

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์

ปริญญานิพนธ์
ของ
สุภาพ สุทนต์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
พฤษภาคม 2549

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์

บทคัดย่อ
ของ
สุภาพ สุทนต์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
พฤษภาคม 2549

สุภาพ สุทนต์. (2549). การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์
ปริญญาานิพนธ์ กศ.ม.(ศิลปศึกษา).กรุงเทพฯ:บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ.คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย ,
รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ.

ปริญญาานิพนธ์ เรื่องการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์ มี
วัตถุประสงค์ เพื่อจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์ในประเด็นแนวความ
คิดในการสร้างสรรค์ผลงานกลวิธีศิลปะของศิลปินบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน
และบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม โดยการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศิลปิน
จากการศึกษาค้นคว้าเอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่ปรากฏ

ผลของการศึกษาวิเคราะห์พบว่าศิลปินมีแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพคนเหมือน
จากความประทับใจและแนวความคิดที่มาจากความเชื่อและความศรัทธาของศิลปินเป็นแรงบันดาลใจ
ผลักดันไปสู่ความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ในการสร้างสรรค์ภาพดอกไม้พบว่าศิลปินมี
แนวความคิดได้จากธรรมชาติและแนวความคิดที่ได้จากผลสะท้อนจากบริบททางสังคมและการเมือง
ในการสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวกับสังคมและการเมืองพบว่าศิลปินแสดงออกทางความงามโดยใช้
ศิลปะเป็นสื่อในการนำเสนอจากประสบการณ์ของศิลปินซึ่งมีความสัมพันธ์ระหว่างกระแสการเมือง
และอุดมการณ์ของศิลปิน ในการสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับความเชื่อพบว่าเกิดจากแนวความคิด
ที่มาจากความเชื่อของศิลปินเองและเกิดจากแนวความคิดที่มาจากความเชื่อของบุคคลอื่น

การศึกษานี้วิเคราะห์กลวิธีศิลปะในงานจิตรกรรมภาพคนเหมือนของศิลปิน พบว่าศิลปิน
สร้างงานโดยกลวิธีที่แสดงลักษณะความเรียบง่ายและกลวิธีแสดงลักษณะร่วม ในการสร้างสรรค์
ผลงานภาพดอกไม้ พบว่าโดยส่วนรวมศิลปินใช้กลวิธีระบายแบบเรียบแต่แสดงอารมณ์ด้วยโครง
สร้างของสี ในการสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวกับสังคมและการเมือง พบว่าศิลปินใช้กลวิธีการ
ระบายสีแบบเรียบง่ายและศิลปินใช้กลวิธีการแบ่งเรื่องราวภายในภาพด้วยกลวิธีให้คำนำหน้า
อ่อน-แก่ของสีตัดกันให้เกิดเป็นเส้นขอบ รูปทรงและเป็นเส้นนำสายตาสู่จุดสนใจด้วย ในการ
สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมทางด้านความเชื่อศิลปินใช้กลวิธีระบายร่วมเป็นส่วนใหญ่ โดยการ
ป้าย การจุด และการทิ้งรอยแปรงให้ปรากฏเพื่อแสดงลักษณะพื้นผิวของภาพ

ด้านบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคม
พบว่าได้รับอิทธิพลจากอาจารย์ศิลป์ พีระศรีในขณะที่กำลังศึกษาอยู่ อิทธิพลทางความคิดจาก
ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัวและบริบททางการเมืองที่ศิลปินได้ประสบในเหตุการณ์ 14
ตุลา 2516 และ 6 ตุลา 2519 ส่วนบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคมพบว่าลาวัญย์ อุปอินทร์
เป็นผู้ทำคุณประโยชน์เกี่ยวกับศิลปะโดยร่วมทำกิจกรรมทางศิลปะที่เกี่ยวข้องของสังคมการเมืองร่วม
สร้างสรรค์งานศิลปะทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตยและความเป็นธรรม ได้รับรางวัลเกียรติยศ
ทัศนศิลป์ดีเด่นด้านสันติภาพ ประชาธิปไตย และความเป็นธรรม อีกทั้งยังเป็นผู้มีบทบาทใน

ฐานะครู ศิลปิน และนักวิชาการที่ยืนหยัดต่อสู้เพื่อสร้างสรรค์ศิลปะและยังได้สนับสนุนศิษย์ให้
เป็นศิลปินที่มีจิตสำนึกรับผิดชอบต่อสังคม

AN ANALYTICAL STUDY OF LAWAN UPA-IN 'S PAINTING

AN ABSTRACT
BY
SUPAP SUTTHAN

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Education Degree in Art Education
at Srinakharinwirot University
May 2006

Supap Sutthan. (2006). *An Analytical study of LAWAN Upa-in 's Painting*.

Master thesis, M.Ed. (Art Education) Bangkok: Graduate School

Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assist. Prof Amnard Yensabye,
Assoc. Prof Prit Supasetsiri.

The thesis is an analytical study of Lawan Upa-in 's Painting. The purposes are to study and analyze Lawan Uppain's arts result analysis as conceptual creative results on arts technique of social artist that effective to the results and the role of artist who effective to the social. By studying data discovery is by interviewing the artist from literatures are presence.

The results of data analysis is found that artist has concepts in creative real humans picture from impression and concept, these came from belief and believe of that artist has effective to inspiration leading to the result. Whereas, flower picture creation is found that artist has concepts by natural and concept that is reflected from the social role and politics. For the result creative is related to social and politic has found that artist explains a beauty with arts communication mediate to present from the artist's experience in which the relationship between politic and idealistic of that own artist. The creative is of related to belief found that it came from the own artist and others personal belief.

The study is of arts technique in real humans' arts from the artist is found that artist creates the work with politeness characteristics and participative creation. For the flower result is found that the overall, artist has used the technique for flatted painting but shows the emotion by the color structure. With the result is related to social and politic, found that artist has been used politeness painting and that artist has been separated the events with heavy and light color obviously and making the contrast, too. For the creative arts result on artist's belief is mostly likely to uses co-painting by touch, spot and leaves some brush dirty for showing the surface.

Social role is effective to the creative result and the artist role that effective to the result and the artist role that effective to the social is found that influenced from Master Silk Peerasri while studying it. There is influenced thinking from natural and environment that around our environment and politic role that artist had faced in the Memorial 14th 1973 October 1973 and 6th October 1976. The artist role is influenced on the social role found that Lawan Uppainn is the person who has been a creator related

to arts with other related arts with the activity ha involved politic and social to create the peaceful and democracy and fairness. The artist has received the best vision arts on peaceful and fairness, also being teacher, artist and academic who stand on to fight arts and is supported from her students to an artist who responsible in spiritual social.

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์

ปริญญานิพนธ์
ของ
สุภาพ สุทนต์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
พฤษภาคม 2549
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ เรื่องการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญญ์ อุปอินทร์ ฉบับนี้ ได้สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ด้วยได้รับความกรุณาจากอาจารย์ลาวัญญ์ อุปอินทร์ ศิลปินผู้ให้ภาพผลงานและให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัย ขอขอบพระคุณที่ให้ความอนุเคราะห์และให้ความร่วมมือในการทำวิจัยครั้งนี้เป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณคณะกรรมการบริหารหลักสูตรศิลปศึกษา วิชาเอกศิลปศึกษา ที่ให้ความรู้ ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้า ตลอดจนคณาจารย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย ประธานกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ที่คอยให้การชี้แนะแนวทางในการแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์พทุทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ที่เป็นทั้งอาจารย์ที่ปรึกษาและกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ศาสตราจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ ที่ให้ความกรุณาชี้แนะในการเริ่มทำเค้าโครงปริญญานิพนธ์ ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ ที่กรุณาให้ข้อคิดเห็นในการจัดทำปริญญานิพนธ์ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยในครั้งนี้เป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์กอบกุล ปราบประชา และอาจารย์กมล สุทนต์ ที่ให้กำลังใจและให้การสนับสนุนในการศึกษามาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณเจ้าหน้าที่สำนักงานเลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณศิริศศิธร ภัฏโส ผู้ติดต่อประสานงานในตลอดระยะเวลาที่ศึกษาอยู่ รวมทั้งเพื่อนๆ พี่ๆ ทั้งสาขาวิชาเอกศิลปศึกษาและสาขาวิชาเอกทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่ทุกท่านที่เป็นกำลังใจให้ข้อคิดเห็นในการศึกษาครั้งนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ รวมทั้งญาติพี่น้องที่เป็นกำลังใจสนับสนุนตลอดระยะเวลาการทำปริญญานิพนธ์นี้จนสำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ด้วยดี

สุภาพ สุทนต์

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
ภูมิหลัง	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย	3
ความสำคัญของการวิจัย	3
ขอบเขตของการวิจัย	3
วิธีดำเนินการวิจัย	5
นิยามศัพท์เฉพาะ	6
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	7
ประวัติความเป็นมาของจิตรกรรม	7
ความหมายของจิตรกรรม	7
ประเภทและลักษณะงานจิตรกรรม	9
วิวัฒนาการจิตรกรรมในประเทศไทย	12
แนวคิดในการสร้างสรรค์	17
ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art)	20
ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art)	24
แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)	28
แนวคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)	36
กระบวนการสร้างสรรค์	43
กระบวนการแบบศิลปะ (Art Style)	49
เนื้อหา ศิลปะ(Art content)	49
รูปแบบศิลปะ (Art Form)	51
กลวิธี ศิลปะ(Art Technique)	54
ประวัติของลัทธิ อูปอินทร์	59
งานวิจัยที่เกี่ยวกับศิลปะและศิลปินหญิง	65

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
3 วิธีดำเนินการวิจัย	73
แหล่งข้อมูล	73
ขอบเขตการวิจัย	73
การเก็บรวบรวมข้อมูล	75
เกณฑ์การวิเคราะห์	76
วิธีจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล	76
4 การวิเคราะห์ข้อมูล	77
การนำเสนอวิเคราะห์ข้อมูล	79
5 สรุปอภิปรายข้อเสนอแนะ	149
ความมุ่งหมายของการวิจัย	149
ความสำคัญของการวิจัย	149
ขอบเขตของการวิจัย	149
การเก็บรวบรวมข้อมูล	152
เกณฑ์การวิเคราะห์	152
การวิเคราะห์ข้อมูล	152
สรุปผลการวิจัย	153
อภิปรายผลการวิจัย	158
ข้อเสนอแนะ	161
บรรณานุกรม	161
ภาพผนวก	168
ประวัติย่อผู้วิจัย	176

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2546	80 , 110
2 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ พ.ศ. 2540.....	80 , 85 , 111
3 อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2546	80 , 112
4 ลาวัญย์ อุปอินทร์ พ.ศ. 2547.....	80 , 113
5 ในหลวงของเรา พ.ศ. 2539	81 , 114
6 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ที่พระราชวังไกลกังวล พ.ศ. 2509-10	81 , 121
7 สมเด็จพระราชบิดาและพระประยูรวงศ์ พ.ศ. 2513	81 , 114
8 เจ้าหญิงฮิตาชิ พ.ศ. 2525	86 , 115
9 คุณพ่อ พล.รท.ศรี ดาวราย (ครบรอบ 60 ปี) พ.ศ. 2504	82 , 115
10 คุณพ่อ พล.รท.ศรี ดาวราย พ.ศ. 2523- 24	82 , 116
11 คุณแม่ ม.ร.ว. อบลอช ดาวราย (ครบรอบ 60 ปี) พ.ศ. 2508	82 , 116
12 คุณแม่ ม.ร.ว. อบลอช ดาวราย (ครบรอบ 72 ปี) พ.ศ. 2523	82 , 117
13 อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ พ.ศ. 2543	83 , 117
14 ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ พ.ศ. 2546	83 , 118
15 ภาพเหมือนตัวเอง พ.ศ. 2508	83 , 121
16 คุณศรีเพ็ญ ระหว่างแดนสนธยา พ.ศ. 2523	83 , 118
17 ไช่มุก ชูโต พ.ศ. 2508	84 , 122
18 จิระนันท์ พิตรปรีชา พ.ศ. 2533	84 , 119
19 ช่างเขียน พ.ศ. 2508	84 , 122
20 ลูกสาวองค์อร อุปอินทร์ พ.ศ. 2528	84 , 119
21 ดอกบัว พ.ศ. 2510.....	91 , 124
22 กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13.....	91 , 125
23 กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13.....	92 , 126
24 ยามบ่าย พ.ศ. 2519.....	92 , 127
25 ดอกแคทริยา พ.ศ. 2548.....	93 , 128
26 50 ปีประชาธิปไตย พ.ศ. 2524-25.....	96 , 129

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

๒

ภาพประกอบ	หน้า
27 วันสตรีสากล (ผู้หญิงเท่าเทียม) พ.ศ. 2520.....	97 , 130
28 ทำไม พ.ศ. 2524	98 , 131
29 กรุงเทพฯ 2519 พ.ศ. 2519	101 , 132
30 14 ตุลาคม วันประชาธิปไตย (ครบรอบ 30 ปี) พ.ศ. 2546	102 , 133
31 ไข่มุก พ.ศ. 2510	104 , 134
32 พระเจ้าตากสิน พ.ศ. 2509	105 , 135
33 ไม่มีชื่อ พ.ศ. 2509-10	106 , 136
34 พระนางจามเทวี พ.ศ. 2509-10	107 , 137
35 ความฝันของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2510	108 , 138
36 อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2535	89
37 อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2506-07	169
38 อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2540	169
39 อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ พ.ศ. 2543	169
40 อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ พ.ศ. 2543	169
41 ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ พ.ศ. 2539	170
42 ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ พ.ศ. 2539	170
43 ลูกสาว พ.ศ. 2520	170
44 แคทรียากับลูกสาว พ.ศ. 2547	170
45 กล้วยไม้ พ.ศ. 2541	171
46 กล้วยไม้ พ.ศ. 2541	171
47 กล้วยไม้ พ.ศ. 2542	171
48 กล้วยไม้ พ.ศ. 2542	171
49 แวนด้า พ.ศ. 2542	172
50 ฟาเลนนอนซิส พ.ศ. 2546	172

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

๒

ภาพประกอบ	หน้า
51 ผลไม้ พ.ศ. 2543	172
52 กลั้วน้ำว่า พ.ศ. 2541	172
53 ภาพสเก็ตช์วันสตรีสากล พ.ศ. 2520	173
54 ภาพสเก็ตช์ทำไม พ.ศ. 2524	173
55 พระบรมครูพระเทพโลกอุดร พ.ศ. 2538	174
56 หลวงปู่ครูบาชัยวงศาพัฒนา พ.ศ. 2548	174
57 ภาพศิลปิน ลาวัณย์ อูปอินทร์	175
58 ภาพศิลปิน ลาวัณย์ อูปอินทร์	175

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

บทบาทสตรีที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ หรือบทบาทศิลปินหญิงในประเทศไทย ถึงแม้ว่าเทียบไม่ได้กับจำนวนของศิลปินชายเพราะจากสาเหตุปัจจัยหลายๆ ประการ เช่น ค่านิยม ในการเลือกเรียนอาชีพของเพศหญิง บทบาทของผู้หญิงที่สังคมมีส่วนกำหนดให้อยู่ใน วงแคบเช่น การเป็นแม่บ้าน การเลี้ยงดูลูกและครอบครัว แต่บทบาทของศิลปินหญิงก็มีส่วน สร้างสีสันและความเข้มข้นให้กับวงการศิลปะอย่างมากดังตัวอย่างที่เห็นได้จากศิลปินชั้นเยี่ยม จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติคนแรกของประเทศไทยคือ มีเซียม ยิบอินซอย ผู้เป็นทั้ง จิตรกรและประติมากรหญิงและยังเป็นศิลปินคนแรกๆ ที่จัดผลแสดงผลงานเดี่ยวตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492

สิ่งที่เป็นปัญหาของศิลปินโดยเฉพาะศิลปินหญิง ก็คือการขาดความต่อเนื่องในการ สร้างสรรค์ผลงานให้ปรากฏต่อสาธารณชนทำให้ชื่อของศิลปินหญิงไม่ค่อยปรากฏในสังคมไทย มากเท่าศิลปินชาย แต่ก็มีศิลปินหญิงหลายคนที่ยังคงทำงานอย่างต่อเนื่องและนำผลงานออก แสดงอย่างสม่ำเสมอนับสิบปีแล้ว อาทิเช่น ลาวัญย์ อุปอินทร์ กัญญา เจริญศุภกุล ลักษมี ตั้ง โฉลก ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ ฉายนภา เลปอาจารย์ เสริมสุข เขียรสุนทร อลิตา จันผิงเพ็ชร รวมทั้งศิลปินอิสระ บุญยิ่ง เอมเจริญ เป็นต้น (มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2540: 258)

ด้านการจัดงานในลักษณะของกลุ่มศิลปินหญิงนั้นเริ่มปรากฏตั้งแต่ปี พ.ศ. 2506 มีการรวมกลุ่ม 3 ศิลปินหญิงโดย ปราณี ตันติสุข (นั้มเสมอ) สุวรรณี สุคนธ์ธา (นันทขว้าง) และ ลาวัญย์ อุปอินทร์(มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2540: 259) นับเป็นครั้งแรกที่ศิลปินหญิงได้รวมตัว กันนำผลงานแสดงเป็นที่ปรากฏต่อสาธารณชน

และเมื่อนิทรรศการศิลปินสตรีนานาชาติ จัดขึ้นวันที่ 19 มิ.ย.-18 ก.ค.2518 ณ หอศิลป์ พีระศรี (สุจิตตนิทรรศการ. 2518) โดยศิลปินหญิงของไทยและศิลปินหญิงของต่างชาติที่ พำนักอยู่ในประเทศไทยได้ร่วมกันจัดนิทรรศการศิลปะของศิลปินสตรีนานาชาติ นับเป็นก้าว แรกของการร่วมมือของศิลปินหญิงที่มีอาชีพทางศิลปะ และที่สนใจปฏิบัติงานเกี่ยวข้องกับ ศิลปทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศหลายชาติ ทั้งที่เป็นศิลปินอาชีพ และสมัครเล่น ทั้งนี้การ เคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปินหญิงในสังคมไทยก็มีอย่างสม่ำเสมอ โดยแสดงบทบาทช่วยเหลือทั้ง โดยตรงและทางอ้อมให้เป็นประโยชน์ต่อสาธารณชน ต่อสังคม ต่อสิ่งแวดล้อมของตนเอง หรือ บริบททางสังคมและถือเป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ของศิลปินหญิงได้อย่างน่าสนใจไม่ว่าจะ เป็นบทบาทในแวดวงสังคม บทบาทในการเมือง บทบาททางเศรษฐกิจ

บทบาทในแวดวงศิลปะและบทบาทของศิลปินหญิงที่มุ่งสร้างสรรค์สิ่งดีงามให้กับสังคมไทยก็มีให้เห็นมาโดยตลอดลาวัญย์ได้เข้าไปทำงานจิตรกรรมถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถซึ่งเป็นชุดที่สร้างชื่อเสียงให้กับลาวัญย์ชุดหนึ่ง

ลาวัญย์ เคยสอนวาดเขียนทางโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม โดยการชักชวนของจำนง รังสิกุล ชื่อรายการ “สอนศิลปะทางโทรทัศน์” รายการ “เชื้อเพลิง ปรัชญา” และอีกรายการหนึ่ง คือ รายการแนะนำข่าวสารศิลปะที่ลาวัญย์เป็นผู้ดำเนินรายการเอง และสักกะจารุจินดา ก็ชวนลาวัญย์ ให้มาเล่นละครดัดแปลงจากอุปรากร เรื่อง “ไอดา” จึงทำให้เป็นที่รู้จักทั่วไป และการที่ลาวัญย์มีโอกาสเผยแพร่ความรู้ทางโทรทัศน์นี้เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ลาวัญย์ได้รับการยอมรับจากลูกศิษย์ และเพื่อนร่วมงานในฐานะอาจารย์ สอนศิลปะ และมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักแพร่หลายในขณะนั้น (สุภาพ สุทนต์. 2546: สัมภาษณ์.)

ลาวัญย์ เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในเรื่องการวาดภาพเหมือนบุคคล (Portrait) ซึ่งในเรื่องนี้วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงลาวัญย์ในคอลัมน์ศิลปะพิจารณาตอนหนึ่งว่า เธอยังคงสร้างสรรค์ศิลปะอย่างสม่ำเสมอแม้จะค่อยเป็นค่อยไปโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเหมือนบุคคลตามที่เธอชื่นชอบ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 49) ในเรื่องการวาดภาพเหมือนนี้ยังสอดคล้องกับอำนาจ เย็นสบายที่ได้กล่าวไว้ในสี่ส้นและความงามว่างานที่อาจารย์ลาวัญย์สร้างสรรค์มีความเด่นหลายด้านกล่าวเฉพาะการเขียนภาพ PORTRAIT นับว่าผลงานของท่านได้รับการยอมรับอย่างกว้าง ขวาง เช่น มีผลงานอยู่ที่ท้องพระโรง วังสวนจิตรลดา 4 รูป เคยวาดภาพเจ้าหญิงอิตาชี และได้วาดภาพบุคคลที่มีชื่อเสียงในวงการต่างๆ ไว้มากมาย (อำนาจ เย็นสบาย. 2540: 138-139)

อย่างไรก็ตามบทบาทของกลุ่มศิลปินหญิงยังพบความไม่ชัดเจนในการสนับสนุนและการศึกษาวิเคราะห์ผลงานอย่างจริงจังโดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านจิตรกรรมที่ได้แสดงความหลากหลายของแนวคิดและแรงผลักดันต่อการนำเสนอความคิดในรูปแบบจิตรกรรมให้สาธารณะรับรู้

จากปัญหาดังกล่าว ผลงานจิตรกรรมของศิลปินหญิงในประเทศไทยในช่วงเวลาที่ผ่านมายังไม่เคยมีการรวบรวมข้อมูลศึกษาวิเคราะห์กันอย่างจริงจัง ผู้วิจัยจึงเป็นความสำคัญของการศึกษาวิวัฒนาการทางด้านจิตรกรรมของศิลปินหญิงในประเทศไทย ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมุ่งที่จะศึกษาผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์ และดำเนินการวิเคราะห์เพื่อศึกษาแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กลวิธีศิลปะของศิลปินและบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคมซึ่งจะเป็นส่วนสำคัญที่จะส่งผลให้เกิดการพัฒนาผลงานจิตรกรรมของศิลปินหญิงขึ้น ในกระแสสังคมโลกหลังสมัยใหม่นี้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ ผลงานจิตรกรรมของ ลาวัญย์ อุปอินทร์ ในประเด็นต่อไปนี้

1. แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน
2. กลวิธีศิลปะของศิลปิน
3. บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

ความสำคัญของการวิจัย

ผลของการศึกษาค้นคว้าทำให้ทราบถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กลวิธีศิลปะของศิลปินและบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทของสังคมและผลการศึกษาครั้งนี้จะเป็นข้อมูลต่อการจัดการเรียนการสอนศิลปกรรมในระบบการศึกษาขั้นพื้นฐานและการศึกษาระดับอุดมศึกษาตามพระราชบัญญัติการศึกษา พ.ศ. 2542 ที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ ศิลปะวิจารณ์ และศิลปะปฏิบัติ

ขอบเขตของการวิจัย

ผลงานจิตรกรรมที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กลวิธีศิลปะของศิลปินและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคมของ ลาวัญย์ อุปอินทร์ ตั้งแต่ พ.ศ.2502 ถึง พ.ศ.2548 จำนวน 250 ภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้จัดหมวดหมู่ในการศึกษาวิเคราะห์ โดยร่วมคัดเลือกผลงานกับศิลปินและนักวิชาการเพื่อนำผลงานมาศึกษาวิเคราะห์จำนวน 35 ภาพ ประกอบด้วย 4 กลุ่มตัวอย่างด้วยกันดังนี้

1. ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพคนเหมือน จำนวน 207 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 20 ภาพ ดังนี้

- 1.1 ผลงานภาพคนเหมือนสีดินสอพบนกระดาษ จำนวน 4 ภาพ ได้แก่

- 1.1.1 ชื่อภาพ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พ.ศ.2546 ขนาด 30X21 ซม.
- 1.1.2 ชื่อภาพ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ พ.ศ.2540 ขนาด 25X18 ซม.
- 1.1.3 ชื่อภาพ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2546 ขนาด 22X15 ซม.
- 1.1.4 ชื่อภาพ ลาวัญย์ อุปอินทร์ พ.ศ. 2547 ขนาด 30X21 ซม.

1.2 ผลงานจิตรกรรมภาพคนเหมือนสีน้ำมันบนผ้าใบ จำนวน 16 ภาพ ได้แก่

- 1.2.1 ชื่อภาพ ในหลวงของเรา พ.ศ. 2539 ขนาด 130X120 ซม.
- 1.2.2 ชื่อภาพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ที่พระราชวังไกลกังวล
พ.ศ. 2509-10 ขนาด 50X60 ซม.
- 1.2.3 ชื่อภาพ สมเด็จพระบิดาและพระประยูรวงศ์ พ.ศ. 2513
ขนาด 140X95 ซม.
- 1.2.4 ชื่อภาพ เจ้าหญิงอิตาชี พ.ศ. 2525 ขนาด 60X50 ซม.
- 1.2.5 ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย (ครบรอบ 60 ปี)
พ.ศ. 2504 ขนาด 100X80 ซม.
- 1.2.6 ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย พ.ศ. 2523-24
ขนาด 120X80 ซม.
- 1.2.7 ชื่อภาพ “คุณแม่” มร.ว.อบลลอ ดาวราย (ครบรอบ 60 ปี) พ.ศ. 2508
ขนาด 100X75 ซม.
- 1.2.8 ชื่อภาพ “คุณแม่” มร.ว.อบลลอ ดาวราย (ครบรอบ 72 ปี) พ.ศ. 2523
ขนาด 100X75 ซม.
- 1.2.9 ชื่อภาพ อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ (100 ปี ชาตกาล)พ.ศ. 2543
ขนาด 120X90 ซม.
- 1.2.10 ชื่อภาพ ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ พ.ศ. 2546 ขนาด 50X45 ซม.
- 1.2.11 ชื่อภาพ ภาพเหมือนตัวเอง พ.ศ. 2508 ขนาด 100X80 ซม.
- 1.2.12 ชื่อภาพ คุณศรีเพ็ญ ระหว่างแดนสนธยา พ.ศ. 2523 ขนาด 120X90
ซม.
- 1.2.13 ชื่อภาพ ไข่มุก ชูโต พ.ศ. 2508 ขนาด 90X70 ซม.
- 1.2.14 ชื่อภาพ จิระนันท์ พิตรปรีชา พ.ศ. 2533 ขนาด 50X45 ซม.
- 1.2.15 ชื่อภาพ ช่างเขียน พ.ศ. 2508 ขนาด 90X70 ซม.
- 1.2.16 ชื่อภาพ “ลูกสาว” องค์อร อุปอินทร์ พ.ศ. 2528 ขนาด 90X70 ซม.

2. ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพดอกไม้ จากจำนวนผลงาน 21 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

- 2.1 ชื่อภาพ ดอกบัว พ.ศ. 2510 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.
- 2.2 ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.

2.3 ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.

2.4 ชื่อภาพ ยามบ่าย พ.ศ. 2519 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.

2.5 ชื่อภาพ ดอกแคทรียา พ.ศ. 2548 สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 21X30 ซม.

3. ผลงานจิตรกรรม กลุ่มภาพเกี่ยวกับสังคมและการเมือง จำนวน 8 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 5 ภาพ ได้แก่

3.1 ชื่อภาพ 50 ปีประชาธิปไตย พ.ศ. 2524-25 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 90X120 ซม.

3.2 ชื่อภาพ วันสตรีสากล (ผู้หญิงเท่าเทียม) พ.ศ. 2520 สีนํ้ามันบนผ้าใบ
ขนาด 100X200 ซม.

3.3 ชื่อภาพ ทำไม พ.ศ. 2524 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 120X100 ซม.

3.4 ชื่อภาพ “กรุงเทพฯ 2519 (ก่อนเดือนตุลาคม 2519) พ.ศ. 2519 สีนํ้ามันบนผ้าใบ
ขนาด 80X120 ซม.

3.5 ชื่อภาพ 14 ตุลาฯ วันประชาธิปไตย (ครบรอบ 30 ปี) พ.ศ. 2546
สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 30X21 ซม.

4. ผลงานจิตรกรรม กลุ่มภาพเกี่ยวกับความเชื่อ จำนวน 14 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 5 ภาพ
ได้แก่

4.1 ชื่อภาพ ไช้หนัก พ.ศ. 2510 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.

4.2 ชื่อภาพ พระเจ้าตากสิน พ.ศ. 2509 สีนํ้าและสีโปสเตอร์บนกระดาษ
ขนาด 60X45 ซม.

4.3 ไม่มีชื่อ พ.ศ. 2509-10 สีนํ้าและสีโปสเตอร์บนกระดาษ ขนาด 45X60 ซม.

4.4 ชื่อภาพ พระนางจามเทวี พ.ศ. 2509-10 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.

4.5 ชื่อภาพ ความฝันของสมเด็จพระ พ.ศ. 2510 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 120X100 ซม.

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลาวัญญ์ อุปอินทร์ และข้อมูลภาพผลงานจิตรกรรมของ
ลาวัญญ์ อุปอินทร์ จากภาพผลงานจริง ผลงานจากภาพถ่าย ผลงานจากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ
ที่ปรากฏ ซึ่งค้นคว้าได้จากแหล่งข้อมูล ดังต่อไปนี้

1.1 หอสะสมส่วนตัวของศิลปิน

1.2 พิพิธภัณฑ์หอศิลป์แห่งชาติ

1.3 หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ

- 1.4 สำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- 1.5 สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
- 1.6 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- 1.7 หอสมุดแห่งชาติ
- 1.8 นักวิชาการและศิลปิน
2. วิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมของลาวัญญ์ อูปอินทร์ ในประเด็น
 - 2.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์
 - 2.2 กลวิธีศิลปะของศิลปิน
 - 2.3 บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม
3. สรุปเรียบเรียงผลของการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญญ์ อูปอินทร์ โดยนำเสนอการวิจัยแบบพรรณาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. **จิตรกรรม** ในงานวิจัยนี้หมายถึง ภาพที่ศิลปินสร้างขึ้นด้วยประสบการณ์ในแต่ละยุคแต่ละสมัย ตามสภาพแวดล้อมของสังคม ตามความคิดสร้างสรรค์โดยผ่านสื่อชนิดต่างๆ เช่น สีน้ำมัน, สีไม้ ฯลฯ เป็นสื่อในการถ่ายทอดผลงานให้ปรากฏ
2. **แนวความคิด** หมายถึง พื้นฐานทางความคิด ความเชื่อในลักษณะเฉพาะตนของศิลปิน รวมถึงความคิดเชิงสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งเป็นบุคลิกลักษณะส่วนตัว สภาพแวดล้อม และประสบการณ์ของศิลปินที่ส่งผลต่อแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะ
3. **กลวิธีศิลปะ** หมายถึง กระบวนการสร้างสรรค์ในผลงานศิลปะที่แสดงออกทางทักษะและลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน โดยที่กลวิธีมีความสัมพันธ์กับสื่อหรือวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้แสดงออกในผลงานจิตรกรรมของศิลปิน
4. **บริบททางสังคม** หมายถึง สภาพสังคม เศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรม ที่ส่งผลต่อแนวคิดและการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและได้นำเสนอตามหัวข้อต่อไปนี้

1. ประวัติความเป็นมาของจิตรกรรม
2. แนวคิดในการสร้างสรรค์
 - 2.1 ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art)
 - 2.2 ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art)
 - 2.3 แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)
 - 2.4 แนวคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)
3. กระบวนการสร้างสรรค์
4. กระบวนแบบศิลปะ (Art Style)
 - 4.1 เนื้อหา (Art content)
 - 4.2 รูปแบบ (Art Form)
 - 4.3 กลวิธี (Art Technique)
5. ประวัติของลัทธิ อูปอิมท์
6. งานวิจัยที่เกี่ยวกับศิลปะและศิลปินหญิง

1. ประวัติความเป็นมาของจิตรกรรม

1.1 ความหมายของจิตรกรรม

คำว่าจิตรกรรม ตรงกับภาษาอังกฤษว่า Painting ได้มีผู้นิยามความหมายและเสนอแนวความคิดที่หลากหลายแตกต่างกันไป ผู้วิจัยได้รวบรวมความหมายของจิตรกรรม ไว้ดังนี้

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายจิตรกรรมว่า

จิตรกรรม ภาพที่จิตรกรแต่ละคนสร้างขึ้นด้วยประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ และความชำนาญโดยใช้สีชนิดต่าง ๆ เช่น สีน้ำ สีน้ำมัน สีฝุ่น ฯลฯ เป็นสื่อกลางในการแสดงออกถึงเจตนาในการสร้างสรรค์ การสร้างงานจิตรกรรมจะสร้างบนพื้นราบเป็นส่วนใหญ่ เช่น กระดาษ ผ้า แผ่นไม้ ผนัง เพดาน จิตรกรอาจเขียนภาพบุคคล พืช สัตว์ ทิวทัศน์ เหตุการณ์ เป็นต้น ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น จิตรกรรมที่มีชื่อว่า Mona Lisa ของ เลโอนาร์โด ดา วินชี จิตรกรรมประติมากรรมของ ขวัญ อินโข่ง จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ราชบัณฑิตยสถาน. 2541: 178)

อารี สุทธิพันธุ์ ให้ความหมายจิตรกรรมว่า

จิตรกรรมหมายถึง การเขียน ระบายด้วยสีน้ำ สีเทียน สีชอล์ก สีอะคริลิก ฯลฯ การระบายสีน้ำมัน ระบายบนกระดาษ ซึ่งมีผิวต่าง ๆ กันเช่นหยาบหรือละเอียด เรียกทั่วไปว่า กระดาษวาดเขียน การระบายสีน้ำมันหรือสีฝุ่น มักจะระบายบนผ้าใบหรือแผ่นไม้ หรือผนังอื่น ๆ ผ้าใบที่ใช้เขียน ศิลปินจะต้องขึงผ้าให้ตึงและลงพื้นด้วยกาว และสีลงพื้นซึ่งเรียกว่า กราวนด์ (Ground) ก่อนแล้วจึงนำสีมาเขียน แปรงสำหรับเขียนสีน้ำและสีน้ำมัน ก็ต่างกัน แปรงสีน้ำจะมีลักษณะอ่อนนุ่ม อุ่มน้ำได้มาก มีรูปร่างต่าง ๆ กัน เช่น ปลายแบนและปลายแหลม แปรงสำหรับเขียนสีน้ำมันค่อนข้างแข็งกว่า แปรงระบายสีน้ำ สีน้ำมันเวลาเขียน บางสมัยก็นิยมรอยแปรง (Brush Strokes) ซึ่งช่วยให้เห็นรูปทรงของวัตถุที่เขียนนั้น ศิลปินมักจะระบายแปรงให้กลมกลืนกับลักษณะของวัตถุที่มีทิศทางตามวัตถุ บางสมัยก็นิยมเกลี่ยให้กลมกลืนไม่ให้เห็นรอยแปรงเลย (อารี สุทธิพันธุ์. 2535: 94)

ทวีเดช จีวบาง ได้รวบรวมความหมายจิตรกรรม ไว้ดังนี้

ความหมายของคำว่า “จิตรกรรม” รวบรวมจากเอกสารทางศิลปะ จิตรกรรมจากพจนานุกรม

1. คือกรรมวิธีในการสร้างงานศิลปะแขนงหนึ่ง โดยการป้ายพื้นผิวด้วยสี หรือการควบคุมพื้นที่ด้วยสี เพื่อผลทางความงามทางสุนทรีย์ภาพ รูปภาพหรืองานออกแบบที่เป็นสี
2. การนำสิ่งหนึ่งสิ่งใดเคลื่อนลงไปบนพื้นผิวในภาพ เช่น การใช้สีน้ำมัน สีน้ำ หรืออื่น ๆ เป็นจิตรกรรมในความหมายและทัศนะต่างๆ ของศิลปินและนักวิชาการทางศิลปะ

จิตรกรรม ได้แก่ กรรมวิธีของการนำเอาสีต่าง ๆ มาใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อผิวพื้น เพื่อให้บังเกิดภาพที่มีความหมายและความงดงามตามจุดประสงค์ของศิลปิน อาจเป็นการระบายสีเดียวกันหรือเอกรงค์ หรือภาพหลายสี หรือพหุรงค์ก็ได้ งานจิตรกรรมนี้ อาจเป็นการเขียนด้วยสีน้ำมัน สีฝุ่น สีน้ำ สีชอล์ก สีรัก และสีอื่น ๆ ลงบนผ้าใบ ไม้ กระดาษ แผ่นหนัง และบนผนังปูน เป็นต้น

จิตรกรรม คือ งานศิลปะ ที่มีการระบาย และมีสีจิตร (จิต - ตะ - ระ) ก็คือ สี เพราะฉะนั้น งานจิตรกรรมก็คือ งานที่มีสี ถือว่าลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะที่แท้จริงของจิตรกรรมงานที่มีลักษณะเป็นภาพขาว - ดำ หรือเอกรงค์ (Monochrome) ยังไม่ถือว่าเป็นผลงานจิตรกรรมของจีนที่เขียนด้วยโคร่งสีเอกรงค์ หรือสีดำนั้น คุณค่าทาง Chiaroscuro (ค่าของแสงและเงา) จึงยกเว้นเป็นกรณีพิเศษ ถือว่าเป็นงานจิตรกรรม

จิตรกรรม คือ การแสดงออกทางทัศนศิลป์ ด้วยการระบายสีและวิธีการต่าง ๆ ในพื้นที่ 2 มิติ (กว้างและยาว) มิติที่ 3 คือ ความลึก นั้นอยู่ที่กรรมวิธีการลงตาให้เกิดความรู้สึกขึ้น

จิตรกรรม คือ การเขียนและระบายสีภาพด้วยสีหลาย ๆ สี ส่วนการวาดเขียนนั้น เป็นการเขียนภาพโดยใช้สีเดียว ทั้งจิตรกรรมและการวาดเขียนมีความสัมพันธ์กัน พื้นผิวของภาพเขียน กับพื้นผิวของประติมากรรม ซึ่งเป็น 3 มิติ เป็นพื้นผิวของวัตถุจริง เช่น หิน หรือไม้ แต่พื้นผิวของภาพเขียนเป็นพื้นผิวที่เกิดจากการเขียน เพื่อให้แลดูเหมือนกับพื้นผิวของจริง จึงเป็นความงามที่ได้เป็นมากกว่าใช้มือสัมผัส (ทวีเดช จีวบาง. 2539: 4)

ซึ่งสอดคล้องกับประเสริฐ ศีลรัตน์ ที่ให้ความหมายของจิตรกรรมว่าเป็นศิลปกรรมประเภทหนึ่ง ซึ่งจัดอยู่ในศิลปกรรมประเภททัศนศิลป์ เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวที่ต้องการแสดงลงบนพื้นระนาบ 2 มิติ โดยใช้วัสดุประเภทสี ด้วยเทคนิค วิธีการที่เหมาะสมกับชนิดของวัสดุที่ใช้ถ่ายทอดและวัสดุที่รองรับ (ประเสริฐ ศีลรัตน์. 2525: 36)

เกษร ธิตะจารี ให้ความหมายของจิตรกรรมว่า หมายถึง ภาพเขียนและด้วยการขีดเขียนและการระบายสีโดยอาศัยอุปกรณ์ต่าง ๆ ในการวาดภาพ เช่น ดินสอ พู่กัน จานสี เกรียง สี และอื่น ๆ ฯลฯ โดยถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดลงบนกระดาษ แผ่นไม้ ผ้าใบ ฝาผนังและวัสดุอื่น ๆ ที่มีพื้นราบ (เกษร ธิตะจารี. 2542: 13)

นิกอเละ ระเด่นอาหมัด ได้ให้ความหมายจิตรกรรมว่า ถ้าจะกล่าวโดยละเอียดเพื่อขยายความให้เข้าใจยิ่งขึ้น จิตรกรรม คือ ศิลปะสาขาหนึ่งการแสดงออกโดยใช้เนื้อสี (Pigment) เป็นสื่อให้เกิดภาพที่มองเห็นภาพจิตรกรรมนั้น อาจเป็นภาพที่บันทึกจากธรรมชาติ หรือภาพที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ซึ่งเกี่ยวข้องกับความคิดทางประวัติศาสตร์ ศาสนา หรือเกี่ยวกับการจัดองค์ประกอบขึ้นใหม่ จากกระบวนการทางนามธรรม (Abstract Patterns) (นิกอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543: 2-3)

จากความหมายของจิตรกรรม สรุปได้ว่า จิตรกรรม หมายถึง ภาพที่จิตรกรแต่ละคนสร้างขึ้นด้วยประสบการณ์ทางสุนทรีย์ภาพและความชำนาญโดยใช้สีชนิดต่าง ๆ เช่น สีน้ำมัน สีฝุ่น ฯลฯ เป็นสื่อกลางในการแสดงออกถึงเจตนาในการสร้างสรรค์ การสร้างงานจิตรกรรมจะสร้างบนพื้นราบเป็นส่วนใหญ่ เช่น กระดาษ ผ้า แผ่นไม้ ผนังเพดาน จิตรกรอาจเลือกเขียนภาพบุคคล พืช สัตว์ ทิวทัศน์ เหตุการณ์ เป็นต้น ในรูปแบบต่าง ๆ กัน เช่น แบบสัจนิยม แบบอุดมคติ หรือแบบนามธรรม และอีกความหมายคือการแสดงออกทางทัศนศิลป์ ด้วยการระบายสีและด้วยวิธีการต่าง ๆ บนพื้นที่ 2 มิติ และมิติที่ 3 คือ ความลึกนั้น อยู่ที่กรรมวิธี การลงตาให้เกิดความรู้สึกขึ้น

1.2 ประเภทและลักษณะงานจิตรกรรม

จิตรกรรม (Painting) เป็นทัศนศิลป์ที่แสดงออกด้วยการใช้สี แสง เงา และแผ่นภาพที่แบนราบเป็น 2 มิติ การใช้สีอาจเป็นสีชนิดเอกรงค์ (monochrome) และพหุรงค์ (polychrome) เทคนิคสามารถเลือกใช้ได้ตามความถนัดและความสนใจต่าง ๆ กัน เช่น สีน้ำ (Water color) สีน้ำมัน (oil color) สีฝุ่น (tempera color) สีอะคริลิก (acrylic color) เป็นต้น เนื่องจากสีแต่ละชนิดมีคุณสมบัติพิเศษของตัวมันเอง การเลือกใช้จึงควรเรียนรู้ และทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้ก่อน

เพื่อไม่ให้ผลที่ได้เกิดผิดพลาด เช่น สีน้ำ มีลักษณะโปร่งแสง (transparent) การระบายสีต้องไม่ทับกันหลาย ๆ ครั้งจนลดความสดสว่าง ความสดใส และความสะอาดของสี ศิลปินต้องมีความมั่นใจต่อการระบายสีน้ำ เพราะเหตุว่าสีน้ำมีคุณสมบัติแห้งเร็วเมื่อเปรียบเทียบกับสีน้ำมัน และเป็นสื่อที่ระบายยาก เหมาะกับผู้ที่ตัดสินใจรวดเร็วเท่านั้น (สุชาติ เกาทอง. 2540: 18) ซึ่งตรงกันข้ามกับสีน้ำมัน ที่มีคุณสมบัติที่บดแสงการระบายสีสามารถระบายซ้อนทับกันได้หลาย ๆ ครั้งตามต้องการ รวมถึงการใช้วัตถุและวัสดุอื่นมาประกอบร่วมกันบนระนาบเดียวกับสีน้ำมันได้ (นิคและ ระเด่นอาหมัด. 2543: 24)

ทวีเดช จีวบาง ได้แบ่งประเภทของจิตรกรรมตามลักษณะต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. ภาพคนเหมือน (PORTRAIT) เป็นภาพคนครึ่งตัวตั้งแต่ศีรษะถึงสะเอวมุ่งแสดงความชัดเจน และความเหมือนบนใบหน้าคนเป็นสำคัญ
2. ภาพคน (FIGURE) เป็นภาพคนเต็มตัว มุ่งแสดงอิริยาบถโดยรวมเป็นสำคัญ เช่น นั่ง นอน ยืน และวิ่ง
3. ภาพสัตว์ (ANIMAL FIGURE) เป็นภาพสัตว์ทุกชนิด มุ่งแสดงทั้งความเหมือนและอิริยาบถอย่างใดอย่างหนึ่ง
4. ภาพหุ่นนิ่ง (STILL LIFE) ภาพเขียนของสิ่งไรชีวิต ซึ่งศิลปินจัดกลุ่มวางขึ้นไว้ตามใจชอบด้วยจุดประสงค์จะให้ดูงาม หรือสื่อความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง มักประกอบด้วยสิ่งประดิษฐ์ เช่น แจกัน เครื่องดนตรี หนังสือ ฯลฯ หรือสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาตินำมาจัด เป็นต้นว่า ผลไม้ ฯลฯ
5. ภาพดอกไม้ (FLOWER PAINTING) เป็นการมุ่งให้เกิดความแตกต่างระหว่างสี ขนาด กลีบดอกไม้ทุกชนิด และระยะของดอกไม้
6. ภาพทิวทัศน์ (LANDSCAPE) ลักษณะภาพภูมิประเทศโดยทั่วไปของบริเวณใดบริเวณหนึ่งรวมทั้งภูมิประเทศที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติและที่เกิดขึ้น โดยการกระทำของมนุษย์ ภาพทิวทัศน์หรือภูมิทัศน์ ยังเรียกชื่อตามเรื่องราวของภาพเขียน แยกออกได้ดังนี้
ภาพทิวทัศน์สิ่งก่อสร้าง (ARCHITECTEURAL) แสดงความงามของสิ่งก่อสร้าง จากสี แสง เงา และโครงสร้าง
ภาพทิวทัศน์บก (LANDSCAPE) แสดงทัศนียภาพของภูมิประเทศที่ปรากฏตามธรรมชาติ เช่น ป่า เขา หมู่บ้าน ฯลฯ
ภาพทิวทัศน์เมือง (TOWNSCAPE) งานจิตรกรรมที่แสดงทัศนียภาพของเมืองหรือบางส่วนของเมือง เป็นลักษณะเด่นของภาพ
ภาพทิวทัศน์ทะเล (SEA SCAPE) แสดงเรื่องทะเลเป็นลักษณะเด่นของภาพ เมื่อภาพทิวทัศน์ทะเลมีรูปเรือและมีเรื่องราวอื่น ๆ เกี่ยวกับชาวทะเลเป็นลักษณะเด่นมาก ก็มักเรียกว่าจิตรกรรมท้องทะเล
7. ภาพชีวิตประจำวัน (GENER PAINTING) แสดงภาพชีวิตประจำวันโดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะของชาวดัตช์ในพุทธศตวรรษที่ 23

8. ภาพผนัง (MURAL PAINTING) เป็นจิตรกรรมติดผนัง มีขนาดค่อนข้างใหญ่ นิยมเขียนจากสีฝุ่นหรือสีเฟรสโก (FRESCO) บนผนังปูนเปียก
9. ภาพประกอบเรื่อง (ILLUSTRATION) เป็นภาพบรรยายเรื่องราววรรณกรรม จูงใจให้ผู้ดูมองเห็นความเป็นไปของเรื่องราวได้ชัดเจนขึ้น
10. ภาพจิตรกรรมประวัติศาสตร์ (HISTORY PAINTING) แสดงเหตุการณ์ซึ่งเคยเกิดในประวัติศาสตร์ พงศาวดารหรือตำนาน ซึ่งมักจะเป็นภาพที่มีลักษณะยิ่งใหญ่และสง่างาม ในพุทธศตวรรษที่ 23-24 จิตรกรรมประวัติศาสตร์
11. จิตรกรรมบรรยาย (NARRATIVE PAINTING) เป็นงานจิตรกรรมที่ให้ความสนใจกับการเล่าเรื่องเป็นสำคัญ มักทำเป็นภาพขนาดใหญ่ และมีรูปคนปรากฏเป็นกลุ่มใหญ่ด้วย เช่น จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม
12. ภาพล้อหรือการ์ตูน (CARTOON) แสดงส่วนประกอบของสไตล้อย่างง่าย ๆ แต่เด่นชัดมุ่งเรื่องราวและเหตุการณ์เพื่อสร้างสื่อความเข้าใจกับคนหนึ่งไปยังอีกคนหนึ่ง (ทวีเดช จีวบาง. 2539: 47-49)

ซึ่งในการแบ่งประเภทจิตรกรรมนั้น เกษร ธิตะจาร์ ได้ให้รายละเอียดของการแบ่งประเภทจิตรกรรมว่าแบ่งออกเป็นหลายประเภทด้วยกัน เช่น ภาพเหมือนและภาพคน (Portrait and Human Figure) ภาพสัตว์ (Animal) ภาพทิวทัศน์บกและทะเล (Landscape) ภาพหุ่นนิ่ง (Seascape) ภาพเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตและความเป็นอยู่ของมนุษย์ (Genre Painting) ภาพเกี่ยวกับศาสนา (Religious) ภาพจินตนาการ และภาพกึ่งนามธรรม (Semi Abstract) และภาพนามธรรม (Abstract) เป็นต้น (เกษร ธิตะจาร์. 2542: 13)

จิตรกรรมมีหลายประเภทเรียกชื่อต่างกันโดยพิจารณาเรื่องราวและตำแหน่งติดตั้ง จิตรกรรมที่มีชื่อเรียกตามวัสดุที่ใช้ได้แก่ จิตรกรรมสีเทียน จิตรกรรมสีชอล์ก จิตรกรรมสีฝุ่น จิตรกรรมสีน้ำมัน จิตรกรรมสีอะครีลิค จิตรกรรมเทคนิคผสม ฯลฯ

จิตรกรรมที่เรียกชื่อตามเรื่องราวได้แก่ จิตรกรรมภาพคน จิตรกรรมภาพสัตว์ จิตรกรรมทิวทัศน์ จิตรกรรมหุ่นนิ่ง จิตรกรรมภาพทะเล และยังสามารถตั้งชื่อใหม่ ๆ ได้อีกมาก

จิตรกรรมที่เรียกชื่อตามตำแหน่งติดตั้ง ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนัง จิตรกรรมโฆษณา กลางแจ้ง จิตรกรรมประดับผนังบ้าน อาคาร โรงแรม และจิตรกรรมข้างถนน โดยถือตำแหน่งของจิตรกรรมที่นำไปใช้นี้ สามารถตั้งชื่อได้อีกมาก

จิตรกรรมภาพเหมือนหรือจิตรกรรมภาพคนเหมือน (Portrait) นั้นนับเป็นประเภทของจิตรกรรมประเภทหนึ่งที่ยังได้รับความนิยมในทุกยุคทุกสมัยแม้ในปัจจุบันการถ่ายภาพสามารถถ่ายรูปเหมือนให้มีคุณภาพสูงมีความสวยงามมากขึ้นอย่างมากแต่มีคนประเภทหนึ่ง โดยเฉพาะผู้ที่มีการนิยมและมีความรู้ทางศิลปะยังต้องการให้ศิลปินเขียนภาพตนเองหรือผู้อื่นรูป บุคคลใน

ครอบครัวยุคหนึ่งบุคคลสำคัญที่ตนนับถือมากกว่าที่จะเก็บเพียงภาพถ่ายของบุคคลเหล่านั้นไว้ เหตุผลประการหนึ่ง อาจเป็นเพราะเขาเห็นว่ารูปเขียนหรือรูปปั้น มีคุณค่าทางศิลปะและมีความสง่างามมากกว่าภาพถ่าย (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2542: 157)

ลาวัญย์ อุปอินทร์ เป็นศิลปินผู้ที่มีชื่อเสียงด้านการวาดรูปเหมือนคนหนึ่งดังที่มีผู้กล่าวถึงเช่น คอลัมน์ Living room ศิลปิน-ศิลปะ ว่าภาพเหมือนมีชีวิตของ ลาวัญย์ (ดาวราย) อุปอินทร์ ประเดิมคอลัมน์ ห้องศิลป์ ด้วยงานภาพเหมือน (Portrait) ของอาจารย์ ลาวัญย์ (ดาวราย) อุปอินทร์ ศิษย์โปรดคนหนึ่งของ ศ.ศิลป์ พีระศรี การเป็นคนรักมนุษยชาติ คือแรงบันดาลใจให้ท่านเลือกการเขียนภาพเหมือนหลังจากเรียนจบและทำงานมาระยะหนึ่ง"เวลาเขียนรูปไม่ใช่เหมือนแค่ฟอร์มเราต้องรู้จักชีวิตคนคนนั้นและรู้สึกชื่นชมศรัทธาด้วย จึงจะเขียนแล้วให้ความรู้สึก ชีวิตจิตใจของคนคนนั้นจริงๆ" (วันคืน. 2543: 90)

การวาดภาพบุคคลให้เหมือนต้นแบบเช่นว่าสูงต่ำดำขาวอย่างไรนั้นว่ากันว่าไม่ใช่เรื่องยากหากมีทักษะมีความชำนาญ...แต่การวาดภาพเหมือนบุคคลให้เป็นบุคคลนั้นจริงๆคือสามารถถ่ายทอดได้ถึงจิตวิญญาณ ผ่านสีหน้า แววตา ทำทางไปจนถึงการให้สีสันการจัดองค์ประกอบภาพ ฯลฯ นั้นต่างหาก ที่มีใช้ว่าทุกคนจะสามารถทำได้ สิ่งนี้เองที่ทำให้ภาพเหมือนภาพนั้นมีคุณค่าในทางศิลปะ... มิใช่เป็นเพียงงานฝีมือ ในกลุ่มศิลปินผู้เป็นที่ยอมรับในงานวาดภาพเหมือนของบ้านเรานั้น เป็นที่ทราบกันดีว่ามีชื่อของอาจารย์ลาวัญย์ อุปอินทร์อยู่ในอันดับต้นๆ(วิวัช. 2545: 286)

1.3 วิวัฒนาการจิตรกรรมในประเทศไทย

จากหลักฐานที่ปรากฏและร่องรอยทางประวัติศาสตร์ของศิลปกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ ทั้งทางด้านจิตรกรรม (Painting) ประติมากรรม (Sculpture) สถาปัตยกรรม (Architecture) รวมทั้งวรรณกรรม (Literature) ดนตรีและนาฏกรรม (Music & Drama) ต่างล้วนได้รับอิทธิพลมาจากแบบอย่างของศิลปกรรมสมัยอยุธยาเป็นส่วนใหญ่ แต่ทั้งนี้ก็มีได้หมายความว่าลักษณะของศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์จะมีลักษณะที่เป็นอิสระปราศจากอิทธิพลของศิลปกรรมจากประเทศใด ๆ เลยก็หาไม่ ตรงกันข้ามศิลปกรรมไทยได้สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมประเพณีจากอิทธิพลต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นของอินเดีย ลังกา ขอม จีน หรือชนชาติอื่นในบางช่วงของประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะภายหลังรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา กระแสอิทธิพลจากประเทศโลกตะวันตกก็เริ่มกลายเป็นอิทธิพลใหม่ซึ่งมีผลต่อความเปลี่ยนแปลงทั้งสังคมรวมทั้งศิลปกรรมไทยอย่างใหญ่หลวง (อำนาจ เย็นสบาย. 2524: 2)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แบ่งการศึกษาวิวัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย สรุปพัฒนาการ ออกเป็น 3 ระยะคือ ศิลปะสมัยใหม่ดั้งเดิม (Proto – Modern Art) ศิลปะ สมัยใหม่ระยะแรก (Early – Modern Art) ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) โดยมีเนื้อหาสรุปได้ดังนี้

ศิลปะสมัยใหม่ดั้งเดิม ประมาณ พ.ศ.2400 ถึง พ.ศ. 2475 โดยถือเวลาตั้งแต่ช่วงที่ขบวนการอิมเพรสชันนิยมในการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมอิมเพรสชันนิยมศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกในสมัยรัชกาลที่4แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ผ่านเลยมาจนถึงสมัยพระยาอนุศาสตรจิตรกร (จันทร จิตรกร) เขียนภาพแบบเหมือนจริงอิมเพรสชันนิยมศิลปะหลักวิชาในสมัยรัชกาลที่ 6 และ ที่ 7

ศิลปะสมัยใหม่ระยะแรก ประมาณช่วง พ.ศ. 1475 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 สำหรับการกำหนดปี พ.ศ. 2475 เป็นปีเริ่มต้นในช่วงศิลปะสมัยใหม่ระยะแรกนี้ ได้กำหนดจากปรากฏการณ์ 2 ปรากฏการณ์คือการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่ระบอบประชาธิปไตยและการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองมิใช่ประเด็นหลักที่มีผลกระทบต่อศิลปะสมัยใหม่ แต่การปกครองในระบอบประชาธิปไตยซึ่งมีหลักการอันเอื้อต่อเสรีภาพและปัจเจกภาพของมนุษย์ย่อมสอดคล้องกับศิลปะสมัยใหม่โดยตรง นอกจากนั้นแล้ว ช่วงปี พ.ศ. 2475 ยังเป็นช่วงเวลาที่ ขุนปฐพีภาคพิมพ์ลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น) ซึ่งมีประสบการณ์ศิลปะสมัยใหม่จากยุโรปมีบทบาทอยู่ที่โรงเรียนเพาะช่าง ศิลปะสมัยใหม่ช่วงนี้ครอบคลุมไปถึงศิลปะสมัยใหม่ของศิลปินในกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน รวมทั้งศิลปินจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เริ่มทวนกระแสศิลปะหลักวิชา เช่น เพื่อ หริพิทักษ์ มีเซียม ยิบอินซอย จำรัส เกียรติก้อง สวัสดิ์ ดันดีสุข สุเชาว์ ยัมตระกูล บัณจบ พลาวงศ์ ประยูร อุสุชาวะ ชะลูด นิ่มเสมอ ประหยัด พงษ์ดำ ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์

ศิลปะสมัยใหม่ ประมาณช่วง พ.ศ. 2503 – 06 ถึงปัจจุบัน (2534) เหตุผลที่กำหนดช่วงปี พ.ศ. 2503 – 06 เป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย มีเหตุผลร่วมหลายประการคือ ประการที่ 1 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเริ่มเขียนภาพ ในปี พ.ศ. 2502 ภาพผลงานแสดงคุณภาพเด่นชัดประมาณปี พ.ศ. 2503 – 04 ภาพพัฒนาสูงสุด และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเข้าร่วมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 ซึ่งภาพฝีพระหัตถ์ของพระองค์ ได้สะท้อนอิทธิพลศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์ (Expressionism) ศิลปะบาศกนิยม (Cubism) ศิลปะอนาคตนิยม (Futurism) ศิลปะลัทธิเหนือจริง (Surrealism)

และศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรม (Abstract Expressionism) จากจิตใต้สำนึกไว้ในลักษณะเฉพาะพระองค์อย่างงดงาม และทรงสร้างสรรค์ไปจนถึงประมาณปี 2510

ประการที่ 2 ศิลปิน พีระศรี ได้เสียชีวิตลงในปี พ.ศ. 2505 แม้ศิลปะหลักวิชาของท่านจะได้ฝังรากลึกกลงแล้วแต่การเสียชีวิตของท่านก็อาจถือเป็นสัญลักษณ์แห่งการลบทบาทอันเข้มข้นของศิลปะหลักวิชาตะวันตกลงด้วย

ประการที่ 3 อารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งรับอิทธิพลศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรม (Abstract Expressionism) จากสหรัฐอเมริกาและเป็นผู้ให้การต่อต้านศิลปะหลักวิชาคนหนึ่งได้กลับมาสู่

ประเทศไทยและเปิดนิทรรศการจิตรกรรมอิทธิพลศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรมขึ้นที่สถาบัน
เอ.ยู.เอ กทม. ปี พ.ศ.2504

ประการที่ 4 ศิลปินหัวก้าวหน้าในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ได้แสดงปรากฏการณ์ทางด้าน
ศิลปะสมัยใหม่เด่นชัดขึ้น ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ.2503 – 06 เป็นต้นมา เช่น สมโภชน์ อุบลินทร์
พิชัย นรินทร์ สันต์ สารการบริรักษ์ อนันต์ ปาณินท์ นิพนธ์ ผลิตะโกมล ชำเรือง วิเชียร
เขตต์ ธนะ เลหาภัยกุล กำจร สุนพงษ์ศรี ถวัลย์ ดัชนี พริยะ ไกรกฤษ์ ดำรง วงศ์อุปราช
ประวัติ เล้าเจริญ บัณฑิต ผดุงวิเชียร (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 143 –144)

ซึ่งสอดคล้องกับจากรายงานการวิจัยของ วรณรัตน์ ตั้งเจริญ กล่าวถึงศิลปินผู้
สร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำสมัยเริ่มต้นประกอบด้วย พระสรลักษณ์ลิขิต(มุ่ย จินทรลักษณ์) ขุน
ปฎิภาคพิมพ์ลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น) หม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุล ความว่า

ในช่วงรัชกาลที่ 5, 6, 7 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติ
วงศ์ที่ทรงสนพระทัยในการสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำและได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้บุกเบิกจิตรกร
สีน้ำในประเทศไทยพระองค์แรกแล้วยังมีผู้มีผลงานและประวัติเด่นชัดประกอบด้วย

พระสรลักษณ์ลิขิต (มุ่ย จินทรลักษณ์) เป็นจิตรกรที่รัชกาลที่ 5โปรดให้ศึกษาวิชา จิตรกรรม
แบบตะวันตก ณ อะคาเดมี กรุงโรม และสำเร็จการศึกษากลับประเทศไทยราวต้นรัชการที่ 6 ได้
จดจำวิธีการต่างๆ นำมาผสมผสานกับความรู้ความสามารถที่มีอยู่ก่อนหน้านั้นและสร้างสรรค์จิตรกรรม
ไว้ และยังเป็นครูสอนจิตรกรรมที่โรงเรียนเพาะช่างในสมัยแรก และโรงเรียนประณีตศิลปกรรม
(โรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง)ในสมัยต่อมาด้วย

ขุนปฎิภาคพิมพ์ลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น)เคยเป็นอาจารย์สอนที่โรงเรียนเพาะช่างก่อนเปลี่ยนแปลง
การปกครอง 2475 และเป็นผู้นำทางศิลปะสมัยใหม่ในขณะนั้น หม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุล
แม้จะยังไม่มีการศึกษาค้นคว้าวิวัฒนาการสีน้ำในประเทศไทยโดยละเอียดก็ตามแต่เป็นที่ทราบกัน
จากการกล่าวถึงเป็นลายลักษณ์อักษรและจากภาพ ผลงานจำนวนจำกัดของหม่อมเจ้าหญิงพิลัย
เลขา ดิศกุล ในฐานะที่ทรงชื่นชม และสร้างสรรค์จิตรกรรมทั้งสีน้ำ สีน้ำมัน และสีชอล์กจนเกินกว่า
ที่จะกล่าวว่าท่านทรงเป็นเพียงจิตรกรสมัครเล่นเท่านั้นหม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุลทรงเป็น
ธิดาของสมเด็จพระยาตำราภานุภาพ พระบิดาแห่งประวัติศาสตร์ไทย หม่อมเจ้าหญิง
พิลัยเลขาทรงโปรดเรื่องงานศิลปะการวาดภาพเป็นอย่างมาก สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุ
วัดติวงศ์ซึ่งเป็นพระญาติก็ทรงให้การสนับสนุนแนะนำและช่วยเหลืออยู่ตลอดเวลา

ท่านหญิงพิลัยเลขาทรงตรัสเล่าว่า ท่านทรงสนพระทัยการวาดภาพตั้งแต่อยู่ในพระราชวังสวนดุสิต
แล้ว เหตุที่สนพระทัยก็เนื่องจากได้ทอดพระเนตรรูปวาดอิเหนาที่พระที่นั่งจักรีมหาปราสาทจึงทรง
ได้รับความบันเทิงใจและวาดภาพตามภายหลังเห็นว่าสนุกดีก็เลยวาดมาเรื่อยโดยใช้วิธีดูภาพแล้ว
เขียนตามระยะหลังจึงได้ฝึกหัดเขียนภาพอย่างถูกวิธี โดยได้เสด็จไปศึกษาที่มหาวิทยาลัย
ศิลปากร (โรงเรียนประณีตศิลปกรรมในสมัยนั้น) อาจารย์ที่ถวายคำแนะนำมีหลายท่านด้วยกัน
อาทิ เช่น ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี แต่ก่อนหน้านั้นก็ทรงศึกษาอย่างเอาใจจริงเอาใจกับนายซี ซีโกลี

นายช่างชาวอิตาลีเปลี่ยนผู้ซึ่งวาดภาพในพระที่นั่งอนันตสมาคมและวัดราชาธิวาส นายอีมัน เฟรน
นายเอฟ. ฟอร์โน เป็นต้น (วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. 2534: 43-44)

ความเคลื่อนไหวศิลปกรรมในประเทศนั้น สมพล ดาวประดับวงษ์ ได้กล่าวถึงวิถีทาง
ของศิลปะและศิลปินไทยที่มีความสัมพันธ์กับวิวัฒนาการจิตรกรรมจากอดีตสู่ยุคอุตสาหกรรมที่มี
ความ เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่ก้าวหน้าโดยมีศิลปินเป็นผู้ถ่ายทอดนำเสนอผลงาน
ออกสู่สาธารณชน ซึ่งจะเป็นสิ่งชี้แนะแนวทางหรือทิศทางศิลปกรรมของไทยว่าได้ก้าวสู่การ
เปลี่ยนแปลงจากอดีตอย่างไร มีเนื้อหาพอสรุปได้ ดังนี้

ความเคลื่อนไหวของวงการศิลปกรรมของไทย ในทศวรรษที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบันมีทั้งความ
น่าชื่นชมยินดี ความรู้สึกแปลกแยกที่เกิดขึ้นในแวดวงของผู้ที่เกี่ยวข้องโดยทั่วไป

ในยุคสมัยที่ประเทศไทยกำลังจะก้าวเข้าสู่ความเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ตามที่กล่าวขานกัน
และเมื่อมองย้อนกลับเข้ามาในวงการศิลปกรรม ดูเสมือนว่ามีความเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงไปใน
ทิศทางที่อาจเรียกได้ว่าการก้าวรุดไปข้างหน้าในขณะที่มีการนำเสนอภาพจำรูปแบบเดิม ๆ ควบคู่
ไปในขณะเดียวกันซึ่งจะเห็นได้จากการแสดงนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของไทยที่ผ่าน ๆ มา

ความตื่นตัวของวงการศิลปะในรอบหลาย ๆ ปี มีหน่วยงานภาคเอกชนได้ยื่นมือเข้ามาเกี่ยวข้อง ให้
การสนับสนุนดำเนินการจัดการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัย เป็นประจำต่อเนื่องกันมาทุก ๆ ปี
นอกเหนือจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่ดำเนินการโดยหน่วยงานของรัฐ อันได้แก่
มหาวิทยาลัยศิลปากรหรือแม้แต่การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งก่อให้เกิดผลกระทบหลาย
ด้านในวงการของศิลปกรรมไทยและเป็นการพลิกโฉมอีกหน้าหนึ่งในประวัติของการแสดง
ศิลปกรรม แต่ก็ให้มีเหตุอันจำเป็นต้องยุติบทบาทลงก่อนเวลาอันสมควร

กระแสคลื่นของการแสดงศิลปกรรมรูปแบบต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างหลากหลายพอที่จะจุดประกาย
ความหวังให้แก่เหล่าศิลปิน เกิดความรู้สึกว่าวิถีทางศิลปกรรมของไทยน่าจะยังมีความหวังว่าจะ
สามารถนำเสนอรูปแบบ แนวความคิดสร้างสรรค์ผลงานสู่สายตาสาธารณชนได้อย่างมีความเชื่อมั่น
ในอนาคตแห่งตน

บทบาทของศิลปินที่นำเสนอผลงานออกสู่สายตาสาธารณชนย่อมจะเป็นสิ่งชี้แนะแนวทางหรือทิศทาง
ศิลปกรรมของไทย ว่าได้ก้าวเข้าสู่ ความฟูเฟื่อง พอที่จะทำให้ศิลปินได้ลิ้มรสชาติปาก ดำเนินวิถีชีวิต
ทางศิลปะแท้ ๆ ได้บ้าง มีศิลปินมากมายต่างผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันมานำผลงานออกสู่เวทีการ
แสดงศิลปกรรม บ้างก็ประสบความสำเร็จในเชิงธุรกิจชื่อเสียง และก็มีไม่น้อยที่ค่อย ๆ ถอยห่าง
เลือนหายไปจากวงการ

คงจะไม่บ่อยครั้งนัก ที่วงการศิลปกรรมของไทยจะได้มีโอกาสสัมผัสกับความแปลกใหม่ ในรูปแบบ
ของผลงานที่มีคุณภาพจากศิลปินไทยที่ต้องผันเปลี่ยนวิถีชีวิตไปสร้างสรรค์ผลงานศิลปะยังต่างแดน
แล้วมีโอกาสนำผลงานกลับมาแสดงยังบ้านเกิดเมืองนอน ให้ผู้คนได้รับรสสุนทรีย์กันสักครั้งหนึ่ง
คือ การแสดงผลงานศิลปกรรมย้อนหลังตั้งแต่ พ.ศ. 2511-2532 ของสมบุรณ์ หอมเทียนทอง
ศิลปินไทยที่ไปใช้ชีวิตอยู่ในเมืองมิวนิค เยอรมันตะวันตกเป็นเวลากว่า 16 ปี ได้นำผลงานกลับมา

แสดงในเมืองไทยเป็นครั้งแรกที่หอศิลป์แห่งชาติ กรุงเทพฯ หอสมุดแห่งชาติเชียงใหม่ และที่สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ

ก่อนหน้านี้ก็ยังมีศิลปินไทย ที่มีชื่อเสียงโดดเด่นเช่น กมล ทัศนาญชลี หนึ่งในศิลปินไทย ที่ได้ไปสร้างชื่อเสียงจนเป็นที่ยอมรับในผลงานแถบฝั่งแคลิฟอร์เนียตะวันตก ซึ่งผลงานเด่น ๆ ของเขาได้เป็นแบบอย่างที่มีอิทธิพลต่อผลงานของศิลปินไทยในปัจจุบันเป็นอันมาก เช่นลักษณะของสื่อที่ใช้ในผลงาน จากกระดาษทำเองชุดหนึ่งใหญ่เป็นต้น ขวาลิต เสริมปรุงสุข ศิลปินไทยอีกผู้หนึ่งที่ได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจนเป็นที่ยอมรับของรัฐบาลเนเธอร์แลนด์ ยกย่องให้เป็นศิลปินของรัฐ ในความอุปถัมภ์ของรัฐบาลมีเงินเดือนสนับสนุนให้ทำงานสร้างสรรค์ศิลปะ ขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ในวัยที่จะสามารถสร้างสรรค์ผลงานออกมาให้สาธารณชนได้รับสัมผัสในคุณค่าของผลงานอีกเป็นเวลา ยาวนาน

ก็คงจะเป็นที่คาดหวังกันได้ว่า แบบอย่างทีศิลปินไทยจากต่างแดนหลายท่านดังกล่าวได้นำเสนอรูปแบบความคิดสร้างสรรค์เฉพาะตน จะเป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยเสริมสร้างโลกทัศน์ให้แก่ศิลปินและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในวงการศิลปกรรมของไทยได้มีความหวัง มีความก้าวหน้าพัฒนากว้างไกลกว่าที่เป็นอยู่บ้างกระมัง (สมพล ดาวประดับวงศ์ . 2540: 17-24)

วิวัฒนาการจิตรกรรมในประเทศไทยจากหลักฐานที่ปรากฏจากการแสดงความคิดเห็นของนักวิชาการและศิลปินนั้นพอสรุปได้ว่า ในการพัฒนาศิลปะในประเทศไทยนั้นได้แบ่งออกเป็นระยะคือ ระยะแรกศิลปะสมัยใหม่ดั้งเดิม ศิลปะสมัยใหม่ระยะแรก และศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งจะเป็นเรื่องราวของประวัติศาสตร์ที่จารึกไว้ถึงความเปลี่ยนแปลงนับแต่อดีตในสมัยรัตนโกสินทร์ที่อิทธิพลศิลปะตะวันตกเริ่มเข้ามาแพร่หลาย ชั่วอินโขงเป็นผู้ที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 พระยานุศาสตรจิตรกร (จันทร์ จิตรกร) เขียนภาพแบบเหมือนจริงอิทธิพลศิลปะหลักวิชาในสมัยรัชกาลที่ 6 และที่ 7 และช่วงที่ขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น) ผู้ที่นำประสบการณ์ศิลปะสมัยใหม่จากยุโรปสู่โรงเรียนเพาะช่าง ซึ่งจะเป็นได้ว่ากระแสอิทธิพลศิลปะตะวันตกแพร่หลายเข้าสู่ประเทศไทย สาเหตุหนึ่งก็มาจากที่มิดคนไทยได้ไปเรียนศิลปะในต่างประเทศเมื่อกลับมาเมืองไทยก็นำวิชาความรู้ที่เป็นศิลปะแบบตะวันตก มาแพร่หลายให้เป็นที่รู้จักในยุคนั้น นอกจากนี้การเปลี่ยนแปลงต่อวงการศิลปะในประเทศไทยที่สำคัญที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะสำหรับคนรุ่นหลัง อีกประการหนึ่งที่เกิดจากศิลปินไทยที่มีโอกาสผันเปลี่ยนวิถีชีวิต ไปสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในต่างประเทศจนเป็นที่ยอมรับ และมีโอกาสได้นำผลงานกลับมาแสดงยังบ้านเกิดเมืองนอนให้คนไทยได้รับรสสุนทรีย์ในการแสดงนิทรรศการหลาย ๆ ครั้ง ก็ส่งผลต่อแนวความคิดของศิลปินรุ่นหลังๆ ได้ซึมซับแนวคิดและอิทธิพลศิลปะแบบตะวันตกผสมผสานพัฒนาและเปลี่ยนแปลงรูปแบบความคิดสร้างสรรค์เป็นแบบเฉพาะตน ซึ่งศิลปินที่เป็นที่ยอมรับในต่างประเทศ เช่น สมบูรณ์ หอมเทียนทอง และกมล ทัศนาญชลี ที่ได้รับการยอมรับ การยกย่องจากวงการศิลปะในต่างประเทศ นับเป็นแบบอย่างในการเสริมสร้างโลกทัศน์ให้กับศิลปินไทยรุ่นหลังได้มีความคิด

