะที่ตั้งฉากทั้งสิ้น

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่ามิโรจัดวางรูปทรงซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักของภาพไม่เหมือนกันทั้งด้านซ้ายและขวา แต่จะจัดวางรูปทรงให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึก ซึ่งเรียกว่าดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยพิจารณาจากเส้นที่ลากตัดกันในแนวตั้งและแนวนอนแล้วเกิดเป็นตาราง 9 ช่อง ในแต่ละช่องจะพบว่ามีองค์ประกอบของภาพถูกจัดวางไว้ในทุกช่อง ทั้งนี้ เออร์เบน ได้กล่าวถึงการสร้างดุลยภาพของภาพนี้ว่า ภาพนี้ดูเผิน ๆ แล้วมีการสร้างดุลยภาพองค์ประกอบที่เรียงต่อกันไปทางด้านข้าง และดูในภาพรวมดูเหมือนมีการสร้างดุลยภาพองค์ประกอบที่ไม่กลมกลืนกัน แต่แลนช์เนอร์ (Carolyn Lanchner) ให้ความเห็นว่า หากพิจารณาอย่างลึกซึ้งแล้ว การสร้างดุลยภาพองค์ประกอบดังกล่าวมีความประสานสอดคล้องกันมากเกินกว่าจะบรรยายได้ ความประสานสอดคล้องดังกล่าวได้แก่ การสร้างดุลยภาพสัญลักษณ์ของดวงตากระจายไปตามจุดต่าง ๆ ของภาพ และจัดวางสัญลักษณ์ของเพศหญิง รวมทั้งสัญลักษณ์คล้ายตัวอักษรจีนไว้ในจุดที่ทำให้ภาพเกิดความสมดุล (Lanchner. 1993 : 120)

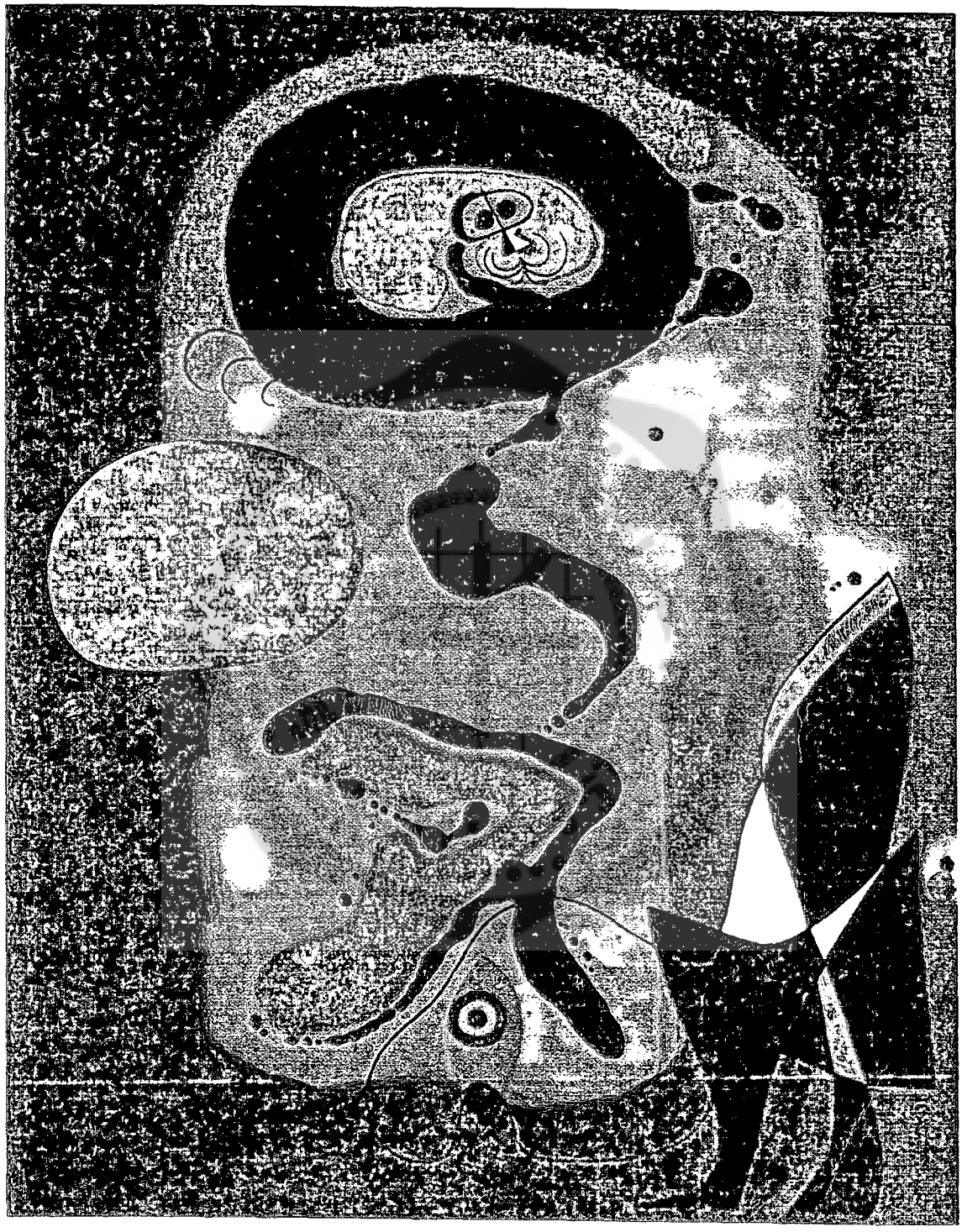
3.9.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

มิโรใช้รูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) และใช้สีคู่ตรงข้ามมาตัดกัน โดยที่บริเวณพื้นหลังมิโรใช้สีเขียวสดตัดกับสีเหลือง สีดำ และสีแดงขององค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ลูกตา ตัวอักษรจีน (Chinese Calligraphy) ดวงอาทิตย์ และแมงมุม

3.9.2.3 วิธีการระบายสี

มิโรใช้วิธีการระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่มในส่วนที่เป็นพื้นหลังสีเขียว ส่วนในองค์ประกอบหลักที่เป็นตัวแมงมุม ลูกตา เมล็ดอัลมอนด์ และดวงดาว จะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ ส่วนดวงอาทิตย์ที่อยู่ทางด้านขวาของภาพจะใช้การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันโดยสังเกตจากการผสมสีระหว่างสีแดงและเขียวที่ผสมกันจนเป็นขอบสีน้ำตาลเด่นชัด ในส่วนที่เป็นตัวอักษรจีนจะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน

3.10 ผลงานภาพ The Red Sun.



The Red Sun. Oil on canvas. **91 x 71 cm. 1948**

3.10 ผลงานภาพ The Red Sun.

The Red Sun. Oil on canvas. 91 x 71 cm. 1948

3.10.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

เมื่อพิจารณาชื่อผลงานซึ่งแปลว่า "พระอาทิตย์สีแดง" ย่อมแสดงให้เห็นว่า มิโรมีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ทั้งนี้ เออร์เบน (Walter Erben) ได้กล่าวว่า สภาพแวดล้อมในวัยเด็กทำให้มิโรมีนิสัยรักธรรมชาติ และประทับใจในสิ่งที่พบเห็นทั้งหมด แล้วถ่ายทอดมาเป็นผลงานศิลปะ (Erben.1993 : 139)

ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาของภาพที่เกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมซึ่งบรรยายถึงทิวทัศน์ที่พระอาทิตย์ส่องแสงจ้าไปทั่วบริเวณ โดยมี "ผู้หญิง 1 คน" อยู่ในเหตุการณ์ด้วย ทั้งนี้ มิงค์ (Janis Mink) กล่าวว่า ในผลงานชิ้นนี้ มิโรนำเสนอเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับความสดใสและร้อนแรงของพระอาทิตย์ที่ส่องผ่านหน้าต่างบานหนึ่ง (Mink.1993 : 121) แต่อย่างไรก็ตาม การนำเสนอเนื้อหาในผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้การสร้างรูปทรงเป็นสื่อในการนำเสนอ ซึ่งได้แก่ รูปทรงแทนพระอาทิตย์ รูปทรงแทนผู้หญิง และรูปทรงแทนบานหน้าต่าง ดังนั้นจึงสอดคล้องกับทรรศนะของชลูด นิ่มเสมอ เกี่ยวกับวิธีการแสดงเนื้อหาในผลงาน กล่าวคือ มิโรนำเสนอเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง โดยที่มิโรผสมจินตนาการของตนเข้าไปในงานค่อนข้างมาก และใช้เรื่องราว "พระอาทิตย์ส่องแสง" เป็นเพียงจุดเริ่มต้น แล้วสร้างรูปทรงแทนเรื่องราวนั้นจนทำให้เรื่องราวมีความสำคัญลดลงและเหลือแต่เนื้อหาที่เป็นอิสระมากขึ้น

3.10.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.10.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบภายในภาพมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันในลักษณะรูปสามเหลี่ยมที่ฐานของสามเหลี่ยมเป็นมุมทะแยงที่บริเวณด้านซ้ายส่วนบนของภาพ โดยเริ่มจากเส้นที่ลากจากองค์ประกอบหลักของภาพซึ่งได้แก่ รูปทรงกลมแทนพระอาทิตย์ที่อยู่ด้านซ้ายส่วนกลางของภาพ ลากเส้นผ่านส่วนกลางของศีรษะผู้หญิงที่อยู่บริเวณส่วนบนของภาพและลากเส้นลงมายังมุมซ้ายด้านล่างของภาพ และจากมุมซ้ายด้านล่างของภาพนี้ลากเส้นแยกเป็นสองเส้นไปสู่รูปทรงที่แทนพระอาทิตย์และศีรษะของผู้หญิง

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่าองค์ประกอบของภาพมีทิศทางการเคลื่อนไหวแบบกระแสน้ำที่เคลื่อนตัวไปตามช่องว่างต่าง ๆ ในทิศทางแบบตัวเอส (S-curve)

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่ามีการจัดองค์ประกอบที่มีรูปทรงไม่เหมือนกันทางด้านซ้ายและขวา แต่จะจัดวางรูปทรงให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึก ซึ่งเรียกว่าดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) สังเกตจากเส้นที่แบ่งภาพออกเป็นตาราง 6 ช่อง ซึ่งองค์ประกอบจะถูกจัดวางอยู่ในบริเวณด้านซ้าย ขวา บน และล่าง โดยเว้นช่องว่าง (Space)โดยรอบไว้

3.10.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกัน โดยที่พื้นหลังใช้สีดำระบายแล้วใช้สีฟ้า สีน้ำเงิน และสีเขียว ในบริเวณรูปทรงสีเหลี่ยมที่แทนบานหน้าต่าง จากนั้นจึงใช้สีแดงที่องค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ พระอาทิตย์ ในบริเวณองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ภาพผู้หญิงนั้น มิโรใช้สีแดงบริเวณใบหน้าของผู้หญิง และใช้สีดำบริเวณโครงร่างรอบนอกของร่างกายผู้หญิง ในส่วนองค์ประกอบย่อยบางส่วนที่

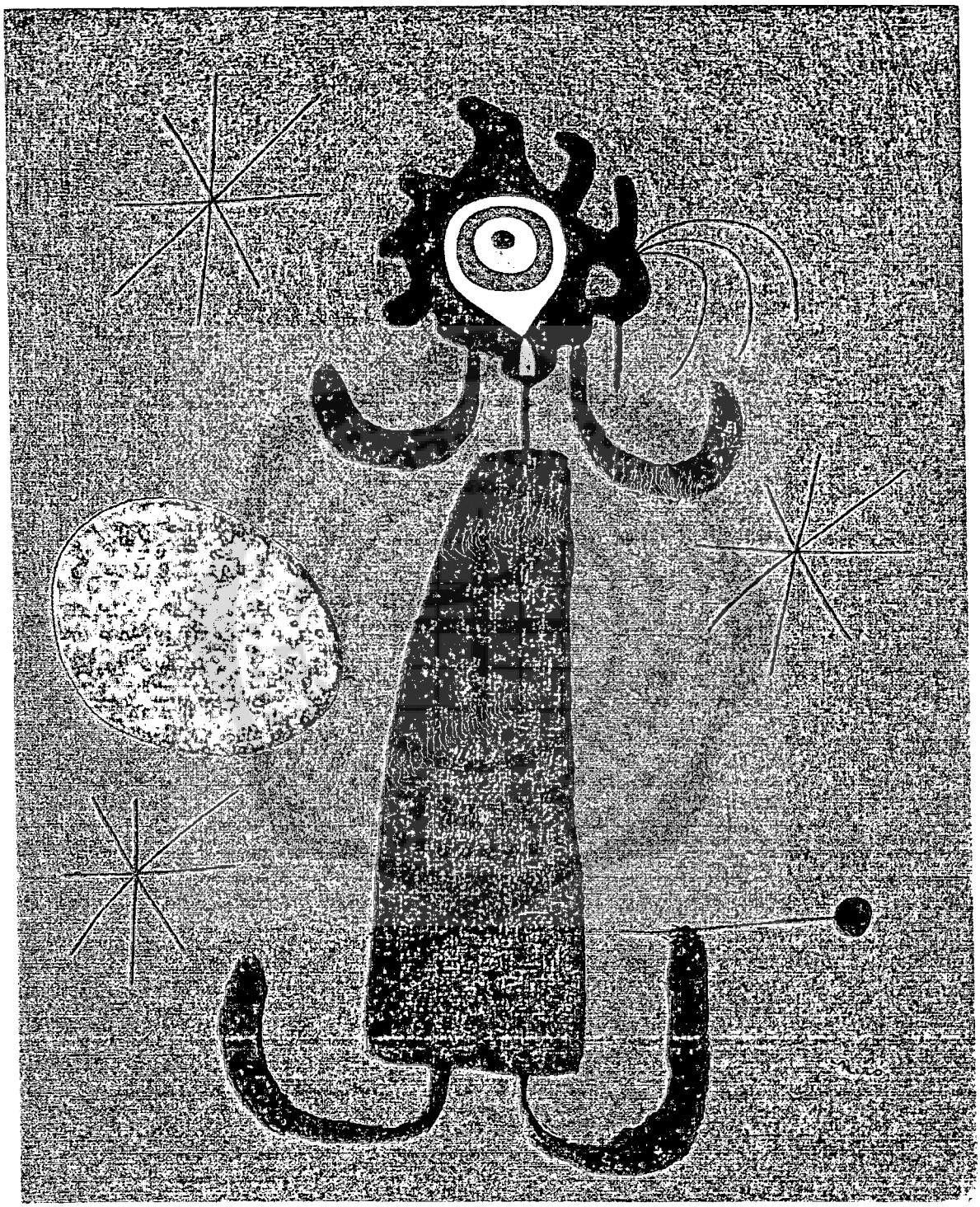
เป็นรูปทรงเรขาคณิต นั้น มิโรใช้สีแดง สีน้ำเงิน สีเทา และสีเหลือง นอกจากนี้ ในส่วนที่เป็นรูปทรงคล้ายลูกตา มิโรใช้สีเขียว สีดำ และสีแดง ซึ่งสีทั้งหมดนี้เป็นสีที่ตัดกับสีพื้นหลังทั้งสิ้น

3.10.2.3 วิธีการระบายสี

ที่บริเวณพื้นหลัง มิโรใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อนด้วยสีดำ ผนวกกับการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น และการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้งในบริเวณสีฟ้า นอกจากนี้ มิโรใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณที่เป็นพระอาทิตย์สีแดง ในบริเวณที่เป็นองค์ประกอบรูปทรงบริสุทธิ์ที่มุมขวาของภาพ และในบริเวณที่เป็นลูกตา ด้วยสีเขียว สีดำ และสีแดง ส่วนในบริเวณที่เป็นรูปโครงร่างภายนอกของร่างกายผู้หญิงมิโรใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันบริเวณแถบวงกลมส่วนบนของภาพ และแถบสีดำและฟ้าในบริเวณส่วนกลางของภาพ นอกจากนี้ บริเวณที่เป็นสีเหลืองตรงกลางด้านขวาของภาพมิโรจะใช้วิธีการระบายสีกลมกลืนกันโดยใช้สีเหลืองอ่อนระบายสร้างน้ำหนักไปเป็นสีเหลืองเข้มและระบายให้กลมกลืนกับสีเทาในส่วนที่ต่อกัน นอกจากนี้ มิโร ใช้การระบายสีเป็นจุดในบริเวณต่าง ๆ ของภาพ ได้แก่ จุดสีดำ จุดสีแดง จุดสีเหลือง

ทั้งนี้ เออร์เบน กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานแนวใหม่ของมิโร หลังจากมิโรกลับจากสหรัฐอเมริกาเมื่อประมาณ ปี ค.ศ. 1948 การสร้างผลงานแนวใหม่ของมิโรในช่วงเวลานี้จะเน้นการใช้พู่กันระบายสีให้เกิดรอยแปรงที่อิสระหรือที่เป็นระเบียบตามต้องการ (Brush Strokes) บนพื้นหลังและองค์ประกอบภาพที่ระบายสีอย่างประณีต แล้วเชื่อมโยงแต่ละองค์ประกอบให้สัมพันธ์กันด้วยเส้นต่าง ๆ ซึ่งวิธีการเช่นนี้ เออร์เบน กล่าวว่า เป็นการสร้างงานที่ผสานแนวทางศิลปะ 2 แนวทางเข้าด้วยกันเพื่อให้เกิดความสมดุล และปัจจัยที่ทำให้ผลงานชิ้นนี้สมบูรณ์นั้น นอกจากจะเกิดจากการนำวิธีการ Brush Strokes มาใช้แล้ว ยังเกิดจากความสามารถของมิโรในเรื่องการสร้างรูปทรงและการใช้สี

3.11 ผลงานภาพ Woman in Front of the Sun.



Woman in Front of the Sun. Oil on canvas. 65 x 50 cm. 1950

3.11 ผลงานภาพ Woman in Front of the Sun.

Woman in Front of the Sun. Oil on canvas. 65 x 50 cm. 1950

3.11.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากชีวิตและครอบครัว โดยพิจารณาจากชื่อผลงานซึ่งแปลว่า " ผู้หญิงที่ยืนอยู่หน้าดวงอาทิตย์ " ซึ่งองค์ประกอบภายในภาพ ได้แก่ ผู้หญิง 1 คน เป็นองค์ประกอบหลัก พระอาทิตย์ 1 ดวงเป็นองค์ประกอบรอง และดวงดาว 3 ดวงเป็นองค์ประกอบย่อย ทั้งนี้ สภาพแวดล้อมดังกล่าวถือว่าเป็นสิ่งเร้าภายนอกที่กระตุ้นให้มิโรเกิดแรงบันดาลใจและสร้างเป็นผลงานชิ้นนี้ ในประเด็นนี้ ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้แสดงความเห็นว่า จิตรกรสร้างผลงานจิตรกรรมจากกระบวนการที่เชื่อมโยงระหว่างสิ่งเร้า การประสานสัมพันธ์ และปฏิกริยาตอบสนอง โดยจิตรกรจะถูกกระตุ้นด้วยสิ่งเร้าซึ่งอาจเป็นได้ทั้งสิ่งเร้าภายนอกหรือภายใน แล้วทำให้จิตรกรเกิดปฏิกริยาตอบสนองและสร้างเป็นผลงานจิตรกรรม (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 22) แต่อย่างไรก็ตาม มิโรถ่ายทอดสิ่งที่พบเห็นจากสภาพแวดล้อมด้วยการสร้างรูปทรงที่เข้าใจยาก

นอกจากนี้ ในผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัวซึ่งบรรยายถึงเหตุการณ์หนึ่งที่มีผู้หญิงยืนอยู่ด้านหน้าของพระอาทิตย์ และล้อมรอบด้วยดวงดาว ทั้งนี้ บัทเลอร์ (Stephen Butler) กล่าวถึง ผลงานชิ้นนี้ว่า มิโรนำเสนอเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสตรีที่เปรียบเหมือนเทพธิดาแห่งความเป็นมารดายุคโบราณของหมู่เกาะเมดิเตอร์เรเนียน จุดเด่นของผลงานชิ้นนี้ในทรรศนะของเออร์เบน คือ การสร้างรูปทรงขององค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ผู้หญิงในรูปทรงที่แปลกตามจินตนาการที่ได้จากนิยายเกี่ยวกับเทพธิดาแห่งความเป็นมารดา รวมทั้งการนำเสนอเนื้อหาของภาพที่ตรงข้ามกับความเป็นจริง ซึ่งได้แก่ การส่องแสงของพระอาทิตย์ที่ร้อนแรงท่ามกลางดวงดาวบนท้องฟ้าเวลากลางคืน (Butler.1989: 123) และเมื่อพิจารณาถึงทรรศนะของชลูด นิ่มเสมอ เกี่ยวกับวิธีการแสดงเนื้อหาในผลงานจะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มิโรนำเสนอเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง เช่นเดียวกับผลงานชื่อ The Red Sun.

3.11.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.11.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาวจะพบว่า องค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ ผู้หญิง และองค์ประกอบอื่น ๆ ภายในภาพนั้นจะประสานสัมพันธ์กันในลักษณะสามเหลี่ยมที่ฐานของสามเหลี่ยมอยู่บริเวณส่วนล่างของภาพและยอดสามเหลี่ยมอยู่บริเวณจุดกึ่งกลางด้านบนของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นสี่เหลืองจะเห็นได้ว่า องค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ ผู้หญิงนั้น จะมีทิศทางการเคลื่อนไหวของรูปทรงที่พุ่งจากด้านล่างสู่ด้านบน นอกจากนี้ ในองค์ประกอบที่เป็นดวงดาวที่อยู่มุมซ้ายด้านบน 1 ดวง ด้านล่าง 1 ดวง และมุมขวาบริเวณตรงกลาง 1 ดวง เมื่อลากเส้นจะพบว่า ทิศทางขององค์ประกอบดังกล่าวมีการเคลื่อนไหวในลักษณะรูปสามเหลี่ยม

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ภาพนี้มีการจัดองค์ประกอบที่มีรูปทรงไม่เหมือนกันทั้งด้านซ้ายและขวา แต่มีน้ำหนักเท่ากันในความรู้สึก ซึ่งเรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยสังเกตจากเส้นที่แบ่งภาพออกเป็นตาราง 6 ช่อง จะพบว่าองค์ประกอบหลักจะถูกจัดวางอยู่ตรงกลางภาพ และองค์ประกอบอื่นถูกจัดวางไว้บริเวณด้านซ้าย ขวา บน และล่างของภาพอย่างสมดุล

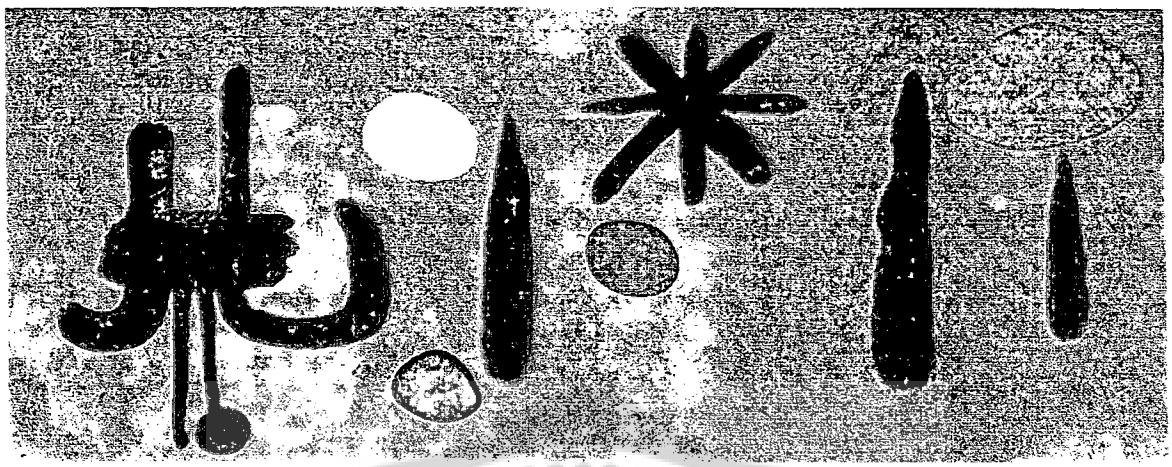
3.11.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกัน โดยในบริเวณพื้นหลัง มิโรใช้สีน้ำเงินและดำ ส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ผู้หญิง นั้น มิโรใช้สีดำ สีเหลือง สีเขียว สีฟ้า และสีแดง ในส่วนองค์ประกอบรองซึ่งได้แก่ พระอาทิตย์ มิโรใช้สีแดงสด และในส่วนองค์ประกอบย่อย ซึ่งได้แก่ ดวงดาว 3 ดวง นั้น มิโรใช้เส้นสีดำ ดังนั้นสีทั้งหมดจึงตัดกับสีพื้นหลังอย่างชัดเจน

3.11.2.3 วิธีการระบายสี

มิโรใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน ผนวกกับการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักของสีในบริเวณพื้นหลังผสมสีดำ ในส่วนองค์ประกอบหลักของภาพซึ่งได้แก่ ผู้หญิง นั้น ใช้การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันและการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง โดยสังเกตได้จากบริเวณที่เป็นผมและเท้าของผู้หญิงที่มีคราบสีดำผสมกับพื้นหลังสีฟ้า ในส่วนขององค์ประกอบรองและย่อยที่เป็นดวงอาทิตย์สีแดง ดวงดาวสีดำ และบริเวณใบหน้าของผู้หญิงที่เป็นสีเหลือง เขียว ฟ้า และแดง นั้น จะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ นอกจากนี้ มิโรใช้วิธีการระบายสีเป็นจุด ซึ่งได้แก่จุดสีดำที่เป็นลูกตา และจุดสีดำที่มุมด้านซ้ายส่วนล่างของภาพ

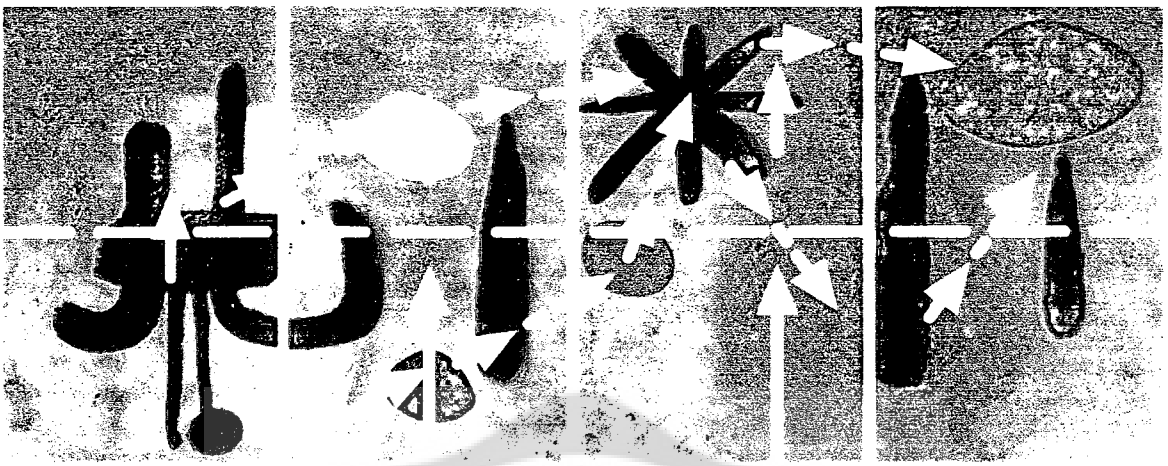
3.12 ผลงานภาพ Painting.



Painting. Oil on canvas. 74 x 188 cm. 1952

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

3.12 ผลงานภาพ Painting.



Painting. Oil on canvas. 74 x 188 cm. 1952

3.12.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม โดยพิจารณาจากองค์ประกอบภายในภาพซึ่งประกอบด้วยรูปทรงที่ใช้แทนดวงดาว พระจันทร์ พระอาทิตย์ และรูปทรงคล้ายตัวอักษรจีน (Chinese Calligraphy) ซึ่งในส่วนที่เป็นดวงดาว พระจันทร์ และพระอาทิตย์ มีที่มาจากสภาพแวดล้อมที่มิโรพบเห็นจากทิวทัศน์ในเวลากลางวันและกลางคืน และจากสภาพแวดล้อมในวัยเด็กที่มิโรพบเห็นบิดาของตนมักจะใช้กล้องส่องดูดาวในยามว่าง ในส่วนที่เป็นตัวอักษรจีนนั้น มีที่มาจากสภาพแวดล้อมในต่างประเทศซึ่งมิโรได้เดินทางไปประเทศญี่ปุ่นถึง 3 ครั้ง สิ่งที่มิโรพบเห็นในญี่ปุ่นสร้างความประทับใจแก่มิโรมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างสรรค์ศิลปะแบบญี่ปุ่น ลีลาการเขียนตัวอักษรของญี่ปุ่นที่ได้รับอิทธิพลบางส่วนมาจากจีน ดังนั้น มิโรจึงผนวกสิ่งที่พบเห็นแล้วนำเสนอเป็นผลงานศิลปะชิ้นนี้ แต่อย่างไรก็ตาม ผลงานดังกล่าวเน้นการใช้รูปทรงอิสระที่ผู้ชมไม่สามารถเข้าใจผลงานได้ทันที ทั้งนี้ ดูแปง (Jacques Dupin) กล่าวว่า หลังจากการไปเยือนประเทศญี่ปุ่นครั้งแรก มิโรมีการเปลี่ยนแปลงวิธีการทำงานอย่างรวดเร็วด้วยการใช้วิธีการทำงานศิลปะและใช้รูปทรงซึ่งมีลักษณะแบบศิลปะญี่ปุ่นซึ่งมีลักษณะพิเศษ คือ เป็นศิลปะที่ไม่พยายามเปิดเผยให้ผู้ชมได้เห็นชัดเจน และเข้าใจผลงานในทันทีหรือทั้งหมด (Dupin. 1995 : 10)

ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมซึ่งบรรยายถึงทิวทัศน์ที่มีทั้งดวงดาว พระจันทร์ และพระอาทิตย์ ผนวกกับบรรยากาศของประเทศในโลกตะวันออก ซึ่งมิโรใช้รูปทรงคล้ายตัวอักษรจีนในการสื่อบรรยากาศดังกล่าว แต่อย่างไรก็ตาม องค์ประกอบทั้งหมดของภาพมิได้ประสานสัมพันธ์กันจนเป็นเรื่องราว ดังนั้น เมื่อพิจารณาถึงทรรศนะของวิรุณ ตั้งเจริญ เกี่ยวกับการแบ่งประเภทของเนื้อหาทางศิลปะจะพบว่า เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ เป็นเนื้อหาที่แสดงออกทางด้านความประณีตงดงาม โดยที่มิโรเน้นการสร้างผลงานที่นำวัตถุที่เห็นไปคลี่คลายรูปทรงในแบบที่ตนเองเชื่อว่างดงาม โดยไม่ยึดติดกับการสร้างเรื่องราวที่สื่อความเข้าใจในเนื้อเรื่อง โดยวิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า เนื้อหาประเภทที่แสดงออกทางด้านความประณีตงดงามนั้น ส่วนใหญ่แล้ว ศิลปินจะถือตนเองเป็นตัวการสำคัญที่ซึ่นซอบต่อวัตถุหรือรูปแบบที่สร้างขึ้นเองและเห็นว่างดงาม ศิลปินกลุ่มนี้พยายามดึงวัตถุทุกชนิดไปสู่ลักษณะที่ตนเองเชื่อว่างดงามซึ่งอาจจะไม่เกี่ยวข้องกับจิตสำนึกใด ๆ หรือถ้าจะแสดงสิ่งแวดล้อมก็จะไม่ข้องแวะกับอารมณ์ กาลเวลา หรือการดำรงชีวิตแต่อย่างใด (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 125)

3.12.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.12.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาวจะพบว่า รูปทรงขององค์ประกอบหลักในภาพนั้นจะต่อเนื่องกันเหมือนรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเรียงต่อกัน 3 รูป

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้นจะพบว่า ทิศทางของภาพมีการเคลื่อนไหวแบบฟันปลา โดยพิจารณาจากองค์ประกอบของภาพตั้งแต่บริเวณด้านซ้ายของภาพจะเคลื่อนตัวไปทางด้านขวาในแนวเฉียงขึ้นเล็กน้อยจนกระทั่งถึงองค์ประกอบที่อยู่บริเวณกลางภาพที่ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะมีการเคลื่อนไหวไปทางขวาในแนวเฉียงลงเล็กน้อย

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาเส้นประ จะพบว่ามิโรจัดวางองค์ประกอบแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) กล่าวคือ มิโรจัดวางองค์ประกอบที่มีรูปทรง สัดส่วน และ น้ำหนักไท่เท่ากันทั้ง

ด้านซ้ายและขวา โดยจัดให้กระจายไปทั่วภาพ และปล่อยพื้นที่ว่างไว้บางจุด (Space) โดยสังเกตจากการลากเส้นที่แบ่งภาพออกเป็นตาราง 8 ช่อง จะพบพื้นที่ว่างที่ตารางช่องที่ 3 ด้านล่างนับจากซ้าย แสดงให้เห็นว่ามิโรเริ่มให้ความสำคัญต่อการใช้ประโยชน์จากพื้นที่ว่าง แทนการสร้างดุลยภาพองค์ประกอบที่กระจายไปทั่วทุกจุดของภาพดังที่เคยสร้างผลงานก่อนหน้าผลงานชิ้นนี้ การจัดว่างลักษณะนี้ทำให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึก

3.12.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

มิโรใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกัน โดยใช้พื้นหลังเป็นสีเหลืองอ่อน ส่วนที่เป็นองค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ รูปทรงที่คลี่คลาย (Applied) มาจากอักษรจีนสีดำ (Chinese Calligraphy) รูปทรงที่เป็นดวงดาวสีดำ พระอาทิตย์สีแดง และพระจันทร์สีเหลืองนั้น จะตัดกับพื้นหลังอย่างชัดเจน นอกจากนี้ องค์ประกอบย่อยซึ่งได้แก่ จุดสีเขียวและสีน้ำเงินก็ตัดกับพื้นหลังเช่นกัน

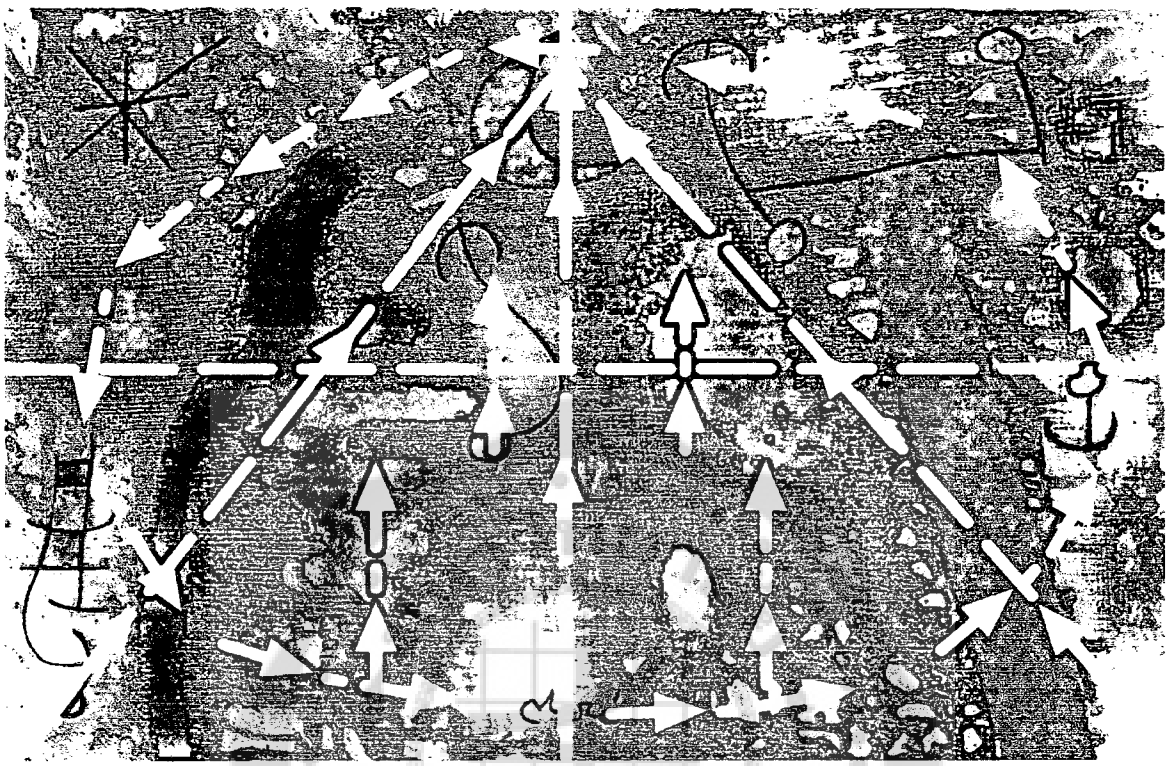
3.12.2.3 วิธีการระบายสี

มิโรใช้การระบายสีโดยการรองพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลืองอ่อนที่พื้นหลัง แล้วใช้วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักของสีสร้างน้ำหนักของพื้นหลังอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งได้แก่ บริเวณพื้นหลังสีเทาที่อยู่ใกล้กับพระอาทิตย์สีแดง และเพิ่มการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้งโดยใช้สีขาวเฉพาะบริเวณพื้นหลังทางด้านซ้ายสุด ส่วนองค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ รูปทรงสีดำที่คลี่คลายมาจากการเขียนตัวอักษรจีนที่บริเวณด้านซ้ายสุดของภาพ รูปดวงดาวสีดำ และแถบสีดำ 3 แถบนั้น มิโรใช้การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้งผนวกวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ส่วนองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ พระอาทิตย์สีแดง และจุด 3 จุด สีเหลือง สีเขียว และสีน้ำเงินนั้น มิโรใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ นอกจากนี้ ในบริเวณที่เป็นแต้มสีขาวกระจายทั่วภาพ มิโรจะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ด้วยนิ้วหัวแม่มือ

3.13 ผลงานภาพ Lovers in the Night.

Lovers in the Night. Oil on canvas. 22.5 x 33 cm. 1966

3.13 ผลงานภาพ Lovers in the Night.



Lovers in the Night. Oil on canvas. 22.5 x 33 cm. 1966

3.13.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม โดยพิจาณาจากชื่อผลงานซึ่งแปลว่า " คู่รักยามค่ำ " ทั้งนี้ เหตุการณ์ซึ่งเป็นชื่อของผลงานเป็นปรากฏการร์โดยทั่งไปซึ่งมิโรพบเห็นและนำเสนอเป็นผลงานศิลปะ แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาองค์ประกอบภายในภาพจะพบว่า มิโรนำเสนอผลงานโดยใช้รูปทรงแทนองค์ประกอบต่างๆ ภายในภาพ ทำให้ผู้ชมอาจเข้าใจผลงานได้ยาก ดังนั้น เมื่อพิจารณาทรรศนะของสุชาติ เถาทอง เกี่ยวกับเงื่อนไขการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมจะพบว่า มิโรสร้างสรรค์งานจากสภาพแวดล้อม ที่เป็นผลทำให้ต้องการถ่ายทอดโลกภายในที่ตนเองรู้สึกและเข้าใจออกมาเพื่อสร้างความซาบซึ้ง และความประทับใจให้เกิดแก่ผู้ชมโดยรูปทรงเป็นสื่อในการแสดงออก

สำหรับเนื้อหาของภาพนั้น ในผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยพิจารณาจากชื่อผลงาน ทั้งนี้ มิโรได้นำเหตุการณ์รอบตัวมาสร้างสรรค์เป็นผลงาน และเนื้อหาของภาพลักษณะนี้ สอดคล้องกับเนื้อหาประเภทหนึ่งตามแนวคิดของอารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งกล่าวไว้ว่า ประเภทของเนื้อหาที่ปรากฏในงานจิตรกรรมประเภทหนึ่ง คือ เนื้อหาที่มาจากเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ (Man and His Own Nature) ซึ่งได้แก่ เรื่องราวความรัก ความหลง ฯลฯ (อารี สุทธิพันธุ์.2528 : 63) นอกจากนี้ มิโรได้ใช้รูปทรงแทน " คู่รัก " ดังนั้น เนื้อหาของผลงานชิ้นนี้จึงเป็นอิสระจากเรื่องตามแนวคิดของชลูด นิ่มเสมอด้วยเช่นกัน

3.13.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.13.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า องค์ประกอบจะมีความต่อเนื่องกันและจับกลุ่มกันเป็นลักษณะสามเหลี่ยม โดยฐานของสามเหลี่ยมอยู่บริเวณส่วนล่างของภาพ สังเกตได้จากรูปทรงที่คลี่คลายจากการเขียนอักษรจีนที่อยู่ด้านซ้ายของภาพ และแถบสีแดงที่อยู่ด้านขวาส่วนบนของภาพ รูปทรงทั้งสองนี้ เอียงเข้าหากันโดยที่รูปพระจันทร์อยู่ตรงกลาง ซึ่งเป็นเหมือนยอดสามเหลี่ยม

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า องค์ประกอบหลักของภาพซึ่งได้แก่ รูปทรงที่คลี่คลายมาจากการเขียนอักษรจีน แถบสีแดง และรูปพระจันทร์สีเขียว นั้น มีทิศทางการเคลื่อนไหวที่พุ่งจากส่วนล่างสู่ส่วนบน และองค์ประกอบย่อยอื่นๆ ซึ่งได้แก่ รูปทรงวงกลมสีเหลือง สีชมพู สีแดง สีฟ้า และเส้นสีดำนั้น จะมีทิศทางเคลื่อนไหวเป็นรูปวงกลมล้อมรอบองค?ประกอบหลัก

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า มิโรจัดวางองค์ประกอบที่เป็นรูปทรงไม่เหมือนกันทั้งซ้ายและขวา แต่สามารถสร้างน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึกได ซึ่งเรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยสังเกตจากเส้นประที่แบ่งภาพออกเป็น 4 ช่อง ที่แสดงให้เห็นว่า องค์ประกอบภายในภาพจะถูกจัดวางไว้ทุกช่อง

3.13.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

มิโรใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกัน โดยที่พื้นหลังของภาพ เป็นสีม่วงผสมดำ ส่วนองค์ประกอบภายในภาพ ซึ่งได้แก่ แถบสีดำ แถบสีแดง รูปทรงวงกลมสีแดง สีเหลือง สีฟ้า และสีชมพู และรูปพระจันทร์สีเขียวนั้น เป็นสีที่ตัดกับพื้นหลังอย่างชัดเจน

3.13.2.3 วิธีการระบายสี

มิโร ใช้วิธีการระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง ผนวกกับการระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี วิธีการทั้งสองนี้ มิโใช้เพื่อระบายในส่วนพื้นหลังของภาพ ซึ่งวิธีการที่สองนั้น ทำได้โดยการผสมสีดำกับน้ำมันสนในอัตราส่วน 1: 7 แล้วนำไประบายเป็นพื้นหลังโดยระบายแบบปล่อยพื้นที่บางส่วนทำให้เห็นพื้นผิวของผ้าใบ หลังจากนั้น มิโรจะระบายสีที่องค์ประกอบย่อยก่อนองค์ประกอบหลัก ด้วยวิธีการระบายสีเปียกบนเปียก (Wet on Wet) วิธีการนี้ ทำได้โดยนำสีแต่ละสีซึ่งได้แก่ สีแดง สีชมพู สีฟ้า สีเหลือง ผสมกับน้ำมันสน แล้วระบายบนพื้นหลังที่ยังไม่แห้ง ผลที่เกิดขึ้นคือ บริเวณรอบๆของจุดสีแต่ละสีจะไม่คมชัดแต่จะมีความนุ่มนวลขึ้น จากนั้น มิโรจะระบายสีที่องค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ รูปทรงสีดำที่คลี่คลายมาจากการเขียนอักษรจีนที่อยู่ด้านซ้ายของภาพ และแถบสีแดงที่อยู่ด้านขวาของภาพ โดยใช้วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง ส่วนรูปพระจันทร์ที่อยู่ตรงกลางส่วนบนของภาพและรูปดาวสีดำนั้น มิโรจะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ

3.14 ผลงานภาพ Woman and Bird.

Woman and Bird. Oil on canvas. 50 x 72 cm. 1966

3.14 ผลงานภาพ Woman and Bird.

