

จิตรกรรมภาพการแสดงอุปรากรจีน : การศึกษาวิเคราะห์การสร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทล
ชุด บัลเลต์

ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์

ปริญญาานิพนธ์

ของ

สุรัชต์ สดแสงสุข

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์: ศิลปสมัยใหม่

พฤษภาคม 2546

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จิตรกรรมภาพการแสดงอุปกรจีน:การศึกษาวิเคราะห์การสร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทล
ชุด บัลเลท

ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์

บทคัดย่อ

ของ

สุวัชต์ สดแสงสุก

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2545

สุริชต์ สดแสงสุข. (2546). จิตรกรรมภาพการแสดงอุปรากรจีน : การศึกษาวิเคราะห์การสร้างงานจิตรกรรมสี
พาสเทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ปริญญาโท,ศป.ม (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่).
กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย,มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.คณะกรรมการควบคุม : ศาสตราจารย์
ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ,ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย

เดอกาส์ มองการเต้นบัลเลต์เป็นเรื่องที่ดึงดูดใจ และเขายังพอใจในการค้นหารูปแบบการเคลื่อนไหว
และท่าทาง โครงสร้างของร่างกาย การเน้นเส้นรอบนอกของฟิกเกอร์(Figure) การจัดวางองค์ประกอบของ
ภาพ รวมถึงแสง-สี โดยรอบเวทีและโรงมหรสพ

ในงานจิตรกรรมสีพาสเทลทั้งหลายของเดอกาส์ สร้างขึ้นด้วยวิธีการใหม่ๆ ซึ่งเขาคิดค้นด้วยตัวเอง
และทำลายกฎเกณฑ์วิธีการวาดที่เหมือนกันด้วยการใช้หลายเทคนิคในภาพเดียว โดยเขาจะผสมสีพาสเทล
กวอเซ่ เทมเพอรา และงานพริ้นท์เข้าด้วยกัน การศึกษาในตัวอย่างภาพที่มีการผสมผสานเทคนิคเหล่านี้เข้า
ด้วยกันอย่างละเอียด รอบคอบ จนทำให้ได้ข้อมูลสำคัญต่อการศึกษวิเคราะห์การสร้างงานจิตรกรรมสีพาส
เทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์

การศึกษวิเคราะห์ สรุปได้ดังนี้

1. มีการใช้เส้นและสีอย่างเด่นชัด
2. มีการนำโครงสร้างและน้ำหนักมาจัดให้อยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืน
3. มีการแสดงถึงการจัดภาพที่สลับซับซ้อน
4. มีการจัดภาพให้มองจากมุมบน
5. มีการแสดงให้เห็นถึงความสมดุลของภาพ
6. มีการเน้นเส้นรอบนอกและสัดส่วนตามแบบวิชาการ
7. มีการใช้แสงสี วิทยาศาสตร์มากกว่าแสงจากดวงอาทิตย์
8. มีการคิดค้นการใช้สีวัสดุในรูปแบบใหม่ๆ ในการใช้สร้างผลงาน
9. มีการนำสีวัสดุต่างชนิดกันมาผสมผสานกันในการนำมาใช้ในการสร้างผลงานได้อย่างกลมกลืน

CHINESE OPERA PAINTING ; AN ANALYTICAL SYUDY OF EDGAR DEGA'S
PASTEL BALLET PAINTING

AN ABSTRACT
BY
SURAT SODSANGSUK

Presented in partial Fulfillment of the requirements
for the Master Fine Arts degree in Visual Art : Modern Art
at Srinakharinwirot University
May 2003

Surat Sodsangsk. (2003). *Chinese opera Painting : An Analytical Study of Edgar Degas Pastel Ballet Painting*. Master Thesis, M.F.A. (Visual Arts : Modern Art). Bangkok : Graduate school, Srinakharinwirot University. Committee : Prof. Wiroon Tungcharoen, Assist. Prof. Amnaj Eeansabai.

Degas frequently claimed in later years that he wished he had worked entirely in black and white it was in these years, however, that his colour, freed from naturalistic considerations achieved its greatest beauty (Figure) an intensity by hatching one brilliant colour into another on stage

In the work of Degas pastel painting. He was also to create tones and textures of an extraordinary subtlety and suggestiveness, quite different from the effect he would have obtained by drawing in brush and ink on paper in work *An Analytical Study of Edgar Degas Pastel Ballet Painting*

1. Created lines and Colours
2. Created Structure and Value is Harmony
3. Created Composition
4. Created look like Bird eye view
5. Created balance in the work
6. Created Out-line and Suction in Academic
7. Creating atmosphere will present groups of light and shade
8. Created new medium will present
9. Created mixed media harmony in pictured

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

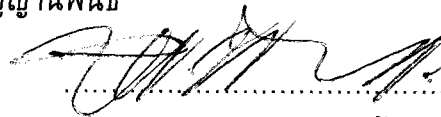
จิตรกรรมภาพการแสดงอุปรากรจีน :
การศึกษาวิเคราะห์การสร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุดบัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์


ของ
นายสุรชต์ สดแสงสุข


ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

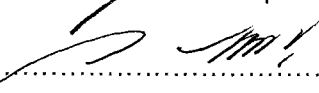
..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาพรณี หะวานนท์)
วันที่ ...?... พฤษภาคม พ.ศ. 2546

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

 ประธาน
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

 กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

 กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

 กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้บรรลุผลสำเร็จได้ตลอดเวลา 5 ปี ของการศึกษา ผู้วิจัยจึงขอขอบพระคุณต่อ
นางลำไย และ ร้อยตำรวจโทสมศักดิ์ สดแสงสุก บุพการีที่เคารพ

ขอขอบพระคุณต่อ ศาสตราจารย์(พิเศษ) อารี สุทธิพันธ์ ผู้เซ็นรับรองการสอบเข้าศึกษาต่อในระดับ
ปริญญาโท วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ ในปีการศึกษา 2541 ทั้งยังให้การยุยงส่งเสริมในแนวคิด
กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน และการดำเนินชีวิตที่ดีเยี่ยมตลอดมา ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ที่พยายาม
ทำลายความเป็นอะคาเดมิก(Academic) ในตัวผู้วิจัยให้สลายกลายเป็น โปส-โมเดิร์น (Post-Modren) อันเป็นที่
มาของศิลปะสมัยใหม่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย ที่ให้แนวคิดในอีกทางหนึ่งซึ่งเป็นอีกทางเลือก
ในการทำวิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และรองศาสตราจารย์ วรณรัตน์ ตั้งเจริญ ที่กรุณา
สละเวลาเป็นกรรมการตรวจสอบเค้าโครงปริญญานิพนธ์ของผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณ นางศิริศศิธร กัญโส ที่เป็นผู้ให้ความช่วยเหลือในการติดต่อประสานงานกับประธาน
และคณะกรรมการทุกท่านให้กับผู้วิจัย รวมถึงการติดต่อแก้ไขปัญหาต่างๆ ในอีกหลายๆ เรื่องของผู้วิจัยให้
ผ่านพ้นไปได้ด้วยดี ขอขอบคุณกำลังใจจากเพื่อนร่วมห้องเรียนส่วนหนึ่งและเพื่อนร่วมงาน สุดท้ายนี้ขอขอบคุณ
คุณลักขณา ทองสูง ที่ช่วยเหลือในทุกๆด้าน ทั้งให้กำลังใจฝ่าฟันปัญหาต่างๆ ตลอด 5 ปี ในการทำงานวิจัย
จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

สุวัชต์ สดแสงสุก

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
จุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า.....	2
ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า.....	2
ขอบเขตของการวิจัย.....	2
ข้อตกลงเบื้องต้น.....	7
ค่านิยมศัพท์เฉพาะ.....	8
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	13
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	15
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับลัทธิอิมเพรสชันนิสม์.....	15
ความเป็นมาและความหมายของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์.....	15
ทัศนะที่มีต่อลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ที่ได้จากการค้นคว้า.....	25
เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเอ็ดการ์ เดอกาส์ ที่จะศึกษาวิจัย.....	26
ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทลชุด บัลเลต์ ของเอ็ดการ์ เดอกาส์.....	31
ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการระบายสีพาสเทล ของเอ็ดการ์ เดอกาส์.....	33
ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการใช้ภาพถ่ายประกอบการสร้างผลงาน ของเอ็ดการ์ เดอกาส์.....	34
ข้อมูลจากนักวิจารณ์ศิลปะชาวต่างชาติที่กล่าวถึงผลงานของ เอ็ดการ์ เดอกาส์.....	36
3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	38
ประชากรที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง.....	38
ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย.....	42
การวิเคราะห์ผลงาน 17 ชิ้น.....	43
การวิเคราะห์โครงสร้างภาพ.....	60
สรุปการวิเคราะห์.....	78
การวิเคราะห์การใช้สีและเส้น.....	79
สรุปการวิเคราะห์.....	97
การวิเคราะห์กระบวนการและกลวิธีการระบายสี.....	98
สรุปการวิเคราะห์.....	116
4 การพัฒนาสร้างสรรค์.....	118
สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์.....	124
5 สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ.....	125
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	125
ความสำคัญของการวิจัย.....	125

สารบัญ(ต่อ)

บทที่

5 (ต่อ)

ขอบเขตของการวิจัย.....	125
สรุปอภิปรายผล.....	126
ข้อเสนอแนะ.....	127
บรรณานุกรม.....	128
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	131

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

สภาพการณ์ทางการเมืองและสังคมของยุโรปในตอนปลายศตวรรษที่ 18 นั้น ได้ประสบกับความผันแปรอย่างไม่เคยมีมาก่อน อาทิ เรื่องศาสนา แม้จะยังคงความสำคัญ แต่ก็มีใช้กรณีที่จะใช้กฎหมายบังคับให้เชื่อถือ หรือถ้าหากใครไม่ศรัทธาในศาสนาภายใต้ก็จะถูกรังควานอย่างหนักเหมือนในสมัยก่อน อีกทั้งไม่ใช่เรื่องที่จะทำสงครามกันเพราะศาสนาอีกด้วย ความคิดในเรื่องประชาธิปไตยและความก้าวหน้าในทางวิทยาการก็พัฒนาในลักษณะเดียวกัน รวมทั้งในงานด้านศิลปะโดยเฉพาะจิตรกรรมก็มีการไหวตัวอย่างแรง

ในช่วงศตวรรษที่ 19 ได้มีการเขียนภาพแบบใหม่เกิดขึ้นในฝรั่งเศส ซึ่งต่อมาเรียกว่าอิมเพรสชันนิสต์ (Impressionism) นี้ก็ไม่เพียงแต่จะเป็นการปฏิวัติต่องานจิตรกรรมดั้งเดิมที่ดำเนินมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 12 เท่านั้น แต่ยังก่อผลในทำนองเดียวกันแก่ประติมากรรม ดนตรี วรรณกรรม ตลอดจนการวิจารณ์อีกด้วย

ในขณะที่จิตรกรอิมเพรสชันนิสต์เริ่มเขียนภาพแบบใหม่ของตนขึ้นมา นั้น เขามิได้รู้เลยว่าผลงานของตนจะเป็นเสมือนการปฏิวัติวงการจิตรกรรมอย่างใหญ่หลวง จนกระทั่งพัฒนาไปเป็นโพส อิมเพรสชันนิสต์ (Post Impressionism) (คือเขียนตามอารมณ์หรือตามความนึกคิดประหลาด ๆ จะบังการ) ต่อไปเป็นฟอริสท์ (Faurism) และ เอ็กเพรสชันนิสต์ (Expressionism) สู้ คิวบิสต์ (Cubism) และแอบสแตรก อาร์ต (Abstract Art)

การเขียนภาพแบบอิมเพรสชันนิสต์ ได้ดำเนินไปรวม 20 ปี เป็นการเขียนไปตามที่จิตรกรแลเห็นตามแสง สีของเวลาที่เปลี่ยนไป โดยไม่จำเป็นว่าจะต้องเป็นสีเดิมของวัตถุที่ถูกเขียน เพราะฉะนั้นในบางครั้งเขาก็อาจเขียนหิมะออกมาเป็นสีฟ้าหรือต้นไม้ที่เป็นสีม่วง หรือท้องฟ้าเป็นสีเหลืองก็ได้ และมีได้เน้นหนักให้เห็นรูปร่างของสิ่งต่าง ๆ อย่างชัดเจน ภาพแบบนี้ขณะผู้ดูเดินเข้าไปใกล้ก็จะพบว่าเป็นเส้นสาย หรือจุด หรือหย่อมสีสดต่าง ๆ รวมกันอยู่ แต่เมื่อถอยห่างออกมาสิ่งที่แลเห็นอยู่นั้นก็จะกลายเป็นภาพที่ไม่จะแจ้งนัก แต่ก็อาจก่อให้เกิดจินตนาการและความประทับใจขึ้นได้จากความลางเลือนและสีสันอันสดใส

การเขียนแบบอิมเพรสชันนิสต์ได้ถูกตำหนิและต่อต้านอย่างหนักจากสถาบันศิลปะของฝรั่งเศส ซึ่งควบคุมงานจิตรกรรมของประเทศเพื่อชักจูงรสนิยมของประชาชนว่าสิ่งใดที่ควรจะเป็นงานศิลปะชั้นดีของ โอกิสต์ โดมินิค แองเกรอส์ เป็นผู้ที่มีอิทธิพลยิ่งในการบงการรสนิยมทางศิลปะอยู่ในสถาบันแห่งนี้ เขาเป็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ผู้หนึ่งของฝรั่งเศสในขณะนั้น และเห็นว่ารากฐานของงานจิตรกรรมและศิลปะอื่น ๆ จะต้องดำเนินไปตามแบบที่เคยเป็นมาแต่ดั้งเดิมเท่านั้น ภาพที่ไม่ได้ตกแต่งให้ดูหมดจดจะเห็นว่ามีใช้งานศิลปะ และเป็นภาพที่น่าเกลียด แองเกรอส์ นั้นเห็นว่า ถ้าหากเขียนภาพดอกไม้แล้วก็ต้องมีรายละเอียดจนผู้ดูเห็นแล้วแทบจะไต่กลิ่นทีเดียว

ดังนั้น ผลงานของพวกอิมเพรสชันนิสต์ซึ่งใช้สีสด และมีได้เขียนให้มีรายละเอียดตามแบบฉบับดั้งเดิมหรือใช้สีคล้ำเข้มตามแบบแผนที่ดำเนินมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 12 จึงถูกต่อต้านอย่างหนักจากสถาบันศิลปะอันยิ่งใหญ่ของประเทศ โดยการยอมรับภาพของเขาไปแสดงในงานแสดงภาพประจำปีซึ่งเปิดรับผลงานจาก

จิตรกรทั่วไป ทำให้เขาไม่มีโอกาสขายภาพของตน นอกจากนี้การที่สถาบันศิลปะไม่ยอมรับภาพใดไปแสดง นั้น ก็ทำให้ห้องภาพต่างๆ ไม่สนใจที่จะรับไปวางขายเช่นกัน ทั้งยังถูกวิจารณ์อย่างหนักจากหนังสือพิมพ์ ถูกเยาะเย้ย ถูกถูกอยู่ซ้ำแล้วซ้ำเล่าจากนักวิจารณ์และผู้ชมงาน เมื่อจิตรกรกลุ่มก้าวหน้าเหล่านี้ได้พยายามจัดงานแสดงภาพของตนขึ้นเองเพื่อเป็นทางออกในการดำรงชีวิต

จุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล (Pastel) ชุดบัลเล่ต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ในประเด็น
 - 1.1 โครงสร้างของภาพ
 - 1.2 การใช้สีและเส้น
 - 1.3 กระบวนการและกลวิธีการระบายสี
2. เพื่อนำผลการศึกษาวิจัยมาสร้างสรรค์และพัฒนาจิตรกรรมสีพาสเทลภาพคนในรูปแบบของ
ผู้วิจัย

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อให้ทราบถึงวิธีการสร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุดบัลเล่ต์ ของเอ็ดการ์ เดอกาส์ ทางด้าน
 - 1.1 โครงสร้างของภาพ
 - 1.2 การใช้สีและเส้น
 - 1.3 กระบวนการและกลวิธีการระบายสี
2. สามารถนำผลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน จิตรกรรมสี พาสเทลภาพคนใน
รูปแบบของผู้วิจัย
3. ผลจากการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวิชาจิตรกรรมในระดับอุดมศึกษาต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและรวบรวมภาพจิตรกรรมสีพาสเทลของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ได้ทั้งหมด 67 ภาพ ดังนี้
 - 1.1 The Rehearsal, C. 1873-4. Pastel on canvas, 59x83.8 cm., Glasgow Museums and Art Galleries. Glasgow.
 - 1.2 Prova di ballet to in scena, 1874. essenza con tracce di acquerello e pastello su tela, 54-3 x 73 cm., New York, Metropolitan Museum of Art.
 - 1.3 The Rehearsal of the Ballet on Stage , c.1874. pastel over ink drawing, 53.3 x 72.3 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.
 - 1.4 Café – concert at the Ambassadeurs, c. 1875-7. Monotype and pastel, 37 x 27 cm., Musee des Beaus-Arts, Lyons.

- 1.5 The Star, or Dancer on Stage, c. 1876-7. Pastel on monotype, 58 x 42 cm., Musee d' Orsay, Paris.
- 1.6 La "canzone del cane" al caffè-concerto, 1876-1877 circa. Guazzo e pastello sopra monotipo su carta, 57.5 x 45.4 cm., collezione privata.
- 1.7 Woman on a Café Terrace, Evening, C.1877. pastel on monotype, 41 x 60 cm., Musee d' Orsay, Paris.
- 1.8 Ballerina con mazzo di fiori, 1877 circa. Pastello e guazzo su carth, 72 x 77.5 cm., Parigi, Musee d' Orsay.
- 1.9 Dancer Taking a Bow, c. 1877. Pastel on paper mounted on canvas, 72 x 77.5 cm., Musee d' Orsay / Girau don, Paris.
- 1.10 Bellerina con mazzo di fiori (L'etoile) , 1877 circa. Pastello essenza e olio su carta, 65 x 36 cm., Parigi , Musee d'Orsay.
- 1.11 Café Concert Singer, C. 1878. Pastel (Mixed media) on canvas, 52.8 x 41.1 cm., Cambridge (MA) by kind permission of the Fogg Art Museum, Harvard University, Bequest of the Maurice Wertheim Collection Class of 1906.
- 1.12 Two Studies of Café Concert Singers, c. 1878 – 80. Pastel and charcoal on grey paper, 45.5 x 58.1 cm.,
- 1.13 Girl Dancer exercising at the Bar, c. 1878-80. Black ckalk on paper, 31x24.2 cm., Fitzwilliam Muaeum, University of Cambridge.
- 1.14 Ballet Scene, about c. 1878-80. Pastel on monotyper, 200.4 x 40.8 cm., Whereabouts unknown.
- 1.15 Miss Lala al circo Fernando, 1879. Pastello su carta, 61 x 47.6 cm., Londra, The Tate Gallery.
- 1.16 Lady in Town Clothes, aboutc. 1879. Pastel ongrey paper, 48.5 x 42 cm., Zurich, Walter Feilchenfeldt Collection.
- 1.17 In the Louvre, about c. 1879. Pastel, 71 x 54 cm., New York, Sotheby's.
- 1.18 The Brothel, c. 1879. Monotype and pastel, 14 x 20.50 m., Private Collection.
- 1.19 Ballerina alla sbarra con violinista, 1879 circa. Carboncino nero e pastello, 64.6 x 56.3 cm., New York , Metropolitan Museum of Art.
- 1.20 Dancer adjusting her Tights, c. 1880 – 5. Black chalk, heightened with white, over pencil, Fitzwilliam Museum , University of Cambridge.
- 1.21 At the Theatre : Woman with fan, c. 1880. Charcoal and pastel, 70.5 x 47.3 cm., Private Collection.

1.22 Fantini in allenamento. 1880. Pastello su carta, 36 x 86 cm., Mosca, Musco di Belle Arti Puskin.

1.23 Ballerine in verde, 1880 circa. Pastello e guazzo su Tela, 66 x 35 cm., Madrid, Museo Thyssen – Bornemisza.

1.24 At the Milliner S.C. 1882. Pastel, 75.9 x 84. Cm., Lugano, Thyssen – Bornemisza Collection.

1.25 At the Milliner S.C. 1882. Pastel on grey paper, 76.2 x 86.4 cm., New York. The Metropolitan Museum of Art.

1.26 Signora allo specchio, dalla modista, 1882. Pastello su carta, 75.6 x 85.7 cm.,

1.27 Due signore dalla modista, 1882. Pastello su carta, 75.9 x 84.8 cm., Marrid, Museo Thyssen – Bornemisza.

1.28 Ballerina e donna con l' ombrello su una panca (L'attente), 1882 circa. Pastello su carth, 48.2 x 61 cm.,

1.29 Tired Dancer, about c. 1882 – 85. Pastel, 46.7 x 29.7 cm., Fort Worth (TX) Kimbell Art Museum.

1.30 Donna a let to che sta alzando le coperte, 1883. Pastello sopra monotipo su carta, 23 x 44.5 cm., Londra, The Tate Gallery.

1.31 Donna nella tinozza che si asciuga il braccio sinistro, 1883.pastello su carta, 70x70 cm., Londra, The Tate Gallery.

1.32 Donna nella vesea da bagno che si spugna la gamba sinistra, 1883-1884 circa. Pastello su monotipo, 19.7 x 41 cm., Pirigi, Musee d'Orsay.

1.33 Cantante in verde, 1884 circa. Pastello su carta azzurro chiaro, 60.3 x 46.3 cm., New York. Metropolitan Museum of Art.

1.34 Donna seduta che si asciuga it braccio sinistro, di fianco, 1884. Pastello su carta, 58 x 64 cm.,

1.35 Scene in a Laundry, C. 1884. Pastel, 63 x 45 cm., The Burrell Collection, Glasgow Museums and Art Galleries, Glasgow.

1.36 The Green Singer, about C. 1884. Pastel on blue paper, 58.4 x 45.7 cm., New York , The Metropolitan Museum of Art, Stephen C.Clark Bequest, 1960.

1.37 Woman combing. Her Hair, C. 1884-6. Pastel , 57x80 cm., Hermitage Museum, St. Pertesburg.

1.38 After the Bath, c. 1885. Pastel. 48 x 87 cm., Musee du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris.

- 1.39 At the Café des Ambassadeurs, C. 1885. Pastel on etching, 26.5 x 29.5 cm., Paris, Musée d'Orsay.
- 1.40 Ballerina and lady with a fan, c. 1885. Pastel on paper, 65.6 x 50.8 cm.,
- 1.41 Donna seduta che si asciuga la schiena, 1885 circa. Pastello su carta, 82.5 x 72 cm., San Pietroburgo, Hermitage.
- 1.42 Donna che si pettina di schiena, 1885 circa. Pastello su carta, 53 x 52 cm., San Pietroburgo, Hermitage.
- 1.43 Donna seduta che si asciuga il piede sinistro, 1885 – 1886 circa. Pastello su carta, 54.3 x 52.4 cm., Parigi, Musée d'Orsay.
- 1.44 The Tub, c. 1885 – 86. Pastel on paper, 70 x 70 cm., Farmington (CT) , Hill – Stead Museum.
- 1.45 The Bath, c. 1886. Pastel, 60 x 83 cm., Musée d'Orsay, Paris.
- 1.46 After the Bath, Woman Drying Her feet , c. 1886. Pastel, 54.3 x 52.4 cm., Toronto Art Gallery, Canada / Giraudon, Paris.
- 1.47 Donna che si asciuga la coscia destra, di fronte, 1886. Pastello su carta, 72 x 49 cm., Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
- 1.48 Arlecchino e Colombina, 1886 circa. Pastello su carta, 41 x 41 cm., Vienna, Kunsthistorisches Museum.
- 1.49 Donna seduta sul divano che si fa pettinare, 1886 – 1888 circa. Pastello su carta verde chiaro, 74 x 60.6 cm., New York, Metropolitan Museum of Art.
- 1.50 Donna sdraiata sull' accappatoio, 1886 – 1888. Pastello su carta, 48 x 87 cm., Parigi, Musée d'Orsay.
- 1.51 Woman Combing her Hair, about c. 1888 – 90. Pastel on paper , 61.3 x 46 cm., New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Mr. And Mrs. Nate B. Spingold, 1956.
- 1.52 Donna che si pettina alla toeletta, 1889 circa. Pastello su carta, 56 x 59 cm., San Pietroburgo, Hermitage.
- 1.53 Donna seduta che si pettina, di fronte, 1890-1892 circa. Pastello su carta, 82 x 57 cm., Parigi, Musée d'Orsay.
- 1.54 Woman combing her Hair, c. 1890-2. Pastel, 82 x 57 cm., Musée d'Orsay, Paris.
- 1.55 Donna in vestaglia gialla che si pettina, e domestica con tazza, 1894 circa. Pastello su carta, 95 x 6 x 109.9 cm., Londra, The Tate Gallery.
- 1.56 Donna nella vasca da bagno che si spugna la nuca, 1895 circa. Pastello sopra gessetto su carta, 31.8 x 47.7 cm., Parigi, Musée d'Orsay.

1.57 Donna in ginocchio che si asciuga il gomito sinistro, 1895 circa. Pastello su carta, 70 x 70 cm., Parigi, Musee d' Orsay.

1.58 Donna che si asciuga la nuca, di schiena, 1895 circa. Pastello su carta, 62.2 x 65 cm., Parigi, Musee d' Orsay.

1.59 Breakfast after the Bath, C. 1895. Pastel, 121 x 92 cm., Private Collection.

1.60 Donna che si pettina, di schiena, 1897 circa. Pastello e gessetto su cartoncino, 70.5 x 70.5 cm., Zurigo, Kunsthaus.

1.61 Donna che si lava alla catinella, 1897 circa. Pastello su carta, 60.9 x 50 cm., Londra, già da Christies.

1.62 In the Wings. (Dancers in Blue) , C. 1898. Pastel, 66 x 67 cm., Pushkin Museum, Moscow.

1.63 Dancer, c. 1899. Pastel on paper, 63.8 x 51 cm.,

1.64 Russian Dancers, c. 1899. Pastel, 62.2 x 62.9 cm., Museum of Fine Arts, Houston.

1.65 Donna se duta sulla vasca da bagno che si asciuga la gamba sinistra, 1903. Pastello su carta, 61 x 51 cm., San Paolo del Brasile, Museu de Arte.

1.66 Woman Combing her Hair, c. 1905. Pastel on paper, 77 x 75 cm., Lausanne, Musee Contonal des beaux-Arts.

1.67 At the Milliner's, C. 1905-10. Pastel , 91 x 75 cm., Musee d' Orsay, Paris.

2. ผู้วิจัยใช้วิธีเลือกกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีเจาะจง โดยการนำภาพจิตรกรรมสีพาสเทล ภาพคนที่ผู้วิจัยรวบรวมได้ทั้งหมดรวม 67 ภาพ ให้ผู้ทรงคุณวุฒิ คือ นักวิชาการ อาจารย์ ศิลปะ และนักวิจารณ์ศิลปะ ลงความเห็นและคัดเลือกภาพ โดยภาพที่คัดเลือกได้เป็นภาพที่เป็นเรื่องราวของนักเต้นบัลเล่ต์ทั้งหมดรวม 17 ภาพ โดยมีเหตุผลในการคัดเลือกภาพ ดังนี้

2.1 ผลงานเรื่องราวของนักเต้นบัลเล่ต์ เป็นผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับเอ็ดการ์ เดอกาส์ โดยสร้างสรรค์โดยแยกเป็นสื่อวัสดุ 3 ชนิด คือ สีพาสเทล สีน้ำมัน และประติมากรรมหล่อโลหะ โดยผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์ผลงานสีพาสเทล

2.2 ผลงานชุดนี้สะท้อนถึงมุมมอง การจัดภาพ การใช้เส้น สี โครงสร้าง แสง และกลวิธีการระบายสีที่ชัดเจน

2.3 แสดงให้เห็นถึงสภาพสังคมในยุคสมัยนั้น

3. ภาพที่ได้รับการคัดเลือกโดยผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 17 ภาพ มีดังนี้

3.1 The Rehearsal, c. 1873 – 4. Pastel on canvas, 59 x 3.8 cm., Glasgow Museums and Art Callevies, Glasgow.

3.2 Prova di balletto in scena, 1874. Essenza con tracce di acquerello e pastello su disegno a penna e inchiostro su carta, montata su tela, 54.3 x 73 cm.,

- 3.3 The Rehearsal of the Ballet on Stage, c. 1874. Pastel over ink drawing, 53.3 x 72.3 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.
- 3.4 The Star, or Dancer on Stage, c. 1876 – 7. Pastel on monotype, 58 x 42 cm., Musee d' Orsay, Paris.
- 3.5 Dancer Taking a Bow, c. 1877. Pastel on paper mounted on canvas, 72 x 77.5 cm., Musee d' Orsay / Girau don, Paris.
- 3.6 ballerina con mazzo di fiori (L'e toile) , 1877 circa. Pastello, esseza e olio su carta, 65 x 36 cm., Parigi, Musee d' Orsay.
- 3.7 Girl Dancer exercising at the Bar, c. 1878-80. Black chalk on paper, 31x24.2 cm., Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.
- 3.8 Ballet Scene, aboutc, 1878-80 pastel on monoty, 200.4 x 40.8 cm., Where abouts unknown.
- 3.9 Ballerina alla sbarra con violinista, 1879 circa. Carboncino nero e pastell, 64.6 x 56.3 cm., New York , Metopolitan Museum of Art.
- 3.10 Ballerine in verde, 1880 circa. Pastello e gudzzo su tela, 66 x 35 cm., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- 3.11 Dancer adjusting her Tights, c. 1880-5. Black chalk, heightened with white, over pencil. Fitzwillam Museum, University of Cambridge.
- 3.12 Ballerina e donna con l' ombrello su una panca (L'attente), 1882 circa. Pastello su carta, 48.2 x 61 cm., Malibu, California, The J. Paul Getty Museum.
- 3.13 Tired Dancer, about c. 1882 – 85. Danseuse's e firant. Pastel, 46.7 x 29.7 cm., Fort Worth (TX) , Kimbell Art Museum.
- 3.14 Ballerina and lady with a fan, c. 1885. Pastel on paper , 66 x 50.8 cm.,
- 3.15 Arlecchino e Colombina, 1886 circa. Pastello su carta, 41 x 41 cm., Vienna, Kunsthistoris ches Museum.
- 3.16 In the Wings. (Dancers in Blue), C. 1898. Pastel, 66 x 67 cm., Pushkin Museum, Moscow.
- 3.17 Dancer, C. 1899. Pastel on paper, 63.8 x 61 cm.