สร้างสรรค์และส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ การตื่นตัวต่อผู้คนในวงการศิลปะทั้งศิลปินและนักวิชาการเป็นอย่างมาก

2. แนวคิดในการสร้างสรรค์

พฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์นั้น นักจิตวิทยาได้พยายามอธิบายสาเหตุด้วยสมมติฐาน แรงจูงใจ อันเป็นองค์ประกอบที่กระตุ้นให้เกิดพฤติกรรมที่มีจุดมุ่งหมาย ผลงานศิลปะก็เช่นเดียวกันก็ย่อมมีที่มาของฐานความคิด ทักษะ ความรู้สึก อารมณ์ ฯลฯ เป็นแรงจูงใจเช่นกัน สาเหตุของความคิดที่ทำให้เกิดการตัดสินใจและเกิดการลงมือกระทำในที่สุด อารี พันธุ์มณี ได้แบ่งประเภทของการจูงใจตามลักษณะของการแสดงออกทางพฤติกรรมไว้ 2 ประเภท คือ

1. การจูงใจภายใน (Intrinsic Motivation) เป็นสภาวะที่บุคคลต้องการที่กระทำหรือเรียนรู้บางสิ่งบางอย่างด้วยตนเองไม่ต้องอาศัยการชักจูงจากสิ่งเร้าภายนอก เช่น ความต้องการเรียนเพื่อต้องการความรู้ ทำงานเพราะต้องการความสนุกและความชำนาญซึ่งความต้องการและความสนใจพิเศษ ตลอดจนความรู้สึกนึกคิดหรือทัศนคติของแต่ละบุคคล จะผลักดันให้บุคคลสร้างพฤติกรรมขึ้นซึ่งได้แก่ ความอยากรู้อยากเห็นความสนใจ ความรัก ความศรัทธา เป็นต้น
2. การจูงใจภายนอก (Extrinsic Motivation) เป็นสภาวะที่บุคคลได้รับการกระตุ้นจากสิ่งเร้าภายนอก เช่น สิ่งของหรือเกียรติยศ เงินทอง ปริญญาดiploma ความก้าวหน้า รางวัล คำชมเชย การแข่งขัน การติเตียน ทำให้บุคคลมองเห็นเป้าหมายจึงเร้าให้บุคคลเกิดความต้องการ และแสดงพฤติกรรมมุ่งสู่เป้าหมายนั้น (อารี พันธุ์มณี . 2534: 181)

สิ่งที่เป็นตัวกระตุ้นให้มนุษย์แสดงพฤติกรรมตอบสนองออกมา คือ สิ่งเร้า (Stimulus) เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมตอบสนองของร่างกาย ประเสริฐ ศีลรัตน์ ได้แบ่งสิ่งเร้าออกเป็น สิ่งเร้าภายนอกและสิ่งเร้าภายในซึ่งมีเนื้อหาสรุปได้ดังนี้

สิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) ได้แก่สิ่งแวดล้อมภายนอก (Explicit Environment) ซึ่งอยู่นอกตัวจิตรกร อาจเป็นคน สิ่งของ สัตว์ วัตถุ ตลอดจนไปถึงสิ่งซึ่งไม่มีตัวตน เช่น หลักศีลธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณีให้สังคมด้วย สิ่งเร้านี้ยังผลให้งานจิตรกรรมที่ปรากฏมักเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ หรือเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ และเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ

สิ่งเร้าภายใน (Internal Stimulus) ได้แก่ สิ่งแวดล้อมภายใน (Implicit Environment) คือการกระทำของอวัยวะต่าง ๆ ภายในร่างกายของจิตรกรเอง กระตุ้นให้แสดงพฤติกรรมออกมา และผลงานที่ปรากฏจากกระตุ้นเร้า มักเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด โดยจิตรกรสามารถจับ

ประเด็นของความรู้สึกนึกคิดได้ แล้วถ่ายทอดบันทึกแสดงออกมาด้วยการอาศัยทักษะความชำนาญในด้านเทคนิควิธีการใช้ และเครื่องมือเป็นส่วนประกอบ (ประเสริฐ ศิลรัตน์. 2528: 16-21)

สมพร รอดบุญ ได้แสดงทรรศนะในเรื่องที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะความว่า

ส่วนที่มาของความคิด ความบังเอิญหรือการแสดงออกทางศิลปะนั้น ศิลปินย่อมจะต้องมีเหตุผลในการสร้างสรรค์ที่เฉพาะตน ในงานศิลปะของศิลปินแต่ละคน การแสดงออกอาจมีแนวใกล้เคียงหรือแตกต่างกันไปหลายลักษณะ หากการแสดงความคิดในงานศิลปะที่มีได้มีที่มาหรือมีการสืบเนื่องมาจากเหตุผลใดเช่นนั้น การแสดงออกในงานศิลปะนั้น ๆ ย่อมไม่มีความกระจัดพ้อ และคุณค่าในงานอาจปรากฏให้เห็นได้นั่นเอง

ที่มาของความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะเป็นสิ่งที่ทั้งศิลปินและผู้ดูควรให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ที่มาของความคิดของศิลปินอาจจำแนกได้เป็นลักษณะใหญ่ ๆ สองลักษณะคือ ประเภทแรกนั้น เป็นความคิดที่เกิดจากความรู้สึกภายในของศิลปินเอง ความรู้สึกดังกล่าวนี้ เป็นสืบเนื่องมาจากอารมณ์หรือจิตใจของศิลปิน ที่ได้มาจากระบบการณ์ในชีวิตจริงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดแรงกระตุ้นพลังผลักดัน หรือสร้างความบังเอิญให้ศิลปินแสดงออกในรูปของงานศิลปะที่มาของความรู้สึกภายใน หรือโลกภายในของศิลปินนั้นได้จากประสบการณ์ชีวิต จากความฝันที่รวมทั้งการฝันกลางวัน และการนอนหลับฝันเป็นเรื่องราว จากจินตนาการ จากความทรงจำในอดีต และจากความปรารถนาในสิ่งต่าง ๆ รวมทั้งความเกียติ ความไม่สมหวังและความสิ้นหวัง

ที่มาของความคิดในการสร้างสรรค์ของศิลปินอีกประเภทหนึ่งนั้น เป็นความคิดอันเกิดจากการประมวลประสบการณ์ต่าง ๆ จากโลกภายนอก คือ ความคิดและความรู้สึกที่ได้รับอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมสองชนิด คือ อิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ ซึ่งได้แก่ สภาพภูมิประเทศ ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ และสภาพภูมิอากาศใน (ฤดูกาลต่าง ๆ กัน นอกจากนี้อิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมทางสังคมยังเป็นอิทธิพลสำคัญที่ยังคงกระทบถึงการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปิน คือ อิทธิพลของความเชื่อ ศาสนา ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม ภาวะทางเศรษฐกิจและการเมือง อิทธิพลของค่านิยม การศึกษา รวมทั้งอิทธิพลทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีสมัยใหม่ด้านด้วย (สมพร รอดบุญ . 2541: 23)

สุชาติ เกาทอง ได้กล่าวถึงเหตุผลที่มนุษย์สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ซึ่งอธิบายไว้ 2 ประการ คือ มีพื้นฐานมาจากความสวยงามของสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ เหตุผลที่สองคือ มีผลมาจากความปรารถนาของศิลปินที่จะถ่ายทอดโลกภายในที่ศิลปินรู้สึกให้ปรากฏออกมาซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

ประการแรก มีพื้นฐานมาจากความสวยงามของสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ เป็นเงื่อนไขหนึ่งที่สร้างความรื่นรมย์ ความสนใจ และความประทับใจให้เกิดขึ้นกับมนุษย์ ความรู้สึกเหล่านี้ย่อมคราตรึงอยู่

ในใจเท่าที่มนุษย์เก็บไว้ในความทรงจำได้มากนักเพียงใด แต่ศิลปินเขาย่อมมีธรรมชาติของอารมณ์และความรู้สึกภายใน ที่ต้องการถ่ายทอดและแสดงออกเกี่ยวกับการรับรู้ที่ตัวเขาเองมีต่อธรรมชาติให้ปรากฏต่อสายตาผู้อื่นด้วย โดยผ่านสื่อกลางชนิดต่างๆ เป็นผลงานศิลปะที่มีสาเหตุแห่งศิลปะอยู่สองสาเหตุ และเฉพาะจากสองสาเหตุนี้เท่านั้นที่ทำให้งานศิลปะเกิดขึ้นในโลก สาเหตุแรกคือ สิ่งเร้าจากวัตถุภายนอกอีกสาเหตุหนึ่งคือ บุคลิกภาพของศิลปิน จิตรกรรมจึงเป็นเครื่องมือของศิลปินที่จะถ่ายทอดประสบการณ์ดังกล่าวให้ปรากฏเป็นผลงานทางศิลปะทั้งรูปธรรมและนามธรรม โดยอาศัยรูปแบบและวิธีการทางจิตรกรรมทำให้ปรากฏขึ้น

ประการที่สอง มีผลมาจากความปรารถนาของศิลปินที่จะถ่ายทอดโลกภายในที่เขามีความรู้สึกและเข้าใจออกมาให้ปรากฏ เพื่อสร้างความซาบซึ้ง ความประทับใจ และความยินดีต่อผู้ชม การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในประการนี้ ส่วนใหญ่ รูปแบบเป็นการสื่อความหมายทางความคิด การแสดงออก และเทคนิคเป็นสำคัญ โดยแสดงคุณค่าของ ภาษาทางศิลปะ โดยเฉพาะ เช่น เส้น สี รูปร่าง ผิว เป็นต้น (สุชาติ เทาทอง. 2536: 51 -52)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึง มูลเหตุที่ทำให้มนุษย์สร้างสรรค์งานศิลปะขึ้นเพราะเหตุผล ต่อไปนี้

1. เพราะความอยากรู้อยากเห็นของมนุษย์
2. เพราะความต้องการแสวงหารูปแบบของการบันทึกอันเหมาะสม
3. เพราะมนุษย์มีความคิดสร้างสรรค์ ไม่นิยมดำเนินชีวิตตามแบบเดิม ๆ ที่เคยเป็นมา
4. เพราะมนุษย์เป็นสัตว์โลกที่มีอารมณ์ มีการรับรู้ และต้องการถ่ายทอดการรับรู้ นั้น บางทีเพื่อคลายความเครียดทางอารมณ์ บางทีเพื่อสนองความเบิกบานยินดี
5. เพราะมนุษย์เป็นสัตว์สังคม จึงมีความต้องการที่จะเผื่อแผ่แบ่งปันทั้งในความคิด และกำลังกาย เพื่อความเจริญงอกงามของพฤติกรรมต่าง ๆ ในสังคมนั้น ๆ
6. เพราะมนุษย์ต้องการปรับปรุงผลงานของตนและมีความสุขที่ได้เห็นความสำเร็จจากกิจกรรมที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น
7. เพราะมนุษย์ต้องการการยอมรับนับถือของสังคม (อารี สุทธิพันธุ์ . 2535: 150)

แนวคิดและมูลเหตุจูงใจให้มนุษย์สร้างสรรค์งานศิลปะนั้นสรุปได้ 2 ประเด็น คือ

1. มูลเหตุจูงใจจากภายใน เป็นเหตุที่ทำให้ศิลปินต้องการแสดงออกโดยไม่ต้องอาศัยการชักจูงจากสิ่งเร้าภายนอก
2. มูลเหตุจูงใจจากภายนอก เป็นสิ่งที่กระตุ้นศิลปินสู่การแสดงออก และแสดงออกพฤติกรรมในสร้างงานศิลปะและมูลเหตุทั้งสองนี้อาจเรียกว่าคือ สิ่งเร้า (Stimulus) นั้นเอง

2.1 ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art)

แนวคิดด้านศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยนั้นได้มีนักวิชาการหลายท่านได้แสดงความเห็นไว้ดังนี้

ในช่วงเวลาของศิลปะสมัยใหม่ประมาณ 30 ปีนี้ ศิลปินไทยหลุดพ้นจากวงจรศิลปะหลักวิชามากขึ้น แม้บางสำนักศิลปะอาจจะยังคงเชื่อมั่นว่าการสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่จะต้องเริ่มต้นวางพื้นฐานจากศิลปะหลักวิชาตามค่านิยมเดิมแต่บางสำนักค่านิยมศิลปะก็ได้ปฏิเสธพื้นฐานศิลปะหลักวิชาค่อนข้างจะชัดเจน พร้อมกันนั้นก็ยังมีศิลปินไร้สำนักซึ่งปราศจากศิลปะหลักวิชาและประสบผล สำเร็จในสังคมช่วยเสริมย้ำกระบวนการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ที่ไม่ต้องพึ่งพิงศิลปะหลักวิชาไปพร้อมกันในช่วงเวลานี้ มีสถาบันศิลปะและกลุ่มศิลปินหลากหลายขึ้น มิได้ขีดวงจำกัดไว้เพียงสถาบันศิลปะเก่าเพียงสองสถาบันอีกต่อไปความหลากหลายในปรัชญาความเชื่อและกลุ่มคน ก่อให้เกิดกระบวนการแบบศิลปะที่หลากหลายขึ้นเป็นเงาตามตัว นอกจากนั้น กระแสสังคมที่หมุนเวียนเข้ามาในรูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นกระแสประชาธิปไตย แรงกดดันทางการเมือง ความยากจนของประชาชน เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 การพัฒนาอุตสาหกรรม สังคมอุตสาหกรรมใหม่ ความเสื่อมโทรมของศิลปวัฒนธรรมไทย ฯลฯ กระแสปัจจัยเหล่านี้ได้ช่วยกระตุ้นและขยายกระบวนการศิลปะให้หลากหลายยิ่งขึ้นสัมพันธ์กับบรรยากาศและปัจเจกภาพของศิลปินในสังคมประชาธิปไตย ด้วยเหตุนี้ การมองศิลปะสมัยใหม่ยังมีขอบเขตจำกัด ไม่ว่าจะเป็นการจำกัดในเชิงสถาบัน บุคคล ความเชื่อ กระบวนการแบบ การฝึกปฏิบัติ ฯลฯ จึงเป็นปัญหาที่ล้าหลังและพินาศสมัย นอกจากนั้น นับวันศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยก็จะขยายตัวหลากหลายและเด่นชัดยิ่งขึ้น ศิลปะสมัยใหม่ที่ผ่านมาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ก็จะมีสภาพเป็นเพียงอดีต หรือพื้นฐานของศิลปะสมัยใหม่ในวันพรุ่งนี้อย่างแน่นอน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536: 171 –172)

ส่วนแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยซึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ได้เขียนวิเคราะห์ถึงศิลปะสมัยใหม่กับสังคมโดยพิจารณาถึงปัจจัยอย่างใหม่ที่มีผลกระทบต่อศิลปินสมัยใหม่ และศิลปินสมัยใหม่ก็สร้างสรรค์ศิลปะที่สะท้อนภาพให้เห็นปัจจัยต่างๆที่เปลี่ยนแปลงเหล่านั้นประกอบด้วย

1. ปัจจัยทางด้านการเมืองและสังคม (Politics and Social)
2. ปัจจัยทางด้านปัญญาและความคิด (Intellect and Thinking)
3. ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี (Science and Technology)
4. ปัจจัยทางด้านประสบการณ์ (Experiences)
5. ปัจจัยทางด้านวัสดุอุปกรณ์ (Materials) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 144)

จากหลักฐานที่ปรากฏและร่องรอยทางประวัติศาสตร์ของศิลปกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ทั้งด้านจิตรกรรม(Painting)ประติมากรรม(Sculpture)สถาปัตยกรรม(Architecture)

รวมทั้งวรรณกรรม (Literature) ดนตรีและนาฏกรรม (Music & Drama) ต่างล้วนได้รับอิทธิพลมาจากแบบอย่างของศิลปกรรมสมัยอยุธยาเป็นส่วนใหญ่ แต่ทั้งนี้ก็ได้หมายความว่าลักษณะของศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์จะมีลักษณะที่เป็นอิสระปราศจากอิทธิพลของศิลปกรรมจากประเทศใดๆเลยก็หาไม่ ตรงกันข้ามศิลปกรรมไทยได้สะท้อนให้เห็นถึงความประสมประสานจากอิทธิพลต่างๆไม่ว่าจะเป็นกระแสอิทธิพลตะวันตกและโดยเฉพาะภายหลังรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา กระแสอิทธิพลจากประเทศโลกตะวันตกก็เริ่มกลายเป็นอิทธิพลใหม่ที่มีผลต่อความเปลี่ยนแปลงทั้งสังคม รวมทั้งศิลปกรรมไทยอย่างใหญ่หลวง (อำนาจ เย็นสบาย. 2524: 2)

สุชาติ สวัสดิ์ศรี แสดงทัศนะเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ของไทย ไว้ดังนี้

ระบบของงานศิลปะสมัยใหม่ คือเรามักจะมองระบบของงานศิลปะสมัยใหม่ งานศิลปะร่วมสมัย หรือไม่ว่าจะเรียกอย่างไรก็ตาม โดยการเอาระบบโลกเข้ามาจับ คือ เอาศูนย์กลางในประเทศตะวันตกเป็นตัวตั้ง ส่วนประเทศไทยหรือสังคมไทยนั้นเป็นตัวตาม โดยความสัมพันธ์ต่างๆ ก็ดี การรับรู้เรียนรู้ต่างๆ ก็ดี ถือเป็นการรับรู้เรียนรู้แบบศูนย์กลางกับชายขอบสุชาติ สวัสดิ์ศรีเองก็ได้รับการปลูกฝังทางค่านิยมและการศึกษามาในลักษณะนั้น โดยถือเอาว่าศิลปะสมัยใหม่ของไทยนั้นเริ่มต้นคำว่า “สมัยใหม่” มาตั้งแต่ครั้งขรัวอินโข่ง และมองว่าปฏิสัมพันธ์ของศิลปะไทยตามขนบเดิมกับศิลปะตะวันตกสมัยใหม่เริ่มต้นอย่างเป็นทางการครั้งแรกเมื่อรัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสยุโรป แล้วได้ไปเห็นภาพเขียนชนิดหนึ่งที่เรียกกันว่า Impressionism และในครั้งนั้นรัชกาลที่ 5 ไม่โปรดภาพแบบ Impressionism อย่างยิ่ง แต่กลับไปโปรดศิลปะตะวันตกแบบ Classic คือถือเอาศิลปะตะวันตกตามแบบที่ยอมรับกันในสังคมของบุคคลมีระดับในขณะนั้น หรือจะพูดอีกอย่างคือชอบงานศิลปะที่มีเนื้อหาชัดเจน โดยยึดเอาศิลปะอะคาเดมีในทางเหมือนจริงของตะวันตกมาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างทัศนคติว่านี่แหละคือสมัยใหม่

ปฏิสัมพันธ์เรื่องศิลปะตะวันตกสมัยใหม่ของรัชกาลที่ 5 ครั้งนั้น จึงหมายถึงศิลปะ Classic แบบอะคาเดมี ไม่ใช่ศิลปะสมัยใหม่แบบ Impressionism ความนิยมในศิลปะตะวันตกที่มาถึงสังคมไทยครั้งแรก เมื่อเจ้าขอบแบบไหน ใครก็จะชอบแบบนั้น นี่เป็นการเริ่มต้นแบบไทยๆ และเป็นการเริ่มต้นแบบศูนย์กลางกับชายขอบที่อย่างน้อยล้ำช้ากว่าลักษณะ “ร่วมสมัย” ของศูนย์กลางในเวลานั้น ประมาณ 30-50 ปี

เริ่มต้นจากความนิยมเรื่องสถาปัตยกรรมแบบยุโรป เรื่อยมาจนถึงการปลูกฝังความรู้ความคิดเกี่ยวกับศิลปะตะวันตกที่นำเข้ามาพร้อมกับฝรั่งชาวเมืองฟลอเรนซ์ชื่อ คอราโด เฟโรจี ในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งต่อมาได้โอนสัญชาติเป็นไทย เปลี่ยนชื่อเป็น ศิลป์ พีระศรี เมื่อ พ.ศ. 2487

ศิลปะสมัยใหม่ของเรานั้นมันเป็นคล้ายๆ ศิลปะตะวันตกแบบชายขอบ เพราะฉะนั้นเมื่อศูนย์กลางไปทางไหน ชายขอบก็มักจะตามไปทางนั้นด้วย รูปแบบและเนื้อหาของศิลปะสมัยใหม่ที่เข้ามาสู่สังคมไทยทั้งระยะแรกและปัจจุบันจึงค่อนข้างจะออกมาในลักษณะต่อตาทาบกึ่ง ซึ่งอันนี้ก็เป็นวิธีปรับปรนตามขนบมาแต่เดิมของไทย ชนชั้นสูงคือผู้นำ ชนชั้นล่างคือผู้ตาม และการประยุกต์วิธีการแบบตะวันตกมาใช้ในการวาดจิตรกรรมฝาผนัง อย่างเช่นงานของขรัว อินโข่ง ในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งในแง่ภูมิสมัยใหม่ยังไม่มีอะไรเห็นชัดมากนัก จนกระทั่งเมื่อมีการตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้ว

ความคิดของอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนน้ำเปลี่ยนเนื้อพอสมควร และได้ทำให้เกิดภาพลักษณ์ว่า สำนักศิลปากรนั้นหมายถึงสมัยใหม่บ้าง ตะวันตกบ้าง ร่วมสมัยบ้าง ทำให้แตกตัวชัดเจนออกมาจากสำนักเพาะช่าง จนกลายเป็นฝ่ายชนบเดิมกับชนบใหม่ต่อสู้กัน และชนบใหม่นั้นเนื่องจากเดินตามสมัยใหม่ในแง่การเรียนการสอนสถานะที่เกิดขึ้นจึงดูเหมือนว่าเหนือกว่า การเกิดขึ้นของสำนักศิลปากรเมื่อ พ.ศ. 2485 นั้น ได้เกิดลูกศิษย์ของอาจารย์ศิลป์ในลักษณะที่จะรับความคิดใหม่ๆ จากศิลปะตะวันตกมากขึ้น...

สรุปได้ว่า ศิลปะสมัยใหม่ที่เป็นงานร่วมสมัยในบ้านเรามีภาพรวมอยู่ 2 ประเด็น คือ ประเด็นแรก ศิลปะร่วมสมัยหรือศิลปะสมัยใหม่ในแง่ทัศนศิลป์ปัจจุบันนั้น ได้หลุดพ้นจากลักษณะ “ศิลปากรนิยม” ออกไปสู่ปริณิณทลภายนอกเรียบร้อยแล้วหรืออย่างน้อยก็ไปสู่ปริณิณทลภายนอกมากขึ้นกว่าเดิม จุดที่ออกพ้นจากความเป็นศิลปากรนิยมนั้น เช่น จ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ หรือแม้แต่ วสันต์ สิทธิเขตต์ ที่เป็นหนึ่งในฐานะผู้ได้รางวัลมโนส เติยรสิงห์ ครั้งนี้ ถือว่าอยู่พ้นไปจากศิลปากรนิยม

เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นหลักเขตสำคัญที่ทำให้คำว่าศิลปะหลุดพ้นไปจากร้วศิลปากร แต่กระนั้นก็ต้องถือว่ายังมีบางส่วนที่สืบเนื่องมาจากสำนักศิลปากรไม่ทางตรงก็ทางอ้อม เราจะปฏิเสธความสำคัญของสำนักศิลปากรหาได้ไม่ แม้ความสำคัญนั้นจะไม่ใช่ “ศิลปากรนิยม” อีกต่อไปแล้วก็ตาม บุคคลที่ได้รับรางวัลเกียรตินิยม มโนส เติยรสิงห์ อย่างเช่น ทวี รัชนิกร และลาวัณย์ อุปอินทร์ นั้น ต้องถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของเลือดเนื้อเชื้อไขศิลปากร แม้ปัจจุบันสถาบันศิลปะที่ให้การเรียนรู้เกี่ยวกับเรื่องศิลปะนั้นจะมีอยู่มากมาย แต่สำนักศิลปากรนั้นก็ยังเป็นตำนานของการบุกเบิกริเริ่มคำว่าศิลปะสมัยใหม่ โดยปัจจุบันได้มีสำนักอื่นๆ เกิดขึ้นแทรกเป็นหน่อใหม่ ทำให้คำว่าศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยหาใช้ภาพในแบบของ อังคาร กัลยาณพงศ์ หรือ ถวัลย์ ดัชนี อีกต่อไป แต่ยังมีในแบบของคอนอื่นๆ สอดแซมเข้ามาเป็นความหลากหลายทางศิลปะ

ประเด็นที่สอง ศิลปะร่วมสมัยได้พ้นไปจากความเป็น “ศิลปะรับใช้” ไม่ว่าจะเป็นด้วยเหตุผลแบบทางการประการใดก็ตาม คือหมายถึงศิลปะในภาพรวมของคำว่า “ร่วมสมัย” นั้นได้หลุดพ้นไปจากการเป็นศิลปะรับใช้ คือ Official Art ต่างๆ ไปแล้ว แต่ลักษณะของศิลปะรับใช้ก็ต้องตีความคำว่ารับใช้ด้วยนะครับ เพราะสมัยนี้ก็มี “พ่อค้าศิลปะ” เข้ามาเป็นตัวกลางในฐานะ Official ได้เหมือนกัน อาจารย์ศิลป์ พีระศรี บัณฑิตสาวรีย์พระเจ้าตาก หรือแม้แต่ศิลปินรุ่นใหม่ที่ทำรูปปั้น 14 ตุลา ก็ถือว่าเป็น Official Art เหมือนกัน

แม้ว่าหน้าหน้าจะไม่เหมือนกันแต่เป้าหมายก็คือเป็น “ทางการ” ระดับใดระดับหนึ่ง คือรับใช้จุดมุ่งหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง ไม่ใช่ของเสียหายอะไร

แต่ที่ว่าออกพ้นไปจาก “ศิลปะรับใช้” ก็หมายความว่า ศิลปะร่วมสมัยนั้นมีลักษณะรับใช้ตัวของมันเองมากกว่ารับใช้ลักษณะที่เป็น “ทางการ” ต่างๆ มากขึ้น คือเป็นภาวะดิ้นรนแบบปัจเจก เหมือนแวนโก๊ะห์ขายรูปได้รูปเดียวเมื่อร้อยปีก่อน และศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบันก็เป็นการแสดงออกแบบปัจเจกมากขึ้นด้วย ไม่ว่าศิลปินจะ “ขาย” มากกว่า “แสดง” หรือ “แสดง” มากกว่า “ขาย” หรือทั้งสองอย่างพร้อมกัน พวกเขายังเหมือนถูกปล่อยเกาะให้ลอยผิดลองถูกเอาเอง กล่าวคือยังทำงานศิลปะเพื่อรับใช้นามธรรมของตนเอง ไม่ทางตรงก็ทางอ้อม ด้วยเหตุผลนี้ศิลปะร่วมสมัยในยุคที่เรียกกันว่าหลังสมัยใหม่ ประมาณช่วง 30 ปีที่ผ่านมาจึงดูเหมือนอยู่นอกเหนือขอบเขตและคำนิยามแบบเก่าๆ

คือเป็น art without boundaries, gallery without walls เป็น “ความอลหม่านทางศิลปะ” ที่ไปพ้นจากคำนิยามแบบเก่าๆ

ศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบันเริ่มมีพื้นที่แบบใหม่ มีปริมาตรแบบใหม่ มีคำนิยามแบบใหม่ ซึ่งทั้งหมดต่างก็พยายามหาคำอธิบายให้ตัวเอง อธิบายได้ก็ไปได้ อธิบายไม่ได้ก็รื้อไปซึ่งก็ยังไม่รู้เหมือนกันว่าจะไปจบแบบไหน หรือจะไปเริ่มต้นใหม่อีกแบบไหน จึงเรียกว่าเป็นความอลหม่านทางศิลปะดังที่กล่าว และต่อไปอาจจะมีเอกภาพในความอลหม่านนั้นก็ได้การแสดงซึ่งนามธรรมเชิงปัจเจกนั้นบางที่สังคมก็ต้องให้เวลาอยู่เหมือนกัน

ศิลปะร่วมสมัยยุคหลังสมัยใหม่ คือความอลหม่านบางอย่างที่อาจจะไม่มีขอบเขต พรหมแดน และปริมาตรที่แน่นอนและต้องเหตุนี้ที่ทำให้คนอย่างปิกัสโซพูดออกมาว่า “ข้าพเจ้ามิได้แสวงหาเลย แต่ข้าพเจ้าค้นพบ” (สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2546: 122-127)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่ สรุปได้ดังนี้ ศิลปะสมัยใหม่ได้สะท้อนแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ และกลวิธีบนฐานของความคิดสร้างสรรค์ และปัจเจกบุคคล แม้จะมีความแตกต่างหลากหลาย แต่รากความงามทางสุนทรียศาสตร์ และทักษะเชิงกลวิธีในการสร้างสรรค์ก็เป็นเพียงการปรับเปลี่ยนบนกระแสดิจอย่างลัทธิสมัยใหม่ที่มีทฤษฎี มีกรอบและมีมนุษย์ผู้ต้องการเป็นศูนย์กลางของความถูก-ผิด ดี-เลว รวย-จน ขาว-ดำ มนุษย์ผู้เป็นศูนย์กลางของโลกเป็นผู้กำหนดและวินิจฉัย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2545: 2)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึง ศิลปะสมัยใหม่ว่า จากผลงานศิลปกรรมสมัยใหม่ที่มองเห็นเป็นจิตรกรรม เป็นประติมากรรม เป็นสถาปัตยกรรมทำให้ผู้ชื่นชม ผู้สร้าง ผู้ให้ความร่วมมือสนับสนุนให้สังคมใหม่ตั้งแต่ ค.ศ. 1800-1945 ตระหนักในสถานการณ์และความเป็นจริงว่า ที่เข้าใจกันว่า สิ่งที่เป็นจริงนั้นจะต้องแน่นอน จะต้องเที่ยงแท้ตายตัวตลอดไปนั้นไม่มี สิ่งที่เที่ยงแท้แน่นอนเป็นสิ่งไม่จริง โลกที่เราอยู่จึงเป็นโลกที่ไม่จริง ไม่แท้จริง เพราะเคลื่อนไหวเป็นพลวัตอยู่ตลอดเวลา (อารี สุทธิพันธุ์. 2546: 2)

ศิลปะสมัยใหม่ได้สะท้อนแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ และกลวิธีบนฐานของความคิดสร้างสรรค์ แม้จะมีความแตกต่างหลากหลาย แต่รากความงามทางสุนทรียศาสตร์ และทักษะเชิงกลวิธีในการสร้างสรรค์ก็เป็นเพียงการปรับเปลี่ยนบนกระแสดิจรูปแบบผลงานศิลปะที่ศิลปินต่างก็มีแนวทางปฏิบัติและเกิดแนวความคิด ที่หลากหลายมากขึ้นนอกจากนั้น กระแสสังคมที่หมุนเวียนเข้ามาในรูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นกระแสประชาธิปไตย แรงกดดันทางการเมือง ความยากจนของประชาชน เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 การพัฒนาอุตสาหกรรม สังคมอุตสาหกรรมใหม่ ความเสื่อมโทรมของศิลปวัฒนธรรมไทย ฯลฯ กระแสปัจจัยเหล่านี้ได้ช่วยกระตุ้นและขยายกระบวนแบบศิลปะให้หลากหลายยิ่งขึ้น ศิลปินในยุคนี้ เช่น จ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ รวมทั้งสันต์ สิทธิเขตต์ ทวี รัชนิกร และลาวัญญ์ อุปอินทร์ ที่เป็นหนึ่งในฐานะผู้ได้รางวัลมนัสเศียรสิงห์ และยังมีศิลปินซึ่งศิลปินที่เป็นที่ยอมรับในต่างประเทศ

เช่น สมบูรณ์ หอมเทียนทอง และกมล ทัศนาญชลีผู้ที่ได้รับการยอมรับ การยกย่องจากวงการศิลปะในต่างประเทศส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะเกิดการตื่นตัวต่อผู้คนในวงการศิลปะทั้งศิลปินและนักวิชาการเป็นอย่างมาก

2.2 ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post Modern Art)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ว่า ศิลปะแนวคิดนี้หมายถึงการสร้างสรรค์แนวหนึ่งที่เกิดขึ้นที่หักล้างสุนทรียภาพของสังคมยุคโมเดิร์น เช่น แนวคิดเรื่องการแบ่งแยกศิลปะชั้นสูงกับชั้นต่ำแบบเก่าที่จะแยกศิลปะชาววังกับศิลปะชาวบ้านออกจากกัน ศิลปะโพสต์โมเดิร์นจึงมีลักษณะผสมผสานศิลปะหลายยุคเข้าด้วยกันมีระบบ (อารี สุทธิพันธุ์. 2546: 10)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงความเป็นมาของศิลปะหลังสมัยใหม่ ดังนี้

เมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) ได้แสดงบทบาทเด่นชัด สอดคล้องกับการปฏิวัติอุตสาหกรรมและสังคมอุตสาหกรรม ศิลปะสมัยใหม่มากมายหลายลัทธิหลายกลุ่มได้เกิดขึ้น กระแสคิวบิสม์ (Cubism) และได้ส่งผลกระทบอย่างกว้างขวางเลยมาจนถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปินอเมริกันสกุลนิวยอร์กก็ได้แสดงบทบาทโดดเด่น ประกอบกับกระแสการเมืองเศรษฐกิจ และสงครามเย็น ได้ส่งผลให้ American Abstract Expressionism ส่งผลไปสู่ระดับสากล หลัง 1960 ต่อ 1970 กระแสความคิดใหม่ในบริบทสังคมใหม่ ซึ่งนักวิชาการเรียกว่า ลัทธิหลังสมัยใหม่ (Post-Modernism) ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดใหม่ทางด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง ประวัติศาสตร์ ฯลฯ ลัทธิหลังสมัยใหม่ที่เชื่อมั่นในปัญญาความคิด สภาพแวดล้อม การผจญความคิด เชื่อมั่นในเสรีภาพและความหลากหลายทางความคิด

ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Art) ก็ได้ดูดซับความคิด นำเสนอความคิดและการปฏิบัติทางศิลปะที่หลากหลายขึ้น แสดงบทบาทของศิลปะร่วมสมัยที่มีฐานปัญญาและทฤษฎีหรือแนวคิด (Intellectual and Theoretical Basis) เป็นด้านหลัก โดยมีได้คำนึงถึงกระบวนการแบบ (Style) ดังเช่น ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ศิลปะมีความหลากหลายตั้งแต่การแสดงแนวคิดอย่างบริสุทธิ์การแสดงเทคนิค ไปจนถึงการแสดงภาพความคิด...ศิลปะหลังสมัยใหม่อาจจะต่อต้านหรือไม่เห็นด้วยกับการที่ศิลปะจะต้องเป็นสิ่งถาวร (Durability) ศิลปะอาจเกิดขึ้นชั่วคราว ศิลปะอาจไม่เกี่ยวข้องกับกาลเวลาในอดีต...ศิลปินยุคหลังสมัยใหม่มีแนวโน้มที่จะผลักดันศิลปะให้พ้นกรอบของแบบแผน ประเพณีนิยม พิพธิภัณฑ์ บ้าน อาคารธุรกิจ... ศิลปะอาจอยู่ร่วมกับเราในธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ในสังคม มากกว่าการแยกกันอยู่ดังที่ผ่านมา

ศิลปะหลังสมัยใหม่ในบริบทกระแสดความคิดแบบลัทธิหลังสมัยใหม่เป็นกระแสดความคิดในเชิงบูรณาที่ผสมผสานสรรพความคิด ชีวิต ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ศาสตร์และศิลป์ เข้าไว้ด้วยกัน เป็นแนวความคิดแบบองค์รวม (Interdisciplinary) ที่ศิลปะหรือศาสตร์อื่นใดมิได้แยกอยู่อย่างรัฐอิสระ ต่างเป็นส่วนหนึ่งของกันและกัน พึ่งพาอาศัยกัน ต่างไปจากระบบความคิดแบบแยกส่วนหรือแบบสายพาน

(Assembly Line) ในระบบอุตสาหกรรมเก่าที่แยกศาสตร์ไครศาสตร์มัน ต่างกันต่างคิด ต่างคนต่างอยู่ ต่างคนต่างทำ และต่างคนต่างฉลาดและไม่ฉลาด

ลัทธิหลังสมัยใหม่ได้สะท้อนให้เห็นกระแสการเปลี่ยนแปลงความคิดความเชื่อมากมายหลายด้านในปัจจุบันไม่ว่าจะเป็นพัฒนาการจากมนุษยนิยม (Humanism) มนุษย์เป็นศูนย์กลาง มนุษย์เป็นผู้สร้างโลกและทำลายโลก มาสู่มนุษนิยมใหม่ (Neo-humanism) ที่มนุษย์ควรจะอยู่ร่วมกับมนุษย์ธรรมชาติสิ่งแวดล้อมอย่างสันติสุข ไม่ทำลายทำร้ายกัน จาก I.Q. ที่ผู้คนสายวิทยาศาสตร์ฉลาดล้ำเหลือ มาสู่ความสัมพันธ์ระหว่าง I.Q. และ E.Q. ที่คนเราต้องมีทั้ง “สติ” และ “ปัญญา” มีความสมดุลระหว่างสมองซีกตรรกะ เหตุผล ตัวเลข และสมองซีกจินตนาการ สร้างสรรค์ อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด จากประชาธิปไตยแบบทุนนิยมที่นักการเมืองผู้ปกครองคืออำนาจ อำนาจจะต้องผ่องถ่ายไปสู่ประชาสังคม (Civil Society) ที่ประชาชนมีสติปัญญา มีความคิด มีอำนาจต่อรอง และจากอำนาจหลายรูปแบบมาสู่ “ปัญญาคืออำนาจ”

ศิลปะหลังสมัยใหม่ในสังคมใหม่ ในบริบทของกระแสความคิดสากลลัทธิหลังสมัยใหม่ (Post-Modernism) ย่อมมิใช่หมุมแถมหมุมใดหมุมหนึ่งอย่างแน่นอน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542: 35-48)

พญฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ กล่าวถึงแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ที่เริ่มแตกต่างไปจากยุคสมัยใหม่ กระบวนการคิด ความเชื่อ และการดำรงชีวิตอย่างใหม่ รวมทั้งศิลปะ เริ่มแตกต่างไปจากยุคสมัยใหม่ ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodernity) สังคมแบบหลังสมัยใหม่ (Postmodernization) และลัทธิหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ซึ่งมีรายละเอียดพอสรุปได้ดังนี้

กระบวนการคิด ความเชื่อ และการดำรงชีวิตอย่างใหม่ รวมทั้งศิลปะ เริ่มแตกต่างไปจากยุคสมัยใหม่ นักสังคมวิทยาตะวันตกเริ่มกล่าวถึง ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodernity) สังคมแบบหลังสมัยใหม่ (Postmodernization) และลัทธิหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)...

ยุคหลังสมัยใหม่ มีทั้งผู้มองเป็นยุคประวัติศาสตร์ที่แยกตัวออกจากยุคสมัยใหม่ และมองว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือภาวะของจิตใจ (mood or state of mind) ในยุคหลังอุตสาหกรรม มีความต่อเนื่องกับยุคสมัยใหม่ ในขณะที่ยุคสมัยใหม่พยายามเปลี่ยนแปลงชีวิตเชิงคุณภาพ สิ่งแปลกใหม่ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ วัตถุ ลักษณะชั่วคราว ซึ่งล้วนทำลายตัวเอง แต่ยุคหลังสมัยใหม่รู้สึกต่อความเป็นจริงว่า ชีวิตเป็นเพียงภาพลักษณ์ (image) ไม่มีอดีต ไม่มีอนาคต มีแต่ปัจจุบันที่ไม่สิ้นสุด และยุคหลังสมัยใหม่มีความหมายในเชิงกระบวนการมากกว่าประสบการณ์...

ลัทธิหลังสมัยใหม่ที่ประกาศอิสรภาพทางความคิด มีความเป็นตัวของตัวเอง ไม่เห็นด้วยกับวิถีคิดเก่า ไม่เห็นด้วยกับแนวคิดและแนวทางของลัทธิสมัยใหม่ ลัทธิสมัยใหม่ที่เติบโตมาพร้อมกับบทบาทและอำนาจของชนชั้นกลาง และระบบโรงเรียนที่มีกรอบความคิดและหลักสูตรที่ผลิตคนในลักษณะมวลผลิต ลัทธิหลังสมัยใหม่ที่ก่อตัวและแสดงตัวอย่างเป็นสากล เป็นปรากฏการณ์ร่วมในกระแสวัฒนธรรมร่วมสมัยในปัจจุบัน กระแสลัทธิหลังสมัยใหม่ ลุกขึ้นมาทางด้านสังคมศาสตร์ ความพยายามในการสร้างขบวนการประชาสังคม ประชาธิปไตยภาคพลเมือง การสร้างชุมชนให้เข้มแข็งองค์กรพัฒนาเอกชนหรือ NGOs (Non-Government Organizations) แสวงหาความชอบธรรม

แสวงหาอัตลักษณ์ในการคิด การอยู่ร่วมกัน การสร้างวัฒนธรรม ในชุมชนที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม ช้อนและพลวัตในสังคมและชีวิตความเป็นอยู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้ดูดซับความคิดนำเสนอความคิดและการปฏิบัติทางศิลปะที่หลากหลาย แสดงบทบาทของศิลปะร่วมสมัยที่มีฐานปัญญาและทฤษฎีหรือแนวคิดเป็นด้านหลัก โดยที่มีได้คำนึงถึงกระบวนการแบบดังเช่นศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะมีความหลากหลายตั้งแต่การแสดงแนวคิดอย่างบริสุทธิ์ ไปจนถึงการแสดงภาพลักษณ์ของความคิด นอกจากนั้นแล้ว ศิลปะหลังสมัยใหม่ยังต่อต้านลัทธิสารประโยชน์นิยม (Functionalism) มองไม่เห็นความจำเป็นของศิลปะที่จะต้องนำไปใช้งานหรือเป็นประโยชน์ทางกายภาพในชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็นการนำศิลปะไปเป็นสิ่งตกแต่งประดับประดาใดก็ตาม สำหรับสังคมตะวันตก นอกจากแนวคิดของลัทธิสมัยใหม่จะกระทบต่อวงการศิลปกรรมแล้ว ยังส่งผลกระทบต่อวงการช่างฝีมืออีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นเซรามิกส์ เครื่องแก้ว งานโลหะเฟอร์นิเจอร์ และวงการออกแบบ จากงานในเชิงสารประโยชน์ ได้พัฒนามาสู่งานในเชิงความคิดมากขึ้น

เมื่อเรามีอิสรภาพและเสรีภาพมากขึ้น เราย่อมสูญเสียบางสิ่งบางอย่างในอดีตไปด้วยเช่นกัน ศิลปะหลังสมัยใหม่อาจจะต่อต้านหรือไม่เห็นด้วยกับการที่ศิลปะจะต้องเป็นสิ่งถาวร ศิลปะอาจจะเกิดขึ้นชั่วคราว ศิลปะอาจไม่เกี่ยวข้องกับกาลเวลาในอดีต จิตรกรรม ประติมากรรม อาจเกี่ยวข้องกับพื้นฐานการปฏิบัติต่างๆ เช่น พื้นฐานการวาดภาพ หลักการ กระบวนการต่างๆ แต่ศิลปะหลังสมัยใหม่อาจไม่เกี่ยวข้องกับพื้นฐานเหล่านั้นเลยก็ได้ ศิลปะหลังสมัยใหม่มีแนวโน้มที่จะผลักดันศิลปะให้พ้นกรอบของแบบแผนประเพณีนิยม พิพิภักดิ์ บ้าน อาคารธุรกิจ ศิลปะไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุสะสมในพิพิภักดิ์หรือในห้องสะสมศิลปะส่วนตัว ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งนิทรรศการตามแบบแผนเดิม ไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุที่นำไปแขวนหรือติดตั้งเบื้องหน้าผู้คนจะต้องไปห้อมล้อมชื่นชมอย่างเป็นกิจลักษณะ ศิลปะอาจอยู่ร่วมกับเราในธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ในสังคม มากกว่าแยกกันอยู่ดังที่ผ่านมา บางครั้ง ศิลปะหลังสมัยใหม่อาจแสดงความคิดที่อยู่เหนือวัตถุ ศิลปินใช้วัตถุเป็นสื่ออย่างหลากหลายความคิดหรือหลากหลายความรู้สึก ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่เปิดกว้าง ศิลปินอาจจะใช้หลอดไฟนีออน คอมพิวเตอร์ ร่างกายของศิลปิน ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ใช้เป็นสื่อสำหรับการนำเสนอศิลปะ การเชื่อมโยงระหว่างศิลปินและศิลปะเป็นไปอย่างใกล้ชิด บางครั้งอาจรวมเป็นสิ่งเดียวกันหรือเป็นสิ่งที่เหมือนกัน เช่น ในกรณีของสรีรศิลป์ (Body Art) ที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อแสดงออก เป็นต้น การยึดถือมนุษย์เป็นศูนย์กลางอย่างมนุษยนิยม (Humanism) ได้ถูกท้าทายด้วยความคิดที่ว่ามนุษย์ควรเป็นสิ่งเดียวหรือเป็นส่วนหนึ่งของโลกและจักรวาล เพื่อรักษาและพัฒนาโลกสีเขียว ใบนี้นี้ให้คงอยู่ชั่วกาลปาวสาน ไม่ใช่มนุษย์เป็นผู้กระตือรือร้นว่าเป็นศูนย์กลางของโลกและจักรวาล แล้วเป็นผู้ทำลายโลกและจักรวาลทำลายทรัพยากรธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ศิลปะพัฒนาไปสู่การบูรณาการความรู้ความคิดและประสบการณ์ สร้างสรรค์งานที่เป็นองค์รวมกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ความรู้ ความคิดและประสบการณ์จากสมอง ในบริบทสังคมและภูมิปัญญาร่วมสมัย

จากพัฒนาการความคิดและการสร้างสรรค์งานศิลปะในกระแสหลังสมัยใหม่ กระแสสากลที่ก่อตัวขึ้นในช่วงประมาณครึ่งศตวรรษ ผลักดันให้เกิดการสร้างเสรีภาพและสร้างสรรค์สุนทรียศาสตร์หน้าใหม่ ความคิดเรื่องศิลปะ เรื่องทักษะ เรื่องความงาม เปลี่ยนแปลงไป การแสดงออกทางศิลปะไม่ใช่ลัทธิ ไม่ใช่กลุ่ม แต่เป็นลักษณะการสร้างสรรค์ศิลปะ ไม่ว่าจะเป็น Conceptual Art, Environmental

Art, Happening Art, Performance Art, Installation Art, Body Art, Land Art, Earth Art, Video Art ฯลฯ (พฤษ์ ศุภเศรษฐศิริ. 2545: 4-12)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงศิลปะหลังสมัยใหม่ว่าเป็นพลวัตของศิลปกรรมใหม่ที่นำเสนอซึ่งส่งผลให้ผู้เรียนคิดแปลกใหม่ไปจากเดิมพอประมวลได้ 4 มิติ ดังนี้ มิติที่ 1 ขนาดและเนื้อหา (size and content) มิติที่ 2 หน้าตาและเทคนิค (feature and technique) มิติที่ 3 พลิกผันและสร้างสรรค์ (ambiguity and creativity) มิติที่ 4 บริเวณว่าง และเวลา (space and time) โดยมีรายละเอียดพอสรุปได้ดังนี้

ขนาดและเนื้อหา ศิลปะสมัยใหม่มีขนาดแน่นอน และเนื้อหาเกี่ยวข้องกับสังคม ศาสนา แต่ศิลปะหลังสมัยใหม่ มองที่ความหลากหลายของขนาด ความหลากหลายของเนื้อหา ไม่จำกัดเฉพาะสิ่งที่มองเห็นได้ สิ่งที่มองไม่เห็นก็มีความสำคัญ พวกศิลปกรรมหลังสมัยใหม่เน้นความสำคัญของส่วนย่อยมากกว่าส่วนรวม ชัดตรง แม้กับแนวคิดสมัยใหม่ที่ว่าส่วนรวมมากกว่าส่วนย่อยในเรื่องของสถาปัตยกรรม ศิลปินหลังสมัยใหม่จะนึกเสมอว่า การออกแบบสถาปัตยกรรมเป็นเรื่องของประติมากรรมขนาดใหญ่ มีขนาดใหญ่ ที่ว่าออกแบบต้องคำนึงว่าความงามมาที่หลังประโยชน์ใช้สอย (form follows function) สถาปนิกหลังสมัยใหม่จะมองว่า ทั้งความงามและประโยชน์ใช้สอยปล่อยตามสภาพโดยเสรี (both form and function are free)

ศิลปินหลังสมัยใหม่ มองว่าที่ศิลปินสมัยใหม่น้อยได้มากนั้น เขย มันน่าเบื่อมากกว่า (less is more, less is a bore) เพราะศิลปินสมัยใหม่มองมุมเดียว สรุปได้ว่า ขนาดและเนื้อหาเปลี่ยนความต้องการของผู้สร้าง

หน้าตาและเทคนิค ศิลปินหลังสมัยใหม่มองว่าการจำกัดตนเองอยู่เฉพาะกิจกรรมศิลปะที่มีภาพลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่งนั้น ไม่เคลื่อนไหว ไม่มีชีวิต ศิลปะจะต้องมีภาพลักษณ์หลากหลายที่เคยเรียกว่า ทัศนศิลป์ (Visual art) นั้นเขย มันต้องเป็นจินตภาพศิลปะ (imaging art) เป็นภาพลักษณ์ที่เกิดได้จากเทคนิคต่างๆ จากสื่อวัสดุ จนได้เป็นสื่อประสม

(mixed media) เป็นต้น รวมทั้งหน้าของผู้สร้างด้วย ศิลปินสมัยใหม่สร้างเอกลักษณ์ของตนด้วยการปล่อยตัวตามสบาย แต่ศิลปินหลังสมัยใหม่แต่งตัวเรียบร้อยมีบุคลิกตรงข้ามกับศิลปินในยุคแรกๆ สรุปได้ว่าศิลปินหลังสมัยใหม่เลือกสร้างหน้าตาของผลงานได้รูปแบบหลากหลายด้วยเทคนิคต่างๆ พลิกผันและสร้างสรรค์สร้าง ศิลปินยุคหลังสมัยใหม่นับถือความสำคัญของผู้สนใจผู้ดู ดังนั้นเมื่อนำเสนอเรื่องใด ก็มักจะเสนอแนะให้ผู้ดูตัดสินใจเอง จากการเลือกคำ เลือกภาษาที่ใช้ได้แนวคิดที่เปรียบเทียบ มากกว่าครอบงำผู้ดู ผู้สนใจ ในความคิดเชิงสร้างสรรค์นั้น ศิลปินหลังสมัยใหม่นอกจากจะใช้แนวคิดเชิงสร้างสรรค์ที่สลับด้านสลับขั้นตอนแล้ว (misplacing) นิยมที่จะสร้างสรรค์แล้วทำลาย หรือทำลายแล้วสร้างสรรค์ (destructive creative-creative destructive) โดยศิลปินเชื่อว่าไม่มีอะไรที่จะได้มา โดยไม่เสียอะไรไป ศิลปินต้องมั่นใจในตนเอง ขจัดโรคจิตๆ จ้องๆ ในขณะที่สร้างสรรค์

ศิลปินสมัยใหม่มองเห็นจุดหมายปลายทาง แต่ศิลปินหลังสมัยใหม่ ไม่มีภาพลักษณ์ของผลงานสำเร็จปรากฏอยู่ก่อน โดยทั่วไปมีแนวทางในการสร้างสรรค์คือ มันจะเป็นไปได้ไหม หากเป็นไปได้แล้วจะควบคุมมันได้หรือไม่ ควบคุมมันได้แล้วจะเอาไปทำอะไร เป็นประโยชน์แก่ใคร จัดลำดับสร้างเป็นองค์ความรู้ได้หรือไม่ พัฒนาเป็นภูมิปัญญาได้อย่างไร เป็นลักษณะของการคิดไป ทำไป คิดในสภาพที่กำลังเป็นอยู่ และกลายเป็น (being and becoming)

บริเวณว่าง และเวลา ศิลปินหลังสมัยใหม่ มองบริเวณว่างที่พักอาศัยในลักษณะที่ซุกหัวนอนมากกว่าที่จะครอบครอง บางคนก็มองว่าธรรมชาติ อากาศแผ่นดินเป็นเสรี ทำไมเราต้องเอาแผ่นดินมาแบ่งกันมาครอบครองกัน ทำไมไม่ละดลปลดวง มองที่ความพอเพียงมากกว่าที่จะโลภมาก แต่ละวัน แต่ละวินาที มีความสำคัญมาก การถ่ายทอดรูปแบบที่ใช้เวลานานกว่า 3 ชั่วโมง น่าจะมีผลระดับหนึ่ง แต่การถ่ายทอดใช้เวลา 1 นาที ก็น่าจะมีผลเท่ากัน ดังนั้นบริเวณว่าง และเวลาจึงมีความสำคัญมาก การใช้โทรศัพท์มือถือการมีภาพการส่งภาพ การสื่อสารด้วยดาวเทียม อินเทอร์เน็ต ฯลฯ เป็นการเคลื่อนไหว เป็นพลวัตของศิลปกรรมหลังสมัยใหม่ ทั้งสิ้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2546: 12-14)

ศิลปะหลังสมัยใหม่จะเสนอภาพในแนวคิดหรือจินตภาพ (image) มากกว่าภาพที่ปรากฏเบื้องหน้า (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2545: 300) และพลวัตของศิลปกรรมยุคหลังสมัยใหม่... มองเห็นเป็นภาพบันไดเกวียน แกนกลางเป็นศิลปกรรมสมัยใหม่และขึ้นบันไดแต่ละชั้น แสดงให้เห็นการเคลื่อนไหว เคลื่อนที่ด้วยความเร่งเป็นศิลปกรรมยุคหลังสมัยใหม่เรากำลังเคลื่อนที่ไปพร้อมๆกันแต่ละชั้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2546: 1)

2.3 แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)

แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ นับว่าเป็นแนวคิด ทฤษฎี ที่ค่อนข้างเป็นเรื่องใหม่ในบ้านเรา และได้รับความสนใจแพร่หลายเพิ่มมากขึ้น แนวคิดที่เป็นปรากฏการณ์ทางความคิดที่นำเอาความคิด เรียกว่า แบบสมัยใหม่ (Modernism) มาพิจารณาใหม่ เห็นว่าแนวคิดแบบสมัยใหม่นั้นไม่เหมาะสมกับสังคมในปัจจุบันที่กำลังก้าวกระโดด แนวคิดนี้ปฏิเสธ และต่อต้านระเบียบแบบแผนของความคิดแบบสมัยใหม่ เริ่มขึ้นในกระแสสังคมตะวันตก ซึ่งได้รับความสนใจและเป็นเรื่องที่ได้นำการวิภาษวิธีวิจารณ์เป็นอย่างมาก ซึ่งมีทัศนะและความคิดเห็นที่แตกต่างกันออกไป

แนวคิดลัทธิหลังสมัยใหม่เป็นแนวคิดในเชิงปรัชญา หรือทัศนะความคิดที่ปรากฏในแวดวงของศาสตร์ในสาขาต่าง ๆ ตั้งแต่ราวศตวรรษที่ 20 โดยความหมายและการถือกำเนิดของแนวคิดลัทธิหลังสมัยใหม่นั้นยากที่จะระบุให้ชัดเจนลงไปได้ ด้วยเหตุที่ว่าเป็นปรากฏการณ์ความคิดที่กว้างขวางและหลากหลาย เข้าไปเกี่ยวข้องกับทั้งศิลปะ วรรณคดี วรรณกรรม สถาปัตยกรรม ดนตรี ภาพยนตร์ การติดต่อสื่อสาร ประเพณี วัฒนธรรม รวมทั้งการศึกษา ดังนั้นจึงเป็นเรื่องยากที่เราจะค้นหาและระบุช่วงเวลาที่จะชัดเจนไปได้

ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ อีกด้านหนึ่งก็คือ การเปลี่ยนแปลงทางบริบทสังคมต่าง ๆ ทั้งในด้านเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมในวงกว้าง จันท์ณี เจริญศรี ได้ให้ทัศนะถึงแนวคิดและลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ชาวตะวันตกบ่งบอกถึงการก้าวสู่ยุคหลังสมัยใหม่ ว่า มิลล์ เป็นนักสังคมวิทยาคนแรกที่กล่าวถึง “ยุคหลังสมัยใหม่” และนักสังคมวิทยาตะวันตกอีกหลายคนได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับภาวะทางเศรษฐกิจสังคม และวัฒนธรรม ที่เปลี่ยนแปลงไปนั้น มีลักษณะที่บ่งบอกถึงการก้าวเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ คือ ลักษณะเศรษฐกิจที่ก้าวเข้าสู่เศรษฐกิจแบบบริโภคนิยมมวลชน (Mass Consumerism) ความเป็นยุคทุนนิยมตอนปลาย (Late Capitalism) ลักษณะการผลิตเป็นแบบหลังอุตสาหกรรม (Post-Industrial) (Bell, 1976) ความเป็นสังคมข่าวสาร สังคมนี้เกิดขึ้นจากการจำลอง (Simulation) ลักษณะล้ำความจริง (Hypereality) และการยุบตัว (Implosion) รวมถึงรูปแบบใหม่ทางเทคโนโลยีและวัฒนธรรม (Baudrillard quoted in Kellner, 1988 : 242) ยุคแห่งอิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งสามารถตัดข้ามผ่านพื้นที่ทางกายภาพเข้ามาแทนที่ชุมชนทำให้แนวคิดเรื่องสังคมเป็นเพียงภาพลวงตา (Bogard quoted in Encyclopedia of Sociology, 1992 : 1523) เป็นจุดที่คนสูญเสียความเป็นตนเอง เนื่องจากสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว การไหลบ่าของข่าวสารจากสื่อมวลชนรวมถึงความคิดของ ฌอง ฟร็องซัว ลีแวงวาร์ เกี่ยวกับความรู้ในยุคหลังสมัยใหม่ว่ามีความไม่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงที่ก้าวเข้ามา และวิพากษ์ความรู้ในแบบ “สมัยใหม่” ว่าเชื่อไม่ได้อีกต่อไป ด้วยเหตุผลคือ

1. ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ที่ถูกมองว่าเป็นความรู้สูงสุด ไม่ใช่เป็นความรู้แบบเดียวแต่มีความรู้แบบอื่น ๆ ด้วย หรือการไม่เชื่อว่าความรู้ทางวิทยาศาสตร์เป็นความรู้เดียวที่ถูกที่สุด
2. เกณฑ์ในการตัดสินความรู้ว่าอะไรเป็นความรู้หรือไม่เป็นความรู้เป็นเกณฑ์แบบเดียวกับที่ผู้ปกครองใช้ตัดสินว่าอะไรยุติธรรมในการใช้กฎหมาย ดังนั้น ความรู้ทางวิทยาศาสตร์จึงไม่ใช่ความจริงบริสุทธิ์ แต่ถูกเจือปนด้วย การเมืองและจริยธรรม (Lyotard, 1992)

นอกจากนี้กว่าวว่า อิทธิพลแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่แยกได้เป็น 2 ส่วน คือ

1. ความเปลี่ยนแปลงในภาวะทางสังคม (การทำความเข้าใจ เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม)
 2. การเปลี่ยนแปลงในเชิงปรัชญาว่าด้วยความรู้ (การสร้างความรู้ใหม่ และการเปลี่ยนโลกทัศน์ของตน)
- ซึ่งมีอิทธิพลและแนวคิดทั้งสองส่วนนั้นมีความน่าสนใจ และการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการเปลี่ยนแปลงทั้งสองส่วน จะสร้างความชัดเจนยิ่งขึ้นต่อการทำความเข้าใจกระแสด้านความคิดแบบหลังสมัยใหม่ (จันท์ณี เจริญศรี. 2544: 1-2)

นอกจากนี้ จันท์ณี เจริญศรี กล่าวถึงจุดกำเนิดของแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ ซึ่งเกิดขึ้นในด้านสังคมศาสตร์ได้ความว่า

การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในกระแสดความคิดทางสังคมศาสตร์ของตะวันตกที่อาจจะนับได้ว่าเป็นจุดกำเนิดของแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ ก็คือการปฏิวัติที่เรียกว่า “The Linguistic Turn” (Ritzer , 2000 : 589) ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงที่ก่อให้เกิดการหันมาให้ความสนใจกับอิทธิพลของภาษาที่มีต่อวิถีคิดอย่างจริงจังเป็นครั้งแรก จากที่ภาษาเคยถูกมองว่าเป็นเพียงเครื่องมือในการสื่อสารที่สามารถสะท้อนความคิดและโลกแห่งความเป็นจริงได้อย่างเท่าเทียม (Representativeness) ในช่วงแรกของการปฏิวัติทางภาษา มันได้ให้กำเนิดวิถีคิดที่เรียกว่า “โครงสร้างนิยม” (Structuralism) บุคคลที่มีอิทธิพลอย่างมีนัยยะสำคัญต่อการปฏิวัตินี้ดั่งกล่าวก็คือนักภาษาศาสตร์ชาวสวิส แฟร์ดินอนด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) (1857-1913) ซึ่งผลงานของเขาเป็นการแสวงหาระบบภาษา (Langue) ที่เขาวางว่าอยู่เบื้องหลังภาษาทุกภาษาที่ใช้กันอยู่จริง ๆ (Parole) และเป็นโครงสร้างทางภาษาที่มีอิทธิพลในการกล่อมเกลาจิตใจ ความหมาย และโลกทางสังคมของมนุษย์

อิทธิพลของ “The Linguistic Turn” ได้แผ่ขยายเข้าสู่ปรัชญาและมนุษยวิทยา โดยเฉพาะในผลงานของคล็อด เลวี-สโตรส (Claude Levi-Strauss) ที่อาจนับได้ว่าเป็นการนำแนวคิดของโซซูร์มาขยายความอธิบายโครงสร้างวัฒนธรรมต่าง ๆ โดยมีโครงสร้างระบบคิด (Structures of the Minds) เป็นตัวกำหนดซึ่งจะเห็นได้ว่าแนวคิดแบบโครงสร้างนิยมนั้นค่อนข้างจะมีลักษณะลดทอน (Reduccionism) คือมีลักษณะแบบภาษาเป็นตัวกำหนด (Linguistic Determinism) อย่างไรก็ดีแม้จะมีข้อบกพร่องดังกล่าว แนวคิดแบบโครงสร้างนิยมก็ได้ก่อให้เกิดการพัฒนาแนวคิดใหม่ ๆ ที่เรียกว่า “แนวคิดแบบหลังโครงสร้างนิยม” (Poststructuralism) ที่ทั้งต่อต้านและต่อแนวคิดแบบโครงสร้างนิยม โดยมีผลงานที่โดดเด่นของนักปรัชญาชาวฝรั่งเศส ฌาคส์ แดริดา (Jacques Derrida) เป็นเสาหลักที่สำคัญในขณะนี้นักคิดในกลุ่มโครงสร้างนิยมเห็นว่าภาษามีโครงสร้างสากล่อยู่เบื้องหลัง ซึ่งเราค้นพบโครงสร้างดังกล่าวก็สามารถอธิบายทุกสิ่งทุกอย่างได้ แต่แดริดากลับเห็นตรงกันข้าม เขาเห็นว่าภาษามีธรรมชาติที่ไร้ระเบียบและไม่มีเสถียรภาพ ความหมายของมันผันแปรไปตามบริบทที่เปลี่ยนไป ดังนั้นการแสวงหาแบบแผนที่อยู่เบื้องหลังภาษาย่อมเป็นไปไม่ได้ แนวคิดของแดริดาและนักคิดในสกุลหลังโครงสร้างนิยมคนอื่น ๆ นี้เอง ที่เป็นพื้นฐานในการก่อตัวของแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดในการต่อต้านแนวคิดแบบ Logocentrism อันเป็นแนวคิดที่เชื่อมั่นศรัทธาว่ามีระบบสากลที่จะบอกได้อย่างชัดเจนว่าอะไรคือ ความถูกต้อง ความงาม ความจริง ฯลฯ แดริดาเห็นว่าแนวคิดดังกล่าวนำไปสู่การปิดกั้นทางความคิด ดังนั้นความสนใจของเขาจึงอยู่ที่ความต้องการที่จะรื้อ (Deconstruct) ระบบคิดดังกล่าว (จันทน์ เจริญศรี. 2544: 6-7)

จากสภาวะการเปลี่ยนแปลงทางบริบทสังคม และปรัชญาความเชื่อ กระแสดความคิดหลักดังกล่าว ได้ทำให้แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ปรากฏให้เห็นในสาขาศิลปะและวรรณคดีวิจารณ์ ก่อนที่จะแพร่เข้าสู่สาขาวิชาปรัชญา สังคมศาสตร์ และประวัติศาสตร์ อิมเมลฟาร์ม (Gertrude Himmelfarb) ได้กล่าวถึงลัทธิหลังสมัยใหม่ในมุมมองทางด้านวรรณคดี และประวัติศาสตร์ ซึ่งมีความสำคัญว่า

ลัทธิหลังสมัยใหม่มองได้จากสาขาวิชาความหมายทางวรรณคดี คือการปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของบท (Text) ไม่ว่าเรื่องใด นอกจากนั้นก็ได้แก่การไม่ยอมรับให้ผู้เขียนมีความสำคัญเหมือนผู้ตีความ และไม่ยอมรับหลักเกณฑ์การจัดประเภทวรรณกรรม ที่ให้เอกสิทธิ์แก่หนังสือที่เป็นผลงานสำคัญเหนือหนังสือประเภทการ์ตูนในทางปรัชญา ประเด็นสำคัญในแนวคิดนี้ อยู่กับการปฏิเสธความสอดคล้องระหว่างภาษาและความเป็นจริงและไม่ยอมรับว่าเราสามารถเข้าถึงความจริง (Truth) ที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงได้ในทางกฎหมาย (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสหรัฐอเมริกา) ลัทธิหลังสมัยใหม่ ได้แก่ การปฏิเสธความแน่นอนตามตัวของรัฐธรรมนูญปฏิเสธการเป็นต้นตำรับความคิดที่ไม่อาจโต้แย้งได้ของผู้ก่อตั้งรัฐธรรมนูญ ตลอดจนการปฏิเสธความชอบธรรมของกฎหมาย โดยถือว่ากฎหมายเป็นเพียงเครื่องมือแห่งอำนาจ ในส่วนประวัติศาสตร์ ลัทธิหลังสมัยใหม่ก็คือการปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของอดีตนั่นเอง ไม่มีความเป็นจริงแห่งอดีตที่นอกเหนือไปจากสิ่งที่นักประวัติศาสตร์เลือกกำหนดขึ้น อันหมายถึงการถือว่า ไม่มีความจริงเป็นกาววิสัย (Objectivity) เกี่ยวกับอดีต แต่อย่างใดทั้งสิ้น (ธีระ นุชเปี่ยม. 2536: 59)

สมเกียรติ ตั้งมโน ได้กล่าวถึงลัทธิหลังสมัยใหม่ โดยสรุปว่า เป็นปรากฏการณ์ที่เริ่มขึ้นในกลุ่มสถาปัตยกรรมศาสตร์ ซึ่งสามารถพบเห็นได้ทั่วไป ในสังคมตะวันตก และได้แพร่หลายเข้าสู่ศาสตร์ในสาขาวิชาอื่น ๆ สถาปนิกในแนวคิดนี้ ปฏิเสธแบบแผนหรือหลักการเกี่ยวกับลักษณะที่เป็นสากล (International Style) และมีแนวคิดในการผสมผสานสิ่งต่าง ๆ (Eclectic mix) จากสถาปัตยกรรมในอดีตเข้าด้วยกัน ซึ่งแพร่หลายไปในศิลปกรรมและแวดวงวิชาการอื่น ๆ และมีแนวโน้มถึงการล้อเลียนหรือลักษณะกำมะลอ การอ้างอิงตนเองและปฏิเสธการแบ่งแยกความดีจากความธรรมดา (Distinguish good from mediocre) หรือความใหม่จากความล้าสมัย (New from Outmoded) ซึ่งปรากฏในงานวรรณกรรม (Thomas Pynchon) ศิลปินต่าง ๆ (Nancy Graves) นักดนตรี (John Cage) ผู้สร้างภาพยนตร์ (Quentin Tarantino) ผู้กำกับละคร (Robert Wilson)

นักคิดในแนวทางหลังสมัยใหม่ ที่ส่งผลต่อแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่และมีฐานะเป็นผู้เผยแพร่ปรัชญา (Apostles) ในแนวคิดสกุลนี้คนสำคัญ ๆ ได้แก่ ฌาคส์ แดริดา (Jacques Derrida) มิเชล ฟูโก (Michel Foucault) ฌอง โบดริแยร์ (Jean Baudrillard) เฟรเดอริก เจมสัน (Frederic Jameson) และ ฌอง ฟร็องซัวส์ เลียวทาร์ (Jean-François Lyotard) (สมเกียรติ ตั้งมโน. 2541: 33)

ในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับความหมายของ “หลังสมัยใหม่” ที่มีความเห็นสอดคล้องต้องกันดูเหมือนจะมีน้อยมาก เนื่องจากนักคิดหรือนักปรัชญาในตระกูลนี้ก็จะมีความเชื่อมีวิธีคิดและมองความเป็นสมัยใหม่แตกต่างกันออกไป รวมทั้งปรัชญาแนวคิดของความเป็นหลังสมัยใหม่ไม่เชื่อมั่นในความหมาย ทฤษฎี หรือความจริงใด ๆ เหนือสิ่งอื่น ๆ และเปิดโอกาสในการตีความต่อสิ่งเหล่านั้นอย่างมาก แม้คำว่า “หลังสมัยใหม่” จะถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลาย เริ่มปรากฏให้

เห็นในหนังสือ นิตยสาร ที่ได้รับความนิยมอย่าง เช่น จีเอ็ม มติชนสุดสัปดาห์ เนชั่นสุดสัปดาห์ รวมทั้งในแวดวงวิชาการปัจจุบัน ดังนั้นในการทำความเข้าใจ เราอาจต้องจำแนกศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับ “หลังสมัยใหม่”

จันทน์ เจริญศรี ได้จำแนกศัพท์ในตระกูล “หลังสมัยใหม่” ไว้สรุปได้ดังนี้

1. ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodernity) มี 2 ความหมาย คือ 1.1 หมายถึงยุคทางประวัติศาสตร์ ความเป็นยุคหลังสมัยใหม่นั้น ยังมีความเห็นที่แตกต่างกันออกไป นักคิดบางคน (โบตริยาร์) เห็นว่า เป็นการเปลี่ยนยุคอย่างสิ้นเชิง แต่บางคน (เลียวทาร์) เห็นว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงในบางแง่มุมเท่านั้น ในส่วนอื่น ๆ ยังมีความต่อเนื่องกับยุคสมัยใหม่อยู่
 - 1.2 หมายถึงประสบการณ์ต่อยุคหลังสมัยใหม่ ยุคสมัยใหม่ถูกมองว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเชิงคุณภาพ ทำให้รู้สึกถึงเวลาที่ไม่ต่อเนื่อง (Fragment of time) ทำให้คนเรามีความรู้ไวต่อสิ่งแปลกใหม่และมองว่าเป็นสิ่งชั่วคราว ซึ่งสอดคล้องกับวัฒนธรรมแบบสมัยใหม่ที่ให้คุณค่ากับความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ มีการผลิตสิ่งใหม่มาแทนสิ่งเดิมตลอดเวลา

ส่วนยุคหลังสมัยใหม่ ทำให้รู้สึกต่อความจริงว่าเป็นภาพลักษณ์ (Image) และรู้สึกต่อเวลาว่ามีลักษณะแตกต่าง (Fragmentation of time) ทำให้รู้สึกว่า เวลาปัจจุบันเป็นช่วงขณะที่ดำเนินไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุดตัวอย่างเช่น สื่อมวลชนยุคปัจจุบัน
2. กระบวนการกลายเป็นแบบหลังสมัยใหม่ (Postmodernization) ฟิทธอริสโตน ให้นิยามการก้าวสู่ยุคหลังสมัยใหม่ว่า หมายถึง ผลกระทบของการพัฒนาทางเศรษฐกิจที่มีต่อค่านิยมและโครงสร้างทางสังคมแบบดั้งเดิม ซึ่งโบตริยาร์ชี้ให้เห็นว่าประกอบไปด้วย การพัฒนาในการผลิตสินค้าสารสนเทศซึ่งนำไปสู่ความตกต่ำของวัฒนธรรมเชิงสัญลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา รวมถึงการลดความสำคัญ (Decenter) ของรัฐชาติเศรษฐกิจแบบทุนนิยมตอนปลายที่เป็นยุคของบริโภคนิยมและที่ฮาร์วีย์ (Harver. 1990 :60-63) มองว่าเป็นการทำวัฒนธรรมให้เป็นสินค้า (Commodify) และมีการผลิตจำหน่ายแจกและบริโภคแบบการค้า (Commercialization)
3. หลังสมัยใหม่นิยม (Postmodernism) ถูกใช้ในความหมายดังนี้ คือ
 - 3.1 หมายถึงรูปแบบและกระบวนการแบบ (Style) ทางศิลปะ ซึ่งถูกใช้เรียกรูปแบบทางศิลปะที่เกิดขึ้นในจุดเปลี่ยนในศตวรรษที่ 20 ในขณะที่รูปแบบศิลปะสมัยใหม่ให้ความสำคัญกับความก้าวหน้า (Avantgarde) และ (Novelty) มีเนื้อหาที่เน้นการตรวจสอบตัวเองและความเป็นจริง ความแปลกใหม่ ศิลปะหลังสมัยใหม่มีลักษณะที่ระบุได้ดังนี้
 - 3.1.1 พยายามลบเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับชีวิตประจำวัน
 - 3.1.2 ยกเลิกการแบ่งลำดับชั้นระหว่างศิลปะชั้นสูงกับศิลปะชาวบ้าน คือ ไม่ถือว่าศิลปะแบบใดแบบหนึ่งเป็นชั้นสูง
 - 3.1.3 เน้นรูปแบบและกระบวนการที่หลากหลาย ผสมผสานหลาย ๆ รูปแบบ เพื่อสร้างความพิสดาร (eclectic)