Woman and Bird. Oil on canvas, 50 x 72 cm. 1966

3.14.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากชีวิตและครอบครัว สังเกตจากคำแปลชื่อผลงาน ซึ่งได้แก่ " ผู้หญิง และ นก " ทั้งนี้ เมื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบกับแนวความคิดของเสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม จะพบว่า มิโรใช้ประสบการณ์จากชีวิตมาเป็นที่มาของการสร้างงาน สังเกตได้จากภาพเขียนที่แสดงความสุขสดชื่น จินตนาการถึงผู้หญิง นก เป็นต้น (เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม.สัมภาษณ์. 2541)

ส่วนเนื้อหาของภาพ มิโรได้นำเสนอเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัวที่บรรยายถึงเหตุการณ์ที่มีผู้หญิงและนกภายในภาพ แต่ทั้งนี้ มิโรนำเสนอเนื้อหาของภาพโดยใช้รูปทรงแทน " ผู้หญิง และ นก " ซึ่งตัดทอนรายละเอียดออกไปมากจนยากแก่การทำความเข้าใจ ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้ จึงประกอบด้วยเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่องตามแนวความคิดของชลูด นิ่มเสมอ

3.14.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.14.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะสังเกตได้ว่า องค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ ใบหน้าของผู้หญิงบริเวณลูกตา 2 ข้าง มีความต่อเนื่องกับองค์ประกอบรองสีดำและสีม่วงที่อยู่ด้านขวาสุด และต่อเนื่องไปยังลำตัวของผู้หญิง การต่อเนื่องดังกล่าวทำให้ภาพมีลักษณะรูปสามเหลี่ยม

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่าองค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ ใบหน้า และลำตัว ของผู้หญิงนั้น จะมีทิศทางการเคลื่อนไหวที่เป็นวงกลม โดยเริ่มจากเส้นลูกศรสั้นบริเวณเส้นผมที่มุมล่างด้านซ้ายของภาพ มีทิศทางนำไปสู่ลูกตาซ้าย วนรอบลูกตาซ้ายไปสู่ลูกตาขวา และเคลื่อนมายังลำตัวที่อยู่ด้านล่างของภาพ แล้ววนกลับไปที่บริเวณเส้นผมอีกครั้ง การสร้างทิศทางของภาพในลักษณะวงกลมเช่นนี้ ทำให้เกิดเอกภาพภายในผลงาน (Unity)

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า มิโรจัดวางองค์ประกอบแบบมีน้ำหนักเท่ากันทางความรู้สึก ทั้งนี้ เมื่อลากเส้นแบ่งภาพเป็นตาราง 4 ช่อง จะสังเกตเห็นว่า ตารางย่อยด้านขวาจะมีองค์ประกอบของภาพเกือบเต็มช่อง และเหลือพื้นที่ว่างน้อย ในขณะที่ตารางย่อยด้านซ้ายมรการจัดวางองค์ประกอบที่มีพื้นที่ว่างมากกว่า แต่ในบริเวณดังกล่าว มิโรสร้างรูปทรงที่เป็นเส้นโค้งสีดำซึ่งลากขึ้นไปยังส่วนบน และส่วนล่างอย่างละเส้น ทำให้เส้นดังกล่าวเป็นเส้นนำสายตาที่ทำให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึก หรือเรียกว่า การสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

3.14.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

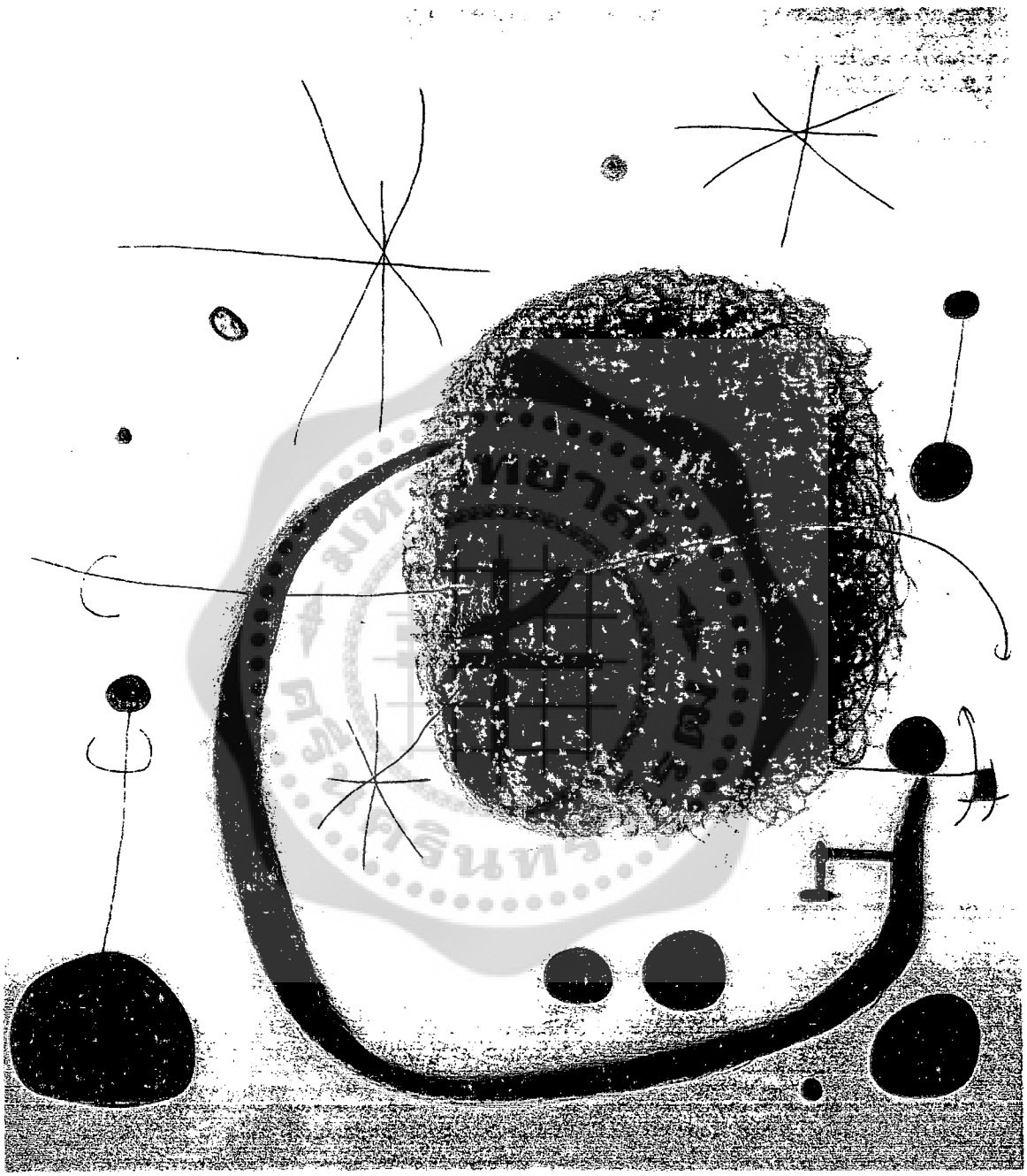
มิโร ใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกัน โดยในส่วนพื้นหลัง จะใช้สีเทาอมน้ำต่ล ในส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ใบหน้าและลำตัวของผู้หญิง จะใช้สีดำบริเวณขอบของภาพ และใช้สีแดง สีเหลือง และสีฟ้า ระบายภายในองค์ประกอบหลัก ส่วนองค์ประกอบรองที่อยู่ด้านขวาของภาพ จะใช้สีม่วงสดสลับกับสีดำ ดังนั้น เมื่อมองในภาพรวมแล้ว มิโรจะใช้สีตัดกันทั้งภาพ

3.14.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง มิโรใช้สีดำผสมกับน้ำมันสน แล้วใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อนรอจนสีแห้ง จึงใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จด้วยสีดำโดยร่างเป็นรูปทรงผู้หญิงและนกตามจินตนาการ ในส่วนที่เป็นสีเขียว สีเหลือง สีฟ้า และสีแดง จะใช้วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง และในส่วนที่

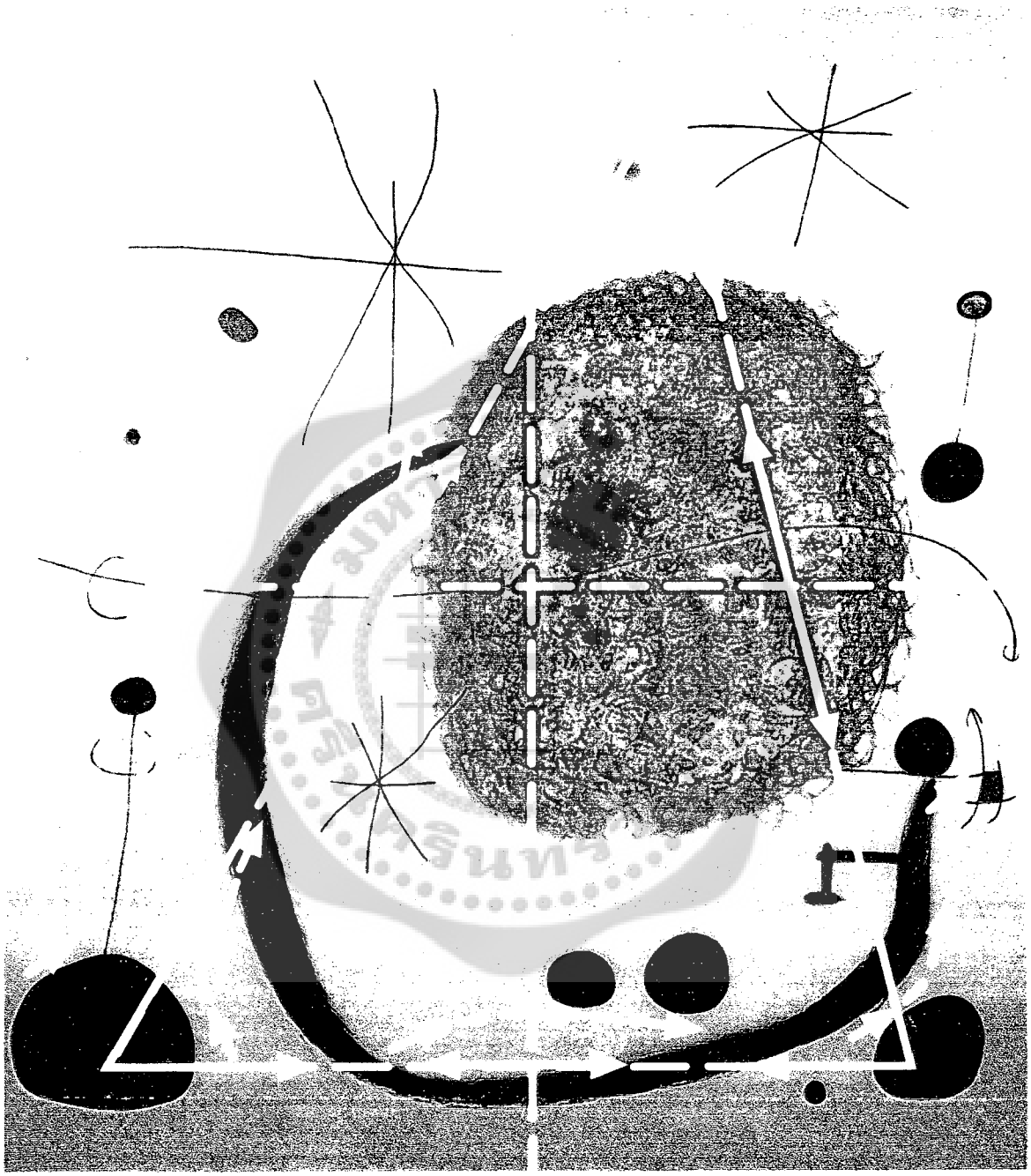
เป็นรูปทรงคล้ายโล่ชาวอแฟริกันสีดำและสีม่วง จะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ ทั้งนี้ เออร์เบน กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า ผลงานชิ้นนี้มีความแปลกที่น่าสนใจ ปัจจัยที่สร้างความแปลกในผลงานชิ้นนี้ได้แก่ การใช้สีที่หลากหลายและระดับความมืดและสว่างของสีมีความแตกต่างไปจากผลงานชิ้นอื่นๆที่เคยสร้างมาก่อนหน้านี้ สังเกตได้จากการใช้สีม่วงสว่างซึ่งขีดเป็นเส้นในพื้นที่สีดำ ที่มีลักษณะเหมือนโล่ชาวอแฟริกัน รวมทั้งการใช้สีส้มและสีเหลืองที่มีความมืดและสว่างในระดับต่างๆ ซึ่งลักษณะการระบายสีเช่นนี้ จะพบน้อยมากในผลงานของมิโร (Erben. 1993 : 171)

3.15 ผลงานภาพ The Gold of the Azure.



The Gold of the Azure. Oil on canvas. 205 x 173.5 cm. 1967

3.15 ผลงานภาพ The Gold of the Azure.



The Gold of the Azure. Oil on canvas. 205 x 173.5 cm. 1967

3.15.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม โดยสภาพแวดล้อมดังกล่าว คือ สภาพภูมิประเทศ และรูปแบบการสร้างงานศิลปะของประเทศในโลกตะวันออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศญี่ปุ่นที่มิโรมีโอกาสเดินทางไปเยือนถึง 3 ครั้ง เมื่อปี ค.ศ. 1940, 1966 และ 1969 ทั้งนี้ มิโรเกิดความประทับกับสิ่งที่พบเห็นแล้วเกิดเป็นแรงบันดาลใจสร้างผลงานชิ้นนี้ขึ้น โดยเออร์เบน ได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า มิโรสร้างงานชิ้นนี้ในช่วงปลายทศวรรษ 1960 และสร้างขึ้นอย่างมีคุณภาพเหมือนการสร้างบทกวีที่น่าอัศจรรย์ใจ กล่าวคือ มิโรใช้ภาพบรรยายถึงเรื่องราวในอดีตที่มีความประทับใจในศิลปะตะวันออกแทนการบรรยายด้วยตัวหนังสือได้อย่างสมบูรณ์ (Erben.1998: 177) นอกจากนี้ ดูแปง (Jacques Dupin) ได้กล่าวว่า การเก็บเกี่ยวประสบการณ์ที่ได้จากการเดินทางไปญี่ปุ่นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1966 นั้น มิโรได้นำความประทับใจในสิ่งต่าง ๆ ที่ญี่ปุ่นมาคลี่คลาย (Applied) เป็นผลงานศิลปะของตน สิ่งที่ประทับใจดังกล่าว ได้แก่ สภาพแวดล้อมของประเทศญี่ปุ่น ศิลปะพื้นบ้าน และการวาดภาพแบบดั้งเดิมของญี่ปุ่น (Dupin.2538 : 10)

ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมที่บรรยายถึงความงดงามของสิ่งที่พบเห็นในประเทศตะวันออกโดยเฉพาะอย่างยิ่งประเทศญี่ปุ่น และเมื่อพิจารณาที่ชื่อผลงาน ซึ่งแปลว่า " แสงสีทองแห่งวัตถุสีฟ้าสด " และพิจารณาที่รูปทรงแต่ละรูปที่มีลักษณะคล้ายดวงดาว พระจันทร์ และพระอาทิตย์ นั้น แสดงให้เห็นว่า เนื้อหาของภาพนั้นบรรยายถึงภาพทิวทัศน์ที่เต็มไปด้วยแสงสว่างจากวัตถุต่าง ๆ 3 ชนิด คือ ดวงดาว พระจันทร์ และพระอาทิตย์ และเมื่อพิจารณาที่แนวคิดเกี่ยวกับวิธีการแสดงเนื้อหาในผลงานของชลูด นิ่มเสมอ จะพบว่ามิโรนำเสนอเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง เนื่องจากมิโรผสมจินตนาการของตนเกี่ยวกับรูปทรงดวงดาว พระจันทร์ พระอาทิตย์ และบรรยากาศแห่งความสุขสว่างของทิวทัศน์ในโลกตะวันออกเข้าไปค่อนข้างมากจนทำให้ความสำคัญของเรื่องลดลงและองค์ประกอบหลักของภาพเหลือแต่รูปทรงเท่านั้น

แต่อย่างไรก็ตาม เออร์เบน กล่าวถึงเนื้อหาของผลงานชิ้นนี้ว่ามีความสมบูรณ์แล้วจึงไม่จำเป็นต้องพรรณนาหรือตีความเนื้อหาภายในผลงาน เนื่องจากมิโรใช้การสร้างความสมดุลของสี การสร้างดุลยภาพ สัญลักษณ์ต่าง ๆ และการใช้กลวิธีทางศิลปะที่ซับซ้อนเข้ามาบรรยายเรื่องราวซึ่งคล้ายกับการสร้างบทกวี แต่อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาผลงานชิ้นนี้ในมุมมองของศิลปะเพียงมุมมองเดียว โดยแยกออกจากมุมมองของการสร้างกวีนิพนธ์ จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้ มิโรมีการพัฒนา "เนื้อหา" ของงานศิลปะโดยไม่ใช้วิธีการสร้างผลงานที่เป็นแบบนามธรรมทั้งหมด แต่มิโรจะพัฒนาภาษาสัญลักษณ์ของตนเองอย่างต่อเนื่องด้วยการใช้สีสันและสร้างพลังให้เกิดขึ้นภายในเนื้อหาให้มากขึ้น โดยมิโรใช้วิธีดังกล่าวในการสร้างผลงานจำนวนมากในช่วงทศวรรษ 1960 (Erben.1993: 177)

3.15.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.15.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า องค์ประกอบทั้งหมดภายในภาพจะประสานสัมพันธ์กันเป็นรูปสามเหลี่ยมโดยมีฐานที่บริเวณส่วนล่างของภาพและส่วนยอดอยู่ที่บริเวณส่วนบนของภาพ ซึ่งรูปทรงดังกล่าวนี้เป็นการจัดรูปทรงแบบเรอเนสซองส์

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางการเคลื่อนไหวขององค์ประกอบหลัก และเคลื่อนตัวต่อไปทางด้านซ้ายของภาพเป็นลักษณะวงจรที่จะเคลื่อนตัวกลับไปยังบริเวณองค์ประกอบหลักอีกครั้ง

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า มิโรจัดวางองค์ประกอบ หลักของภาพที่บริเวณส่วนล่างค่อนไปทางขวาของภาพ ซึ่งการจัดองค์ประกอบดังกล่าวนี้ ถือว่าเป็นการสร้างดุลยภาพที่ความสมดุลย์ด้านซ้ายขวาไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) ทั้งนี้ มิโรได้จัดวางองค์ประกอบย่อยเพื่อสร้างความสมดุลย์ของภาพให้กระจายอยู่โดยรอบองค์ประกอบหลัก

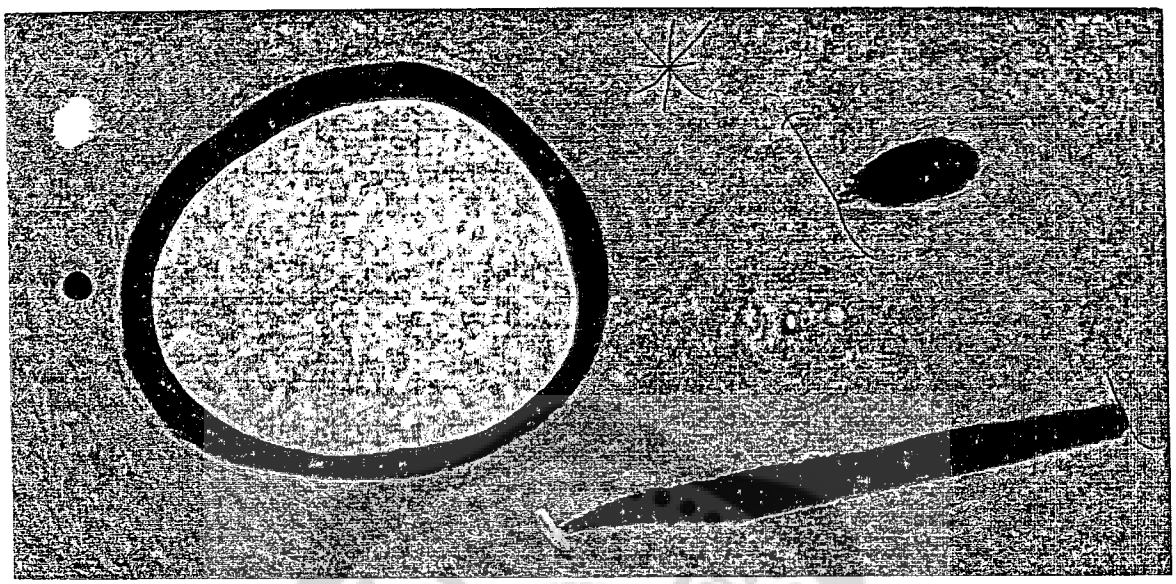
3.15.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกัน โดยในส่วนพื้นหลัง (background) นั้นจะเป็นสีเหลือ และในส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ รูปทรงลักษณะวงรีนั้นจะเป็นสีฟ้าสดและเส้นโค้งสีดำ ดังนั้นสีขององค์ประกอบหลักจึงตัดกับสีพื้นหลัง ในส่วนองค์ประกอบย่อย ซึ่งได้แก่ จุดสีแดง จุดสีเขียว และจุดสีดำ นั้น ก็เป็นสีที่ตัดกับสีของพื้นหลังเช่นกัน ทั้งนี้ ดูแปง (Jacques Dupin)กล่าวถึงการใช้สีในผลงานชิ้นนี้ว่ามิโรใช้สีสันสดใสบนพื้นหลังและในแต่ละสัญลักษณ์ ในผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้สีเหลือง ส่วนบนพื้นหลังและเว้นพื้นที่สีขาวไว้ในลักษณะของวงรี รวมทั้งใช้สีแดงระบายในองค์ประกอบย่อยที่มุมด้านซ้ายโดยเว้นพื้นที่สีขาวไว้โดยรอบเช่นกัน ซึ่งการใช้สีเหลืองและแดงดังกล่าวทำให้เกิดความสมดุลของการใช้สีพร้อม ๆ กับการสร้างพลังที่โดดเด่นของสีเหลือง และทำให้สีขององค์ประกอบและพื้นหลังเป็นสีที่ตัดกันอย่างเด่นชัด (Dupin.1995 : 12)

3.15.2.3 วิธีการระบายสี

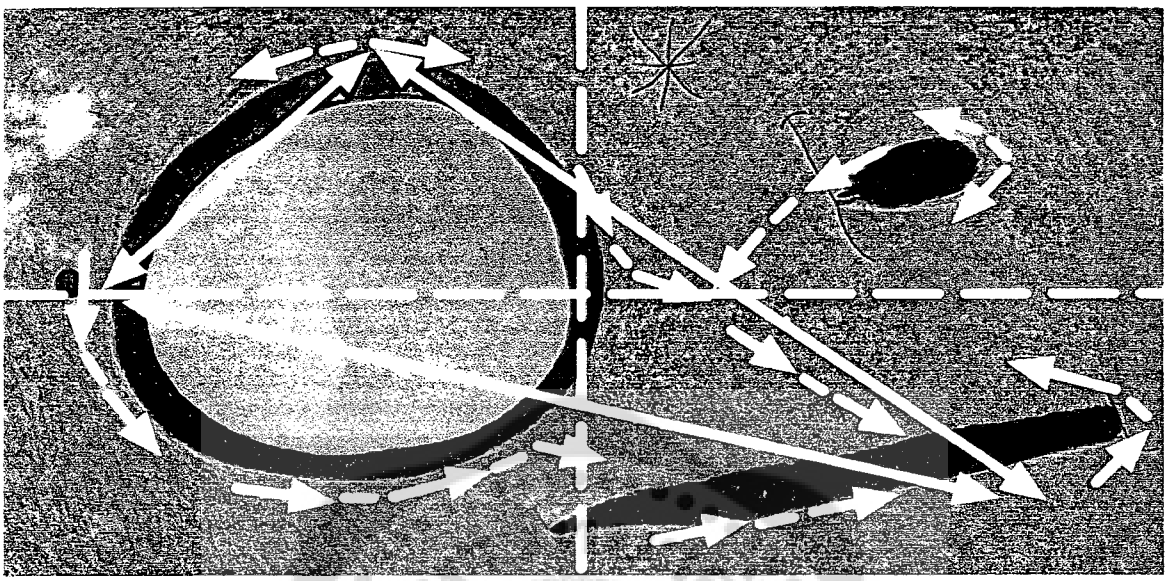
ในส่วนพื้นหลังซึ่งเป็นสีเหลือง มิโรจะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ ผนวกกับการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน ทั้งนี้ มิโรจะเว้นพื้นที่ว่างเอาไว้เพื่อระบายสีฟ้าในบริเวณองค์ประกอบหลัก โดยบริเวณองค์ประกอบหลักนี้ มิโรใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันผนวกกับการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักของสี จากนั้นจะใช้วิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ในส่วนที่เป็นแถบสีดำลักษณะคล้ายตัว C นั้น มิโรใช้วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง ส่วนองค์ประกอบย่อยทั้งหมด ซึ่งได้แก่ จุดสีดำ จุดสีแดง นั้นจะใช้วิธีการระบายสีเป็นจุด ส่วนจุดสีเขียว จะใช้วิธีการระบายสีกลมกลืนกันผนวกกับการระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่มและการระบายสีเป็นจุด ทั้งนี้ เออร์เบน ได้กล่าวถึงวิธีการระบายสีที่ปรากฏในผลงานชิ้นนี้ว่ามิโรใช้วิธีการระบายสีที่น่าสนใจ กล่าวคือ การใช้สีเขียวเข้มแต้มบริเวณส่วนบนของสัญลักษณ์ที่เป็นวงรีสีฟ้าโดยมิโรแต้มสีเขียวเข้มในขณะที่พื้นยังเปียกอยู่ ดังนั้น บริเวณรอบ ๆ ของจุดสีเขียวจึงมีลักษณะของการผสมสีระหว่างสีพื้นหลังกับสีเขียวเข้มที่มีความนุ่มนวล และในองค์ประกอบสำคัญของภาพนี้ ซึ่งได้แก่ สัญลักษณ์วงรีสีฟ้านั้น มิโรใช้วิธีการระบายสีด้วยพู่กันจุ่มสีหมาดแล้วระบายให้เกิดรอยแปรงในลักษณะวนเป็นวงกลมหลายวงซ้อนกันไปเรื่อย ๆ โดยปล่อยให้มีพื้นที่สีขาวปะปนอยู่ด้วย (Erben. 1993 : 177)

3.16 ผลงานภาพ Bird's Flight in Moonlight.



Bird's Flight in Moonlight. Oil on canvas. 130 x 260 cm. 1967

3.16 ผลงานภาพ Bird's Flight in Moonlight.



Bird's Flight in Moonlight. Oil on canvas. 130 x 260 cm. 1967

3.16.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม โดยมิโรใช้เหตุการณ์รอบตัวที่พบเห็นมาสร้างเป็นผลงาน ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าว ได้แก่ การเดินทางของนกตัวหนึ่ง แต่จุดที่น่าสนใจ คือ มิโรสังเกตุการเดินทางของนกในตอนกลางคืนท่ามกลางแสงจันทร์ ซึ่งถือว่าเป็นมุมมองที่แตกต่างไปจากมุมมองของคนทั่วไปที่มักจะสนใจอากัปกริยาของนกในเวลาเช้าหรือกลางวัน ทั้งนี้ มิโร ได้ถ่ายทอดเหตุการณ์ที่ประทับใจออกมาเพื่อสร้างความเบิกบานแก่ผู้ชม พร้อมกับนำเสนอมุมมองเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่น่าประทับใจที่แปลกใหม่แก่ผู้ชม

ในส่วนของเนื้อหาของภาพ ผลงานชิ้นนี้ มิโรนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งบรรยายถึงเหตุการณ์ที่ประกอบด้วย นก และ พระจันทร์ ท่ามกลางบรรยากาศแห่งความสุข แต่ยากต่อการทำความเข้าใจของผู้ชม เนื่องจากมิโรเลือกใช้รูปทรงบริสุทธิ์แทนองค์ประกอบหลักภายในภาพ ดังนั้น จึงสอดคล้องกับแนวความคิดของชลูด นิ่มเสมอ ที่ทำให้สามารถวิเคราะห์ได้ว่า ผลงานชิ้นนี้ มิโรนำเสนอเนื้อหาของภาพที่เป็นอิสระจากเรื่อง

3.16.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.16.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า ลักษระรูปทรงโดยรวมของภาพนี้เป็นรูปสามเหลี่ยม โดยฐานอยู่บริเวณด้านซ้ายส่วนบนของภาพ และส่วนยอดอยู่ทางด้านขวาส่วนล่างของภาพ ทั้งนี้ พิจารณาจากการลากเส้นที่เริ่มจากจุดสีขาวไปยังด้านขวา จนถึงบริเวณจุดสูงสุดของขอบวงกลม และต่อไปยังมุมขวาด้านล่างของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะเห็นได้ว่า การเคลื่อนไหวขององค์ประกอบหลักจะเคลื่อนไหวแบบหมุนรอบตัวเอง แล้วเคลื่อนไหวไปสู่องค์ประกอบย่อย และเคลื่อนไหวกลับไปสู่จุดเริ่มต้นอีกครั้ง

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบหลักของภาพถูกจัดไว้บริเวณด้านซ้ายของภาพ ซึ่งถือเป็นการจัดดุลยภาพแบบด้านซ้ายขวาไม่เท่ากัน แต่ทั้งนี้มิโรได้จัดวางองค์ประกอบย่อยไว้บริเวณด้านขวาทั้งส่วนบนและล่างเพื่อเป็นการสร้างดุลยภาพทางสายตา ดังนั้น จึงถือว่า มิโรสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

3.16.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

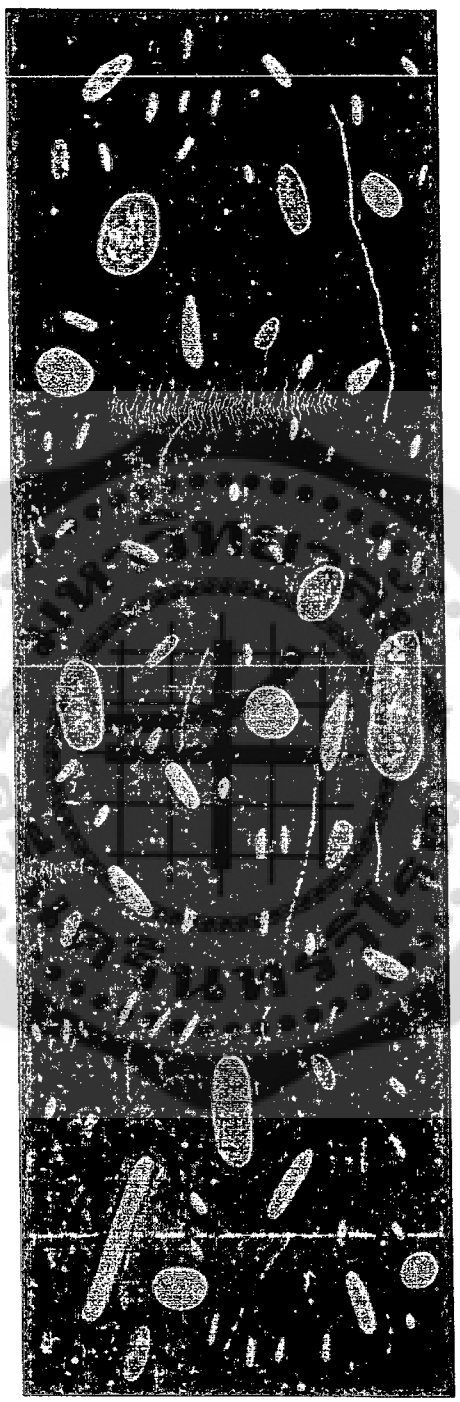
มิโร ใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกัน โดยในส่วนพื้นหลังใช้สีเขียวหม่นระบายทั่งทั้งภาพ ในส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ รูปทรงวงกลมขนาดใหญ่ที่บริเวณด้านซ้ายของภาพ จะใช้สีเหลืองส้ม และตัดขอบด้วยสีดำ ดังนั้นจึงเป็นสีที่ตัดกัน นอกจากนี้ ในส่วนขององค์ประกอบย่อย ซึ่งได้แก่ แถบสีดำ 1 แถบทางด้านขวาส่วนล่าง แต้มสีดำทางด้านขวาส่วนบนของภาพ รวมทั้งแต้มสีแดง สีฟ้า สีเหลือง สีชมพู และสีขาว ที่กระจายอยู่ตามจุดต่าง ๆ ของภาพนั้น ก็เป็นสีที่ตัดกับพื้นหลังเช่นกัน

3.16.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีเช่นเดียวกับผลงานชื่อ Lovers in the Night กล่าวคือ มิโรใช้สีเขียวผสมกับน้ำมันสนแล้วใช้วิธีการระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี ผนวกกับวิธีการ

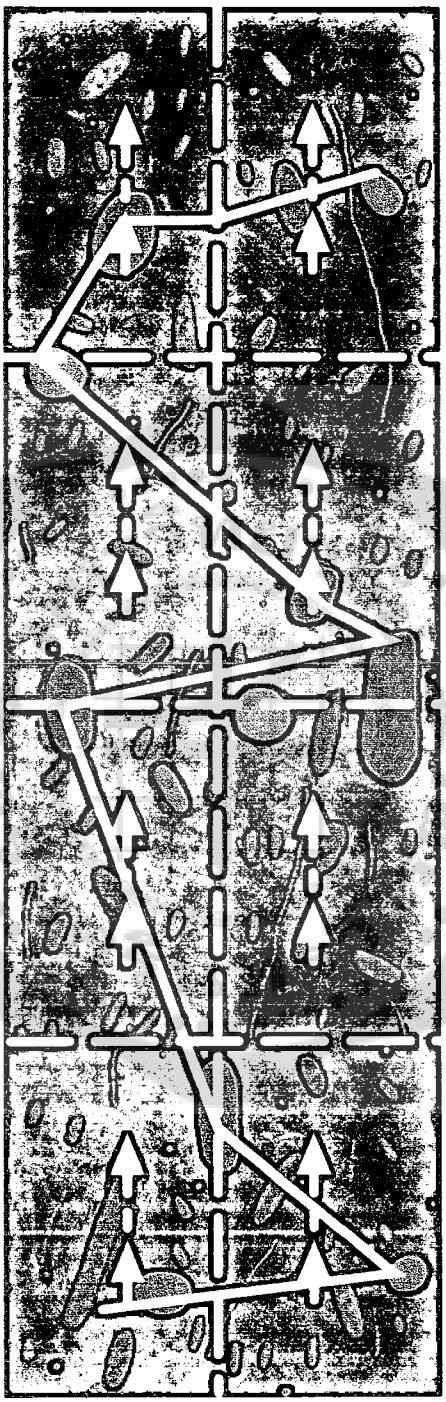
ระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน ในส่วนที่เป็นเส้นวงกลมสีดำ แถบสีดำ และเส้นบาง ๆ สีดำ มิโรใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ และส่วนที่เป็นพื้นที่วงกลมสีส้ม จะใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน นอกจากนี้ ในส่วนที่เป็นจุดสีฟ้า สีชมพู สีเหลือง สีแดง และสีขาว มิโรใช้วิธีการระบายสีเป็นจุดผนวกกับการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง

3.17 ผลงานภาพ The Vowel Song.



The Vowel Song. Oil on canvas. 350 x 144 cm. 1967

3.17 ผลงานภาพ The Vowel Song.



The Vowel Song. Oil on canvas. 350 x 144 cm. 1967

3.17.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม โดยเมื่อพิจารณาที่ชื่อของผลงานซึ่งแปลว่า "บทเพลงแห่งตัวสระ" จะสังเกตได้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ คล้ายกับการเขียนบทกวี โดยมิโรเขียนบทกวีด้วยการนำเสนอเป็นงานจิตรกรรมแทนตัวอักษร ทั้งนี้ ผลงานชิ้นดังกล่าวสร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี 1967 ซึ่งเป็นช่วงที่มิโรเดินทางไปแสดงผลงานและเก็บเกี่ยวประสบการณ์ในประเทศญี่ปุ่น ในการเดินทางครั้งนี้ มิโร มีโอกาสได้ชื่นชมศิลปวัฒนธรรมของญี่ปุ่นที่หลากหลาย เช่น ศิลปะพื้นบ้าน การวาดภาพแบบดั้งเดิมที่มักจะมีอักษรหรือบทกวีบรรยายภาพ หรือแม้แต่การได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับกวีชาวญี่ปุ่นชื่อ Shuzo Takiguchi ประสบการณ์ดังกล่าวนี้ มีผลต่อการสร้างงานของมิโร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำบทกวีมาบรรยายภาพในศิลปะแบบดั้งเดิมของญี่ปุ่นนั้น มิโรได้นำมาคลี่คลายและสร้างเป็นผลงานชื่อ The Vowel Song โดยมิโร นำแนวคิดเรื่องการเขียนบทกวีมาเป็นพื้นฐานความคิดแล้วนำเสนอผลงานด้วยงานจิตรกรรมที่มีรูปทรงภายในภาพแบบอินทรีย์รูป จึงสรุปได้ว่า สภาพแวดล้อมที่มิโรพบเห็นในประเทศญี่ปุ่น เป็นที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานชิ้นนี้

สำหรับเนื้อหาของภาพนั้น ผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยพิจารณาจากคำแปลของชื่อผลงาน ซึ่งสภาพแวดล้อมดังกล่าวมิโรได้บรรยายในลักษณะของเนื้อเพลงโดยนำเสนอเนื้อเพลงในรูปแบบของงานจิตรกรรมแทนตัวอักษร แต่อย่างไรก็ตาม ผลงานชิ้นนี้หากไม่แปลความหมายของชื่อผลงาน ผู้ชมอาจเข้าใจยาก เนื่องจากมิโรใช้รูปทรงแทนองค์ประกอบภายในภาพ ซึ่งได้แก่ "ตัวสระ" โดยตัดทอนรายละเอียดออกไปอย่างมาก ดังนั้น ในผลงานชิ้นนี้ จึงมีเนื้อหาของภาพที่เป็นอิสระจากเรื่องตามแนวคิดของชลูด นิ่มเสมอ

3.17.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.17.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า องค์ประกอบหลักของภาพมีความต่อเนื่องกันในลักษณะสลับกันซ้ายขวา ดังนั้น ลักษณะรูปทรงโดยรวมของภาพจึงมีลักษณะแบบฟันปลา ทั้งนี้ เมื่อลากเส้นจากวงรีสีม่วงที่อยู่ที่ด้านขวาส่วนบนของภาพ ไปยังวงรีสีม่วงด้านซ้ายส่วนบน แล้วลากเส้นลงมายังวงรีสีม่วงบริเวณด้านขวาส่วนกลางไปสู่ด้านซ้ายส่วนกลาง ต่อจากนั้นลากเส้นลงไปยังวงรีสีม่วงบริเวณจุดกึ่งกลางของส่วนล่าง และต่อไปยังด้านขวาแล้วไปสู่ด้านซ้ายของภาพ ก็จะแสดงให้เห็นถึงลักษณะรูปทรงโดยรวมแบบฟันปลาดังกล่าวข้างต้น

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรนั้น จะพบว่า องค์ประกอบของภาพทั้งหมดมีการเคลื่อนไหวจากด้านล่างสู่ด้านบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า มิโรจัดองค์ประกอบทั้งหมดของภาพในลักษณะกระจายทั่วทั้งภาพ โดยจัดวางรูปทรงลักษณะและขนาดต่าง ๆ ไว้ที่บริเวณด้านซ้ายและขวา ทำให้เกิดน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก ซึ่งเรียกว่า การสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

3.17.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกรูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) และใช้สีตัดกัน โดยในส่วนพื้นหลัง มิโรใช้สีดำ ส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ รูปทรงลักษณะวงรีขนาดใหญ่สีม่วงนั้น จะตัดกับสีของ

พื้นหลังอย่างชัดเจน ส่วนองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ แถบเล็ก ๆ สีแดง และองค์ประกอบย่อย ซึ่งได้แก่ แต้มสี เหลือง สีขาว สีเขียว จุดสีแดง และรอยสีขาว นั้น ล้วนเป็นสีที่ตัดกับพื้นหลังเช่นกัน

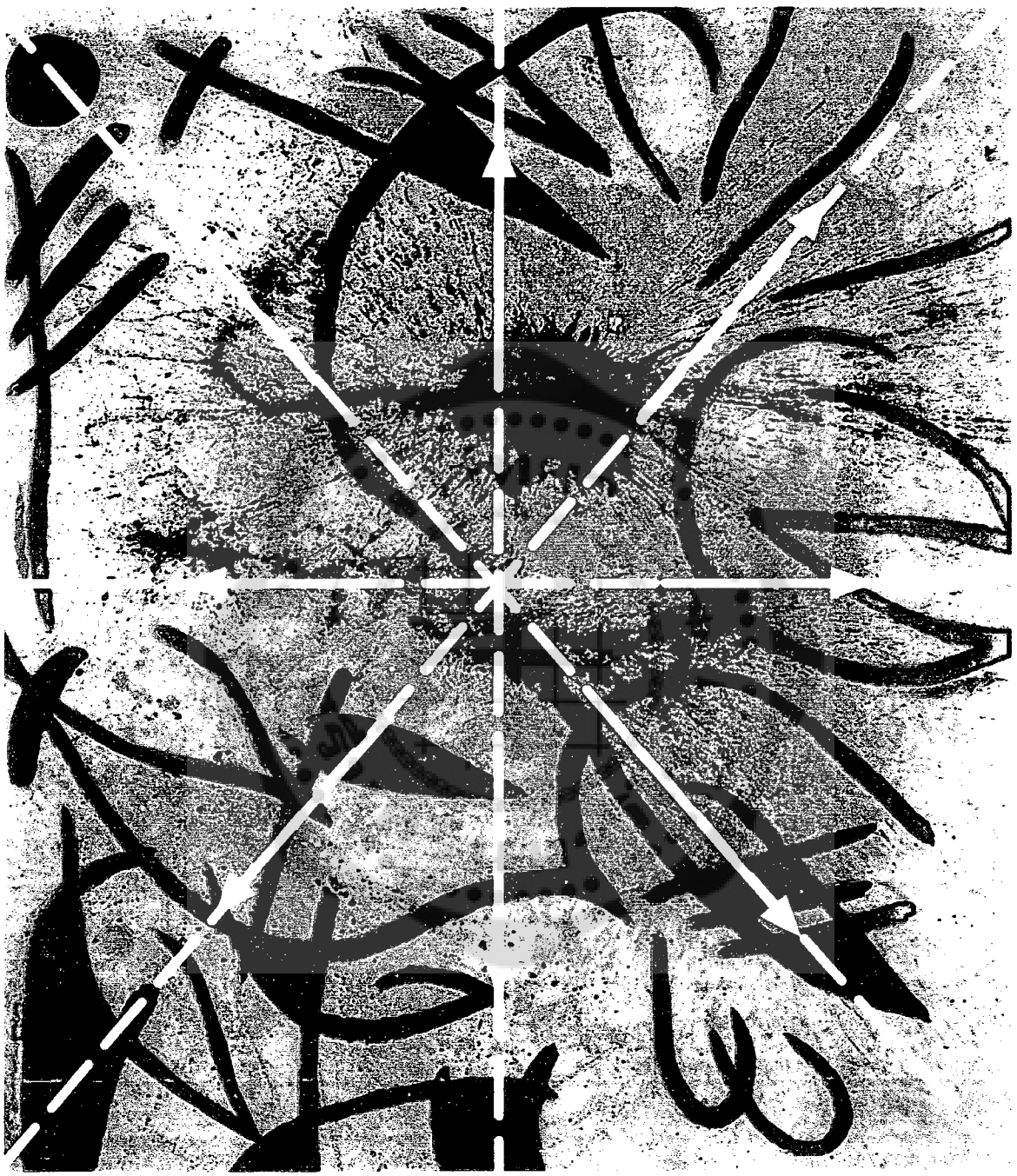
3.17.2.3 วิธีการระบายสี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้วิธีการระบายสีด้วยวัสดีอ่อนนุ่มผนวกกับการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักของสีที่รูปทรงลักษณะวงรีสีม่วง จากนั้น ใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันที่บริเวณพื้นหลังสีดำ ในส่วนที่เป็นจุดเล็กๆ สีขาว มิโรจะใช้วิธีการระบายสีเป็นจุด ในส่วนที่เป็นเส้นสีขาวจะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ

3.18 ผลงานภาพ Birds at the Break of Day.

Birds at the Break of Day. Oil on canvas. 220 x 261 cm. 1970

3.18 ผลงานภาพ Birds at the Break of Day.



