คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จิตรกรรม
จินตภาพใหม่
New Image Painting

เด่นพงษ์ วงศาโรจน์

จิตรกรรม จินตภาพใหม่
New Image Painting

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาคุณภาพผลงาน
รองศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล
รองศาสตราจารย์พดุงศักดิ์ คชสำโรง

จัดทำโดย
อาจารย์ ดร.เด่นพงษ์ วงศาโรจน์

จำนวนหน้า :
174 หน้า

เผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์ :
เว็บไซต์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปีที่พิมพ์ :
พุทธศักราช 2565

เลขมาตราฐานสากลประจำหนังสือ (ISBN) : 978-616-296-101-4

ISBN (e-book) : 978-616-590-910-5

พิมพ์ที่
บริษัท กริดส์ ดีไซน์ แอนด์ คอมมูนิเคชั่น จำกัด
555/235 ถนนอ่อนนุช แขวงประเวศ เขตประเวศ กรุงเทพฯ 10250
โทร.02-328-7544

สารบัญ

	หน้า
คำนำ	ก
บทนำ	13
ชัค โคลส	30
Chuck Close	
อเล็กซ์ แคทซ์	42
Alex Katz	
ลูเซียน ฟรอยด์	52
Lucian Freud	
จูเลียน ชนาเบล	70
Julian Schnabel	
ฟรานเซสโก คลีเมนเต	81
Francesco Clemente	
เกออก บาเซลิทซ์	91
Georg Baselitz	
ชอง-มิเชล บาสเกีย	106
Jean-Michel Basquiat	
อีริค ฟิชเชิล	123
Eric Fischl	
คีธ ฮาร์ริง	139
Keith Haring	
บทสรุปของความเคลื่อนไหว	156
บรรณานุกรม	162
ดัชนี	167
อภิธานศัพท์	169
ประวัติผู้เขียน	174

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบที่ 1 George Braque, Fruit Dish and Glass, 1912,
Mixed Technique, 62.9 x 45.7 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://en.wikipedia.org/wiki/File:Braque_fruitdish_glass.jpg 14

ภาพประกอบที่ 2 Pablo Picasso, Still Life with Chair Caning, 1912,
Mixed Technique, 29 x 37 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/collage/chair.jpg 16

ภาพประกอบที่ 3 Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1951.
Metal wheel mounted on painted wood stool, 129.5 x 63.5 x 41.9 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.stirworld.com/think-books-and-movies-the-age-of-the-readymade-how-marcel-duchamp-changed-art 18

ภาพประกอบที่ 4 Robert Rauschenberg, Canyon, 1959,
Mixed Technique, 207.6 x 177.8 x 61 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2005/robert-rauschenberg 21

ภาพประกอบที่ 5 Christo and Jeanne-Claude, Wrapped Coast, 1969,
nstallation.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.capsuleauctions.com/auction/lots/christo_and_jeanne-claude_wrapped_coast_mo-ii-2020_2608 23

ภาพประกอบที่ 6 Chuck Close, Big Nude, 1967, Acrylic on canvas,
297.2 x 643.9 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.johnmcdonald.net.au/2014/chuck-close-2/ 32

ภาพประกอบที่ 7 Chuck Close, Big Self-Portrait, 1967-68,
Acrylic on canvas, 273.1 x 212.1 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.historylink.org/File/11085 34

ภาพประกอบที่ 8 Chuck Close, Frank, 1969, Acrylic on canvas,
274.3 x 213.4 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://chuckclose.com/work015.html 35

ภาพประกอบที่ 9 Chuck Close, Kent, 1970-71, Acrylic on canvas, 254 x 228.6 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://chuckclose.com/work026_zoom.html 36

ภาพประกอบที่ 10 Chuck Close, Fanny, 1985, Oil based ink on canvas, 259.1 x 213.4 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69637.html 37

ภาพประกอบที่ 11 Chuck Close, Alex I, 1987, Oil on canvas, 254.6 x 213.4 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://chuckclose.com/work131.html 39

ภาพประกอบที่ 12 Chuck Close, Self-Portrait, 1997, Oil on canvas, 259.1 x 213.4 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://chuckclose.com/work171.html 41

ภาพประกอบที่ 13 Alex Katz, Ada (oval), 1959, Oil on linen, 180.5 × 125.3 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Ratcliff, Carter, Robert Storr and IwonaBlazwick. (2005). Alex Katz. New York: Phaidon. Page 53 43

ภาพประกอบที่ 14 Alex Katz, The Red Smile, 1963, Oil on canvas, 200.3 × 292.1 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://static01.nyt.com/images/2013/09/01/nyregion/01ARTSLI2-articleLarge.jpg 46

ภาพประกอบที่ 15 Alex Katz, Edwin and Rudy, 1963,
แหล่งที่มาของภาพ Ratcliff, Carter, Robert Storr and IwonaBlazwick. (2005). Alex Katz. New York: Phaidon. Page 17 48

ภาพประกอบที่ 16 Alex Katz, May, 1996, Oil on canvas, 243.8 × 305.3 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/f4/a7/93/f4a793873a4a9d91614577eeb4c10f5d.jpg 49

ภาพประกอบที่ 17 Alex Katz, January 7 pm, 1997
แหล่งที่มาของภาพ Ratcliff, Carter, Robert Storr and IwonaBlazwick. (2005). Alex Katz. New York: Phaidon. Page 125 50

ภาพประกอบที่ 18 Lucian Freud, Girl with Roses, 1948, Oil on canvas, 74.5 x 105.5 cm
แหล่งที่มาของภาพ https://arthive.com/lucianfreud/works/288500~Girl_with_roses 53

ภาพประกอบที่ 19 Lucian Freud, Girl with a White Dog, 1950-1951, Oil on canvas, 76.2 x 101.6 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-lucian-freud-100-million-paintings-pay-bookie 54

ภาพประกอบที่ 20-21 Lucian Freud, Girl in Bed, 1952, Oil on canvas, 45.7 x 30.5 cm. (ภาพซ้าย) และ Lucian Freud, Hotel Room, 1954, Oil on canvas, 100.5 × 76 cm. (ภาพขวา)
แหล่งที่มาของภาพ https://www.phillips.com/detail/john-currin/UK010121/27 57

ภาพประกอบที่ 22 Lucian Freud, Sleeping Head, 1962, Oil on canvas, 66 x 51 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://arthive.com/sl/lucianfreud/works/552941~Sleeping_Head 60

ภาพประกอบที่ 23-24 Lucien Freud, Portrait of Rose, 1978-79, Oil on canvas, 63 x 73 cm. และ Lucien Freud, Naked Man in Bed, 1989-90, Oil on canvas, 81.3 x 69.3 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry 62

ภาพประกอบที่ 25 Lucien Freud, The Painter's Mother, 1984, Oil on canvas, 87.6×70 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/the-painter-s-mother-1984-1 64

ภาพประกอบที่ 26-27 Lucien Freud, Naked Man Back View, 1992, Oil on canvas, 182.9 × 137.2 cm. และ Lucien Freud, Leigh under the Skylight, 1994, Oil on canvas, 297.2 x 120.6 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/naked-man-back-view และ https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/leigh-under-the-skylight 65

ภาพประกอบที่ 28 Lucien Freud, Benefits Supervisor Sleeping, 1995, Oil on canvas, 151.3 x 219 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/benefits-supervisor-sleeping-also-known-as-big-sue 67

ภาพประกอบที่ 29 Antoni Gaudi, Casa Batlló, 1906, Barcelona, Spain.
แหล่งที่มาของภาพ https://thematter.co/life/antoni-gaodi/37331 71

ภาพประกอบที่ 30 Julian Schnabel, The Death of Fashion, 1978, Oil, plates, and bondo on wood, 228.6 x 304.8 x 33 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings-items/the-death-of-fashion 74

ภาพประกอบที่ 31 Julian Schnabel, Blue Nude with a Sword, 1979, Oil, plates, and bondo on wood, 243.8 x 274.3 x 33 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings-items/blue-nude-with-a-sword 76

ภาพประกอบที่ 32 Julian Schnabel, Self Portrait by a Red Window, 1982, Oil, plates, and bondo on wood, 228.6 x 228.6 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/may-2013-contemporary-day-n08992/lot.262.html 77

ภาพประกอบที่ 33 Julian Schnabel, Large Rose Painting (Near Van Gogh's Grave), 2015, Oil, plates, and bondo on wood, 213.4 x 304.8 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings-items/large-rose-painting-near-van-gogh-s-grave 79

ภาพประกอบที่ 34 Francesco Clemente, Midnight Sun II, 1982, Oil on canvas, 201 × 250.7 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03551_10.jpg 82

ภาพประกอบที่ 35 Francesco Clemente, Ritz, 1983, Watercolor on paper, 36 x 51 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/ritz-by-francesco-clemente-1983-1338772102_org.jpg 85

ภาพประกอบที่ 36 Francesco Clemente, Name, 1983, Oil on canvas, 198 x 236 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Dennison, Lisa. (1999). Clemente. New York: Guggenheim Museum. No page number. 87

ภาพประกอบที่ 37 Francesco Clemente, Inside Outside, 1980,
แหล่งที่มาของภาพ http://41.media.tumblr.com/tumblr_m4ww7cgUYj1qghk-7bo1_1280.jpg 89

ภาพประกอบที่ 38 Georg Baselitz, Die gross NachtimEimer (Big Night Down the Drain), 1962, Oil on canvas, 250 cm × 180 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Smith, Edward Lucie. (1996). Visual Art in 20th Century. London: Laurence King. Page 270 93

ภาพประกอบที่ 39 Georg Baselitz, D ADELANTE VIENTO, 1966,
Oil on canvas, 162 x 130 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/4f/dc/5c/4fdc-5c0c1bb253881092f8e206774da8.jpg 95

ภาพประกอบที่ 40 Georg Baselitz, Fingermalerei I-Alder- a al, 1971-72,
Oil on canvas, 200 x 132 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Taschen, Benedikt. (1990). Georg Baselitz. Germany: Taschen. Page 95 97

ภาพประกอบที่ 41 Georg Baselitz, Orangenesser I, 1981, Oil and tempera on canvas, 146 x 114 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Taschen, Benedikt. (1990). Georg Baselitz. Germany: Taschen. Page 131 98

ภาพประกอบที่ 42 Georg Baselitz, Nachessen in Dresden (Dinner in Dresden), 1983, Oil on canvas, 450 x 280 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://artsandculture.google.com/asset/supper-in-dresden-georg-baselitz/mwEiozAZ8GqcAg 100

ภาพประกอบที่ 43 Georg Baselitz, 1897, 1986-87, Oil on canvas, 290 x 290 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Taschen, Benedikt. (1990). Georg Baselitz. Germany: Taschen. Page 151 103

ภาพประกอบที่ 44 Georg Baselitz, Greeting from Oslo, 1986, Wood carving, แหล่งที่มาของภาพ Taschen, Benedikt. (1990). Georg Baselitz. Germany: Taschen. Page 121 104

ภาพประกอบที่ 45 Jean-Michel Basquiat, 1977-80, Photography. แหล่งที่มาของภาพ https://www.widewalls.ch/magazine/jean-michel-basquiat-samo 108

ภาพประกอบที่ 46 Jean-Michel Basquiat, Skull, 1981, Acrylic and oilstick on canvas, 205.74 cm × 175.9 cm. แหล่งที่มาของภาพ https://www.jean-michel-basquiat.org/skull/ 110

ภาพประกอบที่ 47 Jean-Michel Basquiat, Irony of the Negro Policeman, 1981, Acrylic and oilstick on wood, 122 cm × 183 cm. แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/ironew-york-of-the-negro-policeman 111

ภาพประกอบที่ 48 Jean-Michel Basquiat, Flexible, 1984, Acrylic and oilstick on wood, 259.1 cm × 190.5 cm. แหล่งที่มาของภาพ https://www.jean-michel-basquiat.org/flexible/ 113

ภาพประกอบที่ 49 Andy Warhol and Jean-Michel Basquiat, Olympic Rings, 1985, Acrylic and silk screen on canvas, 206 x 466 cm. แหล่งที่มาของภาพ https://gagosian.com/exhibitions/2012/jean-michel-basquiat-and-andy-warhol-olympic-rings/ 116

ภาพประกอบที่ 50-51 Jean-Michel Basquiat, Eroica, 1987, Acrylic and crayon on canvas, 228.5 x 271.5 cm. (ซ้าย) และ Jean-Michel Basquiat, Eroica I, 1988, Acrylic and pencil on canvas, 230 x 225.5 cm. (ขวา) แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat 118

ภาพประกอบที่ 52 Jean-Michel Basquiat, Riding with Death, 1988, Acrylic and crayon on canvas, 249 x 289.5 cm. แหล่งที่มาของภาพ https://arthive.com/sl/jeanmichelbasquiat/works/390783~Riding_on_death 121

ภาพประกอบที่ 53 Eric Fischl, Sleepwalker, 1979, Oil on canvas, 175 x 267 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/eric-fischl/sleepwalker 125

ภาพประกอบที่ 54 Eric Fischl, Bad Boy, 1981, Oil on canvas, 168 x 244 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/eric-fischl/bad-boy 126

ภาพประกอบที่ 55 Eric Fischl, Birthday Boy, 1983, Oil on canvas, 213 x 274 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/eric-fischl/birthday-boy 128

ภาพประกอบที่ 56 Eric Fischl, Costa del Sol, 1986, Oil on linen, 262.3 x 397.5 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.moma.org/collection/works/79520 132

ภาพประกอบที่ 57 Eric Fischl, Stupidity, 2007, Oil on linen, 213 x 274 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://www.ericfischl.com/scenes-from-late-paradise 133

ภาพประกอบที่ 58 Eric Fischl, A Visit To / A Visit From / The Island, 1983, Oil on canvas, 213.4 × 426.7 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://whitney.org/education/education-blog/eric-fischl 134

ภาพประกอบที่ 59 Eric Fischl, Rift/Raft, 2016, Oil on linen, 249 x 559 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://www.ericfischl.com/art-fair-1 137

ภาพประกอบที่ 60 Keith Haring, 1982, Photography.
แหล่งที่มาของภาพ https://uvmbored.com/keith-haring-subway/ 140

ภาพประกอบที่ 61 Keith Haring, Untitled, 1983, Chalk on black paper, 114.9 × 76.2 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.artsy.net/artwork/keith-haring-subway-drawing-71 142

ภาพประกอบที่ 62 Keith Haring, Untitled, 1982, Acrylic on vinyl, 457 x 457 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/886 144

ภาพประกอบที่ 63 Keith Haring, Untitled, 1985, Sculpture painted steel, 127 x 96.52 x 76.2 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/542 145

ภาพประกอบที่ 64 Keith Haring, Untitled, 1984, Acrylic on muslin, 238.76 x 238.76 cm
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/66 148

ภาพประกอบที่ 65 Keith Haring, Crack is Wack, 1986, Mural painting, 488 x 792 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://savagethrills.com/wp-content/uploads/2018/05/keithharring-keith-harring-street-art-modern-art-savage-thrills-savagethrills-nhr.jpg 150

ภาพประกอบที่ 66 Keith Haring, Untitled, 1984, Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/318 152

ภาพประกอบที่ 67 Keith Haring, Safe Sex, 1988, Acrylic on canvas, 305 x 305 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/604 153

ภาพประกอบที่ 68 Keith Haring, AIDS, 1985, Acrylic and oil on canvas, 304.8 x 304.8 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/69-2 154

คำนำ

หนังสือจิตรกรรม จินตภาพใหม่ เล่มนี้ เกิดขึ้นมาจากความสนใจของผู้เขียนที่มีต่อพัฒนาการของการสร้างสรรค์จิตรกรรมตะวันตกในช่วงปลายของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งมีความเปลี่ยนแปลงอย่างมากทั้งในด้าน รูปแบบ แนวความคิดสร้างสรรค์ สื่อวัสดุ และกลวิธีสร้างสรรค์ อันเป็นผลมาจากพัฒนาการทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ผลจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นยังคงส่งอิทธิพลต่อเนื่องมายังการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยในปัจจุบัน

ผู้เขียนได้มีโอกาสศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องในประเด็นดังกล่าว ทั้งจากตำรา หนังสือวิชาการ บทสัมภาษณ์ของศิลปิน ข้อมูลในอินเทอร์เน็ต ตลอดจนประสบการณ์ตรงที่มีโอกาสได้เยี่ยมชมผลงานจิตรกรรมชิ้นสำคัญในพิพิธภัณฑ์ศิลปะหลายแห่ง การเรียบเรียงหนังสือเล่มนี้ขึ้นนั้น มีความมุ่งหวังที่จะเป็นการรวบรวมข้อมูลต่างๆ ที่จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอน อีกทั้งยังมีประโยชน์ต่อผู้สนใจโดยทั่วไปในวงกว้างอีกทางหนึ่งด้วย

ท้ายที่สุดนี้ผู้เขียนต้องขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทางวิชาการ คณาจารย์ ตลอดจนกัลยาณมิตรหลายท่าน ที่ได้กรุณาให้คำแนะนำต่างๆ อันเป็นประโยชน์ต่อการปรับปรุงแก้ไขให้หนังสือเล่มนี้มีคุณค่าทางวิชาการเพิ่มมากขึ้นมา ณ โอกาสนี้ด้วย

เด่นพงษ์ วงศาโรจน์

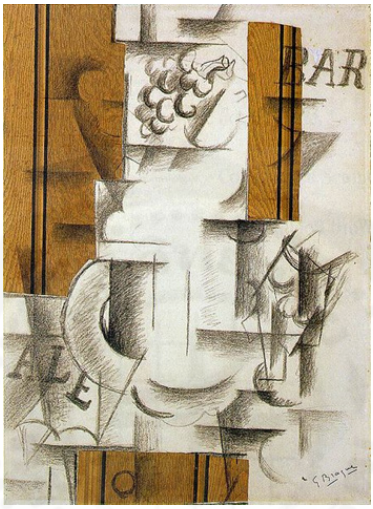
บทนำ : ความเคลื่อนไหวครั้งสำคัญของการสร้างสรรค์จิตรกรรม ในช่วงปลายของคริสต์ศตวรรษที่ 20

เมื่อพิจารณาถึงพัฒนาการของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีมาตั้งแต่อดีตนั้น จะพบว่ารูปแบบของการสร้างสรรค์มีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไปอยู่ตลอดเวลา ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงนั้นเกิดขึ้นทั้งจากความคิดความเชื่อ ศรัทธา สภาพแวดล้อมบริบททางสังคม ซึ่งล้วนมีผลต่อพัฒนาการดังกล่าวทั้งสิ้น ทั้งนี้ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งที่ส่งผลต่อพัฒนาการของการสร้างสรรค์ศิลปะที่มีความสำคัญเป็นอย่างมากคือ สื่อวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งมีส่วนสำคัญอย่างมากที่ทำให้ผลงานศิลปะในแต่ละช่วงเวลามีรูปแบบเฉพาะตัวขึ้น

หากจะกล่าวถึงเฉพาะสื่อวัสดุสำหรับการสร้างสรรค์จิตรกรรมนั้นมีการเปลี่ยนแปลงมาต่อเนื่องเป็นระยะ อย่างเช่นในอดีตเมื่อครั้งที่จิตรกรใช้สีฝุ่นหรือสีปูนเปียกในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น ข้อจำกัดต่างๆ ของสื่อวัสดุทั้งสอง โดยเฉพาะการแห้งตัวในเวลาอันจำกัด แต่เมื่อมีการคิดค้นสีน้ำมันขึ้นใช้แล้วเราจะเห็นว่าผลงานจิตรกรรมมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างก้าวกระโดด ไม่ว่าจะเป็นเนื้อสีที่มีทั้งความสดใสส่องสว่าง เนื้อสีที่สามารถสร้างพื้นผิวทั้งเรียบและขรุขระ การเกลี่ยสีที่ต่อเนื่องเป็นเนื้อเดียวกัน นอกจากนี้คุณสมบัติการแห้งตัวช้าของสีน้ำมันยังเปิดโอกาสให้ศิลปินมีช่วงเวลาสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างต่อเนื่องยาวนานขึ้น

เมื่อโลกก้าวเข้าสู่ยุคของศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) หนึ่งในบรรดาความเคลื่อนไหวทางด้านจิตรกรรมที่กล่าวได้ว่ามีทั้งความน่าสนใจ มีความโดดเด่นตลอดจนสามารถสร้างกระแสการเปลี่ยนแปลงสำคัญ ต่อการพัฒนาผลงานทางด้านศิลปกรรมตะวันตกในเวลาต่อมาได้เป็นอย่างมากนั้น ปรากฏออกมาอย่างเด่นชัดในผลงานศิลปะสร้างสรรค์ของสองศิลปิน ปิกัสโซ (Pablo Picasso) และ บราค (Geroge Braque) ผู้แสดงออกในแนวทางของศิลปะแบบคิวบิสม์ (Cubism) ซึ่ง

เป็นที่ทราบกันดีในปัจจุบันแล้วว่าผลงานศิลปะสร้างสรรค์ของพวกเขาได้สร้างทั้งความเปลี่ยนแปลง อีกทั้งยังส่งอิทธิพลอย่างมากต่อพัฒนาการของศิลปะในยุคต่อๆ มา



ภาพประกอบที่ 1 George Braque, Fruit Dish and Glass, 1912, Mixed Technique, 62.9 × 45.7 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://en.wikipedia.org/wiki/File:Braque_fruitdish_glass.jpg

ผลงานการแสดงออกที่มีความสำคัญของพวกเขานั้นนอกจากจะเป็นการนำเสนอความจริงในมิติใหม่แล้ว กลวิธีการสร้างสรรค์และสื่อวัสดุแปลกใหม่ยังปรากฏให้เห็นเด่นชัด ในผลงานจิตรกรรมปะติดสื่อด้วยวัสดุประเภทต่างๆ ที่ทั้งสองศิลปินต่างก็ได้ทดลองนำเอาสื่อวัสดุสำเร็จรูปต่างๆ ที่หาได้รอบตัว มาผสมผสานเข้ากับสื่อวัสดุและกลวิธีพื้นฐานทางจิตรกรรม เพื่อร้อยเรียงให้เกิดเป็นรูปแบบใหม่ของการสร้างสรรค์ขึ้น อีกทั้งยังเป็นการเปลี่ยนแปลงในเชิงคุณค่าและความหมายของสื่อวัสดุที่มีความธรรมดาสามัญ ให้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของชิ้นงานศิลปะด้วย ที่มาของแนวความคิดในการนำเอาสื่อวัสดุสำเร็จรูปมาใช้ในการสร้างสรรค์ศิลปะนั้น ได้เคยมีบันทึกในเรื่องดังกล่าวว่า

> ตลอดช่วงฤดูร้อนของปี ค.ศ. 1912 นั้น บราคออกเดินทางไปพักผ่อนตากอากาศที่โพรวอง (Provance) ที่นั่นเขามีโอกาสเข้าออกร้านวัสดุก่อสร้างอยู่หลายครั้ง เขาได้สังเกตเห็นม้วนเสื่อน้ำมันที่วางขายอยู่... เขาซื้อเสื่อน้ำมันที่พิมพ์ลวดลายไม้กลับมาด้วย ในช่วงนั้นเขากำลังทดลองสร้างผลงานศิลปะแบบคิวบิสม์ เขากำลังวาดรูปกีตาร์ที่มีลวดลายไม้จากเส้นดินสอที่วาดขึ้นเอง ในเวลาต่อมาบราคได้ตัดสินใจนำเอาเสื่อน้ำมันที่พิมพ์ลวดลายไม้แปะลงไปแทน ซึ่งในช่วงเวลาเดียวกันนั้นเองทางด้านปิกัสโซเองก็กำลังทดลองใช้เสื่อน้ำมันพิมพ์ลาย ตัดแปะผสมผสานเข้ากับส่วนประกอบทางศิลปะในผลงานของเขาอยู่เช่นเดียวกัน (Pablopicasso.org. 2020: online)
>
> ในช่วงปี 1913-1914 สตูดิโอของปิกัสโซเต็มไปด้วยงานคอลลาจจากเศษไม้ โลหะ กระดาษจากหีบห่อบรรจุภัณฑ์และภาพในวัฒนธรรมบริโภคสมัยใหม่ ดูเหมือนว่าศิลปินอย่างปิกัสโซกำลังเพลิดเพลินกับการแสดงทักษะของนักเล่นแร่แปรธาตุ และสิ่งนั้นได้กลายเป็นหัวใจในงานของเขาตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา (จณัญญา เตรียมอนุรักษ์, 2554: 210)

เราจะพบว่าทั้ง ปิกัสโซ และ บราค ผู้ร่วมกันสร้างสรรค์ศิลปะแนวทางคิวบิสม์ ได้ริเริ่มใช้สื่อวัสดุสำเร็จรูปที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นภาพจากสื่อสิ่งพิมพ์ กระดาษตกแต่งผนังที่มีลวดลายต่างๆ หรือแม้แต่เศษผ้า เข้ามาร่วมสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของพวกเขาด้วยกลวิธีปะติดเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน ก่อให้เกิดเป็นรูปแบบแนวคิดใหม่ต่อการสร้างศิลปะร่วมสมัย ซึ่งกล่าวได้ว่าการใช้สื่อวัสดุสำเร็จรูปของพวกเขาในครั้งนั้น ได้กลายเป็นใบเบิกทางที่สำคัญต่อการเปิดเส้นทางที่นำพาการสร้างสรรค์ศิลปะให้พัฒนาไปได้อย่างกว้างไกลมากขึ้นอีก

ภาพประกอบที่ 2 Pablo Picasso, Still Life with Chair Caning, 1912, Mixed Technique, 29 x 37 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/collage/chair.jpg

เมื่อพิจารณาจากผลงานที่มีความสำคัญชิ้นหนึ่งของปิกัสโซ ที่มีชื่อว่า Still Life with Chair Caning (1912) นั้น หากมองดูไปอย่างผิวเผินแล้วผลงานนี้อาจไม่ได้มีความน่าสนใจมากเท่าใรนัก เมื่อเปรียบเทียบกับผลงานจิตรกรรมสำคัญชิ้นอื่นๆ ของศิลปินที่สร้างสรรค์ขึ้นร่วมสมัยกัน แต่หากพิจารณาดูในเรื่องของสื่อวัสดุที่ศิลปินได้นำมาใช้เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้แล้วกลับพบว่า มีความแปลกใหม่ที่ชวนให้เราได้ขบคิดถึงแนวความคิด ตลอดจนความหมายทางการสร้างสรรค์ของศิลปินในครั้งนี้เป็นอย่างมาก เพราะนอกไปจากพื้นที่ของการระบายสีซึ่งดูจะเป็นเรื่องปกติธรรมดาที่พบได้การสร้างจิตรกรรมแล้ว ปิกัสโซยังได้นำเอาเสื่อน้ำมันพิมพ์ลวดลายถักทอในรูปแบบของเก้าอี้หวาย มาปะติดผสมผสานลงไปในผลงานชิ้นนี้ ทั้งยังได้นำเอาเชือกป่านเส้นขนาดใหญ่มาใช้ล้อมกรอบโดยรอบของผลงานรูปวงรีไว้อีกด้วย

ส่วนประกอบของผลงานนั้นถูกแสดงออกมาในลักษณะของผสมผสานให้เข้ากัน ระหว่างรูปแบบจิตรกรรมของปิกัสโซที่ปรากฏทางด้านบนและทางขวาของภาพ ให้กลมกลืนเข้ากันได้กับภาพปะติดทางด้านล่างของภาพ ในส่วนของ

จิตรกรรมนั้นแสดงออกมาด้วยรูปแบบที่ถูกตัดทอน ทางด้านบนขวาของภาพปรากฏให้เห็นเป็นรูปของมีดที่วางทับซ้อนบนลูกมะนาวที่ถูกตัดผ่าซีก ส่วนประกอบอื่นๆ ที่อาจจะมองดูออกได้ยากว่าเป็นอะไรกันแน่ เพราะด้วยรูปแบบการแสดงออกของศิลปินนั้น มักจะแสดงด้านต่างๆ ของวัตถุที่มีอยู่หลายมุมมองมาประกอบกันจนเป็นภาพขึ้นมา แต่โดยรวมแล้วพอจะสรุปความเข้าใจได้ว่าภาพผลงานชิ้นนี้น่าจะเป็นภาพของโต๊ะอาหาร ที่มีสำรับอาหาร จานชาม แก้วน้ำ วางอยู่ และทางด้านซ้ายของภาพที่ปรากฏตัวอักษร JOU อยู่นั้น คาดว่าเป็นอักษรย่อที่เชื่อว่ามาจากคำว่า Journal ซึ่งหมายถึงหนังสือพิมพ์ในภาษาฝรั่งเศส ในส่วนที่เป็นการปะติดเสื่อน้ำมันพิมพ์ลวดลายถักทอของเก้าอี้หวายนั้น เป็นมุมมองที่เราเห็นส่วนที่เป็นที่นั่งของเก้าอี้ที่สอดอยู่ทางด้านใต้ของโต๊ะอาหาร ที่มีแผ่นกระจกใสเป็นพื้นโต๊ะอยู่ทางด้านบน ดังนั้นในส่วนของเชือกที่ล้อมกรอบอยู่ก็คือขอบของโต๊ะกระจกตัวนี้นั่นเอง

ปรากฏการณ์การใช้สื่อวัสดุสำเร็จรูปในการสร้างสรรค์จิตรกรรมในรูปแบบที่กล่าวไปนี้ พบได้ทั้งในผลงานศิลปะของปิกัสโซและบราค ซึ่งนอกจากจะสร้างความแปลกใหม่แล้ว ยังเป็นการเปิดพรมแดนให้สื่อวัสดุสำเร็จรูปชนิดต่างๆ ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ที่แตกต่างไปจากขนบธรรมเนียมของการสร้างสรรค์ศิลปะแบบเดิมอีกด้วย ทั้งยังเป็นการตั้งคำถามต่อสังคมศิลปะสมัยใหม่และผู้เกี่ยวข้อง ถึงประเด็นความเป็นจริงของวัตถุที่ถูกพวกเขาหยิบจับมาใช้โดยตรง ซึ่งแตกต่างไปจากกระบวนการเดิมที่ต้องอาศัยทักษะฝีมือทางจิตรกรรมเพื่อสร้างการเลียนแบบให้เกิดเป็นภาพของความเป็นจริงนั้นๆ ขึ้นมา การแสดงออกของพวกเขาจึงเป็นเสมือนการโยนคำถามถึงความเป็นจิตรกรรมสมัยใหม่ ว่าจะยังคงต้องผูกพันกับฝีมือหรือความเป็นตัวตนของศิลปินหรือไม่ อีกทั้งยังสร้างโอกาสให้กับการนำเอาสื่อวัสดุที่ไม่เคยเป็นสื่อวัสดุทางศิลปะให้เข้ามามีบทบาทมากขึ้น

การใช้สื่อวัสดุกับการสร้างสรรค์ศิลปะมีความโดดเด่นอย่างมากในผลงานศิลปะกลุ่มดาดา (Dada) ที่มักถูกมองว่ามีทั้งความดิบ โหดร้ายและป่าเถื่อน จาก

รูปแบบของการแสดงออกที่อาศัยสื่อวัสดุสำเร็จรูปมาดัดแปลงสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ พวกเขามีวิธีคิดที่เป็นขบถกับกฎเกณฑ์ต่างๆ ของสังคม ซึ่งหมายรวมถึงการแสดงออกของศิลปะในรูปแบบดั้งเดิมด้วย ดังนั้นการหยิบจับเอาสื่อวัสดุสำเร็จรูปมาต่อยอดเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ จึงเป็นทางออกที่ดีและสอดคล้องไปกับการเคลื่อนไหวในแนวทางนี้ของกลุ่มศิลปินดาดา ไม่ว่าจะเป็น ราอูล (Raoul Hausmann) ฮอช (Hannah Höch) ดูชอมป์ (Marcel Duchamp) ออปเปนไฮม (Meret Oppenheim) หรือ ชวิตเตอร์ส (Kurt Schwitters) เป็นต้น ศิลปินแต่ละคนต่างมีแนวทางการแสดงออกทางศิลปะ บนพื้นฐานของการใช้สื่อวัสดุสำเร็จรูปจนผลงานสร้างสรรค์ของพวกเขานั้นต่างมีเอกลักษณ์ในแนวทางของแต่ละคนจนเป็นที่ยอมรับและกล่าวถึงเป็นอย่างมาก

ภาพประกอบที่ 3 Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1951. Metal wheel mounted on painted wood stool, 129.5 x 63.5 x 41.9 cm.

แหล่งที่มาของภาพ https://www.stirworld.com/think-books-and-movies-the-age-of-the-readymade-how-marcel-duchamp-changed-art

หนึ่งในศิลปินกลุ่มดังกล่าวที่มีผลงานสร้างสรรค์ที่ถูกกล่าวถึงบ่อยครั้งในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะ คือ ผลงานศิลปะของ มาเซล ดูชอมป์ ผู้มีทั้งแนวความคิด ความเชื่อและการแสดงออก ในแนวทางของการนำเอาสื่อวัสดุสำเร็จรูป มาเปลี่ยนแปลงทางกายภาพจากเดิมที่พวกมันเคยเป็นหรือทำหน้าที่อย่างหนึ่ง จนนำไปสู่การเปลี่ยนแปลง การสื่อสารความหมายของการแสดงออก ตลอดจนนำเสนอคุณค่าที่แตกต่างไปจากสิ่งที่เคยเป็นมาด้วยการสร้างความหมายใหม่ของวัสดุ ทั้งนี้ผลงานสื่อประสมของดูชอมป์นั้นปรากฏให้เราเห็นกันทั้งการนำเอาที่ควำ่ขวดจากโรงงานอุตสาหกรรม วงล้อของรถจักรยาน ตะขอแขวนหมวก หรือ โถปัสสาวะชาย มาจัดวางนำเสนอเพื่อสร้างมุมมองและความหมายในรูปแบบใหม่ขึ้น

> ศิลปินหัวก้าวหน้าชาวฝรั่งเศส มาเซล ดูชอมป์ เดินทางมายังนิวยอร์ค ในปี ค.ศ. 1915 พร้อมกับคำยืนยันว่าสามารถนำวัสดุสำเร็จรูปมาสร้างสรรค์ให้เป็นผลงานศิลปะได้ เขาเชื่อว่าวัสดุสำเร็จรูปนั้นสามารถกลายเป็นผลงานศิลปะได้ด้วยคำพูดของเขา ตลอดจนวิธีการนำเสนอวัสดุสำเร็จรูปที่ได้คัดเลือกมาแล้วไปจัดแสดงในหอศิลป์ ซึ่งถือเป็นการนำเอาวัสดุสำเร็จรูปก้าวเข้าสู่อาณาจักรของผลงานศิลปะอย่างเต็มตัว (Wilkins, 1994: 520)

ผลงานที่สร้างขึ้นจากสื่อวัสดุสำเร็จรูปที่มีชื่อว่า Bicycle Wheel นั้น ดูชอมป์ได้นำวงล้อข้างหนึ่งของรถจักรยานมาติดตั้งแบบกลับหัวขึ้นบนเก้าอี้สตูลไม้ทรงสูง เพียงเท่านั้นมันก็ได้กลายเป็นผลงานศิลปะของเขาขึ้นมาแล้ว ลักษณะพิเศษของผลงานชิ้นนี้ที่แตกต่างไปจากผลงานที่สร้างด้วยสื่อวัสดุสำเร็จรูปอื่นๆ ของเขา คือล้อมันยังเคลื่อนไหวได้หากเราไปหมุนมัน

> ศิลปินเน้นให้เห็นถึงการใช้พุฒิปัญญาในการแสดงออกทางศิลปะ โดยกล่าวว่าวัตถุทั้งหลายที่มีอยู่ในชีวิตประจำวันของเรา ไม่ว่าจะเป็นวัสดุสำเร็จรูปหรือวัสดุเหลือใช้แล้วนั้น สามารถจะนำมาสร้าง

> สรรค์เป็นงานศิลปะได้ โดยความหมายดั้งเดิมในตัวของมันจะถูกเปลี่ยนและทำหน้าที่เป็น “สื่อ” หรือตัวนำความคิด ซึ่งมิได้มีความหมายที่สัมพันธ์กับประโยชน์ทางการใช้สอยอีกต่อไป แต่วัสดุนั้นคือ “ความคิด” ทั้งที่เป็นความคิดของศิลปินและความคิดของผู้ดู (สมพร รอดบุญ, 2534: 16)

ดูชอมป์ใช้ผลงานศิลปะของเขาเล่นงานคุณค่าพื้นฐานของงานศิลปะที่ยึดถือกันมาอย่างยาวนาน ไม่ว่าจะเป็นในประเด็นของความงามและคุณค่าเชิงทักษะฝีมือ ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นสิ่งที่ต้องสะท้อนอยู่ในผลงานศิลปะ การแสดงออกของเขาเรียกได้ว่า เป็นการปูทางไปสู่การเกิดขึ้นของศิลปะในรูปแบบ คอนเซปชวล อาร์ต (Conceptual Art) ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่มุ่งสื่อสารที่จิตใจของผู้ชมมากกว่าจะเป็นที่ดวงตาเหมือนดังเช่นที่เคยเป็นมา แม้ว่าในระยะแรกผลงานของเขาจะถูกวิพากษ์วิจารณ์ไปในเชิงลบ แต่มันก็ได้สร้างปรากฏการณ์ที่สำคัญและมีคุณค่าต่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยไปอีกกว้างไกล

ความเคลื่อนไหวของศิลปินปอป อาร์ต (Pop Art) ในช่วงทศวรรษที่ 60 ของสหรัฐอเมริกา ได้สะท้อนให้เราได้เห็นถึงการประสานกันระหว่างสื่อวัสดุสำเร็จรูปกับการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยอย่างโดดเด่น ดังที่จะเห็นได้จากผลงานศิลปะของ แจสเปอร์ จอห์น (Jasper John) ที่มีความโดดเด่นในกลวิธีการปะติดวัสดุผสมผสานเข้ากับกลวิธีการระบายสีด้วยขี้ผึ้งร้อน (Encaustic Painting) หรือในผลงานศิลปะของ โรเบิร์ต เราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg) ที่ผลงานมีความโดดเด่นในเรื่องของการประสานสื่อวัสดุเหลือใช้ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเศษไม้เชือก ยางรถยนต์ หรือสัตว์สตาฟประเภทต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นนกอินทรีหรือแพะประสานให้เข้ากับกลวิธีการสร้างสรรค์จิตรกรรมจนเกิดเป็นผลงานในรูปแบบที่เรียกกันว่าศิลปะแบบผสมผเส (Assemblage) ขึ้น

ภาพประกอบที่ 4 Robert Rauschenberg, Canyon, 1959, Mixed Technique, 207.6 x 177.8 x 61 cm
แหล่งที่มาของภาพ https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2005/robert-rauschenberg

ในผลงานชื่อ Canyon (1959) นั้น เราเชนเบิร์กสร้างมันขึ้นจากการประสานสื่อวัสดุที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นเศษผ้า เศษกระดาษ เศษไม้ ภาพถ่าย กระจก ซากนกอินทรีสตาฟ เชือก หมอน และอื่นๆ โดยศิลปินได้ผสมผสานปะติดสื่อวัสดุดังที่กล่าวมาร่วมไปกับกลวิธีการระบายสี ผลงานในรูปแบบนี้ของศิลปินถูกจัดอยู่ในกลุ่มผลงานศิลปะที่เรียกว่า คอมไบนส์ (Combines) ซึ่งเป็นกลวิธีผสานวัสดุซึ่งศิลปินใช้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นในระหว่างปี ค.ศ. 1954 ถึง 1965 ผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินมีลักษณะที่ท้าทายวิธีคิดแบบเดิมๆ ของการสร้างสรรค์ศิลปะอีกด้วย

พัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะด้วยสื่อวัสดุสำเร็จรูปได้รับการยอมรับในวงกว้างมากขึ้น ตั้งแต่การนำไปผสมผสานกับรูปแบบการสร้างสรรค์ศิลปะในลักษณะต่างๆ ที่เคยทำกันมา จนนำไปสู่การสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบสื่อประสม

(Mixed Media) ที่มีความหลากหลายของสื่อวัสดุ วิธีการแสดงออก ตลอดจนแนวความคิดที่ก้าวออกนอกกรอบของศิลปะรูปแบบเดิมไปอย่างมาก จนสามารถขยายอาณาเขตต่อเนื่องจนนำไปสู่การแสดงออกของศิลปะของกลุ่ม คอนเซปชวล อาร์ต (Conceptual art) ที่ได้รับความสนใจอย่างกว้างขวางและกินพื้นที่ของการสร้างสรรค์ศิลปะตั้งแต่ช่วงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา

อิสระจากการเปิดกว้างที่จะเลือกหยิบใช้วัสดุต่างๆ ตามต้องการมาเพื่อสร้างผลงานงานศิลปะในแนวทางของศิลปะคอนเซปชวล อาร์ต ส่งเสริมให้ศิลปินมีโอกาสใช้จินตนาการที่กว้างไกลเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะของตนเองได้ ทั้งนี้แนวคิดหนึ่งที่ส่งเสริมการแสดงออกดังกล่าวของศิลปินกลุ่มนี้ คือการขบถต่อความเป็นศิลปะในแบบเดิมที่เคยยึดถือทำกันมา

> ด้วยความที่คอนเซปชวลอาร์ตมีแนวคิดที่ต่อต้านขนบและรูปแบบเดิมๆ ของศิลปะ จึงไม่แปลกที่ศิลปินเหล่านี้จะรู้สึกต่อต้านความเป็นสถาบันในโลกศิลปะ ที่คอยตัดสินชี้ขาดว่าศิลปะอันไหนเป็นศิลปะที่ดี ซึ่งส่วนใหญ่ก็ถูกบงการโดยธุรกิจการค้างานศิลปะมาตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 19 พูดง่ายๆ ว่างานที่ดีก็คืองานที่ขายได้ ส่วนงานที่เลวคืองานที่ขายไม่ได้ และผู้ที่กุมผลประโยชน์ในตลาดการซื้อขาย สะสมงานศิลปะ รวมถึงคนในสถาบันทางศิลปะอย่างพิพิธภัณฑ์ ก็มักจะเป็นคนกลุ่มน้อย อย่างคนผิวขาวเพศชาย เหล่าเศรษฐีมีทรัพย์หรืออภิสิทธิ์ชนทั้งนั้น (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2561: ออนไลน์)

กลุ่มศิลปะ คอนเซปชวล อาร์ต นอกจากที่จะมีอิสระในการเลือกใช้สื่อวัสดุเพื่อตอบสนองการสร้างสรรค์แล้ว ยังเปิดพื้นที่ของการแสดงออกทางศิลปะให้มีความหลากหลายเพิ่มมากขึ้นอีกด้วย โดยนำเสนอผลงานที่อาศัยการติดตั้งจัดวางผลงานศิลปะในพื้นที่ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ธรรมชาติหรือพื้นที่สาธารณะ อีกทั้ง

ยังเปิดกว้างให้สามารถนำเอาสื่อทางด้านเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้เป็นเครื่องมือสร้างสรรค์ผลงานศิลปะขึ้น ไม่ว่าจะเป็นภาพถ่าย วีดิทัศน์ โทรทัศน์ โทรสาร ตลอดจนคอมพิวเตอร์ ได้กลายเป็นเครื่องมือชนิดใหม่ที่มีความสำคัญและทำให้ผลงานศิลปะร่วมสมัยมีหน้าตาที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอย่างสิ้นเชิง

ภาพประกอบที่ 5 Christo and Jeanne-Claude, Wrapped Coast, 1969, Installation.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.capsuleauctions.com/auction/lots/christo_and_jeanne-claude_wrapped_coast_mo-ii-2020_2608

การปรากฏตัวของศิลปะแบบคอนเซปชวล อาร์ต ซึ่งมีลักษณะของการต่อต้านกระบวนการคิดของศิลปะสมัยใหม่ อีกทั้งยังแสวงหาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ตอบรับไปกับบริบทสังคมร่วมสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างมากจากอดีต เป็นจุดเปลี่ยนผ่านของการก้าวเข้าสู่ช่วงเวลาของศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art)

ศิลปะหลังสมัยใหม่อาจต่อต้านหรือไม่เห็นด้วยกับการที่ศิลปะจะต้องเป็นสิ่งถาวร (Durability) ศิลปะอาจไม่เกี่ยวข้องกับกาลเวลา

> ในอดีต จิตรกรรม ประติมากรรม อาจเกี่ยวข้องกับพื้นฐานการวาดภาพ หลักการ กระบวนการต่างๆ แต่ศิลปินหลังสมัยใหม่อาจไม่เกี่ยวข้องกับพื้นฐานเหล่านั้นเลยก็ได้ ศิลปินยุคหลังสมัยใหม่มีแนวโน้มที่จะผลักดันศิลปะให้พ้นกรอบของแบบแผนประเพณีนิยม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542: 36)

แนวความคิดที่สำคัญของโลกหลังสมัยใหม่เป็นผลสืบเนื่องที่มาจากเหตุการณ์ในอดีตอย่างชัดเจน ผู้คนในสังคมเริ่มไม่มั่นใจกับเทคโนโลยีที่ก้าวหน้าเพิ่มมากขึ้นทุกวัน ความเจริญก้าวหน้าที่มาพร้อมกับข้อเสียต่างๆ ได้เริ่มส่งผลกระทบในทางลบทั้งต่อมนุษย์และสิ่งแวดล้อมที่ถูกทำลายลงอย่างรวดเร็ว ความคิดในโลกอุตสาหกรรมที่ได้แบ่งแยกภาคสังคมออกจากกันเป็นส่วนย่อยต่างๆ อาจจะเหมาะสมกับโลกในช่วงเวลาหนึ่ง แต่สำหรับโลกหลังสมัยใหม่แล้วดูเหมือนทุกสิ่งอย่างนั้นจะเริ่มมาจากจุดเดียวกันจนยากที่จะแบ่งแยกไปได้ ผลกระทบใดที่เกิดขึ้นย่อมมีส่วนแผ่ขยายไปสู่ทุกภาคส่วนไม่มากก็น้อย

ผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นจากความคิดแบบหลังสมัยใหม่ปรากฏความหลากหลายทั้งรูปแบบและสื่อวัสดุสร้างสรรค์ อีกทั้งยังมีการผนวกเอาเทคโนโลยีที่ทันสมัยเข้าไปอีกด้วย การยอมรับในชุมชน วัฒนธรรมพื้นถิ่น ให้ความเคารพในความเป็นมนุษย์อย่างเท่าเทียมกัน ส่งผลให้กรอบความคิดความเข้าใจที่มีต่อผลงานศิลปะถึงจุดเปลี่ยนสำคัญอีกครั้ง ความรู้ความสามารถต่างๆ ที่ช่วงเวลาหนึ่งถูกแยกส่วนออกจากกันไป ได้ถูกนำกลับมามองในมุมใหม่เป็นองค์รวมที่ส่องทางให้แก่กัน จนเกิดเป็นความใหม่ที่เกิดจากการร่วมกันของความต่างที่เคยเกิดขึ้นในอดีตได้อย่างลงตัว แม้ว่าศิลปะสมัยใหม่จะได้ลดช่องว่างระหว่างสังคมกับผลงานศิลปะไปได้มาก เมื่อเทียบกับหน้าที่ของผลงานศิลปะกับชุมชนในอดีต แต่ระยะห่างของชุมชนกับศิลปะได้ถูกลดลงไปอีกครั้งเมื่อศิลปะหลังสมัยใหม่ได้นำทางให้ผลงานศิลปะเข้าสู่การแสดงออกในพื้นที่สาธารณะของชุมชน เป็นการทำลายกำแพงขวาง