3.1.4 มีลักษณะเชิงละเล่น (playfulness) ล้อเลียนแบบไมวิพากษ์ (Blank parody) โดยการนำรูปแบบศิลปะในอดีตมาผสมผสานกันโดยไม่เน้นความลึกซึ้งทางความคิด (Pastiche)

3.1.5 เลิกเชิดชูศิลปินว่ามีความคิดริเริ่มและเป็นอัจฉริยะ มองศิลปะเป็นสิ่งที่ซ้ำซากที่วนเวียนกับการลอกเลียนแบบสิ่งเก่า ๆ (Feahestone .1988)

3.2 หมายถึงความซับซ้อนทางวัฒนธรรม ในแง่หนึ่งคือ ไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่แต่หมายถึงวัฒนธรรมแบบสุดขั้วของยุคสมัยใหม่ การบริโภคแบบมวลชนที่หลากหลาย และมีลักษณะทางวัฒนธรรมที่ซับซ้อน ในอีกแง่หนึ่งคือวัฒนธรรมแบบหลังสมัยใหม่ คือลักษณะทางวัฒนธรรมที่ครอบงำสังคมปัจจุบัน ซึ่งเป็นช่วงหลายยุคทุนนิยม

3.3 หมายถึง แนวทางของการเปลี่ยนแปลงพื้นฐานทางวัฒนธรรมและเป็นการขยายความสำคัญของวัฒนธรรมในสังคมตะวันตกปัจจุบัน แบ่งได้ 3 ระดับ คือ

3.3.1 หมายถึงความเปลี่ยนแปลงในศาสตร์ของศิลปะและวิชาการ ซึ่งเป็นความเปลี่ยนแปลงในแนวคิดต่อทฤษฎี การทำลายการแบ่งเป็นสาขาย่อยในทางศิลปะและวิชาการ

3.3.2 หมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างความเปลี่ยนแปลงทางศิลปะวิชาการกับบริบททางวัฒนธรรมที่กว้างกว่า

3.3.3 หมายถึงการเปลี่ยนแปลงในการปฏิบัติการของชีวิตประจำวัน (Everyday practices) และประสบการณ์ของคนต่างกลุ่ม ซึ่งเป็นผลจาก 2 ข้อ ที่กล่าวมาแล้ว(จันทน์ เจริญศรี . 2544: 11-16)

บุญส่ง ชัยสิงห์กานนท์ ได้ให้ความหมายของลัทธิหลังสมัยใหม่ ในทัศนะที่เป็นการเข้ามาแทนที่ หรือเป็นทิศทางใหม่ ไว้ดังนี้

ในความหมายหนึ่ง คำว่า “หลัง (post)” “ในกรณีของหลังสมัยที่ใช้หมายถึง ชี้นำการเข้ามาแทนที่ การกำหนดทิศทางใหม่จากที่มีมาก่อนหน้านี้และดังนั้นเป็นการแตกหักจากจารีตและมุ่งสร้างวิถีใหม่ขึ้นแทนได้โดยบริบูรณ์ในความหมายนี้ ซึ่งเป็นการลำดับเหตุการณ์อย่างเป็นแนวตรงดิ่ง เป็นนิยามในแบบสมัยใหม่ด้วยตัวมันเอง อะไรที่แตกหักไปอดีตถือเป็นสมัยใหม่ ดังนั้นในเวลานี้เรากำลังแตกให้กับแนวคิดสมัยใหม่ ที่เรากำลังอยู่นี้จึงเป็นการทำแบบสมัยใหม่นั้นเอง จึงไม่ใช่ความหมายที่ต้องการ ลีโอตาร์ดยังเห็นด้วยว่าที่จริงแล้วการอิงความหมายข้างต้น ก็เป็นเพียงวิถีของการลืมนึกถึงอดีตเท่านั้น กล่าวคือ เป็นการย่ำซ้ำอดีตแต่ไม่อาจไปพ้นจากมัน ส่วนความหมายของคำว่า “หลัง” สำหรับสกุลหลังสมัยใหม่นั้นก็คือ แบบเดียวกับ “ana” ในชุดของคำจำพวก (การวิเคราะห์-การแตกส่วนทั้งหมดเป็นส่วน ๆ เพื่อเข้าไปตรวจสอบลักษณะการทำหน้าที่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันเป็นต้น) analysis, (การรำลึกเหตุการณ์ในอดีตได้) anamnesis, (การนำขึ้นมาให้เห็น) anagogy, (การจับเป็นรูปขึ้นมาใหม่) anamorphosis ซึ่งเป็นการเสริมเติมให้กับ (การลืมนึกตั้งต้น) an “initial forgetting” (Lyotard 1998A,P.08) (บุญส่ง ชัยสิงห์กานนท์ . 2540: 90)

ในทัศนะของ บุญส่ง ชัยสิงห์กานนท์ แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ไม่ใช่แนวคิดของกลุ่มอคติหรือไม่มีเหตุผล แต่เป็นการนำความคิดในแนวสมัยใหม่มาพิจารณาใหม่ ใช้ฐานการวิพากษ์

ที่แตกต่างกัน มีบทบาทในฐานะเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ตัวตนของเราเอง ซึ่งทำให้อิทธิพลของแนวคิดหลังสมัยใหม่นี้ เกิดการนำความคิดใหม่มาแทนที่ของเก่า (Paradingdisplacement) ในหลายประการดังนี้

1. ถือว่าการกำหนด“ตัวตน” หรือ “ตัวเรา” (The Subject”) มาตั้งแต่ต้นในฐานะที่เป็นตัวผู้เขียน (Author”) หรือผู้กระทำการ (Actor) ในแบบที่ได้ถูกกำหนดมาก่อนว่ามีเอกอิสระ มีนโนธรรม และมีเหตุผล หรือยิ่งกว่านั้น คือ มีความรอบรู้ในทุกสิ่ง เป็นการมองที่มีปัญหา
2. ให้มองว่า “ตัวตน” เป็นสิ่งที่ก่อกำหนดบนฐานของความหลากหลายและการขัดแย้งกัน อันไม่ใช่ “ตัวตน” ที่เป็นสิ่งที่ป็นสารัตถะเดียวที่มาก่อน การอธิบายทางสังคมในแบบที่ไม่เป็นระนาบเดี่ยว ดังนั้นเป็นแนวการอธิบายทางสังคมที่ “เหมาะสม” กว่าอธิบายความสัมพันธ์เชิงสาเหตุในระนาบเดียว (Monocausal Explanation) ดังเช่นแนววิเคราะห์แบบที่ใช้หรือรอบการถูกกำหนดโดยเศรษฐกิจ
3. ให้ใส่ใจการวิเคราะห์เรื่องวัฒนธรรม วัฒนธรรมโดยตัวนิยามเองแสดงให้เป็นทั้งสังคมอุดมคติและสังคมอนาคตแบบน่าสะพรึงกลัว (Utopia and Dystopia) ทั้งโลกแห่งความฝันและโลกแห่งสินค้า วัฒนธรรม เป็นตัวสื่อและเป็นตัวสื่อสาร ได้รวมเอาทั้ง “ตัวฉัน” และ “ตัวท่าน” เข้ามา และนำไปสู่แนวคิดมากมาย ยิ่งกว่านั้นวัฒนธรรมยังเป็นสิ่งที่เห็นได้เช่นเดียวกับปรกฏเป็นลายลักษณ์อักษรและถ่ายทอดด้วยปากและถูกสร้างขึ้นมาและดังนั้นจึงเปิดโอกาสให้นักวิเคราะห์สังคม ทำการวิเคราะห์ได้โดยเหมาะโดยตรง “จากชีวิต” (Zukin 1992 , p463-453) อาณาบริเวณทางวัฒนธรรมนั้นเป็นอาณาบริเวณที่มีความสับสนอลหม่านอย่างยิ่ง ความสับสนอลหม่านใน อาณาบริเวณนี้เองที่เอื้อประโยชน์ทางการวิเคราะห์ในเรื่องการก่อรูปตัวตน (บุญส่ง ชัยสิงห์กานนท์ . 2540: 60)

ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว คำว่า โพสต์โมเดิร์นนิสม์ หรือลัทธิหลังสมัยใหม่จะดูเป็นคำที่นำมาใช้อย่างแพร่หลายมากขึ้น แต่ไม่สามารถให้คำอธิบายที่กระจ่างชัดได้ พงศ ศุภเศรษฐศิริ ได้รวบรวมความหมายคำอธิบาย หรือจำกัดความของลัทธิหลังสมัยใหม่ จากนักวิชาการชาวตะวันตกหลาย ๆ คน เพื่อความกระจ่างในการทำ ความเข้าใจและตีความไว้อย่างหลากหลาย ประเด็น ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปลักษณะของแนวคิดหลังสมัยใหม่ ได้ดังนี้ คือ

เป็นปรากฏการณ์ทางความคิด กระแสความเคลื่อนไหวทางความคิดด้านสถาปัตยกรรม ทัศนศิลป์ วรรณกรรม ดนตรี การละคร ที่ปฏิเสธความเชื่อของกลุ่มสมัยใหม่ (Modernism) และกลุ่มก้าวหน้า (Avantgrade) ที่มุ่งสร้างสรรค์งานเพื่อความแปลกใหม่มากกว่าเป้าหมายอื่น (Where on man has gone before) มุ่งนำเสนอความคิดในเชิงปัจเจกบุคคล (Indeivduality) กระแสความคิดหลังสมัยใหม่นำรูปแบบของการสร้างงานในอดีตหลาย ๆ รูปแบบมาผสมผสานกัน เป็นงานปะติดปะต่อ (Collage) กระบวนการนำสิ่งต่าง ๆ มาปะติดปะต่อประกอบขึ้นเป็นรูปร่าง ถูกนำไปใช้ในหลาย ๆ สาขา เช่น การเมือง ทัศนศิลป์

วรรณกรรมกระแสความคิดนี้ให้ความสนใจกับการปะติดปะต่อ (Collage) ความแตกต่างหลากหลาย (Diversity) เรื่องประหลาดที่ไม่สามารถแสดงหรือนำเสนอมาก่อน อารมณ์ขันอันอิสระ ลักษณะที่สำคัญที่เราเห็นคือ ความสลายตัวของความแตกต่าง (Dissolution of distinctions) รวมทั้งการให้ความสำคัญกับความกังวลหรือคำนึงถึงสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นปัญหาของโลกซึ่งมีนัยยะสอดคล้องกับความเป็นปัจจุบันมากกว่า รวมถึงกระแสความคิดเกี่ยวกับมนุษยนิยม (Humanism) อันเชื่อมโยงกับบริบทต่าง ๆ

การทำความเข้าใจลัทธิหลังสมัยใหม่ที่จะช่วยให้เห็นถึงความแตกต่างของลัทธิของการพิจารณา เปรียบเทียบแนวคิดในแบบสมัยใหม่กับหลังสมัยใหม่จะช่วยให้เราสามารถเห็นความแตกต่างได้ชัดเจนขึ้น พงศธร ศุภเศรษฐศิริ พิจารณาเปรียบเทียบกลุ่มความคิดกลุ่มนี้จากนิยามลัทธิสมัยใหม่ในมุมมองทางสุนทรียะ คือนิยามที่ลัทธิสมัยใหม่มาจากความเคลื่อนไหวทางสุนทรียะ ซึ่งปรากฏมาตั้งแต่ช่วงศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นกระแสความเคลื่อนไหวทางทัศนศิลป์ ดนตรี วรรณคดี การละคร รวมทั้งความหมายของศิลปะ และในมุมมองของวรรณกรรม เคลกส์ (Klages) เชื่อว่า ลักษณะหลัก ๆ ที่สำคัญของลัทธิสมัยใหม่ ได้แก่

1. เน้นและให้ความสำคัญกับลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และอารมณ์ส่วนตัวในการประพันธ์ (ในงานทัศนศิลป์ก็เป็นเช่นเดียวกัน) เป็นการเน้นที่ ผู้สร้างงานเห็นอย่างไร (How seeing) หรืออ่านอย่างไร หรือรับรู้ในตัวเองอย่างไรเป็นประเด็นหลักมากกว่าที่จะเน้นประเด็นที่ อะไรคือสิ่งที่เรารับรู้ (What is perceived) เป็นการสร้างงานที่ให้ความสำคัญกับกระแสจิตสำนึก
2. เป็นกระแสเคลื่อนไหวที่หนีจากการให้ภาพของโลกวัตถุนิยม (Objectivity) ซึ่งบรรยายโดยคนเล่า เรื่องรอบรู้ในทุกสิ่งทุกอย่าง อีกทั้งบรรยายโลกทัศน์ที่จำกัดและคงที่ รวมทั้งเรื่องของศีลธรรมที่ชัดเจน (Clear cut) ผลงานของ Faulkner เป็นตัวอย่างของงานในลักษณะนี้
3. ความแตกต่างระหว่างประเภทของงานไม่ชัดเจน ดังนั้นบทกวีนิพนธ์ จึงเริ่มใกล้เคียงกับสารคดี (ในงานของ T.S.Ellot) และงานร้อยแก้วกลับเริ่มใกล้เคียงกับงานร้อยกรอง (ดังเห็นได้ในงานของ Woolf หรือ Joyce)
4. เน้นที่รูปแบบอันไม่ปะติดปะต่อ (Fragmented forms) การเล่าเรื่องที่ไม่ต่อเนื่องและบางครั้งดูเหมือนพอใจจะใช้การปะติดปะต่อวัสดุที่แตกต่างกัน (Collage of different – materials)
5. มีแนวโน้มที่มุ่งจะสะท้อนตัวตน หรือจิตสำนึกส่วนตัวต่อผลผลิตของงานศิลป์ จนกระทั่งชิ้นงานเรียกร้องความสนใจต่อสถานภาพที่เป็นผลผลิต ซึ่งสร้างขึ้นและมุ่งให้เสพในแนวใดแนวหนึ่งโดยเฉพาะ
6. ปฏิเสธรูปแบบสุนทรียะอันเป็นความประณีตด้านสุนิยมของการออกแบบในสไตล์ Minimalist (ดังเช่นในงานกวีนิพนธ์ของ William Carlos Williams) ทั้งยังปฏิเสธทฤษฎีรูปแบบสุนทรียะ (Formal Aesthetic) ทั้งหลายด้วยความนิยมในความคิดของการสร้างสรรค์งานจากการค้นพบและอาศัยการนึกคิดส่วนตัวอันเกิดขึ้นโดยธรรมชาติ

7. ปฏิเสธในเรื่องความแตกต่างระหว่าง High และ Low (ความสูงส่งและต่ำต้อยของงาน) ตลอดจน Popular Culture (วัฒนธรรมที่กลายเป็นสิ่งที่สังคมนิยม) ทั้งในเรื่องการเลือกใช้วัสดุ สื่อ ซึ่งใช้งาน ศิลปะและวิธีการในการนำเสนองานเพื่อให้ผู้เสพงานเหล่านั้นตลอดจนขบวนการเสพงานศิลปะด้วย (พฤษ์ ศุภเศรษฐศิริ . 2543: 21-24)

ถ้าดูในภาพรวมแล้วกล่าวโดยสรุปได้ว่า ลัทธิหลังสมัยใหม่ก็ยังมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับลัทธิสมัยใหม่แต่ในรายละเอียดที่ลึกลงไปนั้นลัทธิหลังสมัยใหม่ปฏิเสธหรือไม่ให้ความสำคัญกับการแบ่งแยกรูปแบบของศิลปะที่แบ่งแยกศิลปะชั้นสูงกับชั้นต่ำ เกณฑ์การจำแนกประเภทงาน (Genre) ที่ตายตัว กลุ่มลัทธิหลังสมัยใหม่มุ่งเน้นที่การล้อเลียน เสียดสี หยอกเย้า ล้อเล่น ประเด็น ที่นิยม คือ Reflexivity และ Self-consciousness ความไม่ปะติดปะต่อ (Fragmentation) ความไม่ต่อเนื่อง (Discontinuity) รวมทั้งความกำกวมน่าสงสัย (Smbiguity) และลักษณะอันหลากหลาย มุ่งเน้นการทำลายโครงสร้างเดิม (Distructured) การละทิ้งความเชื่อที่เป็นศูนย์กลาง

2.4 แนวคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)

แนวความคิดในการสร้างสรรค์เป็นกระบวนการบูรณาการความรู้และประสบการณ์เป็นผลจากการรับรู้ เข้าใจและมีปฏิกิริยาตอบสนอง เป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้หลากหลายคิดหลายแง่หลายมุม คิดให้แปลกและแตกต่างไปจากเดิม เพื่อสร้างรูปแบบใหม่ ความคิดใหม่ เพื่อใช้กับสถานการณ์ใหม่ ปัญหาใหม่ รวมทั้งการเชื่อมโยงความคิดให้สามารถคิดเชื่อมโยงสัมพันธ์กันต่อไปได้เรื่อย ๆ

ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์ กล่าวถึงความหมายของแนวความคิดสร้างสรรค์ไว้ ความว่า

ความคิดสร้างสรรค์เกิดจากการประสานความสามารถตามธรรมชาติของมนุษย์ในสองส่วนประกอบที่สำคัญ คือ “ความสามารถในการคิด” และ “ความสามารถในการสร้างสรรค์” ซึ่งอาจจะมิอยู่ในบุคคลเดียวกันหรือบางคนมีความสามารถเพียงส่วนใดส่วนเดียวก็เป็นได้เช่นกัน ความคิดเป็นผลผลิตจากกระบวนการทำงานของสมอง โดยปกติมนุษย์เราคิดอยู่เกือบตลอดเวลา ลักษณะการคิดแบ่งเป็นการคิดที่ไม่มีจุดมุ่งหมาย (Undirected Cognititon) และการคิดแบบมีจุดมุ่งหมาย (Directed Cognition) ความคิดแบบไม่มีจุดมุ่งหมาย เป็นการคิดแบบอิสระ ปะติดปะต่อกันโดยปราศจากการจัดระเบียบเปลี่ยนไปตามความสนใจหรือเหตุการณ์ที่ผ่านเข้ามาขณะนั้น และไม่มีการตั้งวัตถุประสงค์ ส่วนการคิดแบบมีจุดมุ่งหมายนั้นเป็นการคิดแบบมีทิศทาง มีการจัดระบบระเบียบและวัตถุประสงค์เฉพาะ เช่น การคิดแก้ปัญหาเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ต้องอาศัยกระบวนการทำงานของสมองที่เป็นขั้นตอนตั้งแต่การรับรู้ การตีความ ความจำ สมมุติฐาน จนกระทั่งถึง การสรุปผล สำหรับความสามารถในการสร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างการกระทำให้เกิดขึ้น เป็นได้ทั้งกระบวนการวิธีการ รวมไปถึงลักษณะทางผลิตผลหรือชิ้นงาน (ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์. 2543: 3)

อารี รังสินันท์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือความคิดสร้างสรรค์ ความว่า

ความคิดสร้างสรรค์นับเป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอนาณัย หรือความคิดแบบกระจายหลายทาง (Divergent Thinking) อันนำไปสู่การค้นพบสิ่งแปลกใหม่ด้วยการคิดดัดแปลงปรุงแต่งจาก ความคิดเดิม ผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนวิธีการคิด ทฤษฎี หลักการได้สำเร็จ ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้นี้มิใช่เพียงแต่คิดในสิ่งที่เป็นไปได้หรือสิ่งที่เป็เหตุเป็นผลอย่างเดียวนั้น หากแต่ความคิดจินตนาการซึ่งเป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่จะก่อให้เกิดความแปลกใหม่ แต่ต้องควบคู่กันไปกับความหมายที่จะสร้างความคิดฝันหรือจินตนาการให้เป็นไปได้หรือที่เรียกว่าเป็นจินตนาการประยุกต์นั่นเอง จึงจะทำให้เกิดผลงานจากความคิดสร้างสรรค์ขึ้น (อารี รังสินันท์. 2528: 5)

ในกรณีเดียวกันชัยยุทธ รัตตานุกุล ได้แสดงทัศนะไว้ว่า

ความคิดสร้างสรรค์ (creative) เป็นแนวทางการคิดเห็นที่แปลกไปจากแนวความคิดทั่ว ๆ ไป โดยสังเกตได้ชัดเจนที่ผลสัมฤทธิ์ ซึ่งจะปรากฏออกมาในรูปของผลงานใหม่ ๆ ไม่ซ้ำกับผลสัมฤทธิ์เดิมที่ปรากฏอยู่ทั่ว ๆ ไป ความคิดสร้างสรรค์จะปรากฏเป็นพฤติกรรมการมองเห็น การรับรู้แบบเอกเทศเป็นลักษณะเฉพาะตัวของบุคคลหนึ่ง ๆ จะไม่เหมือนกันหรือเท่าเทียมกับทุกคน โดยจะขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางการศึกษา เชาว์ปัญญาและความสามารถในการทำสามาริในการควบคุมแนวความคิดของแต่ละบุคคล จากผลที่ได้ศึกษาประวัติศาสตร์มนุษยชาติเราจะพบว่า การที่สังคมมนุษย์มีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ ตั้งแต่มนุษย์โลกยุคบรรพกาลที่มีสภาพไม่แตกต่างอะไรกับสัตว์ป่า ค่อย ๆ พัฒนาการเข้าสู่ยุคเกษตรกรรมซึ่งมนุษย์รู้จักเลี้ยงสัตว์ เพาะปลูก เลิกกินอาหารดิบ และรู้จักสร้างบ้านที่อยู่อาศัย ต่อจากนั้นก็มีการพัฒนาการอีกอย่างต่อเนื่องเข้าสู่ยุคปฏิวัติอุตสาหกรรม มีการพัฒนาทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ การศึกษา อย่างมากมายจนเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ในปัจจุบัน ซึ่งถือเป็นยุคที่สังคมโลกมีภาพลักษณ์แบบไร้พรมแดนทางด้านสารสนเทศ สามารถติดต่อถึงกันทุกตำแหน่งในโลกได้อย่างรวดเร็วมีประสิทธิภาพที่สูงยิ่ง จากข้อความที่ยกมาอ้างอิงนี้ก็เพื่อจะชี้ให้เห็นว่า ทุกขั้นตอนในสังคมมนุษย์ในโลกวิวัฒนาการและพัฒนาการด้านต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงสภาพดีขึ้นกว่าเดิมตามลำดับนั้น เหตุปัจจัยที่สำคัญที่เป็นแรงผลักดันก็คือ “ความคิดสร้างสรรค์” นั่นเอง ถ้ามนุษย์ทุกยุคสมัยขาดพฤติกรรมความคิดสร้างสรรค์ การวิวัฒนาการด้านต่าง ๆ ในสังคมมนุษย์โลกก็จะไม่บังเกิดขึ้น สังคมมนุษย์ก็จะเป็นอยู่อย่างเดิมเหมือนตอนที่มนุษย์อุบัติขึ้นมาบนโลกใหม่ ๆ (ชัยยุทธ รัตตานุกุล. 2541: 21-22)

ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นความสามารถอย่างหนึ่งของมนุษย์ เป็นความสามารถที่สำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์และพัฒนาให้สังคมมีความเจริญก้าวหน้า การดึงเอาศักยภาพเชิงสร้างสรรค์ของมนุษย์ออกมาใช้ให้เกิดประโยชน์ได้มากเท่าใด ก็ยิ่งพัฒนาและเจริญก้าวหน้าได้มากขึ้นจนสามารถสร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่และเป็นประโยชน์ ความคิดสร้างสรรค์ทำให้เกิดแนวความคิดและวิธีการต่าง ๆ ในทุกวงการ เป็นความสามารถของมนุษย์ที่

จะนำไปสู่สิ่งใหม่ ๆ เกิดผลผลิตใหม่ ๆ ทางเทคโนโลยี เกิดผลงานสร้างสรรค์งานศิลปะแนวทางใหม่ รวมทั้งความสามารถในการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งแปลกใหม่

อารี พันธุ์ณี กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์โดยอ้างถึงการศึกษาของ ออสบอร์น (Osborn) โดยสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นจินตนาการประยุกต์ (Applied Imagination) คือ เป็นจินตนาการประยุกต์ที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อแก้ปัญหาที่ยากที่มนุษย์ประสออยู่มิใช่เป็นจินตนาการฟุ้งซ่านเลื่อนลอยโดยทั่วไป ความคิดจินตนาการจึงเป็นลักษณะสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ในการนำไปสู่ผลผลิตที่แปลกใหม่และเป็นประโยชน์ แต่ล้าพังความคิดจินตนาการอย่างเดียวคงไม่ทำให้เกิดผลผลิตสร้างสรรค์ขึ้นมาได้ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นความคิดจินตนาการที่ควบคู่ไปกับความอุตสาหะพยายามจึงจะทำให้งานสร้างสรรค์สำเร็จลงได้ดังที่ โทมัส เอดิสัน ได้กล่าวว่า งานสร้างสรรค์นั้นเป็นงานที่เกิดจากหยาดเหงื่อถึง 90 เปอร์เซ็นต์ แต่เป็นแรงดลใจเพียง 10 เปอร์เซ็นต์เท่านั้น ดังนั้นงานสร้างสรรค์จึงเป็นงานที่ต้องอาศัย ความอุตสาหะบากบั่น ขยัน หมั่นเพียร และทำงานหนักอย่างยิ่ง ความเกียจคร้านและความเฉื่อยชาเป็นอุปสรรคสำคัญของการคิดสร้างสรรค์ (อารี พันธุ์ณี, 2534: 5)

นอกจากนี้ อารี พันธุ์ณี ยังได้กล่าวถึงลักษณะของความคิดสร้างสรรค์ไว้ ความว่า

ความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะความคิดออกเนกนัย (Divergent Thinking) คือ ความคิดหลายทิศทาง หลายแง่ หลายมุม คิดได้กว้างไกล ซึ่งลักษณะความคิดเช่นนี้จะนำไปสู่การคิดประดิษฐ์สิ่งแปลกใหม่ รวมถึงการคิดค้นพบวิธีการแก้ปัญหาได้สำเร็จด้วย ความคิดออกเนกนัยประกอบด้วยลักษณะความคิดริเริ่ม (Originality) ความคิดคล่องตัว (Fluency) ความยืดหยุ่นในการคิด (Flexibility) และความคิดละเอียดลออ (Elaboration) ดังนั้นความคิดออกเนกนัยหรือความคิดแบบกระจาย (Divergent Thinking) จึงตรงกันข้ามกับความคิดเอกนัย (Convergent Thinking) หรือความคิดในทิศทางเดียว ซึ่งเป็นลักษณะความคิดที่มุ่งเน้นเพียงความคิดเดียวเท่านั้น ในขณะที่ความคิดออกเนกนัยมุ่งส่งเสริมให้เกิดความคิดหลากหลาย ทั้งปริมาณและคุณภาพเพราะเชื่อว่าลักษณะความคิดออกเนกนัยจะเป็นหนทางให้ค้นพบความคิดที่ดีที่มีคุณภาพหรือความคิดสร้างสรรค์ (อารี พันธุ์ณี, 2534: 3)

อิทธิ คงคากุล กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ไว้ ความว่า

ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) เป็นหัวใจของงานสร้างสรรค์ทั้งปวงรวมทั้งศิลปะด้วย อัลเบิร์ต ไอน์สไตน์ (Albert Einstein) พันธว่า จินตนาการนั้นมีความสำคัญมากกว่าความรู้ (Imagination is more important than knowledge) จินตนาการเป็นการสร้างมโนภาพจากสิ่งที่ไม่เคยมีปรากฏให้เห็นมาก่อน จินตนาการเป็นความคิดเชิงวิเคราะห์ต่อความเป็นไปในการสร้างสิ่งแปลกใหม่ที่ยังไม่เกิดขึ้น ดังเช่น การค้นพบเครื่องจักรกลต่าง ๆ โทรศัพท์ โทรศัพท ไฟฟ้า คอมพิวเตอร์ เครื่องบิน ยานอวกาศ ดาวเทียม รวมทั้งดนตรีและศิลปะล้วนเกิดจากความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการทั้งสิ้น จินตนาการเป็นความคิดสร้างสรรค์ระดับสูง มักจะมีอยู่ในอัจฉริยะบุคคล (Gentied) และผู้มีปัญญา

สูง (Intellect) ซึ่งบุคคลเหล่านั้นใช้วิธีคิดแบบอบเนกนัย (Divergent Thinking) คือคิดอย่างถี่ถ้วน รอบคอบ คิดลึก คิดกว้าง หลายแง่มุม จึงนำไปสู่การค้นพบสิ่งแปลกใหม่ มีความเป็นต้นแบบ (Originality) ส่วนความคิดที่ยึดติดกับความเชื่อเดียว คือความคิดแบบเอกนัย (Convergent Thinking) เป็นความคิดในทางแคบจึงไม่อาจนำไปพบสิ่งแปลกใหม่ได้ (อิทธิ คงคากุล. 2546: 20)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับปัจจัยทางด้านปัญญาและความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะไว้ดังนี้

ในขณะที่นักจิตวิทยาเชื่อว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องของการขบคิดแก้ปัญหา การหล่อหลอม ความคิด การโยงสัมพันธ์ การคาดเดา และก่อให้เกิดความคิดใหม่หรือสิ่งใหม่ขึ้น ซึ่งความคิดสร้างสรรค์นี้ อาจจะเกิดขึ้นจากความเก๋ไก๋ภายใต้จิตสำนึก เกิดจากสิ่งเร้าภายนอก เกิดจาก เจตจำนงหรือปัจจัยอื่นใดก็ตาม ความคิดสร้างสรรค์ได้เกี่ยวข้องกับศิลปะโดยตรงในประเด็นที่ว่า ความคิดสร้างสรรค์ก่อให้เกิดศิลปะอันแปลกใหม่ ในทางกลับกันถ้าศิลปะไร้เสียซึ่งความแปลกใหม่ และความคิดสร้างสรรค์ศิลปะย่อมไร้คุณค่าตามไปด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537: 2)

นอกจากนี้วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้แสดงทัศนะทางความคิดที่เป็นบริบทกับสังคมไว้ ความว่า

สังคมใดสังคมหนึ่งย่อมมีกระแสนาปัญหาความคิดของสังคมนั้น โดยผ่านไปตามกาลเวลามีกระแส อิทธิพลและมีการเปลี่ยนแปลงบนพื้นฐานกระแสหลักนั้น ผู้คนและศิลปินในสังคมใดสังคมหนึ่งย่อม ได้รับกระแสปัญหาความคิดอันเป็นนามธรรมหล่อหลอมไว้ในความรู้สึกนึกคิดและความรู้สึกนึกคิด ก็คือจุดเริ่มต้นของจินตนาการในสังคมนั้น ๆ กระแสปัญหาความคิดหลอมรวมมาจากผู้นำสังคมทั้ง ทางโลกและทางธรรม นักปรัชญา นักคิด ครูอาจารย์ นักวิชาการ ตลอดจนกระแสปัญหาความคิด ของประชาชนทั้งหลาย กระแสปัญหาความคิดแทรกซึมอยู่ในสำนึกของผู้คนและศิลปินอย่างแยก ออกได้ยากยิ่ง เมื่อกระแสปัญหาความคิดเปลี่ยนแปลงไป (บนพื้นฐานกระแสหลัก) ผลกระทบต่อ ผู้คน (รวมทั้งศิลปิน) ก็พลอยเปลี่ยนแปลงไปด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536: 38)

จึงกล่าวได้ว่า กระบวนการของความคิดก่อตัวขึ้นจากผลกระทบของสิ่งแวดล้อมรอบตัว การเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ความเชื่อ ประสบการณ์รับรู้ต่าง ๆ เหล่านี้ได้ก่อตัวหลอม รวมเป็นภาพความคิดที่เกิดจากปฏิกิริยาต่อการรับรู้ในสิ่งนั้น ได้เห็นความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ เป็นสิ่งเร้าที่เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดใหม่อย่างต่อเนื่อง เกิดการคิดอย่างหลากหลาย เมื่อ เกิดภาพความคิดที่หลากหลายนั้นแล้วก็จะมีการรวมตัวเข้าด้วยกันเป็นแนวความคิด (Concept) ที่มีจุดมุ่งหมายหรือแนวทางเดียวกัน

การทำงานศิลปะนั้นจะต้องควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์และคิดค้นสิ่งใหม่ การสร้างสรรค์ ที่อยู่บนฐานของประสบการณ์ที่ศิลปินต้องสร้างหรือแสวงหามั่นขึ้นมาเอง ไม่ใช่สิ่งที่ได้รับมอบมา

แต่กำเนิด ประสบการณ์จึงมีความสำคัญและมีผลต่อแนวความคิดสร้างสรรค์ดังที่ ฌอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean-Paul Sartre) ได้แสดงทัศนะไว้ตอนหนึ่ง ความว่า

มีใครไหมที่เคยกล่าวหาจิตรกรผู้ซึ่งวาดภาพขึ้นมาว่าไม่ได้รับแรงดลใจมาจากกฎที่วางไว้ก่อนประสบการณ์บ้าง? มีใครเคยถามไหมว่า “ภาพอะไรที่เขาวาด” เป็นที่เข้าใจอย่างชัดเจนว่าไม่มีภาพที่แน่นอนอะไรที่เขาจะวาด จิตรกรทำงานอยู่ในการวาดภาพของเขาและภาพที่วาดก็คือภาพที่เขาจะวาดออกมานั่นเอง เป็นที่เข้าใจอย่างชัดเจนว่าไม่มีค่านิยมทางสุนทรียศาสตร์ที่มาก่อนประสบการณ์ แต่มีค่านิยมที่ปรากฏภายหลังในความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของภาพ ในความสอดคล้องกันระหว่างสิ่งที่จิตรกรตั้งใจที่จะทำและผลที่ออกมา ไม่มีใครบอกได้ว่าภาพของวันรุ่งขึ้นจะเป็นอย่างไรภาพจะตัดสินใจได้ก็ต่อเมื่อมันถูกวาดออกมาแล้วเท่านั้น (ฌอง ปอล ซาร์ตร์. 2543: 77)

จากทัศนะของฌอง ปอล ซาร์ตร์แสดงให้เห็นว่าประสบการณ์ที่ศิลปินได้รับรู้มาหรือได้แสวงหามาเป็นสิ่งสำคัญต่อการแสดงออกทางศิลปะ และสอดคล้องกันทัศนะของอารี สุทธิพันธุ์ ที่กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

เมื่อมนุษย์ได้รับประสบการณ์สุนทรียะจากตัวสุนทรียะไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างหรือไม่ได้สร้าง มนุษย์เหล่านั้นก็อาจแบ่งได้ 2 พวก คือ มนุษย์ผู้เต็มใจอยากสร้างสรรค์จากประสบการณ์ที่ได้รับนั้นพวกหนึ่ง และมนุษย์ผู้เต็มใจชื่นชมเท่านั้นหรือเป็นผู้ดูอีกพวกหนึ่ง ผู้สร้างบางทีก็เรียกว่าเป็นช่างหรือศิลปิน ผู้ดูอาจได้แก่ผู้กำลังศึกษาศิลปะหรือผู้รักศิลปะเป็นชีวิตจิตใจ ทั้งสองพวกนี้ต่างก็มีตัวสุนทรียะร่วมกันแต่พฤติกรรมตอบสนองต่างกัน เช่น ทั้งสองพวกได้รับตัวสุนทรียะจากน้ำตกในธรรมชาติ พวกสร้างก็อาจถ่ายทอดประสบการณ์นั้นเก็บไว้เพื่อความสุขใจของตน โดยการถ่ายรูปหรือระบายสีรูปน้ำตกนั้นตามความถนัดที่ตนมี ก็คงได้ผลเป็นรูปถ่ายหรือจิตรกรรมน้ำตก สำหรับผู้ดูหลังจากชื่นชมน้ำตกแล้วยังคงมีภาพตรึงใจของน้ำตกหลงเหลืออยู่ในสมอง ต่อมาเมื่อผู้สร้างแสดงผลงานจิตรกรรมน้ำตกของตน ผู้ดูได้มีโอกาสพบเห็นก็สามารถระลึกอารมณ์ประทับใจน้ำตกของตน แล้วนำเป็นเชื้อสำหรับชื่นชมจิตรกรรมน้ำตกนั้นได้ (อารี สุทธิพันธุ์. 2540: 40-41)

นอกจากนี้อารี สุทธิพันธุ์ ยังได้กล่าวถึงประสบการณ์ว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ไว้ ความว่า

ประสบการณ์เป็นแหล่งสำคัญที่ผลักดันให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ศิลปินที่ชอบเขียนรูปทิวทัศน์จะต้องพยายามพิจารณาธรรมชาติตรงหน้า เช่น ต้นไม้ แม่น้ำ ภูเขา เสียก่อนจนเข้าใจความสัมพันธ์ของธรรมชาติแล้ว จึงลงมือเขียนด้วยสีน้ำหรือสีน้ำมันตามถนัด ภาพเขียนนั้นก็จะมีประสบการณ์ตรงของศิลปินแฝงอยู่ ประสบการณ์บางทีก็เปรียบเสมือนแหล่งความรู้อันสำคัญของศิลปิน ซึ่งเป็นผลมาจากการรับรู้และจินตนาการแล้วรวมกันเป็นประสบการณ์ของแต่ละคน จนกลายเป็นความเบิกบานยินดีหรือที่เรียกว่าสุนทรียภาพ ซึ่งหมายถึงลักษณะของประสบการณ์ที่ไม่มีผลทางปฏิบัติเป็นความเบิกบานยินดีเฉพาะตน (อารี สุทธิพันธุ์. 2540: 177)

ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากประสบการณ์รับรู้ออกมาเป็นประสบการณ์ความงาม เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก ความคิดและจินตนาการ ตามประสบการณ์ที่ได้รับซึ่งเป็น แหล่งข้อมูลสำคัญ การแสดงออกซึ่งแนวความคิดและจินตนาการของมนุษย์ย่อมมีผลกระทบต่อ สังคมตามสมควร ความคิดในทางปรัชญา ความเชื่อ สะท้อนให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ สังคม เศรษฐกิจ การเมือง ตลอดจนวิถีชีวิตมนุษย์ การแสดงออกของมนุษย์ในทางสร้างสรรค์ไม่ว่าการ ประดิษฐ์คิดค้นทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีหรือการสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรม เช่น วรรณกรรม ศิลปกรรม ดนตรี ศิลปะการแสดง ต่างก็มีผลกระทบต่อกันทั้งสิ้น เป็นวิวัฒนาการ ทางสังคมที่ต้องก้าวเดินไปด้วยกันอันเป็นผลจากความคิดที่หลากหลายของมนุษย์นั่นเอง แนวความคิดจึงเป็นกระบวนการเริ่มต้นในการแสดงออกในการสร้างสรรค์ของมนุษย์ และ ความคิดสร้างสรรค์ก็เป็นปัจจัยสำคัญต่อการสร้างผลงานทางศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ที่พัฒนามา โดยลำดับ ในประเด็นทางด้านเนื้อหาทางศิลปะได้มีนักวิชาการกล่าวไว้ดังนี้

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวเกี่ยวกับเนื้อหาในผลงานศิลปะว่า “เนื้อหาในผลงานศิลปะอาจจะ มีความหมายถึงการสร้างเรื่องที่จะแสดงออก ซึ่งอาจจะเกี่ยวกับโลกที่รับรู้หรือประสบการณ์และ อารมณ์ของมนุษย์ หรืออาจจะเป็นจินตนาการและจิตใต้สำนึก บทบาทของการสื่อสารเนื้อหา อาจจะแสดงออกมาด้วยลักษณะธรรมชาตินิยมหรือนามธรรม ด้วยวิธีการที่ต่างกันออกไป จากการ ลดสกัดตัดทอนจนถึงไร้รูปธรรมชาติ” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537: 105)

ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงในกรณีเดียวกันว่า

เนื้อหา คือ ความหมายของงานศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ (Artistic Form) เนื้อหาของ งานศิลปะแบบรูปธรรม เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของเรื่อง แนวเรื่อง และรูปทรง เนื้อหาของงานแบบนามธรรมหรือแบบออฟเฟคตีฟ เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของ รูปทรง เนื้อหาเป็นคุณลักษณะฝ่ายนามธรรมของงานศิลปะที่มองจากด้านการชื่อชมหรือจากผู้ดู เนื้อหาอาจแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ เนื้อหาภายใน หรือเนื้อหาทางรูปทรง กับเนื้อหาภายนอก หรือเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์ เนื้อหาภายในเป็นเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกัน อย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุในรูปทรง เป็นเนื้อหาของรูปทรงโดยตรง เนื้อหาประเภทนี้จะให้ อารมณ์ทางสุนทรีภาพแก่ผู้ดู เป็นอารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ ไม่มีอารมณ์อื่น ๆ ในประสบการณ์ ของมนุษย์มาเกี่ยวข้องด้วย เป็นลักษณะจิตวิสัยของศิลปิน เป็นพลังความรู้สึกส่วนตัว เป็น บุคลิกภาพหรือแบบรูปของการแสดงออกของศิลปินส่วนเนื้อหาภายนอกซึ่งมีอยู่เฉพาะในศิลปะ แบบรูปธรรมที่มีเรื่อง เช่น คน สัตว์ วัตถุ สิ่งของ หรือเหตุการณ์นั้น เป็นเนื้อหาที่เป็นผลสืบเนื่อง จากเนื้อหาภายใน เป็นความหมายของเรื่องและแนวเรื่องที่แปลออกมาโดยรูปทรง เมื่อเราดูศิลปะ แบบรูปธรรมชิ้นหนึ่ง สิ่งที่เราได้รับรู้ ก็คือ เนื้อหาภายในของงาน เนื้อหาภายในนี้จะให้ความรู้สึก ทางสุนทรีภาพหรือทางศิลปะแก่เรา ทำให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจ และพร้อมที่จะรับอารมณ์ ความรู้สึกอื่น ๆ ที่จะตามมา ซึ่งจะเป็นอารมณ์สะเทือนใจที่เป็นไปตามแนวทางของเรื่องและแนวเรื่อง (ชลูด นิ่มเสมอ. 2542: 22)

เนื้อหาทางศิลปะเป็นปรากฏการณ์เชิงสาระที่ปรากฏในผลงานทัศนศิลป์ที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้นมาจากแนวความคิดและจินตนาการที่ก่อตัวขึ้นมาจากประสบการณ์รับรู้ในสรรพสิ่ง และปรากฏการณ์ทั้งหลายที่เกิดขึ้น โดยศิลปินแสดงออกและนำเสนอผ่านรูปแบบทางศิลปะ เพื่อให้ผู้ดูได้พิจารณาทำความเข้าใจและชื่นชม เนื้อหาเรื่องราวที่ศิลปินแสดงออกนั้นอาจเป็น เรื่องราวของสิ่งแวดล้อมรอบตัวศิลปินเอง หรืออาจเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่เกิดขึ้นภายในความรู้สึกนึกคิดของศิลปินแล้วถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะ

ประเสริฐ ศิลรัตน ได้แบ่งเนื้อหาเรื่องราวที่ถ่ายทอดออกมาในผลงานจิตรกรรม มี เนื้อความโดยสรุป แบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ ได้แก่

1. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับความเชื่อต่าง ๆ ความเชื่อเป็นธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ทุกรูปนาม อันมีสาเหตุเนื่องมาจากความกลัว ความไม่รู้และความเชื่อก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดศาสนาในสังคมมนุษย์สมัยโบราณ (Primitive Society) แต่อย่างไรก็ตามแม้ในปัจจุบันวิทยาศาสตร์จะเจริญก้าวหน้าไปมาก แต่มนุษย์ก็ยังมีพฤติกรรมแสดงออกทางความเชื่อกันอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่นการยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ ความเชื่ออำนาจลี้ลับ ความเชื่อเรื่องมายาศาสตร์ ความเชื่อเรื่องข้อห้าม เชื่อในพิธีชำระให้บริสุทธิ์ ฯลฯ
2. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมต่างๆ สิ่งแวดล้อมคือสภาพรอบ ๆ ตัวของมนุษย์ โดยอาจเป็นธรรมชาติหรือผลิตผลอันเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ที่ประกอบรวมกันเป็นเรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์และอื่น ๆ ปรากฏให้จิตรกรได้ประจักษ์รับรู้และกระตุ้นแรงบันดาลใจ ให้บันทึกถ่ายทอดสิ่งที่รับรู้เป็นผลงานจิตรกรรม ซึ่งเป็นรูปแบบที่ปรากฏอาจเป็นเรื่องราวของสัตว์ ทิวทัศน์ หนึ่ง ฯลฯ
3. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เรื่องราวที่จิตรกรได้บันทึกเพื่อถ่ายทอดเกี่ยวกับรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมกระทำของมนุษย์นับตั้งแต่บุคคล บุคคลต่อบุคคล บุคคลกับกลุ่มชน หรือสังคม กลุ่มชนกับกลุ่มชน ฯลฯ อันประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องราวของเหตุการณ์ต่างๆ ในแต่ละยุคสมัย หรือในแต่ละสถานที่นั้น มีปรากฏให้เห็นอยู่ตลอดตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน
4. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด ในรูปแบบเรื่องราวที่บันทึกถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานจิตรกรรมของจิตรกรนั้น เป็นพฤติกรรมในอันที่จะพยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยแสดงออกมาในรูปของความเห็น ในลักษณะทดแทนด้วยสื่อรูปแบบหรือสัญลักษณ์ และในมนุษย์ต่างก็มีแนวความคิดเห็นที่ผิดแปลกกันไปด้วยความแตกต่างระหว่างบุคคล หรือด้วยความเจริญก้าวหน้าในทางด้านสังคม และอาจด้วยความเปลี่ยนแปลงทางด้านวัตถุ ฯลฯ มนุษย์จึงมีการขยายเปลี่ยนแปลงปรับปรุงความคิดตนเองให้ไปตามความเจริญของโลกด้วย ดังนั้นรูปแบบเรื่องราวแปลก ๆ ใหม่ ๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรม จึงมีให้เห็นอยู่มากมาย (ประเสริฐ ศิลรัตน. 2528: 89-101)

จึงสรุปได้ว่า แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานศิลปะเกิดจากความรู้และประสบการณ์อันหลากหลายของศิลปิน สภาพการดำรงชีวิตในสังคมใหม่ สิ่งแวดล้อมใหม่ ข้อมูล

ข่าวสารใหม่ การแสวงหาชีวิตแบบใหม่ แนวความคิดเกิดจากสิ่งที่ศิลปินหลอมรวมประสบการณ์ต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน ผสานกับความนึกคิดและจินตนาการ เป็นการคิดและจินตนาการที่หลากหลาย จนสรุปเป็นภาพความคิดก่อนที่จะถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะที่มีเนื้อหาเรื่องราวเชื่อมโยงกันระหว่างตัวศิลปินกับประสบการณ์ต่าง ๆ เหล่านั้น

3. กระบวนการสร้างสรรค์

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินนั้น มิได้เป็นการสร้างสรรค์จากสุญญากาศ นอกจากสภาวะปัจเจกภาพของศิลปินแต่ละคนแล้ว ปัจจัยซึ่งเป็นตัวแปรสำคัญอีกหลายปัจจัย ได้ส่งผลกระทบต่อกระบวนการสร้างสรรค์งานของศิลปิน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินสมัยใหม่ ซึ่งปัจจัยเหล่านั้นได้กลายเป็นตัวกระตุ้นและผสมผสานกับสภาวะปัจเจกภาพก่อให้เกิดผลงานศิลปะสมัยใหม่อันหลากหลาย ที่ท้าทายความคิดและการชื่นชม ปัจจัยกระทบเหล่านั้น คือ

1. ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม สิ่งแวดล้อม (Politics, Social, and Environment)
2. ปัจจัยทางด้านปัญญาและความคิด (Intellect and Thinking)
3. ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี (Science and Technology)
4. ปัจจัยทางด้านประสบการณ์ (Experiences)
5. ปัจจัยทางด้านวัสดุอุปกรณ์ (Materials)

ในการดูซับหรือรับรู้ปัจจัยกระทบเหล่านี้ อัตราส่วนในการตอบรับ ผสมผสาน และแสดงออกย่อมแตกต่างกันออกไปตามปัจเจกภาพ แต่อย่างไรก็ตาม ปัจจัยทั้งหมดนั้นก็กระทบกับศิลปินปัจจุบันอย่างปฏิเสธไม่ได้ ซึ่งมีรายละเอียดสรุปได้ดังนี้

ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม สิ่งแวดล้อม

การเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม เป็นปัจจัยที่พิจารณาได้ทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม ผู้คนและศิลปินในสังคมปัจจุบันดำรงชีวิตในลักษณะปฏิสัมพันธ์สูงทั้งปฏิกิริยาและสัมพันธ์ต่อสภาพการเมือง สังคม สิ่งแวดล้อม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมประชาธิปไตยได้ผลักดันและหล่อหลอมให้ผู้คน (รวมทั้งศิลปิน) เป็นเช่นนั้น ผู้คนและศิลปินเป็นทั้งผู้รับกระแส สร้างกระแส และวิพากษ์วิจารณ์กระแสการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อมไปพร้อมกัน

ศิลปินสมัยใหม่มีอิสรภาพและเสรีภาพอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ศิลปะ เขาอาจจะเป็นทั้งผู้รับรู้และผู้วิพากษ์วิจารณ์การเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม (การเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อมซึ่งเป็นสภาวะครอบงำการดำรงชีวิตของผู้คนและศิลปิน) ศิลปินจะใช้ความถนัดของเขาแสดงออกหรือสะท้อนออกซึ่งการรับรู้หรือการวิพากษ์วิจารณ์นั้น ตามอัตราความเข้มข้นในสำนึกของศิลปินแต่ละคน คอนสเทเบิล อาจจะสะท้อนธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่ผันแปรบีบความรู้สึก หรือเตือนการเริ่มต้นของ

พอลลูชันในอังกฤษคริสต์ศตวรรษที่ 19 คอลล์วิช อาจจะสะท้อนภาพการกดขี่ทางชนชั้นและการตายของคนยากจนในเยอรมนี

ปัจจัยทางด้านปัญญาและความคิด

สังคมใดสังคมหนึ่งย่อมมีกระแสธารปัญญาความคิดของสังคมนั้น ไหลผ่านไปตามกาลเวลามีกระแสอิทธิพลและมีการเปลี่ยนแปลงบนพื้นฐานกระแสหลักนั้น ผู้คนและศิลปินในสังคมใดสังคมหนึ่งย่อมได้รับกระแสปัญญาความคิดอันเป็นนามธรรมหล่อหลอมไว้ในความรู้สึกนึกคิด และความรู้สึกนึกคิดก็คือ จุดเริ่มต้นของจินตนาการในสังคมนั้น ๆ กระแสปัญญาความคิดหลอมรวมมาจากผู้นำสังคมทั้งทางโลกและทางธรรม นักปรัชญา นักคิด ครูอาจารย์ นักวิชาการ ตลอดจนกระแสปัญญาความคิดของประชาชนทั้งหลาย กระแสปัญญาความคิดแทรกซึมอยู่ในสำนึกของผู้คนและศิลปินอย่างแยกออกได้ยากยิ่งเมื่อกระแสปัญญาความคิดเปลี่ยนไป (บนพื้นฐานกระแสหลัก) ผลกระทบต่อผู้คน (รวมทั้งศิลปิน) ก็พลอยเปลี่ยนแปลงไปด้วย

ภูมิปัญญาแบบชาวบ้านของไทยในสังคมเกษตรกรรมหล่อหลอมและผลักดันให้ชาวบ้านไทยสร้างสรรค์ศิลปะพื้นบ้านเฉพาะลักษณะของไทยเฉพาะท้องถิ่นกระแสปัญญาความคิดของนักปรัชญาในสังคมกรีกโบราณเข้มข้นเด่นชัด ศิลปินกรีกก็สร้างสรรค์ศิลปะที่สะท้อนภาวะจริงแท้เหนือธรรมชาติขึ้นแม้ปัญญาความคิดจะมีไขปรากฏการณ์ในเชิงประจักษ์แต่ถ้าเราพิจารณาถึงศิลปะวัตถุอันเป็นผลิตผลของศิลปิน เราก็ย่อมสืบค้นเงื่อนไขภูมิปัญญาของแต่ละสังคมหรือสังคมแต่ละช่วงเวลาได้

ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และประยุกต์วิทยา

การคิดและค้นคว้าอย่างเป็นระบบคือ การเริ่มต้นการค้นคว้าในทางวิทยาศาสตร์ สังคมตะวันตกอาจจะเป็นเป้าหมายสำคัญในการเริ่มต้นทางวิทยาศาสตร์และประยุกต์วิทยาแต่เมื่อถึงวันนี้วิทยาศาสตร์และประยุกต์วิทยาได้กลายสภาพเป็นสากลไปแล้วและดูเหมือนว่าการดำรงชีวิตในปัจจุบันกลมกลืนอยู่กับโลกวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี แม้สังคมเกษตรกรรม วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีก็เอื้อเข้าเกี่ยวข้องกันเป็นอย่างมาก และก็เช่นกัน วิทยาศาสตร์และประยุกต์วิทยาก็คงกระทบต่อผู้คนและศิลปินทั้งรูปธรรมและนามธรรม “การคิดในเชิงวิทยาศาสตร์” หรือ “การคิดในเชิงตรรกะ” คือ กระแสนามธรรมชนิดหนึ่งซึ่งวิทยาศาสตร์ส่งผลมาถึง มิโร อาจจะเขียนภาพด้วยรูปทรงชีวรูป (biomorphic forms) อันเป็นผลมาจากเซลล์ต่างๆที่มองเห็นได้ในกล้องจุลทรรศน์ ศิลปินโคเนติกอาจจะสร้างสรรค์ศิลปะด้วยเครื่องจักรกลหรือคอมพิวเตอร์ ศักดิ์ ดาราพงษ์ อาจจะเขียนภาพโมนาลิซาอ้อมอาวุธสงครามเป็นกอง เพื่อเตรียมไว้ล้างเผ่าพันธุ์

ปัจจัยทางด้านประสบการณ์

“ประสบการณ์” อาจจะเป็นคำที่กินความกว้างมากแต่ “ประสบการณ์” ในที่นี้คงพิจารณาถึงการรับรู้ (Perception) ที่มีผลต่อการรู้คิด (cognition) และอาจก้าวเลยไปถึงจิตใต้สำนึก (subconscious) ตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์ “ประสบการณ์” นอกจากเป็นตัวบอกความแตกต่างของผู้คนและศิลปินยังเป็นปัจจัยหนึ่งในการกระตุ้นผู้คนและศิลปินให้แตกต่างกันอีกด้วยประสบการณ์ที่ต่างกันไม่ว่าจะเป็นในเชิงปริมาณหรือคุณภาพย่อมผลักดันสภาพการรู้คิด กระบวนการคิด และสำนึกที่แตกต่างกัน ประสบการณ์ในชีวิต สภาพแวดล้อม รสนิยม อุดมการณ์ ฯลฯ ที่แตกต่างกัน สร้างปัจจัยให้แตกต่างกันเอาการที่เดียว ศิลปินก็เช่นกัน รสนิยมในการแสดงออก การเลือกอิสระ การใช้สี การสะท้อนอุดมการณ์ การสะท้อนสภาพ

สังคม ฯลฯ ล้วนสะท้อนประสบการณ์ การรับรู้ และสภาพการรู้ของศิลปินแต่ละคนอย่างมากมายทีเดียว และนั่นคือ จุดยืนหรืออุดมการณ์ของแต่ละปัจเจกนั่นเอง

ปัจจัยทางด้านวัสดุอุปกรณ์

วัสดุอย่างใดอย่างหนึ่งย่อมมีคุณสมบัติเฉพาะในตัวของมันเอง และการมีคุณสมบัติเฉพาะนั้นย่อมเป็นมูลเหตุอันสำคัญที่จะก่อให้เกิดคุณประโยชน์และรูปลักษณะเฉพาะตัวอย่างใดตัวอย่างหนึ่งขึ้น นอกจากนั้นวัสดุอย่างใดอย่างหนึ่งยังมีความสัมพันธ์กับอุปกรณ์ที่ใช้สร้างวัสดุให้เกิดรูปลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่งขึ้นด้วยการแปรเปลี่ยนวัสดุอุปกรณ์ หรือการคิดค้นวัสดุอุปกรณ์อย่างใหม่ขึ้นใช้ ย่อมเป็นปัจจัยหนึ่งที่ผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางรูปลักษณะด้วยเช่นกัน ยิ่งในสังคมปัจจุบัน ที่วิทยาศาสตร์และประยุกต์วิทยาก่อให้เกิดการเลือกใช้วัสดุอย่างใหม่ที่หลากหลายยิ่งขึ้น

แนวโน้มผลิตผลต่าง ๆ ย่อมแปลกและหลากหลายขึ้นเป็นเงาตามตัว

เมื่อประมาณ 1410 (พ.ศ. 1953) แจน แวน อีค ศิลปินแฟลมิช ประสบความสำเร็จในการใช้สีน้ำมันระบายภาพ รูปแบบอย่างใหม่ กลวิธีอย่างใหม่ และความงามอย่างใหม่ก็เกิดขึ้น เมื่อปี ค.ศ. 1912 (พ.ศ. 2455) รูปแบบอย่างใหม่ กลวิธีอย่างใหม่ และความงามอย่างใหม่ก็เกิดขึ้น เมื่อเทคโนโลยีทางดนตรีก้าวไปสู่การสังเคราะห์เสียงด้วยระบบคอมพิวเตอร์ ดนตรีสมัยใหม่อันซับซ้อนก็เร้าใจวัยรุ่นอยู่ในปัจจุบันนี้ การเลือกสรรวัสดุอุปกรณ์ซึ่งมีอยู่มากมายจึงท้าทายศิลปินสมัยใหม่มิใช่น้อย เพราะการเลือกวัสดุอุปกรณ์อย่างใดอย่างหนึ่งย่อมหมายถึงการเลือกสรรปัจจัยตัวแปรในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมด้วยเช่นกัน จากปัจจัยอันเป็นผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินในปัจจุบัน ได้ก่อให้เกิดรูปแบบเนื้อหา และกลวิธีอันหลากหลาย มิใช่ขอบเขตอันจำกัดในอดีต “จิตใจอันพร้อมด้วยเสรีภาพ ย่อมยอมรับเสรีภาพนั้น” (วีรณ ตั้งเจริญ. 2536: 36-40)

จากปัจจัยที่กระทบต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปินดังกล่าวข้างต้นนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินสมัยใหม่ ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าผลกระทบเหล่านั้นมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินที่ส่งผลให้มีความหลากหลายมากขึ้น ทั้งปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม สิ่งแวดล้อมที่ศิลปินแสดงออกหรือสะท้อนในการรับรู้ในประสบการณ์ของแต่ละบุคคลโดยแสดงออกตามจิตสำนึกตามความถนัดในลักษณะผลงานที่แตกต่างกัน หลากหลายรูปแบบตามแต่ปัจจัยทางด้านปัญญา และความคิดของศิลปินในแต่ละยุคแต่ละช่วงเวลาตามกระแสสังคม ที่จะส่งผลให้ศิลปินสร้างผลงานให้ปรากฏตามปัญญาและความคิดที่แปรเปลี่ยนไปตามช่วงเวลานั้น ๆ ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์ และประยุกต์วิทยาทำให้ศิลปินคิดและค้นคว้าอย่างเป็นระบบรวมทั้งประสบการณ์ของศิลปินแต่ละคนที่แตกต่างกันย่อมเกิดสนิยมในการแสดงออก การใช้สี การสะท้อนอุดมการณ์ การสะท้อนสภาพสังคมที่แตกต่างกัน ล้วนสะท้อนประสบการณ์ การรับรู้ และจุดยืนหรืออุดมการณ์ของแต่ละปัจเจกนั่นเอง ส่วนปัจจัยทางด้านวัสดุอุปกรณ์ก็มีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินเพราะคุณสมบัติเฉพาะของวัสดุอุปกรณ์แต่ละชนิด แต่ละประเภทย่อมแตกต่างกันไป คุณสมบัติเฉพาะตัวของวัสดุแต่ละชนิดยังมีความสัมพันธ์กับอุปกรณ์ที่ใช้สร้างวัสดุให้เกิดรูปลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยการเปลี่ยนแปลงวัสดุอุปกรณ์ให้เกิดความหลากหลายยิ่งขึ้น

แนวโน้มการสร้างผลงานต่างก็จะแปลกและหลากหลายตามเกิดรูปแบบใหม่ กลวิธีใหม่และความงามใหม่ก็เกิดขึ้น ฉะนั้นการเลือกวัสดุอุปกรณ์อย่างใดอย่างหนึ่งย่อมหมายถึงการเลือกสรรค์ปัจจัยตัวแปรในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมด้วยเช่นกัน

โกสุม สายใจ ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่ถือว่าเป็นกิจกรรมหรือพฤติกรรม การแสดงออกที่ตืออย่างหนึ่งของมนุษย์ โดยเฉพาะงานจิตรกรรมนับเป็นงานทัศนศิลป์ที่เก่าแก่ที่สุด ทั้งนี้เพราะได้พบภาพเขียนเก่าแก่ที่ผนังถ้ำอัลตามิรา (Altamira) ถ้ำลาสโคซ์ (Lascaux) ถ้ำเก่าแก่ทั้งสองอยู่บริเวณเขตติดต่อระหว่างประเทศฝรั่งเศสและสเปน ขั้นตอนการสร้างงานแต่ละส่วนของกระบวนการสร้างล้วนเป็นสิ่งที่ดีทั้งสิ้น เริ่มต้นตั้งแต่ศิลปินผู้สร้างผลงานซึ่งมีอารมณ์สุนทรีย์ มีจุดมุ่งหมายที่ดี ที่จะสร้างสรรค์งานที่สวยงาม ส่งเสริมศีลธรรม มีคุณค่าต่อสังคม เป็นดอกไม้ประดับโลก เป็นส่วนหนึ่งของสิ่งแวดล้อม สังคมใดให้ความสนใจต่อเรื่องราวของความงามและสิ่งที่สวยงาม สังคมนั้นมักจะได้รับการยกย่องว่ามีความเจริญ มีวัฒนธรรมสูงหรือเป็นประเทศที่พัฒนาแล้ว ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์ว่า...อันชาติใดไร้ช่างชำนาญศิลป์ เหมือนนารินไร้โฉมบรรโลมสง่า ใครๆเห็นไม่เป็นที่จำเริญตา เขาจะพากันเย้ยให้ได้อาย ศิลปกรรมนำใจให้ส่างโศก ช่วยบันเทาให้ทุกข์โศกให้สลาย จำเริญตาพาใจให้สบาย อีกร่างกายก็จะพลอยสุขสราญ งานจิตรกรรมเป็นผลมาจากประสบการณ์ของศิลปินอันเนื่องมาจากการรับรู้และการสัมผัสกับโลกภายนอก คลุกเคล้ากับโลกภายในของศิลปินกลั่นกรองด้วยจิตสติปัญญาถ่ายทอดออกมาเป็นงานที่สวยงามมีคุณค่าปรากฏให้เราเห็นกันอยู่ในปัจจุบันจึงมีค่าสมควรแก่การศึกษาดังที่โกสุมสายใจได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของจิตรกรหรือผู้สร้างงานโดยมีเนื้อหาดังนี้

จิตรกรหรือศิลปินผู้สร้างงาน (Artist) ในกระบวนการสร้างงานจิตรกรรมนี้ตัวศิลปินนับว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุด เพราะเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างทั้งมวล โดยศิลปินอยู่ท่ามกลางสิ่งแวดล้อม (ทั้งสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้น) สิ่งเหล่านี้กระตุ้น ปลุกเร้าให้ศิลปินอยากสร้างงานศิลปะตามที่ตนเองถนัด...