Birds at the Break of Day. Oil on canvas. 220 x 261 cm. 1970

3.18.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม โดยพิจารณาจากชื่อผลงานซึ่งแปลว่า "นกเมื่อเริ่มต้นวันใหม่" ก็จะพบว่า มิโรสร้างผลงานจากสภาพแวดล้อมที่ได้พบเห็น ดังที่นักวิชาการท่านต่าง ๆ มีความเห็นตรงกันว่า มิโรสร้างผลงานโดยมีแรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสภาพแวดล้อมที่เป็นทิวทัศน์ในประเทศบ้านเกิด เช่น สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวว่า สถานที่เกิดของมิโรเป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งของที่มาแห่งแนวความคิดในการสร้างงาน ซึ่งสถานที่ดังกล่าวจะเต็มไปด้วยทิวทัศน์ที่เป็นธรรมชาติ (สดชื่น ชัยประสาธน์. สัมภาษณ์. 2541) เออร์เบน (Walter Erben) กล่าวว่า มิโรอยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานศิลปะ ซึ่งได้แก่ สภาพไร่นา พื้นที่เกษตรกรรม สภาพแวดล้อมดังกล่าวทำให้มิโรมีนิสัยรักธรรมชาติ และประทับใจในสิ่งที่พบเห็นแล้วถ่ายทอดมาเป็นผลงานศิลปะ (Erben. 1993 : 139) และแลนช์เนอร์ (Carolyn Lanchner) กล่าวว่า มิโรมีความมุ่งมั่นอย่างแรงกล้าที่จะสร้างงานซึ่งนำเสนอเรื่องราวอันน่าประทับใจจากถิ่นกำเนิดของตนเอง ที่แวดล้อมด้วยสภาพไร่นาและธรรมชาติอื่นๆ โดยความประทับใจในสิ่งดังกล่าวนี้ เป็นพลังแห่งจิตที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน(Lanchner.1993 : 15)

นอกจากนี้ ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยบรรยายถึงภาพทิวทัศน์ที่ประกอบด้วย "นก" ท่ามกลางบรรยากาศที่สดใส อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาที่รูปทรงขององค์ประกอบภายในภาพ จะพบว่า เป็นรูปทรงที่ไม่อาจเข้าใจได้ว่าเป็นรูปทรงของนก หรือแม้แต่การสร้างบรรยากาศที่มิโรใช้เพียงการแต้มสีที่สดใสบางส่วนของภาพ ก็ไม่อาจทำให้ผู้ชมเข้าใจภาพได้ทันทีเช่นกัน ทั้งนี้ เนื่องจาก มิโรนำเสนอเนื้อหาของภาพที่เป็นอิสระจากเรื่องโดยการผสมผสานจินตนาการเกี่ยวกับรูปทรงของนกและบรรยากาศที่สดใสเข้าไปในผลงานจนเหลือแต่รูปทรงที่เข้าใจยาก จึงทำให้ความสำคัญของเรื่องลดลง เหลือแต่เนื้อหาของภาพที่ต้องการนำเสนอเรื่องราวของ " นกท่ามกลางบรรยากาศที่สดใสในช่วงเริ่มต้นของวันใหม่ "

3.18.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.18.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า องค์ประกอบทั้งหมด จะกระจายออกจากจุดศูนย์กลางของภาพไปสู่ทุกทิศทาง ดังนั้น รูปทรงโดยรวมของภาพจึงมีลักษณะเหมือดาวกระจาย โดยเริ่มจากรูปทรงที่ใช้แทนหัวนก จะอยู่บริเวณด้านขวาส่วนกลางของภาพ รูปทรงที่ใช้แทนเท้าและขาของนกจะอยู่บริเวณด้านขวาส่วนล่างของภาพ รูปทรงที่ระบายสีดำซึ่งแทนต้นไม้นั้นจะอยู่บริเวณด้านซ้ายส่วนล่างของภาพ และรูปทรงที่ใช้แทนส่วนหางของนกจะอยู่บริเวณด้านซ้ายบนซึ่งกระจายไปจนถึงด้านขวาบนของภาพ ดังนั้น จึงสรุปได้ว่า ลักษณะรูปทรงโดยรวมของภาพมีลักษณะเหมือนดาวกระจาย

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า องค์ประกอบทั้งหมดของภาพมีการเคลื่อนไหวต่อเนื่องกันเป็นวงกลม โดยพิจารณาจากทิศทางของปลายหางนกที่อยู่บริเวณด้านขวาส่วนกลางของภาพและมีทิศทางเคลื่อนไหวไปสู่ส่วนลำคอและลำตัวของนกแล้วไปบรรจบกันส่วนหางของนกด้านบนอีกครั้ง

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ มิโรจะจัดวางองค์ประกอบของภาพในลักษณะดุลยภาพด้านซ้ายและขวาไม่เท่ากันหรือเรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) ซึ่งพิจารณาจากการจัดวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ "นก" โดยส่วนหัวนกจะจัดวางไว้ด้านขวาส่วนกลางของภาพ ส่วนลำ

ตัวและหางจะจัดวางไว้ถ่วงดุลย์บริเวณส่วนกลางด้านซ้ายไปจนถึงส่วนบนด้านซ้าย นอกจากนี้ มิโรยังจัดวางองค์ประกอบรองและองค์ประกอบย่อยในบริเวณมุมซ้ายด้านล่างและมุมขวาด้านขนของภาพ

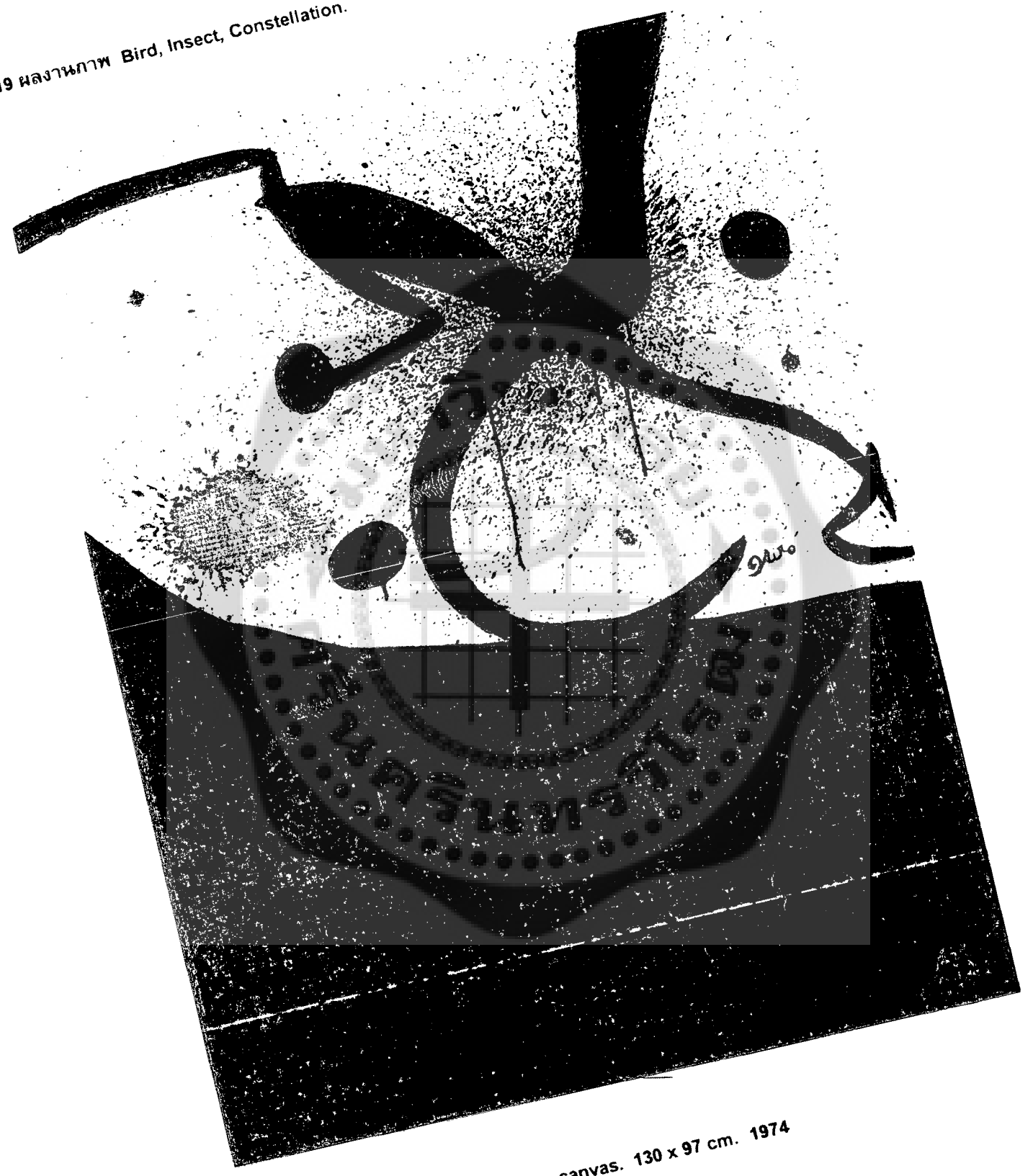
3.18.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกัน โดยในส่วนพื้นหลัง มิโรใช้สีน้ำตาลอ่อนระบายบริเวณพื้นหลังทั้งหมด ในส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ เส้นที่ลากแสดงลีลาอย่างอิสระแทนภาพนกนั้น มิโรใช้สีเขียวดำ ดังนั้น สีของพื้นหลังจึงตัดกับสีขององค์ประกอบหลักอย่างชัดเจน นอกจากนี้ ในส่วนองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ บริเวณที่ระบายสีทึบในลักษณะเหมือนใบไม้สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงกลม และรอยสีที่เกิดจากการสลัดสีนั้น มิโรใช้สีเขียวดำเช่นเดียวกับสีขององค์ประกอบหลัก นอกจากนี้ ในองค์ประกอบย่อย ซึ่งได้แก่ แถบสีเขียวสด สีส้มสด จุดสีเหลือง จุดสีฟ้า และจุดสีส้มนั้น ก็เป็นสีที่ตัดกับพื้นหลังอย่างชัดเจนเช่นกัน

3.18.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง มิโรใช้วิธีการระบายสีผสมน้ำมันบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี โดยใช้สีดำผสมกับน้ำมันสนให้สีดำเจือจางมากที่สุด แล้วระบายบนพื้นหลังเป็นสีเทาอ่อน จากนั้นจะใช้วิธีการระบายสีเปียกบนเปียก โดยใช้สีเทาที่เข้มขึ้นระบายทับบางจุด ผนวกกับวิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันเมื่อสีแห้งสนิท จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันด้วยสีดำให้เป็นรูปทรงตามต้องการ ในส่วนที่เป็นจุดและขีดสีแดง สีเหลือง สีเขียว และสีฟ้า นั้นจะใช้วิธีการระบายสีเป็นจุดผนวกกับการระบายด้วยสีหมาดหรือสีแห้ง

3.19 ผลงานภาพ Bird, Insect, Constellation.



Bird, Insect, Constellation. Oil on canvas. 130 x 97 cm. 1974

3.19 ผลงานภาพ Bird, Insect, Constellation.

Bird, Insect, Constellation. Oil on canvas. 130 x 97 cm. 1974

3.19.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม โดยพิจารณาจากชื่อผลงานซึ่งแปลว่า " นก แมลง และกลุ่มดาว " แสดงให้เห็นว่ามิโรสร้างงานโดยมีแรงบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อมที่ประทับใจ ในผลงานชิ้นนี้ นอกจากสภาพแวดล้อมที่เป็นนกและแมลงแล้ว สภาพแวดล้อมที่น่าสนใจอีกส่วนหนึ่งคือ " กลุ่มดาว " ซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมที่มิโรพบเห็นมาตั้งแต่เด็ก โดยจากการศึกษาชีวประวัติของมิโร จะพบว่า บิดาของมิโรจะใช้เวลาว่างในการส่องกล้องดูดาว นอกจากนี้ เออร์เบน ยังได้กล่าวไว้ว่า ในวัยเด็กมิโรคุ้นเคยกับงานอดิเรกของบิดาที่ชอบศึกษาวิชาดาราศาสตร์และชอบส่องกล้องดูดาวเป็นประจำ สิ่งที่อยู่บนท้องฟ้า เช่น ดวงดาว พระจันทร์ พระอาทิตย์ นี้ ทำให้มิโรเกิดความประทับใจและนำมาแปลงรูปทรงเพื่อถ่ายทอดเป็นงานศิลปะ (Erben. 1993 : 139)

ในส่วนเนื้อหาของภาพ ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งบรรยายถึงทิวทัศน์ที่ประทับใจ ซึ่งประกอบด้วย นก แมลง และกลุ่มดาว แต่อย่างไรก็ตาม การนำเสนอผลงานชิ้นนี้ มิโรนำเสนอด้วยรูปทรงที่ยากแก่การทำความเข้าใจ เช่นเดียวกับผลงานส่วนใหญ่ของมิโร ทั้งนี้ เนื่องจากมิโรจะใช้จินตนาการในการสร้างงานค่อนข้างมาก การใช้จินตนาการของมิโรทำให้เนื้อหาของภาพเป็นอิสระจากเรื่อง และความสำคัญของเรื่องลดลง

3.19.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.19.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า รูปทรงโดยรวมของภาพนี้ เป็นวงกลม โดยพิจารณาจากองค์ประกอบหลักของภาพที่คล้ายเคียวเกี่ยวข้าว ซึ่งส่วนปลายจะนำสายตาไปสู่บนของภาพ และวนไปบรรจบกับพื้นที่วงกลมสีดำบริเวณด้านข้างของส่วนโค้งรูปเคียว

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า องค์ประกอบของภาพมีการเคลื่อนไหวต่อเนื่องกันในลักษณะรูปสามเหลี่ยม โดยเริ่มจากเส้นขอบที่แบ่งส่วนสีดำและสีขาวของพื้นหลังทั้งปลายสุดด้านซ้ายและด้านขวาของเส้นขอบ เคลื่อนไหวต่อเนื่องผ่านองค์ประกอบหลักบริเวณกลางลำตัว แล้วไปบรรจบที่บริเวณด้านขวาส่วนบนขององค์ประกอบหลัก

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า มิโรจัดองค์ประกอบของภาพที่กระจายตัวออกจากจุดศูนย์กลางของภาพ ในลักษณะเหมือนดาวกระจาย โดยบริเวณจุดศูนย์กลางของภาพ ได้แก่ จุดตัดของเส้นประที่ใกล้กับส่วนกลางของเส้นโค้งลักษณะเคียวเกี่ยวข้าว และองค์ประกอบต่างๆก็จะกระจายไปตามมุมซ้ายและขวาของภาพ ดังนั้น จึงสรุปได้ว่า มิโรสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

3.19.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโรใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกัน โดยในส่วนพื้นหลังจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน โดยใช้สีขาวเป็นพื้นหลังส่วนบน และใช้สีดำเป็นพื้นหลังส่วนล่าง ในส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ รูปทรงที่มิโรใช้แทนนก และแมลงที่คล้ายเคียวเกี่ยวข้างนั้น มิโรจะใช้สีดำซึ่งตัดกับสีขาวส่วนบนของภาพอย่างชัดเจน นอกจากนี้ บริเวณองค์ประกอบย่อยที่เป็นรูปทรงวงกลมและเป็นจุดสีดำ รวมทั้งหยดสีแดงนั้น ยังเป็นสิ่งที่ตัดกับพื้นหลังสีขาวเช่นกัน ทั้งนี้ เออร์เบนกล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้มีสิ่งที่เด่นชัดและรุนแรง

คือ การใช้สีดำเพื่อสร้างความสมดุลของภาพด้วยการระบายที่พื้นหลังครึ่งล่าง การสร้างสัญลักษณ์ขนาดใหญ่ 2 สัญลักษณ์ และการสร้างจุดเล็กๆสีดำที่กระจายบริเวณพื้นหลังครึ่งบน รวมทั้ง การหยดสีแดงที่บริเวณมุมซ้ายของพื้นหลังครึ่งบน สัญลักษณ์ที่มิโรใช้ในภาพนี้ แสดงให้เห็นถึงสิ่งที่ปรากฏอยู่บนท้องฟ้าที่ประกอบด้วยดวงดาว และสัญลักษณ์บางอย่างคล้ายเคียวเกี่ยวข้าว รวมทั้งสัตว์บางชนิดที่กำลังกระโดดอยู่ (Erben.1993 : 215)

3.19.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนที่เป็นองค์ประกอบหลักของภาพซึ่งมีรูปทรงคล้ายเคียวเกี่ยวข้าวนั้น มิโรใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จโดยใช้สีดำ ผนวกกับการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน จากนั้นจะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จด้วยสีดำที่บริเวณครึ่งล่างของภาพ แล้วปล่อยพื้นที่สีขาวไว้ที่บริเวณครึ่งบนของภาพ ในส่วนที่เป็นจุดสีดำ สีแดง และสีเหลือง จะใช้วิธีการระบายสีเป็นจุด

3.20 ผลงานภาพ Woman.

Woman. Oil on canvas. 100 x 81 cm. 1976

3.20 ผลงานภาพ Woman.

Woman. Oil on canvas, 100 x 81 cm. 1976

3.20.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากชีวิตและครอบครัว โดยพิจารณาจากชื่อของผลงานซึ่งแปลว่า " ผู้หญิง " ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดเช่นเดียวกับผลงานโดยส่วนใหญ่ของมิโร ที่มักจะสร้างผลงานซึ่งมีแรงบันดาลใจจาก " ผู้หญิง " ไม่ว่าจะเป็นผู้หญิงในครอบครัว หรือในสภาพแวดล้อม ในผลงานชิ้นนี้ มิโรไม่เน้นทิวทัศน์ใดๆเลย เนื่องจากต้องการนำเสนอ " ผู้หญิง "ตามจินตนาการของตนเองเพียงอย่างเดียว

ในส่วนของเนื้อหาของภาพ มิโรมุ่งนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัวที่เน้นเฉพาะ " ผู้หญิง " ตามจินตนาการ ดังนั้น มิโรจึงใช้รูปทรงที่ผิดธรรมชาติเป็นรูปทรงของผู้หญิงโดยไม่นำเสนอทิวทัศน์ใดๆ แต่อย่างไรก็ตาม รูปทรงที่มิโรใช้นั้น ผู้ชมอาจเข้าใจได้ไม่ยากนัก เพราะมีองค์ประกอบทั้งใบหน้า ตา จมูก แขน ลำตัว และขา ดังนั้นเนื้อหาของภาพจึงเป็นอิสระจากเรื่องไม่มากนัก เพราะรูปทรง " ผู้หญิง " ตามจินตนาการของมิโรยังคงสามารถสื่อสารได้ว่าเป็น " คน "

3.20.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.20.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะรูปทรงโดยรวมเป็นรูปดาวกระจาย กล่าวคือ องค์ประกอบต่างๆของภาพจะกระจายตัวออกจากจุดศูนย์กลางของภาพ ซึ่งได้แก่ กลางลำตัวของผู้หญิง และองค์ประกอบที่กระจายตัวไปทั่งทั้งภาพ คือ ศีรษะ แขน ขา เส้นผม และองค์ประกอบรองของภาพที่มีลักษณะคล้ายวงรีทางด้านขวาส่วนล่างของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะสังเกตได้ว่า องค์ประกอบของภาพมีการเคลื่อนไหวต่อเนื่องกันเป็นวงกลม โดยเริ่มจากส่วนปลายของมือซ้ายของผู้หญิงที่มีทิศทางนำสายตาไปทางด้านขวาของภาพไปบรรจบกับส่วนปลาย และวนขึ้นไปส่วนบน ผ่านไปที่ส่วนกลางของรูปทรงวงรี และเคลื่อนตัวต่อไปทางด้านบน ผ่านบริเวณที่เป็นแถบสีดำด้านขวาของศีรษะผู้หญิง แล้วเคลื่อนตังผ่านส่วนกลางของลูกตาทางด้านขวาไปด้านซ้าย และเคลื่อนตัวลงมาบรรจบกับส่วนปลายของมือซ้ายผู้หญิงอีกครั้ง

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า มิโรจัดวางองค์ประกอบที่มีรูปทรงไม่เหมือนกันทั้งซ้ายและขวา แต่จะเท่ากันทางความรู้สึก ซึ่งเรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยบริเวณส่วนกลางลำตัวของผู้หญิงจะจัดไว้ที่ศูนย์กลางของภาพ และส่วนองค์ประกอบของผู้หญิงซึ่งได้แก่ ศีรษะ แขน และขา นั้น จะถูกจัดวางให้ถ่วงดุลที่ด้านซ้ายและขวาของภาพ ทั้งนี้ มิโร ยังสร้างความสมดุลซ้ายขวาภายในด้วยการจัดองค์ประกอบรองที่มีลักษณะเป็นวงรี ไว้ที่บริเวณด้านขวาส่วนล่าง ซึ่งเป็นการถ่วงดุลกับส่วนศีรษะที่จัดวางไว้บริเวณด้านซ้ายส่วนบนของภาพ

3.20.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มิโร ใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกัน โดยบริเวณพื้นหลัง จะระบายด้วยสีเทาสลับกับสีขาว และในบริเวณองค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ ภาพผู้หญิงนั้น จะระบายด้วยสีเทาดำในบริเวณโครงร่างหลักของผู้หญิง และช้เส้นสีแดงระบายรอบลูกตาของผู้หญิง ดังนั้น สีของพื้นหลังและสีขององค์ประกอบหลักจึงตัดกันอย่างชัดเจน นอกจากนี้ ที่องค์ประกอบรองซึ่งมีรูปทรงเป็นวงรีอยู่ด้านขวาส่วนล่างของภาพนั้น จะระบายด้วยสีดำที่โครงร่างและระบายด้วยสีแดง สีเทา สีเหลือง และสีขาว ภายในพื้นที่

วงรี และในส่วนที่เป็นองค์ประกอบย่อยที่กระจายตามจุดต่างๆของภาพ ซึ่งได้แก่ เส้นสีเขียว สีน้ำเงิน สีแดง สีม่วง สีส้ม และสีฟ้า ก็เป็นสีที่ตัดกับพื้นหลังเช่นกัน

3.20.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง มิโรใช้วิธีการระบายสีแบบเดียวกับผลงานชื่อ Birds at the Break of Day โดยจะใช้วิธีการระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี ด้วยการนำสีดำผสมกับน้ำมันสนให้เจือจางจนเป็นสีเทาอ่อน แล้วระบายบนพื้นหลัง จากนั้น จะใช้วิธีการระบายสีเปียกบนเปียกโดยใช้สีเทาที่เข้มขึ้นระบายทับบางส่วน ผนวกกับใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน เมื่อสีแห้งสนิท จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันให้เป็นรูปทรงสีดำแทน " ผู้หญิง " ตามจินตนาการ จากนั้น จะใช้วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้งในส่วนที่เป็นสีเขียว สีแดง สีเหลือง และสีฟ้า

สรุปผลการวิเคราะห์

จากเกณฑ์การวิเคราะห์ที่กำหนดไว้ สามารถวิเคราะห์ผลงาน 20 ภาพของฮวน มิโร โดยสรุปได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ชื่อผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน		ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ		
		ชีวิตและครอบครัว	สภาพแวดล้อม	สภาพสังคม
1.ผลงานชื่อ	Catalan Landscape : the Hunter.	-	√	-
2.ผลงานชื่อ	The Tilled Field.	-	√	-
3.ผลงานชื่อ	Head of a Catalan Peasant III.	√	-	-
4.ผลงานชื่อ	Landscape.	-	√	-
5.ผลงานชื่อ	Dutch Interior I.	-	√	-
6.ผลงานชื่อ	Portrait IV.	√	-	-
7.ผลงานชื่อ	Woman's Head.	√	-	-
8.ผลงานชื่อ	Women and Birds at Sunrise.	√	-	-
9.ผลงานชื่อ	The Red Sun Gnaws at the Spider.	-	√	-
10.ผลงานชื่อ	The Red Sun.	-	√	-
11.ผลงานชื่อ	Woman in front of the Sun.	√	-	-
12.ผลงานชื่อ	Painting.	-	√	-
13.ผลงานชื่อ	Lovers in the Night.	-	√	-
14.ผลงานชื่อ	Woman and Bird.	√	-	-
15.ผลงานชื่อ	The Gold of the Azure.	-	√	-
16.ผลงานชื่อ	Bird's Flight in Moonlight.	-	√	-
17.ผลงานชื่อ	The Vowel Song.	-	√	-
18.ผลงานชื่อ	Birds at the Break of Day.	-	√	-
19.ผลงานชื่อ	Bird, Insect, Constellation.	-	√	-
20.ผลงานชื่อ	Woman.	√	-	-

จากตารางข้างต้น สรุปได้ว่า มิโรสร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมจำนวน 13 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 56.5 ในขณะที่มิโรจะสร้างผลงานโดยมีที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัวจำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 43.5 โดยมิโรไม่ได้สร้างผลงานซึ่งมีที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพสังคมเลย ดังนั้น จึงวิเคราะห์ได้ว่า ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพในการสร้างผลงานของมิโรนั้น เกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมมากที่สุด และเกี่ยวข้องกับชีวิตและครอบครัวเป็นอันดับรองลงมา โดยไม่เกี่ยวข้องกับสภาพสังคมเลย

2. กระบวนการสร้างสรรค์

การวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ในผลงานของมิโร นั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้อย่างละเอียด ดังนั้น จึงต้องนำเสนอผลสรุปของการวิเคราะห์โดยแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 การจัดโครงสร้างของภาพ และการสร้างรูปทรง และส่วนที่ 2 วิธีการระบายสี

การจัดโครงสร้างของภาพ และการสร้างรูปทรง

การจัดโครงสร้างของภาพ ได้แก่ วิธีการ ดังต่อไปนี้

การสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม คือ การจัดวางรูปทรงซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักๆ ของภาพไว้บริเวณที่ศิลปินหรือผู้ชมผลงาน สามารถมองเห็นถึงเส้นเชื่อมโยงระหว่างรูปทรงภายในภาพจนเกิดเป็นกลุ่มรูปทรงลักษณะต่างๆ เช่น กลุ่มรูปทรงรูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม รูปวงกลม รูปดาวกระจาย เป็นต้น ทั้งนี้ เส้นเชื่อมโยงที่เกิดขึ้นจะไม่ปรากฏจริงในภาพ แต่เกิดจากการเชื่อมโยงด้วยสายตาและความรู้สึกของศิลปินหรือผู้ชมผลงาน

การสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ เป็นผลมาจากการจัดวางรูปทรงอันเป็นองค์ประกอบหลักๆของภาพ โดยความเคลื่อนไหวดังกล่าว คือ ทิศทางความเคลื่อนไหวของรูปทรงและพื้นที่ว่าง (Space) ภายในภาพที่นำสายตาศิลปินหรือผู้ชมจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่ง เช่น ความเคลื่อนไหวจากส่วนล่างไปสู่ส่วนบนของภาพ จากด้านซ้ายไปสู่ด้านขวาของภาพ จากจุดศูนย์กลางออกไปรอบทิศทางเหมือนดาวกระจาย เป็นต้น ทั้งนี้ ความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นจะไม่ปรากฏเป็นเส้นบอกทิศทางในภาพ แต่เกิดจากการสัมผัสด้วยสายตาและความรู้สึกของศิลปินหรือผู้ชมผลงาน

การสร้างดุลยภาพ แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ การจัดดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetrical Balance) ที่จัดวางรูปทรงแบบสองข้างเท่ากัน และการจัดดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) ที่จัดวางรูปทรงแบบสองข้างไม่เท่ากันหรือจัดวางรูปทรงในบริเวณที่สร้างน้ำหนักให้สมดุลทางความรู้สึก

การสร้างรูปทรง หมายถึง การนำ เส้น น้ำหนักอ่อนแก่ ที่ว่าง สี และลักษณะพื้นผิว มาประสานกันอย่างมีเอกภาพ รูปทรงมี 4 ประเภท คือ รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงอินทรียรูป รูปทรงอิสระ หรือรูปทรงบริสุทธิ์ ทั้งนี้ เกณฑ์การวิเคราะห์เกี่ยวกับการสร้างรูปทรงในงานวิจัยฉบับนี้ ได้แก่ การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ตารางแสดงผลการวิเคราะห์การจัดโครงสร้างของภาพ และการสร้างรูปทรง

ชื่อผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน		การจัดโครงสร้างของภาพ	การสร้างรูปทรง	
		กลุ่มรูปทรงโดยรวม/ความเคลื่อนไหวส่วนรวม/การสร้างดุลยภาพ	การเลือกใช้รูปทรง	การใช้สี
1.ผลงานชื่อ	Catalan Landscape : the Hunter.	ดาวกระจาย/ล่างสู่บน/อสมมาตร	เรขาคณิต	สีตัดกัน
2.ผลงานชื่อ	The Tilled Field.	ดาวกระจาย/ล่างสู่บน/อสมมาตร	เรขาคณิต	สีตัดกัน
3.ผลงานชื่อ	Head of a Catalan Peasant III.	สี่เหลี่ยม/บนสู่ล่าง/สมมาตร	เรขาคณิต	สีตัดกัน
4.ผลงานชื่อ	Landscape.	สามเหลี่ยม/ซ้ายไปขวา อสมมาตร	อินทรียรูป	สีตัดกัน
5.ผลงานชื่อ	Dutch Interior I.	สามเหลี่ยม/สู่ศูนย์กลาง อสมมาตร	อินทรียรูป	สีตัดกัน
6.ผลงานชื่อ	Portrait IV.	สามเหลี่ยม/ล่างสู่บน/อสมมาตร	อินทรียรูป	สีตัดกัน
7.ผลงานชื่อ	Woman's Head.	สามเหลี่ยม/ล่างสู่บน/สมมาตร	อินทรียรูป	สีตัดกัน
8.ผลงานชื่อ	Women and Birds at Sunrise.	สามเหลี่ยม/วงกลม/อสมมาตร	อินทรียรูป	สีตัดกัน
9.ผลงานชื่อ	The Red Sun Gnaws at the Spider.	สี่เหลี่ยม/ล่างสู่บน/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน
10.ผลงานชื่อ	The Red Sun.	สามเหลี่ยม/s-curve/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน
11.ผลงานชื่อ	Woman in front of the Sun.	สามเหลี่ยม/ล่างสู่บน/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน
12.ผลงานชื่อ	Painting.	สี่เหลี่ยม/ฟันปลา/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน
13.ผลงานชื่อ	Lovers in the Night.	สามเหลี่ยม/ล่างสู่บน/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน
14.ผลงานชื่อ	Woman and Bird.	สามเหลี่ยม/วงกลม/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน
15.ผลงานชื่อ	The Gold of the Azure.	สามเหลี่ยม/วงกลม/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน
16.ผลงานชื่อ	Bird's Flight in Moonlight.	สามเหลี่ยม/วงกลม/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน

ชื่อผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน		การจัดโครงสร้างของภาพ	การสร้างรูปทรง	
		กลุ่มรูปทรงโดยรวม/ความเคลื่อนไหวส่วนรวม/การสร้างดุลย์ภาพ	การเลือกใช้รูปทรง	การใช้สี
17.ผลงานชื่อ	The Vowel Song.	ฟันปลา/ล่างสู่บน/อสมมาตร	อินทรียรูป	สีตัดกัน
18.ผลงานชื่อ	Birds at the Break of Day.	ดาวกระจาย/วงกลม/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน
19.ผลงานชื่อ	Bird, Insect, Constellation.	วงกลม/สามเหลี่ยม/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน
20.ผลงานชื่อ	Woman.	ดาวกระจาย/วงกลม/อสมมาตร	บริสุทธิ์	สีตัดกัน

จากตารางข้างต้น สรุปได้ว่า มิโรเน้นการจัดโครงสร้างของภาพโดยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมแบบสามเหลี่ยม จำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 55 แบบดาวกระจาย จำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 20 แบบสี่เหลี่ยม จำนวน 3 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 15 แบบฟันปลา จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5 และแบบวงกลม จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5

ส่วนการสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ นั้น มิโรเน้นการสร้างในลักษณะล่างสู่บน จำนวน 8 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 40 ลักษณะวงกลม จำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 30 ลักษณะบนสู่ล่าง จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5 ลักษณะซ้ายไปขวา จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5 ลักษณะเข้าสู่ศูนย์กลาง จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5 ลักษณะ S-Curve จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5 ลักษณะฟันปลา จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5 และลักษณะสามเหลี่ยม จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 5

สำหรับการสร้างดุลยภาพนั้น มิโรเน้นการสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร จำนวน 18 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 90 และแบบสมมาตร จำนวน 2 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 10 นอกจากนี้ ในส่วนของการสร้างรูปทรง มิโรเน้นการใช้รูปทรงบริสุทธิ์ จำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 55 รูปทรงอินทรียรูป จำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 30 รูปทรงเรขาคณิต จำนวน 3 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 15 รวมทั้ง มีการใช้สีตัดกันทั้ง 20 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100 ดังนั้น จึงวิเคราะห์ได้ว่า การจัดโครงสร้างของภาพที่มิโรใช้มากที่สุดคือ การสร้างผลงานลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมแบบสามเหลี่ยม สร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจากล่างสู่บน สร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร ส่วนการสร้างรูปทรงที่มิโรใช้มากที่สุดคือ การใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และการใช้สีตัดกัน

วิธีการระบายสี

จากการวิเคราะห์ผลงานของมิโรจำนวน 20 ภาพ สรุปได้ว่า มิโรใช้วิธีการระบายสีจากมากไปหาน้อย ดังนี้

การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ	จำนวน 16 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 80
การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน	จำนวน 14 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 70
การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน	จำนวน 13 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 65
การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	จำนวน 11 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 55

การระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน	จำนวน	9	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	45
การระบายสีเป็นจุด	จำนวน	8	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	40
การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	จำนวน	5	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	25
การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี	จำนวน	5	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	25
การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม	จำนวน	4	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	20
การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น	จำนวน	3	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	15
การระบายสีเปียกบนเปียก	จำนวน	3	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	15
การระบายสีเรียบกลมกลืน	จำนวน	2	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	10
การระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง	จำนวน	2	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	10
การระบายสีผสมการกดและพิมพ์	จำนวน	2	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	10
การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ	จำนวน	1	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	5
การระบายสีหนาซับซ้อน	จำนวน	0	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	0
การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน	จำนวน	0	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ	0

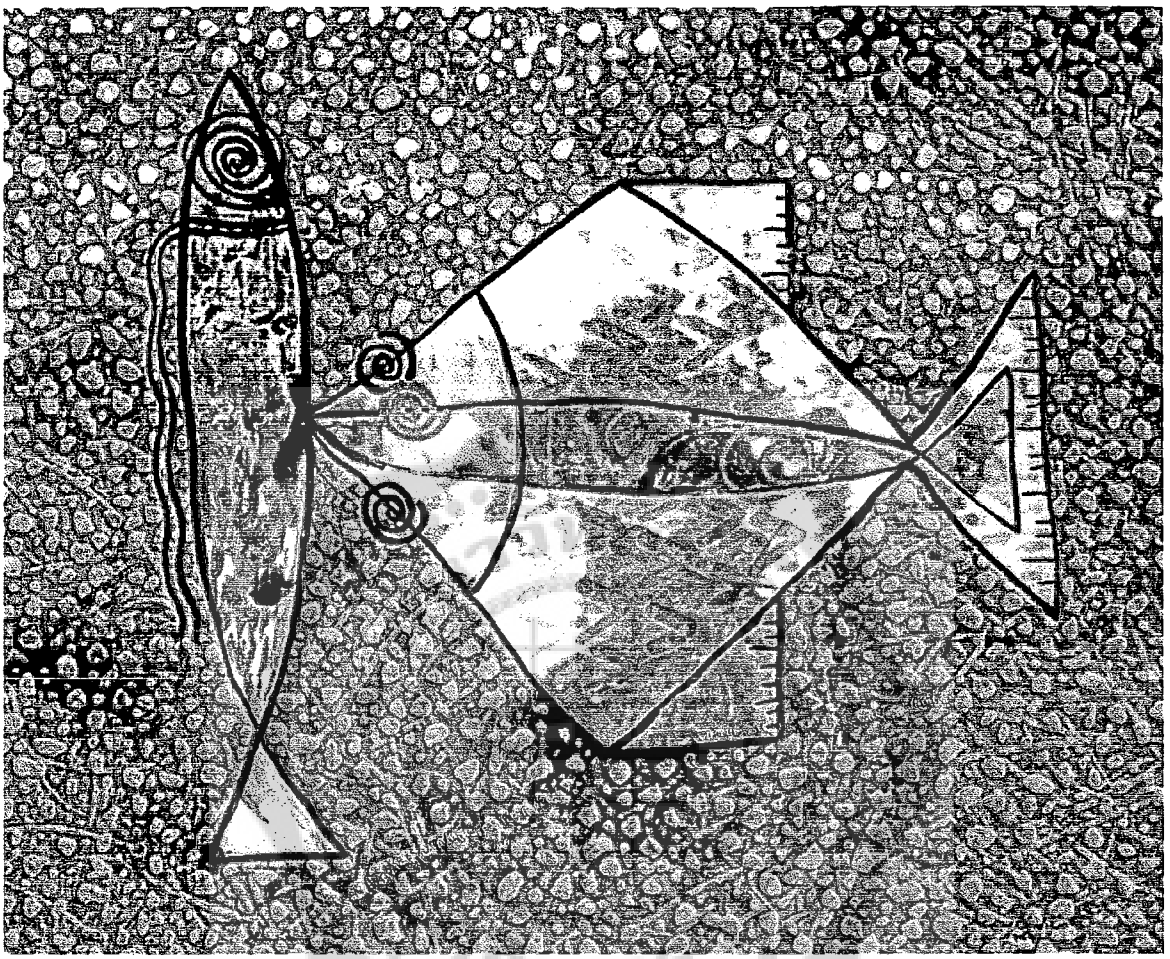
จากข้อมูลข้างต้น จึงวิเคราะห์ได้ว่า วิธีการระบายสีที่มิโรใช้มากที่สุด 5 อันดับแรก คือ การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง และ การระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน ส่วนวิธีการระบายสีที่ใช้น้อยที่สุด คือ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง การระบายสีผสมการกดและพิมพ์ และการระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ

บทที่ 4
การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรง และวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของฮวน มิโร ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย จำนวนทั้งสิ้น 23 ภาพ ได้แก่

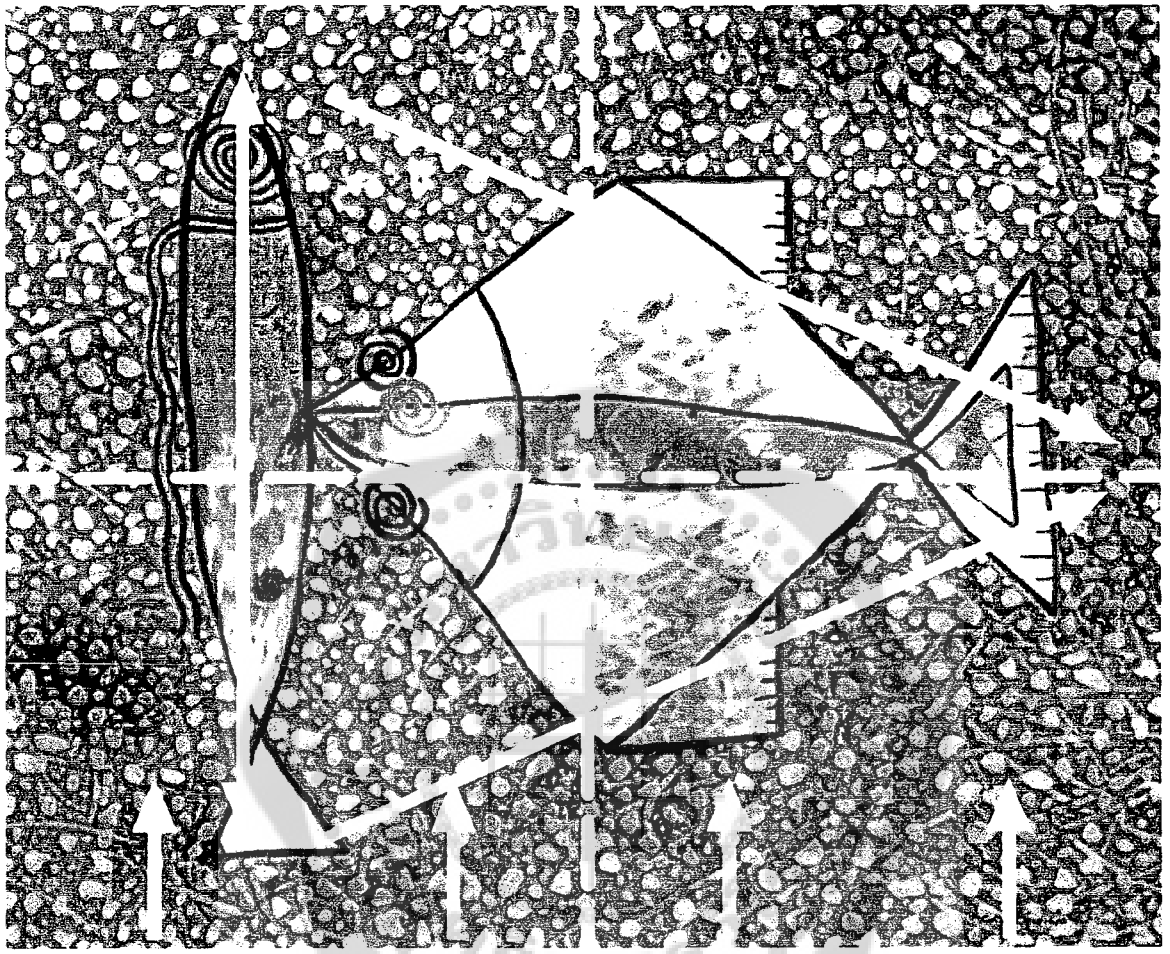
ผลงานชื่อ ปลา 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 100x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ เจ้าตัวกลม. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 100x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ควาย 2 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 40x50 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ จระเข้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 30x60 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ อูฐ กวาง และงูสีดำ. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ งู นก และดวงอาทิตย์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 30x60 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ไก่ 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ต้นไม้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ลิงตกต้นไม้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ช้าง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ปลา. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 30x60 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ งู ควาย และดวงอาทิตย์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 30x60 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ พราง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ งูดำ. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ กิ้งก่า 2 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 40x50 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ งูสีแดง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 40x50 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ระบำนกยูง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 70x90 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ นก 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 100x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ สวนสัตว์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 100x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ในน้ำ หมายเลข 1. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 110x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ในน้ำ หมายเลข 2. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 110x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ในน้ำ หมายเลข 3. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 110x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ช้าง นก กวาง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 110x100 ซ.ม. 2542

1. ผลงานภาพ ปลา 3 ตัว.



ปลา 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 100 x 110 ซ.ม. 2542

1. ผลงานภาพ ปลา 3 ตัว.



ปลา 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 100 x 110 ซ.ม. 2542

1.1.ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อมในสวนสัตว์ดุสิต สภาพแวดล้อมดังกล่าวได้แก่บริเวณสระน้ำใกล้กรงนกยูงของสวนสัตว์ดุสิต ซึ่งน้ำในสระยังคงมีความใสสะอาดและสามารถมองเห็นปลาชนิดต่าง ๆ ได้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกปลาที่มีลักษณะและขนาดต่างกัน 3 ชนิด มานำเสนอในผลงานโดยการนำเสนอผลงาน "ปลา 3 ตัว" นี้ นอกจากจะเป็นการนำเสนอสิ่งมีชีวิตที่อยู่ในน้ำแล้ว ผู้วิจัยต้องการนำเสนอบรรยากาศแห่งความสุขของสิ่งมีชีวิตในน้ำที่ใสสะอาด และความสุขของผู้วิจัยที่ได้สัมผัสบรรยากาศที่อยู่ ณ ตรงหน้า

ในส่วนเนื้อหาของภาพนั้น ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยในภาพบรรยายถึงปลา 3 ตัวที่มีลักษณะต่างกัน ปลาตัวแรกมีขนาดใหญ่ที่สุดรูปร่างคล้ายสี่เหลี่ยมจตุรัส ซึ่งได้แก่ ปลาตะเพียน ปลาตัวที่สองมีขนาดกลาง รูปร่างเรียวยาว และปลาตัวที่สามมีขนาดเล็กที่สุดรูปร่างเรียวเล็ก ซึ่งเป็นปลาสวายทั้ง 2 ตัว นอกจากนี้ ปลาแต่ละตัวและพื้นที่ที่เป็นน้ำจะมีสีสันสดใส เนื่องจากผู้วิจัยต้องการแสดงออกถึงบรรยากาศแห่งความสุขของปลาที่อยู่ในน้ำที่ใสสะอาด และของผู้วิจัยที่ได้สัมผัสบรรยากาศดังกล่าว

1.2 กระบวนการสร้างสรรค์

1.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาวจะพบว่า รูปทรงโดยรวมของผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะสามเหลี่ยมโดยที่ฐานของสามเหลี่ยมเป็นเส้นตั้งฉากลากผ่านองค์ประกอบที่เป็นปลาตัวเรียวยาวทางด้านซ้ายของภาพ และยอดของสามเหลี่ยมอยู่บริเวณจุดกึ่งกลางของหางปลาตัวที่ใหญ่ที่สุดทางด้านขวาของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพนั้น มีทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ ซึ่งแบ่งภาพเป็น 4 ส่วน จะพบว่าผู้วิจัยสร้างความสมดุลของภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยองค์ประกอบทางด้านซ้าย และขวาของภาพเป็นรูปทรงที่ไม่เหมือนกัน แต่ผู้วิจัยจัดวางรูปทรงที่ต่างกันนั้น ให้เกิดน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก

1.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

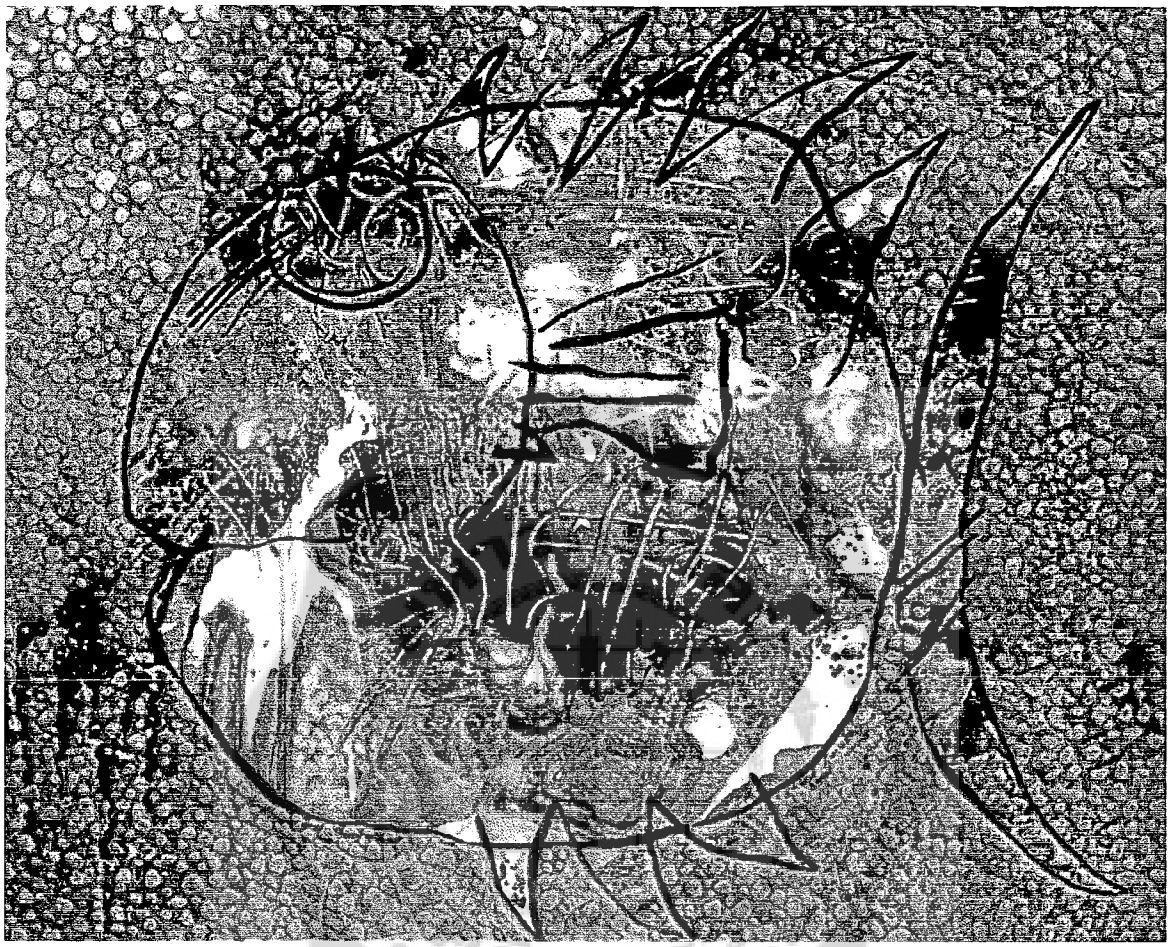
ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) และใช้สีตัดกัน กล่าวคือ ในส่วนพื้นหลัง (Background) ใช้สีเหลือง สีเขียว สีฟ้า และปล่อยพื้นที่สีขาวของผืนผ้าในบางส่วน ในขณะที่องค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ปลาตัวใหญ่ที่สุดสีขาวนั้น เป็นสีของผืนผ้าใบที่ผู้วิจัยปล่อยพื้นที่ว่างไว้ รวมทั้งองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ปลาลักษณะเรียวยาว 2 ตัวนั้นใช้สีฟ้า สีเขียว สีเหลือง และสีดำ ดังนั้น สีทั้งหมดในภาพจึงเป็นสีตัดกันอย่างชัดเจน

1.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ โดยใช้แผ่นพลาสติกขนาดใหญ่ปูบนพื้นที่เรียบ แล้วนำสีอะคริลิคมาละเลงบนแผ่นพลาสติกนั้น จากนั้นนำผืนผ้าใบคว่ำลงประกบกับแผ่นพลาสติก กดและหมุนผืนผ้าใบเล็กน้อยเพื่อให้เกิดสีต่างๆที่ผสมผสานกันอย่างอิสระ ส่วนองค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ ปลาตัวใหญ่ที่สุด จะใช้วิธีเดียวกับพื้นหลังผนวกกับการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในส่วนที่เป็นเส้นสีดำ

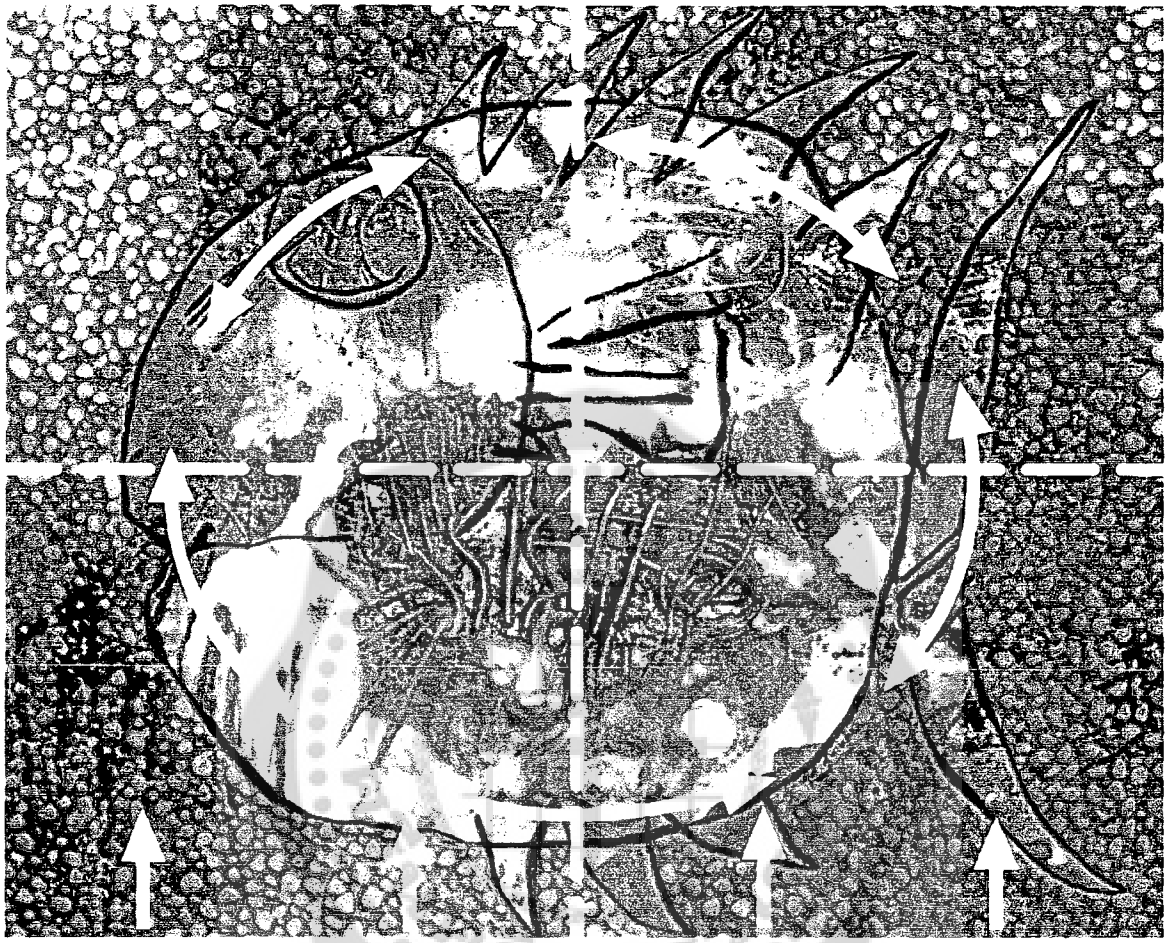
และวิธีการระบายสีเป็นจุดในส่วนที่เป็นเกร็ดและลายของปลา ส่วนองค์ประกอบรองซึ่งได้แก่ ปลาลักษณะเรียวยาว 2 ตัว ก็ใช้วิธีการระบายสีเช่นเดียวกับองค์ประกอบหลัก

2. ผลงานภาพ เจ้าตัวกลม.