กั้นจากอดีต ตลอดจนทำลายกรอบของความเป็นศิลปะชั้นสูง (high art) ลงสู่ความเป็นศิลปะของสามัญชนอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนหน้านั้น “พิพิธภัณฑ์ บ้าน อาคารธุรกิจ ศิลปะไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุสะสมในพิพิธภัณฑ์ หรือในคอลเลคชั่นส่วนตัว ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งนิทรรศการตามแบบแผนเดิม ไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุที่ไปแขวนหรือไปติดตั้งเบื้องหน้าผู้คนห้อมล้อมชื่นชมอย่างเป็นกิจลักษณะ ศิลปะอาจอยู่ร่วมกับเราในธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมในสังคม มากกว่าการแยกกันอยู่ดังที่ผ่านมา” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542: 37)

แรงขับเคลื่อนที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ที่ส่งเสริมต่อความเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปะคอนเซปชวลอาร์ตมีความเจริญรุดหน้าในเวลาอันสั้น คือความเบื่อหน่ายของผู้คนที่มีต่อรูปแบบของผลงานจิตรกรรมนามธรรม ที่ได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างมากในช่วงกลางของศตวรรษที่ 20 ซึ่งมันดำเนินไปถึงจุดที่ถูกตั้งคำถามในเชิงคุณค่าของผลงานที่มีต่อสังคม ตลอดจนมูลค่าของตัวมันเองที่เพิ่มสูงขึ้นไปตลอดเวลาจนเหมือนว่าไม่มีจุดสิ้นสุด คุณค่าของผลงานจิตรกรรมที่สังคมต่างคาดหวังถึงการเป็นสื่อสะท้อนสังคมนั้น กลับกำลังแสดงตนในแบบที่ไม่สื่อสารถึงเรื่องราวใด รูปแบบของความเป็นนามธรรมดำเนินไปอย่างสนุกสนาน นอกจากนี้ยังดูเหมือนว่ามันกำลังถูกผลิตขึ้นเพื่อเป็นสินค้าที่สร้างมูลค่ามหาศาลแก่กลุ่มนักธุรกิจผู้ค้าขายงานศิลปะ โดยที่มันไม่มีความสัมพันธ์กับชีวิตของผู้คนในสังคมที่มันถูกสร้างขึ้นมาแต่อย่างใด

> ในปี ค.ศ.1965 ประติมากรมินิมอลลิสม์ชาวอเมริกัน โดนัลด์ จัดด์ ได้ประกาศว่า จิตรกรรมได้ตายไปแล้ว ศิลปินร่วมสมัยยุคนั้นจำนวนไม่น้อยก็คิดเช่นเดียวกับจัดด์ งานศิลปะที่ถือว่าก้าวหน้าเป็นศิลปะที่สะท้อนสังคมในสมัยนั้นต่างก็ใช้สื่อร่วมสมัยประเภทวีดีโอ ภาพยนตร์ การแสดง หรืออยู่ในแวดวงของศิลปะแนวมินิมอลหรือศิลปะสารัตถะ หลายคนคิดว่างานศิลปะที่ใช้สื่อแบบประเพณีนิยมกำลังจะถึงทางตัน จิตรกรรมจะเป็นแค่ของเล่น

> สำหรับจิตรกรวันหยุด ส่วนจิตรกรที่ยังคงวาดภาพแนวรูปธรรมแบบเก่า ก็มีแต่จะถูกลบเลือนออกไปจากเวทีศิลปะอย่างช่วยไม่ได้ (จิรพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545: 365)

สถานการณ์ที่ยากลำบากดังกล่าวสร้างทั้งความกดดันและพลังให้กับกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้า ในการแสวงหาทางออกให้กับการสร้างสรรค์จิตรกรรม เพื่อให้ยังคงสถานะของการเป็นสื่อแสดงออกแถวหน้าของการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยต่อไป ท่ามกลางการแข่งขันที่หลากหลายของการแสดงออกของศิลปะ ผลสัมฤทธิ์ของความพยายามสร้างจิตรกรรมร่วมสมัยให้มีบทบาทดังกล่าว ปรากฏให้เห็นในปี ค.ศ. 1978 เมื่อพิพิธภัณฑ์ศิลปะวิทนีย์ (Whitney Museum) กรุงนิวยอร์ค ได้รวบรวมเอาความเคลื่อนไหวของจิตรกรรมร่วมสมัยที่ฟื้นตัวกลับมามีชีวิตขึ้นใหม่อีกครั้ง โดยรวบรวมมาจัดเป็นนิทรรศการที่มีชื่อว่า “The New Image Painting” หรือ “จิตรกรรมจินตภาพใหม่” เพื่อแสดงให้สังคมได้รับรู้ถึงความก้าวหน้าของรูปลักษณ์และแนวคิดใหม่ๆ ของการสร้างสรรค์จิตรกรรมในช่วงทศวรรษดังกล่าว

> การหมุนกลับของการสร้างสรรค์ศิลปะในทศวรรษที่ 80 นั้นเรียกได้ว่าเป็นการฟื้นคืนชีพของการการสร้างจิตรกรรมรูปลักษณ์คน การดำเนินตามรอยของศิลปะนามธรรมนั้นได้หลุดออกจากเส้นทางหลักไปแล้ว การกลับมาของจิตรกรรมรูปลักษณ์คนไม่ได้เพียงแต่ปรากฏให้เห็นในนิทรรศการใหญ่ๆ เท่านั้น แต่มันเกิดขึ้นมาพร้อมกับการเคลื่อนย้ายศูนย์กลางของโลกศิลปะจากอเมริกาไปยังยุโรปอีกด้วย ผลจากนิทรรศการที่ใช้ชื่อการแสดงว่า A New Spirit in Painting ซึ่งจัดขึ้นที่ London’s Royal Academy ในปี ค.ศ.1981 และนิทรรศการ Zeitgeist ซึ่งจัดขึ้นในกรุงเบอร์ลิน ของเยอรมนีนั้น บรรดาภัณฑารักษ์ชาวยุโรป ต่างกระตือล้นที่จะยืนยันว่าเป็นการสร้างสรรค์แนวทางใหม่ที่มีความเชื่อมโยงกับ

> ความคิดของพวกมนุษย์นิยม อีกทั้งยังเป็นสัญญาณว่าการเดินทางอย่างเคร่งครัดในแนวทางของศิลปะคอนเซปชวล อาร์ต นั้นกำลังจะถึงจุดจบในวงโคจรทางประวัติศาสตร์แล้ว (Hopkins, 2000: 203)

การแสดงออกทางการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่ดำเนินขึ้นในเวลานั้นปรากฏการใช้รูปแบบเหมือนจริงของกลุ่มศิลปินที่ถูกเรียกชื่อว่า โฟโตเรียลลิสม์ (Photorealism) ที่อาศัยการแสดงออกในแบบที่เรียกว่าเหมือนจริงมากกว่าภาพถ่าย ซึ่งสามารถพบเห็นได้จากผลงานของศิลปินอเมริกันอย่าง ริชาร์ด เอสเตส (Richard Estes) ที่มักแสดงออกด้วยเนื้อหาของภาพเมืองที่เน้นแสดงโครงสร้างที่ปราศจากภาพคน ผลงานของเขาเน้นการแสดงถึงภาพของโลหะที่มันวาว ตลอดจนกระจกใสหน้าร้านค้าที่สะท้อนภาพของเมืองอย่างแจ่มชัด ในทางตรงกันข้ามกันผลงานจิตรกรรมของ ชัค โคลส (Chuck Close) ที่สร้างความเป็นจริงของภาพบุคคล โดยอาศัยภาพถ่ายเป็นแรงจูงใจ ผลงานจิตรกรรมภาพเหมือนบุคคลของเขานั้นแฝงไปด้วยความรู้สึกในเชิงจิตวิทยาไว้อย่างแยบยลและน่าสนใจเป็นอย่างมาก

ศิลปะแบบสตรีท อาร์ต (Street Art) ซึ่งถูกมองว่าเป็นศิลปะของคนข้างถนนได้ถูกแปรเปลี่ยนดัดแปลงมานำเสนอในรูปแบบใหม่ อาศัยการผสมผสานกับการสร้างสรรค์ทางจิตรกรรมที่เคยดำรงสถานะของศิลปะชั้นสูงมาก่อน เป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมและบริบทของสังคมที่ต่างไปจากอดีตอย่างสิ้นเชิง ในผลงานจิตรกรรมของศิลปินทั้ง ชอง มิเชล บาสเกีย (Jean-Michel Basquiat) และ คีธ ฮาร์ริง (Keith Haring) ได้แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานกลมกลืน การปรับเปลี่ยนและความแยบยลในการใช้รูปแบบของความเป็นสาธารณะ ที่เป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ รวมทั้งยังสามารถแทรกซึมเข้าถึงใจของผู้คนจำนวนมากได้อย่างไม่ยากเย็นนัก

ในขณะที่จิตรกรรมจากศิลปินฝั่งยุโรปก็ได้รับความสนใจเป็นอย่างมากจากเรื่องราวที่สะท้อนถึงภูมิปัญญาท้องถิ่น ความเชื่อการแสดงออกบนพื้นฐานของ

เรื่องราวปรัมปรา ความแตกต่างต่างวัฒนธรรม ล้วนเป็นปรากฏการณ์ที่แปลกใหม่ที่มีความน่าสนใจอยู่ไม่น้อย เราจะเห็นการเขียนภาพคนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการใช้รอยแปรงและการนำเสนอท่าทางของแบบในผลงานจิตรกรรมของ ลูเซียน ฟรอยด์ (Lucien Freud) จิตรกรชาวอังกฤษ ผู้มีชื่อเสียงโด่งดัง จิตรกรรมของ ฟรานเซสโก คลีเมนเต (Francesco Clemente) จิตรกรชาวอิตาเลียน ที่สะท้อนเรื่องราวพื้นถิ่นของยุโรปผ่านสัญลักษณ์ต่างๆ ผ่านรูปร่างกายมนุษย์ หรือ จิตรกรรมภาพกลับหัวของศิลปิน เกออก บาเซลิทซ์ (Georg Baselitz) จิตรกรชาวเยอรมัน ความเคลื่อนไหวในแนวทางดังกล่าวของพวกเขาถูกจัดรวมกันในชื่อของศิลปะนีโอ เอ็กเพรสชันนิสม์ (Neo Expressionism)

> การเคลื่อนไหวของพวก นีโอ เอ็กเพรสชันนิสม์ แม้จะไม่ได้ถูกชี้ชัดลงไปอย่างเป็นทางการ แต่มีแนวโน้มว่าเป็นความสนใจระดับนานาชาติของกลุ่มจิตรกร ที่มีความสนใจต่อการใช้รูปร่างกายเพื่อการแสดงออกที่ในรูปแบบที่หลากหลาย โดยทั่วไปแล้วผลงานของศิลปิน นีโอ เอ็กเพรสชันนิสท์ มักจะมีลักษณะเฉพาะของการแสดงออกที่เป็นไปอย่างเข้มข้น การใช้สีที่มีพื้นผิวแตกต่าง สีที่ตัดกันอย่างชัดเจน รวมทั้งอาศัยการเล่าเรื่องผ่านภาพผลงานที่มีขนาดใหญ่ โดยอ้างอิงถึงเรื่องราวเชิงประวัติศาสตร์ ตำนาน และคติชนวิทยา (Sothebys, 2020: Online)

ลักษณะการแสดงออกของศิลปินกลุ่มดังกล่าวมีแนวทางของการใช้ภาพลักษณ์ของคนเพื่อการแสดงออกเป็นสำคัญ ภาพเนื้อหาของพวกเขานั้นถูกนำเสนอโดยผ่านการตีความตามมุมมองของพวกเขา ซึ่งมีทั้งอิทธิพลของศิลปินรุ่น อีกทั้งประสบการณ์ทางวัฒนธรรมที่เปิดกว้างมากขึ้น “เนื้อหาสาระที่มาพร้อมกับจิตรกรรมในช่วงนี้ก็คือ การแสดงออกทางด้านจิตใจที่เกี่ยวข้องกับโลกยุคใหม่ ที่รู้สึกได้ถึงการล่มสลายแห่งวัฒนธรรมและสภาพจิตใจ มีแต่การแสดงออกอย่างรุนแรงเท่านั้น

ที่จะพอเหมาะพอสมกับประสบการณ์ส่วนตัวของศิลปินในยุคนี้ จิตรกรรมหลายรูปแบบถูกสร้างขึ้นมาเพื่อต่อต้านรสนิยมที่ดีของชนชั้นกลาง”(จิรพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545: 365-366)

ปรากฏการณ์ของรูปแบบตลอดจนแนวความคิดใหม่ที่มีผลต่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงนั้น ประสานส่งเสริมให้การสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยในช่วงปลายของศตวรรษที่ 20 กลับมามีชีวิตชีวาอีกครั้งหนึ่ง เป็นปรากฏการณ์ที่ได้สนับสนุนให้การเดินทางของจิตรกรรมร่วมสมัยไม่หยุดนิ่งและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบันได้อย่างต่อเนื่องและเข้มแข็ง

ชัค โคลส
Chuck Close

ตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 70 เป็นต้นมา ชัค โคลส (Chuck Close,1940-2021) ได้เริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในวงการศิลปะร่วมสมัยของอเมริกา ในฐานะศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าของบุคคลลงบนระนาบรองรับที่มีขนาดใหญ่ ด้วยรูปแบบเหมือนจริงตามแนวทางการแสดงออกทางศิลปะของกลุ่มจิตรกร ซูเปอร์เรียลลิสม์ (Superrealism) หรือที่ในบางครั้งเราอาจรู้จักกันในชื่อว่า โฟโตเรียลลิสม์ (Photorealism) ความเหมือนจริงในผลงานของเขานั้นสร้างความน่าสนใจให้กับผลงานเป็นอย่างมาก

ย้อนหลังกลับไปในช่วงทศวรรษก่อนหน้านั้น ในขณะที่โคลสยังเป็นนักศึกษาศิลปะ ณ มหาวิทยาลัยแห่งวอร์ชิงตัน (University of Washington) และคณะศิลปะและสถาปัตยกรรมแห่งมหาวิทยาลัยเยล (Yale University School of Art and Architecture) ในช่วงเวลาดังกล่าวนั้น ศิลปินยังคงมีความสนใจในการสร้างสรรค์จิตรกรรมในแนวทางของศิลปะแอบสแตรก เอ็กเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) ซึ่งถือเป็นแนวความคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์ที่มีอิทธิพลต่อนักศึกษาศิลปะ ตลอดจนศิลปินรุ่นใหม่ในช่วงเวลานั้นเป็นอย่างมากดังที่ศิลปินได้เคยกล่าวถึงไว้ว่า

> เมื่อครั้งที่ผมยังเป็นวัยรุ่น ได้เริ่มต้นสร้างงานจิตรกรรมตามแนวทางของศิลปะแอบสแตรก เอ็กเพรสชันนิสม์ มาก่อนที่จะได้พบรูปแบบที่เป็นของตนเอง ในช่วงเวลานั้นผมได้รับอิทธิพลอย่างมากจากผลงานจิตรกรรมของ วิลเลียม ดี คูนนิง (Williem De Kooning) ซึ่งผมมีความชอบและชื่นชมในวิธีการสร้างสรรค์ภาพคน ความพิถีพิถันในการทำงานศิลปะ ตลอดจนการเลือกใช้สี ที่มี

เอกลักษณ์เฉพาะตัวของเขา ซึ่งผมเองได้รับเอาอิทธิพลการใช้สี ดังกล่าวมาใช้สร้างสรรค์ผลงานของตนเองขณะนั้น” (Guare, 1995: 40)

กระทั่งล่วงเข้าสู่ช่วงปลายของทศวรรษที่ 60 โคลสได้ตัดสินใจที่จะยุติการสร้างสรรค์จิตรกรรมตามแนวทางของศิลปะแอบสแตรก เอ็กเพรสชันนิสม์ ตลอดจนได้ทำลายผลงานของตนเองในช่วงเวลานั้นทิ้งทั้งหมด ด้วยเหตุผลที่ว่าที่ไม่ต้องการเป็นต้นไม้เล็กที่เติบโตภายใต้ร่มเงาของต้นไม้ใหญ่ ซึ่งต่อมาโคลสได้พิจารณาเลือกการแสดงออกทางจิตรกรรมในรูปแบบเหมือนจริง ตามแนวทางของศิลปะซูเปอร์เรียลลิสม์ ด้วยเหตุที่เห็นว่ามีรูปแบบที่ขัดแย้งกับศิลปะแบบแอบสแตรก เอ็กเพรสชันนิสม์ รวมทั้งขัดแย้งกับศิลปะมินิมอล (Minimal Art) และศิลปะคอนเซปชวลอาร์ต (Conceptual Art) ซึ่งเป็นรูปแบบศิลปะที่ร่วมสมัยในขณะนั้น ตลอดจนไม่ได้เน้นการแสดงออกด้วยการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแต่อย่างใด

จุดเริ่มต้นของผลงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ของโคลสในปี ค.ศ. 1967 ที่มีชื่อว่า Big Nude (1967) ศิลปินเลือกนำเสนอภาพเปลือยเต็มตัวของหญิงสาวคนหนึ่งในท่านอนตะแคง มันเป็นผลงานที่มีขนาดใหญ่มากชิ้นหนึ่ง เป็นการแสดงออกมาให้เหมือนจริงตามแบบต้นฉบับภาพถ่ายขาวดำ ท่าทางการแสดงออกของหญิงสาวอยู่ในท่านอนที่เรียกได้ว่าเป็นบรรทัดฐานที่พบเห็นได้ทั่วไปในจิตรกรรมตะวันตก ศิลปินใช้กลวิธีมากมายในการสร้างสรรค์ผลงาน ไม่ว่าจะเป็นการระบายสีด้วยพู่กัน การเช็ดสีออก การพ่นสีด้วยพู่กันลม ภาพเปลือยชิ้นนี้ของศิลปินเป็นการพรรณาถึงเนื้อหนังความเป็นจริงของมนุษย์ปุถุชนทั่วไป เราสามารถรับรู้ถึงลมหายใจของนางแบบ มันเป็นการสื่อสารของโลกปัจจุบันที่สะท้อนถึงชีวิตจริงที่เป็นสัจธรรมมากกว่ารูปเปลือยแบบอุดมคติ

ภาพประกอบที่ 6 Chuck Close, Big Nude, 1967, Acrylic on canvas, 297.2 x 643.9 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.johnmcdonald.net.au/2014/chuck-close-2/

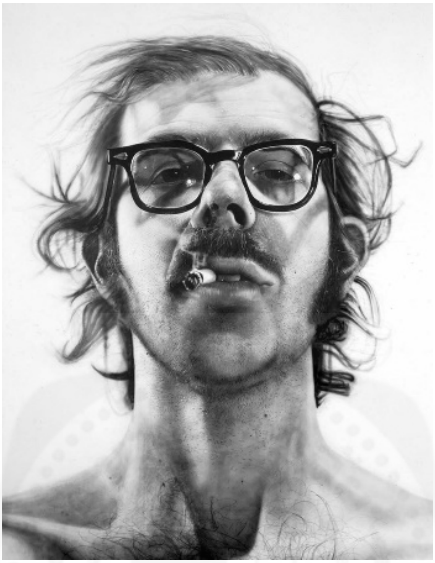
เมื่อผลงาน Big Nude ถูกนำเสนอออกสู่สาธารณะแล้วผลตอบรับกลับมายังคงไม่สู้ดีนัก มันเป็นไปในเชิงลบเสียมากกว่าโดยเฉพาะจากบรรดานักวิจารณ์ศิลปะที่มีชื่อเสียง โคลสจะพยายามค้นหาหนทางที่จะหลีกหนีการแสดงออกให้พ้นอิทธิพลของจิตรกรรมที่มีบทบาทอย่างมากในเวลานั้น ศิลปินจึงได้ทำการทดลองสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมอีกครั้ง โดยการใช้ใบหน้าของบุคคลเพื่อแสดงออกถึงความคิด และความเหมือนในแบบที่มากกว่าภาพถ่ายจะสามารถแสดงออกมาได้

> ศิลปินได้ละทิ้งมุมมองการแสดงออกภาพของบุคคลแบบเต็มตัวไป โดยหันไปหาหนึ่งในรูปแบบของผลงานจิตรกรรมที่เก่าแก่ที่สุดในประวัติศาสตร์ศิลปะ นั่นคือการนำเสนอภาพเหมือนตนเอง ทั้งนี้ศิลปินต้องการที่จะลบล้างคำสบประมาทของ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg) นักวิจารณ์ศิลปะที่ได้เคยกล่าวว่า มันเป็นไปไม่ได้เลยที่ศิลปินสามารถสร้างสรรค์ผลงานขั้นสูง ขึ้นด้วยการเขียนภาพเหมือนของบุคคล (Theartstory, 2020: Online)

จิตรกรรมภาพใบหน้าของบุคคลที่ศิลปินนำเสนอออกมาในช่วงเวลาต่อมานั้น มักจะเป็นภาพของบุคคลที่จัดท่าทางให้มีลักษณะเหมือนเป็นการถ่ายรูปสำหรับติดบัตร โดยจะแสดงให้เห็นภาพของใบหน้าตั้งแต่ช่วงบนของศีรษะจนถึงบริเวณหัวไหล่ เขาสร้างจิตรกรรมภาพคนลงบนผืนผ้าใบโดยพื้นที่ในแต่ละภาพผลงานไม่น้อยกว่าสี่ตารางเมตร โดยอาศัยภาพถ่ายของบุคคลที่เขาจะวาดออกมาเป็นต้นแบบ ศิลปินอาศัยการตีตารางกริดเพื่อช่วยในการขยายสัดส่วนของภาพเพื่อให้ได้สัดส่วนที่สมบูรณ์ลงบนผ้าใบ ก่อนที่จะลงสีให้เป็นไปตามที่ปรากฏในภาพถ่ายต้นฉบับอีกเช่นเดียวกัน

> โคลสถ่ายทอดภาพจากภาพถ่ายขยายลายละเอียดทุกรายละเอียดลงบนพื้นภาพ จากการเปลี่ยนแปลงขนาดไปสู่ภาพขนาดใหญ่เช่นนั้น ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและผิดเพี้ยนไประดับหนึ่ง และเมื่อสร้างรายละเอียดขึ้นบนพื้นภาพขนาดใหญ่ ภาพได้ให้ความรู้สึกเหมือนภาพจากกล้องจุลทรรศน์ โคลสใช้เทคนิคการสร้างภาพคล้ายกับเอสเตส์ คือใช้ทั้งแอร์บรัชและกระบวนการอื่นๆ ที่จะสร้างภาพให้เกิดความรู้สึกในเชิงจิตวิทยาเช่นนั้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2544: 25-26)

ผลงานจิตรกรรมที่สร้างชื่อเสียงให้กับศิลปินในเวลานั้นคือผลงานที่มีชื่อว่า Big Self-Portrait (1967-68) ซึ่งเป็นผลงานจิตรกรรมสีอะครีลิค แสดงให้เห็นเป็นภาพใบหน้าของตัวศิลปินเอง มันถูกสร้างขึ้นด้วยกลวิธีที่หลากหลายลงบนระนาบรองรับขนาดใหญ่ที่ โดยยังคงแสดงเป็นการระบายสีในโทนสีเทา (grisaille) เหมือนกับผลงาน Big Nude ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นก่อนหน้า



ภาพประกอบที่ 7 Chuck Close, Big Self-Portrait, 1967-68, Acrylic on canvas, 273.1 x 212.1 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.historylink.org/File/11085

> ภาพจิตรกรรม Big Self-Portrait แสดงให้เห็นถึงใบหน้าของโคลสที่เต็มไปด้วยหนวดเครา ที่ปากของเขายังคาบบุหรี่ที่มีควันลอยออกมาให้เห็น หนวดและทรงผมดูยุ่งเหยิง การแสดงให้เห็นรูปของใบหน้าต่อเนื่องถึงบริเวณหัวไหล่ที่เปลือยเปล่า สะท้อนความคิดในเชิงกบฏต่อสังคม ด้วยท่าทางที่แสดงลักษณะต่อต้าน ทำเป็นเสมือนผู้ไร้ที่อยู่อาศัยที่ถูกทอดทิ้งโดยไม่ได้รับการดูแลเอาใจใส่ ซึ่งจัดว่าเป็นการสะท้อนถึงวิธีคิดของศิลปินในแบบอัตถิภาวนิยม (Poetter. 1994: 17)

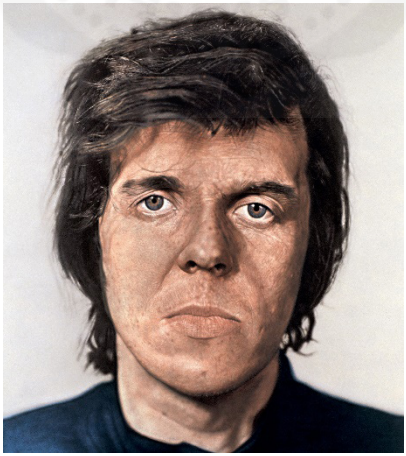
ทักษะความสามารถของโคลสนั้นแสดงออกในผลงานดังกล่าวอย่างโดดเด่น เขาเลือกใช้วิธีการสร้างความคมชัดให้กับใบหน้าส่วนใกล้ที่สุด คือบริเวณที่เป็นจมูกและใบหน้าโดยรอบ ในขณะที่บริเวณโดยรอบของใบหน้าก็จะมีการปล่อยให้

ความคมชัดเริ่มน้อยลงตามลำดับ การเผชิญหน้ากับใบหน้าของศิลปินที่มีความเหมือนจริงอย่างมากอีกทั้งยังมีขนาดใหญ่โต เขาจงใจจัดวางท่าทางของภาพดังกล่าวในมุมมองให้ดูเหมือนว่าผู้ชมอยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่าระดับสายตาของเขานั้น แรงปะทะจากภาพรวมของจิตรกรรมสามารถสร้างให้เกิดเป็นแรงกดดันทางจิตวิทยาให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างมาก

> ผมต้องการสร้างภาพจิตรกรรมขนาดใหญ่ที่แสดงออกแบบเผชิญหน้าตรงไปตรงมาอย่างก้าวร้าว โดยเลือกใช้ภาพใบหน้าของตนเองที่แสดงความรู้สึกไม่พอใจ ซึ่งขณะนั้นเป็นยุคของพระเอกหนัง เจมส์ ดีน (James Dean) ผมคาบบุหรี่ไว้ที่ริมฝีปาก ไม่ได้พยายามที่จะทำให้ภาพดูน่าเกลียดแต่มันก็ดูน่าเกลียด แสดงออกมาเหมือนกับการเล่นละคร แต่ในขณะเดียวกันมันก็ให้ความรู้สึกเยือกเย็นและแปลกแยกได้ดี (Brehm, 1994: 75)

ภาพประกอบที่ 8 Chuck Close, Frank, 1969, Acrylic on canvas, 274.3 x 213.4 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://chuckclose.com/work015.html

ในภาพจิตกรรมที่มีชื่อว่า Frank (1969) เป็นอีกหนึ่งผลงานจิตรกรรมที่สะท้อนภาพแนวความคิดในการสร้างภาพบุคคลขนาดใหญ่ของโคลสออกมาให้เราได้เห็น ศิลปินยังคงใช้ภาพถ่ายขนาดเล็กของแฟรงค์ (Frank) เป็นต้นแบบโดยทำการขยายภาพให้ใหญ่ขึ้นด้วยวิธีการตีตารางกริดดังที่เคยทำมา พื้นผิวขนาดใหญ่ของภาพเกิดขึ้นจากการระบายสีด้วยวิธีการเกลี่ยเรียบนั้นประกอบไปด้วยเส้นเล็กๆ จำนวนมากทั้งในส่วนที่เป็นเส้นผมและหนวดเครา เป็นเส้นที่มีทั้งความแม่นยำและการวางน้ำหนักสีอย่างพิถีพิถัน สะท้อนบุคลิกภาพของผู้ที่ถูกวาดเป็นแบบออกมาได้อย่างสมบูรณ์เต็มที่ เส้นขดเกลียวจากผมและหนวดเคราที่หยิกของแฟรงค์ตัดกันกับแนวเส้นสีดำของแว่นตา ดวงตาทั้งสองข้างของแฟรงค์เท่าที่เรามองเห็นผ่านเลนส์แว่นตาจ้องมองตรงออกมา ท่าทางโดยรวมที่แสดงออกมานั้นดูอ่อนโยนมากกว่าภาพเหมือนของศิลปินที่ได้กล่าวถึงก่อนหน้านี้ไปแล้ว แต่ด้วยขนาดที่ใหญ่ของภาพนั้นย่อมส่งแรงพลังความรู้สึกบางอย่างให้เกิดขึ้นกับผู้ชมเมื่อยืนอยู่ต่อหน้าผลงาน แม้ว่าศิลปินเองจะอธิบายถึงการทำงานในลักษณะนี้ของเขาว่าเป็นเพียงการถ่ายทอดภาพของบุคคลตามที่ตาเห็น โดยไม่ได้ต้องการแฝงความหมายหรือนัยยะอื่นใดที่มากเกินไปกว่านั้นแต่อย่างใดก็ตามที



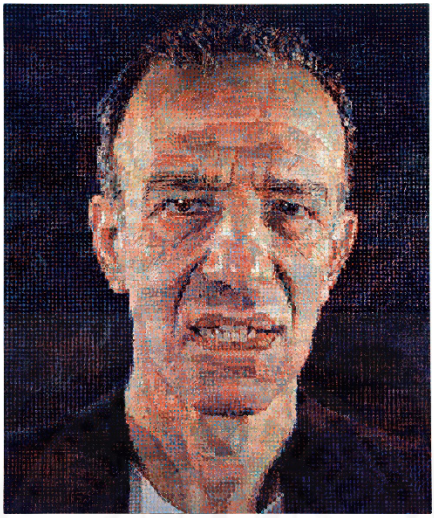
ภาพประกอบที่ 9 Chuck Close, Kent, 1970-71, Acrylic on canvas, 254 x 228.6 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://chuckclose.com/work026_zoom.html

ผลงานจิตรกรรมที่มีชื่อว่า Kent (1970-71) นั้น เป็นจิตรกรรมภาพคนขนาดใหญ่อีกชิ้นหนึ่งของศิลปิน ผลงานชิ้นนี้มีความแตกต่างไปจากผลงานก่อนหน้านี้ ตรงที่มันถูกแสดงออกมาเป็นภาพสี โดยโคลสเลือกที่จะทดลองการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการใช้สีสามสี (เหลือง, ม่วงแดง, ฟ้าอมเขียว) ซึ่งมีที่มาจากการเลียนแบบกลวิธีพิมพ์ภาพในนิตยสารสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ ซึ่งเมื่อเข้าไปมองผลงานในระยะใกล้มากๆ แล้วเราจะเห็นเป็นร่องรอยของจุดสีจำนวนมากที่อยู่กระจายตัวไปบนผืนผ้าใบ แต่ถอยออกมาเพื่อมองในภาพรวมแล้วดวงตาของเราจะทำหน้าที่ประสานจุดสีเล็กๆ เหล่านั้นให้เกิดการผสมผสานกันเป็นภาพผลงานที่มีสีสันขึ้นมา ซึ่งวิธีการในลักษณะเดียวกันนี้ศิลปินได้พัฒนาไปสู่การสร้างสรรค์ของเขาในระยะหลังอีกด้วย

ภาพประกอบที่ 10 Chuck Close, Fanny, 1985, Oil based ink on canvas, 259.1 x 213.4 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69637.html

โคลส ยังคงแน่วแน่ที่จะแสดงภาพคนขนาดใหญ่ของเขาต่อไปจนมันกลายเป็นเสมือนเครื่องหมายการค้าของตัวเขาไปเรียบร้อยแล้ว ผลงานใบหน้าบุคคลซึ่งมีที่มาจากความสัมพันธ์ไม่ทางใดก็ทางหนึ่งกับตัวศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นญาติหรือเพื่อนฝูงคนรู้จักรอบตัว ในผลงานจิตรกรรมชื่อ Fanny (1985) เป็นอีกหนึ่งชิ้นงานที่มีความโดดเด่นในด้านกลวิธีการสร้างสรรค์ ภาพคุณยายของศิลปินชิ้นนี้ถูกแสดงออกบนระนาบรองรับขนาดใหญ่เหมือนทุกครั้ง แต่ความพิเศษของผลงานอยู่ตรงที่ศิลปินใช้นิ้วมือของเขาจุ่มสีเพื่อนำไปกดพิมพ์ร่องรอยลงบนผืนผ้าใบ เมื่อถอยมองภาพผลงานนี้จากระยะไกลแล้ว เราจะเห็นภาพที่ดูเหมือนกับเป็นภาพถ่ายขนาดใหญ่นี้ เป็นรูปใบหน้าของหญิงชราที่มีริ้วรอยของพื้นผิวที่หยาบกร้านสมวัย แต่เมื่อพิจารณาดูในระยะใกล้แล้วมันคือร่องรอยของลายนิ้วมือที่พิมพ์กดทับกันไปมาจนเกิดเป็นน้ำหนักที่แตกต่างประสานกันจนมองเป็นภาพดังกล่าวขึ้น นับเป็นความชาญฉลาดและอุตสาหะของศิลปินที่ได้ใช้รอยนิ้วมือเพื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานชิ้นนี้ขึ้นมาได้อย่างสมบูรณ์

นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1967 ถึง 1987 ซึ่งรวมเป็นเวลา 20 ปีที่เราจะพบว่าศิลปินได้ทำการทดลองค้นหาทั้งกลวิธีและสื่อวัสดุเพื่อสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพเหมือนบุคคลขนาดใหญ่มาอย่างต่อเนื่อง เราจะพบว่าสื่อวัสดุต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นสีน้ำมัน สีอะครีลิค สีน้ำ สีชอล์ก ได้ถูกนำมาใช้สร้างสรรค์ด้วยกลวิธีต่างๆ อย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ศิลปินยังได้ทดลองปรับเปลี่ยนไปสู่การพิมพ์ภาพด้วยแม่พิมพ์ไม้ แม่พิมพ์โลหะ แม่พิมพ์รอยนิ้วมือ การปะติดด้วยกระดาษหรือภาพถ่าย ก็ล้วนถูกใช้เพื่อแสดงออกเป็นผลงานศิลปะของเขามาแล้วทั้งนั้น



ภาพประกอบที่ 11 Chuck Close, Alex I, 1987, Oil on canvas, 254.6 x 213.4 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://chuckclose.com/work131.html

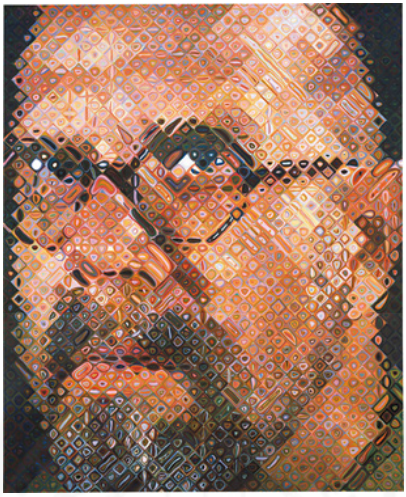
กระทั่งการปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญอีกช่วงเวลาหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานของโคลส เริ่มปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในผลงานจิตรกรรมปี ค.ศ. 1986 เมื่อเขาเริ่มหันกลับมาสร้างจิตรกรรมด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันอย่างจริงจังอีกครั้งหนึ่ง ภายหลังจากที่ได้หยุดใช้สีน้ำมันสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมมาเป็นเวลานาน ซึ่งเชื่อว่าเหตุผลหนึ่งที่ศิลปินได้หยุดใช้สีน้ำมัน ตลอดจนการตั้งเงื่อนไขของการใช้สีที่จำกัดในช่วงก่อนหน้านั้น เนื่องมาจากความต้องการที่จะไม่หวนกลับไปสู่ความเคยชินในอดีต เมื่อครั้งที่สร้างผลงานในแนวทางศิลปะแอบสแตรก เอ็กเพรสชันนิสม์ ภายใต้อิทธิพลของศิลปิน วิลเลียม ดี คูนนิง

ถึงแม้ว่าในช่วงเวลานี้โคลสยังคงใช้ภาพถ่ายใบหน้าบุคคล เป็นต้นแบบการถ่ายทอดสู่งานจิตรกรรมเหมือนเช่นในอดีต หากแต่ที่ได้เคยพยายามที่จะเข้าใกล้ความเป็นจริงตามต้นแบบภาพถ่ายให้มากที่สุดดังเช่นที่เคยทำในอดีต

ในครั้งนี้ศิลปินกลับแสดงความพยายามที่จะออกห่างความเหมือนจริงของต้นแบบให้ได้มากที่สุดเช่นกัน

ในผลงานจิตรกรรมชื่อ Alex I (1987) ซึ่งเป็นภาพเหมือนของเพื่อนศิลปินร่วมสมัย อเล็กซ์ แคทซ์ (Alex Katz) คือตัวอย่างของผลงานที่สร้างขึ้นด้วยวิธีการจุดแต้มสีรูปวงกลมลงในตารางกริดที่ศิลปินยึดถือมันมาตั้งแต่อดีต หากแต่ในเวลานี้ไม่ได้ถูกระบายทับซ้อนด้วยสีต่างๆ เหมือนดังเช่นผลงานที่ผ่านมา เรายังคงสามารถมองเห็นเส้นร่างของตารางกริดปรากฏควบคู่ไปกับจุดสีต่างๆ ศิลปินอาศัยกลวิธีแต้มจุดสีใกล้เคียงกัน เพื่อให้เกิดการผสานสีจากการมองเห็น เช่นเดียวกันกับกลวิธีการสร้างสรรค์จิตรกรรมขนาดใหญ่ในชุดชุดบึงบัว (Water Lilies) ของโคลท์ โมเนต์ (Claude Monet, 1840-1926) หรือผลงานจิตรกรรมของกลุ่มศิลปินในแนวทางนีโอ อิมเพรสชันนิสม์ (Neo-Impressionism) ด้วยเช่นกัน

กระทั่งในเดือนธันวาคม ค.ศ. 1988 ภายหลังจากที่นิทรรศการของชัค โคลสเพิ่งเสร็จลงไปก่อนหน้านั้นไม่นานนัก เขาเริ่มมีอาการเจ็บหน้าอกอย่างรุนแรงส่งผลให้ต้องเข้ารักษาตัวในโรงพยาบาล ซึ่งอาการป่วยในครั้งส่งผลให้เขาเป็นอัมพาตตั้งแต่ช่วงคอลงไปถึงปลายเท้า ซึ่งภายหลังจากการเข้ารักษาทางกายภาพระยะหนึ่ง เขาต้องตกอยู่ในสภาพของคนพิการที่ต้องนั่งรถเข็น แขนและมือของเขาไม่สามารถใช้งานได้เหมือนเช่นปกติ แต่ในที่สุดเขาก็สามารถเอาชนะอุปสรรคต่างๆ จนสามารถกลับมาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมได้อีกครั้ง



ภาพประกอบที่ 12 Chuck Close, Self-Portrait, 1997, Oil on canvas, 259.1 x 213.4 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://chuckclose.com/work171.html

จากตัวอย่างผลงานจิตรกรรมชื่อ Self-Portrait (1997) ของโคลสในระยะนี้ ได้แสดงให้เห็นถึงความเป็นอิสระในการระบายสี ซึ่งปรากฏให้เห็นมากกว่าขึ้นเดิมอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นการแต้มสีหรือลากพู่กันเป็นวงกลม ผสานกับการใช้สีสันที่สดใส ตารางกริดที่มีมาตั้งแต่แรกนั้นยังคงปรากฏอยู่ หากแต่ในครั้งนี้กลับทำหน้าที่เป็นเสมือนผลงานจิตรกรรมนามธรรมขนาดเล็กนับร้อยนับพันชิ้น มาประสานรวมกันเป็นภาพใบหน้าขนาดใหญ่ที่แสดงระยะที่เข้าใกล้ใบหน้ามากกว่าเดิม ตารางกริดดังกล่าวไม่ได้ทับซ้อนกันตามเส้นตรงแนวนอนแต่เพียงอย่างเดียว หากยังปรากฏให้เห็นการประสานสัมพันธ์กันในแนวทะแยงมุมอีกด้วยเช่นกัน

นักวิจารณ์ศิลปะหลายท่านได้ลงความเห็นพ้องกันว่า ภาพจิตรกรรมของโคลส ตั้งแต่ช่วงเวลานั้นเป็นต้นมา มีลักษณะที่เทียบได้กับกระบวนการถักผ้าด้วยเส้นใย (knitting) หรือการเย็บเศษผ้าที่มีลวดลายสีสันต่างๆ ต่อติดกันให้เกิดเป็นภาพ (patchwork) ขึ้นมา ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่สื่อให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกที่แท้จริงของศิลปินผ่านส่วนประกอบต่างๆ ในภาพ ซึ่งไม่เคยปรากฏให้เห็นมาก่อนในผลงานก่อนหน้านี้แต่อย่างใด

อเล็กซ์ แคทซ์
Alex Katz

ศิลปินอเมริกันอีกคนหนึ่งที่ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมอย่างโดดเด่นในช่วงปลายของศตวรรษที่ 20 คือ อเล็กซ์ แคทซ์ (Alex Katz, 1927 –) เขาเกิดและเติบโตอยู่ในกรุงนิวยอร์ค โดยได้เข้าศึกษาวิชาศิลปะที่ Cooper Union Art School ซึ่งเขาได้ฝึกฝนการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวทางของศิลปะสมัยใหม่อย่างจริงจัง

ภายหลังจากจบการศึกษาแล้ว แคทซ์ได้รับทุนการศึกษาที่ Skowhegan School for Painting and Sculpture ในมลรัฐเมน (Maine) ซึ่งแม้จะเป็นการเดินทางไปศึกษาในระยะเวลาสั้นๆ ในช่วงฤดูร้อน แต่บรรยากาศของธรรมชาติแวดล้อมที่บริสุทธิ์ ตลอดจนโอกาสที่ได้รับจากการฝึกสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในสิ่งแวดล้อมที่เต็มไปด้วยชีวิตชีวานั้น กลับส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเขาในเวลาต่อมาเป็นอย่างมาก แคทซ์ได้ย้อนบรรยากาศของการเดินทางไปเรียนในครั้งนั้นไว้ว่า

> มันเป็นช่วงเวลาที่เลวร้ายสำหรับศิลปะสมัยใหม่ของผมเป็นอย่างมาก ที่นั่นมีรถบรรทุกคันหนึ่งที่จะพาเราไปในทุกแห่งของเมนเพื่อวาดภาพทิวทัศน์ ผมไม่เคยวาดภาพทิวทัศน์แบบนั้นมาก่อน ผมคิดในตอนนั้นว่าผมจะลองวาดดูสักครั้ง เมื่อผมได้ลงมือวาดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ มันได้กลายเป็นก้าวสำคัญของชีวิตผมในทันที ความรู้สึกดีที่ได้รับตอนนั้นมันไม่ได้เกิดจากภาพจิตรกรรมที่ผมวาดขึ้น แต่มันเป็นทิศทางในการสร้างจิตรกรรมของผม ผมทำให้ผมได้ใคร่ครวญถึงการสร้างสรรค์จิตรกรรมอีกครั้ง ผลงานจิตรกรรมที่ผมสร้างขึ้นเมื่อยังศึกษาที่คูเปอร์ ยูเนียน (Cooper Union) นั้น มันเป็นรูปแบบสมัยนิยมของศิลปะสมัย

> ใหม่ ในตอนนั้นผมไม่เคยคิดว่าการเขียนภาพจิตรกรรมแบบเหมือนจริง (realistic) จะมีอะไรที่ดีไปกว่าจิตรกรรมในแบบสมัยใหม่ แต่มันกลับทำให้ผมเกิดความสนใจขึ้นมาได้ (Gotthardt, 2015: Online)

ผลงานจิตรกรรมภาพคนนั้นเป็นเนื้อหาที่ศิลปินสร้างสรรค์จนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก โดยที่รูปแบบของจิตรกรรมในช่วงต้นจะเป็นการวาดภาพของบุคคลด้วยการระบายสีเรียบแบน ขณะที่พื้นหลังของภาพนั้นเกิดขึ้นจากการระบายเรียบสีเดียว ซึ่งลักษณะการแสดงออกในช่วงนั้นมีความสอดคล้องกับการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวทางของ ปอป อาร์ต (Pop Art)

ภาพประกอบที่ 13 Alex Katz, Ada (oval), 1959, Oil on linen, 180.5 × 125.3 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Ratcliff, Carter, Robert Storr and IwonaBlazwick. (2005). Alex Katz. New York: Phaidon. Page 53

> ปอป อาร์ต เป็นรูปแบบของศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับภาพยนตร์ เชิงพาณิชย์ ป้ายโฆษณาขนาดใหญ่ข้างถนน แฟชั่นเครื่องแต่งกาย ซึ่งงานศิลปะก็แคทซ์มีลักษณะไปในทางเดียวกัน แต่อย่างไรก็ดี แคทซ์ระบายสีตามสิ่งที่เขาเห็น และศิลปินปอปก็ระบายสีภาพลักษณ์ที่พวกเขาพบเห็นจากวัสดุสำเร็จรูป พวกเขาปรับเปลี่ยนสิ่งที่พบเห็น ปอป อาร์ต เป็นศิลปะของการจัดเปลี่ยนตำแหน่ง (Ratcliff and others, 2005: 68)

อิทธพลจากสื่อสมัยใหม่ที่แวดล้อมอยู่สังคมขณะนั้น ส่งผลต่อการแสดงออกทางจิตรกรรมของศิลปิน อย่างเด่นชัด ไม่ว่าจะเป็นภาพถ่าย ภาพโฆษณา โทรทัศน์ และภาพยนตร์ เป็นแรงจูงใจที่มีผลต่อการแสดงออกต่างๆ ในจิตรกรรมของแคทซ์ ไม่ว่าจะเป็นการใช้สี การเลือกที่จะระบายสีเรียบแบน ตลอดจนรูปแบบของการจัดวางองค์ประกอบในภาพของศิลปิน

เมื่อก้าวล่วงเข้าสู่ต้นของทศวรรษที่ 60 แคทซ์ ได้เริ่มสร้างผลงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ที่แสดงภาพของบุคคลหรือกลุ่มคน ในบรรยากาศกลางแจ้งท่ามกลางแสงแดดที่สดใส ศิลปินเดินทางกลับไปยังมลรัฐเมนทุกปี ซึ่งที่นั่นมีส่วนเสริมให้แคทซ์สร้างจิตรกรรมภาพคนในบรรยากาศแวดล้อมทางธรรมชาติไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งนับเป็นผลงานจิตรกรรมภาพคนที่มีความโดดเด่นและมีลักษณะที่แตกต่างไปจากภาพคนของศิลปินร่วมสมัยเป็นอย่างมาก จากการใช้สีสดใสสร้างจิตรกรรมบนระนาบรองรับที่มีขนาดใหญ่ ภาพของคนที่เกิดจากการระบายสีในลักษณะเรียบแบน มิติของภาพโดยรวมนั้นเกิดขึ้นจากน้ำหนักของสีที่มีความเข้มหรืออ่อนแตกต่างกัน จิตรกรรมภาพคนของแคทซ์ เป็นการบันทึกภาพของผู้คนที่รายล้อมศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นบุคคลในครอบครัว ตลอดจนเพื่อนสนิทท่ามกลางบรรยากาศธรรมชาติในฤดูร้อนที่ผ่อนคลาย

นักวิจารณ์ศิลปะหลายท่านมีความเห็นที่พ้องกันว่าจิตรกรรมของแคทซ์นั้น มีลักษณะผสมผสานกันทั้งรูปแบบของจิตรกรรมเรียลลิสม์ (Realism) และจิตรกรรมแบบนามธรรม ซึ่งเป็นรูปแบบของศิลปะที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในช่วงกลางของศตวรรษที่ 20 จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ย่อมจะส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะต่อศิลปินร่วมสมัยอย่างแคทซ์ ตลอดจนศิลปินเรียลลิสม์คนอื่นๆ ด้วย