4. นำผลที่ได้จากการศึกษาผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเล่ท์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ มาพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีพาสเทลภาพคนตามแนวของผู้วิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษามผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเล่ท์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ข้อมูลที่นำมาศึกษาได้มาจากภาพในหนังสือศิลปะจากต่างประเทศ ซึ่งถือว่าเป็นข้อมูลชั้นรอง แต่ผู้วิจัยเชื่อว่าจะใกล้เคียงกับภาพจริงมากที่สุด

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

1. อคาเดมิก (academic) ในด้านศิลปะ หมายถึงงานศิลปะที่ทำตามมาตรฐาน หรือวินัย ตามมาตรฐาน หรือวินัยตามหลักวิชาของสำนักศิลปะ ซึ่งมักจะอยู่ในลักษณะอนุรักษ์นิยม ในคริสต์ศตวรรษ ที่ยี่สิบ คำนี้ถูกใช้ในความหมายด้านลบ คือใช้เรียกงานศิลปะที่ยังติดยึดอยู่กับกฎเกณฑ์ และกลวิธีตาม รสนิยมของคริสต์ศตวรรษที่สิบเก้า แม้ว่าจะถูกท้าทายจากศิลปะแบบอย่างอื่น ๆ ที่พัฒนารูปแบบเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมแล้วตั้งแต่ศิลปะแบบอย่างลัทธิประทับใจเป็นต้นไป นักศิลปะสมัยใหม่มักให้สมญานาม อคาเดมิก (academic) นี้แก่ศิลปะที่มีลักษณะธรรมดาสามัญซ้ำซากและไม่สอดคล้องกับสิ่งแวดล้อมและ ยุคสมัย

2. แบคกราวด์ (background) หมายถึง ฉากหลัง คือ บริเวณที่อยู่ในผลงานศิลปะประเภท จิตรกรรมที่ดูเหมือนว่าอยู่ไกลสายตาของผู้ดูที่สุด บริเวณฉากหลังนี้เป็นเขตหนึ่งในสามเขตของเขตความลึก ของพื้นที่ที่ทอดถอยเข้าไปในภาพ

3. ชอล์ก (chalk) หมายถึง ผงชอล์กจากธรรมชาติ แคลเซียม คาร์บอเนต ซึ่งอยู่ในรูปเนื้อสีจะ เรียกว่า สารให้สีขาว ถ้าเป็นแคลเซียมคาร์บอเนตสังเคราะห์จะเรียกกันว่า ตะกอนชอล์ก คำว่าชอล์กนี้ใช้เรียก สีประเภทสีชอล์กแห้ง (ที่ใช้ในงานจิตรกรรม) รวมทั้งใช้เรียกงานวาดเขียนที่วาดด้วยวัสดุนี้

4. ซาโคล (charcoal) หมายถึง แท่งถ่าน ทำมาจากกิ่งไม้เผาในสภาพถ่าน ส่วนมากมักเป็นกิ่ง ของไม้ประเภทที่เป็นกอหรือไม้เลื้อย มีคุณสมบัติของความแกร่งและความหนาแน่นหลายระดับ แท่งถ่านเป็น วัสดุเก่าแก่ที่สุดและแพร่หลายที่สุดที่มนุษย์ใช้ในการวาด ในงานวาดเขียนด้วยแท่งถ่านนั้นมักใช้วาดลงบน กระดาษพิเศษ สำหรับใช้เป็นพื้นรองรับแท่งถ่าน ส่วนงานจิตรกรรมระบายสีแท่งถ่านจะใช้ในการวาดภาพร่าง ของจิตรกรรม สีน้ำมัน แท่งถ่านอาจใช้กันในรูปของแท่งถ่านอัดสีดำ แท่งถ่านดำนี้มีคุณสมบัติคล้ายกับสี ประเภทสีพาสเทล ในแง่ที่มันเปื้อนและเออะง่าย บางครั้งจิตรกรจะใช้วิธีระบายโดยการใช้นิ้วป้ายไปมาหรือ ใช้อุปกรณ์แท่งกระดาษที่เรียกว่า stump หรือเครื่องมือชิ้นอื่นที่สามารถใช้ไล่น้ำหนักสี ภาพวาดที่เสร็จเรียบร้อย แล้วจะต้องพ่นทับด้วยน้ำยาเคลือบภาพเพื่อกันมิให้ภาพเลอะ

5. เกรยอง (crayon) หมายถึง ศัพท์ทั่วไปที่เรียกวาสุดสำหรับวาดเขียนที่อยู่ในลักษณะแท่ง โดยเฉพาะในงานด้านวิจิตรศิลป์ สีชอล์กแห้งหรือวัสดุที่มีชอล์กเป็นสารให้เนื้อ ซึ่งรวมทั้งแท่งถ่านงเต ชอล์ก สำหรับเขียนกระดานดำ สีพาสเทลชนิดแข็ง เป็นต้น คำนี้ยังใช้เรียกวาสุดรูปแท่งที่ใช้วาดเขียนชนิดอื่นๆ อีก เช่น แท่งถ่าน แท่งไขสีดำ และดินสอไขสำหรับงานพิมพ์หิน และยังใช้เรียกสีประเภทสีเทียนที่เด็ก ๆ ใช้อีกด้วย สีจำพวกนี้อาจมาในรูปแท่งกลมหรือแท่งเหลี่ยม อาจมีแถบกระดาษหุ้มที่บริเวณแท่ง หรืออาจเป็นไส้ของ ดินสอไม้

6. ดรออิง (drawing) หมายถึง การลากเส้นบนพื้นระนาบของรูปร่างหรือรูปทรงต่าง ๆ ซึ่งอาจมี การระบายด้วยสีในขั้นต่อไป หรืออาจจะเป็นการแรเงาด้วยแสงและเงาด้วยวิธีแรเส้นเงา หรือด้วยการใช้สีหมึก ระบายการวาดเขียนเป็นกลวิธีพื้นฐานและเป็นผลงานแบบวิจิตรศิลป์ในตัวของมันเองอยู่แล้ว แต่ก็ยังเป็นขั้น ตอนแรกของการเริ่มทำงานประเภทจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมอีกด้วย แม้ว่าการวาดเขียน จะเป็นกลวิธีปะปนอยู่กับการระบายสี แต่คำว่าวาดเขียนมีความหมายแตกต่างกับการระบายสีอย่างเด่นชัด (ในกรณีที่มีการระบายสีนั้นเนื้อที่บริเวณที่ถูกระบายจะแทนที่เส้นวาด

กลวิธีในการวาดเขียนมีมากมายหลายวิธี ถ้าจะนับตามลักษณะที่เกิดขึ้นตามวัตถุประสงค์ของจิตรกรว่าจะมุ่งให้ผลงานนั้นสนองความต้องการในลักษณะใด ไม่ว่าจะเป็นภาพวาดเขียนที่มีคุณค่าในตัวมันเองหรือเป็นภาพร่างไว้สำหรับกลวิธีหรือสื่อใดที่จะใช้สร้างผลงานสำเร็จ เส้นดินสอหรือรอยปากกบบนผิวพื้นที่เขียนมักจะให้เส้นที่เรียบสม่ำเสมอและกระจ่าง เส้นที่มีลักษณะว่า ๆ แหว่ง ๆ มักจะเป็นผลของการวาดลงบนผิวที่หยาบขรุขระหรือด้วยสื่อที่มีความเข้มข้นหรือมีเนื้ออ่อนนุ่มกว่า เช่น สีเทียน ดินสอเนื้อนิ่ม และหมึกหรือสีน้ำในการวาดด้วยสีหมึกกับพู่กัน บริเวณที่สีหมึกอ่อนแก่ที่ถ่ายทอดความตื้นลึกนั้นจะแทนที่การใช้เส้นแสดงความตื้นลึกในกลวิธีแรเส้นเงา

7. ฟิกเซทีฟ (fixative) หมายถึง น้ำยาเคลือบภาพ สารละลายเหลวจาง ที่ประกอบด้วยสารประเภทยางไม้หรือกาวเป็นตัวผสม เป็นสารละลายที่ระเหยง่าย ใช้พ่นกับผลงานที่วาดด้วยสีพาสเทล โดยเฉพาะจะใช้ในงานวาดด้วยแท่งถ่านเพื่อป้องกันการที่สีหลุดเปื้อน น้ำยาเคลือบภาพวาดด้วยแท่งถ่านหรือดินสอสีมักจะใส่ยางไม้ในปริมาณเล็กน้อยผสมลงในแอลกอฮอล์ ซึ่งมีสัดส่วนที่มากกว่าหรือจะใช้สารละลายที่ระเหยง่าย ตัวอื่นแทนแอลกอฮอล์ก็ได้ ยางไม้จะละลายในแอลกอฮอล์ น้ำยาตัวนี้จะผืนกรูปร่างนั้นให้ติดกับแผ่นกระดาษป้องกันมิให้ลบเลือนเปื้อนเปรอะเมื่อจับต้องอย่างระมัดระวัง โดยปกติวิธีใช้น้ำยานี้ปราศจากสีไร้ร่องรอยเมื่อแห้งแล้ว แต่จะต้องไม่พ่นน้ำยานี้มากจนเกินไปเพราะจะทำให้หน้ายาจับภาพหนาเป็นชั้น ๆ ดูคล้ายน้ำยาชักเงา จิตรกรจะพ่นละอองน้ำยานี้ด้วยเครื่องพ่นหรือเครื่องที่ใช้ปากเป่าหรือใส่ขวดพ่นน้ำ หรืออาจซื้อชนิดที่บรรจุกระป๋องสเปร์รี่ ถ้าใช้น้ำยาเคลือบนี้ระบุว่าเป็นน้ำยาเคลือบแบบสามารถทำงานต่อไปได้อีก หมายถึงว่าหลังจากพ่นน้ำยาเคลือบภาพประเภทนี้แล้ว ยังสามารถวาดหรือแต่งภาพเหล่านั้นต่อไปได้อีก ยางไม้บางตัวที่ผสมอยู่ในน้ำยาเคลือบนั้นเป็นยางที่ไม่ติดน้ำ ถ้าใช้น้ำยาผสมยางไม้ชนิดนี้ก็จะไม่สามารถแต่งเติมผลงานหลังการพ่นน้ำยาเคลือบภาพแล้วได้อีกต่อไป น้ำยาเคลือบภาพที่ระบายด้วยสีพาสเทลแตกต่างไปจากน้ำยาธรรมชาติตัวอื่น ๆ เพราะน้ำยาตัวนี้จะไม่ปกป้องผิวสีอย่างเต็มที่นัก เพียงแต่ลดความเปรอะของเส้นสีเพื่อที่ว่าสีจะไม่ร่วงหลุดไป งานที่ระบายด้วยสีพาสเทลนี้จะผลึกในกรอบกระจกด้วยกรอบกระดาษแข็งที่หนาพอที่จะกันมิให้แผ่นกระดาษติดกับภาพวาด ในระหว่างช่วงเวลาสองศตวรรษที่สีพาสเทลเป็นวัสดุที่นิยมใช้กับงานประเภทจิตรกรรมได้มีการพยายามค้นหาว่าสาเหตุที่น้ำยาเคลือบภาพที่ไม่เปลี่ยนสีของภาพ หรือไม่ทำลายคุณสมบัติของสีพาสเทลที่มีเนื้อนุ่มนี้ให้เสียรูป แต่เป็นการยากที่จะเกิดผล ดังต้องการเพราะน้ำยาเคลือบภาพเมื่อครอบคลุมลงบนเนื้อสีแล้ว มักเปลี่ยนสีภาพและทำให้ความทึบแสงของเนื้อสีดูเปลี่ยนไป ผิดไปจากภาพสีพาสเทลที่เปิดโล่งให้อากาศเข้า ตัวผสมเนื้อของน้ำยาเคลือบภาพบางตัวจะมีคุณสมบัติไม่ทำให้สีเปลี่ยนมากนักพอ ๆ กับสมรรถนะในการผสมมากกว่าตัวผสมบางตัว น้ำยาแอลกอฮอล์ในสารละลายโปรตีนนั้นมเป็นตัวอย่างของตัวผสมชนิดที่กล่าวนี้ ซึ่งมีคุณภาพสูงน่าเชื่อถือ

8. ฟอรั่ม (form) หมายถึงรูปแบบที่ศิลปินใช้ในการนำเสนอเรื่องราวหรือเนื้อหา ในผลงานสร้างสรรค์ของเขา รูปแบบนี้เป็นผลรวมของการจัดองค์ประกอบหรือการออกแบบ และการใช้วัตถุหรือวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในความหมายที่สามัญกว่านั้น หมายถึงรูปร่างของมวลซึ่งอาจเป็นรูปเดี่ยวหรือรวมกันเป็นหมู่ในงานศิลปะ ก็เรียกได้ว่าเป็นรูปแบบของมวลนั้น

9. กวอเช่, กวอช (gouache) หมายถึง สีน้ำทึบ คือกลวิธีในการระบายสีน้ำในลักษณะทึบ รวมทั้งใช้ชื่อนี้เรียกชื่อผลงานที่สำเร็จอีกด้วย จิตรกรรมสีน้ำทึบนั้นส่วนใหญ่มักจะเห็นความสดแจ่มของสีได้อย่างชัดเจน ผิดกับงานสีน้ำโปรงใสที่มักจะมีสีในลักษณะปลั่งและฉ่ำ สีน้ำทึบจำหน่ายอยู่ในรูปหลอด ซึ่งเนื้อสีมีส่วนผสมเช่นเดียวกับสีน้ำโปรงใส เพียงแต่จะเติมซอล์กลลงในสีที่หม่นกว่าเพื่อขับให้สีดูสดใสขึ้น สีน้ำทึบแสงชนิดอื่น เช่น สีสำหรับนํ้าออกแบบ (สีโปสเตอร์) สีน้ำขาวของจีน และสีผสมโปรตีนน้ำนม อาจใช้แทนที่สีน้ำทึบชนิดพิเศษ ที่เรียกกันว่า สีน้ำทึบ สำหรับจิตรกรรม สีน้ำทึบนิยมใช้ร่วมไปกับสีน้ำ สีพาสเทล หมึกดำของอินเดีย ในการสร้างสรรค์จิตรกรรม

สีน้ำทึบเป็นวัสดุที่ใช้ระบายจิตรกรรมประเภทหนังสือเลขาจิตร และจุดจิตรกรรมในช่วงคริสต์ศตวรรษที่สิบหกถึงสิบแปด แม้ว่าในช่วงปลายสมัยนี้จะใช้สำหรับเน้นบริเวณแสงจัดของภาพเท่านั้น และเป็นวัสดุที่นิยมใช้ในหมู่อิทธิพลจิตรกรรมสีน้ำชาวอิตาเลียน ฝรั่งเศส และสวิส ในคริสต์ศตวรรษที่สิบเก้า พวกนักวาดจุดจิตรกรรมในยุคหลังนิยมนำมาใช้กับกลวิธีแปลกๆ ในงานสีน้ำแบบโปรงใส แต่เนื่องจากสีน้ำทึบเป็นสีที่ค่อนข้างหม่น การที่จะแต่งเติมสีน้ำทึบลงโปรงใส แต่เนื่องจากสีน้ำทึบเป็นสีที่ค่อนข้างหม่น การที่จะแต่งเติมสีน้ำทึบลงบนงานสีน้ำนั้นยากกว่าการแต่งเติม สีน้ำ ลงบนภาพที่ระบายสีน้ำทึบอยู่ก่อนแล้ว

10. อิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) หมายถึง ลัทธิประทับใจ ขบวนการด้านศิลปะสมัยใหม่ที่ยิ่งใหญ่และกว้างขวางขบวนการแรก พวกจิตรกรในลัทธิประทับใจแยกตัวจากการใช้กลวิธีระบายสีแสดงรอยแปรงแบบเดิม และการถ่ายทอดเส้นขอบของรูปทรงที่แลเห็นอย่างชัดเจนและหลีกเลี่ยงการคำนึงถึงว่าสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาตินั้นมีสีเช่นไร พวกเขาแสวงหาวิถีทางที่ถ่ายทอดวัตถุภายใต้สภาวะของแสงต่าง ๆ ซึ่งพวกเขาใช้วิธีแยกแสงออกเป็นส่วน ๆ ถ่ายทอดการเล่นแสงที่แปรเปลี่ยนบนพื้นผิวต่าง ๆ เพื่อให้ได้ผลตามต้องการ พวกเขาใช้วิธีการถ่ายทอดสีแสดงรอยแปรงอย่างต่อเนื่องในลักษณะเป็นแต้ม เป็นจุด ซึ่งจะผสมสีเองด้วยตา แม้ว่าศิลปินในลัทธิประทับใจจะไม่ยึดมั่นต่อความคิดที่ว่าพวกเขาควรจะถ่ายทอดผลงานศิลปะเช่นไรตามแบบแนวคิดเดิม ๆ แต่ความจริงแล้วพวกเขาก็พยายามสังเกตความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในธรรมชาติ และพยายามที่จะถ่ายทอดลงในผลงานของเขา ลักษณะสำคัญของผลงานศิลปะในลัทธิประทับใจได้แก่ การใช้สีสดใสเข้มขึ้น

งานแสดงนิทรรศการศิลปะของลัทธิประทับใจในครั้งแรกมีขึ้นที่นครปารีส ใน ค.ศ.1874 ส่วนอีก 7 ครั้งต่อมาจัดขึ้นระหว่าง ค.ศ.1876 และ ค.ศ.1886 งานของพวกเขาได้รับการดูถูกเหยียดหยามและเต็มไปด้วยปฏิกริยาที่เป็นปฏิปักษ์ จนกระทั่งกลุ่มเริ่มกระจัดกระจายแยกย้ายกันออกไปหาหนทางพัฒนาไปสู่แบบอย่างเฉพาะตน ศิลปินกลุ่มนี้จึงเริ่มได้รับความสนใจ ผู้นำของกลุ่มลัทธิประทับใจ ได้แก่ โกลด์ โมเนต์ (ค.ศ. 1840 – 1926) ผู้ที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมถ่ายทอดรูปกองทัพ (และเนื้อหาอื่น) ภายใต้แสงในเวลาต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลงานตัวอย่างที่ดีของงานในลัทธิประทับใจ ที่มุ่งถ่ายทอดเกี่ยวกับผลของแสงที่มีต่อการเห็นสีของมนุษย์ แม้ว่ากลุ่มของศิลปินนี้จะมีได้รวมตัวกันเป็นปีกแผ่นด้วยหลักการหรือกฎเกณฑ์เดียวกันทั้งหมด แต่ก็มี ปิซาโร (ค.ศ. 1831 – 1903) และ อัลเฟรด ซิสลีย์ (ค.ศ. 1839-1899) ก็มีความใกล้ชิดกับโมเนต์ ทั้งในรูปแบบการทำงานและชีวิตส่วนตัว ศิลปินคนอื่น ๆ ซึ่งมีแนวคิดเช่นเดียวกันกับลัทธิประทับใจ คือ ปีแยร์ โอกุสต์ เรอเนัวร์ (ค.ศ.1841 – 1919) เอ็ดการ์ เดอกาส์ (ค.ศ. 1834 – 1917) และปอล เชชานน์ (ค.ศ. 1839 – 1906) ผู้ซึ่งเป็นอิทธิพลสำคัญให้แก่จิตรกรหนุ่มรุ่นหลังที่ตามมา กลุ่มศิลปินหนุ่มองกระบวนกรที่

เชื่อมโยงกับลัทธิประทับใจ ได้แก่ โกแกง และ ฟานกอก ซึ่งเป็นศิลปินที่ทำงานในลัทธิประทับใจยุคหลัง (Post – impressionist)

คำว่า ลัทธิประทับใจ ที่ใช้กันในคริสต์ศตวรรษที่ยี่สิบ หมายถึง ลักษณะการใช้รอยแปรงที่ แต่มอย่างขาดช่วง หรือผลงานที่เน้นการถ่ายทอดแสง ที่ก็เคยมีมาในอดีต บางครั้งก็ใช้ระบุถึงกลวิธีการทำงานของจิตรกรโรมันโบราณ จิตรกรในยุคอื่น ๆ เช่น อัลส์ เวลาสเกซ์ เทอร์เนอร์ คอนสแตเบิล และจิตรกรคนอื่น ๆ งานในแบบอย่างของโมนีต์ และกลุ่มถือกันว่าเป็นงานที่แทบจะเรียกได้ว่าปราศจากอิทธิพลเชิงประวัติศาสตร์ในอดีต

11. โมโนไทป์ (monotype) ภาพพิมพ์ครั้งเดียว หมายถึง ภาพพิมพ์ที่มีเพียงชิ้นเดียวด้วยการระบายสีลงบนแผ่นกระจกหรือเศษกระจก แล้วนำกระดาษมาทาบบลงในขณะที่สียังเปียก ครูด ด้านหลังของกระดาษด้วยเครื่องมือที่มีผิวเรียบเนียน เช่น ซ้อนไม้ ภาพระบายสีอาจทำลงบนแผ่นโลหะก็ได้ ซึ่งอาจทำการถ่ายทอดลงแผ่นกระดาษได้ด้วย กระบวนการพิมพ์ด้วยมือดังกล่าวข้างต้นหรือพิมพ์ผ่านแท่นพิมพ์ก็ได้ สีใดก็ตามที่ไม่แห้งเร็วจนเกินไปก็สามารถนำมาใช้เป็นสื่อในการพิมพ์ชนิดนี้ หลังจากพิมพ์แล้วก็ยังสามารถมองเห็นร่องรอยของสีบนแม่พิมพ์ได้ดีพอ ดังนั้นจึงสามารถนำมาระบายแล้วพิมพ์ได้อีก ซึ่งจะได้ภาพคล้ายคลึงกับภาพแรก แต่ความความไม่คงที่ของกระบวนการพิมพ์และการระบายสีก็อาจทำให้เกิดความแตกต่างในการพิมพ์แต่ละแผ่น ทำให้ไม่มีภาพพิมพ์คู่ใดเหมือนกันสนิท เนื่องจากกระบวนการนี้เป็นการพิมพ์ด้วยมือ ดังนั้นภาพพิมพ์จะมีใช้ผลงานศิลปะที่เป็นภาพจำลองเช่นกระบวนการพิมพ์อื่น แต่เนื่องจากภาพพิมพ์นี้พิมพ์ลงบนกระดาษจึงจัดอยู่ในผลงานภาพพิมพ์เช่นกัน

12. เพนท์ (paint) หมายถึง วัสดุในรูปของเหลวหรือสารข้นเหนียวสำหรับเคลือบผิววัตถุ ทำขึ้นจากการบดเนื้อสี ให้แตกย่อยกระจายตัวออกไปผสมกับตัวผสมเนื้อสีทำหน้าที่ทั้งในการให้สีแก่ผิววัตถุนั้น รวมทั้งป้องกันผิวหรือคลุมผิววัตถุนั้น เนื้อสีจำเป็นต้องผ่านกระบวนการบดขยี้เสียดสีอย่างแรงก็เพื่อให้เนื้อสีแยกตัว กระจายออกและผสมเข้ากับตัวผสมเนื้อสีได้ทั่วถึง ปราศจากเนื้อสีที่ยังจับตัวเป็นก้อนปะปนอยู่ เครื่องบดนี้มิได้ทำให้เนื้อของผงสีมีขนาดเล็กลง เพราะเครื่องบดมิได้ทำหน้าที่ปั่นให้เนื้อสีละเอียดเป็นผง เพียงแต่บดขยี้ให้เนื้อสีกระจายตัวออกจากกัน ไม่จับตัวเป็นก้อน สีในลักษณะที่เหนียวข้นจะบดด้วยเครื่องบดสีแบบลูกกลิ้งเหล็ก ในขณะที่สีประเภทที่เป็นของเหลวหรือเป็นน้ำจะใช้เครื่องบดที่มีลูกเหล็กประกอบอยู่ภายใน การบดสีจำนวนน้อยอาจทำได้เองด้วยการใช้เครื่องบดมือและแท่นบดสี

13. เพนท์ติ้ง (painting) ในด้านศิลปะหมายถึงการสร้างสรรคผลงานศิลปะซึ่งให้คุณค่าทางสุนทรีย์โดยการระบายสีลงบนพื้นผิวของวัตถุอย่างชำนาญ วัสดุที่ใช้ในผลงานจิตรกรรมต้องเป็นวัสดุที่เหมาะสมกับกลวิธีการสร้างงานที่คงทนถาวรเช่น สีน้ำมัน สีฝุ่น (เทมเพอรา) สีน้ำ สีน้ำทึบ สีพาสเทล สีพอลิเมอร์ สีซีเมนต์ร้อนและสีสำหรับวาดภาพผนังปูนเปียก จิตรกรเลือกใช้กลวิธีวัสดุและวิธีการในการแสดงออก ซึ่งสิ่งเหล่านี้ย่อมต้องสอดคล้องเหมาะสมไปกับผลงานที่เขาต้องการสร้างสรรค์และรสนิยมส่วนตัวของเขา จิตรกรจะต้องมีความรู้ในสิ่งที่เขาสร้างสรรคอย่างถ่องแท้ จึงจะสามารถควบคุมการทำงานของเขาให้เกิดผลที่เขาต้องการได้อย่างถูกต้องและคงทนถาวร งานจิตรกรรมก็คือผลของการแสดงออกของเขาในด้านสุนทรีย์ โดยการถ่ายทอดคน สิ่งของ ทิวทัศน์ หรือบันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นไว้เป็นอนุสรณ์ จิตรกรรมอาจใช้ประกอบกับศิลปะประเภทอื่น เช่น ใช้ประกอบสถาปัตยกรรม เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนัง หรืองาน

ประดับตกแต่งอาคาร หรือจิตรกรรมประเภท ภาพประกอบซึ่งเป็นภาพที่ใช้ประกอบวรรณศิลป์ บางครั้งก็อาจใช้ประกอบกับผลงานประยุกตศิลป์ เช่น งานออกแบบอุตสาหกรรม หรือศิลปะการโฆษณา ประยุกตศิลป์หรือพาณิชย์ศิลป์ ส่วนใหญ่แล้วมักทำขึ้นเพื่อสามารถนำไปจำลองแบบหรือถ่ายแบบและมักจะไม่จำเป็นต้องเก็บรักษาตัวศิลปะต้นแบบ ดังนั้นผลงานจิตรกรรมต้นแบบเพื่อการนี้จึงไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงความคงทนถาวร ศิลปินสามารถจะเลือกใช้วัสดุอะไรก็ได้ที่สร้างผลงานให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ แม้กระทั่งการใช้สีประเภทที่ชืดจางง่ายแต่ให้สีสดใส

14. พาสเทล (pastel) หมายถึง สีเทียนซึ่งมีส่วนผสมของเนื้อสีกับส่วนประกอบของตัวผสม เนื้อสีที่เป็นน้ำ เช่น การประเภทกระถิน (gum tragacanth) ในปริมาณพอเพียงที่จะให้เนื้อสีจับตัวกันเป็นแท่งเท่านั้น นอกจากนั้นแล้วคำนี้ยังใช้เรียกผลงานศิลปะที่ระบายด้วยสีประเภทนี้ รวมทั้งใช้เรียกกลวิธีการทำงานด้วยสีประเภทนี้อีกด้วย สีพาสเทลมีหลายชนิดซึ่งก็แล้วแต่ปริมาณของขอลงที่ผสมอยู่ในเนื้อสีว่ามีมากน้อยต่างกันเพียงไร สีที่เข้มข้นสูงสุดมีแต่เนื้อสีแท้ ๆ โดยไม่มีส่วนผสมของผงขอลงปะปนอยู่ด้วยการระบาย สีพาสเทลเป็นวิธีการระบายสีที่บริสุทธิ์ และสามัญที่สุดในบรรดาการระบายสีจิตรกรรมทุก ๆ วิธี เพราะสีพาสเทลนั้นจะระบายลงด้วยเนื้อสีล้วน ๆ โดยไม่ต้องผสมกับการผสมสีอื่น ๆ และสีจะถูกระบายลงในกระดาษสำหรับที่พาสเทลลงโดยตรง การสร้างผลงานด้วยสีพาสเทลถือเป็นการระบายสีมากกว่าการวาดเขียน เพราะถึงแม้สีจะมีได้เป็นของเหลว แต่สีชนิดนี้มักนำมาใช้ระบายเป็นบริเวณในลักษณะมวลสารมากกว่าวาดเป็นเส้น สีพาสเทลเนื้ออ่อนจะถูกนำมาใช้ในลักษณะนี้เป็นส่วนมาก จิตรกรอาจจะระบายสีลงโดยตรงโดยไม่มีการตกแต่งอื่นใด หรือเขาอาจทำการแต่งแต้มหรือผสมสีหลังการระบายแล้วด้วยการเกลี่ย หรือไล่เนื้อสีให้ผสมกันด้วยการใช้นิ้วมือหรือแท่งกระดาษเนื้อสีนั้น บางครั้งจิตรกรใช้พาสเทลชนิดแข็ง เพื่อให้ได้ปลายแหลมที่สามารถสร้างเส้นคมชัด เพื่อให้ได้ผลงานในลักษณะภาพวาด

จิตรกรรมสีพาสเทลนี้เป็นจิตรกรรมที่บอบบางเสียหายได้ง่ายประเภทหนึ่ง เพราะเหตุที่เนื้อสีที่ติดอยู่บนผิวกระดาษอยู่ในรูปผงสี แต่ถ้ามีการรักษาผลงานเป็นอย่างดี ผลงานก็จะคงทนอยู่ได้เป็นเวลานาน จิตรกรรมประเภทนี้จะต้องใส่กรอบกระดาษแข็ง ชนิดหนาและกรุด้วยแผ่นกระจก ความหนาของกระดาษแข็งจะช่วยให้สีเกาะติดกับกระดาษแข็งของภาพ ภาพมักได้รับการพันทับด้วยสารเคลือบเพื่อทำให้สีเกาะกระดาษดีขึ้นแต่ถ้าพื้นละอองสารเคลือบมากเกินไปจะทำให้สีเปลี่ยนและคุณสมบัติของเนื้อสีก็เปลี่ยนไปได้

จิตรกรใช้วัสดุประเภทขอลงสีหรือสีก้อนในลักษณะนี้ มาตั้งแต่โบราณกาลเราอาจจะกล่าวได้ว่าวิธีการเช่นนี้มีทำกันมาตั้งแต่ในยุคหินก่อนประวัติศาสตร์แล้ว แต่กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมสีพาสเทลที่เรารู้จักกันในปัจจุบันนี้เริ่มเป็นที่นิยมกันในนครปารีส ช่วงทศวรรษหลัง ค.ศ.1720 โดยจิตรกรชาวเวนิสชื่อ โรซัลบา คาร์ริวรา (ค.ศ.1675-1757) ส่วนจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่แห่งวงการสีพาสเทล ในคริสต์ศตวรรษที่สิบแปด ได้แก่ มอริส กอร์แดง เดอ ลาดูร์ (ค.ศ.1704-1788) ฌอง บัปติสต์ ซิเมอง ชาร์แดง (ค.ศ.1699 – 1779) และฌอง เอเตียน ลีโอดาร์ต (ค.ศ. 1702 – 1789) และในคริสต์ศตวรรษที่สิบเก้า เอ็ดการ์ เดอกาส์ (ค.ศ.1834 – 1917) ก็ได้สร้างผลงานจิตรกรรมสีพาสเทลที่งดงามไว้มาก

15. กระดาษเขียนสีพาสเทล (pastel paper) หมายถึง กระดาษชนิดใดก็ได้ที่มีลักษณะพื้นผิวที่สามารถให้สีพาสเทลเกาะยึดได้ สีพาสเทลจะเกาะติดกับกระดาษที่ทำมาจากใยผ้าซึ่งมีตัวกันหลายชนิดอาจจะมีเนื้อนุ่มหรือเนื้อกระดาษ ฝวีเรียบหรือแบบอื่น ๆ ที่หลากหลายกระดาษสำหรับใช้กับสีพาสเทลมักมีสีเทา

สีน้ำเงินหรือสีที่ติดทนอื่นๆ ซึ่งสีกระดาษมีส่วนในบทบาทของจิตรกรรมโดยรวม แต่สีพวกนี้มักใช้กันอยู่ด้วยเช่นกัน

กระดาษทำขึ้นสำหรับใช้สร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทล โดยเฉพาะ หมวดของกระดาษประเภทนี้หมดยกหนึ่งนั้นมีการนำผลประเภทผลขี้ตมมาฉาบผิวกระดาษ เช่น ผลหินภูเขาไฟปนละเอียด ซึ่งเป็นกระดาษชนิดที่นิยมใช้ในการทำงานที่ต้องการเก็บรายละเอียดเหมือนจริง และงานที่ทำในลักษณะแรงงานหนัก กระดาษหินอ่อนที่ฉาบผิวด้วยผงหินอ่อนปนก็เป็นกระดาษที่มีพื้นผิวกระดาษฉาบผิวอีกชนิดที่นิยมใช้ทำงานระบายสีพาสเทลมีพื้นผิวคล้ายกำมะหยี่ ถ้าต้องการพื้นกระดาษที่ทำงานจิตรกรรม สีพาสเทล ขนาดใหญ่จะใช้แผ่นกระดาษแข็งที่หุ้มด้วยผ้าป่านมัสลิน โดยทั่ว ๆ ไปแล้วกระดาษที่เหมาะสมสำหรับใช้ทำงานสีพาสเทลควรเป็นกระดาษที่มีใยกระดาษปรากฏบนพื้นผิว หรือกระดาษที่มีเนื้อหยาบ ส่วนกระดาษชนิดที่มีผิวเรียบเนียนเนื้อละเอียด เหมาะสมสำหรับใช้ในงานประเภทที่ระบายเกลี่ยสีในลักษณะแรงเงา

16. พาสเทล เซด (pastel shades) หมายถึง คำที่ใช้ระบุถึงสีในกลุ่มสีอ่อนจางเบาบาง ประเภทสีที่มีระดับอ่อนมาก แต่จิตรกรรมสีพาสเทลสามารถใช้สีทุกระดับน้ำหนักอย่างเต็มที่ คือมีทั้งสีอ่อน สีแก่ สีเข้ม ชั้นระดับต่าง ๆ มิใช่จะมีเพียงสีอ่อนเท่านั้น

17. พรีซิปปิเทต ซอล์ก (precipitated chalk) ตะกอนผงซอล์ก เป็นผงแคลเซียมคาร์บอเนตเทียมบริสุทธิ์ เป็นกากที่ได้จากผลผลิตประเภทยาและเคมีภัณฑ์ เป็นผงที่มีสีขาวจัดที่สุดชนิดหนึ่งใช้เป็นสารเพิ่มความเหนียวในวงการอุตสาหกรรม (และในผลิตผลหลายต่อหลายชนิด) และเหล่าจิตรกรใช้ในการทำสารเจสโซ และแท่งสีพาสเทล สารแคลเซียมคาร์บอเนต จากธรรมชาติ หรือสารให้สีขาวใช้ประโยชน์ในลักษณะเดียวกันนี้ แต่จะไม่มีสีขาว และเนื้อละเอียดแน่นเท่าสารเทียมชนิดนี้

18. สตัมป์ หรือ สตอมป์ (stump or stomp) หมายถึง เครื่องมือรูปร่างคล้ายชอล์กใช้สำหรับถูเส้นที่วาดด้วยถ่าน ดินสอเนื้ออ่อน สีพาสเทล หรือสีเทียนให้เกลี่ยเข้าด้วยกัน ทำมาจากม้วนกระดาษที่ม้วนเข้าด้วยกันจนแน่นเป็นแท่ง หรือม้วนของแผ่นหนังหรือผ้าสักหลาดที่มีปลายแหลมทั้งสองด้านสตัมป์นี้มักมีความยาวประมาณ 4-6 นิ้ว

19. เทคนิค (technique) หมายถึง ความชำนาญเชิงช่างของศิลปินในการใช้สี และการใช้วัสดุหรือวัตถุในการทำงานศิลปะ พอ ๆ กับการรอบรู้ของศิลปินที่มีต่อรายละเอียดต่าง ๆ ในการทำงาน กลยุทธ์เล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ใช้ในการทำงานให้ได้ผลดี เช่น ลักษณะในการผสมสี ระบายสีเพื่อให้ได้มาซึ่งสุนทรียรส ที่เขามุ่งมาดปรารถนา อย่างไรก็ตามความสามารถและความชำนาญเชิงช่างของศิลปินก็เกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงควบคู่ไปกับการคิดค้นที่จะหาหนทางไปสู่การแสดงออกด้านความคิดสร้างสรรค์ของเขาอย่างแน่นอนแยกออกจากกันอย่างเด็ดขาดได้

กลวิธี หมายถึง กระบวนการทั้งหมดในวิธีการทำงานสร้างสรรค์ จิตรกรรม ประติมากรรม และอื่น ๆ ตัวอย่างเช่น กลวิธีการระบายสีฝุ่น หรือกลวิธีในการเคลือบระบาย

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาแหล่งข้อมูลจากหนังสือศิลปะทั่วไป และหนังสือศิลปะจากต่างประเทศที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเอ็ดการ์ เดอกาส์ โดยศึกษาจาก

- 1.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- 1.2 ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ
2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ที่ผู้วิจัยรวบรวมผลงานจิตรกรรมสีพาสเทลภาพคน ของเอ็ดการ์ เดอกาส์ โดยผู้วิจัยรวบรวมได้ทั้งหมด 67 ภาพ จากนั้นผู้วิจัยได้นำภาพที่ได้ทั้งหมดให้ผู้ทรงคุณวุฒิ คัดเลือก กลุ่มตัวอย่าง ด้วยวิธีเจาะจง โดยคัดเลือกได้ภาพจิตรกรรมสีพาสเทล ที่มีเรื่องราวของนักเต้นบัลเล่ต์ จำนวน 17 ภาพ และนำมาวิเคราะห์ในประเด็น
 - 2.1 โครงสร้างของภาพ
 - 2.2 การใช้สีและเส้น
 - 2.3 กระบวนการและกลวิธีการระบายสี
3. นำเอาผลการวิจัยมาพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพคนด้วยสีพาสเทลตามรูปแบบของผู้วิจัย
4. สรุป และเรียบเรียงผลของการศึกษาการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมภาพคนตามแนวจิตรกรรมภาพคนของ เอ็ดการ์ เดอกาส์

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องของผู้วิจัย ได้ศึกษาค้นคว้าและแยกประเภทเป็นหัวข้อต่าง ๆ ตามขอบเขตการศึกษาตามที่กำหนดไว้ ดังนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับลัทธิอิมเพรสชันนิสม์
 - 1.1 ความเป็นมาและความหมายของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์
 - 1.2 ทรรศนะที่มีต่อลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ที่ได้จากการค้นคว้า
2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเอ็ดการ์ เดอกาส์ ที่จะศึกษาวิจัย
3. ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างผลงานจิตรกรรมสีพาสเทลชุดบัลเล่ต์ ของเอ็ดการ์ เดอกาส์
4. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการระบายสีพาสเทล ของเอ็ดการ์ เดอกาส์
5. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการใช้ภาพถ่ายประกอบการสร้างผลงานของเอ็ดการ์ เดอกาส์
6. ข้อมูลจากนักวิจารณ์ศิลปะชาวต่างชาติที่กล่าวถึงผลงานของ เอ็ดการ์ เดอกาส์

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับลัทธิอิมเพรสชันนิสม์

1.1 ความเป็นมาและความหมายของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์