เจ้าตัวกลม. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 100 x 110 ซ.ม. 2542

2. ผลงานภาพ เจ้าตัวกลม.



เจ้าตัวกลม. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 100 x 110 ซ.ม. 2542

2.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งต่อเนื่องจากผลงานชื่อ ปลา 3 ตัว แต่ผลงาน "เจ้าตัวกลม" ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจจากปลาขนาดใหญ่ในสระน้ำบริเวณสะพานใกล้ร้านอาหารภายในสวนสัตว์ดุสิต ซึ่งน้ำในสระสะอาดน้อยกว่าน้ำในสระบริเวณกรงนกยูง แต่อย่างไรก็ตาม ปลาบริเวณนี้โดยส่วนใหญ่มีขนาดใหญ่มากทั้ง ๆ ที่น้ำไม่สะอาดมากนัก ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานจิตรกรรมที่นำเสนอภาพ "ปลา" ในสภาพ "น้ำ" ที่แตกต่างกันระหว่างผลงานชื่อ "ปลา 3 ตัว" และ "เจ้าตัวกลม"

ในส่วนของเนื้อหาของภาพ ผู้วิจัยได้นำเสนอเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมซึ่งบรรยายถึงปลานิลขนาดใหญ่สีสันสดใส แต่อยู่ในน้ำที่ไม่สะอาดมากนัก ทั้งนี้ผู้วิจัยใช้ภาพปลานิลเพียงตัวเดียวเป็นตัวแทนปลาขนาดใหญ่ทั้งหมดในสระน้ำบริเวณใกล้ร้านอาหาร โดยลักษณะของปลาจะมีปาก ลูกตา ครีบ และหาง ขนาดใหญ่มากซึ่งต่างจากลักษณะของปลาในผลงานชื่อ "ปลา 3 ตัว" ที่อวัยวะต่าง ๆ มีขนาดเล็ก ดังนั้นจึงแสดงถึงความแตกต่างระหว่างปลาที่อยู่ใกล้กรงนกยูงในน้ำสะอาด และปลาที่อยู่ใกล้ร้านอาหารแต่น้ำไม่สะอาดมากนัก

2.2 กระบวนการสร้างสรรค์

2.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่าผลงานชิ้นนี้มีลักษณะรูปทรงโดยรวมเป็นรูปวงกลม โดยพิจารณาจากเส้นโครงร่าง (Outline) ขององค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ ปลาขนาดใหญ่

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่า ผลงานชิ้นนี้มีความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพในทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลักของภาพไว้จุดศูนย์กลางของภาพ โดยเหลือพื้นที่ว่าง (Space) ในบริเวณด้านซ้าย ขวา บน และล่าง ของภาพไว้เท่า ๆ กัน ดังนั้น จึงแสดงให้เห็นว่า ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetrical Balance) หรือดุลยภาพด้านซ้ายขวาเท่ากัน

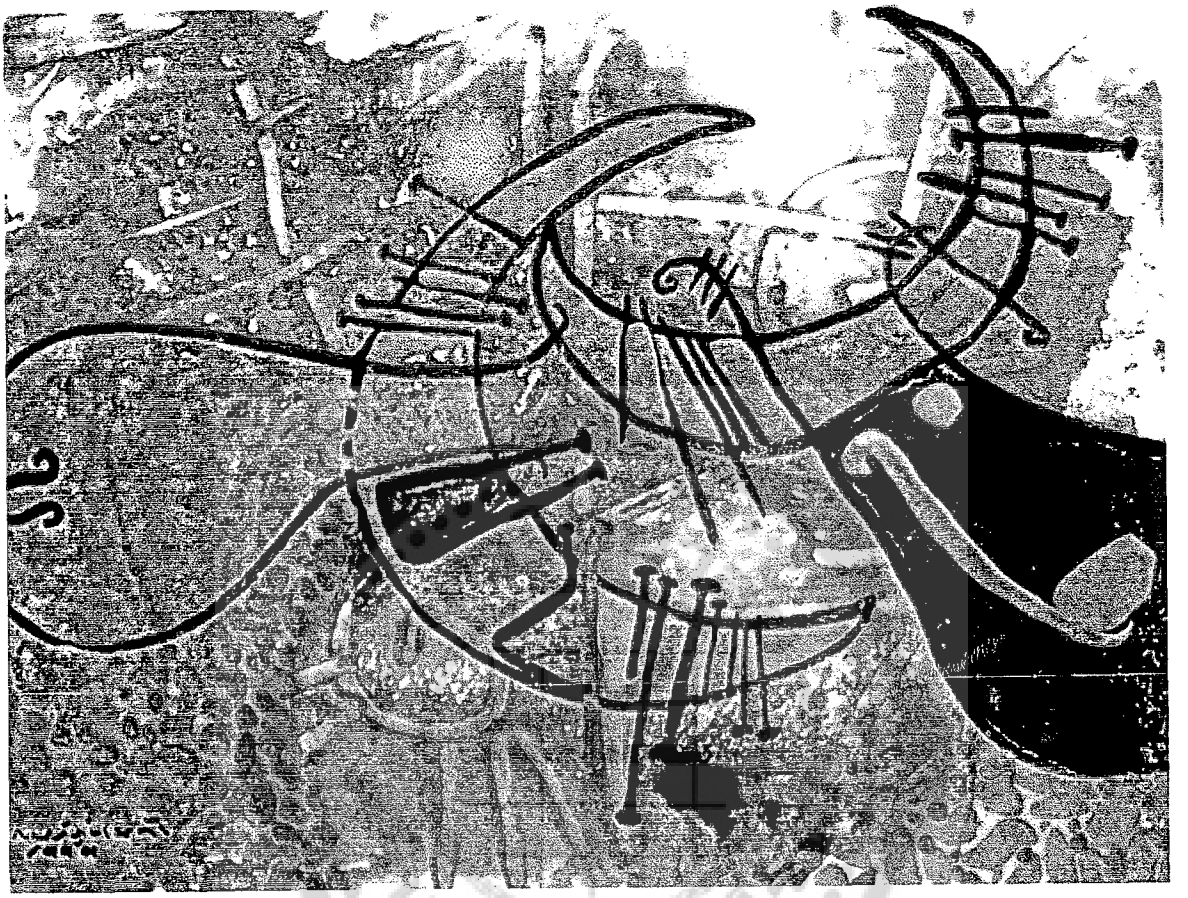
2.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงเรขาคณิต และใช้สีตัดกัน โดยสีที่พื้นหลังผู้วิจัยใช้สีเหลือง สีเขียว สีฟ้า และปล่อยพื้นที่สีขาวของผืนผ้าในบางส่วน ส่วนในองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ปลาขนาดใหญ่นั้นใช้สีเหลือง สีเขียว สีฟ้า สีชมพู และสีดำ ระบายบางส่วน และปล่อยพื้นที่ว่างไว้บางส่วน

2.2.3 วิธีการระบายสี

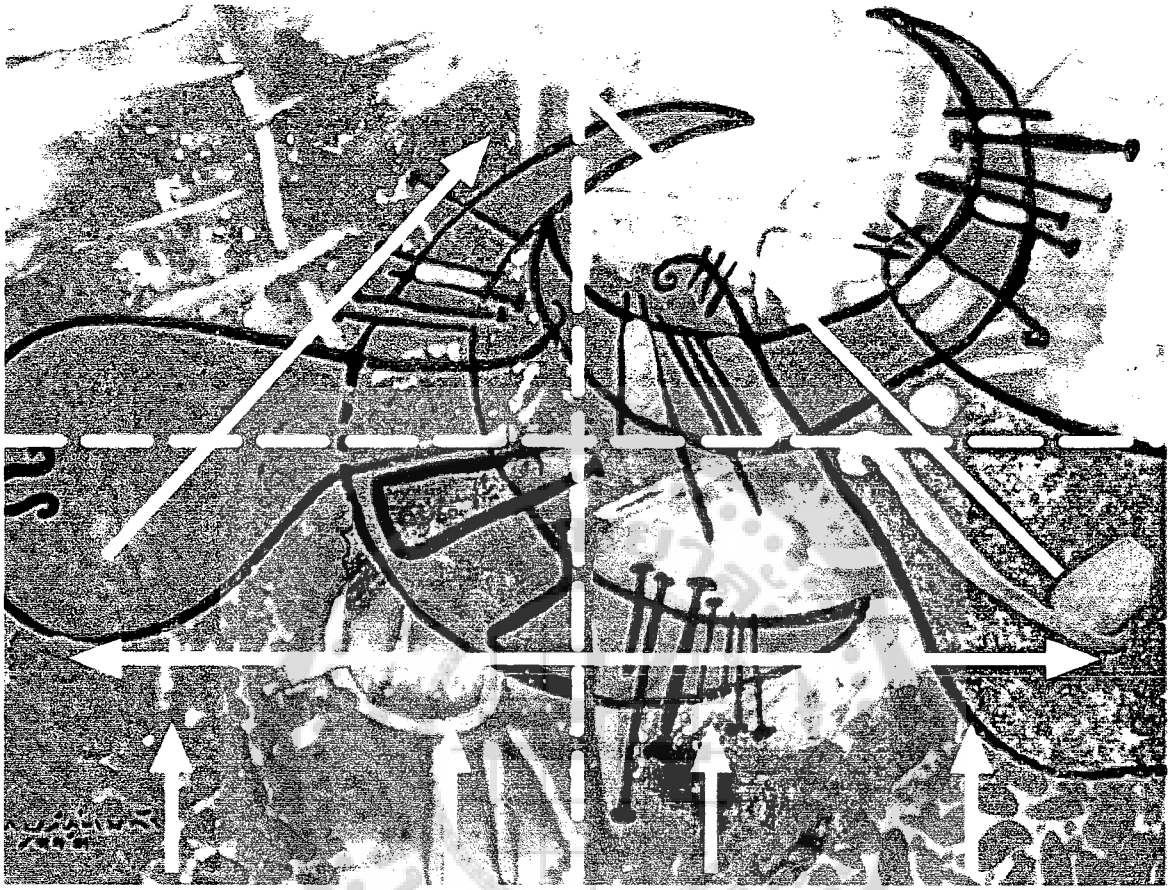
ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์โดยมีขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 ส่วนในองค์ประกอบหลัก ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณที่เป็นแต้มสีต่าง ๆ และบริเวณที่เป็นเส้นสีดำ ผนวกกับวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น

3. ผลงานภาพ ควาย 2 ตัว.



ควาย 2 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 40 x 50 ซ.ม. 2542

3. ผลงานภาพ ควาย 2 ตัว.



ควาย 2 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 40 x 50 ซ.ม. 2542

3.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ โดยมีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ ควายป่า 2 ตัวที่อยู่ในกรงบริเวณขวามือของสระน้ำในสวนสัตว์ดุสิต จุดเด่นของควายป่าที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานชิ้นนี้คือ รูปทรงของหัวและเขาของควายป่าที่แสดงถึงความเป็นสัตว์ที่แข็งแกร่งบึกบึน ยิ่งไปกว่านั้น ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า ควายป่าเป็นสัตว์ป่าหายาก และเป็นโอกาสที่ดีของผู้วิจัยที่ได้เห็นสัตว์ป่าหายากชนิดนี้ในใจกลางของกรุงเทพมหานคร

ในส่วนของเนื้อหาของภาพ ผู้วิจัยนำเสนอเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งหมายถึง ควายป่าในกรง โดยภายในภาพจะประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก คือ ควายป่า 2 ตัว ที่มีหัวและเขาขนาดใหญ่ แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องการนำเสนอภาพควายป่าในมุมมองที่ผู้วิจัยมีความสุขที่ได้พบเห็น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงใช้สีสันสดใสผิดธรรมชาติของควายป่าจริง ๆ

3.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยมโดยฐานของสามเหลี่ยมอยู่บริเวณด้านล่างของภาพ และยอดสามเหลี่ยมอยู่บริเวณจุดกึ่งกลางส่วนบนของภาพ ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นการสร้างกลุ่มรูปทรงแบบเรอเนสซองส์ (Renaissance)

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผู้วิจัย สร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ เช่นเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 และ 2

3) การสร้างดุลยภาพ

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetrical Balance) หรือแบบน้ำหนักซ้ายขวาเท่ากัน โดยพิจารณาจากการจัดรูปทรงที่เป็นหัวและเขาของควายไว้เหมือนกันทั้งด้านซ้ายและขวาของภาพ

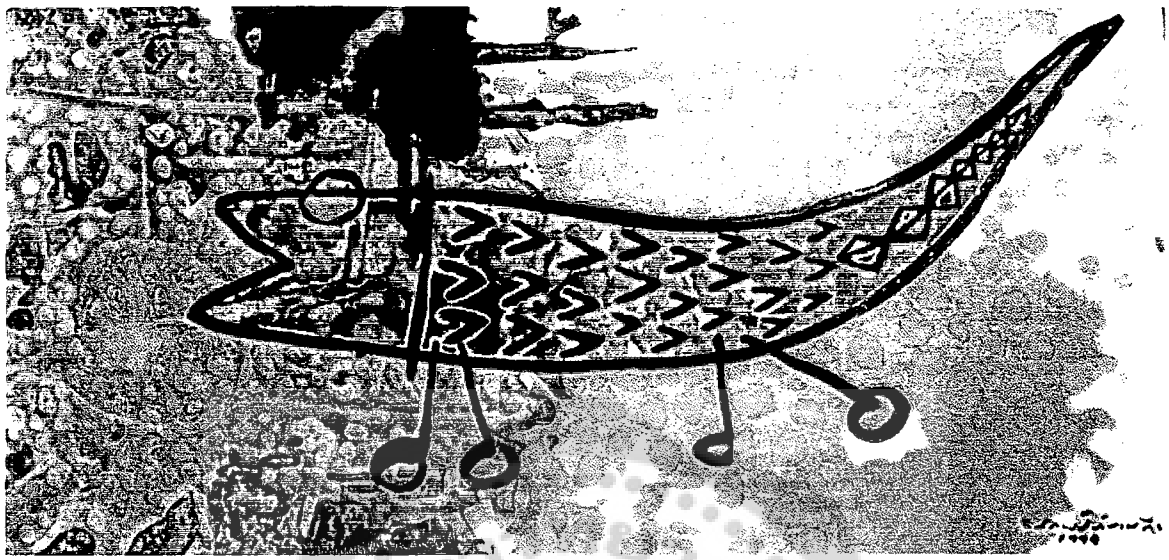
3.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงเรขาคณิต และใช้สีตัดกัน โดยในส่วนหลัง ใช้สีเหลือง สีแดง สีชมพู สีน้ำตาล สีดำ และสีเขียว และในองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ หัวควาย 2 หัวนั้นใช้สีเขียว สีฟ้า สีเหลือง และสีดำ ซึ่งสีทั้งหมดนี้ เป็นสีที่ตัดกันอย่างชัดเจน

3.2.3 วิธีการระบายสี

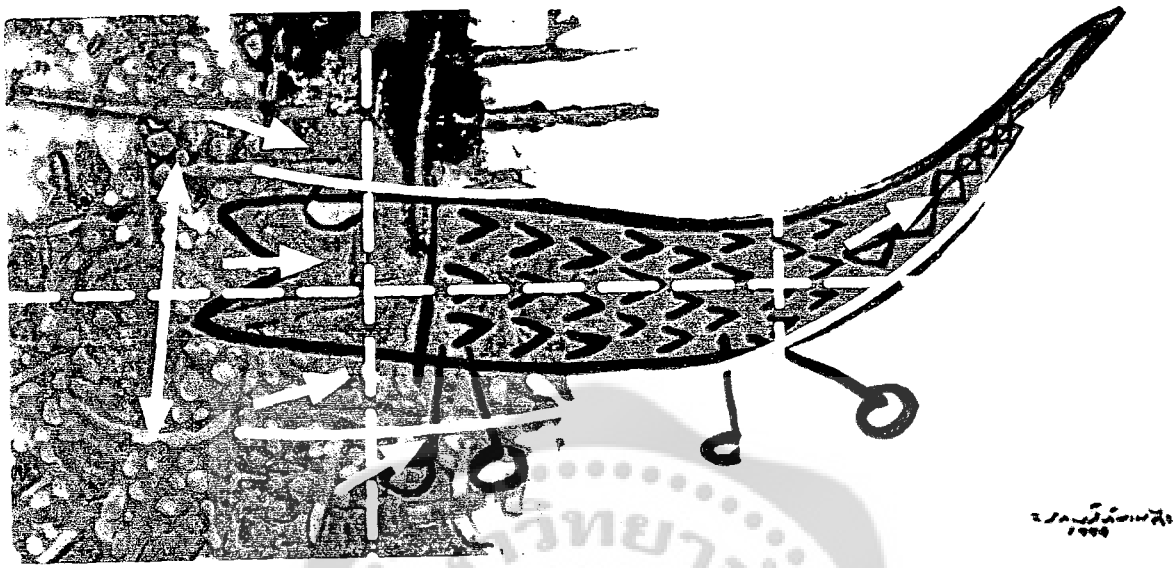
ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 ผนวกกับวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้นด้วยการใช้ชิ้นส่วนของรองเท้าแตะเป็นอุปกรณ์ในการขูดขีด และวิธีการระบายเป็นจุด ในส่วนองค์ประกอบหลัก ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จทั้งในส่วนของสีพื้นในรูปทรงของหัวควาย และในส่วนที่เป็นเส้นสีดำตามจุดต่าง ๆ ของหัวควาย

4. ผลงานภาพ จระเข้.



จระเข้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 30 x 60 ซ.ม. 2542

4. ผลงานภาพ จระเข้.



จระเข้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 30 x 60 ซ.ม. 2542

4.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งหมายถึงบริเวณบ่อจระเข้ตรงข้ามสระน้ำ และใกล้กับกรงงูชนิดต่าง ๆ ในสวนสัตว์ดุสิต โดยผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานชิ้นนี้จากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในบ่อจระเข้ ซึ่งมีจระเข้ประมาณ 20 ตัว โดยในขณะที่จระเข้ทุกตัวกำลังหลับตามธรรมชาติของจระเข้ในเวลากลางวัน มีจระเข้ตัวหนึ่งที่เคลื่อนไหวตลอดเวลาโดยผู้วิจัยสังเกตเห็นว่า จระเข้ตัวดังกล่าวพยายามคลานไปตามจุดต่าง ๆ เพื่อหาที่พักผ่อนที่ไม่เบียดกับตัวอื่น อาการเคลื่อนไหวของจระเข้ตัวดังกล่าวนี้ เป็นเหตุการณ์ที่ดึงดูดความสนใจของผู้วิจัย และทำให้ผู้วิจัยมีอารมณ์สนุกสนานไปกับการเคลื่อนไหวเพื่อหาที่พักผ่อนที่สบายที่สุดของจระเข้

เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยผู้วิจัยบรรยายถึงเหตุการณ์ที่จระเข้ตัวหนึ่งมีอาการเคลื่อนไหวเพียงตัวเดียวท่ามกลางจระเข้จำนวนมากที่กำลังหลับอยู่ ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอบรรยากาศที่ตลกขบขัน ซึ่งนำไปสู่ความสุขที่ได้พบเห็นเหตุการณ์นี้ สังเกตได้จากเส้นสีดำที่ใช้แทนส่วนขาของจระเข้นั้น จะสื่อถึงอาการเคลื่อนไหวของจระเข้อย่างชัดเจน

4.2 กระบวนการสร้างสรรค์

4.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยสร้างกลุ่มรูปทรงโดยรวม เป็นรูปสามเหลี่ยม โดยฐานของสามเหลี่ยมเป็นเส้นตั้งฉากอยู่ทางด้านซ้ายของภาพในบริเวณปากของจระเข้ และยอดของสามเหลี่ยมอยู่ทางด้านซ้าย มุมบนของภาพในบริเวณปลายหางของจระเข้

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผู้วิจัยสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวม จากด้านซ้ายไปสู่ด้านขวาของภาพ โดยมีเส้นนำสายตาจากส่วนหัวของจระเข้ในบริเวณด้านซ้าย ไปสู่ส่วนหางในบริเวณด้านขวามุมบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

ผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ จระเข้ ไว้บริเวณส่วนกลางของภาพ โดยเมื่อลากประแบ่งภาพออกเป็น 6 ช่อง จะสังเกตเห็นว่า สัดส่วนขององค์ประกอบหลักถูกเส้นประแบ่งออกเป็นส่วนเกือบเท่ากัน ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetrical Balance)

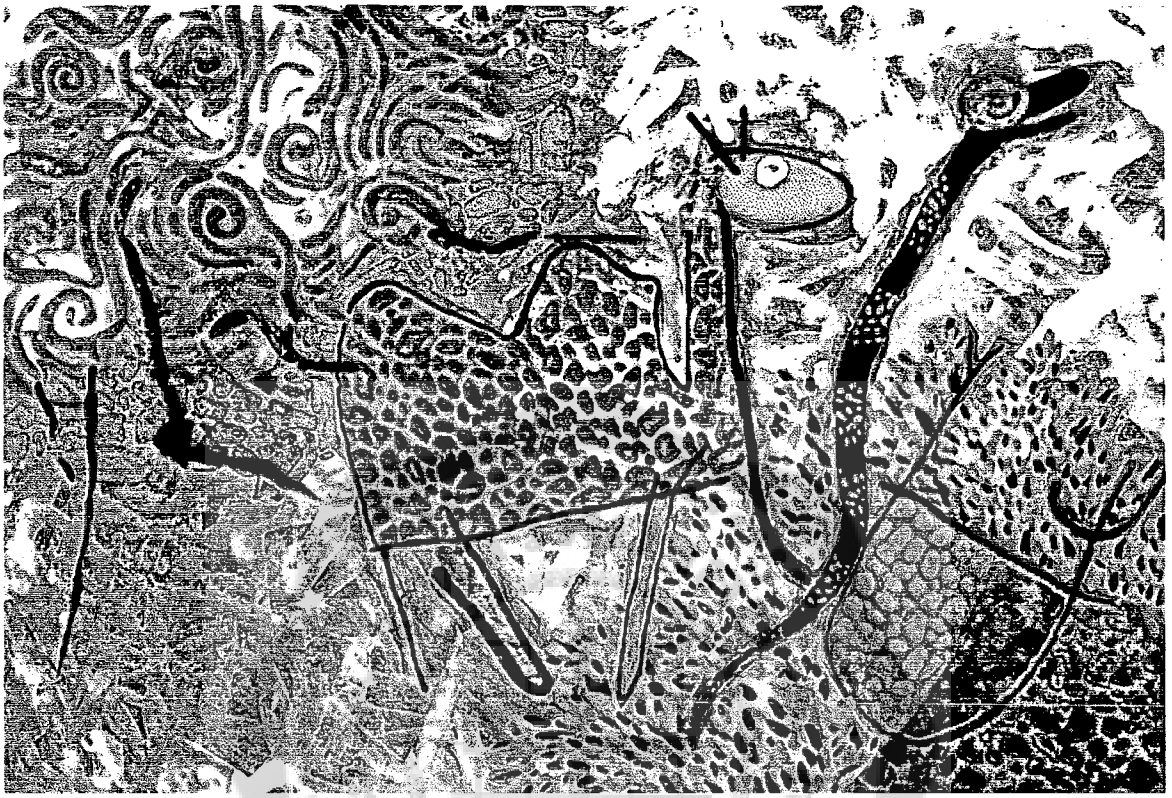
4.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงเรขาคณิต และใช้สีตัดกัน โดยในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยเลือกใช้สีเหลือง และเว้นพื้นที่ขาวของผืนผ้าใบเอาไว้ที่บริเวณซีกขวาของภาพ ส่วนซีกซ้ายของพื้นหลังจะใช้สีเขียว สีน้ำเงิน สีแดง สีชมพู สีฟ้า และสีเหลือง ในส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ตัวจระเข้นั้น ผู้วิจัยใช้สีเขียว สีเหลือง และสีดำ ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงมีสีที่ตัดกันอย่างชัดเจน

4.2.3 วิธีการระบายสี

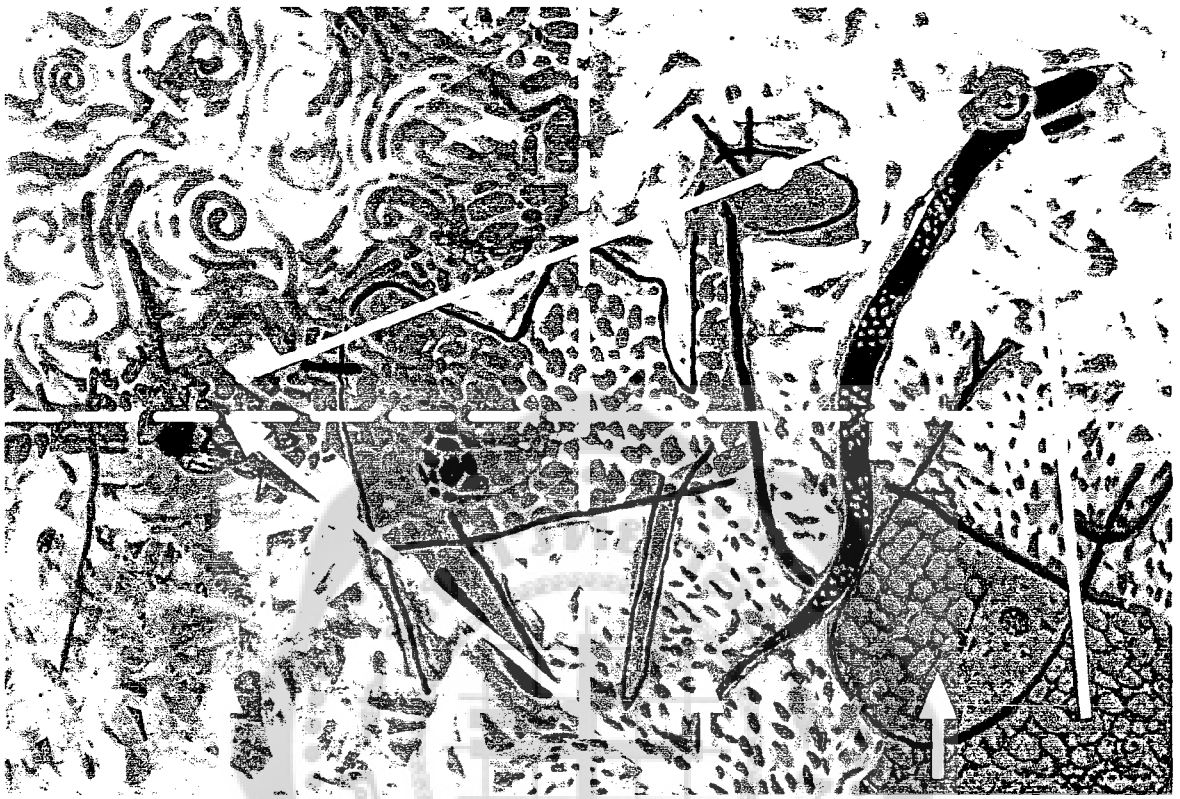
ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 แต่ใช้วิธีดังกล่าวเฉพาะพื้นหลังซีกซ้ายเท่านั้น ส่วนพื้นหลังซีกขวาจะใช้วิธีระบายสีเป็นจุด และวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้นทั่วทั้งพื้นหลัง ในส่วนขององค์ประกอบหลัก ผู้วิจัยจะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณที่เป็นสีพื้นของรูปทรงตัวจระเข้ และบริเวณที่เป็นเส้นสีดำ

5. ผลงานภาพ อูฐ กวาง และงูสีดำ.



อูฐ กวาง และงูสีดำ. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

5. ผลงานภาพ อูฐ กวาง และงูสีดำ.



อูฐ กวาง และงูสีดำ. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

5.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยมีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ อูฐ กวาง และงูสีดำ ที่อยู่ในกรงใกล้เคียงกันภายในสวนสัตว์ดุสิต อย่างไรก็ตาม สัตว์ทั้ง 3 ชนิดในความเป็นจริงจะไม่สามารถอยู่รวมกันได้ กล่าวคือ อูฐ ชอบอยู่บริเวณอากาศร้อน แห้งแล้ง กวาง ชอบอยู่ที่ร่ม และอากาศร้อนชื้น และงู ชอบอยู่ในที่ชื้น แต่ทั้งนี้ เนื่องจากผู้วิจัยได้ศึกษาและเห็นด้วยกับ แนวคิดหลักประการหนึ่งของการสร้างงานศิลปะตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ว่า การสร้างงานตามแนวลัทธิดังกล่าวคือ การนำสิ่งที่ตรงข้ามหรือต่างกัน เข้ามาอยู่รวมกันด้วยวิธีการทางศิลปะที่เน้นการสร้างความประสานกลมกลืน (Harmony) แล้วนำไปสู่การมีเอกภาพ (Unity) ผู้วิจัยนำแนวความคิดดังกล่าวนี้มาคลี่คลาย (Applied) และนำไปสู่การเลือกชนิดของสัตว์ที่มีรูปร่างลักษณะต่างกัน และไม่สามารถอยู่ด้วยกันได้ในธรรมชาติ มาอยู่รวมกันในผลงานศิลปะ

เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ เกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมโดยภายในภาพ ผู้วิจัยได้บรรยายถึงบรรยากาศแห่งการอยู่ร่วมกันของสัตว์ 3 ชนิดที่ในความเป็นจริงจะไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ ซึ่งได้แก่ อูฐ ในบริเวณจุดกึ่งกลางของภาพ กวาง บริเวณมุมขวาด้านล่างของภาพ และงู ที่ทอดตัวอยู่ระหว่างอูฐและกวาง โดยมีบ่อน้ำที่บริเวณด้านซ้ายส่วนบนของภาพ ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการบรรยายถึงบรรยากาศแห่งการอยู่ร่วมกันอย่างเป็นสุข และถ่ายทอดออกมาโดยใช้งานจิตรกรรมเป็นสื่อในการแสดงออก ดังนั้น จะสังเกตได้ว่า ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้สีสันที่สดใสเพื่อสื่อถึงความสุข

5.2 กระบวนการสร้างสรรค์

5.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยม โดยฐานของสามเหลี่ยมเป็นเส้นตั้งฉาก ซึ่งมีจุดเริ่มต้นจากบริเวณปากของกวางทางด้านขวาของภาพขึ้นไปยังบริเวณที่เป็นลูกตาของรูทางด้านขวาส่วนบนของภาพ และยอดของสามเหลี่ยมอยู่บริเวณปลายหางของอูฐ ที่อยู่บริเวณด้านซ้ายส่วนกลางของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้ผู้วิจัยสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพโดยมีทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ ซึ่งแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วน จะสังเกตเห็นว่า ผู้วิจัยสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) หรือแบบน้ำหนักทางด้านซ้ายและขวาไม่เท่ากัน กล่าวคือ ผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ "กวาง" ไว้ทางมุมซ้ายด้านล่าง "งู" ไว้ทางด้านซ้ายของภาพ และ "อูฐ" ไว้บริเวณส่วนกลางของภาพ ซึ่งดูเหมือนว่า น้ำหนักของภาพจะอยู่บริเวณซีกซ้าย แต่ผู้วิจัยใช้แถบสีแดงและลวดลายสีฟ้าและขาวในบริเวณพื้นหลัง ถ่วงดุลทางด้านขวามุมบน ดังนั้นจึงเกิดความสมดุล ซึ่งแสดงน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก

5.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) และใช้สีตัดกัน โดยที่บริเวณพื้นหลังของภาพใช้สีน้ำเงิน สีแดง และสีขาว และที่องค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ อูฐ งู และกวาง นั้น ผู้วิจัยใช้สีเขียว สีแดง สีดำ สีเหลือง สีส้ม และสีฟ้า ซึ่งสีของพื้นหลังและองค์ประกอบหลักนั้นตัดกันอย่างชัดเจน นอกจากนี้

ในส่วนองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ พุ่มไม้ บริเวณมุมซ้ายของภาพนั้น ผู้วิจัยใช้สีชมพู สีน้ำเงิน สีเขียว และสีเหลือง ดังนั้นผลงานชิ้นนี้ จึงใช้สีตัดกันอย่างชัดเจน

5.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันด้วยสีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน ผนวกกับวิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้งด้วยสีขาว ในส่วนองค์ประกอบหลักและรอง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ ผนวกกับวิธีการระบายสีเป็นจุด

6. ผลงานภาพ งู นก และดวงอาทิตย์.

งู นก และดวงอาทิตย์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 30 x 60 ซ.ม. 2542

6. ผลงานภาพ งู นก และดวงอาทิตย์.

งู นก และดวงอาทิตย์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 30 x 60 ซ.ม. 2542

6.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ สัตว์ 2 ชนิด คือ งู และนกพิราบ รวมทั้งดวงอาทิตย์ โดยสัตว์ทั้ง 2 ชนิดในความเป็นจริงแล้ว จะออกหาอาหารในเวลาที่ต่างกัน กล่าวคือ นกพิราบจะออกหาอาหารในตอนกลางวัน ส่วนงูจะออกหาอาหารในเวลากลางคืน ความเป็นจริงที่ตรงข้ามกันดังกล่าวนี้ เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยสร้างงานจากความจริงที่แตกต่าง ผนวกกับแนวความคิดหลักประการหนึ่งของการสร้างงานศิลปะ ตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ที่เน้นการนำสิ่งตรงข้ามมาประสานให้เกิดเอกภาพเช่นเดียวกับผลงานชื่อ อูฐ กวาง และงูสีดำ

ในส่วนของเนื้อหาของภาพนั้น ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม อันประกอบด้วยสัตว์ที่ออกหาอาหารในเวลาที่ต่างกัน ซึ่งได้แก่ งู ที่ทอดตัวล้อมรอบนกพิราบ และนกพิราบที่อยู่บริเวณกึ่งกลางของภาพ โดยผู้วิจัยนำเสนอเนื้อหาที่สัตว์ทั้ง 2 ชนิดมาอยู่รวมกันท่ามกลางแสงอาทิตย์ ทั้งนี้ผู้วิจัยยังคงนำเสนอเนื้อหาที่ประกอบด้วย บรรยากาศแห่งความสุขที่เกิดจากสิ่งที่พบเห็นในสวนสัตว์ดุสิต ด้วยการใช้สีสันที่สดใสและเหนือจริง เช่น การใช้สีเขียวในองค์ประกอบที่เป็นดวงอาทิตย์ เป็นต้น

6.2 กระบวนการสร้างสรรค์

6.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปวงกลม โดยพิจารณาจากเส้นลูกศรยาวที่ลากทับองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ งู ตั้งแต่ปลายหางวนขึ้นไปจนถึงหัว และมีทิศทางเชื่อมโยงมาบรรจบที่ปลายหางอีกครั้ง

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ จะมีทิศทางจากด้านซ้ายไปสู่ด้านขวาของภาพ โดยพิจารณาจากลำตัวของงู ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักนั้น ถูกจัดวางให้นำสายตาจากด้านซ้ายไปสู่ด้านขวาของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ ซึ่งแบ่งภาพออกเป็น 6 ส่วน จะพบว่าผลงานชิ้นนี้มีการสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) ซึ่งเกิดจากการสร้างน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก โดยผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ งู และนก ไว้บริเวณด้านซ้ายของภาพโดยส่วนลำตัวและหัวของงูทอดยาวไปจนถึงมุมบนด้านขวาของภาพ และจัดวางองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ดวงอาทิตย์ ถ่วงดุลไว้ที่มุมล่างด้านซ้ายของภาพ

6.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

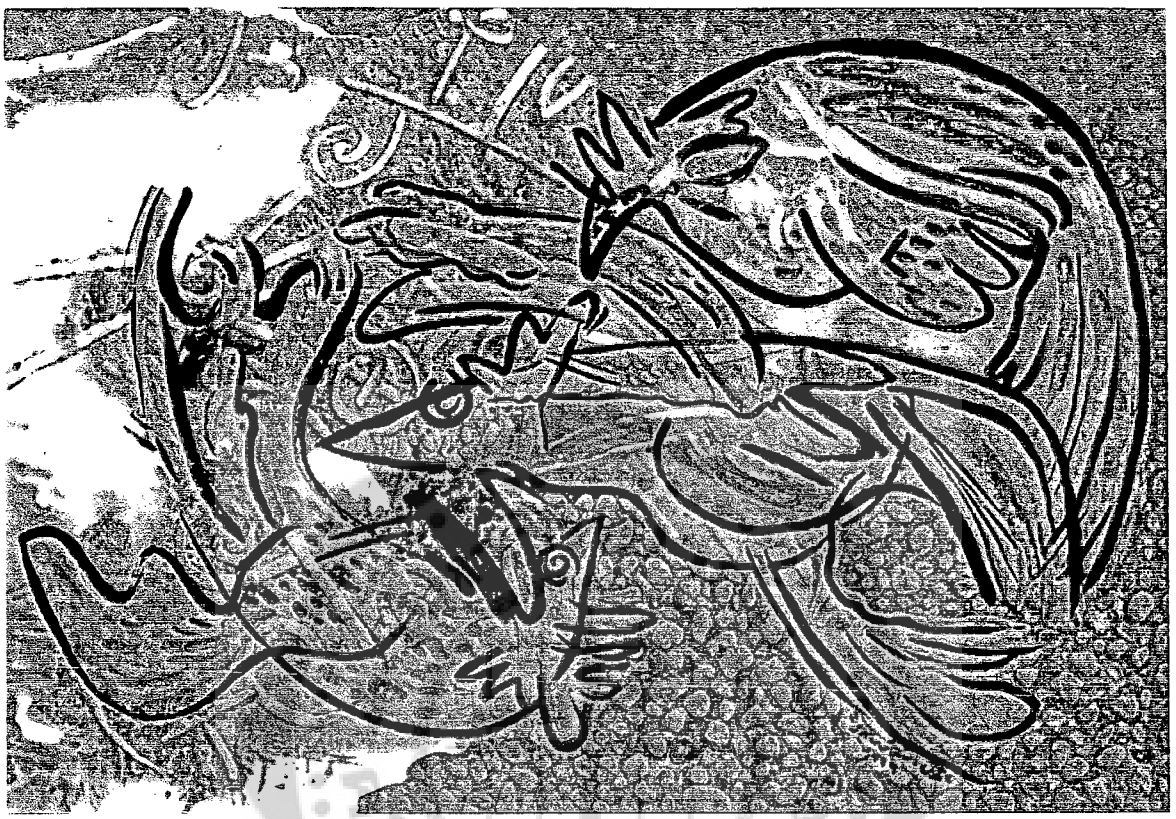
ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) และใช้สีตัดกัน โดยที่บริเวณพื้นหลังจะใช้สีฟ้า สีม่วง สีชมพู สีเขียว สีเหลือง และสีขาว ส่วนในบริเวณองค์ประกอบหลัก จะใช้สีสันสดใส คือสีแดง สีเหลือง สีเขียว สีฟ้า และสีดำ ส่วนองค์ประกอบรอง จะใช้สีเขียว สีชมพู สีขาว และสีดำ ดังนั้น สีทั้งหมดภายในภาพจึงเป็นสีที่ตัดกันอย่างชัดเจน

6.2.3 วิธีการระบายสี

ที่บริเวณพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีเปียกบนเปียกโดยใช้สีเขียว สีฟ้า และสีชมพู ผนวกกับวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันโดยใช้สีขาว ในส่วนองค์ประกอบหลักนั้น ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณที่เป็นสีเส้นสีดำ ผนวกกับวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันในบริเวณที่เป็นสีแดงของตัว

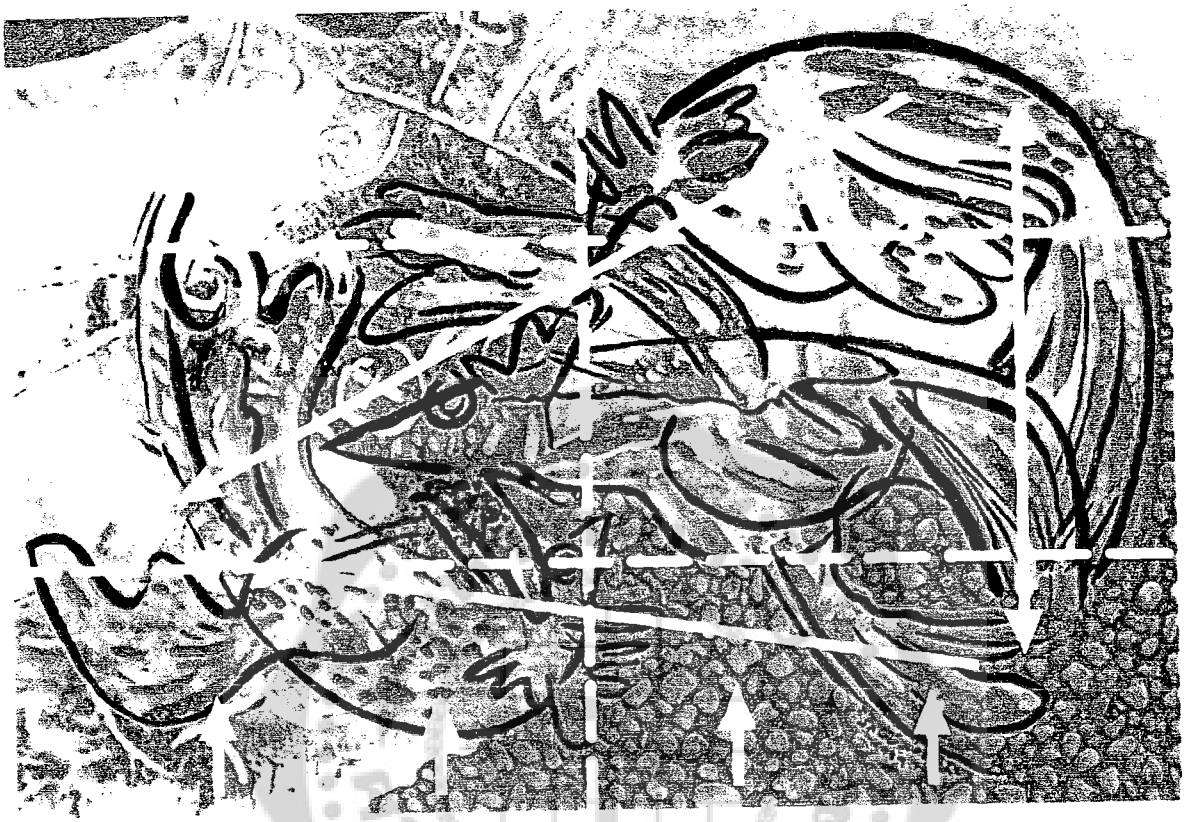
งู และบริเวณสีเหลืองภายในตัวนก ส่วนองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ดวงอาทิตย์นั้น จะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณสีเขียวและเส้นสีดำ ผนวกกับวิธีการระบายสีเป็นจุดในบริเวณที่เป็นลำแสงของดวงอาทิตย์

7. ผลงานภาพ ไก่ 3 ตัว.



ไก่ 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

7. ผลงานภาพ ไก่ 3 ตัว.