> สิ่งหนึ่งที่จิตรกรนิวเรียลลิสม์หลายท่านพูดตรงกันก็คือ การเรียนรู้ว่าอะไรดีหรือไม่ดี เหมาะหรือไม่เหมาะ สำหรับทัศนธาตุที่นำมาสร้างสรรค์ในงานจิตรกรรมเรียลลิสม์นั้น เขาเรียนรู้จากงานนามธรรมและค้นพบว่า หลายสิ่งหลายอย่างที่จิตรกรรมนามธรรมแสดงออกมานั้น สามารถประยุกต์ปรับเปลี่ยนนำมาใช้ให้งานเรียลลิสม์มีความลงตัวได้มากขึ้น ดังที่นักวิจารณ์ศิลปะได้ให้นิยามงานเรียลลิสม์ของศิลปินหลายท่านไว้ว่า เป็นงานศิลปะซึ่งห่อหุ้มศิลปะ (แนวอื่น) เอาไว้ (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545: 416-417)

จิตรกรรมขนาดใหญ่ของแคทซ์ สร้างความน่าสนใจทั้งจากเนื้อหาและการระบายสีที่เกิดขึ้นจากกลวิธีสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง ศิลปินสร้างภาพของบุคคลใกล้ชิดด้วยสีสันสดใส มีชีวิตชีวา โดยรวมแล้วเป็นภาพที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกที่ผ่อนคลายนิ่งสงบ ในขณะหนึ่งของช่วงเวลาของการพักผ่อน ผ่านการระบายสีแบนเรียบที่เน้นเส้นขอบที่คม

> เมื่อพิจารณาในผลงานจิตรกรรมของแคทซ์ มันเป็นจิตรกรรมขนาดใหญ่ที่สะท้อนถึงทั้งความนิ่งสงบอย่างสุดโต่งและพลังของความคิดสร้างสรรค์ที่หลอมรวมเข้าไว้ด้วยกัน สีสันที่ถูกผสมขึ้น จังหวะน้ำหนักของรอยแปรง และภาพลักษณ์ที่ปรากฏขึ้นนั้น ถูกระบายออกมาด้วยเวลาเพียงไม่กี่ชั่วโมง เป็นกระบวน

การสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นต่อเนื่องไม่มีการย้อนกลับไปลบทิ้งหรือแก้ไข ความโดดเด่นในการทำงานของแคทซ์คือความต่อเนื่องของการระบายสีในแต่ละจุด ที่เกิดจากมุมมองความคิดที่สร้างสรรค์เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากการระบายสีในเวลานั้นๆ (Colling, 2007: 118)

ภาพประกอบที่ 14 Alex Katz, The Red Smile, 1963, Oil on canvas, 200.3 × 292.1 cm. แหล่งที่มาของภาพ http://static01.nyt.com/images/2013/09/01/nyregion/01ARTSLI2-articleLarge.jpg

เมื่อพิจารณาถึงเนื้อหาที่เป็นภาพของบุคคลแล้ว นางแบบคนสำคัญที่ศิลปินได้เขียนรูปของเธอไว้เป็นจำนวนมากก็คือภรรยาของเขาที่มีชื่อว่า เอดา (Ada Katz) ซึ่งเป็นผู้หญิงที่มีบทบาทสำคัญในฐานะนางแบบที่เข้ามาช่วยสะท้อนรูปแบบและเนื้อหาในการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่น่าสนใจออกมาได้เป็นอย่างดี

แคทซ์กล่าวว่า เขาไม่สามารถที่จะบอกได้ว่าเขาได้วาดภาพเหมือน

> ภรรยาของเขาคนนี้ไว้จำนวนมากเท่าไหร่ นับตั้งแต่แต่งงานกับเธอมาเป็นเวลานานกว่า 40ปี “เธอเป็นนางแบบที่สมบูรณ์แบบที่สุดเลยทีเดียว ใบหน้าของเธอมีความงามแบบคลาสสิกของทั้งยุโรปและอเมริกาผสมผสานกัน” (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545:421-422)

ภาพจิตรกรรมที่มีเอดาเป็นแบบนั้น มักถูกสะท้อนออกมาในรูปแบบของสตรีที่นำสมัยทั้งในเรื่องของเครื่องแต่งกาย ทรงผมนั้นถูกจัดการมาเป็นอย่างดี การจัดวางองค์ประกอบของภาพมีส่วนสัมพันธ์กับภาพแฟชั่นในนิตยสาร ดังเช่นในผลงานชื่อ The Red Smile (1963)

ในผลงานจะเห็นเป็นภาพใบหน้าด้านข้างของเอดา ศิลปินเน้นแสดงภาพในส่วนของใบหน้าเป็นหลัก ทรงผมที่ดูเบาสบายปลิวลม บนศีรษะมีผ้าคาดผมสีน้ำเงินเข้มคาดไว้ รอยยิ้มของเธอมีความสดใสเด่นชัดด้วยลิปสติกสีแดงบนริมฝีปากซึ่งมีความสัมพันธ์กับพื้นหลังของภาพ เป็นน้ำหนักของสีที่ตัดกับสีของใบหน้าทำให้สีของใบหน้าเด่นชัด เกิดเป็นระยะจากการระบายสีแบนเรียบ เป็นภาพที่สะท้อนช่วงเวลาของความสุขในขณะหนึ่งของผู้เป็นแบบในอริยาบทที่ผ่อนคลาย

นอกจากนี้ในช่วงปลายของทศวรรษที่ 60 ศิลปินยังได้ทดลองวาดภาพของบุคคลลงบนแผ่นอลูมิเนียมก่อนที่จะตัดตามเส้นรอบนอกของภาพออกมา จัดวางลอยตัวเป็นประติมากรรมรูปคน ซึ่งศิลปินเรียกลักษณะของผลงานของเขาไว้ว่า คัทเอาท์ (cut out) ดังเช่นตัวอย่างในผลงานที่ชื่อว่า Edwin and Rudy (1968) ซึ่งเป็นภาพของชายสองคนแต่งกายในชุทสูทสีเข้ม นั่งอยู่บนเก้าอี้ที่หันหน้าเยื้องเข้าหากัน ชายทั้งสองคนสบตากันในท่าทางคล้ายกับกำลังสนทนากันอย่างเคร่งเครียด

ภาพประกอบที่ 15 Alex Katz, Edwin and Rudy, 1963,
แหล่งที่มาของภาพ Ratcliff, Carter, Robert Storr and IwonaBlazwick. (2005). Alex Katz. New York: Phaidon. Page 17

แคทซ์ได้เคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า ในปี 1959 ที่หอศิลป์เทเนเจอร์ (Tanager Gallery) ผมได้เอารูปคนตัดออกมาแสดงเป็นประติมากรรม มันเป็นสิ่งที่ต่างไปจากสิ่งที่ผมทำเป็นประจำ ตอนนั้นผมไม่รู้เลยว่าจะได้รับการตอบรับในรูปแบบใดกลับมา มันมีทั้งคนที่ชอบและไม่ชอบ แต่ผมสร้างมันขึ้นด้วยความรู้สึกสงบ เป็นกิจกรรมที่สนุกสนาน สำหรับความเห็นของผมที่เกี่ยวกับงานชุดนี้ก็คือถ้าคุณดูแล้วไม่ชอบมัน ก็ต้องรอไปจนกว่าจะมีการแสดงงานในครั้งต่อไป แต่ผมประหลาดใจมากที่คนมาชม

นิทรรศการหลายคนมาบอกผมว่าเขาชอบผลงานเหล่านี้
(Ratcliff and others, 2005: 216)

ภาพประกอบที่ 16 Alex Katz, May, 1996, Oil on canvas, 243.8 × 305.3 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/f4/a7/93/
f4a793873a4a9d91614577eeb4c10f5d.jpg

แคทซ์สร้างจิตรกรรมภาพคนขนาดใหญ่อย่างต่อเนื่องในช่วงทศวรรษที่ 60 จนถึงช่วงปลายของทศวรรษที่ 80 หลังจากนั้นเขาเริ่มหันไปวาดภาพทิวทัศน์ขนาดใหญ่ขึ้น ดังตัวอย่างผลงานชื่อ May 1996 ซึ่งเป็นภาพของต้นไม้บนระนาบรองรับขนาดใหญ่ จากผลงานชิ้นนี้เราจะเห็นได้ว่าแคทซ์เริ่มที่จะผ่อนคลายการใช้เส้นแบบขอบคมไปบ้างแล้ว ลักษณะของการระบายสีเน้นไปที่การใช้รอบแปรงป้ายสลับทับซ้อนกันไปมา จนเกิดเป็นกลุ่มของใบไม้ กิ่งก้านเกิดจากการลากเส้นมีจังหวะของการทับซ้อนกันของกิ่งก้านและใบไม้สร้างให้เกิดเป็นมิติความลึกตื้น การใช้สีภายในภาพมีความสดใสขณะที่พื้นหลังสีขาวให้ความรู้สึกโปร่งสว่างเสมือนเป็นแสงแดดอ่อนๆ สอดคล้องกับชื่อของภาพที่บ่งบอกถึงฤดูใบไม้ผลิ

จิตรกรรมอีกรูปแบบหนึ่งที่แคทซ์ได้เริ่มสร้างขึ้นในทศวรรษนี้อย่างจริงจังเช่นกันคือ ภาพบรรยากาศยามค่ำคืน (night picture) เป็นผลงานจิตรกรรมที่แสดงออกด้วยภาพของแสงในความมืดของยามค่ำคืน ทิวทัศน์ของเมือง แสงจากหลอดไฟที่ส่องผ่านหน้าต่างกระจกของอาคาร ภาพเงาของกิ่งไม้ในความมืดที่มีแสงเพียงเล็กน้อย ประสานกับความนิ่งสงบที่เป็นพื้นฐานการแสดงออกของศิลปินเป็นทุนเดิม กระตุ้นให้เกิดความรู้สึกของความเหงา ความโดดเดี่ยวอ้างว้างได้เป็นอย่างดี

ภาพประกอบที่ 17 Alex Katz, January 7 pm, 1997
แหล่งที่มาของภาพ Ratcliff, Carter, Robert Storr and IwonaBlazwick. (2005). Alex Katz. New York: Phaidon. Page 125

นักวิจารณ์ โดนัลล์ เคิร์สพิท (Donald Kuspit) และคนอื่นๆ ได้กล่าวถึงผลงานจิตรกรรมยามค่ำคืนของแคทซ์ว่า เป็นการสร้างสรรค์ที่นำพาศิลปินออกห่างจากพื้นผิวที่เหมือนๆ กันใน

> โลกแห่งแสงแดดไปสู่จุดที่เข้มที่สุดของสี เป็นโลกของความแปลกใหม่และอาณาเขตที่อันตรายจากจิตไร้สำนึก แต่ละภาพของความมืดนั้นกระตุ้นเตือนให้เราใคร่ครวญถึงความซึมเศร้า ภาวะใกล้ตาย ตลอดจนความสูญเสียที่ผ่านมาในอดีต (Ratcliff and others, 2005: 127-128)

เมื่อก้าวเข้าสู่ศตวรรษใหม่แคทซ์ยังคงสร้างจิตรกรรม ซึ่งมีที่มาจากธรรมชาติรอบตัวของศิลปิน เขาเริ่มกลับมาวาดภาพของดอกไม้อย่างจริงจังอีกครั้ง หลังจากที่เขาได้เคยวาดไว้ตั้งแต่ช่วงปลายของทศวรรษที่ 60 ศิลปินเลือกที่จะถ่ายทอดภาพของดอกไม้ในครั้งใหม่นี้ ด้วยลักษณะของการจัดวางแบบกระจายไปทั่วบริเวณภาพ ในหลายครั้งศิลปินเลือกที่จะแสดงบรรยากาศของทุ่งดอกไม้ในมุมกว้าง ด้วยการแสดงออกแบบพาโนรามา ให้ความรู้สึกถึงทุ่งดอกไม้ในฤดูร้อน ความรวดเร็วในกระบวนการระบายสีของศิลปินที่แสดงออกด้วยการปาดป้ายรอยแปรงลงไปเป็นสีที่เรียบแบนและยังคงเน้นให้ขอบของภาพเป็นเส้นคมนั้น ยังคงเป็นเอกลักษณ์ของแคทซ์ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ ประสบการณ์ในการทำงานศิลปะที่ยาวไกลมาจนถึงวันนี้ ศิลปินยังคงสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมและนำเสนอสิ่งใหม่ต่อวงการศิลปะร่วมสมัยอย่างต่อเนื่องไม่หยุดนิ่ง

ลูเซียน ฟรอยด์
Lucian Freud

หากจะต้องกล่าวถึงศิลปินร่วมสมัยที่มีผลงานสร้างสรรค์ทางจิตรกรรม ที่แสดงออกด้วยเนื้อหาภาพคนอย่างมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นสักคนหนึ่งนั้น จะต้องปรากฏชื่อของ ลูเซียน ฟรอยด์ (Lucian Freud, 1922 - 2011) เป็นหนึ่งในรายชื่อนั้นอย่างแน่นอน ชื่อเสียงของเขาไม่ได้เป็นผลโดยตรงมาจากการที่เขาเป็นหลานชายของนักจิตวิทยาชื่อดังอย่าง ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ผู้คิดค้นทฤษฎีจิตวิเคราะห์ที่โด่งดัง หากแต่เป็นเพราะความมุ่งมั่นของการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมตลอดระยะเวลากว่า 60 ปี ที่ได้สะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบของผลงานที่ได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องจนแสดงถึงความพิเศษเฉพาะตัวของเขาต่างหากที่ทำให้ชื่อของเขาก้าวขึ้นมาอยู่ในแถวหน้าของการเขียนภาพคนได้

ชีวิตในวัยเด็กของศิลปินนั้นต้องอพยพพร้อมครอบครัวเพื่อหนีภัยสงครามจากการขยายอิทธิพลของนาซีเยอรมันไปตั้งรกรากใหม่ยังประเทศอังกฤษ ซึ่งที่นั่นเขาได้รับการยอมรับถึงฝีมือในการทำงานศิลปะเป็นอย่างมาก ผลงานสร้างสรรค์ในวัยเด็กของฟรอยด์เคยถูกคัดเลือกไปจัดแสดงเมื่อเขามีอายุเพียง 16 ปี ชีวิตวัยรุ่นในช่วงหนึ่งของศิลปินนั้น เคยวาดภาพประกอบให้กับหนังสือของกลุ่มกวีชายซึ่งเพื่อนสนิทคนหนึ่งของเขาแนะนำให้รู้จัก ชีวิตในช่วงวัยนั้นของเขาค่อนข้างเต็มไปด้วยปัญหาต่างๆ ทั้งด้านการเรียน นิสัยที่ดื้อรั้นและเกเรในที่สุดเขาได้ตัดสินใจเข้าศึกษาต่อทางด้านศิลปะในโรงเรียนศิลปะ Cedric Morris’ East Anglian และ Goldsmith’s College ตามลำดับ

ภาพประกอบที่ 18 Lucian Freud, Girl with Roses, 1948, Oil on canvas, 74.5 x 105.5 cm
แหล่งที่มาของภาพ https://arthive.com/lucianfreud/works/288500~Girl_with_roses

เมื่อพิจารณาถึงผลงานจิตรกรรมในช่วงเริ่มต้นของการเป็นศิลปินอาชีพหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลงในระหว่างปี ค.ศ. 1947 - 1951 ฟรอยด์ได้สร้างชุดจิตรกรรมภาพของหญิงสาวคนหนึ่งขึ้นมา ซึ่งต่อมาเป็นที่รู้กันดีว่านางแบบในภาพนั้นคือภรรยาคนแรกของเขาเอง เธอมีชื่อว่า แคทลีน การ์แมน (Kathleen Garman) หรือที่มักปรากฏชื่อเรียกว่า คิตตี้ (Kitty) ภรรยาผู้ซึ่งมีประสบการณ์ในฐานะของนางแบบศิลปะ ที่เคยเป็นแบบสำหรับการสร้างสรรค์ประติมากรรมให้กับบิดาของเธอซึ่งเป็นศิลปินเช่นกันอยู่บ่อยครั้งตั้งแต่ยังเป็นเด็ก ดังนั้นการมารับบทเป็นนางแบบให้ฟรอยด์สำหรับการสร้างสรรค์จิตรกรรมนั้นจึงไม่ใช่เรื่องที่ยากแต่อย่างใด ในบรรดาผลงานจิตรกรรมของฟรอยด์ที่มีคิตตี้เป็นนางแบบนั้น มักจะถูกแสดงออกมาด้วยรูปแบบเหมือนจริง ในอริยาบทต่างๆ โดยเน้นไปที่การแสดงท่าทางที่นิ่งเฉยของนางแบบ แต่แฝงไว้ด้วยสัญลักษณ์ของความรู้สึกต่างๆ ภายในภาพ

ดังเช่นในภาพจิตรกรรมชื่อ Girl with Roses (1948) นั้น เป็นตัวแทนภาพผลงานที่แสดงให้เห็นถึงการแสดงออกด้านเนื้อหาทางจิตรกรรมของฟรอยด์ในเวลานั้น ที่อาศัยภาพของคิตตี้แสดงท่าทางความรู้สึกบางอย่างผ่านท่าทางของเธอ จากภาพนั้นในมือข้างขวาของเธอกำดอกกุหลาบสองสีไว้แน่น เป็นที่รู้กันดีว่าก้านของดอกกุหลาบมีหนามแหลม แต่ท่าทางของคิตตี้ไม่ได้บ่งบอกถึงความเจ็บปวดแต่อย่างใด ใบหน้าของเธอนั้นซีดเผือด ดวงตาทั้งสองเบิกกว้างจ้องมองเข็มงออกไปทางด้านหนึ่งของภาพ ริมฝีปากเผยอขึ้นเล็กน้อยทำให้มองเห็นไรฟันด้านใน ที่บริเวณหน้าตักของเธอมีดอกกุหลาบที่ถูกตัดเหลือแต่ส่วนของดอกตกหล่นอยู่ดอกหนึ่ง โดยรวมแล้วท่าทางของเธอนั้นมองดูเป็นความรู้สึกสะเทือนอารมณ์มากกว่าจะเป็นเรื่องของความเจ็บปวด

ผลงานสร้างสรรค์ของฟรอยด์ในชุดเดียวกันนั้นอีกหลายชิ้น ไม่ว่าจะเป็นผลงานที่มีชื่อว่า Girl with a Kitten (1947), Girl with a Fig Leaf (1947) หรือ Kitty (1948-49) นั้นต่างก็มีรูปแบบของการแสดงท่าทางของนางแบบ ตลอดจนเนื้อหาและวิธีการสื่อความหมาย เป็นไปในแนวทางเดียวกันกับผลงาน Girl with Roses (1948) แทบทั้งสิ้น

ภาพประกอบที่ 19 Lucian Freud, Girl with a White Dog, 1950-1951, Oil on canvas, 76.2 x 101.6 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-lucian-freud-100-million-paintings-pay-bookie

ในขณะที่ภาพจิตรกรรมที่มีชื่อว่า Girl with a White Dog (1950-1951) ซึ่งเป็นภาพภาพจิตรกรรมชิ้นหลังๆ ที่มีคิตตี้เป็นนางแบบนั้น แสดงภาพของเธอกำลังนั่งอยู่บนโซฟา เสื้อคลุมของเธอที่ไหล่ด้านหนึ่งหลุดร่วงลงมาเผยให้เห็นทรวงอก อีกด้านหนึ่งของโซฟามีสุนัขนอนเหยียดเอาคางเกยไว้บนต้นขาของเธอ ทั้งเธอและสุนัขตัวนั้นมองจ้องออกมายังด้านหน้าของภาพ ดวงตาของคิตตี้นั้นเหมือนกำลังจ้องมองสบตากับคนดูภาพผลงานชิ้นนี้ เพียงแต่ดวงตาในภาพผลงานนี้ไม่ได้ถูกแสดงออกอย่างแข็งกร้าวเหมือนกับในผลงานจิตรกรรมก่อนหน้าแต่อย่างใด จนอาจกล่าวได้ว่าท่าทางการแสดงออกของนางแบบและบรรยากาศโดยรอบของภาพผลงาน ตลอดจนการใช้สีในผลงานนี้ให้ความรู้สึกอบอุ่นและดูเป็นมิตรมากขึ้นกว่าที่เคยเป็นมา ซึ่งส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะเธอกำลังตั้งครรภ์ลูกคนที่สองของครอบครัวก็เป็นได้

> ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ในระยะแรกของศิลปิน ไม่ใช่ต้องการที่จะแสดงมุมมองในโลกของความเป็นจริงทั้งหมด ยังมีรายละเอียดต่างๆ มากมายในภาพที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อมุ่งแสดงถึงความรู้สึกโดดเดี่ยว การแยกตัวออกจากสังคมที่ตัวศิลปินนั้นได้อาศัยรูปแบบการพรรณาที่มีรูปแบบเฉพาะตนเป็นหลัก (Prendeville, 2000: 149)

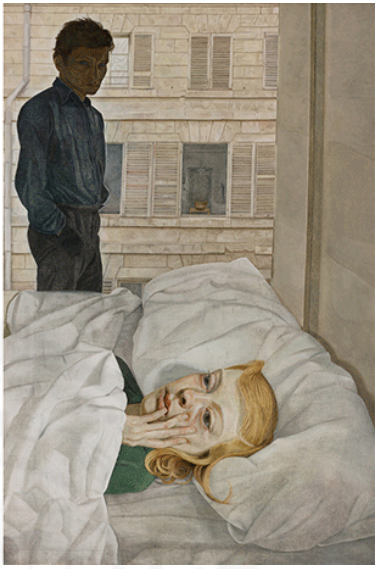
ภายหลังจากคิตตี้ได้ให้กำเนิดลูกคนที่สองแล้ว ความสัมพันธ์ที่ติดลบระหว่างเธอและฟรอยด์เริ่มทวีความรุนแรงมากขึ้นจนถึงจุกแตกหัก ซึ่งเป็นช่วงเวลาต่อเนื่องกันกับที่ฟรอยด์ได้พัฒนาการสร้างสรรค์จิตรกรรมในรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไป กระทั่งเขาได้รับรางวัลจากการประกวดจิตรกรรมในงาน Festival of Britain ซึ่งทำให้ศิลปินเริ่มมีชื่อเสียงในวงกว้างมากขึ้น

ภาพจิตรกรรมที่ส่งประกวดในครั้งนั้นมีชื่อว่า Interior in Paddington (1951) เป็นภาพที่แสดงบรรยากาศภายในห้องที่มีฉากหลังด้านนอกหน้าต่างเป็น

ทิวทัศน์ของคลองแกรนด์ ยูเนียน (Grand Union Canal) ซึ่งอยู่ไหลผ่านในย่านลิตเติล เวนิส (Little Venice) ของกรุงลอนดอน ภายในห้องทางด้านซ้ายมือของภาพมีชายคนหนึ่งยืนปรากฏตัวอยู่ในชุดเสื้อโค้ทยาว ในมือข้างหนึ่งของเขาถือบุหรี่ทราบต่อมาว่าเขามีชื่อว่า ไดมอนด์ (Harry Diamond) เป็นเพื่อนสนิทคนหนึ่งของศิลปิน อีกด้านตรงกันข้ามกับไดมอนด์ ปรากฏรูปของต้นไม้สูงเท่ากับตัวคนที่ปลูกอยู่ในกระถางดินเผา มันถูกวางไว้ใกล้กับหน้าต่างที่มีแสงสว่างส่องเข้ามาในห้องดังกล่าว ที่พื้นพรมของห้องเป็นสีแดงซึ่งมีความสดสว่างมากกว่าทุกสีที่ปรากฏอยู่ในห้องนั้น แสงเงาที่เกิดขึ้น รูปทรงของต้นไม้ ตลอดจนท่าทางและเสื้อผ้าของไดมอนด์นั้น ต่างช่วยกันเสริมสร้างบรรยากาศในการแสดงออกของภาพผลงานภายใต้รูปสัญลักษณ์ในเชิงอุปมาอุปไมยได้เป็นอย่างดี

อาจกล่าวได้ว่าผลงานชิ้นนี้ยังคงมีกลิ่นอายที่หลงเหลือมาจากผลงานจิตรกรรมในยุคแรกของเขา ภายใต้อิทธิพลทางรูปแบบของศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ที่อาศัยการจัดวางในรูปแบบเชิงสัญลักษณ์ที่มีนัยยะซ่อนอยู่ เป็นรูปแบบความเหมือนจริงที่มีทั้งรายละเอียดที่งดงาม แสงเงา สัญลักษณ์ต่างๆ ถูกนำมาใช้ประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องราวที่แฝงไว้ด้วยความลึกลับ รวมถึงข้อสงสัยที่ชวนให้เกิดการขบคิดถึงความหมายต่างๆ ที่ศิลปินซ่อนไว้

ฟรอยด์คือศิลปินอีกคนหนึ่งที่ช่วยยืนยันคำกล่าวที่ว่า “ชีวิตส่วนตัวและการทำงานศิลปะคือสิ่งเดียวกัน” ได้อย่างชัดเจนคนหนึ่ง จากเนื้อหาที่แสดงออกในงานจิตรกรรมต่างๆ ของเขานั้น สิ่งหนึ่งที่เราสามารถรับรู้ได้คือเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างตัวศิลปินกับคนรอบข้างเขา ภายหลังจากที่แยกทางกับภรรยาคนแรกแล้ว เขาได้สานสัมพันธ์รักครั้งใหม่กับหญิงสาวชื่อว่า คาโรไลน์ แบรควูด (Caroline Hamilton Temple Blackwood) ทายาทสาวของโรงเบียร์ชื่อดัง กินเนสส์ (Guinness) ซึ่งเป็นนางแบบอีกคนหนึ่งที่ปรากฏเป็นภาพเนื้อหาในผลงานจิตรกรรมของเขาหลายภาพ ไม่ว่าจะเป็นในภาพชื่อ Girl in Bed (1952) หรือ Hotel Room (1954) เป็นต้น



ภาพประกอบที่ 20-21 Lucian Freud, Girl in Bed, 1952, Oil on canvas, 45.7 x 30.5 cm. (ภาพซ้าย) และ Lucian Freud, Hotel Room, 1954, Oil on canvas, 100.5 × 76 cm. (ภาพขวา) แหล่งที่มาของภาพ https://www.phillips.com/detail/john-currin/UK010121/27

ในภาพจิตรกรรมที่มีชื่อว่า Hotel Room (1954) นั้นแสดงให้เห็นภาพของแบรควูด ที่กำลังนอนหนุนหมอนซุกตัวอยู่ภายใต้ผ้าห่มสีขาวที่เต็มไปด้วยรอยยับในห้องพัก ที่ในเวลาต่อมาได้รับการยืนยันว่าเป็นห้องของโรงแรมแห่งหนึ่งในประเทศฝรั่งเศส ใบหน้าที่แสดงออกมาให้เห็นนั้นดูซีดเผือดเรียบเฉยและสงบนิ่งแต่แฝงไว้ด้วยแววตาของการครุ่นคิด ปอยผมสีทองของเธอขดเป็นเกลียวโค้งพองาม เธอยกมือข้างหนึ่งขึ้นมาทาบอยู่บนแก้ม ทางด้านข้างเตียงที่อยู่ระยะไกลออกไปปรากฏภาพของชายคนหนึ่งยืนอยู่ ซึ่งก็คือภาพของตัวศิลปินเองที่ถูกแสดงออกในลักษณะของภาพที่มองย้อนแสง เขายืนเอามือล้วงกระเป๋าจ้องมองออกมาทางด้านหน้าจากจุดนั้นด้วยใบหน้าที่เรียบเฉยแต่แฝงไว้ด้วยแววตาที่ครุ่นคิด

ภายหลังจากที่ชีวิตคู่ของคนทั้งสองสิ้นสุดลงไปแล้ว แบรควูด ได้เคยกล่าวถึงภาพของเธอและอดีตสามีชิ้นนี้ว่า “เต็มไปด้วยความรู้สึกสิ้นหวัง คนอื่นๆ ที่ได้

เห็นภาพจิตรกรรมนี้ต่างไม่เข้าใจ ว่าทำไมฟรอยด์ถึงได้วาดภาพของหญิงสาววัยเยาว์ ที่ตัวจริงนั้นทั้งดูไร้เดียงสาและน่าทะนุถนอม ให้ออกมาดูเศร้าหมองและแก่ชราได้ถึงเพียงนั้น" (Gural, 2020: Online)

ทั้งนี้ไม่ว่าชีวิตส่วนตัวของศิลปินจะมีช่วงเวลาที่สุขสมหวังหรือเศร้าหมองเพียงใดก็ตาม เขาก็ยังคงมุ่งมั่นที่จะสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยเนื้อหาภาพคนโดยมีข้อจำกัดส่วนตัวว่าจะถ่ายทอดเฉพาะภาพของบุคคลที่เขามีปฏิสัมพันธ์ด้วยไม่ทางใดก็ทางหนึ่งอย่างแน่แน่ และที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือศิลปินเลือกที่จะเขียนภาพนายแบบหรือนางแบบที่ปรากฏตัวอยู่ตรงหน้า โดยที่เขาจะเป็นผู้กำหนดท่าทางของแบบที่แสดงอยู่แต่ภายในบรรยากาศของห้องเท่านั้น

> เมื่อกลับไปย้อนดูภาพผลงานจิตรกรรมตลอดระยะเวลา 20 ปีที่ผ่านมา เราจะพบว่าภาพเขียนของฟรอยด์นั้นเต็มไปด้วยรูปของเพื่อนๆ ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่มีผลต่อจิตใจของตัวเขาเองเป็นหลัก ฟรอยด์มีความมุ่งมั่นที่จะเผชิญหน้ากับปัญหาต่างๆ ด้วยตัวเอง ทั้งนี้เพื่อที่จะเป็นการพิสูจน์ให้เห็นถึงศักยภาพที่แท้จริงของตนเอง ซึ่งสะท้อนถึงการเป็นผู้หนึ่งที่ต่อต้านเทคโนโลยีที่กำลังมาใหม่และได้รับความนิยมอย่างกล้องถ่ายภาพหรือภาพยนตร์ (Lampert, 1993: 15)

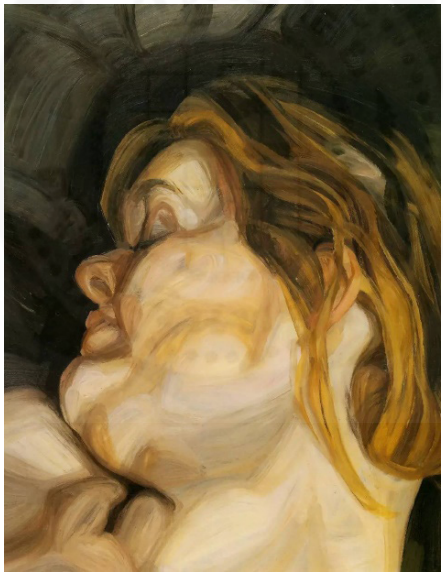
> ฟรอยด์เชื่อว่า การถ่ายภาพลดทอนมนต์ขลังบางประการระหว่างผู้สร้างงานกับผู้แสดงแบบ ความแตกต่างอันชัดเจนระหว่างภาพถ่ายกับภาพเขียนก็คือ ความเข้มข้นอันไร้ขีดจำกัดในการส่งผ่านความรู้สึกและห้วงเวลาแห่งความผูกพันอันล้ำลึกระหว่างผู้เขียนภาพและผู้แสดงแบบ ที่กล้องถ่ายภาพไม่อาจสื่อสารออกมาได้ (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2560: ออนไลน์)

ผลงานจิตรกรรมของฟรอยด์เริ่มมีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไปมากขึ้นอย่างเด่นชัดอีกครั้งหนึ่ง ในช่วงปลายทศวรรษที่ 50 จนถึงช่วงต้นของทศวรรษที่ 60 สิ่งที่เห็นได้ในผลงานของเขาคือการสร้างพื้นผิวของใบหน้าและร่างกาย ด้วยวิธีการที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวที่เกิดขึ้นจากสีที่มีความหนาและทับซ้อนกันไปมา กล้ามเนื้อบนใบหน้าที่ดูปูดโปนเกิดขึ้นจากทั้งร่องรอยของแปรงระบายสี การวางตำแหน่งของน้ำหนักสีที่แตกต่างกันแบบระยิบระยับ ซึ่งในจุดนี้นักวิจารณ์ศิลปะหลายคนได้ยกย่องว่าเขาเป็นเสมือนกับ ไมเคิล แองเจลโล ของศตวรรษที่ 20 นอกจากนี้ผลงานของเขายังสะท้อนให้เห็นทั้งความหยาบกร้าน ความแม่นยำ ความเด็ดเดี่ยวของการตัดสินใจ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงมิติที่ทั้งดูลึกลับและทรงพลังเป็นอย่างมาก

นอกเหนือไปจากกลวิธีการสร้างสรรค์ที่โดดเด่นแล้ว เนื้อหาของภาพผลงานที่ศิลปินยังคงเน้นการเขียนภาพบุคคลใกล้ชิดก็มีรูปแบบที่แตกต่างไป ศิลปินเลือกที่จะถ่ายทอดท่าทางของพวกเขาออกมาในลักษณะที่โดยรวมแล้วอาจดูตึงเครียดจากส่วนประกอบทั้งหมดของภาพที่นำมารวมกัน แต่ก็มีลักษณะผ่อนคลายมีความเป็นตัวของตัวเอง ซึ่งอาจเป็นช่วงจังหวะของการพักผ่อนนอนหลับหรืออยู่กับตัวเองเพียงลำพัง ภาพที่ปรากฏออกมานั้นสื่อให้เราเห็นได้ว่าปราศจากการจัดแสดงท่าทางเพื่อเป็นแบบสำหรับการเขียนรูปจากศิลปิน แต่เป็นมุมมองที่เขาต้องการสะท้อนผ่านร่างกายของนายแบบหรือนางแบบออกมาให้เราได้เห็นกัน

> ผลงานในช่วงหลังของฟรอยด์เลือกที่จะแสดงออกด้วยรอยแปรงที่ใหญ่และหนาทึบ เพื่อพรรณาถึงร่างกายที่ถูกจัดวางไว้ด้วยความตึงเครียด เต็มไปด้วยพลังสร้างสรรค์ ทั้งกระดูก เนื้อหนัง กล้ามเนื้อ และน้ำหนักของอวัยวะภายใน แบบที่นั่งเปลือยมักถูกแสดงออกในแบบครึ่งหลับครึ่งตื่น หรือไม่ก็หลับไปเลย ตาของพวกเขาปิดลงหรือไม่มีชีวิตชีวา ร่างกายที่สงบนิ่ง เปลือย ทิ้งตัวเหมือนกับอาการครึ่งหลับครึ่งตื่นของสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมทั่วๆ ไป (Prendeville, 2000: 186-187)

จากตัวอย่างผลงานจิตรกรรมที่มีชื่อว่า Sleeping Head (1962) แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงตามที่ได้กล่าวถึงข้างต้นอย่างชัดเจน ภาพส่วนศีรษะด้านข้างของสตรีคนหนึ่งที่กำลังนอนหลับพักผ่อนหันหน้าไปทางด้านซ้ายของภาพ คางของเธอกดเบียดไปกับหัวไหล่ทางด้านขวาที่ยกสูงขึ้นมาเล็กน้อย โครงสร้างของศีรษะและกล้ามเนื้อบนใบหน้าถูกแสดงออกมาเป็นก้อนกลมที่ปูดโปนต่อเนื่องลงไปยังส่วนของลำคอและไหล่นั้น ช่วยให้เราสามารถจินตนาการต่อไปถึงรูปร่างในส่วนที่ไม่ปรากฏได้ไม่ยากนัก ฟรอยด์ใช้วิธีการระบายสีแบบทิ้งรอยแปรงในทุกส่วนของภาพผลงาน



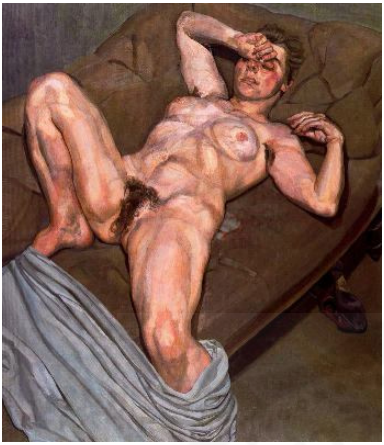
ภาพประกอบที่ 22 Lucian Freud, Sleeping Head, 1962, Oil on canvas, 66 x 51 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://arthive.com/sl/lucianfreud/works/552941~Sleeping_Head

เมื่อศิลปินเริ่มวาดเนื้อหาภาพเปลือยอย่างจริงจัง จุดเด่นในผลงานของเขาคือการแสดงถึงเนื้อหนังของความเป็นมนุษย์กับวัตถุรายล้อมที่มีพื้นผิวแตกต่าง

กันอย่างชัดเจน ผิวเนื้อของทั้งนายแบบและนางแบบที่ถูกเปิดเผยด้วยแสงสว่างจากหลอดไฟฟลูออเรสเซนต์ เป็นการแสดงออกของแสงและเงาที่มีลักษณะเฉพาะตัว ศิลปินอาศัยการจัดแสดงภาพเปลือยที่ปรากฏอยู่ในบรรยากาศมุมใดมุมหนึ่งภายในห้อง เป็นรูปแบบที่ศิลปินนำมาใช้อย่างได้ผลอยู่เสมอ

> แนวความคิดหลักประการหนึ่งของผมสำหรับการสร้างสรรค์จิตรกรรมคือ การสร้างความรู้สึกจากการแสดงออกให้เห็นถึงความเป็นจริง โดยอาศัยรูปแบบของความรุนแรงและจริงจัง ซึ่งความสำเร็จที่เกิดขึ้นนั้นไม่ว่ามันจะเกิดมาจากความรุนแรง หรือเกิดมาจากความรู้สึกคล้อยตามความเข้าใจของจิตรกรที่มีต่อรูปแบบของบุคคล หรือสิ่งของที่เลือกมานำเสนอในผลงานก็ตามที เราจะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์จิตรกรรมนั้น เป็นศิลปะเพียงอย่างเดียวที่แสดงถึงคุณภาพแห่งสัญชาตญาณการแสดงออกของศิลปิน ซึ่งมันอาจมีคุณค่ามากกว่าความรู้หรือความเฉลียวฉลาดใดๆ (Stile and Selz, 1996: 219)

เราจะพบอีกว่าการแสดงออกด้วยภาพเปลือยของศิลปินในหลายๆ ครั้งนั้นจะเป็นการนำเสนอภาพของทั้งนายแบบหรือนางแบบเปลือยที่มีลักษณะที่ล่อแหลมกับการมองของผู้ชม ฟรอยด์ใช้การจัดวางท่าทางโครงสร้างร่างกายของพวกเขาหรือเธอ เพื่อนำทางให้สายตาของผู้ชมเคลื่อนไปยังอวัยวะเพศของผู้ที่เป็นแบบอย่างจงใจ ดังจะเห็นการแสดงออกแบบนี้ได้ในภาพผลงานที่มีชื่อว่า Naked Girl (1966), Naked Man with Rat (1977), Naked Man in Bed (1989-90) หรือ Nude with Leg Up (1992) เป็นต้น ภาพเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงความเป็นร่างกายอย่างแท้จริงของมนุษย์ปุถุชนธรรมดาที่ทุกวันนี้เราปกปิดมันไว้ด้วยความเชื่อ ความกลัว หรือจารีตที่ดีงาม แต่ฟรอยด์เลือกที่จะนำเสนอมันออกมาด้วยความเป็นธรรมดาของธรรมชาติที่เป็นจริง



ภาพประกอบที่ 23-24 Lucien Freud, Portrait of Rose, 1978-79, Oil on canvas, 63 x 73 cm. และ Lucien Freud, Naked Man in Bed, 1989-90, Oil on canvas, 81.3 x 69.3 cm. แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry

> การแสดงออกอันเปล่าเปลือยและโจ่งแจ้ง... ของนายและนางแบบในภาพเขียนของเขาหาใช่การแสดงออกเพื่อยั่วยุหรือเย้ายวนทางเพศแต่อย่างใด... หากแต่เป็นการแสดงออกถึงกายภาพทางเพศอย่างชัดเจน ตรงไปตรงมา ซื่อบริสุทธิ์ ไร้จริตมารยา ไร้การเสแสร้ง หรือแม้แต่ความเหนียมอายใดๆ ทั้งสิ้น (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2560: ออนไลน์)

จิตรกรรมภาพเปลือยของฟรอยด์ที่มุ่งแสดงออกถึงความเป็นจริงของเนื้อหนัง ความเป็นธรรมชาติของมนุษย์ในเชิงโครงสร้างผ่านท่าทางของการนอนพักผ่อน อาการงีบสัปหงกจากความเหนื่อยล้า หรือท่าทางหมดเรี่ยวแรงที่แสดงออกมาอย่างเป็นส่วนตัวเมื่ออยู่คนเดียวเพียงลำพัง ท่ามกลางแสงไฟส่องสว่างจากเพดานห้อง แม้ว่าในความเป็นสัตว์สังคมที่โหยหาการอยู่ร่วมกันกับคนอื่น แต่มนุษย์เราก็มีความต้องการที่จะมีความเป็นส่วนตัวในบางเวลาอยู่ด้วยเหมือนกัน

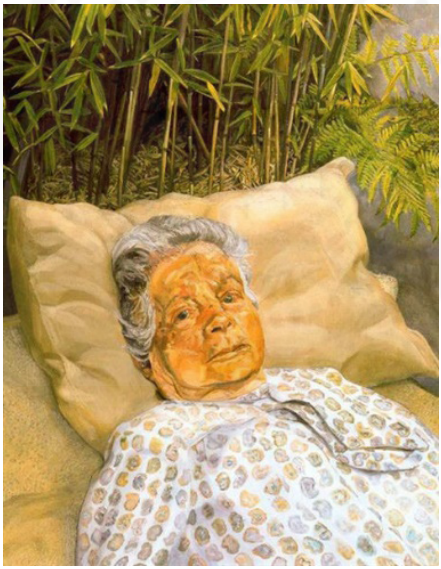
แม้ว่าฟรอยด์จะแสดงความสนใจในการสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพเปลือยมากเพียงใด แต่ก็มีบางช่วงเวลาของการสร้างสรรค์ที่เขาได้เบนความสนใจไปยังเนื้อหาอื่นๆ อยู่บ้าง ไม่ว่าจะเป็นภาพหุ่นนิ่ง ภาพสัตว์ หรือภาพทิวทัศน์ หนึ่งในชุดผลงานที่น่าสนใจของเขาที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองความรู้สึกภายในของตนเองคือภาพเหมือนของแม่ศิลปินเอง

ความคิดที่เกี่ยวกับการวาดรูปแม่ของเขานั้นได้เริ่มต้นขึ้นในช่วงต้นของทศวรรษที่ 70 นับตั้งแต่เข้าสู่ชีวิตวัยรุ่นแล้ว การดำเนินชีวิตของเขาดูเหมือนจะห่างไกลออกมาจากครอบครัวมากขึ้น ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับบุคคลในครอบครัวแทบไม่ปรากฏให้เห็นในผลงานของเขาเลย จนกระทั่งเมื่อพ่อของเขาได้เสียชีวิตลงในปี ค.ศ. 1970 แม่ของเราเริ่มมีอาการป่วยเป็นโรคซึมเศร้าจนเกือบนำไปสู่การฆ่าตัวตาย ปรากฏการณ์ที่สะท้อนถึงความเสียใจบางอย่างที่มีภูมิหลังมาจากเรื่องของครอบครัวนั้น ได้ปรากฏให้เห็นในผลงานจิตรกรรมของเขาหลายชิ้น

> “หากพ่อไม่ตายจากไปผมก็คงไม่ได้มีความคิดที่จะเขียนรูปของแม่ ผมเริ่มวาดรูปแม่เพราะเธอเริ่มหมดหวังและไม่สนใจในตัวผม หรือถ้าเธอยังมีความรู้สึกนั้นอยู่ผมก็ไม่สามารถรับรู้หรือรู้สึกถึงมันได้เลย” โรคซึมเศร้าของแม่บั่นทอนทั้งร่างกายและจิตใจทำให้เธอหยุดนิ่ง ตั้งแต่ปี ค.ศ 1972 ไปจนถึงกลางทศวรรษที่ 80 ฟรอยด์ได้ใช้เวลาสี่ถึงห้าวันต่อหนึ่งสัปดาห์ เพื่ออยู่กับแม่และวาดรูปของเธอออกมาจำนวนหนึ่ง (Feaver, 2002: 31)

ภาพที่มีชื่อว่า The Painter’s Mother (1984) เป็นหนึ่งในผลงานจิตรกรรมจำนวนหลายชิ้น ที่ศิลปินเขียนรูปแม่ของเขาออกมา รูปแบบของการสร้างสรรค์ยังคงเอกลักษณ์การถ่ายทอดภาพคนตามแบบฉบับของศิลปิน ที่เน้นการสร้างพื้นผิวต่างๆ ด้วยสี รอยแปรงที่เกิดจากการระบายด้วยพู่กันขนแข็งสะท้อนถึงทักษะความชำนาญของเขาออกมาอย่างชัดแจ้ง

ภาพที่ปรากฏในผลงานดังกล่าวนั้นจะเห็นแม่ของศิลปินที่กำลังนอนหนุนหมอนอยู่บนที่นอน ฟรอยด์ยังคงสร้างความแตกต่างของพื้นผิวได้น่าสนใจ ใบหน้าของหญิงชราที่เต็มไปด้วยริ้วรอยของกาลเวลา ความหย่อนคล้อยของกล้ามเนื้อบนใบหน้าที่ดวงตาทั้งสองมองออกมายังผู้วาดรูป ไม่มีความรู้สึกใดๆ ปรากฏอยู่ในดวงตาคู่นั้นอย่างชัดเจน ใบหน้าที่นิ่งเฉยนั้นมีแนวโน้มของความกังวลและความตึงเครียดบางอย่างแฝงอยู่ ภาพแม่ของศิลปินที่อยู่ในวัยชราภาพ ดูตัดกันอย่างมากเมื่อเปรียบเทียบกับกอไผ่สีเขียวสด ที่กำลังเจริญงอกงามในกระถางต้นไม้ที่อยู่ทางหัวเตียง เป็นความขัดกันทั้งในประเด็นของสีสันที่แสดงออก ตลอดจนความหมายในเชิงสัญลักษณ์ของสิ่งมีชีวิตทั้งสองที่ถูกจัดวางไว้คู่กันในผลงานชิ้นนี้



ภาพประกอบที่ 25 Lucien Freud, The Painter's Mother, 1984, Oil on canvas, 87.6×70 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/the-painter-s-mother-1984-1

แม้ว่าระหว่างเส้นทางการสร้างสรรค์จิตรกรรมของฟรอยด์จะมีจุดแวะเวียน ไปสร้างผลงานในเนื้อหาอื่นใดอยู่บ้างก็ตาม แต่อย่างไรก็ดีภาพเปลือยนั้นก็ยังคงอยู่ในความสนใจของเขาเสมอ ทั้งนี้เขามักวาดภาพของนายแบบหรือนาง

แบบคนเดียวกันซ้ำไปซ้ำมาในหลายผลงาน เนื่องจากเขาเชื่อว่าการสร้างสรรค์ของเขานั้นเกี่ยวพันกับการสะท้อนบุคลิกของคนที่มาเป็นแบบให้ เขาจึงมีความคิดว่าหากได้วาดภาพของพวกเขาออกมาได้มากเท่าไร โอกาสที่เขาจะถ่ายทอดความเป็นตัวแทนของทั้งทางร่างกายและความรู้สึกของผู้เป็นแบบก็จะยิ่งมีมากขึ้นเช่นกัน