จิตรกรกลุ่มจินตนิยมถือว่า อิสระภาพในเรื่องความรู้สึกและจินตนาการนั้นเป็นสิ่งสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด แต่คนอื่น ๆ คิดว่านั่นเป็นวิธีง่ายที่จะหลีกเลี่ยงจากความเป็นจริงของยุคสมัยนั้น คนเหล่านั้นเชื่อว่าในยุคแห่งความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และอุตสาหกรรมนั้น ศิลปะควรเกี่ยวข้องกับเรื่องราวในยุคสมัยนั้นเท่านั้น ใน ค.ศ.1848 เมื่อคลื่นแห่งการปฏิวัติพัฒนาเหนือทวีปยุโรป ได้สร้างความบันเทิงใจให้ชนชั้นต่ำเกิดความต้องการที่จะมีสภาพชีวิตที่ดีขึ้น และมีสังคมที่เป็นประชาธิปไตยมากขึ้น นักสังคมนิยม (Realists) เหล่านี้เริ่มแสดงถึงชีวิตกรรมกรและชาวไร่ชาวนากันอย่างจริงจัง ผู้นำจิตรกรกลุ่มนี้คือ กุสตาฟ กูร์เบ ซึ่งภาพ “Stone Breakers” ของเขา ก่อให้เกิดความวุ่นวายขึ้น เหมือนอย่างที่การวิจัยเคยทำให้เกิดขึ้นเมื่อสองร้อยห้าสิบปีที่ผ่านมาแล้ว ในภาพนี้เราจะไม่ได้พบ “อุดมคติอันสูงส่ง” ไม่พบความคิดฝันอันฟุ้งซ่าน มีแต่ภาพชายชราคนหนึ่งกำลังทุบหินอยู่กับผู้ช่วยหนุ่มคนหนึ่ง เราจะไม่ได้รู้จักคนทั้งสองนี้เป็นส่วนตัวนัก เนื่องจากเขาไม่ได้หันหน้ามาทางเรา แต่กระนั้นเรายังรู้สึกเห็นใจและนับถือเขา เพราะว่าเขาทำงานอยู่ที่นั่นอย่างเอางานเอาการเหลือเกิน กูร์เบเชื่อว่าภาพที่เขาสามารถเห็นได้โดยตรงเท่านั้น ไม่ใช่สิ่งที่ปรากฏในใจของเขา ศิลปินสมัยใหม่ควรพยายามแข่งขันกับศิลปินเก่า ๆ ด้วยความไม่ฝืนทะยานอยากเท่านั้น มิใช่ด้วยการเลียนจากแบบศิลปะเก่า ๆ

แต่กระนั้นก็ตาม เทคนิคการวาดภาพของกูร์เบ ทำให้เรานึกไปถึงจิตรกรรมในคริสต์ศตวรรษที่ 17 อีกด้วย กูร์เบนั้นสนใจในสิ่งใหม่ ๆ ที่เขาต้องการจะกล่าวออกมา มากกว่าจะสนใจในการค้นหาวิธีใหม่ วิธีใหม่นี้ถูกค้นพบโดยจิตรกรชาวฝรั่งเศสที่ยิ่งใหญ่อีกผู้หนึ่งคือ เอดูอาร์ มานแนต์ มานแนต์มีความคิดเช่นเดียวกับกูร์เบที่ว่า

ควรจะวาดแต่สิ่งที่นั่นตาเห็นจริง ๆ เท่านั้น แต่ในการที่จะทำลักษณะนั้น จิตรกรจะต้องคิดถึงภาษาของจิตรกรรมเสียใหม่ก่อน ดังนั้น มาเนต์ จึงเริ่มเรียนรู้ทุกสิ่งทุกอย่างที่เกี่ยวกับภาษาของภาพวาด ฝึกออกแบบและศึกษางานของจิตรกรในอดีตอยู่หลายปีเราจะได้พบเห็นภาษาใหม่ที่มาเนต์สร้างขึ้นสำหรับ

ตัวเอง ได้ถ่าลองเปรียบเทียบภาพ “The Fife Player” ของเขา กับภาพ “The Stone Breaker” ของกูร์เบ นับตั้งแต่ปลายสมัยกลางเป็นต้นมา เมื่อจิตรกรรมเริ่มกลายเป็นเหมือน “หน้าค่าต” นั้น จิตรกรต่างก็ต้องอาศัยการวาดและให้เงาเพื่อทำให้รูปร่างที่วาดดูกลมกลึง และมีปริมาตรและทำให้บริเวณพื้นที่ว่างที่ล้อมรอบรูปทรงนั้นลึกและไม่ที่บตัน กูร์เบก็ยังใช้วิธีนั้นอยู่ แต่สำหรับมาเนต์ ได้ตัดสินใจว่าสิ่งทั้งหมดนี้จะทำได้ด้วยการใช้สีที่แตกต่างกันมากกว่าการให้ระดับ แสงและเงาที่แตกต่างกัน ในภาพ “The Fife Player” ของกูร์เบ แสงสว่างต้องกระทบเด็กหนุ่มโดยตรงทีเดียว ดังนั้นเราจึงไม่เห็นเงาและการให้เงามากนัก ภาพทั้งสองภาพสร้างขึ้นด้วยสีแบน ๆ ที่แยกจากกัน แต่วางติดต่อกันไปทั่วผืนผ้าใบ และแถบสีทุกแถบไม่ว่าจะเป็นส่วนของสิ่งใด (อย่างเช่นส่วนหนึ่ง ของเครื่องแบบของเด็กหนุ่มผู้นั้น) หรือจะเป็นแต่เพียงที่ว่างอันว่างเปล่าไม่มีอะไร (เหมือนอย่างแผ่นสีเทา ๆ ที่อยู่ล้อมรอบเด็กผู้นั้น) ก็ตาม ต่างยังปรากฏรูปร่างอันชัดเจนของมันเอง นี่หมายความว่าอย่างไรเล่า ... สำหรับมาเนต์ นั้น ภาพมีความสำคัญยิ่งกว่าสิ่งของที่ใช้เป็นแบบวาดเสียอีก มาเนต์พบว่าโลกอันจำกัดของผืนผ้าใบนั้นมี “กฎเกณฑ์ธรรมชาติ” ของมันเอง และกฎเกณฑ์ข้อแรกคือ ทูร่องรอยของพู่กัน การป้ายสีลงไปทุกครั้ง คือ “ความจริง” เท่า ๆ กัน ไม่ว่ามันจะเป็นอะไรอยู่ในธรรมชาติก็ตาม ในบรรดาจิตรกรเก่า ๆ นั้น เฟร์เมร์ และเวลาซเกต มีความคิดคล้ายคลึงกับความคิดนี้เกี่ยวกับเรื่อง “จิตรกรรมบริสุทธิ์” แต่มาเนต์ เท่านั้นที่เป็นผู้เปลี่ยนชัยชนะแห่งแสงของแบบบาโรก มาเป็นชัยชนะของสีแทน

ภาพ “In the Boat” แสดงให้เห็นการปฏิบัติขั้นต่อไปที่มานด์ได้เริ่มขึ้น เมื่อได้รับการกระตุ้นจากจิตรกรหนุ่ม ๆ (เช่น โกลด์ โมเนต์ และคนอื่น ๆ) ผู้ซึ่งได้นำเอาความคิดของเขาไปใช้ในผลงานของตน มาเนต์ จึงหันมาวาดภาพฉาก กลางแจ้งอย่างเช่นภาพนี้ ซึ่งเอิบอาบไปด้วยแสงอาทิตย์อันสดใสจนทำให้จิตรกรรมแบบเก่า ๆ ทั้งหมดดูดำดึบไปทีเดียว สีสันปรากฏอยู่ทุกหนทุกแห่ง โดยเฉพาะในเงามืด (ถ้าเราจะเรียกว่าอย่างนั้นได้) นับเป็นภาพแสดงเรื่องราวในชีวิตประจำวัน แต่มาเนต์ทำให้เราเห็นคนสองคน และสิ่งที่เขากำลังทำอยู่เพียงแวบเดียวเท่านั้น รอยพู่กันของเขาดูอย่างว่องไวและมีสีสดใส ทำนองเดียวกับของฮัลส์และคอนสแตเบิล เคยทำงานทำให้ฉากทั้งฉากดูเหมือนกำลังเคลื่อนไหวไป เพราะเหตุนี้เองที่ทำให้พวกนักวิจารณ์หัวอนุรักษ์นิยมเรียกแบบการวาดแบบใหม่นี้ว่า “ลัทธิประทับใจ” (Impressionism) กิติมา อมรทัต. 2533.223-229

ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสซึม มาเนต์ (Manet, 1832 – 1883) เป็นหัวเรี่ยวหัวแรงในตอนแรกสนใจความจริงคล้ายกับตัวเบท์ แต่ภายหลังเห็นว่า การเลียนแบบตามธรรมชาติจริง ๆ นั้น หาได้มีอะไรใหม่หรือแปลกไม่ กลับเห็นว่า การรับรู้ของศิลปินตามความรู้สึกประทับใจมีความสำคัญกว่าศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสซึม ได้แสดงภาพเป็นเอกเทศไม่ต้องพึ่งสถานที่แสดงภาพของทางราชการ และได้แสดงในปี ค.ศ. 1874 จนถึง ค.ศ. 1886 นับเป็นการแสดงได้ทั้งหมด 8 ครั้งด้วยกัน

อัศนีชัย ชูอรุณ กล่าวถึงลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ไว้ในหนังสือแบบอย่างศิลปะตะวันตก ว่า

“ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์” เป็นขบวนการศิลปะสมัยใหม่ที่มีความสำคัญมากเป็นขบวนการแรกที่สุด ศิลปินลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionist) ได้แหวกหนีจากกลวิธีการเขียนภาพประเพณีนิยม ที่เขียนเส้นพู่กัน (Brush stroke) ให้ต่อเนื่องกัน แหวกหนีจากการเขียนภาพแสดงเส้นรอบนอกวัตถุต่าง ๆ ที่ให้เห็นอย่างชัดเจน และแหวกหนีจากการเขียนสีของสิ่งต่าง ๆ ตามที่เขามองเห็นในธรรมชาติ ศิลปินกลับค้นหาวิธีแยกแสงสว่างออกมาเป็นแสงสีส่วนประกอบ แล้วเล่นสีสลับบนผิวระนาบต่าง ๆ ตามการเปลี่ยนแปลงของกาลเวลา ผลสำเร็จของผลงานศิลปะลัทธินี้ก็คือ เป็นงานที่เขียนด้วยเส้นพู่กันที่ไม่ติดต่อกันตลอดเส้นพู่กัน เหล่านี้เขียนด้วยสีต่าง ๆ ซึ่งจะผสมกันเป็นสีใหม่ในสายตา (optical mixture) แม้ว่าจะงานจิตรกรรมของพวกจิตรกรรมของพวกจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสม์จะไม่ได้คัดลอกตามความคิดที่เป็นประเพณีนิยมเกี่ยวกับวิธีแสดงลักษณะสิ่งต่าง ๆ ลงในภาพก็ตาม แต่โดยข้อเท็จจริงแล้ว พวกเขาก็พยายามสังเกตธรรมชาติอย่างที่เป็นจริง แล้วจึงเขียนลงไปบนผืนผ้าใบลักษณะที่สำคัญของผลงานจิตรกรรมลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ก็คือการเล่นสีสลับสออย่างเต็มที่ (อัศนีชัย ชูอรุณ. 2528 : 96)

อัศนีชัย ชูอรุณ ยังอธิบายถึงลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ไว้ในหนังสือศิลปะสมัยใหม่ยุคบุกเบิก ไว้อีกว่า

หลังจากราว พ.ศ. 2403 ไปแล้ว ศิลปินฝรั่งเศสคนหนึ่งคือ เอดูอาร์ มาแนต์ ผู้มีชื่อเสียง ได้เริ่มต้นเพิ่มความเข้มแก่จินตภาพเชิงรูปภาพของเขา โดยการใช้อยู่แต้มสีที่ไม่ได้นำไปให้ค่าหรือขีดลงเลข แต้มแทรกกลงไปในการสร้างมิติรูปทรงโดยตลอด ภาพแรงคลอใจที่สำคัญของแนวโน้มนั้นดังกล่าวนี้ มาจากภาพพิมพ์แม่พิมพ์ไม้ญี่ปุ่น การทำให้ทัศนภาพดูขมขื่นขึ้นกลายเป็นสมมติฐานให้กับศิลปะอีกรูปแบบหนึ่ง นั่นคือ ขบวนการอย่างศิลปะที่เรียกกันว่า “ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์” (อัศนีชัย ชูอรุณ. 2535 : 35)

สงวน รอดบุญ ใช้อธิบายความหมายและกล่าวถึงจิตรกรในลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ไว้ ดังนี้

“อิมเพรสชันนิสม์ เป็นจุดเริ่มต้นศิลปะสมัยใหม่ของยุโรป ความมุ่งหมายของศิลปินกลุ่มนี้ต้องการที่จะแปลความงามของธรรมชาติด้วยการใช้สี-แสง แสดงบรรยากาศเป็นสำคัญ เช่น ศึกษาความเปลี่ยนแปลงของแสง-เงา (Shifting light) และความเป็นประกายแวววาว (Scintillation) ของแสงจากธรรมชาติ ด้วยการไปเขียนกลางแจ้ง (Plein-air) และการใช้สีแบบ “High Key” (สีเบาและสดใส) สำหรับการใช้เส้นกำหนดขอบเขต (demarcating lines) ไม่ปรากฏในงานของกลุ่มนี้เลย ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์นี้ในอเมริกาเรียกว่า “Luminism”

การเขียนจากธรรมชาติ เป็นการถ่ายทอดความรู้สึกของตนเองอย่างฉับพลันจาก

ประสบการณ์ขณะนั้น จึงเป็นงานที่มีคุณค่าทางอารมณ์ และสร้างความประทับใจจากการใช้สีแนวใหม่ (New Palette) ตามแนวทางค้นคว้าทางฟิสิกส์ของ “ชอเฟร็ด” และสีดินเหลือง (Ochre) ซึ่งเป็นสีแบบ “Low key” มีแค่ความหม่นมัวจึงหันมาใช้สีตรงข้ามของแสงในการสร้างเงาแทน เพื่อให้เกิดผลในการแสดงบรรยากาศ (atmospheric affect) อลังการยิ่งขึ้น ดังคำกล่าวของมานด์ที่ว่า... “The principal person in a picture is the light” ฉะนั้นจึงคำนึงถึงการใช้แสง-สี เป็นสำคัญ

จิตรกรกลุ่มนี้มีอยู่หลายท่านด้วยกันเช่น

- มานด์ (Manet, 1832 – 83)
- โมเนต์ (Monet, 1840 – 1926)
- เรอเนอร์ (Renoir, 1841 – 1919)
- บาซีย์ (Bazille, 1841 – 71)
- ปิซาโร (Pissaro, 1831 – 1903)
- ซีสลีย์ (Sisley, 1839 – 99)
- เดกาเร่ (Degas, 1834 – 1917)
- เซซานน์ (Ce'zanne, 1839-1906)
- กิโยแมง (Gillaumin, 1841 – 1927)
- โมริโซต์ (Morisot, 1841 – 95) จิตรกรสตรีชาวฝรั่งเศส
- แมรี คาสแซตต์ (Mary Cassatt, 1844 – 1926 จิตรกรสตรีชาวฝรั่งเศส
- กุสตาฟ กายบอตต์ (Gustave Caillebotte, 1848 – 94) วิศวกรชาวฝรั่งเศส

จิตรกรกลุ่มนี้ได้พบปะหารือกันเสมอใน “คาเฟ่ แกร์บวส์” ที่มงมาร์ตทุก ๆ วันศุกร์โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ระหว่างปี 1868 – 69 ต่อมาระยะหลังเมื่อกลุ่มนี้กระจายแล้ว มานด์กับเดกาเร่ ได้พบปะกันเสมอใน “คาเฟ่ เดอลา นูแวลล์ ออเรนส์” ที่ปลาซ ปีกาลล์

การแสดงผลงานครั้งแรกของกลุ่มนี้เริ่มขึ้นเมื่อ ค.ศ. 1874 ที่กรุงปารีส สำหรับชื่อลั่นนี้เกิดจากการวิจารณ์ของนักวิจารณ์ศิลปะและนักหนังสือพิมพ์ชื่อ หลุยส์ เลอรอย (Louis Loroy) ในบทวิจารณ์ชื่อ “Exposition des Impressionistes” เป็นการวิจารณ์ภาพทัศนของโมเนต์ชิ้นหนึ่ง ซึ่งเขียนไว้แต่ปี 1872 ชื่อภาพว่า “Impression, Soleil levant” (Impression, Rising Sun) ปัจจุบัน งานชิ้นนี้อยู่ในพิพิธภัณฑน์ มารีโมตัง (Muse'e Marmottan) ที่กรุงปารีส

การแสดงในครั้งแรกได้รับการวิจารณ์อย่างรุนแรง ต่อมาได้มีการแสดง ของกลุ่มนี้ทั้งหมดรวม 8 ครั้งด้วยกัน คือในปี 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 และครั้งสุดท้ายในปี 1886

จิตรกรกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ชอบที่จะเขียนรูปสถานที่แห่งเดียวกันเป็นชุด แต่แสดงบรรยากาศแต่ละอารมณ์ต่างกาลเวลากัน คือแสดงแสง-สี ในยามเช้า-สาย-บ่าย-เย็น (สงวน รอดบุญ.

เขียน ยัมศิริ กล่าวถึงความหมายของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์และการแสดงของกลุ่มนี้ว่า

งานจิตรกรรมที่ได้แสดงในกรุงปารีส ณ ห้องแสดงศิลป์ “Salon des Refuses” ในปี ค.ศ. 1863 นั้นเป็นการกำหนดขอบเขตระหว่างลัทธินิยมคลาสสิก และ โรแมนติกด้วยแบบศิลปะใหม่

มานต์ (1832 – 1883) เป็นจิตรกรผู้นำการแสดงศิลป์ครั้งนี้ บรรดานักวิชาการซึ่งมีหน้าที่ในการแสดงงานได้ปฏิเสธไม่ยอมรับงานจิตรกรรมกว่าสี่พันชิ้นเพื่อจะกำจัดขบวนการศิลปะแบบอิมเพรสชันนิสม์ ซึ่งเริ่มขึ้นอันเป็นผลที่จะทำให้ลัทธินิยมศิลปะฝ่ายวิชาการต้องพันไปด้วย

โดยข้อเท็จจริงนั้น “Salon des Refuses” ได้สร้างความคิดขึ้นมาว่าจิตรกรมีสิทธิที่จะเขียนภาพตามใจชอบ และผลงานของคนเป็นเรื่องเฉพาะตัวไม่ขึ้นอยู่กับสกุลช่างที่มีอำนาจตัดสินว่า งานของศิลปินจะแสดงให้ประชาชนหรือไม่แต่อย่างใด

ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ หมายถึง การเขียนภาพโดยเกิดจากประสิทธิภาพของแสงปรากฏอยู่บนรูป (Form) อันเป็นการขัดกับความคิดที่ว่ารูป (Form) นั้นเป็นสิ่งที่ให้ประสิทธิภาพของแสงสว่าง ฉะนั้นรูปจึงกลายเป็นส่วนรอง เพราะว่าจากสายตาที่เห็นในด้านความประทับใจนั้นเกิดจากแสง มิใช่เพราะความคมรูปนอกและปริมาตร

ในปี ค.ศ. 1874 กลุ่มศิลปินฝรั่งเศสซึ่งมี Cezanne, Degas, Monet, Pissaro, Renoir, Sisley และศิลปินอื่น ๆ ได้จัดการแสดงงานศิลป์ขึ้น ความคิดของศิลปินกลุ่มนี้มีอยู่ว่า จิตรกรจักไม่ต้องถูกการบังคับใด ๆ ในการเนรมิตสร้างสรรค์ของตนเขาต้องการสิทธิที่จะเขียนอย่างอิสระตามใจชอบ และความรู้สึกด้วยวิธีนี้เท่านั้นเองที่เขาจะประสบผลสำเร็จในการเนรมิต จาก ค.ศ. 1874-1886 ศิลปินกลุ่มนี้ได้แสดงผลงานศิลปะถึงแปดครั้ง ผลปรากฏว่าได้รับความสนใจจากผู้สะสมและผู้จัดการจำหน่าย งานศิลปะอย่างยิ่งแม้จะถูกโจมตีจากกลุ่มอคาเดมิกอย่างไม่เป็นธรรมก็ตาม (เขียน ยัมศิริ : 2514. ไม่มีเลขหน้า)

นิกอลและ ระเบิดนอห์มัต กล่าวถึงลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ไว้ในหนังสือทฤษฎีจิตรกรรม ว่า

ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ เป็นการเคลื่อนไหวครั้งสำคัญทางศิลปะในศตวรรษที่ 19 เป็นการเปลี่ยนแปลงวงการจิตรกรรมโดยสิ้นเชิง กล่าวคือ เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งเนื้อหาสาระและทางด้านเทคนิค

ชื่อของกลุ่มนี้มาจากชื่อภาพเขียนของโมนต์ คือภาพ ชื่อ อิมเพรสชันนิสม์ (Impression, Sunrise) ซึ่งเป็นภาพทิวทัศน์ปากอ่าวเมืองเลอฮาฟร์ (Le Havre) เป็นภาพอรุณรุ่งดวงอาทิตย์กำลังโผล่เหนือขอบทะเล เป็นเงาสะทอนกระเพื่อมไหวระยิบระยับ โมนต์ใช้วิธีเขียนโดยใช้สีสดป้ายอย่างรวดเร็วเพื่อให้ทันเวลากับดวงอาทิตย์กำลังจะลอยขึ้นสูง ลักษณะภาพเหมือนเขียนไม่เสร็จ ซึ่งเป็นการบันทึกจาก

ความประทับใจในช่วงเวลานั้น ๆ

ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์จัดนิทรรศการครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 1875 สมาชิกประกอบด้วย โมนต์ เรอแนร์ ซิลลี (Sisley) ปิซซาร์โร (Pissarro) เซซาน เดอกาส์ กิอูมิน (Guillaumin) โบแดง (Boudin) และเบิร์ต โมริสอท (Berthe Morisot) เป็นการจัดนิทรรศการอิสระครั้งแรก ซึ่งก่อนหน้านั้นนิทรรศการศิลปะเป็นการจัดโดยคณะกรรมการศิลปกรรมแห่งชาติฝรั่งเศสหรือซาลอน (Salon) ผลงานอิมเพรสชันนิสม์ได้รับการปฏิเสธจากซาลอนจึงต้องนำมาแสดงเอง จนได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ทั้งในแง่บวกและแง่ลบ อิมเพรสชันนิสม์จัดเป็นพวกธรรมชาตินิยม (Naturalism) ที่ออกไปเขียนภาพนอกสตูดิโอเพื่อศึกษาวิเคราะห์ภาพธรรมชาติสีต้นของแสงแดดที่กระทบผิววัตถุ โดยอิงทฤษฎีสีของนักวิทยาศาสตร์ชื่อ เชฟเรล (Chevreul) ซึ่งกล่าวว่าแสดงเป็นสีตรงกันข้ามกับเงา กรรมวิธีการเขียนใช้วิธีป้ายสีสดบนผืนผ้าใบ (Direct Painting) โดยให้รอยป้ายกำหนดครุรูปเพื่อต้องการแสดงการกระพริบของแสงแดด ดังนั้น การเขียนภาพของกลุ่มนี้ จึงเปลี่ยนแปลงแนวทางจิตรกรรมคือการป้ายสีสดบนผ้าใบและการเขียนภาพในสถานที่จริงหรือภาพกลางแจ้งซึ่งในอดีตการเขียนภาพจะทำในสตูดิโอหรือห้องทำงานศิลปะเท่านั้น ศิลปิน กลุ่มนี้จะเขียนภาพทิวทัศน์

เป็นหลัก โมนต์และเรอแนร์ได้เดินทางตระเวนเขียนรูปตามสถานที่ต่าง ๆ โดยเฉพาะริมฝั่งแม่น้ำแซน (Seine) ภาพของทั้งสองคนบางครั้งเขียนมุมมองเดียวกัน แตกต่างเพียงเล็กน้อย เช่นเดียวกับปิซซาร์โรไปเขียนกับซิลลี ภาพทิวทัศน์ส่วนใหญ่จึงเป็นภาพริมแม่น้ำทั้งนี้เพราะศิลปินต้องการบันทึกการกระพริบของแสงแดดบนผืนผ้า กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ได้จัดนิทรรศการรวม 8 ครั้ง โดยเฉลี่ยปีละครั้ง ก่อนที่ศิลปินแต่ละคนจะแยกตัวไปพัฒนาแนวทางของตนเอง โดยเฉพาะโมนต์ได้พัฒนาแนวทางอิมเพรสชันนิสม์ โดยการบันทึกการเปลี่ยนแปลงของบรรยากาศของแสงแดดที่เปลี่ยนแปลงทุกเวลา ทำให้กลายเป็นจิตรกรรมชุด (Series Painting) ดังได้กล่าวมาแล้ว แม้จิตรกรรมกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ จะได้รับการต่อต้านในยุคแรกแต่ภายหลังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายทั้งในยุโรปและอเมริกา และแนวทางการแสดงออกของกลุ่มนี้จะเป็นประตูดูการพัฒนาของจิตรกรรมสมัยใหม่ต่อไป โดยเฉพาะกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลัง (นาคอละ ระเบิดอำนาจ : 2543. 173-175)

มะลิฉัตร เอื้ออนันท์ กล่าวถึงลัทธิประทับใจ ไว้ในพจนานุกรมศัพท์และเทคนิคทาง

ศิลปะ ว่า

ลัทธิประทับใจ ขบวนการด้านศิลปะสมัยใหม่ที่ยิ่งใหญ่และกว้างขวางขบวนการแรก พวกจิตรกรในลัทธิประทับใจ แยกตัวจากการใช้กลวิธีระบายสี แสดงรอยแปรงแบบเดิม และการถ่ายทอดเส้นขอบของรูปทรงที่แลเห็นอย่างชัดเจน และหลีกเลี่ยงการคำนึงถึงว่าสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติมีสีเช่นไร พวกเขาแสวงหาวิถีทางที่ถ่ายทอดวัตถุภายใต้สภาวะของแสงต่าง ๆ ซึ่งพวกเขาใช้วิธีแยกแสงออกเป็นส่วน ๆ ถ่ายทอดการเล่นแสงที่แปรเปลี่ยนบนพื้นผิวต่าง ๆ เพื่อให้ได้ผลตามต้องการพวกเขาใช้วิธีการถ่ายทอดสีแสดงรอยแปรงอย่างต่อเนื่องในลักษณะเป็นแต้ม เป็นจุด ซึ่งจะผสมสีเองด้วยตา แม้ว่าศิลปินในลัทธิประทับใจจะไม่ยึดมั่นต่อความคิดที่ว่าพวกเขาควรจะถ่ายทอดผลงานศิลปะเช่นไรตามแบบแนวคิดเดิม ๆ แต่ความจริงแล้วพวกเขาก็พยายามสังเกตความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในธรรมชาติและพยายามที่จะถ่ายทอดลงในผลงานของเขาลักษณะสำคัญของผลงานศิลปะในลัทธิประทับใจ ได้แก่ การใช้สีสดใสเข้มข้น

งานแสดงนิทรรศการศิลปะของลัทธิประทับใจในครั้งแรกมีขึ้นที่ นครปารีส ในค.ศ. 1874 ส่วนอีก 7 ครั้ง ต่อมาจัดขึ้นระหว่าง ค.ศ. 1876 และ ค.ศ. 1886 งานของพวกเขาได้รับการดูถูกเหยียดหยามและเต็มไปด้วยปฏิกิริยาที่เป็นปฏิปักษ์

จนกระทั่งกลุ่มเริ่มกระจัดกระจายแยกย้ายกันออกไปหาหนทางพัฒนาไปสู่แบบอย่างเฉพาะตนศิลปินกลุ่มนี้จึงเริ่มได้รับความสนใจ ผู้นำของกลุ่มลัทธิประทับใจ ได้แก่ โกลด์ โมเนต์ (ค.ศ. 1840 - 1926) ผู้ที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมถ่ายทอด รูปทรงแสง (และเนื้อหาคือ) ภายได้แสงในเวลาต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลงานตัวอย่างที่ตีของงานในลัทธิประทับใจที่มุ่งถ่ายทอดเกี่ยวกับผลของแสงที่มีต่อการเห็นสีของมนุษย์แม้ว่ากลุ่มของศิลปินนี้จะมีได้รวมตัวกันเป็นปึกแผ่นด้วยการหรือกฎเกณฑ์เดียวกันทั้งหมด แต่กามี ปีจาร์โร (ค.ศ. 1831 - 1903) และอัลเฟรด ซิลลี (ค.ศ. 1839 - 1899) ก็มีความใกล้ชิดกับโมเนต์ทั้งในรูปแบบการทำงานและชีวิตส่วนตัว ศิลปินคนอื่น ๆ ซึ่งมีแนวคิดเช่นเดียวกันกับลัทธิประทับใจคือ ปีแยร์ โอกุสต์ เรอแนร์ (ค.ศ. 1841 - 1919) เอ็ดการ์ เดอกาส์ (ค.ศ. 1834 - 1917) และปอล เซซานน์ (ค.ศ. 1839 - 1906) ผู้ซึ่งเป็นอิทธิพลสำคัญให้แก่จิตรกรรมรุ่นหลังที่ตามมา กลุ่มศิลปินหนุ่มของกระบวนงานที่เชื่อมโยงกับลัทธิประทับใจ ได้แก่ โกแอง และฟานก็อก ซึ่งเป็นศิลปินที่ทำงานในลัทธิประทับใจยุคหลัง

คำว่า ลัทธิประทับใจ ที่ใช้กันในคริสต์ศตวรรษที่ยี่สิบ หมายถึงลักษณะการใช้รอยแปรงที่แผ่อย่างขาดช่วง หรือผลงานที่เน้นการถ่ายทอดแสงที่เคยมียาในอดีต บางครั้งก็ใช้ระบุถึงกลวิธีการทำงานของจิตรกรโรมันโบราณ จิตรกรในยุคอื่น ๆ เช่น ฮัลล์ เวลาสเกซ เทอร์เนอร์ คอนสโตเบล และจิตรกรคนอื่น ๆ งานในแบบอย่างของโมเนต์และกลุ่มถือกันว่าเป็นงานที่แทบจะเรียกได้ว่าปราศจากอิทธิพลเชิงประวัติศาสตร์ในอดีต (มะลิฉัตร เอื้ออนันท์. 2540 ; 435-436)

พระยาอนูมานราชชน อธิบายถึงความหมายของ อิมเพรสชันนิสม์ ไว้ในหนังสือ ศิลปสงเคราะห์ ซึ่งเรียบเรียงโดยศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ว่า

Impressionism คติอิมเพรสชัน หมายถึงความถึงวาดปั้นหรือเขียนหนังสือ เป็นต้น ขึ้นทันทีทันใดจากความรู้สึกประทับใจ (impression) เป็นครั้งแรกของศิลปิน ซึ่งได้รับจากวัตถุสิ่งใดหรือบุคคลใดศิลปินผู้ดำเนินวิถีทำตามทำนองนี้เรียกว่า นักอิมเพรสชันนิสม์ (impressionist) เหตุนี้คำของศิลปินในผลิตภัณฑ์ของนักอิมเพรสชันนิสม์จึงอยู่ในความรู้สึกประทับใจอย่างงามวิจิตร ซึ่งเราเป็นผู้ได้รับจากศิลปะผลิตภัณฑ์เช่นว่านี้โดยไม่คำนึงว่าศิลปะผลิตภัณฑ์นั้นจะมีแบบสร้างองค์ประกอบและรายละเอียดสมบูรณ์ตามลักษณะของศิลปะหรือไม่

ระยะเวลาปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปผลิตภัณฑ์ของยุโรปตกอยู่แก่ศิลปะ 3 สกุล คือสกุลคัลคลาสสิก สกุลคติโรมันติก และสกุลคิฟริฟาเอลโลต์ ศิลปทั้งสามสกุลนี้ แม้มีคติความคิดเห็นเป็นปฏิปักษ์กัน แต่มีความคิดอยู่อย่างหนึ่งอยู่ร่วมกันคือเน้นถือการดำเนินวิถีทำ จะเป็นทางวาดเขียนก็ดี ทางองค์ประกอบก็ดี ตลอดจนการเลือกสรรร่างงานต่าง ๆ ที่สร้างขึ้น คือทำด้วยความบรรจงทุกส่วนทุกรายละเอียด เรื่องที่นำมาประดิษฐ์สร้างก็เอามาจากเรื่องทวยเทพของกรีก เรื่องจากลัทธิศาสนาคริสต์และจากประวัติศาสตร์ และตำนานปรัมปราของสมัยกลางแห่งยุคประวัติศาสตร์ของยุโรป

เมื่อล่วงถึงตอนปลายของคริสต์ศตวรรษที่ 18 แล้ว มีศิลปินชาวฝรั่งเศสหลายคน เกิดปฏิภาณเป็นปฏิปักษ์ขึ้นต่อเจตนารมณ์ และวิธีสร้างศิลปะของสกุลศิลปะทั้งสามที่กล่าวนี้ โดยกำหนดภาพจิตรกรรมที่สกุลศิลปะทั้งสามสร้างขึ้น ว่ามีบรรยากาศของรูปมัว ๆ ไม่แจ่มใส ดำเนินวิถีวิเคราะตามหลักศิลปะวิชาการว่าเป็นการคัดลอกความรู้สึก กระตือรือร้นของศิลปิน และดำเนินเรื่องที่มีนิสัย จนเคยชินสร้างแต่เรื่องที่มีมาจากลัทธิศาสนาและประวัติศาสตร์ ส่วนเรื่องธรรมดาสามัญของประชาชนสมควรจะนำมาสร้างในศิลปะ ดีกว่าจะนำเอาเรื่องมาจากหนังสือวรรณคดี เพราะเรื่องธรรมดาสามัญแสดงให้เห็นชีวิตจิตใจของความเป็นอยู่จริง ๆ ไม่ใช่ได้มาจากเรื่องในสมัยที่ล่วงพ้นแล้ว เหตุฉะนั้นไม่ว่าเรื่องอะไรไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องในศาสนาและในประวัติศาสตร์ ก็เป็นเรื่องบ้านดาดใจแก่ศิลปินได้ พวกศิลปินที่มีความเห็นอย่างนี้ คือพวกนักอิมเพรสชันนิสม์

นักอิมเพรสชันนิสม์ ยังกล่าวว่ศิลปะควรเป็นผลขึ้นจากความรู้สึกประทับใจและความรู้สึกสะท้อนใจซึ่งได้รับในครั้ง

แรกของศิลปินไม่ว่าจากเรื่องใด ๆ และความรู้สึกประทับใจเหล่านี้ ควรจะให้คงอยู่ศิลปกรรมที่สร้างขึ้น ไม่จำเป็นต้องตกแต่งแก้ไขรายละเอียดอะไรอีกให้สมบูรณ์ตามหลักศิลปะวิชาการ ในที่นี้ควรกำหนดเป็นที่สังเกตไว้ด้วยว่านักอิมเพรสชันนิสม์ แม้ไม่ถือว่าความสมบูรณ์ตามหลักวิชาการเป็นคุณสมบัติอันจำเป็นแก่ศิลปะก็ดี แต่นักอิมเพรสชันนิสม์เองก็สร้างศิลปะขึ้นได้เป็นอย่างดี