ศิลปินหรือผู้ที่สร้างสรรค์สิ่งที่มีความงาม ต่างกับสามัญชนทั่วไปตรงที่ศิลปินมีประสาทสัมผัสที่ไวต่อการรับรู้คุณค่าด้านความงามมากกว่า (Sensibility) สามารถเก็บสัมผัสไว้ในระบบสมอง และแสดงออกโดยการสร้างสรรค์ เป็นผลงาน เป็นสิ่งสุนทรีย์ หรือสิ่งที่มีความงาม นักปรัชญาเป็นผู้ที่มองปัญหาต่างๆ อย่างลึกซึ้งเพราะเชื่อว่าการศึกษาค้นหาความจริง ต่าง ๆ เป็นการพัฒนาศติปัญญา และสนองความอยากรู้อยากเห็นของตนเอง ศิลปินและการทำงานของศิลปินเองก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่นักปรัชญากล่าวถึงเสมอ สรุปได้ดังนี้

1. ศิลปินสร้างงานจากแรงบันดาลใจ สติปัญญา และอารมณ์ความรู้สึก ผลงานศิลปกรรมที่สวยงาม มิได้สร้างจากกฎเกณฑ์ เพราะเมื่อศิลปินสร้างสิ่งที่มีความงามขึ้นแล้ว นักวิจารณ์นักการศึกษา ได้ศึกษาวิเคราะห์และตั้งเป็นหลักเกณฑ์ขึ้นมาภายหลัง

2. ศิลปินผู้สร้างสิ่งที่มีความงาม ได้สอดใส่จิตวิญญาณให้ปรากฏในสุนทรียวัตถุ ต่าง ๆ นั่นถือว่าเป็นอัจฉริยะบุคคล แต่สายตาของคนทั่วไป กลับมองว่าศิลปินเป็นคนที่ค่อนข้างจะขาดๆ เกินๆ เช่น การแต่งตัว ลักษณะนิสัยที่ชอบแสดงออกอย่างเต็มที่บริสุทธิ์ใจที่เป็นเช่นนี้เพราะชาวบ้านมองสิ่งต่าง ๆ ด้วยสายตาธรรมดา ในขณะที่อัจฉริยะบุคคลเหล่านั้นจะมองลึกเข้าไปถึงสภาวะแห่งวิญญาณของธรรมชาติ ซึ่งอยู่นอกเหนือไปจากการมองเห็นของคนธรรมดาไปแล้ว
3. แรงบันดาลใจ (Inspiration) หรือแรงดลใจให้คิด เป็นความรู้สึกอันเนื่องมาจากการได้สัมผัสกับสิ่งแวดล้อมที่มีความงาม ทั้งสิ่งที่เป็นนามธรรมและรูปธรรม ดลใจให้คิดอยากจะทำงานศิลปกรรมขึ้น เช่น ได้พบเห็นทะเล อยากวาดภาพทะเล แรงบันดาลใจมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ
 - 3.1 แรงบันดาลใจภายนอก เป็นผลมาจากการได้รับรู้เรื่องราวจากโลกภายนอกและสังคม กระตุ้นให้ศิลปินเกิดความรู้สึกอยากสร้างงานศิลปกรรม แรงบันดาลใจภายนอกมีดังนี้
 - ก. แรงบันดาลใจจากธรรมชาติ ธรรมชาติ คือแหล่งทรัพยากรที่ยิ่งใหญ่ที่สุด มีการเปลี่ยนแปลงตามกระบวนการของตัวมันเอง ธรรมชาติเป็นจุดเริ่มต้นของสรรพสิ่งทั้งมวล รวมทั้งศิลปะด้วย รูปร่าง-รูปทรง สีสนของธรรมชาติได้ให้ความรู้สึกประทับใจแก่ศิลปินจนอยากบันทึกไว้ เลียนแบบไว้ เพื่อให้ได้ชื่นชมความงามของธรรมชาติ ผลงานศิลปะประเภทนี้ปรากฏออกมาเป็นความงามแบบเหมือนจริงหรือเหมือนธรรมชาติ รับรู้ได้ง่าย
 - ข. แรงบันดาลใจจากสังคม สังคม เป็นกลุ่มคนขนาดใหญ่ มีการจัดระบบต่าง ๆ เพื่อให้คนในสังคมอยู่กันอย่างมีความสุข สิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมเป็นแรงกระตุ้นอย่างดีที่ทำให้ศิลปินเกิดแรงบันดาลใจที่จะนำมาสร้างเป็นงานศิลปะ เช่น เกียรติยศ ชื่อเสียงและสิ่งตอบแทนต่าง ๆ เป็นแรงกระตุ้นที่น่าสนใจในปัจจุบันผลงานที่ปรากฏจะเป็นแบบที่กำลังนิยมกันในสังคมขณะนั้น หรือตรงตามสนิยมของผู้ว่าจ้าง ศิลปินจะไม่ค่อยมีความเป็นตัวของตัวเองมากนัก นอกจากนี้เหตุการณ์หรือเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมยังเป็นแรงกระตุ้นที่ทำให้ศิลปินอยากช่วยเหลือหรือแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเหตุการณ์นั้นด้วยวิธีการทางศิลปะ ผลงานลักษณะนี้จะแสดงคุณค่าทางเรื่องราวที่ชี้ให้เห็นทางแก้ปัญหา หรือส่งเสริมสิ่งที่ดี ให้เผยแพร่ออกไปเป็นตัวอย่างแก่คนในสังคม
 - ค. แรงบันดาลใจจากผลงานศิลปะในอดีต ผลงานศิลปกรรมที่สร้างขึ้นทั้งในอดีตและปัจจุบัน ยังเป็นตัวกระตุ้นหรือแรงบันดาลใจให้แก่ศิลปินในรุ่นหลังที่จะสร้างงานศิลปะตามแบบรุ่นก่อนหรืออาจจะดัดแปลง ปรับแต่งให้แตกต่างออกไปก็ได้ เช่น ผลงานของปรีชา เถาทอง เอารูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณีมาสร้างใหม่ตามวิธีทางตะวันตก ปัญญา วิจินธนสาร เอาความรู้สึกที่อ่อนหวานของจิตรกรรมไทยมาสร้างเป็นรูปทรงใหม่ อเล็กซานเดอร์ คานเดอร์ (Alexander Calder) ศึกษางานของ มองเดรียน (Piet Cornelis Mondrian) แล้วทำให้งานจิตรกรรมของมองเดรียนเคลื่อนไหวได้จริง กลายเป็นงานโมบายขึ้นมา (Mobile)
 - 3.2 แรงบันดาลใจภายใน เป็นการถูกคิดขึ้นมาเองในใจ อยากที่จะสร้างงานอยากที่จะค้นหารูปแบบความงามที่แปลก ใหม่ อยากทดลอง อยากทำ เพื่อแสวงหารูปแบบความงามที่เหมาะสมกับยุคสมัยและความต้องการของตนเอง
4. จินตนาการ (Imagination) เป็นขั้นตอนที่ต่อเนื่องจากแรงบันดาลใจเป็นส่วนของการคิดสร้างสรรค์ ผู้รู้บางท่านรวมเป็นขั้นตอนเดียวกับแรงบันดาลใจ แต่ถ้าพิจารณาให้ลึกแล้วจะเห็นว่าแรงบันดาลใจเป็นเพียงตัวกระตุ้นให้อยากทำงานต่อจากนั้นจินตนาการซึ่งเป็นโลกภายในของศิลปิน

จะปรากฏขึ้น คิดค้นเป็นรูปแบบ เนื้อหาที่จะทำ การจัดภาพ การใช้สี เทคนิค รวมทั้งวัสดุด้วย จินตนาการนี้ให้ถือว่าเป็นขั้นตอนที่สำคัญเพราะจะปรากฏเป็นภาพพจน์ ก่อนที่จะถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานจริง

จินตนาการเป็นเรื่องสำคัญในการสร้างงานศิลปกรรม ถ้าศิลปินปราศจากจินตนาการแล้ว จะสร้างงานไม่มีรสชาติ ทำงานไปเรื่อย ๆ ไม่มีชีวิตชีวา เรื่องของเหตุผลสามารถสั่งสอนกันได้ ทั้งในระบบสถาบันและการศึกษาด้วยตัวเอง แต่เรื่องของจินตนาการยังไม่ปรากฏว่ามีการถ่ายทอดกันได้ การอบรมสั่งสอนช่วยได้เพียงเล็กน้อย

5. การลงมือทำ (Man made) การลงมือทำ เป็นการถ่ายทอดจินตนาการจากขั้นที่ 3 ให้ปรากฏออกมาเป็นสิ่งที่มองเห็นได้ การลงมือทำ หรือสร้างงานจิตรกรรมของศิลปินแต่ละคนจะแตกต่างกัน แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มดังนี้

5.1 สร้างงานแบบมีแผน โดยมีการวางแผนไว้ล่วงหน้า โดยกำหนดเป็นภาพไว้ในใจ แล้วถ่ายทอดจินตนาการเป็นภาพร่างก่อนหลาย ๆ ภาพ มีการปรับแต่งให้ได้ตามความต้องการแล้วเลือกภาพที่เหมาะสมที่สุดมาเป็นแบบในการเขียน บางครั้งอาจจะเป็นภาพร่างที่ยังไม่สมบูรณ์ครบถ้วน แต่พอจะรู้ว่าโครงสร้างส่วนใหญ่เป็นอย่างไร

5.2 สร้างงานโดยการลองผิดลองถูก กลุ่มนี้จะลงมือสร้างงานด้วยวัสดุจริงเลยไม่มีการร่างไว้ก่อน คิดตัดสินใจในขณะที่ทำ มีการปรับแต่งในขณะนั้น ถ้าพลาดไม่ได้ดังที่จินตนาการคิดไว้ก็เขียนใหม่ แต่ถ้าทำได้ ผลงานที่สำเร็จจะดูมีชีวิตชีวา ได้จังหวะลงตัว ศิลปินมีความสุขมีอิสระในขณะที่เขียน ศิลปินสมัยใหม่นิยมสร้างงานแบบนี้เพราะท้าทายและตื่นเต้นดี

การลงมือทำ เป็นขั้นตอนที่ศิลปินจะทุ่มเทความรู้ความสามารถ ทักษะความชำนาญอย่างเต็มที่ บรรจงสร้างเพื่อให้ได้สิ่งสุนทรีย์ประดับไว้ในโลก แต่ศิลปินบางคนไม่คิดอย่างนั้นกลับไปคิดถึงค่าจ้าง ค่าตอบแทน ชัยชนะ เกียรติยศชื่อเสียง ถือว่ายังมีกิเลสอยู่ แต่มีได้หมายความว่าศิลปินชั้นเยี่ยมจะหลุดพ้นจากสิ่งเหล่านี้ไปแล้วแต่เขาคิดถึงมันในลักษณะของผลพลอยได้ มีใจจุดมุ่งหมายหลัก คิดถึงการสร้างสรรค์สิ่งที่สวยงามให้เกิดขึ้นเป็นสิ่งสำคัญมากกว่า

6. ผลงานสำเร็จ (Work of Art) ผลงานศิลปะที่สำเร็จแล้วอาจจะเหมือนกับที่จินตนาการไว้หรือไม่ เป็นเรื่องของศิลปิน เพราะในขณะที่น่าผลงานออกแสดง นำเสนอต่อสาธารณชน บางครั้งเราไม่พบตัวศิลปินจึงไม่ทราบว่าเป็นผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้มีแรงบันดาลใจมาจากอะไร เราเห็นเฉพาะผลงานที่สำเร็จแล้วอาจจะมีบางคนได้เขียนแนวคิดและแรงบันดาลใจไว้ในสมุดบันทึก แต่จะแน่ใจได้อย่างไรว่าถูกต้อง เพราะบางครั้งเขาเขียนขึ้นหลังจากที่ได้สร้างงานเสร็จแล้ว จะเขียนให้น่าสนใจอย่างไรก็ได้ ความสัมพันธ์ระหว่างผลงานสำเร็จกับจินตนาการ ยังมีตัวแปรอื่นอีกเช่น ข้อจำกัดของวัสดุอุปกรณ์ เทคนิควิธีการสร้าง เวลา ฯลฯ ทำให้ได้ผลงานสำเร็จเป็นผลงานที่ยังไม่สมบูรณ์ 100% จึงทำให้ยังไม่เคยมีศิลปินคนไหนบอกว่า นี่เป็นผลงานสูงสุดของเขา มีแต่บอกว่า เป็นเพียงงานส่วนหนึ่งที่จะต้องพัฒนาต่อไปอีก ทั้งนี้เพราะความงามที่อยู่ในจิต ได้ห้วงสำนึก ยังถ่ายทอดออกมาไม่หมด ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่า ผู้สร้างสำคัญกว่าสิ่งที่สร้าง

การนำเสนอผลงานสู่สังคม (Presentation) หนังสือดี ๆ ถ้าเก็บไว้เฉย ๆ ไม่มีคนอ่านมันก็ไร้ค่า ผลงานของศิลปินก็เหมือนกัน เมื่อศิลปินสร้างเสร็จแล้วมักจะนำออกสู่สายตาประชาชน โดยการจัดแสดงภาพแสดงผลงานในโอกาสต่าง ๆ (Exhibition) ทั้งแสดงเดี่ยวและแสดงเป็นกลุ่ม อันเป็นการ

สำสิ่งที่ดึงดูดมาสู่สังคม ยิ่งถ้ามีผู้ชมคนใดซื้อหาไปประดับตกแต่งอาคารบ้านเรือน ผลงานเหล่านั้นก็กลายเป็นดอกไม้ประดับสิ่งแวดล้อมในอีกลักษณะหนึ่ง (โกสุม สายใจ. 2544: 7-24)

การสร้างสรรคงานจิตรกรรมดังกล่าวข้างต้น กล่าวถึงขั้นตอนการสร้างงานที่ศิลปินผู้สร้างงานเองอยู่ภายใต้สิ่งแวดล้อมที่ปรากฏทั้งสิ่งแวดล้อมจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้น โดยที่นักปรัชญากล่าวถึงการสร้างงานของศิลปินว่า ศิลปินสร้างงานจากแรงบันดาลใจ สติปัญญา และอารมณ์ความรู้สึก ศิลปินเป็นผู้สร้างงานที่มีความงาม ศิลปินสร้างงานจากแรงบันดาลใจหรือแรงดลใจให้คิดจากการสัมผัสกับสิ่งแวดล้อมที่มีความงามทั้งแรงบันดาลใจภายนอกและแรงบันดาลใจภายใน ศิลปินสร้างงานจากจินตนาการจากโลกภายในของศิลปินคิดค้นเป็นรูปแบบเนื้อหา การจัดภาพ การใช้สี เทคนิครวมทั้งวัสดุก่อนที่จะถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานจริงจากนั้น จึงจะลงมือทำให้ปรากฏออกมาเป็นสิ่งที่มองเห็นได้ โดยอาจกำหนดภาพไว้ในใจแล้วถ่ายทอดจินตนาการเป็นภาพร่าง ซึ่งสร้างงานแบบมีแผนหรือจะสร้างงานโดยการลองผิดลองถูกก็อาจจะลงมือทำเลยไม่มีการร่างไว้ถ้าพลาดก็จะทำใหม่ มีอิสระในขณะที่เขียนหรือสร้างผลงานเป็นที่นิยมในศิลปินสมัยใหม่ ส่วนผลงานที่สำเร็จอาจจะเหมือนจินตนาการหรือไม่เป็นเรื่องราวของศิลปิน ซึ่งท้ายสุดศิลปินต้องนำเสนอผลงานสู่สังคม

จากปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรคงานศิลปะของศิลปินไว้ก่อให้เกิดรูปแบบ เนื้อหา และวิธีที่หลากหลายหรือที่เรียกกระบวนแบบศิลปะ

4. กระบวนแบบศิลปะ (Art style)

กระบวนแบบศิลปะ (Art Style) คือปรากฏการณ์ในผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นจากสภาพรวมของ เนื้อหาศิลปะ รูปแบบศิลปะและกลวิธีศิลปะในผลงานจิตรกรรมซึ่งได้แก่

1. เนื้อหาศิลปะ
2. รูปแบบศิลปะ
3. กลวิธีศิลปะ

4.1 เนื้อหาศิลปะ (Art Content)

อารี สุทธิพันธุ์ได้กล่าวถึงกระบวนแบบศิลปะด้านเนื้อหาศิลปะที่เกี่ยวกับเรื่องราวและเนื้อหาสาระที่ต้องการถ่ายทอดรูปแบบ (Subject Matter / Content) ซึ่งหมายถึง เรื่องราวที่คนไม่เคยเห็นในโลกความเป็นจริง ซึ่ง อารี สุทธิพันธุ์ ได้จัดเรื่องราวไว้เป็น 4 หมวดหมู่ พอสรุปได้ดังนี้ คือ

1. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และความเชื่อในศาสนา จากผลงานศิลปะบนผนังถ้าจะเห็นว่าเรื่องการลาลัสต์เป็นส่วนมาก ทั้งนี้เพราะเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของมนุษย์สมัยนั้นต่อมาเมื่อมนุษย์รู้จักเพาะปลูก รู้จักแบ่งงานกันทำ กลายเป็นระบบสังคม เรื่องราวก็มักจะปรากฏเกี่ยวกับความเชื่อในศาสนา ทั้งนี้เพื่อว่าคนในสังคมจะได้มีหลักยึดมั่นอันเดียวกัน มีความเห็นเกี่ยวกับอำนาจลึลับนอกเหนือมนุษย์เหมือน ๆ กัน รูปแบบของพระเจ้าและประวัติทางด้านอภินิหาร ได้รับการถ่ายทอดบนผนังและตามบริเวณสถาปัตยกรรมที่สำคัญ ๆ ของสังคม ลักษณะของรูปแบบตามเรื่องราวดังกล่าวนี้มักจะมีลักษณะเหมือนจริง โดยเพิ่มเติมจินตนาการของศิลปินเข้าไปด้วย ในที่สุดก็จะมีลักษณะเหมือนจริง และตกแต่งประดับประดามาก ซึ่งจะรวมถึงการเลือกคุณค่าของวัสดุที่มีค่ามากที่สุด ทนทานมากที่สุด เพื่อถ่ายทอดรูปแบบพระเจ้าที่เคารพมากที่สุด
2. เรื่องราวที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมทั้งที่ธรรมชาติสร้างและมนุษย์สร้าง เรื่องราวดังกล่าวนี้ปรากฏให้เห็นควบคู่กับเรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์ ได้แก่ พวกธรรมชาติ ภาพทิวทัศน์ภาพสิ่งก่อสร้าง อาคาร โบสถ์วิหาร เรื่องราวเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมนี้ได้แนวคิดจากนักปรัชญาของกรีกโบราณ ซึ่งมีความเชื่อว่า มนุษย์เป็นศูนย์กลางของจักรวาลและมนุษย์เป็นเสมือนเครื่องวัดของสิ่งต่าง ๆ ดังนั้น ศิลปินจึงหันมาสนใจความเป็นอยู่ของมนุษย์มากกว่าสนใจในอำนาจที่นอกเหนือมนุษย์ รูปแบบที่ปรากฏตามเรื่องราวนี้จึงมีลักษณะเหมือนจริง โดยใช้คนจริง ๆ เป็นแบบมากที่สุดและพยายามแสดงท่าทางให้เหมือนคนจริง ๆ ส่วนเนื้อหาสาระนั้นก็เพื่อเตือนให้มนุษย์ตระหนักในความสำคัญของมนุษย์เอง ซึ่งอาจจะแสดงให้เห็นทั้งทางด้านความงามและทางด้านความทารุณโหดร้ายการกดขี่ระหว่างมนุษย์
3. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และความสัมพันธ์ของมนุษย์ในสังคม เรื่องราวดังกล่าวนี้ได้แก่เรื่องความรัก เรื่องความสัมพันธ์ของครอบครัว เรื่องความเห็นอกเห็นใจกันในสังคมที่แตกต่างระหว่างชั้น เรื่องราวตามแนวนี้อาจแสดงออกในรูปของการส่งเสริมให้ผู้ดูตระหนักในความสำคัญของการอยู่ร่วมกัน การพึ่งพาอาศัยกัน หรืออาจแสดงออกในทางตรงกันข้าม โดยหวังผลในทางดี ความเชื่อที่เป็นพื้นฐานสำหรับเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์ ได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับพลังงานในตัวมนุษย์ สิทธิเสรีภาพของมนุษย์ในระบบประชาธิปไตย โดยเชื่อว่าทุกคนมีสิทธิเสรีภาพเท่าเทียมกัน ซึ่งความเชื่อดังกล่าวนี้ในบางสมัยถูกละเลยไปมาก เช่น ความเชื่อในความเท่าเทียมกันระหว่างบุรุษและสตรี เป็นต้น ลักษณะรูปแบบตามเรื่องราวนี้ส่วนใหญ่ก็จะมีลักษณะเหมือนจริงด้วยการใช้แสงและเงาตามตาเห็น หรือดัดแปลงตามที่ศิลปินเห็นว่าเหมาะสม และการใช้รูปและพื้นผิวนั้นอย่างกลมกลืนดังได้กล่าวแล้ว
4. เรื่องราวที่เกี่ยวกับความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีและวิทยาศาสตร์ เรื่องราวตามแนวนี้เป็นเรื่องราวที่พัฒนาขึ้นหลังจากสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง และได้เจริญก้าวหน้ามาจนถึงปัจจุบัน จุดเริ่มแรกดูเหมือนจะเกิดขึ้นหลังการปฏิวัติอุตสาหกรรมเป็นต้นมา ดังได้กล่าวแล้วว่ารูปแบบศิลปกรรมของสมัยไดย่อมสะท้อนสภาพความเป็นไปของสังคมและความเจริญของสมัยนั้น เรื่องราวที่ศิลปินเลือกนำมาถ่ายทอดในช่วงหลังจึงเป็นรูปเครื่องจักรกล การแสดงเกี่ยวกับความเร็ว และการแสดงเกี่ยวกับการคาดฝันข้างหน้าในอวกาศหรือการผจญภัยทางความคิดด้านต่าง ๆ สำหรับเรื่องราวที่เกี่ยวกับความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีดังกล่าวนี้มีความเชื่อเป็นแนวคิดอันสำคัญก็คือ หากสิ่งหนึ่งเกิดขึ้นแล้วต่อไปอะไรจะเกิดขึ้น และสิ่งที่เกิดขึ้นนั้นมนุษย์สามารถควบคุมได้มากน้อยเพียงใด หากควบคุมไม่ได้ก็จะเกิดมลภาวะ และหวนกลับมาสร้างปัญหาให้กับมนุษย์เอง (อารี สุทธิพันธุ์ . 2530: 20-22)

วิรุณ ตั้งเจริญได้แบ่งเนื้อหาทางศิลปะไว้ 2 ประเด็น คือ เนื้อหาส่วนตัว และเนื้อหาเพื่อสังคม ซึ่งมีเนื้อหาพอสรุปได้ดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตัว ความรัก ความพอใจส่วนตัว แบ่งออกเป็น
 - 1.1 การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา
 - 1.2 ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว
 - 1.3 ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว
 - 1.4 ความศรัทธาส่วนตัว
 - 1.5 การแสดงออกทางด้านความประณีตงดงาม
2. เนื้อหาเพื่อสังคม มนุษย์ผู้สร้างผลงานศิลปกรรมนำไปเปิดเผยในสังคม ก็น่าจะเป็นสมบัติของสังคมด้วย แบ่งออกเป็น
 - 2.1 การเมืองและลัทธิความเชื่อ
 - 2.2 บรรยายสังคม
 - 2.3 ถากถางสังคม(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527: 89 – 107)

4.2 รูปแบบศิลปะ (Art Form)

รูปแบบศิลปะ คือ ปรากฏการณ์อันเกิดจากผสมผสานรวมตัวของส่วนประกอบศิลปะ โดยมีแนวคิดรูปแบบต่าง ๆ กัน สำหรับในงานวิจัยนี้หมายถึงลักษณะรูปแบบการวาดเขียนที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวของ เส้น สี รูปร่าง บริเวณว่าง ขนาด สัดส่วน น้ำหนัก และลักษณะผิว เป็นต้น

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้จำแนกรูปแบบทางศิลปะ ออกเป็น 4 รูปแบบ คือ 1. รูปแบบที่แสดงวัตถุอย่างชัดเจน 2. รูปแบบที่แสดงความเป็นระเบียบแบบแผน 3. รูปแบบที่แสดงอารมณ์ 4. รูปแบบแสดงความลึกลับอัศจรรย์ ซึ่งมีรายละเอียดพอสรุปได้ดังนี้

1. รูปแบบที่แสดงวัตถุอย่างชัดเจน (objective Accuracy) เป็นรูปแบบที่ผู้สร้างพยายามเลียนแบบวัตถุสิ่งแวดลอม ทั้งสิ่งแวดลอมที่เป็นธรรมชาติและสิ่งแวดลอมที่มนุษย์สร้างขึ้นเอง ซึ่งการเลียนแบบนั้น เน้นความถูกต้องชัดเจนตามที่ตามองเห็นได้ เป็นการแสดงความประณีตในการบันทึกภาพ ผู้สร้างอาจจะมีสภาพคล้ายกล้องถ่ายรูป แต่ถึงจะมีลักษณะการเลียนแบบอย่างไรก็ตาม ภาพที่ปรากฏขึ้นก็ย่อมแตกต่างไปจากภาพถ่าย เพราะกล้องถ่ายรูปย่อมบันทึกภาพไว้ตามคุณภาพของเครื่องกลไก เลนส์ และฟิล์ม แต่สำหรับคนเรานอกจากฝีมือในการสร้างภาพเลียนแบบแล้ว แต่ละคนยังมีการสังเกตในส่วนรายละเอียดย่อยต่างกันและที่สำคัญคือ มีอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดเฉพาะตัว

ของแต่ละคนอีกด้วย ถึงจะเป็นการสร้างภาพในลักษณะใดก็ตาม เราจะผสมผสานอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดส่วนตัวไว้ด้วยเสมอ

2. รูปแบบที่แสดงความเป็นระเบียบแบบแผน (Dormal Order) ในรูปแบบนี้นับเป็นลักษณะที่พัฒนาสืบต่อมาจากรูปแบบของกรีกโบราณ ที่ยึดถือแบบแผนสัดส่วนและท่าเฉพาะที่ยอมรับกันว่างาม มีลักษณะความสมดุล ความประสานกลมกลืน และความงดงามอย่างประณีตเป็นแบบฉบับ ด้วยกรีกเชื่อว่าความงามนั้นจะต้องมีมาตรฐานสูงสุดในตัวของมันเองศิลปะต้องเดินทางไปหาความงามสูงสุดนั้น ไม่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ของมนุษย์ เป็นแบบแผนตามมาตรฐานท่าทางไว้เฉพาะ เน้นความประณีตเรียบร้อย เป็นการแสดงความงดงามมากกว่าอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อวัตถุหรือสภาพแวดล้อมใดๆ นอกจากนี้รูปแบบที่แสดงความเป็นระเบียบแบบแผนนี้ อาจจะเป็นรูปแบบจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม รูปทรงเรขาคณิตหรือรูปทรงเรขาคณิตก็ได้

3. รูปแบบที่แสดงอารมณ์ (Emotion) เมื่อศิลปินมีความคิดว่า มนุษย์มิได้มีเหตุผลแต่เพียงอย่างเดียว หากแต่มนุษย์ย่อมมีอารมณ์ด้วย และอารมณ์ย่อมเป็นพลังผลักดันให้เกิดการทำงานและสร้างสรรค์ อารมณ์จึงเป็นคุณค่าอย่างหนึ่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ศิลปะทุกจากรวมทั้งภาพวาดก็ยอมรับคุณค่าทางด้านอารมณ์ด้วย ภาพที่แสดงอารมณ์ย่อมสร้างอารมณ์สะท้อนใจต่อผู้ชื่นชมได้สูงและจับปล้นทันใจ อารมณ์ต่าง ๆ เช่น อารมณ์ที่เคลิบเคลิ้มหลงใหล อารมณ์ที่แสดงความทุกข์ ความสิ้นหวัง หรืออารมณ์ที่สนุกสนานรื่นรมย์ เป็นต้น

รูปแบบที่แสดงอารมณ์นี้ นอกจากลักษณะที่บิดเบือนรูปทรงแล้ว ยังเกี่ยวกับองค์ประกอบสีพื้นผิว และเทคนิคของการวาดเขียนแต่ละลักษณะอีกด้วย

4. รูปแบบที่แสดงความคิดลึกลับอัศจรรย์ (Fantasy) ในรูปแบบที่แสดงความคิดลึกลับ อัศจรรย์นี้หมายถึงภาพวาดซึ่งพยายามจะแสดงความรู้สึกประหลาด ๆ ให้ปรากฏขึ้นบนพื้นภาพเป็นภาพที่อาจจะให้ความรู้สึกคล้ายกับความฝัน โลกที่น่าหวาดกลัว สภาพที่ดูเร้นลับ ฯลฯ ความรู้สึกอัศจรรย์นี้อาจจะเป็นผลมาจากรูปทรง องค์ประกอบ สี บรรยากาศ และส่วนประกอบอื่น ๆ บนพื้นภาพ รูปแบบที่แสดงความคิดลึกลับอัศจรรย์ เช่น รูปแบบที่เป็นเรื่องราวอภินิหาร ภาพหลอน ความฝัน โลกในจินตนาการ เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527: 96-107)

โกสุม สายใจ ได้จำแนกรูปแบบศิลปะในการวาดเขียนออกเป็น 3 ประเภท คือ แบบเหมือนจริง แบบดัดแปลง จากของจริง แบบความคิด และความรู้สึก ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. งาน Drawing แบบเหมือนของจริง ของจริงในที่นี้หมายถึง สิ่งต่าง ๆ ทั้งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติและสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยมีรูปร่างรูปทรงให้มองเห็นและจับต้องได้ภาพเขียนพวกนี้ศิลปินเขียนขึ้นเพื่อต้องการให้ผู้ดู ดูรู้ว่าเป็นภาพอะไร ทำให้ผู้ดูเข้าใจได้ง่ายเพราะเป็นภาพที่เคยเห็นมาก่อนแล้ว การลงน้ำหนักก็จะเป็นไปตามตาเห็น คือ ส่วนถูกแสงจะสว่าง และค่อย ๆ เข้มเข้าไปในส่วนที่ไม่ถูกแสง หรือส่วนที่เป็นเงา

2. งาน Drawing แบบดัดแปลงจากของจริง เป็นภาพที่เกิดจากศิลปินต้องการแสวงหารูปแบบของความงามใหม่ เพราะเบื่อหน่ายกับการที่จะต้องเขียนภาพเลียนแบบของจริงอยู่ซ้ำไป จึงพยายามนำรูปร่างของของจริงมาดัดแปลงโดยการ ตัดทอน บิดพลิ้ว หรือเพิ่มเติมบางส่วนเข้าไป เพื่อที่จะได้

รูปร่างรูปทรงใหม่ ที่ดูแล้วสวยงามแปลกตา และสามารถแสดงเรื่องราวที่เกินความจริงได้ เช่น เรื่องเกี่ยวกับ นรก สวรรค์ และเรื่องของการคิดฝัน การลงน้ำหนัก ก็ลงได้อย่างอิสระ มีต้องลงตามตา เห็นให้ยุ่งยากเหมือนการเขียนแบบแรก

3. งาน Drawing ตามความคิดและความรู้สึก เป็นการเขียนที่นับได้ว่ามีอิสระมากที่สุด โดยศิลปินเชื่อว่า อาณาจักรของความงามกว้างใหญ่ไพศาล มิใช่ติดอยู่เพียงรูปแบบของของจริง หรือดัดแปลงเท่านั้น รูปแบบที่เกิดจากความคิดของมนุษย์ก็มีความงามเหมือนกัน การลงน้ำหนักก็อิสระ ซึ่งเรามักจะเรียกกันว่า “ศิลปะนามธรรม” งามแบบนี้ผู้ดูมักจะไม่ค่อยเข้าใจเพราะเป็นรูปแบบจากความคิดของศิลปินแต่ละคน แต่ก็ให้ความงามทางด้านรูปทรงอย่างประหลาด (โกสุม สายใจ. 2530: 21)

พิเชญ ศุภนิมิตร กล่าวถึงรูปแบบทางศิลปะว่า เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งในงานด้านทัศนศิลป์ เพราะรูปแบบนั้นเปรียบเสมือนพาหะหรือสะพานที่พาคนดูให้ได้เข้าไปถึงเนื้อหาสาระที่เป็นนามธรรม อีกทั้งยังสามารถอ่านรูปแบบนั้นได้ว่า ผู้สร้างมีเจตนาที่จะใช้รูปแบบนั้นเพื่อเสนอเนื้อหาสาระแบบใด โดยแบ่งรูปแบบออกเป็นส่วนใหญ่ ๆ ได้ 3 ลักษณะ คือ

1. รูปแบบในลักษณะของความเหมือนจริง (Realism) คือการใช้รูปทรงที่มีจากธรรมชาติ
2. รูปแบบในลักษณะของการดัดแปลงแก้ไข (Semi Abstract) คือการใช้รูปทรงที่ดัดแปลงจากความจริงในธรรมชาติ เพื่อให้เป็นไปตามอารมณ์ความรู้สึกที่ศิลปินกำหนด
3. รูปแบบในลักษณะของความหมายและความรู้สึก (Abstract) คือการสร้างสรรครูปทรงขึ้นใหม่เป็นสิ่งที่ไม่มีในธรรมชาติเพื่อใช้ตอบแทนความคิดความรู้สึกของศิลปินที่เป็นนามธรรม (พิเชญ ศุภนิมิตร. 2523: 66)

รูปแบบศิลปะที่กล่าวไว้ข้างต้น ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารแนวคิดต่าง ๆ ของศิลปินและนักวิชาการ ซึ่งได้ข้อสรุปแนวคิด หลักการของวิรุณ ตั้งเจริญ ซึ่งแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ ดังนี้

1.รูปแบบแสดงความแน่ชัดของวัตถุ เป็นรูปแบบของภาพวาดที่แสดงการเลียนแบบจากสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้น โดยเน้นความชัดเจนตามที่ตามองเห็น ทั้งเลือกสรรและสังเกตการณ์ความแน่ชัดของวัตถุคงเป็นกลอุบาย เช่น แสงและเงา ทัศนียภาพบรรยากาศที่แสดงช่วงเวลา มวลปริมาตรที่เด่นชัดแต่ลดรายละเอียด เป็นต้น

2.รูปแบบแสดงความเป็นระเบียบแบบแผนเป็นรูปแบบที่ปรากฏให้เห็นถึงการจัดหรือดัดแปลงจากสิ่งแวดล้อมให้เป็นระเบียบใหม่ตามที่ศิลปินพิจารณาว่าเห็นความงามโดยเน้นความประณีตเรียบร้อย ความมั่นคง ความหนักแน่น เช่น รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงเส้น รูปแบบจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม เป็นต้น

3.รูปแบบแสดงอารมณ์เป็นรูปแบบของภาพวาดที่ปรากฏให้เห็นองค์ประกอบที่เน้นพลังความรู้สึกหรืออารมณ์เป็นจุดสำคัญในการแสดงออก เช่น แสดงออกในเรื่องสี รอยแปรง การบิดเบือนที่เปลี่ยนแปลงลดตัดทอนเพื่อเน้นอารมณ์ เป็นต้น

4.รูปแบบแสดงความลึกลับอัศจรรย์ เป็นรูปแบบของภาพวาดที่มีผลสืบทอดมาจากสภาวะจิตใต้สำนึกของมนุษย์ที่เก็บกด เป็นผลของจินตนาการที่เหมือนโลกของความฝัน โดยแสดงให้เห็นปรากฏเป็นรูปแบบลึกลับอัศจรรย์ เช่น รูปแบบที่เป็นเรื่องราวอภินิหาร ภาพหลอน ความฝันโลกในจินตนาการ เป็นต้น

4.3 กลวิธีศิลปะ (Art Techiques)

กลวิธี หมายถึง การกระทำอันซ้ำของและเชี่ยวชาญของบุคคล ในอันที่จะบังคับวัสดุและสื่อตัวกลางให้เป็นไปตามที่ตนต้องการได้ กลวิธีเกิดการกระทำสม่ำเสมอ เป็นการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญซึ่งมีลักษณะพิเศษต่าง ๆ กัน

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึง กลวิธีศิลปะประกอบด้วยกลวิธีที่แสดงลักษณะความเรียบร้อย กลวิธีที่แสดงลักษณะผิวหยาบ และกลวิธีที่แสดงลักษณะร่วมซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. กลวิธีที่แสดงลักษณะความเรียบร้อย เป็นการสร้างน้ำหนักบนระนาบรองรับด้วยวัสดุภาพชนิดใดชนิดหนึ่ง โดยคำนึงถึงความเรียบร้อยนุ่มนวลที่ปรากฏบนพื้นภาพเป็นสำคัญทั้งนี้ศิลปินอาจใช้เครื่องมือหรือวัสดุอื่นเพื่อสร้างน้ำหนักในภาพนั้น เป็นต้นว่า การใช้นิ้วมือ สำลี ผ้า ม้วนหนัง กระดาษหรือสีกหลาดเป็นแท่งแหลมใช้สำหรับถูภาพ เพื่อสร้างแสงเงาหรือก่อสร้างรูปทรงให้นุ่มนวล ซึ่งได้แก่การแรน้ำหนักแบบเกลี่ยเรียบ และการแรน้ำหนักแบบเกลี่ยไล่น้ำหนักตามลำดับ
2. กลวิธีที่แสดงลักษณะผิวหยาบ เป็นการสร้างน้ำหนักของภาพวาดบนระนาบรองรับด้วยวัสดุชนิดใดชนิดหนึ่ง โดยคำนึงถึงร่องรอยของลักษณะเส้นและผิวที่ปรากฏเป็นสำคัญ ซึ่งได้แก่ การแรน้ำหนักแบบเส้นรอยขนาน การแรน้ำหนักแบบเส้นรอยขนานไขว้ประสานกัน การแรน้ำหนักแบบเส้นหมุนวน การวาดภาพด้วยวิธีจุด การวาดภาพรอยพู่กัน การวาดภาพด้วยวิธีถู และการวาดภาพสลัดสี
3. กลวิธีแสดงลักษณะร่วม (Mixed Techniques) เป็นการวาดภาพด้วยวัสดุและวิธีการที่หลากหลาย รวมทั้งการสร้างพื้นระนาบรองรับที่แตกต่างจากพื้นระนาบโดยทั่วไปอันเป็นผลจากการแสวงหากลวิธีวาดภาพของศิลปินให้เกิดความแปลกใหม่ ซึ่งได้แก่ การวาดเส้นและระบายสีทับ และการวาดภาพบนกระดาษปะติด (อารี สุทธิพันธุ์. 2528: 35)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไว้ ความว่า

กลวิธีในการสร้างสรรค์ศิลปะย่อมสะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดและพฤติกรรมของผู้สร้างสรรค์ด้วย ศิลปะอาจจะคล้ายกับลายเซ็นที่สะท้อนให้เห็นความเป็นคนประณีตรียบร้อย ความกล้าในการแสดงออก ความไม่มั่นใจ ฯลฯ ของเจ้าของลายเซ็นก็ได้ กลวิธีในทางศิลปะก็คือ กรรมวิธีลีลา หรือเทคนิคต่าง ๆ ที่ปรากฏให้เห็นได้บนผลงานศิลปะ เช่น ริ้วรอยพู่กัน ลักษณะผิวที่หยาบหรือ

ละเอียด รูปทรงที่ประณีต ความคมชัดหรือพรำมัวของรูปทรง การระบายสีที่ทับซ้อน เป็นต้น กลวิธีที่แตกต่างเฉพาะตัวเหล่านี้ อาจจะยุ่งยากต่อการวิเคราะห์ตีความในเชิงจิตวิทยา แต่ประสบการณ์ทางศิลปะในระดับหนึ่งย่อมช่วยให้การวิเคราะห์ตีความนั้นง่ายยิ่งขึ้นตัวอย่างเช่นเส้นที่ขาดความมั่นใจย่อมสะท้อนให้เห็นถึงความไม่มั่นใจของเด็ก รอยฟุ้งกันที่คล่องแคล่วย่อมสะท้อนให้เห็นถึงความมั่นใจ กระฉับกระเฉง รูปทรงที่ประณีตบรรจงย่อมแสดงถึงพฤติกรรมที่ประณีตบรรจงเป็นต้น(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 24)

นอกจากนี้วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงกลวิธีในการเขียนภาพสีน้ำมันไว้ ความว่า

การเขียนภาพสีน้ำมัน สามารถเขียนภาพได้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรกเป็นการระบายสีเสร็จลงตามที่ต้องการ โดยไม่ต้องเพิ่มเติมทีหลัง ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็นการระบายโดยทางอ้อม คือระบายสีโดยไม่ทำสำเร็จโดยตรง แต่จะใช้เทคนิคอย่างใดอย่างหนึ่งระบายเพิ่มเติมจนสำเร็จถึงขั้นสมบูรณ์ซึ่งมีเทคนิคที่จะเสนอแนะ 2 วิธี คือ

1. วิธีเกลสซิ่ง (Glazing)

Glazing คือ เทคนิคที่ระบายฉาบผิวหน้าโดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบาง ๆ ให้โปร่งใส สามารถมองเห็นสีสดในบ้นผิวหน้าและมองเห็นทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่างเป็นเป็นสีอ่อนกว่า ด้วยการฉาบผิวหน้าสีเดียวหรือหลายสีก็ได้ ถ้าตะฉาบหลายสีก็ต้องฉาบสีใดสีหนึ่งก่อน ทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไปอีก เป็นวิธีการที่ช่วยสร้างความรู้สึกซับซ้อนและระยิบระยับบนผิวหน้าภาพเขียนได้ดีมาก การฉาบผิวหน้าอาจจะฉาบแต่ละพื้นที่หรือแต่ละรูปทรง แยกสีสันทันออกไปตามความเหมาะสม นอกจากนั้นวิธีการฉาบผิวยังช่วยเคลือบภาพเขียนให้ผิวเป็นมันเฉพาะพื้นที่หรือทั่วพื้นภาพอย่างน่าสนใจอีกด้วย

2. วิธีสคัมบลิง (Scumbling)

Scumbling เป็นวิธีการระบายเพิ่มเติมภาพเขียนหลังจากทิ้งไว้ให้แห้งแล้วอีกเทคนิคหนึ่ง คล้าย ๆ กับวิธีเกลสซิ่ง แต่วิธีนี้มีลักษณะตรงข้ามคือ ระบายด้วยสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า ส่วนเทคนิคที่จะใช้กับภาพเขียนที่ต้องการระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกพรำมัว ควน ฉาบโปร่ง เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541: 48-49)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงกลวิธีและกระบวนการระบายสีน้ำมันไว้ 6 ประการ ได้แก่

1. การระบายเสร็จทันที (All at Once)

เป็นเทคนิคการเขียนสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด กล่าวคือ เมื่อรู้สึกผสมสีน้ำมันให้มีความเข้มข้นคงที่แล้วก็ระบายบนผ้าใบรองรับหรือระนาบรองรับอื่น ๆ โดยมีเงื่อนไขว่าจะต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลา

นั้นจะไม่รอทิ้งไว้เพื่อต่อเติมอีกในวันหลัง การระบายเสร็จทันทีนี้ ผู้สร้างกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์นิยมมากเพราะเป็นการถ่ายทอดรูปแบบตามความประทับใจของผู้สร้างที่มีต่อโลกภายนอกได้สะท้อนทันที

2. การระบายเคลือบ (Glazing)

เป็นเทคนิคที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบของสีน้ำ โดยที่สีระบายครั้งแรกได้ผสมกับสีที่ระบายทับเคลือบภายหลัง การระบายแบบนี้ต้องผสมสีให้ค่อนข้างเหลว ระบายให้ทั่วเป็นชั้นแรกหรือรองพื้นก่อน แล้วระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับ การแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ อาจเกิดจากน้ำหนักพู่กัน ถ้ากดพู่กันแรงก็ได้สีอ่อน หากไม่กดพู่กันก็จะได้สีแก่ จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือ เมื่อระบายเคลือบด้วยสีใดสีหนึ่งแล้วยังเป็นสีเปียกอยู่ เราก็สามารถระบายสีอื่นตามที่ต้องการทับได้ เกลี่ยให้เรียบ หรือทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายเน้นให้อ่อนแก่เพิ่มขึ้น หากใช้สีที่มีลักษณะใสระบายระนาบรองรับผ้าใบใหม่ อาจจะระบายสีเดียวโดยใช้สีใส ปล่อยให้ระนาบรองรับผ้าใบแสดงความสว่างของสีอ่อนให้เห็นได้

3. การระบายแล้วเช็ดออก (Wiping off)

เป็นเทคนิคที่ช่วยแก้ปัญหาของพื้นได้พอดี กล่าวคือเราอาจร่างรูปต่างๆ ตามที่ต้องการจากหุ่นนิ่งที่เป็นแบบ แล้วระบายสีที่เหลือเป็นสีพื้นให้ทั่วแผ่น เมื่อระบายแล้วเช็ดออกด้วยผ้าบริเวณที่เป็นรูป ส่วนที่ต้องการให้อ่อนก็เช็ดมากหน่อย ส่วนที่ไม่เช็ดออกจะคงเห็นสีเดิมสดใส หลังจากเช็ดแล้วก็ระบายสีรูปวัตถุได้ทันที อาจจะรอให้สีแห้งแล้วระบายต่อก็ได้ การเช็ดออกนอกจากจะใช้ผ้าแล้วสามารถใช้เกรียงขูดสีออกได้ ขณะที่สีชั้นแรกแห้ง ระบายอีกสีหนึ่งทับเคลือบลงไป แล้วใช้เกรียงขูดออก ควรให้สีชั้นแรกแห้งแล้วจึงระบายสีทับ การขูดออกต้องระวังอย่าให้แผ่นผ้าใบขาด นอกจากนี้ยังสามารถเช็ดออกได้ด้วยน้ำมันทินเนอร์ เช็ดแล้วทิ้งไว้ให้แห้งจึงระบายสีทับได้ ให้ผลแปลกไปจากที่ระบายทับบนผ้าใบธรรมดา จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือ เมื่อเช็ดออกแล้วสีจะอดแน่นในรอยขรุขระของผ้าใบ เพราะมีแรงกด ซึ่งจะให้เกิดลักษณะผิวของวัตถุที่ต้องการ เช่น วัตถุที่มีความมัน ผิวเนียน เป็นต้น นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้สร้างงานจิตรกรรมที่จะต้องทดลองเช็ดออกด้วยตนเองแล้วสรุปรวบรวมผล

4. การระบายสีให้ไหล (Dripping)

เป็นเทคนิคที่คล้ายคลึงกับสีน้ำ คือ ต้องผสมสีกับน้ำมันให้เหลวและคอยเอียงระนาบรองรับผ้าใบเอียงมากสักไหลเร็ว เทคนิคนี้สามารถระบายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี่ยสีใดสีหนึ่งเป็นพื้นก่อนแล้วจึงระบายสีให้ไหลทับด้านบน เมื่อระบายสีแรกนั้นแห้งแล้ว การระบายสีตามวิธีนี้หากผสมสีกับน้ำมันข้นเกินไปก็จะทำให้ไหลช้า และหากใช้น้ำมันสนไม่ดี เมื่อแห้งแล้วอาจแสดงให้เห็นรอยแตกของสีได้ จุดเด่นของการระบายให้ไหลนี้ก็คือ เมื่อต้องการสร้างสรรค์รูปแบบสีน้ำมันให้มีรูปร่างแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวก็สามารถเลาดเอียงให้ไหลตามความต้องการหรือหากต้องการสร้างสรรค์รูปแบบแปลก ๆ ตามจินตนาการเฉพาะตนก็สามารถทำได้ ข้อสำคัญ คือ ต้องใช้น้ำมันสนอย่างดีผสมให้เหลวพอที่จะไหลได้สะดวก

5. การระบายสีทับกัน (Scumbling)

เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันทั่วไป กล่าวคือ ระบายสีน้ำมันตามความต้องการบนระนาบรองรับ ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายทับบางส่วน ปล่อยให้บางส่วนไว้ การระบายแต่ละครั้งเรียกว่า ชั้น(Layer) จะระบายบางหรือระบายหนา จะใช้รอยแปรง หรือเกลี่ยก็ได้ โดยทั่วไปแล้วจะระบายสองหรือสามชั้นเพื่อให้สี

ที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึกแน่นของเนื้อสี (Condensation of Color) การระบายทับกันช่วยให้ผู้สร้างสามารถปรุงแต่งผลงานได้ตามที่ต้องการหากการระบายทับกันมากกว่าห้าชั้นขึ้นไปจนรู้สึกว่าสีบนผ้าใบนั้นหนามาก ก็เรียกเทคนิคนี้ว่า Impasto ตลอดช่วงเวลา 6 เดือนที่รู้สึกว่าการระบายทับกันนั้นจริง ๆ แล้วยังไม่แห้งสนิท จุดเด่นของการระบายสีทับกันนี้คือ สีแต่ละชั้นจะเป็นสื่อแทนความต้องการของผู้สร้าง หากต้องการเปลี่ยนแปลงก็สามารถเพิ่มเติมได้ซึ่งจะช่วยพัฒนาการรับรู้และการถ่ายทอดรูปแบบของผู้สร้างได้เป็นอย่างดีผู้สร้างจะรู้ว่าควรจะได้พัฒนาการจัดภาพและรูปแบบได้อย่างไร เพราะการปรุงแต่งแก้ไขเสมอ ๆ นั้น จะพัฒนาทักษะการการถ่ายทอดรูปแบบได้อย่างมีความคิด (Cognitive Skill)

6. การระบายประสม (Mixed)

ข้อก็อธิบายความหมายชัดเจนแล้ว

เทคนิคการระบายสีทั้ง 6 ประการนี้ มีส่วนคล้ายคลึงกับสีน้ำ ที่ต่างกันก็เห็นจะเป็นการทับกันของสี เพราะคุณสมบัติของสีน้ำมันนั้นจะเข้มข้น เวลาต้องการให้สีอ่อนนิยมผสมกับสีขาว ขณะที่สีน้ำต้องผสมกับน้ำและหวังพึ่งความขาวของกระดาษด้วย ดังนั้นสีน้ำมันจึงระบายทับกันได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีอ่อนทับสีแก่ ซึ่งสีน้ำทำไม่ได้ เทคนิคต่าง ๆ มาจากเทคนิคพื้นฐานสำคัญยิ่งคือ การเกลี่ย (Blending) เพราะสีน้ำมันมีความเข้มข้น การจะเกลี่ยให้ได้เรียบดีนั้นจะต้องคุมความเข้มข้นของสีให้เหมาะสม (Consistency) และต้องมีความชื้นเหมือนกัน จึงจะเกลี่ยได้กลมกลืนกัน ขอให้นึกเสมอว่า หากเราเกลี่ยได้ตามต้องการแล้วการป้ายสีแสดงลีลารอยแปรง คือ การลดรอยแปรงจากการเกลี่ยนั่นเอง (อารี สุทธิพันธุ์. 2541: 37-39)

นอกจากนี้ อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการระบายสีน้ำมันโดยสรุปว่า มีแนวทางในการนำสีไปใช้เพื่อแสดงความรู้สึกด้วยรูปและพื้น 4 ประการ คือ

1. ระบายสีกลมกลืนกันตามวงสี
2. ระบายสีให้รู้สึกตัดกัน
3. ระบายสีให้รู้สึกอ่อนแก่ประสานกัน
4. ระบายสีให้มีสีกลางคอยคุมอยู่

นอกจากการใช้สีให้แสดงความรู้สึกดังกล่าวแล้ว สีและลักษณะพื้นผิวยังเกี่ยวข้องกับแสงสว่าง ลักษณะพื้นผิวอาจเกิดจากการเกลี่ย (Blending) การป้าย (Brush Stroke , Calligraphy) การสาด (Splashing) การขูด (Scraping) ฯลฯ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ต้องตัดสินใจสร้างสรรค์ลักษณะพื้นผิวเพื่อให้รู้สึกกลมกลืนหรือตัดกันกับเรื่องราวที่นำมาถ่ายทอดเป็นภาพ (อารี สุทธิพันธุ์. 2545: 6)

สมพร รอดบุญ ได้กล่าวถึงกลวิธีการวาดเขียนว่า โดยทั่วไปแล้วในปัจจุบันหากแบ่งออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ แล้ว อาจแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ คือ

กลุ่มแรก เรียกว่า การวาดเส้น (Line Drawing หรือ Dilineation Drawing) ซึ่งเน้นเฉพาะการใช้เส้นในการแสดงออกเท่านั้น

กลุ่มที่สอง คือ กลุ่มที่เน้นการวาดรูปทรงและเทคนิค (Form Crawing) ซึ่งเป็นการสร้างรูปทรงด้วยการใช้น้ำหนัก แสงเงา แสดงปริมาตรและพื้นผิว

กลุ่มที่สาม คือ การวาดภาพด้วยสี (Color Value Drawing) การวาดภาพในกลุ่มสุดท้ายนี้จะเน้นเรื่องการใช้สีเขียนภาพโดยตรง (สมพร รอดบุญ. 2535: ไม่มีเลขหน้า)

อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงกลวิธีการวาดเขียนว่า มีมากมายและกว้างขวางมาก เป็นไปตามลักษณะผลงานที่ศิลปินต้องการ หรือเป็นไปตามจุดหมายที่จะเอางานวาดเขียนนั้นไปใช้ด้วย ทั้งนี้ เพราะงานวาดเขียนอาจจะสมบูรณ์ในตัวของมันเอง หรือเป็นงานขั้นต้นที่เอาไปใช้ต่อไปกับวัสดุวิธีการอื่น ๆ หรือศิลปะรูปแบบอื่นอีกก็ได้ (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2524:126)

ทวีเกียรติ ไชยงยศ ได้กล่าวถึง การแรเงา (Rendering Techniques) เป็นกลวิธี (Techniques) เปลี่ยนแปลงรูปร่าง ซึ่งมีลักษณะเป็น 2 มิติ ให้เป็นรูปทรง ซึ่งมีค่าเป็น 3 มิติ กล่าวว่าการแรเงา เป็นการเพิ่มมิติที่สามเข้ามาทำให้รูปร่างเปลี่ยนแปลงมาเป็นรูปทรงที่มีความตื้น ลึก หนา บาง เกิดขึ้น ซึ่งความตื้นลึกหนาบางดังกล่าวเป็นเพียงความรู้สึกเท่านั้น ดังนั้นจึงมีผู้เปรียบไปว่างานวาดเขียนคือการสร้างภาพลวงตา(ทวีเกียรติ ไชยงยศ. 2534: 34)

กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม คือการระบายสีลงบนพื้นผิวของระนาบรองรับ 2 มิติ ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินแต่ละคนย่อมมีกลวิธีที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับสื่อวัสดุที่มีความหลากหลาย ความแตกต่างทางด้านการแสดงออก สื่อวัสดุและวิธีการใช้วัสดุเพื่อแสดงออกตามแนวความคิดจึงเป็นตัวกำหนดกลวิธีในทางจิตรกรรม รวมทั้งเป็นตัวบ่งชี้แนวทางการสร้างงานและบุคลิกของศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะนั้นด้วย

กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมจึงเป็นเรื่องของวัสดุและการใช้วัสดุซึ่งกล่าวว่าเป็นตัวแปรสำคัญ ที่ศิลปินเลือกใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ตามความถนัด หรือตามความต้องการ คำนวณว่ากลวิธีต่าง ๆ เหล่านี้ขึ้นอยู่กับศิลปินในการนำไปใช้สร้างสรรค์ผลงาน เพื่อถ่ายทอดรูปแบบให้ปรากฏตามแนวความคิดของศิลปิน มีความเหมาะสมกับเนื้อหา และรูปแบบที่ต้องการแสดงออก อีกทั้งสะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมและบ่งบอกความเป็นเฉพาะตัวที่ปรากฏให้เห็นได้ในผลงานศิลปะ เพื่อสื่อให้ผู้ดูทราบว่าศิลปินต้องการแสดงออกเกี่ยวกับอะไร ด้วยการเลือกใช้กลวิธีต่าง ๆ ที่เหมาะสมเพื่อให้ได้รูปแบบที่ต้องการตามแนวความคิดที่กำหนดไว้

ในการสร้างสรรค์ผลงานของลาวีณนั้น ในช่วงแรก ๆ ลาวีณย์มักวาดภาพจากคนเป็นแบบจริง ๆ ในภาพวาดซึ่งมีลักษณะผิวหยาบ และดูสนุกสนานมากกว่า ซึ่งต่อมาลาวีณย์รู้สึกว่

น่าจะวาดให้มีความละเอียดมากขึ้น จึงได้เริ่มมาทำงานที่มีรายละเอียดมากขึ้น และในระยะหลังมักเป็นใช้แบบจากภาพถ่ายประกอบการแบบจริงด้วย ซึ่งลาวัญญ์กล่าวว่าการทำงานที่มีรายละเอียดมากขึ้นนี้เหมาะกับวัยของตน และทำให้มีสมาธิมากขึ้นด้วย

สำหรับกระบวนการแบบและแนวคิดเกี่ยวกับการทำงานศิลปะของลาวัญญ์ กล่าวว่าไม่ได้ทำงานโดยรูปแบบของศิลปินคนใด เวลาจะเขียนภาพก็จะศึกษาจากแบบจริง ๆ ตามธรรมชาติเลย และลาวัญญ์ก็มักจะสอนนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากรว่า เวลาที่ทำงานวาดเส้นหรืองานจิตรกรรมควรวาดไปตามที่ตาเห็นจริง ๆ ถ้ามีข้อจำกัดนอกเหนือจากนั้นจึงค่อยใช้วิธีแก้ปัญหาตามทฤษฎีศิลปะแต่อย่างไรเสียก็ให้วาดตามที่ตาเห็นเป็นดีที่สุด(สุชาสนี ทองชั้น. 2544: 80-81)

5. ประวัติของลาวัญญ์ อุปินทร์

- เกิด - 12 มกราคม 2478 ธนบุรี
 ที่อยู่ - 37/3 ซอยยุทธศึกษา ถนนวังเดิม แขวงวัดอรุณ เขตบางกอกใหญ่
 กรุงเทพฯ 10600

การศึกษา

- 2495 -2497 - โรงเรียนศิลปศึกษา (เตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากร)
 2497 -2503 - ศิลปบัณฑิต (จิตรกรรม) คณะจิตรกรรม
 ประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติการทำงาน

- 2502-11 - สอนวาดภาพทางโทรทัศน์ จัดรายการแนะนำศิลปะ
 2511-16 - เขียนคอลัมน์ “ศิลปะ-ศิลปิน” ในหนังสือชัยพฤกษ์
 2512-16 - เขียนภาพประกอบละคร ทางโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม
 (เชื้อเพลิงปริทรรศน์ รายการสด)
 2502-17 - สอนคณะจิตรกรรม-ประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร
 2517-39 - สอนคณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
 2517 - ร่วมก่อตั้งแนวร่วมศิลปิน
 2522 - ร่วมก่อตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย
 (ปัจจุบันเป็นสมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย)
 2533 - จัดนิทรรศการสันติภาพไทย ร่วมกับมูลนิธิปรีดิฯและ
 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
 2535 - จัดนิทรรศการ 60 ปีประชาธิปไตยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

รางวัลและเกียรติคุณ

- 2506 - รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทอง ประเภทจิตรกรรม
การแสดงผลศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14
- 2510 - ได้รับมอบหมายให้เข้าซ่อมภาพเขียนสีน้ำมันในตำหนัก
จิตรลดาโรฐาน และเขียนภาพประดับ พระตำหนักภูพิงคราชนิเวศน์
- 2513 - โปรดเกล้าฯ ให้เขียนภาพสีน้ำมัน พระบรมวงศานุวงศ์
จำนวน 4 ภาพ ติดตั้งที่พระตำหนักจิตรลดาโรฐาน
- 2525 - โปรดเกล้าฯ ให้เขียนภาพเจ้าฟ้าวิชิตมหิศ ติดตั้งที่พระที่นั่งวิมานเมฆ
- 2527 - ได้รับโล่ จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เนื่องในโอกาสครบรอบ 60 ปี
(เป็นผู้ทำคุณประโยชน์ในด้านศิลปะ)
- 2544 - ได้รับรางวัลมโนเสียรสิงห์"แดง" เป็นศิลปินเกียรติยศทัศนศิลป์ดีเด่น
ทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตยและความเป็นธรรม ณ สถาบันปรีดีฯ
- 2546 - ได้รับประกาศเกียรติคุณจาก มูลนิธิเสถียรโกเศศ – นาคะประทีป เป็น
ผู้มีคุณูปการในการนำความงามมาเป็นพลังทางสังคม เกื้อหนุนความดี
และความจริง
- 2547 - ได้รับประกาศเกียรติคุณจาก มูลนิธิเสถียรโกเศศ – นาคะประทีป เป็น
ผู้มีคุณูปการในการนำความงามมาเป็นพลังทางสังคม เกื้อหนุนความดี
และความจริง

การแสดงผลงาน

- 2506 - นิทรรศการ 3 ศิลปินหญิง ที่ บางกะปิแกลเลอรี
- การแสดงผลศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14
- 2511 - การแสดงผลศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 18
- 2517 - นิทรรศการ 11 ศิลปินไทย ที่โรงละครเล็ก กรมศิลปากร
- 2522-25 - นิทรรศการศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1-4 ใน
ประเทศไทยหลายแห่ง หลายจังหวัด ต่างประเทศ ญี่ปุ่น ฝรั่งเศส
- 2527 - นิทรรศการภาพเหมือน ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์
กรมศิลปากร
- 2529 - นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย ที่ พิพิธภัณฑ์สถานศิลป์
กรุงปักกิ่ง กวางโจว สาธารณรัฐประชาชนจีน
- 2530 - นิทรรศการสุนทรียภาพเฉลิมพระเกียรติที่ศูนย์สังคีตศิลป์

- ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
- นิทรรศการศิลปกรรม เนื่องในเดือนตุลาคม ที่หอศิลป์ วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- 2532 - นิทรรศการผลงานคณาจารย์ คณะมัณฑนศิลป์ 36 ปี
ที่หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
- 2535 - นิทรรศการศิลปกรรมสตรีนานาชาติ (26 ประเทศ) ฉลอง 60 ปี
สมเด็จพระบรมราชินีนาถ ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
- นิทรรศการสตรีที่สร้างสรรค์ ที่ศูนย์ประชุมแห่งชาติสิริกิติ์
 - นิทรรศการ 73 ศิลปินไทย ศิษย์ศิลป์ พีระศรี 100 ปี อาจารย์ศิลป์
ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า
- 2536-37 - นิทรรศการสัญจรงานแสดงศิลปกรรมสัปดาห์สังคม-การเมือง อาเซียน
แสดงทุกประเทศอาเซียน
- 2539 - นิทรรศการเชิดชูเกียรติอาจารย์ศิลป์ปะอาวสุ ครั้งที่ 2 เนื่องในโอกาส
เกษียณอายุราชการ ปีพุทธศักราช 2539 ณ หอศิลป์ มหาวิทยาลัย
ศิลปากร วังท่าพระ
- 2546 - นิทรรศการในโอกาสร่วมฉลอง 25 ปี สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัยที่หอศิลป์วิทยานิทัศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติของลาวัญย์ อุปอินทร์ จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้นรวมทั้งจากการสัมภาษณ์
และจากเอกสารที่เกี่ยวข้องในการศึกษาค้นคว้าซึ่งประมวลได้ว่า

ลาวัญย์ อุปอินทร์ หรือสกุลเดิมคือดาวราย เกิดเมื่อวันที่ 12 มกราคม 2478 ที่ธนบุรี
ในครอบครัวของข้าราชการ บิดาคือ พลเรือโทศรี ดาวราย มารดาคือ ม.ร.ว.อบละออ ดาว
ราย บิดารับราชการทหารเรือ มารดาคือครูสอนที่โรงเรียนสตรีวัดระฆัง ลาวัญย์มีพี่น้องทั้งหมด
9 คน ผู้หญิง 5 คน ผู้ชาย 4 คน ลาวัญย์เป็นบุตรคนที่ 4 ของครอบครัว ลาวัญย์จึงเป็นลูกคน
กลางของครอบครัว ด้วยเหตุนี้ทางบ้านจะไม่เข้มงวดในเรื่องความประพฤติของลาวัญย์มากนัก
ลาวัญย์จึงกลายเป็นบุตรที่อยู่ในฐานะที่ถูก “เว้นเอาไว้เสียคนหนึ่ง” (ลาวัญย์ อุปอินทร์. 2546:
สัมภาษณ์.) ทำให้ลาวัญย์เป็นคนที่รักอิสระและส่งผลให้เป็นคนที่มีบุคลิกลักษณะของคน
ตรงไปตรงมา กล้าแสดงความคิดเห็นแบบตรงไปตรงมา

ลาวัญย์ เริ่มต้นเรียนระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนปิยะ (ปัจจุบันเลิกกิจการแล้ว)
เรียนระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนสตรีวัดระฆัง และในช่วงที่เรียนอยู่สตรีวัดระฆังนี้ ลาวัญย์เริ่ม
สนใจกิจกรรมที่เกี่ยวกับศิลปะเริ่มชอบวาดเขียนโดยที่ท่าจะแนบชิดกว่าเพื่อน ๆ และมีโอกาส

ฝึกฝนทักษะทางศิลปะในการเรียนวิชาอื่นด้วย เช่น วาดภาพประกอบในวิชาวิทยาศาสตร์ วาดแผนที่ในวิชาสังคม ส่งภาพเข้าประกวดบ้าง และก็ได้รับรางวัลชนะเลิศ ลาวัญย์ จึงคิดว่าเรื่องความชอบศิลปะคงจะเริ่มต้นในช่วงนี้ (ลาวัญย์ อุปินทร์. 2546: สัมภาษณ์) โดยการเริ่มต้นสนใจศิลปะอย่างจริงจังเกิดจากที่หม่อมหลวงเบญจมาศ ชุมสาย ได้มาฝึกสอนวิชาศิลปะที่โรงเรียนสตรีวัดระฆังในขณะที่หม่อมหลวงเบญจมาศ ชุมสาย ยังเป็นนักศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ทำให้ลาวัญย์ทราบว่ามีนอกจากโรงเรียนเพาะช่างแล้ว ยังมีมหาวิทยาลัยศิลปากรที่สอนทางด้านศิลปะอีกแห่งหนึ่ง ลาวัญย์จึงไปสังเกตการณ์ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ขณะเดียวกันนั้นที่หอศิลป์มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ลาวัญย์ ได้เข้าไปชมการแสดงศิลปะดังกล่าว และตัดสินใจแน่วแน่ที่จะเรียนต่อทางด้านศิลปะ และได้ฝึกทักษะทางศิลปะที่มหาวิทยาลัยศิลปากร และในการออกมาฝึกทักษะครั้งนี้ ลาวัญย์ไม่ได้บอกให้บิดาทราบ เพราะสังคมในขณะนั้นมักจะดูถูกว่าคนที่เรียนศิลปะเป็นคนที่ไม่สามารถเรียนวิชาสามัญได้ และมักจะมองว่าคนที่เรียนศิลปะเป็นคนบ้า ๆ บอ ๆ ซึ่งจนเมื่อจบชั้นมัธยม 7 แล้ว ได้ไปสอบเข้าโรงเรียนเตรียมศิลปศึกษา โดยแอบนำประกาศนียบัตรของมัธยม 6 ที่เก็บไว้ที่บ้านไปสมัครสอบเองโดยไม่กล้าบอกบิดามารดา ว่าตนอยากเรียนศิลปะ เมื่อผลสอบออกมาปรากฏว่าสอบได้เป็นลำดับที่ 1 ลาวัญย์รู้สึกดีใจมากแต่ก็กังวลว่าจะบอกทางบ้านอย่างไร ในที่สุดจึงรวบรวมความกล้าตัดสินใจบอกมารดา ซึ่งท่านก็ไม่ได้ตำหนิอะไร และยังเป็นผู้พาไปมอบตัวที่โรงเรียนเตรียมศิลปศึกษาด้วย ซึ่งในขณะนั้นบิดาอยู่ต่างประเทศ เมื่อกลับมาทราบว่าเรียนเตรียมศิลปศึกษา ซึ่งต้องเสียเวลาเรียนหลักสูตรเตรียมก่อน 2 ปี จึงจะเข้าระดับมหาวิทยาลัย จึงรู้สึกไม่พอใจนักเพราะการเรียนปีหนึ่งจะต้องหมดค่าใช้จ่ายไม่น้อยแต่ไม่ได้คัดค้านอะไร ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ลาวัญย์ รู้สึกเกรงใจทางบ้าน รู้สึกสำนึกว่าตนเองเป็นคนเลือกชีวิตที่จะมาทางนี้เอง เพราะฉะนั้นตอนที่เรียนอยู่ที่ศิลปากรจึงทุ่มเทให้กับการเรียนศิลปะ ซึ่งสอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ของสุธาสินี ทองชั้น ดังนี้

“ฐานะตอนนั้นคือที่บ้านก็เป็นข้าราชการ แล้วคุณพ่อนี้เป็นที่รู้จักกันเลยว่าเป็นคนตงจีนมาก ก็มีแต่เงินเดือน ลูกก็เยอะ ทั้งลูกทั้งหลาย เราจะต้องเรียนย้อนไปย้อนมาก็มีความรู้สึกเกรงใจทางบ้าน พอตอนหลังคุณพ่อรู้ก็ไม่ค่อยพอใจ แต่ก็ไม่ได้เอ็ดอะไร แต่ก็ไม่ได้สนับสนุนอะไร ไม่ได้คัดค้านครูก็เลยสำนึกว่าครูเป็นคนเลือกชีวิตเองที่จะมาทางนี้เพราะฉะนั้นตอนที่เรียนที่ศิลปากรครูจะทุ่มเทมาก ถวายชีวิตเลย...” (สุธาสินี ทองชั้น. 2544: 49)

ในการเรียนจิตรกรรมไม่ใช่ทางเลือกในครั้งแรกของลาวัญย์ เพราะในครั้งแรกนั้นลาวัญย์เลือกเรียนประติมากรรม เพราะคะแนนประติมากรรมดีกว่าจิตรกรรมและอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้โน้มน้าวให้ลาวัญย์เรียนประติมากรรมว่า“...หนูถ้าอยากเป็นช่างปั้นก็ดีนะหนูเป็นผู้หญิงรูปร่างบาง ๆ อย่างนี้ แล้วทำอนุสาวรีย์หรือปั้นอะไรใหญ่ ๆ มันจะน่าทึ่งขนาดไหน...” (ลาวัญย์ อุปินทร์. 2542 : 284) ลาวัญย์จึงเลือกเรียนประติมากรรมเพราะใจชอบอยู่ด้วย แต่เรียนประติมากรรมได้ประมาณครึ่งปีก็ป่วยจากโรคประจำตัวที่เป็นอุปสรรคในการเรียนประติมากรรม

จนในที่สุดจึงหยุดเรียนไป 1 ปี และจึงกลับมาเรียนวิชาเอกจิตรกรรม การเริ่มต้นเรียนจิตรกรรมของลาวัญย์ ลาวัญย์ บอกว่าช่วงแรก ๆ งานแข่งมาก จึงต้องพยายามฝึกฝนฝีมือในทางจิตรกรรมเป็นอย่างมาก

ลาวัญย์ได้บรรจุเป็นอาจารย์ที่คณะจิตรกรรมตั้งแต่ยังไม่จบการศึกษา (ลาวัญย์จบการศึกษาเมื่อปี พ.ศ. 2503 เป็นรุ่นที่ 11 ของคณะจิตรกรรม) และต่อมาในปีพ.ศ.2513 ลาวัญย์ได้เข้าไปทำงานจิตรกรรมถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ในพระราชวังสราญจิตรลดา ซึ่งในหลวงได้โปรดเกล้าฯ ให้วาดเป็นภาพชุดมีทั้งหมดสี่ภาพ โดยพระราชทานสีน้ำมัน ผ้าใบ และเงินหลักหมื่นเป็นค่าตอบแทนอีกด้วย (วิวิธ. 2545: 286) เป็นครั้งแรกที่ครูทำงานแล้วได้ผลตอบแทนเป็นเงิน ถ้าย้อนกลับไปนึกถึงสมัยนั้นนับเป็นเงินที่มากมายทีเดียวท่านยังทรงวิจารณ์ผลงานที่ครูวาดว่า อาจารย์นี้สงสัยจะสายตาเอียง... เพราะรูปที่อาจารย์เขียนจะมีลักษณะของปากและจมูกผิดปรกติไปนิดหนึ่งเกือบทุกรูป ครูก็มาสังเกตว่า เราแน่ถ้าจะสายตาเอียงจริง ๆ เพราะหลังจากนั้นก็ไปวัดสายตา ผลก็คือครูสายตาเอียงข้างหนึ่ง... (ลาวัญย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์)

ลาวัญย์ เคยสอนวาดเขียนทางโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม เมื่อประมาณพ.ศ. 2512-2516 โดยการชักชวนของ จำนง รังสิกุล ชื่อรายการ “สอนศิลปะทางโทรทัศน์ โดยจะมีผู้เล่านิทานและลาวัญย์” จะเป็นผู้อวดภาพประกอบว่ามีตัวละครอะไรบ้าง โดยรายการนี้เป็นรายการถ่ายทอดสด และรายการ “เชื้อเพลิง ปรัชญา” ลาวัญย์ ร่วมวาดภาพประกอบคันเวลา ในขณะที่ตัวละครเปลี่ยนเสื้อผ้า และอีกรายการหนึ่ง คือ รายการแนะนำข่าวสารศิลปะที่ลาวัญย์เป็นผู้ดำเนินรายการเอง และสักกะ จารุจินดาชักชวนลาวัญย์ ให้มาเล่นละครดัดแปลงจากอุปรากร เรื่อง “ไอดา” จึงทำให้เป็นที่รู้จักทั่วไป เพราะสมัยนั้นมีโทรทัศน์อยู่เพียงช่องเดียวและการที่ลาวัญย์มีโอกาสเผยแพร่ความรู้ทางโทรทัศน์นี้ เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ลาวัญย์ได้รับการยอมรับจากลูกศิษย์ และเพื่อนร่วมงานในฐานะอาจารย์ สอนศิลปะ และมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักแพร่หลายในขณะนั้น (ลาวัญย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์.)

ลาวัญย์ เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในเรื่องการวาดภาพเหมือนบุคคล (Portrait) ซึ่งลาวัญย์สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคนโดยเฉพาะภาพเหมือนวาดเฉพาะบุคคลที่รู้จักหรือคุ้นเคยเท่านั้น ซึ่งในเรื่องนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึง ลาวัญย์ในคอลัมภ์ศิลปวิจารณ์ตอนหนึ่งว่า เธอยังคงสร้างสรรค์ศิลปะอย่างสม่ำเสมอ แม้จะค่อยเป็นค่อยไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเหมือนบุคคลตามที่เธอชื่นชอบ แต่สำหรับวันนี้เธอยืนยันว่า... เธอจะเลือกเขียนภาพเหมือนเฉพาะบุคคลที่มีคุณูปการต่อสังคม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 49) ในเรื่องการวาดภาพเหมือนนี้ยังสอดคล้องกับ อำนาจ เย็นสบายที่ได้กล่าวไว้ในสี่สนและความงามว่า งานที่อาจารย์ลาวัญย์ สร้างสรรค์มีความเด่นหลายด้านกล่าวเฉพาะการเขียนภาพ PORTRAIT นับว่าผลงานของท่านได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง เช่น มีผลงานอยู่ที่ท้องพระโรงวังสราญจิตรลดา 4 รูป

เคยวาดภาพเจ้าหญิงอิตาชิ (ปัจจุบันผลงานชิ้นนี้อยู่ในประเทศญี่ปุ่น) และได้วาดภาพบุคคลที่มีชื่อเสียงในวงการต่างๆ ไว้มากมาย โดยลาวัญญ์ ให้ความเห็นว่า “การเขียนภาพคนเหมือน จะไม่เขียนถ้าไม่มีข้อมูลส่วนตัว การเขียนภาพที่จะให้ได้ชีวิต ความรู้สึก บุคลิกส่วนตัว อุปนิสัยที่เราได้สัมผัสจะช่วยให้เรื่องของการแสดงออกในผลงานได้เป็นอย่างดี พุดง่าย ๆ ก่อนเขียนภาพ การที่เราได้รู้จักพูดคุยจะให้ประโยชน์ต่อการสร้างงานมาก (อำนาจ เย็นสบาย. 2540: 138-139)

ลาวัญญ์วาดภาพโดยมุ่งเน้น ความประณีตงดงามตามจินตนาการมากกว่าการแสดงอารมณ์ ความรู้สึกของตนเองด้วยฝีแปรง ลาวัญญ์วาดภาพเหมือนของสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถในระดับที่พระตำหนักภูพิงคราชนิเวศน์ และงานภาพเหมือนที่มีชื่อเสียงในช่วงที่ได้เข้าไปทำงานถวายอยู่ในพระตำหนักจิตรลดารโหฐานนั้น ลาวัญญ์ได้เข้าไปทำงานจิตรกรรมถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถในพระราชวังสวนจิตรลดา ในหลวงได้โปรดเกล้าฯ ให้วาดเป็นภาพชุดมีทั้งหมดสี่ภาพ โดยพระราชทานสีน้ำมัน ผ้าใบ และเงินหลักหมื่นเป็นค่าตอบแทนอีกด้วย (วิวิธ. 2545: 286) เป็นครั้งแรกที่ครูทำงานแล้ว ได้ผลตอบแทนเป็นตัวเงิน ถ้าย้อนกลับไปนึกถึงสมัยนั้นนับเป็นเงินที่มากมายทีเดียว

ท่านยังทรงวิจารณ์ผลงานที่ครูวาดว่าอาจารย์นี้สงสัยจะสายตาเอียง... เพราะรูปที่อาจารย์เขียนจะมีลักษณะของปากและจมูกผิดปรกติไปนิดหนึ่งเกือบทุกรูป ครูก็มาสังเกตว่าครูนี้ถ้าจะสายตาเอียงจริง ๆ เพราะหลังจากนั้นก็ไปวัดสายตา ผลก็คือครูสายตาเอียงข้างหนึ่งจริงอย่างที่ท่านว่า... (ลาวัญญ์ อุปินทร์. 2548: สัมภาษณ์.)

จากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในอดีตของประเทศไทยทั้งกระแสประชาธิปไตย การเมือง จากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ลาวัญญ์ ก็เป็นหนึ่งใน กลุ่มศิลปินที่ทำงานสร้างสรรค์ด้านศิลปะ ได้สะท้อนภาพเหตุการณ์ในสังคมประชาธิปไตยผ่านงานศิลปะ ลาวัญญ์ ที่ได้สร้างสรรค์ และถ่ายทอดประสบการณ์บันทึกไว้เป็นภาพจิตรกรรมนับแต่นั้นมา และหลังจากที่มีความสนใจศึกษาเรื่องการเมือง และปัญหาสังคมการสร้างงานในบางช่วงจึงสร้างขึ้นเพื่อผลประโยชน์ของสังคม ซึ่งในเรื่องนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ใน ศิลปพิจารณาว่า นอกจากภาพเหมือนอันมีคุณค่าทั้งในเชิงศิลปะและเชิงประวัติศาสตร์บุคคลแล้ว ภาพเหมือนในลักษณะ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ซึ่งสัมพันธ์กับกระแสการเมืองและกระแสอุดมการณ์ของเธอก็มีคุณค่าทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์และประวัติศาสตร์สังคม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 49) และภาพ “ทำไม” ซึ่งเป็นภาพที่วาดขึ้นโดยมีแรงบันดาลใจ จากเหตุการณ์ทางการเมือง เมื่อ 6 ตุลาคม 2519 ภาพ “ผู้หญิงเท่าเทียม” วาดขึ้นเพื่อใช้เป็นโปสเตอร์ในวันสตรีสากล ในปี พ.ศ.2520 ซึ่งผลงานนี้จะสอดแทรกเรื่องราวเกี่ยวกับความเท่าเทียมของผู้หญิงไว้ และจากเหตุการณ์ ผันผวนทางการเมือง งานศิลปะที่ลาวัญญ์สร้างจะสะท้อนสังคมแสดงออกถึงปัญหาของสังคมที่ตนเองเข้าไปเกี่ยวข้องบ้างไม่เกี่ยวข้องบ้างทั้งจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 โดย

นำความรู้สึกที่หลากหลายจากการได้รับผลกระทบในครั้งนั้นระบายถ่ายทอดในภาพจิตรกรรม (ลาวัญย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์.)