ในผลงานจิตรกรรมภาพเปลือยที่สร้างขึ้นในยุคหลังจากทศวรรษที่ 90 นั้น มีผลงานจิตรกรรมจำนวนหนึ่งที่ฟรอยด์เลือกใช้นายแบบและนางแบบเปลือยที่มีรูปร่างอ้วนเจ้าเนื้อ หนึ่งในบรรดานายแบบที่ฟรอยด์ได้เลือกมาเป็นแบบอยู่บ่อยครั้งคือชายร่างสูงใหญ่ที่มีชื่อว่า โบวเวอรี (Leigh Bowery) นักแสดงและนักออกแบบเสื้อผ้าชาวออสเตรเลีย ซึ่งได้ทำหน้าที่ดังกล่าวให้กับฟรอยด์ยาวนานมากกว่าสี่ปี

ภาพประกอบที่ 26-27 Lucien Freud, Naked Man Back View, 1992, Oil on canvas, 182.9 × 137.2 cm. และ Lucien Freud, Leigh under the Skylight, 1994, Oil on canvas, 297.2 x 120.6 cm. แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/naked-man-back-view และ https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/leigh-under-the-skylight

โดยปกติแล้วฟรอยด์มักจะเขียนภาพของบุคคลที่เขารู้จักไม่ว่าจะเป็นคนในครอบครัวหรือเพื่อนสนิท แต่ในครั้งนี้เมื่อเขามีความคิดที่ต้องการจะถ่ายทอดภาพเปลือยของคนที่มีรูปร่างอวบอ้วน เขาจึงเลือกที่จะจ้างนายแบบที่มีรูปร่างตามที่เขาต้องการ “โบวเวอรี เป็นชายที่มีความสูงถึง 185 เซนติเมตร เนื้อหนังบนร่างกายของเขาเป็นก้อนหนาที่ทึบตันทับซ้อนกัน กล้ามเนื้อซึ่งมีทั้งความยืดหยุ่นสูงและแข็งแรง เปรียบเหมือนกับก้อนดินเหนียวที่โปะทับซ้อนกันอย่างแน่นหนา เป็นพื้นผิวที่ดูมีความจริงจังและแฝงไว้ด้วยจิตวิญญาณภายใน” (Lampert, 1993: 25)

ในผลงานชื่อ Naked Man Back View (1992) นั้น เป็นภาพเปลือยของโบวเวอรี ในท่านั่งบนเก้าอี้หันหลังให้กับผู้ชมอยู่ที่ตรงกลางภาพ แสงสีขาวจากบนเพดานตกลงมาสะท้อนกับสีผิวของเขาทำให้ร่างกายที่เป็นก้อนเนื้อทึบตันขนาดใหญ่นั้นเป็นก้อนสีขาวสว่างตาที่มีชีวิต กลวิธีการสร้างพื้นผิวของฟรอยด์ที่มักทำให้กล้ามเนื้อของผู้เป็นแบบปูดโปนเป็นก้อนเล็กใหญ่ไปทั่วนั้น ช่วยเสริมให้แผ่นหลังของโบวเวอรีมีรายละเอียดที่ซับซ้อนของกล้ามเนื้อ ซึ่งมันถูกแสดงออกมาได้อย่างโดดเด่นมาก เมื่อมองเปรียบเทียบไปพร้อมกับเบาะสีขาวของเก้าอี้ และพรมสีแดงบนพื้นภาพที่กำลังทำหน้าที่สนับสนุนการแสดงออกของร่างกายนั้นอยู่

ในช่วงเวลาที่ต่อเนื่องกันนั้นฟรอยด์ไม่ได้อาศัยเฉพาะนายแบบรูปร่างอวบอ้วนอย่างโบวเวอรี เพื่อตอบสนองการสร้างสรรค์ของเขาแต่เพียงคนเดียวเท่านั้น ศิลปินยังได้รับการแนะนำให้รู้จักกับซูว์ (Sue Tilley) เจ้าหน้าที่สวัสดิการของรัฐวัยสามสิบปี ในฐานะผู้ที่จะมารับหน้าที่เป็นนางแบบรูปร่างอวบอ้วนให้กับผลงานสร้างสรรค์ของเขาอีกคนหนึ่ง

ภาพประกอบที่ 28 Lucien Freud, Benefits Supervisor Sleeping, 1995, Oil on canvas, 151.3 x 219 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/benefits-supervisor-sleeping-also-known-as-big-sue

สิ่งที่เราสัมผัสได้จากภาพจิตรกรรมชื่อ Benefits Supervisor Sleeping (1995) คือภาพของหญิงสาวรูปร่างอวบอ้วนที่นอนเปลือยกายอยู่บนโซฟาที่ดูจะมีขนาดเล็กไปเกินไปเมื่อเทียบกับเรือนร่างของเธอ แต่เมื่อมองโดยรวมแล้วมันไม่ได้เป็นอุปสรรคให้กับการนอนหลับของเธอแต่อย่างใด หน้าตาที่แสดงออกของนางแบบทำให้เชื่อได้ว่าเธอกำลังหลับอย่างจริงจัง จนเราอาจจินตนาการต่อไปได้ถึงจังหวะของเสียงลมหายใจ รวมทั้งเสียงกรนที่ผ่านออกมาจากลำคอนั้นได้เลยทีเดียว เมื่อพิจารณาถึงร่างกายของซูว์ที่ดูอวบอ้วนไม่ต่างไปจากรูปร่างของนายแบบชายอย่างโบวเวอรีก็จริง แต่มัดกล้ามเนื้อที่เป็นก้อนซ้อนกันเป็นชั้นๆ ไม่มีปรากฏให้เห็นอยู่บนร่างกายของเธอ ศิลปินเลือกที่จะถ่ายทอดรูปร่างของก้อนเนื้อที่ปราศจากมัดกล้ามแต่แสดงออกเป็นก้อนเนื้อขนาดใหญ่หลายก้อนที่ประกอบกันขึ้นมาเป็นเธอ เรารับรู้ได้ถึงน้ำหนักจำนวนมากที่ถูกทิ้งตัวลงบนโซฟาในภาพฟรอยด์ยังคงสามารถ

ถ่ายทอดลักษณะพิเศษของพื้นผิววัสดุได้ดีอย่างไม่ขาดตกบกพร่องเหมือนเช่นเคย ผ้าหุ้มโซฟาทอลวดลาย ผ้าม่านขาวหม่นผืนใหญ่ทางด้านหลัง ตลอดจนพื้นไม้ที่ถูกใช้งานมาอย่างหนักเป็นบรรยากาศโดยรอบที่ช่วยโอบอุ้มร่างกายของนางแบบในยามหลับใหลให้แสดงตัวตนออกมาได้อย่างงดงาม

ซูว์ หรือชื่อที่ศิลปินมักเรียกเธออย่างคนคุ้นเคยว่า บิ๊ก ซูว์ (Big Sue) ได้รับหน้าที่เป็นนางแบบให้กับผลงานชิ้นเอกของฟรอยด์อีกหลายชิ้น ไม่ว่าจะเป็นผลงานชื่อ Benefits Supervisor Sleeping II (1995) หรือ Sleeping by the Lion Carpet (1996) ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นเครื่องยืนยันถึงความสามารถในการสร้างสรรค์จิตรกรรม ตลอดจนสร้างชื่อเสียงให้กับศิลปินเป็นอย่างมาก

> เราสามารถกล่าวอย่างเป็นทางการได้ว่า ฟรอยด์เป็นหนึ่งในจิตรกรผู้ถ่ายทอดรูปร่างกายของมนุษย์จนมีชื่อเสียงในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะ ความสามารถของเขานั้นมีไม่ด้อยไปกว่าการแสดงออกของเรมบรานด์ท (Rembrandt) และ รูเบนส์ (Rubens) ผลงานจิตรกรรม Benefits Supervisor Sleeping II นี้ เรียกได้ว่าเป็นชัยชนะของการสื่อถึงจิตวิญญาณความเป็นมนุษย์ แสดงออกให้เห็นถึงความรักของศิลปินมีต่อร่างกายมนุษย์ ในขณะเดียวกัน ซูว์ผู้รับหน้าที่เป็นนางแบบของผลงานก็แสดงถึงความสงบนิ่ง ที่มาพร้อมกับความมั่นใจในตัวเองอย่างเต็มเปี่ยม อีกทั้งยังมีความผ่อนคลายที่แอบแฝงผ่านร่างกายของเธอออกมา เป็นพลังที่สามารถสะกดตรึงให้ทั้งศิลปินผู้สร้างสรรค์และผู้ชมหยุดนิ่งอยู่ที่เธอ (Artlyst, 2015: Online)

ข้อสนับสนุนถึงความสำเร็จในการสร้างสรรค์จิตรกรรมของศิลปิน ที่สืบเนื่องมาจากผลงาน Benefits Supervisor Sleeping (1995) ได้ถูกบันทึกไว้อีกครั้งหนึ่งว่า สถาบันประมูลผลงานศิลปะคริสตีส์ (Christie's) แห่งกรุงนิวยอร์ค ได้นำผลงานชิ้นนี้ออกประมูลเพื่อหารายได้ ในปี ค.ศ. 2008 ซึ่งการประมูลผลงานใน

ครั้งนั้นได้รับผลตอบรับจากผู้สนใจและสังคมวงกว้างเป็นอย่างมาก ผลการประมูลในครั้งนั้นได้สิ้นสุดลงด้วยราคาเสนอสูงสุดจากมหาเศรษฐีชาวรัสเซีย ที่ให้ราคาผลงานสูงมากถึง 33.6 ล้านเหรียญดอลลาห์สหรัฐฯ ซึ่งในเวลานั้นได้กลายเป็นสถิติที่ถูกบันทึกไว้ในฐานะผลงานจิตรกรรมที่มีมูลค่าการซื้อขายสูงที่สุด ที่เกิดขึ้นในขณะที่ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานยังคงมีชีวิตอยู่ เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นก่อนที่ฟรอยด์จะเสียชีวิตลงเมื่อปี ค.ศ. 2011

จูเลียน ชนาเบล
Julian Schnabel

ความท้าทายประการหนึ่งที่สำคัญสำหรับจิตรกรผู้สร้างสรรค์ผลงานในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 นั้น คือความต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีความแตกต่างไปจากอดีต เป็นรูปแบบใหม่ทั้งแนวความคิดและรูปแบบของผลงาน ซึ่งต้องสามารถตอบสนองความร่วมสมัยของสังคมศิลปะที่กำลังก้าวรุดหน้าไปอย่างไม่หยุดนิ่ง อีกทั้งกระแสของการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวทางของคอนเซปชวล อาร์ต นั้นก็กำลังได้รับการตอบรับจากสังคมศิลปะตลอดจนผู้เกี่ยวข้องเป็นอย่างดี

ชื่อของศิลปินอย่าง จูเลียน ชนาเบล (Julian Schnabel, 1951 –) ปรากฏขึ้นในวงการศิลปะร่วมสมัยของสหรัฐอเมริกาในช่วงปลายของทศวรรษที่ 70 ความโดดเด่นจากผลงานจิตรกรรมที่เขานำเสนอออกมาด้วยรูปลักษณ์ที่แปลกใหม่ โดยเฉพาะการนำเอาสื่อวัสดุที่ใช้เป็นพื้นระนาบสำหรับการระบายสีอย่างเศษจานกระเบื้องแตก (plate painting) จำนวนมากที่ติดอยู่บนแผ่นไม้อัดขนาดใหญ่ และการระบายสีด้วยเนื้อหาเรื่องราวที่ถูกสะท้อนออกมาเป็นภาพที่ดูเป็นรอยแตกของพื้นผิว มีมิติลึกตื้นจริงที่เกิดจากความนูนหนาของเศษจานกระเบื้องแตกที่นำมาปะติดดังกล่าว ล้วนสร้างความน่าสนใจให้กับผลงานแสดงออกของศิลปินได้เป็นอย่างมาก

ภาพประกอบที่ 29 Antoni Gaudi, Casa Batlló, 1906, Barcelona, Spain.

แหล่งที่มาของภาพ https://thematter.co/life/antoni-gaodi/37331

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมจากเศษจานกระเบื้องแตก ในครั้งนั้นของศิลปิน เขาได้รับอิทธิพลมาจากประสบการณ์ในการท่องเที่ยวไปในสถานที่ต่างๆ ทั่วดินแดนยุโรป ศิลปินเองนั้นมีความหลงใหลในเรื่องของวัสดุตลอดจนความแตกต่างของพื้นผิว ที่เชื่อว่าจะสามารถสะท้อนถึงความคิด ความรู้สึกที่แปลกใหม่และแตกต่างออกมา จนกระทั่งเมื่อเขาได้มีโอกาสไปสัมผัสกับผลงานสถาปัตยกรรมต่างๆ ของ แอนโตนี่ เกาดิ (Antoni Gaudi, 1852 - 1926) ที่เมืองบาเซโลนา (Barcelona) ประเทศสเปน ซึ่ง เกาดิ นั้น เป็นทั้งสถาปนิกและศิลปิน ที่มีผลงานโดดเด่นด้วยรูปแบบอิสระ การใช้สีสันและพื้นผิวที่แตกต่าง ผล

งานของเขาสะท้อนถึงการผสมผสานระหว่างรูปแบบและการตกแต่ง ผลงานเผยให้เห็นถึงความสนใจในลวดลายธรรมชาติ ประสบการณ์ดังกล่าวยิ่งได้เสริมสร้างแรงจูงใจอย่างมากต่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมของชนาเบล

การทดลองเรื่องสื่อวัสดุของศิลปินเริ่มต้นขึ้นจากการนำเอาเศษวัสดุชนิดต่างๆ ที่หาได้โดยง่าย ไม่ว่าจะเป็นเศษไม้หรือเศษผ้า มาจัดวางปะติดประสมประสานกันบนแผ่นไม้อัดขนาดใหญ่ จากนั้นจึงใช้กลวิธีการระบายสีทับลงไปเพื่อให้เกิดเป็นภาพของเนื้อหาเรื่องราว ศิลปินอาศัยเวลาสำหรับการทดลองสร้างสรรค์อยู่ในระยะเวลาหนึ่งก่อนที่จะลงตัวด้วยการใช้เศษจานกระเบื้องแตกในการสร้างพื้นผิวของระนาบรองรับ โดยที่เขาใช้สีโป๊วสำหรับการปะผุซ่อมแซมรถยนต์ เป็นตัวประสานเศษจานกระเบื้องแตกให้ติดลงบนแผ่นไม้ ซึ่งต่อมาการสร้างสรรค์ดังกล่าวได้สร้างความน่าสนใจให้กับการแสดงออกทางจิตรกรรมของเขาเป็นอย่างมาก

> การระบายสีลงบนเศษจานกระเบื้องแตกที่ยึดติดบนไม้อัด ซึ่งศิลปินได้กล่าวถึงที่มาของความคิดของเขาว่ามาจากพื้นผิวของสถาปัตยกรรมแบบ Catalan Art Nouveau ของสถาปนิกชื่อเกาดิ นอกจากนี้แล้วศิลปินยังให้เหตุผลของการสร้างพื้นผิวดังกล่าวไว้อีกว่า เพื่อเป็นการยุติการสร้างสรรค์ผลงานวาดเส้นที่ได้ทำมาก่อนหน้านั้น เป็นการปลดปล่อยแรงกระตุ้นของจิตใต้สำนึก ซึ่งผลที่ได้คือพื้นผิวขรุขระที่เต็มไปด้วยการตกแต่งประดับประดา ซึ่งเป็นจุดหนึ่งที่มีความใกล้เคียงกับผลงานของกุสตาฟ คลิมท์ (Gustav Klimt) ศิลปินซิมโบลลิสท์ (Symbolist) แห่งเมืองเวียนนา ตลอดจนมีสัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ของศิลปินกลุ่ม เยอรมัน เอ็กเพรสชันนิสท์ (German Expressionist) อีกด้วย (Edward Lucie Smith, 1996: 343-344)

จากผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นของชนาเบลนั้น เราสามารถรับรู้ได้ถึงพื้นผิวที่โดดเด่นของการสร้างสรรค์ที่ปรากฏออกมาว่า มันยังมีกลิ่นอายจากผลงานศิลปินยุโรปร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงอีกหลายคน ที่ต่างสร้างพื้นผิวในผลงานจิตรกรรมของตนเองไว้อย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตน ไม่ว่าจะเป็นผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของศิลปินหัวก้าวหน้าชาวเยอรมัน บาเซลิทซ์ (Georg Baselitz) ผู้สร้างจิตรกรรมภาพกลับหัวจนมีชื่อเสียงโด่งดัง จิตรกรรมของเขานั้นเด่นชัดในเรื่องของพื้นผิวริ้วรอยของสีที่ปาดป้ายอย่างดุดัน ไม่ต่างไปจากผลงานในแนวทางอาร์ต บรุท (Art Brut) ของศิลปินชาวฝรั่งเศสอย่าง ดูบูเฟต์ (Jean Dubuffet) ที่อาศัยการแสดงออกของพื้นผิวที่หยาบ หนา และขรุขระของสีน้ำมัน ตลอดจนพื้นผิวปะติดอื่นๆ ที่ได้มาจากเศษเปลือกไม้ ปีกผีเสื้อ หรือ ทรายละเอียดเป็นต้น

ความแปลกใหม่ที่เกิดจากสื่อวัสดุเศษจานกระเบื้องแตกที่นำมาใช้สร้างพื้นที่สร้างสรรค์ ที่อาจดูเหมือนทำขึ้นด้วยวิธีการง่ายๆ แต่ไม่เคยมีใครคิดและไม่มีใครเคยนำเสนอการสร้างสรรค์จิตรกรรมบนวัสดุในลักษณะเช่นนี้มาก่อน กลายเป็นเครื่องยืนยันถึงความสามารถในการสร้างสรรค์ของศิลปิน จนเป็นที่ยอมรับกันว่าผลงานจิตรกรรมของเขานั้นเป็นบันทึกสำคัญอีกหน้าหนึ่ง ของการปฏิวัติการสร้างสรรค์จิตรกรรมในประวัติศาสตร์ศิลปะระดับสากล

ภาพประกอบที่ 30 Julian Schnabel, The Death of Fashion, 1978, Oil, plates, and bondo on wood, 228.6 x 304.8 x 33 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings-items/the-death-of-fashion

หากมองย้อนกลับไปในอดีตเมื่อครั้งที่เริ่มมีการใช้สีน้ำมันเพื่อเป็นสื่อวัสดุในการสร้างผลงาน เราจะเห็นว่าสีน้ำมันได้สร้างความเปลี่ยนแปลงให้กับรูปแบบของผลงานจิตรกรรมจากเดิมไปอย่างมาก เพราะก่อนหน้านั้นข้อจำกัดของสื่อวัสดุซึ่งเป็นที่นิยมใช้ของศิลปินทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นสีฝุ่น สีขี้ผึ้ง หรือ สีปูนเปียก นั้นล้วนมีข้อจำกัดของเวลาการแห้งตัวของสีที่มักจะใช้ระยะเวลาไม่นานนัก แต่เมื่อสีน้ำมันถูกนำมาใช้เป็นสื่อวัสดุสร้างสรรค์จิตรกรรมปรากฏว่าการแห้งตัวช้าของสีน้ำมันซึ่งเป็นคุณลักษณะที่สำคัญ ได้ช่วยให้เหล่าศิลปินสามารถสร้างผลงานของพวกเขาได้อย่างต่อเนื่อง จึงทำให้รูปแบบต่างๆ ของภาพผลงานสามารถแสดงออกได้อย่างละเอียดละอออีกมีความสมบูรณ์มาก

หรือเมื่อครั้งที่ศิลปิน ปอป อาร์ต อย่าง เราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg) ได้ทดลองนำเอาเศษวัสดุสำเร็จรูปปะติดผสมผสานไปกับการสร้างผลงานจิตรกรรม ส่งผลให้ผลงานของเขาสร้างให้เกิดมิติที่เป็นจริงจากวัสดุ

ปะติดผสานไปกับมิติกว้างและยาวของการระบายสี ก็ได้ส่งอิทธิพลต่อศิลปินร่วมสมัยในเวลาต่อมาได้อย่างเด่นชัด ซึ่งไม่ต่างไปจากการแสดงออกในผลงานของชนาเบล ในครั้งนี้ที่ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการทางการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่ได้ถูกจารึกไว้ในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะอีกครั้ง

เมื่อพิจารณาในผลงานจิตรกรรมบนเศษจานกระเบื้องแตกของชนาเบลในระยะแรกที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงปีค.ศ. 1978 เป็นต้นมา จะพบว่าผลงานจะมีรูปแบบของการติดเศษจานกระเบื้องแตกไว้บนแผ่นไม้ที่เป็นระนาบรองรับแบบกระจัดกระจายไปทั่วบริเวณ ในส่วนของระนาบรองรับที่เป็นแผ่นไม้นั้นก็ไม่ได้เรียบเสมอกัน แต่จะมีการวางระนาบทับซ้อนกันไว้ มองดูเหมือนถูกแบ่งไว้เป็นสามส่วน โดยมีส่วนหนึ่งอยู่ในระยะใกล้ที่สุด อีกสองพื้นที่ทางด้านซ้ายและขวาจะไกลออกไป การจัดวางระนาบในลักษณะดังกล่าวเชื่อว่าศิลปินได้รับอิทธิพลมาจากการเขียนภาพจิตรกรรมในสมัยกลางของยุโรป นอกจากนี้การแสดงออกดังกล่าวยังช่วยให้การแสดงออกของเศษจานกระเบื้องแตกที่ปะติดลงไปมีมิติของระนาบรองรับที่ต่างกัน ไม่เท่ากันทั้งภาพ ช่วยเสริมให้มีความโดดเด่นในบางส่วนและมีในส่วนของระยะหลังที่ทำหน้าที่เสริมส่วนทางด้านหน้าไว้ด้วย

ทางด้านเนื้อหาของผลงานในช่วงเวลานั้นถูกแสดงออกในรูปแบบของจิตรกรรมนามธรรม อาศัยการระบายสีลงบนพื้นระนาบก่อนจะปะติดเศษจานกระเบื้องแตกลงไป มีการลากเส้นสี การระบายสีทับซ้อนบนเศษจานกระเบื้องแตกบางส่วนให้ปรากฏเป็นรูปร่างง่ายๆ แต่ในพื้นที่ส่วนใหญ่นั้นจะถูกปล่อยให้แสดงสีสันและรูปทรงของเศษจานกระเบื้องแตกไปตามความเป็นจริงของวัตถุ ซึ่งหากมองภาพผลงานโดยรวมแล้วเศษจานกระเบื้องแตกที่ติดกระจัดกระจายอยู่บนผลงานนั้น มองดูมีลักษณะคล้ายคลึงกับรอยปาดป้ายของก้อนสีอยู่ไม่น้อย

ภาพประกอบที่ 31 Julian Schnabel, Blue Nude with a Sword, 1979, Oil, plates, and bondo on wood, 243.8 x 274.3 x 33 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings-items/blue-nude-with-a-sword

เราจะเห็นได้ว่าเศษจานกระเบื้องแตกทั้งหลายที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมของชนาเบล นั้น ไม่ได้เป็นแต่เพียงส่วนประกอบทั่วไปดังเช่นที่จะพบเห็นได้ในผลงานประติมากรรมทั่วไป เพราะพวกมันทำหน้าที่เป็นเสมือนกับร่องรอยที่เกิดจากการระบายสีของพู่กัน หากแต่รอยแปรงหรือความหนาที่เกิดจากการระบายสีที่ทับซ้อนกันนั้น ไม่สามารถแสดงผลออกมาได้เช่นนี้จริง ... มันอาจเป็นความชอบส่วนตัวของศิลปินที่มีต่อเศษซากปรักหักพัง เศษจานกระเบื้องแตกไม่ได้ถูกนำมาใช้เพื่อแสดงตัวตนของมันเองอย่างตรงไปตรงมา แต่มันถูกนำมาแสดงออกเพื่อรับใช้ความต้องการของศิลปิน ที่ต้องการให้มันแสดงผลต่อการรับรู้อื่นๆ ที่มากไปกว่าตัวตนที่มันเป็นอยู่ (Rene Richard, 1996: 50)

เนื้อหาในผลงานภาพจิตรกรรมเศษจานกระเบื้องแตกของศิลปินเริ่มเปลี่ยนแปลงไปในปีค.ศ. 1979 กล่าวคือปรากฏให้เห็นภาพของคน (figurative) ที่ถูกถ่ายทอดลงบนระนาบรองรับที่มีขนาดใหญ่มากขึ้น แนวเรื่องที่ถูกนำมาแสดงออกนั้น มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมหรือเรื่องราวในแนวทางคลาสิคที่เป็นแบบแผนนิยมของชาวตะวันตก นอกจากนั้นศิลปินยังได้หยิบเอาเรื่องราวทั้งจากการแสดง ผลงานภาพถ่าย ตลอดจนการนำเอาสื่อสัญลักษณ์ต่างๆ ทางศาสนามาเป็นข้อมูลในการสร้างเรื่องราวในงานจิตรกรรมของเขาอยู่เสมอ “เชื่อว่าศิลปินเองไม่มีเจตนาที่จะวิพากษ์ถึงความหมายใดๆ ของภาพลักษณ์ที่หยิบยืมมาใช้แต่อย่างใด มันเป็นเพียงการนำมาใช้เพื่อแทนที่ เพื่อสร้างเป็นลักษณะเฉพาะบางอย่างตัวที่แฝงไว้ด้วยอารมณ์ความรู้สึกโดยนัย ซึ่งเป็นการแสดงออกที่มีความสอดคล้องไปกับแนวความคิดของกลุ่ม นีโอ เอ็กเพรสชันนิสม์ (Neo Expressionism) เป็นอย่างมาก” (Bruce D. Kurtz, 1992: 177)

ภาพประกอบที่ 32 Julian Schnabel, Self Portrait by a Red Window, 1982, Oil, plates, and bondo on wood, 228.6 x 228.6 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/may-2013-contemporary-day-n08992/lot.262.html

จากตัวอย่างผลงานที่มีชื่อว่า Self Portrait by a Red Window (1982) นั้น เราจะพบว่าศิลปินได้วาดภาพของตัวเองในท่านั่งแบบครึ่งตัวหันหน้าออกมาทางด้านหน้าของภาพ เป็นภาพภายในสถานที่แห่งหนึ่ง พื้นที่ทางด้านขวาของภาพปรากฏเป็นภาพของหน้าต่างกรอบสีแดง ซึ่งกินพื้นที่ตั้งแต่บริเวณกึ่งกลางของภาพสูงขึ้นไปสุดทางด้านบน ด้านนอกหน้าต่างแสดงบรรยากาศของภาพเป็นเวลายามค่ำคืนด้วยการระบายสีน้ำเงินอมฟ้า ภายนอกที่มองออกไปนั้นปรากฏให้เห็นภาพของไม้กางเขนในเงามืดกระจายตัวอยู่อยู่นอกหน้าต่าง มองดูคล้ายกับเป็นบรรยากาศของสุสานในแบบของคริสต์ศาสนา ผนังห้องด้านในถูกระบายไว้ด้วยสีแดง (Indian Red) สลับกับเว้นการระบายสีในส่วนที่ปะติดเศษจานกระเบื้องแตกไว้ ทำให้มองดูคล้ายกับเป็นลวดลายของวอลเปเปอร์ติดผนัง

ทั้งนี้เป็นที่ยอมรับกันในวงนักวิจารณ์ทางศิลปะว่า ผลงานจิตรกรรมของชนาเบลนั้นมักมีการแสดงออกของเนื้อหาที่ค่อนข้างมีความเป็นส่วนตัวสูง สัญลักษณ์ที่ถูกนำมาแสดงออกก็ไม่ได้สื่อสารตามความหมายของมันอย่างตรงไปตรงมา จึงเป็นไปได้ยากที่เราจะสามารถเข้าถึงความหมายของมันได้ แม้จะได้สอบถามกับตัวศิลปินโดยตรงแล้วก็ตาม เขายอมรับว่าผลงานจิตรกรรมของเขานั้นมีส่วนเกี่ยวข้องกับความหมายบางประการ แต่ความหมายของเขานั้นไม่มีความจำเป็นต้องเป็นความหมายเดียวกันกับสิ่งที่ผู้ชมเข้าใจ ซึ่งมักเป็นคำพูดกล่าวอ้างที่เขาใช้เมื่อมีผู้คนถามถึงผลงานสร้างสรรค์ของเขาอยู่บ่อยครั้ง

ภาพประกอบที่ 33 Julian Schnabel, Large Rose Painting (Near Van Gogh's Grave), 2015, Oil, plates, and bondo on wood, 213.4 x 304.8 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings-items/large-rose-painting-near-van-gogh-s-grave

อย่างไรก็ดีหากเราพิจารณาในผลงานสร้างสรรค์ของเขาโดยภาพรวมแล้ว คงต้องยอมรับว่าความเข้าใจในเนื้อหาต่างๆที่ปรากฏในผลงานของเขานั้น คงเป็นเพียงแค่ส่วนประกอบเล็กๆ ของงานจิตรกรรมที่อาจช่วยเสริมให้เกิดเป็นความสมบูรณ์มากขึ้นเท่านั้น เพราะว่าแท้ที่จริงแล้วผลงานของชนาเบลนั้นมีความสมบูรณ์ของการแสดงออกอยู่ในตัวของมันเองอย่างเพียงพอแล้ว เนื้อหาเรื่องราวในผลงานจิตรกรรมของเขานั้น เป็นเพียงภาพสะท้อนของความสำเร็จที่แฝงตัวอยู่บนกลวิธีสร้างสรรค์จิตรกรรมบนเศษจานกระเบื้องแตกเท่านั้น

ตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 80 เรื่อยมาจนปัจจุบัน ชนาเบลได้อาศัยรูปแบบของการปะติดเศษจานกระเบื้องแตกลงบนระนาบรองรับเพื่อสร้างสรรค์จิตรกรรมของเขาอย่างต่อเนื่อง ผลงานในระยะหลังนั้นในส่วนของเนื้อหาเริ่มมีความชัดเจนมากขึ้น เราจะเห็นทั้งภาพเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการอุปมาอุปไมย ภาพวาดของบุคคล

ใกล้ชิด ครอบครัว เพื่อนฝูง หรือแม้แต่ภาพเนื้อหาของดอกกุหลาบในผลงานช่วงปี ค.ศ. 2015 -17

แม้ว่าผลงานจิตรกรรมบนเศษจานกระเบื้องแตกนั้น จะเป็นเสมือนเครื่องหมายการค้าที่สำคัญของศิลปินตั้งแต่เข้ามาเป็นศิลปินหน้าใหม่ของวงการ แต่ศิลปินเองก็ไม่ได้หยุดทำการทดลองการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไว้เพียงเท่านี้ เราจะพบว่าศิลปินได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะเชิงทดลองด้วยวิธีการและสื่อวัสดุที่หลากหลายไว้อีกเป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นการสร้างจิตรกรรมบนแผ่นไม้ ผ้ากำมะหยี่ ผ้าใบกันน้ำ กระดาษ จิตรกรรมสีผสมเรซิ่น ขี้ผึ้ง และอื่นๆ อีกมาก นอกจากผลงานทางด้านจิตรกรรมแล้วเขายังเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงในด้านของการเป็นผู้กำกับการแสดงภาพยนตร์อีกหลายเรื่องด้วย

ฟรานเซสโก คลีเมนเต
Francesco Clemente

ความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะร่วมสมัยในช่วงปลายของศตวรรษที่ 20 นั้น ไม่ได้ถูกจำกัดอยู่แต่เพียงปรากฏการณ์สร้างสรรค์ โดยศิลปินเฉพาะในกลุ่มศิลปินสายเลือดอเมริกันแต่เพียงเท่านั้น เพราะยังปรากฏผลงานศิลปะของกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าชาวยุโรปอีกหลายคน ที่มีบทบาทและมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยรวมอยู่ด้วยเช่นกัน ฟรานเซสโก คลีเมนเต (Francesco Clemente, 1952-) ศิลปินเชื้อสายอิตาเลียน เป็นอีกผู้หนึ่งที่ร่วมสร้างปรากฏการณ์ความเคลื่อนไหวในวงการศิลปะร่วมสมัย จนเป็นที่ยอมรับและมีชื่อเสียงอย่างมากในช่วงเวลาดังกล่าว

คลีเมนเตเป็นหนึ่งในศิลปินที่เรียนรู้การสร้างสรรค์ศิลปะ โดยอาศัยประสบการณ์ชีวิตของตนเองเป็นหลัก แม้ในช่วงต้นของทศวรรษที่ 70 เขาจะเข้าศึกษาทางด้านสถาปัตยกรรมศาสตร์จากมหาวิทยาลัยแห่งโรม (Rome's University) ประเทศอิตาลี แต่ในเวลาต่อมาเขากลับหันเหความสนใจไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานวาดเส้นและงานจิตรกรรมอย่างจริงจัง

ผลงานสร้างสรรค์ของเขาส่วนใหญ่มักจะมีส่วนเกี่ยวเนื่องกับประสบการณ์ชีวิต การเดินทางและการใช้ชีวิตในสถานที่ซึ่งมีทั้งบริบทแวดล้อมและวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นในอิตาลี สหรัฐอเมริกา อินเดีย และสถานที่อื่นๆ ซึ่งประสบการณ์ต่างๆเหล่านั้นได้หลอมรวมกันจนเป็นจินตนาการในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ที่สามารถสร้างความแตกต่างไปจากผลงานของศิลปินร่วมสมัยคนอื่นๆ ได้อย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตน

> ขอบเขตของเรื่องราวในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปินนั้น กว้างขวางมากพอๆกับการเลือกใช้วัสดุของเขา จินตนาการอันหลากหลายของศิลปินเกิดขึ้นบ่อยพอๆกับ การเดินทางเปลี่ยน

ที่อยู่ของเขา การเดินทางไปในที่ต่างๆ ช่วยสร้างบุคคลิกให้กับชีวิตและผลงานศิลปะของเขาเป็นอย่างมาก บวกเข้ากับความสนใจในศาสตร์ต่างๆ ทั้งหลักปรัชญาธรรมชาติ เรื่องราวในศาสนาคริสต์ ศาสนาฮินดู การเล่นแร่แปรธาตุ โหราศาสตร์ เทพนิยายปรัมปรา และไพ่ทาโรต์ ซึ่งคลีเมนเตได้เคยกล่าวเอาไว้ว่า รูปแบบการสร้างสรรค์จะออกมาเป็นอย่างไรนั้นก็ขึ้นอยู่กับสิ่งที่คุณเป็น ผมไม่ได้ต้องการให้ผลงานศิลปะของผมเป็นอะไร ผมเพียงแต่ต้องการให้มันมีความเหมาะสมเท่านั้น” (Kurtz, 1992: 184

ภาพประกอบที่ 34 Francesco Clemente, Midnight Sun II, 1982, Oil on canvas, 201 × 250.7 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03551_10.jpg

นอกจากนี้ประสบการณ์ในการเดินทางไปยังสถานที่ต่างๆของศิลปิน ยังมีผลต่อการเลือกใช้สื่อวัสดุและกลวิธีสร้างสรรค์ที่หลากหลายในการสร้างงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นการวาดเส้นด้วยดินสอ หมึกดำ จิตรกรรมสีน้ำ สีชอล์ค และสีน้ำมัน ศิลปินถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของเขาให้เห็นเป็นภาพที่เรียบง่ายมีส่วนคล้ายกับผลงานศิลปะเด็ก ซึ่งในความเรียบง่ายที่ปรากฏเรื่องราวที่คล้ายกับเป็นภาพของความฝัน เป็นจินตนาการที่ถ่ายทอดออกมาโดยอาศัยสัญลักษณ์ทางจิตรกรรม อารมณ์ความรู้สึกหดหู่หรือโศกเศร้าที่เกิดขึ้นนั้น มีที่มาจากทั้งรูปร่างรูปทรงที่ถูกตัดทอนบิดเบือนไปจากความเป็นจริง ประสานกับการใช้โครงสีที่หลากหลายในภาพผลงานของเขาส่วนมากมักทำให้เราเกิดข้อสงสัย และสนใจที่จะค้นหาความคิดต่างๆที่ศิลปินแฝงเอาไว้ มากไปกว่าที่จะรู้สึกพอใจกับเรื่องราวที่ปรากฏให้เห็นแต่เพียงเท่านั้น

นักวิจารณ์ศิลปะหลายคนมักให้ความเห็นว่า ผลงานศิลปะของเขานั้นมีรูปแบบของการแสดงออกที่เหมือนกับการสร้างสรรค์ของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลลิสท์ (Surrealists) แต่เมื่อพิจารณากันอย่างถี่ถ้วนแล้วจะพบว่า ในความเหมือนของสิ่งที่ปรากฏออกมานั้นกลับมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงอยู่ในตัวของมันเอง เพราะสิ่งต่างๆที่คลีเมนเตนำมาสร้างสรรค์ขึ้นเป็นภาพนั้น ได้ถูกกำหนดให้ทำหน้าที่เพื่อแสดงความหมายขึ้นมาใหม่ มากกว่าที่จะเป็นการสร้างขึ้นมาเพื่อใช้อธิบายความหมายของสิ่งที่เป็นอยู่เดิม ดังเช่นที่กลุ่มศิลปินเซอร์เรียลลิสท์นิยมปฏิบัติกัน นอกจากนี้ความรุนแรงในการแสดงออกและเนื้อหาที่ปรากฏเป็นความลี้ลับภายใต้สัญลักษณ์ต่างๆ ตลอดจนเนื้อหาเรื่องราวเชิงปรัชญาศาสนา ต่างช่วยยืนยันถึงความแตกต่างของการสร้างสรรค์ระหว่างกันได้เป็นอย่างดี

จากความเคลื่อนไหวทางด้านศิลปะอันโดดเด่นของ คลีเมนเต รวมถึงกลุ่มเพื่อนศิลปินชาวอิตาเลียนอีกจำนวนหนึ่ง ส่งผลให้นักวิจารณ์ศิลปะที่ชื่อ โอลิวา (Achille Bonito Oliva) ได้เขียนถึงปรากฏการณ์ของพวกเขาผ่านบทวิจารณ์ที่ตีพิมพ์อยู่ในนิตยสาร แฟลช อาร์ต (Flash Art) ฉบับเดือนตุลาคม

ค.ศ. 1979 โดยตั้งชื่อกลุ่มให้พวกเขาเป็นภาษาอิตาเลียนว่า "ทรานอาวองการ์เดีย" (Transavanguardia)

> ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ความเคลื่อนไหวของศิลปะร่วมสมัยในทศวรรษที่ 80 - 90 โดยกลุ่มศิลปินหนุ่มหัวก้าวหน้าชาวอิตาเลียน ซึ่งประกอบไปด้วย ชีอาร์ (Sandro Chia) คลีเมนเต (Francesco Clemente) คุชชี (Enzo Cucchi) และ พาลาดิโน (Mimmo Paladino) ผลงานสร้างสรรค์ของพวกเขาเป็นจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญของวงการศิลปะร่วมสมัยในอิตาลี ด้วยการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตนขึ้นมาจากความรุนแรง อันมีที่มาจากทั้งการแสดงออกทางศิลปะและการรับรู้ การสร้างสรรค์ของพวกเขายังคงมีกลิ่นอายความรุ่งเรืองของศิลปะอิตาเลียนในอดีต การใช้สีสันที่หลากหลาย ภาพของร่างกายมนุษย์ที่สามารถปลุกเร้าความรู้สึกต่างๆจากการรับรู้ รวมทั้งการใช้สื่อวัสดุศิลปะในแนวทางที่แตกต่างจากที่เคยเป็นมานอกจากนี้ชื่อกลุ่มที่ถูกตั้งขึ้นยังมีนัยยะที่ต้องการอ้างถึง ความล้ำหน้าไปอีกขั้นหนึ่งของการสร้างสรรค์ศิลปะ ซึ่งมีแนวโน้มที่จะเข้ามาแทนที่ความก้าวหน้าอื่นๆของการสร้างสรรค์ศิลปะในศตวรรษที่ 20 อีกด้วย (Dempsey, 2002: 282)

เมื่อพิจารณาดูความเคลื่อนไหวในช่วงเวลาเดียวกันนั้น นอกไปจากกลุ่มศิลปะทรานอาวองการ์เดียที่กล่าวมาแล้ว แนวร่วมของกลุ่มศิลปะที่เกิดขึ้นมาร่วมสมัยกัน ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มเยอรมัน และ อเมริกัน นีโอ-เอ็กเพรสชันนิสม์ (German and American Neo- Expressionism) ต่างก็ได้พยายามสร้างสรรค์ผลงานตามแนวทางของตนขึ้น ส่วนหนึ่งก็เพื่อเป็นการท้าทายความก้าวหน้าของกลุ่มศิลปะคอนเซปชวลอาร์ต (Conceptual Art) และกลุ่มศิลปะมินิมอลอาร์ต (Minimal Art) ที่กำลังมีบทบาทอย่างมากในสังคมศิลปะร่วมสมัยในขณะนั้น

ภาพประกอบที่ 35 Francesco Clemente, Ritz, 1983, Watercolor on paper, 36 x 51 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/ritz-by-francesco-clemente-1983-1338772102_org.jpg

คลีเมนเตเลือกที่จะใช้กลวิธีการสร้างสรรค์ทางด้านจิตรกรรมในการแสดงออกเป็นหลัก แม้ว่าในช่วงเวลานั้นงานจิตรกรรมได้กลายเป็นสื่อการแสดงออกที่ถูกลดความสำคัญออกไปจากการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยแล้วก็ตาม แต่ศิลปินได้นำมันกลับมาสร้างสรรค์ขึ้นด้วยรูปลักษณ์และความหมายใหม่ที่แตกต่างออกไปจากที่เคยปรากฏ ศิลปินนิยมวาดภาพลักษณ์ของคนเป็นสื่อในผลงานศิลปะ ความตึงเครียด ความบังเอิญ หรืออะไรก็ตามที่ไม่สามารถคาดเดาได้อย่างชัดเจนนั้นมักจะเป็นแนวทางที่ศิลปินเลือกที่จะนำเสนอในผลงานศิลปะของเขา

ศิลปินได้ให้สัมภาษณ์กับไวท์ (Robin White) เกี่ยวกับแนวคิดบางประการในการสร้างสรรค์ของเขาไว้ว่า

> เมื่อคุณดูภาพลักษณ์ที่ปรากฏในงานศิลปะ คุณควรรู้จักแยกแยะ ควรเข้าใจถึงสิ่งที่คาดว่าจะเกิดขึ้นกับสิ่งที่เกิดขึ้นจริง ปัญหาในงาน

> ศิลปะก็คือเรื่องของความจริงและความถูกต้องที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ศิลปะไม่ใช่ศาสนาหรือความเชื่อ มันไม่ใช่สิ่งที่เราเชื่อมั่นอย่างแรงกล้าและหวังให้ผู้อื่นมาเชื่อตามเรา ถ้าคุณพยายามจะสร้างผลงานศิลปะที่อธิบายอะไรต่างๆ ไว้โดยละเอียด แล้วนำมันไปจัดแสดงในห้องที่ว่างเปล่า มันจะสะกดให้คุณเชื่ออย่างน่ากลัว โดยส่วนตัวแล้วผมชอบภาพลักษณ์ที่ทิ้งอะไรบางอย่างเอาไว้ให้กับคนดู (Stiles, Kristine and Peter, Selz, 1996: 261-262)

คลีเมนเตเป็นศิลปินคนหนึ่งที่นิยมใช้ภาพลักษณ์ของตนเอง (Self Portrait) รวมทั้งของคนรอบข้างในการสร้างสรรค์ผลงานของเขา ผลงานของศิลปินจำนวนมากอาศัยการบรรยายประสบการณ์ทางอารมณ์ ความรู้สึก ผ่านภาพลักษณ์ของตัวศิลปินเองศิลปินมีความชำนาญในการใช้ภาพตนเองเป็นสื่อ ผสมผสานเข้ากับลีลาและอิสระในการสร้างสรรค์ โดยมีนัยยะของการกระตุ้นความรู้สึกบางอย่างทางเพศแฝงอยู่ในผลงาน” (Archer, 1997: 147)

ร่างกายที่เปลือยเปล่า ดวงตากลมโต ช่องหรือรูโหว่ตามร่างกาย ตลอดจนรูปสัญลักษณ์ทางเพศในแบบต่างๆ ถูกสร้างขึ้นเพื่อสื่อถึงเรื่องราวบางอย่างที่อยู่ในใจเบื้องลึกของศิลปิน

จากตัวอย่างผลงานจิตรกรรม Name (1983) แสดงให้เห็นถึงภาพใบหน้าขนาดใหญ่ของตัวศิลปินเอง บริเวณด้านในของช่องดวงตา จมูก หู และปาก ปรากฏภาพใบหน้าขนาดเล็กของศิลปินซ่อนอยู่ ซึ่งโดยภาพรวมแล้วผลงานจิตรกรรมดังกล่าวนั้น แสดงให้เราเข้าใจได้ว่าศิลปินมีความพยายามที่จะสื่อถึงความรู้สึกบาง

ประการ ระหว่างสิ่งที่อยู่ภายในกับสิ่งที่อยู่ภายนอกร่างกายและจิตใจของศิลปิน ด้วยการอุปมาอุปไมยผ่านสัญลักษณ์ทางจิตรกรรม

> ศิลปินหมกมุ่นอยู่กับรูหรือปุ่มปมต่างๆรวมทั้งผิวหนังของร่างกาย ผิวหนังเป็นจุดที่ติดต่อกันระหว่างภายในและภายนอก ระหว่างความเป็นตัวตนกับความเป็นอะไรก็ตามอะไรที่อยู่ภายนอก ความรู้สึกถูกรับหรือส่งผ่านทางช่องโหว่ต่างๆของร่างกาย ซึ่งทำหน้าที่สำคัญในการติดต่อระหว่างโลกภายในและโลกภายนอกของศิลปิน (Kurtz, 1992: 184-185)

ภาพประกอบที่ 36 Francesco Clemente, Name, 1983, Oil on canvas, 198 x 236 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Dennison, Lisa. (1999). Clemente. New York: Guggenheim Museum. No page number.