ไก่ 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

7.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ ไก่ฟ้า 3 ตัวในกรงซึ่งใกล้กับกรงนกยูง ทั้งนี้เหตุการณ์ที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานชิ้นนี้ คือ เหตุการณ์ที่ไก่ฟ้าตัวผู้ 2 ตัวต่อสู้กันแย่งไก่ฟ้าตัวเมีย ซึ่งไก่ฟ้าทั้ง 3 ตัวมีสีสันที่สวยมาก และเมื่อไก่ทั้ง 3 ตัวมีการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว ก็ยิ่งทำให้สีสันของไก่ฟ้าเหล่านั้นดึงดูดความสนใจมากขึ้น นอกจากความสวยงามของไก่ฟ้าแล้ว จากการศึกษาการสร้างงานศิลปะตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ พบว่า ที่มาของการสร้างงานศิลปะตามแนวลัทธิดังกล่าวประการหนึ่ง คือ เรื่องเพศ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำผลศึกษานี้ ผนวกกับเหตุการณ์ที่แสดงให้เห็นถึงฤดูผสมพันธุ์ของไก่ฟ้า และสีสันสดใสของไก่ฟ้า มาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างผลงานชิ้นนี้

เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งบรรยายถึงเหตุการณ์ที่ไกฟ้าตัวผู้ 2 ตัวกำลังต่อสู้กันเพื่อแย่งไก่ฟ้าตัวเมีย โดยไก่ฟ้าตัวเมียจะอยู่บริเวณส่วนกลางของภาพและอยู่ระหว่างไก่ฟ้าตัวผู้ 2 ตัว ซึ่งอยู่บริเวณมุมขวาด้านบนของภาพ 1 ตัว และมุมซ้ายด้านล่างของภาพ 1 ตัว ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องการนำเสนอความสวยงามของไก่ฟ้าพร้อม ๆ กับเหตุการณ์การต่อสู้ของไก่ฟ้าที่มีความเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว ดังนั้น ภายในภาพจึงเต็มไปด้วยสีสันที่สดใส และเส้นสีดำที่แสดงถึงการเคลื่อนไหวที่รุนแรงและรวดเร็ว

7.2 กระบวนการสร้างสรรค์

7.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยม โดยฐานของสามเหลี่ยมเป็นเหมือนเส้นตั้งฉากทางด้านขวาของภาพ และมียอดสามเหลี่ยมที่บริเวณส่วนกลางด้านซ้ายของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผู้วิจัยสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพโดยกำหนดให้มีทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ ไก่ 3 ตัว ให้น้ำหนักอยู่ที่ส่วนล่างด้านซ้าย ส่วนกลาง และส่วนบนด้านขวาของภาพ ดังนั้น น้ำหนักของภาพจึงมีความเท่ากันทางความรู้สึก โดยที่น้ำหนักด้านซ้ายและขวาของภาพไม่เท่ากัน

7.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

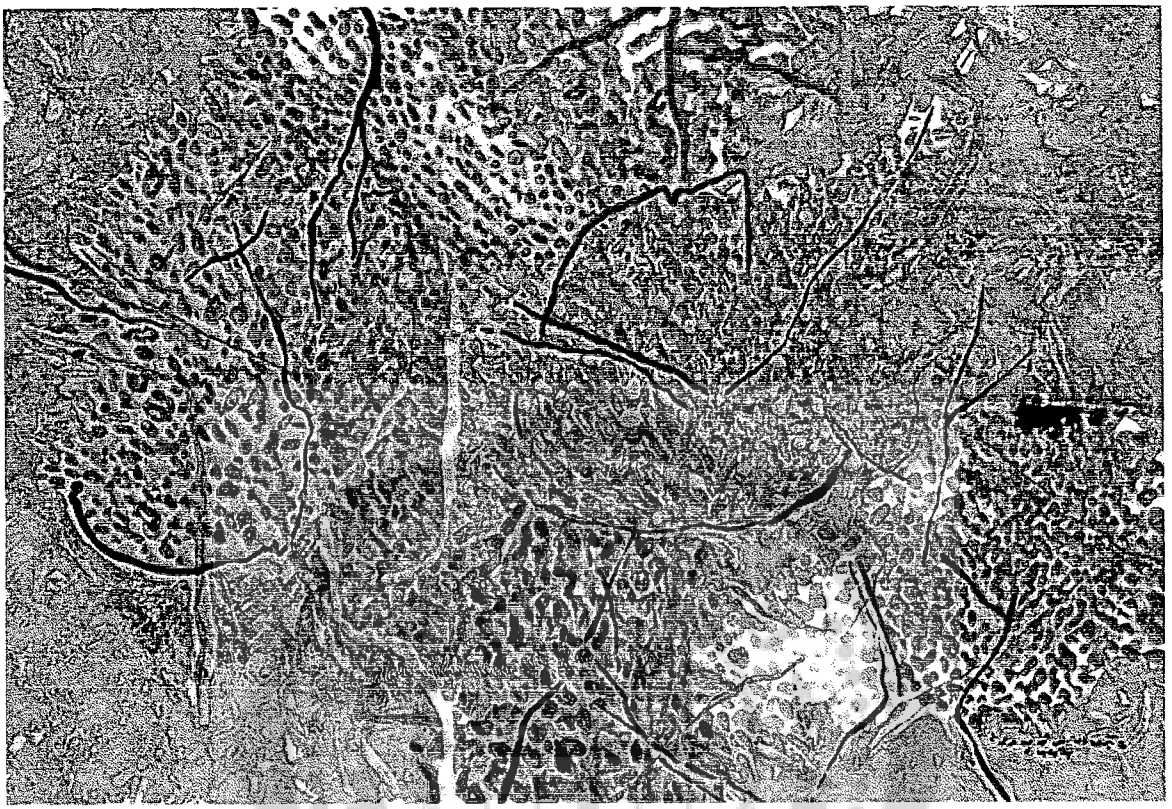
ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอินทรีย์รูป (Organic Form) และใช้สีตัดกัน โดยบริเวณพื้นหลังจะใช้สีม่วง สีฟ้า สีแดง สีเขียว สีชมพู และสีขาว ที่เกิดจากการปล่อยพื้นที่ของผืนผ้าใบบางส่วน ส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ไก่ 3 ตัวนั้น ผู้วิจัยใช้สีที่ปรากฏบนพื้นหลังเป็นหลักแล้ว ใช้สีดำลากเส้นให้เกิดเป็นรูปทรงของไก่ 3 ตัว ดังนั้น เมื่อพิจารณาในภาพรวมแล้ว จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มีการใช้สีที่ตัดกันอย่างชัดเจน

7.2.3 วิธีการระบายสี

ในบริเวณพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ โดยใช้ขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 คือ นำสีชมพู สีฟ้า สีเขียว สีแดง สีม่วง มาละเลงบนแผ่นพลาสติกที่วางราบกับพื้น และนำผืนผ้าใบประกบลงไป แล้วกดผืนผ้าใบเล็กน้อย จากนั้นก็ยกผืนผ้าใบขึ้น จะได้สีพื้นหลังที่มีความกลมกลืนและเกิดพื้นที่ของสีต่าง ๆ อย่างเป็นอิสระ จากนั้น จะใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน และวิธีการระบายสีด้วยพู่กันสี

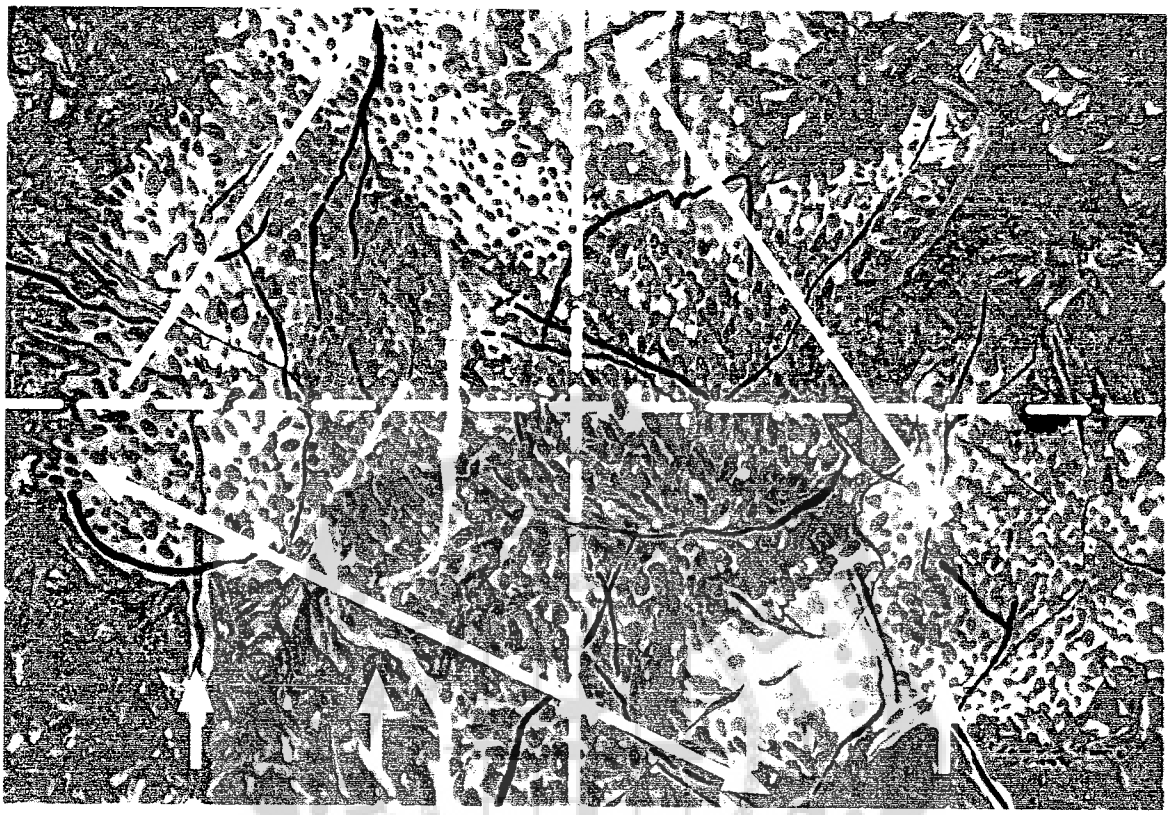
หมาดหรือสีแห้งเพื่อเป็นการระบายสีทับพื้นหลังในบางส่วนอีกครั้ง แล้วใช้วิธีการระบายสีเป็นจุดที่บริเวณลำตัวของไก่ ผนวกกับวิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ และวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันในส่วนที่เป็นเส้นโครงร่างสีดำ

8. ผลงานภาพ ต้นไม้.



ต้นไม้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

8. ผลงานภาพ ต้นไม้.



ต้นไม้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

8.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ ต้นไม้หลายชนิดที่บริเวณหอนาฬิกากลางน้ำ หรือเกาะลอยในสวนสัตว์ดุสิต สิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจจากบริเวณดังกล่าวซึ่งทำให้ผู้วิจัยสร้างผลงานชิ้นนี้คือ บรรยากาศของฤดูร้อยที่แดดแรง แต่มีลมพัดผ่านต้นหางนกยูง ต้นขนุน ต้นมะม่วง และต้นสน ทำให้เห็นสีสันของใบไม้เมื่อกระทบกับแสงแดดจนเกิดความงาม บรรยากาศดังกล่าวนี้ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสุขใจ และสร้างผลงานจิตรกรรมที่มุ่งนำเสนอภาพทิวทัศน์ (Landscape) เพียงอย่างเดียว

ในส่วนเนื้อหาของภาพนั้น ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยผู้วิจัยมุ่งนำเสนอภาพทิวทัศน์ที่ประกอบด้วยต้นไม้ 4 ชนิด คือ ต้นหางนกยูงที่อยู่ด้านซ้ายสุดของภาพ ต้นสนที่อยู่ตัดจากต้นหางนกยูง ต้นมะม่วงที่บริเวณส่วนกลางของภาพ และต้นขนุนที่อยู่บริเวณด้านขวาส่วนล่างของภาพ นอกจากนี้ ผู้วิจัยต้องนำเสนอบรรยากาศของฤดูร้อนที่มีแดดจ้าแต่ลดพัดแรงจนทำให้เห็นสีสันของใบไม้เมื่อกระทบกับแสงแดด โดยเน้นที่การเคลื่อนไหว และสีสันของใบไม้เป็นหลัก ไม่เน้นที่กิ่งก้านหรือลำต้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้สีสันสดใสและตัดกันอย่างรุนแรงในบริเวณใบไม้และพื้นหลัง เพื่อถ่ายทอดเนื้อหาของภาพให้ชัดเจนมากที่สุด ตามทัศนะของผู้วิจัย

8.2 กระบวนการสร้างสรรค์

8.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมในผลงานชิ้นนี้เป็นรูปสามเหลี่ยมโดยฐานของสามเหลี่ยมจะเป็นเส้นทะแยงมุม ซึ่งเริ่มจากจุดกึ่งกลางด้านซ้ายของภาพลากเฉียงขึ้นไปประมาณ 60 องศา บรรจบกันส่วนบนสุดด้านซ้ายของภาพ ส่วนยอดของสามเหลี่ยม จะอยู่ที่บริเวณมุมซ้ายด้านล่างของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะสังเกตเห็นว่า ทิศทางการเคลื่อนไหวของภาพนี้ เริ่มจากด้านล่างสู่ด้านบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างดุลยภาพคล้ายกับผลงานชื่อ "ไก่ 3 ตัว" แต่กลับทิศทางกัน โดยผู้วิจัยจะจัดวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ต้นไม้ไว้ที่บริเวณด้านซ้ายของภาพ ส่วนกลางของภาพ และด้านขวาส่วนล่างของภาพ โดยปล่อยพื้นที่ว่างไว้บริเวณมุมซ้ายด้านล่าง และมุมขวาด้านบนของภาพ ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงมีน้ำหนักซ้ายขวาไม่เท่ากัน แต่มีน้ำหนักเท่ากันในความรู้สึก จึงเรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

8.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

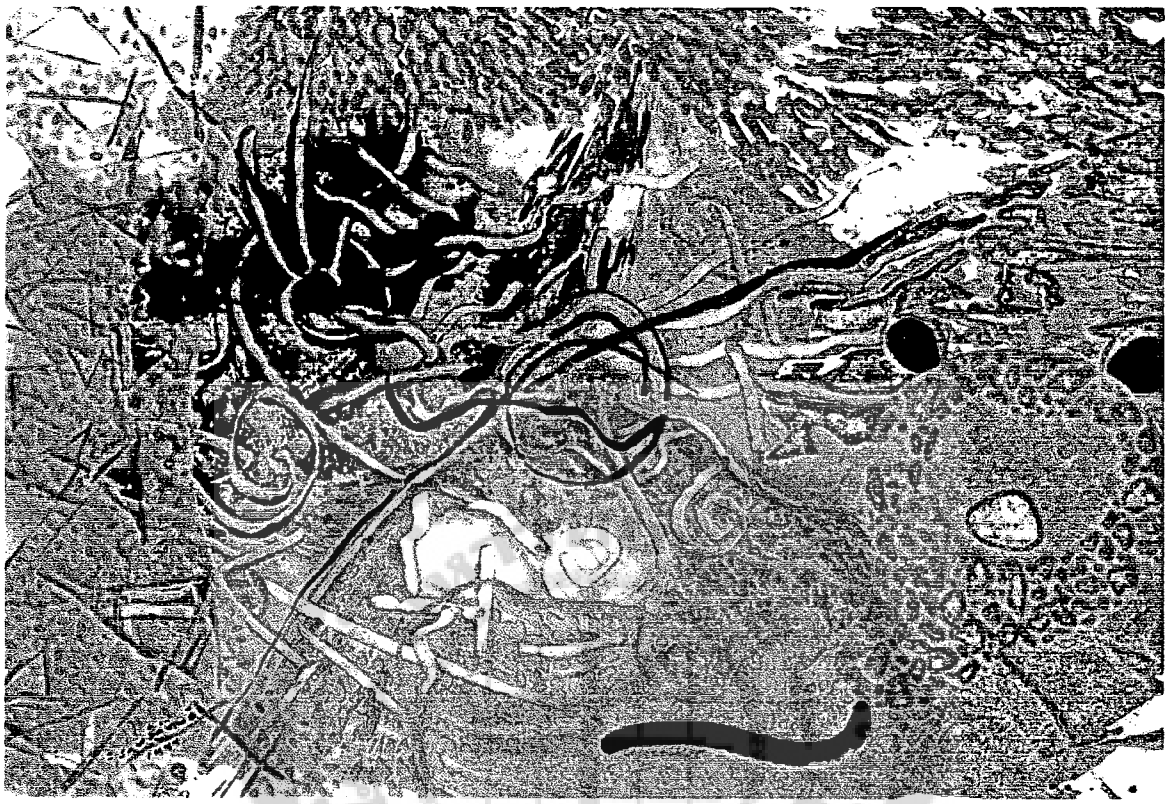
ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอินทรีย์รูป (Organic Form) และใช้สีตัดกัน โดยในบริเวณพื้นหลัง จะใช้สีเหลือง และสีส้ม ส่วนในองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ต้นไม้นั้น จะใช้สีเขียว สีเหลือง สีฟ้า สีขาว สีแดง และสีดำ ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงใช้สีตัดกันอย่างชัดเจน

8.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน ด้วยสีเหลือง รอจนสีแห้ง แล้วจึงระบายสีส้มทับให้เหลืองพื้นที่สีเหลืองบางส่วน จากนั้นจึงใช้วิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ในส่วน

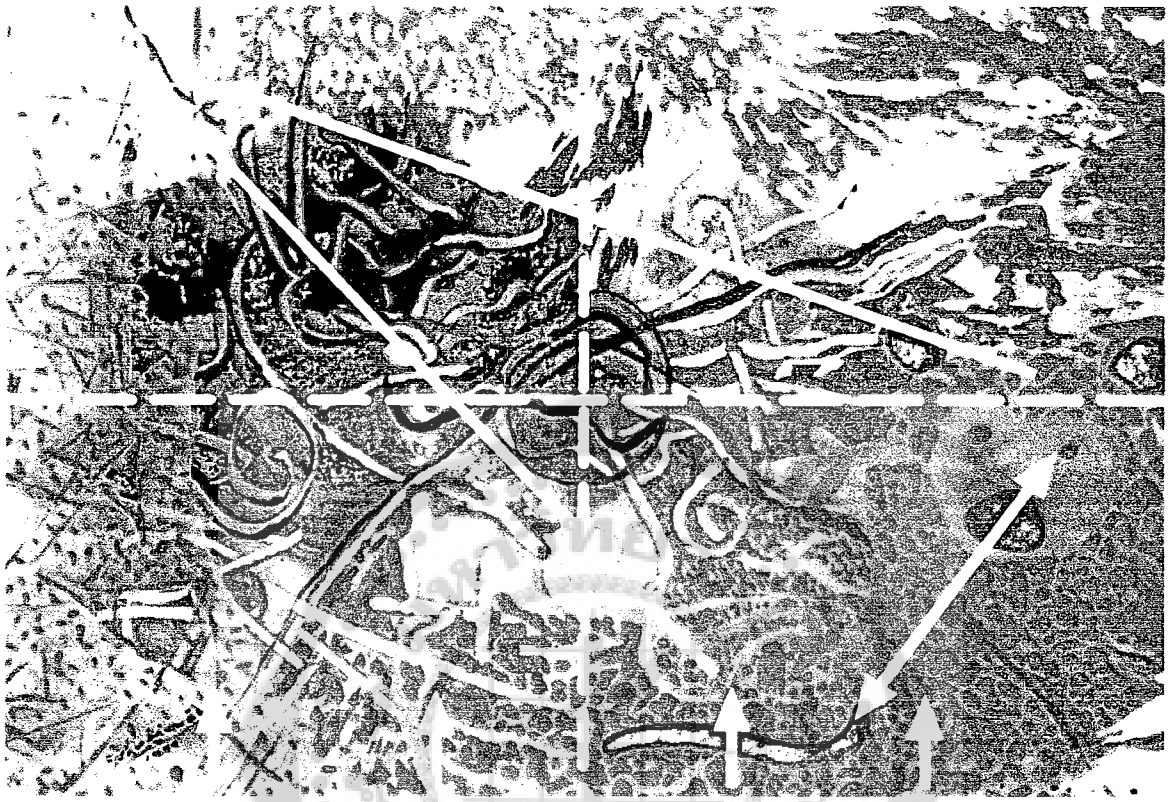
องค์ประกอบหลัก ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีเป็นจุดในบริเวณที่เป็นใบไม้ ผนวกกับใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณที่เป็นเส้นกิ่งก้านสีดำ

9. ผลงานภาพ ลิงตกต้นไม้.



ลิงตกต้นไม้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

9. ผลงานภาพ ลิงตกต้นไม้.



ลิงตกต้นไม้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

9.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ ฝูงลิงในกรงที่ใกล้กับกรงหมีและเสือโคร่งในสวนสัตว์ดุสิต สิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจให้สร้างงานชิ้นนี้ คือ เหตุการณ์ที่ลิงตัวหนึ่งกระโดยโหนต้นไม้ไปมาตามธรรมชาติ แล้วในที่สุดลิงตัวนั้นก็ตกต้นไม้ เหตุการณ์นี้เป็นที่ตลกขบขันสำหรับคนที่พบเห็นทุกคน รวมทั้งผู้วิจัยด้วย แต่ถึงแม้ว่าจะเป็นเหตุการณ์ตลกขบขันก็ตาม เหตุการณ์ดังกล่าวนี้ ก็แฝงด้วยคติเตือนใจของชาวพุทธเช่นกัน เช่น คติเตือนใจที่ว่าสี่เท้ายังรู้พลาด นักปราชญ์ยังรู้พลั้ง หรือ ไม่ควรตั้งตนอยู่บนความประมาท เป็นต้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า เหตุการณ์นี้สะท้อนมุมมองที่แตกต่างกันได้ถึง 2 มุมมอง ทั้งมุมมองผิวเผิน และมุมมองที่ลึกซึ้ง ดังนั้น จึงเป็นแรงบันดาลใจในการการนำเสนอผลงานชิ้นนี้

เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งประกอบด้วย ลิงกำลังตกต้นไม้ 1 ตัวที่บริเวณมุมขวาด้านล่างของภาพ ต้นไม้ 1 ต้นที่ด้านซ้ายของภาพ บริเวณท้องฟ้าและบริเวณพื้นดิน ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องการบรรยายถึงบรรยากาศของความตลกขบขันจึงใช้สีสดใส ในขณะเดียวกันก็ต้องการแฝงปรัชญาของชาวพุทธไว้ด้วย

9.2 กระบวนการสร้างสรรค์

9.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยม โดยฐานของสามเหลี่ยมจะเป็นเส้นที่ลากทับองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ "ลิง" ในลักษณะเส้นทแยงมุมในบริเวณมุมขวาส่วนล่างของภาพ และยอดของสามเหลี่ยมอยู่ที่บริเวณด้านซ้ายส่วนบนของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ มีทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ภาพถูกแบ่งออกเป็น 4 ส่วน โดยที่องค์ประกอบหลักของภาพจะอยู่บริเวณมุมขวาด้านล่างของภาพ และองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ต้นไม้ จะอยู่บริเวณด้านซ้ายทั้งส่วนล่างและส่วนบนของภาพ ดังนั้นจึงเกิดน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก ซึ่งเรียกว่า การสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

9.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอินทรีย์รูป และใช้สีตัดกัน โดยในส่วนพื้นหลังจะใช้สีฟ้า สีม่วง สีชมพู และสีแดง ในส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ "ลิง" นั้น จะใช้สีเขียว สีเหลือง สีม่วง สีชมพู และสีน้ำเงิน และในองค์ประกอบรอง จะใช้สีเหลือง สีเขียว สีชมพู และสีฟ้า ทั้งนี้เมื่อพิจารณาในภาพรวม ผลงานชิ้นนี้ จึงใช้สีตัดกันอย่างชัดเจน

9.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการกระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 7 "ไก่ 3 ตัว" ผนวกกับวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้นด้วยชิ้นส่วนของรองเท้าแตะ และวิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณที่เป็นสีฟ้า สีเหลือง และสีแดง ส่วนองค์ประกอบหลัก ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณ สีเหลือง สีน้ำเงิน สีม่วง และสีชมพู และใช้วิธีการระบายสีเป็นจุดด้วยสีเขียว และใน

ส่วนที่เป็นองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ต้นไม้ทางด้านซ้ายของภาพนั้น จะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในส่วนที่เป็นลำต้นสีเหลือง และวิธีการระบายสีเป็นจุดในบริเวณลำตัว และบริเวณใบไม้

10. ผลงานภาพ ช้าง.

ช้าง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

10. ผลงานภาพ ช้าง.

ช้าง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

10.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ที่มาของแนวความคิดในการสร้างผลงานชิ้นนี้ คือสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ ช้างหลายเชือกที่อยู่ใกล้กับกรงแรดและกวางในสวนสัตว์ดุสิต โดยผู้วิจัยมีความชื่นชอบสัตว์ประเภทนี้อยู่แล้ว เนื่องจาก ช้าง เป็นสัตว์ประจำชาติไทย และมีอวัยวะพิเศษที่น่าสนใจ คือ งวง สิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานชิ้นนี้ คือ อาการที่ช้างหลายเชือกชู และสะบัดงวงเพื่อขออาหารจากผู้ชม หรือบางตัวแกว่งงวงไปมาตามธรรมชาติ ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่า ช้างเป็นสัตว์ที่มีอวัยวะพิเศษที่สามารถใช้สื่อความต้องการได้ชัดเจนกว่าสัตว์ประเภทอื่น ดังนั้น จึงนำเสนออาการชูงวงของช้างไว้ในผลงานชิ้นนี้

ในส่วนเนื้อหาของภาพ ผลงานชิ้นนี้ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งบรรยายถึงอาการของช้างที่ชูงวงขออาหารจากผู้ชม โดยผู้วิจัยนำเสนอภาพช้างกำลังชูงวง 3 เชือก ไว้บริเวณส่วนกลางจนถึงด้านขวาส่วนล่างของภาพ ประกอบกับภาพทิวทัศน์ที่เป็นกำแพงซีเมนต์ ก้อนหิน และต้นไม้ที่บริเวณพื้นหลัง ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอบรรยากาศสนุกร่าเริงของช้างที่กรูกันไปชูงวงเพื่อขออาหารจากผู้ชม

10.2 กระบวนการสร้างสรรค์

10.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมจะเป็นรูปสามเหลี่ยม โดยฐานของสามเหลี่ยมเป็นเส้นแนวนอนอยู่บริเวณส่วนล่างของภาพ และยอดของสามเหลี่ยมอยู่บริเวณจุดกึ่งกลางส่วนบนของภาพ ซึ่งการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงดังกล่าวนี้ เป็นลักษณะของกลุ่มรูปทรงแบบเรอเนสซองส์ (Renaissance)

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ในผลงานชิ้นนี้มีความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจากส่วนล่างสู่ส่วนบน โดยสังเกตได้ชัดเจนจากลักษณะของงวงช้างที่ชูขึ้นไปยังส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ผู้วิจัยสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) หรือแบบน้ำหนักซ้ายขวาไม่เท่ากัน โดยพิจารณาจากรูปทรงของช้างที่ส่วนของงวงจะโค้งงอในทิศทางที่ต่างกัน แต่สร้างน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก ประกอบกับผู้วิจัยสร้างองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ต้นไม้ไว้ที่บริเวณด้านซ้ายส่วนบนและล่างของภาพ เพื่อถ่วงดุล ดังนั้นผลงานชิ้นนี้จึงมีการสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร

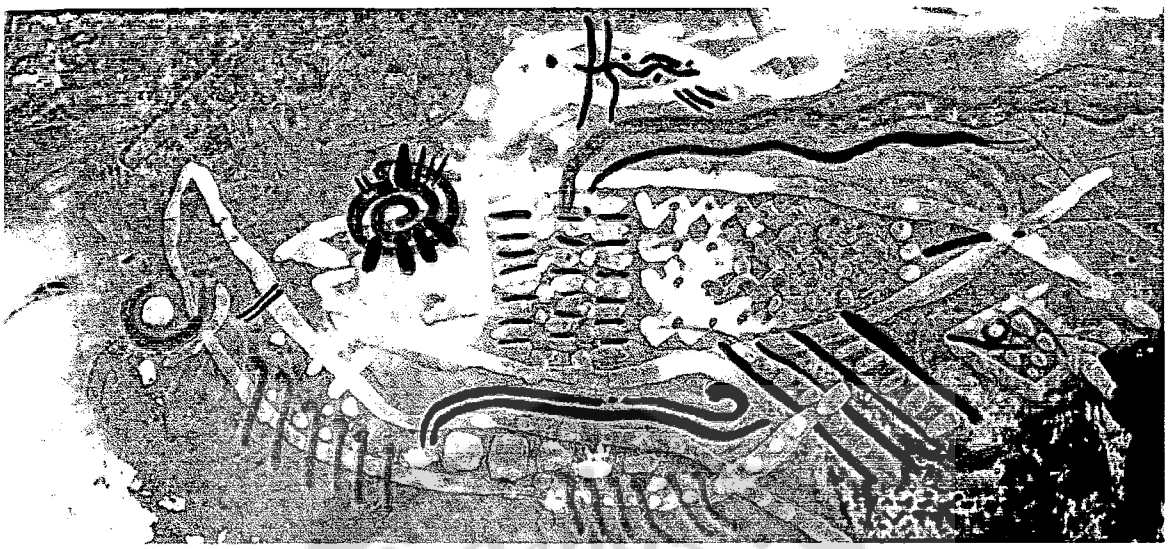
10.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอินทรียรูป และใช้สีตัดกัน โดยส่วนพื้นหลังจะใช้สีเขียวอ่อน สีเขียวแก่ สีม่วง สีน้ำตาล สีขาว และสีแดง ส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ช้าง 3 ตัวนั้น ผู้วิจัยใช้สีแดง สีขาว สีฟ้า สีดำ สีเหลือง และสีน้ำตาล ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงใช้สีตัดกันอย่างชัดเจน

10.2.3 วิธีการระบายสี

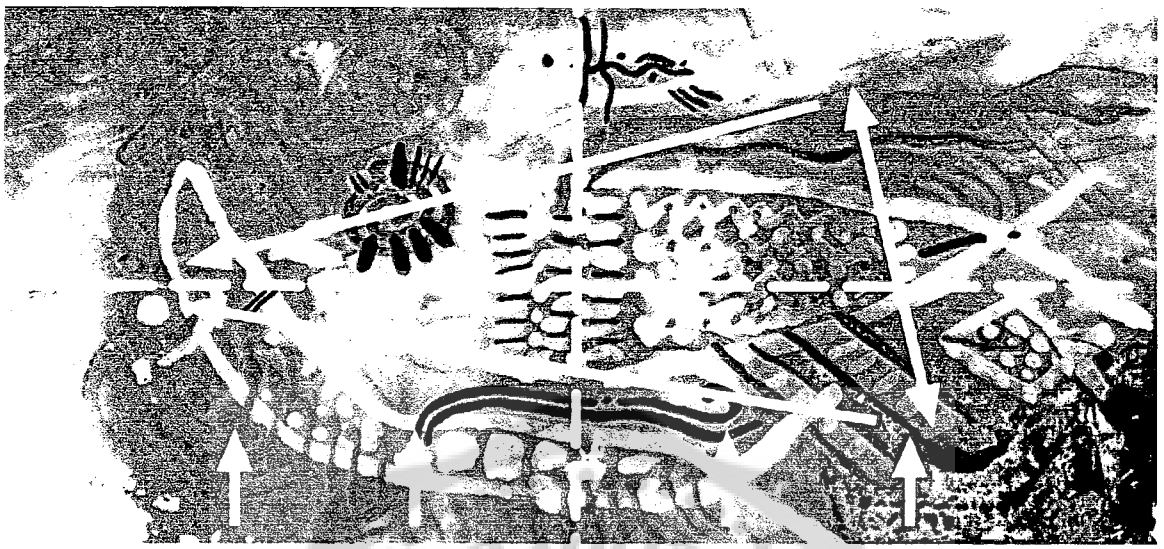
ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 .ผนวกกับวิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณที่เป็นสีเขียว รวมทั้งใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันและการระบายสีเป็นจุด ในส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ช้าง 3 ตัวนั้น ใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันและวิธีการระบายสีเป็นจุด

11.ผลงานภาพ ปลา.



ปลา. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 30 x 60 ซ.ม. 2542

11. ผลงานภาพ ปลา.



ปลา. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 30 x 60 ซ.ม. 2542

11.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ ปลาดุกและปลาสวาย ในสระน้ำใกล้กรงกวางและแรดของสวนสัตว์ดุสิต สิ่งที่ดึงดูดความสนใจ และเป็นแรงบันดาลใจให้สร้างผลงานชิ้นนี้คือ ลักษณะการกินอาหารที่รุมกันเป็นฝูง ซึ่งแม้ว่า ปลาเหล่านี้จะมีขนาดใหญ่ แต่ก็มีความคล่องแคล่วว่องไวทุกครั้งที่ผู้ชมโยนอาหารให้ ลักษณะการกินอาหาร และความว่องไวของปลาเหล่านี้เป็นสิ่งที่ดึงดูดผู้ชมทั่วไปรวมทั้งผู้วิจัยด้วย ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำสิ่งดึงดูดใจดังกล่าว มาสร้างเป็นผลงานชิ้นนี้

ในส่วนของเนื้อหาของภาพนั้น ผลงานชิ้นนี้ประกอบด้วยเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งบรรยายถึงเหตุการณ์ที่ปลาสวายและปลาดุกกำลังรุมกินอาหารที่ผู้ชมโยนให้ โดยในภาพจะประกอบด้วยปลาสวาย 1 ตัวซึ่งมีขนาดใหญ่ที่สุดบริเวณส่วนกลางของภาพ ปลาดุก 2 ตัว ซึ่งมีลักษณะเรียวยาว ขนาบปลาสวายทางด้านบนและล่างของภาพ และปลาตะเพียนตัวเล็กที่สุดอีก 1 ตัวทางมุมขวาด้านล่างของภาพ ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่า ปลาทุกตัวว่ายไปในทิศทางเดียวกัน คือ ทางด้านซ้ายของภาพ จึงแสดงให้เห็นว่า ปลาทุกตัวมีจุดมุ่งหมายอย่างเดียวกัน ซึ่งได้แก่ การกรูเข้าไปกินอาหาร

11.2 กระบวนการสร้างสรรค์

11.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยมโดยฐานของสามเหลี่ยมเป็นเส้นเฉียงเล็กน้อยบริเวณด้านขวาของภาพ และยอดของสามเหลี่ยมอยู่บริเวณส่วนกลางด้านซ้ายของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผู้วิจัยสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพในทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ สังเกตจากทิศทางของเส้นโครงร่างปลาโดยส่วนใหญ่ที่นำสายตาไปสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

ในผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยการจัดวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ปลาขนาดใหญ่ไว้บริเวณส่วนกลางที่ค่อนไปทางด้านขวาของภาพ แล้วจัดวางองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ปลาตัวเรียวยาวไว้ด้านล่างของปลาขนาดใหญ่โดยให้ส่วนหนึ่งขององค์ประกอบรองอยู่ด้านซ้ายของภาพมากขึ้น เพื่อลดพื้นที่ว่างทางด้านซ้ายให้น้องลง นอกจากนี้ ยังจัดวางองค์ประกอบย่อยซึ่งได้แก่ ปลาขนาดเล็กไว้ที่ส่วนบน และช่องว่างด้านขวาของภาพ ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงเกิดความสมดุลที่มีน้ำหนักเท่ากันทางความรู้สึก

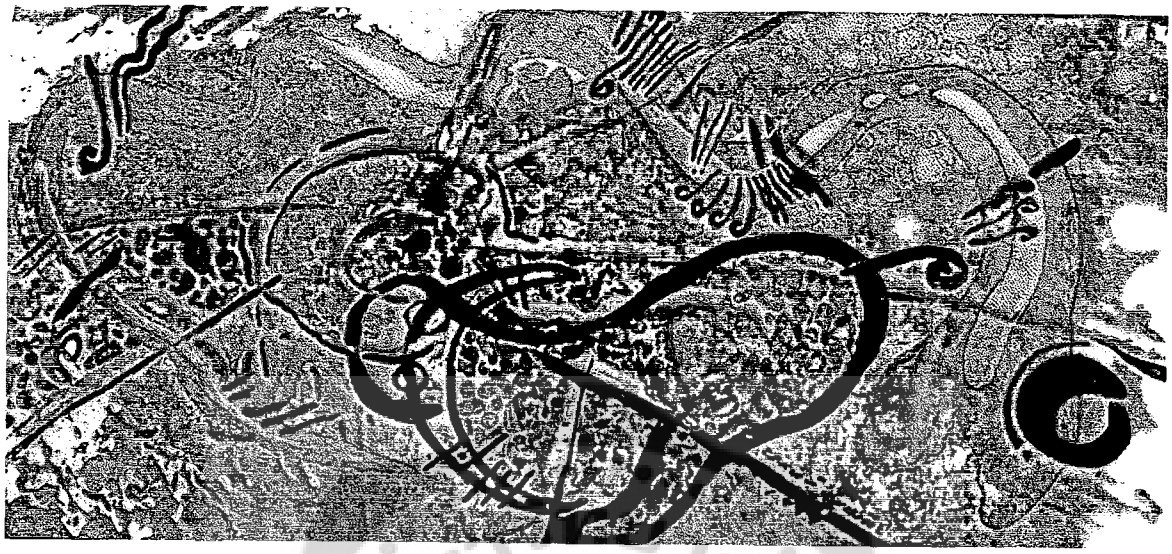
11.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้รูปทรงอินทรียรูป และใช้สีตัดกันโดยพื้นหลังจะใช้สีฟ้า สีเหลือง สีชมพู สีส้ม และสีขาว ซึ่งเกิดจากการปล่อยพื้นที่ว่างบนผืนผ้าใบ ส่วนองค์ประกอบหลัก องค์ประกอบรอง และองค์ประกอบย่อย นั้น ผู้วิจัยจะใช้สีขาวลากเส้นให้เกิดรูปทรงของปลา และใช้สีฟ้า สีเขียว และสีม่วง ลากเส้นให้เกิดลูกตา ครีบ และหนวดของปลา ดังนั้น องค์ประกอบทั้งหมด จึงมีสีที่ตัดกับพื้นหลังอย่างชัดเจน

11.2.3 วิธีการระบายสี

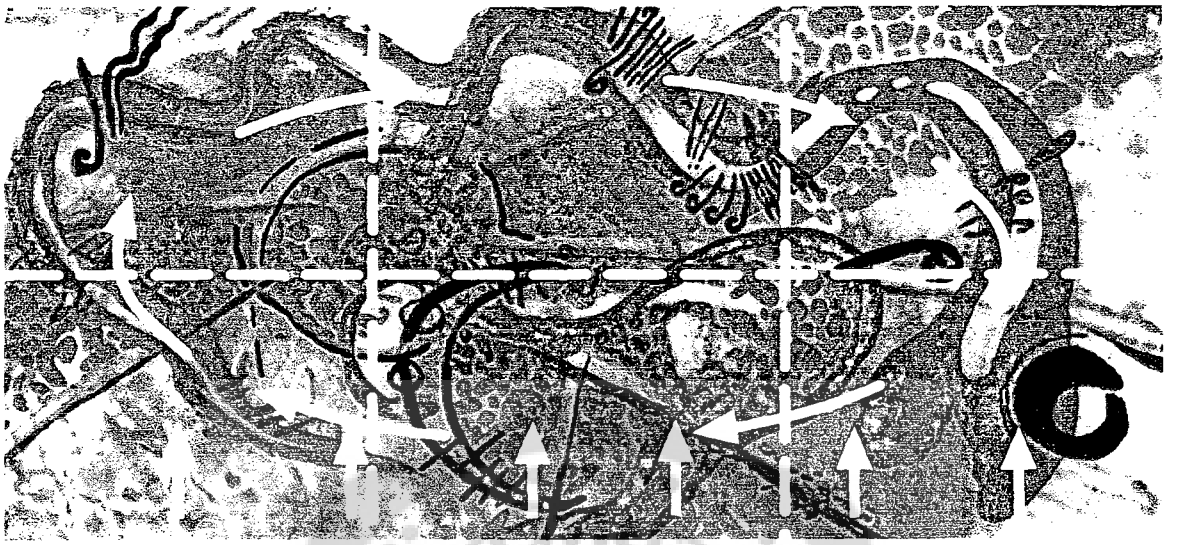
ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 ผนวกกับวิธีการกระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ในส่วนองค์ประกอบหลัก องค์ประกอบรอง และองค์ประกอบย่อยนั้น ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จและวิธีการระบายสีเป็นจุด

12. ผลงานภาพ งู ควาย และดวงอาทิตย์.



งู ควาย และดวงอาทิตย์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 30 x 60 ซ.ม. 2542

12. ผลงานภาพ งู ควาย และดวงอาทิตย์.



งู ควาย และดวงอาทิตย์ . อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 30 x 60 ซ.ม. 2542

12.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ ควายป่า และงูในสวนสัตว์ดุสิต ทั้งนี้ สัตว์ทั้ง 2 ชนิดจะถูกเลี้ยงแยกกรงกันอยู่แล้ว แต่เนื่องจากผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า สัตว์ทั้ง 2 ชนิดมีลักษณะที่คล้ายกันอย่างหนึ่งคือ ในระหว่างวันหากไม่หิวหรือไม่มีศัตรูมารบกวน สัตว์ทั้ง 2 ชนิดจะสงบนิ่ง แต่ถ้าหากหิวหรือมีศัตรูมารบกวน สัตว์ทั้ง 2 ชนิดจะมีความตื่นตัวและดุร้าย ดังนั้น จึงเป็นจุดดึงดูดใจสำหรับผู้วิจัยที่ว่า สัตว์ 2 ชนิดที่มีลักษณะทางกายภาพต่างกันโดยสิ้นเชิง แต่มีลักษณะนิสัยส่วนหนึ่งคล้ายกันนั้น เป็นเรื่องราวที่น่าสนใจ และสอดคล้องกับแนวความคิดหลักประการหนึ่งของการสร้างงานศิลปะตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ที่เน้นการสร้างงานโดยนำสิ่งที่แตกต่างหรือตรงข้ามกัน นำมาประสานให้เกิดเอกภาพภายในผลงาน ในกรณีของลักษณะที่แตกต่างและคล้ายกันระหว่างควายป่า และงู ก็เช่นกัน ดังนั้น จึงกลายเป็นที่มาของแนวความคิดในการสร้างผลงานชิ้นนี้

เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับ สภาพแวดล้อม ซึ่งประกอบด้วย งู ควายป่า และดวงอาทิตย์ โดยผู้วิจัยนำเสนอเนื้อหาของภาพโดยให้งูมีขนาดใหญ่กว่าควายป่า และทอดตัวล้อมรอบควายป่า ในขณะที่ควายป่ามีขนาดเล็กกว่างู และอยู่บริเวณส่วนกลางด้านล่างของภาพ พร้อม ๆ กับดวงอาทิตย์ที่กำลังส่องแสงอยู่ด้านหลัง ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการบรรยายถึงบรรยากาศของการอยู่ร่วมกันของสัตว์ 2 ชนิดที่โดยธรรมชาติแล้วจะไม่อยู่รวมกัน และต้องการนำเสนอแนวคิดของการนำสิ่งที่เหนือจริง ผิดธรรมชาติมานำเสนอรวมกันอย่างมีเอกภาพ โดยสังเกตจาก "งู" ที่มีขนาดใหญ่กว่า และทอดตัวล้อมรอบควายป่า

12.2 กระบวนการสร้างสรรค์

12.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปวงรี โดยพิจารณาจากเส้นลูกศรยาว ที่ลากทับองค์ประกอบที่เป็นงู จากส่วนหางวนเป็นลักษณะวงรีไปสู่ส่วนหัว และเชื่อมโยงไปสู่ส่วนหางเป็นวงจร

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผู้วิจัยสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจากส่วนล่างสู่ส่วนบน โดยพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อลากเส้นประแบ่งภาพออกเป็น 6 ส่วน จะพบว่า ผู้วิจัยสร้างดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน หรือเรียกว่า ดุลยภาพอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยเริ่มจากการวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ "งู" ให้ทอดตัวยาวตั้งแต่ส่วนล่างด้านซ้ายของภาพไปถึงบริเวณส่วนบน และไปจบที่ส่วนล่างด้านขวาของภาพ และจัดวางองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ "ควาย" ไว้บริเวณส่วนกลางค่อนมาส่วนล่างเล็กน้อย ประกอบกับจัดวางดวงอาทิตย์ไว้บริเวณที่ว่างระหว่างงูกับควาย ดังนั้นผลงานชิ้นนี้จึงมีน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก

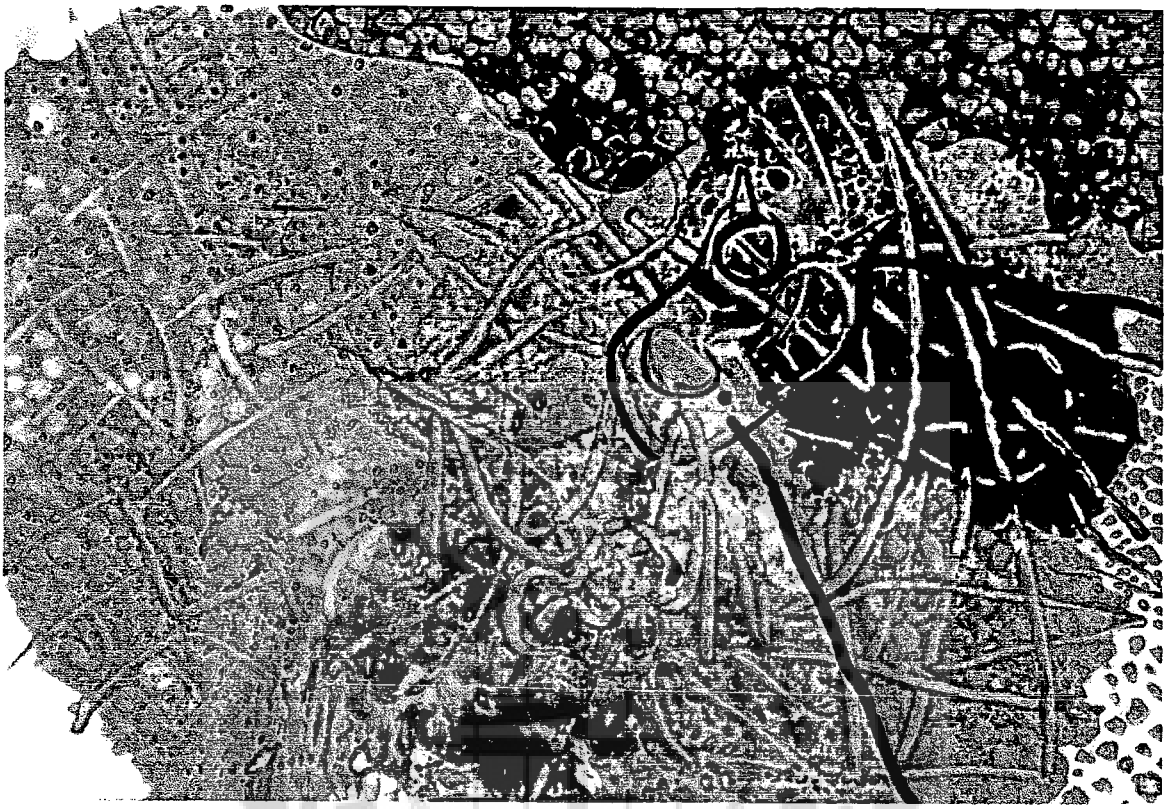
12.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอินทรียรูป และใช้สีตัดกันโดยที่พื้นหลังจะใช้สีเหลือง สีเขียว สีชมพู และสีขาว ของผืนผ้าใบ ในองค์ประกอบหลักจะใช้สีแดง สีเหลือง สีดำ สีเขียว และสีฟ้า นอกจากนี้ องค์ประกอบรอง ผู้วิจัยใช้สีของพื้นหลังซึ่งเป็นสีชมพู ประกอบกับใช้สีฟ้า สีดำ สีเขียว และสีเหลือง ลากเส้นและระบายบางส่วน ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงใช้สีที่ตัดกันอย่างชัดเจน

12.2.3 วิธีการระบายสี

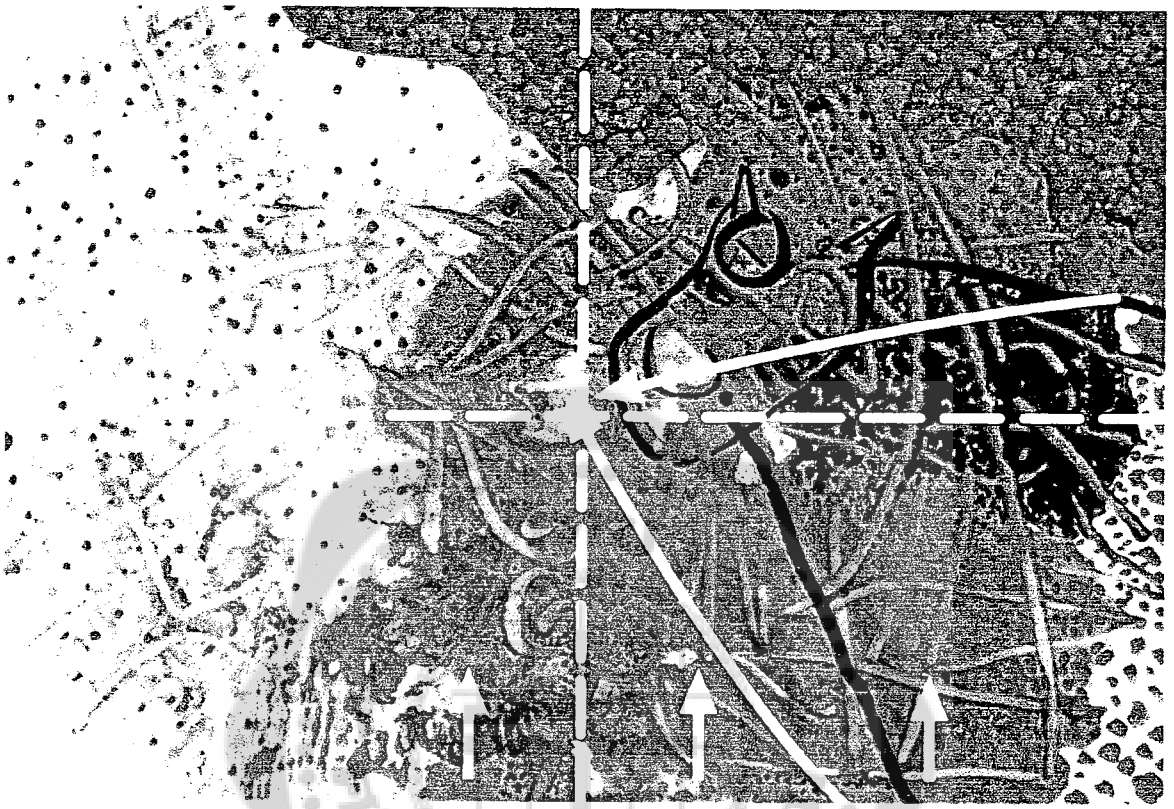
ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ โดยใช้ขั้นตอนตามผลงานชิ้นที่ 1 ผนวกกับวิธีการกระบายสีเป็นจุด และวิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ ในส่วนองค์ประกอบหลัก จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันผนวกกับวิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในส่วนที่เป็นเส้นโครงร่างของงู ซึ่งทั้ง 2 วิธีนี้ ผู้วิจัยใช้ในส่วนขององค์ประกอบรอง และเพิ่มเติมวิธีการระบายสีเป็นจุดในส่วนที่เป็นลำตัวของควายด้วย

13. ผลงานภาพ พราง.