นอกจากลาวัญย์จะได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 3 เหรียญทองประเภทจิตรกรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 ใน พ.ศ.2506 แล้ว ในปี พ.ศ.2527 ได้รับโล่จาก มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เนื่องในโอกาสครบรอบ 60 ปี (เป็นผู้ทำคุณประโยชน์ในด้านศิลปะ) พ.ศ.2544 ได้รับรางวัลมณีสเตียรสิงห์ แดง เป็นศิลปินเกียรติยศทัศนศิลป์ดีเด่นทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตยและความเป็นธรรม ณ สถาบันปรีดีฯโดยในคำประกาศเกียรติคุณรางวัล มณีสเตียรสิงห์ “แดง” มีข้อความตอนหนึ่งว่า นางลาวัญย์ (ดาวราย) อุปอินทร์ เป็นทั้งครู ศิลปิน และ นักวิชาการ ตลอดชีวิตความเป็นครูของท่านมีแต่ความปรารถนาดี ต่ออุดมการณ์และต่อจุดยืนของการเป็นศิลปินที่มุ่งแสวงหาสันติภาพประชาธิปไตยและความเป็นธรรมอย่างหาได้ยากยิ่ง อีกทั้งยังเป็น “ครู” ที่เสนอความรู้ความคิดทางด้านศิลปะต่อสาธารณชน ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ โทรทัศน์ วิทยุ การบรรยาย การอภิปราย และการเสนอความคิดในรูปแบบต่าง ๆ รวมทั้งยังได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม และได้จัดแสดงนิทรรศการศิลปะอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน (ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์. 2544: 45) และต่อมาในปีพ.ศ.2546 ได้รับประกาศเกียรติคุณจากมูลนิธิ เสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการนำความงามมาเป็นพลังทางสังคม เกื้อหนุนความดีและความจริง โดยในคำประกาศเกียรติคุณมีข้อความตอนหนึ่งว่า อาจารย์ลาวัญย์เป็นผู้ที่ยืนหยัดต่อการใช้ศิลปะมาเป็นแรงขับเคลื่อนสังคมไปสู่ความจริงความดี และความงาม ความสนใจเขียนรูปเหมือนส่วนหนึ่งก็เพราะเห็นว่าคนที่ทำประโยชน์ ต่อประเทศชาติ คนที่มีคุณงามความดีจำนวนมากไม่ได้มีการกล่าวขวัญ ระลึกถึงการเขียนรูปเหมือนก็เพื่อเชิดชูคุณงามความดีของท่านเหล่านั้น ลาวัญย์นอกจากจะสร้างสรรค์งานศิลปะที่มีความละเอียดละเมียดละไม อย่างแสดงออกซึ่งจุดยืนของศิลปินแล้วยังได้ให้กำลังใจสนับสนุนลูกศิษย์ให้เป็นศิลปินที่มีจิตสำนึก รับผิดชอบต่อสังคมอีกด้วย

6. งานวิจัยที่เกี่ยวกับศิลปะและศิลปินหญิง

มะลิฉัตร เอื้ออานันท์ กล่าวถึงงานวิจัยที่เกี่ยวกับศิลปะศึกษากับบทบาทสตรีของนักวิจัยและนักการศึกษาชาวต่างประเทศไว้ดังนี้

มีงานค้นคว้าและวิจัยถึงบทบาทสตรีอยู่เป็นจำนวนมากพอสมควรในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมา เช่น อินิด ซิมเมอร์แมน (Zimmermana,1991) ศึกษาถึงความเป็นมาของบทบาทสตรีในวงการศิลปะในช่วงเวลา ค.ศ. 1890-1910 ที่สะท้อนให้เห็นในข้อเขียนในนิตยสารยุควิกตอเรียน ข้อมูลในวิจัยอภิปรายถึงมุมมองของนักศึกษาศรี ลักษณะของความรู้ที่ได้รับในสาขาศิลปศึกษา ความสามารถในการมีส่วนร่วมกับการกิจกรรมศิลปะต่างๆ ที่นำไปสู่ความสำเร็จ มีการเปรียบเทียบข้อมูลจาก

ผลงานวิจัยต่าง ๆ เกี่ยวกับบทบาทสตรี วงการศิลปะศึกษาในอดีต ที่สะท้อนถึงสิ่งแวดล้อมสังคม หรือเศรษฐกิจ พร้อมกับทัศนะของสังคมและเศรษฐกิจที่เกี่ยวกับการศึกษาของสตรีด้านศิลปะ ในช่วงต่อระหว่างคริสต์ศตวรรษ (19 และ 20) วิจัยชิ้นนี้ให้เห็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์เกี่ยวกับเรื่องราวความเป็นมาของสตรีในวงการศิลปะศึกษาในปัจจุบันของประเทศไทย

ผลงานวิจัยของอลิซาเบธ การ์เบอร์ (Garber, 1992) ศึกษาถึงพฤติกรรมการพูดสนทนาด้านศิลปะ ที่สื่อรากฐานทางวากยสัมพันธ์และปรัชญาเมื่อศึกษาถึงความเฉียบไว ทางสุนทรีย์ของสตรี ส่วนแมรีแอน สแตน กิวคิช ศึกษาบทบาทของสตรีในแวดวงของศิลปะและการอุดมศึกษาในคริสต์ศตวรรษที่ 19 (Stankiewicz, 1982) เพื่อหาข้อมูลเกี่ยวกับทัศนคติของสังคมที่มีต่อสตรีการศึกษาของสตรี และคุณค่าของศิลปะศึกษาต่อสตรีอเมริกันในช่วงเวลานั้น เธอระบุว่า เมื่อกระแสดูความคิดว่า ศิลปะมีพลังทางศีลธรรมจรรยาเป็นที่ยอมรับในสังคมศิลปะศึกษาจึงกลายเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งใน

การศึกษาของสตรี แม้ว่างานวิจัยของสแตน กิวคิชจะมุ่งเน้นศึกษาการพัฒนาของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเซอรากิวส์ ซึ่งเป็นสถาบันอุดมศึกษาสำหรับสตรีโดยเฉพาะก็ตาม แต่วิจัยนี้ก็ยังให้ข้อมูลเกี่ยวกับทัศนคติโดยทั่วไปในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่เกี่ยวกับการศึกษาและชีวิตความเป็นอยู่ของสตรีในช่วงเวลานั้น โดยเน้นถึงชีวิตในบ้านและครอบครัวเป็นพื้นฐาน

อินิด ซิมเมอร์แมน ยังทำงานค้นคว้าเกี่ยวกับประเด็นนี้หลายรายการ รวมทั้งมีการจัดทำหนังสือรวมบทความเกี่ยวกับนักการศึกษาสตรีด้านศิลปะศึกษา (Woman Art Educators) ร่วมกับ แมรีแอน สแตน กิวคิช ในปี 1982 ในหนังสือมีบทความที่เขียนโดยนักวิชาการของศิลปะศึกษา ทั้งชายและหญิงที่เขียนให้ข้อมูลถึงนักการศึกษาสตรีด้านศิลปะศึกษาคนสำคัญ ๆ ของสหรัฐฯ เช่น แมรีเรสส์ แบลล์ โบแอส มาเรียน ควินดิกซ์ มัลวินา ฮอฟแมน หลุยซา มิโนต์ โดยไม่ลืมที่จะกล่าวถึงสตรีพื้นเมือง (อเมริกันอินเดียน) ที่ถ่ายทอดความรู้และทักษะเชิงช่างของหัตถกรรมหรือศิลปะพื้นบ้านให้สืบทอดกันในหมู่ชนของตนที่อยู่ในดินแดนทวีปอเมริกาเหนือ โดยบทความในหนังสือนี้กล่าวถึงนักการศึกษาสตรี (หรือครูศิลปะสตรี) เหล่านี้ในประเด็นของชีวประวัติ งานสอนและงานพัฒนาด้านการเรียนการสอนทางศิลปะ เช่น พัฒนาหลักสูตร พัฒนาทฤษฎีการสอนและผลงานศิลปะที่เธอสร้างสรรค์ นอกจากนี้ ก็ยังกล่าวถึงสตรีอีกหลายคนที่มีส่วนร่วมในการพัฒนาการศึกษาด้านศิลปะของสหรัฐอเมริกา เช่น บรรดาอาจารย์สตรีในมหาวิทยาลัยเซอรากิวส์

จะเห็นว่าประเด็นของบทบาทสตรีกลายเป็นแง่มุมที่สื่อให้เห็นถึงความสนใจอีกด้านหนึ่งในแบบบริบทนิยมของการศึกษาศิลปะสตรีบางคน ทำให้ได้รับการกล่าวขานว่าขบวนการปฏิรูปหลักสูตรแบบ DBAE จะรอยจะเหยียดผู้หญิง (Delacruz and Dunn, 1995) เพราะมีนักการศึกษาสตรีที่มุ่งหาข้อมูลถึงบทบาทของบุคคลการเพศเดียวกับตนว่า มีส่วนในการพัฒนางานศิลปะศึกษาไม่น้อยไปกว่าบรรดานักวิชาการชาย ประเด็นในเรื่องของบทบาทในด้านศิลปะและศิลปะศึกษาเป็นกระแสที่ดูจะมากับขบวนการต่อสู้ด้านสิทธิสตรีที่มีการรณรงค์กันอย่างหนักในช่วงกึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20 นี้ นักการศึกษาสตรีในสาขาศิลปะศึกษาหลายคนใส่ใจที่จะค้นหาข้อมูลถึงผลงานทั้งในด้านศิลปะและการสอนศิลปะของศิลปินและนักการศึกษาที่มักจะมีได้มีการกล่าวถึงกันในอดีต เท่าที่ผู้เขียนสังเกตข้อมูลเกี่ยวกับนักการศึกษาสตรีในสาขาศิลปะศึกษาในอดีตนั้นดูจะหาได้ง่ายกว่าข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินสตรี (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2545: 27-59)

วิทมน นิวัติชัย ได้เสนอมุมมองเกี่ยวกับสตรี บทบาทสตรีและศิลปะจากการศึกษาค้นคว้าของนักการศึกษาและนักวิจัยชาวต่างประเทศไว้ว่าผู้คนส่วนใหญ่ไม่ได้เรียนรู้ถึงบทบาทของสตรีที่มีส่วนในการสร้างสรรค์ ผลงานที่ดีเด่นทางด้านศิลปะมากนัก อาจเนื่องมาจากหลักฐานและข้อความที่ถูกบันทึกไว้ในประวัติศาสตร์นั้นได้มองข้ามสิ่งเหล่านี้ไปนอกจากนี้วิทมนยังได้แนวคิดมุมมองเกี่ยวกับสตรี บทบาทสตรี และศิลปะของนักการศึกษาและนักวิจัยชาวต่างประเทศดังนี้

ดอบส์ (Dobbs, 1975) กล่าวว่าผลงานศิลปะนั้นจะเป็นหนทางที่สมบูรณ์แบบที่สุดสำหรับผู้หญิง ในการถ่ายทอดความนึกคิดทั้งปวงว่าพวกเธอมีการควบคุม และการดำเนินชีวิตอย่างไรและจากการค้นคว้าของนักศิลปศึกษาทำให้เราพบว่า มีสตรีจำนวนไม่น้อยที่มีชื่อเสียงจากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเช่น ในประวัติศาสตร์ศิลปะของยุโรป ปรากฏชื่อของจิตรกรชาวฝรั่งเศสในช่วงศตวรรษที่ 18 ที่ชื่อ Elizabeth-Vigeelebrun จิตรกรหญิงที่เป็นที่โปรดปรานของพระนางมารี อังตัวแนต (Marie-Antoinette) และต่อมาก็เป็นที่ยอมรับขยายไปในทั่วยุโรปด้วยเช่นกัน จิตรกรหญิงในช่วงศตวรรษที่ 19 อีกคนคือ Rosa Bonheur ก็เป็นที่รู้จักกันดีในผลงานจิตรกรรมภาพสัตว์และเธอก็เป็นผู้ที่ประสบความสำเร็จอย่างรวดเร็วในยุคสมัยนั้น

ในปี 1893 สถาปนิกหญิงชื่อ Sophia Hayden ได้เป็นผู้จัดการในการออกแบบ และดำเนินงานก่อสร้างตึกในงาน Chicago World Fair ที่ชื่อ Columbian Exposition ไม่เพียงแค่นั้นบทบาทในการสร้างผลงานศิลปะเท่านั้น แต่ศิลปินหญิงชาวอังกฤษในช่วงปี 1941 ได้มีบทบาทในสถาบันศิลปะอีกด้วย อันได้แก่ Angelica Kauffman เธอเป็นหนึ่งในสมาชิกผู้ก่อตั้ง The Royal Academy สถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะที่เก่าแก่ของประเทศอังกฤษ รวมถึง Emily Sartain ที่เป็นประธานคณะกรรมการ ผู้ก่อตั้ง และเป็นคณบดีคนแรกของ Moore College of Art โรงเรียนศิลปะที่เก่าแก่ที่สุดสำหรับสตรีแห่งเมือง Philadelphia ประเทศสหรัฐอเมริกา

ต่อมาหลังปี 70 มีหนังสือที่เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับศิลปินหญิงขึ้นมากมาย ได้แก่หนังสือ 2 เล่มที่เป็นของ C. Rubinstein เป็นงานเขียนเกี่ยวกับประติมากรหญิง และศิลปินหญิงชาวอเมริกันจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ด้วยการสำรวจลำดับเวลา และความหลากหลายวัฒนธรรม เล่มแรกคือ American Woman Artist ซึ่งถูกคัดเลือกจาก The Association of American Publisher ว่าเป็นหนังสือเกี่ยวกับมนุษย์ที่ดีที่สุดในปี 1982 ส่วนเล่มที่สอง มีชื่อว่า American Woman Sculptors หนังสือทั้งสองเล่มได้อธิบายถึงการเริ่มต้นของประวัติศาสตร์ ว่าทำไมศิลปินจึงเกี่ยวข้องกับเคลื่อนไหวทางศิลปะในช่วงเวลานั้น มีอภิปรายถึงผู้บุกเบิก และในขณะเดียวกัน ก็เจาะลึกไปสู่เรื่องราวชีวิตของศิลปินแต่ละบุคคลในรายละเอียดต่างๆ อีกด้วย

หลักฐานต่างๆ เกี่ยวกับบทบาทของสตรีที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ในบางครั้งเราจะพบว่า เป็นสิ่งที่น่าประหลาดใจ และเปิดเผยสิ่งที่น้อยคนจะล่วงรู้ ดังเช่นปรากฏการณ์ของชาวอเมริกันที่ผลงานอนุสาวรีย์ในช่วงเริ่มต้นถูกสร้างขึ้นโดยผู้หญิง ถึงแม้ว่าจะมีศิลปินผู้หญิงจำนวนน้อยกว่าผู้ชาย จะมีก็คนที่รู้ว่า อนุสาวรีย์พระบรมรูปทรงม้า และอนุสาวรีย์ในสวนสาธารณะลานทมูม และ

สิ่งก่อสร้างสาธารณะ รวมถึงรูปปั้น Angel of the Waters ใน New York Central Park หรือ แม้กระทั่งอนุสาวรีย์ของประธานาธิบดี अब्राฮัม ลินคอล์น ของชาวอเมริกันสร้างโดยประติมากรสตรี ข้อมูลจากงานวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ของ Enid Zimmerman ในปี 1991 ในการศึกษาเรื่อง “การให้ ศึกษาสำหรับนักศึกษาศิลปะสตรีในประเทศอังกฤษจากปี 1890 –1910 จากผลสะท้อนในสิ่งพิมพ์ ยุควิคตอเรียน” เป็นการอภิปรายถึงความสัมพันธ์ในมุมมองของนักศิลปะศึกษาศิลปะสตรี ถึงชนิด ของการศึกษาศิลปะที่สตรีชาวอังกฤษได้รับ รวมถึงความสามารถในการมีส่วนร่วมในหลาย ๆ กิจกรรม ที่พวกเธอสามารถเป็นผู้นำไปสู่ความสำเร็จ เนื่องจากในช่วงวิคตอเรียนประกอบด้วย ข้อมูลที่มีคุณค่ามากมายเกี่ยวกับบรรณนิยม และทัศนคติเกี่ยวกับ ผู้หญิง ศิลปะ และการศึกษา (วิทมน นิวัติชัย. 2545: 192-194)

สำหรับประเทศไทย มีข้อมูลปรากฏในวิวัฒนาการด้านจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับศิลปิน หญิงที่ได้รับอิทธิพลกระแสตะวันตก อำนาจ เย็นสบาย ได้กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงของ ศิลปกรรมไทยไว้ดังนี้

การที่จะพิจารณาถึงความเปลี่ยนแปลงของศิลปกรรมไทยในแง่ของการได้รับอิทธิพลศิลปกรรมซึ่ง เจื่อนไขภายในประเทศก็เป็นปัจจัยสำคัญอีกด้านหนึ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวจากโลก ตะวันตกนั้นเรามีอาจจะพิจารณาเฉพาะเรื่องราวของศิลปกรรมแต่เพียงประการเดียวได้ทั้งนี้เพราะ การรับอิทธิพลศิลปกรรมจากโลกตะวันตกมิใช่เกิดขึ้นมาลอยๆ โดยไม่เกี่ยวข้องกับปัญหาด้าน อื่นๆตรงกันข้ามความเปลี่ยนแปลงของศิลปกรรมไทยที่ยอมรับอิทธิของศิลปกรรมตะวันตกมีความ เกี่ยวข้องกับสภาพการเมืองเศรษฐกิจและสังคมระหว่างประเทศอย่างแนบแน่นและเป็นขบวนการ อันเป็นเงื่อนไขภายนอกขึ้น (อำนาจ เย็นสบาย. 2522: 37)

จากรายงานการวิจัยของ วรณรัตน์ ตั้งเจริญ กล่าวถึงศิลปินผู้สร้างสรรค์จิตรกรรมน้ำ สมัย เริ่มต้นประกอบด้วย พระสรลักษณ์ลิขิต(มยุ จินทรลักษณ์) ขุนปฎิภาคพิมพ์ลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น) หม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิสกุลไว้ว่า

ในช่วงรัชกาลที่ 5, 6, 7 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติ วงศ์ที่ทรงสนพระทัยในการสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำและได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้บุกเบิกจิตรกรรม สีน้ำในประเทศไทยพระองค์แรกแล้วยังมีผู้มีผลงานและประวัติเด่นชัดก็ตามจิตรกรรมสีน้ำใน ประเทศไทยพระองค์แรกแล้วยังมีผู้มีผลงานและประวัติเด่นชัดประกอบด้วย พระสรลักษณ์ลิขิต (มยุ จินทรลักษณ์) เป็นจิตรกรที่รัชกาลที่ 5 โปรดให้ศึกษาวิชา จิตรกรรมแบบ ตะวันตก ณ อะคาเดมี กรุงโรม และสำเร็จการศึกษากลับประเทศไทยราวต้นรัชการที่ 6 ได้จัดจำ วิธีการต่างๆ นำมาผสมผสานกับความรู้ความสามารถที่มีอยู่ก่อนหน้านั้นและสร้างสรรค์จิตรกรรมไว้ และยังเป็นครูสอนจิตรกรรมที่โรงเรียนเพาะช่างในสมัยแรกและโรงเรียนประณีตศิลปกรรม (โรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง) ในสมัยต่อมาด้วย

ขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น) เคยเป็นอาจารย์สอนที่โรงเรียนเพาะช่างก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 และเป็นผู้นำทางศิลปะสมัยใหม่ในขณะนั้น หม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุล แม้จะยังไม่มีการศึกษาค้นคว้าวิวัฒนาการสีน้ำในประเทศไทยโดยละเอียดก็ตามแต่เป็นที่ทราบกันจากการกล่าวถึงเป็นลายลักษณ์อักษรและจากภาพ ผลงานจำนวนจำกัดของหม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุล ในฐานะที่ทรงชื่นชม และสร้างสรรค์จิตรกรรมทั้งสีน้ำ สีน้ำมัน และสีชอล์กจนเกินกว่าที่ที่จะกล่าวว่าท่านทรงเป็นเพียงจิตรกรสมัครเล่นเท่านั้นหม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุลทรงเป็นธิดาของสมเด็จพระปรมัยยิกายติราชานุภาพ พระบิดาแห่งประวัติศาสตร์ไทย หม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขาทรงโปรดเรื่องงานศิลปะการวาดภาพเป็นอย่างมาก สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอพระยาภิรมย์ภักดีซึ่งเป็นที่ประจักษ์ว่าเป็นพระญาติที่ทรงให้การสนับสนุนแนะนำและช่วยเหลืออยู่ตลอดเวลา

ท่านหญิงพิลัยเลขาทรงตรัสเล่าว่า ท่านทรงสนพระทัยการวาดภาพตั้งแต่อายุในพระราชวังสวนดุสิตแล้ว เหตุที่สนพระทัยก็เนื่องจากได้ทอดพระเนตรรูปวาดอิเหนาที่พระที่นั่งจักรีมหาปราสาทจึงทรงได้รับความบันดาลใจและวาดภาพตามภายหลังเห็นว่าสนุกดีก็เลยวาดมาเรื่อยโดยใช้วิธีดูภาพแล้วเขียนตามมรรยาะหลังจึงได้ฝึกหัดเขียนภาพอย่างถูกวิธี โดยได้เสด็จไปศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร (โรงเรียนประณีตศิลปกรรมในสมัยนั้น อาจารย์ที่ถวายคำแนะนำมีหลายท่านด้วยกัน อาทิ เช่น ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี แต่ก่อนหน้านี้ก็ทรงศึกษาอย่างเอาใจจริงเอาใจกับนายซี ซีโกลี นายช่างชาวอิตาลีและผู้ซึ่งวาดภาพในพระที่นั่งอนันตสมาคมและวัดราชาธิวาส นายอีมัน เฟรนดี นายเอฟ. ฟอร์โน เป็นต้น (วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. 2535: 43-44)

สุตารา สุขฉายา ได้กล่าวถึงประวัติของหม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุล ที่เกี่ยวกับจิตรกรรมไว้ดังนี้

การวาดภาพครั้งแรกๆ นั้น ท่านหญิงทรงใช้สีน้ำ ต่อมาจึงใช้สีชนิดอื่น เช่น สีชอล์ก สีน้ำมัน หรือกระทั่งใช้ดินสอวาด แต่ส่วนใหญ่แล้วท่านมักจะโปรดการวาดภาพด้วยสีน้ำและสีชอล์ก การวาดภาพมักจะเป็นลักษณะวาดภาพแบบเหมือนจริง (realistic art) ซึ่งอาจารย์ฟอร์โน ได้ถวายคำแนะนำอยู่อย่างใกล้ชิด ภาพที่ประกอบเรื่องนี้ ส่วนใหญ่ได้เขียนขึ้นโดยอยู่ภายใต้การควบคุมของอาจารย์ฟอร์โน ดังนั้นท่านหญิงพิลัยเลขาจึงทรงมีความสามารถและความชำนาญในการวาดภาพเป็นอย่างดี ตั้งแต่ก่อนที่จะเสด็จนิราศไปนั่งพร้อมสมเด็จพระบิดาในปี พ.ศ. 2476 ในขณะที่ประทับอยู่ในปีนังระยะแรกก็ยังทรงเขียนภาพ โดยมีอาจารย์ฝรั่งเป็นคนคอยถวายคำแนะนำ จนเมื่อญี่ปุ่นบุกเข้ายึดปีนังในปี พ.ศ. 2484 จึงทรงระงับการวาดไป

ภาพฝีพระหัตถ์ของท่านหญิงพิลัยเลขา มีอยู่หลายภาพด้วยกันซึ่งส่วนใหญ่ไม่ค่อยได้นำออกแสดงที่ใดแต่กระนั้นก็ตามภาพ 2-3 ภาพ ที่ออกแสดง ณ งานศิลปกรรมแห่งชาติในสมัยนั้นก็ได้รับการยกย่องว่า ทรงเขียนได้ดีมาก เช่น ภาพพอเทรทเขียนด้วยดินสอสีดำ เป็นรูปสตรีชื่อ “ซุนอ้วน” และภาพต้นไม้เขียนด้วยดินสอสี ชื่อภาพว่า “หัวหิน” นอกจากการเขียนภาพบนเฟรมผ้าใบแล้ว ท่านก็ยังทรงออกแบบฉากละครด้วย เช่น ฉากละครเรื่อง “พระร่วงเป็นต้น

จากความสามารถของท่านพิลัยเลขา ทำให้ท่านหญิงได้รับเชิญให้เข้าดำรงตำแหน่ง “นายกสมาคมจิตรกรปฏิมากรสมาคม” (จ.ป.ส.) ซึ่งเป็นสมาคมที่ได้ก่อตั้งขึ้นมาจากการรวมตัวของจิตรกรปฏิมากรในสมัยนั้นและท่านหญิงก็ได้ทรงดำรงตำแหน่งนี้มาเป็นเวลาหลายปี ทั้งยังได้รับเชิญเป็นกรรมการตัดสินงานศิลปะในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ครั้งแรกเรื่อยมาจนจนราภาพมากแล้วจึงได้ถอนตัวออกไป (สุตารา สุขญา. 2539: 100-101)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทัศนะต่อสตรีที่สร้างสรรค์ ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยสรุปได้ดังนี้ถ้าจะมีผู้ถามถึงสตรีผู้สร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัยของประเทศไทยต้องกล่าวถึง มี เชียม ยิบอินซอย มีผลงานศิลปกรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเขียนสีน้ำมันและรูปปั้นหล่อบронซ์ที่เป็นลักษณะเด่นเฉพาะตัวและผลงานจิตรกรรมชื่อ *Dreamer's Avenue* ซึ่งเป็นผลงานที่ได้รับเหรียญทองชั้นแรกของมี เชียมจากสำนักศิลปกรรมแห่งชาติที่ได้รับการชื่นชมอย่างมากมาด้วยภาพถนนที่มีต้นไม้ร่มรื่นสองฟากทางทัศนียภาพเจาะลึกไปสู่เบื้องหลังที่ก่อกวนใจนักก็คือรอยพู่กันที่หยาบและสภาพसानสะท้อนของแสงและสีอย่างศิลปินอิมพรสชันนิสม์ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2540: 77)

ศิลปิน พีระศรีก็ได้กล่าวถึง มี เชียม ยิบอินซอยว่า “มี เชียมเป็นศิลปินที่ข้าพเจ้ายกย่อง... มี เชียม ยิบอินซอย เป็นจิตรกรผู้มีพรสวรรค์วิเศษ และถ่ายทอดวิญญาณศิลปินนี้ออกมาในรูปของผลงานอันน่าอัศจรรย์ยิ่ง” (สุจิตร์นิทรรศการ. 2533) และจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2492 ได้เริ่มขึ้นศิลปินหญิง มี เชียม ยิบอินซอย ก็ได้รางวัลเหรียญทองด้านจิตรกรรม (อำนาจ เย็นสบาย. 2524 : 91) ซึ่งสร้างชื่อเสียงให้กับมี เชียม ยิบอินซอยให้เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายจนถึงปัจจุบันนี้ ชื่อเสียงก็ยังเป็นที่รู้จักของคนรุ่นหลัง เพราะผลงานสร้างสรรค์ทั้งจิตรกรรม และประติมากรรมที่มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเฉพาะตัว

บทบาทสตรีที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ หรือบทบาทศิลปินหญิงในประเทศไทยถึงแม้ว่าเทียบไม่ได้กับจำนวนของศิลปินชาย เพราะจากสาเหตุปัจจัยหลายๆ ประการเช่น ค่านิยม ในการเลือกเรียนอาชีพของเพศหญิง บทบาทของผู้หญิงที่สังคมมีส่วนกำหนดให้อยู่ในวงแคบเช่น การเป็นแม่บ้าน การเลี้ยงดูลูกและครอบครัว แต่บทบาทของศิลปินหญิงก็มีส่วนสร้างสีสันและความเข้มข้นให้กับวงการศิลปะอย่างมากดังตัวอย่างที่เห็นได้จากศิลปินชั้นเยี่ยมจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติคนแรกของประเทศไทยคือ มี เชียม ยิบอินซอย ผู้เป็นทั้งจิตรกรและประติมากรหญิงและยังเป็นศิลปินคนแรกๆ ที่จัดผลแสดงผลงานเดี่ยวตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492

จากกระแสสังคมในอดีตของประเทศไทยที่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบต่างๆ ทั้งกระแสประชาธิปไตย การเมือง จากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ในวงการศิลปะก็มีกลุ่มศิลปินที่ทำงานสร้างสรรค์ด้านศิลปะได้สะท้อนภาพเหตุการณ์ในสังคมประชาธิปไตยผ่าน

งานศิลปะ หนึ่งในกลุ่มคนจำนวนนั้นเป็นผู้หญิง ชื่อลาวัญย์ อุปินทร์ ที่ได้สร้างสรรค์ และถ่ายทอดประสบการณ์บันทึกไว้เป็นภาพจิตรกรรมนับแต่นั้นมา

สิ่งที่เป็นปัญหาของศิลปินโดยเฉพาะศิลปินหญิง ก็คือการขาดความต่อเนื่องในการสร้างสรรค์ผลงานให้ปรากฏต่อสาธารณชนทำให้ชื่อของศิลปินหญิงไม่ค่อยปรากฏในสังคมไทยมากเท่าศิลปินชาย แต่ก็มีศิลปินหญิงหลายคนที่ยังคงทำงานอย่างต่อเนื่องและนำผลงานออกแสดงอย่างสม่ำเสมอนับสิบปีแล้ว อาทิเช่น ลาวัญย์ อุปินทร์ กัญญา เจริญศุภกุล ลักษณะมี ตั้งโณลก ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ ฉายนภา เลปอาจารย์ เสริมสุข เรียรสุนทร อลิตา จันผิงเพชร รวมทั้งศิลปินอิสระ บุญยั้ง เอ็มเจริญ เป็นต้น (มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2540 : 258)

การแสดงงานในลักษณะของกลุ่มศิลปินหญิงนั้นเริ่มปรากฏตั้งแต่ปี พ.ศ. 2506 มีการรวมกลุ่ม 3 ศิลปินหญิงโดย ปราณี ตันติสุข (німเสมอ) สุวรรณี สุคนธ์ทา (นันทขว้าง) และลาวัญย์ อุปินทร์(มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2540: 259)

ปี 2518 เป็นปีแห่งสตรีนานาชาติ ได้มีการจัดนิทรรศการศิลปะของศิลปินสตรีไทยและศิลปินสตรีต่างชาติที่พำนักอยู่ในประเทศไทย จัดขึ้นในวันที่ 19 มิ.ย. – 18 ก.ค. 2518 ณ หอศิลป์ พีระศรี (สุจิตร์นิทรรศการ. 2518) นับเป็นก้าวแรกของการร่วมมือของศิลปินหญิงที่เป็นศิลปินอิสระและศิลปินสมัครเล่น และผู้ที่สนใจปฏิบัติงานเกี่ยวกับศิลปะทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ

และเมื่อย้อนหลังไปเกือบ 40 ปี ในสมัยที่คำว่าศิลปิน ยังตามหลังด้วยคำอธิบาย ทำนองว่า ไล่แห่ง การที่ผู้หญิงสักคนหนึ่งจะก้าวเข้าสู่แวดวงจิตรกรรม และดำรงชีวิตอยู่โดยมีการทำงานศิลปะเป็นแกนกลางของชีวิตย่อมจะเป็นเรื่องยากจะเข้าใจ แต่มีผู้หญิงคนหนึ่งชื่อลาวัญย์ (ดาวราย) อุปินทร์ กล้าที่จะยืนขึ้น และเดินอยู่แถวหน้าสุดของขบวนศิลปินหญิง สร้างสรรค์จิตรกรรมภาพเหมือนด้วยฝีมือไม่เป็นรองชาย ให้ผู้คนได้เสพสุนทรีย์รสแห่งจิตรกรรมศิลป์เป็นอาหารใจ พร้อมไปกับบทบาทการเป็นครูผู้ถ่ายทอดศิลปวิทยาการด้านจิตรกรรมแก่เยาวชนอย่างไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อยและท้อแท้ตลอดชีวิตราชการ และด้วยเป็นลูกศิษย์ของ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี บิดาแห่งศิลปะร่วมสมัยของไทยที่สั่งสอนศิษย์ด้วยหลักการที่ว่า “ไม่ว่างานศิลปะด้านใด คุณค่าและประโยชน์ทั้งหมดก็เพื่อมวลมนุษยชาติ” บทบาทของจิตรกรหญิงผู้นี้จึงโดดเด่นเป็นที่รู้จักในฐานะศิลปินหญิงเพื่อประชาชนในช่วงประวัติศาสตร์สำคัญของประเทศไทย 14 ตุลาคม 2516 – 6 ตุลาคม 2519 (วิทมน นิวัติชัย. 2545: 193)

ทั้งนี้การเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปินหญิงในสังคมไทยก็มิอย่างเสมอโดยแสดงบทบาทช่วยเหลือทั้งโดยตรงและทางอ้อมให้เป็นประโยชน์ต่อสาธารณชน และถือเป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ของศิลปินหญิงได้อย่างน่าสนใจ ไม่ว่าจะเป็นบทบาทในแวดวงสังคม บทบาทในแวดวงศิลปะและบทบาทของสตรีที่มุ่งสร้างสรรค์สิ่งดีงามให้กับสังคมไทย เช่น นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย ชุตผู้หญิงกับความรักในงานศิลปะ (สุจิตร์นิทรรศการ.2543) และนิทรรศการ

ศิลปกรรมสตรีเพื่อเยาวชน (สุจิตร์นิทรการ. 2540) เป็นต้น นอกจากมิเชียม ยิบอินซอยและลาวัญย์ อูปอินทร์ ศิลปินหญิงที่มีผลงานศิลปะเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย ก็ยังมีศิลปินหญิงอีกหลายท่านสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ได้แก่ ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ, กัญญา เจริญศุภกุล, นัยนา โชติกุล และอารยา ราษฎร์จำเริญสุข และบุญยิ่ง เอมเจริญ เป็นต้น การรวมตัวกันแสดงผลงานของศิลปินหญิงรุ่นใหม่เพื่อเคลื่อนไหวแสดงพลังเป็นที่กล่าวขวัญถึงในปี พ.ศ. 2539หลายครั้งเช่น ญ.หญิงโสภา นิทรการศิลปะของผู้หญิงก้าวหน้า เช่น ปิยะพร มงคลศิลป์ วราภรณ์ หัตถ ภาสุภาภค มานวิภา มีบึงพร้าว อภิรดา วิริยะสิทธิ์ เตยงาม ศรีสุบัตติ มรกต เกษเกล้า และดวงหทัย พงษ์ประสิทธิ์ การจัดงานของกลุ่ม เธอ (Her) มีศิลปินหญิง 7 คนคือ ดวงหทัย พงษ์ประสิทธิ์ เตยงาม ศรีสุบัตติ ปิยนุช โภชนพันธ์ พรทิพย์ ไชยพิมานศรี วัชรพร ศรีสุข ศิริลาวัณย์ หลั่งธารา และอรอนงค์ กลิ่นศิริ และนิทรการศิลปะผู้หญิงนานาชาติในปี 2540 (มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2540: 258)

สิ่งที่ปัญหาของศิลปินโดยเฉพาะศิลปินหญิงก็คือการขาดการต่อเนื่องในการสร้างสรรค์ผลงานให้ปรากฏต่อสาธารณชนทำให้ชื่อของศิลปินหญิงไม่ค่อยปรากฏในสังคมไทยมากเท่าศิลปินชาย แต่ก็มีศิลปินหญิงหลายคนที่ยังคงทำงานอย่างต่อเนื่องและนำผลงานออกแสดงอย่างสม่ำเสมอนับสิบปีแล้วเช่น ลาวัญย์ อูปอินทร์ กัญญา เจริญศุภกุล ลักษมี ตั้งโฉลก ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ ฉายนภา เลปาจารย์ เสริมสุข เขียรสุนทร อลิดา จันผิงเพชร รวมทั้งศิลปินอิสระ บุญยิ่ง เอมเจริญ เป็นต้น (มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2540: 258)

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษา ภาพผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์ โดยนำเสนอการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

แหล่งข้อมูล

1. หอสะสมส่วนตัวของศิลปิน
2. หอสมุดแห่งชาติ
3. พิพิธภัณฑ์หอศิลป์แห่งชาติ
4. หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ
5. สำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
6. สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
7. สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
8. นักวิชาการและศิลปิน

ขอบเขตของการวิจัย

ผลงานจิตรกรรมที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กลวิธีศิลปะและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคมของ ลาวัญย์ อุปอินทร์ ตั้งแต่ พ.ศ.2502 ถึง พ.ศ.2548 จำนวน 250 ภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้จัดหมวดหมู่ในการศึกษาวิเคราะห์ โดยร่วมคัดเลือกผลงานกับศิลปินและนักวิชาการเพื่อนำผลงานมาศึกษาวิเคราะห์จำนวน 35 ภาพ ประกอบด้วย 4 กลุ่มตัวอย่างด้วยกันดังนี้

1. ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพคนเหมือน จำนวน 207 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 20 ภาพ ดังนี้

- 1.1 ผลงานภาพคนเหมือนสีดินสอพบนกระดาษ จำนวน 4 ภาพ ได้แก่
 - 1.1.1 ชื่อภาพ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พ.ศ.2546 ขนาด 30X21 ซม.
 - 1.1.2 ชื่อภาพ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ พ.ศ.2540 ขนาด 25X18 ซม.
 - 1.1.3 ชื่อภาพ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2546 ขนาด 22X15 ซม.
 - 1.1.4 ชื่อภาพ ลาวัญย์ อุปอินทร์ พ.ศ. 2547 ขนาด 30X21 ซม.

1.2 ผลงานจิตรกรรมภาพคนเหมือนสีน้ำมันบนผ้าใบ จำนวน 16 ภาพ ได้แก่

- 1.2.1 ชื่อภาพ ในหลวงของเรา พ.ศ. 2539 ขนาด 130X120 ซม.
- 1.2.2 ชื่อภาพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ที่พระราชวังไกลกังวล
พ.ศ. 2509-10 ขนาด 50X60 ซม.
- 1.2.3 ชื่อภาพ สมเด็จพระบิดาและพระประยูรวงศ์ พ.ศ. 2513
ขนาด 140X95 ซม.
- 1.2.4 ชื่อภาพ เจ้าหญิงอิตาชี พ.ศ. 2525 ขนาด 60X50 ซม.
- 1.2.5 ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย (ครบรอบ 60 ปี)
พ.ศ. 2504 ขนาด 100X80 ซม.
- 1.2.6 ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย พ.ศ.2523-24 ขนาด120X80 ซม.
- 1.2.7 ชื่อภาพ “คุณแม่” มร.ว. อบล่อ ดาวราย (ครบรอบ 60 ปี)
พ.ศ. 2508 ขนาด 100X75 ซม.
- 1.2.8 ชื่อภาพ “คุณแม่” มร.ว. อบล่อ ดาวราย (ครบรอบ 72 ปี)
พ.ศ. 2523 ขนาด 100X75 ซม.
- 1.2.9 ชื่อภาพ อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ (100 ปี ชาตกาล)
พ.ศ. 2543 ขนาด 120X90 ซม.
- 1.2.10 ชื่อภาพ ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ พ.ศ. 2546 ขนาด 50X45 ซม.
- 1.2.11 ชื่อภาพ ภาพเหมือนตัวเอง พ.ศ. 2508 ขนาด 100X80 ซม.
- 1.2.12 ชื่อภาพ คุณศรีเพ็ญ ระหว่างแดนสนธยา
พ.ศ. 2523 ขนาด 120X90 ซม.
- 1.2.13 ชื่อภาพ ไข่มุก ชูโต พ.ศ. 2508 ขนาด 90X70 ซม.
- 1.2.14 ชื่อภาพ จิระนันท์ พิตรปรีชา พ.ศ. 2533 ขนาด 50X45 ซม.
- 1.2.15 ชื่อภาพ ช่างเขียน พ.ศ. 2508 ขนาด 90X70 ซม.
- 1.2.16 ชื่อภาพ “ลูกสาว” องค์กร อุปอินทร์ พ.ศ. 2528 ขนาด 90X70 ซม.

2. ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพดอกไม้ จากจำนวนผลงาน 21 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

- 2.1 ชื่อภาพ ดอกบัว พ.ศ. 2510 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.
- 2.2 ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.
- 2.3 ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.

2.4 ชื่อภาพ ยามบ่าย พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.

2.5 ชื่อภาพ ดอกแคทรียา พ.ศ. 2548 สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 21X30 ซม.

3. ผลงานจิตรกรรม กลุ่มภาพเกี่ยวกับสังคมและการเมือง จำนวน 8 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 5 ภาพ ได้แก่

3.1 ชื่อภาพ 50 ปีประชาธิปไตย พ.ศ. 2524-25 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90X120 ซม.

3.2 ชื่อภาพ วันสตรีสากล (ผู้หญิงเท่าเทียม) พ.ศ. 2520

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100X200 ซม.

3.3 ชื่อภาพ ทำไม พ.ศ. 2524 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120X100 ซม.

3.4 ชื่อภาพ “กรุงเทพฯ 2519 (ก่อนเดือนตุลาคม 2519) พ.ศ. 2519

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 80X120 ซม.

3.5 ชื่อภาพ 14 ตุลาฯ วันประชาธิปไตย (ครบรอบ 30 ปี) พ.ศ. 2546

สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 30X21 ซม.

4. ผลงานจิตรกรรม กลุ่มภาพเกี่ยวกับความเชื่อ จำนวน 14 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 5 ภาพ ได้แก่

4.1 ชื่อภาพ ไช้หนัก พ.ศ. 2510 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.

4.2 ชื่อภาพ พระเจ้าตากสิน พ.ศ. 2509 สีและสีโปสเตอร์ ขนาด 60X45 ซม.

4.3 ไม่มีชื่อ พ.ศ. 2509-10 สีและสีโปสเตอร์ ขนาด 45X60 ซม.

4.4 ชื่อภาพ พระนางจามเทวี พ.ศ. 2509-10 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.

4.5 ชื่อภาพ ความฝันของสมเด็จพระเจ้า พ.ศ. 2510 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120X100 ซม.

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะหลังสมัยใหม่ ศึกษาเอกสาร ภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมผลงานจริง ของศิลปินพร้อมบันทึกรายละเอียดในข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด กลวิธีศิลปะของศิลปินในการสร้างสรรค์

2. ศึกษาเอกสารเกี่ยวกับแนวคิด และกลวิธีศิลปะ

3. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลประวัติและแนวคิดจากศิลปิน ลาวัณย์ อุปอินทร์

เกณฑ์การวิเคราะห์

เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้จากการสรุปแนวความคิดของกลุ่มนักวิชาการ ประกอบด้วยเกณฑ์การวิเคราะห์ 3 เกณฑ์

เกณฑ์ที่ 1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

เกณฑ์ที่ 2 กลวิธีศิลปะของศิลปิน

เกณฑ์ที่ 3 บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

วิธีจัดทำและวิเคราะห์ข้อมูล

1. ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการศึกษาผลงานของลาวัญญ์ อุปอินทร์ เพื่อทำความเข้าใจในแนวความคิดและกลวิธีศิลปะของศิลปินของผลงานแต่ละภาพประกอบรายละเอียดการบันทึกข้อมูล เพื่อจัดแยกประเภทของงาน

2. นำผลงานแต่ละภาพมาเทียบสร้างเกณฑ์ จัดหมวดหมู่ ให้ตรงกับเกณฑ์อธิบายผลงานตามเกณฑ์แต่ละเกณฑ์ประกอบภาพถ่ายผลงานจิตรกรรม ซึ่งประกอบด้วยเกณฑ์แนวความคิด เกณฑ์กลวิธีศิลปะของศิลปิน เกณฑ์บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

3. สรุปเรียบเรียงผลของการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญญ์ อุปอินทร์ โดยนำเสนอการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ ได้นำเสนอข้อมูลภาพถ่ายผลงานจริงและเอกสารต่าง ๆ โดยวิเคราะห์จากผลงานภาพจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์ ทางด้านแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กลวิธีศิลปะและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคม ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2502 ถึง พ.ศ. 2548 จำนวน 250 ภาพ โดยนำเสนอการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำราและการสัมภาษณ์ พบว่า ภาพผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์ มีความโดดเด่นควรแก่การศึกษาค้นคว้า ซึ่งผลงานจิตรกรรมที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาวิเคราะห์ จำนวน 35 ภาพ ประกอบด้วย 4 กลุ่มตัวอย่างด้วยกัน ดังนี้

1. ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพคนเหมือน จำนวน 207 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 20 ภาพ ดังนี้

1.1 ผลงานภาพคนเหมือนสีดินสอพบนกระดาษ จำนวน 4 ภาพ ได้แก่

1.1.1 ชื่อภาพ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2546 ขนาด 30X21 ซม.

1.1.2 ชื่อภาพ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ พ.ศ. 2540 ขนาด 25X18 ซม.

1.1.3 ชื่อภาพ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2546 ขนาด 22X15 ซม.

1.1.4 ชื่อภาพ ลาวัญย์ อุปอินทร์ พ.ศ. 2547 ขนาด 30X21 ซม.

1.2 ผลงานจิตรกรรมภาพคนเหมือนสีน้ำมันบนผ้าใบ จำนวน 16 ภาพ ได้แก่

1.2.1 ชื่อภาพ ในหลวงของเรา พ.ศ. 2539 ขนาด 130X120 ซม.

1.2.2 ชื่อภาพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ที่พระราชวังไกลกังวล

พ.ศ. 2509-10 ขนาด 50X60 ซม.

1.2.3 ชื่อภาพ สมเด็จพระบิดาและพระประยูรวงศ์ พ.ศ. 2513

ขนาด 140X95 ซม.

1.2.4 ชื่อภาพ เจ้าหญิงอิตาชิ พ.ศ. 2525 ขนาด 60X50 ซม.

1.2.5 ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย (ครบรอบ 60 ปี)

พ.ศ. 2504 ขนาด 100X80 ซม.

1.2.6 ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย พ.ศ. 2523-24 ขนาด 120X80 ซม.

- 1.2.7 ชื่อภาพ “คุณแม่” มร.ว.อบลออ ดาวราย (ครบรอบ 60 ปี)
พ.ศ. 2508 ขนาด 100X75 ซม.
- 1.2.8 ชื่อภาพ “คุณแม่” มร.ว.อบลออ ดาวราย (ครบรอบ 72 ปี)
พ.ศ. 2523 ขนาด 100X75 ซม.
- 1.2.9 ชื่อภาพ อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ (100 ปี ชาตกาล)
พ.ศ. 2543 ขนาด 120X90 ซม.
- 1.2.10 ชื่อภาพ ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ พ.ศ. 2546 ขนาด 50X45 ซม.
- 1.2.11 ชื่อภาพ ภาพเหมือนตัวเอง พ.ศ. 2508 ขนาด 100X80 ซม.
- 1.2.12 ชื่อภาพ คุณศรีเพ็ญ ระหว่างแดนสนธยา
พ.ศ. 2523 ขนาด 120X90 ซม.
- 1.2.13 ชื่อภาพ ไข่มุก ชูโต พ.ศ. 2508 ขนาด 90X70 ซม.
- 1.2.14 ชื่อภาพ จิระนันท์ พิตรปรีชา พ.ศ. 2533 ขนาด 50X45 ซม.
- 1.2.15 ชื่อภาพ ช่างเขียน พ.ศ. 2508 ขนาด 90X70 ซม.
- 1.2.16 ชื่อภาพ “ลูกสาว” องค์กร อุปอินทร์ พ.ศ. 2528 ขนาด 90X70 ซม.

2. ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพดอกไม้ จากจำนวนผลงาน 21 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างจำนวน 5 ภาพ ได้แก่

- 2.1 ชื่อภาพ ดอกบัว พ.ศ. 2510 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.
- 2.2 ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.
- 2.3 ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.
- 2.4 ชื่อภาพ ยามบ่าย พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.
- 2.5 ชื่อภาพ ดอกแคทรียา พ.ศ. 2548 สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 21X30 ซม.

3. ผลงานจิตรกรรม กลุ่มภาพเกี่ยวกับสังคมและการเมือง จำนวน 8 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 5 ภาพ ได้แก่

- 3.1 ชื่อภาพ 50 ปีประชาธิปไตย พ.ศ. 2524-25 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90X120 ซม.
- 3.2 ชื่อภาพ วันสตรีสากล (ผู้หญิงเท่าเทียม) พ.ศ. 2520
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100X200 ซม.
- 3.3 ชื่อภาพ ทำไม พ.ศ. 2524 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120X100 ซม.
- 3.4 ชื่อภาพ “กรุงเทพฯ 2519 (ก่อนเดือนตุลาคม 2519) พ.ศ. 2519
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 80X120 ซม.

3.5 ชื่อภาพ 14 ตุลาคม วันประชาธิปไตย (ครบรอบ 30 ปี) พ.ศ. 2546

สีดินสอพบนกระดาษ ขนาด 30X21 ซม.

4. ผลงานจิตรกรรม กลุ่มภาพเกี่ยวกับความเชื่อ จำนวน 14 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 5 ภาพ
ได้แก่

4.1 ชื่อภาพ ไช้หนัก พ.ศ. 2510 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.

4.2 ชื่อภาพ พระเจ้าตากสิน พ.ศ. 2509 สีและสีโปสเตอร์ ขนาด 60X45 ซม.

4.3 ไม่มีชื่อ พ.ศ. 2509-10 สีและสีโปสเตอร์ ขนาด 45X60 ซม.

4.4 ชื่อภาพ พระนางจามเทวี พ.ศ. 2509-10 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.

4.5 ชื่อภาพ ความฝันของสมเด็จพระ พ.ศ. 2510 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120X100 ซม.

การนำเสนอวิเคราะห์ข้อมูล

ตอนที่ 1 ด้านแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ตอนที่ 2 ด้านกลวิธีศิลปะของศิลปิน

ตอนที่ 3 ด้านบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคม

ตอนที่ 1 ด้านแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

1. ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมกลุ่ม ภาพคนเหมือนของลาวัญญ์ อุปินทร์ โดยผู้วิจัยได้แบ่งการศึกษาออกตามหัวข้อ ดังนี้

1. แนวความคิดที่มาจากความประทับใจของศิลปิน

2. แนวความคิดที่มาจากความเชื่อและความศรัทธาของศิลปิน

1. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพคนเหมือน จำนวน 20 ภาพ

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้แยกกลุ่มของภาพผลงานจิตรกรรมตามลักษณะของการสร้างสรรค์ ดังนี้

1.1 ผลงานจิตรกรรมภาพคนเหมือนสีดินสอพบนกระดาษ จำนวน 4 ภาพ



ภาพประกอบ 1

ชื่อภาพ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2546

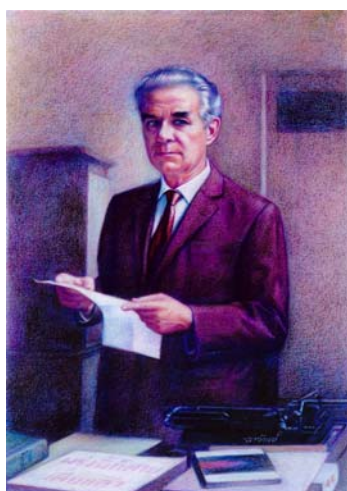
สีดินสอพบนกระดาษ ขนาด 30 x 21 ซม.



ภาพประกอบ 2

ชื่อภาพ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ พ.ศ. 2540

สีดินสอพบนกระดาษ ขนาด 25 x 18 ซม.



ภาพประกอบ 3

ชื่อภาพ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2546

สีดินสอพบนกระดาษ ขนาด 22 x 15 ซม.



ภาพประกอบ 4

ชื่อภาพ ลาวัญย์ อุปอินทร์ พ.ศ. 2547

สีดินสอพบนกระดาษ ขนาด 30 x 21 ซม.

1.2 ผลงานจิตรกรรมภาพคนเหมือนสีน้ำมันบนผ้าใบ จำนวน 16 ภาพ



ภาพประกอบ 5

ชื่อภาพ ในหลวงของเรา พ.ศ. 2539
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 130 x 120 ซม.



ภาพประกอบ 6

ชื่อภาพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์
ที่พระราชวังไกลกังวล พ.ศ. 2509-10
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 x 60 ซม.



ภาพประกอบ 7

ชื่อภาพ พระบรมสาทิสลักษณ์สมเด็จพระราชบิดา
และพระประยูรวงศ์ พ.ศ. 2513
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 140 x 95 ซม.



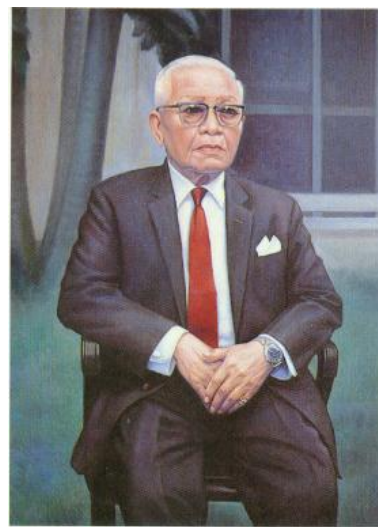
ภาพประกอบ 8

ชื่อภาพ เจ้าหญิงอิตาชิ พ.ศ. 2525
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60 x 50 ซม.



ภาพประกอบ 9

ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย
(ครบรอบ 60 ปี) พ.ศ. 2504
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100 x 80 ซม.



ภาพประกอบ 10

ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย
พ.ศ. 2523-24
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120 x 80 ซม.



ภาพประกอบ 11

ชื่อภาพ “คุณแม่” ม.ร.ว. อบลอ ดาวราย
(ครบรอบ 60 ปี) พ.ศ. 2508
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100 x 75 ซม.



ภาพประกอบ 12

ชื่อภาพ “คุณแม่” ม.ร.ว. อบลอ ดาวราย
(ครบรอบ 72 ปี) พ.ศ. 2523
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100 x 75 ซม.



ภาพประกอบ 13

ชื่อภาพ อาจารย์ปรีดี พนมยงค์
(100 ปี ชาตกาล) พ.ศ. 2543
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120 X 90 ซม.



ภาพประกอบ 14

ชื่อภาพ ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์
พ.ศ. 2546
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 X 45 ซม.



ภาพประกอบ 15

ชื่อภาพ ภาพเหมือนตัวเอง
พ.ศ. 2508
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100 x 80 ซม.



ภาพประกอบ 16

ชื่อภาพ คุณศรีเพ็ญ ระหว่างแดนสนธยา
พ.ศ. 2523
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120 x 90 ซม.



ภาพประกอบ 17

ชื่อภาพ ไข่มุก ชูโต พ.ศ. 2508
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90 x 70 ซม.



ภาพประกอบ 18

ชื่อภาพ จิระนันท์ พิตรปรีชา พ.ศ. 2533
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 x 45 ซม.



ภาพประกอบ 19

ชื่อภาพ ช่างเขียน พ.ศ. 2508
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90 x 70 ซม.



ภาพประกอบ 20

ชื่อภาพ “ลูกสาว” องค์กร อูปินทร์ พ.ศ. 2528
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90 x 70 ซม.

1. แนวความคิดที่มาจากความประทับใจของศิลปิน

วิรุณ ตั้งเจริญได้กล่าวถึง ลาวัณย์ อุปอินทร์ว่า กว่า 30 ปีที่ ลาวัณย์ (ดาวราย) อุปอินทร์ ทุ่มเทชีวิตเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมงานศิลป์วิจารณ์และกิจกรรมต่าง ๆ บนถนนสายศิลปะที่เธอแสนรัก เธอยังคงสร้างสรรค์ศิลปะอย่างสม่ำเสมอ แม้จะค่อยเป็นค่อยไป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาพเหมือนบุคคลตามที่เธอชื่นชอบ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 137)



ภาพประกอบ 2

ชื่อภาพ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ พ.ศ. 2540

สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 25 x 18 ซม.

พระรูปนี้เป็นภาพวาดดินสอสี โดยเก็บรายละเอียดจากภาพพระบรมฉายาลักษณ์ต่าง ๆ ส่วนรอยแถมพระสรวลบนพระพักตร์นั้น ลาวัณย์เขียนขึ้นจากความประทับใจในพระจริยาวัตรที่ได้พบเห็นเสมอมา ซึ่งการวาดภาพเหมือนบุคคล ให้เป็นบุคคลนั้นจริง ๆ คือ สามารถถ่ายทอดได้ถึงจิตวิญญาณ ผ่านสีหน้า แววตา ทำทางไปจนถึงการให้สีสันการจัดองค์ประกอบภาพ ฯลฯ ที่มีใช้ว่าทุกคนจะสามารถทำได้ สิ่งนี้เองที่ทำให้ภาพเหมือนภาพนั้นมีคุณค่าในทางศิลปะ มิใช่เป็นเพียงงานฝีมือ ในเรื่องนี้วิรุณกล่าวถึงศิลปินที่วาดภาพคนเหมือนไว้ว่า ในกลุ่มศิลปินผู้เป็นที่ยอมรับในงานวาดภาพเหมือนของบ้านเรานั้น เป็นที่ทราบกันดีว่ามีชื่อของอาจารย์ลาวัณย์ อุปอินทร์ อยู่ในอันดับต้นๆ อ.ลาวัณย์ วาดรูปมาจนอายุหกสิบกว่าปีแล้ว กล่าวกันว่าภาพเหมือน “ครู” วาดนั้น ว่ากันว่าเป็นภาพที่มีชีวิตจึงมีบางภาพวาดเท่าไรก็ไม่เสร็จเสียทีเพราะแม้ว่าบุคคล

ในภาพจะล่องลับไปแล้ว แต่เรื่องราวและผลงานของเขายังดำเนินไปไม่สิ้นสุดถึงเคยนำไปจัดแสดงแล้วก็ยังนำกลับมาเพิ่มเติมได้อีก(วิวิธ. 2545: 287)



ภาพประกอบ 8

ชื่อภาพ เจ้าหญิงอิตาชิ พ.ศ. 2525

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60 X 50 ซม.

ลาวัณย์ อุปอินทร์ ได้กล่าวถึงสาเหตุการเขียนพระรูปพระบรมสาทิสลักษณ์

เจ้าหญิงอิตาชิว่า ตอนนั้นพี่สาวของ ลาวัณย์ (เรณู วัฒนคุณ) เป็นภริยาทูตที่ประจำที่ญี่ปุ่น และพอดีเป็นช่วงที่มีงานเอเชียนเลดี้ ลาวัณย์ เพิ่งไปซื้อกล้องถ่ายรูปมาใหม่ จึงอยากจะทดลอง ก็เดินตามพี่สาวถ่ายรูปเจ้าหญิงไปตลอด เมื่อทรงตรัสถามพี่สาว จึงกราบบังคมทูลแนะนำว่า ลาวัณย์ เป็นจิตรกรสอนอยู่ในมหาวิทยาลัยที่เมืองไทย ท่านจึงสนพระทัยโปรดฯ ให้เขียนรูปให้ พระองค์บ้าง และเมื่อลาวัณย์นํางานไปถวายท่าน ท่านทรงจัดงานเลี้ยงต้อนรับและทรงเขียนพระราชหัตถเลขามาขอบคุณด้วย (ลาวัณย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์)

จากแนวความคิดที่มาจากความประทับใจในตัวบุคคลซึ่งเป็นแรงบันดาลใจผลักดันนำไปสู่แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งก่อให้เกิดสุนทรียภาพทางความงามได้อย่างสมบูรณ์ เช่น พระบรมสาทิสลักษณ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา (ภาพประกอบ 2 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา) ที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นจากความประทับใจในพระจริยาวัตรที่ได้พบเห็นเสมอมา นอกจากนั้นก็ยังมียภาพผลงานอื่นๆ อาทิ ภาพประกอบ 6 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ที่พระราชวังไกลกังวล ภาพประกอบ 8 เจ้าหญิงอิตาชิ เป็นต้น

2. แนวความคิดที่มาจากความเชื่อและความศรัทธาของศิลปิน

หนังสือLife & familyในคอลัมน์ Living room ได้กล่าวถึงงานเขียนของลาวัญญ์ไว้ว่าการเป็นคนรักมนุษยชาติคือแรงบันดาลใจให้ท่านเลือกการเขียนภาพเหมือนหลังจากเรียน จบและทำงานมาระยะหนึ่งเวลาเขียนรูปไม่ใช่เหมือนแค่ฟอร์ม เราต้องรู้จักชีวิตคนคนนั้นและรู้สึกชื่นชมศรัทธาด้วยจึงจะเขียนแล้วได้ความรู้สึกชีวิตจิตใจของคนคนนั้นจริง ๆ (วันคืน. 2543: 90)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงลาวัญญ์ อุปินทร์ เกี่ยวกับงานเขียนภาพเหมือนหรือภาพบุคคลไว้ว่า กว่า 30 ปีที่ ลาวัญญ์ (ดาวราย) อุปินทร์ ทุ่มเทชีวิตเพื่อการสร้างสรรคศิลปกรรมงานศิลปวิจารณ์และกิจกรรมต่าง ๆ บนถนนสายศิลปะที่เธอแสนรัก เธอยังคงสร้างสรรค์ศิลปะอย่างสม่ำเสมอ แม้จะค่อยเป็นค่อยไป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาพเหมือนบุคคลตามที่เธอชื่นชอบ แต่สำหรับวันนี้เธอยืนยันว่า เธอจะเลือกเขียนภาพเหมือนเฉพาะบุคคลที่มีคุณูปการต่อสังคม

ผมมีโอกาสได้ชื่นชมภาพเหมือน เสนีย์ เสาวพงศ์ ทองใบ ทองเปาด์ ปรีดี พนมยงค์ ภาพเหมือนเหล่านั้นงดงามนัก มิใช่สักแต่เพียงภาพเหมือนดาดๆเธอกล่าวว่า “ดิฉันเขียนภาพของบุคคลเหล่านี้ด้วยศรัทธาทั้งด้วยศรัทธาที่มีต่อการสร้างสรรค์ศิลปะและศรัทธาที่มีต่อบุคคลเหล่านี้” นอกจากภาพเหมือนอันมีคุณค่าทั้งในเชิงศิลปะและในเชิงประวัติศาสตร์บุคคลแล้ว ภาพเขียนในลักษณะ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ซึ่งสัมพันธ์กับกระแสการเมืองและกระแสอุดมการณ์ของเธอก็มีคุณค่าทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะและประวัติศาสตร์สังคมครับ แม้เธอจะเจียบเหงาไปบ้างบนถนนสายศิลปะอันสับสนวันนี้ แต่เธอก็ยังยืนอยู่บนถนนสายศิลปะอย่างมั่นคงสง่างาม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 135-137)

อาจารย์ลาวัญญ์ เป็นผู้ที่ยืนหยัดต่อการใช้ศิลปะมาเป็นแรงขับเคลื่อนสังคมไปสู่ความจริง ความดี และความงาม ความสนใจเขียนรูปเหมือนส่วนหนึ่งก็เพราะเห็นว่าคนที่ทำประโยชน์ต่อประเทศชาติ คนที่มีคุณงามความดี จำนวนมากไม่ได้มีการกล่าวขวัญ ระลึกถึง การเขียนรูปเหมือนก็เพื่อเชิดชูคุณงามความดีของท่านเหล่านั้น อาจารย์ลาวัญญ์ นอกจากจะสร้างสรรค์งานศิลปะที่มีความละเอียด ละเมียดละไม อย่างแสดงออกซึ่งจุดยืนของศิลปินแล้วยังได้ให้กำลังใจสนับสนุนลูกศิษย์ให้เป็นศิลปินที่มีจิตสำนึกรับผิดชอบต่อสังคมอีกด้วย

ลาวัญญ์ อุปินทร์ ได้กล่าวถึงการเขียนรูปเหมือนของตนเองไว้ว่า

ผลงานของดิฉันใครจะคิดอย่างไร ไม่เคยสนใจ ทำเพราะอยากทำ และสำนึกว่าตัวเองเป็นลูกศิษย์อาจารย์ศิลป์ พื้นฐานการทำงานของดิฉันเขียนภาพเหมือนและคิดอยู่เสมอว่าศิลปะนั้นมีความก้าวหน้าและพัฒนาการตลอดเวลาสาเหตุที่เขียนรูปเหมือน เพราะยังมีคนเขียนแบบนี้ไม่มาก โดยเฉพาะคนที่มีความงามความดีคนที่ทำประโยชน์ต่อประเทศชาตินั้นไม่ได้รับการเชิดชูไม่เคยมีใครเขียนรูปว่าคนนั้นดีอย่างไรแต่เดิมไม่เคยสนใจการเมืองในระยะแรก แต่พอเหตุการณ์ 14 ตุลาคม เกิดสำนึกขึ้นมา ก่อนที่

จะมาสานใจงานทางด้านการเมือง ดิฉันเคยเขียนรูปในวังสวนจิตร เขียนรูปในหลวง และจอมพลถนอม มาเห็นก็ให้ฉันเขียน พอเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลา รูปเหมือนของจอมพลถนอมก็ถูกทำลายแถมถูกว่าอีนี่ เป็นทรราช งานระยะหลังจึงเขียนเฉพาะคนที่ทำคุณประโยชน์แก่ชาติเท่านั้น ไม่รู้ว่าจะตอบแทนได้อย่างไร เพราะในฐานะที่เราเป็นช่างเขียน เป็นแคจิตรกร เกียรติยศที่ได้รับครั้งนี้ ดิฉันมีคุณสมบัติเท่านี้จริงหรือเปล่า คนที่ศิลปินเขาจริงก็จริงเรื่องการเมือง การที่เราทำอะไรต้องว่าเรารับใช้ อยากจะรู้เหลือเกินว่าคนในโลกนี้ไม่เคยรับใช้อะไรบ้าง อย่างน้อยที่พวกศิลปินก็รับใช้ตัวมันเอง หลังจากที่ดิฉันมาอยู่แถวตอนนั้นมันเลิกไม่ได้แล้ว พอมาทำงานกับศูนย์นิสิตนักศึกษา รวบรวมพรรคพวกทำงานกันเพื่อการเมือง ดิฉันอายุ 66 (พ.ศ. 2545) เพิ่งเข้าใจคำว่าจิตรกรอย่างแท้จริงเมื่อไม่นานนี้เอง ถ้าจิตเราไม่รู้สึกรู้สีก็นึกว่าทำอะไรไม่ได้ ทั้ง ๆ ที่งานศิลปะมันต้องประกอบด้วยความรู้ ความเข้าใจ ทั้งสามอย่างประสานได้ก็จะได้งานที่มีคุณค่าทางศิลปะที่แท้จริง ประสบการณ์การทำงานด้านการเมือง ช่วงปี 2517 ถึง 2519 และมีแนวร่วมศิลปินในตอนนั้น มีทั้งนักเรียน นักศึกษามหาวิทยาลัยต่าง ๆ นักดนตรี เรารวมกันทำงานที่ประทับใจมาก ๆ ตอนทำงานในวันกรรมกร จัดที่สวนลุมพินี กับธรรมศาสตร์ ตอนนั้นประชาธิปไตยกำลังเบ่งบานเป็นเรื่องที่ค่อนข้างภาคภูมิใจ ได้รับความร่วมมือจากประชาชน ทุกครั้งที่มีงานจะมีภาพเขียน แล้วเราอยากมีงานนั้นมาก ดิฉัน, อาจารย์สมโภชน์ อุปอินทร์ (สามีของอาจารย์ลาวัญญ์), อาจารย์เสวต บัณฐาพันธุ์กรรมกร บัณฐาเสวต ๆ จะมีประชาชนที่เข้ามางาน เข้ามาช่วยตักน้ำ ผสมปูน งานอีกชิ้นหนึ่งทำคัตเอาท์ใหญ่เป็นรูปผู้หญิงกับผู้ชายแบกโลก หลังจากงานกรรมกรแล้วก็ไปงานครบรอบ 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม งานนี้ฉันคัตเอาท์จากหลายสถาบันเข้ามารวม เวลาทำงานกับประชาชนร่วมช่วยด้วยและประชาชนรู้สึกว่าการศิลปะไม่ได้ห่างไกลจากประชาชน แต่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน เรามีส่วนที่จะรับรู้ได้ถ้าดิฉันทำงานกับคนที่ทำประโยชน์แก่ประเทศชาติ ดิฉันพร้อมที่จะตาย ซึ่งเป็นความรู้สึก ของดิฉัน (สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2545: 32)

นอกจากนั้น ลาวัญญ์ อุปอินทร์ ยังได้ให้ทัศนะอีกว่า ในการเขียนรูปเหมือนหากคิดว่าเพียงแค่เขียนให้เหมือนก็สามารถทำได้ แต่ที่จริงแล้วผู้เขียนควรจะต้องรู้จัก ต้องศึกษาและเข้าใจผู้เป็นแบบวาดอย่างเพียงพอ ว่าเป็นคนอย่างไร จึงจะเขียนออกมาได้ความรู้สึกอย่างแท้จริง ลาวัญญ์ ได้วาดภาพเหมือนของบุคคลต่าง ๆ ไว้มากมายโดยเล่าว่าหลังจากที่มีความสนใจศึกษาเรื่องการเมืองและปัญหาสังคมตนก็ได้หันมาวาดภาพบุคคลที่ตนชื่นชมว่าเป็นผู้ที่บำเพ็ญตนให้เป็นประโยชน์ต่อสังคมต่อประเทศชาติ



ภาพประกอบ 36

อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2535

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60 X 50 ซม.

ภาพเขียนของอาจารย์ศิลป์ พีระศรีเขียนเมื่อครบรอบ 100 ปีเกิดอาจารย์ศิลป์ เสียชีวิตแล้ว ลาวัญย์ เล่าว่าให้สังเกตดวงตาไม่มีแววเยาะเย้ยเหมือนอีกรูปหนึ่งที่เคยเขียน แต่รูปนี้เป็นใบหน้าของครูผู้ให้อย่างแท้จริง ลาวัญย์ อุบอินทร์ ได้กล่าวถึงความรู้สึกที่มีต่อ อ.ศิลป์ พีระศรีไว้ว่า ตนเองเริ่มต้นเรียนศิลปะจากคณะประติมากรรม แต่ด้วยสุขภาพที่ไม่ค่อยแข็งแรง ภายหลังต้องหยุดเรียนไป 1 ปี และกลับเข้ามาเรียนในคณะจิตรกรรม ลาวัญย์ กล่าวถึงงานตนเองในช่วงแรกว่างานจะดูแข็งมาก แต่ภายหลังก็พัฒนาด้วยการได้รับการสั่งสอนจากอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ลาวัญย์ กล่าวว่าถ้าเป็นที่ยืนตนเองคงเรียนไม่จบ เพราะเป็นโน่นเป็นนี่อยู่ตลอดเวลา น่ารำคาญตัวเอง แต่อาจารย์ท่านให้กำลังใจอยู่เสมอ บอกว่า ในร่างกายคนอ่อนแอ ต้องมีกำลังใจที่แข็งแกร่ง เพื่อเป็นการชดเชยตามธรรมชาติ อาจารย์มักจะบอกว่าการทำงานที่เรารัก บางทีก็เป็นยารักษาโรคได้ พอดีคำพูดของอาจารย์ก็มาตรงกับทางศาสนา คือการทำงานด้วยจิตว่า เป็นกุศลอันสูงสุด ตามคำของท่านพุทธทาส เพราะการทำงานที่เราชอบเมื่อทำไปแล้วก็จะเพลินจนเกิดสมาธิ เมื่อมีสมาธิก็เกิดปัญญา คนที่มีสมาธิทำให้เกิดปิติสุข และงานก็จะมีคุณภาพด้วย ลาวัญย์กล่าวว่าตนเองมีความ รู้สึกต่ออาจารย์ศิลป์ เหมือนเป็นพ่อ เพราะคอยเป็นห่วงใยถามทุกข์สุขและอาการต่าง ๆ ตลอดเวลา ลาวัญย์จึงมีความศรัทธาต่อศิลป์ พีระศรี ผู้เป็นอาจารย์ที่คอยประสิทธิ์ประสาทความรู้ต่าง ๆ ให้ตนเองโดยเฉพาะวิชาศิลปะจึงเป็นเหตุให้ลาวัญย์มี

ความรู้สึกที่ยกย่องผู้เป็นอาจารย์ จนเกิดความประทับใจในตัว ศิลป์ พีระศรี ส่งผลให้เกิดแรงบันดาลใจวาดภาพศิลป์ พีระศรี ขึ้นหลายภาพด้วยกัน

สรุป ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านแนวความคิด ในการสร้างสรรค์ภาพผลงานจิตรกรรม ภาพคนเหมือน ของลาวัญย์ อุปอินทร์ มีดังนี้

1. แนวความคิดที่มาจากความประทับใจในตัวบุคคล เป็นแรงบันดาลใจผลักดันนำไปสู่แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งก่อให้เกิดสุนทรียภาพทางความงามได้อย่างสมบูรณ์ เช่น พระบรมสาทิสลักษณ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา (ภาพประกอบ 2 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา) ที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นจากความประทับใจในพระจริยาวัตรของพระองค์ที่ได้พบเห็นเสมอมา นอกจากนั้นก็ยังมีความประทับใจในภาพผลงานอื่น ๆ อาทิ ภาพประกอบ 6 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระราชวังไกลกังวล ภาพประกอบ 8 เจ้าหญิงอิตาชี ภาพประกอบ 9,10 คุณพ่อพล.รท.ศรี ดาวราย ภาพประกอบ 11,12 คุณแม่ ม.ร.ว. อบอุ่น ดาวราย ภาพประกอบ 14 ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ เป็นต้น ซึ่งเป็นบุคคลที่ศิลปินมีความประทับใจ และเป็นบุคคลที่ศิลปินเคารพนับถือและเกิดความประทับใจที่เกิดขึ้น จากความรู้สึกภายในของศิลปิน รวมถึงความประทับใจในตัวเองและคนใกล้ชิด อาทิเช่นภาพประกอบ 4 ลาวัญย์ อุปอินทร์ ภาพประกอบ 15 ภาพเหมือนตัวเอง ภาพประกอบ 16 คุณศรีเพ็ญระหว่างแดนสนธยา ภาพประกอบ 17 ไผ่มุก ชูโต ภาพประกอบ 18 จิระนันท์ พิตรปรีชา ภาพประกอบ 19 ช่างเขียน ภาพประกอบ 20 ลูกสาว องค์กร อุปอินทร์ เป็นต้น

2. แนวความคิดที่มาจากความเชื่อและความศรัทธาของศิลปิน อันเป็นจุดกำเนิดแนวความคิดแสดงออกเป็นภาพผลงาน ศิลปินมีความเชื่อและความศรัทธาที่เกิดขึ้นจากความรู้สึกภายในของศิลปินที่มีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (ภาพประกอบ 1 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และภาพประกอบ 5 ในหลวงของเรา) มีความศรัทธาต่อผู้เป็นอาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ต่าง ๆ ให้กับศิลปินเอง (ภาพประกอบ 3 อาจารย์ศิลป์ พีระศรี) และบุคคลอื่น ๆ ที่ศิลปินศรัทธาและเป็นบุคคลที่มีคุณูปการต่อสังคม จึงนำมาถ่ายทอดความรู้สึกนั้นเป็นพลังในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน เช่น ภาพประกอบ 13 อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ เป็นต้น

2. ศึกษาวิเคราะห์ ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพดอกไม้ จำนวน 5 ภาพ



ภาพประกอบ 21

ชื่อภาพ ดอกบัว พ.ศ. 2510
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60 X 50 ซม.



ภาพประกอบ 22

ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60 X 50 ซม.



ภาพประกอบ 23

ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-2513

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 X 60 ซม.



ภาพประกอบ 24

ชื่อภาพ ยามบ่าย พ.ศ. 2519

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 X 60 ซม.



ภาพประกอบ 25

ชื่อภาพ ดอกแคทรียา พ.ศ. 2548

สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 21 X 30 ซม.