ศิลปินอาศัยรูปลักษณ์ของช่องว่างต่างๆบนร่างกาย ไม่ว่าจะเป็นปาก จมูก หู ตา อวัยวะเพศ ตลอดจนทวารหนัก เพื่อส่งผ่านความรู้สึกที่รับเข้าหรือส่งผ่านออกมา ซึ่งนอกจากผลงานจิตรกรรม Name แล้วก็ยังปรากฏผลงานสร้างสรรค์อีกจำนวนไม่น้อย ที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 80 โดยใช้รูปแบบการแสดงออกที่ดำเนินไปในทำนองเดียวกันนี้

คลีเมนเตได้จัดกลุ่มผลงานสร้างสรรค์ของเขาที่ทำขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 80 - 90 ซึ่งมีรูปแบบการแสดงออกเป็นไปในแนวความคิดเดียวกันกับภาพ Name เอาไว้จำนวนหนึ่ง โดยเรียกชื่อว่า Bestiary ซึ่งมีความหมายถึงนิทานสอนใจที่มีตัวละครในเรื่องเป็นสัตว์ชนิดต่างๆ

> มีรูปภาพของสัตว์จำนวนมากที่ปรากฏในผลงานของคลีเมนเต เขาเป็นหนึ่งในศิลปินร่วมสมัยเพียงไม่กี่คนที่ยังคงสร้างผลงานในลักษณะเช่นนี้ ซึ่งเป็นการสืบทอดมาตั้งแต่อดีต ภาพสัตว์เป็นแหล่งของความคิดในการสร้างสรรค์ของศิลปินเป็นพื้นฐานของการอุปมาอุปไมยสำหรับการเพ้อฝันที่ไม่รู้จบ เป็นสิ่งที่พระเจ้าไม่ได้กำหนดให้เป็น (Foye, 1999:397)

ภาพประกอบที่ 37 Francesco Clemente, Inside Outside, 1980,
แหล่งที่มาของภาพ http://41.media.tumblr.com/tumblr_m4ww7cgUYj1qghk7bo1_1280.jpg

จินตนาการของศิลปินในวัยเด็กผสมผสานกับปรัชญาการดำเนินชีวิต การเดินทางแสวงหาประสบการณ์ชีวิต ล้วนสะท้อนอยู่ในผลงานจิตรกรรมของคลีเมนเตเสมอ แต่อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาจากผลงานโดยภาพรวมของศิลปินแล้วจะพบว่า ปรัชญาความคิดในแนวทางตะวันออก เป็นสิ่งหนึ่งที่สะท้อนผ่านผลงานของเขามาอย่างต่อเนื่องภายหลังจากการที่เขาศึกษาปรัชญาตะวันออกอย่างจริงจัง รวมทั้งการเดินทางไปยังประเทศอินเดีย

> คลีเมนเตให้ความสำคัญต่อความสัมพันธ์ระหว่างกายและจิตแบบตะวันออก มากกว่าการแสวงหาปัญญาจากความรู้แบบตะวันตก เขากล่าวว่า “ผมเชื่อในความที่มีความคิดมาจากร่างกายของเขาเอง” เขามีความประทับใจต่อกามาสูตร (Kamasutra) และพยายามถ่ายทอดความคิดเกี่ยวกับผัสสะทั้งห้า ออกมาเป็น

> งานจิตรกรรมที่ดูอาจจะน่าเกลียดและลามกอนาจารในสายตาของคนทั่วไป แต่ก็แฝงปรัชญาและอารมณ์ขันออกมาเป็นงานศิลปะได้ในขณะเดียวกัน (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545:463)

คลีเมนเตยังคงสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมมาอย่างต่อเนื่องจนปัจจุบัน บนพื้นฐานความเชื่อประสบการณ์ตามวิถีที่ได้กล่าวมาในข้างต้น ผลงานศิลปะของเขาถูกสะสมไว้ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่มีชื่อเสียงต่างๆ ทั่วโลก นับเป็นศิลปินที่ได้รับการกล่าวขานถึงความสามารถในฐานะจิตรกรร่วมสมัยหัวก้าวหน้า ที่นำพาการสร้างสรรค์จิตรกรรมก้าวข้ามศตวรรษมาได้อย่างงดงาม

เกออก บาเซลิทซ์
Georg Baselitz

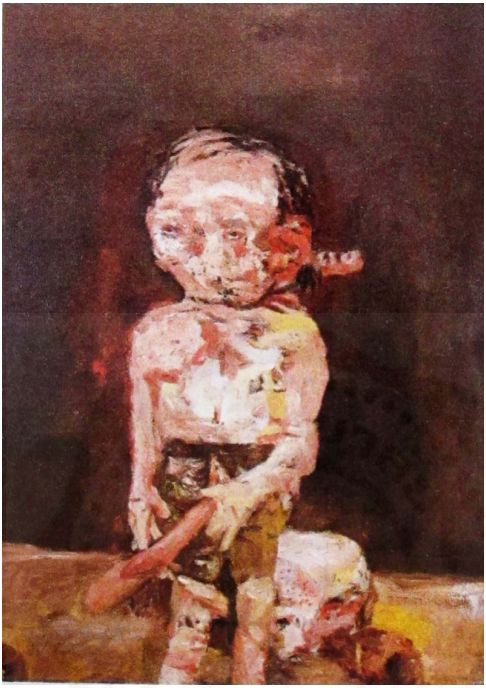
เกออก บาเซลิทซ์ (GeorgBaselitz, 1938 -) ศิลปินผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยของประเทศเยอรมันตั้งแต่ในช่วงทศวรรษที่ 60 เป็นต้นมา ผลงานศิลปะของเขาอาศัยสื่อในการแสดงออกที่หลากหลายไม่ว่าจะเป็นทางด้านจิตรกรรม ประติมากรรม หรือศิลปะภาพพิมพ์

บาเซลิทซ์เกิดที่เมือง ฮานส์-เกออก แคน (Hans-Georg Kern) ซึ่งในขณะนั้นยังเป็นดินแดนในฝั่งเยอรมันตะวันออก ศิลปินใช้ชีวิตในวัยเยาว์อยู่ที่เมืองแห่งนี้จนกระทั่งเมื่อเขามีอายุ 19 ปี จึงได้ย้ายไปยังกรุงเบอร์ลินตะวันออก (East Berlin) เพื่อเข้าศึกษาต่อในสถาบันศิลปะ (Hochschulefürbildende und angewandtekunste) แต่ในเวลาต่อมากลับถูกให้ออกจากสถาบันดังกล่าว เนื่องจากศิลปินได้แสดงบทบาทความเคลื่อนไหวทางการเมืองที่ไม่เหมาะสม หลังจากนั้นเขาจึงได้ย้ายไปศึกษายังสถาบันศิลปะอีกแห่งหนึ่ง (Hochschule der bildendenKünste) ในกรุงเบอร์ลินตะวันตก จนกระทั่งจบการศึกษาในปีค.ศ. 1962

ในปีถัดมาศิลปินเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงกว้างอย่างรวดเร็ว จากการจัดแสดงเดี่ยวผลงานจิตรกรรมครั้งแรกของเขาในกรุงเบอร์ลิน แนวทางการสร้างจิตรกรรมในรูปแบบสัจนิยมบวกกับเนื้อหาในผลงานของบาเซลิทซ์ในครั้งนั้น ได้สร้างปัญหาจนเกิดเป็นความไม่พอใจให้กับสาธารณชนในวงกว้าง

> การแสดงเดี่ยวครั้งแรกของบาเซลิทซ์ที่หอศิลป์ มิคาเอล แวน เนอร์ (Michael Werner) ในปีคริสต์ศักราช 1963 นั้นสร้างความอื้อฉาวให้กับเขาเป็นอย่างมาก ภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมของเขา แม้จะมีลักษณะไม่ต่างไปจากรูปคนในผลงานจิตรกรรมของซิทเทอร์ (WilliSitte) เท่าไรนักก็ตาม แต่เหตุของความขุ่นเคืองใจที่เกิดขึ้นในครั้งนั้นไม่ได้อยู่ที่รูปแบบของผลงานแต่เป็นที่เนื้อหา โดยเฉพาะในส่วนที่พาดพิงถึงเรื่องราวทางเพศ (Lucie-Smith, 1990: 15)

ผลงานจิตรกรรมที่สร้างความไม่พอใจให้กับผู้ชมในครั้งนั้น หลายชิ้นแสดงออกด้วยเนื้อหาที่เป็นภาพเปลือยในลักษณะที่มีความขัดแย้งกับหลักศีลธรรมอันดีงามในสังคม ไม่ว่าจะเป็นผลงานชื่อ Hommage ã Wrubel - MichailWrubel - 1911 - AlteHeimat - Scheide der Existenz (Hommage to Vrubel – MichailVrubel – 1911 – The Old Native Country – Border of Existence)หรือผลงานชื่อ Die gross NachtimEimer (Big Night Down the Drain) ก็ตาม



ภาพประกอบที่ 38 Georg Baselitz, Die gross NachtimEimer (Big Night Down the Drain), 1962, Oil on canvas, 250 cm × 180 cm.

แหล่งที่มาของภาพ Smith, Edward Lucie. (1996). Visual Art in 20th Century. London: Laurence King. Page 270

ในผลงาน Die gross Nacht im Eimer นั้นแสดงให้เห็นพื้นที่ซึ่งถูกครอบคลุมไว้ด้วยภาพของร่างกายมนุษย์ที่มีขาลีบยาวบวกกับขนาดของศีรษะใหญ่เกินกว่าสัดส่วนปกติ ฉากของภาพแสดงความรู้สึกลึกเข้าไปทางด้านหลัง ส่งผลให้ภาพของร่างกายดูเหมือนกับโผล่ขึ้นมาขวางอยู่ต่อหน้าของผู้ชม ในบางจุดที่สำคัญของร่างกายนั้นศิลปินเลือกที่จะระบายสีโดยเน้นให้เห็นเป็นรูปทรงสามมิติ โดยรวมแล้วมันเป็นภาพของคนที่ยืนจับอวัยวะเพศซึ่งดูเหมือนกับว่ามันยื่นออกมาจากปากของช่องคลอด เขากำลัง

> สำเร็จความใคร่ให้ตนเองอยู่ ผลงานชิ้นนี้สร้างความขุ่นเคืองใจต่อผู้พบเห็นเป็นอย่างมากจนกระทั่งถูกยึดไปเป็นของรัฐในที่สุด (Franzke, 1989: 21)

การสร้างสรรค์ผลงานในระยะต่อมา (ค.ศ. 1964 - 65) ของบาเซลิทซ์นั้น ยังคงแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการที่มีความต่อเนื่องมาจากผลงานจิตรกรรมในชุดแรก นอกจากนี้ยังปรากฏให้เห็นถึงความสนใจในการใช้รูปสัญลักษณ์บางอย่างเข้าร่วมในผลงาน โดยเฉพาะการใช้รูปไม้กางเขนและรูปหัวใจเพื่อช่วยเพิ่มสาระของเนื้อหา ภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่ปรากฏในผลงานช่วงเวลานี้ถูกพัฒนาและดัดแปลงไปอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในผลงานจิตรกรรมชื่อ Die Peitschenfrau (The Whip Woman, 1965) และ Mann imMond-Franz Pforr (Man in the Moon - Franz Pforr, 1965) นั้น แสดงให้เห็นภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่มีขนาดศีรษะเล็กผิดส่วนไปจากขนาดของร่างกายปกติ ซึ่งต่อมาได้ส่งอิทธิพลไปสู่การสร้างสรรค์ภาพลักษณ์ของมนุษย์ ในผลงานจิตรกรรมช่วงเวลาถัดไปอย่างเด่นชัด

ในช่วงปีค.ศ. 1965 - 66 ศิลปินเริ่มสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดวีรบุรุษ (Hero) หรือที่บางครั้งปรากฏในชื่อจิตรกรรมในรูปแบบใหม่ (New Type) ผลงานจิตรกรรมในช่วงเวลานี้แสดงให้เห็นกลวิธีการลากเส้นโครงร่างในภาพที่เด่นชัดมากขึ้น รวมถึงความสามารถในการสร้างความกลมกลืนภายในภาพจากการใช้สีที่ตัดกัน ภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่ได้รับการพัฒนามาจากการสร้างสรรค์จิตรกรรมก่อนหน้านี้ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว เริ่มปรากฏเป็นรูปร่างที่มีความชัดเจนมากขึ้นเป็นลำดับ

เนื้อหาในภาพจิตรกรรมของบาเซลิทซ์นั้น ได้สะท้อนให้เห็นถึงความคิดบางอย่างทางสังคมซึ่งมีความแตกต่างไปจากเรื่องราวที่เคยแสดงออกในอดีต ภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่ถูกแวดล้อมไว้ด้วยบรรยากาศของชนบท ที่ถึงแสดงความใกล้ชิดกับธรรมชาติในวิถีชีวิตแบบเกษตรกร ภาพของเครื่องมือเครื่องใช้ทางการเกษตรที่ปรากฏในจิตรกรรม ล้วนเป็นสัญลักษณ์ที่ถูกนำมาใช้ประกอบกัน เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงเรื่องราวของวีรบุรุษในมุมมองของเขา

ดังเช่นในภาพจิตรกรรมชื่อ Falle (Trap, 1966) ซึ่งเป็นภาพของต้นไม้สองต้นยืนอยู่คู่กันทำให้ดูเสมือนเป็นประตู ด้านหน้าของต้นไม้เป็นภาพของวีรบุรุษคนหนึ่งที่กำลังนั่งขวางทางเข้าอยู่ ข้างหน้าของเขามีกับดักสัตว์ตกอยู่บนพื้น กิ่งก้านของต้นไม้ทั้งสองถูกตัดออก ของเหลวที่ไหลออกจากกิ่งไม้นั้น มีลักษณะคล้ายกับเลือดที่กำลังหยดลงบนร่างกายของวีรบุรุษ ภาพดังกล่าวเป็นการแสดงออกแบบอุปมาอุปไมย ที่ชวนให้เรานึกถึงความสัมพันธ์ของการอยู่ร่วมกันระหว่างมนุษย์และธรรมชาติ

ภาพประกอบที่ 39 Georg Baselitz, D ADELANTE VIENTO, 1966, Oil on canvas, 162 x 130 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/4f/dc/5c/4fdc5c0c1bb253881092f8e206774da8.jpg

> ผลงานจิตรกรรมชิ้นสุดท้ายในชุดวีรบุรุษของบาเซลิทซ์นั้น ปรากฏให้เห็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการสร้างสรรค์ขึ้นอย่างฉับพลัน กล่าวคือศิลปินได้ทำการตัดแบ่งภาพของร่างกายในงานจิตรกรรมของเขาออกเป็นสองส่วน และได้ถูกแบ่งออกไปมากไปกว่านั้นในผลงานชิ้นต่อๆไป เป็นการตัดแบ่งตามแนวนอนเพื่อนำไปจัดวางสลับตำแหน่งกันใหม่ ซึ่งวิธีการดังกล่าวได้นำไปสู่การสร้างสรรค์จิตรกรรมในรูปแบบของจิตรกรรมตัดแบ่ง (Fracture Paintings) ในช่วงเวลาต่อมา (Franzke, 1989: 91)

ปรากฏการณ์ในภาพผลงานชุดจิตรกรรมตัดแบ่งที่บาเซลิทซ์สร้างสรรค์ขึ้น ในช่วงปีค.ศ. 1966 - 67 นั้น ช่วยเน้นย้ำให้เราได้เห็นถึงความคิดและความตั้งใจของศิลปิน ในการปฏิวัติต่อหลักการสร้างสรรค์จิตรกรรมที่สืบทอดต่อกันมาจากอดีตอย่างจริงจัง ก่อนที่เขาจะค้นพบกลวิธีสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมกลับหัว (Upside-down Painting) ในช่วงปลายของทศวรรษที่ 60

> เมื่อบาเซลิทซ์ตัดสินใจที่จะวาดภาพกลับหัว ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นลักษณะเด่นที่รู้จักกันดีจนถึงบัดนี้ จุดประสงค์ของศิลปินในตอนแรกเริ่มนั้นต้องการที่จะหักล้างหลักเกณฑ์ของการดูงานจิตรกรรม ซึ่งรวมถึงกระบวนการรับรู้ที่สืบต่อกันมายาวนาน เป็นการขัดขวางการรับรู้ทั้งหลายที่เคยเป็นมาก่อนหน้านี้ ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานั้นได้เป็นกรอบของการแสดงออกทางศิลปะ ที่ฝังรากยึดติดมาพร้อมกับจิตรกรรมในฐานะสื่อที่ถูกใช้เพื่อแสดงเรื่องราว (Honnef, 1990: 58)

ผลงานภาพจิตรกรรมกลับหัวในช่วงแรกที่บาเซลิทซ์ทดลองทำขึ้นนั้น ศิลปินอาศัยสื่อจูงใจในการสร้างสรรค์ที่ได้มาจากสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติรอบตัว ไม่ว่าจะเป็นภาพของคน ต้นไม้ หรือสัตว์บางชนิด ประสานเข้ากับวิธีการจัดวาง

ภาพและการระบายสีในลักษณะเดียวกันกับที่เคยใช้มาในผลงานจิตรกรรมก่อนหน้านี้

ภาพประกอบที่ 40 Georg Baselitz, Fingermalerei I-Alder- a al, 1971-72, Oil on canvas, 200 x 132 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Taschen, Benedikt. (1990). Georg Baselitz. Germany: Taschen.Page 95

จนเมื่อก้าวเข้าสู่ช่วงกลางของทศวรรษที่ 70 จิตรกรรมภาพกลับหัวของบาเซลิทซ์ ได้แสดงให้เห็นถึงความหนักแน่นทั้งในเรื่องของการระบายสี การจัดวางองค์ประกอบ รูปแบบของการสร้างสรรค์จิตรกรรม ที่ไม่ได้ยึดติดอยู่แต่เพียงการระบายสีลงบนระนาบรองรับแผ่นเดียว หากแต่ปรากฏการใช้ระนาบรองรับมากกว่าหนึ่งแผ่น เพื่อสร้างผลงานแบบเป็นคู่หรือเป็นกลุ่ม รวมทั้งการแสดงออกทางอารมณ์ผ่านรอยแปรง ภายใต้รูปแบบที่ได้รับการคลี่คลายจากสิ่งที่เป็นจริงในธรรมชาติ

บาเซลิทซ์มีความต้องการที่จะทำให้ผลงานจิตรกรรมของเขา มีความชัดเจนได้ด้วยตัวของมันเอง เขาอาศัยสีและรูปทรงเพื่อแสดงถึงความจริง ซึ่งเป็นแนวทางที่ตรงข้ามกับแนวโน้มของศิลปะนามธรรมในศตวรรษที่ 20 แต่เขาไม่ได้จำกัดมันไว้เพียงแค่การแสดงออกด้วยรูปของวัตถุเพียงอย่างเดียว ในทางตรงกันข้ามเขากลับเอาวัตถุตั้งขึ้นยืนบนหัวของมันเอง เป็นการย้ำถึงความเป็นจริงในลักษณะที่ปลดปล่อยจิตรกรรมให้มีอิสระมากขึ้น ศิลปินพิสูจน์ให้เห็นชัดถึงความตั้งใจในการแสดงออกดังกล่าวด้วยการระบายสีทั้งที่ภาพตั้งกลับหัวลงเช่นนั้น สิ่งที่กระตุ้นความรู้สึกเกิดขึ้นจากสี (ในฐานะสื่อวัสดุ) และวิธีการระบายสี ซึ่งศิลปินประยุกต์ขึ้นจากการใช้แปรงขนาดใหญ่ควบคู่ไปกับการใช้นิ้วมือของเขาระบายสี (Kransse, 1995: 119)

ภาพประกอบที่ 41 Georg Baselitz, Orangenesser I, 1981, Oil and tempera on canvas, 146 x 114 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Taschen, Benedikt. (1990). Georg Baselitz. Germany: Taschen. Page 131

จนเมื่อก้าวเข้าสู่ต้นทศวรรษที่ 80 ศิลปินได้หันกลับมาพัฒนาภาพร่างกายของมนุษย์สำหรับการแสดงออกในผลงานจิตรกรรมอย่างจริงจัง ปรากฏให้เห็นชัดเจนมากขึ้นตั้งแต่ในผลงานจิตรกรรมชุด Orangenesser (Orange Eater, 1981) ซึ่งใช้รูปลักษณ์ของมนุษย์ที่ถูกตัดทอนรายละเอียดของร่างกาย ประสานเข้ากับการระบายสีด้วยรอยแปรงแบบหยาบๆ ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ยังปรากฏการสร้างผลงานประติมากรรมแกะไม้ เป็นรูปทรงของศีรษะและร่างกายมนุษย์ที่แสดงออกด้วยพื้นผิวหยาบขรุขระ ซึ่งลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นความสัมพันธ์บางประการที่มีส่วนเชื่อมโยงไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินอย่างเป็นรูปธรรม ผลงานจิตรกรรมของบาเซลิทซ์ในช่วงนี้ยังแสดงให้เราเห็นถึงความสัมพันธ์ของศิลปิน ที่มีต่อรูปแบบศิลปะและศิลปินในกลุ่มเยอรมัน เอ็กเพรสชันนิสม์ (German Expressionism) อีกด้วย

> บาเซลิทซ์รู้สึกได้ถึงการแบ่งแยกทางด้านสุนทรียะของเขา โดยเชื่อมโยงเข้ากับผลงานสร้างสรรค์ของกลุ่มเยอรมัน เอ็กเพรสชันนิสม์ โดยเฉพาะในผลงานของศิลปินกลุ่มสะพาน (Die Brücke) ที่สร้างสรรค์ผลงานอยู่ที่เมืองเดรสเดน (Dresden) เมื่อช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะในผลงานของโนลเด (Nolde) และเคิร์ชเนอร์ (Kirchner) ในด้านความหยาบกร้าน รอยแปรงที่อิสระเหมือนกับเส้นที่เกิดจากการเซ็นต์ชื่อ ตลอดจนเนื้อหาของความห่างเหิน ภาวะวิกลจริตและความทุกข์โศก (Kurtz. 1992: 182)

ภาพประกอบที่ 42 Georg Baselitz, Nachessen in Dresden (Dinner in Dresden), 1983, Oil on canvas, 450 x 280 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://artsandculture.google.com/asset/supper-in-dresden-georg-baselitz/mwEiozAZ8GqcAg

การแสดงออกทางศิลปะที่เน้นย้ำให้เห็นความเชื่อมโยง ระหว่างบาเซลิทซ์กับกลุ่มศิลปินเยอรมัน เอ็กเพรสชันนิสท์ ปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมจากผลงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 80 คือผลงานจิตรกรรมชื่อ Nachessen in Dresden (Dinner in Dresden,1983)และ Der Brückechor (The Brücke Chorus,1983)

> ลักษณะของรูปแบบนิยมที่ประสมประสานกับการแสดงออกทางจินตนาการอย่างจริงจัง เป็นลักษณะพิเศษที่พบได้ในในผลงานจิตรกรรมขนาดใหญ่สองชิ้น ที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงต้นของทศวรรษที่ 80 ทั้งจากเนื้อหาและรูปร่างรูปทรงที่ปรากฏนั้นเป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับผลงานในช่วงเวลานี้ของศิลปิน เป็นเครื่องยืนยันให้เห็นว่าบาเซลิทซ์ได้อุทิศการสร้างสรรค์ของเขาทั้งสองชิ้นให้กับเหล่าศิลปินเอ็กเพรสชันนิสท์ ผู้ที่เป็นสมาชิกของศิลปินกลุ่ม

สะพานแห่งเมืองเดรสเดน ผลงานทั้งสองชิ้นนั้นเป็นตัวแทนของจุดสูงสุดแห่งการพัฒนา ซึ่งมีที่มาจากผลงานจิตรกรรมในชุด Das Strassenbild รวมทั้งแรงจูงใจที่ได้มาจากผลงานประติมากรรม ผลงานเหล่านั้นถือเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อที่สำคัญต่อรากความคิด ที่นำพาศิลปินไปสู่กระบวนการสร้างรูปลักษณ์และการแสดงออกแนวใหม่ตามความตั้งใจของศิลปิน

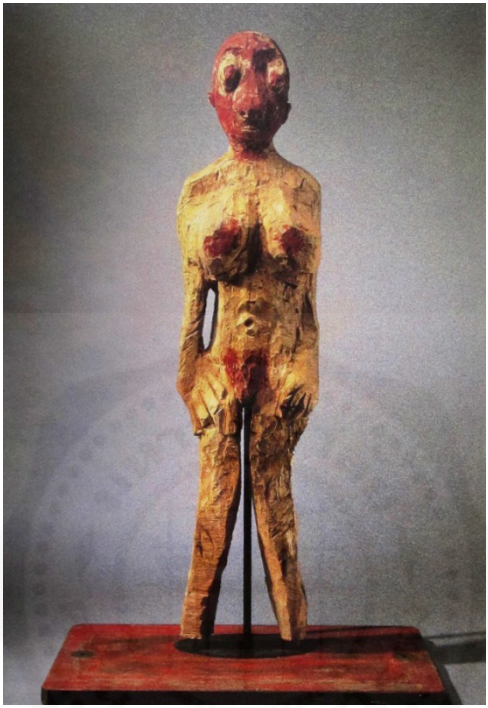
ผลงานจิตรกรรมที่มีพลังปลุกเร้าความรู้สึกได้ดีอย่าง Nachessen in Dresden เป็นผลงานภาพแนวนอนที่ทำเสร็จสมบูรณ์เมื่อวันที่ 8 มีนาคม 1983 เกิดขึ้นจากการประสานภาพลักษณ์ใหม่ของมนุษย์ที่น่าประทับใจ เข้ากับพื้นที่ขนาดใหญ่ที่เต็มไปด้วยสีสันต่างๆที่อัดแน่น มันแสดงให้เห็นถึงการวางจังหวะของรูปคนที่พอเหมาะด้วยการจัดการแบบสองมิติ ในส่วนที่เป็นด้านบนของโต๊ะ รวมทั้งส่วนที่เป็นพื้นสีดำและสีฟ้า แสดงให้เห็นชัดว่าอยู่บนพื้นของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า รูปของจิตรกรกลุ่มสะพานถูกจัดวางไว้เหมือนเป็นหุ่นกระบอก รูปร่างของคนทางด้านซ้ายมือที่ถูกระบายสีเอาไว้อย่างง่ายๆ แสดงท่าทางชี้มือไปมาขณะที่กำลังพูด คือภาพของเคิร์ชเนอร์ (Ernst Ludwig Kirchner) รูปร่างตรงกลางที่ดูเหมือนกำลังหมุนตัวอยู่นั้นคือ โรทลุฟ (Karl Schmidt-Rottluff) ถัดไปทางด้านขวามือคือภาพของ มึลเลอร์ (Otto Müller) และ เฮคเคล (Erich Heckel) ใบหน้าปีศาจบนภาพคนทั้งหมดเหมือนใส่หน้ากากหรือถูกสาป ถูกดึงไปสู่การเสริมแต่งด้วยเรื่องราวที่ยังไม่แน่ใจ ว่าจะให้เป็นรูปที่ดูน่ากลัวหรือเป็นรูปของท่าทางที่แสดงออกจากความรู้สึก แต่ที่เห็นได้ชัดเจนนั้นคือรอยหยาบบนร่างกายและศีรษะ ซึ่งทำให้หวนคิดถึงกลวิธีที่ใช้ในการสร้างประติมากรรมชุดล่าสุดของศิลปิน (Franzke, 1989 : 193)

ความเคลื่อนไหวอันโดดเด่นของบาเซลิทซ์ ตลอดจนเพื่อนศิลปินชาวเยอรมันหัวก้าวหน้าอย่าง คีเฟอร์ (Anselm Kiefer) อิมเมนดอร์ฟ (Jörg Immendorf) หรือ เพงค์ (A.R. Penck) ได้ถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มความเคลื่อนไหวของศิลปะ นีโอ เอ็กเพรสชันนิสท์ (Neo Expressionism) ซึ่งมีบทบาทอย่างมากตั้งแต่ในช่วงปลายของทศวรรษที่ 70 ทั้งในประเทศเยอรมันและในระดับสากล

> การสร้างสรรค์ศิลปะตลอดช่วงเวลาของลัทธิ นีโอ เอ็กเพรสชันนิสม์นั้นได้แสดงให้เห็นว่า พวกเขามีส่วนร่วมในการแสดงออกทางศิลปะหลากหลายลักษณะ มากไปกว่าที่จะมีรูปแบบที่ชัดเจนเหมือนดังเช่นความเคลื่อนไหวของลัทธิเอ็กเพรสชันนิสม์เมื่อช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันว่าลักษณะพิเศษในผลงานศิลปะของกลุ่มศิลปิน นีโอ เอ็กเพรสชันนิสท์ เป็นผลมาจากทั้งกลวิธีสร้างสรรค์และการเข้าถึงแก่นแท้ของสรรพสิ่ง การเลือกใช้สื่อวัสดุที่สามารถเชื่อมโยงไปสู่ประสาทสัมผัส กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกด้วยเนื้อแท้ของวัสดุที่นำมาใช้ ตลอดจนแสดงความมีชีวิตชีวาของอารมณ์ เราจะพบว่าเนื้อหาของผลงานมักแสดงถึงความเกี่ยวข้องสัมพันธ์อย่างล้ำลึกกับเรื่องราวในอดีต ซึ่งอาจเป็นเรื่องราวที่มาจากประวัติศาสตร์หรือความทรงจำส่วนตัว แสดงออกด้วยการอุปมาอุปไมยหรือใช้แนวทางในแบบสัญลักษณ์นิยม ผลงานศิลปะ นีโอ เอ็กเพรสชันนิสม์ แสดงออกอยู่บนพื้นฐานของการสร้างสรรค์จิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ด้วยการใช้สื่อวัสดุวัสดุตลอดจนเรื่องราวตามแบบแผนที่เราคุ้นเคยกันอย่างดี (Demsey, 2002:279)

ภาพประกอบที่ 43 Georg Baselitz, 1897, 1986-87, Oil on canvas, 290 x 290 cm.
แหล่งที่มาของภาพ Taschen, Benedikt. (1990). Georg Baselitz. Germany: Taschen. Page 151

ผลงานสร้างสรรค์ของบาเซลิทซ์ในระยะเวลาต่อมา แม้ว่าศิลปินจะยังคงยึดติดอยู่กับการเขียนภาพกลับหัวเช่นเดิม แต่ก็ได้สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการทดลองเปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์ของผลงานไปในหลายลักษณะ ไม่ว่าจะเป็นในด้านของเนื้อหาที่มีทั้งเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนาหรือความรัก ในด้านกลวิธีที่ใช้ในการระบายสีนั้นศิลปินได้ทดลองระบายสีทั้งในแบบที่แบนเรียบ ตลอดจนปาดป้ายสีให้เป็นแผ่นติดต่อกันจนเกิดเป็นภาพขึ้นมา



ภาพประกอบที่ 44 Georg Baselitz, Greeting from Oslo, 1986, Wood carving,
แหล่งที่มาของภาพ Taschen, Benedikt. (1990). Georg Baselitz. Germany: Taschen. Page 121

ในช่วงปลายของทศวรรษที่ 80 บาเซลิทซ์ได้หันกลับมาให้ความสนใจใจการสร้างสรรค์ประติมากรรมอีกครั้งหนึ่ง เนื้อหาของผลงานประติมากรรมยังคงอาศัยแรงจูงใจจากร่างกายของมนุษย์ ผลงานประติมากรรมชื่อ Grussaus Oslo (Greeting from Oslo, 1986) สร้างขึ้นจากการแกะไม้ให้เป็นรูปร่างของมนุษย์ที่มีดวงตาปูดโปน และมีจมูกขนาดใหญ่เมื่อเทียบกับขนาดของใบหน้า ได้ส่งอิทธิพลต่อภาพลักษณ์ของคนในผลงานจิตรกรรมหลังจากนั้น ดังจะเห็นได้จากผลงานจิตรกรรมชื่อ Der Fisch (The Fish, 1987) หรือในผลงานชื่อ AlteSachen (Old Things, 1987) ที่นอกจากจะสะท้อนภาพลักษณ์ของคนจากประติมากรรมดังกล่าว

แล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงกลวิธีการจัดภาพที่แบ่งแยกรูปและพื้นออกจากกันได้อย่างชัดเจน

นับตั้งแต่ทศวรรษที่ 60 จนถึงปัจจุบัน ศิลปินยังคงดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขามาอย่างต่อเนื่อง แนวความคิด ความมุ่งมั่น ตลอดจนผลงานศิลปะของเขาได้ส่งอิทธิพลอย่างมากต่อศิลปินรุ่นใหม่ในวงกว้าง ความสำเร็จของบาเซลิทซ์นั้นเป็นเสมือนกับแสงสว่าง ที่ช่วยชี้ทางสว่างไปสู่พัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี

ชอง-มิเชล บาสเกีย
Jean-Michel Basquiat

เมื่อกล่าวถึงผลงานศิลปะในรูปแบบสตรีท อาร์ต (Street Art) ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในกลุ่มของศิลปินร่วมสมัยเวลานี้แล้ว หากจะกล่าวถึงศิลปินคนสำคัญที่มีบทบาทและส่งอิทธิพลของการสร้างสรรค์ให้กับรูปแบบศิลปะดังกล่าว จะต้องปรากฏชื่อของ ชอง-มิเชล บาสเกีย (Jean-Michel Basquiat, 1960-1988) รวมอยู่ด้วยอย่างแน่นอน

บาสเกีย เป็นศิลปินผิวดำชาวอเมริกัน เขามีสายเลือดผสมระหว่าง เปอโตริกัน (Puerto Rican) และไฮเตียน (Haitian) ชีวิตในวัยเด็กของเขาเติบโตอยู่ในย่านบรูคลินส์ ในมหานครนิวยอร์ค เขาได้รับการกล่าวถึงกันว่าเป็นเด็กอัจฉริยะที่เรียนรู้ได้เร็วเกินวัย บาสเกียได้รับการเลี้ยงดูและสนับสนุนด้านการศึกษาอย่างเต็มที่จากครอบครัว จนเมื่อเขามีอายุได้ 6 ขวบ บาสเกียประสบอุบัติเหตุจากการถูกรถยนต์พุ่งเข้าชนอย่างจัง ซึ่งเหตุการณ์ในครั้งนั้นได้ส่งผลโดยตรงกับร่างกายที่ได้รับบาดเจ็บ และส่งผลทางอ้อมที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะของเขาในเวลาต่อมาอีกด้วย

> ช่วงเวลาที่ต้องเข้ารักษาตัวในโรงพยาบาลอยู่เป็นเวลานานนั้น เขาได้รับหนังสือเล่มหนึ่งเป็นของเยี่ยมไข้จากแม่ มันคือหนังสือรูปภาพกายวิภาคมนุษย์ของเกรย์ (Gray's Anatomy) ผลจากการที่เขาได้ดูหนังสือเล่มนั้นทุกวัน ในที่สุดก็ได้ถูกสะท้อนออกมาให้เห็นเป็นภาพของอวัยวะหรือโครงกระดูกมนุษย์รูปแบบต่างๆ ในผลงานศิลปะของบาสเกีย (Emmerling, 2003: 11)

เมื่อชีวิตก้าวเข้าสู่ช่วงวัยรุ่นปัญหาครอบครัวเริ่มมีอุปสรรคต่อการดำเนินชีวิตของเขา พ่อและแม่ตัดสินใจที่จะหย่าร้างกัน แม่ของเขาเริ่มมีการอาการป่วยทางจิตเวช เขาต้องลาออกจากโรงเรียนและต้องดิ้นรนหาทางออกให้กับชีวิตด้วยการหางานทำเล็กๆ น้อยๆ อย่างการขายเสื้อยืดหรือโปสการ์ด เพื่อแลกกับรายได้ที่พอประทังเลี้ยงชีวิตให้อยู่รอดไปได้ จากสถานการณ์ที่เขาต้องออกไปใช้ชีวิตตามท้องถนน ได้นำพาให้เขาก้าวไปสู่แวดวงของการสร้างผลงานศิลปะแบบกราฟฟิตี (Graffiti) โดยการชักชวนของ ดิอาซ (Al Diaz) เพื่อนศิลปินกราฟฟิตีรุ่นบุกเบิกคนหนึ่งของนิวยอร์ค

บาสเกีย และ ดิอาซ เริ่มสร้างผลงานพ่นสีของพวกเขาไปทั่วท้องถนนสาธารณะ กำแพง สวนหย่อม สะพาน สถานีรถไฟหรืออุโมงค์รถไฟใต้ดิน โดยพวกเขาได้ใช้นามแฝง (Tag) ซึ่งเป็นเสมือนลายเซ็นต์ของการสร้างผลงานกราฟฟิตีของพวกเขาว่า SAMO ซึ่งบาสเกียได้เคยกล่าวถึงที่มาของชื่อนี้ว่า

> คำว่า SAMO นั้นเป็นตัวอักษรที่ย่อมาจากประโยค “SAMe Old shit” ซึ่งเป็นแนวความคิดที่เป็นเสมือนเมล็ดพันธุ์ความเชื่อของการดำเนินชีวิตแบบไร้ซึ่งจริยธรรมความดี เป็นชีวิตที่ไม่มีแก่นสาร มันนำไปสู่การทดลองสร้างสรรค์ภาพสัญลักษณ์ในแบบไม่มีที่มาที่ไปของตัวเองขึ้นมา ซึ่งมันปรากฏตัวคู่กับผลงานกราฟฟิตีตั้งแต่ต้นเดือนพฤษภาคม 1978 เป็นต้นมา” (Emmerling, 2003: 12)

ภาพประกอบที่ 45 Jean-Michel Basquiat, 1977-80, Photography.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.widewalls.ch/magazine/jean-michel-basquiat-samo

ชีวิตของบาสเกียผันผวนไปมาอยู่ในช่วงเวลาหนึ่ง จนเมื่อเขาเริ่มมีโอกาสไปปรากฏตัวในรายการโทรทัศน์ มีการถ่ายทำสารคดี ได้ทำงานดนตรีจนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงกว้าง กระทั่งในปี ค.ศ. 1980 เขาได้เป็นที่รู้จักของสังคมมากขึ้นอีกจากการนำผลงานจิตรกรรมเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการชื่อ The Time Square's Show ซึ่งผลสืบเนื่องจากการแสดงงานในครั้งนั้น ทำให้นักวิจารณ์ศิลปะชื่อดังอย่างริชาร์ด (Rene Richard) ได้เขียนถึงผลงานศิลปะในนิตยสารศิลปะ Art Forum ส่งผลให้เขามีโอกาสแสดงผลงานมากขึ้น จนมีชื่อเสียงในฐานะศิลปินร่วมสมัยหัวก้าวหน้าคนหนึ่งของวงการศิลปะร่วมสมัย

> การปรากฏตัวของบาสเกียนั้นเหมือนกับเป็นดาราดังคนหนึ่ง เขาเป็นศิลปินร่วมสมัยหน้าใหม่ของสหรัฐอเมริกาที่เปิดตัวมาพร้อมกับความสามารถเฉพาะตัว ทักษะในการสร้างสรรค์ในแบบที่หาตัวจับได้ยากที่มาพร้อมกับมุมมองที่แตกต่าง เขาปรุงแต่งความงาม

ที่ชวนมองจากการใช้ลายเส้นที่วุ่นวายยุ่งเหยิง ชวนให้นึกถึงผลงานจิตรกรรมของศิลปิน ทอมบลีย์ (Cy Twombly) และ ดูบูฟเฟท์ (Jean Dubuffet) ผลงานของเขามีส่วนประกอบบางอย่างที่เชื่อมโยงไปยังผลงานสร้างสรรค์แบบ แอบแสตรก เอ็กเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) และปอป อาร์ต (Pop Art) บาสเกียสร้างสรรค์ผลงานที่มีพื้นที่ขนาดใหญ่ ที่ภายในภาพมีการประดับตกแต่ง สอดแทรกรายละเอียดสัญลักษณ์ต่างๆ เอาไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งเป็นเครื่องยืนยันถึงความสำคัญของเขาในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะอเมริกันในช่วงทศวรรษที่ 80 ได้เป็นอย่างดี (Bocola, 1999: 580)

เมื่อพิจารณาถึงผลงานสร้างสรรค์ของบาสเกียในระยะแรกคือช่วงปีค.ศ. 1980-82 นั้น เราจะพบว่ารูปแบบของการสร้างงานกราฟฟิตีมีอิทธิพลอย่างมากต่อรูปแบบและการแสดงออกในงานสร้างสรรค์ของศิลปิน ภาพของโครงกระดูก หัวกะโหลกมนุษย์ ชิ้นส่วนอวัยวะต่างๆ ของร่างกาย ที่ปรากฏให้เห็นพร้อมไปกับภาพของรถยนต์ ตำรวจ หรือ ของเล่น ในผลงานในช่วงเวลานั้นหลายชิ้น เป็นหลักฐานอย่างดีที่สะท้อนถึงประสบการณ์ในวัยเยาว์ของศิลปิน โดยเฉพาะเรื่องราวเมื่อครั้งที่เขาได้รับอุบัติเหตุจากการถูกรถจนต้องรักษาตัวในโรงพยาบาลอยู่เป็นเวลานาน

ภาพประกอบที่ 46 Jean-Michel Basquiat, Skull, 1981, Acrylic and oilstick on canvas, 205.74 cm × 175.9 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.jean-michel-basquiat.org/skull/

ในผลงานจิตรกรรมชื่อ Skull (1981) เป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงการทำงานสร้างสรรค์ของบาสเกียในช่วงต้นของทศวรรษที่ 80 ดังที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้ได้เป็นอย่างดี ภาพของศีรษะขนาดใหญ่ที่มองดูโดยรวมแล้วมันแทบจะไม่มีเนื้อหุ้มอยู่สักเท่าไร จนเรามองเห็นเป็นแต่ภาพของหัวกระโหลกได้ เราจะเห็นว่าศิลปินใช้ภาพกระโหลกศีรษะสีดำเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนตัวตนของเขาในฐานะศิลปินผิวดำอยู่บ่อยครั้ง ภาพกระโหลกที่เห็นนั้นถูกถ่ายทอดออกมาให้มีลักษณะดูเป็นภาพที่เกิดขึ้นจากการประกอบกันของชิ้นส่วนต่างๆ ซึ่งปรากฏทั้งเส้นทั้งสีขาวและสีดำที่ขีดแบ่งพื้นที่ของกระโหลกให้ดูคล้ายเป็นรอยเย็บปะติดกันเข้าไว้ด้วยกัน ความไม่สมบูรณ์ของอวัยวะที่ปรากฏบนใบหน้าทั้งดวงตาที่ปูดโปนไม่เท่ากัน ฟันที่หักหายออกไป รอยแตกในส่วนต่างๆ ที่ทะลุจนเห็นในส่วนพื้นหลังของภาพ โดยรวมแล้วมันสะท้อนถึงความไม่สมบูรณ์ ความเจ็บปวด และประสบการณ์อันเลวร้ายที่มาจากช่วงวัยหนึ่งของชีวิตของศิลปิน

ภาพประกอบที่ 47 Jean-Michel Basquiat, Irony of the Negro Policeman, 1981, Acrylic and oilstick on wood, 122 cm × 183 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/ironew-york-of-the-negro-policeman

ในผลงานจิตรกรรมอีกชิ้นหนึ่งที่มีชื่อว่า Irony of the Negro Policeman (1981) นั้น เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ในช่วงต้นทศวรรษที่ 80 ภาพรวมของมันสะท้อนให้เห็นอิทธิพลจากการสร้างผลงานกราฟฟิตีที่ปรากฏร่วมอยู่ในผลงานจิตรกรรมของบาสเกีย ภาพที่ประกอบไปด้วยรูปร่างรูปทรงในเชิงสัญลักษณ์ เส้นขูดขีดทั้งสั้นและยาวที่มักพบในงานศิลปะของเด็กเล็ก ถูกลากไปมาอย่างอิสระและกระจัดกระจายไปทั่วทั้งพื้นภาพ ตัวอักษรที่สื่อความหมายตรงไปตรงมา หรือบางครั้งก็เป็นถ้อยคำเฉพาะตัวของเขาปรากฏให้เห็นร่วมกับจิตรกรรม มันเป็นรูปแบบการสื่อสารในผลงานจิตรกรรมของศิลปินที่เราจะพบอยู่เสมอในช่วงเวลาดังกล่าว

การสื่อสารความหมายในผลงาน Irony of the Negro Policeman (1981) เป็นไปในลักษณะของการเสียดสี สะท้อนความเหลื่อมล้ำทางสังคมโดยเฉพาะในประเด็นของสีผิว จากประสบการณ์ส่วนตัวของศิลปินแล้วเขาเชื่อว่าเหล่าคนผิวดำนั้นถูกควบคุมโดยกฎกติกาของคนผิวขาว ดังนั้นภาพที่ปรากฏในผลงานชิ้นนี้ที่แสดงออกมาเป็นภาพของเจ้าหน้าที่ตำรวจผิวดำ ปรากฏตัวในลักษณะท่าทางยืนอย่างถมึงทึง ใบหน้าแลดูเกรี้ยวกราดไม่เป็นมิตรสักเท่าไร บาสเกียมองว่าเป็นเรื่องตลกร้ายที่คนผิวดำกำลังใช้กฎกติกาของคนผิวขาวมาควบคุมคนผิวดำด้วยกันเอง

นอกไปจากนั้นข้อความที่ถูกเขียนไว้ในจิตรกรรมซึ่งต่อมาถูกใช้เป็นชื่อภาพด้วยว่า “Irony of the Negro Policeman” (คำพูดประชดประชันของตำรวจผิวดำ) และคำว่า “PAWN” (คนที่ถูกเอาเปรียบ) เป็นเครื่องยืนยันถึงความหมายของผลงานชิ้นนี้ได้เป็นอย่างดี รูปแบบของการถากถางวิพากษ์วิจารณ์สังคมอย่างตรงไปตรงมาผ่านผลงานศิลปะในลักษณะนี้ เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่มักพบเห็นได้จากผลงานของบาสเกีย

> บาสเกียเป็นศิลปินเชื้อสายแอฟริกัน – อเมริกัน ที่เป็นที่ยอมรับกันว่ามีทักษะฝีมือสูงคนหนึ่ง เขามักใช้ภาพสัญลักษณ์ของคนผิวดำในผลงานศิลปะของเขาอยู่เสมอ ทั้งนี้ด้วยความที่ศิลปินเป็นคนผิวดำอยู่แล้ว จึงกลายเป็นจุดแข็งสำหรับการสร้างศิลปะแบบแอฟริกัน–อเมริกัน เรียกได้ว่าเป็นการแสดงออกถึงสิ่งพิเศษที่มาจากสำนึกของความเป็นตัวตนของเขาเอง (Lucie-Smith, 1996: 347)
>
> ปรากฏการณ์ในผลงานสร้างสรรค์ของบาสเกียไม่ได้เป็นการแสดงออกเพื่อที่จะยกย่องคุณค่าจากการการเป็นหรือชื่นชมในความเป็นแอฟริกัน – อเมริกัน แต่อย่างใด เขาเพียงต้องการสื่อสารกับผู้ชมให้เข้าใจถึงบริบทของการเป็นคนผิวดำท่ามกลางความแตก

ต่าง ตลอดจนสื่อสารความคิดในมุมมองของเขาต่อสังคมโดยรอบเพียงเท่านั้น (Lucie-Smith, 2001: 191)

ผลงานสร้างสรรค์ในช่วงที่สองของบาสเกีย ซึ่งเริ่มปรากฏให้เห็นถึงความแตกต่างจากไปจากผลงานก่อนหน้านั้น ปรากฏอยู่ในช่วงปลาย ค.ศ. 1982-85 ซึ่งปรากฏการณ์ที่เด่นชัดในผลงานช่วงเวลานี้คือ บาสเกียได้เริ่มสร้างสรรค์ผลงานของเขาลงบนระนาบรองรับที่มีความหลากหลายมากขึ้น ไม่ได้จำกัดอยู่แต่เพียงบนผืนผ้าใบเหมือนเช่นเคย นอกจากนี้เนื้อหาของผลงานก็เริ่มมีความสัมพันธ์กับเรื่องราวในเชิงวัฒนธรรมความเชื่อในเชิงชาติพันธุ์

ภาพประกอบที่ 48 Jean-Michel Basquiat, Flexible, 1984, Acrylic and oilstick on wood, 259.1 cm × 190.5 cm.

แหล่งที่มาของภาพ https://www.jean-michel-basquiat.org/flexible/

ผลงานสร้างสรรค์ที่มีชื่อว่า Flexible (1984) เป็นหนึ่งในตัวแทนของกลุ่มผลงานดังกล่าว เราจะเห็นว่าศิลปินได้เลือกใช้ระนาบรองรับที่เป็นแผ่นไม้ระแนงเพื่อใช้เป็นสื่อของการแสดงออก ซึ่งแผ่นไม้ดังกล่าวนั้นมันมองดูเหมือนเคยเป็นส่วนหนึ่งของรั้วบ้านมาก่อน เราจะพบระนาบรองรับผลงานลักษณะเดียวกันนี้ในผลงานที่ร่วมสมัยกันที่มีชื่อว่า Gold Griot (1984) อีกด้วย ทั้งนี้เชื่อว่าการที่ศิลปินได้เลือกนำเอาส่วนหนึ่งของแผ่นรั้วไม้ที่แตกหักมาใช้เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนั้น เป็นการแสดงสัญลักษณ์ที่สื่อถึงของการเปิดเผยตัวตนของเขา ด้วยความคิดที่ว่าไม่มีอะไรมาขวางกั้นระหว่างตัวเขากับโลกภายนอกอีกต่อไปแล้ว

เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานชิ้นนี้เป็นภาพของร่างกายคนผิวดำที่ถูกตัดทอนให้เรียบง่าย มองดูคล้ายกับงานแกะสลักไม้หรือหน้ากากของแอฟริกันโบราณ ซึ่งในที่นี้ศิลปินใช้ร่างกายดังกล่าวเพื่อสื่อถึงภาพของผู้นำของคนผิวดำ ในท่าทางที่กำลังยกแขนทั้งสองข้างขึ้นประสานกันไว้เหนือศีรษะ ข้างบนศีรษะมองดูเหมือนมีมงกุฎสวมอยู่ โดยสัญลักษณ์รูปมงกุฎนั้นศิลปินใช้ในผลงานสร้างสรรค์มาก่อนหน้าแล้ว โดยเป็นการสื่อถึงพลังอำนาจและความมั่นใจที่สะท้อนออกมาจากตัวตนของศิลปิน

“แนวคิดของการต่อสู้ต่อในบทบาทของการเป็นศิลปิน เขามีความสนใจต่อภาพความคิดซึ่งมีที่มาจากวัฒนธรรมโบราณ ความสนใจที่มีต่อภาพจากอดีตและปัจจุบันของคนผิวดำ แบบมองทะลุปรุโปร่งเข้าไปถึงอวัยวะภายในร่างกาย” (Pace Prints Gallery, 2016: Online)

จากความสนใจที่ศิลปินมีต่อเรื่องราวของชาติพันธุ์ของตนเองอย่างเด่นชัดตลอดจนความต้องการสื่อถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาและเรื่องราวที่ร่วมสมัย ศิลปินกำลังทำหน้าที่เสมือน“นักเล่าเรื่อง” หรือ “Griot” ที่ในอดีตนั้นมี ทำหน้าที่เป็นเสมือนหนังสือประวัติศาสตร์ของคนผิวดำในวัฒนธรรมโบราณ โดยพวกเขาจะทำหน้าที่เก็บรักษาเรื่องราวและประเพณีโบราณ แล้วถ่ายทอดต่อกันในชุมชนด้วย

การบอกเล่าหรือบรรเลงบทเพลง ด้วยรูปแบบของมุขปาฐะต่อเนื่องกันมาไปหลายชั่วอายุคน ซึ่งบาสเกียกำลังรับไม้ต่อจากอดีตเพื่อทำหน้าที่ดังกล่าว ภายใต้สังคมของคนผิวดำร่วมสมัยที่อาศัยอยู่ในมหานครนิวยอร์ค

ในช่วงเวลาหนึ่งของต้นของทศวรรษที่ 80 บาสเกียได้มีโอกาสได้รู้จักกับศิลปินปอป อาร์ต ผู้มีชื่อเสียงโด่งดังอย่าง แอนดี วอร์ฮอล (Andy Warhol) การพบกันในครั้งนั้นเสมือนเป็นโชคชะตาของทั้งสองคน บาสเกียผู้ที่กำลังจะมีชื่อเสียงโด่งดังในฐานะศิลปินรุ่นใหม่นั้น ได้ฉายแววในตัวบางอย่างในตัวเขาที่ทำให้วอร์ฮอลรู้สึกถูกชะตาเป็นอย่างมาก ส่งผลให้ต่อมาบาสเกียได้รับโอกาสดีๆ จากการสนับสนุนผลักดันของวอร์ฮอลอีกทางหนึ่ง แม้ว่าในช่วงเวลานั้นเองสถานการณ์โดยรอบตัวของวอร์ฮอลเองก็ดูจะไม่สู้ดีนัก

> ชีวิตการทำงานของวอร์ฮอลกำลังอยู่ในช่วงที่ตกต่ำลงไปมาก ก่อนที่จะได้พบกับบาสเกีย เขาเพิ่งจัดแสดงผลงานศิลปะชุดธนบัตรอเมริกัน (Dollar-Bill sign) ซึ่งมันไม่มียอดจำหน่ายออกไปเลย วอร์ฮอลกำลังตกอยู่ในสภาพที่ย่ำแย่มาก จนเมื่อเขาได้ทำงานสร้างสรรค์ร่วมกับบาสเกีย กระแสความนิยมในตัวของบาสเกียนั้นได้มีส่วนช่วยอย่างมากกับวอร์ฮอล (Emmerling, 2003:64)

วอร์ฮอลได้รับเอาพลังของชีวิตวัยรุ่นและการสร้างสรรค์บางอย่าง ที่เปล่งประกายออกมาจากศิลปินรุ่นน้องอย่างบาสเกีย เป็นแรงกระตุ้นให้เขามีพลังของการสร้างสรรค์ขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง การพบเจอกันในครั้งนั้นก่อให้เกิดเป็นมิตรภาพที่ดีระหว่างศิลปินทั้งสอง

บาสเกียได้เริ่มสร้างผลงานศิลปะร่วมกับวอร์ฮอล ตามคำแนะนำของบิชอฟเบอร์เกอร์ (Bruno Bischofburger) นักค้างานศิลปะชื่อดัง โดยเริ่มมาจากแนวคิดที่เขาได้มีโอกาสเห็นบาสเกียวาดรูปร่วมกับลูกสาวของศิลปินเอง จึงทำให้

เขาลองเสนอความคิดชักชวนให้ทั้งบาสเกียและวอร์ฮอล มาร่วมทำงานกันด้วยรูปแบบดังกล่าว ซึ่งต่อมาได้มีการชักชวนให้ศิลปินหนุ่มชาวอิตาเลียน ฟรานเซสโก คลีเมนเต (Francesco Clemente) เข้ามาร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานด้วยอีกคนหนึ่ง

ภาพประกอบที่ 49 Andy Warhol and Jean-Michel Basquiat, Olympic Rings, 1985, Acrylic and silk screen on canvas, 206 x 466 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://gagosian.com/exhibitions/2012/jean-michel-basquiat-and-andy-warhol-olympic-rings/

ผลงานชื่อ Olympic Rings (1985) คือหนึ่งในบรรดาผลงานที่ วอร์ฮอล และ บาสเกีย ร่วมกันสร้างขึ้น โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการแข่งขันกีฬาโอลิมปิกฤดูร้อนปี 1984 ที่จัดขึ้นที่ลอสแองเจลิส ภายใต้แนวคิดของการทำงานร่วมกัน โดยมีข้อกำหนดเรื่องแนวทางของการทำงานร่วมกันในแนวทางที่ว่า ให้ศิลปินแต่ละคนจะวาดรูปในส่วนของตัวเองก่อน โดยจะต้องเหลือพื้นที่ว่างพอสำหรับศิลปินคนอื่นได้จินตนาการและสร้างสรรค์ผลงานตามจินตนาการของเขาลงไปได้

จากส่วนประกอบในผลงานนั้นภาพวงแหวนหลากสีที่เป็นสัญลักษณ์ของการแข่งขันกีฬาโอลิมปิค ถูกสร้างขึ้นขนาดเล็กใหญ่ต่อเนื่องกัน ซึ่งเราคาดเดากัน

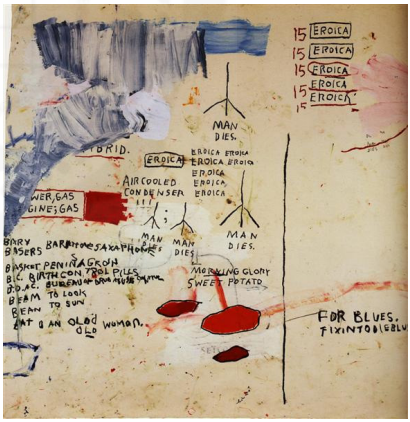
ได้ว่ามันเป็นในส่วนที่วอร์ฮอลเป็นผู้รับผิดชอบสร้างขึ้นมา ในขณะที่ภาพใบหน้าสีดำที่ปรากฏตรงกลางภาพนั้นจะเป็นของใครไปไม่ได้นอกเสียจากบาสเกีย ภาพใบหน้าสีดำที่ถูกวาดลงไปนั้นสื่อความหมายได้ถึงการให้เกียรติต่อตัวแทนนักกรีฑาผิวดำที่เป็นตัวแทนของสหรัฐอเมริกา ทั้งที่เคยสร้างชื่อเสียงในอดีตและที่ได้ร่วมลงแข่งขันโอลิมปิคในครั้งนั้น ซึ่งแนวทางในการสรรเสริญชื่นชมคนผิวดำที่มีความสามารถในด้านต่างๆ นั้น บาสเกีย ได้สอดแทรกไว้ในผลงานศิลปะของเขาอยู่บ่อยครั้ง

> เนื้อหาที่ปรากฏอยู่ในภาพ Charles the First นั้นเป็นการสร้างขึ้นเพื่อให้การยกย่องแก่ ปาร์คเกอร์ (Chalie Parker) นักดนตรีแจ๊สผิวดำผู้ยิ่งใหญ่ หนึ่งในวีรบุรุษผิวดำที่ศิลปินให้การยกย่องเป็นพิเศษไม่ต่างไปจาก อารอน (Hank Aaron) นักกีฬาบาสเก็ตบอล โรบินสัน (Sugar Ray Robinson) อาลี (Muhammad Ali) และแจ๊คสัน (Jack Jackson) นักกีฬามวยสากล ปาร์คเกอร์ (Chalie Parker) กิลเลสพาย (Dizzy Gillespie) และ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong) นักดนตรีแจ๊ส รวมทั้ง ฮิวจ์ส (Langston Hughes) ผู้เป็นนักเขียนชื่อดังผิวดำอีกด้วย (Fineberg, 2000 : 459)

การทำงานร่วมกันของพวกเขาสร้างทั้งความสนุกและก่อให้บรรยากาศที่แปลกใหม่ขึ้น “มันเป็นเหมือนการแต่งงานที่บ้าคลั่งของคู่ประหลาดแห่งโลกศิลปะพวกเขาต้องพึ่งพาอาศัยกันและกัน บาสเกียคิดจะอาศัยความดังของวอร์ฮอล ส่วนวอร์ฮอลต้องการความสดใหม่ของบาสเกีย” (Cutrone, 2020: Online) ในที่สุดแล้วแม้ว่าแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานร่วมกันของศิลปินในครั้งนั้น จะสามารถสร้างปรากฏการณ์ที่แปลกใหม่ของการสร้างสรรค์จิตรกรรม จนสามารถเรียกความสนใจจากผู้คนในแวดวงศิลปะร่วมสมัยตลอดจนสาธารณะชนที่สนใจได้อย่างมาก แต่สุดท้ายแล้วเสียงวิจารณ์โดยภาพรวมกลับออกมาในทางที่ไม่สู้ดีนัก

โดยเฉพาะในประเด็นความไม่เข้ากันของรูปแบบผลงานของแต่ละคนที่ต้องนำมารวมอยู่ในพื้นที่เดียวกัน

ผลงานในช่วงสุดท้ายของบาสเกียที่สร้างไว้ในระหว่างปี ค.ศ. 1986 - 88 นั้น ปรากฏการใช้สัญลักษณ์ทางจิตรกรรมในรูปลักษณ์ที่แตกต่างไปจากอดีต ภาพของร่างกายมนุษย์ได้ถูกปรับเปลี่ยนไปพร้อมกับมุมมองใหม่ตามประสบการณ์ชีวิตที่เปลี่ยนไป เหตุการณ์ที่เข้ามามีผลกระทบต่อจิตใจอย่างศิลปินอย่างรุนแรงคือการเสียชีวิตของวอร์ฮอล ในปี ค.ศ. 1987 ซึ่งส่งผลโดยตรงกับบาสเกียทั้งในด้านของการสร้างสรรค์ผลงานและการดำเนินชีวิตที่ในช่วงเวลาเหลือต่อไป ในผลงานจิตรกรรมชุด Eroica ที่สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1987 - 88 นั้น เป็นการสร้างสรรค์ที่บ่งบอกถึงความคิดคำนึงจากจิตใจเบื้องลึกของบาสเกีย ซึ่งหมายรวมไปถึงความคิดที่เกี่ยวกับเรื่องของความตายอีกด้วย



ภาพประกอบที่ 50-51 Jean-Michel Basquiat, Eroica, 1987, Acrylic and crayon on canvas, 228.5 x 271.5 cm. (ซ้าย) และ Jean-Michel Basquiat, Eroica I, 1988, Acrylic and pencil on canvas, 230 x 225.5 cm. (ขวา)
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat

> ปรากฏการณ์ในชุดผลงานที่ใช้ชื่อว่า Eroica บาสเกียได้แสดงข้อความต่างๆ ซึ่งมีที่มาจากหนังสือสารานุกรมหลายเล่ม ศิลปินเรียกข้อความเหล่านั้นว่าความเป็นจริง เพราะว่ามันไม่ได้ทำหน้าที่เป็นแต่เพียงป้ายของข้อความ แต่มันเป็นตัวแทนของความแตกต่างในการแสดงออกบนโลกที่มีความหลากหลาย ผลงาน Eroica I และ Eroica II จึงไม่ได้ทำหน้าที่เสมือนเป็นคำสดุดีถึงความโศกเศร้าของมนุษย์ เพื่อติดตั้งในสถานที่มีทั้งวีรกรรมอันสูงส่งและความตายที่ไม่อาจหลีกเลี่ยง ซึ่งเป็นสถานที่ซึ่งมีความเวิ้งว้างตามแบบแผนที่ซ้ำซากโดยทั่วไป (Emmelling, 2003: 79)

คำว่า Eroica ที่ศิลปินตั้งเป็นชื่อของผลงานนั้นมาจากภาษาอิตาลี ซึ่งมีความหมายถึงคำว่าวีรบุรุษ นอกจากนี้ยังเป็นชื่อที่รู้จักกันดีของบทเพลง “Symphony No. 3 in E Flat Major” ของนักประพันธ์เพลงชื่อดังอย่างบีโทเฟน (Beethoven) อีกด้วย ซึ่งเชื่อว่าทั้งสองส่วนนี้มีความเกี่ยวข้องกันอย่างตั้งใจของบาสเกีย เพราะสำหรับศิลปินนั้นดนตรีมีความสำคัญเป็นอย่างมากและเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยในการขับเคลื่อนผลงานสร้างสรรค์ของเขามาโดยตลอด เราจะพบได้ว่ารสนิยมทางดนตรีของเขามีความหลากหลายมาก ตั้งแต่เพลงคลาสสิกไปจนถึงเพลงแจ๊สและเพลงแร็พ

ในผลงานชุดนี้จะปรากฏตัวอักษรคำว่า Eroica ที่ถูกเขียนไว้จำนวนมาก บางคำถูกล้อมด้วยเส้นวงรอบและบางคำถูกขีดกากบาททับ ซึ่งการแสดงออกของร่องรอยที่ขีดฆ่าที่คำว่าวีรบุรุษทิ้งไปนั้น เชื่อว่ามีส่วนสัมพันธ์กับการตายของวอร์ฮอลอยู่ด้วย “ข้อความของบาสเกียในภาพวาดนี้คือความตายเอาชนะความกล้าหาญ ซึ่งสื่อให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการตายของวอร์ฮอล บาสเกียสะท้อนความกังวลเกี่ยวกับความตายและความกลัวออกมาในผลงานนี้ ดังเห็นได้จากรอยขีดเขียนบางส่วนที่ปรากฏในงานศิลปะชุดนี้หมายถึงรูกระสุนปืน และสัญลักษณ์ของความตายอื่น ๆ” (Jean-Michel Basquiat Organization, 2020: Online)

ภาพรวมของผลงานแสดงออกมาคล้ายกับเป็นผนังห้องที่มีรอยเปื้อนสี รอยขีดเขียนที่มองดูเลอะเปรอะเปื้อนกระจัดกระจายไปทั่วบริเวณ เราจะพบว่าในรูปสัญลักษณ์ต่างๆ ที่เคยเป็นเครื่องหมายการค้าของบาสเกียได้หายไปจากผลงานสร้างสรรค์ ความสับสนที่ปรากฏจากรอยขีด การปะติด ลายเส้นที่เหมือนเป็นการจดบันทึก ประกอบกับแผ่นสีรูปร่างอิสระต่างๆ ทำให้หวนนึกถึงผลงานของทอมบลีย์ที่เชื่อว่ามีอิทธิพลทางด้านรูปแบบกับเขาอยู่พอสมควร แต่แนวคิดและการสื่อสารของบาสเกียนั้นยังคงสะท้อนความเข้มแข็งของตัวตนออกมาอย่างเด่นชัด

> ผลงานชุด Eroica (1987) เป็นผลงานที่เต็มไปด้วยรูปลักษณ์จำนวนมากที่ถูกนำมาประยุกต์ใช้สร้างให้เกิดเป็นความหนาแน่นด้วยกลวิธีการปะติด ศิลปินเพิ่มเติมทั้งคำ ข้อความ ภาพสัญลักษณ์ ลายเส้น สำเนาภาพ จำนวนมากทอดแทรกลงไปบนผลงาน ซึ่งมันทำให้เกิดเป็นความหนาแน่นจากการวางทับซ้อนกันขึ้นมา มันเป็นสิ่งที่พิสูจน์ให้เราได้เห็นถึงความพิเศษของศิลปิน ในการคัดสรรอย่างซับซ้อนที่มีพื้นฐานมาทั้งวัฒนธรรมข้างถนนและวัฒนธรรมชั้นสูง (Guggenheim Bilbao, 2020: Online)

ความคิดเกี่ยวกับความตายปรากฏให้เห็นชัดเจนในผลงานจิตรกรรมช่วงปีสุดท้ายของบาสเกีย จากผลงานชื่อ Riding with Death (1988) ที่ปรากฏให้เห็นภาพร่างกายมนุษย์ในแนวทางการสร้างสรรค์ของศิลปิน ในท่าทางที่กำลังขี่อยู่บนโครงกระดูกของมนุษย์ที่ทำหน้าที่เป็นเหมือนพาหนะไปสู่ที่หมายใดสักแห่งหนึ่งเบื้องหน้า ภาพของรูปร่างดังกล่าวปรากฏอยู่บนพื้นหลังที่มีแต่พื้นผิวของความว่างเปล่า

ภาพประกอบที่ 52 Jean-Michel Basquiat, Riding with Death, 1988, Acrylic and crayon on canvas, 249 x 289.5 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://arthive.com/sl/jeanmichelbasquiat/works/390783~Riding_on_death

จากการสื่อสารเรื่องราวในภาพผลงานนั้นร่างกายของมนุษย์ผิวดำที่กำลังทำท่าขี่อยู่บนโครงกระดูก คงจะหมายถึงใครไปไม่ได้นอกจากตัวของบาสเกียเอง เขาทำท่าทางเหมือนกำลังบังคับควบคุมให้โครงกระดูกไปในทิศทางที่เขาต้องการ ท่าทางของพาหนะโครงกระดูกที่โดยทั่วไปมักถูกใช้เพื่อเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความตายนั้น ถูกแสดงออกมาอย่างเชื่อฟังคำสั่ง แต่กลับมีสัญลักษณ์ของความดุร้ายบางอย่างซ่อนอยู่ภายในเบ้าตาทั้งสองของมัน การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ของบาสเกีย อาจเป็นการสื่อสารที่ศิลปินแฝงนัยเกี่ยวข้องกับความตายที่รออยู่ข้างหน้า

ในวันที่ 12 สิงหาคม 1988 ภายหลังจากที่วอร์ฮอลเสียชีวิตไปได้เพียงหนึ่งปีเศษ บาสเกียได้เสียชีวิตลงจากการใช้ยาเสพติดเกินขนาดในสตูดิโอของเขา นับเป็นการปิดฉากชีวิตอันสั้นของศิลปินผิวดำคนหนึ่งที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินร่วมสมัยในปัจจุบัน ผลงานศิลปะหลายชิ้นของเขาได้สะท้อนให้เราเห็นถึงความขัดแย้งหรือความตึงเครียดจากความแตกต่างทางชนชั้นของสังคม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความรวยความจน สีผิวที่แตกต่าง ประสบการณ์

ภายในและภายนอก ความตึงเครียดและความแตกต่างที่ถูกแสดงออกมานี้ สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อ ความภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมของชนชาติ ตลอดจนประสบการณ์แบบผสมผสานของศิลปินที่เติบโตใช้ชีวิตข้างถนนจนก้าวไปสู่บุคคลที่มีชื่อเสียงทางสังคมศิลปะร่วมสมัย

อีริค ฟิสเชิล
Eric Fischl

จากปรากฏการณ์ความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษ 20 นั้น มีเหตุการณ์ความเคลื่อนไหวหลายอย่างที่เกิดขึ้นอย่างน่าสนใจเป็นอย่างมาก เสรีภาพในการแสดงออกทางศิลปะที่เพิ่มมากขึ้น ศิลปินหนุ่มสาวหัวก้าวหน้าต่างนำเสนอผลงานศิลปะสร้างสรรค์ตามความเชื่อของพวกเขา ผ่านพื้นที่ในการแสดงออกที่มีความหลากหลายและเปิดกว้าง รูปแบบการแสดงออก เนื้อหาเรื่องราว ตลอดจนการปรากฏตัวของสื่อวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ศิลปะที่หลากหลายมากขึ้นนั้น ล้วนมีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงทางความคิด ตลอดจนบริบทของสังคมที่มีความสลับซับซ้อนเพิ่มสูงขึ้นอย่างมาก

ท่ามกลางความหลากหลายของการสร้างสรรค์ดังกล่าวนั้น เนื้อหาที่แสดงออกในผลงานศิลปะช่วงเวลานั้นก็มีเรื่องราวที่น่าสนใจอยู่ไม่น้อย ว่าจะเป็นเรื่องของความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ปัญหาสีผิว อาชญากรรม ความรุนแรงในสังคม เพศทางเลือกและโรคติดต่อ เป็นต้น

หนึ่งในศิลปินร่วมสมัยที่มีความโดดเด่นจากการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาสุดโต่ง ท้าทายศีลธรรมอันดีงามของสังคมนั้นได้แก่ อีริค ฟิสเชิล (Eris Fischl, 1948 -) ศิลปินหนุ่มจากดินแดนชายฝั่งตะวันตก ผู้ผ่านการศึกษาจากสถาบันศิลปะแคลิฟอร์เนีย (California Institute of Arts) หรือที่รู้จักกันอย่างดีในชื่อ Cal Arts ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการผลิตศิลปินร่วมสมัยด้วยหลักสูตรและวิธีคิดทางศิลปะที่มีลักษณะต่อต้านแนวคิดของการสร้างสรรค์ศิลปะในอดีต เสรีภาพที่กำลังผลิบานในสังคมอเมริกันเจริญงอกงามอย่างดีในสถาบันศิลปะแห่งนี้

> นับตั้งแต่ทศวรรษที่ 70 ถือว่าเป็นช่วงเวลาที่แนวคิดเสรีนิยมที่มีผลต่อการศึกษาและการพัฒนาตนเองนั้นอยู่ในจุดสูงสุด นักศึกษาศิลปะสามารถแสดงออกได้อย่างอิสระไร้กฎเกณฑ์ และไม่มีอดีตมาครอบงำ วันหนึ่งในชั้นเรียนวิชาวาดเส้นที่เริ่มต้นในช่วงเช้าแต่ผมไปเข้าเรียนสายกว่าเวลา เมื่อผมเข้าไปในห้องเรียนกลับพบว่าเพื่อนทุกคนนั้นเปลือยกายกันล่อนจ้อน บนร่างของคนจำนวนครึ่งหนึ่งของห้องมีสีสันระบายทับอยู่เต็มไปหมด พวกเขากำลังสนุกสนานกับการกลิ้งม้วนตัวบนพื้นกระดาษที่ปูเป็นพื้น นางแบบสองคนที่ถูกจ้างมาเป็นหุ่นสำหรับวาดภาพนั่งมองอย่างเบื่อหน่ายอยู่ที่มุมหนึ่งของห้อง นักศึกษาทุกคนกำลังยุ่งอยู่กับการปีนขึ้นลงเพื่อกระโดดไปชุบตัวในถังสี บรรยากาศมันช่างวุ่นวายเหมือนกับในสวนสัตว์จริงๆ (Danto. 2000: 12)

หากจะดูว่าเสรีภาพในการแสดงออกทางความคิดและการสร้างสรรค์ ได้ปลดเปลื้องพันธนาการต่างๆ ที่ผูกติดพ่วงมากับการสร้างสรรค์ศิลปะจากอดีตออกไปได้มากเพียงใดนั้น ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของ ฟิสเชิล อาจจะสะท้อนให้เราเห็นถึงปรากฏการณ์ดังกล่าวได้พอสมควร

ผลงานจิตรกรรมของฟิสเชิลที่ถูกนำออกจัดแสดงนิทรรศการในกรุงนิวยอร์ค ในช่วงต้นของทศวรรษที่ 80 นั้น ได้สร้างทั้งความตื่นเต้นตกใจ เสียงวิพากษ์วิจารณ์ ตลอดจนความไม่พอใจให้กับสังคมอเมริกันเป็นวงกว้าง รูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในแบบสัจนิยม (Realism) ที่ศิลปินเลือกใช้นั้นไม่ใช่ประเด็นปัญหาสำคัญ แต่ภาพของเนื้อหาที่ปรากฏออกมาในผลงานชุดนั้น ซึ่งเป็นการสะท้อนถึงปัญหาที่เกิดขึ้นภายในสังคมหน่วยย่อยอย่างครอบครัวของชนชั้นกลาง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการแสดงออกในเรื่องเพศอย่างหมิ่นเหม่และเปิดเผย การถูกล่วงละเมิดทางเพศจากบุคคลในครอบครัว ปัญหาความรุนแรง ถูกนำ

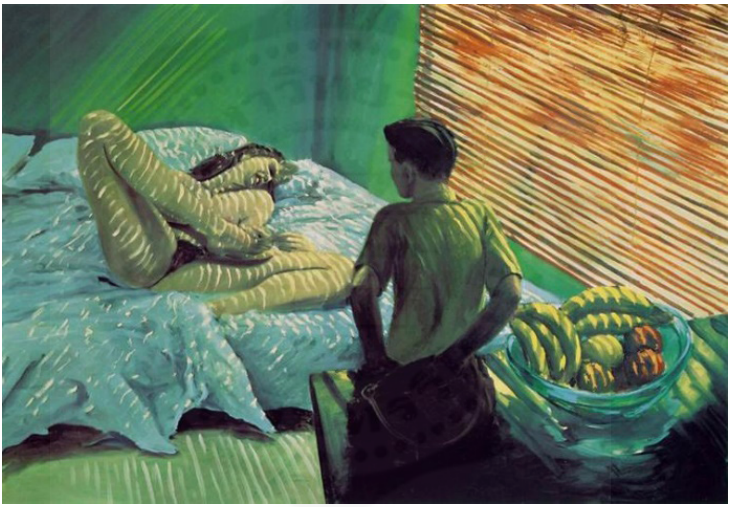
ออกมาแสดงให้สาธารณชนรับรู้กันอย่างเปิดเผย เป็นการท้าทายที่กระทบไปถึงระดับจารีตศีลธรรมอันดีงามของสังคม ซึ่งหลายคนรับรู้ถึงการมีอยู่ของปัญหาดังกล่าวเพียงแต่พวกเขาไม่อยากแม้แต่จะพูดหรือคิดถึงมัน

ภาพประกอบที่ 53 Eric Fischl, Sleepwalker, 1979, Oil on canvas, 175 x 267 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/eric-fischl/sleepwalker

ในผลงานจิตรกรรมชื่อ Sleep Walker (1979) ที่ถูกแสดงออกเป็นภาพบรรยากาศของสนามหลังบ้าน ที่มีเด็กชายวัยรุ่นยืนเปลือยกายหันข้างให้กับผู้ชมผลงาน เขายืนอยู่กลางสระน้ำขนาดเล็กที่เคยเป็นพื้นที่สร้างความสุขให้กับเขาในวัยเด็ก แต่ในครั้งนี้เขาโตเกินกว่าจะเล่นมันอีกแล้ว ความสุขของเขาในขณะนี้คือการสำเร็จความใคร่ของตัวเอง ที่ระยะหลังของภาพมีรูปของเก้าอี้สนามสองตัวปรากฏอยู่ ที่ตรงนั้นพ่อกับแม่เคยนั่งดูแลเขาตอนเล่นน้ำในสระ แต่วันนี้เขาไม่ต้องการให้พ่อกับแม่มาอยู่ตรงนี้พร้อมกับเขาแล้ว

ศิลปินจงใจที่จะใช้เรื่องลามกเป็นชนวนทำให้เขาได้รับความสนใจ ซึ่งฟิชเชิลเองก็ยอมรับคำกล่าวหานั้นอย่างน่าชื่นตาบาน หาก

เขาได้อธิบายว่าเรื่องของการบำบัดความใคร่ด้วยตัวเองไม่ใช่เป็นเรื่องที่ต้องปกปิดเป็นความลับ ผลงานของเขาต้องการสะท้อนให้เห็นว่าร่างกายและจิตใจของเด็กหนุ่ม ที่กำลังอยู่ในช่วงของการเปลี่ยนแปลงจากเด็กไปสู่ผู้ใหญ่ ดังนั้นเขาจึงเกิดความต้องการที่จะแยกตัวออกจากการดูแลของผู้ปกครอง (อภินันท์ โปษยานนท์. ม.ป.ป. : 19)



ภาพประกอบที่ 54 Eric Fischl, Bad Boy, 1981, Oil on canvas, 168 x 244 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/eric-fischl/bad-boy

ในผลงานจิตรกรรมที่มีชื่อว่า Bad Boy (1981) นั้น แสดงออกมาเป็นภาพของหญิงวัยกลางคนที่นอนอยู่บนเตียงด้วยร่างที่เปลือยเปล่า เธอยกขาข้างหนึ่งชันขึ้นเหมือนกำลังแคะเล็บเท้าอยู่ ที่ปลายเตียงมีเด็กชายวัยรุ่นยืนหันมองไปที่หญิงคนดังกล่าว จากมุมมองของเด็กชายที่ยืนตรงจุดนั้นนั้นเขาจะสามารถมองเห็นอวัยวะเพศของหญิงบนเตียงได้อย่างชัดเจน เราจะเห็นว่าในขณะที่เด็กชายยืนเอามือไพล่หลังอยู่นั้น มือของเขากำลังล้วงเขาไปในกระเป๋าสะพายของหญิงในภาพที่วางอยู่บนโต๊ะทางด้านหน้าของภาพ ดูเหมือนว่าเขากำลังจะขโมยอะไรบางอย่างที่

มีค่าซึ่งอยู่ข้างในกระเป๋าใบนั้น บรรยากาศโดยรวมของผลงานแสดงให้เห็นถึงห้องนอนที่มีแสงแดดจัดส่องผ่านเข้ามาทางหน้าต่าง แสงที่ลอดผ่านมู่ลี่บานเกร็ดพาดลงบนร่างกายของผู้หญิงให้เห็นเป็นริ้วแสงสว่างสลับกับเงามืด มันสามารถสร้างความรู้สึกถึงอากาศที่ร้อนอบอ้าว เหงื่อไคลที่ชื้นแฉะ และบรรยากาศที่มีความลึกลับแอบแฝงขึ้นมาได้พร้อมๆ กัน

> ภาพจิตรกรรมที่มีชื่อว่า Bad Boy (1981) ของฟิสเชิล ได้แสดงให้เราเห็นความสวยงาม... ด้วยการระบายสี นำพาให้ผู้ที่กำลังชมผลงานชิ้นนี้ตกเป็นผู้สมรู้ร่วมคิดกับการกระทำของบุคคลทั้งสองในภาพ ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้วพวกเขาทั้งสองคงไม่ได้ต้องการให้มีใครล่วงรู้ถึงพฤติกรรมดังกล่าว ฟิสเชิล จำลองเอาเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในสังคมแต่ทว่าผู้คนส่วนใหญ่มักจะไม่ยอมรับว่ามันมีอยู่จริง มานำเสนอให้เราเห็นกันเป็นเสมือนเรื่องปกติธรรมดาทั่วไป ชื่อของผลงานได้ทำหน้าที่ชี้นำให้เราคิดไปถึงการขโมยกระเป๋าสตางค์ หรือพิรุธบางอย่างของเด็กชายที่สนใจใคร่รู้ในเรื่องเพศ จนทำให้เราอาจจะลืมคิดไปว่าใครที่กำลังหาประโยชน์จากเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นนี้ (Fineberg, 2000: 450-452)

ในภาพจิตรกรรม Bad Boy (1981) ยังแฝงสัญลักษณ์บางอย่างที่ชวนให้เราได้ขบคิดไปอีก ไม่ว่าจะเป็นภาพของถาดผลไม้บนโต๊ะปลายเตียงที่มีผลไม้อย่างกล้วยหอมที่มีผลขนาดใหญ่วางปนไว้กับผลไม้ที่มีรูปทรงกลมอย่างแอปเปิ้ล จากสถานการณ์ที่ปรากฏในภาพแล้วมันส่งผลให้เราสามารถคิดเชื่อมโยงไปถึงสัญลักษณ์ของอวัยวะเพศชายได้อย่างไม่ยากนัก นอกจากนี้ท่าทางของเด็กชายที่กำลังเอามือข้างหนึ่งของเขา ล้วงเข้าไปในกระเป๋าสะพายของหญิงในภาพ ก็สื่อให้เราคิดไปถึงสัญลักษณ์การล่วงล้ำเข้าไปในอวัยวะเพศหญิงได้อีกด้วยเช่นกัน

ภาพประกอบที่ 55 Eric Fischl, Birthday Boy, 1983, Oil on canvas, 213 x 274 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.wikiart.org/en/eric-fischl/birthday-boy

ผลงานจิตรกรรม Birthday Boy (1983) แสดงให้เราเห็นภาพบรรยากาศภายในห้องนอนยามค่ำคืน แสงสว่างในห้องนอนเกิดจากโคมไฟที่อยู่หัวเตียงนอนและที่โต๊ะปลายเตียง หญิงวัยกลางคนนอนเปลือยกายล่อนจ้อนอยู่บนเตียงนอน เธอยกขาข้างหนึ่งขึ้นทำให้เห็นอวัยวะเพศได้ชัดเจน ท่าทางการนอนของเธอดูเป็นอริยาบทที่ผ่อนคลายในช่วงเวลาของการพักผ่อน ถัดไปจากหญิงคนดังกล่าวบนเตียงนอนปรากฏให้เห็นร่างของเด็กชายวัยรุ่นที่นอนคว่ำอยู่ในร่างกายที่เปลือยเปล่าเช่นกัน เขาใช้มือข้างหนึ่งเท้าคางยกขึ้นสูงไว้ ทั้งสองคนกำลังมองจ้องไปยังจุดเดียวกันที่ปลายเตียง ซึ่งคาดว่าพวกเขากำลังนอนดูโทรทัศน์ (ซึ่งไม่ได้ปรากฏในภาพ) กันอยู่

ภาพจิตรกรรมนี้แสดงออกมาได้อย่างล่อแหลมและท้าทายความคิดเห็นของผู้พบเห็น ความกระอักกระอ่วนใจเกิดขึ้นอย่างไม่ต้องลังเล หญิงที่คาดว่าเป็นแม่ของเด็กชายคนดังกล่าว ในชีวิตประจำวันนั้นพวกเขาทั้งสองอาจอยู่ในร่างเปลือยเปล่าแบบนี้กันมานานมากแล้ว ตั้งแต่เมื่อครั้งที่ลูกชายของเธอยังเป็นเด็ก

เล็กน่ารัก แต่วันนี้เขาได้โตขึ้นเป็นหนุ่มแล้ว ความรู้สึกต่างๆ ของผู้ชมที่เกิดขึ้นหลังจากที่ได้เห็นภาพนี้ คือเป้าหมายที่ฟิสเชิลกำลังตั้งคำถามกับพวกเขา

เมื่อผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเช่นในรูปแบบที่กล่าวถึงไปข้างต้น ได้ถูกนำเสนอออกสู่สาธารณะชนแล้ว ผลกระทบจากเนื้อหาดังกล่าวสร้างประเด็นถกเถียงให้เกิดขึ้นในวงกว้างถึงความน่ารังเกียจ การละเมิดสิทธิ และความไม่เหมาะสมของเนื้อหาที่แสดงออกมา ซึ่งดูเหมือนว่าศิลปินเองจะนั้นพร้อมรับมือกับคำวิจารณ์ที่เขาสามารถคาดคะเนได้เองก่อนหน้าอย่างไม่ยากนัก

เป้าหมายของการสื่อสารในผลงานจิตรกรรมดังกล่าวของฟิสเชิลนั้น ดูเหมือนว่าศิลปินกำลังท้าทายบรรทัดฐานในการดำเนินชีวิตของเรา เขาจ้องที่จะเล่นงานสำนึกในความถูกผิดของสังคม กับสัญชาติญาณในเป็นจริงตามธรรมชาติของสิ่งมีชีวิต ความดิบหยาบที่มีอยู่จริงแต่ถูกเคลือบไว้ด้วยกฎเกณฑ์ทางสังคม ศิลปินใช้ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของเขาเป็นเครื่องมือสำรวจตรวจสอบไปถึงก้นบึ้งของความเป็นคน

> ความรู้สึกกลืนไม่เข้าคายไม่ออกและความสำนึกต่อตัวตนของเราเกิดขึ้นในขณะที่เรากำลังเผชิญหน้ากับเหตุการณ์ตื่นเต้นเร้าอารมณ์ ประสบการณ์ต่อความตาย การสูญเสียหรือกามอารมณ์ สิ่งเหล่านั้นยากที่จะเลี่ยงได้โดยการใช้ชีวิตไปในทางใดทางหนึ่งเพียงแค่เพื่อปฏิเสธความสำคัญของมัน เหตุการณ์ใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นแต่ละครั้งย่อมหมายถึงวิกฤตการณ์ซึ่งทำให้เราเกิดความหวั่นไหวมากพอๆ กับการที่ได้ฝันไปว่าเรากำลังยืนเปลือยเปล่าปราศจากเสื้อผ้าอยู่กลางสาธารณะ” (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545: 465)

การแสดงออกของภาพเปลือยที่ฟิสเชิลเลือกนำมาใช้ในผลงานจิตรกรรมดังที่ปรากฏในผลงานข้างต้นนั้น มันไม่ใช่ร่างกายเปลือยเปล่าตามความหมายของภาพเปลือย (nude) ในลักษณะที่มีการจัดวางท่าทางของแบบ เพื่อให้แสดงออกอย่างมีสุนทรียะ ดังที่เป็นเนื้อหาของจิตรกรรมทั่วไปที่เราต่างคุ้นชินกันแต่อดีต แต่ในผลงานของศิลปินนั้นมันเป็นการแสดงร่างกายที่เปลือยเปล่าในแบบที่เรียกว่าแก้ผ้าล่อนจ้อน (naked) เสียมากกว่า คนที่อยู่ในภาพกำลังเปลือยกายอยู่ในพื้นที่ส่วนตัว พวกเขากำลังใช้ชีวิตประจำวันไม่ได้ตั้งใจที่จะแสดงท่าทางเพื่อเป็นผลทางด้านความงามแต่อย่างใด

อีกประเด็นหนึ่งของการแสดงออกทางจิตรกรรมที่ศิลปินนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ คือการจัดภาพในรูปแบบที่มีมุมมองแบบเดียวกันกับการแอบดูของพวกที่อยากรู้อยากเห็น หรือพวกที่มีความผิดปกติทางจิตที่ชอบดูพฤติกรรมการแสดงออกทางเพศ ตลอดจนสภาพโป๊เปลือยของคนอื่นในที่ลับตา การชมผลงานของฟิสเชิลจึงทำให้ผู้ชมผลงานจึงต้องตกอยู่ในฐานะผู้รู้เห็นเหตุการณ์ความลับของคนอื่น อีกทั้งยังเข้าข่ายเป็นพฤติกรรมเดียวกันกับพวกที่อาศัยการตอบสนองความสุขทางเพศจากการแอบดู (voyeurist) ไปด้วยทั้งที่ไม่ได้ตั้งใจ “ทั้งนี้หากเราเกิดความรู้สึกตื่นเต้นร่วมไปกับเนื้อหาที่แสดงออกมาเมื่อไร เราก็จะกลายเป็นพวกเดียวกันกับผู้ที่นิยมการแอบดูไปทันที” (Lucie-Smith, 1991: 171)

ในทางประวัติศาสตร์ศิลป์นั้นรูปแบบการแสดงออกในลักษณะดังกล่าวปรากฏให้เห็นในงานจิตรกรรมของยุโรปมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 15 แล้ว โดยจะเป็นการจัดวางให้เหมือนเป็นมุมมองลอดเข้าทางช่องกุญแจหรือหน้าต่าง ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินอิมเพรสชันนิสท์อย่าง เดกาส์ (Edgas Degas) ได้ใช้มุมมองในลักษณะนี้สร้างสรรค์ผลงานภาพเขียนจำนวนมากของเขาในชุดผู้หญิงอาบน้ำ ต่อเนื่องไปยังศิลปินกลุ่มเยอรมัน เอ็กเพรสชันนิสม์ (German

Expressionists) ที่ได้หยิบยกเอาการจัดภาพแบบแอบดูนี้ไปใช้สร้างสรรค์ผลงานที่มีเนื้อหาสะท้อนสภาพสังคมอีกด้วย

จากแนวทางการแสดงออกของฟิสเชิลที่ปรากฏออกมา ทำให้ปรากฏชื่อเขาในกลุ่มศิลปินร่วมสมัยอเมริกันที่มีชื่อเรียกว่า จิตรกรภาพลักษณ์ใหม่ (New Image Painters) ซึ่งมีจุดร่วมในการแสดงออกกับกลุ่มศิลปะ ทรานอาวองการ์เดีย (Transavanguardia) ในประเทศอิตาลี กลุ่มศิลปะ ฟิกเกอร์เรชัน ลีเบรอ (Figuration Libre) ในประเทศฝรั่งเศส รวมทั้งกลุ่มศิลปะ นีโอ-เอ็กเพรสชันนิสม์ (Neo-Expressionism) ของบรรดาศิลปินร่วมสมัยชาวเยอรมัน ความเคลื่อนไหวของศิลปินเหล่านี้แสดงออกในลักษณะของการต่อต้านแนวคิดศิลปะแบบ คอนเซปชวล อาร์ต (Conceptual Art) และ มินิมอล อาร์ต (Minimal Art) ซึ่งกำลังยึดครองพื้นที่ส่วนใหญ่ของสังคมศิลปะอย่างกว้างขวางในช่วงเวลาเดียวกันนั้น

ผลงานของฟิสเชิลนั้นได้อาศัยการแสดงออกด้วยร่างเปลือยเปล่าของผู้คนในเนื้อหาต่างๆ ของเขามาอย่างต่อเนื่อง อย่างเช่นในผลงานจิตรกรรมชุด Beach Life ที่สร้างขึ้นในระหว่างช่วงปี ค.ศ. 1983 – 2010 ซึ่งปรากฏออกมาเป็นภาพการพักผ่อนของผู้คนทั่วๆ ไปที่บริเวณชายหาด ความโดดเด่นจากการสร้างสรรค์ของศิลปินคือการถ่ายทอดท่าทางของผู้คนที่มาเป็นแบบให้กับผลงานของเขาเพื่อสื่อสารแนวคิดในเชิงสัญลักษณ์ออกมา โดยที่พวกเขาเหล่านั้นอาจจะไม่รู้ตัวว่าต้องกลายมาเป็นนายแบบหรือนางแบบให้กับศิลปิน เพราะศิลปินอาศัยการถ่ายภาพบรรยากาศชายทะเลเป็นการเก็บข้อมูลเบื้องต้น ก่อนจะนำเอาข้อมูลที่ได้มาจัดวางให้เกิดเป็นองค์ประกอบในรูปแบบของเขาขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง

ภาพประกอบที่ 56 Eric Fischl, Costa del Sol, 1986, Oil on linen, 262.3 x 397.5 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.moma.org/collection/works/79520

ในผลงานจิตรกรรมชื่อ ที่ Costa del Sol (1986) เป็นภาพที่แสดงให้เห็นบรรยากาศพักผ่อนริมทะเลแห่งหนึ่งในวันที่แสงแดดส่องสว่างจ้าท้องฟ้าและทะเลสีเข้ม ทางด้านซ้ายของภาพมีชายคนหนึ่งยืนอยู่เขาสวมเสื้อและกางเกงว่ายน้ำตัวเล็ก เขายืนเอามือเท้าเอวโน้มตัวไปทางด้านหน้าเหมือนกำลังสนทนากับผู้ที่กำลังนอนเปลือยกายอาบแดดอยู่ทางด้านขวาของภาพ ร่างที่เปลือยอยู่นั้นแสดงให้ในส่วนของแผ่นหลังต่อเนื่องไปยังสะโพกและขาที่ทอดยาวออกไปสู่ทะเล ในขณะที่ชายอีกคนหนึ่งเป็นคนแคระรูปร่างเล็กยืนอยู่ภายใต้เงาของร่มบังแดด มือทั้งสองข้างของเขากำลังล้วงเข้าไปทางด้านข้างของกางเกงว่ายน้ำสีขาวที่เขาสวมอยู่

ภาพประกอบที่ 57 Eric Fischl, Stupidity, 2007, Oil on linen, 213 x 274 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://www.ericfischl.com/scenes-from-late-paradise

ผลงานจิตรกรรมชื่อ Stupidity (2007) เป็นหนึ่งในชุดผลงานที่ใช้ชื่อว่า Scenes From Late Paradise ที่อาศัยภาพภาพทิวทัศน์ชายทะเลดำเนินเนื้อหาเรื่องราว ในภาพจะเห็นชายคนหนึ่งในชุดกางเกงว่ายน้ำลายทางสีเขียวดำ เขาปรากฏตัวในท่าทางที่เหมือนกำลังจะก้าวเท้าเดินออกไปทางด้านขวาของภาพ ที่บริเวณชายหาดจะเห็นแพยางสีเขียวสลับน้ำเงินขนาดเล็กวางทิ้งไว้บนพื้นทราย บรรยากาศของท้องทะเลมีความปั่นป่วนรุนแรง คลื่นทะเลสูงซัดเข้าหาชายฝั่งที่ชายคนดังกล่าวกำลังเดินอยู่ ท้องฟ้ามืดครึ้มเมฆสีดำพัดเคลื่อนตัวเหมือนกำลังมีพายุครั้งใหญ่ ในภาพรวมแล้วมันเป็นการบรรยายด้วยสัญลักษณ์ที่เหมือนจงใจให้เราคิดไปถึงการก้าวเดินของชีวิตที่กำลังจะถึงจุดจบของเรื่องราวบางอย่าง

จิตรกรรมของฟิสเชิลมักถูกนำเสนอในมุมมองที่เป็นการสำรวจทางความคิดของผู้สร้างสรรค์ที่มีต่อสิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าเขา พฤติกรรมการแสดงออกของผู้คนทั้งชายหรือหญิงทุกเพศทุกวัย ทั้งแง่มุมของความสัมพันธ์ในฐานะเพื่อนครอบครัว

หรือคนแปลกหน้า บรรยากาศของความเป็นสาธารณะตลอดจนความเป็นส่วนตัวได้ถูกนำเสนอให้เรามีส่วนรับรู้และร่วมทำการสำรวจไปพร้อมกับศิลปินด้วย สิ่งที่มักจะแฝงมากับผลงานจิตรกรรมของเขาคือการเล่นงานทางจิตวิทยาบางอย่าง เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกถึงความปั่นป่วนกระอักกระอ่วนใจไปกับมุมมองการแสดงออกของเขา

ภาพประกอบที่ 58 Eric Fischl, A Visit To / A Visit From / The Island, 1983,
Oil on canvas, 213.4 × 426.7 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://whitney.org/education/education-blog/eric-fischl

ในเวลาต่อมาได้ปรากฏให้เห็นว่าฟิสเชิลได้เริ่มนำเสนอการสร้างสรรค์จิตรกรรมในเนื้อหาที่แตกต่างไปจากเดิม โดยการสร้างภาพที่สะท้อนความคิดที่ศิลปินมีต่อเรื่องราวของการเมืองออกมาเป็นภาพจิตรกรรมขนาดใหญ่ ที่มีชื่อว่า A Visit To / A Visit From / The Island (1983) โดยสร้างขึ้นจากการระบายสีน้ำมันลงเฟรมผ้าใบขนาดใหญ่สองชิ้นที่นำมาต่อกัน

ภาพที่ปรากฏให้เห็นทางด้านซ้ายเป็นเนื้อหาของคนกลุ่มหนึ่ง ท่ามกลางบรรยากาศของการทำกิจกรรมในวันพักผ่อนริมทะเล ไม่ว่าจะเป็นการนอนเปลือยอกอาบแดดบนแพยางเป่าลม การว่ายน้ำ ดำน้ำ หรือการเล่นกีฬาทางน้ำก็ตาม

สีสันของภาพในส่วนนี้มีความสดใสสอดคล้องกับบรรยากาศริมทะเลกลางแจ้ง ซึ่งเป็นบรรยากาศที่ตรงกันข้ามกับภาพที่เหลืออีกครึ่งหนึ่งทางด้านขวา ที่แสดงออกมาเป็นภาพของกลุ่มคนผิวสีที่อยู่ท่ามกลางบรรยากาศของความวุ่นวาย ท่ามกลางสภาพอากาศริมทะเลที่กำลังแปรปรวน คลื่นลมทะเลสูงคล้ายกำลังมีพายุ ที่พื้นหาดทรายมีร่างของคนที่นอนหมดสติอยู่หลายคน คนที่เหลือรอดกำลังพยายามช่วยเหลือกันอย่างสุดกำลังทั้งลากทั้งพยุงกันไปด้วยความทุลักทุเล

ภาพจากเฟรมทั้งสองชิ้นถูกนำมาประกบข้างเข้าด้วยกัน เพื่อให้เห็นความหมายในเชิงเปรียบเทียบอย่างจงใจ ส่วนประกอบที่เป็นเนื้อหาของภาพทั้งสองมีความเชื่อมโยงกันในเชิงโครงสร้าง ไม่ว่าจะเป็นรอยต่อของเส้นขอบฟ้า หรือส่วนต้นขาของผู้หญิงที่นอนอาบแดดมีความต่อเนื่องเข้ากับท่อนขาของคนผิวสีทางด้านขวา ที่นอนไร้ลมหายใจอยู่บนชายหาด

> ในสถานการณ์ที่ถูกสมมุติขึ้นนี้ ศิลปินอาศัยการประชดประชันด้วยภาพบรรยากาศของรีสอร์ทบนเกาะที่ครอบครัวส่วนใหญ่เสาะแสวงหาเพื่อไปพักผ่อน ในขณะเดียวกันก็แสดงภาพของผู้คนพื้นเมืองที่ต้องการลี้ภัยออกไปจากบ้านเกิดของพวกเขา ที่ผ่านมานั้นฟิสเชิลได้เคยสร้างจิตรกรรมภาพเปลือยทั้งริมทะเลหรือสระว่ายน้ำไว้หลายชิ้นแล้ว ผลงานชิ้นนี้เป็นอะไรที่มากเกินไปกว่าการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์ภาพร่างกายในบรรยากาศของการพักผ่อนเพียงเท่านั้น ภาพถ่ายต้นแบบที่ศิลปินนำมาสร้างสรรค์เป็นจิตรกรรมนี้ได้มาจากภาพข่าวการอพยพลี้ภัยของชาวเฮติที่เดินทางมาถึงยังชายหาดของรัฐฟลอริดา จิตรกรรมนี้ส่งผ่านความหมายออกมาได้อย่างเจ็บแสบ ภาพการพักผ่อนในวันหยุดของครอบครัวที่แสนสุข ดูเหมือนว่าพวกเขาจะลืมสถานการณ์ความรุนแรงที่รู้กันดีว่ามันเคยเกิดขึ้นบนชายหาดเดียวกันนี้ (The Art Story, 2021: Online)

รูปแบบของการวางประกบคู่เฟรมขนาดใหญ่ที่มีเนื้อหาแบบเผชิญหน้ากัน ในลักษณะที่กล่าวถึงนี้ ยังปรากฏขึ้นอีกในผลงานจิตรกรรมของฟิสเชิลอีกหลายชิ้น ดังเช่นผลงานที่มีชื่อว่า Rift/Raft (2016) ซึ่งเป็นหนึ่งในผลงานชุด Art Fair (2013-2016) ซึ่งเขายังอาศัยการสร้างเรื่องราวผ่านภาพคน ภายใต้แนวความคิดที่เกี่ยวกับวงการค้าขายผลงานศิลปะ โดยฟิสเชิลได้แสดงภาพบรรยากาศของตลาดค้างานศิลปะผ่านกระบวนการทางจิตรกรรมที่เขาถนัดด้วยมุมมองที่พิเศษของเขา โดยอาศัยข้อมูลภาพถ่ายที่ศิลปินได้เก็บข้อมูลเอาไว้เป็นจำนวนมาก

> เพื่อให้สอดคล้องกับแนวทางปฏิบัติในการทำงานตามปกติของฟิสเชิล จุดเริ่มต้นของผลงานชุดนี้ก็คือภาพถ่าย ซึ่งในครั้งนี้ตัวศิลปินเป็นผู้ที่ถ่ายภาพเก็บข้อมูลเองตามงานแสดงศิลปะ เช่น Art Basel Miami Beach และ Southampton Art Fair รวมถึงงานเปิดนิทรรศการของหอศิลป์ในนิวยอร์ก ศิลปินจะนำภาพเหล่านั้นเข้าไปในระบบคอมพิวเตอร์ จากนั้นจะอาศัยโปรแกรมโฟโตชอปตัดต่อภาพให้เป็นไปตามต้องการเพื่อนำไปสู่การสร้างจิตรกรรมขึ้นมา เมื่อแนวคิดนี้ถูกพัฒนาขึ้นความซับซ้อนของการจัดวางภาพ การแยกออกและประสานสัมพันธ์กันก็มีเพิ่มมากขึ้นตามลำดับ ภาพวาดเหล่านี้เป็นการเสียดสีสังคมที่เฉียบคมอย่างมาก (Miro, Victoria. 2014: Online)

ภาพประกอบที่ 59 Eric Fischl, Rift/Raft, 2016, Oil on linen, 249 x 559 cm.
แหล่งที่มาของภาพ http://www.ericfischl.com/art-fair-1

ในผลงานจิตรกรรมชื่อ Rift/Raft (2016)ถูกแสดงออกเป็นภาพเนื้อหาของเรื่องราวที่แตกต่างกันสองด้าน ที่ถูกนำมาประกบกันเพื่อสื่อความหมายตามแนวคิดของศิลปิน ภาพทางด้านซ้ายสื่อให้เห็นถึงบรรยากาศสถานที่จัดแสดงผลงานศิลปะ ที่เต็มไปด้วยภาพของกลุ่มคนในชุดสูทที่อยู่ท่ามกลางผลงานศิลปะ โดยมีกลุ่มของนางแบบเปลือยกายอยู่ร่วมด้วย ซึ่งในส่วนของบรรดานางแบบนั้นศิลปินจัดให้มีลักษณะท่าทางการเหมือนเป็นผลงานศิลปะ คนที่อยู่ในชุดสูทส่วนใหญ่กำลังก้มหน้าก้มตามองโทรศัพท์ในมือโดยไม่ได้สนใจสิ่งที่อยู่รอบตัว ขณะที่บางคนที่ไม่ได้สนใจโทรศัพท์มือถือก็อยู่ในท่าทางนิ่งเฉย

ในส่วนภาพทางด้านขวานั้นถูกแสดงออกให้เห็นถึงเป็นบรรยากาศของกลุ่มคนจำนวนหนึ่ง ที่กำลังตกอยู่ในสถานการณ์ที่ดูวุ่นวายที่บริเวณชายฝั่งทะเล พวกเขาเหมือนกำลังประสบเหตุการณ์ที่ยากลำบาก ภาพของกลุ่มคนดังกล่าวมีทั้งผู้ใหญ่และเด็ก การเปรียบเทียบภาพทั้งสองแบบวางคู่กันนี้ดูเหมือนว่าศิลปินจะใช้วิธีการเดียวกันกับภาพจิตรกรรมชื่อ A Visit To / A Visit From / The Island (1983) ที่ได้กล่าวถึงไปแล้ว ในลักษณะเปรียบเทียบสองเหตุการณ์ที่ต่างกันอย่าง

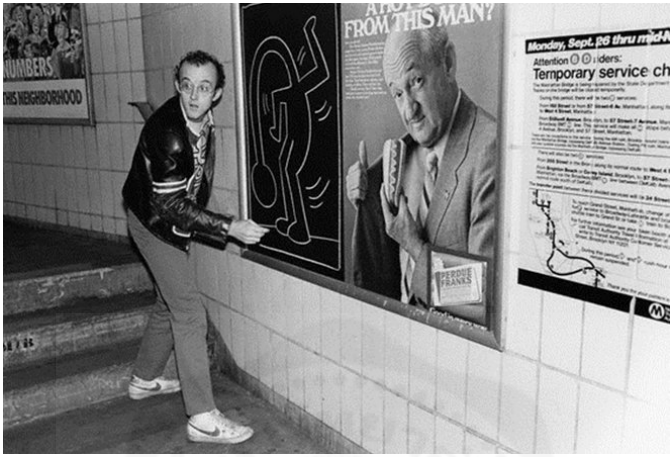
สิ้นเชิง แต่ในมุมมองของเขาแล้วมันเป็นเรื่องเดียวกันที่กำลังเกิดขึ้น “ในภาพ Rift/Raft ของฟิสเชิลได้เดินทางมาถึงจุดสุดยอดของความคิดทางการเมือง ความไม่แยแสของชนชั้นสูงของโลกศิลปะถูกนำมาผสมผสานเข้ากับภาพของกลุ่มผู้ลี้ภัยที่แสดงออกอย่างหมดหวัง ผู้ชมต่างตกตะลึงกับการแสดงออกอย่างไร้ความรู้สึกของพวกเขา เมื่อตระหนักได้ว่าโลกทั้งสองนี้ต่างเกิดขึ้นอยู่จริง” (Adams, Tim. 2016: Online)

มีคนกล่าวเปรียบเทียบผลงานสร้างสรรค์ของฟิสเชิล ว่ามีลักษณะร่วมในแนวทางเดียวกับผลงานจิตรกรรมที่โดดเด่นของฮอปเปอร์ (Edward Hopper) ศิลปินอเมริกันผู้มีชื่อเสียง แม้ผลงานของศิลปินทั้งสองคนจะมีจุดร่วมของการสะท้อนให้เห็นมุมมองสภาพสังคมอเมริกัน แต่ในส่วนของฟิสเชิลนั้นการแสดงออกของเขามักแฝงประเด็นถกเถียงในเชิงสาธารณะออกสู่ผู้ชมเสมอ การพูดคุยวิพากษ์วิจารณ์ต่อสิ่งที่พบเห็นจากผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินนั้นเป็นหนึ่งในเป้าหมายที่ศิลปินกระทำมาตลอดการสร้างสรรค์ของเขาจวบจนทุกวันนี้

คีธ ฮาร์ริง
Keith Haring

ท่ามกลางสภาพแวดล้อมในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในช่วงต้นทศวรรษที่ 80 เป็นต้นมา ความนิยมที่มีต่อการสร้างสรรค์ศิลปะแนวทางสตรีท อาร์ต (Street Art) เริ่มแพร่หลายไปอย่างต่อเนื่อง ด้วยกลวิธีการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นได้ในเวลาอันรวดเร็วด้วยสื่อวัสดุที่หาได้รอบตัว มีรูปแบบเฉพาะตัว สามารถสื่อสารความคิดของผู้สร้างสรรค์ได้โดยง่ายตรงไปตรงมา ตลอดจนอาศัยพื้นที่สาธารณะสำหรับการแสดงออกเพื่อให้ผู้คนจำนวนมากสามารถเห็นและรับรู้ได้โดยง่าย สาเหตุที่กล่าวถึงในข้างต้นทั้งหมดนี้ทำให้ คีธ ฮาร์ริง (Keith Haring, 1958 – 1990) ตัดสินใจสร้างชุดผลงานสตรีท อาร์ต ด้วยแท่งชอล์คสีขาวขึ้น จนสร้างชื่อเสียงให้เขาเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในเวลาต่อมา

ฮาร์ริง มีความสนใจในศิลปะตั้งแต่ยังเด็ก เขามีโอกาสศึกษาที่โรงเรียนวิชาชีพศิลปะไอวี (The Ivy School of Professional Art) ก่อนที่จะย้ายมาศึกษายังสถาบันทัศนศิลป์แห่งแมนฮัตตัน (Manhattan's School of Visual Arts, SVA) ที่นั่นเขาได้มีโอกาสศึกษากับศิลปินคอนเซปชวล อาร์ต (Conceptual Art) ชื่อ โจเซฟ โคซุทช์ (Joseph Kosuth) ที่แม้ว่าในเบื้องต้นนั้นฮาร์ริงจะมีความนิยมชมชอบในศิลปะแบบนามธรรมอยู่เป็นทุนเดิม แต่ประสบการณ์ในการศึกษาที่ SVA ได้ทำให้เขาได้เปิดมุมมองใหม่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ศิลปะในพื้นที่สาธารณะขึ้นมา



ภาพประกอบที่ 60 Keith Haring, 1982, Photography.
แหล่งที่มาของภาพ https://uvmbored.com/keith-haring-subway/

ผลงานศิลปะชุดแรกที่สร้างชื่อเสียงให้กับฮาร์ริงจนเป็นที่รู้จักกันในฐานะศิลปินรุ่นใหม่ที่น่าจับตามอง คือผลงานลายเส้นที่เกิดจากการวาดแท่งชอล์คสีขาวลงบนกระดาษดำ ซึ่งในส่วนของกระดาษสีดำที่ฮาร์ริงใช้เพื่อรองพื้นรับการสร้างสรรค์ของเขานั้น เป็นกระดาษที่ใช้ปิดบังพื้นที่ของป้ายโฆษณาที่ว่างเปล่าซึ่งจะพบเห็นได้ทั่วไปตามสถานีรถไฟในกรุงนิวยอร์คช่วงเวลานั้น

“การที่ฮาร์ริงเลือกใช้พื้นระนาบรองรับที่เป็นกระดาษสีดำบวกกับแท่งชอล์กสีขาวนั้น ถือว่าเป็นการเลือกใช้วิธีการสร้างสรรค์ผลงานที่ชาญฉลาด เพราะการวาดเส้นนั้นสามารถทำขึ้นมาได้อย่างรวดเร็ว ซึ่งในเวลาต่อมาการสร้างสรรค์ดังกล่าวได้นำทางให้ศิลปินพัฒนาไปสู่การสร้างวรรค์ผลงานที่มีขนาดใหญ่มากขึ้นอีก” (Lucie-Smith. 1990: 67)

จากผลงานที่ศิลปินสร้างขึ้นอย่างรวดเร็วนั้นสะท้อนถึงความแม่นยำ เด็ดเดี่ยว รูปร่างสัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานได้ถูกออกแบบมาเป็นอย่างดีแล้ว รูปต่างๆที่เป็นเอกลักษณ์ในผลงานของฮาร์ริงไม่ว่าจะเป็น รูปของเด็กหัวกลม จานบิน สุนัข

หรือสัตว์ประหลาด ได้ถูกตัดทอนรายละเอียดออกจนเหลือให้เห็นเพียงเส้นสายที่เรียบง่าย ศิลปินนำภาพสื่อสัญลักษณ์เหล่านี้ไปประยุกต์ใช้ในการสื่อสารเรื่องราวในมุมมองของเขาสู่ผู้คนในสังคม

> ศิลปินมีความกล้าที่นำเสนอเรื่องราวผ่านรูปแบบของลายเส้นกราฟฟิก ซึ่งสามารถทำความเข้าใจได้ง่ายรวดเร็วเหมือนภาษาภาพที่เป็นสากล ผลงานของเขาเกิดจากการผสมผสานอิทธิพลทางศิลปะที่รับมาจาก อเลชินสกี (Pierre Alechinsky) และ ดูบูเฟท์ (Jean Dubuffet) (ศิลปินทั้งสองคนใช้ภาพลักษณ์ที่ดูเหมือนกับเด็กวาด และเครื่องหมายที่คล้ายกับรูปแบบกราฟฟิตี) โดยนำมารวมเข้ากับรูปแบบของการเขียนกราฟฟิตี และสิ่งที่ได้มาจากการ์ตูนโทรทัศน์เรื่อง ฮานนา/บาร์เบอรา (Hanna/Barbera) อีกด้วย (Kurtz, 1992: 191)
>
> การวาดภาพใช้เส้นหนักแน่นชัดเจน ด้วยลีลารวดเร็วต่อเนื่องของเขาสามารถทำให้เกิดจินตภาพต่างๆ ขึ้นมาบนกระดาษสีดำเหล่านี้ได้ถึง 30 ภาพในเวลาเพียง 3 ชั่วโมง ผู้คนที่สัญจรไปมาโดยรถไฟใต้ดินของมหานครนิวยอร์ค เริ่มคุ้นเคยกับงานสนุกๆของฮาร์ริง โดยเฉพาะภาพเด็กหัวกลมและภาพสุนัขกำลังเห่า งานที่เรียกว่า Subway Drawing ของศิลปินผู้นี้ดูงามและเป็นที่ประทับใจของผู้ชม เนื่องจากลักษณะที่รวมเอาความสนุกสุดเหวี่ยงของเด็กๆกับความนึกคิดของผู้ใหญ่ ที่เกี่ยวกับอนาคตในโลกนิวเคลียร์แบบกดปุ่มล้างโลกเอาไว้ด้วยกัน (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545: 463)

ภาพประกอบที่ 61 Keith Haring, Untitled, 1983, Chalk on black paper, 114.9 × 76.2 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.artsy.net/artwork/keith-haring-subway-drawing-71

จากตัวอย่างภาพผลงานไม่มีชื่อ Untitled (1983) เป็นหนึ่งในตัวแทนของผลงานวาดเส้นด้วยชอล์คสีขาวลงบนกระดาษดำที่ฮาร์ริงสร้างขึ้นไว้เป็นจำนวนมากในช่วงต้นทศวรรษที่ 80 แสดงให้เราเห็นถึงรูปแบบที่เรียบง่ายของภาพที่เกิดจากการลากเส้นสีขาวต่อเนื่องกันเป็นเนื้อหาของภาพ สะท้อนให้เราเห็นถึงทั้งทักษะและประสบการณ์ในการแสดงออกของศิลปิน ภาพร่างกายกำยำของมนุษย์ที่มีกล้ามแขนเด่นชัด ที่ศีรษะเป็นรูปของรถถัง ในมือทั้งสองข้างนั้นอยู่ในท่าทางที่กำลังถือธนบัตรไว้ ที่หน้าอกมีรูปกากาบาทปรากฏอยู่อย่างชัดเจน เมื่อพิจารณาถึงความหมายของภาพที่สื่อสารออกมานั้น ดูเหมือนว่าศิลปินจะไม่ได้กังวลกับการสื่อสารของเขาสักเท่าใดนัก ว่าผู้ชมจะคิดเห็นอย่างไรต่อปรากฏการณ์ที่แสดงออกมา

> หลายครั้งในขณะที่ผมกำลังสร้างสรรค์ผลงาน มีผู้คนสนใจมายืนดูผมตลอดระยะเวลาการทำงานจนเสร็จสิ้น พวกเขาพยายามถามถึงความหมายของสิ่งที่ผมวาด ซึ่งผมมักจะตอบกลับไปว่ามันเป็น

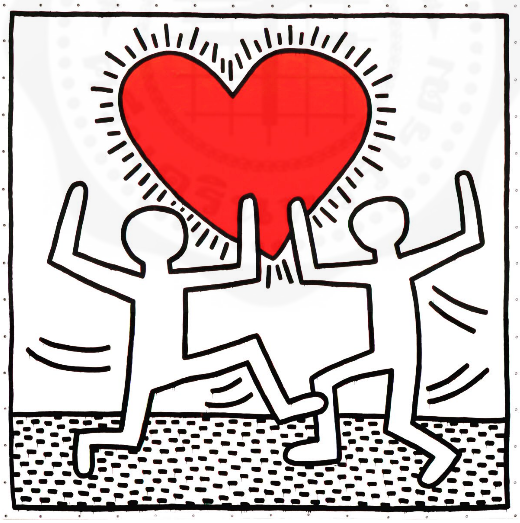
> หน้าที่ของพวกคุณ ผมเพียงทำหน้าที่วาดมันลงไปเท่านั้น... สิ่งที่ผมสนใจคือความบังเอิญที่จะเกิดขึ้นในแต่ละสถานการณ์ การปล่อยให้บางสิ่งเกิดขึ้นมาด้วยตัวของมันเอง ผลงานวาดเส้นของผมนั้นไม่เคยมีการวางแผนล่วงหน้า ผมไม่เคยร่างภาพสำหรับการวาดเส้น ไม่ว่าจะเป็นการวาดลงบนผนังขนาดใหญ่ก็ตาม (Haring, 1984:20)

แม้ว่าศิลปินจะโยนหน้าที่ของการทำความเข้าใจในผลงานศิลปะของเขาให้ผู้ชมเป็นหลักแล้วก็ตาม แต่จากความสนใจในตัวตนของศิลปินมีต่อเรื่องราวในสังคมรอบตัว ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องปัญหาความแตกต่างของเชื้อชาติและสีผิว ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ การเดินทางสำรวจอวกาศนอกโลก ตลอดจนบทบาทของนักเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องความเป็นธรรมในสังคมนั้น ล้วนเป็นเรื่องราวที่ปรากฏเป็นเนื้อหาในผลงานสร้างสรรค์ของเขาทั้งสิ้น

การเดินทางออกไปสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในพื้นที่สาธารณะกลางกรุงนิวยอร์คอยู่หลายปีนั้น ได้โคจรให้ฮาร์ริงได้มีโอกาสรู้จักกับ บาสเกีย (Jean-Michel Basquiat) ศิลปินผิวสีที่กำลังเริ่มต้นสร้างสรรค์ผลงานศิลปะกราฟฟิตีอยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน ศิลปินทั้งสองคนต่างมีความมุ่งมั่นและเส้นทางในการแสดงออกที่แตกต่างกันไป

ในส่วนของฮาร์ริงนั้นภายหลังจากที่ได้ออกสร้างผลงานตามสถานีรถไฟใต้ดินจนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากขึ้นแล้ว จึงได้มีโอกาสแสดงผลงานของเขาในหอศิลป์เป็นครั้งแรก การแสดงนิทรรศการในครั้งนั้นศิลปินยังคงจำลองเอาบรรยากาศของการสร้างศิลปะบนกำแพงสาธารณะมาไว้ โดยการติดตั้งผลงานจิตรกรรมจำนวนมากให้ปะปนไปกับภาพของเส้นสายลวดลายที่เขาเขียนไว้จนเต็มผนังของหอศิลป์

ผลงานจิตรกรรมของฮาร์ริงในครั้งนั้น ถูกสร้างขึ้นโดยอาศัยต้นแบบจากผลงานวาดเส้นที่ได้เคยทำมาในอดีต ศิลปินเริ่มต้นสร้างผลงานจิตรกรรมด้วยการระบายสีลงให้ทั่วพื้นภาพ จากนั้นจึงวาดเรื่องราวลงไปด้วยวิธีการระบายสีจากรอยแปรงที่มีขนาดความกว้างเท่าๆ กัน เมื่อลองมองย้อนกลับไปตอนที่เขาเขียนภาพตามสถานีรถไฟใต้ดินนั้น เขาได้แสดงให้เห็นถึงการตัดกันระหว่างเส้นสีขาวและพื้นสีดำ แต่ในผลงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นบนผ้าพลาสติกกันน้ำครั้งนี้ มันได้เปิดโอกาสฮาร์ริงใช้สีสันต่างๆ ที่มีอยู่มากขึ้น แต่ถึงกระนั้นเขาก็ยังคงเลือกที่จะใช้วิธีการแสดงออกด้วยเส้นและสีในจำนวนไม่มากนัก (Kolossa, 2004: 30)



ภาพประกอบที่ 62 Keith Haring, Untitled, 1982, Acrylic on vinyl, 457 x 457 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/886

ในผลงานจิตรกรรมไม่มีชื่อ Untitled (1982) ที่สร้างลงบนแผ่นผ้าพลาสติกกันน้ำขนาดใหญ่นั้น ถูกแสดงออกให้เป็นภาพลายเส้นเรียบง่ายในแบบที่

เป็นเอกลักษณ์ของศิลปิน เราจะเห็นภาพของคนสองคนที่ถูกตัดทอนเป็นรูปร่างที่เรียบง่าย ร่างของทั้งสองคนกำลังอยู่ในท่าทางที่เหมือนกำลังเต้นรำ แขนทั้งสองข้างชูสูง มีเส้นโค้งที่ช่วยเสริมให้ภาพคนดูเหมือนกำลังเคลื่อนไหวไปมาอยู่ภายใต้รูปสัญลักษณ์ของหัวใจสีแดงขนาดใหญ่

มองโดยรวมแล้วเป็นภาพที่สื่อถึงความสุข สัญลักษณ์ในภาพผลงานสะท้อนให้เราเห็นถึงแนวคิดหนึ่งซึ่งเป็นเนื้อหาของศิลปินที่เรามักพบเจออยู่บ่อยครั้งคือเรื่องของความรัก ทั้งนี้เขาสนับสนุนในเรื่องความรักในทุกรูปแบบของผู้คนในสังคม ไม่เว้นแม้แต่ความรักในกลุ่มของผู้ที่มีรสนิยมแบบรักร่วมเพศ ซึ่งฮาร์ริงเองก็ได้เปิดเผยตัวตนของเขาไว้อย่างชัดเจนว่าเขามีความชอบในแบบนั้น

ภาพประกอบที่ 63 Keith Haring, Untitled, 1985, Sculpture painted steel, 127 x 96.52 x 76.2 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/542

ผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินได้ถูกทดลองไปในสื่อวัสดุที่หลากหลาย เขาทำได้สร้างผลงานจิตรกรรม ศิลปะภาพพิมพ์ ตลอดจนประติมากรรม โดยอาศัยรูปแบบผลงานลายเส้นอันมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเขา เพื่อสื่อถึงเรื่องราวต่างๆ ตามทัศนะที่มีต่อสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมรอบตัว

> การสร้างผลงานประติมากรรมเปิดโอกาสให้ศิลปินได้ทดลองสื่อวัสดุใหม่ๆ และยังเป็นโอกาสให้ได้พิสูจน์ถึงความสามารถอีกด้านหนึ่งของศิลปินด้วย เมื่อเขาเริ่มต้นสร้างงานประติมากรรมขึ้นนั้น เขาได้ให้ความสำคัญกับมันเท่ากับผลงานจิตรกรรมของเขา ผลงานประติมากรรมขนาดใหญ่ที่มีสีสันสดใสแต่ไม่ฉูดฉาดจำนวนมาก ได้ถูกสร้างสรรค์และประกอบกันขึ้นเป็นรูปทรงที่น่าสนใจภายในสตูดิโอของเขา (Kolossa, 2004: 45)

แม้ว่าฮาร์ริงจะนำผลงานสร้างสรรค์ของเขาเข้าสู่ตลาดศิลปะโดยผ่านกระบวนการนิทรรศการในหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะได้แล้วก็ตาม แต่เขาก็ยังไม่ทิ้งโอกาสที่จะสร้างชื่อเสียงให้กับตัวเองจากการสร้างสรรค์ผลงานในพื้นที่สาธารณะ เขารู้ดีว่ารูปแบบการทำงานและผลงานสร้างสรรค์ของเขานั้นเข้าถึงผู้คนทั่วไปบนท้องถนนทั่วไปได้เป็นอย่างดี เรียกว่าเป็นการประชาสัมพันธ์ตนเองในแบบที่ไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายแต่อย่างใด

ดังนั้นด้วยความสามารถที่มีในการสร้างสรรค์ศิลปะ ประกอบกับความสนใจในเชิงธุรกิจศิลปะเป็นทุนเดิมในตัวตนของฮาร์ริง โดยอาศัยการศึกษาเรียนรู้จากศิลปิน ปอป อาร์ต ต้นแบบคนสำคัญอย่าง แอนดี วอร์ฮอล (Andy Warhol) ซึ่งฮาร์ริงเองก็มีความสนิทสนมกับศิลปินผู้นี้อยู่มาก โดยวอร์ฮอลได้ก่อตั้ง “Warhol’s Factory” ขึ้น ในช่วงปี ค.ศ. 1962-84 เพื่อเป็นเสมือนโรงงานผลิตสินค้าต่างๆ ภายใต้การกำกับดูแลของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็น เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ โปสการ์ด โปสเตอร์ศิลปะ ภาพพิมพ์ ประติมากรรม หรือแม้กระทั่งการสร้างภาพยนตร์ภายใต้ชื่อยี่ห้อของวอร์ฮอล เพื่อนำออกจำหน่ายในสังคมวงกว้างจนสามารถทำชื่อเสียงและรายได้เป็นกอบเป็นกำกลับมาเป็นอย่างมากมายในช่วงเวลาหนึ่ง

การดำเนินตามแนวทางข้างต้นปรากฏออกมาอย่างเป็นรูปธรรม จากการเปิดร้านค้าของศิลปินขึ้นในย่านโซโห (Soho) ของแมนฮัตตัน โดยเขาตั้งชื่อร้านว่า “Pop Shop” ฮาร์ริงอาศัยการปรากฏตัวของผลงานศิลปะในพื้นที่สาธารณะเป็นใบเบิกทางจนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก การเปิดร้านดังกล่าวก็เป็นวิธีการในแบบเดียวกันในการเชื่อมโยงผลงานสร้างสรรค์ของของเขาเข้าสู่กลุ่มเป้าหมายในวงกว้าง สินค้าที่วางจำหน่ายนั้นเรียกได้ว่าเป็นสินค้าทั่วไปที่ใช้ได้ในชีวิตประจำวัน จำพวกเสื้อผ้า เครื่องประดับ ของตกแต่งบ้าน สิ่งพิมพ์ ล้วนได้รับการออกแบบดัดแปลงให้มีลวดลายต่างๆ ที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปินปรากฏเป็นเครื่องหมายการค้าของเขาอย่างชัดเจน นอกจากนี้การเปิดร้านค้าของฮาร์ริงยังเป็นช่องทางที่ทำให้เขาสามารถจำหน่ายผลงานศิลปะ โดยไม่ต้องผ่านนายหน้าคนกลางอีกด้วย

เมื่อย้อนกลับมาพิจารณาถึงปรากฏการณ์ต่างๆ ในผลงานจิตรกรรมของฮาร์ริงโดยภาพรวมแล้วนั้น แม้ศิลปินจะมีการแสดงออกด้วยรูปแบบที่เรียบง่ายเหมือนกับศิลปะเด็ก มีความโดดเด่นทั้งในเรื่องของเส้นสายและสีสัน แต่ความหมายที่แฝงในรูปสัญลักษณ์ต่างๆ นั้น ล้วนสื่อถึงความคิดในเชิงสาธารณะที่ศิลปินมีต่อปัญหาสังคม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของยาเสพติด ความรุนแรง ความหลากหลายทางเพศ สีผิว ฯลฯ ที่ถูกศิลปินตีแผ่ออกมาในรูปแบบของผลงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตนด้วยการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ แทนความหมาย เช่นภาพของสุนัขที่กำลังเห่า ไม้กางเขน ฝูงชน หัวใจ เด็กทารก จานบิน คอมพิวเตอร์ โทรศัพท์หรือโทรทัศน์ เป็นต้น

ภาพประกอบที่ 64 Keith Haring, Untitled, 1984, Acrylic on muslin, 238.76 x 238.76 cm
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/l/art-work/66

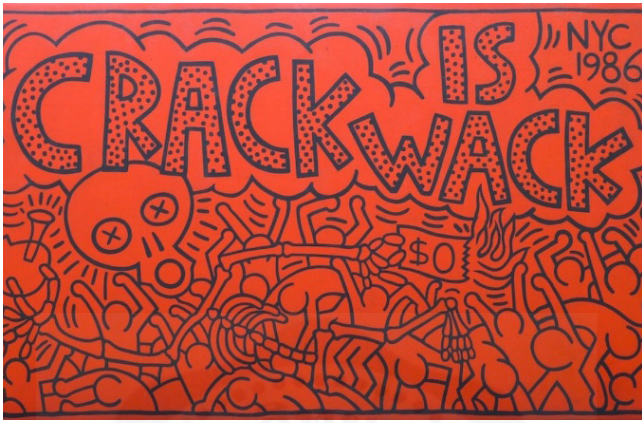
ในผลงานจิตรกรรมชื่อ Untitled (1984) นี้เป็นกลวิธีการระบายด้วยสีอะคลีลิคลงบนผ้าป่านมัสลิน ด้วยรูปแบบของการแสดงออกที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปินผ่านเรื่องราวที่นำเสนอด้วยการลากเส้นสีแดงลงบนระนาบรองรับสีเหลือง ในภาพผลงานนี้เราจะเห็นร่างกายของคนถูกดัดแปลงเสริมต่อให้มีทั้งที่ศีรษะเป็นเครื่องคอมพิวเตอร์และโทรทัศน์ นอกจากนี้ยังมีรูปของสัตว์ประหลาดที่มีลำคอยาว คนตัวเล็กๆ เครื่องบิน จุดและเส้นลักษณะต่างๆ อีกเป็นจำนวนมากที่กระจายไปทั่วบริเวณภาพ

โดยรวมแล้วเป็นภาพของสถานการณ์ความยุ่งเหยิงที่เต็มไปด้วยรายละเอียดเล็กๆน้อยๆ จำนวนมาก ประสานกันเป็นภาพผลงานนี้ขึ้นมา ร่างกายที่มีศีรษะเป็นคอมพิวเตอร์ถูกแสดงออกมาให้มีลักษณะเด่นตรงกึ่งกลางภาพ ในจอภาพของคอมพิวเตอร์ปรากฏรูปทรงของสมอง ร่างกายดังกล่าวขี่อยู่บนเครื่อง

บิน โดยรวมแล้วถูกแสดงออกมาในท่าทางที่เหมือนกับว่ามีอำนาจควบคุมสั่งการส่วนประกอบอื่นๆ ในภาพ ร่างคนตัวเล็กๆ ที่ปรากฏกระจายตัวอยู่ในภาพด้วยนั้น ถ้าเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงผู้คนในสังคมก็ถูกแสดงออกมาให้เหมือนว่ากำลังตกอยู่ในสถานการณ์ที่ยากลำบาก มีทั้งที่กำลังวิ่งหนี ตกจากที่สูง ถูกทับหรือถูกบีบไว้ในกำมือ ในประเด็นเรื่องของการกำหนดให้ขนาดของร่างกายที่ปรากฏในภาพมีขนาดเล็กหรือใหญ่ไม่เท่ากันนั้น ทำให้นึกไปถึงการจัดภาพในผลงานจิตรกรรมแบบอียิปต์โบราณ ที่อาศัยขนาดของร่างกายที่แตกต่างกันเพื่อสื่อถึงความสำคัญของบุคคลในภาพ กล่าวคือบุคคลที่มีพลังอำนาจ ชนชั้นหรือฐานะทางสังคมที่สูงก็จะปรากฏในร่างกายขนาดใหญ่ ในขณะที่ร่างกายที่เล็กกว่าก็จะหมายถึงคนที่อยู่ในฐานะในลำดับรองลงไปตามขนาดของร่างกายที่ปรากฏออกมา

> ฮาร์ริงมีความรู้สึกในเชิงสับสนและต่อต้านเทคโนโลยีจำพวกโทรทัศน์ คอมพิวเตอร์ หุ่นยนต์ ตลอดจนสิ่งประดิษฐ์ เครื่องจักรกลทั้งหลายที่เกี่ยวข้องกับโลกยุคท่องอวกาศ ภาพของพวกมันมักถูกนำเสนอในผลงานของศิลปินในรูปลักษณะของเครื่องมือที่มีอิทธิพลเหนือเราที่สามารควบคุมมนุษย์เอาไว้ได้ เมื่อปี ค.ศ. 1978 ศิลปินได้เคยมีคำทำนายไว้ว่า บรรดาวงจรอิเลคโทรนิคและเครื่องคอมพิวเตอร์ทั้งหลายนั้นจะมีชีวิตขึ้นมา พวกมันจะทำให้มนุษย์ตกเป็นทาสรับใช้ของพวกมันไปตลอดกาล (Brown, 2018: Online)

ผลงานจิตรกรรมอีกชิ้นหนึ่งที่สร้างผลกระทบให้กับสังคมในวงกว้าง ในเนื้อหาเรื่องราวที่ศิลปินสื่อสารออกมาและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน คือผลงานจิตกรรมฝาผนังที่มีชื่อว่า Crack is wack (1986) ซึ่งเป็นผลงานที่มักถูกหยิบยกขึ้นมาพูดถึงเมื่อมีกล่าวถึงผลงานศิลปะของฮาร์ริง



ภาพประกอบที่ 65 Keith Haring, Crack is Wack, 1986, Mural painting, 488 x 792 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://savagethrills.com/wp-content/uploads/2018/05/keithharring-keith-harring-street-art-modern-art-savage-thrills-savagethrills-nhr.jpg

จิตรกรรม Crack is Wack เป็นผลงานที่ฮาร์ริงสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสะท้อนถึงปัญหาของยาเสพติดในสังคมร่วมสมัยกับเขา ผลงานจิตรกรรมฝาผนังชิ้นนี้ถูกสร้างขึ้นด้วยเวลาอันสั้นและมันผิดกฎหมาย เพราะเป็นการใช้พื้นที่ผนังสาธารณะเพื่อการแสดงออกโดยไม่ได้มีการขออนุญาตแต่อย่างใด จนทำให้เกิดเป็นปัญหาตามมาในภายหลัง แต่ก็เป็นแนวทางที่ศิลปินคุ้นชินและกระทำมาตั้งแต่เริ่มต้นการสร้างสรรค์ศิลปะ โดยฮาร์ริงเลือกที่จะสร้างมันขึ้นในย่าน ฮาเร็มตะวันออก (East Harlem) ซึ่งเป็นชุมชนที่รับผลกระทบเรื่องยาเสพติดอย่างรุนแรงแห่งหนึ่งของกรุงนิวยอร์ค

จากประสบการณ์ที่มีคนใกล้ตัวของศิลปินตกเป็นทาสของยาเสพติด ซึ่งเป็นปัญหาที่กำลังระบาดไปทั่วในสังคม ปัญหาการแพร่กระจายของยาเสพติดในเวลานั้นสร้างแรงสั่นสะเทือนให้กับรัฐบาลของประธานาธิบดีเรแกน (Ronald Reagan) จนมีการประกาศที่จะทำสงครามกับยาเสพติดขึ้นมา ในภาพผลงานนี้ศิลปินใช้กลวิธีทำงานด้วยการระบายเส้นสีดำที่เป็นเนื้อหาเรื่องราวลงบนพื้นผนังสี

ส้มแดง ในภาพปรากฏให้เห็นภาพของโครงกระดูกขนาดใหญ่ที่นอนทอดยาวขวางทับอยู่บนฝูงชนตัวเล็กๆ จำนวนมากทางด้านล่างของภาพ ในมือข้างหนึ่งของโครงกระดูกนั้นถือธนบัตรอยู่ โดยที่ปลายด้านหนึ่งของธนบัตรแสดงให้เห็นเหมือนเป็นเปลวไฟที่กำลังลุกไหม้ ทางด้านบนของภาพมีตัวอักษรคำว่า CRACK IS WACK ขนาดใหญ่ปรากฏอยู่ให้เห็นกันอย่างชัดเจน

สัญลักษณ์ของโครงกระดูกที่ปรากฏขึ้นในผลงานนั้นคงหนีไม่พ้นไปจากการสื่อความหมายถึงความตาย ที่เป็นปลายทางของผู้ที่ยุ่งเกี่ยวกับการใช้ยาเสพติดในมุมมองของฮาร์ริง ธนบัตรที่กำลังเผาไหม้เป็นการสื่อสารให้ตระหนักถึงการสูญเปล่า จากการที่เราต้องแลกหยาดเหงื่อแรงงานไปเพื่อหาเงินไปใช้กับสิ่งที่เป็นอันตรายเช่นนี้ ในส่วนของฝูงชนจำนวนมากซึ่งเป็นอีกสัญลักษณ์ที่ศิลปินมักจะนำมาใช้ในผลงานศิลปะของเขา เป็นการแสดงถึงพลังบางอย่างของการรวมกลุ่ม เพื่อสื่อถึงผลกระทบทั้งในแง่บวกและแง่ลบที่มีต่อผู้คนจำนวนมาก

หากตั้งคำถามว่าเนื้อหาในผลงานจิตรกรรมใดของฮาร์ริง ที่มีความโดดเด่นและสะท้อนถึงตัวตนของศิลปินได้เป็นอย่างดีนั้น เชื่อว่าหลายคนจะนึกถึงเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของการรักร่วมเพศ ซึ่งศิลปินได้เปิดเผยตัวตนถึงรสนิยมทางเพศของเขาอย่างเปิดเผย “ภาพของร่างกายที่สื่อให้เราเห็นถึงการเป็นพวกรักร่วมเพศอย่างชัดเจน ปรากฏเป็นเนื้อหาทั้งในผลงานวาดเส้น และงานจิตรกรรมของศิลปินมาตั้งแต่ช่วงปลายของทศวรรษที่ 70 แล้ว มันดำเนินไปอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งเขาเสียชีวิตลงในปีค.ศใ 1990 ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในศิลปะของอเมริกา” (Kurtz, 1997: 19)

ภาพประกอบที่ 66 Keith Haring, Untitled, 1984, Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/318

ในตัวอย่างผลงานจิตรกรรมชื่อ Untitled (1984) ที่แสดงให้เห็นร่างกายกำยำของชายคนหนึ่ง ในมือข้างขวาของเขากำลังกำอวัยวะเพศของตัวเองไว้ในท่าทางของการสำเร็จความใคร่ตัวเอง โดยปรากฏรูปร่างของคนตัวเล็กๆ จำนวนหนึ่ง พุ่งตัวออกมาจากปลายของอวัยวะเพศคล้ายกับเป็นน้ำอสุจิ รูปแบบของผลงานโดยรวมมีความเรียบง่ายที่อาศัยการถ่ายทอดหลักด้วยลายเส้นสีแดงบนพื้นสีเหลือง ความพิเศษของลายเส้นในผลงานนี้คือมีจุดไข่ปลาสีน้ำเงินทับอยู่ทั่วทั้งภาพ รูปร่างที่ปรากฏเป็นเนื้อหาถูกตัดทอนเป็นสัญลักษณ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวตามแบบฉบับของศิลปิน

ภาพประกอบที่ 67 Keith Haring, Safe Sex, 1988, Acrylic on canvas, 305 x 305 cm.

แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/604

อีกตัวอย่างของผลงานที่ยืนยันให้เห็นถึงเนื้อหาของผลงานที่ ฮาร์ริง นิยมนำเสนอเกี่ยวกับแง่มุมของพวกรักร่วมเพศคือ ผลงานจิตรกรรมชื่อ Safe Sex (1988) ที่แสดงออกด้วยภาพของชายสองคนที่แสดงออกด้วยลายเส้นสีขาวในรูปแบบของศิลปิน ทั้งสองยืนหันหน้าออกมาทางด้านหน้า ร่างกายถูกแสดงออกด้วยพื้นสีม่วงลายจุดแดง พวกเขาสลับมือกันจับอวัยวะเพศของอีกฝ่ายหนึ่ง มีเส้นที่แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวร่างกายของชายทั้งสอง ที่บริเวณใบหน้ามีรูปกากบาทสีเขียววาดทับอยู่ ในขณะที่ทางด้านบนของภาพมีตัวอักษรเขียนว่า SAFE SEX ที่หมายถึงการมีเพศสัมพันธ์อย่างปลอดภัย

> ในปี ค.ศ. 1985 สิ่งต่างๆ ได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างมากทั้งในนิวยอร์กและในการใช้ชีวิตของฉัน เนื่องจากความน่ากลัวของโรคเอดส์ได้ปรากฏตัวขึ้น ซึ่งในปีเดียวกันนั้นรัฐนิวยอร์กได้อนุมัติอย่างเป็นทางการให้ปิดสถานบริการโรงอาบน้ำ บาร์ รวมทั้งคลับสำหรับ

เกย์ ทั้งนี้เพื่อเป็นมาตรการป้องกันโรคติดต่อทางเพศสัมพันธ์ ฮาร์ริงเข้าใจดีว่ามันถึงเวลาที่ต้องเริ่มที่จะเลือก และตระหนักมากขึ้นด้วยว่าคุณกำลังทำอะไรอยู่... โดยศิลปินได้อาศัยการจัดทำโปสเตอร์ซึ่งใช้เงินทุนไม่มากนัก แต่สามารถแจกจ่ายออกไปในวงกว้าง เพื่อให้ความรู้แก่ชุมชนชาวรักร่วมเพศเกย์เกี่ยวกับวิธีที่พวกเขาจะปลอดภัยจากการมีเพศสัมพันธ์ (King & McGaw, 2000: Online)

ภาพประกอบที่ 68 Keith Haring, AIDS, 1985, Acrylic and oil on canvas, 304.8 x 304.8 cm.
แหล่งที่มาของภาพ https://www.haring.com/!/art-work/69-2

ผลงานจิตรกรรมชื่อ AIDS (1985) ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อสื่อสารถึงความน่ากลัวของโรคเอดส์ตามแนวทางการสร้างสรรค์จิตรกรรมของฮาร์ริง เราจะเห็นลายเส้นสีดำบนพื้นสีเหลืองที่ถูกสร้างสรรค์ให้เป็นภาพของสัตว์ประหลาดซึ่งมีรูปร่างที่ถูกดัดแปลงมาจากร่างกายของมนุษย์ปรากฏอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางภาพ บนร่างกายดังกล่าวมีอวัยวะเพศของทั้งชายและหญิงปรากฏอยู่ในร่างเดียวกันด้วย ลายเส้นที่ปรากฏร่วมอยู่ในผลงานนั้นมีจำนวนมากโดยผูกมัดพาดเกี่ยวต่อเนื่องลื่นไหลกัน

ไปมา มองเห็นเป็นความยุ่งเหยิงของเส้นที่ประสานต่อกันด้วยรายละเอียดแบบยิบย่อย ที่กลางภาพมีป้ายแขวนคอขนาดเล็กที่ปรากฏเครื่องหมายกากบาทสีแดงให้เห็นอย่างเด่นชัด กากบาทสีแดงดังกล่าวนี้กำลังสื่อความหมายถึงการห้าม ที่ด้านบนปรากฏภาพของหัวกระโหลกมนุษย์มีปีกที่กำลังบินลอยขึ้นไปทางด้านบนของภาพ โดยรวมแล้วเชื่อว่าผลงานนี้เป็นการสื่อสารให้เราเห็นและตระหนักถึงความน่ากลัวของโรคเอดส์ที่มีอันตรายถึงชีวิตตามการแสดงออกบนจินตนาการของศิลปิน

ในปีค.ศ. 1989 ศิลปินได้ก่อตั้งมูลนิธิ The Keith Haring Foundation ขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ในการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ต่างๆ ของเขา นอกจากนี้ยังมีความต้องการที่จะให้มูลนิธิดังกล่าวนั้นดำเนินงานการกุศลต่างๆ โดยไม่แสวงหาผลกำไร เพื่อสนับสนุนช่วยเหลือเด็กที่ด้อยโอกาสทางสังคม ช่วยเหลือทางด้านการศึกษา ตลอดจนสนับสนุนการศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับโรคเอดส์ (AIDS) เพื่อเป็นประโยชน์ต่อสาธารณะชนในวงกว้างอีกด้วย

แม้ว่าฮาร์ริงจะได้ตระหนักถึงภัยอันตรายของโรคเอดส์ที่คร่าชีวิตคนไปอย่างง่ายดาย ทั้งผ่านการมีเพศสัมพันธ์แบบไม่ปลอดภัยหรือการใช้เข็มฉีดยาร่วมกันมากเพียงใดแล้วก็ตาม แต่ตัวเขาเองนั้นก็ไม่สามารถหนีพ้นไปจากโรคร้ายนี้ได้ในที่สุด

บทสรุปของความเคลื่อนไหว

จากความพยายามในการสร้างสรรค์จิตรกรรมจินตภาพใหม่ ที่มีความเคลื่อนไหวอย่างโดดเด่นในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 ดังได้กล่าวถึงตัวอย่างผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินต่างๆ มาในตอนต้นแล้วนั้น อาจกล่าวได้ว่าภายใต้สถานการณ์ที่วงการศิลปะร่วมสมัยได้หันไปให้ความสนใจกับสื่อวัสดุ ตลอดจนวิธีการนำเสนอผลงานในรูปแบบใหม่ตามแนวคิดของศิลปะคอนเซปชวล อาร์ต ที่กำลังเบ่งบานอย่างมากในเวลานั้น ประกอบกับความเบื่อหน่ายในรูปแบบของจิตรกรรมแบบ แอบแสตรก เอ็กเพรสชันนิสม์ รวมถึง มินิมอล อาร์ต ที่ต่างเน้นการแสดงออกผ่านความเป็นรูปนามธรรม ซึ่งขาดความเชื่อมโยงกับบริบทสังคมที่กำลังเผชิญกับวิกฤติต่างๆ รอบตัว เป็นการแสดงออกที่ไม่อาจสะท้อนถึงความร่วมสมัยที่แท้จริงของสังคม อย่างที่สังคมคาดหวังถึงบทบาทและหน้าที่ในด้านนี้ของการสร้างสรรค์

ดังนั้นจากตัวอย่างของกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าดังที่ได้กล่าวถึงในหนังสือนี้ พวกเขาต่างมองเห็นความเป็นไปได้ของการขับเคลื่อนในการสร้างสรรค์จิตรกรรม ที่พวกเขาต่างยังคงเชื่อมั่นว่าเป็นสื่อการแสดงออกที่สามารถสะท้อนถึงแนวความคิดร่วมสมัยของสังคมได้อย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งจะสามารถสร้างคุณค่าให้กับจิตรกรรมร่วมสมัยขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งได้ การแสดงออกที่เด่นชัดของศิลปินกลุ่มดังกล่าวคืออาศัยการเล่าเรื่องหรือสื่อสารความคิดความเห็นต่างๆ โดยอาศัยการแสดงออกผ่านรูปร่างกายของมนุษย์ ภายใต้บริบทของสังคมที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย เมื่อลองมองย้อนกลับไปถึงการสร้างสรรค์ของพวกเขาแล้ว เราจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าความก้าวหน้าอย่างหนึ่งที่สะท้อนออกมาจากผลงานจิตรกรรมของพวกเขาก็คือมุมมองที่มีต่อร่างกายของมนุษย์นั้น มีทั้งความหลากหลายและความซับซ้อนมากเกินไปกว่าจะเป็นเพียงภาพของร่างกายที่แสดงถึงเนื้อหนังที่ห่อหุ้มดวงจิตวิญญาณไว้ภายในเหมือนดังเช่นเนื้อหาที่ปรากฏในอดีตกาลของการสร้างสรรค์จิตรกรรม ถึงแม้ว่าใน

โลกของศิลปะสมัยใหม่จะได้จัดการให้รูปของร่างกายมนุษย์ ได้เป็นสนามของการแสดงออกทางจิตรกรรมที่หลากหลายไปได้อย่างกว้างไกลมากแล้วก็ตาม แต่เราจะเห็นได้ว่าร่างกายในจิตรกรรมของกลุ่มศิลปินที่ได้ยกตัวอย่างถึงในหนังสือเล่มนี้ ได้แสดงให้เห็นถึงขอบเขตของการแสดงออกที่ไม่มีขีดจำกัดเพิ่มมากขึ้นกว่าเดิมอีกหลายเท่านัก ร่างกายในจิตรกรรมของพวกเขาสะท้อนถึงความเป็นดินแดนของความคิดที่แปรเปลี่ยนและกำลังก้าวเข้าสู่โลกหลังสมัยใหม่อย่างเต็มตัว

การกลับมาร่วมกันสร้างสรรค์ฟื้นฟูคุณค่าและแบบแผนใหม่ให้กับจิตรกรรมของกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าเหล่านี้ ปรากฏเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ตกผลึกชัดขึ้นในช่วงของทศวรรษที่ 80 โดยไม่ได้มีการนัดหมายกันมาก่อน เป็นภาพสะท้อนที่แสดงให้เราเชื่อได้ว่าบริบทแวดล้อมทางสังคมนั้น มีส่วนสำคัญให้เกิดรูปแบบของการสร้างสรรค์ลักษณะนี้ขึ้นมา แม้ว่าภาพรวมของผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินในเวลานี้ อาจจะมีกลิ่นอายของการแสดงออกที่สอดคล้องไปกับรูปแบบของศิลปะแบบ เยอรมัน เอ็กเพรสชันนิสม์ ที่เคยเกิดขึ้นมาก่อนหน้าเพื่อสะท้อนแนวคิดที่มีต่อสภาพการณ์ของสังคมในยุโรปที่กำลังตกต่ำและเต็มไปด้วยปัญหามากมาย จนทำให้ความเคลื่อนไหวของศิลปินในทศวรรษที่ 80 นี้ ได้ถูกนักวิจารณ์ศิลปะเรียกขานว่าเป็นการแสดงออกของกลุ่มศิลปิน นีโอ เอ็กเพรสชันนิสม์ (Neo Expressionism) ก็ตาม อย่างไรก็ดีจากลักษณะโดยรวมที่แสดงออกถึงพลังของการสร้างสรรค์ที่รุนแรง การใช้สีสันรอยแปรง พื้นผิว สื่อวัสดุ หรือแม้แต่พื้นที่การแสดงออก ของพวกเขาในครั้งนี้ล้วนสนับสนุนให้เราเข้าใจว่า แนวทางนี้ดูเหมือนจะไม่สนใจกับรูปแบบต่างๆ ของจิตรกรรมที่เคยยึดถือกันมาแต่อดีตเท่าไรนัก จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นความพยายามของการแสดงออกเพื่อต่อต้านความเชื่อที่เคยยึดถือกันมาแต่อดีตไปเสียด้วยซ้ำไป ดังเช่นในปรากฏการณ์ผลงานจิตรกรรมภาพกลับหัวของ บาเซลิทซ์ หรือเนื้อหาเรื่องราวที่แสดงออกในจิตรกรรมของฟิชเชิลนั้น คือตัวอย่างของปรากฏการณ์ในการแสดงออก ที่ของพวกเขาต่างแสดงให้เห็นถึงการต่อต้านไม่ใส่ใจต่อรูปแบบของ

การสร้างสรรค์ในอดีตอย่างหนักแน่นอย่างชัดเจน

ภายใต้บริบทของสังคมตะวันตกนับตั้งแต่การสิ้นสุดของสงครามโลกครั้งที่ 2 ลงนั้น การพัฒนาบ้านเมืองในเรื่องของความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี วิทยาการทางด้านต่างๆ ดำเนินไปพร้อมกับสังคมโลกที่ก้าวเข้าสู่ยุคของการสื่อสารผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ ภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์ อีกทั้งการเดินทางที่เป็นไปอย่างสะดวกรวดเร็วด้วยยานพาหนะประเภทต่างๆ อีกทั้งการอุปโภคบริโภคของโลกของการผลิตแบบอุตสาหกรรมนั้น ดูเหมือนว่าเวลาในทุกนาทีจะหมุนเปลี่ยนทุกสิ่งอย่างไปข้างหน้าได้อย่างรวดเร็วมากขึ้น ซึ่งเป็นที่แน่นอนว่าย่อมส่งผลให้สังคมเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องในเวลาที่ไม่นานนักเช่นกัน แน่นอนว่าความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนั้นย่อมส่งผลโดยตรงต่อการสร้างสรรค์ศิลปะอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้เราจะเห็นเรื่องราวการแสดงออกในเนื้อหาของศิลปิน ที่ได้พยายามหยิบยกมาสื่อสารถึงความเจริญก้าวหน้าต่างๆ ของสังคมให้เห็น แต่ดูเหมือนว่ามันจะกำลังอยู่ในช่วงเวลาที่เป็นจุดเปลี่ยนที่ตกต่ำของสังคม เพราะสถานการณ์ที่ควบคู่ไปกับการเจริญของสังคมนั้น ในอีกมิติหนึ่งนั้นสังคมโลกก็กำลังเผชิญกับปัญหามากมายที่เกิดขึ้นทั้งจากเศรษฐกิจ การเมืองระหว่างประเทศ ปัญหาการขาดแคลนทรัพยากร การเกิดสงคราม การอพยพลี้ภัย ปัญหามลภาวะ การเอารัดเอาเปรียบ กดขี่ทางเพศ ปัญหาเชื้อชาติ อาชญากรรม รวมถึงปัญหาการแพร่ระบาดของยาเสพติด ปัญหาเหล่านี้ต่างก็กำลังดำเนินคู่ขนานไปกับความเจริญก้าวหน้า เป็นเสมือนเงามืดของความเจริญในสังคมที่ตามติดกันไปอย่างไม่ห่าง

เราจึงเห็นได้ว่าศิลปินหัวก้าวหน้าในกลุ่มนี้หลายคนเลือกที่นำเสนอเรื่องราวที่พวกเขาสนใจ โดยมีที่มาจากปัญหาต่างๆ ในสังคมรอบตัวพวกเขาเอง เรื่องราวของครอบครัว คนใกล้ชิด เพื่อนฝูง ความชอบส่วนตัว ได้ถูกเลือกหยิบขึ้นมานำเสนอผ่านมุมมองของการสร้างสรรค์ในรูปแบบเฉพาะตนของพวกเขา จนกลายเป็นเรื่องที่น่าสนใจในวงกว้างมากขึ้น ดังเช่นในผลงานของฟิชเชิล บาสเกีย หรือ ฮาร์ริง ก็ตาม

พวกเขาต่างเลือกหยิบยกเอาปัญหาสังคมด้านมืดที่มีอยู่จริงออกมามาตีแผ่เป็นเนื้อหาของการแสดงออก ข้อดีประการหนึ่งที่เรื่องราวเหล่านั้นสามารถสื่อสารถึงผู้คนได้ดีนั้นคงเป็นเพราะมันเป็นเรื่องราวที่ได้เกิดขึ้นจริงในสังคมรอบตัวของทุกคน พวกเขาจึงสามารถรับรู้และเข้าใจถึงเรื่องราวการแสดงออกได้เป็นอย่างดี เพราะว่าทุกคนนั้นต่างก็อยู่ร่วมกับสถานการณ์จริงอยู่แล้ว จึงไม่แปลกที่ผลงานของศิลปินกลุ่มนี้บ่อยครั้งจะถูกนำเสนอออกมาด้วยรูปแบบที่ตรงไปตรงมาอย่างมาก จนผู้ชมเกิดความรู้สึกไม่สบายใจถึงภาพของการแสดงออกที่มีความรุนแรงทั้งทางด้านกายภาพและความรู้สึก เมื่อเปรียบเทียบกับภาพชินตาของจิตรกรรมในอดีตกาล ซึ่งแท้จริงแล้วความรุนแรงที่ปรากฏนั้นมันคือความพยายามในการนำเสนอภาพของความเป็นจริงอย่างตรงไปตรงมาเสียมากกว่าจะเป็นภาพที่เกิดขึ้นจากกระบวนการประดับประดาตกแต่งให้จิตรกรรมเต็มไปด้วยความสวยงามไปเสียทั้งหมด ซึ่งหากเป็นเช่นนั้นแล้วเนื้อหาสำคัญตลอดจนแนวความคิดที่ต้องการสื่อสารออกมา อาจจะกลายเป็นประเด็นรองลงไปจากรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์

อย่างไรก็ดีความเคลื่อนไหวของศิลปินในแนวทางนี้ก็ไม่ได้ใช้เนื้อหาสังคมในทางลบเพื่อสร้างความน่าสนใจในผลงานของพวกเขาเสียทั้งหมด เราจะพบความเคลื่อนไหวจากเนื้อหาในเชิงวัฒนธรรม โดยเฉพาะเรื่องราวแบบพื้นบ้านของท้องถิ่นต่างๆ บนโลกนี้ ที่พวกเขาได้มีโอกาสได้สัมผัสและรับรู้มาปรากฏให้เห็นอยู่ทั้งในผลงานจิตรกรรมของ บาเซลิทซ์ ชนาเบล คลีเมนเต และ บาสเกีย อีกด้วยเช่นกัน ภาพเนื้อหาที่ถูกสร้างบนพื้นฐานจากเรื่องราวปรัมปราเชิงเปรียบเปรยในผลงานของพวกเขา สื่อถึงเรื่องราวพื้นเมืองของผู้คนที่อาจไม่เคยอยู่ในสายตาของคนตะวันตกมาก่อนนัก แต่มันเป็นความงดงามในเชิงวัฒนธรรมที่ทุกคนบนโลกนี้ต่างมีส่วนช่วยกันสร้างสรรค์ขึ้น มันจึงมีค่าไม่ต่างไปจากผลงานศิลปะของชาวตะวันตกเช่นกัน

จุดเด่นที่สำคัญของความเคลื่อนไหวในเวลานั้นอีกประเด็นหนึ่งคือการเล่นกับความเป็นสาธารณะ หรืออาจเรียกได้ว่าศิลปินกลุ่มนี้พัฒนาจิตรกรรมของพวก

เขา ที่นอกจากจะหยิบเอาเรื่องราวที่ไม่เคยเป็นเนื้อหาของงานศิลปะมานำเสนอในมุมมองต่างๆ แล้ว พวกเขาบ้างคนยังเล่นกับสื่อที่กำลังเติบโตอย่างกว้างขวางในสังคม ในผลงานของฮาร์ริงที่สร้างชื่อขึ้นมาจากการสร้างตัวตนผ่านผลงานสุลปะในพื้นที่ของสถานีรถไฟใต้ดิน ภาพผลงานกราฟิตีของบาสเกียที่นำทางให้เขาแสดงอัตลักษณ์ของความเป็นคนผิวดำอย่างภาคภูมิ หรือแม้แต่ชนาเบลที่เลือกสร้างสรรค์ผลงานบนแผ่นฟิล์มในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์นั้น คือทางเลือกที่เปิดกว้างและส่งเสริมให้จิตรกรรมของพวกเขาเดินเข้าไปสื่อสารแนะนำตัวต่อผู้คนมากกว่าจะรอให้เขาเหล่านั้นมาค้นพบพวกเขาเองในภายหลัง

นอกเหนือไปจากการแสดงออกในแนวทางต่างๆ ดังที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น ปรากฏการณ์ที่น่าสนใจของศิลปินกลุ่มนี้คงจะอยู่ที่การเลือกใช้สื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์จิตรกรรมของพวกเขา การใช้เศษจานกระเบื้องแตกของชนาเบลที่สามารถสร้างการรับรู้จากการมองเห็นที่แตกต่างไปจากพื้นผิวทางจิตรกรรมที่เคยทำกันมา จนทุกคนต่างยกย่องชื่นชมกับความสำเร็จในครั้งนั้นของเขา ก็ไม่ต่างไปจากการเขียนภาพกลับหัวของบาเซลิทซ์ที่ทำให้เรามองเห็นภาพจิตรกรรมในมุมมองใหม่ขึ้นมา การใช้ภาพถ่ายเป็นต้นแบบเพื่อการแสดงออกอย่างที่มากกว่าความเหมือนจริงในผลงานของโคลส นอกจากนี้แผ่นสีที่แบนเรียบและมีความสดใสขนาดใหญ่ในผลงานจิตรกรรมของแคทซ์ ที่เป็นภาพวันพักผ่อนของกลุ่มคนท่ามกลางบรรยากาศแสงแดดอบอุ่น ก็มีความพิเศษในการสื่อสารถึงความเป็นจิตรกรรม ได้ไม่น้อยไปกว่าพื้นผิวที่หยาบกร้านบนร่างกายของผู้คนที่นอนหลับพักผ่อนแบบที่เราพบเห็นได้ทั่วไปในชีวิตประจำวัน จากการสร้างสรรค์บนจิตรกรรมของฟรอยด์เช่นกัน

ผลสืบเนื่องจากการสร้างสรรค์ของเหล่าศิลปินทั้งหลายที่ได้กล่าวถึงในหนังสือเล่มนี้ ได้จุดประกายความคิด เปิดพรมแดนของการแสดงออกทางจิตรกรรม โดยเฉพาะการสื่อสารเนื้อหาเรื่องราวผ่านร่างกายที่เราต่างคุ้นเคยชินตา เพื่อเป็นเครื่องมือที่นำพาเราไปสู่เรื่องราวต่างๆ ที่ลึกเข้าไปในความเป็นมนุษย์ ความโหยหา

พื้นฐานรากเหง้าของความคิดคำนึง ความดิบที่ปราศจากการปรุงแต่ง การแสดงความรู้สึกตลอดจนความคิดส่วนตัวอย่างตรงไปตรงมาโดยไม่ต้องผูกยึดโยงเข้ากับความเป็นจริงของโลกภายนอก คือมรดกทางความคิดและการแสดงออกที่พวกเขาได้แสดงให้เห็นและส่งต่อแนวความคิดสู่การสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นในโลกของศิลปะร่วมสมัยปัจจุบันในอีกรูปแบบหนึ่งที่ยังปรากฏให้เห็นกลิ่นอายของการสืบทอดที่ดำเนินมาจวบจนทุกวันนี้

บรรณานุกรม

รายการอ้างอิงภาษาไทย

คอตติงตัน, เดวิด. (2554). **ศิลปะสมัยใหม่-ความรู้ฉบับพกพา**. แปลโดย จนัญญา เตรียมอนุรักษ์. กรุงเทพฯ: โอเพ่นเวิลด์ส.

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. (2545). **โลกศิลปะศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2544). “ศิลปะจากอดีตถึงรอยต่อสหัสวรรษใหม่,” ใน **จินตภาพ**. หน้า 8-32. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

-------. (2542). “ศิลปะหลังสมัยใหม่,” ใน **ศิลปะจินตทัศน์**. หน้า 35-48. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สมพร รอดบุญ. (2534). **ศิลปะแนวคอนเซ็พชวล**. ม.ป.ท.

อภินันท์ โปษยานนท์. ม.ป.ป. “Eric Fischlเด็กเลวที่ชอบแอบดู”, ใน **อิมเมจ**. หน้า 17-20. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง.

รายการอ้างอิงภาษาอังกฤษ

Archer, Michael. (1997) **Art Since 1960**. London: Thames and Hudson.

Bocola, Sandro. (1999). **The Art of Modernism**. Munich: Prestel.

Brehm, MargritFranzisca. (1994). “On the Simultaneity of Different and the Variety of Sameness,” in **Chuck Close**.p.63-99.Germany : D.A.P.

Danto, Arthur C. (2000). **Eric Fischl, 1970 – 2000**. New York :Monacelli.

Demsey, Amy. (2002). Styles, Schools and Movements. London: Thames and Hudson.

Emmerling, Leonhard. (2003). **Basquiat**. Koln: Taschen.

Feaver, William. (2002). **Lucien Freud**. London: Tate Publishing.

Fineberg, Jonathan. (2000). **Art Since 1940 Strategies of Being**. 2nd ed. London: Laurence King.

Franzke, Andreas. (1989). **Georg Baselitz**. Munich: Prestel.

Friedel, Helmut. (1994). “Reality and Re-presentation,” in **Chuck Close**. P.31-35. Germany : D.A.P.

Getlein, Mark. (2002). **Gilbert’s Living with Art**. 6th ed. New York: McGraw Hill.

Guare, John. (1995). **Close**. London: Thames and Hudson.

Haring, Keith. (1984). “A Real Artist is Only a Vehicle,” in **Flash Art**. (March) p. 20-24.

Honnef, Klaus. (1990). **Contemporary Art**. Köln: Taschen.

Hopkins, David. (2000). **After Modern Art 1945-2000**. New York: Oxford University Press.

Kolossa, Alexandra. (2004). **Keith Haring**. Germany: Taschen.

Krausse, Anna C. (1995). **The Story of Painting from The Renaissance to The Present.** Germany: Könemann.

Kurtz, Bruce D., (1992). **Contemporary Art 1965-1990**. New Jersey: Prentice Hall.

-------. (1997). “Haring’s Place in Homoerotic American Art” in **Keith Haring**. P.15-20. Munich: Prestel.

Lampert, Catherine. (1993). **Lucien Freud: recent work**. New York: Rizzoli.

Lucie-Smith, Edward. (1990**). Art in the Eighties**. New York: Phaidon Universe.

-------. (1996). **Visual Art in the 20th Century**. London: Laurence King.

-------. (2001). **Movement in Art Since 1945**. 5th ed. London: Thames & Hudson.

-------. (1991). **Sexuality in Western Art**. New York: Thames and Hudson.

Muthesius, Angelika and GillesNeret.(1998). **Erotic Art**. 2nd ed. New York: Yaschen.

Prendeville, Brendan. (2000). **Realism in 20th Century Painting**. London: Thames & Hudson.

Poetter, Jochen. (1994). “From the external face of human being to the internal face of Painting,” in **Chuck Close**. P.11-27. Germany: D.A.P.

Ratcliff, Carter, RobertStorr andIwonaBlazwick.(2005). **Alex Katz**. New York: Phaidon.

Richard, Rene. (1996). "Julian Schnabel's plate painting at Mary Boone," in **Julian Schnabel**. P.48-62. Italy: Hopefulmonster.

Schjeldahl, Peter. (2004). "Portrait of the artist as a young man," in **Eric Fischl Paintings and Drawings 1979-2001**. page 9-17. Germany: HatjeCantz.

Stiles, Kristine and Selz, Peter. (1996). **Theories and Documents of Con temporary Art : A Sourcebook of Artists's Writings**. California: University of California.

Storr, Robert. (1998). **Chuck Close**. Italy: Thames and Hudson.

------- . (1994). "Not Just Another Pretty Face," in **Chuck Close**. p.41-57. Germany: D.A.P.

Taschen, Benedikt. (1990). **Georg Baselitz**. Germany: Taschen.

Wilkins, David G., Schultz, Bernard and Linduff, Katheryn M. (1994). **Art Past, Art Present**. Second edition. New York: A Mirror Company.

รายการอ้างอิงออนไลน์

ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (2560). *อะไร(แม่ง)ก็เป็นศิลปะ : นักถ่ายทอดความจริงแท้แห่ง "เนื้อหนัง"*. สืบค้นจาก https://www.matichonweekly.com/column/article_20554

"-------". (2561). *Conceptual Art ศิลปะแห่งความคิดที่ละทิ้งความงามและต่อต้านความสูงส่ง*. สืบค้นจาก https://themomentum.co/conceptual-art/

Adams, Tim. (2016). *Eric Fischl : Rift Raft*. Retrieved from https://www.skarstedt.com/exhibitions/eric-fischl-rift-raft/press-release

Artlyst. (2015). Retrieved from http://www.artlyst.com/articles/second-lucian-freud-benefits-supervisor-resting-painting-for-sale-at-christies

Brown, Kate. (2018). *Keith Haring's Art Has a Secret Language—Here's How to Decode His Most Powerful Symbols.* Retrieved from https://news.artnet.com/art-world/keith-haring-albertina-museum-vienna-1247417

Cutrone, Ronnie. (2020). *Warhol and Basquiat: Collaboration & Contrast*. Retrieved from https://www.warhol.org/lessons/warhol-and-basquiat/

Gotthardt, Alexxa. (2015). Retrieved from https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-alex-katz-on-faces-flowers-and-saying-no

Guggenheim Bilbao. (2020). *Experimental Techniques Jean-Michel Basquiat: Now's the Time.* Retrieved from https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/experimental-techniques

Gural, Natasha. (2020). *A Rare Look At Lucian Freud's Self-Portraits Casts Light And Shadows On His Evolution As Modern Master.* Retrieved from https://www.forbes.com/sites/natashagural/2020/01/13/a-rare-look-at-lucian-freuds-self-portraits-sheds-light-and-shadows-on-his-evolution-as-modern-master/?sh=392565f60f31

Jean-Michel Basquiat Organization. (2020). *Eroica.* Retrieved from https://www.jean-michel-basquiat.org/eroica/

Pablopicasso.org. (2020). *Still-Life with Chair Caning, 1912 by Pablo Picasso*. Retrieved from https://www.pablopicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp

King & McGaw. (2000). *Artwork of the week: Safe Sex! 1987, Keith Haring*. Retrieved fromhttps://www.kingandmcgaw.com/inspiration/post/artwork-of-the-week-safe-sex-1987-keith-haring

Miro, Victoria. (2014). *Eric Fischl : Art Fair Paintings*. Retrieved from https://www.victoria-miro.com/exhibitions/466/

Pace Prints Gallery. (2016). *New Release from the Estate of Jean-Michel Basquiat* . Retrieved from https://paceprints.com/news/new-release-estate-jean-michel-basquiat

Sothebys. (2020). *Neo-Expressionism*. Retrieved from https://www.sothebys.com/en/art-movements/neo-expressionism

Tate. (2015).Retrieved from http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/lucian-freud/room-guide/lucian-freud-room-1

Theartstory. (2021). *Eric Fischl*. Retrieved from https://www.theartstory.org/artist/fischl-eric/

"-------". (2020). *Chuck Close*. Retrieved from https://www.theartstory.org/artist/close-chuck/

ดัชนี

ก

กราฟฟิตี (Graffiti) 141
การถักผ้าด้วยเส้นใย (Knitting) 41
การปะติดกระดาษ (Collage) 15
การระบายสีด้วยขี้ผึ้งร้อน (Encaustic Painting) 20
การระบายสีบนแผ่นจานกระเบื้องแตก (Plate Painting) 70, 72
เกาดิ, แอนโตนิ (Antoni Gaudi) 71
การระบายสีในโทนสีเทา (grisaille) 33

ค

คอนเซปชวล อาร์ต (Conceptual Art) 20, 21, 23, 25, 31, 84, 131
คลิมท์, กุสตาฟ (Gustav Klimt) 72
คิวบิสม์ (Cubism) 13
คลีเมนเต, ฟรานเซสโก (Francesco Clemente) 28, 81, 84-90, 116
คีเฟอร์, แอนเซล์ม (Anselm Kiefer) 102
คุชชี, เอนโซ (EnzoCucchi) 84
คัทเอาท์ (cut out) 47
เคิร์ชเนอร์ (Ernst Ludwig Kirchner) 99, 101
แคทซ์, อเล็กซ์ (Alex Katz) 42, 44-46
โคลส, ชัค (Chuck Close) 27, 30-34

จ

จอห์น, แจสเปอร์ (Jasper John) 20
จิตรกรรมกลับหัว (Upside-down Painiting) 96
จิตรกรรมจินตภาพใหม่ (The New Image Painting) 26, 131

ช

ชนาเบล, จูเลียน (Julian Schnabel) 70, 72-75
ชวิตเตอร์, เคิร์ท (Kurt Schwitters) 18
ชีอาร์, แซนโดร (Sandro Chia) 84

ซ

ซูเปอร์เรียลลิสม์ (Super Realism) 30

ด

ดาดา (Da Da) 17
ดีคูนนิง, วิลเลียม (Williem De Kooning) 30, 39
ดูชอมป์, มาเซล (Marcel Duchamp) 18, 19
ดูบูเฟต์, ชอง (Jean Dubuffet) 73, 141
เดกาส์, เอ็ดกาส์ (Edgas Degas) 130

ท

ทรานอาวองการ์เดีย (Transavanguardia) 84, 141
ทอมบลีย์ (Cy Twombly) 109

น

นีโอ อิมเพรสชันนิสม์ (Neo Impressionism) 40
นีโอ เอกเพรสชันนิสม์ (Neo Expressionism) 28, 77, 84, 102, 131
โนลเด, เอมิล (Emil Nolde) 99

บ

บาเซโลนา (Barcelona) 71
บราค, จอร์จ (George Braque) 13, 15
บาเซลลิทซ์, เกออก (Georg Baselitz) 28, 73, 91, 94, 96-100, 104
บาสเกีย, ชอง-มิเชล (Jean-Michel Basquiat) 27, 106-110, 112-113, 115-117, 120, 143
บิชอฟเบอร์เกอร์ (Bischofburger) 115
บรุท, อาร์ต (Art Brut) 73

ป

ปอป อาร์ต (Pop Art) 20, 74
ปิกัสโซ, พาโบล (Pablo Picasso) 13, 15, 17

พ

พาลาดิโน, ,มิมโม (Mimmo Paladino) 84
พิพิธภัณฑ์ศิลปะวิทนีย์ (Whitney Museum) 26
เพงค์ (A.R. Pench) 102

ฟ

ฟิชเชิล, อีริค 123-124, 127, 129-131,
(Eric Fischl) 133-134, 136, 138
โฟโต้ เรียลลิสม์ (Photo Realism) 30
ฟรอยด์, ลูเซียน 28, 52, 54-56, 58-59
(Lucien Freud) 61-69

ม

มีลเลอร์, ออตโต (Otto Muller) 101
โมเนท์, โคลดท์ (Claude Monet) 40

ย

เยอรมัน เอ็กเพรสชันนิสท์ (German Expressionist) 72

ร

รูเบนส์, ปีเตอร์ พอล (Peter Paul Rubens) 68
เรียลลิสม์ (Realism) 45
เรมบรานด์ (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 68
เราเชนเบิร์ก, โรเบิร์ต 20, 74
(Robert Rauchenberg)
โรทลุฟ, คาล ชมิดท์ (Karl Schmidt Rottluff) 101

ล

ลิตเติล เวนิส (Little Venice) 56

ว

วอร์ฮอล, แอนดี 115, 117-118,
(Andy Warhol) 121, 147

ศ

ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) 56, 83
ศิลปะมินิมอล (Minimal Art) 31, 84, 131
ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) 13, 24
ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art) 24
ศิลปินซิมโบลลิสท์ (Symbolist) 72
ศิลปะแบบผสมผเส (Assemblage) 20

ส

สถาบันประมูลผลงานศิลปะคริสตีส์ (Christie's) 68
สตรีท อาร์ต (Street Art) 27
สื่อประสม (Mixed Media) 21
สัจนิยม (Realism) 45, 124

อ

แอร์บรัช (Air Brush) 33
อเลชินสกี (Alechinsky) 141
อัตถิภาวนิยม (Existentialism) 34
อิมเมนดอร์ฟ, ยอร์ค (Jorg Immendorf) 102
เอสเตส, ริชาร์ด (Richard Estes) 27
แอบสแตรก เอกเพรสชันนิสม์ 30
(Abstract Expressionism)

ฮ

ฮอช ฮันนา (Hanna Hoch) 18
ฮาร์ริง, คีท 27, 139-140, 144, 147,
(Keith Haring) 149-151, 153,155
เฮคเคล, อีริช (Erich Heckel) 101
เฮาส์มัน, ราอูล (Hausmann Raoul) 18

อภิธานศัพท์

กราฟฟิตี (Graffiti) การเขียนข้อความ ตัวอักษร หรือรูปภาพอย่างรวดเร็วด้วยสีสเปรย์บนกำแพงหรือผนังต่างๆ มักสร้างขึ้นในพื้นที่สาธารณะ

การปะติดกระดาษ (collage) เป็นกลวิธีสร้างสรรค์ศิลปะที่คิดค้นขึ้นโดยปิกัสโซ (Pablo Picasso) และ บราค(George Braque) พวกเขาเริ่มต้นปะติดเศษกระดาษหนังสือพิมพ์ วอลเปเปอร์ หรือเสื่อน้ำมัน ประสานไปกับการระบายสีในผลงานจิตรกรรมในแนวทางศิลปะคิวบิสม์ ซึ่งต่อมาศิลปินกลุ่มดาดา (Dadaism) และเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ได้นำกลวิธีดังกล่าวไปพัฒนาสร้างสรรค์ศิลปะของพวกเขาต่อไป

การปะติดภาพถ่าย (Photomontage) คือกลวิธีสร้างภาพขึ้นด้วยการนำภาพถ่ายมาปะติดบนระนาบรองรับ ซึ่งอาจตัดหรือฉีกภาพถ่ายมาติดประสานกันจนเกิดเป็นภาพที่จัดวางองค์ประกอบใหม่ขึ้น

การระบายสีด้วยขี้ผึ้งร้อน (Encaustic Painting) คือกลวิธีระบายสีที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ อาศัยผงสีต่างๆที่ต้องการระบายผสมเข้ากับขี้ผึ้งร้อนที่ละลายเป็นน้ำ นำไประบายบนระนาบรองรับ เมื่อขี้ผึ้งเย็นลงจะยึดติดกับระนาบรองรับได้เป็นอย่างดี

คอนเซปชวล อาร์ต (Conceptual art) ความเคลื่อนไหวของศิลปะที่เฟื่องฟูอย่างมากในช่วงทศวรรษที่ 1960 – 1980 เป็นการสร้างศิลปะที่ให้ความสำคัญต่อแนวความคิดมากกว่าตัวผลงานสร้างสรรค์ รูปแบบของการแสดงออกไม่ได้ถูกจำกัดอยู่ในกรอบของทัศนศิลป์แต่เพียงอย่างเดียว แต่ปรากฏให้เห็นการสร้างสรรค์ในพื้นที่และบริบทต่างๆ ที่หลากหลาย

คิวบิสม์ (Cubism) เป็นความเคลื่อนไหวหนึ่งของศิลปะสมัยใหม่ในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 โดย ปิกัสโซ (Pablo Picasso) และ บราค (George Braque) ซึ่งมีรากความคิดของการสร้างสรรค์ที่พัฒนาสืบทอดมาจาก เซซานน์ (Paul Cezanne) คิวบิสม์เสนอการถ่ายทอดรูปร่างรูปทรงจากธรรมชาติด้วยการตัดทอนให้เรียบง่าย สะท้อนมุมมองที่มีต่อวัตถุหรือบุคคลไปพร้อมๆ กันหลายด้านในครั้งเดียว

ซูเปอร์ เรียลลิสม์ (Super Realism) ในบางครั้งอาจเรียกในชื่อว่า ไฮเปอร์ เรียลลิสม์ (Hyper Realism) หมายถึงรูปแบบการแสดงออกที่มีความเหมือนจริงชัดเจนในทุกส่วนประกอบ เป็นความเคลื่อนไหวในช่วงทศวรรษที่ 1970 ในสหรัฐอเมริกา เป็นการสร้างสรรค์ที่แสดงถึงศักยภาพของศิลปิน สะท้อนให้เห็นทักษะฝีมือในการถ่ายทอดรูปแบบของผลงานศิลปะออกมาได้เหนือจริงกว่าภาพถ่าย

เซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ความเคลื่อนไหวทางศิลปะช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ในฝรั่งเศส เริ่มต้นที่กวีนิพนธ์ต่อเนื่องมายังการสร้างสรรค์จิตรกรรม ศิลปินแสดงภาพผลงานออกมาในลักษณะของจินตนาการ ความฝัน ความเก็บกด ความเหนือจริง ซึ่งมีความสัมพันธ์กับทฤษฎีในเชิงจิตวิทยาที่ว่าด้วยเรื่องจิตใต้สำนึกของฟรอยด์ (Sigmund Freud) การเกิดขึ้นของศิลปะเซอร์เรียลลิสม์นั้นมีการสืบทอดมาจากศิลปะดาดา (Dadaism) ในประเด็นของการแสดงออกที่น่าตื่นเต้นตกใจ ตลอดจนการท้าทายบรรทัดฐานต่างๆ ของสังคม

นีโอ เอ็กเพรสชันนิสม์ (Neo Expressionism) ความเคลื่อนไหวในช่วงทศวรรษที่ 1970 การแสดงออกทางจิตรกรรมขนาดใหญ่ที่เน้นภาพของร่างกายคนเป็นสำคัญ มีลักษณะการแสดงออกที่รุนแรง ต่อต้านรสนิยมทางศิลปะของชนชั้นกลางในขณะนั้น เนื้อหาที่แสดงออกเป็นการหยิบยืมเอาเรื่องราวปรัมปราจากอดีต หรือเรื่องราวจากต่างวัฒนธรรมมาแสดงออก ศิลปินกลุ่มนี้มีไม่ได้ถูกจำกัดความเคลื่อนไหวแต่เพียงในสหรัฐอเมริกาแต่ยังรวมถึงกลุ่มศิลปินในยุโรปอีกด้วย

ปอป อาร์ต (Pop Art) เป็นรูปแบบศิลปะที่ปรากฏขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1950 ในสหรัฐอเมริกา ศิลปินอาศัยสื่อในเชิงพาณิชย์ของวัฒนธรรมการผลิตซ้ำ อาทิ สื่อโฆษณา นิตยสารแฟชั่น สินค้าอุปโภคบริโภค ดารา นักร้อง เป็นสัญลักษณ์ในการสื่อเรื่องราวผ่านผลงานทัศนศิลป์รูปแบบต่างๆ ผลงานศิลปะ ปอป อาร์ต เฟื่องฟูอย่างมากในช่วงทศวรรษที่ 1960 และมีอิทธิพลต่องานในเชิงพาณิชย์ศิลป์ร่วมสมัยอีกด้วยเช่นกัน

พู่กันลม (air brush) เครื่องมือพ่นสีขนาดเล็ก ทำงานโดยอาศัยแรงดันลมจากเครื่องพ่นลม พ่นสีผ่านปากกาที่สามารถปรับความละเอียดของละอองสีที่พ่นออกมาได้ เริ่มต้นใช้ในการสร้างงานกราฟฟิกและงานพาณิชย์ศิลป์ต่างๆ ถูกนำมาใช้ในงาน ปอป อาร์ต และ ซูเปอร์ เรียลลิสม์

ภาพประดับหินสี (Mosaic) กลวิธีสร้างภาพด้วยการใช้หินสีต่างๆ มาวางเรียงติดประดับลงบนระนาบรองรับซึ่งอาจเป็นผนังของอาคาร หรือแผ่นหินจนเกิดเป็นภาพขึ้น นอกจากหินสีต่างๆ ที่นำมาใช้ประดับให้เกิดเป็นภาพแล้วนั้น อาจใช้เศษแก้วหรือเศษกระเบื้องเคลือบเพื่อเพิ่มความหลากหลายของสีในผลงานได้อีกด้วย

เยอรมัน เอกเพรสชันนิสม์ (German Expressionism) ถูกเรียกว่าลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ ที่ให้น้ำหนักของการแสดงออกทางศิลปะด้วยอารมณ์ความรู้สึกมากกว่าสิ่งใด เนื้อหาที่ปรากฏจึงมีความเร้าใจกระตุ้นความรู้สึกกับผู้ชม อย่างไรก็ดีความเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปะนี้สามารถจำแนกออกเป็นสองกลุ่มสำคัญคือ กลุ่มสะพาน (Die Brucke) ที่เน้นเสียดสีสังคมในประเด็นความแตกต่าง ความขัดแย้งทางชนชั้น ในขณะที่กลุ่ม คนขี่ม้าสีน้ำเงิน (The Blaue Reiter) นั้นกลับมุ่งแสดงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติรอบตัวเป็นหลัก

เรียลลิสม์ (Realism) รูปแบบที่เน้นการแสดงออกเหมือนจริงตามที่ตามองเห็น สะท้อนมุมมองของศิลปินที่มีต่อสิ่งแวดล้อมรอบตัวด้วยเนื้อหาเรื่องราวที่สามารถทำความเข้าใจได้โดยง่าย แต่ในบางครั้งความเหมือนจริงที่ถูกนำเสนออาจถูกถ่ายทอดในเชิงสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายที่กว้างขวางออกไปจากภาพของวัตถุที่ปรากฏให้เห็น

ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) เป็นรูปแบบของศิลปะที่ไม่ได้มุ่งสะท้อนภาพลักษณ์ที่มาจากรูปทรงธรรมชาติแต่อย่างใด เป็นการแสดงออกที่ประกอบขึ้นจากเส้น สี รูปร่าง รูปทรง ตลอดจนส่วนประกอบต่างๆ ทางทัศนศิลป์ ในรูปแบบตรงกันข้ามกับการแสดงออกในเชิงรูปธรรม

ศิลปะมินิมอล (Minimal Art) รูปแบบศิลปะที่ปรากฏขึ้นในช่วงกลางของทศวรรษที่ 1960 แสดงออกด้วยการละทิ้งความรู้สึกที่เกิดจากรูปของเนื้อหาเรื่องราวใดๆ มุ่งสู่การแสดงความเรียบง่ายและความชัดเจนของรูปร่างรูปทรงเรขาคณิต นิยมใช้การจัดวางองค์ประกอบด้วยการซ้ำ และมักสร้างขึ้นด้วยการนำเสนอเนื้อแท้ของสื่อวัสดุที่เลือกสรรมาในลักษณะของผลงานสามมิติ

ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) คือพัฒนาการของรูปแบบการสร้างสรรค์ศิลปะตะวันตกที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยสืบเนื่องมาจนปัจจุบัน เป็นการเปลี่ยนแปลงที่ปรากฏทั้งในแนวความคิดและรูปแบบของการสร้างสรรค์ที่มีความสอดคล้องกับสภาพสังคมที่เจริญก้าวหน้าในช่วงศตวรรษที่ 19 เป็นการแสดงออกที่ก้าวหน้า ขัดแย้งกับรูปแบบนิยมที่ยังคงตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของศิลปะหลักวิชา (Academic Art) จุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่นิยมกำหนดกันไว้ที่ความเคลื่อนไหวของศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ในประเทศฝรั่งเศส

ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art) เป็นความเคลื่อนไหวของแนวคิดทางสังคมในช่วงกลางของศตวรรษที่ 20 ซึ่งถูกนิยามว่าเป็นความเคลื่อนไหวที่สืบต่อจากแนวคิดสมัยใหม่ ซึ่งมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยมาระยะหนึ่งแล้ว แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่มีแนวโน้มที่จะต่อต้านแนวคิดแบบสมัยใหม่ในทุกวิถี จุดเริ่มต้นของความคิดหลังสมัยใหม่ปรากฏเด่นชัดในผลงานสถาปัตยกรรมก่อนที่จะขยายไปในทุกอาณาเขต

สตรีท อาร์ต (Street Art) ในช่วงทศวรรษที่ 1970 ใช้เรียกกลุ่มศิลปะการแสดงที่ทำการแสดงตามท้องถนน เพื่อวัตถุประสงค์ทางการเมืองเป็นสำคัญ มักเป็นการจัดการแสดงที่ไม่ได้มีรูปแบบกฎเกณฑ์ชัดเจนตายตัว อย่างไรก็ดียังใช้หมายรวมถึงงานศิลปะตามท้องถนน กำแพง ในพื้นที่สาธารณะที่สร้างขึ้นโดยไม่ได้มุ่งหวังไปในเชิงพาณิชย์อีกด้วย ถือเป็นรูปแบบของศิลปะที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่นในอีกทางหนึ่งด้วย

สื่อประสม (Mixed Media) เป็นรูปแบบหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงานในศตวรรษที่ 20 แสดงออกด้วยการใช้สื่อวัสดุหลากหลายชนิดมาประสานรวมกันเป็นผลงานศิลปะ โดยสร้างความหมายเฉพาะขึ้นใหม่ตามความต้องการของศิลปิน ซึ่งหมายรวมถึงการนำสื่อแสดงออกที่แตกต่างกัน อาทิ ดนตรี การเต้นรำ ทัศนศิลป์ มาประสานกันเป็นผลงานศิลปะขึ้นอีกด้วย

สื่อวัสดุสำเร็จรูป (ready made) หมายถึงวัตถุที่มีอยู่รอบตัวหาได้โดยง่าย ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อประโยชน์ใช้สอยทั่วไปเพื่อประกอบการใช้สอยในชีวิตประจำวัน ศิลปินได้เลือกสรรสื่อวัสดุสำเร็จรูปต่างๆ มาประสมประสานกับแนวคิดทางศิลปะของตน เพื่อสร้างสรรค์

ให้เกิดเป็นผลงานศิลปะขึ้น โดยการเปลี่ยนความหมายให้สื่อวัสดุสำเร็จรูปนั้นใหม่ ให้แตกต่างไปจากความหมายที่มีอยู่เดิมในตัวเอง

ออยล์ สติกค์ (oil stick) คือสีน้ำมันชนิดแท่ง ผู้ผลิตสร้างขึ้นเพื่ออำนวยความสะดวกให้ศิลปินสามารถลากเส้นด้วยสื่อสีน้ำมันได้เหมือนกับแท่งดินสอ เส้นสีน้ำมันที่เกิดขึ้นจึงมีลักษณะต่อเนื่อง ให้ความรู้สึกที่แตกต่างจากการลากด้วยพู่กัน มีขนาดของแท่งสีให้เลือกใช้ได้ตามความต้องการ

อัตถิภาวนิยม (Existentialism) เป็นแนวคิดเชิงปรัชญาที่เชื่อมั่นในอิสระเสรีภาพเชิงบุคคล ให้ความสำคัญกับความคิดของแต่ละบุคคลในประเด็นความรู้สึก ความต้องการและความเชื่อ โดยให้การยอมรับและรับผิดชอบต่อผลของการตัดสินใจของตนเองไม่ว่าจะดำเนินไปในแนวทางใดก็ตาม

เอสเซมเบรจ (assemblage) กลวิธีการสร้างสรรค์ศิลปะด้วยการปะติดสื่อวัสดุสำเร็จรูปที่มีลักษณะเป็นสามมิติ เป็นพัฒนาการที่ต่อเนื่องมาจากกลวิธีการปะติดกระดาษ (collage) เป็นกลวิธีที่ได้รับความนิยมในการสร้างสรรค์ศิลปะของกลุ่มดาดา (Dadaism)

แอบแสตรก เอ็กเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) รูปแบบของการสร้างสรรค์ศิลปะที่เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกา เริ่มต้นขึ้นในกรุงนิวยอร์ค ช่วงทศวรรษที่ 1940 เน้นการแสดงออกที่หยิบยืมกลวิธีที่เรียกว่า ออโตมาติสม์ (Automatism) ของกลุ่มศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ซึ่งเป็นกระบวนการลากหรือวาดที่ปราศจากการควบคุมในเชิงเหตุผล อาศัยการกระตุ้นเร้าจากจิตใต้สำนึกขับเคลื่อนการสร้างสรรค์ไปข้างหน้า โดยศิลปินแอบแสตรก เอ็กเพรสชันนิสม์ ได้นำกลวิธีดังกล่าวมาพัฒนาต่อเนื่องจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตนขึ้น ในบางครั้งถูกเรียกว่า แอคชัน เพนติง (Action Painting) ด้วยเหตุที่การสร้างสรรค์นั้น อาศัยทั้งท่าทางและส่วนประกอบของร่างกายทุกส่วนเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์จิตรกรรมซึ่งมักจะเป็นผลงานที่มีขนาดใหญ่

ประวัติผู้เขียน

เด่นพงษ์ วงศาโรจน์

DENPONG WONGSAROT

พ.ศ. 2540 – ปัจจุบัน อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะจินตทัศน์ วิชาเอกจิตรกรรม
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษา

- มัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนสามเสนวิทยาลัย
- ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ทัศนศิลป์: จิตรกรรม) เกียรตินิยมอันดับ 2
  คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่)
  คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต (ทัศนศิลป์)
  คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานวิชาการ

มีผลงานวิจัย บทความวิชาการ บทวิจารณ์ทางทัศนศิลป์ ที่ได้รับการตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ หนังสือรวมบทความวิชาการ หนังสือพิมพ์และนิตยสารต่างๆ

การแสดงศิลปกรรม

จัดแสดงผลงานจิตรกรรมทั้งในและต่างประเทศอย่างต่อเนื่อง

รางวัลและทุนการศึกษา

ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมหลายครั้ง และได้รับทุนการศึกษาระดับนานาชาติ