พราง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

13. ผลงานภาพ พราง.



พราง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

13.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ กรงเสือดาวในสวนสัตว์ดุสิต สิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจให้สร้างผลงานชิ้นนี้ คือ เหตุการณ์ที่ผู้วิจัยเห็นเสือดาวตัวหนึ่งในกรงกำลังหลบอยู่ข้างก้อนหินขนาดใหญ่ ซึ่งหากไม่สังเกตอย่างรอบคอบก็จะไม่สามารถมองเห็นเสือตัวนี้ได้ เนื่องจากลวดลายและสีของเสือกลมกลืนกับก้อนหิน ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า สิ่งที่พบเห็นนี้เป็นความกลมกลืนที่งดงามในธรรมชาติ ดังนั้น จึงเป็นแรงบันดาลใจให้สร้างผลงานชิ้นดังกล่าวนี้

ในส่วนเนื้อหาของภาพนั้น ผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยบรรยายถึงเหตุการณ์ที่เสือดาวตัวหนึ่งหลบอยู่ข้างก้อนหินขนาดใหญ่ในอาการที่สงบนิ่งท่ามกลางอากาศที่ร้อนอบอ้าว แต่มีลงพัดเบา ๆ ในภาพ ผู้วิจัยนำเสนอภาพเสือดาวไว้ที่บริเวณด้านขวาของภาพ และก้อนหินขนาดใหญ่จะทอดยาวตั้งแต่ด้านขวาไปถึงด้านซ้ายของภาพ ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอความกลมกลืนที่งดงามในธรรมชาติ ดังนั้น องค์ประกอบภายในภาพจึงเชื่อมโยงต่อเนื่องกันระหว่างลวดลายของเสือ ลวดลายของหิน และบริเวณท้องฟ้า โดยมีเพียงเส้นสีดำที่ลากเป็นรูปร่างของเสือบางส่วนท่านั้น

13.2 กระบวนการสร้างสรรค์

13.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่าลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยม ซึ่งฐานของสามเหลี่ยมอยู่บริเวณมุมขวาด้านล่างของภาพ และยอดสามเหลี่ยมอยู่บริเวณจุดกึ่งกลางของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มีความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพในทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ภาพถูกแบ่งเป็น 4 ส่วน และองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ "เสือ" จะอยู่บริเวณมุมขวาด้านล่างของภาพ แต่ทั้งนี้ ภาพยังคงมีความสมดุล เนื่องจาก ผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบรอง ซึ่งเป็นต้นไม้ ไว้บริเวณด้านซ้ายทั้งส่วนบน และส่วนล่างของภาพ พร้อมทั้งได้จัดวางส่วนที่เป็นท้องฟ้าไว้บริเวณด้านขวาส่วนบน ดังนั้น ดุลยภาพของผลงานชิ้นนี้ จึงเกิดจากน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก หรือเรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

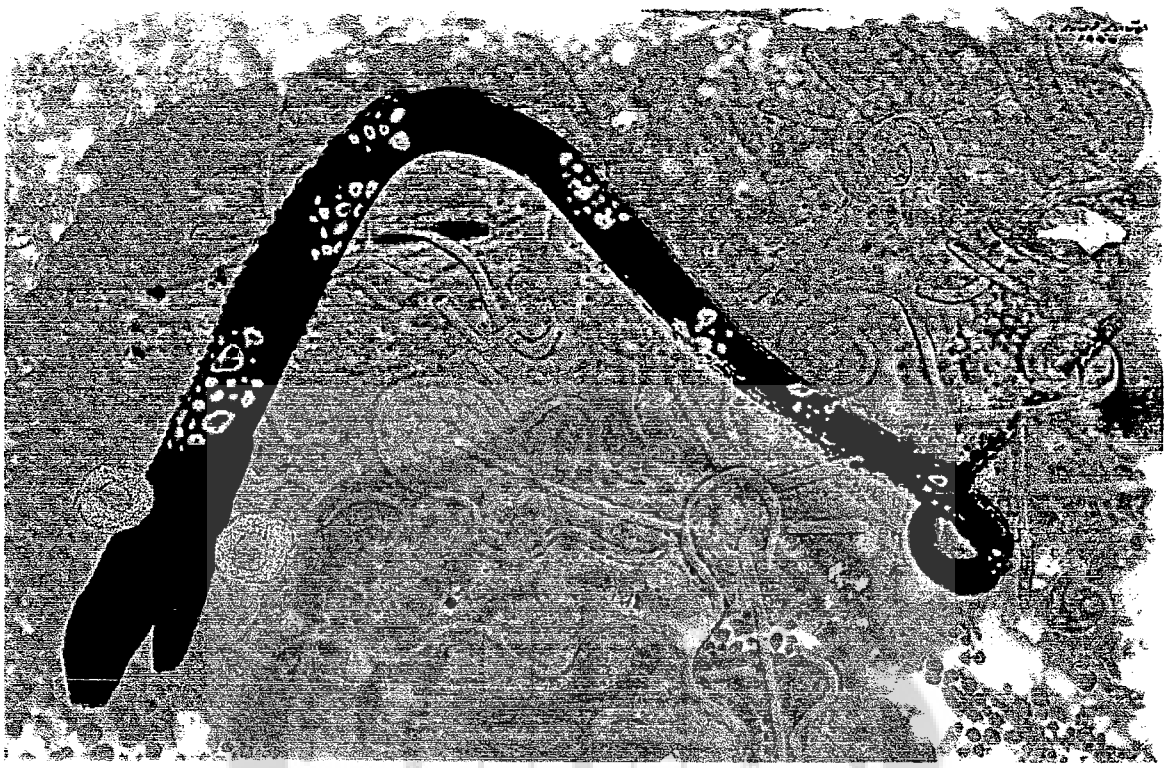
13.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยใช้รูปทรงอินทรียรูป และใช้สีตัดกัน โดยส่วนพื้นหลังจะใช้สีเขียว สีเหลือง สีฟ้า สีชมพู และสีขาว ซึ่งเกิดจากการปล่อยพื้นที่ว่างบนผืนผ้าใบ ในส่วนองค์ประกอบหลัก จะเป็นสีเดียวกับสีของพื้นหลัง และเพิ่มการใช้สีดำลากเป็นเส้นโครงร่างของเสือ ในองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ต้นไม้และท้องฟ้านั้น จะเป็นสีเดียวกับพื้นหลังเช่นกัน เพียงแต่ผู้วิจัยใช้การขูดขีดให้เกิดเป็นลวดลายของใบไม้ และท้องฟ้าเท่านั้น

13.2.3 วิธีการระบายสี

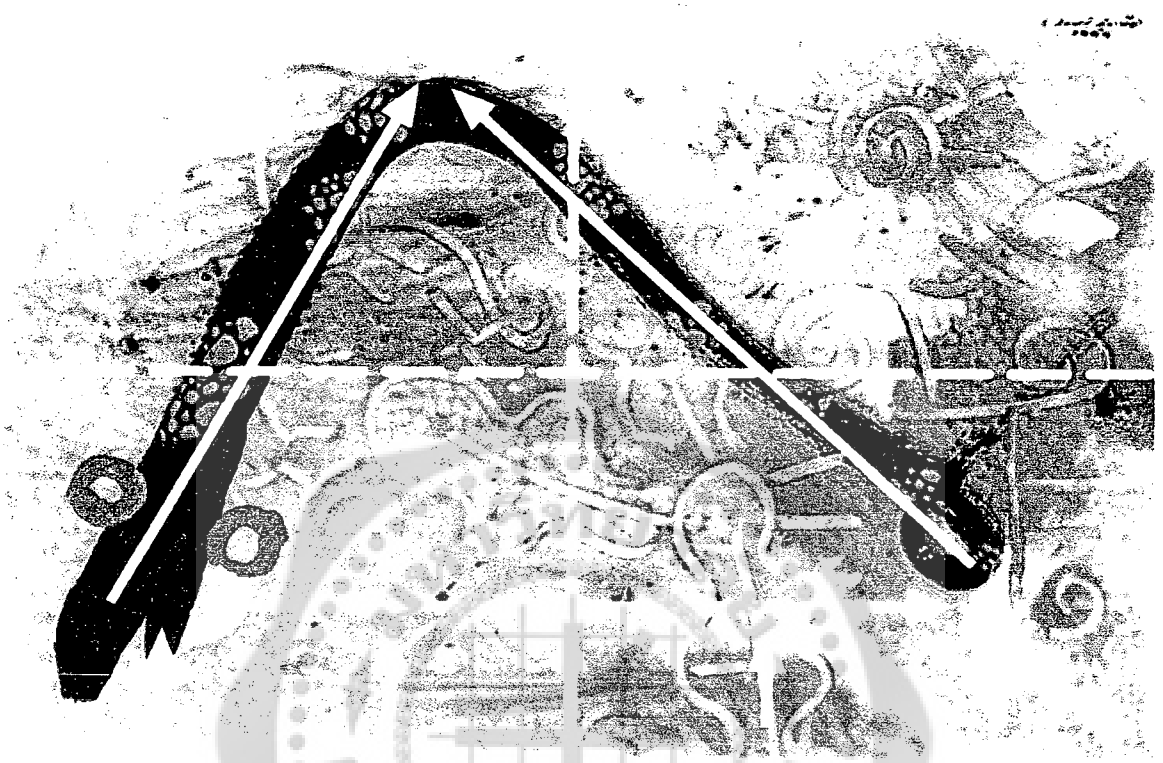
ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 ผนวกกับวิธีการกระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้นและวิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ ในส่วนองค์ประกอบหลักจะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในส่วนที่โครงร่างของเสือ ประกอบกับวิธีการระบายสีเป็นจุด นอกจากนี้ ในองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ต้นไม้และท้องฟ้านั้น ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ และวิธีการระบายสีเป็นจุด

14. ผลงานภาพ งูดำ.



งูดำ. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

14. ผลงานภาพ งูดำ.



งูดำ. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

14.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ งูดำตัวใหญ่ที่สุดในกรงของสวนสัตว์ดุสิต งูที่กล่าวถึงนี้ เป็นงูเหลือมสีดำขลับที่มีการเคลื่อนไหวค่อนข้างมากกว่างูตัวอื่น ซึ่งจะสงบนิ่ง สิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจให้สร้างผลงานชิ้นนี้ คือ ความโดดเด่นของสีที่ดำขลับ และการเคลื่อนไหวที่ต่างจากงูตัวอื่น นอกจากนี้ จากการศึกษาวิธีการระบายสีของศิลปินเซอร์เรียลิสม์ ชื่อ ฮวน มิโร พบว่า วิธีการระบายสีที่น่าสนใจวิธีที่หนึ่งคือ การคลี่คลาย (Applied) วิธีการเขียนตัวอักษรจีน (Chinese Calligraphy) มาเป็นวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน (Brushwork) ซึ่งผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า วิธีการระบายสีดังกล่าว เป็นวิธีที่ใช้สร้างรูปทรงของงูได้ดี ดังนั้น สีดำขลับและการเคลื่อนไหวของงูเหลือมตัวนี้ รวมทั้งวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน จึงเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานชิ้นนี้

เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งบรรยายถึงลักษณะเด่นของงูเหลือมสีดำขลับที่เคลื่อนไหวมากกว่างูตัวอื่น ผนวกกับการคลี่คลายการเขียนตัวอักษรไทย คือ "ง.งู" เป็นรูปทรงของงู เพื่อนำเสนอความโดยเด่นของงูเหลือมตัวดังกล่าว และความเด่นของอักษรไทยควบคู่กันไป

14.2 กระบวนการสร้างสรรค์

14.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมของผลงานชิ้นนี้ จะเป็นรูปสามเหลี่ยม โดยฐานของสามเหลี่ยมจะอยู่ส่วนล่างของภาพและยอดสามเหลี่ยมจะอยู่บริเวณด้านบนส่วนกลางของภาพ ซึ่งลักษณะของรูปทรงโดยรวมเช่นนี้ ถือว่าเป็นลักษณะรูปทรงโดยรวมแบบเรอเนสซองส์ (Renaissance)

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะมีทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ภาพถูกแบ่งเป็น 4 ส่วน และองค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ งูสีดำ นั้น จะถูกจัดวางไว้ให้เกิดน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก โดยส่วนหัวซึ่งมีลักษณะเป็นแถบสีดำหนา จะอยู่บริเวณมุมล่างด้านซ้ายของภาพ และจากส่วนหัวจนเกือบถึงส่วนกลางของลำตัวจะอยู่บริเวณด้านซ้ายส่วนบน จากนั้นช่วงกลางลำตัวของงูซึ่งเป็นแถบสีดำที่เรียวบางลงเรื่อย ๆ จนถึงปลายหางนั้นจะถูกจัดวางจากส่วนบนด้านซ้ายลาดลงมายังส่วนล่างด้านขวา แล้วตวัดส่วนหางกลับขึ้นไปส่วนบนด้านขวาเล็กน้อย การสร้างดุลยภาพที่มีน้ำหนักซึ่งเท่ากันทางความรู้สึกนี้ เรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

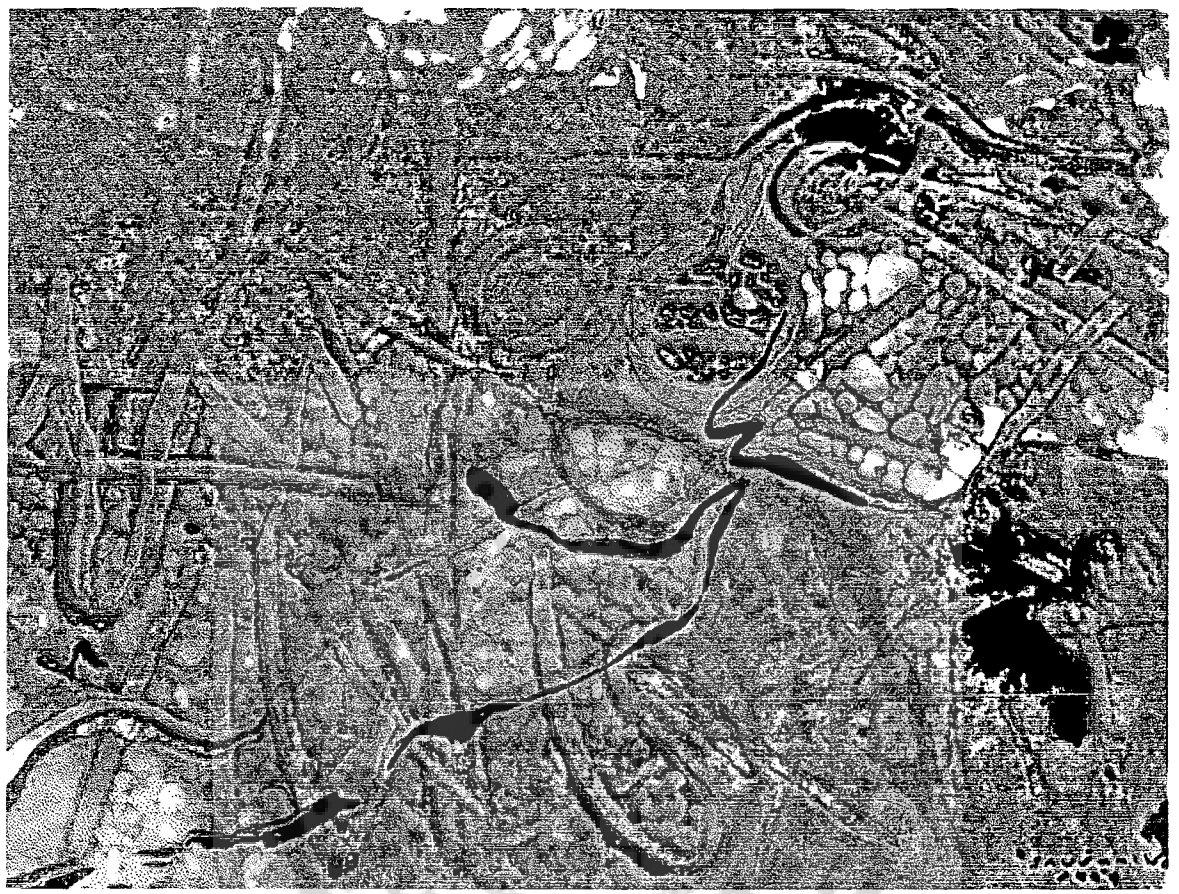
14.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยใช้รูปทรงอิสระ (Free Form) โดยคลี่คลาย (Applied) มาจากการเขียนอักษรจีน (Chinese Calligraphy) นอกจากนี้ มีการใช้สีที่ตัดกัน โดยส่วนพื้นหลังจะใช้สีเขียว สีเหลือง สีชมพู สีน้ำเงิน และสีขาว ที่เกิดจากการปล่อยพื้นที่ว่างบนผืนผ้าใบ ในส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ งูสีดำ นั้น จะใช้สีดำผสมน้ำเงิน สีแดง และสีเขียว ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้ จึงมีสีที่ตัดกันอย่างชัดเจน

14.2.3 วิธีการระบายสี

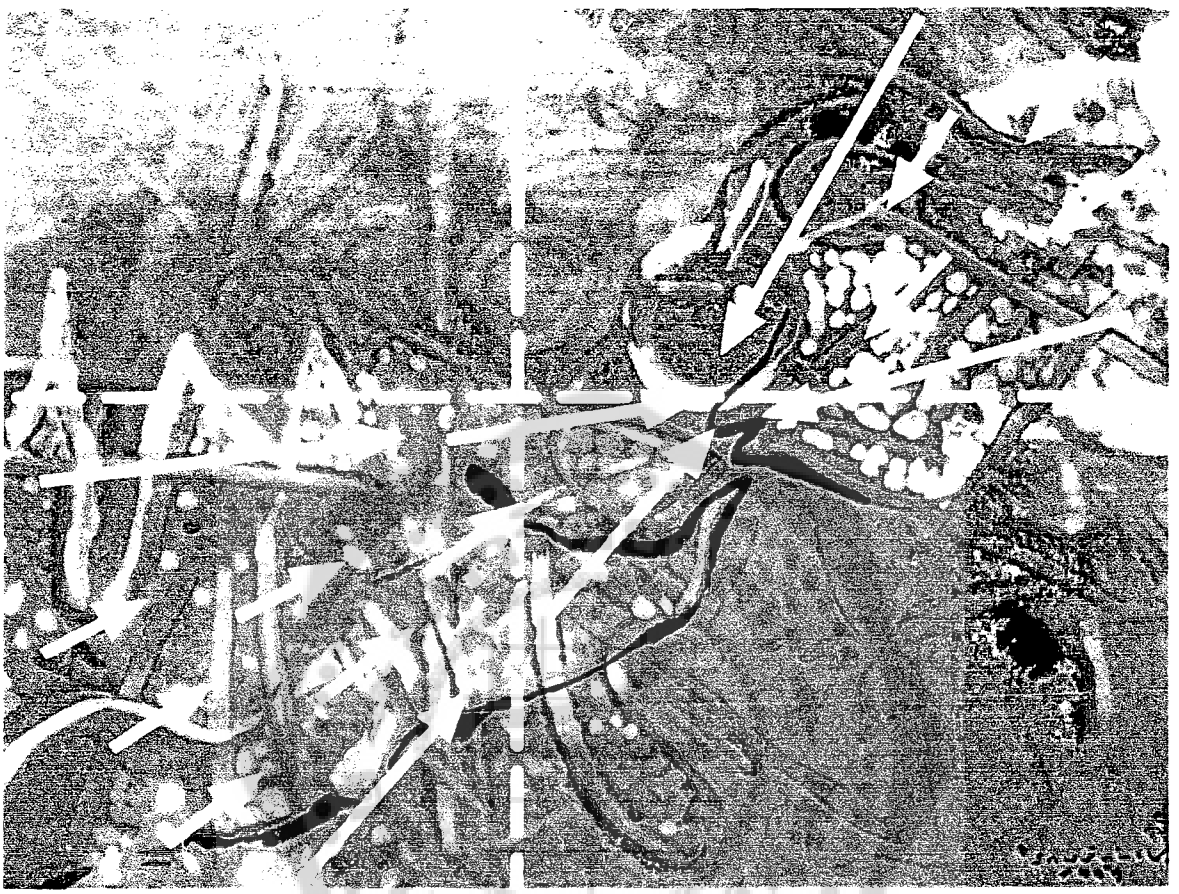
ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 ผนวกกับวิธีการกระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น และวิธีการระบายสีเป็นจุด ในส่วนองค์ประกอบหลักนั้น จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันในส่วนที่เป็นตัวงู ผนวกกับวิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณที่เป็นลูกตา สีแดง และวิธีการระบายสีเป็นจุดในบริเวณลวดลายสีเขียวบนตัวงู

15. ผลงานภาพ กิ้งก่า 2 ตัว.



กิ้งก่า 2 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 40 x 50 ซ.ม. 2542

15. ผลงานภาพ กิ้งก่า 2 ตัว.



กิ้งก่า 2 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 40 x 50 ซ.ม. 2542

15.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ กรงกิ้งก่าใกล้กรงงูในสวนสัตว์ดุสิต สิ่งที่ดึงดูดใจและเป็นแรงบันดาลใจให้สร้างผลงานชิ้นนี้ คือ กิ้งก่า 2 ตัว ยืนหันหน้าเข้าหากัน เพื่อรับแสงแดดในอาการหยุดนิ่งเป็นเวลานาน เหตุการณ์ดังกล่าวนี้ นอกจากเป็นเรื่องตลกขบขันแล้ว ผู้วิจัยยังมีความคิดเห็นว่า ถ้านำเสนอเหตุการณ์นี้โดยตัดส่วนของภาพให้เหมาะสม ก็จะได้ผลงานที่มีการจัดโครงสร้างของภาพที่น่าสนใจนอกเหนือจากการจัดโครงสร้างของภาพที่เป็นกลุ่มก้อนในบริเวณส่วนกลางของภาพ ดังนั้น เหตุการณ์กิ้งก่า 2 ตัวที่ผู้วิจัยพบเห็น และทางเลือกหนึ่งของการจัดโครงสร้างของภาพดังกล่าว จึงเป็นที่มาของการสร้างผลงานชิ้นนี้

เนื้อหาของผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยบรรยายถึงเหตุการณ์ที่กิ้งก่าขนาดใหญ่ 2 ตัวหันหน้าเข้าหากันเพื่อรับแสงแดด ซึ่งในขณะนั้นแสงแดดจ้ามาก ผู้วิจัยนำเสนอกิ้งก่า 2 ตัวที่หันหน้ามาชนกันบริเวณเกือบกึ่งกลางของภาพ และลำตัวของกิ้งก่าทั้ง 2 ตัวทอดยาวจากจุดกึ่งกลางไปยังมุมซ้ายส่วนล่าง 1 ตัว และไปที่มุมขวาส่วนบน 1 ตัว ดังนั้น ภาพรวมของผลงานชิ้นนี้จึงบรรยายถึงเหตุการณ์ที่สนุกขบขัน และแฝงการนำเสนองานจิตรกรรมที่จัดโครงสร้างในลักษณะเป็นเส้นทแยงมุมไว้ด้วย

15.2 กระบวนการสร้างสรรค์

15.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาวจะพบว่า ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยม 2 รูปซึ่งฐานของสามเหลี่ยม แต่ละรูปจะอยู่ที่มุมซ้ายด้านล่าง และมุมขวาด้านบน ส่วนยอดสามเหลี่ยมนั้นจะมาบรรจบกันบริเวณค่อนไปทางด้านขวาส่วนบนของภาพ ดังนั้น ซึ่งเปรียบเหมือนเส้นทแยงมุม 2 เส้นลากมาตัดกัน

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะมีทิศทางจากด้านซ้ายและขวาเข้าสู่ศูนย์กลาง โดยเริ่มจากส่วนฐานของสามเหลี่ยมทั้ง 2 ด้าน เคลื่อนไหวมารวมกันอยู่บริเวณจุดรวมของยอดสามเหลี่ยม

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มีน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก เนื่องจากผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ กิ้งก่า 2 ตัว ไว้ส่วนที่เป็นมุมตรงข้ามกัน จึงทำให้เกิดพื้นที่ว่างในมุมตรงข้ามอีกส่วนหนึ่งเช่นกัน การสร้างดุลยภาพเช่นนี้ เรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

15.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

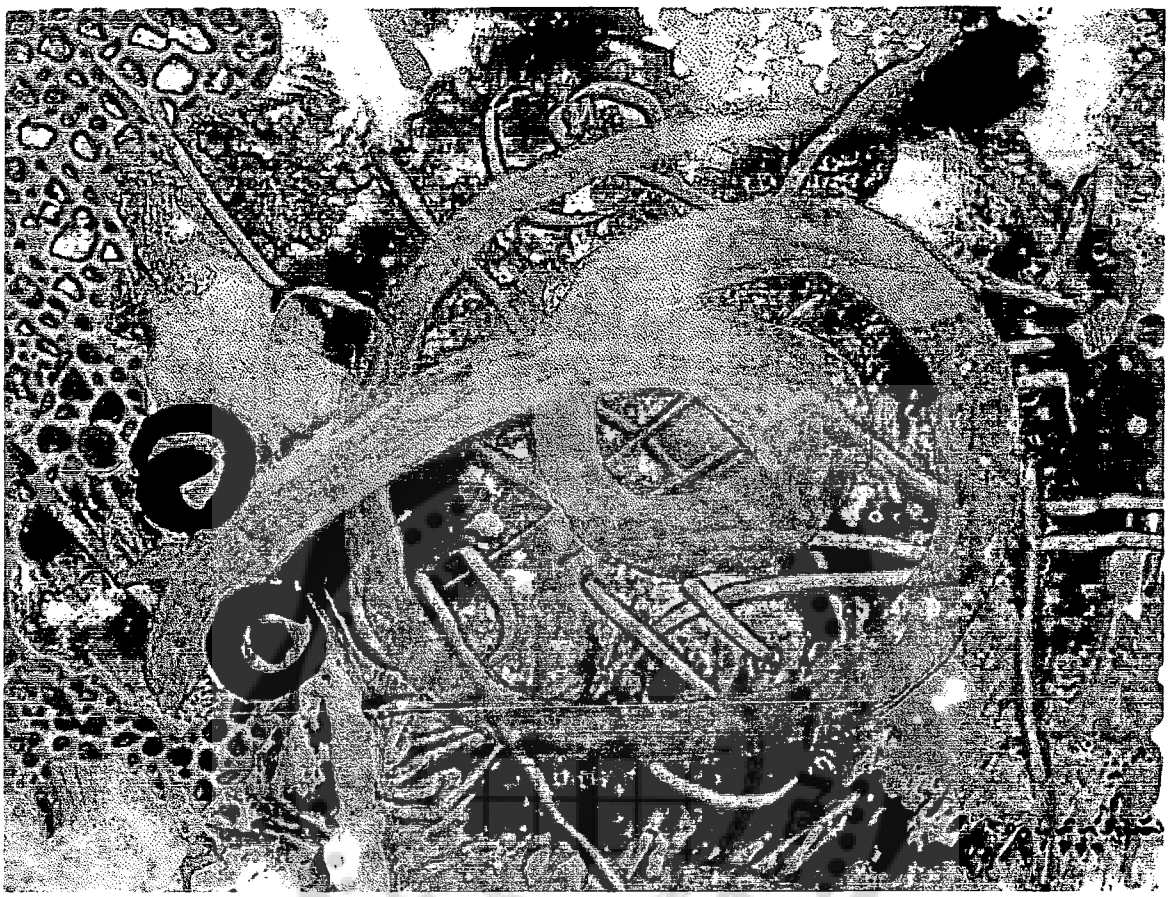
ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอิสระ และใช้สีตัดกันโดยที่พื้นหลังจะใช้สีม่วง และสีน้ำเงิน ส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ กิ้งก่า 2 ตัว นั้น จะใช้สีสดใส ได้แก่ สีเหลือง สีม่วง สีฟ้า สีชมพู สีแดง สีขาว และสีดำ ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงใช้สีตัดกันอย่างชัดเจน

15.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 โดยใช้สีม่วง และน้ำเงินละเลงบนแผ่นพลาสติก และคว่ำผืนผ้าใบลงประกบกับแผ่นพลาสติก หมุนผืนผ้าใบเล็กน้อย แล้วยกผืนผ้าใบขึ้นอย่างระมัดระวัง จากนั้นจึงใช้วิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ในส่วนของ

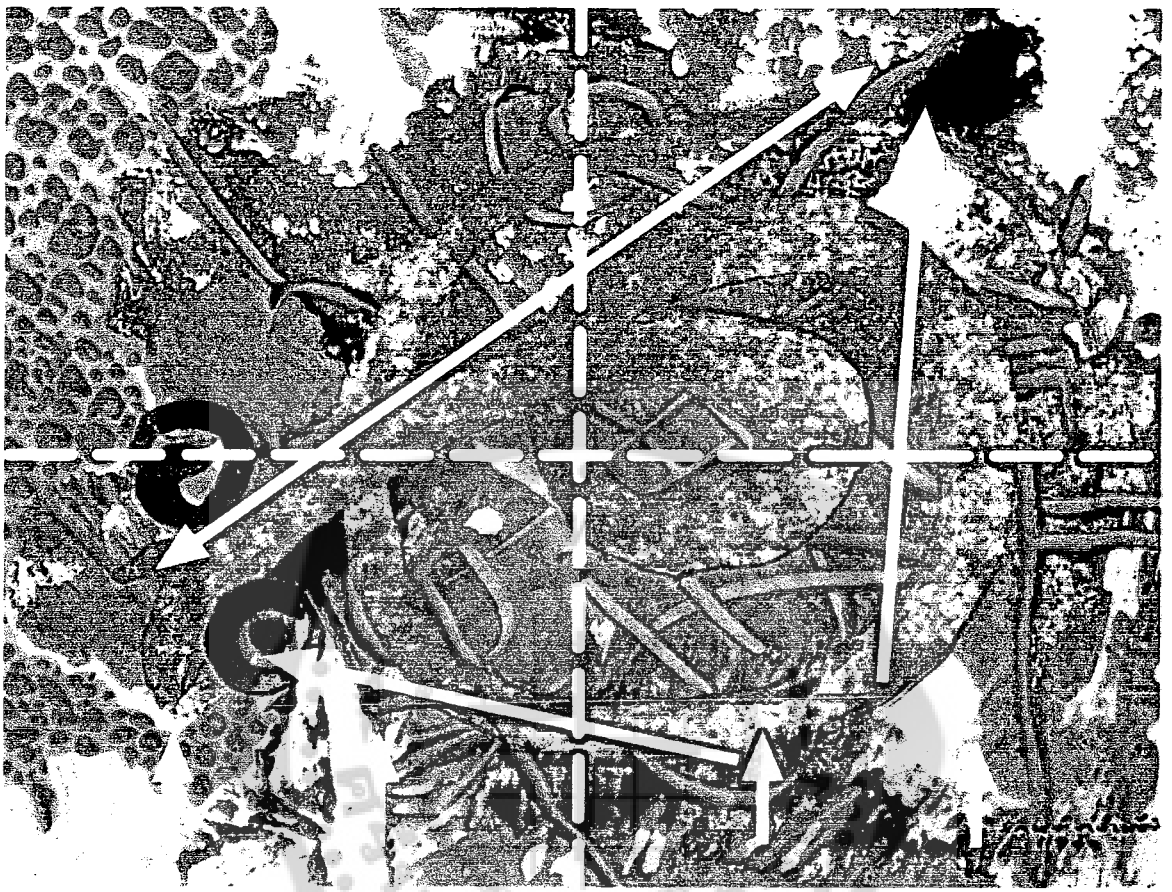
องค์ประกอบหลัก จะใช้วิธีการระบายสีเป็นจุดในส่วนที่เป็นลวดลายของกิ้งก่า และใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในบริเวณที่เป็นเส้นสีดำ และลูกตาของกิ้งก่า

16. ผลงานภาพ งูสีแดง.



งูสีแดง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 40 x 50 ซ.ม. 2542

16. ผลงานภาพ งูสีแดง.



งูสีแดง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 40 x 50 ซ.ม. 2542

16.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ กรงงู กรงที่ 2 ถัดจากกรงกิ้งก่าในสวนสัตว์ดุสิต โดยผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากงูที่ตัวใหญ่และสีสดใสมากที่สุดในกรง นอกจากขนาด และสีแล้ว ลักษณะเด่นของงูตัวนี้ คือ อาการขดตัวนิ่งไม่สนใจสภาพแวดล้อม ในขณะที่งูตัวอื่นมีอาการเคลื่อนไหวเกือบตลอดเวลา ยิ่งไปกว่านั้น ลักษณะการขดตัวของงูตัวดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า เปรียบเหมือนการลากเส้นง่าย ๆ ในลักษณะวงกลมที่สามารถลากเส้นได้อย่างรวดเร็วตามลักษณะทำงานแบบศิลปะสมัยใหม่ที่เน้นการทำงานแบบฉับไว รวมทั้งการขดตัวของงูดังกล่าวเหมือนการเขียนตัวอักษรจีน (Chinese Calligraphy) ที่เปรียบเหมือนการลากเส้นแสดงลีลาของพู่กัน ด้วยเหตุทั้งหมดนี้ จึงเป็นที่มาของการสร้างงานชิ้นนี้

ในส่วนเนื้อหาของภาพ ผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งบรรยายถึงเหตุการณ์ที่งูขนาดใหญ่และมีสีสดใสที่สุดตัวหนึ่งขดตัวนิ่งท่ามกลางความเคลื่อนไหวของงูตัวอื่น โดยงูตัวนี้ผู้วิจัยนำเสนอไว้บริเวณส่วนกลางของภาพที่มีความโดดเด่นทั้งการใช้สีที่สดใสเกินจริง และการจัดวางที่เป็นจุดรวมสายตาของผู้ชม โดยองค์ประกอบแวดล้อมของงู จะเป็นต้นไม้ที่ใบเล็กละเอียดที่ส่งเสริมให้องค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ "งู" นั้นเด่นชัดมากขึ้น

16.2 กระบวนการสร้างสรรค์

16.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรยาว จะพบว่า ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมจะเป็นรูปสามเหลี่ยม ซึ่งมีฐานอยู่บริเวณด้านซ้ายส่วนบนโดยเกิดจากการลากเส้นเฉียงจากบริเวณหัวงูไปทางด้านขวาจนถึงหางงู ส่วนยอดของสามเหลี่ยมจะอยู่บริเวณมุมล่างด้านขวาของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะมีทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ภาพถูกแบ่งออกเป็น 4 ส่วน และองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ งูสีแดงที่ขดตัวกลมนั้น จะอยู่ในตำแหน่งกึ่งกลางของภาพ และเหลือพื้นที่ว่างทั้ง 4 มุมเท่า ๆ กัน ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงมีการสร้างดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetrical Balance)

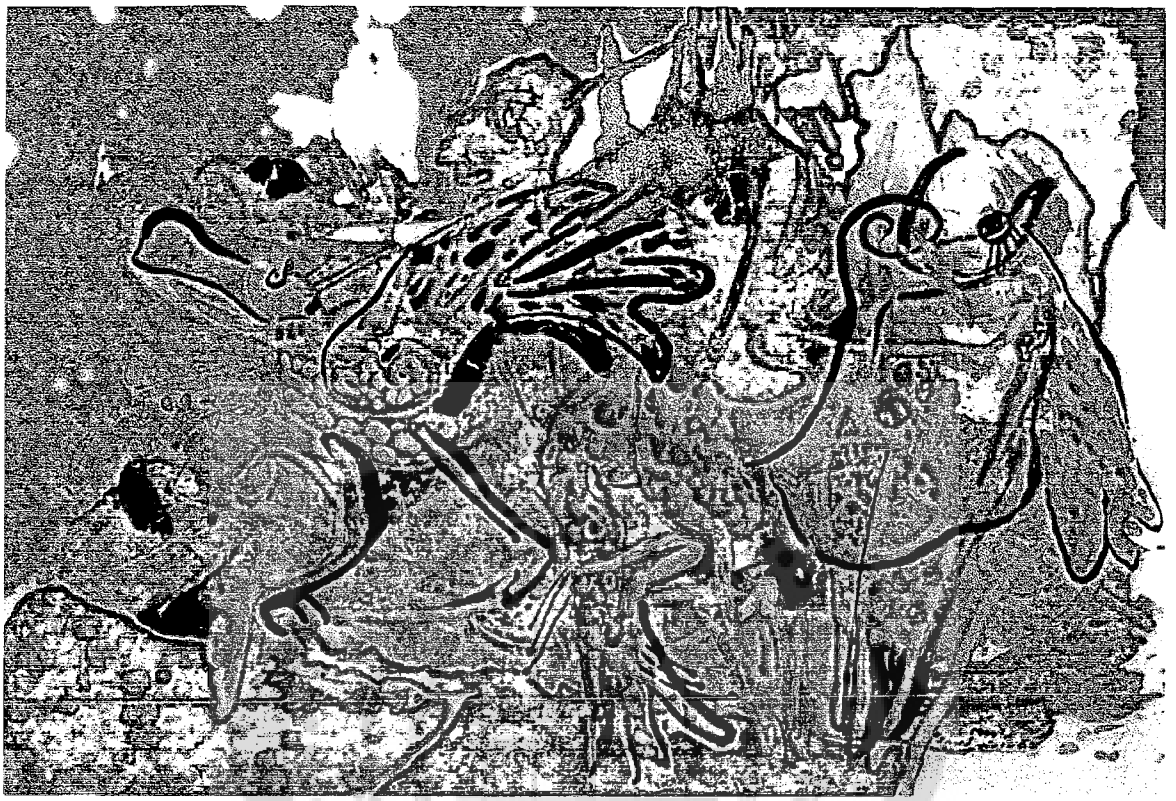
16.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอิสระ (Free Form) และใช้สีตัดกันโดยพื้นหลังจะใช้สีเขียวอ่อน สีเขียวแก่ สีส้ม สีดำ สีเหลือง สีม่วง และสีขาว ในส่วนองค์ประกอบหลัก จะใช้สีแดง และสีน้ำเงิน ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงใช้สีตัดกันอย่างชัดเจน

16.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 ผนวกกับวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น และวิธีการระบายสีเป็นจุด ในส่วนขององค์ประกอบหลัก จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ในส่วนที่เป็นตัวงู และใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในส่วนที่เป็นลูกตา

17. ผลงานภาพ ระบำนกยูง.



ระบำนกยูง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 70 x 90 ซ.ม. 2542

17. ผลงานภาพ ระบำนกยูง.

ระบำนกยูง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 70 x 90 ซ.ม. 2542

17.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ที่มาของแนวความคิดของผลงานชิ้นนี้ คือ สภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ นกยูงในกรงตรงข้ามกับสระน้ำในสวนสัตว์ดุสิต โดยสิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจให้สร้างผลงานชิ้นนี้คือ อากัปกริยาของนกยูงตัวผู้ที่ลำแพนหางอันสวยงามเพื่อล่อตานกยูงตัวเมีย และนกยูงทั้งตัวผู้และตัวเมียมีการเคลื่อนไหว และมีปฏิกริยาต่อกันตลอดเวลาด้วยบรรยากาศที่ร่าเริงสุขใจ ประกอบกับ สีของนกยูงทั้งหมดในกรงสวยงามมาก รวมทั้งผู้วิจัยเปรียบเทียบการเคลื่อนไหวของนกยูงเหมือนกับการเต้นระบำของสิ่งมีชีวิตในขณะที่มีความสุข ดังนั้น จึงเป็นที่มาของการสร้างผลงานชิ้นนี้

สำหรับเนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วย เนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยบรรยายถึงเหตุการณ์ที่นกยูงตัวผู้กำลังลำแพนหางอวดตัวเมีย และนกยูงทั้งหมดมีการเคลื่อนไหว และมีปฏิกริยาต่อกันตลอดเวลา ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอบรรยากาศแห่งความร่าเริงสุขใจของนกยูง และส่วนที่เป็นพื้นหลังของภาพ แต่อย่างไรก็ตาม รูปทรงที่ใช้แทนนกยูงภายในภาพนี้จะถูกตัดทอนรายละเอียดลง และจัดวางทับซ้อนกัน ดังนั้น จึงอาจเป็นเนื้อหาที่เข้าใจยากขึ้นกว่าผลงานหลายชิ้นก่อนหน้านี้ เนื่องจาก ผู้วิจัยต้องการนำเสนอพัฒนาการในการสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมของผู้วิจัย

17.2 กระบวนการสร้างสรรค์

17.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยมโดยฐานของสามเหลี่ยมอยู่ส่วนบนของภาพ และยอดของสามเหลี่ยมอยู่ส่วนล่างของภาพ ซึ่งมีลักษณะเป็นสามเหลี่ยมหัวกลับลงสู่ส่วนล่าง

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพในทิศทางที่เคลื่อนไหวจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้เส้นประ แบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วน และจะสังเกตเห็นว่าองค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ กลุ่มนกยูงนั้น จะถูกจัดวางไว้รวมกันบริเวณส่วนกลางค่อนไปทางขวาเล็กน้อย และเหลือพื้นที่ว่างบริเวณโดยรอบไม่ต่างกันมากนัก ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetrical Balance)

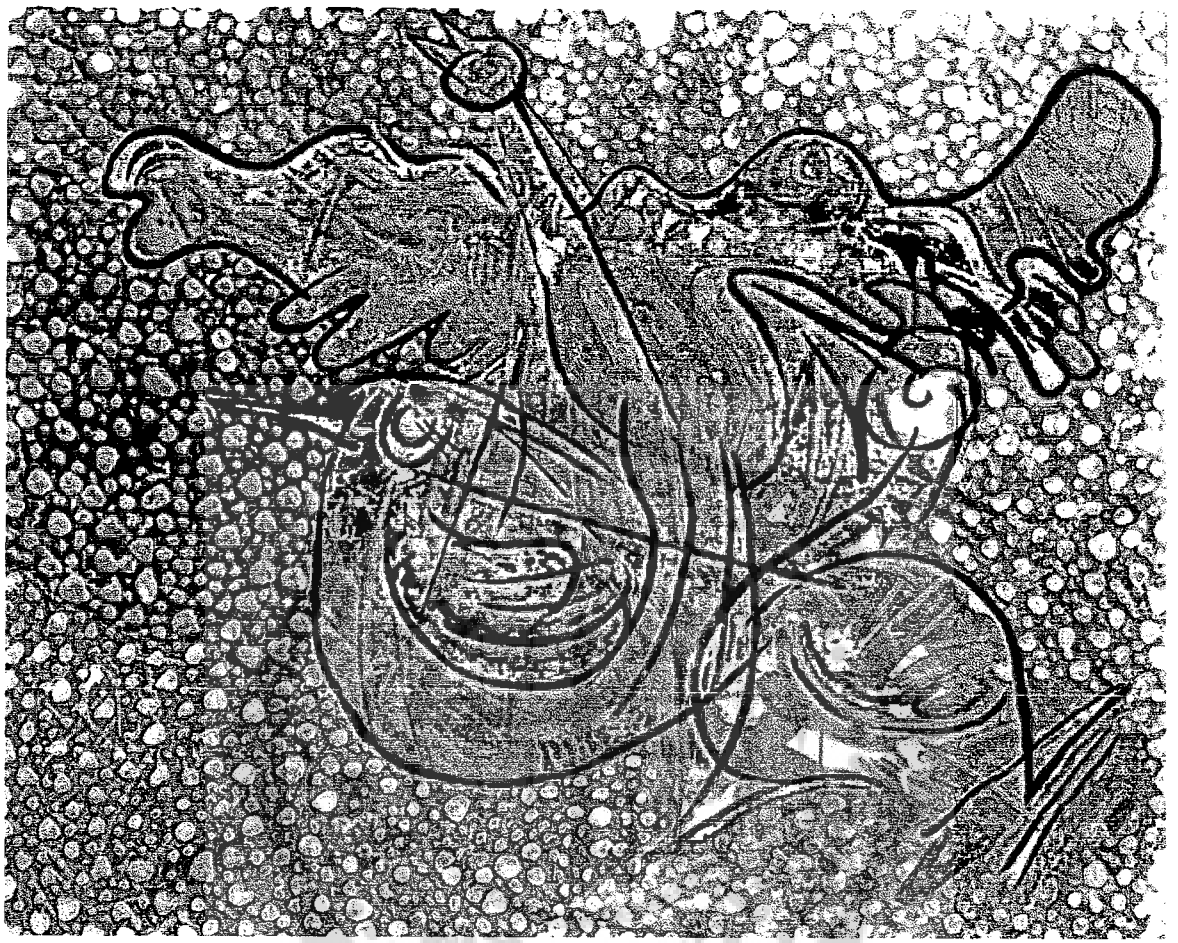
17.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) เนื่องจากรูปทรงดังกล่าวยากแก่การทำความเข้าใจว่า เป็นรูปทรงของนกยูง นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้สีตัดกันภายในภาพ โดยในส่วนพื้นหลัง จะใช้สีเขียว สีฟ้า สีเหลือง และสีขาวที่เกิดจากการปล่อยพื้นที่ว่างของผืนผ้าใบ ในส่วนองค์ประกอบหลัก จะใช้สีของพื้นหลังและใช้สีดำลากเส้นเพื่อให้เกิดรูปทรงของนกยูง

17.2.3 วิธีการระบายสี

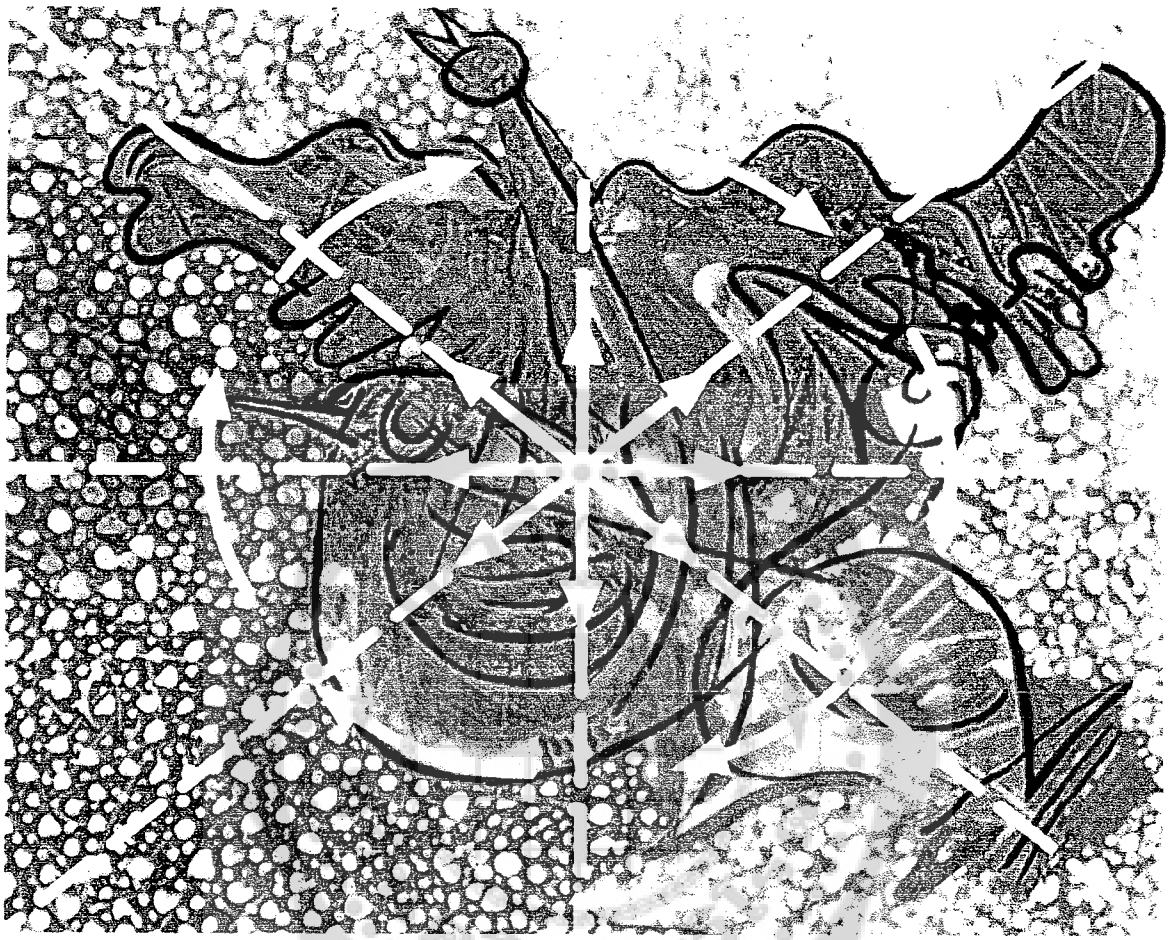
ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 ผนวกกับวิธีการระบายสีเป็นจุด ในบางส่วน ในส่วนองค์ประกอบหลัก จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันในส่วนที่เป็นเส้นสีดำของโครงร่างนกยูง

18. ผลงานภาพ นก 3 ตัว.



นก 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 100 x 110 ซ.ม. 2542

18. ผลงานภาพ นก 3 ตัว.



นก 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 100 x 110 ซ.ม. 2542

18.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งหมายถึง นก 3 ชนิดในสวนสัตว์ดุสิต ได้แก่ นกกระจอกเทศ นกกระยาง และนกคีรีบูน โดยนกแต่ละตัวอยู่แยกกรงกัน แต่ผู้วิจัยนำมาเป็นองค์ประกอบสำคัญและนำเสนอรวมกัน เนื่องจากนกแต่ละชนิดมีลักษณะเด่นต่างกันคือ นกกระจอกเทศ เป็นนกที่ตัวใหญ่มากและขนสวย นกกระยางเป็นนกที่มีรูปร่างเพียวบาง อ่อนช้อย น่าสนใจมาก และนกคีรีบูนแม้ว่าจะมีขนาดเล็กกว่านกทั้งสองชนิดข้างต้น แต่ก็เป็นนกที่เสียงไพเราะมาก ลักษณะเด่นที่แตกต่างกันนี้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานชิ้นนี้

ส่วนเนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ คือ เนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยบรรยายถึงลักษณะเด่นของนก 3 ชนิด ซึ่งได้แก่ นกกระจอกเทศที่บริเวณส่วนครึ่งบนของภาพ นกคีรีบูนที่บริเวณด้านซ้ายส่วนล่างของภาพ และนกกระยางที่บริเวณด้านขวาส่วนล่างของภาพ ทั้งนี้จะสังเกตเห็นว่า นกทั้ง 3 ชนิดมีขนาดใกล้เคียงกันทั้งหมด ซึ่งผิดจากความจริงในธรรมชาติที่นกกระจอกเทศจะมีขนาดใหญ่ที่สุด นกกระยางจะมีขนาดรองลงมา และนกคีรีบูนจะมีขนาดเล็กที่สุด ทั้งนี้เนื่องจากผู้วิจัยต้องการนำเสนอเนื้อหาที่บรรยายถึงลักษณะเด่นของนกทั้ง 3 ชนิดที่มีเท่าเทียมกัน

18.2 กระบวนการสร้างสรรค์

18.2.1.การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปวงกลม สังเกตจากเส้นโค้งของนกตัวที่อยู่ด้านซ้าย สามารถนำสายตาในลักษณะเส้นโค้งต่อไปยังส่วนคอของนกที่อยู่ด้านขวา และเชื่อมโยงไปสู่ส่วนลำตัวของนกตัวบนสุด

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพในลักษณะดาวกระจาย โดยองค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ นก 3 ตัว จะถูกจัดวางรวมกันบริเวณส่วนกลางของภาพ และมีอวัยวะของนกยื่นออกไปโดยรอบ ดังนั้น จึงเปรียบได้กับการเคลื่อนไหวแบบดาวกระจาย ที่เคลื่อนไหวจากจุดศูนย์กลางไปสู่ทิศทางโดยรอบ

3) การสร้างดุลยภาพ

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลัก ให้รวมกลุ่มอยู่บริเวณศูนย์กลางของภาพ โดยที่อวัยวะบางส่วนของนกยื่นออกมาในบริเวณมุมบนด้านซ้ายและมุมล่างด้านขวาของภาพ ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้ จึงมีการสร้างน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก ซึ่งเรียกว่า ดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

18.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

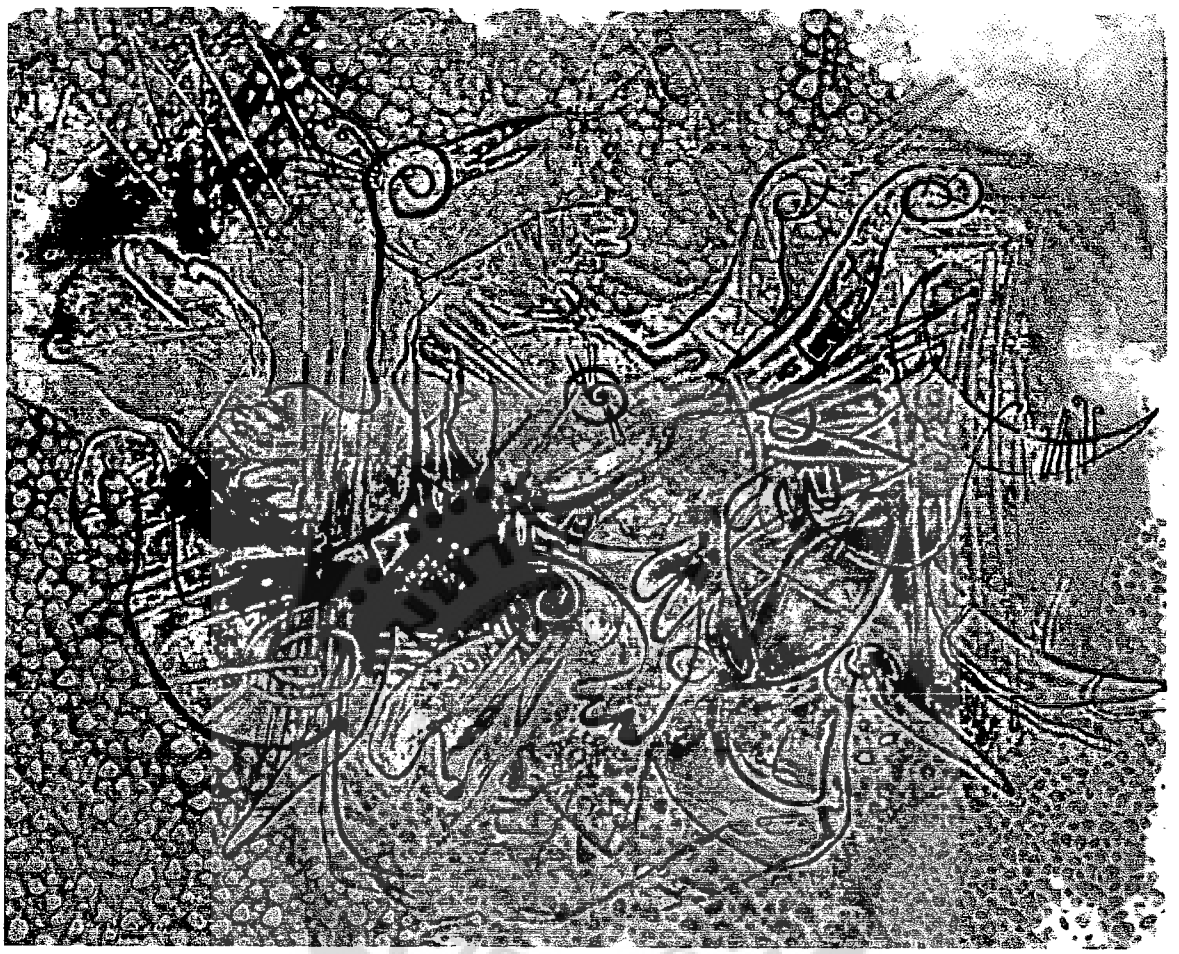
ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอิสระ (Free Form) เนื่องจากรูปทรงดังกล่าว ยังพอเข้าใจได้ว่า เป็นรูปทรงของนก 3 ชนิด นอกจากนี้ ยังใช้สีตัดกันโดยในพื้นหลังจะใช้สีม่วง สีน้ำเงิน สีชมพู สีเขียว และสีขาว ในส่วนองค์ประกอบหลักจะใช้สีฟ้า สีเหลือง สีชมพู สีส้ม สีแดง สีม่วง สีขาว และสีดำ ในส่วนที่เป็นเส้นโครงร่าง

18.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 ผนวกกับวิธีการระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างสู่ชั้นบน ด้วยการระบายสีเขียวทับสีฟ้าและสีชมพูทับสีขาว ประกอบกับวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้นและการระบายสีเป็นจุด ในส่วนองค์ประกอบหลัก จะใช้วิธี

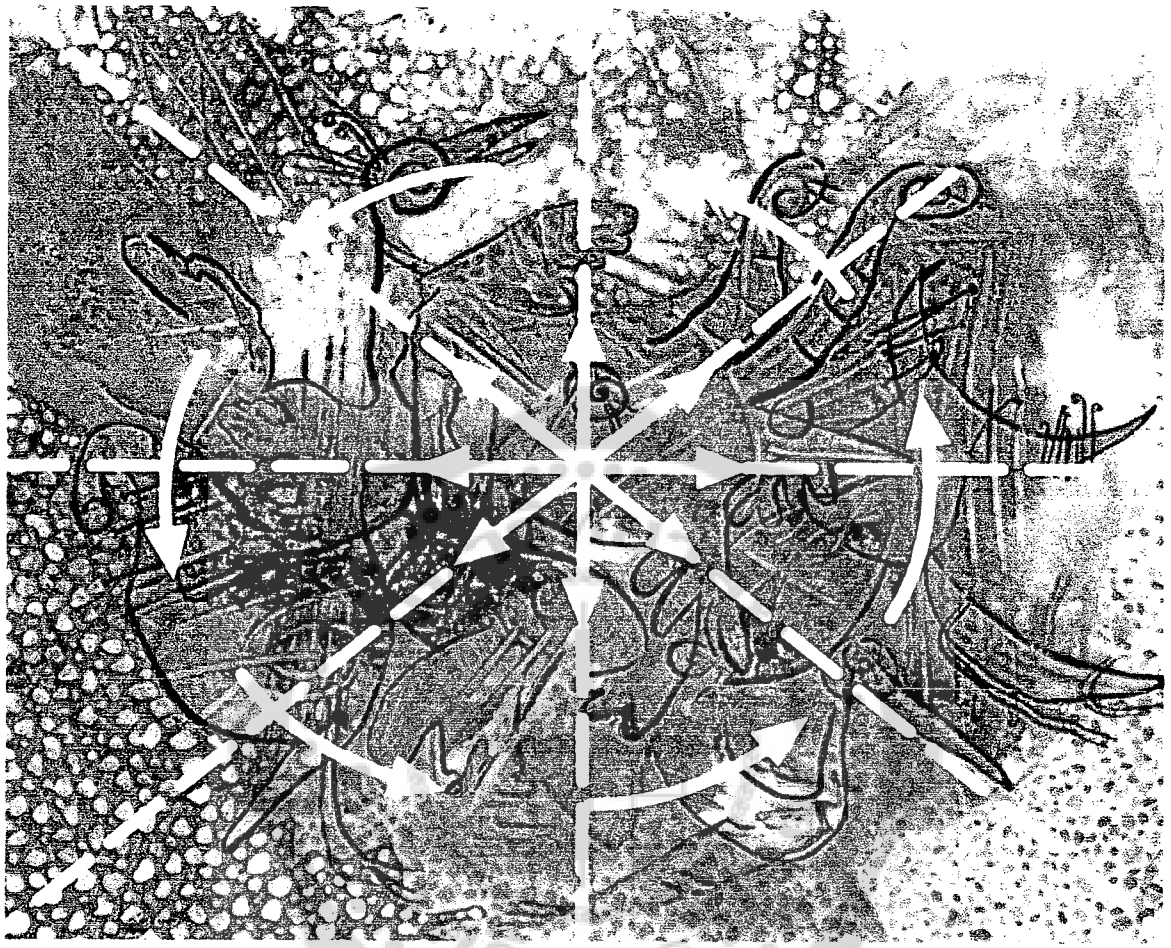
การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันในส่วนที่เป็นเส้นโครงร่าง และวิธีการระบายสีเป็นจุดในส่วนที่เป็นลำตัว ปีก หาง และลูกตาของนก

19. ผลงานภาพ สวนสัตว์.



สวนสัตว์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 100 x 110 ซ.ม. 2542

19. ผลงานภาพ สวนสัตว์.



สวนสัตว์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 100 x 110 ซ.ม. 2542

19.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งหมายถึง สัตว์ชนิดต่างภายในสวนสัตว์ดุสิต โดยผู้วิจัยเลือกสัตว์ 7 ตัว ซึ่งได้แก่ ช้าง ควายป่า งู นกกระจอกเทศ นกกระยาง นกยูง และปลาดุก เป็นตัวแทนของสัตว์ทุกชนิดในสวนสัตว์ สิ่งที่เป็นที่มาในการสร้างงานชิ้นนี้คือ ความสุขสบายใจอันเกิดจากการเดินดูสัตว์ชนิดต่าง ๆ ภายในสวนสัตว์ ซึ่งสัตว์แต่ละชนิดจะมีลักษณะเด่นและอากัปกริยาต่าง ๆ ที่น่าสนใจ นอกจากนี้ จากการศึกษาแนวความคิดในการสร้างงานศิลปะตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นสอดคล้องกับศิลปะลัทธิดังกล่าวในส่วนที่เน้นว่า การนำความแตกต่างมาประสานให้เกิดเอกภาพนั้น เป็นความงามที่น่าสนใจ ดังนั้น ชนิดของสัตว์ที่แตกต่างกัน และแนวคิดของศิลปะแนวเซอร์เรียลิสม์ข้างต้น จึงเป็นที่มาของการสร้างผลงานชิ้นนี้

ในส่วนเนื้อหาของภาพ ผลงานชิ้นนี้ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งนำเสนอบรรยากาศของการอยู่ร่วมกันระหว่างสัตว์ต่างชนิดกันอันประกอบด้วย ช้างและควายป่าที่เป็นสัตว์สี่เท้าขนาดใหญ่ งูที่เป็นสัตว์เลื้อยคลาน นกกระจอกเทศ นกกระยาง และนกยูง ที่เป็นสัตว์ปีก รวมทั้งปลาดุกที่เป็นสัตว์น้ำ ทั้งนี้ ผู้วิจัยนำเสนอสัตว์ทั้งหมดนี้ในรูปทรงที่ตัดทอนรายละเอียดลง และทับซ้อนกันบนพื้นหลัง (Background) สีสดใส เนื่องจากต้องการนำเสนอบรรยากาศแห่งความสุขของการอยู่ร่วมกันในแบบของงานศิลปะสมัยใหม่ที่เน้นการสร้างงานแบบฉับไวที่สามารถแสดงออกถึงความคิด ความประทับใจได้ตามที่ต้องการ โดยไม่ต้องคำนึงถึงความเหมือนจริงในธรรมชาติ

19.2 กระบวนการสร้างสรรค์

19.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปวงกลม เนื่องจาก ผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งเป็นสัตว์หลายชนิดไว้รวมกลุ่มกันอยู่บริเวณส่วนกลางของภาพ ซึ่งเส้นโครงร่างขององค์ประกอบหลักแต่ละตัวจะเชื่อมโยงกันเป็นวงกลม

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเริ่มจากจุดศูนย์กลางของภาพเคลื่อนไหวออกไปรอบทิศทาง ในลักษณะของดาวกระจาย

3) การสร้างดุลยภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetrical Balance) โดยจัดวางองค์ประกอบหลักของภาพไว้รวมกันที่บริเวณส่วนกลางของภาพ และเหลือพื้นที่ว่างโดยรอบในสัดส่วนที่ใกล้เคียงกัน

19.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

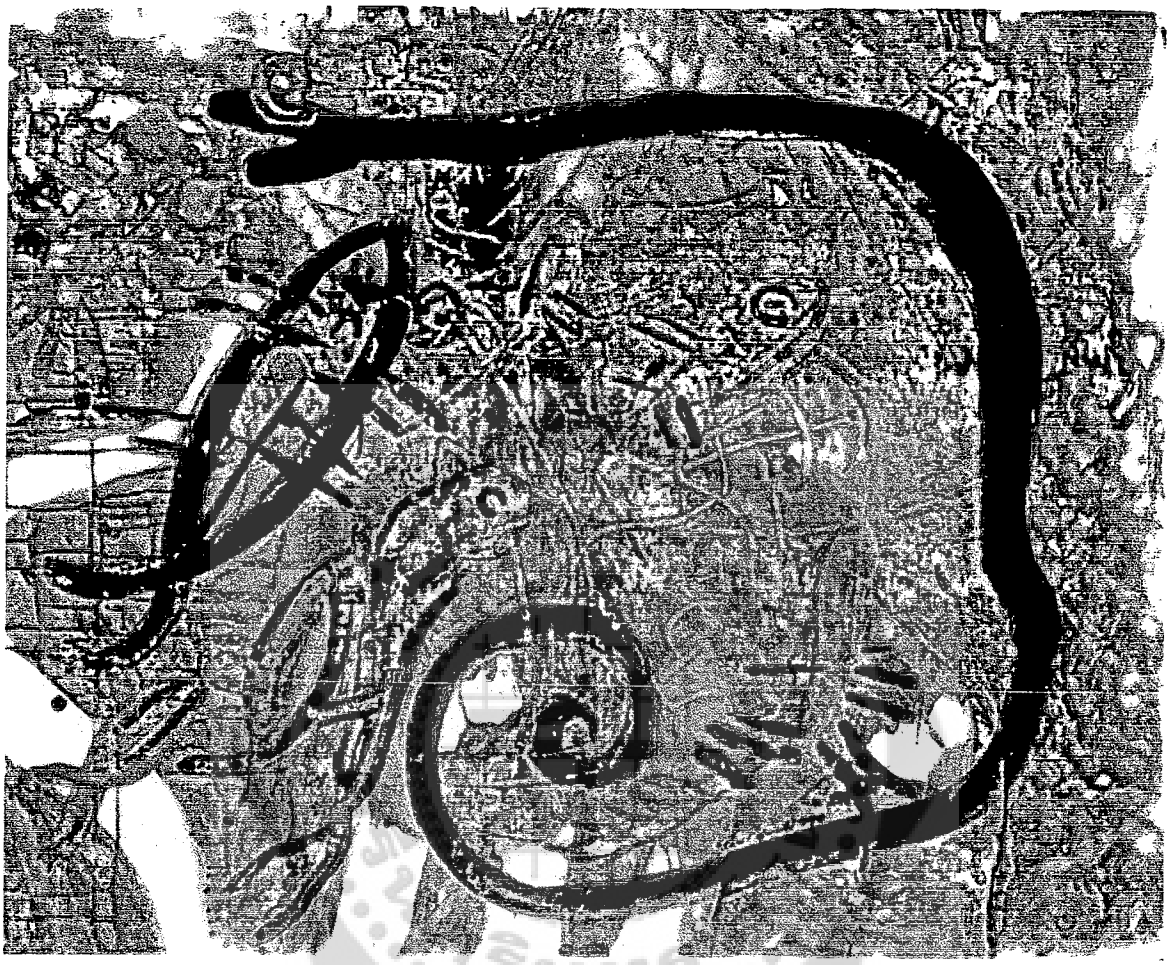
ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) และใช้สีตัดกันโดยที่พื้นหลังจะใช้สีม่วง สีฟ้า สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีส้ม และสีขาว ส่วนองค์ประกอบหลักนั้น จะใช้สีของพื้นหลังผนวกกับสีดำที่เป็นเส้นโครงร่างของสัตว์ชนิดต่าง ๆ

19.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีแบบเดียวกับผลงานชิ้นที่ 18 "นก 3 ตัว" กล่าวคือ ในส่วนพื้นหลังจะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ โดยการคว่ำผืนผ้าใบประกบกับสีที่ละเลงไว้บนแผ่นพลาสติก แล้วยกผืนผ้าใบขึ้นอย่างระมัดระวัง จากนั้นจะใช้วิธีการระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างสู่ชั้นบนและวิธี

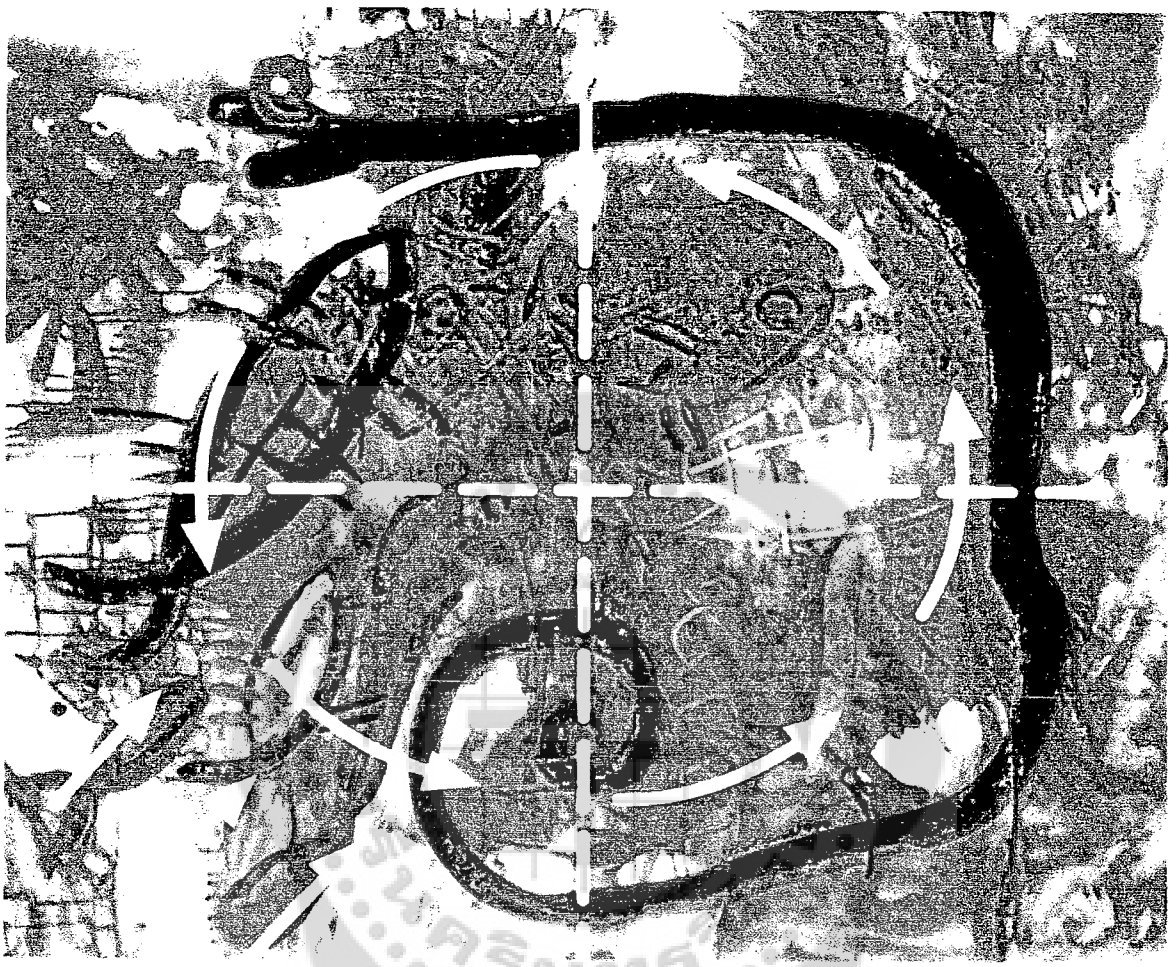
การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ผนวกกับการระบายสีเป็นจุด ในส่วนขององค์ประกอบหลัก จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันในส่วนที่เป็นเส้นโครงร่าง และส่วนที่เป็นขนนก

20. ผลงานภาพ ในน้ำ หมายเลข 1.



ในน้ำ หมายเลข 1. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . **100 x 110 ซ.ม. 2542**

20. ผลงานภาพ ในน้ำ หมายเลข 1.



ในน้ำ หมายเลข 1. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . **100 x 110 ซ.ม. 2542**

20.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งหมายถึง สระน้ำกลางสวนสัตว์ดุสิต โดยผลงานดังกล่าวนี้เป็นผลงานชุด อันประกอบด้วย ผลงานชื่อ "ในน้ำ หมายเลข 1.", "ในน้ำ หมายเลข 2." และ "ในน้ำ หมายเลข 3." ทั้งนี้เป็นสิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานชื่อ "ในน้ำ หมายเลข 1." นี้ คือ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ปลาในน้ำน่าจะมีความสมบูรณ์พูนสุขมาก เนื่องจากมีคนโยนอาหารให้ตลอดเวลา ผู้วิจัยจึงนำเสนอความอุดมสมบูรณ์ของอาหารที่อยู่ในน้ำบริเวณนี้ ดังนั้น ภายในภาพจึงประกอบด้วยปลาหลายตัว และงูขนาดใหญ่อีก 1 ตัว

เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วย เนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งบรรยายถึงความอุดมสมบูรณ์ของอาหารที่มีอยู่ในสระน้ำที่ทั้งปลา และงูมาอยู่รวมในที่เดียวกัน โดยผู้วิจัยนำเสนอปลาขนาดต่าง ๆ หลายตัวไว้บริเวณด้านซ้ายของภาพ และงูขนาดใหญ่ 1 ตัวที่บริเวณด้านขวาของภาพ นอกจากนี้ ในส่วนที่เป็นน้ำในสระผู้วิจัยใช้สีเขียวค่อนข้างมาก ทั้งนี้เพื่อบรรยายถึงความอุดมสมบูรณ์ของน้ำให้มีความชัดเจนมากขึ้น

20.2 กระบวนการสร้างสรรค์

20.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นวงกลม สังเกตจากองค์ประกอบหลักที่เป็นงูสีดำ ที่ขดตัวในทิศทางที่นำสายตาในลักษณะวงกลม

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพที่มีทิศทางจากมุมซ้ายส่วนล่างไปสู่มุมขวาส่วนบนในลักษณะเส้นทแยงมุม

3) การสร้างดุลยภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ภาพถูกแบ่งเป็น 4 ส่วน และองค์ประกอบหลักทั้งหมดถูกจุดวางกระจายไปตามจุดต่าง ๆ ของภาพ ซึ่งทำให้เกิดน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก ดังนั้นผลงานชิ้นนี้จึงมีดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

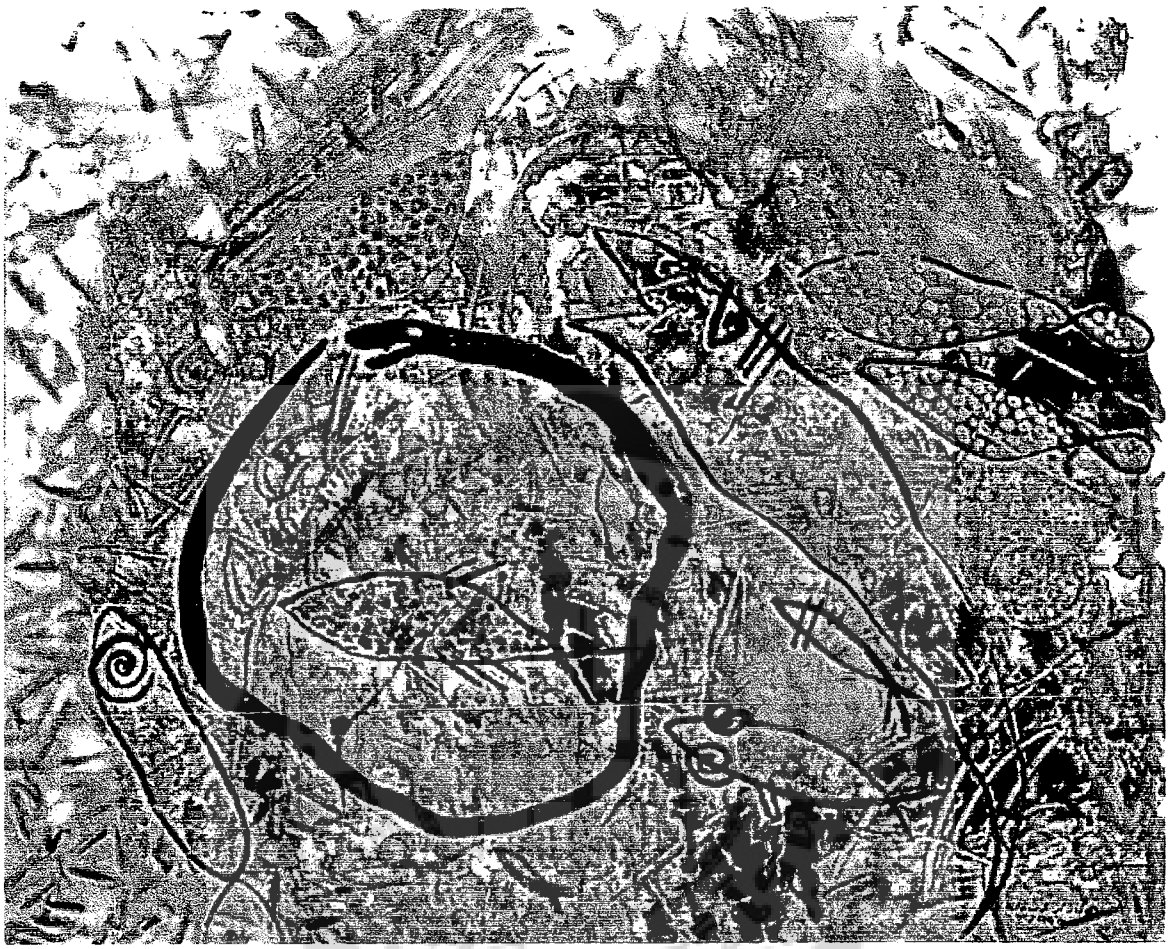
20.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอิสระ (Free Form) ซึ่งยังสามารถเข้าใจได้ว่า เป็นรูปทรงของงูและปลา และมีการใช้สีที่ตัดกันโดยที่พื้นหลังจะใช้สีเขียวแก่ สีเขียวอ่อน สีฟ้า สีส้ม สีแดง สีเหลือง และสีม่วง ส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ "งู" จะใช้สีดำ และสีม่วง และองค์ประกอบรอง จะใช้สีดำ สีฟ้า สีม่วง

20.2.3 วิธีการระบายสี

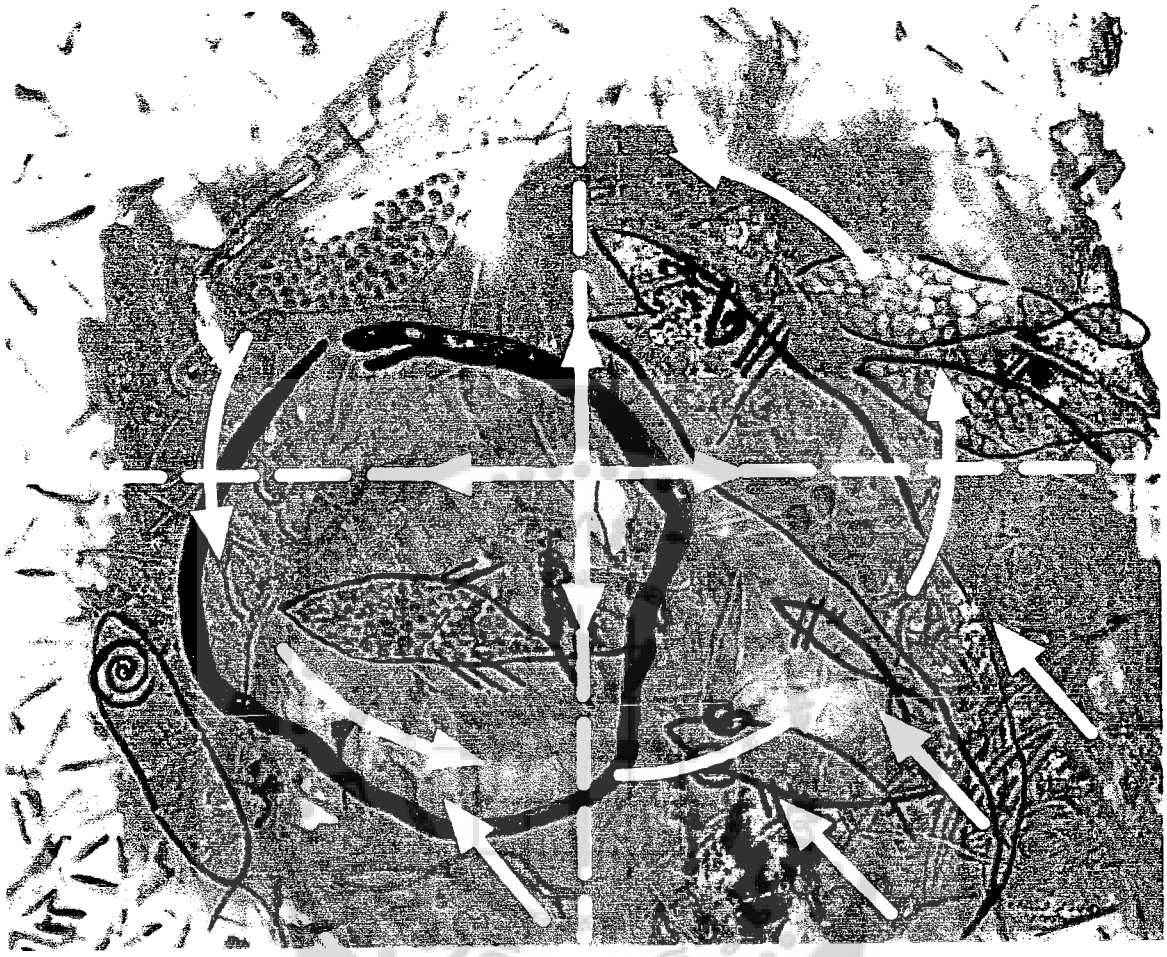
ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 ผนวกกับวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ในองค์ประกอบหลักและรอง จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันในส่วนที่เป็นเส้นโครงร่างของงูและปลา

21. ผลงานภาพ ในน้ำ หมายเลข 2.



ในน้ำ หมายเลข 2. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 100 x 110 ซ.ม. 2542

21. ผลงานภาพ ในน้ำ หมายเลข 2.



ในน้ำ หมายเลข 2. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . **100 x 110 ซ.ม. 2542**

21.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อม ซึ่งหมายถึง สระน้ำกลางสวนสัตว์ดุสิต บริเวณเดียวกับผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 1." แต่แรงบันดาลใจของผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 2." นี้เปลี่ยนไปบางส่วน กล่าวคือ ผู้วิจัยเพิ่มเติมเหตุการณ์ที่งูพยายามจะกินปลาขนาดเล็กตามสัญชาตญาณของงู ที่มักจะกินเนื้อสดมากกว่าอาหารประเภทอื่นที่คนโยนให้ เหตุการณ์ดังกล่าวจึงเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงาน "ในน้ำ หมายเลข 2."

เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ซึ่งบรรยายถึงเหตุการณ์ที่งูกำลังกินปลาขนาดเล็ก โดยผู้วิจัยนำเสนอการล่าอาหารของงู ด้วยการสร้างรูปทรงของงูให้ล้อมรอบปลาตัวเล็กในบริเวณด้านซ้ายของภาพ และนำเสนอปลาตัวอื่นที่รอดพ้นจากการเป็นเหยื่อไว้บริเวณด้านขวาของภาพ นอกจากนี้ ในส่วนพื้นหลังซึ่งหมายถึงน้ำในสระนั้น ผู้วิจัยใช้สีที่คล้ำลงจากผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 1." เล็กน้อย เพื่อสื่อถึงการเคลื่อนไหวของงูที่ทำให้น้ำขุ่นขึ้น

21.2 กระบวนการสร้างสรรค์

21.2.1.การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเช่นเดียวกับผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 1." คือ มีลักษณะเป็นวงกลม โดยองค์ประกอบทั้งหมดของภาพจะถูกจัดวางนำสายตาในลักษณะเชื่อมโยงเป็นวงกลม

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพในทิศทางที่ตรงข้ามกับผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 2." คือ จะมีทิศทางจากมุมขวาด้านล่างสู่มุมซ้ายด้านบน ในลักษณะเส้นทแยงมุม

3) การสร้างดุลยภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) เช่นเดียวกับผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 1." โดยองค์ประกอบต่าง ๆ จะถูกจัดวางกระจายตามจุดต่าง ๆ ของภาพให้เกิดน้ำหนักที่เท่ากันทาง

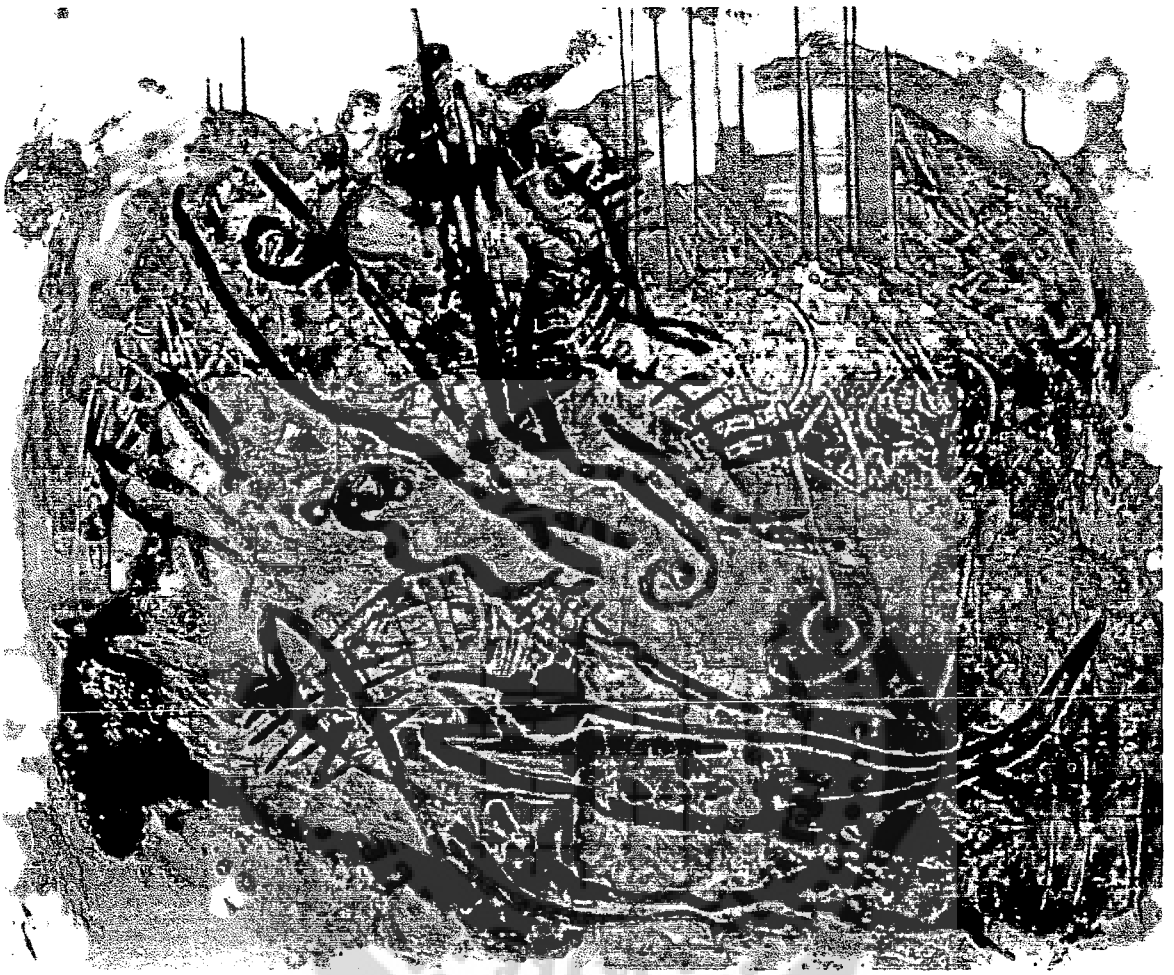
21.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอิสระ เช่นเดียวกับผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 1." และใช้สีที่ตัดกันโดยในพื้นหลังจะใช้สีเขียว สีเหลือง สีชมพู สีม่วง สีฟ้า และสีขาว ส่วนองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ งูสีดำ และปลาที่ขนาดใหญ่ที่สุด และองค์ประกอบรอง ซึ่งได้แก่ ปลาขนาดเล็ก จะใช้สีของพื้นหลังเป็นหลัก และใช้สีดำลากเส้นโครงร่างขององค์ประกอบเหล่านั้น

21.2.3 วิธีการระบายสี

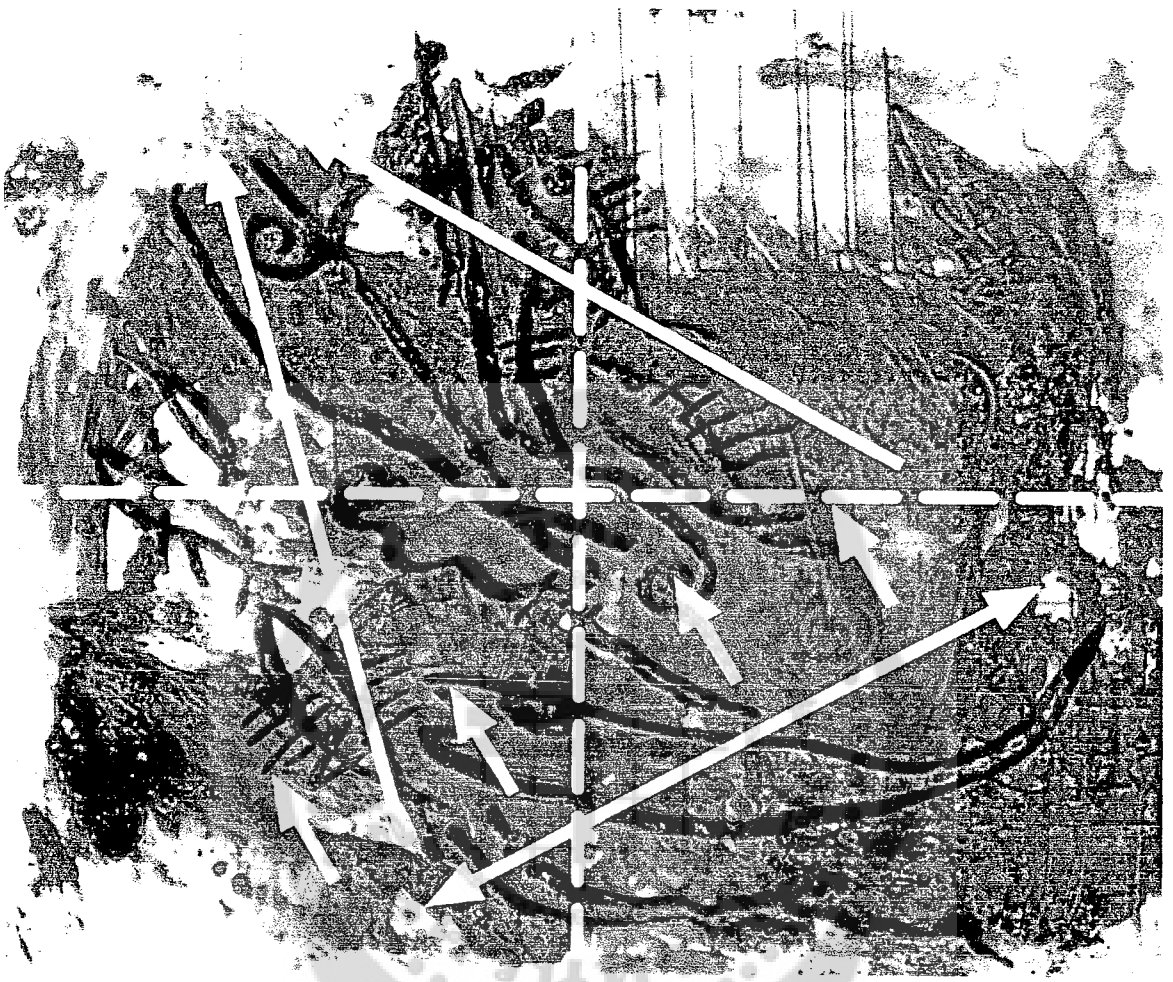
ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 1." ผนวกกับวิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จในส่วนที่เป็นขีดสีสั้น ๆ ในองค์ประกอบหลักและรอง จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันในส่วนที่เป็นเส้นโครงร่างขององค์ประกอบทั้งหมด

22. ผลงานภาพ ในน้ำ หมายเลข 3.