การศึกษาวិเคราะห์ข้อมูลด้านแนวความคิดในการสร้างสรรค์ กลุ่มภาพดอกไม้ของ
ลาวัญญ์ อุปอินทร์ ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์ตามหัวข้อดังนี้

- 1.แนวความคิดที่ได้มาจากธรรมชาติ
- 2.แนวความคิดที่ได้มาจากผลสะท้อนของบริบทสังคมและการเมือง

โดยการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมดอกไม้ของลาวัญญ์อุปอินทร์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะ
ศึกษาวิเคราะห์โดยภาพรวมของแนวความคิดในการสร้างสรรค์เนื่องจากที่มาของแนวความคิดของ
ศิลปินที่มีมาจาก 2 แห่งใหญ่ๆคือแนวความคิดที่ได้มาจากธรรมชาติและแนวความคิดที่ได้มาจาก
ผลสะท้อนทางบริบทสังคมและการเมืองในขณะนั้นจากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้า ดังนี้

เวลาครูเห็นดอกไม้สวยๆครูก็คิดว่าน่าวาดหรือสเก็ตช์ภาพไว้ดูเพราะเดี๋ยวมันก็จะร่วง
โรยไปน่าเสียดาย เก็บภาพความสวย ๆ ไว้ดูเล่นดีกว่าเหมือนดอกแคทรียา ฝ้ามองมันทุกวันจน
มันร่วงโรย ภาพดอกไม้ที่วาดบางภาพก็วาดจากดอกไม้ที่อยู่ในบ้าน บางทีก็มีคนนำมาให้เป็น
ดอกไม้ที่ระลึกบ้างก็วาดจากดอกไม้จริงทั้งหมด(ลาวัญญ์ อุปอินทร์. 2548: สัมภาษณ์)

สุทธาสินี ทองชั้น ได้กล่าวถึงการสร้างงานของลาวัญญ์ อุปอินทร์ ว่า

สำหรับกระบวนการและแนวคิดเกี่ยวกับการทำงานศิลปะไม่ได้ทำงานโดยยึดรูปแบบของศิลปินคน
ใดเวลาจะเขียนภาพก็จะศึกษาแบบจริงๆตามธรรมชาติเลยและมักจะสอนนักศึกษาที่มหาวิทยาลัย
ศิลปะบอกว่า เวลาที่ทำงานวาดเส้นนั้นหรือทำงานจิตรกรรมควรวาดไปตามที่ตาเห็นจริงๆ ถ้ามี
ข้อจำกัดนอกเหนือจากนั้นจึงค่อยใช้วิธีแก้ปัญหามาตามทฤษฎีศิลปะ แต่อย่างไรก็ให้วาดตามที่ตาเห็น

ไปให้ดีที่สุดก่อน สำหรับหลักการทำงานนั้นก็ใช้ทฤษฎี “3H” ที่ศาสตราจารย์ศิลป์ สอนไว้ ได้แก่ Hand คือ ทักษะฝีมือ Head คือ ความคิด และ Heart คือหัวใจ การทำงานศิลปะนั้นจะต้องมีทั้ง 3 อย่าง ประกอบกันจะขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปไม่ได้ (สุราสินี ทองชั้น. 2544: 99)

นอกจากนี้ยังมีข้อความเขียนถึงลาวัญย์ อุปอินทร์ ในสูจิบัตรการแสดงนิทรรศการภาพดอกไม้ เนื่องในโอกาสร่วมฉลอง 25 ปี สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่กล่าวถึงแนวความคิดในการเขียนภาพดอกไม้ มีในความเห็นหนึ่งว่าผลงาน “ทำไม้” เป็นงานดอกไม้ที่สะท้อนการเมืองของไทย ที่ผู้นำใช้อำนาจเผด็จการกับประชาชนมากกว่าประชาธิปไตย ฉะนั้นประชาชนจึงอยู่กับความอยุติธรรม และคำถามมากมาย ผลงานการสร้างสรรค์ดอกไม้ของ อ.ลาวัญย์ จึงมีหลากหลายอารมณ์ หลากหลายบรรยากาศ ทั้งอ่อนหวาน ดุจดลไม่เพียงสา มีความลึกซึ้ง งดงามและความแข็งแกร่ง ท้าทาย (รัชดา ธนาพร. สูจิบัตรนิทรรศการ. 2546: ไม่มีเลขหน้า)

สรุป จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยจึงสรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมดอกไม้ของ ลาวัญย์ อุปอินทร์ ดังนี้

1. แนวความคิดที่ได้จากธรรมชาติจากภาพจิตรกรรมกลุ่มภาพดอกไม้ ของลาวัญย์ นั้น ลาวัญย์วาดขึ้นจากความประทับใจในธรรมชาติของดอกไม้ ด้วยธรรมชาติของดอกไม้ที่มักจะมีสีสัน สวย สด งดงาม ทั้งรูปทรงของดอกและใบ

2. แนวความคิดที่ได้จากผลสะท้อนจากบริบททางสังคมและการเมือง เป็นที่น่าสังเกตว่า ลาวัญย์ วาดภาพดอกไม้ส่วนหนึ่งก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ทางการเมือง 14 ตุลาฯ 16 ช่วงหนึ่ง เช่น ภาพประกอบ 21 ดอกบัว (พ.ศ. 2510) ภาพประกอบ 22 และ 23 กล้วยไม้ (พ.ศ. 2512-13) ภาพประกอบ 24 ยามบ่าย (พ.ศ. 2519) และหลังจากผ่านพ้นเหตุการณ์ผันผวนทางการเมืองในระบอบนั้นก็ไม่มีภาพดอกไม้ที่ลาวัญย์วาดปรากฏให้เห็นเลย จนกระทั่งประมาณปีพ.ศ. 2541-42 ลาวัญย์เริ่มหันมาสนใจวาดภาพดอกไม้อีกครั้งหนึ่ง (ภาพประกอบ 37) และช่วงปีพ.ศ. 2546 เป็นต้นมา ลาวัญย์ก็เริ่มวาดภาพดอกไม้ โดยวาดด้วยดินสอบ้างปากกาบ้าง และดินสอสีบ้าง(ภาพประกอบ 44-50) การเลือกใช้วัสดุอุปกรณ์ที่เป็นดินสอ ปากกา และดินสอสี

ส่วนหนึ่งมีสาเหตุจากสุขภาพของลาวัญย์ ในช่วงหลังที่บางครั้งป่วย ไม่สามารถวาดภาพสีน้ำมันได้ จึงหันมาใช้ปากกาหรือดินสอ ที่สะดวกในการใช้ และลาวัญย์วาดจากดอกไม้ที่มีคนนำมามอบให้บ้าง จากดอกไม้-ต้นไม้ที่อยู่ในบริเวณบ้านบ้าง เพราะจากประสบการณ์ทางการเมืองที่ลาวัญย์ ได้ประสบมาทำให้กลายเป็นคนที่ค่อนข้างเก็บตัวไม่ค่อยออกสังคมสักเท่าไร ดังนั้น

ช่วงเวลาหลังจากเหตุการณ์ทางการเมืองผ่านไป ลาวัญย์จึงมักจะอยู่แต่ในบ้านเมื่อมองเห็นดอกไม้ กล้วยไม้ที่แขวนอยู่ในบ้านก็รู้สึกชื่นชมและถ่ายทอดเป็นภาพวาดออกมาให้เป็นที่น่าประหลาด

3. ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพเกี่ยวกับสังคมและการเมือง จำนวน 5 ภาพ

โดยการศึกษาวิเคราะห์ด้านแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน เกี่ยวกับสังคมการเมือง ของลาวัญย์ อุปอินทร์ ซึ่งผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ศิลปิน ดังนี้

หลังจากผ่านเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 16 ตุลาคม 2519 แล้วลาวัญย์ก็วาดภาพจากประสบการณ์ที่มันเกิดขึ้นระบายความรู้สึกในงานวาดภาพบางรูป เช่น ภาพทำไม พอวาดเสร็จก็รู้สึกโล่งเหมือนได้ระบายความในใจ ความอัดอั้นได้ถูกถ่ายทอดไปอยู่ในภาพอยู่ในงานของตนเอง ภาพจะแทนคำพูดที่ไม่อาจจะไปพูดหรืออธิบายให้ใครเข้าใจ ให้ใครฟังได้ เมื่อวาดเสร็จจึงรู้สึกโล่ง เหมือนได้ระบายความในใจแล้ว (ลาวัญย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์) ซึ่งมีผู้กล่าวถึงผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวกับสังคมการเมือง ไว้ดังนี้

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวถึงงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์ไว้ว่า

จิตรกรภาพเหมือนที่เคยทำงานให้พระราชสำนักอย่างลาวัญย์ อุปอินทร์ หลังจากเผชิญกับภัยทางการเมือง เมื่อหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 (ถูกกล่าวหาว่ารับใช้ทรราช เพราะก่อน 14 ตุลาคม ลาวัญย์ได้รับการว่าจ้างให้เขียนรูปเหมือนจอมพลถนอม กิตติขจร นายกรัฐมนตรี) และต่อมาถูก ไล่รื้อว่าเป็นคอมมิวนิสต์ มาส่วนพัวพันกับข้อหาหมิ่นสถาบันพระมหากษัตริย์ ในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 มรสุมชีวิตเหล่านี้ได้เป็นแรงผลักดันให้ลาวัญย์ เขียนภาพสีน้ำมันที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ตัวเอง เช่น ภาพ กรุงเทพฯ 2519 และ ทำไมในปี 2524 และเข้าร่วมเคลื่อนไหวกับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยมีบทบาทสำคัญในกลุ่มพลังทางการเมืองฝ่ายเรียกร้องประชาธิปไตย (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2546: 71)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึง การสร้างสรรค์ผลงานของลาวัญย์ อุปอินทร์ในด้านเกี่ยวกับสังคมและการเมืองไว้ว่านอกจากภาพเหมือนอันมีคุณค่าในเชิงศิลปะและในเชิงประวัติศาสตร์บุคคลแล้ว ภาพเขียนในลักษณะ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ซึ่งสัมพันธ์กับกระแสการเมืองและกระแสอุดมการณ์ ของเธอก็มีคุณค่าในเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์และประวัติศาสตร์สังคม (วิรุณ ตั้งเจริญ :2547. 137)

ลาวัญย์กล่าวถึงผลงานงานจิตรกรรมเกี่ยวกับสังคมและการเมืองของตนเองว่า เมื่อหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จากเหตุที่ต้องเผชิญภัยทางการเมือง ถูกกล่าวหาว่ารับใช้ทรราช เพราะก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ลาวัญย์ได้รับการว่าจ้างให้เขียนรูปเหมือนจอมพลถนอม กิตติขจรนายกรัฐมนตรีในขณะนั้นภายหลังภาพถูกทำลายและต่อมาถูกไล่รื้อว่าเป็นคอมมิวนิสต์ มีส่วนพัวพันกับข้อหาหมิ่นสถาบันพระมหากษัตริย์ในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 มรสุมชีวิต

เหล่านี้และด้วยสถานการณ์รอบตัวในขณะนั้นสร้างความกดดันให้ลาวัญญ์เป็นอย่างมาก ว่าทำไมจะต้องเป็นตนเองที่ตกอยู่ในสถานการณ์เหล่านี้ ทำไมจะต้องเจอเหตุการณ์แบบนี้ซ้ำแล้ว ซ้ำเล่า (ลาวัญญ์ อุปินทร์. 2546: สัมภาษณ์)



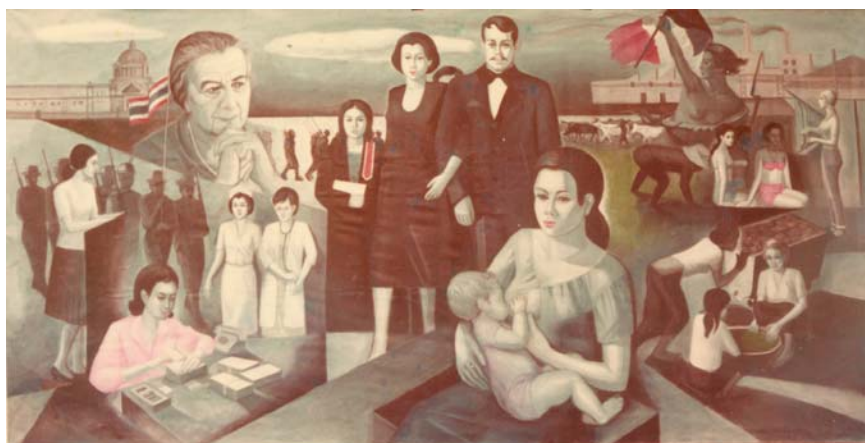
ภาพประกอบ 26

ชื่อภาพ 50 ปี ประชาธิปไตย พ.ศ. 2524-25

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90 X 120 ซม.

ลาวัญญ์เล่าว่า ในภาพจะมีรอยเท้ายื่นออกมาจากป่า เป็นรอยเท้าของนักศึกษาและประชาชนที่หนีเข้าป่า ทางที่เดินออกจากป่ามาก็จะพบกับอาวุธที่คอยประหารชีวิตประหาร ตอนนั้นรัฐบาลมีนโยบาย 66/23 ลาวัญญ์ก็เขียนเตือนตนเองไว้ว่า ออกมาแล้วอย่าประมาท เพราะจริงๆ แล้ว รัฐธรรมนูญยังไม่เต็มใบ จะสังเกตเห็นภายในภาพมีพานรัฐธรรมนูญจมอยู่ครึ่งหนึ่ง กำลังถูกจุดกระชาก ลาก ดึงไปโดยพวกทหารที่มีสัญลักษณ์สวัสดิกะหรือเผด็จการ มีนักวิชาการอยู่ในภาพด้วย คนพวกนี้ก็เป็นส่วนหนึ่งซึ่งในขณะที่เกิดเหตุการณ์บ้านเมืองกำลังซบมุนอยู่นั้นคนอื่นเขากำลังเรียกร้องประชาธิปไตยกันคนพวกนี้ก็จะนั่งไม่รู้ไม่ชี้อะไรทั้งนั้นในภาพก็ยังเห็นหนทางสู่รัฐสภาจะเป็นเงาดำ พอมีปัญหาอะไรก็จะมีรถทหารเข้าออก จะเห็นว่าในป่าที่มีควันไฟก็เพราะว่าคนที่หนีเข้าป่าก็อยู่ไม่ได้ระยะนั้นภายในก็เริ่มมีปัญหาอันแรงขึ้น (ลาวัญญ์ อุปินทร์. 2546: สัมภาษณ์)

ลาวัณย์กล่าวถึงการนำภาพนี้ออกไปตีพิมพ์ เผยแพร่ว่า ภาพที่ถูกนำไปเผยแพร่ก็มักจะเป็นภาพกลับด้านกันคือคนที่กำลังลากพานรัฐธรรมนูญจะอยู่ด้านขวา ภาพที่ถูกต้อง คนต้องอยู่ด้านซ้าย



ภาพประกอบ 27

ชื่อภาพ วันสตรีสากล (ผู้หญิงเท่าเทียม) พ.ศ. 2520

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100 X 200 ซม.

ภาพผู้หญิงเท่าเทียม วาดขึ้นเพื่อใช้เป็นโปสเตอร์ในวันสตรีสากลในปี พ.ศ. 2520 ในภาพจะแสดงเรื่องราวความหลากหลายในอาชีพของผู้หญิง ผู้หญิงเองก็เป็นทหารด้วย แล้วก็ให้เดินป่า ผู้หญิงที่อยู่ในเมืองก็จะไปเป็นสาวโรงงาน ชาวนา ชาวไร่ กรรมกร นางในตู้กระจก โสเภณี ผู้หญิงเป็นได้หมดก็จริงแต่หน้าที่ที่สำคัญคือความเป็นแม่ ลาวัณย์ จึงวาดภาพผู้หญิงในฐานะ”แม่” วางไว้ตรงกลางภาพ ลาวัณย์กล่าวว่า ผู้หญิงไม่ว่าจะประกอบอาชีพใดก็ตามก็อย่าลืมความเป็นแม่ ถือว่าเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด และในภาพยังมีรูปของ เดอ ลา ครัวร์ สัญลักษณ์ของผู้หญิงก็สู่ประกาศอิสรภาพ ยังมีภาพผู้หญิงผู้ชายเดินเคียงคู่กันมา เดินเท่ากัน ผู้หญิงเดินเคียงคู่อย่างเท่าเทียมกับผู้ชาย มีภาพใบหน้าของผู้หญิงที่เป็นผู้นำระดับประเทศคือ โกลด้า แมร์ (Golda Meir) ซึ่งเป็นนายกรัฐมนตรีของประเทศอิสราเอล โดยภาพผู้หญิงกับลูกจะวางไว้ด้านหน้าสุดเป็นภาพผู้หญิงในฐานะของแม่ ลาวัณย์สรุปแนวความคิดในภาพนี้ว่า ผู้หญิงจะประกอบอาชีพอะไรก็ตามก็ยอม ไม่ลืมความเป็นแม่ ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด (ลาวัณย์ อุปินทร์. 2546: สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ 28

ชื่อภาพ ทำไม พ.ศ. 2524

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120 X 100 ซม.

ภาพผลงาน “ทำไม” ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นจากแนวความคิดด้านความเชื่อของศิลปินเองเมื่อหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จากเหตุที่ต้องเผชิญภัยทางการเมือง ถูกกล่าวหาว่ารับใช้ทมิฬ เพราะก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ลาวัญย์ ได้รับการว่าจ้างให้เขียนรูปเหมือนจอมพลถนอม กิตติขจร นายกรัฐมนตรีในขณะนั้น และต่อมาถูกใส่ร้ายว่าเป็นคอมมิวนิสต์ มีส่วนพัวพันกับข้อหาหมิ่นสถาบันพระมหากษัตริย์ในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 มรสุมชีวิตเหล่านี้ได้สร้างแรงกดดันทางจิตใจเป็นอย่างมาก (ลาวัญย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์) ซึ่งลาวัญย์ได้เล่าถึงเหตุการณ์ใน ช่วง 6 ตุลาคม 2519 ในคำให้การของจิตรกรหญิงไว้ว่า

จริง ๆ แล้วเราสองคน (หมายถึง ลาวัญย์ และสมโภชน์ อุปอินทร์ คู่ชีวิต) ระหว่างช่วงวันที่ 5 ที่ 6 ตุลาคม เราเกือบไม่ได้ยุ่งเกี่ยวกันเลย บังเอิญมันมีสาเหตุโดยส่วนตัวเนื่องจากว่าลูกสาวซึ่งตอนนั้นยังเป็นนักเรียนอนุบาล แกตกรถเมล์ แก่อยู่ในลักษณะเหมือนคล้ายๆ เป็นลมสลบไปไม่รู้ตัว ในวันที่ 5 เราก็ต้องไปนั่งเฝ้าดูลูกเป็นสาเหตุที่ทำให้วันที่ 6 ปกตินี้ คือ มีอะไรที่ธรรมศาสตร์หรือที่ไหน เราสองคนนี้เป็นโรคบ้าจี้ อดไม่ได้จะต้องไปดูแต่บังเอิญสาเหตุช่วงนั้นที่เราไม่ได้ออกไป เพราะว่าต้องดูลูกก่อนว่าลูกเราจะมีอาการเป็นอะไร กะว่าถ้าหากเขาเกิดมีอะไรกระทบกระเทือน เราอาจจะต้องพาไปเช็คสมองที่โรงพยาบาลวันนั้นก็เลย วันที่ 5 นะคะไม่ได้ไปไหน จนกระทั่งถึงตอนเย็นมีงานแสดงของกลุ่มธรรมของคุณประเทือง เอมเจริญ ตอนที่ไม่มีเพื่อซื้อวีระ โยธาประเสริฐ ขับรถไปให้ตอนที่นั่งรถกลับมาได้ยินเสียง วิหุยานเกราะประกาศแล้วก็ประโคมข่าวบอกว่าอาจารย์ลาวัญย์ ที่ระบุชื่อแซ่พ่อแม่เป็นใครทั้งหมดเป็นผู้ที่ไปแต่งหน้านักศึกษาไปแสดงละครที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เหมือนหน้าสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช บอกตรงๆ นะคะตอนนั้นค่อนข้างสับสน ใจหนึ่งเราก็มองลูกกังวลเรื่องลูกอยู่แล้ว ก็งงว่ามันเกิดอะไรขึ้นทำไมเราจะต้องเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับ ประเด็นสำคัญที่เราต้องบังเอิญถูกมาเป็นแพะ คงเนื่องจากว่าเราเข้าไปวันป๋ายัน เข้าไปช่วยทำงาน หรืออะไรต่ออะไร อยู่ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ตลอดช่วงนั้น ช่วงนั้นรู้สึกไม่ได้ติดต่อกับใคร เพราะที่เป็นข่าวนี้มันกลางคืนของวันที่ 5 แล้ว ก็ติดตาม ดูทีวี เฝ้าลูกอย่างที่เราบอก พอเช้าวันที่ 6 เดินทางที่เชิงสะพานจะไปร้านหมอคือไม่รู้จะไปไหน แล้วรู้สึกสถานการณ์มันไม่ดี ก็มีภาพลูกเสียชาวบ้านไล่มา แล้วก็มีเสียงเฮ แล้วก็มีการประกาศที่เราไม่รู้สีก่อนดีบังเอิญมีสตางค์อยู่ ไม่แน่ใจว่าจะไปไหน ไปไม่ถูกแล้ว ก็เอาเงินใส่กระเป๋ามาหนึ่ง แล้วก็วิหุยานเกราะ ก็พอดีเดินทางมาถึงร้านหมอ แกกัถาม จะไปไหน ก็บอกยังไม่รู้ แกก็บอกแวะเข้ามาเลย แล้วเราก็เลยนั่งแปะที่นั่นทั้งคืนก็ฟังข่าวตลอดก็มีรถแล่นผ่านบรรยากาศมันค่อนข้างน่ากลัวเราไม่กล้าไปไหนเพราะ ว่ามีความรู้สึกถ้าใครตะโกนเรียกชื่อเรามาสักคนคงต้องถูกทำร้ายถึงตายแน่ วันนั้นในความรู้สึก เช้าวันที่ 7 ตุลาคม ออกจากร้านหมอด้วยความเกรงใจ... นั่งแท็กซี่ไม่ถึงหน้าบ้านมีสันติบาลเฝ้าอยู่หน้าบ้านกาแฟหน้าบ้านพอสังเกตเห็น คนแถวบ้านคิดว่าเราถูกจับแล้วปล่อยมา เพราะฟังวิหุยานเกราะ เลยเชื่อตามนั้น หลังจากที่เกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม แทบจะเรียกว่าเป็นตัวเสนียดหรือตัวจัญไร โผล่เข้าไปที่ไหนทุกคนจะพยายามเดินเฉียด และก็บางครั้งก็บางทีเราก็อ้าง บางทีเราก็อ้างเหมือนกัน ถ้าเราเดินไปทางทำข้างหรือทำพระจันทร์ก็จะมีคนมาสะกิดกันนี่ไงอาจารย์ลาวัญย์ นี่...นี่เป็นคอมมิวนิสต์ (ชลธิรา สัตยารัตนา. 2544: 21-27)

ลาวัญย์ กล่าวถึงความรู้สึกในเหตุการณ์ 6 ตุลา ว่า หลังจากที่เกิดเหตุการณ์ 6 ตุลา แทบจะเรียกว่าเป็นตัวเสนียดหรือตัวจัญไร โผล่เข้าไปที่ไหนทุกคนจะพยายามเดินเฉียด และก็บางครั้งก็บางทีเราก็อ้างบางทีเราก็อ้างเหมือนกันถ้าเราเดินไปทางทำข้างหรือทำพระจันทร์ ก็จะมีคนมาสะกิดกันนี่ไงอาจารย์ลาวัญย์ นี่...นี่เป็นคอมมิวนิสต์ (ชลธิรา สัตยารัตนา. 2544: 21 -27)

ด้วยเหตุการณ์ทางการเมืองที่มีผลกระทบต่อชีวิตประจำวัน กระทั่งต่อสภาพจิตใจในขณะนั้น บรรยากาศค่อนข้างน่ากลัวไม่กล้าไปไหน กลัวการถูกทำร้ายถึงตาย เดินไปทางไหนก็มีคนมาสะกิดกันว่าเป็นคอมมิวนิสต์สร้างความเครียดความกดดันให้กับลาวัญย์ด้านซ้ายคือเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ด้านขวามือของภาพคือ เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ผู้หญิงในดอกไม้คือ ลาวัญย์

ลาวัณย์คิดว่าทำไมตนเองเป็นผู้หญิงตัวเล็ก ๆ ต้องไปเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์สำคัญของชาติขนาดนี้ ถูกหาว่าเป็นทรราช เป็นคอมมิวนิสต์ ห้องหีบถูกทำลาย รูปเหมือนจอมพลถนอม ถูกทำลาย จนต้องลาออกจากเป็นอาจารย์ เมืองเราก็คือเมืองพุทธ ตอน 6 ตุลาคมก็มีฝนตกด้วย คนทั่วไปอาจบอกว่าฝนคือการชำระล้าง และสำหรับลาวัณย์ นั่นคือฝนเดือด ก้านดอกไม้เป็นรูปพญานาค เพราะถูกแมลงเจาะ หนามถูกกรีดเป็นสี่เหลี่ยม ชีวิตมีปัญหา แต่ใบหน้าที่ดอกไม้ยังบ่งบอกว่าไม่เป็นไร เรายังยืนอยู่ได้ เมื่อหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จากเหตุที่ต้องเผชิญภัยทางการเมือง ถูกกล่าวหาว่ารับใช้ทรราช เพราะก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ลาวัณย์ ได้รับการว่าจ้างให้เขียนรูปเหมือนจอมพลถนอม กิตติขจรนายกรัฐมนตรีในขณะนั้น ภายหลังภาพถูกทำลาย และต่อมาถูกใส่ร้ายว่าเป็นคอมมิวนิสต์ มีส่วนพัวพันกับข้อหาหมิ่นสถาบันพระมหากษัตริย์ ในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 มรสุมชีวิตเหล่านี้ได้สร้างแรงกดดัน ภาวะทางจิตใจและด้วยสถานการณ์รอบตัวในขณะนั้น สร้างความกดดันให้ลาวัณย์เป็นอย่างมาก ก็คิดว่าทำไมจะต้องเป็นตนเองที่ตกอยู่ในสถานการณ์เหล่านี้ ทำไมจะต้องเจอเหตุการณ์แบบนี้ซ้ำแล้วซ้ำเล่าด้วย เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจึงเป็นแรงบันดาลใจให้ลาวัณย์ถ่ายทอดความรู้สึกในขณะนั้นออกมาเป็นภาพชื่อว่า ทำไม(ลาวัณย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ 29

ชื่อภาพ “กรุงเทพฯ 2519” (ก่อนเดือนตุลาคม 2519) พ.ศ. 2519

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 80 X 120 ซม.

ลาวัญย์เล่าว่า ตนเองมีเพื่อนอยู่ต่างประเทศเขาส่งโปสการ์ดมาว่าเขาได้อ่านข้อมูลมาว่าเด็กไทยเป็นโรคขาดอาหารเยอะเลย เขาก็ถามเราว่าถึงขนาดนี้แล้วหรือ แล้วตอนนั้นพอดีประเทศเอธิโอเปียกำลังเป็นข่าวทั่วโลกว่าเด็กอดอาหารจนกระทั่งผอมโซ ก็นึกถึงว่าทุกอย่างมันกำลังเริ่มร้อนแรง เริ่มมีปัญหาเกี่ยวกับการเมือง พอมีเรื่องอะไรปุ๊บรถถังก็จะออก แล้วข้างในก็เริ่มมีปัญหาเหมือนกับไฟที่เริ่มจุด เริ่มร้อนแรงขึ้นมาแล้ว ในตอนนั้นวัดพระแก้วได้รับการแต่งตั้งให้เป็นสิ่งมหัศจรรย์ของโลกอีกแห่งหนึ่งเพราะมีความงาม แต่ทำไมเราถึงไม่คิดจะวางผังเมืองอะไรให้มันดีขึ้นบางทีก็มีตึกอะไรต่ออะไรเข้ามามีสลัมคือในกรุงเทพฯ เราน่าจะจัดผังเมืองให้มันดี แต่ทำไมมันมั่วซั่วอย่างนี้หมดมันน่าจะมีแสงสว่าง เริ่มจะมีแสงสว่างรำไรขึ้นมาบ้างแล้วจากเมฆหมอกแล้วมีคนบอกว่าจะเป็นไปได้ไหมอีกหน่อยเด็กของเราจะเป็นโรคขาดอาหารบ้านเมืองมันแล้งแค้นแห้งแล้งอย่างนี้หรือเปล่าในขณะเดียวกันก็นึกถึงลูกตนเองซึ่งยังไม่ประสี ประสา อะไรเลย ยังวิ่งเล่นสนุกสนาน ซึ่งเป็นอะไรที่มันแปรสภาวะกัน จึงได้วาดภาพนี้ขึ้นมาจากแนวความคิดดังกล่าว



ภาพประกอบ 30

ชื่อภาพ 14 ตุลาคม วันประชาธิปไตย (ครบรอบ 30 ปี) พ.ศ. 2546

สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 30 X 21 ซม.

ภาพนี้ลาวัณย์วาดประกอบในประกาศนียบัตรครบรอบ 30 ปี 14 ตุลาคม (2546) โดยภายในภาพลาวัณย์ ได้วาดภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงครบรอบ 2 ปี 14 ตุลาคม 2516 (ที่จัดขึ้นในปี พ.ศ. 2518) เป็นภาพงานประติมากรรมที่ลาวัณย์ทำงานชิ้นนี้ร่วมกับ สมโภชน์ อุปอินทร์และเสวต เทศธรรมได้ช่วยกันสร้างประติมากรรมขึ้นเพราะเห็นว่างานที่มีอยู่ส่วนมากจะเป็นงานจิตรกรรม เช่น पोสเตอร์หรือคัตเอาท์ จึงคิดว่าน่าจะมีงานประติมากรรมบ้าง เพื่อความหลากหลาย (ลาวัณย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์) ซึ่งเหตุการณ์ในครั้งนั้น ลาวัณย์ เล่าในหนังสือกริดแผลกลัดหนอง กรองความจริงโดยผู้หญิง 6 ตุลาคม ว่า

จริง ๆ แล้วเราไม่ได้มีเจตนาจะทำเป็นอนุสาวรีย์ แต่เนื่องจากว่าในงานรำลึกครบรอบ 2 ปี ของ 14 ตุลาคม จะมีพวกคัตเอาท์เกี่ยวกับการเมืองเยอะมากส่วนมากจะเป็นงานเพ้นท์ เราก็เห็นว่า ในบริเวณงานมันควรจะมียูบปั้นด้วย เราก็ไปปั้นรูปนี้ คือ ประกอบด้วย Figure คนสามคน มีคนหนึ่งกำลังชูมือว่าสู้ และอีกคนก็โบกธงและก็เด็กผู้หญิง เราก็ปั้นคนละตัวคือไปปั้นสดเลย ในเศษปูนปลาสเตอร์ คือ ธรรมชาติปูนนั้นจะต้องปั้นด้วยดินเหนียวและหล่อเอา แต่เนื่องจากว่ามันเป็นงานจุลจกฐิน เราก็คง

จะไม่เก็บไว้ เราก็ใช้ปั้นสดเอาในวันนั้นประชาชน ใครต่อใครไปช่วยเหลือเรา ทั้งไปช่วยผสมปูน ไปช่วยทำฐาน ไปช่วยทำอะไร คือสรุปว่ามันค่อยข้างเป็นตัวเปิด (ชลธรา สัตยารัตนา. 2544: 24)

ลาวัญย์เล่าในเหตุการณ์เดียวกันนี้ในเปิดประเด็นในการสนทนาประสบการณ์การสร้างสรรค์ศิลปะของ 3 ศิลปินรางวัลมโนเศียรสิงห์ ไว้ว่าประสบการณ์ การทำงานด้านการเมือง ช่วงปี พ.ศ.2517 ถึง 2519 และมีแนวร่วมศิลปินในตอนนั้นมีทั้งนักเรียน นักศึกษามหาวิทยาลัยต่าง ๆ นักดนตรี เราร่วมกันทำงานที่ประทับใจมาก ๆ ตอนทำงานในวันกรรมกร จัดที่สวนลุมพินีกับธรรมศาสตร์ ตอนนั้นประชาธิปไตยกำลังเบ่งบาน เป็นเรื่องที่ย้อนข้างภาคภูมิใจ ได้รับความร่วมมือจากประชาชน ทุกครั้งที่มึงงานจะมีภาพเขียนแล้วเราอยากมึงงานปั้นมาก ดิฉันอาจารย์ สมโภชน์ อุปอินทร์ (สามีของอาจารย์ลาวัญย์) อาจารย์เศวต ปันรูปหุ่นกรรมกร ปั้นแบบสด ๆ จะมีประชาชนที่เข้ามาทำงาน เข้ามาช่วยตักน้ำ ผสมปูน (สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2545: 32)

และขณะที่ลาวัญย์ ทำงานปั้นขึ้นนี้อยู่ ประชาชนที่อยู่ในบริเวณนั้นต่างพากันมาช่วยตักน้ำสำหรับผสมปูน ช่วยผสมปูน และมีช่างไม้มาทำฐานของงานปั้นขึ้นนี้ ประชาชนที่เห็นเกิดความรู้สึกร่วมงานประติมากรรมชิ้นนี้เป็นของพวกเขาด้วย จึงทำให้ความรู้สึกประทับใจมากจึงนำเหตุการณ์นี้ใส่ไว้ในภาพใบประกาศนียบัตร (ลาวัญย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์) ในภาพยังประกอบด้วย โดยธงชาติไทยโบกสะบัดบนตัวเลข 30 ปีเพื่อเป็น สัญลักษณ์ 30 ปีประชาธิปไตย

สรุป ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับสังคมและการเมืองของลาวัญย์ อุปอินทร์ พบว่า ศิลปินแสดงออกทางความงาม โดยใช้ศิลปะเป็นสื่อในการนำเสนอ ในด้านเกี่ยวกับสังคมและการเมือง ซึ่งสัมพันธ์กับกระแสการเมืองและอุดมการณ์ รวมทั้งประสบการณ์ของศิลปินเอง เช่นภาพกรุงเทพฯ 2519 และภาพท่าไม้ในปี 2524 เป็นต้น ซึ่งนับว่ามีคุณค่าในเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์และประวัติศาสตร์ การเคลื่อนไหวเพื่อ ความยุติธรรมในสังคม ลาวัญย์มีความมุ่งมั่นที่จะนำศิลปะมาเป็นพลังทางสังคม และใช้ศิลปะเป็นสื่อเพื่อแสดงออกซึ่งความดีและความจริง โดยเห็นว่างานศิลปะนั้นเป็นของคนทุกอาชีพทุกชนชั้น และควรจะนำศิลปะเข้าไปสอดแทรก ทำประโยชน์ได้ทุกอย่าง ส่วนในการนำศิลปะมารับใช้ประชาชนนั้น ลาวัญย์มีความเห็นว่าผู้ที่ทำได้จะต้องมีสำนึกเสียก่อน และได้ยกตัวอย่างถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ ว่า เหตุการณ์นี้ถือเป็นเหตุการณ์สำคัญระดับโลกและได้เป็นแบบอย่างในการเรียกร้องประชาธิปไตยในต่างประเทศ ลาวัญย์คิดว่าโปสเตอร์หรือสื่อต่าง ๆ ที่ใช้เกี่ยวกับกิจกรรมทางการเมืองจึงควรมีการออกแบบ โดยใช้หลักของศิลปะด้วย เพราะฉะนั้นจึงคิดว่าตนเองเป็นคนที่ทำงานทางด้านศิลปะงานที่จะออกไปสู่สากลควรจะเป็นที่เชิดหน้าชูตาของบ้านเมืองด้วยด้วยแนวคิดแบบนี้จึงทำให้ลาวัญย์สร้างสรรค์ผลงานที่มีความประณีตและมีคุณค่าเป็นอย่างยิ่ง

4. ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพเกี่ยวกับความเชื่อ จำนวน 5 ภาพ

ในการศึกษาวิเคราะห์ด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ ลาวัญย์ อูปอินทร์ เกี่ยวกับความเชื่อ ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ตามประเด็น ดังนี้

4.1 แนวความคิดด้านความเชื่อของศิลปิน

4.2 แนวความคิดด้านความเชื่อจากคำบอกเล่าของผู้อื่น



ภาพประกอบ 31

ชื่อภาพ ไข่นัก พ.ศ. 2510

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 X 60 ซม.

ภาพผลงาน “ไข่นัก” ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นจากแนวความคิดด้านความเชื่อของศิลปิน เป็นภาพที่เกิดขึ้นกับลาวัญย์ในช่วงเวลาที่เป็นนักศึกษาอยู่ปี 4 ด้วยสุขภาพของลาวัญย์ที่ม่อค้อย แข็งแรง ถึงกับป่วยหนักจนต้องหยุดพักการเรียนเพื่อรักษาตัวประมาณ 1 ปี ลาวัญย์เล่าว่าในขณะที่ตนเองนอนป่วยอยู่นั้น ตนเองเห็นภาพบรรยากาศที่ปรากฏในภาพนี้ในขณะที่ยังมีสติอยู่ เหมือนเห็นภาพหลอน เห็นผีปีศาจอยู่รอบตัวเต็มไปหมด สายตาของภูตผีปีศาจจ้องมองมาที่ตนเอง และเหมือนมีคนยึดข้อมือไว้ และความรู้สึกของลาวัญย์ในขณะนั้น รู้สึกว่ามันน่ากลัวมากเหมือนตัวเองนอนอยู่ แล้วรอบๆตัวมีแต่ความตายมีแต่ภาพน่าเกลียดน่ากลัวล่อลวงรอบตัวอยู่ คอยหลอกคอยหลอนตนเอง และในบรรยากาศที่น่ากลัวนั้นมีเหมือนมีแสงสีขาวทอดลงมา มีภาพวิญญาณอยู่ในแสงสีขาวในความน่ากลัวนั้นลาวัญย์เห็นเป็นใบหน้าผู้หญิงที่สวยงามมาที่ตนเอง ไม่มีความน่ากลัว

เหมือนดังภาพที่อยู่รอบ ๆ ตัว ลาวัญย์เล่าว่าภาพนี้ติดตาตนเองมากทีเดียวที่ไรก็ยังเห็นภาพเหตุการณ์นี้อยู่ ลาวัญย์จึงวาดภาพ ชื่อว่า “ไข่นก” ผ่านสื่อสีน้ำมัน (ลาวัญย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ 32

ชื่อภาพ พระเจ้าตากสิน พ.ศ. 2509

สีน้ำและสีโปสเตอร์บนกระดาษ ขนาด 60 X 45 ซม.

ภาพพระเจ้าตากสิน ลาวัญย์วาดขึ้นจากสื่อสีน้ำและสีโปสเตอร์โดยมีคุณศรีเพ็ญเป็นคนมาบอกให้วาดตามที่นั่งสมาธิแล้วเห็น ผู้ที่มาให้วาดก็จะบอกลักษณะหน้าตา ท่าทาง เสื้อผ้าตามที่ตนเองเห็น โดยมานั่งเล่าลักษณะที่เห็นว่าเห็นมาอย่างไร ถ่ายทอดให้ลาวัญย์ฟัง แล้วลาวัญย์จึงถ่ายทอดการรับรู้ออกมาเป็นภาพตามที่ตนเองเข้าใจแล้วให้ผู้ที่เล่าเหตุการณ์ดูภาพที่วาด ว่าใช้อย่างนี้ อย่างที่สัมผัสเห็นหรือไม่ การวาดภาพในครั้งนี้ใช้เวลาพอสมควร เพราะต้องเล่าไป วาดไป อธิบายไปวาดไปสุดท้ายเมื่อผลงานที่ลาวัญย์วาดเสร็จก็ปรากฏว่าตรงกับความต้องการของผู้ให้วาดเพราะตรงตามที่เขาเห็นภาพในขณะนั่งสมาธิ ปฏิบัติธรรมเป็นอย่างมาก (ลาวัญย์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ 33

ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ พ.ศ. 2509 -10

สีน้ำและสีโปสเตอร์บนกระดาษ ขนาด 45 X 60 ซม.

ลาวัญญ์เล่าว่า ภาพนี้เป็นภาพวาดสีน้ำและสีโปสเตอร์บนกระดาษ วาดจากการบอกเล่าของคุณศรีเพ็ญที่นั่งสมาธิแล้วเห็นภาพ จอมพลถนอม นายกรัฐมนตรีในขณะนั้นเล่าให้ฟังว่าในขณะที่แม่ของจอมพลถนอม กำลังเตรียมข้าวของไว้ทำบุญทอดกฐินหรือทอดผ้าป่าในวันรุ่งขึ้น แต่เมื่อถึงเช้าวันรุ่งขึ้น ตื่นเข้ามาแม่ของจอมพลถนอมก็นอนตาย ไม่ทราบสาเหตุ คุณศรีเพ็ญนั่งสมาธิแล้วเห็นภาพแม่ของจอมพลถนอม นอนบนที่นอนที่มีลักษณะเป็นรูปวงรี เป็นสภาพบรรยากาศที่อยู่ในโลกทิพย์ มีพยาบาลนั่งดูแลอยู่ มีแสงสีขาวสะอาดส่องเข้ามาบริเวณที่นอน บรรยากาศเหมือนโลกทิพย์ มีน้ำตก มีนกร้องเพลง แม่ของจอมพลถนอมท่านเป็นคนที่ทำบุญเยอะ คุณศรีเพ็ญเห็นว่าภาพที่เห็นจากการนั่งสมาธิเป็นบรรยากาศที่แปลกมากจึงอยากให้ลาวัญญ์วาดตามที่ตนเองเห็น (ลาวัญญ์ อุปอินทร์. 2546: สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ 34

ชื่อภาพ พระนางจามเทวี พ.ศ. 2509 -10

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60 X 50 ซม.

ภาพพระนางจามเทวี ลาวัญย์วาดขึ้นตามคำบอกเล่าของคุณศรีเพ็ญที่นั้งสมาธิ วาดขึ้น โดยมีคุณศรีเพ็ญบอกให้วาดตามที่นั้งสมาธิเห็น ผู้ที่มาให้วาดก็จะบอกลักษณะหน้าตา ท่าทาง เสื้อผ้า ตามที่ตนเองเห็น โดยมานั้งเล่าลักษณะที่เห็นว่าเห็นมาอย่างไร ถ่ายทอดให้ลาวัญย์ฟัง แล้วลาวัญย์จึงถ่ายทอดการรับรู้ออกมาเป็นภาพตามที่ตนเองเข้าใจแล้ว ให้ผู้ที่เล่าเหตุการณ์ดู ภาพที่วาด ว่าใช้อย่างนี้ อย่างที่สัมผัสเห็นหรือไม่ การวาดภาพในครั้งนี้ก็เช่นกัน ใช้เวลาพอสมควร เพราะต้องเล่าไป วาดไป อธิบายไปวาดไปสุดท้ายเมื่อผลงานที่ลาวัญย์วาดเสร็จก็ปรากฏว่าตรงกับสิ่งที่ผู้นั้งสมาธิเห็น เพราะตรงตามที่เขาเห็นภาพในขณะนั้งสมาธิเป็นอย่างมาก (ลาวัญย์ อุปินทร์. 2546: สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ 35

ชื่อภาพ ความฝันของสมเด็จพระ พ.ศ. 2510

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120 X 100 ซม.

ภาพ ความฝันของสมเด็จพระ ท่านทรงเล่าให้ลาวัณย์ฟังจากเหตุการณ์พระองค์ท่านฝันเห็นตัวพระองค์ท่านเองทรงประทับอยู่ท่ามกลางมวลดอกไม้ รอบๆพระองค์จะมีดอกไม้ล้อมรอบเต็มไปหมด เสมือนพระองค์ท่านประทับอยู่ท่ามกลางมวลไม้นดอกไม้ที่สวยงาม บรรยากาศเป็นวิมาน ในฝันจะเห็นดอกบัวดอกใหญ่มาก และมีดอกไม้ส่งกลิ่นหอม ในบรรยากาศมีลมพัดเบาๆ ลมพัดเย็นสบายๆ ลาวัณย์ถ่ายทอดโดยใช้ลักษณะของผ้าแพรที่พลิ้วไหว เพื่อให้ความรู้สึกเหมือนมีลมพัดเบาๆพัดให้ผ้าพลิ้วไหวไปกับลม ลาวัณย์ถ่ายทอดเป็นผลงานภาพสีน้ำมัน

สรุป ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านที่มาของแนวคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงานเกี่ยวกับความเชื่อ ของลัทธิอุปัชฌาย์ สรุปลักษณะการวิเคราะห์ได้ว่า มีที่มาของแนว ความคิดจาก 2 ประเด็น คือ

1. แนวความคิดที่มาจากความเชื่อของศิลปินเอง เช่น จากภาพที่ปรากฏขึ้นในขณะที่นอนป่วยขณะที่ยังมีสติอยู่เป็นภาพที่ติดตาโดยตลอด แล้วจึงถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมให้ปรากฏ

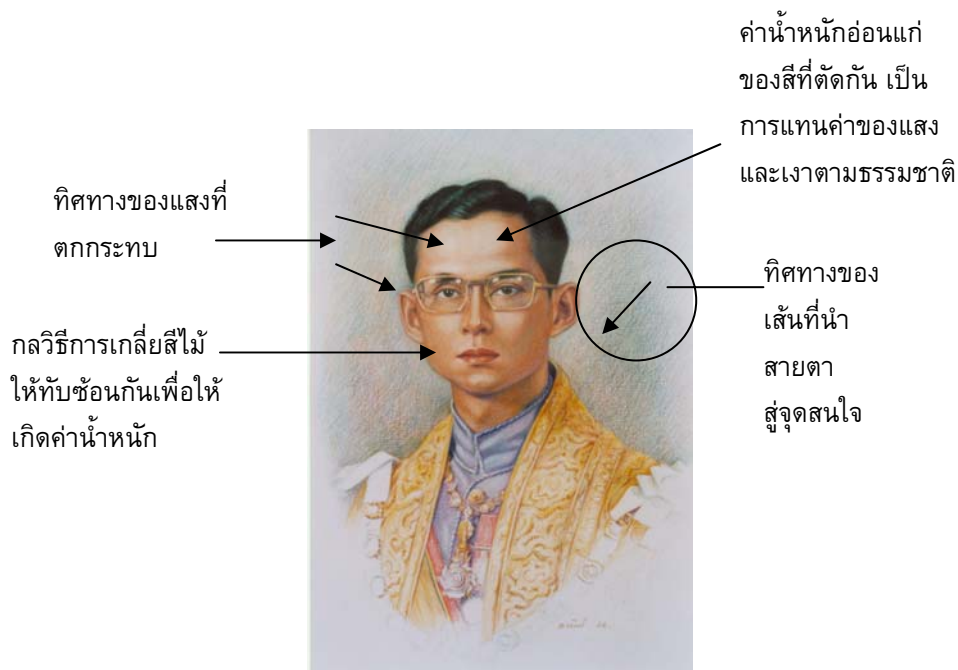
2. แนวความคิดที่มาจากความเชื่อของบุคคลอื่น ที่ประสงคให้ศิลปิน วาดภาพตามความเชื่อของตนเองตามที่ได้เห็นหรือขณะที่นั่งสมาธิและบอกเล่า ให้ศิลปินสร้างสรรค์ภาพตามคำบอกเล่า นั้น ซึ่งเป็นภาพที่เกิดจากความเชื่อของบุคคลอื่น ผสมผสานกับจินตนาการของศิลปิน ถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมภาพตามความเชื่อ

ตอนที่ 2 ด้านกลวิธีศิลปะของศิลปิน

1. กลุ่มภาพคนเหมือน

ในการสร้างสรรค์ผลงานภาพคนเหมือนของลาวัญญ์ อุปินทร์ โดยการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มของภาพผลงานตามลักษณะและการสร้างสรรค์ดังนี้

1.1 ภาพคนเหมือนสีไม้บนกระดาษ

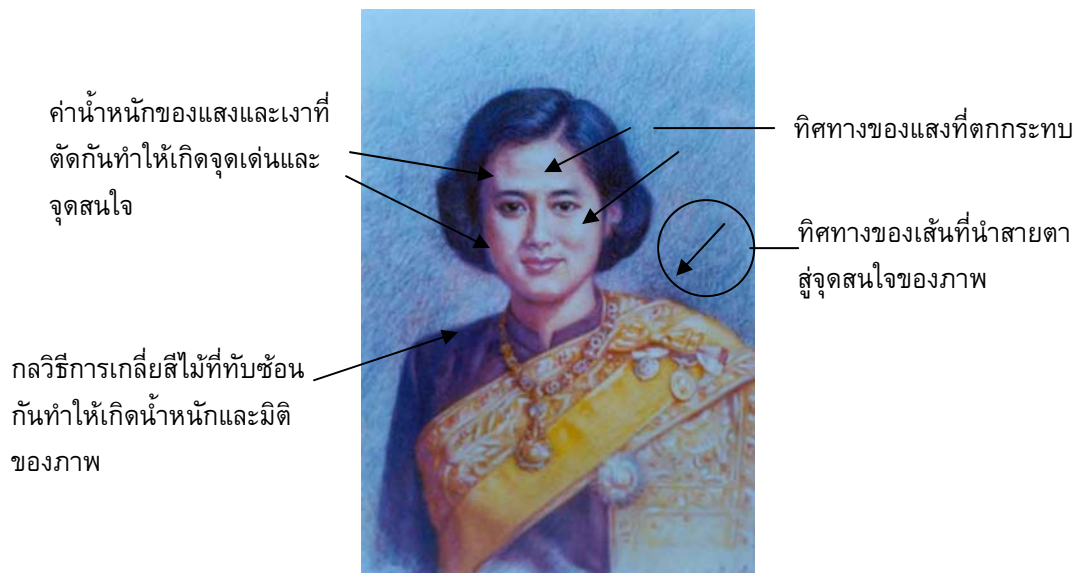


ภาพประกอบ 1

ชื่อภาพ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2546

สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 30 X 21 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้สีดินสอ เป็นสื่อสร้างสรรค์โดยใช้กลวิธีเรียบง่าย ไม่ซับซ้อนมากนักเป็นไปตามลักษณะกลวิธีการวาดเส้น แสดงทิศทางของเส้น และเส้นส่วนใหญ่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ทำให้เกิดความเป็นเอกภาพในทิศทางของเส้นที่ปรากฏ ในส่วนที่เป็นรูปศิลปิน ใช้กลวิธีเกลี่ยสีดินสอทับซ้อนกัน ก่อให้เกิดค่าน้ำหนักของสี ระหว่างสีอ่อน-แก่ด้วยความชำนาญของศิลปิน ทำให้ค่าน้ำหนักของแสงและเงาเป็นไปตามธรรมชาติ ในส่วนที่เป็นพื้นของภาพศิลปินเกลี่ยสีดินสออย่างเบาๆ เกิดเส้นของสีดินสอบางๆ ไล่ค่าน้ำหนักให้จางหายไปกับส่วนที่เป็นพื้นหลังหรือพื้นผิวกระดาษ ผลักดันให้ส่วนที่เป็นรูปมีมิติ

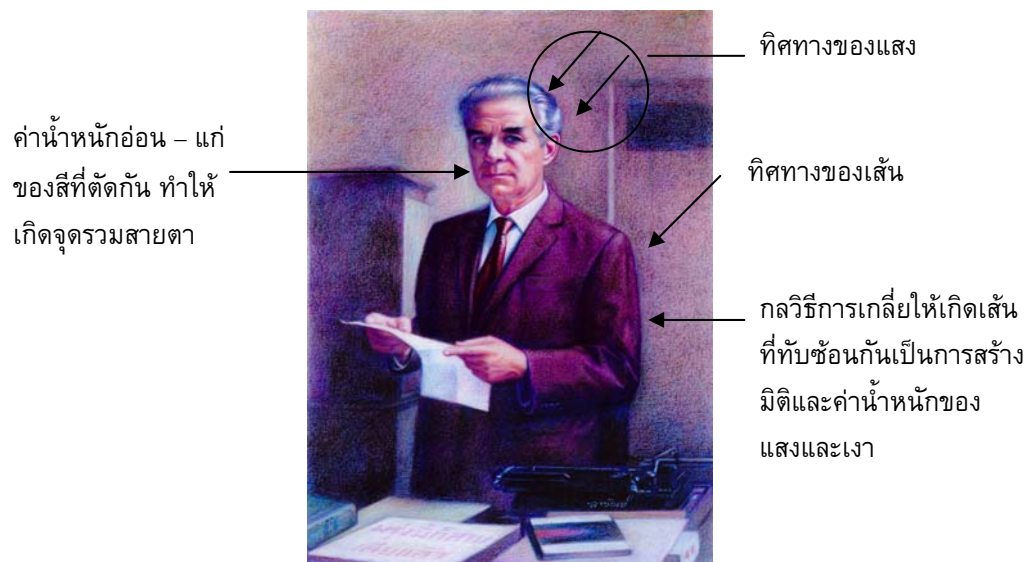


ภาพประกอบ 2

ชื่อภาพ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ พ.ศ. 2540

สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 20 X 18 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้สีดินสอเกลี่ยทับซ้อนกันด้วยสีต่าง ๆ ตามความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน ตามทิศทางและทักษะความชำนาญมีการให้คำนำหน้าของสีที่อ่อนแก่ตัดกันอย่างชัดเจน เพื่อให้เกิดจุดเด่น และเป็นจุดดึงดูดสายตา ใช้กลวิธีเกลี่ยสีดินสอทับซ้อนกันอย่างประณีต ด้วยความชำนาญของศิลปิน ทำให้คำนำหน้าของแสงและเงาเป็นไปตามธรรมชาติ ในส่วนที่เป็นพื้นของภาพศิลปินเกลี่ยสีดินสออย่างเบาๆ เกิดเส้นของสีดินสอบางๆ ไล่น้ำหนักให้จางหายไปกับส่วนที่เป็นพื้นหลังหรือพื้นผิวกระดาษ ผลักดันให้ส่วนที่เป็นรูปมีมิติ

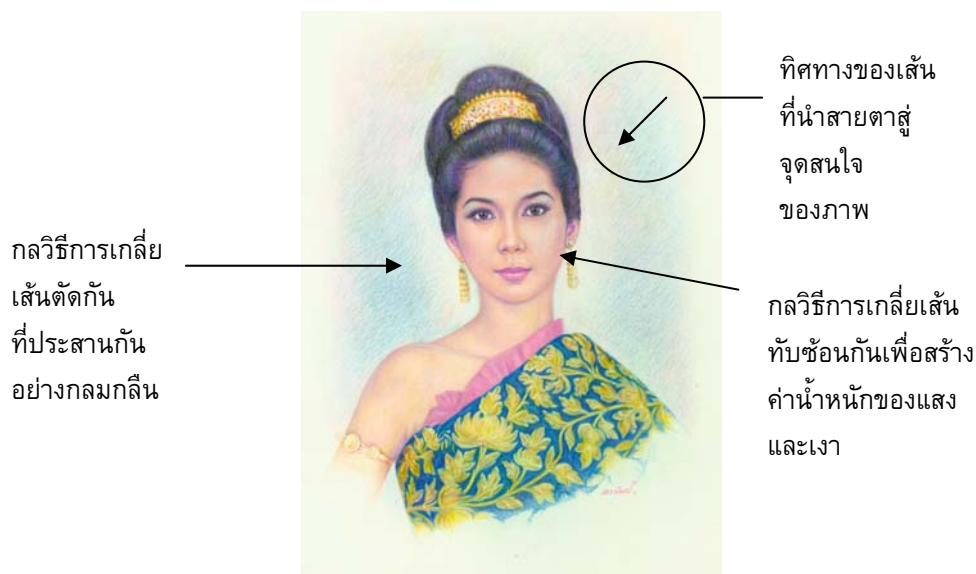


ภาพประกอบ 3

ชื่อภาพ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2546

สีดินสอพองกระดาษ ขนาด 22 X 15 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการเกลี่ยในลักษณะเดียวกันกับภาพผลงานที่ผ่านมา ภาพนี้มีความโดดเด่นในเรื่องของค่าน้ำหนัก อ่อน แก่ ของการเกลี่ยสีไม้ ที่ศิลปินแสดงค่าของแสงและเงาให้ม้ค่าน้ำหนักที่ตัดกันอย่างชัดเจน ทำให้เกิดจุดเด่นและนำสายตาไปสู่รูปไบหน้าตามความต้องการและจินตนาการสร้างสรรค์ของศิลปิน ในส่วนที่เป็นฉากหลังของรูป ศิลปินให้ค่าน้ำหนักของแสงและเงาที่ตกทอดกระทบวัตถุมีค่าน้ำหนักที่ตัดกันอย่างรุนแรง ส่งผลให้รูปคนมีความโดดเด่น



ภาพประกอบ 4

ชื่อภาพ ลาวัณย์ อุปอินทร์ พ.ศ. 2547

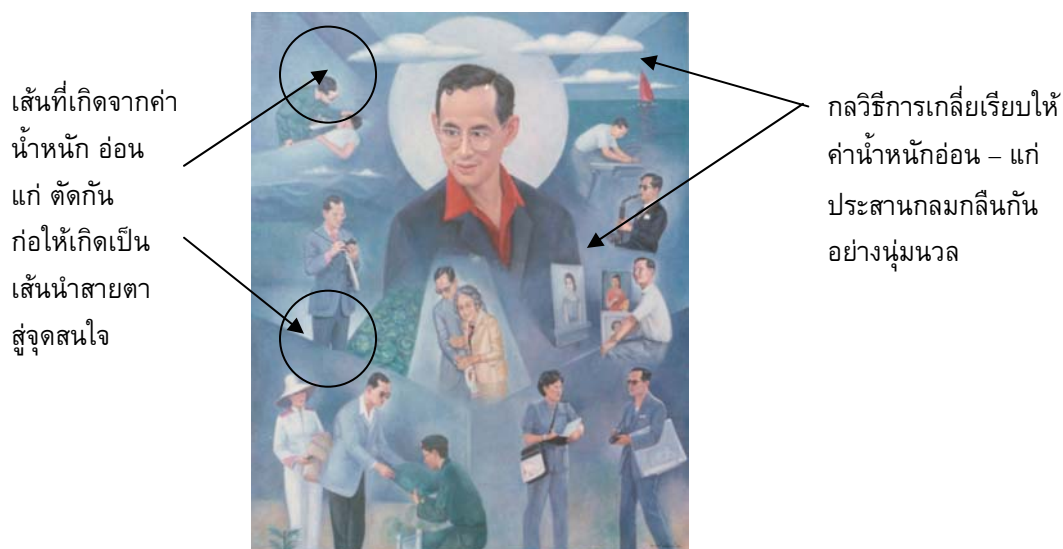
สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 30 X 21 ซม.

กลวิธี ภาพเหมือนของศิลปินก็ใช้กลวิธีการเกลี่ยสีดินสอเบาๆตามทิศทางที่ศิลปินกำหนดโดยกำหนดตำแหน่งของแสงเงาอย่างเป็นธรรมชาติ ศิลปินใช้สีอย่างนุ่มนวลผสมผสานกลมกลืนกันอย่างชำนาญ รวมถึงในส่วนที่เป็นพื้นหลังของรูป ก็ใช้กลวิธีการเกลี่ยเบาๆให้ทิศทางของเส้นตัดกันก่อให้เกิดเสน่ห์ของเส้นตามทิศทางอย่างมีระเบียบ

1.2 ภาพคนเหมือนสีน้ำมันบนผ้าใบ

ในการศึกษาวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้แยกเป็นกลุ่มในการศึกษาวิเคราะห์เป็น 2 กลุ่ม เนื่องจากภาพผลงานที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ มีกลวิธีการสร้างสรรค์ที่คล้ายคลึงกัน

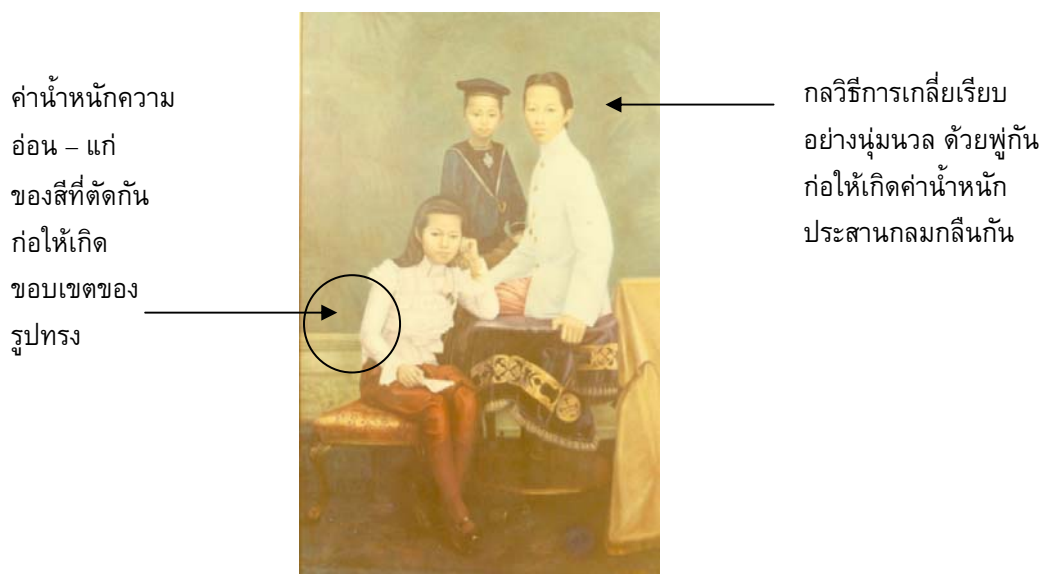
1.2.1 กลุ่มที่ใช้กลวิธีการเกลี่ยเรียบ



ภาพประกอบ 5

ชื่อภาพ ในหลวงของเรา พ.ศ. 2539

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 130 X 120 ซม.

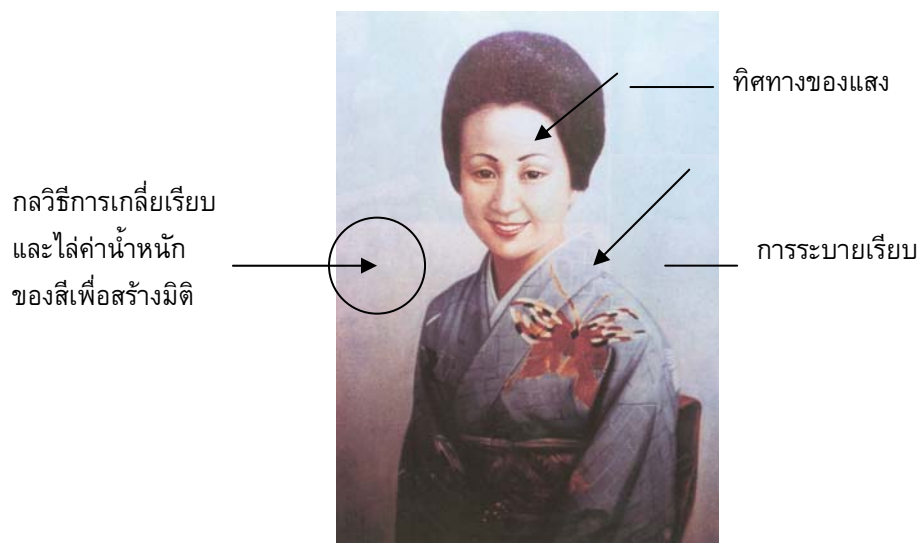


ภาพประกอบ 7

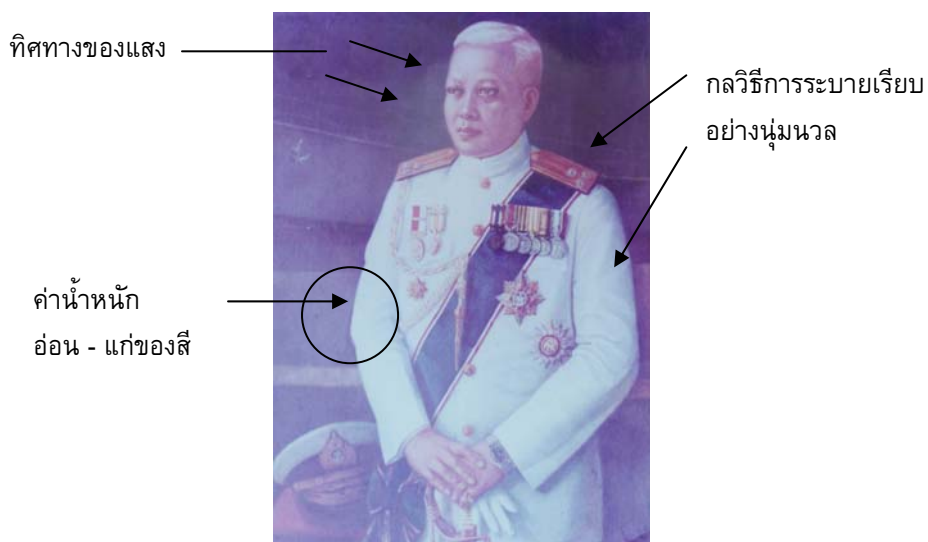
ชื่อภาพ พระบรมสาทิสลักษณ์สมเด็จพระราชบิดา

และพระประยูรวงศ์ พ.ศ. 2513

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 140 X 95 ซม.



ภาพประกอบ 8
ชื่อภาพ เจ้าหญิงอิตาชิ พ.ศ. 2525
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60 X 50 ซม.



ภาพประกอบ 9
ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย
(ครบรอบ 60 ปี) พ.ศ. 2504
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100 X 80 ซม.



การระบายเรียบอย่างนุ่มนวล
ให้ค่าน้ำหนักอ่อน – แก่
ประสานกลมกลืนกัน

ภาพประกอบ 10

ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย พ.ศ. 2523-24
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120X80 ซม.



กลวิธีการ
ให้ค่าน้ำหนัก
ทิศทางของแสง

การเกลี่ยเรียบเพื่อแสดง
บรรยากาศของภาพ
การไล่ค่าน้ำหนัก
ด้วยกลวิธีการ
ระบายแบบเรียบ

ภาพประกอบ 11

ชื่อภาพ “คุณแม่” ม.ร.ว. อบลอ ดาวราย
(ครบรอบ 60 ปี) พ.ศ. 2508
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100 X 75 ซม.

ทิศทางของแสง



กลวิธีการให้ค่าน้ำหนัก
อ่อน – แก่ ตัดกัน
ทำให้เกิดมิติของ
ภาพและพื้น

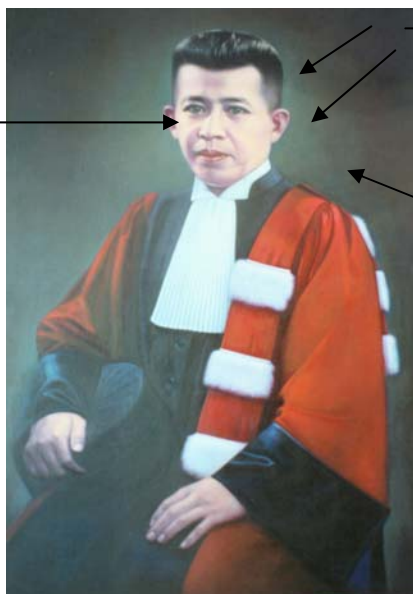
ภาพประกอบ 12

ชื่อภาพ “คุณแม่” ม.ร.ว. อบลอ ดาราย

(ครบรอบ 72 ปี) พ.ศ. 2523

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100 X 75 ซม.

การระบายสีเรียบแสดงค่า
น้ำหนักอ่อน – แก่
เพื่อแทนค่าของ
แสงและเงา



ทิศทางของแสง
ที่ตกกระทบ

การระบายสีแบบเรียบ
เพื่อไล่ค่าน้ำหนักอ่อน – แก่
แสดงบรรยากาศของภาพ

ภาพประกอบ 13

ชื่อภาพ อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ พ.ศ. 2543

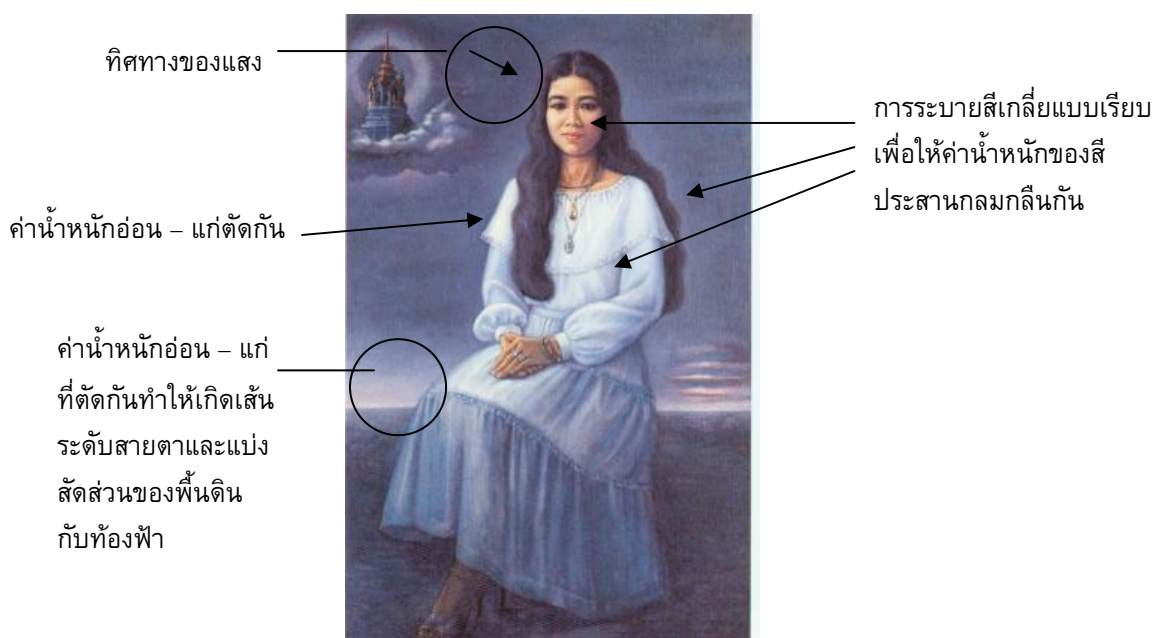
(100 ปี ชาตกาล)

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120 X 90 ซม.



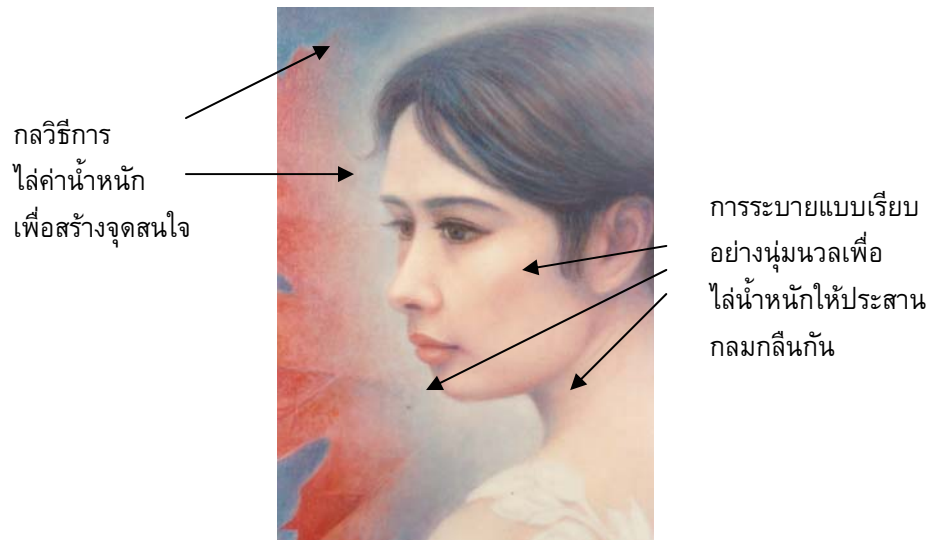
ภาพประกอบ 14

ชื่อภาพ ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ พ.ศ. 2546
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 X 45 ซม.



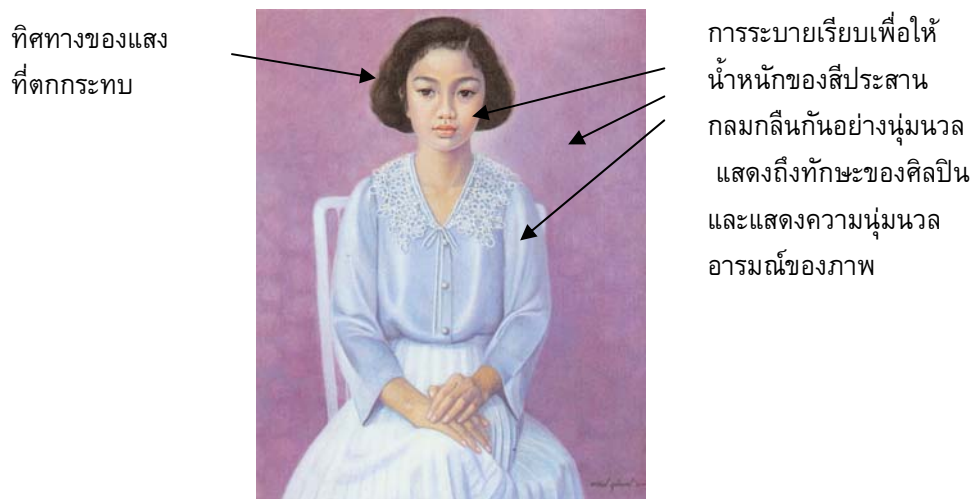
ภาพประกอบ 16

ชื่อภาพ คุณศรีเพ็ญ ระหว่างแดนสนธยา พ.ศ. 2523
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120 X 90 ซม.



ภาพประกอบ 18

ชื่อภาพ จิระนันท์ พิตรปรีชา พ.ศ. 2533
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 X 45 ซม.



ภาพประกอบ 20

ชื่อภาพ “ลูกสาว” องค์กร อุปอินทร์ พ.ศ. 2528
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90X70 ซม.

กลวิธี จากภาพประกอบ 5 ในหลวงของเรา เป็นภาพวาดที่แสดงถึงพระราชจริยาวัตรของพระเจ้าอยู่หัว ศิลปินใช้สีน้ำมันเป็นสื่อสร้างสรรค์ ศิลปินจัดองค์ประกอบของภาพแสดงพระราชจริยาวัตรต่างๆของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ใช้กลวิธีการเกลี่ยเรียบ ให้เนื้อสีผสมกลมกลืนกัน และแสดงค่าน้ำหนัก ของแสงและเงาที่เป็นไปตามธรรมชาติ

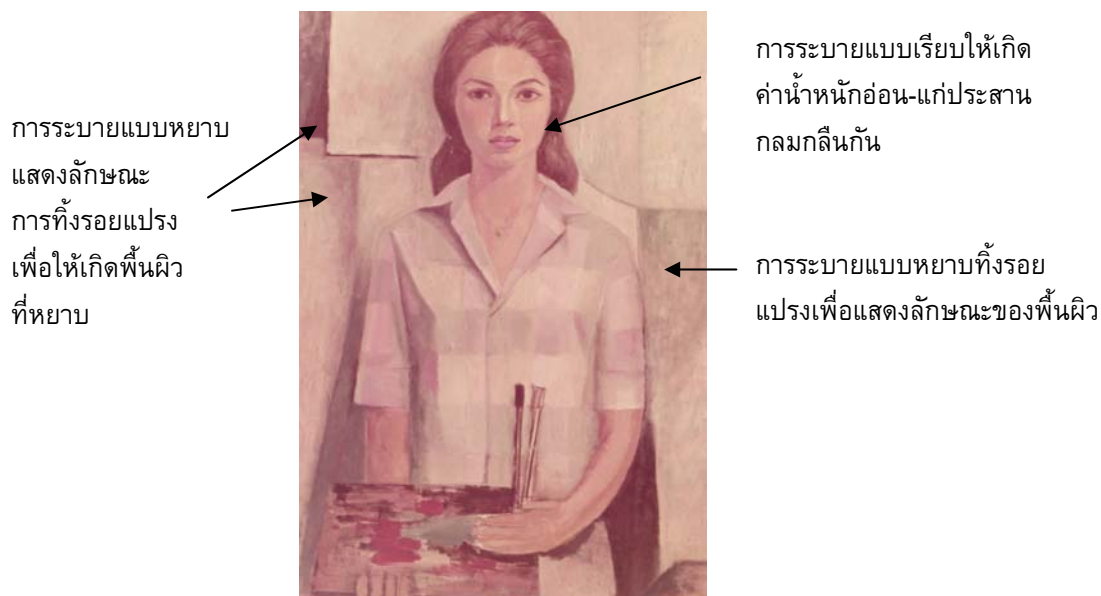
ส่วนภาพประกอบ 7 พระบรมสาทิสลักษณ์สมเด็จพระราชบิดาและพระประยูรวงศ์ ภาพประกอบ 8 เจ้าหญิงอิตาชี ภาพประกอบ 9,10 คุณพ่อ พล.รท.ศรี ดาวราย ภาพประกอบ 11,12 คุณแม่ ม.ร.ว.อบลอ ดาวราย ภาพประกอบ 13 อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ ภาพประกอบที่ 14 ท่านผู้หญิงพูนศรี พนมยงค์ ภาพประกอบ 16 คุณศรีเพ็ญ ระหว่างแดนสนธยา ภาพประกอบ 18 จิระนันท์ พิตรปรีชา ภาพประกอบ 20 ลูกสาว องค์กร อุปอินทร์ ศิลปินใช้กลวิธีเดียวกัน คือการแสดงลักษณะกลวิธีที่เรียบร้อยเป็นการสร้างน้ำหนักบนพื้นระนาบด้วยความนุ่มนวล มีความประสานกลม กลืนกันของค่าน้ำหนัก ทั้งค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของสี และค่าน้ำหนักของแสงและเงา ศิลปินเกลี่ยให้ค่าน้ำหนักให้เป็นไปตามลำดับเพื่อให้เกิดความประสานกลมกลืนกันทั้งในส่วนที่เป็นรูป และส่วนที่เป็นพื้น

1.2.2 กลวิธีที่แสดงลักษณะร่วม



ภาพประกอบ 6

ชื่อภาพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์
ที่พระราชวังไกลกังวล พ.ศ. 2509-10
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 X 60 ซม.