ด้วยประการฉะนี้ คติอิมเพรสชัน ก็คือศิลปะซึ่งแสดงออกจากรู้สึกเห็นมาอย่างใด ในครั้งแรกก็ถอดความรู้สึกเห็นอย่างนั้นลงไปเป็นศิลปกรรม ภาพจิตรกรรมที่สร้างขึ้นตามคติอิมเพรสชัน เป็นภาพซึ่งดูสว่างสดใส แต่เพราะด้วยความกระตือรือร้นที่จะให้เป็นตามคติเหมือนของจริง กระทำให้ศิลปะตามคติของอิมเพรสชันจะเลยต่อเรื่องความคิดเห็นและลักษณะธรรมชาติของวัตถุและขอโรมันติก อันควรมีอยู่ในศิลปะที่สูงและแท้จริง นักโพสตีอิมเพรสชันนิสม์ (คือศิลปินซึ่งถือคติสืบต่อจากนักอิมเพรสชันนิสม์) ยึดเอาอุดมคติอิมเพรสชัน ที่กล่าวมานี้เป็นหลักสร้างศิลปะต่อมา แต่ว่าเดิมหลักของคติอุดมคติของคติโรมันติกลงไปเป็นศิลปกรรมของตนให้ยิ่งขึ้น และเพราะด้วยศิลปะของนักอิมเพรสชันนิสม์นี้เอง ที่ทำให้ศิลปะปัจจุบันมีรูปและการแสดงออกเป็นกำหนดแน่นอนขึ้น (อนุমানาชาชน. 2500 : 129-131)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึง สาเหตุที่ทำให้เกิดลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ไว้ในหนังสือศิลปะที่มองเห็นว่า

ศิลปะสมัยใหม่เริ่มในราวศตวรรษที่ 19 เมื่อศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) เริ่มจับกลุ่มแสดงผลภาพครั้งแรก เมื่อ ค.ศ. 1874 แต่บางท่านให้ความเห็นว่า ควรเริ่มตั้งแต่ปี ค.ศ. 1863 เมื่อมีสถานที่แสดงผลภาพอิสระของสังคม (Salon des Pefu'ses in Paris) ในฝรั่งเศส ดังนั้นควรจะต้องตามสถาบันของสังคม แต่อย่างไรก็ตาม ความเห็นลงรอยร่วมกันว่า เริ่มมีการแสดงผลภาพโดย กลุ่มศิลปินครั้งแรกในปี 1874 และภาพที่ถือกันว่าเป็นภาพอิมเพรสชันนิสม์ชิ้นแรกคือ ภาพดวงอาทิตย์ขึ้นของมอเนท์ (The Sunrise)

สาเหตุที่ทำให้เกิดลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ มีดังต่อไปนี้

1. การขยายตัวและการเปลี่ยนแปลงของสังคม
2. การเปลี่ยนแปลงฐานะของผู้อุปการะศิลปิน
3. การเปลี่ยนแปลงการสอนและการฝึกฝน
4. การเปลี่ยนแปลงทางด้านวัสดุ วิธีการและเรื่องราว

ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ เป็นลัทธิแรกที่มีบทบาทมากที่สุดในศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งเริ่มก่อน ค.ศ. 1874 คือเริ่มเมื่อมีการปฏิบัติในฝรั่งเศส ค.ศ. 1789

ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ มีความเห็นเกี่ยวกับความจริง คือ

1. การรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสตามความรู้สึกประทับใจครั้งแรกเป็นความจริงและมีค่าต่อชีวิตมาก
2. ประสาทตามีความสำคัญมากที่สุดเพราะเป็นด่านแรกที่รับรู้โลกภายนอก เราให้ร่างกายเกิดความรู้สึกสะเทือนใจและประทับใจมากที่สุด
3. ช่วงเวลาของความประทับใจ มีขอบข่ายสั้น มีเวลาแน่นอน ถ้าเป็นศิลปินเขียนรูปวาดด้วยแล้ว ยิ่งต้องรีบถ่ายทอดหรือรีบเขียนโดยเร็ว เพราะธรรมชาติเปลี่ยนแปลงทุกวินาที
4. ความรู้สึกประทับใจและสัมผัสมีค่ามากกว่ารูปทรง

อารี สุทธิพันธุ์ การวิวัฒนาการจนกลายเป็นลัทธิอิมเพรสชันนิสซึม ไว้ดังนี้

การวิวัฒนาการจากลัทธินีโอคลาสสิก ลัทธิโรแมนติค จนกลายเป็นลัทธิอิมเพรสชันนิสซึม มีสาเหตุพอสรุปโดยย่อดังนี้

1. ความเบื่อหน่ายต่อลัทธินีโอคลาสสิก ลัทธิโรแมนติค และเรียลลิสซึม
2. ความเบื่อหน่ายต่อหลักเกณฑ์ความงาม ความสมบูรณ์และการจัดภาพแบบเดิมตามแบบคลาสสิกใหม่ ไม่ทำทนายเสรีภาพเท่าใดนัก
3. ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคมอันเป็นผลมาจากความก้าวหน้าและการค้นคว้าทางด้านวิทยาศาสตร์แขนงต่าง ๆ
4. ฐานะความเป็นอยู่ของศิลปินเปลี่ยนไปจากเดิม การเปลี่ยนฐานะของผู้อุปการะจากวัดจากผู้ปกครองประเทศมาอยู่ในสังคมช่าง (Guild) เอกชนผู้สนใจ ผู้ค้าของเก่าและนักสะสม
5. ความเข้าใจเกี่ยวกับการรับรู้ (Perception) จากโลกภายนอก (External world) เปลี่ยนไปจากเดิม มีการค้นคว้าทดลองทางด้านจิตวิทยาแขนงใหม่ ๆ และทางด้านวิทยาศาสตร์แขนงฟิสิกส์ ของโจเซฟ เฮนรี และออกเดิน เอ็น รูด (Joseph Henry & Ogen N.Rood)
6. ความสะดวกในการติดต่อ ทำให้ตะวันตกรู้จักตะวันออกดียิ่งขึ้นจากการแสดงนิทรรศการของศิลปกรรมญี่ปุ่น ภาคพื้นยุโรป ปี ค.ศ. 1867
7. การแสวงหาวิธีการเขียนแบบใหม่ ๆ ด้วยวัสดุแบบใหม่ เพื่อสนองความต้องการฉบับพลันทันทีตามความเป็นจริงสมัยนั้น

ในทางปรัชญาคำว่าอิมเพรสชัน “หมายถึงความรู้ของมนุษย์ที่ได้มาจากธรรมชาติหรือจากโลกภายนอก โดยผ่านความรู้สึกและประสาท การรับรู้ต่าง ๆ ของมนุษย์สร้างรอยประทับใจขึ้น” หรืออาจหมายถึงการรับรู้ของมนุษย์ที่ทำให้อินทรีย์เกิดความสะเทือนใจ

อย่างไรก็ดี ความหมายย่อมมีมากมายตามความเข้าใจของคนต่างกัน สำหรับศิลปินพวก

อิมเพรสชันนิสม์ มีความเชื่อในการแสดงออกทางศิลปะว่า

ก. ความรู้สึกประทับใจครั้งแรก มีคุณค่ามากที่สุด ศิลปินจะต้องแสดงความรู้สึกให้เห็นได้ด้วยวิธีใดก็ตาม

ข. การรับรู้ของมนุษย์ที่สร้างให้เกิดความประทับใจนั้น ขึ้นอยู่กับแสงและเงามนุษย์จะมองเห็นสิ่งต่างๆ ได้ก็เพราะแสงและเงาเท่านั้น (แสงตกบนวัตถุ และสะท้อนจากวัตถุ)

ค. สีเป็นเรื่องของความรู้สึก รสนิยมและความจริงใจ และมีความสำคัญยิ่งในการแสดงออกในทางศิลปะ ถ้าปราศจากสีแล้วศิลปะจะไม่เกิดขึ้น ยิ่งกว่านั้นความสำคัญของผิวหน้า ก็มีคุณค่าไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าสีเลย

ง. เรื่องราวที่เห็นด้วยตาของมนุษย์เอง มีคุณค่ามากกว่าเรื่องที่ไม่เคยเห็น และโดยเฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์เป็นจริงขณะนั้น ยิ่งมีค่าสูงยิ่งขึ้น

จ. ธรรมชาติให้แต่วัตถุดิบเท่านั้น มนุษย์เป็นผู้ปรุงวัตถุดิบเหล่านั้นด้วยความรู้สึกประทับใจ ทักษะและความคิดสร้างสรรค์

การรู้จักตัดทอนให้เหมาะสม ในทางศิลปะถือว่าเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งและมีคุณค่าสูง เปรียบเสมือนคนที่เข้าใจ พุดสั้น ๆ ได้ใจความ ความเชื่อตามแนวของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ตามแนวลัทธิแนวอิมเพรสชันนิสม์ มีอยู่หลายคน ในที่นี้จะกล่าวเพียงบางคนเท่านั้น คือ มาเนท์ (Manet) มอเนท์ (Monet) ปิซาโร (Pissarro) เรอโนัวร์ (Renoir) เดอกาส์ (Degas) ซิลลี (Sisley) ทูลูส โลเทรค (Toulouse Lautrec) และโรแดง (Rodin) (อารีย์ สุทธิพันธุ์. 2528 : 171-173)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงศิลปะลัทธิประทับใจ (Impressionism) ไว้ในหนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะและการออกแบบ ไว้ว่า

คริสต์ศตวรรษที่ 19 เริ่มต้นด้วยการแบ่งแยกกระบวนแบบชัดเจนระหว่างแองโกลส์ และเฮดลาคริวซ์ ความหลากหลายในสาระของศิลปกรรมสะท้อนให้เห็นได้ในทิวทัศน์ ภาพประวัติศาสตร์ ภาพเหมือน ภาพเชิงพรรณนา ฯลฯ แล้วจิตรกรรมแบบหลักวิชาหรือแบบ อะคาเดมิกก็ถูกกวาดล้างในที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะลัทธิประทับใจ (Impressionism) ซึ่งเปิดนิทรรศการขึ้นในปี ค.ศ. 1874 จากอิทธิพลของสกุลศิลป์ บาร์บิซง (Barbizon School) ศิลปินลัทธิประทับใจได้ต่อยอดภาพการรับรู้ที่เผชิญกับปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเบื้องหน้าให้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น แสดงเสรีภาพในการระบายสี เลือกแสดงออกในเนื้อหาสาระง่าย ๆ ที่พบเห็นแสดงชีวิตในเมือง สังคมที่ถูกปลดปล่อยจากอดีต การระบายสีอย่างอิสระ อิทธิพลจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่น แสดงการเคลื่อนไหวของแสงสีและวัตถุ นั่นคือ การเริ่มต้นอันสง่างาม

งาม ของศิลปะสมัยใหม่ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 19)

การออกแบบแสดงออกหรือขนาดกรอบของการถ่ายทอด มีความสำคัญมากเพราะมีความสัมพันธ์กับเวลาและสถานที่ที่ต้องการระบาย ขนาดเล็กเหมาะสำหรับเวลาหนึ่ง ขนาดใหญ่กว่าต้องใช้เวลานานกว่า นอกจากนี้ขนาดเล็กใหญ่ยังเกี่ยวข้องกับอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ใช้ในการระบายสีด้วย เช่น ขนาดเล็กพอเหมาะที่จะวางไว้บนขาหยั่งขณะระบายสี แต่ขนาดใหญ่อาจจะต้องวางบนพื้นเวลาระบาย ซึ่งส่งผลให้เรียกชื่อการระบายสีนั้น ๆ ต่างกัน

การใช้กรอบการแสดงผลออกขนาดเล็กซึ่งวางบนขาหยั่งเวลาเขียน มีชื่อเรียกว่า จิตรกรรมจากขาหยั่ง (Easel painting) และวางบนพื้นที่มีชื่อเรียกว่า จิตรกรรมจากพื้นฐ (Floor painting) และยังสื่อให้เข้าใจได้ตรงกันว่า จิตรกรรมจากขาหยั่งส่วนมากแล้วจะเป็นการถ่ายทอด โลกภายนอกตรงหน้า เป็นภาพทิวทัศน์ทางบก ทางน้ำ ทางทะเล แสดงบรรยากาศ หิ้งฟ้า แม่น้ำลำคลอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งโลกภายนอกเหล่านั้นสร้างความประทับใจให้ผู้สร้างกลุ่มหนึ่ง เมื่อร้อยปีก่อนแล้วผู้สร้างกลุ่มนั้นคือ Impressionism (อาร์ สุธิพันธุ์. 2541 : 39)

1.2 ทรรศนะที่มีต่อลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ที่ได้จากการค้นคว้า

อาร์ สุธิพันธุ์ แสดงความคิดเห็นต่อลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ไว้ในหนังสือศิลปะที่มองเห็น ดังนี้
ความรู้ที่ได้รับจากความจริงตามลัทธินี้

1. การจัดภาพแบบต่าง ๆ เช่น แบบวงกลม แบบนำสู่สายตา แบบจุดสนใจและแบบ

เส้นตั้ง เป็นต้น

2. ภาพเขียนมักมีขนาดเล็ก เพื่อศิลปินสามารถเขียนได้เร็วเสร็จตามเวลาที่ทันความ

เปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ

3. ศิลปินจะต้องหากฎแจสีที่ต้องการใช้ เช่นต้องการแสดงว่าเป็นเวลา เช้า สาย ป้าย

หรือเย็น

4. ความรู้ที่เกิดจากการสัมผัสทางตามีค่ามากกว่า ความรู้ด้านอื่นหรือความรู้จากการ

ทดลองมีคุณค่ามาก

คุณค่าที่ได้รับจากความจริง และความรู้ตามแนวของลัทธินี้ คือ

1. ผู้พบเห็นสามารถชื่นชมภาพเขียนซึ่งถึงสภาพของธรรมชาติ ตามเวลาและบรรยากาศ
2. สีที่ศิลปินใช้มักเป็นสีที่ได้จาก สเปคตรัม (Spectrum) และพยายามให้สีผสมกันใน

ดวงตา ด้วยการระบายเป็นร่องแปรงหรือเป็นจุดเล็ก ๆ (Pointilism)

3. ผู้พบเห็นรู้สึกว่าการชื่นชมมีความสามารถของศิลปินผู้สร้างที่มีความสามารถบันทึก

ธรรมชาติตรงหน้าได้

4. ผู้พบเห็นรู้สึกว่ามีส่วนรวมในภูมิประเทศที่ปรากฏบนรูปเขียนนั้น

สรุปได้ว่า ลัทธิอิมเพรสชันนิสซึม เน้นอยู่ที่ความรู้สึกประทับใจครั้งแรกของมนุษย์ และความคิดเกี่ยวกับสีในทางวิทยาศาสตร์มากกว่ารูปทรง ซึ่งก่อให้เกิดลัทธิความรู้สึกประทับใจ และฝังแน่นในความทรงจำนานกว่า จึงเกิดเป็นลัทธิคิวปิสม์ ลัทธิแอบสแตรกเอกซเพรสชันนิสซึมตามลำดับ

2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเอ็ดการ์ เดอกาส์ ที่จะศึกษาวิจัย

ศุรพงษ์ บุณนาค ได้กล่าวถึง เอ็ดการ์ เดอกาส์ ไว้ในหนังสือชีวิตศิลปิน ว่า

จิตรกรสำคัญคนหนึ่งในกลุ่มก้าวหน้า ซึ่งเป็นผู้มีอายุและฐานะใกล้เคียงกับมาเนต์ ได้แก่ เดอกาส์ ผู้มีชื่อเต็มว่า Edgar Hilarie-Germain degas เขาเป็นลูกชายของนายธนาคารผู้มั่งคั่ง ผู้ได้ส่งลูกชายของตนเข้าเรียนในโรงเรียนเขียนที่สวยอยู่ 8 ปี จนจบการศึกษา พ่อแม่ของเขาได้สนับสนุนลูกชายในเรื่องศิลปะด้วยการพาไปฟังดนตรี ไปดูภาพเขียนตามห้องภาพต่างๆ อยู่เสมอแล้วก็จัดให้มีนักดนตรีมาแสดงเดี่ยวที่บ้านของคนในค่ำวันจันทร์ จากนั้นเมื่อเดอกาส์แสดงว่ามีฝีมืออยู่ในการเขียนภาพ ก็ได้รับการสนับสนุนในเรื่องนี้ ทำให้เมื่ออายุได้ 18 ปี เขาก็มีห้องเขียนภาพอยู่ในบ้านของตน แล้วต่อมาเดอกาส์ได้เขียนภาพนักกีตาร์ผู้หนึ่ง ชื่อ ลอเรนโซ พากันส ซึ่งมาแสดงดนตรีที่บ้านเขาและร้องเพลง ขณะทีพ่อเขานั่งฟังอยู่อย่างสนใจ นี่ก็เป็นการแสดงถึงภาวะความเป็นไปได้ภายในบ้านของเดอกาส์ว่าเป็นอย่างไร นับแต่เขาเกิดมาในวันที่ 19 กรกฎาคม 1834 (พ.ศ. 2377)

แต่ถึงแม้เดอกาส์จะได้แสดงว่ามีฝีมืออยู่ในการเขียนภาพ แต่พ่อของเขาก็มุ่งมั่นจะให้ลูกชายเข้าเรียนกฎหมายมากกว่า ผลก็คือ เมื่อส่งเดอกาส์ไปเรียนแล้ว เขามักใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่นอกโรงเรียนกฎหมาย และเตร็ดเตร่ไปตามห้องภาพต่างๆ แทน

เดอกาส์ทนเรียนกฎหมายได้สามเดือนก็บอกกับพ่อว่า เขาต้องการจะเป็นจิตรกรมากกว่า แล้วแม้ว่าพ่อเขาจะมีได้พอใจนักในเรื่องนี้ เพราะอาชีพจิตรกรในขณะนั้น เป็นงานที่มีได้มีความก้าวหน้าอันใด แต่ในที่สุดก็ได้ยอมตาม เพราะคิดว่าถ้าหากลูกชายเห็นว่าตนไม่อาจเป็นจิตรกรที่ดีได้ ก็อาจหันมาทำงานธนาคารแทน

เดอกาส์ได้ไปเรียนเขียนภาพกับแองเกรอส์ อาจารย์ผู้ขึ้นชื่ออยู่ระยะหนึ่ง จากนั้นก็เข้าเรียนต่อในโรงเรียนศิลปะของทางการ เขาเขียนภาพตามแบบของแองเกรอส์ได้อย่างดียิ่ง แล้วถ้าหากคงเขียนภาพต่อไปตามแบบเก่า ก็ไม่ต้องสงสัยเลยว่าจะกลายเป็นจิตรกรชั้นเยี่ยมตามแบบฉบับของแองเกรอส์

เมื่อเรียนจบแล้ว ในที่สุดเดอกาส์ก็เบื่อหน่ายกับการสอนของครู และการที่ต้องไปลอกภาพที่ลูฟร์อยู่บ่อยๆ ดังนั้นเขาเลิกเรียนและออกเดินทางไปที่อิตาลีซึ่งเป็นแหล่งศิลปะสำคัญแห่งหนึ่ง เพื่อศึกษางานของศิลปินผู้ยิ่งใหญ่อื่นๆ ทั้งนี้เนื่องจากเขามีวงศักราชอยู่ที่นี่มาก ทั้งในเมืองเนเปิลส์ และฟลอเรนซ์

สาเหตุที่เป็นดังนี้ก็เพราะว่า ในสมัยที่มีการปฏิบัติครั้งใหญ่เกิดขึ้นในฝรั่งเศส มีการสังหารชนชั้นมีตระกูล และผู้มั่งคั่ง เสียมากมายนั้น บรรพบุรุษของเดอกาส์ ได้ลี้ภัยไปจากฝรั่งเศส พร้อมด้วยทรัพย์สินสู่อิตาลี และตั้งหลักแหล่งลงที่นั่นอย่างมั่นคง ต่อมาในภายหลังพ่อของเขาได้ย้ายกลับมาอยู่ฝรั่งเศสอีก แล้วจัดการลงทุนเปิดธนาคารขึ้น

เดอกาส์ใช้เวลาอยู่ในอิตาลีสองปี เตรีอเตรไปดูภาพเขียนที่ขึ้นชื่อแล้วก็ลอกภาพเหล่านั้นไว้ จากนั้นจึงเดินทางกลับมา เมื่อมาถึงปารีส เขาได้เข้าห้องทำงานเพื่อเขียนภาพอยู่ทางฝั่งขวาของแม่น้ำเซน แล้วเริ่มเขียนภาพเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ในปี 1865 เขาได้ส่งผลงานของตนไปเสนอกณะกรรมการพิจารณาภาพของสถาบันศิลปะ และคณะกรรมการรับภาพของเขาไว้แสดง แต่จากนั้นเขาก็รู้สึกว่าจะเกิดความเร่งเร้าบางอย่างมิให้เขียนภาพแบบเองเฮอร์สต์ต่อไป แล้วเขียนไปตามความรู้สึกของตนตามที่สายตาแลเห็นอยู่

เขาได้พบปะทำความคุ้นเคยกับมานันต์ มาตั้งแต่ปี 1861 แล้วต่อมาเมื่อมานันต์ ได้ชุมนุมกลุ่มจิตรกรที่ไม่เห็นด้วยกับการเขียนภาพของสถาบันศิลปะอยู่เสมอที่คาเฟ่แกร์บวส์มานันต์ก็ได้ชวนเดอกาส์มาร่วมอีกด้วย และการถกกันระหว่างเขากับมานันต์นั้น ก็เป็นที่ใส่ใจอยู่เสมอแก่ผู้อื่น

ในการเขียนภาพนั้น เขาคัดค้านมานันต์อยู่ในประการหนึ่ง คือชอบเขียนภาพความเป็นไปในเมืองมากกว่าชนบท โดยมีผู้คนเป็นจุดมุ่ง นอกจากนั้นก็ยังเขียนภาพเกี่ยวกับการขี้เมา และแข่งม้าอีกด้วย

งานของเขานั้น ในขั้นแรกก็มิได้มีความขัดแย้งกับทัศนะของคณะกรรมการสถาบันศิลปะซึ่งได้รับภาพของเขาไว้แสดงเรื่อยมานับแต่ปี 1865 จนกระทั่งงานของเราเริ่มแปรเปลี่ยนไปจากเดิม

เดอกาส์เริ่มงานเขียนภาพบุคคลตั้งแต่ปี 1868 เป็นต้นมา แต่ก็พิถีพิถันอยู่ในการรับจ้าง โดยมีข้อแม้ว่า ตนจะเขียนรูปใครก็ได้ต่อเมื่อได้คุ้นกับผู้นั้นแล้วเป็นอย่างดี และพยายามเขียนไปตามจริง โดยมีได้แต่บดแต่งให้สะสวยขึ้น ดังที่จิตรกรตามแบบฉบับได้กระทำอยู่

เขาเคยทะเลาะกับมานันต์หนึ่งเรื่องเกี่ยวกับการเขียนภาพบุคคล ทั้งนี้เนื่องจากเมื่อเขาไปแวะที่บ้านมานันต์บ่อย ๆ ได้ฟังชูซานน์ เมียมานันต์ เล่นเปียโนก็เลยสนใจเขียนภาพชูซานน์ขึ้น โดยมีมานันต์นั่งฟังโซฟาอยู่ เมื่อเขียนเสร็จก็เอามาให้มานันต์ แต่ภาพนั้นทำให้มานันต์โมโห เนื่องจากเห็นว่าไม่เหมือนเมียตน และได้เอามีดตัดผ้าใบตรงส่วนที่เป็นใบหน้าออกเสีย

นับแต่ปี 1869 เป็นต้นมา การเขียนภาพของเดอกาส์ก็มุ่งหนักไปในทางความไปตามโรงมหรสพยิ่งขึ้น เช่น นางระบำ บาลเลต์ การซ้อมบาลเลต์และการแสดงหรือความเป็นไปของนางระบำเหล่านั้นทั้งก่อนและหลังแสดง

ในด้านชีวิตส่วนตัวของเขานั้น เดอกาส์มิได้สนิทสนมกับใครเป็นพิเศษและมิได้เคยรักผู้หญิงคนไหนอย่างจริงจังหรือเคยแต่งงาน เขามักจะชอบพุดจาล้อเล่นและเกี้ยวพาราสีผู้หญิงอยู่บ่อยๆ ทั้งคามงานแสดงภาพหรือที่บ้านมานันต์หรือที่บ้านของโมริ โซด์ซึ่งเขารู้จักและคุ้นเคยด้วย

คราวหนึ่ง แบร์ธ โมริ โซด์ ได้นั่งอยู่ใกล้ ๆ เดอกาส์ ผู้เริ่มคุยด้วยการกล่าวชมหญิงสาวผู้นี้

แต่แล้วก็ลงเอยด้วยการเทศนาว่า ผู้หญิงนั้นเป็นผู้ทำความเศร้าใจให้แก่ผู้ชายชื่อ ๆ มาแน่ได้เคยให้ข้อสังเกตแก่ เบร์ธว่า เดอกาส์นั้นรักผู้หญิง ไม่เป็นหรือแล้วถึงจะรักก็ไม่กล้าบอก

ต่อมาในปี 1870 เมื่อมีสงครามระหว่างฝรั่งเศสกับปรัสเซีย เกิดขึ้นเดอกาส์หนีภัยสงครามไปอยู่ อเมริกา ระหว่างพำนักอยู่ที่นั่นเขาได้เขียนภาพไว้หลายภาพ เป็นต้นว่า The Cotton Exchange, New Orleans ซึ่ง มองดูแล้วเหมือนกับภาพถ่ายของหนังสือพิมพ์

เมื่อเดอกาส์กลับมาปารีส ก็พบกับความเปลี่ยนแปลงมากพอๆ โรงอุปรากรได้ถูกเผาพิณาสง ทำให้เขาขาดสิ่งที่ตนชอบเขียน คือความเป็นไปของพวกนางระบำบาเล่ห์ แต่ทว่าส่วนใหญ่ของพวกจิตรกร กลุ่มก้าวหน้าที่เขานิยมอยู่ ก็ได้กลับมาชุมนุมกันที่ปารีสอีกแล้ว และการเขียนภาพแบบอิมเพรสชันนิสม์เริ่มเข้ามา มีอิทธิพลในการเขียนภาพของเขาต่อไป

เดอกาส์นั้น โดยเนื้อแท้แล้วแม้จะนิยมการเขียนภาพแบบใหม่ แต่เขาก็ยังคงนับถือการเขียนภาพ แบบเก่าของจิตรกรบางคนที่ถูกใจคน ไม่ว่าจะเป็พวกคลาสสิกหรือโรแมนติค เขาชอบทำงานของ แองเกรอต์และเดอลาครัวซ์ เขาเก็บภาพร่างของแองเกรอต์อันหนึ่งไว้ในฐานะงานสะสม กับภาพร่างลายเส้นของ เดอลาครัวซ์อีกราว 200 รวมทั้งภาพสีน้ำมันอีกหลายภาพด้วย นอกจากนั้นก็มิงานของมิเลต์และโคโรต์ แล้วก็ภาพ เขียนของพวกอิมเพรสชันนิสต์หลายคน เช่น ปีซาร์โร, แบร์ธ โมริโซต์, และแมรี แคสแล็ทท์ (สุรพงษ์ บุนนาค. 2543 : 57-60)

อ็ศนีย์ ซูอรูณ กล่าวถึงประวัติและผลงานของ เดอกาส์ อี แลร์-แยร์เม็ง-เอดการ์ ไว้ในหนังสือ การวาดภาพเปลือยว่า

เกิดเมื่อวันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ. 2377 ในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส และตายเมื่อวันที่ 27 กันยายน พ.ศ. 2460 ใน กรุงปารีสเช่นกัน เขาเป็นศิลปินและนักวาดรูปที่ยิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก เขาได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินนักวาดรูปมนุษย์เคลื่อนไหวที่ขอดีเยี่ยมมาก ถึงแม้ว่าเดอกาส์จะแสดงผลงานร่วมกับศิลปินอิมเพรสชันนิสม์เสมอมา แต่เขาก็เป็นศิลปินที่โดดเด่นออกมาจากกลุ่มนี้เช่นเดียวกับมาเนต์

เดอกาส์ใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ในกรุงปารีส และศึกษาศิลปะอยู่กับศิษย์ของแองเกรอใน พ.ศ. 2409 เขาหันกลับมาเขียนภาพจากเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสมัยนั้น และได้ร่วมมือกับโมเนและมาเนต์ จัดแสดงผลงานศิลปะของลัทธิอิมเพรสชันนิสต์ขึ้นเป็นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2417 เขาเป็นนักใช้สีที่ยิ่งใหญ่ และภาพหญิงสาวของเขาไม่ได้เน้นถึงอารมณ์รักใคร่อยู่เลย เขาทำงานศิลปะด้วยสีหลายชนิด แต่สีที่เขาโปรดปรานมากที่สุดก็คือสีเท่ง (อ็ศนีย์ ซูอรูณ. 2535 : 143)

ชะวักชัย ภาคินธุ ยังได้อธิบายถึงเอ็ดการ์ เดอกาส์ ไว้ดังนี้

เอ็ดการ์ เดอกาส์ จิตรกรผู้ยิ่งใหญ่แห่งศตวรรษที่ 19 เขาเป็นจิตรกรที่เกือบจะเรียกได้ว่าโลกลิ้ม เขาในขณะที่เขามีชีวิตอยู่ เขาเกิดเมื่อวันที่ 9 กรกฎาคม ค.ศ. 1834 และเสียชีวิตเมื่อวันที่ 17 กันยายน ค.ศ. 1917 เมื่ออายุได้ 83 ปี

เดอกัส เกิดในตระกูลที่ค่อนข้างจะมีเงิน ทั้งนี้เพราะพ่อของเขาเป็นนายธนาคาร ตั้งสาขายู่ที่ปารีสและที่อิตาลี เขาก็มีพี่น้องมากมายแต่เนื่องจากครอบครัวเป็นคนมีเงิน เขาจึงได้รับการศึกษาอย่างดีในปารีสและยังได้เข้าเรียนกฎหมายเพิ่มเติมระยะหนึ่งอีกด้วย แต่เนื่องจากนิสัยไม่ชอบ เขาจึงขอร้องและก่อกวนพ่อของเขาเข้าเรียนศิลปะ หลังจากนั้นไม่นาน ได้เดินทางไปอิตาลีอันเป็นสถานที่ที่หลายคนเชื่อว่า การจะศึกษาศิลปะตะวันตกให้คือนั้นอิตาลีเป็นเมืองที่สำคัญทีเดียว เขาไปที่เนเปิ้ลเป็นแห่งแรก โดยพักที่โรมและฟลอเรนซ์เป็นเวลานาน ที่นี้เอง เขาได้ลอกภาพจิตรกรรมมือเอก ๆ มากมายพร้อมกับหาโอกาสทำความรู้จักกับเหล่าจิตรกรที่นั่นด้วย

ในปี 1857 เขาได้เดินทางกลับมาปารีสอีกครั้งหนึ่ง และต่อจากนั้นเขาก็ไป ๆ กลับ ๆ อยู่อย่างนี้จนถึงปี ค.ศ. 1860 จึงได้อยู่ที่ปารีสเป็นการถาวร ต่อมาเขาได้หาโอกาสเดินทางไปไหนอีกหลายแห่ง เป็นต้นว่า สเปน เบลเยียม ฮอลแลนด์ เพื่อชมศิลปะและโบราณสถานสำคัญ ๆ ณ แห่งนั้น

เดอกัส มิใช่ว่าจะดีเด่นไปกว่านักเขียนภาพคนอื่น ๆ ดังนั้น ในการแสดงออกด้วยอากัปกิริยาที่ไม่รู้ตัวเช่นนี้ มิใช่เท่านั้นที่นับว่าเด่นมาก คือแสดงออกให้อย่างมีชีวิตชีวา ส่งให้งานของเขามีเสน่ห์น่ามองเป็นอย่างยิ่ง

เดอกัส มิใช่ว่าจะดีเด่นไปกว่านักเขียนภาพคนอื่น ๆ ดังนั้น ในการแสดงออกด้วยอากัปกิริยาที่ไม่รู้ตัวเช่นนี้ มิใช่เท่านั้นที่นับว่าเด่นมาก คือแสดงออกให้อย่างมีชีวิตชีวา ส่งให้งานของเขามีเสน่ห์น่ามองเป็นอย่างยิ่ง

เดอกัส มีความตั้งใจจริงเสมอ ทุกครั้งที่หิบบู่กันเขียนภาพ เขาจะต้องเขียนให้เสร็จ โดยมีความคิดว่าการทำงานคือหัวใจของเขา แต่เป็นที่น่าเสียดายว่า เขาอายุได้เพียง 40 เท่านั้น สายตาของเขาก็เริ่มแยลง

ในปี ค.ศ. 1912 บ้านที่เคยเป็นห้องเขียนภาพของเขาต้องถูกรื้อถอน ไปอย่างน่าเสียดาย บ้านหลังนี้เขาอาศัยอยู่มากกว่า 20 ปี ภายนี้สายตาเขายังแยลงไปอีกจนเกือบจะบอดสนิท ในการมองแต่ละครั้งเขาต้องหรีดตามองตรงไปข้างหน้าชีวิตที่มีแต่ความสนุกเร้าใจในอดีต ในยามนี้สร้างความคิดอัดให้แก่เขาเป็นอย่างมาก เขาพร้อมไปวัน ๆ หนึ่งอย่าง ไร้จุดหมาย และพูดพึมพำเหมือนคนไร้สติ “ฉันอยากทำงานได้อีกก่อนที่ฉันจะตาย” ประโยคหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าเดอกัส รักงานเขียนเป็นชีวิตจิตใจก็คือ “ลองเมื่อฉันได้ลงมือลากเส้น ละก้อ ฉันจะต้องเขียนมันจนเสร็จ ฉันไม่ยอมหรอกที่จะทิ้งมันง่าย ๆ ไม่ว่าเขาจะนึกคิดอย่างไรมันก็เป็นได้เพียงแค่ความฝันเท่านั้น แม้ว่าคุณคิดของเขาจะปรากฏเรื่องราวป่านใดก็ตาม

ชีวิตในบั้นปลายของเขามีได้เรื่องรุ่งเหมือนผลงานของเขาเลย แม้ว่าเขาจะตายไปแล้ว แต่การแสดงออกซึ่งผลงานของเขา ยังคงเป็นปัจจุบันตลอดเวลา ขณะที่มองผลงานของเขา เรารู้ว่าอดีตศิลปินผู้นี้ยิ่งใหญ่เพียงใด (ชะวัชชัย ภาติณฐ. 2532 : 111-114)

กิติมา อมรทัต ได้กล่าวถึง บูกเอโรและเดอกาส์ไว้ว่า

บูกเอโร ไม่ค่อยจะมีความสุขอ่อนไหวต่อความงามแห่งรูปร่างและสีที่เขาตกลงไปนัก บูกเอโรเพียงแต่พอใจที่จะลอกแบบลงไปให้เหมือนกับ “ภาพถ่าย” เท่านั้น อันเป็นงานที่กล้องถ่ายรูปทำได้ดีมากกว่า บางทีอาจจะเป็นเพราะเหตุนี้เองที่ผู้คนชอบงานของเขา คนเหล่านี้ไว้ใจงานของเขาอย่างเดียวกับที่ไว้ใจกล้องถ่ายรูปว่าจะไม่หลอกลวง จึงเต็มใจที่จะมองเห็นแรงบันดาลใจ ซึ่งทุกวันนี้เราจะได้พบแต่ความรู้สึกราคาถูก ๆ เท่านั้นเอง