ในน้ำ หมายเลข 3. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . **100 x 110** ซ.ม. **2542**

22. ผลงานภาพ ในน้ำ หมายเลข 3.



ในน้ำ หมายเลข 3. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . **100 x 110 ซ.ม. 2542**

22.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อมที่ต่อเนื่องจากผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 1." และ "ในน้ำ หมายเลข 2." โดยที่มาของการสร้างผลงานชิ้นนี้ คือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอีกมุมหนึ่งของสระน้ำ กล่าวคือ ในขณะที่มุมหนึ่งมีเหตุการณ์ที่งูกำลังจะกินปลาขนาดเล็กในสระเพื่อเป็นอาหาร ผู้วิจัยก็สังเกตเห็นฝูงปลานิลกรูไปรุมกินอาหารที่มีคนโยนให้อีกมุมหนึ่งของสระ ซึ่งเหตุการณ์ระยะสุดท้ายนี้จึงเป็นที่มาของการสร้างผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 3."

ส่วนเนื้อหาของภาพ ในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม ที่บรรยายถึงเหตุการณ์ที่ฝูงปลานิลกรูไปรุมกินอาหารที่คนโยนให้ ทั้งนี้ผู้วิจัยนำเสนอรูปทรงของปลาที่เกิดจากการลากเส้นโดยใช้สีดำสีเดียวร่างรูปทรงไว้ที่บริเวณด้านขวาส่วนล่างไปจนถึงด้านซ้ายส่วนบนของภาพ ซึ่งการใช้เส้นสร้างรูปทรงดังกล่าว ผู้วิจัยคลี่คลายมาจากวิธีการเขียนตัวอักษรจีน (Chinese Calligraphy) โดยวิธีการใช้เส้นดังกล่าวสามารถสร้างบรรยากาศการเคลื่อนไหวของปลาที่มีความรวดเร็วได้อย่างชัดเจน

22.2 กระบวนการสร้างสรรค์

22.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมต่างจากผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 1." และ "ในน้ำ หมายเลข 2." กล่าวคือ ผลงานชิ้นนี้จะมีกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยมที่ฐานอยู่บริเวณมุมขวาด้านล่างของภาพในลักษณะเส้นเฉียง และยอดของสามเหลี่ยมจะอยู่บริเวณมุมซ้ายด้านบนของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจากมุมขวาด้านล่างไปสู่มุมซ้ายด้านบนในลักษณะเส้นทแยงมุมเช่นเดียวกับผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 2."

3) การสร้างดุลยภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างดุลยภาพในลักษณะเดียวกับผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 1." และ "ในน้ำ หมายเลข 2." โดยมีลักษณะเป็นดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) ที่ผู้วิจัยจัดองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพกระจายตามจุดต่าง ๆ ให้เกิดน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก

22.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงอิสระ (Free Form) ในองค์ประกอบที่เป็นรูปทรงที่สามารถเข้าใจได้ว่าเป็น "ปลา" และรูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) ในองค์ประกอบที่เป็นรูปทรงที่ไม่อาจเข้าใจได้ทันทีว่าเป็น "ปลา" นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้สีตัดกันภายในภาพ โดยบริเวณพื้นหลังจะใช้สีเหลือง สีเขียว สีฟ้า สีม่วง สีแดง และสีขาวที่เกิดจากการปล่อยพื้นที่ว่างของผืนผ้าใบ ส่วนองค์ประกอบที่เป็นปลา จะใช้สีดำลากเป็นโครงร่างเพื่อสร้างเป็นรูปทรงตามที่ต้องการ

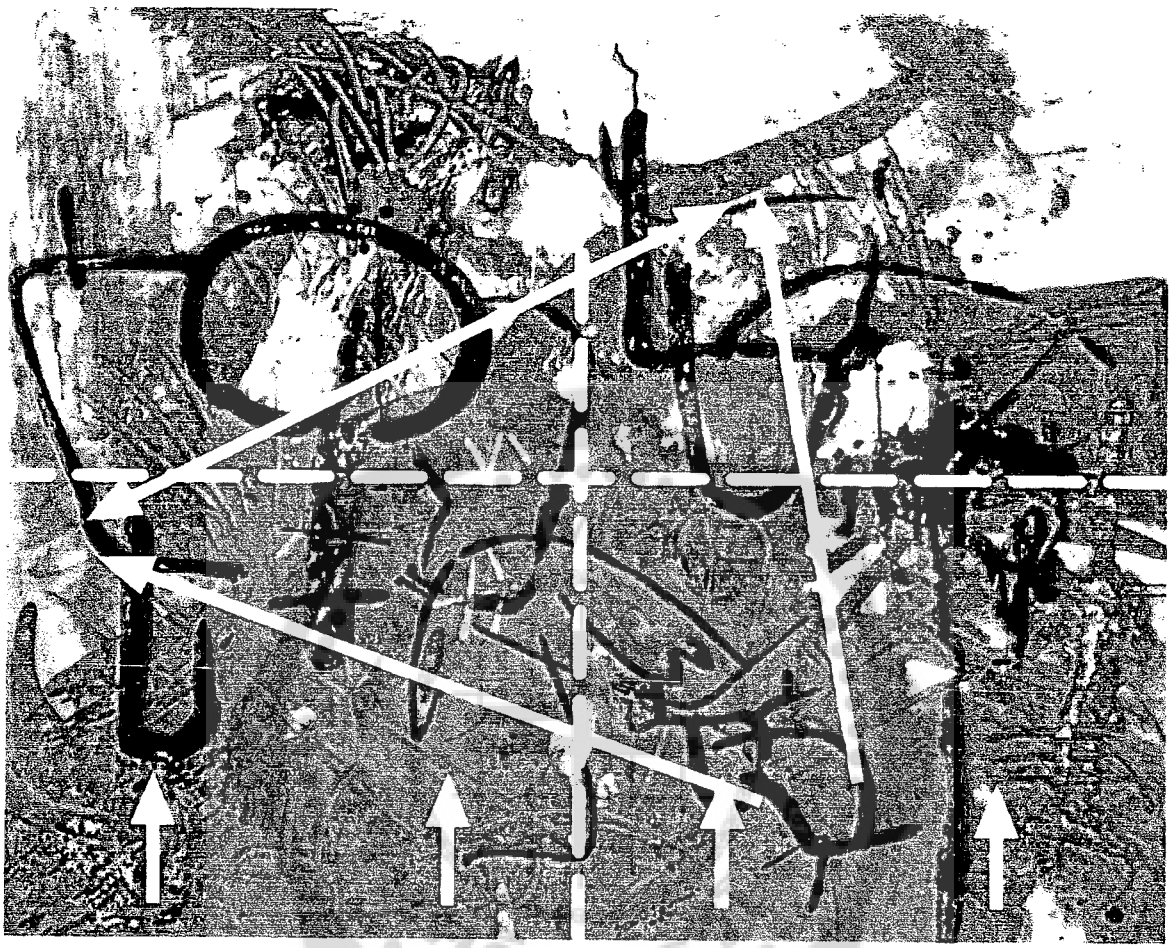
22.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงานชิ้นที่ 1 แต่จะปล่อยพื้นที่สีขาวของผืนผ้าใบมากขึ้น ส่วนองค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ ปลา นั้น จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันในส่วนที่เป็นโครงร่างขององค์ประกอบหลัก

23. ผลงานภาพ ช้าง นก กวาง.

ช้าง นก กวาง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 60 x 80 ซ.ม. 2542

23. ผลงานภาพ ช้าง นก กวาง.



ช้าง นก กวาง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ . 100 x 110 ซ.ม. 2542

23.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ที่มาของแนวความคิดในผลงานชิ้นนี้ คือ สภาพแวดล้อม ซึ่งได้แก่ สัตว์ 3 ชนิดในสวนสัตว์ดุสิต โดยสิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจให้สร้างงานชิ้นนี้คือ เส้นโครงร่าง (Outlines) ภายนอกที่แตกต่างกันของสัตว์ 3 ชนิด ได้แก่ ช้าง กวาง และนกกระยาง ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า เส้นโครงร่างที่เด่นของช้าง คือ เส้นโครงร่างของใบหูที่กว้างและใหญ่ รวมทั้งงวงที่เรียวยาว ส่วนกวางนั้น เส้นโครงร่างที่เด่น คือ ส่วนที่เป็นเขาที่เรียวยาว และส่วนหัวที่เป็นรูปสี่เหลี่ยมคางหมูที่กลมกลืนรับกันส่วนที่เป็นเขา และเส้นโครงร่างของนกกระยางนั้น ส่วนที่เด่นคือ เส้นโครงร่างจากส่วนปลายสุดของปากไปสู่ส่วนหางที่โค้งมน และส่วนที่เป็นขาซึ่งเรียวยาวสวยงาม

เนื้อหาของภาพในผลงานชิ้นนี้ ประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม โดยนำเสนอความงดงามของเส้นโครงร่างภายนอกของช้าง กวาง และนกกระยาง ที่มีลีลาอ่อนช้อยและงดงามต่างกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยนำเสนอความงามในโครงร่างของช้างไว้บริเวณด้านซ้ายส่วนกลางของภาพ เฉพาะส่วนใบหู งวง และลำตัว ส่วนโครงร่างของกวางที่ด้านขวาส่วนกลางของภาพนั้นนำเสนอเฉพาะส่วนหัว และเขา และโครงร่างของนกที่จุดกึ่งกลางส่วนล่างของภาพนั้น นำเสนอส่วนหัว ลำตัว ปีก และขา โดยผู้วิจัยใช้วิธีที่คลี่คลายมาจากการเขียนตัวอักษรจีน (Chinese Calligraphy) มาเป็นการใช้พู่กันลากเส้นโครงร่างอย่างอิสระ

23.2 กระบวนการสร้างสรรค์

23.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยมที่ฐานของสามเหลี่ยมอยู่บริเวณด้านขวาของภาพเหมือนเส้นตั้งฉากที่ลากทับองค์ประกอบที่เป็น "กวาง" และ "หางของนก" ส่วนยอดสามเหลี่ยมจะอยู่ที่ด้านซ้ายส่วนกลางของภาพ

2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพในทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ

3) การสร้างดุลยภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างดุลยภาพเช่นเดียวกับผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 3." คือ เป็นดุลยภาพอสมมาตร (Asymmetrical Balance) โดยผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ ช้าง นก และกวาง ไว้ในตำแหน่งที่สร้างน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก ทั้งหมดถูกจุดวางกระจายไปตามจุดต่าง ๆ ของภาพ ซึ่งทำให้เกิดน้ำหนักที่เท่ากันทางความรู้สึก ดังนั้นผลงานชิ้นนี้จึงมีดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance)

23.2.2 การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) และใช้สีที่ตัดกันโดยในพื้นหลังจะใช้สีเขียว สีฟ้า สีน้ำเงิน สีเหลือง สีส้ม สีชมพู สีแดง และสีขาว ที่เกิดจากการปล่อยพื้นที่ว่างของผืนผ้าใบ ส่วนองค์ประกอบหลัก จะใช้สีดำ ลากเส้นให้เกิดเป็นรูปทรงขององค์ประกอบหลักตามต้องการ

23.2.3 วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ ในขั้นตอนเดียวกับผลงาน "ในน้ำ หมายเลข 3." และเว้นพื้นที่สีขาวของผืนผ้าใบมากขึ้นเช่นเดียวกันด้วย นอกจากนี้ ยังใช้วิธีการระบายสีผสม

การขูดขีดเป็นเส้นด้วย ในส่วนขององค์ประกอบหลัก จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันในส่วนที่เป็นโครงร่างขององค์ประกอบหลัก

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์

จากลักษณะเด่นในการสร้างของมิโร ผู้วิจัยจึงนำบางส่วนมาคลี่คลาย (Applied) และสร้างสรรค์เป็นผลงานของผู้วิจัยจำนวน 23 ภาพ สรุปได้ดังนี้

1.ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

ผู้วิจัยสร้างผลงาน 23 ภาพ โดย**มีที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม** เนื่องจากผู้วิจัยใช้ "สวนสัตว์ดุสิต" เป็นสถานที่พักผ่อน และนำไปสู่ความสุขที่เกิดจากการสังเกตอากัปกริยาของสัตว์ ซึ่งสัตว์แต่ละชนิดจะมีอากัปกริยาที่แตกต่างกันไป เช่น นกยูงจะชอบลำแพนหางเมื่อเห็นตัวเมีย ลิงจะเคลื่อนไหวตลอดเวลา ควายป่าจะสงบนิ่งแต่แฝงไว้ด้วยความสง่างาม และแข็งแกร่ง เป็นต้น อากัปกริยาเหล่านี้ จึงเป็นที่มาของแนวความคิด ในการสร้างผลงาน 23 ภาพ อันเป็นผลงานที่นำเสนอเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับความสุขความประทับใจดังกล่าว

2.กระบวนการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงาน 23 ภาพ โดยใช้วิธีการภายใต้กระบวนการสร้างสรรค์ที่เป็นเกณฑ์การวิเคราะห์ในหัวข้อต่าง ๆ โดยเรียงวิธีการที่ใช้มากที่สุดไปถึงที่ใช้น้อยที่สุด ดังนี้

2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

2.1.1 ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

1) รูปสามเหลี่ยม	จำนวน	16	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 69.6
2) รูปวงกลม	จำนวน	6	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 26.1
3) รูปวงรี	จำนวน	1	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.3

2.1.2 ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

1) จากส่วนล่างสู่ส่วนบน	จำนวน	15	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 65.2
2) จากส่วนบนสู่ส่วนล่าง	จำนวน	3	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 13.0
3) จากมุมหนึ่งสู่อีกมุมหนึ่ง (ทแยงมุม)	จำนวน	2	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 8.7
4) จากศูนย์กลางสู่รอบนอก	จำนวน	2	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 8.7
5) จากซ้ายและขวาเข้าสู่ศูนย์กลาง	จำนวน	1	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.4

2.1.3 การสร้างดุลยภาพ

1) ดุลยภาพแบบอสมมาตร	จำนวน	18	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 78.3
2) ดุลยภาพแบบสมมาตร	จำนวน	5	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 21.7

2.2 การสร้างรูปทรง

2.2.1 การเลือกใช้รูปทรง

1) รูปทรงอินทรียรูป	จำนวน	8	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 34.8
2) รูปทรงอิสระ	จำนวน	7	ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 30.4

3) รูปทรงเรขาคณิต	จำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 21.7
4) รูปทรงบริสุทธิ์	จำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 13.1

2.2.2 การใช้สี

1) ใช้สีตัดกัน	จำนวน 23 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100.0
2) ใช้สีกลมกลืนกัน	จำนวน 0 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 0.0

2.3 วิธีการระบายสี

2.3.1 การระบายสีผสมการกดและพิมพ์	จำนวน 20 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 86.9
2.3.2 การระบายสีเป็นจุด	จำนวน 19 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 82.6
2.3.3 การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ	จำนวน 17 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 73.9
2.3.4 การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน	จำนวน 14 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 60.8
2.3.5 การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น	จำนวน 14 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 60.8
2.3.6 การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	จำนวน 2 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 8.7
2.3.7 การระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน	จำนวน 2 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 8.7
2.3.8 การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน	จำนวน 2 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 8.7
2.3.9 การระบายสีเปียกบนเปียก	จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 4.3
2.3.10 การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน	จำนวน 0 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 0.0
2.3.11 การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี	จำนวน 0 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 0.0
2.3.12 การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี	จำนวน 0 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 0.0
2.3.13 การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม	จำนวน 0 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 0.0
2.3.14 การระบายสีเรียบกลมกลืน	จำนวน 0 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 0.0
2.3.15 การระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง	จำนวน 0 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 0.0
2.3.16 การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ	จำนวน 0 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 0.0
2.3.17 การระบายสีหนาซับซ้อน	จำนวน 0 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 0.0

จากข้อมูลข้างต้น สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ได้ดังนี้ คือ

ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 23 ภาพ โดยมีที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม

กระบวนการสร้างสรรค์

การจัดโครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยมมากที่สุด และรูปวงรีน้อยที่สุด ส่วนความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพนั้น จะสร้างความเคลื่อนไหวจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพมากที่สุด และเคลื่อนไหวเข้าสู่ศูนย์กลางของภาพน้อยที่สุด และการสร้างดุลยภาพนั้น ผู้วิจัยสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตรมากที่สุด และแบบสมมาตรน้อยที่สุด

การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี ผู้วิจัยใช้รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) มากที่สุด และใช้รูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) น้อยที่สุด ส่วนการใช้สีนั้น ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในผลงานของทุกภาพ

วิธีการระบายสี ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีที่มากที่สุด 4 อันดับแรกตามลำดับคือ วิธีการระบายสีผสมการกดและการพิมพ์ วิธีการระบายสีเป็นจุด วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ และวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ส่วนวิธีที่ผู้วิจัยใช้น้อยที่สุด คือ วิธีการระบายสีเปียกบนเปียก วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน และวิธีการระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

บทที่ 5
การสรุปและการอภิปรายผล

จากงานวิจัยหัวข้อ จิตรกรรมสร้างสรรค์ : การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง รูปทรง และวิธีการระบายสี ในผลงานจิตรกรรมของฮวน มิโร นั้น ผู้วิจัยดำเนินการตามหัวข้อต่อไปนี้

1.ความมุ่งหมายของการวิจัย

1.1 เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ของฮวน มิโร ในประเด็น

1.1.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

1.1.2 กระบวนการสร้างสรรค์

1.1.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

1.1.2.2 การสร้างรูปทรง

1.1.2.3 วิธีการระบายสี

1.2 เพื่อนำข้อมูลเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง และวิธีการระบายสี ที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีอะคริลิคตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัย

2.ความสำคัญของการวิจัย

2.1 ทำให้ทราบถึงลักษณะของงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ของ ฮวน มิโร ในประเด็น ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ และกระบวนการสร้างสรรค์เกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง และวิธีการระบายสี

2.2 สามารถนำผลการศึกษาเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง และวิธีการระบายสี มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมโดยอาศัยบริบททางสังคมที่แตกต่างออกไปได้

2.3 จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวิชาจิตรกรรม และประวัติศาสตร์ศิลป์ในระดับอุดมศึกษา

3.ขอบเขตของการศึกษา

3.1 ในงานวิจัยฉบับนี้ จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ของศิลปินที่ชื่อ ฮวน มิโร (Joan Miro) โดยจะศึกษาผลงานสีน้ำมันจำนวนทั้งสิ้น 20 ภาพ ดังนี้

ผลงานที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิ Cubism

3.1.1 ผลงานชื่อ Catalan Landscape : the Hunter. Oil on canvas.64.8 X 100.3 cm. 1923

3.1.2 ผลงานชื่อ The Tilled Field. Oil on canvas. 60 X 94 cm. 1924

3.1.3 ผลงานชื่อ Head of a Catalan Peasant III. Oil an canvas. 91 X 73 cm. 1925

ผลงานลักษณะ Biomorphic Form

3.1.4 ผลงานชื่อ Landscape. Oil on canvas. 47 X 45 cm. 1925

3.1.5 ผลงานชื่อ Dutch Interior I. Oil on canvas. 92 X 73 cm. 1928

3.1.6 ผลงานชื่อ Portrait IV. Oil on canvas. 130 X 97 cm. 1938

3.1.7 ผลงานชื่อ Woman's Head. Oil on canvas. 55 X 46 cm. 1938

3.1.8 ผลงานชื่อ Women and Birds at Sunrise. Oil on canvas. 54 X 65 cm. 1946

3.1.9 ผลงานชื่อ The Vowel Song. Oil on canvas. 350 X 144 cm. 1967

ผลงานที่ได้รับอิทธิพลจากการสร้างงานแบบ Chinese Calligraphy

3.1.10 ผลงานชื่อ The Red Sun Gnaws at the Spider. Oil on canvas. 76 X 96 cm. 1948

3.1.11 ผลงานชื่อ The Red Sun. Oil on canvas. 91 X 71 cm. 1948

3.1.12 ผลงานชื่อ Woman in front of the Sun. Oil on canvas. 65 X 50 cm. 1950

3.1.13 ผลงานชื่อ Painting. Oil on canvas. 74 X 188 cm. 1952

3.1.14 ผลงานชื่อ Lovers in the Night. Oil on canvas. 22.5 X 33 cm. 1966

3.1.15 ผลงานชื่อ Woman and Bird. Oil on canvas. 50 X 72 cm. 1966

3.1.16 ผลงานชื่อ The Gold of the Azure. Oil on canvas. 205 X 173.5 cm. 1967

3.1.17 ผลงานชื่อ Bird's Flight in Moonlight. Oil on canvas. 130 X 260 cm. 1967

3.1.18 ผลงานชื่อ Birds at the Break of Day. Oil on canvas. 220 X 261 cm. 1970

3.1.19 ผลงานชื่อ Bird, Insect, Constellation. Oil on canvas. 130 X 97 cm. 1974

3.1.20 ผลงานชื่อ Woman. Oil on canvas. 100 X 81 cm. 1976

3.2 งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมในแนวลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ของ ฮวน มิโร ในประเด็น ต่อไปนี้

3.2.1 ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ

3.2.2 กระบวนการสร้างสรรค์

3.2.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

3.2.2.2 การสร้างรูปทรง

3.2.2.3 วิธีการระบายสี

3.3 ผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง และวิธีการระบายสี ในงานจิตรกรรมแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ ของ ฮวน มิโร จะนำมาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีอะคริลิคตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัย

4.สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์

ผลการศึกษาสอดคล้องกับสมมติฐานที่ตั้งไว้ กล่าวคือ ลักษณะงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ของ ฮวน มิโร นั้น มีที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพโดยส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อม งานจิตรกรรมของมิโรได้รับอิทธิพลจากสภาพแวดล้อมในบ้านเกิด ซึ่งได้แก่ ตำบล Catalan นั้นอย่างมาก เช่น ผลงานชื่อ " Catalan Landscape : the Hunter " ในปี 1923 ผลงานชื่อ " Head of a Catalan Peasant III " ในปี 1925 และผลงานชื่อ " Landscape "ในปี ค.ศ. 1925 เป็นต้น

นอกจากนี้ ผลการศึกษายังสอดคล้องกับสมมติฐานในส่วนที่เป็นวิธีการจัดโครงสร้างของภาพและสร้างรูปทรง กล่าวคือ มิโรใช้การจัดโครงสร้างของภาพที่เน้นการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูป

สามเหลี่ยมมากที่สุด รวมทั้งมีการจัดดุลยภาพที่เน้นการสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตรมากที่สุด นอกจากนี้ในส่วนของการสร้างรูปทรง มิโรใช้รูปทรงบริสุทธิ์ และใช้สีตัดกันมากที่สุด

อย่างไรก็ตาม ในส่วนของการสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ และวิธีการระบายสีนั้น ผลการศึกษาพบว่า มิโรสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพโดยมีทิศทางจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพมากที่สุด เป็นผลที่ต่างไปจากที่สมมติฐานตั้งไว้ อีกทั้งผลงานส่วนใหญ่จะใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง และวิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน ซึ่งต่างไปจากที่สมมติฐานตั้งไว้เช่นกัน

4.1 ลักษณะเด่นของการสร้างงานจิตรกรรมของมิโร

4.1.1 การจัดโครงสร้างของภาพที่น่าสนใจ มิโร เน้นการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยม มีการสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพ และมีการสร้างดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน หรือเรียกว่า ดุลยภาพอสมมาตร (Asymmetrical Balance) ซึ่งในทรรศนะของผู้วิจัย การจัดโครงสร้างของภาพเช่นนี้ สามารถสร้างความเป็นเอกภาพ (Unity) ภายในผลงานได้ดี

4.1.2 การสร้างรูปทรงที่หลากหลาย โดยในระยะแรก (ค.ศ.1923-1925) มิโรมักจะใช้รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) ต่อมาในช่วงปี ค.ศ.1925-1938 และในช่วงปี ค.ศ.1946-1976 มิโรมีการพัฒนารูปทรงเป็นแบบอินทรียรูป (Organic Form) พร้อม ๆ กับการใช้รูปทรงที่คลี่คลาย (Applied) มาจากการเขียนตัวอักษรจีน (Chinese Calligraphy) ซึ่งจัดอยู่ในประเภทรูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form)

4.1.3 การใช้วิธีการระบายสีที่หลากหลาย ทั้งนี้ พิจารณาจากผลการศึกษาวิเคราะห์ที่สรุปได้ว่า ภายในผลงาน 20 ภาพ มิโรเลือกใช้วิธีการระบายสีถึง 8 วิธี โดยวิธีที่ใช้มากที่สุดคือ การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง และการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน ส่วนวิธีที่ใช้น้อยที่สุดคือ การระบายสีกลมกลืนกัน การระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง และการระบายสีผสมการกดและพิมพ์

4.2 วิธีการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย

จากลักษณะเด่นในการสร้างงานของมิโร ผู้วิจัยจึงนำบางส่วนมาคลี่คลาย และสร้างสรรค์เป็นผลงานของผู้วิจัยจำนวน 23 ภาพ ดังนี้

ผลงานชื่อ ปลา 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 100x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ เจ้าตัวกลม. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 100x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ควาย 2 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 40x50 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ จระเข้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 30x60 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ อูฐ กวาง และงูสีดำ. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ งู นก และดวงอาทิตย์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 30x60 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ไก่ 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ต้นไม้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ลิงตกต้นไม้. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542

ผลงานชื่อ ช้าง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ปลา. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 30x60 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ งู ควาย และดวงอาทิตย์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 30x60 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ พราง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ งูดำ. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 60x80 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ กิ้งก่า 2 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 40x50 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ งูสีแดง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 40x50 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ระบำนกยูง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 70x90 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ นก 3 ตัว. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 100x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ สวนสัตว์. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 100x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ในน้ำ หมายเลข 1. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 110x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ในน้ำ หมายเลข 2. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 110x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ในน้ำ หมายเลข 3. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 110x110 ซ.ม. 2542
ผลงานชื่อ ช้าง นก กวาง. อะคริลิคบนผืนผ้าใบ. 110x100 ซ.ม. 2542

ทั้งนี้ สิ่งที่ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์จากลักษณะเด่นในการสร้างงานของมิโร มีดังนี้

4.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยนำวิธีการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมของภาพ ซึ่งเป็นรูปสามเหลี่ยมจากผลงานส่วนใหญ่ของมิโร มาเป็นแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย โดยได้พัฒนาวิธีดังกล่าวไปสู่การสร้างกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยมที่มีฐานบริเวณส่วนล่างของภาพและยอดของสามเหลี่ยมอยู่ส่วนบนของภาพ รวมทั้งรูปสามเหลี่ยมที่มีฐานบริเวณด้านซ้ายหรือขวาของภาพ และมียอดสามเหลี่ยมที่ด้านตรงข้ามหรือมียอดสามเหลี่ยม 2 ยอดมาบรรจบบริเวณส่วนกลางของภาพ

4.2.2 การสร้างรูปทรง ผู้วิจัยนำพัฒนาการการสร้างรูปทรงของมิโร มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง โดยสร้างผลงานที่เริ่มจากการใช้รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) พัฒนาไปสู่การใช้รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) ไปสู่การใช้รูปทรงอิสระ (Free Form) และสุดท้ายเป็นรูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) ทั้งนี้รูปทรงอิสระ (Free Form) ไม่ได้ปรากฏในผลงาน 20 ภาพของมิโร แต่เนื่องจากผู้วิจัยต้องการนำความรู้ที่ได้จากการศึกษาทฤษฎีการจัดโครงสร้างของภาพและการสร้างรูปทรงที่ประมวลไว้ในบทที่ 2 มาผนวกกับการสร้างรูปทรง 3 ประเภทของมิโร ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำเสนอพัฒนาการเกี่ยวกับการสร้างรูปทรงเป็น 4 ประเภท ดังกล่าว

4.2.3 วิธีการระบายสี ผู้วิจัยนำแนวคิดการใช้วิธีการระบายสีที่หลากหลายซึ่งปรากฏในผลงานชิ้นหนึ่ง ๆ ของมิโร มาเป็นแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์ โดยในผลงานชิ้นหนึ่ง ๆ ของผู้วิจัยจะนำวิธีการระบายสีที่หลากหลายมาใช้เพื่อให้สามารถสร้างผลงานที่ตรงความต้องการของผู้วิจัย และสามารถสื่อถึงความสุขสดใสที่เกิดจากการพักผ่อนในสวนสัตว์ดุสิตได้มากที่สุด นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้พัฒนาสร้างสรรค์วิธีการระบายสีที่นอกเหนือจากวิธีการของมิโร วิธีดังกล่าวได้แก่ วิธีการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ โดยใช้แผ่นพลาสติกขนาดใหญ่ปูบนพื้นที่เรียบ แล้วนำอะคริลิคสีต่าง ๆ ที่ต้องการมาละเลงบนแผ่นพลาสติกนั้น จากนั้นนำผืนผ้าใบคว่ำลงประกบกับสีบนพลาสติก กดผืนผ้าใบหรือหมุนเล็กน้อย เพื่อให้สีต่าง ๆ ผสมกันอย่างอิสระ แล้วจึงยกผืนผ้าใบขึ้นอย่างระมัดระวัง และหากสีบนแผ่นพลาสติกเริ่มแห้งก็พรมน้ำลงไปเล็กน้อย แล้วจึงเริ่มต้นวิธีการดังกล่าวอีกครั้งเพื่อให้ได้สีของพื้นหลังที่มีความหลากหลายมากขึ้นตามต้องการ ต่อจากนั้นจึงใช้ชิ้น

ส่วนของรองเท้าแตะขูดขีดบนผืนผ้าใบให้เกิดเป็นรอยเส้นตามต้องการ สิ่งที่ได้จากวิธีการนี้คือ สีของพื้นหลัง (Background) มีสีสันหลากหลายโดยมีการผสมของสีในบางจุด มีพื้นที่ของสีบางสีที่แปลกและเป็นอิสระ รวมทั้งเกิดพื้นที่สีขาวของผืนผ้าใบซึ่งเป็นพื้นที่ว่างไม่มีสี และมีรอยขูดขีดที่ช่วยสร้างพื้นผิวของภาพให้น่าสนใจมากขึ้น

4.3 สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

ที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพ ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 23 ภาพ โดยมีที่มาของแนวความคิด และเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม

กระบวนการสร้างสรรค์

การจัดโครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสามเหลี่ยมมากที่สุด และรูปวงรีน้อยที่สุด ส่วนความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพนั้น จะสร้างความเคลื่อนไหวจากส่วนล่างสู่ส่วนบนของภาพมากที่สุด และเคลื่อนไหวเข้าสู่ศูนย์กลางของภาพน้อยที่สุด และการสร้างดุลยภาพนั้น ผู้วิจัยสร้างดุลยภาพแบบอสมมาตรมากที่สุด และแบบสมมาตรน้อยที่สุด

การสร้างรูปทรง : การเลือกใช้รูปทรง และการใช้สี ผู้วิจัยใช้รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) มากที่สุด และใช้รูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) น้อยที่สุด ส่วนการใช้สีนั้น ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในผลงานของทุกภาพ

วิธีการระบายสี ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีที่มากที่สุด 4 อันดับแรกตามลำดับคือ วิธีการระบายสีผสมการกดและการพิมพ์ วิธีการระบายสีเป็นจุด วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ และวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ส่วนวิธีที่ผู้วิจัยใช้น้อยที่สุด คือ วิธีการระบายสีเปียกบนเปียก วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน และวิธีการระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน

5.อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษา นักวิชาการส่วนใหญ่ เชื่อว่า การสร้างผลงานศิลปะตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์ นั้นมาจากพื้นฐานความคิดที่ว่า งานศิลปะต้องมาจากสิ่งที่เหนือจริงที่น่าอัศจรรย์ใจ ซึ่งกำเนิดจากจิตใต้สำนึกและใช้รูปทรงที่มีความเป็นนามธรรม โดยเนื้อหาของภาพนั้น จะเกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อม และเชื่อมโยงกับเรื่องเพศตามสาระสำคัญของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของนักจิตวิทยาชื่อ ซิกมุกต์ ฟรอยด์ ส่วนกระบวนการสร้างสรรค์ นั้น ศิลปินในลัทธินี้ได้นำกลวิธีมาใช้สร้างสรรค์งานที่หลากหลายมาก นอกจากนี้ การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิเซอร์เรียลิสม์จะไม่มีขอบเขตจำกัดใด ๆ ทั้งในแง่ที่มาของแนวความคิด เนื้อหาของภาพ และกระบวนการสร้างสรรค์

แต่อย่างไรก็ตาม ศิลปินในลัทธิเซอร์เรียลิสม์แต่ละท่าน ย่อมจะมีลักษณะเด่นเป็นของตนเอง ดังเช่นลักษณะเด่นในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของ ฮวน มิโร ซึ่งเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีอะคริลิคของผู้วิจัย อันได้แก่ วิธีการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง และวิธีการระบายสีของ ฮวน มิโร

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษา ผู้วิจัยพบประเด็นที่น่าสนใจ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อบุคคลที่สนใจศึกษาวิเคราะห์ในหัวข้อเดียวกัน ดังนี้

5.1 การใช้สีอะคริลิคช่วยให้ผลงานแห้งเร็วแล้วเสร็จได้ในเวลาที่ต้องการ

5.2 การใช้ผ้าใบทีมีคุณภาพสูง จะทำให้ผลงานมีคุณภาพดีตามต้องการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีอะคริลิคจะติดบนผืนผ้าใบได้ดี

5.3 สื่อที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น สามารถใช้สีน้ำมัน และสีอะคริลิค ผสมกันหรือใช้แยกกันก็ได้ ซึ่งหากใช้สีน้ำมันอย่างเดียวจะทำให้แห้งช้า และสามารถเกลี่ยสีให้เกิดน้ำหนักที่กลมกลืนตามต้องการได้ หรือหากใช้สีอะคริลิคอย่างเดียวก็จะทำให้ผลงานแห้งเร็วได้ตามต้องการ

5.4 การใช้วิธีการระบายสี ที่หลากหลายของผู้วิจัยนั้น ผู้วิจัยพบว่า ต้องทดลองใช้แต่ละวิธีในระหว่างการสร้างผลงาน ซึ่งในบางครั้งจะทำให้เกิดความยุ่งยากและเสียเวลาไปบ้าง ทั้งนี้ ผู้วิจัยขอเสนอแนะว่า หากต้องการใช้วิธีระบายสีที่หลากหลายมาก ก็ควรจะใช้กับผลงานขนาดใหญ่ และมีเวลาสร้างผลงานมากพอสมควร

5.5 การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานของ ฮวน มิโร ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงพัฒนาการของกระบวนการสร้างสรรค์ในศิลปะสมัยใหม่ และเป็นประโยชน์ต่อการนำไปประยุกต์ใช้สร้างผลงานศิลปะสมัยใหม่ของผู้วิจัยต่อไป

5.6 เนื่องจากผลงานจิตรกรรมของมิโร เป็นงานจิตรกรรมเชิงนามธรรมและเป็นงานศิลปะเพื่อการตกแต่ง ดังนั้น หากผู้ที่ต้องการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจากแนวทางของมิโร สนใจจะใช้สีเข้มและมืดทึบก็อาจจะทำให้ผลงานไม่น่าสนใจเท่าที่ควร

5.7 การสร้างงานจิตรกรรมตามแนวทางเซอร์เรียลิสม์ ในบางครั้งควรใช้แปรงและพู่กันหลายขนาด ทั้งนี้เพื่อให้ผลงานสามารถสื่ออารมณ์และตอบสนองวัตถุประสงค์ของการสร้างงานได้ดี เช่น แปรงขนาดใหญ่จะช่วยสร้างรอยแปรงบนพื้นผิว และแปรงขนาดเล็กจะช่วยเก็บรายละเอียดของภาพได้ดี

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สกนธ์ ภู่งามดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าลาดกระบัง เมื่อ 15 กันยายน 2541 และ 23 กันยายน 2541.

โกสุม สายใจ. (2450). *สีและการใช้สี*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2523). *ศิลปะสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

กฤติยา กาวีวงศ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สกนธ์ ภู่งามดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หอศิลป์ Project 304 ถนนเทอดดำริ เมื่อ 16 กันยายน 2541 และ 24 กันยายน 2541.

จูเลียน ฮักซ์ลีย์ และคนอื่น ๆ . (2540). *วิวัฒนาการแห่งความคิด : ภาคมนุษย์และโลก = The Growth of Ideas : Section two, Man and the World*. จุฑาทิพย์ อุมะวิชนี ผู้แปล. พิมพ์ ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2540). *วิวัฒนาการแห่งความคิด : ภาคมนุษย์และมนุษยชาติ = The Growth of Ideas : Section Three, Man and Mankind*. จุฑาทิพย์ อุมะวิชนี ผู้แปล. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2532). *การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊พ

_____. (2534). *องค์ประกอบศิลปะ*.กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล. *เอกสารคำสอนวิชาจิตรกรรมสำหรับครู*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประพันธ์ ศรีสุตา. (ม.ป.ป.). *ฐานรากจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สกนธ์ ภู่งามดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เมื่อ 17 กันยายน 2541.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2523). *ความเข้าใจในศิลปะ*. กรุงเทพฯ : O.S. PRINTING HOUSE.

ปราโมทย์ เชาวศิลป์. (2526). *คู่มือทฤษฎี "จิตวิเคราะห์"*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สหประชาพานิชย์.

ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สกนธ์ ภู่งามดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 84/135 หมู่บ้านทองปาน 1 ท่าข้าม ถนนพระราม 2 อำเภอบางขุนเทียน กรุงเทพฯ เมื่อ 22 กันยายน 2541 และ 29 กันยายน 2541.

มูลนิธิปิลาร์และโจอัน มิโร แห่งมายอร์กา. (2528). *สูจิบัตรนิทรรศการ มีโร-วิญญาณแห่งตะวันออก ในวโรกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงครองราชย์ครบ 50 ปี (Miro The Spirit of Orient)*. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

ยศ สันตสมบัติ. (2532). *ฟรอยด์และการพัฒนาของจิตวิเคราะห์จากความฝันสู่ทฤษฎีสังคม*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ราล์ฟ ฟาบรี . (2536) . *ทฤษฎีสี = Color : A Complete Guide for Artists*. สมเกียรติ ตั้งนโม แปล.กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

วิเชียร อินทรกระทึก. (2539). *ประติมากรรม*. กรุงเทพฯ : อักษราพิพัฒน์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2535ก). *ศิลปะและความงาม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2535ข). *ทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2537ก). *มนุษย์กับความงาม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2537ข). *ศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : วิฒวลอาร์ต .

_____. (2539). *การออกแบบ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2540). *ศิลปะพินิจ*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เลิฟ แอนด์ ลิฟ เพรส.

วิรุญ ตั้งเจริญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สกนธ์ ภู่งามดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เมื่อ 18 กันยายน 2541 , 11 มกราคม 2542 และ 9 กุมภาพันธ์ 2542.

ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์. (2539). *อารยธรรมตะวันออก*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุชาติ เถาทอง. (2536). *หลักการทัศนศิลป์*.กรุงเทพฯ : นำอักษร.

สุรชาติ ทินานนท์. (2541,กรกฎาคม-ธันวาคม). " ศิลปะอบอริจิน : มีอะไรในจุดกับขีด ", *ศิลปกรรมศาสตร์*. 6(2) : 56-59.

สดชื่น ชัยประสาธน์. (2532). *การตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์และจิตรกรรมเซอร์เรียลิสต์ในฝรั่งเศส ค.ศ. 1919-1969*. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ.

_____. (2539). *จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527*. กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์.

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สกนธ์ ภู่งามดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อ 19 กันยายน 2541.

สมพร รอดบุญ. (2537,เมษายน). "Surrealism", *Art Record in Thailand*.1(4) : 4.

สรรณรงค์ สิงหเสนีย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สกนธ์ ภู่งามดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าลาดกระบัง เมื่อ 15 กันยายน 2541 และ 26 กันยายน 2541.

เสริมศักดิ์ สุขเปี่ยม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สกนธ์ ภู่งามดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล เมื่อ 8 กันยายน 2541 และ 16 กันยายน 2541.

อัศนีย์ ชูอรุณ. (2534). *จิตรกรรมสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สกนธ์ ภู่งามดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล เมื่อ 8 กันยายน 2541 และ 16 กันยายน 2541.

อารี สุทธิพันธุ์. (2519). *ปรัชญาศิลปะ*. กรุงเทพฯ : เอ การพิมพ์.

_____. (2528ก). *ศิลปกับมนุษย์*.กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2528ข). *ศิลปนิยม*. กรุงเทพฯ : กระดาษสา.

_____. (2535ก). *การระบายสีน้ำ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2535ข). *The 76*. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

_____. (2541,กรกฎาคม-ธันวาคม). " มองย้อนหลัง:เทคนิคกระบวนการพื้นฐานของจิตรกรรม, " *ศิลปกรรมศาสตร์*. 6(2) : 42.

เอช ดับบลิว และ ดอรา เจน แจนสัน. (2533). *ประวัติจิตรกรรม(จากถ้ำถึงสมัยปัจจุบัน)= The Story of Painting* . กิติมา อมรทัต ผู้แปล. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา กรมการศาสนา.

Butler, Stephen. (1989). *Miro*. Paris : Editions Hazan.

Erben, Walter. (1993). *Joan Miro 1893-1983 : The Man and His Work*. Germany : Benedikt Taschen Verlag.

Lexicon Publications, Inc. Danbury, ct. (1996). *The New Lexicon Webster's Dictionary of the English Volume 1, Encyclopedic Edition (A-Orc)*. United States of America : Lexicon Publication, Inc.

Mink, Janis. (1993). *Joan Miro 1893-1983*. Germany : Benedikt Tascken Verlag GmbH.

Raillard, Georges. (1989). *Miro*. New York : Portland House.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ-ชื่อสกุล	นายสกนธ์ ภู่งามดี
วันเดือนปีเกิด	25 เมษายน 2503
สถานที่เกิด	อำเภอดุสิต กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	277 ถนนสวรรคโลก ตำบลสวนจิตรลดา อำเภอดุสิต กรุงเทพมหานคร 10300
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	- อาจารย์ประจำแผนกศิลปศึกษา โรงเรียนเซนต์ดอมินิก - อาจารย์พิเศษวิชาออกแบบตัวอักษรเพื่อการพิมพ์ และวิชาจิตรกรรม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา - อาจารย์พิเศษวิชาวรรณกรรมภาพยนตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรม สาขาภัทราภรณ์
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	- โรงเรียนเซนต์ดอมินิก แผนกศิลปศึกษา ถนนเพชรบุรีตัดใหม่ อโศก กรุงเทพฯ - สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา ถนนสามเสน ต.ท่าวาสุกรี อ.ดุสิต กรุงเทพฯ 10300 - มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต 99 ต. คลอง 1 อ. คลองหลวง จ.ปทุมธานี 12121
ประวัติการศึกษา	- มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสามเสนวิทยาลัย - มัธยมศึกษาปีที่ 5 วิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร

- ประโยคประถมช่าง (ป.ป.ช) วิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร
- ประโยคมัธยมช่าง (ป.ม.ช) วิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร
- การศึกษาบัณฑิต เอกศิลปศึกษา (กศ.บ) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตบางแสน (มหาวิทยาลัยบูรพา)
- ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ :ศิลปะสมัยใหม่ (ศป.ม.) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