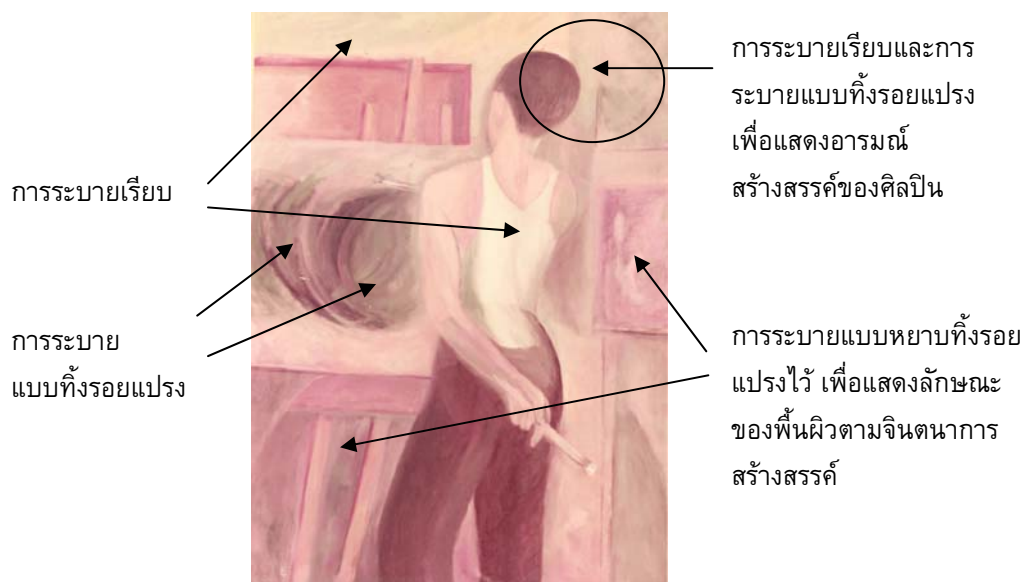
ภาพประกอบ 15

ชื่อภาพ ภาพเหมือนตัวเอง พ.ศ. 2508
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100 X 80 ซม.



ภาพประกอบ 17

ชื่อภาพ ไช่มุก ชูโต พงศ. 2508
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90 X 70 ซม.



ภาพประกอบ 19

ชื่อภาพ ช่างเขียน พ.ศ. 2508
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90 X 70 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีร่วมในการสร้างสรรค์คือการใช้กลวิธีเกลี่ยสีที่เรียบและนุ่มนวลในส่วนที่เป็นรูป เช่น ใบหน้าในภาพประกอบ 6 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ที่พระราชวังไกลกังวล เป็นต้น แต่ในส่วนที่เป็นพื้นหลังของภาพศิลปินมีการทิ้งรอยแปรงหรือการแสดงลักษณะพื้นผิวที่หยาบ เป็นไปตามอารมณ์และจินตนาการในส่วนการสร้างสรรค์ของศิลปิน ส่วนในภาพประกอบ 15 ภาพเหมือนตัวเอง ภาพประกอบ 17 ไข่มุก ชูโต ภาพประกอบ 19 ช่างเขียน ศิลปินผสมผสานกลวิธีแสดงลักษณะผิวหยาบผสมกับลักษณะความเรียบร้อยอย่างกลมกลืนกันทำให้ภาพมีความน่าสนใจ และแปลกใหม่

สรุป ผลการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะของลาวัญญ์ อุปอินทร์ ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพคนเหมือน สรุปดังนี้

1. กลวิธีที่แสดงลักษณะความเรียบร้อย โดยการเกลี่ยสีให้มีความประสานกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวลเพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักของแสงและเงาตัดกันอย่างนุ่มนวล อย่างเป็นธรรมชาติเช่น ภาพประกอบ 14 เป็นต้น การแสดงลักษณะที่เรียบร้อยเป็นการสร้างน้ำหนักบนพื้นระนาบด้วยความนุ่มนวล มีความประสานกลมกลืนกัน ของค่าน้ำหนัก ทั้งค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของสี และค่าน้ำหนักของแสงและเงา ที่ศิลปินเกลี่ยให้ค่าน้ำหนักให้เป็นไปตามลำดับ เพื่อให้เกิดความประสานกลมกลืนกันทั้งในส่วนที่เป็นรูป และส่วนที่เป็นพื้น

2. กลวิธีแสดงลักษณะร่วม เป็นการผสมผสานระหว่างการระบายสีที่เรียบนุ่มนวลกับแสดงลักษณะผิวหยาบสังเกตดูที่หลายจุดกับการให้พื้นผิวหรือพื้นระนาบที่หยาบโดยการทิ้งรอยแปรงภาพเช่นประกอบ 6 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ที่พระราชวังไกลกังวล ภาพประกอบ 15 ภาพเหมือนตัวเอง ภาพประกอบ 17 ไข่มุก ชูโต ภาพประกอบ 19 ช่างเขียน ศิลปินผสมผสานกลวิธีแสดงลักษณะผิวหยาบกับแสดงลักษณะความเรียบอย่างกลมกลืนกันทำให้ภาพมีความน่าสนใจ เป็นการแสดงทักษะและการแสดงออกของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากทั้งสองกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญญ์ อุปอินทร์ จะเห็นได้ว่าโดยส่วนรวมงานวาดภาพคนเหมือนศิลปินใช้กลวิธีที่แสดงลักษณะความเรียบร้อย การระบายเรียบด้วยวิธีการเกลี่ย ซึ่งเป็นการแสดงความกลมกลืนในโครงสร้างของสีมากกว่าการแสดงเรื่องราวของรอยแปรงหรือพื้นผิวหรือแสดงลักษณะผิวหยาบ

2. ผลงานจิตรกรรม กลุ่มภาพดอกไม้ จำนวน 5 ภาพ

การศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะในการสร้างสรรค์ภาพดอกไม้ ของลาวัญย์ อุปอินทร์
ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ดังนี้

ในส่วนที่เป็นดอกไม้
ศิลปินใช้กลวิธี
การระบายแบบเรียบ
ถึงระบายแบบหยาบ
โดยเน้นค่าน้ำหนัก
ของแสง และเงา
ให้ตัดกันอย่างรุนแรง
แสดงอารมณ์และ
จินตนาการสร้างสรรค์
ของศิลปิน



ศิลปินกลวิธีการระบาย
แบบเรียบในส่วนที่เป็น
พื้นของภาพด้วยค่าน้ำหนัก
สีอ่อนเพื่อสร้างบรรยากาศ
ของภาพและส่งเสริมให้ส่วน
ที่เป็นรูปคือดอกไม้ดูโดดเด่น

ภาพประกอบ 21

ชื่อภาพ ดอกบัว พ.ศ. 2510

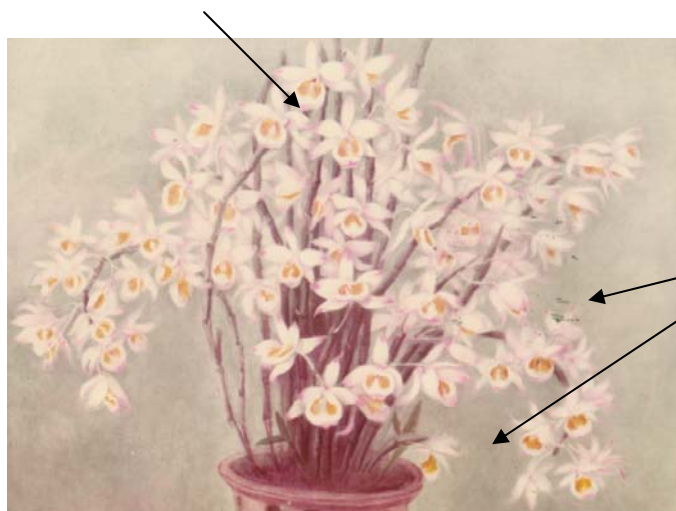
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60 X 50 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีระบายในส่วนที่เป็นดอกไม้ด้วยกลวิธีการระบายเรียบถึงระบายแบบ
หยาบโดยศิลปินไม่เน้นความเหมือนของธรรมชาติมากนักแต่เน้นลักษณะของโครง
สร้างและนำค่าน้ำหนักของแสงและเงาที่ตกระทบและไม่เน้นในส่วนของรายละเอียด
เป็นการเน้นเรื่องของอารมณ์และทักษะการสร้างสรรค์ของศิลปินเอง ในส่วนของพื้น
หลัง ของภาพศิลปินใช้กลวิธีการระบายเรียบ โดยการเกลี่ยเนื้อสีหรือน้ำหนักสีให้เกิด
ความนุ่มนวลกลมกลืนกันเพื่อสร้างบรรยากาศของภาพ



กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายสีเรียบร้อย ในส่วนที่เป็นรูปดอกไม้ เลียนแบบรูปทรงตามธรรมชาติที่ปรากฏตามตาเห็น ในส่วนที่เป็นลำต้น หรือก้านของกล้วยไม้ มีการไล่น้ำหนัก ของสีให้เกิดค่าน้ำหนักของแสงและเงา ที่ตลกกระทบบด้วยกลวิธีการระบายสีเรียบ ให้ค่าน้ำหนักของความอ่อน-แก่ ของสีกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวล ในส่วนที่เป็นดอกศิลปินใช้กลวิธีการป้ายแล้วเกลี่ยเนื้อสีให้เกิดเป็นรูปทรงของดอก โดยไม่เน้นในเรื่องของรายละเอียดมากนัก กลีบของดอกในภาพเป็นอิสระในด้านรูปทรงและทิศทาง ส่วนที่เป็นพื้นหลังศิลปินระบายเรียบด้วยสีฟ้า เพื่อให้ตัดกับสีของดอกที่เป็นสีขาวให้ดูโดดเด่นขึ้น ส่วนของลำต้น ศิลปินใช้น้ำหนักของสีทำให้เกิดค่าน้ำหนักของแสงและเงาที่ตลกกระทบบ โดยการระบายเรียบให้ค่าน้ำหนักความอ่อนแก่ ของสีกลมกลืนกันและมีมิติ

กลวิธีการระบายดอกโดยการเกลี่ยสีบาง ๆ
แสดงเนื้อสีของส่วนที่เป็นพื้นทำให้กลีบดอกดู
เบาบางและโปร่งใส



กลวิธีการระบายเรียบ
เพื่อแสดงอารมณ์และ
บรรยากาศของภาพ

ภาพประกอบ 23

ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-2513

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 X 60 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายเรียบในส่วนที่เป็นดอกและแจกันแต่มีการระบายให้เกิดค่าน้ำหนักของความอ่อน-แก่ ของสีกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวล ในส่วนที่เป็นดอกศิลปินใช้กลวิธีการป้ายแล้วเกลี่ยเนื้อสีให้เกิดเป็นรูปทรงของดอก โดยไม่เน้นรายละเอียดมากนัก ในส่วนที่เป็นพื้นหลังของภาพดอกไม้ก็เช่นกัน ศิลปินใช้กลวิธีการระบายเรียบแต่ทั้งค่าน้ำหนักของสีอ่อน-แก่ ให้ตัดกัน แต่ยังคงรักษาความกลมกลืนไว้อยู่

กลวิธีการระบายเรียบแสดง
รายละเอียดของดอกไม้เพียง
เล็กน้อยแต่เน้นในเรื่องของ
โครงสร้างด้วยค่าน้ำหนักของสี

การระบายเรียบในองค์ประกอบ
และบรรยากาศประสานกลมกลืน
กันอย่างนุ่มนวล



ภาพประกอบ 24

ชื่อภาพ ยามพาย พ.ศ. 2519

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 X 60 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายเรียบทั้งภาพในส่วนที่เป็นดอกไม้และใบศิลปินให้ความสำคัญ
ของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีที่แทนค่าน้ำหนักของแสงเงา ในส่วนที่เป็นท้องฟ้าและพื้น
น้ำทะเลศิลปินใช้วิธีการระบายเรียบเช่นกัน แต่ในค่าน้ำหนักของสีตัดกันอย่างชัดเจน
ทั้งที่เป็นท้องฟ้ากับก้อนเมฆ และส่วนที่เป็นท้องฟ้ากับขอบน้ำทะเล มีความผสาน
กลมกลืนกันในเรื่องของค่าน้ำหนักสีที่ศิลปินใช้กลวิธี การเกลี่ยเรียบ

ในส่วนที่เป็นดอก
ศิลปินใช้กลวิธีการ
เกลี่ยอย่างเบา ๆ
เพื่อให้ดูนุ่มนวล
อ่อนหวาน



กลวิธีการเกลี่ยสีไม่ให้
ทับซ้อนและตัดกันไป
มาเพื่อสร้างน้ำหนัก
และมิติ

ภาพประกอบ 25

ชื่อภาพ ดอกแคทรียา พ.ศ. 2548

สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 21 X 30 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการลากเส้นสีดินสอด้วยเส้นสั้นๆ พร้อมทั้งใช้วิธีการเกลี่ยให้น้ำหนักมีความประสานกันในส่วนที่เป็นดอก และใช้กลวิธีการลากเส้นให้ตัดกันเพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักในส่วนที่เป็นพื้นของภาพก็เช่นกัน ศิลปินลากเส้นและเกลี่ยค่าน้ำหนักให้เข้มเพื่อผลึกให้ส่วนที่เป็นดอกและใบกล้วยไม้ดูโดดเด่น

สรุป ผลการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะของลาวัญญ์ อุปอินทร์ในการสร้างสรรค์ผลงานดอกไม้ในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้พบว่า โดยส่วนรวมศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบเรียบเพื่อให้ค่าน้ำหนักของสีผสมกลมกลืนกัน เพื่อให้ค่าน้ำหนักของแสงและเงา ตัดกันอย่างนุ่มนวล ซึ่งศิลปินไม่นิยมเน้นรายละเอียดขององค์ประกอบมากนักแต่แสดงอารมณ์ด้วยโครงสร้างของสี และกลวิธีการระบายดังกล่าวข้างต้น และจากผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพดอกไม้ นี้จะเห็นได้ว่าศิลปินใช้สีสีน้ำมันในการสร้างสรรค์ 4 ภาพ คือ ภาพประกอบ 21 ดอกบัว ภาพประกอบ 22 และ 23 กล้วยไม้ ภาพประกอบ 24 ยามบ่ายและในภาพประกอบ 25 ดอกแคทรียา ซึ่งศิลปินใช้สีสีดินสอในการสร้างสรรค์ภาพ

3. ผลงานจิตรกรรม กลุ่มภาพเกี่ยวกับสังคมและการเมือง จำนวน 5 ภาพ

การศึกษาวិเคราะห์กลวิธีศิลปะ การสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับสังคมและการเมืองของ
ลาวัญญ์ อุปอินทร์ ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ดังนี้

ศิลปินแบ่งขอบเขตขององค์ประกอบด้วย

ค่าน้ำหนักของสีที่ตัดกันและทำให้เกิด

เส้นนำสายตาสู่จุดสนใจของภาพ

กลวิธีการระบายแบบเรียบ



ภาพประกอบ 26

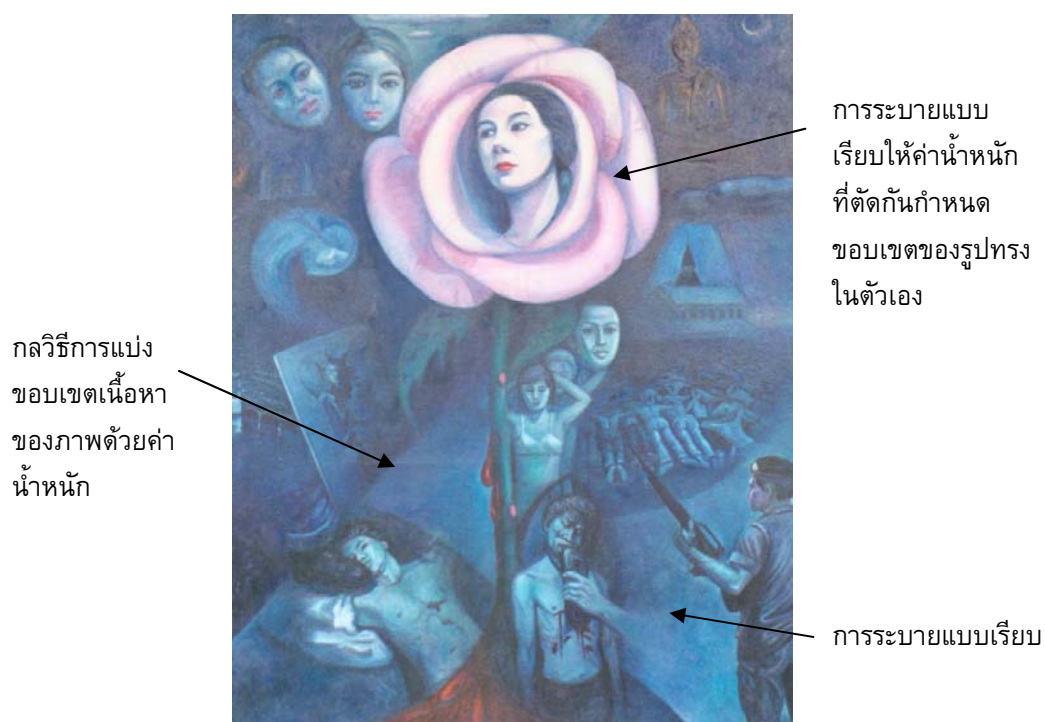
ชื่อภาพ 50 ปี ประชาธิปไตย พ.ศ. 2524-25

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90 X 120 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบเรียบในองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพโดยใช้กลวิธีการ
เกลี่ยไล่สีน้ำหนักร่อน-แก่ของสีให้เกิดความนุ่มนวลเป็นการให้ค่าน้ำหนักของแสงและเงา
ตัดกันอย่างกลมกลืน ส่วนกลวิธีการจัดองค์ประกอบภาพในประเด็นของสี ศิลปินใช้สีที่
รุนแรงในส่วนที่เป็นท้องฟ้าคือสีแดงกับส้ม ศิลปินให้ค่าน้ำหนักร่อน-แก่ของสีของ
องค์ประกอบต่าง ๆ ตัดกันทำให้เกิดเส้นขอบของรูปทรง ซึ่งเส้นขอบของรูปทรงเกิด
เป็นเส้นนำสายตาสู่จุดสนใจของภาพและในประเด็นการจัดวางองค์ประกอบภาพศิลปิน
จัดวางให้ตำแหน่งรูปทรงของคนที่อยู่ซ้ายมือและรูปทรงทหารถืออาวุธที่อยู่ด้านล่างของ
ภาพโดยจัดให้ตลบหรือกรอบภาพ เป็นกลวิธีการจัดภาพที่น่าสนใจ



กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบเรียบและนุ่มนวลแสดงลักษณะโดดเด่นและจุดสนใจด้วยการให้คำนำหน้าของสีอ่อนแก่ตัดกันอย่างรุนแรงในรูปทรงขององค์ประกอบภาพทำให้เกิดเส้นขอบของรูปทรงที่ชัดเจน รวมถึงกลวิธีการใช้โครงสร้างของสีที่เป็นสีฟ้าเทา ดำ มีสีแดงและชมพูบ้างเล็กน้อยศิลปินใช้กลวิธีนำเส้นที่เกิดจากรูปทรงและเส้นแบ่ง เรื่องราวของภาพเป็นเส้นนำสายตาไปสู่จุดรวมหรือจุดสนใจของภาพ



ภาพประกอบ 28

ชื่อภาพ ทำไม พ.ศ. 2524

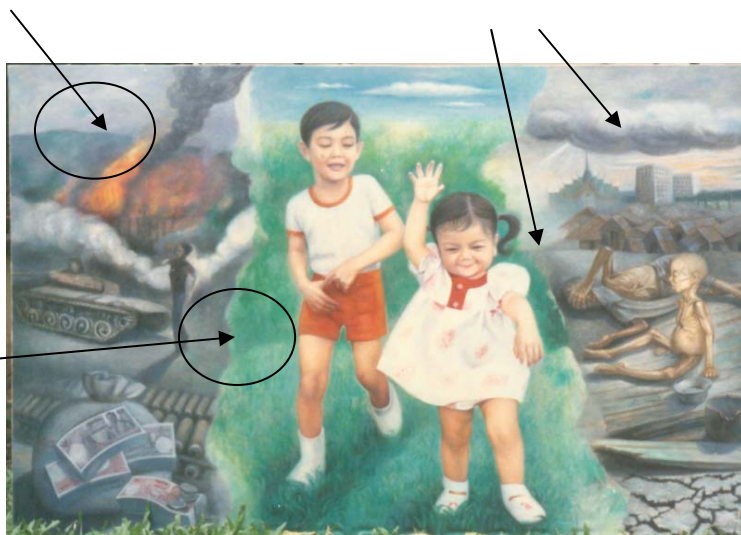
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120 X 100 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายและเกลี่ยสีแบบเรียบโดยเน้นให้เกิดค่าน้ำหนักของแสง-เงาอย่างกลมกลืนและนุ่มนวลเป็นกลวิธีที่สร้างบรรยากาศของภาพให้ดูสงบนิ่งเยือกเย็นแฝงด้วยความน่าสะพรึงกลัว กลวิธีการใช้สีโดยรวมเป็นสีน้ำเงินดำ มีสีชมพูและแดงบ้างเล็กน้อยตามลำดับส่วนกลวิธีการจัดวางองค์ประกอบภาพที่มีกลุ่มเรื่องราวหลากหลายโดยใช้กลวิธีการแบ่งโดยใช้ค่าน้ำหนักของสีเป็นเส้นแบ่งเรื่องราวของภาพ และเส้นที่เกิดจากค่าน้ำหนักของเส้นยังเกิดเป็นเส้นนำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพอีกด้วย

คำนำหน้าของสี
ทำให้เกิดขอบเขต
ของรูปทรง

กลวิธีการระบายแบบเรียบเป็นการสร้างคำนำหน้าอ่อน -แก่
ของสีให้ประสานกลมกลืนกันอย่างเป็นธรรมชาติและเป็นการ
สร้างบรรยากาศของภาพตามความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน

กลวิธีการแบ่ง
ขอบเขตของ
เนื้อหาโดยการ
ใช้คำนำหน้า
ของสีที่ต่างกัน



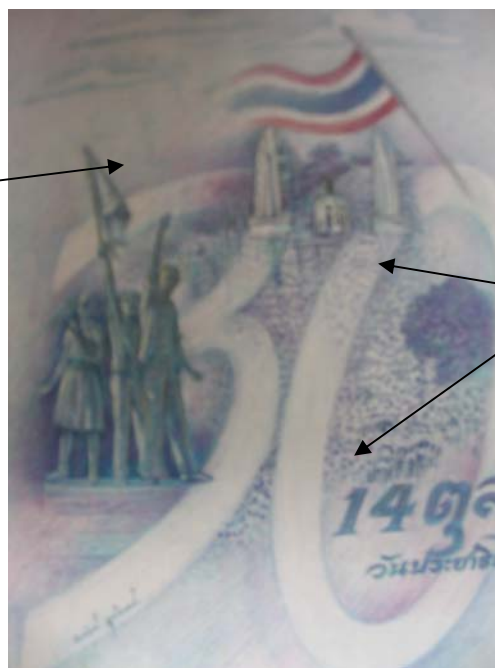
ภาพประกอบ 29

ชื่อภาพ “กรุงเทพฯ 2519” (ก่อนเดือนตุลาคม 2519) พ.ศ. 2519

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 80 X 120 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายเรียบและเพื่อให้คำนำหน้าของสีประสานกันอย่างนุ่มนวลโดย
กลวิธีการเกลี่ยด้วยพู่กันให้คำนำหน้าของแสงและเงาอย่างเป็นธรรมชาติ โครงสร้างของ
สีโดยรวมเป็นสีเทา น้ำตาลและเขียวตามลำดับ มีสีแดง สีส้มบ้างเล็กน้อย ส่วนกลวิธีการ
จัดองค์ประกอบภาพ โดยอาศัยเส้นขอบของเนื้อหาหรือเรื่องราวภาพ เป็นตัวแบ่ง
ขอบเขตของเนื้อหาในการจัดองค์ประกอบภาพ ศิลปินไม่ใช้กลวิธีการตัดเส้น แต่ให้เส้น
เกิดจากคำนำหน้าของสีที่ตัดกันเกิดเป็นเส้นขึ้นมาและมีมิติของภาพ

การระบายสี
แบบเรียบ
เพื่อแสดง
บรรยากาศของ
ภาพ



กลวิธีการระบายให้
องค์ประกอบภาพทับ
ซ้อนกันโดยการ
ระบายแบบเรียบ

ภาพประกอบ 30

ชื่อภาพ 14 ตุลาฯ วันประชาธิปไตย
(ครบรอบ 30 ปี) พ.ศ. 2546

สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 30 X 21 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายเรียบ โครงสร้างของสีโดยรวมเป็นสีเทา-น้ำเงิน ภาพนี้เป็นภาพที่แสดงถึงการครบรอบ 30 ปี 14 ตุลาคมประชาธิปไตย ศิลปินจึงนำตัวเลข 30 มาเป็นสัญลักษณ์ภายในภาพด้วย โดยศิลปินใช้กลวิธีให้องค์ประกอบต่าง ๆ ทับซ้อนกันอย่างกลมกลืนใช้กลวิธีการระบายสี การทับซ้อนกันอย่างกลมกลืนใช้กลวิธีการระบายสี การทับซ้อนที่นุ่มนวล มีการตัดทอนองค์ประกอบหรือตัวอักษรให้ตกขอบภาพหรือขาดหายไปบ้างแต่ยังสื่อความหมายที่ชัดเจนอยู่

สรุป ผลการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะของลาวัณย์ อุปอินทร์ ในการสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวกับสังคมและการเมืองในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้พบว่า โดยส่วนรวมศิลปินใช้กลวิธีในการสร้างสรรค์งานในการระบายสีแบบเรียบและเกลี่ยสีด้วยพู่กันให้เกิดความนุ่มนวล ทำให้ค่าน้ำหนักของสีประสานกลมกลืนกันเช่น ภาพประกอบ 26 50 ปีประชาธิปไตย ภาพประกอบ 27 วันสตรีสากล เป็นต้น และศิลปินใช้กลวิธีการแบ่งเรื่องราวภายในภาพด้วยกลวิธีให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีตัดกันแล้วเกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้น และเส้นขอบของรูปทรงยังเป็นเส้นนำสายตาสู่จุดสนใจของภาพอีกด้วย เช่น ภาพประกอบ 26 50 ปีประชาธิปไตย ภาพประกอบ 27 วันสตรีสากล ภาพประกอบ 28 ทำไม ภาพประกอบ 29 กรุงเทพฯ 2519 และในภาพประกอบ 26 ถึง 29 ศิลปินใช้สีสีน้ำมันในการสร้างสรรค์ผลงาน

ส่วนภาพประกอบ 30 14 ตุลาคม วันประชาธิปไตย (ครบรอบ 30 ปี) ศิลปินใช้สื่อสีดินสอในการสร้างสรรค์

4. กลุ่มภาพเกี่ยวกับความเชื่อ

การศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะการสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับความเชื่อ ของลาวัญญ์ อูปอินทร์ ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

กลวิธีการแบ่งขอบเขตของเนื้อหาโดยการ
ใช้ค่าน้ำหนักของสีที่ต่างกัน



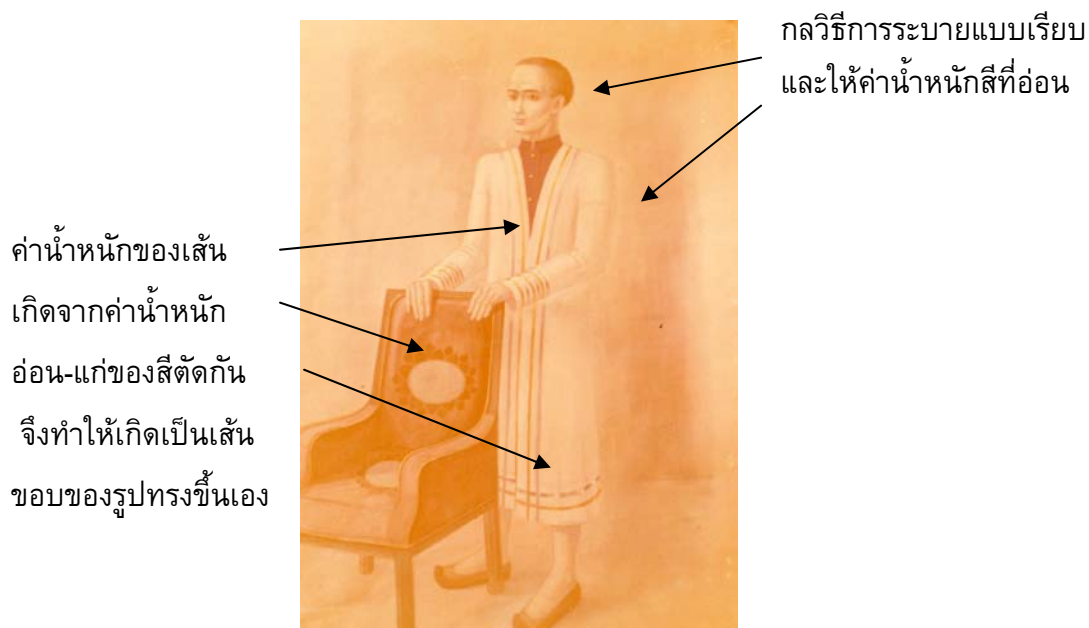
การระบายสีกลวิธีการ
ระบายแบบหยาบ
ทิ้งรอยแปรงที่ป้าย
ไว้โดยไม่เกลี่ย

ภาพประกอบ 31

ชื่อภาพ ไช้หนัก พ.ศ. 2510

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 X 60 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบหยาบคือ ทิ้งรอยแปรงที่ป้ายไว้โดยไม่เกลี่ย เช่น บริเวณในส่วนที่เป็นเสื้อของรูปผู้หญิงที่นอนอยู่บริเวณตรงกลางของภาพ ดังจะเห็น รอยแปรงของพู่กันอยู่ชัดเจนและในบริเวณรูปทรงอื่นๆ ก็เช่นกัน ศิลปินก็ใช้กลวิธีการ ป้ายสีแบบหยาบ แล้วใช้พู่กันเกลี่ยบ้างเล็กน้อย เพื่อให้ค่าน้ำหนักของสีประสาน กลมกลืนกัน แต่ถ้าดูโดยรวมศิลปินก็ยังคงทิ้งรอยแปรงอยู่เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะ ของพื้นผิวที่หยาบหรือแสดงความรู้สึก อารมณ์ความต้องการแสดงออกของศิลปิน



ภาพประกอบ 32

ชื่อภาพ พระเจ้าตากสิน พ.ศ. 2509

สีน้ำและสีโปสเตอร์บนกระดาษ ขนาด 60 X 45 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบเรียบ และให้ค่าน้ำหนักสีที่อ่อน โทนสีที่สื่อเป็น โทนส้ม-เหลืองเป็นหลักในส่วนรวมของภาพเพื่อแสดงค่าสัญลักษณ์ลักษณะความรู้สึก อารมณ์ ของศิลปิน ส่วนโครงสร้างของสีโดยรวมศิลปินใช้กลวิธีการให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีต่างกัน ทำให้เกิดเป็นรูปทรงขึ้น โดยศิลปินไม่ได้ใช้สีตัดเส้นขององค์ประกอบ ค่าน้ำหนักของเส้นเกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีตัดกัน จึงทำให้เกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้น และในภาพนี้ศิลปินใช้สีน้ำและสีโปสเตอร์ ในการสร้างสรรค์ผลงานซึ่งแตกต่างจากการวาดภาพอื่น ๆ ที่ผ่านมาของศิลปิน และจากการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ พบว่า ภาพนี้เป็นหนึ่งในสองภาพที่ศิลปินใช้สีน้ำและสีโปสเตอร์ในการสร้างสรรค์ผลงาน

กลวิธีการระบายแบบเรียบ



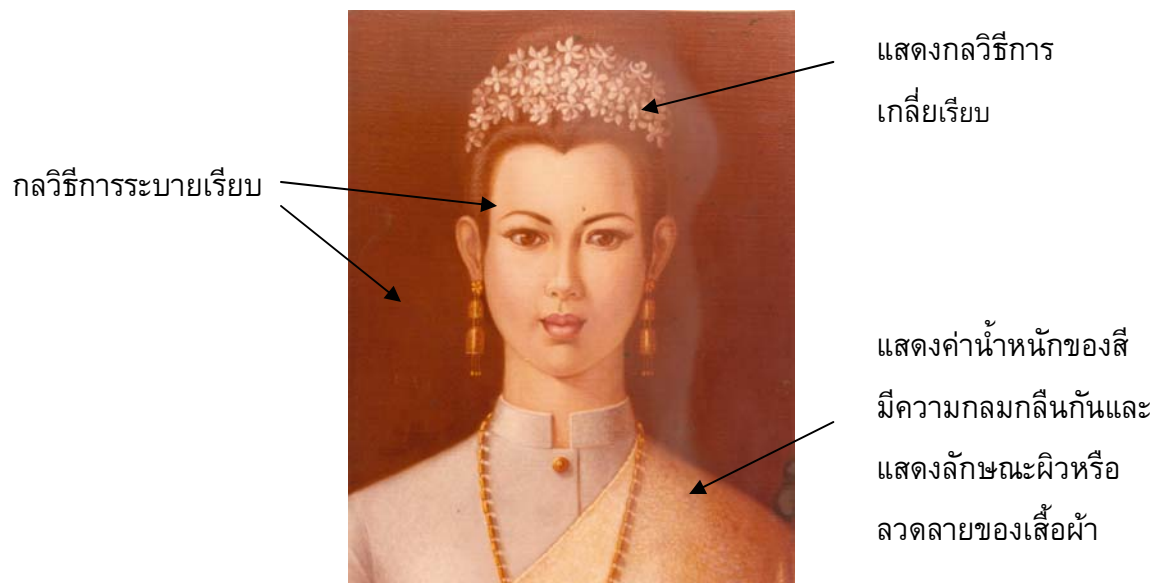
แสดงค่าน้ำหนัก
อ่อน-แก่ของแสง
และเงาที่ตก
กระทบ

ภาพประกอบ 33

ชื่อภาพ ไม่มีชื่อ พ.ศ. 2509 -10

สี สีน้ำและสีโปสเตอร์บนกระดาษ ขนาด 45 X 60 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบเรียบในองค์ประกอบต่างๆของภาพโดยไม่เน้นรายละเอียดขององค์ประกอบมากนัก ศิลปินแสดงเพียงค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของแสงและเงาที่ตกกระทบ เป็นการแสดงอารมณ์ของความรู้สึกหรือแสดงภาพที่เกิดจากคำบอกเล่าที่มีบรรยากาศเป็นโลกทิพย์คือ จะแสดงภาพที่เห็นเป็นราง ๆ ศิลปินใช้กลวิธีการจัดภาพในลักษณะที่แบนไม่แสดงทัศนียภาพหรือมิติความใกล้-ไกลขององค์ประกอบ และในภาพนี้ศิลปินใช้สีน้ำและสีโปสเตอร์ในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งแตกต่างจากการวาดภาพอื่น ๆ ที่ผ่านมาของศิลปิน ภาพนี้เป็นหนึ่งในสองภาพที่ศิลปินใช้สีน้ำและสีโปสเตอร์ในการสร้างสรรค์ผลงาน

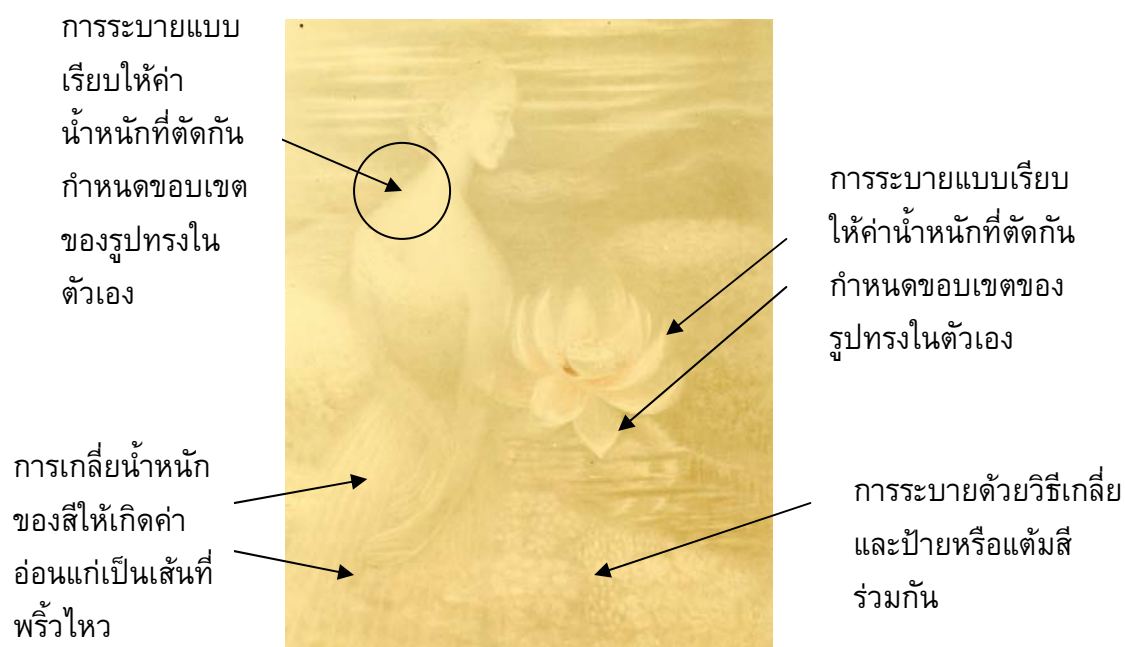


ภาพประกอบ 34

ชื่อภาพ พระนางจามเทวี พ.ศ. 2509-10

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60 X 50 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายร่วม คือ หลากหลายกลวิธีเข้าด้วยกัน แต่โดยรวมของภาพ ศิลปินใช้กลวิธีการระบายเรียบเสียมากกว่า ตัวอย่างเช่น บริเวณใบหน้า บริเวณในส่วนที่เป็นพื้นหลังของภาพ โดยเฉพาะบริเวณใบหน้าทรงผม และดอกไม้ ศิลปินใช้กลวิธีการเกลี่ย เพื่อให้ค่าน้ำหนักของสีมีความกลมกลืน และในส่วนที่เป็นเสื้อผ้านั้นก็ใช้กลวิธีการระบายแบบเรียบเช่นกัน แต่ศิลปินแสดงพื้นผิวของผ้า ด้วยการจุดหรือใช้สีที่มีค่าน้ำหนักอ่อน จุดเพื่อแสดงลักษณะผิวหรือลวดลายของเสื้อผ้า



ภาพประกอบ 35

ชื่อภาพ ความฝันของสมเด็จพระ พ.ศ. 2510

สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120 X 100 ซม.

กลวิธี ศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบรวมคือการระบายด้วยวิธีการเคลียเรียบ และการป้ายหรือแต้มสีบ้างในส่วนที่เป็นพื้นเพื่อให้รูปทรงของดอกบัวโดดเด่น โดยการวางภาพดอกบัวที่มีขนาดใหญ่ แต่ศิลปินใช้สีของดอกบัวที่เป็นสีชมพูอ่อนๆ โดยการเคลียสีให้เรียบ ทำให้ดูอ่อนหวาน เป็นการแสดงออกถึงความรู้สึกทางอารมณ์ของศิลปินเหมือนศิลปินให้สีของชุดที่สีสวมใส่ในโทนสีอ่อน โดยเคลียน้ำหนักอ่อนแก่ ให้ดูพลิ้วไหว วางโครงสร้างของรูปร่าง เป็นที่มีรูปร่างอ่อนช้อยงดงาม เป็นลักษณะของภาพจากจินตนาการและใช้วิธีการเคลียสีที่เรียบร้อยประณีตและให้ค่าน้ำหนักที่ตัดกันกำหนดขอบเขตส่วนที่เป็นรูปร่าง และใบหน้าให้แสงที่นุ่มนวล ทำให้ดูงดงาม อ่อนหวาน

สรุป ผลการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะของลาวัญย์ อุปอินทร์ ในการสร้างสรรค์ภาพผลงานจิตรกรรมทางด้านความเชื่อ ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า

ศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบร่วมเป็นส่วนใหญ่ อาทิภาพประกอบ 31 ไข่มุกภาพประกอบ 34 พระนางจามเทวี ภาพประกอบ 35 ความฝันของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช คือศิลปินใช้กลวิธีการระบายโดยวิธีการป้าย,การจุดและ การทิ้งรอยแปรงให้ปรากฏ เพื่อแสดงลักษณะพื้นผิวของภาพ หรือเป็นการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกของศิลปินที่ต้องการสื่อความหมายของภาพตามจินตนาการ

ส่วนในภาพประกอบ 32 พระเจ้าตากสิน ภาพประกอบ 33 ไม่มีชื่อ ศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบเรียบคือการเกลี่ยด้วยพู่กันให้ค่าน้ำหนักของสีประสานกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวล เป็นการแสดงอารมณ์ของภาพที่อยู่ในห่วงแห่งความฝันเป็นเรื่องของจินตนาการในการรับรู้เป็นต้น

ตอนที่ 3 ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน และบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคม

ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน

ด้านบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานลาวัญย์ อุปอินทร์ ซึ่งลาวัญย์เล่าถึงสาเหตุในการเข้าสู่วงการศิลปะว่า

ครูเรียนอยู่วัดระฆังและชอบเขียนรูปนานแล้ว เขียนรูปมาเยอะ วิชาวาดเขียนได้คะแนนดีมาก เพื่อน ๆ จะได้ 1-2 คะแนน แต่ครูจะได้ 7, 8, 9 สมัยก่อนมีเพาะช่างโรงเรียนเดียวก็อยากไปเข้าเรียนเคยข้ามฝากไปดูเขาแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติแล้วรู้ว่าเขาจะเปิดเป็นมหาวิทยาลัย จึงจะไปสอบเข้า แม้แต่ย้อนไปเรียนเตรียมใหม่ 1-2 ปี ถึงจะเข้าไปเรียนมหาวิทยาลัยได้ ก็ยอมเสียเวลา ตอนเรียนเตรียมนี้หนักมากเลย เพราะเรียนวิชาสามัญเท่ากับม.เจ็ด ม.แปด แล้วยังเพิ่มวิชาศิลปะเข้าไปอีก แต่เราก็ได้ทำไรกว่าคนอื่น เพราะว่าเรียนม.เจ็ดมาบ้างแล้ว จึงสอบได้ที่หนึ่งมาตลอด เข้ามหาวิทยาลัยได้โดยไม่ต้องคัดเลือก เพราะว่าเขาถือว่าโรงเรียนศิลปะศึกษาที่เปิดใหม่คือ คือโรงเรียนเตรียมของมหาวิทยาลัยศิลปากร"

อาจารย์ลาวัญย์ ได้เรียนรู้ชีวิตในโลกศิลปะกับ อ.ศิลป์ พีระศรี อยู่เกือบสิบปี นับรวมทั้งเวลาเรียนและเวลาที่เป็นอาจารย์สอนอยู่ในมหาวิทยาลัยศิลปากร ดูเหมือนว่าสิ่งนี้เปรียบราวกับเป็นรางวัลในชีวิตนี้ "ลูกศิษย์ของอ.ศิลป์ กว่าครึ่งจะคิดว่าอาจารย์เหมือนเพื่อนอีกคนหนึ่ง แต่สำหรับครูเองครูใช้คำว่ายิ่งกว่าพ่อ ไม่ได้พูดเกิดเลยนะคะ เพราะว่าพ่อของครูเป็นทหาร ทำงานแล้วก็ไม่มีความรู้พูดคุยกับเรา ถ้าไม่ได้เรียนกับ อ.ศิลป์ ครูคงไม่มีทางได้เรียนจบแน่ ๆ เพราะไม่สบายเป็นโน่นเป็นนี่อยู่ตลอดเวลาที่น่ารำคาญตัวเอง อ.ศิลป์ ท่านคอยให้กำลังใจเสมอว่า ในร่างกายคนอ่อนแอต้องมี

กำลังใจที่แข็งแกร่ง เพื่อเป็นการชดเชยตามธรรมชาติสัตว์ในโลกนี้ ถ้าอ่อนแอก็ต้องตายไป แล้วเรามนุษย์ถ้าร่างกายเราไม่แข็งแรง เราก็ต้องมีจิตใจที่เข้มแข็งไม่อย่างนั้นเราจะอยู่ไม่ได้ ท่านพูดให้เรา รู้สึกว่าเราสามารถที่จะทำอะไรต่อไปได้"

ถ้าไปเรียนด้านอื่นครุคงตายไปนานแล้วเพราะเราเป็นหอบหืดเวลาที่เราเขียนรูปนี้จะเหมือน กับเวลาที่เรานั่งสมาธิ มีหลายครั้งที่เรารู้สึกหายใจไม่ได้ พอเอากะดาษมานั่งเขียน จิตเราก็มองไปที่งาน แล้วเราก็กังขาว่าเราหายใจไม่ได้ งานวาดภาพจึงกลายเป็นสิ่งสำคัญสำหรับชีวิต ของลาวัญย์ไปด้วยประการฉะนี้ ยิ่งเป็นงานที่รักด้วยแล้ว จึงทำให้อาจารย์ค้นพบเป้าหมายในงานที่ทำได้ในเวลาไม่นานนัก ตอนเรียนต้องเขียนทุกอย่างพอปี 4-5 ถึงจะเริ่มมีโอกาสเขียนภาพ Nude บ่อยมากขึ้น เวลาที่เราเขียนภาพธรรมดา บังเอิญว่าวาดภาพใบหน้าได้คล้ายกับแบบโดยไม่ตั้งใจ อ. ศิลป์เคยพูดว่า หนูนี้มีนิสัยเขียนรูปเหมือน วันหนึ่งท่านให้เราเขียนรูป Nude ครึ่งตัว แล้วท่านก็เรียน อ.เพื้อ นายเพื้อ มาดู มาดู หน้าเหมือน หน้าเหมือนจิน ๑ (อ.ศิลป์ออกเสียงคำว่าจริงเป็นจิน) คำพูดของอาจารย์ศิลป์ในวันนั้นมีผลต่องานของอ.ลาวัญย์มาจนถึงปัจจุบันนี้ ถ้าเราเขียนเพียงแค่ให้เหมือนกับรูปแบบ โดยเราไม่ได้ใส่ใจจิตวิญญาณ ไม่ได้ใส่ใจความรู้สึก อย่างเช่นตอนที่ อ.เพื้อ หรือ พัทธกษ เขียนรูปอ.ศิลป์ไว้ พออาจารย์ศิลป์ท่านจากไปในวันหนึ่ง อ.เพื้อนั้นถึงกับร้องไห้บอกว่า ฉันยังไม่ได้ใช้ชีวิตลงไปเลย อ.ศิลป์มาตายไปเสียแล้วก่อนหน้านี้เรายังไม่เข้าใจนะคะ (วิวิธ. 2545: 288-289)

ลาวัญย์ อุปอินทร์ กล่าวถึง การเรียนของตนอีกว่า

ข้าพเจ้าต้องกลับความรู้สึกต่าง ๆ ใหม่หันกลับมาเรียน Paint ตอนแรก ๆ งานแข่งมา งานของข้าพเจ้าน่าเกลียดจนเกือบจะหมดใจ ถ้าเป็นทีอื่นข้าพเจ้าคงเรียนไม่จบ เพราะเป็นโน่นเป็นนี่อยู่ตลอดเวลาที่น่ารำคาญตัวเอง แต่อาจารย์ท่านให้กำลังใจอยู่เสมอ บอกว่าในร่างกายคนอ่อนแอ ต้องมีกำลังใจที่แข็งแกร่ง เพื่อเป็นการชดเชยตามธรรมชาติ อาจารย์มักจะบอกว่าการทำงานที่เรารัก บางทีก็เป็นยารักษาโรคได้พอดีคำพูดของอาจารย์ก็มาตรงกับทางศาสนา คือการทำงานด้วยจิตว่าง เป็นกุศลอันสูงสุด ตามคำของท่านพุทธทาส เพราะการทำงานที่เราชอบเมื่อทำไปแล้วก็จะเพลินจนเกิดสมาธิ เมื่อมีสมาธิก็เกิดปัญญา คนที่มีสมาธิก็ทำให้ปิติสุข และงานก็จะมีคุณภาพด้วย ข้าพเจ้ามีความรู้สึกต่ออาจารย์เหมือนเป็นพ่อ เพราะคอยเป็นห่วงใยถามทุกข์สุข และอาการต่าง ๆ ตลอดเวลา มีความสนทนสนมมากกว่าพ่อของข้าพเจ้าที่ไม่มีเวลาจะได้พูดคุยกันเลยเมื่อสมัยที่ข้าพเจ้าเรียนวันเสาร์จะเปิดเพลงให้ฟังแล้วก็บรรยายมีบางครั้งจะให้พวกเราเอาสีมาด้วยเวลาฟังเพลง แล้วให้ถ่ายทอดออกมาเป็นสี เป็นรูปแบบ Abstract ปรากฏว่าละดี แต่ละคนไม่เหมือนกันเลย อาจารย์จะอธิบายให้ฟังและเปรียบเทียบเสียงต่าง ๆ จะเทียบกับสีอะไร ๆ บ้างแล้วถามเราว่ารู้สึกไหม อย่างเสียงเบา ๆ ไฟเราก็เทียบกับสีสวย ๆ หวาน เสียงทุ้ม ๆ หรือเสียงดัง ๆ ก็เทียบกับสีที่เบรคและสีแรง ๆ ต่าง ๆ ทำให้เราสนุกสนานกับการทำงานและงานเรียนทุกอย่าง

บางวิชาอาจารย์จะเปรียบเทียบอะไรต่าง ๆ พร้อมทั้งยกตัวอย่างเมื่อพูดถึงเรื่องธรรมชาติของสัตว์โลก อาจารย์จะบอกว่ามนุษย์เป็นสัตว์ที่เลวกว่าสัตว์ ในเรื่องทางเพศ สัตว์มันจะสมสู่กันตามธรรมชาติเพื่อไม่ให้สูญพันธุ์ แต่มนุษย์บางที่แก่แล้วไม่มีสมรรถภาพ หรือไม่รู้จักไปหาภิกษาไปทำ

ให้เกิดความรู้สึก ซึ่งถือว่าต่ำกว่าสัตว์เสียอีก ตอนที่พวกเราเรียนอยู่ปีสุดท้ายหรือแม้แต่จะออกมาแล้ว อาจารย์ก็ยังสอนพวกวิชาทฤษฎีต่าง ๆ ให้ เป็นการทบทวนในวันเสาร์ โดยอาจารย์จะบอกว่าคนเราเรียนตอนเป็นผู้ใหญ่แล้วและผ่านการเรียนมาแล้ว จะช่วยให้มีความเข้าใจดีขึ้น เพราะการจะสอนคน เราต้องมีความรู้สึกแน่นพอและหมั่นศึกษาหาความรู้อยู่เสมอให้ทันโลกทันเหตุการณ์ คนเรามีความรู้ได้อย่างเดียวไม่สามารถเป็นศิลปินที่ดีได้ แม้แต่การคบหาสมาคมเราก็ควรคบกับเพื่อนต่างอาชีพต่างสาขาเพื่อจะได้มีความรู้กว้างขวางในการเรียนต่าง ๆ อาจารย์มักจะมีการสอนที่สอดแทรกปรัชญาของชีวิตในแง่มุมต่าง ๆ ให้กับพวกเราเสมอข้าพเจ้าจึงคิดอยู่เสมอว่า นอกเหนือจากความเป็นอาจารย์ อาจารย์ยังให้แง่คิดต่าง ๆ ในชีวิตมากกว่าพ่อของข้าพเจ้าเองเสียอีก (ลาวัญญ์ อุปอินทร์. 2542: 256-289)

ลาวัญญ์ ได้เรียนรู้ชีวิตในโลกศิลปะกับ ศิลป์ พีระศรี อยู่เกือบสิบปี นับรวมทั้งเวลาเรียน และเวลาที่เป็นอาจารย์สอนอยู่ในมหาวิทยาลัยศิลปากร ดูเหมือนว่าสิ่งนี้เปรียบ รวากับเป็นรางวัลในชีวิตนี้ “ลูกศิษย์ของอาจารย์ศิลป์ กว่าครึ่งจะคิดว่าอาจารย์เหมือนเพื่อนอีกคนหนึ่ง แต่สำหรับลาวัญญ์เองใช้คำว่ายิ่งกว่าพ่อ จากที่ลาวัญญ์เล่าว่าช่วงตอนเรียนลาวัญญ์ต้องเขียนทุกอย่างพอปี 4-5 เริ่มมีโอกาสเขียนภาพ Nude บ่อยมากขึ้น บังเอิญว่าวาดภาพใบหน้าได้คล้ายกับแบบโดยไม่ตั้งใจ อาจารย์ศิลป์เลยพูดว่า หนูนี้มีนิสัยเขียนรูปเหมือน วันหนึ่งท่านให้เขียนรูป Nude ครึ่งตัว แล้วท่านก็เรียก อาจารย์เพื่อ นายเพื่อ มาดู มาดู หน้าเหมือน หน้าเหมือนจิงๆ คำพูดของอาจารย์ศิลป์ในวันนั้นมีผลต่องานของอาจารย์ลาวัญญ์ มาจนถึงปัจจุบันนี้ และอาจารย์ศิลป์มักจะมีการสอนที่สอดแทรกปรัชญาของชีวิตในแง่มุมต่าง ๆ ให้กับลาวัญญ์เสมอจึงเกิดความประทับใจจากอาจารย์ศิลป์และส่งผลให้มีอิทธิพลต่อการสร้างงานของลาวัญญ์เป็นอย่างมาก

จะเห็นได้ว่าบริบททางสังคม ของ ลาวัญญ์ ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลทางความคิดจากศิลปิน พีระศรี ผู้เป็นอาจารย์ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรในขณะที่ลาวัญญ์ศึกษาอยู่และช่วงเวลาที่ลาวัญญ์เป็นอาจารย์ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรก็ได้เรียนรู้ชีวิตในโลกของศิลปะกับอาจารย์ศิลป์ พีระศรีมา โดยตลอดและด้วยเหตุที่ลาวัญญ์เป็นคนที่สุขภาพไม่ค่อยดีนักเพราะเป็นโรคหืด จากการที่ลาวัญญ์ เดิมเรียนประติมากรรมนั้น ต้องเปลี่ยนหันมาเรียนจิตรกรรมแทนเพราะจากการทำงานในที่หนักและอยู่กับดินชื้นๆ ทำให้ป่วย พอรักษาตัวหายก็ไปทำงานนั้นอีกก็ป่วยอีกจนต้องหยุดเรียนตลอดปีนั้น และท้ายสุดหมอกก็ห้ามเรียนนั้น เพราะสุขภาพไม่อำนวย อาจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็รับทราบเหตุการณ์นี้และให้กำลังใจลาวัญญ์เสมอจากการกล่าวถึงศิลป์ พีระศรี ของลาวัญญ์ในหนังสืออาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์ความตอนหนึ่งว่า... ถ้าเป็นที่อื่นข้าพเจ้าคงเรียนไม่จบเพราะเป็นโน้นเป็นนี่อยู่ตลอดเวลา น่ารำคาญตัวเอง แต่อาจารย์ท่านให้กำลังใจอยู่เสมอบอกว่า ในร่างกายคนอ่อนแอต้องมีกำลังใจที่แข็งแกร่งเพื่อเป็นการชดเชยตามธรรมชาติ อาจารย์มักจะบอกว่าการทำงานที่เรารักบางทีก็เป็นยารักษาโรคได้

ลาวัณย์ มีความรู้สึกต่ออาจารย์ศิลป์ พีระศรี เสมือนพ่อเพราะคอยเป็นห่วงเป็นใย ถามทุกข์สุข และอาการต่าง ๆ ตลอดเวลา ลาวัณย์จึงรู้สึกสนิทสนมกับอาจารย์ศิลป์ พีระศรี มากกว่าพ่อ พ่อของตนเองไม่ค่อยมีเวลาที่จะได้พูดคุยกันสักเท่าไร ด้วยความสนิทสนมกับ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี ลาวัณย์เกิดความประทับใจ ศรัทธา และเคารพอาจารย์ศิลป์ ลาวัณย์จึงได้ วาดภาพศิลป์ พีระศรี จำนวน 6 ภาพ เช่น ภาพประกอบ 3 อาจารย์ศิลป์ พีระศรี , 2546 ภาพประกอบ 36 อาจารย์ศิลป์ พีระศรี , 2535 เป็นต้น

ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านบทบาทของศิลปิน ที่มีต่อสังคม

ในชีวิตการเป็นศิลปินของลาวัณย์ คือ การรวมกลุ่มกับเพื่อนศิลปินในสาขาต่าง ๆ ก่อตั้งแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยขึ้นในปี พ.ศ. 2517 โดยกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยนี้ได้ร่วมกันทำกิจกรรมทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสังคมและการเมืองเช่นทำคัทเอ้าท์ โปสเตอร์ จัดเวทีในงานครบรอบ 2 ปี 14 ตุลาฯ งานวันกรรมกร และการต่อต้านฐานทัพ สหรัฐอเมริกา ลาวัณย์ หันมาสนใจทางด้านการเมืองในช่วงปี พ.ศ. 2516 ในขณะนั้นเป็นอาจารย์อยู่ที่คณะ จิตรกรรมฯ ได้เดินผ่านบริเวณท่าพระจันทร์และใต้ยม เสกสรร ประเสริฐกุลพุดไฮปาร์คบริเวณ ลานโพธิ์เกี่ยวกับการเมือง ลาวัณย์รู้สึกสนใจจึงเข้าไปร่วมฟัง และทำให้ได้รับรู้เรื่องราวทางการเมืองและสังคมที่ไม่เคยได้รู้มาก่อน “พอดีมีเหตุการณ์ประท้วงเกิดขึ้น ครูก็ไปฟัง เราก็เริ่ม เห็นจริงเมื่อก่อนแทบจะพูดได้ว่าเราไม่มีสำนึกทางด้านการเมืองเท่าที่ควร เราอยากเป็นศิลปิน อย่างเดียว” (กองบรรณาธิการไลฟ์ แอนด์ แฟมิลี. 2539: 53) หลังจากนั้นลาวัณย์ก็ได้ไปฟังการ พุดที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เกือบทุกวันได้ไปช่วยแจกน้ำและอาหารบ้าง

ก่อนหน้านี้ในช่วงต้นปี พ.ศ. 2516 จอมพลถนอม กิตติขจร ได้ให้ลาวัณย์วาด ภาพเหมือนของตนเอง เนื่องจากได้เห็นภาพพระบรมวงศานุวงศ์ทั้ง 4 ภาพที่ท้องพระโรงของ พระตำหนักจิตรลดารโหฐานและรู้สึกชอบ ได้ขอให้ลาวัณย์วาดภาพเหมือนตนและภรรยาขนาด เท่าตัวจริง ลาวัณย์ก็ได้เขียนภาพของจอมพลถนอม กิตติขจรในช่วงที่สอนอยู่ในคณะจิตรกรรมฯ เรื่อยมาจนกระทั่งผ่านพ้นมาถึงเดือน พฤศจิกายน พ.ศ. 2518 ก็เกิดเหตุการณ์ความขัดแย้งใน คณะจิตรกรรมขึ้น ลาวัณย์จึงถูกโจมตีว่าเป็น“ทรราชย์” เมื่อนักศึกษากลุ่มที่สร้างสถานการณ์เข้ามา ทำลายห้องทำงานของลาวัณย์ รูปทั้งสองก็โดนนักศึกษาทำลายไปด้วยและจากสถานการณ์ที่เกิดขึ้นหลาย ๆ ด้าน จากเหตุการณ์ทางการเมืองที่สร้างความกดดันให้ลาวัณย์เป็นอย่างมากจน ทำให้ลาวัณย์ได้ลาออกจากราชการในที่สุด (ภายหลังกลับเข้ารับราชการอีกครั้งในปี พ.ศ. 2517)

จากคำให้การในหนังสือ กริดแผล กลัดหนอง กรองความจริง โดยผู้หญิง 6 ตุลาฯ 2544 ลาวัณย์กล่าวว่าขอสารภาพนิดหนึ่งนะคะ ก่อนหน้า 14 ตุลาฯ ดิฉันไม่มีสำนึกทางการเมือง

อยากจะเป็นศิลปินอย่างเดียวและหน้าซ้ำเข้าไปทำงานอยู่กับในหลวง (ชลธิรา สัตยาวัฒนา. 2544: 27)

จากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และการที่ลาวัญต้องลาออกจากราชการนี้เอง ที่เป็น เหตุการณ์สำคัญที่ทำให้ได้เข้ามาสนใจการเมืองอย่างจริงจัง โดยเฉพาะหลังจากที่ลาออกจากคณะจิตรกรรมฯ ซึ่งลาวัญมีความรู้สึกว่ามันไม่ได้รับความเป็นธรรม จึงได้เกิดความตระหนักว่าเรื่องการเมืองไม่ใช่เรื่องไกลตัว และได้สนใจศึกษาเรื่องการเมืองมากขึ้น ประกอบกับในขณะที่ว่างงานอยู่นั้น ได้มีโอกาสพบกับอาจารย์จากสถาบันต่างๆ ที่มีแนวความคิดทางการเมืองคล้ายคลึงกัน เช่น อาจารย์สุดา ทิพย์อินทร อาจารย์จอน อึ้งภากร และได้จัดตั้งเป็นกลุ่มอาจารย์ 6 สถาบันขึ้นเพื่อศึกษาและอภิปรายเกี่ยวกับทฤษฎีการเมืองและสังคมซึ่งการที่ลาวัญได้เข้าไปสนใจการเมืองนี้ทำให้อาจารย์หลายคนในมหาวิทยาลัยมีปฏิกิริยาต่อต้านลาวัญมาก เนื่องจากศิลปินและอาจารย์ที่สอนทางด้านศิลปะจากรัฐศิลปะการโดยทั่วไปไม่มีความสนใจที่จะเข้ากิจกรรมทางการเมืองเลย “ในมหาวิทยาลัยศิลปะการคนส่วนใหญ่ไม่สนใจกลัวการเมืองกันค่อนข้างมาก เขาจะดูถูกว่าเรื่องการเมืองเป็นเรื่องต่ำต้อยศิลปะเท่านั้นถึงจะเป็นเรื่องใหญ่ เรื่องสูง” (กองบรรณาธิการไลฟ์ แอนด์ แฟมิลี. 2539: 54)

ลาวัญมีความคิดเห็นว่า ศิลปินและเรื่องการเมืองนั้นไม่ใช่เรื่องไกลกันเลย แม้แต่ศิลปินดัง ๆ ของโลกหลายคนก็เคยมีส่วนร่วมทางการเมือง เช่น ปิกาสโซ หรือแวนโก๊ะเองก็เคยรวมกลุ่มอยู่กับชาวนาและผู้ใช้แรงงานด้วยลาวัญเห็นว่าการเมืองนั้นเป็นของคนทุกอาชีพทุกชนชั้น และควรจะนำศิลปะเข้าไปสอดแทรก ทำประโยชน์ได้ทุกอย่าง ส่วนในการนำศิลปะมารับใช้ประชาชนนั้น ตนเห็นว่าผู้ที่ทำได้จะต้องมีสำนึกเสียก่อน ลาวัญได้ยกตัวอย่างถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม ว่า เหตุการณ์นี้ถือเป็นเหตุการณ์สำคัญระดับโลกและได้เป็นแบบอย่างในการเรียกร้องประชาธิปไตยในต่างประเทศ เช่น ประเทศกรีซ ดังนั้น ลาวัญคิดว่าโปสเตอร์หรือสื่อต่างๆ ที่ใช้เกี่ยวกับกิจกรรมทางการเมืองจึงควรมีการออกแบบโดยใช้หลักของศิลปะด้วย ลาวัญให้สัมภาษณ์ว่า “เพราะฉะนั้นเราคิดว่าเราเป็นคนที่ทำงานทาง ด้านศิลปะถ้าอะไรมันจะออกไปสู่สากลมันควรจะเป็นอะไรที่เชิดหน้าชูตาของบ้านเมืองด้วย” (สุธาสนี ทองชั้น. 2544: 72-73)

หลังจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม ทางศูนย์นิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยได้จัดกิจกรรมทางการเมืองขึ้นบ่อยครั้ง ในปี พ.ศ.2517 ได้มีการจัดงานรำลึกวีรชน 14 ตุลาคมและทางศูนย์นิสิตก็ได้มาปรึกษาลาวัญว่าต้องการจะจัดการประกวดภาพเขียนหรืองานประติมากรรม ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม ซึ่งลาวัญก็ได้ให้คำปรึกษาและในบางครั้งก็ได้ไปช่วยด้วยตัวเองด้วยเหตุการณ์สำคัญอีกครั้งหนึ่งในขณะนั้นคือจอมพลถนอมได้ลักลอบเดินทางกลับเข้าประเทศไทยเป็นครั้งแรก ทำให้กลุ่มนักศึกษาและประชาชนได้รวมตัวกันต่อต้านโดยมีรายละเอียดพอประมวลได้ดังนี้

ในครั้งนั้นกลุ่มนักศึกษาและประชาชนที่ไม่พอใจได้รวมตัวชุมนุมกันต่อต้าน และให้จับตัวจอมพล ถนอมมาดำเนินคดีในข้อหาออกคำสั่งเช่นฆ่าประชาชน กลุ่มจิตรกรอิสระที่มี พิทักษ์ ปิยะพงษ์ สถาพร ไชยเศรษฐ์ ชัชวาล ปทุมวิทย์ เป็นแกนนำได้ออกแถลงการณ์ต่อต้านแจกจ่ายกับประชาชน พร้อมกับมอบหมายให้ ชัชวาล ปทุมวิทย์ ขึ้นเวทีไฮปาร์คในนามตัวแทนของกลุ่มจิตรกรอิสระ ในขณะนั้นเอง ลาวัญย์ และสามีคือ สมโภชน์ อุปอินทร์ และเพื่อนอาจารย์อันได้แก่เสวต เทศน์ธรรม ถกล ปรียากณิตพงศ์ ซึ่งทั้ง 4 คน เป็นอาจารย์ที่ลาออกจากคณะจิตรกรรมฯ ได้รับสมญานามว่า “ขบถศิลปิน” เมื่อเห็นว่ากลุ่มจิตรกรอิสระได้ประกาศตัวอย่างเปิดเผยจึงเกิดความคิดว่าศิลปินทั้งหลายน่าจะมารวมตัวกันให้เป็นกลุ่มที่มีพลัง ลาวัญย์จึงได้เป็นผู้เข้าไปเสนอแนวคิดคิด ในการรวมตัวกันเพื่อจัดตั้งองค์กรศิลปะสร้างสรรค์เพื่อประชาชนขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมศิลปินในสาขาต่าง ๆ ที่มีความสนใจทางด้านการเมืองและสังคม เช่น นักประพันธ์ กวี วงดนตรีเพื่อชีวิต ผู้ที่ทำงานทางด้านศิลปะทุกแขนง เมื่อข่าวแพร่ออกไป ผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะก็เริ่มให้ความสนใจต่อแนวคิดนี้มากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นนักวิชาการ นักศึกษาศิลปะ ศิลปินอิสระ นักโฆษณา หลังจากนั้นได้มีการหารือและนัดพบเพื่อร่างโครงการดังกล่าวขึ้นที่ภาควิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยความร่วมมือของอาจารย์กำจร สุนทรพงษ์ศรี การพบปะแลกเปลี่ยนถึงความ เป็นไปได้ในการจัดตั้งองค์กรนี้ได้มีขึ้นหลายครั้ง จนกระทั่งในครั้งที่ประชุมร่วมกันที่ ห้องประโรง (หอศิลป์) มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นการรวมตัวครั้งสำคัญเพื่อจัดทำคำประกาศขององค์กร ซึ่งผู้ มาร่วมมากกว่า 40 คน ประกอบด้วยศิลปินทุกสาขา และนักศึกษาศิลปะ เช่น จ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ ลาวัญย์ (ตาวราย) อุปอินทร์ สมโภชน์ อุปอินทร์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ กำจร สุนทรพงษ์ ศรี เสวต เทศน์ธรรม พนม สุวรรณนาถ ถกล ปรียากณิตพงศ์ ทวี หมื่นไกร ฯลฯ จากการประชุม จึงได้ข้อสรุปว่าให้ใช้ชื่อ “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” ซึ่งศิลปินแต่ละคนมีอิสระในการทำงาน เพื่อการเมืองในส่วนของตนเอง ลาวัญย์ เองนั้นได้ทำงานร่วมอยู่กับ สมโภชน์ อุปอินทร์ และเสวต เทศน์ธรรม ในโอกาสครบรอบ 2 ปี 14 ตุลาคม 16 ที่จัดขึ้นในปี พ.ศ. 2518 ทั้ง 3 ได้ช่วยกันสร้าง งานประติมากรรมขึ้น เห็นว่างานที่มีอยู่ส่วนมากมักจะอยู่ในรูปแบบงานจิตรกรรม เช่น โปสเตอร์ หรือคัตเอาท์ จึงคิดว่าน่าจะให้มีงานประติมากรรมบ้าง เพื่อความหลากหลาย (สุราสินี ทองชั้น. 2544: 73-74)

ลาวัญย์เล่าไว้ในหนังสือ กริดแผล กลัดหนองกรองความจริงโดยผู้หญิง 6 ตุลาคม 2544 เกี่ยวกับบรรยากาศในการสร้างงานในขณะนั้นว่า ประกอบด้วย figure ของคน 3 คน มีคนหนึ่ง กำลังชูมือว่าสู้ และอีกคนก็โบกธง และก็ได้ผู้หญิง เราทั้งสามคนละตัว คือไปปั้นสดเลย ใช้ปูนปาสเตอร์ คือธรรมชาติรูปปั้นจะต้องปั้นด้วยดินเหนียวแล้วหล่อเอา แต่เนื่องจากว่ามันเป็นงานจุลจกฐิน เราคงจะไม่เก็บไว้ เราก็ใช้ปั้นสดเอา (ชลธิรา สัตยาวัฒนา. 2544: 24)

ในขณะนั้นประชาชนที่อยู่ในบริเวณนั้นต่างพากันมาช่วยตักน้ำสำหรับผสมปูนช่วยผสม ปูนและมีช่างไม้มาช่วยทำฐานของงานประติมากรรม ประชาชนที่ได้เห็น เกิดความรู้สึกว่างาน ประติมากรรมชิ้นนี้ก็เป็นของพวกเขาด้วยซึ่งทำให้ลาวัญย์รู้สึกประทับใจมากและรู้สึกว่าการ ทำงานในครั้งนั้นประสบความสำเร็จอีกครั้งที่ลาวัญย์เล่าว่าเป็นเรื่องที่ประทับใจมากเช่นกันคือใน

งานวันกรรมกรและสมโภชนีได้เขียนรูปคัทเอทซ์ขนาดใหญ่เท่ากับผนังตึกนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัย ธรรมศาสตร์ เป็นรูปผู้หญิงกับผู้ชายกำลังแบกโลกเอาไว้

ตอนนั้นเราเขียนรูปกัน อาจารย์สมโภชนีเขียนรูปผู้ชาย แล้ครูเขียนรูปผู้หญิง สูงตั้งแต่ชั้นบนตึกลงมาถึงข้างล่างเวลาร่างรูปต้องไปยืนร่างตรงหอประชุมธรรมศาสตร์ข้างบนแล้วก็เดินขึ้นไปเรื่อย เวลาต้องถอยไปดูข้างบน เป็นรูปผู้หญิงกับผู้ชายยืนแบกโลกไว้ เสียตายไม่ได้ถ่ายรูปได้เลย เวลามองจากข้างสนามหลวงจะเห็นรูปผู้หญิงผู้ชายยืนแบกโลกคู่กัน เหมือนกับว่า ตอนนี้จะผู้หญิงกับผู้ชายเท่าเทียมกันแล้วเราต้องรับผิดชอบโลกร่วมกัน (กองบรรณาธิการ ไลฟ์ แอนด์ แฟมิลี. 2539)

ชลธิรา สัตยวิวัฒนา กล่าวถึงเรื่องเดียวกันนี้ ในหนังสือกริดแผล กลัดหนอง กรองความจริง โดยผู้หญิง 6 ตุลาคม 2544 ว่า