บูกเอโรแสดงให้เห็นแบบอย่างการวาดแบบสำนักราชบัณฑิตที่เร็วที่สุด บูกเอโร คิดว่าตัวเองเป็นทายาทของแองเกอร์ และดาวิด (ซึ่งก็หมายความว่า เป็นผู้สืบทอดแนวการวาดของปูแซงและราฟาเอลด้วย) แต่เขากลับไปไม่รู้ว่าจะทำตามสิ่งที่เขาสอนคนอื่นได้อย่างไร อันที่จริงนั้นระบบของสำนักราชบัณฑิตที่เขาฝึกฝนมานั้น ใช่ว่าจะเลยไปเสียหมดทั้ง ๆ ที่มันก็มีแนวที่ผิด ๆ อยู่ แต่ก็ยังมีศิลปินหนุ่มผู้หนึ่งที่มีความสามารถที่จะใช้มันให้เป็นประโยชน์ได้ เขาคือ เอ็ดการ์ เดอกาส์ จิตรกรเอกผู้หนึ่งแห่งลัทธิประทับใจ เดอกาส์เคยได้รับการฝึกฝนมาแบบเดียวกันกับบูกเอโร เขาศึกษาวาดภาพกับศิษย์คนหนึ่งชื่อ แองเกอร์ เขามีความเคารพต่อเส้นสายและการจัดภาพ ภาพเหมือนอันงดงามที่วาดด้วยดินสอ ซึ่งเดอกาส์วาดภาพให้มานันต์ ซึ่งเป็นเพื่อนของเขาหลังจากที่รู้จักกันไม่นานนี้ มีลักษณะใกล้เคียงกับภาพของแองเกอร์มากกว่าภาพใด ๆ ที่

บูกเอโรเคยวาดมา ท่าทางของเมนต์ ในภาพคู่สหาย ๆ เป็นไปตามธรรมชาติราวกับว่า เดอกาส์จับภาพเขาไว้ขณะที่เขาไม่รู้ตัว แต่อย่างไรก็ตามยังมีการจัดภาพ อย่างระมัดระวังและเส้นสายก็ใช้สะสวยนัก รูปทรงแจ่มชัดจนเรากล้าที่จะเปรียบกับภาพ “Madame Riviere” ของแองเกอร์

เดอกาส์ ไม่เคยวาดภาพกลางแจ้ง ซึ่งไม่เหมือนกันเพื่อนคนอื่น ๆ ของมานันต์ ในบรรดาเรื่องราวของภาพอันเป็นที่โปรดปรานของ “จิตรกรลัทธิประทับใจผู้ชอบวาดภาพในสถานที่ และเวลา กลางคืน” ผู้นี้ก็มิได้จากโรงละครและการแสดงต่างๆ อย่างเช่น ภาพ “Café Concert” ในภาพนี้สีอันฉูดฉาดสดใสของเครื่องแต่งกายของนักแสดง การให้แสงสว่างอย่างโดดเด่นในความมืดกันระหว่างโลก “ที่สร้างขึ้น” บนเวลากับโลก “อันแท้จริง” ของผู้ชมการแสดง ซึ่งต่างก็ได้รับการประสานกันเป็นลวดลายที่มีชีวิตชีวาเป็นอย่างยิ่ง แต่เราจะเห็นภาพที่เกือบจะเหมือนกันได้โดยบังเอิญอีกราวกับว่า จิตรกรผู้วาดได้สร้างขึ้นในเวลาเพียงสองสามนาทีเท่านั้น ในขณะที่เดินผ่านห้องแสดงอันแน่นไปด้วยผู้คนนั้นไป แต่อันที่จริงภาพที่ดูเหมือนกับวาดขึ้น โดยบังเอิญและเอียงไปข้างหนึ่งนี้ ซ่อนการวางแผนไว้อย่างดีทีเดียว ขอให้ลองสังเกตดูแนวดวงไฟด้านซ้ายมือของนักแสดงคนที่สวมเสื้อสีแดงนั้น ช่วยดึงดูดความสนใจของเราไปยังแขนของหล่อนที่กำลังกางออก และคอของนักไวโอลินที่ยื่นออกมาจากวงดนตรีนั้น ทำให้เรารู้สึกถึงช่องว่างระหว่างพื้นหน้ากับพื้นหลังของภาพอย่างไร วิธีการจัดภาพเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงความสุขุมรอบคอบ จิตรกรเอกสมัยผู้หนึ่ง แต่เป็นจิตรกรสมัยเก่าที่มีจิตใจสมัยใหม่อย่างยิ่งทีเดียว (กิติมา อมรทัต. 2533 : 232-234)

อัสซีนี ซูอรูณ กล่าวถึงเอ็ดการ์ เดอกาส์ ไว้ในหนังสือศิลปะสมัยใหม่ยุคบุกเบิก ว่า

เพื่อนของมานด์ที่ชื่อ เดอกาส์ ผู้นี้ ก็มาจากตระกูลที่ร่ำรวยด้วย เหมือนกัน เดอกาส์ชื่นชอบเคอลากรัว แต่เขาก็นับถือ แองเกรอมาก เขาจึงได้ฝึกฝนฝีมือทางศิลปะโดยการฝากตัวเป็นศิษย์คนหนึ่งของ แองเกรอ สำหรับเดอกาส์ แล้วเส้นที่เป็น ลีการแสดงออกที่เป็นธรรมชาติมากที่สุด แต่เขาไม่สนใจการนำเอารูปทรงแบบอุดมคติของลัทธินีโอคลาสสิกมาใช้เลย เขาค้นพบเรื่องราวที่เขาชอบตามถนนหนทางในกรุงปารีส เช่นร้านกาแฟ สนามแข่งม้า โรงละคร และห้องแต่งตัวของสตรี ฯลฯ (อัสซีนี ซูอรูณ. 2535 : 102)

3. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างผลงานจิตรกรรมสีพาสเทลชุดบัลเลต์ ของเอ็ดการ์ เดอกาส์

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 70 เดอกาส์ ได้เขียนภาพชุดบัลเลต์ (ballet) ไว้เป็นจำนวนมาก ทั้งที่ โรงมโหรีหรือหลังจากที่นี้ถูกไฟไหม้ในฤดูใบไม้ร่วงปี 1872 ก็เป็นที่ประจักษ์การชั่วคราวที่ซึ่งคณะบัลเลต์ที่ใช้ เป็นสถานที่ฝึกฝนเรียนรู้ จนกระทั่งอาคารใหม่ซึ่งสร้างโดย ชาลส์ การ์เนีย (Charles Garnier) ได้เปิดขึ้นมันเป็นการยากที่จะพูดว่า ภาพของเขาเป็นภาพแทนของห้องพักในโรงละครโอเปร่า (Opera) เก่า อย่างที่มีการ สันนิษฐานกันทุกๆ ไป หรือไม่ หรือเป็นหลักฐานเฉพาะกาล ซึ่งไม่ว่าพวกเขาจะพรรณนากันแบบ ไหนก็ตาม มันก็ ชัดเจนว่าเดอกาส์ได้ถือวิสาสะอย่างมากในการแทนภาพพวกเขา ในกรณีให้เห็นกันบ่อยๆ เขาได้เขียนภาพในเรื่อง ราวเดียวกันที่เปลี่ยนแปลงไปหลาย ๆ แบบ และการเปลี่ยนแปลงเหล่านั้นไม่เพียงแต่เป็นภาพแทนของ แคนเซอร์ (dancer) ในท่าทางต่าง ๆ เท่านั้น แต่ยังแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงที่น่าสนใจในห้องพักในโรงละครด้วยการเปรียบเทียบของเวอร์ชันส์ (versions) ทั้งหลายนั้น แสดงให้เห็นว่าจริง ๆ แล้วเขาจินตนาการถึงการจัดวางใน แบบเฉพาะสำหรับในแต่ละภาพ ไม่ต้องสงสัยว่าภาพมีความใกล้เคียงกับห้องพักในโรงละครจริง ๆ มาก และยัง ประกอบไปด้วยรายละเอียดจำนวนมากที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้น เปลี่ยนแปลงรูป หรือถูกลบทิ้งไปบางโอกาสเดอกาส์ ยังถือวิสาสะในแบบเดียวกันนี้กับหัวข้อหรือประเด็นที่เป็นจริงที่เขาเป็นตัวแทนด้วย ในจดหมายฉบับหนึ่งถึง เพื่อนคนหนึ่ง เดอกาส์ได้ขอผ่านเข้าไปดูการทดสอบการเต้นที่ดิโอเปร่า เขาสารภาพว่า “ผมเขียนภาพการทดสอบ การเต้น ไว้ตั้งมากมาย โดยที่ไม่เคยมาดูเลยซึ่งผมรู้สึกอายใจ อยู่บ้าง”

เขาใช้ชีวิตเดียวกันนี้กับภาพการแข่งม้าด้วย โดยการบันทึก จดจำในความทรงจำของเขาทุก ๆ ส่วน ทุก ๆ ตำแหน่งของม้า เพื่อจะได้เขียนภาพของพวกมันในสตูดิโอ (studio) ของเขาได้ เขาจดโน้ตย่อที่ชั้นเรียนเดิน รำในบางครั้งเท่าสั้น โดยเชื่อมั่นในความทรงจำของเขา เพื่อจะได้สร้างงานตามที่เขาวางแผนไว้ ภาพสเก็ตซ์ของ เขามากมายถูกวาดขึ้น โดยไม่มีเจตนาที่จะใช้มันในงานหนึ่งเป็นการเฉพาะ ถ้ามันเกิด ไปเหมาะสมกับในบาง องค์ประกอบ เขาก็อาจจะมืท่าทางของแบบที่เหมาะสม สำหรับใช้เป็นส่วนเสริม และก็ยังคงคอยสังเกตดูการ

เคลื่อนไหวของเธออยู่ต่อไป อย่างไรก็ตาม เขาเคยพูดว่าวิธีการที่ดีที่สุดที่จะทำงานจากแบบก็คือ ศึกษาเธอที่ชั้นล่าง (ground floor) แล้วก็รีบไปยังห้องใต้หลังคาเพื่อวาดให้เสร็จ การที่เขาไม่ถูก

รบกวนจากลักษณะเฉพาะของแบบ ทำให้เขาสามารถพุ่งความสนใจไปยังสิ่งที่ทำให้เขาสนใจเป็นพิเศษ เรียลลิสซึม (realism) ในแบบของเดอกาส์เป็นส่วนผสมกันชำนาญระหว่างการสังเกตอันเฉียบแหลม รายละเอียดที่เก็บไว้ในความทรงจำของเขา และจินตนาการ มีช่วงปีที่าย ๆ เท่านั้น เป็นช่วงที่การมองเห็นของเขาเริ่มจะอ่อนแอลงจึงดูเหมือนว่าเขาจะสร้างงานจากแบบของเขาโดยตรง (John Rewald. 1993 : 146)

การเดินบันไดที่เป็นเพียงเรื่องที่ตั้งใจดูใจ เดอกาส์หรือทำให้เขาพอใจในการค้นหารูปแบบการเคลื่อนไหวและท่าทาง เพียงแค่นั้นไม่มีความหมายอื่นใดเขาเริ่มมองหา เอฟเฟค (effect) ของแสงในแบบใหม่ ๆ โดยรอบพื้นเวทีและเงาของโรงมหรสพ ความรุ่งเรืองที่พุ่งออกมาจากห้องที่หญิงซักผ้า ริดผ้า และพวกเธอก็แสดงอาการหาวนอนในงานของพวกเธอ ความकुแคงของโคมไฟฟ้าในคาเฟ่ (café's) กลางคืน ยังมีด้านอื่นๆ อีกสำหรับอิมเพรสชันนิสม์ นอกไปจากเรื่องของแสงและสี มันได้สร้างสรรค์ กิริยาอาการอันเป็นต้นแบบของการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว อาจพูดได้ว่าเป็นขบวนการเอฟเฟค ศิลปินทั้งหลายพยายามลิ้มในสิ่งที่พวกเขาารู้ เกี่ยวกับ โครงสร้างของร่างกาย และพยายามจะทำให้ภาพเบลอที่ผ่านไป และเส้นที่แตกหักของฟิกเกอร์ (figure) แสดงออกมาทางท่าทาง ถึงแม้ว่าเดอกาส์ จะไม่สามารถลืมหายวิภาคไปได้ เขาก็ตอบรับกับขบวนการอันนี้ ซึ่งให้อิสระมากกว่า

สิ่งที่ที่ดีที่สุดของภาพบันไดของเขา ซึ่งเดอกาส์ พัฒนาไปไกลกว่านั้นก็คือ เขาได้เปิดโลกใหม่ของความมหัศจรรย์ ภาพเหล่านี้ 2-3 ภาพ สามารถถูกยืนยันได้ด้วยภาพเหตุการณ์จริงหรือชื่อของนักเดิน

บันไดที่ยิ่งใหญ่ ใคร ๆ อาจจะเรียกเขาเป็นจิตรกรรูปนักเดิน พวกเขาไม่เข้าใจหรือว่าสำหรับเดอกาส์แล้ว นักเดินเป็นเพียงข้ออ้างเพื่อจะเขียนภาพ เนื้อผ้าที่สวยงามและการเคลื่อนไหวที่แสดงออกมา เมื่อ Mrs.Havemeyer ซึ่งเป็นนักสะสมงานของเขา ชาวอเมริกัน ได้ถามเขาว่า ทำไปเขาถึงได้เชี่ยวชาญ เรื่องบันได เขาตอบหล่อนอย่างจริงจัง “เป็นเพราะผมพบการเคลื่อนไหวที่ถูกประกอบเข้าด้วยกันของกรีก “ภาพสีพาสเทล และสีน้ำมันที่สวยงามที่สุดของเขา ได้หลุดออกจากลักษณะของแคนเซอร์บนเวที ภาพวาดพวกนั้นแสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะของความเร็วในอากาศ ความงดงามอ่อนช้อย และความร่าเริง แจ่มใส ที่ถูกควบคุมให้หยุดอยู่กับที่

เดอกาส์ ไม่ลืมในการไปเยี่ยมชมหลังเวทีของเขาว่าเขาเป็นจิตรกรแห่งชีวิตสมัยใหม่ด้วยงานที่ดีที่สุดของเขามากมายหลายชิ้น ไม่ใช่ภาพคนเดินบันไดกับช่วงขณะอันน่าหลงใหล ขณะกำลังหมุนตัวในสปอร์ตไลท์ หรือภาพการค้ำบอย่างอ่อนนุ่มเพื่อรับช็อคดอกไม้ แต่เป็นภาพเด็กผู้หญิง 1 หรือ 2 คน กำลังฝึกหัดอย่างไม่รู้จบ หรือกำลังรออยู่ข้างเวทีภายในม่าน กำลังจัดแต่งเสื้อรัดหน้าอกของพวกเธอ หรือกำลังทำให้ไหล่ของพวกเธอดูตรงเขาได้รับเอา การแสดงอากัปกิริยาอันเต็มไปด้วยความหมายออกมา แคนเซอร์คนหนึ่งกำลังเหยียดหลังเท้าของเธอ กำลังผูกรองเท้าของเธอ หรือนั่งลงอย่างอ่อนด้าบนม้านั่ง ความเหนื่อยอ่อนและคนที่น่าเบื่อ ได้กลายมาเป็นหัวข้อหลัก เขาสนุกสนานกับการประชดประชัน ในเครื่องแต่งกายอันเบาหวิวที่ปกคลุมรูปทรงแห่งกลิ่นเนื้ออันผอมโซ

จากวัตถุอันนี้ เขาจึงได้สร้าง ซีรีส์ (series) อันน่ามหัศจรรย์ ของการจัดวางองค์ประกอบของฟิกเกอร์ (figure) 2 รูป ในอดีตศิลปินแบบโดด ๆ พวกเขาชอบใช้อย่างน้อยก็ 3 สร้างในรูปกรวยพีระมิด หรือเป็น

กลุ่มของฟีกเกอร์ ซึ่งถูกจับอยู่ในระบบของเส้นโค้งที่รวบรวมเข้าไว้ทั้งหมด เดอกาสได้กลายเป็นผู้ชำนาญการ ออกแบบ (master of design) ใน 2 ฟีกเกอร์ เขาใช้มันเพื่อผลทางการขัดแย้งทางจิตวิทยา อย่างในภาพ waiting ซึ่งแคนเซอร์ที่เหนื่อยอ่อนคนหนึ่งถูกจับคู่กับแม่ในชุดดำอีกคนหนึ่ง เขามักจะแสดงในรูปแบบแคนเซอร์คนหนึ่งเทียบกับอีกคนหนึ่ง เส้นและรูปทรงของสิ่งแรกซึ่งเลียนแบบ และทำท่าตรงข้ามกับสิ่งที่สอง ความสมดุลเป็นผลจากการสลักฟีกเกอร์ทั้งหมดไปด้านหนึ่ง และทำให้ความเต็มสมดุลด้วยความว่างเปล่าหรือโดยการทำให้ตรงข้ามกับภาพที่เห็นด้านหน้าด้วยรูปหน้าเสี้ยว ณ เวลานั้นเขาก็ได้หลอมรวมความประทับใจมากมายในฟีกเกอร์เดียวกันลงสู่ภาพ ๆ เดียวเล่นกับความผันแปรในความคิดใหม่ ๆ ที่มีต่อศิลปะ (Daniel Catton Rich : 1985.21)

4. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการระบายสีพาสเทล ของเอ็ดการ์ เดอกาส

ช่วงกลางทศวรรษที่ 1870 เดอกาส ได้กลับไปใช้สีพาสเทลมากขึ้น และใกล้ๆ ปี 1880 เขาก็วาดสีพาสเทล มากกว่าสีน้ำมัน ถ้าลองคิดถึงความเสี่ยงของผู้หญิงที่เดอกาส แสดงออกบ่อย ๆ มันก็เหมือนกับประชด เพราะในความจริง สื่อ (medium) ที่เขาได้เปลี่ยนมาใช้มากที่สุดนี้ ก็ถูกใช้งานประสบความสำเร็จเป็นครั้งแรกโดยผู้หญิง ก็คือ ศิลปินชาวเวนิส โรซอลบา คาร์ริรา (Rosalba Carriera) ในช่วงต้นศตวรรษที่ 18 หลังจากนั้น ช่วงกลางศตวรรษที่ 18 ก็มีผู้ตามรอยเท้าของเธอมากมาย เช่น Maurice Quentin de la Tour, Liotard และ Chardiw ทำให้สื่อพาสเทล พุ่งขึ้นถึงจุดสูงสุดของความสำคัญและความโก้ อย่างไม่รู้กี่ ช่วงปลายศตวรรษที่ 18 พาสเทล ก็ได้เสื่อมความนิยมลง จนกระทั่งในวันที่เดอกาสได้ใช้มันก็ถูกพิจารณาถึงความเหมาะสม สำหรับศิลปะส่วนตัว และมีอายุไม่นาน เพียงเท่านั้น เดอกาสเป็นเจ้าของชิ้นงานพาสเทล หลายชิ้น ซึ่งวาดโดย Maurice Quentin de la Tour ซึ่งเขาจำใจขายเมื่อตอนที่น้องชายของเขาล้มละลายในปี 1875 แต่ความเกี่ยวข้องกับงานศิลปะดูเหมือนจะเริ่มมาจากการซื้อขายคอลเลกชันชุดสำคัญของชิ้นงาน

พาสเทล ซึ่งวาดโดย Millet และจากศิลปินอิตาลี Giuseppe de Nittis เพื่อนผู้สนับสนุนของเขา

เดอกาส อ้างว่า พาสเทลใช่ง่ายกว่าสำหรับสายตาที่อ่อนแอของเขา และยังมีข้อได้เปรียบอื่นๆ อีกมากมายสำหรับเขา พาสเทล เป็นสื่อที่รวดเร็วมากกว่าสีน้ำมันมาก และมันทำให้เดอกาสทดลองหาวิธีการทำงาน จนไม่หลับนอน ในที่สุดเขาก็ค้นพบว่าพาสเทล สามารถใช้ร่วมกับสื่ออื่นๆ ได้ อย่างเช่น ไมโนไทป์

สีกัวเช่ แห้งเร็ว และสีฝุ่น พาสเทลเป็นสีที่ระบายสีที่บได้หลายชั้น และช่วยให้เขาทำตามใจอยากได้ ในการรีเวิร์ค (rework) งานของ การตัดแปลง แก้ไข เพิ่มเติม งานบนกระดาษจะทำได้ง่ายมากกว่าทำบน

แคนวาส (canvas) งานชิ้นหนึ่งที่เหมือนกับ Dancers in the wings ซึ่งดูผ่าน ๆ ในครั้งแรกเหมือนกับชิ้นส่วนของงานที่ใหญ่กว่า จริง ๆ แล้วถูกทำขึ้นจากชิ้นงานที่แยกจากกัน 10 ชิ้น ด้วยการทดลองอย่างสม่ำเสมอ

เดอกาส ก็ได้ขยายช่วงกว้างในการใช้งานสื่อออกไปอย่างมากมาย ทั้งที่ใช้กับงานต้นแบบทุกชนิด และใช้มันในแบบที่คาดไม่ถึง ยิ่งไปกว่านั้นสำหรับแท่งพาสเทล ที่มีใช้สับต่อกันมาเขาอาจจะใช้ฝุ่นสีพาสเทลผสมกับน้ำใช้เขียนภาพ โดยใช้แปรงหรือพู่กันได้ด้วย เขาอาจจะทำให้สีเบลออกได้ด้วยการใช้น้ำ นิ้วมือของเขา ผ้าขี้ริ้ว หรือมันกระดาษที่ใส่ลวดเส้นดินสอ (stump) แม้สีพาสเทลจะมีความทึบแสงโดยธรรมชาติ เดอกาสก็สามารถทำให้เกิด

เพื่อให้เกิดสีเหลืองกันอย่างระยิบระยับได้ ด้วยการใส่แดงสี ีวีสีไปบนชั้นสีที่ตัดกัน ทำให้เขาสร้างภาพพาสเทล ซึ่งจะไปเทียบเคียงกับภาพอิมเพรสชันนิสม์ สีน้ำมันที่เต็มไปด้วยสีอันสดใสได้ การสำรวจทดลองในสีพาสเทลของเดอกาส์ดูเหมือนจะไปปลดปล่อยความรู้สึกของเขาออกมาทางสี เหมือนกับการใช้สีน้ำของเทอร์เนอร์ (Turner) ในช่วงศตวรรษที่ส่งผลให้เขามีชื่อเสียงรุ่งเรืองซึ่งเราจะเห็นในภาพสีน้ำมันในช่วงปลายของเขา (Patrick Bade. 1991 : 33-34)

แดเนียล แคทตอน ริช กล่าวถึงการใช้สีพาสเทลไว้ในหนังสือเดอกาส์ ว่า

ขณะที่เขาทำงาน เขาเริ่มจะใช้สีพาสเทล วาดแทนสีน้ำมันมากขึ้น สีพาสเทลตรงกับความต้องการของเขา คือเป็นสีบางมากกว่า และสุกใสและทำให้เขาวาดและระบายได้ในเวลาเดียวกัน “ผมเป็นนักวาดเส้นสี (am a colorist in line)” เขาอธิบายกับเพื่อนคนหนึ่ง เดอกาส์ไม่ชอบเนื้อสีที่สว่างไสวเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ เขาดูคนนำมันออกจากภาพวาดของเขาและได้สีที่ละลายอย่างบางเรียบลงไป เขานำแท่งสีพาสเทลของเขาอังกับไอน้ำ เพื่อให้มันนุ่มขึ้น และคิดทำส่วนผสมอันซับซ้อนของสีพาสเทลและสีกวอเช่ ครั้งแรกเขาระบายด้วยสีกวอเช่หรือสีฝุ่น แล้วเขาก็สร้างรูปแบบใหม่และรายละเอียดใหม่ต่อยอดจากการระบายในสีพาสเทล สิ่งนี้เป็นการทำงานบนกระดาษซึ่งเขาชอบมากกว่า เมื่อต้องการจะเปลี่ยนรูปทรงของภาพ เขาอาจจะตัดออกหนึ่งหรือสองนิ้ว หรือรวมเอารอยต่ออันใหม่เข้าด้วยกัน และระบายทับทั้งหมด เขากำลังรู้ถึงจุดยืนที่แน่นอนของศิษย์ของเขามากขึ้น ๆ ในแต่ละวันภายในเฟรม และเขากำลังสำรวจทดลองวิธีการใหม่ ๆ ที่จะไปสู่เพอร์สเปคทีฟ (perspective) อย่างสม่ำเสมอ

5. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการใช้ภาพถ่ายประกอบการสร้างผลงานของเอ็ดการ์ เดอกาส์

เทคนิคที่น่าสนใจอื่นๆ ในทางศิลปะของ เดอกาส์ ก็คือการใช้การถ่ายรูป มีการชี้ให้เห็นว่าภาพของ เดอกาส์ มากมายในช่วงทศวรรษที่ 1870 มีการมองในแบบภาพถ่าย และการเปลี่ยนแปลงในทางองค์ประกอบของเขาบางอย่าง เช่น วิวพอยท์ (veiw point) ที่สูง ความไม่สมมาตร การตัด การทับซ้อนเหลื่อมกันของฟิกเกอร์ เป็นความคิดริเริ่มทั้งนั้น ทั้งการถ่ายภาพและภาพพิมพ์แกะไม้ (woodcut) ของญี่ปุ่น เมื่อมีการสำรวจถึงชนิดของเอฟเฟ็คที่พบในภาพถ่าย เดอกาส์จึงถูกคิดไปว่า ภาพวาดของเขาจำนวนหนึ่งยึดเอาภาพถ่ายเป็นหลัก โดยตรงลงกลับ ไปดูภาพ The woman with the Chrysan the mums. ในปี 1865 และภาพ Sulking Degas ก็เหมือนกับจิตรกรทั้งหลายในศตวรรษที่ 19 ที่อาจจะรู้สึกเจ็บปวดที่ต้องปิดบังการใช้ภาพถ่าย อย่างน้อยก็ในช่วงต้นปีของอาชีพของเขา ข้อพิสูจนที่แน่นอนยังมีอยู่บางกรณีเท่านั้น

ช่วงต้นทศวรรษที่ 1890 เดอกาสได้เป็นเจ้าของกล้องถ่ายรูปตัวหนึ่ง ซึ่งสร้างความยินดีให้กับเขาอย่างชัดเจน เขาถ่ายรูปเพื่อนของเขาจำนวนหนึ่ง ซึ่งเขาจะมัดระวางเรื่องการวางท่าอย่างมาก เพื่อให้ดูเป็นธรรมชาติ เหมือนกับภาพเขียนของเขาในช่วงแรกๆ กล้องถ่ายรูปซึ่งถูกสร้างขึ้นเมื่อ 2-3 ทศวรรษที่เพิ่งผ่านมา เป็นสื่อแบบใหม่เพื่อจุดมุ่งหมายทางความงาม ได้ทำให้เดอกาสหลงรัก เมื่อเริ่มแรกเขาทำตามวิธีที่กระจกถ่ายรูปที่ไวแสงจะแสดงรูปของบุคคลในช่วงเวลา ตอนนี้นั้นได้แสดงให้เห็นมุมมองใหม่ ๆ เดอกาสได้กลายเป็นนักถ่ายภาพที่กระตือรือร้นมากๆ ด้วยตัวเอง และ ณ เวลาที่เขาปล่อยมุมมองใหม่ในภาพวาด มันก็ดูเหมือนเป็นการคาดลวงหน้าถึงกล้องถ่ายรูปและภาพเคลื่อนไหว

ขอบเขตของการใช้การถ่ายภาพของศิลปินอิมเพรสชันนิสต์ ตรวจสอบได้ยาก ถึงแม้มันจะมีอิทธิพลต่อภาพนึ้ก็คิดอย่างเห็นได้ชัดก็ตาม เดอกาส มาแนต์ ได้พัฒนาความสนใจในการถ่ายภาพระหว่างทศวรรษที่ 1860 และภาพถ่ายจำนวนมากถูกพบอย่างมีนัยสำคัญ ในกรณีของเดอกาส มีตัวอย่างที่ชัดเจนแน่นอนของการเชื่อมต่อกันระหว่างภาพถ่ายและศิลปะของเขา พิพิธภัณฑ์เก็ตตี้ (Getty Museum) มีภาพถ่ายภาพหนึ่ง คาดว่าอาจจะถูกนำไปใช้โดยเดอกาส ซึ่งรู้จักกันในชื่อ *After the Bath* (1896) ภาพครออิง 2 ภาพ ทั้งหมดแสดงถึงความอึดอัดและการวางท่าอันผิดปกติ เหมือนกับภาพครออิงภาพหนึ่งในจำนวนสองภาพระบุได้อย่างแน่นอนว่าเป็นปี 1896 และงานทั้งหมดก็สันนิษฐานได้ว่าอยู่ในช่วงปี 1895 ถึง 1900

รูปแบบที่แตกต่างกันของเรื่องราวในงานของเดอกาส แสดงให้เห็นการยืดขยายของรูปทรง (form) ให้ยาวขึ้นและรูปแบบการบิดเบี้ยวซึ่งถูกแนะนำอย่างเป็นธรรมชาติด้วยอากัปกริยาจากมือของศิลปิน ซึ่งไม่เพียงบันทึกสิ่งที่วาดแต่ยังสร้างสรรค์องค์ประกอบในภาพด้วย เขายังทำการเปลี่ยนแปลงกับพื้นที่บริเวณรอบๆ โดยเจตนาด้วยในทุก ๆ กรณี ฟิกเกอร์จะถูกแสงไฟจากทางด้านซ้าย และการตกกระทบของแสงและเงา พาดผ่านลำตัวในภาพครออิง ที่พิพิธภัณฑ์เบลเกรด (Belgrade Museum) เหมือนกับในภาพถ่ายมาก ๆ ชิ้นงานเหล่านี้บางชิ้นงานอาจถูกนำมาอย่างง่าย ๆ จากภาพถ่ายพอ ๆ กับมาจากคนอื่น ภาพครออิงภาพอื่นหรือจากชีวิตมันคงจะแปลกอย่างแน่นอนถ้าเดอกาส ทำซ้ำท่าทางในภาพถ่ายซึ่งถูกถ่ายภาพไว้ภายหลัง ขณะที่การถ่ายภาพยังอยู่ในช่วงเพิ่งเริ่ม

ที่เบลเกรด ได้สำเร็จ ข้อสรุปที่ปฏิเสธไม่ได้ก็คือการถ่ายรูปมาก่อน

งานทุกชิ้นน่าจะถูกนำไปเกี่ยวข้องกับภาพถ่าย แต่ก็มีสงสัยอย่างหนึ่ง เพราะความชอบของเดอกาส ที่มีต่อการนำเรื่องต่างๆ มาทำขึ้นใหม่และไม่มีข้อพิสูจน์ที่แน่นอนว่ารูปถ่ายเป็นไปตามเขา เดอกาสมีปัญหากับสายตาของเขาในขณะที่เขาอายุมากขึ้น ดังนั้นมันจึงไม่น่าประหลาดใจถ้าเขาเลือกจะเสริมภาพครออิงของเขา โดยยึดตามรูปถ่าย อิทธิพลของภาพถ่ายเห็นได้ชัดเจนในการจัดวางองค์ประกอบใน “เฟรมที่แตกหัก” ของเขา (his broken – frame compositions) และเดอกาสคุ้นเคยอย่างเห็นได้ชัดกับรูปถ่าย การเคลื่อนไหวของเอ็ดวาร์ด เมบริจ (Edward Muybridge) ซึ่งหาได้ง่ายในปี 1878 (Jonathan Stephenson. 1995 : 57)

6. ข้อมูลจากนักวิจารณ์ศิลปะชาวต่างชาติที่กล่าวถึงผลงานของ เอ็ดการ์ เดอกาส์

John Rewald นักประวัติศาสตร์และนักวิจารณ์ชาวอเมริกัน เขียนบทความเกี่ยวกับเอ็ดการ์ เดอกาส์ ไว้ในปี 1946 และตีพิมพ์อยู่ในหนังสือ MODERN ARTS CRITICISM เมื่อใดก็ตามที่พวกเขาถกเถียงกัน ซึ่งเกิดขึ้นบ่อย ๆ อาจจะเกิดมากหรือน้อยดูเหมือนมาเนต์ จะตำหนิ เดอกาส์ ที่ว่าครูปมีฉากในยุคสมัยนั้น ซึ่งตัวเองทำการศึกษาก่อนแล้ว และสำหรับมาเนต์แล้ว ชื่อ “Peintre d’ histoire” เป็นการสบประมาทที่เลวร้ายที่สุดเท่าที่เขาจะนึกได้ เดอกาส์ตอบอย่างไม่สะทกสะท้านว่า เขามีใจที่ได้วาดภาพม้าแข่ง มานานก่อนที่เพื่อนของเขาจะค้นพบเรื่องนี้ อย่างไรก็ตาม เดอกาส์แทบจะไม่ปฏิเสธเลยว่า เมื่อเขาพบมาเนต์ประมาณปี 1862 เขากำลังเขียนภาพองค์ประกอบในทางประวัติศาสตร์ ซึ่งอยู่ในแนวทางของพวกมันถึงแม้ว่าจะไม่ใช่ในแนวคิดเดียวกัน แต่ก็ถูกเชื่อมเข้าหากันอย่างชิดใกล้กับภาพที่เสร็จเรียบร้อยพวกนั้นที่ the Ecole des Beaus – Arts ถ้ามันจะมีผลกับเดอกาส์ในการถอดตัวเขาเองออกจากขนบในแบบ Ingres เหตุผลง่าย ๆ เลยก็คือว่าเขาได้ซึมซับเอาหลักการของงานชั้นดี (master’s principle) ไว้อย่างตั้งใจและเจตนาประสานหลักการเหล่านี้ ให้กลมกลืนกันด้วยความเหมือนจริงที่ใกล้เคียงกับชีวิตในยุคสมัยนั้น

จริง ๆ แล้วเมื่อปี ค.ศ. 1859 เดอกาส์ ก็ได้วางแผนที่จะศึกษาแต่เรื่องของชีวิตในยุคสมัยของเขาเอง “สร้างภาพศิลปะที่มีความหมาย (ใน academic style) ศึกษาถึงความรู้สึกใหม่ ๆ (modern feeling)” เขาเขียนไว้ในสมุดโน้ตเช่นนั้น “ศึกษาถึงทุก ๆ สิ่งที่ถูกใช้ ถูกจับวางสัมพันธ์กับชีวิตของผู้ชายหรือผู้หญิง เช่น เสื้อผ้ารูปของผู้หญิง ที่ถูกถอดออก มันช่วยรักษารูปทรงของร่างกายได้และอื่นๆ”

Theodore Rousseau, Jr. เขียนบทความเกี่ยวกับเดอกาส์ไว้เมื่อปี 1949 ซึ่งบทความนี้ไว้รวบรวมไว้ในหนังสือ MODERN ARTS CRITICISM มีใจความว่า

วันนี้ผมได้ใช้เวลาช่วงบ่ายในสตูดิโอของจิตรกรคนหนึ่งชื่อเดอกาส์เท่าที่ผมทราบก็คือไม่มีจิตรกรแห่งชีวิตสมัยใหม่ คนใดที่จะเข้าใจลักษณะพื้นฐานของมันได้ดี แต่เขาจะประสบความสำเร็จในการสร้างสรรค์บางสิ่งจนสำเร็จสมบูรณ์หรือไม่ ผมสงสัยดูเหมือนว่าเขาจะไม่ได้หลับนอน และเป็นกังวล

บันทึกฉบับนี้บันทึกโดยพี่น้อง Goncourt ในไดอารี่ของพวกเขา ลงวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 1874 เป็นการประเมินสิ่งหนึ่งที่มีความหมาย และอ่อนไหวมากที่สุดเท่าที่เคยทำมาของ เดอกาส์ มันเป็นกุญแจที่จะไขไปสู่งานของเขา ถึงแม้ว่าเขาจะเป็นจิตรกรในศตวรรษที่ 19 ที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคนหนึ่งของฝรั่งเศส แต่เดอกาส์ก็เป็นคนหนึ่งด้วยที่ถูกเข้าใจผิดมาก ๆ ทักษะในงานของเขาเปลี่ยนแปลงไปจากคนพวกนั้นที่ถอดแบบภาพ แคนเซอร์ ของเขาลงไปบนกล่องลูกกวาด และทักษะเหล่านี้ก็รวมตัวกันแน่นเพื่อคนพวกนั้นที่เห็นเขาเป็นพวกเกลียดผู้หญิงที่ทำให้สตรีระของมนุษย์ผิดรูปและเสื่อมลงโดยเจตนา แต่ความจริงก็คือว่าในตัวเขาประกอบกันขึ้นมาจากนิสัยที่ตรงข้ามกันหลายอย่าง โดยพื้นฐานเขาเป็นพวกจารีตนิยม (conservative) เขาเชื่อว่าในจารีตอันยิ่งใหญ่ของ

ภาพวาดและเหนืออื่นใดเขาเชื่อในการฝึกฝนที่ผู้เชี่ยวชาญในอดีตได้ลงมือทำไว้ และในขณะที่เดียวกันเขาก็เป็นผู้ชายคนหนึ่งแห่งยุคสมัยของเขาเอง โดยธรรมชาติ มีความสนใจในสิ่งใหม่ ๆ

ทั้งหมด และการค้นพบที่กำลังเกิดขึ้นอย่างแรงกล้า เขามองธรรมชาติด้วยตาของเรียลลิสต์คนหนึ่งและเขายังคอยมองหาบางสิ่งต่างจากสิ่งนี้ด้วยตลอดทั้งชีวิตของเขา

Lillian Browse เขียนบทความนี้ไว้เมื่อปี 1967 และรวมตีพิมพ์อยู่ในหนังสือ MODERN ARTS CRITICISM ซึ่งในบทความนี้ Browse ได้สำรวจ ภาพบัลเล่ต์ และนักเต้นบัลเล่ต์ ของเดอกาส์ ไว้ว่า

เดอกาส์ อัจฉริยะผู้แข็งแกร่งยิ่งใหญ่มากแห่งช่วงเวลาที่ถูกเผยแพร่มากที่สุด ในประวัติศาสตร์ของการมีภาพเขียน แต่บางคนก็หลงใหลเรื่องราวในระหว่างช่วงชีวิตของเขา เขาได้ไปเกี่ยวพันกับการเต้นบัลเล่ต์ในปี 1860 เมื่อเขามีอายุได้ 26 ปี และเขายังคงเอาใจจดจ่อกับมันต่อไปจนกระทั่งความสามารถเขาเขาค่อยๆ เลือนหายไปในช่วง 10 ปี ก่อนที่เขาจะเสียชีวิตในปี 1917 เดอกาส์ ไม่ชอบอยู่รวมเป็นกลุ่มและความไม่ชอบมนุษย์ของเขา ก็ถูกเน้นเป็นอย่างมากโดยผู้เขียนประวัติของเขา เขายอมรับว่า เขาสนับสนุนชื่อเสียงอันนี้เพื่อจะป้องกันตัวเอง ทั้งจากการถูกยกให้เป็นคนสำคัญ และจากการถูกตามรบกวน โดยพวกใจไม่มั่นคง โสเล เอาแน่ไม่ได้ ซึ่งอาจจะเป็นกลุ่มเพื่อนฝูงที่หลงใหลในชื่อเสียง เดอกาส์ชอบจะเปรียบตัวเองเป็นหมี ซึ่งหมายความว่า ใครที่เข้าไปยังห้องของเขาโดยไม่ได้รับเชิญอาจจะตกอยู่ในอันตรายได้ ถึงแม้จะเป็นเช่นนั้นก็ตาม เขาก็มีกลุ่มเพื่อนสนิทและเสียดสให้กันได้ มีรสนิยมและวัฒนธรรมเดียวกันและบางทีก็มีความสมบูรณ์มั่งคั่งเหมือนกัน ซึ่งได้แก่ ครอบครัว Halevys ที่เป็นครอบครัวของนักแต่งเพลง และนักเขียนบทละคร และครอบครัว Dilhaus ที่เป็นครอบครัวนักดนตรี ซึ่ง Desire ที่อยู่ในครอบครัวนี้ก็เป็นคนเป่า bassoon ใน Paris Opera Orchestra ถ้าเพื่อน ๆ เหล่านี้ไม่ได้แนะนำจิตรกรหนุ่มให้รู้จักกับเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ พวกเขาก็คงนำทางเขาไปยังการคบกัน ฉันทู้สาวอย่างแน่นอนและพวกเขาก็จะได้รับการตอบแทนจากการรวมกันอย่างสมบูรณ์มากที่สุดอันหนึ่งที่โลกแห่งศิลปะเคยรู้มา แต่เดอร์กาส์ยังคงอุทิศตัวให้กับบัลเล่ต์ ซึ่งเป็นเสมือน

ยานพาหนะสำหรับศิลปะของเขา อย่างชัดเจนและมันก็เป็นแรงกระตุ้นให้กับภาพวาดจำนวนมาก ทั้งภาพสีพาสเทลและภาพครออิง พอ ๆ กับงานประติมากรรมและโมโนไทป์บางงาน

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวិเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะผลงานจิตรกรรมสีพาสเทลของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลจากการวิจัยมาพัฒนาและสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ภาพคนตามแนวของผู้วิจัย โดยจะมีรายละเอียดของวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ประชากรที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างเพื่อหาจำนวนประชากรที่เป็นผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ภาพคนของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ โดยมีขั้นตอน ดังนี้

1.1 ผู้วิจัยใช้วิธีเลือกกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีการเจาะจงเรื่องราว โดยการนำภาพจิตรกรรมสีพาสเทลภาพคนของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ที่สร้างขึ้นในช่วงปี 1873 – 1910 ที่ผู้วิจัยรวบรวมได้ทั้งหมดรวม 67 ภาพ ให้ผู้ทรงคุณวุฒิคือ นักวิชาการ อาจารย์ศิลปะ และนักวิจารณ์ศิลปะ ลงความเห็นและคัดเลือกภาพ โดยภาพที่คัดเลือกได้เป็นภาพสีพาสเทลที่เป็นเรื่องราวของนักเต้นบัลเลต์ ทั้งหมดรวม 17 ภาพ โดยมีเหตุผลในการคัดเลือกภาพสรุปได้ดังนี้

1.1.1 ผลงานที่เป็นเรื่องราวของนักเต้นบัลเลต์ เป็นผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับ เอ็ดการ์ เดอกาส์ และได้สร้างสรรค์โดยแยกเป็นสื่อวัสดุ 3 ชนิด คือ สีพาสเทล สีน้ำมัน และประติมากรรมหล่อโลหะ โดยผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล

1.1.2 ผลงานชุดนี้ได้สะท้อนถึงมุมมอง การจัดภาพ การใช้เส้น สี แสง โครงสร้างและกลวิธีการระบายสีที่ชัดเจน

1.1.3 แสดงให้เห็นถึงสภาพสังคม ในยุคสมัยนั้น

1.2 ภาพจิตรกรรมสีพาสเทล ภาพคน ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ที่ผู้วิจัยรวบรวมได้ทั้งหมดรวม 67 ภาพ มีดังนี้

1.2.1 The Rehearsal, C. 1873-4. Pastel on canvas, 59 x 83.8 cm., Glasgow Museums and Art Galleries. Glasgow.

1.2.2 Prova di ballet to in scena, 1874. essenza con tracce di acquerello e pastello su tela, 54-3 x 73 cm., New York, Metropolitan Museum of Art.

1.2.3 The Rehearsal of the Ballet on Stage , c.1874. pastel over ink drawing, 53.3 x 72.3 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.

1.2.4 Café – concert at the Ambassadeurs, c. 1875-7. Monotype and pastel, 37 x 27 cm., Musee des Beaus-Arts, Lyons.

1.2.5 The Star, or Dancer on Stage, c. 1876-7. Pastel on monotype, 58 x 42 cm., Musee d' Orsay, Paris.

- 1.2.6 La "canzone del cane" al caffè-concerto, 1876-1877 circa. Guazzo e pastello sopra monotipo su carta, 57.5 x 45.4 cm., collezione privata.
- 1.2.7 Woman on a Café Terrace, Evening, C.1877. pastel on monotype, 41 x 60 cm., Musee d' Orsay, Paris.
- 1.2.8 Ballerina con mazzo di fiori, 1877 circa. Pastello e guazzo su carth, 72 x 77.5 cm., Parigi, Musee d' Orsay.
- 1.2.9 Dancer Taking a Bow, c. 1877. Pastel on paper mounted on canvas, 72 x 77.5 cm., Musee d' Orsay / Girau don, Paris.
- 1.2.10 Bellerina con mazzo di fiori (L'etoile) , 1877 circa. Pastello essenza e olio su carta, 65 x 36 cm., Parigi , Musee d'Orsay.
- 1.2.11 Café Concert Singer, C. 1878. Pastel (Mixed media) on canvas, 52.8 x 41.1 cm., Cambridge (MA) by kind permission of the Fogg Art Museum, Harvard University, Bequest of the Maurice Wertheim Collection Class of 1906.
- 1.2.12 Two Studies of Café Concert Singers, c. 1878 – 80. Pastel and charcoal on grey paper, 45.5 x 58.1 cm.,
- 1.2.13 Girl Dancer exercising at the Bar, c. 1878-80. Black ckalk on paper, 31 x 24.2 cm., Fitzwilliam Muaeum, University of Cambridge.
- 1.2.14 Ballet Scene, about c. 1878-80. Pastel on monotyper, 200.4 x 40.8 cm., Whereabouts unknown.
- 1.2.15 Miss Lala al circo Fernando, 1879. Pastello su carta, 61 x 47.6 cm., Londra, The Tate Gallery.
- 1.2.16 Lady in Town Clothes, aboutc. 1879. Pastel ongrey paper, 48.5 x 42 cm., Zurich, Walter Feilchenfeldt Collection.
- 1.2.17 In the Louvre, about c. 1879. Pastel, 71 x 54 cm., New York, Sotheby's.
- 1.2.18 The Brothel, c. 1879. Monotype and pastel, 14 x 20.50 m., Private Collection.
- 1.2.19 Ballerina alla sbarra con violinista, 1879 circa. Carboncino nero e pastello, 64.6 x 56.3 cm., New York , Metropolitan Museum of Art.
- 1.2.20 Dancer adjusting her Tights, c. 1880 – 5. Black chalk, heightened with white, over pencil, Fitzwilliam Museum , University of Cambridge.
- 1.2.21 At the Theatre : Woman with fan, c. 1880. Charcoal and pastel, 70.5 x 47.3 cm., Private Collection.

1.2.22 Fantini in allenamento. 1880. Pastello su carta, 36 x 86 cm., Mosca, Musco di Belle Arti Puskin.

1.2.23 Ballerine in verde, 1880 circa. Pastello e guazzo su Tela, 66 x 35 cm., Madrid, Museo Thyssen – Bornemisza.

1.2.24 At the Milliner S.C. 1882. Pastel, 75.9 x 84. Cm., Lugano, Thyssen – Bornemisza Collection.

1.2.25 At the Milliner S.C. 1882. Pastel on grey paper, 76.2 x 86.4 cm., New York. The Metropolitan Museum of Art.

1.2.26 Signora allo specchio, dalla modista, 1882. Pastello su carta, 75.6 x 85.7 cm.,

1.2.27 Due signore dalla modista, 1882. Pastello su carta, 75.9 x 84.8 cm., Marrid, Museo Thyssen – Bornemisza.

1.2.28 Ballerina e donna con l' ombrello su una panca (L'attente), 1882 circa. Pastello su carth, 48.2 x 61 cm.,

1.2.29 Tired Dancer, about c. 1882 – 85. Pastel, 46.7 x 29.7 cm., Fort Worth (TX) Kimbell Art Museum.

1.2.30 Donna a let to che sta alzando le coperte, 1883. Pastello sopra monotipo su carta, 23 x 44.5 cm., Londra, The Tate Gallery.

1.2.31 Donna nella tinozza che si asciuga il braccio sinistro, 1883.pastello su carta, 70 x 70 cm., Londra, The Tate Gallery.

1.2.32 Donna nella vesea da bagno che si spugna la gamba sinistra, 1883-1884 circa. Pastello su monotipo, 19.7 x 41 cm., Pirigi, Musee d'Orsay.

1.2.33 Cantante in verde, 1884 circa. Pastello su carta azzurro chiaro, 60.3 x 46.3 cm., New York. Metropolitan Museum of Art.

1.2.34 Donna seduta che si asciuga it braccio sinistro, di fianco, 1884. Pastello su carta, 58 x 64 cm.,

1.2.35 Scene in a Laundry, C. 1884. Pastel, 63 x 45 cm., The Burrell Collection, Glasgow Museums and Art Galleries, Glasgow.

1.2.36 The Green Singer, about C. 1884. Pastel on blue paper, 58.4 x 45.7 cm., New York , The Metropolitan Museum of Art, Stephen C.Clark Bequest, 1960.

1.2.37 Woman combing. Her Hair, C. 1884-6. Pastel , 57x80 cm., Hermitage Museum, St. Pertesburg.

- 1.2.38 *After the Bath*, c. 1885. Pastel. 48 x 87 cm., Musee du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris.
- 1.2.39 *At the Café des Ambassadeurs*, C. 1885. Pastel on etching, 26.5 x 29.5 cm., Paris, Musee d' Orsay.
- 1.2.40 *Ballerina and lady with a fan*, c. 1885. Pastel on paper, 65.6 x 50.8 cm.,
- 1.2.41 *Donna seduta che si asciuga la schiena*, 1885 circa. Pastello su carta, 82.5 x 72 cm., San Pietroburgo, Hermitage.
- 1.2.42 *Donna che si pettina di schiena*, 1885 circa. Pastello su carta, 53 x 52 cm., San Pietroburgo, Hermitage.
- 1.2.43 *Donna seduta che si asciuga il piede sinistro*, 1885 – 1886 circa. Pastello su carta, 54.3 x 52.4 cm., Parigi, Musee d' Orsay.
- 1.2.44 *The Tub*, c. 1885 – 86. Pastel on paper, 70 x 70 cm., Farmington (CT), Hill – Stead Museum.
- 1.2.45 *The Bath*, c. 1886. Pastel, 60 x 83 cm., Musee d' Orsay, Paris.
- 1.2.46 *After the Bath, Woman Drying Her feet*, c. 1886. Pastel, 54.3 x 52.4 cm., Toronto Art Gallery, Canada / Giraudon, Paris.
- 1.2.47 *Donna che si asciuga la coscia destra, di fronte*, 1886. Pastello su carta, 72 x 49 cm., Roma, Galleria Nazionale d' Arte Moderna.
- 1.2.48 *Arlecchino e Colombina*, 1886 circa. Pastello su carta, 41 x 41 cm., Vienn, Junsthistorisches Museum.
- 1.2.49 *Donna seduta sul divano che si fa pettinare*, 1886 – 1888 circa. Pastello su carta verde chiaro, 74 x 60.6 cm., New York, Metropolitan Museum of Art.
- 1.2.50 *Donna sdraiata sull' accappatoio*, 1886 – 1888. Pastello su carta, 48 x 87 cm., Parigi, Musee d' Orsay.
- 1.2.51 *Woman Combing her Hair*, about c. 1888 – 90. Pastel on paper, 61.3 x 46 cm., New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Mr. And Mrs. Nate B. Spingold, 1956.
- 1.2.52 *Donna che si pettina alla toeletta*, 1889 circa. Pastello su carta, 56 x 59 cm., San Pietroburgo, Hermitage.
- 1.2.53 *Donna seduta che si pettina, di fronte*, 1890-1892 circa. Pastello su carta, 82 x 57 cm., Parigi, Musee d' Orsay.
- 1.2.54 *Woman combing her Hair*, c. 1890-2. Pastel, 82 x 57 cm., Musee d' Orsay, Paris.

1.2.55 Donna in vestaglia gialla che si pettina, e domestica con tazza, 1894 circa. Pastello su carta, 95 x 6 x 109.9 cm., Londra, The Tate Gallery.

1.2.56 Donna nella vasca da bagno che si spugna la nuca, 1895 circa. Pastello sopra gessetto su carta, 31.8 x 47.7 cm., Parigi, Musee d' Orsay.

1.2.57 Donna in ginocchio che si asciuga il gomito sinistro, 1895 circa. Pastello su carta, 70 x 70 cm., Parigi, Musee d' Orsay.

1.2.58 Donna che si asciuga la nuca, di schiena, 1895 circa. Pastello su carta, 62.2 x 65 cm., Parigi, Musee d' Orsay.

1.2.59 Breakfast after the Bath, C. 1895. Pastel, 121 x 92 cm., Private Collection.

1.2.60 Donna che si pettina, di schiena, 1897 circa. Pastello e gessetto su cartoncino, 70.5 x 70.5 cm., Zurigo, Kunsthaus.

1.2.61 Donna che si lava alla catinella, 1897 circa. Pastello su carta, 60.9 x 50 cm., Londra, già da Christies.

1.2.62 In the Wings. (Dancers in Blue) , C. 1898. Pastel, 66 x 67 cm., Pushkin Museum, Moscow.

1.2.63 Dancer, c. 1899. Pastel on paper, 63.8 x 51 cm.,

1.2.64 Russian Dancers, c. 1899. Pastel, 62.2 x 62.9 cm., Museum of Fine Arts, Houston.

1.2.65 Donna se duta sulla vasca da bagno che si asciuga la gamba sinistra, 1903. Pastello su carta, 61 x 51 cm., San Paolo del Brasile, Museu de Arte.

1.2.66 Woman Combing her Hair, c. 1905. Pastel on paper, 77 x 75 cm., Lausanne, Musee Contonal des beaux-Arts.

1.2.67 At the Milliner's, C. 1905-10. Pastel , 91 x 75 cm., Musee d' Orsay, Paris.

1.3 ผู้วิจัยใช้วิธีเลือกกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีเจาะจงเรื่องราว โดยการนำภาพจิตรกรรมสีพาสเทล ภาพคนที่ผู้วิจัยรวบรวมได้ทั้งหมดรวม 67 ภาพ ให้ผู้ทรงคุณวุฒิคัดเลือกตั้งมีรายละเอียดข้างต้น โดยภาพที่คัดเลือกได้เป็นภาพสีพาสเทล ที่เป็นเรื่องราวของนักเต้นบัลเล่ต์ทั้งหมดรวม 17 ภาพ ดังนี้

1.3.1 The Rehearsal, c. 1873 – 4. Pastel on canvas, 59 x 83.8 cm., Glasgow Museums and Art Callevies, Glasgow.

1.3.2 Prova di balletto in scena, 1874. Essenza con tracce di acquerello e pastello su disegno a penna e inchiostro su carta, montata su tela, 54.3 x 73 cm.,

1.3.3 The Rehearsal of the Ballet on Stage, c. 1874. Pastel over ink drawing, 53.3 x 72.3 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.

1.3.4 The Star, or Dancer on Stage, c. 1876 – 7. Pastel on monotype, 58 x 42 cm., Musee d' Orsay, Paris.

1.3.5 Dancer Taking a Bow, c. 1877. Pastel on paper mounted on canvas, 72 x 77.5 cm., Musee d' Orsay / Girau don, Paris.

1.3.6 ballerina con mazzo di fiori (L'e toile) , 1877 circa. Pastello, esseza e olio su carta, 65 x 36 cm., Parigi, Musee d' Orsay.

1.3.7 Girl Dancer exercising at the Bar, c. 1878-80. Black chalk on paper, 31 x 24.2 cm., Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

1.3.8 Ballet Scene, aboutc, 1878-80 pastel on monoty, 200.4 x 40.8 cm., Whereabouts unknown.

1.3.9 Ballerina alla sbarra con violinista, 1879 circa. Carboncino nero e pastell, 64.6 x 56.3 cm., New York , Metopolitan Museum of Art.

1.3.10Ballerine in verde, 1880 circa. Pastello e gudzzo su tela, 66 x 35 cm., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

1.3.11Dancer adjusting her Tights, c. 1880-5. Black chalk, heightened with white, over pencil. Fitzwillam Museum, University of Cambridge.

1.3.12Ballerina e donna con l' ombrello su una panca (L'attente), 1882 circa. Pastello su carta, 48.2 x 61 cm., Malibu, California, The J. Paul Getty Museum.

1.3.13Tired Dancer, about c. 1882 – 85. Danseuse's e tirant. Pastel, 46.7 x 29.7 cm., Fort Worth (TX) , Kimbell Art Museum.

1.3.14Ballerina and lady with a fan, c. 1885. Pastel on paper , 66 x 50.8 cm.,

1.3.15Arlecchino e Colombina, 1886 circa. Pastello su carta, 41 x 41 cm., Vienna, Kunsthistoris ches Museum.

1.3.16In the Wings. (Dancers in Blue), C. 1898. Pastel, 66 x 67 cm., Pushkin Museum, Moscow.

1.3.17Dancer, C. 1899. Pastel on paper, 63.8 x 61 cm.

2. ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการวิจัยไว้ดังนี้

2.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

2.1.1 ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ วารสาร และเอกสารจาก สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร

2.1.2 ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูล โดยการสัมภาษณ์ ผู้ที่เคยเข้าชมผลงานจริงจาก พิพิธภัณฑ์ในต่างประเทศเกี่ยวกับลักษณะผลงาน กลวิธี และรูปแบบ

2.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการวิจัย การศึกษาวิเคราะห์การสร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ดังนี้

2.2.1 การวิเคราะห์โครงสร้างภาพ

2.2.2 การวิเคราะห์การใช้สีและเส้น

2.2.3 การวิเคราะห์กระบวนการและกลวิธีการระบายสี

3. ผลการวิเคราะห์ผลงาน 17 ชิ้น

การวิเคราะห์งาน 17 ชิ้น ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ตามเกณฑ์การวิเคราะห์ข้างต้นมีดังนี้

1. ภาพ **The Rehearsal**, c. 1873 – 4. Pastel on canvas, 59 x 83.8 cm

เป็นภาพภายในห้องฝึกซ้อมของนักเต้นบัลเลต์ เอ็ดกาส์ได้แสดงให้เห็นถึงการจัดภาพที่มีระยะหน้า (For Ground) ที่เอียงไปข้างใดข้างหนึ่งเป็นหนึ่งกลุ่ม ในอีกกลุ่มหนึ่งจะอยู่ในระยะกลาง (Middle Ground) หรืออาจจะเลยไปถึงระยะหลัง (Back Ground) เลยก็เป็นได้



2. ภาพ **Prova di balletto in scena**, 1874. Essenza con tracce di acquerello e pastello su disegno a penna e inchiostro su carta, montata su tela, 54.3 x 73 cm.,

ภาพการฝึกซ้อมของนักเต้นบัลเล่ต์เหมือนกับการแสดงจริง เดอกาส์ ได้แสดงอากัปกิริยาของนักเต้นในท่าทางต่างๆ ได้อย่างน่าสนใจ เป็นการจัดภาพให้ระยะหน้า (For Ground) ของภาพอยู่มุมล่างด้านซ้ายของภาพ โดยทิศทางของภาพทะแยงเฉียงไปทางขวาในระดับกลางของภาพ



3.ภาพ **The Rehearsal of the Ballet on Stage**,c.1874. Pastel over ink drawing, 53.3 x 72.3 cm.

ภาพการซ้อมใหญ่ของนักเต้นบัลเล่ต์ เดอกาส์แสดงถึงการจัดภาพที่มี ทั้ง 3 ระยะ คือ ระยะหน้า(For Ground) ระยะกลาง (Middle Ground) และระยะหลัง (Back Ground) กลุ่มภาพทางมุมล่างด้านซ้ายแสดงถึง อากัปกิริยาต่างๆ ของนักเต้นบัลเล่ต์และครูฝึก ซึ่งมีทิศทางของภาพพุ่งตรงไปยังนักเต้นบัลเล่ต์ที่กำลังเต้นอยู่ ตรงกลาง และทิศทางของแขนนักเต้นบัลเล่ต์ก็ยังมีทิศทางส่งไปยังครูฝึกอีก 2 คน ที่นั่งอยู่ทางด้านหลังด้วย



3. ภาพ **The Star**, or Dancer on Stage, c. 1876 – 7. Pastel on monotype, 58 x 42 cm.

ลักษณะการจัดภาพในชุดบัลเลต์ของ เดอกาส์ จะนิยมจัดภาพเป็นแนวเฉียงจากมุมหนึ่งไปอีกมุมหนึ่ง ดังเช่นภาพ The star ก็เช่นกัน ภาพนี้เป็นภาพที่สร้างชื่อเสียงให้กับเดอกาส์ภาพหนึ่งเช่นกัน



5. ภาพ **Dancer Taking a Bow**, c. 1877. Pastel on paper mounted on canvas, 72 x 77.5 cm.

ภาพ Dancer Taking a Bow เป็นภาพขณะที่แสดงของนักเต้นบัลเลต์ เดอกาส์ แสดงให้เห็นถึงการกำหนดจุดเด่นในภาพ กลุ่มของนักแสดง สี และน้ำหนัก โดยเน้นสีและแสงในบริเวณกลางเพียงจุดเดียว



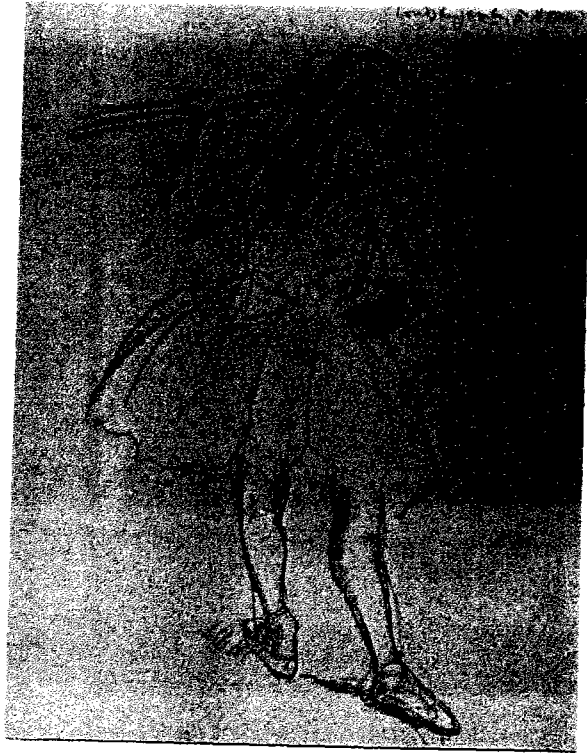
6. ภาพ **ballerina con mazzo di fiori** (L'e toile) , 1877 circa. Pastello, esseza e olio su carta, 65 x 36 cm.

ภาพสีเหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้งเป็นภาพขณะทำการแสดงของนักเต้น บัลเลต์ จัดภาพให้จุดเด่นอยู่มุมล่างด้านขวา แสดงรายละเอียดของภาพโดยแทนค่าด้วยสีและแสง ในส่วนของกลุ่มหลังถึงแม้จะมีความสว่างอยู่ แต่ ดอกาส ก็ตัดทอนรายละเอียดลงเพื่อช่วยในการแบ่งระยหน้า (For Ground) และระยหลัง (Back Ground)



7. ภาพ **Girl Dancer exercising at the Bar**, c. 1878-80. Black chalk on paper, 31 x 24.2 cm.

ภาพ **Girl Dancer exercising at the Bar** เป็นลักษณะภาพ สดุดี สเก็ตช์ (Study Sketch) ของนักเต้นบัลเล็กรุ่นเยาว์ เป็นการเขียนภาพให้เห็นถึงเส้นรอบนอก (Out - Line) โดยไม่ได้แสดงรายละเอียดของภาพ



8. ภาพ **Ballet Scene**, aboutc, 1878-80 pastel on monotype, 200.4 x 40.8 cm.

ภาพลักษณะสีเหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน เป็นภาพนักเต้นบัลเล่ต์ในขณะที่ทำการแสดง ในการจัดภาพเดอกาส์ จะมีลักษณะคล้ายกับการตัดออกมาเฉพาะส่วนจากภาพใหญ่ ซึ่งเป็นการจัดภาพในลักษณะของการถ่ายภาพ ซึ่งภาพถ่ายก็เป็นข้อมูลในการสร้างงานอย่างหนึ่งของ เดอกาส์ เช่นกัน



9. ภาพ **Ballerina alla sbarra con violinista**, 1879 circa. Carboncino nero e pastell,
64.6 x 56.3 cm.

ภาพในห้องเรียนบัลเล่ต์เป็นการจัดภาพในแนวเฉียงอีกเช่นกัน โดยใช้ภาพนักไวโอลินอยู่มุมขวาด้านล่าง โดยมีทิศทางของภาพไปยังนักเรียนบัลเล่ต์ ซึ่งมีทิศทางของสายตามองกลับมาเช่นกัน



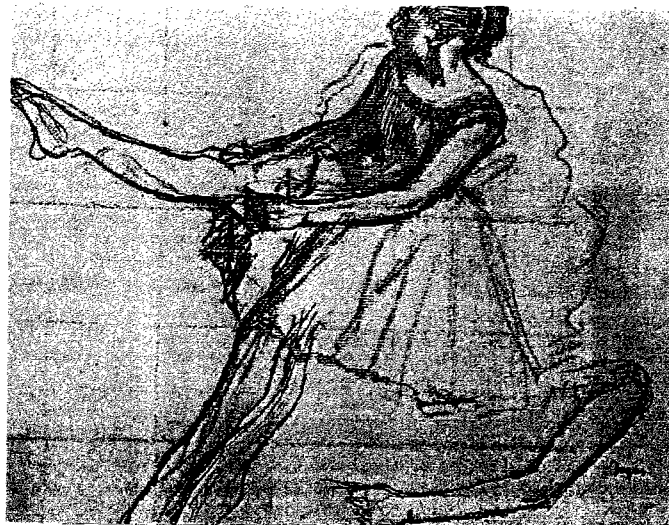
10. ภาพ **Ballerine in verde**, 1880 circa. Pastello e gудzzo su tela, 66 x 35 cm.

ภาพนักเต้นบัลเล่ต์กลุ่มหน้าอยู่ในทิศทางแนวเฉียง และกลุ่มหลังยืนในลักษณะหน้ากระดาน ในภาพนี้ เดอกาส์ แบ่งระยะของภาพด้วยการใช้สีและทิศทางของกลุ่มนักเต้นบัลเล่ต์ในภาพ โดยไม่จำเป็นต้องให้เห็น นักเต้นบัลเล่ต์ทั้งตัว การแสดงถึงอากัปกริยา ของนักเต้นบัลเล่ต์ยังเป็นลักษณะเด่นที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของ เดอกาส์



11. ภาพ **Dancer adjusting her Tights**, c. 1880-5. Black chalk, heightened with white, over pencil, 24.2 X 31.3 cm.

เป็นภาพสตูดี้ สเก็ตช์ (Study Sketch) อีกภาพหนึ่งของ เดอกาส์ เป็นลักษณะของการสเก็ตช์เพื่อเตรียมการสร้างงานจริง เป็นการสเก็ตช์เพื่อให้ได้ถึงอากัปกริยาของนักเต้นบัลเล่ต์ในลักษณะต่างๆ



12. ภาพ **Ballerina e donna con l' ombrello su una panca (L'attente)**, 1882 circa,
48.2 x 61 cm.

ภาพระหว่างรอการขึ้นแสดงบนเวที เป็นอีกภาพหนึ่งของ เดอกาส์ ที่แสดงถึงอาภักดิ์ปรีชาของนักเต้นบัลเลต์ ที่แสดงถึงอาการเจ็บข้อเท้า หรือการนั่งรอ และยังเป็นการจัดภาพในแนวเฉียงอีกเช่นกัน



13. ภาพ **Tired Dancer**, about c. 1882 – 88, 46.7 x 29.7 cm.

ภาพการสเก็ตช์ (Sketch) อากัปกิริยาของนักเต้นบัลเล่ต์ ด้วยลักษณะโครงสร้างหยาบๆ เขียนด้วยความฉับไว และเน้นเส้นรอบนอก (Out – line) อย่างชัดเจน



14. ภาพ **Ballerina and lady with a fan**, c. 1885. Pastel on paper , 66 x 50.8 cm.

เป็นการจัดภาพให้เห็นใน 3 ระยะ คือ ระยะหน้า (For Ground) คือส่วนของเงาสีเข้มด้านหน้า ระยะกลาง (Middle Ground) คือ ส่วนของนักเต้นชุดสีฟ้าในแถวหลัง เดอกาส์ ไซแสง - สี ที่สว่างเน้นให้เกิดจุดสนใจในภาพ ในส่วนของระยะหน้าแม้จะเป็นเงาสีเข้มแต่ก็ยังมีสีสันของชุดแทรกอยู่ด้วยในส่วนของสีในเงา



15. ภาพ **Arlecchino e Colombina**, 1886 circa, 41 x 41 cm.

ภาพการแสดงบัลเลต์ แสดงอาภักดิ์ปฏิกิริยาของนักแสดงตามเนื้อเรื่อง ในภาพนี้ เดอกาส์ เขียนภาพโดยแสดงให้เห็นถึงสโตรค (Stroke) ของการระบายสีพาสเทล โดยทิ้งร่องรอยของสีและพื้นผิว (Texture) ของวัสดุรองรับไว้อย่างชัดเจน



16. ภาพ **In the Wings**. (Dancers in Blue), C. 1898. Pastel, 66 x 67 cm.

ภาพ *In the Wings* (*Dancers in Blue*) เป็นภาพที่แสดงหลายสิ่งหลายอย่างที่มีอยู่ในตัวของ เดอกาส์ อย่างชัดเจน คือ การแสดงอากัปกริยาของนักเต้นบัลเล่ต์ ลักษณะการจัดภาพการใช้สีและแสง ลักษณะการบายสีพาสเทล ที่ทิ้งร่องรอยของพื้นผิว (Texture) ไว้อย่างชัดเจน การเน้นรูปร่างด้วยเส้น และในอีกหลายส่วน เป็นลักษณะเด่นของผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ของ เดอกาส์

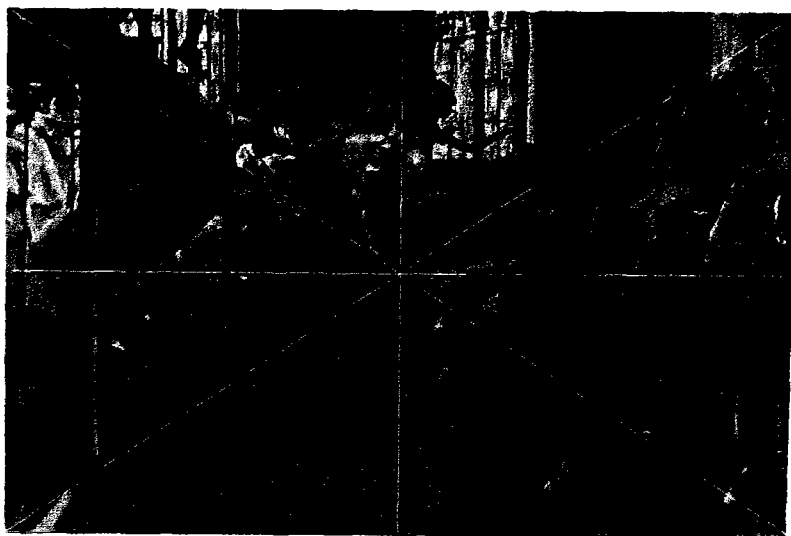


17. ภาพ **Dancers**, C. 1899. Pastel on paper, 63.8 x 61 cm.

ภาพ **Dancers** มีลักษณะเดียวกับภาพ *In The Wings (Dances in Blue)* และยังสร้างขึ้นในปีใกล้เคียงกัน ภาพแสดงให้เห็นถึงสโตรค (Stroke) ของสีพาสเทล การใช้สีตรงข้ามในภาพเดียวกัน การแสดงอาการปฏิกิริยาของนักเต้นบัลเล่ต์ การจัดภาพในลักษณะโคลส – อัป (Close – up) แบบการถ่ายภาพ ซึ่งเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ใช้ในการสร้างงานของ เดอกาส์



การวิเคราะห์โครงสร้างภาพ



1. The Rehearsal, c. 1873 – 4. Pastel on canvas, 59 x 83.8 cm.



2. Prova di balletto in scena, 1874. Essenza con tracce di acquerello e pastello su disegno a penna e inchiostro su carta, montata su tela, 54.3 x 73 cm.



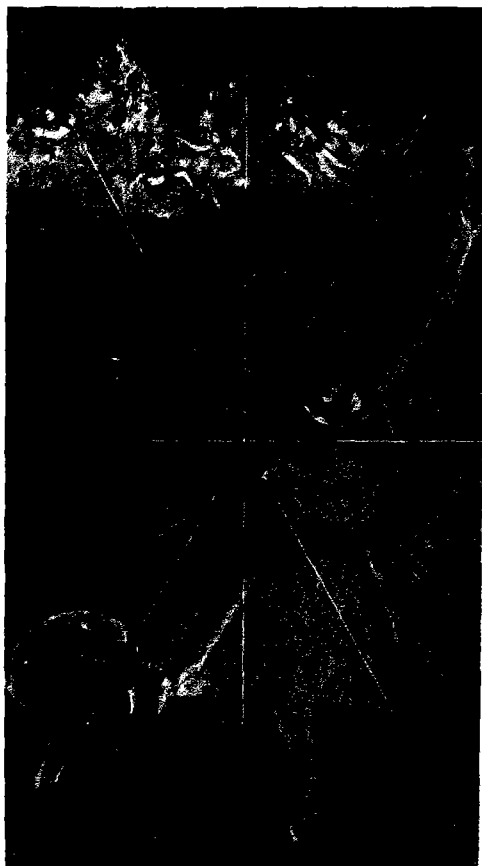
3.The Rehearsal of the Ballet on Stage, c. 1874. Pastel over ink drawing, 53.3 x 72.3 cm.



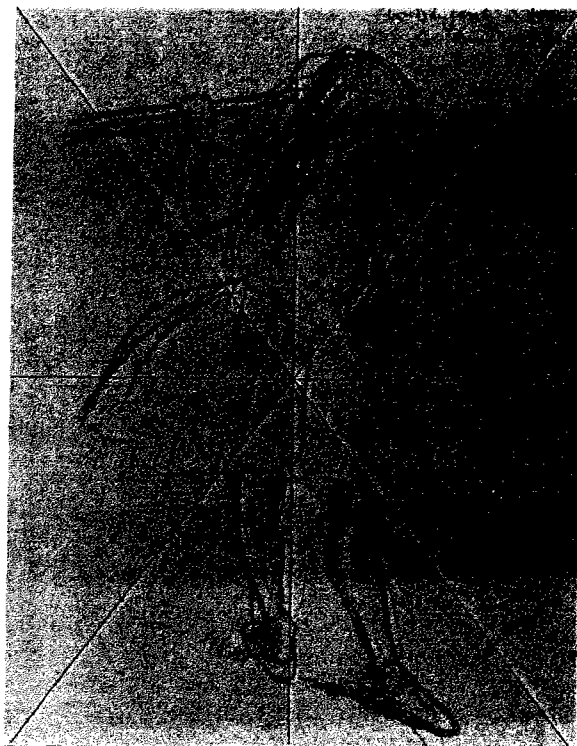
4. The Star, or Dancer on Stage, c. 1876 – 7. Pastel on monotype, 58 x 42 cm.



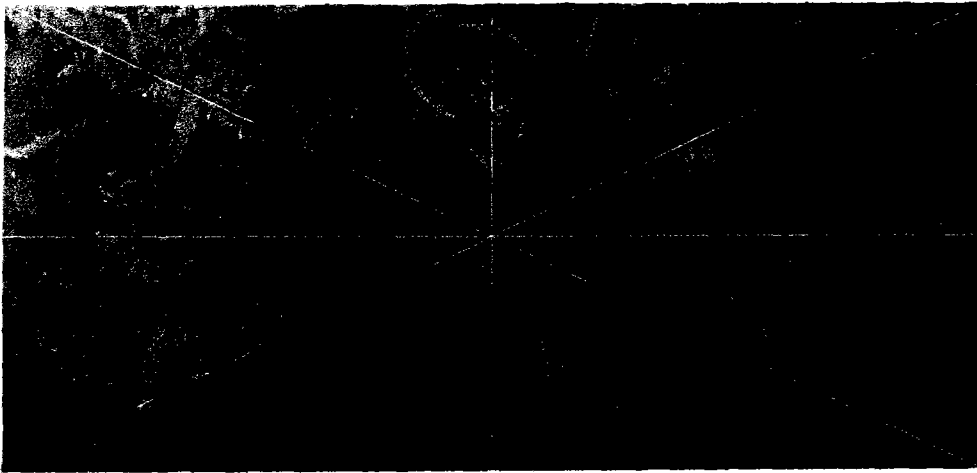
5. Dancer Taking a Bow, c. 1877. Pastel on paper mounted on canvas, 72 x 77.5 cm.



6. ballerina con mazzo di fiori (L'e toile) , 1877 circa. Pastello, esseza e olio su carta, 65 x 36 cm.



7. Girl Dancer exercising at the Bar, c. 1878-80. Black chalk on paper, 31 x 24.2 cm.



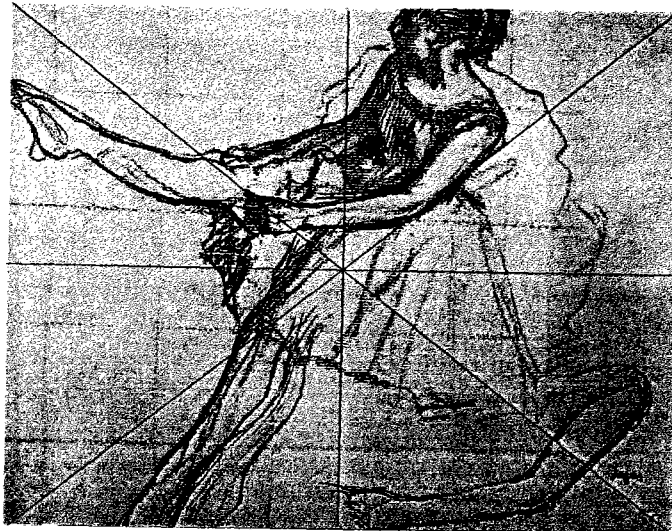
8. Ballet Scene, aboutc, 1878-80 pastel on monotype, 200.4 x 40.8 cm.



9. Ballerina alla sbarra con violinista, 1879 circa. Carbone nero e pastelli, 64.6 x 56.3 cm.



10. Ballerine in verde, 1880 circa. Pastello e gualzo su tela, 66 x 35 cm.



11. Dancer adjusting her Tights, c. 1880-5. Black chalk, heightened with white, over pencil.



12. Ballerina e donna con l' ombrello su una panca (L'attente), 1882 circa. Pastello su carta,

13. 48.2 x 61 cm.



13. Tired Dancer, about c. 1882 – 85. Danseuse's e tirant. Pastel, 46.7 x 29.7 cm.



14. Ballerina and lady with a fan, c. 1885. Pastel on paper , 66 x 50.8 cm.



15. Arlecchino e Colombina, 1986 circa. Pastello su carta, 41 x 41 cm.



16. In the Wings. (Dancers in Blue), C. 1898. Pastel, 66 x 67 cm.



17. Dancer, C. 1899. Pastel on paper, 63.8 x 61 cm.

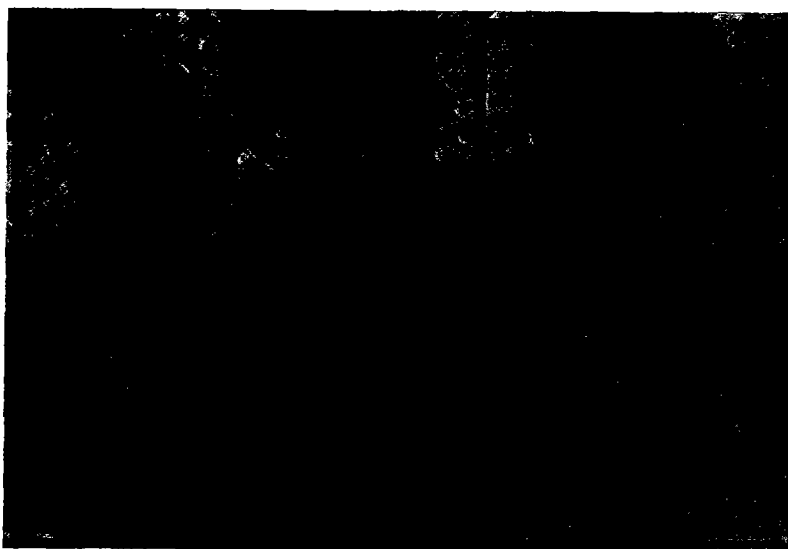
สรุปเนื้อหาการวิเคราะห์โครงสร้างภาพ

ผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ เป็นการใช้โครงสร้างภาพที่มีลักษณะแตกต่างจากศิลปินคนอื่นในยุคสมัยเดียวกัน กล่าวคือ เดอกาส์ ได้นำวิธีการจัดโครงสร้างภาพจากภาพถ่าย ซึ่งการใช้กล้องถ่ายภาพช่วยในการเก็บข้อมูล มีส่วนช่วยในการจัดโครงสร้างภาพ ซึ่งผลออกมาจะต่างจากการใช้วิธีสเก็ตซ์ภาพ เพราะการใช้กล้องถ่ายภาพส่วนของภาพที่ได้จะจัดสำเร็จได้ในภาพ และยังสามารถโฟกัส (Focus) ภาพให้ได้รายละเอียด เฉพาะกลุ่มได้ง่ายยิ่งขึ้น

ลักษณะโดดเด่นอีกอย่างหนึ่งในผลงานของ เดอกาส์ คือ การจัดภาพในมุมเฉียง หรือมุมทะแยงขึ้น เน้นกลุ่มภาพในระยะหน้า (For Ground) เอาไว้มุมใดมุมหนึ่งของส่วนล่างของภาพ โครงสร้างในบางภาพมีลักษณะของ เพอร์สเพคทีฟ (Perspective) มาใช้ด้วย เช่นในภาพ The Rehearsal ภาพ Prova di balletto in scena และภาพ The Rehearsal of the ballet on Stage ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์

อีกลักษณะหนึ่งคือ การจัดโครงสร้างภาพแบบโคลส – อัป (Close – up) คือการจัดภาพแบบมุมใกล้ เห็นเฉพาะส่วนหรือแม้แต่การใช้ขนาดของเฟรม (Frame) เป็นตัวกำหนดโครงสร้างภาพ เช่น การใช้ภาพแบบสี่เหลี่ยมผืนผ้า แนวตั้ง แนวนอน ภาพสี่เหลี่ยมจัตุรัส เป็นต้น

การวิเคราะห์การใช้สีและเส้น



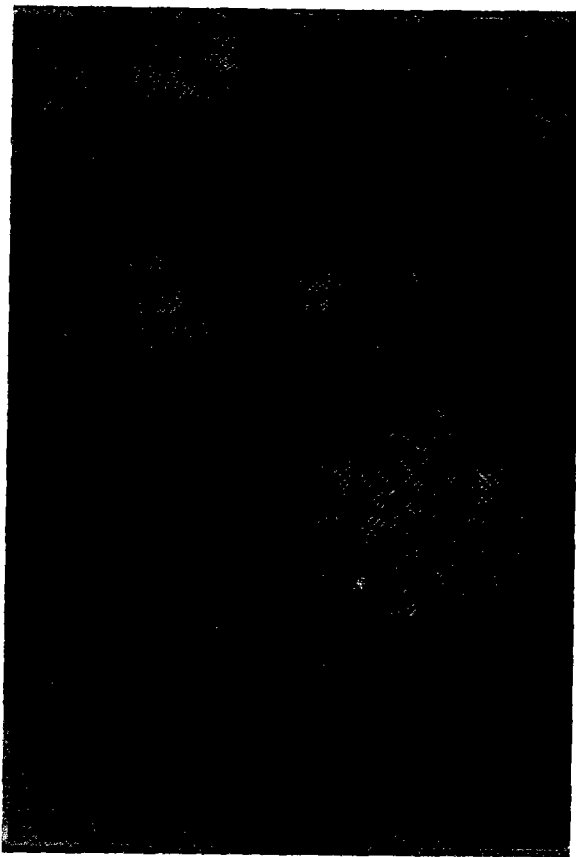
1. The Rehearsal, c. 1873 – 4. Pastel on canvas, 59 x 83.8 cm.



2. Prova di balletto in scena, 1874. Essenza con tracce di acquerello e pastello su disegno a penna e inchiostro su carta, montata su tela, 54.3 x 73 cm.



3. The Rehearsal of the Ballet on Stage, c. 1874. Pastel over ink drawing, 53.3 x 72.3 cm.

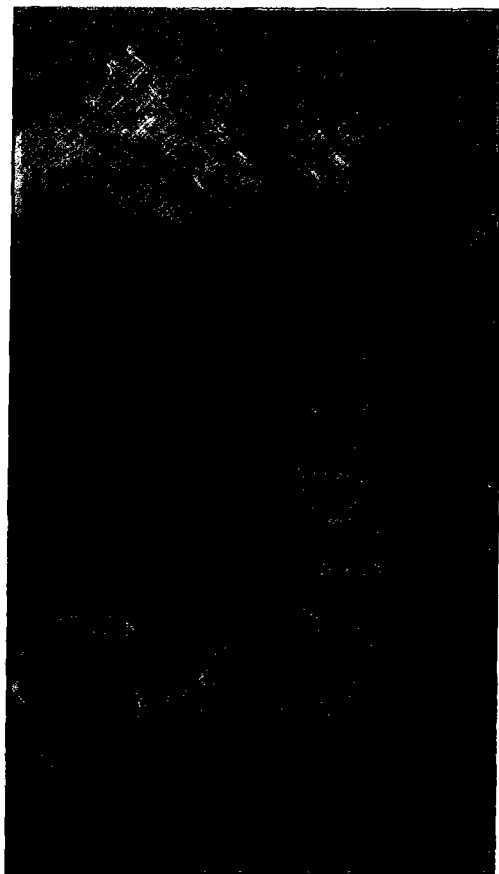


4. The Star, or Dancer on Stage, c. 1876 – 7. Pastel on monotype, 58 x 42 cm.

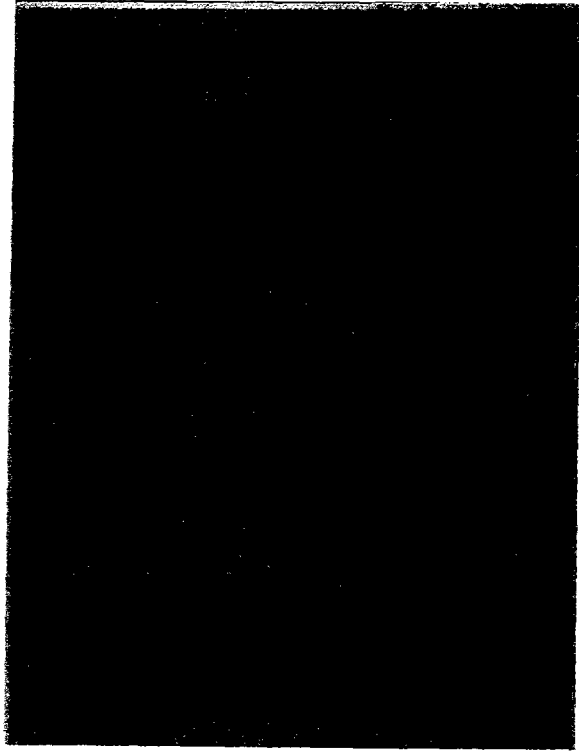




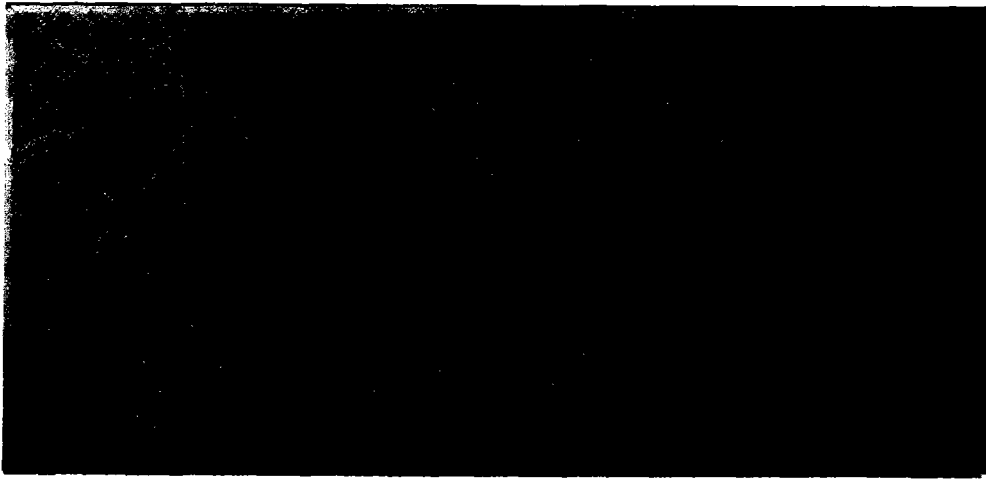
5. Dancer Taking a Bow, c. 1877. Pastel on paper mounted on canvas, 72 x 77.5 cm.



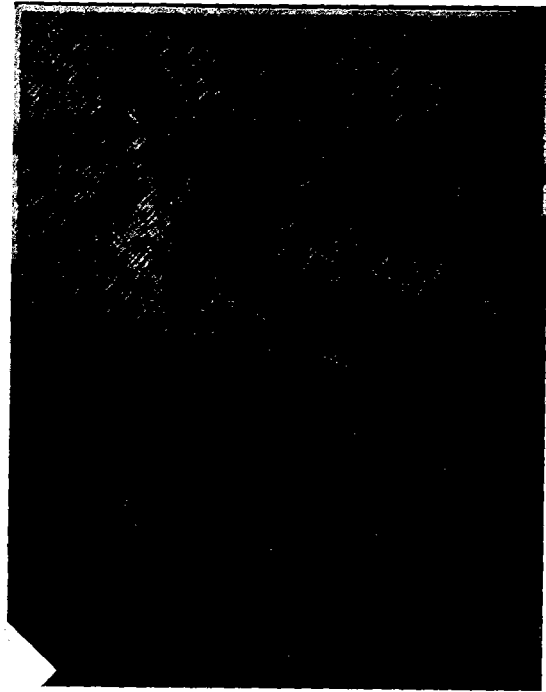
6. ballerina con mazzo di fiori (L'e toile) , 1877 circa. Pastello, esseza e olio su carta, 65 x 36 cm.



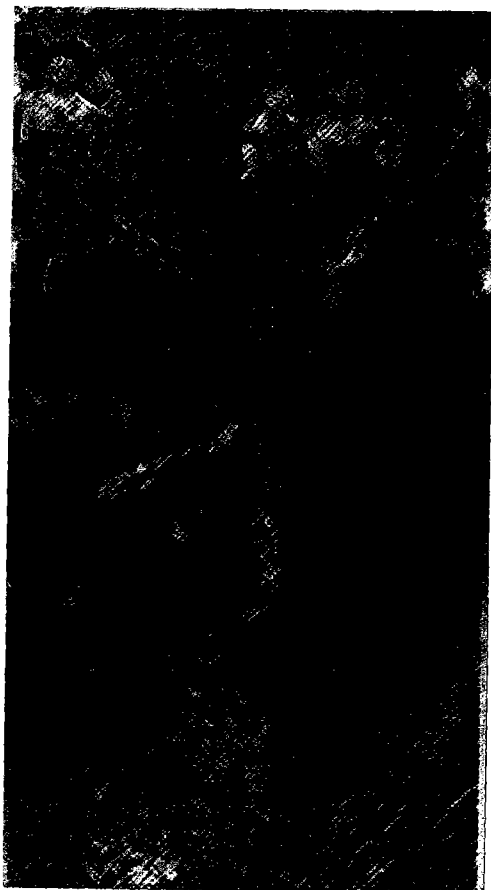
7. Girl Dancer exercising at the Bar, c. 1878-80. Black chalk on paper, 31 x 24.2 cm.



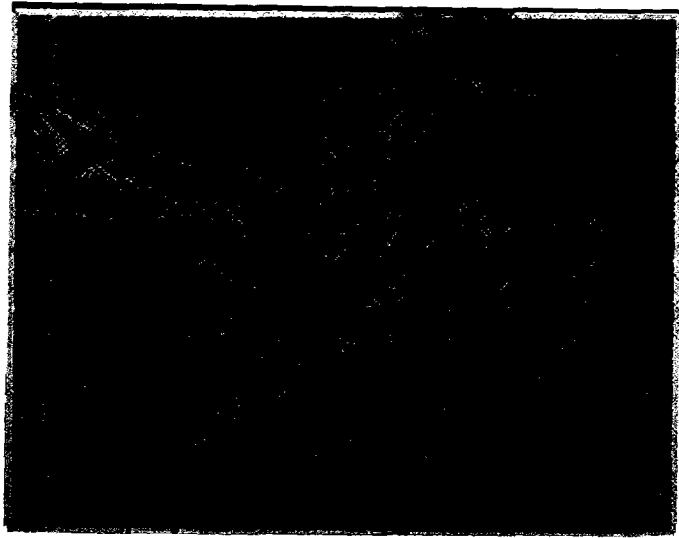
8. Ballet Scene, aboutc, 1878-80 pastel on monotype, 200.4 x 40.8 cm.



9. *Ballerina alla sbarra con violinista*, 1879 circa. Carbone nero e pastelli, 64.6 x 56.3 cm.



10. Ballerine in verde, 1880 circa. Pastello e gualzo su tela, 66 x 35 cm.



11. Dancer adjusting her Tights, c. 1880-5. Black chalk, heightened with white, over pencil.



12. Ballerina e donna con l' ombrello su una panca (L'attente),1882 circa.Pastello su carta,

14. 48.2 x 61 cm.



13. Tired Dancer, about c. 1882 – 85. Danseuse's e tirant. Pastel, 46.7 x 29.7 cm.



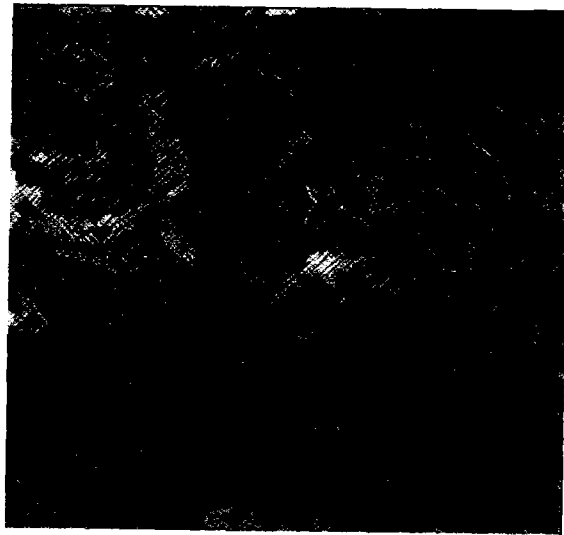
14. Ballerina and lady with a fan, c. 1885. Pastel on paper , 66 x 50.8 cm.



15. Arlecchino e Colombina, 1886 circa. Pastello su carta, 41 x 41 cm.



16. In the Wings. (Dancers in Blue), C. 1898. Pastel, 66 x 67 cm.



17. Dancer, C. 1899. Pastel on paper, 63.8 x 61 cm.

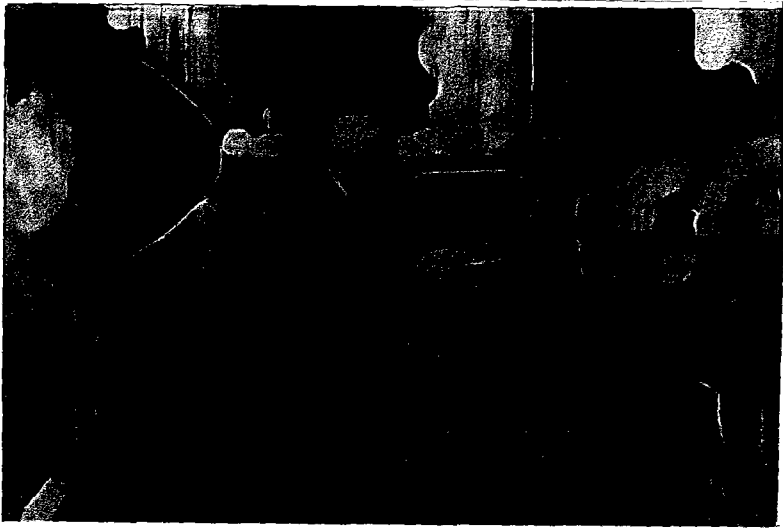
สรุปเนื้อหาการวิเคราะห์การใช้สีและเส้น

การใช้สีในผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ จากทั้ง 17 ภาพ ที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกมาวิเคราะห์ พบว่าสัดส่วนของสีโทนร้อน และโทนเย็น มีสัดส่วนที่ใกล้เคียงกัน โดยการใช้สีจะขึ้นอยู่กับโครงสร้างของภาพนั้นๆ ด้วย แต่โดยรวมแล้วเดอกาส์ จะใช้สีทั้ง 2 คือทั้งโทนร้อน (Warm Tone) และโทนเย็น (Cold Tone) ในสัดส่วนที่มากกว่ากันไม่มากนัก

การใช้เส้นในผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ทั้ง 17 ภาพ ที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกมาวิเคราะห์ พบว่ามีลักษณะการใช้เส้นในลักษณะต่างๆ กันดังนี้

1. ใช้เส้นเน้นโครงสร้าง
2. ใช้เส้นเน้นรายละเอียด
3. ใช้เส้นแทนน้ำหนัก
4. ใช้เส้นเน้นระยะของภาพ
5. ใช้เส้นเน้นหรือกำหนดทิศทาง
6. ใช้เส้นแสดงอากัปกริยา
7. ใช้เส้นเน้นสัดส่วน
8. ใช้เส้นเน้นสี

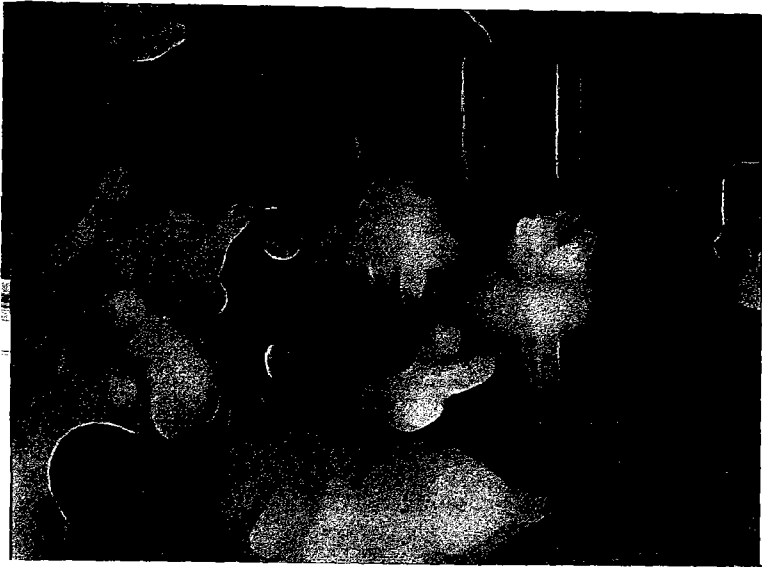
การวิเคราะห์กระบวนการและกลวิธีการระบายสี



1. The Rehearsal, c. 1873 – 4. Pastel on canvas, 59 x 83.8 cm.



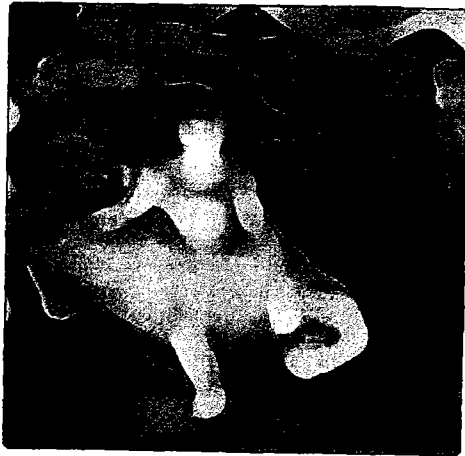
2. Prova di balletto in scena, 1874. Essenza con tracce di acquerello e pastello su disegno a penna e inchiostro su carta, montata su tela, 54.3 x 73 cm.



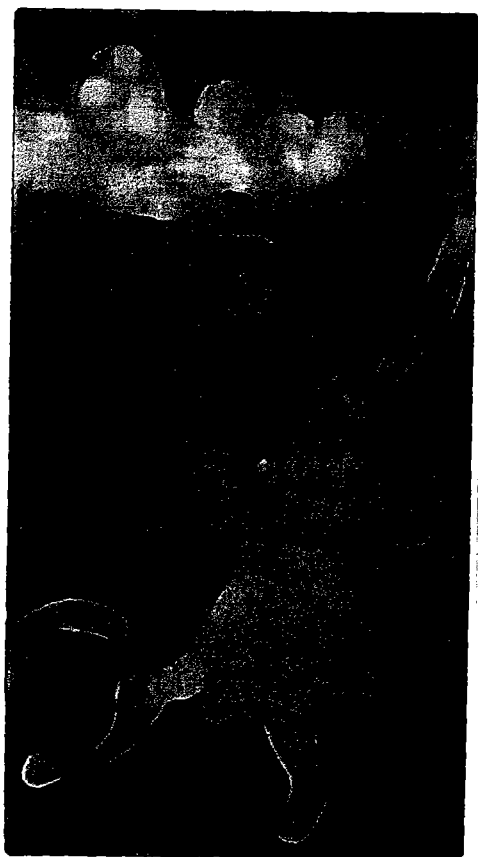
3. The Rehearsal of the Ballet on Stage, c. 1874. Pastel over ink drawing, 53.3 x 72.3 cm.



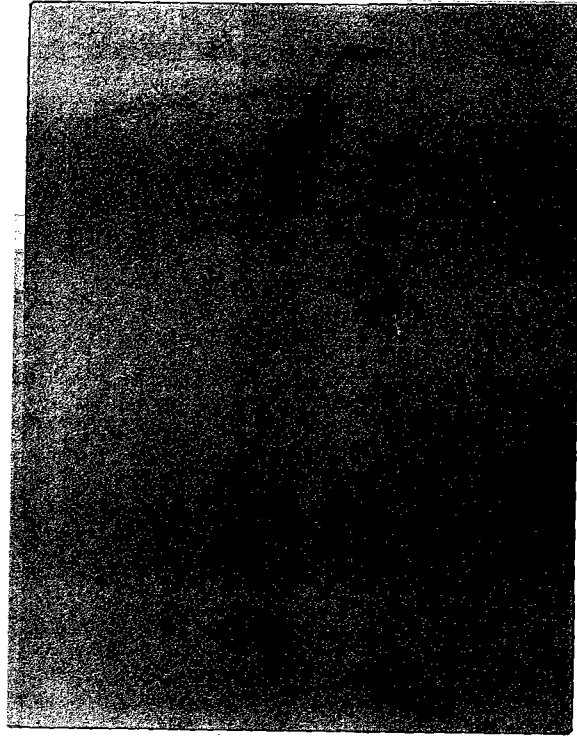
4. The Star, or Dancer on Stage, c. 1876 – 7. Pastel on monotype, 58 x 42 cm.



5. Dancer Taking a Bow, c. 1877. Pastel on paper mounted on canvas, 72 x 77.5 cm.



6. ballerina con mazzo di fiori (L'e toile) , 1877 circa. Pastello, esseza e olio su carta, 65 x 36 cm.



7. Girl Dancer exercising at the Bar, c. 1878-80. Black chalk on paper, 31 x 24.2 cm.



8. Ballet Scene, aboutc, 1878-80 pastel on monotype, 200.4 x 40.8 cm.



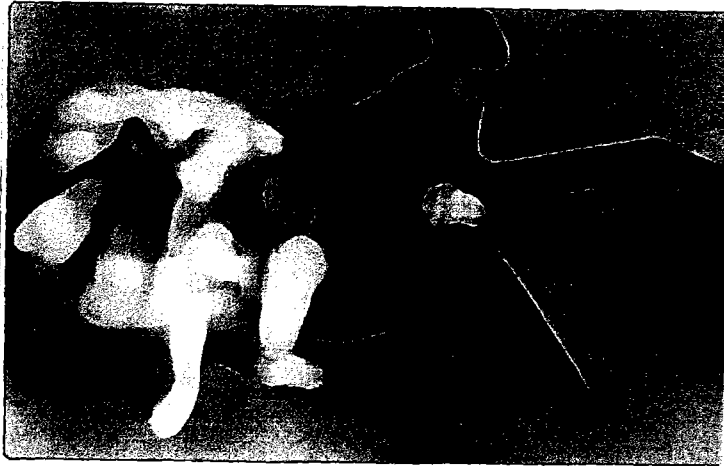
9. Ballerina alla sbarra con violinista, 1879 circa. Carboncino nero e pastell, 64.6 x 56.3 cm.



10. Ballerine in verde, 1880 circa. Pastello e gualzo su tela, 66 x 35 cm.



11. Dancer adjusting her Tights, c. 1880-5. Black chalk, heightened with white, over pencil.



12. Ballerina e donna con l' ombrello su una panca (L'attente), 1882 circa. Pastello su carta,

12. 48.2 x 61 cm.



13. Tired Dancer, about c. 1882 – 85. Danseuse's e tirant. Pastel, 46.7 x 29.7 cm.



14. Ballerina and lady with a fan, c. 1885. Pastel on paper , 66 x 50.8 cm.



15. Arlecchino e Colombina, 1986 circa. Pastello su carta, 41 x 41 cm.



16. In the Wings. (Dancers in Blue), C. 1898. Pastel, 66 x 67 cm.



17. Dancer, C. 1899. Pastel on paper, 63.8 x 61 cm.

สรุปเนื้อหาการวิเคราะห์กระบวนการและกลวิธีการระบายสี

เดอกาส์ มีวิธีการสร้างงานแบบใหม่ๆ เสมอ การค้นหาวีธีการระบายสีด้วยตัวเอง ทำลายกฎเกณฑ์วิธีการวาดโดยใช้สีชนิดเดียวในภาพ โดยเขาจะใช้สีหลายประเภทในภาพเดียวกัน เช่น การใช้สีพาสเทล(Pastel) สีกวอเช่(Gouache) สีเทมเพอรา(Tempera) และการพริ้นท์(Print) มาใช้ด้วยกัน

เดอกาส์ยังใช้วิธีการอื่นๆ ที่มีการทำกันแต่แรกเริ่มด้วย เมื่อจะทดลองหาวิธีการผันแปรเปลี่ยนแปลงสื่อวัสดุ(Medium) หลังจากร่างภาพของเขาด้วยสีพาสเทล(Pastel) แล้ว เขาก็พ่นน้ำเดือดลงบนภาพตรออิง(Drawing) อันนี้ ด้วยเหตุนี้เขาจึงทำให้ผงสีกลายเป็นสีที่เหนียวเหนอะและใช้พู่กันระบายให้เกิดเป็นผลงานขึ้นมา ถ้าน้ำตรงบริเวณที่ถูกพ่นใส้อย่างบางๆ ใต้กลายเป็นไอน้ำมันก็จะกลายเป็นน้ำสี (a Wash) ซึ่งก็จะระบายได้ด้วยพู่กันได้เช่นกัน โดยทั่วไปเขาจะระมัดระวังไม่ให้ไอน้ำพ่นทับภาพทั้งหมด แต่จะรักษาสีพาสเทลในบางตำแหน่งเอาไว้ ซึ่งจะทำให้ได้แฟคเจอร์(Feature) ที่แตกต่างกัน สำหรับส่วนประกอบต่างๆ ที่สร้างสรรค์งานของเขาขึ้นมา ผิวเนื้อของนักเต้นบัลเล่ต์คนหนึ่งจะไม่ถูกวาดขึ้นด้วยวิธีการเดียวกับกระโปรงสั้นของเธอ และฉากก็จะให้ความหมายที่แตกต่างกันกับพื้นเวที ดังนั้นผลที่เกิดขึ้นจึงคล้ายคลึงกันกับที่ได้รับโดยวิธีการที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้ และก็เป็นที่อีกครั้งหนึ่งที่ทำให้เกิดผลงานที่มีส่วนผสมของสีพาสเทล (Pastel) เครยอง (Crayon) และการใช้พู่กันระบาย

ภาพ Dancer With a Fan แสดงให้เห็นลักษณะพิเศษของวิธีการเฉพาะตัวอันนี้ และถึงแม้ว่าในครั้งแรกที่เห็นภาพจะมองไม่รู้ เนื่องจากสายตาที่ไม่ได้ถูกฝึกมา แต่การตรวจสอบงานอย่างสนใจก็จะเผยให้เห็นถึงการใช้ความชื้นอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะด้วยวิธีการทำให้สีพาสเทลเป็นน้ำ(Moistening) หรือสร้างงานด้วยสื่อวัสดุ(Medium) อื่นๆ อย่าง เทมเพอรา (Tempera) หรือกวอเช่(Gouache) เดอกาส์ ก็ดูเหมือนจะเป็นคนแรกที่จับโยงเอาตรออิง(Drawing) และเพนท์ติ้ง(Painting)เข้าด้วยกัน

มันอาจจะเป็นไปได้ว่า ตัวเดอกาส์เองใช้สีพาสเทลบ่อยครั้ง เพื่อแก้ไขงานภาพสีน้ำมัน อย่างไรก็ตาม ในกรณีนี้ผลงานสีพาสเทลเป็นแค่เพียงการเสริมแต่ง หรือการดัดแปลง แก้ไข ให้ดูเหมาะสม ก่อนที่จะแสดงออกในงานสีน้ำมัน ให้ดูน่าเชื่อถือและแก้ไขไม่ได้แล้ว ลักษณะเฉพาะของภาพสตั๊ดดี้ (Study) สีพาสเทลเหล่านี้จึงแตกต่างจากงานสตั๊ดดี้ในแบบมิกซ์มีเดีย(Mixed-media) ผลงานในลักษณะนี้ไม่เพียงแต่เจตนาจะให้ความสมบูรณ์ น่าเชื่อถือเท่านั้น แต่ยิ่งไปกว่านั้นก็คือ เดอกาส์ ตั้งใจจะให้เอฟเฟค(Effect) ที่เกิดขึ้นมีความสมจริงจากการใช้สื่อวัสดุที่หลากหลาย

และสำหรับวิธีการทำให้สีพาสเทลเปียกชื้นด้วยการพ่นไอน้ำเดือดเข้าใส่ คุณความดีของการสร้างสรรค์ด้วยวิธีนี้เป็นของใครไปไม่ได้นอกจากเดอกาส์ แม้ว่าด้วยวิธีการที่แตกต่างของ เดอกาส์ จะไม่มีใครช่วยเขาได้ แต่ไอเดีย(idea) ในการใช้สื่อวัสดุที่แตกต่างหลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงาน ก็ได้กลายมาเป็นต้นแบบการสร้างสรรค์กันโดยทั่วไปต่อๆ มา

เดอกาส์คิดค้นวิธีการใช้ชั้นสีพาสเทลที่ต่อเนื่องเป็นลำดับนี้โดยไม่ต้องสงสัย ในวิธีการนี้ชั้นสีพาสเทลแต่ละชั้นจะถูกยึดจับไว้ก่อนจะถูกทาทับด้วยชั้นต่อไป สำหรับเดอกาส์แล้ว มันชัดเจนว่าสีพาสเทลสามารถนำมาปรับเปลี่ยนเพื่อรองรับเทคนิค เป็นเทคนิคซึ่งสีที่แตกต่างกัน ระบายติดต่อกันโดยระบายทับด้านบน และทำ

ให้เกิดความโปร่งใสได้โดยคุณสมบัติ ความตรงกันข้ามของโทนสีที่วางเรียงชิดกัน เพราะความโปร่งใสได้โดยคุณสมบัติ ความตรงกันข้ามของโทนสีที่วางเรียงชิดกัน เพราะความโปร่งใสที่ต้องการไม่ได้มีอยู่แต่แรกในสื่อวัสดุสีพาสเทล เดอกาส์จึงทำได้แต่เอฟเฟค(Effect) ที่คล้ายคลึงกัน ด้วยการไม่ปิดทับสีชั้นล่างจนหมด ปล่อยให้เปิดในบางที่ซึ่งทำให้เห็นสีชั้นล่างได้

ความยากลำบากจากเทคนิคนี้ไม่ได้ทำให้สีชั้นล่างเสียไป เดอกาส์ต้องการจะยัดสีชั้นแรกไว้ แต่หลังจากที่ได้พยายามทำ เขาก็ไม่พอใจในภาพที่ได้ จนกระทั่งเขาได้รับความช่วยเหลือในการค้นคว้าในครั้งนี้อย่างมากจาก ลุยจิ ซอลลิว่า(Luigi Chialiva) แต่ถึงอย่างไรก็ตามไอเดียของเทคนิคนี้ ก็ถูกคิดค้นโดย เดอกาส์ เพียงผู้เดียว

บทที่ 4

การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุดบัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ผู้วิจัยได้นำผลงานมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัย จำนวนทั้งสิ้น 5 ภาพ ดังนี้

1. Chinese Opera 1. สีพาสเทลบนกระดาษ. 38 X 55 ซม. 2546
2. Chinese Opera 2. สีพาสเทลบนกระดาษ. 38 X 55 ซม. 2546
3. Chinese Opera 3. สีพาสเทลบนกระดาษ. 38 X 55 ซม. 2546
4. Chinese Opera 4. สีพาสเทลบนกระดาษ. 38 X 55 ซม. 2546
5. Chinese Opera 5. สีพาสเทลบนกระดาษ. 38 X 55 ซม. 2546

1. ชื่อภาพ : Chinese Opera 1.

เนื้อหาการแสดงออก

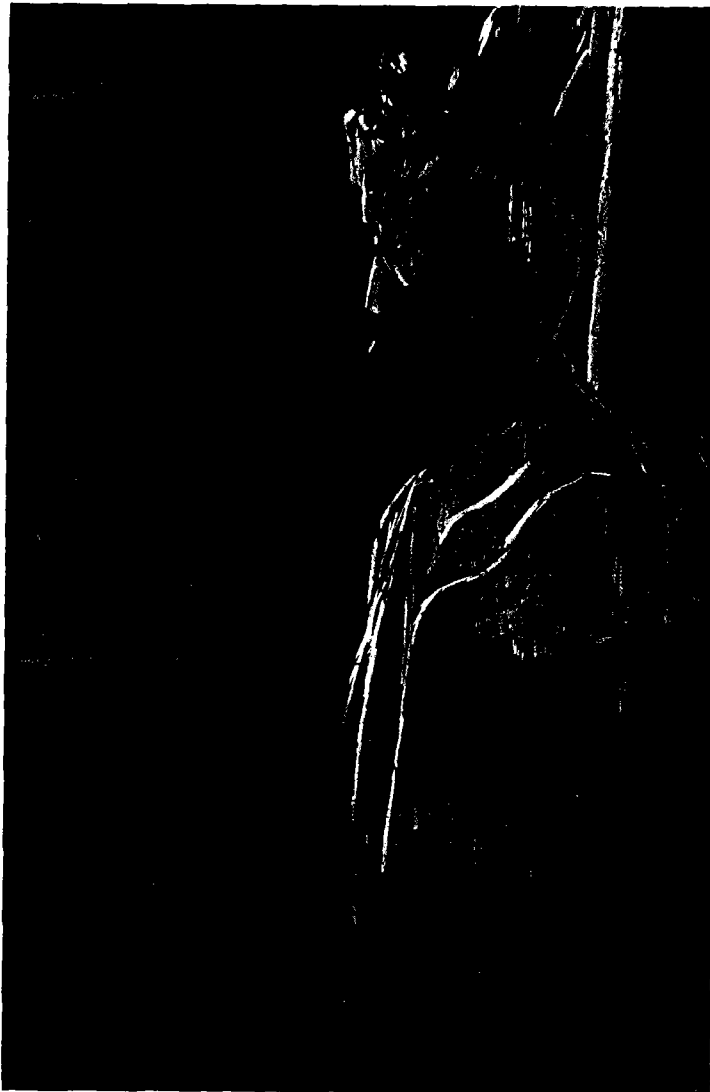
เป็นการแสดงอุปรากรจีน ภาพของนักแสดงที่กำลังแสดงตามเนื้อเรื่อง แสดงอากัปกริยา การเคลื่อนไหว ประกอบกับสีสัน ของชุดที่ใช้ในการแสดงที่สะท้อนกับแสง – สี บนเวที



2.ชื่อภาพ : Chinese Opera 2

เนื้อหาการแสดงออก

เป็นภาพการแสดงบนเวที ภาพแสดงให้เห็นนักแสดงเพียงคนเดียวที่กำลังอยู่ในบทบาทการแสดง ภาพเน้นอากัปกิริยาของนักแสดง สีเส้นของเสื้อผ้า แสงและสีที่จุดจาด ในส่วนของฉากหลัง(Back Ground) ไม่เน้นรายละเอียด เพื่อส่งให้ภาพของนักแสดงเด่นชัดขึ้น



3. ชื่อภาพ : Chinese Opera 3

เนื้อหาการแสดงออก

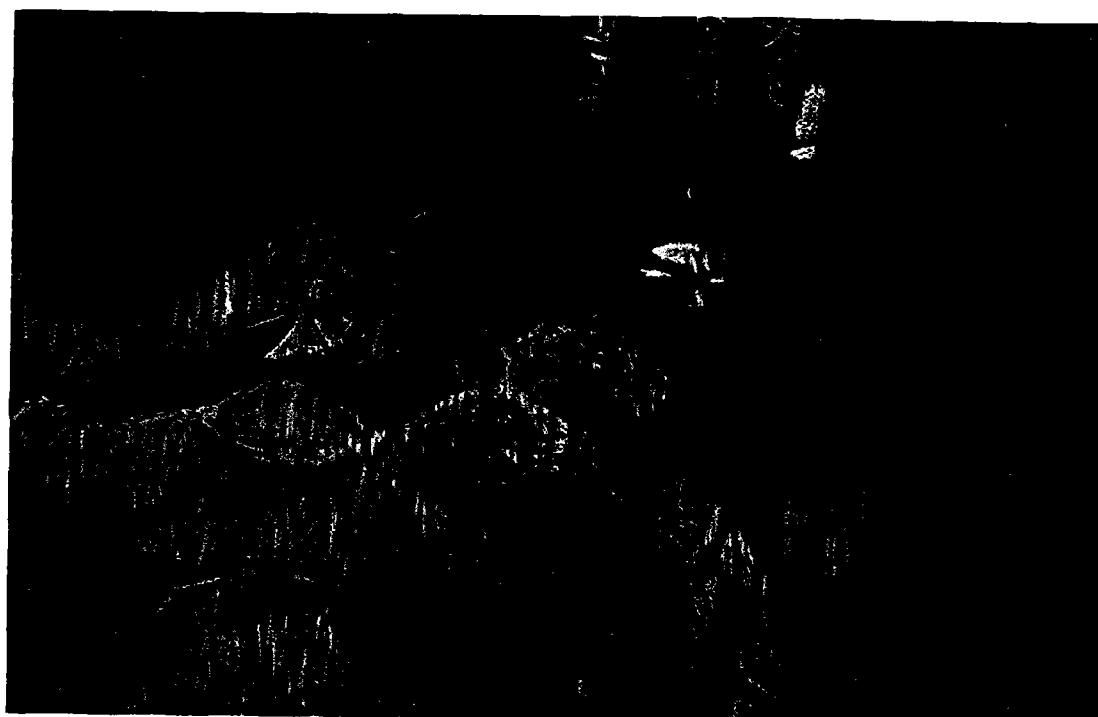
เป็นภาพของกลุ่มนักแสดงในบทบาทต่างๆ กัน ในภาพเน้นน้ำหนักชัดเจน ตำแหน่งของนักแสดงในภาพจะยืนอยู่ทางมุมทั้งสองด้าน ภาพยังคงใช้สีทั้งโทนร้อน(Warm Tone) และโทนเย็น(Cold Tone) เน้นสีและน้ำหนักในตำแหน่งของนักแสดง 2 คน ด้านหน้า



4. ชื่อภาพ : Chinese Opera 4

เนื้อหาการแสดงออก

เป็นภาพฉากการต่อสู้ของนักแสดงอุปรากรจีน ในภาพแสดงการเคลื่อนไหวโดยใช้สี และเส้นในการแสดงออก ส่วนของการใช้สียังคงเน้นในโทนสีทั้ง 2 โทน การเน้นน้ำหนักที่ชัดเจน แต่ไม่เน้นในส่วนขอรายละเอียดมากนัก



5. ชื่อภาพ : Chinese Opera 5

เนื้อหาการแสดงออก

ภาพของนักแสดงประกอบทางมุมขวาของเวที ภาพเน้นน้ำหนักชัดเจน โดยใช้ความสว่างของฉากหลัง (Back Ground) เน้นน้ำหนักของนักแสดงประกอบหน้าเวที ในส่วนของน้ำหนักยังคงใช้สีแทรกลงในน้ำหนักเงา แต่ยังคงตัดทอนส่วนของรายละเอียดลง



สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์

จากลักษณะเด่นในการสร้างผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุติบัลเลท์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ผู้วิจัยได้นำรูปแบบ การจัดโครงสร้างภาพ ใช้สีและเส้น รวมถึงกระบวนการและกลวิธีการระบายสี มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานสีพาสเทล ภาพการแสดงอุปรากรจีน จึงทำให้เกิดการสัมพันธ์กันในผลงานระหว่างผู้วิจัยและผลงานศิลปินที่นำมาวิจัย จนกลายเป็นแนวทางการพัฒนาในรูปแบบของผู้วิจัย จำนวน 5 ภาพ ตามข้อกำหนดของการวิจัย ดังนี้ คือ

1. โครงสร้างภาพ
2. การใช้สีและเส้น
3. กระบวนการและกลวิธีการระบายสี

ผลจากการพัฒนาสร้างสรรค์ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงการสร้างงานของ เดอกาส์ ในเรื่องของโครงสร้างภาพ เดอกาส์ นิยมใช้การจัดภาพในแนวเฉียง เน้นตำแหน่งของคนเป็นกลุ่ม ภาพโดยส่วนใหญ่จะมีกลุ่มคนอยู่ด้านหน้ามุมล่างของภาพในมุมใดมุมหนึ่งโดยใช้น้ำหนักในภาพช่วยในการเน้นจุดเด่นในภาพให้น่าสนใจยิ่งขึ้น ส่วนของกลุ่มหลังใช้การสร้างระยะของภาพด้วย การลดทอนส่วนรายละเอียดลงคงเหลือไว้แต่โครงสร้างของคน และใช้สีและแสงแทนค่าความละเอียด ภาพโดยส่วนใหญ่ของเดอกาส์ในชุตบัลเลท์นี้จะมีทิศทางในภาพซึ่งมาจากกลุ่มคนในภาพ นำจากกลุ่มหนึ่งไปอีกกลุ่มหนึ่ง ซึ่งช่วยสร้างมิติและทิศทางในภาพได้เป็นอย่างดี

ส่วนของการใช้สีและเส้น เดอกาส์มีความสามารถในการใช้สีและเส้น เป็นอย่างสูง เนื่องจากเดอกาส์ผ่านการเรียนเขียนภาพในแบบวิชาการมาก่อน การใช้เส้นเน้นโครงสร้าง เน้นน้ำหนัก จึงไม่ใช่สิ่งที่ยากเย็นเลยของ เดอกาส์ ในส่วนของการใช้สี เดอกาส์ เลือกใช้ทั้งสีโทนร้อนและเย็นในภาพเดียวกันเสมอ โดยมีสัดส่วนในการใช้แตกต่างกันไป ไม่ว่าจะเป็นการใช้สีเน้นแสง หรือการใช้สีเน้นน้ำหนักก็ตาม

ในเรื่องของวิธีการระบายสี เดอกาส์ เป็นผู้คิดค้นการใช้สีพาสเทลในวิธีต่างๆ เช่นการบดให้เป็นผง การใช้เป็นแท่ง หรือการใช้ไอน้ำพ่นเป็นละออง แล้วใช้พู่กันระบาย เหล่านี้เป็นวิธีที่เดอกาส์คิดค้นขึ้นมาใช้ได้อย่างน่าทึ่ง หรือแม้แต่การนำสีต่างชนิดกันมาใช้ในผลงานชิ้นเดียวกัน เช่น สีพาสเทล(Pastel) สีกวอเซ่(Gouache) เทมเพอรา(Tempera) และเครยอง(Crayon) นำมาสร้างเป็นชิ้นงานได้อย่างลงตัว

บทที่ 5

สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

จากงานวิจัยเรื่องจิตรกรรมภาพการแสดงอุปรากรจีน : การศึกษาวิเคราะห์การสร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ นั้นผู้วิจัยดำเนินการตามหัวข้อต่อไปนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

1.1 เพื่อศึกษาลักษณะการแสดงออกในงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุดบัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ในประเด็น

1.1.1 การวิเคราะห์โครงสร้างภาพ

1.1.2 การวิเคราะห์สีและเส้น

1.1.3 การวิเคราะห์กระบวนการและกลวิธีการระบายสี

1.2 เพื่อนำผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุดบัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ มาพัฒนาสร้างสรรค์ในเรื่องของภาพการแสดงอุปรากรจีนตามแนวของผู้วิจัย

2. ความสำคัญของการวิจัย

2.1 เพื่อให้ทราบถึงการใช้โครงสร้างภาพในผลงานชิ้นต่าง ๆ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์

2.2 เพื่อให้ทราบถึงการใช้สีและเส้น ในผลงานของ เอ็ดการ์ เดอกาส์

2.3 เพื่อให้ทราบถึงกระบวนการและกลวิธีการระบายสีในผลงานของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ทั้งนี้เป็นประโยชน์ต่อการนำไปศึกษาวิเคราะห์และพัฒนา สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีพาสเทลตามแนวของผู้วิจัย

3. ขอบเขตของการวิจัย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย

3.1 ผู้วิจัยใช้วิธีเลือกกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีการเจาะจงเรื่องราว โดยการนำภาพจิตรกรรมสีพาสเทล ภาพคนของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ที่สร้างขึ้นในช่วงปี 1873 – 1910 ที่ผู้วิจัยรวบรวมได้ทั้งหมด 67 ภาพ ให้ผู้ทรงคุณวุฒิคือ นักวิชาการ อาจารย์ศิลปะ และนักวิจารณ์ศิลปะ ลงความเห็นและคัดเลือกภาพ โดยภาพที่คัดเลือกได้เป็นภาพสีพาสเทลที่เป็นเรื่องราว ของนักเต้นบัลเลต์ ทั้งหมดรวม 17 ภาพ ซึ่งเป็นภาพที่ได้จากหนังสือที่ตีพิมพ์จากต่างประเทศ

3.2 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในงานวิจัยฉบับนี้จะศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุดบัลเลต์ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ สุ่มเป็นตัวอย่างจำนวน 17 ภาพ ได้แก่

3.3.1 The Rehearsal, c. 1873 – 4. Pastel on canvas, 59 x 83.8 cm., Glasgow

Museums and Art Galleries, Glasgow.

3.3.2 Prova di balletto in scena, 1874. Essenza con tracce di acquerello e pastello

su disegno a penna e inchiostro su carta, montata su tela, 54.3 x 73 cm.,

- 3.3.3 The Rehearsal of the Ballet on Stage, c. 1874. Pastel over ink drawing, 53.3 x 72.3 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.
- 3.3.4 The Star, or Dancer on Stage, c. 1876 – 7. Pastel on monotype, 58 x 42 cm., Musee d' Orsay, Paris.
- 3.3.5 Dancer Taking a Bow, c. 1877. Pastel on paper mounted on canvas, 72 x 77.5 cm., Musee d' Orsay / Girau don, Paris.
- 3.3.6 ballerina con mazzo di fiori (L'e toile) , 1877 circa. Pastello, esseza e olio su carta, 65 x 36 cm., Parigi, Musee d' Orsay.
- 3.3.7 Girl Dancer exercising at the Bar, c. 1878-80. Black chalk on paper, 31 x 24.2 cm., Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.
- 3.3.8 Ballet Scene, aboutc, 1878-80 pastel on monotype, 200.4 x 40.8 cm., Whereabouts unknown.
- 3.3.9 Ballerina alla sbarra con violinista, 1879 circa. Carboncino nero e pastell, 64.6 x 56.3 cm., New York , Metopolitan Museum of Art.
- 3.3.10 Ballerine in verde, 1880 circa. Pastello e gudzzo su tela, 66 x 35 cm., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- 3.3.11 Dancer adjusting her Tights, c. 1880-5. Black chalk, heightened with white, over pencil. Fitzwillam Museum, University of Cambridge.
- 3.3.12 Ballerina e donna con l' ombrello su una panca (L'attente), 1882 circa. Pastello su carta, 48.2 x 61 cm., Malibu, California, The J. Paul Getty Museum.
- 3.3.13 Tired Dancer, about c. 1882 – 85. Danseuse's e tirant. Pastel, 46.7 x 29.7 cm., Fort Worth (TX) , Kimbell Art Museum.
- 3.3.14 Ballerina and lady with a fan, c. 1885. Pastel on paper , 66 x 50.8 cm.,
- 3.3.15 Arlecchino e Colombina, 1886 circa. Pastello su carta, 41 x 41 cm., Vienna, Kunsthistoris ches Museum.
- 3.3.16 In the Wings. (Dancers in Blue), C. 1898. Pastel, 66 x 67 cm., Pushkin Museum, Moscow.
- 3.3.17 Dancer, C. 1899. Pastel on paper, 63.8 x 61 cm.

4. สรุปอภิปรายผล

เดอการ์สเป็นผู้ฝึศึกษาค้นคว้า จากการที่เขาได้เรียนกับ แองเกอร์ส การที่เขาไปลอกภาพที่ลูฟร์ การเดินทางไปดูภาพเขียนในที่ต่างๆ และลอกเก็บเอาไว้ศึกษา จนเขาค้นพบเรื่องราวและรูปแบบการเขียนภาพในแบบของเขาเองในที่สุด

ผลงานภาพสีพาสเทลของ เดอกาส์ ในช่วงปี 1873 – 1910 ที่ผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์ถือเป็นผลงานสีพาสเทลที่ดีที่สุดช่วงหนึ่งของเดอกาส์ เพราะเขาได้ทดลองคิดค้นหาวิธีการใช้สี การเก็บข้อมูล การเดินทางไปในโรงมหรสพในที่ต่างๆ เพื่อนำมาสร้างผลงานขึ้น

เดอกาส์มีความสามารถในการจัดโครงสร้างภาพที่ไม่เหมือนใคร เสมือนงานแต่ละชิ้นของเขาผ่านการออกแบบและคิดค้น ในการจัดโครงสร้างภาพมาเป็นอย่างดี การจัดภาพแบบมุมมองแยงไม่พบเห็นนักในจิตรกรยุคเดียวกับเขา

เดอกาส์มีความสามารถในการใช้เส้น เส้นในผลงานของเดอกาส์ เป็นที่ใช้เน้นโครงสร้าง เน้นน้ำหนัก และยังแสดงถึงทักษะที่เขาอยู่เต็มเปี่ยม

เดอกาส์มีความสามารถในการใช้มุมมองที่แปลกจากคนอื่น เข้ามาใช้ในงาน การใช้มุมมองจากด้านบนหรือแม้แต่มุมมองขึ้นด้านบน ส่วนหนึ่งอาจเกิดจากเขาใช้การถ่ายภาพช่วยในการเก็บข้อมูลการสร้างงาน

ทั้งหมดที่กล่าวมานี้คือ ส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ และนำมาพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพการแสดงอุปรากรจีน การศึกษาวิเคราะห์การสร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ตามแนวทางของผู้วิจัย

5. ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวเคราะห์การสร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ของผู้วิจัยในครั้งนี้ มีความจำเป็นที่จะต้องใช้ข้อมูลจากตำราต่างประเทศเป็นส่วนมาก ด้วยเหตุนี้จึงอาจมีการคลาดเคลื่อนของข้อมูล จากตำราแต่ละเล่มซึ่งอาจเกิดขึ้นได้ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่มีทั้งจากสอบถามผู้รู้ และที่เคยชมผลงานจริงของเดอกาส์ มาประกอบการตัดสินใจในข้อมูลที่ได้รับ

อีกส่วนหนึ่งคือ ข้อมูลจากการแปล ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการแปลจากตำราต่างประเทศมาเทียบเคียงกับศัพท์เฉพาะทางศิลปะอีกครั้งหนึ่ง และพยายามเรียบเรียงประโยคจะนำมาใช้กับภาษาไทยได้เข้าใจ โคลงเคลงยิ่งขึ้น

อีกประเด็นหนึ่งที่เป็นอุปสรรคในการหาข้อมูล คือ การใช้ห้องสมุดร่วมกันของนักศึกษาปริญญาตรีและนักศึกษาปริญญาโท ในข้อนี้ทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลล่าช้า และอาจเป็นเพราะจำนวนของตำราต่างประเทศมีน้อย ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้ทำการจัดซื้อมาเอง ทั้งที่ผู้วิจัยมีข้อจำกัดทางด้านทุนทรัพย์ แต่ถึงกระนั้นอุปสรรคเหล่านี้ก็ไม่ได้ทำให้การวิจัยในครั้งนี้ยุติลงได้ ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าข้อมูลการศึกษาวเคราะห์การสร้างงานจิตรกรรมสีพาสเทล ชุด บัลเลต์ ของ เอ็ดการ์ เดอกาส์ ในครั้งนี้จะเป็นประโยชน์ต่อนักศึกษา และผู้สนใจทั่วไปเป็นอย่างดี และหากมีข้อผิดพลาดประการใดผู้วิจัยใคร่ขออภัยมา ณ ที่นี้ด้วย

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กิตติมา อมรทัต. (2530). *ประวัติจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.
- กิริติ บุญเจือ. (2518). *ปรัชญาเบื้องต้น*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- เขียน ยิ้มศิริ. (2518). *ศิลปะและวิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ สัจนิยมจิตรกรรมศิลปะปานุสรณ์*
อาจารย์เขียน ยิ้มศิริ 7 กันยายน – 7 พฤศจิกายน 2522 ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ
หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์การพิมพ์.
- ชะลูด นิ่มเสมอ. (2544). *องค์ประกอบศิลปะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ชะวั้งชัย ภาคินธุ. (2532). *ศิลปะศิลปะปั้นหรือศิลปะปั้นศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- ดารีณี ชำนาญหมอ. (2545). *ระบำ รำ เต้น. หนังสือวิชาการ. คณะศิลปกรรมศาสตร์*
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ : โอเดียนสแควร์ : 65-71.
- น.ณ ปากน้ำ. (2522). *หลักการใช้สี*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- นิคโคเล ระเด่นอาหมัด. (2543). *ทฤษฎีจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
- นภดล อินทร์จันทร์. (2544). *ศิลปะการแสดงในสังคมปัจจุบัน. หนังสือวิชาการศิลปะการแสดง*
และสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ :
สันติศิริการพิมพ์. 89-93.
- นิเวศ หนะนที. แพล. (2533). *บทความการวาดจากศิลปะปั้นเอก*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
_____. แพล. (2535). *การเขียนภาพคนเหมือน*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
- มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. (2540). *พจนานุกรมศัพท์และเทคนิคทางศิลปะ*. กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ
กระทรวงศึกษาธิการ.
- พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2545). *ละครฝรั่ง. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ :*
สันติศิริการพิมพ์ : 89-93.
- รัชนี นพเกตุ. (2540). *จิตวิทยาเพื่อการรับรู้*. กรุงเทพฯ : ประกายพริก.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2536). *ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
_____. (2537). *มนุษย์กับความงาม*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
_____. (2539). *ประวัติศาสตร์ศิลป์และการออกแบบ*. กรุงเทพฯ : โครงการจัดพิมพ์หนังสือ
ประกอบการสอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. 19.
- สงวน รอดบุญ. (2533). *ลัทธิและสกุลช่างศิลปะตะวันตก*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
- สมเกียรติ ตั้งมโน. (2536). *ทฤษฎีสี*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
- สุรชาติ ทินานนท์. (2542). *ศิลปะจินตทัศน์. หนังสือวิชาการประกอบนิทรรศการศิลปะกรรม*
ระหว่างชาติครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์ : 115 – 116.
- สุรพงษ์ บุนนาค. (2543). *ชีวิตศิลปะ*. กรุงเทพฯ : สยาม
- อนุমানราชชน. (2500). *ศิลปะสงเคราะห์*. กรุงเทพฯ : รุ่งเรืองธรรม.
- อัศนีย์ ชูอรุณ. (2535). *แบบอย่างศิลปะตะวันตก*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
_____. (2535). *ภาพวาดรูปเปลือย*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
_____. (2535). *ศิลปะสมัยใหม่ยุคบุกเบิก*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
- อารี สุทธิพันธุ์. (2517). *ศิลปะที่มองเห็น*. กรุงเทพฯ : โรงเรียนสตรีเนติศึกษา.

- _____. (2528). *การวาดเขียน*. กรุงเทพฯ : วิมลอาร์ต.
- _____. (2528). *ศิลปะนิยม*. กรุงเทพฯ : กระดาษสา.
- อารี สุทธิพันธุ์. (2541, มกราคม – มิถุนายน). *นิทรรศการทัศนศิลป์ : ศิลปสมัยใหม่*. วารสารศิลปกรรมศาสตร์. ปีที่ 6 (ฉบับที่ 1) : 63.
- _____. (2541, กรกฎาคม – ธันวาคม). *มองย้อนหลัง : เทคนิคกระบวนการพื้นฐานของจิตรกรรม*. วารสารศิลปกรรมศาสตร์. ปีที่ 6 (ฉบับที่ 2) : 39-40.
- _____. (2542). *ศิลปะจินตทัศน์*. หนังสือวิชาการประกอบนิทรรศการศิลปกรรมระหว่างชาติ ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์. 115 – 116.
- Benedikt Taschen. (1992). *Edgar Degas*. Germany : Drukhaus Cramer GmbH, Greven.
- Bernd Growe. (2001). *EDGAR DEGAS*. Germany : TASCHEN GmbH.
- Daniel Catton Rich. (1985). *DEGAS*. New York : Japan.
- Denis Rouart. (1998). *DEGAS in Search of His Technique*. Switzerland: Rizzoli international Publication, inc.
- Gerhard Gruitrooy. (1996). *DEGAS IMPRESSIONI DI UN GRANDE MAESTRO*. Singapore : Gruppo editorial Edi CART, Legnang, per l'ediazione italiana.
- Henri Loyrett. (1988). *Dege's Passion and Intellect*. Italy : Thames and Hudson Ltd., London.
- Jonathan Stepheneson. (1995). *Paint with the Impressionists*. Singapore : Thames and Hudson Ltd., London.
- Patrick Bade. (1991). *DEGAS*. Hong Kong : Portland House distributed by Out let Book Co Inc.
- Phaidon. (1994). *THE ART BOOK*. Singapore : Phaidon Press Limited
- Simon Jennings. (1999). *ART CLASS A Complete Guide to Painting*. Haly : Haper Collins Publishers.
- Tina Grant, Joann Cerrito. (1993). *MODERN ARTS CRITICISM*. United States of America : Gale Research Inc.
- Trewin Copplestone. (1998). *Edgar Degas*. Italy : Regency House Publishing Limited.
- Virginia Spate. (2000). *DEGAR LIFE AND WORKS*. Litaly : MQ Publications Ltd.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ – ชื่อสกุล	นายสุรัชต์ สดแสงสุก
วันเดือนปีเกิด	23 มกราคม 2513 กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	64/9 หมู่3 ถนนเอกชัย ซอยเอกชัย 37 แขวงบางขุนเทียน เขตจอมทอง กรุงเทพฯ
ประวัติการศึกษา	ประถมศึกษา โรงเรียนบุญเสริมวิทยารามบุรี กรุงเทพมหานคร มัธยมศึกษา โรงเรียนสิงหราชพิทยาคม กรุงเทพฯ ปวช. โรงเรียนอาชีวศิลปศึกษา กรุงเทพมหานคร ปวส. สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง กรุงเทพมหานคร ปริญญาตรี ศูนย์กลางสถาบันเทคโนโลยี ราชมงคล(คลอง6) ปทุมธานี
ประวัติการแสดงผลงานศิลปะ	แสดงนิทรรศการเดี่ยว 3 ครั้ง
ตั้งแต่ปี2530-ปัจจุบัน	แสดงนิทรรศการกลุ่มและร่วมแสดง 38 ครั้ง