อีกครั้งหนึ่งในงานต่อต้านฐานทัพอเมริกาในประเทศไทยซึ่งทางกลุ่มแนวร่วมศิลปินได้ทำงานแสดงโปสเตอร์ต่อต้านฐานทัพอเมริกา ซึ่งได้รับโปสเตอร์และคัทเอทซ์จากแนวร่วมในต่างจังหวัดจำนวนมากโดยเฉพาะจากทางจังหวัดนครราชสีมา ได้มีการจัดแสดงเรียบรายอยู่รอบ ๆ สนามหลวง ซึ่งถือเป็นงานแสดงศิลปะกลางแจ้งที่ยิ่งใหญ่ที่สุดครั้งหนึ่ง หลังจากเสร็จงานได้มีการประกาศขอแรงจากประชาชนให้ช่วยยกภาพเข้าไปเก็บที่มหาวิทยาลัย ธรรมศาสตร์ และประชาชนทุกคนต่างช่วยกัน รวากับภาพทุกภาพเป็นสมบัติของทุกคน ลาวัญย์เล่าว่าเมื่อได้เห็นแล้วรู้สึกประทับใจมากจนรู้สึกว่หากตนสามารถจะทำอะไรเพื่อมวลชนได้ก็ยินดีจะทำให้ทุกอย่าง ซึ่งในการทำงานศิลปะเพื่อการเมืองแต่ละครั้ง ลาวัญย์จะรู้สึกว่ได้รับความร่วมมือเป็นอย่างดี งานทุกอย่างไม่ได้เป็นของใครคนใดคนหนึ่งแต่เป็นของประชาชนทุกคน ลาวัญย์เล่าความรู้สึกในเหตุการณ์ตอนนั้นสรุปความได้ว่า ตอนนั้นเวลาทำงานแต่ละครั้งรู้สึกว่ได้รับความร่วมมืออย่างดีมาก งานทุกอย่างไม่ได้เป็นของใครคือเป็นของส่วนรวม เป็นของประชาชน ทุกคนมีสำนึกร่วมกันหมดเวลาทำงานก็รู้สึกที่ตื่นเต้น ประชาชนคงเห็นว่าพวกของลาวัญย์ทำ งานกันเต็มที่ แล้วลาวัญย์ในขณะนั้นก็เป็นผู้หญิงตัวผอม ๆ ประชาชนก็เข้ามาช่วยลาวัญย์ก็ยิ่งรู้สึกอยากทำ ความรู้สึกตอนนั้นพร้อมที่จะตายได้ รู้สึกว่ถ้าทำตัวเป็นประโยชน์ได้ก็ยิ่งดีจากการที่ลาวัญย์รู้สึกประสบความสำเร็จในการทำงานศิลปะเพื่อประชาชนนี้เอง จึงทำให้รู้สึกว่เมื่ออยู่สังคมภายนอกนั้นตนเองได้รับเกียรติและการยอมรับมากกว่าอยู่ในสังคมของมหาวิทยาลัยศิลปากร

เหตุการณ์ที่สำคัญที่เกิดขึ้น และมีอิทธิพลต่อชีวิตอีกเหตุการณ์หนึ่งคือในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ในขณะที่เกิดการปราบปรามนักศึกษา วิทยุยานเกราะได้ออกข่าวว่ลาวัญย์เป็นผู้แต่งหน้าให้กับนักศึกษาธรรมศาสตร์ที่เล่นละคร (อภิรักษ์ บัวหัทธินันท์ บัณฑิตเบะวิโรจน์ ตั้งวาณิชชัย) ลาวัญย์ให้การไว้ในหนังสือ กริดแผล กลัดหนอง กรองความจริง โดย ผู้หญิง 6 ตุลาคม ว่าจริง ๆ แล้วในช่วงวันที่ 5-6 ตุลาคม นั้น ตนและสมโภชนีแทบไม่ได้ยุ่งเกี่ยวอะไรเลย เนื่องจากในระหว่างที่ลูกสาวเดินทางไปเรียนหนังสือ ที่โรงเรียนเทพกาญจนาซึ่งอยู่ใกล้บ้านประสบอุบัติเหตุ ตกรถเมล์ ซึ่งในขณะนั้น ลาวัญย์ไม่ทราบว่อาการลูกสาวเป็นอย่างไรบ้างเห็นแต่พี่เลี้ยงอุ้มกลับบ้านและลูกมีลักษณะ

เหมือนสลบไปโดยไม่รู้สึกตัว มีรอยทอยาแดงอยู่เต็มไปหมด ซึ่งในวันที่ 5 ตุลาคม ลาวัญย์และสมโภชน์ต้องคอยเฝ้าดูอาการของลูกสาวอยู่จนเย็น..ปกตินี้คือ มีอะไรที่ธรรมชาติหรือที่ไหน เราสองคนเป็นโรคบ้าจี้ อดไม่ได้ จะต้องไปดู แต่บังเอิญสาเหตุช่วงนั้นที่เราไม่ได้ออกไปเพราะว่าต้องดูลูกก่อนว่าลูกเราจะมีอาการเป็นอะไร กว่าถ้าหากเขาเกิดมีอะไรกระทบกระเทือน เราอาจจะต้องพาไปเช็คสมองที่โรงพยาบาล..” (กริตพล กลัดหนอง กรองความจริง โดยผู้พิมพ์ 6 ตุลาคม 2544)

ในตอนเย็นวันที่ 5 ลาวัญย์และสมโภชน์ ได้ไปร่วมการแสดงงานศิลปะกลุ่มธรรม ของประเทือง เอมเจริญ ที่หอศิลป์ พีระศรี ที่สาทร เนื่องจากได้รับปากกับประเทืองเอาไว้ ขณะเดินกลับบ้านก็ได้ยินวิทยุยานเกราะประกาศข่าวว่าลาวัญย์อุปอินทร์เป็นผู้แต่งหน้านักศึกษาที่แสดงละครที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ให้เหมือนกับสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช คืนวันที่ 5 วิทยุยานเกราะยังออกอากาศตลอดคืนเลย ออกซี้ๆ พูดเป็นทำนองว่าอาจารย์ลาวัญย์ไปแต่งหน้า ซึ่งเรากำลังอยู่เพราะเราก็นั่งอยู่ ไม่ได้ไปไหน ไม่ได้ทำอะไร แต่ระบุไว้ชัดเจนเลย แล้วก็พูดถึงว่าพ่อเป็นใคร และเราเคยทำงานอะไรมาบ้าง พูดอย่างละเอียดมาก จนกระทั่งทำให้เรารู้สึกค่อนข้างงง บอกตรง ๆ นะคะ ตอนนั้นค่อนข้างสับสนใจหนึ่งเราก็นั่งดูกั๊กวลเรื่องลูกอยู่ แล้วก็กังวลว่ามันเกิดอะไรขึ้น ทำไมต้องเอาชื่อเราจะต้องเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับ (ชลธิรา สัตยวิวัฒนา. 2544: 22)

จากเหตุการณ์ครั้งสำคัญที่ทำให้ลาวัญย์ถูกกล่าวหาว่าจะเกิดจากการที่ลาวัญย์ได้เข้าไปทำกิจกรรมทางการเมืองในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์หลายครั้ง และในการทำงานแต่ละครั้งค่อนข้างจะเปิดเผย อีกทั้งลาวัญย์นั้นเคยออกรายการโทรทัศน์อยู่เป็นเวลาหลายปี ทำให้คนทั่วไปย่อมรู้จักว่าเป็นใคร

หลังจากเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 16 และ 6 ตุลาคม 19 นั้น เมื่อพิจารณาประสบการณ์ชีวิตของลาวัญย์จะเห็นได้ว่าประสบกับความผกผันอย่างมาก เพราะครั้งหนึ่งอาจกล่าวได้ว่าลาวัญย์เคยได้รับเกียรติประหนึ่งจิตรกรแห่งราชสำนักไทยเพราะจากการที่ลาวัญย์ได้วาดภาพถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเป็นภาพพระบรมวงศานุวงศ์ 4 ภาพ ที่ท้องพระโรงและของตำหนักจิตรลดารโหฐาน ซึ่งจอมพลถนอม เมื่อเห็นภาพวาดของลาวัญย์จึงรู้สึกชื่นชอบจึงได้ให้ลาวัญย์วาดภาพของตนเอง และเพราะลาวัญย์วาดภาพจอมพลถนอมนั่นเองต่อมาภายหลังจึงถูกกล่าวหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์ ที่มุ่งทำลายสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งถือว่าบทบาททั้งสองนี้มีความขัดแย้งกันอย่างมาก

ลาวัญย์ เป็นผู้รักความเป็นธรรม และสนใจต่อความเป็นไปของบ้านเมืองตั้งแต่ช่วงเผด็จการทหารได้มีส่วนร่วมในการอภิปรายด้านแนวคิดต่าง ๆ นอกเหนือจากขอบเขตของมหาวิทยาลัย การเคลื่อนไหวเพื่อความยุติธรรมในสังคม และการช่วยเหลือประชาชนผู้ยากไร้ ลาวัญย์มีความมุ่งมั่นที่จะนำศิลปะมาเป็นพลังทางสังคม สนับสนุนลูกศิษย์ที่มีแนวคิดก้าวหน้า และใช้ศิลปะเป็นสื่อเพื่อแสดงออกซึ่งความดีและความจริงทำงานร่วมกับศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย สนับสนุนงานด้านศิลปะ เช่น การเขียนโปสเตอร์ การสร้างสัญลักษณ์ต่าง ๆ

สร้างงานละครและเพลงเป็นต้น ในกิจกรรมต่อต้านฐานทัพอเมริกาในประเทศไทย การต่อต้านทหารอเมริกันในเวียดนาม การใช้อำนาจไม่เป็นธรรมงานรำลึก 14 ตุลา และอื่น ๆ

ลาวัญญ์เป็นผู้ที่ยืนหยัดต่อการใช้ศิลปะมาเป็นแรงขับเคลื่อนสังคมไปสู่ความจริง ความดี และความงามความสนใจเขียนรูปเหมือนส่วนหนึ่งก็เพราะเห็นว่าคนที่ทำประโยชน์ต่อประเทศชาติ คนที่มีคุณงามความดีจำนวนมาก ไม่ได้มีการกล่าวขวัญระลึกถึง การเขียนรูปเหมือนก็เพื่อเชิดชูคุณงามความดีของท่านเหล่านั้น ลาวัญญ์นอกจากจะสร้างสรรค์งานศิลปะที่มีความละเอียดละเมียดละไม อย่างแสดงออกซึ่งจุดยืนของศิลปินแล้ว ยังได้ให้กำลังใจสนับสนุนลูกศิษย์ให้เป็นศิลปินที่มีจิตสำนึกรับผิดชอบต่อสังคมอีกด้วย รางวัลเกียรติยศที่ลาวัญญ์ได้รับครั้งล่าสุดคือรางวัลมโนห์ ติเยรสิงห์ “แดง” เป็นรางวัลเกียรติยศทัศนศิลป์ดีเด่น ด้านสันติภาพประชาธิปไตย และความเป็นธรรม ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์

สรุป ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคมของลาวัญญ์ อุปินทร์

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล จะเห็นได้ว่าบริบททางสังคมที่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานทั้งทางตรงและทางอ้อม สามารถอธิบายได้ดังนี้

1. อิทธิพลทางความคิด และแนวทางการสร้างสรรค์ผลงาน มาจากการสั่งสอนจากอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ในขณะที่กำลังศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร

2. อิทธิพลทางความคิดได้มาจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัวแล้วดึงเอาธรรมชาติหรือสิ่งที่อยู่รอบตัวมาเป็นแบบและแนวทางการสร้างสรรค์ เช่น ภาพประกอบ 20 ลูกสาว องค์อร์ อุปินทร์ ภาพประกอบ 24 ยามบ่าย เป็นต้น

3. บริบททางการเมืองที่ตัวศิลปินเองได้ประสบในเหตุการณ์จริงทั้ง 14 ตุลาฯ 16 และ 6 ตุลาฯ 19 ซึ่งนับได้ว่ามีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินโดยตรงเป็นอย่างมากหลังจากเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาฯ 19 เมื่อพิจารณาประสบการณ์ชีวิตของลาวัญญ์ จะเห็นได้ว่าประสบกับความผกผันอย่างมากเพราะครั้งหนึ่งอาจกล่าวได้ว่าลาวัญญ์เคยได้รับเกียรติประหนึ่งจิตรกรแห่งราชสำนักไทยเพราะจากการที่ลาวัญญ์ได้วาดภาพถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเป็นภาพพระบรมวงศานุวงศ์ 4 ภาพ ที่ท้องพระโรงของตำหนักจิตรลดารโหฐาน ซึ่งจอมพลถนอมเมื่อเห็นภาพวาดของลาวัญญ์จึงรู้สึกชื่นชอบ จึงได้ให้ลาวัญญ์วาดภาพของตนเอง และเพราะลาวัญญ์วาดภาพจอมพลถนอมนั่นเอง ต่อมาภายหลังจึงถูกกล่าวหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์ ที่มุ่งทำลาย สถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งถือว่าบทบาททั้งสองนี้มีความขัดแย้งกันอย่างมาก

บทบาทของลาวัญญ์ อุปอินทร์ ที่มีต่อบริบทสังคมจากข้อมูลที่ทำการศึกษาวิเคราะห์สามารถอธิบายได้ดังนี้

1. ลาวัญญ์ อุปอินทร์เป็นผู้ที่ทำคุณประโยชน์ในเรื่องเกี่ยวกับศิลปะให้กับสังคมได้ร่วมทำกิจกรรมทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสังคมและการเมืองโดยเคยไปร่วมจัดนิทรรศการสันติภาพไทย ร่วมกับมูลนิธิปรีดี พนมยงค์ และร่วมจัดนิทรรศการ 60 ปี ประชาธิปไตย ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์รวมทั้งยังเป็นผู้สร้างสรรค์งานศิลปะทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตย และความเป็นธรรม ซึ่งเป็นผู้มีคุณูปการในการนำความงามมาเป็นพลังทางสังคม เกื้อหนุนความดีและความจริง ลาวัญญ์ ได้รับรางวัล เกียรติยศทัศนศิลป์ดีเด่น ในปี พ.ศ. 2544

2. บทบาทของลาวัญญ์ อุปอินทร์ ในฐานะครู ศิลปิน และนักวิชาการ ที่ยืนหยัดต่อสู้เพื่อสร้างสรรค์ศิลปะ สร้างศิลปินและผู้คนในแวดวงศิลปกรรม ให้มีจิตสำนึก รับผิดชอบต่อสังคม ต่อสันติภาพ ประชาธิปไตยและความเป็นธรรม

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์ในประเด็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน กลวิธีในศิลปะของศิลปินและบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ ผลงานจิตรกรรมของ ลาวัญย์ อุปอินทร์ ในประเด็นต่อไปนี้

1. แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน
2. กลวิธีศิลปะของศิลปิน
3. บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

ความสำคัญของการวิจัย

ผลของการศึกษาค้นคว้าทำให้ทราบถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กลวิธีศิลปะของศิลปินและบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทของสังคมและผลการศึกษาครั้งนี้จะเป็นข้อมูลต่อการจัดการเรียนการสอนศิลปกรรมในระบบการศึกษาขั้นพื้นฐานและการศึกษาระดับอุดมศึกษาตามพระราชบัญญัติการศึกษา พ.ศ. 2542 ที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ ศิลปะวิจารณ์ และศิลปะปฏิบัติ

ขอบเขตของการวิจัย

ผลงานจิตรกรรมที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กลวิธีศิลปะของศิลปินและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคมของ ลาวัญย์ อุปอินทร์ ตั้งแต่ พ.ศ.2502 ถึง พ.ศ.2548 จำนวน 250 ภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้จัดหมวดหมู่ในการศึกษาวิเคราะห์ โดยรวมคัดเลือกผลงานกับศิลปินและนักวิชาการ เพื่อนำผลงานมาศึกษาวิเคราะห์จำนวน 35 ภาพ ดังนี้

1.1 ผลงานภาพคนเหมือนสีดินสอพบนกระดาษ จำนวน 4 ภาพ ได้แก่

- 1.1.1 ชื่อภาพ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2546 ขนาด 30X21 ซม.
- 1.1.2 ชื่อภาพ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ พ.ศ. 2540 ขนาด 25X18 ซม.
- 1.1.3 ชื่อภาพ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2546 ขนาด 22X15 ซม.
- 1.1.4 ชื่อภาพ ลาวัญย์ อุปอินทร์ พ.ศ. 2547 ขนาด 30X21 ซม.

1.2 ผลงานจิตรกรรมภาพคนเหมือนสีน้ำมันบนผ้าใบ จำนวน 16 ภาพ ได้แก่

- 1.2.1 ชื่อภาพ ในหลวงของเรา พ.ศ. 2539 ขนาด 130X120 ซม.
- 1.2.2 ชื่อภาพ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ที่พระราชวังไกลกังวล พ.ศ. 2509-10 ขนาด 50X60 ซม.
- 1.2.3 ชื่อภาพ สมเด็จพระบิดาและพระประยูรวงศ์ พ.ศ. 2513 ขนาด 140X95 ซม.
- 1.2.4 ชื่อภาพ เจ้าหญิงอิตาชี พ.ศ. 2525 ขนาด 60X50 ซม.
- 1.2.5 ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย (ครบรอบ 60 ปี) พ.ศ. 2504 ขนาด 100X80 ซม.
- 1.2.6 ชื่อภาพ “คุณพ่อ” พล.รท.ศรี ดาวราย พ.ศ.2523-24 ขนาด 120X80 ซม.
- 1.2.7 ชื่อภาพ “คุณแม่” มร.ว.อบลออ ดาวราย (ครบรอบ 60 ปี) พ.ศ. 2508 ขนาด 100X75 ซม.
- 1.2.8 ชื่อภาพ “คุณแม่” มร.ว.อบลออ ดาวราย (ครบรอบ 72 ปี) พ.ศ. 2523 ขนาด 100X75 ซม.
- 1.2.9 ชื่อภาพ อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ (100 ปี ชาตกาล) พ.ศ. 2543 ขนาด 120X90 ซม.
- 1.2.10 ชื่อภาพ ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ พ.ศ. 2546 ขนาด 50X45 ซม.
- 1.2.11 ชื่อภาพ ภาพเหมือนตัวเอง พ.ศ. 2508 ขนาด 100X80 ซม.
- 1.2.12 ชื่อภาพ คุณศรีเพ็ญ ระหว่างแดนสนธยา พ.ศ. 2523 ขนาด 120X90 ซม.
- 1.2.13 ชื่อภาพ ไข่มุก ชูโต พ.ศ. 2508 ขนาด 90X70 ซม.
- 1.2.14 ชื่อภาพ จิระนันท์ พิตรปรีชา พ.ศ. 2533 ขนาด 50X45 ซม.
- 1.2.15 ชื่อภาพ ช่างเขียน พ.ศ. 2508 ขนาด 90X70 ซม.

1.2.16 ชื่อภาพ “ลูกสาว” องค์อร อุปอินทร์ พ.ศ. 2528 ขนาด 90X70 ซม.

2. ผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพดอกไม้ จากจำนวนผลงาน 21 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างจำนวน 5 ภาพ ได้แก่

- 2.1 ชื่อภาพ ดอกบัว พ.ศ. 2510 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.
- 2.2 ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.
- 2.3 ชื่อภาพ กล้วยไม้ พ.ศ. 2512-13 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.
- 2.4 ชื่อภาพ ยามบ่าย พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.
- 2.5 ชื่อภาพ ดอกแคทรียา พ.ศ. 2548 สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 21X30 ซม.

3. ผลงานจิตรกรรม กลุ่มภาพเกี่ยวกับสังคมและการเมือง จำนวน 8 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 5 ภาพ ได้แก่

- 3.1 ชื่อภาพ 50 ปีประชาธิปไตย พ.ศ. 2524-25 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 90X120 ซม.
- 3.2 ชื่อภาพ วันสตรีสากล (ผู้หญิงเท่าเทียม) พ.ศ. 2520
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100X200 ซม.
- 3.3 ชื่อภาพ ทำไม พ.ศ. 2524 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120X100 ซม.
- 3.4 ชื่อภาพ “กรุงเทพฯ 2519 (ก่อนเดือนตุลาคม 2519) พ.ศ. 2519
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 80X120 ซม.
- 3.5 ชื่อภาพ 14 ตุลาฯ วันประชาธิปไตย (ครบรอบ 30 ปี) พ.ศ. 2546
สีดินสอบนกระดาษ ขนาด 30X21 ซม.

4. ผลงานจิตรกรรม กลุ่มภาพเกี่ยวกับความเชื่อ จำนวน 14 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 5 ภาพ ได้แก่

- 4.1 ชื่อภาพ ใช้หนัก พ.ศ. 2510 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50X60 ซม.
- 4.2 ชื่อภาพ พระเจ้าตากสิน พ.ศ. 2509 สีและสีโปสเตอร์ ขนาด 60X45 ซม.
- 4.3 ไม่มีชื่อ พ.ศ. 2509-10 สีและสีโปสเตอร์ ขนาด 45X60 ซม.
- 4.4 ชื่อภาพ พระนางจามเทวี พ.ศ. 2509-10 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60X50 ซม.
- 4.5 ชื่อภาพ ความฝันของสมเด็จพระ พ.ศ. 2510 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 120X100 ซม.

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะหลังสมัยใหม่ ศึกษาเอกสาร ภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมผลงานจริง ของศิลปินพร้อมบันทึกรายละเอียดในข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด กลวิธีศิลปะของศิลปิน และบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

2. ศึกษาเอกสารเกี่ยวกับแนวคิด และกระบวนการสร้างสรรค์

3. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลประวัติและแนวคิดจากศิลปิน ลาวัณย์ อุปอินทร์

เกณฑ์การวิเคราะห์

เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้จากการสรุปแนวความคิดของกลุ่มนักวิชาการ ประกอบด้วยเกณฑ์การวิเคราะห์ 3 เกณฑ์

เกณฑ์ที่ 1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

เกณฑ์ที่ 2 กลวิธีศิลปะของศิลปิน

เกณฑ์ที่ 3 บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการศึกษาผลงานของลาวัณย์ อุปอินทร์ เพื่อทำความเข้าใจและศึกษาวิเคราะห์ประเด็นต่างๆ เช่น แนวความคิดและกลวิธีศิลปะ บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบททางสังคม ซึ่งมีภาพผลงานจำนวน 250 ภาพ โดยแยกประเภทของผลงานตามหลักเกณฑ์ดังนี้

1.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

1.2 กลวิธีศิลปะของศิลปิน

1.3 บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

2. ผู้วิจัยได้ร่วมคัดเลือกผลงานกับศิลปินและนักวิชาการ โดยแยกเป็นหมวดหมู่ได้ดังนี้

2.1 กลุ่มภาพคนเหมือน จำนวนทั้งหมด 207 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่าง 20 ภาพ เหตุผลที่ได้กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาวิเคราะห์ จำนวน 20 ภาพ เนื่องจากในจำนวนภาพทั้งหมด 207 ภาพ มีลักษณะในการสร้างสรรค์ที่คล้ายคลึงกัน เช่น การระบายเรียบ การให้ค่าน้ำหนักของสี

และการจัดองค์ประกอบของภาพ รวมทั้งกลุ่มตัวอย่างที่นำมาวิเคราะห์ เป็นภาพที่ศิลปินสร้างขึ้นในแต่ละช่วงเวลาที่แตกต่างกัน

2.2 ภาพดอกไม้ จำนวนทั้งหมด 21 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ จำนวน 5 ภาพ เหตุผลเนื่องจากผลงานภาพดอกไม้มีกลวิธีศิลปะที่คล้ายคลึงกัน เช่น การระบายเรียบ การให้ค่าน้ำหนักของสีและการจัดองค์ประกอบของภาพ เป็นต้น รวมทั้งกลุ่มตัวอย่างที่นำมาวิเคราะห์ เป็นภาพที่ศิลปินสร้างขึ้นในแต่ละช่วงเวลาที่แตกต่างกัน

2.3 ภาพเกี่ยวกับสังคมและการเมือง จำนวนทั้งหมด 8 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ จำนวน 5 ภาพ เหตุผลเนื่องจาก เป็นภาพที่สะท้อนเหตุการณ์ทางการเมืองได้ชัดเจนที่สุด

2.4 ภาพเกี่ยวกับความเชื่อ จำนวนทั้งหมด 14 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ จำนวน 5 ภาพ เหตุผลเนื่องจาก ผลงานภาพเกี่ยวกับความเชื่อ มีกลวิธีศิลปะที่คล้ายคลึงกัน เช่น การระบายเรียบ การให้ค่าน้ำหนักของสีและการจัดองค์ประกอบของภาพ เป็นต้น

สรุปผลการวิจัย

ตอนที่ 1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

1. ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพคนเหมือน ของลาวัณย์ อุปอินทร์ มีข้อสรุปในประเด็น

1.1 แนวความคิดที่มาจากความประทับใจในตัวบุคคล เป็นแรงบันดาลใจผลักดันนำไปสู่แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งก่อให้เกิดสุนทรียภาพทางความงามได้อย่างสมบูรณ์ เช่น พระบรมสาทิสลักษณ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา (ภาพประกอบ 2 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา) ที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นจากความประทับใจในพระจริยาวัตรที่ได้พบเห็นเสมอมา นอกจากนั้นก็ยังมีภาพผลงานอื่น ๆ อาทิ ภาพประกอบ 6 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระราชวังไกลกังวล ภาพประกอบ 8 เจ้าหญิงอิตาชี ภาพประกอบ 9 และ 10 คุณพ่อพล.รท.ศรีดาวราย ภาพประกอบ 11 และ 12 คุณแม่ ม.ร.ว. อบลอ ดาวราย ภาพประกอบ 14 ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ เป็นต้น ซึ่งเป็นบุคคลที่ศิลปินมีความประทับใจ และเป็นบุคคลที่ศิลปินเคารพนับถือและเกิดความประทับใจที่เกิดขึ้นจากความรู้สึกภายในของศิลปิน รวมถึงความประทับใจในตัวเองและคนใกล้ชิด อาทิ เช่น ภาพประกอบ 4 ลาวัณย์ อุปอินทร์ ภาพประกอบ 15 ภาพเหมือนตัวเอง ภาพประกอบ 16 คุณศรีเพ็ญ ระหว่างแดนสนธยา ภาพประกอบ 17 ไช้มุก ชูโต ภาพประกอบ 18 จิระนันท์ พิตรปรีชา ภาพประกอบ 19 ช่างเขียน ภาพประกอบที่ 20 ลูกสาว องค์กร อุปอินทร์ เป็นต้น

1.2 แนวความคิดที่มาจากความเชื่อและความศรัทธาของศิลปิน อันเป็นจุดกำเนิดแนวความคิดแสดงออกเป็นภาพผลงาน ศิลปินมีความเชื่อและศรัทธาที่เกิดขึ้นจากความรู้สึกภายในของศิลปินที่มีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (ภาพประกอบ 1 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และภาพประกอบ 5 ในหลวงของเรา) มีความศรัทธาต่อผู้เป็นอาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ต่าง ๆ ให้กับศิลปินเอง (ภาพประกอบ 3 อาจารย์ศิลป์ พีระศรี) และบุคคลอื่น ๆ ที่ศิลปินศรัทธา และเป็นบุคคลที่มีคุณูปการต่อสังคม จึงนำมาถ่ายทอดความรู้สึกนั้นเป็นพลังในการสร้างสรรค์ ผลงานของศิลปิน เช่น ภาพประกอบ 13 อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ เป็นต้น

2. ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมดอกไม้ของ ลาวัญย์ อุปอินทร์ ผู้วิจัยสรุปการศึกษวิเคราะห์ได้ว่ามีที่มาของแนวความคิดจาก 2 ประเด็น คือ

2.1 แนวความคิดที่ได้จากธรรมชาติจากภาพจิตรกรรมกลุ่มภาพดอกไม้ของลาวัญย์ นั้น ลาวัญย์วาดขึ้นจากความประทับใจในธรรมชาติของดอกไม้ จากธรรมชาติของดอกไม้ที่มักจะมีสีสัน สวย สด งดงาม ทั้งรูปทรงของดอกและใบ

2.2 แนวความคิดที่ได้จากผลสะท้อนจากบริบททางสังคมและการเมือง เป็นที่น่าสังเกตว่า ลาวัญย์ วาดภาพดอกไม้ส่วนหนึ่งก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ทางการเมือง 14 ตุลาฯ 16 ช่วงหนึ่ง เช่น ภาพประกอบ 21 ดอกบัว (พ.ศ. 2510) ภาพประกอบ 22 และ 23 กล้วยไม้ (พ.ศ. 2512-13) ภาพประกอบ 24 ยามบ่าย และหลังจากผ่านพ้นเหตุการณ์ผันผวนทางการเมืองในระบอบนั้นก็ไม่มีภาพดอกไม้ที่ลาวัญย์วาดปรากฏให้เห็นเลย จนกระทั่งประมาณปีพ.ศ. 2541-42 ลาวัญย์เริ่มหันมาสนใจวาดภาพดอกไม้อีกครั้งหนึ่ง (ภาพประกอบ 37) และช่วงปีพ.ศ. 2546 เป็นต้นมา ลาวัญย์ก็เริ่มวาดภาพดอกไม้ โดยวาดด้วยดินสอบ้างปากกาบ้าง และดินสอสีบ้าง (ภาพประกอบ 44-50) การเลือกใช้วัสดุอุปกรณ์ที่เป็นดินสอ ปากกา และดินสอสี ส่วนหนึ่งมีสาเหตุจากสุขภาพของลาวัญย์ ในช่วงหลังที่บางครั้งป่วยจน ไม่สามารถวาดภาพสีน้ำมันตามปกติได้ จึงหันมาใช้ปากกาหรือดินสอ ที่สะดวกในการใช้ และการวาดภาพดอกไม้รวมทั้งผลไม้ นั้น ลาวัญย์วาดจากดอกไม้ที่มีคนนำมามอบให้บ้าง จากดอกไม้ ต้นไม้ที่อยู่ในบริเวณบ้านบ้าง เพราะจากประสบการณ์ทางการเมืองที่ลาวัญย์ได้ประสบมาทำให้กลายเป็นคนที่ค่อนข้างเก็บตัวไม่ค่อยออกสังคมสักเท่าไร ดังนั้นช่วง เวลาหลังจากเหตุการณ์ทางการเมืองผ่านไป ลาวัญย์จึงมักจะอยู่แต่ในบ้าน เมื่อมองเห็นดอกไม้ กล้วยไม้ที่แขวนอยู่ในบ้านก็รู้สึกชื่นชมและถ่ายทอดเป็นภาพวาดออกมาให้เป็นที่ปรากฏ

3. ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรม เกี่ยวกับสังคม และการเมืองของ ลาวัญย์ อุปอินทร์ ผู้วิจัยสรุปการศึกษวิเคราะห์ได้ว่า

ศิลปินแสดงออกทางความงามโดยใช้ศิลปะเป็นสื่อในการนำเสนอในด้านเกี่ยวกับสังคม และการเมืองซึ่งสัมพันธ์กับกระแสการเมืองและอุดมการณ์ของศิลปิน รวมทั้งประสบการณ์ของศิลปินเอง เช่นภาพกรุงเทพฯ 2519 และภาพทำไม้ในปี 2524 เป็นต้น ซึ่งนับว่ามีคุณค่าในเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์และประวัติศาสตร์ การเคลื่อนไหวเพื่อความยุติธรรมในสังคม ลาวัญย์มีความมุ่งมั่นที่จะนำศิลปะมาเป็นพลังทางสังคม และใช้ศิลปะเป็นสื่อเพื่อแสดงออกซึ่งความดีและความจริงโดยเห็นว่างานศิลปะนั้นเป็นของคนทุกอาชีพทุกชนชั้น และควรจะนำศิลปะเข้าไปสอดแทรกทำประโยชน์ได้ทุกอย่าง ส่วนในการนำศิลปะมารับใช้ประชาชนนั้น ลาวัญย์มีความเห็นว่าผู้ที่ทำได้จะต้องมีสำนึกเสียก่อน และได้ยกตัวอย่างถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ ว่าเหตุการณ์นี้ถือเป็นเหตุการณ์สำคัญระดับโลกและได้เป็นแบบ อย่างในการเรียกร้องประชาธิปไตยในต่างประเทศ ลาวัญย์คิดว่าโปสเตอร์หรือสื่อต่าง ๆ ที่ใช้เกี่ยวกับกิจกรรมทางการเมืองจึงควรมีการออกแบบโดยใช้หลักของศิลปะด้วย เพราะฉะนั้นจึงคิดว่าตนเองเป็นคนที่ทำงานทางด้านศิลปะ ถ้าอะไรมันจะออกไปสู่สากลควรจะเป็นอะไรที่เข็ดหน้าชูตาของบ้านเมืองด้วย ด้วยแนวคิดแบบนี้จึงทำให้ลาวัญย์มุ่งมั่นที่จะสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับสังคมและการเมืองโดยสอดแทรกเรื่องราวต่าง ๆ ในเหตุการณ์ทางการเมืองไว้ในภาพ

4. ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านที่มาของแนวคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงานเกี่ยวกับความเชื่อของลาวัญย์ อุปอินทร์ ผู้วิจัยสรุปการศึกษวิเคราะห์ได้ว่ามีที่มาของแนว ความคิดจาก 2 ประเด็น คือ

4.1 แนวความคิดที่มาจากความเชื่อของศิลปินเอง เช่น จากภาพที่ปรากฏขึ้นในขณะที่นอนป่วยขณะที่ยังมีสติอยู่เป็นภาพที่ติดตามมาโดยตลอด แล้วจึงถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมให้ปรากฏ

4.2 แนวความคิดที่มาจากความเชื่อของบุคคลอื่น ที่ประสงค์ให้ศิลปิน วาดภาพตามความเชื่อของตนเองตามที่เห็นหรือขณะที่นั่งสมาธิและบอกเล่า ให้ศิลปินสร้างสรรค์ภาพตามคำบอกเล่า นั้น ซึ่งเป็นภาพที่เกิดจากความเชื่อของบุคคลอื่น ผสมผสานกับจินตนาการของศิลปินถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมภาพตามความเชื่อ

ตอนที่ 2 ผลการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะของศิลปิน

1. ผลการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะของลาวัญย์ อุปอินทร์ ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพคนเหมือน ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า

1.1 กลวิธีที่แสดงลักษณะความเรียบร้อยโดยการเกลี่ยสีให้มีความประสานกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวลเพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักของแสงและเงาตัดกันอย่างนุ่มนวล อย่างเป็นธรรมชาติเช่นภาพประกอบที่ 14 เป็นต้น การแสดงลักษณะที่เรียบร้อยเป็นการสร้างน้ำหนักบนพื้นระนาบด้วยความนุ่มนวล มีความประสานกลมกลืนกันของค่าน้ำหนัก ทั้งค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของสีและค่าน้ำหนักของแสงและเงาที่ศิลปินเกลี่ยให้ค่าน้ำหนักให้เป็นไปตามลำดับเพื่อให้เกิดความประสานกลมกลืนกันทั้งในส่วนที่เป็นรูป และส่วนที่เป็นพื้น

1.2 กลวิธีแสดงลักษณะร่วม เป็นการผสมผสานระหว่างการระบายสีที่เรียบนุ่มนวลกับแสดงลักษณะผิวหยาบสังเกตดูที่หลายจุดกับการให้พื้นผิวหรือพื้นระนาบที่หยาบโดยการทิ้งรอยแปรงเช่นประกอบ 6 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ที่พระราชวังไกลกังวล ภาพประกอบ 15 ภาพเหมือนตัวเอง ภาพประกอบ 17 ไข่มุก ชูโต ภาพประกอบที่ 19 ช่างเขียน ศิลปินผสมผสานกลวิธีแสดงลักษณะผิวหยาบกับแสดงลักษณะความเรียบอย่างกลมกลืนกันทำให้ภาพมีความน่าสนใจ เป็นการแสดงทักษะและการแสดงออกของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากทั้งสองกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์ จะเห็นได้ว่าโดยส่วนรวมงานวาดภาพคนเหมือนศิลปินใช้กลวิธีที่แสดงลักษณะความเรียบร้อย การระบายเรียบด้วยวิธีการเกลี่ย ซึ่งเป็นการแสดงความกลมกลืนในโครงสร้างของสีมากกว่าการแสดงเรื่องราวของรอยแปรงหรือพื้นผิวหรือแสดงลักษณะผิวหยาบ

2. ผลการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะของลาวัญย์อุปอินทร์ในการสร้างสรรค์ผลงานภาพดอกไม้ ในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า

โดยส่วนรวมศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบเรียบเพื่อให้ค่าน้ำหนักของสีผสมกลมกลืนกัน เพื่อให้ค่าน้ำหนักของแสงและเงา ตัดกันอย่างนุ่มนวลซึ่งศิลปินไม่นิยมเน้นรายละเอียดขององค์ประกอบมากนัก แต่แสดงอารมณ์ด้วยโครงสร้างของสีและกลวิธีการระบายดังกล่าวข้างต้น และจากผลงานจิตรกรรมกลุ่มภาพดอกไม้ นี้จะเห็นว่าศิลปินใช้สีอ่อนนุ่มในการสร้างสรรค์ 4 ภาพ คือ ภาพประกอบ 21 ดอกบัว ภาพประกอบ 22 และ 23 กล้วยไม้ ภาพประกอบ 24 ยามบ่ายและในภาพประกอบ 25 ศิลปินใช้สีสดในในการสร้างสรรค์ภาพกล้วยไม้เป็นดอกแคทรียา

3. ผลการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะของลาวัญย์ อุปอินทร์ ในการสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวกับสังคมและการเมือง ในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า

โดยส่วนรวมศิลปินใช้กลวิธีในการสร้างสรรค์งานในการระบายสีแบบเรียบและเกลี้ยงสี ด้วยพู่กันให้เกิดความนุ่มนวล ทำให้ค่าน้ำหนักของสีประสานกลมกลืนกันเช่น ภาพประกอบ 26 50 ปีประชาธิปไตย ภาพประกอบ 27 วันสตรีสากล เป็นต้น และศิลปินใช้กลวิธีการแบ่งเรื่องราวภายในภาพด้วยกลวิธีให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีตัดกันแล้วเกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้น และเส้นขอบของรูปทรงยังเป็นเส้นนำสายตาสู่จุดสนใจของภาพอีกด้วย เช่น ภาพประกอบ 26 50 ปี ประชาธิปไตย ภาพประกอบ 27 วันสตรีสากล ภาพประกอบ 28 ทำไม ภาพประกอบ 29 กรุงเทพฯ 2519 และในภาพประกอบ 26 ถึง 29 ศิลปินใช้สีสีน้ำมันในการสร้างสรรค์ผลงาน ส่วนภาพประกอบ 30 14 ตุลาคม วันประชาธิปไตย (ครบรอบ 30 ปี) ศิลปินใช้สีอะครีลิกสีดินสอในการสร้างสรรค์

4. ผลการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีศิลปะของลาวัญย์ อุปอินทร์ ในการสร้างสรรค์ภาพผลงานจิตรกรรม ทางด้านความเชื่อ ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า

ศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบร่วมเป็นส่วนใหญ่ อาทิ ภาพประกอบ 31 ไข่มุก ภาพประกอบ 34 พระนางจามเทวี ภาพประกอบ 35 ความฝันของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ 100 ปี รัชกาลที่ 10 คือศิลปินใช้กลวิธีการระบายโดยวิธีการป้าย,การจุดและ การทิ้งรอยแปรงให้ปรากฏ เพื่อแสดงลักษณะพื้นผิวของภาพ หรือเป็นการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกของศิลปินที่ต้องการสื่อความหมายของภาพตามจินตนาการ

ส่วนในภาพประกอบ 32 พระเจ้าตากสิน ภาพประกอบ 33 ไม่มีชื่อ ศิลปินใช้กลวิธีการระบายแบบเรียบคือการเกลี้ยงด้วยพู่กันให้ค่าน้ำหนักของสีประสานกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวล เป็นการแสดงอารมณ์ของภาพที่เป็นเรื่องของจินตนาการในการรับรู้เป็นต้น และในทั้งสองภาพคือภาพประกอบ 32 พระเจ้าตากสิน และภาพประกอบ 33 ไม่มีชื่อนั้น ศิลปินใช้สีอะครีลิกสีน้ำและสีโปสเตอร์ในการสร้างสรรค์

ตอนที่ 3 บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานและบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคม

1. บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งทางตรงและทางอ้อม สามารถอธิบายได้ดังนี้

1.1 อิทธิพลทางความคิดและแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานมาจากการสั่งสอนจากศิลปินพี่ระศรี ในขณะที่กำลังศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร

1.2 อิทธิพลทางความคิดได้มาจากธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมที่มีอยู่รอบตัว แล้วดึงเอาธรรมชาติหรือสิ่งที่อยู่รอบตัวมาเป็นแบบและแนวทางการสร้างสรรค์ เช่น ภาพประกอบ 20 องค์อร์ อุปินทร์ ภาพประกอบ 24 ยามบ่าย เป็นต้น

1.3 บริบททางการเมือง ที่ศิลปินเองได้ประสบในเหตุการณ์จริงทั้ง 14 ตุลาคม 16 และ 6 ตุลาคม 19 ซึ่งนับได้ว่ามีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินโดยตรง เป็นอย่างมากหลังจากเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 19 เมื่อพิจารณาประสบการณ์ชีวิตของลาวัญญ์ จะเห็นได้ว่าประสบกับความผกผันอย่างมากเพราะครั้งหนึ่งอาจกล่าวได้ว่าลาวัญญ์เคยได้รับเกียรติประหนึ่งจิตรกรแห่งราชสำนักไทย เพราะจากการที่ลาวัญญ์ ได้วาดภาพถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เป็นภาพพระบรมวงศานุวงศ์ 4 ภาพ ที่ท้องพระโรงของตำหนักจิตรลดารโหฐาน ซึ่งจอมพลถนอมเมื่อเห็นภาพวาดของลาวัญญ์จึงรู้สึกชื่นชอบจึงได้ให้ลาวัญญ์วาดภาพของตนเอง และเพราะลาวัญญ์วาดภาพจอมพลถนอมนั่นเองต่อมาภายหลังจึงถูกกล่าวหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์ที่มุ่งทำลายสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งถือว่าบทบาททั้งสองนี้มีความขัดแย้งกันอย่างมาก

2. บทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม จากข้อมูลที่ทำการศึกษาวิเคราะห์ สามารถอธิบายได้ดังนี้

2.1 ลาวัญญ์ อุปินทร์ เป็นผู้ที่ทำคุณประโยชน์ในเรื่องเกี่ยวกับศิลปะให้กับสังคม ได้ร่วมทำกิจกรรมทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสังคมและการเมือง โดยเคยไปช่วยจัดนิทรรศการสันติภาพไทย ร่วมกับมูลนิธิปรีดี พนมยงค์ และช่วยจัดนิทรรศการ 60 ปี ประชาธิปไตย ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ รวมทั้งยังเป็นผู้สร้างสรรค์งานศิลปะทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตย และความเป็นธรรม ซึ่งเป็นผู้มีคุณูปการในการนำความงามมาเป็นพลังทางสังคม เกื้อหนุนความดีและความจริง ลาวัญญ์ ได้รับรางวัล เกียรติยศทัศนศิลป์ดีเด่น ในปี พ.ศ. 2544

2.2 บทบาทของลาวัญญ์ อุปินทร์ ในฐานะครู ศิลปิน และนักวิชาการ ที่ยืนหยัดต่อสู้เพื่อสร้างสรรค์ศิลปะ สร้างศิลปินและผู้คนในแวดวงศิลปกรรม ให้มีจิตสำนึก รับผิดชอบต่อสังคมต่อสันติภาพ ประชาธิปไตยและความเป็นธรรม

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญญ์อุปินทร์ทำให้ทราบแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานกลวิธีศิลปะของศิลปินและบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

จากการวิจัยครั้งนี้จะสังเกตได้ว่าครั้งหนึ่งลาวัญญ์เป็นผู้ที่เคยได้รับเกียรติประหนึ่งจิตรกรแห่งราชสำนักไทย เพราะลาวัญญ์ได้เข้าไปวาดภาพถวายในหลวง ลาวัญญ์วาดภาพราชวงศ์ในครั้งนั้นรวม 4 ภาพ แต่ภายหลังต้องถูกกล่าวหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์ ที่มุ่งทำลายสถาบัน

พระมหากษัตริย์ซึ่งถือว่าบทบาทเป็นสิ่งที่ตรงกันข้ามกัน เมื่อพิจารณาประสบการณ์ชีวิตของ ลาวัญย์ จะเห็นได้ว่าประสบกับความผกผันเป็นอย่างมาก ลาวัญย์ได้ประสบในเหตุการณ์ทั้ง 14 ตุลาคม 16 และ 6 ตุลาคม 19 ทั้งสองเหตุการณ์นี้ทำให้วิถีชีวิตของลาวัญย์เปลี่ยนแปลงและส่งผลให้มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของลาวัญย์โดยตรง ซึ่งการวาดภาพคนเหมือนในช่วงนี้ ลาวัญย์เขียนภาพบุคคลที่มีคุณูปการต่อสังคมเพราะหลังจากเหตุการณ์ผันผวนทางการเมือง ดังกล่าวทำให้เริ่มเข้าใจการเมืองมากขึ้นเข้าใจบทบาทของคนที่ทำประโยชน์ต่อบ้านเมือง สนใจในตัวบุคคลที่มีบทบาททางการเมืองมากขึ้น ลาวัญย์ จึงวาดภาพ ปรีดี พนมยงค์ จากการรวบรวมข้อมูลและรวบรวมภาพในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้พบว่า

ลาวัญย์วาดภาพของปรีดี พนมยงค์ ทั้งหมด รวม 7 ภาพในพ.ศ. 2540,2543,2546 เพราะด้วยเหตุผลส่วนตัวที่ลาวัญย์ยกย่อง ปรีดีว่าเป็นรัฐบุรุษ และประการหนึ่ง ลาวัญย์วาดภาพบุคคลที่ตนเคารพนับถือเช่นภาพท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ ซึ่งลาวัญย์วาดภาพท่านผู้หญิงพูนศุข จำนวน 4 ภาพในปี 2539,2540 ลาวัญย์วาดภาพศิลปิน พีระศรี จำนวน 6 ภาพ วาดใน พ.ศ.2506-07 ภาพหนึ่ง และก็เว้นไปเพราะเหตุการณ์ทางการเมืองจากเหตุการณ์ต่างๆ ที่ผ่านมาจากประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานจากการสั่งสมประสบการณ์ทำให้ลาวัญย์ เข้าใจในคำสั่งสอนของศิลปิน พีระศรี ที่เป็นทั้งครูและเป็นเสมือนพ่อด้วยความระลึกถึงความเป็นครูที่อาจารย์ศิลปิน พีระศรี ได้ถ่ายทอดวิชาศิลปะให้ลาวัญย์กลับมาวาดภาพศิลปิน พีระศรีอีกครั้ง ในพ.ศ.2535, 2540.และ 2546 ด้วยความเคารพและระลึกถึง ลาวัญย์วาดภาพครอบครัวและคนใกล้ชิดมาโดยตลอดเช่นภาพ พล.รท.ศรี ดาวรายผู้เป็นบิดา ภาพ ม.ร.ว. อบลอ ดาวราย ผู้เป็นมารดา ภาพองค์อร อุปอินทร์บุตรสาวซึ่งลาวัญย์วาดภาพองค์อรไว้ทั้งหมดจำนวน15 ภาพ เป็นภาพที่วาดตั้งแต่ยังเป็นเด็กเล็กๆจนกระทั่งโตเป็นสาว ภาพของจิระนันท์ พิตรปรีชา คนใกล้ชิดเป็นต้น

ในการวาดดอกไม้ลาวัญย์ในจำนวนทั้งหมด 21 ภาพซึ่งวาดตั้งแต่ พ.ศ.2508 จนถึง พ.ศ.2513 ซึ่งในช่วงแรกนั้นลาวัญย์วาดภาพดอกไม้ด้วยสีน้ำมันและเป็นภาพดอกไม้ที่อยู่ในแจกันหรือกระถางเป็นส่วนใหญ่ลักษณะเป็นภาพหุ่นนิ่งเน้นองค์ประกอบ หลังจากที่เกิดเหตุการณ์ทางการเมืองเกิดขึ้นทำให้ลาวัญย์ไม่ได้วาดภาพดอกไม้อีกเลย จนถึงช่วงพ.ศ. 2541 และ2542 ลาวัญย์กลับมาวาดภาพดอกไม้อีกครั้งด้วยความรู้สึกเรียบง่ายสบายๆ เป็นภาพสเก็ตช์ลายเส้น ด้วยดินสอ ปากกาและสีดินสอ ช่วงปี 2546 เป็นต้นมา ลาวัญย์ก็ได้วาดภาพดอกไม้ก็จะสังเกตเห็นได้ว่าในช่วงหลังลาวัญย์วาดภาพดอกไม้จากความประทับใจในความสวยงามของรูปทรง จากความสวยงามของสีสันของดอกไม้มากขึ้นเพราะมีภาพดอกไม้ที่ลาวัญย์วาดใน พ.ศ. 2441-42 จะเป็นภาพสเก็ตช์ด้วยดินสอ ดินสอสีและปากกาเป็นภาพลายเส้นทั้งหมดที่ยังคงมีความประทับใจในผลงานอยู่(ภาพประกอบ 44-50 เป็นภาพลายเส้นและแรเงา)

จากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 16 และ 6 ตุลาคม 19 ลาวัญย์เริ่มวาดภาพเกี่ยวกับสังคมการเมืองในปี พ.ศ.2519 โดยถ่ายทอดประสบการณ์ ความรู้สึก ความกดดันลงในภาพเช่น ภาพวันสตรีสากล ภาพ50ปีประชาธิปไตย และภาพทำไม เป็นต้นและภาพทำไมก็เป็นภาพหนึ่งที่ลาวัญย์วาดขึ้นโดยที่วางภาพดอกไม้ไว้ตรงกลางภาพ และภายในดอกไม้ก็เป็นภาพใบหน้าตนเองเป็นภาพดอกไม้อยู่ตรงกลางภาพแต่เป็นดอกไม้ที่รายล้อมด้วยเหตุการณ์ทางการเมืองเสมือนหนึ่งลาวัญย์ จะบอกอะไรบางอย่างให้สังคมรับรู้ถึงความกดดันที่ตนเองได้รับในช่วงเวลาหนึ่งจึงนำเอาเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 16 และ 6 ตุลาคม 19 ไว้ในภาพแล้วให้ตนเองอยู่ตรงกลางดอกไม้

ในการวาดภาพเกี่ยวกับความเชื่อนั้นลาวัญย์วาดภาพที่เป็นประสบการณ์ของตนเอง ขณะที่ลาวัญย์เห็นภาพนั้นลาวัญย์ยังมีสติอยู่ไม่ได้เกิดจากการนั่งสมาธิหรือฝันเห็น (ภาพประกอบ 31 และภาพที่เกิดจากประสบการณ์การนั่งสมาธิของคนอื่นแล้วถ่ายทอดประสบการณ์นั้นให้ตนเองวาดภาพตามที่เห็น เช่นภาพพระเจ้าตากสิน พระนางจามเทวี (ภาพประกอบ 32 และ 34) เป็นต้น เป็นภาพที่มาจากความเชื่อของตนเองและคนอื่น วาดขึ้นในปีพ.ศ. 2509 -10 ก่อนเหตุการณ์ทางการเมือง และในช่วงหลังได้วาดภาพเกจิอาจารย์ อาจด้วยเพราะประสบการณ์และวัยที่เพิ่มมากขึ้น ลาวัญย์ เล่าว่าการวาดภาพก็เหมือนการสร้างสมาธิจิตจะนิ่งสงบ และในช่วงหลังนี้ ได้วาดภาพพระบรมครูโลกเทพอุดรในพ.ศ. 2538 หลวงปู่ครูบาชัยยะวงศาในพ.ศ.2548 (ภาพประกอบ 55และ56) ซึ่งลาวัญย์วาดขึ้นด้วยความศรัทธาและเคารพในพุทธศาสนา

ผลงานส่วนใหญ่ของลาวัญย์ อุปินทร์เป็นผลงานเกี่ยวกับภาพคนเหมือน ในรูปแบบเฉพาะตัวในรายละเอียดของภาพ ลาวัญย์มักจะใช้กลวิธีการระบายเรียบเป็นส่วนใหญ่ ลาวัญย์ถึงแม้ว่าโดยส่วนใหญ่ภาพผลงานที่ปรากฏจะเป็นภาพวาดสีน้ำมันแต่ก็ยังมีภาพผลงานที่ใช้วัสดุอื่นด้วย ไม่ว่าจะเป็นสีดินสอ ดินสอ ปากกา และในภาพทั้งหมดยังปรากฏให้เห็น การนำสีน้ำ และสีโปสเตอร์มาวาดภาพด้วยที่ปรากฏอยู่ 2 ภาพ ซึ่งไม่ได้เป็นภาพที่ปรากฏต่อสาธารณชน (ภาพประกอบ 32 พระเจ้าตากสินและภาพประกอบ 33 ไม่มีชื่อ)

ลาวัญย์ อุปินทร์เป็นศิลปินอีกผู้หนึ่งที่ได้พัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานผลงานมาอย่างต่อเนื่องทั้งที่ปรากฏและไม่ปรากฏต่อสาธารณชน ลาวัญย์ วาดภาพโดยมุ่งเน้นความประณีตงดงามตามจินตนาการมากกว่าการแสดงอารมณ์ ความรู้สึกของตนเองด้วยฝีแปรง

นอกจากลาวัญย์แสดงออกซึ่งจุดยืนของตนเองแล้วยังได้ให้กำลังใจสนับสนุนลูกศิษย์ให้เป็นศิลปินที่มีจิตสำนึกรับผิดชอบต่อสังคมอีกด้วย

ลาวัญย์สร้างสรรค์ผลงานจนเป็นที่ยอมรับในแวดวงศิลปะว่าเป็นผลงานที่มีคุณค่าทางความงาม คุณค่าทางแนวความคิด นับว่าเป็นศิลปินอีกคนหนึ่ง que ประสบผลสำเร็จเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปโดยเฉพาะเป็นศิลปินที่มีความเป็นครูสูงคนหนึ่ง

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของลาวัญย์ อุปอินทร์ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในการทำวิจัยดังนี้

1. ควรมีการศึกษาปัจจัยต่างๆที่มีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานของ ลาวัญย์ อุปอินทร์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อเป็นการศึกษาวิเคราะห์ให้ได้ภาพรวมความเปลี่ยนแปลง
2. ควรมีการศึกษา อิทธิพลและปัจจัยต่างๆ ด้านสังคมที่มีผลกระทบต่อแนวความคิด และการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินหญิงคนอื่นๆ
3. ควรมีการศึกษาผลงานของศิลปินหญิงคนอื่นๆ เช่น ศรีวรรณ เจตต์ถกการกิจ บุญย้ง เอ็มเจริญ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข สมบูรณ์ พวงดอกไม้ เป็นต้น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กองบรรณาธิการ. (2539,กันยายน). ศิลปินหญิงเพื่อประชาชน ลาวัณย์ (ดาวราย) อุปินทร์. *ไลฟ์ แอนด์ แฟมิลี* 9(6): 53-67.
- โกสุม สายใจ. (2530). *วาดเส้น*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- (2544). *จิตรกรรมพื้นฐาน*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.
- เกสร ธิตะจारी. (2542). *ศิลปศึกษาขั้นนำ*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (เอกสารคำสอน).
- จันทน์ เจริญศรี. (2544). *โพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิภาษา.
- ชัยยุทธ รัตนนกุล. (2541). *ความคิดสร้างสรรค์ทางทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: ศูนย์วิจัยและพัฒนาอาชีวศึกษา หน่วยศึกษานิเทศ กรมอาชีวศึกษา.
- ชลุด นิ่มเสมอ. (2542). *องค์ประกอบศิลปะ*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิชย์.
- ชลธิรา สัตยาวัฒนา. (2544) *กริดแผล กลัดหนอง กรองความจริงโดยผู้หญิง 6 ตุลา*. กรุงเทพฯ: 2519 กรุป.
- ชะวัชชัย ภาตินธุ. (2532). *ศิลปะศิลปิน (หรือศิลปินศิลปะ)*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรินต์ติ้ง เฮาส์.
- ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์. (2543). *การวิจัยทางศิลปะ*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ทวีเกียรติ ไชยงยศ. (2534). *การวาดภาพคนแบบนอกเข้าไปใน Outside in method*. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.
- ทวีเดช จีวบาง. (2539). *ศึกษาจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ: องค์การคำครุสภา.
- ธีระ นุชเปี่ยม. (2536). *Post Modernism ในประวัติศาสตร์. วารสารสังคมศาสตร์*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- น. ณ ปากน้ำ(นามแฝง). (2543). *ความเข้าใจในศิลปะ*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.
- นิกอละ ระเด่นอาหมัด. (2543). *ทฤษฎีจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- นิพนธ์ ขาววิไล. (2542). *อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิช.
- บุญส่ง ชัยสิงگانนท์. (2539-2540,ตุลาคม-มกราคม). *ปรัชญาสกุลหลังสมัยใหม่ (Portmodernism),ในวารสารร่วมพทท*. กรุงเทพฯ: ศูนย์วิจัยและผลิตตำรา มหาวิทยาลัยเกริก. 15 (2): 60.
- ประเสริฐ ศีลรัตน. (2525). *ความเข้าใจศิลปะ*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

- ประเสริฐ ศิลรัตน์. (2528). จิตรกรรม. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์. (2544). *บันทึกการแสดงศิลปะกับสังคม 2544 รางวัลนสเรศวรสิงห์“แดง”การแสดงนิทรรศการศิลปกรรมกลางแจ้งเดือน ตุลาคม.กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ฟีนี แพบลิชชิง.*
- พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2543). Performance Art ศิลปะแห่งการใช้ร่างกายมนุษย์. “ใน ศิลปะจินตทัศน์.” กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์ .
- (2545). *การวิจารณ์ศิลปะในแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่*. ม.ท.ป. เอกสารประกอบการสัมมนา 9 ปี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
- พิษณุ สุณิมิตร. (2523, กรกฎาคม). การวิจารณ์ทัศนศิลป์. *การตกแต่ง*. 3(26): 66-67.
- มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. (2547). *คู่มือการจัดทำปริญญานิพนธ์ และสารนิพนธ์*. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2540). *ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิง.
- มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. (2545). *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2541). *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษ-ไทย*. ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อรุณสาลาดพร้าว.
- รัชดา ธนาพร. (2546). *ดอกไม้ในสูจิบัตรนิทรรศการดอกไม้ในโอกาสร่วมฉลอง 25 ปี สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. ณ หอศิลป์วิทยทรรศน์ สถาบันวิทยบริการจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ.
- ลาวัญญ์ อุปอินทร์. (2542). *จอมไฮโค. อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิง.
- (2546, 18 ตุลาคม) สัมภาษณ์โดย สุภาพ สุทเชนทร์. ที่บ้านเลขที่ 37/3 ซอยยุทธศึกษา ถนนวังเดิม บางกอกใหญ่ กรุงเทพฯ .
- (2548, 24 ตุลาคม) สัมภาษณ์โดย สุภาพ สุทเชนทร์. ที่บ้านเลขที่ 37/3 ซอยยุทธศึกษา ถนนวังเดิม บางกอกใหญ่ กรุงเทพฯ .
- (2549, 3 มกราคม) สัมภาษณ์โดย สุภาพ สุทเชนทร์. ที่บ้านเลขที่ 37/3 ซอยยุทธศึกษา ถนนวังเดิม บางกอกใหญ่ กรุงเทพฯ .
- วันคืน. (นามแฝง). (2543. 5 เมษายน). ภาพเหมือนมีชีวิตของลาวัญญ์ (दारय) อุปอินทร์. *Living room. Life and family* . 5(49) : 90-91.

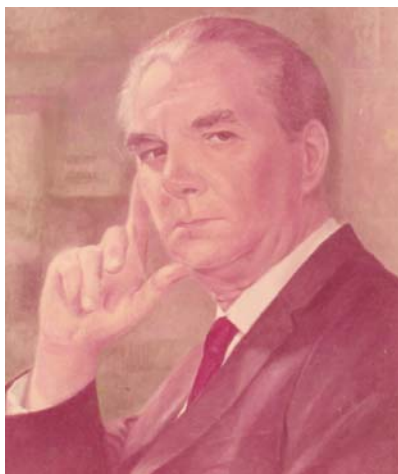
- วิทมน นวัตกรรม. (2545). แนวความคิดแบบสตรีนิยมในศิลปศึกษา แนวโน้มศิลปศึกษาร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ. (2542). ศิลปะหลังสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: ดันอ้อ1999.
- (2537). ศิลปะกับชีวิต. กรุงเทพฯ: ดันอ้อ.
- วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. (2535). วิวัฒนาการจิตรกรรมสีน้ำในประเทศไทย. รายงานการวิจัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ประสานมิตร.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). ศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: วัฒนาสาร.
- (2534. 18 สิงหาคม). ลาวัญย์(ดาวราย) อุปินทร์ ผู้หญิงบนถนนสายศิลปะ มติชนสุดสัปดาห์ : 12 (572): 49.
- (2534). ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- (2536). ทศนศิลป์. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรินติ้งเฮาส์.
- (2537). มนุษย์กับความงาม. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- (2540). ศิลปกรรม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ดันอ้อแกรมมี.
- (2542). ศิลปะจินตทัศน์. กรุงเทพฯ: สันติสิริ.
- (2545). ศิลปะหลังสมัยใหม่และวัฒนธรรม. ม.ป.ท. เอกสารประกอบการสัมมนา 9 ปี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.
- (2547). ปัจเจกศิลป์. กรุงเทพฯ: สันติสิริการพิมพ์.
- (2541 , กรกฎาคม-ธันวาคม). เทคนิคสีน้ำมัน. ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์, 6 (2:12) : 48-49.
- วิวิธ. (นามแฝง). (2545. 15 มีนาคม). จิตรกร. ดิฉัน 5 (601): 286-289.
- สมเกียรติ ตั้งมโน. (2541). หนังสือศิลปะ 4 เล่ม. เชียงใหม่: คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- สมพร รอดบุญ. (2535). การวาดภาพร่วมสมัย. นิตยสารการ Multiple Drawing. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินติ้งกรุ๊ป.
- สมพร รอดบุญ. (2541). ศิลปินอาวุโสไทยในญี่ปุ่น. กรุงเทพฯ: มูลนิธิญี่ปุ่น.
- สมพล ดาวประดับวงศ์. (2540). วิถีทางของศิลปะและศิลปินไทย ศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพฯ:ดันอ้อแกรมมี.
- สุชาติ เกาทอง. (2536). วาดเส้น. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- (2540). การเขียนภาพสีน้ำ. กรุงเทพฯ: แพร์พิทยา.

- สุชาติ สวัสดิ์ศรี. (2546, 5, มีนาคม). ศิลปะร่วมสมัยของไทย. *ศิลปวัฒนธรรม*. 24(5): 122-127.
- (2545, 6 เมษายน). สุชาติ สวัสดิ์ศรีเปิดประเด็นในการสนทนา
ประสบการณ์การสร้างสรรคศิลปะของ 3 ศิลปินรางวัลมโนทัศน์ เคียรสิงห์ ณ สถาบัน
ปรีดี พนมยงค์ วันเสาร์ที่ 8 มีนาคม. *ศิลปวัฒนธรรม*. 23 (6) : 31-33.
- สุตารา สุญา. (2539). หม่อมเจ้าหญิงพิไลเลขา ดิศกุล. *เปิดกรุศิลปิน*. กรุงเทพฯ :
เมืองโบราณ.
- สุธาณี ทองชั้น (2544). บทบาทสตรีในฐานะอาจารย์สอนศิลปะและศิลปิน : กรณีศึกษา
ลาวัญย์ ดาวราย. *วิทยานิพนธ์ คม. (ศิลปศึกษา)*. กรุงเทพฯ: คณะครุศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุทธิ คุณาวิทยานนท์. (2546). ผ่านตามองศิลปะไทยร่วมสมัยยุคกิ่งพุททกาล : 30 ปี 14
ตุลาในภาพศิลปะคัทเอาร์ทการเมืองเดือนตุลา. กรุงเทพฯ : สถาบันปรีดี พนมยงค์.
- สุทธิภัทรนิทรการ. (2518). *ศิลปินสตรีนานาชาติ*. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานครพิมพ์.
- (2527). *นิทรรศการศิลปะของ 3 ศิลปินหญิง*. ณ หอศิลป์ พีระศรี. กรุงเทพฯ.
- (2530). *นิทรรศการผลงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ชุดมนุษย์กับธรรมชาติ*.
ณ หอศิลป์ พีระศรี. กรุงเทพฯ.
- (2533). *นิทรรศการผลงานทางด้านจิตรกรรมประติมากรรม มี เขียม ยิบอิน
ชอย ครบรอบ 80 ปี ที่โรงแรมโอเรียนเต็ล*.
- (2535). *จิตรกรรมและประติมากรรมเนื่องในโอกาสครบรอบ 50 ปี ธนาคาร
แห่งประเทศไทย*.
- (2540). *นิทรรศการศิลปกรรมสตรีเพื่อเยาวชน*. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์
พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- (2543). *นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยชุด ผู้หญิงกับความรักในงานศิลปะ*.
กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- (2544). *นิทรรศการด้วยรักและศรัทธา อาจารย์สวัสดิ์ ตันติสุข*. ณ ศูนย์สังคีต
ศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน). สาขาสะพานผ่านฟ้า.
- อิทธิ คงคากุล. (2546, มกราคม - กุมภาพันธ์). จุดยืนของศิลปะอยู่ตรงไหน? *วารสาร
ฮาร์ดแวร์คอร์ด*. 10 (23): 20.
- อัศนีย์ ชูอรุณ. (2524, กุมภาพันธ์ - มิถุนายน). สารานุกรมศัพท์ศิลปะ ในศิลปะ. 1(1):
126-129.
- อารี พันธุ์ณี. (2534). *จิตวิทยาการเรียนการสอน*. กรุงเทพฯ: เลิฟแอนด์เลิฟเพรส
จำกัด.

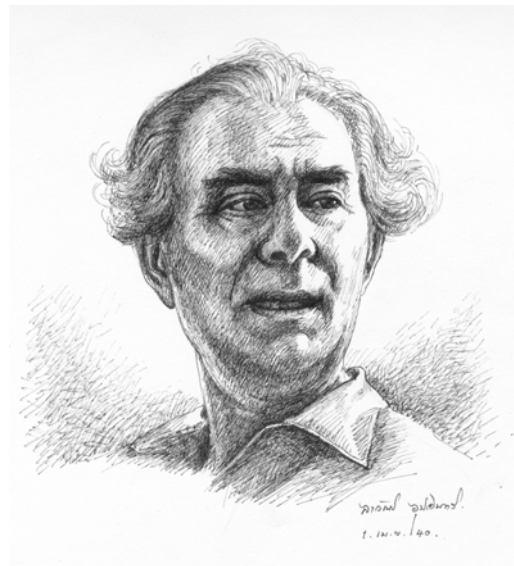
- อารี รังสินนท์. (2528). *ความคิดสร้างสรรค์*. กรุงเทพฯ: เจริญรัตนการพิมพ์.
- อารี สุทธิพันธุ์. (2530). *ศิลปะกับมนุษย์*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิชย์.
- (2535). *ศิลปะนิยม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- อารี สุทธิพันธุ์. (2540). *ทัศนศิลป์และความงาม*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ดันอ้อแกรมี.
- (2541. กรกฎาคม-ธันวาคม). มองย้อนหลัง : เทคนิคกระบวนการพื้นฐานของจิตรกรรม ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์. 6(2512): 37-38.
- (2545. มกราคม-มิถุนายน). การระบายสีตามการแสดงออกของรูปและพื้น. ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์. 10(1 : 19): 6-7.
- อารี สุทธิพันธุ์. (2546). *พลวัตของศิลปกรรมยุคหลังสมัยใหม่*. (เอกสารประกอบการสอน). ม.ป.ท. : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2522). *ศิลปะ2522*. กรุงเทพฯ: เจริญวิทยาการพิมพ์.
- (2524). *ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์ อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2522*. กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมฝึกหัดครู.
- (2540). *สีสันทันและความงาม*. กรุงเทพฯ: ดันอ้อแกรมี.

ภาคผนวก

ตัวอย่างภาพผลงานจิตรกรรมของลาวัณย์ อุปอินทร์



ภาพประกอบ 37
อาจารย์ศิลป์ พีระศรี , 2506-07
สีน้ำมันบนผ้าใบ



ภาพประกอบ 38
อาจารย์ศิลป์ พีระศรี , 2540
แรเงาดินสอบนกระดาษ



ภาพประกอบ 39
อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ , 2543
สีดินสอบนกระดาษ



ภาพประกอบ 40
อาจารย์ปรีดี พนมยงค์ , 2543
สีดินสอบนกระดาษ



ภาพประกอบ 41
ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ , 2539
สีน้ำมันบนผ้าใบ



ภาพประกอบ 42
ท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ , 2539
สีน้ำมันบนผ้าใบ



ภาพประกอบ 43
ลูกสาว , 2520
สีน้ำมันบนผ้าใบ



ภาพประกอบ 44
แคทรียากับลูกสาว , 2547
สีดินสอบนกระดาษ



ภาพประกอบ 45
กล้วยไม้ , 2541
แรเงาดินสอบนกระดาษ



ภาพประกอบ 46
กล้วยไม้ , 2541
แรเงาดินสอบนกระดาษ



ภาพประกอบ 47
กล้วยไม้ , 2542
ลายเส้นปากกานบนกระดาษ



ภาพประกอบ 48
กล้วยไม้ , 2542
ลายเส้นปากกานบนกระดาษ



ภาพประกอบ 49
แวนด้า , 2542
สีดินสอบนกระดาษ



ภาพประกอบ 51
ผลไม้ , 2543
สีดินสอบนกระดาษ



ภาพประกอบ 50
ฟาเลนฮอนซิส , 2546
ลายเส้นปากกานบนกระดาษ



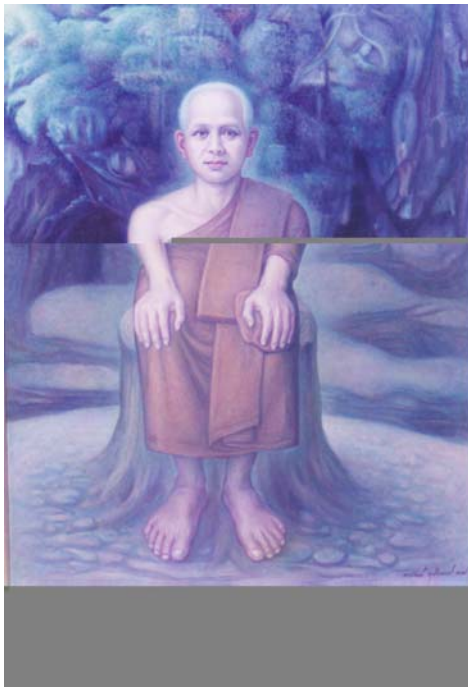
ภาพประกอบ 52
กล้วยน้ำว้า , 2541
ลายเส้นปากกานบนกระดาษ



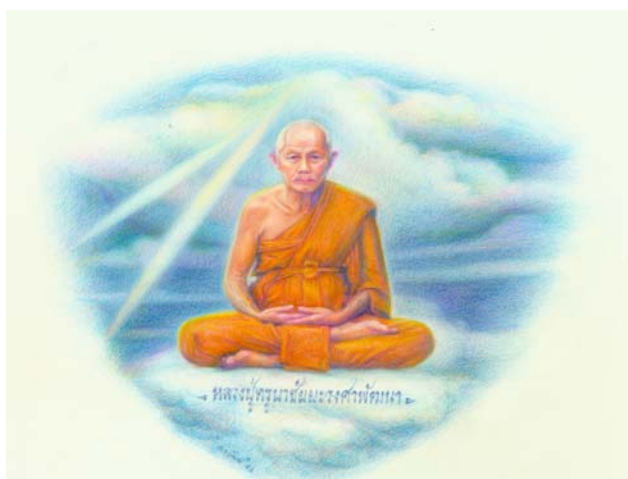
ภาพประกอบ 53
ภาพสเก็ตช์ วันสตรีสากล (ผู้หญิงเท่าเทียม)



ภาพประกอบ 54
ภาพสเก็ตช์ ทำไม



ภาพประกอบ 55
พระบรมครูพระโลกเทพอุตร , 2538
สีน้ำมันบนผ้าใบ



ภาพประกอบ 56
หลวงปู่ครูบาชัยยะวงศาพัฒนา , 2548
สีดินสอบนกระดาษ



ภาพประกอบ 57



ภาพประกอบ 58

ภาพศิลปิน ลาวัญย์ อุปอินทร์ ขณะที่ได้รับมอบหมายที่บ้านย่านบางกอกใหญ่ กรุงเทพฯ

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นางสุภาพ สุทเรนทร์
วันเดือนปีเกิด	18 มกราคม 2505
สถานที่เกิด	อำเภอ แม่สาย จังหวัด เชียงราย
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	139/10 หมู่ 1 หมู่บ้านปรารถนา坎ันท์โฮม ถนนรังสิต-นครนายก ตำบลรังสิต อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี 12110
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	อาจารย์ 2 ระดับ 7 คณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ตำบลคลองหก อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี 12110
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2523	มัธยมศึกษาปีที่ 3 จาก โรงเรียนแม่สายประสิทธิ์ศาสตร์ อำเภอ แม่สาย จังหวัด เชียงราย
พ.ศ. 2525	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช. 2) ศิลปหัตถกรรม จาก วิทยาลัยอาชีวศึกษาสุโขทัย จังหวัดสุโขทัย
พ.ศ. 2526	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช. 3) ศิลปหัตถกรรม จาก วิทยาลัยอาชีวศึกษาเชียงราย จังหวัดเชียงราย
พ.ศ. 2528	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) ศิลปะประจำชาติ-หัตถศิลป์ จาก วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาวิทยาเขตเพาะช่าง (มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ ปัจจุบัน)
พ.ศ. 2530	ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) ศิลปกรรม จากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาวิทยาเขตเพาะช่าง (มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ ปัจจุบัน)
พ.ศ. 2549	การศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.) ศิลปศึกษา จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร